

豊饒なる空虚

——ホフマンスタールと「他者の夢」

人が事物に支配される、とはどういうことか。

ホフマンスタールの主人公たちをしばしば襲うこの現象は、原初の森にも似た彼の作品世界に分け入るための、朽葉に埋もれたささやかな道しるべのように思われる。

具体例をいくつかあげてみよう。まず一九〇七年に発表された『帰国者の手紙』(Die Briefe des Zurückgekehrten, 1907)の二節(第五の手紙)、バラモンの聖者ラーマ・クリシュナが悟りを開く場面である。

彼は畑の間を抜ける田舎道を歩いてきた。十六歳の少年のときである。空を見上げると、はるかな天空の高みを、白鷺の群が一筋列をなして横切って行くのが見えた。そしてそれ以外には何もない。はばたきゆれる羽根の白さと、空の青さ以外には。この対照的な二つの色、この永遠に名づけ難いものだけがその瞬間彼の魂に飛び込んで来た。彼の内で、結ばれていたものがほどけ、ほどけたものが結びついた。彼はそのまま死んだように崩折れた。そして再び立ち上がったとき、彼はもはや倒れる以前の彼ではなくなっていたのである。⁽¹⁾

大野真

ここに描かれたのは、夢の治癒にも似た、変身の至福の瞬間である。外界の異物、即ち天翔ける白鷺の高潔と、無限に広がる蒼穹の雄大とがラーマ・クリシュナの中に侵入し、彼と同化したとき、そこに一種の浄化作用が生じている。人が夢で健康を取り戻すように、ラーマ・クリシュナは生の穢れを洗い落とされてその身を清められ、瞬時のうちに変容し、聖者となる。「結ばれていたものがほどけ、ほどけたものが結びついた」とは、彼の内部で束の間に生じた魂の分離・融合運動、とはつまり仮の死と再生の体験の謂に他なるまい。ここでカール・ケレーニイの説を思い起こすならば、古代ギリシア人たちは生—死—再生という循環する神話的秘儀の表現形態を、迷宮^{ラビリンthus}という形に象徴的に求めたという。ケレーニイによれば、古代の迷宮は、一・神話的建築物として記述され、二・舞踏化され、三・螺旋によって輪郭表示もしくは図示⁽²⁾される。ここでいう螺旋運動とは、八可死性そのもののさなかにおける生命の無限性 \vee を意味し、それは即ちテセウスの地獄巡りの間はほどかれ続け、やがて光の地上に向かう際に再びたぐり寄せられるアリアドネの糸の動きを表わすとも言えよう。

とすれば逆に、外界の異物を呑み込んだラーマ・クリシュナの存在そのもの、あるいは肉体そのものが、一個の迷宮であったと言うこともできる。迷宮としての肉体。動物の腸を象って作られたと言われる

古代バビロニアの内臓の宮殿もまた、発想の根本にこの肉体Ⅱ迷宮という図式を抱いていたという。

一人の人間の内部世界とは、つまるところ、固い石の中にはめこまれた迷宮である。⁽³⁾

『友の書』(Buch der Freunde, 1922, 1929)

だが迷宮をさまようことが悪夢にも似た地獄巡りの一形式だとすれば、それを内包する肉体の宮殿というものは、いつか破壊され、霧のように消え去ることが、凶々しい夢の呪縛から解放される手段として、ひそかに望まれているのではあるまいか。

ホフマンスタール作品の主人公たち、あるいは作者自身に深く根付いたこの自己破壊の衝動は、やがてさらに根源的な意味を伴って我々の前に立ち現われて来るはずだが、ここでは「事物が人を支配する」別の例をあげてみよう。ラーマ・クリシュナの場合には変身の至福の瞬間が訪れたが、そうした解放の歓びを知らず、事物の持つ強烈なイメージ、あるいは他者の夢というものにひたすら呪縛され、脱出の方法どころか、一切の行為が不可能となってしまう主人公たちがいる。

私が足で一本の枯枝を踏むとね、ヒュムニス、その取るに足らぬ存在が私の中に入り込んで来るの。すみれやバラの美しさがこの目を通して私の中に侵入し、私を奴隷にしようようにね。夜ともなれば私は目を見開いたまま横たわって、この呪わしい小枝のことを思わずにはいられない。そいつの言いなりになって、歪みこわばった手足でそいつのねじ曲がった姿形をまねせずにはいられない。そうしてじっとしたままでいる所を夜鳥が見たら、その鳥は私の事をテッサリアの魔女か、物に憑かれた女だと思ってしまう——そんなとき、どうして恐れを感じずにいられるという

の?⁽⁴⁾

『恐れ』(Furcht, 1907)

私を突き動かす力、そのどれもが外部から押し寄せて来たものだった。私は見知らぬ手に弾かれるままのピアノの鍵盤のようなものにすぎなかった。⁽⁵⁾

『帰国者の手紙』

彼は支配される者、かき鳴らされる弦の響き、感度の秀れた乾板に他ならない。⁽⁶⁾

『意志を病んだ男の日記』(Das Tagebuch eines Willenskranken, 1891)

アンドレーアスが彼を魅きつけたのも、この青年が他人の影響をたいそう受け易く、他人の生が彼の中で清らかに力強く脈打っていたからだ。さながら、他人の血の一滴か、あるいは口をついて出た吐息を、ガラスの球管で受けて強い炎にかざしたように——そのようにアンドレーアスの中には他人のさまざまな運命が存在していた。アンドレーアスは『六百七十二夜の物語』(Das Märchen der 672. Nacht, 1895)の商人の息子の分身である。

彼は他人の運命の幾何学的「場」であった。(占いランプ、あるいは生命のランプ。雪花石膏^{アラバスター}でできた球体。……)⁽⁷⁾

『アンドレーアス(遺稿部分)』(Andreas, 1912-13)

引用の最後に用いた『アンドレーアス』という小説は、ホフマンスタールの恐らくは最高傑作であると同時に、彼の他の作品を解説する上での鍵となるべき言葉の宝庫でもある。無限に成熟の機会を与えられ、自らも成熟することを切望しながらついにそれを果たせぬ青年を主人公にしたこの未完の小説は、作者の意図をたぶん越えて、ドイツ

教養小説の歴史を覆す作品に成り得ている。この世のどんな存在にも軽々と同化できる——あるいは、されうる——能力を持ちながら、その能力の過剰ゆえに、同化のあまりのた易さゆえに、たった一つの対象とも本当に一体となることができない——あるいは自分自身と一体になれない——、そうした業にも似たものを背負った青年として、主人公アンドレーアスは朝もやのヴェニスに降り立ち、彼を待つさまざまな人々と陽炎めいた出会いを重ねて行く。

この小説が少なくとも外観上ドイツ教養小説の伝統に連なるものであることは、作者自らこれを「オーストリアの一青年の、人間への発展」と呼び、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスター』を作法上の範としたと述べていることから明らかである。しかしここでホフマンスタールが「オーストリアの」と言うとき、それははっきりとドイツ的なるものに対置されているのであって、彼のオーストリアとは即ち「エクスタシーなき至福感」の漂う帝国であり、「弁証法を拒否」し、いかなる二者択一からも遠く離れて、万物の同時的調和のうちにまどろむ、一個の生命体としての世界を指している。淡々しい光を放ちながら不可思議に息づく「雪花石膏の球体」こそそのイメージにふさわしい。

一方いわゆるドイツ教養小説とは、人生の、あり得るはずのない終着点への止揚を求める確執の表現であり、そこには主人公の内的世界と外的世界との疲れを知らぬ弁証法的な交渉がある。それらの主人公たちは、己れの求める成熟を、いかなる紆余曲折を経た後であれ、ほぼ手中に収めることできた。とはつまり、彼等は手強い外界と戦いながらも、本質的にはそうした外界と異質の存在ではなく、すべての体験は「教養」となって彼等の内部に取り込まれる。そしてアンドレーアスに欠落しているのはまさにこの体験を教養として身につけるといふ能力なのであって、彼は水面に落とした一滴のインクのように自らを外界に対し無限に拡散させて行きながら、何度でも甦る。甦った姿は以前と同じ無垢な、美しい素裸である。素裸の彼は、夢のような微

笑の気配を口元に漂わせ、またもや外界の海に飽かず己れをしたたかせ続けるのである。

一見してその光景は、そうした行為の繰り返し自体に、つまり波紋が水面に震えながら拡がり溶けて行く瞬間そのものに、アンドレーアスがある隠微な交渉の欲びを覚えているとしか見えない。それはうつつとしたまどろみの中で行なわれる変身の快感と言ってもよく、むしろ主人公がそうした快感にひたすら身を委ねるばかりならば、それはそれで一人の夢見がちの青年の日記といったもので片がついたことであるが、話がそれで済まぬのは、当のアンドレーアス自身、己れの同化能力の過剰に或る疎ましさを感じ、時おり「吐いて捨てたくなるほどの嫌悪を覚える」と述べている点にある。このとき、アンドレーアスの肩越しに、作者ホフマンスタールの顔がくっきりと浮かび上がる。

詩人は何一つ拒むことができません。詩人とは、その中で時代のさまざまな力がお互いに均衡をはかろうとする場所であります。彼は地震計に似て、たとえ何千マイル離れた所からのどんな幽かな震動であっても、それを針の振動に置き換える。(中略) 事物が詩人を支配するのであります。

『詩人と現代』(Der Dichter und diese Zeit, 1907)

アンドレーアスが慎ましやかに自己を語るとき、それはいつしかホフマンスタール自身の肉声と見分けがつけ難くなる。一九〇七年に行なわれたこの講演では、詩人であることの意味、即ち自己の存在理由を語りながら、その声は一種冷ややかな陶酔と、一抹の嫌悪、そして清冽とさえ言える深い羞恥の感情を内に含んでいる。

こうした嫌悪や羞恥の思いはどこから来るのか？

他者の侵入を「何一つ拒むことのできない」自己とは、見知らぬ手にかき鳴らされるままの「ピアノの鍵盤」であり、「弦の響き」であり、「感度の良い乾板」であり、「地震計の針」である、と詩人は言

う。アンドレーアスはより精確に「他人の運命の幾何学的『場』」と呼ばれた。だがこのとき、詩人の「自我」とはどこに存在するのか？

我々が自己を発見しようとしたならば、自分の内部に降りて行く必要などない。我々は外部に見出されるのさ、外部にね。実体を欠いた空の虹さながら、我々の魂は存在の絶え間ない崩壊の上に張られている。我々は己れの自我というものを持ちあわせてはいない。それは外部から我々の所に吹き寄せて来るのだ。自我はずでに久しく我々の手から逃れた所にあり、そこから吐息のような微風となって我々のもとへ戻って来る。確かに——それこそ「我々の自我」というものだ。⁽¹⁰⁾

『詩人の心の対話』(Das Gespräch über Gedichte, 1903)

むしろここにヘルンスト・マッハの『感覚の分析』(Beiträge zur Analyse der Empfindungen, 1886)の影響を読み取ることは可能である。マッハによれば「経験」ということの唯一の要素は「感覚」(Empfindungen)であり、「自我」という仮説を立てることにほはや意味がないと言う。プラトン流の真理、即ち魂と肉体、精神と肉体を弁別する二元論は効力を失い、一切は感覚の海、現象の海に漂い、溢れ、融合する。肉体が感覚を生み出すのではなく、感覚の複合体が肉体を形成するのである。

こうしたマッハの哲学が当時「若きウィーン派」の印象主義者たちに与えた影響は大きく、ホフマンスタールも一八九七年、ウィーン大学で彼の講義を熱心に聴講したという。⁽¹¹⁾だがホフマンスタールの内部には、意識的であれ無意識的であれ、マッハの言説の内容はほとんど先験的に存在していたものと思われる。外部から吹き寄せて来る「微風」のような自我。世界と自己が未だ一体であった至福の「前存在」の時代、幼い詩人はすでにこの世の中心に何があるか、というより何がないかを、つまり欠落としての世界、空白としての自己を、冷たい

不安に充ちた予感として、身体的に捉えていたはずである。

世界と自我に関する身体的な不安、体感としての恐怖——このとき、幽かな眩暈を覚え、足元がわずかにゆらいだと見るや、肉体は二つに割れている。彼方に佇むのはおぼろげな己れの影、⁽¹²⁾「分身」の誕生である。音もなく、声もなく、外部からそれは「吐息」のように「微風」のように吹き寄せて来る。ホフマンスタールの作品にしばしば出現するこの妖怪は、アンドレーアスやラーマ・クリシュナが生まれて来た場所へ、さまざまな風の吹き溜まる詩人の根の国へ、我々を導いてくれるかも知れない。

一つの例をあげてみよう。

詩人がマッハの講義を聴いた翌年、一八九八年に発表された短編小説『騎兵物語』(Reitergeschichte, 1898)。ここにはケレーニイの言う再生の希望を内に秘めた迷宮ではなく、不可思議な微笑の気配とともにひたすら主人公を呑み込み尽くす、濃密な悪夢の闇穴としての迷宮が出現する。オーストリア軍騎兵中隊曹長アントン・レルヒを自らの懐深く誘い込むその迷宮は、とある廃村の形を借りてあらわれる。ここではさまざまな小動物や数匹の醜い犬が、曹長をその地獄めいた村の奥底へと引き込んで行く。馬上の曹長の前に次々あらわれるこの百足や馬陸や犬たちは、先に引用した対話編『恐れ』の「一本の枯枝」同様、異様な存在感を以て彼の目を奪い、その内部に荒々しく侵入し、彼の魂を一種の硬直状態に陥れる。

曹長の乗った馬の足が次第に重くなり、「この忌わしい村を通過するの無限の時を費やす」かと思われたとき、即ち妖しい道行きの極まるあたり、曹長は自分と同一ような馬上の騎兵が石橋の向うからやって来るのを見る。

今や両者の間の距離は石を投げても届くまでになった。そして今、二頭の馬がそれぞれの側から同時に、同じ白い前足で橋の上へ踏み出そうとしたとき、曹長はかっと思開いた目で相手の姿が

自分自身であることを認め、呆然としたまま馬を止めると、指をいっぱい広げた右手をその者に向けて突き出した。瞬間、相手も同じように馬を止め、右手を上げた、と見る間にその姿は忽然と消え去ったのである。

これをさかのぼる三年前に発表された『六百七十二夜の物語』では、迷宮(裏街)の中心で主人公たる商人の息子を待ち受けるミノタウロスⅡ異類は、「醜い馬」の姿をしていた。今、『騎兵物語』において、廃村の奥で曹長を待ち受ける異類は、他ならぬ彼自身の分身である。

だがこの引用の直後、夢を破るように彼の部下たちが邪気のない顔で現われ、突撃の喇叭が聞こえ、日常的な時間が何事もなかったかのように再び流れ始める。迷宮は消え去せ、呪縛は解かれた——そう感じて息をついた読者は、結末で曹長がいとも簡単に上官に撃ち殺される場面に出会い、慄然とすることであろう。戦利品の馬を即座に手放せという上官の命令に、逆らったと言うよりも、一瞬それを躊躇したというだけで彼は死なねばならない。それはあまりにも唐突で理不尽な殺され方であった。曹長は何かの罰を受けたのであろうか？ 目に見えぬ因果の糸が現象の背後でひそかに続いていたのであろうか？ だがここでは罪と罰といった観念も不思議に色褪せて見え、ただ曹長とその分身が何処とも知れぬ空間に突き出した手の印象だけが鮮かに残るのである。

むろん我々はこれを「不条理な死」という一言で片付けることもできようが、それで済まぬのは、すでに述べたように、そこに立ち籠める濃密な悪夢の気配である。夢から醒めた所に広がっているのが白々とした現実、というほどであれば通俗的な怪異譚とさほど変わりはない。 Hoffman スタールが真の「夢の作家」と呼ばれうるのは、その作品を包む夢の重層性による。長調の流れにふと短調のしらべが忍び込むように、呈示された一つの夢にいつの間にか別の夢がすべり込

む。この奇妙な、陽炎めいたずれの感覚。次々に開いて行く夢の扉。厚い絨毯を踏むように、より深々とした夢の中に迷い込んで行くとき、軽い眩暈を覚えながら我々は、そうした夢の構造自体が一個の迷宮であることに気付くのである。

夢としての迷宮——ならばその中心で出会う異類が、他ならぬ自分の分身であるとはどういうことか。『騎兵物語』の分身は曹長に何を仕掛けるでもない。ほの暗い場所からゆらめくように現われたそれは、つかのま鏡像さながらに曹長と同じ仕草をし、再び荒涼たる廃村の風景の中に溶け込んで行く。ではドッペルゲンガーの出現には初めから何の意味もなかったのか。それはこけおどしの化物にすぎなかったのだろうか。

C・G・ユングの自伝には、次のような彼の晩年の夢が記されている。即ち△私は夢の中で或る丘の小道を歩いている。陽光は輝き、視界は開け、やがて小さな礼拝堂が現われる。少し開いた扉から△私が中に入ると、驚いたことに祭壇には十字架もマリア像もなく、立派な生花だけが置いてある。

しかし祭壇の前の床の上に、一人のヨガ行者がこちらを向いて結跏趺坐し、深い瞑想に耽っていた。彼の顔をよく見ると、彼は私の顔をしていることがわかった。私は深い恐怖に襲われ、目覚めながら考えた。「ああ、彼が私を瞑想している人だ。彼が夢を見、私はその夢だ。」もし彼が目覚めたら、私はもはや存在しなくなるだろうということ、私は知っていた。

ユングのこの一文は、分身に対して我々が抱く恐怖の根底にあるものを見事に言い当てている。自我の分裂それ自体は決して恐ろしいものではない。真に恐ろしいものはその先にある。即ち虚実の逆転による自己喪失。分身が眼前に出現した瞬間、恐らく我々は思うはずだ、あああれは私の夢だ、悪い夢だ、と。が次の瞬間、愕然として思

い当たるのではないだろうか、つまり自分こそ実は相手の夢であり、幻であり、寸刻の後には夜露が朝陽に溶けるが如く、この身もあるいは大気の中に消え失せるかも知れぬということに。このとき我々を包む世界はぐるりと反転してその臟腑をあらわにし、地底には天上の星々が輝き、あらゆる聖と俗、あらゆる人・物・夢は一つに溶け合つて輪舞をなし、確かなものはや何一つ存在しない。

そして三者は一体となる 人と物と夢と⁽¹⁵⁾

「川行連詩・Ⅲ」(『Erzinen Ⅲ, 1894』)

民間伝承によれば、ドッベルゲンガーは一般に死の使いであるといふ。『騎兵物語』の曹長の死は、廃村(迷宮)に足を踏み入れたときからすでに始まつており、分身との出会いによって決定的なものとなった。その瞬間、主人公自身が分身の見る夢と化し、そうなった以上、彼がこの地上からどのような形で姿を消そうとも、もはや何の不思議もない。彼の死は、はるかな森の奥の小さな枯枝の落下に等しく、現実の側からは無価値かつ無感動な出来事である。

曹長自身にさえ気付かれることなくひそかに行なわれたこの「すりかわり」の神秘、あるいはこの最も忌むべき「変身」こそ、恐らく作者ホフマンスタールを日常的に捉えて離さぬ悪夢の根源であったはずだ。己れが実は誰かの夢にすぎぬのではないかという意識は、自らの内部を不毛の空白と感ずる所から生じている。強い所有欲や出世欲、激しい愛欲や支配欲を所有する者は、それだけで自己の存在を確かに感じることが出来る。だが他の人々が持つそうした定かな欲望、定かな夢を持たず、ただ故知れぬ憧れと物狂おしい感受性のみ支配された少年にとって、自分がこの世に存在しているとはたして言い切ることが出来るだろうか。己れ自身が空白であったからこそ、他人の夢に溶け込むことも他人の夢を受け入れることもあれほど易々と出来たのではないか。他人の夢こそ自分の夢、自分に形を与えてくれる唯一

の場所ではないのか——この秘密は恐ろしくも恥ずかしい。(そう、それは「恥ずかしい」ことに違いない。)そしてこの秘密に通じた者にとつて、外界は何やら薄いヴェールを通して見るような、あるいは舞台上の出来事を眺めるような観を呈してくるはずだ。なぜなら彼は欲望や真の愛情で以てそれらと直接結びついている訳ではないからである。ペーター・アルテンベルク⁽¹⁶⁾に関して述べたことが、そのままホフマンスタール自身にもあてはまる。即ち彼は「さまざま人間の関係を風景のように享受し、その過去を庭園のように、その運命を演劇のように享受する」のである。

友人カルク・フォン・ペーベンブルクにあてたホフマンスタール十八歳の手紙には次のようにある——

僕は旅行の間中ほとんど、本当の快適さを感じないのです。僕には体験の直接性が欠けているのですね。僕は自分の生活を自ら眺めており、体験したこと一切をまるで本から読み取ったもののように感じてしまいます。過去が初めて事物を輝かせ、それらに色と香りを与えてくれるのです。このことがまた、たぶん僕を八詩人⁽¹⁷⁾にしたのでしよう。

「体験の直接性」を欠いた若いホフマンスタールは、体験を「教養」として内に取り込めぬ青年アンドレアスの像と重なる。彼等には、自分たちが現在そのただなかに居る状況というものを、そのまま実感として味わうことができない。「時」の濾過を経た後でなければ体験は彼にとつて「美」とはなり得ない。過去のみがそれらを生かし、変容させることができる——

八歳ですでに彼は、半ば忘れかけた目々の匂いにこの上もない魅力を感じ、何かを行なうさいにはひたすら、これをしてあげば将来必ず良い思い出になるに違いないという、莫たる予感をもって

行なうのであった。彼はすっかり諦念に慣れており、現在の持つ価値と魅力に関して、それが過去のものになったときのことを思いながら、初めて期待できたものだった⁽¹⁹⁾。

『エイジ・オブ・イノセンス』(Age of Innocence, 1893)

ホフマンスタール十九歳の折の証言であるが、幼い頃からいやでも意識せざるを得なかった自己の詩人としての天性を語るこうした文章に出会ったとき、そこに表われた自負と恥じらい、恍惚と幻滅のあやとりにも似た交錯に、トーマス・マンの代表的短編『トニオ・クレーゲル』(Tonio Kröger, 1903)との同質性を読み取ることは可能である。日記や手紙に見る限り、少なくともマンは一歳年上のホフマンスタールに対して、ある微妙な距離を保ちつつも、終生変わらぬ敬愛の念と同族意識を持ち続けたものと思われる。健康で俗悪で幸福な生の世界を憧れ続けながら、遂にその中に溶け込むことのできない詩人の、宿命的な孤独と苦悩を描いたマンの手際は、その問題提起の明晰さ、切り口の鮮かさにおいてホフマンスタールをはるかに凌ぐ。三島由紀夫や吉行淳之介、北杜夫らが『トニオ・クレーゲル』を自分の若き日のバイブルと呼んで愛したのも、確かにうなづけよう。だがそこに表われた芸術と人生の矛盾、あるいは病める詩人と健全で無知な市民との対立という二元論のあまりの明解さに、その切り口のあまりの見事さに、逆に読み手の側としてはいささかのいかがわしさを覚える、ということがあり得はすまいか。マンの「引き裂かれた自己」は、二項対立の図式を明確に打ち出すことによって、そのことだけで或る種の満足を感じてはいないだろうか。アンビヴァレンツのさなかでの充足が、即ち幽かに腐臭を発する停滞が、そこにはほの見えないか。

ホフマンスタールの場合、己れの宿命を語る声の響きはずっと低くあいまいでありながら、マンに比べると、その声が響き出て来る所の内部の夢というものが、はるかに奥深い場所で不定形に揺れ動いてい

るように思われる。失われた一元、真の融合一を夢見ながら、うねり、震えるその夢の濃密さにおいて、詩人ホフマンスタールは小説家マンを凌駕する。登場人物の一人、女流彫刻家リザヴェータ・イヴァーノヴナがトニオ・クレーゲルに対して用いた「迷える俗人」という呼称は、確かにトニオを「一言で片付けた」と言えるが、『アンドレアス』の主人公に対して同じように呼びかけてみたところで、何ほどの効果があるとも思えない。

私の感じていたのはもともと二元の相ではない。一方が他方に、
化して一つとなることであつた。⁽²⁰⁾

『帰国者の手紙』

ホフマンスタールの作品にしばしば見られるイメージの混乱、というより呈示された一つの夢にいつのまにか別の夢がすべり込むような奇妙な感覚のずれは、ここに源を持つ。極めて明晰な意識のもとで書き出されたと思われる南国の陽光に充ちた紀行文や、友の死を悼む鎮魂の思いに充ちた追悼文などにも、読み進むうちに次第に霧がかかってくるような、薄い沙幕を透かして物を見ているような気配が漂ってくる。国家や政治を論じた文章においてさえ、何やら陽炎めいた印象がぬぐい切れずに残る。これを一般にホフマンスタールにおける論理性や客観性の欠如と見るのは至極当然なことだが、夢見ることが即ち認識することであるような人間がこの世に存在する事情に思い出を至せば、話はいささか変わって来る。ホフマンスタールの場合、認識がその鋭さを増し、直観の力がほとんど幻視にまで至るとき、読み手の側に不可思議な、そしてまたこの上もなく豊かな眠気のようなものが忍び寄って来るのである。

論者自身はと言えは、そうした詩人の文章の、緊張に充ちた高揚の果てに訪れる豊潤な眠気、厚い絨毯を踏みながら深い迷宮に迷い込むような捉え所のなさをこそこよなく愛する。なぜならそこから滲み出

て広がって行くものは、彼の、たぶん言葉の最も良質な意味での「やさしさ」であるからだ。最奥のものにすでに触れているが、それを暴き立てることをせず、恥じらいのうちにあとずさりつつすべてを霧の中に溶かし込んでしまう「やさしさ」。ウィーンという都市の醸し出す匂いが、その背後にはある。穏やかな夕暮にはブルク公園（ガルツ）のモーツアルト像があたりの樹々と薄明の中で一つに溶け合うように、ホフマンスタールの言葉もまた一つ一つの輪郭を失って不思議な結合を見せる。文章がそのまま音楽になる、とは彼の文体の場合、決して陳腐な誇張ではあるまい。一つの柔らかな気配の中にすべてが包み込まれ、その全体がすべるようにゆるやかに流れている。詩人が好んで用いたシェイクスピアの『テンペスト』の一節、「われらは夢と同じ糸で織られている」というプロスペローの言葉も、ひとたびそうした流れに身を任せた者にとっては、ある動かし難い実感として伝わって来るのである。再び「三行連詩・Ⅲ」からの引用――

そして三者は一体となる 人と物と夢と

前述のマンヤ、世紀末ウィーンを代表する作家でホフマンスタールの良き友人でもあったアルトゥール・シュニッツラー（21）の深層心理解析の手並みは、それまでのドイツ文学には決して見られなかった繊細かつ大胆なものであったが、彼等が自己の暗部に掘り起こした深い穴は、遂に個人の領域を越えるものではなかった。過去を溯ろうとしたとき、彼等がたどり着き得たのは、自己の「体験」としての過去のみであった。彼等の文体に常にある種のいらだちと哀しみが漂うのは、暗いリビドーの諸相を手際良く切り取って凶鑑に収めても、そこから先に何かが存在することを、作家としての才能が本能的に感じ取っていないが、それを意識の上に呼び起こせぬことの、あるいは文章に換言できぬことのもどかしさや悲哀が、根の部分に霏のようにわたかまっているためだとも言えよう。

精神の暗部あるいは夢に対するマンヤシュニッツラーのそうした接し方をフロイト的とするならば、ホフマンスタールのそれはむしろユングを思わせる。だがホフマンスタールの場合、覚醒時の理知を武器として夢を解析する類の合理主義は、初めから慎重に遠ざけられている。彼が武器として用いるのは精神分析ではなく、魔術だ。あえかな夢を織りなす言葉の魔術。そして魔術とは真実をつかみ出す手段ではなく、逆にそれを隠蔽するものである。自己はどこかに隠さねばならない。神も真実もどこかに隠さねばならない。なぜならそれらは最終のものであるからだ。そしてひょっとするとそんなものはどこにも存在しないかも知れぬからだ。

禁断のことは口にせぬ方がよい！（22）

『牧歌』(Idyll, 1893)

魔術師の帽子の中からはそこに押し込められた小動物たちのざわめきが幽かに聞こえて来るような気がするが、ホフマンスタールの内部からは、そこに潜む多くの他者たちの声、あるいはその夢の響き合う音が低くおどろな合唱となつてすべり出て来る。ここで言う他者たちの声や夢とは、むしろ現実の他人だけでなく、祖先たちやすでに死んだ人々のおぼろな夢、あるいは未生の者たちの声なき声をも意味し、さらにも言わぬ獣たちや草や木や花の霊、道端にうづくまる石や枯枝のざわめき、星や小川の呼び交わすはるかな信号（シグナル）をもそこに含むのである。そうした諸々の音が星座のように響き合う宇宙として、森羅万象がうつつとまどろむ薄明の場所として、詩人の内部は、在る。

そして私は百年前にも存在したのだ

私の祖先たちは屍衣をまとい

私のすぐ傍にいる この髪の毛のように

私とひとつなのだ この髪の毛のように⁽²³⁾

【三行連詩・I】(Terzinen I, 1894)

詩人の自我の空白に「吐息」のように吹き寄せ忍び込んだそれらは、時空を越えて鳴り渡る音楽のようにその空白を充たし、祖先たちの髪の毛に等しく詩人の神経組織にからみつき、一体化し、その深い無意識の闇に溶け込んで行く。このとき、他者たちの夢に充たされて暗くどよめくそうした無意識の層を、ユングに習って「普遍的無意識」あるいは「集合無意識」と呼ぶことは可能であろうし、ショーペンハウエルのいわゆる「宇宙の意志」をここに於てはめることも許されるであろう。

それは個人的体験の記憶や個人的無意識の領域をはるかに越え、それらを深々と包み込んで流れる民族の記憶、人類の夢の大河でもある。そしてホフマンスタールという詩人の特質は、そうした最奥の層までいつでも自由に降りて行くことができ、そこに蠢く諸々の顔のないものたちと軽やかに交感できることにあった。

同情のうちに予感しつつ もの言わぬ苦悩を解き放つこと
それこそなすべき唯一の——芸術家に定められたつとめ!⁽²⁴⁾

【芸術家の聖なるつとめ】(Künstlerweih, 1890)

秘められた集合無意識の層にまで降りて行くだけならば、むろん民俗学や文化人類学、精神分析学といった各種の学問が、それぞれの分野で細緻を極めたアプローチを試みている。だがこと芸術作品の理解に関する限り、それらの方法に決定的に欠如しているのは、往路のみあって復路がないということだ。蛇がベニスの象徴であり、オイディプス伝説が去勢恐怖の形象化であることは仮に理解できたとしても、その逆の途、即ちなぜベニスが蛇の形をとらねばならず、なぜ去勢恐怖がオイディプスという英雄の姿を借りてあれほど見事な悲劇作品に

まで高められねばならなかったかという謎の解明は忘れられたままである。

アンドレーアスが外界の海に飽かず己れをしたたかせ続け、そのたびに何度でも甦ったように、ホフマンスタールも自己と宇宙を貫いて流れる昏い悠久の河、あるいは他者たちのどよめく幽暗の海、そして恐らくはゲーテ『ファウスト』第二部でメフィストフェレスの口から洩らされる不気味な「母たちの国」へ、まどろみのうちに深く息づきながら、何度でも降りて行く。そしてその海から濡れた体で再び意識の表へ浮かび上がるとき、他者たちの低い声は表現へともたらされ、詩に劇に置き換えられることになる。このとき彼等の「物言わぬ苦悩」は「解き放たれ」、「癒され」たのだ。この「洗い清め」ることこそ、詩人に定められた唯一つの使命、「聖なるつとめ」であった。理や知によってではなく、愛に基づく深い「同情(共感)」のうちにそれは行なわれねばならない。

詩人というものは、これははっきり申し上げられますが、この世の一切を結び合わせ、時代の重苦しい苦悩を洗い清めるのです。
詩人のもとですべては響きとなり、それらの響きは互いに結びつ
くのです。⁽²⁵⁾

【詩人と現代】

集合無意識の深層にいつでも降りて行くことを生得の才としながら、ホフマンスタールが民俗学と無縁であったのは、彼がその海に浸り切ろうとせず、そこから常に繰り返し表層へ戻ろうと試みたためであった。混沌を言葉に置き換え、その暗い意志を浄化しようとする、或る強烈な倫理的要請がホフマンスタールには在った。言葉は光である、ということを彼ほど深く信じていた作家は少ないように思われる。いわゆる「チャンドス体験」⁽²⁶⁾を経て、現実と、その背後の暗黒の前で、己れの(あるいは時代の)言葉が「腐った茸のように崩

れ落ちて行く」恐怖と無力感に立ちすくんだことのある詩人であればこそ、そう信じることは可能であった。

深層と表層、闇の冥府と光の地上を自在に行き来するとき、詩人は、迷宮の内部でほどかれましたたぐりよせられるあのアリアドネの糸の螺旋運動を繰り返している。そして螺旋とは古来、神と人と大地とが渾然と一体化する輪舞の形式に他ならない。深い共感と、近親憎悪にも似た冷たさを以てオスカー・ワイルドを論じた珠玉の短編『セバステイアン・メルマス』(Sebastian Melmoth, 1905)の末尾、いささか唐突に、次のような言葉が書きつけられる。

生の立場から見れば、「附録」にすぎぬものなど存在しない。至る所に全てがあり、全ては輪舞のさなかにある。

ジェラルディン・ルーミイの、何にも増して深淵な、驚くべき豊かな言葉はこうだ——「輪舞の荒ぶる力を知る者は、⁽²⁷⁾ 死を恐れん。その者、愛は命を奪うと知れるが故に。」

オペラ『薔薇の騎士』(Rosenkavalier, 1911)や『アラベラ』(Arabella, 1929)に見られる、流れるような滑るようなウィーンのワルツのステップは、そのままどこか南の島の蛮族の武骨な輪舞へと変わり、婦人たちの典雅な絹ずれの音は、裸足の娘たちが大地を踏み鳴らす荒々しい響きへと化す。瓦斯燈に青白く浮かぶサロンの庭は、化島の叫びにもみなおびえて耳を澄ます原初の暗い森へと変貌するのである。作曲者リヒャルト・シュトラウスがそのことをどこまで深く感じ取っていたか、疑問は残る。

それにしても、軽やかなウィーンのワルツに重ねて太古の輪舞を見、サロンの庭を透して原初の森を垣間見てしまうそうした視線の奥行きは深きこそ、ホフマンスタールのまなざしの生まれながらの特質であり、同時に彼の作品が今なお古びぬ所以であろう。これを象徴主

義という括弧でくるんでしまうには、その資質はあまりに天与のものでありすぎ、詩人自身がそれを誇りとしてというより、ほとんど受苦として受け取めていることから、いささか無理がある。

こうした詩人の魂から生じて来るものと言えば、安らぎと言うより、⁽²⁸⁾ むしろより大きな、より熱病めいた不安ではありますまいか？

『詩人と現代』

詩人はあらゆるものを結び合わせ、時代の重苦しい苦悩を洗い清める、と述べた先程の引用の、これはすぐあとに続く部分である。アンドレーアスがそうであったように、ホフマンスタールにとって、その法外な他者の受容能力、透徹したまなざしの果ての幻視、声なき声の伝声管としての役割は、恍惚を伴うひそかな歓びであると同時に、「吐いて捨てたくなるほど」の限らない苦痛でもあった。見知らぬ手にかき鳴らされる弦となって妙なる楽の音をかき、地震計の針となつてこの世の苦悩を捉え、それを表現し、解放し、浄化したところで、自己の苦痛はそのまま残る。浄化されるべき他者たちとの深い愛に基づく真の一体化、まことの融和合一がない限り、詩人自身に救いはない。己れの自我の真空ゆえに受け入れることができた他者たちと、まさにその自我が不在であるがゆえに本当に結びつくことができずにいる。先ほど、混沌を言葉に置き換え、宇宙の暗い意志を浄化しようとする「或る強烈的な倫理的要請」がホフマンスタールにはあると述べたが、その倫理的要請の根底にあるものは、そうした顔のない巨大な夢の堆積にせめても己れの自我の刻印を打ち込まんとする意志であり、自ら一条の光となって幾重もの厚い闇の層を貫こうとするひそかな欲望であった。

この隠された意図に従って詩人の内部に呼び起こされるのは、「犠牲」の観念である。ホフマンスタールによれば、それは「あらゆる詩

の根源」をなす観念であるという。

すでに引用したワイルド風の対話篇『詩についての対話』の中に、そのことが具体的に語られる場面がある。そこでは話者の一人ガブリエルが、「生贄」の起源について語る。ガブリエルは、はるかな太古の時の流れの中で動物を最初に生贄にした男のことを想像する。その男は自分に向けられた神々の憎悪を柔らげるために、小刀で自分の喉をかき切って血を流そうとしていた。だがそのとき興奮した男の手が、傍にいた牡羊のぬくぬくとした毛並みに触れる。男は一瞬、そこに自分とごく親しい、暖かい血の流れる存在を感じる。

と、突然小刀がこの獣の喉に突き刺さった。暖かい血が獣の毛の上と男の胸や腕とを同時に流れ落ちた。その瞬間、男は信じたに違いない、これは俺自身の血だ、と。そして彼の喉から欲情した歓喜の叫びが洩れ、死にかけた獣の呻きと溶け合った刹那、彼は高揚した生存の歓喜を、死の最初の擡擡と感じたに違いない。瞬間、男は獣の中で死んだに違いないのだ。

そうであってこそ、その獣は彼の代りに死ぬことができたのだ。そしてその獣が男の代りに死ねたという事実が、偉大な神秘、秘密に充ちた偉大な真理となった。それ以来、獣がこの象徴的な犠牲死を遂げるようになったという訳だ。だがそうしたことのすべては、男もまた瞬間、獣の中で死んだという事実、男の存在がほんの一呼吸の間他の存在の中に流れ込んだという事実に基づいている。——これこそあらゆる詩の根源なのだ。

男の体を汚した獣の血は、逆に男の生の穢れを洗い清める穢ぎの水となる。男の魂と肉体は浄化され、新たな力にあふれて再び甦る。冒頭で引用したラーマ・クリシュナの例が、ここではより明確な形で呼び戻されている。一瞬、迷宮と化して男を呑み込んだ獣の肉体。犠牲獣の屠殺の瞬間、その獣の中に流れ込み、獣とともに死を体験するこ

とがあらゆる詩の始まりであり、奥儀であるとすれば、それはアリストテレスの悲劇論におけるカタルシスの観念に極めて近い。祭壇は舞台上に、男は観客に、犠牲獣は死に行く英雄あるいは古き神に変わり得る。仮の死を経て、男は再生し、観客は浄化され、詩が、劇が完成する。

だがこのとき、ホフマンスタールの内部で、ひそかな逆転が慎重に用意されつつあるのだ。ドッベルゲンガーにおける、あの虚実の逆転。しかしこのたびは本体が分身に、実が虚に取って代わられるのではなく、その逆である。そもそも自らを何やら気疎い存在、空虚な器と感じ、実は己れこそ実体のない分身に他ならぬのではと恐れていた詩人は、ここで寄せ集めた虚の札を一挙に裏返して強力な実体へ転じようと試みている。自己の確かな実体を獲得し、きりなくあふれだす放恣な夢の堆積に己れの自我の刻印を打ち込むこと。即ち彼は自分自身が犠牲獣に、舞台の上で死ぬ英雄（が放つ、刃のような一瞬の閃光）に、亡び行く古き神になることをひそかに目論むのである。

ホフマンスタールにとって自己の肉体（作品）とは、それ自身空虚な器であると同時に、没落するヨーロッパの伝統が幾筋もの小川となつて注ぎ込む混沌の海であった。ホメーロスが、ダンテが、シエクスピアが、カルデロンが、ゲーテが、ダヌンツィオが、それぞれの霊となつて出会い、触れ合い、響き合う、祝祭めいた場所であった。一八九〇年、ロリスのペンネームで発表した弱冠十六歳の詩人の作品を、ヘルマン・バールを初めとするウィーンの文士たちが、これは長い人生航路の果てにヨーロッパの伝統と教養を豊かに身につけ、今は引退して悠々たる余生を北イタリアあたりの別荘で送っている初老の貴族の書いたものに違いない、と本気で思い込んでいたことは、夙に知られた話である。

とすれば、そうした自己の器を破壊することによって、そこに注ぎ込む諸々の暗い流れをひとたび死に至らしめ、浄化し、新たな息吹を吹き込み、結果としてヨーロッパの伝統を再生させることが、他なら

ぬ詩人自身の自我をその伝統に強く刻印することにもつながるのだと言える。他者を生かし、さらに真の自己をも生かすため、まず破壊さるべきは己れ自身に他ならなかった。このとき「犠牲」の観念は、すでに「自己犠牲」の観念へとすり変わっている。

真の愛に基づく自己犠牲、そしてその結果としての他者及び自己の救済という夢を最初に体現したのは『薔薇の騎士』の元帥夫人であり、やがてそれは『影のない女』(Die Frau ohne Schatten, 1915)の妖精皇妃へと受け継がれ、晩年の大作『塔』(Der Turm, 1927)の王子ジギスムントに至って完全な開花を見ることになる。

悲劇『塔』の主人公、伝説のポーランド王国の王子ジギスムント——悲劇のものはや不可能なこの時代に生まれた、それは一つの奇跡であつたかに見える。『塔』が成功作であるか否かは別にして、それがホフマンスタールの救済の夢の結晶であつたことは疑いない。人間の言葉も忘れるほど長い間地下牢に閉じ込められていた王子(即ち暗い迷宮Ⅱ冥府をさまよっていた貴種)ジギスムントにとって、その孤独な幽閉の悪夢は、一夜にして王国と国民を救う壮大な夢と化す。それまでの深々とした夢は一斉に扉を開き、「自己犠牲」という観念、夢の中の最奥の夢が彼に宿つたのだ。そのときジギスムントは微笑して言う——

今や私からは危険が去つた。迷夢が迷夢であることを暴かれるという危険が⁽³⁰⁾。

夢はついに実体を持ったのである。そして終幕、自らの死を予感したジギスムントは、次のような予言めいた言葉を吐く——

昔、農夫に屠殺された豚が私の部屋の戸口につるされていたことがある。日の光がその臓腑を照らしていたが、その中は暗かった。魂がすでに召されてどこかへ飛び去っていたからだ。そして

こうしたことはすべて喜ばしいしるしなのだ。⁽³¹⁾

『詩についての対話』で語られた生贄の観念が、ここでは具体的な形をとってあらわれてきている。豚はむしろジギスムント自身であり、彼は獣の代りに己れを犠牲として供するのである。それにしても屠殺されて戸口に吊るされた豚の死骸とは、十字架の上の受難のキリストを思わせずにはいない。イエスが彼を慕う民衆の苦痛や哀しみを一身に受け止めて死んで行ったように、『塔』にあつては、侍僕アントンの忠誠も、医師の苦悩も、王子を利用せんとする兵士オリヴィエや城代ユーリアンの野望も、すべては王子を愛する無数の人々の声に呑まれ、彼等の夢の堆積に溶かし込まれ、遂にはジギスムントという一個の夢の結晶に収斂する。そして王国をゆり動かす革命の暴動のさなか、そうした無数の夢の「場」としての己れをあえて凶弾で破壊させたことによって、ジギスムントはその夢の堆積を丸ごと浄化しようとしたのである。

私は一人だ、そしてみなと一つに結ばれていきたいのだ。⁽³²⁾

『薔薇の騎士』の元帥夫人にせよ『影のない女』の妖精皇妃にせよ、自己を放棄することによって救おうとした対象は特定の個人であつた。かつて自分の愛人であつた青年、若く穢れを知らぬその許嫁、貧しい染物屋の夫婦などがそれである。しかし王子ジギスムントの場合、救済されるべき対象はそうした諸々の個人を越え、伝説のポーランド王国とその国民(ホフマンスタールのレベルで言えば「魂のオーストリア帝国」とその国民)に至り、さらにそれをも越えて死者たちの夢、未生の者たちの夢をもその射程内に収め、遂には過去・現在・未来に渡つてうつつと漂うこの世の根源の流れにまで至り着く。そしてそうした暗い流れの一切を丸ごと掬い取り、自らの死とひきかえにそれらを朝の小川のように澄んだ清冽な流れに変えようとした所

に、彼の壮大な、しかしこの上もなく繊細で柔らかな夢があり、悲劇があった。同時に、そのことがジグスマントにとってもホフマンスタールにとっても、実体（言葉）を失ったうつろな自己を裏返し、この世に明らかな自我の存在の焼印を押し当てることでもあったのだ。

幕切れ、凶弾に倒れ、死に行くジグスマントの言葉はこうである――

ジグスマント・ひどく良い気持ちだ。希望も要らぬ。(沈黙する)
アントン・国王陛下、我等に何か言い残されることは？

ジグスマント・(医師を見つめ) 証言を頼む、この身は確かに在った、と。この身を知る者がたとえ一人としていなかったとしてもな。

(深く一息し、息絶える)⁽³⁹⁾

自己の存在の証しを願うジグスマントの最後の言葉は、澄んで明るく、同時に限らない哀調を帯びて読者あるいは観客の胸に滲み入って来る。巫女としての「語る者」から、犠牲としての「語られる者」あるいは「語り継がれる者」への、それはほとんど力業とも言える最後の変身の試みだったに違いない。愛んでいた長男の自殺の翌日、葬儀に行く仕度の最中に途中で倒れて帰らぬ人となったホフマンスタールの、その最後に発せられたかも知れぬ言葉がこれだったとしても、何の不思議があろう。むしろジグスマントの、ホフマンスタールの意図が成就したとは思えない。『塔』は壮大な失敗作であり続けるだろう。だが彼等の意志は、夢は残る。そしてそれ以上に、その存在の哀しみは、それに触れた者の記憶に深く刻まれて残るはずである。

「自己」を持たぬ者、内部に空白のみを抱え込む者、単なる器ではない者にとって、「自己犠牲」が果たして可能か、それは言葉の矛盾ではないのか、という疑問は、問うても仕方のないことかも知れ

ぬ。なぜなら「自己犠牲」とは恐らく人が持ちうる最後の夢、最終の希望であるからだ。いかなる空虚、いかなる地獄を抱えた人間にも、その夢を持つことだけは許されているのではあるまいか。

しかしそうであってもなお、詩人の脳裏に響く声――「お前は犠牲にふさわしくない」という冷ややかな声は消え去りはしない。T・マンの『ヴェニスに死す』(Der Tod in Venedig, 1913) や、ホフマンスタール自身の『六百七十二夜の物語』(Das Märchen der 672. Nacht, 1894) あるいは『痴人と死』(Der Tor und der Tod, 1893) その他を引き合いに出すまでもなく、詩人という存在が生贄にふさわしくないことを彼等はよく心得ていた。それらの作品においては、美の殿堂に遊び、現実の生活を回避していた世紀末の詩人たる主人公たちが、いずれも、その美の世界に親しんだ者にとっては目をそむけたくなくなるような、みじめでおぞましい、ほとんど呪われたと言ってよい死に方をする。詩人は時代の余計者であって、生贄を前にして祈りをあげる卑しい巫女ではあっても、神に具物として捧げられる処女のような穢れない存在ではあり得ない、というのが彼等の共通の認識であった。

が、それでもホフマンスタールの犠牲の夢は潜行し、持続する。この、脳髓のきしみと羞恥の歯ざしりが聞こえるようなアンビヴァレンツの中で、主人公たちは一種宙吊りの状態に置かれることになる。アラベラ、カール・ビュール、アンドレーアス、踊り娘ライディオン、アリアドネに妖精皇妃――何と多くの主人公たちが言葉を使い、行動不能の硬直状態に陥っていることか。あのジグスマントでさえ、凶弾の前にあえて身をさらすことだけが、かろうじて成し得た唯一の行動であった。悲劇の主人公としては、彼の存在、あるいはその行為は、あまりに無力ではかなげに見える。『むすかしと男』(Der Schwiegertige, 1921) のカール・ビュールに至っては、劇の主人公であるにも関わらず、その特徴は「すぐに沈黙する」ことである。秘めた愛と深い教養にも関わらず、言語によって他者と結びつくことの不可能性に

絶望している彼は、慢性的な鬱状態に捉われたまま、舞台の上に木偶のように立ち尽くすしかない。認識の魔は、カールに、愛に殉じて死ぬことも、言葉の魔術で空白を塗り籠めることも許さない。彼は登場人物たちの誰にも愛されていながら、それに一つとして応えることができないのだ。

だがこのとき、不思議な現象が起こる。言葉を失い、自らは動けずに硬直化した主人公たちの回りで、他の人物たちが徐々に動き出すのである。やがて彼等はおのおのの道を生き生きと走り始める。誰もが自己の進むべき道、自らの「宿命」を追い求め始めるのだ。そして彼等を動かし、走らせている者は、他ならぬあの無力な主人公たち、行動不能に陥った虚のヒーローたちである。このとき、カール・ビュールに代表されるこうした主人公たちは、そこに存在するだけで回りの者たちの生命を活性化させる一種の触媒、祭りの司祭、あるいはトリックスターの役割を果たしていることになる。

アンドレアス——ゴットヒルフ、ロマーナ、マリア、マリキータ、サクラモゾオ(以上『アンドレアス』)

元帥夫人——オクターヴィアン、ゾフィー(以上『薔薇の騎士』)

妖精王妃——染物屋夫婦、皇帝(以上『影のない女』)

エリス・フレイボム——アンナ(以上『ファールンの鉱山』)

アリアドネ——ツエルビネッタ、バッカス(以上『ナクソス島のアリアドネ』)

リアドネ』)

アラベラ——マッテオ、ズデンカ(以上『アラベラ』)

カール・ビュール——ヘレーネ・アルテンヴェール、シュターニ

(以上『むずかしい男』)

ジギスムント——ユーリアン、バジリウス、オリヴィエ、アント

ン(以上『塔』)

上が行動不能の主人公たち、下がその主人公たちの回りを急速に回

転し、やがておのおのの方向にはじけて飛んで行く、あるいは渦の中心の真空に吸い込まれ、抱き取られて行く人物たちである。今思い出すだけで、ざっと右のような表ができる。

ここでドストエフスキの『白痴』を想起するならば、その主人公、「現代のキリスト」たるはずのマイシュキン公爵は、他者への意志の伝達方法を著しく欠いていながら、むしろそれゆえに、彼がそこに存在するだけで、ラゴージンもナスターシャもアグライヤもイポリットも、何かに駆り立てられるように、おのおのの本来の道を、一種苦痛に充ちた欲びと共に一気に駆け抜けて行ったと言える。

マイシュキンにはひとかけらの悪意も、彼等を意のままに動かしてやるうという支配欲もない。にもかかわらず、マイシュキンがもしペテルブルクに現われなければ、ああした恐ろしい破局は決してラゴージンたちの上に訪れることがなかったであろう。誰もが己れの宿命に気付かず、そこをつるりとした表情で通り過ぎていたことであろう。マイシュキンは、ラゴージンやナスターシャが自らの宿命を完徹するための、生ける触媒となった。そしてそれが傍目にはいかに恐ろしい宿命であったとしても、それが最後まで突きつめられたということとは、恐らく決定的に「良いこと」なのだ。『白痴』の読後の爽快感は、登場人物たちが、ギリシア悲劇にも似て、その生命を完全に燃焼し尽くしたことよって生じている。そして彼等の、運命の炎に焼け焦げる身体を、主人公マイシュキンが深い愛を以て文字通りその身に抱き止めたということが、『白痴』という作品を希有な高みにまで押し上げているのである。

その意味で、マイシュキン同様、ジギスムントもカール・ビュールも、「輪舞のひそかな主催者」であったと言える。

だがホフマンスタールの真の意図はさらに先にある。そうした他者たちの輪舞が、渦の中心で静謐を保っていた主催者自身をも、最終的にはその熱狂する力の中に巻き込んで行くのだ。カール・ビュールの沈黙に触発されて、彼を愛する己れの本心と、その採るべき道に目覚

めたヘレーネ・アルテンヴェール。そして彼女の今や自信に充ちた、海のような愛を目の前にして、カール・ビュールは心打たれ、おずおずとではあるが、かたくなだつたその沈黙の殻を、一枚脱ぎ捨てようとする。彼は一歩動いたのだ。

失語、硬直、空白、行為不能といった、言わば足萎えの祭りの司祭が、その真空の力で周囲の人々を触発し、輪舞に誘い込み、今度は逆にその人々の触発で自らの足萎えを癒そうとする。これをホフマンスタールはアローマティッシュなもの（das Allomatische³⁵ 他動的なもの）と呼び、オートマティック（自動的）なものの反対概念として好んで用いた。それは彼にとって「愛」の奥儀であったとも言える。即ち愛がそうであるように、他者の変化とともに自己をも変化させ、その両者が一体と化してより高次の段階へ、淨福の場所へ昇って行くことを表わしているのである。

渦の中心たる詩人は、とりあえずそこにじつと立ったまま、己れの真空で他者が触発されるのを待つしかなかった。事実、ホフマンスタールというヨーロッパの伝統の化身のような存在が、ハプスブルク帝国の中心、皇帝の街ウィーンにいたからこそ、ドイツ語圏のその他の作家たちは、リルケも、ムジールも、カロッサも、ツヴァイクも、カフカも、ある意味では安んじて彼等独自の世界を創り上げることができたのだとも言える。マックス・ブロットが、あるときカフカの前で、怪奇小説『ゴレム』の作家グスタフ・マイリングのおどろおどろしい文章を褒めたところ、カフカは嫌悪をあらわにしてこれを否定し、代りにホフマンスタールの「玄関口の濡れた敷石の匂い」(Der Geruch nasser Steine in einer Hausflur)とこう一句を口にした。その響きの秘めやかな余韻を味わうかのように長いこと目をむっていたという⁽³⁶⁾。

一九二九年七月のホフマンスタールの死によって、秋の黄昏にも似た、一つの美しい時代が終わったことは確かに思われる。その死を待っていたかのように、ヨーロッパは暗く厳しい冬の時代になだれ込んで行くのである。

祭りの前、島の蜜族の娘たちが七日七晩その上に坐って生の穢れを洗い落とすという「清らかな莫塵」(『恐れ』)、あるいはイタリヤのはるかに雪なす山なみと雲の峰を臨むあづまやの、四柱に囲まれたバルコニーに広げられた「緋色の毛布」(『夏の旅』)、それらは詩人によって「場所の淨福 (Seligkeit des Ortes)」と呼ばれている。

この場所の奇跡とは諧和に他ならぬ。大地と雲、はるかなものと身近なもの、白日と夢、ここにあつてはそれらが一つなのだ。大気は、歓喜の流れが音もなく注ぎ込む水盤に似ている⁽³⁵⁾。

『夏の旅』(Sommerreise, 1903)

ホフマンスタールはこうした淨福の場所というものに強く憧れた。繰り返して語られるその情景は、詩人自身、「他人の運命の幾何学的『場』としての己れの肉体と作品を、こうした「清らかな莫塵」そのものに、「淨福の場所」そのものに変えたかたに違いないことを如実に物語っている。詩人の内部で行なわれる他者たちの出会いが、清らかな喜ばしい出会いであれば、それは詩人自身の欲びともなるのだ。ホフマンスタールの作品こそは、まことに「場の文学」と呼ぶにふさわしかった。

詩人の前で、死者たちは甦ります。詩人が望むときにはなく、彼等自身が望むときにはありますが、ともあれ死者たちは甦るのです。詩人の頭とは、死者たちが束の間もう一度生きることです。許された唯一の場所であり、身も凍るような孤独の中に住んでいるかも知れぬ彼等が、あらゆる生命あるものと再び出会えるという、本来生者にのみ許されている無上の幸せに、共にあずかれる

場所なのです。⁽³⁶⁾

『詩人と現代』

「自分の心臓をその上に置きたくなる」(『恐れ』) そのような至福の場所を、詩人はやがてギリシアの「名状し難く鋭く、かつ穏やかな」(『ギリシアの瞬間』) 光の中に見出すのだが、その「あらゆる夢想を峻拒する」古代からの光が彼に与えたものについては、いずれ稿を改めて論じてみたい。

今は『夏の旅』の末尾、目がくらむほどにも高揚し、緊張に充ちながら、澄み切って穏やかな淨福の光に包まれた、希有の文章を引用してこの論を終えようと思う。

ヴィチエンツァの丘に冠しているものは、もはや寺院でもなければ、住居でもない。それはそのいづれをも越えた、久遠の夢だ。はるかな山なみが押し寄せ、荒ぶる河川の奔流がそこへなだれ込もうとする、妙なる形の目標なのだ。そこにこの夢は至り着き、その円周を巡り歩み、その四つの石段をすぎるように昇って行く。一つの比喩によって心鎮められ、解き放たれながら。⁽³⁷⁾

了

昭和六十二年十一月二十七日

TEXT: Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke in Einzelausgaben
15Bde., hrsg. von Herbert Steiner, S. Fischer Verlag.

注に於けるTEXTの略語

GID=Gedichte und lyrische Dramen

A=Aufzeichnungen

D=Dramen

E=Erzählungen
P=Prosa

注

- (1) Pr.2 S.307
- (2) カール・ケレーニイ『迷宮と神話』(種村季弘、藤川芳朗訳)。弘文堂一九七三年。二四頁。
- (3) A. S.34
- (4) Pr.2 S.316-7
- (5) Pr.2 S.285
- (6) Pr.1 S.29
- (7) E. S.243
- (8) Pr.3 S.333 “Osterreich im Spiegel seiner Dichtung” (1916)
- (9) Pr.2 S.248
- (10) Pr.2 S.82-3
- (11) ホフマンスタールにおけるヤーンの影響については、Gottthart Wunberg: Der frühe Hofmannsthal. Stuttgart (W. Kohlhammer) 1965. S.30-40を参照のこと。
- (12) 「前存在」(Präexistenz)とは、『私自身について』(Ad me ipsum)の中に見られる言葉で、ホフマンスタール自身の若き日の生のあり方を意味し、倫理的に克服されねばならぬものとして、彼に終生つきまとったテーマであった。その言葉に含まれた内容は次のようなものである。即ち、享樂的な美的生活、抒情詩人であること。時代や生活、生や死に正面から立ち向かわず、言葉の魔術によってそれらを飛び越えてしまふこと。非倫理性。夢見がちな態度。日常的な陶醉状態。無時間性への憧れ。世界と自我との盲目的な一体感など——つまりそれらを一言で言えば、自らはそれと気付かぬ生への罪、とでも言えようか。
- (13) E. S.58
- (14) C. G. ヲング『ユング自伝』(A. ヤッフエ編、河合隼雄他訳)。みすず書房。一九七三年。一六九頁。
- (15) GID. S.18
- (16) Peter Altenberg (1859-1919) 世紀末ウィーンのいわゆる「カンヌ文士」の代表。川端康成の『掌の小説』にも似た瑞々しい掌編を多数残した。
- (17) Pr.1 S.274 “Ein neues Wiener Buch” (1896)
- (18) Werner Volke: Hugo von Hofmannsthal. Reinbeck bei Hamburg (Rowohlt Taschenbuch), 1967. S.42
- (19) Pr.1 S.132-3

- (20) Pr.2 S.282
- (21) Arthur Schnitzler (1862-1931)
 ノロイナハニオヒヨシヨラーの作品の心理描写や精神分析の見事な驚き
 彼の「ユト」は「我が分身」と呼んでゐる。
- (22) GID. S.61
- (23) GID. S.17
- (24) GID. S.494
- (25) Pr.2 S.248
- (26) “Ein Brief” (1902)参照。「チャンドス書簡」と呼ばれるこの作品は、
 この世を統べる或る原理が失われた結果、一切の事物はその関連性を喪失
 し、もはや既成の概念や言葉では、現実を何一つ把握することも表現する
 コトができなくなつてしまつた状況を描き、世紀末から今世紀の文学へ
 橋を渡す作品となつた。
- (27) Pr.2 S.120 ショラルディーン・ルーミイは、十三世紀バルシャの神
 秘師へ。
- (28) Pr.2 S.249
- (29) Pr.2 S.88-9
- (30) D.4 S.437
- (31) D.4 S.460
- (32) D.4 S.461
- (33) D.4 S.462
- (34) Max Brod: Über Franz Kafka. Frankfurt am Main (Fischer
 Taschenbuch), 1974. S.46.
 (カタカタ) ホンヤンスターンの原文では「濡れた」は nasser でけな
 く、feuchter とある。
- (35) Pr.2 S.60
- (36) Pr.2 S.246
- (37) Pr.2 S.62
- (英訳) 流石の天才の参事大権)
- Erwin Kobel: Hugo von Hofmannsthal. Berlin (Walter de Gruyter),
 1970.
- Richard Alewyn: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen(Vanden-
 hoeck & Ruprecht), 1958.
- Marcel Brion: Hofmannsthal und die Erfahrung des Labyrinth.
 In: Hugo von Hofmannsthal (Wege der Forschung, Bd. CL-
 XXXIII). Hrsg. von Sibylle Bauer, Darmstadt (Wissenschaft-
 liche Buchgesellschaft), 1968.

Stefan Nienhaus: Das Prosegedicht im Wien der Jahrhundertwende
 —Altenberg, Hofmannsthal, Polger. Berlin (Walter de
 Gruyter), 1986.

W・M・ジョーンズ『ウィーン精神』。みすず書房、一九八六年。
 C・E・ショーンスキー『世紀末ウィーン』。岩波書店、一九八三年。
 K・ケレーニイ『ギリシアの光と神々』。法政大学出版局、一九八七年。
 吉村博任『泉鏡花——芸術と病理』。金剛出版、一九七〇年。
 川村二郎『チャンドスの城』。講談社、一九七六年。

その他。