

ホーフマンスタールの詩の傾向 I

—詩人と〈体験詩〉—

菊池良生

I

のっけから書誌めいたことを書くのは些か興醒めだが、この小文で採りあげるホーフマンスタールの抒情詩の原典について少しく言っておきたい。Fischer 出版社刊行、H. Steiner 編「Hugo von Hofmannstahl, Gedichte und Lyrische Dramen」がそれである。これは同社より分冊刊行されている「ホーフマンスタール全集、全15巻」の第1巻に当たる。この全集は1945年より逐次刊行され既に完結を見ている。これだけではとりたてて言うべきこともない。今、紹介したいのはこの「詩と抒情詩劇」の詩篇部の構成である。それは詩I、詩II、拾遺詩となっているが、更に注目して欲しいのは詩Iの結構である。すなはち詩Iは四部に分かれており、第1部には、何をもってそう呼ぶのか今のところ決定的な極め手にはかけるが、一応常識的な線でいかにも詩らしい詩が集められており、第2部には「群像」という表題の下に、ある特定の「形姿」を詩った詩が集められている。そして第3部は「序曲と悼詩」の集まりで、第4部は「牧歌」という一幕物の韻文劇である。この結構は実は編者シュタイナーの創見に拠るものではなく、1907年に Insel 出版社より刊行された「ホーフマンスタール詩集」にその原型がある。1907年と言えば詩人はまだこの世にあり（因みに言えば詩人は1874年生まれで、1929年7月15日に子息の葬儀の日、発作に襲われ急逝した。）その文運盛んなときである。つまりこの四部構成は詩人の手によるものであるということだ。ところで第1部はそのルーツを更に遡ることができる。つまりこの第1部の編成は、1903年に刊行された詩人最初の詩集、「選詩集」のそれをほぼ踏襲しているのである。版元は芸術草紙社だが、この

社はいわゆるゲオルゲ・クライスの面々が盟主ゲオルゲにかしずき、きびしい美の秩序と神聖をよみがえらすべく、日々勤行に明け暮れるという修道院さながらの結社であった。「私は前々から詩人の最低線をひくような術を全くといって知らなかった。こうした詩人と非詩人との極めて緻密な区別は私にはとうてい不可能のように思える。」¹¹⁾とは詩人がのちにゲオルゲ・クライスに向けた批判である。のちにとっても、それは詩人がゲオルゲと最終的に袂を分ちた1906年であり、「選詩集」刊行の僅かに3年のちのことである。ゲオルゲ、リルケと共に世紀の変わり目のドイツ三大詩人と並び称される詩人はその詩才からいって、ゲオルゲ・クライスのいわば客分という立場にあったのだが、当時からこのクライスに対して相当の不快感を持っていたようである。それかあらぬか、この「選詩集」刊行の話が持ちあがったとき、詩人はさ程乗り気ではなく、それはゲオルゲの強いイニシアチブにより編集されている。といっても収録すべき詩の選択は詩人が自ら行っている。この選択は版元の長でもあるゲオルゲの意向を斟酌したそれであるといってしまうとそれだけのことである。事実ゲオルゲは詩人が送ってよこした詩の収録リスト（2回目に送ったもの、1回目のリストに数篇加えている）に我が意を得たりと、そのリスト通りに編集している。しかしゲオルゲと袂を分ちたのちの「詩集」（1907年）第1部にこの「選詩集」の収録詩をほぼそのまま据えているところから見ても、詩人はやはりこの選択には自ら恃むところがあったのだろう。

ところで詩人が生涯書き残した詩は生前未発表のものを併せても200篇にも満たない、しかもそれらのほとんどは1890年代に書かれたものである。1903年には詩人の詩業はほぼ終わっているのである。よく言われる〈抒情詩放棄〉である。したがって詩人弱冠29歳時の僅か14篇の詩を含むにすぎない「選詩集」とは結果的にみて初期傑作集というものではなく、全期にわたるそれであったのである。

詩人自ら編んだ選詩集すなはち詩人の代表作集であると言い難い場合がよくある。しかし、この「選詩集」の場合は、内容的に見ても詩人の選択眼を信じ

てもよさそうである

詩人某の詩の世界を捉え切るには、それこそ当の詩人の処女作から最晩年に至るまでの全ての詩を同じ空間で眺めねばならぬという論がある。少し付会していえば、個々の詩作品全ては、同一の空間内で、それぞれ独自の光芒を放射することにより互いに位置を確認し、対決したり、交互に媒介となって一つの秩序を形成しているのだということだろうか。ところで夜空にまたたく星座全体の美しい秩序をとらえるのに、星々のなかでひととき大きく輝く星を基軸にするというのは古来よりの知恵である。ホーフマンスタールの詩の世界でこの基軸となるのはすなはち、先に書いたようないきさつを経て編成されている「詩と抒情詩劇」詩篇部、詩 I、第 1 部の詩群である。(2)

II

その詩群のなかに「体験」(Erlebnis)という詩がある。詩人を少し知っている者は何よりも先ずその表題に魅かれる。無冠詞のまま「Erlebnis」とあるのだから、この詩は、誰彼の〈体験〉を詩ったものではないということは察しがつくが、ホーフマンスタールという詩人は〈体験〉という言葉が重きをなす世界とはほど遠い所にいると見るのが一つの常識であるからである。詩人と〈体験〉、さらには19世紀ドイツ文学を領導した〈体験文学論〉との関係をちょっと論じてみたくなるような表題である。とりあえず抒情詩「体験」を全行引用してみる。

体 験

灰かに暗き谷あいに 銀鼠の靄
あまねく行き渡り 雲間より月影 漸うと
しみでるようだった だが夜ではなかった
暗き谷にたなびく銀鼠の靄ともどもに
私の灰かな思いかそけくなりて

私は波なす透いた海へと しずかに
身をしずめ そして生を捨てた
そこにはいかにも妖しき花が咲き
萼も暗く輝いていた！ 生繁る草木に
黄玉さながらの樺色の光 暖かく流れ
よせては 仄かに輝いていた
あたりには隈なく 深い憂愁の音楽が
満ちあふれていた そして私は知っていた
なぜとわからぬままに知っていた
これは死 死は音楽となり それは
あこがれまどい あまく 閃めき輝き
このうえなく深い憂愁に似ていると

しかしいかにも不思議よ！

いい知れぬ郷愁が 私の心のなかで
生にこがれ 声をたてずに泣いた
夕暮れどき 黄色い大きな帆を張って
深青の水の上を進む 大きな航洋船に乗り
故郷の街のほとり迂りゆくとき
涙流す人のように私は泣いた 彼はそのとき
裏通りを目にし、噴水のさざめきを耳にし
リラの繁みの香を嗅ぎ 泣きださぬばかりの
不安げな眼をした 岸辺に立つ
小さな子供に われとわが身を見、
あいた窓を通し わが部屋の灯りを見るのだ
しかし大きな航洋船は 深青の水の上を
異形の大きな帆をはって 音もなく迂り
彼を運びさる。

「生きてある時に達する」これが erleben（体験する）の第一義らしい。ここからこの語は、或る現実をとらまえるといった直接性を語感にもつ。名詞形 Das Erlebnis（体験）も同様であろう。

我々をとりかこむ日常の諸々な出来事との偶然な出逢そのものが〈体験〉というわけではない。偶然な出逢が己にとって必然に転化したとき、その出逢は〈体験〉となり、心のエクランに終生消えやらぬものとなるのではないか。偶然を必然に転化するの、〈外〉の世界と〈内〉の世界の呼応、合一であろう。それゆえ〈個性・体験・文学〉のプロセスによって文学を規定しようとしたディルタイを、〈体験〉をやみくもに私的事件や感情に還元する伝記主義者なりと批難するのは些か早過ぎるような気がする。しかし彼は「体験されたものと表現との構造的連関」について、たとえば「ここには体験されたものが一切合財入りこんでいる」⁽³⁾ と語るとき、明らかに〈体験〉と〈表現〉の同一視を行っている。同一視とは両者の本来ある筈の矛盾・超越関係を一切考慮に入れぬことであり、様々な批判が浴びせられている。しかしこれについて云々するのは一先ず留保しておく。ともあれ文学が〈体験〉の表現であるなら、文学とは〈内〉と〈外〉との呼応、合一が結晶されたものということになる。すると結晶のために最初にして最後の素材として与えられた〈外〉の世界を一切捨象して文学を視るわけにはいかなくなる。〈外〉の世界とは、すなはち現実の世界である。

しかし、それにしても、このような視点でホーフマンスタールの抒情詩「体験」を眺めるといかにも読みづらい。〈透いた海へと 身を沈め生を捨てた私〉は〈死〉の世界に身を置くのだが、不思議なことに〈生〉の世界に激しくこがれ〈声をしのばせ泣く〉のである。〈～のように〉という長い長い比喻のなかで、〈岸辺に立つ小さな子供に われとわが身を見〉て、郷愁にむせびなくのはいうまでもなく航洋船上の男である。ところが比喻とはたとえられるもの、たとえるもの、及び両者の類似相＝比較の第3部によって成り立ち、たとえら

れるものの新しい意味を開示するものである。いま、たとえられている〈私の郷愁〉の開示された新しい意味とはすなはち自分が自分を見ることによって〈湧いて〉くる〈郷愁〉である。だとすると〈私〉は〈死〉の世界から〈生〉の世界にいる自分を差含みつつ眺め焦がれていることになる。

厳しい隔てをこえて、〈生〉、〈死〉いずれの世界にも身を置くという〈私〉の離れ業を見るのは、サーカスの空中ブランコを見るのとは違った心構が要りそうである。つまりこうした詩的事象は読者としてはそのまま合点がいくものではない。現実に実在する〈外〉の世界の表現の巧みさが、抒情詩評価の判断の拠りどころであるとはいわない。抒情詩には〈外〉の世界を変形、省略、誇張するばかりでなく、ときとして超変させ、或る象徴にまで高めるという自由が許されている。⁽⁴⁾ 例えばゲーテの「ガニメード」。

ガニメード

朝のかがやきのように
われをめぐって燃えたつ
春よ！戀人よ！

おまえの永劫えいごうにあたたかい
きよいおも感いは
恋のよろこびもて
わが胸せまに迫る。
はてしなくうつくしい者よ！

この腕におまえを
かき抱きたい！

ああ おまえの胸に伏して

ホーフマンスタールの詩の傾向（I）

かつ
渴え、
おまえの花と草は
胸に迫る。
やさしい朝の風は
わが胸の
燃える^{かわ}渴きを^ひ冷やし
その中に^{うぐいす}鶯は啼いて
霧の谷からやさしく呼ぶ。

行く！われは行く！
いづくに？ ああいづくに？

上へ！われはひかれゆく。
雲はただよいながら^{くだ}降って
あくがれる戀のところに
ちかづききたる。
ここに！ここに！
おまえの^{ふところ}懐にいだかれて
上へ！
いだきつつ いだかれて！
上へ なんじの胸へ—
萬有を愛する父よ！

（竹山道雄 訳）

詩は後半にきて、春、戀との出逢という感きわまる〈体験〉の空間を飛び超えてしまっている。上へ行こうとする〈われ〉の努力は、〈われはひかれゆく〉（hinauf strebt's）と非人称で語られ、〈われ〉は語りかける当の相手にや

さしく包まれ、〈外〉の世界を飛びたつ。だからといって、この詩は、トロイ王の息、ガニメードが驚に姿を変えたゼウスにとらわれ、地上から遠ざけられたという神話をただなぞっているわけではない。なぜなら〈われ〉には神話のガニメードとは異なり、一人の乙女に恋する若者の顔がある。〈われ〉は恋の体験を直接、はれやかに、口まめに歌いあげている。もとより〈われ〉の飛翔は現実に起こり得ることではない。しかしあの〈体験〉の歌声を耳に残し、ギリシャ神話を想うとき、やがて読者は思い当たる筈である。この飛翔は実は恋という〈体験〉をエネルギー源とし「人間の全的存在そのものをおそう経験」⁽⁵⁾の引鉄となっているのを。ギリシャ神話は〈体験〉をバネに拡がる「あらねばならぬ至福の眺望」に輝きを添えているのである。

ふりかえって、抒情詩「体験」の〈私〉の離れ業はどんな〈体験〉を滋養の場にしたのだろうか。読みに読まねばならぬ。

III

ゲーテは晩年、若い詩人たちに、老の焦立ちのせいはいつになく鋭い口調でこういいはなつ。曰く「君達はそれらの詩について、それが体験されたもの(Das Erlebte)を含んでいるかどうか、また体験されたものが君達を促したのかどうかを問うがよい。」⁽⁶⁾と。思えばこの言葉はドイツ文芸批評にとって時ならぬ福音であり同時に呪いでもあった。この声に聴従する人々は、作品の背後にのぞけるゲーテの日常生活を知ることが作品理解の大きな鍵となると思ったに違いない。もちろん彼らとて作品が詩人の実人生におきた実際の出来事の言葉へのおき換であるとは思いはしなかった。なぜなら彼らは「あれには私の体験しないようなものはただの一行すらないが、また、ただの一行すら体験そのままではない」⁽⁷⁾という声も注意深く聞きとっていただろうから。なかには「私の作品はすべて大いなる告白の断片なのです」⁽⁸⁾にひかれにひかれ「文学の概念を美化された告白という概念にひきおろし……どこまでが実際の体験、描かれた背景がどこで始まったかといった、あの恥知らずな報告」⁽⁹⁾(ホーフマ

ンスタール) を繰り返している者もいるにはいるが、それは無視してよい。しかし無視できぬのは、上に引用したゲーテの様々な言葉を享け、個々の作品を断片、あるいは部分とみなし、詩人の個性のなかに文学の真の統一的概念を視ようとした者である。すなはちディルタイである。〈個性・体験・文学〉説はこうして誕生した。

ところで〈体験〉(Das Erlebnis) という名詞は〈体験する〉(erleben) という動詞とは異なり、ドイツ語として比較的若い言葉であり、ゲーテ、シラーも実はこの言葉を知らない。(ゲーテの引用文中にあるのはあくまで「体験されたもの」(Das Erlebte) で、erleben という動詞の過去分詞の形容詞化の名詞化である。) ハンス・ゲオルク・ガダマー⁽¹⁰⁾によれば、この語の初出は、ヘーゲルのさほど重要ではない私信にあるらしい。ヘーゲルはその私信のなかでこの語を女性名詞として扱っているが、これは彼の誤用でもなんでもない。この語がその概念を時をかけて固めていくうちに、性が中性へと変動していったまでのことである。第一、語の創始者を誤用者呼ばわりするとはもっての外である。ともあれこうした性の変動もこの語の若さを物語っている。この語が広く人々の口の端にのぼりだしたのは19世紀の70年代のことであり、又これを文学用語に導入したのはやはり19世紀の伝記文学者であった。これにはゲーテの影響が強く作用している。というのも伝記文学とは畢竟、作品を人生の側から理解することであるからだ。

ところで上に書いたようないきさつをもつ〈体験〉という語の概念の形成に大きく寄与したのはディルタイである。そして「ゲーテと詩的創造力」という論により〈体験〉を自らの詩学の中心に据えた彼にとって、この語の概念の形成は実は認識論的モチーフでもあったのである。彼は歴史的、社会的現実を対象とする科学を精神科学と呼んだが、その精神科学における認識の在り方を認識論的に正当化しようとする作業こそが彼畢生の仕事であったのである。精神科学とは「人間どうしの関係、人間と自然の関係」⁽¹¹⁾を研究する科学であるが、自然科学との相異はその対象領域の相異によっておこる認識過程の相異にある。

精神科学は人間を研究する科学であるがゆえに、科学的認識に入る以前に人間の〈生〉の理解が前提となる。誰彼の〈生〉を理解するとは、当の人間の様々な経験を測定したデータを蒐集するにとどまらない。その背後にある意味の統一性、つまり〈生の質〉をとらえることである。そして極く大雑把に言えば、この〈生の質〉こそが〈体験〉なのである。さらに精神科学の認識にとって問題となるのは、それでは、他人の〈体験〉はいかにして理解可能であるかということである。ディルタイは己の〈体験〉と他人の〈体験〉には一つの構造的連関があり、その連関に応じて「自分の体験を振り返ることによってのみ他人の体験を追体験できる」⁽¹²⁾(傍点筆者)としている。この構造的連関及び追体験については、弁証法の立場から、歴史的、社会的変化を超越した人間の同質性、同時性の安易なる措定であると厳しい批判が浴びせられている。

ともあれ、作品に何らかの意味での〈生の質〉を見ようとする文学観はドイツ文芸批評の王座につく。いわゆる体験文学論である。事実この論は、とりわけ「胸満つれば口は溢る」といった類の抒情詩の全貌を捉えるのにまこと有効な手段であったようだ。そしていわゆるゲーテ時代の抒情詩は、それが真正な〈体験〉の表現であることによって多くの人々の心を搏ったと言われている。

IV

ところで、ホーフマンスタールの抒情詩人としての活躍は1890年代に集中していると先に言ったが、これは年齢にして詩人10代の後半から20代前半のことである。よく早熟の天才と言われる所以である。こんな青二才に〈生の質〉もへったくれもないなどといった乱暴なことは言わない。ただ若年であったことだけは留意しておいてもよさそうである。そこで考えられるのは、〈青春特有の告白抒情詩〉であるが、少なくとも抒情詩「体験」を見る限り、そうした「告白抒情詩を飛び越えて」⁽¹³⁾ いるように見える。

「私には体験の直接性が欠落しています。私は自分が生きているのを傍観しているだけです。私がする体験とは、一冊の書物から読みとれるようなものだ

と思います。つまり過去が初めて私に諸々の事物がなんであるかをはっきりさせてくれ、それらに色と香りを与えてくれます。このことが恐らく私を詩人にしたのでしょう。芸術的人生へのこの欲求、低俗で色のない事物の美化と詩的解釈へのこの欲求が私を詩人にしたのでしょう。⁽¹⁴⁾詩人10代後半の手紙からの引用である。〈体験〉が欠落していると自覚する詩人が「体験」という表題の詩を書くとはいかにも面妖である。尤も読書とは立派な〈体験〉ともいえる。詩人の場合、手紙にもある通り〈読書体験〉は実に重要なものであった。

ディルタイ以来〈体験〉という言葉がドイツ文芸批評にとって最も重要なものになり、とりわけドイツ抒情詩論の価値基準にまで登りつめるにつれ、いくらディルタイの規定した概念とはずれながらも、規定そのものはそのずれた分だけ複雑になってきたといえる。グンドルフは著「ゲーテ」のなかで〈体験〉を〈原体験〉と〈教養体験〉とに分類しているが、この分類の基準はどうやら直接性にあるらしい。実はこの分類を最初に行ったのはヘルマン・ノールという評家であり、1905年のことであった。ともかく爾来、〈体験〉はそれぞれの直接性に応じて〈思想体験〉、〈素材体験〉、〈形式体験〉……と更に分類されていったのである。勿論この分類は同時に序列化を伴っており、いわゆる直接性の濃い〈体験〉が上位を占めているのはいうまでもない。「天才」及び「本性」を高吟したシュトルム・ウント・ドラングの美学観を受け継いでいるグンドルフの場合でいえば、明らかに〈原体験〉の方がより価値多きものとなっている。「作家の個人としての性格が読者にとって重きをなすのであって、作者の本能の技術ではない」⁽¹⁵⁾とはゲーテの言葉だが、こうなると、教養という鎧を突き破ったかたちで、あるいは粉飾を顧みぬというかたちで、詩人の生のはげしい噴出や心情が直接鳴り響いてくる詩を善しとすべしという考えが生まれてくるのもわからぬではない。しかし、詩的才能もヘッタクレもない詩を書く少年少女たちのヘボ恋愛詩も、それが真摯だからといって、ゲーテの珠玉の詩と同列におかねばならないのか。とんでもないことである。ムシルは、こうした〈人間ドキュメント〉の価値の一面的な重要視がドイツ文学に「詩人とは何よ

りも芸術が心から泡立ってくるような全的人間であらねばならぬ」⁽¹⁶⁾ という至極曖昧にしていかがわしい概念をはびこらしてしまったのだと嘆いている。芸術とは元来、鑑賞に耐え得るかどうかという物差しではかるべきであるというのだろう。

しかし今ここで、全的人間について云々する余裕はない。そこで、ゴット・フリート・ベンの「文学は生を改善すべきか？」と題した講演を参考として紹介するにとどめておく。ベンは先ず、このような人文主義的、理想主義的な間が取沙汰されるのはドイツ特有の現象であるとしている。というのは、ドイツではゲーテを始めとする詩人達が、詩人の人格そのものが「ひとつの範例、偶像、完結した道徳的自我、先達として、若者たちや時代そのものを導き、改善することができる」⁽¹⁷⁾ と考えられてしまうからである。こんなことは、賭博師ドストエフスキー、酔漢ヴェルレーヌ、錯乱者ランボー、男色家を気取るオスカー・ワイルドなどが跋扈する諸外国では考えられないことである。さらにベンは今日の詩人たちについて「今日の多くの詩人にとっては、そういう思想(=人文主義的、理想主義的思想)が慰めを与えてくれるようなかたちで育つことはまずなく、今日の詩人は無慈悲なまでの空虚さのなかで生きているのである」⁽¹⁸⁾ と語り、こう結論する。「かつてヴァレリーは『いまや全的人間は皆無になろうとしている』と言ったが、今日では全的人間などというものはディレクタントの夢想、空漠とした遍在、大古の記憶にすぎぬと言わざるを得ないだろう。ゲーテの時代はすでに燃えつき、ニーチェによって灰とされ、シュペングレーによって風のなかへ四散されてしまったのだ。」⁽¹⁹⁾

さてベンの言葉を紹介ついでに言うが、「詩人が無慈悲なまでの空虚さのなかで生きている今日」のことを鋭いアンテナで逸早く予知し、その戦きを「チャンドス卿の手紙」(1901年)という散文に綴ったのは他ならぬ、ホーフマンスタールその人である。

ともあれ誰にとっても言えることかも知れないが、特にホーフマンスタールの場合、教養の摂取こそが文学的修業であった。それゆえ修業の成果である作

ホーフマンスタールの詩の傾向（I）

品はすなはち教養の摂取の成果であった。ここにはグンドルフの言う意味での〈原体験〉は泡立ってきはしない、もともと欠如しているのだから泡立ちようがない。早熟の詩人の常である。しかし詩人の抒情詩は、この早熟という但し書きを全く必要としない力を持っている。このことは〈原体験〉あるいは〈直接性〉といった言葉を金科玉条とする者には解せぬことらしい。ルブリンスキーという抗論好きの批評家は解せぬまま焦立ち終には敵意を抱き、ゲーテを引き合いにだす。曰く、「芸術家よ、喋るのではなく、かたどれ」⁽²⁰⁾というゲーテの教えを冒していると。これに対しベンのように今日、ゲーテの時代は燃えつき、灰となり、四散してしまったと言え、ことは簡単である。しかし詩人はベンの言う今日を予知はしたが、今日を生きる詩人ではない。ゲーテ時代の余燼は辺りにまだまどくすぶっていた。「ゲーテあるいはホーフマンスタールの文章を理解しうるような精神状況の在り方」⁽²¹⁾を指して「尋常」であるとためらいなく言えるのが〈今日〉であり〈今日の詩人〉である。ゲーテ時代の詩人でもなく、〈今日の詩人〉でもないというのがホーフマンスタールを見る場合、少し面倒になっているところと言えようか。

思えば〈体験〉という概念がにわかに意識されだしたとき、ゲーテ時代は既に終焉をみていた。当のゲーテすら〈体験〉という語を知らなかったとは先に書いた通りである。つまり極く乱暴に言えば、切実な〈体験〉を語ればそれがそのまま詩になるという牧歌的な時代にあっては、当の〈体験〉についてあれこれ思い巡らせる者はいなかったということだろうか。真正な〈体験〉の殊更の主張の背後には、産業革命以降、日増しに募り行く疎外感、生き生きとした感情の喪失、そして〈体験飢餓〉という抜き差しならぬ状態が潜んでいたと考えていい。因みに言えば、先に挙げたディルタイの「ゲーテと詩的創造力」は1877年に書かれており、この論文を含めた大著「体験と創作」が上梓されたのは1905年のことである。

1905年。ホーフマンスタール31歳のときである。ディルタイのなかで〈個性・体験・文学〉説が次第に固まっていく時期に詩人は抒情詩を書きそして放棄

する。つまり詩人は人々が〈体験〉への飢餓を覚え始めてきた頃の、しかも若年の詩人であった。

ところでゲーテ時代というが、これは時代というからにはドイツ文学の歴史全体の流れから見ればやはり一つのエピソードに過ぎぬ。ゲーテ時代において明々白々に過ぎ意識にも上らなかった真正な〈体験〉という文学の価値基準はそのまま古今の文学全体にわたっての価値基準ではなかったということである。時を遡れば中世的現実無視のバロック文学があり、時を経れば現実性破壊の今日文学がある。〈体験の表現〉という価値基準が古今の文学を統べるそれではなく、とりわけ今日文学によって否定されているなら、一層のこと、価値評価をとっ払い、いわゆる体験文学、体験詩を、ひとつの様式とみてもかまわないだろう。

ハインリッ・ヘネルという評家⁽²²⁾によれば、体験詩とは、事象が体験の形式で描かれている詩の謂となる。その際描かれる事象が想像に拠るのか、現実の体験に拠るのかは問題とならない。重要なことは詩的事象のリアリテートを読者が信じることができるかどうかである。従って体験詩の決定的特徴は詩的主体が常に〈私〉であることである。つまり詩のなかに〈私〉が先ず登場し、伝えようとする感情の真正さを読者に保証するのである。もちろん詩の語り手である〈私〉は詩人である。しかしそれは詩人の私的人格ではなく、詩的人格である。つまり詩のなかの〈私〉のように生き、あるいは生きることを望み、又は恐れ、はたまた、内面においてそのように生きている人格である。

百の平板な事実より、一つの光彩陸離たるウソの方が真に迫ることも間々あることだし、ヘネルの規定は実にスッキリとまとまっている。ここで折角スッキリしているのを態々こみ入らせるといういらぬことはしたくない。しかし、詩的事象のリアリテートとは一体なんだろうか。描かれた詩的事象のリアリテートを請合うために登場した筈の〈私〉が、読者の前で、生、死いずれの世界にも身をおくという離れ業を演じてのけている抒情詩「体験」を視るとき、先の問は重みをもってくる。もっとも、なに神秘家の謎語、または誇大妄想狂のう

わごとさと言ってしまうえばそれまでのことだが、しかし、この詩にはそうアッサリと片づかぬ何かがある。勢い、話は込み入ってくる。

描かれた詩的事象が極く容易に受けとめられるとすれば、先ず考えられるのはその事象が日常的、常識的次元で計り得る事象であるということである。これは現実におきた事象であろうと、虚構上の事象であろうといずれにおいても同断である。というのも、ここでは或る抒情詩が「結局のところ現実に起こり得るような事態を描けているか。あらゆる言語に最初から内在しており、したがって誰にでも理解できるよう比喩的形象力の枠内にとどまりえたか」²³⁾が問題だからである。勿論、描かれた詩的事象に合点がいくというところがそのままその詩に心搏たれることにはならない。詩人の活々とした内面が伝わってこなければ読者は恐らくその詩を読み飛ばすことだろう。亡魂なる常識的つじつまを見せられてもちっとも面白くないのだから。

今ここで、誰にでも理解できる比喩的形象力の枠内にとどまるがゆえに保障されるレアリテートをAレアリテートとし、詩人の活々とした内面の発露によって得られるレアリテートをBレアリテートとすれば、ABいずれも兼ね備えた詩が広く人口に膾炙される。ゲーテの「五月の歌」は多くの人々の愛誦歌である。

描かれた詩的事象のAレアリテートは保障されるが、Bレアリテートが欠いているという抒情詩は、実際に起きた事象に拠ったものだとすれば、単なる事実の報告にすぎない。また、その詩的事象が虚構上の事象であるとするならばなんとなるか。その抒情詩が既存のもの模倣である場合が考えられる。(なお、これは、A、Bいずれのレアリテートも欠けたものについても言えることである。) それでいて、それが抒情詩として鑑賞に耐え得るとすれば、詩人の模倣の才能の賜物である。無論、ドイツにおいてこの種の才能は一貫して低く見られていた。グンドルフは、クライスト論にからめ、ヘッベルのことを、「偉大なる様式をもった文士にすぎない。つまり詩的才能に恵まれた物思いにふける教養人であるが、決して根源的な見者ではなかった」²⁴⁾と言う。ヘッベルの詩が

よし耐え得るとしても、それは先人の工夫、別にヘッベルの手柄ではないというのだろう。グンドルフはホーフマンスタールにも同じ眼差を送っている。

ところでAレアリテートが欠如した詩的事象をみせられたとき、人は薄気味悪い感情を抱くこともある。事実、死にいる自分が、生にいる自分を差含みつつ眺め焦がれるという詩的事象は薄気味悪く、同時に笑止でもある。しかし、誰にでも理解できる比喩的形象力の枠内にとどまることができなかった詩人の活々とした内面が詩の世界に漂うのを見るとき、人は、自分を取り巻く現実世界を今迄とは違った視点で眺めることを仕向けられる。果たして抒情詩「体験」はそのような力を内在させているのだろうか。

いずれにせよここではBレアリテートが極め手であるらしい。しかし、詩人が、自分で自分の活々とした内面そのものを把むことができないとき、レアリテート云々は完全に余所の話になってしまう。自分の内面が覚束ないという程度の話では、例えばリルケは見ることから始める。自分を見つける模索の旅は見ることから始まる。例えば噴水を見る、只管見る。自然は余りにも雄大にすぎる。自分の内面が覚束ない者にとってこの雄大さは空漠となり、模索の旅はつまづく。ところが噴水は認識可能な事物である。噴水とはつまり人工物である。人工物とはつまり理性が先行したものである。であるなら噴水のこと細かな観察が、自分についての客観的な情報を与えてくれないとも限らぬ。噴水は水を噴き上げそして落下させる。詩人はそれを見て初めて、自分の生が落下し、死に傾いていることを知り愕然とする。⁽²⁵⁾

事物を見ることもかなわぬものは反転し、言葉の蒼古よりの価値に信頼を寄せる。「僕はエピゴーネンだ、祖先の価値を予感する者だ／きみたちはしかし学識を鼻にかけるテーベ人だ」⁽²⁶⁾と、カール・クラウスは自分のエピゴーネンとしての生き方を誇らかに詩うのである。

いずれにせよ彼らは、詩的プロセスの最初に、つまり詩行を書き下ろす以前に、活々とした内面、〈体験〉が自分の裡に在るという詩人とは別なところにいる。この別なところにはグンドルフの批判の矢弾も届かない。すなはち、ベ

ホーフマンスタールの詩の傾向（I）

ンの言う〈今日〉に近いところである。彼らが自分の姿を示し得るとすれば、それは詩的プロセスが最後の段階に入ってからのことである。ホーフマンスタールの場合を見てみよう。

V

ホーフマンスタールの修業に師匠の役を果たした者を数えあげれば切りがない。ニーチェもいる、マッハもいる。とりわけ自分が自分を見るといったドッペルゲンガー的モチーフを持つ抒情詩「体験」の場合、マッハの影がひととき大きく見える。詩人ではプラテン、スウィンバーン、ダヌンチオがいる。そしてこれらの詩人たちは、「それ自体としての美、道徳からも、目的からも、生からも切り離された美」⁽²⁷⁾ という概念を詩の一切の漿液であり意味であると考えた詩人であり、「体験から生れた感情を素朴で愛らしい歌謡にあらわすような」⁽²⁸⁾ 詩人ではなかった。これらの詩人たちを師とする修業は、厳正な詩形式、音響効果、華麗なる視覚的形象の追求、つまりは推敲彫琢の修業であり、いかにも修業らしい。修業のひとつに厳正な詩形式の獲得を挙げたが、使用される詩形式の多様さはホーフマンスタールの看過できぬ特徴と言われている。韻文史の側から、この修業のひとつの輝かしい成果として、ゲーテ以来、久しく忘れられていた三行詩形式の蘇生が報告されている。⁽²⁹⁾ さらに修業はあの中世的現実無視を貫くバロックの蘇生にも及んでいる。

ところでこれら師匠たち、とりわけダヌンツィオの詩の内容は、〈体験〉に即しているか否かは理非の外にある。彼は只管、〈聖なる捏造行為〉にいそしむのである。弟子が師匠に対し愛憎半ばする感情を抱くのは、師弟相揃って卓れた資質をもっているからだろうか。ともかくホーフマンスタールは次のように師匠への疑惑を投げかけてもいる。

.....

我ら心に抱く

輝ける美神、カリスを

まばゆき芸術の予感を
されど神々は腹黒き策謀もて
そをヘーパイトスと婚しめぬ
いとわしき手仕事

.....

「思念の鬼」(1890年)の一節である。〈いとわしき手仕事〉とは「工まれた雅は俗に堕ちいやしい」と言わんばかりである。そう言えばこの「思念の鬼」は自由詩である。〈体験〉の飢餓感に急かれ、生みなした詩を掌にのせて推敲彫琢するのを嫌った所為だろうか。〈生からも切り離された美〉の定着にいそしむことへの嫌悪が頭をもたげたのだと言ってもいいだろう。詩人は或る所でダヌンツィオの書物を評して「……熱に浮かされたような、そして生の空気を遮蔽した美の崇拜、恐ろしく破壊的な生の見つめよう。ここにある全ての書物は、死の勝利に向かって仮借ない前進を続けている」⁽³⁰⁾と語っている。

今、ここで以上のことを念頭に入れて抒情詩「体験」を考えると次のようなことになる。抒情詩「体験」の〈私〉も〈生〉を捨て〈死〉に向かった。この〈死〉の空間には〈妖しい花が咲き〉、〈黄玉さながらの樺色の光が寄せては仄かに輝いている〉。この華麗な空間は〈生からも切り離された美〉の空間の謂といってもいいだろう。ところが〈私〉は不思議なことに〈生〉への郷愁に〈声を立てずに泣く〉。これは言ってしまうえば意識の覚醒である。こうみると抒情詩「体験」は、自我に立脚した現実行動、〈体験〉へのあこがれを詩ったものとなってくる。

詩人は晩年になって自分の若年期の作品が唯美主義の証拠であると見られることに強い不満を唱え、これらの作品にはある体験が一意識の覚醒という体験—こめられていると頻りに力説している。してみると抒情詩「体験」はいわゆる〈体験詩〉か。しかし意識の覚醒という〈体験〉とは、いかにも付会に過ぎる。〈生の質〉を得ようとする意志の表現であるとも言えるとしても、少くとも

〈生の質〉の表現ではない。生、死いずれの世界にも身をおくという詩的事象のリアリテートを一体どんな読者が信じるというのだろうか。

しかし、詩人はとにかく〈体験〉を表現しようとする衝動に駆られたのであるとぐらいい言えるかも知れない。マンフレッド・ホッペは、先に言った詩人晩年の主張について「19世紀末の唯美主義は時代遅れとなったばかりでなく、悪評さくさくとなってしまったのである。それゆえ、ホーフマンスタールが自分の名声を確立した作品の或る部分が唯美主義と同一視されるのを恐れ、それをふせごうとつとめたのはもっともなことである」⁽³¹⁾と語っているが、これは少し底意地が悪すぎる見方のようなのだ。詩人は確かに〈体験〉を表現しようとする衝動に駆られたのであろう。ただしこの衝動は決して現実に〈体験詩〉を生みだしはしなかったのである。

なぜなのか。一つには詩人にはこの衝動に真向から対立する深い認識が宿っていたからである。

「自分自身の個性的体験以外に体験と言えるものはありません。これは誰もが自分自身の地下牢を開ける鍵なのです。その貫きがたい厚い壁は勿論、まるで色彩あざやかなじゅうたんがおおわれているように宇宙の幻影でびっしりおおわれているのです。誰一人、自分の世界から脱け出せはしないのです。」⁽³²⁾これは、「小説と戯曲における性格について」と題した詩人得意の対話形式のエッセイの一節である。この対話はバルザックとハマープルクシュタル男爵のあいだにかわされたと仮構されている。男爵はバルザックに向かって、何故あなたは戯曲を書かないのかという長いこと胸につかえていた質問をぶつける。バルザックはこの好事家のおしゃべりに辟易しながらも「たぶんわたしは性格というものが存在するとは信じていない」からであると質問に答える。この問答から話が体験のことに及び、バルザックは上に引用した言葉を語るのである。

ところで〈体験〉の表現とは、表現であるからには当の〈体験〉の対象化が必要であるという見方がある。そうするとこの言葉は次のようなことを言っているような気がする。すなわち、自分自身の個性的体験以外に体験と呼べるも

のがないとき、ある人の〈体験〉の伝達をうけた者が、それを〈追体験〉することが可能なのだろうか。そもそも〈体験〉の伝達=対象化は可能なのだろうか。

詩人の裡にこうした感情体験の伝達の不可能性の認識が宿っていたと仮定すれば、この抒情詩「体験」はその表題からしていわゆる〈体験文学論〉への挑発的批判にも思えてくる。生と死、いずれにも〈私〉は在るという、常識的つじつまを無視した事象を詩いそれを「体験」と題したのは、案外そんなところかも知れない。しかしこれはいかにも読みすぎか。

上の読みすぎを修正し、抒情詩「体験」はやはり〈体験〉のあこがれの表現と見ることにしよう。それはそれでいい、しかし問題なのは、このあこがれは果して満たされるのだろうか。実はこれについての見通しも又、〈体験〉を表現しようとする衝動が現実の作品に結びつかなかった一因ではなかろうか。

「Er-leben（体験する）という字には Er-reichen（到達する）とか、Er-eilen（急いで追いつく）とかいう字と同じく、元来『生きて或る時に達する』という能動的な意味がある。しかるにわれわれはその字から純然たる受動詞を作ってしまった。」⁽³³⁾詩人のアフォリズムである。〈われわれ〉とあるからにはことは詩人個人にのみ及ぶものではなく、人間一般に係わってくる。

抒情詩「体験」の〈私〉は〈生〉の郷愁にかられ、〈声を立てずに泣く〉。〈生からも切り離された美〉の定着の努力の末に〈私〉が得たものは行動の萎であったのか。しかし、声をあげて泣いても仕方のないことである。〈内〉と〈外〉をつなぎとめる〈体験〉が得られたのは、はるか昔の幼いときのことである。時の流れは容赦なく彼を運び去り、やがて、幼児期、〈体験〉の郷愁をも風化させてしまう。声を立てずに泣くのは、瞬時とは言え、郷愁に泣き、時の流れにさからうという不遜な行為をしでかした男のせめてもの慎しみである。そして〈幼いとき〉とは勿論、〈私〉の〈幼いとき〉であるが、同時に〈胸満つれば口は溢る〉が極く当然のことと思われていたはるか昔のときであるのだ。いずれにせよ、〈私〉は〈体験〉をあこがれはするが、決して得られ

ないところに既にきてしまったのである。従って〈体験詩〉は生まれないのである。

.....

詩人の抒情詩が〈体験詩〉でないとすれば、更に単なる唯美主義の証拠でないといえれば、それは一体何と呼べるものなのだろうか。実は詩人と〈体験〉、〈体験文学論〉との関係の考察は、詩人と〈文士〉との関係の考察をその延長線上にもっているといえる。その考察抜きにしては、上の問の答はどうやら得られそうもない。次回はこれを試みしてみる。

ANMERKUNG

Text : Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke in Einzelausgabe 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。

例 Prosa I → Pr. I Aufzeichnungen → A.

- 1) Pr. II 1959 S. 231.
- 2) 勿論、今日の全集の詩 I 第 1 部の収録詩と、1903年の「選詩集」のそれとは若干の異同がある。例えば、「夜のひきあけ」は「選詩集」に収録されていない。これは成立が1907年であるから当然のことである。しかしこれも後の詩集（1922年）の第 1 部に収められている。他に「二人」も選にもれたが、1907年の詩集第 1 部に収められている。又、「まどい」、「風景のなかの青年」、「青年と蜘蛛」という三つの詩は「選詩集」に収録されたが、1907年の「詩集」では第 2 部「群像」に移しおかれている。
- 3) W. Dilthey Das Erlebnis und die Dichtung, 9. Aufl., Leipzig, 1924, s. 236.
- 4) Vgl. Hugo Friedrich Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg : Rowohlt 1956.
- 5) Clemens Lugowski, Goethe : Ganymed. in Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn, Fischer 1975, S. 59.
- 6) Goethe, Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12 Aufl., 1974, S. 361.
- 7) J. P. Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 訳は山下肇氏訳（岩波文庫）を借用。
- 8) Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 9, S. 283.
- 9) Pr. I 1956, S. 262.

- 10) Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 3. Aufl., Tübingen 1972.
- 11) W. Dilthey, *Gesammelte Schriften VII*. Stuttgart 1958, S. 70.
- 12) Ebenda (=Anm. 11) S. 315.
- 13) Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Shhrkamp, S. 115.
- 14) *Neue Rundschau* 73, 1962, S. 587.
- 15) 前掲書 (=Anm. 3) からの引用。
- 16) Robert Musil, *Literat und Literatur*; in: *Tagebücher, Aphorismen, Essays, und Reden*, hrsg. von Adolf Frise, Hamburg 1955, S. 704.
- 17) 18) 19) Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in vier Bänden* hrsg. von Dieter Wellershoff. Limes Verlag. Bd. I S. 588 f. 訳は飛鷹節氏訳 (社会思想社) を借用。
- 20) Zitiert nach Hofmannsthal in *Urteil seiner Kritiker*. S. 213.
- 21) Ebenda (=Anm. 4) S. 12. 訳は飛鷹節氏訳 (人文書院) を借用。
- 22) Heinrich Henel, *Erlebnisdichtung und Symbolismus*; in: *Zur Lyrik-Diskussion*, hrsg. von R. Grimm, 1974, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt. S. 218 f.
- 23) Ebenda (=Anm. 4) S. 57.
- 24) Friedrich Gundolf, *Heinrich von Kleist*, Berlin 1924, S. 9 f.
- 25) Vgl. Ebenda (=Anm. 19).
- 26) H. マイヤー, 「ハプニングと沈黙」 古沢謙次訳, 法政大学出版局, 39頁。
- 27) 28) Pr. I S. 99.
- 29) Wolfgang Kayser, *Geschichte des deutschen Verses*, 2. Aufl., Francke 1960.
- 30) Pr. I S. 240.
- 31) Manfred Hoppe, *Literatentum, Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal*, Walter de Gruyter & Co. 1968, S. 43.
- 32) Ebenda (=Anm. 1) S. 38.
- 33) A. S. 115. 訳は都筑博訳 (彌生書房) を借用。