

Title	ホーフマンスタールの『痴人と死』における「死」と「生」
Sub Title	On "Death" and "Life" in Hofmannsthal's „Der Tor und der Tod"
Author	太田, 隆士(Ota, Takashi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1981
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.42, (1981. 12) ,p.157- 177
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00420001-0157

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ホーフマンスタールの『痴人と死』における「死」と「生」

太田隆土

「表現の可能性を知ることができるとは、私は、生に威圧されていても慰めを覚える。生について知ることができるとは、私は表現の虚妄性を超越して慰められる。こうして二つの知はたがいに結びあっている。」⁽¹⁾これはアフォリズム『詩人と生』(一八九七)のなかの一節である。生と芸術との調和的な関係を目指すこと、あるいは人間のモラル的な面と芸術的な面は分離しえないという考えのうえに立って文学創造をすること、こういった考えはホーフマンスタールの作品に散見され、彼を最も特徴づけているもののように思われる。ところで彼が作家として世に出たのは、いわゆる世紀末という時代であった。その時代には、現実社会からの芸術の遊離とか、芸術的価値と現実的価値の分離とかいう傾向が強かった。そこでこの論文では、そうした時代との関連のうえで、右に述べたホーフマンスタールの問題を、抒情劇『痴人と死』(一八九三)を中心に検討することによって考えていきたい。

『痴人と死』はホーフマンスタールの初期作品のなかでも特に多くの読者を獲得した。⁽²⁾ところが彼の書簡ならびに日記のなかに見出されるものは、『痴人と死』が十分に理解されて読まれているとは言えないという不満が大半である。晩年に書かれた覚え書き『私自身について』(一九一六—一九二九)のなかには次のような箇所がある、「それ(『痴人と死』)は有名であると同時に理解されていない。(……)それが芸術のための芸術の証拠だとみなされ、その作品に含

まれている告白的な性格、非常に自伝的なものが見過ごされたことに私は驚いています⁽³⁾。『痴人と死』が執筆されてから二十年以上も経てなおこのように書かれねばならなかったからには、この作品とホーフマンスタールとのあいだに重要な問題が潜んでいると考えざるをえない。そしてこうした意外な事実を解明するならば、初期ホーフマンスタールを論ずるうえで、極めて重要な手がかりが提供されるであろう。

1

まず『痴人と死』が発表された経緯について考えておこう。ホーフマンスタールは一八九一年十二月にシュテファン・ゲオルゲと出会う。ここでは残念ながら両詩人の出会いと齟齬と訣別について詳細に論じる余裕はない。両者の文学的資質は異なったものであったが、ともかくホーフマンスタールは「芸術草紙」Bätter für die Kunstの第一号（一八九二年十月）に抒情劇『ディチアーンの死』を、第二号（一八九二年十二月）に抒情詩四篇を発表した。ところが一八九三年の春に執筆され、翌年に発表された『痴人と死』は「芸術草紙」に掲載されたものではなかった。そのあたりの事情は「芸術草紙」の共同編集者の一人であるC・A・クラインからホーフマンスタールに宛てた書簡に見てとることができる。「私は次号に『報告』というかたちで、中立的な通知をするつもりです。つまりあなたが他の文学活動へ向かわれたらしいので、私達はあなたの同人としての資格を断念しなければならないということと、このことを大変残念に思っ行って行くということなのです。」⁽⁴⁾ここでいわれている「他の文学活動」とは、「芸術草紙」の同人からは低級な文学グループとみなされていた「現代美神年鑑」Moderner Musen-Almanachに『痴人と死』が発表されたことをさしている。ところで「芸術草紙」の特徴はといえば、読者をも限定し、閉鎖的な美の王国を築き、芸術至上主義を標榜する点

にあった。ホーフマンスタールが『痴人と死』を「芸術草紙」に掲載することを避けたという事実には、『痴人と死』執筆時のホーフマンスタールの文学に対する姿勢が窺われよう。

こうした事情を踏まえたらえて『痴人と死』に目を向けよう。この作品の大きな特徴の一つは、世紀末のもの憂い雰
囲気を見事な韻文に具現した詩句であり、他の一つは、中世の「死の舞踏」が与えるのと同様の「死を思え」という教
訓的な内容である。しかしその文体が、当時の読者聴衆を感激させ、『痴人と死』を芸術のための芸術の代表的な作品
と呼ばしめたのに対し、筋の展開は充分には理解されず、そのため作者が不満を述べつづけるという結果になってしま
ったのである。ホーフマンスタールが後年日記に次のように書いているのもこの考えを裏付けている。「私の初期作品
に対して何度となく繰返されてきた奇妙な非難、つまり私の作品を生みだしているものは、利己的で唯美主義的な孤独
と非人間的で同情を欠いた性質だということだ。『昨日』ならびに『痴人と死』においては、まさに人間へのより高い
関係を見出すことが問題となっている。」⁽⁵⁾ こうした点を考慮して、たとえばR・アレヴィンは、誰もがこの『痴人と死』
に作者の自画像を見ているが、自己への裁きは見逃していると批判し、『痴人と死』が含んでいるモラル的内容こそが
重要であると強調した。⁽⁶⁾ しかしそうした内容を忘れさせるほどの華麗な文体を駆使したのも他ならぬホーフマンスタ
ールなのである。つまりホーフマンスタール自身が『痴人と死』の唯美主義的な読み方を否定しようとしているからとい
って、果してこの作品自体にそうした読み方を許容するものが全くないと言いきれるのだろうか。先程引用した日記も
『痴人と死』が書かれてから十三年を経た後の反省であることは考慮しておかねばならないだろう。つまり若きホーフ
マンスタールにとっては、より精緻に生を描こうとすると、若くしてすでに完成された抒情詩人としての手腕が先行
し、美的言語によって作品が先にできあがってしまうという本末顛倒があったのだろう。そして作品が書きあげられた

後で、作品にこめられた、あるいはこめられるはずであったモラル的内容を強調するというプロセスがあったことは想像に難くない。こうした問題は彼の言語懐疑へとつながっていく。後年彼は、青年時代における自分と言語との関係を反省し、次のように記している、「言葉とイメージと象徴とを魔術的に支配すること、このことを前存在から存在へと持ち越すことは許されない。」⁽⁷⁾さらにこれは、美的言語によっては錯綜とした近代の生の現実を汲み尽くしえないという苦い思いに通じていくのである。

次に『痴人と死』に先行する二つの抒情劇との関連をみておこう。『昨日』(一八九二)の主人公アンドレーアの場合と同じように、『痴人と死』においてもクラウディオという主人公の独白が劇の大半を占める。そして両主人公ともに唯美主義者の風貌をもっている。さらに両作品の結末において、それぞれの主人公の生き方が断罪される。ただし文体は『痴人と死』においてより抒情的となり、それに伴い主人公に下される断罪もより厳しくなっている。さて主題的には、『ディチアーンの死』(一八九二)とも共通したものを持っている。つまり『痴人と死』においては、唯美主義的な生をおくっていたクラウディオが「死」を目の前にして初めて生の意味を理解するように、『ディチアーンの死』においても、計画されていた続篇では「死による生の高揚」と「最高度に凝縮した生」とが描かれることになっていた。完成された部分でも瀕死のディチアーンは次のように語っている、「非常に難しい事柄がいまははっきりとわかっていない、自分がいままで鈍い能なしだったことがいままではいまいほど理解される……」⁽⁹⁾ここで死は、生と対立的なものでもなく、生を否定したり抹殺するものでもない。逆に生をより高め、強度な生を現出させるものとして理解されている。このような死の体験は、クラウディオの体験でもある。しかし『痴人と死』においてはさらに『昨日』にみられた「生きられなかった生」というモラル上の問題も「死」との関連において考察されており、ここで「死」は、先の死とは違

い、裁き手の相貌を持ち、クラウディオを断罪する役割を演じる。ところで『ティチアーンの死』の「プロローグ」には、ホーフマンスタールの作品の特徴なのだが、その作品についての反省を含んだ詩句がみられる。その「プロローグ」に前口上役の小姓が登場する。しかし小姓は劇についてはなく自分自身について語り始める。そしてこの劇が気に入っているのは、それが自分に似ているからだと言ひ、劇の特性を次のように説明する、

ませた分別と早熟な懐疑に満ち、

しかも問いかける大きな憧れも抱いているのです。⁽¹⁰⁾

この小姓が劇を自己の反省の対象としているように、作者ホーフマンスタールは小姓を自己の反省の対象としているにちがいない。そして右の詩句に描かれた特性は、『痴人と死』においては主人公のクラウディオ一人に集中され、「生」との関連において検討されることになる。

2

『昨日』の冒頭に主人公アンドレーアの室内についての詳細なト書があったように、『痴人と死』もクラウディオの室内の詳しい描写から始まる。絵画や骨董品で飾られた部屋は、その主人に審美家の名を冠する。⁽¹¹⁾ こうした部屋は、その住人を現実の生から切り離す。そこには優越感と排他的な意識とがまぎれもなく潜んでいる。ティチアーンの館がやはり高台の上であり、その庭は外の現実から柵で囲われていたが、⁽¹²⁾ それも絵画や骨董品で飾られた部屋と同じ設定である。さてクラウディオは夕方一人窓辺に腰をかけて語り始める、

最後の山々が、いま日に照らされた大気の輝きと

湿りけを帯びた艶やかさの装いにある。

山の頂きには、灰色の影を落とし、金色に緑どられて、
純白の雲の冠がただよっている。

このように昔の画家たちは
聖母をのせた雲を描いている。⁽¹³⁾

引用の最初の四行は、たしかに夕暮れの見事な描写と言えよう。しかし言葉のわざとらしさ、きどった表現も目につく。そして五行目以下で、クラウディオが風景を「昔の画家たち」の描いた絵画と比較していることから次のことが理解される。すなわちクラウディオは、じつは風景からじかに感じとってははいないのである。窓を絵画の額縁とみなせば、彼の位置がはっきりする。つまり彼は生を芸術作品として享受しようとしている。観照家クラウディオは日常的な生から逃避し、生からの離反を招いている。生への義務を失い、享受するだけになっていく。彼は、生は意味を喪失し、自己目的と化した観照の虚しい空転のうちに過ぎていく。このように生との間に溝が生じ、直接的な体験を欠いた技巧的な生は、まさに世紀末という時代が生んだ青年の抱えているものである。アレヴィンは、クラウディオの仲間ニールス・リーネ、ペール・ギュント、トニオ・クレイガー、マルテ・ラウリス・ブリッゲの名をあげている。⁽¹⁴⁾しかしアレヴィンの言葉を待つまでもなく、他ならぬホーフマンスタール自身が、ほぼ同時代に書かれたイブセンの戯曲に登場する文学愛好家(つまり世紀末に生きた諸人物)をとりあげ、彼らは次のように日記に書き込むだろうと見抜いている、「私の生は私をどこへも引きさらったり、運んだりしなかった。私にはじかに体験することが欠けていた。そして体験することは取るに足りないほどだったので、私は生に関心を寄せるために、常に機知に富んだ解釈や作為的な反論やニュア

スで生を飾りつけねばならなかった。¹⁵」つまりホーフマンスタールは、彼と同時代の戯曲の特徴を把握し、戯曲の主人公に時代が及ぼしている影響をみきわめている。しかるのちに自らの作品においてクラウディオというその時代の典型的な青年を創造しているのである。ところでクラウディオは劇の結末で「死」を前にして、自らの生き方を否定するのであるから、クラウディオをたんにホーフマンスタールの自画像とみなすことなどできない。ホーフマンスタールはクラウディオのなかに自己断罪をも描きこんでいる。つまり時代の問題と作家個人の問題とが重ねあわされたうえで『痴人と死』は書かれている。クラウディオがホーフマンスタールの苦悩の一つの姿であることは当時の書簡にもあらわれている、「(……) 旅行のあいだ、心から快適だと感じたことはほとんどありません。私にはじかに体験することがないので。私は、自分が生きているのを傍観しているのです。それに私の体験するものが、私にはいわば本から読みとられたもののようなのです。過去がはじめて事物を美しく照らし、事物に色彩やかおりを与えるのです。」¹⁶ここで伝記的事実にふれるならば、こうした苦悩こそが、ホーフマンスタールにじかに現実とふれあうことを求めさせ、志願兵として第六竜騎兵連隊に入隊させた最も大きな原因だといえよう。このような後の歩みを我々に充分予感させるように、ホーフマンスタールの描くクラウディオの視線は、風景からその山腹に住む人たちへと移っていく。つまり唯美的な世界から現実の世界へと。ここにも、『昨日』の主人公アンドレアと同じく、生に憧れる唯美主義者というホーフマンスタールの作品に特有な主人公の姿をみることができる。

あの広々とした山腹に寂しく住んでいる人たちは、

何と近く俺の憧れに引き寄せられていることが、

そして彼らが手で摘みとった財宝は、

彼らの手足の心地よい疲労に報いているのだ。⁽¹⁷⁾

閉ざされた室内で美しい装飾品に囲まれたクラウディオは、思念によって空回りすることのない現実的な生への憧れを口にはしている、しかし観照家クラウディオは、実際には何の行為もせず、従って体験することもない。そして「たしかに、しばしば現実には不幸であるにもかかわらず、自分自身が結構な朗誦の主題なのである。というのも話術と反省とは彼ら本来の天職だからだ。」⁽¹⁸⁾（『イプセンの戯曲のなかの人々』）事実クラウディオの朗誦は、現実的な生への憧れを語ることから、いつしかその憧れを審美的な言葉で飾る朗誦自体を目的としてしまう。そしてその次には、そのような姿勢を反省する言葉が続く。つまり現実へという要請と、それを美的言語が勝手に描いてしまうこと、さらにそうした描写を「くだらない物思い」⁽¹⁹⁾と反省すること、この循環のうちにクラウディオの生は続いていく。彼はこのような自分の生を「ゆるがせにした生」⁽²⁰⁾と名付け、次のように悔恨している、

いったい俺は人間の生について何を知っているのか、

もちろん見かけはそのなかに立っていた

しかし俺は人間の生をせいぜい頭でわかっていたにすぎず、

自分を一度もそのなかに織りこむこともできず、

一度もそれに夢中になることもなかった。⁽²¹⁾

つまりクラウディオは自分の意識によって組み立てられた虚構の世界に生きてきた。彼にとって不意をつくものはない、すべては既知のものばかりである。どこを見ても自分が映っている鏡に囲まれた世界に彼は生きてきたとも言えよう。いずれにせよ、そこでは生との直接的な関係が損われている。このようなクラウディオによって代表されるその時

代の特徴をホーフマンスタールは、『痴人と死』とほぼ同時期に書いた評論では次のように定義している、「今日では二つのことが現代的であると思われる、すなわち生の分析と生からの逃避と。」(『ダヌンチオ論』)しかし以上のクラウディオの特性の分析の結果から、この二つは、生からの離反という根本的な特質においては同一のものであると言えよう。

ところでなぜクラウディオは「痴人」と名付けられているのか。その理由はすでにみてきたように、生からの離反と一応は考えられるが、次にこの問題をより詳細に検討してみよう。現在クラウディオは、うつろな生を悔いつつ生きているが、その彼にもかつてはすばらしい生があった、

そこ(陶酔につつまれた遍歴時代)ではあらゆる事物が、なんと生き生きと、
慈しみながらつかもうとする手に近く引き寄せられていたことだろう。

どんなに俺は、自分が生気にあふれ、心の底から歓喜にひたり、

大きな生の輪の生きた一部だと感じたことだろう。⁽²³⁾

人間と世界とが調和して一体となっていた時代(幼年時代)、そこでは予感と現在とは夢のなかであって同一のものであった。そして早熟な少年であればあるほど、それだけ豊かな感受性により、夢は限りなく拡大される。しかし早熟な英知には、早熟な懐疑がともなう。懐疑の誕生とともに、調和的な世界にも亀裂が入る。そしてそうした世界をあとにし、歩みを進めていくのが、成長という言葉の背後に隠された人間の宿命である。ところがクラウディオの場合には、幼年時代の夢想はいつか醒めるものであるかもしれないが、できれば醒ましたくはないということまで予感されてしまう。早熟な分だけ豊かなクラウディオの内面は、その分だけ強くその世界を守ろうとし、それを破壊しようとする

るもの避けるようになる。つまり次第に現実との接触を欠くようになる。従ってクラウディオは、自己と世界との決定的な乖離を身をもって体験することからは免れることになる。そのような彼に厳密な意味での覚醒の瞬間は訪れるべくもない。生を目の前にして、いつまでも幼年時代の状態に留まられると思った彼は、もはや帰らぬ幼年時代と決して入りえぬ現実の世界との間を彷徨うことになる。そうした状態を「榮光に満ちてはいるが危険な状態」⁽²⁴⁾とホーフマンスタールは後年記している。彷徨えるオランダ人のごとく、クラウディオは現実には辿り着かない。彼の陥っているこうした状態こそが、彼を「痴人」と呼ばしめているのである。そこで空虚な生のなかにあるクラウディオに「死」が訪れることになる。

3

右のように解釈されたクラウディオの特性からして考えられることは、「死」がクラウディオに審判を下す役目をもつて登場するということである。従って「死」の登場と同時に、この劇の比重は、世紀末的な青年の心理描写から道徳劇的な筋の展開へと移っていく。それにともないこの劇の中心主題である「生」についても、メランコリーに覆われ、濃密な倦怠に病んだ状態にあって、密閉された自意識の世界を凝視する生の描写から、そうした生への断罪とそこから脱出というアプローチへと移動する。しかしそうだからといって「死」が、たとえばホルバインの描くような骸骨の姿であられるわけではない。⁽²⁵⁾「死」はヴァイオリンを携えてあらわれ、次のように語り始める、

私は恐いものではないし、骸骨でもない。

ディオニュソスとヴァーナスと同族のもので、

靈魂の偉大な神がおまえの前に立っているのだ。⁽²⁶⁾

この台詞から理解されることは、「死」がすべてのものに終りを告げる恐るべきものという特性だけでは律しきれないということである。つまり「死」は人間に靈感を与え、現実から解き放し、「最高度に圧縮された生」をもたらず役目をもっている。「死」に関するこうした考えは、すでに『ティチアーンの死』にもみられた。すなわちじつはホームンスタールが二つの方向から「死」を描いていると考えざるをえない。一つの方向は、劇の展開から充分理解されることであるが、中世の「死の舞踏」的なもの、つまりモラル的で教訓的なものである。すなわちクラウディオは「死」を前にして最初は恐れ戦くばかりであるが、次第に自分の一生を反省し始める。「死」はさらにクラウディオを罪の意識に目覚めさせるために、彼の目の前にすでに死んでいる彼の母と恋人と友人の霊をヴァイオリンの音色によって呼び出す。彼らの口から、クラウディオは、いかに自分が母親の苦しみに無知だったか、何と残酷な仕打ちを恋人に加えたのか、友人の魂を道具のごとく無惨に利用しつくしたかを知らされる。ついにクラウディオは、生の苦悩を知り、罪の意識に苦しむに到る。そして劇の最後では「死」の支配に身を委ねようとする。こうしたクラウディオの変化にとまなしい、「死」は裁き手から救済者へと変貌する。この『痴人と死』を執筆してから約一年後ホームンスタールは日記に次のように書いている、「彼(クラウディオ)の出会い最初の真実なものが、そして彼が深い真実性を把握することができる最初のものが、『死』であるということ。あらゆる嘘と相対性と手品の終り。」⁽²⁷⁾つまりたとえ死の瞬間においてではあったにせよ、クラウディオは過去の生活の罪を知り、モラル的な問いかけを発したがゆえに少なくともその瞬間においては、人間としての義務を果たし、真実に生きることができたのである。

「死」のもう一つの面は、「死」が別の世界への扉を開き、現実から人を解放するという面である。このような死の魅

惑の面に世紀末のシェネレーションは秘義的な熱烈さをもって沈潜しようとしていた。事実『痴人と死』の「死」は、世紀末のメランコリーにある読者にそのように理解された。「死」のそのような面を先の引用に見ることはできる。また類似した表現を他の作品に見出すこともできる。たとえば、「死が歩んでいくが、それは骸骨ではなく、美しい異教徒の若者で欲望と夢とを供として連れてくるのだ」という表現もある。このように「死」は恐るべき面だけではなく、魅惑的な面も持っている。では「死」を描く以上の二つの方向は、どのような関連にあるのだろうか。そこで次のクラウディオの台詞が問題となる。

俺の生は死んだものだった。死よ、こんどはおまえが俺の生となってくれ。
生も死も知らない俺に、

何がいったいおまえを死と名付け、以前を生と呼ばせるのか。

(……)

夢をみているとき、溢れるばかりの夢の感じのために、

目が覚めることがある、

いま俺はそのように溢れるばかりの感じのなかで、

たぶん生の夢から死による覚醒の状態に目覚めることだろう。(29)

ここでクラウディオは、「死」によって地上の生から解放放たれることを願っているようにみえるかもしれない。しかし実際にはクラウディオは、従来の自分の生から解放された後ほかならぬ地上の生をもう一度やり直したいという願望を諦念のもとに言っているのだ。やはり「死」は生の意味を際立たせる役割を演じている。このようにモラル的な立

場から「死」を描くことにこそホーフマンスタールの意図はあった。つまり読者はクラウディオの死を教訓にして生に立戻るべきなのであって、クラウディオの死をとみにすべきではない。しかし生命力の衰退から、死への甘美な夢を抱く世紀末の読者からは、作者の意図は無視されるほかはなかった。

以上死について考察してきたわけであるが、そこにはモラル的な見地からと神秘的な見地からと二つの描き方があった。同じように生も二つの見地から捉えられているのではあるまいか。そこで次に生について考えてみたい。『痴人と死』において生は、まずモラル的な見地から描かれているといえよう。たとえば、「現世の生を現世的に生きるという／誰にでも与えられることが、おまえにも与えられていたのだ」という「死」の台詞や、「あらゆる生の支えである誠実を学びたい」というクラウディオの台詞はそれをものがたっている。しかし同時に生の不気味な面も見逃されてはいない。この問題は『痴人と死』のための「プロローグ」に特にはつきりとみることができ、この「プロローグ」はホーフマンスタールによっては結局発表されず、遺稿から発見された。しかしそれは『痴人と死』に関連して重要な問題を含んでいるので以下にみていきたい。そのなかに、ある犬についての興味深い描写がある。ある日曜日の午後犬のミライオは深く息をしながら眠っている。ところが悪夢に襲われたらしく不安げな呻き声をあげる。このミライオの呻きは「ある未知の力のそよぎ」⁽³²⁾のようであり、ミライオを見守っていた飼主のフェランテと友人のバルダッサールの二人の魂は震撼させられ、次のように呟く、

(……) わたしたちの血管のなかの

暗い血は、意味もなく、救いもなく、

理解しがたく支配しているが、

一息に死を生み出すこともできる。

ちょうどその暗い血が、最高にして

最もすばらしい熱狂的な恍惚を

激しく、どよめきつつ

与えることができるのと同じだ……⁽³³⁾

「血」は生命力を表すもの以外の何ものでもなく、生と同じ範疇に入れることができる。『ティチアーンの死』には、「熱狂と苦悩と憎悪と精神と血、つまり生は目覚めていた」という表現もある。⁽³⁴⁾ 血すなわち生は一面では「最もすばらしい熱狂的な恍惚」を生み出すものの、他面不気味な面も持っている。ここで生の形容として用いられている「意味もなく、救いもなく、理解しがたく」という言葉は、生の持つ把握しがたい面を表している。バルダッサールはピアノを弾くことによつて、次第に重苦しくなつていく気分を、憧れに満ちて痛々しく胸を抉るような暗いメロディーに変える。そのことによつて彼ら自身をその気分から解放しようとする。つまり生による威圧を音楽で表現することによつて逃れようとする。そのメロディーは窓から外へ流れ出ていく。そこへバルダッサールを訪ねてきたアンドレーアとガレオットという二人の友人には、このメロディーが比類なく美しいものと聞こえ、二人はわけもない笑いに誘われる。その笑いの原因は、重苦しい気分に陥っている者にはもちろん、笑った二人にもわからない。しかし彼らは、自分たちの少し興奮した魂がバルダッサールの奏でるメロディーと同じように「生の暗い手のなか」⁽³⁵⁾にあるのを知っているのだ。そして夕暮れになり、今度はアンドレーアがバルダッサールたちに不思議な韻によつて書かれた短かい死の舞踏劇を朗読することになる。つまりそれが『痴人と死』なのである。以上が「プロローグ」のあらましであるが、ここでは

教養目標としての生という面よりも、生の暗い面が余りにも強く描かれている。つまり先の「生の暗い手のなか」という表現の「生」を「死」と交換しても一向に差支えない。彼らは把握しがたいものを感じているのであり、「死の暗い手のなか」にいたという表現も可能である。つまりここで生と死とは同義のものとして描かれている。⁽³⁶⁾ところがすでにみてきたように『痴人と死』において生は、何よりもクラウディオのモラル的な目標として設定されていたのであるから、この「プロローグ」は読者に奇異な印象を与えずにはいない。「プロローグ」の与えるこのような効果は、神秘的な靈感を与える死の一面ともあいまって『痴人と死』の道徳劇としての筋をわきへ追いやってしまいかねない。もしそうなってしまうえばホーフマンスタールの意図した、自己断罪を踏まえたるうえで、死に沈潜しようとする時代の気分を超越しようとする試みは無視されてしまう。他ならぬここにこそ「プロローグ」が削除されねばならなかった原因がある。死への沈潜や夢の呪縛は克服されねばならぬ。問題なのは夢でもなく死でもなく現実である。『痴人と死』においてこの現実という空間は、僅かな発端を示しているにすぎないが、以後のホーフマンスタールの作品において拡大され、モラル的な世界で満たされることになる。とはいってもその死に神秘的な面が与えられていたように、『痴人と死』のなかのクラウディオにとっても生は、簡単に目標として設定できるものではない。このように考えるとクラウディオは、そもそも理解しがたい生のなかに一つの答えを見出したのであるから、彼の辿った道の困難さが一層はつきりする。ここで『痴人と死』における「死」の最後の台詞を検討しておく必要がある、

この人間というものは何と不思議なものだろう。

解き明かしえないものを解き明かし、

いちども書かれたこともないものを読み、

もつれたものを自由に結びつけ、

そして永遠の闇のなかでも道を見出すのだ。⁽³⁷⁾

「解き明かしえない」生、あるいは「永遠の闇」である生をクラウディオは彼なりに解き明かした。そのクラウディオに「死」は感心している。『痴人と死』がクラウディオの台詞（「たぶん生の夢から死による覚醒の状態に目覚めることだろう」）で終らず、「死」が最後に先の台詞を語ることは重要である。なぜならば最後でもう一度生は捉えがたいものであるということが確認され、そのうえクラウディオの解き明かした答えが一つの可能性であることも読者に示されているからである。ここでもホーフマンスタールははっきりとクラウディオに距離をおいている。つまりクラウディオは、あれほど憧れていたながら、結局山腹に寂しく住んでいる人々の生には入っていけなかった。従って「死」の台詞は、改心したとはいえクラウディオの非をもう一度読者に呼びおこし、道德劇的な面を強調していると見えよう。

4

生は把握しがたいものであり、生の内実を求めようと注視すればするほど、生から逆に遠ざかってしまうというイロニーもホーフマンスタールは感じていたにちがいない。そうしたイロニーを彼と同時代の作家R・ムージルは『生徒テレルスの惑い』のなかでテレルスに次のように語らせている、「……その橋には始めと終りの橋脚しかないのに、まるで橋全体が存在しているみたいにその上を安全に渡っていきけるんだ。」⁽³⁸⁾この橋は生の比喩にほかならない。つまり始めと終りの橋脚すなわち誕生と死亡とはあるが、しかしそのあいだの生は果してあると言いうるのか、それほど生に無関心であっていいのかというのがテレルスの問いかけの意味するところである。しかしこのように生を余りに微細に観察し

よとしたテルレスは、現実には適合できず、結局ノイローゼとなり、退学させられる結果となる。このテルレスの問
いかけは、現実の生とは異質の非現実の世界へと導く危険をもっている。さてクラウディオの場合だが、彼が生からの
離反に陥っているがゆえに、生について無関心で、テルレスのような問いかけを発しなかったのかといえ、むしろ逆
で彼は余りに繊細にそうした問いかけにかかわりすぎたのだ。思念が空回りし、言葉が先走る彼の一生は絶えずその問
いかけのなかにあったと言える。余りに純粹に生きようとし、全一な状態を希求する青年の願望は、かえってその青年
を内面へと追ひこみ、生から遠ざけてしまう危険性をもつ。ホーフマンスタールは『私自身について』のなかで、『痴
人と死』を書いた時期を省みて次のように記している、「この独特の時期の主要な問題は、ポルデイ（レオポルト・フォ
ン・アンドリアン）が完全に（私は彼ほど完全にではなく、一種の二重生活を営むことによって回避的に）現実を見逃
していたことにある。彼は事物の本質を感じとろうとしたが、事物の別の様相を無視した。それどころか故意に無視し
ようとし、無とみなそうとしたのだ。似たように生徒テルレスも事物が遠くにある場合の様相とわれわれの間近に
ある場合の様相とを一致させることができない。」³⁹つまり絶対的なものや普遍的なものあるいは本質的なものが求めら
れるあまり、具体的な経験が軽視され、日常的な出来事が蔑視される。ひいては現実を無視する方向へと向かう。経験
がないがゆえに人間としての成熟も訪れない。その結果決して生のなかへは入りこめないという危険がそこにはある。
右の覚え書きで述べられている特性はクラウディオの悩みに他ならない。なぜなら彼もこう呟くからだ、

（……）俺は意味や祝福が遠くに広がっているのを見、

いつも懂れに満ちてじっと彼方を見やっているが、

しかし俺の眼差が近くのものにそそがれると、

あらゆるものが味気なく、目障りで、陰鬱になってしまうのだ。⁽⁴⁰⁾

さて自意識によって密閉された世界を脱出し、外界に直接触れる生をとりもどそうとするホーフマンスタールの傾向は、反省的意識 Reflexion に対する姿勢にもあらわれている。「解き明かしえないものを解きあかし」という「死」の台詞もクラウディオの反省的意識を肯定的に評価していると思われる。反省的意識は、幼年性の夢を打ち砕くものとしてではなく、そこから足を踏み出す力を与え、人間を成熟へ導くものとして肯定的に理解されている。⁽⁴¹⁾

以上考察してきたように「死」はクラウディオに生の厳粛な意味を教えた。しかし「死」はクラウディオに現実の生の尊さを示す一方、神秘的な力で非現実の領域へ彼を導く可能性をも有していた。この二つの道を曖昧なままに「死」に共存させてしまったことが、そしてこのことと関連するがモラル的内容とその内容より先行して生み出される美的言語とのずれが、さらに読者が死への沈潜という姿勢からだけこの作品を享受したことが、ホーフマンスタールに後年『痴人と死』について不満を述べさせた原因である。たしかに『痴人と死』は唯美的な文体で書かれており、世紀末の時代思潮を描いてもいる、しかし生の不気味な側面を描いた「プロログ」をホーフマンスタールが結局削除してしまったという事実と、またそもそも「芸術草紙」を避け「現代美神年鑑」に『痴人と死』を発表した姿勢とを考慮すれば、この劇の根底に、唯美主義的な生の克服と現実の生の奪還そしてそれに伴う美的言語への懐疑が明瞭に見られるのである。この生の奪還と言語懐疑との二つが表裏一体となって問題にされる点にホーフマンスタールの文学の特質がある。そしてそれは、生について知ることが、文学創作の真实性を生み出すという考えに通じる。こうした方向は、四年の休止期間のち再び取り組まれた抒情劇に、とりわけ『白い扇』と『皇帝と魔女』とによりはっきりと窺われるが、その詳細については別の機会にゆずらねばならない。

註

ホフマンスタールのテクニクの引用は次の版による。Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Frankfurt a. M. (Fischer Taschenbuch Verlag)

- (1) Reden und Aufsätze I. 1979. S. 235. (以下 RI と略す)
- (2) 「ホフマンスタールの抒情劇でこの作品ほど同時代人、およびその後が続く世代の青年を魅了したものはない。……この作品はインゼン文庫の最も成功した一冊になった。」Volke, Werner: Hugo von Hofmannsthal. Reinbeck bei Hamburg Rowohlt Taschenbuch Verlag 1967. S. 45)
- (3) Reden und Aufsätze III. 1980. S. 623. (以下 RIII と略す)
- (4) Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. ergänzte Auf. München u. Düsseldorf (Helmut Küpper vormals Georg Bondi) 1953. S. 70. (以下 Br と略す)
- (5) RIII. S. 476.
- (6) Vgl. Alewyn, Richard: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1967. S. 65f.
- (7) RIII. S. 601. 「前存在」(Präexistenz) 「存在」(Existenz) は元来プラトン主義の概念であるが、ホフマンスタールの場合には、前者は一種の陶酔状態をなし、後者は現実の重みをもった生というほどの意味で用いられる。詳細については RIII. S. 598-627. を参照。
- (8) Br. S. 234f.
- (9) Gedichte · Dramen I. 1979. S. 250. (以下 G と略す)
- (10) G. S. 248.
- (11) アンドレーアと室内描写との関係の詳細については、拙稿：ホフマンスタールの『昨日』についての試論(『ドイツ文学』第六十六号)一九八一。六十八—六十九頁参照。
- (12) ティチャーンの弟子の一人であるアントニオは次のように語っている。「……先生がお造らせになった庭には／高くて、すらりとした柵がめぐらされている。／だからこそいっばいに花を咲かせている蔓の隙間から／ぼくたちは外の世界を見るというより、むしろ予想しなければならぬのだ。」(G. S. 254.) ティチャーンの弟子達と同様に、クラウディオもた

た唯美的に世界を観察するにすぎないために、自らの周りに柵を造る結果となる。彼はそれを「生の柵」(G. S. 289.)と名付けている。この「生の柵」越しに生と接している限り、生の全体を見ることはできない。

- (13) G. S. 281. (14) Alewyn: a. a. O., S. 64f. (15) RI. S. 154.
- (16) Hugo von Hofmannsthal · Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1966. S. 19.
- (17) G. S. 281. (18) RI. S. 150. (19) G. S. 283. (20) G. S. 282.
- (21) Ebd. (22) RI. S. 176. (23) G. S. 287. (24) RIII. S. 599.
- (25) たぐいは雑誌『エーケマン』Die Jugend (第六号 一八九九年)に掲載された挿絵では、「死」は黒くくめの衣装で、美しい顔立ちの青年の手に描かれていた。(Vgl. Volke: a. a. O., S. 44.)
- (26) G. S. 288. (27) RIII. S. 376. (28) RI. S. 183. (29) G. S. 297.
- (30) G. S. 290. (31) Ebd. (32) G. S. 302. (33) G. S. 303.
- (34) G. S. 253. (35) G. S. 306.
- (36) 死と生とに關するこのような記述は『小世界劇場』(一八九七)にも見出される。「苦痛というものは人間に生まれつきのものである。／いや、私は苦痛という言葉をあげることによって／すでに双子のような全き近しさを被い隠してしまうが／存在というものはそうした近しさをよって被われているのだ。／私はただ一つのことにはすぎないものを分けることになる。すなわち我々は生きながらに死んでいくのだ。」(G. S. 385.)
- (37) G. S. 297f.
- (38) Musil, Robert: Sämtliche Erzählung. Hamburg (Rowohlt) 1972. S. 75.
- (39) RIII. S. 626f. (40) G. S. 282.
- (41) 四年後に書かれた『白く扇』において、反省的意識には、主人公フォルトゥニオを死者の呪縛から解き放つという肯定的な役割がより明瞭に与えられている。(Vgl. G. S. 453-476.)

註にあげた以外の主要参考文献

Szondi, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Frankfurt a. M. 1975.

Tarot, Rolf: Hugo von Hofmannsthal. Tübingen 1970.

- Kobel, Erwin: Hugo von Hofmannsthal. Berlin 1970.
- Exner, Richard: Hugo von Hofmannsthal's "Lebenslied". Heidelberg 1964.
- Steffen, Hans: Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthal's. In: Nietzsche. Göttingen 1974.
- Bollnow, Otto Friedrich: Der Lebensbegriff des jungen Hugo von Hofmannsthal. In: Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter. Stuttgart 1958.