

20 世紀のオペラ・セリア

— ホーフマンスタールの『ナクソス島のアリアドネ』について —

加賀 ラビ

はじめに

フーゴ・フォン・ホーフマンスタールは、作家としてデビューして間もない頃から、晩年に至るまでくりかえし、ギリシア神話に取材した戯曲作品を書いている。それらのうち、本稿の扱う『ナクソス島のアリアドネ (*Ariadne auf Naxos*)』は、それまでのホーフマンスタールのギリシア神話劇、すなわち『アルケステス (*Alkestis*)』(1894)、『エレクトラ (*Elektra*)』(1903)、および『エディプスとスフィンクス (*Ödipus und die Sphinx*)』(1905)、『エディプス王 (*König Ödipus*)』(1905) そして未完の断片『エディプスの最期 (*Des Ödipus Ende*)』(1905)¹ からなる「エディプス三部作」とは複数の点で大きく異なっている。それは最初から、リヒャルト・シュトラウスによって作曲されることを念頭に、オペラ台本として書かれた作品であり（『エレクトラ』もシュトラウスのオペラとして有名だが、これはホーフマンスタールが音楽なしの戯曲として書いた作品にシュトラウスが後から作曲したものである）、劇中劇の手法が用いられているうえ、劇中で上演されるアリアドネ神話を題材とするオペラは喜劇と同時に演じられるという異色の構成を持っているのである。また、二つの異なる版が存在するというのもこの作品の大きな特徴であり、このうち一つは1912年、もう一つは1916年に初演されている。

二つの版があるという事実からも容易に推測されるように、『ナクソス島のアリアドネ』の成立した経緯はかかなりこみいったものだった。当初ホーフマンスタールはこの作品を、演出家マックス・ラインハルトとシュトラウスのための「小さなつなぎの仕事」² として構想していた。彼は、自らの台本にシュトラウスが曲をつけた『薔薇の騎士』のドレスデンでの初演で演出を担当したラインハルトに対し感謝の意を表明するため、そしてシュトラウスにも新たな作曲の機会を

¹ ホーフマンスタールはソポクレスの『コロノスのオイディプス』にもとづく晩年のオイディプスを描いた作品の構想メモを1901年から1905年にかけて複数書き記しているが、中でももっとも内容がまとまっているのは1905年の『エディプスの最期』というタイトルのついた断片である。ゆえに本稿で「エディプス三部作」最後の未完の作品について論じるとき言及するのは実質的にはこの断片になる。

² Strauss, Richard / Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel*. Hrsg. von Willi Schuh, 5., ergänzte Auflage. Zürich / Freiburg im Breisgau 1978 (以下 Bw Strauss と略記), S. 114.

提供するため、何か気のきいた、比較的規模の小さい音楽つきの作品を書きたいと思ったのである。そこで彼の頭に浮かんだのが、近世フランスの喜劇作家モリエールおよびモリエールと同時代に流行していた演劇ジャンルを20世紀風にアレンジする、というアイディアであった。ちょうどその頃、ラインハルトは、それまでドイツ語圏では正當に評価されていなかったモリエールの作品を自らの劇場で「復活」させることに熱中しており、またホーフマンスタールも既に1909年に、ラインハルトの依頼でモリエール的一幕のものである『強制された結婚』を翻訳し、自作の『薔薇の騎士』にもモリエールの要素を取り入れるなど、この喜劇作家に対する関心を強めていた。³ ゆえに、この頃にホーフマンスタールがラインハルトのために、モリエールとその時代にオマージュを捧げる作品を創ろうと考えたのは驚くべきことではない。また、都合の良いことに、モリエールが作曲家リュリと共に開拓したコメディ・バレエというジャンルは、音楽と舞踊つきの演劇であり、この枠組みを利用すれば、劇に伴奏音楽をつけたり、あるいは劇の中に（やはりモリエールの時代によく上演されていた）神話や史実を題材とする歌劇「オペラ・セリア」や、類型的な登場人物が即興の演技を披露する喜劇「コメディ・デッラルテ」を挿入したりするというかたちで、（当時早くも『薔薇の騎士』の次の仕事を欲しがっていた）シュトラウスに作曲のための新しい材料を与えることも可能だった。

ホーフマンスタールがこの作品の基本的な構想についてはじめて詳しく語ったのは、1911年3月20日のシュトラウス宛の手紙においてであった。それによると劇中で演じられる「小さな室内オーケストラのための30分のオペラ」は『ナクソス島のアリアドネ』というタイトルで、張り骨の入ったスカートや鴛鴦の羽根を身につけ、18世紀風の格好をした英雄的・神話的登場人物と、コメディ・デッラルテの登場人物、ハルレキンたちやスカラムッシュたちがまじりあったもので、コメディ・デッラルテの登場人物は英雄的要素とたえずまじりあっているブッフオ的要素を担当する⁴ ことになっていた。一方、劇中劇のいわば「外枠」にあたる部分を具体的にどういうものにするのかについては、この手紙の書かれた段階では未定だった。しかし約2ヵ月後、ホーフマンスタールは『町人貴族』の翻案を外枠にすることに決め、それをシュトラウスに5月15日の手紙⁵ で伝えた。劇中劇は、主人公である「町人貴族」こと成金のジュールダン氏が晩餐のあとに客人の前で上演させるものという設定にし、この劇中劇が上演されている間に、ジュールダンらのコメントが入る、というのがホーフマンスタールの構想だった。しかしこの数

³ ホーフマンスタールとモリエールの関係については Fiedler, Leonhard: *Hugo von Hofmannsthals Molière Bearbeitung. Die Erneuerung der comédie-ballet auf Max Reinhardt's Bühnen*. Darmstadt 1974 が詳しい。

⁴ Bw Strauss, S. 112. 「ブッフオ」はイタリア語で「喜劇役者」を意味する。

⁵ Ebd., S. 116.

日後ホーフマンスタールが送った作品の劇中劇の部分に対し、シュトラウスは冷淡な態度を示し、この台本からは作曲のインスピレーションがあまり得られない、と述べた。実際、彼が作曲家として強い関心を示したのは、コメディア・デッラルテの中心人物である浮気女ツェルビネッタだけであったようだ。彼は、劇の外枠部分ではコメディア・デッラルテの看板女優として、そして劇中劇では喜劇の女主人公として登場するこの愛らしい女性を、ソプラノで「長いコロラトゥーラ・アリア」⁶を歌う、事実上の主役にしようと考えた。これに対し、ホーフマンスタールは、彼女が劇中で演じられるオペラ・セリアの主人公アリアドネに比べて副次的な人物だということを強調し、劇中で上演されるオペラ・セリアの持つ意味について、後に「アリアドネ書簡」と呼ばれることになる手紙の中で、次のように説明した。

ここで問題になっているのは、単純な、それでいてとてつもなく重大な生の問題、すなわち貞節の問題なのです。失われたものに執着し、死ぬまで永久にこだわり続けるのか — それとも生きる、さらに生き続ける、何とかして事態を切り抜けて、自らを変容させる、魂の統一性を犠牲にし、しかしそれでもなお変容の過程において自らを守る、一人の人間であり続ける、記憶することのない獣へとなりさがらない、そういう道を選ぶのか。これは『エレクトラ』の基本的なテーマであり、エレクトラの声に対するクリュソテミス声の対立、英雄的な声に対する人間的な声の対立なのです。ここにおいては英雄たち、半ば神である者たち、神々のグループ — すなわちアリアドネ — バッカス — (テセウス) — が、人間的、まさに人間的としか言いようのない、浮気なツェルビネッタと彼女を取り巻く者たち、これら卑しい生の仮面のグループと対比されているのです。ツェルビネッタは、一人の男から別の男へと相手を変えるときに、その本領を発揮するのですが、アリアドネはたった一人の男の妻か恋人にしかなることができなかった、彼女はたった一人の男に置き去りにされた女、捨てられた女となるよりほかないのです。けれどももちろん彼女にも一つだけ残されたものがあります。一つの奇跡が、一人の神が残されています。彼女は神に身をゆだねるのです。というのも彼女は彼を死であると思ったからです。しかし彼は死であると同時に生でもありました。彼は(略)彼女を生き続けさせると同時に変容させます。⁷

一方でホーフマンスタールは、アリアドネに奇跡を体験させるバッカス自身についても、次のように詳しく書いている。

⁶ Ebd., S. 120.

⁷ Ebd., S. 134.

けれどもバッカスは、この孤独な魂の持ち主アリアドネのモノローグ的な冒険の中に機械仕掛けの神としてはめこまれているわけではありません。— そうではなくて、彼もまた重要な体験をします。純粹で、若く、自らの神性を自覚することなく、彼は舟に乗って旅します、風の吹くまま、島から島へと。彼のはじめての冒険は、典型的なものでした。それを浮かれ女と呼んでも、ツィルツェと呼んでも、どちらでも結構です。この冒険が与えた衝撃は、若く純粹で、限りない力に満ち溢れた魂にとって、おそるべきものでした。もし彼がハルレキンであったなら、それは長い鎖のような一連の冒険のはじまりでしかなかったでしょう。けれども彼はバッカスなのです。(略) こうして彼はツィルツェから逃げます、自分は変身することなく — しかしそれはあくまでひとつの傷を負ったうえでのこと、あるひとつの憧れを抱くようになり、あるひとつの知識を得たうえでのことだったのです。⁸

この文章の情熱的な調子からも分かるように、ホーフマンスタールにとって、この作品はいつのまにか単なる「小さなつなぎの仕事」以上のものになっていた。そしてこのことは、もともと劇中で演じられるオペラの内容にあまり関心を持っていなかったシュトラウスとの共同作業を少なからず困難なものにした。ホーフマンスタールはシュトラウスが自分の台本の内容を十分に理解していないと考えて不満に思い、一方シュトラウスはホーフマンスタールの台本には分かりやすさが欠けていると感じ、相変わらずアリアドネよりもツェルビネッタを重視し続けた。このことは、当然ながらこれら二人の女性につけられた音楽にも反映されており、全体としてはツェルビネッタに与えられた音楽の方が（多くの場合ヴァーグナー作品を得意とするソプラノが演じる）アリアドネのそれよりも華やかな印象を与えるものとなっている（特にツェルビネッタがアリアドネに向かって歌う「偉大な王女様！」⁹ という台詞ではじまる長い歌はこの作品の一番の聴きどころとして親しまれている）。これは、シュトラウスがアリアドネの物語の方にもっと関心を持つことを願い、そしてまたシュトラウスの音楽のヴァーグナー的要素に対し批判的だったホーフマンスタールにとって、決して快いことではなかった。

このような対立の末に生み出されたのが、第一版の『ナクス島のアリアドネ』であったが、これが「第一版」となったのには理由があった。シュトゥットガルト王立劇場でラインホルトが演出を担当するというかたちで初演されたこの作品に対する批評家や観客の反応は冷たかった。ホーフマンスタールはこの作品の内容を理解してもらうため、1911年7月にシュトラウスに宛

⁸ Ebd., S. 134f.

⁹ Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Rudolf Hirsch u. a. Frankfurt a. M. 1975ff. (以下 SW と略記), Bd. 24, S. 31.

てて書いた、アリアドネとバッカスの「奇跡」の意義を説明する前掲の手紙にいくらか加筆した文章を発表したが、それも功を奏さなかった。そこで、ホーフマンスタールは作品の外枠、すなわち『町人貴族』を翻案した部分を取り除き、それに代るものとしてオリジナルの「序幕」を書いた。この「序幕」は、最初の『ナクソス島のアリアドネ』の外枠部分と違って台詞が歌われる形式のもので、劇中劇が上演される直前の舞台裏の混乱が、(ジュールダンのかわりに主役になった)若い「作曲家」— 劇中のオペラ・セリアは彼の作品ということになっている — とツェルピネッタの淡い恋のエピソードを中心として、ユーモラスに描かれている。現在では『ナクソス島のアリアドネ』と言えばこちらの「序幕」を用いた第二版のほうを指すことが多い(言うまでもなく、こちらの方が上演される頻度が高いからである)。

『ナクソス島のアリアドネ』はホーフマンスタールの作品の中ではかなり人気のあるものに属しており、これを扱う研究書や論文も数多い。そしてその中に、二つの大きな流れとして、この作品をもつばら「ホーフマンスタールとシュトラウスのオペラ」として論じ、台本と音楽の関係を分析するものと、ホーフマンスタールのギリシア神話受容との関連でこの作品を論じるものがある。本稿はこのうち後者¹⁰に属しているが、この作品の特殊な様式と、ホーフマンスタールが以前にギリシア神話に取材して創作した際に生じた問題との間にある、従来の研究があまり注目してこなかった関係について考察し、そうすることによって彼の20世紀初頭の作家としての問題意識がこの作品にどのように反映されているかを明らかにしようと試みるものである。

1. 『ナクソス島のアリアドネ』におけるアリアドネ神話

既に述べたように、『ナクソス島のアリアドネ』は、作品の構造も成立した経緯もホーフマンスタールのそれまでのギリシア神話劇と大きく異なっているが、これ以外にも重要な相違点はある。その一つは、作品の中にギリシア神話がどのようなかたちで組み込まれているか、ということにおける違いである。つまり、その大部分がエウリピデスやソポクレスの劇の翻案であるこれ

¹⁰ ホーフマンスタールとギリシア神話の関係についての研究で代表的なものとしては Jens, Walter: *Hofmannsthal und die Griechen*. Tübingen 1955; Rey, William H.: *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthals griechischen Dramen*. Philadelphia 1962; Esselborn, Karl G.: *Hofmannsthal und der antike Mythos*. München 1969; Ward, Philip M.: *Hofmannsthal and Greek Myth. Expression and Performance*. Bern 2002; Uhlig, Kristin: *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*. Freiburg im Breisgau 2003 などがあるが、これらはいずれも『ナクソス島のアリアドネ』について「ギリシア神話を題材とする作品」という観点から論じている。もともと、このうちレイとエッセルボレンのものは『ナクソス島のアリアドネ』よりも『エレクトラ』やエディプス劇を重点的に論じており、またウォードの研究も、『ナクソス島のアリアドネ』をもつばらホーフマンスタール晩年のギリシア神話にもとづくオペラ『エジプトのヘレナ』に関連づけて考察しており、(イェンスやウーリヒのものとは違って)この作品を単独で論じている章はない。

までの作品とは違い、『ナクソス島のアリアドネ』は古代ギリシアの有名な劇作家による作品を下敷きにしておらず、そこで扱われている神話は、ある特定の作家によって書かれた文学作品から持ってきたものとしてではなく、あくまでも「多くの人が知っている、昔から伝わる物語」として位置づけられているのだ。

アリアドネの神話にはさまざまなヴァージョンがあるが、中でももっとも一般的なのはおよそ次のようなものである。

アリアドネはクレタの王ミノスとその妃パシパエの娘だったが、アテナイの英雄テセウスがクレタを訪れたとき彼に恋をした。そのためテセウスが迷宮に住む怪物ミノタウロスを退治する際、結婚を条件に、有名な「アリアドネの糸」を使って彼が無事に迷宮から出られるようにしてやった。その後二人はクレタを逃れてナクソス島にたどりついたが、そこでテセウスはアリアドネを置き去りにした。これをアリアドネは嘆いたが、そこにバックス（ディオニュソス）があらわれて彼女を娶った。

もっとも、『ナクソス島のアリアドネ』の劇中劇で扱われているのは、あくまでもこの物語の後半、すなわちアリアドネがナクソス島に置き去りにされた後の部分だけである（この点でホフマンスタールはアリアドネの物語を題材とするオペラ・セリアの伝統に従っている¹¹）。したがってテセウスはアリアドネの台詞で言及されるのみで登場せず、劇中のオペラは、島に取り残されたアリアドネについて語るニンフたち（水の精ナーヤデ、木の精ドリユアーデ、そして「こだま」の精エヒョー）の歌で始まり、その後にアリアドネの長大なモノローグが続く。これは彼女を楽しませ、慰めようとするツェルピネッタたちの台詞によって中断されるが、やがてニンフたちがバックス（バックス）の到着を知らせ（1912年版ではこれにツェルピネッタも加わっているが1916年版ではそうっていない）、しばらくして後バックス本人が、かつて妖婦ツィルツェ（キルケー）に誘われ、危険にさらされたときのことを回想する歌を歌いながら姿を現す。アリアドネは彼のことを最初テセウスと、それから死者の国からの使いと誤解し、またバックスは彼女のことをツィルツェ同様魔女ではないかと疑うが、やがて二人の間には愛が芽生える。そしてこのことによって、「奇跡」が起きる。すなわち、アリアドネはより高次の「生」に到達し（「あなたは何とすばらしく変容させることでしょう！」¹²）、バックスは今まで自覚していなかった自らの神性を見出すのである。ツェルピネッタはこの「奇跡」について、あくまでも自分が日常

¹¹ Kirsch, Winfried: *Ariadne – Theseus – Dionysos. Zur Rezeption eines antiken Mythos in der musikedramatischen Kunst.* In: Varwig, Freyr Roland (Hrsg.): *Ainigma. Festschrift für Helmut Rahn.* Heidelberg 1987, S. 77-94 によると、17世紀以降、アリアドネがナクソス島に置き去りにされるまでの物語は彼女を主人公にした音楽劇では扱われないのが普通になった。

¹² アリアドネがバックスに向かって言う台詞である。SW, Bd. 24, S. 46.

的に行っていること、すなわち恋人を取り替えることと同じだと嘲笑的にコメントするが、それはアリアドネとバックスには聞こえていない。— このように、ホーフマンスタールは、テセウスに捨てられた後のアリアドネを中心に据えるという点で、この神話を扱う際のオペラ・セリアにおける伝統にならう一方で、通常この題材を用いたオペラ・セリアにおいては「機械仕掛けの神」として登場するにすぎないバックスに、アリアドネ同様、深い感情と「内面」を与えている。

ホーフマンスタールがこの作品でアリアドネの神話を扱おうと考えた直接の理由は、はっきりしていない。¹³ ただ、彼のこの決定に何らかの影響を与えたのではないかと思われる人物がいる。それはオットーニエ・デーゲンフェルト＝ショーンブルク伯爵夫人と呼ばれる女性である。彼女は、ホーフマンスタールが『ナクス島のアリアドネ』を着想する少し前に知りあった人物で、若くして夫を亡くしており、ホーフマンスタールに出会ったときもまだその悲しみを乗り越えられないでいた。これを気の毒に思い、そしてまた彼女に（おそらく恋愛感情に近い）親愛の情を抱くようになったホーフマンスタールは、彼女宛の手紙で次のように書いている。

あなたに対する私のあらゆる思いの核心は、この哀れな「砕かれた」女性を喜ばせたい、おそろしいもの、重くのしかかってくるもの、魂を殺すものを彼女が体験せずには済むようにしてあげたい、私の魂のあらゆる力を尽くして彼女をこちらへ、といっても私にはなく、生へと引き寄せたいという限りない情熱なのです。¹⁴

ここから、ホーフマンスタールが彼女に対し「過去にとらわれるあまり、生きながら死んだような精神状態にある貞淑な女性」というイメージを持っており、彼女が（その死んだ夫に対する貞淑さを失うことなく）再び生きる気力を取り戻すのを手伝いたいと思っていたことが分かる。そして『ナクス島のアリアドネ』のアリアドネは、まさにホーフマンスタールが伯爵夫人に対して抱いていたイメージ通りの女性である。また、彼女宛の手紙でホーフマンスタールが彼女に促している、「生」の方を向く、ということは、劇中のオペラのフィナーレで、アリアドネがバックスとの出会いを通して行うことでもある。

以上の理由から、伯爵夫人が、ホーフマンスタールが『ナクス島のアリアドネ』を構想するにあたって一種ミューズのような役割を果たした、という推測は十分成り立つ。もっとも、だか

¹³ 彼は既に初期の作品『子供と客たち (*Das Kind und die Gäste*)』にアリアドネを登場させており、また『数寄者と歌姫 (*Der Abenteurer und die Sängerin*)』でも彼女について短く言及しているが、彼女の物語を作品の中心に据えるかたちで本格的に扱ったのはこれがはじめてである。

¹⁴ Hofmannsthal, Hugo von: *Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt*. Hrsg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühlh. Frankfurt a. M. 1986, S. 74.

らと言ってこの作品の中で描かれるアリアドネと伯爵夫人を完全に同一視してしまうわけにはいかない。ホーフマンスタールがシュトラウスに対して、そして後には批評家と観客に向けて行った、劇中劇の内容の説明からもわかるように、ホーフマンスタールがこの作品で扱っている問題は『エレクトラ』などで既に扱われているものであり、別に伯爵夫人と出会ってはじめて彼の頭に浮かんだわけではない。後に詳しく述べるが、筆者としてはむしろ、アリアドネには伯爵夫人以上にホーフマンスタール自身の（作家としての）内面が反映されていると解釈すべきではないかと考えている。とは言え、この女性の存在は『ナクソス島のアリアドネ』という作品について考える際、多少は考慮すべきものであろう。

2. オペラ・セリアのヒロインとしてのアリアドネ

既に引用した1911年3月のシュトラウス宛の手紙からも察せられるように、劇中で演じられるオペラの登場人物が、近世ヨーロッパ風の衣装を身にまといなければならぬ、というのは、ホーフマンスタールがこの作品を構想する際、かなり早い段階で決めていたことだった。そして、モリエールの『町人貴族』の翻案という外枠を取り外して新たに書き直した後も、この設定自体は変更されなかったところを見ると、劇中のオペラが17・18世紀ヨーロッパのオペラ・セリアのイメージを喚起するものであるということは、ホーフマンスタールにとってかなり重要なことであったと推測される。だがそれは何故か。

既に述べたように、これはもともとラインハルトとシュトラウスのために書き下ろされた作品である。このうちラインハルトは当時モリエールと彼が活躍した時代に強い関心を持っており、それゆえホーフマンスタールが近世ヨーロッパの雰囲気を持つジャンルであるオペラ・セリアを用いて彼のために何か作品を提供しようと思ったのは理解しがたいことではない。またこのような形式の作品は、この時点で既に『エレクトラ』と『薔薇の騎士』の音楽を作曲しており、前者でギリシア神話の世界を、後者で18世紀ヨーロッパの貴族の世界を表現していたシュトラウスにとっては、自分がこれらの作品で確立した個性を発揮しつつ、オペラ・セリアの音楽のように簡素なスタイルで作曲するという新たな（そして『エレクトラ』と『薔薇の騎士』の後期ロマン派的大音響に違和感を持っていたホーフマンスタールからすればより好ましい）方向に進むためのよい機会となるだろうという考えを、ホーフマンスタールが持っていたということもあるだろう。また彼がオペラ・セリアという古風な形式をとったオペラ台本を書くことによって、いわゆる「番号オペラ」¹⁵の分野における自らの能力を高めたいという気持ちを持っていたというこ

¹⁵ アリアやレチタティーヴォなど、それぞれ番号がふられていて、互いに独立した、全体から分離可能な音楽から構成されているオペラのこと。19世紀になってヴァーグナーの楽劇が登場する前はこれがオペラの形式として主流だった。

とも、シュトラウス宛の手紙¹⁶ から推測される。それに、(おそらく構想のかなり早い段階で題材とすることに決めていたと思われる) アリアドネの物語がオペラ・セリアでたびたび扱われた題材だったということも、当然大きな理由としてあつただろう。¹⁷

けれども、既に述べたように、この最初は「小さなつなぎの仕事」に過ぎなかった作品は、いつの間にか彼にとってきわめて重要なものになっていたのである。つまり、ホーフマンスタールのこの作品に対する見方が変化したのだ。「アリアドネ書簡」に見られる、『ナクソス島のアリアドネ』に対するホーフマンスタールの強い思い入れは、これが彼にとって、ラインハルトやシュトラウスや伯爵夫人に対する贈り物とか、あるいは台本作家としての技術を高める機会とかいったものを越えた作品となったことを示している。しかしそれでも彼はオペラ・セリア様式にこだわり続けたのである。これは、ホーフマンスタールにとって、この様式が当初意図していた以上の意味を持つようになったからではないかと思われる。だがもしそうだとすれば、その意味とはどのようなものだろうか。

この問題について考える際、考慮すべきことは、この作品がホーフマンスタールの「古代ギリシア」や「ギリシア神話」といったものに対する態度が変化しつつある時期に生まれたということである。ホーフマンスタールが『ナクソス島のアリアドネ』を構想し、執筆を開始したのは1911年だが、この前に彼は「エディプス三部作」計画の挫折という苦い経験をしている。すなわち、この三部作最後の作品となるはずだった『エディプスの最期』で、ホーフマンスタールは流浪の身となったエディプスが自らの罪から救われ、アテナイの守護神となる「奇跡」を、同時代の観客にとっても訴えかけるものがある、アクチュアリティのあるものとして描こうとしたのだが、それはホーフマンスタールの『エレクトラ』以降のギリシア神話劇を支配する暗い世界観によって阻まれた。『エレクトラ』と「エディプス三部作」の最初の二作品は、人間の心理の内奥に関するフロイトの学説と、19世紀後半に活動した法学者兼神話学者、ヨハン・ヤーコブ・バッハオーフェンが『母権論』などの著作で展開した次のような主張から影響を受けている。—古代ギリシア文明は理性的で明朗で(アテネの民主制に象徴されるように)男性中心であったように思われがちだが、実際にはこのような合理的な男性原理、もしくはアポロンの原理にもとづく社会が確立する以前には、女性による支配の行われたデーメーテールの母権制と、さらにその前の段階であるアプロディーテーの乱婚制があった。母権制の社会と乱婚制の社会は共に母胎を尊ぶ母性原理を基盤としていたが、前者がアポロンの原理にもとづく父権制同様、婚姻という制

¹⁶ Bw Strauss, S. 114.

¹⁷ 一方、古代においてはアリアドネの物語が文学の題材になることはあまりなかったようだ。この点でアリアドネ神話はホーフマンスタールがそれまで自らのギリシア神話劇で扱ってきた神話と異なっている。これについては Uhlig, S. 262 を参照。

度を持っていたのに対し、後者はそのようなものを持たない、死と生殖の二つの概念に重きがおかれる非合理的で荒々しく暴力的な社会であった一。

ホーフマンスタールは『アルケステイス』では、ニーチェが『悲劇の誕生』で提示した「ディオニュソス的なもの」の持つ「個人としての自己を放棄させるもの」としての側面および「死と生の境界をなくし、死から新たな、より高次の生を生み出すもの」としての側面を、夫の身代わりとなって黄泉の国に赴く王妃アルケステイスの体験のうちに形象化し、これを自分が思い描く「神々しいもの」と不可分の、もしくは同一のものとしていた。ギリシア神話の基盤にある神々への素朴な信仰を持たない（持てない）近代ヨーロッパ人ホーフマンスタールにとって、「神々しいもの」とは、人間とは別個の、超越的存在としての「神」の属性というよりは、むしろ人間の内面（『アルケステイス』の場合は利他的精神）から生じるものだったが、このような「神々しいもの」は、「神」が「人間にはない力を持つ、人間でないもの」として規定される存在である以上、必然的に何らかの自己否定もしくは自己放棄を要求するので、これがニーチェの言う「ディオニュソス的なもの」と結びつくのは当然だったと言える。ただし、『アルケステイス』では「ディオニュソス的なもの」の持つ暗く荒々しい側面はほとんど無視されていた。

一方『エレクトラ』および「エディプス三部作」の最初の二作品では、ホーフマンスタールはまさにこの荒々しい側面を強調するようになり、彼の描く「神々しいもの」も、『アルケステイス』で支配的だった利他的で「道徳的」なイメージよりは、むしろ、フロイトが注目した人間の心の奥にある欲望と、バッハオーフェンが古代社会のうちに発見した（と思った）母性原理に強く結びついている、暗く「非道徳的」なイメージが前面に出ることとなった。¹⁸

このため、彼が『エディプスの最期』において、再び利他的で「道徳的」なものとしての「神々しいもの」を提示し、エディプスの体験する「奇跡」を感動的かつ肯定的に描こうとしたとき、その試みは頓挫した。すなわち、彼がこの「エディプス三部作」最後の作品で提示しようとしていた世界観と、前二作のそれとの間にずれが生じてしまったのである。ソポクレスを含めた古代ギリシア人にとっては、オイディプスを破滅させたのも、彼を救ったのも、共に「神」という超越的存在が人間に対して外から及ぼす力である。そのため、『オイディプス王』で描かれた世界と『コロノスのオイディプス』で描かれた世界の間にはずれが生じることはない。しかし、ホーフマンスタールは古代ギリシア人ではなかった。

このような挫折を体験した後、ホーフマンスタールは『ナクス島のアリアドネ』を書いたのである。

¹⁸ ホーフマンスタールがフロイトとバッハオーフェンから受けた影響が、これらの作品にどのようにあらわれているかについては、既に多くの研究がなされており、上掲のウォードやウーリヒが特に詳しく考察している。

またホーフマンスタールは、1908年の4月から5月にかけて、友人のハリー・ケスラー伯爵および彫刻家のマイヨールと共にギリシア旅行をしているが、この体験もホーフマンスタールの「古代ギリシア」観の変化を語るうえで重要なものである。この旅がホーフマンスタールにとってどれほど（良い意味でも悪い意味でも）印象的なものであったかは、彼が旅行中に体験したことにもとづいて書いた散文『ギリシアの瞬間 (*Augenblicke in Griechenland*)』と、彼に同行したケスラーの日記の記述を読めばわかる。特に後者は、ホーフマンスタールがギリシアに到着してまもなく、「自らのギリシア的なものに対する信仰は失われた」¹⁹ と言い出したことなどを記録しており、この旅行がホーフマンスタールにもたらした衝撃の大きさを物語っている。また、この旅行中にホーフマンスタールが知人などに宛てて書いた手紙²⁰ にも彼が現地の景色や風俗に対して抱いた違和感がつづられている。

おそらくこれらの体験を通して、ホーフマンスタールは、近代ヨーロッパの人間である自分とギリシア、もしくは「古代ギリシア」の間にある大きな隔たりについて、改めて考えさせられたと思われる。彼が「古代ギリシア」に対して抱いた距離感は、『ギリシアの瞬間』の中の「さすらい人」という章によくあらわれている。この章に登場する、語り手とその同行者が旅の途中で出会ったフランツ・ホーファーという人物は、故郷に帰ることを拒み、狂気にかられたようにデルポイの方へとさまよひ歩く、傷ついた足を持つ男として描かれているが、彼のこのイメージには、彼同様傷ついた足を持ち、自分についてのデルポイの不吉な神託が成就することをおそれて故郷から逃れようとした『エディプスとスフィンクス』のエディプス、および『エディプス王』で自らの罪に気づいた後、再び流浪の身となったエディプスのイメージが重ねられていると考えられる（事実、この章の最初のほうで語り手は、自分たちは「エディプスの道」を歩いた、と言っている）。²¹

しかし一見エディプスの再来のように思われたこのホーファーは、古代ギリシア的なものとうやら無縁の存在のようである。彼は語り手との対話で、自分は（パイエルンの一都市である）ラウフェン出身の21歳の製本職人であると言うのだが、彼のこの自己紹介によって、彼が語り手と同じ世界の間人、つまり20世紀初頭のドイツ語圏出身の「普通の」人間であるということが印象づけられる。また彼は、今デルポイの方角にある村に行こうとしているのだが、道が分か

¹⁹ Zit. nach: Volke, Werner: *Unterwegs mit Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig*. Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus den Briefen Kesslers und Hofmannsthals. In: *Hofmannsthal-Blätter* 35/36 (1987), S. 50-104, hier S. 68.

²⁰ たとえばマリー・フォン・トゥルン・ウント・タクシス侯爵夫人宛の手紙では、実際に自分の目の前に広がっているギリシアは、光も空気も人も「全く異質なもの (das absolut Fremde)」だと書いている。Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: *Briefe 1900-1909*. Wien 1937, S. 321.

²¹ SW, Bd. 33, S. 185.

らない。え、現地の住民に言葉が通じないのでいまましく思っている、と語り手に向かって愚痴をこぼし、結局は熱病で憔悴した彼を哀れんだ語り手たちの提案で、驢馬の背にくくりつけられた状態で目的地まで連れていってもらふことになるのだが、こういった描写から浮かびあがってくるホーフアーの人物像は、エディプスの再来として、近代の人間である語り手と古代ギリシア的なものをつなぐ媒介者のイメージとはかけ離れたものである。それどころか、むしろ逆に、自分を取り巻く厳しい自然に痛めつけられ、途方にくれているところを語り手に助けられている、無力でやや滑稽な人物として描かれていると言えるだろう。

ところで、『エディプスの最期』の構想メモにおいて、ホーフマンスタールは「自然」と「運命」に関する古代ギリシア人の考え方と近代人のその違いについて次のように書いている。

自然と人間の運命。我々にとっては対立するもの — 人間は自らの苦しみという重荷を背負い、それを払い落とすことができないまま自然の中をさまよひ歩く。木々や小川は彼に対して、追い立てられた鹿に対してそうであるように、残酷なまでに平然としている。古代の人々にとってはそうではない。英雄の運命と苦しみはデモーニッシュな力であり、柔和な自然のデーモンの力に自らを移しかえることができる。ゆえに名づけようのない苦しみを負ったオイディプスはアッティカの土地に植えつけられる。したがって悲劇は牧歌へと変っていくことができる。²²

つまり、自らの苦みを最終的に「自然」との調和によって解消させることができるかどうか近代ヨーロッパの人間と古代ギリシアの人間の違いだということである。この意味で、ホーフアーには近代ヨーロッパ人の戯画としての側面があるように思われる。

ここで注意しておかなければならないことは、この『ギリシアの瞬間』という文章が、必ずしもホーフマンスタールが実際に体験したことをそのまま正確に表現しているとは限らない、きわめて主観的な性格の強いものだということ、および、ケスラーの日記の記述やホーフマンスタール自身の手紙からも分かるように、ホーフマンスタールは旅行中実際に目にしたギリシアに対し強い違和感を持っていた、ということである。早い話、この「さすらい人」の章で描かれたホーフアーの人物像には、ホーフマンスタール自身の疎外感を反映しているところが多分にあると思われるのだ。

ところで、『ナクソス島のアリアドネ』にもまた、自然に対し疎外感を抱き、自らの苦みを解消することができないでいる人物が出てくる。アリアドネその人である。彼女もまた、周囲の

²² SW, Bd. 18, S. 255.

自然と調和することができず、孤独な状態で苦しんでいる人物として描かれており、彼女を取り巻く自然の象徴であるニンフたちは、アリアドネの悲しみに対し、あくまでも冷ややかに無関心である（「彼女の涙も、彼女の嘆きも、ああ、何日前からか、ほとんどどうでもよくなってしまいました！」²³）。前述のメモの内容に即して言えば、アリアドネはギリシア神話の世界の住人だが、自然に対するあり方は近代ヨーロッパの人間そのものである。つまりホフマー、というよりホフマンスタイルに近い立場に立たされているのである。

ここで、おそらく当初は気のきいた思いつきに過ぎなかった「オペラ・セリア様式の神話劇を書く」という実験が、執筆の過程で新たに持つようになった意味がいかなるものであるか、分かってくるように思われる。近世ヨーロッパの宮廷でしばしば上演されたオペラ・セリアにおいて、登場人物は、たとえ題材がギリシア神話に由来するものであっても、多くの場合（服装においても言動においても）「古代ギリシア的」というより「近世ヨーロッパ的」に描かれていた。このため、アリアドネをオペラ・セリアの登場人物として設定することによって、ホフマンスタイルは彼女を「古代ギリシア的」に描かねばならないというプレッシャーから解放された状態で、より自由に、自らの心情を彼女に代弁させることができるようになったのである。このように、『エディプスの最期』執筆の過程で、古代ギリシア人と20世紀初頭のヨーロッパ人の間にある大きな違いに直面し、三部作の完成を断念してしまったホフマンスタイルにとって、オペラ・セリア形式で演じられるギリシア神話劇は、作家がギリシア神話にもとづく作品を手がける際にしばしば生じる、「古代ギリシア的」な世界観をどの程度自らの作品に取り入れるべきか、という厄介な問題を回避させてくれるジャンルだった。古代からもホフマンスタイルの時代からも離れた時代である17・18世紀に最盛期をむかえた様式であるオペラ・セリアを利用することで、ホフマンスタイルは自分にとってかなり異質なものであった古代ギリシア的世界観とのあまりにも直接的な対決を避けることができた。その意味で、この時期のホフマンスタイルがオペラ・セリア様式のギリシア神話劇という計画に思わず熱中してしまったのは当然だと言えよう。

また、一般的に言って壮大でしばしば荒唐無稽な物語と大がかりな舞台装置の使用を特徴としていた近世のオペラ・セリアにおいては、舞台上で起こる「奇跡」は、それがどれほど信じがたいものであっても自明とされることが多かった、という事実もここで想起しておく必要があるだろう。なぜなら、オペラ・セリア様式の持つこのような性格もまた、この頃のホフマンスタイルにとって魅力的なものだったと考えられるからである。

既に述べたように、彼が『エディプスの最期』で企てた、エディプスの体験する「奇跡」を、20世紀初頭のヨーロッパ人にとっても十分アクチュアリティのあるかたちで表現するという

²³ SW, Bd. 24, S. 27.

計画は挫折した。そしてその挫折の背景には、ホーフマンスタール自身のうちにある近代的世界観と古代ギリシアの世界観の間の溝があったということも、これまた既に指摘したことである。ウーリヒは、テセウスに捨てられた後「もはや自分は清らかでないと思っている」²⁴ アリアドネが「ここでは何ひとつ清らかでない！」²⁵ と嘆き、「すべてが清らかな国」である「死者の国」に行ってテセウスに会う前の清らかな自分に戻りたいと願う（すなわち死を願う）箇所について、これはホーフマンスタールの、混沌とした近代社会に対するアンチテーゼとしての芸術を求める思いを反映している、と解釈しているが、²⁶ 上に述べたことをふまえると、この箇所における「清らかさ」を失ったアリアドネの嘆きは、（自らの周囲の世界のみならず自分の中にもある）「近代的」なものや、それに基づいた自らの『エレクトラ』以降のあまりにも「近代的」でフロイトとバッハオーフェンの影響を受けた、暗く暴力的で「清らかでない」ギリシア神話劇に対するホーフマンスタール自身の批判を代弁しているとも言えそうである（事実、ケスラーによると、ホーフマンスタールはギリシア旅行中、自らの『エレクトラ』とエディプス劇について大変批判的な態度をとっていた²⁷）。

このような状態に置かれていたホーフマンスタールにとって、オペラ・セリアという様式は、20世紀の作家である自分が「奇跡」を描くための、いわば格好の「口実」を提供してくれるものであった。つまり、彼はこの様式をパロディ的なかたちで自らの作品の中に取り入れることで、「奇跡」をアクチュアリティのあるものとして、20世紀初頭の、古典演劇について多少知識のある観客にとっては、一種の知的な遊び心を刺激されるという意味で新鮮なかたちで表現する手段を手に入れたのである。

となると、清らかな「死者」に憧れるアリアドネが、まさにその「死」への憧れゆえに、（彼女が死者の国からの使いだと思った）バッカスに身をゆだね、結果として新たな、より高い段階の「生」への到達という「奇跡」を体験する、という逆説についても、次のような解釈が可能かもしれない。すなわち、彼女の「死者」に対する憧れは、ホーフマンスタール自身の（たとえば彼の好んだ神話やオペラ・セリアを含む古典的様式に象徴される）「過去の時代」一般に対する憧れを反映しており、また彼女が自ら死を選ぶことによって起きる愛の（文字通り）「ディオニュソス的」な「奇跡」は、過去に執着する者こそ、まさにそれゆえにかえってより新しい段階に至ることになる、という一般的真理の表現であるのみならず、より具体的に、ホーフマンスタールがまさにこの『ナクスス島のアリアドネ』において行おうとしていること、つまり「過去」の

²⁴ ホーフマンスタールが『ナクスス島のアリアドネ』を構想する際に行ったメモより。Ebd., S. 113.

²⁵ Ebd., S. 29.

²⁶ Uhlig, S. 308.

²⁷ Vgl. Volke, S. 68.

時代の産物であるオペラ・セリア様式を用いることによって逆説的に新しい、言い換えれば 20 世紀初頭のヨーロッパ人にとって十分刺激的なかたちで、アクチュアリティのあるものとしての「奇跡」を表現するということの象徴でもあると解釈できるのだ。

このように、オペラ・セリア様式という手法によって、ホーフマンスタールは、古代ギリシア演劇を近代風に翻案するという従来のやり方によって生じた問題を回避するのみならず、かつて『エディプスの最期』構想の段階で頓挫した、「奇跡」を同時代の観客にも訴えかけるものがある、新鮮なかたちで表現するという試みを成功させようとしたと考えられる。

3. オペラ・セリアとコメディア・デッラルテの交錯

劇中で演じられるオペラがオペラ・セリアの形式をとっている、ということと並んで重要な『ナクソス島のアリアドネ』の様式上の特徴は、オペラ・セリア形式で演じられる劇中のオペラが、16 世紀から 18 世紀にかけてのヨーロッパで盛んに演じられた即興的喜劇のコメディア・デッラルテと同時に上演されるということである。この、コメディア・デッラルテと共に上演するというアイディアは、劇中のオペラをオペラ・セリア形式にするというアイディア同様、かなり早い段階でホーフマンスタールの頭に浮かんだものと思われる。²⁸

コメディア・デッラルテは 19 世紀末から 20 世紀初頭のヨーロッパにおいて、多くの前衛的芸術家に注目されていた。²⁹ ラインハルトもその一人であり、実際オーストリアにおけるコメディア・デッラルテの再発見は事実上彼によって先導されたと言ってよいほどである。³⁰ ゆえに、もともとラインハルトへの贈り物として書かれたこの作品にコメディア・デッラルテが取り入れられているのも、これらのことが背景にあると見るべきだろう。

また、前述のシュトラウス宛の手紙からも分かるように、オペラ・セリアとコメディア・デッラルテを同時に上演するというアイディアには、二つの異なる世界観を対比するという意味が込められている。もちろんホーフマンスタール自身この手紙で指摘しているように、このような対比自体は、既に『エレクトラ』において、エレクトラとクリュソテミスの姉妹の対照的な人物造型によって行われているのだが、『ナクソス島のアリアドネ』ではこれが姉と妹ではなく、二つの異なるタイプの演劇の登場人物を対比するというかたちでなされているため、違いはよりはっきりと強調されていると言える。しかしなぜホーフマンスタールはこのように『エレクトラ』よりも明確なかたちでこれら二つの世界観を区別しようとしたのか。

²⁸ Vgl. SW, Bd. 24, S. 61.

²⁹ 1900 年前後のヨーロッパにおけるコメディア・デッラルテの受容については Wolgast, Karin: *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*. Frankfurt a. M. 1993 が詳しい。

³⁰ Vgl. SW, Bd. 24, S. 66.

ホーフマンスタールはその「アリアドネ書簡」において、アリアドネとバッカスが恋におち、その結果両者とも「奇跡」を体験する、というフィナーレに関して、次のように述べている。

けれども、神々しい魂を持つ者たちにとって真の奇跡であるものも、ツェルビネッタの地上的な魂にとっては日常的なものなのです。(略) かくして、二つの魂の世界は、最後にはイローニッシュに結びつけられます、それらが結びつけられるとしたらこのような方法でなければ無理だ、というような方法で。すなわち、無理解によって。³¹

「奇跡」についてのこのような考え — すなわち「奇跡」というものはそれを「奇跡」と見なすことができる者によって体験されてはじめて「奇跡」になるのだという考え — は、実は前述の『ギリシアの瞬間』の「さすらい人」の後半にも見出される。すなわち、ホーフマーと別れた後、近くの川で彼が飲んだのと同じ水を飲んだ語り手は神秘体験をしてホーフマーと一体になったように思い、その結果自分を取り巻く自然をも生き生きとした、自分に近いものとして感じるようになる（「山々は互いに呼びかけあっていた。裂けた大地は一人の人間の顔よりも生き生きとしていた。はるかかなたの丘の横側にあるどの小さな巖も生きていた。これらすべてが私にとって自分の手首と同じくらい近かった」³²）のだが、その一方で、最後に、このような奇跡は「揺がされた心にだけ」あらわれるのだとも述べている。これは言い換えれば、「揺がされない」心の持ち主には、語り手に起きたような奇跡が起きることはないということだ。ツェルビネッタがアリアドネの体験した「奇跡」を「奇跡」と受け止めることができないのと同様である。

「奇跡」というものについてのこのような考え方の背景にあるのは、おそらく、ホーフマンスタールの「近代に生きる人間」としての意識である。ホーフマンスタールは自分自身を取り巻く「近代」という時代が、古代と違い「奇跡」というものを自明視しない時代だということを多分に嘆かわしく思っていた。しかしその一方で、そういう嘆かわしい状況を完全に無視することはできない、という意識もまた、「エディプス三部作」の挫折やギリシア旅行などの体験によって高まったに違いないのである。そしておそらくそのような意識があったからこそ、「奇跡」はすべての人にとって「奇跡」であるわけではない、とあえて強調する必要を彼は感じたのだ。

ところで、近代が「奇跡」を自明視しない時代であるとするれば、近代に生きていながら「奇跡」

³¹ Bw Strauss, S. 134.

³² SW, Bd. 33, S. 191. 一方『ナクソス島のアリアドネ』の構想メモの一つには次のように書かれている。「二重唱の後、彼 [バッカス] は彼女 [アリアドネ] を連れて、舞台の周りに小さな円を描くように、あたかも既に死者の国にいるかのようにそっと、精霊のように歩く。すべてが彼女にとって以前と異なったもののように思われる。海も、木々も、こだまの声も」(SW, Bd. 24, S. 113.)

を体験するには近代に逆らわなければならないことになるが、こう考えると、劇中劇の中で「奇跡」を体験する者がオペラ・セリアの登場人物で、「奇跡」を体験できない者がコメディヤ・デッラルテの登場人物ということになっているのも納得がいく。なぜなら、オペラ・セリアは、古代ギリシアの神話を主な題材としているという点で「過去」の方を向いている芸術であるのに対し、後者は、浮気女をめぐる騒動などといった卑近な事柄を扱った「即興の」喜劇であるという点で、たえずうつろってゆく「現在」に軸足を置いている芸術だからである。さらに言えば、ツェルビネッタの人物像には、ホーフマンスタールが（まさに「近代」の産物である）フロイト流の精神分析に対して持っていたイメージの戯画的なところがある。これは彼女が、自らの過去にとらわれて悲しみにくれる「貞淑」で「偉大な王女様」アリアドネに対し、人間、特に女の内面がいかに矛盾に満ち、本人にとっても理解しがたいものであるかを説き、もっと自身の欲望に素直に従って気を楽しむよう促す、あの有名な場面によくあらわれている。この場面で彼女は、アリアドネに次のように問いかける。

ここだけの話、私たちって女じゃないですか、そしてどんな人の胸の中でも、不可解なこときままりない心が脈を打っているのではありませんか？³³

アリアドネはこれを見做す、ツェルビネッタはかまわず、さらにこう言う。

私たちの弱さについて話すこと、それを自ら認めることは、苦痛であると同時に甘美なことではないですか？³⁴

そして、自分の体験を引き合いに出して、女は自分で意識している以上に移り気なものであり、貞節と不貞は紙一重なのだと言う。今や彼女は、自分の恋愛について語るのに熱中するあまり、もはやアリアドネが自分の言葉に耳を貸していないという事実を気にも留めていないようである。

私は貞淑なままでいるつもり、なのにもう悪い女になっている、(略) そして半分は自分でも分かっているが、もう半分は思わず、結局は浮気をする、でもまだ彼をちゃんと愛している！³⁵

³³ SW, Bd. 24, S. 32.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 33.

これらの台詞においてツェルビネッタが強調しているのは、人間の内面が、特に恋愛に関しては、いかに測り知れないものであるかであり、この点で彼女は「無意識」や精神分析の用語でリビドーと呼ばれる衝動について語ったフロイトと似ている。もちろん、あくまでも医者としての立場に立っていたフロイトと、自分の衝動に従って行動するツェルビネッタとの間には大きな違いがある。しかし、フロイトおよび彼の学説についてホーフマンスタールが持っていたイメージは、おそらく彼がツェルビネッタについて持っていたイメージと重なる部分が大きかったと思われる。ホーフマンスタールは、フロイトの学説を常に強く意識していたが、その一方で、精神分析を人間の中にある高貴なものを冒瀆するものとして批判することもしばしばであった。³⁶ ツェルビネッタの、アリアドネに対する馴れ馴れしい態度や彼女の「奇跡」に対する嘲笑は、まさにこのような、ホーフマンスタールが精神分析の悪い側面と見なしていたものを象徴していると解釈できる。また、ツェルビネッタがアリアドネとバックスが愛し合うかわらで、「新しい神様がやってくると私たちは黙って身をゆだねる」とからかうように歌う、というフィナーレ³⁷ には、(バックスのように) 自らを「神」と称する者と、自分の数多くの恋人たちの間には本質的な違いはないのだ、という彼女の考えがあらわれているが、彼女のこのような、「神」を「神」と認めていないともとれる態度は、ニッケルも指摘するように、³⁸ いわゆる啓蒙主義の立場に通じるものがあり、したがってこれまた近代的なものである。

このように、コメディア・デッラルテの面々、特にツェルビネッタは、「近代」の人間でありながら「過去(の時代)」に目を向ける者の代弁者アリアドネとは対照的に、「近代的」であることに何の不満も持たない近代的精神の体現者であることが見える。しかし、これが彼らがこの作品で果たしている唯一の役割というわけではない。というのも、ホーフマンスタールは『ナクソス島のアリアドネ』の内容について解説するため、観客向けに公開された「アリアドネ書簡」において、ツィルツェを「デーモン化されたツェルビネッタ」³⁹ と呼んでいるからだ。この、(バックスの台詞で言及されるものの、舞台上で登場することはない) 魔女ツィルツェは、『エディプスとスフィンクス』の(やはりエディプスの台詞に登場するのみで姿を現さない) スフィンクス同様、明らかに無意識の衝動と同一視された母性原理を象徴するような存在である。⁴⁰ ゆえに、

³⁶ Vgl. Ward, S. 102.

³⁷ SW, Bd. 24, S. 47.

³⁸ Vgl. Nickel, Lothar R.: »Was bleibt, was bleibt von Ariadne?« *Hugo von Hofmannsthals Ariadne auf Naxos. Anspruch und Widerspruch*. Idstein 1993, S. 214.

³⁹ Zit. nach: SW, Bd. 24, S. 206.

⁴⁰ バッハオーフェンは『母権論』でキルケーを「女性支配を完全に体現する存在」(Bachofen, Johann Jakob: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. In: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Bd. 2 u. 3. Hrsg. von Karl Meuli. Basel 1948, S. 868) としている。

ツェルビネッタもまた、この原理を体現している存在として設定されていると見るべきであろう。事実、自らの衝動に従って恋人を次から次へと取り替えることを唯一の生きがいとしているように見える彼女が、仲間の役者たちと演じる即興喜劇の内容は、まさに（乱婚制の社会においてもっとも極端なかたちであらわれていた）母性原理を礼賛するものである。⁴¹ このように、ツェルビネッタたちは、一方では近代的な世界観を体現し、他方では非合理的な母性原理とフロイト的な意味での衝動のしもべにして代弁者なのである。これは、近代的な世界観が基本的には合理主義を中心としていることを考えると矛盾しているように思われるが、オペラ・セリアで描かれる「奇跡」に疑問を投げかけ、相対化するものであるという点では両者は一致しており、そのため、これらのものは、アリアドネのようなオペラ・セリアの世界の住人とは対照的な人物として設定されたツェルビネッタや彼女の仲間たちのうちに同居することができるのである。バッハオーフェンやフロイトのような近代的・合理的的精神を持つと同時に、彼らがそれぞれ歴史と人間の内面のうちに「発見」した非近代的・非合理的なものを代弁する存在 — それがツェルビネッタたちに与えられた役割なのである（ツェルビネッタがアリアドネを慰めようとして、結局自己分析に耽ってしまうのも無理はない）。

もっとも、既に述べたように、この頃のホーフマンスタールは、『ナクソス島のアリアドネ』において、『エレクトラ』や『エディプスとスフィンクス』などのような、バッハオーフェンやフロイトからの影響を露骨に反映した作品とは異なったタイプ的神話劇を生みだそうとしていた。これは、「エディプス三部作」計画頓挫の大きな理由が、『エレクトラ』以降彼がとってきた手法にあった以上、当然のことであった。しかしその一方でこの頃の彼はバッハオーフェンとフロイトから得たものを完全に無視することはほぼ不可能だということも十分理解していた。事実、『ナクソス島のアリアドネ』の第一版および第二版が書かれたのとはほぼ同時期に、ホーフマンスタールは三度にわたって（一回目は1911年、二回目は1914年、三回目は1917年に）バッハオーフェンとフロイトの影響が強い作品『ペンテウス』を書こうと試みている。⁴² ディオニュソスを狂信的にあがめる母親に殺される王を主人公としたエウリピデスの『バッカスの信女たち』にもとづくこの作品は結局未完に終わったが、この計画に対しホーフマンスタールが何度も意欲を示しては距離をおくということを繰り返していたという事実は、彼が精神分析や母性原理といったものに対していかにアンビヴァレントな態度をとっていたかを物語っている。

⁴¹ ちなみにバッハオーフェンは靴を「クトーニッシュな豊穡の象徴」（Bachofen, S. 418）としていたが、劇中劇の中盤にある、ツェルビネッタが踊っているときに靴をなくし、それを喜劇役者の一人が拾って挨拶する、という場面（SW, Bd. 24, S. 36）はひょっとするとこのことを念頭においたものかもしれない。Vgl. ebd., S. 246.

⁴² もっとも、彼が最初にこの題材に興味を示したのはこれよりも前の1892年のことだった。また、1905年にも彼はこの題材を扱った作品を構想していた。ただし、いずれの計画も最終的には棚上げされている。

その意味で、アリアドネとは対照的な存在をコメディ・デッラルテの登場人物として舞台に出すというのは、この時期のホーフマンスタールにとって都合のよいやり方だった。というのも、彼らがあくまでも軽薄な「喜劇」の登場人物「でしかない」以上、ツェルピネッタや彼女の仲間たちがどれほど「不可解なときわまりない心」、すなわち「無意識」の欲望や母性原理の持つおそるべき力を称揚したとしても、彼らの言動は、結局のところは「真面目に受け取るべきではない」、「笑い飛ばしてもよい」もの、すなわち『エレクトラ』などで前面に出ていたような「神々しさ」とは無縁の、単に日常的で滑稽なものとして「軽く」受け止められることになるからである。つまり、コメディ・デッラルテという枠の中に、『エレクトラ』以降自らの神話劇を支配していたものをいわば「押し込め」、不気味なものを無害なものへと変えてしまうことで、ホーフマンスタールはそれが（自分がオペラ・セリアの中で「奇跡」を通して提示した）高貴で清らかなものとしての肯定的な「神々しいもの」を、その暗く荒々しい力によって圧倒してしまうことがないよう、あらかじめ設定しておいたうえで、両者を同じ舞台上で表現しようとしたと考えられる。

このように、オペラ・セリアで描かれる「奇跡」を否定してしまいかねないもの、すなわち一方では合理主義を、他方では「無意識」の欲望および母性原理を体現する者たちに、舞台上に登場する機会を与えつつも、その際彼らが舞台を完全に支配してしまうことのないようにする、という役割を、この作品におけるコメディ・デッラルテ様式は担われている。もっとも、この役割が実際のところどれほど上手く果たされているかという点、これはかなり疑わしいものがある。それは、コメディ・デッラルテの中心にいるツェルピネッタが、おそらくホーフマンスタールが当初意図した以上に重要かつ魅力的な人物となってしまう、それに応じて彼女がオペラ・セリアの「奇跡」に対して示す嘲笑的な態度もまた、決して作者によって全肯定されているわけではないにもかかわらず、多くの観客にとって「同調すべきもの」のようになってしまったからだ。要するに、ツェルピネッタの劇中劇における台詞の多くが、「単なる」軽薄な喜劇の登場人物のものとして片づけるには、あまりにも含蓄があり、機知に富んでいるため、⁴³ そして彼女が、アリアドネと違い、劇中劇の中だけでなく、その外側の世界にも実在するいわば「生身の」人物として設定されており、しかも劇中劇の外の世界において、アリアドネを演じる傲慢な歌手よりも好感の持てる女性として描かれているため、劇中劇において彼女がアリアドネをからかうとき、多くの観客はそれに賛同したくなってしまうのだ。ホーフマンスタールはシュトラウスがツェルピネッタをアリアドネよりも魅力的な存在と見なしていることに反発したが、シュトラウスにツ

⁴³ 事実、ホーフマンスタール自身、自分がツェルピネッタのために書いた歌詞について「今日ヨーロッパでものを書いているどの作家にも（略）これ以上のものは書けない」（Bw Strauss, S. 133）と言っている。

エルビネッタについてのこのようなイメージを抱かせたものは、「彼自身のテキストに内包されている」⁴⁴ ののである。このように、ホーフマンスタールの計画はツェルビネッタの人物像が彼自身の意図を超えて単なる「卑しい生の仮面」とは言い切れない存在となったことによって、完全に成功するというわけにはいかなかった。もっとも、これは彼が彼女の体現するもの、オペラ・セリアで描かれる「奇跡」を相対化するものにいまだに魅力を感じていたことを考えれば、当然の成り行きだったと言えなくもない。そして、彼がこれらのものに魅力を感じており、ツェルビネッタに対しアンビヴァレントな態度をとっていたことは、「神々しいもの」について一義的に肯定的なイメージを持つことがホーフマンスタールにとっていかに難しかったかを示している。彼は「奇跡」を素直に肯定するのに抵抗を感じてしまう近代的メンタリティーからいまだに逃れられずにいたのだ。

4. 劇中劇という手法

『ナクソス島のアリアドネ』のさらにもうひとつの様式上の特徴は、これが劇中劇というかたちで書かれていることだ。前述の通り、『ナクソス島のアリアドネ』の第一版はモリエールの『町人貴族』の翻案を外枠としており、第二版は、ホーフマンスタールが新しく書いた「序幕」をかわりに使用しているが、これら二つの版の間には、劇中劇の部分と外枠の部分の関わり合い方という点で大きな違いがある。第一版では劇中でオペラ・セリアとコメディ・デッサルテが同時に上演されている間、ジュールダンをはじめとする外枠部分の登場人物のコメントが挿入されるうえ、劇中劇が終わった後には外枠の部分が再び中心に戻ってきて、ジュールダンが滑稽な台詞を言い「幕」となるのに対し、第二版では劇中劇が上演されている間、第一版におけるジュールダンらのコメントに相当するような、劇中劇の中の世界に対する外の世界からの介入は一切行われず、また劇中劇が終わったあとも、たとえば「作曲家」などの「序幕」の登場人物が舞台の上に出てきたり、「(序幕)で傲慢な、もしくは滑稽な存在として描かれている)アリアドネやバッカスを演じる歌手たちが、演技をしていないときの状態に戻ったりすることはない。簡単に言えば、第一版では劇中のオペラがあくまでもジュールダンが演じさせている劇だということ、すなわち「虚構」であることが強調されているのに対し、第二版では劇中のオペラが「劇中劇」として書かれているという様式上の面白さよりも、劇中のオペラの内容それ自体の方に観客の関心が向かうようにしてあると言える。

この変化の背景には、劇中オペラのアリアドネとバッカスの物語に観客が感動することが、劇中劇という手法が必然的にもたらすイロニーによって妨げられることに対する、ホーフマンスタ

⁴⁴ Bottenberg, Joanna: *Shared Creation. Words and Music in the Hofmannsthal-Strauss Operas*. Frankfurt a. M. 1996, S. 174.

ールの危惧があったと見るべきであろう。これは、「アリアドネ書簡」でオペラ・セリアで描かれる「奇跡」について解説した箇所に見られるホーフマンスタールの強い思い入れを想起すれば十分推測できることである。彼は観客が、劇中劇という複雑な構造から生じる人工的な雰囲気のために、オペラ・セリアの登場人物に起きることを、醒めた目で単なる「虚構」と見なし、軽視することを嫌い、おそらくそれが上記のような改変につながったのだと思われる。実際、第二版のフィナーレをどのようなものにするかについてシュトラウスと意見交換した際、シュトラウスが劇中劇の後に「作曲家」と「執事長」を再び登場させるという案を出したとき、⁴⁵ ホーフマンスタールは、既に神秘的なクライマックスが劇中のオペラ・セリアで達成されているのに、それをぶち壊すようなことをしてはならない、と反対している。⁴⁶

だがその一方で、第一版のイロニイックな要素が第二版ではただひたすら薄められる一方だったのかという点必ずしもそうではない。なるほどたしかにホーフマンスタールは、第二版において、ジュールダンのような劇中劇の外の世界に属する人物が劇中劇の上演されている間にコメントするというような場面は削っている。しかしその一方で、第一版では脇役だった（劇中で上演されるオペラ・セリアの作者である）「作曲家」をジュールダンにかわって外枠部分の實質的主人公とすることによって、外枠部分のいわゆる「楽屋落ち」的要素をより前面に出し、さらにはこの「作曲家」がツェルビネッタに恋するというエピソードを外枠部分の筋の中心に据えるということも行っており、このような改変は、実のところ、オペラ・セリアの「奇跡」の虚構性を、考えようによっては第一版以上に強調する結果となっていると言えなくもないのだ。というのも、この改変によって、第一版では（あまりにも俗物的であるがゆえに）アリアドネの物語もそこで描かれている「奇跡」も理解できないジュールダンや彼と共に劇中のオペラを鑑賞する上品ぶった貴族たちにもっぱら向けられていた作者の風刺が、第二版ではジュールダンと正反対の立場に立つ理想主義者の「作曲家」の方に主として向けられることになるからである。

第一版の外枠部分の主人公であるジュールダンは、作品全体を通して、一貫して無知で愚鈍な、そしてそれゆえに滑稽な人物として描かれている。どうやら彼はオペラの題材となっている神話のこともあまり良く知らないらしく、「羊飼いか？」⁴⁷ などとたずねる。

研究者の多くは、劇中劇が終わったあとに居眠りから覚めたジュールダンが観客の笑いを誘う台詞を言う、第一版の最後の場面について、劇中劇のイリュージョンを壊すはたらきがあると見なし、これを採用していない第二版では、劇中のオペラ・セリアで描かれる「奇跡」が第一版ほ

⁴⁵ Bw Strauss, S. 333.

⁴⁶ Ebd., S. 334.

⁴⁷ SW, Bd. 17, S. 87.

どには相対化されていない、とする傾向にある。⁴⁸ しかし、ジュールダンが第一版『ナクソス島のアリアドネ』において、劇中で上演されるオペラに代表されるような「芸術」が理解できない人物として嘲笑的に描かれている以上、劇中劇が終わった後に彼が観客の笑いを誘うようなことを言っても、それは彼自身がいかにも滑稽な存在であるかをあらためて示しこすすれ、彼が理解できないでいる劇中のオペラの内容を滑稽に見せることには必ずしもつながらない。むしろ逆に、劇中のオペラの内容を理解することのできないジュールダンが笑われることによって、かえって劇中のオペラ（で描かれる「奇跡」）の「高尚さ」が強調されているとさえ言えるだろう。これに対し、第二版においては、劇中のオペラの内容を理解できない俗物ジュールダンのかわりに、劇中のオペラを書いた理想主義者の「作曲家」がもっぱら笑いの対象となっており、そのことによって、この若者が作曲したことになっている劇中のオペラと、そこで描かれる「奇跡」にもまた、観客のイローニッシュなまなざしが向けられることになる。これは特に、ツェルビネッタに（一時的にはあるが）恋したうぶな「作曲家」が、自分のオペラとツェルビネッタたちの喜劇が同時に上演されることをうっかり許してしまうものの、後になって悔いる（「僕はそれを許してはならなかった！」⁴⁹）、というエピソードについて言える。このエピソードにおいてツェルビネッタは、「作曲家」に対し、自分は舞台上では浮気女を演じているが、本当の自分は孤独で、時折、一生愛し続けることのできる人がいつか自分の前にあらわれたいかと思うのだ、と言い、これに「作曲家」は魅了されてしまうのだが、ここで彼女は明らかに自身をアリアドネに、そして「作曲家」をバックスにたとえている。そしてそれゆえに、後に劇中劇が上演される直前になって、彼女が（早くも）いつものツェルビネッタ、すなわち厚かましくて軽薄な喜劇女優に戻ってしまい、それを見た「作曲家」が絶望して自分の師である「音楽教師」に八つ当たりするとき（「あなたは私がこれを許すことを許してはならなかった！誰があなたに、この世へ私を、この私を引きずりこむよう命じたのですか？もう私にかまわないで、私が自分の世界の中で凍え、飢え、石のようになってもほうっておいてください！」⁵⁰）、観客はこの滑稽なまでに世間知らずな理想主義者が作ったオペラの内容は、果たしてどれほど真にうけるべきものなのか、と疑問に思ってしまうのである。またそれと同時にこのエピソードは、見方によっては、ツェルビネッタの方が純真な「作曲家」よりも人間の心理についての洞察力があることを示唆しているとも解釈できるが、これによって彼女のコケティッシュな魅力も増すこととなり、彼女がオペラ・セリアで描かれる「奇跡」に対して示す嘲笑的な態度も（アリアドネ役の手が「序幕」において傲慢

⁴⁸ Stern, Martin: Spätzeitlichkeit und Mythos. Zu Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*. In: Pestalozzi, Karl / Stern, Martin (Hrsg.): *Basler Hofmannsthal-Beiträge*. Würzburg 1991, S. 175-190, hier S. 179; Uhlig, S. 307; Ward, S. 249 など。

⁴⁹ SW, Bd. 24, S. 25.

⁵⁰ Ebd.

な女性として否定的に描かれていることもあって)、観客にとってより同調しやすいものとなるのである。

ゆえに、劇中劇が終わった後に外枠の登場人物が舞台の中心に戻ってくるかどうかということだけを基準に、第一版と第二版のどちらがオペラ・セリアの内容を「より真面目に」扱っているかを判断するのは無理がある。実際、シュトラウスが、「作曲家」と「執事長」のフィナーレでの登場にホーフマンスタールが反対したのに応じて、外枠部分の世界を幕切れ直前に観客に思いつきさせるのを断念したとき、ホーフマンスタールは自ら、フィナーレ近くでツェルピネッタに、「奇跡」を単なる日常的な出来事と見なしてアリアドネとバッカスをからかう内容の歌を、冒頭部分だけ歌わせる（「新しい神様がやってくる」と私たちは黙って身をゆだねる）」というアイデアを出し、シュトラウスにこれを承諾させているのだ。むしろ、第一版においても第二版においても、ホーフマンスタールは劇中のオペラで描かれる「奇跡」のすばらしさを強調しようという意志と、そのような「奇跡」を無邪気に信じることできた時代はとうの昔に終わってしまったのだという認識の間で揺れ動いており、その葛藤が第一版と第二版の両方でそれぞれ異なったかたちであらわれている、と解するのが妥当であろう。

ところで、ホーフマンスタールのこのような葛藤と、（その葛藤の根底にある）近代的メンタリティーを持ちながら非近代的なものである「奇跡」を追い求める、という彼の精神的なありようは、劇中劇に登場するアリアドネとバッカスの人物造型にもあらわれている。以下、これらの人物像を分析することによってそのことを示したい。

5. 疑わしい奇跡

既に述べたように、ホーフマンスタールはシュトラウスに対して、ツェルピネッタではなく、アリアドネの物語が作品の核であることを強調し、浮気女ツェルピネッタとは対照的な「貞節」を守ろうとする女性としてのアリアドネのイメージを印象づけようとした。

しかしこの作品におけるアリアドネの「貞節」は美のところ決して自明のものではない。というのも、劇中で上演されるオペラの中で、アリアドネは明らかにテセウスのことを忘れようとしているからだ。もし、この作品において描かれている「貞節」が、「アリアドネがテセウスを愛し続けること」と同義であるとすれば、テセウスを愛したことを悔やみ、彼と出会う前に自分に戻りたいと願うアリアドネは、バッカスに会う前から既に恋人に対する「貞節」を捨てていると言えなくもない。

ではなぜホーフマンスタールは、恋人テセウスのことを忘れたがっているアリアドネを「貞節」を守ろうとする者としているのか。おそらくそれはテセウス本人がアリアドネに対して「貞節」を守らなかつたからである。

アリアドネは、自らの過去を回想する場面で、最初「一つの美しいものがかつてあった、その名はテセウス — アリアドネ。それは光の中を歩み、そして生を楽しんだ！」⁵¹ と言い、テセウスとの幸せな日々を懐かしむが、その後いきなり、おそらく彼に捨てられたときのことを思い出して、「なぜ私はこのことを知っているの？ 私は忘れてしまいたい！」⁵² と叫ぶ。そして彼女は次のように言う。

これを私は何とかして見つけ出さねば。私のように混乱しているのは恥ずべきこと！
(略) そう、これを私は見つけ出さねばならない。あの乙女を、かつての私を！⁵³

そして、「その名前」は「別の名前」と一緒になってしまった、「一つのものほまんとくに簡単に他のものに混じってしまう、ああ悲しい！」⁵⁴ と言って嘆くのである。

この箇所について、ホーフマンスタールは、シュトラウス宛の 1911 年 6 月 15 日の手紙の中で、次のように説明している。

アリアドネは、頭が混乱している状態で (略) かつて自分がそうだったところの乙女の像を呼び出そうとしています。(略) けれども彼女はこの像を呼び出す際にアリアドネという名を使うことを欲しません。 — その名は彼女とあまりに密接に結びついて、テセウスと一体になってしまっているため —⁵⁵

つまり、テセウスに捨てられ、自らを清らかな存在と見なすことができなくなった段階で、アリアドネにとっての「貞節」は、「テセウスを愛し続けること」から、「テセウスを忘れること」になったのである。彼を忘れなければ、彼女は以前の清らかな存在に戻ることができないのだ。だからこそ恋人を忘れたがっているアリアドネを、ホーフマンスタールは「貞節」を守ろうとする存在としているのだ。

そしてここに彼女が「死者の国」に憧れてしまう原因がある。端的に言えば、アリアドネにとって「貞節を守ること」は「貞節を捨てること」と表裏一体の関係にある。というのも、彼女は、テセウスをまだ知らなかった頃という意味での「過去」に対する執着、すなわち「貞節」を全うするため、テセウスと愛し合った頃という意味での「過去」に対する執着という、もう一つの「貞

⁵¹ Ebd., S. 27.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 28.

⁵⁵ Bw Strauss, S. 130.

節」を放棄しなければならないと思込んでいるからだ。しかしテセウスとの過去を忘れることは、もはや自らの名前をテセウスの名と切り離すことのできないアリアドネにとっては「アリアドネ」として生きている限り不可能だ。ゆえに彼女は死ぬことによってはじめて自分は清らかになると思うに至るのである。

だが、ここで注意しておかなければならないことがある。それは、ホーフマンスタールがこの場面のアリアドネについて、彼女の頭は「混乱している」と述べていることだ。すなわち、彼女が考えていることが果たして本当に正しいのか、我々には分からないのである。テセウスを忘れること、死ぬことは、本当にアリアドネを「清らか」にしてくれるのだろうか。「死」によってアリアドネがテセウスにまつわる記憶から解放されてしまうということは、彼女が「たった一人の男」のものであることを放棄してしまうことにつながる以上、彼女を「清らか」な存在に戻すどころか、不貞の女にしてしまうのではないか。

もしそうだとすれば、アリアドネの「奇跡」についてツェルビネッタが述べた、アリアドネは「ただ恋人を取り替えただけ」だ、という解釈は、「無理解」どころかむしろ真実を言い当てていることになる。このように、アリアドネの「奇跡」は、彼女の言動の解釈の仕方によっては容易に相対化してしまえるものなのだ。

同じことはバッカスの人物像についても言える。この作品に登場するバッカスはどう見ても人間と隔絶した存在としての「神」には見えず、むしろ純真で傷つきやすく、やや内向的な一人の（人間の）若者という印象を与える。事実、ホーフマンスタール自身、この「若い神」の人物像について、自らシュトラウス宛の手紙の中で次のように述べている。

この叙情的なテノールは全くデリケートで、ほとんど少年のようでない駄目でしょう。(略) これはほんの少し前に卵からかえったばかりで (略) おずおずとしたバッカスです。⁵⁶

そして、「アリアドネ書簡」の中でも、次のように述べている。

純粹で、若く、自らの神性を自覚することなく、彼は舟に乗って旅します、風の吹くまま、島から島へと。彼のはじめての冒険は、典型的なものでした。(略) この冒険が与えた衝撃は、若く純粹で、限りない力に満ち溢れた魂にとって、おそるべきものでした。もし彼がハルレキンであったなら、それは長い鎖のような一連の冒険のはじま

⁵⁶ Ebd., S. 126.

りでしかなかったでしょう。けれども彼はバッカスなのです。⁵⁷

なるほどこの手紙で、ホーフマンスタールはバッカスがツェルビネッタの恋人の一人であるハルレキンなどよりも「特別な」存在であることを強調している。だがそれでも、彼が「バッカス」と聞いて多くの観客がすぐ思い浮かべるようなタイプではなく、⁵⁸ 自由奔放で異国的な熱狂と陶酔の神というよりは、浮気女と一時的に関係したことがトラウマになっている内気な青年という、何やら1916年版『ナクソス島のアリアドネ』の「作曲家」に似たキャラクター、畏敬の念を呼び起こすどころか、むしろほほえましい「無難な」⁵⁹ 存在として描かれているということに変わりはない。つまり、古代ギリシア人にとっては「神」であるがゆえに畏怖の対象であり、近代のヨーロッパ人にとっては古代的で東洋的かつ神秘的であるためにまさに究極の「他者」であったはずのバッカスが、この作品においては、平均的な観客にとってそれほど自分たちと変わらない、充分感情移入の対象となり得るキャラクターになってしまっているのだ。

このため観客はバッカスについて、果たしてこの内気な神は本当にバッカスなのか、いやそもそも、舞台上に登場した段階では自らの「神性」を自覚できておらず、アリアドネと出会ってはじめて「神」としての意識を持つようになる彼は、はじめから「神」と呼べる存在なのか、と疑問に思わざるをえなくなる。⁶⁰ そしてそれゆえに、彼がアリアドネと会うことで彼女の身に起こす「奇跡」も彼自身に起こる「奇跡」も、観客にとって容易に「奇跡」と見なし得るものでなくなってしまふのである。オペラ・セリアにおいて神が起こす「奇跡」が「奇跡」として受け入れられるのは、「奇跡」を起こす神が「人間には測り知れない」、言い換えれば容易に感情移入できるような「内面」を持っていない存在であるからこそなのだが、ホーフマンスタールの手になるこの20世紀版オペラ・セリアではそうでないために、劇中で描かれる「奇跡」も観客にとって素直に「奇跡」として受けとめられないものとなっているのだ。

ではなぜホーフマンスタールはバッカスをこのような、一般的なバッカスのイメージからかけ離れた存在として造型したのか。

実のところ、ホーフマンスタールは、初期の段階においては、これよりもずっと荒々しいバッカスを思い描いていたようである。そのことは、彼の構想メモにおけるバッカスに関する記述から分かる。たとえば、1911年に書かれた最初期のメモには、バッカスの声に関して「男の声、

⁵⁷ Ebd., S. 135.

⁵⁸ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Dionysos im Wien der Jahrhundertwende. In: *Études Germaniques* 53 (1998), S. 313-325, hier S. 320.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ 女性との出会いを通して自分が何者であるか自覚する、という点はヴァーグナーのパルジファルも同じだが、パルジファルはバッカスと違って「神」ではない。

肉食獣の声」⁶¹ という記述があり、オペラ台本に登場するバッカスとは対照的な、(感情移入ではなく) 畏怖の対象としてのバッカス像が当初想定されていたことがうかがえる。

これがオペラ台本に登場する、まったく正反対のイメージのバッカスへと変化したきっかけは一体どこにあったのか。おそらくそれは、ホーフマンスタールが知人マックス・メルから、バッカスがあまりにも「機械仕掛けの神」然としすぎていると指摘されたことにあった。彼はこの指摘を受けて、作品の構想メモに「バッカスの動機」⁶² という言葉を書き記しており、それからまもなくして、自分の思い描く新しいバッカス像について説明する手紙をシュトラウスに送っているのである。このことから、ホーフマンスタールがバッカスを、単に一方的にアリアドネに「奇跡」を体験させるだけではなく、自身もアリアドネとの出会いを通じて「奇跡」を体験する、観客にとって感情移入のしやすい存在として設定しなおしたのはメルとの対話のすぐ後だったということが分かる。

しかしホーフマンスタールはなぜこのようにやすやすとメルの助言にしたがって自分のバッカス像を変える気になってしまったのか。

筆者には、これにはやはり『エディプスの最期』の挫折が影響しているのではないかと思われる。前述のように、ホーフマンスタールは、「エディプス三部作」の最後をしめくくるこの作品で、エディプスが救われる過程を通して(『エディプスとスフィンクス』および『エディプス王』において支配的であった) 陰鬱で荒々しい「神々しいもの」を超克する明朗な「神々しいもの」を提示しようとしたのだが、結局この作品は — ホーフマンスタールの近代的感覚と古代ギリシア的世界観の間の齟齬ゆえに — 未完に終わった。

ところで、完成したオペラ台本に見られるバッカス像には、実はホーフマンスタール版エディプスのイメージと部分的に重なるところがある。特に重要な共通点は、両者とも自分自身が本質的にどのような存在であるかを自覚することなく放浪する、悩みをかかえた若者として登場し、(舞台には登場することのない) 魔的な母性原理の体現者(エディプスの場合はスフィンクス、バッカスの場合はツィルツェ)との遭遇とそれが自分に与えた衝撃をモノローグで回想する場面が与えられていることである。また、ホーフマンスタールは『エディプスの最期』の構想メモに、エディプスは「自分の中にいかなる精神の力が宿っているかを自覚することによって(略) 勇気を持ち、かつてそうではなかったところの英雄となる」⁶³ と書いているが、『ナクソス島のアリアドネ』のバッカスにも、これと似た内容の台詞が与えられている。すなわち、アリアドネとの出会いを通じて「神」としての自覚を持つようになった彼は、自分は「今やかつての自分とは違

⁶¹ SW, Bd. 24, S. 106.

⁶² Ebd., S. 113.

⁶³ SW, Bd. 18, S. 252.

う者になった！」⁶⁴と語るのである。さらに言えば、アリアドネはバッカスに出会ったとき、思わず「テセウス！」と叫ぶが、この場面は、明らかに『エディプスとスフィンクス』でエディプスの母ヨカステがエディプスを目にしたとき、思わず彼の父であり自らの亡き夫であるライオスの名を口にしてしまう場面と似ている。これに加え、ホーフマンスタールが『エディプスとスフィンクス』とほぼ同時期に作家オスカー・ワイルドについて書いたエッセイ『セバステイアン・メルモス (*Sebastian Melmoth*)』(1905)も、零落した作家としてのワイルドをエディプスにたとえる一方で、人気作家であった頃のワイルドをバッカスになぞらえており、⁶⁵ そのことによってエディプスとバッカスが表裏一体であることを示唆している。

ここで次のような推測が成り立つ。既に指摘したように、ホーフマンスタールは、自分が『エディプスの最期』で結局達成できなかったこと、すなわち「神々しいもの」を肯定的に描き、「奇跡」をアクチュアリティのあるものとして20世紀初頭の観客にとって新鮮なかたちで提示することを『ナクソス島のアリアドネ』でやり遂げようとしていたが、これこそメルズの見解にホーフマンスタールが同調してバッカス像を変更する気になった最大の理由ではないのか。つまり、最初ホーフマンスタールは、アリアドネがバッカスと会うことによって体験する「奇跡」のみを通して、肯定的に「神々しいもの」を描こうとしていたが、メルズの指摘を契機として、アリアドネだけでなくバッカスにも「奇跡」を体験させることにし、そのことによって、自らの意図をより完全なかたちで実現しようとしたのではないかと。

『アルケステイス』から「エディプス三部作」に至るまで、ホーフマンスタールのギリシア神話劇において支配的な「神々しいもの」は、それが柔和なものであれ荒々しいものであれ、あくまでも人間の内面から生じるものとして描かれている。これは裏をかえせば、ホーフマンスタールのギリシア神話劇のキャラクターが神性を獲得するためには、彼らはあらかじめそれに見合うだけの「内面」を自らのうちに持っていなければならない、ということである。ゆえに、バッカスが自らの神性を完全に自覚し、発揮することができるようになるためには、彼はアリアドネ同様、悩み、苦しむことのできる「内面」を持った存在でなければならない。ホーフマンスタールは、メルズの言葉に触発されて、バッカスに「内面」を持たせ、神性を獲得させることで、『エディプスの最期』でエディプスが体験できなかった「奇跡」を、バッカスに体験させようと考えたのではないかと。それゆえ、最初の段階で構想された、ただひたすら力強く、人間的な苦悩を知らない、超越的な存在としてのバッカス像、「機械仕掛けの神」としてのバッカス像を変更することにしたのではないかと。

これに関連して重要なのがバッカスがナクソス島に到着したときの台詞で言及される彼の過

⁶⁴ SW, Bd. 24, S. 46.

⁶⁵ Vgl. SW, Bd. 33, S. 62.

去の恋人ツィルツェの存在である。既に述べたように、このツィルツェは、まさに『エレクトラ』や『エディプス三部作』で前面に出ていたような母性原理の体現者である。バッカス像変更の際、ホーフマンスタールがバッカスを妖婦ツィルツェから逃れて「貞淑な」アリアドネと結ばれる「内気な若者」として描き、ツィルツェではなくアリアドネとの愛がバッカスの神性の獲得という「奇跡」をもたらす、ということにしたのは、バッカスの神性、あるいは「ディオニュソス的」にして「神々しいもの」はツィルツェが体現するような母性原理とは別なのだということを強調し、そうすることによって『エレクトラ』やエディプス劇の暗くペシミスティックな世界観を乗り越えようとしたからだと考えられる。

ところで、アリアドネは、「古代ギリシア」の神話を題材にした、17世紀から18世紀にかけてのオペラ・セリアの登場人物であるがゆえに、複数の意味で「過去」を体現する存在であるが、それと同時に、既に指摘したように、部分的には「過去」の時代に憧れる作家としてのホーフマンスタールの自画像であるとも解釈できる。ゆえに、アリアドネを「過去」の記憶と「死」にとらわれた状態から解放して「生」に向かわせる存在であり、なおかつ（最終的には）彼女と同じくらい深い「内面」を持った（言い換えれば作者の感情移入の対象となる）存在として描かれることになったバッカスもまた、作家としてのホーフマンスタールの理想化された自己イメージを体現しているところがあるように思われる。もともとディオニュソス＝バッカスは、彼をたたえる祭りで行われる儀式からギリシア悲劇が生まれたと言われていることもあって、特にニーチェの『悲劇の誕生』が広く読まれた世紀転換期においては、芸術の守護神としてもはやされていたこと、そして彼のイメージが、前述のとおり、『セバステイアン・メルモス』の中で人気作家としてのオスカー・ワイルドのそれと重ねあわせられていたことを考えると、彼が『ナクソス島のアリアドネ』において、作家としてのホーフマンスタールの願望を反映した、理想化された自画像として描かれている可能性は高い。もしそうであるとすれば、この作品のバッカス像に重ねあわせられているホーフマンスタールの自己イメージは、『エレクトラ』やエディプス劇の暗い世界を捨て、新たなタイプの神話劇を創作することのうちに自らの進むべき道を見出した作家、ということになる。

また、ホーフマンスタールは、これとは別に、「作家」としてではなく）一人の人間としての自らの感情をもこの作品のバッカス像に反映させているかもしれない。というのも、バッカスによって過去の恋人についての記憶に苛まれ、死を欲する状態から救い出されるアリアドネの姿には、第1節で既に指摘したように、デーゲンフェルト＝ショーンブルク伯爵夫人のイメージが一部重なっている、とも考えられるからである。アリアドネをはじめて目にしたときのバッカスの「内気な」態度には、ホーフマンスタール自身の、伯爵夫人に対する同情と憧憬の入りまじった感情もまた反映されているかもしれない。

このように、本作品におけるバッカスは、一方ではホーフマンスタール版エディプスの延長線上にいる存在であり、他方では作者ホーフマンスタール自身の自画像としての顔を持っていると考えられるのだが、このように、本来「神」であるバッカスを、人間であるエディプスと似た存在、あるいは作者の感情移入の対象になりうる存在として描くという発想は、ちょうどニーチェのしばしば行った自己のディオニュソスとの同一化のように、「神々を信じない時代」の人間ならではのものである。⁶⁶ この点で、バッカスと自分自身を重ね合わせるホーフマンスタールは、神話の世界に属するアリアドネについて、結局のところは「私と同じ」であると言うツェルビネッタと、おそらく彼自身が気づいていた以上に似ている。もちろん、ホーフマンスタールによる「神」と自分自身の同一化は、ツェルビネッタがアリアドネと自分自身の共通点を指摘するのは異なり、「神」の権威をそこなうことを目的としているわけではなく、むしろ（フォーサイスも指摘するように⁶⁷）一種のナルシズムの発露としての色彩が強いものと見るべきであろうが、それでもこれがツェルビネッタの嘲笑と同様、人間とは隔絶した存在としての「神」を自明視しない、もしくは自明視できない近代的メンタリティーの産物であることに変わりはない。ツェルビネッタが、ホーフマンスタールが意図した以上に人間的に深みがあり、特に1916年版の「序幕」では「神話の世界に属するアリアドネを対等な立場から補完する登場人物」⁶⁸ にまでなってしまったことについて、既に筆者は、それは彼自身の近代的なメンタリティーに原因があると指摘したが、同じことはホーフマンスタールのバッカスに対する感情移入についても言えるのだ。ゆえに、ホーフマンスタールがバッカスの「奇跡」を描くために、バッカスの「悩める若者」としての「内面」を強調し、彼に感情移入すればするほど、観客はホーフマンスタールがバッカスに対して向けている（好意的ではあるが）近代的なまなごしを意識してしまい、それが、バッカス自身にとっては「自らの神性を自覚すること」であり、アリアドネにとっては「バッカスに身をゆだねることでより高次の生を獲得すること」を意味している「奇跡」を、観客から見てかえって疑わしいものにしてしまう。ホーフマンスタールの、「神々しいもの」を「内面」から生じるものとする考えが、人間からはその思いを窺い知ることのできない、すなわち「内面を持たない」超越的な存在としての「神」にリアリティーを見出せない、近代的メンタリティーに由来するものである以上、彼はツェルビネッタが行う、これまた近代的メンタリティーの産物である精神分析と「奇跡」の相対化を阻むことができない。それどころか、彼は相対化を促してしまいさえするのである。

⁶⁶ Kirsch, S. 93.

⁶⁷ Forsyth, Karen: *'Ariadne auf Naxos' by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss. Its Genesis and Meaning.* Oxford 1982, S. 89.

⁶⁸ Uhlig, S. 286.

このように、ホーフマンスタールは、オペラ・セリアで描かれる「奇跡」を作品の随所で相対化し、疑わしいものにしてしまっている。そしてこの相対化が、全体として完全に意図的というわけではない一方で、全く作者の意図に反しているとも言い切れない性質のものであるために、『ナクソス島のアリアドネ』は、おそらくホーフマンスタールの数ある作品のうち、もっとも矛盾に満ちた作品の一つとなっている。この作品について論じられる際、しばしば話題になるシュトラウスとの対立も、単に（一般にそう思われているように）シュトラウスとホーフマンスタールの性格の不一致やシュトラウスの無理解といったもののみ起因しているのではなく、むしろホーフマンスタールが自らの上に述べたようなジレンマ、すなわち「近代的でないものに憧れつつ近代的なものを捨て切れない」というジレンマを — ちょうど「序幕」の最後で「音楽教師」に八つ当たりする「作曲家」のように — 自分の中で処理することができないままシュトラウスにぶつけてしまったことによって生じたところが多分にあると思われる。

しかしまさにこの作者のジレンマに由来する矛盾にこそ、この『ナクソス島のアリアドネ』という作品独特の魅力があることも事実であり、実際この劇は、20世紀に書かれた、ギリシア神話を題材にしたあらゆる文学作品の中でもっとも人気のあるものの一つとなっている。それは、おそらくこの作品にあらわれているホーフマンスタールの葛藤の根底にあるもの、すなわち自らは近代的でありながら近代に飽き足りず、かと言って近代的なものを完全に無視することもできない者の精神的状況が、単に彼一人のみならず、彼と同時代、およびそれ以降今日に至るまでの多くの人々にとって十分切実なものだからだろう。

Eine Opera seria des 20. Jahrhunderts — Über Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* —

KAGARabi

Die Oper *Ariadne auf Naxos*, die Hugo von Hofmannsthal zunächst als eine kleine Zwischenarbeit für Richard Strauss und Max Reinhardt schrieb, gehört zu einer Reihe von Bühnenstücken Hofmannsthals, die auf griechischen Mythen basieren. Dennoch gibt es große Unterschiede zwischen diesem Werk und den zuvor verfassten Stücken. Anders als *Alkestis*, *Elektra* und die nicht vollendete Ödipus-Trilogie, die zumeist Bearbeitungen antiker griechischer Dramen waren, ist *Ariadne* ein höchst experimentelles Stück, in dem sich zwei gegensätzliche Spielgattungen, die Opera seria nämlich und die Commedia dell'arte, in einem Spiel im Spiel kreuzen. Dieses stilistische Experiment, dessen Konzept sowohl in der ersten als auch in der zweiten, viel beliebteren Fassung der Oper beibehalten wurde, ist, wie ich denke, zuerst nur ein geistreicher Einfall gewesen, der aber dann nach und nach immer mehr an Bedeutung gewann.

Indem er die auf dem Ariadnemythos basierende Oper als ein Spiel im Spiel im Stil der Opera seria anlegte, konnte Hofmannsthal die heikle Frage umgehen, die Autoren stets dann quält, wenn sie auf griechischen Mythen basierende Werke schreiben: inwieweit soll man „antike griechische“ Weltanschauung in das eigene Werk einführen? Weil die Opera seria ihre Blütezeit im 17. und 18. Jahrhundert hatte, d.h. in einer Ära, die sowohl der Antike als der Zeit Hofmannsthals fernlag, ermöglichte eben diese Form dem Dichter die Vermeidung einer allzu direkten Konfrontation mit der antiken griechischen Weltsicht, die ihm ziemlich fremd war. Und weil in einer Opera seria sogar die unglaublichsten „Wunder“ sich oft als etwas Selbstverständliches ereignen, glaubte Hofmannsthal, als er deren Form wählte und in sein Werk parodistisch einführte, damit ein Mittel gefunden zu haben, dem Publikum seiner Zeit „Wunder“ als etwas noch im 20. Jahrhundert Aktuelles auf eine ganz neue Weise

präsentieren zu können – gerade das, was er in der Schlusszene seines vorigen, auf einem sophokleischen Stück basierenden Fragment *Des Ödipus Ende* zu tun beabsichtigt hatte, aber nicht leisten konnte.

Der Grund für diesen Fehlschlag ist wohl in der nicht-überwindbaren Diskrepanz der Auffassung des „Göttlichen“ bei Hofmannsthal und Sophokles zu sehen: während ein Gott für die antiken Griechen wie Sophokles ein mächtiges Wesen war, das von außen her in ein Menschenleben eingreift, war für Hofmannsthal ein solches Gottesbild archaisch und fremd. Für ihn war das „Göttliche“ ganz gegenteilig immer etwas, was im Innern des Menschen zu finden ist. Während dies in *Alkestis* als etwas Positives dargestellt ist, wird es in *Elektra* und im ersten und zweiten Teil der Ödipus-Trilogie in erster Linie als etwas Wildes und Negatives gezeichnet, und mit der Freudschen Idee vom Unbewussten sowie dem dunklen, mütterlichen Prinzip, das der Rechtsgelehrte und Mythenforscher Johann Jakob Bachofen in der antiken Gesellschaft entdeckt zu haben glaubte, eng verknüpft. Aber eben dieses gewalttätige, finstere Bild vom Göttlichen war mit dessen positiven Gegenbild, das Hofmannsthal durch ein Wunder in der Schlusszene des letzten Teils der Trilogie darzustellen beabsichtigte, in keiner Weise in Einklang zu bringen.

In seiner *Ariadne* versuchte Hofmannsthal, diesem dunklen Bild vom Göttlichen gegenüber Abstand zu gewinnen. Das Göttliche und das Wunder, das Ariadne und Bacchus erleben, wollte Hofmannsthal auf keinen Fall negativ, sondern positiv darstellen. Andererseits war es ihm aber auch nicht mehr möglich, die durch Freud und Bachofen gewonnenen Erkenntnisse zu ignorieren. Dieses Dilemma wird vor allem in den Figuren der *Commedia dell'arte*, besonders in Zerbinetta widergespiegelt. Diese Personen, die im krassen Gegensatz zu den Figuren der *Opera seria* stehen, sind sowohl Sklaven und Vertreter der Triebe im Freudschen Sinne sowie des mütterlichen Prinzips, als auch Verkörperungen der rationalen, nicht mehr an Wunder glaubenden Weltanschauung der neueren Zeit. Indem er diese komischen Figuren das, was zuvor die Welt der *Elektra* und der Ödipus-Trilogie beherrschte, verkörpern ließ, versuchte Hofmannsthal, das Finstere ins Harmlose umzuwandeln, wohl eben deshalb, weil er das „reine“, positive, in der *Opera seria* dargestellte Göttliche vor der bedrohlichen Macht des in der *Elektra* und der Ödipus-Trilogie herrschenden Göttlichen schützen wollte. Doch war dieser Versuch wenig erfolgreich, weil Zerbinetta, die über Ariadne,

Bacchus und das von ihnen erlebte Wunder spottet, zu einer viel wichtigeren und liebenswürdigeren Person wurde, als es der Autor zunächst beabsichtigt hatte. Ganz deutlich wird, dass das, was Zerbinetta vertritt, nämlich die Relativierung des in der Opera seria dargestellten Göttlichen, Hofmannsthal gereizt haben muss, obwohl er dazu Distanz zu wahren suchte. Diese Ambivalenz Hofmannsthals bezüglich Zerbinettas zeigt, wie schwierig es für ihn war, ein eindeutig positives Bild vom Göttlichen zu haben.

Eine solche Ambivalenz zeigt sich auch in der Spiel im Spiel-Struktur des Werks. Es gibt zwar einige gravierende Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Fassung in Bezug auf die Rahmenhandlung, die in der ersten Fassung die Umarbeitung eines Stücks von Molière ist (*Der Bürger als Edelmann*), in der zweiten jedoch ein neu geschriebenes, originelles „Vorspiel“, in dem der Komponist der Opera seria selbst als Protagonist auftritt. Dass die zweite Fassung mit der Schlusszene des Spiels im Spiel endet, während die erste nach der Schlussszene der Opera seria noch Jourdain, den Protagonisten des Rahmenspiels, das letzte Wort des Stücks sprechen lässt, ist ebenfalls ein wichtiger Unterschied. Andererseits stimmen die beiden Fassungen darin überein, dass sie das Dilemma des Autors zeigen: das Dilemma nämlich zwischen dem Willen, die Herrlichkeit des in der Opera seria dargestellten Wunders zu betonen, und der Erkenntnis, dass die Zeit, in der man an solche Wunder glauben konnte, längst vorbei ist.

Gleiches geschieht in Bezug auf die Charakterisierung Ariadnes und des jungen Bacchus in der Opera seria. In ihr ist die Treue Ariadnes nicht selbstverständlich, sondern fragwürdig, und Bacchus erweckt eher den Eindruck eines scheuen jungen Mannes als den eines wilden, Ehrfurcht erweckenden Gottes. Deswegen wird auch nicht klar, ob das, was Ariadne und Bacchus in der Schlusszene erleben, eindeutig als „Wunder“ zu betrachten ist.

Das „Wunder“ in der Opera seria ist, kurz gesagt, teils absichtlich, teils unabsichtlich vom Autor relativiert worden, und darum ist *Ariadne* eines der widerspruchsvollsten Werke Hofmannsthals. Aber ihr eigenartiger Reiz besteht eben in den obengenannten Widersprüchen, die aus dem Dilemma Hofmannsthals resultieren.