

# ホーフマンスタールの悲劇「塔」に関する一試論

園 田 尚 弘

## Ein Versuch über Hofmannsthals

### Trauerspiel, "Turm"

NAOHIRO SONODA

#### I カルデロンの「人生は夢」から「塔」まで

晩年のホーフマンスタールが手がけた文学ジャンルはエッセイと舞台作品であるが、そのなかでもとりわけ悲劇「塔」は彼が最も心血をそそいだ作品である。ホーフマンスタールの全作品からその詩人としての全体像をとりだそうとする試みは、彼の詩人としての輪郭が、強力な意力によって仕事をするドイツの詩人達に比してかなり不鮮明であるため困難ではあるが、少なくとも晩年に限っては、バロック文化との関連に彼の多彩な活動の中心が求められるだろう。「塔」もスペイン・バロック期の大劇作家カルデロンの「人生は夢」に題材をあおいだ作品である。そこで我々はここでカルデロンの「人生は夢」について言及したい。カルデロンの原作では、もともと生まれたままの人間は一種の動物であるから、信仰と理性によって、この粗野な本性を克服しなければならないという思想が表明されている。この世の虚しさが強調され、彼岸だけに真理があるとされている。地上の生は夢であり、まことの彼岸にめざめるために、この世でも正しく生きねばならないというのである。原作の筋はほぼ主人公ジギスムントの人間の成長をめぐる話とし、ロザウラのアストルフォに対する恋の恨みから起る事件の二つに分けられる。「塔」に採用された筋はこの二つの筋のうち前者だけなので、ここで簡単にジギスムントをめぐる事件の推移だけを述べてみよう。

ポーランドの王子ジギスムントは将来恐ろしい暴君になり、民衆の圧政者になるという予言のため、生まれるや否や、父王バジリウスによって、人里離れた牢獄に送られる。彼が成人したとき、父王は息子が王位に適わしい者であるかを試みるために、彼に麻酔薬を与えて牢獄から宮殿へ運ばせる。ジギスムントは宮殿で、父王の過去の処置を許そうとせず、召使いを海に投げ込むなどの粗暴な行為をしたために、再び牢獄に戻される。しかし彼はここで「人生は夢」にすぎないのだと認識する。この世の生は夢にすぎないというこの悟りのおかげで、ジギスムントは国内に反乱が勃発し、父王が自らの足下に伏したときも、父王を許し、反乱の首領

者を処刑して国の秩序を保つのである。

ホーフマンスタールはこの筋を利用して「塔」を書くのであるが、彼は1902年にもこの「人生は夢」の改作を志したことがあった。この試みは完結するに至らず、第四幕で中絶している。ホーフマンスタール全集中のドラマ第三巻に「人生は夢」(揚抑格による改作)と題されて収められているのがそれである。勿論彼はこの改作に着手していた当時は、「搭」執筆時の問題意識はもっていない。しかしいくつかの点でこの改作と改作の際に書かれた構想ノートはカルデロンの作品から「搭」への橋渡しの役を果たしているという理由から少しく考察の要があるだろう。

カルデロンの夢のモチーフと筋はほとんど変えられずにこの1902年に書かれた改作に採り入れられている。しかしホーフマンスタールにおいては、作品の基調はカルデロンよりも全体的に暗鬱になっている。その原因は登場人物の変化に求められる。改作では忠実な王の臣グロタルトが野心家で陰謀家となり、カルデロンに現われてこない大管長がつけかえられる。更に反乱者のなかに単に兵士のみならず百姓達や追放者が登場し、ジギスムントとバジリウスの対立と相まって、社会的対立の数が増大している。これらの諸変化が深化された場合、「塔」の作品世界に移行してゆくことは明らかである。

この改作と並んで「人生は夢」に関する手記と構想ノートにも「塔」へ変化してゆくいくつかの兆しが認められる。搭はこのなかでは「世界の不正の中心」<sup>(1)</sup>と規定され、カルデロンには重要でなかった諸人物の心理的分析が(とりわけジギスムントとバジリウスにおいて)施される。「搭」において顕著になる世界史的なものへの拡がりだが、ここでは構想にとどまりながらも、明らかに見てとれるのである。

## II 「塔」

ホーフマンスタールは第一次大戦後、一度放棄した「人生は夢」の改作の試みを再びとりあげ、中断期間中の体験を投入しながら、悲劇「搭」を書きあげる。「搭」には三つの稿があるが、それらをカルデロンの「人生は夢」そしてホーフマンスタールの完結しなかった前述の改作劇と比較すると大体次のような相違点があげられる。まず第一に「搭」においては、ポーランド王国の社会的混乱と大衆の反乱がドラマの初めから前面に押し出されていること。次にカルデロンの原作では大きな要素となっていたアストルフォをめぐるのエストレラ、ロザウラの恋のさやあてが「搭」では完全に削除されたこと。更に国王バジリウスと王子ジギスムントの父子の対立が「搭」ではより激烈になったこと。忠実な王の臣下であったグロタルトが「搭」では計画的に権力を求める塔の司令官ユリアンとなって登場すること。こうした諸変化によって「塔」はその内容人関係の点でカルデロンの原作とは非常に異なったものとなっている。こうして「塔」は単にある王子の個人的悲劇にとどまらず現代を高度に象徴化した劇に拡大された。

さて前述したように「搭」には三つの稿があるので、次に我々はそれらの稿の異同について考察してみよう。1925年に発表された初稿、第二稿との相違は第二稿が初稿より簡潔になった

こと、そして第五幕で登場するジプシーの女がただひとつの姿として登場することである。それ故内容的には、この両稿はさして変らないと見なしてよい。<sup>2)</sup>しかし舞台用脚本として以前の両稿を改作した第三稿は第四幕第五幕で先の両稿とは大きくちがっている。主人公ジギスメントは第三幕での父王との会見の場面で怒りと復讐の念に駆られて、父王の顔をなぐり、彼に予告された運命が成就される。こうして現実参加に失敗したジギスメントの処遇を扱う第三幕の終りの部分から初稿と第三稿は異なった方向を取ってくる。初稿ではカルデロンのモチーフが使用され、衆人の面前で侮辱されたバジリウスは、捕えられたジギスメントを再び永久に牢に閉じこめるように命令する。一方第三稿では、バジリウスは怒りのあまり、ジギスメントを死刑に処するように命令する。第四幕以降の展開は、初稿においては次のように行なわれる。

カルデロンの場合と同じく、試練に挫折したジギスメントは牢にとじこめられている。そして彼はここで自分の得た地位が悪夢にすぎなかったことを悟り、この牢からもはや出まいと決心する。しかしユリアンが彼のもとを訪ずれ、反乱が頂点に達し貴族達がジギスメントを支持し、貧民達もまた暴動に参加していることを告げ、彼をこの牢屋から連れだそうとする。ジギスメントは今や現実体験によって精神的に自立したため、彼を名目上の王として擁立し、自己の権力欲の充足を求めているユリアンには従わない。次にユリアンを裏切ったオリヴィエが現われ、武力でジギスメントを自分の味方につけようとする。しかし柔和な心を求めるジギスメントはオリヴィエに「お前は私を所有してはいない。なぜなら私は私のために存在している。お前は決して私を見てはいない。なぜならお前は見るができないからだ。」と答え、オリヴィエが存在しないものによって動かされていることを教える。オリヴィエが去った後、素朴で善良な貧民が現われる。ジギスメントは激しい戦いのなかで、飢餓と不安に苦悩し、反乱を起した民衆と共に生きるのが自分の使命だと考え、民衆と共に牢を出る。「私は広大な打ち明けた土地を予感する。地と塩の匂いがする。そこに私はゆくだろう。」彼はこうして平和に働く者の生活を求めて、下層民のなかに身を投ずるのである。第五幕では民衆に支持されて暴徒と闘うジギスメントの勝利と死が描かれる。ジギスメントが戦いの陣を張ったテントに身ごもったジプシー女が捕えられてくる。彼女はオリヴィエの情婦であり魔術師でもある。彼女の魔術のなかで現われるバジリウス、ユリアン、オリヴィエの悪霊をジギスメントの精神は追い払う。それは古い時代の権力と無法な暴力の象徴的な死の予告である。しかしその際ジギスメントもまだジプシー女の毒を塗った短剣に傷つけられ、死んでゆかねばならない。臨終の床にいた彼のもとに天使のような子供の王が訪ずれ、彼を聖化する。「剣と秤を私に渡して下さい。なぜならあなたは中間王であったから。私達は小屋を建て、鍛冶場に火を保ち剣を犁の刃に鍛え直すのです。私達は新しい法律を与えました。なぜなら法律はいつも若い者からやつて来なければならぬからです。」こうして中間王としてのジギスメントの意志は子供の王によって受け継がれ、闘いのない平和な国家が建設されることが期待されるのである。

これに対し、第三稿では、もはやジギスメントは牢に戻らず、死刑の判決を受けている。処刑の日、貴族達の反乱が勃発し、彼は救助され、貴族達によって王位につかせられる。貴族達

はバジリウスの退位表明書を用意し、力づくで退位をおしつけ、今度はバジリウスを地下牢に押し込める。死の運命を免れたユリアンも医者と共にその場に現われたジギスムントから自らの特権を要求する貴族達と対決し、彼らに勝利する。しかし貴族達を拒ぞけたジギスムントは「あなたは私をリンゴのように麦わらの上に置いた。そして私は成熟し今や私の場所を知っている。しかしその場所はあなたが連れてゆこうとする場所ではない。」と言って、ユリアンと別れる。(以上第四幕) 今や暴動は頂点に達し、オリヴィエがその先頭に立っている。ユリアンはオリヴィエが自分の命令によって動いているものと思い暴動の現場に出かけてゆくが、彼に裏切られ深傷を負ってジギスムントの前に運ばれてくる。ユリアンは自らの野望の挫折したことによって絶望のうちに死んでゆく。次いで武装したオリヴィエが現われ、ジギスムントを脅迫によって、自己の支配下に置こうと試みるが失敗する。要求を拒ぞけられたオリヴィエは、「世界は鉄によって支配されるのではなく、精神によって支配されるのだ。」という医師の警告を無視して、策略によってジギスムントを銃殺させる。「誰も私を知らなかったけれども、私が存在したという証しを与えてくれ。」という主人公の死にぎわの絶望的な言葉で第三稿は終わっている。

以上の初稿と第三稿の比較を踏まえて、全体の筋立てを総括してみよう。第一幕、第二幕ではジギスムントの孤独で限界のない魂の苦悩とポーランドの社会的状況が並行して述べられている。それは第一幕、第二幕をそれぞれ二場に分け、直接主人公が登場する場と登場しない場を区分して描く構成上の配慮からも明らかである。第三幕において、それまで並行して述べられていた両者が出会い、両者の葛藤が生れてくる。そして第四幕、第五幕において主人公と現実の権力との相剋が展開されている。しかも初稿では結末の子供の王の出現によりジギスムントの使命が引き継がれることによって、劇は調和の方向にむかい、一方第三稿では子供の王が削除されたことによって、劇は悲劇的相貌をより濃くしているように見える。第三稿における内容の変化がそのまま作者の意図の変化を意味するかどうかは後で検討することにして、まず両稿の作品としての完成度について考えてみたい。

作者自身の発言によると、「この劇においては前景にあるもの、把握できるもの、行為、明白で具体的な行動が存在するとともに、この背後により高いもの、より精神的なもの、より一般的なもの、言わく言い難いものが順次露わにされ、確認される。」<sup>19)</sup>それ故初稿、第三稿ともに神秘的雰囲気はただよっているが、それにしても初稿では第三幕までと第四幕以降が形式のうえで異和感を与えることは否めない。その原因は主としてジプシー女と子供の王というオペラの童話的人物を登場させたところにあるだろう。勿論古い権力との最後の闘争のシンボルとしてジプシー女を登場させ、ジギスムントの使命を引き継ぐ者として子供の王を登場させることは、人間の精神性の勝利を告げるホーフマンスタールの制作意図には欠かせないものであったろうが、この両者の出現が作品の統一感を妨げるものとなったことは否定し難い。その意味で初稿で描かれる精神による政治的権力と暴力の克服には観念的色彩が強いと言わざるを得ない。初稿では子供の王の出現は使命に殉教した主人公の復活と解され、またそれによって始め

て社会的混沌と非精神的状況の克服が暗示されている。しかしまた主人公の犠牲的死が子供の王を呼びおこすところにそれ程必然性が感じられるだろうか。バジリウスとジギスメントの対立のアシチテーゼとしての、ジギスメントから子供の王への受容のパターンは例えば「影のない女」にも見ることができる。「影のない女」で描かれた子供のための自己犠牲という作者のアレゴリカルなモラル表現は、共同社会への復帰を力づけるものであったが、しかし「塔」という現代社会を高度に象徴化した作品において、それが政治的権力と暴力を静めるものとして十分な力となり得ているかは疑わしい。同様なことがジプシー女の魔術のシーンについても言えるであろう。ここでは政治的暴力の没落がジプシー女の魔術というきわめて幻想的な童話的な空間で示されている。それ故に精神による現実の政治的権力の克服に無理が生じていると思われる。そこから「塔」初稿の作品としての不十分さと内容の難解さが生じているようである。この点については、著者の友人たちからも同様の指適を受け、ホーフマンスタールはそれらの指適を考慮に入れて、作品を舞台にかけの際改作を施した。それによって第三稿では政治的暴力のものすごさが増大し、主人公の使命の実現は完全に圧殺されてしまうのである。初稿では第三幕までと第四幕以降が異質の雰囲気のまま並置されていたが、第三稿では諸人物の（特にオリヴィエの）輪郭がより鮮明になったため、主人公と政治的権力との緊張が最後まで持続され、劇全体の調子が統一され、かなりの完成度に達している。

第三稿ではもはや精神は現実の政治的暴力によってまったく死滅させられ、この現実の領野を横行するのはテロと無秩序だけである。ここでは主人公の人間の成長と殉教ですらも無益なことであるように見える。「精神と精神の対話以外のすべてのものは空虚だ。」(IV) と呼びかける主人公に応えるものは誰もいない。そこに作者の時代に対する絶望と深まりゆく政治的混沌に対する憂慮を読み取ることも可能であろう。しかしながら子供の王というかすかな希望の灯が第三稿では消されてしまったという事実には、子供の王によって暗示された和解的なものまでが作者によって完全に取消されたと見るのは誤りであろう。改作にもかかわらず「塔」における作者の制作意図が一貫していることを明らかにするためには、「塔」に登場する人物達、とりわけジギスメントと彼をめぐる人間に着目しなければならない。ホーフマンスタールはあるところで次のように言っている。「我々はただ人物 (Gestalt) だけを愛することができる。そしてイデーを愛すると称する人はそれを常に人物として愛している。人物が問題を解決する。人物は答えることができないものに答える。」<sup>(4)</sup>

もともと「塔」は精神によって荷われていない秩序のなかで新たな秩序を求めて闘う精神の苦難を描いている。この非精神的状況を具現する人物達として国王バジリウス、王の司令官ユリアン、叛徒の首領オリヴィエがあげられる。これら三人の主要人物は主人公を道具として、自らの利己的な欲望を満足させようとする。

まずポーランドの社会秩底の頂点に立っている主人公の父にして国王であるバジリウスは政治的能力に欠け、虚栄に生きる腐敗した権力の司である。彼は国王たるにふさわしからぬ軽卒さと浅薄さをもって行動する。彼はただ自らの特権のみを求めているだけの臣下にかこまれて

華美な生活に耽ってきたために当然破滅する運命にある。ジプシーの女の魔術のシーンで卑怯で兇暴な野獣として現われる舌を出したきつねが彼の本当の姿である。彼は自分達の現在の困難な状況を知っている。「今やこの数年われわれの前に地獄がぼっかりと口を開いている。われわれの幸福に対する反乱が足下に、そしてさかだつ髪の上にひそかにかくれている。だが我々はその首領を捕えることができない。我々はあっちこっちとたずねまわって我々の権力を確かなものになりたいと望んだ。にもかかわらず、まるで大地は軟弱になり、われわれの足は虚空に沈むようだ。壁はその根抵から揺らぎ、我々の道はどうしようもなくなった(Ⅱ/1)こうした事態をひき起したのは、与えられた権利を虚飾にみちた生活のために濫用してきた自らの責任であるにもかかわらず、彼はこの今まさに消えんとする強大な権力をジギスムントという新たな道具を使って確保しようと努めるのである。それ故大管長は低劣で墮落した宮廷を見捨てて修道院にひきこもる。彼は王の空疎な性格と行為を非難して次のように言う。「真理の道を歩むことは難い。なぜならその道は茨にみちているから。しかし空疎なことをやるのはたやすい。そして助言をするかわりに馬に乗るのはたやすい。」(Ⅱ/1)この意味で国王バジリウスは、腐敗した宮廷で彼に仕える貴族達とともに現存する彼らにとって都合のよい状態を維持しようとする勢力の代表者である。

これに対し社会的に下層階級に属する者としてオリヴィエが登場する。彼は上等兵でユリアンの部下であるが、叛徒の首領となって暴威をふるう。彼は社会のアウト・ロウである囚人、盗賊逃走兵を糾合して自ら名のないものとして社会秩序を徹底的にうちこわす。彼にとっては苦勞してかち得られた教養も良俗も単にジュズイットのペテンに過ぎない。彼は一切を破壊するが創造することはできない。彼が生きているのは物質的世界である。彼にとっては精神的なものを見せかけにすぎない。彼が支配原理として信奉するのは鉄の原理であり、それ故に彼にとっての現実には武器である。

これらこの対立する階層の間をうまく泳いでゆこうとするのが王の司令官ユリアンである。彼はジギスムントを王位につかせ、自らは全能の首相として自己の権力欲の充足を意図する人間である。彼はジギスムントの看視者であり教師でもある。しかし彼がジギスムントを教育するのは自己の目的達成のためである。そうした二面性は彼のバジリウスに対する関係にも現われている。彼は修道院での国王との会見では、二十数年間王の命令を忠実に実行した臣下として、自分を王にとって必須の人間と思わせる。しかしその一方で彼は部下のオリヴィエを使って反乱を起し権力奪取を画策する。それ故鋭い認識の人である医者ユリアンを評して次のように言う。「私は一息で言わなければならない。泉そのものが濁っている。最も深い根が虫に食われている。あなたのきびしい表情のなかには、善と悪が恐ろしい戦いをやっている。」

(Ⅰ/2)ユリアンによって人間的成長を促進された主人公が彼と袂を別つのも、ユリアンが求めているものが我欲を満足させる快樂にすぎないからである。彼は対立する二つの社会的勢力の間で徹底的に自己中心に行動する野心家の典型である。

これら三人の主要人物、権力の濫用者バジリウス、権力の追求者ユリアン、暴力主義者オリ

ヴィエに集約される現実の政治的力に対して「聖らかな魂と物の本質を知る」<sup>5)</sup> という武器をもって闘うのがジギスムントである。彼はバジリウスと亡き王妃の間に生まれたポーランドの王子であるにもかかわらず、将来叛徒の首領となって王を足蹴にするであろうという予言のため人里離れた塔に幽閉されている。彼はここでくさい臭いのする古い狼の毛皮を身にまとい、足につけられた鎖をひきづって獣的な生活を送っている。彼は限界のない魂として、あるときは本能的な衝動のおもむくままに行動し、またあるときは選ばれた人間としての高貴さを見せる。彼を診療した医者は彼について次のように述べる。「狂人のかたくなさなどありはしない。決して殺人者の目ではない。ただ測りがたい深淵が、限界のない魂と苦悩があるばかりだ。」(I/1) だが彼にも時々自己の本質が照明されることがある。「光はよいものだ。中に入って血を聖らかにする。星々はそのような光だ。私のなかに一つの星がある。私の魂は清らかなのだ。」(I/1) このように彼は現実からへだてられているが故に自らの本質を求めて動物性と人間性のあいだをさまよっている存在である。それ故ジギスムントを深く不安と絶望につき落とし「一体人間とは何だろう。自分は どうして人間なのだろう。」(I/2) ということである。彼が不安定で絶望的状态から脱出するためには現実と接触し、人間の共同体に参加することが必要である。何故なら医師が指摘するように「この人生が根から引き離される所では、われわれすべてを自分自身から引き離す目まいが生まれる。」(I/2) からである。この意味で塔から出され国王と対面するジギスムントがまさに予言された通りの行為によって、支障なく現実に入ってゆくことに失敗したとしても、その現実体験は自らの本質と使命に目ざめるためにはどうしても欠くことのできない事件なのである。この体験を経て始めて、彼は不正な現実のなかで、誤たず行動する人間として成長する。それでは一体ジギスムントに課せられた使命とは何であろうか。それは現実の邪悪さを具現したバジリウス、ユリアン、オリヴィエとの対決において示される。つまりジギスムントの使命とは子供のための自己犠牲を忘れ、国民への責任を回避するバジリウス、自らが授けた教育によって彼自身の最良のものが引き継がれているという認識をもたないユリアン、そして存在しないもの、仮象のものに基づいて行動するオリヴィエの世界を精神によって克服することである。個人的所有欲から解放され、無益な階級対立を解消し、戦争政策と権力政治から解放され、血ぬられぬ権力によって統治される秩序を打ち立てること—まさしくこれがジギスムントの使命である。

ジギスムントの死とはそれ故この新しい秩序建設のための殉教である。「後に来る存在」として彼の使命を引き継ぐ子供の王が削除された第三稿においては、彼の死はキリストのゴルゴタ行きとますますその相似性を強めている。しかし「誰も私のことを知らなかったけれども私が存在したということを証してくれ。」と第三稿の最後でジギスムントの口から発せられる言葉に応えるものがないとしても、それはただちにジギスムントの敗北を意味してはいない。確かに勝者として舞台に残ったのは、オリヴィエだけであった。しかしオリヴィエが見ているものが我々の眼前で移ろいゆく時間的なものであり、仮象に過ぎぬとしたら、彼は本当の勝者であろうか。行動者ではないがジギスムントと同様の認識者である大管長は言う。「しかし私は

あなたに言わなければならない。ひとつの眼があって、その眼の前では今日も昨日も明日も今日であるのだと。」(II/1)。仮象の背後にある真理、無時間の永遠の目の前で勝者はオリヴィエではなくジギスムントである。死を前にしたジギスムントが言う「もはや希望を抱く必要のない快さ」(V)という言葉はただちに、希望からも諦観からも解き放たれた永遠のなかに入ってゆく。そして「私が存在した」とジギスムントが語る時、それは永遠の眼前で私は存在するということである。それ故たびたびの「塔」改作にもかかわらず、ジギスムントという純粋な精神的存在に寄せられたホーフマンスタールの確信は揺るぎのないものであったと考えべきである。つまり第三稿においてホーフマンスタールにとって重要だったのは、「魔法の王国と残忍なこの世の暴力を対置させ、彼の文学的力を極めて明確に証明し、その際造形手段においては最も簡潔なものに制限することであった。結局この世に精神的なものが純粋に存在したことは世界の反響がなくてもそのことについての証明書を得るに充分なのである。」<sup>(6)</sup>

### Ⅲ 第一次大戦後の歴史的状況との関連においてみた「塔」の意味

以上の「塔」の概観によってこの作品が一見歴史的装いをこらしながらも、本質的には形而上劇であることは明瞭である。そしてここで展開される社会問題に対する解答も「ザルツブルクの大世界劇場」と同じく宗教的次元に求められている。「塔」についてもそれ故ホーフマンスタールが「ザルツブルグの大世界劇場」について言った言葉「私の解答は悲観的でもなく、楽観的でもなく、宗教的である。」<sup>(7)</sup>が妥当する。ホーフマンスタールは、彼の諸作品を解釈するにあたって殊に重要視される「自己自身について」のなかで、「塔」は「幽暗な神秘的領域から出た魂が落ち込む本源的な苛酷さ」<sup>(8)</sup>を叙述していると記している。ここで述べられていることを文明論的に言い直せば恐らく（宗教によって基礎づけられていた伝統的価値体系の崩壊によって）自らの統一性を喪失した20世紀のヨーロッパの現実の叙述ということになるであろう。全ての人々の眼にヨーロッパの混命を如実に示したのが第一次世界大戦であった。その大戦の経験を投入したホーフマンスタールの「塔」はまた一方でこの混迷した第一次世界大戦後のヨーロッパの状況のなかに新たな秩序への道を導き入れようという試みでもあった。当時のヨーロッパの人々の状態が作者の眼にどのように写ったかを作者自身の文章を通して示してみよう。「今日では多くの人々が気のきいた絶望のゼスチャーを好んでいる。しかしことはそんなに簡単ではない。そうした態度のなかには無節度と精神的放埒さが現われている。そうした態度は精神的情熱をあざむこうとする。……それは無気力以外の何者でもない。無節度と無気力がそのお気に入りのお伴である。」<sup>(9)</sup>もともと秩序の人である作者にとって戦後の不安定と混乱は堪えがたいものであった。彼は殊に当時の知識人の態度に状況に対するおもねりを感じとったにちがいない。彼は気のきいた絶望の身振りでのこの混乱した時代におもねるよりも、精神の立場から時代に働きかけ、時代の更新を促すことが自己の課題と考えた。「保守的革命」という彼の晩年の姿勢もこのようないわば精神人の意識との関連で考えられねばならないだろう。しかしながら彼の目に時代の現実はあまりにも慰さめのないものであった。そうした意味

では、「塔」のなかに第二次世界大戦に向かってゆくヨーロッパの歴史的運命の予感を見ることも可能と思われる。

※（ ）内の数字は幕と場の数を表している。幕数及び場数の引用はすべて「塔」第三稿に拠っている。

### Anmerkungen

1. Hofmannsthal, H. von: DramenⅢ, S. 426 なお、改作の際の手記と構想ノートも DramenⅢに収められている。
2. Hofmannsthal の DramenⅣ の Anmerkungen を参照。筆者は第二稿は未だ見る機会がないため、この比較は主としてこの Anmerkungen に拠っていることをお断りしておく。
3. Hofmannsthal, H. von; Briefwechsel mit Burckhardt, S. 97
4. Hofmannsthal, H. von: ProsaⅣ S. 144
5. Alewyn, R: Über Hugo von Hofmannsthal, S. 12
6. Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, S. 79
7. Hofmannsthal, H. von: Aufzeichnungen, S. 202
8. Hofmannsthal, H. von: Aufzeichnungen, S. 242
9. Hofmannsthal, H. von: ProsaⅣ S. 143

### Bibliographie

1. Textausgabe  
 Hofmannsthal, H. von: DramenⅢ, in: Gesammelte Werke, hg. von Herbert Steiner  
 Frankfurt a. M. 1969  
 Hofmannsthal, H. von: DramenⅣ in: Gesammelte Werke, hg. von Herbert Steiner  
 Frankfurt a. M. 1970
  2. Sekundärliteratur  
 Alewyn, R: Über Hugo von Hofmannsthal, Göttingen 1963  
 Calderon de le Barca, Pedro: Calderons ausgewählte Werke in zehn Bänden, Leipzig 1910  
 Curtius, E. R: George, Hofmannsthal und Calderon, in: Kritische Essays zur europäischen  
 Literatur, Bern 1950  
 Goldschmit, R: Hugo von Hofmannsthal, Friedrichs Dramatiker des Welttheaters Hannover  
 1971  
 Hederer, E: Hugo von Hofmannsthal, Frankfurt a. M. 1960  
 Heuschele, O: Hugo von Hofmannsthal, Mühlacker 1965  
 Kobel, E: Hugo von Hofmannsthal, Berlin 1970  
 Roederer, K. H: Der Turm, in: Das europäische Drama von Ibsen bis Zuckmayer,  
 Frankfurt a. M.  
 Volke, W: Hofmannsthal (rororo Bildmonographie), Hamburg 1967  
 Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, hg. von H. Friedmann und O. Mann, Heiderberg  
 1961
- この他、国内の Hofmannsthal 関係の研究論文からも多くの示唆を得た。

**Resümee**

In dieser Abhandlung ist vor allem der Übergang von Calderons "La vida es sueño" in Hofmannsthal's Trauerspiel "Turm" behandelt und zugleich ist die Problematik und Thematik des "Turms" im Zusammenhang mit der geschichtlichen Phase nach dem ersten Weltkrieg untersucht.

Der Stoff des "Turms" stammt aus Calderons "La vida es sueño". Hofmannsthal hat einmal die Umarbeitung dieses Meisterwerks vom spanischen Dramatiker unternommen. Aber diese Umarbeitung blieb unvollendet. Nach dem ersten Weltkrieg hat Hofmannsthal diesen Stoff wieder aufgenommen und ihn in ein ganz selbständiges Drama umgestaltet. Das ist der "Turm".

Wir haben drei Fassungen vom "Turm". Diese Fassungen stellen aber die gleiche Absicht und den gleichen Glauben des Autors dar, obwohl ihre Handlungen verschieden sind. In der ersten und zweiten Fassung des "Turms" nimmt die Auseinandersetzung von Geist und politischen Mächten aus verschiedenen sozialen Schichten eine versöhnende Richtung. Dagegen ist die Atmosphäre in der Bühnenfassung (dritten Fassung) weit düsterer. Und das anarchistische Chaos besiegt scheinbar den Geist. Trotzdem scheint Hofmannsthal's fester Glaube an den reinen Geist nicht zu schwanken.

Hofmannsthal wollte jedenfalls in diesem Trauerspiel bestätigen, daß der reine Geist in der chaotischen, verwirrenden Welt noch existiert.

(昭和48年 9月25日受理)