

<b>Title</b>	聖女と鹿と魔女：シューマンの『ゲノフェーファ』と先行作品
<b>Author</b>	田畑, 雅英
<b>Citation</b>	人文研究. 53 卷 6 号, p.41-52.
<b>Issue Date</b>	2001-12
<b>ISSN</b>	0491-3329
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学大学院文学研究科
<b>Description</b>	冨越良平教授退任記念号

Placed on: Osaka City University Repository

## 聖女と鹿と魔女

### —シューマンの『ゲノフェーファ』と先行作品—

田 畑 雅 英

ちょうど19世紀の折り返し点にあたる1850年に、伝説を題材にした2編のオペラ—6月25日にライプツィヒで初演されたシューマン Robert Schumann の『ゲノフェーファ』 *Genoveva* と、8月28日にワイマールで初演されたヴァーグナー Richard Wagner の『ローエングリン』 *Lohengrin*<sup>1</sup>—が相次いで初演された。『ゲノフェーファ』はシューマンが完成した唯一のオペラであり、<sup>2</sup>中世を舞台とし、魔術が介在する題材においては『ローエングリン』と似通った点があるものの、それとは対照的に、今日では舞台上で上演されることはめったになく、<sup>3</sup>ほとんど忘れられた作品というに近い。しかし、ゲノフェーファ伝説はドイツの劇作家たちにとりわけ好まれた題材であり、シューマンがオペラに取り上げる以前にすでにさまざまな劇化が行なわれていた。以下に、主としてこのオペラが原作としたテークとヘッベルの戯曲との比較によって、シューマンの作品の位置づけを試みたいと思う。

#### I

ゲノフェーファの伝説は、フランスに起源を持つとされるが、ドイツに入って広く親しまれ、ドイツの伝承同然に扱われるに至った。グリム兄弟の『ドイツ伝説集』 *Deutsche Sagen* 第2巻 (1812)にも『ジークフリートとゲノフェーファ』 *Siegfried und Genofeva*<sup>4</sup>という題で収録されているが、グリムによれば、この伝説の梗概は以下のようである。

宮中伯ジークフリートは奥方のゲノフェーファの保護を信頼する家臣ゴーロ (Golo) に託して出征する。ゴーロは、主君の不在中にゲノフェーファに恋心を抱くが拒絶され、一転して彼女を迫害する。出征前夜に夫の子を身ごもっていた彼女は、困窮の中で男児を出産する。やがて主君の帰還が近いことを知ったゴーロは、老魔女の入れ知恵で、ゲノフェーファが料理人と密通して子をもうけたと讒言する。これを真に受けたジークフリートは、ゲノフェーファ殺害の



許可をゴーロに与える。ゴーロはゲノフェーファ母子を殺すよう家来たちに命ずるが、家来たちは命令を実行するに忍びず、母子を森の中に置き去りにし、ゴーロには命令を実行したと虚偽の報告をする。母子は森の雌鹿に乳を与えられるなどして、森の中で6年3か月にわたって露命をつなぐ。この森で狩を催したジークフリートは、着るものもろくにないゲノフェーファ母子と出会う。事実を知ったジークフリートは狂喜し、ゲノフェーファの願いで、彼女が暮らしていた場所を僧正に浄めてもらった後、妻子を城に連れ帰る。ゴーロは処刑される。

この伝説は、グリムの『ドイツ伝説集』が出版される以前からすでにしばしば劇化されており、シュトゥルム・ウント・ドラング期の「画家」ミュラー Friedrich (Maler) Müllerによる『ゴーロとゲノフェーファ』*Golo und Genoveva* (1775-81)、ロマン主義期のティーク Ludwig Tieckによる『聖ゲノフェーファの生と死』*Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1799)、リアリズム期のヘッベル Friedrich Hebbelによる『ゲノフェーファ』*Genoveva* (1843)と、時代を隔て、異なった文学思潮を背景にしながら、繰り返し劇化されているのは注目に値する事実である。この伝説には、いくつかの異なった角度からのアプローチを可能にする多層性があり、それが複合して一つの伝説を織り成しているのであり、資質を異にする劇作家たちの関心を集めたのもそのためと考えられる。

一つの層は、言うまでもなく、伝説あるいは聖譚としての、伝承的な、言い方を変えれば非現実的な要素である。中でも森の中に放置されながら、雌鹿に助けられて6年3か月の長きにわたって露命をつなぎ、ついに夫に発見される部分は、最も伝承性の豊かな、聖譚的な部分であり、森の中のゲノフェーファ母子と鹿は、多くの画家によって描かれた場面である。<sup>5</sup> この部分の舞台が多くの伝承を育んだ「森」であることも、さらに想像力を喚起したことと思われる。ティークがゲノフェーファ伝説に関心を寄せたのも、こうした部分に関わっていたと考えられる。彼の『聖ゲノフェーファの生と死』は、中世という時代背景を最大限に意識し、古楽的とも言ふべき擬古的な技巧をこらした音楽的な文体で綴られた戯曲である。すでに表題が示唆するように、この作品においては聖譚としての色彩が濃く現れている。聖ポニファティウスを口上役ないし狂言回しとしてプロローグとエピローグ、そして荒野<sup>6</sup>の場面で登場させ、長大な詞章を語らせる。また死神や天使を森の中のゲノフェーファの幻視として実際に舞台上に登場させるなど、詞章の文体は音楽的でありながら、舞台上の再現はしばしば絵画的であり、視覚的にも聖譚劇としての工夫が凝らされている。

ゲノフェーファ伝説に見られるもう一つの伝承的な要素として、魔女の存在があげられる。グリムの伝説で見る限り、魔女の登場はほとんど唐突であり、魔女にふさわしい超自然的な活躍を見せるわけでもない。それでも、あるいはそれだけにいっそう、劇化にあたってこの部分には劇作家の創意が働く結果となっている。ティークにおいては、魔女はヴィンフレダ (Winfreda) という名前で登場する。彼女はゴーロと結託し、鏡を使った魔法で、夫が不在中の



ゲノフェーファが家臣のドラゴ(Drago)と仲睦まじくしている様子を映し出して見せる。これを見たジークフリートは、妻とドラゴの密通を信じ込んでしまう。

聖譚劇の色彩が強いティークの作品においては、伝承的な要素は違和感なく溶け込むが、同時に後述する心理的な要素の伏線も、ある意味でヘッベルの作品以上にさり気なく散りばめられている。たとえば、ゴーロが才能豊かな騎士でありながら、私生児であるという設定がそれであり、ゴーロの行動の影にある動因を暗示する。ティークが他の作品でもしばしば見せた深層心理的な動機づけは、修飾性豊かなこの作品にあっても、やはり見て取ることができる。この作品には、ドラゴの逮捕の場面以後、ティークが熱心に研究したエリザベス朝悲劇を彷彿とさせる陰惨さが点綴されるが、こうした内面の動機を持つゴーロの死に対して、処刑の直後に、放置されたゴーロの亡骸を見て述べる羊飼いのハインリヒ(Heinrich)の独白によって、作者の弔いが代弁されているかのようなのである。

ああ神様！ あの人たちは何をしたのかね？ ゴーロ様、何てひどい目に遭いなすったのかね？ あなたはいつもわしに親切にして下さった。何もかもあなたのおかげなのに、そのお礼にいまはきちんと埋めて差し上げることしかできねえ。でもわしはあなたを埋めて、その盛り土の上で涙を流しやしよう。その上にはあなたの思い出に苗木を植えやしよう。神様、こんなこと考えずにすみゃあよかったのに！（T543）

## II

こうしたティークの扱いからもわかるように、この伝説は、個人の心理的な葛藤によって展開する一種の心理劇的な要素を含み持っている。とりわけこの伝説の展開の要となるゴーロにおいては、主君ジークフリートに対する忠誠心と、主君の妻ゲノフェーファに対する恋情の葛藤が、その行動の動因となっている。しかもジークフリートはゴーロにことのほか信頼を寄せ、グリムによれば「(自分が出征中に)奥方を特別に監視するよう」(G613)言いつける。主君と家臣という社会的な関係の拘束力は、主君もまた家臣に信頼を寄せているという内面的な結びつきによって、いっそう強められる。主従の契約関係を破り、主君の妻と密通しようとするという二重の社会的禁忌は、さらにこうした感情的な要素によって高い障壁となり、ゴーロの内面の葛藤をさらに激しいものにする。

しかし、この伝説がそのまま近代的な意味での心理劇を形成しているとは見ることは無理がある。内面的な葛藤に引き裂かれるゴーロに対して、それ以外の人物はそれに匹敵するだけの立体的な内面性を持たない。受難の道を歩むゲノフェーファは、終始一貫してジークフリートに忠実な妻であり、聖母マリアに祈り続ける信仰篤いキリスト教徒である。夫に誠実な妻であ



ることはキリスト教の重要な徳目に叶う行ないであり、社会的制度を守ることが同時に信仰の忠実な遵守となる。この文脈の中で自己完結しているゲノフェーファには、ゴーロとはまったく異なって、内面の葛藤は生じようがない。まさにこの点が彼女を受難の道に進ませることになるのであるが、しかし同時にこの点が、受難の中にあっても彼女に何らの内面的変化を生じさせない原因にもなっている。彼女は、心理劇のヒロインではなく、受難劇の殉教者という性格を持っているのである。

第三の主要人物たるべきジークフリートには、ゲノフェーファよりも、内面の葛藤や感情の波乱を生じさせるべき局面が用意されている。ゴーロの讒言を真に受けて、妻が料理人と密通したと信じた時には、グリムによれば「驚愕し、深い苦悩を抑えきれず呻き声をあげた」(G614)し、後に森に住む、着るものもない女と出会って、それがゲノフェーファとわかった時には「すぐさま彼女を抱き、彼女に接吻し、涙を流しながら子供を手に抱えて、『これは私の妻だ、そしてこれは私の子だ』と言った」(G616)。事の真実を知り、信頼を寄せたゴーロの裏切りを知った時もまた、彼の内面に感情の波乱が起きたであろうことは当然であり、ゴーロに対する処罰の冷酷さは、その時ジークフリートの内面に動いたものを示唆しているとも見ることが出来る。しかし、こうしたいくつかの場面においてジークフリートは、外部からもたらされる感情の誘因に対して常に一過的な感情反応とそれを表現する行動を示すだけで、それが彼の内面で積み上がり組み合わされて構造化するということがない。また、妻を導く夫であり、家臣領民すべてに君臨する領主たる彼は、社会的な規範との軋轢を自覚することがなく、自らの行動と内面に根本的な疑問を抱くこともない。ゴーロの虚偽の訴えを真に受けたことに関しても、自らの過ちがゲノフェーファの苦難を生んだとは考えず、ゴーロにすべての原因を帰するのであり、家臣団もまたそれに同調する。ゲノフェーファと異なり、信仰についてほとんど語らないこの人物は、神に照らして真率な自己反省を行なうこともないため、事実上社会の最高位にとどまり、その動因において決して自らと無関係ではない事件に遭遇しながら、外部からも、内面においても自らの無謬性を問い直されるに至らない。

しかし、こうしたゲノフェーファやジークフリートの内面の平板さ、非構造性が、単純に物語の欠点として批判できるものでないことは言うまでもない。たとえばリュティ Max Lüthi がメルヒェンというジャンルの特徴として、登場人物の内面の「平面性」を指摘している<sup>7</sup>ように、元来メルヒェンと並立する口承文芸の一つのジャンルである伝説においても、人物の内面が本来あるべき内的構造を欠いていることは、むしろ必然的な特徴と考えられる。その意味において、聖者伝的なゲノフェーファも、より世俗的なジークフリートも、ともにその内面の平板さにおいてむしろ伝説というジャンルの登場人物にふさわしい描かれ方をしていてよいのであり、逆に立体的な内面を持ったゴーロの方が、伝説本来の範疇から踏み出した人物と見られるのである。その結果、近代的な劇と異なり、登場人物相互の間での心理的な葛藤は存在せず、劇的な心理的葛藤はゴーロ一人の内面の中に封じ込められているのである。



このゴーロに集約されたいわば非伝説的な劇的要素、すなわち社会と個の葛藤が内面的次元で生じている点に、ヘッベルがこの題材に関心を抱く出発点があったように思われる。伝説に籠められた紛れもない劇的要素を拡充するために、ヘッベルはいくつかの補強を行なっている。第一幕の冒頭で、ジークフリートとゴーロの感情的なやり取りをかなりの長さにわたって描いたのもその一つである。出征に際して、ジークフリートはゴーロを国元に残し、領土の宰領とゲノフェーファの保護を委ねようとする。すでにゲノフェーファに激しい恋情を感じているゴーロは、残された後に起こる事態を恐れ、遠征への同行を強く願ひ出る。これに対して、その真意を見抜けないジークフリートは、次のように独白する。

私はどれほどこの者を愛していることか！ 弟にしては若すぎるし、息子にしては年がいき過ぎているが、私にとっては息子であると同時に弟でもあるように思われる。だから彼を他の者よりも重んじるのだ。まさにそれゆえに、私は彼を置いて行くのだ。(H83)

その後でジークフリートはゴーロに「男はその最愛のものを、最愛の者にのみ委ねることができる。それはそなただ。そなたはここにとどまり、わが妻の保護を引き受けるのだ」と語り、家来たちには、「私が出立し、城門が閉まったらただちに、彼を無上の主君と見なし、私自身に仕えたのと同じように彼に仕えるのだ」(H83)と命じる。こうしたゴーロへの信頼の強調は、社会的な禁忌を感情的な実質で補強し、ゴーロの内面の葛藤を深める。こうして強くたわめられた欲求は、それだけ強く反発して禁忌を乗り越える行動に出る原動力となる。

グリムにおいては、ジークフリートは、自分の出征中に妻を城に引きこもらせ、ゴーロに彼女を監視させる。当時としては当然の行為であり、裏返した愛情の表現と見ることもできるにせよ、ここにはゴーロの行為を正当化する何がしかの芽が含まれていると見ることもできる。これに対して、ヘッベルのジークフリートはそうではない。妻のゲノフェーファに対する愛情に満ち、後ろ髪を引かれる思いで出陣する。彼のゲノフェーファに対する態度がよく示されるのは、夫との別れの接吻で失神したゲノフェーファに対して、もう一度接吻しようとするが、その接吻をすれば彼女が意識を取り戻して、「いまは失神が遠ざけている心痛をもう一度味わわなければならない」(H90)ことを恐れて、接吻をせずにそのまま出立する場面である。この心遣いは、ある面から見れば積極的に評価できるであろうが、これを不誠実、臆病と見る立場もありうるであろう。ジークフリートには、自らの内面の欲求に従い、同時に「最愛のもの」と呼ぶゲノフェーファの願ひに従って、ゲノフェーファのもとにとどまる勇気がない、と見る立場がそれである。ゴーロはまさにそうした立場に立って、自己とその禁忌を破る行為を正当化しようとする。彼がジークフリートとゲノフェーファの接吻をまのあたりに見て、「彼女を引き離そう、彼(ジークフリート)にはいかなる接吻も値しない」(H90)と独白するのは、



その一つのあらわれと見ることができる。

ゲノフェーファ自身は、ヘッベルの作品においても、基本的に内面の葛藤とは無縁の存在である。しかし、この劇において彼女は、一種の完全さゆえに、彼女に接する人にある種の引け目や劣等感、または歪んだ征服欲を起こさせる、いわば心理的触媒としての機能を帯びることになる。ゴローと後述する魔女マルガレータは、その点でゲノフェーファに対する一種の同盟関係を結びうる立場に立つのである。ティークの作品では、ゲノフェーファはゴローに何度も歌を所望する。ゲノフェーファ自身は意識していないが、それは無意識の誘いかけとして、ゴローには大きな働きかけとなるのである。

### III

上述のように写実的な心理劇としての傾向が強いヘッベルの作品においても、しかし、非現実的な伝承的要素が捨象されているわけではない。ゲノフェーファの子に乳を与える森の雌鹿は、彼女が息子に言う「おまえの乳母である雌鹿」(H208)という台詞によってわずかに暗示されるにすぎないが、この雌鹿はこの作品ではジークフリート一行をゲノフェーファに引き合わせる案内役もするのであり、さほど目立たないながらも伝説的な役割を与えられている。

しかし、さらに注目されるのは魔女の扱いである。ヘッベルにおいても、魔女の存在が悲劇の中に組み込まれている。この魔女の名はマルガレータ (Margaretha) であり、ティークの作品に倣って、彼女も鏡の魔法でジークフリートにゲノフェーファの虚偽の行状を見せる。しかもマルガレータはティークのヴィンフレダよりも早い時点から劇中に直接登場し、プロットに積極的に関わってくる。魔法を使う魔女という超自然的な存在をティークよりもむしろ積極的に関与させているのは、ヘッベルのリアリスティックな志向から見れば意外と思えるが、ヘッベルは魔法世界と現実世界の接合にかなりの配慮をこらしている。ゴローを盲目的に愛する乳母は、ティークの作品にもゲルトルート (Gertrud) という名前で登場し、かなりの分量の台詞と重要性を与えられていた。この乳母はヘッベルにおいてはカタリーナ (Katharina) という名前で登場するが、ヘッベルは彼女とマルガレータを姉妹という設定にした。この設定には重要な意味があると考えられる。

長年の空白の後にマルガレータはカタリーナに会いに来る。カタリーナは、マルガレータのすっかり変わり果てた様子に最初姉と気づかず、「化け物」(Scheusal) とすら呼ぶが、額の古傷を見て姉と知り、驚愕する。二人は次のようなやり取りを交わす。

カタリーナ もう一度あんたに会いたいと、どれだけ思ったことだろう。それがいま



マルガレータ 会ってみたらうれしくないってわけだろ？ そう言ってしまう方がいいじゃないか！ どうしようもないんだから！ 悪く取る気はないからさ！（H112）

ゴーロに対する執着において、二人は表裏背中合わせの関係を示す。基本的に正常な範疇からの盲目的な愛をゴーロに注ぎ、その身をひたすら案じるカタリーナに対し、打算に基づき、嫉妬や破壊的な欲望など、ネガティブでねじれた愛をゴーロに呼び覚まして助長するマルガレータは、カタリーナの過剰な愛の半面を表現している。マルガレータの使う魔法という非現実的な手段も、誰にも潜む愛情の影の面、あるいは愛情の陰にある潜在的な願望を示していると思えるならば、非現実的な要素の唐突な介入と見ることは適切でない。

テイクには見られない、鏡の魔法の後の場面はその意味で示唆的である。鏡の中の映像で妻の不義を確信したジークフリートが去り、マルガレータが一人残って、魔法による憑依のような状態から醒めた時、雷鳴が轟き、ドラゴの霊が立ち現れる。霊はマルガレータに向かって、以下のような予言をする。

1日も早すぎず、1日も遅すぎず、きっかり7年の後に、おまえは立ち上がり、ジークフリート伯にまみえるのだ、たとえ彼を見つけるために100マイルも歩かねばならないとしてもな。おまえは彼にあれほどひどい罪を犯した。その彼を怒れる裁き手として、罪を告白するのだ。振り向けば、おまえの悪行はおまえに牙を剥いている。おまえ自身がその悪行の一つ一つを告発するのだ。おまえ自身が火刑の薪を積み上げるのだ。おまえ自身がそれに火をかき立てて、その中に飛び込むのだ。（H175-176）

結局この予言が実現したことは後にジークフリートの家臣カスパールの口から語られるが、少なくともこの場でのマルガレータは、これに対して毅然と反抗する。彼女は、「7年の後ではなく、明日にそうしよう、そうすればわしにそれを強いるお方（神）を嘘つきにしてやれるわい」（H176）とうそぶき、霊が消えた後も「その場にすくと直立している」（H177）。7年と期限を切られたこの瞬間、運命に抗する一個の人間として、マルガレータにはもう一つの性格が付与されたように見える。それは、無実の罪を負わされて、「7年もの長い長い間、人間の耐えうる限りの苦しみに耐えねばならない」（H176）ゲノフェーファのまさに陰画とよぶべき、罪や汚辱にまみれながら、精一杯運命に抗しようとする主体的な個人の姿である。この陰画を組み合わせることによって、ヘッベルの『ゲノフェーファ』は、さらに聖譚としての性格を薄めるのである。このように、マルガレータという一見非現実的な魔女の存在は、三重の意味で、むしろ近代的な個人の劇としての性格をこの作品に付与している。



冒頭にも述べたように、音楽史上いわゆる「ロマン主義音楽」の時代に、その代表的作曲家の一人と目されるシューマンがゲノフェーファ伝説を題材にしたオペラを書いた。その原作とされたのは、これまで述べてきたティークとヘッベルの戯曲両方である。シューマンがこの題材によるオペラを着想したのは1847年頃とされるが、当初彼はヘッベル自身にオペラ台本の執筆を依頼した。ヘッベルは自作を自らオペラ台本に改作することを断ったが、この事実は記憶にとどめてもよいであろう。ヘッベルが台本を書けば、ヘッベル色の濃いものになるのは当然であり、シューマン自身がそれを希望、ないし少なくとも許容していたことを、この挿話は示すからである。

ついで台本を依頼されたのは、詩人であり画家でもあったライニク Robert Reinick である<sup>8</sup>が、ライニクの台本にも満足できなかったシューマンは、結局自ら台本をまとめることになった。結果として、ヴァーグナーの諸作と同様に、このオペラは、作曲者自らが台本も書いたオペラの一例となった。<sup>9</sup>

ティークとヘッベルの両作を原作とするとはいえ、上述の挿話からしても、基本的な構想がヘッベル寄りにまとめられたことは不思議ではなく、登場人物の人名もほぼヘッベルの戯曲に従っている。しかし、目立った改変がそこに加えられていることもまた事実である。

中でも最も興味深い点は、魔女マルガレータの扱いである。すでに述べたように、ヘッベルは、ティーク作品の乳母と魔女を姉妹に組み合わせることによって、両者の類縁性と対極性を二つながら並存させ、作品に重層性をもたらした。このオペラでシューマンは、さらに進んで、ヘッベルの乳母カタリーナと魔女マルガレータを、名前は魔女と同じマルガレータという一人の人物に統合してしまう。すなわち、シューマンのマルガレータは、ゴーロの乳母であると同時に、魔女としてゴーロのよこしまな欲望を助長し、彼の悪行を助けようとする。その複雑な性格と行動の動機は、ゴーロが夫との別れに対する心痛のあまり気を失ったゲノフェーファの唇を奪うさまを隠れ見していた後で歌う次のモノローグに示されている。

ごらん、何ですてきな騎士ぶりだろう！ 見るもうっとりしてしまうよ！ 羽根飾りの帽子、それに剣もよく似合ってさ、おまけに勇氣もあるんだからねえ！ くちづけしようと身をかがめた時、頬に何て赤みがさっと走ったか！ 奥方は一人ぼっち、殿様はご出征！ 美男子にはお茶の子さいさいさ！ 私にはもう休んでる暇なんかないよ、少しばかり恨みもあるからね。(脅すような身振りで城に向かって) 私を家から追い出しやがって、宮中伯さまよ、お返しをしてやるからね！ (Sch101-103)



ここにはジークフリートによって放逐されたことに対する復讐という動機が明瞭に示されると同時に、乳母として育てたゴーロに対する恋情に近い気持ちと、ゴーロが恋するゲノフェーファへの嫉妬に近い感情までが示される。ヘッベルの魔女マルガレータは、登場人物表にもわざわざ「老マルガレータ」とあるように、老醜が強調された人物であった。また、善なる人物としてゴーロを気遣う乳母カタリーナは、あくまで母親のような保護者としての愛情をゴーロに注いだ。これに対してシューマンのマルガレータは、むしろ年齢を超越した魔女としての性格が際立っており、ゴーロを陰謀に巻き込んだ時の二重唱で繰り返す歌う「私は彼を抱き込んだ、私は彼を巻き込んだ」(Ich halt ihn umgarnt, Ich halt ihn umstrickt...) (Sch113)という台詞も、単なる比喩にとどまらず、直接的な意味を含み持っているように聞こえる。

本来一人の人間に同居している対照的な両面を二人の人物に振り分けて形象化する手法は、オペラにおいてはすでにヴァーグナーが『タンホイザー』*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (1845) の中のエリーザベトとヴェーヌスによって試みているが、逆に対極性を一人の人物に同居させる手法は、後にやはりヴァーグナーが『パルジファル』*Parsifal* (1882) のクンドリーで試みることになるのであり、このマルガレータはその先駆と見ることができる。ただし、クンドリーが、「眠り」を境に截然と別種の行動を取るのに対し、マルガレータはもっと諸要素が融合しており、そこにある種のリアリティが生まれる半面、いずれの面も尖鋭さを失ったことは否めない。善の面においてはゴーロに対する恋人のような好意があっても、乳母カタリーナがゴーロの悪行を知って井戸に身を投げようとする鮮烈さ（従って、ゴーロの内面に訴える力）はない。また、魔女としての悪意や憎悪においてもヘッベルの魔女マルガレータに及ばないのは、鏡の魔法の後で、ドラゴの霊が現れる場面を比較すれば明瞭である。シューマンにおいては、「(ジークフリートに自分の行為を告白しなければ) 1か月の期限のうちに、火刑の薪が積み上げられる。おまえは焼かれて死ぬのだ、そう定められているのだ」というドラゴの言葉に、いったんは「その前に自分で死んでやる」と切り返すものの、「むだなことだ、おまえは火に焼かれればサラマンダーとなり、大地に埋められれば蛆虫となる」などと言われてたちまち、「恐怖が私をとらえる！ もう炎に舐められているようだ」と叫び、身体を焼かれる幻想にとらわれて、「どこへ逃げよう、どこに隠れよう！ 主よ、お助け下さい！」と叫び、ジークフリートのところへ駆けだしていってしまう(Sch189-191)。これが急速な大団円につながるものであり、最後まで運命に抗しようとした（そして運命の定めた通りになった）ヘッベルのマルガレータとの差異は大きい。もちろん、ゲノフェーファとの陽面と陰面のような対比も、この作品では成立しているとは言い難い。

しかし、対比という点では、シューマンは別の一組の対比を鮮明にすることに成功したと考えられる。それは、ジークフリートとゴーロの対比である。シューマンは、ジークフリートをバリトンに、そしてゴーロをテノールに振り当てた。通例、複雑な心理的葛藤を表現する役柄がバリトンに振られることを考えれば、むしろゴーロをバリトンに当てることも考えられたは



ずである。しかし、シューマンはあえてそれをしなかった。

元来、ジークフリートが愚直な武人型の人物であるのに対して、ゴーロは、武芸のみならずさまざまな技芸に秀でた華麗な才能の持ち主である。年齢もジークフリートの弟とは呼べないほどの若さである。シューマンはその対比を明確にし、上にも引用したマルガレータの台詞などにもある通り、その若さと水際立った見栄えの良さを強調した。ともすれば陰気なイメージでとらえられがちなゴーロが本来持っている華やかさ（これはシューマンの恣意または誤読ではなく、実はいずれの先行作品にも共通して描かれている）を、シューマンは確実に引き出して見せた。これによって、自らの正当性に一片の疑いも抱かず、実直な武闘者ではあるが、洞察力と想像力に欠けるジークフリートと、知力・技芸に優れながら、私生児という影を引きずり、世界の中での疎外感に悩むゴーロは、本来補い合う一対であることが明瞭になり、その一対の内部からの崩壊がこの悲劇の重要な側面であることをあらためて印象づけるのである。

しかし、全体の結構において最も目を引くのは、ゲノフェーファが子を生み、森の中で苦難の生活を送る7年間（グリムでは6年3か月）がすっかり省かれている点であろう。ゲノフェーファがあわや殺されようとするところに、改心したマルガレータの導きでジークフリートが現れ、ただちに救済と和解が実現する。従ってここにはジークフリートとゲノフェーファの子はまったく登場しない。ここで受難劇ないし聖譚劇の実質を確保するのは、ゲノフェーファの「長い長い」受難の年月ではなく、もっと切り詰めて密度を濃くした舞台表現である。まず城の家臣バルタザールとカスパールに連行されて、死の場へ赴くゲノフェーファの描写がある。

ゲノフェーファ 岩山はますます険しく切り立ってくる。押し潰されそうな土地、恐ろしい荒涼とした所だわ！ いつ目的地に着くのです？

バルタザールとカスパール もうすぐだ！

ゲノフェーファ 蒸し暑く、足も痛みます。疲れた私を少し休ませて下さい！

バルタザールとカスパール 先へ進むのだ！

ゲノフェーファ むごい苦しみを私に加えるのですね！

バルタザールとカスパール 歩け！

ゲノフェーファ いつか現れて、この行為への報いを与える方が、恐ろしくはないのですか？

バルタザールとカスパール 黙れ、善人づらしやがって！

ゲノフェーファ ああ、哀れなこの身！ もう戻る道はないんだわ！

〔中略〕

ゲノフェーファ ああ、もう立ってられない！（疲れ切って、岩にくずおれる）

(Sch193-195)

この場面のゲノフェーファは、ゴルゴタの丘に向かうキリストを彷彿とさせ、簡潔に、しか



し典型的に受難劇を想起させる。こうして死を目前にしたゲノフェーファの祈りの歌に応じて、十字架と聖母像が洞窟の中に光とともに現れる。ゲノフェーファは語る。

ゲノフェーファ [前略] 大気が何と諧音によって目覚めることか、何と穏やかに私の心に吹き寄せることか。岩にも森にも音がこだまする。あらゆる苦しみがいちどきに静められる！

(マリア像から輝き出るばら色の光が、ゲノフェーファに注がれる)

これはどうしたこと？ 洞窟の天井が開いたのかしら？ 私の頭上の天が輝きに満ちている、その光の中に愛の姿が！ 大慈大悲の神よ！

見えない合唱 平安がそなたとともにあるように、平安が！

ゲノフェーファ あなたの前で地に伏す私をご照覧下さい！ あなたの天の栄光の前では、人間の苦難など、地上の束の間の苦しみです！ あなたは私を絶望から救って下さいます！

私の宝、愛の泉を、私は信じます！

見えない合唱 平安が！ (Sch 199)

戯曲では陳腐に墮するであろう場面であるが、音楽の協働によって聖譚の秘蹟がそれなりの説得力をもって現出する。

シューマンのオペラは今日なお評価が定まらないが、上に見たように、ゲノフェーファ劇の流れにおいて見る時、ティークの聖譚とヘッベルの心理劇を独自の手法で結節しようとした、ターニングポイントを形成する作品と見なされる。事実、シューマン以後、われわれの記憶に残るゲノフェーファ劇は急速に寥々たるものになっていくのであり、シューマンのオペラはともかくもゲノフェーファ劇の歴史の中で最後の高峰を成していると言って過言ではないであろう。

#### テキスト

*Deutsche Sagen herausgegeben von Brüdern Grimm.* Ediert und kommentiert von Heinz Rölleke. Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1994. [Gと略記]

Ludwig Tieck: *Werke in vier Bänden. Bd. II, Die Märchen aus dem Phantasia. Dramen.* München (Winkler Verlag) 1964. [Tと略記]

Friedrich Hebbel: *Werke. Bd. I.* München (Carl Hanser Verlag) 1963. [Hと略記]

Robert Schumann: *Genoveva.* Hrsg. von Ingrid-H. Verch. Hamburg (Teldec GmbH) 1997. [Schと略記]

引用に際しては、上記略号にページ数を添えた。

#### 註

- 1 「ローエングリン」は1847年には完成していたが、ヴァーグナーが翌年のドレスデンでの革命争乱に参加して国内にとどまれなくなったため、初演が遅れた。国外追放の身となったヴァーグナー自身、この初演には出席できなかった。



- 2 シューマンは長い間「ハムレット」を題材にしたオペラを計画していた。その他、ファウスト、テイル・オイレンシュペーゲルなど、さまざまな伝説を題材としたオペラを計画したが、結局「ゲノフェーファ」以外は実現しなかった。
- 3 数年に1度は演奏会形式の上演が行われている他、稀には舞台上演も行われている。数種の録音もあり、完全に顧みられない作品とはなっていない。
- 4 通例 Genoveva と綴られることが多いが、グリムは Genofeva と表記している。
- 5 中でもリヒター Adorian Ludwig Richter が、森の中のゲノフェーファ母子と、彼女らを援助する森の動物（鹿や兎）がともに座する姿を描いた「ゲノフェーファ」*Genoveva* (1841)〔下図〕は、やや平俗ながら、ロマンティックな情趣豊かな作品として知られる。この作品において典型的に見られるように、絵画において森の中のゲノフェーファ母子はしばしば聖母子のイメージで描かれる。



- 6 ティークの戯曲には、森の中に「荒野」が設定され、ゲノフェーファの長大なモノローグなど、登場人物の内面吐露に関わる重要な場面が展開される場所となる。ここにはシェイクスピアの諸作品、とりわけ『リア王』の影響が見て取れる。
- 7 Vgl. Max Lüthi: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Eine literaturwissenschaftliche Darstellung.* 1947.
- 8 シューマンにはライニクの詩に作曲した何編かの歌曲がある。
- 9 言うまでもなくシューマンには何編もの優れた音楽評論があり、文学的才能はかなりの程度立証済みであった。