慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	鏡の前の一人芝居 : 若きホフマンスタールの肖像
Sub Title	,,Age of Innocence " : Ein Porträt des jungen Hofmannsthal
Author	村井, 翔(Murai, Sho)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1983
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.45, (1983. 12) ,p.245(98)- 262(81)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00450001-0262

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.

鏡の前の一人芝居

——若きホフマンスタールの肖像——

村井　翔

「三つの名を順々に持つのがこの男の運命だった」。第一の名はオスカー・ワイルドといい，この名と共に彼は「輝くばかりの額と，豊満な唇と，見事な，ぬれた，不敵な眼をしたバッカスの仮面」，審美家（エステート）の仮面を手に入れた。第二の名はC33，レディング監獄の囚人番号である。今度は彼は「眼の穴から絶望がのぞいている鉄の仮面」をかぶり，悲劇の主人公，悔い改めた審美家の役回りを演じた。最後の名はセバスティアン・メルモス，残されたわずかな放浪の人生において「人目を避けながら緩慢な死を待つために」彼が用いた仮面である。メルモスという名がゴシック・ロマンスの傑作『放浪者メルモス』の主人公，悪魔に魂を売ったアイルランド人の名であることは言うまでもあるまい。作者のチャールズ・マチューリンはワイルドの大伯父にあたる。このセバスティアン・メルモスは「足をひきずりながらパリの街をさまよい，死んで，埋葬された」[1]

『セバスティアン・メルモス』と題するワイルドへのオマージュをホフマンスタールが書いたのは，それから五年後の1905年である。成功の絶頂から牢獄の暗闇の中へ，このあまりに大きな運命の変転は人々を驚かせたに違いない。しかし，ホフマンスタールは強調する。この男を襲った悲劇は，決して偶然に降りかかった災難などではなかったのだと。悲劇の発端は1895年にさかのぼる。「男色家気取りのオスカー・ワイルドへ」と書かれた名刺が，宿命の愛人アルフレッド・ダグラスの父親，クィーンズベリ侯爵から届けられたのだ。ワイルドは直ちにクィーンズベリを名誉棄損で告発するが，逆に男色の科で訴えられることになる。以後の経過は周知の

通りである。男色罪などという時代錯誤の法律の犠牲になるとは，何たる悲喜劇だろう。だが，ワイルドにとって重要なのは男色そのものより「男色家気取り」であることの方ではなかったか。彼は審美家(エステート)ですらなかった，審美家気取りであったに過ぎないのだとホフマンスタールは断言する。「ウォルター・ペイターは審美家だった。美の享受と反芻とで生きている人間である。そして生に対しては，十分な自制と，臆病と，礼節とをもって接した。審美家とは本来，どこまでも礼節に富んだものなのである。ところが，オスカー・ワイルドは不作法に富んでいた，悲劇的な不作法に[2]」。だから『獄中記』を書いたといっても，「一人の審美家が新しい人間になって，信心深い男に，いやキリストにさえなった」というわけではない。すべては演技であり，スタイルであったのだ。ワイルドいわく，「誠実ではなくスタイルこそ欠くことのできぬものである[3]」。「無垢」の世界から「経験」の段階へというプログラムは，『星の子』をはじめとする童話において，あらかじめ描かれていたイニシエーションの図式そのままではなかったか。実際，クィーンズベリ告訴などという暴挙は思いとどまるようにと友人たちはこぞって忠告したし，裁判が始まってからでも，保釈期間中には国外逃亡のチャンスがあった。しかし，ワイルドは逃げようとしなかった。自らの生を一個の芸術作品，一篇の受難劇にしようとしたこの仮面の演技者に，ホフマンスタールは最大の讃辞を捧げて言う。「オスカー・ワイルドをその生涯のある瞬間に見た者は大きな感動を受けたに違いない。それは，自らの運命以外，何ものの支配も受けていなかった彼が，友人たちの嘆願を却け，敵にはほとんど恐怖を感じさせながら，クィーンズベリ告発のために帰国した，あの瞬間のことである。なぜなら，その時，美しい弓形の，豊満な唇をしたバッカスの仮面は，見者にして盲目のエディプスの仮面に，あるいは狂乱のアイアースの仮面に，忘れ難く変わっていたはずだからである。その時，彼の美しい額には悲劇的な運命のリボンが巻かれていたに違いない。わずかな人々にだけそれは見えるのだ[4]」

ワイルドにおける自己劇化の必要性と必然性を認識しえた「わずかな人人」の一人がホフマンスタールであったのは言うまでもない。それどころ

か，彼にとってこのちょうど二十歳年長のアイルランド人は，他人事でない共感を寄せるに値する相手，ほとんど自らのドッペルゲンガーと見なすべき存在であった。ホフマンスタールの生涯が，ともかくも外見上は平穏無事に見えるのは，「自然が芸術を模放する」[5]ことを実地に要求するほどの「イノセンス」の持ち合わせがなかったからに過ぎない。

1. 「深淵」に立つ人間

「あらゆる芸術は表面であると同時に象徴でもある」[6]とは『ドリアン・グレイの肖像』序文中の一節だが，一方，ホフマンスタールはこう書いた。「深さは隠さねばならぬ。どこにか？　表面に」[7]。芸術家としての彼の座右の銘と見なされてきた一句である。ここでは，人間の内なる「深さ」であれ自然の「深さ」であれ，「深さ」というものがそのままでは文学の対象とならないのだということが示されていよう。とりわけホフマンスタールの場合には，ある個人に特有の内的体験や，印象主義的に，あるがままに見られた外界の印象は，言語によっては伝達されえないことが明確に意識されている。言語記号におけるシニフィアンとシニフィエの結び付きは，何ら自然な必然性を有するものではなく，社会的・文化的に蓄積されたコードによって結び付けられているに過ぎないからである。しかも，言語記号が自らの指向対象（レフェラン）を世界から切り取るのは，つまり「意味」を持つのは，その記号の即自的な価値によるのではなく，言語（ラング）の体系の中での他の辞項との示差的な関係によって規定されるためである。有名な『シャンドス書簡』から例を借りよう。作品の中ほど，この架空の手紙の書き手が，いかにして言語懐疑に落ち込んだかを報告するくだりで，自分にはその「意味」が失われてしまった言葉として，「精神（ガイスト）」「魂（ゼーレ）」「身体（ルパー）」という一連の単語が引かれている[8]。精神とか魂とかいった「もの」が言葉に先立って，即自的に存在しないのは明らかだろう。これらは人間がある視点に立って，未分節の，混沌とした世界，この場合は人間の心身連続体を切り分けない限り，はっきりした認識対象としては現われてこないのだ。ドイツ語における「ガイスト」という聴覚映像と「ガイスト（精神）」なる概念

との結合は，もちろん恣意的なものであるが，さらに，この結合を意味あるものにしているのは，「魂(ゼーレ)」「心(ヘルツ)」「身体(ルパー)」「肉体(ライプ)」といった他の言葉との間の差異だけなのである。したがって，制度化された言語(ラング)の支配下にある人間は，世界に対して特定の視点を持つこと，特定の仕方で世界をゲシュタルト化することを強制される。この特定の視点なるものが，言語以前の連続体としての「生の世界(レーベンスヴェルト)」とわれわれとの間に入り込んだ言語(ラング)の恣意的なスクリーンであり，一つの世界解釈の仕方でしかないことに気付いてしまっている詩人にとっては，既制の言語では自分の言わんとすることを表現できないというもどかしさを常に感じざるをえないのである。しかし，一方，シャンドス卿の体験したように，個々の辞項の切り取る指向対象(レフェラン)を規定していた差異の体系そのものが崩れてしまえば，すべての言葉は意味を失い，人間は底なしの「深さ」へと渦を巻く「混沌(ヴィルベル)」に巻き込まれてしまうだろう(9)。言葉なしでは，考えることすらできないのだ。

「ドイツ人は『深さ』を大いに自慢するが，それは『実現されぬ形式』の言い換えに過ぎぬ。彼らに従えば，自然はわれわれを皮膚なしで，歩きまわる深淵と混沌として作ったことになってしまう(10)」。実は，人間の「自我」と呼ばれるものも，虚構に他ならないのである。このフィクションは，言語活動が世界を不連続化，ゲシュタルト化するのに伴って，語る主体をも差異化し，「底(グルント)」のない「深淵(アブ・グルント)」「混沌(ヴィルベル)」をフォルムとしての「皮膚」，つまり境界の内に切り分けることによって，かろうじて保たれているに過ぎない。足の下は「深淵」である。あえて「深さ」を求める者は「自らを危うくする(11)」。「深さ」より「表面」が，「誠実」より「スタイル」が求められる理由である。「不誠実とはそれほど厭うべきものだろうか？　そうは思わない。それはわれわれが自己の個性を増幅する一つの方法でしかない」とドリアン・グレイは語る。「人間の『自我』を単純な，永続的な，信頼しうるもの，一つの本質から成るものと考える連中の浅薄な心理学を彼はかねがね不思議に思っていた。彼にとって，人間とは無数の生命と無数の感覚を持った存在であり，自らの内に思考と情念の不思議な遺産をはらみ，その肉体自体，死者たちの奇怪な病に侵されている，そういう複雑

多様な生き物であった[12]」

これに対して，十七歳のホフマンスタールの日記には，次のような一節が見られる。「われわれは，自分自身に対しては光を屈折させるプリズムであり，他の人々に対しては集束レンズである……われわれは印象から外界を推し量り，他の人々をわれわれの受け取る印象に従って，受容されつつある実質へと構成する[13]」。これなどは，世紀末のウィーンで大きな影響力をふるったエルンスト・マッハの感覚印象主義との親近性を強く感じさせるところである。マッハの意図は，「自我」と「物自体」を両極とする主客の二項対立を基盤として築き上げられてきた西欧形而上学を「感覚要素」の一元論に還元することにあったと言えよう。彼いわく，「第一次的なものは，自我ではなく，諸要素(感覚)である……諸要素が自我をかたちづくる」。したがって「自我は，不変の，確定した，尖鋭に区画された統一ではない[14]」。彼にとって自我とは，感覚要素が集束されるための不定形の容器でしかない。デカルト以来の「認識主体としての自我」は感覚の戯れの内に解体されてしまったのである。ホフマンスタールのテクストには肝心な感覚「要素(エレメント)」の語がなく，彼がどこまで忠実なマッハ主義者，つまり感覚要素実体論者であったかは定かでない。だが，少なくとも実体としての「自我」も「事物」も認めないという点では，両者の同時代性は明らかだろう。マッハでは「物体が感覚を産出するのではなく，要素複合体(感覚複合体)が物体をかたちづくるのである[15]」。ホフマンスタールではこうである。「省察の対象。厳密に言えば省察の対象などは存在しない。対象は心の状態によってそのつど新たに構成され，そのつど全世界となるからだ。(この限りにおいて人間精神は『創造的な鏡』である[16])」

「鏡としての人間」という発想に注目されたい。「自我」はその上に何ものかが映され，書かれる場であって，それ自体は「白紙(タブラ・ラサ)」である。「心の状態(インネレ・フェアファツスング)」と呼ばれるものも，文字通り「内に書き込まれたもの」のことではないか。けれども，たいていの人々は自らの属する文化の言語(ラング)の体系，象徴体系によってすでに「書き込まれ」ている。決まった「集束レンズ」を通して外界を見るように強いられている。詩人にとって重要な

のは，もともと白紙である人間の上に対象が「そのつど新たに」構成されるようにしておくこと，人間を「創造的な鏡」にしておくことだろう。しかも，ホフマンスタールの文学世界においては，自我＝鏡という観念連合とテクスト＝鏡のそれとはパラレルな関係にある[17]。「僕らが自分を見出そうと思ったら，自分の内部へおりてゆく必要はないのだ。僕らは外部に見出されるべきものだからだ，外部にね。実体のない虹のように，僕らの魂は現存在の止むことのない崩壊の上に張り渡されている。僕らは僕らの自我を所有してはいない。それは外部から僕らに吹き寄せてくるのだ[18]」。たとえば，『詩についての対話』のこの一節など，「僕ら」の代わりに「テクスト」を，「自我」の代わりに「意味」を入れて読み換えることもできよう。「テクストは自らの意味を所有してはいない。それは外部からテクストに吹き寄せてくるのだ」。あらゆる芸術は「表面」であるということは，決して「一面的」であることを意味しない。「深さ」はなくてもよいのではなく，隠されていなければならない。それも「表面」の下にではなく——これでは単なる内容・形式二元論に過ぎない——「表面に」である。しかし，もちろん「表面」に「深さ」の隠せるはずがない。存在しない「深さ」は，読者がテクストを読む際，それが隠されているはずの「表面」に，自分なりに書き込みながら読むことによって，はじめて現われてくるのである。これがワイルドのいわゆる「表面＝象徴」の意味でもあろう。あらゆる芸術の営みの意味は，惰性的な繰り返しと硬直に陥りがちな文化という象徴体系の中に，未分節なカオス，生の世界，あるいは夢や狂気や無意識の世界を常に新たに分節して送り込むことにより，われわれの文化を再活性化することにあると考えられる。テクストはいつも解釈され，演奏されることを求めている。同様に「自我」もまた不断に書き直され，構成し直されることを求めている。ワイルドの『獄中記』が大がかりな自己批評，いわば『芸術家としての批評家』の実践篇であったように，芸術家自身にとっても自らを絶えず解釈し直すことが重要になってくる。われわれがこれから解釈しようとするホフマンスタールのテクストも，そうした「自らの肖像を描く」試みの一つである。

2.『エイジ・オヴ・イノセンス』

1891年，十七歳の詩人の手から奇妙な一篇の作品が生み出された。『エイジ・オヴ・イノセンス』。幼年時代の回想記である。その中に，八歳頃の想い出として，次のような一節がある。ある夜，夢に驚いて目を覚ました主人公「彼」は，そっとベッドから滑りおり，部屋の隅にある大きな姿見の前に立つ。「自分自身の白い姿が薄暗がりの中から立ち現われてきた時，彼はあの何度も体験したことのある，ぞっとするような戦慄を味わった。それから彼は鏡の前で演技をし始めた」(19)

鏡の前で一人芝居を演ずる少年は後の詩人の原型である。以下の文脈と照らし合わせるならば，これは詩人ホフマンスタールの誕生の秘密に関わるテクストとして読むことができよう。「一枚のカーテン，ひとふりのさや入りナイフ，一枚の布，自分自身の身体，自分の表情の動き，着たり脱いだりできる衣装，ランプの光や薄暗がり，そして完全な暗闇。これらが彼にとっては無数の劇中の事件，いやむしろ，何ケ月にもわたって演じられる一つの神秘劇の中のひとこまひとこまなのだった。

彼は俳優にして同時に観客でもあった。彼は殺人の戦慄と犠牲者の恐怖とを同時に感じ，自分自身の苦痛を楽しみ，自らについての報告を自らにもたらし，自分自身の声に感動して泣き，自らの内心の秘密を自らに漏らし，自分の感性の尺度，自分自身の豊かな王国を広げていった」(20)。こうして「彼は自分の周囲を粉飾したり，平凡な出来事を芝居として楽しむという不思議な喜びを味わったのである。自分についての目覚めと自分自身についての驚きがやってきた。自らが生きている様を，自ら驚き怪しみながら眺めるという事態が起こってきた。すると，香りは生き生きとし始め，色彩は輝きを放ち始めた。日常茶飯事の連続は事件となり，周囲は舞台となった」(21)

ありのままの「自我（イツヒ）」からの逃亡。同時にまた，仮面を付けた「鏡の上の私」への，再帰的に捉え直され，解釈し直された「自己（ゼルプスト）」への回帰。そしてその仮面劇を脇から覗いているもう一人の自分がいる。さらに言え

ば，これを報告している書き手もまた，仮面を付けた「自己」を描いている。十七歳の少年が自伝などを書くものだろうか。そもそもこの作品自体が，後に『アド・メ・イプスム(私自身について)』なる謎めいた自注を遺すことになるこの詩人特有の，絶えず過去の自分へと立ち戻り，解釈し直そうとする運動の一環なのである。詩人とは，いま・ここにある現実をありのままに受け入れることを拒む人間に他ならない。フロイトを引くまでもなく，空想とは，いま・ここにないものに対する願望充足をめざすものであり，決して人を満足させてくれない現実に対するアンチテーゼである。もう一つ，友人に宛てた手紙から，十八歳の「詩人」ホフマンスタールの自己分析を聞いてみよう。「僕には体験の直接性が欠けています。自分が生きているのを傍観しているのです。そして僕が体験すると言えるのは，本で読んだような事柄です。過去がはじめて事物たちを光で満たし，それらに色彩と香りを与えます。これが多分，僕を『詩人』にもしたのです。人工的な生への欲求，日常の，色彩のない生を装飾し，詩的に解釈しようとする欲求(22)が」

ここでは彼の体験にとって現在・現前が欠けていることが述べられている。しかし，ここに書かれているのは，もはや一人の詩人だけの問題ではなく，文化をもつ存在，正確には文化の中にとらわれている存在としての人間一般の問題だと言えよう。人間がある事物を表象し，それに名を与えるやいなや，事物はまさにそのことによって消滅せねばならないからである。同様に「私は体験する」と語るやいなや，「私」はすでに傍観者であり，真の意味で体験することをやめているからである。ジャック・ラカンの表現を借りれば，「今にも話す用意をしてそこにあったもの……それは，もはやひとつの記号表現(シニフィアン)でしかなくなることによって姿を消すのである(23)」。これに対し，詩人は不可能な現在・現前の代わりに，偽装された過去・解釈を持ち出す。人間は決して文化の世界，言語(ラング)の世界，ラカンのいわゆる象徴界に安住しているわけではない。社会の一員という名のもとに押しつけられた「自我」によっては与えられない自分自身についての真実を，たとえば人間は他者の像の中に求めるのだ。卑近な例では，スターやスポ

ーツ選手に対する自己同一視，これはいわば象徴界から想像界への逆戻り，ちょうど鏡像段階における主体と鏡像の間に見られるようなナルシスティックな関係への退行であろう。言葉を用いぬ者たる「幼児（インファンス）」の象徴秩序への組み入れは，ラカンによればエディプス三角形の確立と共に行なわれる。鏡像段階はその準備期である。出産トラウマの後遺症により，環境との「原初的不調和」の状態にある生まれたての子供は，母との融合・一体化によってのみ外界から護られている。この段階では，もちろん「自我」も「他者」もまだ全く存在しない。幼児がはじめて自己の全体像を得るのは――生後六ヶ月から十八ヶ月の間と言われるが――鏡に映った自分の身体像を見ることによってである。これが「鏡像段階」で，幼児は鏡の上の理想自我にともかくナルシスティックに同化することによって仮のアイデンティティを身に付ける。ところが，鏡像は本来の自分自身ではないという意味で，これは自己疎外的なアイデンティティなのである。子と母，欲求（ワン）と実現の無媒介的な双数関係は，やがて「父の名」あるいは「掟」の審級の介入によって切り裂かれ，エディプス三角形が完成する。母の肉体をめざす欲動（ピュルシオン）は意識下に抑圧され，言語に媒介される象徴へと置き換えられる。ほぼ時を同じくして，下手をすれば神話のナルシスばりに鏡面＝水面にのみこまれかねない，鏡をはさんでの危険な対峙も，第三項，言葉の介入を待ってようやく切り離されることになる。言語能力の習得は，名づけられた「私」と存在としての私の分裂を，確立された「自我」の内に固定するのである[24]。以上のようなラカンの基本図式に即して言えば，「鏡の前の一人芝居」のねらいが，表象の主体・言語・表象された自我という安定した三項関係の一角を崩して，動的な二項関係を奪還することにあるのは明らかだろう。

ドリアン・グレイが自分の肖像を見，自らの美しさを意識することによって「無垢」の世界から脱落したように，ホフマンスタールの文学世界においても，鏡の上に自分の像を認めることは，命名による主体の抹殺，自他未分化の「幼年時代」からの脱落を意味する[25]。『エイジ・オヴ・イノセンス』の「彼」も，まず最初にこうした「殺人の戦慄と犠牲者の恐怖とを」

確認する。「戦慄(シャウアー)」という語が二度にわたって重要な文脈で登場していることに注意しよう。もう一回は，主人公がまさに鏡の前に立とうとするところである。「彼はあの何度も体験したことのある，ぞっとするような戦慄を味わった」。さらに，この作品の草稿には「戦慄：自らをありのままに鏡の中に見ること[26]」という決定的な一文が読まれる。『エイジ・オヴ・イノセンス』はイノセンスの喪失を承認するところから始まる。ところが，「それから彼は鏡の前で演技をし始めた」のである。ちょうど，後の『痴人と死』(1893) において，死神の奏でるヴァイオリンの音，この降りそそぐ音楽の「飛沫(シャウアー)＝戦慄」が主人公の幼年時代への回帰，さらには人格解体，イニシエーションの引き金となるように[27]。詩人にとって「誠実」であるということは，断じてありのままの「自我」にとどまることではない。演技を続け，いつも新たな同一視の対象を求めながら，不断の自己再解釈の試みを続けてゆくことである。なぜなら，仮面の下にはまた仮面があるに過ぎないから，素顔の「自我」なるものはなく，常に違った仮面をつけた「自己」があるに過ぎないからである。あらゆる解釈を免れている「むきだしの私」とは全くのカオス，空虚に他ならない。自己は解釈によって「意味」を与えられてはじめて自己となり得る。すなわち，固有のアイデンティティを持たぬことが詩人の存在のあり方なのだ。これによって彼は，あらゆる場所に遍在し，「万物の傍観者でありながら，むしろ万物の隠れた仲間，物言わぬ兄弟である[28]」ことができる。「すべてのものが彼の内部に集まってくるに違いないし，また集まってこようと欲するのです[29]」。キーツのいわゆる「否定的能力(ネガティヴ・ケイパビリティ)」，あるいはホフマンスタールが有名な『日記』の著者，アンリ＝フレデリック・アミエルを評した言葉を借りれば，「プロテウス的変身能力[30]」をこうして彼は獲得したのである。そして詩人は，彼のもとに「集まってくる」あらゆるものから，読者のために「深さ」のないテクストを織り上げる。詩人の「書く」という営為も，言葉を用いる以上，言語(ラング)によって規制され，言語(ラング)に取り込まれるわけだが，それは同時に，制度としての言語(ラング)を変革する契機となる。この「言語懐疑」の詩人は，一方では，「ある国語によって書かれる一切のこと，さらにあえて

言えば，ある国語で考えられる一切のことは，かつてその言語を創造的に扱った一握りの人々の遺産に負っているのです[31]」とまで言い切ってはばからないのだ。想像界を象徴界へ，私的幻想を共同幻想へ，語りえぬものを言葉へと送り込む詩人の栄為は，こうして果たされる。そのために彼は，付け替えられる仮面の連鎖，到達不能な自己同一視の対象の間を絶えず滑って行くのである。

鏡像ではない本当の「他者」が主人公だけの「王国」に入り込んでくるところで，「鏡の前の一人芝居」の場面，『成長の諸段階』と副題を付されたこのエピソードは閉じられることになる。「外の世界それ自身が，生まれてはじめて彼の関心の対象となった[32]」。しかし，「鏡の前の私」と「鏡の上の私」とのナルシスティックな関係は，以後のホフマンスタールの作品中で繰り返し繰り返し再現される。そこでは，この「他者」すらも一種の鏡像でしかなかったことが明らかにされるだろう。

3．ナルシスの嘆き

ソネット『問い』(1890) は十六歳の詩人が発表した，生涯最初の作品であり，ほとんどその事実だけによって名を知られているに過ぎない。だが，われわれにとってはナルシス・モティーフのひな型として読めるという点で，これは大いに興味深い作品である。詩は題名の示す通り，「お前」に対する答えのない問いかけ，七つの疑問文ばかりでできているが，ここでの「お前」は問いを発する「僕」の鏡像と解することができよう[33]。「僕」は「不毛で空虚な日々のこの泥沼から」助け出してもらおうと，自らの夢を鏡の上に投影したのだが，「お前」は望みをかなえてくれそうにない。後半六行を引こう。

それでは僕はお前の深い眼の内を読みとれなかったのか？
そこで熱くきらめいている隠れた憧れを見なかったのか？
お前のうるんだ眼差しはお前の魂への入口ではないのか？

暗い潮に浮かぶ水蓮のように
そこで眠っている幾多の望みたちは
お前のお喋りのように魂のない言葉，言葉に過ぎないのか……？[34]

鏡の前にいる「僕」は決してその中に入ることはできない。たとえ鏡の上に理想的な同化の対象を見出すとしても，「僕」はそれを自らの外に，自らはそこから疎外されたものとしてしか見出しえない。いま・ここにない「非在の私」の現前を可能にするものは，言語をおいて他にないからである。しかし，早くも最終行に書かれているように，言語は常に詩人の「望み」を裏切る。欲望（デジール）の対象は，言語によって捕捉されるや，たちまち一個の記号と化して，消え去ってしまう。それゆえ，原理的に到達不可能なものを追い求める詩人は「ぼくたちをへだてるものとては，ただわずかな水があるばかりなのに」というナルシスの嘆きをいつも味わわねばならない。「すんでのことでかれにふれることができそうにおもえるのだが，ほんのちょっとした邪魔が入って，ふたりは妨げられてしまうのだ」[35]

こうした構造は，翌年の作である，劇作家としてのホフマンスタールの処女作『昨日』において，より精妙に展開されている。作者自身がある手紙の中で説明しているところによれば，この一幕の「ことわざ劇」のプロットはきわめて単純なものである。つまり，主人公が「昨日は今日と何の関係もない」というテーゼを立てるが，「ささいな事件」が起こった末，彼はそれをひっくり返さざるをえなくなる。「昨日は過ぎ去ったものとして片付けてしまうわけにはいかない」[36]と。まずは主人公アンドレーアの語るところを聞こう。

馬もヴァイオリンの演奏も剣戟の響きも
僕らの気分という命を通してはじめて生彩を帯び，
僕らに命を与える限り，生きるに値する。[37]

そのテーゼからも察せられるように，彼は刹那主義的・唯美主義的な生

活を送っている。彼にとっては他の人々さえも自らの鏡像でしかない。「その中に僕らが自己をはっきりと認める」限りにおいて，彼らは存在価値を有する。つまり，客観的な外界なるものは存在せず，事物であれ人間であれ，彼がナルシスティックに同化しうるものだけが内界へ取り込まれ，そのつど新たに彼の全世界を構成するのである。彼もまた人格の統一性・一体性を信じない。

幾千の生命が並存しているものを
「魂」と呼ぶように教えたのは誰か？
……
僕らの血の中では，半人半馬（ケンタウロス）のように
人間性と獣性が混じり合っているではないか？(38)

気まぐれな「衝動（トリーブ）」につき動かされるままに，彼は絶えず「僕らに命を与える」事物，フェティシズムの対象を取り替えてゆかねばならない。虚構の世界の中で「嘘を嘘と知りつつ味わい楽しむ(39)」のだ。さらに彼は恋人のアルレッテに説く。

僕らが嘘をつかないとしたら，感受性は死んでいる。
……
たとえお前が僕や僕の愛を欺いたとしても
お前は僕にとっていつまでも同じお前なのだ！(40)

ところが，こうした審美主義を標榜するアンドレーア自身は決して本当の審美家（エステート）ではない。「最も高いもの，最も深いものを取り逃してしまったのではないか」という不安に彼はいつもさいなまれている。審美家がこんなことを思い悩むだろうか。実は，「今より良いことなんて夢みたこともないわ(41)」と答えるアルレッテ，審美主義などとは無縁の彼女の方こそ真の審美家なのである。再び『セバスティアン・メルモス』の一節を借りれば，

ワイルドが「生を挑発し，現実を侮辱してやまなかった」のは「生が暗闇から彼に飛びかかろうと身構えているのを感じていた[42]」からであった。アンドレーアの審美主義も，足もとに口を開けている「深淵」から身を守るための防壁，一種のスタイルに他ならない。審美家の仮面の陰で，彼がひそかに憧れ求めているのは，刹那刹那に開示される「真実」，あの「体験の直接性」である。アルレッテが「偶然のもたらすものを感謝しつつ味わい，偶然が奪い去るものは不平も言わずにあきらめる[43]」とすれば，彼は「偶然が無遠慮に押しつけていったのとは違う運命[44]」を求めている。「昨日は嘘をつく，今日だけが真実だ[45]」という彼のテーゼも，見かけよりは遙かに真剣な企図を示すものと考えるべきだろう。そしてここまでの点においては，確かに彼も鏡の前の演技者であり，詩人の同類であると言えよう。しかし，もちろんアンドレーアはホフマンスタールではない。実現不能な自らのテーゼにこっけいなほど固執するあまり，身動きがとれなくなっているからだ。このドラマが「喜劇」となるゆえんである。今は「今」として意識されるや，早くも過去となっている。彼の求める現在・現前は，すでに述べた通り，人間には禁じられているのである。しかも観客には，あらかじめ主人公に批判的な視点が与えられている。開幕冒頭，舞台ではアルレッテと一夜を過ごした男がアンドレーアの来る前にあわてて彼女の寝室から忍び出る。これを知らないのはアンドレーアだけなのだ。注意深い観客ならば，先に引用した彼の二つの言説，「昨日は嘘をつく」と「嘘を嘘と知りつつ味わい楽しむ」との矛盾にも気付くだろう。主人公のテーゼの破綻は最初から明らかである。これは，彼の仮面が徐々にはがれてゆくのを楽しむ残酷なゲームなのである。そういうものを平気で書いてしまう，この十七歳の詩人における神経の強靱さ，彼自身のいわゆる「自分自身を対象として取り扱うという痛ましい才能[46]」にやはりわれわれは驚かざるをえない。あるいはむしろ，少年ゆえの残酷さと言うべきか。

「僕らが経験という風に呼んでいるものは，たいてい僕らが他者に関して認識する事柄なのさ[47]」という台詞の通り，主人公にとって鏡像でしかなかったものが「他者」であったことを認めること，「鏡の前の私」の鏡像

からの疎外を確認することによって「経験」はなされる。テーゼの転回をもたらす「ささやかな事件」とは鏡像，つまりアルレッテの裏切りである。ドラマの冒頭での出来事が最後に至って明らかにされた時，しかもそれがほんの「昨日」行なわれたのを知った時，アンドレーアは彼女を許すことができない。テーゼは破れ，審美家（エステート）の仮面も落ちてしまう。なるほど主人公は「経験」を得た。けれども，彼の求めていた「真実」は得られただろうか。幕切れの印象は微妙である。なぜなら，「一度あったことは永遠に生き続けるのだ」[48]というアンチテーゼもまた一つのテーゼ，文化のスクリーンを通しての物の見方でしかないからである[49]。その証拠に，六年後の『白い扇』ではこれが再び逆転され，相対化される。何らかのモラルを含んだ教訓を提示すべき「ことわざ劇」という形式そのものも，ここでは作者のイロニーの対象となっているのだ。「消え去った時の上に僕のために渡してあった，温かな，明るい仮象をお前は壊してしまった」[50]と嘆きながら，ナルシスは鏡の前に立ち尽くすばかりである。

だがもちろん，これはこの時点での一つの自己解釈に過ぎない。次の韻文劇『ティツィアンの死』(1892) では，ナルシスは恋人と合体するために鏡の中へ身を躍らせようとする。主人公はイニシエーションを求めてペストの蔓延するヴェネツィアの街へ降ってゆく。ホフマンスタールの全作品は，ことごとく前の自作の再解釈だとも言えるのである。そのプロローグでは，夭折した王子の肖像画をまねてポーズをとる小姓に詩人が語りかける。ホフマンスタールがワイルドに贈る言葉として，これほどふさわしいものはまたとあるまい。

「自ら作った夢を演ずる者よ，
僕は知っている，友よ，君を理解せぬ者らが
君を嘘つき呼ばわりし，軽蔑しているのを。
だが僕は理解しているとも，僕の双子の兄弟よ」[51]

註

ホフマンスタールのテクスト引用は以下の版により，巻数を略号で示す。

Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden.
Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1979.

GD I　Gedichte, Dramen I.
E　Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen.
RA I　Reden und Aufsätze I.
RA III　Reden und Aufsätze III, Aufzeichnungen.

Sämtliche Werke, kritische Ausgabe in 38 Bänden.
Frankfurt a. M. (S. Fischer)

E II　Erzählungen II, 1978.
D I　Dramen I, 1982.

(1) RA I, S. 341.
正確に言えば C33 は囚人番号ではなく，レディング監獄の部屋番号。

(2) ebd. S. 342f.

(3) Wilde, Oscar: Complete Works of Oscar Wilde. (Collins) 1966, p. 1205.
『若者のための成句と哲学』（以下，同書からの引用は Wilde と略記）

(4) RA I, S. 343f. 「告発のために帰国」というのはホフマンスタールの事実誤認。確かにワイルドは公判直前にモンテカルロへ出かけたが，告訴手続きは出発前に済ませている。

(5) Wilde, p. 982.『嘘の衰退』

(6) Wilde, p. 17.

(7) RA III, S. 268. アフォリズム集『友の書』

(8) vgl. E, S. 465.

(9) vgl. ebd. S. 466, 471.

(10) RA III, S. 275. アフォリズム集『友の書』

(11) 註（6）参照

(12) Wilde, p. 112.

(13) RA III, S. 329.

(14) エルンスト・マッハ（須藤吾之助・廣松渉訳）『感覚の分析』（法政大学出版局）1971, 19ページ。

(15) 同上, 23ページ。

(16) RA III, S. 540. 1917年の日記より
拙論ではマッハのホフマンスタールに対する影響を細かく検証する余裕はないし，またその意図もない。このテーマに関しては Wunberg, Gotthart: Der frühe Hofmannsthal, Schizophrenie als dichterische Struktur. Stuttgart (W. Kohlhammer) 1965, S. 30ff. に詳しい。

(17) テクスト＝鏡の観念連合および共創造者としての読者の役割については拙論「『夕べ』と言う者は多くを語る――若きホフマンスタールの詩法」(『ドイツ文学』第70号)1983, 109—117ページを参照されたい。

(18) E, S. 497.

(19) ebd. S. 23.

(20) ebd. S. 22.

(21) ebd. S. 21.

(22) 1892年9月6日付け，エドガー・カルク・フォン・ベーベンブルク宛て書簡。Hofmannsthal - Edgar Karg von Bebenbrg, Briefwechsel. Frankfurt a. M. (S. Fischer) 1966, S. 19.

(23) Lacan, Jacques: Ecrits. (Ed. du Seuil) 1966, p. 840.
引用は佐々木孝次訳『エクリⅢ』(弘文堂) 1981, 365ページによる。

(24) 以上の要約は拙論の論旨に直接関わる必要最少限の部分だけの，しかも論者なりの解釈を含めた要約であることをお断わりしておく。多くの文献の中では，とりわけアニカ・ルメール（長岡興樹訳）『ジャック・ラカン入門』(誠信書房) 1983, が論者にとって有益であった。

(25) たとえば，詩『夜明け前』(GD I, S. 39),『少年』(ebd. S. 46) などを参照。

(26) E II, S. 270.

(27) 「深い，まるで長く待ちこがれていたような戦慄となって
音楽が激しく僕に襲いかかってくる」(GD I, S. 287)

(28) RA I, S. 67. 講演『詩人と現代』

(29) ebd. S. 68. 同上

(30) ebd. S. 113.『意志の病人の日記』

(31) ebd. S. 63. 講演『詩人と現代』

(32) E, S. 24.

(33) たとえば，ションディはそのように解釈している。 vgl. Szondi, Peter: Satz und Gegensatz, Sechs Essays. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1964, S. 63.

(34) GD I, S. 88.

(35) オウィディウス（田中秀夫・前田敬作訳)『転身物語』(人文書院) 1966, 103ページ。

(36) 1892年8月5日付け，マリー・ヘルツフェルト宛て書簡参照。 vgl. D I, S. 319.

(37) GD I, S. 216.

(38) ebd. S. 223.

(39) ebd. S. 225.

(40) ebd. S. 215f. アルレッテが主人公の「妻」であるか「恋人」であるかは明

示されていない。こういう問題に関してさえ，テクストは読者に解釈を要求する。

(41) ebd. S. 217.

(42) RA I, S. 343.

(43) ebd. S. 119.『モーリス・バレス』
この引用はコーベルの指摘に基づく。vgl. Kobel, Erwin; Hugo von Hofmannsthal. Berlin (Walter de Gruyter) 1970, S. 13.

(44) 註 (41) 参照。

(45) GD I, S. 218.

(46) E, S. 23.『エイジ・オヴ・イノセンス』

(47) GD I, S. 237.

(48) ebd. S. 242. 一方，アルレッテにとって「昨日の私」は，もはや「見知らぬ人」でしかない。最後の場面では彼女の方がアンドレーアのかつてのテーゼを繰り返す。

(49) vgl. Kobel: a. a. O., S. 23 f. このあたり，拙論はコーベルのめざましい解釈に負うところ大である。

(50) GD I, S. 243.

(51) ebd. S. 247.