

夢の迷宮

——ホーフマンスタールとオスカー・ワイルド

小 粥 良

I.

オスカー・ワイルドのエッセーに『仮面の真実』というのがある。当時、イギリスのシェークスピアの芝居上演に見られた衣装の正確な時代考証の導入という傾向について、批評家たちの批判的見解があったようだが、ワイルドはこのエッセーで、考古学的に正確な時代考証が美的な観点からも絶対に好ましいのだということ雄弁に立証していく。その際、彼の真の関心事は、考古学的な事実性などではなく、飽くまで衣装の果たす演劇的な効果である。一つの時代の衣装は、その時代の精神を反映している。様々な時代から寄せ集めた衣装では、芝居に統一性が失われ、劇的な効果は台無しになってしまう。衣装・舞台美術を担当する芸術家は同一人物の方がよい。さもないと、舞台の前景と後景がちぐはぐになってしまう、等の趣旨の議論が展開される。シェークスピア自身の作品の中に、この劇作家が衣装の重要性を熟知していたことを例証する箇所を引用して枚挙に暇がない。その際に印象的なのは、ワイルドが一貫して「劇的效果」という観点から衣装＝仮面を論じ、その美しい衣装ばかりではなく、醜さをも、舞台上での対照的效果を強めることにより、美的鑑賞の対象となるものと考えていることである。

彼（シェークスピア）は、君主の絹衣のかたわらに過激派の粗衣を置き、それぞれから得られる舞台効果を見る。彼はエーリエルを喜ぶのと同じ程度にキャリアバンをも喜ぶのであり、黄金の布と同じ程度にぼろ布をも喜ぶのであり、芸術上の醜の美というものを認識している。¹

劇的文脈の中で衣装の対照が醸し出す「アイロニー・オブ・コントラスト」

に着目するあたりは、ワイルドの思考法にいかにもそぐわしい。パラドックスの達人としての彼は、常にものごとを対照の中に見ていたのだから。あることが真であるならば、必ずその反対もまた真である、というように。(このエッセーの結論部にはヘーゲルの名も現れている。)ワイルドの芸術は、総じて対照の効果を狙ったものと言える。『サロメ』(禁欲的予言者ヨカナンと官能のままに生きる悪女サロメ)にしても、『ドリアン・グレイの肖像』(いつまでも若く美しく無垢なドリানের外見と醜悪に変貌していく肖像)にしても。しかし、それらの作品は単純な善・悪、美・醜といった二元論では割り切れないアンビヴァレンスを抱え込んでいる。善と悪の間の揺らぎ、曖昧さが、『ウィンダミア卿夫人の扇』の主題となっている。

ワイルドの創作童話にも、アイロニー・オブ・コントラストの効果は十分に活用されている。誰もが知る『幸福な王子』の物語にしても、無憂宮で幸福な王子とあだ名された主人公は、この世の悲惨を知り涙を落とすし、貧者を救う度に、ルビー、サファイア、金箔で飾られた美しいその姿は、次第にみすぼらしいものになっていく。『若き王』においても、やはり美と醜、王城の幸福と貧者の悲惨が対照されている。この世に悲惨がある限りは、真の美は、実はこの世では醜さという姿をとってしか現れえないという道徳的な内容になっている。たとえ、それが「劇的效果」を狙ったものであり、ワイルド本人は実人生の中で悲惨や醜さを忌み嫌っていたにせよ、美から醜への、また醜から美への移行は、ワイルドの童話作品の中では思いのままにそのパターンを変えながら繰り返され、美と醜の境界は曖昧となってくる。いや、実人生においてすら、彼は童話のパターンをなぞり、審美主義の王としての美的生活から失墜し、汚臭の漂う独房で苦吟に満ちた『獄中記』を書き綴ることとなったのだ。しかし童話と違って、現実においては、その醜悪な姿を救済する神の神秘の光が差してくることはなかったのだが。

リヒャルト・アレヴィンは、『ホーフマンスタールの変容』の中で、ワイルドの転落が偶然襲いかかった不幸などというものではなく、彼の本質からくる必然であったというホーフマンスタールのワイルド論に触れながら、審美主義を断罪している。『獄中記』から次の引用をおこなっている。

私はあらゆる種類の苦悩や悲しみを避けた。私はそのどちらも憎んだ。私はそれらを能うる限り無視しようと決意した。……それらは私の人生計画の一部を成してはいなかった。²

また、次の箇所も引用されている。これはオックスフォードの学生の頃、モードリン・カレッジの小道を散歩しながらある友人に、「わたしは世界という園にある全ての木々の果実を食したいと思った」と語ったという文に続く箇所である。

そして実際に私は出ていき、そのように生きた。そして私の唯一の誤りは、園の日が当たったようにみえる側の木々だけに限っておいて、もう一方の側はその影や暗さのゆえに避けたことだ。失敗、恥辱、貧困、悲しみ、絶望、苦悩、涙までも、また苦痛ゆえの唇のもつれ、いばらの上を彷徨わせるような悔恨、弾劾する良心、罰を与える自己卑下、灰を自らの頭に振りかける悲惨、ずた袋を身に纏うことを選んで自らの飲み物に胆汁を混ぜる悔悛——これらすべてのものが、私の恐れたものであった。私はそれらについては何も知らないでおこうと決めていたので、それらをみなひとつずつ順番に味わうこと、それらを食して生きること、そう、暫くの間そのような食物以外に何も取らないことを強いられたのだ。³

アレヴィンの結論は明快である。ワイルドは、人生の半分の側に対して、わざと目を閉じたために罰を受けたのだ、というのである。だが、果たしてそれほど単純に言ってしまうてよいのだろうか。既に述べたように、ワイルドは、常に悲惨に対置させて幸福を見ていたのであり、醜に対置させて美を見ていたのである。さらに彼自身の転落の人生を見ても、「芸術が人生を模倣するのではなく、人生が芸術を模倣するのだ」という、『嘘の衰退』で鮮やかに掲げられた逆説的な公式を、まるで地で行ったような感がある。全ては、彼の作品の中に不吉な予兆のように先取りされていた。⁴ 強調しておこう。彼は実際には、その作品において醜をけして無視などしてはいなかった。（『ドリアン・グレイの肖像』は典型だ。）たとえ、「劇的效果」のための、幻想上、夢想上の、実人生とは無関係な、安全な距離を取られたものとしてのみではあれ。

しかし、「劇的效果」のための醜と実人生において生身で経験される醜とでは、もちろん事情は大きく異なっている。夢は未来を先取りすることはあっても、あくまで夢のオーラを帯びて、非現実的なものにとどまっている。だが、夢遊病者のように、夢を見つつ現実の人生を歩むならば、現実の落とし穴が待ち伏せているかもしれない。オイディプスのように目あきにして盲であるならば、見ているようでいて、実は見ていないのだという事態もありうる。そして、人はしばしば、その盲点となっているものの方へと誘き寄せられるものなのだ。

ワイルドが自己の新快樂主義に矛盾しながらも、人生の悲惨、醜さを作品に織り込むとき、それはちょうど、ホーフマンスタールの書いた「メルヒェン」の主人公、若く、富裕で美貌の商人の息子が、死に対する実感をもたずに、死についての一見深甚な、莊重かつ華麗な思考を巡らすさまに似ている。物語の結末では、その同じ主人公が、酷たらしく惨めな死を迎え、現実の死の情け容赦ないおぞましさを味わい尽くす。もはや、のんびりと格言について思いを巡らしてなどいられず、美しかった顔は、醜く憤怒の形相に歪められて、七転八倒の苦しみの中に死ぬ。死の訪れは、かつて夢想されたように莊重なものでも華麗なものでもなく、あまりにそっけなく、ただひたすら陰惨なものだったのだ。

『第672夜の物語』を、ホーフマンスタールはワイルドを念頭にして書いたと言われる。それはワイルドの破滅を決定的にする判決が下される直前に、それを予告するかのようには書かれた作品である。かつてアイドルのように崇拜していたワイルドの破滅。⁵

II.

ホーフマンスタールの『第672夜の物語』は、1895年4月19日から5月初めに書いて執筆された。当時ホーフマンスタールは、ゲーディングでの兵役の途中ではあったが、インフルエンザのためウィーンで病床に就き、4月半ばに回復し、すぐにこの作品の執筆に取りかかったようである。最初の草稿メモには、「1895年4月19日（インフルエンザ後の回復期）」⁶と日付が記されている。同年4月8日の「ノイエ・フライエ・プレッセ」紙は、オスカー・ワイルドのクイーンズベリー伯爵に対する訴訟事件の経過と、チェルシーのホテルでのワイルドの逮捕という顛末を報告していた。ホーフマンスタールは病床でこの新聞記事を読み、それをきっかけにこの作品の着想を得、回復後すぐに執筆に着手したのではないかとオイゲネ・ヴェーバーは推測しているのだが、⁷おそらくその通りであろう。多くの研究者が既に指摘しているように、オスカー・ワイルドがこの作品の上に大きな影を落としていることは間違いない。

ホーフマンスタールが『第672夜の物語』を書いた時、彼の念頭にあったのは「オスカー・ワイルドのような審美主義者」であり、そのテーマは「審美主義の袋小路」であったと言われるが、⁸その物語の筋は、まさにワイルド的なコ

ントラストから成っている。美しく若い金持ちの男が主人公であるが、彼は次第に破滅への道を辿り、結末には憤怒の形相で、酷たらしく惨めな死を迎える。前半と後半のコントラストは、事物の描写などにも表れている。冒頭に描かれている商人の息子の屋敷にある家具や装飾などの描写は、いかにも世紀末の審美主義の趣であり、そこにはまたワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』第十一章に描かれているさまざまな美しい事物との直接的な響き合いがある。そこに現れる「海豚」、「獅子」、「チューリップ」、「アカンサス」「熾天使」「円」などは、みな『ドリアン・グレイの肖像』第十一章の同じ段落中に近接して現れているものなのである。

別の大外衣は緑色のピロードで、ハート型のアカンサスの葉模様の刺繍がいくつもほどこされ、その葉から茎の長い白い花が広がっており、その細部は銀糸と色水晶で飾られていた。留め金は金糸の浮上げ細工になった熾天使の頭部をつけていた。縁取りは赤と金の絹糸で織られた錦で、多くの聖人や殉教者の聖像メダルが散りばめられており、その中には聖セバスチャンの姿もあった。彼はまた、琥珀色の絹、青色の絹と金欄、黄色のダマスク織りと金布などの素材でできた上祭服をいくつも持っていたが、それらはキリストの受難と磔刑を表した図像を織りなし、獅子や孔雀やその他の紋章が刺繍されていた。また白いサテンと桃色の絹のダマスク織りで仕立てられた助祭服も何着も持っており、これらはチューリップや海豚や百合形紋章などで飾られていた。真紅のピロードと青いリネンの祭壇正面掛け布、多くの聖体布、聖杯のヴェール、聖顔布などもあった。そのような事物が用いられる神秘的な儀式には、彼の想像力を刺激するなにかがあった。⁹

このような響き合いにより、既に『第672夜の物語』冒頭で、ワイルドのような審美家が主人公であることが示唆されており、事物は、この世の悩みを遠ざけられた理想の環境の中に、美しい夢想と絡み合いながら甘美に描かれている。しかし作品後半では、事物は不気味な様相を呈してくる。それは、既に商人の息子の美的生活の中にも、四人の召使に対して感じる不安という形で潜んでいたものではあるが、作品が進行するにつれ、次第にその不気味さがいやまさり、前半と後半の対照的印象を強めている。主人公が街へ出掛けるあたりから、彼の破滅に至る暗い物語の展開が始まるのだが、宝石商の隣家の庭にある温室での場面から特にそのテンポが速まってくる。不気味な少女に温室に閉じ

込められた主人公はほうほうの体でそこから脱出するが、そこに描かれる日暮れの温室の光景は、彼が日の暮れるのも忘れて植物を愛でていたあのどこと違って変わったところのない相貌を一変し、幽鬼じみたものになっている。

いまや温室の中は、すでにもう全く明るいというわけではなく、植物の形は奇妙にみえ始めた。すこし離れたところに、薄暗がりの中から黒い、意味もなく脅かすような枝が気味悪く浮かび上がり、その背後は、まるで例の子供がそこに立っているかのように白く光っていた。一つの棚の上には、蠟で作った造花の植えられた陶製の鉢が並んでいた。暫くの時をやり過ごすために、彼はその花を数えたが、その硬直した様子は生きた花とは似ておらず、なにかしら仮面のような、目の穴の塞がった陰険な仮面のような感じを与えた。(中略)庭園と家屋は、しんと静まったままであった。ただ彼の背後で、何かがざわざわと音をたてて灌木の中を滑り抜けていっただけであった。それはどんよりした空気が動揺したために枝から落ちた葉なのだと、彼は自分に言い聞かせた。(中略)彼は、いまやもう、たくさんの陶製の鉢を踏みつぶしたり、背の高い細い幹やざわめく棕櫚の樹冠が彼の頭上や背後でお化けのようにしなだれかかってくるきたりしても、それに構うことなく這っていった。(中略)戸外の空気が彼の顔を掠めていった。背後に、折れた幹や押さえつけられていた葉などが、嵐の過ぎ去った後のように、静かにざわざわと音をたてながら起き上がるのが聞こえた。¹⁰

こうした事物の不気味さが頂点に達するのは、いうまでもなく最後に彼を蹴って死に到らしめる馬の描写である。

ほとんどの馬の首は醜く、後ろに倒された耳とか、上の犬歯を剥き出しにしていためくれあがった上唇のせいで、邪悪な表情をしていた。また、それらの馬はたいてい悪意のこもった、ぎろぎろした目をしていて、斜めについた鼻孔から苛々とひとを馬鹿にしたように空気を吐き出す仕方は奇異であった。列の最後の馬は特に強く、醜かった。(中略)

その瞬間、馬が振り返って、意地悪く耳を後ろに倒して目をぎょろつかせながら彼を見つめたが、その様子は、ひとつの傷がちょうど目の高さのところに、醜悪な頭を横切って斜めに走っていたので、一層邪悪で荒々しくみえた。¹¹

まるで二つの別の作品のように、前半と後半では趣が違っている。前半は審

美主義の物憂げながら華麗で夢想的な美の世界であるが、後半には悪夢のような醜悪で禍々しい世界が描かれ、重苦しさが支配しており、まるでカフカの小説を読んでいるようですらある。

対照の孕む葛藤によって物語が推移するのは、ワイルドのみならず、ホーフマンスタールにおいてもしばしば見受けられることである。対照的な人物の対置とか、対照的な運命の交替とかは繰り返し作品を動かすモチーフとなっている。いや、モチーフというか、それは物語そのものを成立させる構造とすら言ってもよいかと思う。そして、ワイルドの場合と同様、その対照は、単純な善悪の対立として割り切れるものではなく、どうしようもなく錯綜し、絡み合っている。

その構造にアプローチするために、次に、恰好な対照を持ち出して比較検討してみようと思う。オスカー・ワイルドのメルヒェン、『若い王』である。

Ⅲ.

オスカー・ワイルドの童話『若い王』では、商人の息子の場合とは逆に醜から美への移行が描かれる。いやその移行は、美と醜の間を目まぐるしく変転する。

十六歳の主人公は貧しい境遇からいきなり宮殿に連れて来られ、やがて戴冠式に臨むこととなる。山羊飼いの息子であると信じて育ったのが、実は王の唯一の孫であったのだ。母親であった王女は、老王のひとり娘であったが、身分の低い者との許されざる恋の末に彼を産んで後まもなく亡くなってしまった。リミニ生まれの画家であったという父親は突然町から姿を消したのだが、密かに王の命令で捕らえられ、酷たらしく後手に縛られたまま滅多突きにされて死んだことが、人々の噂の中にほめかされている。身分を越えた愛の結果、二人は死んでしまったのだが、同じ墓に埋葬され、死によって恋を成就した形である。さて嬰兒の方は粗野な山羊飼いの夫婦に預けられたのであったが、やがて老王によって世嗣として認知され、宮殿に迎え入れられる。そこでは、それまでの貧しく粗野な暮らしから一変して、豪華な宮廷生活を送ることとなる。彼はたちまち美の虜となってしまう。

そして彼は、(世継ぎとして)認知されたまさにその瞬間から、彼の生涯にか

ほどに大きな影響を及ぼすこととなるあの美に対する奇妙な情熱の徴候を示したようである。¹²

以前の生活を象徴する「ざらざらの皮の胴着」や「ごわごわする羊皮のマント」をかなぐり捨て、「歓喜宮」と呼ばれる宮殿——それはあたかも「おのれを喜ばすために作られたばかりの新しい世界」であるかのようにだったが——での審美家の生活が始まる。（ここまでの話の展開は、もちろんオイディプス神話のような貴種流離譚の系譜に属すると言えるが、同時にそれはホーフマンスタールが『オイディプスとスフィンクス』や『塔』において繰り返し用いたモチーフであることも付け加えておきたい。）若い王は、明日の戴冠式に身につける三つのもの、マント、王笏、王冠を楽しみにしながら眠りに就き、三つの夢を見る。いずれも彼を胸苦しくさせる悪夢で、それぞれ、戴冠式の装束に用いられる品についてのものであった。豪華なマントが織られるために、見事な真珠やルビーが得られるために、どのような労苦や悲慘が彼に見えないところで経験されているかを、夢が明らかにする。夢の形で現れてくるものは、漠然と彼の中にあつた不安なのかも知れない。あるいは、ときおり自由に野山を駆け巡っていたころをなつかしんでいた彼が、しかし普段は忘れ去っていたもの、抑圧していた欲望なのかも知れない。貧しさを身をもって知っている彼には、わかっていたはずなのだ。ただ彼はその思いを遠ざけ、苦しみや悲しみを見ないようにしていたのだが。夢から覚めて戴冠式の朝、華麗な装束が彼の前に並べられるが、それを着ることを彼は拒む。かわりに以前山羊飼いをしていたころのあの皮の胴着と羊皮のマントを身につけ、手には粗末な羊飼いの杖を持ち、頭上にはキリストのように茨の冠を載き、貴族たちにも群衆にも罵られながら大聖堂に向かう。大聖堂では司教に制止されるが、構わずに祭壇に上り、キリストの像の前に跪く。憤った貴族たちが剣を抜いて聖堂になだれ込むが、王は再び頭を垂れて神に祈り、立ち上がって彼らを悲しげに眺める。そのとき奇跡が起こる。

すると、これはいかに！彩色ガラスの窓から日光が彼の上に注ぎ、その光線が彼の周りに、彼の楽しみのために仕立てられた礼服よりも美しい金紗の礼服を織りなした。枯れ木の杖は花開き、真珠よりも白い百合の花をつけた。乾いた茨は花開き、ルビーよりも赤い薔薇の花をつけた。その百合はみごとな真珠よりもなお白く、その茎は輝く銀でできており、その薔薇は雄のルビーハチドリよりもな

お赤く、その葉は延べ金でできていた。¹³

聖体顕示台から不思議な光が差す、聖人像が動く、パイプオルガンがひとりでに鳴りわたるなどと、奇跡の描写が華麗に続いており、ワイルドのロマンチックなカトリック趣味が表れているが、この派手なフィナーレともいべき結末は、ワイルドの言う「対照のアイロニー」の好例であろう。何が美しく何が醜いのが劇的に逆転する瞬間や、群衆、貴族、司教らと王との対照の鋭さ、またそれをメルヒェンという形式の中に美しく成就している腕前は見事としか言いようがない。

ホーフマンスタールの『第672夜の物語』も、やはりその表題の示すように、メルヒェンであるということになっているが、しかし、それがそうであるのはただ、その物語世界が『千一夜物語』のそれと通底するものであり、後に見るように、夢のようなもの（悪夢のそれであるとはいえ）が支配しているという限りにおいてである。この物語には、特にメルヒェンらしいところは見られない。『千一夜』が第何夜の物語という風に物語られていく、その中のひとつであるかのように装った表題であるわけだが、ではこの表題が何を意味しているのか、なぜ第672夜なのかという、確かなことはなにも知られていない。ただ、ホーフマンスタールが用いた『千一夜物語』の版では、第568夜と第885夜の間が、原典には欠落しているとして、別の原典からの挿入で補われており、しかもその部分では第何夜とは記されていなかったことから、あたかもその失われた物語の一部であるかのような趣を添えるためにこのような表題をつけたのだ、つまり、この数字は単に568と885の間で恣意的に選ばれた数字にすぎないというカタリーナ・モムゼンの説が、おおかた妥当なところだろうと見られている。¹⁴しかし、川村二郎氏の示唆する、マルドリユス版『千一夜物語』第672夜の物語における、美と官能の庭園の門をくぐり運命が狂いだす青年の話との対応も興味深い。¹⁵『第672夜の物語』の主人公も庭園の門をくぐるのだから。

しかしまた、その題にメルヒェンと書いたとき、ホーフマンスタールの念頭にワイルドのメルヒェンのことが無かったともいえまい。特に『若い王』は、内容的にも『第672夜の物語』と対照的な作品であり、美から醜へと変転する主人公を描いているのである。少年時代からワイルドのことをアイドル視していたホーフマンスタールは、当然この作品を知っていたであろうし、すでに見たように『第672夜の物語』がワイルドのような審美家とその「審美主義の袋

小路」を描いているのだとすれば、二つのメルヒェンを並べてみることは、あながち無意味でもないと思われる。

どちらの物語でも、主人公の両親はすでに死んでいる。両親の影響は、見えない形で主人公の運命に関わっている。¹⁶どちらも、この世とは隔離され、美しい事物にみだされた世界で生活している。どちらもそこから出ていく。(もちろん若い王は、戴冠式のためにであるが。)袋小路で階段を上りながらも低い方へと降りていく商人の息子がおり、大聖堂の祭壇への階段を上り、奇跡の光に照らされる若い王がいる。獣の皮を身にまとい、山羊を飼っていた一方の主人公に対して、もう一方の主人公は、「商人の息子として」馬に関わったことはないし乗り方すら知らないという。一方は最後に醜く下賤な姿からこの世ならぬ輝きと美しさに包まれるのだが、他方は美しく若く金持ちであったにもかかわらず最後には顔を醜くひきつらせて死ぬのだ。こうしたことはすべて意図的ではなかったのだろうか。しかし、そうでなかったとしたらそれだけ一層のこと、素晴らしく絶妙な対照が生まれたということになるだろう。最も本質的な共通点と対照は、しかしながら、その作品世界がもっている二重の構造にある。一方は、醜いと見えたものが実は美しかったのだという真実が顕わにされる結末、他方は、美しく見えていたものが実は醜かったということが露呈する結末をもっている。両作品とも、仮象と真実からなる世界を抱えもっている。

いま挙げた二つの結末のうち、実人生でのワイルドの最後は、後者の方に近かったと、彼の同時代人たちなら考えたことだろ。ワイルドの死後、いわゆる『獄中記』(原題『深き淵より』)がロバート・ロスの編集で出版されたのは1905年2月のことであった。同年、ホーフマンスタールは『セバスチャン・メルモス』というエッセーを書いている。セバスチャン・メルモスとは、言うまでもなく、オスカー・ワイルドが出獄後フランスで生活した際に用いた偽名であり、これはホーフマンスタールによるオスカー・ワイルド論である。この中でホーフマンスタールは、よく引用される箇所ではあるが、次のように言っている。

まるでオスカー・ワイルドの運命とオスカー・ワイルドの本質とが二つの別のものであったかのように、そして、まるで噛みつく癖のある野良犬が王子の入った籠を頭に載せて運んでいる無邪気な百姓の子をとという具合に運命が彼を襲ったというように語ることは、全く無意味である。ひとは常に陳腐なことを言ったり考えたりすべきとは限らぬであろう。

オスカー・ワイルドの本質とオスカー・ワイルドの運命はまったく同一のものであった。彼は自らの破滅に向かって、目明きにして盲目のオイディプスのような足取りで進んで行ったのだ。かの審美家は悲劇的であった。かのダンディーは悲劇的であった。彼は（神の怒りの）稲妻を自らに引き寄せるために両手を空中に伸ばした。ひとは言う、「彼は審美家だったが、その後不運ないざござが、不運な紛糾の網が彼の上に降りかかった」と。言葉で全てを覆い隠してはならない。審美家！この言葉ではまったく何も語られてはいない。ウォルター・ペイターは審美家、すなわち美の享楽と模倣によって生きる人間であったのだが、彼は生に対する畏怖と自制、規律に満ちていた。審美家というものは、必然的にどこまでも規律に満ちたものなのである。オスカー・ワイルドはしかしながら、ふしだらに、悲劇的なふしだらに満ちていた。彼の審美主義はなにか痙攣のようなものであった。彼が掻き回すのが好きだと称していた宝石は、生をじっと見つめることに耐えられずに硬直した、傷ついた目のようであった。彼は絶え間無く、自らに襲いかかろうとする生の脅威を感じていた。悲劇のような恐怖が彼を不断に取り巻いていた。絶え間無く彼は生を挑発した。彼は現実を侮辱した。そして彼は感じていたのだ、いかにして生が身がかがめ、暗闇から彼に飛び掛かろうとしているかを。¹⁷

リヒャルト・アレヴィンは右の箇所を一部引用して、ワイルドの破滅が、彼自身の中にあった破滅への憧れ、「墮落へのノスタルジー」の引き寄せたものであり、たんに偶然ふりかかった災難といったものではなかったのだとしている。そして、それは人生の一方の側、陽のあたたか美しく快い側ばかりを追求して、人生の影の部分、薄暗い部分を避けて通った罪に対して人生が与えた罰というふうに捉えている。¹⁸たしかに、ワイルド自身がそのように『獄中記』の中に書いているわけだが、『獄中記』の懺悔のポーズをそもまともに取ってよいものだろうか。ワイルドの罪とは、一体何であろうか。多くの国で同性愛はもはや犯罪ではなくなっている今日、あれだけの馬鹿らしい「罪」で流行作家が破滅してしまうことの方が、まるで茶番のように映らないだろうか。今日の我々の目には、ワイルドの笑止な罪よりも、それを裁いた社会の残酷さの方がむしろおぞましい。いや、アレヴィンが言っている罪は、もちろん裁判で断罪された当の事情ではない。彼の罪とは何か。墮落へのノスタルジーとは何なのか。アレヴィンの言っていることはあまりに簡潔過ぎて、もうひとつはつきりと見えてこない。

人生に対するワイルドの挑発とは、もう少し込み入った説明を要する問題のように思えてならない。彼は人生の影の部分を見捨てたとは、言いがたいからだ。確かに獄に入れられるまでの彼の真人生は軽佻浮薄であったと言えるかもしれないが、すでに見たように、彼の作品は常に人生の影の部分をも引きずっているのである。また一見不道德な作品も、常に道徳を引きずっている。唯一の例外としては、馬鹿げた問題と錯綜が馬鹿げた事実によって一挙に解決してしまうという完璧な喜劇、『真面目が肝心』を挙げることができるかもしれないが、そこでも捨て子の苦しみという影がまったく拭い去られているとは思えない。鞆の中に捨てられていたジョン・ワージングが、アイデンティティーの問題を抱えていないはずがあるろうか。劇を進行させる仕掛けは、彼の名前にある。ジョン・ワージングとは誰か、ということにすべてが掛かっているのだ。彼はアーネストでありたいと思っている。彼は真面目でありたいと思っているというわけだ。

『社会主義下の人間の魂』を読めばわかるように、ワイルドにとって社会と個人という問題は、(おちゃらかしているようにみえても) 実は相当深刻な問題だった。天才というポーズを取って社会を高めから見下ろすようなことを言うのも、そうすることによって一種の不可侵性、芸術家の治外法権といったものを造りだそうとしていたのではないか。人々に幻想を与えることによって、自由を得られるかもしれないと思ったのではないか。ひまわりをボタン穴に差して目抜き通りを歩くといった伝説的なセルフ・プロモーションから出発した彼の世間的成功は、振り返ってみればみなそのような幻想の効果によって達成されたとみえる。スキャンダルによってのしあがった作家、しかもそれを意図的にやった非常に現代的、都会的な作家であったといえよう。『サロメ』や『ドリアン・グレイ』の巻き起こしたセンセーションのことを考えてみるがいい。しかし、彼自身がそうした幻想に自分で酔っていたとは、私には思えない。幸福な王子とは誰か。社会を広場の高みから見下ろし、その悲惨をも含めて一切が見えてしまうワイルド自身でなくして。¹⁹しかし、その位置は見せ物の位置でもある。人々はそれぞれ勝手なことを言って彼を褒めるが、落ちぶれると冷淡だ。金めっきも剥がれて、みすぼらしくなった幸福の王子は、市長の命令で撤去され、炉に入れられてしまう。その心臓はごみ捨て場に捨てられるのだ。

彼を滅ぼしたのは、彼の個人主義という理想、夢ではなかったか。彼が友人たちの忠告を見捨ててフランスに逃げずに、勝ち目の無い裁判を戦ったこと、あっさり逮捕されたことは、「墮落へのノスタルジー」のせいだということでは

片づけてしまって、それだけで本当によいのか。彼のノスタルジーは、少なくとも意識のレベルでは、むしろ自由に向けられていたはずだ。あくまで、彼が理想として作品に描いていた自由に向けられていたのだと私は思う。しかし、彼は人生がそうまで残酷になれるとは、最後の瞬間まで信じたくなかったのだ。そんな馬鹿げたことでこの私が滅びるようなことがあってはならない、と思ったに違いない。どこかに期待があるのだ。最後の瞬間に思わぬどんでん返しがあることへの。ステンドグラスを通して、神秘の光が差してくることへの。社会が、その厳しい面差しを変えることへの。彼は、最も現実的でなければならぬ瞬間に夢を見ていた。そして、おのれの夢の餌食となったのである。

しかし、自由への夢とは、破滅への夢と結局は同じものなのかもしれない。

IV.

夢の犠牲となった人間を、ホーフマンスタールは『第672夜の物語』で描いた。この作品について、父への手紙に彼はこう書いている。

私はこの物語で、新聞のちょっとした地方記事がどれもみな言っているようなこととは何か異なったものを「意図」することなど、思いもよりませんでした。ただ、お父さんの送って下さったあのメーテルリンクの本の場面におけるのと同様に人間生活を眺めるならば、ほら、あの安らかに座っている家族を窓を通して眺める老人のことを言っているんですが、そうすれば日常的なものに潜むお伽噺のようなものが悟られます。あの意図的でありながら意図的でないもの、夢のようなものが。²⁰

お伽噺のようなもの、夢のようなものが『第672夜の物語』では重苦しい不安として立ち現れる。主人公は、さながら悪夢に導かれる夢遊病者のように破滅への道を突き進んでいく。夢遊病者は夢を見ながら歩いている。現実の世界の中を徘徊しながら、現実を見ていないのだ。それはオイディプスと同様、目あきにして盲である状態だ。抑圧された無意識の欲望が、目が覚めていたら避けるであろう危険の方へと、運命のように強制的な力で無理やり引きずっていくのであろうか。夢の中で欲望は、スフィンクスの姿をして現れるのではないか。²¹

夢の力をホーフマンスタールは常にそのような危険なものとして見なしていたわけではない。彼の叙情詩の中にも夢という言葉がしきりに現れる。1894年の詩、「無常について」の一節はこうだ。

Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen,²²
(我々は夢と同じ生地で織られており、)

シェークスピアの『テンペスト』第四幕第一場のプロスペローの台詞 (We are such stuff / As dreams are made on ; and our little life / is rounded with a sleep...)²³からの引用であるが、ワイルドも同じ言葉を『嘘の衰退』の中でハムレットとフォールスタッフを引き合いに出しつつ暗にほめかしている。夢という言葉は隠れてしまっているし、ふざけた具合に使っているのではあるが。それはまた、やはり仮面を問題にしている箇所でもあるので、少し長く引用してみよう。

心理小説の大家、ポール・ブルジェ氏について言えば、彼は、近代の男たちや女たちが無数の章を書き連ねて無限に分析されることが可能だと空想する誤りを犯している。実際、上流社会の人々に関して興味を引くものといえば——そしてブルジェ氏は、ロンドンにやって来るとき以外は、フォール・サン・ジェルマンから出ることはまれなのだが——彼らの各々が着けている仮面なのであって、その仮面の下に隠れている現実ではない。恥辱的な告白だが、我々はみな同じ生地で織られているのである。フォールスタッフの中にはハムレット的な部分がいくらかあるし、ハムレットの中にもフォールスタッフ的な部分がかかなりある。太っちょの騎士は憂鬱な気分をもっているし、若い王子の方も彼の粗野なユーモアの瞬間をもっている。我々が互いと異なるのは、ただ偶発的な事柄、つまり、服装、マナー、声の調子、宗教上の見解、容貌、習慣のトリックなどといった点でだけである。人々を分析すればするほど、分析することの一切の理由は消え失せていく。遅かれ早かれ、人間の本性と呼ばれるあのおぞましい普遍的なものに行き当たるのだ。実際、貧者の間で働いたことのある者なら誰でも知り抜いているように、人類の同胞愛というものは単なる詩人の夢でしかない。それはひどく気のめいる恥辱的な現実だ。そして、たとえある作家が上流階級を分析することのみに固執しているとしても、彼はまったく同様にマッチ売りの少女や行商人らのことを書いてもよいはずなのである。²⁴

我々はみな夢という同じ生地で織られている。構造は同じなのだ。違うのは仮面だけである。人は社会の中で一個の主体として生きようとするとき、仮面を着けずにはそうすることができない。仮面を着けずには、認知されえないから。主体になるということは、自分になるということではありえない。むしろ、それは自分を売り渡して成立するものである。自己を放棄して社会の象徴的体系を受け入れること、仮面による差異化を受け入れることによってしか成立しえないのだ。しかし、仮面の下には夢見る者の顔がある。本当は知っているんだ、と仮面はつぶやくかもしれない。本当はみんな同じなんだ、と。オスカー・ワイルドの主体とはオスカー・ワイルドの仮面だった。それは語る仮面である。何を語るのか。繰り返す夢に現れてくる、喪失したものを。仮面はひび割れている。主体の裂け目から染みだしてくるものがある。

喪失されたのは、全一であろうか。²⁵万物が渾然と一体となった、主客未分の状態。語る仮面とはまた、ホーフマンスタールのことでもある。²⁶彼の叙情詩が、喪失から出発していることは、ロルフ・タローが明らかにしている。²⁷彼の叙情詩が、溢れるような光輝に満ちた陶醉状態から発露したものでないことは、最初期の詩においてすら明白だ。彼が歌っているのは、むしろ喪失についてであって、そのような光り輝く甘美な時代が確かにかつてあったはずだということへのノスタルジーである。なるほど、そうした全一の記憶を呼び覚ます瞬間というものはあるかもしれない。些細な日常の中の事物が、突然そのような瞬間を引き起こすきっかけとなる。ちょうどチャンドス卿が、些細なものに感じ入って恍惚となる瞬間のように。

『チャンドス卿の手紙』で顕になった問題は、川村氏の指摘する通り、始めから潜在的にあったものが一挙に表出しただけのことである。²⁸ホーフマンスタールは、『ダヌンツィオの新しい小説』²⁹という批評文の中で、「どの詩人も、自分の人生のひとつの根本問題を絶えず形象化する」²⁹と言っているが、それはもちろん彼自身にも当てはまることだ。ポール・ブルジェについて彼の言っていることは、彼自身にそのまま戻ってはこないだろうか。

ポール・ブルジェの芸術上の発展は、問題から問題へと渡り歩いていくというようものではなく、ひとつの現象の把握における深まりである。その現象とはすなわち、人間の中にある二重の意志である。³⁰

「二重の意志」の追求が顕著に表れているものといえば、『アンドレアス』

遺稿に記された、マリアとマリキータの二重人格にとどめを差すだろう。残された小説の断片からは想像もつかないようなこの筋の展開は、意外なことでもないのである。二重の意志は、アミエルの日記についての評論『意志の病人の日記』においても中心的問題である。こうしたことすべては、ホーフマンスタール自身の問題を表しており、彼自身の危機意識を示している。彼の作品の中に繰り返し現れる対立的人物の意味は、こうした光に照らされてこそ理解されるのである。

『オイディプスとスフィンクス』でのオイディプスとクレオンとか、『ナクソス島のアリアドネ』のアリアドネとツェルビネッタとか、二人の人物の形で現れていても、それは二重の意志を象徴する人物とみなすことができる。『第672夜の物語』の場合では、対立的人物は、物憂い審美的生活を送る前半の主人公であり、醜い形相で人生を呪いながら死ぬ結末での主人公である。まさに同一人物の中の二重性として表されているのは、ちょうど一種の分身物語であるワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』を思わせる。³¹『第672夜の物語』には表面にはでてこないが、やはりここでも同一人物の仮面と真実、光と影が問題にされているわけで、影を無視した人間が影に復讐されるという分身物語のモチーフが潜んでいるのである。

確かにホーフマンスタールは、アレヴィンが言うように、影を得て人生と結合することの重要性をテーマとして『影の無い女』を書いた。それを審美主義の克服と捉えるのも、間違いとは言えない。しかし、問題はアレヴィンのような道徳的なものというより、むしろ個人的な主体の危機であったように思われる。アミエルに、ブルジェに、ワイルドに彼は同時代の人間が分かちもつ精神的危機を読み取り、理解し、共感したのだ。彼は自分の危機を自覚していた。そして解決を模索したというのは本当である。しかし、問題が解決することなど、有りえないのではないか。彼は晩年に至るまで、同一の問題を追求していた。『影の無い女』もやはりその一つである。そこに現れる終局での対立的世界の融和、高きと低きの調和は確かに美しい。が、しかしそれはやはり舞台上の理想の世界の出来事である。現実では、第一次大戦という彼の魂を引き裂くような軋轢と崩壊が待ち受けていたのだし、それだけ一層オーストリアの理念などを持ち出したり、永遠について語ったりするようになるわけだ。だが一方、ホーフマンスタールは『塔』に至るまで、塔から出ていく人間、迷妄から脱しようとする人間を描いた。「再び迷妄の戯れのなかに戻る術を見出し、諦念とともに、存在という夢幻的な悲喜劇の中の一役を引き受けること」³²で

満足していたわけではない。危機が消滅してしまったわけではなく、それはより高い段階に進みながらも、持ち越されているのである。

ホーフマンスタールは、ワイルドのパラドックスを分かちもっていたがゆえに理解したのであるが、主体という仮面を脱ぐことが不可能な以上、そのパラドックスを克服などは断じてしなかった。ただ仮面の奥義を知り、仮面との付き合い方を知っただけである。それは『アンドレアス』に形象化されるはずだった主題である。しかし、この教養小説は結局のところ断片にとどまった。なぜそれが完成にいたらなかったか、そのあたりの微妙な消息はいろいろと推測できるだろうが、ただ、現代ではもはや教養小説は不可能となったというような、これまたあまりに簡潔な論評で済ませてしまうわけにはいかない。『アンドレアス』が教養小説であるとすれば、それはある発展を描いているはずだが、それは主体の形成の物語ではない。主体は転覆されるのだ。主体は確固とした不動の位置を獲得するのではなく、哀れに波の間をただよう他動的な存在でしかない、という認識に到り着くのがアンドレアスの歩むはずであった道程であろう。アンドレアスの帰郷の旅についての遺稿メモを引用してみよう。

メモ103

アンドレアス。帰郷の旅

彼は、彼がありうべきものではあっても、しかし一度もそうであったことのないもとなっていた。³³

これは最終的に成就されるべき彼の自己自身との合一というようなものではない。³⁴単にさまざまな可能性の中の一つ、一度もつけたことのない仮面というにすぎないだろう。目指される彼の自己同一性は、奇妙なことに他者との合一によって成就されるものらしい。それはメモ384に記された基本モチーフ「本来目指されるべき合一はアンドレアスとローマーナのそれである」と、次に引用するメモ129を見比べてみれば明らかだろう。

アンドレス 帰郷の旅。

彼は空を見る。小さな雲が森の上に浮かんでいる——彼はその美しさを見、感動する——しかし、エメラルドの玉の上にとるように、世界がその上に安らわねばならない自己という感情はない——ローマーナとならば、それは彼の空でありうるかもしれない、と彼はひとりごとを言う。³⁵

ここには実際のところ発展はない。アンドレアスはヴェネツィアに着いたとき、既に波の間を漂うような存在でしかなかった。ゴンドラに乗って到着するという冒頭は、それを表す素晴らしい比喩だ。また、ヴェネツィアに着く前に、ケルンテンでローマーナと別れたとき、彼は後ろ髪を引かれる思いであった。彼は突然予定を変えてここに残ることにしたいと願ったが、決断することができなかった。

いまや一切を決定しなければならなかった。いま、すべてを覆してしまおうか？ここに留まると言って、荷物を運びこませようかという思いが、さっと閃いた。召使らに、考えが変わったと合図しようか。一体どうしたらそんなことが可能であろう。そして、どうやってフィナッツァー家の主人の前に、またその夫人の前に出たらよいのだ。どう言おうか。どんな理由で？そのような行動を自らに許し、そのような電撃的に変化した情勢を維持するためには、どんな人間になったらよいのだろう。³⁶

もしアンドレアスに発展があるとすれば、それは、一貫性などなくてもよいのだという認識に至ることであろう。一貫性にこだわれば、むしろ決断は不可能となる。ケルンテンでのアンドレアスは、仮面を着けていたのだ。彼の本当の欲望を包み隠して。そして、ケルンテンの山の高みから仮面をつけた人々で満ちた都市ヴェネツィアへと降りていき、仮面の奥義を知らされるのだ。ヴェネツィアで彼が最初に出会い、彼の宿となる伯爵家に連れていくのも、仮面舞踏会からの帰りといった風情の仮面を着けた紳士であった。ヴェネツィアを去ってローマーナのもとへと赴くであろうアンドレアスが、神秘の合一の中になんらかの自己同一性を成就するにしても、その前に通過すべき世界として仮面の世界があるのである。

アレヴィンの用いた「神殿から大道へ」という発展的な図式をこのような視点から読み変える必要があるだろう。問題となっているのは、芸術家の実人生への義務といったようなモラルよりもむしろ、主体の位置づけなのである。

アンドレアスと『第672夜の物語』の商人の息子とは、ホーフマンスタールのメモによると、見えない消息で繋がっている。(ちなみに、アンドレアスの名が、残された手稿においても、大部分のメモにおいても、アンドレス〈Andres〉という綴りになっているのは、アロマーティッシュな存在、すなわち他動的な存在であることを表しているのではないだろうか。)

アンドレスは、あの商人の息子のようだ。すなわち、他人の運命の幾何学的な場。³⁷

ジャック・ラカンの精神分析学によると、主体は構造的な関係の中にしか存在しえないものであり、他者もまたその関係の中に深く関わっている。しかしそれはまた同時に、幻想的な関係でしかない。現実を支えているものは、いわば夢である。これが「人生は夢」ということの奥義でなくて何であろう。夢の力は、否定的にしか作用しないというわけではない。夢が介在しなければ、我々は事物に出会うことすらないだろう。幻想こそが、差異を可能ならしめているものなのだから。

最後に、ホーフマンスタールの『無常について』の一節を引用して締め括りしよう。

そして三つのものは一つだ 人物夢³⁸

《注》

オスカー・ワイルドの作品の引用はすべて、Complete Works of Oscar Wilde, 1st Perennial Library ed., Harper & Row, New York 1989 (以下CWとする)を用いて私訳した。ホーフマンスタール作品については、旧フィッシャー版全集(Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, herausgegeben von Herbert Steiner, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M.)を典拠として私訳したものと、現在フィッシャーから刊行中の批評校訂版全集(= Hugo von Hofmannsthal, Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M.)に依拠したものとがある。旧フィッシャー版全集を典拠とした場合には、P I = Prosa I, P II = Prosa II, P III = Prosa IIIと表記することとする。批評校訂版全集の場合はSWと表記し、巻数をローマ数字で記すこととする。

- 1 Oscar Wilde, The Truth of Masks, CW, S. 1065.
- 2 Oscar Wilde, De Profundis, CW, S. 919.
- 3 ebd., S. 921~922.
- 4 注3で引用した箇所のおすぐ次の段落でワイルドは、「もちろん、すべてこれらのことは私の芸術の中に予表され、予示されている」とし、『幸福の王子』『若い王』『ドリアン・グレイ』その他の作品名を挙げている。
- 5 Eugene Weber, Hofmannsthal und Oscar Wilde, in Hofmannsthal-Forschungen

- I, Hugo von Hofmannsthal Gesellschaft, Basel 1971, S. 99. に引用されているヘルマン・バル宛の手紙(1892年末)では、ホーフマンスタールは、「オスカー・ワイルドとは、私が15 2/1年前から無意識のうちに憧れていた本だ」と言っている。つまり3歳の頃からということになるが、もちろんそれは「無意識のうちに」そのような本を求めていたということを意味しているのに他ならない。当の手紙が書かれた頃でさえ、ワイルドの作品はまだひとつもドイツ語に翻訳されていなかったのだし、ホーフマンスタールもバルから借りた英語のエッセイ集(おそらく1891年に出た『意向集』であろう)で初めてワイルドを読んだはずである。しかし、この手紙の言葉は、ホーフマンスタールがすでに早くからワイルドの作品に接触し、熱烈な賛辞を送っていたことを示している。
- 6 S W XXVIII, S. 202.
 - 7 Eugene Weber, a. a. O., S. 105.
 - 8 Richard Alewyn, Über Hugo von Hofmannsthal, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1967, S. 173~174.
 - 9 Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, C W, S. 110~111.
 - 10 S W XXVIII, S. 26.
 - 11 ebd., S. 28~29.
 - 12 Oscar Wilde, Young King, C W, S. 225.
 - 13 ebd., S. 233.
 - 14 S W XXVIII, S. 213.
 - 15 川村二郎「ロリス」東京都立大学人文学部「人文学報」第34号, 昭和38年3月 158頁。
 - 16 Waltraud Wiethölter, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts, Niemeyer, Tübingen 1990, S. 33~34.
 - 17 P II, S. 117~118.
 - 18 Vgl. Richard Alewyn, a. a. O., S. 176: 「世界を変容し, 世界と宥和し, 世界を解放することを怠たり, 生の暗い半分をまったく無視してしまおうとしたことに, 彼の罪はあったのだし, 罪だけではなく危険もあった。ここに論駁を招くような一面性があったのである。そのようにオスカー・ワイルドは自分自身の生を見ていた——そのように我々はホーフマンスタールの『メルヒェン』を理解しなければならない。それによって, この作品とワイルドの人生の結末に同じように鳴り響く鋭い不協和音が説明される。そして, それとともに美的生活の深い疑わしさと, 審美主義的な人間の大きな弱点が明らかにされるのだ。」
 - 19 木村克彦『ワイルド作品論』新樹社, 1992年, 78~80頁参照。
 - 20 S W XXVIII, S. 208.
 - 21 ワイルドは『スフィンクス』という詩を書いた。ホーフマンスタールは, ワイルドをオイディプスに擬した『セバスチャン・メルモス』中の先程引用した箇所の後で, 「彼がそれについて絶えず思いを巡らしていたスフィンクスのよ

- うに、恐怖をもって彼を誘う、ある目に見えぬ存在」(P II, S. 118~119)について語っている。
- 22 S W I, S. 48.
- 23 William Shakespeare, *The Tempest*, *The Works of Shakespeare* ed. by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson, The University Press, Cambridge 1969, p. 62.
- 24 Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, *CW*, S. 975
- 25 Rolf Tarot, Hugo von Hofmannsthal, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1970 の第二章、第三章を参照。初期のホーフマンスタールの叙情詩は非常に省察的であり、——それだけ生硬だということでもあるが——その主題は、世界と自我の統一と分裂の間を揺れ動く危険な魂の状態にある。
- 26 「語る仮面」という言葉は、ホーフマンスタールが最初の『選詩集』に用意していた表題(実際には用いられなかった)に見られる言葉である。(川村二郎「小さな絵」東京都立大学人文学部「人文学報」101号、昭和49年3月86頁参照)
- 27 Rolf Tarot, a. a. O., S. 56: 「われわれの解釈の結果を総括するならば、最も根本的な認識は、十六歳のホーフマンスタールの詩の中に聞き取れた自我の問題を孕んだ状態が、ここではアンビヴァレントな構造をもった状態であると判明するということである。その自我は、失われた状態を記憶しており、その状態を刺激によって取り戻そうとしている。」
- 28 川村二郎「小さな絵」東京都立大学人文学部「人文学報」101号、昭和49年3月84頁。
- 29 P I, S. 234.
- 30 P I, S. 7.
- 31 オットー・ランク『分身』有内嘉宏訳、人文書院、1988年、第5章では『ドリアン・グレイの肖像』が分身物語の一典型として取り扱われている。
- 32 P I, S. 27.
- 33 S W XXX S. 120.
- 34 「なんとしても自分自身と一つになること——これがマリアにとっては決定であり、アンドレアスにとっては決定的な教えである。」(ebd. S. 152)
- 35 ebd., S. 217.
- 36 ebd., S. 129.
- 37 ebd., S. 75.
- 38 S W XXVIII, S. 211.
- 39 S W I, S. 48.