慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	対立の原理と変身の原理について：一九一〇年代前半のホーフマンスタール喜劇の特徴
Sub Title	The principles of metamorphosis and contrast in Hofmannstahal's early comedies
Author	志賀浪, 優子(Shiganami, Yuko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1976
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.35, (1976. 2) ,p.20- 33
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00350001-0020

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

対立の原理と変身の原理について

――一九一〇年代前半のホーフマンスタール喜劇の特徴――

志賀浪優子

一九〇八年の喜劇『クリスティナの帰郷』はホーフマンスタールの演劇活動に於て、最初の喜劇の試みとなった作品であるが、この年はまた『薔薇の騎士』の構想を得て、一九〇〇年頃までの初期抒情劇を第一の創作期とするならば、いわゆる一九一〇年から一二年にかけての第二の創作期の出発点ともなった年であった。即ち、一九〇九年にリヒャルト・シュトラウスとの最初の共同作業であるオペラ『エレクトラ』が上演されたのに続いて翌一〇年六月に『薔薇の騎士』が完成し、一一年には『イエダーマン』と『ナクソス島のアリアドネー』が完成したのである。この第二の創作期は不幸なことに第一次世界大戦という外的圧力が加わり、ホーフマンスタールが軍務に服すという事情もあって、まもなく表面的には休止の状態を迎えることになった。『或る手紙』以来およそ十年を経てホーフマンスタールの重要な作品のうちの三編が集中的にこの時期に発表されたことのなかに、十年間の一つの決算を読みとることもできるであろう。また『薔薇の騎士』、『ナクソス島のアリアドネー』はともに形のうえではリブレットであり喜劇であり、内容的にも類似点・共通点を含んでいることは、とりもなおさず、この時期のホーフマンスタールが『或る手紙』以来何を自分の演劇の課題にし、それにどのように対処し、どのように解決を試みたかという問題と密接に関係があるように思われる。第一次大戦後も喜劇の創作、作品のオペラ化が続いた事実をふまえて、二つのリブレットを内容面と構成要素の面で分析してこの時期のホーフマンスタール劇の特徴を

探ることがこの小論文の主旨である。また、その結果一九一〇年代前半のホーフマンスタール劇が何を志向していたのかをもいくらか明らかにして、更には、これらの作品を彼の演劇活動全体のどこに位置づけるべきかという問題を、特に初期抒情劇と『或る手紙』以降の空白との関連において考えてみたい。

一般に『或る手紙』を境にして抒情詩を放棄してしまったことをそのまま演劇にあてはめて、『小世界劇場』、『皇帝と魔女』等がたて続けに完成した一八九七年を頂点にして、ホーフマンスタールの初期抒情劇の創作は九九年の『ファールンの鉱山』を最後にその活動を停止した事実からこの作品をもって初期の演劇世界は完結してしまい、その後『或る手紙』から『帰国者の手紙』まで才能の涸渇した過程を低迷して、ようやく『クリスティナの帰郷』で生まれ変わって新しい演劇の領域に入ったという見方がなされている。確かに様式の上から眺めれば、韻文の抒情劇から散文の喜劇、しかもオペラの台本への変化は、初期抒情劇を第一の完結した世界、次に寡作な低迷期、そして新たな第二の創作期と分けることを容易にするであろう。しかしながら、単に様式上からしても、散文劇時代とみなされる時期に『イエダーマン』のように韻文作品があり、逆に『冒険者と歌姫』(一八九八年)のように抒情劇の時代にあってすでに散文の試みがなされていたことからも、この分類は性急すぎはしないかという疑問を持たないわけにはいかなくなる。このことは、ホーフマンスタール劇のテーマを考える時にもっと強く主張できるであろう。例えば『ナクソリス島のアリアドネー』はオペラ『エレクトラ』の続編ともいうべきもので、『エレクトラ』なくしては成立しえなかったし、『エレクトラ』でホーフマンスタールが提示した問への彼自身の一つの解答の試みとも考えられる作品である。この問に関しては後述することになるが、『エレクトラ』は低迷期のあの『空白』の時代にホーフマンスタールが没頭した一連のギリシャ古典劇改作のうちで最初に完成した作品で、一九〇三年、つまり『或る手紙』が書かれたすぐ次の年に、彼が最も低迷していたと考えられてしかるべき年にすでに上演されていた。このようにホーフマンスタールの歩んだ過程を逆にたどるなら、分類がどこまで妥当であるかは問題であろう。即ち、『或る手紙』の抒情詩の放棄が完全に初期抒情劇世界の放棄に結びついて、第一の創作期をそれだけで完結した世界、第二の創作期を全く別の、生まれ変わったホーフマンスタールの世界として、初期抒情劇と切り離して考えることが果して許されるであろうか？　逆に、次のような推測を可能にするので

はあるまいか？ つまりホーフマンスタールの演劇には連続性があり、一九一〇年代の喜劇も、『ある手紙』を契機にして自己に課した問題の解決の試みを通して抒情劇に何らかの形で結びついているのではないかということである。これは、チャンドスが創作を放棄しなければならなかったのに、ホーフマンスタールは危機の後にも演劇を放棄しなかったこと、だがそれが喜劇という形をとって現われたこと、そして「不幸な戦争のあとには喜劇が書かれなければならない。」[1]と最終的に喜劇に対して態度を決定したのが第一次大戦後になってからであることと無関係ではない。そして一九一〇年代のホーフマンスタールの喜劇の特徴をこうした関連中に見るべきであろう。

それでは一体何がホーフマンスタールを喜劇に向かわせたか、いいかえれば、ホーフマンスタールの考える喜劇とはどんなものであったのだろうか。その点を『薔薇の騎士』と『ナクソス島のアリアドネー』に見てみることにしよう。

一九〇九年一月にシュトラウスが悲劇『エレクトラ』をオペラ化して上演したが、その上演以前にすでに彼はホーフマンスタールに次のオペラの台本を書いてくれるように依頼してあった。ホーフマンスタールの頭の中では主として『クリスティナの帰郷』のオペラ化、或いは『セミラミス』などの考えが進んでいたが、一九〇八年九月、ヴァイマールでハリー・ケスラー伯爵と話をしているうちに突然『薔薇の騎士』の構想がわき、「登場人物達は私達が名前を与えるよりも前に、単に、『喜劇的なバス』、『父親』、『娘』、『婦人』、『ケルビーノ』、……」[2]と呼んでいた頃にできあがり、「これらの典型的な人物達に個性を付与する」[3]だけの段階まで文字通りあっという間に進んだ。そして約二年後の一九一〇年六月に完成し、翌年一月二六日に初演されるに至った。筋書は次のとうりである。フォン・ヴェルデンベルク候爵の奥方マリー・テレーズはロフラーノ伯爵オクターヴィアンという一七才の少年を愛している。或る朝彼等が候爵夫人の寝室にいる時、夫人の従兄弟にあたるオックス・アウフ・レルヘナウ男爵が訪ねて来る。レルヘナウ男爵は今度その財産が目あてで結婚することになった金持の町人あがりの新貴族フォン・ファーニナルの娘ゾフィーに慣習に従って銀の薔薇を届けに行ってくれる使者について相談に来たのであった。オクターヴィアンがいるのを悟られまいとして候爵夫人は彼を屏風の陰に隠すが、そのうちにオクターヴィアンは奥仕えの女中に変装してマリアンデルとなってオックスと候爵夫人の前に姿を現わす。オックスはマリアン

デルにぞっこん惚れ込んでしまい、候爵夫人を相手に話しながらしきりにマリアンデルを誑しこもうとして第一幕の山場を作る。結局使者の役目はロフラーノ伯爵に依頼することになり、オックスが退場した後、候爵夫人はいつか近いうちに若い恋人を手放さなければならなくなる日が来ることを予感して胸を痛める。第二幕は、ファーニナルの屋敷にオクターヴィアンが銀色と白の衣装に身を包んで薔薇の騎士として役目を果すべく登場する。そこで初めて会ったゾフィーの若さと美しさに心うたれ、お互いに恋に陥るが、そのためにオックスに剣を振り上げ負傷させてしまう。ファーニナルに追い出されたオクターヴィアンは、オックスに仕返しをする目的でマリアンデルの名前で手紙を送って来る。第三幕ではマリアンデルに変装したオクターヴィアンが策略どうりに茶番劇を演じてオックスを混乱させ、警部まで出場して大騒ぎになるが、候爵夫人の機転でうまくおさまり、オクターヴィアンとゾフィーが結ばれる。

一方、『ナクソス島のアリアドネー』は『薔薇の騎士』初演の数週間後にはもう執筆が進んでいたというほど時間的に『薔薇の騎士』に接近してできあがった作品で、モリエールの喜劇『町人貴族』を基にしている。そして『町人貴族』の最後のバレエの部分にオペラ悲劇『アリアドネー』を置き換えて、しかも独立した形で劇中劇のようにして上演するのであるが、このオペラの中に、イタリアのコメディア・デル・アルテの世界のブッフォ並みの茶番劇を組み入れて、オペラ・セリアとブッフォが同時に進行するという複雑きわまる構成を持つ。時は一八世紀、場所はウィーンの大富豪の邸宅。ここの主人は客達をもてなすために二つの小劇団を招いていた。一つは若い作曲家が初めて作曲したオペラ悲劇『アリアドネー』を演ずる役者達であり、アリアドネーになるプリマドンナ、バックスになるテノール、それに三人のニュンペーである。もう一つは、『浮気なツェルビネッタ』という仮面無踊劇を演ずることになっていた女性一人、男性四人のグループである。気負いがちの作曲家は自分の高尚な悲劇が『浮気なツェルビネッタ』の前なり、後なり、ともかく同じ晩に同じ場所で上演されるらしいことを当日初めて知らされて自尊心を傷つけられる。ところがそこに執事が現われて、この屋敷の主人が二つの芝居を前もって約束していたとうりの音楽と役者とで同時に上演するように命じたと告げに来る。しかも上演時間はこの変更にもかかわらず最初に予定されていた時間に一秒たりとも狂いがあってはならないというのであるから、作曲家は大慌てに慌ててすっかり気が重くなる。そして、この変更を一向に気にしている様子のないツェルビネッタをつかまえて、せめて自分の悲劇を台

無しにしてもらいたくないという願いから作品の意図を説明するが、それは「変身の秘密」[4]、「蘇生」[5]を扱ったものらしいことが判明する。けれどもツェルビネッタはわかったのか、わからないのか、演技なのか地なのか、勿体ぶったり茶化したり、作曲家に流し目を使ったりで、意見の一致も理解も成り立たないうちに芝居上演の時間になってしまった。第二幕、劇中劇は、まず三人のニュンペー、ツェルビネッタ達の芝居導入部から始まり、若くて美しい娘が悲嘆にくれていることを知らせる。アリアドネーはテーセウスとの恋に破れ、その痛手と甘い恋の思い出が今でも尾をひいて忘れられず、ただひたすら死が自分を迎えに来てくれてこの苦しみから解放してくれることを望んでいる。ツェルビネッタ一座の騒音も歌も踊りも干渉も耳に入らず、天を仰ぎ、孤独な島で待つだけの毎日である。そこにバックスが半神半人間として登場し、すべてを献げるアリアドネーの力によってキルケーの悪夢を払いのけ、完全な神になり、アリアドネーもテーセウスの思い出から解放されて、お互いに相手を変えることによって二人の間に新しい生が始まることを予感させながら幕が降りる。

ホーフマンスタールによれば、『薔薇の騎士』は「対立し合って、従属し合って……分離しながら結合する」[6]人間関係をテーマにし、『ナクソス島のアリアドネー』では「変身、あらゆる奇蹟の中の奇蹟であり、愛の本来の神秘」[7]を扱ったものであるという。このことばを文字どうり受けとれば、『薔薇の騎士』と『ナクソス島のアリアドネー』は全く異なったテーマを展開した作品であることになり、二つの作品には何ら関連がありえないような印象を受ける。しかしこれはもう少し注意深く観察する必要がある。

表面的な共通点として、まず二つの作品がオペラのリブレットであり、次にコメディア・デル・アルテの世界を積極的に取り入れていることが挙げられる。「オペラという形式は、特に音楽のおかげで巾広い層の人間が接近可能となる」[8]というような指摘は、ホーフマンスタール自身が他人の意見を待つまでもなく十分に認識した結果の選択である。「最も素朴な観衆にも単純に理解できるもの」[9]をめざして『薔薇の騎士』を書いたホーフマンスタールが、「音楽と提携」[10]することによって、「相貌を表現するには私にはすべての言葉があまりにも貧しく思われた」[11]『或る手紙』の状況から脱却し、更らに新しい可能性をここに見い出そうとしたことは疑問の余地がない。コメディア・デル・アルテの世界への関心も、身ぶりによることば以外の表現法の可能性としてパントマイム劇が早くから試みられて

いたように、ホーフマンスタールにあってはことばの補助手段として常に潜在的に考えられてきたといってよい。ただこの時期にコメディア・デル・アルテが取り上げられた点については、後でもう一度ふれることになるが、まさにタイプとしての役割がこの時期のホーフマンスタールの考える喜劇の概念を説明するのに恰好の素材を提供したからであった。

リブレット、コメディア・デル・テルテのに他にすぐ目につく共通点として、最後の場面が愛する者同士が結ばれて終わることがあげられる。もっと厳密に言うならば、結ばれて終わることを予感させて幕が降りるようになっている、そして喜劇を喜劇ならしめる常套手段のハッピーエンドが何となく落ち着きの悪い、一抹の不安を覚える結末になっている点である。ここにホーフマンスタールの一九一〇年代前半の喜劇観が現われてくるのであるが、それを明らかにするために、もう一度先の「対立し合って従属し合い、分離しながら結合する」人間関係というテーマと「変身、あらゆる奇蹟の中の奇蹟」というテーマに帰らなければならない。

変身のテーマはホーフマンスタールには早くから、初期抒情詩の時代からあったもので、両性具有のモチーフ、分身のモチーフ、分裂のモチーフ等、すべて生の神秘に属するものはこの変身のテーマに絡みあっていることに注目しなければならない。まず『ナクソス島のアリアドネー』における変身のテーマを考えてみよう。『ナクソス島のアリアドネー』の変身は、『白い扇』、『エレクトラ』の系列にある。人間であることの証しとして、動物に成り下らないために、忘れないことに固執したエレクトラが死を免れえなかったのに対して、「変身とは生命の生命であって、本来の自然の創造力の神秘です。反対に固執は硬直化であり、死です。およそ生きようとする人間は自分自身を超え、自分自身を変えることが必要です。彼女（アリアドネー）は死んで、そして生き返ったのです」[12]と説明しているように、忘れることを拒んだエレクトラに対して、バックスの力で忘れることができたアリアドネーを描いて、悲劇『エレクトラ』の問題を更に一歩進めて一つの解決を試みている。忘れることによってアリアドネーが救済されたのなら、『ナクソス島のアリアドネー』の中で上演される劇中劇のオペラ『アリアドネー』は何がオペラ・セリアなのであろうか？もし台本どうりに「この相互の変身の奇跡」[13]がアリアドネーとバックスの双方を変えることによって、二人がそれぞれの苦しみから解放され、新しい生を暗示しながらデュエットで終わるのなら、わざわざオペラに悲劇的なオペラと名付ける必要がなさそうに思われるし、一抹の不安感を残さなくとも良さ

そうなものである。ホーフマンスタールは「彼女は死んで生き返ったのです」と言った。ブルックハルト宛の手紙で「結婚の一つの粗彫り、これは最終的には相互の死と蘇生に移行します」[14]と説明しているように、愛する者への献身は自分を捨てることによって自分を生かすことになる。ハッピーエンドに見えながら、アリアドネーの愛は非常に死に近い。読み方によれば、二人の愛はこの世ではなくあの世で実を結ぶというふうにも解釈できる。「此岸であり同時に彼岸である」[15]のもこのためであろう。「運命を引き受けるか逃げるか」[16]の選択にあたって運命を引き受け、そのために苦しみ、また運命を引き受け、そのために変身して、自分を捨てて自分を生かす、これがアリアドネーの悲劇的変身の意味であろう。

『薔薇の騎士』の「対立し合って、従属し合って、分離しながら結合する」関係こそ、ホーフマンスタールが喜劇の可能性を見い出した方式である。一九〇五年一月、オットー・ブラームの演出により『救われたベネチア』が初演された。ホーフマンスタールにとってこの劇が画期的な意味を持つのは、対比という手段を採用して、モノローグの終焉になったからである。ピエールとヤフィーアという両極端の人物を、強い人間と弱い人間として設定し、二人の違いを対比させて明らかにする方法を生みだしたものは、これまで「一種の持続的な陶酔状態のなかにあって、存在自体が一つの偉大な統一と見えた。私には精神の世界と肉体の世界が対照をなすとは思えなかった」[17]ために「彼等の中に姿を消して、彼等の内部から語りたいと考えていた」[18]がために可能であった自分が語る抒情詩の世界、一人言の世界、自分だけの文学世界を放棄して初めて開かれた客観性であった。すべてを自己との統一としてとらえ、外界から遊離したところに浮んでいた私が語る世界に対して、ここには私は登場しない。語るのはピエールであり、ヤフィーアであって行動するのも彼等である。また以前の劇が多くは一幕物で、動きがすくなく、静的な語ることで成り立っていたのに対して、『救われたベネチア』には動きがある。この作品は喜劇ではなかったが、この頃からすでに一九一〇年代の喜劇の出現が予測されている。ホーフマンスタールは『或る手紙』を書いた時点で、次に来るべき世界をすでに認識していたと思われる。「全存在との新しい、予感にみちた関係に入ることができるのではないか」[19]とチャンドスは書き、その関係はここに芽を出している。自己満足への痛烈な反省が彼をして抒情詩を捨てさせ、その同じ反省がこれまでのものと正反対のものへと彼の意識を向けさせる。書くことによって遊離した世界に、書くことに

よって結びつくことが最大の課題であれば、テーゼに対するアンチ・テーゼとして必然的に抒情劇に対する散文劇は予想された。一九〇二年以降の作品は、すべて先の課題をみたすさまざまな角度からの試みであって、一作毎に先の課題の可能性を追求してきた。ホーフマンスタル作品の連続性を主張するのもここにその理由がある。『救われたベネチア』の対比と動きと対話の試みの延長線上に『薔薇の騎士』があり『ナクソス島のアリアドネー』がある。『薔薇の騎士』では対比、或いは意識的な対立（コントラスト）は二人の人物だけにとどまらず、候爵夫人とゾフィー、候爵夫人とオックスとオクターヴィアン、オックスとオクターヴィアン、オックス＝ファーニナルとオクターヴィアン、候爵夫人とオクターヴィアンとゾフィーのように縦横無尽にその糸がはりめぐらされている。これだけ対比が多いのは、逆に言えば、それだけ人物の客観化が進んだことにほかならず、それだけ喜劇に近ずく要素が増したことにほかならず、それだけ登場人物に彼等のことばを喋らせることを容易にする。「これらの話しぶりはまさに登場人物達と同時に生まれたものであり、多分これまで他の舞台で話されたいかなる話しぶりに比べてより日常語であろう」[20]。そして「ここに登場する人物達はとうの昔に作者の手から離れて行った。……これら（人物）はすべてずっと昔からそのまま実在していたようであり、今日ではもはや私のものでもなければ作曲家のものでもなくなってしまった」[21]。

対立の原理が客観性を増し、登場人物を独立させ、人物自身のことばを喋らせることは、そのまま『ナクソス島のアリアドネー』にもあてはまる。ここでは対立の図式はアリアドネー対ツェルビネッタ、バックス対ハルレキーノ他三名、そしてもっと拡大してオペラ・セリア対ブッフォ、ギリシア悲劇対コメディア・デル・アルテとなる。ホーフマンスタールがこれら二つのリブレットを喜劇にしたのは、一つには『クリスティナの帰郷』での試みの再確認という意図からである。そしてまた、「これらの人物は・・・劇場にこそ全部が属しています」[22]というように書くことによって、外界と結題びつく課題のもとに舞台と観客との直接的な関係が生じ得るオペラや民衆劇の世界に接近する意図も、そこにはあってであろう。が、それにもまして、ホーフマンスタールは対立の原理中にこそ、抒情劇のアンチ・テーゼとしての新しい要素、喜劇性を見ていて、この二作でそのことを実験したものと解される。喜劇性としての対立の原理、それとはまさしく対極の形をなす悲劇性としての変身の原理。客観性に立脚する対立の原理と、生きること、運命、救済の可能性とい

う人間の内面に根をおろす主観性に立脚する変身の原理。努めて外界に結びつこうとして生まれ、ここまで育ってきた『或る手紙』以降の新しい原理と、初期抒情劇時代からの古い原理。これが一九一〇年代前半の二つのリブレットが共通して分ち持っている基本的な理念である。

『ナクソス島のアリアドネー』の中で何が滑稽かと言えば、疑いもなくそれ自体として滑稽なはずのコメディア・デル・アルテと、アリアドネーがコメディア・デル・アルテに無関係にただひたすら自分の悲劇を演じ通すことではあるまいか。同じ場面で同時に進行するこの異質の世界は、全然かみ合わない。それでいて芝居が進むにつれてそれぞれの世界の特徴や性格が明らかになり、対立の巾が広まり、対立の度合が深まる。それだからこそ変身の秘義をテーマにした劇中劇の『アリアドネー』が悲劇であるのにもかかわらず全体としての『ナクソス島のアリアドネー』が喜劇となるのである。

『薔薇の騎士』を見ると、対立の原理が喜劇的な要素に、変身の原理が対立原理の対極としての悲劇的な要素に結びついていることが、もっと明らかになる。第一幕の候爵夫人と恋人オクターヴィアンの会話で観客の微笑をそそるものとして、例えば、候爵夫人「知らなくても良いことよ」オクターヴィアン「またそういう風に僕をからかうんだ！（絶望的にソファーに身を投げて）僕は不仕合わせな人間だ！」候爵夫人「だだっ子はよして・・」[31]という場面がある。そこではオクターヴィアンの子供っぽさが候爵夫人の成熟した女性との対比で描かれている。またオックス男爵が顔を候爵夫人に、心をマリアンデルに向けながら、候爵夫人がどうにかしてマリアンデルを部屋の外に追い出そうとしているのに、オックス「（オクターヴィアンに）もう一つラスクをおくれ。行くな、ここにいろ。（小声で）お前さんはまるで優しい天使だ、可愛い、きれいだよ（候爵夫人に）これから一同『白馬亭』に行く途中でしてな、そこで泊って、あさっては――（オクターヴィアンに、小声で）きれいな物やってもいいよ、お前さんと……、（候爵夫人に、非常に大きな声で）あさってに――（オクターヴィアンに早口で）二人っきりでいちゃつけたらな！どうだい？」[38]という場面、ここの滑稽さは二人の女性を同時に相手にして、一方に候爵夫人、もう一方にマリアンデル、その中間に坐ったオックスが両方と関係しようとして、候爵夫人＝マリアンデルの線を行ったり来たりする点にある。それに対して、皆を去らせてオクターヴィアンとまた二人だけになった時、候爵夫人は

「(平静に) 今は私は私の恋人を慰めているけど、それも遅かれ早かれ捨てられて泣くためなのよ」[62]、「(非常に真剣に)・・・今日か明日か、あなたは行ってまうのよ。若くて (少しためらって) 私よりも美しい女性のところへ」[63]と、いつかオクターヴィアンが自分のもとを去る日が来ることを予感し、そのことを自分は変えられもしないであろうし、オクターヴィアンをひきとめることもできないであろうと予感する。候爵夫人にできるのは、ただ一つ「気楽な心と気楽な手」[64]で事実を受けとめ対処することである。その日が来たら、運命を受け入れる。そしてそれに自分を適合させて生きる。自分をそれにあわせて変化させる。この悲しげな場面は変身の原理を背景にしていて、運命を受けいれ、苦しみ、また運命を受けいれ、変身して救われるというあのテーマが隠されているのである。即ち、彼女はオクターヴィアンを愛する運命を受けいれ、愛するが故に苦しみ、オクターヴィアンが去る運命をもまた受け入れ、愛する者のために自分を変化させてオクターヴィアンを去らせ、こうして自分を生かし、自分を救済するのである。候爵夫人の変身の原理が第三幕の結末の場面で候爵夫人＝オクターヴィアン＝ゾフィーの対立関係を解消する鍵になっているから、つまり、喜劇の対立の原理に悲劇の変身の原理が作用するのだから、単純にハッピーエンドの形をとっているととることはできない。候爵夫人が「あなたもやはり騎士の端くれでしょう。だったらもう何も考えないことね。それしかありえません」[127]、「もう黙って引きあげなさい・・・おわかりにならないのもうみんな終りなのよ」[128]とオックスに事の次第を納得させて退場させ、大騒ぎに終止符をうった後の場面は、「あっ、神様これは茶番以外の何ものでもないわ」[130]とゾフィーが半ば言いあてたようになる。最後の決定の瞬間が来たというのに、オクターヴィアンは候爵夫人とゾフィーの中間にあって、二、三歩候爵夫人に、二、三歩ゾフィーに歩み寄ってためらっている。ちょうど第一幕の候爵夫人＝オックス＝マリアンデルの図式そのままである。オクターヴィアンの当惑ぶりは何とも滑稽であるが、これも候爵夫人＝ゾフィーの対立が生じさせたものである。ゾフィーを両腕に抱いて互いに愛を誓う最後のデュエットは、候爵夫人が自から先の対立を、自分を生かすための変身の原理で解消したからこそ成立したものである。それゆえ「オクターヴィアンはゾフィーを引き寄せる——しかし本当に永遠に彼女を自分のところに引き寄せるのだろうか？」[23]と喜劇と悲劇の中間のような結末を迎える。

二つのリブレットがコメディア・デル・アルテの世界をとり入れていることは、前に述べた。『ナクソス島のアリアドネー』ではハ

ルレキーノ、スカラムッチョという名前からして簡単に判明するが、『薔薇の騎士』ではヴァルザッキとアンニーナという名前がこれに相当する。「好んで対で登場させる」[24]のが特徴で、パントマイム、仮面、即興劇、踊り、派手な身ぶり等を伴なう。一九一〇年代前半の二つのリブレットの構成面に関しては、特にコメディア・デル・アルテの世界のタイプとしての役割は見逃すことのできない要素になっている。『薔薇の騎士』が成立した時は、まず最初に「単に喜劇的なバス」、「父親」等のタイプとして考えられ、後になってこれらの人物に典型的な個性を与えるという順序がとられた。『ナクソス島のアリアドネー』で劇中劇を演ずるのは、前芝居でこれから演技をすることがあらかじめ観客に知らされた役者達である。そもそもこのリブレットには、主人公として特定の人物を挙げることができない。このことは、ホーフマンスタールの喜劇がこの時期に性格喜劇を志向しているものではないという証明になる。「モリエールの喜劇も同様に性格自体よりは、むしろ非常に典型的な人物間の相対関係をふまえている」[25]という彼自身のことばは、とりもなおさず人物相互の関係がこの時期のホーフマンスタールの喜劇の特徴にほかならないことを示している。

ホーフマンスタールの喜劇は、「新しい予感にみちた関係」を『或る手紙』の中で予告した詩人が、書くことによって遊離した世界に結びつく努力の上で発見した対立の原理を基にした一つの試みであった。単純に喜劇と呼びきれない結末は、したがってこの試みが「対立、全ての対立（コントラスト）の上に調和を」[26]考えたところから生じている。人間関係に注目し、この関係を喜劇化しようとする意図は、必ずそれ以外の要素、悲劇的な変身の原理と結びつかざるをえない。即ち、関係とは「対立し合って従属し合い、分離しながら結合する」のだから、対立と分離、つまり緊張関係が終わるところには必然的に喜劇にはなりにくい要素、喜劇の反対の主観的な感情的な要素が現われるのである。一九一〇年代のリブレットは、悲劇としての変身の原理対喜劇としての対立の原理の試みであり、もっと端的に言えば、放棄したかのように考えられていた抒情劇世界対『或る手紙』以降の新しい世界の綜合の試みである。一見奇妙なこの「世俗的ヘーゲリズム」[27]は当時のウィーンの知識的階級に於て何のためらいもなく行なわれていたらしく、ゴットハルト・ウンベルクはその著書『初期のホーフマンスタール』に於て、ホーフマンスタールに影響を及ぼした人物の中の一人、ヘルマン・バールがテーゼとしての観念論（イデアリスムス）、アンチテーゼとして自然主義（ナチュラリスムス）を設定し、綜合としてリアリスムスを説いていたと書いている。[28] ホーフマンスタールがどの程度

ヘルマン・バールに傾いていたかは別にして、初期の抒情劇をテーゼにし、一九〇二年以降の試みをアンチ・テーゼにして、そこから両者の綜合、調和を考えていたとするならば、この段階でも抒情劇の世界を放棄していなかったことを示しはしないだろうか。テーゼとしての抒情劇の世界を持ち出したことは、これを否定するというネガティブな意味であることと考えるべきか、それとも綜合という形で、両者を吸収して生き残らせるかというポジティブさが考えられるべきかのどちらであるかは、大戦後の作品が『むずかしい男』のような性格喜劇の要素の強い喜劇に志向が移行を示したのち、『アンドレーアス』という小説形態で再び対立と結びつきの関係がとりあげられたていったことを考えあわせれば、自から判断できるであろう。

以上見て来たように、一九一〇年代前半の二つのリブレット中の変身のテーマは、初期抒情劇のテーマであった。この意味においてホーフマンスタールの演劇には連続性があり、初期抒情劇とリブレットが代表する一九一〇年代前半の時期との間に明確な一線を画したり、一九〇二年から〇八年にわたる時期を、単に発表された作品数の少なさから才能が涸渇した低迷期と考えるのは危険であろう。ホーフマンスタールにとって一九〇二年以降は、『或る手紙』で自分自身に投げかけた問と作家としての自己の良心の闘いであり、この時期は一作一作が自己自身との対決であり、いうなれば、本来何の疑いもなく安全で居心地の良かった抒情詩のアンチ・テーゼとして喜劇・リブレットにまで自己を追いつめた時期であった。その結果生まれた二つの喜劇は、綜合調和をめざすホーフマンスタールに、ことば以外にオペラの音楽、コメディア・デル・アルテの身ぶり等の可能性を表現要素として与えた。この時期のホーフマンスタールにとって綜合としての調和の試み、対立の原理としての喜劇の試みは、すべて初期の抒情劇世界を基にして行なわれたものであり結果が喜劇でもあり悲劇でもあるものとなったのはそのためである。この二つのリブレットが『或る手紙』以降彼の内面との闘いのうちに生まれ、一つの解答、或いは解答の可能性を暗示させるものになったと思われたその直後に、彼は第一次世界大戦という外部世界に直面し、ここでさらに明確な立場の決定をせまられて、一九一〇年前半の時期にはまだそれほど明確に意識していなかった道を意識的に歩み始めねばならなくなった。

ホーフマンスタールのエッセイに限ってではあるが、ホーフマンスタールがどの程度オーストリアを意識していたかを調べた興味深

い研究が報告されている。それによると何らかの形でオーストリアに言及しているもの、またはオーストリアに関連のあるものが「戦時中のエッセイのページ数の八十一・四%、それに対して戦前のエッセイの中では十二・四%……戦後のエッセイではオーストリアが語られているのは十二・六%」[29]という結果がでている。第一次世界大戦がホーフマンスタールにどれだけ祖国オーストリアに目を向けさせ、危機感を呼び起こしたかを示す一例とみてよかろう。好むと好まざるとかかわらずに政治的、社会的な要因に目を向けないわけにいかなくなったのはこのように比較的遅い時期であった。「不幸な戦争のあとには喜劇が書かれなければならない」とノヴァーリスのことばを繰り返すようになったのも、初期にあれほど否定したオーストリアの作家とみなされることを甘受したのも戦争を契機にして再び自己の進むべき方向を選択した結果であった。戦時中にオーストリアという観念が著るしく表面に出て喜劇への告白がなされたように、一九一〇年代の喜劇は『或る手紙』に集約される自己否定を自己救済に結びつける試み、或いは自己否定の再確認の過程で生まれた。繰り返すことになるがホーフマンスタールにあってはごく初期に提示された問題がその後もと絶えることなくとりあげられていったのであり、それ故、いわゆる彼の変節を云々するのはあたらず、喜劇への志向も決して偶然ではなかった。そしてそのことのうちに、一九一〇年代の二つのリブレットが喜劇でありながらなお悲劇もであった理由があると言えるのではあるまいか。

出典

(1) „Drei kleine Betrachtungen“ (1921).
(2) „Der Rosenkavalier“ zum Geleit. (1927) S. 749. Hofmannsthal. Ausgewälte Werke II. Fischer Verlag, Frankfurt, 1957.
(3) 同右。
(4) Ewald Rösch, „Komödien Hofmannsthals“ S. 14. Marburg, 1963.
(5) 同右。
(6) Ungeschriebenes Nachwart zum〉Rosenkavier“ (1911). Ausgewälte Werke II. S. 513.
(7) „Ariadne“ Ausgewählte Werke II. S. 536.

(8) Erwin Kobel „Hugo von Hofmannsthal“ S. 255. Berlin, 1970.
(9) An Richard Strauss. 12. Mai 1909. „Der Rosenkavalier“ Fischer Verlag, Frankfurt, 1971. S. 231.
(10) „Ungeschriebenes Nachwont zum>Rosenkavalier<“ S. 514.
(11) „Ein Brief“. (1902).
(12) „Ariadne“ S. 535.
(13) Ewald Rösch. „Komödien Hofmansthals“ S. 14.
(14) An Burckhardt. 12. 2, 20. „Hugo von Hofmanstahl — Carl J. Burckhardt Briefwechsel“ Fischer Verlag, 1957.
(15) „Ariadne“ S. 536.
(16) 同书 S. 537.
(17) „Ein Brief“.
(18) „Ein Brief“.
(19) „Ein Brief“.
(20) „Ungeschriebenes Nachwort zum>Rosenkavalier<“. S. 514.
(21) „Der Rosenkavalier“ Zum Geleit S. 748.
(22) 同书。
(23) „Ungeschriebenes Nachwort zum >Rosenkavalier<“ S. 513.
(24) Otto Rommel „Die Alt-Wiener Volkskomödie“ S. 178. Wien, 1952.
(25) „Der Rosenkavalier“ Zum Geleit. S. 749.
(26) An Strauss, 15. Juni 1911.
(27) Gotthart Wunberg „Der frühe Hofmannsthal“. S. 18. Stuttgurt, 1965.
(28) 同书。
(29) Peter C. Kern „Zur Gedankewnelt des späten Hofmannsthals“ S. 13. Heidelberg, 1969.

* ただし「薔薇の騎士」の引用は „Der Rosenkavalier“, Herausgegeben von Willi Schuh, Frankfurt, 1971 によるものである。