

ホーフマンスタールに於ける „変身“ について

—— „ナクソスのアリアドネ“ 考 ——

小松崎 直

„アルケステイス“ (1893), „エレクトラ“ (1903), „オイディープスとスフィンクス“ (1905) につづく古代ギリシアに題材をとったドラマとしてホーフマンスタールは1911年に „ナクソスのアリアドネ“ に着手する。この作品ははじめからオペラの台本として計画され、友人リヒアルト・シュトラウスと密接な連絡をとりながら筆がすすめられていった。この点で „エレクトラ“ とは成立の事情を全く異にしている。ホーフマンスタールとリヒアルト・シュトラウスとの間には莫大な量の書簡が交されておりそれは今日 „往復書簡“ (Richard Strauss—Hugo von Hofmannsthal Briefwechsel 1952) として読むことが出来る。その中で最も早くこの作品に言及されているのは、1911年3月20日にロダウン (Rodaun) で出されたホーフマンスタールの書簡に於いてであるだろう。そこではついでに言うようにわざわざカッコをつけて以下のように記されている。

(.....von der 30-Minuten-Oper für kleines Kammerorchester, die in meinem Kopf so gut wie fertig ist, benannt *«Ariadne auf Naxos»*, und gemischt aus heroisch-mythologischen Figuren im Kostüm des XVIII. Jahrhunderts in Reifröcken und Straußenfedern und aus Figuren der *commedia dell' arte*, Harlekins und Scaramouches, welche ein mit dem heroischen Element fortwährend verwebtes Buffo-Element tragen).

——この小さな室内オーケストラのための30分のオペラは私の頭の中では出来上っているも同然です。私はこれに „ナクソスのアリアドネ“ と題をつけました。18世紀の衣裳を身にまとい、フープスカートと駝鳥の羽根をつけた英雄的・神話的人物とコメディヤ・デ

ラルテの人物、ハルレキンとスカラムーチョ、彼等とて英雄的要素を絶えず織りこんだブッフオの要素を身につけているのですが、このような人物達が混在するものなのです¹⁾。

しかしこの文でカッコが閉じられるとすぐに以下の文が続く。

-also wenn man wieder einmal etwas Großes zusammen machen wollte, so müßte es eine bunte und starke Handlung sein, und das Detail des Textes minder wichtig.

つまり、もし再び一緒に大きい仕事をしようと思ったら、それは様々な、しっかりとした筋のあるものでなくてはならないでしょう、テキストの細部はそれ程重要ではないのです²⁾。

この一文から我々はホーフマンスタールのこの時点での „アリアドネ“ に対しての意図を見てとることが出来るだろう。 „アリアドネ“ は小品であり、戯れ乃至は遊び仕事で、厳格でもあり、即興的でもあるモリエール様式による、劇の合間の出し物として書かれる筈だったのである。既に同じ年の5月15日にシュトラウスに宛ててホーフマンスタールは次のように記す。

in Paris stand es auf einmal klar vor mir, wie vortrefflich der 《Bourgeois Gentilhomme》 sich eigne, ein solches opernartiges Divertissement einzulegen. Er hat 5 Akte, diese ziehe ich müheelos auf zwei zusammen.

——パリで私の眼前にそんなオペラ風の気晴らしを挿入するのに „町人貴族“ がどんなに適当であるかが突然はつきりと浮んだのです。この劇は5幕ですが私は簡単に2幕に縮めます³⁾。——

しかしシュトラウスは冷静に5月20日に次のように返事を書く。

Die zweite Hälfte ist mager, und meine ich, Sie müßten da

noch manches hinzudichten, was die Handlung besser abrundet und zuspitzt. Ich finde, es fehlt dem Stück die eigentliche Pointe.

——後半は貧弱です。何箇所かでもっと筋を完全にし、鋭くするものをつけ加えなければいけないのではないのでしょうか。この作品には本来の要点が欠けています⁴⁾。

更にシュトラウスは5月27日にも以下のようにホーフマンスタール宛てに記す。

Mich persönlich interessiert die Sache auch nicht gerade übermäßig, darum bat ich Sie, Ihren Pegasus etwas zu stimulieren, damit der Versklang mich etwas aufreizt. Sie kennen vielleicht meine Vorliebe für Schillerische Hymnen und Rückertsche Schnörkel. Sowas regt mich zu formalen Orgien an, und die müssen hier herhalten, wo das Innere der Handlung einen kalt läßt.

——私自身にこのものが特に強く関心を持たせるわけではありません。それをお願いしたいのですが、詩の響きが私をいささかなりとも刺激するようにあなたのペガサスを刺激して頂きたい。あなたも多分御存知のように私はシラーの賛歌やリュッケルトの美辞麗句を大いに好んでいるのです。このようなものは私をかり立てて形式の狂宴に導いてくれるのです。そのようなものが筋の内部が人を冷静にしようとするところでは用いられねばならないのです⁵⁾。

しかしリヒアルト・シュトラウスがこの手紙を書いた時までに „アリアドネ“ はホーフマンスタールにとって既に主要な仕事になってしまっていた。つまりこの間にバックスーアリアドネの持つ真の意味、その本質が彼に徐々にはっきりと見えてきたということなのである。同年5月28日付の書簡でこのことは十分にうかがい知ることが出来るだろう。

Dieses *Eigentliche* zwischen Ariadne und Bacchus nun schwebt mir so nuanciert, so zart bewegt, so psychologisch und so lyrisch zugleich vor der Seele, daß ich es schon miserabel ausführen müßte, wenn es Sie nicht schließlich in der gleichen Weise 《interessieren》 sollte, wie die Texte Ihrer Lieder, oder wie die Szenen Marschallin-Octavian, mit denen ja auch ein Durchschnittskomponist gar nichts anfangen könnte und aus denen Sie doch etwas ganz Neues, ganz Entzückendes, und dem Text ganz Adaequates gemacht haben.

アリアドネとバッカスの間の本質的なものが、今私の心の前を極めてニュアンス豊かに、極めて優美に、心理的に、抒情的に漂っているのです、もしそれがあなたの歌の文句と同じように、或いはマルシャリンとオクタヴィアンの場面と同じようにはどうしてもあなたに興味をおこさせないとしたら、私はこれを惨めな気持で完成させねばならないでしょう。このような場面は平均的作曲家の全く能くなし得るものではありませんが、あなたはそこから全く新しいもの、全く魅力的なもの、テキストに全くふさわしいものを作り出しておられるのです⁶⁾。

次次第にホーフマンスタールはこの素材が彼の芸術の以後の発展に対してどんな意味を持っているかをも予感しはじめる。1911年7月の日付の明確でない書簡の中ではじめて詩人はアリアドネと神との出会いの際に起こる変身の神秘について語っているがここでは翌1912年に „新自由新聞“ (Neue Freie Presse) に発表された一文 „ナクソスのアリアドネ“ (Ariadne auf Naxos)⁷⁾ (なおこの文は同じ年に音楽評論 (Revue musicale) 誌上に (Ce que nous avons voulu en écrivant „Ariane à Naxos“)⁸⁾ と題されてフランス語でも発表されている。) と、同年に独立して „音楽世界年鑑“ (Almanach für die musikalische Welt) に発表されたいわゆる „アリアドネ書簡“ (Ariadne)⁹⁾とによって、モリエールとホーフマンスタール、ジュルダン氏とアリアドネの関係について考えてゆくことにしよう。

先ず前者は専らモリエールと „町人貴族“ に対するものでこれはそのまま詩人ホーフマンスタールの簡潔なモリエール論、町人貴族論にもな

っている。

MOLIÈRES „Bourgeois-gentilhomme“ ist eines von den Meisterwerken, von denen mehr eine unübertrefflich gezeichnete Hauptfigur als der Gang der Handlung im Gedächtnis der Gebildeten haftet.

モリエールの „町人貴族“ は筋の経過よりも素晴らしく描写された主人公の方が教養人達の記憶に残っている作品の一つである。

そして、

Das Stück endete mit einem großen Ballett, welches vor Herrn Jourdain und seinen Gästen gespielt wurde.....An Stelle dieses Balletts glaubte man, ohne Verletzung der Ehrfurcht eine kleine, dem Geschmack jener Zeit angenäherte Oper setzen zu dürfen, in welcher einem Komponisten der Gegenwart die Gelegenheit gegeben werden sollte, einen höchst, einfachen Stoff mit begrenzten musikalischen Mitteln von innen heraus zu beleben und damit vielleicht so manches irrige und am Äußerlichen haftende Urteil über die Grenzen und Bedingungen seines Schaffens zu entkräften.

この作品はジュルダン氏とその客たちの前で踊られるバレエで幕を閉じる。……このバレエのかわりにわれわれは畏敬の念を損うことなしにこの時代の趣味に合った小さなオペラを置いてもよいだろうと考えた。このオペラの中で現代の作曲家に、この上なく単純な素材を限られた音楽上の手段によって内面から活気づけ、それによって創造の限界と条件についての表面的で誤った判断のいくつかを論破する機会を与えられればと思っているのです。

Ohne Verletzung der Ehrfurcht—denn Molières Komödie ist nun einmal als Rahmenwerk gedacht und nicht als eine

regelmäßige Komödie. Ein großer Autor bedient sich auch einer niedrigen oder gemischten Form, wenn sie ihm durch die Umstände aufgedrungen wird, mit solcher Bestimmtheit, daß es unstatthaft wäre, zu glauben, man könne sein Werk mit Gewalt in eine höhere oder reinere Gattung zurückzwingen.

畏敬の念を損うことなしにというのは、モリエールの喜劇はそもそも粹組の作品として考えられたもので、通常の喜劇として考えられたものではないということなのだ。偉大な作家というものは、情況がさし迫っていれば低級乃至は混合した形式でも利用するものなのだ。さらにその的確さについて言えば、彼の作品を無理により高度でより純粋な類型にひき戻し得るなどとは考えることが許されない程のものなのである。

そして以下のように文を結ぶ。

Erlaubte man sich, Herrn Jourdain zum Veranstalter und Zuschauer einer neuen, darum problematischen Produktion zu machen, ja diese in sein Haus zu verlegen, so geschah es, weil die unerschöpfliche und an keine Epoche gebundene Symbolik dieser wahrhaft repräsentativen Figur dazu verlockte.

ジュールダン氏を新たな、またそれゆえ問題の多い作品の主催者で観客にして、あまつさえこの作品を彼の邸宅で上演することをあえて行なったのは、この真に代表的な人物の持つ汲みつくすことの出来ない、如何なる時代にも拘束されない象徴性が我々をそこへ誘ったからなのです。

後者はリヒアルト・シュトラウスに宛てた形式をとっている。そしてここに我々はホーフマンスタールのバッカスとアリアドネ、そして変身についての考えを読みとることが出来るだろう。

SIE fragen mich, was es mit der *Verwandlung* auf sich hat, die Ariadne in Bacchus' Armen erfährt, denn Sie fühlen: hier ist der Lebenspunkt, nicht bloß für Ariadne und Bacchus, sondern für das Ganze. Ein Wort von mir, meinen Sie, müßte Ihnen das noch näherbringen, aber ich denke, es ist Ihnen schon ganz nahe, und eben weil es Ihnen so nahe ist, ist es schwer zu fassen, wie alle die offenbaren Geheimnisse des Lebens, die mit Worten noch näher als nahe an uns heranzureißen nicht gegeben ist; mit Tönen aber lassen sie sich in unser Herz hineinziehen, und hier ist es eben, wo die Musik von der Dichtkunst herbeigerufen wird und ihr Bündnis vollberechtigt und besiegelt ist.

あなたは、アリアドネがバッカスの腕の中で経験する変身とはどんなものかとおたずねです。なぜならあなたはここに生の問題点がある。アリアドネとバッカスに対してのみならず全体にとっての生の問題点があると感じておられるからです。私の一言がそれをもっと近づけるとお思いかも知れません。しかし私はすでにそれはあなたの近くにあると考えます。そして正にそれがあなたの近くにあるが故に言葉によって近く以上に我々に近づけるようにはされていない生の持つすべての明らかな秘密のように捕えにくいものなのです。しかし音によってであればこれらの秘密は我々の心の中へひき入れることが出来るのです。そしてここに於いてこそ音楽が諸芸術によって呼びよせられ、この両者の結びつきが完全に権限を与えられ、保証もされているのです。

更にホーフマンスタールは続ける。

Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpferischen Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle

menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgründ-
tiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist,
wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdspalt.
Man hat mir nachgewiesen, daß ich mein ganzes Leben lang
über das ewige Geheimnis dieses Widerspruches mich zu er-
staunen nicht aufhöre.

変身とは生の中の生であり、創造する自然の持つ本来の神秘なの
です。不変は硬直であり、死なのです。生きようとするものは自分
自身を超えなくてはならず、変身しなくてはならないのです。彼は
忘れねばならないのです。にもかかわらず、不変に、非忘却に、誠
実にすべての人間の尊厳が結びついているのです。このことは極めて
深い矛盾の一つで、存在はその上に築き上げられているのです。
丁度デルポイの神殿が底なしの亀裂の上に築かれているように。私
は一生涯この矛盾の持つ永遠の秘密に驚嘆することを止めないとい
人に指摘されたことがあります。

しかしリヒアルト・シュトラウスは納得した態度を見せなかった。彼
はホーフマンスタールによって書き直されたものを決して草稿から読み
とってはいなかったのである。それ故ホーフマンスタールは1911年7月
23日にアリアドネとツェルピネッタの差異をもう一度はっきりと説明す
るのである。しかしモリエールとホーフマンスタールとの関係について
の疑念を友人のレヴィンによって強められていたシュトラウスは自分の
考えに固執しつづける。しかしホーフマンスタールは今回も譲歩するこ
となく、逆にそれまで以上に、真に完全なものを作り上げたという彼の
確信を強めてゆくのである。„ナクソスのアリアドネ”は様々な紆余曲
折を経たのち、当初予定のようにベルリンのドイツ劇場ではなく、シュ
トゥットガルトで、ラインハルトの演出の下で1912年10月25日に遂に上
演された。初演の成果はわずかなものであった。そしてブルーノ・ヴァ
ルターの下でのミュンヘン公演が完全な敗北に終るとホーフマン
スタールはシュトラウスの新たな抵抗にも拘らず „アリアドネ”をモリ
エールから切り離してしまうことを心に決める。ミュンヘンでの不評
が特に彼を耐え難くしたのは、往復書簡の示すところでもあるが、彼は

とうに „町人貴族“ と „アリアドネ“ との間の差異を確信していたからでもあった。そして今度は1913年の6月のはじめにモリエールの影を完全に追い払って新しい序幕をウィーンのメーツェンの家で作り上げて6月12日にシュトラウスに宛てて次のように記す。

Hier ist ein korrigiertes Exemplar des neuen definitiven 《Ariadne》-Vorspiels, durch dessen Existenz ich erst das ganze Werk 《Ariadne》 als geschlossen ansehe.

ここに訂正済みの、新しい最終的なアリアドネの序幕の一部があります。この存在によってはじめて私はアリアドネ全体を完成作と見なします¹⁰⁾。

にも拘らずシュトラウスは依然として明確な態度をとらないまま友人ホーフマンスタールにミュンヒェンの一件によって落胆せぬように願うのだが共同作業は何度かの中断はあったものの進捗し、様々な障害にも拘らず1916年10月4日にフランツ・シャルクの下でウィーンの宮廷歌劇場（現ウィーン国立歌劇場）で初演されるに至るのである。そしてそれに続くオランダとイタリアでの上演の成功が „劇場の新しい時代の開始“ をシュトラウスに期待させたのである。後年（1924年2月14日）ホーフマンスタールは書簡に追伸の形で次のように記す。

Die Nachricht vom holländischen Erfolg freute mich natürlich überaus. 《Ariadne》 ist nun einmal mein Liebling unter den Kindern.

オランダでの成功の知らせは私をととても喜ばせました。„アリアドネ“ はもう私の子供達の中でもお気に入りのものになりました¹¹⁾。

結局この初演の形が今日まで続いている決定稿になるわけだがそれはオペラ „ナクソスのアリアドネ“ の前に序幕（Vorspiel）が付いたものである。それぞれの登場人物は以下の通り。

PERSON DES VORSPIELS	序劇の登場人物
DER HAUSHOFMEISTER (Na)	執事 (語り手)
EIN MUSIKLEHRER (Br)	音楽教師 (バリトン)
DER KOMPONIST (S)	作曲家 (ソプラノ)
DER TENOR (BACCHUS) (T)	テノール (バッカス) (テノール)
EIN OFFIZIER (T)	士官 (テノール)
EIN TANZMEISTER (T)	舞踏教師 (テノール)
EIN PERÜCKENMACHER (Bs)	かつら師 (バス)
EIN LAKAI (Bs)	下僕 (バス)
ZERBINETTA (S)	ツェルビネッタ (ソプラノ)
PRIMADONNA (ARIADNE) (S)	プリマドンナ (アリアドネ) (ソプラノ)
HARLEKIN (Br)	ハルレキン (バリトン)
SCARAMUCCIO (T)	スカラムーチョ (テノール)
TRUFFALDIN (Bs)	トルファルディン (バス)
BRIGHELLA (T)	ブリゲルラ (テノール)
PERSOEN DER OPER	オペラの登場人物
ARIADNE (S)	アリアドネ (ソプラノ)
BACCHUS (T)	バッカス (テノール)
NAJADE (S)	ナヤーデ (水の精) (ソプラノ)
DRYADE (A)	ドリヤーデ (木の精) (アルト)
ECHO (S)	山びこ (ソプラノ)
ZERBINETTA (S)	ツェルビネッタ (ソプラノ)
HARLEKIN (Br)	ハルレキン (バリトン)
SCARAMUCCIO (T)	スカラムーチョ (テノール)
TRUFFALDIN (Bs)	トルファルディン (バス)
BRIGHELLA (T)	ブリゲルラ (テノール)

オペラブッフアとオペラセリアの総合に見られるような戯れと真剣さの結びつきは近代劇に於いては新しい要素である。ホーフマンスタールはこの結びつきの持つ問題性を十分に意識していたので、アリアドネとツェルビネッタという全く異なる二人の登場人物を持つオペラの筋を序劇に要約したり、解釈したりして準備したことは偶然ではないのである。このことは例えば1911年7月23日の書簡が実証するところである。

Auch habe ich noch ein Vehikel, um diesen Hauptpunkt den Leuten näherzubringen: nämlich die der Oper vorhergehende Prosaszene.

私はこの要点を人々に更に近づける手段をもう一つ持っています。つまりオペラに先行する散文の場面です¹²⁾。

実際ツェルビネッタは全く同じ性格を持って両者に登場するし、序幕の作曲家は、

Dem Bacchus eintrichtern, daß er ein Gott ist! Ein seliger Knabe! Kein selbstgefälliger Hanswurst mit einem Pantherfell!

バックカスに、自分が神であることを教えこまなくては！ 幸せな少年なのだ！ 豹の皮をかぶった道化役ではないのだ！¹³⁾

とオペラの登場人物であるバックカスの名を叫ばせ、更に序幕のテノールがかつらをかぶってオペラではバックカスを演じることが示されるのである。つまり様々な領域から発せられる科白は後に展開される異質の要素の結びつきを示唆するものなのである。この異質の要素の共存は既に序幕のうちに完全な展開を見ているのであって、ただその出来事が比喩的に行なわれているだけなのである。作曲家の中には真剣さと戯れが同居し、彼は変身の神秘を知り、また絶望が直ちに明朗で優美なものに変わることを予感しているのである。また死と愛の擁護者として時には詩人の如く、

Herr! sie ist eine von den Frauen, die nur einem im Leben gehören und danach keinem mehr.

いいですか！ 彼女は生涯で只の一人の男のものにしかならず、その後は誰のものにもならない女の一人なのです¹⁴⁾。

時に或いは予言者の如く語るのである。

Sie gibt sich dem Tod hin—ist nicht mer da—weggewischt—
stürzt sich hinein ins Geheimnis der Verwandlung—wird neu
geboren—entsteht wieder in seinen Armen!—Daran wird er
zum Gott. Worüber in der Welt könnte eins zum Gott werden
als über diesem Erlebnis?

彼女は死に身を委ねる——もう存在しない——消滅してしまった
——変身の秘密のなかへ入りこみ——新たに生れて——再び彼の腕
の中でよみがえる——これにより彼は神になる。この体験を通して
以外に一体何を通して人は神になり得るだろう¹⁵⁾。

そして彼自身が最後には変身するのである。

Ich sehe jetzt alles anderen Augen! Die Tiefen des Daseins
sind unermesslich!—Mein lieber Freund, es gibt manches auf
der Welt, das läßt sich nicht sagen. Die Dichter unterlegen ja
recht gute Worte, recht gute—

もう私はすべてを別の眼で見えるようになりました。存在の深みは
測り難いものです！ この世には言い表わし難いものがいくつもある
ものです。詩人は本当にいい言葉を書きます。本当にいい言葉
を¹⁶⁾。

間もなくオペラが始まる。登場するのはナヤード、ドリャーデとエ
コーである。三人は交互にアリアドネの描写を行ない場面の気分を作り
出す。やがて女主人公が登場し自らの生の運命を歌う。完全に „エレク
トラ“ の冒頭の場面を思わせる。„エレクトラ“ では暗く, „アリアド
ネ“ では明るいという違いはあるにしても。また初期の抒情劇の若者達
のようにアリアドネは覚醒と夢想の境界に生きているのである。

Wo war ich? tot? und lebe, lebe wieder
Und lebe noch?
Und ist ja doch kein Leben, das ich lebe!

Zerstückelt Herz, willst ewig weiter schlagen?

私はどこにいたの？ 死んでいたの、そして生きているの？ また生きているの？ そしてまだ生きているの？ でも私が生きているのは生などではない！

砕けた心よ、永遠に鼓動し続けるつもり？

と大地に横たわったまま歌い、更に半ば起き上って、

Was hab ich denn geträumt? Weh! schon vergessen!

Mein Kopf behält nichts mehr;

Nur Schatten streichen

Durch einen Schatten hin.

Und dennoch, etwas zuckt dann auf und tut so weh!

Ach!

私は一体何を夢みたのかしら？ ああ！ もう忘れてしまった！

私の頭は何も留めていない。

ただ影だけが

影の中を通りすぎてゆく。

それでも、何かがあるときうずいてとても痛む！

ああ！¹⁷⁾

と続ける。夢は現実と混ざり合い、生はわずかに苦悩の比喩のうちのみ経験される。そしてこの苦悩こそがアリアドネをクラウディオやアンドレアから区別するのである。彼等が拒まれつづけた深い苦悩を彼女は経験したのである。クリソテミスのように彼女も忘れたいのであるがそれは生きつづけるためではなく、テーセウスとの邂逅の瞬間を見出し、死に対して一層落ち着いて歩んでゆくことが出来るようになるのである。彼女が忘れたいのは再び彼女自身になるためであり、クリソテミスと同様曾つて自分がそうであった少女を新たに見出したいからなのである。しかし過去は計り難い。曾つて存在したものはとっくに別のものになってしまい、曾つてのアリアドネはテーセウスに出会ってからは認め

ることが出来ない。アリアドネは自分自身に忠実であり続けようとするが故にエレクトラと同じく自分自身を見出すことが出来ない。過去と現在との間に行為がある。恋人テーセウスの裏切り、アガ멤ノンの殺害。思い出も忘却も過去を取り戻してはくれないのだ。

アリアドネにとってもはや死の願望しか残っていないときに音楽や舞踏の治癒力と、いわゆる „生“ の平凡な価値とを信ずる登場人物は次のように歌う。

Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen,
Alle Lust und alle Qual,
Alles kann ein Herz ertragen
Einmal um das andere Mal.

.....

.....

Mußt dich aus dem Dunkel heben,
Wär es auch um neue Qual,
Leben mußst du, liebes Leben,
Leben noch dies eine Mal!

愛、憎しみ、希望、迷い
あらゆる楽しみとあらゆる苦しみ
すべてに心は耐えられる
幾度ともなく。

.....

.....

闇の中から立ち上がらなくてはならぬ、
たとえ新しい苦痛があろうとも、
お前は生きなくてはならぬ、このいとしい人生を、
この一度だけ生きなくてはならぬ¹⁸⁾。

アリアドネが死によって彼女の現在の存在から解放されることを願っている一方で他の登場人物たちは、

Die Dame gibt mit trübem Sinn
Sich allzusehr der Trauer hin.
Was immer Böses widerfuhr,
Die Zeit geht hin und tilgt die Spur.

このご婦人はふさぎこみ
余りに悲しみに打ちひしがれています。
どんなに悪いことが起こっても、
時が過ぎてゆき、跡を消すのに¹⁹⁾。

これは不和によって生じたり、人間に自分自身を返したりするときに現われる忘却ではなく、エレクトラが動物的或いは人間的でないときめつける忘却に伴うものなのである。この忘却が想起との間に対立するものではなく、自分自身のための忘却と想起のための忘却とが対立するものなのである。ツェルビネッタが忘れたと思うのは次の男の準備をするためであり、アリアドネが忘却を求めるのは不自然なその場からの脱却を求めてのことなのである。ナヤーデとドリヤーデとが再び現われてバッカスの登場を告げる。チルチェによって変身させられることのなかったバッカスは先ず次のように歌う。

Circe, kannst du mich hören?
Du hast mir fast nichts getan—
Doch die dir ganz gehören,
Was tust du denen an?

Circe, ich konnte fliehen,
Sieh, ich kann lächeln und ruhn—
Circe, was war dein Wille,
An mir zu tun?

チルチェ、僕の声が聞こえるか？
君は僕に殆ど何もしなかった。
けれども君のとりこになった男達、

君は彼等に何ををするのだ？

チルチェよ、僕は逃げる事が出来た、
見てごらん、僕は笑えるし、休めるのだ。
チルチェよ、君は僕に
何をするつもりだったのだ²⁰。

遠くから神秘的な変身の気配がしのびよる。アリアドネもバッカスも認識の一步手前まで来ているが共に未だに変身をとげてはいない。バッカスには最初の苦しい経験から神と生物との間の距離が明らかになっていたし、アリアドネはテーセウスに救出されることなく、使者のうちの使者を主人として待ち望んでいたのである。バッカスも今やチルチェが与えることが出来なかった変身の奇蹟を体験する。彼もまた新たによみがえるために忘却の至福のとりこになるのである。彼はアリアドネを変身させる者になる一方、アリアドネは彼にとり魔女になるのである。二人の運命は切り離すことは出来ない。彼等は出会いのうちに互いがそれまで気付かなかったことを経験する。バッカスはこう叫ぶ。

Du! Alles du!
Ich bin ein anderer, als ich war!
Der Sinn des Gottes ist wach in mir,
Dein herrlich Wesen ganz zu fassen!
Die Glieder reg ich in göttlicher Lust!
Die Höhle da! Laß mich, die Höhle deiner Schmerzen
Zieh ich zur tiefsten Lust um dich und mich!

君だ！ すべては君のせいなのだ！
僕は以前の僕とは違う。
神の心が僕の心の中に見覚めた。
君のすばらしい性質を完全にとらえるため僕は手足を神々しい喜びで動かす！
あそこの洞窟を！ 君の苦悩の洞窟を君と僕のまわりにこの上なく深い快樂のために移すことにしよう。

そしてアリアドネは彼の腕にもたれながら。

Was hängt von mir
In deinem Arm?
Oh, was von mir,
Die ich vergehe,
Fingest du Geheimes
Mit deines Mundes Hauch?
Was bleibt, was bleibt von Ariadne?
Laß meine Schmerzen nicht verloren sein!

私の何が
あなたの腕にもたれているの？
ああ、滅んでゆく私の何を
不思議なあなたはその息吹きでとらえたの？
何が、アリアドネの何が残っているの？
私の苦しみをなくしてしまわないで下さい²¹⁾。

愛のうちに死の使者は生の使者となり、恋する女は解放する女となった。バッカスはオイディープスが拒まれつづけたことに成功し、アリアドネはイオカステが待望したものを経験する。

ホーフマンスタール自身は彼の作品の中で „アリアドネ“ が占める位置について先に引用した1912年のいわゆる „アリアドネ“ 書簡の中で明らかにしている。初期の詩以来彼をとらえてきた問題 „人は如何にして一つのことから他のことに至るのか“ がここではじめて単に呈示されるだけではなく、人間と神の出会いという比喩のうちにその解決を見ているのである。アリアドネがバッカスの腕の中で経験する変身と、神の子の神への変身がそれである。繰り返して言えば変身とはホーフマンスタールにとって „創造する自然のもつ本来の神秘“ なのである。つまり „生は忘却と変化を規定するものであり、固執は停滞と死とを意味する“ のである。

先に引用した „アリアドネ書簡“ の文に続くのが „アリアドネ“ と „エレクトラ“ の比較である。それが不完全なものであり得ることは充

分に承知の上でホーフマンスタールはしばしばこのような比較を行なっている。アリアドネは忘れたいと思う。エレクトラは忘れようとは思わない。アリアドネは変身のうちに自分自身に到達したいと思う。エレクトラは外界への眼差しを恐れる。ツェルビネッタは男から男へととびまわる。クリソテミスはそのような不実なことは毛頭考えない。彼女は女でいたい、変身したい、時の流れのもつ生の現実を自分の運命として経験したいのである。それ故彼女はアリアドネとツェルビネッタの丁度中間に立っているのだ。アリアドネは„エレクトラ“の中ではまだ示唆すらされていない運命を経験するが、ツェルビネッタは姉妹の会話が包含する領域の外側にいるのである。ツェルビネッタはクリソテミスのくり返しであるよりはむしろクリタイムネストラの喜劇的な変容ととらえるべきかも知れない。しかし最も重要なことは„エレクトラ“では出来事が終わったところで„アリアドネ“では出来事が始まっているということである。つまり死の瞬間に一方がドラマが終わり、他方はドラマが始まるということである。„エレクトラ“では人間の誠実さの到達点として描かれたものが6年後の„アリアドネ“では出発点となっているのである。別離は移行を意味する。死が生に変わる。エレクトラを最後に襲ったあの幻の予感、死こそは幼年以来彼女に閉ざされていたものを開示し、私と世界、人間と永遠という失なわれてしまった結び付きを回復してくれるかも知れないというあの予感が„アリアドネ“の中では具体的な体験に変わる。エレクトラが昔から思い出の神殿の中で自分を犠牲にしているのに、アリアドネはエレクトラのように誠実であると同時にクリソテミスのように忘れたいとも思うのであって、バッカスによって愛をも生をも受けとることになるのである。

Sie war gestorben und ist aufgelebt, ihre Seele ist in Wahrheit verwandelt—freilich, es ist die Wahrheit einer höheren Stufe, wie könnte es die Wahrheit für Zerbinetta und die ihrigen sein!

彼女は死んだ、そして生き返った。彼女の魂は真理に変えられた——勿論それはより高い段階の真理ですが。それがどうしてツェルビネッタやその仲間たちの真理であり得るでしょう²²⁾。

一方、バックスは神に変身する少年であり、他の人々にとって運命になるような英雄なのである。と言ってもオレストのようなかたきを破滅させる英雄でも、オイディプスのように呪いを我が身に背負った破壊者でもない。救済者としての、老いることのない神としての英雄なのである。バックスの母ゼメレは嫉妬深いヘラにそそのかされて、最高神であり、彼女の恋人でもあるゼウスに神の完全な姿で姿を見せて欲しいと望む。ゼウスは彼女の希望はかなえてやると予め約束していたので希望に沿わざるを得なくなる。しかし彼が真の姿で、裸で雷鳴と稲妻の下に彼女の前に姿を現わしたときゼメレは神の稲妻に打たれて燃えつきてしまう。ゼウスは恋人の未だ生れていない子供（バックス）を自分の脛に縫いこんでその命を救った。このバックスの母の運命が少し姿を変えてアリアドネの中できり返されている。彼女もまた神に来て欲しいと切望するがゼメレのような恋人の神にではなく、死者の船の主人のヘルメスを望むのである。彼女にも神は正真正銘の姿で現われるが、彼女を破滅させるためにはなくて彼女に生命と愛とを与えるためになのである。ゼメレは愛されて死を得た。アリアドネは棄てられて生命を得たのである。この違いのはっきりと示すものは、どれ程深くホーフマンスタールがギリシア神話を受容していたかということと、どれ程自らにふさわしくそれを変化させたかということである。同時にはっきりとされていることは愛と死の結合というテーマは既に古代の伝説のうちに形づくられているということである。アリアドネのドラマを書くという着想をホーフマンスタールがどこから得たのかについてはさほど問題にするにもあたるまい。問題は彼の素材を正しい時に見出すという才能がここでも証明されているということである。存在の根本現象が形式や抽象物のうちではなく、出来事の具体的な比喩のうちに明確で具体的な描写によって愛と別れとが同時に表現されているということである。

【テキスト】

Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke 1956 ff. Lustspiel III 1968

【文献】

K. G. Esselforn: Hofmannsthal und der antike Mythos 1969

W. Jens: Hofmannsthal und die Griechen 1955

F. Schröder: Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthal
1988

W. Schuh: Über Opern von Richard Strauss 1947

Richard Strauss—Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel 1952

【註】

- 1) Richard Strauss—Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel S.112
- 2) ibid.
- 3) ibid., S.116
- 4) ibid., S.118
- 5) ibid., S.124
- 6) ibid., S.125
- 7) H. v. H. Prosa III S.133 f.
- 8) ibid., S.135 ff.
- 9) ibid., S.138 ff.
- 10) R. S. H. v. H. Briefwechsel S.235
- 11) ibid., S.513
- 12) ibid., S.140
- 13) H. v. H. Lustspiel III S.14
- 14) ibid., S.28
- 15) ibid., S.30
- 16) ibid., S.32 f.
- 17) ibid., S.36
- 18) ibid., S.38
- 19) ibid., S.41
- 20) ibid., S.58
- 21) ibid., S.64 f.
- 22) H. v. H. Prosa III S.140