

筑波大学博士（文学）学位請求論文

ホフマンスタールと日本
—大正の『エレクトラ』公演をめぐって—

関根 裕子

2017年度

ホフマンスタールと日本

—大正の『エレクトラ』公演をめぐって—

ホフマンスタールと日本	i
—大正の『エレクトラ』公演をめぐって—	i
凡例	iii
序論 『エレクトラ』の日本公演へ寄せたホフマンスタールの高い関心	1
第I章 ホフマンスタールの「オリент」像	8
第1節 言語危機と「オリент」	8
1. 古代とオリент	8
2. ホフマンスタールの言語不信	10
3. ニーチェの影響	13
4. 非ヨーロッパ世界への視線と「オリент」空間の拡大	19
5. 第二次ギリシア復興におけるオリエンタ的側面の重視	20
6. ギリシア悲劇の「現代的再生」	23
第2節 ドイツ語圏のオリエンタリズムとホフマンスタール	26
1. オリエンタリズム	26
2. ドイツ文学におけるオリエンタ像の変遷	29
3. ホフマンスタールのオリエンタ関連の蔵書と作品への影響	37
4. 画一的な「オリエンタ」観と女性に対する正のイメージ	43
第II章 ホフマンスタールのギリシア関連作品に表われたオリエンタ性	46
第1節 『エレクトラ』	46
第2節 『恐れ/対話』	61
第3節 『ギリシア』	65
第III章 ホフマンスタールの日本像とその変遷	69
第1節 ジャポニスム以前の日本に関する関心	69
第2節 若きウィーン派とジャポニスム	73
第3節 ホフマンスタールとハーン	79
第4節 ハーンの『心』のホフマンスタール作品への影響	85
第5節 人間存在の超個人性	91
1. ハーンの「前世の観念」からの『アド・メ・イプスム』への影響	91
2. 「スカンジナビア講演のための覚書」	98
3. 『ヨーロッパの理念』(1917)	106
第6節 『エレクトラ』の中の「プレエクシステンツ」と「エクシステンツ」	111

第IV章 非西欧的身体表現	118
第1節 「未知なる言語」を求めて	118
第2節 貞奴の印象	121
第3節 モダン・バレエの先駆者たちからの影響	130
1. セント・デニスとホフマンスタール	130
2. グレーテ・ヴィーゼンタール	139
第4節 『エレクトラ』の踊り	140
第V章 松居松葉による『エレクトラ』日本初演	149
第1節 明治・大正期のホフマンスタール受容	149
1. 印象主義詩人ホフマンスタール	149
2. 森鷗外による紹介	155
3. なぜ『エレクトラ』か	159
第2節 松居の『エレクトラ』公演	162
1. 松居とホフマンスタールの往復書簡	162
2. 松居の書簡分析	167
3. 松居の『エレクトラ』理解	171
4. 公演に向けての稽古	175
5. 女形の『エレクトラ』	178
6. 河合武雄によるエレクトラの踊り	182
第3節 『エレクトラ』の反響	183
1. 『とりで』誌上での松居と村田実の論争、翻訳の問題	183
2. 生田長江と清見陸朗による女形のエレクトラについての批評	190
3. 小宮豊隆の批評と松居の反撃	191
4. 鷗外の反応	196
結 論	206
参考文献	213

凡例

- ・ホフマンスタールのカタカナ表記については、参考文献の著者の表記に従った。そのため「ホーフマンスタール」も混在する。
- ・引用文の漢字に旧字体が用いられている場合も、常用漢字の新字体を使用した。
- ・引用文中の「よう」「やう」「さう」「そう」などの混用はそのままとし、清濁も明らかな誤り意外は原文どおりとした。
- ・森鷗外については、本文中は原則的に「鷗外」とした。ただし引用文で慣用字体の「鷗外」が使用されている箇所は、引用文どおりとした。
- ・坪内逍遙については、本来は旧字体「逍遙」であるが、本論では慣用字体とした。
- ・引用文中の送りがなについて、現代と違うものがあるが、できるかぎり原文どおりにした。
- ・ドイツ語および英語の原文については、考察の流れで必要などきのみ記した。

序論 『エレクトラ』の日本公演へ寄せたホフマンスタールの高い関心

人は空間的に遠くに行けば行くほど、時間的に遠い過去にさかのぼり、あるいは未来を瞥見するのである。¹

この言葉は、フーゴー・フォン・ホフマンスタール(Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) にとってのオリエント、そしてその最も遠いところに位置する日本について、まさに当てはまるのではないか。

ラフカディオ・ハーン (Lafcadio Hearn, 1850-1904) の愛読者だったホフマンスタールは、ハーンが1904年9月に亡くなった後、追悼文『ラフカディオ・ハーン Lafcadio Hearn』(1904)の中で、ハーン 작품을「福音 Botschaft」と呼びながら、ハーンを通じて知った日本や日本人の生活態度に対する、畏敬に近い関心を示している。

日本に触れた作品には、他にも「架空の対話集」として構想された「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話 Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann」(1902)がある。残念ながらこの作品は未完に終わり、断片が残っているだけであるが、日本人の視線を通してのヨーロッパ批判が試みられている。また『パントマイムについて Über die Pantomime』(1911)というエッセイでは、当時ヨーロッパ公演を行い一世風靡していた川上貞奴の演技が、たった一文だけではあるが、ヴァスラフ・ニジンスキー (Vaslav Fomich Nijinsky, 1890-1950) やエレオノーラ・ドゥゼ (Eleonora Duse, 1858-1924) と並んで高く評価されている。

たしかにホフマンスタールの日本への関心が示された作品の占める比重は、膨大な作品全体から見れば決して大きいとは言えない。しかしこの数少ない日本関連の作品の中からは、ホフマンスタールが日本に対して並々ならぬ高い関心を持ち、当時のヨーロッパにはないものを求めていたことが伝わってくる。

ホフマンスタールと日本についての先行研究は、量的に限られている。例えばイングリット・シュースター (Ingrid Schuster) の『ドイツ文学における中国と日本 1890-1925年 China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925』²やフレニー・ミストリー (Freny Mistry) の「ホフマンスタールのオリエンタル・ライブラリー Hofmannsthals Oriental Library」³などが挙げられる。ホフマンスタールに多大な影響を及ぼしているのが確実な

¹ 彌永信美:『幻想の東洋 オリエンタリズムの系譜』(下) ちくま学芸文庫 2005年、178頁。

² Schuster, Ingrid: China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925. Bern, München 1977.

³ Mistry, Freny: Hofmannsthals Oriental Library. In: Journal of English and Germanistic Philology. 1972.

古代ギリシアとの関係⁴と比べれば、極東の日本との関係の研究が少なかったのは当然である。⁵

しかし 1970 年代末からホフマンスタール批判版全集 (Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe) ⁶の刊行が進むにつれ、出版された文学作品だけを対象にして作品解釈 (Werkimmanente Interpretation) するだけでは、この作家の全体像を掴むことができないことがわかってきた。とくに批判版全集にそれまで未発表だった未完のメモ断片や講演のためのメモや書簡が収録され、ホフマンスタールが何を模索していたかが見えてきたことは大きい。それ以前「的外れ」だと考えられていた東洋哲学との関係、とりわけ日本や中国との関係が、詩人の創作姿勢にかなり重要な影響を与えていると考えられるようになったからである。たとえば 1902 年の『(チャンドス卿の) 手紙 Ein Brief』執筆とほぼ同時期に「架空の対話集」のために草案されていた前述の「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話 Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann」(1902) のメモ断片が批判版全集に収録されたことにより、ホフマンスタールが言語不信に起因する認識の危機意識を「チャンドス卿」の名を借りて告白した一方で、「日本人貴族」にヨーロッパを批判させる形をとりながら、ヨーロッパの文化再生の道を探っていたことがおぼろげながらわかってきたのである。

1980 年代に入ると、エドワード・サイード (Edward Wadie Said, 1935-2003) の『オリエンタリズム Orientalism』(1978) の影響で、フックス=スミヨシ (Andrea Fuchs-Sumiyoshi) の『ドイツ文学におけるオリエンタリズム Orientalismus in der deutschen Literatur』(1984) ⁷のように、ドイツ文学におけるオリエンタリズムの系譜をたどり、その中でホフマンスタールの作品に現われた「オリエント」表象の意義を問う研究が生まれた。それにともない前述のシュースターの研究書⁸ (1977) やヴォルフガング・ケーラー (Wolfgang Koeler) によるホフマンスタールと『千夜一夜物語 Tausendundeine Nacht』(1977) との関係についてなどの先駆的な研究も重要性を帯びてきた。⁹

⁴ 例えばヴァルター・イェンスの『ホフマンスタールとギリシア人たち Hofmannsthal und die Griechen』がある。Jens, Walter: Hofmannsthal und die Griechen. Tübingen 1955.

⁵ 個別の作品に絞った文献学的研究が主流を占めていた時期には、ホフマンスタール研究の中でオリエントとの関わりを取り上げることそのものが批判され、そうした研究は「ホフマンスタールの作品に全く不適切な心理学や東洋、文学史の用語を持ち込み、詩人と精神分析や東洋哲学の関係などという〈無意味な思弁〉に迷い込んでいる」と言われたこともあった。Koch, Hans-Albrecht: Hugo von Hofmannsthal, Erträge der Forschung. Bd.265, Darmstadt 1989. S.IX.

⁶ ホフマンスタール批判版全集(Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe)は、1975 年以来刊行が進んでいる。全部で全 42 巻の刊行が予定されており、2017 年現在 40 巻が刊行されている。

⁷ Fuchs-Sumiyoshi, Andrea: Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts, von Goethes „West-östlichem Divan“ bis Thomas Mann „Joseph“-Tetralogie. Hildesheim, Zürich 1984.

⁸ Schuster, Ingrid: a.a.O.

⁹ Koeler, Wolfgang: Hugo von Hofmannsthal und „Tausendundeine Nacht“. Frankfurt am Main 1972., Zelinsky, Hartmut: Hugo von Hofmannsthal und Asien. In: Roger

1990年代以降は、エリカ・フィッシャー＝リヒテ (Erika Fischer-Lichte) やガブリエレ・ブランドシュテッター (Gabriele Brandstetter) による、19世紀後半の思想界で起きたそれまでの二元論的思考・理性偏重の合理主義を覆すようなパラダイム転換に起因する演劇や舞踊界の変革についての考察の中で、ホフマンスタールの言語不信や古代ギリシア、オリエントへの関心が引き合いに出されるようになった。これらの研究を受けて、スザンネ・マーシャル (Susanne Marschall) やベッティナー・ルツチュ (Bettina Rutsch) は、ホフマンスタール作品における身体表現、舞踊に焦点を当てた研究を発表した。¹⁰山口庸子の『踊る身体のパノプティコン モデルネの舞踊表象』¹¹では、「比類なき身体」の章で、ホフマンスタールの舞踊評論についての考察がなされている。拙論「ホフマンスタールと非西欧的身体表現—言語危機克服の試み—」¹²は、ホフマンスタールが言語危機の脱出の糸口として新たな表現の可能性を日本も含めた非西欧の身体表現に探っていたことを考察したものである。西村雅樹は、『世紀末ウィーン文化研究—「異」への関わり』などで、このような19世紀末の思想界で起きたパラダイム転換に起因するジャポニスムの流行が「若きウィーン派」とくにヘルマン・バルやホフマンスタールに与えた影響を明らかにしている¹³。

このようにホフマンスタールの思想に与えた日本の影響についての研究は20世紀末に少し進んだが、日本との直接的な関係があったことについては、ほとんど手つかずであった。そのような折、著者が2003年フランクフルトのFreies Deutsches Hochstift (以下FDHと略記する)内のホフマンスタール資料室を訪れ、ホフマンスタールと日本との関係の研究を進めたい旨を伝えると、資料室長ヨアヒム・ゼング (Joachim Seng) から、この資料室に保管されているが全く手つかずの状態にあった日本人によるホフマンスタール宛書簡2通を見せられ、調査を勧められた。その2通は、翻訳家、演出家の松居松葉 (1870-1933)¹⁴と森鷗外 (1862-1922) がホフマンスタールに宛てたものだった。その後、同室研究員コ

Bauer(Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main 1977.

¹⁰ Marschall, Susanne: Text Tanz Theater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses „Tanz“ am Beispiel von Frank Wedekinds „Büchse der Pandora“ und Hugo von Hofmannsthal's „Elektra“. Frankfurt am Main 1996., Rutsch, Bettina: Leiblichkeit der Sprache, Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt am Main 1998.

¹¹ 山口庸子:『踊る身体のパノプティコン モデルネの舞踊表象』名古屋大学出版会 2006年。

¹² 関根裕子:「ホフマンスタールと非西欧的身体表現—言語危機克服の試み—」[『オーストリア文学』第17号、2001年]。

¹³ 西村雅樹:「ヘルマン・バルが分離派『日本展』に観たもの」[人文知の新たな総合に向けて、京都大学文学研究科21世紀COEプログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」第二回報告書IV、[文学篇]論文、2004年]。西村雅樹:「若きウィーン派と日本」[『文学と言語に見る異文化意識』、京都大学大学院文学研究科21世紀COEプログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」研究報告書、2004年]。西村雅樹:『世紀末ウィーン文化探究—「異」への関わり—』晃洋書房 2009年。

¹⁴ 松居松葉 (1870-1933、本名:真玄^{まさひろ}、1914年以降は「松翁」と改名)のプロフィールについては、戸板康二:『演芸画報・人物誌』青蛙房 1970年に詳しい。それによれば、劇作家、演出家、翻訳家、1870(明治3)年2月18日、宮城県塩釜生まれ。生家は伊達家の財用方であったが、祖父の代までは禄を食まず、父真房の代から士分に列した。松葉の

ンラート・ホイマン (Konrad Heumann) の協力を得て、2 通の書簡のトランスクリプションを作成し、書簡の発見と書簡の書かれた背景について、雑誌『文学』¹⁵に発表した。この作業を通して、ホフマンスタールと松居の間では、松居が少なくとも 3 回ホフマンスタールに書簡を送り、ホフマンスタールから一度返信を受け取り、鷗外とホフマンスタールの間にも少なくとも 1 回は書簡が交わされたことがわかった。2003 年の調査で内容を分析した書簡は、松居がホフマンスタールに送った第 2 信である。内容が明らかになった 3 通の書簡中と、鷗外のホフマンスタール宛書簡では、1913 (大正 2) 年 10 月に東京帝国劇場で上演されたホフマンスタールのギリシア翻案劇『エレクトラ Elektra』が話題になっている。

大正時代の演劇界で活躍した松居松葉は、ホフマンスタールの『エレクトラ』(1903) を翻訳し、自ら指導する公衆劇団の旗揚げ公演に乗せようとして、公演の 4 ヶ月前、原作者ホフマンスタール宛に上演許可と演出上の留意点を尋ねる書簡を送った。翌年 1914 年鷗外は、ホフマンスタールの『オイディプスとスフィンクス』を翻訳上演する許可を得るために、彼に書簡を送った。それに対してホフマンスタールは返信で前年の『エレクトラ』公演の様子を鷗外に問い合わせたらしく、鷗外の書簡には公演の様子や感想が述べられている。

これら松居や鷗外との書簡のやり取りの全容については本論第 V 章で詳しく考察する。序論では、ホフマンスタールの『エレクトラ』日本公演に対する高い関心が述べられた 6 月 29 日付松居宛への返信から、一部引用し、本論への問題提起とする。

題材は永遠に人間的で、はるかなる海溝をも越えて日本の観客の心も直接掴めるような数少ないものの一つだと、私には思われます。なぜなら死者への絶対的な忠誠が扱われているからです。これはもちろん現代のヨーロッパの詩人 (古代を土台にしていますが、古代の設計図に従って構築したものではありません) の手から生まれた詩です。東方の感覚からするとお分かりなりにくいかもしれませんが、個人の魂の英雄的な運命を扱ったものです。そして日本の方の考え方からすれば、当たり前かもしれないことが、特異なものとして示されています。それは非英雄的な妹のクリゾテミスに代表されるような人間生活の枠組みの中では、ほとんど存在しないものであります。いずれに致し

中学在学中に父が亡くなり、一時商業についたが、上京して国民英学会で英語を学ぶ。その後、坪内逍遥主宰の『早稲田文学』の編集や『中央新聞』『報知新聞』『万朝報』などの記者を経て、劇作家になった。1899 年には戯曲『悪源太』が、初代左団次によって明治座で上演される。1907 年、二代目市川左団次と共に欧米演劇視察に赴く。1908 年明治座正月公演のために『袈裟と盛遠』を書き、舞台監督もしたが、松居自身の意見に基づく芝居茶屋の全廃など、明治座の改革が興業上の失敗に陥り、心身症となり、静岡県原町在に隠棲。1910 年には逍遥の勧誘により、「文芸協会」で発声法の指導、演出を務め、1911 年帝国劇場開場の時には新劇主任になるが一ヶ月で辞任。1913 年、河合武雄と公衆劇団を組織。1918 年以降は松竹の文芸顧問を務めた。1919 年から再び外遊、作品は翻案も含めて 100 編以上ある。ペンネームとして、駿河町人(三越に勤めたから)、大久保二八子 (住所をもじったもの) もある。

¹⁵ 関根裕子:「新出 鷗外のホフマンスタール宛書簡 (翻訳・解説)」[『文学』2005 年 1, 2 月号、岩波書店]、214-230 頁。

ましてまったく理解できないようなトーンが打ち出されているわけではありません。したがって、あなたの試みが単なる文芸上の実験を超えたものになることを祈ります。¹⁶

これは書簡のほぼ冒頭であるが、ホフマンスタールは自作『エレクトラ』が「死者への絶対的な忠誠」という「永遠に人間的」なテーマを扱っているので、「遙かなる海溝をも越えて」極東の日本人にも理解しやすいだろうと述べている。日本人が、「死者への絶対的な忠誠」を持っているという認識はどこから得たのであろうか。

またこの書簡にはホフマンスタールが、松居に『エレクトラ』を演出する上での助言を述べている箇所がある。

また芝居においても、もしあなたが西洋的なものというよりも古代的なものを求めれば、おのずと正鵠を得るでしょう。なぜなら作者の私はそこで西洋から見た普遍的に古代的、人間的で、オリエンタルなものを表現しようとしたからです。¹⁷

「ギリシア悲劇を翻案した『エレクトラ』は、「西洋的なもの (das occidentalische) というよりも古代的なもの (das altertümliche) を求めれば、おのずと正鵠を得る」と言っている。その理由として著者が「西洋から見た普遍的に古代的、人間的で、東洋的なもの (ein allgemein Alterthümliches, Menschliches und Orientalisches) を表現しようとしたから」と述べている。この文面は、この翻案劇の特殊性や作者の意図を語っているようである。普通は、ギリシア悲劇というと西洋的なものと考えがちであるが、このギリシア悲劇にはむしろ西洋から見た古代的、人間的で、オリエンタルなものを表現しようとしたと述べているのである。ここで「西洋的なもの」の反対に、古代的、人間的、オリエンタルなものが並べられていることは何を意味しているのだろうか？

さらにこの書簡には、「もしあなたが劇の中で盛り上がる重要な瞬間に、あなたがたの悲劇で普段使われているような音楽（ドラやその類のもの）を挿入すれば、私の真意に適うと思います。死に行くエレクトラの踊りは、きっとどんなヨーロッパの女優よりも日本人女優の方が（日本人俳優も）上手に表現するでしょう」¹⁸という助言もある。日本公演について具体的なイメージがあるかのような高い期待は、どこから来たのだろうか？

このように松居宛ての書簡のあちらこちらに、ホフマンスタールが遙か東の国、日本での『エレクトラ』の上演に、高い関心と期待を寄せていることがわかる箇所がある。ホフマン

¹⁶ このホフマンスタールから松居松葉宛ての書簡は、すでに批判版全集に所収されている。Hofmannsthal, H.v.: SWVII, Dramen 5, S.462. また原文ファクシミリ版は、Faksimile in Zeitschrift für deutsche Sprache, Jg.6, Tokio, 1913 に掲載されている。

¹⁷ Hofmannsthal, H.v.: SWVII, Dramen 5, S.462.

¹⁸ Hofmannsthal, H.v.: a.a.O.

スタールは、なぜ極東の日本で行われる『エレクトラ』公演に、このような高い関心を示したのであるか？大正初期の日本のことや演劇界の状況をほとんど知らないはずの彼が松居に対して、ここまで作品の本質的なことを述べていることも不思議である。

このような疑問を抱えながら『エレクトラ』日本公演の内容を調査してみると、西洋演劇を取り入れたばかりの演劇界らしい事実が次々とわかってきた。例えば、当時日本で活躍し始めたばかりの女優の技術的な水準が低すぎたという理由から、歌舞伎の女形で公衆劇団の創立者であった河合武雄にエレクトラ役を配し、演出・振り付けは表面的には西洋風が目指され、イタリア人舞踊家で振付師のジョヴァンニ・ヴィットーリオ・ローシー (Giovanni Vittorio Rossi, 1867-1940)¹⁹に演技指導が任され、女形だったエレクトラ役の河合が、クラシック・バレエに基づいた歩き方や動きをたたき込まれたのである。さらに『エレクトラ』の日本公演にあたり、ホフマンスタールから返信を受け取った松居がホフマンスタールとの往復書簡を公表したことで、周囲の妬みをかい、さらに松居の手紙の中には既訳に対する批判もあったので、当時の文学界や演劇界で大きな物議を醸していたことがわかってきた。

松居による『エレクトラ』公演は、松居松葉の当時の活躍ぶりや知名度もあって、大正時代の文学界、演劇界では、大きな事件だったにもかかわらず、その演劇としての技術面の評価が低く、現在ではあまり知られていない。ホフマンスタールの日本における受容も大正から昭和期に比べて、現在では著しく減ったことから、この公演自体が演劇史の片隅に追いやられて、小山内薫の新劇運動の影に埋もれてしまったが、その意義は再検討されてしかるべきである。

約 100 年前にあったこの『エレクトラ』日本公演をめぐって、ホフマンスタールの日本像および松居の上演した『エレクトラ』公演の意義を考察するにあたり、21 世紀の私たちの特権は、ホフマンスタール側と松居側、すなわちヨーロッパ側と日本側という双方から、ある程度客観的、中立的に捉えることができることではないだろうか。

ホフマンスタールは、当時の日本の生活や文化水準をどの程度知っていて、『エレクトラ』公演に高い期待をかけたのだろうか。松居は、ホフマンスタールの日本公演に対する大きな期待の背後にあった日本像について、どの程度わかっていたのだろうか。西洋内部に生じた西洋近代批判と、「文明開化」的な西欧盲従を脱したばかりの日本の西洋認識が、この『エレクトラ』公演をめぐって交差しているようである。両者のこのような意識の交差を、明らかにしていくこともこの研究の目的である。

¹⁹ ローシー(Rossi, Giovanni Vittorio): イタリア人振付師、舞踊家。チェケッティ (バレエの一流派の祖) の高弟といわれ、ロンドンのヒズ・マジェスティ劇場のバレエ・マスターをしていたローシーは、イギリスに旅行していた帝劇の西野社長にスカウト招聘され、1912 年から 1916 年まで帝国劇場で歌劇部を指導。歌劇部の解散によって帝劇を去り、赤坂ローヤル館を開設しオペラ興行を行ったが、経営が成り立たず 1918 年に渡米。「ローシー」という表記は、イタリア語の発音規則に則れば、「ロッシ」がふさわしいと思われるが、松居松葉をはじめ実際に接していた同時代人が「ローシー」と表記しているため、今回はそれを踏襲する。

以上のような視点から、本論文は第 I 章から第 IV 章まではホフマンスタールにとって「オリエント」、とりわけ「日本」が如何なる意味を持っていたのだろうかという点について考察し、それに基づいて『エレクトラ』を分析、解釈する。すなわち第 I 章「ホフマンスタールのオリエント像」、第 II 章「ホフマンスタールのギリシア関連作品に表れたオリエント性」、第 III 章「ホフマンスタールの日本像とその変遷」、第 IV 章「非西欧的身体表現」というテーマに分けて考察する。最後に第 I 章から第 IV 章までの考察を踏まえ、第 V 章で、大正期の日本におけるホフマンスタール受容、そして『エレクトラ』東京公演について、公演内容、公演前後の反響を分析し、公演の意義を考察する。

第I章 ホフマンスタールの「オリエント」像

第1節 言語危機と「オリエント」

1. 古代とオリエント

序論で問題提起したように、ホフマンスタールが松居に『エレクトラ』日本公演の演出上の助言をした1913年6月29日付の手紙の中には、「古代的」と「人間的」、「オリエント」という言葉が並べて置かれている箇所がある。ホフマンスタールは、『エレクトラ』では、「西洋から見た普遍的に古代的、人間的、オリエンタルなものを表現しようとした」ので、松居が「西洋的」というよりもむしろ「古代的」なものを求めれば「正鵠を得る」と述べている。したがって、ホフマンスタールがここで「古代的」と「西洋的」とを相対するものと考えていたことが推測される。ここでいう西洋とは西洋近代的なものという意味であろう。ホフマンスタールが「古代的」「オリエンタル」なものを「人間的」と並べていることを裏返せば、「西洋近代的」なものは、「非人間的」だと考えていることになる。つまりホフマンスタールが、古代的でオリエンタルなものに人間的なものを求めていたという仮説が浮かんでくる。

そこでホフマンスタールの中で、いかに「古代」と「オリエント」とが結びついていたかを考えてみよう。ホフマンスタールは、自作解題とも言える『アド・メ・イプスム（自己自身について）Ad me ipsum』の中でも「古代（die Antike）」と「オリエント（der Orient）」という言葉と同じ文章の中で並列して使っている。

昔のウィーン、もはや存在しない状態の感覚。世界の感覚。古代、オリエント、歴史²⁰

古代のウィーンは、現在よりオリエント色が濃かったと言いたいのだろうか。序論の冒頭に引用したように、ホフマンスタールにとって「古代」という時間的に遠いところと「オリエント」という空間的に遠いところが結びついていたと考えられる。

ホフマンスタールが「古代」と「オリエント」を結びつけて考えていたことは、『ブッダの言葉』を翻訳したカール・オイゲン・ノイマン（Karl Eugen Neumann, 1865-1915）に関する彼のエッセイ「K. E. ノイマンの仏教書翻訳について Über K. E. Neumanns Übertragung der buddhistischen heiligen Schriften」²¹（1921）からも読み取ることができる。

われわれを担っている文化の基盤は古代ギリシアにある。それがここ1000年来最大級の嵐にみまわれて、古船の甲板のように揺られている。しかしこの土台自身は硬直したものでも死んだものでもなく、生きているのである。私たちは新しい古代を生み出す

²⁰ Hofmannsthal, Hugo von: Ad me ipsum. GWRA III, S. 616.

²¹ このエッセイのタイトルは旧全集第3巻（Gesammelte Werke Bd.3, 1924）では„Das Werk von K. E. Neumann“となっている。

ことで生き延びるだろう。新しい古代は、私たちの精神文化の土台であるギリシアの古代を、広い意味のオリエントからの視線を持って見つめ直すことで生まれてくる。ここでは地中海が消滅したとしても、ヨーロッパとオリエントが結合するという大義に向かって進まなければならない。そのような決定的瞬間に諸国民が招集される。そしてドイツ国民はイエフタの娘のように、先頭を歩まねばならないのである。²²

上記で「ここ 1000 年来最大級の嵐」と言っているのは、次項で述べる（チャンドス卿の）『手紙 Ein Brief』に表されたような言語不信やそれに起因するヨーロッパ文化の危機のことだろう。ホフマンスタールはノイマンに関するエッセイのなかで、文化的危機に瀕するヨーロッパを救うためには、自分たちの文化の根底にあるギリシア古典古代を、広い意味でのオリエントの視線で捉え直すことが必要だと考えているのである。そのことをヨーロッパとアジアを隔てている「地中海が消滅」すると表現している。

ホフマンスタールは、何をヨーロッパの文化危機と感じていたのだろうか。文化危機の克服のために、なぜギリシア古典古代をオリエントの視線で捉え直さなければならないと言っているのだろうか。この疑問を解決するためのヒントとなるのが、1905 年 8 月 17 日から 9 月 30 日に書かれた「遺稿の中の覚書 Aufzeichnungen aus dem Nachlass」にある『エレクトラ』（1903）を含めたギリシア悲劇翻案についての件りである。

私のギリシア悲劇は 3 作品とも個の概念の解消と関係がある。『エレクトラ』においては、まるで凍った水が陶器の壺を粉々にするかのよう、個人は人生の内側から砕け、自ら解消を経験している。エレクトラは、エレクトラであり続けようとして、エレクトラでなくなっている。個人 (das Individuum) とは、全体 (das Gemeine) と個 (das Individuelle) が折り合いをつけたところのみ、存在しているかのようである。²³

ホフマンスタールが生涯こだわり続けたことの一つに、個と全体の問題がある。それは、精神と肉体を兼ね備えた統一体としての一人の人間がバラバラになっているという問題意識であると同時に、共同体や国家など社会における個人と全体の問題とも言える。本論文全体を通して扱うギリシア悲劇翻案『エレクトラ』でも、この個と全体の問題が扱われているということを、ホフマンスタール自身がここで述べているのである。先に引用した「ノイマンの仏教書翻訳について」の内容と合わせて考えると、ホフマンスタールは、ヨーロッパの文化危機を個と全体の問題として捉え、古代ギリシアに本来あったオリエント的側面から捉え直したギリシア悲劇翻案を通して、解決の糸口を探っていたのではないかと推測できる。

²² Hofmannsthal: K. E. Neumanns Übertragung. HGW Prosa IV, S. 73f.

²³ Hofmannsthal: Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1905. GWRAIII, S. 461.

2. ホフマンスタールの言語不信

ホフマンスタールは、チャンドス卿がフランシス・ベーコン (Francis Bacon, 1561-1626) に宛てた体裁の架空の『手紙 Ein Brief』²⁴の中で、ルネサンス以来、知覚や認識を構成し、人間の思考を方向付けてきた言語が、その機能を果たせなくなっていると訴えた。

わたしの症状を簡単に言います。何かと何かの関連性について考えたり話したりする能力を完全に喪失してしまったのです。(…)「精神」「魂」または「肉体」といった言葉を口にするだけで、なんとも言いようのない不快感を覚えるのでした。(…)何か日々の判断を表明するために、口にせざるをえない抽象的な言葉が、腐った茸のように口のなかで崩れてしまうのでした。(…)すべてが部分に、その部分は再び部分へと解体し、もはやひとつの概念で包括できるものがなくなってしまうのです。一つ一つの言葉がわたしのまわりを浮遊し、わたしをじっと見つめる凝固した眼となるのです。わたしもまたそれを凝視せざるをえないのです。それらは、留まることなく旋回し続ける渦であり、のぞきこむと目が眩み、突き抜けてゆくと、その先は空っぽなのです。²⁵

かつてチャンドス卿には、「すべての存在が一つの統一体として見えて」²⁶いた。「精神と肉体の世界が対立しているとは思えず」²⁷、「高貴なものと動物的なもの、芸術と非芸術、個人と社会なども対立しているようには」²⁸思えなかった。だが今の自分にとっては認識の道具であった概念言語がもはや対象を明確に規定することができなくなっている。「抽象的な言葉」を口にすると、それは「腐った茸」のように「すべてが部分に、その部分は再び部分へと解体」する。言語は精神や身体を併せ持った全体的人間を表現できない。それどころか日常的な事物すら統一体として捉えることができない。したがってひとりの個人の中で、知覚するものの感覚的な具体性と認識するものの概念的な抽象性は乖離し、その両者を統合する全体性が個人の存在から失われている。だから「自我」と「世界」も乖離してしまっている。チャンドスは、言葉による部分から部分への解体の連鎖の末にある「空っぽ」を見ている。

この『手紙』の中で語られている、言語による認識の不可能性についての解釈には、ホフマンスタール研究において大きく二つの流れがある。一つはチャンドス卿の告白を作者ホフマンスタール自身の創作活動の挫折の告白と捉える解釈であり、もう一つはこの『手紙』をホフマンスタール自身とは無関係に捉えるものである。

²⁴ Hofmannsthal: Ein Brief. SWXXXI, 45ff.

²⁵ Hofmannsthal: S.48-49.

²⁶ a.a.O., S.47.

²⁷ a.a.O., S.47.

²⁸ a.a.O., S.47.

一つ目の解釈の代表的なものには、リヒアルト・アレヴィン (Richard Alewyn, 1902-1979) の講演録『 Hofmannsthals Wandlung』 (1949) ²⁹がある。アレヴィンによると、 Hofmannsthals は初期の作品、『ティチアの死 Der Tod des Tizian』 (1892) や『第 672 夜のメルヒェン Das Märchen der 672. Nacht』 (1895) の中で社会と無縁に生きる美的生活者を断罪しているが、1902 年に書かれた架空の手紙の体裁を取った『手紙』において若い時期の唯美主義的創作態度からきっぱりと離れ、それまで距離ができていた生活と詩作を一致させる決意を、チャンドスの口を借りて表明した。³⁰

この解釈に沿えば、『手紙』を分岐点として、おのずと Hofmannsthals の創作活動が前期と中・後期に分かれ、 Hofmannsthals の転向に納得がいく。すなわち前期では、抒情詩や実際の上演というよりも朗読用の抒情劇が中心的な創作ジャンルであったが、『手紙』以後の中・後期には、実際の上演向きのギリシア劇翻案や喜劇をはじめとして、音楽や身体表現など、いわゆる言語以外の表現手段と結びついたオペラや、バレエ、パントマイム、映画台本などへと拡がっていったのである。アレヴィンはこの変化を Hofmannsthals の変容と捉え、「寺院から街頭へ」³¹と評したが、この言葉は本来、唯美主義者シュテファン・ゲオルゲ (Stefan George, 1868-1933) が否定的な意味で使ったものである。

糟谷理恵子によると、このような解釈の流れを汲むものに、ブロッホ、レクヴァト、コーベル、キュッパの研究があり、「言語危機」を「認識の危機」と捉えたヴンベルクの研究もこの流れに属するという。³² 彼らは、第 III 章で考察する「前存在 Praeexistenz」と「存在 Existenz」という Hofmannsthals が『アド・メ・イプスム Ad me ipsum』で使用した概念も作品解釈だけでなく、作家自身の人生も投影していると考えている。

これに対して、チャンドスの告白をあくまでもフィクションとして捉える二つ目の流れは、1961 年の H.シュテファン・シュルツ (H. Stefan Schulz) の論文³³に端を発したもので、エーヴァルト・レッシュ (Ewald Rösch) やロルフ・タロート (Rolf Tarot)、ドナル・ダヴィオー (Donals G. Daviau) は、チャンドスの「危機」を Hofmannsthals 自身の伝記的要素と重ね合わせる姿勢への反対の立場をとっている。

このように『手紙』は様々な議論を呼び起こしてきたのだが、1990 年代以後、メディア論や身体論の流行を受けて、さらに多様な解釈が出てきている。例えばヘルター (Andreas Hörter) ³⁴は、『手紙』の中でチャンドスが「筆を折る」と宣言しているにも拘わらず、沈黙について雄弁に語っていることに注目し、 Hofmannsthals 自身の沈黙ではなく、19 世

²⁹ Alewyn, Richard: Hofmannsthals Wandlung. In: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1958.

³⁰ Alewyn: a.a.O., S. 181.

³¹ Alewyn: a.a.O., S. 186.

³² 糟谷理恵子: 『『チャンドス卿の手紙』受容に見る Hofmannsthals 解釈の揺れ』 [『上智大学ドイツ文学論集』 (32)、1995 年]。

³³ Schultz, H. Stefan: Hofmannsthal and Bacon. The sources of the Chandos Letter. In: Comparative Literature 13, 1961.

³⁴ Hörter, Andreas: Der Anstand des Schweigens. Bedingungen des Redens in Hofmannsthals Brief. Bonn 1989.

紀末の時代の雰囲気としての憂鬱を述べているのだと捉え、手紙の最後でチャンドスが予感し到達目標とした「単語一つも知らない」「不完全な語り」というのは、ホフマンスタール自身の課題として提示されたものだという1と2の折衷的な解釈をしている。

最新の研究ではエヴァ・ブローメ (Eva Blome)³⁵のように、チャンドスの症状をヒステリーの症状として分析するものもある。ブローメは『手紙』において、世紀転換期ウィーンで盛んに議論されていたヒステリーと主観の崩壊という二つの問題が交差しているとし、チャンドスの言語不信に起因するいくつかの症状に、失声症、失語症などの精神医学用語を当てはめて分析し、『手紙』の1年後に執筆され、初演直後からヒステリーと結びつけられてきた『エレクトラ』に直接つながる作品だとしている。

これらの『手紙』解釈の流れを考慮した上で、本論ではホフマンスタールが人間や精神活動を細分化させる言葉に不信感を抱きながらも、彼自身がチャンドス卿のように筆を折り、言葉による創作活動を停止したわけではない点に着目し、この『手紙』がホフマンスタールの創作活動における大きな転換点であると考えられる。したがって『手紙』を、ホフマンスタールが1890年代から抱いていた問題意識、すなわち18世紀の啓蒙主義以来、客観性重視の流れで合理主義が広まった結果として、またその一方で19世紀ロマン主義の主観重視のあまり神経過敏になりすぎ、行き詰まった19世紀末の人間と文化の危機的状況を、経験主義を提唱したフランシス・ベーコン (Francis Bacon, 1561-1626) の生きていた16世紀末の時代に託して、チャンドスの仮面を被って書いたものだと解釈する。ホフマンスタールは、過去300年間のヨーロッパの思想界を支配した合理主義が行き詰まった状況を、合理主義の祖とも言われるデカルトの対極にあったベーコンに架空の手紙で訴えたのである。

チャンドスがこの『手紙』の最後で告白している、世界と自分との新しい関係の模索およびチャンドスが将来使うであろうとしている「単語一つも知らない」「未知の言語」は、ホフマンスタール自身が求めた新たな自己と世界の関係および新たな創作手段を示唆するのではないかと考えられる。

これら沈黙した、ときには生命のないものが、愛の存在感に満たされて立ちあらわれてくるので、幸せに輝くわたしの眼は周囲のどんなところにも命を見だしてしまうのです。すべてが、存在するものすべて、思い浮かべるものすべてが、混乱した私の思いに触れるものすべてが、何か意味のあるものであるかのように思えてきたのです。わたし自身の重苦しさ、常に頭がボーっとしている感じさえも何か意味があるにちがいないと思えます。自分の中でも周囲でも、恍惚とした、無限のせめぎあいが起こっているのを感じます。これら互いに照応し合う物質のどの中でも、わたしが流れこんで行けないものはないのです。そのとき私は、自分の身体が、すべてを解き明かしてくれる暗号

³⁵ Blome, Eva: „Schweigen und tanzen“. Hysterie und Sprachskepsis in Hofmannsthals Chandos „Brief“ und „Elektra“. In: (Hg.v. Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler und Gotthard Wunberg): Hofmannsthal-Jahrbuch, Zur Europäischen Moderne. 19/2011, Freiburg 2011, S.255-290.

できているような気がします。あるいは、私たちが心で考えるということをはじめると、全存在に対して新しい、予感に満ちた関係に入っていけるような気がするのです。³⁶ (下線は著者による)

チャンドス＝ホフマンスタールは、それまで気にもとめていなかった、むしろ言葉による抽象思考の範疇から除外されてきた身の周りのものに、新しい命を見だし始める。そして「すべてを解き明かしてくれる暗号でできている」「自分の身体」に関心を示す。頭（理性）でなく、「心で考える」ことで「全存在」や「全世界」との「新しい関係」が築けると予感しているのである。

この「心で考える」とは、ニーチェ（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）の『ツァラトストラはかく語りき Also sprach Zarathustra』（1883-85）の「身体の軽蔑者たち」の章にある「大いなる理性 die große Vernunft」という概念を想起させる。

3. ニーチェの影響

ニーチェは『ツァラトストラはかく語りき』の第一部「身体の軽蔑者たち」で、「身体」を「大いなる理性」と呼んでいる。

身体はひとつの大いなる理性（eine große Vernunft）である。一つの感覚をもった多様体であり、戦争と平和であり、羊の群れと羊飼いである。私の兄弟よ、君が〈精神 Geist〉と呼ぶ君の小さな理性（deine kleine Vernunft）もまた君の身体の道具なのだ。君の大いなる理性の小さな道具であり玩具なのである。君は「自我（Ich）」と言い、この言葉を誇りにしている。しかしもっと大きなものは、君は信じようとしないうのだが — 君の身体とその大いなる理性である。（・・・）感覚と精神とは道具ないし玩具なのだ。それらの背後には、さらに自己（selbst）が横たわっている。³⁷

「大いなる理性」とは、ニーチェの身体論を凝縮するキーワードである。清水本裕によると、ニーチェの「大いなる理性」という考え方は次のように要約される。プラトンからキリスト教を経てデカルト（René Descartes, 1596-1650）以後の近代哲学に至るまで、西洋の思想史的伝統は、身体よりも精神が優位を与えてきたが、ニーチェはこれを逆転させて、身体こそが包括的自己であり、精神は身体のはたらきの一部にすぎないと捉えたという。³⁸ さらに清水によれば、近代人の誇る意識主観としての自我さえも、その根源を問うならば、無数の生命単位の個別の意識—個別の力への意志と言い換えてもよい—から抽象され総合されたものというほかはないが、この抽象や総合を行うものは当の自我ではなく、まさに身体

³⁶ Hofmannsthal: Ein Brief. SWXXXI, S.52.

³⁷ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. KSA4, S. 39.

³⁸ 清水本裕: 「大いなる理性」[大石紀一郎他編『ニーチェ事典』弘文堂 1995年、70頁]。

としての自己となる。ニーチェはこのような意味で、身体こそ「大いなる理性」と言っているという。³⁹

ここでは、ホフマンスタールの言語不信、認識の危機に与えたニーチェの影響を考察する。

ホフマンスタールは、友人でニーチェ信奉者であったルドルフ・パンヴィッツ (Rudolf Pannwitz, 1881-1969) ほどニーチェの思想に完全に共鳴していたわけではないが、若い頃にとくにそのディオニュソス的な世界観に大きな関心を抱いていたことが指摘されている。⁴⁰ 1891年17歳のときにホフマンスタールは「ニーチェは天才だ、彼には僕の考えが凝縮されている」⁴¹と書き、教師デュブレイ (Dubray) の協力を得て『善悪の彼岸 将来の哲学への序曲 *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*』(1886)の仏語訳を計画し、また『人間的な、あまりにも人間的な *Menschliches, Allzumenschliches*』(1878)を読んでいた。⁴² ホフマンスタールの言語不信に発する全体的人間への志向に、ニーチェからの影響があることを示唆するのが、ホフマンスタールが1893年4月と1895年1月に書いたとされる『覚書 *Aufzeichnungen aus dem Nachlass*』である。

悲劇の基礎にある神話:粉々になるまで个体化された世界は統合に憧れる。ディオニュソス・ザグレウスが再生されようとしている。

*Der tragische Grundmythos: die in Individuellen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden.*⁴³

私たちが人類の中に捜し求めているもの: ディオニュソス・ザグレウスの引き裂かれた部分の再統合、苦痛のない部分的な死。これこそ「死して成れ」(『西東詩集』)だ。*Was suchen wir in den Menschen: Vereinigung der zerrissenen Stücke des Dionysos Zagreus, ein teilweises Sterben ohne Schmerz. Dieses » Stirb und werde «* (West-Östlicher Diwan)⁴⁴

ディオニュソス(ローマ神話ではバックスと呼ばれている)は、幼い頃ティターン神の手で八つ裂きにされ貪り食われたが、心臓だけは助かり、のちに再生したといわれる。ホフマンスタールは、このばらばらに「引き裂かれた部分」を粉々に个体化された世界と考え、そ

³⁹ 清水本裕:上掲書、同頁。

⁴⁰ Szabó, László V.: "---eine so gespannte Seele wie Nietzsche" Zu Hugo von Hofmannsthal's Nietzsche-Rezeption. In: (Hg.v. Dirk Hohnsträter, András Masát): *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* 2006, Budapest und Bonn 2007, S. 76. Beyerlein, Sonja: *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper Elektra von Richard Strauss*. Tutzing 1996, S. 35.

⁴¹ Hofmannsthal: *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1891*. GWRAIII, S. 335.

⁴² Steffen, Hans: *Hofmannsthal und Nietzsche*. In: Bruno Hillebrand(Hg.): *Nietzsche und die deutsche Literatur*. Tübingen 1978, S.5.

⁴³ Hofmannsthal: *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1893*. GWRAIII, S.359.

⁴⁴ Hofmannsthal: *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1895*. GWRAIII, S.395.

れらが再統合されることを望んでいる。ホフマンスタールは、言語不信、認識の危機、ヨーロッパ文化に対する危機感という点でニーチェの問題意識を継承している。

ここでニーチェの場合の言語不信を確認する。彼は、『反時代的考察 *Unzeitgemäße Betrachtungen*』(1876)の中でヴァーグナーによる危機の認識を引き合いに出しながら「言葉が病んでいる」⁴⁵と述べている。

現今一般に文明が諸民族を結び合える限りの範囲に広がっている一つの危機の認識がまずヴァーグナーの念頭に浮かんだ。この範囲の到るところで言葉が病気にかかっており、人間的発展の全体の上にこの奇妙な病気の重圧がのしかかっている。言葉は、それがその根源においては全く素直に即応することができた強い感情の動きからできるだけ遠ざかって思想の国という感情との対立物を把握するためには、その到達する最後の段階に絶えず登りつめざるをえなかったが、言葉の力はこのように手足を過度に伸ばすことによって近代文明の短期間のうちに消耗させられてしまった。したがって今では言葉は他ならぬその唯一の存在理由、すなわち最も単純な生の苦境について悩む者相互の意志の疎通をはかることをもはや果たしえなくなっている。人間は言葉ゆえにもはや苦境に際して自己を打ち明けえず、したがって真実に自己を伝達しえない。この状態が臃げに感じられていたときに言葉は到るところで独自の威力となってしまう、これが今やさながら幽霊の腕をもってするように人々を掴み、彼らが本来欲していない方向へ押しやる。彼らが相互に意志の疎通をはかり、合一して一つの仕事をなそうと試みるや否や、一般的諸概念の妄想、いな澄んだ単語の響きの妄想が彼らを捉える。⁴⁶

ニーチェによると、言葉がもはや感情の動きを力強く包括的に表現することができなくなり、また人間相互の深い共感や共鳴を表現することができなくなっている。言葉は本来持っていた感情を生き生きと包括的に表現し、他者と真の意味で相互理解する機能を失い、病んでいると診断された。そのような言葉は、たんに概念や指示内容を伝達するだけの機能に限定され、そのことでかえって、人と人、人と世界、感情と理性を分裂へと追いやってしまうような記号言語にまで格下げされてしまう。

ニーチェは、言葉が「真実の自己を伝達しえない」で「幽霊の腕をもってするように人々を掴み、彼らが本来欲していない方向へ押しやる」という状況に陥っており、これは言葉の「個体化の原理 *principii individuationis*」⁴⁷に起因するという。彼によれば、言葉による

⁴⁵ ニーチェ (小倉志祥訳) : 『反時代的考察』、筑摩書房 1998 年、382-383 頁。Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. KSA1, S.455.

⁴⁶ ニーチェ: 『反時代的考察』上掲書、同頁。

⁴⁷ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. KSA1, S.103. ニーチェの「個体化」の理解には、ショーペンハウアーの影響があることが指摘されている。さらにショーペンハウアーの個体化をもたらす原理はカントにおける直観の形式とされた時間と空間であるという。世界の根底の原-意志が時間と空間において個体化され、われわれ一人の欲望となり、そ

「個体化」の連鎖によって、人間も社会もばらばらになり病んでいくことになる。これは先に引いたホフマンスタールの『手紙』で表わされた、近代合理主義的世界が生み出した概念言語、道具的言語、伝達言語に対する不信感と個と全体の矛盾の表明と重なると言えるだろう。

ニーチェとホフマンスタールでは、このような言語不信に起因する意識、認識の危機感だけでなく、そのような危機からの脱出の糸口の見だし方も似ている。ニーチェは、慣習で使用してきた表現手段は、すべての現実を適切に表現しているわけではないという。⁴⁸ それに応えるかのようにチャンドス＝ホフマンスタールは、「自分の身体が、すべてを解き明かしてくれる暗号でできている」⁴⁹と予感し、「心で考える」ための「沈黙の言語」の可能性を試そうとしている。ホフマンスタールは、チャンドスに「概念を司る言葉」を否定し、「未知の言語」⁵⁰を模索することを宣言させている。

すなわち物を書くだけでなく、何かを考えたりするために私に与えられているように思える言語は、ラテン語や英語でも、イタリア語やスペイン語でもなく、私が単語一つも知らない言語であり、物言わぬ事物が語りかけてくる言葉、もしかすると将来墓の中で、見知らぬ審判者に対して答えるときに使うかもしれない、そのような言葉だからなのです。⁵¹

この「一つの単語も知らない言語」、「物言わぬ事物が語りかけてくる言葉」とはどういうものなのだろうか。具体的な既成の言語ではなく、身体表現などの非言語的表現手段の可能性を探っていたと言えるだろう。詳細は第IV章で考察するが、チャンドスの告白は、そのような非言語表現手段が日常生活の中で息づき、既成のラテン語や英語などヨーロッパ言語による思考ではない何かによって人々が周囲と調和し生活している非ヨーロッパ世界にヒントを求めたことの前兆となっている。

チャンドスは筆を折ったが、作者のホフマンスタール自身はその後も「言語」による創作活動を続けた。ただし彼は『手紙』以後、音楽と結びついたオペラ台本、パントマイムやバレエなど身体表現芸術の台本、映画のシナリオを執筆し、言語以外の表現手段と組み合わせることで全的表現を試みている。また個々の人間が全体性を獲得し、個が全体と矛盾することない社会の生成に貢献することが作家としての使命と考えていたようである。

このような全的表現の追求も、かつてニーチェが考えていたことと近い。ニーチェはこのばらばらになった人や物を再び結び合わせるができるもの、すなわち分裂をもたらす記

の欲望は、原意志の表象が現象界であるのと同じに、さまざまな幻影を表象する。『悲劇の誕生』では、このようなショーペンハウアーの思想構成がギリシア悲劇の構造の説明に用いられている。三島憲一「個体化」『ニーチェ事典』弘文堂 1995年。190頁参照。

⁴⁸ Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne 1, KSA 1, S.878.

⁴⁹ Hofmannsthal: Ein Brief. SWXXXI, S.52.

⁵⁰ Hofmannsthal: Ein Brief. SWXXXI, S.54.

⁵¹ Hofmannsthal: Ein Brief. SWXXXI, S.54.

号言語に取って代わるものは、「舞踊と音と言葉の全体的象徴法 (die ganze Symbolik des Tanzes, des Tones und des Wortes)」⁵²だと述べている。

象徴の新しい世界が必要なのだ。第一に全体的な身体的象徴法が、口や顔や言葉の象徴法だけではなくて、四肢をリズムカルに動かすゆたかな舞踊の身振りが。⁵³

言葉による思考は事物を限定し、理性を増強する。個人の中では精神と肉体が分裂していくだけでなく、各個人が「個」を追求するあまり、人間同士の一体感や回りの世界とのつながりを喪失していく。それに対してニーチェは、処女作『(音楽の精神からの) 悲劇の誕生 Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik』(1872)の中で、病んだ人間や社会を再統合するものとして、かつてギリシア悲劇の中にあったコロス(踊唱隊)による舞踊のリズムや歌、音による陶酔の中での他の人々との一体化を前面に持ち出している。身体から直接発し、理性を介さない舞踊のリズムや歌は、他者と融合し「高次の共同体の一員 (Mitglied einer höheren Gemeinschaft)」⁵⁴となることを可能にするというのである。

ニーチェは、ヨーロッパ近代の芸術がギリシアの造形芸術の秩序や調和を重視するアポロ的⁵⁵な側面だけを強調し、発展させ、そこにキリスト教の二元論が合流したことで、理性尊重の合理主義が蔓延してしまったと批判している。彼によれば、アッティカ悲劇においては、対照的な二つの芸術衝動、すなわち夢の中で美しい仮象を画定するアポロ的なものと、東方から侵入してきた野蛮で陶酔的な酒神バックスと同義のディオニュソス的なものが融和していた。そこで全体の中心に位置していた⁵⁶のがコロスだという。ニーチェは、コロスを「ディオニュソス的に興奮した大衆全体の象徴 (das Symbolik der gesamten dionysisch erregten Masse)」⁵⁷と捉えている。

⁵² Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. KSA1, S.63

⁵³ Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. KSA1, S.33ff. 山口庸子『踊る身体のパシフィック モデルネの舞踊表象』上掲書、58頁参照。

⁵⁴ Nietzsche: KSA1, S.30.

⁵⁵ この用語はショーペンハウアーが『意志と表象としての世界』で使用したものをニーチェが『悲劇の誕生』で引用し使ったものである。

⁵⁶ ここでいう「中心」とは円形劇場における舞台を取り囲む合唱隊席のことであり、舞台ではない。

⁵⁷ ニーチェは『悲劇の誕生』では以下のように述べている。「ギリシア悲劇のコラス(本論文では「コロス」と表記)は、ディオニュソス的に興奮した大衆全体の象徴なのである。(…)このコラスが幻影の中に見るものは、自分たちの主であり師であるディオニュソス神である。したがってこのコラスは、永遠に奉仕するコラスである。ディオニュソス神がいかにかに苦悩し、いかにかに栄光に飾られるかをコラスは眺めているだけである。コラス自体は絶対に行動しない。神に対するあくまで奉仕的な立場であるにもかかわらず、コラスは自然の最高の表現、自然のディオニュソス的な表現である。したがって自然がそうであるように、神託と英知の言葉を語る際には、神に対する感激のうちにある。コラスはまた神とともに苦悩するものとして、自然の心臓部から真理を告げる賢者でもあるのだ。」Nietzsche: KSA1, S.62. 『悲劇の誕生』(西尾幹二訳)、70頁。

コロスの有無は、ホフマンスタールの『エレクトラ』解釈においても重要な視点となるので、少し説明しておかなければならない。ここでいうコロスとは、現代のいわゆる合唱による歌や舞踊とは違う。古代ギリシアの韻文劇においては、詩句を読むことは音楽を行うということと同義だった。ギリシア語の韻文の詩句は、それぞれのリズムや固定した実体的な音を備えていたので、言葉自体のうちに音楽的なリズムが内在していたのである。⁵⁸

ニーチェはこのコロスの踊唱が言葉と統一的人間、円形劇場に喩えた宇宙全体を体現していたと考えたのであろう。⁵⁹このようなコロスにおいては、言葉が個体化を進めるのではない。むしろ言葉に内在する音楽的なリズムが、陶醉を呼び、個が全体へと融解するのを助けていたのである。したがってコロスの有無には、ニーチェが感じていた言語と人間、個人と社会の乖離の問題を解く鍵が隠されていると考えられる。

ニーチェによると、アイスキュロスで頂点を極めたアッティカ悲劇は、エウリピデスで衰退する。アポロ的なものとディオニュソス的なものの和解が破壊されたのが、「美しくあるためには、すべて理知的でなければならぬ (Alles muss verständig sein, um schön zu sein.)」というソクラテス主義者のエウリピデスのときだった。⁶⁰エウリピデスによってもたらされたディオニュソス的なものと合理的なソクラテス的なものという新たな対立によって悲劇が減んだという。すなわちかつての「アポロ的直観」に代わり登場してきた「論理的画一主義」としてのソクラテス的なものによって、ディオニュソス的なものが消滅へと追いやられてしまったと考えているのである。またニーチェは、アイスキュロスとエウリピデスの中間にいるソフォクレスが、悲劇が衰退と崩壊へと向かう分岐点に立っていると考えている。ソフォクレスがコロスの活動領域を狭め、悲劇から音楽を追い払う最初の歩を進めたことで、「悲劇のディオニュソス的な地盤が崩壊しはじめた」からである。⁶¹

⁵⁸ ゲオルギアードス、T.G. (木村敏訳)：『音楽と言語』講談社学術文庫 1994 年、15-16 頁参考。

また中村雄二郎によると以下のように述べられている。「ドイツ語の韻文においては、アクセントが固定されていて、それによって言語の側から音楽を拘束する。しかしギリシア語のように音楽そのものが内在しているわけではない。ドイツ語の場合、アクセントの位置を音楽の強拍に合わせることでさえ守れば、詩句を様々に音楽化することができる。その半面、言語と音楽は離れていくとも言える。

中村雄二郎：『精神のフーガ 音楽の相のもとに』小学館 2000 年、37 頁。

⁵⁹ 中村雄二郎によると「音楽の精神からの *aus dem Geiste der Musik*」「悲劇の誕生 *Die Geburt der Tragödie*」という正式な題名はこのような発想に由来するという。中村雄二郎『精神のフーガ 音楽の相のもとに』上掲書参照。またコロスによる音楽を「ディオニュソス的」と捉えるニーチェの思想には、「個体化の原理」がもたらす意志の否定としての生の悲惨と苦悩を、唯一救うことができるのが芸術、とりわけ音楽であるとしたショーペンハウアーの音楽論からの影響があったといわれる。木前利秋：『悲劇の誕生』[『ニーチェ事典』、514 頁]。

⁶⁰ Nietzsche: KSA1, S.85.

⁶¹ このようなニーチェのソフォクレスに対する見方には、偏見があったことが中村雄二郎によって指摘されている。中村雄二郎『精神のフーガ 音楽の相とともに』小学館 2000 年、33 頁以下参照。しかし 19 世紀後半の音楽史や古代ギリシアに関する知識の状況から考えればニーチェの偏見、誤解も致し方ないと考えられる。

これを近代に移し変えて考えれば、17世紀のデカルト（René Descartes, 1596-1650）以後の二元論的、合理主義的思考の優勢とそれらの行き詰まったホフマンスタールの生きた19世紀末～20世紀への転換期の状況と似ていると考えられる。ホフマンスタールによるチャンドスの『手紙』の宛先がデカルトの演繹主知主義の対極にあった経験主義を提唱したフランシス・ベーコン（Francis Bacon, 1561-1626）であったことの意味がここでも確認されるだろう。

ホフマンスタールがギリシア悲劇の現代的再生の意味をこめて創作した『エレクトラ』翻案の底本にしたのが、アイスキュロスではなく、ソフォクレスの『エレクトラ』だったということにも着目したい。詳細は第II章第1節で述べるが、ホフマンスタールの『エレクトラ』は、ソフォクレスによってコロスが後退したところから始まる。コロスに代わるものとして5人の侍女たちの井戸端会議を劇の冒頭に置き、孤独なエレクトラのモノローグを強調させている。最後にエレクトラが個を捨て全体に身を捧げることで、全体性を獲得するように作劇しているからである。

4. 非ヨーロッパ世界への視線と「オリエント」空間の拡大

前項で考察したように、チャンドス=ホフマンスタールは『手紙』の中で、世界と自分との新しい関係を構築するために、まったく今まで知らなかった言葉を模索すると書いている。ニーチェとホフマンスタールでは、その模索の方向が「オリエント」に向けられているという点でも共通している。ニーチェは、太陽神アポロに対して、それまで同じ古代ギリシア芸術のもう一方の側面である異教的として排斥されてきた豊穡と酒の神、東方から来たとされるディオニュソスを、陶酔、解放、激情的芸術を象徴する神として、根源的一者（das Ur-eine）⁶²として持ち出した。個体化の連鎖によってばらばらになった個が再び「一体化」され、さらに共同体の全体性を獲得するために、ギリシア悲劇のディオニュソス的な側面、すなわち古代ギリシアのオリエント的な側面を重視したのである。

ニーチェのこのような古代ギリシアの「オリエント」的側面への関心⁶³は、ヨーロッパを再生するための「外側」からの視線となってあらわれる。

⁶² 三島憲一：「根源的一者」[『ニーチェ事典』204頁]によれば、本来ショーペンハウアーがカントの物自体とのアナロジーで考えた世界の究極的な根拠を指す言葉である。

⁶³ 大石紀一郎：「日本」[『ニーチェ事典』461頁]によれば、ニーチェはショーペンハウアーを通じてインドの仏教思想にも関心を傾けることになったという。ただしニーチェは中国には否定的な意見しか持っていなかった。また日本については、熱狂的な日本趣味の画家、ラインハルト・フォン・ザイトリッツから情報を得ている。ニーチェは、「悲劇へつめかける今日の日本人」という表現を使っている。概してニーチェは、当時の一般的な美術品収集に代表される日本趣味とは違い、「過酷な生を素朴に肯定する高貴な民族」として日本人を捉えていたという。

(漂泊者)は語る。⁶⁴ — わがヨーロッパの道徳性を一度遠くから見て、それを他の、過去の、もしくは未来の道徳性と比較するためには、ある町の塔がどのくらい高いのかを知りたくなった漂泊者のようにしなければならない。— そのためには漂泊者はその町を出ていくのである。〈道徳的偏見についての考察〉は、それが偏見についての偏見にならないためには、道徳の外側に立つことが前提となる。つまりなんらかの善悪の彼岸であって、そこまでわれわれは上り、攀じ、天翔けていかなければならない。— いずれにせよ、ともあれわれわれの善悪をこえたところの彼岸、一切の〈ヨーロッパ〉からの自由がだいじだ。⁶⁵

このようなニーチェの「外側」からの視線、いかえればヨーロッパの「相対化」は、のちに「神は死んだ」という断定的な言葉によるキリスト教の神の否定へとつながっていく。⁶⁶「言葉が病んでいる」と訴え、ヨーロッパ文化の中に個体化の連鎖によって行き着いた「虚無」を見たニーチェが求めたものは、18世紀古典主義者が見ていたものとは違う、もう一つのギリシアであり、個と個が陶酔の中で融解しあいながら大きな全体へと合一されるオリエント的古代ギリシアだった。

一方、ホフマンスタールも第II章第2節で考察する『恐れ/対話』で、このような始原的ギリシアにおいてリズムによって陶酔しながら個が他者と解け合う瞬間を描き出している。ホフマンスタールは言語による認識の不可能性を近代ヨーロッパ文化の危機とみなし、その危機克服の手がかりを、ヨーロッパの外部、すなわち非ヨーロッパ世界に見いだそうとしている点でニーチェの継承者だったと言える。

ただしホフマンスタールはかつてヨーロッパにありながらも失われてしまった根源的なものを、ギリシアを経由してさらに東の「オリエント」に、それもニーチェよりもさらに拡大された、中国や日本までも含むオリエントに求めていたと考えられる。この「オリエント」空間の範囲が広がったことには、19世紀後半に急激に発達した交通網による人の交流や物流、ジャポニスムの流行なども影響していると考えられる。このことについては、第III章で考察する。

5. 第二次ギリシア復興におけるオリエント的側面の重視

これまでニーチェとホフマンスタールに共通する、言語による個体化の連鎖が引き起こした認識の危機意識について、その危機克服の手がかりを非ヨーロッパ世界に求めていたことでも二人は共通しているのではないかという仮説を検討してきた。ここではホフマンスタールの『エレクトラ』を含むギリシア劇の「現代的再生」の根底にある、ギリシアのオリエント的側面からの読み直しがどのようなものだったのかについて検討する。そのため

⁶⁴ 原書では、強調体であるが、本論ではゴシック体で示す。

⁶⁵ Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*. KSA3, S. 632f.

氷上英廣: 『ニーチェの顔』岩波書店、1976年、76頁を参照した。

⁶⁶ 氷上英廣: 『ニーチェの顔』岩波書店、1976年、76頁

にまず、19世紀後半のオリエントに関する考え方に大きな影響を与えた第二次ギリシア復興について述べておきたい。これは18世紀末のゲーテの『タウリス島のイフィゲーニエ Iphigenie auf Tauris』(1790)やヴィンケルマンの作品から古典文献学の代表的存在ヴィラモーヴィッツ＝メレンドルフ(Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, 1858-1931)にいたる明るく明晰で合理的で人間愛に満ちたギリシアというイメージに対し、ニーチェが先述した処女作『(音楽の精神からの)悲劇の誕生』により異を唱えたことに始まる。それまでの古典主義的ギリシア観に対するラディカルな異議申し立てとも言えるだろう。

ニーチェは『悲劇の誕生』の中で、ギリシア悲劇によって体現される、情念や情動のような人間精神内部の奔放かつ不透明な衝動が、音楽の中の力動性を通して芸術的形象へと昇華され結実する過程にこそ、古代ギリシアの本質が存在すると主張する。つまりギリシア悲劇には典型的な「アポロ的なもの」と「ディオニュソス的なもの」の融合が、「夢」と「陶酔」の結合として現れている。「明るく明晰なギリシア」という伝統的なギリシア像から明らかに逸脱するニーチェのディオニュソス的なものを重視するギリシア像には、古代ギリシア文明の中に潜在した非ヨーロッパ的な要素、つまり「オリエント的」な要素の復権、再生という意味が含まれていた。バイヤーライエンによるとギリシア悲劇の捉え方との関連で用いられているこの「アポロ的なもの」と「ディオニュソス的なもの」という両概念は、19世紀から20世紀転換期における古代ギリシアをめぐる文化政治的な議論へとつながる。

67

ニーチェのいうディオニュソス的、陶酔的な自己犠牲の中で達成された個人の解消という状態は、ホフマンスタールの『恐れ』のライディオオンや『エレクトラ』のディオニュソス的な踊りの中での自己犠牲的行為と直接関連している。この点については、第II章の第2節、第IV章の第4節で考察する。

ニーチェは20世紀の心理学につながるもう一つの課題を提示した。すなわちそれまでの「美への欲求」に対立する様々な欲求の解明、つまり醜いものに対する欲求、より古いヘレネス(古代ギリシアのHellasの民)の悲観主義への厳しい意志、悲劇的な神話、存在の基礎にあるあらゆる恐ろしいもの、醜いもの、謎めいたもの、絶滅していくもの、悲運等々への欲求の解明である。これらはニーチェにおける「ディオニュソス的なもの」と同義であり⁶⁸、次項で考察するホフマンスタールによって現代的に再生されたギリシア劇の描写にも、そのような傾向は見られる。

第二次ギリシア復興に寄与し、ホフマンスタールにも影響を与えたもう一人の人物は、ヨハン・ヤーコブ・バッハオーフェン(Bachofen, Johann Jakob, 1815-1887)である。

⁶⁷ Bayerleien, Sonja: a.a.O., S.47.

⁶⁸ ニーチェは『ギリシア悲劇の根源』の中で、「これまで人類の中で最も優等生で、最も美しく、誰もがうらやむような、生きることへの誘惑を最も強く感じさせる人々、つまりギリシア人が—よりもよってギリシア人が何故に悲劇を必要としたのだろうか?」と述べ、さらにギリシア精神の「ギリシアの明朗さ」はたんなる黄昏の輝きにすぎなかったのではないかと問うている。Nietzsche: KSA1, S.12.

バッハオーフェンはニーチェ同様、それまで支配的だった母権制から父権性への変革が起こったとされるギリシア古典期以前にあったアルカイック前古代期 (BC6~5 世紀) を研究している。バイアーラインによると、ホフマンスタールとの関連でいえば、バッハオーフェンは古代ギリシアの「エレクトラ」素材を母権制から父権性への変革と捉え、古い母権制の克服への神話学的な転換点だと考えているという。⁶⁹

ホフマンスタールはバッハオーフェンの著作を4冊⁷⁰所蔵しており、そのうちの1冊『母権制』は20歳頃から読んでいた。新町貢司は、ホフマンスタールの『第672夜のメルヒエン』(以下『メルヒエン』と略記)へのバッハオーフェンの『母権制』からの影響を詳細に考察している。⁷¹この作品で主人公の「商人の息子」が夢見る「いにしへの偉大な王」には、西洋的父権の体現者である「アレクサンダー大王」が示唆されている。バッハオーフェンによれば、アレクサンダー大王の東方遠征は、東洋的母権制と西洋的父権制という二つの原理の邂逅を意味するという。新町は、このバッハオーフェンの考えをもとに、『メルヒエン』における女性の登場人物への『母権制』の影響を考察している。たしかに、『メルヒエン』の最後で「商人の息子」が東洋的母権制の匂いを感じさせるような女性たちによって破滅していくことは、東洋的母権制から父権制への移行を進歩と捉え、母権制を無視した西洋的父権制が受けた罰とも解釈できるだろう。

バッハオーフェンの『母権制』がホフマンスタールに与えた影響は、『エレクトラ』の中でエレクトラが母クリテムネストラのことを「すべてを吐き出し、飲み込んでしまう海」に喩えている箇所にも見受けられるが、詳細は第II章第1節で述べる。

ホフマンスタールに影響を与えたバッハオーフェンの著作のうちのもう1冊は、1920年代のバッハオーフェン・ルネサンスの火付け役となったといわれる選集『東洋と西洋の神話 Der Mythos von Orient und Occident』である。この本にはアルフレート・ボイムラー (Alfred Baeumler, 1887-1968) が300頁にもわたる序文を書いており、ホフマンスタールの書き込みや傍線はボイムラーの序文の部分に集中している。トーマス・マンが「実

⁶⁹ Bayerlein, Sonja: a.a.O., S.49.

⁷⁰ ホフマンスタールが所持していたバッハオーフェンの著書で、現在フランクフルトのFDH内ホフマンスタール資料室に保管してあるものは、著者の以下のとおりである。

- ① Bachofen, Johann Jakob: Autobiographische Aufzeichnungen. (Hg. von und mit einem Vorwort von Hermann Brocher) Sonderabdruck aus dem Basler Jahrbuch 1917.
- ② Bachofen, Johann Jakob: Das lykische Volk und seine Bedeutung für die Entwicklung des Altertums. (Hg.v. Manfred Schräter), Leipzig 1924.
- ③ Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. 2. unveränderte Auflage. Mit 9 Steindruck Tafeln und einem ausführlichen Sachregister. Basel 1897.
- ④ Bachofen, Johann Jakob: Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J.J. Bachofen. Mit einer Einleitung von Alfred Baeumler. Schräter, Manfred (Hg.), München 1926.

⁷¹ 新町貢司:『第672夜のメルヘン』におけるアレクサンダー大王のモチーフと『母権制』 [『オーストリア文学』第16号、オーストリア文学研究会 2000年、34~40頁]。

におもしろい本」で「俗受けする」と言ったこの本は 20 年代の知識人の間で話題を呼んだ。⁷²それは「ボイムラーがニーチェを新しいロマン主義的思潮の立役者からひきずり降ろし、その代りにバッハオーフェンの母権制を再評価するものだった」からだといわれる。⁷³ホフマンスタールはこの書が刊行された 1926 年に読み、同年行われた人文ギムナジウム同窓会祝典で「古代の遺産 *Vermächtnis der Antike*」と題する講演でバッハオーフェンを示唆するようなことを述べている。

ギリシア悲劇作家の作品の土台に流れ込んでいる暗い太古の神話は、長い間埋もれていた驚異すべきスイス人の中に、その解釈者を見いだした。彼の著作には、かつて古代の生の領域で、オルフェウスの神話からビザンチンの後裔が伝えた神話的逸話までの、この精神世界「全体」が繰り広げられている。⁷⁴

ホフマンスタールはまたこの講演の別の箇所「私達の内なる生を孕んだ精神世界、私達の内なるオリエント」⁷⁵とも述べている。また 1924 年に書かれ、1928 年に初演されたオペラ『エジプトのヘレナ』（台本：ホフマンスタール、音楽：R.シュトラウス）については、「ヨーロッパの代表者としてのメネラス・・・オリエントとヨーロッパの間の調停者」⁷⁶と書いている。ホフマンスタールがオリエントに自分たちの原点を見だし、西洋と東洋との融合を理想としていたことは明らかである。⁷⁷

ホフマンスタールがオリエントに求めたのは、キリスト教的ヨーロッパおよび近代合理主義に基づいた二元論的思考や理性偏重、合理主義がもたらす人間の徹底的な「物質化」の氾濫する中でヨーロッパが喪失してしまったもの、キリスト教的ヨーロッパや近代合理主義によって排除され隠蔽されてきたヨーロッパ人のもう一つの原点とも言えるだろう。次節で扱うギリシア悲劇の翻案は、今まで見てきたような第二次ギリシア復興の流れを汲んだものなのである。

6. ギリシア悲劇の「現代的再生」

ホフマンスタールは、1903 年から 04 年にかけてギリシア悲劇の翻案、すなわち『エレクトラ』⁷⁸、『オイディプス王』、『オイディプスとスフィンクス』に集中的に取り組んでいる。

⁷² 上山安敏：『神話と科学 ヨーロッパの知識社会 世紀末～20 世紀』岩波書店 2001 年、332 頁。

⁷³ 上山安敏：上掲書 同頁。

⁷⁴ Hofmannsthal: *Vermächtnis der Antike*. GWRAIII, S.16.

⁷⁵ Hofmannsthal: a.a.O.

⁷⁶ Hofmannsthal: *Ad me ipsum*. GWRAIII, S.623.

⁷⁷ さらにニーチェと親交のあった古典文献学者で宗教学者であったエルヴィン・ローデ (Erwin Rohde 1845-1898) は、『*プシケーPsyche*』(1925) の中で古代ギリシアにおける「魂の礼拝と不死への信仰」を研究している。ローデの視点もまたホフマンスタールの『*エレクトラ*』に示唆を与えたといわれる。Bayerlein: a.a.O., S. 49.

⁷⁸ 『*エレクトラ*』は、1903 年 10 月 30 日ベルリンで初演されている。

これら三作品は、マックス・ラインハルト (Max Reinhardt, 1873-1943) の演出による舞台を想定したものである。批判版全集によるとホフマンスタールは、1903年5月初旬にマックス・ラインハルト率いるベルリン小劇場のウィーンでの引っ越し公演でゴーリキー (Maxim Gorki, 1868-1936) の『どん底 Nachtasy』を見て、主演のゲルトルート・アイゾルトに惚れ込み、朝食をラインハルトと共にした席で、ラインハルトの劇場のためにアイゾルト主演を想定した『エレクトラ』翻案劇を書くことを約束したという。⁷⁹ホフマンスタールとラインハルトには、ギリシア悲劇の現代的再生という共通の理想があった。ギリシア悲劇を現代的に再生するとはいかなる意味を持っていたのだろうか。

(チャンドス卿の)『手紙』で示唆されたように、現実との生き生きとした接触を失ってしまい、^{クリシェー}常套句と化した言葉は物事の核心に迫るには不十分であると考えたホフマンスタールは、存在の根源性、全体性をまるごと表現しうる媒体としての神話に着目する。しかし同時に、神話に本来備わっている普遍的な力を呼び起こすためには、当時流行していた歴史主義の枠組みから神話を解放しなければならないと考えた。ホフマンスタールがラインハルトに、なぜラインハルトのレパートリーにギリシア悲劇がないのかと尋ねたところ、彼から「既存の翻訳や翻案にはギプスで固められたような窮屈さがあり、嫌気がさしている」という答えが返ってきたという。⁸⁰これは、序論で提示した松居宛ての手紙の中で、ホフマンスタールが「古代を土台にしていますが、古代の設計図に従っているのではありません」と書いていることの裏付けとなる。「ソフォクレスからの自由な一幕翻案劇 *Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles*」⁸¹という『エレクトラ』のサブタイトルが示すように、ホフマンスタールはギリシア悲劇を自由に扱いたかったのである。ホフマンスタールが目指したのは、神話の粗筋をたんになぞることではなく、「神話の嵐を新しく作り出し、血液から影を生じさせる」⁸²ことだった。そのためには諸芸術に何度も擦り切れるほど使われることで、古びてしまった神話を、改めて原型から再構成し、そこに「モデルネ」の持つ現代性、アクチュアリティを付与する必要がある⁸³。同時にそれはゲーテやヴィンケルマンによって推奨された人文主義のもとにあるアポロ的なギリシア観に反旗を翻すものであったのである。

ホフマンスタールがそう考えていたことは、1904年7月17日の日記に、「イフィゲーニエとは対照的なものを作り出してみたい。言葉の及ばないところの何ものかを。この典雅な作品 (著者注:イフィゲーニエのこと) は、改めて読んでみると私には、おかしいほどの人道臭さを感じる」⁸⁴と書いていることからわかる。この「イフィゲーニエ」とは、死んだ

⁷⁹ SWVII: S.307.

⁸⁰ Worbs, Michael: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse in Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main 1983, S.274.

⁸¹ 『エレクトラ』の正式な題名は„Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles“である。

⁸² SWVII:S. 368.

⁸³ Vgl. Brittnacher, Hans-Richard: *Hofmannsthals Elektra. Rückblick auf den Mythos als Vorgriff auf die Moderne*. In: Janz, Rolf-Peter (Hg.): *Faszination und Schrecken des Fremden*. Frankfurt a.M. 2001, S.160.

⁸⁴ SWVII: S.400.

はずのイフィゲーニエがタウリス島で弟オレストと劇的に再会する純真な愛に満ちたゲーテの『タウリスのイフィゲーニエ』であることは言うまでもない。彼は『エレクトラ』を作るにあたって、古典古代の再生の模範とされてきたゲーテのこの作品に反旗を翻すと言っているのである。

ホフマンスタールは当時シュニッツラーに宛てた手紙の中で、「ほんとうに残酷な舞台に仕上げたい」⁸⁵とも書いている。これは先述のギリシア悲劇の「現代的再生」に、ニーチェやローデからフロイトへと流れた心理学的視点を取り入れることが含まれていたことを意味する。当時心理学領域では、近代的な理性中心主義によって抑圧され、隠蔽されてきた意識下の欲動や情動の要素への着目が集まっていた。ニーチェは『この人を見よ *Ecce homo*』の中で「ディオニュソス的なもの」を「悲劇作家による心理学への架け橋」と理解している。

恐怖や同情から脱出するためでなく、また危険な情動を激しい怒りを爆発することによって消すためではなく—アリストテレスはそう誤解したのであるが—、恐怖や同情を飛び越えて、自分らしく生成したいという永遠の欲望のために、**消滅する**際にもそこに内在する**欲望**のために。⁸⁶

アリストテレスは、ギリシア悲劇にある残酷性や悲劇性を浄化作用（カタルシス）とみなした。しかしニーチェは、人間の心の奥底にある欲動、残酷さ、情動を抑制するのではなく、人間性の一面として肯定した。ホフマンスタールもそれを現代性として表現することで継承したのである。

またホフマンスタールが『エレクトラ』を執筆したのと同時期、すなわち1903年に出版されたヘルマン・バルの『悲劇的なものについての対話』は、世紀転換期における古代のイメージの心理学化の頂点に立つ作品とされている。⁸⁷この対話の中でバルは、古代ギリシア文明の均整のとれた明澄性の奥に、衝動の抑圧と噴出というフロイトがヒステリー現象に見いだしたものと同種のダイナミックな心の動きを見いだすことによって、同時代の心理学視点と古代ギリシアとの類似点を見いだしている。バルはすでにニーチェによってアリストテレスとは違った角度から肯定され、心理学的に認められたギリシア悲劇のカタルシス作用を、精神分析的な観点から再度新しく解釈しているのである。

ギリシアの文化全体がヒステリー周辺に忍び寄せられ包囲されてしまっていた。私たちにいたるところでヒステリーが待ち伏せしているのが見える、いたるところでヒステリーが喉をならしているのが聞こえる。神話はヒステリー満載である。私たちは底

⁸⁵ Hofmannsthal, Hugo von / Schnitzler, Arthur: Briefwechsel.(Hg.v. Therese Nickl, Heinrich Schnitzler), Frankfurt am Main 1964, S. 23.

⁸⁶ Nietzsche: KSA6, S.312. 太字による強調は原文に従った。

⁸⁷ Bayerlein, Sonja: a.a.O., S. 50.

抜けに明るい言語からも透けて感じ取る(…)でも当時はまだ、国民は自分たちのヒステリーを大々的に「解消」させてくれるような仕掛けを考え出すゆとりがあった。実際のところ悲劇は、あの二人の医者(原注:プロイアーとフロイトのこと)と同じことをしようとしているのだ。悲劇は、文化で病になった国民に、かれらが思い出したがないこと、かれらが隠している悪い情動を思い出させる。文化人に成りすましている人の中に、かつなお野蛮人が歯を軋ませながら潜んでいることを思い出させる。そして野性を鎖から解き放ち存分に暴れさせる。するとその人は、忍び寄る暗い情動の霧やガスから解放され、興奮したことで鎮められ、柔軟になって良俗の世界に戻っていきけるのである。⁸⁸

「毒をもって毒を制す」といわれるように、悲劇の中にある恐怖、残酷、怒りなどの「暗い情動」を直視することで、心が浄化される。ホフマンスタールもこのような考え方をギリシア悲劇の現代的再生に取り入れようとしたのだろう。彼にとってのギリシア神話の現代的再生は、「老朽化した、蓄積された蘊蓄ではなく、私たちのうちなる生を孕んだ精神世界、すなわち真の内なるオリエン特、開かれた、変質することのない秘密」⁸⁹である素材を、独自の手法で現代に蘇生させることであつた。

ホフマンスタールにとって、古代は自己認識の場所であつた。ギリシアの神話学、その中の人物達の世界が、現在の人間が忘れてしまった暗い心の奥底に気づかせてくれる鑑として作用するようにする。それが彼のギリシア悲劇の現代的再生の意図だったのである。

第2節 ドイツ語圏のオリエンタリズムとホフマンスタール

1. オリエンタリズム

前節では、ホフマンスタールの『手紙』で表明された言語不信には、ニーチェの問題意識が継承されていることを考察した。さらにホフマンスタールがこのような危機からの脱出のヒントを、古代ギリシアの非ヨーロッパ的側面、オリエン特的側面に求めた点でも、ニーチェの延長線上にあつたことを確認した。

この節では、ホフマンスタールの創作活動にとっての「オリエン特」という表象の意味を明らかにする前段階として、まず「オリエン特」および「オリエンタリズム」という言葉の持つ意味を明確にし、その上でドイツ語圏におけるオリエンタリズムの歴史を概観し、それがホフマンスタールに与えた影響を考察する。

本来「オリエンタリズム Orientalism」という言葉は、近代ヨーロッパにおける文学・芸術上の風潮の一つで、「東洋趣味」の意味のことであつた。すなわち非西欧的世界の一括的呼称である「オリエン特」に対するヨーロッパ人の好奇心や憧れを指し、「東洋学

⁸⁸ Bahr, Hermann: Dialog vom Tragischen. Berlin 1904, S.21.

⁸⁹ Hofmannsthal: Vermächtnis der Antike. GWIII, S.16.

「Orientalistik」の意味でも使われていた。しかしエドワード・サイードの『オリエンタリズム』(1978)⁹⁰に代表される「オリエンタリズム」批判以後、従来の文学・芸術上のオリエンタリズムも、サイードのいう「西洋の東洋に対する文化支配の様式」という定義から完全には逃れられなくなってしまった。文学作品や芸術作品に「オリエンタリズムの～」という修飾語がついた場合、作品そのものの美的価値とは関係ない判断基準で見られ、作品そのものが格下げされることもある。そうすると18世紀から20世紀初頭にかけて生み出された無数の「オリエンタリズム」を題材とする音楽、美術、文学領域の芸術作品、さらには「東洋学 Orientalistik」「日本学 Japanologie」などの学術研究の成果も、正当な評価を受けることなく、「西洋の東洋に対する文化支配」の例になってしまいかねない。本論で扱うホフマンスタールの創作活動も、その問題を含んでいる。極論を言えば、根底にサイードのいう自民族中心主義(エスノセントリズム)が働いている以上、西洋で発展したディスクールを使用して西洋以外のものを扱ったものはすべて、否定的な意味での「オリエンタリズム」の一言でかたづけられてしまう危険性がある。この点に「オリエンタリズム」概念を扱う難しさがある。

そもそも「オリエンタリズム」という言葉自体が不思議な概念である。ラテン語の *oriens* は「起きる、表われる」の意味の動詞 *orior* の派生語で「日の出の太陽」を表し、*occidens* 「日没の太陽」の対語である。彌永信美の『幻想の東洋』⁹¹によれば、この対語関係にすでにキリスト教的考え方が反映されている。つまりキリスト教世界では、「今」は「どちらかというところと終末に近い現在」として意識され、自分たちのいる場所を「今」という基準にすれば、自分たちより「東方」が「オリエンタリズム」となる。そもそも丸い地球には南北の極があるが、東西の極がないので、東と西を分ける境界線は実際には存在しない。彌永は、世界を「西方」と「東方」に分けて考えるオリエンタリズム的世界観が成立したのは、帝政時代のローマにおいてだろうと推測する。⁹²彌永によれば、BC1世紀から4世紀の帝政時代のローマと11~12世紀以後の中世ラテン世界という二つの時代は、「西方」(ヨーロッパ)が、みずから一つの世界として認識し、他の地域へ拡張していこうとした時代だった。このような状況において、自己である「オクシデント」が他者である「オリエンタリズム」を作り出したとすると、そこには最初から他者に対して「見知らぬもの」「異質なもの」といった意識が働いていることになる。この二分法がさらに進めば、自分たちの文明に対する野蛮、中心に対する周辺、「真の宗教の信仰者」に対して「異教徒」などの形をとることになるという。⁹³

ところで「オクシデント」側の「オリエンタリズム」への対応は、「中近東」に対してと「極東」に対してでは違いがあるし、時代によっても違っている。例えばゲーテやモーツァルトの活

⁹⁰ Said, Edward W.: *Orientalism*. New York 1979. ドイツ語訳、日本語訳は以下のとおり。Said, Edward W.: (Übers. v. Liliane Weissberg): *Orientalismus*. Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1981. エドワード・W・サイード:『オリエンタリズム 上・下』(板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳)、平凡社1993年。

⁹¹ 彌永信美:『幻想の東洋』上掲書、2005年。

⁹² 彌永信美:上掲書、34頁。

⁹³ 彌永信美:上掲書、33頁。

躍した 18 世紀末古典主義の時代とロマン主義を経たニーチェやホフマンスタールの 19 世紀末では、「オリエン特」に求めたものや姿勢にも変化が生じている。パレスチナ人で少数派キリスト教徒であったサイードのオリエンタリズム批判は、主にアラブ・イスラム世界に対する差別的オリエンタリズムを扱っているのであり、サイードの研究が大きな波紋を及ぼしたからとはいえ、従来のオリエント学や「オリエント」を扱った無数の芸術作品がすべて彼の定義で片付けられるべきではない。本論では、むしろサイードのオリエンタリズムの定義に対して異議を申し立て、ヨーロッパの芸術を豊かなものにし「オリエント」のポジティブな側面に光を当てたジョン・M・マッケンジーの考えを、考察の拠り所としたい。すなわち東洋と西洋の「文化的相互参照」⁹⁴や工業化からの文化的解放、東洋からの新たなインスピレーションによる西洋側の芸術の活性化という積極的な側面である。⁹⁵ホフマンスタールの場合、マッケンジーが指摘している点がぴったりと当てはまる。第 2 章で考察するが、ホフマンスタールが「日本」に見ていたものは、近代化の歪みで生じたヨーロッパの文化的危機からの解放のモデルとしてのユートピア世界であり、本論文における『エレクトラ』の日本公演をめぐる考察は、まさにホフマンスタールの西洋側と松居松葉の日本側の「文化的相互参照」の比較考察に他ならない。またエレクトラの踊りは、第 IV 章で述べるように、東洋の踊りにインスピレーションを受けて書いたものと考えられる。

それでは、ホフマンスタールはサイードの言うオリエンタリズムとはまったく無縁なのかといえば、間接的な影響を受けていることは否定できないだろう。西洋がオリエントに憧れる気持ち、自分たちのルーツとしてオリエントを称賛する動きの背後には、サイードが言う意味での「疎外」したものへの後からの贖罪意識が働いているのではないかと思われるからである。サイードの考え方に基づくと、オリエントを扱ったもので彼の定義する「オリエンタリズム」から逃れているものはないということになる。⁹⁶サイードによれば、「真理」への意志としての「東洋」研究の欲求が一連の知識を生み出し、その知識が権威・権力となって「西洋」による「東洋」への植民地主義的コントロールを可能にしているのである。⁹⁷ドイツ・オーストリアは、東洋との実際の接触をあまり持つことなく「オリエント像」を膨らませていったが、東洋に対する優勢意識の潜む知識という権威・権力の点で考えれば、英仏と通底していると言えるだろう。

また「オリエント」側も、オクシデントにおける「オリエント」像形成に自ら加担している点は見逃してはいけない。本論第 IV 章で扱う川上音二郎、貞奴による川上一座の公演がまさに、「セルフ・オリエンタリズム (Self Orientalism)」⁹⁸の一例であろう。たとえば川

⁹⁴ ジョン・M・マッケンジー (平田雅弘訳) : 『大英帝国のオリエンタリズム』 ミネルヴァ書房 2001 年の解説 (345 頁) より引用。

⁹⁵ 上掲書、同頁。

⁹⁶ サイード: 『オリエンタリズム』 上巻、57 頁。

⁹⁷ 小暮修三: 『アメリカ雑誌に映る〈日本人〉オリエンタリズムへのメディア論的接近』 青弓社 2008 年、19 頁。

⁹⁸ 小暮修三によれば、ガヤトリ・C・スピヴァク (Gayatri C. Spivak) は「自己他者化 Self othering」という概念を使って、セルフ・オリエンタリズムを説明している。スピヴァク

上夫妻は、欧米人の求める「日本」を満足させ、喜ばせるために、不自然なまでに「ハラキリ」を舞台に取り入れた。このような意味でも、川上一座の旋風を通じて日本像を形成したと思われるホフマンスタールは、サイードの言う「オリエンタリズム」と無関係ではないだろう。⁹⁹

したがって本論では、ホフマンスタールもサイード的な意味における差別的オリエンタリズムの影響の皆無ではないことを意識しながら、オリエントを扱った作品を異文化理解、「文化的相互参照」の例として扱い、従来の文化交流史の側面から見直し、ドイツ語圏におけるオリエンタリズムの歴史、ホフマンスタールのオリエンタリズムについて考察する。

2. ドイツ文学におけるオリエント像の変遷

1927年10月に書かれ、ホフマンスタールの死後発見された『覚書』の中には、詩人の役割について次のような件りがある。

Funktion der Dichter: das Heranbringen fremder Welten, um durch neue
Ingredienzien dem Nationalgeist größere Mächtigkeit seiner selbst zu geben. ¹⁰⁰

詩人の役割:新しい要素によって国民の精神に、さらに一層大きな力を与えるために未知の世界を運んでくること。

この文の後でホフマンスタールは「新しい要素」の一例として「ゲーテのオリエント趣味 (Goethes Orientalism)」¹⁰¹を挙げている。ゲーテの「オリエント趣味」と言えば、『西東

によると被植民者はオリエンタリズムの視線にさらされることでその意味作用システムのなかでの言説行為を通して自らを表現せざるをえず、したがって自分を「他者」として(再)構築しているという。『アメリカ雑誌に映る〈日本人〉』(21頁)

⁹⁹ 小暮修三の上掲書によれば、サイードの「東洋」は単なる地理的区分を示す言葉ではなく、西洋による政治的・文化的構築物である。そしてヨーロッパ文化は、「一種の代理物であり隠された自己でさえあるオリエントからみずからを疎外することによって、みずからの力とアイデンティティを獲得した」のである。サイードは、オリエンタリズムを、「東洋についての記述を行い、その見解を権威化することによって(略)東洋を取り扱う集団機構、すなわち東洋を支配し、再編し、自らの権威をもつための西洋の様式」と見なす。オリエンタリズムの本質として、西洋と東洋のあいだを、西洋の優越性と東洋の劣弱性との間への強い確信に基づいて区別することであると指摘している。この意味で、サイード自身が言っているように、オリエンタリズムとは、ミシェル・フーコーのいう、知識/権力(サヴォワール *Savoir*=プヴォワール *Pouvoir*)によって、ある特定の真理の付置(エピステーメ)を構成するために生み出された言説装置(ディスクール)の例として位置づけることができるという。そのように考えると東洋学やオリエントを題材にした文学作品が、学問や芸術という形をとりながら、西洋による東洋の帝国主義的支配を正当化しようとする言説装置として現われることも入ることになるだろう。

¹⁰⁰ Hofmannsthal: *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1927*. GWRA III, S. 590.

¹⁰¹ ここでホフマンスタールはドイツ語の *Orientalismus* ではなく、*Orientalism* という英語を使っている。*Orientalism* の言葉の定義とその変遷については、第2節で詳しく述べる。

詩集 *West-östlicher Divan*』を想起されるが、ゲーテは、『西東詩集』執筆中に出版者コッタに宛てた手紙の中で、この詩集のことを「私のオリエンタリズム」¹⁰²と呼んでいる。またやはりコッタに宛てた別の手紙では、『西東詩集』についての考えを以下のように述べている。

私はずっと以前からひそかに〈オリエント文学〉に取り組んでおまして、もっと慣れ親しむために、東洋の考え方や手法を使って幾編の詩を作りました。そのさいの私の目論みは、楽しい方法で、西洋と東洋、過去と現在、ペルシア的なものとドイツ的なものとを結び、両方の風習と考え方を重層的に絡み合わせることでした。¹⁰³

ゲーテの手紙からは、「西洋と東洋、過去と現在、ペルシア的なものとドイツ的なものを結び」合わせたいという、オリエントに対する好意的な感情が読み取れる。そしてこれは前述のホフマンスタールが詩人の役割として「新しい要素」を取り入れ、「国民の精神に、さらに一層大きな力を与えるために未知の世界を運んでくること」と覚書に記したことと重なる。ホフマンスタールが尊敬していたゲーテは、ホフマンスタールの 100 年前に同じ考えを持って創作していたのである。

しかしこの「オリエント」の内容や意味が 18 世紀末のゲーテと 19 世紀末のホフマンスタールでは違っている。ホフマンスタールにとっての「オリエント」はゲーテの生きた時代より拡大され、そこには日本も含まれ重要な役割を担っていたのである。

ヨーロッパの中で後進国であったドイツは、イギリスなどの列強と比較すると植民地への進出が遅れ、オリエンタリズムとの関係も独自の在り方をしていた。¹⁰⁴ここでは、主にフ

¹⁰² Fuchs-Sumiyoshi: a.a.O., S.3.

¹⁰³ この手紙は、ゲーテがコッタに宛てて送ろうとして秘書クロイターに口述筆記させたが、実際には発信されなかったという。ジークフリート・ウンゼルト（西山力也、坂巻隆裕、関根裕子訳）：『ゲーテと出版者 一つの書籍出版文化史』法政大学出版局 2005 年、400 頁。

¹⁰⁴ Fuchs-Sumiyoshi によると、ドイツ語圏では「オリエンタリズム」の定義は、つい最近まで「継子扱い」だったといわれる。1984 年の時点では『ブロックハウス』、『ヘルダー』、『マイヤー』などの百科事典やグリムの『ドイツ語辞典』においても、「オリエンタリズム」という項目は存在しないという。例外として、ケーライン Kehrein(1876)やハイゼ Heyse(1879)の『外国語辞典』の「オリエンタリズム」の項目に、「オリエントの人々の特徴と本質、オリエント的でオリエント化する手法」、あるいは「東方諸国の言語の特徴」と説明されている。また 1834 年版のブロックハウス百科事典には、「オリエンタリズム」という項目はないが、「Orientalische Studien, Literatur, Hülfsmittel オリエント研究、文学、参考文献」という項目がある。グスタフ・フリューゲル (Gustav Flügel)によるこの項目全体は 50 頁にも及び、ヨーロッパにおける 19 世紀前半までのオリエント交流における研究の歴史、文学や文化史の概説になっている。このような大きな項目が存在することからも、ドイツ語圏では政治的なオリエントとの関わりではなく、「オリエント」の文学・芸術・文化への関心が高かったことがわかる。(Fuchs-Sumiyoshi, Andrea: *Orientalismus in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und*

ックス・スミヨシの『ドイツ文学におけるオリエンタリズム』に依拠し、ドイツ文学史の流れの中で「オリエン」がどのように描かれてきたかを述べる。

最初に確認しておかなければならないことは、19世紀初頭までヨーロッパの人々にとって「オリエン」といえば、主にトルコ、ペルシアなどいわゆる「近東」を指していたことである。

ドイツ語圏の文学作品でオリエンが扱われたものでは、十字軍の時代まで遡ることができる。フックス・スミヨシによると、十字軍以後「オリエン」は、「野蛮」の支配する政治的、宗教的、文明的に下等な地域という性格づけとともに、キリスト教世界に対する重大な脅威ないしは挑戦という意味を帯びていた。しかしその一方で、まったく逆に寛容や礼節が実現されている理想的、模範的な世界として、さらには想像を超える膨大な富を持つ世界としても描かれてきたという。つまり十字軍時代の11世紀から13世紀までのドイツ文学において、「オリエン」は、キリスト教と異教の対立という観点から描かれていたのである。¹⁰⁵

十字軍の遠征が終わりに近づいた13世紀中期になると、東洋との直接的な接触が始まる。1453年にコンスタンティノープルがオスマン帝国の創始者オスマン一世の後継者であるメフメト二世によって征服されると、文学においてはオリエン像の二極化が進む。宗教上の対立関係が描かれる一方で、「不思議で謎めいた」遠い国々への憧憬も描かれるようになるのである。代表例はヴェネツィアの商人マルコ・ポーロ (Marco Polo, 1254-1324) の『旅行記』(1301)があるが、ドイツ文学にも1396年から1427年までトルコとペルシアに奴隷として拘束されていたヨハン・シルトベルガー (Johann Schildberger, 1380-1427) がオリエンの人々の風習や日常生活を観察し、客観的に記録したものがある。¹⁰⁶

16世紀～17世紀には、ようやく東洋の国々が西洋にとって地理的に現実味を帯び始め、旅行記や資料集の意義が増大する。オリエンへの旅行といえば、ほとんどが商売や政治・外交上の理由からのものであり、その体験が見聞記のような体裁で娯楽文学として発表された。¹⁰⁷ グリンメルスハウゼン (Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, 1622-1676)

20. Jahrhunderts, von Goethes „West-östlichem Divan“ bis Thomas Mann „Joseph“-Tetralogie. Hildesheim, Zürich, New York 1984, S. 3.)

¹⁰⁵ Fuchs-Sumiyoshiによれば、細かく見てみるとそこには微妙な差異が含まれているという。たとえば1170年頃の僧侶ランプレヒト (Lanprecht)による『ローラントの歌 Das Rolandslied』では、異教者は「獣同然」で決して西洋のキリスト教社会と和解することのできない敵として描かれている。それに対してヴォルフラム (Wolfram von Eschenbach 1170-1220頃)の『パルツィーヴァール Parzival』(1200年頃)や『ヴィレハルム Willehalm』(1215年頃)では、異教者に対する理解が表れてくる。とくに『ヴィレハルム』の基にもなったヴェルデッケ (Heinrich von Veldeke)の『エナイト Eneit』で「野蛮な異教者」と書かれていた非キリスト教者が変更されて、「神の創造物」である「高貴な異教者」と表現されている。(Fuchs-Sumiyoshi: a.a.O. S.19.)

¹⁰⁶ Fuchs-Sumiyoshi: a.a.O., S.20.

¹⁰⁷ その他の例としてはヨハネス・プレトリウス (Johannes Praetorius, 1630-1680)によって書かれた『トルコ帝国のモハメットの災いまたは最後の挨拶と恥ずべく運命

の『阿呆物語 Der abeteuerliche Simplicissimus』(1668) などにも素材として利用され、オリエントへの想像上の旅行に身を任せたい作家たちの源泉となった。アンドレアス・グリフィウス (Andreas Gryphius, 1621-1664) の『グルジアの女王カタリーナまたは守られた貞節 Catharina von Georgien Oder Bewehrte Beständigkeit』は、1616年にグルジアがオスマン帝国に征服され、それに伴って8年間支配者アバスのもとに人質として拘束されたグルジアの侯爵未亡人カタリーナが、そのアバスの寵愛を受けながらも宗教的、倫理的な理由からその愛を拒否するという話がもとになっている。

この時期、フランスの東洋学者、アントワーヌ・ギャラン (Antoine Galland, 1646-1715) による『千夜一夜物語 Les mille et une nuits』の翻訳によって、アラビア世界のメルヒエ的な側面がヨーロッパの人々に紹介されたことも特記したい。

18世紀末になると、15世紀から17世紀に起きた数回のオスマン・トルコの来襲に対してヨーロッパの人々が抱いていた不安が小さくなり、トルコに対する恐怖感が消えていく。トルコは当時の流行の最先端となり、いわゆる「トルコもの」といわれる芝居やオペラが数多く誕生する。代表例がモーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) のジグシュピール『後宮からの逃走 Die Entführung aus dem Serail』(1783)¹⁰⁸やピアノ・ソナタ K.331 (1783) の第3楽章「トルコ行進曲」である。

もう一つオリエントに対するヨーロッパの人々の姿勢の変化に重要な役割を果たしたのが、知識層における啓蒙思想の広がりである。笠原賢介が述べるように、「近代の形成期であるヨーロッパ18世紀は、(・・・)さまざまな制約をとめないながらも、非ヨーロッパ世界に目が開かれてゆく時代でもあった。」¹⁰⁹この啓蒙の時代は、イスラムに関して言えば、「アラビア語学・文学研究が神学的な思考の呪縛や教義的な予断から解放されてゆくきっかけとなった時代」とアラビア研究史においては評価されているという。¹¹⁰人間の理性的かつ合理的な判断能力を尊重しようとする啓蒙思想は、オリエント世界に対して西欧が抱いてきた偏見や誤った想像を修正、除去するのに大きな役割を果たしたようだ。

Catastrophe Muhammetica oder Das endliche Valet und schändliche Nativität des Türkischen Reiches』(1664) が挙げられる。

¹⁰⁸ 『後宮からの逃走』では、ヨーロッパの人々の抱くロマンチックな恋愛と貞節が、トルコの好色性と残虐性と対照される形で表現されている。当時同様の後宮の誘拐物語を題材にとったオペラは、少なくとも14本あったという。ただしこのジグシュピールでは、残虐で好色なトルコ人というクリシェ(常套句)だけでなく、トルコ人の中にも西洋の愛を理解し、寛容な人物がいるということも同時に描かれている。この作品に登場するトルコ人役のうち、「古典的悪者」であるオスミンは、残酷、凶暴、女好き、ヨーロッパ人嫌いというトルコ人に対してヨーロッパの人々が抱いていたイメージを体現している。それに対して、もう一人のトルコ人、君主セルムは、コンスタンツェを愛しているながらも、彼女がかつての宿敵の息子ベルモンテを愛し、ベルモンテによって救出され、故郷に戻るのを許す寛容な心を持つ支配者として描かれている。

¹⁰⁹ 笠原賢介:『ドイツ啓蒙と非ヨーロッパ世界—クニッゲ、レッシング、ヘルダー』未来社2016、90頁。

¹¹⁰ 笠原賢介:上掲書、同頁。

フックス・スミヨシによると 1705 年には、アムステルダムで初めてイスラム教の創始者ムハンマドに対する偏見を覆そうとする研究が生まれた。アドリアン・レドランツ (Adrian Redlands) の『宗教的なムハンマド De religione Mohammedica』である。さらにゲオルゲ・サーレ (George Sale) による公正な立場にたったコーランの翻訳は、イスラムに対する偏見に満ちた見方を修正する上で重要な指標となった。ドイツでは、ドイツにおけるアラビア哲学とビザンチン哲学研究の創始者、ヨハン・ヤーコプ・ライスケ (Johann Jakob Reiske, 1716-1774) が 1737 年に『ハーリの 26 のマカーメ 26 Makamen des Harri』¹¹¹ と 1742 年には『タラファトのムアラッカ Muallaka des Tarafat』を出版する。これらの中で彼はオリент世界の文学の独自性を強調することによって、神学的議論とテキストそのものを扱う文献学からの分離を図っている。¹¹²

18 世紀中頃には、それまでキリスト教会の監督下にあったオリент学が解放される。¹¹³1754 年にはウィーンで最初の「オリент・アカデミー Orientalische Akademie」が設立される。

¹¹¹ マカーメ Makame とは、アラビアの古い即興詩形、イスラム音楽の基本旋律のこと。

¹¹² ライスケは 1769 年以後ゴットホルト・エフライム・レッシング (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) と書簡を通して接触し、1771 年には、アラビア語の古い写本の調査のためにヴォルフエンビュッテルのアウグスタ図書館を訪ねた際に短期間ながらレッシングと実際に交流している。この点についてはドイツを代表する啓蒙主義文学者とオリент文献学者の出会いとして特記する。そうとはいえ二人のオリентに関する興味は異なった方向に向けられていた。レッシングはベルリン時代 1753 年から 54 年にかけて『マリニー修道院院長によるカリフ統治下のアラビア人の話 Des Abts von Marigny Geschichte der Araber unter der Regierung der Kalifen』の翻訳を完成させている。また Fuchs-Sumiyoshi によると賢者ナータン Nathan der Weise』(1779) でレッシングは、ユダヤ人高利貸ナータンがイスラム教スルタンのサラディンに「三つの指輪の喩え」を話すシーンで、歴史的宗教の真理性は客観的には証明され得ないことを主張している。またアナパイトスに代わって 5 脚韻のヤンプスを使用することによって言葉の響き、リズム面で通常とは違った雰囲気を表そうとしている。登場人物の地位や肩書きを示す言葉、あるいは風景描写にもオリентのエキゾチックな雰囲気を醸し出そうとしている。レッシングは彼の目指す民族や宗教による対立の止揚が可能となる寛容な世界の実現を、オリентという場に求めたという。Fuchs-Sumiyoshi: a.a.O., S.34.

また笠原賢介によると、ピエール・ベールの『歴史批評辞典』を精読し、大きな影響を受けたレッシングは、「世界の 3 分の 2 を〈異教徒〉が占める」というベールの視点を踏まえながら、初期作品『カルダヌス弁護』(1754)、そして『賢者ナータン』(1779) を通して、「非ヨーロッパの声 (またはその不在)、および、ヨーロッパ・非ヨーロッパの境を越えて〈交際〉する人間が造形され、ヨーロッパのなかの非ヨーロッパともいうべきユダヤ教の声と交錯しながら、ヨーロッパの読者と観客に作品として提示されている」という。笠原賢介:『ドイツ啓蒙と非ヨーロッパ世界—クニッゲ、レッシング、ヘルダー』未来社 2016、152 頁。

¹¹³ Fuchs-Sumiyoshi によるとそれまでの約 600 年間というものキリスト教諸国において、「オリент」空間は、クリニユー修道院長のペトルス・ヴェネラビス (Petrus Venerabilis) によって 1141 年に規定されたコーラン解釈がもとになっていた。ヴェネラビスを受け継ぎ拡大されたものが、1694 年のヒンケルマン (Abraham Hinkelmann)、1703 年のネレッター (David Neretter) のコーラン解釈においても規定されている。そ

先述したモーツァルトに代表されるように、1770年頃にトルコを舞台にした芝居やオペラの流行は頂点を迎え、偏見や愛憎の入り交じったイスラム世界の見方が修正されていった。トルコとの政治的、軍事的対立が終息し、それに代わって、ヨハン・ゲオルク・ハーマン (Johann Georg Hamann, 1730-1788) やヨハン・ゴットフリート・ヘルダー (Johann Gottfried von Herder, 1744-1803) のように、オリエントに対して慎重で一定の距離を保ちながらも、友好的に接しようとする人々が現われたのである。¹¹⁴彼らは、あらゆる文化が何らかの形で関連しあっているという確信をもち、観察者の目で未知なる世界オリエントに情熱を傾けている。オリエントは、帝王学の書物のために度々使われる舞台となることもあった。ヨーロッパから距離的に離れていたオリエントを舞台にすれば、作家たちは検閲を恐れることなく自由に記述でき、読者を啓蒙するための比喩や隠喩を用いることもできたからである。

クリストフ・マルティン・ヴィーラント (Christoph Martin Wieland, 1733-1813) は『千夜一夜物語』から題材を取った短編『黄金の鏡またはシェシアン王たちの話 *Der Goldene Spiegel oder Die Geschichte der Könige von Scheschian*』(1772) で、作品全体にオリエント風の魅力的な外観を与えつつ、理想的な支配者像を教訓風に描いている。ヴィーラントの一連のオリエント物として『東洋の物語集』に収められた『冬の物語 *Wintermärchen*』や『ジンニスタン *Dschinnistan*』がある。これらには、啓蒙主義の理念と東洋学の影響から生じた同時代のオリエントに関する想像と願望とが混じり合い、同時代のドイツの人々を苦しめていた政治的、社会的抑圧からの解放への希望が託されている。

この時期ロマン主義者たちによってインドが全人類の知性と文化の源泉と信じられ、関心の的となったことも重要である。1816年フランツ・ボップ (Franz Bopp, 1791-1867) によってインド=ヨーロッパ語族の概念が確立され、インド=ゲルマン民族神話の理論的根拠を形成したことに起因する。「オリエント」が「インド」にまで拡大されたのである。オリエント学は、ロマン主義文学の一部ともなった。サンスクリット語文学の代表的な作品、例えば宗教教訓詩『バガヴァッド・ギーター (神の詩)』はアウグスト・ヴィルヘルム・フォン・シュレーゲル (August Wilhelm von Schlegel, 1767-1845) によって1823年原文とラテン語訳との対訳が出版された。¹¹⁵

弟のフリードリヒ・フォン・シュレーゲル (Friedrich von Schlegel, 1772-1829) もサンスクリット語に精通し、『インド人の言語と知性について *Über die Sprache und Weisheit*

れらの中でモハメットはあいかわらず「大衆を煽動した教祖」として描かれていたのである。メガーリンがドイツ語に翻訳した『トルコ聖典またはコーラン』(1772) の中でも、このようなモハメットへの偏見の名残は見られるという。Fuchs-Sumiyoshi: a.a.O., S.27.

¹¹⁴ Fuchs-Sumiyoshi: a.a.O., S.43.

¹¹⁵ カール・スネソン (Carl Sneson) : 『ヴァーグナーとインドの精神世界 *Richard Wagner und die indische Geisteswelt* 』(吉水千鶴子訳) 法政大学出版局 2001年、4頁によると、この本はチャールズ・ウィルキンズによって1785年に英訳され、1801年には独訳が出されていた。

der Indier』(1808)を刊行する。インド文学史上最高の傑作といわれる5世紀の詩人カーリダーサによる有名な戯曲『シャクンタラー Śakuntalā』は、1789年イギリスの言語学者ウィリアム・ジョーンズ(Sir William Jones, 1746-1794)によって英訳されたが、それは2年後の1791年にはドイツの博物学者、旅行家のゲオルク・フォルスター(Johann Georg Adam Forster, 1754-1794)によってドイツ語に重訳されている。¹¹⁶

フォルスターからこの『シャクンタラー』を贈呈されたゲーテはたいへん感動し、詩「シャクンタラー」を書いた。また『シャクンタラー』は『ファウスト』のプロローグの構想にも影響を与えたといわれる。¹¹⁷ゲーテはさらにペルシアの詩人ハーフィズ(Shirazi Háfiz, 1326-1390)にも強く魅せられ、そこからインスピレーションを得て『西東詩集』を編む。14世紀にペルシアで、彼と同じく小王朝の君主に仕えた詩人ハーフィズに対して「双子の兄弟」¹¹⁸のような親近感を持ったゲーテは、ハーフィズ風の詩句を用い、過去と未来に「ヘジラ Hegire¹¹⁹(逃避)」したのである。¹²⁰序論で触れたように、ゲーテの「オリエント」はこのように、時代と空間を超えたユートピアとなっている。

さらにこの時期のドイツ語圏におけるインド観に大きな影を落としているのが哲学者ショーペンハウアー(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)の存在である。ショーペンハウアーは、「世界の最も奥にある本質を盲目的機械的な「生存の意志」と捉え、その意志があらゆる実存形態の中に顕現し、意味も目的もなく、ただそれ自身存続すると考え、「美についての観照とすべての生類への共苦は一時の安らぎをもたらしてはくれるが、最終的な解放はただこの生への意志のまったき否定と個我の破壊によってのみ達成される」¹²¹と考えた。すなわち「世界苦 Weltschmerz」からの解放としての「寂滅(涅槃) Nirwana」である。

しかしスネソンや橋本智津子は、「ショーペンハウアー自身とその同時代者たちが発見したつもりになっていた[インド思想と彼らのドイツ先見哲学との]一致の多くは、明らかにインド思想、なかんずく仏教思想についての誤解の産物」だったと指摘する。¹²²ショーペンハウアーは、仏教の現象世界の虚構性を説くヴェーダンタ学派の虚構性の喩え「幻」(マーヤー)を自らの「個体化の原理」と同一視¹²³し、また「空(シューンイヤ)」を虚無主義と誤解している¹²⁴という。大乘仏教の中心概念である「空」は、「空っぽ、何か欠落している状態」を示すが、「すべての現象が原因なくして独立自存に成立する本性を欠いている」¹²⁵

¹¹⁶ カール・スネソン:上掲書、4頁。

¹¹⁷ カール・スネソン:上掲書、190頁。

¹¹⁸ ジークフリート・ウンゼルト:『ゲーテと出版者』上掲書、403頁。

¹¹⁹ アラビア語でマホメットの逃走を意味する語 Hidschra が、フランス語化されたもの。『西東詩集』の冒頭の詩の題名。

¹²⁰ ジークフリート・ウンゼルト:上掲書、405頁。

¹²¹ カール・スネソン:上掲書、5頁。

¹²² カール・スネソン:上掲書、14頁。および橋本智津子『ニヒリズムと無 ショーペンハウアー/ニーチェとインド思想の間文化的解明』京都大学学術出版会、2004年

¹²³ 吉水千鶴子による訳注参照、カール・スネソン:上掲書、41頁。

¹²⁴ 吉水千鶴子:上掲書、同頁。

¹²⁵ 吉水千鶴子による訳注参照、カール・スネソン:上掲書、207頁。

「あらゆるものが原因によって起こるという縁起の意味でもあり、有でも無でもないと言われる。」その否定的表現のためにインドでも虚無主義との批判を常に受けてきたが、決して存在の無を説くものではないと繰り返し主張されている¹²⁶という。

第 III 章第 5 節で述べるが、「空」はホフマンスタールがスカンジナビア講演で使用した概念である。ショーペンハウアーからニーチェへの流れの哲学の影響を受けたホフマンスタールが、さらにハーンの影響を受けて、第一次世界大戦を肯定するために利用した仏教概念が誤解されたものだったということになる。

ところでスネゾンによると、ショーペンハウアーの哲学の背景にあるこうした、誤解の産物によるインド思想から多大な影響を受けたヴァーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) は、キリスト教がユダヤ教と融合したことによって歪められたものになってしまっており、むしろ源を辿れば、キリスト教は仏教の一枝として捉えられるべきであると考え、「仏陀オペラ」を構想した。ヴァーグナーは、初期のキリスト教に、仏教にある生存の意志への否定を目指す傾向、世界の滅却、現存在の停止への憧憬がはっきりとみとめられると考えたのである。¹²⁷

ヴァーグナーはまた、ハイデルベルク大学のサンスクリット語教授、アドルフ・ホルツマン (Adolf Holtzmann, 1810-1870) の訳した『インド説話集』(1845-47) を通じて、『マハーバーラタ』や『ラーマーヤナ』に親しんだ。とくに『ラーマーヤナ』は『パルジファル』の範となっているといわれる。¹²⁸ニーチェの親友パウル・ドイッセン (Paul Deussen, 1845-1919) は、『一般哲学史』(1894-1914) の中で、インド思想とキリスト教の教え、哲学の調和を試みた。

このように 19 世紀にはドイツ語圏の人々にとっての「オリエント」表象の中で、仏教思想の源であるインドがロマン主義の思想と結びついて、重要性を帯びてくる。そのような流れの中で「極東 Fernost」とされる中国や日本は、ドイツ語の形容詞 fern「遠い」が物語るように、オクシデントから遠いところに位置するゆえ、宗教面、政治面での直接的な摩擦が生じないだけでなく、時間的にもはるか古い方へ遡るような錯覚が働いて、大航海時代からユートピア的な地域と見なされていたようである。例えばモーツァルトの『魔笛 Die Zauberflöte』のリブレットのト書きには、タミーノが「日本の狩猟服を着た王子」¹²⁹と書かれている。このメルヒェン劇の舞台は、どこか特定されない非ヨーロッパ世界が示唆されている。詳細は第 III 章で述べるが、その後日本については 19 世紀末にハーンによって、仏教の教えが根底に流れていると映った日本人の生活をヨーロッパに伝えたので、そのイメージはさらに美化されたものになったのだろう。

¹²⁶ 吉水千鶴子：上掲書、同頁。および橋本智津子：上掲書、78 頁。

¹²⁷ カール・スネゾン：上掲書、15 頁。

¹²⁸ カール・スネゾン：上掲書、25 頁。

¹²⁹ Mozart, Wolfgang Amadeus: Sämtliche Opernlibretti. Angermüller, Rudolf (Hg.), Stuttgart 1990.

ヨーロッパの人々の日本に対するそのような憧れが爆発するのが、日本の開国直後、19世紀後半に起こった一連のジャポニスムの流行であるが、それについては第 III 章で詳細を考察したい。

3. ホフマンスタールのオリент関連の蔵書と作品への影響

前項で述べたようにヨーロッパにおけるオリент学は18世紀末に盛んになった。ホフマンスタールの生まれたウィーンは、その中でもハンマー＝プルクシュタル (Joseph von Hammer-Purgstall, 1774-1856)¹³⁰などの高名なオリент学者を生み出し、ヨーロッパにおけるオリент学の中心地の一つだった。ホフマンスタールの幼少期にあたる1870年代から80年代にかけて、ハンガリーとの二重帝国であったハプスブルク帝国は、ボスニア・ヘルツェゴヴィナも支配下においていた。¹³¹この地域は、セルビア、モンテネグロなどの小国を挿んでトルコ帝国と相対している。16世紀オスマン帝国に支配されていた時代に遡れば、ハンガリーのドナウ河岸領域、ブダペストのブダ地域までがトルコ領だったのである。ウィーンの人々にとって、トルコに象徴されるオリентは「目と鼻の先」と感じられる地域だったに違いない。そうした状況に加え、曾祖父がユダヤ人であるホフマンスタールにとって、自分のルーツとしてのオリентに大きな関心を抱くことは自然の成り行きだろう。ホフマンスタールはウィーンを「オリентへの玄関口」¹³²と呼んでいる。

ホフマンスタールは、次項で述べるように10代の頃から「オリент」に関して大きな興味を持ち、早くから「オリент」に関する書物に親しんでいた。彼の「オリент」に関する関心は生涯続いている。東洋に関する書物を、いつ、どのように読んでいたかは、手紙や作品から知ることができる。印象に残った文面を手紙に引用したり、作品に応用しているからである。ゲーテが『西東詩集』でイスラム世界への憧れと関心を表明したように、ホフマンスタールにとっての「オリент」も、単なるエキゾチスムからの好奇心を超えたものだった。「オリент」からは、キリスト教やヨーロッパの哲学と異なる死生観を学んでいたと思われる。

(1) インド・中国の仏教思想関連書

ホフマンスタールの「オリент」への関心は、近東だけでなく極東にも向けられた。以下ミストリーの論考“Hofmannsthals Oriental Library”に依拠して、ホフマンスタールの極東に関する書物の読書歴をまとめる。

¹³⁰ ゲーテにも影響を与えたこのオリент学者を、ホフマンスタールは架空の対話『小説と戯曲における性格』(1902)においてバルザックの会話の相手として登場させている。

¹³¹ ボスニア・ヘルツェゴヴィナは1878年にオーストリア＝ハンガリー帝国の占領下、行政下に置かれ、さらに1908年帝国に併合された。

¹³² Hofmannsthal: *Bemerkungen*. HGWP IV, S.103.

1890年、16歳のときに宗教・哲学書を読み始めている。前項で述べたように、19世紀後半ドイツではインドに関する研究が進み、サンスクリット哲学の翻訳書がたくさん出版された。ホフマンスタールも1891年インド学者のフリードリヒ・マックス・ミュラー（Friedrich Max Müller, 1823-1900）の『比較宗教史論 Essays zur vergleichenden Religionsgeschichte』によって東洋哲学への興味を喚起されたとされる¹³³。この本には、ヒンズー教の聖典ヴェーダやバラモン教について、さらに涅槃（ニルヴァーナ）など仏教の概念が説明されている。ホフマンスタールは、ヘルマン・バール（Hermann Bahr, 1863-1934）の『母 Die Mutter』に関する書評（エッセイ）の中で、ミュラーの言葉を引用している。¹³⁴

また同じ年には、仏教とキリスト教との共通点が指摘されたショーペンハウアーの『意志と表象としての世界 Die Welt als Wille und Vorstellung』を読んだというも報告もある。¹³⁵ パウル・ドイッセン（Paul Deussen, 1845-1919）が初めてサンスクリット語から独訳した『ヴェーダのウパニシャッド 60篇 Sechzig Upanischads des Veda』（ライプツィヒ 1897）というバラモン教の奥義書も、ホフマンスタールの蔵書の中にある。しかしこの本には何も書き込みがなく、またホフマンスタールが、どこにもこの作品については触れていないことから、ミストリーは、ホフマンスタールの関心がより本格的なウパニシャッド哲学の専門書に向けられたのではないかと推測している。¹³⁶

ミュラーの紹介したインドのヒンズー教改革者ラマクリシューナ（Sri Ramakrishna Paramhansa, 1836-1886）に対して、ホフマンスタールはかなり大きな関心を持っていた。ミストリーによるとホフマンスタールの蔵書の中の伝記『ラマクリシューナ その人生と言葉 Râmakrishna. His Life and Sayings』（1901）の表紙には「2回目に読んだ」と書いてあり、様々な書き込みもなされているという。¹³⁷ この本は、後に『帰国者の手紙 Die Briefe des Zurückgekehrten』（1907）の第5番目の手紙で触れたラマクリシューナの逸話の源となったとされている。

『帰国者の手紙』は、『手紙』や「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話」と同じように「架空の会話・書簡集」に収められる予定で、1902年頃から草案され、「第1の手紙」から「第3の手紙」は1907年6月から8月にかけて「ドイツ文化のための週刊誌」というサブタイトルを持つ雑誌『モルゲン（黎明） Morgen』に連載された。「第4の手紙」および「第5の手紙」は、1908年2月、『芸術と芸術家 Kunst und Künstler』という雑誌に「見ることの体験（Das Erlebnis des Sehens）」というタイトルで「色、『帰国者の手紙』より Die Farben. Aus den „Briefen des Zurückgekehrten“」という脚注付きで発表された。この2

¹³³ Vgl. Mistry, Freny: Hofmannsthals Oriental Library. a.a.O., S. 178.

¹³⁴ Vgl. Mistry: a.a.O., Hofmannsthal: Die Mutter. GWRAI, S.102.

¹³⁵ Mistry. a.a.O.

¹³⁶ Mistry. a.a.O.

¹³⁷ 表紙に「1905年8月、グルンドゥルゼーで2回目に読んだ zum zweiten Mal gelesen, Grundlsee. August 1905」と書かれている。Vgl. Mistry: a.a.O.

つの手紙は 1911 年に再度、同じ題名で、フィッシャー年鑑で発表されている。¹³⁸この作品は、非ヨーロッパ世界の旅からドイツに帰国した語り手による一人称の書簡形式のエッセイで、そこにはホフマンスタールが西欧文明に対して抱いていた深い危機感、違和感が描き出されている。『手紙』においては個人の内面的意識の次元に根ざす言語への懐疑、不信の意識が中心であったが、この『帰国者の手紙』においては西欧文明全体への危機感、違和感が中心になっている。ここではその危機感が非ヨーロッパ世界との対比を通して表明されているところに特徴がある。

前述したように、ホフマンスタールが、1905 年 8 月に再読したマックス・ミュラーの『ラマクリシューナ』の 34 頁には、以下のような件がある。

彼はまだ 10 代にならないころ、ある日野原を歩いていた。空はとても澄んで青かった。そのとき白い鶴たちが飛んでいくのが見えた。その青と白という色のコントラストがあまりに美しく、まばゆいほど彼の想像力を刺激し、様々な思いが彼を襲い、彼は失神して倒れた。¹³⁹

ホフマンスタールは、この文章の脇に「ドイツ人の想像力に色彩が入り込むことについてのエッセイの冒頭に」と書き込んでいる。¹⁴⁰『帰国者の手紙』では、このラマクリシューナの体験を、彼の信仰への目覚めと結びつけて、16 歳のときに起こったことにしている。なぜならラマクリシューナはこの年齢でバラモン教に入信しているからである。ホフマンスタールは、彼の信仰への目覚めを、この色の体験に起因するとしたのだろう。¹⁴¹ラマクリシューナはバラモンの教えに心酔し、彼の師匠たちとは違って日常生活にその教えを応用したと言われる。¹⁴²

この作品の「第 5 の手紙」では、物の色が不思議な力を振う特別な瞬間があり、それは言葉による認識が追い付かない瞬間だと述べられた箇所があるが、その例としてラマクリシューナが青い空と白い鷺という強烈な色の視覚的印象によってトランス状態になってしまったエピソードが挙げられている。

君はラマクリシューナ¹⁴³という名を聞いたことがあるかい？聞いたか、どうかはどうでもいいことだ。バラモン教の僧侶で、苦行僧、偉大なインドの聖者の一人であり、その最後の一人でもある。というのは彼が 80 年代に亡くなったばかりだからだ。僕がアジアに来たときには、彼の名前はまだ至るところで耳にした。彼の人生については僕も

¹³⁸ SWXXXI, S.416f.

¹³⁹ SWXXXI, S.452.

¹⁴⁰ Mistry: a.a.O.

¹⁴¹ SWXXXI, S. 452.

¹⁴² SWXXXI, S. 452.

¹⁴³ ホフマンスタールの『帰国者の手紙』では、Rama Krishna と綴られているが、本論では、通常の日本語表記に従って「Râmakrishna.ラマクリシューナ」で統一する。

多少は知っているが、その中でも次の短いエピソードほど僕の心に強烈に入ってきたものはない。彼がどのようにして悟りをひらいたか、あるいはどのようにして覚醒に至ったかについての短いもので、彼が普通の人間から選別されて聖者となるきっかけとなった体験だ。つまりこれだけのことなのだ。彼は田舎を歩いて、草原を突き抜けていた。まだ16歳の少年だった。空を見上げてみると、一列の白鷺が空のものすごく高いところを横切って飛んでいくのが眼に入った。青い空の下に見えたのは、この颯爽と羽を広げて跳んでゆく真っ白な鳥の影だけだった。青と白という、この2つの色のコントラスト以外には何もなかった。他に何とも名づけようもない2つの色だけだった。その瞬間それが彼の心の中に飛び込んできて、何か、それまで結ばれていたものがほどけ、ほどけていたものが結ばれて、彼は死んだようにその場に倒れてしまった。意識が戻り、立ち上がったとき、彼はもはや倒れる前の彼とは違っていた。

（『帰国者の手紙』「第5の手紙」より）¹⁴⁴

第II章で取り上げる断片「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話」（1902）でも、ラマクリシューナの名前は出てくる。このことからホフマンスタールが1902年頃、ミュラーの『ラマクリシューナ』に傾倒していたことがわかる。

インドのウパニシャッド思想に関する書物として、ホフマンスタールは、そのほかにオーストリアの作家で文化哲学者のルドルフ・カスナー（Rudolf Kassner, 1873-1959）の『インドのイデアリズム Der indische Idealismus』（1903）と『インドの思想 Der indische Gedanke』（1913）を所持していた。ミストリーによれば、前者については、1903年10月6日のハリー・ケスラー伯爵（Harry Graf Kessler, 1838-1895）宛ての手紙で触れており、多くの書き込みもあるという¹⁴⁵。本の1頁目に記されたメモによると、1904年12月18日から21日に3回目、4回目、1905年3月に5回目を読んだことがわかる。この『インドのイデアリズム』では、『バガヴァッド・ギータ Bhagavad Gita』の中で説明されているウパニシャッドの教え、すなわち思想と行動の統一などについての簡潔な説明がなされている。ホフマンスタールが印をつけたのは、この「統一」に関する箇所や、インドの神秘主義、「忠実」や「忠誠」の定義に関する箇所であるという。¹⁴⁶このことから、1902年の『手紙』で示された言語危機の認識後のホフマンスタールが、心と体が分断されてばらばらになった人間や分裂にさらされている世界が再び統一感や全体性を獲得するための方向性についての思想的教示を、古代インド思想からも得ようとしていたことがわかる。また序論で提示した松居松葉宛ての手紙で、ホフマンスタールが『エレクトラ』においては「死者への忠実」が扱われており、日本人にも理解しやすいだろうと述べていることは、これら仏教に関する本からの知識に基づいていると考えられる。

¹⁴⁴ Hofmannsthal: Die Briefe des Zurückgelehrten. SWXXXI: S. 172.

¹⁴⁵ Mistry: a.a.O., S.180.

¹⁴⁶ Mistry: a.a.O., S.180.

またカスナーの『インドの思想』は、インドのイデアリズムを扱った本である。ホフマンスタールはその内容の精緻さについて、後に『ウィーンからの第二書簡』(1922)の中で、「一人の中欧の人間が、いやーヨーロッパ人がインドの精神の本質について書いたものの中で、認識に関しては最も精緻にして簡潔なもの」¹⁴⁷と賞賛している。

さらにドイツのインド学者ヘルマン・オルデンベルク (Hermann Oldenberg, 1854-1920) の『ブッダ、その人生、その教え、その信奉者 Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde』(1903)についても、1914年3月6日に読んだことがわかっている。この本は当時、仏教に関連する書物の中では信頼できるものと見なされていた。ホフマンスタールは「インドの汎神論とブッダに対するペシミズム」の章の中の「自我 Atman」の定義に関する箇所印をつけている。¹⁴⁸

ホフマンスタールは、第I章第1節で引用した仏教書の翻訳家カール・ノイマンの著書3冊、すなわち『仏陀の法話選集 Aus den Reden Gotamo Buddhos. Längere Sammlung. Dighanikayo』(1912)、『仏陀の法話 Die Reden Gotamo Buddhos. Mittlere Sammlung. Majjhimanikayo』(ミュンヘン 1921)、『仏陀の二つの法話 Zwei Reden Gotamo Buddhos.』(ライプツィヒ 1919) を持っていた。ミストリーによると、彼はノイマンがオリエントとオクシデントとの間の類似点を世間に示そうとしたことを評価していたという。¹⁴⁹

また彼は、インドの宗教家で政治指導者のマハトマ・ガンディー (Mahatma Gandhi, 1869-1948) にも、一時期大きな関心を持ったようである。ロマン・ロランの『マハトマ・ガンディー Mahatma Gandhi』(1924) とルネ・フュレップ・ミラー (René Fülöp Miller, 1891-1963) の『レーニンとガンジー Lenin und Gandhi』を所持していた。ミストリーは、とくにロランの著書で描かれたガンジー像がホフマンスタールの『塔 Der Turm』(1925)の主人公シギスムントの性格付けに影響を与えたと述べている。¹⁵⁰

このようにホフマンスタールは、ミュラーの『ラマクリシューナ』を読んだ1890年代から10年以上にわたって、インドの宗教や哲学に興味をもち続けている。ミストリーの調査では、ホフマンスタールはその後も断続的にインド関係の本を読んでいたことから、彼のインド哲学への関心は生涯続いたと結論づけられている。¹⁵¹

中国思想に関する書籍も、ホフマンスタールは多く持っていた。『中国伝説集』や老子に関する本を読み、中国の思想についての知識はインド以上にあったことが作品からも読み取れる。例えば、道教に関しては、第II章で考察する「スカンジナビア講演のための覚書」(1916) や『双方の神々 Die beiden Götter』(1917-18)、未完の『中国の詩について Über chinesische Gedichte』など、いろいろな箇所触れられている。しかしインドや日本への関心と比べると、中国への関心が高まったのは後年になってからである¹⁵²。

¹⁴⁷ Hofmannsthal: Wiener Brief [II]. GWRAII, S.191.

¹⁴⁸ Mistry: a.a.O., S.181.

¹⁴⁹ Mistry: a.a.O., S.182.

¹⁵⁰ Mistry: a.a.O., S.186.

¹⁵¹ Mistry: a.a.O., S.183.

¹⁵² Mistry: a.a.O.

ホフマンスタールの蔵書に含まれる中国の思想関連の書物の翻訳や評論のほとんどが、中国学者リヒャルト・ヴィルヘルム (Richard Wilhelm 1873-1930) の著作である。

(2) 日本文化関連書

日本の文化と伝統に関する蔵書では、ラフカディオ・ハーンと岡倉天心の本が目だつ。ハーンも天心もその著作を通じて日本の風土、文化、芸術、風俗習慣を紹介しているが、いずれの著作も単なる紹介ではない。日本人の文化や芸術の伝統、あるいは生活スタイルなどの根底に、仏教思想やそれに根ざした「厭離穢土」「遁世」「無常」などの意識、さらには「侘び」「寂び」の境地につながる美学的態度が潜んでいることを指摘している。ホフマンスタールが関心を持ったのも、まさにこの点であった。彼は、ハーンや天心の著書の中に、当時のヨーロッパ世界を支配していた心情や倫理を欠いた悟性中心の合理主義、言い換えれば打算や効率という形をとって現れる功利主義的な論理および価値観、そのもっとも極端な現れである拝金主義 (マンモニズム) などとは異なるものを見出し、そうしたことが述べられている箇所に印をつけている。

たとえば天心の『東洋の理想 The ideals of the East.』¹⁵³では、“the unconscious vandalism of mercenary Europe (金銭づくのヨーロッパの無自覚な野蛮性によって)”¹⁵⁴ や、“above all, the grand idea of a universal brotherhood, inalienable heritage of all the pastoral nations who roam between the Amoor and the Danube (とりわけ、アムール川とドナウ川の間を放浪する、あらゆる遊牧民族の奪うことのできない文化遺産、普遍的な兄弟愛の基本理念)”¹⁵⁵、“The art of living whose secret lies not in antagonisms or criticisms, but in gliding into the interstices that exist everywhere (処世術の秘訣は、敵対したり批判することではなく、到るところに存在するすきまの中へ滑り込むことだ)”¹⁵⁶の箇所に、印がつけられているという。¹⁵⁷

ミストリーは、天心の『東洋の理想』の15章「展望」の以下の冒頭部は、ホフマンスタールの『ヨーロッパの理念 Die Idee Europas (Über die europäische Idee)』¹⁵⁸ (1917) に対して影響を与えていると推測しているが、詳細は著者による考察も含めて第III章第5節の3で述べる。

¹⁵³ Okakura, Kakasu: *The Ideals of the East. With Special Referance to the Art of Japan.* London 1903. この原書の著者名には、覚三が Kakasu と綴られている。

¹⁵⁴ Okakura, Kakasu: a.a.O., S.6.

¹⁵⁵ Okakura, Kakasu: a.a.O., S.26.

¹⁵⁶ Okakura, Kakasu: a.a.O., S.46.

¹⁵⁷ Mistry: a.a.O., S.184.

¹⁵⁸ 『ヨーロッパの理念』のタイトルは、2011年に刊行された批判版全集第34巻では、これまでのメモ断片を成立順に構成し直して「Über die europäische Idee」(ヨーロッパの理念について)としている。Hofmannsthal: *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe. XXXIV, Reden und Aufsätze 3*, (Hg.von Klaus E. Bohnenkamp, Klaus Dieter Krabiel, Katja Kaluga), Frankfurt a.M.2011.

4. 画一的な「オリент」観と女性に対する正のイメージ

このようにホフマンスタールは東洋に関する本を熱心に読んで東洋諸国の事情にかなり精通していた。しかし彼にも当時のヨーロッパ人の東洋認識に共通して見られる、東洋を分節化することなく無差別に捉えてステレオタイプ化されたオリент像にすべての要素を流し込んでしまう傾向があることには触れておきたい。今日ほど交通網や情報網が発達していかなかった 19 世紀末～20 世紀初頭のヨーロッパの文学や芸術作品には、中国を経て日本まで至る広大なアジアが、「オリент」＝非西欧世界という形で一括りに捉えられているものが多い。中近東を舞台にした『シェヘラサード Šahrzād』、『バヤデーレ La Bayadère』、インドを扱った『ラクメ Lakmé』などのオペラやバレエには、しばしば性的表現と結びついたエキゾチックな踊りが出てくるが、その身振りや衣装などの表象内容において各国の文化の正確な区別がついていないケースが多々見受けられる。極東の中国や日本を舞台にした『トゥーランドット Turandot』、『蝶々夫人 Madama Butterfly』、『ミカド Mikado』などの作品においては、性的表現はあまり見受けられないものの、神秘的、あるいはエキゾチックな雰囲気に含まれたものが多く、衣装で区別がなされているとはいえ、ヨーロッパの人々が非ヨーロッパ世界に対して抱いている、十分に分節化されていない画一的なイメージは払拭し切れない。

当時のヨーロッパにおける無差別で画一化されたオリент像の形成は、非ヨーロッパ世界を実際に訪れて自分の目で確かめることのできなかった彼らが、ステレオタイプ化された情報に操作されていたからであろう。18 世紀末から 19 世紀中葉にかけてのヨーロッパにおいて、サイードの言う「オリент病」¹⁵⁹ともいうべきオリエンタ的なものへの熱狂が詩人、随筆家、哲学者たち¹⁶⁰を襲うが、その結果として彼らが自分たちの作品の中で東洋の「神秘性」「異国性」「深淵さ」などをことさら強調したことにより、今度は彼らの読者のあいだでオリентへの憧憬がさらに増幅される、というサイクルが繰り返されていたのだろう。

合理主義の膨張によって、個々人の内部における感性的なものと理性的なものの分裂、さらには個人と個人、個人と社会とのあいだの対立状態に苦しむようになってしまった「モデルネ」のヨーロッパ人として、ホフマンスタールは失われてしまった人間の全体性のあり方を、東洋の文化、とりわけオリエンタルな身体表現、身振りの中に見出していく。第 II 章、第 III 章で詳述するが、彼がモットーとしていた「人間全体が同時に動かなければならない。

¹⁵⁹ サイード: 上掲書、123 頁。サイードは、レイモン・シュワブの『オリエンタル・ルネッサンス』をオリエンタリズムに関する百科全書的書物として挙げている。

¹⁶⁰ サイードは上掲書、126 頁で、オリエンタリズムの影響を受けた著作を持つ作者例としてユゴー、ゲーテ、ネルヴァル、フローベール、フィッツジェラルドなどの名を挙げている。

Whole man must move at once.」¹⁶¹というリチャード・スティールの言葉は、日本人の釣り人の仕草の中にも、マレー人の仕草の中にも見出される。またこれも第III章で触れるが、ホフマンスタールがとくに高い関心を寄せた貞奴の踊りやセント・デニスによるインドの踊りについての見解の中にも、画一化された「オリエント」の捉え方が見出される。

それでは、なぜオリエントは性的な表現と結びつくのだろうか。サイードの指摘を総合して考えると以下のような一般的傾向が浮かび上がる。

オクシデント 西洋 = 支配者 = 強者 = 男性 対 オリエント 東洋 = 被支配者 = 弱者 = 女性

しかし、その一方で東洋が表象しているのは西洋の「男性」の視線に受動的な形でさらされている性的欲望の対象としての「女性」のイメージだけでもない。西洋におけるオリエント = 東洋の捉え方には、同じく性的雰囲気を持った「女性」のイメージを通じてではあるが、受動性とは異質な、むしろ積極的、能動的性格を示す要素も同時に含まれていると考えられる。それは負のイメージとしてのオリエントに対しての、正のイメージとしてのオリエントに潜む要素とも言えるだろう。これは次章の第2節で考察するホフマンスタールの『恐れ』に出てくるライディオンやそのモデルとなったセント・デニスの踊りの中に見い出されるオリエントの女性像と重なる。

例えばドイツにおいてそのような正のイメージの女性として、ゲーテの『西東詩集』のズライカが思い浮かぶ。このオリエントの才気と魅力に溢れた女性のイメージは、光と熱に包まれたオリエントの風土のイメージとも結びつきながら、西洋においては到達不可能な、純粹に感性的、官能的でありながら同時に高度な精神性をも帯びうるような世界の存在を示唆している。

またこのズライカのイメージを継承しているものに、ニーチェの『ツァラトストラ』第四部に登場する「砂漠の娘たち」¹⁶²があるだろう。灼熱の太陽にさらされるオリエントの砂漠で風にさらされる「椰子の木」から腰を振る少女を連想する件で、無邪気に踊り続ける椰子の木に「曇って、湿っぽく、憂鬱に充ちた年老いたヨーロッパから」¹⁶³流れてきた「漂泊者」は「ズライカ」と呼びかけている¹⁶⁴。彼女たちの存在が示しているのは、西洋の暗鬱な「まともな人間」たちの作り出す形而上学的世界の対極にある生命の直接的な輝きであり、まさに「生成の無垢」の現われとあってよいだろう。

¹⁶¹ この言葉は、イギリスの作家リチャード・スティールがアディソンと協同で発行した日刊紙『スペクテイター』の中で、1711年に掲載された記事にある。原文には、**at once**ではなく**together**と書かれていたという。Vgl.西村雅樹：『世紀末ウィーン文化探究－「異」への関わり－』14頁。

¹⁶² ニーチェ（吉沢伝三郎訳）：『ツァラトストラ 下』ちくま学芸文庫 1993年、306頁以下。

¹⁶³ ニーチェ：『ツァラトストラ 下』、308頁。

¹⁶⁴ ニーチェ：『ツァラトストラ 下』、312頁。

同時にそれはニーチェの中で、エウリピデスの『バックスの信女たち』¹⁶⁵の中の女たちを捉えているディオニュソスの陶醉の持つ生の力の直接的発現ともつながっているはずである。彼女たちはたしかに性的、官能性の象徴として存在する。¹⁶⁶しかし、それよりも重要なのは、このズライカ・砂漠の娘たち・バックスの信女というオリエンタルな「女性」たちの系譜によって、ニーチェの西洋批判に現われているように、感覚や身体が存在を忘却してしまった西洋の貧困な世界観の対極にある豊饒な世界が「オリент＝東洋」の積極的なイメージとなっていることである。それはソクラテスとキリスト教以降の西洋文明の歴史において忘れられてしまった生の力の根源と直接結びつく世界であり、しかも皮肉なことに「オリент＝東洋」という非ヨーロッパ世界との出会い抜きには到達しえないものだったのである。

ニーチェのディオニュソス的なものに関心を持っていたホフマンスタールは、エウリピデスの『バックスの信女たち』の翻案を1892年から1918年という長期間にわたって、断続的に草案している。¹⁶⁷また『恐れ』の最後でライディオオンが陶醉してトランス状態に陥って踊るシーンはこのディオニュソス的な世界の再現と考えられる。このことはホフマンスタールもこのバックスに仕える女たちの非論理的で情熱的、恍惚とした感覚世界に、ヨーロッパが失ってしまった根源的なものを求めていたことを示唆している。

このように言語不信に発した認識の危機からの脱出のヒントを非ヨーロッパ世界にある全体的表現を求めていたホフマンスタールには、これまでニーチェの大きな影響が見られるものの、そのオリент像はドイツ文学におけるオリент像の変遷上にある。ゲーテのように、詩人の役割を「未知の世界」から「新しい要素」を持ち込むことと意識していたホフマンスタールは、未知の世界としてのオリентの惹かれ、中国、インド、日本の書物を読んでいたのである。

次章では、ニーチェやバッハオーフェンによって大きくイメージの変わったギリシア像、すなわち古典主義者たちが模範とした均整のとれたアポロ的なものとは違い、古代ギリシアのオリエンタ的な側面ディオニュソス的な側面が強調されたギリシア像が、ホフマンスタールのギリシア関連作品にどのような影響を与えているかを考察する。

¹⁶⁵ エウリピデスの『バックスの信女たち』は、ディオニュソス崇拝のギリシアへの渡来を題材としている。ディオニュソスは東方を遍歴した後、テーバイにやってくる。テーバイのペンテウスは、この神の崇拝に反対し、狂乱の様子を探りに山中に入ったところを、バックスの信女となった母親たちに八つ裂きにされる。

¹⁶⁶ 「漂泊者」は、少女たちが一本足で立っているのを見て、理性と感性のうち、理性を失ってしまっていると気づき、感性だけにはおぼれることができない自分が「ヨーロッパ人であるほかない」ことを認識し、ヨーロッパの人々たちに対して激励の言葉「あな、立ち現れよ！威厳よ！徳の威厳よ！ヨーロッパの威厳よ！」を発する。ニーチェ：上掲書316頁。

¹⁶⁷ SWVIII: S.479ff.

第II章 ホフマンスタールのギリシア関連作品に表われたオリエント性

ホフマンスタールは、ギリシア悲劇の翻案や古代ギリシアを舞台にした作品やエッセイの中で、古代ギリシアのオリエント的側面を強調することで、20世紀初頭のヨーロッパを文化の危機から救う手がかりを探っていたと考えられる。イェンスが言うように、「ホフマンスタールにとって古典古代の遺産とオリエントの魔法は結びついていた」¹⁶⁸。彼は、ウィーンケルマンやゲーテの理想化された古典主義的ギリシア像とは対極的な暗い野性的な古代ギリシアに目を向け、そこにヨーロッパ人の原点を見ることでヨーロッパの再生を図ろうとしている。本章では、ホフマンスタールがヨーロッパの再生に向けて古代ギリシア像をどのように捉え直しているかを、ギリシア悲劇の翻案『エレクトラ』、架空の対話『恐れ/対話』、そしてエッセイ『ギリシア』というジャンルの違う古代ギリシアを題材にした作品の中で考察する。

第1節 『エレクトラ』

ホフマンスタールのギリシア悲劇翻案として三作目の『エレクトラ』(1903)は、1903年6月頃から草案され、8月から9月にかけての2ヶ月という短期間で書き上げられた。しかしホフマンスタールは若い頃からずっと、『エレクトラ』の素材を温めていた。批判版全集の成立史によると、ホフマンスタールは1892年18歳のときに、5幕のルネサンス悲劇『アスカニオとジョコンダ』を書くためにソフォクレスの『エレクトラ』のモノローグを熱心に研究した。¹⁶⁹『アスカニオとジョコンダ』のための初期のメモには、ソフォクレスの『エレクトラ』からの長い引用が書かれているという。¹⁷⁰

さらに1901年から02年にかけて『ポムピリア伯爵夫人』を創作したときにも、ソフォクレスの『エレクトラ』を参考にしている。¹⁷¹そして遺稿の1904年7月17日の「覚書」では、『エレクトラ』を草案した頃のことを回顧している。

最初に思いついたのは1901年9月初旬です。『ポムピリア』について正確な知識を得るために『リチャード三世』とソフォクレスの『エレクトラ』を読んだ。するとたちまちこのエレクトラという女性が私の中で別の女性へと変容していき、結末もすぐに思い浮かんだ。すなわちエレクトラはそれ以後生きてゆけないのだ。運命の仕打ちが彼女自身に降り掛かれば、命もはらわたも抜け落ちていくこと。ちょうど蜜蜂が女王蜂を胎ませると蜜蜂の体内から針と一緒に内蔵も命も抜け落ちていくのと同じである。¹⁷²

¹⁶⁸ Jens: a.a.O., S.125

¹⁶⁹ SWVII, S.303ff.

¹⁷⁰ SWVII, a.a.O.

¹⁷¹ SWVII, a.a.O. (批判版集の成立史解説、ならびに HGWIII, S.452.)

¹⁷² SWVII, S.304.

ホフマンスタールは翻案を思いついた時から、ソフォクレスの『エレクトラ』とは「別の女性」を描こうとし、彼女の悲劇的な運命を準備していたのである。彼はまた『エレクトラ』に対して晩年まで特別の思いを持っていたとも言える。戯曲版(1903)に続くオペラ版(1909)の発表後も、1912年のR. シュトラウスとの往復書簡で、エレクトラという女性をアリアドネと対比させて論じたり(第III章第6節)、『アド・メ・イプスム』(1916)や「スカンジナビア講演のための覚書」(1916)においてもエレクトラを引き合いに出している。ホフマンスタールにとってエレクトラは常にアクチュアルな問題を含んだ対象だったのである。

ホメロスの叙事詩『オデュッセイア』や『イリアス』に描かれたアトレウス一族のその後の悲劇を題材にした作品には、アイスキュロスの『オレスティア』三部作、ソフォクレスとエウリピデスの『エレクトラ』がある。ホフマンスタールの『エレクトラ』には、『ソフォクレスからの自由な翻案の一幕悲劇 *Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles*』とサブタイトルを明記しているように、ソフォクレスからの翻案である。なおホフマンスタールが底本とした翻訳は、批判版全集によるとゲオルク・テューディウム(Georg Thudichum)によるレクラム版第3版(1876)である。¹⁷³

ホフマンスタールの『エレクトラ』の分析に入る前に、ギリシア悲劇における『エレクトラ』の概要を確認しておこう。アイスキュロス、ソフォクレス、エウリピデスに共通する基本的な筋書きは以下のとおりである。

アガ멤ノンの妻クリテムネストラは、夫がトロイア戦争へ出征中にエギストと不義を働く。夫が帰還することになると彼女はエギストと共謀し、夫を殺害する。息子オレストがアポロンの神託を受けて帰国する。彼は父アガ멤ノンの墓に供養の髪の毛を捧げ、母クリテムネストラによってひどい扱いを受けている姉エレクトラと再会する。オレストは自分が死んだという嘘を流して、相手を油断させ、エギストと母クリテムネストラを殺害し復讐を果たす。

上記の基本的な流れに他の要素が加わり、三詩人による悲劇の展開は少しずつ違っている。その中でソフォクレスの『エレクトラ』が他の2人のものと違う点は、大芝芳弘の指摘を借りれば、以下の5点である。

(1) エレクトラに大きな比重が置かれている。とくにアイスキュロスでは、オレストが主役であり、彼が計画し、行動する。エレクトラは前面には出てこない。ソフォクレスでは、エレクトラを中心とした母娘関係に重心が置かれている。

(2) 妹クリゾテミスが登場する。

(3) エレクトラはオレストが死んだという嘘の知らせに一度はだまされる。

(4) クリテムネストラ殺害がエギスト殺害に先行する。

(5) オレストが母親殺害に際して躊躇しない。¹⁷⁴

¹⁷³ SWVII, S.303. ホフマンスタールが所持していたテューディウム訳ドイツ語版は所在不明である。

¹⁷⁴ 大芝芳弘:『エレクトラ』解説、『ギリシア悲劇全集4』岩波書店 1990年、430頁。

これらソフォクレスの特徴はすべて、ホフマンスタールの『エレクトラ』の特徴と重なるが、とくに（１）と（２）は、ホフマンスタールがソフォクレスの『エレクトラ』を底本にした理由の一つと推測される。第Ⅰ章第１節の５で述べたように、バッハオーフェンの『母権制』に関心を抱いていたホフマンスタールは、クリテムネストラとエレクトラとの母子関係に興味を持ち、また後述する松居松葉への手紙にあるように「英雄的な姉」エレクトラと「非英雄的な妹」クリゾテミスとの対比を表面に出すことが念頭にあったのであろう。

ただ内容の細かい組み立てからいえば、ホフマンスタール自身がタイトルにも明記している通り、ソフォクレスからもかなり離れた自由な翻案劇¹⁷⁵といえる。第Ⅰ章第１節の４、５で考察したように、ホフマンスタールが創作しようとしたものは、ゲーテやヴィンケルマンら 18 世紀古典主義者たちのアポロ的なギリシア劇の翻案とは違い、ニーチェやバッハオーフェン、ローデらによって形成された、オリエント起源のディオニュソス的なギリシア像に基づく『エレクトラ』の現代的な翻案劇だったのである。

そのことはまず「洗練された抽象化」を望んだ¹⁷⁶ホフマンスタールの指示した舞台装置に表われている。序論でも提示したが、松居が手紙で舞台装置について問い合わせたのに対して、「芝居においても、もしあなたが西洋的なものというよりも古代的なものを求めれば、おのずと正鵠を得るでしょう。なぜなら作者の私はそこで西洋から見た普遍的に古代的、人間的で、オリエント的なものを表現しようとしたからです」¹⁷⁷と答えたように、ホフマンスタールが『エレクトラ』の舞台に西洋的な古代ではなく、オリエント的な古代を求めていたことははっきりしている。このオリエント的という言葉は何を意味するのだろうか。まず舞台装置へのホフマンスタールの具体的な指示を見てみよう。

舞台装置には、古代風を作るといえば必ず出てくる、あの陳腐な幅広い階段がありません。むしろ暗示的に作用するものとして冷めた感じにしたほうが良いのです。この舞台装置の特徴は、狭く、逃れられない雰囲気、閉塞感です。¹⁷⁸

堂々とした幅広階段を持つアテネのギリシア神殿のような豪華なものではなく「暗示的」で「冷めた感じ」で、「狭く」「逃れられない雰囲気」を表現することで何を表そうとしたのだろうか。ホフマンスタールは別の箇所でも似たような言葉を使い、舞台装置を指示している。

¹⁷⁵ 『エレクトラ』の場合、最初は舞台用の「翻訳」をするつもりでいたが、その後「翻案」に変わったことが、1901年9月初頭のシュレジンガー宛ての手紙には *Übersetzung* という言葉を使っているのに対し、1901年10月4日の父親宛の手紙では *Bearbeitung* に変化していることからわかる。SWVII, S.305.

¹⁷⁶ Hofmannsthal: *Die Bühne als Traumbild*. GWRAI, S. 490.

¹⁷⁷ SWVII, S.462.

¹⁷⁸ Hofmannsthal: *Vorschriften zu „Elektra“*. HGW, Prosa II, S.81ff.

ミケーネ風の王宮の裏庭、狭く、逃げられない感じ、閉塞感；オリエント、秘密めいて、何か隠されていて立ち現われてきそうな気配；いちじくの木、そのたわわになる実は夕日を浴びて、不気味な形となり、まるで半ば身を起こした獣が平らな屋根に覆い被さるように見える（・・・）ドアと窓は、不気味な、真っ暗な地獄のようである（・・・）外の世界はもっと明るいものに対して、この悲しげな裏庭の中が暗いということが、情調を醸し出している。¹⁷⁹

王宮の裏庭、奴隷の住まいや作業所など増築された建物に囲まれている。王宮の裏壁には、オリエントにある大きな家が醸し出すような秘密めいて、不気味な雰囲気的光景がある。（・・・）上階のあちこちに屋根裏窓がある。画家はその窓にオリエントの何かを潜み、待伏せしているようにものを描くとよい。¹⁸⁰

画家は、夏の夜の都会の家のごみごみした雰囲気を出せば良いだろう。¹⁸¹

これらの指示を総合すると、ホフマンスタールは『エレクトラ』のオリエントに「秘密めいた」とか「何か隠されて」「不気味な」というような表現がふさわしいような雰囲気を求めていることがわかる。そのイメージは、第I章第2節で考察したようなオリエントの「ユートピア」的なイメージともほど遠く、何か怖く、不吉なことが起こりそうな予感を醸し出すものとなっている。『エレクトラ』の舞台装置へのホフマンスタールの「オリエント」的なものの指示は、これから舞台上で起こる残酷な殺人や、恐怖、不安、自責の念など、人間の奥底にある暗い衝動を直視することを覚悟させるようなものとなっている。これは明らかに、明晰で均整のとれたアポロ的な古典主義的ギリシア観と異なり、ディオニュソス的なギリシアが表現されようとしていると言えよう。

ホフマンスタールは、リアリズム演出に反旗を翻したオットー・ブラーム (Otto Brahm, 1856-1912) やゴルドン・クレイグ (Edward Gordon Craig, 1872-1928)、マックス・ラインハルト (Max Reinhardt, 1873-1943) の新しい演出を支持していた。舞台は「詩人の中の詩人」であり、舞台装置に本物らしさを求めるよりも、シンプルで象徴的にこのような「オリエント」を表現した「夢の経済的節約」¹⁸²を求めようとしたのである。

ラスロ・サーボ (László V. Szabó) は、ニーチェの『悲劇の誕生』がホフマンスタールの『エレクトラ』に対して及ぼした影響を指摘し、『エレクトラ』をニーチェの『悲劇の誕生』のヴァリエーションだと解釈している。¹⁸³ ティーモ・ギュンター (Timo Günter) も、ホフマンスタールの『エレクトラ』はエウリピデスとソフォクレスのギリシア悲劇を下敷き

¹⁷⁹ a.a.O.

¹⁸⁰ a.a.O.

¹⁸¹ a.a.O.

¹⁸² Hofmannsthal: Die Bühne als Traumbild. GWRAI, S. 490.

¹⁸³ Szabó, László V.: „---eine so gespannte Seele wie Nietzsche" Zu Hugo von Hofmannsthals Nietzsche Rezeption. a.a.O.,S.69ff.

にしているが、「悲劇の終りからの悲劇」として読むこともできるとしている。¹⁸⁴ホフマンスタールは、ニーチェが指摘した、とくにエウリピデスとともに始まる悲劇時代の終焉とギリシア社会の世俗化、いいかえればポリスという都市化、民主化の状況を扱っているというのである。¹⁸⁵ここではこれらの意見を参考にしながら、内容面を考察する。

最初にホフマンスタールの『エレクトラ』における配役を見てみよう。すぐに気がつくのは、「コロス（舞唱隊）」が存在しないことである。代わりに 5 人の召使の女たちが登場する。第 I 章第 1 節の 3 で述べたように、ニーチェはコロスを中心的存在とみなしている。ソフォクレスにおいては、コロスは一般民衆の代弁者としてエレクトラに話しかけたり、主要登場人物の様子を観察し、その行動や心理を解釈することもあった。アイスキュロスの時代に比べ、ソフォクレスの時代には、コロスの重要度は低くなっていたと言われる。しかしソフォクレスの『エレクトラ』において、コロスはエレクトラに対して、一般民衆の声や考えを代弁する役割を持っていた。ニーチェはコロスを「悲劇の原型」とし、「ディオニュソスの人間の自己反映」と見なしている。¹⁸⁶コロスが全員の体験を言葉にするという意味で悲劇の本質的な要素だとするなら、ニーチェのいうエウリピデスにおけるコロスの一体性の解体は、「悲劇の死」を意味する。それをニーチェはギリシア悲劇の「自殺」と見なしたのである。サーボによれば、ホフマンスタールは『エレクトラ』で、このような解体の過程の終わったところから出発して逆に悲劇の再構築をしているという。¹⁸⁷つまりホフマンスタールの『エレクトラ』におけるコロスの不在とそれに代わる 5 人のばらばらな召使いの存在は、それが悲劇の「解体」状態から始まっていることを示していることになる。

このようなコロスの解体による「悲劇の死」とともに人間の生が標準化され、悲劇の主人公だった英雄たちの持つ普遍的全体性が失われてしまっている状態から、『エレクトラ』は始まるといえる。シラーが「現実とドラマの間の境界に立つ壁」と呼んだコロス¹⁸⁸は、ホフ

¹⁸⁴ Günter, Timo: Vom Tod der Tragödie zur Geburt des tragischen. Hugo von Hofmannsthal's „Elektra“. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79, 2005, S.96-130.

¹⁸⁵ a.a.O., S. 118.

¹⁸⁶ 「ギリシア人は、今日のわれわれが知っているような観客や観衆を知らなかった。ギリシアの劇場においては、観客席が舞台の中心に向かって半円形をなし、外側に向かって階段状に高くなっているの、だれでもが周囲の文明世界全体を文字通り無視して、心ゆくまで舞台を見つめながら、自分自身をコロスの一員であるかのように錯覚することができたのである。このように解すれば、コロスは、悲劇の原型ともいべきごく初期の段階においては、ディオニュソスの人間の自己反映であったということができよう。自己反映という現象は、俳優の心理過程を考えれば、もっとも明瞭に説明がつく。・・・サティロス・コロスは、なによりもまずディオニュソスの大衆の幻影であり、ひるがえって舞台の世界はこのサティロス・コロスの幻影である。この幻影の力はきわめて強力であり、「現実」の印象にたいして、すなわち周囲の見物席にぐるりと陣取っている教養人にたいして、その視力をにぶらせ、麻痺させるに十分である。」ニーチェ（西尾幹二訳）：『悲劇の誕生』、66 頁。

¹⁸⁷ Szabó: a.a.O., S.87.

¹⁸⁸ ニーチェ（西尾幹二訳）：『悲劇の誕生』、57 頁。

マンスタールの『エレクトラ』ではもはや「壁」としての役割を担っていない。彼らは幕開けと同時に「名前のない個人たち」として、すなわちクリテムネストラの召使い女達として登場するだけである¹⁸⁹。

幕開けのシーンをソフォクレスとホフマンスタールで比較してみよう。ソフォクレスでは、コロスはエレクトラの窮状を語り、一人嘆くエレクトラに積極的に話しかける。

コロス： ああ、この上もなく無情な母の
娘に生まれたエーレクトラー、
何という悲しみに、あなたはこうまでも
身を細らせて、飽かず嘆き続けるの、
その昔 あなたの母親が非道にも仕組んだ
罠に陥れられて、邪悪な手に掛けられた
お父上アガメムノーンのために。
こんな仕業を為す者こそ 滅び去るがいい
もしこう言うことが許されるものなら¹⁹⁰

ここでコロスは、「こんな仕業を為す者こそ、滅び去るがよい」と歌っている。ただエレクトラに話しかけるだけでなく、彼らはエレクトラの気持ちになり、むしろ彼女と一体化している。それに対して、ホフマンスタールの『エレクトラ』では、名前のない召使いの女たち（1～5）は、エレクトラのことを噂しているが、決して彼女に話しかけはしない。

第1の召使い：（水瓶を持ち上げながら）エレクトラはどこにいるの？

第2の召使い：また彼女の時間よ、父親に向かって、壁という壁に響き渡るほど
唸り声をあげる例の時間よ。

（エレクトラは暗くなりかけている建物の家の入り口から走り出てくる。全員が彼女を振り向く。エレクトラは片腕を顔の前にかざして、獣のように穴ぐらの中にはねていく。）

第1の召使い：ねえ見た？彼女が私たちを見る目つきといたら。

第2の召使い：山猫みたいに毒のある目つきだわ。

第3の召使い：この前も地面に寝そべって、うめき声をあげていたわ。

第1の召使い：いつものことよ、お日様が沈むと寝転がってうめくの。

第3の召使い：私たちが二人で行って、彼女に近づいたときなんか……。

第1の召使い：誰かに見られるのが、耐えられないのよ。

¹⁸⁹ Szabó: a.a.O.

¹⁹⁰ ソフォクレス（大芝芳弘訳）：『エーレクトラ』、『ギリシア悲劇全集4』岩波書店 1990年、430頁。

第3の召使い:そう、私たちが彼女に近寄ったとき、猫のように荒い鼻息を立てて、「あっちへ行け！蠅ども！あっちへ行け！」だって。

第4の召使い:「大黒蠅ども、出ていけ！」ですって。

第3の召使い:「私の傷にたからないでおくれ！」と叫んで、わら箒を私たちに向かって振り下ろしてきたわ。(…)

第1の召使い:王妃さまはなんであんな悪魔みたいなのをお城で放し飼いにしているんだろうね。

第2の召使い:だってご自分のお子さんですもの。

第1の召使い:私の子どもだったら、神かけて、お城に門をかけて閉じ込めておくわ。

第4の召使い:でも王妃さまたちったらさうとうひどい仕打ちをしているんでしょ？

食べ物なんて犬と同じような鉢に入れて与えているようよ。

(ひそひそ声で) ご主人が彼女を叩くのを見たことある？

第5の召使い:(まだ少女、震えて興奮した声で)

私は彼女の前に膝ついて、あの御足に接吻したい。お姫さまともあろうお方があんな辱めを受けているなんて！私はあの御足に香油を塗ってさしあげて、私の髪で拭き取ってあげたい。¹⁹¹

名前を持たず、第1から第5という番号化された召使いの女たちは、それぞれが別々の思いで噂をし、エレクトラに心から同情しているのは、たった一人、五番目の召使いだけである。その一人の召使いでさえも、エレクトラに直接話しかけて慰めることができない。個人々々がばらばらになり、共同体意識もなくなった状態が暗示されているといえよう。孤独なエレクトラを囲む状況は、都市化され世俗化されたギリシア社会の象徴であると同時に、第1章第1節の1で考察した『手紙』と同様、言語による個体化により人も物もばらばらになった19世紀末～20世紀初頭のヨーロッパの人間の状況とも重なる。

ホフマンスタールの『エレクトラ』の配役面でのもう一つの特徴として、オレストの存在感が薄いことがあげられる。ソフォクレス版では、最初にオレストと養育係(Pfleger)が登場する。ホフマンスタール批判版全集によると、1901年の草案時点ではこのオレストと養育係の最初の登場場面が存在したが、後に削除された。『エレクトラ』のための草案メモ1には、次のような件がある。

メモ1.

エレクトラ

養育係とオレスト

年老いた奴隷と若い奴隷

守役とオレストはうめき嘆いているエレクトラを横目で見ながら退場、

¹⁹¹ Hofmannsthal: Elektra. SWVII, S.63ff..

エレクトラと水場に行く女達。彼女らは犠牲者の返り血を洗うために水が必要なのだ
そのうちの一人が苦勞を嘆く

エレクトラとクリゾテミス、クリゾテミスは夢を語る¹⁹²

1901年時点で計画していた翻案の簡単な粗筋を書いたこのメモによると、幕開けしてすぐに守役とオレストが登場させようとしていたことがわかる。守役とオレストが登場しエレクトラの嘆き声を聞くシーンは、ホフマンスタールが底本としたテューディウムによるソフォクレスの『エレクトラ』独訳版は77行目以降に出てくる。¹⁹³

エレクトラ：(隠れて)

ああ、辛い、なんて辛いのだろう。

守役：ほら、中から召し使いか何かの嘆き声が聞こえるようですが、王子よ。

オレスト：辛い仕打ちを受けているエレクトラではないだろうか？ どうだ？

黙って耳を傾けて、しばし彼女の嘆きを聞いてみよう。¹⁹⁴

また通常プロタゴニスト(ギリシア悲劇における第一俳優)がオレストの復讐を告げるが、ホフマンスタール版ではこの役がないので、観客にはオレストは最初から脇役でしかないように映る。ホフマンスタールの『エレクトラ』においても、オレストがエギストやクリテムネストラを殺害するシーンはあるものの、オレストのセリフは少なく、あくまでもエレクトラがこのドラマの主演であることを強調するために目立たなくされている。

それに対してエレクトラの妹クリゾテミスの存在がかなり大きくなっている。クリゾテミスは、姉と対照的で凡庸な妹である。エレクトラとクリゾテミスとの対話では、過去を忘れることができないエレクトラと違って、過去を忘れて結婚し、子どもを生みたいという平凡な女性の典型としてのクリゾテミスが浮かび上がってくる。

ホフマンスタールの翻案の中には、エレクトラ悲劇の前史となるイフィゲーニエの犠牲の話が出てこない。このことは登場人物たちの性格付けに影響を与えている。ソフォクレス版では、母クリテムネストラが、アガメムノン殺害について、アガメムノンが前夫との間に生まれた娘イフィゲーニエを海神アルテミスの怒りを鎮めるために生贄として捧げたからだとして正当化する台詞がある。ホフマンスタール版では、このようなセリフもない。それによって、クリテムネストラがアガメムノンに抱いていた不満や恨みの説明がなく、ギリシア神話にあったアトレウスの家系全体の悲劇としての性格が薄れている。したがってクリテムネストラが愛人エギストとともにアガメムノンを殺害したことだけが観客に伝わり、その結果父親を母親によって殺された娘エレクトラの母親に対する憎悪だけに焦点が絞られてくる。

¹⁹² SWVII, S.325.

¹⁹³ SWVII, S.305.

¹⁹⁴ SWVII, S.305.

このような登場人物間の関係を見ていくと、総じてホフマンスタールの『エレクトラ』では、女性が前面に出され、男性の影が薄いことに気がつく。エレクトラ対クリテムネストラという憎しみあう母と娘の関係やエレクトラとクリゾテミスの対称的な姉妹の関係が強調され、召使い女たちがコロスの位置に代わって登場するのに対し、本来のソフォクレス版で主役級であったオレストや養育係の出番が少ない。クリテムネストラの愛人でアガ멤ノンを彼女と一緒に殺害したエギストは、殺されるためにだけ登場すると言ってよいほど出番が少ない。¹⁹⁵

このことは、ホフマンスタールがフロイトの『ヒステリー研究』やバッハオーフェンの『母権制』などの思想から影響を受けていたことと無関係ではないだろう。ホフマンスタールの『エレクトラ』は、父権制社会で抑圧された歴史を持つ女性の主体性の危機を描き出すと同時に、生の連鎖の担い手である女性側に焦点をあて、父権制社会、キリスト教、合理主義の行き着いた末の精神文化の危機をエレクトラが体現していると考えられる。それに対して母権制社会、異教、非合理的なオリент世界を体現するクリテムネストラを対峙させ、最後にエレクトラの犠牲によって二つの世界が融合する姿を試みているようにも考えられる。

ここで、エレクトラとクリテムネストラに象徴されるヨーロッパとオリエン트의対立と融合を、粗筋にそって見てみよう。¹⁹⁶

幕が上がると宮廷の裏庭で、召使い頭と、コロスの代わりとなる 5 人の召し使いの女たちが、井戸端会議で、エレクトラの噂をしている。するとそこにエレクトラが、「ひとりぼっち、ああ、まったくひとり」という言葉で登場する。この孤独さは、彼女の存在の本質を

¹⁹⁵ ホフマンスタールの作品では、『ばらの騎士』や『ナクソス島のアリアドネ』、『影のない女』などのオペラ台本に、主役または複数の主役級の役柄が女性になっていることが多く、男性の影が薄い場合が目立つ。

¹⁹⁶ ブリットナッハーは、この『エレクトラ』というよく知られたギリシア悲劇のホフマンスタールによる異化の特徴を、テキスト面、モチーフ面、そしてドラマ展開から分析し、以下の三点に絞っている。

1. アッティカ悲劇の粗筋は、前ヘレニズム期のオリエン트에置き換えられ、登場人物の動機づけは変更されている。つまり嘆き悲しむエレクトラは、復讐の女神フーリエに換えられている。
2. [モチーフ面]ソフォクレスの悲劇とは対照的に、またホフマンスタールの同時代人への明らかな挑戦として、この戯曲は正義の実現ではなく、野蛮でサディスティックな復讐=いけにえの儀式という「悪」の面が強調されている。
3. [ドラマ展開]ホフマンスタールは、レトリックや舞台装置の革新によって現代性を獲得している。通常の悲劇とは違って、このドラマは言語の拒絶、すなわちエレクトラの謎の踊りで終わるのである。

ブリットナッハーの分析によるこの神話異化の 3 点の特徴は、ホフマンスタールによるギリシア悲劇の現代的再生の柱となっているといえよう。つまり一般にギリシア古代と言われている時代よりさらに遡ったオリエン性の強い前古代の雰囲気を描き出すことによって、20 世紀初頭に生きる人間の問題に迫ったと言えるのではないだろうか。

Brittnacher, Hans-Richard: Hofmannsthals Elektra. Rückblick auf den Mythos als Vorgriff auf die Moderne. S.161.

示すもので、コロスが主体だったギリシア悲劇には無縁のものである。¹⁹⁷エレクトラは共同体にも社会にも帰属しえない孤立した個別存在として登場するのである。

彼女の登場する際のト書きで指示された背景がこの舞台の雰囲気醸し出している。

彼女だけが、いちじくの枝ごしに地上と壁の上に血痕のように降りかかっている赤い光に照らされている。¹⁹⁸

いちじくは承知のとおり、キリスト教においては創世記にあるように、禁断の実を食べて自分たちが裸であることを知ってしまったアダムとイヴが性を隠すために使用した植物で、罪の象徴である。¹⁹⁹ここでは、「赤い光」や「血痕」という血や殺害を連想させる言葉と結びついていることから、エレクトラが両親の性にまつわる血腥い罪に苦しめられていることが象徴されていると言えるだろう。

エレクトラのモノローグが始まる。

ひとりぼっち！ああ、まったくひとりぼっち。お父様は逝ってしまわれた。
冷たい墓穴に落とされてしまわれた。

(大地に向かって)

どこにいるの、お父様？こちらに顔を向けてくださる力もないのですか？

今があの時刻です。私たちのあの時刻です。

あの二人が、あなたの妻と、あの男が、

王者であるあなたの閨をあなたの妻とともにした

あの男が二人がかりで、あなたを打ち殺した時刻です。

あの二人はあなたを湯殿で殺しました。あなたの目から、

血が溢れ出て、湯殿の中は、

血の湯気がたちこめました。²⁰⁰

エレクトラ・コンプレックスという言葉通り、最初にエレクトラが登場する際のモノローグは亡き父親を慕う言葉から始まる。そしてドラマ全体には血腥さが立ちこめている。彼女

¹⁹⁷ Jens, Walter: Hofmannsthal und die Griechen, S.56. イェンスは、エディプスと比較して、苦悩深きエディプスでさえ、エレクトラのように孤独ではないと指摘する。

¹⁹⁸ SWVII, S. 66.

¹⁹⁹ Fuhrich-Leisler, Edda: Zur Bühnengeschichte der Dramen Hofmannsthals. In: Mauser, Wolfram (Hg.): Hofmannsthal-Forschungen 6. Wien 1981, S.13ff. またキリストは実がならないイチジクの木を切り倒すのではなく、実がなるように世話をし、肥料を与え、育てたことからイスラエル、また再臨・終末の喩えとされている。

²⁰⁰ SWVII, S. 66.

にとって、父親はキリストのように「両目を大きく見開いて、額には傷口の血で染まり続ける深紅の冠をつけている」²⁰¹のである。

エレクトラは、母クリテムネストラとその愛人エギストによって殺害された父アガメムノンの復讐を果たすためにのみ生きている。すなわち亡父との絆だけにすがって生きており、母との絆を否定している。このようなエレクトラの母への激しい憎悪と復讐の感情は、父の愛をめぐる母と抗争する娘という精神分析的な図式にも当てはまる。ただここで留意したいのは、「エレクトラ・コンプレックス」と呼ばれる精神分析的図式が、父の死という異常な事態により、父と母という自らの自我の確立のための二つのイマーゴ（形象）のあいだで宙吊りにされたまま脱出できなくなってしまった娘の危機的状況を示唆していることである。ここでは「父」への愛情が、父の死によって過剰で逸脱したものへと変容してしまっているのではないだろうか。そしてその裏側で父を裏切り、愛人と殺害した母への憎悪がそれだけ過剰で逸脱したものとなり、「殺意」という残忍な感情を持ったと考えられる。エレクトラの存在には、「近親相姦のタブー」という文明社会の規範の彼方に存在する始原的社会的欲望と暴力の世界が垣間見られる。²⁰²

イエンスが解釈しているように、エレクトラには現在の時間がない。過去のためにだけ生きている。²⁰³彼女の時間は、父を喪失した瞬間から止まっており、母との絆を否定しているので現在はないのである。毎日、父親が殺された時刻になると、いまわしい殺害の現場を回顧し、復讐を誓う。彼女には現在がない。彼女にとって未来があるとしたら、復讐を果たし、その後で、父親の墓の回りで一族とともに勝利の舞踏を踊ることだけである。²⁰⁴

エレクトラ:お父様、あなたの日がまた来るでしょう！

星からあらゆる時間が降りそそぐように。

(・・・) 血煙で形づくられた深紅の幕が張りおえられたその暁には、
あなたのお墓の周りを、
あなたのお墓の周りを、私たちあなたの血を分けた者たちは
踊りながら回るでしょう。²⁰⁵

²⁰¹ SWVII, S. 67.

²⁰² ヴォルプスは、ホフマンスタールがヨーゼフ・ブロイアー (Josef Breuer) の『ヒステリー研究(Studien über Hysterie)』を熟読していたことから、現代版エレクトラのモデルがこの研究書の症例モデル Anna O 嬢 (Berta Poppenheim) であったとしている。父を溺愛していた Anna O は、父が不治の病に倒れたとき、自分の体調を崩すほど献身的に看病した。ところがその後、母は父が死んだことを、Anna O に内緒にしたため、彼女の精神は分裂し、母を憎むようになったと言われる。Wolbs, Michael: a.a.O., S. 280.

²⁰³ Jens: a.a.O., S.57.

²⁰⁴ Jens: a.a.O., S.58.

²⁰⁵ Hofmannsthal: Elektra. SWVII, S. 66.

マーシャル (Susanne Marschall) は、ホフマンスタールが『エレクトラ』の中で、ギリシア神話学とキリスト教の図像学を合わせて一つの混合物を作っていると述べている。²⁰⁶ この「あなたの日がまた来るでしょう！」というセリフは前頁で引用した「両目を大きく見開いて、額には傷口の血で染まり続ける深紅の冠をつけている」という件と同様に、父を神や磔刑のイエス・キリストと同一視しているのではないかと思わせる。ギリシア悲劇の主人公でありながら、エレクトラにはキリスト教的ヨーロッパ社会が象徴されているとも考えられる。

それだけでない。イスラム教など非キリスト教のイメージも融合されている。父の復讐がなされたときの祝いとして、墓の周りを回る輪舞は、始原的世界における共同体の象徴と考えられ、古代ギリシアのオリエン的な雰囲気醸しだしている。ソフォクレスの『エレクトラ』には、エレクトラが父親の復讐をやり遂げた後に輪舞を夢見るセリフはない。ホフマンスタールの『エレクトラ』は、ギリシアのオリエン的な側面が強調され、輪舞に象徴される原始宗教的な世界が表されている。この点については、第IV章第4節エレクトラの踊りの分析でさらに詳しく述べる。

さてエレクトラのモノローグの後、妹クリゾテミスが現れる。クリゾテミスは、過去を忘れることができずに、妥協できないエレクトラとは対照的に、過去を忘れるために、忌まわしい思い出のつまった家を出て、相手がたとえ百姓男であろうと結婚して子供をもうけたいと思っている。クリゾテミスは「現在」に生きているのである²⁰⁷。一方エレクトラは、妹が手をあげる所作一つにも父親を思い出しながらも、一方で憎悪する母親の面影も見いだし、「母の娘さん！」²⁰⁸と呼びかける。ここでエレクトラは、妹を独立した個人として見ているのではない。エレクトラは、母という自分が憎悪する母性とながったものとしての妹しか認知することができない。妹が結婚したいと言うと、「獣のような楽しみごとを、もう一匹のもっと性悪の獣とやりたいというの？」²⁰⁹と言い、さらに母が愛人と「楽しみごと」をした後で父を殺害したことを持ち出して非難する。そのようなエレクトラを、クリゾテミスは哀れむ。

クリゾテミス: お姉様は忘れるということができないの? (…)

エレクトラ: 忘れるということができないかだつて? ええ、私を獣だとでも思っているの? 忘れるということができないかだつて? 畜生は食べかけのえさを、口にはおぼったまま寝てしまう。そのまますっかり忘れてしまって、死神が自分の上に馬乗りになって首を締め始めようという時になってようやく、噛み始める。畜生は自分の子を自分の胎内から這い出たものであることを忘れて

²⁰⁶ Marschall: a.a.O., S. 246.

²⁰⁷ Jens: a.a.O., S. 58.

²⁰⁸ SWVII, S. 68.

²⁰⁹ SWVII, S. 71.

食べ、飢えをしのぐーでも私は畜生ではない。私は忘れることができない。

210

エレクトラにとって、過去を忘れるということは、過去とのつながりを断つことであり、獣同然の行為である。もちろん性行為も獣同然の行為だと考えているので、愛人との性行為と、かつて父の殺害をほぼ同時にやってのけた母親は、獣そのものである。エレクトラには、自分を邪魔者扱いしている母親クリテムネストラが「自分の子を自分の胎内から這い出たものであることを忘れて食べ」²¹¹の獣と映っている。この表現は後にクリテムネストラとの対話で出てくる、生命を吐き出し、飲み込んでしまう「海」の比喩とも重なる。クリテムネストラは、バッハオーフェンの「母権制」で打ち出された「太母 (magna mater)」のイメージと言えよう。

上記に引用した場面でクリゾテミスは、母たちがエレクトラを塔に監禁する計画をしていることや母がオレストによる復讐を恐れるあまり夢にうなされていることを知らせに来たのだが、警告も無駄だと知って宮殿に入る。そこにクリテムネストラが数人の腰元を引き連れて現れる。この場の彼女の様相についての細かいト書きからは、彼女の性格付けが読み取れる。

クリテムネストラ登場の際のト書き

青ざめてむくんだその顔は、松明のぎらぎらと輝く光に照らされ、深紅の衣の上でいっそう青白く見える。彼女は黒紫の衣装の腰元と、宝石がちりばめられた象牙の杖に寄りかかっている。エジプト女性のように黒髪を後ろに束ね、つるつとした顔が鎌首をもたげた蛇のような、黄色い衣に身を包んだ女が、王妃の裾を持っている。王妃は、宝石や護符を幾重にも身につけている。彼女の腕には、たくさん腕輪が巻かれ、指は曲がらなくなるほど指輪がはめられている。彼女の臉は、異常に大きく見え、それを開いていることが恐ろしく辛そうである。²¹²

引用文中の宝石や護符は、まじないや身を守るために使われる。夫を殺害した自責の念に苦しみ、同時にエレクトラの復讐を恐れ、不安な精神状態にいるクリテムネストラは、それらをたくさん身につけることで気を紛らわせているが、浮腫んだ顔に不安を隠しきれない。赤や黄色のどぎつい色遣いやエジプト女性²¹³のように黒髪のエキゾチックな腰元の描写か

²¹⁰ SWVII, S. 71.

²¹¹ a.a.O.

²¹² a.a.O., S.74.

²¹³ サイドによると、エジプトは1798年のナポレオンのエジプト遠征以来、『エジプト誌』の刊行で知識が普及したことにより、オリエンタリズムの中心的舞台となっていたという。したがってエジプト女性はオリエンタリズム的なエキゾチックな魅力の代名詞だったと考えられる。例えばエドワード・ウィリアム・レインの『現代エジプト人の風俗習慣』は、ネルヴァル、フローベールなどの作家によって読まれ引用されていたという。エジブ

らも、ホフマンスタールがクリテムネストラや彼女の宮廷生活にオリエン的な雰囲気醸し出そうとしていたのがわかる。

ここから原書で 20 頁も続くクリテムネストラとエレクトラの長い対話が始まる。イェンスは、この対話を古代ギリシアのアゴン（発話と反論）に喩えて分析している。²¹⁴情調（*Stimmung*）の詩人ホフマンスタールらしいのは、この母娘間の腹の探り合いや当てこすりの中で、どちらが有利な状況かを示す「雲行き」が、オーロラの光と色のように刻々と変化しているところがある。また二人の対話からは、二人が病的ともいえるほどの神経過敏の状態にあることがうかがえる。この繊細な情調の変化は世紀転換期詩人のホフマンスタールらしい表現と言えよう。

クリテムネストラの台詞からは、彼女が愛人とともに夫アガメムノンを殺害したとはいえ、彼女自身が斧を振り下ろしたのではなく、エギストが殺害したこともわかる。そしていまわしい過去を忘れようとしても、その過去と結びついたエギストを見るたびに忘れられず、また息子オレストによって復讐劇が起こることを恐れるあまり、精神不安定になっている。また彼女は、エレクトラに対して、母としての愛情を完全に失ったわけではない。そうかといって愛人の指示で何年も娘を家畜のように扱っているため、娘は遠い存在でもあり、自分を恨んでいることも承知しており、復讐を企んでいるかもしれないと警戒心も働き、複雑な気持ちで向きあっている。

クリテムネストラが、夢にうなされて夜も眠れないという不安定な精神状態で対話を切り出す。エレクトラはいつになく優しい「医者のような」²¹⁵言い方で、母を「女神」²¹⁶と褒めるので、クリテムネストラは、なつかしい娘の言葉に、一瞬母親の心を取り戻す。するとエレクトラは、母の一瞬の心のゆるみに突っ込むように、獣や怪物のような母性を非難する。

エレクトラ： 何が、この世で私を身震いさせるかといって、
私がこの体の暗い門を通り抜けて、
この世の光に出会ったということほど、嫌なものは他にはありません。
（…）あなたは私をその青銅の手から決して逃さない巨像のようなもの。
私には手綱がつけられている。 どこに結わえようが、それはあなたの思うまま。
あなたは海のように、一つの命と、一人の父親と妹や弟を、
私にはき出した。
そしてあなたは海のように、一つの命と、一人の父親と妹や弟を

トについてでなくとも、オリエンについて書いたり考えたりするときには、誰もがレインを引用しなければならなかったという。フローベールがエジプト人娼婦クチュク・ハネムの肉体を所有するだけでなく、彼女の代わりに語り、彼女がどれほど「典型的にオリエンタル」であるかを紹介＝表象させることでオリエンを支配したとしている。・サイード：『オリエンタリズム』上巻、上掲書 27 頁、63 頁、105 頁を参照した。

²¹⁴ Jens: a.a.O., S. 60.

²¹⁵ Hofmannsthal: Elektra. SWVII, S. 75.

²¹⁶ Hofmannsthal: Elektra. SWVII, S. 76.

飲み込んでしまった。

あなたの死を見ないかぎり、

私はどうやって死んでいいのかも、わからない。²¹⁷

エレクトラは、海のようにすべてを吐き出し、飲み尽くす偉大な怪物のような母性を、恨んでいる。この母親像は、ブリットナーが指摘するように、バッハオーフェンによる「生みだし、破壊する、オリエントのおそろしい *magna mater* (太母)」のイメージと重なる。²¹⁸エレクトラは、自分もまたそのような計り知れない理不尽な母親と同じ性に属していることを嫌悪している。

一方クリテムネストラは、娘エレクトラが母である自分の支配下にいまだあると勘違いする。するとエレクトラは、それを逆手にとって、エギストに関する皮肉を言うが、何かにすがりたいクリテムネストラは、それも都合よく解釈して、エレクトラに自分の不安な心情を打ち明ける。

クリテムネストラ:おまえは賢い子だもの。おまえの頭の中では、何もかもがちゃんとなっている。おまえはずっと昔のことでも昨日あったことのように話す。だけど私はもうぼけてしまった。考えごとをしても、すぐごちゃごちゃになってしまう。物を言おうとしても、叫び声を上げているのはエギストだ。エギストの叫んでいることは耐えられないから、それを打ち消そうとしても、もっと強いことを言ってやろうとする。でもだめ、何も出てこない。何も出てこない。途端にエギストがそれを言ったのは今日のことなのか、身を震わせるほどエギストが私を怒らせたのは今日のことなのか、ずっと前だったのかわからなくなる。すると目眩がして、もう自分が誰なのかさえ、わからなくなる。生きながらにして地獄に突き落とされるようだよ。するとエギストは！エギストは得たり賢しと私をあざ笑う。でも私の口からは何も出てこない。エギストを黙りこませて、私みたいな真っ青な顔で火をのぞきこむほかなくさせるような、おそろしい言葉が出てこない。でもおまえにはその言葉がわかっているだろう。おまえは私の役にたつ言葉を、いろいろと言ってくれるだろう。言葉なんてもともととはそれっきりのものだけけれどもね。²¹⁹

ここでのクリテムネストラの台詞に含まれた「言葉」や「時間」に関する表現は、『手紙』で表された言語による認識の不可能性の問題と関連している。「考えごとをしてもすぐごちゃごちゃになってしまう」非合理的なクリテムネストラにとっては、時間は刻々と過ぎ去るもので、それと同様に自分自身も常に過去の自分とは変わっている、あるいは変わりたいと

²¹⁷ Hofmannsthal: Elektra. SWVII, S. 76.

²¹⁸ Brittnacher: a.a.O., S. 167.

²¹⁹ Hofmannsthal: Elektra. SWVII, S. 78.

願っている。しかしエレクトラ同様に、クリテムネストラも過去に支配されていると言えるのではなかろうか。彼女には過去の一部を否定しようとするあまり、過去のことを正確に思いだそうとするとめまいに襲われるというヒステリー症状が出ているのである。彼女は「言葉」を信頼していない。それに対して、クリテムネストラから見れば「頭の中が、何もかもちゃんとなっている」エレクトラも、遠い昔も、少し以前も一つの過去として大差はなく、過去が彼女のすべてであり、ヒステリー症状が出ている。ブローメによると、エレクトラに出てくる3人の女性は皆ヒステリー症状だと言う。²²⁰ブローメは、クリテムネストラとクリゾテミスは、過去の体験を排除するあまり、意志に反して身体が痙攣したりする通常のヒステリー症だと分析している。²²¹それに対して、エレクトラはむしろ過去のトラウマに縛られ、時の経過を受け入れられない、いわば催眠状態に陥っているのだという。²²²つまり現在で自らのアイデンティティを確立することができずにいるのである。エレクトラは、父親の復讐が実行されたときにやっと苦しみから解放されるはずだ。彼女は歓喜の渦巻き、狂喜する人々の輪舞に対して反応する。エレクトラの体から発せられる音楽や「幸福の重み」²²³を持つ「名前のない踊り」²²⁴は、ディオニュソスの祭典を想起させ、オルギア的な要素を含んでいる。エレクトラにむごたらしい孤独を強いてきた、他者から隔ててきた壁が、ディオニュソスの存在の根源の中で解体する。狂喜の形姿でさえ「達成された完全性の姿」として呼び出されるのである。²²⁵この「名前のない踊り」については、第III章で詳しく考察する。

このようにギリシア悲劇翻案『エレクトラ』は、「ギリシア文化の最盛期であるペリクレス時代を志向する、ゲーテ時代の人文主義的で平面的な古典像」²²⁶ではなく、具体的な場所ではないが「オリエント」風の宮殿を舞台にしながら、さらに遡ったミケーネ文化の暗いアルカイック期における、闇の中のような、コントロールのきかない、混沌とした人間の情熱、つまりニーチェのディオニュソス的世界でエレクトラが自己犠牲によって外部世界と融合帰一するまでが描かれている。その意味で、ホフマンスタールの生きた19世紀末から20世紀初頭時点での現代的再生の一例なのである。

第2節 『恐れ/対話』

古代ギリシアのオリエント的側面に西洋近代の危機克服へのヒントを見いだしているという点では、1906年～07年に架空の対話という形式で書かれた『恐れ/対話 Furcht/Ein Dialog』という作品も同じである。

²²⁰ Blome, Eva: a.a.O., S. 281ff.

²²¹ Blome: a.a.O.

²²² Blome: a.a.O.

²²³ Hofmannsthal: Elektra.SWVII, S. 109.

²²⁴ Hofmannsthal: a.a.O.

²²⁵ Szabó: a.a.O., S.87.および GWRAIII, Ad me ipsum. S. 608

²²⁶ シュテークマン、ヴェルナー・フォン(Stegmann, Werner von):「世界の文学に登場するエレクトラ像」、[新国立劇場、文化庁芸術祭執行委員会主催オペラ『エレクトラ』(R.シュトラウス作曲)プログラム、2004年11月]、19頁。

『恐れ/対話』は、ホフマンスタールが第IV章第3節の1で詳しく述べるアメリカ人舞踊家ルース・セント・デニスと知り合い、彼女から得たインスピレーションを得て書いたものである。ここでは文明社会の強いる「女性性」に馴致されているヒュムニスと、未開社会へ憧れを抱き、ニーチェのいうディオニュソス的な陶酔を通してあらゆる二項対立や分裂を超える全体性を獲得しようとするライディオンが対称的に描かれている。

ライディオン:一度だけ、そのようにして踊るの、年に一度ね。若者たちが地面に跪いて、島の娘たちがその前に立つの、娘たちは一緒になって。まるで一つのからだのように、じっと身じろぎもせず立っているのよ。それから娘たちは踊るの。踊りが終る時になると、娘たちは、若者たちに身を任せる、相手を選ばず—誰かが一人の女をつかむと、その女はその男のものになるの。神様のご意志でそうするの、神様がそれを祝福するの。

ヒュムニス:まあなんてなんて恥知らずな！²²⁷

文明社会での女性としてのジェンダーに馴らされたヒュムニスは、ライディオンが話した土着の男女の乱交的な舞踊祭の光景に驚愕する。ライディオンは、語り続ける。

ライディオン:わからないの？(…)わたしは母に育てられて大きくなった。なんの役にも立たない子供で、何かを願っても、願いがかなったことは一度もなかった。毎日朝から晩までそうだったの。14歳になったとき、憧れがめざめて—そうすると、わたしはお金持ちのカリアスの所へ連れて行かれた、そこでわたしは寝たり、あちこち歩いた、驚き呆れるばかり、自分のこの身が恐ろしいようで、苛立って指を噛んだりしていたわ。それから私は恋した男に身を任せた。でもその男は、心の内は憎しみで腸が煮えたぎっていたの。わたしがそれまで他の男の持ち物だったからということ。それでこの恋は終り。²²⁸

金持ちの「愛妾」だったライディオンは、真剣に恋をした男には、女の体に対する独占欲から来る嫉妬から、軽蔑され捨てられた。ライディオンは、一人の人間でありながら、自分の「身体」と「精神」が自分のものにならないという惨めさを経験している。金持ちのカリアスも、ライディオンを捨てた男も、女を一人で所有しようとする。ライディオンが求めるのは、自分自身の内部における「からだ」と「こころ」の統一であり、自他の区別を超えた合一である。自分の「からだ」と「こころ」は誰のものでもあり、誰のものでもない。ライディオンは、自己が自己と本当の意味で重なりながら同時に自己の外側にある世界とひとつに融けあっていくような全体性の実現を求めている。ライディオンは、分裂した自己を克

²²⁷ Hofmannsthal: Furcht. SWXXXI, S. 121.

²²⁸ Hofmannsthal: Furcht. SWXXXI, S. 122.

服して全体的な人間になるために、さらには外の世界=全体と真に融和する自己となるために、いったん自己を捨てようとして男たちに身を任せる。そこに投影されているのは、「マリオネット」をめぐる考え方である。

ライディオン:でもまあ、恐ろしくないものといったら何があるのかしら？ わたしたちを踊らせるのが、恐れでないとしたら、いったい何があるのかしら？ 恐れが高い所から糸をたらしっていて、その糸がわたしたちの胴体の真ん中にしっかりと結びつけられているの。その糸がわたしたちをあちらこちらと引きづり廻し、わたしたちの手足を宙に舞わせるのよ。わたしがマイナス (パッコス of 巫女) に扮して、足を蹴り上げたり、腕や髪を星空に向かって振り上げたりする時、それが楽しいとでも思ってるの？ わたしを跳ねさせているのは恐れだということが、わからないの？²²⁹

このマリオネットの喩えがハインリヒ・フォン・クライストの『マリオネット劇場』を踏まえたものであることは山口庸子によって指摘されている。²³⁰クライストにおいては、マリオネットの持つ「優雅さ」が、「意識」を持たない「獣」や逆に無限の意識を持つ「神」とともに、個の狭い意識にとらわれた人間のぎこちなさと対比されている。ホフマンスタールが、デニスとの会話でクライストを想起したことは、やはり「架空の対話」の体裁で草案された『踊り子の会話 Die Gespräche der Tänzerin』断片 (1907) にクライストからの引用が使用されていることでもわかる。

踊りは、(未開の人々とは逆に) 目標のひとつになっている。どのように私たちは、統一に回帰できるのだろうか。デニスの中には、神の内部のように、獣の中と同じような統一がある。(クライスト:マリオネット)²³¹

『恐れ/対話』の対話の最後で、ライディオンは、踊りながらトランス状態に陥る。その後以下のような情景描写が続く。

彼女は腰をゆすり始める。なんとなく、彼女がひとりではないことが感じられる。同じような人たちがたくさん回りにいるのだということが感じられる。彼等の神々が見守る中で、みんないっしょに踊っているのだと感じられる。娘達は輪になって踊る。あたりはもう薄暗くなっている。木々から影が落ち、踊り狂っている群の中に沈み込む。木々の梢からは、死者の霊を宿した大きな鳥が舞い立ち、踊りといっしょに輪を描く。踊っている女たちはこの瞬間神々と同じくらい強力である。神々の腕や腰や肩が、踊り

²²⁹ Hofmannsthal: Furcht. SWXXXI, S. 123.

²³⁰ 山口庸子: 『踊る身体 of 詩学』 10 頁。

²³¹ Hofmannsthal: Gespräche der Tänzerin. SWXXXI, S. 175.

の中に乗り移る。神々の青い死の網や赤珊瑚のような剣は彼女たちの上には落ちないようになっている。彼女たちこそ、この島を生みだし、島から生まれ、死と生命を担う女である。

ライディオンはこの時もはやいつもの彼女とは違っている。彼女の張り詰めた顔には、何か恐ろしげな、脅かすような、永遠なものが窺われる。それは蛮族の神の顔だ。彼女の腕は恐るべきリズムとともに上下に打ち振られ、棍棒のように死の恐ろしさに満ちている。そして彼女の目は、耐え難いほどに張り詰めた内面の幸福に満ちあふれているようである。そのとき彼女は、荒く小刻みな呼吸をして、ベッドに横になる。彼女の回りには小さな誰もいない部屋がある。そこには現実とライディオンに小さな赤い毛布を掛けてやっているヒュムニスがいるのみ。²³²

恍惚となって踊るライディオンの顔は、蛮族²³³の神、すなわち異教、ディオニュソス的な異教の神のものになる。彼女は恐れから踊りはじめ、踊りのさなかに個としての自我を失ったとき、自己の内部にある他者との隔たりを克服し他者を含む外部の世界と一つに解け合う全体性を経験する。このような自我の喪失による全体性の獲得は、『エレクトラ』の最後のシーンと同種のものであるが、同時にこのくだりは、ニーチェが『悲劇の誕生』で表した蛮族の祭りの描写も想起させる。ニーチェはショーペンハウアーの表現を借りてアポロを「個体化の原理」の神と呼ぶ。²³⁴そしてショーペンハウアーを引き、なんらかの瞬間に、その「個体化の原理」の現われとしての「根拠の原理」からの逸脱が始まるとき、現象認識の形式に迷走や錯乱が生じ、それが心に恐怖をもたらすという²³⁵。この恐怖と歓喜あふれる恍惚感との一体性が、ニーチェのいうディオニュソス的なものの本質に他ならない。

あらゆる原始人や原始民族が讃歌の中で讃えている麻薬作用によってか、あるいはまた、全自然を歓喜をもってみたす春の力強い訪れに際してか、あのディオニュソス的な興奮が目ざめ、興奮が高まるにつれて、主観的なものは完全な自己忘却へと消え去っていく。たとえばドイツ中世において、やはり同じようなディオニュソス的な強烈な力にとらえられた群衆がしだいにその数を増しつつ、歌いながら、踊りながら、村から村へと波うっていった。聖ヨハネ祭や聖ファイト祭のたびに乱舞するこの群衆に、われわれはギリシア人のバックス祭合唱隊（コロス）の面影を見る。このコーラスはすでに小ア

²³² Hofmannsthal: Furcht. SWXXXI, S. 125.

²³³ 古代ギリシアでは、ギリシア以外の民族は蛮族(Barbar)と呼ばれていた。

²³⁴ ニーチェ（西尾幹二訳）：『悲劇の誕生』、10頁

²³⁵ 上掲書西尾の訳注によると、根拠の原理 *der Satz vom Grunde* は、ショーペンハウアーの「充足根拠の原理」をさす。ショーペンハウアーによれば、現象界を支配する原理は、1. 「生成の充足根拠の原理」すなわち「因果律」、2. 「認識の充足根拠の原理」すなわち「論理法則」、3. 「存在の充足根拠の原理」すなわち「時間、空間の純粹直感」、4. 「行為の充足根拠の原理」すなわち「動機づけの法則」の四つに分けられるという。ニーチェ（西尾幹二訳）：『悲劇の誕生』15頁。

ジアにその前史をもち、バビロンにさかのぼり、さらに狂躁乱舞するサカイエン族にまで遡ることができる。

ディオニュソス的なものの魔力のもとでは、人間と人間とのあいだの結びつきがふたたび回復されるばかりではない。人間から隔てられてきた自然も、敵視され、あるいは押さえられてきた自然も、あらためて、その家出息子である人間と和解の祭典を祝うことになる。(…) ベートーヴェンの『歓喜』の頌歌を一幅の画に変えてみるがよい。幾百万の人々がわななきにみちて塵にひれ伏すとき、ひるむことなくおのれの想像力を翔けさせてみよ。そうすれば、ディオニュソス的なものの正体に接近することができるだろう。²³⁶

ホフマンスタールがいかにもニーチェのギリシア観にあるディオニュソス的なもの、バックス信仰に関心を持っていたかは、彼がとくにニーチェを熱心に読んでいた 1892 年から 1918 年までという長期間にわたって断続的に、『エウリピデスによる「バックスの神女たち」』²³⁷を草案していたことにも現われている。ホフマンスタールの『恐れ』のディオニュソス的陶酔のさなかにいるライディオオンが経験するのは、いっさいの区別や対立が消えていく恍惚とした全体性の発現の瞬間である。ライディオオンのこうした経験の描き方には、ニーチェの『悲劇の誕生』の影響が見られる。

第 3 節 『ギリシア』

ホフマンスタールの精神的な原点というべきギリシアへの旅について書かれたエッセイ『ギリシア』(1922) は、彼のギリシアものの中では一番最後に書かれたもので、そこには彼のギリシア観が凝縮されているとあってよいだろう。

ギリシアへの旅はわたしたちが企てた旅のうちでもっとも精神的な旅だ。旅に出るときのひそかな下心にはたいがい官能めいた好奇心があり、実際いつもそうだった。だから、わたしたちがギリシアの土地にまだ足を踏み入れるか入れないかのうちにすでにして私たちを出迎えるものが、夢にも思っていなかったもの、オレンジの花、アカシア、月桂樹、タイムの香りなどが入り交じったひどく東方的で眩惑的な空気だった。わたしたちはそこでほとんど異様な気分を襲われた。²³⁸

19 世紀以降、ドイツ語圏の教養市民文化の伝統において古典ないしは規範と見なされてきたギリシアへの精神的紀行を企画したはずの「わたし」は、ギリシアに足を踏み入れた途

²³⁶ Nietzsche: KSA, S. 29. ,ニーチェ (西尾幹二訳) :『悲劇の誕生』上掲書、11～12 頁を参照した。

²³⁷ Hofmannsthal: Die Bacchen nach Euripides. SWXVIII, S.47 ff.

²³⁸ Hofmannsthal: Griechenland. HGW. Prosa IV, S. 152.

端、東洋風のエキゾチシズムを湛えたギリシアの空気や香りに包まれ戸惑う。ここから実際の旅の行程と並行する形で、ギリシアをめぐる「わたし」の精神の内部における紀行が始まる。

ちょっと前まで、船がシチリアの「大ギリシア」の海を走っているときまでは、ゲーテがわたしたちに同行していた。イタリアの岸辺が私たちの背後に遠のいたとき、ゲーテはあとに残った。不意にゲーテはローマ人だったのかなと思えてくる。(…)ゲーテが一度も実際の古代を、紀元前5世紀の彫刻を見たことがないことを、私たちは思い出す。彼がヴィンケルマンと共に、これが古代であると当て嵌めていたあの明朗さは、私たちにとってはドイツ精神の特定の瞬間状態を言い表したものであって、それ以上のことではない。

しかし私たちにより暗く、より野性的な古代を見せてくれた、前世紀の偉大な知識人たち、— 彼らの直観もまた突然、昔日の光芒を放たなくなってしまう。ブルクハルト、その同郷人バッハオーフェン、またローデ、フュステル・ドゥ・クーランジュ²³⁹ ギリシア人の魂の深淵を比類なく解き明かしてくれたこれらの解釈者、墓穴の中の世界を照らし出した煌々たる炬火、— しかしここにあるのはそれとも少し違うものだ。ここには墓穴などない。あるのは燦々たる光だ。あの人たちはこの明るい光の中で呼吸したことはなかった。彼らの幻想さえ、この輝きの中では鉛のように色あせて見える。私たちは彼らを置いて行く。(…)人は私に言う。これは小アジアの光、パレスチナの、ペルシアの、エジプトの光なのだ、と。そしてわたしは理解する。数千年来、わたしたちの内的な運命を決めてきた歴史が一つの統一体だということ。²⁴⁰
(『ギリシア』)

自分たちの世界とは違い、外の世界として区別してきた「小アジア」=オリエン트가、このギリシアの地で、「わたしたちの内的な運命」となり、「数千年の隔たりを飛び越して」²⁴¹「一つの旋律の個々のように統一ある一連の流れとして見えて」²⁴²くると「わたし」は感じているのである。

ここにはオクシデントだけがあるのでも、オリエントだけがあるのでもない。私たちは二つの世界に属しているのである。²⁴³

²³⁹ Numa Denis Fustel de Coulanges (1830-1889)、フランスの中世研究者。

²⁴⁰ Hofmannsthal: Griechenland. HGW. Prosa IV., S.152ff.

²⁴¹ Hofmannsthal: a.a.O.

²⁴² Hofmannsthal: a.a.O.

²⁴³ Hofmannsthal: a.a.O., S.160.

かつてギリシアにおいては西洋と東洋が融合していたことが明言される。次に「わたし」は大理石像の像の前に立ち、これらの作品に対して、西洋があまりにも均衡と調和からなる古典主義的ギリシア像の源泉という観点からのみ見過ぎているのではないかと反省する。

あるいは私たちはこの像に、あまりに多く私たち西欧人の意識を、私たち西欧人の「魂」を、付与しすぎているのかもしれない。²⁴⁴

古典主義的ギリシア像は、ひょっとすると西洋の主観的な感情移入の産物にすぎないのかもしれない。「わたし」は、西洋人が精神性だけを読み取ってきた大理石像から、精神の下位に置かれ「道具」と見なされてきた「身体器官」の中にも言語にひけをとらない表現能力が備わっていることを読み取ろうとする。

手は器官であり、道具であるにはちがいない。しかし言葉と比べて、より曖昧で、精神性に欠けた器官というわけではない。(…)ほんとうに、ここでは精神の軌跡と肉体の軌跡とが、同じ一つの道を通っている。²⁴⁵

ホフマンスタールの非西洋的身体表現への関心については、第 IV 章で詳しく考察する。ここではそれまで東洋にはあるが西洋にはないと考えられていた豊かな身体表現が、もともと西洋的とされてきた古典ギリシアの古典的な彫像にも見出された驚きと同時に、古代ギリシアの世界に古典主義的な精神性だけを読み取ろうとする姿勢に対する反省が述べられている。

さらにこのエッセイの最後で「わたし」は、「^{オリエント}東方」キリスト教会であるビザンチン教会の祈りの姿と聖歌のメロディーに、西洋と東洋の融合を感じ取っている。

わたしたちは、現在の真っ只中にいた。わたしたちを取り囲んでいたのは、東方のキリスト教会の神聖な伝統だった。しかしお辞儀の独特の身振り、尊厳さ、言葉の響き、リズム、つまり跪拝はビザンチンのものでもあり、ビザンチンより古いものであった。

(…)わたしたちは、こんなにあの没落した異教の世界から遠くにいたことはなかった。そして実際あの世界がこんなに近くに感じられたこともなかった。²⁴⁶

遠い古代という過去に思いを馳せていた「わたし」は、突然、自分が現在の時間にいることに戸惑いに近い驚きを感じる。遠いと思っていた「過去」＝「異教的な世界」＝「オリエント」が、自分たちの「現在」＝「キリスト教世界」＝「オクシデント」に意外にも近いことを悟るのである。このようにして、「わたし」の中で「オクシデント」と「オリエント」

²⁴⁴ Hofmannsthal: a.a.O., S.161.

²⁴⁵ Hofmannsthal: a.a.O., S. 161. なお太字強調は、原文に倣っている。

²⁴⁶ Hofmannsthal: a.a.O., S. 166.

の間の境界線が薄らいでゆく。第IV章で述べるようにホフマンスタールは非西欧的身体表現への関心の中でも、東方のキリスト教会の修道僧のお辞儀の跪く身振りに関心を寄せている。このようにホフマンスタールのギリシアものでは最後となったエッセイ『ギリシア』では、西洋的なものと東洋的なもの、精神的なもの身体的なものが融合した理想の古代ギリシアが描きだされている。

以上考察してきたように、ホフマンスタールのギリシア関連作品には、ニーチェ、バッハオーフェンの流れを汲む古代ギリシアのオリエン特的側面、ディオニュソス的な世界が描かれている。これはヨーロッパの文化的閉塞状態からの脱却を目指しての試みと捉えられる。ところでホフマンスタールにとっての「未知の世界」オリエン特への関心はその東端にある日本にまで及んでいる。次章では、ヨーロッパにおける日本像の変遷を確認し、ジャポニスムの流行したウィーンのホフマンスタールの創作に与えた日本のイメージを考察する。

第 III 章 ホフマンスタールの日本像とその変遷

この章では、ホフマンスタールにとっての「日本」という表象の意義とその変化を考察する。ホフマンスタールの生きた時代、パリに遅れてウィーンでは美術のみならず工芸分野でジャポニズムが流行した。ラフカディオ・ハーンのア読者だったホフマンスタールは、その著書から日本の風習や文化についての情報を得ていた。彼は、ハーンや岡倉天心の著書から得た日本についての知識をどのようにイメージとして膨らませ、ヨーロッパの文化危機脱出のヒントになるような形で彼の作品に反映させていったのだろうか。それらを考察するにあたって、まず 19 世紀末のジャポニズムの流行以前に、日本がどのような形でヨーロッパに紹介され、ヨーロッパの人々の日本に対するイメージ形成に寄与していたかを概観する。

第 1 節 ジャポニズム以前の日本に関する関心

1834 年版ブロックハウスの『総合学術百科事典 Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaft und Künste』²⁴⁷の中の「オリент研究 Orientalische Studien」という項目には、ヨーロッパの人々が開国前の日本についてどのような経路で知識を得ていたかについての記述がある。フリーゲル (Gustav Flügel, 1802-1870) によるこの項目全体は 50 頁にも及び、ヨーロッパにおける 19 世紀前半までのオリент研究史の概説になっているが、その最終部分に中国に続いて、日本についての記述が約 1 頁ほどある。ここには、ヨーロッパにおいて中国研究とほぼ同じ 16 世紀にイエズス会の宣教師たちによる日本(語)研究が始まっていたことが記されている。17 世紀になると宣教師たちが日本に移住することで日本国内のキリスト教徒が増えたが、彼らは幕府による迫害に会い、死刑によって根絶された。²⁴⁸しかし長崎港だけはオランダと中国との船舶貿易が許可されており、そこにポルトガルのイエズス会が創設されたとされ、その印刷所から出版された本が記されている。²⁴⁹

²⁴⁷ Meier, M.H. Ch. und Kämtz, L. F.(Hg.): Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaft und Künste, Dritte Section OZ, Unveränderter Nachdruck der 1834 bei F.A. Brockhaus in Leipzig erschienenen Ausgabe, 1987.

²⁴⁸ a.a.O., S.210.

²⁴⁹ この印刷所から 1603 年には、“Vocabulario da lingua de Japam com a declaração em portugues, feito por alguns padres e irmaos da caompanhia der Jesu in 4.”、1604 年には P.Joaos Rodriguez による“Arte da lingua de Jaoam, composta pello” が出版され、それはフランス語などに訳されたという。さらに 1630 年には、すでに 1595 年に天草のイエズス会で印刷された“dictionarium latio lustinaicum ac japonicum ex Ambrosii Calepini volumine depromptum”に“vocabulario de Japon declarado primero en portugues por los padre der C. de J.y agora en acastellano en el colegio de Santo Thomas de Manila”という 1630 年にマニラで第 4 版として出版されたものが続くと書いてある。当時ドイツでよく目にするのは 1632 年にローマで宣教用に作られた訳 *Ars grammatica japonicae linguae, composita a Fr,Didaco Collado* と同年出版された同じ著者による訳 *Dictionarium sice thesauri linguae japonicae compendium* だとされている。

日本史についての研究書では、1673年にケンブリッジで出版されたベルンハルト・ヴァーレン (Bernhardi Varnii, 1622-1650) の『日本王国およびシヤム王国案内記 *descriptio regni Japniae et Siam*』が挙げられている。さらに日本でも名の知られている医師エンゲルベルト・ケンペル (Engelbert Kaempfer, 1651-1716) に触れ、「この島国についての詳細な知識に関しては、死後出版され、何カ国語にも翻訳された彼の『日本誌 *Histoire et escripzion du Japon*』の著書の右に出るものはいない」と記されている。²⁵⁰

さらに1720年頃シャルルヴォワ (P. de Charlevoix, 1682-1761) やその後18世紀末に数人によって書かれた日本についての研究書『日本帝国の宗教的、非宗教的博物誌 *Histoire naturelle, civile et ecclésiastique de l'empire de Japon*』に触れ、それらが日本の生活や宗教体制、文学をヨーロッパへ紹介した意義はたいへん大きいとしている。その理由として日本においては、教育や美術、学問が盛んで、当時アジア全体で中国と並んで最高水準、いやおそらく中国よりも高い水準にあり、手工芸品にいたっては日本のものに勝るものはないからだと言われている。²⁵¹

概してドイツ語圏の百科事典には、日本は学術、美術、工芸においてたいへん優れた国だと記述が多い。このような情報がヨーロッパの人々に日本に関する肯定的なイメージを植え付け、19世紀後半のジャポニズムを引き起こす基礎を作っていると考えられる。

ウィーンのジャポニズムを引き起こす直接的な契機になったのはウィーン万博 (1873) である。日本は、1861年にプロイセンと修好通商条約、1869年にはオーストリアと修好通商航海条約を締結した。しかし、これらは外国人裁判権、日本に居住するオーストリア＝ハンガリー帝国民に対する治外法権、低税率の関税規定など、日本側にとっては、極めて不平等な内容を有していた。日本側としては国際政治面で列強と肩を並べるためにはその前提条件として産業を発展させ、経済力をつけることが必要不可欠だった。そのような折、1873年に向けて企画されたウィーン万博は、日本が国際社会で自国の産業をアピールするために願ってもない機会となった。1872年1月、日本がウィーン万博に正式に招待されることが発表されると、すぐに東京に万博委員会が発足し、全国各地から最上の物品を展示品として集めて、湯島大聖堂で周到に展示リハーサルまで行った後で、それら展示品を送ったのである。²⁵²ウィーン万博では、日本部門のシンボルとなった名古屋城の金の鯨をはじめ、日本から出展されたものの人気は高かったが、とりわけ工芸品がたいへんな売れ行きで、賞やメ

²⁵⁰ a. a. O.

²⁵¹ a. a. O. さらに「最近」ではレムサート (Rémusat) とクラブロート (Klaproth) の名がすぐれた日本通として挙げられ、とくに前者は Titsingh によって日本語の原稿から翻案された *Mémoires et anecdotes sur la dznastie régnante de Djogouns souverains du Japon* (Paris, 1820) に注釈をつけていると紹介されている。

²⁵² F.F.v.ジーボルトの2人の息子のうちの1人、ハインリヒ・ジーボルトは、1869年兄のアレクサンダーを追って来日、オーストリアの通訳になり、ウィーン万博の派遣団にも同行した。仙波玲子「明治日本とオーストリア 19世紀後半の日墺交渉史」、[『ヨーロッパ随一の名家の軌跡 The ハプスブルク家』新人物往来社 2009年]参照。

ダルを獲得したという。²⁵³この万博がウィーンでのジャポニスムの火付け役となるのだが、ウィーンでジャポニスムが流行するまでの流れ、パリのジャポニスムとの本質的な違いについては次節で詳しく述べる。

次にウィーンにおける日本学の発展について触れておく。上記のようにウィーンの人々の間で日本文化への関心は19世紀後半にたいへん高まったが、学術研究の中心となる日本学科の創設は意外に遅い。現在、日本研究の拠点は、ドイツ語圏の20の大学にある日本学(Japanologie)科である。しかしドイツ語圏で初めてハンブルク大学に日本学講座が創設されたのは、1914年である。日本から帰国したカール・フローレンツ(Karl Florenz, 1865-1939)が同大学の「植民地研究所 Kolonialinstitut」内の「日本の言語と文化」というゼミナールを担当した。一方、ウィーンにおいては、ジャポニスムの盛んであったにも拘わらず、1939年になってようやく三井男爵財団の支援を受けてはじめて日本学科が創設された。このようなタイムラグは何に起因するのであろうか。

日本研究の先駆者としては先述した17世紀のケンペルがいるが、東インド会社から日本に派遣されたシーボルト(Philipp Franz von Siebold, 1796-1866)が膨大な日本の研究資料を携えてドイツに帰国、そのうち約60冊が帝室図書館に寄贈されたことも、ドイツ語圏とりわけウィーンにおける日本研究の黎明期に貢献している。²⁵⁴この60冊の中には、前述の16世紀にロドリゲス(Rodriguez)が編纂した日本語の文法書が含まれており、それがウィーンの東洋学者アウグスト・プフィッツマイアー(August Pfizmaier, 1808-1887)の日本に関する翻訳・研究書の基礎となっている。1847年には柳亭種彦の『浮世形六枚屏風』のドイツ語翻訳が「6枚の屏風 Sechs Wandschirme in Gestalten der vergänglichen Welt」という表題で出版されている。これは日本文学からの初めてのドイツ語訳である。この翻訳によってプフィッツマイアーは、オーストリアにおけるウィーン研究の礎を築いたとされる。これを契機にプフィッツマイアーは、日本に関する膨大な数の翻訳(『万葉集 Manyōshū』『古事記 Kojiki』『伊勢物語 Isemonogatari』『枕草子 Makura no Sōshi』『和泉式部日記 Izumi Shikibu no Nikki』)や研究書を発表した。プフィッツマイアーの功績は非常に大きい。残念なことにその後しばらく彼の後継者が育つような環境に恵まれなかった。その理由としてプフィッツマイアーの翻訳が文法面、語彙面において、あまりに日本語に忠実すぎ、

²⁵³ ペーター・パンツァー:「特別友国、不平等条約でスタートした140年間のオーストリアと日本の関係」、『修交140周年記念 日本とオーストリアの友好関係をふりかえって』オーストリア大使館編、2009年]194-204頁。

²⁵⁴ Geschichte der Japan-Forschung in Österreich. このサイトが現在は消失してしまっている。以下に同様のサイトを挙げる。 <http://japan.univie.ac.at/ueber-die-wiener-japanforschung/geschichte-der-japanforschung-in-wien/> なお二つ前の注で触れたジーボルトの2人の息子も日本からの大量の品々を携えて帰国し、その一部はウィーン国立図書館や博物館に日本コレクションとして寄贈され、オーストリアに日本を紹介するのに一役買ったといわれる。仙波玲子:上掲書。

原語に引きずられすぎていて、読解が困難で文章の美しさにも欠けたので、次世代の研究者のやる気を喚起しなかったことが挙げられる。²⁵⁵

プフィッツマイアーに並ぶウィーンにおける日本研究黎明期の学者として、言語学者のアントン・ボラー (Anton Boller, 1811-1869) がいる。1857年、彼は現在完全に否定されている「日本語の起源はウラル・アルタイ語族に属する」という仮説²⁵⁶を、『帝室学術アカデミー、哲学・歴史教室学会報告集 *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*』に発表した。²⁵⁷

このように日本の開国直前にドイツ語圏、とりわけウィーンで少しずつ学術的な日本研究の萌芽が見られた。普通に考えればそれが開国、オーストリア＝ハンガリー東アジア使節団による日本訪問、それによる修好通商航海条約締結という政治的な交流の始まりで弾みがつき、大学における日本学科の創設に結びつきそうである。ところが先述のようにウィーン大学における日本学科の創設は、1939年まで待たなければならなかった。日本学科の創設が遅れた要因としては、1869年の日墺修好通商航海条約の締結そのものが、オーストリア＝ハンガリー帝国にとっては、他の植民地保有国の模倣にすぎず、自国の権力圏外にある極東の国々には、あまり関心がなかったことがあげられる。²⁵⁸列強から見れば日本のような新興国は研究対象にならないほど小さな存在だった。サイードのオリエンタリズム概念との関連で言えば、知識/権威による支配が作用するような研究価値も見いだされなかったのではなかろうか。国際政治レベルでの日本の存在感の小ささが学術界にも影響を及ぼしているのである。

ただしこの時期、日本研究がまったく進まなかったわけではない。ゼップ・リンハルト (Sepp Linhart) が指摘する²⁵⁹ように、1869年から1939年までの70年間にオーストリアも日本も国際関係面での位置づけが大きく変化していることも考慮しなければならないだろう。ハプスブルク帝国が崩壊した1918年を境にそれ以前のオーストリア＝ハンガリー帝国と日本の関係と、後継国オーストリア共和国と日本との関係は、分けて考えなければならないのである。本章第2節以降でホフマンスタールの人生における日本像の変化を考察するためには、ここで2つの時期に分けて考察しておく必要がある。

帝国崩壊前の時期に、両国間に修好通商航海条約が締結されたとはいえ、オーストリアと日本の国際的地位の差とヨーロッパにおける日本への関心度を鑑みれば、大学に日本学科を創設するような動きが起きなかったのは無理もない。しかし学術面での個人的な成果としては、オーストリア＝ハンガリー帝国東アジア使節団の学術委員長を務めたカール・リッター・フォン・シェルツァー (Karl Ritter von Scherzer, 1821-1903) による日本の農業、

²⁵⁵ a.a.O.

²⁵⁶ この説は20世紀には否定され、現在、日本語は孤立語だとされる。またウラル語族、アルタイ語族という言葉も使われず、ウラル諸語、アルタイ諸語と呼ばれることが多い。

²⁵⁷ *Geschichte der Japan-Forschung in Österreich*.

²⁵⁸ a.a.O.

²⁵⁹ ゼップ・リンハルト:「1918年～1938年の日墺関係」、『修交140周年記念 日本と墺太利の友好関係をふりかえって』 205頁。

運輸、交通、経済領域についての最初の地誌学的なハンドブックの編纂があげられる。この時期、芸術界では第2節で考察するようなジャポニスムの流行が起こっているのである。

帝国崩壊後 1918 年から 1938 年の間、つまり大戦間のオーストリア第一共和国対日本の関係になると、小国になってしまったオーストリア側は、駐日オーストリア大使を駐在させず、²⁶⁰駐米オーストリア大使が日本も管轄していたのに対して、日本側は 1920 年にオーストリアに公使館を再び開館している。リンハルトは、このような両国の外交代表部の在り方の変化に、帝国崩壊後の経済状態の悪化したオーストリアと日露戦争および第一次世界大戦の戦勝国として経済的に躍進した日本との力関係の逆転を見ている²⁶¹。

このように民間レベルでは、開国後まもなく始まった文化・学術交流やウィーン万博を契機にしたジャポニスムという芸術的潮流がウィーンで大流行したが、国立大学という公的機関で、日本文化や文学を対象とした日本学科が創設されるには、国際社会における日本とオーストリアの位置づけや経済力の変化が大きく影響し、年月を要している。

第2節 若きウィーン派とジャポニスム

本節では 19 世紀末ウィーンのジャポニスムの特徴を押さえるとともに、ホフマンスタールもその一員だった「若きウィーン Jung-Wien」派が、当時流行していたジャポニスムにどのように関わっていたかを考察する。

前節で確認したように、ヨーロッパと日本の交易は 16 世紀からあったものの、地理的な距離により政治的および宗教的摩擦が生じなかったため、ドイツ語圏の百科事典では、日本の学芸についてのたいへん高い評価をしている記述が目立つ。そのことは、19 世紀ヨーロッパで起きたジャポニスムの流行に少なからず影響していると考えられる。周知のとおり、ジャポニスムは 19 世紀半ばにパリで生まれた芸術潮流である。ジャポニスムという概念の創始者としては、パリの美術蒐集家かつ美術評論家のフィリップ・ビュルティ (Philip Burty, 1830-1890) が挙げられる。²⁶²その後、サミュエル・ビング (Samuel Bing, 1838-1905) や林忠正ら美術商が、ジャポニスムを普及したといわれる。

ところでデランク (Claudia Delank, 1952-) によれば、ジャポニスムという語の意味も時の流れとともに変化している。1870 年代には、

- ①日本のあらゆる芸術的な産物とそのイミテーションへの偏愛
- ②日本に由来するエキゾチックなモチーフへの偏愛
- ③日本の浮世絵から様式および構成の上で刺激を受けた画家たち、特にフランス人画家への「影響」²⁶³

²⁶⁰ 1920 年以降オーストリアは領事を東京に駐在させている。

²⁶¹ リンハルト:「1918 年～1938 年の日奥関係」、205 頁。

²⁶² デランク, クラウディア (水藤龍彦、池田祐子訳):『ドイツにおける〈日本=像〉』、思文閣出版 2004 年、5 頁。

²⁶³ デランク: 上掲書、6 頁。

という複数の意味を持っていた。その後、ジャポニズムの概念は、もっぱら芸術における日本の「影響」という意味で用いられたが、1899年ヴォルデマール・フォン・ザイドリッツ (Woldemar von Seidlitz, 1850-1922) が、「ヤパニスムス Japanismus」というドイツ語に変え、1870年代とはさらに違った複数の意味で次のように使った。

この語はさまざまな意味で用いられている。ある者はそれを日本の芸術的な産物とのアカデミックな取り組みと解しているし、他の者は自国の芸術による日本の芸術作品の模倣であると、さらに他の者は日本の作品の観察から引き出されるどころの、特定の美的な信仰告白とみなしている。²⁶⁴

ここからドイツ語圏では、フランス語の「ジャポニスム le japonisme」とザイドリッツの「ヤパニスムス Japanismus」が混ざった「ヤポニスムス der Japonismus」という名称が一般的になったという。²⁶⁵

ドイツ語圏の芸術領域におけるジャポニズムは、ウィーンでもっとも早く始まった。ドイツのジャポニズムが英仏での印象派を中心とした第一波が過ぎた1890年代から、主にユージェントシュティールのグラフィック、工芸デザインを中心に始まった²⁶⁶のに対して、オーストリアのウィーンでは1873年のウィーン万博の開催が契機となって、ジャポニズムが始まる。さらに国家としてオーストリアが日本に抱いた関心の一例として、前節でも触れたように1868年から71年にかけてのカール・リッター・フォン・シェルツァーのオーストリア＝ハンガリー帝国東アジア使節団の旅行がある。

ところで1870年代にウィーンで起こった初期ジャポニズムとフランスのジャポニズムの違いに触れておかなければならない。パリではゴンクール (Edmond de Goncourt, 1822-1896)、ブラックモン (Félix Bracquemond, 1833-1914) など、印象主義の理論の枠内でジャポニズムを把握していた²⁶⁷人や、1850年代からすでに日本の浮世絵に関心を持って手紙でしばしば触れたシャルル・ボードレー (Charles-Pierre Baudelaire, 1821-1867) やエルンスト・シェノー (Ernest Scheneau, 1833-1890) など、日本美術を世界の美術史の中に位置づけた芸術家がいた。²⁶⁸それに対してウィーンでは当時リングシュトラッセ沿いの建築物に代表される、過去の様式を借用する歴史主義が主流であったため、「日本風」という外国の様式も歴史主義の中のレパートリーの一つとして認識されただけであった²⁶⁹。

²⁶⁴ デランク：上掲書、6頁。

²⁶⁵ これ以降、何語が使われているかに拘わらず、本論文では「ジャポニズム」で表記を統一する。

²⁶⁶ 桑原節子：「ドイツユージェントシュティールのグラフィックと工芸」、ジャポニズム学会編『ジャポニズム入門』所収、131頁。

²⁶⁷ デランク：上掲書、8頁。

²⁶⁸ デランク：上掲書、7頁。

²⁶⁹ 馬淵明子：「オーストリアー総合的ジャポニズムの一例」、ジャポニズム学会編『ジャポニズム入門』所収、140頁。

ところが 1873 年のウィーン万博に日本が出品したことで、状況は大きく変わる。万博で展示された品々が芸術産業博物館（das k.k.Österreichische Museum für Kunst und Industrie）のコレクションとして保存され、展覧会のたびに人々に紹介されたのである。ちょうどその時期芸術産業博物館に隣接する付属工芸美術学校に通っていたグスタフ・クリムト（Gustav Klimt, 1862-1918）は、同博物館で日本の美術工芸品を見て、多大な影響を受けたのだろう。詳細な経緯はわかっていない²⁷⁰が、後に自分の絵画に応用するようになる。このようにして 1900 年頃に、パリにかなり遅れてウィーンのジャポニスムが起るのである。さらにそこに文学者の介在があり、ジャポニスムについての議論が活発に交される。

19 世紀から 20 世紀への転換期のウィーンには、「若きウィーン派 Jung-Wien」と呼ばれた一群の文学者たちがいた。彼らは、批評家ヘルマン・バール（Hermann Bahr, 1864-1934）を中心に、「モデルネ（美的近代）」を合言葉に活動していた。ホフマンスタールもこの「若きウィーン派」の一員であった。「若きウィーン派」の溜まり場であったカフェ・グリーンシュタイドルにおけるバールとホフマンスタールの出会いのエピソードは有名である²⁷¹が、彼らの父親世代は、教養市民階級と呼ばれた上層ミドルクラスが多く、彼らは幼少の頃からリングシュトラッセを中心とした劇場・美術館・博物館・オペラハウス、コンサートホールをたしなみ、教養芸術の中で育ったため、たいへん繊細な感性を身につけていた。

ところでバールは、芸術アカデミーから離反したグスタフ・クリムト（Gustav Klimt, 1862-1918）など若手の造形芸術家達が 1897 年に結成した「分離派（Secession ゼツェンシオン）」運動も支援していた。²⁷²分離派は、第 6 回展覧会として 1900 年 1 月 20 日から約 20 日間にわたって「日本美術特集展」を開催する。このとき分離派の機関誌『ヴェル・サクルム（聖なる春）』では、2 度にわたって日本特集が組まれた。最初の第 2 巻第 4 号には、文学者エルンスト・シュア（Ernst Schur, 1876-1912）の「日本美術の精神」という評論が載せられている。西村雅樹によると、この評論の「基調をなすのは、西洋近代合理主義への懐疑であり、それと裏表の東洋文化、ことに日本文化への憧憬」²⁷³がみられるという。

自然に対する日本人のこの帰依は、宗教的な深みを帯びている。日本美術は世界観を内に擁している。（・・・）そこには汎神論的な要素がある。人間という存在は、そこから完全に消え去ってしまう。²⁷⁴（西村雅樹訳）

²⁷⁰ 馬淵明子：上掲書、145 頁。

²⁷¹ ホフマンスタールの文章を読んでいたバールは、その文章からホフマンスタールのことを大成した中年男性だと思いこんでいたので、少年が現れて驚いたという。

²⁷² 分離派は、カール・モル（アルマ・マラーの義父）やヨーゼフ・M・オルブリヒ、グスタフ・クリムトらを中心に 1897 年に結成された。

²⁷³ 西村雅樹：「ヘルマン・バールが分離派『日本展』に観たもの」、[人文知の新たな総合に向けて、京都大学文学研究科 21 世紀 COE プログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」第二回報告書 IV、2004 年]、146 頁。

²⁷⁴ Schur, Ernst: Der Geist der japanischen Kunst. In: Ver Sacrum, 2. Jg. Heft 4, 1899, S. 11.

また展覧会実行委員長のヨーゼフ・エンゲルハルト (Josef Engelhart, 1864-1941) は、「日本美術特集展」の趣旨として、自然の単なる再現ではない、自然主義を超える様式が求められていると述べて、それが日本の芸術に見出されたと述べているという。²⁷⁵

自然を単純化し、本質そのものに還元するということが唱えられた。芸術の領域の開拓者たちは、自分たちを形成し直し、内から変革するにあたって、手本を探し求めた。探していたものは、東方のごく古い文化に、日本の芸術に見出された。²⁷⁶

西村雅樹の報告によると、主催者も認めるように日本美術の紹介は、パリをはじめ各地で行われており、決して目新しいものではないが、ウィーン分離派では造形芸術の領域でも自然主義の克服が問題にされていることが特徴として挙げられるという。²⁷⁷この自然主義の克服というのは、文学領域においてはヘルマン・バルが唱えたことと重なることに西村は着目している。²⁷⁸

1897年の分離派設立時から、分離派を支持してきたバルは、この「日本展」について2回に分けて『オーストリア国民新聞 Österreichische Volkszeitung』に批評文を掲載している。バルはこの批評文の中で、1867年パリ万博以降のジャポニスムが18世紀の異国趣味とは違い、芸術の本質に関わるものだと述べ、²⁷⁹ 日本絵画がヨーロッパ絵画に与えた影響として次の3点を挙げている。

- ①ヨーロッパ絵画の技法（影や遠近法による幻惑、幻影）の否定
- ②新しい色彩感覚
- ③鑑賞者の想像力に働きかける力²⁸⁰

西村も注目するように、バルはこれら日本絵画から学んだことがヨーロッパにとって初めてのものではなく、ただ忘れていたことであり、日本の浮世絵などよりさらに古い古代ギリシアの壺絵に当てはまると言っていることが興味深い。²⁸¹

ここで古代ギリシアの壺絵が、19世紀末のダンス界に与えた影響について述べておこう。古代ギリシアの壺絵は、従来のクラシック・バレエとは違った身体の動きを求めた世紀転換期のモダン・ダンスの先駆者たちが、貞奴の舞踊などと並んで、ヒントにした重要な素材の

²⁷⁵ 西村雅樹:上掲書、147頁。

²⁷⁶ Vorwort zur VI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Secession. In: Katalog der VI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Secession. Wien 1900, S. 3. 西村雅樹訳:上掲書、同頁。

²⁷⁷ 西村雅樹:上掲書、同頁。

²⁷⁸ 西村雅樹:上掲書、同頁。

²⁷⁹ 西村雅樹:上掲書、153頁。

²⁸⁰ 西村雅樹:上掲書、154頁

²⁸¹ 西村雅樹:上掲書、同頁。

一つである²⁸²。第 IV 章で考察するが、ホフマンスタールは、貞奴の舞踊に古代ギリシアの儀式に共通するものを見ている。²⁸³このことからバールやホフマンスタールにとって、第 I 章第 2 節の 4 で述べたようにギリシアも日本も一つの広大な「オリエント」に属し、彼らは「オリエント」=古い=根源的なものという図式から逃れられていないことがわかる。

さらにバールはペーター・アルテンベルクの言葉「日本人は花盛りの枝を一本書く。するとそこには春のすべてがある。我々の方では春全体が描かれる。そしてそこには花盛りの枝が一本あるかどうか。賢明な節約こそすべてだ」²⁸⁴を引用し、日本の美術の本質だとしている。総じてヘルマン・バールが惹きつけられたのは、技法的なものだけではない。むしろ日本人の絵画の直観的な精神性である。バールは日本展についての批評文で、日本画家、鈴木松年（1848-1918）の言葉²⁸⁵を次のように捉えているという。²⁸⁶

人間も一個の自然にすぎず、自然のあるものには皆同じ一つの情趣を奏で、すべてはある同じ精神のさまざまな現れにすぎないという芸術全般に通ずる奥義が、これら一連の言葉には含まれている。²⁸⁷

あらゆる事物の連関に関して日本人が持ち合わせている強い感性、花も動物も山も雲も愛する人もすべて、同じものが姿形を変えたのだという世界のあの原感覚とでもいふべき感性がもちろんここでは関わっている。²⁸⁸

西村は、バールの説でも「ヨーロッパ人もそういうことを頭では理解している。しかし生き生きとした直接的なものとして感じ取られることは我々の場合まずめつたにない」と考えていると述べ²⁸⁹、このことからバールは、日本人が概念によって捉えられないものを感性によって捉えていることへの強い関心があったことがわかるとしている。²⁹⁰しかしバールの上記の文章からは、バールが鈴木松年の言葉から、日本人が人間と自然の関係について、

²⁸² Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main 1995, S.55ff.

²⁸³ Hofmannsthal: Über die Pantomime. GWRAI, S. 503f.

²⁸⁴ Bahr, Hermann: Japanische Ausstellung. In: Secession. Wien (Wiener Verlag)1900, S.220f. 西村雅樹: 「若きウィーン派と日本」、[『文学と言語に見る異文化意識』、京都大学大学院文学研究科 21 世紀 COE プログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」研究報告書、2004 年]、50 頁。

²⁸⁵ 鈴木松年の言葉は以下のとおりである。「絵の中で人物が一個のもう一つの自然より以上のものであるとするならば、それはもはや風景ではなく、季節の姿ではなくなってしまう。」「人物には固有の心情があってははいけません。人物はおそらくは一個の喜ばしい春であり、秋のある物悲しい風情なのです。」西村雅樹、上掲書、51 頁より引用。

²⁸⁶ 西村雅樹:上掲書、50 頁。

²⁸⁷ Bahr, Hermann: a.a.O., S.220f. z.n.西村雅樹:上掲書 51 頁より引用。

²⁸⁸ Bahr, Hermann: Ebd., S.219. 西村雅樹:上掲書 52 頁より引用。

²⁸⁹ Bahr, Hermann: Ebd., S.220. 西村雅樹:上掲書 52 頁より引用。

²⁹⁰ 西村雅樹:上掲書、52 頁。

人間が自然の一部であると考えていることに興味を示していることも読み取れる。これは次節以降で述べるように、日本人の個と全体の関係についての捉え方とも関連していると考えられる。

さらにバールの日本の精神性への関心は、西洋の理性重視批判とつながっていく。戯曲『マイスター』（1903）では、日本人の医師「心博士」の口を借りて、理性重視を批判している。自らを「博士」や「教授」と呼ばせず、「マイスター」と呼ばせている主人公ドゥーアは、あらゆる情熱を抑え、理性で制御しようと努めている。彼が理性について助手の「心博士」と話す場面で、心博士は「確かにこんなにたくさんすばらしい発明をあなたがたはなさってられました。（・・・）ただし、それで人が幸せになるかということ」と疑問を呈し、「あなたがたが理性に重きを置きすぎているがためなんです。そうなんです。まちがっているんです」²⁹¹とドゥーアを批判する。西村も述べているように、バールはこの場面で、理性を重要視する西洋文明への疑問を、日本人の口を通して語らせているといえよう。²⁹²またこの「心博士」という人物はラフカディオ・ハーンの『心』からヒントを得て着想されたことがバールの備忘録からわかるという。²⁹³この作品は、次節で検討するホフマンスタールの『若き日本人とヨーロッパ人貴族との対話』（1902）の一年後に書かれているが、ほとんど同時に着想されていることが興味深い。

ところがこの直後、日露戦争（1904-05）に起こり、日本の勝利はヨーロッパの人々に近代国家日本、軍国主義国家日本という、全く違ったイメージを与えることになる。それまでジャポニズムやハーンの紹介した古き良き日本のイメージしか持っていなかったヨーロッパ人にとっての衝撃は大きかった。日露戦争中から戦後にかけて、欧米では「黄禍論」がメディアを賑わした。平間洋一によると、「黄禍論」は本来膨大な人口と資源を持つ「眠れる大国」中国の覚醒、すなわち近代化に対する欧米の恐怖心であった。²⁹⁴それだけでなく日露戦争中には、日本をも「文明化」された強国とみなし、日本がアジアを支配しようとする野望を批判するものも出てきている。また日露戦争後は、相反する二つの日本観が出てくる。一つは、日本を賞賛し、世界列強として認知し、西洋に日本から学ぶ必要さえ説く見方であり、もう一つは、新たな黄色人種のアジアの列強の登場を懸念するものであった。²⁹⁵1911年に発行された『ハーン選集』の序文で、シュテファン・ツヴァイク（Stefan Zweig, 1881-1942）は、後者のような日本に対する脅威を述べている。

²⁹¹ 西村雅樹:上掲書、52頁より引用。

²⁹² 西村雅樹:上掲書、53頁。

²⁹³ 西村雅樹:上掲書、53頁。

²⁹⁴ 平間洋一:『日露戦争を世界はどう報じたか』芙蓉書房出版 2010年、149頁。

²⁹⁵ 平間洋一:上掲書、151頁。

もちろんすでに当時、ハーンにとっての日本の傍らで別の日本が育ってきていた。戦争の準備をし、ダイナマイトを生産し、魚雷を製造する日本、あまりにも急激にヨーロッパになろうとしたあの貪欲な日本が。²⁹⁶

ツヴァイクの言葉には、ヨーロッパ人がその中に自分たちの失ったものを見ていたユートピア的な日本という幻影が崩壊したショックが表われている。批判的な態度になったツヴァイクとは違って、ホフマンスタールは次節で考察するように、独自の思考回路で、ヨーロッパ人に映った古き良き日本と近代的、軍国主義国家日本のイメージのギャップを埋め、辻褃を合わせ、自らを納得させようとする。そこでも利用されるのは、ハーンなどから知識を得た仏教思想的全体論である。

第3節 ホフマンスタールとハーン

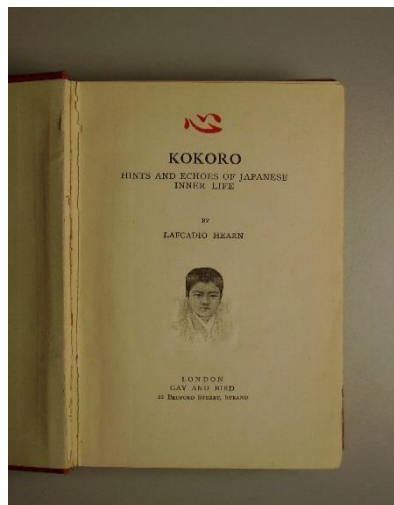
ホフマンスタールはバールとほぼ同時期に、ハーンを愛読し、大きな影響を受けている。バールが『マイスター』で「心博士」という人物を描くことになる一年前に、ホフマンスタールは「日本人貴族」という登場人物を使って、バールの「心博士」と対応するかのようには日本からの視線によるヨーロッパ批判という体裁をとった作品の構想を練っていた。そしてバール同様、ヨーロッパの文化危機からの脱出のヒントをラフカディオ・ハーンの日本関連書に求めていた。この節では、ホフマンスタールに及ぼしたハーンの影響を、時系列に沿って考察していく。

ギリシア生まれのラフカディオ・ハーン²⁹⁷は、1890年から1904年9月に亡くなるまでの14年間日本で生活し、日本に関する著書を13冊も出版した。1891年松江の中学校の英語教師から熊本の旧制第五高等学校に転任した後、ハーンは『アトランティック・マンスリー Atlantic Monthly』などの雑誌への日本印象記の連載をはじめ、1894年著書『知られざる日本の面影』、95年には『東の国から』を出版した。1896年には出世作となる『心』を發表し、彼の名はヨーロッパでも知られるようになる。ハーンによって、仏教に基づいた精神性と神秘性が強調され伝えられた日本像は、文化的に行き詰まり出口を探っていたヨーロッパの知識人たちの非ヨーロッパ世界への関心をますます刺激していたといえよう。

²⁹⁶ Zweig, Stefan: Lafcadio Hearn. In: Hearn, Lafcadio: Das Japanbuch, (Übers. von Berta Franzos. Frankfurt am Main 1911, S. 9.

²⁹⁷ ラフカディオ・ハーンは、ギリシアに駐在していたイギリス第45ノッティガム歩兵連隊に所属する軍医のアイランド人、母はキティラ出身のギリシア人である。ラフカディオが7歳のとき両親は離婚、大叔母に養育される。その後英仏の神学校に進学するが、大叔母が破産したため中退。19歳でアメリカに渡り、新聞記者になる。ニューオーリンズでは新聞社の文芸部長にまでなったが退職。37歳から作家になり、西インド諸島で著作活動。40歳のときに日本に来た。

著者がホフマンスタールの蔵書が保管されているホフマンスタール図書館を調査したところ、ホフマンスタールは上記 13 冊のうち 9 冊所持していたことがわかった。²⁹⁸かなりのハーンの熱心な愛読者だったことが伝わる。その中でも彼が最も愛読していたのは『心』である。ハーンの『心』は、15 の小品から成り立つ随筆集で、仏教思想を基盤とした日本人の生活の精神性を扱ったものである。ホフマンスタールはとくにその中の二つの小品「前世の観念」と「ある保守主義者」を何度も読み返していたらしく、他の章に比べて頁の痛みかたが激しく、書き込みや傍線も極端に多い。



(図版 1) ホフマンスタールの蔵書『心』 著者撮影²⁹⁹

ホフマンスタールが『心』に集中した時期は、1902 年と 1904 年だとされる。³⁰⁰ 1902 年では例えば 7 月 27 日付のゲオルク・フォン・フランケンシュタイン (Georg von Franckenstein, 1878-1953)宛ての手紙で彼は『心』を推薦し、「この冬この本を読みながら、たいへん多くのことを考えさせられました。それと同時に、感情や認識、あるいは共感によって私たちとつながり、私たちの暮らす世界が広がったように感じます」³⁰¹と伝えている。

²⁹⁸ フランクフルトの Goethehaus 内 Hofmannsthal-Bibliothek には、ホフマンスタール自身が所蔵していたハーンの著書が 9 冊 (『心』『九州』『怪談』『東の国より』『仏陀の国の落穂』『霊の国にて』や書簡集) 保管されている。

- ① Hearn, Lafcadio: Japan. An attempt at interpretation. New York 1905.
- ② Hearn, Lafcadio: Kokoro, hints and echos of Japanese inner life. London 1895.
- ③ Hearn, Lafcadio: Kokoro. Mit Vorwort von Hofmannsthal. Frankfurt am Main 1907.
- ④ Hearn, Lafcadio: Glimpses of unfamiliar Japan. Vol.1, Vol.2.1903.
- ⑤ Hearn, Lafcadio: Out of the East. Reveries and studies in new Japan. London 1903
- ⑥ Hearn, Lafcadio: Gleanings in Buddha Fields. Studies of hand and soul in the Far east. Boston and New York, Houghton 1900.
- ⑦ Hearn, Lafcadio: Kyushu. Träume und Studien aus dem neuen Japan. Frankfurt am Main 1908.
- ⑧ Hearn, Lafcadio: Kwaidan. Seltsame Geschichte und Studien aus Japan. Frankfurt am Main 1909.
- ⑨ Bisland, Elizabeth: The life and letters of Lafcadio Hearn. Vol.1, Vol.2. London, Boston and New York, Houghton 1906.

²⁹⁹ FDH 内 Hofmannsthal-Bibliothek 所蔵

³⁰⁰ Ritter, Ellen: Über den Begriff der Praeexistenz bei Hugo von Hofmannsthal. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge. Bd.XXII, Heft 2, 1972. S.197.

³⁰¹ Hofmannsthal: Briefe 1900-1909, Wien 1937, S.78.

1904年では1月の日記に「『心』を再読」³⁰²と記されている。エレン・リッター (Ellen Ritter) は、ホフマンスタールがこの時期に『心』の冒頭のエッセイ「停車場にて」の翻訳に取り組んでいたのではないかと推測している。³⁰³ 批判版全集によると、この「停車場にて」の翻訳には「逸話 Anekdote」というタイトルが付けられて、ドイツの読者にハーンを紹介する以下のようなホフマンスタールによる短い後書きをつけて発表される予定だった。

304

ここに「停車場にて」という見出しを持つ章がある。小さな逸話だ。ほとんど通俗的といってよい逸話、センチメンタリズムから逃れられていない逸話である。ただし書くことのできる人間によってのみ書かれ、感じることのできる人間によって、前もって感じられて。³⁰⁵

批判版全集によると、「停車場にて」を出版する計画は出版社 Rütten & Loening 側の事情で頓挫した。³⁰⁶しかしこの後書きの中で、ホフマンスタールはハーンの本質を見事に見抜いていると言える。上に引用した中でも「センチメンタルから逃れていない逸話」、「前もって感じられて」という表現に意味がある。「停車場にて」のどこが「前もって感じられて」なのかについては後述するが、ホフマンスタールはハーンが、事前に自分が望んでいたことを、日本の中に再発見して書いていたことを見抜いていたのである。

そうこうしているうち 1904年9月26日にハーンが亡くなる。同年、ホフマンスタールはハーンの追悼文³⁰⁷を同年12月2日付けの「ツァイト Zeit」誌に発表している。

³⁰² Ritter: a.a.O.

³⁰³ Ritter: a.a.O.

³⁰⁴ SWXXIX, S.407.

³⁰⁵ SWXXIX, a.a.O.

³⁰⁶ 批判版全集では、出版企画が頓挫した理由について、その直後にラフカディオ・ハーンが亡くなったことと関係があるのか、フランクフルトのリュッテン・アンド・レーニング社が『心』の全編をドイツ語訳で刊行するつもりであることをホフマンスタールが知ったからかは、わからないとしている。SWXXIX, a.a.O.

³⁰⁷ この追悼文は、1907年に出版されたドイツ語版『心 Kokoro』に序文として収められた。このドイツ語版の装丁にはエミール・オルリックによる和紙に金と黒の装飾模様が施されている。



図版2 ドイツ語版『KOKORO』(著者撮影)

この追悼文でホフマンスタールは、ハーンの『心』を絶賛し³⁰⁸、日本語の「心」という言葉に含まれる意味を「感覚」「精神」「心意気」「決心」「感情」「愛情」そして「物の心」と定義している。

Die Blätter, aus denen sich dieser Band zusammensetzt, handeln mehr von dem inneren als dem äußeren Leben Japans — dies ist der Grund, weshalb sie unter dem Titel „Kokoro“ („Herz“) verbunden wurden. Mit japanischen Charakteren geschrieben, bedeutet das Wort zugleich „Sinn“, „Geist“, „Mut“, „Entschluß“, „Gefühl“, „Neigung“ und „innere Bedeutung“ — so wie wir im Deutschen sagen: „Das Herz der Dinge“.³⁰⁹

この巻を構成している諸篇は、日本の外面生活よりも内面生活を扱っている。「心」という題の下にまとめられたのは、このような理由からである。日本の文字で書かれたこの言葉は、同時に「感覚」「精神」「心意気」「決心」「感情」「愛情」—それから私たちがドイツ語でも *das Herz der Dinge* 「物の心」と言うように—「内なる意味」とも理解される。

これは彼が愛読していた英語版『心 Kokoro』の序文をドイツ語に訳し、追悼文の一部に組み入れたものだと考えられる。ハーンの英語版の序文とホフマンスタールの追悼文の内容の一部が重なるからである。追悼文に組み込んだと思われるハーンの原文は以下のとおりである。

1896年刊英語版『心』の序文

The papers composing this volume treat of the inner rather than of the outer life of Japan, —for which reason they have been grouped under the title Kokoro (heart). Written with the above character, this word signifies also mind, in the emotional sense; spirit; courage; resolve; sentiment; affection; and inner meaning, —just as we say in English, “the heart of things“.

KOBE, September 15, 1895³¹⁰

³⁰⁸ この追悼文でホフマンスタールは、ハーンのいくつかの作品を具体的に挙げ、私見を述べている。その中の一つで『心』に収められた「ある保守主義者」というエッセイについては、「政治的洞察」と呼び、「芸術作品のように濃縮され逸話のように語られているが、私見では要するにジャーナリズムの一産物、最高度に教養のある真面目で内実のあるジャーナリズム活動の所産」（平川訳）と高く評価している。

³⁰⁹ Hofmannsthal: Lafcadio Hearn. GWRAL, S. 332.

³¹⁰ Hearn, Lafcadio: Kokoro, hints and echos of Japanese inner life. (英語版序文には頁数がない。)

ハーンの英語版の「英語でいう物の心」という表現が「ドイツ語でいう物の心」に言い換えられている以外は、ほとんど逐語訳になっている。したがってこの段落が英語版『心』の序文から抜粋し、ドイツ語に翻訳して書かれたことは間違いないだろう。「物の心」という言い方は、第I章第1節-2で引用した、(チャンドス卿の)『手紙』の「これら沈黙した、ときには生命のないものが、愛の存在感に充たされて立ちあらわれてくるので、幸せに輝くわたしの眼は周囲のどんなところにも命を見いだしてしまうのです」³¹¹という表現を想起させる。ホフマンスタールは、『手紙』で投げかけた言語による認識の危機の解決のヒントをハーンの紹介した日本の「心」に見出しているようである。

もう少し、この追悼文の内容を検討してみよう。追悼文では、ただハーンの業績や人柄が紹介されているだけではない。仏教思想に根ざした日本人の精神生活に魅了され、それを紹介したハーンを、行き詰ったヨーロッパの文化を出口に導いてくれる福音(Botschaft)として、ホフマンスタールがいかに評価していたかが伝わってくる。

私はそれを福音、一人の魂から別の魂に伝わる心優しい福音と名づけた。あらゆる新聞の外にあるジャーナリズム。誇張やつくり事のない芸術作品、仰々しさがなく生命にあふれた学問、未知の友人宛てに書かれた手紙である。³¹²

ハーンはホフマンスタールの目に、外面的な観察によって内奥にある核心を見通すことのできる才能を持った人間だと映ったようである。ホフマンスタールは、ハーンがもたらした日本についての情報を「誇張やつくり事のない」芸術作品と呼んでいるが、実はこの点は問題である。ハーンの伝えた日本像については、その偏見に満ちた思い込み、受けを狙った「つくり事」の多さが太田雄三によって指摘されている。太田によると、このような「つくり事」は、東洋や東洋人に神秘的知恵などを連想する一部の欧米の読者に歓迎される³¹³ような質のものであった。

たとえば『心』の冒頭に置かれ、ホフマンスタールも翻訳した逸話「停車場にて」については、その事実の書き換えが指摘されている。「停車場にて」は熊本で巡査を殺害したにもかかわらず、それが発覚せず別件で福岡の刑務所で服役していた男が、巡査殺人も発覚して熊本に護送されてきたときに、駅前で殺された遺族の未亡人と息子に彼を護送してきた巡査によって対面させられ、その息子の前で罪を悔いる場面を、語り手の「私」が語るという形を取った話である。太田によると、この逸話の核心となる部分でハーンは事実にくっつかの「つくり事」を加えている。

ハーンは作品中「最も東洋的という点で、最も意味深い事実は、改悛への訴えが犯人の持つ父親としての感覚、すなわちすべての日本人の魂の中で実に大きな部分を占める子供に

³¹¹ Hofmannsthal: Ein Brief. SWXXXI, S. 52.

³¹² Hofmannsthal: Lafcadio Hearn. GWRAI, S. 333.

³¹³ 太田雄三: 『ラフカディオ・ハーン—虚像と実像—』上掲書、147頁参照。

対する潜在的な愛を通してなされたことであつた」³¹⁴と、このエピソードに解説をつけている。この部分こそハーンがあらかじめ書きたかつたことであり、ホフマンスタールが「前もって感じられて」と見抜いていた点であろう。また同作品では、殺人犯を護送してきた巡査が、殺された巡査の未亡人を無視して、彼女の背負った息子だけに「ぼうや、4年前にぼうやのお父さんを殺したのはこの男なんだよ」と言葉をかけているが、太田雄三によれば、ハーンがそこから素材を得たと推察される新聞記事では、巡査は決してハーンの商品のように子供にだけ話しかけたとは報道されていないという。³¹⁵巡査はまず大人の遺族に言葉を向け、それから事情がわからず不審そうな顔をしている子供にも言葉をかけたというのである。³¹⁶このような「つくり事」の例はいくつか挙げられているが、どれも文学的効果と欧米の知識人の「受け」を狙ったものだと考えられる。

ホフマンスタールはこの「停車場にて」について、「通俗的な逸話、センチメンタリズムから逃れられていない逸話」³¹⁷だと条件付きで紹介しながらも、「書くことのできる人間によってのみ書かれ、感じることのできる人間によって、前もって感じられ」³¹⁸たものだと述べている。ホフマンスタールはハーンの「つくり事」を見通していたと言えよう。

ヴァルター・パッヘ (Walter Pache) は、ホフマンスタールが翻訳の際、ハーンの文章の飾り立てた部分、冗長さ、押し付けがましき、教訓じみた部分などを削除した箇所を指摘している。³¹⁹たとえば、原作には子供が犯罪者の顔を泣きながら睨み付けたシーンのあとに、「見物人は、みな、息の根が止まったようであつた」³²⁰という状況描写があるが、ホフマンスタールはこの一文を省略している。この一段落前に「あたりは死のごとく、しんと静まりかえっている」³²¹という文があるので、重複と説明のくどさを避けたのであろう。また後半でハーンが「語り手」の口を借りて、事件を解説し意見を述べる部分が全部削除されているが、これはとくに効果的である。これらの省略によってハーンのおしつけがましいテキストが現代の散文の模範例に変えられている。文学者ホフマンスタールとしては、ハーンからの情報のうち、「センチメンタリズムから逃れられていない」部分を取り除き、自分の思想形成に有益なものだけを取捨選択した方が良いと判断したのであろう。

さて追悼文を読むと、ハーンの伝えた「日本」の中で、ホフマンスタールがもっとも興味を惹かれたものは、日本人の死生観だったことが伝わってくる。これは個と全体についての思想と深いところに関わってくる。1904年という時勢を反映してか、この追悼文では日露戦争下での日本の状況を想像し、戦死者を仏教的な慣習で弔う日本人の姿が描かれている。

³¹⁴ Hearn, Lafcadio: *Kokoro, hints and echos of Japanese inner life*, S.6.

³¹⁵ 太田雄三: 上掲書、139頁以下。

³¹⁶ 太田雄三: 上掲書、同頁。

³¹⁷ Hofmannsthal: *Lafcadio Hearn*. GWRAL, S. 333.

³¹⁸ a.a.O.

³¹⁹ Pache, Walter: *Das alte und das neue Japan. Lafcadio Hearn und Hugo von Hofmannsthal*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Stuttgart 1993/3. S. 456.

³²⁰ Hearn, Lafcadio: *Kokoro, hints and echos of Japanese inner life*, S. 4.

³²¹ Hearn: a.a.O., S.3.

日本は、その養子（ハーンのこと）を失った。いまその何千という息子を毎日々々亡くしている。次から次へと重なった屍は、海底で堰となり、水に漬かって硬ばった眼をして横たわっている。そして一万もの家では、誇り高く、敬虔深いお勤めが黙々に行われ、泣いたりわめいたりすることもなく、戦死者のために小さなお供がそなえられ、やさしい灯がともされる。³²²

この時期ヨーロッパでは、極東の小国、日本が大国ロシアを相手に奮闘していることが報道され、日本軍の組織や規律、軍事力が紹介された本まで出版されている。³²³それまでジャポニズムのベールを通して浸透していた日本像とかけ離れた軍国主義国家日本のイメージは、ヨーロッパの人々を戸惑わせたであろう。前節で述べたように、欧米のメディアでは、日本を美化し列強の仲間とみなす意見と新たな黄色人種のアジアの列強の登場を懸念する意見に分かれていた。ホフマンスタールは、それ以前の美化された日本のイメージとはかけ離れた新しい軍国主義国家「日本」のイメージの間を彼の論理で埋めようとしたのではないだろうか？彼は、国家のために戦死した兵士や戦争の犠牲者について悲しむのではなく、むしろ誇りに思う日本人の姿を強調しているようである。このような日本人の態度に、「生」が個人的なものではなく、前世からの集合体にすぎないと考える、ハーンの紹介した日本人の超個人的な死生観が現れているとホフマンスタールは考えたのではないだろうか。この点については次節でさらに考察する。

第4節 ハーンの『心』のホフマンスタール作品への影響

ホフマンスタールはハーンの『心』を読んでいて1902年6月頃、「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話」という二人の架空の人物が対話を行う形式の作品の構想を練っていた。残念ながらこの作品は完成されず、12のメモ断片が残されているにすぎないが、ホフマンスタールが「日本人貴族」の口を借りて何を主張しようとしていたかは、およそ推測できる。

この作品の概要は、遺された1902年6月の『覚書 Aufzeichnungen』からわかる。

ロダウン、6月1日 日本人士官の物語。モットー：人間全体が同時に動かなければならない（The whole man move at once.）

彼は次のようなコントラストを見ている。日本人の性格： 貴族、教師、乞食、手工業者。そして日本の状況：お稽古事、造園、茶室、死人の床、すべてが賞牌のように、整然として、かつ洗練されている。ヨーロッパの状態はごちゃごちゃして、統一がな

³²² GWRAI, S.331.

³²³ 例えば以下の資料がある。Die japanische Armee im Felde. Felddienstvorschrift vom Jahre 1907. Übersetzt von Ritter von Ursyn- Pruszyński. Wien 1910.

くーガタガタで、すべてがこんがらがっているネズミのようだ: 体の一部は恋人によりかかっているが、別の部位ではお金を数えながら、死の想念に囚われている。・・・

324

ホフマンスタールは、日本人の調和のとれた文化的生活を模範として、それと対照的なヨーロッパ人の分裂気味な状況を批判しようとしていたようである。このように非ヨーロッパ世界からの視点でヨーロッパ文化を批判するという体裁の作品は、当時流行していた。第2節で引用したヘルマン・バールの『マイスター』もその一例である³²⁵が、ホフマンスタールも同様の作品を『架空の対話集 *Erfundene Gespräche*』に所収するため構想していたとみられる。

彼は、9月20日オスカー・ビー (Oscar Bie, 1864-1938)宛ての手紙で、この架空の「対話」を「新評論 *Neue Rundschau*」誌に発表するつもりだと伝えている。

たくさんの構想を練りましたが、そのうち少なくとも一つをすぐにローマからお送りできると思います。これは現代生活の倫理的・政治的な話題や富について、東洋の文化と私たちの文化を比較しているものです。³²⁶

ホフマンスタールは、この作品に登場する二人の架空の人物のうち一人「若きヨーロッパ人」のモデルが、友人で日本に外交官として滞在したゲオルク・フォン・フランケンシュタインであることを、友人レオポルド・フォン・アンドリアン (Leopold von Andrian, 1875-1951)宛ての手紙 (1903年1月16日付)で書いている。³²⁷

一方「日本人貴族」に特定のモデルが存在するか否かについて、ホフマンスタールは言及していない。しかし平川祐弘は、間接的なモデルとして、明治の自由思想家で、ハーンの松江時代以来の友人であり、ハーンの「影の人」として執筆を手伝った雨森信成 (1858-1906)を挙げている。³²⁸雨森信成は、『心』の中の一章「ある保守主義者」のモデルである。

ハーンの「ある保守主義者」は次のような話である。厳格な武士として儒教思想のもとに育てられた主人公は、明治維新をきっかけに日本の愛国者としての義務感から西洋文明の

³²⁴ GWRAIII, S.435.

³²⁵ バールは、1900年の日記で以下の記述がある。「ついでに言えば、今日新聞で読んだが、中国人はヨーロッパの人々のマナーの悪さ、大声で笑う、感じの悪さ、行儀の悪さ、人によって接し方を変えるなどを嘆いているという。東洋人は極度に自制してどんな人にも同じように接し、常に道徳的に、上品にダヌンツィオの「スヴェニール」からの名文句を引用するなどして、教養を会話ににじませているというのに。」Hermann Bahr: *Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904. Ausgewählt und kommentiert von Reinhard Farkas.* Wien, Graz, Köln 1987, S.104, z.n.Hofmannsthal, SWXXXI, S.275.

³²⁶ *Fischer-Almanach*87. S.66, z.n.Hofmannsthal: SWXXXI, S.274

³²⁷ SWXXXI, S.275.

³²⁸ 雨森信成とハーンの関係については平川祐弘:『破られた友情 ハーンとチェンバレンの日本理解』新潮社 1987に詳細が論じられている。

根底にあると思われたキリスト教に改宗、さらに全国民をキリスト教に改宗させるべきだと考え、布教活動に専念するが、やがて宣教師の中途半端な知識への不信感から教会を離れ、キリスト教に対しても信仰というよりも聖書研究という立場を取るようになる。彼は自由思想家として意図的に国外退去を命じられるように仕組み、アメリカやヨーロッパ各地で放浪生活を数十年送る。パリで放浪生活を送るうちに、物質文明に侵され、個人主義・資本主義が行き着いた末の退廃的なヨーロッパの文化に失望し、日本の欧化主義に躍らされていた自己への憤りと挫折の感情を抱く。帰国後、彼はヨーロッパに批判的な態度をとり、「洋行帰りの保守主義者」となった。

このようにハーンの「ある保守主義者」は、明治の激動期の歴史に翻弄された人物の半生が描かれた作品で、洋行帰りの日本人の祖国回帰をテーマとした作品である。しかし平川祐弘が指摘するように、この作品では、主人公の性格付けや個性化が行わなわれていない³²⁹ので、明治初期に成人した日本人知識人の西洋文明との対決の一般論として読むこともできる。言語危機、認識の危機からの出口を探っていたホフマンスタールは、ハーンの「ある保守主義者」に、東洋から見た西洋に対する批判を読み取り、自分の作品の中で精神と肉体、外面と内面などの調和のとれた日本文化のイメージをヨーロッパに提示することで、文化危機からの脱出のヒントにしようとしたようである。

「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話」のために書かれた12のメモ断片は、士官である「日本人貴族」と「若きヨーロッパ人」との会話ないしは手紙を想定した断片であり、日本人貴族がヨーロッパ人に向かってヨーロッパの現状を批判し、それに対して日本の調和のとれた文化を自賛している点がすべてのメモ断片に共通している。とくに批判の対象となっているのは、二元論的思考に基づく知識偏重の文化や個人主義が行き詰まり物質主義に侵され、統一感やバランスを失いばらばらになっているヨーロッパ人の精神状態である。

このことは第一のメモ断片の最初にモットーとして掲げられている「人間全体が同時に動かなければならない *The whole man must move at once.*」が³³⁰示唆している。このモットーは元来イギリスの作家リチャード・シュティール (Richard Steele, 1671-1729) がアディソン (Addison) と共同創刊した雑誌『スペクテイター *Spectator*』(1711年3月7日号)に掲げたもの³³¹であるが、ホフマンスタールの作品には第1章第2節3(1)で考察した1907年作の『帰国者の手紙』にも何度も使われている。心身の統一のとれた人間全体からの表現に強い憧れを抱いていたホフマンスタールは、よほどこの言葉が気に入っていたのだろう。このモットーが示唆するように、心身のバランスが取れ、内面が外面の形にも現れた日本の文化に対し、個別化し統一感を失って行方のわからなくなったヨーロッパ文化への批判はいたるところに見出される。

³²⁹ 平川祐弘:『破られた友情 ハーンとチェンバレンの日本理解』、210頁。

³³⁰ Hofmannsthal: *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann*. SWXXXI, S. 40.

³³¹ SWXXXI, S.273.

たとえば、第9メモ断片では次のような描写がある。

ヨーロッパ人は軟体動物のような感覚にある。自分自身の肉体から締め出されてしまった幽霊のようにふらついている。この人間は確固たる統一体ではない。彼はいまにもばらばらになってしまいそうだ。まるで火事場でみる焼死体の足指が引き攣れて一本一本になっているように。³³²

チャンドス卿の『手紙』の中で告白された精神と肉体の間に統一を見出せない認識の危機は、この「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話」において、ヨーロッパと対照的に心身の調和、人間と自然の調和のとれた文化を持つ日本人によって、つまり外からの批判として警告されているのである。

ここで、この「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話」へのハーンの「ある保守主義者」からの影響を見てみよう。たとえば第2メモ断片では、「日本人貴族」は次のようにヨーロッパを批判する。

私たちの中には聖なる炎が燃えている。君たちの中には悪魔的（不気味）な火がゆらめいている。君たちは自分たちがどこに向かって突き進んでいるのかわかっていない。われわれの木版画が君たちを悪魔の群れのように描いているが決して的外れなことではない。³³³

日本の木版画がヨーロッパ人を悪魔のように描いていると述べられているが、批判版全集ではこれは「ある保守主義者」の以下の部分がヒントになっていると指摘している。³³⁴

国民のだれもがいだいたこの好奇心は、夷狄の風俗・習慣や居留地の異様な街路のさまを絵に描いた、安い色ざり版画のおびただしい板行と弘布によって、どうやら一時は満たされたようなぐあいであった。これらのけばけばしい、俗悪な木版画は、外国人の目には、一種の風刺画としか見えなかったが、しかし、それを描いた画工の目的は、けっして風刺画を描こうと目ざしたものではなかったのである。画工は、じっさいに、自分の目に映ったとおりの外人を描こうとしたのであるが、その画工の目に映った外人というのは、猩々のような赤い髪の色をはやした、天狗のように鼻の高い、妙な形と色あいの服を着た、牢屋か土蔵のような建物のなかに住んでいる、青い目玉をした化物だったのである。国内だけで、何千何万と売れたこれらの版画は、ずいぶん津々浦々にまで、奇怪な、薄気味わるい思いを植えつけたものにちがいない。しかし、いままで

³³² Hofmannsthal: a.a.O., SWXXXI, S. 43.

³³³ Hofmannsthal: a.a.O., SWXXXI, S. 41.

³³⁴ SWXXXI, S.276.

見られなかったものを、何とかして絵に描きあらわそうとした試みとしては、これは
けっして悪意をもったものではなかった。³³⁵

「日本人貴族」によるヨーロッパ批判はかなり厳しい。次の第7メモ断片では、ヨーロッ
パ人が「観念」を「神々」と仰ぎすぎたため、その「観念」によって生きている人間の証と
も言える「血」が吸い取られて空っぽになっているヨーロッパ人が批判されている。これは
チャンドス卿の『手紙』で告白した概念言語による認識の限界の告白と重なると言えるだろ
う。

日本人は言う。君たちのヨーロッパは危険な組織だ。たくさんの神々を考え出した。ま
るでどんよりと蒸し暑い日に延びた昆虫のように。これらの神々とは観念にすぎない
のだ。だが君たちの血を吸い取ってしまう。神々は君たちの誰一人に対しても、本来の
生き方をさせてはくれない。君たちはおそろしく大きく伸びきった軟体動物だ。君たち
は、人を愛そうと、何をしようと、結局のところ何も体験していないのだ。³³⁶

神々はヨーロッパ人が考え出した観念に過ぎないという考え方は、第1章第1節3で考
察したようなニーチェからの影響だと考えられる。また、どのメモ断片を見ても、ホフマン
スタールがヨーロッパ人の文化危機を警告しながら、危機脱出のヒントとして、日本の全体
的で、統一感のある文化を持ちだそうとしているのが伝わる。

さらに着目したい点が二つある。一つは、ホフマンスタールによる日本人についての描写
には、日本に関する^{クリシェー}常套句が^{クリシェー}つながり合わされていること、二つ目は、ホフマンスタールが、
とりわけ日本人の身ぶりに着目し、そこにヨーロッパ人にはない精神性を見出そうとして
いる点である。

第6メモ断片には次のような件がある。

ヨーロッパ人にはないこと：例えば、まるで連なってしゃがんでいるキツネのように、
日本人が期待して座っている様子。例えば芸者が身をかがめるように慇懃に。あるいは
サムライが突撃するように、誇り高く戦列につくので、誰もが言葉を発することができ
なくなる。あるいは修行僧のように、完全に忘我の境地で沈思する姿。日本人は道徳的
に純潔な点で花や動物と似ている。几帳面な猿たち、のんびりと、まじめに戯れるヒキ
ガエルたち、敏捷な猫たち。日本人は、細くとがった刀の先のように鋭敏なのだ。³³⁷

³³⁵ Hearn, Lafcadio: *Kokoro, hints and echos of Japanese inner life*. S. 179. ラフカディオ・ハーン（平井呈一訳）：「前世の観念」「ある保守主義者」：『全訳小泉八雲作品集』第7巻恒文社 1964年、521頁。

³³⁶ Hofmannsthal: SWXXXI, S.42.

³³⁷ Hofmannsthal: SWXXXI, S.42.

「芸者」、「サムライ」、「刀」といった日本に関する常套句を使用し、美化された文章である。日本人の身ぶりに対してのホフマンスタールの関心については第IV章で詳しく考察するが、日本人の身ぶりに、人間の内なるものと外にあるものが一つになった、つまり一人の人間全体、人格全体が表出されるような身体言語を見ようとしているのである。また日本人の精神性に純潔なもの、感性に鋭敏なものを見ている。

これを図式化すると、以下のようになる。

ヨーロッパ	←→	日本
理性		感覚
精神		精神と身体の統一
言語		身振り・身体表現
分裂・個体化		統一・和合
個		全体

この図式からは、ホフマンスタールが、ヨーロッパ文化に欠けてしまっているものをすべて日本に見い出そうとしていたことがわかる。

断片『若きヨーロッパ人と日本人貴族の対話』には、「日本人貴族」は「若きヨーロッパ人」に対して、「それぞれの人間が自分の本当の世界を見つけなければならない。これは情緒よりももっと深いところにある。本来の世界を見つける道は、すでに一度死んだときにある」³³⁸と述べている箇所がある。これもハーンからヒントを得たと考えられる。これに対応するハーンの記事は、『心』の中の「前世の観念」の次のような件りである。

いったい、われわれは、いわゆる原素というもの、その原素そのものでさえ、進化しつつあることは知っているくせに、どんなものでも、完全に死滅してしまうという証拠は、何ももっていない。われわれが、現在ここに存在しているということは、かつて存在していたということ、そして将来もまた存在するであろうということの保証である。

339

これは魂というものが一回限りのものではなく、過去に存在したものの合成体であるという日本の考え方の一例としてハーンが紹介したものである。ホフマンスタールは、個の魂は永遠と考えるキリスト教とは矛盾するこの考え方を「日本人貴族」に語らせたのである。

このように、ハーンの『心』を熱心に読んでいた時期に構想された『若きヨーロッパ人と日本人貴族の対話』には、ハーンの影響が多数見られる。「日本人貴族」によるヨーロッパ批判や対照的な「日本」は、同年発表された（チャンドス卿の）『手紙』で提示された言語

³³⁸ Hofmannsthal: SWXXXI, S.42.

³³⁹ 小泉八雲（平井呈一訳）：「前世の観念」『全訳 小泉八雲作品集』第7巻、恒文社 1964年、585頁。

不信、認識の危機解決のヒントとして提示しようとした跡がみられる。この作品が未完で終わったことはまことに残念である。わかっているのは、ホフマンスタールが1902年6月から9月まで、この作品の構想を練っていたこと、先述したように完成したら『新評論』に発表するつもりでいたことだけである。『新評論』への発表の見込みがつかなかったから、まとめる気がなくなったのか。あるいはホフマンスタールの中で、日本に関する正確な情報が少なすぎて、はっきりとした「日本」を描き出せなかったからかもしれない。未完成に終わってしまった理由は定かでない。

第5節 人間存在の超個人性

1. ハーンの「前世の観念」からの『アド・メ・ Ipsum』への影響

ホフマンスタールの作品を理解するための一つのキーワードとして「プレエクシステンツ (Praeexistenz)」と「エクステンツ (Existenz)」という言葉がある。これは1916年(マックス・メルのために)ホフマンスタール自身が、『影のない女』を中心にした自作解題『アド・メ・ Ipsum Ad me ipsum (自己自身について)』の中で使ったキーワードである。ホフマンスタールは人間の生を「プレエクシステンツ (前存在)」と「エクシステンツ (真の存在)」という二つの段階に分けて表現し、「前存在」を「輝かしいが危険な状態」だとしている。³⁴⁰ 通常「プレエクシステンツ」という言葉は、哲学・神学用語で、「靈魂が肉体の出生前に靈界に存在する」という意味である。ホフマンスタールの「プレエクシステンツ」の考え方には、これに加えて、ハーンの「前世の観念」の影響があることが、リッターやパッへによってすでに指摘されている。³⁴¹

我々日本人から見ると、ホフマンスタールが使う「プレエクシステンツ」と日本語の「前世」は、意味合いが違うように感じられる。ホフマンスタールは、社会性を身につけていない個人の殻に閉じこもった生き方を「プレエクシステンツ (前存在)」と呼んだが、神学用語の「プレエクシステンツ」は、あくまでも個としての靈魂を扱い、それがこの世に出生する前に靈界に存在していたことを表わす用語である。それに対して、日本語の「前世」は、個としての靈魂は存在せず、この世に存在する個人も実はこれまでこの世に存在した前世の人々の靈魂の集合体だということである。つまり「前世」の考え方を導入すれば、個と全体は矛盾しないことになる。ホフマンスタールの「プレエクシステンツ」→「エクシステンツ」

³⁴⁰ Hofmannsthal: Ad me ipsum. GWRAIII, S. 599.

³⁴¹ Ritter, Ellen: Über den Begriff der Praeexistenz bei Hugo von Hofmannsthal. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge. BdXXII, Heft,2,1972, S.200.
Pache, Walter: Das alte und das neue Japan. Lafcadio Hearn und Hugo von Hofmannsthal. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67. Stuttgart 1993, S.218-233.

理論は、仏教と神学の両方からの影響を受けているということが、リッター、パッヘ、マイヤーによって指摘されている。

そこでこの節では、ホフマンスタールの考える「プレエクシステンツ」から「エクシステンツ」への移行が、ハーンの「前世の観念」の影響をどのように受けているかについて検討する。

「前世の観念」でハーンは、仏教の教えでは、現在この世に存在する一人の人間の魂は、かつて存在した先祖の無数の魂の集合体だと考えられていると強調している。そしてこのことが一人の人間の存在を「超個人的 (Superindividual)」なものとしてとらえる日本人の思考の基盤にあると述べている。

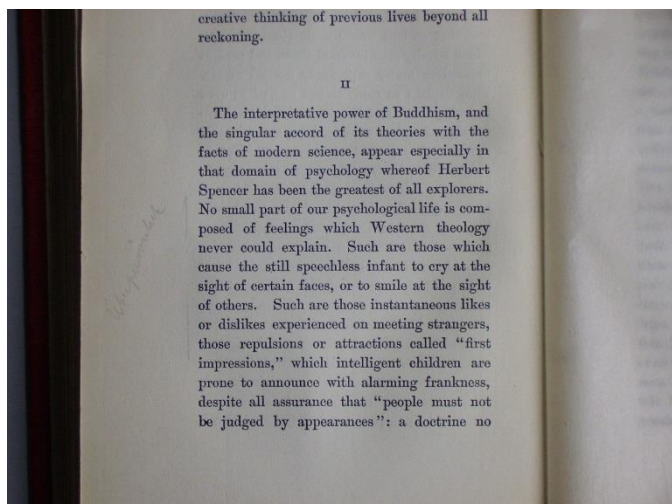
仏教の解釈力とその諸説が、近代科学のいろいろな事実とふしぎに一致している点は、とりわけ、ハーバート・スペンサーを領袖とする心理学の領域によくあらわれている。われわれ人間の心理生活の大部分は、西洋神学ではちょっと説明のつかない、さまざまな感性から成り立っているものである。まだろくに口もきけないような赤ん坊に、ある顔を見せるとわっと泣き出し、ある顔を見せるとにこにこ笑う。そういうことを起こさせる感情なども、そのひとつである。はじめて顔を合わせる人に、会ったその場で、すぐに感じる「好き嫌い」の気持ちなども、やはりそれである。いわゆる「第一印象」と呼ぶ、この反撥と牽引とは、智恵ざかりの子どもほど、驚くばかりの率直さで、ずばりと言ってのけるものだ。「人さまのことは、顔やかたちできめてはいけませんよ」などと、子どもは教えられても、そんなことではてんで納まりはしない。こういう感情を、神学の方でいう本能や直観の意味をそのまま使って、やれ、本能的だことの、直観的だことのとってみたいところで、なんの説明にもならない。・・・しかし人間の深い感情の大部分が超個人的なものだということは、今日すでに確定的なものになっている。³⁴²

* 下線部は、ホフマンスタールの蔵書では傍線が施されている部分である。また太字斜体の部分は、ホフマンスタールの蔵書で下線が施されている部分である。

The interpretative power of Buddhism, and singular accord of its theories with the facts of modern science, appear especially in that domain of psychology whereof Herbert Spencer has been the greatest of all explorers. No small part of our psychological life is composed of feelings which Western theology never could explain. Such are those which cause the still speechless infant to cry at the sight of certain faces, or to smile at the sight of others. Such are those instantaneous likes or dislikes experienced on meeting strangers, those repulsions or attractions called “first impressions,” which intelligent children are prone to announce with alarming frankness, despite all assurance that “people must not be judged by appearances”:

³⁴² 小泉八雲（平井呈一訳）：『全訳 小泉八雲作品集』 第7巻、上掲書、568頁。

a doctrine no child in his heart believes. To call these feelings instinctive or intuitive, in the theological meaning of instinct or intuition, explains nothing at all — merely cuts off inquiry into the mystery of life, just like the special creation hypothesis. (・・・) Yet it is now certain that most of our deeper feelings are superindividual, — both those which we classify as passional, and those which we call sublime.³⁴³



ハーンは、前世の記憶の例として、赤ん坊の人見知りやその反対の態度、第一印象による相性などを出して、魂がキリスト教社会のように個人的なものではなく、過去に存在した生の合成体であることを主張している。

ホフマンスタールはハーンで紹介したこの仏教的思想が印象に残ったらしく、「超個人的 (super individual)」に下線を引き、前頁にドイツ語で *Überpersönlich* という書き込みをしている。(図版3)³⁴⁴

図版3 ホフマンスタールの書き込み 著者撮影

この書き込みの近辺では、「われわれ人間の心理生活の大部分は、西洋神学ではちょっと説明のつかない、さまざまの感性からなりたっているものである」という箇所にも傍線が施されている。ホフマンスタールの関心は総じて、日本人全体が人間の生命というものを「超個人的」だと感じているということに向けられている。さらに別の箇所では、以下の表現にも下線が施されている。

日本では、目に一丁字もない大衆、仏教哲学など覗いたこともないような貧しい土百姓でも、自分というものが、いろいろなものから集まり成った合成体であるということ、信じているのである。³⁴⁵

ホフマンスタールは、現在の生に前世があり、日本人の子供から老人まで、教養の有無に関係なくこの「前世」や「因果応報」の考え方が浸透していることにも興味を持ったようである。また「超個人的」な靈魂について、これまでの「過去」につながる時間軸上の、垂直

³⁴³ Hearn, Lafcadio: *Kokoro, hints and echos of Japanese inner life*. P.226-227.

³⁴⁴ FDH内, Hofmannsthal Bibliothek 所蔵資料、Hearn, Lafcadio: *Kokoro, hints and echos of Japanese inner life*, S.179. 図版3 参照。

³⁴⁵ 小泉八雲 (平井呈一訳) : 『全訳 小泉八雲作品集』第7巻、上掲書、573頁。

的な「超個人的」なものだけでなく、現世における空間的な水平方向に広がる「超個人的」な靈魂をも、日本人が信じていることにもホフマンスタールは関心を持っている。

第I章で考察したようにニーチェの「個体化した人間が再び全体的人間になり、さらに隣人と一つに溶け合うことで高次の共同体の一員となる」という考えに関心を持ったホフマンスタールとしては、さぞかし上記引用箇所は、興味深かっただろう。ホフマンスタールの「プレエクシステンツ」から「エクシステンツ」への移行には、この水平方向の「超個人的」な魂の考え方も、影響を与えているようである。

さらにホフマンスタールの考えた「プレエクシステンツ」から「エクシステンツ」への移行にとくに影響を及ぼしたものに、仏教でいう因果応報の考え方がある。「因果応報」とは、前世および過去における業^{カルマ}が現世および現在の幸不幸に影響を及ぼすという意味で使われる。ハーンは、仏教では西洋でいう自己とは、「ほんのつかの間のまぼろしが寄り集まったものとされ」³⁴⁶、その自己を作るものが「業」であり、「この業^{カルマ}のうちから、再び人間に生まれ変わってくるものは、すなわち無量無数の前世の行為と思念との総計なのであって、生まれかわったその一つ一つは、心霊上のある大きな加減法則によるひとつの整数として、あらゆる他のものに影響するのである」³⁴⁷としている。ホフマンスタールは、この箇所にも傍線を引いている。

ここで着目したいのは、ホフマンスタールがこの「業^{カルマ}」という言葉、『アド・メ・イプスム』と同年の1916年11月と12月、第一次世界大戦中の文化政治的使命感から行った『スカンジナビアでの講演』用覚書で使用していることである。

ハーンの紹介した超個人的な魂に関する説は、肉体は滅びても、魂としての個は永遠であると教えるキリスト教の考え方とは矛盾する。だからこそ、個と全体に矛盾がない社会像を求めていたホフマンスタールはこれを文化政治的思想に借用したのであろう。この点についての検討は次節に譲るとして、ここでは1916年以降ホフマンスタールが自分の作品解釈のヒントとして使うようになった「プレエクシステンツの状態からエクシステンツへ至る」という考え方に、ハーンの「前世の観念」がどのような影響を与えているかを考察する。

ハーンは「前世の観念」の中で、極東の哲学が、人間の靈魂は個人に属するというキリスト教のコンセプトを否定している理由を強調している。仏教の中では、「我というのは、じつに想像もできないような複雑怪奇な統計と合成による数」³⁴⁸とされ、個人その人が生まれる以前の世代の集合体であり、精神生活も含む個人の経験も遺伝によって子孫に伝わるものである。したがって現在この世に生きている個人というのは、先祖代々の経験や感情が貯めこまれた蔵のようなものだというのである。つまり個としての人間は滅び行く定めであるのに対して、前世から定められた宿命ともいえるカルマ（業）は生き続け、次の世代に受け継がれるという。個という概念がキリスト教と仏教では全く異なっているのである。

³⁴⁶ 小泉八雲：『全訳 小泉八雲作品集』上掲書、579頁。

³⁴⁷ 小泉八雲：上掲書、579頁。

³⁴⁸ 小泉八雲：上掲書、567頁。

ハーンは、この思想の正当性を裏付けるために、このような自我の考え方は東洋哲学だけではなく、自然科学の新たな発展によって、ダーウィンの進化論と対をなすハーバート・スペンサー (Herbert Spencer, 1820-1903) などの心理学的な進化理論によっても証明される真理だと強調している。スペンサーは個人の意識というものは生まれたときに、決して「タブラーラーサ (白紙)」³⁴⁹などではなく、かつてこの世に存在したときの記憶が受け継がれているものだとしている。スペンサーの影響を受けたハーンのこの考え方は、当時センセーションを巻き起こしたが、進化論としては亜流だともいわれている。³⁵⁰

個人主義の行き詰まりからヨーロッパ全体の危機を感じとっていたホフマンスタールは、ハーンの紹介した仏教の超個人主義的な考え方に惹きつけられたのだろう。そもそもこのような感覚はホフマンスタールにとって決して新しくも、遠いものでもない。彼の初期の詩、「世界の秘密 Weltgeheimnis」、「もとより中には… Manche freilich…」、「人生の歌 Lebenslied」「無常について Über die Vergänglichkeit」などにはすでにこのような前世の記憶、生命の連鎖に関する表現が見られる。

愛の与える知識の深さよー

おぼろげに予感されていたさまざまのものが

接吻の中で深く思い出される 「世界の秘密」より³⁵¹

遠く忘れ去られた^{たみ}民族の疲れを

わたしは臉からぬぐい取ることができない 「もとより中には……」より³⁵²

そしてそのぼくは 100 年前にも生きていたのに

屍衣をまとうたぼくの父祖たちは

ぼくに身近なのだ

このぼくの髪の毛のように

ぼくと一つなのだ

このぼくの髪の毛のように 「無常について」より³⁵³

また宇宙的な統一感、知識や経験によって満たされていく魂や思考の多層性というのもホフマンスタールには無縁ではない。

³⁴⁹ 小泉八雲：上掲書、570 頁。

³⁵⁰ 太田雄三：上掲書、139 頁以下。

³⁵¹ Hofmannsthal (川村二郎他訳) : Weltgeheimnis. SWI, S. 43. 『ホフマンスタール選集 第一巻』河出書房新社 1980 年、13 頁。

³⁵² Hofmannsthal: Manche freilich. SWI, S. 54. 日本語訳上掲書、16 頁。

³⁵³ Hofmannsthal: Über die Vergänglichkeit. SWI, S.45. 日本語訳上掲書、15 頁。

ぼくらは夢と同じ生地で織られている ……そして三者は一体だ
人、物、夢

〈僕らは同じ生地で織られている Wir sind aus solchem Zeug... 〉³⁵⁴

さらにリッターによると、1894年のホフマンスタールの日記には「私たちは、今あるもの、かつて存在したものと一体だ、無関係のものなど一つもない」と書かれた箇所があるという。³⁵⁵

ホフマンスタールは自分自身が以前から感じていた、この世界は個人を超えて全体が垂直にも水平にもつながっているという感覚を、日本人の「前世」の考え方に見出したのだろう。つまり個々の魂の要素は不滅であり、常に新しく他の要素と結びつくことができるというハーンの説明に、ホフマンスタールは共感したのである。

ただしリッターが指摘しているように、ハーンが、「前世」から「現世」への移行を生命の自然的発展、いわば生物学上の発展と理解しているのに対し、ホフマンスタールは、自己が前世からの集合体であるという認識もせずに生きている状態を「プレエクシステンツ」とし、そこから「エクシステンツ」に到る道徳的プロセスを作ったことが大切である。³⁵⁶ホフマンスタールが『アド・メ・イプスム』で使った「プレエクシステンツ」と「エクシステンツ」という二つの段階の意味は、日本人の考える「前世」と「現世」とは一致しない。『アド・メ・イプスム』では、「プレエクシステンツ」の状態では、自我は自己と完全に調和しているが、自己中心的な状態であり、行動の許容範囲からはずれていると書かれている。³⁵⁷ここで日本人の考える「前世」とは違う意味で「プレエクシステンツ」を捉えていることがわかる。むしろ「プレエクシステンツ」の状態というのは、「前世」を受け継いだ自己を意識せず、自我だけに留まっている状態と考えられる。つまり「あるがままの自己 (das Ich als sein)」³⁵⁸である「プレエクシステンツ」に対して、「エクシステンツ」は、「成るべき自己 (das Ich als werden)」³⁵⁹と解釈され得る。この以降の瞬間、人は無意識な行動に駆り立てられ、個としての内的バランスは失うものの、自分を取り囲む世界に近づくのである。³⁶⁰すなわち「エクシステンツ」に到達することとは、社会性の獲得とほとんど同義としている。その意味でも「エクシステンツ」は、「プレエクシステンツ」が水平に拡がり、自分を取り巻く人々とつながった状態と理解できよう。そのための手段として仕事、行動、子供という三つが挙げられているのである。³⁶¹

³⁵⁴ Hofmannsthal: 〈Wir sind aus solchem Zeug... 〉 SWI, S. 48. この詩は従来三韻詩 (Terzinen) と呼ばれてきたが、批判版全集では無題で最初の1行が目次では引用されている。日本語訳上掲書、15頁。

³⁵⁵ Ritter: a.a.O., S. 200.

³⁵⁶ a.a.O.

³⁵⁷ Hofmannsthal: Ad me ipsum. GWRAIII, S. 611.

³⁵⁸ Hofmannsthal: Ad me ipsum. GWRAIII, S. 602.

³⁵⁹ a.a.O.

³⁶⁰ a.a.O.

³⁶¹ a.a.O.

魂は、孤立した状態に留まっていたはいけない。現世の自分の周りにある別の生と積極的に結びついて「エクシステンツ」につき進まなければならない。それは一見、「自己」を放棄するかのよう映るかもしれない。しかしそれは他者と融合して変容・成長していくことなのである。

このように考えると、リッターやパッへの指摘には、部分的な修正が必要となる。たしかにホフマンスタールの「プレエクシステンツ」から「エクシステンツ」への移行には、ハーンの「前世の観念」からの影響があるとはいえ、「プレエクシステンツ」=「前世」ではない。ホフマンスタールが考える「プレエクシステンツ」は「輝かしいが危険な状態」³⁶²とされているように、社会性の発達していない未熟な状態である。したがって、ホフマンスタールは、「プレエクシステンツ」の状態の個の靈魂が、日本人の考える総体的な「前世」の感覚を得て、カルマを意識し、個人を超えた社会全体に自己を融和させることで真の「エクシステンツ」に到達すると組み立てたと考えるべきであろう。

プレエクシステンツ+「前世」の考え方、カルマを意識して行動 → エクシステンツ

別の言い方をすれば、

西洋の個の考え方+ハーンの言う前世の集合体としてのカルマを背負った個→個=総体

となり、「個」が「全体」と矛盾しないという思想が成り立つ。ホフマンスタールは、ハーンの『前世の観念』の中で以下の部分にも傍線を書いている。

自己は複合体であるというはっきりした信念、これは一見、逆説的な言い方に思われるけれども、この信念こそ、多は一であり、生は渾一であり、有限なるものはなく、あるものはただ、無限のみという、もうひとつ上の、大乘的な信念に到達する絶対必須の段階なのである。³⁶³

The clear conviction that the self is multiple, however paradoxical the statement seem, is the absolutely necessary step to the vaster conviction that the many are One, the life is unity, that there is no finite, but only infinite. ³⁶⁴

この後ホフマンスタールは、ハーゲンが理解し紹介した日本の仏教思想に基づいた考え方を第一次世界大戦中に自ら展開した保守革命的、全体主義的な思想に利用していく。ホフマンスタールは、この「プレエクシステンツ」から「エクシステンツ」への生の移行を、自身の作品のみならず、政治的発言に反映させ、滅び行くハプスブルク帝国に代わるものとして、かつてのローマ帝国や神聖ローマ帝国といったヨーロッパ共同体再来への夢を発展させ、

³⁶² Hofmannsthal: Ad me ipsum. GWRAIII, S.599.

³⁶³ 小泉八雲:『全訳 小泉八雲作品集』第7巻、587頁。

³⁶⁴ Hearn, Lafcadio: Kokoro, hints and echos of Japanese inner life, P.248-249.

その全体のための犠牲として戦争肯定論を展開するのである。そのことについては、次項で考察する。

2. 「スカンジナビア講演のための覚書」

本項では、ホフマンスタールの文化政治的思想にハーンが与えた影響について考察する。ホフマンスタール批判版全集の編集者の一人エレン・リッターは、同全集第34巻に所収する予定で編集していた遺稿集「スカンジナビア講演用覚書 *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*」の原稿ハーンの「前世の観念」との表現上の酷似点を、すでに1972年の論考で発見している。³⁶⁵ 「スカンジナビア講演のための覚書」は、1916年11月中旬から12月初旬にかけて、ホフマンスタールがノルウェー、スウェーデンで講演するために用意したメモ断片の総称であり、作品ではない。

前項で考察したように、ハーンの「前世の観念」に感銘を受けたホフマンスタールは、神学用語の「プレエクシステンツ」という言葉の概念に仏教の「前世」の概念を加えて、社会性を獲得することで人間は「エクシステンツ」に到達できると考えた。折しも1914年、第一次世界大戦が勃発すると、ホフマンスタールは知識人の代表として、ヨーロッパ各地でこの戦争に対する意見を求められた。詩人としての自己の社会的責任を意識したホフマンスタールは、現在では信じがたいような戦争肯定論をヨーロッパ再生のため展開する。すなわちヨーロッパ各国や人々は一時的破壊、すなわち個の犠牲を覚悟することでヨーロッパ全体が蘇生するというのである。

ホフマンスタールは、各地で大勢の人々を説得する段階になり、キリスト教との折り合いをどのようにつけるかを考えたのであろう。彼は、「プレエクシステンツ」と「エクシステンツ」との間の過程を、「浄化のプロセス (*Läuterungsprozess*)」と呼ぶようになる。この言葉もハーンからの影響だと考えられる。

ハーンは日本人に個性がないことを、前世から引き継いだ悪い部分を浄化するための意識的な自己犠牲だと見ている。それをホフマンスタールは、エゴをあきらめることで前世から受け継いだ悪い部分も含む靈魂が浄化され、本当の自我を獲得することができ、自己を確立することができる、つまりエクシステンツに到達することができると思ったのである。

ハーンは、「前世の観念」で、「今後、おそらく西洋の宗教観念に、過去にかつてなかったような全面的な修正を加え、西洋流の自己の概念を東洋流の自己の概念に近いものに円熟させ、たんに人格とか個性とかいうようなものだけで、世に存在するものと思っている、ケチ臭い今日の哲学的観念を、一掃するものだ」という推定を許すものこそ、こういう信仰をひ

³⁶⁵ 批判版全集第34巻は、本論文執筆中2011年に刊行された。しかし本論で使用したリッターの論文の内容、資料が全部所収されたわけではない。したがって資料は批判版全集からではなく、リッターのものを使用した。

ろくひろげ、宇宙の感情を大きくひろげてゆく」³⁶⁶ことが、科学の使命だと述べている。ホフマンスタールは、蔵書のこの部分にも傍線を施している。

彼は、個と全体は矛盾しないという考え方で、キリスト教も仏教も対立していないということをはーんの中に読み取り、それをいかにヨーロッパの人々に伝えるかを試行錯誤したと思われる。それがはっきりと読み取れるのは、「スカンジナビアでの講演用覚書」(1916)である。

この講演の概要³⁶⁷を述べておく。ホフマンスタールは1916年の11月と12月にスウェーデンのストックホルムの学生連合の招待を受けて、ストックホルムやノルウェーのクリスティアニアで戦時中のオーストリア＝ハンガリー二重帝国の状況について、および今後のヨーロッパの動向について講演を行った。主な行程は以下のとおりである。11月9日にホフマンスタールはウィーンを出発し、10日から15日にベルリンに滞在、その後コペンハーゲン経由でノルウェーのクリスティアニアに到着する。17日には「自由と法 *Freiheit und Gesetz*」というテーマで同地の歓迎会で講演、21日には同地の大学講堂で開催された正式な講演会で「ヨーロッパの理念について」というテーマで講演した。なおこのときの講演内容は、翌年にスイスで行った同名「ヨーロッパの理念」の講演の基礎となる。

戦時中において、政治、文化、哲学的議論を求められていたホフマンスタールは、この二つの講演で若い大学生世代を中心に高い支持を得た。その後ホフマンスタールは、スウェーデンへ移動し、23日ゲーテボルクの大学で「自由と法」について講演、24日には『スウェーデン日刊新聞 *Svenska Dagbladet*』のインタビューを受け、ストックホルムに到着する。27日、歓迎会で『エレクトラ』と『イエーダーマン *Jedermann*』の自己解釈をして大好評だった。³⁶⁸ 28日にはウプサラの美学連合で講演したが、ここではあまり好待遇されなかった。12月1日にはストックホルムに戻り、「キリスト教青年同盟」の講堂で改訂版「自由と法」で講演、このときは再び自作の『イエーダーマン』と『エレクトラ』についての自己解釈を講演に取り入れ、大盛況だった。臨席していたオーストリア＝ハンガリー二重帝国大使、およびドイツ大使も満足させたという。12月6日にはレント大学のアカデミー連合で「自由と法」について講演し、12月7日にウィーンに向けて出発、ベルリンを経由してクリスマス前にウィーンに戻った。

先述したように批判版全集の編集者のエレン・リッターは、全集第34巻が刊行される以前の編集段階に、当時未公開資料だった「覚書」断片の中に、ハーンの「前世の観念」から

³⁶⁶ 小泉八雲（平井呈一訳）：「前世の観念」『全訳 小泉八雲作品集』第7巻、582頁。ホフマンスタールの蔵書では、Hearn, Lafcadio: *Kokoro. Hints and Echos of Japanese inner life*, S.244.

³⁶⁷ この概要は、ホフマンスタール批判版全集第34巻の「スカンジナビア講演成立史」に基づく。Hofmannsthal: SWXXXIV, S.1181-1187.

³⁶⁸ 『エレクトラ』はスウェーデンでは、1909/10年にAnders Österlingによってスウェーデン語に翻訳された。1912年マルメでKnut Lindrothsの劇団で上演され、同年11月19日にはストックホルムでTor Hedbergの演出で上演され、1916年このホフマンスタールの訪問を機に再演され、1921年まで続いた。SWXXXIV, S.1185.

ホフマンスタールが決定的な影響を受けている箇所を指摘している。³⁶⁹ホフマンスタールのこの講演用覚書の中の N56 メモ断片には、以下のようなことが書き留められている。

Er bestehe nämlich kein wirkliche Antagonismus zwischen der oestlichen u. westlichen bezüglich Praeexistenz und Vielfalt der Seele. Auch das christliche Bewusstsein strebt einen Läuterungsprocess an, durch welchen Teile der seelischen Zusammensetzung (Tendenzen, Impulse, Wähnen, Illusionen, Zwagscomplexe) abgetan werden sollen: und doch sind alle diese Elemente ererbte Bestandtheile der Seele, des wahren Selbst, deren Tod gewünscht wird. Unser Hoffen geht darauf, dass die besten Elemente unseres Selbst immer höhere Verbindungen eingehen — bis zum Gewährwerden des — und Einswerden mit der Absoluten Realität. — Gesetzliche Bindung jedes, physischen oder psychischen, Atoms.

結局、東洋と西洋のプレエクシステンツと靈魂の多様性の間には、本格的な対立など存在しない。キリスト教もまた、霊全体の様々な部分（性癖、衝動、妄想、自己欺瞞、強迫観念）などが取り除かれるべき浄化のプロセスを目指している。しかしそれらすべては、魂や真の自己の要素を受けついだものであるが、消滅が望まれる。一方私たちは自己の最高の要素が、さらに高い結合へと、つまり精神的ないしは肉体的な原子すべてと法的に結合し、絶対的な現実と一体となっていることを認識したいと望むのである。

370

上に引用した箇所の直前には、「ラフカディオ・ハーン：西洋の自己の概念が東洋的なものに移行するという予測 Lafcadio Hearn: Vermutung die occident<ale> conception des Self werde in die orientalische Übergehen。」³⁷¹と書いてある。したがって上に引用した文章がハーンと何らかの関係がある可能性は非常に高い。リッターは、このメモとハーンの「前世の観念」の以下の部分が似ていると考え、ハーンからの影響だとしている。³⁷²ハーンの該当箇所は以下のとおりである。

Were the ideas of preëxistence and of the soul as multiple really antagonistic to Western religious sentiment, no satisfactory answer could be made. But are they so antagonitic? The idea of preëxistence certainly is not; the Occidental mind is already

³⁶⁹ Ritter: a.a.O., S.199.

³⁷⁰ Hofmannsthal: Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien. Aus dem Nachlass. SWXXXIV, S.320.

³⁷¹ Hofmannsthal: a.a.O. 原文中の〈 〉は批判版全集編集者が補足したものである。

³⁷² Ritter: a.a.O., S.199.

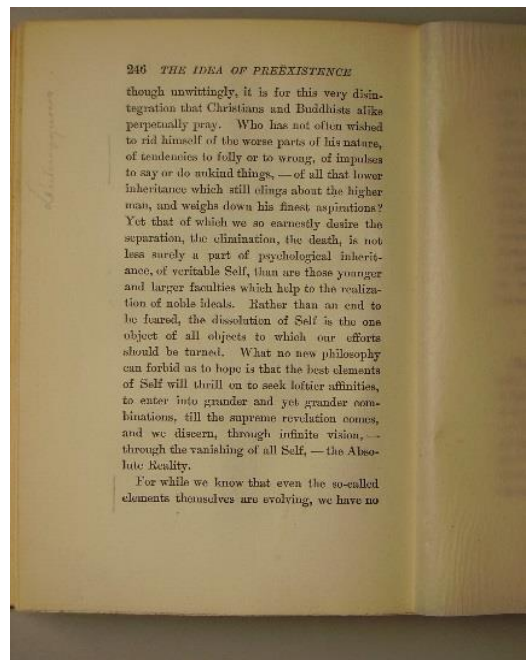
prepared for it. It is true that the notion of Self as a composite, destined to dissolution, may seem little better than the materialistic idea of annihilation, —at least to those still unable to divest themselves of the old habits of thought. Nevertheless, impartial reflection will show that there is no emotional reason for dreading the disintegration of the Ego. Actually, though unwittingly, it is for this very disintegration that Christians and Buddhists alike perpetually pray. Who has not often wished to rid himself of the worse parts of his nature, of tendencies to folly or to wrong, of impulses to say or do unkind things, — of all that lower inheritance which still clings about the higher man, and weighs down his finest aspirations? Yet that of which we so earnestly desire the separation, the elimination, the death, is not less surely a part of psychological inheritance, of veritable Self, than are those younger and larger faculties which help to the realization of noble ideals.

前世の観念と、霊魂が合成体であるという観念とが、西洋の宗教心にじっさいに^{もと}悖るものなら、これは満足な解答があたえられるはずがないだろう。しかし、はたしてそれは相悖るものであろうか？いや、前世の観念は、けっして相悖るものではない。西欧の精神は、すでにそれを取り入れる準備ができています。自己というものが合成体であり、それが、いずれは滅び消える運命を持っているという考え方は、すくなくとも、旧い考え方を捨てきれないものにとっては、物質は滅するものだという観念に比べて、大してまされた考えではないと思われるかも知れない。しかし公平な立場に立って、よくよく反省してみると、なにも「我」が^{エゴ}消滅してしまうことを恐れる感情的な理由は、どこにもないことがわかるだろう。じっさいにおいては、こんなことは無意識ではあるけれども、キリスト教徒にしても、仏教徒にしても、常住不断に祈祷をささげるのは、なんのためかといえば、つまりは、この「我」の消滅ということがあるためであろう。愚か^{よこしま}で邪な傾向があれば、これは除いてしまいたい。多少でも、自分のなかにある、高尚なものにからみついているりっぱな望みを、卑しいものに引き下げようような下劣な性情は、なんとかして棄ててしまいたい。これは人情だ。ところが、われわれがこうして一心不乱に棄てようと願ったり、取り除こうと願ったり、なくしてしまおうと願ったりするところのものは、貴い理想を実現する助けになる後天的に持った大きな能力ではなくて、じつは、心霊的に受け就いてきているものの一部分、つまり自己そのものの一部分なのである。³⁷³

³⁷³ Hearn: Kokoro.Hints and Echos of Japanese inner life, S.245. 小泉八雲: 上掲書、584頁。

ホフマンスタールはハーンの英語版『心』のこの頁の Who was not often wished to rid himself ---から and weighs down his finest aspirations? の 6 行に傍線を引き、脇に「浄化のプロセス Läuterungsprozess」と書き込んでおり(図版 4)³⁷⁴、この言葉を上に引用した「スカンジナビア講演の覚書」に使い、たいへん似た内容のことを書いているので、この文章がハーンから影響を受けたものであることはまちがいないだろう。

「スカンジナビア講演の覚書」の N56 で引用した文章の直後には、もう一つハーンからの影響と思われるものがある。それはハーンの紹介した仏教の「空」の概念である。チャンドス卿の『手紙』で告白した、言葉による個別化の連鎖の末行き着いた虚無への恐怖は、15 年後東洋思想によって解消されたようである。



(図版 4 著者撮影)

Durchdringung von Europa u. Amerika mit orient(alischen) Gedanken. Neue Betrachtung des Ich-problems. Multiplicität des Ich ist das Correlat der Kosmischen Einheit. — Das hypothetische Atom mag ein Kraftzentrum sein, oder auch ein Wirbel, eine Leere. 〈〉 Form is emptiness and emptiness is form. Perception and conception, name and knowledge, all these are emptiness.«

ヨーロッパとアメリカへの東洋思想の浸透。「自我」の問題の新しい考察。自己が複合体であることは、宇宙的な統一の相関概念である。— 原子が存在するとなると力の中心なのかもしれない。あるいは渦であるかもしれないし、空であるかもしれない。形は空である、空は形である。知覚と概念、名声と知識、これらすべては空である。³⁷⁵

ホフマンスタールは覚書の最後の部分で 2 行を英文にしている。この英文の部分の最後には二重括弧の綴じる印が書かれており、引用であることは間違いないが、実際には前項で述べたハーンの「前世の観念」の第 7 章の次の文章の末尾 2 行からの引用である。

³⁷⁴ ホフマンスタールの蔵書、Hearn: Kokoro.Hints and Echos of Japanese inner life, S.246. 図版 4 参照。

³⁷⁵ SWXXXIV, S.320-321. 原文中の 〈 〉 は、自筆原稿には無かったものを全集編集者が補足したもの。

The clear conviction that the self is multiple, however paradoxical the statement seem, is the absolutely necessary step to the vaster conviction that the many are One, that life is unity, that there is no finite, but only infinite. Until that blind pride which imagines Self unique shall have been broken down, and the *feeling* of self and selfishness shall have been utterly decomposed, the knowledge of the Ego as infinite, — as the very Cosmos, — never can be reached....The chemist, for working purposes, must imagine an ultimate atom; but the fact of which the imagined atom is the symbol may be a force centre only, — nay, a void, a vortex, an emptiness, as in Buddhist concept. *“Form is emptiness, and emptiness is form. What is form, that is emptiness; what is emptiness, that is form. Perception and conception, name and knowledge, — all these are emptiness.”*

自己は複合体であるというはっきりした信念、これは一見、逆説的な言い方に思われるけれども、この信念こそ、多は一であり、生は渾一であり、有限なるものはなく、あるものはただ、無限のみという、もうひとつ上の、大乘的な信念に到達する絶対必須の段階なのである。自己は唯一無二の単一体だと思っているような、盲目的な驕慢心がたたきくだかれて、自我の念、我執の念が、まったく解体しきってしまうまでは、大宇宙とおなじき無辺無窮なる「自我」というものを知る境地までは、なかなか行きつけるものではない。(・・・) 科学者は研究の目的のためには、微粒の原子を、想像のうちに描かなければならないが、その想像に描いた原子が象徴する事実は、あるいは、ただ力の中心にすぎないかもしれない。いや、それは、仏教の概念と同じように、無であり、渦動であり、空であるかもしれない。「形は空なり、空は形なり。形なるものは空にして、空なるもの、すなわち形なり。知覚と概念、名声と知識—すべてこれ、空なり。」³⁷⁶

ホフマンスタールは、仏教にある魂と思考の多層性、すなわち魂の因子は知識や経験に満たされて遺伝し、さらに次世代の知識や経験によって次々世代の魂の因子となるというハーンが紹介した仏教思想の影響を確実に受けている。そして前世から受け継いだ因子だけにつながれている状態を『アド・メ・イプスム』の中で「プレエクシステンツ」と名づけた。この「プレエクシステンツ」が、前世の集合体である自己のカルマを意識して、「浄化過程」を経て宇宙全体を「空」と体感したときに「エクシステンツ (真の存在)」に達するという考え方を組み立てた。この浄化過程では、個としての「自我」を断念し、放棄しなければならないこともある。なぜならこれら無数の「個」が集まった科学でいう想像上の「原子」が所属する「全体」の「形」は、「無」や「空」であるかもしれないからである。ここにホフマンスタールは「個」と「全体」は矛盾しないという考え方の真理を見たのであろう。

³⁷⁶ Hearn: a.a.o., S.248f. 小泉八雲: 上掲書、588頁。

ホフマンスタールは、このように個人主義を否定し、「個」の複合体である「全体」の再生のための一時破壊という考えを、個人と国家との関係の次元にまで発展させた戦争肯定論に応用しているのである。『スカンジナビアでの講演覚書』には次のような表現がある。

Wird das Gesetz ins Individuum, das Individuum ins Gesetz hineingenommen, so ist wahrhaft das Causalreich überwunden, und eine neue Bindung löst den Contrat social ab: denn es ist kein Contrast zwischen Individuum und Gesamtheit. [Ein Wort schwebt auf Lippen: Karma In der Tat: wir sind Asien, dem Urquell der Religionen nahe:] Und dies sollte durch dieses Grauen, durch Stickgase u. Minen, durch Luftkämpfe u Hungerkampf sich verwirklichen? ³⁷⁷

法が個人へと、個人が法へと組み込まれば、因果界は真に克服され、新しい結びつきが社会契約（contrat social）と交代する。なぜなら個と全体にとの間には対立はないからである。[一つの言葉が口に出かかっている。カルマ。実際私たちはアジアに、すなわち宗教の源泉の近くにいる。] そしてそれは、こんな恐ろしいもの、窒素ガスや地雷、空中戦、飢えとの戦いを通して実現されるものだろうか。

引用部分の最後には、化学兵器を使用したり、空中戦となった第一次世界大戦の展開への不安も見られる。しかしそれでもホフマンスタールは、ヨーロッパの再生という全体の目的のために、個の犠牲を正当化しているようである。

個と全体の関係が最も深刻に問われるのは、戦争である。N19のメモ断片には、次のような記述がある。

Der geläuterte Freiheitsbegriff: in der Nation: Ordnung; im Individuum: Gesetz Karma.³⁷⁸ (と;の混在は原文のママ)

浄化された自由の概念。国家において、秩序であり、個人においては、法、カルマ。

仏教思想に個と全体に矛盾がないことを見出し、共鳴したホフマンスタールは、第一次世界大戦中の執筆、講演活動の中で、戦争という破壊行為によるヨーロッパの一時的な崩壊、そこからのヨーロッパ全体としての再生を願って、戦争擁護論を発展させたのである。

『スカンジナビア講演の覚書』には、この他にも『エレクトラ』の自己解釈やエレクトラとハムレットとを比較した日本の批評文に触れたり、岡倉天心の『東洋の理想』から引用した箇所もある。岡倉天心については、次の項で考察するので、ここでは『エレクトラ』に関する箇所を考察する。

³⁷⁷ SWXXXIV, S.303. 原文中の[]は全集編集者による補足である。

³⁷⁸ SWXXXIV, S.297.

『エレクトラ』はスウェーデンで1909/10年に初めて翻訳上演され、1916年ホフマンスタールが訪れたのを機に再演されたばかりだったので講演に取り入れたのだろうが、内容は講演全体の基調や主旨と無関係ではない。

人格の概念の分析、最初は豊かでその後貧しくなった。

エレクトラの中で:この人の人格は自分自身を救うために滅びた。彼女は父であり、(この父は彼女の中だけに存在する)、彼女は母である(本人以上の母である)彼女は家全体である。そして彼女自身を見いだせない。私は子供でなく、子供を持っている。兄弟でなく、兄弟を持っていない。出産していない産婦 — もないのに、処女ではない。予言なしの予言者 私は犬死したアガメムノン王の血筋、彼女はこの父親と母親の結晶、運命が彼女で、彼女が運命。³⁷⁹

講演用のメモ書きなので、文が途切れ途切れでホフマンスタールの意図がよくわからない部分もあるが、本節1と2で考察してきたプレエクシステンツとエクシステンツについての思考と関係があると思われる。

さらに同じN42メモ断片にある日本における批評を引き合いに出している部分も引用しておく。

人々はエレクトラとハムレットとを比較した。私はそれについて機知にとんだ日本の批評を読んだ。彼はエレクトラのほうに軍配を上げた。なぜならエレクトラは思案することなく子供の義務を果たしたからだ。³⁸⁰

ホフマンスタールが読んだという日本の批評文は、第V章第3節で触れるが『エレクトラ』を『女はむれっと』の題で翻訳した二宮行雄と何らかの関係があるかもしれない。

第一次世界大戦中に、ホフマンスタールがヨーロッパ各地で行った、戦争を肯定し、推進する政治的講演に、『エレクトラ』や日本の『エレクトラ』批評が使われているのは意外である。しかしここで個と全体が矛盾しないということをヨーロッパの人々に伝えるために、プレエクシステンツからエクシステンツへの移行がテーマの一つとなった『エレクトラ』や、個人を犠牲にしても国家のために忠誠をつくす仏教思想の浸透した日本を引き合いに出していることから、いかにホフマンスタールがハーンを介して知った日本像から大きな影響を受けていたかがわかる。

パッへによると残念ながら、一連の『スカンジナビア講演』は、期待された反響はなかった。³⁸¹それどころか次項で考察する『ヨーロッパの理念』も含めて、ホフマンスタール

³⁷⁹ SWXXXIV, S.313.

³⁸⁰ SWXXXIV, S.314.

³⁸¹ Pache, Walter: Das alte und das neue Japan. Lafcadio Hearn und Hugo von Hofmannsthal. a.a.O., S.232.

のヨーロッパの再生のために、日本を中心とした非ヨーロッパ世界の精神生活、思想を持ち出すこと自体が、時代遅れになっていく。

3. 『ヨーロッパの理念』(1917)

1917年3月31日ホフマンスタールは、中立国スイスのベルンで「ヨーロッパの理念 Die europäische Idee」³⁸²というテーマで講演を行った。前項で述べたように、前年11月21日にノルウェーのクリスティアニア(現オスロ)で「ヨーロッパの理念について」というテーマで講演したが、そのときの覚書をもとにして、1917年スイスでの講演を依頼されたときに改めて原稿にまとめたのである。ホフマンスタールのこの講演は、ヨーロッパ再生のために、物質主義と理念的な国家主義の終焉としての戦争を肯定しており、ホフマンスタールの保守革命的思想の一端を伺わせるものである。前項で考察した「スカンジナビア講演の覚書」同様、現代から見ると疑問もあるが、当時トーマス・マンなど他の知識人も同様な考えをしていたことを考えると、ホフマンスタールだけを批判することはできない。ホフマンスタールは、この中でヨーロッパ再生のヒントを、ハーンや岡倉天心の紹介した「東洋」に見出しているのである。

このヨーロッパに対して抱き始めた嫌悪感、とりわけヨーロッパの協議の対象となっている古代世界の残滓。いわゆる「オリエント」。³⁸³

この講演の中でホフマンスタールは、戦争を「物質や観念に対する信用の終焉 Ende der materiellen und ideellen Kredite」³⁸⁴とみなしている。金銭至上主義が横行し、自我も金銭欲の奴隷になってしまっている。実利重視の中で現実的なものの概念が誤解され、「超個人的なものの現実性が失われている Wirklichkeit des Überpersönlichen war verloren」³⁸⁵と主張している。そして当時、このような風潮に危機感を抱いた知識人によるアジア志向として、トルストイのヨーロッパ嫌悪と中国志向、ロマン・ロランの金融に対する嫌悪が挙げられ、その流れでハーンの「ある保守主義者」が引き合いに出されている。

危機感の鈍い感情。時代の徴としてのアジア志向、18世紀とは違う。(…)ラフカディオ・ハーン。一人のヨーロッパ人の完璧な移住。越境。「居住地の越境は太平洋を渡るのとほぼ等しい、—太平洋も民族間の相違にくらべればはるかに狭い」。

³⁸² 2011年に発行された『ホフマンスタール批判版全集』第34巻では、「Über die europäische Idee」というタイトルになっているが、これは覚書のタイトルであろう。講演のタイトルそのものは「Die europäische Idee」なので「ヨーロッパの理念」と訳す。旧全集および10巻版全集では、「Die Idee Europa」となっている。なお批判版全集第34巻には、それまでの二つの全集に未収録のものも合わせて10個のメモが収録された。

³⁸³ Hofmannsthal: SWXXXIV, S.333.

³⁸⁴ Hofmannsthal: a.a.O., S.329.

³⁸⁵ Hofmannsthal: a.a.O., S.326.

「ある保守主義者」における別な岸辺からの彼の視線。ヨーロッパに対する嫌悪。個人主義、機械主義、重商主義に対する嫌悪。アジアへの視線。³⁸⁶

このようにヨーロッパの危機をアジアによって克服しようという考え方は、これまで考察してきたように、ロマン派を経て 19 世紀後半以降、ヨーロッパで流行したものである。

ホフマンスタールがこの『ヨーロッパの理念』で援用した東洋の思想は、ハーゲンからの影響だけではない。ホフマンスタールは、岡倉天心の『東洋の理想 The Ideals of the East』(1903) からの影響も自ら示唆している。³⁸⁷

楽園 — いまだなお存在する、始原的非時間的、「無時間的」楽園。市場 — 物々交換 — パン — 行商人、大臣たちが召使いたちとともに戯れる、哲学者たちがすすんで鍛冶仕事につき、高官たちがその際に仕事が終わるのを待つ、若い学生が高官に自分のために横笛を吹いてくれるようにと頼む。旅行文化、巡礼、遍歴僧。その場限りのお役所的なのではない人間関係。工業と工芸。事物の美。仕事の一回的なヴィジョンと数世代にわたって人間化する力。

感動した視線で凝視されるこのアジアにヨーロッパは象徴的に棕櫚の葉を手渡した。このアジアの自意識。それは岡倉覚三の『アジアの栄光』、『東洋の理想』において表現を千倍にも見出した。³⁸⁸

ホフマンスタールは 1904 年に親友のケスラー伯から岡倉天心の『東洋の理想』を贈られていたにも拘わらず、当初あまり興味がなかったようだ。この講演メモまで、この本についての言及はまったく見られない。第一次世界大戦中になって、改めてこの本に共感したようである。シュースターが指摘するように、戦争という現象がホフマンスタールにあらゆる存在が対立し合っている「社会」に直面させ、「互いに関連させ」ることで「世界の統一」を図ることが自分の使命だと考えさせたのであろう。³⁸⁹

ホフマンスタールの上記引用した文章には、「市場」「物々交換」「行商人」、「旅行文化」、「巡礼」、「遍歴僧」「工業と工芸」「事物の美」などの単語を並べているが、これらは以下に引用する岡倉天心がアジアの美しさについて描いた文章からの影響だと思われる。

岡倉天心からの影響がはっきりとみられる部分の原文は以下のとおりである。

³⁸⁶ Hofmannsthal: a.a.O., S.326.

³⁸⁷ Schuster, Ingrid: China und Japan in der deutschen Literatur. 1890-1925, Bern, München 1977, S.160.

³⁸⁸ Hofmannsthal: a.a.O., S.326.

³⁸⁹ Schuster: a.a.O.

アジアの簡素な生活は、蒸気と電気とのために今日それが置かれたヨーロッパとの鋭い対照を毫も、毫も恥とする必要はないのである。古い交易の世界、職人と行商人の、村の市場と聖者の縁日の世界、そこでは小舟が国の産物を積んで大きな河を上下し、どこのお邸にも内庭があつて、そこに旅商人が布地や宝石を並べ、美しい深窓の婦人たちがそれを見て買うといった世界、そういう世界は、まだまったくは死んでいないのである。そして、その形態はいかに変化しようとも、ただ大いなる損失においてのみアジアはその精神の死滅を許すことができる。なぜならば、幾時代にもわたる父祖伝来の財宝であるところの工芸的、装飾的芸術は、それによって保存されてきたものであり、アジアはそれを失うとともに、ただに事物の美のみでならず、制作者の喜び、彼の幻想の個性、および長年月にわたるその労働の人間化のことごとくを、失わなければならないからである。けだし、みずからの手で織った織物でみずからの身を包むことは、みずからの家にみずからを住まわせることであり、精神のためにそれ自身の領域を創り出してやることだからである。

たしかにアジアは、時間を貪り食らう交通機関のはげしい喜びはなにも知らない。だがしかし、アジアは、いまなお、巡礼や行脚僧という、はるかにいっそう深い旅の文化を持っているのである。すなわち、村の主婦にその糧を乞い、あるいは夕暮の樹下に坐して土地の農夫と談笑喫煙するインドの行者こそは、真の旅人だからである。³⁹⁰

天心の『東洋の理想 The Ideals of The East with special reference to the art of Japan』は、サブタイトルにもあるように、日本の美術について書かれた書である。天心は、東洋の精神は日本の美術史に表れている、したがって日本の美術史を説くことが、東洋の理想を明らかにすることになると考えたのである。「アジアは一つだ」という断定的な文句から始まることで、後の太平洋戦争時に国粹主義者に利用されたこの書では、分裂し、複雑な集合体である広大なアジアを統一することが、日本の偉大な特権であると説かれている。なぜなら日本は、アジア文明の博物館、いやそれ以上であり、古いものを失うことなしに、新しいものを迎え入れることができるという。天心は、日本がなぜ東洋を突きぬけ、西洋まで進出し、西洋を受け入れ、西洋に受け入れられたか、なぜ仏教が日本においてのみ、その偉大さを発揮したか、また儒教がなぜ日本において仏教思想と融合できたかについての答えを、日本人の感性の鋭敏さゆえの優越性に求めている。日本美術史の専門書というよりも、アジアにおける日本人の精神の優位性を、美術を例にとりて説いた本であり、天心の過去へのノスタルジーが感じられる本でもある。

上に引用した部分は、そうした天心の時代錯誤性が指摘されている箇所である。ホフマンスタールは天心の提示した古き良き日本像を疑うことなく受け入れ、自らの思想の展開に利用している。

³⁹⁰ Okakura, Kakasu: *The Ideals of the East with special reference to the art of Japan*. London 1903, S.236-237.岡倉天心（富原芳彰訳）：『東洋の理想』講談社学術文庫 1986年、204-205頁。

彼はハーンや岡倉天心の本から、日本の精神文化の中に「個人主義、機械主義、重商主義」³⁹¹が蔓延して危機に陥ったヨーロッパが学ぶものがあると考えたのだろう。シュースターは、この本を読んだホフマンスタールが錯覚している点を二つ挙げている。³⁹²一点目は、天心が書いた「アジアは一つ」という言葉の解釈についてである。天心は、『東洋の理想』の中で、統一されたアジア、共同体的な伝統、日本の優位性といった理想を書いている点である。³⁹³

しかしながら、この複雑の中なる統一をとくに明白に実現することは、日本の偉大な特権であった。この民族のインド・韃靼的な血は、それ自身において、この民族を、これら二つの源泉から汲み取り、かくしてアジアの意識の全体を映すものとなるにふさわしいものとするところの遺伝であった。万世一系の天皇をいただくという比類なき祝福、征服されたことのない民族の誇らかな自恃、膨張発展を犠牲として、祖先伝来の観念と本能とを守った島国的孤立などが、日本を、アジアの思想と文化と托す真の貯蔵庫たらしめた。³⁹⁴

この部分も時代錯誤だと言われている。この本がロンドンで発表されたのは1903年の2月³⁹⁵であり、日本政府がさらに欧化政策と近代化を推進することを決定した時期である。西欧に対する日本の自己主張は、当時世界に認められた軍事力によってのみ可能だと意識し始めた時期である。日露戦争開戦直前で両国間の緊張が高まった時期ということに注意しなければならないだろう。³⁹⁶政治的に反動派と見られていた天心は、軍事力を増強して世界に立ち向かおうとした政府に対して、むしろ「膨張発展を犠牲として、祖先伝来の観念と本能とを守った島国的孤立」を守ることを主張しているのである。

ホフマンスタールを魅了した、前頁で引用した箇所「アジアの簡素な生活」³⁹⁷は、当時のアジアとくに日本にはすでに無くなっていたのである。木下長広が指摘しているように、むしろこの表現は、「アジア古代文化への喪失感」³⁹⁸すなわち「アジア文化はすでに遠く喪

³⁹¹ GWRAII, S.51.

³⁹² Schuster: a.a.O.

³⁹³ Schuster: a.a.O.

³⁹⁴ Okakura: a.a.O. S.5. 岡倉天心: 上掲書、20頁。

³⁹⁵ 初版は、The Ideas of the East with special reference to the art of Japan, London 1903. 邦訳は1929年で天心の生前には出版されていない。

³⁹⁶ 木下長広は、「アジアは一つ」という言葉の真意はこの書の副題“with special reference to the art of Japan (とくに日本の美術に関して)”が示唆するように、「日本の美術が東洋の理想態の一つだ」という意味だと主張する。日本を東洋の盟主とするような考えが「アジアは一つ」と安直に結びつけられ、「天心」讃仰の風潮に利用されたのは、昭和10年代から大東亜戦争にかけての時代だという。

木下長広: 『岡倉天心 物ニ観ズレバ竟ニ吾無シ』 ミネルヴァ書房 2005年、241 - 242頁。

³⁹⁷ Okakura: a.a.O., S.236-237.

³⁹⁸ 木下長広: 上掲書、250頁。

われて取り戻すことができないことを眼のあたりにした実感からくる感慨と自覚」³⁹⁹、つまり天心の古き良き日本へのノスタルジーでしかなかったのだろう。松本三之介も『東洋の理想』が執筆された時期は、天心が美術学校内の地位をめぐる争いに巻き込まれて敗者の苦汁を味わい、恋愛問題による家庭の紛糾などに巻き込まれている頃であり、さらに年来目指していた芸術運動も挫折した時期とも重なる時期であったことを指摘し、八方塞がりに追い込まれた天心の世界に向けての発信、訴えだったろうと推測している。⁴⁰⁰

ホフマンスタールの2点目の錯覚は、天心が勘違いして3世紀と理解した道教の教えをそのまま受け売りしていたことだという。⁴⁰¹ホフマンスタールにとっては、歴史的事項の正確な把握はあまり重要ではなかった。彼はヨーロッパの文化危機の克服のヒントを得て、また戦争肯定論を展開するために、東洋の思想を引き合いに出すことで、論理的な裏付けをしようとしていたのである。

『ヨーロッパの理念』の終りの部分では、個人主義の行き詰まりに対して、再び「超個人的」なものが肯定される。個人が尊重され金銭至上主義が横行する中で、利己心や自己保存願望が強くなり、人生の一回性に対する苦悩はますます大きくなっている。その克服手段として「超個人的なものの現実化」が訴えられる。そして社会化された国家の集合体としてのヨーロッパが打ち出される。ホフマンスタールは、ハーンや天心から影響を受けた個と全体の調和の思想を天心の中にも見だし、自分の思想を展開するのに利用しているといえよう。

ここまでホフマンスタールの日本像を考察してきた。その特徴は、ギリシアに発する広大なオリエント空間の果ての理想郷のように見ていることにある。彼が実際に日本に来て、自分の目で日本や日本人を確かめて形成したわけではなく、創作のヒントにしていることも重要である。むしろ自分の思想の展開に好都合な部分を、日本関連の本から利用していると言えるだろう。

ギリシア的な日本に自分たちの故郷を見ていたという点で、興味深い研究がある。ヴァルター・ループレヒターは、ホフマンスタールと同世代で第二次世界大戦中に日本に数年間滞在した建築家ブルーノ・タウト(Bruno Julius Florian Taut, 1880-1938、日本滞在は1933-1936)や経済学者クルト・ジンガー(1931-35 日本滞在)の日本像を考察している。⁴⁰²ループレヒターは、この二人のドイツ人が19世紀末にドイツのギムナジウムで、人文主義的なギリシア像を理想とする教育を受けたという共通点に着目し、彼らが日本においても美の基準をギリシアに求め続けたことを指摘している。とくにタウトは、ギリシア人の血を引くハーンの日本関連書を読み、その危険なほど美化された日本像に気づきながらも、彼にとつ

³⁹⁹ 木下長宏：上掲書、250頁。

⁴⁰⁰ 松本三之介「解説」：[岡倉天心(富原芳彰訳)『東洋の理想』]、212頁。

⁴⁰¹ Schuster: a.a.O., S.161.

⁴⁰² Ruprecht, Walter: Griechisches Japan. Heimatkonstruktionen der Japan Exilanten Bruno Taut und Kurt Singer. In: Passagen. Studien zum Kulturaustausch zwischen Japan und dem Westen. München 2015, S.175-187.

での亡命国の日本建築、とりわけ桂離宮にギリシア美術にある古典主義の理念を見出している」と述べている。ドイツ古典主義の理想としたギリシアの理念が、桂離宮の単純さ、極度に装飾を控えた洗練などに反映されていると考えていたのだという。⁴⁰³その前提には、ヘーゲルが述べたように「教養あるヨーロッパの人々には、ギリシアの名は故郷のように懐かしく響く」、ドイツ人にとってのギリシアは、精神的、文化的故郷であるという意味合いがある。ナチスドイツに追われて日本に来た亡命者タウトは、精神文化と結びついた日本の文化を通して、精神的な故郷のギリシア、そして故郷ドイツを見ていたのである。タウトは、『日本の再発見』⁴⁰⁴の最後に、「近代的な発展や近代的な力の赴く方向」⁴⁰⁵に対して、「何かおそろしい禍に脅かされているような気がしてならない」⁴⁰⁶と警鐘を鳴らしている。ユダヤの血を引くホフマンスタールももし長生きしていたら、第二次世界大戦中にタウト同様、亡命を余儀なくされていたかもしれない。そして現実の日本を見たら、タウトと同じように感じたかもしれない。しかしホフマンスタールは現実の日本を見なかったからこそ、ハーンや天心によって美化され、時代錯誤的な日本像を自分の思想に利用できたのではなかろうか。

第6節 『エレクトラ』の中の「プレエクシステンツ」と「エクシステンツ」

第4節で考察したように、ホフマンスタールは、自分の作品の解釈へのヒントとして提示した覚書『アド・メ・イプスム』(1916)の中で、自己の様々な作品の登場人物の人生を、「プレエクシステンツ」から「エクシステンツ」への移行の様々なモデルとして解釈している。意味深長なキーワードが羅列された『アド・メ・イプスム』は、謎めいた部分があり、パズルを解くように面白い側面がある反面、読者を迷路に追い込ませることもある。

また第5節で述べたように「プレエクシステンツ」から「エクシステンツ」への移行過程を凝縮すれば、一人の人間が社会性を獲得して真実の生を獲得するまでの過程と捉えられる。ホフマンスタールは、『アド・メ・イプスム』の中でそのことを、「存在としての自己と生成としての自己」⁴⁰⁷と言い換え、仕事や子供を通して社会性を獲得することで「エクシステンツ」に到ると何度も書いている。

この節では、ギリシアまたは「オリエント」を舞台にしたホフマンスタールのオペラ台本である『エレクトラ』(戯曲版 1903、オペラ版 1909)、『ナクソス島のアリアドネ』(初版 1912、ウィーン版 1916)、『影のない女』(1919)を取り上げ、ホフマンスタール自身がこれらの作品の中でそれぞれの登場人物に、「プレエクシステンツ」と「エクシステンツ」の移行をどのように当てはめているかを、『アド・メ・イプスム』を手がかりにしながら比較検討することで、『エレクトラ』から『影のない女』に到る過程でのホフマンスタールの個

⁴⁰³ Rupprechter: a.a.O.

⁴⁰⁴ ブルーノ・タウト(篠田英雄訳):『日本美の再発見』岩波新書 1939年。

⁴⁰⁵ タウト:上掲書、175頁。

⁴⁰⁶ タウト:上掲書、同頁。

⁴⁰⁷ GWRAIII, S.602.

人と社会についての考え方の変化を探る。そうすることで、個と全体の関係性を扱った作品に、「日本」が間接的に影響を与えていることが見えてくると考えるからである。

まず『アド・メ・イプスム』のこの三つの作品に関する中からエレクトラに関する事項を抜き出して見てみよう。(①～⑤の分類は、著者による。)

① sich wandeln=sein Schicksal suchen im Tun(Tun ist sich aufgeben)–Elektra Opfer.⁴⁰⁸ 変容すること= 行為の中で自分の運命を探すこと (行動は自己放棄である) –エレクトラ 犠牲

② Die Schwierigkeit der Tat für Elektra.⁴⁰⁹
エレクトラにとって行動の困難さ

③ die Verwandlung im Tun. Tun ist sich aufgeben
Das Alkestis– und Ödipus Thema sublimiert in der Elektra.(Das Verhältnis der Elektra zur Tat freilich mit Ironie behandelt.Elektra Hamlet)
Das Entscheide liegt nicht in der Tat sondern in der Treue. Identität von Treue und Schicksal.

Innerste: die Unbegreiflichkeit des Tuns. Die Unbegreiflichkeit der Zeit: eigentliche Antinomie von Sein und Werden.⁴¹⁰

Elektra– Chrysothemis

Variation: Ariadne– Zerbinetta⁴¹¹

行動しながらの変容、行為は自己を放棄すること。アルケステイスとオイディプスのテーマは、『エレクトラ』の中で昇華されている。(エレクトラの行動への姿勢は、もちろん皮肉をもって扱われている。エレクトラ ハムレット) 決定的なことは行動の中にはなく、忠実さの中にある。忠実さと運命の同一性。・・・

深奥にあるもの:行為の不可解さ。時間の不可解さ:存在と生成との本質的な二律背反
エレクトラークリゾテミス

ヴァリエーション:アリアドネーツェルビネッタ

④ Die Wiedergeburt eines neuen genießen aus der Höhle der Schmerzen
Ariadne– Elektra⁴¹²

苦しみの洞窟から新しいものの蘇生を享受すること

⁴⁰⁸ GWRAIII, S.606.

⁴⁰⁹ GWRAIII, S.611.

⁴¹⁰ GWRAIII, S. 603.

⁴¹¹ GWRAIII, S. 603.

⁴¹² GWRAIII, S. 610.

アリアドネーエレクトラ

⑤ Der Weg zum Sozialen als Weg zu sich selbst

«ich will die Treue lernen»

Elektra· Ariadne

Der Weg zum Sozialen durch das Werk und das Kind.⁴¹³

自分自身への道としての社会性への道

「私は忠実さを学びたい」

エレクトラーアリアドネ

仕事と子供を通しての社会性への道

『アド・メ・イプスム』の中では、エレクトラがアリアドネと並列されていることが多い。また『エレクトラ』の中の対称的な二人の登場人物、エレクトラとクリゾテミスに対して、そのヴァリエーションとして『ナクソス島のアリアドネ』の中のアリアドネとツェルビネッタの対称が意識されているのがわかる。

それではエレクトラとアリアドネの共通点と違いはどのような点にあるのだろうか。作品の中のエレクトラは、たしかに行動することが困難で、むしろ最後まで父親に対して「忠実」であることを選び死んでいく。そのことをホフマンスタールは、皮肉に扱っていると述べているのである。

エレクトラは母クリテムネストラの愛人に殺された父アガメムノンの復讐だけを支えにしている一方で、父や母との血のつながりという鎖につながれており、それを断ち切れないでいる。エレクトラの忌み嫌う「行動」とは、妹クリゾテミスのように過去を忘れて生きることであり、妻になり母になることである。それは、彼女にとって、動物的な行為なのである。また父を忘れ、愛人と「獣」のような行為を繰り返す母親を憎悪する。エレクトラは、父に対して「忠実」に生きるあまり、「行動」できないのである。ホフマンスタールは、エレクトラのそのような状態をプレエクシステンツに留まっていると見ている。

エレクトラの二律背反は、父に忠実であることによって、母を否定しなければならないところにある。本来、父と母の合一の結果であるはずの娘エレクトラは、その合一を否定することで自分の存在価値の危機に陥る。母の愛人に殺された父の復讐を達成することは母との鎖を断ち切ることであり、エレクトラ自身のアイデンティティを失うことになりかねない。前世から受け継いだ因果に呪縛されたままで、そこからさらに外側にある世界である社会に自分を融和させることができない彼女は、「プレエクシステンツ」に留まり続ける。兄オレストによる復讐の達成によって、エレクトラの心は一見解放されたように見えるが、復讐のみを原動力にして「過去」の時間に生きてきたエレクトラには、「現在」を生き抜き「エ

⁴¹³ GWRAIII, S. 610.

クシステンツ」に到達する能力がない。共同体を象徴する輪舞に入れない彼女は、一人で「名前のない踊り」というディオニュソス的な踊りを踊って息絶える。たしかに悲劇的な死ではあるが、彼女は死ぬ瞬間のこの踊りによってエクシステンツに到達できたと解釈できる。この踊りの意味については、第 IV 章 第 4 節の「エレクトラの踊り」についての考察と関連するが、ここでは『ヨーロッパの理念』の中で、エレクトラに体现されたヨーロッパの言語危機の状況が語られている次の箇所から考えてみたい。

言葉によって世界の内実について何かを把握できるという可能性への懐疑。世界に氾濫する絶望の波としての言語批判。真理ではなく技術が学問的成果であったために生じた、あの魂の状態。『エレクトラ』の「行動」をめぐる苦闘は—詩人は象徴的な夢みる人である—この世界のなかに突き進んでいく。われわれがそのなかに事物を求めるときにはたんなる響きにすぎないあらゆる言葉は、われわれがそれを生きるときに明確になる。行動のなかで、さまざまな行動をしながら、言葉の謎が解けていく。⁴¹⁴

ホフマンスタールは、前述した『アド・メ・イプスム』からの引用と同様、ここでも「行動」できないエレクトラを言語不信と結びつけている。エレクトラの妥協のない姿勢は、過去に忠実なあまり、他人と結びついたり、融解することができないで硬直し、変容することのできないことへとつながる。それは生きることを困難にする。父の復讐を果たした後、人々の踊りの輪が象徴するという「共同体」=「社会」に入れないエレクトラは、一人で「名もない踊り」を踊って死ぬのである。過去を忘れることができず、母への憎悪から母性を受け入れられない彼女には、将来、男と結婚し、子供を作るという「獣」のような妥協行為はない。しかし第 IV 章で確認するように、復讐後の歓喜に陶醉する中、彼女がマイナデスのように上半身をのけぞって踊る「名もない踊り」は、ヒステリー的、ディオニュソス的なものである。外から見ると孤独な踊りに見えるが、これは彼女の無意識下で抑圧されてきた欲望がこのような身体表現として現れたとも解釈できる。あるいはエレクトラがオリエント由来のディオニュソスに捧げられる犠牲 (Opfer) となることで、自分自身が変わり、死の瞬間エクシステンツに達するとも考えられる。このような考え方を裏付けてくれるのが、有名な「アリアドネ」書簡である。

ホフマンスタールは、R. シュトラウスとの共同製作であるオペラ『ナクソス島のアリアドネ』(初版 1912・ウィーン版 1916) のリブレットにおいて、序幕 (Vorspiel) におけるオペラのプリ・マドンナとコメーディア・デ・ラルテの歌手、第一幕 (オペラ) におけるアリアドネとツェルビネッタという対照的な二人のヒロインの対決を通して、言語危機以降の彼自身が当時抱えていた課題の解決を試みていると考えられる。この対決は、貴族的なものや大衆的なもの、精神的なものや身体的なもの、保守的なものと革新的なものなど、相対する

⁴¹⁴ GWRAII, S.49.

要素の対決と言えられる。有名な「アリアドネ書簡」⁴¹⁵の元となった 1912 年 7 月中旬の書簡でホフマンスタールは、この対立について述べている。

ここで問題となっておりますのは、単純にしてかつきわめて重要な人生の問題、すなわち「誠実・貞節」の問題なのです。失われたものに執着し、死に至るまで永遠に固執するか、あるいは生きようとする、生き続けようとする、なんとか切り抜け、自己を変えようとする、魂の統一を捨てながら、しかもこの変容の中で自己を守ろうとする、一人の人間であり続ける、記憶を失った獣に自己を墮とさない、これこそ《エレクトラ》の基本テーマであり、エレクトラの声に対するクリソテミス声、英雄的な声に対する人間的な声の対立なのです。そのように、ここでは古代英雄たち、半神たち、神々のグループ — すなわちアリアドネーバックス — (テーセウス) — が、人間的、まさに人間的以外の何者でもない、浮気者のツェルビネッタと彼女の取り巻きたち、あの生の仮面をかぶった下品な男たちと対置されているのです。ツェルビネッタは、その本質から言って、一人の男から別の男へと移り歩くのですが、アリアドネはただ一人の男の妻、あるいは恋人にしかなく、アリアドネはただ一人の男に置き去りにされた女、捨てられた女でしかあり得ないのです。しかしもちろん彼女には一つだけ残されたものがあります。すなわち、奇跡であり神がそれです。彼女は神に身を委ねます。なぜなら彼女は神を死だと思ったからです。神は死であると同時に生でもあったのです。彼は彼女に自己の本性の驚くべき深みを示します。そして彼女自身を、この哀れな弱いアリアドネを変身させた魔術師、秘儀師として、彼女のためこの現世に彼岸を現出させ、彼女をこの世に引きとめると同時に、彼女を変身させるのです。しかし神々しい魂たちにとってまさに真の奇跡であったものも、ツェルビネッタの世俗的な魂にとっては、全く日常的なものでしかないのです。彼女はアリアドネのこの体験の中に、まさに彼女が見ることのできるものしか見ていません。つまり古い恋人を新しい恋人と取り替えるということしか見ていないのです。このようにして、この二つの魂の世界は、幕切れで皮肉な形で結びあわされます。唯一可能な方法で、つまり相互に何も理解せぬまま結びあわされるのです。⁴¹⁶

⁴¹⁵これは、当初 1911 年 7 月中旬にホフマンスタールが R.シュトラウスに宛てた書簡の一部であるが、後にシュトラウスの求めに応じて加筆され、《ナクソス島のアリアドネ》初演の直前、1912 年 10 月 12 日<ノイエスターゲスブラット Neues Tagesblatt>紙に公開書簡として発表された。この書簡は、詩人自らが作品の理念を述べたものとして有名になり、「アリアドネ書簡」と呼ばれている。『リヒャルト・シュトラウス、ホフマンスタール往復書簡集』(ヴィリー・シュー編、中島悠爾訳)、音楽之友社 2000 年、121 頁。

⁴¹⁶ヴィリー・シュー(編)、中島悠爾(訳): 上掲書、119-120 頁。原文は、Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Schuh, Willi(Hg.), München 1990, S.134ff.

この書簡でホフマンスタールは、はっきりとエレクトラに対してクリゾテミス、アリアドネに対してツェルビネッタを対置している。おそらくホフマンスタールは自分自身をエレクトラ、アリアドネ側に重ねて見ていると考えられる。孤高な彼女らの優越感を持って見れば、「獣」「妥協」であるクリゾテミスやツェルビネッタ側という大衆、すなわち社会との融合もテーマになっているのだろう。アリアドネは、ツィルツェとの体験を経て傷ついた神バッカスを「死神」だと思ひ身を任す。ここにはアリアドネが体現している、「失われたものに執着」して苦しむヨーロッパが、オリエントの神バッカス（ディオニュソス）と融合することで生まれ変わるという図式も隠されている。この融合は、ホフマンスタールが好んで使ったアロマーティッシュ（allomatisch）なもの、すなわち相対するものとして分かれていた、ヨーロッパとオリエントという二つの対照的なものが再統一されて、生まれ変わることであったと解釈できるだろう。⁴¹⁷

このように考えていくと、ホフマンスタールが、『アド・メ・イプスム』で「忠実を皮肉に扱っている」と述べているのは、エレクトラの「忠実さ」が悲劇を招いているからという意味であろう。エレクトラもアリアドネも「過去への忠実さ」では共通しているのだが、アリアドネがアロマーティッシュな融合によって変身できたのに対し、踊りの輪の象徴する社会に自分を融合するという行動がとれず一人で死んでいくという点で、『エレクトラ』は悲劇なのである。

第 V 章で考察する松居宛の返信で手紙ホフマンスタールが「死者に対する絶対的な忠実が扱われているエレクトラは、日本人の俳優のほうがヨーロッパの俳優よりも本質的な表現ができるだろう」と述べているのは、ハーンの著書からの知識でこのような生の連鎖、先祖から受け継いだ因縁やカルマによる束縛について日本人が熟知していると考えたからであろう。

次に、日本のイメージも入っている『影のない女』の皇妃のとその行動の解釈について考える。『影のない女』小説版の第 4 章では、皇帝が生まれいずることのできなかった子供たちに出会ったことが、皇妃に影響を及ぼし、皇妃が自己犠牲を覚悟した行動をおこす。ホフマンスタールはこのような無意識の自己犠牲的行動によって「エクシステンツ」に到達することを、『アド・メ・イプスム』の中で「生まれなかった子どもたちによる救済 die Erlösung durch die Ungeborene」⁴¹⁸と書いている。

⁴¹⁷ たとえばホフマンスタールは、『アド・メ・イプスム』の中で、『影のない女』について、「アロマーティッシュなものの勝利」と書いている。(Vgl. GWIII, S.603.) これはホフマンスタールが所持していた Ferdinand Maak 著『Zweimal gestorben (二度死んだ)』にある表現である。マークによると、薔薇十字会の原則を書き換えると Allomatisch となる。概して allomatisch なものの融合とは、相反するもの同士が融合することと解釈できる。(Vgl.) Pape, Manfred: Aurea Catena Homeri. Die Rosenkreuzer-Quelle der „Allomatik“ in Hofmannsthals „Andreas“. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 49, 1975, S.680-693.

⁴¹⁸ GWRIII, S.604.

ホフマンスタールは、ここでもその解決を「アロマーティシュなもの勝利 *Triumph des Allomatischen*」⁴¹⁹と呼んでいる。「彼らは生まれなかった子供たちとの邂逅を通して、「あり得なかった未来」、すなわち時空を超えた次元において、生の連鎖という全体に一瞬身を任すからである。皇帝夫妻は、皇妃の無意識のうちに行われた咄嗟の行動により「プレエクシステンツ」の状態から「エクシステンツ」へと移行したといえる。

この『影のない女』の皇帝夫妻の描写に日本的なイメージが感じられることに注目したい。ホフマンスタールは、それまで個として利己的に生きてきて本当のエクシステンツに到達できなかった皇帝や、もともと人間ではない精霊の皇后を真の人間存在にするために、生の連鎖を象徴する「生まれなかった子どもたち」との邂逅を体験させている。ハーンの「前世の観念」により、日本人は生を超個人的なものと考えていると知ったホフマンスタールは、このような体験を抵抗なく受け入れる主人公たちとして日本人のイメージを選んだのではないかと思われる。1993年に新演出で初演されたバイエルン歌劇場版、市川猿之助演出の『影のない女』は、そのような意味でこの作品の本質を理解するのに役だつ。また染め物屋の夫婦のバラクという名前は、イランやイラクなどの中近東にある現在でもある名前であり、日本と中近東がここでも「オリエント」という一つの空間で扱われていることがわかる。

420

このようにギリシア、「オリエント」を舞台にした三つのオペラ作品において、プレエクシステンツの状態にあったヒロイン 3 人のうちアリアドネと皇后は、決定的な瞬間に社会性を獲得する行動により、自分自身が変身することでエクシステンツに到る。その二つの対照的なものが融合して新しいものが生まれる瞬間をホフマンスタールは、「アロマーティシュな勝利」と呼んでいる。そしてこの二つの対照的なもの同志の融合というアロマーティッシュという概念にも、ヨーロッパと「オリエント」との融合も象徴的に隠されていたと考えられる。

『エレクトラ』、『ナクソス島のアリアドネ』、『影のない女』という三つの作品の中では、他者=社会と融合することのできないエレクトラだけが、エクシステンツに到達することができないで死んでいくように見える。しかし彼女は死ぬ瞬間に、オリエント的なディオニュソス的な踊りによって、彼女の幻の中で、他者に融和し、エクシステンツに達するという解釈も可能であろう。

⁴¹⁹ GWR III, S.603.

⁴²⁰ この公演のプログラム冊子のマイヤーによる以下の解説には、ホフマンスタールがハーンを通して日本人の死生観、とくに生の連鎖についての影響を受けていることが述べられている。Mayer, Mathias: *Die Versteinerung der Liebe und der belebende Schatten des Todes. Die Kaiserin als Hauptfigur in der «Frau ohne Schatten»* In: (Hg.v. der Bayerischen Staatsoper) *Programmheft zur Münchner Premiere. Die Frau ohne Schatten von Richard Strauss am 7. Juli 1993 im Nationaltheater München.*1993.

第 IV 章 非西欧的身体表現

第 1 節「未知なる言語」を求めて

『手紙』で予告された「未知の言葉」の可能性を探すかのように、言語危機以後のホフマンスタールは、上演を前提とした戯曲、音楽と結びついたオペラ、身体表現と結びついた演劇やバレエやパントマイムの台本、映像と結びついた映画シナリオなどに創作領域を拡げていった。

それらの中で、戯曲やオペラ台本についてはこれまでも多くの研究が行われてきたが、パントマイムを含む舞踊作品及び舞踊に関するエッセイは、とかく等閑視されがちであった。ようやく 1990 年代になって、ブランドシュテッターらの研究⁴²¹によって、これらの身体表現芸術はホフマンスタールが新たな表現の可能性を模索する過程に少なからぬ影響を与えていることが判明してきている。さらにこれらの新たな表現の可能性を探る試みに、日本を含む「東洋」の身体表現が大きく関わっているということもわかってきた。⁴²²

とりわけ『手紙』以後の約 10 年間に集中して書かれた舞踊に関するエッセイや架空の書簡・対話等にそのことが言える。身体表現と言語表現の可能性を比較した記述が目立ち、統一体としての人間の「全体」を表出する可能性を見出そうとする際、東洋人の身振りを引き合いに出しているのである。「パントマイムについて Über die Pantomime」(1911)では、ギリシア人とオリエントの人々の儀式における身振りを比較している。

ルキアーノス曰く、敬虔なインド人は日の出を拝むとき、ギリシア人のように自分の手に接吻するだけではよしとしない。東を向いて神に黙禱を捧げながら、激しく体を動かし続ける。その動きは天穹を巡る神の一日をなぞっている。このパントマイムの身振りは、私たちの祈祷や生贄、合唱に当たるもので、神の一日の運行の始まりと終わりに、神の寵愛を手に入れようとしている。エチオピア人の場合はもっと極端で、戦の間も踊っている。エチオピア人が^{えびら}箠の代わりに頭の羽根飾りから矢を引き抜き放つ手練の手

⁴²¹ 例えば以下のものがある。Brandstetter, Gabrielle: Tanz Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main. 1995, Marschall, Susanne: Text Tanz Theater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses „Tanz“ am Beispiel von Frank Wedekinds „Büchse der Pandora“ und Hugo von Hofmannsthal's „Elektra“. Frankfurt am Main 1996, Rutsch, Bettina: Leiblichkeit der Sprache: Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt am Main 1998. 山口庸子: 『踊る身体の詩学 モデルネの舞踊表象』名古屋大学出版会 2006 年。

⁴²² 関根裕子「ホフマンスタールと非西欧的身体表現—言語危機克服の試み—」[『オーストリア文学』第 17 号、オーストリア文学研究会 2001 年],26-33 頁。

さばきには、己が力の自覚と敵を威嚇する殺意を忍ばせた踊りのリズムが乗り移っている。⁴²³

ホフマンスタールは、ギリシアの儀式で中心を占めた「祈祷や生贄や合唱」に代わるものとして、インド人やエチオピア人など「オリエント」の人々の生活に溶け込んだパントマイムに着目している。言葉よりも感情を繊細に表現できる彼らの全身による身振りは、日常生活のみならず、戦争、祈りなどの宗教行為にも溶け込んでいるという。ホフマンスタールは「オリエント」の人々の自然や生活環境と一体となった全的行動を見ている。そこは文明的には未開であるが、言葉よりも身振りが重要な表現手段になっており、言葉に支配されない人間本来の姿があると見ているのである。

第 III 章で述べたように、ホフマンスタールは、このエッセイの 10 年前にすでに、ハーンの著書に描かれた日本人の身振りに関心を持っていた。ハーンの熱心な読者であり、ハーンを通じて仏教思想に根ざす日本人の心身の統一感あふれる文化に大きな関心を持ったホフマンスタールは、ハーンの「保守主義者」から影響を受けて草案した架空の対話「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話」(1902)の第一断片で、冒頭に“The whole man must move at once.”(人間全体が同時に動かなければならない)という句をモットーに掲げていた。

この英語の句 “The whole man must move at once” は、イギリスの劇作家リチャード・スティール (Richard Steele 1671-1729) が、アディソンと共同創刊した雑誌『スペクテイター Spectator』(1711、3月7日号)に載せた“Preference of Wit and Sense to Honesty and Virtae”の中の“The whole man ist to move together”に由来する。⁴²⁴ホフマンスタールがこの言葉を使ったのは、ドイツ人の悟性重視で、二元論的、合理的な分析的思考を批判してのことだと思われる。それに対する対極的な典型として日本人を中心とした東洋人の身振りを取り上げたのである。

「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話」の第6断片には、次のような件りがある。

日本人の釣り人は、全身全霊で魚を釣る。川べりの風景に溶け込んでしまいがら……

⁴²⁵

ホフマンスタールは、日本人の釣り人の様子に自己と自己を取り囲む自然との幸せな融和を見ている。すなわち日本人が釣りをする表情に、内面の表出がそのまま身体の変現と一致する、“The whole man must move at once”の実現を見ている。そしてさらにそのような全体的に一体となった人間が、外界の自然とも同化しているというのである。

⁴²³ Hofmannsthal: Über die Pantomime, SWXXXIV, S. 13.

⁴²⁴ SWXXXI, S.273.

⁴²⁵ SWXXXI, S.42.

このように東洋人の身振りの中に、全体的、統一的な表現を見いだそうとする姿勢は、1908年に書かれた『帰国者の手紙』でも明らかである。『帰国者の手紙』では、このモットーは、二箇所が使われ、「ドイツ人が肝に銘じておかなければならない箴言だ」⁴²⁶と述べている。また『ドイツの作家』（1912）でも引用しているところから見るとホフマンスタールはよほどこの言葉を気に入っていたに違いない。

ここで留意したいのは、この釣り人の様子が、1907年に書かれた『帰国者の手紙』の「第一の手紙」の中ではマレー人として出てくることである。

釣り人が糸のかすかなびくつきを見つめて獣のようにじっと目を据えて動かずにいる顔、マレーシア人にしかできない全身全霊をこめて待ち伏せする表情……そこにはある偉大な相貌が表れることがありうるのだ。……こうしたものの相が僕の眼前にあらわれるごとに、僕は思ったものだ。わが故郷はここにこそ！と⁴²⁷（小堀桂一郎訳参照）

日本人がマレー人に簡単に入れ替わってしまうところに、第I章で考察したような画一化された「オリент」が見られるが、それは意図的なことだったのかもしれない。第II章で述べたように1905年の日露戦争後、ヨーロッパでは、それまでの古き良きユートピアとされていた「日本」のイメージが崩れ、「軍国主義国家」日本のイメージが急速に大きくなった。ホフマンスタールは現実の「日本」に特定して書くことを避けたのかもしれないのである。また次の節と関わるが、1902年には貞奴の踊りを見たと思われるホフマンスタールは日本人の身体表現に関心を持ち、その後セント・デニスの「インドの踊り」を見たり、彼女との親交を深めたりする過程で、関心が情報の少ない日本に収斂するのではなく、日本以外の東洋的な身体表現にも広がったと考えられる。

「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話」と『帰国者の手紙』の二つの作品に共通する心身が全的に統一されている「東洋」の人間、顔の表情という外面に、心の内面が表出している「東洋人」についての記述こそ、ホフマンスタールがヨーロッパの人々に欠落していると感じている点なのである。

『帰国者の手紙』で、長いことヨーロッパを離れていた「帰国者」は、さまざまな国では人々が顔にその人独自の「存在の徴」を持っていたが、ヨーロッパ人にはそれが無いことに気づく。この「存在の徴」は、第二の手紙では「ヒエログリフ」と呼ばれている。「ヒエログリフ」は通常「象形文字」という意味であるが、ここでは少し違う。近代ヨーロッパの言語＝記号においては、内的表現意識がもとにあり、そこに外的な記号表象が結合される。この内的表現意識と外的な記号表象の結合こそが、内なるものが外に出される表現なのである。それに対してホフマンスタールは、内面意識と外的記号が融合して分離不可能な状態となっているものを「ヒエログリフ」と呼んでいる。ホフマンスタールは「ヒエログリフ」を、

⁴²⁶ SWXXXI, S.153.

⁴²⁷ SWXXXI, S.153.

釣りに集中している日本人やマレー人、すなわち「東洋人」に見いだしているのである。つまりホフマンスタールは、東洋人の身振り、身体表現に、「存在の徴」を読み取っているのである。それは次の例も証左となるだろう。

人間の顔、それはある種のヒエログリフであり、神聖なる特定の記号である。そこには、心の現在が現れる。⁴²⁸

『帰国者の手紙』のうち「第一の手紙」では、体験や内面を表すのに「言葉なんて何と無力なものだろう」と嘆き、「第二の手紙」では「ヒエログリフ」という概念を持ち出し、人間の顔の表情に、ヒエログリフと同様の心の現在が現われると言っている。これはホフマンスタールの関心が言語という間接的記号による表現だけでなく、内面を直接表現するさまざまな非言語表現に拡がったことを示しているだろう。

ホフマンスタールがいわゆる言語危機やヨーロッパの危機と呼ばれるものの対極に、人間の全体的把握とその表現を考えていたことは、遺稿の「覚書」の1907年の部分にも本章第3節で述べるデニスと思われる踊り子に触れながら、「人格全体のヒエログリフを読み取る」という表現が出てくることからわかる。

踊り子はその身体を使って作り出すものはとうてい真似のできない、想像を絶するほどすばらしいものである。それは全存在をかけてのみ初めて生まれてくるものだ。個々の言葉や、個々の身振りは価値がない。全存在が伝わってこなければ意味がない。これは精神の領域にも言える。たとえばベートーヴェンやニーチェでもそうだ。人格全体のヒエログリフを私たちは読みたいのである⁴²⁹

ベートーヴェンの音楽には、1つのフレーズ聴いただけでもベートーヴェン固有のヒエログリフが、あるいはニーチェの思想には一文を読んだだけでもニーチェ固有のヒエログリフが表われてくる。音符一つや単語一つにも一人の統一体としての人間が表出している。ホフマンスタールが未知の言語として求めていたのは、そのような全体的表現なのであった。それを彼は日本人を含む「東洋人」の身体表現に見いだしたのである。

第2節 貞奴の印象

前節で引用したホフマンスタールのエッセイ『パントマイムについて』では、川上貞奴(1871-1946)の演技をヴァスラフ・ニジンスキーの踊りと並べて称賛している。本節では、

⁴²⁸ SWXIII, S.159.

⁴²⁹ GWRAIII, S.490.

貞奴の演技がホフマンスタールの日本観と身体表現についての考えにどのような影響を与えたかについて考察する。

興行師、川上音二郎（1864-1911）率いる川上一座は、1899年から1900年にかけてのアメリカ公演に続いて1900年のパリ万博でも、約4ヶ月にわたって毎日3、4回の公演を行うほど人気を博した。そのため1901年6月から翌年1902年の4月にかけて第二次ヨーロッパ公演を行ったのである。このときはロンドンを皮切りにパリ、ベルリン、ブレーメン、ライプツヒヒなどを経てウィーンにまで巡業した。

演目は『芸者と武士』『袈裟』『將軍』『ヴェニス商人』『椿姫』の中から適宜2本が選ばれた。音二郎たちは、アメリカ公演の頃から歌舞伎の演目で西洋人に受けの良いものを選んで上演していた。これらヨーロッパ公演の演目も時代を超えて愛され、西洋人が異国情緒を感じると踏んだからである。とくに音二郎は、フランス遊学とアメリカ公演の経験から西洋人の好みをよく知っており、観客に理解できない日本語のセリフを短くし、西洋人にはパントマイムと映る「だんまり」を多めに取り入れた。また幕間には川上貞奴(1871-1946)の「道成寺」の舞踊を挿入し、できるだけ踊りや殺陣や滑稽な間狂言、ハラキリなどの派手な場面を多く取り入れて、視覚的に楽しめる要素を増やしていたのである。⁴³⁰

各国の新聞批評を細かく分析すると、イギリス、フランスでは批判的な意見が多いのに対して、ドイツ語圏ではとくに好意的に絶賛されていることがわかる。⁴³¹

ホフマンスタールがいつ、どこで貞奴の踊りを見たのかは定かでない。もっとも可能性が高いのは1902年2月、ウィーンのテアター・アン・デア・ウィーンでの川上音二郎一座による14晩にわたる公演中だと推測される。ベルリン在住の親友ハリー・ケスラーの勧めで川上一座の公演を見たと考えられる。ケスラーは、1900年7月5日にパリのロイ・フラー劇場で貞奴の『芸者と武士』を見て、感動して日記に次のように書いている。

⁴³⁰ ペーター・パンツァー、ユリア・クレイサ（佐久間 穆訳）：『ウィーンの世界』、サイマル出版会、1990年、63頁。江崎 惇『実録 川上貞奴、世界を翔けた炎の女』新人物往来社、昭和60年、124頁以下。レズリー・ダウナー（木村英明訳）：『マダム貞奴 世界に舞った芸者』集英社、119頁。なお『芸者と武士』は、『鞘当て』と『道成寺』を混ぜ合わせて一つの劇にしたものだった。これにはスリル満点の立ち回り、ユーモア、衣装の早変わり、豪華な舞台背景など川上一座の得意とする要素すべてが入っていたという。ダウナーは、外聞をはばからない大向うの受け狙いであり、精神的には、ミュージカル作家アンドルー・ロイド＝ウェーバーの作品に近いものだと評している。

⁴³¹ 英国における不評には、第I章第2節で考察したように英国が植民地政策によってサイードの意味でのオリエンタリズムを発展させた中心国であることが影響しているのではないかと思われる。すなわちサイードが対象としたいわゆる「オリエンタリズム中心国」とドイツ語圏との差、すなわち植民地政策の利害関係がもたらした国民感情の差が現われていると考える。また、川上一座側も、次々とステレオタイプの「日本人」を演出し、サイードの言う「自らオリエンタリズム化されるのを甘受」し、オリエンタリズムの形成に荷担していたことにも注目したい。

芸者に扮した彼女(貞奴)が恋人を寺に訪ねる。恋人は花嫁と一緒に寺に隠れていたのだ。芸者はまず僧侶たちを踊りで魅了し、寺の中に侵入、恋人たちの歌声で彼らの居場所を知る。芸者が入って行くのを阻止しようとする僧侶たちと戦いになる。逃げだそうとした花嫁は芸者に殺される。そして芸者も恋人の腕の中で死んでいく。寺の書き割りから転げ落ちてきた後の髪を振り乱した貞奴の演技は本当に恐ろしかった。そして死んでいく様子、息を引き取るときの、小刻みに胸を奮わせながらの呼吸、顔の表情からはだんだんと力が抜けていき、焦点は定まらなくなっていく一方で、血の気のない手を首もとにあてて痙攣している。最後の瞬間、彼女は白目しか見えなくなるほど目玉を上にも動かし、どんなびくつきも踊りのように規則的だ。顔の筋肉の動きの表情は、観客に3分間この死との戦いを一緒に経験することを強いる。この共体験の充実度は独自のものであり、ザッコーニやドゥーゼなどヨーロッパの女優たちの写実的な死の戦いよりもはるかに激しく瞬間的な感覚のものなのだ。⁴³²

ケスラーによる貞奴の演技についての報告はたいへん具体的である。貞奴扮する「芸者」が恋人の腕の中で死んでいくときの顔の演技についての描写からは、彼女が歌舞伎のような演技をしていたことがわかる。

さらにケスラーは1902年4月17日の日記では、ドゥーゼを褒めながらも次のように貞奴を称賛している。

あのドゥーゼをフランチェスカで見た。彼女は純粹に叙情的な手段で、内的な情調で演技している。しかし劇的なものに包まれた粗筋や身振りとなると、彼女を見ていて心が動かされることはほとんどない。(…)我々はひとときわ叙情的で成熟した時代にいる。しかし劇的という点では貞奴のほうがドゥーゼより偉大だ。彼女は感情と合った身振り表現をもっている。彼女は心の変化をより大きな流れで表現できる。貞奴の演技のほうが、より豊かで、スケールが大きく、多様性にも富んでいる。⁴³³

ケスラーの二つの記述に共通しているのは、貞奴の顔の表情や身振りによる演技において、心という内面が身体という外面の動きで表現されていると言っていることであり、それはヨーロッパの大女優ができないスケールの大きなものであるという。これは前項で述べたホフマンスタールの言う「ヒエログリフ」、「存在の徴」と同種のものである。日記の記述によると、ケスラーは少なくとも6回貞奴の公演を見ている。これだけ親友のケスラーが

⁴³² ハリー・ケスラーの日記、1900年7月5日、フランクフルト、FDH内ホフマンスタール資料室資料。

⁴³³ ハリー・ケスラーの日記、1902年4月1日、ホフマンスタール資料室資料。

貞奴を絶賛したとなれば、ホフマンスタールも貞奴を見に行かずにはいられなかつただろう。ウィーンにおける川上一座の人気ぶりは、各種新聞記事からも伝わる。⁴³⁴

ホフマンスタールはいったい貞奴の踊りのどこに魅了されたのだろうか。彼はエッセイ『パントマイムについて』（1911）で、踊りの中の儀式性に関する件りで貞奴について次のように書いている。

偉大なダンサー、ニジンスキーの場合も同じである。ニジンスキーは泉で水を掬う手の仕草の中に、墮落していない人間の純粹さ、高貴さを表現することができた。貞奴の儀式も同じだった。それは筋のわからない長たらしい外国語の芝居の間に挟まっていた。しかし我々は、ヨーロッパの大女優の場合と同じ瞬間を体験したのではないだろうか。その瞬間には『椿姫』のつまらない芝居とまったく違った本来の舞台があった。それは真に悲劇的な踊りの瞬間であり、月並みな舞台作品にはない、永遠普遍の人間的内容が詰まっていた。⁴³⁵

このエッセイの中でホフマンスタールはルキアノス（Lucianos, 120年頃 - 180年以後）の『踊りについて』をもとにして、舞踊の本質を古代の宗教的な儀式の中で行われる抑制された身振りに見出している。儀式の中の身振りは、内面が横溢してくることにより、「存在が真に充たされた瞬間」に通じるというのだ。そして次節で詳しく述べる「インドの踊り」で脚光を浴びたR. セント・デニスや、「牧神の午後」でそれまでのクラシック・バレエにはない、手首、膝、足首を曲げたり、真横の運動などオリエンタ的な身体の動きを取り入れてセンセーションを巻き起こしたニジンスキーと並んで、貞奴の踊りの中に、このような「存在」の真の充溢が表されているのを認めているのである。⁴³⁶この三人に共通するのは、東洋的な踊りである。ホフマンスタールは、東洋的な踊りの中に前節で考察したような踊り手のヒエログリフを読み取ったのであろう。

貞奴の踊りの儀式的な身振りに精神性を見ているのは、ホフマンスタールやケスラーだけではない。ホフマンスタールと同世代で辛辣な批評で知られるアンドレ・ジッド（André Paul Guillaume Gide, 1869- 1951）も、貞奴の演技を6回も見たと告白し、次のように述べている。

⁴³⁴ „Neue Freie Presse“ (1902年2月1日付), „Wien Illustriertes Wiener Extrablatt“ (1902年2月1日付)、 „Tagsblatt“ (1902年2月1日付)、 „Neues Wiener Tagsblatt“, (1902年2月1日付)、 „Arbeiterzeitung“ (1902年、2月2日付) などの新聞に、川上音二郎一座の公演の告知や文芸記事が掲載されている。

⁴³⁵ SWXXXIV, S.15.

⁴³⁶ SWXXXIV, S.15.

三度も薄い衣装を脱ぎすてて変身するこのシーンの貞奴は実に見事です。彼女の激情、蒼白の顔、振り乱した髪、狂気を映す瞳、はだけた着物などが生み出す混乱のなかにふたたび彼女が現れたときはいっそう美しい。⁴³⁷

ダウナーによると、ジッドも貞奴のほとぼしるパトスの表現に感動している。ただしそのパトスは直接流出されたものではなく、高い美の観念に押さえられて表出されたものであった。⁴³⁸尾澤良三は、ジッドが友人への手紙で「貞奴の技芸を一つの完成された芸術作品だと呼び、傑れた芸術作品は不自由や束縛というものがあることに依って、予め考えられた美の観念にリアリズムを屈従させることに依って、得られる」⁴³⁹と結んでいることから、貞奴の日本舞踊が歌舞伎芸術の本質である虚構美や空想美や感覚美を内包していたとしている。

440

ホフマンスタールはまた、この『パントマイムについて』の最後で「身体の言語」は「全人格が全人格に語りかけるもの」⁴⁴¹と考えている。一見すると言葉の言語は個人的なものに見えるが、実はその言語を使う種族のものなのに対し、「身体の言語」は一見普遍的でありながら、実際にはきわめて個人的なものだと述べている。⁴⁴²つまり貞奴の抑制された踊りは、真の存在に通ずる儀式の身振りで、言葉を介さずに人格全体から人格全体に伝わる「身体の言語」だと言っているのである。このことは先に引用したケスラーが貞奴の身振りを「感情に合った」ものと評価しているのと通じる。まさに前項で述べた「ヒエログリフ」「存在の徴」だと言っているのである。

このように貞奴の演技はヨーロッパの人々を感動させたのであるが、オリエンタリズムの助長という点で批判的に見なければならぬ点もある。川上一座は、公演を重ねるにつれ、様々な変更・工夫を加え、多くの西洋人が抱いていた、ゲイシャやサムライ、エキゾチシズム、外見の優しさに潜む野蛮さなど日本についてのステレオタイプの浸透に加担していったのである。それどころか音二郎は、日本についてのこのようなステレオタイプを利用し、成功を収めたとも言える。彼は、「日本人がこの芝居を観たら、非常に奇妙に感じたことだ

⁴³⁷ Gide, André: 'Lettre VIII', *Letteres à Angéle*, p.134, ダウナー (木村英明訳): 『マダム貞奴 世界に舞った芸者』より引用、216 頁。

⁴³⁸ ダウナー: 上掲書、216 頁。ダウナーは、川上一座の公演、とくに貞奴の演技に関する様々な批評を分析し、他の女優と比較して次のように述べている。「彼女の演技は、歌舞伎のようなメロドラマ的な定型化された演技と、同時代のヴィクトリア朝の熱情的で劇的なスタイルの、どちらとも異なっていた。サラ・ベルナールの華麗さや、エレン・テリーの惑わすような魅力や、エレオノーラ・ドゥゼの知的な輝きにくらべて、貞奴はうっとりするほど静的であったと同時に、驚くほどに現実的であった。彼女はその演技が控えめだったので、なおさら強く観客に一体感を抱かせることができたのである。ダウナー:199 頁。

⁴³⁹ 尾澤良三: 『女形今昔譚』筑摩書房 昭和 16 年、4 頁。

⁴⁴⁰ 尾澤良三: 上掲書、同頁。

⁴⁴¹ SWXXXIV, S.15.

⁴⁴² a.a.O.

ろう。しかしこれは外国人向けにつくったもので、これはこれでよかったのだ」と述べている。⁴⁴³

音二郎だけではない。ダウナーによると後の外務大臣で当時ワシントン駐在の日本公使だった小村寿太郎さえも、音二郎に客が「日本式のハラキリ」を所望していると伝え、自分の主催するパーティの余興で出した『曾我兄弟』で、赤い布海苔⁴⁴⁴の袋詰めを腹の周りに忍ばせて、血として使いハラキリを演じさせたという。⁴⁴⁵貞奴は、西洋人にはデスマスクのように見える白いドーランを避け、白粉を他の二人の女より、ずっと薄く、自然にぬり、彼女自身の愛らしい顔を強調していたという。⁴⁴⁶貞奴は、さらに西洋の人々に受け入れられるよう、公の席では必ず優美な着物を着るなど、エキゾチックな印象を保ち続ける努力をしていた。⁴⁴⁷

このような西洋人の受けを狙うための表面的な工夫をする一方で、演技面では貞奴は、欧米の技術も学びながら実践していたようだ。彼女は詩人でジャーナリストのヨネ・ノグチ（野口米次郎、1875-1947）⁴⁴⁸にこう語っている。

私は、アメリカでたくさんのことを学びました。日本では、踊っている最中に、笑顔を見せてはいけません。でもアメリカでは笑顔で出てきて、踊っているときも嬉しそうにしていなければならないのです。日本の芸術は、女を人形にするものなのです。アメリカの舞台では私たちは生きた女性として自分を見せるのです。⁴⁴⁹

貞奴の発言は、それまでの日本の演劇の本質をついていると言えるだろう。1900年の時点では、日本にはまだ女優はいなかった。詳細は第V章で述べるが、能や歌舞伎の伝統に従って、明治時代の日本の演劇では、女性が女性の役を演じるということはほとんどなく、西洋演劇を演じる際も、歌舞伎の女形が、女役を演じていたのである。歌舞伎では、女形が定型化された女性性を表現していて、小股で歩いたり、横笛のような裏声で話していた。つまり作られた「女」が演じられていたのである。貞奴は、このことに気づいたのであろう。アメリカで演技をしなければならなくなったとき、彼女は、芸者時代に習った歌舞伎の技法と、それより現実的なリアリズムの演技法の両方を用いるようになったのである。

⁴⁴³ ダウナー：上掲書、158頁。東洋人自身が、西洋人の求める東洋の神秘性、異国趣味どおりに自己を他者化し、演出することを小暮修三はセルフ・オリエンタリズムと呼んでいる。小暮修三：『アメリカ雑誌に映る〈日本人〉』上掲書、13頁、56頁参照。

⁴⁴⁴ 海産の紅藻類の一種。マフノリ、フクロノリなどの総称。紅紫色で、表面は粘滑光沢がある。

⁴⁴⁵ ダウナー：上掲書、178頁。

⁴⁴⁶ ダウナー：上掲書、147頁。

⁴⁴⁷ ダウナー：上掲書、182頁。

⁴⁴⁸ 野口米次郎（ヨネ・ノグチ 1875～1947）1893（明治26）年、身で単身渡米、放浪生活のあと英語で詩を書き、世紀転換期の英米文壇にセンセーションを巻き起こした。

⁴⁴⁹ Noguchi, Yone, 'Sada Yacco' in *New York Dramatic Mirror*, 17 February 1908. ダウナー：上掲書、199頁。

このように意図的に作られたステレオタイプの「日本」は、美術におけるジャポニズムの発祥地パリにおいて、舞台人や舞踊家によって利用された。ダウナーによるとパリで『袈裟』⁴⁵⁰を見たモダン・バレエの創始者の代表的な一人であるロイ・フラー (Loie Fuller, 1862-1928) は、ハラキリはパリの観客に必ず受けると確信し、音二郎に会って『袈裟』に派手なハラキリを挿入することを提案した。フラーは「盛遠は罪のない女性を殺した。ハラキリ場面をすることでしか彼の犯ちは償われず、また誠実な人間であることを証明できない。フランスの観客は、この不可思議な風習の実演を見ないうちは決して賛嘆の声をあげないだろう」と言って、音二郎を説得した。⁴⁵¹

フラーの要請に対しては、さすがの音二郎たちも困惑した。盛遠は実在した歴史的な人物であり、実際には、彼は悲劇的な過ちの罪を償うために、頭を丸めて僧侶になったのである。史実としての盛遠は、その後人生を全うし、その聡明さで知られている。音二郎は日本人の誰もが知っているこの話にハラキリを挿入することで歪曲してしまうのではないかと躊躇した。するとフラーは、日本大使館に出向き、栗野公使に調停を迫り、大使の仲介で、ようやく音二郎を説得させたのである。

フラーは「今日はハラキリあり」という告知をして宣伝し、公演は大入りで大成功を収めた。貞奴は自ら積極的に『芸者と武士』に女性のハラキリ（短刀で自らのノドを突く）も加え、しまいにはすべての演目の出演者ほぼ全員がハラキリをやったという。

貞奴には、ハラキリが呼ぶヒステリーはフランス人の性格を表しているように映った。

フランスでは違うのです。血が多く流れれば流れるほど、観客は歓呼します。虫も殺せないような若い女性が、私たちの「ハラキリ」を信じられないほど冷静な表情で観察し、

⁴⁵⁰ 歌舞伎「袈裟と盛遠」から取り、それを簡略化して西洋風に改めたもので、山賊に捕えられた若い女性の物語である。芝居の冒頭で貞奴が演じる袈裟は山賊のために無理やり踊らされるが、この上なく美しく、白い絹布をなびかせながら踊っている。そこへ音二郎演じる堂々としたサムライ、盛遠が通りかかる。激しい刀の切り合いや、バレエのような柔道の投げ技をともなった勇ましい戦いの末、山賊の一団はラグビーのスクラムの如く盛遠の上に折り重なる。山賊たちが彼らの下にいる男をさかんに殴り続けている合間に、盛遠は下からすり抜けてしまい、袈裟を腕にかかえて逃げる。盛遠は袈裟の母のもとに彼女を送り届け、母の手を取り結婚の許しを請う。しかし式を挙げる前に、盛遠には最後にやり遂げなければならない武士の使命があった。三年後、彼が戻ってきたときは、袈裟は彼の敵である渡辺と結婚していた。怒った盛遠は不実な袈裟の母を殺そうとしたものの、袈裟が彼を止める。盛遠は袈裟にいっしょに逃げてくれと懇願する。彼女は盛遠の妻になると応えるが、まずは盛遠が彼女の夫を殺さなければならない。盛遠に門の鍵を渡し、袈裟は布で覆った提灯を使い、渡辺が寝ている小屋の場所を知らせると盛遠に伝える。夜になり、盛遠は庭に忍び込み、小屋を見つける。彼はそっと近づき、刀を抜いて振り下ろし、寝ている人物の首を切り落とす。だが盛遠は、袈裟が夫と入れ替わっていたことに気づき恐怖を感じる。袈裟はその命を夫に捧げたのである。

⁴⁵¹ ダウナー：上掲書 211 頁。

それを見て喜ぶのです。優雅さと美しさの裏で、あらゆるフランス人は血と涙に飢えているのです。⁴⁵²

貞奴の発言は、当時パリに流行していた世紀末的、退廃的な芸術の本質を突いている。ヨハネの生首を見て、残酷な喜びを覚え、恍惚としてヴェールの踊りを舞う『サロメ』のセッション⁴⁵³に代表されるように、自然主義、写実主義と対立する印象主義、象徴主義的な繊細かつグロテスク、残酷な局面が強調されていた。川上一座の提示した歌舞伎の様式性、儀式性の高いハラキリなどの演技が含まれた演劇は、世紀末的感覚で刺激を求めていたパリの人々には、残酷でありながら格調高く映ったのだらう。ある日本人記者は、「哀れな盛遠は、ただハラキリをするだけで、パリで全面的に支持されたのだ」⁴⁵⁴と皮肉をこめて批評している。川上一座は、現在も続いているステレオタイプの日本像の浸透に大きく加担したと言える。そのような意味で、彼らの行為は第I章第2節で述べたセルフ・オリエンタリズムと呼べるだろう。

とくに人気の高かった演目が貞奴の踊る『道成寺』だったことには、当時『サロメ』が流行していたことと無関係ではないと考えられる。⁴⁵⁵

この演目の最初の部分では、貞奴は人間の姿をしているが、彼女は境内の門の前にふたたび現れたとき、着物の中身は蛇に変身している。女性は寺の中に足を踏み入れることが禁止されていたため、彼女はサロメのように、僧たちを魅惑的な踊りで誘惑する。貞奴は、花々が散りばめられた深紅の着物を着ていた。彼女の裾の縁は優美な舞を舞うたびに弧を描く。次に彼女はいちばん上の着物をするりと脱ぎ、帯から下に垂れ下げて、ちょうど二重のスカートのようにする。脱いだ着物の下には花模様の白い着物を着ていたが、一枚、また一枚と脱いでいく。貞奴は蛇と同じように9回も変身し、そのたびにだんだんと怒りの形相を増しながら踊ったのである。貞奴が着物を次々脱ぎ捨てるにつれて、僧たちは恐怖で動揺し、震え上がる。ついに蛇になった貞奴は、髪を振り乱し、

⁴⁵² Noguchi, a.a.O.

⁴⁵³ 19世紀末の倒錯的な女性像については、以下参照。ブルム・ダイクストラ（富士川義之他訳）：『倒錯の偶像 世紀末幻想としての女性悪』パピルス 1994年。フランソワーズ・メルツァー（富島美子訳）：『サロメと踊るエクリチュール 文学におけるミメシスの肖像』ありな書房 1996年。イ・ミョンオク（樋口容子訳）：『ファム・ファタル』作品社 2008年。

⁴⁵⁴ ダウナー：上掲書、213頁。

⁴⁵⁵ アメリカ公演の舞台の記録によると、舞台背景は日本の寺を連想させるもので、舞台装置は、塔や瓦葺屋根の鐘撞き堂に収められた巨大な鐘などが描かれた背景画だった。貞奴は桜の花びらを作りそれを舞台の両側にちらちらと舞い散らした。最初に剃髪の僧たちが導入の踊りを舞う。続いて貞奴がすすっと出てきて舞台の中央に立つ。ある乙女が若い美男子と恋に落ちるが、その男は禁欲を誓った僧である。男が彼女を拒んだとき、娘は怒りと嫉妬のあまり、火を吐く蛇になってしう。僧は寺の鐘のなかに隠れるが、娘は鐘に体を巻き付け、僧を焼き殺してしまう。（ダウナー上掲書、S.147-8）

風になびかせながら、怒りと激情に狂乱し、大きな鐘のもとで悲しみに打ちひしがれて死んでいく。⁴⁵⁶

9回も衣を脱ぎ捨てて、男を誘惑しながら蛇に変身していく踊りは、当然のごとくヨーロッパの人々にサロメを連想させた。

彼女の踊りはサロメの芸術の魔術性を具現化したもので、その演技力は文句のつけようがない。(…)この世のものとは思えない踊り手であるだけでなく、現実の力を持った悲劇女優でもあるのだ⁴⁵⁷

貞奴がサロメの流行を意識して『道成寺』を踊っていたかどうかはわからない。しかし先に引用した「フランス人は血と涙に飢えているのです」という発言からは、貞奴が19世紀末芸術の特徴を看取していたことを物語っている。またヨーロッパの人々は、『道成寺』の中に、「近東」のサロメと「極東」の日本の娘に共通する「蛇」に象徴された倒錯的な女性像を見て、エロスと結びついた「オリエン特」像をさらに膨らましていたに違いない。

さて『道成寺』で娘が最後に鐘のもとで死んでいくという演出は、ホフマンスタールの松居宛書簡に書いてあった「もしあなたが劇の中で盛り上がる重要な瞬間に、あなたがたの悲劇で普段使われているような音楽（ドラやその類のもの）を挿入すれば、作者の真意に適うと思います。また死に行くエレクトラの踊りは、きっとどんなヨーロッパの女優よりも日本人女優のほうが（日本人俳優も）上手に表現するでしょう」という文面を想起させる。ホフマンスタールの脳裏には、この貞奴の踊る『道成寺』の印象があったのかもしれない。

ところで川上一座の公演が本当の日本を表現していたのではないこと、彼らが一流の芸術家でないことを承知で魅了されていた知識人もいた。たとえば『芸者と武士』をフランス語に翻訳したゴーティエ父子（父 **Pierre Jules Théophile Gautier, 1811-1872**）がそうである。ダウンナーによると彼らはいわゆる高い芸術性を求めていたわけではなかった。彼らは貞奴の独特で個性的な演技力を賞賛したのである。古典的な西洋劇の長々しい一人芝居では、4、5時間ずっと座りっぱなしでいるのに慣れている彼らにとって、事実上言葉のない身ぶりや踊りを通じて、素朴な情念や苦悩が伝わってくる30分の演劇は新鮮なものだった。⁴⁵⁸また彼らは、万国博覧会の日本館で、芸術や工芸品に加え、日本製のボイラーや溶鉱炉、装甲板、銃といった工業製品が展示されているのを目にして、新旧入り交じった日本を知ってはいたのである。川上一座を見た観客たちは、非現実の日本だと承知で、楽しんでい

⁴⁵⁶ ダウンナー：上掲書、148頁。

⁴⁵⁷ Edwards, Osaman: *Japanese Plays and Plauefellows*, William Heinemann, London, 1901, P.66. ダウンナー：上掲書より引用、198頁。

⁴⁵⁸ Fouquier, Henri: 'Sada Yacco', *Le Theatre*, October 1900, p. 9. ダウンナー：上掲書より引用、215頁。

たにちがいない。オスカー・ワイルド (Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, 1854 - 1900) は傲慢な調子で述べている。

実際、日本社会がまったくの作り物なのだ。そのような国もなければ、そのような人々もないのだ。日本人というのは、様式の一形式であり、絶妙な芸術的幻想以外の何物でもないのだ。⁴⁵⁹

ダウナーは、ワイルドの意見は的を射ていたと言っている。第 III 章で述べたように、ジャポニズムは歴史主義の一種だという考え方もある。そこから考えると「日本人」という様式は、ヨーロッパ人の抱いていた幻想だった。地球の向こう側で急速に近代化し工業化しつつある現実の日本とは、無関係の幻想であった。彼らは、古くて風変わりなものは何でも敬愛し、近代化の証拠となるようなものはすべて非難したのである。⁴⁶⁰

ホフマンスタールはゴーティエやワイルドと同様、川上一座の演技が現実の日本ではないことを承知していたと思われる。第 III 章でハーンからの影響について考察したようにホフマンスタールにとってそのことはどうでも良かった。彼が日本や日本人の身振りに求めていたのは、現実の日本ではなく、言葉による個性化が進み、二元論的思考の行き詰まったヨーロッパで、彼らが喪失してしまった「統一された人間」像だった。彼はハーンの著作『心』で読んだ日本人の全体的、統一的な身振りを、貞奴の演技に見い出していたのである。

第 3 節 モダン・バレエの先駆者たちからの影響

1. セント・デニスとホフマンスタール

世紀転換期には舞踊の世界にも大きな変革が訪れた。それはこれまで述べてきたような、理性のもつ客観性が優越していた合理的思考偏重への反省から、それらの対立項としてそれまで低く見られていた主観、感情、身体性への関心が復活した時代とも言って良い。またニーチェやホフマンスタールのように、言語危機、認識の危機からの脱出を模索したり、墮落した文明の救済のために、古代への回帰ないしは新しい広義の「言語」が求められた時代ともいえるだろう。舞踊界は、思想界のこのようなパラダイムの転換を直接受けている。

踊り手の肉体は、魂を伝える「媒体 (メディア)」であるとともに、魂そのものであり、また観客にあらゆる自然の動きを伝え、さらにそれらの動きを天に伝える「祈り」の「霊媒」でもある。(…) 動く肉体こそ「魂の自然な言語」であり、人間を取り巻く宇宙のリズムをも体現しているのだという、ダンカンらモダンダンスの創始者たちの

⁴⁵⁹ Wilde, Oscar: 'The Decay of Lying', originally published in *The Nineteenth Century*, January 1889. ダウナー上掲書より引用、195 頁。

⁴⁶⁰ ダウナー: 上掲書 195 頁。

主張は、裏を返せば、狭義の言語が持つ表現や伝達の機能に対する強烈な異議申し立てであったと言える。世紀転換期から 1930 年代にかけてのモデルネの時代は、舞踊による身体表現が「舞踊の言語」（メアリー・ヴィグマン）として認識されるようになった時代である。⁴⁶¹

伝統的な「クラシック」バレエのトゥシューズによるポアント技法（sur les pointes）に代表されるような、身体に過酷で不自然な動作を要求するものに対し、筋肉に緊張を強いなない「生体のエネルギーにそった動作」が求められるようになった。⁴⁶² これらの主張を前面に押し出した舞踊改革の動きを自由舞踊という。この自由舞踊、すなわちモダンダンスの中心はドイツだった。

アメリカ出身のルース・セント・デニス（Ruth St. Denis, 1879-1968）⁴⁶³は、ロイ・フラワーやイサドラ・ダンカン（Isadora Duncan, 1878-1927）と並び、この自由舞踊の代表的な存在であった。彼女は、1900 年のパリ万博で貞奴の演技を見て⁴⁶⁴、その東洋の神秘性に惹かれた。後にデニスは貞奴の踊りを回想して、次のように述べている。

⁴⁶¹ 山口庸子：『踊る身体の詩学 モデルネの舞踊表象』、2 頁。

⁴⁶² 田辺素子：「ホフマンスタイルと舞踊に関する研究状況」[『上智大学ドイツ文学論集 第 35 号』1998 年]、116 頁。

⁴⁶³ ルース・セント・デニスは、1879 年 1 月 20 日、ニュージャージー州ソマーヴィルで発明家の父と内科医の母との間の長女として生まれた。知的で、芸術に対して関心が高く、宗教的な家庭に育ったデニスは、3 歳の頃からタンバリンを持って踊り回り、母親からデルサルト身体表現法を学んだ。知的関心も高く 11 歳で聖書、12 歳でカントを読んだという。15 歳のときにニューヨークから来たサーカスの「ローマの火」や「数世紀のエジプト」というスペクタクルを見て刺激を受け、ニューヨークに行き、デルサルト派の舞踊家ジュネーヴィーヴ・ステビンの舞踊を見る。このとき彼女は、「個人の表現の可能性と人間の身体の尊厳と真実を初めて見せつけられ、芸術生命は芽生えた」という。16 歳からモード・ダヴェンポートとカール・マーウィッグに師事し、本格的に舞踊を習い、ボードヴィル・クラブにも出演したり、アクロバット・ダンスとトウ・ダンスを踊るようになる。1900 年にはベラスコ劇団の「ザザ」に出演。1900 年 8 月 4 日パリ万博でロイ・フラワー劇場を訪れ、オリジナルな発想にあふれたフラワーの演技や川上貞奴の神秘的な動きに感動した。1905 年ベラスコ劇団を離れ、ベラスコがつけた愛称セント・デニスを芸名にして、舞踊家として独立する。片岡康子は、このような成長・発達過程の中に、セント・デニスの舞踊思想を形成する要因がすでに存在していることを認めている。すなわち第一にサーカスやベラスコ劇団から受けたスペクタクルの影響、第二にステビンから受けたデルサルト体操の影響、第三にフラワーから受けた証明や衣装、第四に貞奴から受けた東洋の神秘性である。参考：片岡康子編：「ルース・セント・デニス 東洋の神秘を踊る女神」[『20 世紀舞踊の作家と作品世界』、遊技社 1999 年]、40-41 頁。

⁴⁶⁴ パリを訪れていた 23 歳のイサドラ・ダンカンも、「1900 年の博覧会で最も印象的だったのは、すぐれた日本の悲劇舞踏家である川上貞奴の踊りだった」と回顧している。同じ 23 歳のデニスも、ロンドンの「ザザ」に出演したあとで、アメリカに帰る途中でパリに寄って貞奴を見たのである。ダウン：上掲書、219 頁。

日本芸術の厳粛な美しさを初めて凝視し、理解できた。貞奴の踊りには、私たちアメリカの軽業が持つ、派手で誇張されたあふれんばかりの華やかさに対するアンチテーゼがあった。彼女の演技は何年も私の脳裏を離れず、芸術における繊細でとらえどころのないものへの憧れとなって私の魂にこみ上げ、芸術家としての私がまず目指すべきものとなった。私は彼女から初めて「驚かせること」と「呼び起こすこと」の違いを学んだ。⁴⁶⁵

デニスは、その後神秘主義や神智学を勉強し、東洋学者エドモンド・ラッセルの影響を受け、インドの踊りをもとにした「ラーダ、五感の踊り」を発表し、ヨーロッパで知られるようになった。この「ラーダ、五感の踊り」はデニスがラッセル主催の朗読会で聞いたサー・エドウィン・アーノルドの仏教詩「アジアの光」の中のラーダというインドの娘をモチーフにして、創作したものである。⁴⁶⁶

ホフマンスタールは親友ハリー・ケスラーの勧め⁴⁶⁷で、1906年11月初旬ベルリン滞在中にデニスの公演を見た。そして11月26日付けの『ツァイト』誌上に、彼女についてのエッセイ『比類なき踊り子 Die Unvergleichliche Tänzerin』を発表している。ケスラーは11月18日にデニスと面識を得て、その時の会話をウィーンに帰ったホフマンスタールに手紙で報告し、彼女のためにバレエ『サロメ』の台本を書くように勧めている。⁴⁶⁸

ホフマンスタールがデニスの「ラーダ、五感の踊り」にいかにか魅せられたかは、『比類なき踊り子』⁴⁶⁹に詳細に語られている。このエッセイは文字通りデニス讃歌であると同時に、非言語による表現についてのホフマンスタールの思索の所産でもある。「言語危機の問題に直面していたホフマンスタールは、セント・デニスの踊る身体を、言語の彼方にある根源的なもの、日常生活とは別の位相にある『比類なきもの』として詩学的に読み解こうとした。」⁴⁷⁰ホフマンスタールは、彼女の中にそれまで求めていた根源的でユートピア的な東洋を見

⁴⁶⁵ ダウナー: 上掲書、217頁。

⁴⁶⁶ 市川雅:『ダンスの20世紀』、新書館1995年、および海野弘:『モダンダンスの歴史』新書館1999年、89-128頁参照。

⁴⁶⁷ ケスラーは、1906年10月26日付けの手紙で、「君に、今当地にいるもう一人のダンサーを薦めたい。セント・デニスという名前で、パリから来ている。ダンカンがやりたかったことを彼女は実現している。あたかもギリシアの花瓶から舞い降りてきたかのごとく、動きや美しさ、リズム感が桁外れだよ」と書いている。Hofmannsthal, Hugo von, / Graf Kessler, Harry: Briefwechsel 1898-1929. (Hg.v. Hilde Burger). Frankfurt am Main 1968, S.130.

⁴⁶⁸ Hofmannsthal, Hugo von/ Graf Kessler, Harry: Briefwechsel, a.a.O., S.135ff.. ケスラー伯は、この書簡に先立つ1906年2月にホフマンスタール夫妻や、演出家マックス・ラインハルトなどと一緒に、イサドラ・ダンカン姉妹の設立した舞踊学校ベルリンのグリュネヴァルト校を訪れている。このような経緯があって、ケスラーはホフマンスタールに、ダンカンと比較して、デニスを薦めているのである。山口庸子: 上掲書、129頁。

⁴⁶⁹ Hofmannsthal: Die Unvergleichliche Tänzerin. GWRAI, S.496ff.

⁴⁷⁰ 山口庸子: 上掲書、128頁。

いだしたのである。彼は、デニスが「東洋にある永遠なものを、尋常ではない目を見た」⁴⁷¹と
言い、彼女が示した「全くもって見知らぬもの」は、「民族誌学的な尊大さもなく、美し
さだけを追求していた」⁴⁷²と賞賛する。

この少女と彼女の寺院の踊りは、あらゆる点で瞬間の申し子である。そこではバラモ
ンの息子たちがケンブリッジとハーバードの実験室で、資料から太古の知恵を探り出
し、ベナルスやカルカッタの出版物を通じて、インド人や日本人が英語で見事にまと
めた、すばらしく密度の濃い多くの書物で、私たちの図書館を充実させる。さらにギリ
シア人の母をもつ一人のアメリカ人が、たいへん有名な一連の著作の中で、私たちに
日本の内面生活を露わにし、その際私たち自身の古代と現代を、魔法のように新鮮に
照らし出す。また一人のドイツ系ユダヤ人がタタール人やツングース人のテント仲間
になり、東洋のすべての聖典の中で最も難解で高尚なものから、まずフランス語、次に
ドイツ語へと二カ国語の翻訳を完成し、それぞれが感嘆に値するほど簡潔な文体であ
り、『根源の言葉 — オルフォイスの秘詞』に匹敵するような瞬間である。…⁴⁷³

ここからはホフマンスタールが、デニスの舞踊のあらゆる瞬間に、彼が長年抱いていた幻
想のオリент像や、西洋と東洋の理想的な結合を見いだしたことが読み取れる。しかしそ
れと同時に、サイドが指摘する西洋による東洋研究から生み出された知識が権威・権力と
なった一例も垣間見られる。第I章で考察したように、たしかにホフマンスタールにとって
「オリент」とはインドも中国も日本もイスラム世界も一纏めになった理想郷である。し
かし「ケンブリッジとハーバードの実験室」が象徴するような博物学的な知識だとか、「ベ
ナルスやカルカッタの出版物を通じて、インド人や日本人が英語で見事にまとめた」とい
う件りは、ホフマンスタールの「オリент」への憧れも、西洋の東洋に対する知識権力と無
関係ではないということを物語っているのではなかろうか。

上に引用した中の「日本人が英語で見事にまとめた、すばらしく密度の濃い多くの書物」
というのは、具体的には岡倉天心の『東洋の理想』であり、「ギリシア人の母をもつ一人の
アメリカ人」で「日本の内面生活を露わにしてくれた」というのはラフカディオ・ハーン
のことである。また「ドイツ系ユダヤ人」というのはゲオルク・フート⁴⁷⁴のことで、彼の翻訳
した聖典が、ギリシア神話と同等の価値を持つとホフマンスタールは述べている。デニス
の踊りには、まさにホフマンスタールの理想とした、日本からインド、イスラム、古代ギリシ
アまでをまとめた壮大な「オリент」空間の精神性が宿っているというのである。

⁴⁷¹ Hofmannsthal: Die Unvergleichliche Tänzerin. GWRAI, S.496.

⁴⁷² Hofmannsthal: a.a.O., S.497.

⁴⁷³ a.a.O.

⁴⁷⁴ 山口は、「ドイツ系ユダヤ人」が東洋学者ゲオルク・フートであることを、彼の業績にホ
フマンスタールの記述とほぼ合致する『ツァーガン・バイジン碑文 チベット語および
モンゴル語原典』(1894) や、仏訳の『モンゴルの碑文』(1895) があることから推察し
ている。山口庸子:『踊る身体のパラメトリクス モデルネの舞踊表象』151頁。

ここでは文化の混合だけでなく、「ギリシア人の母をもつ一人のアメリカ人」「ドイツ系ユダヤ人」など、混血性が強調されている点も興味深い。ホフマンスタールは、この評論の冒頭でデニスのこと「混血の踊り子」⁴⁷⁵と呼んでいる。

フランス系とアングロサクソン系の血が混じったカナダ人、さらにもっと異質な血も混じっている。インディアンを引く祖母の血が入っていることもありうる。滅亡した種族の秘密や力と混ざって、また彼女は、ほとんど似たところがないが、あのサハレット⁴⁷⁶同様、もしかしたらオーストラリア人なのかもしれない。もっと確実なのは、彼女がインドを知り、インドの背後にあるもっと暗い国々を知っている、あるいはジャワの踊り子をしばしば、それも何度も見たことがあることと、ラングーンのバゴダや名状しがたいほど胸を打つ微笑をたたえて横たわる仏陀やその他の数々の聖地を知っていることである⁴⁷⁷

実際には、デニスはアングロサクソン系である。したがってこの冒頭に書かれた、彼女の血筋についての冗舌な推測は、ホフマンスタールの妄想に近い。この混血性の強調について、山口庸子は以下のように分析する。

彼は、セント・デニスのダンスが持つ異種混濁性と、その背景となる地球規模の一体化を見抜き、それを彼女の身体自体が持つ混血性として提示して見せたのである。ただしそこには『ラーダ』という作品が生まれた文化的背景を、実証的にたどろうという姿勢はない。まるで踊り子の身体が白地図でもあるかのように、民族や土地の名前が、セント・デニスの身体に書き込まれていく。〈異邦の女〉の身体に、思いのままに「東洋の夢」を書き込むというオリエンタリズム的なホフマンスタールの身振りは、彼個人の思想の表現というよりも、むしろ、様々な文化の「図像の収蔵庫」⁴⁷⁸から身体表象を引き出しつつあった、モダンダンスそのものがもつ身振りの反復なのである。

479

次にホフマンスタールは、デニスの「ラーダ」の舞踊を報告している。

私は、ある晩 15 分間彼女を見た。舞台はインドの寺院の内部だった。お香が焚かれ鐘が鳴らされた。僧侶たちは地面にしゃがみこみ、額を祭壇にすりつけ、半ば暗闇の中で何か儀式を行っていた。照明全部が、青く、強い光も女神の立像に注がれていた。

⁴⁷⁵ GWRAI, S.496.

⁴⁷⁶ オーストラリアのメルボルン出身のヴァリエテダンサー。

⁴⁷⁷ GWRAI, S.496.

⁴⁷⁸ Brandstetter: a.a.O., S.60.

⁴⁷⁹ 山口庸子: 上掲書、147 頁。

彼女の顔は青い象牙からできているようで、衣は青く光る金属のようだった。彼女は座っていた。仏陀のような神聖な姿勢で蓮華台の上に座っていた。両足を組み、膝を大きく開き、両手を体の前で合わせ、手のひらをびったりと合掌していた。微動だにせず、眼は見開いていたが、まばたきはしなかった。何か言うに言われぬ力が全身にみなぎっていた。それはせいぜい1分ほどのことだったが、この不動の姿は10倍の時間、目の前で見たいと思わせるものだった。人間が単に仏像を模倣しているのとはまったく似ても似つかぬものだった。わざとらしく技巧的な堅苦しさではなく、内面的精神的な必然性があった。⁴⁸⁰

インドの寺院の内部を模倣した舞台、そこに仏像のように座るデニスの姿は、さぞかしホフマンスタールのオリエントへの憧れを満たしたものだのだろう。私たち日本人が読むと、ヨーロッパ人が好む材料の集合体のように感じられ、違和感がある。しかしまだテレビやインターネットなどの普及していなかった20世紀初頭には、万博やこのような東洋的な道具を集めたテーマパークのような舞台装置は、彼らの非西欧的世界への関心や憧れをますます高めたのであろう。

お香が焚かれ、「鐘が鳴らされた」という表現は、ホフマンスタールが松居宛ての返信で、「もしあなたが劇の中で盛り上がる重要な瞬間に、あなたがたの悲劇で普段使われているような音楽（ドラやその類のもの）を挿入すれば、作者の真意に適うと思います」と述べたことを、思い出させる。ホフマンスタールは、デニスのこの舞台の印象から、松居に対して助言したのだろう。

ラーダは、本来はヒンドゥー教の伝説に登場する男性神クリシュナの愛人で乳搾りの女性の名前である。クリシュナ伝説では、ラーダとクリシュナとの間の官能的な愛が重要なテーマであるが、セント・デニスは、人間であるラーダを女神にしている。またクリシュナはこの舞踊には登場しない。作品は三部から成り立ち、第一部は、五感を象徴する「視覚の踊り」「聴覚の踊り」「嗅覚の踊り」「味覚の踊り」「触覚の踊り」で構成され、これに第二部「感覚の譫妄」、第三部「感覚の断念」が続く。⁴⁸¹

ホフマンスタールがデニスの演技の前半で最も惹かれているのは、彼女の仏陀を模した坐る姿に「技巧的な堅苦しさはない、内面的精神的な必然性があった」⁴⁸²ことだろう。

次にデニスの扮する女神の踊りは、だんだんと動きを伴っていく。

この座っている少女の内奥から、この硬直した四肢へ、何か流体が流れ込む。それはあのドーゼの大きな身振りを、何よりもまして、凌駕するものであった。そして、この

⁴⁸⁰ GWRAI, S.498.

⁴⁸¹ 山口庸子:上掲書、130頁より引用。 Schelton, Susanne: Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer. Austin 1990, S.63.

⁴⁸² GWRAI, S.498.

位置から彼女は立ち上がる。その立ち上がる仕草が、奇跡のようである。それはじっと動かずにいた蓮の花が私たちに向かって身を起こしたようだった。

彼女は立ち、祭壇の階段を下りてゆく。彼女の顔の青さは消え、褐色を帯びてくるが、体よりは明るい。彼女の衣装は、宝石が鑲められた流れるような金模様で、美しい、彫像のような足の踝には、銀の鈴がつけられている。彼女の静止した眼には、常に不変の秘密めいた微笑が宿っている。仏像の微笑である。この世のものではない微笑であり、まったく女性的な微笑みでもない。それはレオナルドの絵画に見られるような不可思議な微笑である。稀なる人々の魂にしか届かない微笑でありながら、最初の瞬間からずっと女性たちの心と多くの男性たちの性的な好奇心を遠ざけてしまう、そんな微笑である。

彼女の踊りは動きを伴ってくる。それは絶え間ないリズムの流れに乗った動きであった。それは1889年にパリで見たジャワの踊り子たちの踊りや今年カンボジア王の踊り子たちに見たものと同じだった。もちろん、それはあらゆるオリエン的な舞踊が求めているものと同じである。人間の体の無言の音楽と同じような、踊りそのものである。ロダンが言うように、止まることないリズムの流れであり、真実の動きである。⁴⁸³

静止した女神の状態から、彼女に流動的なものが流れ込み、命を吹き込まれたかのように、ゆっくりと動き出す。デニスが立ちあがる振舞いは、蓮の花が身を起こす動きにたとえられている。衣装に関していえば、デニスの写真を見る限り、薄く透き通った流動的な金色の生地のできた露出度が高い衣装に、胸や腰のラインに沿ったように流れ落ちるアクセサリーなどは、エロティックな効果があったことは否定できない。しかしホフマンスタールは、ここでデニスの流動的な踊りの中に潜むエロスを否定している。⁴⁸⁴第1章第2節4で述べたように、ホフマンスタールはデニス扮する「オリエン」の女性の流動的でありながら躍動感あふれる生き生きとしたものに、むしろエロスを超越した、人間の身体に宿る宇宙的なリズムを強調している。おそらくそのリズムとは、私たちが能の舞の最小限の動きに感じる、あるいはインドネシアのガムラン音楽のゆるやかな流れに通じるものだったのだろう。

⁴⁸³ GWRAI, S.498

⁴⁸⁴ そもそもホフマンスタールは、当時巷に流行していたエロスと結びついた「オリエン風」には反対していた。R.シュトラウスとのオペラ『エジプトのヘレナ』の共同制作中にも、作曲家に宛てて次のような注意を促している。「決して「近代的」なイスラム的オリエンをご想像なさいませんように。今、流行の安っぽい「オリエン」音楽には決してしないでほしいのです。古代ギリシア以外の地理的概念はここには一つも持ちこまなかったのですから。」ホフマンスタールは、表面的な異国情緒を醸し出す演出には、反対していたのだろう。(1925年6月30日付、ホフマンスタールのR.シュトラウス宛書簡、ホフマンスタール/R.シュトラウス(中島悠爾訳):『往復書簡集』、ホフマンスタールは、表面的な異国情緒を醸し出す演出には、反対していたのだろう。

ホフマンスタールがデニスの踊りに感じ報告したものが、いかに普遍性を持っていたかは、35年後の1941年にニューヨークでこの『ラーダ』が再演されたときのウォルター・テリーの記述が証明している。

舞台上のデニスは静謐さと威厳を備えて彫りこまれた青銅の女神であった。香が焚かれ、香煙が女神を柔らかく包み込み、その絶え間に、宝石がきらら星の如く光り輝く。僧侶と信徒たちは、祈祷のために身を屈めて崇拜の儀式を行う。次第に、彼らの信仰心によって、女神デニスはゆっくりと生ある存在に変容していく。まぶたが動きだし、脈動する生命の息吹きが胸部を動かし始め、脈動は四肢へと伝わっていった。やがて女神は、祀られた祭壇から静かに降りてくる。そして予言者のお告げを啓示する。(…)この世に君臨した女神は、漸増する速度にあわせて踊りだす。スカートは女神のまわりに銀色に輝く焰の揺らめきをつくり、胴体を筋肉の限界までしなやかにそらし、床を滑るような旋回は無限の展開を繰り広げ、絶頂に達する。(…)やがて祭壇に戻り、再び聖堂の女神になって踊りは終了した。⁴⁸⁵

テリーの記述においても、静の仏像から緩やかな脈動を持った生への変化、そして再び静なる仏像へと戻っていく展開の儀式的な美しさが強調されている。他にも「見慣れない芸術表現が魂を揺さぶった。…彼女の存在から創り出された自然で技巧的でない舞踊であった。



図版5 ラーダを踊るデニス

定型的なステップやピルエットはなかった」⁴⁸⁶とあるように、当時ヨーロッパの人々は、クラシック音楽に合わせたバレエの規則正しいリズムの反復を伴う動きに慣れていたが、デニスのこのような連続的、流動的で、リズムのないオリエント的な動きが新鮮に感じたのだろう。

また「胴体を筋肉の限界までしなやかにそらし」という表現は、おそらく左の写真(図版5)⁴⁸⁷の瞬間に適合するものであろう。ホフマンスタールのこのデニス論『比類なき踊り子』には、この身振りに関する記述はないが、おそらくエレクトラの最後のマイナデスのように上半身をそった踊りのイメージとも重なるものであろう。

またホフマンスタールはデニスの「様式形成力のなかに、感傷性の痕跡さえ認めていない」ことである。それが彼女を「比類無き(Unvergleichlich)もの」にしているという。ホフマンスタールは、ハーンの記述の中にも、「センチメンタル」や「わざとらしさ」は無いと言

⁴⁸⁵ Terry, Walter: The Dance in America, Harper & Row Pub., 1956 P.45. 片岡康子編:上掲書 44 頁より引用、。

⁴⁸⁶ 「ウィーン日刊 Wiener Tageblatt」1908 年 2 月 10 日。片岡康子編:上掲書より引用。

⁴⁸⁷ 片岡康子:上掲書、P.43。

っている。ホフマンスタールが求めたのは、センチメンタルとは無縁の内面性の現われたオリエンタ的な踊りだったのだろう。

ホフマンスタールは、デニスの中に「ヨーロッパのファンタジーとアジアの美が溶け合う姿」を見いだしている。つまりデニスアジアそのものなのではなく、あくまでもデニスの作品はヨーロッパの想像力が創り出したものとして認めているのである。つまりアロマーティッシュな結合を見ていたのである。

このエッセイを書いてまもなく 1906 年 12 月に、ホフマンスタールは、ベルリンでケスラー伯を介してデニスと知り合った。ホフマンスタールはヘレーネ・フォン・ノスティッツ宛て（1906 年 12 月 12 日付）の手紙で、次のようにデニスを賞賛し、デニスと何らかの協同作業を始めることを伝えている。

まったくあり得ないような協力者と一風変わった種類の協同作業（もちろん小規模な作品ですが）をする羽目になりました。なんとダンサーのセント・デニスとです。私たちは、朝食会 — 誰の？ハリーのです— に招待されてからというもの、頻繁に彼女に会いに行っています。彼女はたいへん賢く、感じがよく、すばらしい踊り手で、審美眼のある人の心を虜にしてくれます。（・・・）天才的な身体に、これほどの頭脳を持ち合わせた人なんて、そうめったにいるものではありません。⁴⁸⁸

ホフマンスタールがデニスの身体能力だけではなく、彼女の聡明さにも惹かれていたことがわかる。それゆえ彼女の演技には、内面と外面が一致した全体的、統一的な美が見いだされたのであろうし、ホフマンスタールが協同作業を行う気持ちになったのであろう。

一方、デニスの側から見れば、当時モダンダンスの中心地であったドイツで、著名な作家ホフマンスタールからお墨付きをもらえるとあれば、光栄なことだったにちがいない。

第 II 章で考察した架空の対話『恐れ (Furcht)』⁴⁸⁹も、エレオノーラ・ドゥーゼをモデルにしたと言われる文明化された古代の踊り子ヒュムニスと、デニスを想定したと思われるライディオンの対話である。ライディオンは古代ギリシアの文明社会の踊り子ではあるが、未開社会のバッカス的な踊りに魅せられている。そして全身全霊を投じて自己と踊りと畏怖の念との統合を求め、夢遊状態となる。この対話の中の「非西欧的世界」は東洋ではなく、未開のギリシアである。このこともホフマンスタールが古代ギリシアを大きな意味でのオリエント（東洋）の始まりとみなしていることの証左となる。そしてインドの「ラーダ、五感の踊り」と同様、非西欧的な踊りの中に全的把握とその表現の可能性を探しているのである。⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ SWXXXI, S.461.

⁴⁸⁹ Hofmannsthal: Die Furcht. SWXXXI, S.118ff.

⁴⁹⁰ もう一つの『踊り子の会話』(Hofmannsthal: Gespräche der Tänzerin. In: SWXXXI, S.175ff..) は、短い断片が 8 つあるだけで、全体像は不明である。ロダウンの自宅をはじめとしてデニスに会った様々な機会に、心に留めたデニスの言葉や印象をまとめたも

デニス、その後も「東洋舞踊による精神の表現」を生涯にわたって追求した。例えば、1908年ロンドンでハーンの『芸者』の中の「白拍子」を踊っている。これはデニスがハーンの愛読者だったホフマンスタールから示唆を得て創作したものではないかと推測されている。⁴⁹¹また、片岡康子の報告によると、『コブラ The Cobra』(1906)、『香 Incense』(1906)、『インドの踊り子 Nautch』(1908)、『ヨガ行者 Yogi』(1908)、『黒と金のサリー Black and Gold Sari』(1913)、『観音 Kuan Yin』(1919)などには、東洋の神秘的で儀式的な舞踊をアメリカの舞踊に取り入れることによって、人間精神を日常の低俗さから解放し、精神に本来の高貴さを回復させようとする神秘的な傾向が見られる⁴⁹²という。

デニスはアメリカに帰国後、1914年テッド・ショーンと結婚し、二人でデニショーン舞踊団を組み、活躍した。

2. グレーテ・ヴィーゼンタール

デニスが出たのち、ホフマンスタールに舞踊作品を書くモチベーションを与えたのはグレーテ・ヴィーゼンタール (Grete Wiesenthal, 1885-1970) である。

ホフマンスタールには、もう一つ舞踊に関する架空の手紙断片『踊り子への手紙 Brief an eine Tänzerin』(1910)がある。これはデニスではなく、グレーテ・ヴィーゼンタールを想定して書かれたもの⁴⁹³であるが、この作品も踊り子を通して東洋的なものを見ていたことのもう一つの証左となる。ホフマンスタールはヴィーゼンタールを想定して、舞踊作品『蜂 Die Biene』(1914)とバレエ・パントマイム『緑の笛 Grüne Flöte』(1916)を書いているが、どちらも中国の伝説をもとにしたものである。⁴⁹⁴シュースターは『蜂』のもとになった物語は、Pu Sung-lingの『夢』(Martin Buber, 1878-1965)編纂の『中国の精霊と愛の物語集 Chinesische Geister- und Liebesgeschichten』(1911)をヘルマン・ヘッセ (Hermann Hesse, 1877-1962)とパウル・エルンスト (Paul Ernst, 1866-1933)が書評したものから示唆を得たのではないかと推測しているが、ホフマンスタールはブーバーの書籍を読んでいるので、そこからインスピレーションを得て創作したとも考えられる。

ホフマンスタールがヴィーゼンタールの踊りにも東洋的なものを期待していたことは明らかである。ただし、ヴィーゼンタールはデニスほど自分の舞踊に東洋的なものを取り入れなかったので、ホフマンスタールの期待にどれほど応えられていたかは疑問である。さらにこの2作品は、演出家ラインハルトとの共同作業から生まれ、シナリオ上でもホフマンスタールの関与がどこまでなのかが明確になっていない。ホフマンスタール自身も舞踊作品に、

のと思われ、いまだ作品の形を成してはいない。しかし1907年に同タイトルの作品を計画していたことだけはわかる。

⁴⁹¹ Brandstetter: a.a.O., S.17.

⁴⁹² 片岡康子編:上掲書、45頁。

⁴⁹³ Hofmannsthal: SWXXXI, S.477.

⁴⁹⁴ Schuster: China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925. a.a.O., S.135.

台本作家が意思をどこまで反映できるか、あるいは反映すべきか疑問を抱いていた。後年の舞踊作品の台本が匿名の場合が多いのはこのような事情からであろう。⁴⁹⁵

以上述べてきたように、人間全体の統一的表現を目指して言語危機を克服しようとしていたホフマンスタールに、貞奴の神秘的で儀式性が高く、内面が外に表出した舞踊は少なからぬ影響を与えている。さらにやはり貞奴の演技を見て影響を受けた舞踊家セント・デニスの非西欧的な身体表現に見出したものも、このような内外の自然が一体となった全体的表現、そして西洋と東洋のアロマーティッシュな融合である。ただしここでも「オリエンタ的」という語の範囲は未分化で、古代ギリシアからインド、中国を経て日本までの広大な東洋として捉えられていると言えるだろう。松居に宛てたホフマンスタールの返信に見られる日本人俳優によるエレクトラの踊りへの高い期待への背景には、このような精神性の高い非西欧的身体表現への大きな関心が潜んでいたのである。

第4節 『エレクトラ』の踊り

序論で提議したようにホフマンスタールは、松居宛の手紙で「死に行くエレクトラの踊りは、きっとどんなヨーロッパの女優よりも日本人女優のほうが（日本人俳優も）上手に表現するでしょう」と確信を持って述べている。この節では『エレクトラ』の台本から、ホフマンスタールのイメージした踊りがどのようなものであったかを読み解いていく。そしてこれまで考察してきたホフマンスタールの東洋的な身体表現に関する知識や関心をもとにして、彼が松居宛ての手紙で日本人による「エレクトラの踊り」に何を期待していたのかを検討する。

『エレクトラ』には、踊りに関する表現が3カ所出てくる。すなわち（1）エレクトラが登場する際のモノローグ、（2）エギストとの対話場面、そして（3）エレクトラが踊りながら死んでいく最終場面である。この3箇所の「踊り」の意味合いは、それぞれ違うものであるが、関連しあっている。ここで一つずつ見ていこう。

（1）エレクトラが登場する際のモノローグ

エレクトラは登場直後、次のように語る。

エレクトラ

すべてやり遂げて、血しぶきで染められた紅紫色（Purpur）⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Vgl.Hirsch, Rudolf: Ein Vorspiel zum Ballet, „Grüne Flöte“. In: (Hg.v.Leonhard M.Fiedler,Nobert Altenhofer):Hofmannsthal-Blätter. Heft. 8/9, 1972, S.95-112., Fiedler, Leonald M.: Hofmannsthals Balletpantomime, „ Die Grüne Flöte“. Zu Fassungen des Librettos. In: Hofmannsthal-Blätter. Heft. 8/9., a.a.O., S.113-147.

⁴⁹⁶ 紫がかった深紅色 Purpur は、国王や皇帝、枢機卿が纏う衣の色で、権力、地位の象徴といわれる。

の天幕が張られ、
太陽がそれを照らすときに
わたしたち、あなたの血縁が、
あなたのお墓のまわりを、踊り回るの
私は一步一步、膝を屍たちの上に高く振り上げて踊り回りたい
こんな風に踊る様子を見る人達は、そう、
遠くから、私ができるように踊る影だけを見る者はきつと言うわ
「どこかの偉大な王様のために、
血肉を分けた子孫たちが盛大にお祭りしている
幸せだろうなあ
子供たちが、立派な墓の周りで、勝ち誇った王者の踊りを踊ってくれる者は！」と⁴⁹⁷

このようにエレクトラは最初のモノローグで、復讐が果たされた暁に、輪舞が踊られることを想像している。輪舞は、「統一」や「調和」の表現をイメージするものとしてよく使われる。⁴⁹⁸また円環になって踊る輪舞は再臨の象徴であり、父親の権力の復権とも考えられる。生の調和の象徴である輪舞が、ここでは死や権力の象徴に変化しているという意見もある⁴⁹⁹。たしかに、権力を象徴する「紅紫 (purpur) 色」の天幕が張られた中で踊られる輪舞は、王の権力の復権とも考えられるだろう。引用したセリフの数行前で、エレクトラは殺された父親の亡霊を見ながら、「額の回りには、紅紫 (purpur) 色の王者の冠をつけて ein königlicher Reif von Purpur ist um deine Stirn」⁵⁰⁰と言っているからである。これらの見方を総合すると、エレクトラが父親の復讐が成就されたときに踊ると言っている輪舞は、王であったアガメムノンの復権とその父親を中心とした共同体の再生を象徴すると考えられる。

ところでこの踊りは、どんな種類のものであろうか。シュレッテラー (Schlötterer) によれば、この輪舞は、古代ギリシアの二つの踊り、コレルオとオルケマイのうち、ギリシア悲劇で使われたコレルオにあたるものだという。⁵⁰¹コレルオは、合唱を伴い、上半身の動きは少なく歩行が中心の踊りで、仲間と踊るものである。また「一步一步、膝を屍たちの上に高く振り上げて踊り回りたい」という表現にも注目したい。ここでは、死者たちがアガメムノン復活の生け贄として捧げられる残酷な儀式の一面も感じられる。この膝を高く振り上げ、大地を踏みしめる踊りは、いわゆる膝を伸ばして踊る西洋のバレエ的な踊りというよりも、

⁴⁹⁷ SWVII, S.67-68.

⁴⁹⁸ 山口庸子: 上掲書、23 頁参照。

⁴⁹⁹ Zit.n.Marschall, Susanne: a.a.O., S.247.

⁵⁰⁰ SWVII, S.67.

⁵⁰¹ Schlötterer, Reinhold: Elektras Tanz in der Tragödie Hugo von Hofmannsthals. In: Fiedler, Leonhard M.(Hg.) Hofmannsthal-Blätter, Heft 33, Frühjahr 1986, S.47f.

オリエントの共同体社会の儀式的な踊りなのである。生け贄の儀式の踊りという、ストラウウィーンスキー作曲ニジンスキー振付による「春の祭典」が想起されるが、その初演は1913年なので、この『エレクトラ』の踊りのほうが先行していることになる。ホフマンスタールが何を参考にしてこの原始的な踊りを着想したかは不明だが、モダンダンス界の流行よりも10年も早く古代ギリシアの原始的な踊りを想像させるト書きを書いたことは注目に値するだろう。

エレクトラは父の復讐が果たされたのちに踊られる輪舞を夢みて語っているが、それは幻想にすぎない。生の連鎖からはみ出した、孤独なエレクトラは、たとえ父の復讐が果たされても、共同体で踊る勝利の輪舞には加われないのである。

(2) エギストとの対話場面 — 炎のエロス —

次に母の愛人であるエギストが帰宅した際に、エレクトラが迎えるシーンの会話を見よう。

エギスト(入り口の右側で):誰も灯りを持ってくる者はいないのか?使えない奴らめ、誰も来ないのか?いくら寝けてもダメな奴らだ!

エレクトラ(鉄輪から松明を抜き取る。階段を駆け降り、エギストにかざしながらお辞儀をする)

エギスト(燃え上がる松明の中に彼女の乱れた姿を見て驚き、後ずさりする)
何と気味の悪い女だ。見知らぬ者を近くに寄こすなど言っているのに!
(エレクトラをみとめて、怒って)

何だ、お前か。

誰がお前に俺を迎えに来させた?

エレクトラ:私が灯りをともしてはいけませんか?

エギスト:まあ、たしかに今日の知らせは、とくにお前に関係があることだからな。
オレストの消息を知らせに来たよそ者たちは、いったいどこにいるんだ?

エレクトラ:中にいらっしゃいます。やさしい女主人様とお会いになって、くつろいでいらっしゃいます。

エギスト:それで本当にオレストが死んだという知らせを持ってきたのか?疑う余地のない証拠を持ってきたのか?

エレクトラ:まあ、ご主人様、彼らが持ってきたのは、言葉だけの証拠ではありません。
まさに疑う余地のないその本人の証拠を持ってきたのですよ。

エギスト:その声は何だ?それにどうしてまた俺と話を合わせる気になったのだ?松明を持って、どうしてそんなにおぼつかない足取りで歩くのだ?

エレクトラ:私もやっと利口になって、強い方のお力にはすがるうという気になってからに他なりません。先に立って足下を照らせていただいでよろしいでしょうか。

エギスト: ドアのところまでだ。何を踊っている? 気をつけろ!

エレクトラ (不気味な踊りを踊りながらエギストの回りを飛び回り、突然、腰をかがめて) ほら、ここ! 段がありますよ。お転びになりませんように。

エギスト: (戸口のところで)

どうしてここには灯りが無いのだ? あそこにいる者らは何物だ?

エレクトラ: あなた様に、じきじきにお仕えしたがっている者達です。ご主人さま、私のようにしばしば厚かましくもお側に寄りすぎて、ご気分を害させた者は、いよいよ引き際と察しておりますので、このへんで失礼させていただきます。

エギスト: (家の中に入る。少しの間、静寂。その後、中で物音。すぐにエギストが右側の小窓に姿をあらわしてカーテンを引き裂き、叫ぶ)

助けてくれ! 人殺しだ! 助けてくれ! 主人を助けてくれ! 人殺しだ! 人殺しだ! 殺される! (エギストは引き戻される) 聞こえないのか? 誰も聞いていないのか?

(もう一度、彼の顔が窓に現れる。)

エレクトラ: (すっと立って)

アガメムノンが聞いているわ! ⁵⁰²

エギストは、「燃え上がる松明の炎の中に彼女の乱れた姿を」見て、後ずさりするほど恐怖を感じる。エレクトラは、すでに復讐が成就されるのを目前にして、喜んで「不気味な踊りを踊りながらエギストの回りを飛び回」っている。

ホフマンスタールの『バスソンピエール元帥の体験 *Das Erlebnis des Marschalls von Bassonpierre*』(1900)には、愛し合う男女のエロスの高まりと壁に映った炎のゆらめきを効果的に関連させた描写がある。『エレクトラ』では、炎は男女のエロスというよりも彼女のヒステリー症状の一種であるエクスタシーと関連づけられているように思う。ヒステリーは、エロスの欲求不満からくる一症状とも解釈される。父親の復讐のために、あるいは母親の愛人に父を殺されたことで、「獣のような行為」である性愛を拒絶しているエレクトラには、その代償としてヒステリー症状が現れていると解釈することもできる。残酷な殺害による復讐が成就される直前で、エロスによって達することのできるエクスタシーと同種のものを感じ取り、狂気めいた炎が燃えているとも考えられる。

エクスタシーは、それがエロスの高揚によって導かれるものであっても、復讐の成就による狂気めいた歓喜によって導かれるものであっても、その先に死があるということでは大差はない。やがて燃え尽きる炎の揺らめきは、激しいパトスとそれが燃え尽きる寸前の恍惚状態を表すのに最適な象徴であろう。復讐成就の後のエレクトラには、妹クリゾテミスと違って、生きていく目標がなく死も近い。

ブランドシュテッターは、次のように述べている。

⁵⁰² SWVII, S.107.

この悲劇が進行する中で、すでに炎の踊りによるパトスの表現は、身振りのモデルとして、また動きを表すモデルとして出てきているが、同時にここではエネルギー的なシンボルとも言えよう。火のもつ意味多様性はその際、ホフマンスタールの悲劇構想の効果の構造に適合して、過激な意味表象を持たされている。そこには「暖かい」という中間領域はない。すなわち燃え尽きていく炎は、極度な興奮状態の *ek-stasis* (安定一外) を表すパトスの表現である。火のモチーフは、『エレクトラ』研究で頻繁に着目されている血のモチーフと同様に、エクスタシーの瞬間に、生と死、愛と憎しみ、自己発見と自己喪失と結びつけている。⁵⁰³

このような激しく暗いパトスの表現は、ディオニュソス的なものである。ここでもホフマンスタールは、ギリシア悲劇のオリエント的な面を強調することで、その現代的復興を試みていると言えよう。

(3) エレクトラが踊りながら死んでいく最終場面～マイナスの踊りと輪舞のヴィジョン～次に最後の踊りのシーンを見てみよう。

エレクトラ: (敷居の上にしゃがみこんで)

聞こえないのかって? あの音楽が聞こえないのかって?

あの音楽は私のなかから湧いている。

数千もの松明をかざした人々の、彼らの果てしない足踏みが

大地のいたるところに響き渡っている。

彼らは皆、私を待っている。

彼らが待っているのは私だとわかっている

だって私は輪舞を先導しなければならないのだから。

それなのに私にはそれができない。

大洋が、おそろしい、何重にも重なる大洋が

私の手足を埋め尽くそうとしていて、その重みで

私は立ち上がることができない

クリゾテミス: (興奮のあまり、ほとんど叫び声で)

聞こえないの? 彼らは兄さんを担ぎ上げているわ

彼らは兄さんを胴上げして

みんな、顔がすっかり変わって

みんなの目や年老いた頬が涙でうっすらと光っている

みんな泣いている

⁵⁰³ Brandstetter: a.a.O., S.279f.

お姉様には聞こえないの？ ああ

(クリゾテミスは外へ走っていく) (エレクトラは立ち上がった。彼女は敷居から下に降りる。女祭司マイナスのように頭を後ろにそらして降りてくる。膝を振り上げ、腕を広げて、名前のない踊りを踊りながら前へ出てくる)

クリゾテミス: (ふたたび戸口にあらわれる。彼女の背後には松明、人混み、男たちや女たちの顔) エレクトラ!

エレクトラ: (立ったままで、じっとみんなの顔を見つめる)

さあ、黙って踊りなさい。みんなこちらへ来なきゃ! みんな手をつないで!

私は幸福の荷をしょっているのよ。

みんなの前で踊ってあげる。私たちのように幸せな者たちにふさわしいのは一つだけ、黙って踊ることよ!

(勝利のまっただ中で数歩歩き、くずれ落ちる)

クリゾテミス (そばにかけよる。エレクトラはじっと横たわったまま動かない。クリゾテミスは、宮殿の戸口に走り寄り、扉をたたく。)

オレスト! オレスト!

(静寂 幕) ⁵⁰⁴

エレクトラの最後のセリフには、「黙って踊る *schweigen und tanzen*」という表現が、二度出てきている。妹クリゾテミスとは対称的に、過去を忘れて生きることのできないエレクトラがこの瞬間言葉を放棄し、「黙って踊」ろうとする。彼女は言語を放棄し、全身で喜びを表現しようとする。エレクトラには共同体の人々が「みんなで手をつないで」一つになって溶け合う様子が映っている。しかし彼女は、「おそろしい、何重にも重なる大洋が…手足を埋め尽くそうとしていて、その重みで」「立ち上がることができない」そして少し上のト書きにあるように、「女祭司マイナスのように頭を後ろにそらして降りてくる。膝を振り上げ、腕を広げて、名前のない踊りを踊」るのである。

この「名前のない踊り」という言葉が意味を持っている。名前をつけるということは、言葉によって個体別化する行為である。したがって名前がないということは、言語を放棄し、人や物のすべてが融解し、一つの全体を形成することが示唆される言えよう。ニーチェが『悲劇の誕生』で提示したコロスによるディオニュソス的な踊りがイメージされている。彼女は皆と踊ることを望んでいるのである。

しかしシュレッターが指摘しているように、彼女は一人で踊るオルケマイと呼ばれた踊り、現在の模倣的で、全身を動かす一般的な舞踊を踊っている。⁵⁰⁵ なぜホフマンスタールは、この最後のシーンにソロの踊り (オルケマイ) と共同体の踊り (コレルオ) を混在させたのだろうか? なぜホフマンスタールはエレクトラに、共同体の中に入って彼らを先導

⁵⁰⁴ SWVII, S.109.

⁵⁰⁵ Schlotterer, Reinhold: a.a.O., S.47f.

して踊ることができようにさせたのか。この点に関して、ホフマンスタール研究者の間では、ほぼ意見が一致している。⁵⁰⁶エレクトラは本来、輪舞＝共同体を導くべき立場にありながら、それができずに一人で踊っているのである。後述するが母の比喻である「大洋」に飲み込まれている彼女は幻想のなかで輪舞を率いる自分を見ている。それは共同体のためでなく父親への忠実のあまりの自己犠牲、すなわち生け贄の踊りとなる。そして彼女の踊りはディオニュソスに仕えた「マイナスのような」踊りなのである。

マイナスの踊りは、ギリシア古代の代表的な身体観を表すと同時に世紀転換期の女性観と深く結びついていた。とくに上半身をのけぞるポーズは、ヒステリーの女性がコントロールが利かなくなり、訳のわからない情動に駆り立てられている状態と似ていると考えられた。ホフマンスタールがエレクトラの「名前のない踊り」に求めたものは、ギリシアの壺に描いてあったマイナスの踊りだといわれている。⁵⁰⁷批判版全集の解説には、テイラーの『エレシウスとバッカスの密議』で紹介された酒、陶酔、豊穡の神バッカスに仕えるマイナスたちが、頭を後ろにそらせ、膝を高く上げ、ディオニュソス的な踊りを舞っている絵は『エレクトラ』のト書きの指示と一致すると書かれている。ブランドシュテッターによるとマイナスはヒステリー女性の同意語となっており、また無意識、非合理性とも結びついた概念だった。⁵⁰⁸ギリシア文化のディオニュソス的な側面を重視していたニーチェやバッハオーフェン、さらに次世代であるウォルター・ペイターやエルヴィン・ローデたちにとって、バッカスやマイナスのエクスタシー的な踊りは、それまでの秩序からの脱却、解放を意味するディオニュソス的な動きのモデルだった。⁵⁰⁹

ホフマンスタールはなぜここでト書きに「マイナスのように」という表現を使ったのだろうか？彼女のマイナスのように上半身をのけぞったヒステリー的な踊りは、父親への忠実のあまり抑圧されてきたエロスの爆発とも解釈できるだろう。エロスと結びついた死の予兆とも解釈できるだろう。エレクトラは父の復讐のためだけに、すなわち死者への忠実を守るためだけに生きてきた。愛する父を奪った母とその性を憎むあまり、女としての幸せ、性の喜びも放棄している。復讐が完遂された今、彼女は自分自身の「生」の意味を失っている。第 V 章第 2 節で述べるが、松居もホフマンスタール宛書簡で質問しているように「大洋 Ozean」と比喻する母親には、自分から父親を奪った憎悪する敵でありながらも、断ち切る

⁵⁰⁶ 代表的なものに以下のような研究がある。

Schlötterer, Reinhold: Dramaturgie des Sprechtheaters und Dramaturgie des Musiktheaters bei „Elektra“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Berlin 2005., Dahlhaus, Carl: Die Tragödie als Oper, „Elektra“ von Hofmannsthal und Strauss. In: (Hg.v. Winfried Kirsch, Sieghard Döhring): Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktes. Laaber 1991.

Mayer, Mathias: Der Tanz der Zeichen und des Todes bei Hugo von Hofmannsthal. In: Franz Fink(Hg.): Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Berlin 1993.

Brandstetter, Gabriele: a.a.O.

⁵⁰⁷ SWVII, S.493.,Schlötterer, Reinhold: a.a.O. S.47ff..

⁵⁰⁸ Brandstetter: a.a.O., S.182.

⁵⁰⁹ Brandstetter: a.a.O., S.185.

ことのできない血のつながりを感じてきた。その母親がオレストによって殺された今、エレクトラ自身が大洋から飲み込まれることから逃れられない。つまり彼女には、母との関係は愛憎に満ちたものだったのである。復讐が実行された今、彼女は親との絆の犠牲にならなければならない。過去に留まったまま、真の自己を見つけておらず、社会における他者とつながっていないエレクトラはプレエクシステンツに留まっていると考えられる。すなわち「生の連鎖」に呑み込まれていくエレクトラは輪舞が象徴する社会に到達することができない。彼女が最後の力を振り絞って表現するのは父アガメムノンへの忠実である。

そのことはオペラ版に挿入した最後のエレクトラのセリフに「愛は生命を奪う」とあり、それは「輪舞の大いなる力を知る者は、死を恐れない。その人は愛が生命を奪うことを知っているからだ」⁵¹⁰と言った13世紀ペルシャの神秘主義の詩人ジュラルディーン・ルーミーの言葉にヒントを得ている⁵¹¹ことから推察される。ホフマンスタールは、愛に潜む個と共同体の問題を、ギリシアや聖書さらにイスラム的世界の融合した古代オリエントのイメージを借りて表現しようとしたのである。父への愛にのみ生きて、社会性を持ち合わせていないエレクトラは、輪舞の象徴する共同社会、調和の中に入っていくことができないのである。マイヤーは、松居に宛てたホフマンスタールの返信からの「死者への絶対的な忠実」という表現を引用して、エレクトラの踊りを解釈している。

この「王の勝利の踊り」は、アガメムノンの墓や彼を殺した犯人たちの生贄によるのみ、死と結びついているのではなく、エレクトラの「死者への絶対的な忠実」がその目標に達する、つまり復讐が貫徹されるやいなや、やってくる彼女自身の不可避の死によっても死と結びついているのである。⁵¹²

マイヤーが指摘するように、エレクトラの踊りには「死者への絶対的な忠実」すなわち先祖とのつながりという非キリスト教的、オリエント的な思想が織り込まれているといえよう。

1903年10月30日ベルリンの小劇場で『エレクトラ』の初演を見たケスラーは、この最後のエレクトラが宮殿の敷居を足を引き摺って降りてくる踊るシーンで「貞奴の魂」⁵¹³が乗り移っていたと書いている。エレクトラ役を演じたゲルトルート・アイゾルトの動きに、ケスラーは第2節で論じたような歌舞伎のような様式美やヒエログリフを見たのであろう。ケスラーはそのことをホフマンスタールに伝えたに違いない。そのように考えるとホフマ

⁵¹⁰ ブラントシュテッターは、エルヴィン・ローデの『ブシケー』からホフマンスタールがこの文を引用したのではないかと推測し、さらにホフマンスタールは、オスカー・ワイルドについての研究「セバステイアン・メルモース Sebastian Mermoth」(1905)の最後でこの文を引用していることも指摘している。Vgl.Brandstetter: a.a.O.,S.288.

⁵¹¹ Brandstetter: a.a.O., S.282.

⁵¹² Mayer: a.a.O., S.360

⁵¹³ ハリー・ケスラーの日記:1902年10月30日付、フランクフルト、FDH内ホフマンスタール資料室資料。

ンスタールが松居宛ての書簡で「死に行くエレクトラの踊りは、きっとどんなヨーロッパの女優よりも日本人女優の方が（日本人男優でも）上手に表現するでしょう。」と高い期待を綴った背景にはこのような根拠があったのである。

このように、ホフマンスタールの『エレクトラ』の中の踊りに関する三つのシーンには、どれもギリシアのオリエン的な側面が色濃く出ている。エレクトラがマイナデスのように「黙って踊る」ということは、『恐れ』のライディオンが、理性を放棄してディオニュソス的な陶酔の世界に身を委ねるシーンを想起させる。『恐れ』と『エレクトラ』の踊りの例は、言語危機後のホフマンスタールがヨーロッパの人々が取り戻さなければならないと考えた統一的、人間全体から生まれる表現を「オリエン」に求めていたことの証左となる。このような経緯があったからこそ、ホフマンスタールは、この作品が日本で上演されること、オリエンタルなエレクトラの踊りが、日本人によってどのように踊られるかに高い関心を持ち、期待をかけていたのである。

第V章 松居松葉による『エレクトラ』日本初演

第Iから第IV章では、ホフマンスタールにとってのオリエントのイメージ、そしてその極東に位置する「日本」像を考察し、各章のテーマに沿って『エレクトラ』を分析してきた。本章ではそれを踏まえて、1913年の演出家、翻訳家の松居松葉⁵¹⁴が指導した公衆劇団による『エレクトラ』日本公演がホフマンスタール側、日本側の双方にとっていかなる意義があったかを考える。そのためにまず明治・大正期の日本におけるホフマンスタール受容、『エレクトラ』公演の内容、公演前後の反響の順で、考察していく。

第1節 明治・大正期のホフマンスタール受容

1. 印象主義詩人ホフマンスタール

この節では『エレクトラ』日本公演（1913）が実現する背景となった日本における明治・大正期のホフマンスタール受容史を確認しながら、1913（大正2）年当時の日本におけるホフマンスタールの位置づけ、松居松葉が公衆劇団の旗揚げ公演に『エレクトラ』を選んだ経緯、理由について考える。

日本で初めてホフマンスタールの名前が紹介されたのは、1905年に片山正雄（孤村1879-1933）⁵¹⁵が『帝国文学』第11巻第6～9（第127号～第130号）に連載した「神経質の文学」⁵¹⁶だといわれる⁵¹⁷。これはヘルマン・バルの『モデルネ批判研究 Studien zur Kritik der Moderne』（1894）⁵¹⁸に基いて書かれている。⁵¹⁹

片山は、『帝国文学』第11巻第7においては、「19世紀末 Fin de siècle」の特徴である象徴派、デカダンス、神経質などの風潮について述べ、ヘルマン・バルの小説『善き学校 Die gute Schule』（1890）を紹介している。

ここで片山は、「19世紀末 Fin de siècle」を「文明史上空前とも謂つ可き過渡の時代である乱調子を極めた混沌時代」としている。

⁵¹⁴松居松葉の経歴については、注14で紹介した。松居は努力家で、エネルギーに溢れ、速筆だったことも知られる。饗庭篁村から批評をもらったことがないことを気にして手紙で抗議したエピソードもある。その後も黙殺され続けたらしい。いずれにしても熱血漢、短気で行動家だったことは、多くの人々の回想から伝わる。

⁵¹⁵ ドイツ文学者、九州大学教授。『双解独和辞典』を編纂した。

⁵¹⁶ 片山正雄：「神経質の文学」[『帝国文学』第11巻、第6-9（第127号-130号）、1905年]。

⁵¹⁷ 富士川英郎・小堀桂一郎（編）：「日本におけるフーゲー・フォン・ホーフマンスタール 翻訳・研究書誌(1905-1945)」、『ドイツ文学』日本独文学会編、第52号（1974年）、153頁-157頁。

⁵¹⁸ Bahr, Hermann: Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt am Main 1894.

⁵¹⁹ 富士川英郎・小堀桂一郎（編）：上掲書、155頁。

斯の如き紀季（Fin de siècle）は実に文明史上空前とも謂つ可き過渡の時代である乱調子を極めた混沌時代である。葬式と誕生祝いを一時にするやうな時代である。一方に意気天に冲する許りの興隆の氣運が見えるかと思へば、他方には、世を果なみ生を厭ふ腐敗デカダンスの暗潮が現はれて居る。夫れで此の時代の人間も同様に過渡の人間で有る。一方には智を重んじ、健康を損なふまでに学問に凝り、神経衰弱を起し、為めに名状すべからざる種々雑多の情緒のために心を掻き乱されて居るかと思へば、他方には万事实用を旨とし、勤勉で、利口で、現世的な榮譽、財産、地位を求めむ為めには、進んで退くことを知らぬ程な強大なる意力を示して居る。又一面に理性を尊び、迷信を排け、明晰透るが如き頭脳を有つて居るかと思へば、他面には神秘的妄想に感染し易く、深奥不可思議な思想に耽り、科学を迷信の用に供し、若くは迷信を組織して科学の衣を着せるやうな事まで仕出来かすと云ふ風に有らゆる矛盾や相反が調和なく入乱れて、人の魂を奪合つて居る。⁵²⁰

片山の「世紀末」の特徴や現象についての捉え方は正確であるが、どこか否定的な印象が漂っている。「神経衰弱」という言葉は、当時世紀転換期文学の特徴に触れる場合には頻繁に使われていた。後に松居も『エレクトラ』の登場人物に対してこの言葉を使っている。片山はさらに物質的、経済的進歩によって生活レベルが高くなったおかげで、人間の欲望がますます強く複雑になり、その結果神経質になると述べる。このような「時代病に罹った文学者の病理的状态」として、次のような世紀末文学の特徴を挙げている。

今まで自然主義の為めに抑圧せられて居た形而上の事物を好む一種の本能が頭を掲げ出して、幽霊や妖怪など怖いものが見たくなり、青天白日の現実世界に居堪まらず、薄暗い陰気な空想世界を怖々ながら覗いては、物好きにも怪物の影を深めて、一種の快感を得んとした其有様は、恰もこの世の有らゆる肉欲を逞うして早老した人間が、早や普通の快樂には感じが無く成って、刺激の強いものと注文して、はるかに生存の価値を得て居る様子と少しも違わぬ。トマス・コンデル憂鬱患者は日々新たな病気を妄想して、其病苦を以て却て楽みとすると云ふ話であるが、この文学者等はこの世に生きて居る甲斐には、一分間でも楽しんで見たいと云ふことを、唯一の願望として居るのであるから、用ひ古した神経でも、出来るだけ刺激し、興奮して微かながら一種の快感を起すものは、何でも関はぬ。夢でも現でも何でも御座れと云ふ風に、神経質特有の痙攣的な性急でもつて探し廻つたので有るが、通例の健康体に快感を与へるものは、これ等の病人には少つとも効力が無いので、己むを得ず空想界に走って、漸く活路を見付け出した。この活路とは即ち色彩の感覚で、赤、緑、青、紫、黒、白等は皆深刻な悲壯の記号となり、思想も感情も嗅

⁵²⁰ 片山正雄「神経質の文学（承前）」『『帝国文学』第11巻、第7号（第128号）、1905年』、27頁。

覚も味覚も皆色から出来上がって緑色の歌、青色の感覚、血紅色の思想、さては響く色や成る感情が出来て、概念も感覚もごっちゃまぜになった。⁵²¹

片山が引用文の最後で述べている「概念も感覚もごっちゃまぜになった」状態は、世紀末芸術の特徴の一つとも言われる「共感覚 (Synästhesie)」のことと考えられる。「共感覚」などという言葉が生まれる前に片山が世紀末芸術の特徴を正確に把握した理解力には目を見張らせるものがある。しかし彼にとって世紀末文学とは、ここでも自然主義の反動で非現実的なものを好み、あらゆる快楽を経験した人間が、さらに強い刺激を求める傾向と似ているものであり、頭の中だけの理解に留まっている。片山は決して世紀末文学に共感しているわけではない。そのことがはっきり読み取れるのが、次の文章である。

此等の文学者は其思想や感情を発表するに記号 (象徴) を用ひるから「象徴派」(Symbolistes) と称し、外界から来る印象の奴隷となって居るから「印象派」(Impressionistes) と称し、神経衰弱の患者の常として道徳的意思が全く麻痺して居るから、到底「腐敗堕落」の人たることを免れぬ所よりして、自称して「デカダン」(Décadents) と云ひ其原因を紀季と云ふ時代に帰して居る。⁵²²

片山の筆致には世紀末の文学者に対する無理解がはっきりと出ていて、最後には「自分の無気力は棚に上げて、自己の堕落を時世の罪として弁解せむとして居る。すべて意志薄弱な人間の言草と見て差支は無い」⁵²³とまで冷たい調子で突き放している。

片山は、同じく『帝国文学』の第11巻第9の中で、ヘルマン・バルがウィーンのカフェで「ロリス」⁵²⁴すなわちホフマンスタールに初めて会ったときのホフマンスタールの早熟ぶりを窺わせる有名な逸話⁵²⁵を紹介している。しかし片山は、ホフマンスタールが「年少文士を集めて『新詩社』を組織」し、「三か条の綱領」に基づいた『芸術新誌 (Blätter für die Kunst)』という草紙を刊行している」と書いているが、これは同名の同人誌を発行したシュテファン・ゲオルゲと間違えている。ホフマンスタールもゲオルゲの同誌のメンバーだったので勘違いしたのだろう。そして「新詩社」のメンバーが重視したものを情緒だと述べている。

⁵²¹ 片山正雄:上掲書、30-31頁。

⁵²² 片山正雄:上掲書、31頁。

⁵²³ 片山正雄:上掲書、32頁。なおこの引用した部分には、全文に傍点が施されているが、ここでは省略した。

⁵²⁴ ホフマンスタールの少年期のペンネーム

⁵²⁵ 作品から円熟した初老の男を想像していたバルの前に現われたのは一人の少年だったという。

詩文に於て最大価値を有するものは思想 (Gedanke) 質料でも無い、ただ情緒のみである。人間が或る出来事に遭遇すると、一種の情緒を生ずるのである。この情緒を写しとるのが詩文の任務である。この出来事其物を描写するのは詩人の役目では無くて記録掛や通信者の仕事で有る。彼の自然派の文士は云はば記録掛のやうなもので、決して詩人では無い。又詩に於て哲学や倫理上の思想を叙述することは、哲学者思想家の仕事である。最後に詩形も短くなくてはならぬ。—— 一言にして云へば詩は即ち情緒より外には無い。即ち詩を解体して朦朧たる情緒とせうと云ふのが此新詩社の主義である。或る人は之を情緒芸術 (Stimmungskunst) と命名して居る。⁵²⁶

(原文では引用した部分はすべて傍点が振られている。)

ここで片山は抒情詩 (Lyrik) の重要な概念である Stimmung を「情緒」と訳している。これは第3節で検討するが、小宮豊隆が松居の翻訳した『エレクトラ』を批判する際に、ホフマンスタールの詩の本質として「感じ」を挙げているのと重なると見てよいだろう。片山はこのような「情緒芸術」である象徴詩の一例として、バールが傑作と賛美したホフマンスタールの詩「私の庭 Mein Garten」を翻訳紹介している。片山はホフマンスタールについて「叙情詩の範囲に於て、多少の適用を得るに過ぎ無い理論を戯曲に応用して、二三の戯曲を作つたので有る」⁵²⁷が、それらの戯曲すなわち『窓辺の女 Frau am Fenster』⁵²⁸や『ティチアンの死 Der Tod des Tizian』は「盡く失敗した」⁵²⁹と言っている。そして『窓辺の女』の粗筋を紹介し、「総て朦朧として居って、明快したことは一向解からぬ。ただ此女の独白に含まれて居る叙情詩的部分の美にうたれるのみで有る」⁵³⁰とし、『ティチアンの死』については、「主人公は舞台の表面に現はれて来ぬ、たゞ其死を悼む弟子たちの詞によりて、一種凄愴な情緒を起すのみで、芝居を見るやうな気にはしない」⁵³¹と言う。この二作品とも「舞台に登ばすことは出来無い一種の叙情的 Lesedrama (読む戯曲) で有る」⁵³²とし、失敗作だと評している。

片山は結論として、ホフマンスタールを次のように評価している。

文芸上の立脚地や理論が創作に如何程の利益を齎すか、又若し其等が誤まつて居る場合には、如何程の害毒を流すか、ホフマンスタールの戯曲が手鑑を示して居るでは無いか。文芸に於て新主義新理論を唱道せむとするものは、余程考へてからにしないと、自縄自縛に墮るやうなことに成る。かの実験小説の主唱者ゾラの如きは最も著しい例であ

⁵²⁶ 片山正雄:「神経質の文学 (承前)」、22 頁。

⁵²⁷ 片山正雄: 上掲書、24-25 頁。

⁵²⁸ 片山は『窓の女』と訳している。

⁵²⁹ 片山正雄: 上掲書、同頁。

⁵³⁰ 片山正雄: 上掲書、同頁。

⁵³¹ 片山正雄: 上掲書、同頁。

⁵³² 片山正雄: 上掲書、同頁。

る。唯ゾラは本来大詩人の質をそなへて居たから、あれほどの大事業が出来たので、ゾラよりも小なる詩人は下らぬ理論に頭を悩まし、手足を縛られむよりも、寧ろ人生自然そのものより詩を作らむ事を考へて然るべしだ。幸にホフマンスタールは其後自ら作つた桎梏を脱せむとする傾向が有るそうだ。⁵³³

(原文では下線部分は傍点が振つてある)

最後にある「ホフマンスタールは其後自ら作つた桎梏を脱せむとする傾向」というのは、第I章第1節で述べたように、ホフマンスタールが『手紙』以降、抒情詩から喜劇やオペラなど舞台作品を中心とした創作に活動の重心を移していることを述べているのだろう。片山は、ドイツ象徴派の詩人でホフマンスタールが影響を受けたシュテファン・ゲオルゲ(Stefan George, 1868-1933)についても紹介している。⁵³⁴このフランスの影響を受けた「神経質の文学」一派を、「独逸文壇における消極的功績」⁵³⁵としており、新しいフランス仕込みの技巧は輸入したものの、それは試みに過ぎず独逸詩壇に一時期を画するほどのものではなかったと以下のように述べている。

ゲーテ以来下り坂になつた独逸文壇の詩的形能力は茲に至つて、卑濕の「沼地」に墮つた。尤もこれは新ロマンチックの主義理論によつて論断して得た最後の極端な帰結^{コンセクエンツ}で、是等の文学者が徹頭徹尾形能力を欠いて居るのだと言ふのでは無い。パールー輩の所論は仏蘭西仕込みでは無いか、彼等の個人的好尚に基いた一種の理論、技巧では無いか、彼等を以て真のデカダン、即ち神経病患者だとすることは出来ない。少くともかゝる傾向を有つて居る文学者、少なくとも神経病患者の模倣者と云はるべき資格は有る。⁵³⁶

シラー、ゲーテなどドイツ古典主義文学の系譜を神格化して崇拜する片山はここで、ドイツ語圏とはいえフランス仕込みのウィーン世紀転換期文学を感覚的に受け入れることができず、「神経病患者の模倣者」と評している。また戯曲における印象的自然主義⁵³⁷は、動作

⁵³³ 片山正雄：上掲書、同頁。

⁵³⁴ 片山正雄：上掲書、26頁

⁵³⁵ 片山正雄：上掲書、32頁。

⁵³⁶ 片山正雄：上掲書、32頁。なお下線部は原文では傍点が施されている。

⁵³⁷ インプレッショニスト(印象派)についての言及で最も早いとされるのは、鷗外の「現代諸家の小説論を読む」(『しがらみ草紙』第2号、明治22年11月)である。この文章はフランスで印象派絵画の真価が正しく評価され始めた1889年に書かれたにもかかわらず、ここからは鷗外がまだ印象派を異端視する立場から抜け出していないことがわかるといわれている。しかしその後、鷗外は印象派に対する良き理解者、紹介者になっていく。横井博：『印象主義の文芸』、笠間書房 1973年、345頁。アンプレッショニストに「印象派」という訳語を当てたのも鷗外である。「我国洋画の流派に就きて」(明治28年11月執筆『月草』所収)という文章の中で「印象派」という言葉を使っている。その後鷗外は「再び洋画の流派に就きて」でも「印象派即ち我に云へる南派」とか「三十年

の発展や性格の描写を主としていないので、舞台にかけることは難しく一種の読み物だと評している。

このように片山正雄がホフマンスタールの文学を「神経質の文学」と称したことで、この後しばらく日本におけるホフマンスタール受容には「神経質」「神経衰弱」という言葉がつかまとう。その傾向はその後『エレクトラ』を翻訳した松居にまで続いている。松居は、『エレクトラ公演覚書』で『エレクトラ』に出てくる人物はみな「神経衰弱」だと述べている。

538

このように 1905 年片山正雄はホフマンスタールをあまり好意的に紹介しなかったが、その翌年には日本における積極的なホフマンスタール受容が始まる。森鷗外が梗概や翻訳を發表し始めたのである。鷗外は、1906 年雑誌『歌舞伎』の中の「観潮樓一夕話」でホフマンスタールの „Ödipus und Sphinx“を『オエディプスとスフィンクスと』という訳題であらすじを紹介している。次に、断片的な紹介ではあるが、1908（明治 42）年 5 月の『帝国文学』の「独逸文壇消息」に「シュトラウスの新楽劇」という小見出しのもと、「ホフマンスタールの原作に基づいた新曲」として『エレクトラ』が紹介されている。⁵³⁹

ホフマンスタールに対して、はっきりと好意的な見方を最初にした人物は、評論家で独文学者だった櫻井天壇（正隆、1879-1933）である。櫻井は、1908 年『早稲田文学』第 31 号の「独逸の叙情詩に於ける印象的自然主義」という紹介文⁵⁴⁰において、客観的な徹底自然主義とは一線を画した自然主義の一種として、島村抱月の主張した情趣主観的印象的自然主義を支持し、ドイツにおけるその代表者としてホフマンスタールの名を挙げて、詩「早春 Vorfrühling」を訳している。興味深いことに櫻井は、ドイツの最近の叙情詩が実験していることは、日本の叙情詩がすでに実験していることで、だから親密な感じがすると述べている。これは第 III 章第 2 節で考察したようにパールが日本の絵画を見て、「ヨーロッパにとって初めてのことでなく、ただ忘れていたことだ」と述べたことと重なる。この時期、ヨーロッパと日本側の双方で他者の中に本来自己にあったものを再発見していることは興味深い。

前の仏蘭西は印象派が抑圧に堪へざりし時代なり。……今の日本は南派が意を得たる天地なり」と日本において印象派が認められていると記している。さらに明治 29 年 1 月の「洋画南派」『めさまし草』巻の一）では、「印象派とは物を写すに、その当面に人を撲つ印象を再現せんことをつとむといふ意にて、特に Manet が率ゐる一団体に附せられし名なり。『毎日新聞』にて此語に貶する義ある様に思ひて、外光派の語を以てこれに代へむとするは、何の拠ありてなるか、解すべからず」と書いている。鷗外は南派と印象派を同じものとも捉えていないし、あえて区別もつけていないという。（横井：348 頁）それは黒田ら南派は純粋な印象派ではありえず、フランス官展派や日本的なロマン主義などの混淆があったとされるからだという。

⁵³⁸ 松居松翁（松葉）：『エレクトラ』上演覚書〔『続劇団今昔』、中央美術社 1925 年〕、166 頁以下。

⁵³⁹ 筆者不詳：「独逸文壇消息」〔『帝国文学』1908 年 5 月号〕、100 頁。

⁵⁴⁰ 櫻井天壇：「独逸の叙情詩に於ける印象的自然主義」〔『早稲田文学』第 31 号、1908 年〕、1-34 頁。

以上のように片山正雄、櫻井天壇など『帝国文学』、『早稲田文学』という、読者層が大学関係者や知識人に限られた雑誌においてホフマンスタールの紹介は始まった。それに対し次節で紹介する森鷗外は、『歌舞伎』『椋鳥通信』『しがらみ草紙』など、さらに広い一般の読者層を持つ雑誌でホフマンスタールの作品を紹介することになる。

2. 森鷗外による紹介

森鷗外が日本にドイツ文学を紹介した代表者であったことは言うまでもない。ただし鷗外が演劇に関する論文を積極的に発表したり、外国の戯曲の翻訳を集中的にした時期には、大きく二つの波がある。最初はドイツ留学から帰国した直後の1889（明治22）年からの2年間である。この時期に鷗外は、1886（明治19）年に始まった演劇改良会が中心になった日本の演劇改良運動がヨーロッパの宮廷劇場を模範にした洋風の大劇場の新建設を推進しようとしていたのに対して、「演劇改良論者の偏見に驚く」（1889）⁵⁴¹や「演劇場裏の詩人」（1890）⁵⁴²などの評論において、インマーマン（Karl Leberecht Immermann, 1796 - 1840）によるデュッセルドルフの演劇改革やミュンヘンの新しい演劇改革を紹介している。井戸田総一郎は、鷗外がヨーロッパ文化の表層的な模倣でなく、その核心を意味する「外粹」（鷗外の造語）を輸入し、「国粹」と並立させる可能性に言及し、この二つの関連において当時最も論争的な領域であった演劇に帰国後まず勢力的に取り組んだと分析している。⁵⁴³、ドイツ留学中に1832年デュッセルドルフで始まったインマーマンによる演劇改革の影響を受けた鷗外は、「演劇場裏の詩人」では、ドラマトウルク（演劇論者）や今で言うところのインテンダントの必要性を説き、彼らこそ劇場の中核的「頭脳」の役割を果たし、舞台上の「作品の再生産」に対してのみ助言するのではなく、「再生産」を恒常的に支える劇場の組織・管理の全体を統括する中心的存在になるべきだと主張しているという。⁵⁴⁴このように日本の演劇改良運動に対して積極的に拘わった時期、鷗外はレッシングの『折薔薇（エミリア・ガロッティ Emilia Galotti）』などの戯曲を翻訳して、『しがらみ草紙』1889年第1号以下、8回にわたって連載している。⁵⁴⁵

鷗外の演劇への関与のもう一つの波は、日露戦争後の1906（明治39）年から1914（大正3）年頃で、この時期に「若きウィーン」に特別な興味を持ち、ヘルマン・バル、アル

⁵⁴¹ 1889（明治22）年10月25日発行の『歌舞伎』第1号に掲載された。

⁵⁴² 1890（明治23）年2月25日発行の『柵草紙』第5号に「演劇場裏の詩人（日本演芸協会にての演説）」と題して掲載された。日本演芸協会は、1890年日本演芸矯風会を改組し、新しい規定のもとに発足した。日本演芸協会は、演劇改良会の西洋化推進に対して「日本固有の演芸を保存し、…発達せしむる」を規約第1条に掲げている。井戸田によると、鷗外は、日本演芸協会の文芸委員に就いているが、全面的に賛同していたことを意味するわけではないという。井戸田総一郎：「森鷗外と演劇—比較演劇史の視点の重要性」[『国文学』学燈社 2005年2月号]、43頁-51頁。

⁵⁴³ 井戸田総一郎：上掲書、44頁。

⁵⁴⁴ 井戸田総一郎：上掲書、47-48頁。

⁵⁴⁵ 森林太郎（鷗外）：『鷗外全集』第4巻、岩波書店1972年、651頁。

トゥール・シュニッツラー (Arthur Schnitzler, 1862-1931) やホフマンスタールの作品の翻訳が集中している。鷗外が翻訳した「若きウィーン」の作家の翻訳は、最初はほとんどが『歌舞伎』に、「観潮楼一夕話」の副題とともに発表されている。すなわちバールの『奥底 Die tiefe Natur』(1907) は 1908 年 7 月 1 日発行の雑誌『歌舞伎』第 96 号、第 97 号に⁵⁴⁶、シュニッツラーの『勇者 Der tapfere Cassian』は 1908 年 11 月 1 日発行の『歌舞伎』第 100 号に、の『恋愛三昧 Lieberei』(1905) は、1912 年 4 月 1 日発行の『歌舞伎』第 142 号、5 月 1 日発行第 143 号、6 月 1 日発行第 144 号、7 月 1 日発行第 145 号、8 月 1 日発行の第 146 号、9 月 1 日発行第 147 号の 6 回にわたって連載されている。⁵⁴⁷シュニッツラーでは、『みれん Sterben』だけが『歌舞伎』ではなく、1912 年 1 月から『東京日日新聞』に 55 回にわたって連載されている。⁵⁴⁸またホフマンスタールの戯曲『痴人と死と Der Tor und der Tod』翻訳は、1908 年 12 月 1 日発行の『歌舞伎』第 101 号に発表されている。

549

また作品梗概としては、『昂』(1909 年 9 月号)「最近独逸脚本梗概」においてシュニッツラーの『勇者 Der tapfere Cassian』、『短剣を持ちたる女 Die Frau mit dem Dolche』(1902)、『耶蘇降誕祭の買入 Weihnachtseinkäufe (『アナトール Anatol』(1893) から)』、『恋愛三昧 Die Lieberei』(1895)、ヘルマン・バール『奥底 Die tiefe Natur』(1906)、ホフマンスタールの『救われたる Venezia Das gerettete Venedig』(1902)、『昨日 Gestern』(1891)『白扇 Der weiße Fächer』(1897)、『窓の女 Frau Im Fenster』(1897)、『SOBEIDE の婚礼 Die Hochzeit Sobeide』(1897)、『あやしき男と歌姫と Der Abenteurer und die Sängerin』(1898)、『FALUN の鉱穴 Das Bergwerk zu Falun 』(1899)、『帝と魔女と Der Kaiser und die Hexe』(1897)、『宇宙小劇場一名幸ある人々 Das kleine Welttheater oder die Glücklichen』(1897)、リヒャルト＝ペーア・ホフマン (Richard Beer - Hofmann, 1866-1945) の『シャロレエ伯 Der Graf von Charolais』(1904)、フェリックス・ザルテン (Felix Salten, 1869-1945) の数作品の翻訳あるいは梗概を発表している。⁵⁵⁰

鷗外がウィーンを訪れたのは、ドイツ留学中の 1887 年 10 月の 10 日間ほどで、当時はまだ「若きウィーン」派の文学活動は始まっておらず、鷗外もウィーンの文学界にさほど興

⁵⁴⁶ 鷗外が翻訳原本としたのは、Bahr, Hermann. Grottesken. (Der Klub der Erlöser, Der Faun, Die tiefe Natur.) Wien, Verlag Carl Konegen, 1907.である。鷗外は、1907 (明治 41) 年 7 月 1 日発行の雑誌『歌舞伎』第 96 号および 8 月 1 日第 97 号に「戯曲 奥底」と題し、「観潮楼一夕話」の副題を付し発表した。森林太郎：『鷗外全集』第 4 巻、上掲書、636 頁。

⁵⁴⁷ 鷗外が翻訳原本としたのは、Schnitzler, Arthur: Lieberei. Schauspiel in drei Akten. 6. Auflage. Berlin, S.Fischer Verlag.1905 である。森林太郎：『鷗外全集』第 10 巻、岩波書店 1972 年、613 頁。

⁵⁴⁸ 鷗外が翻訳原本としたのは、Schnitzler, Arthur: Sterben. 5.Auflage. Berlin, S.Fischer Verlag.1906. で、19012 年 1 月 1 日から 3 月 10 日まで途中断続しながら、55 回にわたって連載された。森林太郎：『鷗外全集』第 9 巻、岩波書店 1972 年、583 頁。

⁵⁴⁹ 森林太郎：『鷗外全集』第 4 巻、上掲書、641 頁。

⁵⁵⁰ 森林太郎：『鷗外全集』第 26 巻、岩波書店、1973 年、351-374 頁および 643 頁。

味は持っていなかったようである。⁵⁵¹「若きウィーン」派の本格的な活動が始まるのは 1893 年以降であり、最盛期は日本の日清戦争から日露戦争にかけての時期にあたる。軍医として出征した日露戦争から凱旋帰国（1906 年 1 月）した直後の数年間、鷗外は陸軍医総監、陸軍医務局長に就任しており、彼の公生涯では絶頂期だった。しかし文学者としての鷗外は、出征中一旦「死んで」おり、そこからの復活を試み、文学活動を再開した時期にあたる。ホフマンスタールが第一次世界大戦に直面したときも同様だが、末延芳晴が述べているように「文学者は戦争に直面したとき、最も根源的に文学者たるゆえんを問われることになる」⁵⁵²だろう。無条件で個人が国家の意志に服従することを求めてくる戦争に、軍医とはいえ、指導的立場の一人として関わった鷗外は、戦争中、個人が国家と対峙し優越性を主張しようとすることで成り立つ文学者としての存在意義を、最も深刻な形で問われたのだった。⁵⁵³末延芳晴は、鷗外は日清・日露戦争の時代、最後まで国家を個人に優先させ続け、戦争そのものの構造的「悪」と非人間的な現実を見据え、戦争と戦争を遂行する国家の「悪」を暴き批判することを、避けてしまったと指摘する。⁵⁵⁴鷗外は日露戦争後、戦争中の文学者としての「背信の罪」を背負い、文学者としての「死」から再生を試みたのである。

末延芳晴によれば、その際鷗外がとった方法は二つあるという。一つは文学作品の中で国家には気づかれぬようにカモフラージュを施し、必要であれば匿名や変名を使い、隠喩や諷刺、パロディなどの形式によって間接的に、国家や戦争の「悪」を指摘し、批判するやり方、もう一つは、国家や戦争の「悪」と十二分に対抗、ないしは陵駕できるだけの質量を持った文学的宇宙、具体的には小説的時空間を創出する方法だという。⁵⁵⁵

ただし、戦争からの帰国直後にこのような創作活動を始めたわけではない。鷗外はまず詩歌の創作や翻訳や梗概による紹介に取り組む。末延は、後に鷗外は自分が詩や歌でなく、もっと大きな世界（小説）に向いていることを自覚し、『半日』、『キタ・セクスアリス』などの小説を書くことにつながったと分析する⁵⁵⁶。中野重治も同様のことを述べている。⁵⁵⁷

それでは鷗外が 1909 年頃から「若きウィーン」の文学者たちの翻訳に集中したことは、どのように考えられるだろうか。一つには、鷗外の本格的な創作活動を再開する前に、同時代のヨーロッパの新しい風潮を掴むために、いわば文学への「リハビリ」のつもりで、「若きウィーン」派の紹介に集中したのではないかと考えられる。とくに鷗外と同年（1862 年）生まれで同じく医者であるシュニツラーに特別の興味を持ち、その作品を続けて翻訳した。「若きウィーン」の指導者的立場だったパールの著作を、単行本（初版）を 12 冊も所蔵

⁵⁵¹ 小堀桂一郎：『森 鷗外一文業解題、翻訳篇』岩波書店、1982 年、218 頁。

⁵⁵² 末延芳晴：『森鷗外と日清・日露戦争』平凡社、2008 年、332 頁。

⁵⁵³ 末延芳晴：上掲書、332 頁。

⁵⁵⁴ 末延芳晴：上掲書、332 頁。

⁵⁵⁵ 末延芳晴：上掲書、264-281 頁および 333-335 頁。

⁵⁵⁶ 末延芳晴：上掲書、329 頁。

⁵⁵⁷ 中野重治：『鷗外 その側面』筑摩書房 1952 年。

していたが、その中でも『奥底』を選んだことについて、小堀桂一郎は、「一幕物で新劇開拓の一実験例として適しているといった手軽さ」からではないかと推測している。⁵⁵⁸

ホフマンスタールの作品では、1906 (明治 39) 年、第三木竹二の主宰する雑誌『歌舞伎』の「観潮樓一夕話」の中で戯曲『オエディプスとスフィンクスと』の梗概を紹介していることはすでに触れた。⁵⁵⁹ 鷗外は、後の 1914 年にこの作品の全訳を試み、『謎』という訳題で出版する。この『謎』の翻訳は、本章第 3 節 4 で検討するが、鷗外がホフマンスタール宛に書簡を送る動機になったものでもあるので、後に詳しく述べる。

鷗外は、1911 年ホフマンスタールの先述した『痴人と死と Der Tor und der Tod』を新時代劇協会のために翻訳している。『痴人と死と』は、1911 (明治 44) 年 4 月 13 日から 8 日間、新時代劇協会の第 3 回公演 (舞台監督: 小山内薫、クラウディオ: 井上正夫) として有楽座で上演された。⁵⁶⁰ 井戸田は、鷗外は、ドイツのインマーマン的存在を日本では小山内薫に見出したのだらうと推測している。⁵⁶¹ この『痴人と死と』の公演については、和辻哲郎 (1889-1960) が雑誌『スバル』(1911 明治 44 年 6 月 1 日号) に発表された「幻影と舞台」⁵⁶²の中で次のように述べている。

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もかかわらず、またホフマンスタールの白^マ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もかかわらず、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。⁵⁶³

和辻も、この後でも舞台の配色や照明を「調和と統一のある有機的な舞台構成」⁵⁶⁴と称賛し、レシーの力だと小山内薫の演出を高く評価している。それに対してホフマンスタールのテキストについては、「ぼくはあの戯曲を読んだ時に決してあれだけの効果を予期していなかったのだ」⁵⁶⁵と評価が低い。

なお詳細は第 3 節で述べるが、1914 年には上記の『オエディプスとスフィンクスと』の鷗外訳が有楽座で上演されることが企画されたが、結局はこの作品は上演されなかった。

⁵⁵⁸ 小堀桂一郎:『森鷗外一文業解題、翻訳篇』岩波書店 1982 年、229 頁。

⁵⁵⁹ 森鷗外:「観潮樓一夕話」[『歌舞伎』第 78 号、1906 年]、82 頁。

⁵⁶⁰ 『痴人と死と』は、さらに 1912 年 5 月には、有楽座の土曜劇場 (舞台監督: 小山内薫、クラウディオ: 井上正夫) で上演されている。

⁵⁶¹ 井戸田総一郎:同上。

⁵⁶² 和辻哲郎:「幻影と舞台」、『和辻哲郎全集』第 20 巻、岩波書店 1963、337- 345 頁。

⁵⁶³ 和辻哲郎: 上掲書、同頁。

⁵⁶⁴ 和辻哲郎: 上掲書、同頁。

⁵⁶⁵ 和辻哲郎: 上掲書、同頁。

3. なぜ『エレクトラ』か

それでは、なぜ松居は 1913 年公衆劇団の旗揚げ公演作品に『エレクトラ』を選んだのだろうか。ホフマンスタールの『エレクトラ』が日本で初めて紹介されたのは、1908 年雑誌『帝国文学』（5 月号）の「独逸文壇消息」（執筆者「迷羊」）内「シュトラウスの新楽劇」という紹介記事内においてである。これは同名のオペラの作曲者、R. シュトラウス（Richard Georg Strauss, 1864-1949）についてが主体の記事で、出だしは次のようになっている。

ワグネル以後の天才と称せられ現に楽劇界の栄光を一身に鍾^{あつ}めているリヒャルト・シュトラウス Richard Strauss（今年 46 歳）は、近頃日本でも大分評判になって来た独逸詩人 Hugo von Hofmannsthal の原作に基づいた新曲『エレクトラ』（Elektra）を発表した。これが彼の最近の作である。エレクトラと言えばオイリピデスの希臘劇で人も知る如く、兄のオレストと共謀して母親（クリュテムネストラ）を殺す恐ろしい女だが、これが二十世紀の今日、新時代の傑れた詩人と第一流の作曲家との靈腕によって如何に独逸楽劇界に時ならぬ華を咲かせたかは想像するに難しからぬ。⁵⁶⁶

この記事からは、ホフマンスタールが新しい時代を担うドイツ詩人として日本でも注目され始めたことが伝わる。

『エレクトラ』の詳細な内容が紹介されたのは、2 年後の 1910 年萱野二十一による『白樺』第 1 号（1910 年 4 月）における「エレクトラ梗概」と、続く第 2 号（1910 年 5 月）の「歌劇としてのエレクトラ」である。「萱野二十一」とは白樺派の作家、郡虎彦（1890-1924）⁵⁶⁷のペンネームである。次の節で述べるように、松居はこの萱野二十一（郡虎彦）をホフマンスタールに第 2 信で紹介するほど親しい関係であることから、松居が萱野の梗概を読むか、萱野から内容を聞くかして、『エレクトラ』に興味を持った可能性は高い。

『白樺』内で、萱野二十一は 2 回にわたって、「エレクトラ梗概」と「歌劇としてのエレクトラ」という題名で『エレクトラ』を紹介している。題名の示すとおり、これはホフマンスタールの戯曲『エレクトラ』と R. シュトラウスがホフマンスタールの台本に作曲したオペラ版《エレクトラ》の紹介である。

萱野は創刊号で戯曲『エレクトラ』の梗概に入るまえに、ホフマンスタールのこれまでの人生と創作活動を紹介している。萱野はホフマンスタールの生年月日を 1847 年 2 月 1 日と

⁵⁶⁶ 著者不詳：「独逸文壇消息」、[『帝国文学』1908 年、5 月号]、100-101 頁。

⁵⁶⁷ 郡虎彦は、養祖父の姓、萱野と年齢とを組み合わせる萱野二十一というペンネームを名乗った。雑誌『白樺』には『エレクトラ』の他に『ペスト』を発表。血の匂いのする物語や病的な心理の推移に興味を持ち、白樺の異色作家として耽美派系の人々に迎えられた。ホフマンスタールやワイルドをとくに好み、デカダンのボヘミアンで、後年三島由紀夫などからも才能を評価されたという。小田切進(編)：『日本近代文学大事典』第 2 巻、日本近代文学館編、講談社 1977 年、22 頁。

書いている。この生年は正しい生年 1874 年のおそらく誤植なのであろう。またホフマンスタールを「猶太人」と断定的に書いているが、これは片山正雄が 1908 年に『帝国文学』の「フーゴー・フォン・ホーフマンスタールに就て」でホフマンスタールの出自について、次のように書いている⁵⁶⁸を受けていると思われる。

曾祖父イザーク・レヴホーフマンは 1780 年貧乏なる神学生として維納に來たり、猶太族の富商の孫娘の家庭教師となり、後之れと結婚し、1835 年維納のイスラエル人会の代表者として貴族に列せられたのである。(…) ホーフマンスタールの生涯を通じて間断なく響ける太古文明(猶太文明)の遺伝なる根調を理解せしめる唯一の鍵たる、彼がセミチック人の系統については、不思議にも一語をも費さずして、ホーフマンスタールの血液には「ロマン民族の血液が加味されてある」とほのめかして居るが、これは実に虚構の甚しきものである⁵⁶⁹

この評論の大半を片山はシューリヒ (Arthur Schurig, 1870-1929) の "Hugo von Hofmannsthal"⁵⁷⁰から借用しているが、この引用部分については、シューリヒの論文に記載がなく、どの文献を参考にしたかは不明である。片山はホフマンスタールの母方がイタリア人であることを否定している。どこからこのような誤った情報を得たのかも不明であるが、萱野は片山のこの文章から影響を受けたのであろう。

萱野による 2 回にわたる『エレクトラ』紹介は、たいへん緻密である。とくに『白樺』第 1 号に掲載された戯曲版『エレクトラ』の梗概は、13 頁にもわたって作品のあらすじが丁寧に紹介されている。⁵⁷¹萱野の正確なドイツ語読解力も伝わってくる。

『白樺』第 2 号の「歌劇としてのエレクトラ」は、題名どおり R.シュトラウス作曲の『エレクトラ』(1908)の紹介となっている。当時、R.シュトラウスは、『サロメ』に続き、この『エレクトラ』で無調に近づき、前衛的な作曲をして、ヨーロッパのオペラ界でセンセーションを巻き起こしていた。萱野の紹介文でもシュトラウスのオーケストレーションの斬新さ、規模の大きさが強調されている。萱野の音楽分析についての文章も正確であるが、彼はこの時期まだ渡欧していないので、実際のオペラは見ていないはずである。萱野が、この音楽分析について、どの文献を参考にしたのかは不明だが、内容は正確である。とくに当時ヨーロッパの一般聴衆も、この薄暗い中で不気味な雰囲気が一時間 45 分も続くオペラを深く

⁵⁶⁸ 片山正雄:「フーゴー・フォン・ホーフマンスタールに就て」、[『帝国文学』(第 14 卷) 1908 年]、5 頁。

⁵⁶⁹ 片山正雄: 上掲書。

⁵⁷⁰ Schurig Arthur: Hugo von Hofmannsthal.(1908), In: Fichtner, A. Helmut(Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde. Wien 1949, S.299-304.

⁵⁷¹ 萱野二十一:「エレクトラ梗概」、[『白樺』第 1 卷、第 1 号 1910 年 4 月]、38-51 頁。および萱野二十一:「歌劇としてのエレクトラ」、[『白樺』第 1 卷、第 2 号 1910 年 5 月]、42-47 頁。

は理解していなかったと書かれていたり、無調の音楽について「極端な人はシュトラウスは単に調子外れの音を無意味に並べ立てて譜を作り上げたに過ぎないとまで言って居る」⁵⁷²と報告しているのは興味深い。先述したように松居がこの萱野の文章を読んで『エレクトラ』に興味を持った確率はたいへん高いと思われる。

後に松居は、『エレクトラ』上演覚書の中の『エレクトラ』の諸記録⁵⁷³という項で、『エレクトラ』戯曲版（1903）およびR.シュトラウス作曲のオペラ版（1909）のヨーロッパにおける主な上演記録を紹介し、オペラ版が「ドレスデンの王立歌劇座で封切をして以来といふものは、『エレクトラ』といふと歌劇に極ったものの様になってしまった。それを微力なわれわれが、極東の此の国の首都で、本然の形式に復興して上場する事となってしまうのは、心ひそかに嬉しい様な気がしないでもない」⁵⁷⁴と書いている。その理由として、オペラ版《エレクトラ》は、音楽面で、たとえばオーケストレーションや和声が革新的すぎて、グロテスクになり、失敗色が濃いこと⁵⁷⁵を挙げている。当時の日本ではオペラ版の上演が技術的に不可能だったというのが本音だろうが、そうとは書けず、オペラ版が失敗だから戯曲版を上演できて幸いだったと解釈しているのは、負けず嫌いの松居らしい発言である。

また第2節で検討するが、ホフマンスタール宛ての書簡第3信で松居は「私は英国第一流の劇評家ウィリアム・アーチャア先生から、先生について種々伺ひましたし、其年の10月に出版された『エヂンバラ評論』によつて、『エレクトラ』の一部の抜抄すらも読みました」⁵⁷⁶とあるように、松居は以前から『エレクトラ』について多少の知識はあったのだろうが、上演に踏み切るまでに至った動機付けは、やはり萱野による梗概にあったと思われる。

さらに1911（明治44）年の帝国文学12月号では、和辻哲郎が『自由劇場の演技』という評論で、当時の日本の歌舞伎出身の俳優にとっていかに西洋演劇用の声や体の修練がたいへんながら重要かを説き、ハウプトマンやメーテルリンクよりもホフマンスタールのほうがいくらか容易だとし、「舞台監督のやりようによっては『エレクトラ』さえも不可能ではあるまいと思われる」⁵⁷⁷と述べている。推測の粹を出ないが、松居がこの和辻の文章に刺激されて、『エレクトラ』を上演する気になった可能性もある。ここで和辻が舞台監督と言っているのは、自由劇場の小山内薫を意識していることだと思われるが、もしそうだとしたら、なおさら負けず嫌いの松居は刺激されたに違いない。あらゆる事に好奇心旺盛な松居としては、ヨーロッパで話題になっていて、日本でも注目され始めた作品に飛びつきたくなったのではないかと思われる。

⁵⁷² 萱野二十一：「歌劇としてのエレクトラ」上掲書、46頁。

⁵⁷³ 松居松翁（松葉）：『エレクトラ』上演覚書、『続劇団今昔』中央美術社1925年、166頁以下。

⁵⁷⁴ 松居松翁（松葉）：上掲書、169頁。

⁵⁷⁵ 松居松翁（松葉）：上掲書、169頁。

⁵⁷⁶ 松居松翁（松葉）：上掲書、180頁。

⁵⁷⁷ 和辻哲郎：「自由劇場の演技」、上掲書、439頁。

第2節 松居の『エレクトラ』公演

1913年(大正2)10月1日、ホフマンスタールの『エレクトラ』が、松居松葉率いる公衆劇団⁵⁷⁸によって、日本で初めて東京帝国劇場において上演された。イタリア人舞踊家、振り付け師のヴィットーリオ・ローシーが演技指導し、女形河合武雄がエレクトラを演じたこの公演については、後の演劇史関連書ではその翻訳や演技の技術的レベルについて否定的な意見が多く見られる。しかしこの公演の前後に交わされた松居松葉や森鷗外と作者ホフマンスタールとの書簡や、当時の演劇雑誌や舞台美術雑誌に掲載されたこの公演に関する活発な批評や論争の激しさは、当時の演劇界の状況を伝える資料として大きな意味を持つ。⁵⁷⁹

本節ではこの『エレクトラ』公演の全容をできるだけ明らかにしていく。

1. 松居とホフマンスタールの往復書簡

『エレクトラ』を日本で上演するにあたり、翻訳・演出家の松居松葉は、表1のように、1913年10月の公演以前にホフマンスタールに宛てて、少なくとも3通の手紙を送り、演出上の指示を仰いでいる。そしてホフマンスタールから1通の返信を受け取っている。⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ 1913年新派の女形の河合武雄が松居松葉を顧問として作った。小織桂一郎、武村新などの新派から有志が参加。旗揚げ公演で本論で扱っている『エレクトラ』が上演された。第2回公演は1914年3月本郷座で松居の『富士の麓』『暮れの二十一日』、小山内薫の『名画』を上演したが、舞台の成績は振るわず、その後1918年に芸術座と合同公演をした後に解散した。

⁵⁷⁹ 著者には、「松居の『エレクトラ』公演に関して、以下のような論文・研究発表がある。

- ①「松居松葉による『エレクトラ』の日本公演」、[《Rhodus》第20号 井上修一先生退官記念号、筑波ドイツ文学会2004年]、11~28頁。
- ②「新出 鷗外のホフマンスタール宛書簡(翻訳・解説)」、[『文学』1・2月号、岩波書店、2005年]、214~230頁。
- ③「松居松葉による『エレクトラ』日本初演—ホフマンスタールの期待と現実—」、[関口裕昭編『日本文化におけるドイツ文化受容—明治末から大正期を中心に—』、日本独文学会研究叢書053、2008年]、15~37頁。

- ④'Die erste Aufführung des Dramas „Elektra“ von H.v.Hofmannsthal in Japan. Anhand der Briefe von Shoyo Matsui und Ogai Mori an Hofmannsthal':In: Distelrath, Günter (Hg.): Referate des 13.Deutschsprachigen Japanologentages. Kultur-und Sprachwissenschaft. Reihe: Bonner Asienstudien Band 8/I, Japanforschungen, Berlin 2009, S.125-140.

⁵⁸⁰ 『エレクトラ』日本公演に関する松居のホフマンスタール宛書簡のうち、第2信(1918年8月付)および森鷗外のホフマンスタール宛書簡はフランクフルトのゲーテハウス内 Freies Deutsches Hochstift のホフマンスタール資料室に保管されている。

表 1 松居松葉とホフマンスタールの往復書簡

松居⇒H v H	H v H⇒松居	松居の行動	書簡の現在の保管場所
第 1 信			不明
	返信 1913 年 6 月 29 日	翻訳書にこの返信の写真を掲載	不明
第 2 信 1913 年 8 月			FDH 内ホフマンスタール資料室
第 3 信 1913 年 8 月 25 日		日本語文を翻訳書に掲載	不明

松居の第 1 信の所在は不明である。しかし序論で一部を引用し問題提起した 6 月 29 日付のホフマンスタールから松居に宛てた返信からは、第 1 信で松居がホフマンスタールに『エレクトラ』上演の許可を願い出るとともに、演出上の留意点を訊ねたことがわかる。以下はそのホフマンスタールが松居に宛てた返信全文である。

【ホフマンスタールの松居宛 返信 1913 年 6 月 29 日付】

mit grossem Vergnügen autorisiere ich den Verein Koshu- Gekidan, mein Drama »Elektra« in japanischer Sprache aufzuführen und diese Aufführung beliebig oft zu wiederholen.

Ich glaube, dass irgend welche dramaturgischen Bemerkungen zur Aufführung nicht nötig sein werden, ausser jenen »stage-directions«, welche das Buch selbst enthält.

(A)Der Stoff ist ein ewiger menschlicher — einer der wenigen, scheint mir, der über den grossen Abgrund hinüber auch ein japanisches Publicum 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, was 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.

Für das Scenische habe ich nichts zur Hand oder in meinem Besitz, obwohl das Stück an Hunderten von Bühnen gespielt worden ist. (B) Aber ich glaube, man sollte das Scenische so einfach als möglich halten: eine Mauer, die Rückwand eines Palastes darstellend, ohne Säulen, aus kyklopischen Urzeiten, mit einer Tür in der Mitte, von welcher Stufen hinabführen, und kleinen, schmalen Fensteröffnungen. Ich habe mich selbst hierbei nicht an den historischen Stil gehalten, denn das antike griechische Haus hatte ja keine Fenster. Sie werden also nicht fehl gehen, wenn Sie diese Decoration selbst in einem alten märchenhaften japanischen Stil halten, oder so, wie in einem japanischen Stück aus alter Zeit etwa der Palast eines Zauberers oder eines Dämonen dargestellt würde.

(C) Auch im Spiel wird von selbst ganz das Richtige getroffen werden, wenn Sie mehr das altertümliche⁵⁸¹ als das occidentalische suchen; denn der Dichter hat darin ein allgemein Alterthümliches, Menschliches und Orientalisches, vom Westen aus, darzustellen gesucht. So entspricht es nur den innersten Absichten der Dichtung, wenn Sie wichtige und erregende Momente der Handlung mit der in Ihrem Trauerspiel üblichen Musik begleiten lassen (Gong oder ähnlichem) und den Tanz der sterbenden Elektra wird sicher eine japanische Darstellerin(oder sogar ein Darsteller) besser zum Ausdruck bringen als jede europäische Schauspielerin...⁵⁸²

(下線は著者による)

私は喜んで、公衆劇団に、私の戯曲『エレクトラ』の日本語上演を許可いたします。何度再演なさっても構いません。

本自体に記されているトガキ以外に、演出上特別に申し上げるべきことはないと思います。(A) 題材は永遠に人間的で、はるかなる海溝をも越えて日本の観客の心も直接掴めるような数少ないものの一つだと、私には思われます。なぜなら死者への絶対的な忠誠が扱われているからです。これはもちろん現代のヨーロッパの詩人(古代を土台にしていますが、古代の設計図に従って構築したものではありません)の手から生まれた詩です。東方の感覚からするとお分かりにくいかもしれませんが、個人の魂の英雄的な運命を扱ったものです。そして日本の方の考え方からすれば、当たり前かもしれないことが、特異なものとして示されています。それは非英雄的な妹のクリゾテミスに代表されるような人間生活の枠組みの中では、ほとんど存在しないものであります。いずれに致しましても

⁵⁸¹ 原文どおり。1行下の Alterthümliches には h が挿入されている。

⁵⁸² 原文のトランスクリプションは以下に掲載されている。Hofmannsthal, H.v.: SWVII, Dramen 5, S.462.オリジナルは、Faksimile in Zeitschrift für deutsche Sprache, Jg.6, Tokio, September 1913.

まったく理解できないようなトーンが打ち出されているわけではありません。したがって、あなたの試みが単なる文芸上の実験を超えたものになることを祈ります。

舞台装置に関して、この作品は何百回も上演されたにも拘らず、何も手元には残っていません。(B) しかし舞台はできる限りシンプルにするべきだと思います。たとえば柱のない太古のキュプロプスの宮殿の裏壁があり、その中央には入口があり、そこから階段が下に続いている、そして小さな、狭い窓用の開口部があるぐらいで良いでしょう。古代ギリシアの家には窓はありませんでしたが、ここでは歴史的な様式を重視していません。ですから、あなたがこの装置を日本の昔話風の様式にしたり、昔の日本の芝居にあった魔法使いや悪魔の住む城のようにしたとしても、まちがいではありません。

(C) また芝居においても、もしあなたが西洋的なものというよりも古代的なものを求めれば、おのずと正鵠を得るでしょう。なぜなら作者の私はそこで西洋から見た普遍的に古代的、人間的で、オリエンタルなものを表現しようとしたからです。したがって、もしあなたが劇の中で盛り上がる重要な瞬間に、あなたがたの悲劇で普段使われているような音楽（ドラやその類のもの）を挿入すれば、作者の真意に適うと思います。また死に行くエレクトラの踊りは、きつとどんなヨーロッパの女優よりも日本人女優の方が（日本人女優でも）上手に表現するでしょう。

(下線および A、B、C 加筆は著者による)

松居はこのホフマンスタールからの書簡を翻訳し、翻訳書『エレクトラ』⁵⁸³および第3節の1で考察する村田実の雑誌『とりで』に書簡のファクシミリ写真とともに公開した。そのことで日本の文学・演劇界の人々を大いに刺激し、公衆劇団の『エレクトラ』公演以前から大きな話題になった。

ここでホフマンスタールがこの『エレクトラ』日本公演に抱いた高い関心について、序章で問題提起した点を中心に、第I章から第IV章までのホフマンスタールにとっての日本観についての考察を踏まえて、分析してみよう。

ホフマンスタールは、書簡の(A)で「題材は永遠に人間的で、はるかなる海溝をも越えて日本の観客の心も直接掴めるような数少ないものの一つだと、私には思われます。なぜなら死者への絶対的な忠誠が扱われているから」だと述べている。これは第III章で考察したように、ハーンの著書からの影響であろう。また第II章第2節でも述べたように、ルドルフ・カスナー (Rudolf Kassner, 1873-1959) の『インドのイデアリズム Der indische Idealismus』(1903) と『インドの思想 Der indische Gedanke』(1913) を読んで、仏教思想の「忠実」や「忠誠」について何度も読み返し、印をつけていたホフマンスタールは、現世の自分が前世の集合体であり、前世からのカルマを背負っていきっていると考えている日本人は死者に対しての忠実を大切にしているので、『エレクトラ』は理解しやすいと考えた

⁵⁸³ ホフマンスタール (松居松葉訳) : 『エレクトラ』、鈴木書店 1913 年。

のであろう。したがってエレクトラの父アガメムノンへの忠誠は、「日本の方の考え方からすれば、当たり前かもしれないことが、特異なものとして示されています」と述べているのである。

また同じく (A) で『エレクトラ』は「もちろん現代のヨーロッパの詩人（古代を土台にしていますが、古代の設計図に従って構築したものではありません）の手から生まれた詩です。」と述べているが、これは第 I 章第 1 節 5, 6 で考察したように、ギリシア悲劇そのままでもなく、またゲーテなどのアポロ的なギリシア観でもなく、ニーチェに発する第二次ギリシア復興の流れを汲んだホフマンスタールが、20 世紀初頭時点でのギリシア悲劇の現代的再生を試みた作品であるという意味で述べたのであろう。

(B) でホフマンスタールは、舞台装置について「舞台はできる限りシンプルにするべきだと思います。たとえば柱のない太古のキュプロプスの宮殿の裏壁があり、その中央には入口があり、そこから階段が下に続いている、そして小さな、狭い窓用の開口部があるぐらいで良いでしょう」と松居に助言している。これも第 I 章第 6 節で考察したように、写実的で具体的なギリシア神殿の大道具ではなく、舞台に置く道具はシンプルかつ最小限にして観客の想像力を喚起するようにしたラインハルトやホフマンスタールの意図が示された文である。

(C) では「芝居においても、もしあなたが西洋的なものというよりも古代的なものを求めれば、おのずと正鵠を得るでしょう。なぜなら作者の私はそこで西洋から見た普遍的に古代的、人間的で、オリエンタルなものを表現しようとしたからです」と述べている。ここには、ホフマンスタールにとっての古代ギリシア観が凝縮されている。第 I 章第 2 節で「オリエンタリズム」および「オリエンタリズム」について、キリスト教の発生により、キリスト教徒によって「オリエンタリズム」が生成されたと考察したように、ホフマンスタールはここではっきりと自分にとってキリスト教以前の古代ギリシアは、西洋的ではなく、オリエンタルな世界なので、近代ヨーロッパが失ってしまった人間的で普遍的なものを表現すれば良いと述べているのである。

次に「したがって、もしあなたが劇の中で盛り上がる重要な瞬間に、あなたがたの悲劇で普段使われているような音楽（ドラやその類のもの）を挿入すれば、作者の真意に適うと思います。また死に行くエレクトラの踊りは、きっとどんなヨーロッパの女優よりも日本人女優の方が（日本人男優でも）上手に表現するでしょう。」という部分には、第 IV 章で考察したヨーロッパの人々を魅了した川上一座、貞奴の影響がはっきりと表れていると言えよう。ホフマンスタールは、ドゥーゼのような女優より貞奴の演技を高く評価していたからである。また「日本人男優でも」と書いているのは、はっきりとはしないが、松居がホフマンスタールに送った書簡の中に、本章第 2 節 5 で述べるような状況から公衆劇団の公演では女形の河合武雄がエレクトラを演じる旨を書いたと思われる。

このようにホフマンスタールは、はるか遠くの日本で自分の作品が上演されることに、単なる社交辞令ではなく、心底高い関心を持ち、松居からの書簡に懇切丁寧に答え、助言をしたのである。

2. 松居の書簡分析

さて松居のほうは、ホフマンスタールの高い期待をどのように受け止めていたのだろうか。彼は1913年8月のホフマンスタール宛書簡⁵⁸⁴の中で、次のように伝えている。

Tokyo, den August 1913.

Hochachtungsvoller Herr!

Meinen verbindlichsten Dank für Ihren liebenswürdigen Brief vom 29 Juni 1913! Mit dem Le. Du Verein Kyoto Gokuden freundlichst autorisiert haben Ihr wertiges Drama „Elektra“ in japanischer Sprache aufzuführen und diese Aufführung beliebig oft zu wiederholen. Ihre dramaturgischen Bemerkung in über die Probleme des Dramas „Elektra“ habe ich auch mit grossem Dank in Kenntnis genommen, und bin fast überzeugt dass schon der Stoff des Publikum unmittelbar ergreifen wird da uns diese dramatische Probleme, wie Sie in Ihrem Brief bemerktin, ziemlich zugänglich sind, zumal die unterirdische Szene der Totten gegenüber als eine der schönsten Tugenden unter den hierigen Buddhisten und Schintoisten seit alters auch geschätzt wird; auch wird das heroische Geschick der Heldin und auf das allgemeine Publikum gute Wirkung haben. Infolgedessen hoffen wir, dass unser Versuch nicht als ein blosses literarisches Experiment sein wird. Bezüglich der Menschlichen habe ich auch die Meinung, die Bühnenanstellung so einfach als möglich, in antiken Töne zu halten. Wir beabsichtigen bald die partitur allein Teilnehmern, die aus den ersten Schauspielern von Japan bestehen, zu verteilen und das Stück auf der Bühne hundertmal über zu lassen.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir eine philologische Frage an Sie zu richten, für deren freundliche Erklärung ich Ihnen höchst dankbar sein werde. Sie haben im Dialog der Elektra mit Klytämnestra Seite 28 (Folia 17-18) eine Metapher zur Schilderung der Klytämnestras unheimlicher Charaktereigenschaft benutzt, dass Klytämnestra wie das Meer der Elektra ein Leben, einen Vater und Geschicktes ausgehoben und hinabgeschlungen habe. Wenn ich nicht verstehle, so bedeutend dieses Meer so viel als das Koloss, das Ungeheuer, das mit dem Schicksal der armen Elektra spielt; aber ich kann nicht begreifen.

Ich erlaube mir die Freundschaft Ihnen Herrn Kagano-Hallechi, den Verfasser Ihres Dramen, ergebenst zu empfehlen, der in einigen Monaten bei Ihnen einen Besuch abzustatten gedenkt, um unter Ihrer Leitung meine Übersetzung Ihres geschätzten Drama „Elektra“ zu revidieren, wenn Sie es ihm erlauben wollen; hierüber werde ich Ihnen noch einmal schreiben wenn er die Reise von Japan anstreben wird.

Zum Schluss spreche ich Ihnen meinen aufrichtigsten Dank für Ihr freundliches Entgegenkommen, das mir meine Unternehmung vielfach erleichtert hat noch einmal an.

Ihr ergebener
J. M. Maternij

松居のホフマンスタール宛書簡

1913年8月 フランクフルトFDH所蔵

⁵⁸⁴ この書簡は、フランクフルトゲーテハウス内 Freies Deutsches Hochstift のホフマンスタール資料室に保管されている。なおこの書簡の原文と翻訳および解説は、以下参照。関根裕子:「松居松葉による『エレクトラ』の日本公演」[『Rhodus』第20号 井上修一先生退官記念号 筑波ドイツ文学会 2004年]11-28頁。

Tokyo, den August 1913.^(sic)

Hochwohlgeborner Herr !

Meinen verbindlichsten Dank für Ihren liebenswürdigen Brief vom 29. Juni 1913 ! Mit dem Sie den Verein Koshū-Gekidan freundlichst autorisiert haben Ihr wertees Drama „Elektra“ in japanischer Sprache aufzuführen und diese Aufführung beliebig oft zu wiederholen. Ihre dramaturgischen Bemerkungen über die Probleme des Dramas „Elektra“ habe ich auch mit grossem Dank in Kenntnis genommen, und bin fest überzeugt, dass schon der Stoff das Publikum unmittelbar ergreifen wird, da uns diese dramatischen Probleme, wie Sie in Ihrem Brief bemerkten, ziemlich zugänglich sind, zumal die unbedingte Treue den Todten gegenüber als eine der schönsten Tugenden unter den hiesigen Buddhisten und Schintoisten seit Alters noch geschätzt wird; auch das heroische Geschick der Heldin wird auf das allgemeine Publikum gute Wirkung haben. Infolgedessen hoffen wir, dass unser Versuch mehr als ein blosses literalisches Experiment sein wird. Bezüglich des Scenischen habe ich auch die Meinung, die Bühnenausstattung so einfach als möglich, im antiken Tone zu halten: Wir beabsichtigen bald die Partitur allen Teilnehmern, die aus den ersten Schauspielern von Japan bestehen, zu verteilen und das Stück auf der Schulbühne hundertmal üben zu lassen.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir eine philologische⁵⁸⁵ Frage an Sie zu richten, für deren freundlichste Erklärung ich Ihnen höchst dankbar sein werde. Sie haben im Dialog der Elektra mit Klytämnestra Seite 28 Zeile 15–18 eine Metapher zur Schilderung Klytämnestras ungeheurer Charaktereigenheit benutzt, dass Klytämnestra wie das Meer der Elektra ein Leben, einen Vater und Geschwister ausgespien und hinabgeschlungen habe. Wenn ich nicht mißverstehe, so bedeutet dieses Meer so viel als der Koloss, das Ungeheuer, das mit dem Schicksal der armen Elektra spielt; aber ich kann nicht begreifen.

Ich erlaube mir die Freiheit Ihnen Herrn Kayano-Hataichi, den Verehrer Ihrer Dramen, ergebenst zu empfehlen, der in einigen Monaten bei Ihnen einen Besuch abzustatten gedenkt, um unter Ihrer Leitung meine Übersetzung Ihres geschätzten Dramas „Elektra“ zu revidieren, wann Sie es ihm erlauben wollen; hierüber werde ich Ihnen noch einmal schreiben wenn er die Reise von Japan austreten wird. (・・・)

⁵⁸⁵ 松居の手紙原文では philogisch となっている。

Zum Schluss spreche ich Ihnen meinen aufrichtigsten Dank für Ihr freundliches Entgegenkommen, das mir meine Unternehmung vielfach erleichtert hat noch einmal aus.

Ihr ergebener
S.M. Matsui⁵⁸⁶

*段落は著者による。

【訳】

1913年8月 東京にて

謹啓

1913年6月29日付けのお手紙ありがとうございました。御作『エレクトラ』の公衆劇団による日本語上演を許可していただいたばかりか、再演の自由までお認めいただき心より御礼申し上げます。また戯曲『エレクトラ』の演出に当たっては注意すべき点をご指摘いただきまして、まことにありがとうございます。題材は必ずや観客の心をじかに掴むであろうと思います。仰る通り、このドラマのテーマは私たち日本人にとって身近なものです。なかでも死者に対する絶対の忠誠は、日本の仏教徒と神道信者には昔から最高の美德として尊重されてきたものです。ヒロインの高潔な運命も一般の観客に訴えるでしょう。私たちの上演は、単なる文学的実験を超えたものです。舞台に関しましては、私も装置はできる限り単純にして、古代の雰囲気醸し出すつもりです。近々それぞれの役を、日本の第一線で活躍する俳優たちに割り振り、100回以上の稽古をつける予定です。

この機会に内容の質問をさせていただきます。お答えいただければたいへんありがたく存じます。先生は28頁15~18行のエレクトラとクリテムネストラとの対話で、クリテムネストラのたいへん特異な性格描写に隠喩をお使いになりました。クリテムネストラが海のように、エレクトラに命と父親と兄弟を吐き出し、また飲み込んでしまうところです。私がまちがって理解していなければ、この海は哀れなエレクトラの運命を翻弄する巨人像、怪物と同じような意味で使われているのでしょうか。私にはここがよくわからないのです。

失礼とは存じますが先生の戯曲の賛美者である萱野二十一氏を、ご紹介させていただきます。先生のお許しが願えれば、氏は数ヵ月後に先生を訪問し、ご指導のもとで御作『エレクトラ』の拙訳を改訳したいと望んでいます。この点につきましては、氏が日本を出発するときに、改めてご連絡させていただきます。(…)

⁵⁸⁶ ミドルネームのMは、松居の本名「真玄（まさはる）」のイニシャルと思われる。

最後になりましたが先生のご厚意にいま一度心からの感謝を申し上げたいと思います。おかげさまで私の仕事は何倍も楽になりました。

手紙の前半で松居は、序論で紹介したホフマンスタールからの返信にあった助言をそっくり受けて、鸚鵡返しのように答えている。松居は第 I 章から第 IV 章にかけて考察したようなホフマンスタールのこの公演への高い関心の背後にあった彼のオリент観、ならびに日本像を、どの程度感じ取っていたのだろうか。

本書簡の中間部で松居は、「海」の象徴するものがクリテムネストラの「特異な性格」、ならびにエレクトラの運命を翻弄する巨人像や怪物と同意味なのかと尋ねている。すべてを呑み込んで吐き出す海は、第 II 章第 1 節で述べたように、母の象徴である。これとすべてを破壊する巨人像や怪物が同じ意味かと尋ねる質問は幼稚だと言わざるを得ないだろう。当時まだバッハオーフェンは日本に紹介されていなかったのも、松居は「マグナマター（太母）Magna Mater」や『母権制』を知らなかったのもであろう。このような質問をするのも無理もない。

書簡の最終部分で松居がホフマンスタールに紹介している萱野二十一とは、前節で述べたように白樺派の郡虎彦（1890-1924）である。雑誌『白樺』の異色作家として耽美派系の人々に評価されていた郡は、ホフマンスタールの初期作品の特徴である耽美な部分と、病的なまでに繊細な心理描写に関心を持ったのであろう。前節で触れたように、彼は『白樺』第 1 号（1910 年 4 月刊）所収の「エレクトラ梗概」や、それに続く第 2 号（1910 年 5 月刊）の「歌劇としてのエレクトラ」では、たいへん詳細な作品解説を行っている。

松居は、ホフマンスタールの作品を敬愛する若き作家が原作者の教えを乞いながら『エレクトラ』翻訳を改訳することを夢見ていたのであろう。松居はこの第 2 信で約束した通り、萱野が 1913 年 8 月 16 日に神戸からヨーロッパに出発した直後の 8 月 25 日に、ホフマンスタールに第 3 信を送っている。そこでは、萱野のこれまでの活動をさらに詳しく紹介し、ホフマンスタールの指導の下で『エレクトラ』の完全な日本語訳を作り上げるには、ホフマンスタールと同様に早熟な詩人でもある萱野が一番ふさわしいと述べている。萱野は 1920 年 10 月に帰国するまでミュンヘン、ロンドン等を拠点にして執筆活動を行った。

ただ萱野がホフマンスタールを訪問したという記録は見つかっていない。1914 年第一次世界大戦勃発前まで、萱野はミュンヘンとベルリンに滞在していたが、以後は戦争の難を避けて大戦中はロンドンに滞在していたので、ホフマンスタールの指導を仰ぐ機会を失ってしまったのだろう。

次に松居の第 3 信の内容の要点を述べる。ドイツ語で書かれホフマンスタールに宛てたはずの第 3 信は所在不明である。はたして本当に松居が誰かに独訳してもらった書簡をホフマンスタールに送ったかどうかはわからないが、松居が日本語文を翻訳書『エレクトラ』に

掲載しているため⁵⁸⁷、内容を知ることができる。松居はこの第3信で自らの経歴をこまごまと書き、いかに自分が苦勞してここまで来たかをホフマンスタールに綿々と伝えている。また松居はドイツ語があまりできないので、『エレクトラ』翻訳にあたっては、アーサー・シモンズ (Arthur, William Symons, 1865-1945) の英訳から訳したこと、これまでのドイツ語の手紙も彼のドイツ語の教師に翻訳してもらったことなども伝えている。

また興味深いことに、松居は1907年に二代目市川左団次とヨーロッパ演劇視察旅行に出かけた際、ウィーンでシュニツラーを訪問したにもかかわらず、ホフマンスタールを訪問しなかったことを後悔していると書いている。松居のこの訪問は以下のシュニツラーの日記で確認することができる⁵⁸⁸。

シュニツラーの日記 (1907年4月2日)

2/4 (---) Nm. zwei Japaner bei mir, von Granville-Barker empfohlen: Dramatist S. N. ^(ママ) Matsui und Schauspieler Schikame⁵⁸⁹ Sadanji. Engl. Conversation. Nur 3 Tage in Wien; die erste deutsche Stadt (außer München). Erkundigung nach Theaterumständen Oesterreich – Deutschland. ⁵⁹⁰

4月2日午後・・・2人の日本人がグランヴィル・バーカーの紹介で訪問してきた。S. N. 松居と俳優市川左団次だ。英語で会話。ウィーンには3日のみ滞在。ミュンヘン以外には初めてのドイツの都市。オーストリアとドイツの演劇界の現状調査。

以上松居が『エレクトラ』公演前にホフマンスタールに送った手紙は、どれも熱意に溢れていて、多少冗長でもあるが、尊敬するホフマンスタールから返信がもらえたことをたいそう嬉しく光栄に思っていたことがわかる。当時の日本の文学界や演劇界の状況を思えば当然のことであろう。その嬉しさに松居の自慢したがる性格が重なり、訳書『エレクトラ』や舞台関係の雑誌でホフマンスタールと交した私信を公開せずにはいられなかったのだろう。

3. 松居の『エレクトラ』理解

前項2で述べたように、松居の第2信ではホフマンスタールの助言を鸚鵡返しして、原作者に遜ってできるかぎり良い上演になるように誓っている。作品理解についていえば「死者に対する絶対の忠誠は、日本の仏教徒と神道信者には」わかりやすいと言っているものの、クリテムネストラとエレクトラとの複雑な母子関係については理解が及んでいないに見える。しかし松居は、ウィーン世紀末文学の特徴である神経過敏については把握していたようである。その特徴をもって、ギリシア悲劇を翻案しようとしたホフマンスタールの意図も

⁵⁸⁷ ホフマンスタール (松居松葉訳) : 『エレクトラ』、鈴木書店 1913年。

⁵⁸⁸ Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1903-1908, (Hg.v. Werner Welzig), Wien 1990, S.265.

⁵⁸⁹ Schikame というのは、シュニツラーがおそらく左団次による署名したローマ字 Ichikawa (市川) の綴りを読み間違えたのだと思われる。

⁵⁹⁰ Schnitzler: a.a.O.

理解しようとしていたはずである。そこでここでは、松居が『エレクトラ』をどのように理解し、日本公演に臨んでいたかを考察する。

松居は、著書『続劇団今昔』の中の「『エレクトラ』上演覚書」の「神経衰弱の維也納詩人」⁵⁹¹という項で、ホフマンスタールの『エレクトラ』について自己の作品解釈を述べている。

その中で、『エレクトラ』を公衆劇団の公演演目に選んだ理由を次のように述べている。

私が公衆劇団の第一回公演に、此詩人の『エレクトラ』を上場したのは他の欧米諸国の劇団に於ける野次馬運動から遠く離れて居る、此維也納詩人の高踏的態度が羨ましかったからだ。『東京毎日』の浩々歌客先生⁵⁹²は、近代劇とか名乗りながら三千年前の昔譚を持出したと嘲って居られたが、私は此戯曲に向かつて近代劇などといふ因習的な部類分けをしたくない、全独逸を震撼した自由劇場騒ぎや、イプセン運動にさへ、其若い血の一滴を燃されずに、静に北から吹いて来たラインランドの風を背に向けて、伊太利の穏やかに澄み切った遠くの空をはるかに眺めて居た此の青年詩人をば、二十余年おくれて起った日本の新劇運動の御祭騒ぎの中へ樽御輿としてかつぎ入れるには忍びない。わがホフマンスタール先生は、日本の小賢先生方からかつぎ上げられるには、余りにユニツクな地歩を占めて居る。⁵⁹³

松居は、ホフマンスタールの「高踏的な態度が羨ましかったからだ」と書いている。引用した文章の直前にも彼は、「ベルリンの詩人とウィーンの詩人には全く共通点はない」⁵⁹⁴と言いつている。松居は、ホフマンスタールが抒情詩や叙情的戯曲を書いていた初期のイメージを語っているようである。また「二十余年おかれて起った日本の新劇運動」と書いている。これはヨーロッパの自由劇場運動を意識しての表現だと思われるが、明治以来西洋の演劇を移入した日本の演劇界とドイツの演劇界をたった 20 年の差と見て比較すること自体に、無理があるだろう。

松居は、初期のホフマンスタールについての情報しか持ち合わせていなかったわけではない。この先の段落で、ホフマンスタールの近況を「十歳で神童と唄われた彼は四十歳で普通の人に墮せんとするといふ京童のしりう言を聞かぬでも無いが、私の観察ではゲーテ、ハウプトマン及びシルレルと共に、独逸語の四大詩人として、近いころ独逸の或地方の劇場のプロシエニウムの上に其名を彫刻されたのにも、然るべき理由がないと考へるわけには行かないと思ふ」⁵⁹⁵として、ホフマンスタールの最近の噂とゲーテと並んで格付けにされる位置にあると述べている。

⁵⁹¹ 松居松翁（松葉）：『続劇団今昔』上掲書、145-189 頁。

⁵⁹² 詩人、北欧文学者、文芸評論家の角田浩々歌客（1868-1916）のこと。本名角田勤一郎。

⁵⁹³ 松居松葉：上掲書、146 頁。

⁵⁹⁴ 松居松葉：上掲書、同頁。

⁵⁹⁵ 松居松葉：上掲書、同頁。

次に松居は『エレクトラ』解釈に入るが、その前に現在自分が一生のうちで一番多忙な時期にあり、十分ホフマンスタールについて勉強する時間がないと言い訳をした後、ホフマンスタールについての知識がもともとない上、『エレクトラ』についての知識もきわめてわずかしか持ち合わせていないので、十分語れない⁵⁹⁶と釈明している。しかし松居らしいのは、そう言いながらも次のように豪語していることである。

別項に載せたる作者が私に贈られた手紙によつて、作者の作に対する考へは分かつて居る。が、其翻訳者なり、舞台上のプロヂューサーなりとしては、あの解釈だけでは十分ではない。私はまづ翻訳者として、此詩人の^(ママ)アテツク、ドラマに対する位置をば研究する必要を認める。⁵⁹⁷

幾分はつたりのきいた言い回しにも感じられるが、松居がギリシア悲劇に対するホフマンスタールの考えを研究する必要性を述べていることには驚かされる。

次に松居は、^(ママ)エスキラス（アイスキュロスのことと思われる）、ソフォクレス、ユーリピデスのそれぞれの『エレクトラ』とホフマンスタールの『エレクトラ』を比較し、ホフマンスタールがそれぞれのギリシア詩人から少しずつ表現を借用している⁵⁹⁸ことを述べている。とくにホフマンスタール自身が「ソフォクレスからの自由な翻案」と但し書きを付けているのを受けて、ソフォクレスの『エレクトラ』は細かく読んだようである。その上で、松居は「維也納の詩劇は何の必要があつて、ソフォクレスの^{モダニゼーション}新代化などと看板を上げたものか、私には不思議でならない。」⁵⁹⁹と疑問を投げかけている。この文面からは、松居がギリシア悲劇の中でソフォクレスの位置、ならびにホフマンスタールが松居宛ての書簡で「古代的なものを求めれば、おのずと正鵠を得るでしょう。なぜなら作者の私はそこで西洋から見た普遍的に古代的、人間的で、オリエンタルなものを表現しようとしたからです。」⁶⁰⁰と助言した意味を深いところで理解していなかったことがわかる。つまり第1章第1節6で述べたが、ゲーテやヴィンケルマンが推進したような人道主義的ギリシア古典主義の作品を窮屈に感じていたホフマンスタールの目指したギリシア悲劇の現代的復興の真意がわかっていない。これは大正期の日本におけるギリシア劇の受容状況を考慮すればやむを得ない。松居がアイスキュロス、ソフォクレス、エウリピデスの『エレクトラ』を比較しようとしたことだけでも十分評価できるのではないだろうか。

松居はこのように一応ギリシア悲劇の『エレクトラ』とホフマンスタールのものを比較検討した上で、ホフマンスタールの『エレクトラ』が「アテツクドラマ」⁶⁰¹の踏襲ではなく、

⁵⁹⁶ 松居松葉：上掲書、147頁。

⁵⁹⁷ 松居松葉：上掲書、同頁。

⁵⁹⁸ 松居松葉：上掲書、148頁。

⁵⁹⁹ 松居松葉：上掲書、148頁。

⁶⁰⁰ 本論文の序論14頁参照。

⁶⁰¹ 「アテツクドラマ」とはアンティークドラマのことであろう。

「維也納の劇詩」であることを強調し、「維也納詩人の目を以て希臘の事件を見るのに過ぎない」⁶⁰²と述べている。

この「維也納詩人の目」とは何だろうか？松居は、「維也納詩人」の描き出す人物に共通する特徴として「神経衰弱」を挙げている。同じウィーンの神経衰弱性を描き出した作家として「病理学を修めたシュニツラー」⁶⁰³を持ち出し、その上で同じ傾向を持ってホフマンスタールが『ティチアンの死』や『痴人と死と』を書いたとしている。この辺の記述は的を得ているといえよう。さらに「京都の人々と維也納の人々は神経衰弱的だという共通点がある」と述べ⁶⁰⁴、ベルリンがブルジョワ的なのに対して維也納は貴族的だと述べているあたりは興味深い。さらに松居は、自分も「西洋から帰った直後、神経衰弱に陥ったので、神経衰弱の人の気持ちがよくわかる」⁶⁰⁵とも述べている。

松居は、ホフマンスタールの『エレクトラ』をアンティークドラマの流れを組むギリシア劇ではなく、むしろヘレニズム期のドラマの流れにあるものだとしていることは、第I章～第IV章で考察したことから多少ずれているとはいえ、大筋では合っていると言える。さらに、松居はホフマンスタールはヘレニック・ドラマからも離れて、「神経衰弱的眼光をもって、エレクトラを見て」⁶⁰⁶いると解釈している。このあたりは、前ヘレニズム期のギリシアをウィーンで現代的に復興しようとしたホフマンスタールの意図をつかんでいると言えよう。

ただし大正の松居は、この「ヘレニック」なる概念が、ホフマンスタールの場合日本までも含む広大な「オリエント」像につながっているということ知る由もない。

松居の『エレクトラ』上演に賭ける気持ちが真剣なものであったことは、この『覚書』の情熱的な文体からも伝わってくる。また『エレクトラ』解釈は、「神経衰弱」的でヘレニズム的と判断している箇所などの的を得たものである。しかしホフマンスタールの手紙を十分理解できずに、ホフマンスタールに幼稚な質問をしたことなど、軽率なところもある。また松居は、「営利上、演出の技術的な理由からローシーに振り付けを頼んでしまい、維也納風の情緒を求められなくなってしまって、今回は当初の目的を達成できないが、いつかきっと再公演したい」との主旨を述べている⁶⁰⁷。この辺にも自分自身の能力や環境が追いつかないことを十分承知した上で奮闘していた現場の演劇人、松居の人間性が伝わってくる。

このように松居は、ホフマンスタールの『エレクトラ』について、深い解釈こそできなかったものの、ウィーン世紀転換期の特徴である神経過敏性を本質的に感じ取っていたと考えられる。ただし後述するが、演出や振り付け能力などの実践的な技術が追いつかず、ロー

⁶⁰² 松居松葉：上掲書、149頁。

⁶⁰³ 松居松葉：上掲書、150頁。

⁶⁰⁴ 松居松葉：上掲書、同頁。

⁶⁰⁵ 松居松葉：上掲書、151頁。

⁶⁰⁶ 松居松葉：上掲書、152頁。

⁶⁰⁷ 松居松葉：上掲書、156頁。

シーに頼ってしまったことで、「女形」にバレエの動きを振り付けするという奇妙な事態が生じてしまったのである。

4. 公演に向けての稽古

公演に向けての稽古は、主役エレクトラを演じた女形河合の手記によると、7月から60日間、朝の6時から夜の6時まで行われた⁶⁰⁸。演技指導は、松居の通訳でローシーが行った。



河合は練習の模様を、ローシーが「太い棒をもつて床を叩き、鞭を振って団員に懇切丁寧なる稽古をして下さった」⁶⁰⁹と伝えている。(練習風景については図版5参照)。河合はまた「ローシー氏の指導法とエレクトラの性根」という文⁶¹⁰で、ローシーからクラシック・バレエの基礎に基づく身体表現法を学んだことを伝えている。例えば歩き方の練習の際、女形の河合が内股で歩いてしまうと、「その歩き方は何

図版5 ローシーの練習

だ、人間の歩き方ではない。人間の歩き方は身体の何処の部分をも、決して曲げる事もなく、整然たる形を以て、最も活発に歩くべきである」⁶¹¹と注意されたという。歩き方に続いて、指や腕の使い方、眼差しを中心とした顔の表情の出し方の練習がなされた。それらはすべて従来の日本の表現法とは全く反対だったと河合は伝えている。ローシーの教えとして、河合はさらに『エレクトラ』の稽古で一挙一動を教えられても、本番では全部忘れて、役の精神から自然と出た挙動を行うように指導されたとも伝えている。

ローシーは、芝居の稽古の前に「体操のように、俳優としての一挙一動にある定まった約束、動作の稽古をするよう」指導した。ローシーによる「動作の稽古」は、河合武雄の記録「公衆劇団劇」に詳しい。

一同は二列乃至一列になつて、場内を縦横に歩かせます。然るに二十人近い同人とは申せ、また俳優とは名は付きこそいたせ、一人として、かういふ格式に依つて整然として歩き方をいたしたものはありませんので、それはもう他愛のない事は、お羞しい位

⁶⁰⁸ 河合武雄：『女形』双雅房 1937年、274頁。

⁶⁰⁹ 河合武雄：上掲書、同頁。図版5参照

⁶¹⁰ 河合武雄：「公衆劇団劇（ローシー氏の指導法とエレクトラの性根）」、[『新小説』第18年第10巻 春陽堂 1913年]、19頁以下。

⁶¹¹ 河合武雄：上掲書、同頁。

でございます。就^{なかんづく}中私は、御案内の通り、是まで女方をいたしてあつたので、女方としての約束といたしましては、足を内輪にして歩く事。腰を据えて、内股を左右とも接近^{くっつく}けて居なければ、女にならぬといふ所から、また自然の節^{せつ}を偷^{ぬす}む為にも、膝が曲るといふやうになります。是は永年の経験で、膝を曲げて内輪で歩くのは、少しも苦痛でないまでになつて居りますんで、右のローシー氏の前で、同人と列になつて歩くのにも、つひ是が出ます。ローシー氏は一目之を見られまして『ジャ、ラ、ナドンナ』と罵って、その歩き方は何だ、人間の歩き方ではない。人間の歩き方は身体の何処の部分をも、決して曲げる事もなく、整然たる形を以て、最も活発に歩くべきである。もう一度歩け、もう一度歩け、歩きに歩いて、不自然な人間の遣方を全部打破せよと言はれました。ローシー先生のお言葉は、最も厳密であつたので、その命令に服従して、所謂不自然なる歩き方の矯正を試みますのに、中々容易な事では、ローシー先生のご機嫌に叶ひません。(…)歩き方に続いては、同人皆、指名指^{ひとさしゆび}を以て、腕を真直に、正面を指す方法なのです。身体は勿論真直に、その指までの腕は直線に、身体とは直角に遣らなければならぬので、この時身体^{まがり}の曲り、腰の据え方脚部^{あし}の曲がり塩梅などを直されなかつたのは、一人としてありません。(…)この仕方^{おおせ}で以て、拳の握り方、一歩前に、足を出して、意気組む形、受ける形、腕を組む形など、凡てローシー先生の指導法に基づいて、個々別々に教へられましたのでございます。而してローシー先生の御節といたしまして、例えば前の人を打たうと思ひます。うんと意気組んで、拳を握って振り上げる右の腕には、精神をも血をも、一つに集めて、その生きて居る腕を中心にして、他には心も何もなくて可いとの仰^{おおせ}です。その振り上げた拳、腕に力が入って居ても、左の腕の方は、ぶらりとして居なければいけない。この左の腕に力が入るやうでは、その前の人を打つといふ精神は一切出やう筈はないとの御説でございます。

なほローシー先生の表情に就いての御説は、丁度日本従来^{おおせ}の俳優の遣り方とは全く反対で、俳優は眼である。眼こそ活きたものである。表情はこの「眼」に依って現すべきである。表情を出すのに、動^{やや}もすると頬から下、口を曲げたり、齒を食ひしばつたり、いろいろな段^{きた}ない真似をしたのが常であるが、あれは真正の表情法の採らざる所だと仰せです。それゆえ眉から鼻の上までに、芝居はしなくてはならないとお教へになるので、この眼づかひの遣り方も一応はお教へに預かつたのでございます。要するにローシー先生の指導法は、精神的なのです。612

女形の河合の苦勞が手に取るように伝わってくる文章であるが、ここからは重要なことが読み取れる。一つは、ローシーによる公衆劇団の指導は、ヨーロッパ演劇の技法を異質な東洋の集団に教えこむことであり、河合が歌舞伎俳優だという点を完全に無視してヨーロッパの身体表現を叩き込もうとしていることである。一方、河合ら公衆劇団側は、これまでの歌舞伎のキャリアを一切捨てて、ヨーロッパの演技法をゼロから受け入れようとしている。

612 河合武雄：上掲書、同頁。

河合が気づいているように、歩き方一つにしても、それは正反対のものである。例えば日本舞踊では、基本的に内股で膝を曲げて歩く。それに対してローシーの指導は、クラシックバレエの基本に基づき、股関節から外側に開き（アンデオール *endehors*）、膝もできるかぎり曲げない。この点一つだけでも河合にとって今まで習得してきたものと正反対で戸惑ったであろう。

また顔の表情について、眼だけで物を表現するというヨーロッパの表現法に対して、顔全体で表現する歌舞伎の技法を身につけていた河合は、「精神的」だと評している。つまり、第IV章第1節で述べたようにホフマンスタールが日本人の釣り人を「全身で獲物を狙う」と表現したような「全体的表現」の正反対のものが強要されているのである。

したがってホフマンスタールがエレクトラに求めたオリエンタ的な全体的表現は、ローシーが公衆劇団の指導にあたったことで、目立たなくなってしまったのである。これが先の引用文から読み取れるもう一つの重要な点である。歌舞伎の身振りが身体に沁み込んだ俳優たちに、俄仕立てで身につけたクラシックのバレエ技術を用いた表現法が100パーセント身についたとは考えにくい。結果的には西洋のバレエと日本舞踊の身体表現が中途半端に混合されたものになっていたと推測される。

一方松居はローシーに対して、常に好意的な高い評価をしている。松居はホフマンスタールに対しても、「舞台に関しましては、私も装置はできるかぎり単純にして、古代の雰囲気醸し出す」つもりだと書いている。しかし松居は、ホフマンスタールの真意をどこまで理解しているかわからないローシーに指導を依頼した。ローシーはホフマンスタールの意図した「古代」をわかっていたのだろうか。イタリア・バレエのチェケッティ派の教えを受けたローシーは、クラシック・バレエの表現法を基本として教えたと思われる。ローシーの来日以前の活動拠点が、イタリアとロンドンであったことから考えて、ダンカンやニジンスキー、バレエ・リュスなど、ベルリンやパリで活躍したモダン・バレエの新しい潮流の影響を受けていたとは考えにくい。もしローシーがニジンスキーの『牧神の午後』（1912）などの「古代ギリシア」の壺絵をヒントにしたモダン・バレエ的な動きを知っていたなら、河合に向かって、「人間の歩き方は身体の何処の部分をも、決して曲げる事もなく、整然たる形を以て、最も活発に歩くべきである」「不自然な人間の遣方を全部打破せよ」などというような指導を施さなかったであろう。

松居は自分ひとりで西洋劇を演出するのは、不安だったのであろう。ヨーロッパから来たローシーに任せれば、少なくともある程度の形にはなるだろうと思ったのかもしれない。また松居とローシーの間では、言葉の問題もあって、意志疎通があまりうまく行っていなかったのではないかと考えられる。日本語のできないローシーはおそらく松居が『エレクトラ』翻訳の際使用したアーサー・シモンズの英訳の『エレクトラ』を借りて読んだのだろう。もちろん松居にしても、ヨーロッパのモダン・バレエの状況についてどれほどの程度の知識を持っていたかは不明である。日本でこの時期、どの程度モダン・ダンスの潮流についての情報が入っていたかは、以下の坪内逍遙の「外国の舞踊劇と将来の振事」というタイトルの座談（1910年5月）の記録が一つのヒントとなる。

舞踊に関する話？別段思ひ附いたことも無いよ。近頃は踊や芝居を見ても根っから興を覚えないからね。さうさ、その興を覚えないといふ理由か？成る程、それを話して見てもよい。併し其前に此外国の演劇雑誌の挿絵を見たまへ、これが一時評判になりかかったミス・フラーの新趣向の舞踊で、自称して希臘式といふのだ。此女と同時にミス・ダンカンのミス・デニスだのといふ女が何れも同じやうな形式の舞踊を工夫し、最初亜米利加で旗を揚げ、それから慥かヨーロッパへも渡った筈だ。ダンカンの如きは現に今年初めにボストンで興行したと、彼方に居る者からの手紙に見えた。是等は普通に言ふ西洋の舞台踊とは異ふもので、其名の示す如く二千年の昔盛んに希臘に行はれた一種のシンボリック・ダンス（象徴式舞踊）に擬したものである。尤も希臘の古い舞踊は纔かに画や彫刻風の物に伝はっている許りで、書物以外では誰れも其詳細を知っている者もなからうから、斯う名宣るのは大分怪しいものだ。故にダンカンらが初めて之れを唱へ出した時分には、或批評家は評して、寧ろ日本舞踊からインスピレーションを得来つたものだと言つたさうな。或ひは貞奴の「道成寺」なぞを見て思ひ附いたのでは無いかとも疑はれる理由が無いでもない。まだつい近年の成立で、勿論未製品の程度にあるものだが、其抱負は絵画や詩歌や音楽やの外に立って、寧ろ彼等を利用する位置に立って、一の独立芸術たらしめることを望むものであるらしい。ある多少複雑なる感情もしくは或単純な奇異な事件を巧みな四肢五体の運動に由って表象的に表出せんとするのであるといふ。此点が日本の振事と多少相触れる所である。⁶¹³

坪内逍遙のこの文で興味深いのは、ダンカンらモダンダンスの先駆者たちが古代ギリシアの陶器や絵に描いてあったもの、さらに日本舞踊からもインスピレーションを受けて創作したという情報が伝わっていたことである。さらに貞奴の「道成寺」から彼らが影響を受けたのだらうと推測している点には、逍遙の勘の鋭さを感じる。第IV章第2節と第4節で述べたように、ホフマンスタールも貞奴の「道成寺」を見てエレクトラの「名前のない踊り」のインスピレーションを受けたと考えられるからである。

5. 女形の『エレクトラ』

河合の手記にあるような過酷な60日間の練習を経て『エレクトラ』は、地方興行でのリハーサルの後、東京の帝国劇場での初演を迎えた。

『エレクトラ』は1913年10月1日から20日まで、20日間にわたって帝国劇場で、他の3つの芝居と一緒に上演された。公演は午後5時から始まり、今では考えられないよう

⁶¹³ 坪内逍遙：「外国の舞踊劇と将来の振事」（明治43年5月座談）、『逍遙選集 第3巻』、第一書房1977年（復刻版）、708-713頁。

な長時間の4本立てで、『エレクトラ』の前に、ベーリングの『マクベスの稽古』、(大久保二八子作〈松居松葉のペンネーム〉)『茶をつくる家』、そして『エレクトラ』、最後に森鷗外の『女がた』が上演された。

この公衆劇団による『エレクトラ』公演の特徴として、第一に男優だけで演じられたことが挙げられる。(表2参照)(公演の様様については図版6、7、8参照)。

表2 公衆劇団『エレクトラ』の配役

クリテムネストラ	武村 新	侍女と碑女の一	上田史郎
エレクトラ	河合武雄	侍女と碑女の二	谷澤時之介
クリゾテミス	英 太郎	侍女と碑女の三	川村桂一
エジスタス	岡本五郎	侍女と碑女の四	中尾米次郎
オレステス	小織佳一郎	侍女と碑女の五	加藤桂二郎
オレステスの養父	久保田甲陽		

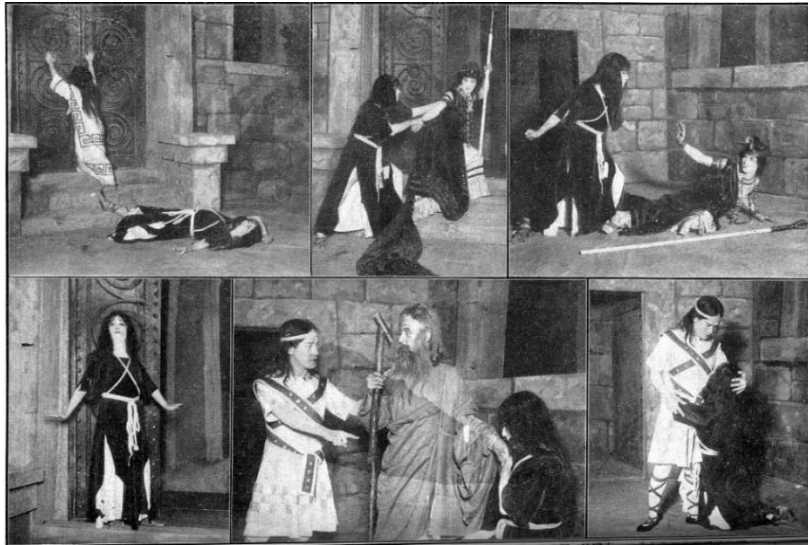


「演芸画報」大正2年第11号(早稲田大学演劇博物館蔵)

図版6 『演芸画報』1913(大正2)年第11号



図版7 『演芸画報』1913(大正2)年第11号



図版 8 『演芸画報』 1913 (大正 2) 年第 11 号

公衆劇団は、新派の俳優で結成された新劇の劇団であり、女優がいなかった。そのためエレクトラ、クリテムネストラ、クリゾテミスなど主要な女役はもちろん、婢女たちの役も全員、俳優によって演じられた。日本では江戸時代に、出雲の阿国など若干の女役者が存在したものの、風紀を乱すという理由から徳川幕府によって禁止され、その代りに女性役を演じる男性の役者「女形」が発達した。明治以降、新劇の発達により女優が必要とされたが、すぐに使える女優がいなかったのが問題となっていた。この時期は、1906年に川上貞奴による帝国女優養成所が設立され⁶¹⁴、1911年には松井須磨子がイプセンの『人形の家』の「ノラ」を演じ脚光を浴びた直後に当たる。『演芸画報』など演劇雑誌では、「女優か女形か」をめぐって特集が組まれる⁶¹⁵など、活発な議論がなされた。

このような状況の中、エレクトラを女形の河合に演じさせるにあたって、松居も悩んだようである。松居は『エレクトラ上演覚書』の中で、女形をエレクトラにした理由を3つ挙げている。第1に公衆劇団に女優がいなかったこと、第2に当時の女優の演技が水準に達していなかったこと、第3に「性のない女」としてエレクトラを描き出したかったからだと述

⁶¹⁴ 貞奴はすでに1900年のアメリカ公演の際、「差別された女性のための演劇協会」である「トウエルブスナイト十二夜倶楽部」の午餐会のゲストとして「日本に戻りましたら、アメリカの女優と同じような地位を日本の女優も保てますように努力したいと思います」と、女優の養成、地位の向上についての抱負を語っている。ダウンナー：『マダム貞奴』、183頁。

⁶¹⁵ 例えば『演芸画報』1914年第7号では「女形観」という特集を組み、小山内薫、松居松葉、長谷川時雨、楠山正雄、岡本綺堂、内藤鳴雪などが寄稿している。『大正演芸』1913年第3号では、「女形と女優」という特集も組まれている。同誌には高村光太郎も「芸術家としての女優」という論考を寄せている。また松居松葉は『続劇団今昔』（上掲書）中の「女優論」「女優のいろいろ」で女優についての考えを述べている。

べている。ただし松居は、激情のあまり河合が本来の男に戻ってしまわないかと心配していたとも書いている。⁶¹⁶

またこの『エレクトラ』の後に、森鷗外の『女がた』⁶¹⁷が上演されたことにも着目したい。鷗外の『女がた』は、女形の役者の男性性を利用した鷗外の戯曲である。金持ちの好色爺が温泉場で破廉恥な遊びをするのを宿でも黙認しているが、あるとき女形の俳優を女に仕立て好色爺を騙し、その展開を周りで見つめて笑うという軽喜劇である。粗筋からホフマンスタイルの台本に R.シュトラウスが作曲したオペラ『ばらの騎士』(1911)の第3幕で、好色なオックス男爵を女装したオクタヴィアン(女性歌手が男役を演ずる、いわゆるズボン役 Hosenrolle)が騙すのをみんなでおもしろがるシーンを連想させる。鷗外はこのオペラ『ばらの騎士』について1911年の「椋鳥通信」や『朝日新聞』の文芸欄で『薔薇の使』として言及している。その点からもこれまでも指摘されている⁶¹⁸ことだが、この『女がた』が『ばらの騎士』の影響を受けていることは、ほぼ間違いないだろう。

鷗外の『女がた』の上演については、「あまり上出来ではない」⁶¹⁹とか「河合が旅稼専門の女形役者に扮して笑はせたにとどまる」⁶²⁰という低い評価が多い。しかしながら女形か女優かをめぐっての議論が盛んに行われていた明治末期から大正初期にかけてのこの時期に、公衆劇団の公演で女形ばかりで演じられた『エレクトラ』の後に、女形が主題として扱われた鷗外の喜劇が上演されたことはまことに興味深い。前述のように、エレクトラを女優か女形に演じさせるかで悩んだ松居が、同じ講演の演目に『女形』を選んだということには、松居のユーモアセンスさえ感じる。

ホフマンスタイルが日本の歌舞伎における「女形」という慣習を知っていたかどうかははっきりしない。おそらくオペラにおけるズボン役のように、作品によって女性が男性役を演じるものの一種とっていたのであろう。しかし6月29日付のホフマンスタイルの松居宛ての書簡に「死に行くエレクトラの踊りは、きっとどんなヨーロッパの女優よりも日本人女優のほうが(日本人俳優でも) [eine japanische Darstellerin (oder sogar ein Darsteller)] 上手に表現するでしょう」とあるので、松居は第一信でホフマンスタイルに、女優ではなく男優がエレクトラを演じることを伝えていると推測される。日本人の身体表現に高い関心を持っていたホフマンスタイルは、歌舞伎において女役を演じる男優である「女形」がエレクトラ役を演じることを知って、さぞかし大きな興味を抱いたにちがいない。

⁶¹⁶ 松居松翁(松葉):「エレクトラ上演覚書」上掲書、156-160頁。

⁶¹⁷ 日記によると鷗外は、1913年5月5日に鷗外宅を訪れた松居から公衆劇団用の脚本を以てされ、7月1日に『女がた』を書き終え、2日に松居に渡している。『女がた』は同年10月1日発行の『三越』第三巻第10号に掲載された。

⁶¹⁸ 小堀桂一郎:『森鷗外一文業解題 翻訳篇』岩波書店 1982年、279頁参照。

⁶¹⁹ 生田長江:『マクベス』と『エレクトラ』、『演芸画報』、1913(大正2)年 第11号、66-77頁。

⁶²⁰ 秋庭太郎:『日本新劇史』下巻、理想社 1956年、332頁。

6. 河合武雄によるエレクトラの踊り

実際、河合はどのようにエレクトラの「名前のない踊り」を踊ったのであろうか？これに関する河合の手記は次のようになっている。

「何も云わずに踊れ、もう思ひおく事はない。唯、残っているのは黙って踊ることぢや」とエレクトラは云って、ふらふらと立ち上がり両手を高く上げ、足を踏みならしつつ^(ママ)狂喜雀躍舞台一つばいに乱舞して廻り、最後に踊り疲れて打倒れる。(…)私はもう興奮しきつて居た。心臓の破裂を覚悟して踊った。さうして失心したやうに打倒れていると、ローシー先生は私を抱き起こすやうに、背を軽く叩かれて、『河合さん、大変よろしい』と云って下すった。⁶²¹

この文面からは「踊り」の詳細はわからないが、「足を踏みならして」など、膝をまげるオリエンタルな踊りが表現されており、それがさうとう激しかったことだけは伝わってくる。「心臓の破裂を覚悟して」踊り、最後に「失心したやうに倒れ」たという記述からは、「踊り」は最後に向かって加速していったようである。ローシーもその激しい踊りに満足した。はたしてホフマンスタールの抱いたオリエンタルな踊りのイメージを河合の踊りがどこまで表現しようとしていたのかが気になる。第IV章第4節で考察したエレクトラの踊りのうち(3)で訳出した最後の踊りについてのト書きを、松居は次のように訳している。

エレクトラは自ら起上がり、入口の上より下る。かくてメナアドの如く頭を後にあげ、さてその膝を投上げ、その双腕をさし延す。そのさま一箇の奇怪なる舞踊なり。⁶²²

第IV章第4節では、この「名前のない踊り」という言葉の持つシンボリックな意味を言語危機後のホフマンスタールが全体的表現を求めた現れとして解釈した。次節で松居の翻訳の問題について述べるが、ドイツ語の得意でなかった松居はアーサー・シモンズ (Arthur William Symons, 1865 - 1945) の英訳から日本語に訳している。シモンズ訳の該当箇所を調べると“an incredible dance” (信じがたい踊り) となっており、シモンズがすでにホフマンスタールの原文を意識していることがわかる。松居がシモンズの“incredible”と前後のト書きにあるマイナスのように頭を反り返り、両手を指し出ししながら、膝を高く上げた様子を考慮して「奇怪な」と訳したのも無理はない。

松居訳で踊りのイメージを膨らませた河合は、エレクトラが「ふらふらと立ち上がり両手を高く上げ、足を踏みならしつつ^(ママ)狂喜雀躍舞台一つばいに乱舞して廻」った。これは歌舞伎役者の河合にとって自然な発想だったろう。ニジンスキーの『牧神の午後』やセント・デニ

⁶²¹ 河合武雄:『女形』、275頁。

⁶²² ホフマンスタール (松居松葉訳):『エレクトラ』、141頁。

スの『ラーダ』など、非西欧的な動きを賞賛したホフマンスタールにとっては、貞奴の日本舞踊も、感覚的に同種のものだったと考えられる。河合が「心臓の破裂を覚悟して」激しく「足を踏みなら」す歌舞伎の狂乱の舞のようなイメージで踊ったことは、結果的にはホフマンスタールの期待していたイメージと意外と近かったのではないかと思われる。後述するように、生田長江も河合の白熱した演技を絶賛しており、鷗外のホフマンスタール宛書簡でも「エレクトラを演じた女形の河合はなかでも全力投球で、難しい役柄の主演になり切ろうとしていました。また実際、それに成功していた部分もあります」とあるので、観客が圧倒されるような熱演であったことはまちがいない。

第3節 『エレクトラ』の反響

1. 『とりで』誌上での松居と村田実の論争、翻訳の問題

観客は『エレクトラ』公演をどのように受け止めたのだろうか？

公演後の反響について述べる前に、この『エレクトラ』公演、とりわけ舞台美術をめぐって、公演前激しい論争があったことに触れておきたい。これはある意味では、松居自身に責任があると言えよう。松居は、自分たちの公演が注目されるように、意図的に論争を起こさせた節がある。行動的で直情型、ずけずけと物を言って敵を作りやすい性格の松居は、ホフマンスタールと自分との往復書簡を翻訳書に掲載した。原作者との手紙のやり取りを公開するという自慢めいた行動は、多くの演劇関係者や文学関係者を刺激したようである。

とりわけ芝居の関係者を刺激したのは、松居が『エレクトラ』の二つの先行訳に対して雑誌上であら探しをしたことである。先行訳については、ホフマンスタールに宛てた松居の第3信の中でも、すでに2人の若手がエレクトラを翻訳しているが、どちらの翻訳も出来が芳しくなく、使いものにならないので、自ら翻訳することにしたと書かれている。

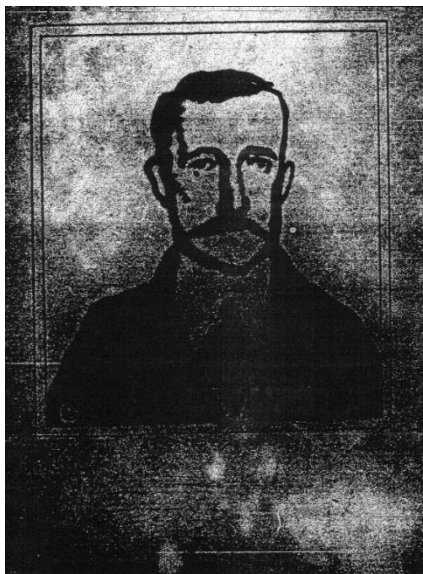
その一つは、私の日頃尊敬して居る、日本最大の劇場の作者主任をして居られる青年文学士の手になるものでございます。が、此人の翻訳は^(ママ)むねと上場を目的とせられたため、余りに御作を省略して居るといふことを発見致しました。而してもう一つの青年文士の手になる翻訳も、直ちに台本とするには、ちと躊躇しなければならない事情がありました。⁶²³

松居はこの手紙文を翻訳書上で公開したのだから、翻訳者名こそ書かれていないものの、翻訳した当の本人たちが怒るのも無理はない。松居はさらに雑誌『大正演芸』でも、先行する二つの訳の欠点を指摘している⁶²⁴。この先行翻訳が誰のものか、松居は具体的には名前を挙げていない。しかし一つは帝国劇場脚本主任、二宮行雄（生没年不詳）による「女ハムレ

⁶²³ ホフマンスタール（松居松葉訳）：『エレクトラ』、15頁。

⁶²⁴ 松居松葉：「エレクトラについて」【『大正演芸』1913年】、14頁以下。

ット」と題された抄訳⁶²⁵で、もう一つは後に映画監督として名を成した村田実(1894-1937)が自ら主宰する『とりで』⁶²⁶という舞台芸術雑誌に「満寿治」というペンネームで発表したものだと考えて間違いないだろう。二宮と村田の二人は、松居にけなされたことで反撃に出る。とくに激しいのは村田主宰の『とりで』誌上で行われた「エレクトラ」論争である。



『とりで』は演出家、舞台装置家のゴルドン・クレীগ (Edward Gordon Craig, 1872 - 1966) に心酔していた村田実が、その舞台思想を紹介しながら日本の舞台美術をリードする意図で、1912年の9月から翌年13年11月までの一年2ヶ月の間発行された雑誌である。岸田劉生(1891-1929)も参加し、創刊号表紙⁶²⁷のイラストや第2号にホフマンスタールのイラスト(図版10)⁶²⁸を書いており、内容的にもたいへん高い水準の芸術雑誌だったと言われている。⁶²⁹この『とりで』の第2号付録(1913年1月)では、村田実が「満寿治」というペンネームを使い『エレクトラ』の訳を公表⁶³⁰、1913年4月発行の第3号では、橘満寿治こと村田実が松居に対して、二つの抗議文を発表している。

図版10『とりで』第2号、1913(大2)年1月。

村田は「松居先生に呈するの書」で、松居に指摘された「翻訳の至らなさ」に対して皮肉たっぷりな表現で言い訳をしながら抗議している。また同誌所収の別の記事「豚に真珠」で村田は、『大正演芸』第3号で松居に「ゴルドン・クレীগやマックス・ラインハルトの尻馬に乗る」⁶³¹と批判されたことに腹を立て、それに対して自分はクレীগの模倣をしているだけではないと反撃し、豚に真珠の価値がわからないように、松居のような低能な人間がヨーロッパでクレীগの舞台装置を見てきたとしても何の役にも立たないと書いている⁶³²。

ここで着目したいのは、松居が『大正演芸』誌上で「舞台装飾術はその国の言葉と関連が深いので、日本で外国劇を翻訳上演する場合には、日本語にふさわしい装飾をしなければならない」と主張していることである。

⁶²⁵ 二宮行雄:「女ハムレット(エレクトラ)」、[『新小説』春陽堂 1912年、第17年 第4巻]、79-110頁。

⁶²⁶ ホフマンスタール(満寿治《村田実》訳):「エレクトラ」、[『とりで』第2号付録、1913年]。

⁶²⁷ 村田実(編):演劇美術雑誌『とりで』第1号、1912年9月。

⁶²⁸ 村田実(編):『とりで』第2号、1913年1月。図版10参照。

⁶²⁹ 紅野敏郎:「解題」[マイクロフィッシュ版早稲田大学図書館編 精選近代文芸雑誌集 104『とりで』]、3-6頁。

⁶³⁰ 村田実(編):『とりで』第3号、1913年。

⁶³¹ 松居松葉:「エレクトラに就いて」、[『大正演芸』第3号、1913年3月]、15頁。

⁶³² 村田実(編):『とりで』第3号、1913年、109頁以下。

私はゴルドン・クレーグやマックス・ラインハルト等の尻馬に乗って、其模倣をする丈古い頭にはなりたくない。彼等の舞台装飾の力は欧州に居る間に余程研究して来た。彼等の舞台装飾術は彼等の国の言葉と相待つ所が余程多い。私が外国劇を翻訳して其背景を作ろうと言うには日本の国語に相応しい装飾をしなければならない。又即ち日本の言葉の抑揚高低、言葉の曲折変化、そう言う物に必適し、並に其演ずべき舞台の深さ見物席の大きさ、及びプロシニヤムの幅と高さとに適合したる装飾術を考えなければならぬ。⁶³³

村田はこれに対し、以下のように反論している。

「犬に聖物を興ふ勿れ、また豚の前に爾曹の真珠をふる勿れ恐らくは足にて之を踏み、ふりかへりて爾曹を噛みやぶらん」私は、決してマックス、ラインハルトを畏敬して居りません。何となれば私は、まだ彼自身の云っている所も知りませんし、又彼の舞台装置を写真等で見ますと、^(ママ)彼れは決して私の尊敬に値する人ではありませんから。然し私はゴルツン、クレーグを敬愛します。私が^(ママ)彼れの著作を読み、^(ママ)彼れのデザインを見て私自身で、えがいて居るゴルツン、クレーグを敬愛します。^(ママ)彼れの理想は私の理想と同じ道にあります。そして彼れは私よりもづつと先きの方を歩いて居ます。私はどうかして彼れが五歩進む間に八歩進んで彼れを追ひ越したいと思って居ます。私の彼れに対する考へは、それだけなのです。

尻馬にのると云ふ意味はどう云ふ意味かは、知りませんが貴下の云ふ「其模倣をするだけ…」と云ふように私がクレーグの模倣をして居るとお思ひになるならそれは誤解です。私は^(ママ)彼れを尊敬して居るまでです。(…)

貴下は「彼等の舞台装飾の力は欧州に居る間に余程研究して来た」と云ふ。然し実際に見て来たと云ふ事は、裁判所に立つ人殺しの証人ではあるまいし、芸術上の問題に於いては何の権位もありません。唯その人の人格によるのです、その人が演劇を解し芸術を知って居るか否かによつてその権位があるのです。豚に真珠の価値がわからないように、低能の人間がクレーグの舞台装置を見たからと云つても何の役にもたちません。また芸術と云ふものは、善い作品をよけい見たからと云つてその見た人が偉い芸術家であるとは申せません。芸術は創作にあるのです。偉大なるものを作ると云ふ事にあるのです。見ると云ふ事は、唯自分より先きを歩いて居る人の足跡を知ると云ふ事なのでそれによつて、自分の向上心を刺激して行くだけの事です。それから芸術は研究する程科学的^(ママ)のものではありません。⁶³⁴

⁶³³ 松居松葉：「エレクトラに就いて」上掲書、14頁。

⁶³⁴ 村田実（編）：『とりで』1913年、第3号、110-116頁。

村田実も松居と同様、激しい性格だったようだ。彼の反撃もかなり激しい。将来、映画監督になった村田らしい発言と思われるのは、最後の件で、あくまでも芸術の本質は創作であり、芸術は学問するものではないと述べているところである。この先で村田は、松居の率いる公衆劇団が女形ばかりの新派であることから、「明治維新の壮士芝居」と「日本人特有のチョコチョコした動作から成り立っている型で養われた」新派の芝居による「奇抜な」「エレクトラ」を楽しみにしていると皮肉たっぷりに述べている。

ホフマンスタールの戯曲の一役に扮した新派役者が現われる—その奇抜な日が思ひやられます。『思ひ出』の舞台監督をした人が世話役で、艶物語の丁山に扮して、みえをきつた人が主役に扮し、明治維新の壮士のするような形と、日本人特有のチョコチョコした動作から成ってる型に養はれて来た新派役者を使って、そして「月日は毎日毎日あなたと私の顔に其記念を彫り込んで行く」と云ふように、まわりつくどい非演劇的のセリフ。若い物やさしいクリソテミスが「乳首にくひ下らせ、そして我子の育つのを見て居るのじぢや」と云ふような奇抜な翻訳の修辞法—その翻訳者は、作者の主題を重んじないで「二十世紀」等とやつつけた程無責任な人、— エレクトラもことによると「女仇討」とでも云ひそ—ともかかう奇抜なその日を待っています。⁶³⁵

自分の翻訳をけなされた村田は、松居の翻訳を非演劇的だと批判している。松居自身がホフマンスタール宛の第 3 信で告白したように、ドイツ語ができなかった松居はアーサー・シモンズによる英訳『エレクトラ』から翻訳している。本節第 3 項で述べるように小宮豊隆は、ドイツ語原文と照合しながら松居の訳文をチェックし、シモンズが誤訳したところをそのまま誤訳している点を指摘している。

次に文体はどうだろうか。

ここで松居訳と、松居にけなされて反撃している村田訳を比較してみよう。たとえばエレクトラ登場のシーンを検討する。これは第 II 章第 1 節ですでに引用した箇所であるが、原文、松居訳、村田訳は以下のとおりである。(以下、下線は著者による。)

Elektra: Allein! Weh, ganz allein. Der Vater fort, hinabgeschucht in seine kalten Klüfte.

(gegen den Boden)

Wo bist du, Vater? ^{s i c} h ast du nicht die Kraft, dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?

Es ist die Stunde, unsre Stunde ist's!

Die Stunde, wo sie dich geschlachtet haben,
dein Weib und der mit ihr in einem Bette,

⁶³⁵ 村田実 (編) : 『とりで』、上掲書、同頁。

in deinem königlichen Bette schläft.
Sie schlugen dich im Bade tot, dein Blut
rann über deine Augen, und das Bad
dampfte von deinem Blut, dann nahm er dich,
der Feige, bei den Schultern, zerrte dich
hinaus aus dem Gemach, den Kopf voraus,
die Beine schleifend hinterher: dein Auge,
das starre, offne, sah herein ins Haus.
So kommst du wieder, setzest Fuß vor Fuß
und stehst auf einmal da, die beiden Augen
weit offen, und ein königlicher Reif
von Purpur ist um deine Stirn der speist sich
aus deines Hauptes offner Wunde. Vater!
Ich will dich sehen---⁶³⁶

松居訳

エレクトラ:

ただ一人! かなしいはただ一人の身ぢや! 父上は彼世^{あのよ}へ行つてしまふた、冷たい墓穴につき落とされて。

(地面を見つめて)

あなたは何処に居られる、父上。尚一度顔をあげてわたしを見てくださる御力はないか。

今こそ時が来た、父上、その時が来た。あの二人があなたを殺した時が来た、あなたの妻とそれからあなたの寝て居られた王者の閨と一緒に寝て居たあの男とが、二人で殺した時が来た。二人はあなたを湯室^{ゆどの}で打殺した。すると、あなたの血潮^{そう}は双の目から流れ出して、寝床は一面血煙^むに咽せかへつた。あの男、あの卑怯者はあなたの肩に手をかけて、あの室^{へや}から引摺り出した、はじめは頭を、それから両足を引摺り出した。

するとあなたは濶^{くわつ}と目を開いて、二人を睨めつけ、あの家を御覧なされた。おお還^{かへ}つて来られましたな、(父上の姿を見る。)しづかに足を運ばれて、不意にここに姿を現す、双の目を濶^{くわつ}と見ひらき、額にいただく紫の王冠は、其傷口に食ひ入るばかり。父上! 逢ひたうございます。⁶³⁷

⁶³⁶ SWVII, S.10.

⁶³⁷ 松居松葉:『エレクトラ』上掲書、12頁。

村田訳

エレクトラ:

天にも地にもたった一人、ああ孤独と云ふものは悲しいもの。お父様は逝て終はれた、あの冷たい墓場へ逝って終はれた。(地面を見つめて)、お父様何処にどうして居らっしゃるのだろうか。あのなつかしい顔をあげて又妾に逢ひに来て下さらないのかしら。おもう時が来た。お父様、いつもの時が来ました。お母様とあの男と兩人企んでお父様を亡き人にした、あの時刻が来ました。あの男は王者の眠るあの御父様の寢床に、御母様と一所に寝んで居ます。兩人力を合せてお父を御湯殿に殺めた、あの恐ろしい御最後、流る血潮はお父様の両の目に流れて、四圍の床は血煙で蒸さるるばかりでした。あの男、あの卑怯者はお父様を肩にかけて室の外へ運んだのです。先ず御頭首をそれから御足を引き摺ったのでした。お父様は屹と眼を見開いて二人を、あの邸の中を睨みつけられた。今宵も然うしてお入てなさるのだ、一足宛徐々と(父の幻を見付けて)おお、お父様もう入らしたの、目を屹と開いて、紫色の王冠を戴いて、其残酷らしい傷口を痛はって居らっしゃるお姿、おおお父様、お目に掛り度うございました。⁶³⁸

村田が、「非演劇的」だと批判した松居の語調は、たしかに古風で歌舞伎調な感じを受ける。松居に比べると村田の訳のほうが現代の私たちにとっては自然な感じがする。また松居がシモンズの英訳の誤訳をそのまま踏襲してしまっている例がある。それは下線部でドイツ語では **Bad** (湯床) となっている部分を松居が「寢床」と訳している点である。ここはシモンズ訳で、

and your blood ran over both your eyes,

And all the bed steamed with the blood;⁶³⁹ となっている。

また村田が、「奇抜な翻訳の修辞法」と皮肉たっぷりに批判したクリゾテミスの「乳首にくひ下らせ、そして我子の育つのを見て居るのじちや」というセリフは、松居の翻訳では、「自分の身体から甘い乳を走らせて若い命の小児達にそれを吸はせて、食ひ下らせ、」となっている。村田が奇抜さを強調したいがために創作したのかもしれない。なお、ここの原文は、„und auf einmal sind sie entbunden ihrer Last und kommen zum Brunnen wieder und aus ihnen selber rinnt süßer Trank und säugend hängt ein Leben an ihnen, und die Kinder werden groß.“⁶⁴⁰であり、直訳では、「彼女たちはとつぜんお産で重荷をおろし、再び井戸のところにやってくる、そして彼女達自身から甘い飲み物が溢れ出て、命を受けた子供は吸い付きながらぶらさがる。そして子供たちは大きくなっていく」とな

⁶³⁸ 村田実:「エレクトラ」『とりで』 第2号付録、82頁。

⁶³⁹ Hofmannsthal: Elektra, (translated by Arthur Symons), New York 1908, S.13.

⁶⁴⁰ Hofmannsthal: Elektra, Berlin 1920, S.17.

る。村田は、ここでは「あの水を呑むと若々しい命が湧くのです。そうして自分たちの子供の大きくなるのを楽しんで居りますわ」と、意識どころか誤訳をしている。

このようにドイツ語のできない松居はシモンズ英訳からの重訳によって誤訳を踏襲している。また歌舞伎調でそれを新派の女形たちに語らせようとしたというのも、たしかに村田の言うとおりの奇妙な感じは受ける。しかし村田も松居訳を批判している箇所、誤訳をしているのである。「寢床 **Bed**」と「湯床 **Bad**」を間違えるのは、松居がもう少し慎重に原文を確認すれば回避できたはずである。また乳を吸う赤ん坊がぶらさがるといふ動物的な描写には、ホフマンスタールが意図的に生命の連鎖を表現した箇所だと考えられる。その点では、様々な『エレクトラ』を比較したと主張し、ヨーロッパを視察してきている松居のほうが、テキストに内包される現代性を読み取っていたと言えよう。

このような激しい論争が繰り返されながらもかかわらず、意外にも 1913 年 10 月の公衆劇団の『エレクトラ』公演とほぼ同時に発行された第 8 号では『エレクトラ』特集が以下のように組まれている。

『とりで』第 8 号 目次

『エレクトラ』を上場するに就いて	松居松葉
エレクトラ所感	橘満寿治
無性の女	松居駿河町人
エレクトラと芸妓と	河合武雄
何故に『エレクトラ』の舞台監督をローシー氏に依頼せしか	松居駿河町人
『エレクトラ』の諸記録	松居駿河町人
松居松葉と私と	大久保二八子
作者より訳者へ	ホフマンスタール
訳者より作者へ	松居松葉
公衆劇団第一回興行役割	
編集便	四朗・毅一・實

目次を見てみると、一見多くの執筆者がいるように見える。しかし橘満寿治(村田実のペンネーム)による『エレクトラ』解釈を述べた論考「エレクトラ所感」と女がたの河合武雄の「エレクトラと芸妓と」以外は、松居駿河町人も大久保二八子もすべてが松居の住所にちなんだペンネームで、ほとんど松居の独壇場だったということがわかる。さらに松居は、翻訳書で発表したホフマンスタールとの書簡のやりとりを、またここでも掲載しているのである。松居がホフマンスタールから返信をもらったことを、どれほど誇りに思っていたかが、このような行動からも伝わってくる。第 3 号と第 8 号の間の 5 ヶ月間に、松居と村田の間に何があったのか不明であるが、ほとんどまるごと一冊分の頁を松居に許すということ自体、二人の間に何等かの和解あるいは妥協があったと考えられる。それどころか松居はこの

雑誌『とりで』の『エレクトラ』特集号を宣伝、あるいは自己主張の場として利用しているかのように映る。

2. 生田長江と清見陸朗による女形のエレクトラについての批評

このように演劇界では前評判の高まっていた『エレクトラ』公演には、どのような反響があったのだろうか。東京での初演について劇団内部では「成功した」という感触だったようである。河合の手記によれば、松居もエレクトラの死の踊りの後、見物席から慌しく舞台へ飛んで来て、彼の手を固く握って、「河合君、大丈夫だ、大丈夫だ、大成功、成功成功」と言った。⁶⁴¹しかし後の諸雑誌に書かれた劇評には、生田長江など河合の白熱した演技をほめた一部の好意的な劇評⁶⁴²を除けば、否定的な意見が目だつ。その生田も、公衆劇団の俳優たちの一生懸命さは認めながらも、「その一生懸命さが普段の『女形』としての矯飾を殺してしまい、女声とも男声ともつかない奇妙な声を出させたのは止むをえないとしても、不慣れなゼスチュアと日本語のセリフとが往々別々になるのも止むをえないとして、とにかくエレクトラ劇の中心生命であるライデンシャフトは補足されていた」⁶⁴³と歯切れの悪い褒め方をしている

清見陸朗（1896 - 没年不詳）は、「公衆劇団の初演」⁶⁴⁴という劇評で『エレクトラ』の前に上演された『茶を作る家』の舞台装置を細やかな自然主義に基づいていると絶賛しているのに対して、『エレクトラ』を酷評している。

女形と女優の長短損失は、もう幾度か論じ書かれて、議論の余地はなくなってしまった。河合のエレクトラは、かういふ役割が到底在来の女形の能く演出し得る所でない事を、事実の上で立証したものであった。精神と肉体とのいづれをも強ひて抑圧して、常に控え目にのみ語り且つ動いた古い日本の女性を表出する上に於ては、今までの女形でも別に差支えはなかった。併しエレクトラはその種の生やさしい女性ではない。父を殺された怨恨と悲憤に圧倒された彼女は、全く女性特有の優しさを失って、髪乱れ衣破るるをも知らず野獣のやうに地上に這ひつくばって物狂ほしい吃哮を日夜に続けている。人間が持っている野獣性を最高度にまで興奮せしめたこれらの挙動動作を演ずる時、半ば女性化された河合の声音を以ってしても、遂に演者の真の性を暴露せしめずにおかなかったのは已むを得ない。⁶⁴⁵

清見の批評から松居が心配していたとおり、「激情のあまり河合が本来の男に戻ってしまった」ように見えたことがわかる。松居の意図した「性のない女」は実現できなかったよう

⁶⁴¹ 河合武雄：『女形』、276頁。図版6-8参照。

⁶⁴² 生田長江：「マクベスとエレクトラ」[『演芸画報』1913年、第11号]、66-67頁。

⁶⁴³ 上掲書、同頁。

⁶⁴⁴ 清見陸朗：「公衆劇団の初演」[『新小説』第18年、第11巻、春陽堂1913年]、17-25頁。

⁶⁴⁵ 清見陸朗：「公衆劇団の初演」上掲書、23頁。

である。おそらく河合は、ローシーの指導によって、それまでの歌舞伎の様式性を持った演技を半ば崩されてしまったのだろう。本来ならばこの最終場面では、ケスラーやホフマンスタールが貞奴の踊りに魅了されたように、エレクトラは半狂乱になりながらも、日本舞踊の様式美が望まれたのかもしれない。清見が気づいた「演者の真の性を暴露せしめずにはおかなかった」という点は、河合に女形の様式美が保てなかったことを物語っている。

3. 小宮豊隆の批評と松居の反撃

『漱石全集』の刊行で知られ、大正期教養派を代表する評論家で独文学者の小宮豊隆(1884-1966)は、ドイツ語能力がないままホフマンスタール作品を翻訳し、どの程度勉強してきたかもわからない「ヨーロッパ演劇視察」を振りかざし、見様見真似で舞台を作ってしまう人間が許せなかったようである。小宮の批評は、いくつかの否定的な『エレクトラ』公演批評のなかでも、最も厳しいものである。彼は『新小説』11月号に、「『エレクトラ』の上演」という批評文⁶⁴⁶を発表しているが、これは、まず小宮自身のホフマンスタール理解表明から始まる。

「言葉」に「魂」を与へ「魂」を与へむとして焦るもの、殆どホフマンスタールに如くものはない。「現象」に内在する各固特有の「音楽」を識得し、「言葉」夫自身に依つて此「音楽」を描き上げむと藻掻くもの、亦殆んどホフマンスタールに如くものはない。ホフマンスタールの手になつた凡ての作品は、悉く是事物の中核に迫らむとする執念の結晶である。ホフマンスタールは最近独逸の文壇に於いて、新しい「言葉」の創造者であると共に新しい「感じ」の世界を開拓したものであると言はれている。豊富な感情と細緻な官能と透徹な頭脳との継起的なる共働を最も活発に最も新鮮に経験する此作者は、今迄残骸を抱いて宇宙に彷徨していた多くの「言葉」に生命を与へ、更に此蘇生へりたる「言葉」に依つて、あらゆる現象の上に漂ふ処の陽炎のやうな影に、的確なる表現を齎らした者である。⁶⁴⁷

小宮のホフマンスタールへの強い愛着と同時に彼自身の「言葉」に対する敏感さ、言語表現へのこだわりが現れている。小宮がここで「感じ」と言っているのは、*Stimmung* のことだろう。本章第1節で述べたようにホフマンスタールを日本にはじめて紹介した片山正雄は「神経質の文学」でこの *Stimmung* を「情緒」と訳している。

Stimmung は「パンの会」などの創作活動でキーワードとなった言葉である。この *Stimmung* を、小宮はこの引用文の少し後ろでは、「感じ」のほかにも「気分」と言ったり、さらに音楽の「音階」に喩えたりして、ホフマンスタールの言葉の背後にある重要な要素としている。小宮は、ホフマンスタールを理解するには、それぞれの「現象の上に漂ふ処の陽

⁶⁴⁶ 小宮豊隆：「『エレクトラ』の上演」、[『新小説』1913年11月]、91-110頁。

⁶⁴⁷ 小宮豊隆：上掲書、91~92頁。

炎」を受け入れ、このような「現象に内在する音楽」を感得し得るだけの「感情と官能と頭脳を所有」しなければならないと考えている。

小宮豊隆の20頁にも及ぶ批判は、松居がいかにかこのホフマンスタール理解の条件を満たしておらず、翻訳や上演する資格がないかを、具体的な例を挙げて証明しようとしている。松居の訳文に関して、小宮は、ホフマンスタールの原文と、さらに松居が使用したというアーサー・シモンズ訳と照らし合わせて検討し、上演については、ホフマンスタールが松居に書いた希望がどれほど理解されていなかったかを、公衆劇団の舞台のいくつかのシーンを例にあげて批判している。

小宮の松居批判を要約すると次のようになる。

(1) 翻訳面

- ・松居はソフォクレスの『エレクトラ』を知らないで翻訳している。
- ・松居は言葉や動きに内在する「気分」が看取できないので、ホフマンスタールの『エレクトラ』を理解していないし、ホフマンスタール作品を扱う資格がない。
- ・シモンズ訳の誤訳を指摘しているが、シモンズに引きずられて自らが誤訳をしている。

(2) 演出面

- ・ホフマンスタールが舞台装置を「単純」にと助言したのを曲解して、「粗末で貧弱でぞんざいなもの」にしてしまった。
- ・本来一幕の作品を二幕にしている。
- ・原作のト書きや話の流れを無視している。例として、本来エレクトラがオレストに背をむけて穴を掘って、弟だと知らずに話しているシーンにもかかわらず、階段に座ってオレストと向き合っている。掘り出すはずの斧が、不自然にオレストに渡されている点などを挙げている。

小宮は、松居のように原作者との書簡のやり取りを公開したり、小宮から見れば表面的に作品の粗筋を追っているだけの舞台を作るような人間が許せなかったのであろう。小宮の憤りは、「公衆劇団が、最も芸術的なホフマンスタールの『エレクトラ』を最も非芸術的に表現してしまったこと」に対して爆発しているのである。例えば上記の舞台装置の貧弱さに対する批判一つをとってみても、小宮が松居の公開したホフマンスタールの書簡をかなり意識して精読していたことがわかる。

ところで小宮のホフマンスタール理解にも限界があることが、この批評文からわかる。小宮はホフマンスタールが『エレクトラ』で古代ギリシアのオリエンタ的な側面を強調しているのをわかっていない。小宮は同じ論考で、松居の舞台について、本来「必要」な「宮殿と云ふものの持っている感じ、宏壮とか雄大とかの感じ、換言すれば『背後の壁』から暗示される舞台の『深さ』の感じ」⁶⁴⁸がなかったと批判している。しかし第II章第1節で考察

⁶⁴⁸ 小宮豊隆：上掲書、同頁。

したように、ホフマンスタール自身による舞台についての指示の中には、「閉塞感」が感じられるようにと書かれているのである。小宮はゲーテやヴィンケルマンの復興したギリシア古典劇のイメージしか持ち合わせていなかったのであろう。

小宮が、ホフマンスタールから松居に宛てた手紙をかなり意識していたことは、以下の文からも伝わる。

ホフマンスタールが松居松葉に与えた書簡によれば、ホフマンスタールは自己の作物が日本の首都の最も大なる帝国劇場に於て演ぜられると言うことを非常に喜んでいるものらしい。日本の役者は「將に死なんとするエレクトラの舞踊に対し、あらゆる欧羅巴の女優よりも、すぐれたる表情をなし得べきとを確信す」と迄も言っている。ホフマンスタールは『エレクトラ』に於て描かむとした「死者に対する無限の忠実」と言ふ様な「西洋より見たる東洋的性質」が、今の日本にも猶澁刺として生動していると思惟し、日本の舞台に於て初めて恰好なる表現を見出し得るものと信じたのであろう。然しながら今の日本の文明はかかる徹底的な理想主義を許用するには余りに物質主義に流れていた。縦令乃木將軍の様な理想主義者が遇出したとは言っても、夫は寧ろ時代思潮が生むだ結果にあらずして、寧ろ時代思潮の逆行したものである。殊に役者と言う様な特殊の階級が設けられていた日本の社会制度は多くの役者に理想主義の芽を芟除して只管に現実に順応し謳歌することを迫っている。かかる空気に浸って来た役者とかかる空気に親しんで来た上に算盤球許りを弾いている舞台監督と一、最も理想主義に遠ざかり最も詩の国に遠ざかった二つのものの結合が、どう『エレクトラ』の精髓を攫み出して人に示すことが出来やうぞ。ホフマンスタールは余りに日本を買被っている。買被られた日本人の中の一人として、私は『エレクトラ』の上演が私の予想通りであるに基づいて、ホフマンスタールの言葉の前に忸怩たらざるを得ない。

649

小宮が指摘するように、ホフマンスタールの日本人の身体表現への高い評価には、たしかに「買い被り」があることは否定できない。ヨーロッパでは高い評価を受けた貞奴は、日本では決して一流の舞踊家や女優ではない。しかし第 III 章で考察したように、ホフマンスタールは現実の日本に関心を持っていたのではない。彼は、ユートピア的「日本」という幻想の中に文化危機に陥ったヨーロッパに欠落していた心身のバランスのとれた統一的人間とその表現や、個と全体が矛盾なく存在している理想の状態を見て、作品の素材に利用していたのである。ホフマンスタールにとって「日本」は、憧れというヴェールのかかった美化されたものであることに小宮は気づいている。

小宮の鋭い批判の矛先は松居のみならずローシーにも向けられている。彼は中途半端な西洋の物真似なら歌舞伎の型のほうがまだ良いと言っている。

649 小宮豊隆：上掲書、98-99 頁。

ローシーといふ人は、詩のことなぞまるで分からない人と見える。また英語（全然と迄は言はずとも）のよく読めない人と見える。滑稽なのは、松居松葉の誤訳した箇所を、誤訳した通りに「型」をつけている事である。然してローシーの型は、凡て「お芝居」の型であつて、芸術の域にまで醇化されていない。ローシーの型よりも、日本舞踊の型や、乃至は日本の歌舞伎の型の方が、どの位芸術的であるか分からない。⁶⁵⁰

松居はこの意見をどう受け止めたのだろうか。『とりで』派との論争において、クレーグの舞台装置の無批判な受け入れに対して批判的で、日本に適合する舞台があるはずだと主張していたはずの松居は、なぜローシーに演技指導を依頼したのだろうか？松居はローシーの指導の成果をどのように見ていたのだろうか？

松居は『続劇団今昔』の中で、この『エレクトラ』公演を回想し、『エレクトラ』の舞台監督」という項で、ローシーに演技指導を頼んだことに対する批判を受け止め、彼についての考えを述べている。松居は自分が舞台監督をやったら、「もう少しホフマンスタール先生の規った情調は出せたかも知れない」⁶⁵¹と、小宮の指摘を意識したと思われるようなことを述べ、「けれどもそれは日本人にのみ首肯れる情調だ」⁶⁵²と書いている。松居は西洋のものを日本人の感覚で解釈したら、完全に日本的になってしまうので、それがホフマンスタールの望んだことであるにせよ、一度は日本を捨てて、西洋的なものを学ばなければならないと考えたのだろう。松居は、自分には個々の役の理解を表現させる資格はないし、表情抜きの朗読法くらいしか指導できないと述べ、ローシーに依頼した理由やローシーについての考えを説明している。

日本人の演技法は、その日本劇なると洋劇なるとを問わず、もう少しわれわれとは従来交渉のなかつた新しい劇術から刺激を受けねば、とても進歩しないと思つて居る。ところが幸ひにも帝国劇場にはローシー氏の様に泰西芸術—われわれとは交渉のなかつた劇術の根底から知り抜いて居る人がある。私は此人の西洋劇の理解力は最新な物でない事を知つて居る。併し理解の力は **one thing** で、劇術は **another thing** である。この二つが相合して一つの力になる場合もあるが、修養時代にはわれわれは劇術だけを引離して修練する事が出来る。われわれ公衆劇団の人間は、西洋術に対してはまだ修養時代といふ程度までにさへ達して居ない。(…) で、私共は今の所小心翼翼々、ローシー氏に唯命唯従つて一向に氏の芸術を貰つてしまはふと思ふ。私共は舞台にその習得した演技を上げる時、もっと氏の演技を離れた日本人向の科をやる事を知らぬでもない。ローシー氏は或る場合には頑固極まる事もあるが、俳優が眞の理解力を以て、其

⁶⁵⁰ 小宮豊隆：上掲書、110頁。

⁶⁵¹ 松居松葉：『エレクトラ』上演覚書、161頁。

⁶⁵² 松居松葉：上掲書、同頁。

俳優のテムパラメントに相応する演技をやることについては、極めて自由な考へをもって居る。だからいつも私共の一団の俳優が、氏の模倣に陥って居るなれば、それは氏の罪ではなくして、我々の一段の俳優の罪である。若し今の中から、— 折角ローシー氏の教示を受けはじめた当初から— われわれの思ふままに直し直ししたら、我々は西洋劇術の堂奥に入る機会を失うてしまふことになるであらう。われわれは一日も早く西洋劇術の（少なくともローシー氏のもつての丈のものでも）蘊奥を知ってしまはねばならぬ。劇術は或意味においては練磨である。われわれ一団の俳優は、西洋劇術の演技に慣れ盡して、それをば日本の劇術と同じ容易さと、同じ滑らかさを以て操使しなければならぬ。（・・・）私は勿論ローシー氏を以て至上のプロヂューサーとは思はず、舞台監督の第一人者とも思はぬ。併し私自身と比較すると、それでも富士の山と庭前の築山位の相違がある。私共の階級では、まだまだ此の人から学ぶべきものが沢山ある。

653

松居の本音がよく表れた文章だと言えるだろう。当時ローシーは帝国劇場の歌劇部の指導者という地位にあった。松居も帝劇開場時に新劇主任を務めたこともあり、帝劇で公演する予定の公衆劇団にとって、頼みやすかったという事情もあるだろう。松居は、ローシーがダンサーとしても演劇指導者としても一流でなかったこと、演劇に関する知識や理解力に限界があったことは十分承知していた。しかし自分に比べれば雲泥の差があり、彼から西洋演劇の表現法を学ぶことが大切だと主張しているのである。小宮と違い、いわゆる現場の人間である松居は、理解力と表現術は別だと考えている。松居の説明は重複も多く冗長だが、ここには大正初期の西洋演劇に取り組み始めたばかりの日本の演劇界で実際に舞台に携わった人間の苦勞がよく表れていると言えるだろう。

松居は、歌舞伎専門の役者が一時歌舞伎を忘れ、ヨーロッパの身体表現、演技法を学んだとしても、舞台ではその歌舞伎とヨーロッパの演技法の二つが高いレベルで融合することを願ったのであろう。しかし実際には、歌舞伎もヨーロッパ的表現技術も身につくまでには、長い年月を要するものである。数週間、数ヶ月という短期間の特訓で体に染み込むものではない。結果的に河合武雄はじめ公衆劇団の演技は、低い段階で中途半端に混ざり合ったものになってしまったのだろう。

学識派の小宮は、前述したように松居のように原作者との書簡のやり取りを公開したり、表面的に作品の粗筋を追うだけの舞台を作るような人間を徹底して批判した。小宮は中途半端な西洋の物真似なら歌舞伎の型のほうが良かったとも述べている。たしかに松居の態度にも不徹底なところがある。例えば、1913年4月の時点では、『とりで』誌上で村田実がクレーグの舞台装置を賛美し、無批判に受け入れているのに対して批判的で、日本の文化に適合した舞台があるはずだと主張していたわりには、イタリア人ローシーに振り付けを頼んでいる点である。上に引用した、松居のローシーに依頼した理由を信用すれば、西洋の演

653 松居松葉：『『エレクトラ』上演覚書』、161-166頁。

劇術を学ぶために、一旦は歌舞伎の型を捨てなければならないと考え、さらにその先に西洋と日本の演劇術の融合を図ろうとしていたことになる。松居の構想は現実的には無謀としか言わざるを得ないが、当時の演劇界で実際に舞台に関わった人間らしい発想ともいえる。小宮と松居の戦いには、舞台でできあがったものに評価を下す評論家と、たとえ高い理念を抱いていても準備に費やせる時間、技術的水準などの制限によって、その理想を実現できないジレンマに立つ現場の人間の、現在でも見られる葛藤が集約されているといえよう。

4. 鷗外の反応

森鷗外は、本章第1節の2で述べたように、1906(明治39)年に第三木竹二(1867-1908)の主宰する『歌舞伎』第78号の「観潮楼一夕話」でホフマンスタールの『オエディプスとスフィンクスと』を紹介して以来、『スバル』の「椋鳥通信」で、作品の梗概やドイツでの批評を熱心に紹介するとともに翻訳も積極的に行っている。また1912年には、鷗外の翻訳したホフマンスタールの『痴人と死と』が有楽座で上演されている。

鷗外は1914年5月、顧問をしていた「新古典劇場」という松本苦味⁶⁵⁴率いる劇団の第一回公演のために、『オエディプスとスフィンクスと』を改訳し、その上演と出版の許可を求めてホフマンスタールに手紙を送り、返事を受け取っている。この公演は実現しなかった⁶⁵⁵ようだが、鷗外はホフマンスタールからの返信に応じて、5月27日付けで再び彼に書簡を送り、そのおよそ2/3を、前年行われた松居の『エレクトラ』公演についての感想と報告にあてている。残念ながら鷗外の第一信とホフマンスタールからの返信は消失しているが、この書簡の内容から、『エレクトラ』公演後、松居からの報告がなかったことで、ホフマンスタールが鷗外に公演の様態と松居の近況を尋ねたことが推測できる。

以下の書簡は、手紙は、やや緑がかったペーージュの用紙(縦17cm×横29.57cm)が2枚で、それぞれを二つに折り、両面を使用して、8頁にして書かれている。

⁶⁵⁴ 松本苦味(圭亮 1890-?)は、脚本家、翻訳家、ロシア文学者。関東大震災後消息不明である。

⁶⁵⁵ 『オエディプスとスフィンクスと』は、1914年5月松本苦味の「新古典劇場」によって上演される予定になっていたが、何らかの理由で上演に至らなかった。

Hofe bezeichnet wird. Es ist das
größere der beiden hier in europäischen
Stile gebauten Theater und gilt als
eine Sehenswürdigkeit der Stadt,
obwohl es dem Repertoire nach nur
ein Variété zu nennen ist. Ihr
Stück sowie das von Hause eines
unverdiente Ehre mit seinen ca.
10 tägigen Aufführungen. Letztere
vertiefen im Allgemeinen gut. Die
Schauspieler spielten ihre Rollen, die
ihnen ihrer Natur nach fremd
waren, mit einer Hingebung, die

Tokyo, 27. Mai 1914

Liebe geachteter Herr!

Ihr gütiges Schreiben vom 5. ten
dieses Monats habe ich soeben erhalten.
Ich danke Ihnen für die mir
damit erteilten Genehmigung von
ganzem Herzen und hoffe, Ihnen
ein Exemplar des japanischen „Elektra“
in Bälde senden zu können. Was
die Aufführung betrifft, so hat die
Gesellschaft angezeigt, sie wegen des

Todes der Kaiserin-Witwe vorzuzugeln
zu wollen. Ich vermutete aber, dass
sie hinter diesem Vorwande der
augenblickliche Mangel an Geld ver-
steckt, das die zur Aufführung
unumgängliche Vorbereitung kostet,
und werde mich bemühen, Ihnen
ferneren Bericht zu erstatten. Ihr
„Elektra“ wurde im vergangenen
Winter mit zwei anderen Stücken
zusammen auf die Bühne gebracht.
Kunst spielte man einen Charakter
von Mataei, dem Übersetzer Ihres

Frauenstücks. Dann kam Elektra. Den
Schluss bildete ein Lustspiel in einem
Akte von mir, betitelt „Omogata“,
d. h. der Samsenrollenspieler. Mataei,
der neben dem Dichterberufe zugleich
erfahren im Bühnengeschäften ist, be-
hielt in ganzen die Leitung des Unter-
nehmens in der Hand, während Rossi,
ein Italiener, als Regisseur wirkte.
Sie von Mataei gemietete Bühne
war das sog. Kaiserliche Schauspiel-
haus, das hier weder vom Staat
unterstützt noch irgendwie vom

Stellungen trotz des nicht selten
ausverkauften Hauses den Kosten
nehmen niemals zum Ziele ver-
helfen. Um Geld zu verdienen, muss
entweder einheimische Stücke in
heimischen Stil oder einfach
Variété gespielt werden. Ich glaube
nicht, dass Mataei durch seine
Elektra-Aufführungen Geld verdient,
und gerade hierin scheint zum
Teil der Grund zu liegen, warum
sich Mataei Ihnen gegenüber ins
Schweigen hüllt, denn unentbehrlich

ist er nicht, auch die Schauspieler
siner Gruppe nicht. Kawai, der
auch die Rollen meines Lustspiels
darstellte, besuchte mich eines Abends
und dankte mir herzlich. Außerdem
muss es Mataei beschwerlich fallen,
einen Deutschen Brief zu verfassen,
da er nur das Englische zu beherr-
schen vermag. Seiner Übersetzung
des Elektra lag ein englischer Text
zu Grunde. Glauben Sie nicht, dass
ich Mataei bei Ihnen anschwärze,

denn um sein Stillschweigen an-
rechtfertigen, muss ich ein wenig in-
diskret sein! Auch glauben Sie
nicht, dass ich Ihnen Briefe mit
Leichtigkeit schreibe! Mein Feder
machen sehr oft Halt auf dem Papier
wie ein müder Wanderer, so dass ich
mich über erbarme und sie hier
rufen lassen.

Hochachtungsvoll
Ihr

M. Fintaro Mori

die jüngere Generation unter den
Kusakawen zwang, ihnen den Beifall
zu zollen, während die Mehrzahl der
für sie seltenen Vorgang auf der
Bühne verständnislos anging.
Besonders gab sich der Frauenrollen-
spieler Kawai, als Elektra rechtlich
Mühe, dem schwierigen Charakter
der Titelrolle gerecht zu werden, was
ihm auch stellenweise gelang. Sie
werden kaum begreifen können,
warum hier derartige Theater Vor-

鷗外のホフマンスタール宛書簡 1914年5月27日付 (フランクフルト FDH 所蔵)

トランスクリプション

鷗外のホフマンスタール宛書簡 1914年5月27日付

Tokyo, d. 27. Mai 1914

Sehr geehrter Herr!

Ihr gütiges Schreiben vom 5^{ten} dieses Monates habe ich soeben erhalten. Ich danke Ihnen für die mir damit erteilte Genehmigung von ganzem Herzen und hoffe, Ihnen ein Exemplar des japanischen „Ödipus“ in Bälde senden zu können. Was die Aufführung betrifft, so hat die Gesellschaft angezeigt, sie wegen des Todes der Kaiserin-Witwe vertagen zu wollen. Ich vermute aber, dass sich hinter diesem Vorwande der augenblickliche Mangel an Geld versteckt, das die zur Aufführung unumgängliche Vorbereitung kostet, und werde nicht verfehlen, Ihnen ferneren Bericht zu erstatten. Ihre „Elektra“ wurde im vergangenen Winter mit zwei anderen Stücken zusammen auf die Bühne gebracht. Zuerst spielte man einen Einakter von Matsui, dem Übersetzer Ihres Trauerspiels. Dann kam Elektra. Den Schluss bildete ein Lustspiel in einem Akte von mir, betitelt „Onnagata“, d.h. der Damenrollenspieler. Matsui, der neben dem Dichterberufe zugleich erfahren im Bühnenwesen ist, behielt im Ganzen die Leitung des Unternehmens in der Hand, während Rossi, ein Italiener, als Regisseur wirkte. Die von Matsui gemietete Bühne war das sog. Kaiserliche Schauspielhaus, das hier weder vom Staate unterstützt noch irgendwie vom Hofe beschirmt wird. Es ist das grössere der beiden hier im europäischen Stile gebauten Theater und gilt als eine Sehenswürdigkeit der Stadt, ^(ママ) obwohl es dem Repertoire nach nur ein Variété zu nennen ist. Ihr Stück erwies daher dem Hause eine unverdiente Ehre mit seinen ca. 10tägigen Aufführungen. Letztere verliefen im Allgemeinen gut. Die Schauspieler spielten ihre Rollen, die ihnen ihrer Natur nach fremd waren, mit einer Hingebung, die die jüngere Generation unter den Zuschauern zwang, ihnen den Beifall zu zollen, während die Mehrzahl den für sie seltsamen Vorgang auf der Bühne verständnislos angaffte. Besonderes gab sich der Frauenrollenspieler Kawai als Elektra redlich Mühe, dem schwierigen Charakter der Titelrolle gerecht zu werden, was ihm auch stellenweise gelang. Sie werden kaum begreifen können, warum hier derartige Theater-Vorstellungen trotz des nicht selten ausverkauften Hauses den Unternehmern niemals zum Gelde verhelfen. Um Geld zu verdienen, müssen entweder einheimische Stücke im herkömmlichen Stil oder einfach Variété gespielt werden. Ich glaube nicht, dass Matsui durch seine Elektra-Aufführungen Geld verdiente, und gerade hierin scheint zum Teil der Grund zu liegen, warum sich Matsui Ihnen gegenüber ins Schweigen hüllt, denn undankbar ist er nicht, auch die

Schauspieler seiner Gruppe nicht. Kawai, der auch die Hauptfigur⁶⁵⁶ meines Lustspiels darstellte, besuchte mich eines Abends und dankte mir herzlich. Ausserdem muss es Matsui beschwerlich fallen, einen deutschen Brief zu verfassen, da er nur das Englische zu beherrschen vermag. Seiner Übersetzung der Elektra lag ein englischer Text zu Grunde. Glauben Sie nicht, dass ich Matsui bei Ihnen anschwärze, denn um sein Stillschweigen zu rechtfertigen, muss ich ein wenig indiskret sein! Auch glauben Sie nicht, dass ich diesen Brief mit Leichtigkeit schreibe! Meine Feder macht sehr oft Halt auf dem Papier wie ein müder Wanderer, so dass ich mich ihrer erbarme und sie hier ruhen lasse.

Hochachtungsvollst

Ihr

Dr Rintaro Mori

(書簡は Freies Deutsches Hochstift 所蔵)

東京、1914年5月27日

拝啓

たったいま、今月5日付のお手紙を拝受いたしました。御許可を賜りましたことを心より感謝いたしますとともに、『オイディプス』の日本語訳を近々お送りできるようになればと思っております。上演につきましては、延期の見込みに至っています。劇団側によりますと、皇太后の崩御のためです。しかし崩御は口実で、上演準備に必要な資金の不足が本当のところではないかと思えます。今後の経過につきましては、必ずご報告いたします。

御作『エレクトラ』は昨年冬に、他の二つの戯曲と一緒に上演されました。最初の演目は『エレクトラ』の翻訳者である松居的一幕物で、その次が『エレクトラ』でした。最後に私の『女がた』という一幕喜劇が続きました。タイトルは女役の名優という意味です。イタリア人ローシーが演出家として起用されておりましたが、この企画全体は、作家であり舞台人としても経験豊かな松居が指揮を取っていました。

松居が借りた劇場は帝国劇場というところですが、国家から補助金が出ているのでも、皇室に庇護されているのでもありません。当地に二つある西欧建築様式の劇場のうちの大きな方で、東京の観光名所にはなっていますが、レパトリーから見ますと単なるヴァリエテとしか呼べない代物です。したがって御作品を10日間ほども上演できたことは、この劇場にとって身に余る光栄と申さなければなりません。公演期間の終わりの方はだいたいうまく行っていました。俳優たちは慣れない役柄ながら熱演していましたので、若い世代の観客たちは拍手を送っていました。しかし多くは舞台上で繰り広げられる見慣れぬ光景についていけず、呆然としていました。エレクトラを演じた女形の河合は

⁶⁵⁶ 鷗外は Helden から Hauptfigur に修正している。

なかでも全力投球で、難しい役柄の主演になり切ろうとしていました。また実際、それに成功していた部分もあります。

ご理解いただけないと思いますが、わが国におけるこの種の劇場公演は、切符の完売が珍しくないにもかかわらず、興行側には利益が出ません。利益を上げるためには、伝統的な様式の日本の芝居か、もしくはヴァリエテを上演しなくてはなりません。私には松居がああ『エレクトラ』の上演で利益を出したとは思えません。松居がご無沙汰を続けている理由も、ひとつにはまさにこの点にあるのではないかと思います。松居は決して恩知らずではありませんし、劇団の俳優たちにしてもそれは同じです。河合は私の喜劇の主人公を演じていて、ある晩私の家に来て、丁寧に礼を述べて行きました。

それに松居は英語しか自由に使えませんので、ドイツ語の手紙を書くことが負担になっているにちがいません。松居の『エレクトラ』翻訳も英語版をもとにしています。松居のことを中傷しているとは思わないでください。彼のご無沙汰を弁護するためには、少しプライベートな点に踏み込むほかありません。また、私にしてもこの手紙をいとも簡単に書いていると思わないでください。私の筆は疲れた旅人のように紙の上で何度も止まります。筆もかわいそうですので、そろそろこの辺で休ませてやろうと思います。

敬具

博士 森 林太郎
(段落は著者による)

ここで鷗外書簡を分析する。まず鷗外がこの手紙で、およそ3分の2の量を『エレクトラ』公演についての感想に当てていることに注目したい。鷗外が翻訳し、ホフマンスタールから公演許可を得た『オイディプスとスフィンクス』が上演延期になったことを連絡するための書簡にもかかわらず、これだけの分量を『エレクトラ』公演の報告に当てていることは、書簡からホフマンスタールが松居の消息や公演の結果について知りたがっていることを読み取ったからであろう。

松居による『エレクトラ』公演についての鷗外の感想に入る前に、手紙の前半で述べている『オエディプスとスフィンクスと』の上演計画とその延期の事情について述べておきたい。

鷗外が『オエディプスとスフィンクスと』の全文翻訳を始めたのは、日記によると1914年2月16日で、3月4日にこの出版に関して松本圭亮⁶⁵⁷と話し、3月6日に現代社の鶴岡五郎に約束している。同年4月4日の日記には、「^(ママ)Oidipus und die Sphinx を訳し畢る。Hugo von Hofmannsthal に書を遣る」と書かれている。⁶⁵⁸この4月4日付書簡は見つかっていないので具体的な内容はわからないが、本書簡(5月27日付)がなんらかの許可をもらえたことに対する感謝では始まり、訳書を近々ホフマンスタールに送付したいと述べていることから推測すると、『オエディプスとスフィンクスと』の日本での翻訳出版ならば

⁶⁵⁷ 松本苦味の本名。

⁶⁵⁸ 『鷗外全集』第35巻、岩波書店 1975年、624頁。

に上演の許可を求めたものと思われる。そして「今月 5 日付のお手紙を拝受いたしました」とあるところからすると、4 月 4 日付の鷗外からの書簡に対して、ホフマンスタールは 5 月 5 日に許可する旨の返信をしたのであろう。



『オエディプスとスフィンクスと』の鷗外訳の題名は『謎』といい、1914 年 5 月 5 日に現代社より出版された。日記によると鷗外は 6 月 10 日にホフマンスタールにこの訳書を送っており⁶⁵⁹、鷗外からの献辞つきの贈呈本は、フランクフルトの Freies Deutsches Hochstift 内ホフマンスタール資料室に保管されている。

さて『オエディプスとスフィンクスと』の上演は、本書簡で述べられている通り延期され、結局は上演されなかったようである。当時の代表的な演劇雑誌『演芸画報』には、この上演に関する全頁広告(図版 9)が載っている。これによると松本苦味によって当時創

図版 9 演芸画報 1914(大正 3)4 月

立されたばかりの「新古典劇場」という新しい劇団が、第一回公演として鷗外訳の『オエディプスとスフィンクスと』⁶⁶⁰を準備していたことがわかる。

同誌「消息」欄にも、この劇団の創立と第一回公演の告知が掲載されている。そして広告と「消息」欄の双方に、この劇団の顧問として「森鷗外博士」の名が記されている。ただし公演予定日について、広告の方には 5 月 11 日より 5 日間於有楽座」とあるのに対して、「消息」欄では「4 月下旬」とあり、同じ雑誌の中にもかかわらず違っている。また『演芸画報』の次号(大正 3 年 5 月 1 日発行)の「消息」欄では、「5 月 11 日より 5 日間有楽座にて」となっている。⁶⁶¹

訳出した書簡には、上演の延期は「劇団側の発表によりますと、皇太后の崩御のため」であるが、「崩御は表向きで、上演準備に必要な資金の不足が本当のところではないかと思えます」と書かれている。この件に関しての真相は不明であるが、小堀桂一郎も『森鷗外一文業解題、翻訳篇』で推測している通り、この『オエディプスとスフィンクスと』は結局、上演の機会を得られなかったと思われる。⁶⁶²『演芸画報』にはその前月に行われた主たる劇場公演の写真や劇評が掲載されているが、同誌 6 月号から半年間に、この公演についての記録はない。鷗外が顧問を務めた新設劇団が第 1 回興行を、鷗外訳の翻訳劇を有楽座で催したとしたら、劇評をはじめとする何らかの記事が掲載されたはずである。

上演予定が昭憲皇太后の崩御(大正 3 年 4 月 11 日)による 50 日間の第一期喪(4 月 11 日～5 月 30 日)期間中であつたのは事実である。帝国劇場や有楽座は皇太后が危篤に陥っ

⁶⁵⁹ 『鷗外全集』上掲書、629 頁。なお鷗外の日記によると、5 月 20 日に「鶴岡五郎を呼び、謎の装丁を改めしむ」とある。鷗外は初版ではなく装丁を改めた版をホフマンスタールに送っている。

⁶⁶⁰ 広告では「オイヂプスとスフィンクス」と記されている。

⁶⁶¹ 『演芸画報』(第 8 年 第 5 号、大正 3 年 5 月 1 日発行)、221 頁。

⁶⁶² 小堀桂一郎: 上掲書、240 頁。

た4月9日から、「皇太后陛下御不例につき」休演している。さらに皇太后崩御翌日の4月12日からの3日間と、御大喪の儀が執り行われた5月24日よりの3日間は、歌舞音曲を停止する旨の公示が内閣より出されたので、各劇場は休演している。しかしこれらの期間を除くと、各劇団や劇場とも、第一喪中期でもほぼ通常通りの公演を行っている。

『演芸画報』の「消息」欄に「4月下旬」上演とあったことから推測すると、当初4月下旬に予定されていた第1回公演は、広告にある5月11日に延期され、その後なんらかの事情で立ち消えになったのであろう。鷗外が推測しているように、おそらく経済的な理由であろう。いずれにせよ『オエディプスとスフィンクスと』は上演されず、松本苦味の「新古典劇場」という劇団は、いかなる上演記録にも記載がないところからすると、何らかの理由で一回も公演を行わず解散したと思われる。

次に書簡の後半を占める松居の『エレクトラ』公演についての鷗外の感想を考察する。鷗外は、『エレクトラ』が「他の二つの戯曲と一緒に上演されました」と述べているが、これは鷗外の勘違いで、実際には4演目が上演されている。上演順に書くと、

- (1) ベアリング作、駿河町人（松居松葉のペンネーム）訳『マクベスの稽古』
- (2) 大久保二八子（松居松葉のペンネーム）作『茶を作る家』
- (3) ホフマンスタール作 松居松葉訳『エレクトラ』
- (4) 森鷗外作『女がた』⁶⁶³

である。また『エレクトラ』は「10日ほども上演」されたと書かれているが、正確には、帝国劇場では10月1日から10月20日までの20日間上演されている。したがって書簡の上の方の「御作『エレクトラ』は昨年冬に、他の二つの戯曲と一緒に上演されました」というのも鷗外の勘違いであろう。

鷗外は、さらに『エレクトラ』公演が行われた帝国劇場を、「帝国」とは名ばかりの組織で、中身は「ヴァリエテ」のようだと批判している。⁶⁶⁴これは演劇改良運動時から、渋沢栄一らによる大劇場構想に反対であった鷗外らしい言葉といえよう。『柵^{しがらみ}草紙』で論じているように、鷗外はオペラ劇場のような装飾華美な大劇場ではなく、演劇中心の小劇場の必要性を主張していたのである。帝国劇場開場直前の1910年12月に「毎日電報」に掲載された談話「帝国劇場の未来は人を得ると否とにあり」でも、「帝国劇場たるものが目下取らねばならぬ策は唯一つである。それは立派なレジツシヨオナルたる人を得ることである」⁶⁶⁵と述べている。鷗外は、「簡樸なる劇場」⁶⁶⁶を主張し、劇場という「箱」ではなく、戯曲水準の向上や演出家登用の必要性といった「中身」の充実を主張していた。井戸田総一郎による

⁶⁶³ 秋葉太郎:『日本新劇史』下巻、理想社1956年、329頁以下。および『演芸画報』(1913年11月1日発行)に掲載された生田長江の観劇評(66頁以下)から、4演目だったことがわかる。

⁶⁶⁴ 帝国劇場の創設の経緯については、以下の資料を参照。嶺隆『帝国劇場開幕「今日は帝劇 明日は三越」』中公新書 1996年。横川民輔「帝国劇場創設の思ひ出と復興について」[『帝国劇場』、帝国劇場編 1981年]。

⁶⁶⁵ 森鷗外:『鷗外全集』第38巻 岩波書店 1975年、518頁。

⁶⁶⁶ 井戸田総一郎:「森鷗外と演劇—比較演劇史の視点の重要性」上掲書、45頁。

と、鷗外のいう「簡樸な」という語は、ドイツ語の **Einfachheit**（単純さ・簡素さ）からの訳語で、1889年にミュンヘンで始まったドイツの演劇改革のキーワードである。⁶⁶⁷同様に井戸田によると、鷗外の主張した「簡樸」の三つの重要な点は、

1. 観客の想像力を誘発するための「単純化・抽象化」した舞台構成
2. 演技と観客の「親密」な関係の構築
3. 「動的」で「軽快」な場面転換⁶⁶⁸

である。1. の「単純化・抽象化」した舞台構成というのは、第II章第1節で述べたように、ホフマンスタールやラインハルトが求めていた「シンプルで象徴的な舞台」と一致する。ドイツのアクチュアルな演劇改革の思想を日本に紹介し、すぐれた脚本家、演出家や舞台監督の必要性を主張していた鷗外には、帝国劇場の建設そのものに対する懐疑があり、中身を伴わない劇場運営は、さぞかし苦々しいものであっただろう。

さらに鷗外はこのホフマンスタール宛書簡で、「当地に二つある西洋建築様式の劇場」と述べているが、一つは上記の帝国劇場で、もう一つは1908年に建てられた我が国最初の洋風劇場、有楽座のことであろう。有楽座では、1909年には小山内薫の自由劇場の旗揚げ公演が行われたり、前述したように鷗外訳の『痴人と死』も上演され、帝国劇場に比べれば、鷗外の目指した小規模の内容の充実した劇場に近かったと思われる。

鷗外は、『エレクトラ』公演の内容について、俳優たちの熱演や河合が全力投球で演ずるエレクトラは若者の心を掴んだようだが、多くの観客は「見慣れぬ光景についていけず、呆然としていた」とあるように、日本の観客が西洋演劇に、慣れていなかったことを伝えている。当時は、このギリシア悲劇の内容についての予備知識があった観客も限られていたはずである。ホフマンスタールの『エレクトラ』のような「神経衰弱」の登場人物ばかりの芝居には、さぞかし驚かされたであろう。鷗外は、公演プログラムについての批判はしていないが、まったく傾向の違う4つの演目を歌舞伎のように並べた公衆劇団の演目構成で、当時の日本の観客にこの『エレクトラ』の本質を伝えることはむずかしいとわかっていたに違いない。

概して、鷗外は松居のことだけでなく、清見や小宮らをも超越して、日本の演劇界を冷めた目で見ている。ドイツ留学の経験からドイツの演劇水準や劇場環境、さらに当時最新の演劇改革を知っていた鷗外は、日本の現状は比較するにも値しないことをよくわかっていたはずである。また松本苦味など若い演劇人とのつきあいを通し、実際の舞台を創作する人たちが資金繰りや良い脚本の不足に困っているのを知っていたはずである。

⁶⁶⁷ 井戸田総一郎：上掲書、同頁。

⁶⁶⁸ 井戸田総一郎：上掲書、同頁。

ところで手紙の末尾にある「疲れた旅人のように」という比喻を用いた筆の置き方は、どこかわざとらしい。彼は手紙の前半では、一応松居のホフマンスタールへの不義理を、利益が上がらなかったから手紙を書きにくかったのだろうと弁解し、松居の人間性を擁護している。しかし手紙の最後で、その不義理の理由に松居の語学力不足を付け加えた後、逃げるかのように、手紙を終わらせている。これは松居のドイツ語力や演劇、演出に関する知識や能力不足を承知していたが、他人の弱みを告げ口するような行為は避けるべきという心情も働いたのだろう。また同時に『エレクトラ』日本公演を期待していたホフマンスタールに対して、これ以上日本の恥ずかしい現状を伝え、ホフマンスタールの期待を壊すことを続けたくないという思い、あるいは今後、再びホフマンスタールに作品の上演許可や翻訳を依頼する際に日本側が不利にならないようにしたいという思いが働いたとも考えられる。いずれにせよ晩年、日本の文学界、演劇界とは距離を置いてしまい「沈黙」⁶⁶⁹を守った鷗外の「レジグナチオン Resignation 諦観」⁶⁷⁰に近い感情が、この手紙にも見え隠れしているだろう。

以上考察してきたように松居は、ホフマンスタールの意図をある程度は理解していた。しかし松居自身の翻訳能力、演技指導能力の欠如、そして当時の俳優達の西洋演劇を演ずる演技力の欠如により、実際にはホフマンスタールの望んだような水準の舞台を作ることではできなかったようだ。しかし公演前のホフマンスタールと松居の興味深い書簡のやりとりおよび公演前後に起こった他に類を見ないほどの激しい『エレクトラ』論争からは、明治・大正の西洋文化移入期の特徴や西洋文化に関わる日本人がこの時代のみならず、現在も抱えている問題点が見えてくる。たとえばいわゆる現場派と教養派の間に起こる、理解の深さや、理論と実践の違いから来る確執、またホフマンスタール側と日本側の双方にみる異文化を通しての自己発見の模索、西欧に対する遜った感情とそれを否定する感情、西洋的なものと東洋的なものを融合させる実験的な芸術作品を創造する難しさなどである。

松居の一見矛盾した場当たりの折衷的な言動には、西洋演劇を取り入れたばかりの日本の演劇界の模索、西洋の技術を習得しながら日本本来の文化と融合させようとしていた苦労が集約されている。そのような意味でこの『エレクトラ』公演は、ホフマンスタール受容史上および演劇史においても、その意義は決して小さくないであろう。

⁶⁶⁹ 小山内薫は「鷗外先生が演劇に就いて、どういふ思想を持ってをられたのか。先生の晩年を見ると、それは『沈黙』の二字あるのみである」と述べている。井戸田総一郎:上掲書、43頁より。

⁶⁷⁰ 鷗外が「予が立場」(1909年)において自分の心境を表現した言葉であるが、ただの諦めや断念という意味ではなく、断念にして安心立命、諦観、達観であり、鷗外の生地ともいえるべき「純抵抗」の脱皮した姿だと言われる。池内健次著:『森鷗外と近代日本』ミネルヴァ書房、2001年、105頁より。

このエレクトラ日本上演には、ヨーロッパ側（ホフマンスタール）と日本側（松居）の相互に共通した、ヨーロッパとアジアの表現芸術の融合という理想が、実際の出来栄ではなく、理念上で交差しているという意味で意義深いと言える。

結 論

ホフマンスタールは、それまでの唯美的な抒情詩の創作と決別した言語危機以降、常に詩人の社会的役割を意識していた。そのことは亡くなる 2 年前の 1927 年の覚書に、本論第 I 章第 2 節-2 に引用した「新しい要素によって国民の精神に、さらに一層大きな力を与えるために、未知の世界を運んでくること」と、記していることからわかる。続けて「新しい要素」の一例として、ゲーテにとっての「オリент趣味」と記しているが、ホフマンスタールにとっても「オリент」という「未知の世界」が「新しい要素」であった。

ところでこの「オリент」という言葉自体が、キリスト教的ヨーロッパ世界が作り出した幻想空間であったように、ホフマンスタールがオリент、とりわけ日本に見出だそうとしていたものは、近代化の歪みで生じたヨーロッパの文化危機の問題を解決するヒントを与えてくれる理想郷だった。ホフマンスタールの「オリент」とは、空間的・地理的概念や時間的・歴史的概念を超越したもので、古代ギリシアから日本までも含む広大な、いわば非現実的、観念的空間だった。彼は、創作の源泉として、故意に特定の地域へと限定されないイメージ空間としての「オリент」を作り上げていたのである。その中で日本のイメージは、ホフマンスタールが愛読していたハーンからの影響で、合理主義、個人主義の行き詰った、文化的に閉塞状態にあったヨーロッパとは対照的な個と全体の調和のとれた理想郷として形成されていった。

しかしゲーテ時代とは違い、明治の文明開化以来、欧化政策がすすみ、軍事力も増し、日露戦争で勝利した 20 世紀初頭の日本は、ホフマンスタールだけでなくヨーロッパの人々にとって、理想郷とはかけ離れたイメージで打撃を与えた。その理想と現実の齟齬の解消に、第 V 章で考察した 1913 年の『エレクトラ』東京公演をめぐる松居松葉や鷗外との書簡のやり取りが、多少は役立ったようだ。

本論第 I 章から第 IV 章までは、このような言語危機以降のホフマンスタールの活動で、オリент像がいかんにして作られ、とりわけオリентの東の端にある、日本のイメージがいかんして「新しい要素」として、彼の創作に関わっているかについての考察である。以下、考察結果をまとめる。

ホフマンスタールは、チャンドス卿の名を借りて言語不信を告白した『手紙』(1902)を境に、美しい言葉で綴られた、高尚で唯美的な抒情詩中心の創作活動から、アレヴィンの言うところの「寺院から街頭へ」下りてゆき、喜劇、ギリシア悲劇の翻案、オペラ台本、パントマイム、バレエ、映画台本など、実際に上演されることを目的とした舞台芸術作品を創作した。その創作活動は、理性偏重で個体化の連鎖を招く既成の言語でなく、心身の統一のとれた、人間全体が「ヒエログリフ」となって表出されるような「未知の言語」の探求ともいえる。

このような活動の中でホフマンスタールは、第 III 章で考察したように非ヨーロッパ世界の身体表現に大きな関心を持ち、セント・デニスなどモダン・バレエの舞踊家と親交を結び、彼女たちから日本を含むオリентや古代ギリシアの舞踊に関する知識を吸収した。さら

には自然と人間、個人と社会、個人の中の精神と肉体が対立する二元論的なヨーロッパ文化と違って、それらが融合した統一感のある日本を中心とするオリエントの文化にも強い関心を寄せていた。

言語危機から再出発して全体的表現を求めたホフマンスタールには、第 I 章で考察したようにニーチェが大きな影響を与えている。ショーペンハウアーの影響を受けたニーチェは『ギリシア悲劇の根源』の中で、18 世紀の古典主義者たちが理想と仰いだアポロ的なギリシア像に反旗を翻した。そして概念的、道具的、伝達の言語に内在する「個体化の原理」が、人や物をバラバラにし、自己表現も他者との意志疎通も不可能にし、19 世紀後半のヨーロッパにおける合理主義の行き詰まりの大きな要因となっていると説いた。彼はバラバラになった人間や社会を再統合する方法として、古代ギリシアの悲劇にあった陶酔、解放などを象徴するディオニュソス的なものの復活を打ち出し、コロスの歌や舞踊のリズムなど、言葉を介さずに身体から直接発する表現手段によって他者と融合する存在のあり方を「高次の共同体」と名付け、人間社会の理想としている。

ホフマンスタールの言語不信も、言語による事物の個体化の連鎖、理性重視の二元的思考、合理主義等が行き詰った結果、言語が繋ぐはずの人と人、人と物との乖離により事物の認識が困難になったヨーロッパの人々が陥っていた状態への危機意識に他ならない。その意味で、ホフマンスタールの言語危機は認識の危機と言い換えられ、ニーチェの危機意識を継承している。何よりもギリシア悲劇の現代的再生という創作活動において、ホフマンスタールはニーチェの思索を継承したといえよう。

ニーチェはまたヨーロッパから見て「日の出ずる」方向にある「オリエント」からの視線でヨーロッパを見直しているが、ホフマンスタールも内なる心や精神が外に表出されるような全体的表現を可能とするような「未知の言語」を探求するために「オリエント」、すなわちニーチェよりもさらに東の日本からヒントを得ようとしている。第 III 章でハーンからの影響として考察した未完断片「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話」(1902)がその一例である。言語不信の表明である『手紙』とほぼ同時期に書かれたこの作品には、人間と自然の調和のとれた統一的世界を理想と捉え、「人間全体が同時に動かなければならない」という警句をモットーに掲げ、オリエントの精神と肉体のバランスのとれた統一的人間を理想像にし、分析的になりすぎたヨーロッパ精神に警鐘を与えている表現がある。残念ながらこの「若きヨーロッパ人と日本人貴族との対話」は完成されなかったため、このモットーは、『帰国者の手紙』(1907)のモットーとして用いられることになったが、この表現はホフマンスタールの求めた全体的表現のキーワードとなる。

ホフマンスタールのオリエント観のもう一つの特徴に、オリエントの女性に対するヨーロッパ人男性にありがちな性的関心を超越していることが挙げられる。バッハオーフェンの『母権制』にも影響を受けたホフマンスタールは、女性たちの持つ根源的な力強さのほうに惹かれていたのである。ホフマンスタールが『バックスの信女たち』や第 II 章第 2 節で考察した『恐れ』のライディオンがトランス状態に陥って踊るディオニュソス的な状態を描

写したことも、このようなオリエントの女性にある根源的な力強さに憧れていた一例と言える。

以上のようなホフマンスタールのオリエント観に基づき、第2章第2節でギリシア悲劇翻案『エレクトラ』をサーボラの論考を参考にして解釈した。ホフマンスタールの『エレクトラ』には、ギリシア悲劇で一般民衆の声や考えを代弁する役割を担い、ニーチェの言う「ディオニュソス的人間の自己反映」、すなわち「悲劇の原型」であったコロスが不在である。その代りに5人の召使いが存在するものの、この5人はバラバラで「高次の共同体」をなしていない。このことは、「悲劇の死」すなわち「悲劇の解体」状態から始まることを示している。つまり個人と社会、個と全体が乖離してしまった状態から始まるのである。エレクトラが冒頭で発する「一人ぼっち」というセリフは、第1章で考察した、言語による個体化の連鎖により、人も物もばらばらになった19世紀末から20世紀初頭のヨーロッパの精神状況を示唆しているのである。

また『エレクトラ』では、女性が前面に出され、男性の影が薄い。キリスト教的父権制社会で抑圧された歴史を持つ女性の主体性の危機を描き出すと同時に、生の連鎖の直接の担い手である女性側に焦点をあてることで、父権制、キリスト教、合理主義の行き着いた末の精神文化の危機の解決の糸口を探っているとも考えられる。エレクトラとクリテムネストラという母娘の対決や、エレクトラとクリゾテミスの姉妹の対比が強調されており、それに対してソフォクレスの『エレクトラ』では主役級であったオレストやエギストが少ししか登場しない。このことには、ホフマンスタールがバツハオーフェンの『母権制』やフロイトの『ヒステリー研究』の影響を受けていたことが無関係ではないだろう。ホフマンスタールの『エレクトラ』では、エレクトラがヨーロッパの文化の危機的状况を、クリテムネストラが母権制、異教、非合理的なオリエント世界を体現していると考えられる。二人は対峙していたが、最後にエレクトラの犠牲によって、エレクトラ側のオクシデントとクリテムネストラ側のオリエントという相反する二つの世界が再融合する図式が浮かび上がってくる。ホフマンスタールは、このように「アロマーティッシュな融合」を理想としていたと考えられる。

ホフマンスタールの『エレクトラ』は、本来の古代ギリシアにあったヨーロッパとオリエントの未分化な状態、むしろ「オリエント」的側面が強調された作品と言える。だからこそ、彼はこの作品が、極東の日本で上演されるのを知って、松居に丁寧な返信を送り、そこに並々ならぬ期待を表明したのである。

第1章から第4章までの考察を通して、ホフマンスタールにとって日本は、これまで考えられていた以上に大きな影響を及ぼしていることが判明した。日本は主に世紀転換期の1900年前後から第一次世界大戦中の1917年頃まで、断続的ではあるがホフマンスタールにとって大きな意味を持ち、彼の創作・講演活動に少なからぬ影響を及ぼしている。言語危機の告白となった『手紙』(1902)を執筆した頃、川上一座の公演やハーンの著書からの刺激もあり、ホフマンスタールにとって、日本は合理主義思考の蔓延により行き詰まったヨーロッパ文化に刺激を与えるためのインスピレーションを得るための創作の泉として、すなわち理想郷としての「オリエント」の一部として機能していた。

日露戦争後 1905 年以降は、ユートピアとしての日本像は崩れ、オリエントの中でもインドの仏教思想や身体表現に関心が移ったと考えられる。第一次世界大戦中は、新しい世界を作るための一時的破壊という名目で戦争を肯定するために、彼の中でハーンや岡倉天心の著作から得た知識で作り上げられた日本人の死生観が全体主義的思想に利用された。これらの講演活動には、1913 年から 1914 年に行われた松居松葉や森鷗外との往復書簡など日本人との交流が忘れかけていた日本への関心を呼び起こした可能性もある。しかし第一次世界大戦後ハプスブルク帝国は崩壊し、深刻な食糧不足のなかで成立した社会民主党やキリスト教社会党による大連合内閣率いる新しいオーストリア共和国では、ホフマンスタールら文化人の考えに耳を傾ける者はほとんどいなくなった。時を同じくして、ハーンの著作も読まれなくなった。1920 年代以降、ホフマンスタールの最後のおよそ 10 年間の活動に日本との直接・間接的關係は見あたらない。彼の中でも日本への関心が薄らいでいったと考えられる。

第 III 章第 5 節の最後でホフマンスタールの日本観の特徴をより鮮明にするために、彼とほぼ同世代で、彼より長生きし第二次世界大戦中に日本で亡命生活を送ったドイツ人建築家ブルーノ・タウトの日本観について触れたが、ホフマンスタールとタウトには、ギリシアを介して日本を見ていたという共通点がある。そして二人ともハーンによる美化された日本像を真実の日本だと手放しで信用しているわけでないことも共通している。しかしタウトは、ハーンの美化した日本像を知識として持っていながらも、桂離宮などの建築物に日本独自の美的感覚を見出し、近代化に突き進む日本を憂慮している。それに対してホフマンスタールは、松居や鷗外との文通はあったものの、実際に日本を訪れたことも、日本人と会話をしたこともないので、「福音」とまで呼んだハーンによってもたらされたユートピア的日本像を自分の創作の源泉とするしかなかった。日露戦争で勝利した軍事国家日本という現実を直視するのを避け、それどころか第一次世界大戦中には、全体のための個の犠牲という戦争肯定論に日本人の死生観を利用したところにホフマンスタールの独特な日本観がある。

第 V 章「松居松葉による『エレクトラ』日本初演」では、明治・大正期の日本におけるホフマンスタール受容を整理し、1913 年の『エレクトラ』東京公演に向けた松居松葉とホフマンスタールの往復書簡の内容を検討し、第 I 章から第 IV 章までの考察を基にして、『エレクトラ』の日本初演に対するホフマンスタールの高い期待を、松居松葉がいかにか受け止め公演に臨んだかを明らかにした。その上で、この『エレクトラ』日本公演の反響を分析し、我が国の演劇史上、文学史上でのこの『エレクトラ』公演の意義、さらには異文化交流の観点から、この公演の持つ歴史的意義を考察した。

松居が公衆劇団の旗揚げ公演に『エレクトラ』を選んだ要因に、1913 年頃日本でこの戯曲および同名の R.シュトラウス作曲のオペラが話題になっていたことが挙げられる。日本では 1905 年にホフマンスタール作品の受容は始まったが、最初の頃は否定的な作品評価ばかりであり、詩「早春」など特定の作品だけが繰り返し翻訳されていた。しかし 1908 年に櫻井天壇が『早稲田文学』で「ドイツの最近の叙情詩が実験していることは、日本の叙情詩がすでに実験していることで、だから親密な感じがする」と好意的な紹介をしたの

を機に、積極的な受容が始まった。これは第 III 章第 2 節で考察したパールが日本の絵画に親近感を持ったのと同種のもので、この時期、ヨーロッパと日本側の双方で、他者の中に本来自己にあったものを再発見しているのである。

またドイツ文学の代表的な紹介者である森鷗外が 1905 年から 1913 年の間にウィーン世紀末文学作品を集中的に翻訳紹介したこと、さらに松居が 1913 年のホフマンスタール宛の手紙で紹介することになる萱野二十一（郡虎彦）が、1910 年に『白樺』の第 1 号、第 2 号に『エレクトラ』の概要とオペラ版の解説を書いたことも、松居が『エレクトラ』を選んだ要因の一つである。

松居は、たしかに第 I 章で考察したようなホフマンスタールのギリシア悲劇の現代的再生の意図を知らなかった。しかし松居はホフマンスタールの『エレクトラ』が「維也納詩人の目を以て」すなわちウィーン世紀転換期文学の特徴である「神経衰弱」の目で、「希臘の事件を見ている」と述べているように、この作品の本質をかなり掴んでいた。

松居の言動には、西洋化の時代にあつて、西洋を一方向的に模倣することへの反発と自分たちの文化を卑下する感情が混ざりあつて葛藤した痕跡が見える。とくに松居は、村田実など日本の舞台関係者に対しては傲慢ともいえるほど自慢げな文章を書いているのに対し、西洋の原作者であるホフマンスタールに対しては、自分が年上であるにもかかわらず、たいへん遜った調子の手紙を書いている。とりわけ第 3 信には、原作者に宛てた仕事の手紙としては異常なほど、自分の苦労話、コンプレックス、心中を思い切り打ち明け、遜りながらホフマンスタールの天才性を賛美している。このように自分を卑下した調子からは、勉強好きで上昇指向の強かったながらも、家の事情で当時の高等教育を受けられず、逍遙などに私淑しながら当時の文学界、演劇界であがきながら奮闘していた松居の心境が読み取れる。同時に、自分と正反対の家庭環境、文化環境に生まれ育ち、天才と賞賛されていたホフマンスタールに対する羨ましさ、そして盲目的と批判しながらも否定できない松居自身の西洋崇拜が見られる。

松居による『エレクトラ』公演は、実際の技術的な水準から判断すれば、ホフマンスタールの理想から程遠かった。当時の日本の西洋演劇の一般的な上演水準の低さは否定できないし、また松居は作品や手紙に託されたホフマンスタールの意図を十分理解して公演に臨んだわけではない。

しかし理念上で言えば、これはホフマンスタールが目指したオクシデントとオリエントとの融合、すなわちアロマーティッシュな融合の実現であった。松居は、歌舞伎の女形河合武雄をエレクトラに起用することで「性のない女」をイメージし、試みたという点において、ホフマンスタールの期待したオリエント色の強いギリシア悲劇を目指していた。ホフマンスタールが、松居宛ての手紙で「死に行くエレクトラの踊りは、きっとどんなヨーロッパの女優よりも日本人女優の方が（日本人男優でも）上手に表現するでしょう」と述べ、この日本公演の出来映えを知りたがり、松居から報告がなかったのが気になり、鷗外にまで尋ねたのも、日本人の持つ全体的表現でエレクトラの踊りが表現されれば、きっと自分の求めた舞台になったであろうと期待していたからであろう。

日本側にはその理念を実現する点で、十分な素地ができていなかった。鷗外がホフマンスタールからの問い合わせに返信した 1914 年 5 月 27 日付の書簡には、ドイツ留学の経験からドイツの演劇水準や劇場環境、最新の演劇改革を知っていればこそ、西洋の劇場など外側ばかりを模倣しているだけで、脚本家やドラマトルクなど人材の育成といった内側の育成まで考えの及ばない日本の演劇界の現状を知っていた鷗外らしい冷めた感覚が読み取れる。

日本の舞台現場に携わっていた松居にとって、西洋の技術を盲目的に模倣するだけでなく、いかに当時の日本に適した取り入れ方をするか、和洋の技術を融合するかは、それ以前の日本人が直面したことのない問題であった。たしかに松居の選択は場当たりので、偶然に任せている面があるのは否めない。当時はまだ女優が育っていなかったからという理由で歌舞伎の女形を主役に使った。また近くにローシーという元バレエダンサーの振付家が存在したのをよいことに、西洋のバレエの身体表現を女形に学ばせた。しかし松居は、単なる和洋折衷ではなく、和洋融合の問題に真剣に立ち向かって、実際の舞台を創造しようとしたのである。その意味で『エレクトラ』の日本公演は、理想的にはホフマンスタールの期待に沿ったものであったと言えるだろう。

本論では実際の舞台の出来栄もさることながら、20 世紀初頭にヨーロッパと日本、双方の期待や誤解が入り混じる複雑な形で交錯していた点を重要視した。インターネットを通じて世界中の情報が入ってくる現代とは違う。だからこそ、実際に行けない、この目で確かめることのできない相手側に対して自分の思い通りのイメージを膨らませることができたのである。ホフマンスタールと松居に共通していたのは、自分たちに欠けていたものを、あるいは喪失してしまったものを相手側に見出し、それを自分側に取り入れることで、新しい自己を創造しようとする姿勢である。ホフマンスタールは松居による『エレクトラ』公演で「アロマーティシユな融合」の実現を夢見ていたに違いない。

むろんその中には、今日的視点で見れば、上演レベルがお粗末だったり、語学力を含めて理解度が低かったりすることに起因する茶番劇な異文化交流の実態を見ることができる。その様子を笑い飛ばすこともできるかもしれないが、最も辛辣な批評眼をもって松居を突き放した小宮や、さらに一層高い地点から醒めた目で観察していた鷗外の発言に如実に表れているように、単なる上演レベルの問題を越えた地点に、当時の出会いに関する可能性と問題点を見て取ることができるのであり、その基本構造は現在の私たちにまでつながっている。というよりは、現在見えづらくなってしまっている問題の原点がこのエレクトラ上演には集約されているともいえるからこそ、この上演をめぐる問題は現在の私たちにとってもアクチュアリティを失わない。

本論文前半で見たように、ホフマンスタールのみならず近代や言語の在り方に危機感と閉塞感を持った世紀末のヨーロッパ知識人たちは、東西間の異文化理解がまだまだならない時代だったからこそオリエント憧憬の中に自己批判と閉塞状態の打開のヒントを見たのであり、一方日本側は、西欧化・近代化をめざす過程の中で西欧文化に接したときに、西洋崇拜と元来の日本的なものを完全に否定したくないという欲求との間に揺れ動きながら、

精一杯背伸びをして受容を試みていた。その際、西欧のオリエンタリズム的視線に、その意味をわかってか、あるいは評価されたと喜んでか、最大限応えようとしている。ここでも双方の思い込み、勘違いの上に文化交流が成立している点が重要である。

この両者のすれ違いは大きいが、その問題は今日、当時のことを戯画的と笑い飛ばせるほどに解消したとは言えないだろう。さまざまな制約があったからこそ、今日では失われてしまった異文化理解のダイナミズムとインパクトがそこに見て取ることができる。そうした意味で大正のエレクトラ公演は、当時の日本とヨーロッパの文化理解の状況が凝縮された貴重なドキュメントであると同時に、その 100 年後を生きる私たちの立ち位置を考える上で、いまだに大きなアクチュアリティを持つ出来事であるといえる。

参考文献

ホフマンスタール全集

Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe. VII, Dramen 5, (Hg.v. Mathias Mayer), Frankfurt am Main. 1997.

この批判版全集 7 巻からの引用は、SWVII と略記後、頁数を記す。

ders.: Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe. VIII, Dramen6, (Hg.v.Wolfgang Nehring, Klaus E. Bohnenkamp), Frankfurt am Main 1983. この批判版全集 8 巻からの引用は、SWVIII と略記後、頁数を記す。

ders.: Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe. XXXI, Erfundene Gespräche und Briefe. (Hg.v.Ellen Ritter), Frankfurt am Main 1991. この批判版全集 31 巻からの引用は、SWXXXI と略記後、頁数を記す。

ders.: Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe. XXXIV, Reden und Aufsätze 3. (Hg.v Klaus E. Bohnenkamp, Klaus Dieter Krabel und Katja Kaluga), Frankfurt am Main 2011. この全集については SWXXXIV と略記後、頁数を記す。

Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. (Hg. v. Bernd Schoeller, Ingeborg Bezer-Ahlert), Frankfurt am Main 1979-1980. この全集は GW と略記し、その後に「講演と論文 Reden und Aufsätze」は RA と略記、「劇作 Dramen」からの引用は D とし、巻数、頁数を記す。

Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa IV, (Hg.v. Herbert Steiner), Berlin 1955. この旧全集は HGW と略記する。

その他の全集

Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. (Hg.v. Giorgio Colli,azzino Montinari) Berlin, New York 1999. この全集は、KSA と略記し巻数と頁数を示す。

ホフマンスタール作品翻訳書

ホフマンスタール、フーゴ・フォン『ホフマンスタール選集』全 4 巻、川村二郎他訳、河出書房新社 1980 年。

ホフマンスタール、フーゴ・フォン『チャンドス卿の手紙』檜山哲彦訳、岩波書店 1991 年。

ホフマンスタール、フーゴ・フォン『エレクトラ』松居松葉訳、鈴木書店 1913 年。

洋書

- Alewyn, Richard: Hofmannsthals Wandlung. In: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1958.
- Austin, Gerhard: Phänomenologie der Gebärde bei Hugo von Hofmannsthal. Heidelberg 1981.
- Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. 2. unveränderte Auflage. Mit 9 Steindruck Tafeln und einem ausführlichen Sachregister. Basel 1897.
- Bachofen, Johann Jakob: Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J.J. Bachofen mit einer Einleitung von Alfred Bauemler. Schräter, Manfred (Hg.), München 1926.
- Bahr, Hermann: Japanische Ausstellung. In: Secession. Wien 1900.
- Bahr, Hermann: Dialog vom Tragischen. Berlin 1904.
- Bahr, Hermann: Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt am Main 1894.
- Baxmann, Inge(Hg.): Körperwissen als Kulturgeschichte. Die Archives Internationales de la Danse(1931-1952). München 2008.
- Baxmann, Inge: Mythos: Gemeinschaft. Körper-und Tanzkulturen in der Moderne. München 2000.
- Berman, Nina: Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschen Kultur um 1900. North Zeeb Road 1994.
- Beyerlein, Sonja: Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten in der Oper Elektra von Richard Strauss. Tutzing 1996.
- Bisland, Elizabeth: The life and Letters of Lafcadio Hearn. Vol.1, Vol 2, London, Achibald Constable&Co.Ltd. Boston and New York, Houghton, Mifflin&Co. 1906.
- Blome, Eva: „Schweigen und tanzen“. Hysterie und Sprachskepsis in Hofmannsthals Chandos „Brief“ und „Elektra“. In: (Hg.v. Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler und Gotthard Wunberg): Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur Europäischen Moderne. 19/2011. Freiburg, S.255-290.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main 1995.
- Brittnacher, Hans-Richard: Hofmannsthals „Elektra“, Rückgriff auf den Mythos als Vorgriff auf die Moderne. In: (Hg.v. Janz, Rolf-Peter) Faszination und Schrecken des Fremden. Frankfurt am Main 2001.
- Dahlhaus, Carl: Die Tragödie als Oper, Elektra von Hofmannsthal und Strauss. In: (Hg.v.Winfried Kirsch, Sieghard Döhring): Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktes. Laaber 1991.

- Dörr, Georg: Muttermythos und Herrschaftmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmiken, Stefan George und der Frankfurter Schule. Würzburg 2007.
- Fiedler, Leonald M.: Hofmannsthals Balletpantomime, „Die Grüne Flöte“ Zu Fassungen des Librettos, In: (Hg.v. Martin Stern, Nobert Altenhofer, Leonhard M.Fiedler): Hofmannsthal-Blätter. Heft.8/9, Frankfurt am Main 1972, S.113-142.
- Fischer, Lisa(Hg.): Die Frauen der Wiener Moderne. Wien 1997.
- Frankenstein, Georg: Aus Briefen an meine Geschwister, Erinnerung an Japan, China, Indian. August 1911-März 1913. 出版地不明私家版 1918.
- Fuchs-Sumiyoshi, Andrea: Orientalisms in der deutschen Literatur. Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts, von Goethes „West-östlichem Divan“ bis Thomas Mann „Joseph“-Tetralogie. Hildesheim, Zürich, New York 1984.
- Fuhrich-Leisler, Edda: Zur Bühnengeschichte der Dramen Hofmannsthals. In: Mauser, Wolfram (Hg.): Hofmannsthal Forschungen 6., Wien1981, S.13-26.
- Gunpert, Gregor: Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende. München 1994.
- Günter, Timo: Vom Tod der Tragödie zur Geburt des Tragischen Hugo von Hofmannsthals „Elektra“. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 79. 2005, S.96-130.
- Hearn, Lafcadio: Japan. An attempt at interpretation. New York 1905.
- ders.: Kokoro. Hints and Echos of Japanese inner life. London 1895.
- ders.: Kokoro. Mit Vorwort von Hofmannsthal, Frankfurt a.Main 1907.
- ders.: Glimpses of unfamiliar Japan. In two Volumes.Vol.1. London 1903.
- ders.: Glimpses of unfamiliar Japan. In two Volumes.Vol.2. London 1903.
- ders.: Out of the East. Reveries and studies in new Japan. London 1903.
- ders.: Gleanings in Buddha-fields. Studies of hand and soul in the Far east. Boston and New York, Houghton 1900.
- ders.: Kyushu. Träume und Studien aus dem neuen Japan. Frankfurt am Main 1908.
- ders.: Kwaidan. Seltsame Geschichten und Studien aus Japan. Frankfurt am Main 1909.
- Hirsch, Rudolf: Ein Vorspiel zum Ballet, „Grüne Flöte“. In: (Hg.v.Leonhard M.Fiedler, Nobert Altenhofer): Hofmannsthal-Blätter. Heft.8/9. Frankfurt am Main1972, S.95-112.
- Hofmannsthal, Hugo von / Schnitzler, Arthur: Briefwechsel, (Hg.v. ThereseNickl, Heinrich Schnitzler), Frankfurt am Main 1964.
- Hofmannsthal, Hugo von / Graf Kessler, Harry: Briefwechsel 1898-1929. (Hg.v. Hilde Burger). Frankfurt am Main 1968.

- Hörter, Andreas: Der Anstand des Schweigens. Bedingungen des Redens in Hofmannsthals Brief. Bonn 1989.
- Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft aus den Vorträgen und Aufzeichnen seit Kriegsende. Schmidt, Alfred (Hg.), Frankfurt am Main 1967.
- Jens, Walter: Hofmannsthal und die Griechen. Tübingen 1955.
- Kerényi, Karl: Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens. München 1976.
- Koch, Hans-Albrecht: Hugo von Hofmannsthal: Erträge der Forschung. Bd.265, Darmstadt 1989.
- Koeler, Wolfgang: Hugo von Hofmannsthal und „Tausendundeine Nacht.“ Frankfurt am Main 1972.
- König, Christoph: Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen. Marbach 2001.
- Marschall, Susanne: Text Tanz Theater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses „Tanz“ am Beispiel von Frank Wedekinds „Büchse der Pandora“ und Hugo von Hofmannsthals „Elektra“. Frankfurt am Main 1996.
- Meier, M.H. Ch.und Kämtz, L. F(Hg.): Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaft Künste, Dritte Section O Z, Unveränderter Nachdruck der 1834 bei F.A. Brockhaus in Leipzig erschienen Ausgabe, 1987.
- Mayer, Mathias: Der Tanz der Zeichen des Todes bei Hugo von Hofmannsthal. In: Fink, Franz(Hg.): Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Berlin 1993.
- ders.: Die Versteinerung der Liebe und der belebende Schatten des Todes. Die Kaiserin als Hauptfigur in der "Frau ohne Schatten". In: (Hg. v. der Bayerischen Staatsoper): Programmheft zur Münchner Premiere. Die Frau ohne Schatten von Richard Strauss am 7. Juli 1993 im Nationaltheater München. 1993.
- Mistry, Freny: Hofmannsthals Oriental Library. In: Journal of English and Germanistic Philology. 1972.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: Sämtliche Opernlibretti. Angermüller, Rudolf (Hg.), Stuttgart 1990.
- Nicolaus, Ute: Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen. Würzburg 2004.
- Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe. (Hg.v. Giorgio Colli, Massimo Montinari) Berlin, New York 1999.
- Okakura, Kakas: Ideals of the East with special reference to the art of Japan. London 1903.

- Pache, Walter: Das alte und das neue Japan. Lafcadio Hearn und Hugo von Hofmannsthal: In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67. Stuttgart 1993, S.218-233.
- Pape, Manfred: Aurea Catena Homeri. Die Rosenkreutzer-Quelle der „Allomatik“ in Hofmannsthals „Andreas“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 49. 1975.
- Riedel, Volker: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar 2000.
- Ritter, Ellen: Über den Begriff der Praeexistenz bei Hugo von Hofmannsthal. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge. BdXXII, Heft,2,1972.
- Rupprechter, Walter: Passagen. Studien zum Kulturaustausch zwischen Japan und dem Westen. München 2015.
- Rutsch, Bettina: Leiblichkeit der Sprache. Sprachlichkeit des Leibes, Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt am Main 1998.
- Said, Edward, W.: Orientalism. NewYork 1979.
- ders.: Orientalismus. (Übers. v. Liliane Weissberg), Frankfurt am Main, Berlin und Wien, 1981.
- Schlötterer, Reinhold: Dramaturgie des Sprechtheaters und Dramaturgie des Musiktheaters bei „Elektra“ von Hugo von Hofmannsthals und Richard Strauss. Berlin 2005.
- ders.: Elektras Tanz in der Tragödie Hugo von Hofmannsthals. In: Fiedler, Leonhard M.(Hg.): Hofmannsthal-Blätter, Heft 33. Frankfurt am Main 1986.
- Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1903-1908. (Hg.v.Werner Welzig), Wien 1990.
- Schultz, H.Stefan: Hofmannsthal and Bacon. The sources of the Chandos Letter. In: Comparative Literature 13, 1961.
- Schur, Ernst: Der Geist der japanischen Kunst. In: Ver Sacrum, 2. Jg.Heft4, 1899.
- Schurig, Author: Hugo von Hofmannsthal.(1908) In:Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde. : A. Helmut Fichtner(Hg.), Wien 1949.
- Schuster, Ingrid: China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925. Bern, München 1977.
- Sekine, Yuko: Die erste Aufführung des Dramas Elektra von Hofmannsthal in Japan. Anhand der Briefe von Matsui Shoyo und Mori Ogai an Hugo von Hofmannsthal. In: Distelrath, Günter (Hg.) : Referate des 13. deutschsprachigen Japanologentages. Kultur- und Sprachwissenschaft. Reihe: Bonner Asienstudien Band 8/I, Japanforschungen, Berlin 2009, S.125-140.
- Steffen, Hans: Hofmannsthal und Nietzsche. In: Bruno Hillebrand (Hg.): Nietzsche und die deutsche Literatur. Tübingen 1978.

- Strauss, Richard / Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel.(Hg.v. Willi Schuh),
München 1990.
- Szabó, László V.: „--eine so gespannte Seele wie Nietzsche " Zu Hugo von Hofmannsthals
Nietzsche-Rezeption. In: (Hg.v. Dirk Hohnsträter, András Masát): Jahrbuch der
ungarischen Germanistik 2006, Budapest und Bonn 2007.
- Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse in Wien der
Jahrhundertwende. Frankfurt am Main 1983.
- Zelinsky, Hartmut: Hofmannsthal und Asien. In: Bauer, Roger (Hg.): Fin de siècle. Zu
Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main 1977.
- Zweig, Stefan: Lafcadio Hearn. In: Das Japanbuch (Übers. v. Berta Franzos) Frankfurt
am Main 1911.

和書

- 青地伯水編 友田和秀、国重裕、恒木健太郎:『ドイツ保守革命』松籟社 2010年。
- 秋葉太郎:『日本新劇史』下巻、理想社 1956年。
- イ・ミョンオク (樋口容子訳):『ファム・ファタル』 作品社 2008年。
- 生田長江:『『マクベス』と『エレクトラ』』[『演芸画報』、1913年 第11号]。
- 池内健次:『森鷗外と近代日本』ミネルヴァ書房 2001年。
- 市川雅:『ダンスの20世紀』新書館 1995年。
- 井戸田総一郎:「森鷗外と演劇—比較演劇史の視点の重要性」[『国文学』学燈社 2005年2月号]。
- 彌永信美:『幻想の東洋』上・下 ちくま学芸文庫 2005年。
- 上山安敏:『神話と科学 ヨーロッパの知識社会 世紀末～20世紀』 岩波現代文庫 2001年。
- ウンゼルト, ジークフリート (西山力也、坂巻隆裕、関根裕子訳):『ゲーテと出版者 一つの書籍出版文化史』 法政大学出版局 2005年。
- 海野弘:『モダンダンスの歴史』新書館 1999年。
- 江崎惇:『実録 川上貞奴、世界を翔けた炎の女』新人物往来社 1985年。
- エリカ・デ、ミルチア (荒木美智雄他訳):『世界宗教史』 筑摩書房 1991年。
- 大石紀一郎他編『ニーチェ事典』弘文堂 1995年。
- 大芝芳弘 (解説):『ギリシア悲劇全集4』岩波書店 1990年。
- 太田雄三:『ラフカディオ・ハーン—虚像と実像—』岩波新書 1994年。
- 岡倉天心 (富原芳彰訳):『東洋の理想』講談社学術文庫 1986年
- 尾澤良三:『女形今昔譚』筑摩書房 1941年。
- 小田切進 (編):『日本近代文学大事典』第2巻、日本近代文学館 1977年。
- オットー, ワルター (西澤龍生訳):『ミュージー—舞踏と神話』 論争社 1998年。
- 笠原賢介:『ドイツ啓蒙と非ヨーロッパ世界—クニッゲ、レッシング、ヘルダー』未来社 2016年。
- 糟谷理恵子:「『チャンドス卿の手紙』受容に見るホフマンスタール解釈の揺れ」[『上智大学ドイツ文学論集』(32)、1995年]。
- 片岡康子:『20世紀舞踊の作家と作品』遊戯社 1999年
- 片山正雄:「神経質の文学」[『帝国文学』第11巻、第6-9号(第127号-130号)、1905年]。
- 片山正雄:「フーゲー・フォン・ホーフマンスタールに就て」[『帝国文学』第14巻 1908年]。
- 萱野二十一:「エレクトラ梗概」[『白樺』第1巻、第1号、1910年4月]。
- 萱野二十一:「歌劇としてのエレクトラ」[『白樺』第1巻、第2号、1910年5月]
- 河合武雄:『女形』 双雅房 1937年。
- 河合武雄:「公衆劇団劇 (ローシー氏の指導法とエレクトラの性根)」[『新小説』、第18年 第10巻 1913年]。
- 木下長広:『岡倉天心 物ニ観ズレバ竟ニ吾無シ』ミネルヴァ書房 2005年。

- 清見陸朗:「公衆劇団の初演」『新小説』第11巻、1913年。
- 桑原節子:「ドイツユーゲントシュティールのグラフィックと工芸」、[ジャポニスム学会編『ジャポニスム入門』思文閣出版 2000年]。
- ゲオルギアードス, T.G.:『音楽と言語』(木村敏訳)、講談社学術文庫 1994年。
- 紅野敏郎:「解題」[マイクロフィッシュ版早稲田大学図書館編 精選近代文芸雑誌集 104『とりで』]、3-6頁。
- 小暮修三:『アメリカ雑誌に映る〈日本人〉 オリエンタリズムへのメディア論的接近』青弓社 2008年
- 小堀桂一郎:『森 鷗外一文業解題、翻訳篇』岩波書店 1982年。
- 小宮豊隆:「『エレクトラ』の上演」[『新小説』1913年11月]。
- サイド, W. エドワード:『オリエンタリズム』上・下 (板垣雄三、杉田英明監修 今沢紀子訳)、平凡社 1993年。
- 櫻井天壇:「独逸の叙情詩に於ける印象的自然主義」[『早稲田文学』第31号、1908年]。
- シーガル,チャールズ (山口拓夢訳):『ディオニュソスの詩学』 国文社 2002年。
- ジャポニスム学会 (編):『ジャポニスム入門』
- シュー,ヴィリー (編) (中島悠爾訳):『リヒャルト・シュトラウス、ホーフマンスタール往復書簡集』、音楽之友社 2000年。
- シュテークマン, ヴェルナー・フォン:「世界の文学に登場するエレクトラ像」、新国立劇場、文化庁芸術祭執行委員会主催オペラ『エレクトラ』(R.シュトラウス作曲)プログラム、2004年]。
- 新町貢司:「『母権制』の様々な会社について」 [『RHODUS』第17号、筑波ドイツ文学会 2001年]。
- 新町貢司:「『第672夜のメルヘン』におけるアレクサンダー大王のモチーフと『母権制』」 [『オーストリア文学』第16号、オーストリア文学会 2000年]。
- 鈴木忠志:「エレクトラ」 [『劇場文化』No.12 静岡芸術劇場 2008年]。
- 末延芳晴:『森鷗外と日清・日露戦争』平凡社 2008年。
- スネソン, カール (吉水千鶴子訳):『ヴァーグナーとインドの精神世界』法政大学出版局 2001年。
- 関田かをる:『小泉八雲と早稲田文学』恒文社 1999年。
- 関根裕子:「ホーフマンスタールと非西欧的身体表現一言語危機克服の試み」 [『オーストリア文学』第17号、2001年]。
- 関根裕子:「松居松葉による『エレクトラ』の日本公演」 [『RHODUS』第20号 井上修一先生退官記念号 筑波ドイツ文学会 2004年]、11-28頁。
- 関根裕子:「新出 鷗外のホーフマンスタール宛書簡(翻訳・解説)」 [『文学』1、2月号、岩波書店 2005年、214-230頁]、26-33頁。

- 関根裕子:「松居松葉による『エレクトラ』日本初演—ホフマンスタールの期待と現実—」
 [関口裕昭編『日本文化におけるドイツ文化受容—明治末から大正期を中心に—』、日本
 独文学会研究叢書 053、2008年]。
- 仙波礼子:「明治日本とオーストリア 19世紀後半の日墺交渉史」、[『ヨーロッパ随一の名
 家の軌跡 The ハプスブルク家』新人物往来社 2009年]。
- ソフォクレス(大芝芳弘訳):『エレクトラ』、『ギリシア悲劇全集4』岩波書店 1990年。
 ダウナー,レスリー(木村英明訳):『マダム貞奴 世界に舞った芸者』集英社 2007年。
 ダイクストラ,ブラム(富士川義之他訳):『倒錯の偶像 世紀末幻想としての女性悪』パ
 ピルス 1994年。
- 田辺素子:「ホフマンスタールと舞踊に関する研究状況」[『上智大学ドイツ文学論集』第35
 号 1998年]。
- 坪内逍遙:「外国の舞踊劇と将来の振事」(明治43年5月座談)、『逍遙選集 第三巻』、第一
 書房 1977年(復刻版)。
- デランク,クラウディア(水藤龍彦、池田祐子訳):『ドイツにおける〈日本=像〉』思文閣
 出版 2004年。
- 戸板康二:『演芸画報・人物誌』青蛙房 1970年。
 中野重治:『鷗外 その側面』筑摩書房 1952年。
 中村雄二郎:『精神のフーガ 音楽の相のもとに』小学館 2000年。
 新関良三:『現代のギリシャ悲劇 復活と創作 I』東京堂出版 1968年
 西尾幹二編:『ショーペンハウアー』中公バックス 中央公論社 1980年
 西村雅樹:「ヘルマン・バルが分離派『日本展』に観たもの」[人文知の新たな総合に向け
 て(京都大学文学研究科 21世紀 COE プログラム「グローバル化時代の多元的人文学
 の拠点形成」)第二回報告書 IV[文学篇]論文、2004年]。
- 西村雅樹:「若きウィーン派と日本」[『文学と言語に見る異文化意識』京都大学大学院文学
 研究科 21世紀 COE プログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」研究
 報告書 2004年]。
- 西村雅樹:『世紀末ウィーン文化探究—「異」への関わり—』晃洋書房 2009年。
 ニーチェ,フリードリヒ(塩屋武男訳):『悲劇の誕生』、『ニーチェ全集2』ちくま学芸文庫
 1993年。
 ニーチェ,フリードリヒ(西尾幹二訳):『悲劇の誕生』中央公論新社 2004年。
 ニーチェ,フリードリヒ(小倉志祥訳):『反時代的考察』筑摩書房 1998年。
 ニーチェ,フリードリヒ(吉沢伝三郎訳):『ツァラトストラ 下』、『ちくま全集10』ちくま
 学芸文庫 1993年。
- 二宮行雄:『女ハムレット(エレクトラ)』[『新小説』第17年第4巻、1912年]、79-110頁。
 橋本智津子:『ニヒリズムと無—ショーペンハウアー/ニーチェとインド思想の間文化的解明』
 京都大学学術出版会 2004年。
 ハーン,ラフカディオ(平井呈一訳):『全訳 小泉八雲作品集』第7巻、恒文社 1964年。

パンツァー、ペーター、クレイサ、ユリア（佐久間 穆訳）：『ウィーンの世界』、サイマル出版会 1990 年。

パンツァー、ペーター：「特別友国、不平等条約でスタートした 140 年間のオーストリアと日本の関係」、[『修交 140 周年記念 日本とオーストリアの友好関係をふりかえって』オーストリア大使館編、2009 年]。

氷上英廣：『ニーチェの顔』岩波書店 1976 年。

平川祐弘：（監修）：『小泉八雲辞典』恒文社 2000 年。

平川祐弘：『破られた友情 ハーンとチェンバレンの日本理解』新潮社 1987 年。

平間洋一：『日露戦争を世界はどう報じたか』芙蓉書房出版 2010 年。

富士川英郎・小堀桂一郎編：「日本におけるフーゴー・フォン・ホーフマンスタール翻訳・研究書誌(1905-1945)」[『ドイツ文学』第 52 号、1974 年]。

満寿治（村田実）訳：『エレクトラ』[『とりで』第 2 号付録、1913 年 1 月]。

松居松翁（松葉）：『続劇団今昔』中央美術社 1925 年。

松居松葉：「エレクトラに就いて」[『大正演芸』第 3 号、1913 年 3 月]。

マッケンジー、ジョン・M（平田雅弘訳）：『大英帝国のオリエンタリズム』ミネルヴァ書房 2001 年。

馬淵明子：「オーストリア—総合的ジャポニズムの一例」、[ジャポニズム学会編『ジャポニズム入門』思文閣出版 2000 年]。

嶺隆：『帝国劇場開幕「今日は帝劇 明日は三越」』中公新書 1996 年。

村田実(編):演劇美術雑誌『とりで』第 1 号、1912 年 9 月。

村田実(編):演劇美術雑誌『とりで』第 2 号、1912 年出版月不明。

村田実(編):演劇美術雑誌『とりで』第 3 号、1913 年出版月不明。

メルツァー、フランソワーズ（富島美子訳）『サロメと踊るエクリチュール 文学におけるミメシスの肖像』ありな書房 1996 年。

森林太郎（鷗外）：『鷗外全集』第 4 巻、岩波書店 1972 年。

森林太郎（鷗外）：『鷗外全集』第 9 巻、岩波書店 1972 年。

森林太郎（鷗外）：『鷗外全集』第 10 巻、岩波書店 1972 年。

森林太郎（鷗外）：『鷗外全集』第 26 巻、岩波書店 1973 年。

森林太郎（鷗外）：『鷗外全集』第 35 巻、岩波書店 1975 年。

森林太郎（鷗外）：『鷗外全集』第 38 巻、岩波書店 1975 年。

森鷗外：「観潮楼一夕話」[『歌舞伎』第 78 号、1906 年]。

横井博：『印象主義の文芸』笠間書房 1973 年。

横川民輔：「帝国劇場創設の思ひ出と復興について」[『帝国劇場』所収、帝国劇場編 1981 年]。

山口庸子：『踊る身体のパフォーマンス モデルネの舞踊表象』名古屋大学出版会 2006 年。

湯田豊：『ニーチェ「偶像のたそがれ」を読む』勁草書房 1992 年。

リンハルト, ゼップ: 「1918年～1938年の日奥関係」、[『修交140周年記念 日本と奥太利の友好関係をふりかえって』オーストリア大使館編 2009年]。

和辻哲郎: 「幻影と舞台」、『和辻哲郎全集』第20巻、岩波書店 1963年。

ネットサイト

Geschichte der Japan-Forschung in Österreich.
<http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/index.php?id=37>

サイトの最終閲覧日 2010年9月