



ホーフマンスタールーチャンドス卿の『手紙』について（その二）

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2011-12-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 船越, 克己 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.24729/00006412">https://doi.org/10.24729/00006412</a>

# ホーフマンスタール——チャンドス卿の『手紙』について(その二)

船 越 克 己

—  
ホーフマンスタールがチャンドス卿というほぼ架空の人物を設定し、ペーコン宛の一通の書簡を創作した動機ないし必要性はどこにあったのだろうか。

まず若きホーフマンスタールにとってのペーコンの存在から始めよう。とはいえホーフマンスタールの覚書や書簡でもペーコンの名前はなじみなわけではない。散文批評においても然りである。友人アンドリアン宛に「私は八月にしばしばペーコンの随筆集をめぐりました」(一九〇三・一・一六)とあるが、ペーコンその人については別に触れられてはいない。われわれはさしあたり、一九才のこの法科生はすでにペーコンを読んでいたらしい(ヴンベルク)とか、ホーフマンスタールは『随筆集』以外にもペーコンの他の著作を多数読んでいた(シュルツ)とかの示唆で満足するより他はない。

しかし、すでにわれわれが若きホーフマンスタールの書簡で見たように(『その一』)、彼の危機的体験を一瞥する限り、ペーコンが彼にとって格別に「偉大な」存在として創作の素材となったことは必ずしも唐突ではあるまい。もつとも『手紙』の成立の一要素であるホーフマ

ンスタールのペーコン体験が果してどの程度のものであったか、それについてもわれわれは多分に推測に頼らざるを得ない。だがホーフマンスタールが自己の特性をペーコンの物の見方、処世術に対立させていることは『手紙』の本質的部分に属するものである。「人生の危機に見舞われつつも、落胆の色を見せぬ偉大な人間」と、ペーコンに関して作者はチャンドスに言わせている。

ペーコンの『随筆集』や『学問の進歩』を翻訳で眺めると、「落胆の色を見せぬ偉大な人間」ペーコンの側面を知ることができよう。例えば『随筆集』でペーコンは「怒りの原因と動機」を巧みに分析し、怒りを押えるには、時をかせぎ、「しばらく自分自身を静め<sup>(3)</sup>」るのがよいと説く。また『学問の進歩』には「学問は怠惰と快楽に対して心の平静を保ち守ってくれる<sup>(4)</sup>」ので、「学問」が「実務」を追いやることはないという確信をのべるくだりがある。概して言えば『手紙』は「感じやすく繊細な人々<sup>(5)</sup>」に身を置くチャンドスの「偉大な人間」ペーコンに対する弁明である。

興味深いことに、チャンドスのペーコンに対する対抗意識は『手紙』の形式上の枠構造となって現れている。『手紙』には短い前置きがあり、そこでこの手紙はチャンドス卿が「文学的な活動の完全な断念」

を「フランシス・ペーコン」に釈明するために書かれたと説明される。続いて「敬愛する友よ」と呼びかけられ、チャンドスの「二年間の沈黙」を咎めぬペーコンの寛容に感謝の言葉がのべられる。これと似た構造が『手紙』の末尾に見出される。「敬愛する友よ、日頃私の胸の内に秘められた説明し難い状態の、こうした詳細な記述によって、私はあなたを無理に煩わすはめになりました。(P II・一九)そしてこれが「フランシス・ペーコン」に対する「最後の手紙」になることをほのめかしつつ、自分の「精神の最大の恩恵者」への謝意をもって『手紙』は閉じられる。ペーコンの名前は『手紙』においてこの二か所に出てくるだけである。だが『手紙』の始めと終わりのこの構成はチャンドスのペーコンへの対立意識を鮮明に見せつけている。ペーコンの目にはチャンドスは目下「精神的な硬直」に落込んでいるように「見える」かもしれない。しかしチャンドスはそれを「説明し難い状態」として弁明してやめない。何よりも『手紙』はチャンドスのペーコンとの決裂の書であった。

なぜホーフマンスタールはチャンドスにこの弁解の文を綴らせたかの問題に戻るが、われわれはすでに『手紙』の成立事情を詩人の体験と創作の両面から考察すべきだと了解している。それ故われわれはチャンドス卿とホーフマンスタールの体験を切離すことはできないが、ホーフマンスタールが自ら精神的対立者ペーコンに時代を越えて語りかけているのも不自然であろう。そこでホーフマンスタールの自伝的要素の中から、ペーコンに擬せられた人物としてゲオルゲが浮かび上がるのだ。

「疑いもなく、ホーフマンスタール自身の確信と省察がチャンドス卿の言葉の中にある。同時にシュテファン・ゲオルゲの影が手紙の

受取人たるフランシス・ペーコンの背後に現れている。」<sup>(6)</sup>これはシュルツの指摘であり、『手紙』の中のペーコンをめぐる一般的推定となっている。ホーフマンスタールは『手紙』のタイプ写しを一九〇二年一月一四日付のゲオルゲ宛の私信に添え、「暇な折にでもお読みください」と謙遜の後書きを記した。<sup>(7)</sup>同じ手紙でホーフマンスタールは「一〇月一四日」以来着手している悲劇「救われたヴェネチア」をゲオルゲに献呈することを予告し、「私はこの作品とともに新しい時期に入る感じが致します。」<sup>(8)</sup>と告白している。後にホーフマンスタールはこの悲劇は二人の関係を暗示するかもしれぬ、という意味の文をゲオルゲに書いている。<sup>(9)</sup>ホーフマンスタールの日誌によれば「チャンドス卿の手紙の執筆中」の「一九〇二年八月」に「救われたヴェネチア」の「題材」が「大変鮮やかによみがえってきた」<sup>(10)</sup>のである。「手紙」と「救われたヴェネチア」の執筆時期がほぼ重なっていることは、『手紙』のペーコンに「ゲオルゲの影」を連想させる一つの根拠となる。

アレヴィンはチャンドス卿の『手紙』を、ホーフマンスタールのゲオルゲとの「内面の対話」から生じた作品の一つに数えた。それに加えて、「ゲオルゲの影響」はゲオルゲとの出会い以前に、即ちすでに「昨日」において「禁欲者と唯美主義者の対決」として形象化されている、だからホーフマンスタールにとってゲオルゲは「必然で」<sup>(11)</sup>はあったが、「無用で」もあった、とアレヴィンは指摘する。われわれも『手紙』の受取人に「ゲオルゲの影」は認めるが、ペーコン即ゲオルゲではないという常識的な線に落着かざるを得ないだろう。しかし『手紙』からホーフマンスタールの自伝的要素を排除せぬ限り、われわれがその名宛人に同時代人を想定するのも当然である。それがゲオルゲであったか、それとも広い読者層であったかは別として、チャンドス

の弁明はホーフマンスタイル自身の弁明としてその時代の人々に聞かれるべく、「デア・トーク」紙に発表されたのである。

そしてこの弁明はベーコンの「口調になぞらえて」書かれた「小品」であった。プリンクマンはチャンドス卿の『手紙』を『アンドレアス』、『影のない女』と並ぶ「最も重要な、最も完成した散文の芸術作品」であると評価する。『手紙』もまた他の二つの長篇と同様、創作の辛苦の跡を記す作品である。『手紙』はチャンドスがベーコンとの決裂の中で、自己の芸術態度の模索、かつ確立への一步を告げる記録的文書であるとともに、「歴史の仮面」を用いてものにした作品としての意義をもつ。この時期がホーフマンスタイルの創作にとつてどれ程の停滞の相を示していたかは、友人宛の書簡がその一端を語っている。

私自身にとつても奇妙なことですが、何か月も、しかもそれは精神集中のできた何か月でしたが、もはや一篇の詩さえ書けそうにないのです。(デーメル宛、一九〇一・一一・一一)

それは私の二八回目の誕生日でした。思うに、気がかりな、かれこれ二年前から——ある種の、当てにならぬ中断はありましたが——続いている私の創造力の硬直化は次のようにも理解できましよう。それは青年時代の創造から壮年の創造への難儀な過渡期であり、ある深い、外部へは苦痛と重苦しきによるのみ感知できる、内部の変化の経過なのです。(シュレーダー宛、一九〇二・一一・一四)

このシュレーダーへの手紙の中で、「終局の葛藤において一つの存在全体の凝縮」をどの程度見ることができるか、それを「私の内部のためらいながらも育っているドラマの諸作」を通じて、「言葉の中に

固定できる」以上に「明瞭に、豊かに」示したいものだと告げられる。かつてホーフマンスタイルは「生きた事実性に対する欲求が民謡の調べ、ドラマへと突き進む」(一八九三・六・二〇)と書留めたが、われわれは「生きた事実性」から「存在全体への凝縮」への、このドラマに対する要請の変化のうちに、ホーフマンスタイルの創作の「過渡期」の性格を認めるのである。ホーフマンスタイルはそれを自らの言葉で「前存在から存在へ」と定式化している。

## 二

今一度、チャンドス卿の『手紙』について書かれた、アンドリアン宛の書簡の箇所を引いてみよう。「私は八月にしばしばベーコンの随筆集をめくりました。この時代のもつ親密さに魅力を感じ、一六世紀のこれらの人々が古代を感じた流儀を夢想し、その口調になぞらえて何か文章を書く気になりました。よそよそしい効果を出さぬために、自己の内なる体験、生ける経験から借用せざるを得なかった内容がそのために使われています。(一九〇三・一・一六) ベーコンがエッセイの中で古代を受容した様にならつて、ホーフマンスタイルも古代の世界を自己の内部に受容しようとする。文学上の危機に見舞われつつも、自己の「生ける経験」を一六世紀の——ベーコンの『随筆集』の初版は一五九七年に出たが——「口調」で書くことによつて、ホーフマンスタイルは自己の文学創造の方向を暗示するかのように見える。「歴史の仮面」の下に彼は「文学的な活動の完全な断念」のテーマを、「小品ながら」巧みに「作品」に仕上げたのである。

それまでもホーフマンスタイルは創作手段として他人の作品をしばしば下敷に用いている。『第六七二夜の物語』、『ファールンの鉱山』、

『パツソンプイエール元帥の体験』などがそれである。だが当時は、チャンドスの表現を借りるならば、まだしも「書下ろす」(Hinschreiben)ことはできた。ものを書くことの困難に陥った今、過去の文学形式を借用すれば、書けないはずの自己の心の有様を表現することができる。この認識、文学経験は以後のホーフマンスタールの創作で強い支えとなつた。

ペーコンは「エッセイ」について次のように書いている。

私は短い覚え書きのようなものを書こうとしました。細かくというより意味の深いものを書こうとし、それをエッセイと呼びました。この言葉は最近のものでありますが、ものは古くからあります。といひますのはセネカのルキウス宛の書簡は、よく注意してみれば、エッセイにはほかならないのであります——すなわち書簡の形で述べられていますが、いろいろな瞑想<sup>(18)</sup>といったものであります。

チャンドス卿の『手紙』が「叙述形式」からみて「エッセイ」か、それとも「純粹に文学的な散文作品」とすべきかは、ゲルケによれば「未決定のまま」の問題である。<sup>(19)</sup>確かに「手紙」は「意味の深いもの」、「瞑想<sup>(18)</sup>」を含蓄する体系のない覚書というエッセイの特質をある程度備えている。かといってエッセイとするには余りにもむだ話がなく、逆に文学作品の端正さがうかがえる。ではわれわれが「手紙」にみる過去の文学形式とは何か。第一にそれは書簡形式で書かれていることである。書簡が「個人的なものを越えて、人間精神の陳述形式<sup>(20)</sup>」となつている例はよくあることだ。古くはレトリックが差出人の「人格のイメージ」を語るために「書簡の目的」とされた時代もあったという。ラーベによるとチャンドス卿の『手紙』の場合、「芸術形式としての架空の一通の手紙がとりわけ本質的な問題を説明するために選ばれて

いる<sup>(21)</sup>。第二には、やはり「手紙」のエッセイ的要素である。「あなたがたは古い道に立って、よく見、よい道がどれかをたずねて、その道を歩め」<sup>(22)</sup>。「エレミア書」<sup>(23)</sup>という言葉はペーコンやモンテーニユの随筆の依る金句ともいえようが、ホーフマンスタールも古代と現代の間を行きこうエッセイストであつた。

ホーフマンスタールはどのようにして「手紙」をこしらえたのであろうか。「手紙」の素材の綿密な研究として知られる論文「ホーフマンスタールとペーコン・チャンドスの手紙の出所」においてシュルツは次のようにのべている。「われわれは『手紙』の中の多くの題材が他のものから取られていることを知るだろう。しかし語法の強度とか、いわば語の『身振り』とかはホーフマンスタール自身のものである。しかしながら、もしわれわれがホーフマンスタールの言に従い、それからペーコンの随筆集に向かうなら、そこには「手紙」の独特な「口調」は見当らないだろう。ペーコンの短く簡単な文章は、折々キケロ流の散文のドイツ語訳のような、巧みに組立てられたホーフマンスタールの美文の正反対である。ペーコンは凝集され、簡潔で、箴言的であるのに対し、ホーフマンスタールの複雑な美文は散漫で、默想的で、叙述的である。けれどもチャンドスの手紙は読者に絶えず一六世紀のイギリスを思い出させる。それはとりわけ、豊富な古典の引喩、神話的形姿、文学作品の実名、そしてイギリスのジェントルマンの生活への一瞥によるものだ<sup>(23)</sup>。シュルツは「手紙」の「すべての出所」を見つけることは不可能だし、必要でもないとしながらも、ペーコンを中心にかなりの数の出典を探り出し、「手紙」の「総合的」あるいは「様式化された」言語」に照明をあてる。その一部を图示しておこう。

『手紙』 出所

めか。

トポクラテスの箴言：—— Bacon : *De Augustinis Scientiarum*,  
「重い病氣にかかりながら Book VII, Chapter III. 『学問の進歩』  
[……]」 (P II・七). 第二卷、二二・一 (服部、多田訳一五  
〇頁) にこの箴言が引用されている。

クラススのトラウツボの話—— Bacon : *Apophthegms*, No. 157 にこの  
話がある。<sup>(24)</sup> (P II・一八)

「婦人たちに役立つレトリ—— Bacon : *De Augustinis Scientiarum*,  
Book VI, Chapter III. 『学問の進歩』  
ック」 (P II・八)

(訳一三二頁)によるとプラトンはレトリックを料理の術にたとえた。ホーフマンスタイルはこの個所を読み、婦人たちが思い浮かべたのだろう。

リヴィウスによるアルバ—— 原典は変更されている。リヴィウスは  
ロンガの破壊の描写 その時はきわめて平静であったことを  
(P II・一五) 強調する。

『新しきバーリス』——ゲーテの『詩と真実』第一部、第二章、  
(P II・七) 「少年のメルヘン」の題名。

『ダフネの夢』(P II・七)——Sudeley Castle の演劇が、スペインサ  
ーの *Daphnida* が、それとも口調のた

『祝婚歌』(P II・七)——スペインサーのものか、あるいは一六世紀に好まれたこの種の歌の一つか。

チャンドス卿の『手紙』の出所は、「過去のよろもろの時代を死の世界に閉じ込めてしまわぬこと」(アンドリアン宛)がホーフマンスタイルにとって「魅力」であったことを示している。彼はベーコンのエッセイから一六世紀の古典受容を学び、『手紙』で彼自身の古典受容を試そうとしている。『手紙』を執筆するのはチャンドスに身を置くホーフマンスタイルであるから、そこでは「歴史の仮面」の下に古典が二重に、即ち一六世紀と二〇世紀の二重の窓を通して受容されているのだ。おそらく現実の私信の形ではしっくりゆかぬこうした作業を、ホーフマンスタイルは架空の書簡を用いて行った。彼は対話者としてベーコンを選び、その対話者との関係において自己の視点を定めようとした。同時に彼はエッセイの広大な知的空間を往来している。二重の窓を通して、まさにそのことによって『手紙』は「過去のよろもろの時代」を現代に掬い上げる際の文学的技術を、かつその「魅力」と当惑を作者に認識させたにちがいない。

三

過去と現代の接点の認識が『手紙』の素材上の基点をなすとすれば、『手紙』の意義の考察は次の二つのテーゼの検討を求める。即ち『手紙』の評価に関しては、「完成した」作品という側面に対してか、それとも『手紙』の告げる現代文学の真実の側面に対して焦点があてられるべきなのか。

第一のテーゼはすでに言及された問題である。ホーフマンスタイルはペーコンの随筆にみられる古典引用の手法を『手紙』にも嵌めていゝる。それは著作 (Schrifttum) の発見であつたといえよう。

第二のテーゼはホーフマンスタイルが「歴史の仮面」の下でなした、現代における文学創造の問題に係わつてゐる。ところで現代とペーコン時代の文学概念の相違を指摘するのはターロトである。彼によればペーコンの時代の文学は「レトリックの伝統」の中にあつた。しかしレトリックは「下院」の演説や日常対話で本領を発揮するが、「内面の描写」には役立たぬ。『よき瞬間』の自我は抒情的自我として成立する」が、チャンドス卿は「抒情詩人」ではない、もっと正確にいえば「抒情詩をもたぬ抒情詩人」<sup>(26)</sup>なのだ。一六〇三年の詩人は「抒情詩の抒情形式」を知らない。彼は「不思議なものの後感情」を表現する可能性を歴史的に所有していない。チャンドスに与えられてゐるのは「表現の認知」であり、彼に欠けるのは「表現の言語」であつた。以上のように『手紙』は「詩人の歴史的制約」<sup>(27)</sup>を語るものとターロトはのべてゐる。しかしわれわれにはホーフマンスタイルがどれほどの「歴史的制約」について意識してゐたかは「手紙」だけでは確認し難いし、逆にチャンドスが「プラン」として挙げた当時の文学形式ないし概念がホーフマンスタイルによつて全く否定されてゐるかどうかも分らない。われわれはただ、ホーフマンスタイルがチャンドスと共にあの「歴史的制約」の中へ入り、「事物の内部へ迫る」(P II・八)には不十分とされたレトリックを豊かに用いた散文を書き、結局「事物の内部」の表現に成功したことを認めないわけにはいかない。『手紙』は「事物の内部」を描くために「心の風景」を語つてゐる。もしそれが本来「りっぱなものをかざる」<sup>(28)</sup>レトリックの使用によつてな

れたとすれば、『手紙』はレトリックの現代的救済の範をなすといつてよい。

現代文学としての『手紙』の性格についてももう少し考察しよう。ホーフマンスタイルはずつと後に(一九一九年)二〇世紀文学を念頭において次のように記した。「一八世紀を今日のドイツ人の青年期として眺めると、それは危険な青春であつた。この青春は閉じ込められ、味気なく、好んで自己の感情を損ない、精神を生に對し無関心にさせ、否、生から追払つてゐるようだ。『アントーン・ライザー』、ユングーシュテイリング、ヴィンケルマンとレッシングの生涯はその悲しい記録である。『ヴェルテル』と『ヴィルヘルム・マイスター』は魔法の鏡に映る、その晴れやかな似姿である」<sup>(29)</sup>チャンドス卿の『手紙』は結果として一八世紀に對抗した現代の「記録」となつてゐる。チャンドスは「ある途方もない関心」を、「あの動物(『毒殺されるネズミ』)の中への流れ込み」を、「あるいは生と死の、夢と目覚めの流動体が一瞬彼らの中へ流れ込んだという感覚」(P II・一五)を形象化しなくてはならないのだ。これはチャンドスの筆を借りたホーフマンスタイル自身の文学告白である。

ホーフマンスタイルが見つめようとした生はもはやかつての「陶醉」にひたつてゐた生ではない。『手紙』は一六世紀の英国という「史的虚飾」にもかかわらず、「一つの決定的問題、即ち存在獲得の問題の関連」<sup>(30)</sup>(プリנקマン)の中で書かれたのもまた事実である。「アド・メ・イプスム」では「存在の内部へ到る道としての内向」<sup>(31)</sup>の例として『手紙』が挙げられてゐる。「精神」を「生」から分離させた一八世紀のドイツ文学に對して、一見アンチテーゼとなり得た「陶醉」の世界を否定し、「存在獲得」のために「内向」の試みを『手紙』は行つ

である。「陶酔」を許さぬ現実意識をチャンドスは次のように書いて  
いる。「かつて私の小指の皮膚の一部を拡大鏡で見たとき、それは散  
間と窪みのある平野にも似ていましたが、今や私には人間と彼らの行  
動がそのように見えるのです。私には彼らを習慣の雑な目をもって把  
握することがもはやできなくなりました。私の目にはあらゆるものが  
部分にくずれ、その部分がまたも部分にくずれて、もはや一つの概念  
で包括できるものは何ひとつないのです。(P II・一三)リヒテンベル  
クがしばしば用いた拡大鏡(あるいは顕微鏡)のモチーフもホーフマン  
スタールにおいては、もはや物の見方の多様性を教える楽観主義的モ  
チーフではなく、存在そのものの有無を問いつめるものであった。人  
と物の世界がそれぞれ限りなくばらばらに分かれているという認識に  
とって、「夢のような超現実的な本性」と「現世的な力」との統一は  
むなししい影絵にすぎなかった。

「もはや一篇の詩さへ書けそうにない」(デーメル宛)状況にあつて  
「魔法の抒情詩は沈没し、ついには散文がその領域を制す」<sup>(332)</sup>おそらく  
ホーフマンスタールにとって「どうして孤独な個人が言語を通じて社  
会と結びつくようになるのか」(ヴィルトガンス宛、一九二二・二・一  
四)という問題意識はまだその端緒にあつたと考えられる。「ホーフ  
マンスタールは文学的な活動を断念しなかった(友人アンドリアンは  
その少し以前に断念したが)、彼はむしろ危機の経験に際して、まさに  
その経験を、彼が詩的能力を完全に所有していることを示す、あの言  
語力によって表現した。もちろんそれは(……)抒情詩や従来の物語  
形式の中ではなく、特に省察を受入れ易い一つの文学形式の中で成さ  
れたのである」<sup>(333)</sup>

われわれはすでに『手紙』はチャンドスのペーコンに対する弁明の

書であるという自明の事実関係を確認している。「手紙」は「文学的  
な活動」を放棄した男が「人生の危機に見舞われつつも、落胆の色を  
見せぬ偉大な人間」に宛てて書いたものだ。前に指摘したようにホー  
フマンスタールは『手紙』の写しを入れた一九〇二年一月四日付  
の私信で、執筆中の『救われたヴェネチア』と共に彼は「新しい時期」  
に足を踏み入れることになると予告している。この悲劇は「手紙」  
の直後に執筆された。そして一九〇三年七月二七日付のゲオルゲ宛書  
簡でホーフマンスタールはゲオルゲのいくつかの詩を引用した「対話」  
——これは「詩についての対話」を指している——を書き始めたと言  
っている。この「対話」は「手紙」と並んで「新しい時期」の要素を  
提示したとみなし得る。

クレメンス(……)答えてくれ、ガブリエル、造型された思想  
は美しくないだろうか。それは人生の輝きを十倍にしてたたえてはい  
ないかな。ちょうど真珠が素手のしっとりとした微光を内に吸収して十  
倍にも反射するように。

ガブリエル…そう、思想は美しいものだ。君がそれを真珠や寶石  
に比べたのは至極もつともだ。(……)心の風景は星空の風景よりも  
不思議だね。心の風景では銀河のみが無数の星ではなく、銀河の影の  
峡谷、その暗黒でさえ無数の生となる。それは自らの雑踏によって光  
を失い、自らの充滿によって窒息した生なのだ。生がその中では自ら  
をのみ込むこれらの深淵を一瞬が限なく照らし、解き、それらを銀河  
に変えることがある。こうした瞬間が完全な詩の誕生であり、完全な  
詩の可能性はそうした瞬間の可能性と同じように無限にあるのだ」<sup>(335)</sup>

ガブリエルもチャンドス同様に言語表現の困難さを、「完全な詩」  
の成立が稀事であると告白することによって、指摘しているのである。



表現のむずかしさそれ自体が『対話』のテーマであるといえよう。ガブリエルは引続き次のように語っている。「しかしながらそうした瞬間は何と少ないのだろう、クレメンス、極めて少ないのだ。だがともかくそんな瞬間が生じるということはまるで驚異ではないか。火花が打たれた暗い石から出るように、心の風景がそこから現れる言葉の配列があるということは。心の風景は星空と同じく広大無辺だからね。それは空間と時間の中を膨張し続ける、だからその光景をとらえ尽すためにあらゆる感覚の彼方にある一つの感覚がわれわれの内部に目覚めるのだ。とはいえそうした詩は生まれるものだが……」<sup>(36)</sup>「ポエジーは『言葉のために言葉を語る』と断言するガブリエルはチャンドスの兄弟である。『手紙』は告白、省察、対話を可能とする書簡形式により、チャンドス対ベークンという「歴史の仮面」の下に「小品ながらまさしく完成した」作品となった。チャンドスはベークンに対し「私の精神の最大の恩恵者」の呼称を捧げながらも、自己の文学姿勢をベークンの「偉大な」人格と文学に屈服させようとはしなかった。ホーフマンスタールは数年に及ぶ自己の文学的危機を、『手紙』において「言葉のために言葉を語る」ことにより封じ込めたのである。

『アド・メ・イプスム』に一つの覚書がある。一八九四年六月に記されている。「われわれの文化の要素としてのイギリスの唯美主義。I。最初の歩み寄り、風変わりなものとして、いつてみれば気どり、仮装の着服など。II。オスカー・ワイルド、『インテンションズ』、強い麻酔性の魔法、ソフィストのように人の心をそそる、野暮な逆説、イギリス功利主義への反発。III。ラスキン、ペーター、マドックス・ブラウン、ロゼッティ、バーナージョーンズ——精神生活との深い関係。精神文化の試みとしての全体」<sup>(38)</sup>若きホーフマンスタールがイギリスの

唯美主義に認めようとするものは、それが「時代の現実的成果」<sup>(39)</sup>を表現した点にある。この言葉は一九世紀の絵画に関する評論（一八九三年）に出ているが、そこで彼は「古代の彫像の単調な美の典型」の模倣にこだわる「折衷主義」を退け、「現実との親密で生きた関係」の表現を評価した。若きホーフマンスタールの文学世界は「現実」との接点で生まれた唯美主義の世界であり、その「美」はアドルノによれば「はかない」ものであったが、スラムや炭坑の描写以上に現実の「崩壊法則」<sup>(40)</sup>を察知していた。そしてヴーテノーはチャンドス卿の『手紙』を「唯美主義」を「拒絶」する書——チャンドスは「隠し」(Verhüllen)、<sup>(41)</sup>「沈黙する」(Verschweigen)のである——「彼の創作の一時期を閉じる記録」と呼んでいる。「初期の作品」群は突然中断され、チャンドスの『手紙』が「その釈明」<sup>(42)</sup>をする。『手紙』に続いて、『詩についての対話』が書かれ、その中でクレメンスの口を通じて「造形された思想は美しい」と語られる。実にこの言葉は、後年のホーフマンスタールがドイツの小説、散文を選別する際、一つの試金石となった。『手紙』はこのテーゼの散文による実践に他ならない。

#### 四

チャンドスは自分の過去をベークンに打明ける。一九才にして「華麗なる言葉」を駆使し「牧人劇」を書いたこと、古代人が残した寓話や神話を「秘められた、汲めども尽きせぬ知恵の象形文字として」(P II・九) 解明したいと考えていたこと、セネカやキケロの世界に逃れたい「有限の、整然とした諸概念の調和」(P II・一三)に触れて健康になろうとしたが、自分の思索の奥底のもの、個人に係わるものはその「輪舞」の外にあったことなどを。それは「恐ろしい孤独感」であっ

た。「あらゆるものが部分にくずれ、その部分がまたも部分にくずれて」しまい、「判断」に必要な「抽象的言葉」は「口の中で腐った茸のように」(P II・一二)ぼろぼろになったのである。この危機的状況は「前存在から存在へ」の変化に相応するとみられる。「持続的な陶酔」からの脱出はしかしながら「虚無の中へ」通じる「渦」に巻き込まれる危険をはらんでいた。

H・プロッホによればチャンドスの『手紙』に先行して「ある極度に強い心的衝撃」があった、つまり「象徴の問題との格闘の中で突如同一化能力が自分に欠けているのではないかという疑念が生じた」この衝撃を「消散」させる試みの一つが『手紙』であったという。そしてプロッホは『手紙』を「唯美主義」から「民衆文学」(物語、特に演劇)への移行期に位置づける。「唯美主義との決裂の第一の結果と解されてよいのが『チャンドスの手紙』であり、その第二の結果としては民衆的なものへの転換、見せかけの謙虚に代わる本物の謙虚への努力である」『手紙』の告白からすればホーフマンスタールは過去と現在のチャンドスにおける文学姿勢の変化のうちに、「自己」の文学の「新しい時期」を示唆するようだ。実際のところ『手紙』の過渡的位置に言及する研究者も少なくない。『最も純粹なポエジー』から『完璧な散文』へアクセントが移動させられる(コーベル)「抒情的ドラマのジャンルの詩的形式言語」と「言語とドラマの新形式」との「中間段階」(ヴィットマン)、初期作品にみられる「伝統的、市民的価値観念の全幅」(「教養、芸術、生き方」と対照をなす(マウザー)など、『手紙』はしばしばそれ以前の作品と比較される。

こうした過渡期論を一概に否定することはできないが、われわれは『手紙』をホーフマンスタールの作品の新と旧をつなぐ鎖の一つの環

として理解することにはささか躊躇する。『手紙』はチャンドスの告白のままに初期作品からの「決裂」(Bruch) (プロッホ、ヴェーナー)であったのだろうか。チャンドスは「持続的な陶酔」から遠ざかり、もはや「なにかある事について他と関連させて考えたり、語ったり」することができない。彼は前方に「言葉の渦」を見、自己の文学表象の「虚無」性を予感する。後方から彼に迫り来るものは過去の「華麗なる言葉」を装うまばゆい作品、その延長線上にある「プラン」の数々である。恐ろしい「虚無」への転落は絶対に避けねばならぬ悲劇であった。救済の可能性は「呪った」言葉でもう一度表現を「ためす」(P II・一五) ことにあつた。過去の創作の言葉と断絶することなく、新しい自己の文学指標を探ることができるかもしれないぬ予感がすでに芽生えていると言えまいか。これはまぎれもなくホーフマンスタール自身の文学告白である。

「腐った茸」や毒殺される地下室のネズミは本来グロテスクなイメージを喚起する。ホーフマンスタールはそうしたイメージを「虚無」の世界から送伝するでもなく、不条理な社会のでき事の文脈に置くでもない。ポエジーは「言葉のために言葉を語る。そのことはポエジーの魔術である」。このゲーブリエルの信条そのままに、チャンドスは「典型的なイギリス貴族の経験」を綴る。

チャンドスは自己の生の感情の表現のために比喻や古代の人物のエピソードを用いた。「芸術家は形式とニュアンスを最も多く与えるとき、内容(Gehalt)を最も多く与えるのだと『友の書』にある。まさしく『手紙』の「内容」は「形式とニュアンス」によって裝飾され、沈黙に沈むべきものが美辞麗句によって表出する。そのことによってチャンドスは「虚無」への幽閉を回避したのである。チャンドスの美

文は、小作人や使用人の前で彼のまなざしが誰にも顧みられぬ「貧弱な形」の上に注がれ、その物が「無限の恍惚」の源泉となる様を描く個所（P II・一七―一九）においてクライマックスとなる。

私の名づけようのない至福の感情は星空を眺めるときよりも、遠くのさびしい牧人のかがり火を見るときに、尊厳なパイプオルガンの響きよりも、すでに秋風が冬の雲を寂寞たる野の上に漂泊させる頃、死期の迫った最後のコオロギの鳴く声を聞くときに湧き出るのです。ところで私は空想の中で時々わが身を雄弁家クラススに比べます。話によりますと、この人は一匹の馴れたトラウツボ、即ち彼の庭の池の鈍感な、赤目の、物言わぬ魚を並みはずれて可愛がり、町の評判になっていました。ある時元老院でドミティウスがあなたはこの魚の死に對して涙を流したといつてクラススを咎め、そつして彼を道化まがいの人物に仕立てようとしたとき、クラススはドミティウスに答えたのです。「かくして私は私の魚の死に際し、貴下が貴下の第一夫人の、かつ第二夫人の死に際してもされなかつたことをしただけです。〔……〕しかしこの事は私の胸に迫るものがあります。たとえドミティウスが彼の妻たちにけがれなき心痛の涙を流したとしても、この事には何の変りも必要でなかつたのです。やはり依然としてトラウツボのために涙を流したクラススがドミティウスに對立するはずです。

この個所でホーフマンスタールは生の「至福の感情」をレトリックを駆使して表現し、クラススの逸話を引いてレトリックの勝利を歌い上げる。「心痛の血の涙を流した」ドミティウスに「トラウツボのために涙を流したクラスス」が對立して止まないものである。チャンドスの告白によれば、「トラウツボのクラススは私自身の映像として、幾世紀もの深淵を飛越し、私の心にしばしば浮かぶのです。クラススの

姿はチャンドスの「脳」に刺さる「棘」である。

けいれんを繰返し死にゆく子ネズミたちを抱える母ネズミの絶望のまなざしは「虚空」を見つめている。この現在の生の悽慘さは「人々が二度とは見られぬ街を迷い歩く」アルバ・ロンガや燃えるカルタゴの光景にも比べられるという。また「如露、畑にうち捨てられた馬鋏、日向の犬、みずばらしい墓地、身体の不自由な男、小さな農家」（P II・一四）が「ある瞬間」においてチャンドスに「崇高な、感動的な刻印」を残す。毒を盛られたネズミ、惜別のアルバ・ロンガの住民、忘れられた如露、それらの想像はチャンドスを「奇妙な魅惑」の状態に陥れる。ホーフマンスタールはこの感情、一瞬の「啓示」を表現するために、クラススの雄弁の光景を確認したのである。それはドミティウスの写実的世界からの独立を示す。この逸話をもってホーフマンスタールは言葉の表現の可能性の拡大を期した。即ち言語が現実世界を封じた好例を「トラウツボのクラスス」にみたのである。「クラスス」、それはおそらくホーフマンスタールの文学が作るうとする了解の空間なのだ。「獲得された社会性」への一步は踏み出された。

ホーフマンスタールは人間から分かれた物の先端にあたかも点滅する生との出会いを、つまり「心の風景」をレトリックの効果を基にチャンドスに語らせた。だがクラススの話も所詮は語り話にすぎなかつたのであろうか。『手紙』の結びでチャンドスはあたかも自己のレトリックに決定的な価値のある表現能力を見出さぬかのように、沈黙の淵に身を沈めようとする。彼は今後、英語やラテン語の書物は一冊も書かないと断言する。書きかつ思索する「言葉」は「ラテン語でも英語でもなく、イタリア語でもスペイン語でもない」、それは「無言の事物」が語りかける「一つの言葉」でなくてはならない。チャンドスの

多弁と世の言語の拒絶、この二律背反が結局「沈黙の礼儀」(『アド・メ・イプスム』)というホーフマンスタールの文学姿勢に行き着くのだ。クラススのドミティウスへの答弁、元老院でのクラススの「おかしみと軽蔑」を背おう姿、そこには「沈黙」の部分が語るものが多い。そうした沈黙の意味空間がホーフマンスタールにおける「社会性」ではなかったか。

雄弁家クラススは同時に寡黙の語る部分を知り尽くしていたことをチャンドスはわきまえていた。表現とは言葉と沈黙の相乗でなければならぬという認識がホーフマンスタールを演劇に向かわせた内的要因であつたかもしれない。レクヴァットが「チャンドスの手紙の芽生え」<sup>(50)</sup>をそこに見た俳優ミッターヴルツァーに関するエッセイ(一八九五)には次のような句がある。「ミッターヴルツァーは彼の雄弁に沈黙する術を教えた」<sup>(51)</sup>彼の口から語られる言葉は「内部状態の純粹な、感覚的啓示」となる。ターロトはチャンドスの『手紙』以後、ホーフマンスタールが進んだドラマへの道に対し、次のような懸念をのべている。

「ドラマ形式への決定的な転換が最も成功した道であつたかは疑問である。〔……〕ホーフマンスタールは『精神的真実を求める努力の中でアレゴリー化へ危険にも接近』したという、ヴォルフガング・カイザーの確認はようやく『塔』<sup>(52)</sup>に対してではなく、ホーフマンスタールの演劇全般に対してあてはまるのだ。理想的な形式は叙事的フィクションであつたのではなからうか」<sup>(53)</sup>

チャンドスの沈黙が以後ホーフマンスタールのドラマ作品と係るところが多いとすれば、チャンドスの多弁は散文にみごとに引継がれる。散文においては演劇の沈黙の表現に代わって「美しい言葉」が配列されていく。「美しい言葉とは途方もない状況の下で、即ち多数の脅迫、

誘惑、ありとあらゆる試練の下で保たれた内的均衡である」<sup>(53)</sup>おそらく第一次世界大戦後に書かれたと思われるこの句はホーフマンスタールの散文の特徴を適確に言い当てる。この「内的均衡」は、『詩についての対話』のガブリエルの表現を借りるならば、「壮大な深紅色に輝く雲」から「淫蕩な夜風」<sup>(54)</sup>に到るまで、あらゆる所にまるで「エーリエルのように」住むポエジーによって支えられているのである。

チャンドス卿の『手紙』以後、演劇と散文の道が新たに開かれるのは事実である。だがわれわれは『手紙』の有力な言葉にみえる「無言の事物」を余りにも重視し、それを後のホーフマンスタールの自己解釈『アド・メ・メプスム』の語句と関係づけて、「新しい時期」を強調するにとどまることはできない。『手紙』は初期作品からの単なる「決裂」ではなく、初期と中期の作品の特性が屈折し合った場なのである。

#### 註

- (1) Gothart Wunberg: Der frühe Hofmannsthal. Stuttgart Berlin Köln Mainz (W. Kohlhammer Verlag) 1965, S. 110f.
- (2) H. Stefan Schultz: Hofmannsthal and Bacon: The Sources of The Chandos Letter. In: comparative literature, volume xiii 1961, S. 11.
- (3) ヘーコン『随筆集』、成田成寿訳(中央公論社)昭和四五年、二二三頁。
- (4) ヘーコン『学問の発達』、服部英次郎・多田英次訳(河出書房新社)昭和四年、一七頁。
- (5) 『随筆集』二二三頁。原文は“tender and delicate persons”とある。
- (6) Schultz: a. a. O., S. 2.



- (37) Alewyn : a. a. O., S. 156.
- (38) Hermann Broch : Hofmannsthal und seine Zeit. In : Gesammelte Werke. Dichten und Erkennen, Essays · Band I. Zürich (Rhein-Verlag) 1955, S. 158.
- (40) Ebd. S. 160.
- (41) Erwin Kobel : Hugo von Hofmannsthal. Berlin (Walter de Gruyter & Co.) 1970, S. 155.
- (42) Lothar Wittmann : Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals. Stuttgart Berlin Köln Mainz (W. Kohlhammer Verlag) 1966, S. 66.
- (43) Mauser : a. a. O., S. 126.
- (44) Benjamin Bennett : Chandos and his Neighbors. In : DVjs., 49. Jg. 1975, S. 316.
- (45) A, S. 65.
- (46) Regnaudt : a. a. O., S. 264.
- (47) Pl, S. 230.
- (48) Tarot : a. a. O., S. 383.
- (49) PIV, S. 55.
- (50) PII, S. 83.