

『魔笛』の系譜と通過儀礼

小 岸 昭

ある東方の王子は、そのきらびやかな衣服と紫衣を脱がされ、父王の命によって故郷からエジプトに派遣される。海の中に棲む邪悪な蛇に守られている一つの真珠を取ってくるためであった。王子は危険で、骨の折れる道を辿りながらエジプトへと降り、エジプト人の衣服を着て彼らの内に交わる。しかし王子は、エジプト人によって汚い食物を食べさせられ、自分が王家の出であることも、真珠のことも忘れ、ついに深い眠りに陥る。このことを知った父王は、魔法にかけられて眠っている王子に手紙を送る。この手紙に目覚まされた王子は、なぜ自分がエジプトへ降りてきたかを思い出し、恐ろしい蛇を殺し、ついに真珠を手に入れる。かれは汚い衣服をエジプトの砂に脱ぎ捨てると、光の故郷を目指して帰途につく。父の王国に帰還した王子は、約束されていたきらびやかな衣服と紫衣を返して貰う。^①

オリエント風のお伽噺と神話の装いをもって叙述されているこの物語は、『真珠の歌』と呼ばれ、グノーシス經典『トマス行伝』の中に収められているものである。この美しい詩篇は、東方の王の息子が闇の国・エジプトへ降りて行き、海に棲む魔性のものとの対決を経て、光のふるさとへ帰還する旅をあらわしている。それゆえ、

『真珠の歌』とは、まさしく『ある王子の旅の歌』にはかならない。そして王子の《旅》に含まれた変化、いう試練に着目すれば、この一篇の物語はヒーローの《通過儀礼》と見做すことができるだろう。《通過儀礼》(rite de passage; the rite of passage; Übergangsritus)は、フランドルの人類学者アルノルト・ファン・ヘネップにより、同題の書の中で、(一)分離(二)境界状態(三)統合、という三つの段階にはっきり分類された。第一段階は、個人あるいは集団がそれまで所属していた一定の社会的・文化的枠組みから、あるいはそこでの固定的な古い存在様式から《分離》する行為をあらわす。分離した主体は、ど、ち、つ、か、ずの境域に入り、社会的には仮死状態に身を委ね、二つの世界ないし存在様式の間を浮遊する。これがファン・ヘネップの指摘した《境界状態》である。そこに陥った人間は絶えず危機に身を曝しているのだが、存在の危機感に深く浸透されることによって、はじめて聖なるものとの関わりを認識し、それによって第二の段階から抜け出す機縁を得て、存在論的・社会的状態の変化を達成し、第三の段階、すなわち世界への《統合》の状態に至って、ここに《通過儀礼》は完了する。すなわち通過儀礼とは、一つの状態から他の状態へ、あるいは一つの宇宙的・社会的な世界から他の世界へ通過ないし移行を伴った儀礼の諸体系である。これには王の即位式なども含まれているが、個人の人生に関する基本的な通過儀礼についてファン・ヘネップは次のようにいっている。

《集団あるいは個人にとって、人生はそれ自体、分離し、再統合され、形式と外的条件を変え、死んで再生することを意味する。人生は活動したり静止したり、待ったり休止したりして、しかる後に再び活動を開始することだ、しかし以前とは異なった方法でそうすることなのだ。そしてそこにはつねに跨ぐべき新しい敷居が存在する。たとえば夏とか冬とかいうような季節あるいは年、月あるいは夜といった敷居が存在する。出生、思

春期、成熟、死といった敷居、そしてそれを信ずる人には来世にまたがる敷居が存在するのである。^③

ファン・ヘネップのこうした指摘に依拠して『真珠の歌』を眺めてみるならば、王子はまず、今迄何不自由なく暮っていた父の王国から△分離▽し、衣服を脱がされて、真珠探求の旅に出る。闇と死の国を象徴するエジプトへ△降りて行く▽というのは、すでにイニシエーション的試練の前提をなしている。それからエジプトに到着した王子は、一方では父王の命令に従って真珠奪取の機会をねらいながら、他方ではエジプト人の服を着、彼らの内に交わるという、どっちつかずの△境界状態▽に入る。この状態は、エジプト人に疑いをかけられるに及んで、益々危険の度を深めてゆく。その結果、王子は△穢い食物▽を食べさせられ、自分の出身も使命も△忘れ▽、過去および未来の属性の一切を喪失し、△深い眠り▽という△仮死状態▽に陥ってゆく。しかし天上の父のグノーシス的イメージにはかならず王中の王たる父王の助けで、王子は覚醒させられ、自らの使命を思い起こして、闇の中に落ちた人間の魂と同時に△救われた救済者▽*Der erlöste Erlöser*を象徴する真珠を蛇から奪い取ることに成功する。そのあとで王子が汚い衣服をエジプトの砂に脱ぎ捨てるのは、危機的な△境界状態▽を脱出したことをあらわしている。王子は光の故郷へ帰還し、約束されていた衣服を返して貰い、いま一度父の王国で固定した△統合状態▽に至る△通過儀礼▽はここに完了したのである。

ところで、『真珠の歌』の宗教的位置・成立年代・出典・作者などについては、およそ確実なことは何ひとついうことができない。境界性がこの詩篇全体をおおっている。すなわちそれは、異教からキリスト教への転回期に、古代世界の末期から中世への黎明期にかけて、アジアとアフリカの境界をなすどこかで成立したものとされている。作者については、一人の人間の手になるものというよりは、△救済▽を渴望する当時の民衆の間に成

立して、次第に明確な輪郭を描いていったと考えられる。ともあれ、古代から中世への危機的な転回点にあった東方的世界全体の、その混迷せる歴史的現実から抜け出したいという欲求と国土再興の希望とが、こうしたヒーローのイニシエーション的試練に託されているのだ。

さてここで、そもそもイニシエーション (Initiation) とは何か、それは近代社会にいかなる形で生存しているか、という問題に進むことになるのだが、イニシエーションといえば、地球上のほとんどすべての儀礼と神秘を研究したフレイザーのいう「未開社会の中心的神秘」^④を形成するものである。フレイザーが扱っている北部ニューギニアの部族の場合を例にとれば、イニシエーションとは、少年たちが怪物によって呑みこまれ、再び吐き出される過程として見做される。儀礼執行者は少年を残酷な方法で母親から分離させ、隔離された叢林の試練の小屋（異様な怪物の姿をかたどって作られている）の面前へ連れて行く。そしてブル・ローラーの恐ろしい唸り声によって、修練者が怪物に呑みこまれる過程を劇的に演出する。そして供物を捧げ、怪物の心を和らげ、生贄を吐き出させる。怪物の腹から解放された少年は、さらにいっそう危険で苦痛の多い割礼の手術を受けなければならない。手術後さらに数カ月間、小屋に隔離されたあと、一人前の成人として村へ帰還する若者は、^⑤死人が墓から帰って来たかのように、大きな感激をもって迎えられるのである。

今日の人類学者は、こうした成人式儀礼 (Pubertätsritus) を、少年にさまざまな部族の宗教的伝承を教えこみ、成人社会に加入させる「通過儀礼」と見做している。この場合、イニシエーションの本質は、若者が死の象徴と密接に結びついた数々の恐ろしい試練を通過し、とるに足らぬ過去の存在様式から自らを切り離し、浄化され、成熟した新しい存在様式の中に甦り、それによって成人社会との完全な統合状態に導かれてゆく点にある。

近代ヨーロッパ社会において、こうしたイニシエーションに共通したものとしては、十八世紀に未曾有の発達をとげた秘密結社・フリーメーソンのイニシエーションが代表的である。その歴史的発展の跡を辿ることは本稿の目的ではないので、ただちにそのポイントを、S・ユタンに依拠しながら簡単に述べるならば、徒弟のイニシエーションは、錬金術の原理による ∞ 旅 ∞ の形をとる。志願者はまず錬金術のつばを象徴する、内部をまっ黒に塗った ∞ 反省の部屋 ∞ に入れられる。そして一度死んで、再び生きかえる、といったことを象徴的に表現する錬金術的過程の三段階を体験する。ついで金属物をはぎとられたり、衣服を脱がされたりする。それから三つの問いに答え、誓約したあと、新加入者は布で両眼をおおわれ、地・水・火・風の四元素の試練を受ける。こうした錬金術的 ∞ 旅 ∞ の最後で ∞ 光を受ける ∞ が、目隠しを外されたとき、かれは、兄弟たちが恵みの力を注ぎ入れるため自分の裸の胸に剣先を突きつけているのを見るのである。

それから親方への昇任の場合、イニシエーションは ∞ ヒラムの伝説 ∞ に基づいた一つの象徴劇である。新加入者はソロモンの殿堂の建設にあたった棟梁のヒラムを演じ、物さし・定規・槌によって打たれて殺される。この ∞ 三重の死 ∞ のあと、ヒラムは復活する。

イニシエーションの神髄をあらわす、フリーメーソンのこうした死と再生の象徴劇に、未開民族における成人式儀礼との根本的な共通性があるのである。しかしながら両者は、次のような点で区別されなければならない。すなわち第一に、成人式儀礼は部族の全少年に義務づけられたものであるが、フリーメーソンのイニシエーションは、もちろん結社への加入者（特定の成人）のみに限定されたものである。第二に、前者は種族の基本的信仰の伝授という保守的側面を持っていたが、後者は、少なくとも当初は、因襲を打破してゆく革新的な色彩をお

びていた。あまたの秘密結社の中で最も社会的・政治的特権を享受し、すでに歴史を持つてゐるフリーメーソンは、近世合理主義の台頭という社会の混乱期に、普遍的な人間性の理想を実現するために発展してきたものではあった。しかし、キリスト教はこれを異端邪教として撃退し根絶するために、早くからあらゆる手を打った。こうしてフリーメーソンは、たとえ殲滅されなかったとしても、少なくともその大部分は時と共に保守化と形態化の道を辿らざるをえなかったのである。ということは、近代という非聖化された時代において、いかに純正かつ強力な秘密結社といえども、その秘儀とイニシエーションの内実をいつまでも生き生きと維持し、発展させてゆくのは不可能だということである。

そもそも近代の成立は、死と再生の宗教的・実存的妥当性がもはや信じられなくなったところにあつたのである。たとえば「死人の甦り」について話をしようとしたパウロに対して、「その事なら、いずれまた聞くことにする」と冷然と言ひ放つた哲学者たちのように、人びとは死と再生にまつわる秘儀の本質と聖なるものの一切の否定の上に、近代合理主義を築いたのである。それゆえ古代人や未開人の「通過儀礼」を持ちえないわれわれ現代人においては、象徴的な死を経て、新しい存在の聖性・充溢・成熟を得ての甦りへと接続してゆく回路は、はじめから断ち切られてしまつてゐるのだ。すなわち、エリアーデによれば、「近代世界の特徴の一つは、イニシエーションが消滅したことである」^⑥。

それゆえ、いっそう興味深く思われることは、死と再生の主題のパターンが文芸の中に回帰的に現われるという点である。そもそもイニシエーションとは深い人間の欲求から生まれて来たものにちがいない。そしてそれが死と再生の擬態としてきわめて絵画的に志願者に示されていた限り、それによって喚起される本来の厳肅で劇的

なマテリアが、文芸の世界に好んで受容されてきたであらうことは、想像に難くない。

たとえばT・S・エリオット。もちろんいかなる秘儀集団にも属さず、密儀の秘奥に参ずることなどできない現代人であって、この時代の意識性・分裂・大都市のめまぐるしい営み、しがたない労働・売春・俗物根性をことごとく知りつくしている詩人が、『荒地』（一九二二）の中で憧れをこめて歌うものは、たましいの苦難と渴きなのである。クルチウスによれば、^⑧「たましいはこの荒涼たる世界にも生きている」のだが、ここでとくにわれわれの注意を引くものは、^⑨「生きている」というプシュケーの消息にはかならない。クルチウスが^⑩「生きている」と表現するとき、間違ひなくかれは、いかなる迫害によっても破壊することのできなかった密儀への憧れを、それゆえ^⑪現在でも生存している^⑫イニシエーションの遙かな淵源を想起していたように思われるのだ。

小論はドイツ文学におけるこうしたイニシエーションの^⑬生存^⑭のあり方を実際に確かめるために企てられた。扱う範囲は、イニシエーションの主願と筋書きをはっきり提示するモーツァルトの『魔笛』と、その後裔ともいうべきいくつかの作品、すなわちゲーテの『魔笛第二部』、ホフマンの『金の壺』、そしてホーフマンスタールの『影のない女』を中心にした。どの作品も『魔笛』の象徴空間とのアナロジーが成立し、いわば第二、第三の『魔笛』とも呼びうる性格を持っていることから、ここにひとつの系譜づけをおこなった。ただし、実際に二つのオペラ作品を含むこの系譜全体を音楽的に論究することは、小論の企図している範囲を越えている。メールヒュンの衣を纏ったこれらの作品世界に、近代社会においてすっかり色褪せてしまったイニシエーションの主題と筋書きを追いつめてゆくにすぎない。そして本稿の最後で、イニシエーション的シンボリズムが二十世紀小説の内にもすぐれて機能的であり、作品の思想を表現することに与かっている事実を指摘するため、その敷居際まで到達

できればさいわいである。あの『真珠の歌』にこめられた△死の暗夜▽の旅人たるたましい、それ自身の救済を目指す通過儀礼の主題が、二千年の徑庭を越えてここに疑いもなく回帰的に現われているからなのだが、ともかくいま、かかる死と再生のモチーフで貫かれた『魔笛』の系譜のいくつかの迷宮の中へ足を踏み入れてみようと思う。

一、△光の探求者▽モーツァルト

——『魔笛』について

よく知られているように、モーツァルトは『魔笛』初演（一七九一年九月三十日）からわずか二カ月しか生きられなかった。この最後のオペラは、かれの三十五歳の生涯において最大の大衆的成功をおさめた。そうした成功の中で、モーツァルトは△無言の喝采▽をおくる聴衆を期待していた。『魔笛』冒頭の力強い三和音はそのような聴衆に訴えかけているように思われる。かれはそこにこめられた生・光・愛の一段と高い意義が真に理解されることを望んでいたのではあるまいか。

『魔笛』は確かに外見的には他愛のないメルヒェンである。しかしこのお伽噺めいたオペラの内部には、ある特異な構造がはめこまれている。それは浄化と成熟の段階に達するために死の中へ、真の愛を実現するために分離の苦痛の中へ、そして真に光を受けるため闇の中へ降りて行く主人公の一連の試練を含むイニシエーションの構造である。最初の構想では、ひとりの王子が妖精の美しい娘を邪悪な魔法使いから救出するという何の変哲

もない物語になるはずであった。それがなんらかの理由で変更されることになった。作者たちは、第一幕後半と第二幕全体の土台にフリーメーソンの意味を加え、それによって善・悪の力関係を逆転させ、こうして『魔笛』を意味深い象徴劇に仕立て上げていったのである。

イニシエーションの主題で貫かれた『魔笛』の先行作品としては、神父^{アベ}ジャン・テラソンの小説『セトスの生涯』（一七三二）やヴィーランドの『ルルと魔笛』（童話集『ジーン・スタン』所収、一七八六―一八八）および『賢者の石』（一七八六）などがある。『魔笛』の台本に素材を提供したといわれるこれらの作品は、ひとつ『賢者の石』に例を取ってみれば、暗いピラミッドの内部への若者の下降、水の試練と火の試練、そこからの脱出、竜との対決、こうしたさまざまな恐怖の試練に堪えた後でついに永生の獲得というようなイニシエーションの典型的な筋書きを示している。^⑩しかし、台本の筋の変更にひとつの重要な役割を演じたフリーメーソンの意味と秘儀の問題を考えるためには、『魔笛』成立についてさまざまに取り沙汰されている伝説の暗がりの中に踏みこむことはさして有効ではないだろう。そのためには、モーツァルトに即しながら、同時代の啓蒙主義と、その精神を呼吸しつつ急速に発展していったフリーメーソンの歴史的背景から、まず『魔笛』の位置を確かめてゆく以外にない。

今世紀の重要な『魔笛』解釈者の中で、これがフリーメーソン精神に由来していることを自明のことと見做している評家がいる。ベルンハルト・パウムガルトナーもその一人である。フリーメーソンとはなんら関係のない、このザルツブルク・モーツァルテウム音楽院院長は『モーツァルト評伝』の中で次のように書いている。

△『魔笛』の内的成立史に関しては神秘的な闇がある。今日われわれは、『魔笛』の筋がフリーメーソンのさま

さまざまな象徴・理念・習慣に結びつけられていることを知っている。われわれは会員の沈黙の義務について知っている。こういう事実を知っていることから、多くの謎を解明できる。^⑩」

とはいっても、ここで『魔笛』解釈の鍵とされているフリーメーソン精神が、決して黒魔術的なものではなく、明るい啓蒙主義的なものであることは、パウムガルトナーの次のような文章から窺い知ることができる。

「啓蒙主義の明るさに満たされて、この作品は来たるべき世紀の春の光を浴び、最初の歌劇として、その精神の内に輝いている。」^⑪

もちろん『魔笛』は啓蒙主義の明るさの中に自足してしまつたものではない。むしろそれは、十八世紀後半の、革命が展開する危機と混乱の転換期の中で暗い力の一切と相對しながら、不斷に希望の領域へ抜け出そうとするパトスに動かされている世界である。この点に関しては、エルンスト・ブロッホが『異化作用』の中の魔笛と今日の象徴の章で次のような透徹した視点を示している。

「『魔笛』の道は、人間と事物が戦いつつユートピアの光と善を求めて進んでゆく啓蒙主義の道である。この点、モーツァルトの『魔笛』に響く音には独自のものがある。そこには誓いどおり敬虔にふるまういかにも青年らしいところがあり、啓蒙主義がくりひろげたあらゆる絨氈の色がいち早くその中に輝いている。とはいへ、さらにぬきん出ているのは、人間らしさと敬虔さというつましい黄金の色である。確かにつつましく明澄ではあるが、それでいて悲しみを知らないわけではなく、眩惑的なぎらぎらした光でもない。この音楽は、崇高な光に顔を向けた花々の中でおこなわれる秘奥伝授なのだ。まさしくそれゆえに、この音楽は、その中で自らがくりかえし生起しなくてはならないひとつの空間に刺戟を与え続けるのである。」^⑫

『魔笛』の道が戦いつつ光を求めて進んでゆく啓蒙主義の道であるというのは、この道にはなお戦わなければならない闇が立ち塞がっているということを意味している。『魔笛』の世界像は、こうした闇と光との、夜の女王とザラストロとの間に据え置かれている。『魔笛』は闇を通して光へ、迷いと苦しみを通して認識へと導かれる一組の若い男女が歩む道に沿って展開されるのだが、その道はまたモーツァルト自身が歩んだ道でもあった。

フリーメイソン運動を合法化したマリーア・テレージャが没したのは一七八十年、時代は急速に啓蒙主義を目指して進んでゆく。すなわち、フリーメイソン運動に対する禁令は解かれ、啓蒙主義のオーストリア的象徴としてのヨーゼフの改革が推進される。その年ドイツ啓蒙主義の覇者レッシングは、フリーメイソンのための対話の書『エルンストとファルク』を公にして、その中で^①国籍の相違を問わず、宗教の相違を問わず、市民的立場の相違を問わず、しかるべき能力を持った価値ある男子ならば、誰でも結社^{ボジエ}に入れること^②という論定を打ち出す。そして同年六月二十三日、ゲーテはヴァイマルのフリーメイソン^③^④^⑤^⑥^⑦^⑧^⑨^⑩^⑪^⑫^⑬^⑭^⑮^⑯^⑰^⑱^⑲^⑳^㉑^㉒^㉓^㉔^㉕^㉖^㉗^㉘^㉙^㉚^㉛^㉜^㉝^㉞^㉟^㊱^㊲^㊳^㊴^㊵^㊶^㊷^㊸^㊹^㊺^㊻^㊼^㊽^㊾^㊿の扉を叩く。同じ頃、八十年代ヴィーン・フリーメイソン界の大立て者・鉱物学者のイグナツ・フォン・ボルンは、急進的な活動でヴィーンを去り、イエーナに移り住んでいたラインハルト（シラーとも親交のあった初期カント学派の一人）にあてて次のように書き送っている。

「有能な青年たちが、だんだん私たちの集団に結びついて来ます。ヴィーンの頭脳明晰な士とすぐれた作家たちの間の統一こそつねに私たちの努めるところであり、こうして啓蒙運動を押し進めてゆくことが私たちの仕事です。」^①

ついでながら、オーストリアにおいてその活動を熱烈に啓蒙主義の方向に沿って進展させたこのフリーメイソン

ンの指導者こそ、『魔笛』世界の精神的首領たるザラストロのモデルになるのだ。

ところで、モーツァルトはどのようにして光の探求者^⑥になったのだろうか。一七八一年五月九日、モーツァルトはその保護者であるザルツブルク大司教コロレードと喧嘩し訣別したが、それが十年後の『魔笛』への第一歩をしめす日であったことは疑いない。フリーメーソンは、一説によれば、中世の王侯貴族に備われ飼い殺しにされていた状態から文字どおり自由な身^⑦になり、その都度の仕事に応じて賃銀を貰う石工^⑧に、その起源が求められるという。これと同じようにモーツァルトは、保護者^⑨抑圧者から脱出し、その脱出によってはまり、その死によって終わりをつける恐ろしい貧困と悲惨のかわりに、本来のフリーメーソンが意味するところの、仕事の出来に応じて賃銀を貰うひとりの賃銀労働者^⑩へと上昇したのである。こうしたモーツァルトの歩みに先に述べた変化の試練^⑪を見ることができよう。すなわちモーツァルトは、かれが所属するザルツブルク宮廷楽団におけるオルガン奏者としての固定された地位、あるいはカトリック的支配階級の保護を受けるその隷属的状态から分^⑫離して、協会や地位によって拘束されていない、芸術家として自由な境界状態^⑬に入っていく。それは、モーツァルトに即していえば、存在の非拘束性、地位の無さ、その日暮し、音楽の一般大衆への開放、精神共同性の願望、神秘主義への共感、孤独や不安の受容、喜びと憂愁の急激な交替、音楽の高貴さと日常生活における俗悪さの乱暴なコントラストなどによって表象される状態である。現実を現実として受け容れるハイドンのような人間から見れば、そうした自由は音楽家としての死を意味していたにちがいない。ともかく、モーツァルトの自由への脱出は、かつてどんな音楽家も知らなかった変化の試練^⑭にはかならなかった。こうして自由な生活へ移行していったモーツァルトは、多分長い間心にかけていたらしい一つの行為の中へ飛び込んでゆ

く。一七八四年、奇しくも自分の命日にあたる十二月五日、かれはヴィーン・フリーメーソン支部^{フリーメイソン}「善行結社」
 Zur Wohltätigkeit に入門の申請をし、十二月十四日に入門を認められる。ここに、フリーメーソンのいわゆる
 「光の探求者」^⑥が誕生したわけである。そして「統合」を実現しようとするかれの努力には、そのフリーメーソ
 ン体験が少なからず与かって力があつたように思われるのだ。パウムガルトナーのいうように、「疑いもなく、
 友愛と寛容を旨とするフリーメーソンの努力、すなわち迷信や良心の偏狭さに対するフリーメーソンの闘い、相
 互扶助と同権の思想的な原理が、感じやすいモーツァルトの心をとらえた」^⑦のだろう。元来かれには少なからず
 童話の王子様といったところがある。すなわち、真・善・美や道徳をまもうとしない大人たちの世界には背を
 向け、危険を顧みず、魔法にかけられた王女を救出にゆく純真な王子様といったところがあるのだ。それゆえ博
 愛主義・人道主義を標榜するフリーメーソンと、失われた「イェルサレム」の殿堂の象徴的再建^⑧に関する技術の
 伝授を目的にしたその「イニシエーション」に感動し、はげしく情熱をかきたてられたであろうことは、容易に想像
 がつく。かれは音楽家の間ではほとんど友人がなく、サロンのために社交音楽を作曲してやった貴族からも、さ
 まざまな祝祭を荘嚴な音楽で飾ってやった教会からも、なんら本質的な援助を期待できなかった。そうしたモー
 ツァルトは、フリーメーソン入門によつてはじめて、出身や地位によつてではなく、その内的価値によつて人間
 を評価する集団の雰囲気を感じたのである。それゆえフリーメーソンとは、かれの場合に象徴されるごとく、当
 時の上から下への解放運動だったのである。次に引くマックス・モリスの文章は、フリーメーソン運動の本質を
 啓蒙主義との関連で鮮かに捉えている。

「秘密結社の形式は十八世紀後半のドイツ人に、その心をはげしく引きつける作用を及ぼした。啓蒙主義は個

人を自立させ、自らの理性の力を存分に發揮するようはげました。驚くべき速さで開花していった文学は、個人に、その魂に宿るあまたの財宝を教えた。個人は精神生活を貴重で内容豊かなものとして感じるようになった。こうして新たな見解と感覚にしたがつて、外界を改革しようとする衝動が目覚めてきた。だがそのための手立てではなく、みすみすひきこもるしかすべがなかった。才能に恵まれた個人の活動意欲を満足させる公共生活がなかったのである。こうしてその代償として求められたのが、秘密結社であった。当時の秘密結社は、今日の政党および公共団体と同じ欲求を満足させ、同じ目的を果たしたのである。秘密結社は啓蒙主義の成果である。しかしそれは、逆に怪奇なもの・幻想的なものへのひそかな欲求をも満足せしめたのである。^⑩

伝統的な旧秩序は崩壊を待つのみ、しかしそれにかわる新秩序はまだ出来ていなかった。こういう転換の時代の未成年状態^⑪とそれに^⑫幻想的なものを求める^⑬人心につけこみ、ある種の啓蒙主義を喧伝しながら、夥しい秘密結社が発生したのである。そして時代の大気中には革命が立ちこめている。当然、革命を恐れる為政者はいつそう弾圧を強めていった。たとえば一七八四年六月二四日、カルル・テオドールはバイエルンでのあらゆる秘密結社を禁止した。こうしてフリーメーソンや啓明教団の会員たちは、次第に告発され、迫害されるようになっていった。

さて、モーツァルトはそうした時代状況の中でフリーメーソンに入門したのだが、それはかれの魂にいかなる作用を及ぼしたであろうか。前述したとおり、イニシエーションは、フリーメーソン哲学の中心であり、死を象徴する試験を通過してのみ、はじめて入門が認められることに深い意味がこめられている。そしてイニシエーションは一度それを受ければ、^⑭永久に獲得された状態になる、といわれている。とすれ

ば、象徴的な死の奥儀を伝授され、それを「恒久的なもの」として体得したものは、決して生に執着せず、死に恐怖することはないだろう。現代における最も重要な宗教学者ミルチャ・エリアーデは『再生の秘儀——イニシエーション、その文化的・宗教的意義——』の中で、「イニシエーションは死に対する積極的な意味を見出し、死をより高い存在様式への通過儀礼として受けとるという、人間の永久に変わることのない憧れの現代的な表現である」と述べている。この視点からいうならば、フリーメーソンのイニシエーションとは、「より高い存在様式への通過儀礼」としての死を、新入者に習熟させる点にあるといえるだろう。要するにフリーメーソンの思想は、たとえば「一粒の麦、もし死なば、多くの実を結ぶべし」というバイブルの秘儀とも一脈通じるものである。モーツァルトの勧めによって入門した父親との往復書簡には、おそらくフリーメーソンの死生観を伝えることばが、数多くちりばめられていたことであろう。しかしそれに関する手紙は、慎重な父親によってすべて破棄されてしまった。だが、死の床にある父にあてたモーツァルトの手紙は、かれがフリーメーソンの教義からその影響を強く受けたと覚しき死生観の一端を伝えている。

「死は」と、あの有名な手紙ははじまる。

「厳密に言えば、私たちの人生の真の目的ですから、私は数年このかた人間のこの真実・最良の友とすっかり親しんできました。だから死は怖いものではなく、むしろ大いに心を鎮め、慰めてくれるものになっているのです。そして私は、死が私たちの真の幸福を開く鍵であると認識する仕合わせと機会を、神が私に与えて下さったことを感謝しております。ひょっとしたら——まだこんなに若いのに——明日はもう生きていないかもしれない、と考えずに、床につくことはありません。」

この物静かな語り口には、少なからず天折の予感が漂っている。それは次から次と仕事に迫われ、多忙をきわめた過去数年間のかれの慢性的な疲労を考えあわせれば、なんら不思議ではないかもしれない。しかし、死を眞の幸福を開く鍵と見做す観想は、きわめてフリーメーソンの刻印が強い。すなわち、モーツァルトがここで述べようとしているのは、実体的なイニシエーションの死、あとに再生を控え、生命の根源的な幸福にめぐりあふことのできる死なのである。それゆえここには、キリスト教が死についていうところの恐怖や悔恨、罪悪感や懺悔の片鱗もない。ここに浮かび上がってくるものは、イニシエーションの思想に徹したモーツァルトの魂の、古人のような、あるいは古代人以上に無垢な姿ばかりである。古人や未開人のように死と再生の通過儀礼を持たないわれわれが、モーツァルトに接して、深い感動を受けることがあるとすれば、おそらく底なしに明るいモーツァルトのかかる透徹した死への想念の断面にぶつかった瞬間なのだ。

『フリーメーソンのための葬送音楽』(K. 477)は、こうした瞬間の世界をみごとに創りあげている。ここにおいて音色を支配しているのは、本来のフリーメーソン楽器と呼ばれるクラリネット(1)とバセットホルン(3)のほかに、オーボエ(2)、コントラバス(1)そしてホルン(2)といった特異な管の編成になっている。冒頭には、非情な死の不安をあらわすうっ屈した暗い音響が置かれている。曲の間では、死の運命と闘う人間の荒々しい苦痛が浮かび上がってくる。だがそれも、運命に帰依せざるをえない人間の深い哀しみに変わってゆく。しかしフィナーレでは、宇宙の中へ響きわたるやさしい和音が、約束された喜びをうたいあげている。パウムガルトナーはこの楽曲に、モーツァルトの音楽における重大な変化を指摘し、それがフリーメーソンの影響を受けたものだとしておよそ次のように述べている。

▲巨匠は、その晩年の作品に固有な、甘美な憂愁と慈愛にあふれた新しい音色を、この『送葬音楽』の中で、おそらくはじめて、意識的に響かせたように思われる。この作品において、音楽的にそれ迄とは違った様式を用いていることは確かであり、そしてそれがフリーメーソンの精神的・文化的な影響の結果であると認めることが重要なのである。▼

▲モーツァルトによって完成されたフマニテートの音楽の中で最も美しくかつ高貴な例▼と称されるこのアダージョこそ、『魔笛』の通過儀礼空間を暗示する最初の厳粛な音響空間を構築しているのである。これによっても知られるとおり、モーツァルトのフリーメーソン入門は、かれの魂と音楽の世界に深く浸透しており、以後七十年間の作品世界に、▲光の探求者▼モーツァルトの張りつめた奥行きの深さを与えることになる。

ここでもう一度、同時代の秘密結社弾圧の経緯に目を移してみよう。ゲーテの属していた▲アマリア・ロージェ▼は、内部分裂のため、一七八二年その仕事を停止する。啓明結社もしくはバヴァリア幻想教団は、テオドルの秘密結社全面禁止令が布告された一七八四年以後間もなく、その発祥の地において崩壊する。そしてヴィーンでは、女帝死後フリーメーソンを公認の団体と認めたヨーゼフ二世、カンタータ『フリーメーソンの歓び』(K. 471)の中で▲賢者ヨーゼフ▼と讃えられたこの啓蒙君主は、ヴィーンの八つのフリーメーソン結社を二つに統合するよう命令した。あまりにも急激な人的膨脹は、ヴィーン・フリーメーソン界の統一性を殺ぐことになる、というのが表向きの理由であったが、その裏には管理者の牙が隠されていたことは否定できない。この統合令に対する抗議として、ボルンは第一線を退く。その後、分裂はますますひどくなり、崩壊は必至となった。

そのヨーゼフ二世は一七九〇年に死ぬ。かれの後を継いだレーオポルド二世は、一応結社を黙認していたが、

その死後フランス革命に恐れをなしたフランツ二世は、フリーメイソンを含めてすべての秘密結社を禁止する。一七九三年のことである。その結果、^④フリーメイソンはフランス革命の元兇と見做され、国家の破壊的要素、秩序の宿敵、宗教および王家の宿敵と見做されるにいたったのである。こうして、十八世紀最大のエリートを擁し、未曾有の発展をとげて、ヨーロッパ啓蒙運動を推進してきたさしものフリーメイソンも、ヴィーンの社会的地平から闇の中へ没していった。

さて、同じフリーメイソン会員のシカネーダーが台本作者・劇場監督として、貧困と病苦の中にあつたモーツアルトを訪問したのは一七九一年三月、すなわちモーツアルトの死の年であり、そしてフランス革命の展開と共にフリーメイソンに対する告発と迫害が内密にはじまった年である。この稀代の才人はモーツアルトにドイツ語の魔法劇を書くことをすすめて来たのだった。それは、場末の小劇場の大衆に提供するためのものであつた。フリーの音楽家に転向してから十年後に、ついに生涯の夢であるドイツ国民歌劇を書く機会がモーツアルトにめぐってきたのである。こうしてかれはヴィーン郊外の小屋に籠り、文字どおり命を削る思いで『魔笛』の制作を進めることになった。その創作過程こそ、現実の死にいたる苛烈なイニシエーションそのものではなかっただろうか。

『魔笛』制作の年、モーツアルトがカンタータ『フリーメイソンの歎び』を捧げたボルンは、死の床についていた。『エジプト人の密儀に関して』という『魔笛』の素材世界に強く結びつくこの論文の著者は、まだその精神的な影響力を失っていない、モーツアルトとシカネーダーのオペラの構想を枕元で聞いていた。パウムガルトナーも主張しているとおり、『魔笛』を単なる魔法劇から現在あるような象徴劇に変えた着想、すなわち光が闇を払い、自由と啓蒙が圧政と無知に対して勝利をかちとるという着想は、ボルンに負っているにちがいない。^⑤とも

かく筋は変更されて、悪漢ザラストロは、ボルンの風貌を備えた賢者になる。

そして、プロッホのいう^①崇高な光の方へ顔を向けた花々の中でおこなわれる秘奥伝授^②を主題にした『魔笛』の制作には、フリーメーソンの意味と理想を盛りこみうる時間が、結社にとつても、モーツァルト個人にとつても、ほんのわずかしが残されていなかったのである。そしてもしモーツァルトがヴィーンの社交会で優遇されていたならば、一般大衆のためのこうしたドイツ語の歌芝居は、おそらく決して書かれはしなかったであろう。

そこで、シカネーダーが台本を作ったモーツァルトの『魔笛』の内容に立ち入るならば、その世界像はザラストロが代表する光と、夜の女王が代表する闇という二つの異なった領域に区別されており、その間には敵対関係が存在している。パミーナにザラストロ殺害を命ずる場面（第2幕第8場）で、夜の女王は『魔笛』劇の前史を彼女に打ち明けている。それによれば、パミーナの父の太陽王は生前、その支配権の象徴である^③七重の太陽の聖章^④をザラストロに委譲した。夫の死後、益々独占欲の強くなった彼女は、夜ないしは月の女王として、ザラストロが^⑤胸に抱いている太陽の聖章^⑥を奪回し、太陽と精神の世界を征服しようとたくらんでいる。それゆえザラストロは太陽王の娘パミーナを母親の影響から守るために、自分のところに監禁し、同時に世界を混沌と破壊の危機から守ろうとしていたのである。

ところで、こうした光と闇の抗争を経て、究極的には光の勝利に至る展開は、原初の行為が劇的に反復され、その上^⑦神々のことば^⑧としての音楽^⑨によって荘厳な雰囲気がいっそう強められた^⑩祝祭^⑪として見る必要がある。祝祭とは古代世界において宇宙開闢^⑫の反復としておこなわれたものである。たとえば、バビロニアの正月

儀礼においては、人類にとって根源的な光と闇の闘争をあらわす創造の詩エヌマ・エリシュが厳かに読誦された。こうした儀礼は、過ぎ去った俗なる時間を滅却させ、聖なる新しい年を甦らせるために、光の王である英雄マルドゥクと夜の女神にして原初竜神の母ティアマットの闘争、そして死と闇と混沌の支配に終結をもたらしたマルドゥクの勝利を祝祭として再現した。^⑦ 同じことが『魔笛』の場合にもいいうるのであり、十八世紀末という混沌の時代に生きるモーツァルトもまた、生および共同体全体を今ここに統一統一的に甦らせるために、荘嚴な祝祭空間の構築を必要としたのである。

『魔笛』における祝祭の宣言は、すでに序曲で力強くなされている。それは、モーツァルトがその最後の年に、一七八四年以来のフリーメーソン体験の総量を注ぎこんで序曲冒頭に書きしるした変ホ長調の三つの和音である。この三和音は、まずフリーメーソンの象徴的な意味がこめられた数字 $\wedge$ 三 $\vee$ の全音楽的表現であり、具体的にいえば、志願者が入門を求めて三度扉を叩くことを意味している。そして『魔笛』全曲中最も荘嚴な場面の一つ、第二幕冒頭の僧侶たちの会議の席上で、タミーノに対するザラストロの通過儀礼開始の合図に答えるものこそ、この三つの和音にはかならない。そしてこの音楽的記号の歴史的な意味を問うならば、それは、当時展開しつつあったフランス革命の標語 $\wedge$ 自由・平等・博愛 $\vee$ (これはフリーメーソンから借用したものといわれる)と、益々迫害と断崖を加えられていったフリーメーソンが、旧体制の非合理性と暗愚に反対してその精神のよりどころとしたエートス $\wedge$ 理性・英知・自然 $\vee$ の音楽的表明にはかならなかったものである。

さて、この歌芝居の筋書きであるが、これには少なからず『ある王子の旅の歌』といったところがある。『魔笛』もまた王子の旅の最たるものであり、全き地底降下の物語である。『魔笛』において、オリエントの

王の息子には、日出ずる国・日本の王子タミーノが対応している。オリエントの王子は真珠を守っている邪悪な蛇を退治に、死と闇の国エジプトに降りてゆき、忘却と深い眠りに陥るが、タミーノは邪悪な蛇に追われて、夜の女王の森の中に逃げこみ、いわば闇の世界に呑みこまれて、気絶する。再び正気づいたタミーノに、大蛇を退治した三人の侍女は女王の娘パミーナの肖像面を示して、彼女が邪悪な悪魔^{デーモン}に奪い去られたこと、この悪魔に復讐するための騎士として女王がかれを選んだことを語る。ただの肖像面一枚で少女の美しさに魅せられたタミーノは、パミーナの救出と悪魔の退治を誓う。こうして夜の女王に派遣された形で、ザラーストロの館に向けて出発するとき、タミーノの本質的な旅が、[※]死の暗い夜[※]の旅がはじまるのである。そしてかれもパミーナを手に入れるために、数多くのイニシエーション的な試練に打ち勝たなければならない。事の成就是、いにしえの詩篇において王中の王たる父王の助けなくしてはありえなかったと同じように、近代の歌劇においても、パミーナの父である太陽王が千古の樫の木から作った[※]魔法の笛[※]の力なくしてはありえないのである。——このように『魔笛』を近代の『真珠の歌』と呼ぶことができるのであって、実際、夜の女王の影響から抜け出たあとも、タミーノは暗く危険な地底をさまようのであり、作品の背景はイシスとオシリスの秘儀の国エジプトであり、真珠は、やさしい乙女になっているにしても、監禁されて確かに存在しており、それをめぐっての光と闇の戦いがあるのであり、そしてヒーローの使命は、善・悪の関係がはっきり分かったあとも、[※]真珠[※]を解放し、それを持って光の国へ帰還することにかわりはないのである。

『真珠の歌』における王子の探求の旅に、フリーメーソン入門の象徴と儀式の進行を重ね合わせて見るならば、『魔笛』の筋の展開はもっとよく理解できるのではなからうか。タミーノが[※]英知の神殿[※]、[※]理性の神殿[※]、

「自然の神殿」を通りぬける前に、まず深く「心」に刻んで「おかなくてはならないのは、毅然・忍耐・沈黙」というフリーメーソンの三つの教えである。内部から「さがれ！」という声が響く左右の神殿を次々にノックするタミーノは、入門を求めるフリーメーソンの徒弟の流儀に従っているのである。神殿の中から現われる老人は、秘奥伝授の弁者であり、かれとの問答は、タミーノの徒弟修業の前段階をあらわしている。問答が進むにつれて、夜の女王のイメージはくつがえされ、彼女の本当の狙いが明らかにされてゆく。それによってすっかり頭が混乱したタミーノは、二つの世界の間に確たる中心もなく立ちつくしている。

「では何時、覆いは消えるのでしょうか。」

これに対して老弁士は次のような『魔笛』の根本思想を述べるのである。

「友愛の手がお前を導いて、

聖域にかく結ばれたとき。」

——このとき、きわめて荘重なイ短調で、聖なるザラーストロの王国をあらわす符点されたリズムで、『魔笛』第二のライト・モティーフが響きはじめる。それはすなわち、男と女を神聖へ高める第一のモティーフ・愛と並んで、男たちの間に、そして世界に平和を生ぜしめる友愛のモティーフである。モーツァルトはここで新しい「光の探求者」の誕生と、憧れに満ちた疑問から認識に向かう迄の道をすでに示唆している。

「ああ、永遠の夜よ、いつ夜明けを迎えるのだ。」

「間もなくのこと、若者よ、さもなくば永遠に。」

——ただ冒険が、^{エントウエーダー・オーダー}「あれかこれか」があるのみだ。こうして二十歳の王子タミーノは、今後ますます仮象と存在

を、俗なるものと聖なるものを区別することを学んでゆくだろうし、一途な若者から分別のある大人へと成熟してゆくだろう。とすれば、こうしたタミーノの通過儀礼は、若者を部族社会の正式な一員として育てあげる上で重要な教育的役割をになっていた成人式儀礼に近いことが明らかになる。タミーノがいま身を委ねようとしているイニシエーションの試練について、A・ローゼンベルクはその『魔笛論』の中で次のように述べている。

「精神につかえ、男らしく勝つために、若者はまず男性の徳を伝授して貰い、薫陶を受けなければならない。これがある点で、古代民族が知っていたし、今日生き残っている民族がいまなお知っているあの成人式の意味である。」^③

すなわちこうしたイニシエーションを経ることによって、若者や少女はギリシア人が *teios* と名づけた成熟と浄化の段階に到達できるのだが、まさしくこれが『魔笛』の筋を変えた主題になったのである。

「この二人の門外者の頭をおおい、

試練の殿堂に導きゆけ。

二人をまず浄めねばならぬ。」

——というザラストロの命令で、通過儀礼のすべての準備行為を含んだ第一幕の終わりが宣せられる。すなわち精神の覚醒を願う若者は「目隠し」をされ、死の恐怖と危険にとりかこまれた暗い領域で、自らの勇気を証明し、こうした試練の最後に「光を受け」、新しい「浄化された」人間として甦り、徒弟として太陽の王国に迎え入れられる通過儀礼は、ここにはじまるのである。

A・アインシュタインは「モーツァルトがロージュの習慣のある種の奇妙な点を、ただちに子供らしい冗談の

種にしたということは、全く彼の天性にふさわしいことである※と指摘している。モーツァルトに、しばしば『日常生活の俗悪さ』(小林秀雄が『モーツァルト』の中で引用している義兄のヨゼフ・ランゲのモーツァルト評^②)や滑稽へのつよい嗜好がみとめられるのは、確かである。だが、全く彼の天性にふさわしい※というそうしたフリーメーソン・ロージェの奇妙な習慣の滑稽化が、実は『魔笛』をして真に『魔笛』たらしめているものなのである。すなわち嚴肅を代表するタミーノと滑稽を代表するパパゲーノの共存が、『魔笛』を一般大衆のための記念碑的な歌芝居にしているのだ。さて、モーツァルトの嚴肅な一面をになったタミーノが暗くて危険な試験の道に入ってゆくのを見送りながら、われわれはここでモーツァルトが死ぬまで愛してやまなかった単純で陽気なパパゲーノに目を向けてみよう。

モーツァルトは死の床で『もう一度私の『魔笛』を聞きたい』^③といい、パパゲーノのアリア『おいらは鳥刺し』を細い声で口ずさんだという。ここには創造者と創造物との戦慄すべき一致がある^④。このことについて、ルードルフ・カスナーは『黄金の竜』のモーツァルトの魂の章で、この流動的な音の巨匠がそれ以外の世俗的な野心も目標も持たなかったとして次のように書いている。

『ただからある日、家にある青や茶色の燕尾服にあった四個の金ボタンをノイエ・マルクト街で見つけて、虎の子の最後の金貨をはたいてしまうことが、あれほどの喜びになりえたのだし、それゆえにこそ、かれの魂は死を数年後に控えてあれほど死の不安に満たされていたのだ。そのどちらも、かれの生き生きした存在の限りない流動性に発したものであった。この流動性があの完璧にして唯一の、平々凡々の徒には信じられぬ、ほとんど神々しいといえるくらいの創造物と創造者の一致の前提をなしていたのである。』^⑤

すなわちモーツァルトの魂の限らない△流動性△がなかったならば、おそらくパプゲーノという不滅のコメーディア・デラルテの主人公は成立しえなかっただろう。もし『魔笛』がくそ真面目な日本の民夫タミノの人格形成という崇高な話だけにとどまったならば、このオペラが十八世紀啓蒙主義からこれほど明るいあふれんばかりの光を受けることもなかっただろう。

このパプゲーノによって、すなわち色とりどりの羽根で体を飾りつけ、滑稽即興の言い草でひとを煙にまき、嘘とお喋りのために口輪をはめられて、ために△身ぶり△で返答せざるをえず、ワインと御馳走と女のほかに愛するもののないこの根っからの自然人の登場によって、『魔笛』空間は、祝祭には不可欠の底ぬけに晴れやかなもの、非日常的で空想的なもの、同時にエロティックで生き生きしたもの、要するに一切の遊戯性を獲得したのである。

時にこのパプゲーノは、当時ヴィーン民衆劇場にも大きな影響を与えたコメーディア・デラルテの主人公より遙かに古い時代の民族の伝説や神話の血を引いている。かれは羽根で身体をおおっているような外観を呈しているが、△ザラストロはおれの羽根をむしってフライにして犬に喰わせるにちがいない！△（第一幕第八場）といっているところからして、ほんとうはその体に羽根が生えているのかもしれない、とすれば人間の姿をした鳥であるのかもしれない。

A・ローゼンベルグによれば、神話において鳥の住む領域は象徴的に二つに区分されるという。

△精神の領域、ないしは太陽の領域に属する鷹、はげ鷹、不死鳥などは精神的に産む能力を持った男性の象徴である。これと比較されるのは、『男根』として象徴される一群の鳥で、沼地に棲むこのとりや鷺鳥（雄）や

鴨(雄)がそれである。第一群の鳥は男性と太陽の性質を持っていて、月および女性的なものを支配しているが、第二群の鳥は女性的なものに支配されている。㉔

こうしたことは、パパゲーノが生まれつき夜の女王の支配下に置かれ、直接的なエロスの化身として、もっぱら精神の高みに住むタミーノと著しい対照をなしていることと一致している。この鳥人間はまたどうやら冥府に通じていて、死者たちのお相手をするすべを心得ているらしい。それはたとえば奈落から立ち現われた醜い老婆を相手にサテュロス劇を演ずる、といったところに見られる性格である。古来、鳥は魂の象徴とされて来た。とすれば鳥刺しとは、鳥＝魂を明るい宇宙空間から追い出し、捕えては冥府に引き渡すものとなる。捕えた鳥をもっぱら夜の女王のところに持っていったら飲み物・食べ物を貰っていたパパゲーノのなりわいに、魂を冥府へ導くものの職能のアレゴリーを認めることができる。こうしてパパゲーノは神話の素性からすれば、冥府に属しながら、現実には限らない陽気さと生氣に満ちあふれた一種キメラ的なものの人格化として、モーツァルトの無限に流動的なオペラ空間に登場することができるのである。

いとも厳肅な通過儀礼も、パパゲーノにかかれればたちまちこんなぐあいに滑稽化されてしまう。(第二幕第三場)

♪お前も英知の愛を欲しいと思わぬか。♪

♪そいつはおいらの領分じゃございませぬね。英知なんぞまるつきり欲しくくないですよ。おいらは正真正銘の自然人、眠る、食う、飲むで満足さ。その上できりやあ器量のいい女の子をつかまえたい。♪
♪それは試練を受けなければかなわぬ望みだ。♪

△その試練とやらはどんなことで。▽

△こちらの掟にしたがうことだ、死をも恐れぬ覚悟をきめて。▽

△そんなら独身で通しますよ。▽

ここでパパゲーノが自分の男性的目的志向的な性格の欠如を自覚していなければいけないほど、いっそうコミカルな性質がうきぼりにされてくる。このように『魔笛』の通過儀礼に厳肅と滑稽、精神と自然とが著しく対照化される。しかしまさしくこの点に、『魔笛』の作者が通過儀礼の筋書きに適応した法則が示されているのである。それが生全体にかかわるものならば、理性・徳・英知ばかりでなく、それ自体善でも悪でもない人間の自然にも照明を当てられなければならないので、その非合理的な領域のむきだしの要素が筋に介入してくる。その中にはタミーノとパパゲーノを誘惑し、試練の掟たる沈黙の貫徹を難しくする女たちがいる。あるいはバラに囲まれて眠っているパミーナに近づき、グロテスクなファルス(Phallus)の踊りをする好色漢のモノスタートスもいる。雷鳴とともに娘パミーナのところに現われ、ザラーストロを殺すように命じヒ首を渡す母親がいる。このように『魔笛』の通過儀礼の道は、あらゆるグロテスクなもの、エロスの誘惑、復讐の力によって不断におびやかされ、同時にパパゲーノの遊戯的自然によってパロディ化されながら進んでゆく世界である。しかしカメラ的世界を含み、危機と混沌を孕んだ全体、その全体の動きそのものが祝祭なのである。それゆえモーツァルトの音楽が響き出すや否や、彼らは総てを許容し包含する祝祭の魔力の圏内に堂々と立ち、自らの心の奥底にあるものを力一杯歌の中に解き放すことができるのである。

『魔笛』の作者が、音楽の限らない流動性を守るために、パパゲーノを厳肅な通過儀礼の道に閉じこめ、窒息

させなかったのは正しい。この道を出たり入ったりしながら自由な生活をしているこの芦笛の名手を、キェルケゴールは、 Δ 直接的・音楽的 ∇ 人間とし、啓蒙の道をひたすら歩むタミーノを Δ 非音楽的 ∇ 人間として、この両者を截然と分けた。 $\textcircled{5}$ これに反して新カント派の哲人ヘルマン・コーヘンなどは、両者が一緒になってはじめて Δ 天まで届く梯子 ∇ Jakobsleiterを形成する、 $\textcircled{6}$ という解釈をしており、その他パウムガルトナーやブルーノー・ヴァルターの解釈もこれと同様である。ここで私たちの真の幸福を開く鍵として死を認識するモーツァルト（タミーノ的）が、同時に旅先から妻のコンスタンツェに、 Δ 小憎っこ ∇ と呼ぶ自分のファルスについて書く無邪気なモーツァルト（パパゲーノ的）でもあったことを思い起こすならば、タミーノとパパゲーノの二つの魂の総和こそ、ヴォルフガング・アマードウス・モーツァルトその人なのだ、ということができよう。そのことはヴァルターの次のような一文にも如実に反映されている。

Δ かれは短い人生の最後数年において、かれの意識にはっきりのぼって来たものは、愛情に満ちた心と、人間性および兄弟愛に基づくフリーメーソンの教義との次第に増大してゆく一致であった。おそらくは無意識の衝動とすでに述べた倫理的な傾向との総和から、『魔笛』の中で芸術的な表現を見出した魂の領域が生み出されたのである。 $\textcircled{7}$

以上、旅する王子の後を追いつつ、奥儀の道を出たり入ったりするが、けっきょくはそれから外されるこの生き生きした庶民の代表者パパゲーノの『魔笛』における位置について見てきた。パパゲーノはたとえ入門に至りえないとしても、『魔笛』世界全体の祝祭に登場するもう一人の主人公として、自ら成熟への道を歩みはじめるのである。

ところで、最も高い品性と最も純粹な志操を、親密さと素朴さで結びつけている、あの人口に膾炙したデュエット『男と女は』におけるパパゲーノの相手パミーナは、単にタミーノに救出される王女様といったものではない。このオペラをへ変化という試練の観点から見ると、救出するタミーノよりも、救出されるパミーナの方がかえって作品の真の中心人物のように思えてくるのである。ということは、『魔笛』の筋の展開をパミーナの『通過儀礼』として見做しうることにはかならない。つまりパミーナは母親たる夜の女王からへ分離し、両義性・休止期・仮死によって特徴づけられる危険なへ境界状態を経て、タミーノと結婚し、太陽の王国に帰還することでへ再統合の状態に至る。次にこの三つの段階をさらに詳しく検討してみよう。

へ第一段階

パミーナの美しい肖像画を見るや、忽然として高められた愛の世界へ跳躍するタミーノに、その略奪の模様を三人の侍女は次のように描いている。

へうるわしい五月のある日、王女様はお気に入り場所だったいつものすがすがしい糸杉の林に、ひとりきりですわっておられました。―あの悪漢がそと忍び寄って来たのです……へ（第一幕 第五場）

強姦ともまがうこうした略奪はどこにでもあるはなしだろうが、いまとりわけ思い出されるのは、ニューサの野でひとり花を摘んでいたところ、突然現われたハーデースに手籠めにされ、冥府へ奪い去られたペルセフォネーの神話である。この神話は一種の略奪婚を物語っているが、『魔笛』においても、パミーナ略奪に結婚問題からんでいたことは、ザラストロの次のようなことばで明らかだ。

へ神々は、しとやかで貞節なパミーナをやさしい若者の伴侶と定めた。私が驕慢な母親の手から引き離れたの

もそのためであつた。》(第二幕
第一場)

こうして、二つの領域の間でいよいよ根源的な闘争が開始される。その際、王位継承者と目される二人の結婚がどちらの王国でおこなわれるかが問題だ。その鍵を握るパミーナは、略奪されることにより母親の支配する夜の王国から分離開し、いまは亡き父の太陽王が同盟を結んでいたザラーストロの館に監禁されて、次の段階に入る。

△第二段階▽

△境界状態▽の最初の方で、パミーナはザラーストロの国から遁れようとする△死におびえた臆病な野呂鹿▽のような粗暴な乙女にすぎなかった。だが、斥候のパペゲーノがタミーノの愛を告げるや、つばみのような少女パミーナはたちまち愛に目覚めてゆく。しかし△子供のつとめ▽に促され、精神的にまだ拘束的な母親の力の支配を受けている限り、依然としてパミーナは月と太陽との間に、まだ協約や儀式によって整序されていないどこつかずの△境界状態▽にある。この状態を示す典型的な場面がある。

△気持よい庭の中。中央には花々とバラに飾られた四阿^{あずま}があり、その中でパミーナは眠っている。月が彼女を照らしている。》(第二幕
第七場)

ここに示された事物を、ヨーロッパ文学の伝統の中に継承されてきた象徴によつていえば、庭は心を、バラは愛をあらわしている。この場面をいいかえれば、パミーナの心の中にバラは咲いているが、バラをバラとして見るために必要な光が欠けている。彼女は母の夜の女王Ⅱ月に支配されⅡ照らされ、まだ半ば夜の中で△眠つて▽おり、その意味で△境界状態▽の休止期にとどまっている。この状態は本質的に無防備的・無自覚的・両義的で

あり、それゆえ俗なるものの侵入、すなわちバラをへくだらない植物ゞとしか見ない直接的・暴力的エロスの化身モノスタートスの接近を許容するはめにもなる。次の場では、太陽の王国の夜明けを阻止しようとする夜の女王が奈落から現われ、ザラストロ殺害を命ずる。それによってパミーナはザラストロに匕首を向けるか、さもなくば母親から永遠に勘当を受けるかという二者択一の決断を迫られる。その上、やっとめぐりあったタミーノの素気ない態度である。かれに課せられた沈黙の掟を知らないパミーナは、その絶望を憂いにみちたト短調のアリアへああ、永遠に失われてしまった、わが愛の歎びゞ（第二幕第十九場）の中でうたいあげている。いまや匕首をフィアンセと見做さざるをえないパミーナは、狂気という精神の死に襲われて、へ境界状態ゞに伴う最大の危機に直面する。だが、自殺をはかるパミーナを助けるのは、すでにへバラの花におおわれた空中船ゞに乗ってきた光の精つまり三人の童子である。三人がタミーノの変わらぬ愛を告げるや、闇の中に永遠に消えようとしたバラに新たな希望の光がさしそめ、へ愛に燃える二つの心ゞという民謡風のクワルテットで、真実の愛の不滅性がたえられる。こうしてパミーナは内面的にも社会的にも安定を欠いた、他律的な少女期を抜け出し、ヒーローの魂の伴侶として自らを位置づけるため、自覚的に新しい段階に入る。

へ第三段階ゞ

無理に連れ去られてから、ついに狂気に襲われて自殺をはかるまで、崩壊の危機感に深く捉えられたパミーナは、そうした経験の深さを通じて、次のようにいわれるにふさわしい実存性を身におびる。

へ死と夜を恐れぬ女は、

それにふさわしく奥儀を授けられん。ゞ（第二幕二十八場）

そして試練の緊張が最も高まる場面にさしかかって、

「私自らあなたを導いてあげましょう、

愛が私を導いてくれるのです。」

というのは、死におびえた臆病な野呂鹿のようではなかったあのパミーナ自身なのである。要するに、この最終の段階においてパミーナは、今迄の数々の試練を通過してきたことによって内的に変貌し、至高の力を授けられ、時間を超越した永遠の女性典型として、彼女に値する男性の苦悩を救済しうる女性原型として姿を現わすのである。またパミーナは次のようにもいう。

「愛は茨の道に

バラの花を蒔いてくれるでしょう。」

すなわちいまバラは、精神的変革と至高の力の覚醒を体験したものの目でまさしくバラとして、愛として認められ、正視されている。J・K・ラグットのいうように「通過儀礼の全き本質は、儀式および祭礼行為を完遂することによって、人間の内に備わっているが、使われていないより高い力を覚醒させる点にある」^⑩のだが、われわれはここに至って、通過儀礼による「覚醒」作用がパミーナの全体に深く浸透されているのを見るのである。そして彼女が「齢千年を経た槿を削り、父がこしらえた魔笛」を吹くようタミーノに命ずるとき、光の世界に向かってすでに帰還がはじまっている。しかし光の世界に到着する前に、最後のもっとも厳しい試練として、火と水の地獄へくだる道行きがある。「死の祭典」にのっとり、パミーナがタミーノの手を取って導き、かれが笛を吹き、烈火と洪水の中を「楽しく」進んで行って、ついに

「神々よ、なんという瞬間でしょう、

イシスの神の幸福が私たちに与えられたのです！」

と勝利の感動を叫ぶところで、アニマすなわちヒーローの魂の伴侶もしくは救済者としてのその試練の道行きは終わりを告げ、光の王子との永遠の結合に至るパミーナの「通過儀礼」はここに完了したのである。

とすれば、パミーナの結婚はまぎれもなく「通過儀礼」によって成立した、というのである。M・エリアーデがその『聖と俗』の中でいっていることは、『魔笛』の結婚の本質をよく解き明かしている。

「結婚に際しても、ある集団から別の集団への移行がある。……結婚はすべて緊張と危険を意味し、それによってひとつの危機を招来する。それゆえ結婚は通過儀礼によって成立する。ギリシア人は結婚をテロス（浄化）と名づけた。そして結婚式は秘教の儀式に似かよっていた。」

すなわち『魔笛』に接することによって、われわれは緊張を孕んだ「通過」の試練を経て、「浄化」を達成した王子と王女の結婚式というひとつの秘教の儀式に立ち会うわけである。

以上、タミーノ、パミーナ、そしてパパゲーノが『魔笛』において演ずるそれぞれの役割を検討してきた。その結果いえることは、『魔笛』のユートピア的世界が、四年前のイタリア語歌劇『ドン・ジョヴァンニ』の実存的世界とは対極をなしているということである。ドン・ジョヴァンニには再統合は訪れず、そこに「個体化」の束縛は完膚なきまでに破碎され、存在の母たちの道、事物の最も内奥の核心に至る道が開かれる。（ニーチェ）それゆえ墮地獄の不安がつきまとい離れないドン・ジョヴァンニに残されたシンボルは、その後に復活と再生を控えない死なのである。

それにひきかえ、

△欣然と、音楽の力により

私たちは死の暗夜をつき進む。△

といった『魔笛』は、つねに個体化の原理に支えられ、いかにも素朴で、力強く、時として悲壮ではあるが、それゆえにかえって荘嚴で、かつ若さにあふれている。そして△死の暗い夜△の道行きを通じてのパミーナとタミーノの成熟の儀式―△イニシエーション△―を聴く者に迫真的に伝えるのは、モーツァルト音楽の魔力である。

すなわち二人の鎧をつけた武人に導かれ、恐怖の門を通り、恐ろしい元素の中に沈んでいた二人が、永遠の愛に貫かれた不滅の実体として光の中へ甦ってくるこの場面において、モーツァルトは厳格な形式を踏襲しながら、音楽家として最高の技倆を発揮している。たとえば二人の鎧をつけた武人の歌のメロディーのために、行手には死しかない道を進む遍歴者の恐ろしい不安を基調にしたルターのコラール『ああ、神よみそなわせ！』が利用されていることは、とりわけ強調しておく必要がある。フルート、オーボエ、ファゴット、トロンボーンによって伴奏されるこの符点されたコラールは、さし迫った試練の難しさと厳しさを鮮烈に描き出しており、作品本来の頂点を形成している。文字どおり△光の探求者△であったモーツァルトは、最後に光の勝利と新しい人間の誕生を祝うために、死と夜の恐怖を強調する荘嚴な教会音楽をここに組みこんだのである。

これまで『魔笛』に関する解釈はさまざまな角度から提示されてきた。たとえば△『魔笛』の台本は精神も詩もない。フリーメーソンの結社が喜ぶプロパガンダにすぎぬ△ときめつけた者（J・クライトマイアー）もいたし、キリスト教的フリーメーソンとしてのモーツァルトを重視して『魔笛』を論じた者（A・ローゼンベルク）⁴¹

もあつた。だがわれわれとしては、まったくの非フリーメーソンで音楽家の立場から、これがフリーメーソンの思想に由来するものであることを自明のことと見做しているパウムガルトナーに『魔笛』解釈の客観的位置を認めたい。この位置からのみ々モーツァルト音楽はフリーメーソンの習慣・意見・象徴に宿る祭司的な、はかなく無味乾燥なものを、普遍的で包括的な世界へと高めていった^④という単なるフリーメーソン弁護とは異なつた視点が導き出されたように思えるのである。

こうして『魔笛』は、究極的には神秘主義の衣裳を脱ぎ捨てて、人間の根源的・普遍的要求に従つて進みはじめ。なるほど賢者に変貌したザラーストロが、パミーナとタミーノを太陽の殿堂へ導き入れるために、彼女を反動的な母の手から奪い去つたのだという理由づけと、タミーノがいっそう深く密儀の秘奥に参じてゆく過程には、フリーメーソンの刻印が強い。しかし、ミューラーブラッタウのいうように^⑤パミーナもまた加入儀礼に参ずるといふ事實は、フリーメーソンの根本思想に反している。^⑥つまり十八世紀のフリーメーソンは、^⑦女は為すところが少なく、口数が多い^{（第一幕第十五場）}がゆえに、女性を排除して成立してゐたからである。このことひとつをとつて見ても、『魔笛』の中に^⑧生存している^⑨ものの本質は、単に当時流行の神秘主義に限られるものではなく、その古代的シンボルによつて普遍的価値を持つてゐるのである。

幕切れ寸前、夜の女王が三人の侍女をひきつれ、モノスタートスと共に奈落から現われる。しかし^⑩突然、舞台は太陽の世界へと変転する。^⑪そして彼らは^⑫永遠の夜へと堕ちてゆき^⑬、司祭王ザラーストロの勝利の声が響き渡る。

^⑭太陽の大いなる輝きは闇を払い、

偽善者のよこしまな力挫きぬ。》

——このように『魔笛』は、たとえば『エヌマ エリシュ』や『真珠の歌』の中に典型的に出てくる古代のアレゴリーやシンボルをふんだんに使用している。指導者にして司祭王、夜の王国、光の王国、水と火の試練、笛の魔力、太陽への変転などこれら古代のシンボルやアレゴリーは、『希望の原理』のブロッホがいうとおり、ここに啓蒙主義に役立てうるということがはつきり実証され、デモーニッシュなところのない神殿をなすモーツァルトのこのお伽噺めいた音楽の中へ真に帰還し》、『魔笛』を普遍的な世界へ高めることに与かっているのだ。

こうして古代の光のみちあふれた祝祭空間の中へ、蛹からかえった蝶が番いとなって舞い上がってゆく。変身をとげたものは、パミーナとタミーノばかりではない。『魔笛』作品そのものも変身をとげたのである。シカネーダーの荒唐無稽な『魔笛』劇を、いわば蛹から蝶にしたのは、モーツァルト音楽の奇蹟の一つである。

ここでわれわれはもう一度、通過儀礼の道をひたすらに歩んだタミーノの道連れを、ワインと御馳走と女の子のほかに愛するもののなかったあの自然児を呼び出してみよう。大詰め近く、パパゲーノはわが身の不仕合わせをかこち、

△俺はこの樹の飾りになろう、

生きる事に愛想をつかしてしまったから

この樹で首をくくるんだ。

お先に、ひどい世の中よ、さらば。》(第二幕第
二十九場)

と首をつろうとする。男性の目的志向性を欠いて、聖抜の光を受けられないパパゲーノではあるが、それでも生

の全音階を奏でた『魔笛』の祝祭空間に再び踊り出て、魔法の鈴を鳴らし、パパゲーナを得て仕合わせになることができる。そしてこのパパゲーノこそ、カスナーが力をこめていったモーツァルトの姿にみられるあの驚くべき生と芸術、光輝と苦難との統一、お伽噺めいた真の魔法と奇蹟からあまねい光を受けているのだ。どんな一本の樹も等しく太陽の光を受け、小鳥のきれめない陽気な囀りがそこから響き出すことができるように。この位置から引く次の一文も『黄金の竜』の著者カスナーのものである。

私は乞食も同様のかれの埋葬のことを思う。忌中の家からトウヒの柩について来た十人のうち二人だけが墓場までやって来た。悪天候で、吹雪が烈しく荒れ狂っていた。その後一年も経つと、その柩をどこに埋めたかもう誰にも分からなくなってしまった。それからさらに百年以上の歳月が流れた。車専用の道路の道端に立っているプラタナスの老木が交通の邪魔になるからというので市当局はこれを切り倒す意向を示した。このときカール・ランコロンスキー伯爵がある公開状で、百年前モーツァルトの遺体がこのプラタナスの側を通って運ばれていたことをヴィーンの市長に訴えたのである。その結果、このプラタナスの樹はそのまま残されることになった。ここに、動物や岩や樹々を自由に扱いたオルフォイスが、再びその姿を現わしたのではなかっただろうか？

二、音楽のない『魔笛』

——ゲーテの『魔笛第二部』について

本稿においては、多くの有名・無名の作曲家や詩人によって試みられた『魔笛』続編の数々、しかし模倣の域を出ない一群の作品はこの系譜から除外される。イニシエーションの主題がそれぞれの詩人の死生観によって深化されたメールヒュン的なオペラ、ないしはオペラ的なメールヒュンをここに取り上げる限り、それぞれの作品がどの程度『魔笛』の影響の下に成立したかを検証することは、副次的なことではない。したがって、通過儀礼的シンボリズムに強く引きつけられた詩人に共通な資質に由来するモーツァルト『魔笛』との親近性が、この系譜づけの第一条件にならなければならない。『魔笛』はこういう資質を持った詩人にその親近性の認識を促し、独自の開花と成長を助けながら、しかもそれ自体本質性をそこなわれることのない一種触媒的な力を持っている。モーツァルトの作品には、世代から世代へと作用し続け、すぐ飲み尽されたり、食い尽されたりしないある生産的な力が宿っている^⑤といったゲーテはまさしくこうした『魔笛』の触媒的な力に驚嘆しているように思われるのだ。

ところで、ゲーテに『魔笛』を最初に教えたと覚しきゲーテ顧問官夫人、すなわち天楽的な性質と物語をつくる才能^⑥をゲーテに授けたかれの母親は、ヴァイマル宮廷劇場の総監督の職にあった息子あての手紙の中で、モーツァルトのオペラが都市の労働者の間にまきおこした興奮を生き生きと伝えている。

Ⓐ当地では別に変わったことはないよ。魔笛が十八回も上演され、その度に大入りだったことを除けばね。とにかく職人や庭師、それどころかザクセンハウゼンの連中まで観に行くんだよ。そこいらの子供たちまで猿ごっこや獅子ごっこをする始末さ——こんな騒ぎは見たこともない——劇場は毎度四時前から開けなくちゃならない有様だよ。この押すな押すなの大人気で、あぶれる人がいつも数百人——魔笛は大変金儲けになったもの

だ。^⑧ゞ

この手紙によって、『魔笛』はモーツァルトの期待した真の聴き手にめぐりあうことになる。それからおよそ二カ月後の一七九四年一月十六日、ゲーテの指導の下におこなわれた初演——から一八一五年まで、『魔笛』はヴァイマルでじつに八十二回も上演されたのである。これによってもゲーテがいかにこのオペラに心酔していたかが分かるだろう。そしてフリーメーソンの会奥儀を授けられた人間ゞとして、劇場監督、あるいはオペラ台本の製作に並々ならぬ努力を払ってきた作家として、かれはあらゆる聴衆を魅了したこの新しい型の歌芝居^{シンジュービル}の第二部を書くことによって、音とことばの総和という理想を実現しようとしたのである。

さてゲーテの『魔笛第二部』であるが、その全体の発想の芽は、モノスタートスが畏れつつ夜の女王に奏上する次のことばに含まれている。

会かくも絢爛たるご様子で、

あなたは間もなく全世界へお姿を現わすこととございましょう。

あなたのお力は現に太陽の王国に及んでおります。タミーノとパミーナは涙しております。

彼らの最上の仕合わせは塚穴の暗夜の中でございます。ゞ

ここに、ティアマットとマルドゥクとの間の抗争にひとつの神話的原型を持つ光と闇の対立が再び開始される。タミーノとパミーナは王位についている。二人の間に生まれてくる子供のために宮殿では少女たちによって花輪が編まれ、会供儀の行列と舞踊ゞが用意されていた。しかし夜の女王の手下になったモノスタートスが柩を持ち込み、子供の誕生と同時にその蓋を開けると、会闇が流れ込み、あらゆる生命を包み……夜はいつそう暗くなっ

て、ここに夜の女王の暗黒の力が太陽の王国を再び侵蝕しはじめる。ゲートが『オーベロン』の作曲家パウル・ヴラニツキーにあてて、誇張なしにそれぞれの状況や関係を高め、それによって作品に多くの生氣と関心を吹きこむことができる、と書いた『魔笛第二部』の製作意図が、子供をめぐる夜の女王との戦闘において、最初からはっきり浮かび上がって来ているのである。しかし夜の女王とザラストロの間に根源的な闘争があり、緊張を孕んだ敵対関係があればあるほど、生はそれだけいっそう死の試練を経て真に再生する機縁に恵まれることになる。それゆえひとの生命を脅かす闇や魔法がたとえどんなに強調されるにしても、それはたとえば、

「このようにして、不吉な行為がなされた家と町とは、そこに足を踏み入れる人には恐ろしいものになった。そこでは昼間の光も明るく照らず、星もその輝きを失うように見える。」

という『親和力』の雰囲気になちこめた不吉さ、オットーのいわゆるヌミノゼ的恐怖の闇とは根本的に違うのである。それは『親和力』の比喩を借りていえば、けつきよくは一切の葛藤を洗い流し、生命を甦らす河の流れ、水と静けさのゆえにひとの命を脅かすデモニッシュな沼のよどんだ水との相違ということになる。

『魔笛第二部』の夜の女王やモノスタートスも、その悪と闇の力は決して陰湿なものではなく、どこかドライなところがあるのだ。夜の女神にして原始竜神の母ティアマトの面貌をそなえた夜の女王の登場は、夜天にひらめく稲妻とか、慧星や光の玉の激突や交錯によって、むしろ痛快な印象を与える（全体は形と色、しめやかな対称によって、ぞくぞくするようなしかし快い効果を出さなくてはならぬ、とゲートはト書で注意している）。モノスタートスや部下たちも、子供を金の柩の中に閉じこめることに成功はしたものの、ザラストロの魔法がかかって益々重くなり、動かせないとすれば、すっかり恐れをなして、柩をそのままに逃げ帰るといふ体たらく。

すなわちゲーテのこのジングシーピールが、お伽噺めいたオペラであるためには、登場する悪人も、未来の夫になりたばかりに夜の女王に仕え、悪事を働くが、より大きい力のまえには尻尾をまくといった、気の小さい、おどけた小悪人でなければならない。

一方、夜の女王の幼児誘拐の企てや、タミーノとパミーナを周期的な眠りにおとし入れた魔法には、ザラーストロの人間性だけが理念的に対抗するのではない。動いている限り、子供は生きているので、柩をかついで絶えまなく歩き回る健気な婦人たち、地震で地下に落ちた柩のありかを告げ知らせる僧侶たち、それに靈驗あらたかな魔笛をもって急ぎ駆けつけるパパゲーノの晴れやかな自然が、一致して夜の女王に敵対し、ひとつの小さな生命を守ろうとするのである。このように、十八世紀末というどちらへ転がるかもしれない混沌迷期に、さまざまな個性が一致して子供救出の運動に参加し、それによってきっぱり闇の力にさからい、共同体を光と祝祭に向けて導いて行こうとする展開は、モーツァルト『魔笛』の延長線上で夢みたゲーテのきわめてクラシックな音楽的思考なのである。

ところで、新しい試練に直面してタミーノは、どんな動きでも教えてくれ、^{ソルゲ}憂いにとらわれた父親に、ここに父親としてのゲーテがしきりに顔を出してくる。果たして『魔笛第二部』に着手した一七九五年、その製作の方向を決めるような事件がかれの身の上に起こっていた。ゲーテはシラーにあてて次のように書いている。

「とうとう淑やかな女の子ではなく、可愛い坊主が飛び出してきました。私の^{ソルゲ}憂いの一つがいま揺籃の中に眠っております。」

しかしその子も二週間後には、アウグストを除くほかの三人の子供と同じように死んでしまう。ゲートは死んだ子供たちを思い出しては涙を浮かべるひとりの父親であった。こう見てくれば、フローベールが△ボヴァリー夫人は私だ△といったのと同じ意味で『魔笛第二部』のタミーノはゲートである、ということができるだろう。

△憂い△は子供として、家屋敷、火あるいは毒として現象の仕方は異なっても、ゲートにとっては魂を闇で閉ざす最大の敵であった。たとえば『ファウスト第二部』において、ようやく魔術から離れ、△自然の前に一個の男として一人立ち△しようとしたとき、鍵穴から部屋の中へ忍びこんでくるのは、この△憂い△である。△憂い△はいう。

△誰でもひとたび私に掴まえられると……

永遠の暗黒が降りて来……

外部の感覚は完全でも、

中には闇が巣喰うのですよ。

凡そ宝という宝を

手に入れることが出来なくなりますね……

そんな具合で地獄行の支度をさせられるってわけです。△^③

その結果この△憂い△の吐き出す息の毒で、ファウストは盲目にさせられるのではあるが、しかしそのかわりに内面の光（最高の自己認識）を獲得して、自由の民と自由な土地に住みたいという永遠の願望の中に生きようとするのである。

『魔笛第二部』においては、パミーナとタミーノに「憂い」を送りこみ、子供の命を闇へ葬り、それによって太陽の王国を破壊しようとたくらむのは夜の女王である。

「子供を抹殺する」運命の女神と同一視されている夜の女王に、タミーノの宮殿から帰って来たモノスタートスは次のように告げる。

「子供は閉じこめてやりました、永遠に。」

彼らは硬くなった愛児を見るがいい！

子供が彼らの「憂い」になるがいい！

あそこにあるのは死体の荷物だ。」

すなわちタミーノとパミーナにとっても、対決の真の相手とは、心と世界を闇でおおう「憂い」にはかならないのである。

つぎに、ゲーテが描く地下の試練空間を見れば、中央には祭壇、二本の柱、それにもたれかかって二人の武装した番人、鎖につながれて二頭の獅子、といった荘厳な構成になっている。これは、エジプトやアッシリア、バビロニアなどで見られるような、敷居を守る翼を持った竜、スフィンクス、その他あらゆる怪物を配した記念碑構成（ファン・ヘネップ）に比べられる。そして武装した屈強の男と怪物に守られた柩の中の子供とは、『真珠の歌』の、海に棲む邪悪な蛇に守られた「真珠」にはかならず、それを両親から奪い去った夜の女王の魔法で眠りという仮死状態に陥れられた二人が、第二幕で子供救出のために地下の窖へ降りて行くとともに、この作品の通過儀礼が成立する。

タミーノとパミーナは、『魔笛』同様、火と水によって隔てられた地下の窖へ歌いながら降りて行く。

「ああ、いとしの妻よ、どうして息子を助けたらいいものか。水の間、火の間に、恐怖と怪物の間に、われわれのこの上なく大事な宝が横たわっているのだ。」

「わが息子を助けようと急ぐ妻には、母には、水も火も、害の怪物も、恐ろしい番人も道をあけてくれるのです。」

ここに父と母、男と女の意義の問題が生じてくる。「われわれ男性というものは、自分以外の者に対して心配をしてやれないほど、利己的に生まれついているのだろうか？」^②という男性Ⅱ父親の根本的な自責的懷疑に対して、献身的犠牲をいとわず、徹底的な愛を示すのは女性Ⅱ母親である。元素も夜の女王も、番人も獅子もこうした母親の愛に屈して、道をあける。そして金の柩の中に閉じこめられた子供は叫ぶ。

「父さんの声、

お母ちゃんトレンのこえが、

子供のぼくに聞こえます、

ぼくはもうちゃんと目を覚ましています。」

子供のこの第一声は、試験に全生命を凝集し、その戦慄の下に愛の強さを実証した父と母に、自らの覚醒を伝えている。覚醒は、人間に属する最も美しい事柄のひとつである。覚醒は未来をになったひとつの生命の甦りなのだから。パミーナの次の叫びは、生まれると同時に死の世界へ連れ去られようとした子供に近づく母親の歎びの全重量を保っている——

「自分の息子の最初の声を、この片言かたことを聞くのは、

なんと大きな歓びでしょう！

ああ、決して魔法などに惑わされますまい。

神々よ、なんと大きな歓びが、

仕合わせな私たちを包むことでしょう！」

ここにタミーノとパミーナの移行する構造がある。地下の窖への下降と武装せる番人や怪物との闘いは、イニシエーションの試練を構成するものである。二人は夜の女王の悪の原理を音楽と愛の力で克服して、結婚したばかりでまだ父親・母親としては未成の状態から、淨化と成熟の段階へ移行すると同時、夜の女王の手中に陥った彼らの「金庫」を救出することで、王および王妃として太陽の王国を勝利に導こうとするのである。

こうした両親の移行する構造は子供の場合にももとめられる。エリアーデは「小児は生まれただけでは生理的生存を持つにすぎない。すなわち家族によっても、社会によっても承認されていないのである。分娩のすぐ後で行なわれる祭儀がはじめて、新生児を眞の意味での生者の地位に移す。こうした祭儀を通じてはじめて、子供は生者の社会に組みこまれるのだ」と述べ、新生児の場合にも、通過儀礼の存在することを立証している。とすれば、生まれるとすぐ親から分離させられた子供が、夜の女王の魔法で柩の中に閉じこめられ、さらには地下の窖で怪物と番人に護衛されて危機状態に陥るが、いまやいくつもの試練を耐えぬいてきた父と母の声を聞き、はっきりと目を覚まして両親との「統合」へ至るところに、その「通過儀礼」成立の過程を見ることができよう。これこそまさしく死と再生のモチーフの範疇で演じられる人間愛のドラマであり、祝祭に向けられたオペラの進

行である。

このようにゲーテの『魔笛第二部』は、突然人間が認識形式に迷い出し、恐怖がその心に襲いかかる『ドン・ジョヴァンニ』の実存的世界の対極をなして死の契機を厳肅な倫理的問題として把握する『魔笛』の系譜を完全に代表しているのである。したがって主人公はつねに個体化の原理にすっかり支えられ、死の暗夜を欣然とつき進むことができる。ザラーストロの訣別の辞でいわれているように、英知の光が一瞬隠れ、敵がその力を行使する瞬間が来ても、有利なのはつねに太陽の王国の兄弟たちである。その場合、イニシエーションの試験によっていっそう強化されてゆくかに見えるタミーノとザラーストロの太陽の王国とは、けっきょく次のようにいうことができる。すなわち死を積極的な価値として認識し、死を真の幸福を開く鍵と見做し、その鍵の共有によって、成員相互の連帯をはかり、こうした鍵の秘密に関する伝授を、加入者のみに限定した組織体である、と。これがモーツァルトの『魔笛』にあつた太陽の王国の秘儀的性格である。しかしイニシエーションの本質を王国の内部で深化させるだけでは、社会的なもの・歴史的なものへのパースペクティヴを欠落させるというナンセンスにおちいるので、ゲーテはザラーストロに次のような方向を語らせるのである。

「この静かな城壁の中で、人間は己れと己れの最も深い本質を研鑽することはできる。神々の声を聞く準備をすることはできる。しかし自然の崇高なことばと乏しき人類の生活の音を識りうる者は、広くこの世の津々浦々を遍歴する旅人だけである。」

そしていま、人間愛の告知者として、実践家として、この静かな城壁から俗なる世界へ旅立つ者はザラーストロの人である。かれは長篇詩『秘儀』の「生命に光と勇氣を点すフーマーヌスの形姿と無関係ではない」。

このフマーヌスもまた、旅の若い僧マルクスに、その山奥の敬虔な共同体を預けて立ち去ろうとしていたからである。ザラーストロのそうした遍歴の果てにあるものは何であろうか？たとえばかれは子供がないのを嘆いているパパゲーノ夫妻に、卵から三人の子供が生まれてくるのを助けてやるが、こうした行為に象徴されるとおり、あるいは『魔笛第二部』全体の草案の中に「ザラーストロと子供たち」^⑤という項目が見られるとおり、かれの遍歴の目的は、子供たちの教育、そしてそれを通しての若々しい共同体の建設という未来にかかわっているのである。それを暗示するように、ゲーテの『魔笛第二部』断片は、子供が「精霊」^{ゲイスト}の姿をして金の柩から元氣よく飛び出して来るところで終わっている。

ここで父と子の主題が、加入儀礼という祝祭的なものを含みながら、どのように未来のヴィジョンへ発展してゆくか、この問題を『ヴィルヘルム・マイスター』に即して考へてみることはむだではないだろう。この本の雰囲気にも、『魔笛』の系譜につながる一種のオペラの、祝祭的な要素がなくはないからである。ホーフマンスタールが『ゲーテのオペラとジングシュピール』という論考の中へ『修業時代』を位置づけ、それによってとりわけ強調しているのは、ゲーテの「音楽的思考」である。ホーフマンスタールは其中で次のようにいっている。

「この『完全な散文』は、奇蹟的な充溢をこがれる青年ノヴァーリスをつきかえしたものだ、この本の中におもむろに浮かび上がってくるあの名状し難い祝祭的なものの輝きを指摘することは、そう困難なことではない。この祝祭的なものは、内的音楽として生命そのものの内部から湧き上がってくるものである。誰しもミニョンの葬儀のことを思う。これは完璧なオラトリオであり、比類のない宗教的なオペラである。しかし人生と使命に関してヴィルヘルムが啓蒙される場面は、その最後のな完成に音楽こそ欠けているけれど、まったく

祝祭の流儀にしたがって構成されているのではあるまいか？聖化された日の出の時間、部屋の配置、さまざまな人物の登場、修業証書の授与、子供の入室、これらは高い意味でオペラの筋につきものの真に音楽にふさわしい部分なのではなからうか？うるわしい二人の子供、ひとりはいく外国の子供、もうひとはあかるい自分の子供、それに後になり先になりしてついでくる豎琴弾きの老人が、次第にかれのまわりに集まって来て、ヴィルヘルムの人生のお供になってゆくというのは、祝祭を目指した真に音楽的思考なのではなからうか？^⑧『修業時代』には、商人の息子ヴィルヘルムを無秩序な演劇界から、仕事と理性を重んずる禁欲的な貴族の団体へ加入させる場面がある。これをオペラの、祝祭的なものとして見るホーフマンスタールの『マイスター』解釈は、ドイツ文学史中ゲーテと並んで最もポエジーを音楽として創作する^⑨ことに力を注いだ詩人のものだけに、みごとに作品の本質を捉えている。こうした小説の構造に比べられるものとしては、やはりモーツァルトの『魔笛』しかないのだ。しかしそれは塔や、頑丈な鉄を打ちつけた大きな古い扉、それへのノック、やがて通されるまっ暗な部屋、壁掛け、そしてかすかにさしこんでくる弱い光など、要するにこうした一切のフリーメーソンの儀礼様式によってではない。厳粛で、神秘的な儀礼空間を仕切った掛け毛氈などは、子供にとってはせいぜい隠れん坊遊びにおあつらえ向きのものでしかない。それにこうした儀礼装置全体について、作者自身も過去の遺物にすぎないのさ^⑩とある若い結社員にいわせているほどなのだから。そうではなく、主人公が子供フェーリクスへの本能的な愛と直観によって、

「さうだ。いましみじみ感じられる。お前は俺の子だ。」^⑪

と叫んで、ひしと抱きしめるといった、この人間的な暖かみと親密さの雰囲気によってである。こうした雰囲気

が間歇的に高まってくる『マイスター』の散文は、随所で情熱をにないきれなくなつて、ついに詩となり音楽となる。たとえば『遍歴時代』で、歌うデーモンにしたがつて、ヴィルヘルムは次のような詩を紙にしるす――

△限りを知らぬ衝動に

歎びよ続け、分別よ続け。

お前の精進は愛の中に

お前の人生は仕事であれ。△

この即興詩は『魔笛』のどこに持つてきても少しも不自然ではないだろうし、またモーツァルトの生前に完成された最後の作品で、強く『魔笛』の精神を反映しているフリーメイソンのためのカンタータ『高らかにぼくらの歎びを』(K. 623)の清澄典雅な響きを持つている。

ヴィルヘルムの詩には直ちに△喜ばしい、旅の歩調にふさわしい二重唱が響き出す。△そこへ近づいて来た二人の見知らぬ遍歴者も力強くこの歌に加わつてゆく。歌こそ遍歴者を最も自然に、普遍的に結びつける力を持つている。こうした歌はまた、友愛に結ばれて新大陸へ向かう△世界同盟△の精神なのである。

『遍歴時代』の最後で、フェーリクスは性急な情熱に駆られて(かつての父親と同じように)、馬もろとも崖下の急流へ墜落するが、外科医の父親の刺絡で息を吹きかえす。やがてこの旧大陸を後にするであろう父と子は、△丁度あのカストールとポルクスの兄弟が黄泉の国から光の国への途上で出会ったときのように、ひとと抱きあうのであった。△加入式の最後の場面を彷彿させる父と子の抱擁、甦生の歎び、共同社会建設の未来性など、この小説の結びは祝祭的なものの輝きに満ち溢れ、生全体はこうして今一度統一的に回復されるのである。

△黄泉の国から光の国へ——これこそ、『魔笛第二部』のタミーノとパミーナが愛と音楽に導かれ、死を象徴するいくつもの試練を経て、父親象徴と母親象徴の本質である成熟の段階へ登って行こうとするところの道なのである。

つまりこうした方向は、これまで度々触れてきたゲーテとモーツァルトの親近性を物語っているのである。晩年ゲーテは、『魔笛』のような作品は、奥儀に通じた者 (der Eingeweihte) でなければ、そこにこめられた一段と高い意義に気がつかないだろう、という意味のことをいった。その時の話題は『ファウスト』の舞台化と音楽家をめぐるものであった。ファウストの愛児オイフォーリオンの死によりヘーレナを死の国へ還した詩人が、ここでモーツァルトの『魔笛』にこめられた深い意義にふと思いをめぐらしたところに、△奥儀に通じた者△同士の邂逅の場所があるような気がする。そういう場所は、葬送音楽も地下へ暗く沈んで行かずに、大地の表面の元素となって溶けこんでゆくような不思議な明るさに満たされたいわば△永生△の空間である。『西東詩篇』のゲーテは、

△死して成れ！

この奥儀にふれぬ限り、

いつまでも人間は

昏い地上のかなしい客人にすぎぬ。△

とうたった。われわれは箴言においても△真に実存するためには、われわれの実存を放棄しなければならぬ△という、これと同じ考えにぶつかる。とすれば、死は生命の根であり、より高次の生の誕生を形成する力であると

いえるだろう。古代の密儀において、死とは奥儀を授けられた者にとって、授けられたその時から、もはや生の終末ではなく、発端であった。それゆえ奥儀に通じた者は、もはや目前の諸現象に執着することなく、 $\wedge$ より高い交接 $\wedge$ へとさしむけられてゆく。この点からいえば、『魔笛』の系列に属するゲーテの作品は、性と精神、死と生、闇と光の二つの相反する力がせめぎあう緊張の場から、そこにこめられた $\wedge$ 一段と高い意義 $\wedge$ を発見する機縁を得たかれの、それぞれの段階における淨福と覚醒を表現しているのである。

ゲーテは『魔笛第二部』の制作にはことのほか強い執着を持っていた、一七九八年にも再びとり上げ、こねかえしはじめたことがシラーとの往復書簡に窺える。 $\wedge$ しかし『魔笛第二部』に適当な作曲家が見出せないなら、やめた方がいいでしょう。台本がよくても、音楽がよくなければ、上演は成功しません。それどころか、その場合台本作者は失敗の責任を問われます $\wedge$ と警告したシラーは、ゲーテが『ファウスト』を第一の仕事にすべきだということを誰よりもよく知っていたのである。その後もゲーテはロホリッツやツェルターに作曲を依頼してはいるが、どれも実を結ぶには至らず、その完成の意図を一八一四年頃には完全に捨ててしまった。

このようにして $\wedge$ 新しい全世界的な人間性の告知、および愛による救済 $\wedge$ を主題にしたゲーテの『魔笛第二部』は、ついに音楽のないオペラに終わってしまったのである。その結果、もっぱら『魔笛』というドイツ・オペラ最大の傑作を賞讃するのに $\wedge$ ゲーテもその続編を書いたほどであった $\wedge$ とつけたしにいわれるだけのものになってしまった。

こうしてゲーテは、『魔笛第二部』に傾けた $\wedge$ 真に祝祭を目指す音楽的思考 $\wedge$ の全重量を『ファウスト』に注ぎこんでいった。すなわちこの『魔笛第二部』は結果的に見れば、ホーフマンスタールが $\wedge$ 数々の祝祭、儀礼か

ら成る鎖^㉗として、あるいは^㉘それは全体として見れば、到るところで音楽を要求しているので、あらゆるオペラの中のオペラである^㉙と規定した『ファウスト第二部』のための準備的な作業になったのである。その『ファウスト第二部』こそゲーテが生涯抱いていた詩と音楽の夢の総和であった。だが、この^㉚あらゆるオペラの中のオペラ^㉛も、けっきょくは音楽のないオペラに終わったのである。ある時^㉜『ファウスト』に適当な音楽が生まれる希望をいまだ捨てていません^㉝というエックスマンに、ゲーテは答えている。^㉞そんなことは不可能だ。モーツァルトが『ファウスト』を作曲しなければならなかったのだが^㉟。

断片に終わったゲーテの『魔笛第二部』が『ファウスト第二部』の中に甦る箇所は、完全にオペラに向けて詩作されたあのオイフォーリオン文学である。フォルキアスが描く次のオイフォーリオン像の中には、生まれるとすぐ両親から引き離され、金の柩に閉じこめられたあの精霊が予感に溢れて浮かび上がってくる。

[㊦]その子の頭は、まるで後光のような輝きに包まれている。なんで光るのかよく分らない。

金の飾りのせいなのか？強い精神の力が炎となって燃えるのか。

そして、その身のこなしは、まだ子供なのに、早くも未来の巨匠を告げ知らせる。

永遠の旋律に五体のすみずみまで満たされて、

今迄にないような美を創造するだろう。

お前達もあの声を聞き、あの姿を見たら、そう思うに違いない。

そしてただ驚くほかないだろう[㊧]。

そして、ここに描かれた子供の像こそ、ゲーテが十四歳のとき生涯にただ一度だけ会った[㊨]ただ驚くほかない[㊩]

七歳の少年モーツァルトの姿でもなからうか。^⑧

三、^{ロマンティック}夢想的な『魔笛』

——E・T・A・ホフマンの『金の壺』について

△フリーメーソンとは現在も生存している唯一純粹なる密儀結社である△^⑨という指摘が、その△唯一純粹△さの点でどれほど信憑性を持っているか疑わしいとしても、啓蒙主義と結びついたこのフリーメーソンが、△現在も生存している△イニシエーションに基礎を置いた組織であることは確かである。ところで、これまで述べてきたことは、△現在も生存している△といわれているものの実質が、モーツァルトおよびゲーテにおいて、どのように普遍的な価値をおびたシンボルをなしているかを検討してみることであつた。そして死に再生の願望を託した古代人の密儀への憧れが、『魔笛』の系譜の中へどのように回帰的に立ち現われるかを問題にする場合、確かにわれわれはこれら二人の巨匠の作品世界にドイツ古典主義のすぐれた通過儀礼的志向のパターンを見出すのである。

モーツァルトやゲーテにあつては、深淵をおおう闇でさえも人間性の親密な光の増大によってくまなく輝かされてゆき、まさしくそこから祝祭空間が普遍的で調和のとれた古典主義の性格をおびて現出してくるのであつた。それでは、それに続く浪漫主義の時代において、イニシエーションはどのような形で△生存して△ゆくのであるうか。それを『魔笛』の系譜にあてはめた場合、その主題が浪漫派の詩人のいかなる音楽的思考によって深めら

れたり偏向されたりするのだろうか。古典主義において最終的に普遍的な人間愛の理想という方向へ結びつくイニシエーションは、他方、幻想的な夜の側にも開かれているので、その浪漫的な性格は否定すべくもないだろう。この位置から『魔笛』の系譜に関連づけ、再生への精神的偏向性を見るために取り上げるのは、E・T・A・ホフマンの『金の壺』（一八一四年）である。それは、ホフマンがナポレオン一世によってドレスデンが包囲され爆撃を受ける直前まで、楽長として毎日オペラのリハーサルをおこなない（その中にはモーツァルトの『魔笛』も含まれていた）、実際『魔笛』の上演にもあたっていたという外的な理由によるものではない。そうではなく、町が砲弾の雨を浴びせられていたとき、パンチ酒に酔いつつ書きはじめたこの作品、その一年前にはモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』に関する壮大な幻想を描いた詩人のこの作品が、無限に夢想的な愛の祝祭を目指す音楽的思考に貫かれたメーラー・ヒュンであり、それゆえイニシエーションの観念と幻想に満たされたオペラ的作品にほかならないからである。

ホフマンはイニシエーションのシンボリズムに烈しく魅惑された詩人であった。しかしそれは歴史的現実からの逃避として、抑圧された美意識と感情の総てを音楽の深みの中で満たそうとするものであった。それゆえ、かれにとっては音楽が幻想的なものへの欲求をも満足させた、いわば秘密結社にはかならなかった。秘密結社への加入は、特定の成年者のみに限定され、それによって門外者とは厳密に区別されるわけだが、ホフマンの場合、同じことが音楽についていいうる。すなわち『ヨハネス・クライスラーの修業証書』の中で次のようにいわれている。

「音楽の精神も、聖別された人に喚び起こされてはじめてその人にだけ聞き取れる神秘的響きとなり、メロデ

イーとハーモニーを発するのではあるまいか？^① ♪

すなわち音楽の聖域にはいることを許された者のみが、世俗的な自我につきものの混濁した意識を浄化し、自然の内奥に宿る神秘的な原音^{フレイシ}を聞くことのできるより高い存在様式へ移行し第二の誕生を成就しうるといふわけである。また『音楽の高い価値についての考察』の中では、狂える音楽家クライスラーを取り囲む俗物^{俗物}の逆手をとってホフマンは次のようにいっている。

△こうした夢想家たちの多くは、その迷いから目覚めるのがあまりにも遅いのだが、それどころか実際にはある種の妄想におちいつているのだ、そのことは芸術に関する彼らの意見から容易に察しがつく。すなわち彼らはこんなふうと考えている、芸術は人間により高い原理を予感させ、俗なる生活に伴う愚かしい行為から人間をイシスの殿堂へ導き上げるのだ、と。このイシスの殿堂の中で、自然はかつて聞いたこともない聖なることばで、しかもよく分かることばで語りかけてくれる、と妄想を抱いているのだ。ところで音楽について、これらの妄想家たちの御高見はまことに奇妙きつなものである。彼らは音楽をあらゆる芸術の中で最高に浪漫的なものと呼ぶのだが、それというのも主題がひたすら無限だからなのだ。^② ♪

ホフマンはこうした逆手取りによって、むしろ奥儀としての音楽の崇高な価値を強調しようとしているのである。『ドン・ジュアン』という自由奔放な幻想を描き、自らの名にアマードウスを冠したホフマンにとって、モーツァルトこそ△聖別された人△にはかならなかった。そして△神々しい巨匠のすばらしい作品を、その深遠な性格づけにおいて正しく捉える△ために、ホフマンは次のとおり宣言する。

△詩人のみが詩人を理解する。浪漫的な心情のみが浪漫的な世界の中にはいつてゆくことが出来る。まさしく

聖堂の中央で聖祓を受けた詩的に高揚した精神のみが聖別された者の、靈感に溢れて語ったことを理解するのだ。^②

このように《聖堂の中央》、《聖祓を受ける》、《高揚した精神》、《聖別された者》、《靈感に溢れて……》など、イニシエーションときり離すことのできない多くの術語がホフマンのモーツァルト幻想を支配している。こうしたことをどう解釈するかは、むしろ人の自由であろうが、私はこの一つの音楽論の中に、徹底的に非聖化された近代社会にあって、ひたすら霊的生活に与かろうとして、無限に夢想をふくらませて行かざるをえぬ、偏向した魂の深い欲求のあかしを見ようと思う。確かに《イニシエーション》の主題は近代人の無意識の中に生存している^③《エリアーデ》のだが、『金の壺』はその意味で全き《近代のメールヒェン》であり、主人公の浄化過程をあらわすイニシエーションが《生存している》最たるものである。

作品の冒頭は現実生活と相容れない主人公の身にふりかかったカラストロフィをリアルに描いている。

《昇天祭の日の午後三時、ひとりの若者がドレスデン市の黒門を駆け抜けて来た。そして醜い老婆が売っているリングや菓子をつめた籠の中へ飛びこんでしまった。……若者がやっとその輪の中から抜け出ると、その背中に向かって老婆は叫んだ。

「いいさ、走れ、走れ、悪魔の餓鬼めが、どうせすぐガラス瓶の中におちこむんだから、ガラス瓶の中にな。」
このように、ホフマンにあってはエルベ河畔なるドレスデン市内の祝祭めいた明るいイメージも、突如《黒門》、《醜い老婆》、若者の身体を閉じこめた《輪》、そして老婆の呪詛によって特徴づけられるグロテスクな世界へ変貌する。かれにとって音楽・詩・愛などの高められた神聖な世界には、現実が深淵めいたグロテスクな

相貌をおびて対立している。たとえば『大晦日の夜の冒険』の冒頭の部分で、ホフマンは次のように転変する世界を描いている。

(a) ♪ベルガーはまたピアノにつき、モーツァルトの崇高な変ホ長調交響曲の中のアンダンテを弾いた。白鳥さながらの歌の翼にのって、太陽のような多くの最高の生命にやどる愛と歎びがいっせいにわき立った。……（この「私」は天使のような恋人を再び見出し、次のように叫ぶ）「お前の愛は、芸術と詩のより高貴な生命を鼓舞し、多くの胸の中に燃える火花なのだ、お前がいなければ、ぼくは死んで硬くなってしまう―」

(b) 丁度その瞬間、蜘蛛の足をよろめかせ、蝶の目をつき出したみっともない奴がぬっと姿を現わし、にやにやしながら、実にいやらしい金切声を出したのだ。「一体全体俺の女房はどこへ行ったんだ？」^⑨」

(a)と(b)とはかりにつけた記号であるが、ここに示されている(a)から(b)への♪丁度その瞬間♪の変化は、E・T・A・ホフマンの想像力においてきわめて特徴的な、飛躍的な性格なのである。音楽と愛の聖別された時間は、決して持続的なものではなく、突如、♪獣とも人間ともつかぬグロテスクな怪物♪によって破碎される。芸術の翼にのった詩人の想像力は、美女の夫にすぎない男によって急襲されて、天国は地獄へ激変する。その結果主人公は♪嵐の夜の中へ駆け出して♪行かなければならない。だがホフマンにあっては♪丁度その瞬間♪を軸に(a)↓(b)の転変があったとすれば、(b)↓(a)の転変もまた自由でなければならなかった。すなわち『金の壺』において、しょっぱなからけち^ベのついたアンゼルスが、黄昏どきリラの木の下にすわっていると、突然不思議な三和音が響きはじめるといったぐあいなのだ。この場合、三和音とはあらゆる現実の悲惨から、この上ない浄福の予感への転調を物語る強烈な音響のシンボルになる。

△だが丁度その瞬間、かれの頭上で明るい水晶の鐘の三和音のような音が響きはじめた。見上げると、あるいは緑色に、あるいは黄金色に輝く三匹の小蛇が、枝に身をまきつけ、その小さな頭を夕陽の方にさし向けているのであった。▽

すなわちここに聖なる数字△三▽と予感的な浄福の音響△三和音▽によって暗示される祝祭と聖別の空間が、再び読者の眼前に、不意に出現してくるのである。序曲冒頭において力強く打ち出される変ホ長調の三和音が、モーツァルトの『魔笛』を解く重要な鍵であったが、『金の壺』でもそれはひとつの象徴的な記号になる。たとえば『牡猫ムル』の中で、

△丁度デーモンがぼくの胸の最も深い秘密をけがそうと意地の悪いたくらみをしたとき、力強い音楽の霊が羽ばたき、その妙なる旋律の陶酔から、慰めと、希望が、いや不滅の愛そのものであり、永遠の青春の歓喜である憧憬が目覚めた。ユーリアが歌ったのだ！▽

と書いているように、ユーリアという少女の出現で聖化された永遠の瞬間を、かれはくりかえし甦らせているのである。ユーリア、すなわちホフマンにとって△「どこにもない」という所から、「いつの日にか」という時からやって来た美しいユダヤ少女▽^㉗（ブロッホ）の体験が、現実には喪失を前提にしたこの愛の詩的充溢が、ホフマン文学の基調をなす三和音となって鳴り響くのである。

『騎士グルック』の狂気の主人公が、作曲中の靈感を伝える次の文章はまた、ホフマン的魂が舞い上がって行った、△どこにもない▽と△いつかある日▽の超現実的な世界をあらわしている。

△「われわれは聖別された人間だ！目標に到達したのだ！」象牙の門を通して夢の世界にはいる。この門を見

る者は少なく、通り抜ける者はさらに少ない。……夢から目覚め、立ち上がった夢の国を通り抜ける者は少数者だけだ。彼らは真理へ到達する。最高の瞬間がくる。永遠なるもの、名状しがたいものと触れあう瞬間が。

じっと太陽を見よ！ 太陽こそ三和音である、そこからはさながら星のように協和音が降り注いでくる……

（傍点は筆者）

《象牙の門》とは空間連続の廃棄をあらわしている。『金の壺』の《黒門》とは逆に、俗から聖への移行点を象徴している。こうした空間の非均質性を、ホフマンほど鋭く意識し経験した靈感的詩人はいなかったといえるだろう。確かにかれにおいては、詩と音楽と愛の、三和音に満たされた世界に至る通過儀礼は《生存してゐる》である。《街の陰うつな壁》の外へ出て行こうと決心しさえすれば、そこには《天に届く梯子》があり、その上をどんどん登ってゆく者は、ついに《夢幻的な魅惑の世界》へはいつてゆく機縁を得てしまうことができるというのだ。

すなわちここに《街の陰うつな壁》に囲まれた現実と《夢幻的な魅惑の世界》との二元的対立がある。古典主義作家の場合、たとえばゲーテの『魔笛第二部』が示しているとおり、イシスの神殿から結婚生活という現実へ降りて来ているタミーノ像は、《憂い》という《いま》と《ここ》の問題に悩む父親でもあった。しかしホフマンの場合、《どこにもない》と《ここ》の間に、《いつの日にか》と《いま》の間には埋め尽すことのできない分裂と乖離があるのである。

人間は《耳に栓をする》ことによって、自然の恐ろしい魔力から脱出し、文明を創造したが、それによって益々自然からの分離を拡げてゆかざるをえなかった。ホフマン文学の主人公は、いまや自然のことばが分からなく

なつた△墮落した人間どもの種族△には背を向け、自らの原始の記憶を頼りに、全自然との聖なる調和を見出し、そこに自己を復元しようとする。

ベルゲングリューンはその『E・T・A・ホフマン論』の中で、次のように書いている。

△外界の諸現象の背後には、救済を渴望する一片のより高い自然がじつとひそみ隠れている。それは俗物の目にはとまらない。しかし、たとえ聖別された人であっても、まずは自分の目を開けなければならない、あるいは開けて貰わなければならないのである。△

これをリラの木の下におけるアンゼルムスの稀有な体験に結びつけていえば、妙なる三和音を耳にし、同時に緑の小蛇の青い目を見ることによってかれは、日常的な諸現象の背後へ踏みこみ、そこで救済を渴望するより高い自然の一部と邂逅し、目を開かれるのである。かれは世俗的な知恵を捨てて、いわばセイレーンの誘惑に自ら乗って行くもののだ。しかし自然の神秘的な内奥からの声を聞き、その魔力に捉えられた者は、街の人々△常識人の目には△気が狂っている△としか映らない。そしてこのメールヒュン全体は、現実社会において愚直者ではあるが△詩的な幼な心△に恵まれた主人公が、緑の小蛇の三和音を聞き、その青い目を見、くりかえし聞き、くりかえし見るといふ内的経験の積み重ねによって、ついに己れの肉体を否定し、ポエジーの世界へと移行してゆく浄化の過程を物語っている。たとえば『ヴィルヘルム・マイスター』において主人公が一連の試練を通して、情熱とポエジーから、理性と仕事へ移行してゆくいわば散文化の過程とは反対に、『金の壺』は無限にそれを逆行させることによって、俗なる現実からヒーローを分離させ、純粹に詩的な存在様式へ昇華させてゆく過程に、きわめてロマンティッシュなこの作品の通過儀礼は成立する。ヒーローをめぐる、その魂を奪い合う明暗二つ

の力の対立がある。黒門の老婆と記録管理人リントホルストの間で、前者と結託したヴェローニカーと後者の三番目の娘ゼルペンティーナ、つまり散文的現実と詩的ユートピアの間でヒーローの魂の争奪戦が展開される。どちらにつくかが問題だ。それゆえアンゼルムスはどっちつかずの危機的な境界状態に身を委ねることになるのだが、それは夜の女王とザラストロの間に確たる中心もなく立ったタミーノにとって闇か光かという二者択一しかなかった『魔笛』の状況と似ている。その際アンゼルムスを『驚異の国』あるいは『ポエジーの国』と呼ばれるアトランティスへ導くのは、ある過失によって人間の世界に追放され、記録管理人をつとめてはいるが、その奇怪な相貌の奥に、火の精ザラマンダーの本性を秘めたリントホルストである。かれに会ったその日から、アンゼルムスは『夢見ごちの抱卵状態に陥り、日常生活のあらゆる接触に対して無感覚になってしまい』、『人間により高い存在を約束する憧憬』に捉えられてしまう。そしてアトランティスへの道案内人であり、いわばアンゼルムスの通過儀礼の執行者であるリントホルストが、かれに次のようにいうとき、このメールヒュンにもはっきりイニシエーション的試練のパターンが現われてくる。

『だがお前のより高い人生の幸福を手に入れるためには、戦いがあるだけなのだ。敵のあの手この手がお前を襲ってくる。お前がこういう試練に抗して振るった内的な力だけが、お前を汚辱と滅亡から救ってくれるのだ。だがお前はここで働くことによって、お前の修業期間を済ませられるだろう。お前が始めた修業の精神さえしっかり守っておれば、信仰と認識がお前を間近の目標へ導いてくれるであろう。お前を愛しているゼルペンティーナをしっかり忠実な胸に抱いておれば、お前は金の壺の輝かしい奇蹟を眺めることができ、永遠に仕合わせでいられるだろう。』

いつもへまばかりしている夢想的な学生アンゼルスは『魔笛』のタミーノの市民化された姿にはかならない。かれをめぐって相反する二つの力が激突しあっているのも、『魔笛』の筋書きと一致している。人間世界で六つの要職についている火の精リントホルストは、ザラーストロであり、他方黒竜の血を引くリング売りの老婆は夜の女王に相当する。パンチ酒の会で、魔女の側についている功名心の強い女ヴァーローニカーに心を移した結果、記録管理人に委嘱された写本の仕事の際、原稿の上に汚点を落として、 $\blacktriangle$ 不敵な罪 $\blacktriangledown$ を犯してしまったアンゼルスは、恐ろしい $\blacktriangle$ 火の試練 $\blacktriangledown$ を受け、ガラス瓶の牢獄の中に閉じこめられる。

磐石のような重荷がだんだん主人公の胸を圧迫してくる……次第に空気が食い尽されてゆき、その血管は腫れ、神経は極度の不安に引き裂かれて、死の苦しみに痙攣する。こうしたガラス瓶の中の $\blacktriangle$ 狭隘な空間 $\blacktriangledown$ とは何を象徴しているのだろうか。体を圧縮され、ガラス瓶の中で身じろぎもせず漂っている主人公は、洋水に浮かぶ胎児の姿を連想させる。アンゼルムスの通過儀礼は、こうした胎内復帰のイメージに満たされた危険な試練によって成立する。母胎という自らの原初へ立ち帰るイニシエーション的試練の筋書きには、俗なる時間の悪しき影響を受けなかった状態を復活させ、重大な汚れを浄化し、それによって第二の誕生を成就したいという人間の普遍的な願望がこめられているのだ。金の壺とはかかる成就のシンボルにはかならない。その際、この $\blacktriangle$ 成就 $\blacktriangledown$ には、結婚を前提とした愛がなければならない。アンゼルムスの最後の試練に際し、 $\blacktriangle$ 信じて、愛して、希望を持ち続けて $\blacktriangledown$ とかれを激励するゼルペンティーナは、『魔笛』でいえばさしずめパミーナでもあろうか。

こうした試練をうけた後、アンゼルムスが精神を抹殺する市民生活の安逸さときっぱり訣別して、火の精の指導に忠誠を誓うとき、ガラス瓶が破れ、かれは太陽と三和音の化身たるゼルペンティーナの腕の中に新しく生まれ

かわるのである。すなわちここに俗なる自我の死と浄められた者の誕生が象徴されているといえるだろう。そして最後の高められた瞬間に、主人公は△遙か彼方にそびえる壮麗な神殿▽に向かって進んで行く。すると神殿の中から美しくも優雅な姿のヒロインが、一本のすばらしい百合の咲き出た金の壺をかかえて現われて来る。――

こうしてホフマンの△近代のメールヒェン▽において、俗と悪の原理は、誠実さと愛によって克服されるのである。いまやアトランティスの聖なる自然の中では、木々はいよいよ音高く動き、噴水はいよいよ清らかに歓呼し、鳥たちもいよいよ楽しげに囀っている。△変容の光輝に包まれて▽、△聖なる調和の認識▽に到達したアンゼルスが、ゼルペンティーナを抱くとき、ここに△愛の祝祭が祝われる！▽――すなわちこういう反死・反俗の思考によって築かれた生命空間は、人間の根源的な体験としての世界の甦りを回復させる祝祭空間にはかならない。とすれば確かに、試練と浄化と結婚のモチーフの上に成り立った『魔笛』のオペラの祝祭空間とのアナログが、ここに成立を見たわけである。しかしこれが完成した瞬間、ホフマンは手早く例の逆手取りで、理想を現実によって打ち壊わしてしまう。作者が意識的に顔を出して来て次のようにいうのだ。

△だが、この哀れなぼくは！あの屋根裏部屋に帰るのだ、そして窮乏生活の憐れな事柄に心を奪われ、目は濃霧に包まれたように限らない不幸におおわれ、絶対百合の花を見ることはないだろう。▽

こうして大学生としての身分、あるいは枢密顧問官の地位を嘱望されていたその社会的・文化的な△俗なる▽枠組みを抜け出し、いくつかの試練を経てついに到達しえた聖なる詩の国も、屋根裏部屋の貧しい現実によって無慙に打ち碎かれてしまう。しかしそれもけっきょくはアトランティスを絶対化するための技法にすぎないことが分かる。作者は作中人物のリントホルストに△あなたもアトランティスに小さな農場ぐらいは持っているはず

ではありませんか♪と慰められ、次のように讃美される奥儀とポエジーの世界への△統合△を夢想している。

△……そもそもアンゼルムスの幸福にしながら、詩の中の生活ではありませんか。詩にこそ、自然の最も深い秘儀として、万象の聖なる調和が啓示されるではありませんか。▽

ここに導き出された結論は、歴史的現実からの逃避として、△万象の聖なる調和が啓示される▽ポエジーへのきわめて夢幻的な偏向性をしめしている。確かに浪漫派の詩人にみられるこうした通過儀礼は、古典作家の場合のように、その広く包括的な内容と形式革新を通じて、人間の想像力に対し新しい歴史的展開のイメージを提示するといった性格とはまさしく反対のものである。

△健康な作品は古典的で、病的な作品は浪漫的だ▽とはゲーテの有名なことばである。とすれば、散文と詩、現実と音楽的精神の分裂が開き示され、同時にそれがきわめて夢想的に止揚されて、壮麗な太陽の神殿が建立された『金の壺』とは、典型的に病的な作品ということになる。そのとき、資本主義の台頭と共に次第にプチブル化し、それだけ自然との調和を失い△墮落した人間の種族▽の中にあって、イニシエーションなどもはや生の現実においてその実質的な、宗教的な機能を喪失してしまっていることを認識せざるをえない近代人の魂はどこへ行けばよいのか。非聖化され、八方を塞がれた時代状況の中で、この病める魂は、その抑圧されていた聖なるものへの欲求を詩の中に、音楽の中に満たして行かざるをえなかったのである。その場合、魅惑の国へはいるには△詩的な子供心▽さえ持っていればよかった。しかしこの浪漫派詩人にとって総てであるように思われたこういう形でのイニシエーションの理想は、むしろ、生の実相に触れた、普遍的な個体化の視点を欠落させていた。したがってその目指す方向をポエジーという一つの出口にすぐ局限することなく、人間の生存にはつきものの罪や

欺瞞、自我喪失の不安や自己犠牲といったものの本質的な意義を、生命全体との関連の中に求めてゆく視点、まさに出口のなさの中にそれを模索する現代の視点が必要になる。こうした視点が『魔笛』の系譜に沿って真にドイツ文学のホリゾンに再び浮かび上がってくるまで、『金の壺』からさらに百年の歳月を待たなければならなかったのである。

四、二十世紀の『魔笛』

——ホーフマンスタールの『影のない女』について

一体、現代においてどのような志向性を持った『魔笛』が生まれて来るべきなのだろうか。肉体と現実を否定し、一途にポエジーの世界へ感溺して行つた浪漫的な『魔笛』の後では、市民的現実へ復帰する『魔笛』も可能なはずであった。たとえばこんな『魔笛』芝居はその見本であらう。

ザラーストロは給料が三百グルデンの官房秘書に格下げされており、かつてその権勢をほしきままにしていた太陽の王国時代を回顧しながらこよりをおっている。そこへ官房書記のタミーノがやって来て、モノスタートスは消防署総監になり、帝国貴族の称号を授けられたことを伝える。△あいつめ！▽とくやしがるザラーストロは敵愾心だけ依然強烈である。他方、夜の女王は一国の支配者として現われる。昨夜食べたハムで腹をこわしたからといって、ハムを食べるのを禁止したり、奥儀を授けられた連中が扉を閉めきった部屋で会議をおこなっていると聞けば、ガラス張りの扉以外は全部禁止する、といった具合である。^⑧

これはフランツ・グリルパルツァの『魔笛第二部』（一八二六年）の内容であるが、これについてはイニシエーションの主題から語るべきものはない。『魔笛』の遊戲的で、同時に莊重な筋書きをあえて政治諷刺的なものにパロディ化せざるを得なかったグリルパルツァのこの喜劇には、その強い汎ドイツ的文化意識のためにメッテルニヒの反動政策と対立せねばならなかったかれの内的苦渋と政治への懷疑が逆に濃厚に感じられるのである。

ところで、

▲乳母の膝の上で『魔笛』の台本から、グリルパルツァは文字の読み方を学んだのだ。偶然というものは存在しない。世界史の上でも、個人の伝記の上でも。『魔笛』というこの台本はなんと不思議であろうか！素朴で、子供らしく、後代の教養時代からは軽んぜられながらも、不滅であり、ゲーテはそれを舞台にのせたのだが、それ以上に続編を書こうと考えたほどの価値があるのだ。▼

とホーフマンスタールがいうとき、モーツァルトと並んでオーストリア最大の成功をおさめた十九世紀のこの劇作家よりも、かれの方がかえって『魔笛』とものと親密な関係で結ばれてくるように思われる。確かにホーフマンスタールは、モーツァルトとゲーテのあの古典的な『魔笛』の世界を再び甦らせるため、二十世紀のホリゾンに登場した詩人なのである。

そして二十世紀の『魔笛』ともいふべきメルヒェンの新しい構想がある時ホーフマンスタールの眼前に力強く浮かび上がって来る。われわれはそれをシュトラウスあての手紙の中に読むことができる。

▲それは二人の男と二人の女が互いに向かいあつた魔法のメルヒェンです。……二人の女性のうち一人はいわゆる妖精で、もう一人は、根はすこぶる善良な、一風変わったこの世の女であり、気紛れで、尊大ではあるが、

憎めず、それどころか作品の中心人物とさえいえます。そして全体は宮殿と小屋、僧侶たち、舟、松明、岩間の道、合唱、子供たちといった多彩なものになりますが、今こうした全体が力強く私の眼前に浮かんでおり、それどころか私の仕事に割りこんで来て、戯曲『石になった心』のプランを押しつけてしまいました。といいますのも、この方が何倍も明るく、何倍も楽しい、からなのです。今空中に浮かんでいるのが見える作品の全体は……『ばらの騎士』が『フィガロ』に比べられるように、『魔笛』に比べられます。つまりここでも前者と同じように模倣は成立しませんが、一種のアナログが成立します。『魔笛』の多くの場面にみなぎっている魅惑的な素朴さにはむしろかないませんが、この着想はとても素晴らしいし、実りの多いものだと思います。㉟

ホーフマンスタールにとってモーツァルトの世界とは、東洋と西洋が混じりあう多彩にして豊饒な境域であり、しかも古代のような、あるいは本来の古代よりもっと無垢な、浄められたひとつの古代世界^{アンティーク}㉟であつた。それゆえモーツァルトへ還ることは、ギリシア人へ還ると同様不可能である、ということをかれば早くから認識していた。しかしだからこそモーツァルトというひとつの始原は、ホーフマンスタールにいつか自分も完成した存在になろうとする意欲^㉟を与える典範でありえたわけである。確かにホーフマンスタールが折りにつけてモーツァルトについて論じていることの中には、『魔笛』が提示している像、すなわち数々の試練を経ることによって浄化され、別人となって浮かび上がって行く人間像、いつかの時を見つめ、今なお未完了であるところの人間像が含まれている。とすれば、合理主義の束縛から解放されて、死と再生の主題を存分に魔法のお伽噺という仮象の世界に実現して行こうとする人間に共通した資質に由来する親近性が、『影のない女』を『魔笛』の系譜に位置づける重要な要素にならないのである。

時に、ホーフマンスタールは『詩についての対話』の中で、

「初めて犠牲をささげた男が、まざまざと目に映るような気がする。」^⑧

という。このときかれは「現代にも生存している」ものの遠い淵源を想起しているのである。すなわち人間の「初めて」の犠牲行為が「まざまざと目に映る」といった思考のパターンが、死と再生のシンボリズムを、この非聖化された現代人の生命全体の中に生存させる唯一の基本原理となることはいうまでもない。そして「刈ったばかりの牧場の上をかすめて来る夏の夕風」の中に、生と死を、「開花の予感と死滅の戦慄」^⑨を同時に感じるホーフマンスタールこそ、イシスとオシリスの死と復活のシンボリズムを現代に召還しうる詩人といえるだろう。

「試練と浄化の主題の音楽性、『魔笛』の基本的な主題との親近性」^⑩

——この『影のない女の成立史』の中でしるしたテーゼを読んでみれば、ホーフマンスタールが死と復活の主題を『魔笛』に関係づけていかに重要視していたかは、十分推測できる。

そこでオペラ『影のない女』のインシエーション的試練の筋書きを辿ることになるわけだが、その舞台はある南東の島である。ここに高貴な皇帝と皇后が住む山上の宮殿世界と、染物師バラクとその若い女房が住む島でいちばん賑やかな町の世界とが対立している。そしてさらに皇后の父カイコバートの支配する霊界という根源的な世界が存在する。皇后が霊界におけるいまだ自我に目覚めぬ前存在から、宮殿における影のない一個の女へ、さらに影を身におびた一個の母親へと移行する構造に、インシエーション的主題のパターンが回帰的に現われて来る。この場合、「影」とは母たる者の多産の象徴である。

ところで、かつて皇后は「黒い水が島をとりまき、湖の回りには七つの月山が聳える」といった人間界と霊界

の境域に、うばに見守られて住んでいた。なぜ彼女がこういう境域の原自然の中に住んでいたかといえ、人間の血を引く母親の力を受けて、人間に大きな憧れを感じていたからであり、換言すれば、春を迎えた植物の発芽にも擬せられるそうした憧れを感じる年頃になっていたからである。彼女がカイコバートから授けられた護符の力で、空飛ぶ鳥にも、白いかもしかにも身を変ずることができるといのは、まだ無意識的・無性的・無時間的な状態にあることを示す。そうした状態は、七つの月山をとりまく湖の、まだ時間の流れを知らないよ、どんだ、水によって端的に象徴されている。

こうした両性具有の状態にある白いかもしかのところ、飛んで来て、その美しい目をぶったのは皇帝が寵愛している赤い鷹であった。一般的に赤は血の色であり、衝動的なものをあらわしている。とすれば赤い鷹とは単に皇帝の寵愛の鳥であるばかりでなく、かれ自身の分身ということになる。そしてかもしかから女への変身の瞬間は、次のように描かれている。

△彼女が転倒した隙に

私は槍を振り振り

彼女におおいかぶさってゆけば、

不安に慄く

獣の体が裂けて

私の腕の中に

一人の女が絡みついてきた。》(一幕一場)

——これが皇帝と皇后の出会いの瞬間なのだが、これは男の愛が最初は暴力行為であり、ひとつの獅^{ヘシ}であつたことをあらわしている。そして、不安と恍惚のいり混じつたこの瞬間に、皇后が女へ変身して行く秘儀はヘデラーのいうとおり、△霊界から生命に至る途上で経験した最初の通過儀礼なのであつた。^⑧△

死の戦慄の下に女としての存在へ再生した皇后は、エデンの園を追放された人間の始祖のように、もはや原初の魔術的な自然との合一の状態へ還ることはできない。さりとて宮殿の隅にかこわれ、△彼女が彼女を欲求しなかつた夜は十二カ月のうち一晚もなかつた△といわれているような生活にとどまっていることもできない。

△皇后は影を持たず、

皇帝は石にならなければならない。△

と赤い鷹が告げるカイコバートの予言は、いつまでもエロスの生活にとどまっていることができず、より高次の統合性へと志向する人間の内なる声にはかならない。

△私は影がほしいのです。

さあ、降りてゆきましょう、下の世界へ△——という皇后は、罪連関の中心に立つ。このことは筋の展開につれて益々深刻に意識されて来る。すなわち、影を手に入れようとすれば、それを売る人間から生まれて来るべき子供を永久に奪ってしまうことになり、かといつてあと三日間のうちに影を得なければ、人間との結婚を怒っている父カイコバートの恐ろしい呪いで皇帝を石にさせてしまうことになるので、皇后はいっそう深い罪意識にとられる。

他方、皇帝はこの決定的な三日間、皇后と別れて、行方の知れない赤い鷹を探しに行かなければならないのだ

が、これは最後に眞の結合へ導くために、タミーノとパミーナに試練の道を別々にあゆませた『魔笛』の法則にしたがっているのである。《恋にとらわれた者》(der Verliebte)であって、まだ《愛する者》(der Liebende)ではない皇帝は、皇后に影をあたえ、それによって母たる資格を授ける一個の成熟した男性ではない。

《いま天の使者は

父と子供たちを自由にする、

この生まれざりし者たちを。》

と、死から甦った後でいう皇帝のことばに表現されているとおり、父も子供たちと等しく《生まれざりし者》であつたわけである。

こうした皇帝を森の中の鷹狩りの小屋へ導くのは《再び見つかった賢い鳥》、すなわち寵愛の赤い鷹である。

《賢い》とは目覚めた意識を、《赤い》とは無意識をあらわすとすれば、どうして同じ鷹が相反する二つの属性を持つているのだろうか。それは鷹が象徴(Symbol=対比されるもの)として、二つの異なったもの(無意識と意識)を具備する一つの全体をあらわしているからにほかならない。^⑩ そうすれば、寵愛の鷹を探しに行く皇帝の旅に、自ら生の全体性を獲得しようとする内的な欲求に促された人間の姿が浮かび上つて来るのである。

第二幕第二場の、皇帝が鷹によって導かれる世界は、こうした探究の旅の目的地を示している。そこは《寂しい森の中の、鷹狩りの小屋》で、木々の間からは月光が洩れている。そこは皇后が《人間から離れ、世界から隠れて》、試練の三日間を過ごす場所である。うばと木々の間を滑るように飛んで来て小屋の中へはいる皇后に、皇帝は人間のかぎづけ、彼女が嘘をついたとして殺そうとする。しかし弓も剣も素手もはや役立たな

いことを知り、殺すことを断念した皇帝は、

「私を荒れた岩窟へ連れて行ってくれ、

人間も動物も私の嘆きを聞かぬ所へ！」

と悲痛な叫びを發する。

その場合、洞窟とは、他界への通路を示す祖型的なイメージの一つである。皇帝は「玄武岩の中にくりぬかれた太古の墓地」の懸灯を取り、それから「青銅の扉を叩き」、「死の敷居」をまたいで洞窟に消え去る。皇帝は皇后を性愛の対象としか扱わなかった過去の汚れを祓除し、それによって成熟した存在様式を達成するために、自ら死の世界へ降りて行かなければならない。他方、皇后にとって「小屋」は皇帝にとって洞窟と同じ試験空間のイメージを内包している。エリアーデによれば、森の中はるかに隔絶された成人儀礼用の小屋の記憶は、かかる儀礼がおの昔に行なわれなくなったヨーロッパにさえ保存されているという^⑨。この場合小屋とは怪物の腹をあらわすばかりではなく、母胎や宇宙的な夜をもあらわしているのである。

この視点から、第二幕第四場を見てみよう。まるで産褥についた女のように身悶えし、痙攣し、あるいは呻きながら微睡んでいる皇后の夢に、苦痛をたたえ、内部から激しく促されたように洞窟の中へ、暗い大地の胎内へ降りて行く皇帝の姿が浮かび上がって来る。同時にこの場面は皇后のこころの痛みをとおして、町の染物師バラクの妻から影を買収するために仕組まれた情事の場面へ結びつく。影の買収を成功させるために、誠実なバラクに睡眠薬を与えて、その現場から、いわば消し去ったのは皇后自身であった。バラクに対する皇后の仮借ない罪責感が、皇帝の死への歩みにいつそう重苦しい現実感を与えている。皇帝が墓のランプを持ち、青銅の扉を叩く

とき、誘うように、脅かすように、山の内部からカイコバートの△判決の動機▽が響き渡る。いまや自分の総てを死に凝集した皇帝には、魔の呪いの声も聞こえない。しかし皇后には総てが見え、総てが聞こえ、総ての罪連関が鋭く認識されるのだ。ゲーテの『親和力』において、湖で子供を溺死させたあの不吉な夜、△半ば死んだような眠り▽におちいったオティーリエがそうであったように。^⑧

△私が触れたものを

私は殺す！▽

と眠りの中から皇后は叫ぶ。そして『影のない女』の作者は、この皇后の磐石のごとき罪責感を、皇帝の試練の歩みの中へ漸増的に孕ませつつ、音楽という第二の魔力を借りることにより、この多層的な通過儀礼空間を少しの無駄もなく構築することに成功している。ここには例えば、トルストイの『戦争と平和』に描かれているような大時代的なフリーメーソンのイニシエーションの露骨さと俗流神秘主義はない。こうしたイニシエーションについていえば『戦争と平和』が過剰な外延を拡大して霧散して行くのに対して、『影のない女』は沈黙の内奥へ無限に近づいて行く。そして皇帝と皇后、染物師バラクとその妻も共に、いつの日か父親象徴と母親象徴の本質である成熟を達成しようとするなら、一切の外延を抑止し、新しい全一的な自己として再生する方向へ自らを凝集することによって、△自己同一性を得ようと努力せずにはいられないのである。▽（ヘルマン・ブロッホ^⑨）

第二幕第五場で△さあ影をおとりなさい▽とそそのかすうばに対して、△血のついた影など欲しくない▽といきった皇后は、すでに真の自己同一化に至る道を自覚的に歩みはじめているのである。またうばの魔法の罫のがれ、自らの不貞を夫に告白し、△厳格な裁判官よ、気高い夫よ、早く私を殺して！▽と、死によって罪を償

おうと決心した染物師の妻にしてみしかりである。つまり、『魔笛』の基本モチーフをなす浄化の過程に、地上的すぎる夫婦も、大地を離れすぎている夫婦もしたがっているのである。

その場合、イニシエーションの死、つまりその後再生を控えた象徴的な死を経験する登場人物にとって、空間が非均質的であるということは重要である。たとえば『死の敷居へ！』と洞窟の中へはいつてゆく皇帝に向かって山の内部から一つの声が叫ぶとき、その『死の敷居』とは、ここで日常空間の連続性が断たれ、全く異質の世界がはじまることを示していたのである。

『両空間のあいだにある敷居は、俗なる存在様式と宗教的な存在様式との懸隔をもあらわしている。敷居は両世界を分離する柵であり、分界線であり、境界であると同時に、これらの世界が交錯し、俗なる世界から聖なる世界への移行がなされる逆説的な場所である。……敷居には敵と同時に、魔力と病いをもたらす力が侵入して来るのを防ぐ護衛者・神々・守護霊がいる。……二三の古代東洋の文明において、判決の場所は敷居の上に置かれた。敷居と門とは直接的、具体的に、空間連続の廃棄を示している。この点に、それらの重大な宗教的意味がある。というのも敷居や門は、こうした移行の象徴であり、かつまた仲介者なのだから。』^④

このように『死の敷居』の宗教的な意義について、エリアーデが『聖と俗』の中でいっていることは、『影のない女』におけるカイコバートの神殿の非均質性、あるいはそこでの移行する構造をよく解き明かしている。

第三幕、地下の窖におちこんだバラクとその妻の美しい二重唱のあと、うばと皇后は舟に乗ってカイコバートの『恐ろしい魔の世界』に近づいて来る。

『この敷居から去るのです。』

この敷居をまたぐのは、

死よりもっと恐ろしい！

といううばを振り切って、皇后は「死の敷居」へ向かう。すなわちここに、影を買収し、甘い生活を夢みるうばの悪知恵（俗）と、カイコバートの厳しい判決にしたがおうとする皇后の自己犠牲の決意（聖）が、一方は「敷居から」出て行こうとし、他方は「敷居へ」向かうことによって空間的にも峻別されているのである。そして敷居の伝令使に、「牝犬よ、この敷居から永遠に出て行け！」といわれるうばには、逆説的な移行を表現する「敷居」を通して、より高い統合の状態へ進む通過儀礼は成立しない。

「うばよ、守りをつとめているか！」

「まるで牝犬のように忠実に守り、

あなたの敷居の上に横たわっています。」

第一幕でこれから狩りに出かけようとする皇帝とうばが交わすこの台詞によって、うばは皇后を影のない状態にとどめておく役目をおびているにすぎないことが明らかになる。すなわちうばとは、それ自体善でも悪でもない本能とか無意識とか呼ばれる領域の住人なのである。それゆえ敷居の伝令使は、「人間どもの間をうろつきまわるのがお前の宿命だ！ 奴らと一緒に住んで、永久に奴らの息吹きにまぎれこむのがな！」と宣告し、うばを人間の世界へ追放するのである。

幕切れ寸前、

「影が落ちている、

二人は選ばれ、

試練の炎の中で

強められる！

殺され、殺す

死の敷居の近くで、

神聖な子供たちの

母親になる。》

皇后と染物師の妻のこの二重唱には、このオペラ全体の哲学的焦点がしぼられている。たとえば坩堝るつぼの中から灼焼しやうしょうのはがねが吐き出されるように、《試練の炎》に焼かれることによって、多産な生命を象徴する《影》が二人の女性に与えられる。ここに、《炎の死》（ゲート）のマイナスから、それによって逆に強められた新しい生命の誕生（プラス）へと移行する構造——《イニシエーション》——がある。

そして極限の状態、《殺され、殺す、という死の敷居》へ足を踏み入れた人間は、そこで罪を自覚し、自らを犠牲に供しようとして決意するとき、たんに影が欲しいとか、逆に影とひきかえに富と永遠の若さを手に入れようとする我執の圈内から抜け出して、成熟と浄化を実現し、真に人間の条件の上へ移行してゆくことができる。それゆえ敷居の声の

《言え、私は欲しいと。》

という肯定の強要に対し、

「私は――欲しく――ない。」

という嚴格で徹底的な否定によって、皇后は「影」に象徴される自己同一化を得、そればかりでなく石と化した皇帝を甦らせ、同時にバラク夫妻にも自由を返還してやることができるのである。

この「敷居」状況を文字どおりためす意味での試練空間にしているイメージのひとつとして「黄金の水」がある。「黄金の噴水」が進り出ている。敷居の声が「愛に耽ける女よ、この水を飲むがいい！ 飲め、飲め！」という強要に対して、

「私は飲みません。」

と皇后がきっぱり否定すると、噴水はやむ。すなわち「黄金の水」とは、皇后が飲む（愛に耽ける）ことを拒絶することによって守った清浄な母の姿を汚す何物かなのである。噴水がやみ、今迄登場人物の運命の頭上に重苦しく鳴り響いていた呪咀が消えるのに呼応して（霊界の王カイクバートの機能転換）、浄化と甦りが成就される結末は、それゆえ清浄なる母的なものの勝利である。こうして通過の儀礼がおこなわれた試練の「三日間」は明るい雰囲気うちに終わりを告げる。

このように見てくれば、おおむね敷居の声と皇后の問答によって構成される第三幕のカイクバートの地下の神殿とは、イニシエーションが催行される殿堂のヴァリエーションにはかならないことが分かる。

「私の中には愛がある。」

その方がもっと優れております。」

という皇后には、愛するものを死の暗夜から光へ導くパミーナの面貌がうかがわれ、愛をよりどころに人生のい

くつかの試練を経てゆく筋の運びには、『魔笛』のフリーメーソンのようなトーンが認められる。そして、 $\wedge$ 捨てられ、 $\wedge$ もなく、目標もなく $\wedge$ 漂っていた $\wedge$ 生まれざりし子供たち $\wedge$ と両親との間に、夫と妻との間に、支配者と民衆との間に融合する力として現われた愛が、いまや全人的・集合的な聖なるものを啓示する。こうしたオペラ最後の祝祭空間において、二組の男女が精神の覚醒と浄化を達成し、おおきな $\wedge$ 統合 $\wedge$ の状態をつくりあげてゆくところに、この作品全体の思想が、すなわちイニシエーションの真の意味がこめられているように思われる。

一九一一年、ホーフマンスタールがこのオペラの最初の着想をしるしたとき、コメーディア・デラルテの道化アルレキンとスメルディーネが皇后と皇帝と対立して、ここに二重世界性を形成するはずであった。しかしそれはシュトラウスに反対され、けっきょく二人の民衆の姿、染物師とその妻がかわって登場することになった。この二人の運命は、シュトラウスあての手紙にあるとおり、作品全体の梃子である $\wedge$ 皇后の運命の下位に置かれている $\wedge$ 。しかしホーフマンスタールが、『魔笛』における庶民の代表パペーノを受け容れる啓蒙の道— $\wedge$ 男と女、女と男は神性に至る $\wedge$ 道へこの二人を導いて、通過儀礼を完了させる点に、そのモーツァルト世界に対する深い共感がうかがえるのである。

崩壊の危機を経験しないで、結婚生活がはたして持続しうるであろうか。こうした問いを根本にすえながら、オペラ『影のない女』は貧しい染物師夫婦がおちいった、危機的な $\wedge$ 境界状態 $\wedge$ を浮かび上がらせてゆく。

結婚生活に不満を抱いているバラクの妻は、かれの子供を生むつもりがないので、うばと影を売り渡す取引きをし、夫とその兄弟、そして生まれることを欲している子供たちが構成する家庭という枠組みから $\wedge$ 分離 $\wedge$ する。そして彼女は夢に見た若い男の姿を求めて、母親としての自らの死と子供の抹殺を意味する $\wedge$ 影のない $\wedge$ 状態

ルは、あの♫男と女♫の二重唱の中で結婚の秘蹟を讃えた『魔笛』のモーツァルトではなからうか。

ライナー・ヴァーテノーが『とりかえられた役割——シュトラウスとホーフマンスタール』という論文の中でいっていることは、ホーフマンスタールとモーツァルトの親近性を正しくいい当てているように思われる。

♫シュトラウスは幾らか恩着せがましく、ホーフマンスタールを自分のダ・ポンテ、あるいはシカネーダーと呼ぶのを好んだものだが、むしろホーフマンスタールには、その血の中にも、意識の中にも、少しばかりモーツァルトといったところがある。とすればそういう言葉遣いで自分からモーツァルトの響みに倣おうとすることを好んだシュトラウスの方が、かえって一人のシカネーダーに見えてくるのだ。^附♫

オペラ『影のない女』は、生まれ出ることを約束された子供たちの希望の合唱で幕になり、小説の方は次のことばで終結する。

♫皇后の胸にかけたお守りから、とくに呪咀のことばが消えうせ、かわって、あらゆる地上の存在を結び合わせる永遠の秘儀を讃えたしるしと詩句とが、そこに録されていることを皇后はまだ知らないのであった。♫

♫まだ知らなかった♫という無垢な皇后は、全き浄福を手に入れることができた。しかしイニシエーションの本質と意義を、同時にそれが現代においてもはや宗教的・実存的機能を持ちえなくなっているのを知りすぎいた詩人は、一九一九年（小説『影のない女』の成立の年）に計画されていた戯曲『僧侶の弟子たち』のノートに、イニシエーションの定式を録している。この戯曲の草案を読むと、主人公は長いこと神殿で学ぶだけの生活をしてきたひとりの弟子である。かれはこれまであらゆる試練を経てきて、♫最後のイニシエーション♫に参ずるにふさわしいものと見做される。しかし、いまや最高の啓示とはなんであろうか。ノートは次のことばで終わって

いる。

△最後のイニシエーション。そこで弟子は神殿から放逐される。雑踏する街へと。今迄知らない一人の教師との烈しい会話の後で。その会話の中で弟子は、生への烈しい関連を追求せぬ限り、神秘的な体験は自慰に墮落するといわれる。^㉞

この△神殿から雑踏する街頭へ△という定式は、『影のない女』においてそれほどラディカルな方向を取って浮かび上がって来ない。もちろん△雑踏する街頭△に立ってはず、やっと覚醒の敷居際に辿りついたにすぎない皇帝ではあるが、生まれざりし子供たちとの対決を経て、その存在を自我の中に統合して行く変容の過程に△最後のイニシエーション△への方向を見ることが出来るだろう。そして覚醒の瞬間、皇帝は△いまや私は生きることが許される△という。△いまや私は生きてゐる△というのではない。はなしがそこにとどまるならば、この現代のオペラは単に自慰的な再生を描き出すことで終わったかもしれない。しかし△いまや私は生きることが許される△とは、△捨てられ、錨もなく、目標もない△生まれざりし子供たちとの△関連△に目を開くことである。こうして皇帝の自己実現の旅の終わりで、闇の中に捨ておかれていたものが新たに生きだし、形なきものが明確な意味と形を得、前存在は存在へと転化する。

ここでもう一度要約するならば、人間の社会と隔絶した闇と死の洞窟へ降り、石に化した皇帝が、皇后の無償の愛のお陰で救出されることによって、官能的な欲望に溺れていた境涯から抜け出し、人間本来の姿へ戻るところに、この作品の△通過儀礼△は成立し、終幕近く、近づいてくる子供たちの△人間的なびびき△に深い感動を受けるとき、皇帝は真の人間性に目覚め、前存在から存在へと再生した自分を見出すのである。

△死者は自らの肉体の墓から

立ち上ることが許される。▽

―△許される▽ということの中に死による誠実な自己実現と倫理的浄化の意味をこめて、ここに、イシスとオシリスの死と復活を思わせる神話的なオペラがメルヒュンの装いのもとに完成された。そして『影のない女』は、△神話的なオペラ、このあらゆる形式の中で最も真実なもの▽^⑧を目指したホーフマンスタイルにとって、かつてモーツァルト『魔笛』の成立がそうであったように、動乱の中で直覚された危機の超克と、再統合・再生への願望を託しうる仕事になったのである。

このように見てくると、日常の世界から△分離▽し、無の深淵におちこむことによってはじめて、聖なるものとの関わりを認めてゆく通過儀礼―△イニシエーション▽―は、『魔笛』の系譜において、作品の根源的な思想そのものを表現し、死と再生のまぎれもなく全人間的な秘儀を根拠づける象徴的機能を果たしていることが分かる。しかしそれはなにもオペラやメルヒュンに限ったものではなく、二十世紀小説にも広く回帰的に現われるすぐれて文学的主题なのである。

たとえば『魔の山』。いかなる秘奥伝授とも関わりがなく、またどんな秘儀集団にも所属したことのない作者トーマス・マンは自作についておおよそ次のように述べている。

△フリーメーソンとその秘儀が『魔の山』の中に濃密に残存しているのは、いわれのないことではない。フリーメーソンとは、古代イニシエーションの直系だからである。一言でいえば、『魔の山』とは、イニシエーションが催行される殿堂を變形したものであり、人生の秘儀を求める危険な探究の場所である。▽^⑨

二十四歳（これから社会において身分・地位を決定して行く過渡的年齢）の青年が、故郷のハンブルクからスイスのダヴォスへ汽車に乗って登って行く旅から、この小説ははじまる。しかしこの汽車の旅は、登攀と見せかけて、実は『真珠の歌』の意味でのエジプトへ降りて行く旅にはかならないのである。同じように冥府降下のモティーフに貫かれたカザックの『流れの背後の町』においても、ローベルトを死者の国へ運ぶ乗り物として汽車が登場するのは、偶然の一致ではない。この場合、汽車とは、『ヴェニスに死す』で主人公が乗って行く汽船やゴンドラ同様、人間を冥界へと旅立たせる無意識の普遍的シンボルと見做されるのである。そうした汽車によって極端に異質な世界へ運ばれて行く『魔の山』のヒーローは、一定の職業と地位を持った健康な人々の構成する平地の故郷という社会的・文化的枠組みから△分離△して、病んだ人々が醉生夢死の日々を送っている魔の山——そこにおいて人生の目的は朦朧とし、現実的なものは日頃の意味を喪失し、過去や未来の属性はすべて剝奪され、病氣・忘却・無感覚によって支配されたサナトリウムという仮死と休止の世界——の△境界状態△の中へはいつて行く。そこにも△海に棲む邪悪な怪物△との闘いが、真珠探究の苦闘が形を変えてくりひろげられているのだが、それについて語ればすでに二十世紀小説の迷宮の中へ踏みこんだことになる。そのイニシエーションのパターンとモティーフについては別の機会に譲らなければならない。

最後にここまで辿って来た道をふりかえると、どの作品もその背景には、きなくさい硝煙のにおいがたちこめていたことに気がつく。しかしながらそれらは、終末的な時代の現実から、死の視点をあえて意識の内部に奪いかえすことで逆に強められた光によって内側よりあかるく照らされているのであった。その逆説の意義をこの系譜に濃密に△生存している△イニシエーションの主題の展開に沿って考えてみることに、この小論の企図した事

柄であつた。

(一九七二年四月八日)

註

- (1) Hans Jonas: The Gnostic Religion, S. 113 ff.
- (2) Arnold van Gennep: The Rites of Passage.
- (3) A. van Gennep: *ibid.*, S. 189.
- (4) J. G. Frazer: The Golden Bough, S. 917.
- (5) J. G. Frazer: *ibid.*, S. 908 ff.
- (6) ヤマシタ・ナタノ著『秘説禁書』(小関藤一郎記) 九五頁以下参照。
- (7) 新約聖書の使徒行伝(第二十章)を参照。
- (8) Mircea Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt, S. 9.
- (9) Ernst Robert Curtius: Kritische Essays zur europäischen Literatur, S. 306.
- (10) Christoph Martin Wieland: Der Stein der Weisen. Sämtliche Werke. Bd. 27, S. 183 ff.
- (11) Bernhard Paumgartner: Mozart, S. 442.
- (12) B. Paumgartner: *ibid.*, S. 455.
- (13) Ernst Bloch: Verfendungen I, S. 99.
- (14) Goethold Ephraim Lessing: Ernst und Falk-Gespräche für Freimaurer. Lessingswerke in einem Band, S. 1010.
- (15) Alfons Rosenberg: Die Zauberflöte, S. 244.
- (16) A. Rosenberg: *ibid.*, S. 232 ff.
- (17) B. Paumgartner: *ibid.*, S. 442.
- (18) Max Morris: Goethes Fragment "Die Geheimnisse," Goethe- Jahrbuch XXVII Bd. S. 140.
- (19) ナタノ・福太郎「十回阿」。
- (20) M. Eliade: *ibid.*, S. 229.
- (21) Mozart an seinen Vater, 4. April 1787.
- (22) B. Paumgartner: *ibid.*, S. 443. (Vgl. Lennhoff-Posner: Internationales Freimaurexikon, S. 1069).

- (23) A. Rosenberg: *ibid.*, S. 250.
- (24) B. Paumgartner: *ibid.*, S. 444.
- (25) B. Paumgartner: *ibid.*, S. 448.
- (26) Walter F. Otto: *Mythos und Welt*, S. 58.
- (27) M. Eliade: *Das Heilige und das Profane*, S. 45.
- (28) 『魔術』はたゞて聖なる数字《三》の用例ばかり、たゞ三人の侍女、三人の童子、夜の女王の出現(三回)を予告する三回鳴らむる雷《英知・理性・自然》の三つの殿堂など、枚挙にいとまがない。《三》はフリーメーソンにおつづく重要な意味をこめて使われる聖なる数字である。たゞ三位階(徒弟、職人、親方)、神聖な三角を示す《三つの塔》、神の目の中に描き入れた《光の三角形》、生—死—光の自然の三界など。(Vgl. A. Rosenberg: *ibid.*, S. 137 ff. Lennhoff—Posner: *Internationales Freimaurerlexikon*, S. 1737 f.)
- (29) A. Rosenberg: *ibid.*, S. 87.
- (30) エ・レーニン・タマン著『ポイントル』(浅井真男訳、白水社)一二五頁。
- (31) 小林茶蔵『ポイントル』(現代日本文学全集42、筑摩)一九三頁。
- (32) Vgl. Richard Benz: *Widerklang*, S. 183.
- (33) Rudolf Kassner: *Der Goldene Drachen*, S. 221.
- (34) A. Rosenberg: *ibid.*, S. 215.
- (35) A. Rosenberg: *ibid.*, S. 219.
- (36) Kierkegaard: *Entweder /oder*, S. 87.
- (37) Hermann Cohen: *Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten*, S. 110.
- (38) Mozart an seine Frau, 23. Mai 1789.
- (39) Bruno Walter: *Vom Mozart der Zauberflöte*, S. 11.
- (40) Jan K. Lagutti: *Der Grundstein der Freimaurerei*, S. 45 f.
- (41) M. Eliade: *Das Heilige und das Profane*, S. 108.
- (42) Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, Werke in drei Bänden. Bd. I, S. 88.
- (43) Vgl. A. Rosenberg: *ibid.*, S. 254.
- (44) A. Rosenberg: *ibid.*, S. 262.
- (45) B. Paumgartner: *ibid.*, S. 448.
- (46) Joseph Müller-Blattau: *Der Zauberflöte Zweiter Teil. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*. 1956, S. 160.

- (47) E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1, S. 187.
- (48) R. Kassner: *ibid.*, S. 221 f.
- (49) シカネーターの『迷宮あるいは諸原素との闘い』、『魔笛第二部』(音楽ベーター・フォン・ヴィンター、一七九八年)、
 ヴィルヘルム・リントル(ゲーテの友人ツェルターの娘婿、一八九五年没)の『魔笛第二部』、H・H・シュルツェ
 作曲『ニクトリス、魔笛第二部、三幕のオペラ、シカネーターとモーツァルト、ゲーテの断片に倣って』(台本はその
 の息子によって書かれた、一八八六年)など。
- (50) Goethes Gespräch mit Eckermann, 11. März 1828.
- (51) Goethes Mutter an ihren Sohn, 9. November 1793.
- (52) Goethe an Paul Wranitzky, 26. Januar 1796.
- (53) Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, H. A. Bd. 6, S. 465.
- (54) Goethe an Schiller, 1. November 1795.
- (55) Goethe: *Faust* (V. 11453~11486).
- (56) van Gennep: *ibid.*, S. 21 f.
- (57) Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, H. A. Bd. 7, S. 503.
- (58) M. Eliade: *Das Heilige und das Profane*, S. 108.
- (59) ザラーストロは遍歴の途上で、バグーン夫妻のところに立ち寄る。二人は自分たちの小屋の中で大きな卵を見つけ、
 この中にはきつと特別大きな鳥がはらっているにちがいないと想像する。ザラーストロの指図でそれを花々でおお
 へ、卵はきつと大きな鳥ははらさるはらさる、次々に割れて、男の子二人、女の子一人が飛び出して来る。
- (60) Hugo von Hofmannsthal: *Goethes Opem und Singspiele, Gesammelte Werke*, Prosa IV, S. 178 f.
- (61) Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, H. A. Bd. 7, S. 497.
- (62) Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* H. A. Bd. 8, S. 317.
- (63) Goethe: *Wanderjahre, ibid.*, S. 459.
- (64) Goethes Gespräch mit Eckermann, 25. Januar 1827.
- (65) Goethe: *West-östlicher Divan*, H. A. Bd. 2, S. 19.
- (66) Schiller an Goethe, 11. Mai 1798.
- (67) Hofmannsthal: *Prosa IV*, S. 179.
- (68) Goethes Gespräch mit Eckermann, 12. Februar 1829.
- (69) Vgl. J. Müller-Blattau: *ibid.*, S. 178.

- (70) Lennhoff-Posner: *ibid.*, S. 1086.
- (71) E.T.A. Hoffmanns Poetische Werke. Bd. I, S. 389.
- (72) Hoffmann: P. W. Bd. I, S. 41.
- (73) Hoffmann: P. W. Bd. I, S. 82.
- (74) M. Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt, S. 227.
- (75) Hoffmann: P. W. Bd. I, S. 310.
- (76) Hoffmann: P. W. Bd. 9, S. 72.
- (77) E. Bloch: Die Verfremdungen I, S. 96.
- (78) Hoffmann: P. W. Bd. I, S. 16.
- (79) Hoffmann: P. W. Bd. 7, S. 101 f.
- (80) Werner Bergengruen: E.T.A. Hoffmann, S. 80.
- (81) Franz Grillparzer: Der Zauberflöte zweiter Teil. Sämtliche Werke. Bd. 13, S. 121 ff.
- (82) Hoffmannsthal: Prosa III, S. 334 f.
- (83) Hoffmannsthal an Richard Strauß, 20. März 1911.
- (84) Hoffmannsthal: Prosa IV, S. 7.
- (85) Hoffmannsthal: Prosa I, S. 41.
- (86) Hoffmannsthal: Prosa II, S. 88.
- (87) Hoffmannsthal: Prosa II, S. 94.
- (88) Hoffmannsthal: Prosa III, S. 451 f.
- (89) Edgar Hederer: Hugo von Hofmannsthal, S. 248.
- (90) Inge Schiller: Art und Bedeutung des Religiösen im Prosawerk Hugo von Hofmannsthal, S. 88.
- (91) M. Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt, S. 69.
- (92) Goethe: Die Wahlverwandtschaften, H. A. Bd. 6, S. 462 f.
- (93) Hermann Broch: Hofmannsthal und seine Zeit, Essay Bd. I, S. 169.
- (94) M. Eliade: Das Heilige und das Profane, S. 15.
- (95) Hoffmannsthal an R. Strauß, 22. April 1914.
- (96) ライナー・ヴーテノー『とりかえられた役割ーシュトラウスとホフマンスタール』(高橋英夫訳『音楽芸術』第二十二巻六号、一九六四年、八頁)。

- (97) Hofmannsthal: Dramen III, S. 493.
 (98) なきリヒャルト・マレバマンはその著『フーゴ・フォン・ホフマンスタール』の中で、『司祭の弟子』に録されたこの最後のイニシエーションの定式——寺院から街頭へ——を手がかりに、詩人自身が前存在から存在へ、美的生活から現実生活へと移行する過程に着目している。こうしたホフマンスタールの変容過程を、移行する構造——イニシエーション——の視点から文学的に捉えなおしてみることが、興味深いことであらう。
 (99) Hofmannsthal: Prosa IV, S. 459 f.
 (100) Thomas Mann: Einführung in den "Zauberberg", Gesammelte Werke. Bd. XI, S. 613 f.

トキム

- Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Deutsche Bibliothek, Verlagsgesellschaft m. b. H. Berlin.
 Briefwechsel zwischen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauß. Atlantis Verlag. 1952.
 Eckermann: Gespräche mit Goethe. Aufbau-Verlag. Berlin 1956.
 Goethes Werke: Weimarer Ausgabe.
 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe.
 Grillparzers Sämtliche Werke. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. Stuttgart.
 Hoffmanns Poetische Werke, Walter de Gruyter & Co. / Berlin 1958.
 Hofmannsthals Gesammelte Werke. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1957.
 In Dur und Moll. Briefe großer Komponisten vom Orlando di Lasso bis Arnold Schönberg. G. B. Fischer. 1965.
 Mozart: Die Zaubertöte. Reclam. Stuttgart 1966.
 Thomas Manns Gesammelte Werke. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1960.
 Wielands Sämtliche Werke. G.I. Göschens'sche Verlagshandlung. Leipzig 1857.

参考文献

- Alewyn, Richard: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1963.
 Benz, Richard: Widerklang Vom Geiste großer Dichtung und Musik. Abschnitt: Wolfgang Amadeus Mozart.

Düsseldorf-Köln 1964.

Bergengruen, Werner: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart 1959.

Bloch, Ernst: Verfremdungen I. Abschnitt: Die Zauberröte und Symbole von heute. Suhrkamp 1963.

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Suhrkamp 1969.

Broch, Hermann: Dichten und Erkennen. Abschnitt: Hofmannsthal und seine Zeit. Zürich 1955.

Cohen, Hermann: Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin.

Cohen, Hermann: Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten. Berlin 1915.

Curtius, Ernst Robert: Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern 1950.

Eliade, Mircea: Das Heilige und das Profane. Hamburg 1957.

Eliade, Mircea: Das Mysterium der Wiedergeburt—Initiationsriten, Ihre kulturelle und religiöse Bedeutung.

Zürich und Stuttgart 1961.

Frazer, J. G.: The Golden Bough. London 1957. (永橋卓介監『金枝篇』岩波文庫)

Goerges, Horst: Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts. München 1969.

Hederer, Edgar: Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt am Main 1960.

Jonas, Hans: The Gnostic Religion. Boston 1970.

Kassner, Rudolf: Der Goldene Drache. Abschnitt: Die Seele Mozarts. Erlenbach-Zürich 1957.

Kierkegaard, Entweder /Oder. Düsseldorf 1956.

Lagatt, Jan K.: Der Grundstein der Freimaurerei. Zürich 1963.

Lennhoff, Eugen—Posner, Oskar: Internationales Freimaurerlexikon. München-Zürich-Wien 1932.

Müller-Blattau, Joseph: Der Zauberröte Zweiter Teil. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft, 18.

Bd. 1956.

Müller-Blattau, Joseph: Goethe und die Meister der Musik. Stuttgart 1969.

Morris, Max: Goethes Fragment "Die Geheimnisse". Goethe-Jahrbuch, XXVII. Bd. 1906.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie, Werke in drei Bänden, I. Bd. München 1962.

Otto, Rudolf: Das Heilige. München 1963. (三谷智雄監『神聖なるもの』岩波文庫)

Otto, Walter F.: Mythos und Welt. Stuttgart 1962.

Paumgartner, Bernhard: Mozart, Zürich 1967.

- Staiger, Emil: Musik und Dichtung: Abschnitt: Goethe und Mozart. Zürich 1959.
- Schiller, Inge: Art und Bedeutung des Religiösen im Prosawerk Hugo von Hofmannsthal. Würzburg 1961.
- van Gennep, Arnold: The Rites of Passage. The University of Chicago Press, Chicago 1960.
- Walter, Bruno: Vom Mozart der Zauberflöte. Frankfurt am Main 1956.
- A・アインシュタイン著『モーツァルト』(浅井真男訳、白水社)
- セルジュ・ユタン著『秘密結社』(小関藤一郎訳、クセシユ文庫)
- ライナー・ヴーテノー『とりかえられた役割―シニョトラウスとホーフマンスタール』(高橋英夫訳、『音楽芸術』第二十二巻六号、一九六四年)