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

Title	森鷗外とフーゴ・フォン・ホーフマンスタール : 架橋のための予備的作業
Sub Title	Ogai Mori und Hugo von Hofmannsthal : Eine Vorstudie zum literarischen Brückenschlag
Author	井戸田, 総一郎(Itoda, Soichiro)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.55 (2018.) ,p.49- 74
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	ハンス・ヨアヒム・クナウプ教授退職記念号 = Sonderheft für Prof. Hans-Joachim Knaup
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20180331-0049

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.

森鷗外とフーゴ・フォン・ホーフマンスタール
――架橋のための予備的作業――

井戸田　総一郎

1. ベルリン・ドイツ座の上演演目と『椋鳥通信』

フランツ・ホルヒによって編集された『マックス・ラインハルトの上演演目表 1905 年～ 1930 年』[1] によると，ベルリン・ドイツ座（Deutsches Theater）の最初のシーズン（1905 年 /1906 年）において，ホーフマンスタールの『オイディプスとスフィンクス』は 1906 年 2 月 2 日初演以後，シーズン終了までの期間 26 回上演されている。同シーズンにおいてホーフマンスタール作品として他に上演されたのは『エレクトラ』であり，1905 年 10 月 21 日初演以後，シーズン終了までに 5 回の上演を数えている。ラインハルトはドイツ座興業開始の最初の出し物としてクライストの『ハイルブロンのケートヒェン』を選んでいるが，その上演（10 月 19 日）の 2 日後に『エレクトラ』を取り上げていることになる。この作品はドイツ語表記 „Elektra von Hofmannsthal nach Sophokles“ に明示されているように，原作はソフォクレスの同名の作品であり，その上演はホーフマンスタールによる本格的な古典ギリシャ劇改作の成果を公開するものであった。

1）Franz Horch (Hrsg.): Die Spielpläne Max Reinhardts 1905–1930. München (R. Piper & Co.), 1930.

ラインハルトはその後 1910 年 /1911 年のシーズンに，新劇場（Neues Theater）に隣接するシューマ・サーカスの小屋を演劇用に改築して『オイディプス王』を上演，この作品もソフォクレスの原作にホーフマンスタールが大胆な改作を試みたものであった。『エレクトラ』と『オイディプス王』の上演はラインハルトとホーフマンスタールの共同作業の一つの頂点を形成するものであり，いずれもベルリン劇場史を飾る大きな足跡になっている。

『オイディプスとスフィンクス』は，ホーフマンスタールがギリシャ神話の素材をもとに作品化したものとしては『アルケスティス』（1894 年）と『エレクトラ』（1904 年）に次ぐ 3 番目の試みであった。この作品の生成には次の三つの段階が存在したと言われている。第一段階はフランスの同時代作家 Joséphin Péladan の „Œdipe et le Sphinx, tragédie en prose“（1903 年）をブランクヴァースの詩形に翻案する作業，第二段階は 1906 年のラインハルト演出による初演を前にした練習段階での加筆・訂正・削除作業，そして第三段階は 1908 年ベルリンでフランスの作曲家エドガー・ヴァレーズ（Edgard Varèse）に出会い，『オイディプスとスフィンクス』に感動したヴァレーズからのオペラ化依頼に応える形での改作作業を遂行したことである。鷗外が翻訳に用いたドイツ語原書は 1906 年 S. フィシャー社から刊行されている第 4 版であり，それは現在のホーフマンスタール全集に収められているテキストの前の版に相当する。いずれにしても全集第 6 巻の 9 ページから 184 ページが本文テキスト，しかし 231 ページから始まる「異文」（Variante）は 623 ページにまで及んでおり，『オイディプスとスフィンクス』のテキスト生成には，舞台演出やオペラ化に関わるホーフマンスタールの活動の多様性がまさに反映しているのである。

『オイディプスとスフィンクス』のベルリン初演はラインハルトが演出，舞台デザインはアルフレート・ロラー（Alfred Roller）が担当している。ロラーはマーラーのもとでウィーン宮廷歌劇場の舞台デザインの改革を断行したばかりでなく，ウィーンで行われるリーヒァルト・シュトラウス作

品の初演の全てについて舞台の責任者を務めた第一人者。この人選は，『オイディプスとスフィンクス』上演がベルリン・ドイツ座の最初のシーズンの中で重要な演目であったことを物語っている。さらに，この上演に登場したのはカイスラー，フォン・ヴィンターシュタイン，ゾルマ，モイスィなどラインハルト劇団の中核を占める俳優たちであった。

因みに，鷗外の『椋鳥通信』の中にカイスラーに言及されている箇所があるので紹介しておこう。それは著名な俳優カインツの死後すぐにその業績を讃える式典がベルリンで開催されたことを伝える記事の中にある――

> 「十月二十二日にベルリン独逸座でカインツ祭をする。Hugo von Hofmannsthal の韻文 Prolog が読まれる。Friedrich Kaissler が演説をする。」[2)]

カインツは俳優のヨーゼフ・カインツ（1858 年～ 1910 年）のこと。カインツは芸術性の高い民営劇場の展開するベルリンで俳優の活動を始め（1883 年：ラロンジェ監督下のドイツ劇場，1887 年：ルートヴィヒ・バルナイ監督下のベルリン劇場），1899 年にウィーン・ブルク劇場の宮廷俳優の地位を獲得，1910 年 9 月 20 日ウィーンで亡くなるまでその名声は揺るぎないものであった。ベルリンでキャリアを積みウィーンで成功するという道筋を確立した演劇人であり，この道筋は世紀転換期の演劇界に少なからず影響を与えた。また，ブルク劇場はカインツによって古典作品の上演レパートリーを再建することができた，という評価も当時存在しており，ベルリンでのキャリアがウィーンの危機を救ったという面もあったようだ。鷗外のメモにある「カインツ祭」（Kainz-Feier）とは，カインツの死後その業績を讃える式典のこと。ベルリン・ドイツ座では，この機会に

2）森鷗外：椋鳥通信，鷗外全集，岩波書店，東京 1971 年～ 1975 年（本論文における鷗外のテキストの引用はこの全集に基づいている），第 27 巻，128 頁。

ホーフマンスタールによって創作された韻文詩『ヨーゼフ・カインツを悼んで』„Josef Kainz zum Gedächtnis“ が朗読され，さらにフリードリヒ・カイスラー（1874 年～ 1945 年）の講演が行われたようだ。カイスラーは俳優兼演出家として，ブラームやラインハルトと活動を共にしたベルリンの代表的演劇人の一人であった。

鷗外はベルリン・ドイツ座の上演演目に大きな関心を持っていたように思われる。例えば，鷗外はヴェーデキントの『宮廷歌手』„Kammersänger“ を『出発前半時間』と題して翻訳しているが，ヴェーデキントの作品としては比較的マイナーと言える作品を選択している背景にドイツ座のレパートリーが存在しているように思われる。ラインハルトの興行の最初のシーズンはドイツ座と新劇場の二つの劇場を傘下に経営を行っているが，新劇場の上演演目のなかに『宮廷歌手』があり 1906 年 4 月 22 日に上演されている。他にも，ドイツ座のレパートリーに向けられた鷗外の関心を示す若干の事例を挙げておこう。鷗外は自由劇場第一回公演のためにイプセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』を翻訳しているが，この作品もベルリン・ドイツ座で 1908 年 10 月 28 日に上演，当日のプログラムによると女優エレオノーラ・ドゥーゼが客演したようである。ドゥーゼについては『椋鳥通信』の中にダヌンツィオとのスキャンダルや引退の噂などの記載があり，鷗外が相応の関心を払うほどの大女優であった[3)]。また鷗外はビヨルソンの『人力以上』の翻訳に際して，この作品の第一部のみを翻訳しているが，その事情については小山内薫が「鷗外先生は第二部をも訳せられるつもりであったが，当局の忌諱に触れる疑ひが十分あつたので止められたのである」という記録を残している[4)]。小山内の記録はもちろん重要なものであるが，しかしこの作品が 1909 年 6 月 1 日ドイツ座で舞台化された時も第一部のみの上演であったことは同時に記憶に留められるべきであろう。この『人力以上』第一部上演は 1909 年 /1910 年のシーズン期間

3）森鷗外：椋鳥通信，前掲，162 頁。

4）森鷗外全集第 7 巻掲載の『人力以上』に関する「後記」627 頁からの引用。

に 28 回を数えている。

ラインハルトは 1906 年 /1907 年のシーズンからドイツ座の敷地内に 230 席の室内劇場（Kammerspiele）を併設し，微妙な心理表現を可能とする劇場空間を生み出した。1905 年 /1906 年のシーズンではドイツ座で上演された『エレクトラ』は，翌シーズンからは室内劇場の舞台に掛けられている。鷗外が翻訳した作品のなかに――ここではいくつかの例を挙げるに留めるが――室内劇場で上演されたものが少なからず存在することは注目しておくべきことであろう。室内劇場の柿落とし公演はイプセンの『幽霊』で始まっているが，鷗外は 1911（明治 44）年に同作品を翻訳，翌年には有楽座で上演されている。鷗外は娘の茉莉などを伴って観劇に出かけた記録が残っている[5)]。室内劇場の最初のシーズンにオスカー・ワイルドの『サロメ』がヘートヴィヒ・ラッハマンのドイツ語訳・ラインハルト演出で上演されているが，鷗外はこのドイツ語訳を 1909（明治 42）年の雑誌『歌舞伎』第 100 号と次号に訳出している。また，1907 年 /1908 年のシーズンに室内劇場ではホーフマンスタールの『痴人と死と』がオイゲン・ダールベールの音楽・ラインハルト演出で舞台に掛けられている（このシーズン中に 9 回上演）。鷗外はベルリン上演から時を置かずに，1908（明治 41）年 12 月刊行の同作品の翻訳を雑誌『歌舞伎』第 101 号に掲載している。この翻訳の上演は 1911 年有楽座において興行されるが，それについては後でまた取り上げることにする。シュニツラーの『戀愛三昧』の翻訳は 1912（明治 45）年の雑誌『歌舞伎』第 142 号から第 147 号（大正元年 9 月刊行）まで 6 回に分けて連続掲載され話題を呼んだが，この作品は室内劇場の 1907 年 /1908 年のシーズンにも上演され，同シーズンで 31 回の上演回数を誇る人気作であった。演出を担当したルードルフ・ベルナウアーは俳優としてデビューしているが，1907 年にはカール・マインハルトと共にベルリン座の企画経営に参画，いわゆるラインハルト・コンツェルンの中核にいた人物である。さらに鷗外の演劇翻訳のな

5）鷗外全集第九巻 578 頁の後記を参照。

かにヴィルヘルム・シュミットボン，エドゥアルト・シュトゥケン，バーナード・ショーなどの名前が存在するが，いずれもベルリン室内劇場の上演演目に登場している。上演演目に記載されている作品とは異なるものを鷗外は訳しているが，このような作家の重要性についての認識にベルリン・ドイツ座の影響を見て取れるのではないだろうか。

もちろん鷗外の演劇翻訳における作品選択については他の要因も十分に考慮に入れねばならないであろう。しかし，ラインハルト監督下で進められたドイツ座を中心とするレパートリーに鷗外が注目していたことは否定しがたいことである。特に，その最初期における『エレクトラ』上演，またこのギリシャ劇改作の一環として試みられるシューマン・サーカスを舞台にした『オイディプス王』上演は，それらに本質的に関わったホーフマンスタールの活動にたいする強い関心を惹起したに違いない。参考までに『エレクトラ』と『オイディプス王』に関連する『椋鳥通信』の記事を紹介しよう。前者については次のような記述が掲載されている――

> 「維也納の楽劇女優 von Mildenburg は楽劇 Elektra で女主人公を勤めたのだが，更にミュンヘンで同じ Hofmannsthal の脚本の Elektra を科白劇で勤めるそうだ」[6)]

Mildenburg はアンナ・フォン・ミルデンブルク（Anna von Mildenburg, 1872 年～ 1947 年）のことであり，ミルデンブルクはオペラ歌手として有名であるばかりでなく，女優としても高い評価を受けていた。1909 年 3 月 24 日，リーヒァルト・シュトラウスのオペラ『エレクトラ』のクリュタイムネストラ（エレクトラの母親）役でウィーン宮廷オペラ座にデビュー。鷗外の記述は，この歴史的な上演に触れるとともに，シュトラウスのオペラの基になっているホーフマンスタールの台詞劇『エレクトラ』のミュンヒェン上演に，ミルデンブルクが女優として登場する予定に言及し

6）森鷗外：椋鳥通信，前掲，46 頁。

ている。

後者の『オイディプス王』については次の記事を挙げておこう――

「独逸で Max Reinhardt に五千人入劇場（Theater der Fuenftausend）を計画させて国の南北を通じて国民劇（Volksfestspiele）を興行すると云ふ檄文を発した団体がある。

署名者の主なるものは

Richard Dehmel	Hugo von Hofmannsthal	Thomas Mann
Max Klinger	Arthur Kampf	Max Liebermann
Franz von Stuck	Harnack Woelfflin	
Roethe	Zeppelin」[7]	

1910 年 11 月 7 日，ラインハルトはベルリン・シフバウァーダムのシューマン・サーカスの小屋を借り上げ，上演可能な形に改造してソフォクレス作『オイディプス王』を上演した。朗誦中心の古代ギリシャ劇を大胆に改作，群衆を登場させる新しい舞台演出を試みた。この改作台本はホーフマンスタールの手になるものである。演出家と傑出した作家の共同作業の新しい段階の始まりであるとともに，数千人を収容するアレーナ形式の劇場を都市中枢部に出現させる画期的な試みであり，この上演は 1910/11 年のシーズンに 30 回繰り返された。この劇場は当時「五千人入劇場 Theater der Fünftausend」とも言われた。鷗外のメモに，ホーフマンスタール，トーマス・マン，リーヒァルト・デーメル等が「国の南北を通じて国民劇（Volksfestspiel）を興行すると云う檄文」を発したとあるが，現在までのところこの文章の存在は確認されていない。鷗外のメモが事実とすれば，ラインハルトの試みに従来知られている以上の広範な働きかけがあったことになる。

以上，ベルリン・ドイツ座および室内劇場の上演演目や『椋鳥通信』の

7）森鷗外：椋鳥通信，前掲，532 頁。

なかのいくつかの記事に注目しながら，ベルリンにおけるラインハルトの演劇活動に鷗外の関心が向けられていたこと，またその文脈のなかでホーフマンスタールに関わる記述も多く見られることについて概略を述べてきた。本論の目的は，20 世紀初めのベルリンにおけるホーフマンスタールの活動を視野に収めながら，ホーフマンスタールと鷗外を架橋する視点を提示することにある。個々の点についての詳細は，それぞれ稿を改めて論じなければならないが，この論文では，将来の本格的記述のための構想を練る上での見取り図を示しておきたい。鷗外とホーフマンスタールの関わりを考察する場合，翻訳の作業ばかりでなく，東京におけるホーフマンスタール作品上演にたいする鷗外の関わりや鷗外自身の創作的試みとの関連なども考察のなかに組み込まねばならない。しかも，それらの領域は「演劇の再演劇化」という 20 世紀初めのヨーロッパにおける重要な演劇改革を背景にしており，鷗外とホーフマンスタールを架橋する試みは，東西両岸のそれぞれについての十分な知見を前提にして初めて可能になる点は強調しておきたい。

ホーフマンスタールと鷗外を架橋する視点に話題を進める前に，この比較考察を行う上で留意すべき事柄についてあらかじめ述べておきたい。それは，鷗外（1862 年～ 1922 年）とホーフマンスタール（1874 年～ 1929 年）は同時代を生きており，従ってホーフマンスタールに関する今日の水準の研究情報を鷗外が手にしたことはあり得ないという点に関わるものである。ホーフマンスタール全集の本格的編集は戦後しかも 1960 年代の終わり頃から始まり，1975 年以降は S. フィッシャー社からようやく順次刊行され，現在 40 巻を越える段階に至っている。各巻には，ホーフマンスタールの作品テキストの掲載の次に，当該テキストの生成史（書簡等の詳細な紹介・分析），同時代証言，言葉・表現に関する解説などが続き，それらの注釈的な部分はしばしば作品本文の長さをはるかに越える分量に達していることもある。さらに，例えば『オイディプスとスフィンクス』のように，ラインハルトの演出や舞台デザイン・衣装に関わる専門家との共

同作業のなかでテキストが生まれているような場合，同一場面についてホーフマンスタールの複数の手稿が存在し，それらを異文（Variante）として全集に収めているので，大部な一巻となる。全集第 6 巻は『オイディプスとスフィンクス』と改作『オイディプス』を掲載しているが，本文は 7 頁から 184 頁であるのに対して，異文を含めた注釈部分は 185 頁から 742 頁に及んでいるのである。日本とは風土を異にするドイツにおける文献学の世代を跨ぐ粘り強い作業の継続・継承に驚嘆するとともに，その成果を出版する体制が組織・財政面で存在することに，人文学にたいするヨーロッパと日本の隔たりに思いを致さざるを得ない。筆者はホーフマンスタール全集を編集している Feies Deutsches Hochstift のメンバーと面識があるが，その熟練した専門的な資料調査・整理にはいつも助けられている。鷗外全集の今日の姿を思い浮かべると，その違いに愕然としないわけにはいかない。それはともかくとして，現在のホーフマンスタール研究の水準はこのような文献学的基礎研究に支えられており，ホーフマンスタールと同時代を生きた鷗外がその成果を享受することはなかったのである。もちろん鷗外がドイツ語の韻律に関して十分な知見を有していたことは，訳詩集『於母影』の実験的な試みから窺い知ることができる。ホーフマンスタールの演劇テキストに見られる韻文構成を自力で読み解く力を鷗外は当然持っていたわけであるが，例えばソフォクレスのギリシャ語原典のドイツ語訳の歴史に関する情報やホーフマンスタールが参考にした既存の訳などの詳細な情報は知らないままであったに違いない。鷗外とホーフマンスタールを架橋する場合，このような研究上の状況をあらかじめ念頭に置いておかねばならない。

2. 鷗外とホーフマンスタールを架橋するための予備的考察

鷗外とホーフマンスタールの接点は翻訳に限定されるわけではなく，ホーフマンスタール作品の東京上演に際する鷗外の関わり，あるいはホーフマンスタールの改作の試みに刺激された鷗外の改作作品，また鷗外翻訳が

当時の演劇界に与えた影響などに及ぶのである。筆者はこの数年の Feies Deutsches Hochstift との交流から鷗外とホーフマンスタールの関係に関する欧文論文がこれまで存在していないことを知り，これほど重要な，しかも実りある成果を期待できる領域について本格的な論稿を起こすつもりであるが，本論ではその予備的作業として論述されるべき対象を挙げ，そこに記述されるべき内容項目を整理しておきたい。対象領域としては次の 4 つの事項を挙げることができる――

①東京における『エレクトラ』上演と公衆劇団宛ホーフマンスタール書簡
②ホーフマンスタール『オイディプス』改作と鷗外『曾我兄弟』改作
③ホーフマンスタール『オイディプスとスフィンクス』と鷗外訳『謎』
④『痴人と死と』の鷗外訳と東京における上演

上記のそれぞれについて，以下に概略を示すとともに論点の整理を試みたい。

①東京における『エレクトラ』上演と公衆劇団宛ホーフマンスタール書簡

新派の名女形として名を馳せた河合武雄（伊井蓉峰，喜多村緑郎と共に新派三頭目と言われた俳優）は劇作家・演出家の松居松葉（新劇の文芸協会演劇研究所講師，劇作家，演出家，翻訳家）と組んで，1913（大正 2）年に公衆劇団を組織し，その旗揚げ公演として『エレクトラ』が取り上げられた。女形の河合がエレクトラに扮したことは容易に想像できるが，松居は驚くべきことに数回に渡ってホーフマンスタールに手紙を書き，これにたいしてホーフマンスタール自身が一度松居に返信，その中で『エレクトラ』の演出や舞台装置などに関する貴重な発言が残されている。松居は上演に先立って，同年の 1913 年鈴木書店から『エレクトラ』の翻訳を出版しており（9 月 22 日），その際にホーフマンスタールの返信と自分の書簡の一つをそれぞれ日本語に翻訳して同書に収めている。公衆劇団は

1913 年 10 月帝国劇場において『エレクトラ』を上演，この上演の様子や反応についてホーフマンスタールは強い関心を持っていたと考えられる。近年，フランクフルトの Freies Deutsches Hochstift に，ホーフマンスタール宛鷗外書簡（1914 年 5 月 27 日付）が保存されていることが分かり，関根裕子氏によって詳細に報告された。鷗外はこの書簡の中で，まず上演された劇場である帝国劇場について，ドイツ語訳の „Das Kaiserliche Schauspielhaus“ から想像されるものとは全く異なり，国や宮廷の庇護にあるものではなく，レパートリーもヴァリエテを主にしたものであると述べ，帝国劇場の訳が与えかねない誤解に言及している。その上で，この劇場にとって『エレクトラ』を「10 日程」上演できたことは名誉なことであること，大方の観客にとっては舞台上の出来事は理解できず唖然とするばかりであったが，俳優たち，特に河合はエレクトラの難しい役柄を演ずるべく大いに努力し，相応の喝采を得たことなどを報告している[8)]。この鷗外の書簡は，訳了した『オイディプスとスフィンクス』の上演許可を求める鷗外の要望（1914 年 4 月 4 日付）を受けて，ホーフマンスタールが許可の回答（5 月 5 日付）を与えてくれたことに感謝を伝えることから始まり，この日本語訳を近日中に送ること，また予定されている上演が延期されることをまず伝えることから始まっている。

松居の『エレクトラ』は原作の英語訳から訳出したものであり，上演に関する報告の遅滞は松居のドイツ語力の不足に起因している点に鷗外は触れている。しかし，松居のホーフマンスタール宛の数回に及ぶ書簡はドイツ語で書かれており，その執筆における鷗外の関わりも今後調査する必要があるかもしれない。しかし，この書簡のやりとりの中で最も注目すべきことは，『エレクトラ』上演に関して舞台装置や演技などについてホーフマンスタールの具体的な発言が残されていることである。それは松居の翻

8）関根裕子：新出　鷗外のホーフマンスタール宛書簡――『オイディプスとスフィンクス』と『エレクトラ』をめぐって――，「文学」（2005 年 1，2 月号）214 頁～ 230 頁。

訳刊行時に日本語に移されているが，本論では重要な箇所のドイツ語を以下に紹介しておきたい。ホーフマンスタールの書簡は „Verein Koshu-Gekidan“ にたいして日本語で『エレクトラ』を上演すること，この上演を随意に繰り返し行う許可を与えることが主要な内容であるが，それに続けてホーフマンスタールが記述している部分が重要であり，おそらく鷗外はそこに強く惹かれるものがあったに違いない。ホーフマンスタールの記述は『エレクトラ』の題材，舞台装置，演技（舞踏），音響に及んでいるが，ここではスペースの関係から題材に関するものに限定したいと思う。この記述は，1913 年 6 月 29 日付の公衆劇団宛に書かれた書簡に含まれている――

> „(...) Der Stoff ist ein ewiger menschlicher – einer der wenigen, scheint mir, der über den grossen Abgrund hinüber auch ein japanisches Publikum direkt und unmittelbar ergreifen kann: denn es handelt sich um die unbedingte Treue dem Todten gegenüber. Hieraus wird unter den Händen eines neueren europäischen Dichters (der auf antikem Boden, aber nicht nach antikem Grundriss gebaut hat) freilich ein Gedicht, in welchem es sich, mehr als dem östlichen Gefühl fasslich sein dürfte, um das heroische Geschick der einzelnen Seele handelt: und das, das vielleicht für japanische Auffassung das selbstverständliche ist, wird als das Ausserordentliche gezeigt, das fast im Gefüge des Menschenlebens – wie Chrysothemis, die unheroische Schwester, es repräsentiert – nicht existieren kann – aber immerhin, es werden nicht ganz unfassliche Töne angeschlagen, und so hoffe ich, dass Ihr Versuch mehr sein wird, als ein blosses literarisches Experiment.“[9)]

9）Hugo von Hofmannsthal Sämtliche Werke, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997, Bd. VII, Dramen 5, S.462.

「題材は人間の永遠のテーマです――それは，大いなる隔たりを越えて日本の観客の心をもすぐさま直に捉えることのできる数少ない題材の一つだと思います。なぜなら，それは死者にたいする絶対無条件の忠誠を問題にしているからです。最近のヨーロッパの或る詩人（この詩人は古代という土地の上に建物を築くのですが，しかし古代の設計図には従いません），その詩人の手の中で，斯くなる題材はまさに一つの詩劇となるのです。この詩劇が取り上げるのは一つの魂の壮絶な運命であり，それは東洋の許容範囲を越えるものかも知れません。しかし，恐らくそれは日本の皆さんの心根には自明のものです。詩劇のなかで壮絶な運命は並み外れたものとして描かれ，それは――普通の妹クリソテミスの台詞にあるように――人間の命の仕組みの中にはまず存在し得ないものなのです。――だがともかくも調べは打ち鳴らされ，それは全く不可解というわけではありません。このような訳で，皆さんの試みが単なる文学上の実験を越えるものになることを希望いたしております。」

ここではまず，『エレクトラ』の題材は「死者にたいする絶対無条件の忠誠」という「人間をめぐる永遠のテーマ」であること，それは「大いなる隔たりを越えて」日本の観客の心をすぐさま捉えるのではないかと述べられている。「最近のヨーロッパの或る詩人」の手が，この題材から一つの詩劇を生み出し，その詩劇の中では，通常の人間世界において存在し得ない「一つの魂の壮絶な運命」が描かれている。ホーフマンスタールの記述の中で，この「並外れたもの」が日本人にはおそらく「自明のもの」なのではないかと述べられている点はもちろん興味深いものであるが，本論のテーマとの関連では，「最近のヨーロッパの或る詩人」に加えられている説明の部分が重要である。つまり，「古代という土地の上に建物を築くのですが，しかし古代の設計図には従いません」という詩劇を建築に見立てた表現である。「最近のヨーロッパの或る詩人」がホーフマンスタール自

身であることは説明を要しないであろう。ここには，古典ギリシャ劇にたいする作家ホーフマンスタールの所作が巧みに比喩的に描かれており，古代という地を足でしっかり踏みしめながら（古代の題材の本質の中に留まりながら），しかし古代を単に模倣するのではない，古代と現代を結ぶ新たな通路を見つけ出す試みであることが示唆されているのである。松居の書籍に掲載されている翻訳では「詩人は古の時代をこそ取扱ひたれ，其結構は古のまゝに取扱ひたるものに非ず」[10] となっており，原文のニュアンスを十分に伝えるものになっていない。ホーフマンスタールは古典ギリシャ劇の改作の新たな方法，「古代の設計図」を模倣することなく，しかし古代に現代の根を下ろすことを可能にするような建築（劇構成）方法に言及しているのである。鷗外がこの箇所をどのような読んだのかについては発言が残っていないので分からないが，鷗外はホーフマンスタールの『オイディプス』改作から刺激を受けて『曾我兄弟』改作に取り組んでいることから，歴史つまり過去のテキストにたいするホーフマンスタールの身振りに共感を抱いていたように思われる。

②ホーフマンスタール『オイディプス』改作と鷗外『曾我兄弟』改作

鷗外の『曾我兄弟』について筆者はすでに別の機会に詳しく論述したので [11]，ここでは『曾我兄弟』改作が通常の改作ではないことを鷗外が強調している点を紹介しておこう。『曾我兄弟』改作の機会に鷗外は『旧劇の未来』という文章を残しているが，そのなかで鷗外は，この改作がそもそも「日本でこれまで人の企てたことのない事」であることを強調，つまり原作に依拠しつつそれを「いたはり」ながら「多少削る」という意味での

10）ホーフマンスタール原作，松居松葉訳：エレクトラ，鈴木書店，東京 1913 年，2 頁～ 3 頁。

11）井戸田総一郎：鷗外『曾我兄弟』とホーフマンスタール『オイディプス王』――改作による過去と現在の架橋――，明治大学文学部紀要「文芸研究」第 125 号，2015 年，47 頁～ 79 頁。

改作や，同じく「いたわり」ながらも「何物をか新に加へる」という改作，この「消極的」あるいは「積極的」手段のいずれとも次元の異なるものであることを示唆している[12]。では，それは一体どのような改作なのであろうか。それを繙くヒントを，鷗外は同時期のもう一つの文章『旧劇を奈何すべきか』という短文の中で与えている――「私は今或る必要からHofmannsthalの書き直したOidipusを読んでいる」[13]。ここに指摘されているホーフマンスタールの改作『オイディプス王』（ソフォクレス作が原作）は，1910年まずミュンヒェンの音楽祭ホール（Musikfesthalle）において3000人の観客を収容して上演され，同じシーズン期間にベルリン・シフバウァーダムのシューマン・サーカスの建物を改造した施設でも舞台化された。いずれもラインハルトの演出であった。ラインハルトとホーフマンスタールの共同作業は1903年に遡るが，その過程で生まれて来る改作にたいするこれまでにない接近の仕方が鷗外に影響を与えたと考えられる。

ラインハルトとホーフマンスタールの共同作業の歴史を詳しく論じる余裕はないが，ここでは次の二つの核となる点を指摘しておきたい――

（ｉ）ラインハルトは，20世紀初めのベルリン演劇史を作り上げた最も重要な演劇人であるが，その活動はベルリンに留まらず，欧米のさまざまな都市で客演興行を行い，演出に基づく新しい上演の可能性を広めていった。ラインハルトはまず俳優として舞台に関わりを持つが，次第に演出中心の舞台構成の実現に強い関心を持ち始め，演出家さらには劇場運営を自ら行う興行主として活動していくことになる。それまでの演劇では，文学作品を忠実に舞台化することに主眼が置かれ，俳優の所作や舞台美術，音響や衣装などの上演を構成する多様な要素は作品を実現するための補助手段と見られがちであったが，ラインハルトは上演を演出中心にシフトさせることによって，これらの要素を作品も含めて同等に扱う，新しい上演様式を

12）森鷗外：旧劇の未来，鷗外全集第15巻239頁。

13）森鷗外：旧劇を奈何すべきか，鷗外全集第15巻249頁。

求めていくことになる。このような変革のなかで作品を提供する劇作家の位置づけは変わらざるを得ない。上演の中核を形成するのは劇作家・文学者ではなく，演出家がその任に当たる。ラインハルトは文学作品中心から脱却する「演劇の再演劇化」の流れを深く理解し，その上でさらに言葉のマイスターと言えるような優れた劇作家・文学者を必要としていたのである。文学のテキストと演出のどちらが優位かという議論を越えた高いレベルでの上演を実現するには，上演を最終目的に双方が一体化するような，これまでにない協力関係の構築が必要であった。

（ⅱ）世紀転換期のヨーロッパの劇場は一シーズンに複数の作品をレパートリーとして持ち，それらを組み合わせてプログラムを構成するのが通常であった。日替わりメニューのように毎日出し物が変わるシステムが支配的であった時代に比べると，レパートリー作品を持つことは劇場の個性や方針を明確にし，練習も一定数の作品に集中でき質を上げる点などで有効なものであった。ラインハルトが経営した劇場は，観客数 400 人程度の舞台と客席の親密性を求める「小劇場」（Kleines Theater）とその後継である「室内劇場」（Kammerspiele）から，客席数 800 程度の「新劇場」（Neues Theater）や 1200 席規模の「ドイツ劇場」（Deutsches Theater）まで，大きさの異なる劇場空間を有していることが特徴である。異なる大きさの空間は，作品の上演にふさわしい場を選ぶ可能性を生み出し，さらに同じ作品を別の大きさの空間で演出した場合の差異などを実験できるというメリットを持っていた。これらに共通している点は，一定数のレパートリー作品をシーズン毎に持ち，それらによってプログラムを構成しているところである。しかし，ラインハルトはこのようなレパートリー劇場とは異なる「祝祭劇」という考え方を実現するために，1910 年 /1911 年のシーズンにベルリン中枢部のシフバウァーダムに存在していたサーカス興行の建物を舞台上演用に改造，数千人規模の観客を収容するオープンステージ型の大空間を作り出し，古代ギリシャ劇や中世宗教劇を改作した極少数の作品を舞台に乗せ，演劇と儀式，演劇と神話（Mythos の語源の意

味：共有されるべき物語・語り）の関係を現代の様式に沿う形で復活させる大胆な試みを行っている。祝祭劇場では，ソフォクレスの『オイディプス王』や死神の訪れをテーマにした中世イギリスの宗教劇に基づく『古から繰り返される誰しもの運命，誰しも神の裁きの前』[14)]，つまり後の『イェーダーマン』の前身となる作品が上演された。いずれの上演もホーフマンスタールによる改作であり，ラインハルトの演出との密接な関連の中で作られ，共有されるべき物語・語りとしての神話性を喚起する力を現代の演劇に取り戻す実験が行われたのである。

以上の二つの要因，つまりテキストの位置づけが演出と密接に関係し上演志向になった点，さらに過去の演劇テキストが有している儀式や神話との関係性を現代に蘇らせるという点，鷗外はこのような問題域がホーフマンスタールとラインハルトの共同作業のなかで生まれつつあることを認識していたと考えられる。原作を「いたわり」ながら「多少削る」あるいは「何物をか新に加へる」という水準の改作とは別次元の改作が存在することに鷗外は気づいていたのである。鷗外によれば，このような改作は当時「日本でこれまで人の企てたことのない事」であったか，「若しくは企てゝも成功したことのない事」であった。長谷川時雨と六代目尾上菊五郎の二人から狂言座開演公演の演目を相談された折に，鷗外の脳裏にドイツにおいて最もアクチュアルな改作理念を日本でも実現できないか，その場合に国民的記憶として当時人気を得ていた『曾我兄弟』の歌舞伎台帳（河竹黙阿弥作）を原テキストに実現できないかという構想が浮かんできたと考えられる。『オイディプス王』改作の構成上あるいは表現上の特徴，および『曾我兄弟』における歌舞伎的表現からの脱却やその試みにたいする反応などについて，筆者はすでに詳しく論じているので，それを参照していた

14）原題は „Das alte Spiel von Jedermann, Jedermanns Landung vor Gottes Richterstuhl“，1911 年 /1912 年のシーズンにシューマン・サーカス改造劇場において上演されている。初演は 1911 年 12 月 1 日，同シーズンに 16 回上演されている。

だきたい[15]。

③ホーフマンスタール『オイディプスとスフィンクス』と鷗外訳『謎』

本論の冒頭で触れたように，ベルリン・ドイツ座における『エレクトラ』初演は 1905 年 10 月 21 日，この同じシーズンの 1906 年 2 月 2 日に『オイディプスとスフィンクス』は初演を迎えている。『エレクトラ』改作の構想は 1901 年の夏の初め頃から練られ始めたようであるが，これとほぼ同時期にホーフマンスタールは『オイディプス王』と『コロノスのオイディプス王』の舞台化に関するメモを残しており，ギリシャ劇改作の試みに際して『エレクトラ』と『オイディプス王』の二つの領域が構想段階では並列していたことが分かる。『オイディプスとスフィンクス』の構想は 3 年後の 1904 年に記録されており，同年 9 月 21 日付リーヒァルト・ベァホフマン宛の書簡のなかで，フランスの当時の人気作家 Joséphin Péladan の „Œdipe et le Sphinx“（1903）の題材が気に入り，自分も同じようなことをしようと考え，「三幕の小品，賛歌風の詩劇（約 1500 行），ソフォクレスのオイディプス王の前奏劇」を作るつもりであることを伝えている[16]。さらにホーフマンスタールは，「一幕の老オイディプス」を加えて，「二晩に渡る三部作（Trilogie）上演」も構想している旨を述べている[17]。この壮大な構想は，1905 年 /1906 年のシーズンのプログラムを見る限りでは実現されておらず，当初約 1500 行の比較的規模の小さい作品と想定されていた『オイディプスとスフィンクス』が 4000 行を優に越えるものとなり，1906 年 2 月 2 日のプログラムはこの作品の上演のみで構成されている。『オイディプスとスフィンクス』作成の契機になったフランス語の作品は副題に「散文風悲劇」（tragedy in prose）とあり，韻文による荘厳な雰囲気を漂わせるようなものではなく，「味気ない道徳劇」に類

15）注 11）を参照。
16）Hugo von Hofmannsthal Sämtliche Werke, Bd. VIII, Dramen 6, S.188.
17）同上。

するものであった[18]。『オイディプスとスフィンクス』は原作の改作とみなすことはできず，題材の基になるテキストは存在するものの，実質的に創作劇に近い作品と言うことができるであろう。

さて，鷗外はいつ『オイディプスとスフィンクス』を読んだのであろうか。1906（明治 39）年 10 月 15 日刊行の雑誌『歌舞伎』第 78 号に『オイディプスとスフィンクス』と題した文章が残されている。この 1906 年はベルリンの Fischer 社から本書が刊行された年，つまり鷗外は最新刊の書籍を取り上げたことになる。鷗外による翻訳は 1914（大正 3）年であるから，大分その間に時が経過している。『歌舞伎』には，「一夕鷗外先生を観潮樓に訪ひたる折，先生の語られたる最新戯曲の粗筋を後にて記したるが，左の一編なり」[19] と書かれており，「何か面白い劇（しばい）の筋を話せ」という要望に応えて，鷗外は「今年（1906）出た」『オイディプスとスフィンクス』を「一寸（ちょっと）変って居るね」[20] という理由で紹介している。ここでは詳しく論じることはしないが，鷗外の当時の文章からは『オイディプスとスフィンクス』のなかに深く入った痕跡を認めることはできない。逆に，「作者の意を押量るに」として，「国王になる運命を持つて居（お）るものは，同時に非常な苦痛を持つて居る，不本意な事を忍んで位に附かなければならんといふ處を見せてあるらしい」[21] と述べるに留まり，この作品の核心部には入っていない。さらに「材料は希臘の悲劇を使って，ただ仕組みを変えたもの」[22] と述べ，『オイディプスとスフィンクス』の題材の由来や改作に留まらない作品構成には全く触れられていない。

鷗外が『オイディプスとスフィンクス』を再読，翻訳を決心した契機は，1914（大正 3）年に『曾我兄弟』改作に取り組むと同時にホーフマンスタ

18）Hugo von Hofmannsthal Sämtliche Werke, Bd. VIII, Dramen 6, S.189.
19）森鷗外：オィディプスとスフィンクスと，鷗外全集第 26 巻 145 頁。
20）森鷗外：オィディプスとスフィンクスと，鷗外全集第 26 巻 143 頁。
21）森鷗外：オィディプスとスフィンクスと，鷗外全集第 26 巻 145 頁。
22）同上。

ールの『オイディプス王』を読んだことにある。鷗外の『曾我兄弟』及びそれについて論じた『旧劇の未来』は評判が芳しくなく，特に『旧劇の未来』を読んで「負嫌な人間」だと思われたようで，鷗外はそれを「『曾我兄弟』はまづい。そして上場に失敗した。作者は恐れ入つてゐれば好い。それに彼此云ふは不都合だ」という意味に解した。その上で鷗外は次のように述べている。一部はすでに引用したが，そこも含めて全文を以下に引用しておこう――

> 「私は今或る必要から Hofmannsthal の書き直した Oidipus を読んでいる。そして無遠慮に言へば，私の「曾我兄弟」のまずさ加減と餘り懸隔がないと感じる。併し彼は別に旨い Oidipus und die Sphinx を書いてゐるから，そのまづいのは力の不足から出てゐないことを證ことが出来る。私にはその立證が出来ぬだけである。これは永遠に出来ぬかもしれない。併し「曾我兄弟」がまづかるべき理由があつてまづいのだと云ふことは，私は信じてゐる。そう信じてゐるから彼此云ふ。負嫌の根本はこゝにある。」[23)]

筆者はすでにホーフマンスタールの『オイディプス王』と鷗外の『曾我兄弟』の改作の特質について比較的詳しい論文を書いたので，ここでは鷗外の「負嫌」について触れるに留めたい。鷗外の「負嫌」は，『曾我兄弟』と『オイディプス王』を並べて「まずさ加減に餘り懸隔がない」と述べている所にも端的に表れている。しかし鷗外は同時に，「『曾我兄弟』がまづかるべき理由があつてまづいのだ」とも述べている点は興味深い。その理由について鷗外は何も論じてはいない。しかし古典ギリシャ劇の題材にたいする取り組みは，ドイツ文学のなかにはゲーテの『タウリス島のイフィゲーニエ』などの重厚な蓄積があり，ホーフマンスタールの試みはそれらを背景に持ちつつ「現代」と「古代」の距離を「跳躍」する新しい次元を

23）森鷗外：旧劇の未来，鷗外全集第 15 巻 249 頁。

切り開くものであること，そのことに鷗外は気付いていたはずである。おそらく鷗外は，古典に関わる際の同様な蓄積が日本に不足している事態に，「まづかるべき理由」の一つを見ていたに違いない。鷗外によれば，ホーフマンスタールは「書き直した Oidipus」の「まずさ加減」が「力の不足」から出たものでないことを証明し得る「旨い Oidipus und die Sphinx」を書いているのであるが，同じようにそれを証明する手立てを自分は持ち合わせていないと嘆いている。『曾我兄弟』の敵討ちの前史を詳細に繙き，当時の国民的記憶とも言える『曾我兄弟』の物語に連動する演劇作品を作成するには，資料的に困難であったのか，あるいはそのような試みを誘発するような（ホーフマンスタールの場合の Joséphin Péladan のような）存在が欠けているということであろうか。ホーフマンスタールの『オイディプス王』と比べて「まずさ加減に餘り懸隔がない」と言い放つ鷗外の「負嫌」の背後に，「古典」と「現代」を結ぶ思慮が働いていることを忘れてはならない。

鷗外は『旧劇の未来』の終わりに，「『曾我兄弟』を書くに先立って，わたしは歴史としての曾我，伝説としての曾我と云ふやうなものを，はっきり思ひ浮べた上で書きたいと思つた」と述べた上で，文献について以下のような記述を残している――

> 「歴史としての曾我は，差当たり大日本史の孝子列伝に據ることになつてゐる。あれは吾妻鏡に，尊卑分脈の系図と，曾我兄弟の détails とを加味したものである。吾妻鏡の本文は寂しくて物足らない。併し曾我物語を加味するからは，もう伝説へ向つての傾斜が頗る急になつて来てゐる。/ 曾我物語は彰考館に真字本があつたさうである。後に活字にして存採叢書に入れらえた。あれが古いのださうである。所謂流布本となると，際限もない variations がある。流布本の年立などを見ると，随分しどろもどろである。」[24)]

24）森鷗外：旧劇の未来，鷗外全集第 15 巻 242 頁。

ここには，歴史あるいは伝説としての曾我について文献学的に探査できる道筋を見出そうとする鷗外の姿が描かれている。この記述に続けて，6 頁に及ぶ「曾我の年立」を掲載，最後にこの年立について「わたしが旧劇を改作することに着手した初の記念として，書き留めて置く」と述べられている。鷗外のこのような文献学者風の身振りは注目すべきである。近年のホーフマンスタール研究は，ホーフマンスタールがバルザックに関する文献学的な研究で学位取得を目指していたことや，当時の文献学者との交流などを重視しながら，「詩学的文献学」（Poetologische Philologie）あるいはクリストフ・ケーニヒの編み出した言葉では「芸術家風文献学」（Artistenphilologie）という，学問としての文献学と創作を繋ぐ新しい文学の言説空間（ディスクルス）の構築という視点から，改作やオペラ台本も含めた広範なホーフマンスタールのテキストを再読する試みが始まっている[25)]。鷗外はもちろんこのような近年の研究状況を知る由もないが，『曾我兄弟』改作に見られる「古典」にたいする鷗外の関わり方には，この改作の成否はともかくとして，ホーフマンスタールの試みの核心に連なる鷗外の鋭い感性を見て取ることができるのではないだろうか。『曾我兄弟』の改作（1914 年 3 月 1 日）に続けてあまり日を置かずに『オイディプスとスフィンクス』の翻訳を刊行していることは，「芸術家風文献学」をめぐる近年のホーフマンスタール研究と鷗外の試みを架橋する可能性を示唆しているように思われる。

④『痴人と死と』の鷗外訳と東京における上演

鷗外のホーフマンスタール翻訳のなかで最もよく知られているのは『痴

25）Christoph König: Hofmannsthal, Ein moderner Dichter unter den Philologen. Wallstein Verlag, Göttingen 2001. 及び同じ著者による次の論文も参照――Christoph König: Artistenphilologie. Hofmannsthals *Elektra* gegen Sophokles. In Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Bd. 95, Heft 4, 2001, S.423–440.

人と死と』であろう。『痴人と死と』は 1907 年 /1908 年のシーズンに室内劇場のレパートリーに組み込まれ，1908 年 3 月 30 日初演，同シーズン中に 9 回の再演を果たしている。演出はラインハルト，舞台装置はエルンスト・シュテルンによるものであった。シュテルンはミュンヘン芸術アカデミーで学び，『ユーゲント』や『ジンプリチスムス』などの雑誌で優れたイラストや興味深いページ構成を行ったことで知られている。筆者は『学燈』などの雑誌で『ユーゲント』のなかでシュテルンによって組まれたページの構図を紹介したことがあるので，参考にしていただきたい[26)]。優れた才能に敏感なラインハルトが，舞台デザイナー，衣装デザイナーとしてシュテルンに注目したことは筆者には当然のことに思える。一昨年の 2016 年，フランクフルトの Freies Deutsches Hochstift において『痴人と死と』の上演に関する資料調査を行った際に，ベルリンの室内劇場初演に関する劇評を見つけたので一部を紹介しておきたい。この劇評は，『痴人と死と』及び『窓の中の女』の二作品の初演に関わるものであり，ここでは前者の舞台デザインに関わる部分のみを取り上げる。劇評の評者はフリッツ・ミヒェル（Fritz Michel），以下，劇評の表題と最後の部分である――

Hugo von Hofmannsthal. Der Tor und der Tod – Die Frau im Fenster: Erstaufführung in den Kammerspielen.

„(...) Vollste Anerkennung verdient das Bühnenbild in „Der Tod und der Tor“, da Beleuchtung und Anordnung der Hintergrund-Dekorationen nicht nur künstlerisch und fein, sondern auch

26）井戸田総一郎：『ユーゲント』を見 / 読する，「学鐙」2003 年，Vol.100 No.4，S.12–15。また，井戸田総一郎：雑誌『ユーゲントの魅力――言葉・デザイン・図像――』明治大学図書館紀要「図書の譜」2005 年第 9 号 1 頁～ 10 頁（この文献は以下のアドレスでも閲覧可能 http://www.lib.meiji.ac.jp/about/publication/toshonofu/itodas07p.pdf）。

charakteristisch und höchst lebendig ist, bringt das Gesamtbild, von allem Unnötigen befreit, auf den kleinsten Raum beschränkt, den vollkommenen Eindruck der Situation hervor.“[27]

「*フーゴ・フォン・ホーフマンスタールの『痴人と死と』及び『鏡の中の女』，室内劇場における初演*

（...）『痴人と死と』の舞台美術は大いなる賞賛に値するものである。照明および舞台背景を構成する様々な装置の配置は繊細で芸術的であるが，そればかりでなくそれぞれが個性のある非常に生き生きとしたものである。舞台には不必要なものは何一つなく，極狭い限られた空間に限定されていることで，状況の完璧な雰囲気・印象を生み出すことに成功している。」

さて，鷗外の翻訳『痴人と死と』は 1908（明治 41）年 12 月 1 日刊行の『歌舞伎』第 101 号に掲載，2 年半ほどの間隔を置いて 1911（明治 44）年 4 月 13 日から 8 日間，井上正夫の新時代劇協会によって有楽座において上演された。この上演について，和辻哲郎は『幻影と舞台』という舞台批評（1911 年 6 月 1 日刊行の雑誌『スバル』所収）次のような劇評を書いている――

「調和と統一のある有機的な舞台構成。舞台の印象的配置。（光線の変化，それに伴なう色彩の動揺，白の旋律，形の凝固，肉体の線の巧妙なうねり，そしてこれらすべてを一貫している情緒の流れ。）舞台から来るあらゆる刺激は吾人の頭脳の内で微妙なる合奏をやらなければならない。ここに初めて舞台が生きて来るのである。」[28]

27）Freies Deutsches Hochstift 所収，Rudolf Hirsch 遺稿集より，整理番号 115C112–116C112。

28）和辻哲郎：幻影と舞台，和辻哲郎全集（岩波書店　1991 年）第 20 巻 338 頁。

音楽的効果（死神はバイオリンを手に登場する）が重要な機能を担う『痴人と死と』は，もともと簡素な舞台装置でも上演可能な作品である。しかし，和辻の劇評にあるような「有機的な舞台構成」が実際に仕組まれていたとすれば，ベルリンにおけるラインハルト / シュテルンによる舞台構成について何らかの情報が入っていた可能性を考えてみたくなる。もちろんこれは推測の域を出るものでなく，比較を可能にする資料もない。いずれにしても上演舞台を彷彿とさせる劇評の巧みな表現は，「レシーの勝利」という言葉を印象的に導入しようとする和辻の意図によるものである。和辻は次のように述べている――

> 「『痴人と死と』を演じた役者が，一人として確からしい芸を持っていないにかかわらず，またホフマンシタールの書いた白（せりふ）が必ずしも僕たちを魅するだけの内容を有していないにかかわらず，何故に僕は強烈な印象を受けたのであろうか。もちろんレシーが勝利を占めたからである。」[29)]

日本演劇史のなかで「レシー」という言葉，つまり演出という言葉が出現するのは和辻のこの劇評であり，鷗外のホーフマンスタール訳がそれを生み出した点は記憶されるべきである。和辻の劇評の中で，「有機的な舞台構成」の要素として光線，色彩，俳優の肉体などと並んで「白の旋律」，つまり台詞の音楽性が含まれていることは注目に値する。20 世紀初めの演劇改革の核心は，上演を文学テキストの再現から解放すること，つまり戯曲テキストを他の上演要素と同等に扱うことに主眼が置かれている。そのような文脈のなかで，和辻が別の論稿のなかで，鷗外の翻訳にたいして批判的な言説を展開していることは重要である。少し長くなるが引用しておこう――

29）同上。

「(...) 森先生の翻訳は読むためには非常に名訳であって文学的価値の豊かなものであるけれども舞台の上で役者に話させるためにはかなり不適切な箇所も少なくない。元来せりふは「動的に移り変わる」というほかに拍子(テンポー)と音律(リズム)とを含んでいる。これはせりふに欠くことの出来ないものなのである。そこで森先生の翻訳は「せりふ」として用いられるための用意が非常に少ないと思われる。いつか先生は darf という一字を「御免を蒙りまして」と訳されたことがあったが，その調子が『寂しき人々』にもかなり出ていたと思う。戯曲は上場さるる際には箇々の箇所のほかに全体を通じたテンポーがあってそれが内容とぴったり合っているのであるから，内容をあまり忠実に翻訳したためにテンポーに対する用意を惣(おろそ)かにしては完全な翻訳とはいえないわけである。(...)」[30)]

ホーフマンスタールの『オイディプスとスフィンクス』はラインハルトなどのベルリン・ドイツ座の優れた舞台専門家との共同作業の中で生まれている。そのような環境でのテキスト生成における工夫は，韻文構成，語の選択あるいはト書きの技巧などさまざまな要素に見ることができる。鷗外の翻訳がこのようなテキスト生成の過程を反映したものになっているかどうかを検討することは，日本近代演劇史における翻訳の問題を考える上で一つの重要なテーマ域となるに違いない。ホーフマンスタールのテキストの韻律論的分析あるいはト書き構成の分析を踏まえた上での鷗外の翻訳の批判的検討に入るには，別の論文を用意しなければならないであろう。本論は鷗外とホーフマンスタールを架橋することの可能性を確認したことで，とりあえずの締めとしたい。

30）和辻哲郎：自由劇場の演技，和辻哲郎全集（岩波書店　1991 年）第 20 巻 431 頁～ 432 頁。