

ホーフマンスタールの詩の傾向Ⅱ-詩人と文士-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学教養論集刊行会 公開日: 2009-04-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 菊池, 良生 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/4888

ホーフマンスタールの詩の傾向 Ⅱ

——詩人と文士——

菊池良生

1

ホーフマンスタールの抒情詩を読む。例えば「生の歌」(「Lebenslied」1896年)。難解できこえた作品である。ローベルト・ムシルはこんなふう言っている。曰く「この詩行は補助手段がなければホーフマンスタールがいったい何を言わんとしているのか、さっぱりわからない⁽¹⁾」と。こうるさい注釈や詞書を突支棒としなければとても自立できぬ詩、あるいはいわゆる迎えた解釈を読者に強いる甘ったれた詩とでもいうのだろうか。ムシルは断じてこう言っているのではない。彼はわからないが、なぜか自分の心を搏つこの抒情詩に少し驚いているのである。「しかし、それにもかかわらず、この詩行に寄せる共感から逃れることはできない。……何もわからなくともこの詩行は美しいのだ。もちろんわかれば美しさははるかに増すことだろう。しかし同時にわかることによってその美しさが損われてしまうことだ⁽²⁾」。

しかし、わからないままにしておくのは隔靴搔痒に似てどうしても屈託が残るというものだ。そこで諸々の手段を駆使してわかろうと努める。ところで抒情詩をわかるとは何か。実はこの間は、発せられるやすぐさま百の答が返ってくるという体のもので余り近づきたくないのだが、一先ずこうしておく。すなわち、こちらが筋道をたてて読みなおすということである。詩人の具体的な

思いとしての非概念的直観を概念的に翻訳することだといってもよい。そしてこれは明らかに矛盾である。つまり土台無理な話である。こんなことをしたところでこちらの如何ともしがたい半可通ぶりをさらけだすだけだろう。優れた抒情詩とはこんな小賢しさを冷たく拒否するものだ。してみるとやはりムシルの言うように、抒情詩の謎を謎として受けとめ、謎なるがゆえの美をひたすら感情の純化の下で genießen するべきなのだろう。

抒情詩とはななべてこうして読むものかも知れない。思えば「生の歌」のような抒情詩、いやそれどころか、どんなにわかりやすい抒情詩でも概念的に遂に翻訳し切れぬ何かが残るし、そしてそれがその抒情詩の核となっている筈だからである。ところで、このことを踏まえながらも、なおかつ非概念的なるものに迫りに迫りて遂に迫らずという徒勞を通じて、その非概念的なるものをくっきりと浮彫りにさせるという読み方はどうだろうか。これはいかにも喜劇的である。しかし評家というものはこうした読み方をするのではないか。とすれば、評家が抒情詩を論ずるとき先ずせねばならぬこととは、一篇の抒情詩をひたすら感情の純化の下で genießen することと、その詩の意味内容をわかろうとすることを一先ず区別することである。すると、これこれの抒情詩はわかりやすい、あるいはわかりにくいという言い方も屈託なく使えることができるだろう。

さて、ムシルはいざ知らず、私にとっては、「生の歌」という抒情詩は補助手段がなければわかりにくい作品である。（実は、この小文を書き起すにあたってムシルの言を引いたのは、こんなふううにムシルの言を我が田に引こうとする意図があつてのことであつた。）それではこの抒情詩はいわゆる「心過ぎて言葉足りぬ」といった体のものなのか。そうだとすれば、この詩はいかにも愚作である。なぜなら、言語芸術である限り、言葉足りぬのとは愚作以外のなものでもないからである。しかし私はこの詩を私なりに素晴らしいものだと思う。それではなぜわかりにくいのか。

あらわな社会諷刺が常に危険を伴う時代がある。そんな時代に為政者と闘う詩人の書く詩は、ときとして眼光紙背に徹して読まねばならぬことがある。し

かしホーフマンスタールという詩人、そんな危険を感じるころにはいなかったし、なによりも諷刺を旨とする詩を書きはしなかった。

歳月は理解をむつかしくさせるという。ホーフマンスタールの詩的営為は今からおよそ百年前のことである。百年という歳月、それほど理解をむつかしくさせるとは思えない。

現代詩は難解だとよく言われる。それは現代詩が「周囲の世界に誰でも体験できる一定の詩的な状況を、一義的に、明白に描写すること」をやめてしまったからである。かくして現代詩は、昔ながらの主—客—関係を止揚し、天馬空を行くがごとく、時間、空間、状況いずれをみても、互いに極めてかけはなれたものどうしの有り得ぬ結合をやってのけるのである。有り得ぬ結合とは異常に見える。その異常さこそが現代詩の特性であると論じたフーゴー・フリードリッヒは逆に尋常についてこう言っている。「尋常というのは、ゲーテ、あるいはホーフマンスタールの文章を理解しうるような精神状態、意識のありかたを指す……」。(4) フリードリッヒによれば、ホーフマンスタールはわかりやすい詩を書く詩人ということになる。

それでは私にとって「生の歌」はなぜわかりにくいのか。結論を言えば、私自身のヨーロッパ文化の伝統に対する無知の所為である。「〈Lebenslied〉は紛れもなく〈象徴詩〉である。我々はこの場合、〈象徴〉という語を取敢ず表現の観賞上の観点から使っているのである。だとすれば〈象徴〉と象徴されるものとは究極的に異質なものである。そして〈Lebenslied〉に即していえば『鷺』、『小羊』、『孔雀』、『イルカ』等の形象は歴史を背負っているのである。詩人の生きた世界のはかり知れない程の伝統を背負っているのである。つまりは多様な起源をもつ伝統の結合が『鷺』であり『小羊』であり『孔雀』であるのだ。それならば、その多様な起源のうち、我々が知りうる起源をつかむことは……大事なことも知れない。その意味で、各々の形象がかもしだすイメージの数々を、あるときはダンテの『神曲』、又あるときは『聖書』、又は『フェウスト』等々により丹念にさぐるという、クルスマン、エクスナーの作業はあながち無視できないのである」(5)と私はかつて「生の歌」の解釈に際して書いたこと

がある。詩に登場するどの形象とってみても必ず故事来歴がつきまわっており、ヨーロッパ文化の伝統を杖として歩まねば詩の意味が浮かんでこないというわけである。いや、別にヨーロッパ文化と限定する必要はない。事実、この詩には、詩人が普段見なれぬ、遠隔の地インドの伝統文化が入り込んでいると思われる節があるらしい⁽⁶⁾。ともかく、この詩は既存の芸術様式との深い交渉から成り立っているといっているのだ。そしてこのことはこの詩に限らず、詩人の抒情詩一般についても多かれ少かれ言えそうなのである。

さて、「生の歌」がわかりにくいのは結局のところ、既存の芸術様式に対する無知という私の個人的事情に拠るところ大なのだから、それをここで縷縷と述べたところで仕方がない。そこでこの小文の論点は、いま言ったこと、つまりホーフマンスタールの抒情詩は既存の芸術様式との深い交渉から成り立つらしいということに移らねばならない。かくして「ホーフマンスタールの詩の傾向Ⅱ」と題したこの小文はこの点を今少し詳しく論じ、その意味を探ることとなる。

2

「私を強く魅するのは過ぎ去りし諸々の時代が完全に死に耐えようとするのをなんとかくいとめようとする、あるいは遠くにあるものを、見なれぬものを極く極く近しいと感ずることにあるのです⁽⁷⁾」。これはホーフマンスタールが、友人レオポルド・アンドリアンに宛てた書簡の一節である。魅せられてうまれるものはすなわち抒情詩。くいとめること、あるいは近しく感ずることはすなわち、諸々の時代、遠くにあるもの、見なれぬものを詩のなかで暗示すること。私の抒情詩は既存の芸術様式との深い交渉から生れるのです。こんなふう⁽⁸⁾にこの書簡を読んでも付会に過ぎることはないだろう。こうしてうまれた抒情詩に例えば「ある者たちは疑いなく……」(「Mauche freilich……」1895年? 96年?)がある。全行引いてみる。

ある者たちは疑いなく……

ある者たちは疑いなく下層で死なねばならぬ

舟の櫂 重たく水をかすめるところで

またある者たちは上層の舵の傍近く座し

飛ぶ鳥 星の国々を眺め何かを知る

ある者たちはもつれ乱れた生の根方に

重く疲れた手足をいつもどうと投げだす

またある者たちは巫女や女王の傍近く

しつらえられた席に坐り

頭も双手もかろやかに

くつろぎ時を過す

しかし一つの影がかなたの生より

こなたの生へと落ちかかり

軽やかな者たちは重苦しき者たちと

風や大地とももども切っても切れずにいる

とうに忘れられた民らの疲れ

私は臉から拭うことができない

音もなく落ちるかなたの光

私は恐れ戦く心よりうち払うことができない

数多の運命が私の運命の傍であやなし

存在はこれら全てを恣に繰り繰っている

そして私のかかわりは、この生のやせた焰

ひびきかすかな堅琴にとどまりはしない

一読心に浮かぶはガレー船のことか。ともかく、第一節、第二節と、〈ある者たち〉、〈またある者たち〉という2つの存在形式の二律背反が繰り返し述べられ、これが世の習いかと読者を得心させる。

第一節は、アイスキュロス作「アガ멤ノン」の次のくだりを下敷にしたと思われる。

お前らはそんなことをよくも言えるな
舟を漕ぐ舟子ならば
下段に就いているくせに 上段の座で
舟を支配する者に対して

(呉 茂一訳)

呉茂一はこのくだりに「舟で漕ぎ手と舵を執る舵手とのたとえ。自分たちは舟を操縦する支配者、統治者であり、おまえらはその命に従う被治者だとの意⁽⁸⁾」という注釈をつけている。〈ある者たち〉と〈またある者たち〉との対立・分極は遠く古代ギリシアからのこの世の習いである。

しかし、それにしても、この詩のいかなる断定も避けるがごとくためらいにためらう語り口はひどく目につく。名詞のほとんどが複数形である。manche— andere といった曖昧模糊とした言葉が多用されている。同義語の繰り返しは、先行する形象の具体性、一回性、切迫性を滅殺することを狙っている。冠詞の省略は形象の輪郭を朦朧なものにしている。そういえば使用される動詞も不分明な動作を意味するものばかりである。W・カイザーはこうした語り口は語り手がいっさいの恣意と偶然性から逃れるためだと言っているが確かにそうだろう⁽⁹⁾。ところで、いっさいの恣意と偶然も及ばぬところから語られる世の現実とは詰まるところ、世の習いではあっても、語り手が直に視つめ、体験した現実ではあり得ない。つまり語り手は現実体験に拠り語っているのではない。況や〈ある者たち〉、〈またある者たち〉いずれかの立場で語っているのでは断じて

ない。「いはば遠方から指令を受けて」世の有様を抽象してみせているに過ぎない⁽¹⁰⁾のである。そしてこの抽象が更に一步進むと、第三節の仕儀となる。すなわち、対立・分極する2つの相互関連がそれである。

さて、この更なる抽象は、語り手が「アガ멤ノン」を下敷にして第一節を語り起したとき既に準備されていたようにみえる。というのも「アガ멤ノン」という悲劇が、ミュケーナイ王家にまつわる骨肉あい食む陰惨な歴史の一齣を素材にした悲劇だからである。先に引いたくだりは実はアイギストスの科白である。アイギストス。王アガ멤ノンの従兄弟。王妃クリュタイメーストラの情男。王妃とつるみ王を殺害せし王家の篡奪者。しかし彼は恥じることなく先の科白を言っている。これには次のような事情がある。王家の創設者はアガ멤ノンの父アトレウスであるが、「ところでこのアトレウスに兄弟としてテュエステースという者があり、統治権の争いから非常に仲が悪くなって（劇の中でも述べられているが）ある時、彼をあざむいて宴会に招待し、ひそかにその二児を殺してその肉を食わせた。後からこれに気づいた父は嘔吐しながら、残る一児アイギストスを連れて国外へ逃れ去った⁽¹¹⁾という」。酸鼻の極みとでもいうところであろう。王殺害はアイギストスにとっては復讐の成就であった。こうしてアイギストスは先の科白に倣えば、舟の舵手となる。しかしやがて彼は、アガ멤ノンの息オレステスによりクリュタイメーストラともども復讐の刃に倒れ、舟子として永らうこともかなわぬこととなる。つまりアイギストスの生涯とは〈ある者たち〉と〈またある者たち〉との間をめぐりまぐるしく往還したそれであったといってもいいのである。さて、オレステス。見事父の仇を討ったこのあっぱれな公達は同時に母親殺しの罪過を受ける身となる。復讐を成し遂げたとたんに復讐の女神に報復される。要するにこの王家の人々とは、発端と終局、正と負を自在に往還できたその昔の全一的人間の悲劇的変形か。

さらに第二節が第三節の更なる抽象に拍車をかけている。この節中心にある〈巫女や女王の側近くしつらえられた席〉という言い廻しは明らかにゲーテの「イフィゲーニヤ」にあるパルカの歌を下敷にしている。我が一族のめぐり

しい運命の変転を聞き心痛めるイフィゲーニヤ。このアガメムノーンが息女、オレステスが姉イフィゲーニヤに運命の女神たちはうたってきかせる。雲めくる巖根の上に席がしつられられている〈またある者たち〉が、やがて罵しられ、辱しめられ、暗い奈落に突き落されくくらのやみのなかにつながれて／いまはあてなく／裁きを待つ⁽¹²⁾の様子を歌ってきかせる。

ともあれ、先の悲劇を知り、パルカの歌を耳にする語り手が、〈ある者たち〉と〈またある者たち〉との対立・分極の儚さを知るのは必定。2つの存在の相互連関を語るのは不思議ではない。読者は有為転変は世の常と感してもよい。あるいは聖と賤は同じ根を持つものと視てもよい。ともかくこれが更なる世の習いなのである。

かくして語り手は第一節～第三節と世の習いを語り、第四節にきて初めて姿をあらわしてくる。すなわち形象としての〈私〉の登場である。そしてこの詩は〈私のかかわり〉が語られる第五節でもってその世界が閉じられる。ところでこの詩的結構は19世紀ドイツの古典詩の範例によく則っているようにみえる。この古典詩とはいってもなく、ゲーテの「旅人の夜のうた」。「周囲の世界がでぎわよくスケッチされ、それから最後のしめくくりのところで『ぼく』がそれと対比される、あるいはたいていの場合、一致させられる⁽¹³⁾」という範例に則って、語り手〈私〉は自らについて何を語るのか。

実は何も語っていない。極くアッサリ言えば、語り手〈私〉は、この世の共同体的運命を語り、そのなかに深くかかわっている自分を、つまりは組み込まれている自分を語っているに過ぎない。組み込まれること、これが更に更なる世の習いとでも言うかの如く。世の習いというならば、〈私〉は個としての〈私〉である必要は毫もない。つまり、〈私〉は第一節～第三節にスケッチされたこの世の習いとあざやかに区別される〈私〉では断じてない。それどころかスケッチはまだ続いていたのだ。従って、この世の習いのスケッチと〈私〉との対比、あるいは一致によってうみなされる或る種の情調をここで汲みとることはできない相談である。語り手は第一節より最終節にいたるまで、この世の習いをただ描いて示しただけに過ぎないのである。

「旅人の夜のうた」のもつ絶妙究まる詩的結構をそのまま踏襲するとみせながら、その実、執拗なまでに〈私〉の個としての語りを葬り去ったのはどうしてだろうか。これを知るには今一つの補助手段が要りそうである。

詩人はこの詩の創作ノートと覚しき次のような覚え書きを記している。「およそ存在した全てのものが無常であるという考えを、比較的大きな構成のなかで表現する。星々にはとうに存在していたものを、今日のものを。子供たちにはいわばメルヘンを。心搏たれし者にはシスティナのミケランジェロの痕跡を。果てしなく混迷し続ける街⁽¹⁴⁾」。この覚書の日付は1895年7月4日。同年7月28日に詩人はヘルマン・バールに宛てて、ミケランジェロに心搏たれたという主旨の手紙を認めている。又、別のある手紙にはこういうケ所がある。「私はウィーンでクナックス著の廉価な画家伝2巻本を購入しました。そのなかでミケランジェロのケ所は、テキストが全く不十分でかつ解説もまこと平々凡々でありましたがこのうえなく楽しいものでした。ミケランジェロという人物の理念の純粹な、そして超人的ともいえる強烈な関与のうえになりたつ本性が私をいたく感動させました。これは限りなく卓絶したものでありますが、また絶えず私に近いものであると感じられるのです。私はシスティーナ礼拝堂の彫像を、同時にフレスコ壁画を一寸おぼろげにですが思い浮べています。このことが私の考え全体に一つの新しい強さを与えてくれるのです⁽¹⁵⁾」。絶えず私に近い云々のくだりには大いに疑問があるところだ。あらゆるものに積極的に関与していくというミケランジェロの姿勢が、既存の芸術様式との深い交渉からなりたつ抒情詩を書く詩人の姿勢と近いという意なのか。しかしこうしてなりたつそれぞれの作品の間には千里の逕庭があるように思えてならないが、ここではこれについてうるさく言わないでおく。

いずれにせよ、この詩の成立とほぼ同時期になされた詩人のこれら3つの述懐から判断して、この詩がシスティーナ礼拝堂との深い交渉からなりたっているとみてもまず間違いはないだろう。

システィーナ礼拝堂。とりわけフレスコ壁画。途徹もなく大きな構成であると聞く。詩人の臉に顯つのは「最後の審判」。この祭壇画では、罪を受けた者

たちが〈重い手足〉で折り重なって〈下層〉へと沈んでいく。〈上層〉には〈軽やかな頭〉、〈軽やかな手〉をした者たちが〈玉座〉傍近く座っている。最後の審判を前にした人間たちのありとあらゆる姿態が描かれ、人間存在が見事に大観されているというところか。大観できたのは全ての人間が一つの軸を中心に相互に関連していることを知っていたからだろう。ありとあらゆる姿態を描くことができたのは、それらのどの一つも自分の臉、自分の心からうち払うことができなかつたからだろう。

しかし、なによりもこの祭壇画のモチーフとは、この画の中央に位置する、さながら「ギリシアの英雄的な肉体の威力に溢れた怒れるキリスト」⁽¹⁶⁾なのである。これが唯一最大のモチーフなのである。そしてこのキリストは慈愛に満ちたまなざして、愛の福音を説くキリストでは断じてなく、審判と撃滅を下すさまじい怒りのキリストである。キリストはなぜに怒るのか。我が前にあってはその全ての存在が無でしかありえようがないにもかかわらず、なお、我に向かって己の存在を飽くまでも主張しようとする人間に対する審判と撃滅かも知れぬ。「ほろぶべき人間に対決する超越的絶対者のパトスは、人間の全存在を一挙に掃蕩しようとする絶対者の怒りでなくてはならない。すくなくとも罪悪深重な人間のがわから、どこまでも人間であろうとする決意においてみるかぎり、神は怒りの神でなくてはならない」⁽¹⁷⁾というところだろうか。ミケランジェロは神を怖れ戦きながらも神に対峙しようとして企てた。つまりこの祭壇画はルネッサンスの怪人ミケランジェロの超人的ともいえる強烈きわまる自我の告知でもあったのである。それにしてもルネッサンスとはなんという強烈な自我の解放、個の主張をなすとげたことだろう。ホープマンスタールが心搏たれたのは恐らくこのことであつたのだろう。

スタングールはこの画についてこう記しているという。「ロシアから惨憺たる敗走をつづけていた途中のことである。闇黒の真夜なかに、ふと聞こえてくる執拗な砲声のとどろきが突然にわれわれの眠りをさますことがあつた。その音は刻々に集辺まちかにおしよせてくる。すると人間の力という力のすべてが胸に立ちすくんでしまつて、まさしく運命そのものの前面に引きだされたよう

な気がした。もはや地上のことにいっさいの興味を失ったわれわれは、いまやわれわれの人生そのものについて、運命と対話しなくてはならぬと覚悟した。ミケランジェロのこの絵は、ほとんど忘れていたあのときの気持を、私に思い⁽¹⁸⁾ださせた」。かつてのナポレオン軍兵士スタンダールはこの画を見て運命と対話することを覚悟する。無論、神のすさまじい怒りを受けずにはいないだろう。しかし彼はミケランジェロ同様に「どこまでも人間たるべく罪せられていること⁽¹⁹⁾の決意」を固め得る、強烈極まる個性の持主であったのである。

同じく心搏たれたホーフマンスタールは「ある者たちは疑いなく……」を書く。しかしこの詩には、神の意のままに操られる運命を我が手に握ろうとする強烈きわまる個性の〈私〉はいない。従ってそんな〈私〉にすさまじい怒りと撃滅を下す神もいない。詩人が「最後の審判」に心搏たれたのは、すさまじい怒りの神を怖れつつ、それと対峙しようとしたミケランジェロのすさまじい自我の解放、強烈きわまる個性の主張であることは間違いない。にもかかわらず詩人は自らの個性を主張しようとはしない。それはなぜか。詩人が、自我とはもはや解放されて仕えるべきものを何ももたないことを知っているからである。としかいいようがないだろう。かくして、この詩は近代における個性の崩壊をもの見事に表現したことになる。「最後の審判」「旅人の夜のうた」等々との深い交渉により、自我、個性の誕生・成熟に心搏たれた詩人はいまその死を知り、葬走の歌をうたったのだといってもよい。

古瓶を得て、その趣、弥増しに映えるのは斬新の花だが、詩人の挿す花にはこうした深い諦念がつきまとい、いきおい映えるとは少し言いにくい。それがこの詩のもつ不思議な魅力である。辛うじて様式だけは死に耐えることをくいとめたようだ。

さて、「ある者たちは疑いなく……」という抒情詩について、うえのような解釈を施したいま、この小文は次にこのような解釈及び解釈方法を許す抒情詩を書き続けた詩人のドイツ文学における位置について少しく論じることになる。

『ドイツ文学史』(岩波) 1971年刊、1972年改訂版、1977年改訂版、1982年改訂版、1987年改訂版、1992年改訂版、1997年改訂版、2002年改訂版、2007年改訂版、2012年改訂版、2017年改訂版、2022年改訂版

ドイツ語に Literat という語がある。文士と訳されるのが通例である。しかしこの訳語は少しまずい。確かに Literat と文士はいずれもそれぞれの国で蔑称語として使われてはいるが、その使われ方が些か異っている。まず文士。文士とは現在はいざ知らず、その昔は、世の中を斜にかまえたうさん臭い人物と相場は決っており、良家の令嬢などはまかり間違っても近寄ってはならぬ存在であった。もっとも文士と呼ばれる側も、「芸術は作家の沈倫を犠として生れる」という愚にもつかぬ信仰を奉じ、進んでこの呼称を受け入れていた節がないでもない。始末に負えない。なかでも手に負えぬのは、禁断の実の香をぶんぶんとさせていた輩。一代の奇人、島田清次郎などはその好例だったといえよう。ともかく文士とは社会的断罪を旨とした蔑称語であったのである。

(ドイツ語 Schriftsteller には、ある時期、こういうニュアンスがつきまわっていたらしい。ブレンターノの短篇「勇敢なカスペルと美しいアネルのお話」のあるくだりはこの辺のことを、フランス語 homme de lettres との違いを比較しながら巧みに描写していて実に面白い。)

ドイツの Literat は少し事情が違う。18世紀においてはこの語は単に教養のある文筆家という意だったらしい。これが、青年ドイツ派内の文学理念上の争いをきっかけとして、以後蔑称として使用されるようになったらしい。試みにある辞書は Literat を「自分の人生を規定するような倫理的イデーの実現化にいくらかでも役立てようと書くのではなく、書くために書くという全くの売文家⁽²⁰⁾」といている。このように、文士が文筆家全体を社会的に蔑する言葉として使われていたのにくらべ、Literat は文筆家のなかのある部分をひとつの文学の理念のうえに拠って蔑する言葉として使われていたし、また使われているのである。以後、私は Literat を通例に倣って文士と訳し、使用するが、このことに留意しておいて欲しい。

文士という語を蔑称として使用する側の拠りどころとする文学理念とは詰るところ独創性の主張であろう。ここから文士とは、専ら既存の様式を模倣する

ことだけにしか能がなく、独創的才能をいっさい持ちあわせなていない擬似詩人といった意味にもなる。……ところで、独創性、つまりオリジナリテートとはなにが。いっさいの既存の様式とは隔絶した真に新しいものとすれば、残念ながら、オリジナルな文学などは存在しないに等しいと言っていていいだろう。「自然科学の、あるいは数学の業績に関しては、その下敷となったところの業績との隔たりをはっきりと計測することができるが、それ以外の領域では、合理的に解釈すればするほど、それぞれの業績は似かよってくるのである⁽²¹⁾」という言は事実を衝いている。例えば、既存の芸術様式にいっさい拠るところなく詩を書くとするば、一体何に拠って書くのか。己の現実体験のみに拠ってか。そんな異常なまでの吸収力を身につけた人間などはいるわけがない。……ある文学流派が「いっさいの伝統に死を！」「ただオリジナルなものだけを」と威勢よくぶちあげたとしよう。しかし、それもプロパガンダみたやうなもので、自分たちの運動を認知させようと急するの余りの言葉の勢いとこちらは割引いてみるができる。しかし、あまりにもやかましく連呼されるとさすがに腹がたつものらしい。

……「余は、いかなる流派にも属さず、いかなる巨匠も相手とするに足らず、

某氏いわく「余はいかなる流派にも属さず、いかなる巨匠も相手とするに足らず、

いかなる巨匠も相手とするに足らず、いかなる巨匠も相手とするに足らず、

そもそも古人先人において、いかなる巨匠も相手とするに足らず、

余が学んで得たるものなし」。——余は、いかなる流派にも属さず、

ははあなるほど、その意は、^{ところ}いかなる流派にも属さず、

「独立不羈の脳足りん」。

……（小栗：浩訳）

とゲーテは腹だちまぎれに、ロマン主義者たちの独善的天才ぶりを揶揄している。「真理は発見されて既に久しい。……古くて真なるもの、それをわが所有とせよ⁽²²⁾」という遺訓を残したゲーテは「先人に学ぶことによりて自己の個性

美術館に行ってきた。

聖者と拝跪する人々が

美しく金地にえがかれ浮んでいた。

それから私は畑をよこぎって

燃えるような入日に向かって歩いていった。

きょう麦刈を終えた人々が

麦束を車に積んでいるのを眺めた。

腕にかかえあげた重荷も

麦刈の人も麦束も

暖かな夕日のすばらしい

黄金に縁どられていた。

この日これ限りの骨折も

仕事おさめの精出しも

神聖な荘厳な炎に染められ

ほのかに光る金地の上に浮きでていた。

(高安国世訳)

単なる囑目実景の歌ではない。眼前にひろがる光景に恍惚とするのはそれが今ちょうど彼の見てきた絵のようにみえたからである。この光景はあの絵の素晴らしさを再確認させてくれたというわけである。エミール・シュタイガーはこの辺の事情を衝き、マイヤーの詩人としての特性をこう言っている。「彼以前のドイツ語詩人で彼ほど芸術による仲介を決然と取り入れた詩人はいなかった。実際まただれもこの彼独得の二重に純化された美、二番煎じながらかえって高められた美を追求した者はなかった。のちにはむろんドイツ詩人でもこの道を行った者を見出すことはできる。とりわけ若いホーフマンスタール、それ

からシュトゥッケン、あるいはシュテファン・ゲオルゲなど。こういう人々にとっても創作は、そしてマイヤーと同様、見ることすら、範例の様式によることが本性となるのである。⁽²⁵⁾」

創作、いや見ることすら範例の様式によることが本性となっている文筆家とは他の文筆家と対比すればやはり特異な存在であろう。つまり文士とは文筆家全体の一角を占める存在というわけである。

さてここで文士の定義を今一度、整理してみよう。文学の営みを既存の芸術様式の範例によることでしか行い得ない者、これは言ってしまうと、文筆家の誰もが経なければならぬ原初の姿である。しかし、この原初の姿を維持し続ける、あるいは続けざるを得ない者、つまり様式の範例によることが本性となっている者がいる。これが文士。

シュタイガーはこういう文士はマイヤーをもって嚆矢とすとはっきり言いきっている。文士という詩人の存在のあり方は時代と深くかかわっていると言っただろう。コンラッド・フェルディナンド・マイヤー。1825年生。1898年没。40歳近くになって文筆生活に入り、1892年、精神、闇に包まれ筆を絶つ。その詩業、ドイツ世紀末文学への一つの架橋となったと言われている。つまり文士という存在はいつの時代にでもいるという没時代的なそれではなく、すぐれて世紀末的存在であるのだというのだろう。これはその当否は別としていたく興味を唆られる論点である。以下ホーフマンスタールに即してこれを論じてみる。

4

ところで世紀末。ドイツ文芸学に於て、ディルタイを中心に「体験」という概念がにわかに取沙汰されるようになった時代でもある。以前、この概念はさほど問題とはならなかった。極く乱暴に言えば、切実な体験をうたえばそれがそのまま詩になるという牧歌的時代に於ては、「体験」という概念を詩学の中心に据えるようなことはやらずもがなのこととであったからだろう。従ってこのにわかな取沙汰の背後には、産業革命以降、日増しに募り行く疎外感、生き

生きとした感情の喪失、そして〈体験飢餓〉という抜き差しならぬ状態が潜んでいたと考えていいだろう。

さて、ここに文士についての卓抜な比喩がある。すなわち文士を、実戦においてはからきし意気地がなく、他人の足手纏になるのが積の山だが、平時において、歴史に残る数々の戦術・戦略を教えることにかけてはピカーと謳われる有能な士官学校教官にたとえるそれである。この教官殿は歴史に残る勇将たちを深く敬い、その戦術・戦略を研究し、士官候補生たちに教える。彼は自らの仕事を天職と感じ、それなりの矜持に満ちた生涯を送る。ホーフマンスタールにこんな教官像をダブらせることも可能だ。

マンフレッド・ホッペという評家はいわゆるパロディー作家を、既存の芸術様式の模倣、及び、その様式に含まれている情緒の半ばふざけた、半ばまじめな覚醒化という点で、文士の一変種だと前置したのち、ホーフマンスタールの文学を「敬虎なパロディー⁽²⁶⁾」であると言っている。普通、パロディーは、それが模倣した原型に対する優越感、あるいは皮肉を含んでいるものだが、詩人のパロディーには常にその原型に対する深い崇敬の念がこめられているというわけである。こうした詩人はまさしく士官学校教官像を彷彿させるだろう。しかし、にもかかわらず、両者は似て非なのである。詩人には教官殿のように矜持に満ちた生涯が開かれていなかった。これが決定的に違うところだ。そしてこれが詩人を世紀末というひとつの時代に、ひとつの道を歩んだ詩人としてくっきりと浮彫りにさせてもいるのである。

ホーフマンスタールは詩人としての出発にあたって自分は「生命に満ちた新形式、生命のわき出る表現、扮飾のない主観的真理を求め、生命を失った形式に包まれた因襲的な多くの偽りからの解放を求めて戦っている戦士⁽²⁷⁾」であると宣言している。(1890年の手紙) 1890年といえはいわゆる詩人の修業時代のことである。修業時代とは大雑把に言って、抒情詩「早春」(「Vorfrühling」1892年) 成立以前の歳月をさす。ところで詩人はこの時期、何を修業したのか。主に、スウィンバーン、プラーテン、グヌンツィオらを師と仰ぐ、厳正な詩形式、音響効果、華麗なる視覚形象の追求、つまりは推敲彫琢の修業であった。

しかし、あの宣戦布告の狙いとしたものはなんであったのか。生のはげしい噴出や心情の直接の吐露を、形式を顧みず、それこそあらわに作品の中に示すことではなかったのか。この亀裂は鋭い。無論、詩人はそれを強く意識した。修業を続けるなかで絶えずからみついていたこの意識は2つの詩をうみなしている。すなわち、「思念の鬼」(「Gedankenspuk」1980年)、「生の罪」(「Sünde des Lebens」1891年)。この2つの自由律の長詩は(尤も後者は厳密に言えば自由律とはいえないが)自らの文士的修業への告発でもあったのであろう。ある評家は、この2つの詩には若い詩人の疑惑や苦悩が、扮飾を顧みぬ生々しさであらわれていると断じているくらいである。しかし、これらの詩もまたオリジナル信奉者にかかっては、やはり扮飾なりとケチをつけられかねないところがある。とりわけ「生の罪」。

月桂冠をいただいた詩人よ

欺かれつつ、欺くものよ

栄誉の輝きが君を暖めているというのか

君をもっと利口にするというのか

君はたそがれゆく生を解明しようというのか

心のなかで夢うつつの営みを救うつもりか

生の〈無限の円環〉を詩った「生の罪」の一節である。〈欺かれつつ、欺くものよ〉とは詩人の、ひいては芸術家の宿命である。「芸術家は自分の形象にその時限りの有効性しか与えることができない。なぜなら人間は全体において成生し、変化するものだからである。個々の人間ですら、ゆるがぬ、不変なものではないからである」⁽²⁸⁾。この言を下敷にして「生の罪」はなりたっているとも見てもよい。もっとも、この言は詩人の言ではない。種を明せばニーチェの「人間的な余りにも人間的な」の一節である。詩人のこの詩の創作背景はこう言っている。「自然のなかにゆるがぬもの、限定されたものなどひとつとして存在しない。あるのはなべてうつろいくものばかりなり」⁽²⁹⁾。つまりこの詩に

はニーチェがいうなれば見消されているのだ。くだんの一節は勿論、散文である。しかし、この散文はこのうえなくリリカルな響きをもっている（私の訳ではどうていそう思えないかも知れぬが）。そしてそのリリカルな響きがこの詩に響いているのである。つまり詩人の苦悩、疑惑の表明であるこの詩は、既存の芸術様式の敬虔なパロディー化を通して初めて詩となったのである。文士の修業、ひいては己の詩人としての在り方への告発の詩がその告発すべき在り方からしかうまれなかったと言ってもいいであろう。これは悲劇である。少くとも詩人は苛立たしかつたろう。なにしろ「我々が口を開けば、いつも数万の死者が口をはさんでくる」⁽³⁰⁾のであるから。

こうして詩人は、いわばがんじがらめになりながら文士の修業を進めていった。そしてその修業は見事結実した。すなわち、既存の数々の様式がまるで玻璃の破片のように鏤められた「早春」以降の詩篇に人々は思わず声をのむ他なかったのである。詩人は手さばきもあざやかな言葉の執刀医となったのである。

しかし、詩人がその燦然たる言葉の影に殺した苛立ちは決しておさまることはなかったようだ。「人間が弱くなり、言葉が強くなると、言葉の無気味な連関が人間のナイーブな語る力を乗り越えてしまう。そうなる人間は絶えず、『役』を演じているかのように偽りの感情、上への意見、上への思考をしているように語ることになる。人間は自分の体験の場に絶えず不在するというところまで一直線に進んでしまう」⁽³¹⁾という詩人の言は体験を表現しようとして果せぬ苛立ちをただならぬ激しさで述べているように見える。

しかし、体験の場に絶えず不在するという状況は他ならぬ世紀末が詩人に強いたそれである。世紀末は、既存の様式の範例によることを詩人の本性としたと言ってもよい。そしてその本性に苛立ちを覚えさせたのもこれまた世紀末であると言ってもよい。文士ホーフマンスタールはすぐれて世紀末的存在なのである。

.....

ここでこの小文は一先ず閉じられることになるが、無論、これで済というわ

けにはいかない。肝心の世紀末という概念がはっきりしないからである。世紀末とは19世紀を締めくくると同時に20世紀への架橋である。ホーフマンスタールの抒情詩の存在意義はこれらのどちらにあるのか。この間は、ハンス・マイヤー、ヴァルター・イエンスらがその復権を唱えている学者詩人という存在に目をひらかしてくれる。イエンスはその復権を唱える根拠として、現代においては認識もまたポエジーに奉仕するとい⁽³²⁾う事実を挙げている。今回はこれらについて論じてみたい。

Anmerkungen

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

同引用書名は頭文字及び略号のみを記した。

例 Prosa I → Pr. I Aufzeichnungen → A.

尚、書簡 Briefe I. Briefe II はそれぞれ B. I, B. II と記した。

- (1) Robert Musil, Literat und Literatur; in: Tagebücher, Aphorismen, Essays, und Reden, hrsg. von Adolf Frise, Hamburg 1955, S. 709.
- (2) Ebenda, S. 709.
- (3) クルト・レオンハルト著, 本郷義武訳「音節・形象・現実—詩のための思考」。国文社。20頁。
- (4) Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg, Rowohlt 1956. S. 12.
訳は飛鷹節氏訳(人文書院)を借用
- (5) 拙論「ホーフマンスタールの詩—Lebenslied について」。早稲田大学文学研究科紀要別冊 第2集 1975年, 24~25頁。
- (6) vgl. Paul Gerhard Klussmann: Hugo von Hofmannsthals <Lebenslied>, in: Wege der Forschung, Band CLXXXIII Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 224~253.
- (7) B. II S. 100.
- (8) アISKYロス, 呉茂一訳「アガメムノン」筑摩書房 119頁。
- (9) Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Francke, 1971. s. 317.
- (10) Ebenda S. 317.
- (11) 呉茂一著「ギリシア悲劇」社会思想社 39~40頁。
- (12) Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. S. 54~55.
訳は氷上英広氏訳(人文書院)を参照。
- (13) 前掲書 (Anm. =3) 20頁

- (14) A. S. 122 f.
- (15) B I. S. 146.
- (16) 山元一郎著「ミケランジェロの怖れ」法律文化社 156頁
- (17) 前掲書 158頁。
- (18) 前掲書 155頁。
- (19) 前掲書 158頁。
- (20) Deutsches Fremdwörterbuch, S. 34.
- (21) Ebenda (Anm. =1) S. 702.
- (22) 小栗浩著「人間ゲーテ」岩波書店, 25頁より引用。
- (23) 前掲書 25頁。
- (24) Ebenda (Anm. =1) S. 698.
- (25) Emil Staiger, Das Spätboot. Zu Courad Ferdinand Meyers Lyrik. in:
Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn. Fischer. 1975. S. 259.
訳は高安国世氏訳(筑摩書房)を借用。
- (26) Manfred Hoppe, Literateutum, Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von
Hofmannsthals, Walter de Gruyter & Co. 1968. S. 70.
- (27) Zitiert nach Hofmannsthal von Werner Volke, Rowohlt. S. 21.
訳は横山滋氏訳(理想社)を借用。
- (28) Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden. Hanser, 1966. Bd. 1. S.
581.
- (29) A. S. 90.
- (30) Pr. I. S. 230.
- (31) Ebenda. S. 229.