

ホーフマンスタールとギリシア悲劇

菊池 武弘

1

曙光が輝きはじめ、おそらくは明るく深く濃いギリシア特有の青い空の下、ミュケナイの故アガメムンの王宮の前の舞台へエレクトラが登場する。

おお聖なる光、
また大地の伴侶である大気よ、汝は
私の嘆きの歌と
血に染まった胸をうつ悲しみの言葉を
どれだけ聞いたことか、
暗い夜が去るたびごとに。

ソポクレスの悲劇『エレクトラ』の女主人公は、こんなふうに聖なる光（朝の太陽）と大気に呼びかけ、父を奪われた悲しみと、復讐を果たしてくれるべき弟オレステスの帰還を唯一の望みとして生きている自分のみじめな状況を訴えはじめる。

「ソポクレスによって自由に」創造したというホーフマンスタールの『エレクトラ』の同名の女主人公が登場する舞台は、夕闇がせまってすでに暗い王宮の裏庭である。手には赤くゆらめいて燃えるたいまつを持っている。

ひとり！ ああ、たったひとり。おとうさまは行ってしまわれた、
つめたいお墓へおりて行ってしまわれた。
どこにいるのです、おとうさま？ おとうさまはもう
お顔をみせてくださることもできないのですね？

(Dr. II, S. 14)

ホーフマンスタールは、エレクトラとの出会いについて、1901年9月、『リチャード三世』などとともにもソポクレスの『エレクトラ』を読んでいたときに最初の思いつきがやってきたと述べている。(1904年7月17日付けの日記, Aufz, S. 131) 原作のエレクトラの形姿は彼の心のなかで直ちに変容し、また原作とは別の結末も思い浮かんだ。1903年6月から8月

へかけて演出家マックス・ラインハルトとの約束によって書きあげられた。この作品は同年10月30日、ベルリン小劇場でラインハルト演出で初演され、1904年フィッシャー書店から出版された。

ソポクレスでは、劇のはじめにまずオレステスとその友人ピュラデス、老守役が登場して、前王アガメムノンの悲惨な最後とその復讐の手筈とを語りあって退場したあとにエレクトラが現われる、ホーフマンスタールでは、召使の少女たちがエレクトラの行状を語りあうことが導入部となっており、そこへエレクトラが登場する。上に一部を引用したこのときの両者のエレクトラの独白のせりふを比較してみると、直接に父に呼びかけるホーフマンスタールのエレクトラの言葉がより内心に密着した語りであるとすれば、ソポクレスのエレクトラの言葉はまさに「嘆きの歌」であることが感じられる。円熟期のソポクレスは「嘆きの歌」というにふさわしく荘重であり、修辭的に完成されている。

ソポクレスにおいては、形容詞（句）や名詞修飾の関係文章が多用されている。「聖なる光」、「暗い夜」、更に「このいとわしい館」、「冥界に使いするヘルメス」、「尊い呪詛の女神」、「かしこいエリニエスの女神」、「つらい悲しみの歌」、「星のまたたく光」、「異境では無残なアレスのもてなしにもあわれずにすんだおとうさま」など。いずれも常套的・説明的な形容であるといえるが、また発話のための発話、語ることの喜びのあらわれであるともいえよう。同じことは「大気」という語が「大地の伴侶」という先行する同格説明語をもっていること、単純に父というべきところで「かくもひどく、むごく亡くなられた方」と説明的に言い換えられていることにもみられる。比喩もまたきわめて修辭的な効果をもって使用されている。

まさかりをふるって、おとうさまの頭を

まるで木こりが木を切るように、切りさいてしまった……

あるいは：

おのが子をおのが手にあやめたくぐいすさながらに

悲しみの歌をこだまさせて……

ソポクレスのエレクトラの悲痛はむろん激しいものであるが、自己の悲痛を語る能力は保持されている。次のように言うエレクトラは、「嘆く私」を客体視することができる。彼女は、言語を支配する者である：

このいとわしい館で

この不幸な方を、私は

どれほど嘆いていることか……

これを嘆く者は、私をおいて

だれがいるでしょうか……

それに対し、ホーフマンスタールのエレクトラは直接に父である故アガメムノンに語りかける。そこでは、非人格的な存在、あるいは神々に自分の悲しみが呼びかけられているのではない。呼びかけの言葉は単純な「おとうさま！」であって、この言葉はときに二人称単数代名詞(du)で置きかえられることはあっても、ソポクレスに見られたような荘重で修辭的な言いかえはされない。「私の父」というような三人称への転換さえほとんど見当たらない。このことからだけでも、ホーフマンスタールのエレクトラの悲嘆がより肉体に密接していて客体視されないことがわかる。彼女はその表現に際して一切の修辭の能力をもっていない。

したがって、ソポクレスにおいて多用されている形容詞は、こちらではその使用がはるかに制約されている。(ソポクレスでは、名詞対付加語形容詞の比率は100:40であり、ホーフマンスタールでは100:16、すなわちホーフマンスタールでは付加語形容詞の使用頻度はソポクレスの2分の1以下である。)しかもホーフマンスタールに用いられた形容詞は「つめたいお墓」、「王者のベッド」、「あなたの目、見すえて、ひらかれた」、「口をあげた傷」のように第一的な感覚をあらわすもの、事物の具体的な性質を述べるものがほとんどで、ソポクレスに多い、いわば判断を先験的に述べるような形容詞はほとんど見られない。同じことが比喩の使用についても言えるだろう。

また、ソポクレスにおいて見られる:

あわれな死に方をした親を忘れるのは
およそ愚かなこと!

と、事態を一般的・普遍的に還元する傾向はホーフマンスタールにはまったく見られない。文章の形式についてみると、ホーフマンスタールでは主文章形式の文が多く、ソポクレスでは複雑な複合文が多い。複雑で整えられた複合文は、発話を前もって計量したときにあらわれるもので、ホーフマンスタールのエレクトラにはそうする余裕がないと説明できるだろう。

彼は、作品とは別に『エレクトラの舞台の指定』(1903, Pr. II, S. 68 ff)という小文を書いて、舞台装置、衣裳、各場面の照明方法などをかなり詳しく指定している。ここで彼は、夕暮から夜になって舞台のうえがしだいに暗くなること、あるいは王宮の裏庭の暗さと塀の外に残る明るさとの対照が各場面の「気分」に対応すべきであると述べている。また衣裳の色彩などが生ずべき効果についても相当に詳しく説明している。本来のギリシア悲劇は——現在の研究段階ではギリシア劇の演出そのほかについて十分に明らかにされていないことも多くあるが——すべて戸外で演じられ、舞台装置はほとんどないに等しい。俳優は二人、あるいはソポクレスでは三人に限定されている。しかも人物はおそらく一様にガウンのようなものをまとい、仮面をつけており、各俳優の個性は隠され、そのうえ活発な所作もほとんど望めない。したがって、劇の筋の進展はもちろん、すべての効果は、言葉そのもの、修辭によって生みだされる

ほかはない。それに対してホーフマンスタールはせりふからその機能の一部をうばい、これを照明・衣裳などにゆだねた。そのことは彼の作品のト書の詳しき（とくにクリュタイメストラについて）、あるいは本文とは別に上演の指示を書かねばならなかった事実からもわかる。

ふたつの『エレクトラ』の相違はこれだけにとどまるものではない。たとえば、ソポクレスにおける「悲劇的イロニー」はホーフマンスタールには取りいれられていない。すなわちソポクレスでは、冒頭の場でオレステスと老守役が登場して計画を話合う。以後、観客は事のなりゆきを心得たうえで、エレクトラたちの動きを見ている。ホーフマンスタールでは、観客は、事態の進展について知らずにいるエレクトラたちと同じ立場に立って舞台を眺める。冒頭に登場する召使の少女たちはエレクトラについて語り合うが彼女たちの意見は一致しない。ここではエレクトラの統一像はまだ与えられず、この場面は観客の気分を劇のなかに導入させる働きをもつだけである。また、ソポクレスでは老守役がオレステスの死のいきさつについて長々と荘重にいつわりの報告をするが、ホーフマンスタールではこのくだりは一切はぶかれている。彼にとっては、オレステスが死んだという報告がエレクトラの心に与えた衝撃と波紋だけが問題であって、発話そのものを喜びながらこれを展開しようという意志はない。

形式上、両者の相違がもっとも著しい点はコロスの有無であろう。ギリシア悲劇においては、いうまでもなく、コロスは不可欠で、筋の展開をつかさどり、またあるときは作者その人の思想や感情を告げ知らせる。ソポクレスのこの『エレクトラ』のコロスは、エレクトラの友人たちという設定で、エレクトラと対話し、エレクトラを慰め、さらに舞台のうえの事態の進展を説明し、そのうえ、いわば一般に妥当するべき道理を教える。ホーフマンスタールは、コロスをすっかり廃した。エレクトラが亡き父に向かって語る言葉は独白であって、コロスとの対話ではない。ホーフマンスタールは『チャンドス卿の手紙』（1901）のなかで書いている：

まず、高級な、または一般的なテーマについて語り、そのときだれもがなんの気もなしにすらすらと使っている言葉を口にすることが次第に不可能になってきました……なにか判断をあらわすために実際どうしても自然に使わなくてはならない抽象的な言葉が腐ったきのこのように私の口のなかでくだけてしまうのです。(Pr. II, S. 11f)

人間やその行為を習慣の単純化する目でつかむことは、私にはできなくなりました。

(Pr. II, S. 13)

このような言語への懐疑、言語への嫌悪をひとたび体験したホーフマンスタールは、ギリシア悲劇の作者のもつ言語の支配をそのまま受けつぐことは当然できないだろう。なかでもコロスは、事柄のある一定の距離をおいて眺め、判断をくだし、一般的な真理へ高め、荘重に形式化するものであるから、また劇的效果からいえば、人物のせりふと異質のものであって、劇の流れをいわば中断するものであるから、ホーフマンスタールにとってはもっともそぐわないも

のと感じられ、削除されるほかはなかった。

ソポクレスの諸人物の頭上にある透明な南国の空の明るさ——ホーフマンスタールの諸人物を押しつつむ重苦しい暗さ。このようにその雰囲気異なるように、両者の文体も質的にまったく別物であった。劇の冒頭に近いエレクトラ登場の場面においてみられたことは、作品全体にわたって同じ傾向が指摘できるだろう。

さて、このエレクトラの独白に続く場面では、彼女は妹のクリュソテミスと対話する。クリュソテミスは、きわめて自然な元初的な「生」への意志をもっている。結婚して子供をもちたいという女性としての素朴な、そして自然に結びついた願望が彼女の内部にある。彼女は、呪わしいアトレウス一族の屋敷の「外」の世界にあるだろうところの平常な生活にあこがれる。彼女は、それゆえ、自己の生を阻害するものは、たとえ父の思い出であっても、忘れ去ろうとし、また忘れることができる。ソポクレスでは、「人間並みの生活をしようと思うなら、万事、目上の言いつけどおりにするほかはない」と言うクリュソテミスは、強者への抵抗のむなしさをエレクトラに説くだけで、いわば世間の常識を代弁する存在であって、ホーフマンスタールのクリュソテミスほど自分を主張しない。エレクトラとクリュソテミスが対決する場面は、ソポクレスでは過度と中庸の触れ合いであり、ホーフマンスタールでは、図式化していえば、「現在」をもたないエレクトラと、「現在」のなかに生きているクリュソテミスの対照の場である。

次の場面では、クリュソテミスに代わって母クリュタイムストラが登場してエレクトラと対話する。ソポクレスにおいては、彼女は、メネラウスのために長女イフィゲーニエを犠牲に供したアガメムノンの行為を非難して、自分の夫殺しを正当化しようとする。彼女は女王としての現状に満足し、現在を失うことを強くおそれている。しかし、ホーフマンスタールのクリュタイムストラにとって、あの行為、すなわちアガメムノン殺害は存在しなかった：

……………まず事前であった、
それから事後になっていた——その間に
私は何もしなかった……

(Dr. II, S. 35)

そのため彼女は、エレクトラが適確に言いあてているように、自己を見失い、いつも夢のなかにいるかのようである。それゆえ彼女は、エレクトラにさえ自己の救済の方法をしつこくたずねずにはいられない。クリュタイムストラはもはやクリュタイムストラ自身ではない。ふたりの娘と対照して図式的にいえば、彼女は、「過去」も「現在」もそして「未来」も所有していない。

エレクトラ、クリュソテミス、クリュタイムストラの三人の女性のうちに、人間の生に対す

る関係のし方の三つの相が示されている。そしてこのふたりの女性と対照してみると、女主人公のあり方が次第にはっきりと浮きあがってくる。それならば、チャンドス卿の言語喪失の危機を経た時期に、ホーフマンスタールがなぜソポクレスの作品にひきつけられ、その質的な改作を志したかが問題になる。

ホーフマンスタールは自作解説の覚書『私自身のために』（Ad me ipsum, 1917 以降）の冒頭に、「前在. 輝かしい、しかし、あやうい状態」(Aufz, S. 213) と記している。1890 年代の叙情詩がこの状態の反映あるいは残光であるとすれば、『チャンドス卿の手紙』はこの状態の清算の試みであった。ひとはチャンドス卿の言語喪失の場に永くとどまることはできない。このあと、ひとは「前在」(Präexistenz) から「存在」(Existenz) への道を求めなければならない。存在への道は、あるいは生への道、社会的なものへの道といえるだろうが、チャンドス卿の危機が神秘主義的なし方で収められたあと、この道は「非神秘的な道」でなければならない。そして非神秘的な道は、「行為」をとって通じている。

……………考えるということはすべて

無です、そして、ひとの口から出てくるものは、
 生気のない空気です。行為を行なうために来た人だけが
 幸せな人なのです……………

(Dr. II, S. 66)

ホーフマンスタールのエレクトラは、このように行為する人間を讃えてオレステスをはげます。エレクトラ自身、オレステスが死んだという報告がとどいたとき、自分ひとりでも事をなそうと決意したのだった。

だが、オレステスによってクリタイムストラおよびアイギストス殺害という行為が成就したとき、すなわちエレクトラがただそれだけを思っていた父アガメムノンの復讐が果たされたとき、エレクトラは死んだ。この結末においてソポクレスの『エレクトラ』とホーフマンスタールのそれは著しく異なる。ソポクレスでは、劇は勝利を告げるコロスの合唱のうちに終わっている。そこでは、行為の成就是正義の神（ディケー）の要請がみたされたことを意味した。ホーフマンスタールのエレクトラには神はない。彼女の行為への意志はすべて、自己の内心からの要請によるものであった。それにもかかわらず、彼女は、結局、行為することはできなかった。そのうえ彼女は成就の直後に、なぜ死ななければならなかったか。（オレステスは断固として行為をなしえた人物である。しかし作者はエレクトラに焦点を集中して、オレステスは単に筋の展開のために登場したように見える。行為する人間は、ホーフマンスタールにとって重要なテーマのひとつであるが、この作品ではまだそのテーマが展開されていない。なお、この作品に続いて『デルフォイにおけるオレステス』が計画されたが、計画だけにとどまった。）

エレクトラにとって、「現在」は「未来」への過程のひとつの目印であるにすぎない。それは「過去」と「未来」との間に横たわる空虚な無の連続である。「世界のなかでまったくひとり」であると訴える彼女は、他者とのつながりを持たない、あるいは持とうとしない。彼女は召使たちが近寄ると毒々しく追い払い、妹クリュソテミスさえも早々にしりぞけようとする。また、女として男と結びつくこと、子供を生むことほど呪われたことはないと考える。冒頭の場面に近い父アガメムノンへの語りかけは、すでに見たように、対話でなく独白である。

彼女は「過去」と「未来」とを所有する。彼女の母クリュタイムストラは、エレクトラが「あのできごと」、すなわちアガメムノン殺害の日を生き生きと記憶していることに驚嘆するが、エレクトラにとって「あのできごと」の思い出を忘れ去ることはまったく不可能である。それは、彼女の存在と密接に結びついており、過去を捨てることは彼女自身の存在そのものを否定するにひとしい。

彼女において、「過去」は「未来」へ直結している。彼女は過去から未来へ、すなわち復讐が成就する日へ飛躍する。彼女は神々を信じず、復讐はみずからの意志でなされるべきものである。彼女は未来を先取しているから、彼女の言葉は未来について語るときもっとも生彩がある。そもそも語ることは、未来についてしかできないといってよいかもしれない。未来の事実は眼前にあり、彼女はこれを叙述することができる。現在について語る彼女の言葉は貧しい。

ホーフマンスタールは、『私自身のために』に、『エレクトラ』において「決定的なことは、行為にではなく誠実にある。誠実と運命との一致」(Aufz, S. 217)と書いている。エレクトラは——彼女とても自分の女性としての美しさ、魅力を意識していないわけではないが——それをすべて父のために犠牲に供するという、人間的な感情、たとえば恥らいというような甘美な感情さえも捨ててしまっている。ソポクレスのエレクトラも同じ状況のなかにいるが、しかし彼女はそれを意識していない。ホーフマンスタールのエレクトラは、意識的に、彼女そのものであり、それにとどまろうとする。自我と非我とが合一する夢のような状態——この「前在」の世界から脱落し、自己の「存在」に誠実であろうとする人間が、エレクトラである。「前在」の状態にいる者は無運命であるが、エレクトラは自己の運命をもっている。

オレステスがクリュタイムストラに復讐の刃を打ちおろしたとき、彼女は、「もう一度、打って!」と叫ぶ (Dr. II, S. 68)。このおそろしい言葉は、彼女みずからも行為に参加する意志の表現、行為の代償であると解釈できよう。しかし、行為がなされたとき、彼女は生と結びつくことができなかった。なぜならば、「行為するとは、自己を投げ出すこと」(Aufz, S. 221)だからであり、もし投げだすならば、彼女は彼女以外のなにものかに変容するほかはない。自己の本来の存在——と彼女が思っているもの——に誠実であるか、これを捨てて他者に変容して生に結びつくか、エレクトラは二律背反のまえに立たされている。誠実であることは、行為

の能力があることの必要充分条件ではない。むしろエレクトラの誠実は行為と矛盾する。この点で次作『オイディプスとスフィンクス』の主人公と異なる。オイディプスは自己を投げ出して変容する能力をもつ。エレクトラは、必然的に誠実であることを選ばねばならなかった。すなわち、「もう一度、打って！」という言葉が発せられたあと、行為の成就の直後に彼女は死んだ。

黙っておどれ。みんなこちらへ
 おいで！ ここに集まっておくれ！ 私は幸せの
 重みをになって、みんなの前でおどる。
 私たちのように幸せな者たちにふさわしいことは
 黙って、おどることだけ！

(Dr. II, S. 75)

これがエレクトラの最後の言葉である。「ソポクレスによって自由に」という題辭は、ギリシア悲劇の題材を借用したという程度にとどまるだろう。審美的な「見る人」、「感じる人」から脱皮しようとする時期の自己の課題、すなわち人間と生との関係、行為と誠実の問題の解決をはかった。しかし、ひとえに誠実であるエレクトラの死は、ホーフマンスタールの課題解決のひとつの道程を示すにとどまり、真に行動する能力のある人間像を形成する試みは次の作品の課題として残っている。

2

ソポクレスの『オイディプス王』は、アリストテレスによって、ギリシア悲劇の最高傑作であると推賞されている。ホーフマンスタールは、完成された技巧をもって構成されたこの比類のない悲劇のうちに、再び自己の問題を展開すべき素材を見出した。ジャン＝ポール・サルトルが戯曲『はえ』(1943)において、ソポクレスの『エレクトラ』を素材として、実存的人間の自由という彼自身の重要なテーマを展開したのと同じように、ホーフマンスタールはその生涯にわたって、他人の作品の改作・模作・翻訳という形式で自己のテーマを表現した。ゲーテの『ドイツ亡命者の談話』による『パソムピュール将軍の体験』(1900)、トマス・オトウェイの改作『救われたヴェニス』(1905)、中世の宗教劇を材とする『各人』(1911)、カルデロンによる『ザルツブルク大世界劇場』(1922)、同じくカルデロンの『人生は夢』による『塔』(1925)など、いずれもホーフマンスタールの文学の系列から除外することはできない。このように主要作を他人の素材によったということは、ドイツ近代の詩人のうちおそらく一、二を争う該博な教養をもち、また過去の文学の大きな遺産の相続者であることを自覚したホーフマンスタールの資性そのものから説明されることであろう。したがって、『エレクトラ』の場合に見たよ

うに、『オイディプスとスフィンクス』の場合にも、ソポクレスが取りあげたギリシア神話(ソポクレス以前にオイディプス神話がいかなるものであったかはここでは問題にならない。) という素材はあくまでも素材にとどまり、この戯曲はホーフマンスタール自身の作品として考えられなければならない。また彼は、ギリシア悲劇の世界にたとえば「高貴な単純と静かな偉大」といった美の理想を見出したのではない。その点で彼はいわゆる擬古典主義者たちからはっきり区別されるべきである。『オイディプスとスフィンクス』の内面はホーフマンスタールその人のものであり、このソポクレス劇改作のうちに十九世紀末から二十世紀初頭に生きた詩人の問題が明らかに呈示されているのを見ることができよう。

1904~05年頃、すなわち『エレクトラ』完成後まもなく、ホーフマンスタールはその続編『デルフォイにおけるオレステス』(Orest in Delphi)を計画すると同時に、『オイディプス三部作』を計画した。その中心をなすのはソポクレスの『オイディプス王』の翻訳であり(König Ödipus, 1907)、第三部『老いたるオイディプス』(Ödipus Greis)はソポクレスの『コロノスのオイディプス』を下敷きに創作されるはずであったが、これは計画だけにとどまった。これらの序曲をなすのが『オイディプスとスフィンクス』(Ödipus und die Sphinx, 1906年2月、ベルリンのドイツ劇場で初演、同年フィッシャー書店から刊行)である。ソポクレスの『オイディプス王』においては、すでにテーバイの王となっている主人公がその過去のでき事を追求し、悲劇的迫力をもって次第にそれが明るみにでてくるもので、そこにはシラーのいう「悲劇的分析」が提供されているのであるが、ここではオイディプスの前史が直接に観客の目前で演じられるわけである。

三幕から成るこの悲劇の第一幕の舞台はフォキスの国の山中にある三叉路、オイディプスの父親殺しが行なわれたあの場所である。召使たちが待っているところへ、デルフォイの神託を受けた若いオイディプスが登場する。神託を聞いたあとのオイディプスは、彼のそば近くに仕えていた召使たちにとってもなにか無気味で、見知らぬもののように思えるようになっている。オイディプスの成育を眺めてきた老召使フェニックスに対してオイディプスは、「おまえは私についてなにを知っているのか？」(Dr. II, S. 296)とたずねる。オイディプスはもはや子供の世界から脱落したのであり、そして彼みずから自分が変わってしまったことを意識している。ホーフマンスタールの愛用語を再び用いれば、オイディプスは「前在」の世界から脱落した存在である。老フェニックスは、少年だったオイディプスが悪夢にうなされていたのをやり起こしてやったとその思い出を語る。それに対してオイディプスはこう返事する：

……………いまや おまえはもう私を起こせない、
なぜなら すべてが共に夢みているからだ。

(Dr. II, S. 280)

神託をきいたあとのオイディプスにとって、自己も、自己の周囲も完全に変容してしまった。「それ以前」と「それ以後」との間には深淵が横たわっていて、それ以前の「現実」はもはや現実とは思えなくなった。もしそれを「現実」という名で呼びつづけるとするならば、それ以後は、「夢」とでも呼ぶほかはあるまい。上のオイディプスの言葉はその意味で解釈されうるだろう。

この変容したオイディプス、「前在」の世界から離脱したオイディプスの行くべき道はなにか。前在の状態において、ひとは無運命である。運命を引き受けるとは、ホーフマンスタールによれば、行為することであり、そして「行為するとは、自己を投げ出すこと」(Aufz, S. 221)であった。「自己を投げ出すこととしての犠牲」(Aufz, S. 217)が、いま実現されねばならない。オイディプスは犠牲を供する者であるが、その犠牲に供されるものは彼みずからの存在である。彼は彼の父母とと思っている養父母のいるコリントスの町へ帰ることなく、すなわち自己の過去と訣別し、まったく無名の存在となって、深い孤独のなかへ出発しなければならない：

風がわが伴侶であり、暗闇がわが住まいだ。

(Dr. II, S. 306)

オイディプスは何物かに縛られてあることをきっぱり拒否しようという意志をもった。しかしこの意志のゆえに、彼は、彼を縛ろうとしたひとりの老人——すなわち、彼の実の父ライオスを、それと知らずに——殺害した。オイディプスは、しかし、ライオス殺害という行為の意味を理解できなかった。それは彼がみずからに課した行為ではなかったが、彼はこの行為の責任を自己に引き受けようとする：

それは一体なんだったのか？ こんなことがなぜ

起こったのか？ 運命よ、おまえが私に触れたのか？

なぜ私はよい心持なのか？ おまえのために行為をなすべきなのか？

そして 放浪するオイディプスは今後、われとわが行為のなかに住まってもよいのだろうか？

(Dr. II, S. 315~6)

第二幕：まず第一の場面では、テーバイの王妃イオカステの弟クレオンとそれを取りまくひとびとが登場する。(『ホーフマンスタールとギリシア人』を書いたヴェルター・イェンスは、『エレクトラ』の第一場の召使たちとエレクトラ、『オイディプスとスフィンクス』の第一幕における三人の召使とオイディプス、そしてこの場面に共通する導入の技巧の類似を指摘している。) 王ライオスの死の報告がとどいて、クレオンは次の王になろうという野心を抱くが、そのクレオンの「病状」を魔術師が適確に洞察して言いあてる：

……あなたのいらっしゃるところに

あなたはいない。あなたが歩みいる屋は

完全な昼でなく、夜は完全な夜でない。

あなたはいつも見知らぬ星のうえをさまよっていらっしゃるようだ。

(Dr. II, S. 322)

この「病状」は、もちろん、古典ギリシアのひとびとのものであるはずはない。確固たる生を生きていないクレオンの危機は、「内面的な不快感の危機」を訴える『帰国者の手紙』(1907)の虚構の筆者に直接、通じている：

水がめや洗面器——あるいは机や洋服かけのある部屋の一角が、とても非＝現実的に思われてくることがあった。それらの文句のないふつうの有様にもかかわらず、まったく非＝現実的で、ある程度は幻影的で、同時にいわばさしあたり現実の水がめ、現実の水をはった洗面器の位置を占めているように思われた……すべてのもの——それがあつた表情をした。ひどく内面的な不確かさ、悪意のある非現実にみちた独特なあいまいな表情だ……幾千の入り乱れている感情や感情とまではいかない感情をつらぬいて、私の意識は嘔吐し目まいしながらよるめいていった。

(Pr. II, S. 298~300)

事物は、あるいは現実には、分析されつくされたとき、もはや認識者にとって概念的理解によって到達することが不可能なものとして露呈してくる。事物は偶然の存在であり、非合目的的であり、不条理なものとなる。「帰国者」の現実像は崩壊し、自己は現実から疎外されている。ホーフマンスタールは、現代の精神状況の特質は空想（夢みること）か反省（分析すること）であるというが、クレオンもまたそのひとりである。ホーフマンスタールは『チャンドス卿の手紙』において、行為することをしない審美的人間の破綻を表現したのだが、しかし彼にとって、この危機はこの小さな作品——その意味がいかに大きいものであつても、たとえばヴェルター・イエンスが『文学史の代りに』でそうしたように、この作品のうちに真の二十世紀文学の出発点を見るにしても——に定着することによって、解決済みとするには、あまりに大きい問題であつた。「神秘主義なき神秘主義者」(Aufz, S. 215)であるチャンドス卿の状況を克服する試み——『エレクトラ』がそれであり、この『オイディプスとスフィンクス』がそれであり、そしてこれ以後の未完の長編『アンドレーアス』も、彼の代表作とも精神的遺言ともいえる『塔』もこの試みにつながるものであろう。すなわち「生と人間への道」、「より高い自我への道としての社会的なものへの道——非神秘的な道」(Aufz, S. 217)を求める試みが執拗にくりかえされた。

クレオンは、まえもって生を生きてしまっている。したがって、彼にとって、すべての事象は不毛であり、無味であるように思われる。「過去の想い出」と「未来の先取り」のなかに生

きるエレクトラにとって「現在」が存在しなかったように、すべてを分析し（ようと）したクレオンにも「現在」は与えられていない。彼はみずからあまりに多く夢みたことを反省する：

際限もなくいやな夢をみた、夢を見て老いてしまった、
手足は荒廃して重苦しく、しかもなお
王になれない、あいかわらずテーバイの王になっていない……

(Dr. II, S. 328)

そして、認識者クレオンは知っている：

王は夢みない、王の夢は
彼から抜け出して、行為となり、
この世界のなかで君臨する。

(Dr. II, S. 325)

ということ。この場面を通じて、彼はくりかえし自己を分析し、反省する。しかし、彼が行為することがなければ——「行為するとは自己を投げ出すこと」！——すべてはむなし。

第一幕第二場はライオスの妃イオカステと母アンティオペの対話から成る。彼女たちはみずからそうと意識せずに生に密着した存在である。その意味で、オイディプスおよびクレオンと対立する人物像である。ホーフマンスタールははじめ『オイディプス王』の序曲として1500行くらいの短い作品を考えていたようであるが（E. シュタイングルーバーによる）、それが現行の全集版でおよそ150ページに及ぶ量的にかなり大きい作品に成長した経過はつまびらかではない。しかし、行為者オイディプスをきわだたせるために懐疑する人クレオンを導入し、さらにこのふたりの女性のような副人物の比重を増大せしめて、オイディプスのあり方をより明確なものとしたことは明らかである。ただし、副人物といっても、クレオンに作者の問題性が露呈しているように、このふたりの女性も『エレクトラ』のクリュソテミス、あるいは『アンドレアス』のロマーナなどの生に密着した女性像は、ホーフマンスタールの創造した人物の典型のひとつとして別に考究の価値をもつだろう。

次の場になって、新しい守護者・新しい王を求めるテーバイの民衆を媒介として、クレオン、イオカステ、アンティオペ、そしてオイディプスが、はじめてひとつの舞台のうえで顔を合わせる。オイディプスは、もしこの町をスフィンクスから解放したならば、イオカステと結婚してテーバイの王となる約束がなされる。この場面で、母子がお互いに知らずに会うわけであるが、この出会いの瞬間に両者の間に愛が生じる。その動機づけとして深層心理学的な要素が導入されていることは注目に値するだろう。

そして、スフィンクス退治にでかけるオイディプスにあびせる民衆の歓呼のうちに第二幕の幕がおりる。

第三幕は夜、スフィンクスの住む山中が舞台である。しかし表題でオイディプスと並列されているスフィンクスそのものは舞台に姿をあらわさない。オイディプスと、彼をこの岩場へ案内してきたクレオンが登場する。クレオンは、オイディプスがスフィンクスに敗れることを心のなかで望んでおり、オイディプスの死の叫びが聞こえてくるのを待っている。(クレオンはみずからなんの行為もなしえない。) しかし、死んで谷底へ墜落しながら断末魔の叫びをあげたのは、スフィンクスであった。やがて勝利を得たオイディプスがよろめきつつ再び姿をあらわす。彼は、あの神話のなかのオイディプスのように堂々と真にスフィンクスを打ちやぶったのだろうか。彼は次のように事の次第を報告する：

奴は、「オイディプス」と私の名を呼んだ！
 そして語りかけてきた、「深い夢を夢みる
 オイディプスよ、ようこそ！」と。知られていたのだ！
 ここでも知られていたのだ！ この世界には私の呪いの
 かかっている場所はないのだ……
 ……………
 ……………
 ……………神々よ、
 ……………私たちは行為によって
 あなたがたのまどろむことなき目のまえで裸になる、
 網目から私たちを見ている目のまえで：
 ——私たちは横たわり
 行為をなそうと欲し、そのくせ何もできなかった、
 自分を死に売り渡すことのほかは、

(Dr. II, S. 398~9)

スフィンクスはオイディプスに打たれたのではなく、彼女の側でひとりで敗れたのだった。オイディプスはたしかに行為への意志をもっていたが、しかし行為をなしえなかった。『ホーフマンスタールとギリシア人』のなかで、ヴァルター・イェンスは、「この結果はなぞに満ちている。真の勝者はオイディプスでなく、スフィンクスである」(同書 87 ページ) と述べ、ハルデン、ナエフ、コメルルなどこれと同じ見解をとるものを正しいとし、他の見解をとるものは三部作のひとつというこの戯曲の性質を考慮にいれていないものであるとしてしりぞけている。しかしナードラー、シェーダーなどオイディプスを勝者と解する有力な意見もあり、『ホーフマンスタールとギリシア悲劇』と題する大きい博士論文を書いたエリーザベト・シュタイングルーバーも、「生とは何かという問いを夢のなかで見た者、人間とは何かという問いを行為

によって解いた者が彼女のまえに出現したので」スフィンクスの支配が終わった（同書 128 ページ）と述べて、スフィンクスを敗者と認めている。スフィンクスとは、人間に対して人間についてのなぞをかけるものであり、シュタイングルーバーの言葉を借りれば「生のなぞが形となってあらわれた存在」（前掲書 106 ページ）である。ひとは、たとえいかに鋭くとも、理性によって、認識によってこのなぞを解くことはできない、チャンドス卿と帰国者の危機に直面したホーフマンスタールにとって、その解決は、行為あるいは少くとも行為への意志という方向で求められなければならない。また 350 ページに及ぶホーフマンスタール論を書いたヘーデラーは、「オイディプスとスフィンクスとの間に起こったことはほとんど解釈できない。勝者（＝オイディプス）は彼の勝利をおそれている」（同書 155 ページ）と書いている。ここでは、そのいずれかの意見だけを正しいものとして取りあげることはできない。いずれにせよ、オイディプスには行為の意志があったが、直接に行為に着手することはなかった。しかし一般の（たとえばクレオンの、あるいはテーバイの民衆の）目から見れば、その意志が実行されたのと同じ結果がもたらされたことは事実である。

オイディプスの行為への意志によってスフィンクスは克服されたように見える。とはいえ、彼にとって、これによって問題が最終的に解決されたのではない。むしろ彼は再び彼の運命に直面しなければならない。彼は自己を犠牲に供することを決意して、刀をクレオンに渡して、殺してくれと頼む。しかしクレオンの力はなえて、これを行なえて、これを行なえない。（再びクレオンは行為の能力を持たない。）そしてオイディプスは三度、岐路に立たされる——すなわち、はじめに決意したように名もない者として孤独のなかへの放浪を続けるか、あるいはテーバイにとどまってイオカステと結婚して王となるかの選択をせまられる。

この二者択一は、アポロ的な理性によってはなされなかった。近づいてくるイオカステを見たとき、オイディプスは陶醉し、決定は瞬時に下されていた。この場面にみられるホーフマンスタールのギリシア像は、もちろん古典主義者のそれではない。ニーチェが、ブルクハルトが、バッハオーフェンが解明したディオニソスのギリシアがここにある。そして同時に、古代の神話の内奥をのぞきこむ深層心理学的風土に育った目がここにある。いな、ホーフマンスタールは、古代の神話が触れえなかった人間の内面を意識的に取りあげる。

イオカステ：（折れた花のように彼の腕のなかへ沈みこむ。）

ああ、私たちがしていることは何でしょう？

オイディプス：

神々の盲目の行為です。

(Dr. II, S. 415)

第一幕の父ライオス殺害のときと同じく、オイディプスはこの結婚の意味をも理解していな

い。ソボクレスにおいて、神々は人間の外部にある秩序の支配者であった。オイディプスとイオカステの結婚はつぐなわれるべき最大の悪行であった。しかしホーフマンスタールにおいては、この結婚は善悪を超えている。それは全的な生との結合である。結婚という行為は、自己を投げ出すこと（献身）と誠実であることの実現である筈である。ここではひとは犠牲をささげる人であり、同時にみずからがその犠牲である。ここではじめて、ホーフマンスタールのいう意味での運命が形づくられる。

こうして、劇は民衆の「オイディプス王！」の歓呼の声のうちに終わる。

『オイディプスとスフィンクス』を序曲として、これに翻訳『オイディプス王』が続くわけであるが、この仕事も逐語的な翻訳でなく、内容にも入れかえがある。原作と翻訳との間の距離は『エレクトラ』の場合ほど大きくはないが、変更・変質の方向は同じである（たとえば、コロスの廃止）。しかしヴァルター・イエンスは、この翻訳はそのリズム・文体が「あまりにギリシア的でなさすぎ、一方あまりにドイツ的でなさすぎる」（前掲書、91 ページ）もので失敗作であると断じており、さらに三部作の放棄はこの失敗が原因であると述べている。事実、この『オイディプスとスフィンクス』によって事のなりゆきが明らかになっている以上、翻訳『オイディプス王』は要するにことの繰り返しであり、原作のもつ強烈な悲劇的イロニーは望むべくもない。この翻訳はホーフマンスタールの文学の質をうかがうための資料にはなりえても、作品自体としては『エレクトラ』、『オイディプスとスフィンクス』に比してはるかに魅力にとぼしい。

『オイディプスとスフィンクス』の結末にいたって、その主人公に救済が与えられたわけではない。彼の、したがってまた作者自身の問題に確たる解答が与えられたわけではない。むしろ、生に結びつくことは常に責任をひきうけることであり、罪あるものとならざるをえないという作者の認識がその底にある。オイディプスは運命に逢着し、これに誠実に立ち向かった。作者はこの作品のとびらに次のようなヘルダーリンの言葉をかかげている：

心の大波は、もし運命という古い沈黙の岩にぶつからないならば、

かくも美しく泡立って、精神となることはないだろう。

ひとつの段階に到達したオイディプスのさらに進むべき道、ホーフマンスタールのなお解決すべき課題は、翻訳『オイディプス王』という器にはもはや盛りきれない。この作品以後、ホーフマンスタールの問題は、数多くの喜劇、そしてカルデロンを題材とした『塔』へとひきつがれてゆく。

テキストおよび主な参考文献:

- H. v. Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, 15 Bde. (Fischer-Verlag)
Sophokles: Tragödien, übersetzt von E. Staiger, W. Schadewaldt u. a. (Fischer-Verlag)
R. Alewyn: Über Hugo von Hofmannsthal. (1958)
E. Hederer: Hugo von Hofmannsthal. (1960)
W. Jens: Hofmannsthal und die Griechen. (1955)
E. Steingruber: Hugo von Hofmannsthals Sophokleische Dramen. (1956)
K. Hamburger: Von Sophokles zu Sartre. (1962)
A. Lesky: Griechische Tragödie. (1957)
J. Geffcken: Die griechische Tragödie. (1918)
O. F. Bollnow: Der Lebensbegriff des jungen H. v. Hofmannsthal. (in: Unruhe und Geborgenheit, 1953)
P. Requadt: Hugo von Hofmannsthal. (in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, 1954)
R. Brinkmann: Hofmannsthal und die Sprache. (in: DVjs, 1961, Heft 1)

Hofmannsthal und die griechische Tragödie

Takehiro Kikuchi

1) Hofmannsthals "Elektra" (1903) ist eine Nachdichtung von Sophokles' "Elektra". Hofmannsthals "Elektra" verdankt stofflich der letzteren ihre Existenz, aber ihr Stil ist ganz anders. Sophokles ist ein erzählensfreudiger Herrscher der Sprache. Hofmannsthal, der jene Sprachverzeiflung des Lords Chandos erlebt hat, kann diese Sophokleische Haltung nicht übernehmen. Dies besagt das Fehlen des Chors, der das Geschehen in einem Abstand sieht, darüber urteilt und es bis zur allgemeingültigen Wahrheit erhebt. Beide "Elektra" gelangen zum verschiedenen Abschluß. Bei Sophokles endet das Drama im Triumphruf des Chors. Bei Hofmannsthal stirbt Elektra, nachdem sie den verstorbenen Agamemnon gerächt hat. Elektra preist den Menschen der Tat, weil sich der Mensch ausschließlich durch die Tat mit dem Leben verbinden kann. Sie hat den Willen zur Tat, aber bleibt ihrer Existenz zu treu, um tun zu können. Sie weiß nicht: "Tun ist Sich-aufgeben". Wenn sie sich aufgibt, muß sie anders werden, als sie ist. Aber sie ist zur Verwandlung nicht fähig.

2) "Ödipus und die Sphinx" (1906) nimmt den Stoff aus der Vorgeschichte "des Königs Ödipus" von Sophokles. Ödipus ist von der Präexistenz, in der man schicksallos ist, ausgefallen. Jetzt ist er seinem Schicksal begegnet und muß es auf sich nehmen. Er überwindet nicht durch das Erkennen, sondern durch die Tat die Sphinx, die die Frage stellt: "Was ist der Mensch?" Dadurch ist aber sein Problem nicht endgültig gelöst. Er wird wieder vor die Alternative gestellt, ob er sich wieder aufgeben oder Jokaste heiraten soll. Die Wahl wird nicht mit apollonischer Vernunft, sondern in dionysischem Rausch getroffen. Die Heirat des Ödipus mit Jokaste ist eigentlich in der griechischen Tragödie eine Freveltat, aber sie ist hier die Verbindung mit der ganzen Existenz, die über Gut und Böse gehoben ist.

Als Motiv zu dieser Tat führt Hofmannsthal einen psychoanalytischen Grund ein. In diesem Verlauf des Dramas zeigt sich Hofmannsthals Erkenntnis, die Verbindung mit der Existenz bringe mit sich Auf-sich-nehmen der Verantwortung und damit etwas Schuldiges. Kreon, Gegenfigur des Ödipus, zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich als Mensch, der wegen des Überflusses an Nachdenken und Phantasie keine Fähigkeit zur Tat hat.