

京都大学	博士(文学)	氏名	加賀ラビ
論文題目	ホーフマンスタールのギリシア神話劇		
(論文内容の要旨) フーゴー・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。ホーフマンスタールが作家として精力的に活動しはじめた時代は、古典主義的な明朗で端正な「古代ギリシア」のイメージと対照的な、神秘的で「ディオニュソスの」な「古代ギリシア」像が、ニーチェなどの影響でポピュラーになりはじめた時代と重なっていた。彼の一連のギリシア神話劇もまた、このような文脈でとらえられるべきであろう。しかし、これらの劇が内容の上でも形式においても多様であることも事実である。 一体ホーフマンスタールの、19世紀末から20世紀初頭にかけてのヨーロッパの作家としての問題意識は、これらの劇におけるギリシア神話の用いられ方にどのように表されているのだろうか。これらの劇に共通するものがあるとすれば、それは何か。そしてこれらの劇の（内容および形式上の）多様性、作風の変化は何に起因するのか。 本論文の目的はこれらの問いに対する答えを見出すことにあり、ホーフマンスタールが舞台のために書いた作品のうち、『アルケステリス』、『エレクトラ』、『エディプスとスフィンクス』、『エディプス王』、『エディプスの最期』、『ナクソス島のアリアドネ』そして『エジプトのヘレナ』について論じる。 まず第一章で扱われているのは『アルケステリス』である。ホーフマンスタールはエウリピデスの原作を翻案するにあたって、あらすじについてはあまり大きな改変をしなかったが、登場する人物の造型などに関してはかなり変更した。たとえば、原作では人間に対しどこかよそよそしい神アポロンは、ホーフマンスタール版『アルケステリス』においては（この作品の実質的主人公であり、人間である）アドメトと対等な友人関係を結んでいるという点で「人間的」な、観客にとって感情移入の容易な存在として描かれている。その一方で、夫のかわりに自らの命を捧げたアドメトの妻アルケステリスは、その自己犠牲によって「女神」になった、すなわち「神々しいもの」を獲得したことが強調される。また、アドメトは原作に比べてより好感の持てる存在であり、ヘラクレスも原作で描かれていたような単純素朴な大食漢ではない。ホーフマンスタールの作品においては、ヘラクレスは思慮深い神秘主義者となっており、「死」をより高次の「生」に人間を導く「神々しい陶醉」とみなす（エウリピデスの原作とは異質の）ニーチェ的思想を表明している。ニーチェが提示した「ディオニュソスのなもの」は、「個人としての自己を放棄させるもの」としての側面と「死と生の境界を無くし、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、および「道徳			

にも理性にも束縛されない、荒々しくデモーニッシュなもの」としての側面を持っていたが、ホーフマンスタール版『アルケステス』は、「ディオニュソス的なもの」の持つこれら三つの側面のうち最初の、そして二番目の側面をアルケステスの体験のうちに形象化している。すなわち、彼女は「自己犠牲」というかたちで「自己の放棄」を行い、そのことによって後に蘇生した際、より高次の「生」を獲得するのである。原作における、「神々」についての具体的言及が多く削除されている一方で、アルケステスとヘラクレスの神秘性が強調されていることは、ホーフマンスタールが「神々しいもの」をもっぱら「ディオニュソス的なもの」と不可分のもの、もしくは同一のものとして提示しようとしていることを示唆している。

そもそも、ギリシア神話の基盤にあった神への信仰を持たない(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、人間と隔絶した、超越的存在としての「神」の属性という意味での「神々しいもの」はリアリティーを欠いていた。それゆえ、ホーフマンスタールがギリシア神話の文脈において前面に出す「神々しいもの」は、人間の内面に由来しつつも「神」を想起させるものとして位置づけられる。「神」というものが本来「人間より強い、人間でないもの」として規定されるものである以上、人間の内面に由来する「神々しいもの」は、必然的に自己否定もしくは自己放棄を要求する。このことを考えると、「神々しいもの」がホーフマンスタールにとって事実上ニーチェの言う「ディオニュソス的なもの」と不可分のものとなったのは当然のなりゆきであったと言えなくもない。

ホーフマンスタールは、この作品を執筆するにあたって、エウリピデスの原作を改変することによって、近代ヨーロッパにおいて失われているのみならず、古代ギリシアにおいても、(ニーチェの主張によれば)エウリピデスらによって弱体化してしまった「ディオニュソス的なもの」をよみがえらせようとしていた。アドメトが、亡き妻を悼む気持ちを克服することによって、ヘラクレスを感動させ、それがアルケステスの蘇生につながるという物語は、エウリピデスの原作の改変という、「過去」への執着を断ち切る過程を経ることによって、かえって「ディオニュソス的なもの」という「過去」のものをよみがえらせるという、まさにホーフマンスタールがこの作品で行おうとしていたことのメタファーとなっている。

もっとも、ホーフマンスタールはこの作品において、「ディオニュソス的なもの」の持つ荒々しくおそろしい側面を事実上無視している。そしてこのことは、ホーフマンスタールがエウリピデスの原作の結末を変更していないこととあいまって、この作品において「ディオニュソス的なもの」が完全なかたちで表現されることを阻んでいる。

これに対し、第二章で扱われている『エレクトラ』は、古典主義的な古代ギリシア像のアンチテーゼを提示したバッハオーフェンやローデ、およびいわゆる無意識の世界に注目したフロイトらの影響を示しており、『アルケステス』においてはもっぱら「道徳的」な自己犠牲と結びついていた「神々しいもの」は、この作品では逆に「非

道徳的な」と結びついており、暗く荒々しい性格が前面に出ている。『アルケステイス』では夫のために自らを犠牲にするヒロインが「女神になった」とされているのに対し、『エレクトラ』では情夫と共謀して夫を殺した女であるクリュテムネストラが娘エレクトラに皮肉を込めて「女神」と呼ばれていることはその良い例である。ホーフマンスタールは、バッハオーフェンが古代社会の基盤のうちに見出した「母性原理」やフロイトが注目した無意識の欲望を、「神々しいもの」と重ね合わせることによって、『アルケステイス』では完全に表現しきれなかった「ディオニュソス的なもの」をより納得のいくかたちで表現しようとしたと考えられる。『アルケステイス』においても『エレクトラ』においても、「ディオニュソス的なもの」と「神々しいもの」は不可分なのであるが、『アルケステイス』と違って『エレクトラ』においてはこの両者の暗い部分が前面に出ているのである。

『アルケステイス』のアドメト同様、エレクトラもまた作家としてのホーフマンスタールの分身としての性格を持っているように思われる。すなわち、言葉を操ることには長けているが自らが行おうとしている「行為」を行うことのできないエレクトラには、「ディオニュソス的なもの」を『アルケステイス』において十分描き出すことのできなかったホーフマンスタール自身が重ねあわされており、また復讐がオレストの手によって成就した後、狂喜して死ぬエレクトラの姿は、自分が取ろうとしている新しい方向に対するホーフマンスタールの不安を反映していると解釈できる。

第三章で扱われているのは、ホーフマンスタールがオイディプス神話をもとに書いた三つの作品、すなわち『エディプスとスフィンクス』、『エディプス王』、そして（未完に終わった）『エディプスの最期』である。『アルケステイス』や『エレクトラ』と違い、古代ギリシアの劇をもとにした作品ではない『エディプスとスフィンクス』は、世界観のうえでは『エレクトラ』の延長線上にある作品であり、ちょうどエレクトラが母性原理を憎みながらもいつのまにか自分自身その体現者となってしまいうように、この作品では主人公エディプスとその母ヨカステが母性原理と対立し自己犠牲を行おうとするにもかかわらず、まさにそのことによってその体現者となってしまふ。実のところ、「自己犠牲」と「自らを律する意識の放棄」が共に「自己の放棄」であり、「ディオニュソス的」である以上、二人の「自己犠牲」ははじめから彼らを「非道徳的」存在にしてしまう可能性をはらんでいたと言えるのだが、ホーフマンスタールはこの「可能性」をフロイトの「無意識」の概念を援用して「必然性」にすることによって、超越的な存在としての神の介入という意味での「運命」にリアリティーを見出せなくなった近代の観客にも通用する新しい悲劇を生み出そうとしている。これに対し、『エディプス王』は、全体的な雰囲気（ト書きなどを通して）『エディプスとスフィンクス』のそれに近いものにしようとしてはいるものの、実質的には「翻訳」に近い「翻案」であり、そのため『エディプスとスフィンクス』とはだいぶ異なった印象を与える。これは近代ヨーロッパ人ホーフマンスタールと古代ギリシア人ソポクレスの世界観の

違いのあらわれであり、そしてこの違いが、最終的にはホーフマンスタールが『エディプスの最期』を完成させることをさまたげる。すなわち、『エディプスの最期』の原作であるソポクレスの『コロノスのオイディプス』と『オイディプス王』は、古代ギリシアの自然信仰を基盤としている点で共通しており、それゆえ連続性があるのだが、ホーフマンスタールは既に『エディプスとスフィンクス』において、否定的なものとしての「神々しいもの」を、肯定的なものとしての「神々しいもの」よりも強いものとして、バッハオーフェンとフロイトの力を借りて提示してしまったため、『エディプスの最期』において、救いをもたらす肯定的なものとしての「神々しいもの」を、三部作最後の作品にふさわしい、説得力のあるかたちで表現することができなくなってしまったのである。それゆえ、ホーフマンスタールはここで方向転換をすることを余儀なくされる。

第四章では『ナクソス島のアリアドネ』が取りあげられている。それまでのギリシア神話劇と異なり、リヒャルト・シュトラウスのオペラ台本として執筆された『ナクソス島のアリアドネ』においては、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・セリアは即興喜劇のコメディ・デッラルテと同時に演じられるという異色の構成を持っている。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。第一版では、劇中劇は、モリエールの『町人貴族』を翻案したものを外枠としており、主人公の「町人貴族」ジュールダン氏が晩餐のあとで客人たちの前で上演させるものという設定になっていて、この劇中劇が上演されている間に、ジュールダン氏らのコメントが入る、ということになっている。しかし、この第一版は不評で、そのためホーフマンスタールは『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）とコメディ・デッラルテの中心人物である浮気女ツェルビネッタの淡い恋のエピソードを中心に、ユーモラスに描かれている。

当初は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」でしかなかったこの作品で、ホーフマンスタールは自分が『アルケステス』では中途半端なかたちでしか実現できず、『エディプスの最期』においては断念してしまったこと、すなわち明るく肯定的なものとしての「奇跡」を、世紀転換期の観客にとって十分新鮮であると同時に感動的なものとして描き出すことを、オペラ・セリアというジャンルが持つ力を借りて行おうとした。そしてその際彼は、コメディ・デッラルテという枠の中に、『エレクトラ』以降自らのギリシア神話劇の基盤となっていた「バッハオーフェン的なもの」と「フロイト的なもの」をいわば「押し込める」ことによって矮小化し、そういったものが、（自分がアリアドネとバッカスの「奇跡」において表現しようとし

ている) 明るく高貴で清らかなものとしての「神々しいもの」を圧倒してしまうことがないようにした。しかしこの計画は、ツェルビネッタをホーフマンスタールがあまりにも魅力的に描いてしまったこと、および劇中で「奇跡」を体験するアリアドネとバッカスの人物像そのものに内在する問題ゆえに完全に成功したわけではなかった。

第五章で扱われている『エジプトのヘレナ』は、『ナクソス島のアリアドネ』と同じく、シュトラウスのために書かれたオペラ台本である。この作品を執筆するにあたってホーフマンスタールが参考にしたのは、エウリピデスの『ヘレネ』、およびその基盤となっているヘレネに関する、ある伝承だった。この伝承によると、一般的には、スパルタ王妃でありながら、トロイアの王子パリスと不貞をはたらいた悪女ということになっているヘレネは、実際にはパリスと駆け落ちしておらず、彼と共にトロイアに行ったのは、彼女の姿をした幻にすぎなかった、というのである。もっとも、『エジプトのヘレナ』は『アルケステス』や『エレクトラ』などと違って古代ギリシア演劇の「翻案」として書かれた作品ではなく、『ヘレネ』とは「ヘレネの幻」の伝承の扱い方においても、ストーリー展開においても大きく異なっている。すなわち、『ヘレネ』と違って『エジプトのヘレナ』では、ヘレナ(=ヘレネ) はやはり実際にパリスと共にトロイアへ駆け落ちしたのだが、後にそのことを隠すために、トロイアに行ったのは自分の幻だった、ということにしてしまい、「忘却の飲み物」の力を借りてこの話を(不貞の妻である自分を殺そうとする) 夫メネラスに信じ込ませるのである。しかし後に彼女はこのような欺瞞は新たな問題を生じさせるにすぎないということに気づき、死を覚悟して記憶の飲み物で夫の記憶を回復させるが、メネラスはこれに感動して彼女の不貞を許す。

この作品はもともと「オペレッタ風」の作品として構想された、喜劇的要素を含む作品であり、その意味で『ナクソス島のアリアドネ』と似ているが、「英雄的なもの」と「喜劇的なもの」が相容れないということをアリアドネとツェルビネッタという二人の女性の対比を通して強調する『ナクソス島のアリアドネ』と異なり、「英雄的なもの」と「喜劇的なもの」の融合をはかっている。これは、この作品のヒロインであるヘレナと彼女を助けようとするエジプトの王女にしてポセイドンの愛人である魔女アイトラが、それぞれ自らのうちにアリアドネ的なものとツェルビネッタ的なものを持ち合わせた存在として造型されていることや、悲喜劇的状况に置かれている英雄的人物であるメネラスの人物造型によくあらわれている。また、『エジプトのヘレナ』では、『ナクソス島のアリアドネ』同様、記憶と忘却の問題が、貞淑であるか否かの問題と重ねあわされるかたちで扱われているが、『ナクソス島のアリアドネ』に比べ、過去と向き合うことの必要性がより強調されている。

また、これに加えてこの作品はバッハオーフェンの影響をかなり露骨に示している。ホーフマンスタールは、ヘレナに「母性原理」を、メネラスに「父性原理」を体現させ、さらに両者をそれぞれ「東洋的なもの」と「西洋的なもの」の代弁者としている。

そして、この両者の和解のプロセスを通して、彼は、この作品が執筆された頃、混乱していたヨーロッパ、およびオーストリアの社会が「神話的」秩序を手に入れることの必要性を訴えている。この「神話オペラ」はきわめて「同時代的」なテーマを持った「現代オペラ」でありながら、皮肉にも「同時代」の観客に拒絶されてしまったが、この作品においてホーフマンスタールは、『アルケステリス』と『ナクソス島のアリアドネ』で強調された明朗で柔和な「神々しいもの」と『エレクトラ』や『エディプスとスフィンクス』などで前面に出ていた荒々しく「非道德的」な「神々しいもの」を、ヘレナの人物像を通して母性原理の肯定的な側面を描くことによって和解させている。その意味で『エジプトのヘレナ』は彼が今まで書いてきたギリシア神話劇の集大成といえるべき作品である。

(論文審査の結果の要旨)

19世紀末から20世紀初頭にかけてのいわゆる「世紀末ウィーン」における代表的な文学者の一人であるフーゴー・フォン・ホーフマンスタールは、ギリシア神話に強い関心を寄せていた。この神話に基づく戯曲やオペラ台本等の舞台作品は相当な数に上り、ホーフマンスタール文学の一つの柱をなしている。これらの作品を扱った研究に関しては、1950年代に著されたイエンスの著作をはじめ、一定の蓄積が見られる。多数の異稿を収録し詳細な注も付された校訂版全集が当該の作品については刊行されたこともあって、21世紀に入ってから、ウォードやウーリヒによってそれ以前のものよりいっそう充実した研究が発表されている。このような研究状況を踏まえ、ギリシア神話に基づくホーフマンスタールの作品について、論者は、19世紀から20世紀への世紀転換期のヨーロッパの作家としての彼の問題意識はこれらの作品におけるギリシア神話の用いられ方にどのように表されているのか、これらの作品に共通するものがあるとするればそれは何か、そしてこれらの作品の内容および形式上の多様性と作風の変化は何に起因しているのかということを探ろうとした。

取り扱われている作品は、古代ギリシアの劇作家エウリピデスの作品の翻案である初期の戯曲『アルケステス』、ソポクレスの悲劇が改作された『エレクトラ』、ホーフマンスタールとほぼ同時代のフランスの作家ペラダンの作品に想を得て作られた『エディプスとスフィンクス』、ソポクレス作の『オイディプス王』の翻案である『エディプス王』、ならびに未完に終わった『エディプスの最期』の三作から成るオイディプス神話に基づく作品群、リヒャルト・シュトラウスが作曲したオペラ『ナクソス島のアリアドネ』の台本、ヘレネに関する伝承などに基づいて、リヒャルト・シュトラウスのオペラのための台本として作られた晩年の作品『エジプトのヘレナ』である。これらの作品について、本論文では次のような論が展開されている。

ホーフマンスタールは『アルケステス』において、過去のものである「ディオニュソス的なもの」を過去への執着を克服するという逆説的方法で復活させようとした。

「ディオニュソス的なもの」は、「個人としての自己を放棄させるもの」としての側面と、「死と生の境界を無くし、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、および「道徳にも理性にも束縛されない、荒々しくデモーニッシュなもの」としての側面をそなえており、ホーフマンスタールのギリシア神話劇にあっては常に「神々しいもの」と不可分の関係にある。『アルケステス』においては、「ディオニュソス的なもの」の持つこの三つの側面のうち、初めの二つが強調されているが、荒々しい側面は事実上描かれていない。

次の『エレクトラ』においてホーフマンスタールは、バッハオーフェンやローデ、ならびにフロイトの説を援用して、「神々しいもの」をもっぱら暗く荒々しく「非道徳的なもの」として描き、母性原理およびリビドーと一体化させることによって、「ディオニュソス的なもの」をより納得のいく形で表現しようとした。しかし、彼は自分が

取ろうとしている新しい方向に不安を感じていた。エレクトラの人物像は、この不安と、『アルケステス』の作者としての自分に対するホーフマンスタールの自己批判の両方を反映している。

続く『エディプスとスフィンクス』でも、暗く「非道德的」な「神々しいもの」が支配的である。この作品に見られる世界観は近代的メンタリティーを基盤としており、ソポクレスのものと異質である。『エディプスとスフィンクス』とその続編『エディプス王』とでは雰囲気が大きく異なっており、『エディプスの最期』が未完に終わったのも、これに起因すると考えられる。

次の『ナクソス島のアリアドネ』で、ホーフマンスタールはこの行きづまりを脱却しようとした。彼はこの作品で、「神々しいもの」や「ディオニュソス的なもの」を、アリアドネとバッカスの愛の奇跡を通して明るく肯定的なものとして表現しようとし、「バッハオーフェン的なもの」と「フロイト的なもの」は、アリアドネたちと対照的なコメディ・デッラルテの登場人物、特にツェルビネッタに体现させた。

最後の『エジプトのヘレナ』では、ホーフマンスタールは、『アルケステス』と『ナクソス島のアリアドネ』で強調された明朗で柔和な「神々しいもの」と、『エレクトラ』や『エディプスとスフィンクス』などで前面に出ていた荒々しく「非道德的」な「神々しいもの」との融和を、ヘレナの人物像を通して母性原理の肯定的な側面を描くことによって行っている。その意味で『エジプトのヘレナ』は、彼のギリシア神話劇の集大成というべき作品であるとされる。

このように本論文では、ホーフマンスタールの初期から後期にかけて文学活動のほぼ全時期にわたって、作品相互の関連にも留意しつつ考察が加えられている。先行研究も十分踏まえられ、しかもそれらに頼りすぎることなく、独自の見解が打ち出されている。取り上げられている作品がギリシア神話に関わる舞台作品に限られてはいるものの、ホーフマンスタールの文学の一面が鮮やかに読み解かれている点で、本論文は優れたものとして高く評価できる。これまであまり重視されてこなかった『エジプトのヘレナ』の持つ意義を指摘しているのも注目される。論の進め方に関しても、相異なる見方を自ら想定し重層的に論じようとする姿勢が常に見られる。

ギリシア神話に関わるという枠には入らないため本論文では扱われていないものの、母性や自己犠牲という本論文でも重要視されている問題と深く関わる作品として、オペラ台本『影のない女』がある。この作品についても多少触れられておれば、論はさらに補強されたのではないと思われる。ただしこの作品を本格的に論じるのは、論者の今後の課題であろう。研究のさらなる進展が大いに期待される。

以上、審査したところにより、本論文は博士（文学）の学位論文として価値あるものと認められる。なお、2012年2月7日、調査委員3名が論文内容とそれに関連した事柄について口頭試問を行った結果、合格と認めた。