HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ホーフマンスタールの短編小説について：神話的な世界と死の問題
Author(s)	岩田, 聡
Citation	独語独文学科研究年報, 7, 31-45
Issue Date	1981-03
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25574
Type	departmental bulletin paper
File Information	7_P31-45.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

ホーフマンスタールの短編小説について
── 神話的な世界と死の問題 ──

岩　田　　聡

1

叙情詩人として出発したホーフマンスタールにとって世紀の転換期の数年間は、戯曲と併行して短編小説の創作を試みた時期でもあった。多産であった劇作に比較すれば、短編小説の分野では未完または未発表に終ったものが相当数あって、ウィーン北東の小都市ゲーディングで一年間の兵役に就いていた１８９５年頃から１９００年にかけてのほぼ6年間に、僅かに『６７２夜のメルヒェン』、『騎兵の物語』、『バソンピエール元帥の体験』の３つの作品が発表されただけである。この寡作の原因はどこにあるのだろうか？物語作者としての力量に格別不足していたとは考えられない。おそらくホーフマンスタールの物語作品に執拗に登場する特異な死の諸相を考察することが、この疑問を解く鍵のひとつになるであろう。

ホーフマンスタール晩年の自作についての断片的注釈『アド・メ・イプスム』のはじめには、「詩人とはあの至高の世界── その使者は死── からの転落者」（ＲＡⅢ６００）であると規定されているが、それに続けて新プラトン主義的な傾向をもったあるギリシアの教父からのかなり興味深い引用がなされている。

> 至高の美の崇拝者である彼は、自分がすでに見たことのあるものを、自分がまだ見たことのないもののたんなる模写にすぎないと見做して、それそのものを、原画を味わいたいと切に望んだのであった。　　ニサのグレゴール（ＲＡⅢ６００）

してみるとホーフマンスタールにとって＜死＞は、「転落者」の「至高の世界」への絶えざる憧憬を満たすべく遣わされた導き手であり、「模写」にすぎない見なれた生を、「原画」であるまだ見ぬ生へと変貌させる魔術的方法であったといえよう。では、生が始源の全体性を回復する至高の世界、まだ見ぬ生を顕現させる方法としての＜死＞は、どのように作品に取り込まれたのであろうか。

先に挙げた３つの作品でも、世紀末特有の妖しい雰囲気の漂う物語空間のなかに、主人公たちの不可解な生と死が繰り広げられている。それぞれの謎めいた死は読者を、死に至る出来事の連鎖を矛盾

なく解きほぐしたいという誘惑に駆り立てる。『メルヒエン』の商人の息子は何故軍馬に蹴られて死ぬのだろうか。あるいは『騎兵の物語』では軽微な命令違反に対する処置が、何故即時射殺という極刑に結びつくのか。これが読者を悩ます最初の疑問であろう。だが結果としての死から、それに相応しい原因を物語のなかに探ろうとすると、この試みはきまって厚い壁に突き当たるのを経験する。さらに『バソンピエール』の場合には、女主人公の小間物屋の妻が死んだのかどうかも、実は定かではなく、どうみても暗示の範囲を出ないという解釈上の難問が付け加わることになる。こうして先の疑問に対して、物語は正解のない問題のように見えてくる。<なぜ>死ぬのかという問いの設定の仕方を変えて、<どのように>死ぬのかという関心から物語を再び検討すると、死は、それによって死者の生に照明を当てる強烈な光源のように見えてくる。いわば、どこからか投げ入れられた死が発火点となり、死にゆく者の生が、対立し合う要素を包括した全体として、その光のなかに浮かびあがってくる。光源といっても、それは決して恣意的な仕掛けではなく、生と死には運命的な出会いの予感がある。表面的には偶然的なものに見える死と生は、因果関係を超越した連関のなかで相互変容を遂げているのである。生の変容の方法としての<死>について以下ふたつの短編、はじめに『バソンピエール元帥の体験』(１９００)、次に『騎兵の物語』(１８９８)に即して考えていくことにする。

2

『バソンピエール』の題材は本来、１６世紀から１７世紀にかけて絶対王制期のフランスに実在したフランソワ・ド・バソンピエール元帥の回想録のなかにある挿話であって、はじめにゲーテが『ドイツ避難民閑談集』(Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, １７９５)で採り上げ、さらにこれを手本にしてホーフマンスタールが翻案したという成立上の経緯がある。ゲーテの場合には(以下Gと略記する)、ほぼ翻訳に近い形で原話が採録されているので、まずGの梗概を述べておこう。バソンピエール元帥が勤務の都合でセーヌ川に架かった小橋を渡るときに、いつも深々とお辞儀をして見送る女がいた。その女とある売春宿で一夜を過ごし、二日後に再び密会を約束するが、女の指定した「伯母の家」に行くと、そこにはペストで死んだと思われるふたつの死体があった。早々に逃げ帰ったバソンピエールは、女の消息が不明であることを報告した後で、この不愉快な結末がなかったなら、自分の記憶しているうちで最も魅惑的な情事のひとつであっただろうと回想している。[1)]

ホーフマンスタールの翻案(以下Hと略記する)は、分量で約4倍になったことからしても明らかなように、たんなる複製ではない。どこをどのように改作したのか。ここでは、要点だけを手短に指摘するにとどめる。第一に、Gには直接登場しない、女主人公の夫らしき人物を目撃する夜の出来事を、ふたつの夜の間に挿入し、しかも端正で高貴な気品を漂わせたその男が、ペストに冒されている

ことを暗示するかにように、ペストの徴候が現れる指の爪を観察させている。このことが伏線になって、ふたつの死体について言えば、それが誰なのか、Gのバソンピエールにとってはあまり問題にされず、ただ「不愉快な結末」として片づけられているのに反して、Hではその回想部分を削除していることもあって、ふたつの死体と小間物屋夫妻との同一性を強化する結果になっている。第二に、死体のあった部屋で燃やされていたベッドの藁の炎は、Hではペストの感染防止という実利を越えて、愛の炎の象徴としての意義を担っている。物語の舞台を厳冬のパリに設定したHでは、炎のモチーフは売春宿の一室で元帥と小間物屋の妻の縺れ合う影を映し出す暖炉の炎へ、さらにふたつの死体の傍らで揺らめく黒い影を投げかける藁の炎へと二重化されている。常識的には姦通でしかない出来事、たんにふたつの遺骸でしかないものが、影絵という最も簡素な形態で表現されることで、逆に無限の広がりと深さを獲得している。生も死も等しく同じ次元に還元するこの炎・影絵モチーフが情事と死を結ぶ糸になり、ふたつの出来事の間に隠微な照応を生み出し、さながら女の主人公の内部から発せられる生の篝火が燃え盛っているかのような余韻を残すのである。第三に、小間物屋の妻のいわゆる性格の造形について比較してみると、Gでも売春宿での再会を拒否する女の非妥協的な態度は頑な純真ささえ感じさせるが、Hの新たに補筆された情事の夜の描写は、通俗的な姦通に堕す気配は微塵も感じさせないばかりか、女の振舞いには子供のような無邪気さ、あるいは成熟した女の自由奔放とも見える新たな要素が綿密に刻印され、それだけに表面的にはそれらの要素と矛盾する貞淑な妻のイメージはより一層増幅されることになる。いくつもの対立的な要素が渾然一体となった不思議な調和を醸し出し、それはもはやいわゆる性格という語彙では捕えられない領域を指し示している。以上の3つの点をGとの大きな相違として指摘できるが、次にこの予備作業を踏まえて、古い素材に織り込まれた新しい内容を検討することにする。

ホーフマンスタールの改作もまた依然として、出来事の関連の謎について、事実関係のレベルではさまざまな憶測を許容することは否定できない。例えば、ふたつの遺体が小間物屋夫妻であったと想定してみても、妻の不貞を察知した夫が無理心中を強要した場合、あるいはふたりともペストに罹って急死した場合。さらに死体は全く別人のものであったと仮定すれば、小間物屋夫妻が突如として店をたたんで失踪し、元帥が誑かされた場合など、順列組合せのようにいくらでも考えられるのである。この夫妻の物語については、仮に夫妻であるとしての話ではあるけれども、結局プロットがないばかりではなく、ストーリーすら曖昧な暗示によって提示されている。英国の小説家兼批評家E・M・フォースターは『小説とはなにか』(Aspects of the Novel)のなかで、ストーリーとプロットについて、前者は「王がなくなり、それから王妃がなくなられた」、後者は「王がなくなり、それから悲しみのあまり王妃がなくなられた」と定義しているが、[2] この有名な定義をもじって言えば、亡くなられたのが誰だったのかは確認されることなく物語は終っている。

死体の謎がすっきりと解明されない点は、たんに実際の体験者の限定された視点から、一人称形式

で語られるという回想録の形式上の特質に由来するのではおそらくない。仮に三人称形式の語りが採用されていたとしても、この点に変更はなかったであろう。なぜなら、いったい不貞を働きながら、それでも純潔は可能なのか、可能であれば、それはどのようにして形象化され得るのか、これが後に述べるようにホーフマンスタールの抱えていた課題であり、この形象化の困難性が極めて象徴性の濃厚な作品を生み出させた要因であったであろうから。幻想的奇譚という古い衣裳を踏襲した所以もここにあるのだろう。出来事を形造る個々の形象は、飽和した溶液から析出された結晶のような象徴性を帯びていて、こうした形象から成り立つ物語の全体は、厳密な杓子定規の解釈によって読み解く方法を要求するというより、むしろ読者の想像力に最大限の自由を委ねているように見える。しかし、原作を4倍にも拡大したホーフマンスタールの翻案に傾けた苦心が、全体の理解のための手懸りは、原作の魅力を損うことなく、より以上に深める形で提供することにあったとすると、読み方には自ずと一定の方向が与えられることになる。先述したGとの相違に着目しつつ、ふたつの物語を重ね合せると、そこにHの朧気な輪郭が、かなり明瞭な姿を見せてくるようである。

例えば、夫に対して誠実な妻がいる。その誠実が完全であればあるほど、そこにおいて実現されない、あり得たかも知れない可能的な世界、別様でありたいと願う密かな欲望が強く疼いている。夫に対する誠実は自己に対する不実であり、自己に忠実に生きようとすれば、夫を裏切る結果になる。この対立に調和をもたらすことは不可能であろうか。この問いかけの可能性をホーフマンスタールは、女の謎めいた形姿のなかに求めたのであろう。あるいは、愛の夜と死の夜を生きて死んだ女に体現された彼岸の世界が、ホーフマンスタールを捕えたといったほうがより適切かも知れない。ただし、彼岸という形容はあくまでも便宜的なものにすぎない。言葉が直截に表現し得るには、あまりに近しい世界であると言っても間違いではないであろうから。ここでは、象徴するものと象徴されるものとの関係は分割不能であって、距離的概念を利用した形容は無器用な比喩以上のものではない。いずれにせよ、情事の夜の影絵には、すでに死の兆しが刻印され、死の夜の影絵には愛の予感がある。バソンピエールが目撃したふたつの遺体は、死を免れない存在が、死を越えて結びつこうとする絶対の愛の証しに他ならないと言えるだろう。なぜなら、この死を頒ち合う形姿はホーフマンスタールに、あのオウィディウスの『転身物語』(Metamorphoses)巻八にあるプリュギアの老夫婦の物語、神の恩寵で同じ時刻にこの世を去るのを許されて、寄りそう二本の樹に変じたピレモンとバウキスの物語[3]を想起させずにはおかなかったであろうから。

ホーフマンスタールがこの老夫婦の物語を読んだ日付を、正確に特定することはできないが、その読書の痕跡は、すでに挿劇『白い扇』(1897)に認められるし、さらに注目に値するのは喜劇『クリスティーナの帰郷』(1909)の第三幕で、バソンピエール同様恋の冒険者であるフロリンドが、クリスティーナと結ばれる篤実なトマソ船長に語りかける次のような台詞であろう。

フロリンド：……あなたにはピレモンとバウキスの物語に涙が喉までこみあげてきた経験なんて全然ないでしょうね。いいんですよ、そんな物語を読んだことなどないでしょうから。でも船長さん、あなたはきっとその物語を生きることになるでしょう。ほんとうに羨ましい方だ。（DⅣ２１７）

この台詞には、瞬間にしか生きられない恋の冒険者の悲哀が率直に吐露されているが、自分と同じ刹那的な愛に身を委ねたはずの女が、永続的な愛の化身となっているのを目撃したバソンピエールの驚愕は測り知れなかったであろう。この驚愕はHの次のような転調に窺うことができる。Gの「私は大急ぎで引き返し」[4]に対応する個所は、Hでは「私はよろよろと階段を降り」（Ｅ１４２）と書き換えられ、さらにGの終結部を成している余裕ある回想、―― 「このアバンチュールの相手の女は下層階級の者でしたが、それでもこの嫌な結末を別にすれば、私の記憶している最も魅力的なアバンチュールのひとつと言っていいでしょうし、またあの美しい女のことを思い出すと、懐しい思いを禁じ得ないことも確かです」[5]――もまた全面的に削除されている。

こうして、あたかも祈るようにして何カ月もの間、深々とお辞儀をし続けた小間物屋の妻にとってバソンピエールは、アリアドネーにとっての来訪神バッカスのような存在[6]ではあったが、けれども奔放な愛の化身ともなれば、献身的な愛の化身ともなる女の生の謎めいた輪舞の脇役にすぎなかったこともまた明らかになる。稀代の色事師が、市井の平凡なひとりの女に翻弄されるという逆転の構図をより明確に提示することに、あえてゲーテの翻訳に挑戦した若いホーフマンスタールの狙いと意気込みがあったように思われる。

3

『バソンピエール元帥の体験』の女主人公の生と死が予感させる、「見なれた生」の世界においては不協和音を発するものが、調和的な旋律を奏でる「まだ見ぬ生」の領域、「至高の世界」をホーフマンスタールはまた神話的な世界として捉えていた。

お前が生者として関与しているすべての仮構は神話的だ。神話的なものの世界では、いかなるものも、その反対の意味である二様の意味によって支えられている。すなわち死＝生、蛇の格闘＝愛の抱擁。それ故、神話的なものの世界ではすべてが釣り合っている。（ＲＡⅡ２５５）[7]

蛇の格闘が同時に愛の抱擁でもあるのが神話的な世界であるとすれば、この矛盾した世界はどのよ

うにして記述することができるのであろうか。概念的性格の濃い言語表現は、それ自身のうちに自家撞着を抱え、言葉との苦しい戦いを強いられることは明白であろう。では古代神話の荒唐無稽に退行するか、あるいは逆説的詭弁を弄する饒舌に赴くか、こうした岐路に立たされて、ホーフマンスタールは別の道を探り求めることになったのであろう。それは、概念的表現を避けて、すべてを簡素な形象の豊かな象徴性に託して、この矛盾した世界を現前させようとする試みである。同じく『友の書』に、「深みは隠さねばならない。どこに。表面に」（ＲＡⅠ２６８）と記したホーフマンスタールの作品に、弱々しく曖昧であるという批判がつきまとって離れないのは、この神話的な世界の予感を形成する仕方に起因すると言えるだろう。

神話的な世界を媒介するものが、象徴的な形象に漂う幽かな予感でしかないということは、また他方では人間が神話的な世界を捕える方法の困難さと表裏一体の関係にある。この方法をホーフマンスタールは、おそらく次のように思い浮かべていたであろう。人間の知覚が、一切の分析的な概念化作用から自由にならない限り神話的な世界が開示されないのであれば、それは通常の知覚の体制を拘束している力が弱まるときにのみ可能であろうと。つまり死の瞬間や、夢の状態、愛の秘蹟がもたらす神秘的高揚において。

死はまさに愛と同様の神秘だ。誰もが、この全く個人的な神秘の甘美さに沈潜することができる。たとえ耽美主義者であろうとも、これはやはり唯一の魅惑的な対象である。（ＲＡⅠ４９５）

ここに引用したのは１９０８年１月の日記の一部であるが、すでに若いホーフマンスタールが夢のような状態のうちに象徴的な死を繰り返し体験していたことは、初期の作品や日記などに窺うことができる。そして、この体験から得たものは、死は神話的な世界を呼び寄せるという認識である。詩・小説・戯曲など、ほとんどすべてのジャンルで死に執着し続けた背景がここにある。

徹底した感覚の惑乱によって神話的な世界を現出させようとした試み、『ヴエールをかぶった女の物語』、『黄金のリンゴ』などの短編小説の構想はいずれも完成に到らなかったが、もうひとつの愛の秘蹟という方法の成功例としては『ルツィドール』が挙げられるであろう。「未執筆の喜劇の人物群」という副題をもつこの喜劇的短編では、男装した少女が姉に求婚した青年への、同情とも愛情ともつかない思春期特有の不安定な感情に促されて、密かに架空の恋の使者から夜だけの花嫁となる顛末が描かれている。姉に扮した妹ルツィーレ、つまり夜のアラベラから犠牲的な愛の奉仕を受けとるウラジミールは、昼には美貌の姉アラベラから冷たくあしらわれ、「魔法の盃を繰り返し飲み干すような」（Ｅ１８２）めくるめく魅惑を経験するのだが、この二重化されたアラベラに導かれて、自己の内部に抑圧されていた神話的な世界の鉱脈を発見する青年ウラジミールは決して特殊な人間ではない。「例えば、夢うつつに何かの動物、犬とか白鳥とかに乗り移ったりする空想的な感性に心を奪わ

れてしまいそうになったことが、かつてはときどきあった。けれどもそのような少年から青年への移行期の時代のことを思い出すことを、彼は好きではなかった」（Ｅ１８１）とあるように。ここでは、ごく平凡な人物たちの喜劇的な配置に、男装した少女が女に目覚めていくという軽妙な筋立を絡ませて、いわゆる現実と非現実の流動を巧みに生み出しているのである。だがホーフマンスタールにとって、このようなありふれた日常世界に神話的な世界を垣間見せる名人芸の域に達するのに、世紀の変わり目からなお１０年ほどの時の経過が必要であった。『ルツィドール』は歌劇『バラの騎士』と同時期１９０９―― １９１０の作品である。

4

『騎兵の物語』でホーフマンスタールが描こうとしたものは、おそらく象徴的な死である分身体験を通過して、神話的な世界に参入した者の帰還の悲劇であり、それはまた、永続化不能のまだ見ぬ生と見なれた生との決定的な乖離を比喩的に表現しようとする試みであるように見える。１８９６年の或る講演でホーフマンスタールは、「詩芸術の基礎は精神的なものであり、それは浮遊している、果てしなく多義的な、神と被造物との間に懸っている言葉です」（ＲＡⅠ 18f.）と語っているが、この短編の「未曽有の出来事」である騎兵曹長アントン・レルヒの分身体験、あるいは最後の唐突な死も、出来事の描写の鮮明さに反比例するように、不確定な世界の息吹きをはらんでいる。例えば、上官の命令を無視して射殺されるレルヒ曹長の死は、表面的には狂った人間の死であることに間違いはないが、しかし、その時「彼の意識を満たしていたのは、この瞬間のものすごい緊張感ではほとんどなく、何か奇妙な安逸のさまざまな形姿に満ち溢れていた」（Ｅ１３１）とあるように、その狂気の深みには、言葉の彼方のもうひとつの世界の予感がある。そしておそらく、このもうひとつの世界は、分身体験によって開示されたある未知の世界であり、その未知の世界の異様さが狂気という形で発現したのであろう。出来事はクライスト的な文体で、時間的な順序に従って矢継ぎ早に配列されていき、それぞれに確かな存在感を備えてはいるが、あの神話的な世界を支える「二様の意味」（ＲＡⅠ２５５）を互いに照らし合うことによって両義的な世界に変貌していくのである。

まず、騎兵曹長アントン・レルヒがドッペルゲンガーを見るに到るまでの経過を追ってみる。舞台は１９世紀中ばの北イタリア、ミラノへ進攻するオーストリア騎兵中隊は午前の戦闘で次々に勝利を収め、無防備のミラノの街に入城する。午後の進軍中にレルヒ曹長は隊を離れ、さびれた村をひとりで騎行していたが、このとき村はずれの石橋を挟んで分身と対面する。その村は不具の人間、気違い女、不潔な犬の群れなどのグロテスクで悲惨な形姿に満ちていた。おそらく曹長の眼には、この村の光景は地獄のようなカオスの世界として映っていたはずである。というのは、村の対極の世界として、

美しいミラノの街の行進と、そのときみかけたひとりの女の平和な部屋の空想のなかでの占拠があり、このような街と村との強烈な対比、落差の大きさが荒れ果てた村を地獄のような世界として映し出す働きをしていたであろうから。何故このような村に迷い込むことになったのか。ミラノの女の部屋を見たあとの曹長の空想は、白いベッドと植木鉢、マホガニー製の家具のある部屋の主人となること、いいかえると平和な日常生活に没入したいという欲望に染めあげられていた。この肥大した欲望は彼に、ミラノの女に向かって、「一週間後に我々が進駐してきたら、ここを俺の宿舎にする」（Ｅ１２４）と言わせる。だが、部屋を独占するには何か特別な手柄をたてることが必要だったのか、敵の将軍を捕虜にしたいと目論む彼の眼には、荒れ果てた村もあやしくおもわれたのである。村を騎行する曹長の前には、狂った女、痛々しいほどに胴体の肥満した犬、屠殺場にひかれていく牝牛が次々に立ちはだかり、時間の進む速度が奇妙に遅く感じられ、馬の歩みもついには、民家の壁にへばりついたワラジ虫の速度と同じであるかのような気分に襲われるのである。

村における曹長の体験が名状し難い内実をはらんでいたことは、語り手が一切の心理の描写を放棄していることから推察されるが、あえて粗雑な分析を試みるならば、ひとつには人も犬も虫も区別を失ったカオスの無秩序、神なき世界の恐怖であり、もうひとつは、その恐怖にもかかわらず、それと意識されないままに嫌悪を催す事物との不思議な交感がなされていたであろうということである。厭わしいはずのものを、その細部に至るまで観察している曹長、とりわけ動物の目の表情については「小さなおどおどした目」（Ｅ１２７）、「その目は限りない悲しみと疲れを宿していた」（Ｅ１２７）、あるいはまた「哀れっぽい目で」（Ｅ１２７）と繰り返されていて、それらすべてを凝視している曹長と、「注意深さと愛は互いに他を必要とする」（ＲＡⅡ２４９）という『友の書』のアフォリズムを考え合せると、彼もまたあのチャンドス卿同様、うちすてられたものたちとの不思議な交渉の場に居合せたことになるだろう。そうだとすると、相反する感情の交錯、相殺が生み出す感情の零地点にあったから、生強の心理の描写など不要であったのだろう。あるいは、村の客観的な描写は、視点を変えると、レルヒ曹長の主観の描写としての価値を有していると言ったほうが適切かも知れない。見る者と見られる者との間の強い共生感、相互の流入が両者の融合同化を誘発しているのだから。そしてこの融合同化が、村はずれの石橋の向こう側にドッペルゲンガーを出現させるきっかけとなる。すこし長くなるが、その場面を引用してみよう。

と同時に、馬の胸から重くあえぐような息が吐き出されたのだが、全く聞き憶えのない音のような気がした彼には、何の音だかすぐに判るはずもなく、音の源をはじめは上の方や横の方に、しまいには遠くの方に探ってみると、石橋の向こう側のほぼ同じだけ離れた位置に自分と同じ隊の騎兵が、それも曹長で、しかも白い前脚の栗毛の馬に乗ってやってくるのに気づいた。……双方の馬がそれぞれの側から同時に、同じ白い前脚を橋に踏み出そうとしたとき、曹長のじっと見詰めた視

線は、相手の姿におのれ自身を認め、無我夢中で馬をおし止め指を拡いた右手を相手の方へ伸ばすと、その者も同じように馬を止めて、右手をあげたかと思うともう消え失せてしまい、……
（E128）

カオスの世界に同化したことが、自分がこちらにもあり、向こうにもあるという奇態な状況を現出させたとすると、この自我の遍在・拡大は、ここでは村はずれの石橋に象徴されるカオスの世界との境界線が消滅しない限り、それはまた自我の分裂も意味している。この分裂は、分身の消える瞬間に止揚されることになる。一般に、分身の出現は危機的状態に陥った者が、この状態の彼岸にあるべきはずの自分の幻を投影して、その分身の中に瞬間的に乗り移ることで危機を脱出する無意識の自己救済行為と考えられている。[8] この移行の瞬間に、分身を見た者は脱殻となり、脱殻に替って分身が生きはじめ、死と再生の儀式は完了する。この過程はまた、ホーフマンスタールの対話形式の詩論『詩についての対話』のなかで語られている生贄の動物とそれを殺す祭司が一瞬間ともに死んで一体となる犠牲行為に擬することができる。先に引用した曹長と分身との出会いの場面を注意深くながめると、鏡像のような同一性のなかにも微妙な差異が認められる。レルヒ曹長が指を拡げた右手を前に伸すと、それに対する分身の反応は、右手を上げる動作であった。これはおそらく死の宣告の身振りであろう。両者の手の動きの微妙ではあるが決定的な差異に、曹長は殺される生贄、分身は殺す祭司の役割を演じている指標があるのだろう。ところが、分身の消失は、分身を見た者が分身のなかに移行し、一体化したことの帰結であるとすれば、それはまた生贄と祭司、殺される動物と殺す神との合体に他ならず、そのことの異様さは分身体験を経た曹長の変容が示すことになる。この変容が、ノヴェレの美学のいわゆる「未曽有の出来事」なのであろう。

レルヒ曹長が、一方で獣じみたカオスの世界を体現していることは明らかで、実際中隊長ロフラーノ男爵と向き合ったとき、彼の目には「ときおり何か卑屈な犬畜生めいたものがちらついては消えた」（E131）と語られている。では、もう一方の殺す祭司の側面はどこに見出されるであろうか。たとえば、レルヒ曹長を射殺するときの中隊長は、銃身のホコリを払ったり、「ぼんやりとした視線」（E131）を向け、銃を手にした腕は「投げやりな、気取ったような動作で」（E131）もちあげられるが、これと全く対照的なのが、最後の戦闘に切り込んで敵の若い士官を倒すときのレルヒ曹長の行動の描写である。「蒼白の童顔と銃口を曹長の方に向けた途端に、疾駆する馬体の重圧を切っ先に集めたサーベルが彼の口のなかに突き刺さった」と書かれている。戦闘の場面も含めた中隊長の行為の在り様が、極めて卑俗であることは言うまでもないが、レルヒ曹長のそれには、どのような形容をも効力を失わしめる何かがあるのであろう、およそ簡潔な描写であり、それだけに行為それ自体の完璧性が際立ってくる。行為が完璧であるのは、おそらくそこに残忍さと愛と、優美と武骨とが等量に含まれているからにちがいない。いいかえると、動物的なものと神的なものという二元的なものの

同時的な顕現を予感させるのである。このパラドクスを別の例を引いて考えよう。

ホーフマンスタールがオスカー・ワイルドについて語ったエッセイ、『セバスティアン・メルマス』のなかに次のような文章がある。

ある島の未開人は、自分たちの死んだ親族の身体に矢を突き刺して、矢の毒で確実にとどめをさしてしまうという。これはひとつの深遠な思想を比喩的に表現し、かつ自然の思慮の深さに率直に敬意を表明するすばらしいやり方だ。（ＲＡＩ３４４）

未開の人々が、身内の者の遺体にわざわざ毒矢を刺して止めを刺すのは、そうすることで自分も一緒に死ぬためであり、死者と死を共有するための儀式なのであろう。おそらくこの一見残酷ともみえる原始的な儀式に、死にゆく者に対して、生きている者が示し得る最高の愛の表現があるとホーフマンスタールは考えたにちがいない。野蛮さ故に愛の原形が可能であると。アントン・レルヒ曹長の場合には、分身との出会と消滅の瞬間、殺すのも自分、殺されるのも自分という奇怪な事態のなかで、殺すという行為が文字通り必死の行為、殺す者と殺される者とが一体と化す愛の象徴的表現であることを、肉体化された認識として刷り込まれていたのであろう。ここに変容した曹長が死の儀式を執り行う祭司である所以がある。

さて、死の直前の彼の意識に氾濫していた「奇妙な安逸のさまざまな形姿」とは一体何であったのだろう。マホガニー製の家具と植木鉢のあるミラノの女の部屋のイメージでないことは、「奇妙な」という形容詞からしてすでに明らかである。それはあのカオスの村の光景、死の世界と生の世界の間のどっちつかずの被造物の受苦の世界だったのではないだろうか。分身に対して指を拡げた右手を差し出す曹長の姿が、救済としての死によって生の世界への帰還を求める無言のジェスチアであれば、例えば花柄のスカートを引き摺り歩く気違い女も、ベッドに這い回る腰のぬけた不具者も、受苦からの救済を彼岸の世界に求める姿として等価の意味を照らし合っているようにみえる。ここには、もうひとつの世界での、「蛇の格闘」が同時に「愛の抱擁」でもあるような神話的な結びつきの予感がある。そして、捕獲した敵の軍馬を放せと命令する上官に対してみせるレルヒ曹長の「彼自身にも未知の心の底からこみあげてきた獣じみた憤怒」（Ｅ１３１）のすさまじさは、獣的でありかつ神的である曹長の変容を端的に物語っているようにみえる。

5

『騎兵の物語』を含めた短編小説の連作の構想を練ったゲーディング時代の日記には、１８９５年

7月14日の日付で次のように書かれている。

生の道はますます強力な魔術に向かっている。魔術とは、魔的な視線によって諸々の関連を捉える能力であり、事物が薄暗がりのなかを重苦しく、死んだように蠢いているカオスを愛によって蘇生させる才能である。（RAⅢ405）

ホーフマンスタールの短編小説における表現の特異性について考えようとするとき、この日記の「魔的な視線によって諸々の関連を捉える能力」という箇所は、かなり示唆的であるように見える。確かにアントン・レルヒ曹長の体験は徹底して見る行為に結びついていた。おそらくあの狂気によって得られた魔的な明視は、彼の胸裡に超越的な関連の世界を現前させていたはずであるが、その世界は物語の語り手にとって、諸々の形象の象徴的照応に託してしか表現し得ない世界であったといえる。この作品はすでに述べてきたように、人間や動物の外的行動、表情、身振りといった外面の描写、あるいは室内の家具什器に至るまでの情景の克明な記述から成り立っていたが、それらは説明的な叙述が排除された簡潔な表面を形造り、形象と形象との関連に確定的な意味付けがなされていないために、事象の余白に多義的な深みを予感させる。そして読み手が、この予感に確かな輪郭を与えるために、個々の形象がはたしている機能を解明しようとすると、形象によって考えざるを得ないという、いわば神話的な思考の迷路に踏み迷うことになる。するとひとつの単純な形象さえも、過大な象徴性を帯びて読み手の前に姿を現わし、途方に暮れるような感情を体験させられる。けれども現代の読者には、ホーフマンスタールの全集のなかにちりばめられた折々の発言を手掛りにして、その象徴的表現の深みにある程度まで接近することは可能である。ところが、若いホーフマンスタールが、言葉を外的に存在し得る事物の輪郭だけを記述することに限定している事実からは、ある種の言葉に対する断念のようなものが伝わってくる。表現の象徴性の度合が強まれば、そこに沈黙の深さが自然に滲み出てくる。「沈黙の礼節」（RAⅢ601）を固持することがなぜ若いホーフマンスタールにとって重大な事であったのだろう。短編小説の創作を試みていた世紀末に、ホーフマンスタールの念頭にあった文学的表現の思想を表明している文章をいくつか引用しよう。はじめは1895年の日記のなかから。

＊われわれは派生的な状態を生きている。すべてが原初の高い存在の余震だ。絵画、言葉、書物、祭壇、風景、これらはわれわれの熱望の護符であり、擬装した姿でわれわれの魂に、その高い自我をみせる。（RAⅢ397）

ウィーン。6月5日。われわれの生の不思議な統治者についてテオフラスト・パラケルススは語る。「われわれのなかに住まうことなく、はるかな高みの星々に玉座をかまえるわれわれの魂」

真の自我、大きな自我。

超越的な世界の運行の真の事象は、われわれの想像力を超えていて、どんなに大胆な形象をもってしても、不本意で月並みな媒介物のなかに引き降ろされるにすぎない。（ＲＡⅠ４００）

特に公表を意図しない場の発言であるせいか、言葉を含めた人間的な表現全般に対する思想の原形がよくでているが、ここで注目に値するのは、「派生的な」生を生きている人間には「原初の状態」、「超越的な世界」の事象を直截に表現し得る手段が授けられていないのであって、言葉といえども、恰もまじないの文句で「原初の状態」をただあるかにみせる「護符」にすぎないと見做している点である。

次に引用するのは、『比喩的な表現』（１８９７）と題された短いエッセイの冒頭の部分である。

こんな話をよく聞かされます。ある文学作品が比喩的な表現で美しくなっている。比喩が多彩であると。こうした物の言い方は、あたかも比喩── 隠喩── が場合によっては無くて済むようなもの、虚構を織りなす本来の生地に、外から縫いこんだものであるかのような誤解を生んでしまいます。むしろ、非本来的な比喩的表現があらゆるポエジーの核心、本質です。すなわち、すべての文学作品が、どこまでも非本来的な表現によってできあがったものなのです。（ＲＡＩ２３４）

比喩的な表現（Bildlicher Ausdruck）とは、字義通りには形象による表現と読むこともできるが、比喩的な表現が文学的表現の全てだと断言するとき、ホーフマンスタールが意図したのは、文学作品から概念性・抽象性・思惟性などを追放することであったといえるだろう。この意図を卓抜な比喩で語っているのは、１８９４年に発表された書評『隠喩の哲学』のなかの一節である。ウイーンの国民公園を散歩しながら、芸術について語り合うふたりの青年。「彼らにとって言葉は生きたものであり、まるで大きな黒犬であるかのように、概念から逃げだす」（ＲＡＩ１９３，傍点筆者）のである。ところが「正義」、「真理」などの純粋に概念だけを提示する抽象語を除くと、もともと言葉は形象を表象させる機能と、概念を表示する機能とを併せもっている。「石」とか「人間」とか言うとき、聴覚的映像とともに両者は分節化されて、それぞれひとつの範疇として区別される。このような概念を表示する機能をもつ言語形象から成り立つ文学作品から、「大きな黒犬」である概念的なものを消去するにはどうすればいいのか。ホーフマンスタールが短編小説で試みている方法は、概念的には対立する形象を並存させて、全体をスフィンクスめいた膠着像に統合し、概念の真空状態を作り出すことであったと言えるだろう。

このようにして成立した作品が、概念で捉えようとすると、手の届かない領域にあるのは確かで、先にふたつの短編を論じたときに、献身的で奔放な、獣的であると同時に神的なという矛盾した形容

を余儀なくされたが、これは「丸いと同時に四角い」の類の形容矛盾であって、結局は神話的としか呼びようがないのであろう。実験的な性格の強い小説の場合、そのような撞着語法が頻用されていたとしても不自然ではないが、良くも悪くも伝統を重んじ、その圏内で伝統と対峙していたホーフマンスタールには、そうした語法は言葉に対する職権乱用のように思われたのかも知れない。では、なぜ文学作品は非本来的な表現に依らねばならないのか。晩年のホーフマンスタールが、「個的なものは言い表わし難い。口に出されたものは、すでに一般的なものに移行し、厳密な意味ではもはや個的ではない。言葉と個的なものは、互いに相殺し合う」（ＲＡⅢ５６０）と語っているように、概念的なものを払拭された事物が、始源の状態で出会う場、対立とみえたものにも調和をもたらす神話空間を予感させるためであった。認識を伝達する方法としての文学的形式の存在理由がここにある。そして、この非本来的な表現、比喩的な形象による表現は、おのれの詩人としての根拠をたずねて、「私は詩人だ。なぜなら形象によって体験するから」（ＲＡⅢ３８２）、あるいはまた「愛によって生を理解する者もいれば、思索によって理解する者もいる。おそらく私は夢で」（ＲＡⅢ３８６）と日記に書いた夢の形象の詩人ホーフマンスタールにとって生得の方法であった。仮に本来的表現があるにしても、それはあのフィリップ・チャンドス卿が夢想する「単語のひとつすら未知の言語」（Ｅ４７２）による表現であろう。

チャンドス卿とホーフマンスタール自身の関係については、これまでさまざまな視点から論議されてきたが、ともに「絶対の探求者」の悲劇を描いた点で、『知られざる傑作』のフレンホーフェルとその作者バルザックとの関係に準えるのが無難のように思われる。もちろん、チャンドス卿がホーフマンスタールの自画像により近いという差は歴然としてはいるけれど。チャンドス卿の告白もまた、花々しく文壇にデビューした若い才能が言語に対する嘔吐感に襲われて、文学活動を断念するという表向きの図式を離れて見れば、ホーフマンスタールが文学作品を創作するに際して適用していた厳格な原理の表明として読むことができる。年長の大知識人フランシス・ベイコンに宛てた手紙という形式に由来する控え目な口調を、仮に日記風ないい回しに改作すれば、大凡次のように縮めることができるだろう。―― 比喩性、象徴性にすべてを託して純粋に形象を提示することがおまえに与えられた唯一の方法だ。何の役にも立たない概念の言葉、抽象の言葉は、口のなかでかびた茸のように砕けるがいい。そうしてできあがった世界のなかでは、分断されていたおまえと事物とは神話的に結びつき、道傍の石とさえも未知の熱い言葉を交わすことが可能なのだ。――

チャンドス卿にとって、物いわぬ事物と未知の言葉を交わすことが、名状し難い恍惚の源泉であったように、ホーフマンスタールもまた言語を絶した神話的な状態を常に感じていなければ、形象を生み出すことができなかった。神話的な世界は、内部と外部の区別が溶解した非人称の世界であり、うしろを振り向けば、見なれた生の世界がはるか彼方に見える陰画の世界に変貌する。このことは、神話的な世界への道、対立する事物も調和的な相において見る超自我 Über-Ich（ＲＡⅢ５９９）へ

の道は、象徴的な死 quasi-Gestorbensein（RA Ⅲ 599）によって可能であることを示している。ホーフマンスタールが自らに課した「沈黙の礼節」の姿勢もまた、神話的な世界へ到達するための象徴的な死の儀式のあらわれであったといえるだろう。そしてここにまた演劇に向かう道が拓けてくる。なぜなら「ドラマは極めて高潔な芸術形式である。そこでは最もよく沈黙されるから」（RA Ⅲ 372）。

使用テキスト

Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M.。テキストからの引用箇所は本文中の（　）内に、次の略号とページ数を挙げて示した。

E＝Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. 1979.

RA Ⅰ＝Reden und Aufsätze Ⅰ 1891-1913. 1979.

RA Ⅲ＝Reden und Aufsätze Ⅲ 1925-1929, Buch der Freunde, Aufzeichnungen 1889-1929. 1980。

D Ⅳ＝Dramen Ⅳ, Lustspiele. 1979.

D Ⅴ＝Dramen Ⅴ, Operndichtungen. 1979.

注

1）ここで使用しているGoetheのテキストはHugo von Hofmannsthal：Reitergeschichte, Fischer Taschenbuch Schulausgabe, Frankfurt a. M., 1976, S. 61-65に収められた“Aus den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten”である。

2）E・M・フォースター：『小説とは何か』小説の諸相。米田一彦訳。ダヴィッド社、昭和44年、108頁。

3）オウィディウス：『転身物語』。田中秀央・前田敬作訳。人文書院、昭和53年、290-295頁。

4）Goethe, a. a. O., S. 64.

5）Ebd., S. 65.

6）Vgl. Hofmannsthal : Ariadne auf Naxos（DV 181－221）

7）ホーフマンスタール：『友の書』。都筑博訳。弥生書房、昭和47年、72頁。

8）石福恒雄：『身体の現象学』精神医学文庫。金剛出版、昭和52年、第1章を参照。

追記　本稿は昭和55年7月、北海道白老で行なわれた「北海道ドイツ文学会」での口頭発表に加筆したものである。

（大学院博士課程）