

# ホーフマンスタールの詩

— Vorfrühling について —

菊 池 良 生

## Vorfrühling

Es läuft der Frühlingswind  
Durch kahle Alleen,  
Seltsame Dinge sind  
In seinem Wehn.

Er hat sich gewiegt,  
Wo Weinen war,  
Und hat sich geschmiegt  
In zerrüttetes Haar.

Er schüttelte nieder  
Akazienblüten  
Und kühlte die Glieder,  
Die atmend glühten.

Lippen im Lachen  
Hat er berührt,  
Die weichen und wachen

Fluren durchspürt.

Er glitt durch die Flöte  
Als schluchzender Schrei,  
An dämmernder Röte  
Flog er vorbei.

Er flog mit Schweigen  
Durch flüsternde Zimmer  
Und löschte im Neigen  
Der Ampel Schimmer.

Es läuft der Frühlingswind  
Durch kahle Alleen,  
Seltsame Dinge sind  
In seinem Wehn.

Durch die glatten  
Kahlen Alleen  
Treibt sein Wehn  
Blasse Schatten.

Und den Duft,  
Den er gebracht,  
Von wo er gekommen  
Seit gestern Nacht.

早 春

冬枯れた並木道を  
春の風が走り過ぎる  
そよぎには  
様々な不思議が潜んでいる

泣き声のおこる辺際で  
風はゆるやかにふるえ  
ほつれ乱れた髪に  
しなやかにまといつく

風はアカシアの花を  
はらはらと落とし  
息づく燃える四肢を  
冷ましていく

声をあげて笑う口唇に  
風はそっと触れ  
しなやかに目覚めた野原を  
かすめいく

横笛のなかをむせび泣く嘆きとなって  
風はするりと抜けていき  
明けいく空のかたえを  
飛び過ぎていく

ささやきの部屋部屋を  
風は黙って通り抜け  
身をかがめるようにして  
ランプの光を消していく、

冬枯れた並木路を  
春の風が走り抜ける  
そよぎには  
様々な不思議が潜んでいる。

滑らかな  
冬枯れた並木路を  
そのそよぎは蒼ざめたものの影を  
運んでいく

昨夜  
吹きよせた  
そのかなたからの  
もののかおりを

(GLD. S. 7)

# I

「Vorfrühling」(1892年)。表題によれば、詩の基調となる空間的・時間的基調は早春ということになる。＜春の詩＞と聞くと、我々は通常、季節感の芽生えを捉える豊かな感性によって知覚される春の楽しさ、或いはあまりもの果敢無さが詩われているのではないかしらんとつい期待してみたくなる。春を詩っ

たドイツ抒情詩の歴史を繙いて見ればこうした期待は尚更募っていく。さて、どうやらこの期待は、詩に描かれる春が自然の断片内にあり、詩人の体験、観察等々の対象となるそれであるのだという無反省な確信から生れてくるらしい。事実、＜なんと晴れやかに／光輝く自然よ。／日は照り輝き。／野は声をあげて笑い。／＞で始まるゲーテの有名な「五月の歌」<sup>1)</sup>は、自己と対象が向かいあうという、一つのはっきりとした状況が前提とされている。そして自己と対象＝春との美しい交感がおこなわれている。

エミール・シュタイガーによれば「象徴的」というのは、「外なるもの」と「内なるもの」とが抒情詩の言葉のなかで合一している状態をさしており、その意味でいえば、すべての抒情詩は須く「象徴的」と言い得ることになる。<sup>2)</sup> それでは象徴主義詩人という名称を冠せられる詩人達の抒情詩とそうではない詩人達のそれとはどこが違うのか。シュタイガーはその違いの一つを、しかも最も本質的な違いを次のように説明している。「ゲーテやロマン派の詩人たちは、自分では常にそれと知らず、あるいはそれを欲することなく、おのずから象徴的なのである。つまり彼らはまだ空や大地と一体なのである。これに反してここで問題とする詩人たち、マイヤーもその一人だが、彼らは意識と意志をもって象徴的なのである。彼らは芸術的に人工的に内と外との関連を作り出すのである。」<sup>3)</sup> この言はシュタイガーがC・F・マイヤーの詩を論じた論文からの引用であるが、そのマイヤーにつながる部分を多く秘めていると言われる、「Vorfrühling」の作者ホーフマンスタールは、或る箇所で「造型的なものは対象との完全な統一化から生れる。」<sup>4)</sup>と述べている。この言葉は芸術家に向かって言われた言葉である。芸術家といってもゲーテやロマン派の詩人たちは対象と一体になることを芸術上の戒律にすることはなかった。なぜなら彼らは対象と極く自然に一体だったからである。だとすれば、ホーフマンスタールのこの殊更の揚言は、彼もまたマイヤー同様＜内＞と＜外＞との根源的一致を失っていることの証左となるだろう。ここで、これら詩人達の描く世界は、自己と対象が向かいあうという一つのはっきりとした状況が前提とされていると看做すの

は些か無理になってくる。＜内＞と＜外＞との根源的一致の喪失とは、＜内＞に対応する＜外＞の欠如を言うのだろうか。ともあれ＜内＞にとって＜外＞はもはや何の留保もなく与えられているのではない。＜外＞は＜内＞による徹底的な検証という面倒な手続を経て初めて＜外＞として描かれるのである。従って、描かれる＜外＞は徹底して＜内なる外＞なのである。この＜内＞と＜内なる外＞の連関とはまさしく芸術上、人工上の連関であろう。ホーフマンスタールの「Vorfrühling」の基調となる時間的状况、空間的状况がそうした手続を経たものであるとすれば、これら描かれた状况が我々に鮮明な影像を提供しなくとも少しも不思議ではないのだ。例えば＜そよぎには様々な不思議が潜んでいる＞(第一節)、＜しなやかに目覚めた野原＞(第四節)、＜風は横笛のなかをむせび泣く嘆きとなって……＞(第五節)といった描写はそれ自体鮮明な像を結ぼうとしない。つまりいかにも謎なのだ。それに＜アカシアの木＞(第三節)は厳密に言えば本来、早春を代表するものではないらしい。更に＜ささやきの部屋＞(第六節)で秘密のささやきを交すのは幸福な男女であると思われるが、恋をささやく2人のために、アモールの恋の神があかりを吹き消してあげるといふ、ロココ朝代の結婚のうたに好んで歌われたテーマ<sup>4)</sup>がひょいと顔をだしている。これはいかにもホーフマンスタールらしい。ともあれ、この詩に描かれた早春は詩人が純粹に目にした世界ではなく、強いて言うならば、詩人の「詩の視力」によって観られた「言葉では説明できぬことをたくさん記してある神々の生きた象徴」<sup>5)</sup>とでも言うべきであろう。

さて「Vorfrühling」にはいかなる自己像＝＜私＞も出現していないように思われる。描かれる世界はいわゆる＜外＞の世界に終始している。そしてその世界を語るべき主体は＜春の風＞である。しかしこのいわゆる＜外＞が＜内なる外＞であるとするならば、殊更＜私＞を形象として出現させる必要がないかも知れない。それに先程の「造型的なものは対象との完全な同一化によって生れる」という詩人の言は、対象が＜私＞に代わって語り始めるようになるまで、＜私＞を完全に対象のなかに投入させよといっているのであるから。

「Vorfrühling」は＜内＞による検証を経た＜内なる外＞の描写に終始し、語るべきことをはっきりと明示せず、＜内なる外＞が必然に持つ余韻に担わせようとしているが、ホーフマンスタールと同時代の詩人リルケは「Vorfrühling」とほぼ同一のモチーフを全く違った形で表現している。リルケにとってもまた＜外＞は何の留保もなく与えられているのではない。従ってここでいう相違とはいわば詩作上の違いであり、ゲーテやロマン派たちとの時代の制約を受けた違いではない。さて詩作上の違いとは畢竟するに、それぞれの作品のすみずみまでくまなくまぶされた両者の気質の違いである。気質の違いとは、両者の作品の価値評価とは次元を異にした問題である。そこで、二つの作品の序列化とすることを全く抜きにして、ほぼ同一のモチーフを、気質を全く異にする詩人がいかに表現したかを見ておくことは「Vorfrühling」の解釈を進めるにあたって決して無駄ではないだろう。ところで、その作品というのはリルケがカプリ島に滞在中成立した「Ein Frühlingswind」（「春の風」1907年）<sup>6)</sup> のことである。

## 春の風

この風と共に運命がやってくる  
くるならこい 見境なく暴れるものよ  
（静かにしろ おい俺達はどこにいるぞ）  
おお 俺達の運命はこの風と共にやってくるのだ

どこからともなくこの新しい風は  
名も知れぬ何かを背負ってふらつきながら  
海を越えて俺達の存在を運んでくる。

……そうであつたらば、俺達も安住し得ように

(空は俺達の内部で上下している。)

だが運命はこの風と共に幾度も幾度も

俺達を圧倒的に越えていく。

ここに吹き荒れる地中海の風はまこと猛々しい。これに比べ、ホーフマンスタールの南風はともすれば官能を呼びさますそれである。この違いはどこからくるのか。一先ず次のような説明がつくだらう。南風とは、〈灰色の日が私を包み／暗うつ空が私の眉に重く迫る／色もなき形もなき北国〉<sup>7)</sup>で迎える〈春の風〉であり、それはイタリアから吹いてくるのだ。それゆえ「Vorfrühling」最終行の von wo… の wo とはイタリアをさすのだ。ゲーテは忘れ得ぬローマの日々を「Romische Elegien」(「ローマ悲歌」1788秋～1790春)で再現してみせたが、〈風よさやげ、叢深く、誰もお前の足音に気づかぬよう。／さらば、我が歌よ、萌えいでよ、燃え咲けよ／あたたかく、嬉しき風の息吹はかすか／我が歌よ、そのさなかに揺れ動け／かの口まめの葦、囁くごとく／幸ある男女の美しき秘密／我がローマ市民に打ち明けよ。〉<sup>8)</sup>という詩句で幕を閉じるこのエレギーはまさしく官能の礼讃であった。イタリアから吹く風とは官能を呼びさますそれなのであろう。

しかし、我々の文脈で言えば、地中海の風と南風の違いは、〈内なる風〉と〈外なる風〉の違いなのである。リルケは、語るべきことを〈内なる外〉の必然に持つ余韻に担わせることはしない。つまり彼は語ることを間接的表現の反映に頼ることなくそれ独自の形象を造りだそうとつとめているのである。そして〈外〉を描くときは、いかなる〈内〉も参与することのないように心を配るのである。従って描かれる〈外〉は〈内なる外〉では毫もなく、裸形のままの〈外〉なのである。「Ein Frühlingswind」の風はそれゆえ地中海の荒々しさを十二分に含んでいるのだ。

〈この風と共に運命がやってくる〉。〈運命〉という形象の使用により、〈風〉という形象からあらゆる余韻がはぎとられ、我々は、恒常として現象す



る風の影像を読みとることができるのだ。

＜風は俺達の存在を運んでくる＞とは非現実的願望に過ぎぬことが第三節＜そうであればよいのに……＞でそれと知れる。つまり＜風＞と自己との交感、緊張がこの詩の語るべきことではないのだ。語るべきことは＜運命はこの風と共に俺達を圧倒的に越えていく＞ということである。＜風＞と自己との葛藤の背後に見られる人間一般の存在規定である。だから語る主体は個人的＜私＞ではなく＜俺達＞となるのである。＜俺達を圧倒的に越えて行く運命＞とは、詩人の自我にまつわるものではなく、詩人を含めた人間全般の生を統べる世界空間の意志<sup>9)</sup>とでも言えば良いだろうか。だとすれば、この詩は恒常として現象する＜風＞を透視することにより意識された世界空間の意志の表現となる。この世界空間の意志を＜風＞という形象に封じ込め、＜風＞と運命（世界空間の意志）との連想を読者に委ねることをせずに、敢て＜運命はこの風と共に俺達を圧倒的に越えていく＞と表現したのは、リルケと象徴主義詩人とを訣つ決定的な一点であると同時に世界空間の意志を意識した折の詩人の受けた驚愕を強く暗示してはいまいか。

.....

リルケの＜春の風＞が＜運命＞を運ぶものであるとすれば、ホーフマンスタールのそれは、そのそよぎに＜様々な不思議＞を秘めている。＜様々な不思議＞という表現は、「Vorfrühling」の

冬枯れた並木路を

春の風が走り過ぎる

という、ゲーテやロマン派の詩人達が詩う伝統的＜春の詩＞の始まりを思わせる書きだしの直後に位置することによって、詩が俄に思わぬ方向に進むことを暗示している。リルケの詩は＜この風と共に運命がやってくる＞という書き出し以降、直接＜運命＞を巡って展開している。ところが「Vorfrühling」は

＜様々な不思議＞が何であるかを語ろうとせず、＜春の風＞の様々な仕種を追  
い、人生の快樂や悲哀、夢や情熱のすべてをやわらかく包みこむように終って  
いる。そこには＜運命＞といった高度に抽象的でそれだけにかえって直接的な  
形象は見当らない。しかしここで吹く＜春の風＞は自然の断片内に位置し、自  
己が交感する相手となるそれではないし、＜俺達を圧倒的に越えていく運命＞  
を強く意識させるそれでもない。リルケの＜春の風＞が、＜内＞が強く意識す  
る＜運命＞とのアナロジーを持ち、それゆえ＜運命＞を詩うのに都合のよい自  
然の＜春の風＞であるとするなら、ホーフマンスタールの＜春の風＞は、＜内＞  
が思う何かを詩うために体験を経ることなく生れた芸術的・人工的＜春の風＞  
であり、＜早春＞は人工的、芸術的＜早春＞である。

「Vorfrühling」の詩うものは何なのか。形象としての＜私＞の沈黙によりそ  
れは推測に委ねられている。ところで詩を通読すればいくつかのことが我々の  
目をひきつける。それを箇条書きにすれば次の四つである。

イ) 第二節以降次々に登場する形象は、ほとんど例外なく、詩的主体である  
＜春の風＞を主語とする動詞の目的語である。

ロ) これら形象によって表現される風物＝事物は、互いに知るところの少し  
もない。それぞれ異った風景のなかでのそれである。

ハ) ＜春の風＞が吹く時間がある形象によって決定されている。

ニ) 詩は終結間際に激しいリズム交代を行っている。すなわち詩は第一節の  
繰り返しである第七節までは二揚格ヤンブスという極めて短い詩行に乗って浮  
きたつように進んできたが、第八節からリズムはトロヘウスにとって代われ  
、重々しい雰囲気を生みだしている。

以上挙げた四つのことは一体何を意味しているのだろうか？ これらはいず  
れも「Vorfrühling」という詩の根幹にかかわるものである。だとすればこれら  
一つ一つを検証することによって、我々は「Vorfrühling」が詩うものをある程

度把握することができるのではないか。以下Ⅱで四つの問題を検討してみよう。

## Ⅱ

イ) 第二節から次々に登場する形象がほとんど例外なく、詩的主体である〈春の風〉を主語とする動詞の目的語ということは<sup>10)</sup>、これら形象が表現する事物は〈揺り落したり〉〈冷ましたり〉〈そっと触れたり〉する〈春の風〉の様々な仕種を通じて初めてその存在が知らされるということである。勿論、これらの事物は〈春の風〉が吹きよせる以前から存在していたのである。或る者は悲しみにむせびなき、或る者は髪をふり乱し、アカシアの木は花を咲かせ、或る者は息づく四肢の火照りを感じ……全ては既に在ったのである。しかしこうして既に在った事物が〈春の風〉によって初めてその存在が知らされるということは、これら事物は〈春の風〉の訪れを受ける以前はその存在の相が隠蔽されていたことになる。ここで〈闇夜のなかに隠蔽された世界を照らす一つの光〉<sup>11)</sup>という巧みな比喻が思いだされてくる。闇夜のなかにじっと潜んでいた(=既に在った)個々の事物は光の当たることにより初めてその姿を露わす。そして光の当たる空間に包まれた自己を発見するのである。この発見とは事物が無の中から躍り出て存在の相をあらわにすることである。つまり個々の事物は光を浴びることにより初めて生気を帯び真の存在となるのである。〈春の風〉は行く先々で、個々の事物の隠蔽を剝奪し、事物の存在を存在たらしめているということになろう。〈春の風〉の訪れを受けた事物は〈春の風〉の創りだす空間に包まれた自己を発見するのである。さて、今一度、光と事物の関係に戻ると、光を浴びることにより隠蔽されていた事物は可視的になる。これは一つの真理である。この真理は、今一つの真理を教えてくれる。つまり光は光が当たることにより露わにされる事物の存在の相によって初めて光となるという真理を。なぜならば、露わにすべき存在の相を自らの射程内に一切持たない

光はもはや光とは言えないからである。それでは＜春の風＞と個々の事物はどういう関係にあるだろうか。＜春の風＞はもとより目に見えぬものである。その見えない＜春の風＞が可視的になるとすれば、行く手に、＜涙＞、＜髪＞、＜四肢＞、＜アカシアの木＞……といった抵抗物を見いだし、巻きおこす様々の仕種を通じてのみである。つまり＜春の風＞は、これら抵抗物＝事物の存在によって初めて「ありありと眼に見える風となる。見えないがしかし見える風というものの不思議さがそこに感じられる。」<sup>12)</sup> (傍点筆者)＜春の風＞は事物の隠蔽を剥奪し、事物の存在を告知するが、同時に当の事物は告知される自らの存在を通じて＜春の風＞を可視的に、つまり、その存在を告知しているのである。こうして、＜春の風＞と個々の事物は互いに結びつくことによりお互いに存在を告知しあうという関係が看取れるだろう。だとすれば、＜春の風＞は外部から吹きよせるものであるが、同時に個々の事物の外部と内部にあることになりはしまいか。

ロ) 次々と存在の相を露わにしていく個々の事物は互いに知るところの少しもない、それぞれ異った風景のそれである。このことは＜涙＞、＜髪＞、＜アカシアの木＞といった形象がそれぞれの前後の形象と互いに直線的に連ならないことから知れる。この直線的連りの欠如は詩を読む者にある抵抗をひきおこし、ひとつの緊張を生みだしている。直前に目にした形象の残像と現在目にしている形象とが互いに噛み合うことなく、逆に拮抗しているからである。<sup>13)</sup> この拮抗が激しさを増し、終にはある限度を越え、各々の形象が焦点を失い四方八方に拡散しかねないぎりぎりのところで、各々の形象を統合しているのが詩的主体である＜春の風＞である。つまり、この各形象間の拮抗は、詩的主体である＜春の風＞がこれら形象の一つ一つを挙げていくという詩的結構の下では、それがいくら激しくとも詩的空間の破碎にはつながらず、逆に詩的空間に一層の奥深さを与えているのである。

さて各形象間の直線的連りの欠如は、それらが表すところの事物の互いの

無連関性を示している。少くともこれら個々の事物は＜既に在った＞時点，すなわち＜春の風＞が訪れる以前はバラバラに在ったのだ。しかし，このバラバラに在った個々の事物は＜春の風＞の訪れを受け真の存在となると，つまり＜春の風＞の創り出す空間に包まれた事物という意味を獲得し，「広大な空間の中の存在に変身」<sup>14)</sup>するとき，以前には思いもよらなかった関連を生み出すのである。だとすれば個々の事物が＜既に在った＞時点での無連関性は＜春の風＞が創りだし，自分達がそこに共存する空間の広大無辺さを暗示していることになる。

ハ) ＜春の風＞が吹く時間をそれと知らせる形象は直接的には第八節の＜昨夜……＞である。つまり＜春の風＞の吹く時間は夜である。しかし＜春の風＞が夜に吹く風であることは，この最終節で初めて知られるのではなく，第四，第五節のあの謎めいた形象＜しなやかに目覚めた野原＞，＜風は横笛のなかをむせびなく嘆きとなって……＞によって既に暗示されているのである。この暗示は，これら謎めいた形象が採用されているホーフマンスタールの他の作品との連関より得られる暗示である。だとすれば，これらの形象に，及びこれらの形象が暗示する＜夜＞というものに詩人はいかなるイメージを込めているかが問題となってくる。つまり，これらの形象が暗示する＜夜＞という時間的情況そのものが既に暗示的なのである。従ってこれらの形象は＜春の風＞の時間的情況を規定することによって＜春の風＞を自然世界の一部に位置づけ対象化しているのでは決してなく，元来象徴的な＜春の風＞に＜夜＞という今一つの象徴的ファクターを加えることによって，少くとも今まで見てきた限りでの詩的展開にある種の弾みをつけているのである。＜春の風＞の時間的情況の規定とは，＜春の風＞を自然世界の一部に位置づけ対象化することだということはたった今述べたことだが，この規定は同時にその規定を為し得る者が，つまり＜私＞が，例え形象として登場することはなくとも，＜そこにいる＞ということを示すのである。こうした時間的情況の規定のメカニズムを内包する形象

は、先に挙げた最終節の〈昨夜……〉のなかに求めることができる。しかしこの形象が放つ問題は「Vorfrühling」の最終的解釈に繋がるそれなので、二)の問題とからめて後述することにする。

我々は今ここで、あの謎めいた形象によって暗示される〈夜〉がいかなる舞台となるのかを詩人の抒情詩劇「Der Tod des Tizian」(「ティツアンの死」1892年)を見ることによって探ることにする。

ぼくには息づく青い夜をついて  
ある不思議が通りすぎていくように  
思えたのさ  
そして自然のなかのどこにも  
眠りはなかった  
自然は深く息つき  
ぬれた口唇をして横たわっていた  
大きな闇のなかにじっと聴耳をたて  
神秘的ものの気配を窺っていたのさ  
すると、したたり流れ落ちるように  
星のまたたきが  
しなやかに目覚めた野原に  
落ちてきたのだ。

.....

そのとき夜のなかを  
甘い音色がただよってきたが、  
それはまるで横笛のかすかな音が  
聞こえてきたかのようにだった<sup>15)</sup>

(傍点筆者)

この箇所は、師ティツアンの死を間近にし、弟子ジアニイノが経験した夜の

狂宴の告白である。かすかな音色をただよわす横笛は牧羊神ファウン(ロ・神)の、つまりは、この詩劇の他の箇所でも「あらゆる生の秘密」と言われる牧羊神パーン(ギ・神)の横笛である<sup>16)</sup>。さてパーンとは、絶対的基準としての唯一神という概念とは無縁な古代世界の神々の一人である。抒情詩劇「ティツアンの死」は絶対的基準としての唯一神にも近い絵画の巨匠ティツアンの死を間近にした彼の弟子達の様々な表白から成り立っている。師ティツアンの死んだ世界は「神が死んだ世界」に酷似しており、その世界に取り残されようとしている弟子達はこれから歩まねばならぬ、今迄とはすっかり違った生に一樣に当惑するのである。太陽は没しても尚暫時、自らの名残りを大地に照らしうる力を有するが、没しゆくティツアンも今、自らの残照を弟子達に浴びせているのである。その残照を最も悲痛に浴びるデジデリオは次のように表白する。〈生を創造するティツアンが死ぬんだって／それならこのさき誰が生きる権利と力をもつんだろう。〉<sup>17)</sup> ここでいう生とは紛れもなく死の鋭い対立概念としてとらえられている。唯一神にも近いティツアンが自らの反対物である死へと落下する。そんなことがありえようか。これはおよそ正視し得ぬ、身の毛のよだつ程の矛盾である。こうしたあり得べからずにしてかつ避け得ぬ矛盾からひとつの結論をひきだすには、太陽の残照が、ティツアンの残照がすっかり消えてなくなる〈夜〉を待つしかないのかも知れない。ジアニイノの経験する夜の狂宴とはこうした〈夜〉の先取りともいえるのではないだろうか。先取りした〈夜〉のなかでジアニイノがひきだした〈生命は目覚めているのだ〉<sup>18)</sup>という結論の正当さを裏づけるのは、他ならぬティツアンの言葉である。〈大いなるパーンは生きている〉<sup>19)</sup>と彼はジアニイノに語る。この叫びは勿論、昔ローマ帝国チベリウス帝治世のとき、パクソイ諸島を航海していた舵取りタムースが「大いなるパーンは死せり」という天からの叫び声を聞き、それを帝に知らせたという故事から採られている。パーンとは、生と死が一体であり、永遠の循環にあることを人々が直観し得た古代の神である。そしてそのパーンが死に、絶対的基準としての唯一神という概念が確立することにより、あの直観が忘れさら

れ、生と死は互いに独立的な根本原理を有するものと看做されるようになったのではないか。だからこそ生の創造者であるティツアンの死は身の毛のよだつ程の矛盾なのである。その矛盾を自ら体現しようとするティツアンの「大いなるパーンは生きている」という叫びには、あの古代人の直観が甦えっている。この直観からは、時間の直進に従い生から死へと転位することに対する悲哀は決して生れてこない。この直観がその視野に持つものは＜死を含む生の全体＞である。だとすれば、ティツアンの叫びは、＜転位＝生成＞に従属することのない自らの＜死を含む生の全体＞、つまりは存在の主張であるともいえるのではないか。同時に、ジアニノの得た＜生命は目覚めている＞という悟りは、生成に対してくっきりと刻印づけられる存在の発見ともいえるのではないか。ジアニノの経験する＜夜＞は、パーンが物思わしげにもて遊ぶ笛の音に合わせて、様々な事物が目覚め、それぞれ自らの存在の合図を送ってよこす、そんな＜夜＞だった。そしてその＜夜＞のなかで、

そしてそこにあったものが全て  
一つに溶け込んでいくようだった  
感覚をまひさせ、言葉が無意味なものにしてしまう、  
そんな一つの強大な  
重々しい盛観のうちに  
溶け込んでいくようだった。<sup>20)</sup>

＜夜＞は全ての事物が存在に目覚め、共存する舞台である。「Vorfrühling」の＜しなやかに目覚めた野原＞、＜むせびなく横笛＞という謎めいた形象が暗示する＜夜＞も又、こうした舞台であるのだ。

二) 詩の第七節は、第一節の繰り返しである。第一節の繰り返しによって詩が自らの世界を鎖すのはよくあることである。しかし、「Vorfrühling」は思いがけなく激しいリズム交代を伴って第八節、第九節と続いている。



## ホーフマンスタールの詩

滑らかな

冬枯れた並木路

そのそよぎは蒼ざめたものの影を

運んでいく

昨夜

吹きよせた

そのかなたからの

もののかおりを

詩は何故、ことさら第八節、九節とその世界を押し広げたのだろうか？ むしろ第一節の繰り返しで終結することによって詩はその世界をいかなる遺漏もなく統一し得たのではないだろうか？ その世界とは、今まで見てきたところによれば、詩的主体〈春の風〉を契機に成就する存在の一切の照応と交響である。さて、詩における形象としての〈私〉の欠如、及びその詩を語るべき主体が〈春の風〉であるというこの二点から、〈春の風〉を〈私〉と看做すのはさ程見当外れとは言えない。しかしこの〈私〉は、なにしろ自らを契機に存在の一切の照応と交響が成就するのであるから、いわゆる〈私〉の限界を突き破っていることは確かである。それは様々な事物が存在に目覚め、融合帰一する〈私〉とでも言うべきものである。それが故に詩のなかには形象としての〈私〉が欠如しているのである。形象としての〈私〉の登場は、それがどんなものにせよ、詩をひとまず、〈私〉と対象＝早春が向いあうという一つの状況の制約下におかずにはいないだろう。例えば、ホーフマンスタールの断片「私の父が亡くなった時に……」を見てみよう。「……三月には生温い、ほとんどむっとするような宵が訪れる。ちまたを吹く風には春全体の香りと息吹きが含まれている。冬枯れた樹木の上を生温い夏の雲が通りすぎる。そんな晩に私は

長いこと裏通りを歩いていた。様々な事物が私の心にくっきりと浮かんでき、私はそれらに心地良くひたっていた。これらの物はそれ自体どうということもない物だが、なぜか私には夢のように興味深かった。特に古い決り切った戯れるようなメロディー、或る時、或る午前のシュヴァルツエンベルク庭園での香り、砂岩でできたトリュートン像がある緑褐色の池、多勢の若い少女たち、それに暖い、ついうとうとしてしまいそうな風、なぜこんなものが憧れをそそる程に美しいのか、涙が滲み出るほどの美しさに浸されているのだろうか、これら日常の事物が。」<sup>21)</sup>これはほとんど「Vorfrühling」の散文稿と言えるだろう。実に抑制のきいた表現である。日常の事物が存在に目覚め、互いに綾なす文様の美しさを＜私＞は見つめている。しかしこのことが＜私＞を契機に成就しているのだと＜私＞は決して言っていない。ただそのことへのうっすらとした予感が「なぜ……」という疑問に込められているような気もする。ともあれ、＜私＞と対象が向いあうという一つの状況の制約下で、ともすれば遠慮しがちなこの＜私＞の語りには、何かしら甘美な魅力が宿っている。一方「Vorfrühling」においては、詩的主体＜春の風＞はこうした制約を一切受けることなく、詩人の奔放なイメージに乗って様々な事物を訪れている。牧羊神パーンの横笛のなかもくぐり抜け、ロココ時代の恋人たちのためにそっとランプの火を消すこともやってのけている。それでいて＜春の風＞が創り出す世界の統一は破綻なく維持され、無理なく承認されている。以上のことから、「Vorfrühling」は＜早春＞という季節にふと覚えたある感覚、つまり様々な事物が存在に目覚め融合帰一する＜私＞という不思議な感覚の表現であり、しかも語るべき主体を形象としての＜私＞ではなく、＜春の風＞という非人称的契機に仮託することにより不思議な説得力を獲ち得ていると見ることもできるだろう。

しかしこうした解釈は、激しいリズム交代を伴ってあらわれる第八節、九節によってその修正を余儀なくされることになる。つまりこの第八節、第九節は「Vorfrühling」が様々な事物が存在に目覚め融合帰一する＜私＞という感覚の表現といった把握ではつかみ切れない奥深い世界を有していることを示してい

るのだ。

＜春の風＞の時間的状況の直接的規定である＜昨夜……＞という詩句は同時にその規定を為し得る＜私＞が詩の世界のなかにいることを示している。この＜私＞とは詩の世界の一部に位置づけられ、相対化された＜私＞であり、個の限界を纏った＜私＞である。つまり＜私＞も又他の様々な事物同様に＜春の風＞の訪れを受けるのである。＜春の風＞が＜蒼ざめた影＞と＜香り＞を運ぶ相手は＜私＞なのである。こうした＜私＞の Dasein（そこにいること）の暗示は、つまり様々な事物が融合帰一する、個の限界を突き破った＜私＞という感覚の破綻は実を言えば第一節の＜様々な不思議……＞という詩句によって既に予感されていたのである。思えばこの詩句は先に少し触れたように、「Vorfrühling」がドイツ抒情詩の伝統的＜春の詩＞とは違った方向を歩んでいることを逸早く示したそれであった。この詩句の登場と同時に＜春の風＞は何ものにも制約されぬ自由な飛翔を始め、広大な空間を造り出していったのである。＜不思議＞という何かを判断する形容詞が、＜春の風＞の訪れを受けることによって様々な事物が存在に目覚め融合していくことについての一つの判断であるとすれば、存在の一切が融合帰一する、すなわち世界の形成者としての＜私＞という感覚は既にこの形容詞のなかで芽生えているのだと見ることができるだろう。しかし一体誰がこうした判断を下すのか、言うまでもなく＜私＞である。世界の一部に位置づけられ相対化された＜私＞だけが判断を為し得るのである。こうして＜春の風＞は、世界の形成者としての＜私＞はその自由な飛翔の最初から、世界の一部に相対化された＜私＞という影をひきずっていたのである。この影は、＜私＞が＜春の風＞の訪れを受けるという一つの状況を暗示している。この状況は第八節、九節で、あの感覚の破綻を伴ってはっきりと知れるのである。さて、ところで、第二節～六節にかけて見られる＜春の風＞の自由な飛翔、すなわち状況という影を背負っているにもかかわらず、その制約を受けつけようとしないうちと自由な飛翔は一体何を語っているのだろうか？状況そのものが実は象徴的なのだということなのだろうか。「状況とは象徴的なもの

だ……」<sup>22)</sup> とは確か詩人の言葉である。

＜春の風＞は＜夜の風＞である。＜私＞が＜夜の風＞の訪れを受けるという一つの状況＝象徴にはいかなる意味が封じ込められているのか？＜夜の風＞という形象にはいかなる意味が封じ込められているのか？＜夜の風＞という形象は詩人の作品に度々登場してくる。その例をいくつか次に挙げて見よう。

あなたは私に思い起させてくれた  
私のなかにそっとひそんでいたものを  
あなたは私の心の弦に  
そっとささやく夜の風だった<sup>23)</sup>

僕は一と君がいった一君のなかで  
そっと眠っていたものを  
君に思いださせてあげたのだ  
ちょうど夜の風が時折  
遠いものについて  
語ってくれるようにね<sup>24)</sup>

前者は「Einem, der vorübergeht」（「通りすぎ行く人に」1891年）と題して詩人シュテファン・ゲオルゲに捧げた詩である。後者は＜思考によってずたずたにされ／喰い破られ＞そして＜苦痛な程利口で幻滅の意識を／疲れた自負のうちに隠し持つ＞<sup>25)</sup> 青年貴族クラウディオの破滅とその救済を描いた「Der Tor und der Tod」（「痴人と死」1893年）の一節である。ホーフマンスタールの卓れた研究家であるタロットはこれらの作品を踏まえたうえで＜夜の風＞という形象に封じ込められている意味を＜魂＞であると捉えている。<sup>26)</sup> 「Vorfrühling」の字句に多少こだわれば＜春の風＞＝＜夜の風＞がそのそよぎにひそませている様々な不思議の一つが＜私＞が受け取るべく＜魂＞なのだ

ろう (Seltsame Dinge と複数形である。) ゲーテあるいはリルケに見られた風が何かを含むというモチーフがここでも見られるのである。このモチーフは詩人のある作品を強く想起させずにはおかない。それはゲオルゲ、ヘッベル、ゲーテの詩を取り扱うことによって詩人の抱く詩論を伸びやかに展開した「詩についての対話」(「Das Gespräch über Gedichte」1903年)である。この対話篇の発見年次は充分注意しておいてよいだろう。これは次のような事情による。

「Vorfrühling」の発表誌はゲオルゲの主宰する「芸術草紙」であった。従ってゲオルゲの意を強く受け、その書体は名詞を小文字で始めるのを一つの特徴とする「ドイツデカダンスの古フランク語法」<sup>27)</sup>(アドルノ)に則ったものだった。それはともかく「Vorfrühling」は1903年に芸術草紙社から発行された詩人の手による最初の選詩集の冒頭を飾り、その後どの詩集においても常に冒頭におかれ人々から広く愛唱されていったのである。さてこの選詩集はわずか14の詩篇を含むにすぎない。詩人が1890年代雑誌に発表した詩は約80であり、これに遺稿によって初めて我々が知り得た詩を加えると、1903年まで詩人が書いた詩は優に100を越している。選詩集とはいえど実に厳しい選び方で、詩人の余程の配慮が施されているのが我々に伝わってくる選詩集といえるだろう。以上のことから見ても、1903年に出版された最初の選詩集の冒頭を飾る詩に、1903年に発表された詩人の詩論が深く投影されているとする意見<sup>28)</sup>を我々は強く留意しておいてよいだろう。

さて「詩についての対話」に次のような箇所がある。「僕たちが自己を見いだそうとするととき何も僕たちは自分の内奥に降りていく必要はないのさ、なぜって自己とは外部で発見できるんだからね、外部にね。実体のない虹のように僕らの魂はとめどもなく崩壊していく僕らの存在の上に張られているのさ。僕らは僕らの自己を所持はしていない。それは外から僕たちに吹いてくるのさ。自己というやつは長い間僕らから遠ざかっていたかと思うと、ふとした風のそよぎにひそんで僕らのもとにかえってくるのだ。実にこれが僕らの＜自己＞なんだよ。」<sup>29)</sup> 自己が外部から吹きよせてくるとは、自己が＜私＞の内にも外に

もあるということの謂だろう。ともかくこれは対話の一方の当事者であるガブリエルによる、延いては詩人による人間の存在規定である。人間の存在には外部から独立した何らかの実体があるという考えに強い疑念を持つそれと言えよう。存在が存在となるには外と内が落ちあうことが必須なのである。〈風〉の訪れを受けるという状況は存在の獲得の象徴的謂である。ところでガブリエルによれば、こうした存在規定は詩の規定につながってゆく。外部から吹きよせてくる自己とは魂という言葉に容易に置き換えられる。「魂は自らが望むものにしか出会ない」<sup>30)</sup>とはニーチェの言葉だが、〈私〉という狭い部屋のなかから脱けでて、〈風〉に乗って広大で無尽蔵な世界を自由に飛翔する魂が出会い、〈私〉に持ち帰ってくるものはただ一つ「ふるえる人間感情の吐息に他ならない。」<sup>31)</sup>この吐息を受け取ることによって〈私〉は初めて真の存在となる。詩とは魂の乗り物である。ガブリエルは、広大な空間を自由に飛翔する〈風〉に、吹きつけることによって〈私〉にふと何かを思いださせてくれる〈風〉に詩の象徴を見るのである。彼の結論はこうだ。「僕らの魂の糧となるのはさっぱりと刈られた牧場をかすめていく夏の夕風のように同時に死と生の息吹を、開花の予感と、死滅の恐怖を、現在や此岸と同時に彼岸を、恐しい彼岸を僕らに吹きつける詩なのさ。全ての完全な詩とは同時に予感と現在であり、憧れと充足であるのさ。」<sup>32)</sup>

「Vorfrühling」の〈春の風〉＝〈夜の風〉は対話篇の〈夏の夕風〉程の翼幅を持たないが、少くとも〈私〉に〈蒼ざめた影〉と〈香り〉を吹きつけてくる。そしてこれらを受ける〈私〉は存在に目覚めるのである。この存在とはいってもなく生成に対し刻印さるべきそれで、死をも含めた人間の生全体である。一見無関係にある様々な事物を広大な空間のなかに包みこみ未知な関連を造りだしていく〈春の風〉は同時に死と生の息吹きを吹きつけ〈私〉に人間の生全体の知覚を促しているのである。

### Ⅲ

以上、我々は四つの事柄を検証してきた。それによれば「Vorfrühling」は＜春の風＞の訪れを受けることによって、つまり世界を形成する＜私＞という感覚が破綻することによって、世界の一部に相対化された＜私＞が真の存在に目覚めていく様子の表現となる。これは＜前存在から存在へ＞というホーフマンスタール解釈のあの定説を強く想起させる。「Ad me ipsam」（「自我について」）と題されたホーフマンスタールの自己解釈のための覚書は、ホーフマンスタール研究の最も重要な鍵と看做されている。ここに記された＜前存在、輝しいが、しかしそれだけに危険な状態＞<sup>33)</sup>とは、詩人の若年期における唯美主義への傾倒に対する痛切な反省の言葉である。詩人はこの覚え書きのなかで、自我に立脚して行われる現実行動の欠落した状態＝前存在を否定的に捉え、＜前存在から存在へ＞という、より高き自己形成への道を歩もうとする決意を再三にわたって披瀝している。それどころか詩人は、カール・ブルクハルトと覚しき人物に宛てた架空の手紙のなかで、「小生の青年時代の作品が芸術至上主義の証拠であると言われたり——そこにある告白的、紛れもない自伝的要素が見落とされているのは全く意外でなりません。」<sup>34)</sup>と、自作のなかにある＜前存在＞から＜存在＞へのより高き自己形成の道が読者に不当に看過されていることへの不満を表明している。これらの言葉を手がかりに、若きホーフマンスタールの作品を「前存在から存在へ」、詩人自ら行った定式によれば「寺院から街頭へ」<sup>35)</sup>といった定式で捉えるというのが、リャルト・アレヴィン以来のホーフマンスタール解釈の定説となっている。

「Ad me ipsam」はホーフマンスタールが1916年よりワルター・ブレヒトのために自分の作品の解説を施した草稿から成っている。ところで、文学者は自己の作品を解釈するのに最も不適格で有害ですらある人物だというのは他ならぬホーフマンスタールの意見であるが、ともあれ、自己の若年期からの作品を一つ一つ振り返って解釈を施すことによってできあがったこの覚書はとりもな

おさず、詩人の自己形成史となっている。

さて近年、この定説に対し、つまり詩人の自己形成史をそのままの作品の解釈にも当てはめるという作業に対し異を唱える声が頓に高まってきているということは注目に値するだろう。この二つの論の対立は詩作品の解釈を巡っての文芸学上の限らない問題をその背後に控えており、その優劣は到底この限られた紙数では語り尽されない。ともかくその異論によれば、ホーフマンスタールが後年になっていかに否定的に捉えようとも、この一步誤まれば幻想に陥りかねない「前存在」的感性こそが、彼の若年期の作品の根底をなすものであり、それは「Die Frau ohne Schatten」（「影のない女」1910年）や「Andreas」（未完）に見られる如く、後年に至るまで詩人を捉えて離さなかったのである。<sup>36)</sup>

確かに「軽く浮きたつようなリズム、頭韻に半諧音の巧みな駆使によって極めて音楽的な印象を与えている」<sup>37)</sup>この「Vorfrühling」は「前存在」的感性の魅力をつ十二分に発揮しているといえるかも知れない。しかし「Vorfrühling」の持つ魅力は唯一「前存在」的感性の魅力に帰し得るのだろうか。「前存在」及び「存在」に対する詩人による否定的、あるいは肯定的価値評価、更に先に引用した詩人の不満等は作品そのものにはある意味で全く無関係であると威勢よく裁断したところで、詩人の若年期の作品の持つ魅力は「前存在」的感性だけでは語り尽されないのではないだろうか。私見によれば、「前存在」的感性が後年に至るまで詩人を捉えて離さず、「Ein Briet」（「或る手紙」1901年）以降のいくつかの作品に反映されているのと同じように、「前存在＝純粋な魔法」を輝しいがそれだけに危険な状態とする詩人の疑念も又既に若年期の作品に反映されているのである。ホーフマンスタールの若年期の作品の魅力とはまさに、「純粋な魔法＝前存在」と「存在」との間の逕庭に求められるのである。そして「Vorfrühling」においてはその逕庭が消失する瞬間が見られ、我々の心を強く魅きつけずにはおかないのである。

世界の一部に相対化された＜私＞が、世界の形成者としての＜私＞という感



覚の破綻によって存在に目覚めていくとする解釈は第八、九節の意義を見ることによって初めて許される解釈である、ところで第七節から第八節への移行は読者にあるとまどいを覚えさせる。第一節の繰返しである第七節は、それまでである影をひきずりながらもよどみなく進んできた詩の流れを終結させる力を有している。つまり第七節までに展開されてきた表現はすぐには第八節に及ばず、暫くの小停止を伴い漸く第八節に及んでいくのである。<sup>38)</sup> この小停止こそが、世界の形成者としての＜私＞と世界の一部に相対化された＜私＞が交錯する瞬間である。形象としての＜私＞の欠如はこの瞬間を造りだすために役立っている。そして第七節と第八節の間に横たわる表現上の空白のなかに成立するこの瞬間こそが「Vorfrühling」の核となっている。この瞬間とはタロットの言葉を借りれば、「存在の感覚的にして聖なる予感」を伴った状態である。そして彼は更にこの状態をアンビヴァレンツな状態の初期の位相であり、ホーフマンスタールはこの人生の内面的一段階を＜早春＞という季節で象徴化したと見ている。<sup>39)</sup> しかし、あの「対話篇」のリード役を勤めるガブリエルならば、さしずめこの段階は詩 (Poetry) が詩 (Poem) として成立する段階であり、詩人が詩人としてある限り、永遠に踏みとどまっていなければならない段階であると言うかも知れない。なぜなら＜春の風＞＝＜私＞が形成する世界の魔法を、「かつていっしょに存在していなかったものが、今や、同時に在り、並存し、灼熱と輝きと生命を互いに融合し合っている」<sup>40)</sup> という魔法をそれが消滅する寸前に、世界の一部に相対化された＜私＞が受けとめることによって初めて、詩が生れ＜私＞は魂の糧を得られる筈だからである。だとすれば「Vorfrühling」を「詩についての詩」と見る見方も可能となってくるだろう。

注

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。尚、直接引用はしていないが、

川村二郎著「チャンドスの城」（講談社）も参考にしたことを記しておく。

- 1) Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 1. 10 Aufl. 1974, S. 30.
- 2) Emil Staiger, Das Spätboot. Zu Conrad Ferdinand Meyers Lyrik. in : Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn. Fischer Taschenbuch Verlag, 1975. S. 256.
- 3) Ebenda (=2) S. 257.
- 4) Robert Schizinger, Das Deutsche Gedicht. Daisan-Shobo. S. 89~90.
- 5) Pr. II 1959. S. 87.
- 6) R. M. Rilke. Sämtliche Werke in 12 Bde. Insel. Bd. 3 S. 16.
- 7) Ebenda (=1) S. 162.
- 8) Ebenda S. 173.
- 9) 神品芳夫著「リルケ研究」（小沢書店）35頁
- 10) 第二節の〈涙〉および〈髪〉は〈春の風〉を主語とする動詞の目的語ではないが、〈春の風〉の仕種によって初めてその存在が知らされているということには変りはない。
- 11) Vgl. Martin Heidegger ; Holzwege. 村野四郎著「現代詩を求めて」（社会思想社）参照.
- 12) 高橋英夫「神話空間の詩学 1」ユリイカ 1976, 7. 19頁.
- 13) 外山滋比古著「修辞的残像」（みすず書房）参照.
- 14) 上掲書 (=12) 19頁.
- 15) GLD. 1970. S. 188.
- 16) Ebenda S. 197.
- 17) Ebenda S. 184.
- 18) Ebenda S. 190.
- 19) Ebenda S. 186.
- 20) Ebenda S. 189.
- 21) Pr. I 1956. S. 137.
- 22) A. 1973. S. 14.
- 23) Ebenda (=14) S. 500.
- 24) Ebenda S. 217.
- 25) Ebenda S. 202. 204.
- 26) R. Tarot, Hugo von Hofmannsthal. Niemeyer 1970. S. 389.
- 27) T. W. Adorno, George und Hofmannsthal in »Prismen« Suhrkamp. S. 233.
- 28) P. Szondi, Das Lyrische Drama des Fin de siècle. Suhrkamp. 1975. S. 281.
- 29) Ebenda (=5) S. 83.

ホーフマンスタールの詩

- 30) Friedrich Nietzsche, Werke in 3. Bde. Hanser. Bd. 3. S. 114.
- 31) Ebenda (=5) S. 84.
- 32) Ebenda S. 94.
- 33) Ebenda (=21) S. 213.
- 34) Ebenda S. 240.
- 35) D. III. 1957. S. 493.
- 36) 井上修一「ホーフマンスタール『672夜の物語』試論」ドイツ文学 46号 65頁.
- 37) 川村二郎「ホーフマンスタール選集1」解説河出書房新社 368頁.
- 38) 上掲書 (=13) 参照.
- 39) Ebenda (=25) S. 390.
- 40) Ebenda (=5) S. 90.