

アルカディアのヘレナ

長谷川 茂 夫

「あまたの毀誉褒貶にさらされて、わたしはヘレナ (8488)」¹⁾

この簡潔で大胆な名乗りとともに、ヘレナは『ファウスト 第二部』第三幕の舞台に登場する。彼女は、ゲーテが『ヴィンケルマン』論で述べている「常に向上する自然の最終的な所産」としての「美しい人間」²⁾の典型である。少なくともファウストが冥府にまで赴いて手に入れようと切望したヘレナは、そのような「美」である。この論文によれば、自然の頂点に立つ人間が、自然としての自己の内部で更なる頂点を生み出す必要性を感じ、その産物が芸術作品なのである。それは、「理想的な現実 (ideale Wirklichkeit)」として、言い換えれば、実在のものとなった理想像として、この世にもたらされる。「美しい人間が美しくあることは、一瞬である」のに対し、それは永続的で、最高度の効果を持つ。またそれは、すべての素晴らしいもの、尊敬に値するもの、愛らしいものを一身に具現し、人間の姿 (Gestalt) をとることによって、人間をそれ自身以上に高めるといふ。しかし、オリンポスのジュピター像に代表されるこのような芸術としての「美」は、当然のこととして本来造形芸術で実現されるべきものであり、ヘレナの美をそのようなものとして舞台上で実際に提示することの不可能性は言うまでもない。辛うじて詩人にできることといえば、「美しい人間」が他の登場人物に及ぼす効果を描いてみせ、「造形的な」美の構築そのものは観客の想像力に委ねるまでであろう。

それゆえ、主人公ファウストの願望から離れ、芸術家である詩人ゲーテの立場から見た場合、自ずから異なった側面が浮上してくる。文芸的なヘレナの美とは、その名前で索引付けられている古典古代の文学的遺産の総体なのである。そこに含まれる要素のうちには、人物をはじめとして、魅力的な決まり文句(例えば「黒々とした血 (8942)」や、「青銅の声 (8703)」)から、詩型、有名なエピソード、生活感覚などにいたる様々な規模と深さのものがある。これらに、『ファウスト』という自身の生涯の反映ともいえる作品のなかで新たな生命を与えることは、古代への愛情をいだけ詩人にとっては抗し難い誘惑であろう。

しかし、そこには危険も伴う。これらは、生かされる下地の上に置かれてこそ光り輝くものであって、濫用は作品を「茶番劇 (Fratze)」³⁾にしかねないのである。1800年の「断片」から一応の完成をエッカーマンに告げる⁴⁾までの年月の

長さは、ゲーテの才能を持ってしても、実際の受容が至難のものであったことを物語っていよう。

まず表面的な物語の展開という次元では、生身の人間としてのヘレナをファウストと結び付けるという設定を十分納得のゆく形で実現することが、難点の中心となって来る。ゲーテはそのために細心を極めた構成を施し、彼の古典主義はそのような配慮によって単なる擬古主義に陥ることを免れているのだが、それはまたこの作品に複雑な重層性を与えることを余儀なくもしているのである。

一般に文学作品で現出させられる世界は、それが単純に現実の模倣を目指している場合でも、すべてが本質として虚構性を備えていることは論を俟たない。そして、そこには自律的な原理の存在が要請される。現実を借りている作品はそのまま現実の原理をも借用することが認められるが、幻想的な作品は独自の時間と空間を含む原理を創りあげなければならないのである。作品世界がその原理に従って見事に統一されている限り、我々は満足してその世界を享受し、その仮想的「現実性」を承認する。しかし一旦そこに矛盾が生じると、我々の真実感覚が逆撫でされ、一瞬にしてその世界の幻想が引きはがされるのである。

多くの場合この原理は単層的であるが、本論で扱う第三幕の場合には、上述の「ヘレナ」を筋書きの上ではファウストの中世に、そして詩的現実の次元ではゲーテの生きていた「現代」に甦らせるという企てのために、その時間と空間そして登場人物の意識において幾つかの層が重なり合い、交錯しあっている。ゲーテがそこにどのようにして大きな統一を与えたかを考察することが本論の目的である。

問題の中心は、ヘレナが冥府から甦ったという意識である。この意識は知識として観客に備わっているものであり、ヘレナ自身の自己同一性の問題を巻き込んで、作品内の「現実性」の試金石として働く。登場人物自身によって信じられていない世界を、観客が信じられる筈がないからである。この意識は無視すれば作品の土台を取り払い、調整に失敗すれば、ヘレナは遂にその本質が亡霊のままでおわるだろう。

「あまたの毀誉褒貶にさらされて、わたしはヘレナ」

上に引用したこの一行によって、ゲーテは作品の冒頭からこの問題を観客に突き付けている⁵⁾。これによってヘレナの「名前」とその前史の総体が一瞬のうちに呼び起こされており、この句の力強さはそこにあるのだが、しかし、同時にまた、自己を客体化するこの物言いは、ヘレナが分裂のない統一した意識の持ち主ではないことを如実に示しているからである。メネラオスの宮殿前に立つ彼女は、トロヤから奪い返され、夫とともに長い航海の後ようやく故郷に

帰り着き、「海岸からやって来た (8489)」ばかりという設定を与えられているのだが、彼女の自意識には最初から一種の但し書きがついているのである。

ヘレナは、この設定に則って今までの経緯や詳しい事情を述べ、彼女に従って来たトロヤの娘達からなる合唱隊に指図もし、またメネラオスの自分に対する気持ちへの不安も漏らしながら、彼の指示を果すべく宮殿の中にはいって行く。しかし、そこで待ち受けていたのはフォルキュアスに変装したメフィストーフェレスであった。驚愕したヘレナは合唱隊のもとにとって返し、女執事という触れ込みで姿を現したメフィストーフェレスと合唱隊との間に罵りあいのはじまる。

そしてこの口論がヘレナの意識の多重性を刺激し、自分についての何種類もの伝説の「記憶」が彼女にのしかかってくるのである。

「あれは記憶でしょうか、それとも私にまわりつく妄想だったのでしょうか、

あれはみな私だったのでしょうか、今の私がそうなののでしょうか、それともこれからそうなるのでしょうか、

あまたの都市を滅ぼす、あの女の夢のような恐怖の像は (8838ff.)」

しかしこのヘレナの心痛は、いまだ疑念に過ぎない。それに対し、彼女とともに冥府から呼び戻された合唱隊は、明確に自分達の出自を意識しているのである。

「……私達を再びもとの

喜びを欠き、灰色に夜の明ける

抱えようのない形でいっぱい

満ち溢れながら、永遠に空虚な冥府へと (9118ff.)」

ヘレナよりも合唱隊のほうが事実に対する深い洞察力を備えているという、この差異は、一体何に由来するのだろうか。少なくともそれは伝統的な合唱隊の在り方ではない。ギリシャ悲劇における合唱隊(コロス)は、登場人物として対話にも参加し、また幾つかの「エペイソディオ」の間に置かれる「スタシモン」に於いて「旋舞歌」も歌う⁹⁾。そこでは主として神々への祈りという形式を取るにより、直接事件に関わる人物から一步退いた視点が得られ、それまでの状況に対する一般的な考察もまたそこに示される。これは登場人物から観客の方へと近づいた視点とも言える。即ち、コロスが観客になりかわって事件の推移を締めくくり、主人公とその運命への共感または反感をまとめあげ、物語の意義付けをしたり、解釈の方向性を指示して、一種の世論として表明するのである。

ゲーテの合唱隊は当然上述の性格も踏襲しているのだが、主人公と合唱隊と

このこの世界認識の違いは、ゲーテ独自のものである。例えば、『オイディプス王』の場合、ギリシャの観客にとって王の運命は周知のものだったはずであるが、劇の進展の途中で、コロスが観客と同等の認識を披露することはない。謎はコロスにとっても王と同じ過程を経て解かれてゆくのである。

ゲーテの場合、一見ヘレナと合唱隊との懸隔を意味するように思えるこの設定は、実は全く反対の意味を持つ。ヘレナと合唱隊は一体となって、ゲーテの詩的精神が生命を注ぎ込んで呼び出した詩的総体を形成しているのである。そして、ゲーテは、「ヘレナ」に備わっていなければならない要素の幾つかを合唱隊に分担させている。冥府の記憶に関して言えば、合唱隊が完全な意識を抱き、常にもとの亡霊に戻ることを恐れているからこそ、ヘレナの意識が辛うじて疑惑の次元に留まることが許されるのである。これは心理的な代償行為である。

第三幕に於ける合唱隊の重要性は、彼女達の費やす詩句の量にも端的に表れている⁷⁾。女主人よりも侍女の方をお喋りにすることは、劇作の常套手段とみることもできよう。しかし、舞台の上での発言は、自己生成の機能を持つ。そこで語られた言葉が人物を形成し、世界を規定してゆくのである。発言内容の軽重を問わずに絶対的な量だけで比べることの愚かしさは十分留意したうえで、これだけの行数の違いには、やはり注目せざるをえない。

ヘレナと合唱隊との秘密の関係を成り立たせるためには、そこに一体感が強調されなければならない。本来彼女達は、エウリピデスの『トロヤの女たち』のように、ヘレナに強い憎しみを抱いてしかるべきなのだが、「あなたさまのお側に喜んでお仕えいたし(8600)」と言い、「女王の幸せに与かれ、ヘレナの幸せに与かれ(8613f.)」と思う。しかもこれは、直前にトロヤの炎上と屈辱の死を歌ったばかりのことである。またヘレナの方もこの態度に「あの者達が私に尽くしてくれた奉公に満足しています(8788f.)」と応え、フォルキュアスの非難からは「主人の面前で召使をそしめるものは(8784)」と彼女達をかばっている。また合唱隊が自分達を「長く、美しく、白い首をした、白鳥のような私達、(9106f.)」と呼び、「白鳥からお生まれになった、私達のあのお方」と併置するとき、そこには紛れもない一体感が読みとれる。ヘーデリッヒは、ヘレナがその生まれゆえに白く長い首をしていたという説を紹介しているが、合唱隊は自分達もそうだと言っているのである⁸⁾。

ヘレナが合唱隊に分担させている要素は、冥府の影だけではない。「嬉しいにつけ、苦しいにつけ、同じ調子でわめいたり、はしゃいだりする(9132)」他愛のない素朴な感情の発露は、合唱隊にまかされるのである。ヘレナは、深い喜びも悲しみも既に経験して来た成熟した女性の静かな気高さを備えて描かれるからである。

「さまよいの結末こそ私の望むもの、ただ安らぎだけが私の望みです(9140)」
第二幕でのファウストの言い方を借りるならば、ヘレナは女王として hehr
ではあるが、もはや少女のように liebenswürdig ではない。「卑俗な恐怖はゼウスの娘には相応しくない (8647)」のであり、「女王の胸の奥に密かに隠されているもの (9075f.)」は、打ち明けられない。

では、このようにして品位を保ちながら、合唱隊の背後に立つヘレナを、どのようなものとして理解すべきであろうか。ここに彼女が合唱隊からもリュンコイスからもファウストからも、同じように呼ばれている言葉がある。それは、「姿 (Gestalt)」である。

「唯一のお姿の前に (9234)」, 「すべての姿のなかの姿 (8907)」, 「唯一無二のあの姿を (7439)」, 「素晴らしいお姿の前で (9357)」

これらの例における表面的な意味は美しい容姿である。しかし、合唱隊が隠された実体の部分を主として担うのに対し、ヘレナの方はそれらを代表し目に見える形象として働く「人物」であることをそこに読みとることができる。そして自分が何であるのかの完全な知識を備えた合唱隊は、その「姿」であるヘレナが消滅してしまわないように心を砕くのである。

フォルキュアスから自分をめぐる様々な伝説について激しい追及を受けたヘレナが、「幻像の私が、幻像のあの人と結ばれたのです。あれは夢。話でもそう言われています。私はこの身がおぼつかず、自分にとってさえ幻像になってしまいそう (8879ff.)」と、ついに耐え切れず、「合唱隊の半数の腕の中に」沈みこんだとき、合唱隊は激しい口調でフォルキュアスの口を封じる。その時の彼女達の懸念は、フォルキュアスの暴露によりヘレナが自分の本質について完全な自覚をもってしまうことであった。

「親切げな様子を見せながら、心に悪意をふくむもの、
羊の毛皮の下に狼の怒りをひそめて、
そのものこそ私には、三つの頭の犬の顎よりも遥かに恐ろしいから。
不安な気持ちでじっと耳を傾けながら、私達は立ちつづけます。
いつ、どうやって、どこで、出現するのかと、
そのような奸計をたくらみ、
密かに好機を窺う怪物が。(8887ff.)」

「今でさえも、いったいどれが私なのか分からない (8875)」ヘレナにとって、冥府から来たという意識は致命的なのである。ヘレナは、合唱隊の腕に抱かれることで、即ち、「姿」と、それを支えるものが再結合することによって、「心を落ち着かせ、気を取り直す (8916)」ことができる。

このようにヘレナの不安定な存在を守るべき合唱隊は、目に見える状況の裏

に隠されている事情についても、侮れない知識を有しているようである。上述の「心に悪意をふくむもの (der Bösertige)」は、誰のことを指し、なぜ男性形なのだろうか。これを特定の対象を持たない一般論と解釈するならば、間延びした印象は否めない。状況からして一番自然に、フォルキュアスのことと受け取るならば、彼女は直前に「Mißblickende, Mißredende du !(8883)」と女性形で呼びかけられていることを思い起こさなければならない。それゆえ、この男性形は、フォルキュアスの仮面の下のメフィストーフェレスに対して使われていると理解すべきであろう。何故ならば、彼が正体を現すときは、同時にヘレナの出自があらわになるときだからである。そしてこのような呼びかけは、今は失神しているヘレナの耳には届かないからこそ出来たものであろう。

メフィストーフェレスという名前は知らなくとも、女執事に化けているものが自分達とは別の地獄から来た悪魔であることを、合唱隊は心得ているのである。ゲーテはそれを既に暗示している。合唱隊とフォルキュアスの諍いの場面を詳しく振り返ってみよう。

非難の種は、まず醜さ愚かさといった順当なものから始まり、一見裏のなさそうなものを経て、次第に互いの正体についての当てこすりの応酬という危険な道へと踏みこんでゆく。では、お互いが相手の秘密だと思っていることはなんだろうか⁹⁾。まず女執事がフォルキュアスであることは、既に第8728行以下で言われてしまっている。

「お前はフォルキュスの娘達のうちの誰なのだ」¹⁰⁾

「暗闇 (エレボス)」と「夜 (ニュクス)」から生まれたとする「合唱隊その1」の非難は、比喩的にはフォルキュアスにも当てはまるものであるから、それを殊更にメフィストに引き付ける必要はないかもしれない。しかし、それに対するしっぺ返しとして「スキュラ」を持ち出すことは、フォルキュアスの言い草としては滑稽である。何故ならば、スキュラは、同じくフォルキュスを父に持つ異母姉妹なのであるから¹¹⁾。それゆえメフィストがこの事実を踏まえて言っているならば、第8813行は、「お前は俺がフォルキュアスでないことを知っているらしいが、むしろお前の方が、フォルキュアスやスキュラの親類だろう」という痛烈な逆襲となる。

「合唱隊その2」と「合唱隊その3」の非難も、誇張として見ればフォルキュアスに即していないこともない。しかし、メフィストーフェレスの方には一層適合するのである。

また「合唱隊その4」は、なぜオリオンを、しかもその Amme (乳母または産婆) を、取り立てて言ったのであろうか。そして、それに対する答えに何故いきなりハルピュアイが持ち出されるのだろうか。オリオンが乳母に育てられ

たという伝承は一般的ではない。彼の生まれは独特である。ゼウス、ポセイドン、ヘルメスの三神は、子を持たないヒュリエウスの手厚い饗応にこたえて、犠牲の牡牛の皮の中に放尿し、それを地中に埋めることを命じる。十カ月後にヒュリエウスがそれを掘り出し、オリオンを得たという¹²⁾。

それゆえオリオンの産婆とは、大地（ガイア）の仄めかしかも知れない。ガイアはエレボスやニュクスと同時に生まれたので、第1の非難と矛盾するのではあるが、極端へと突き進む口論の性格には合致する。また、オリオンが尿から生まれたという点が、ハルピュアイの「汚物 (Unflat)」という反撃を引き出していることは確実であろう。だがオリオンの独自性のなかでも、彼が星座として『聖書』に名を挙げられていることを見逃してはならない¹³⁾。たとえそれがヘーデリヒの言うようにギリシャ語やラテン語への翻訳者が他の訳語を思い付かなかったというだけの理由であろうと¹⁴⁾、この名前は、かすかながら他の神話的形象よりはメフィストの本性との繋がりを持つのである。

「合唱隊その5」と「合唱隊その6」に対してフォルキュアスは、「吸血鬼」という言葉でヘレナの理解をそらしながらも、彼女達が血に飢えていると罵る。冥府の住人が犠牲の血を飲みたがることは、『オデュッセイア』にも描かれた周知の事実である¹⁵⁾。また、「自分が気味悪い死骸のくせに、死骸をほしがる(8822)」という彼女達の言い分は、死骸から魂を抜き取ろうとするメフィストーフレスには凶星でも、フォルキュアスには的外れである¹⁶⁾。

そして遂に売り言葉に買い言葉で、口論はのっぴきならない展開に陥る。

合唱隊を率いる女：

「お前が誰だか言ってやって、口をふさぐことだってできるんだよ」

フォルキュアス：

「じゃあお前が先に名乗りな、謎がとけるからさ (8825)」

「合唱隊を率いる女」とは、パンタリスである。そして彼女には名乗れないわけがある。この名前をゲーテは、ポリュグノートスの絵についての論文の中で、ヘレナの脇に従う二人の女の一人として紹介している¹⁷⁾。『ファウスト』で彼女は、第8638行に「合唱隊を率いる女としてのパンタリス」と標示されてから以後、第9981行で「パンタリス」とされるまで、ずっと「合唱隊を率いる女」という肩書しか与えられていない。この措置は、単なる表記の不統一ではなく、彼女の存在の意味に沿うものである。何故ならば、後になって彼女が再び名前を取り戻すのは、冥府に属している個人として、そこへ還るべきときなのであるから。神話的な人物は、一つの類を自らのうちに包括する機能を有しており、その名は一つの運命そのものさえ現している。本来そのような名前だけが人物として文学的に冥府から呼び戻される資格を持つのであるが、パンタリスはそ

の条件にもうひとつ「忠誠」を付け加え、自分がそれに当てはまることを宣言することになる。この意味については後述しよう。しかし今は、彼女がヘレナの一要素として自己を発現することはまだ許されない。その時が来るまで他の合唱隊とともに、ヘレナという「名前」であり「姿」であるもののために奉仕すべきなのである。これは、ヘレナがメフィスト＝フォルキュアスと出会って、冥府とファウストの属する世界の接触が開始されてから、ヘレナが消え去るまで続く¹⁸⁾。

あと一步踏み越えれば総てが元の無に帰してしまう危険な一瞬に、止めにはいるものはヘレナしかない。「忠実な召使の密かに膨れ上がる仲たがいほど、主人に害を与えるものはない(8828)」という言葉は、ヘレナが自分で思っている意味を越えて暗示的である。

一方メフィストが合唱隊の存在意義を見抜いていることは、証明の必要もないであろう。口論の後、ヘレナと合唱隊が、生贄となるべき己の運命を知らされ、「驚きと恐れのうち、意味深い、充分練られた構図の一团となって立ちつくす」ときに、即ち、危機的状況に際して再統合しているときに、メフィスト＝フォルキュアスが彼女達をおしなべて「亡霊どもめ(Gespenster)(8930)」と呼ぶのは、当然なのである。エムリッヒは、ヘレナが失神から回復した時点で既に彼女の「美」が「現実、一点の疵もなく」現れいでたと述べているが¹⁹⁾、それでは、メフィストのこの言葉を説明できない。

合唱隊との暗黙の相互理解に則って、メフィストは最早自分の力を隠そうともせず、生贄の儀式を整えるために、「小人の姿の覆面をした者達」を呼び出す。この示威行動を前にして合唱隊は、単にメフィストの素性のみではなく、「密かに力を及ぼしている存在(heimlich wirkendes Wesen)²⁰⁾」たる彼の影響力をも理解したらしく、この苦境から脱出するための教えを請い、また以後は一貫して彼を今の姿に合わせた女性形と呼ぶのである。

フォルキュアスから、スパルタの北に城を構えたゲルマン人とその領袖についての話を聞いている際にも、やはりヘレナと合唱隊との間に、一方では一体性が、またもう一方では意識の違いがみられる。ヘレナが本気で事の次第を問いただすのに対し、成り行きがメフィストの胸先三寸にあり、「聞いている間は命がある(8973)」ことを心得た合唱隊は、「紋章(9030)」に興味を示し、「踊り手(9044)」に関心を寄せるのである。

ここで話の本筋を逸れてまでも、テーバイを攻めた英雄達の盾印を数え上げ、それにゲルマンの意匠を併置して讚えるメフィストの姿に、古典主義者ゲーテが喜びを持って素材を扱っている様子を読み取ることは、僻目であろうか²¹⁾。そして、このような詩的関心を披露する相手は、美しい古典文学の「姿」として

出現しているヘレナよりも、いわばその根源的生命力の部分を担う合唱隊の方が、やはり相応しいのである。

フォルキュアスは「お前は全く役目を逸れてしまった(9048)」と、ヘレナに非難されるが、そう持っていったのは合唱隊である。そして彼女達は、フォルキュアスがヘレナの承諾の言葉を必要としていることを知ると、「御身と私どもをともにお救いください(9051)」と働きかけ、軍勢の到来を告げる音を聞かされて「あの角笛がお耳にはいりませんか、武器のきらめきがお目にとまりませんか(9067)」と急ぎ立てる。彼女達は、この時点で「姿」が消滅すれば自分達の存在もないことが分かっており、メフィストは、それも知っている。

「お前達ははっきり承知している筈だ、お妃の死を目のあたりにすれば、まさにその中にお前達の死を見るのだ。お前達に逃れるすべはない(9069f)」

しばしの「間」を置いてヘレナはようやく城へ行くことを承諾する。その際にフォルキュアスを指して「悪意の霊(Widerdämon)(9072)」と呼ぶ彼女の理解は、鋭いながらも、やはり合唱隊とは一線を画している。

城への途上で合唱隊は、前に引用した「冥府からの出自」を口にするが、この時ヘレナはフォルキュアスの後について霧のなかを先に進んでおり、また形式的にもこの箇所は対話ではなく、ギリシャ悲劇の「旋舞歌」に相当する部分と見なせるので、彼女達の言葉はヘレナには聞こえていないと考えることが妥当であろう。

合唱隊が霧の中で動揺している間に、場面は「城の中庭」の場が変わる。この場は、ファウストの為に用意された「姿」であるヘレナが、彼との交渉を通じて存在の確立を果たす過程となっている。それゆえフォルキュアスは姿を消し、合唱隊も、歓迎の準備と中世の騎士として登場したファウストの風采とについて述べた後、しばらく沈黙する。

ファウストがヘレナを迎える設定は意表をつくものである。ヘレナの美に対してテセウスやパリスやデイフォボスなどの古代の男たちが誘拐や強制という手段をとったことは全く逆に、ファウストは、いかにも中世の騎士物語の主人公のように、いきなり彼女を支配者として遇する。ヘレナは、それを当然のごとく受け入れ、また使命を果さなかったリュンコイスの裁きには彼女への試練という側面の有ることを見抜き、更には彼女の第一の関心事が自らの美の周囲に及ぼす災疫であることを明らかにして、見事に女王としての血筋と知見と品位とを実証するのである。ファウストの働きかけは更に徹底し、自身も含めて城のすべてを彼女の足元に差し出す。また、それにリュンコイスも加わって、彼は民族の来歴を語りながら、自己の持ち分をやはり捧げるのである。

これらの一つ一つが、彼女の存在を確実にする効果を持たされている。かつ

てフォルキュアスとの対話で我が身の多重性を嘆いたときには、自己消滅へと傾いた彼女の気持ちだが、ここで「身ひとつの私でさえ世の中を乱したのです、二つにわかれては尚更のこと。それがいまや、三重、四重に禍いをもたらしています(9254f)」ということにより、かえってそこからの脱却へと向かっているようにさえ感じられる。無論この作用は、フォルキュアスとの試練を経ていることと、また自分の禍いの犠牲者であるリュンコイスに罪がないとして許されること、即ち、彼女の禍いが無効化されることが、条件となっているのだが。禍いの原因であった美がいまやその否定的側面を逆転させて、彼女の全存在が完全に肯定されるのである。

ヘレナは、この運命を受け入れることはファウストを受け入れることであると知っているので、自分の脇に座を占めるよう彼に勧める。

「それでこそ私の座も安泰となりましょう(9358)」

そしてリュンコイスの使った、彼女には全くの未知の詩型についてファウストに尋ね、有名な脚韻習得の場面が開始されるのである。この場面の素晴らしさと、その意味については、表現こそ違え、諸注釈者の間で殆ど異論はない²²⁾。それは古代と近代を、ギリシャとゲルマンを、ヘレナとファウストを一つに結び付ける象徴的な行為である。だが、ここで筆者が付け加えなければならないことは、ファウストの誘いに応じてヘレナが唱和した言葉——「ともに楽しむものは誰か(9380)」、「私達の幸せ(9382)」、「私の手(9382)」——が、三つとも、次第に焦点を狭めながらヘレナ自身を指していることである。そしてファウストの問いに含まれている「現在」の賛美と相俟って、すべてが、ヘレナの現存在を確実にする働きを持つ。合唱隊の口からは大胆な愛情の交歓として評されるこの過程の極みに、遂にヘレナの自意識の単元化が達成され、彼女は「私はここにいる、ここに！(9412)」と叫ぶ。異文化に属するファウストの意志と意識に自分の精神を織り混ませる(verweben)ことが、その存在の条件である。

「あなたと融け合って(verwebt)、見知らぬ方に誠をつくし(9416)」

ファウストはヘレナの他の幾つもの運命を蔑して、この結合を「唯一無二の宿命(9416)」と呼び、詮索することでそれを損なわないようにと言う。ヘレナは「存在」しなければならない。

「存在は義務です、たとえ瞬時であろうとも！(9418)」

ここでの「義務」は、カントが『純粹理性批判』で用いた「要請(Postulat)」に似ている。これは一つの美的要請である。そして道徳哲学の三つの要請は、証明不能のものとして要請に留まらざるをえなかったのだが、ヘレナは、「一瞬の間」存在が達成される。ファウストとともにオイフォーリオンを育むだけの

間である。

ヘレナの存在が確定したからには、もはやこの段階に留まる必要はない。時を移さず次の、時間を止揚された「木陰なす杜」の次元へ進ませようと、メフィストは慌ただしく登場する。通例アルカディアとよばれる「木陰なす杜」の場の性格を理解するためには、まず今ファウスト達のいる「城の中庭」の場を考察しなければならない。

ヘレナとファウストの出会い、時間的・空間的・文化的にお互いの歩み寄りによって成し遂げられている。製作年代的には後になるのだが、まず第二幕の「古典的ヴァルプルギスの夜」に於いてファウストはペルセポネイアを訪ね、メフィストはフォルキュアスに変身している。そして「メネラオスの宮殿前」に現れたヘレナが用いる詩型——「古代ギリシャのトリメーターにドイツ語で相当するもの」²³⁾——は、詩人ゲーテの古代への接近である。そして第8843行からのヘレナとフォルキュアスの対話によって複数の伝説が言わば「おさらい」されてから、彼女は、スパルタの北にあるとフォルキュアスの言う中世の城へと導かれる。1202年からの第四次十字軍によってギリシャにキリスト教国家が建設された史実は、確かにこの場面の素材となつてはいようが、必ずしもファウストをその一員と考える必要はない。なぜならリュンコイスは、4世紀末から6世紀末に起こったゲルマン民族の大移動と解釈される事件に触れているからである。この時代は、幅広い漠然とした中世と考えてよいであろう。時間的にヘレナがファウストに一步近づいたわけである。そこで上述した脚韻の習得が行われるのだが、K. マイによれば、それ以前に詩型の出会いは起こっている。パンタリスの用いるトリメーターを迎えるファウストの韻律は『『ファウスト第二部』では最初で最後の北方的・ゲルマン的で悲劇的な』²⁴⁾ ブランク・フェルスである。そして、ヘレナの語り口も「まるで自明のように、継ぎ目も切れ目もなく、まるで本能的で無意識のようにファウストの北方的韻律に順応する」²⁵⁾のである。ファウストの方は、韻律の面から見ると古代の世界感覚に踏み込むことはできなかったと、マイは結論付けている²⁶⁾。

ではこの時空間でのファウストの意識は、どのようなものであろうか。「古典的ヴァルプルギスの夜」から今までの経緯は全く明らかにされていない。ただ「ピュロスに我々は上陸した(9454)」と言われているだけである。この叙述は、ファウストの意識においては事実なのであろう。彼は、意識的にゲルマン民族の領袖を「演じている」のではない。確かに彼はグレートヒェンを相手に貴頭の扮装をし、皇帝の宮廷では魔術師を演じて来た。そのときに彼が感じていた自己の本質と役割との間の乖離は、前者に於いては自責の念を生み、後者では密かな軽蔑を宿していたはずである。しかし、ここで彼がヘレナの前に差し出

した自己と財宝が、彼の意識において、実質のない単なる見せかけであってはならない。言い換えれば、ファウストは自己の本質を備えたまま、ゲルマン諸族の領袖とならなければならない。自身の現実性が、彼の希求するヘレナの現実性とまさしく釣り合うからである。このような意味に於いて、先に引用した「存在は義務なのだ」という言葉は、ファウスト自身に対しても適用される。彼がいまその中にある世界は、少なくとも曾て訪れた「母達の国」や「古典的ヴァルプルギスの夜」と同じ度合いの確実性を備えた現実なのである。

それゆえフォルキュアスが告げたメネラオスの襲来に、彼が「ここに危険はない。たとえ危険が現れようと、空脅しにすぎない (9441)」と答えたとしても、それが、メネラオスの軍勢そのものの虚構性を指すと解釈する必要はない。彼は自分の軍事力の強大さを誇ったのである。メネラオスは「人物」が決して舞台上に登場しないままではあるが、ヘレナの言葉によっても、フォルキュアスの言葉によっても、その「名前」が呼び戻されている。そして、「中世」という時代への彼の侵入が可能なわけは、メフィスト＝フォルキュアスがそのように仕向けたと推測できる。ちょうどヘレナ達をここへ導いたように。

しかしメネラオスは、この世界に帰属すべきではないために、象徴的にはファウストの宣告によって、形式的には軍隊によって、この結界の外へと押し戻され、彼自身の「性向と運命 (9461)」に従わされる。

アルカディアを取り巻くようにしてギリシャの各地方にゲルマンの諸族を差し向けるファウストの命令もまた、決してヘレナに見せるためだけの単なる茶番劇ではない。この様子を見て合唱隊は、自分達を庇護してくれる彼を讃えて、ヘレナが彼のものであると認める。彼女達は、ヘレナが「二重に私達から与えられた (Doppelt von uns gegönnt, 9503)」と言うが、それは、表面的には彼女達からその主人を手に入れたことを、また本質的にはヘレナの危うい存在を可能にしていた支えが合唱隊からファウストに移ったことを意味する。

ファウストは、ゲルマンの各部族にその征服した土地を封土として与え、彼らと決別することによって、自分の中世と結びついた特性から自由になる。これは、彼がアルカディアへと移行するために必要な措置である。アルカディアは、ファウストの意志がメフィストの力を借り、ヘレナという形象を得て創り上げた世界である。そこで時間と空間は、ヘレナの古代でもなく、ファウストの中世でもなく、歴史性を離れた「すべての世界が入り混じる (9561)」無限定性を持たなければならない。そして、一見矛盾した言い方にはなるが、詩人ゲーテの立脚点であり創作の基盤である彼の「現在」が、すべての時代をおしなべる普遍性を特権として、そこでは付与されるのである。これが『ファウスト』に於けるゲーテの古典主義である。

ファウストがアルカディアへ移ろうとする時にあたり、諸候とヘレナ共々に呼びかける形の第9506行から第9525行までからなるギリシャ讃歌は、簡潔という表現を越えた極度に濃縮された文体によって、難解なものとなっている。言葉に対してその能力の限界まで要求するようなこの詩句に、古典主義達成のための緊張と苦渋を読み取っても差し支えないだろう。

しかしこの晦渋性は、次行の

「しかしまた、嶺々の背に聳える角ばった頂きは、

雲間から差す冷たい光の矢を忍ぶ

時はいま、岩肌に若草の兆しがほの見えて

山羊は一心に乏しい糧を食んでいる (9526ff.)」

から始まり次第に古代そのものの力強さと豊かさを歌い上げるアルカディア讃歌によって、充分すぎるほど償われるのである。劇の進展の上では未だ場面に変化は見られないのだが、以前メフィストを使ったようにここではファウストを詩人として用い、造語—Lebensnymphen—と伝統的な素材を意のままに駆使している²⁷⁾。ゲーテにとっては、まさにこの36行の詩句そのものが、かれのアルカディアなのである。この箇所は『ファウスト 第二部』の一つの頂点をなすものであろう。

そして、「われらの幸はアルカディアの如く自由であれ! (9573)」との宣言とともに場面は「木陰なす杜」に変わる。ファウストとヘレナの姿は見えない。フォルキュアスが登場し、眠っていた合唱隊の娘達を起こして不思議な話を聞かせる。岩屋のなかに広大な世界があり、そこでファウストとヘレナの間に既に子供が生まれているというのである²⁸⁾。

ゲーテはエッカーマンにその子供オイフォーリオン²⁹⁾が「寓意的存在」であることを明かしている。

「オイフォーリオンは、人間としての存在ではなく、寓意的存在にすぎない。彼の内には詩が人格化されている」³⁰⁾

アルカディアで生まれた彼は、この世界に対して自己の意識を適合させる必要がない。それどころか理想的な詩の世界であるアルカディアが人間の「姿」をとったものがオイフォーリオンなのである。

ファウストとヘレナが融合した結晶しての彼が、「近代と古代を一身に備えている」³¹⁾ことを期待するのは当然である。しかし、彼の幼年期から悲劇的な最期までの運命をつぶさに見てゆくとき、そこには「詩」よりはむしろ「詩人」が、そして「古代」よりもむしろ「近代」が浮かび上がってくることは、否定できない。それは、ゲーテが『タッソー』や『ヴェルター』で形象化した彼自身の「否定できない近代性」³²⁾でもある。ゲーテのアルカディアに於いてはゲーテの

「現在」が支配すると上述した訳は、オイフォーリオンのこの近代性にも依拠している。

オイフォーリオンの行動の意味を統一的に述べることは殆ど不可能である。何故ならば、彼はめまいを起こさせるような速さで成長し変化しているからである。

「裸で、まるで翼の無い精霊、ファウンのようだが獣じみたところはない(9603)」赤子が軽快にあちこちと跳びはねている。だが彼には「自由な飛翔は許されていない(9608)」ので、岩の割れ目に姿を消すと母親は気が気でない。しかし、再び現れた時には、竖琴を手に壮麗な衣装を身に纏って、頭部は「圧倒的な精神力の炎(9624)」に輝いている。

詩人の才能を備えて生まれた者も、それを発揮するためには、まず力の源泉である「大地(Erde)(9609)」へと沈み、そこから様々な素材や形式を後天的に獲得しなければならないのである。

フォルキュアスからこの「驚くべき」話を聞かされた合唱隊は、ヘルメスの例を挙げてそんなものは「素晴らしい祖先の日々の、悲しむべき余韻(9639f.)」にすぎないという。このエピソード紹介には、古代精神の自由な力強さに対するゲーテの謙譲と賛美が表明されていて、オイフォーリオンを飾った近代の繊細華麗なアレゴリーと見事な均衡をなしているのだが、そこには竖琴の発明者であるヘルメスとオイフォーリオンを同化させる働きもある。そして赤子のヘルメスがしでかした業績の数々を知る合唱隊にとって、また同時に観客にとっても、以後のオイフォーリオンの急激な成長から不自然さが拭い去られるのである。

オイフォーリオンが舞台に登場する前に「音楽」が流れだし、以後彼への哀悼歌を捧げ終わるまで、途切れることなく奏でられる。メフィスト＝フォルキュアスは合唱隊に耳を傾けるように勧めるが、「ひとの心に働きかけるものは、心から出ていなければならない(9685)」と、全く悪魔らしからぬことを言う。実はこれは、ファウストがヘレナに脚韻を教えたときと同じ台詞である³³⁾。この言葉でファウストがヘレナを近代へと引き寄せたように、ここではメフィストが、いまだに古代を信奉している合唱隊を近代へと誘っている。

そしてここでの近代性の特徴は、極度の内面性である。音楽に心を動かされた合唱隊はこう歌う。

「陽の輝きは消えてもかまいません

魂に朝が訪れるとき

私達は自分の心のうちに

全世界が与えてくれないものを見いだすのです。(9691ff.)」

そこへ、ヘレナ、ファウスト、オイフォーリオンが幸福そうな姿を現すが、その幸福はすぐに崩壊するものである。今のそれぞれを自己紹介する役割を果す最初の台詞がその萌芽を暗示している。

オイフォーリオン：

「こどもの歌をこどもが歌えば
親の耳には娯楽になります
拍子をとって跳ねるのを見れば
親の心は弾みます (9695ff.)」

オイフォーリオンは、自分の自発的な行為がファウストとヘレナに与える効果を客観的に認識している。彼は既に両親とは異なった自己を意識しているのである。

ヘレナの場合は現状に完全に満足しているようである。

「人間らしい喜びを授けるために
愛は気高い二人を寄り添わせませ
でも神のような至福のためには
かけがえのない三人をつくるのです (9699ff.)」

ファウストも、一見満足しているように見える。

「こうしてすべては見いだされたのだ
私はお前のもの、そしてお前は私のもの
こうして私達は結ばれている
これが変わらなければよいが (9703ff.)」

しかし、自分の意志が生み出した世界の中で、ファウストにはもはや何の行為の余地も残されていない。行動の主体はオイフォーリオンに移っており、彼は傍観者の立場を取らざるをえなくなる。これは彼の本性に全く反する状況であり、後のいらだちを生む。

オイフォーリオンが自由な詩の本性を發揮しようとする時、ファウストとヘレナは、それを抑制し、オイフォーリオンは一旦それを受け入れる。

「あなた方のお気持ちのためだけに
僕は自分を抑えます (9743ff.)」

だがそれは、内的自律性からの逸脱と誤った真理基準へのみじめな屈服を意味する。

「メロディーはこれでいいでしょうか

身振りもこれでいいでしょうか (9647ff.)」

この有り様を見て、ヘレナをそれを褒めるのだが、ファウストの目には「いかさま (Gaukelei)」に映る。おとなしく合唱隊と踊ったあと、意味の深い「間」

を置いて、いきなりオイフォーリオンは攻撃性もあらわに、「狩り」の遊びに興じる。彼を人間として見た場合、無邪気な幼年期と、両親の言い付けに素直に従う少年期を経て、ここは反抗的な思春期にあたると考えられる。しかし、そこには自由を奪われ自律性を見失った詩人が本来の自己へと回帰しようとする強い衝動も見ることができるのである。「簡単に手にはいったものは気にいらず、無理強いしたものだけ(9781)」を喜ぶ不健全な感性は、悲しむべき近代性を示している。

だが、唯々諾々と彼の獲物になろうとする娘達をはた目に、彼が我が物にしようとした「一番荒々しい(9793)」「少女」とは何の寓意であろうか。彼女はオイフォーリオンと等しい精神力と意志を備え、彼の腕の中で炎となって高みへと燃え上がる。第二幕での「詩のアレゴリー」である「少年の御者」が振り撒いた炎からの類推によって、彼女もまた詩に関わりをもつことは明らかである。ここで合唱隊の基本的性格を思い返そう。彼女達はヘレナという「姿」を支える根源的生命力を内包していた。その一人である少女は、ここでその一部が分離したものである。即ち、彼女もまた「詩のアレゴリー」なのである。オイフォーリオンが本質的に近代の詩=詩人であるのに対し、それと同等の力と意志を持ち、決して近代の詩人の意のままにはならない古代の詩が、彼女の寓意するところである。彼女はオイフォーリオンに炎の洗礼を与えて、

「軽やかな空中へついていらっしゃい

堅い墓穴へついていらっしゃい

失われた目標に手をのばしなさい(9808ff.)」

と言い残す。この世には存在しない「理想的な現実」³⁴⁾を望み、失われたものを追ひ求めることが詩の宿命だからである。詩によって「消え去ったものが、(私には)現実となる(32)」³⁵⁾

そして、オイフォーリオンは後に冥府からヘレナを呼ぶのだが、この箇所ではヘレナと共通性をもつものの一部が既に冥府へと帰り、オイフォーリオンを呼んでいるのである。

少女との交渉によって新たな自覚を得て、言わば青年期に突入したオイフォーリオンは、自分を取り巻く世界の狭隘さに気付き、熾烈な自己発揚に打ち込む。

「ますます高く登らなければならない

ますます広く見渡さなければならない(9821f.)」

そして、その中で自分が置かれている位置を知る。それは、単に地理的な位置に留まらず、歴史的、文化的な位置でもある。また彼にとって、アルカディアそのものの性格も、自身の成長に伴って変化し、牧歌的な無時間性の中から、

ゲーテとバイロンの生きていた「現代」が輪郭を浮かび上がらせて来る。かれの言う「この国 (9843)」は、ギリシャ全体と考えるのが自然であり、そこでの戦争も、ホメロスが描いたものとは考えにくい。岩壁を上へ上へと登って行くオイフォーリオンと、ファウスト達との距離は、両者の置かれている次元の違いを表すかのようである。それでもなお、彼の姿は「決して小さくかすみはせず (9852)」、彼の声は「遥かな彼方から (9866)」合唱隊のもとに届く。しかし、両親の呼びかけにも答えず、彼は自分の内部の声だけに耳を傾け、一気に気持ちを高めてゆく。彼の成長は留まることを知らず、その存在形式が許す限りでの最高段階へと達してしまい、もはやこの形式は彼の存在を保持できない。この形式にとっていまや「死は掟 (Gebot) (9888f.)」である。死は外から与えられる運命によってではなく、彼の志向に内在するものによってもたらされる。彼の精神は更に高く昇る為に、飛翔しようとする。彼が自己のエンテレヒーを実現するためには、翼がなければならぬ。彼は、心の中で羽ばたきを感じる。「飛翔をかなえたまえ (9900)」とは、単に父母に対してのみではなく、自分を生かしているものに対する要求である。

しかし、ここでの彼の悲劇は、この完全な自己発展を熱望する気持ちが、非生産的な方向を取っていることである。それは強いられたものを好む性向や、好戦性となって現れている。このためかれの向上は、力の源泉である大地からの離反へと変貌し、自己実現は自己破壊と結び付いてしまう。イカルスの墜落に比せられるオイフォーリオンの死は、普遍的な「詩」の掟ではなく、自己に忠実であろうとすればするほど破滅への淵へと近づいてしまうタッソーやヴェルターのような近代の「詩人」の掟である。

「大地」は彼の飛翔を許しもし、また彼を取り戻しもしている。彼の不滅な部分、精神の高度な働きは、後光 (Aureole)³⁶⁾ となって天上へと昇り、彼がヘレナとファウストから受け継いだもののなかで歴史的なもの、個人的なものは冥府へと引き取られているからである。また、彼自身が後天的に習得した詩の素材や形式は聖遺物 (Exuvien) となってその場に残される。そして、「現代」においてまさにオイフォーリオンそのものであったバイロンが、ゲーテの衷心からの哀悼を受けるのである。

しかし「大地」は今まで生んで来たように、同様の才能を次々と生み出してゆく。丁度モーツァルトやラファエロや、またバイロンがその役割を終えたとき、個人はこの世界から去って行き、後の人間のために仕事を残して置くと、1832年3月11日にゲーテがエッカーマに語ったように。

オイフォーリオンの死は、アルカディアの消滅を意味する。ファウストとヘレナを結んでいた絆が絶えて、美しい「姿」はペルセポネイアのもとへ帰る。

ファウストはヘレナの衣装に運ばれて、何処となく飛び去る。メフィストはオイフォーリオンの残したものをかざして、客席へ語りかける。それはまるでこれらの古典的素材を使いこなせるかというゲーテの挑戦のようである。

そして、ここでようやくパンタリスが、その「名前」を取り戻すのである。以前に述べたように彼女は「名前」を獲得しえたものだけが「人物」としての存在を保つと言い、この条件に外れたものは「元素 (Elementen) (9982)」に帰属することを宣言して、合唱隊の娘達とともに冥府へと誘う。この言葉の事実内容はそのまま認められるが、その意図は受け入れられない。彼女達は「人物」になり得ない単なる「精霊 (Geister) (9990)」としてこの地上に残ることを選ぶ。パンタリスは、ヘレナの亡霊的な部分を担って来た合唱隊の代表として彼女たちから分離し、一人冥府へと赴くのである。そして、いまやヘレナを再来させるときに注ぎ込まれた生命力の要素のみになった彼女達は、「永遠に生きる自然 (9989)」に対して確信に満ちた「当然の要求 (9991)」をなし、また自然からの同じ要求に応じて、自然と一体化する。ここで歌い上げられる生命力の豊かさや力強さは、夜のエーゲ海で四大を賛美した祝祭の壮麗さに匹敵する。

註

- 1) Goethes Werke. Christian Wegner Verlag. Hamburg 8. Aufl. 1967. (以下 HA と略す) Bd. 3, S. 257.
ギリシャの人名と地名の読み方については、ドイツ語読みに拘泥せず、筆者が日本語で一般的だと解釈するものを採用した。但し、ほとんど『ファウスト』にしか登場しないものについては、ドイツ文学の固有名詞と解釈した。また引用部分数字は『ファウスト』の行数を表す。
- 2) HA, Bd. 12, S. 102.
- 3) 1800年9月12日のシラーへの書簡参照。
- 4) Eckermann, J. P.: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 29. Jan. 1827.
- 5) これは、1800年の『断片』には無かったものである。
- 6) この部分の術語、訳語等は主に次の文献に基づく。藤沢 令夫訳 ソポクレス『オイディプス王』岩波文庫 赤 105-2。
- 7) ヘレナと合唱隊の行数比: 「メネラオス宮殿の前」 221対242, 「城の中庭」 40.5対109, 「木陰なす杜」(9949行のヘレナの消滅まで) 44対165.5。合唱隊の数には「パンタリス」と「少女」を含む。一行が二人以上の人物に分けられている場合には、0.5と数えた。また同一の詩句が双方同時に言われている場合

にはそれぞれに加算した。

- 8) Hederich, B.: Gründliches Mythologisches Lexikon. Leipzig 1770. Reprograph. Nachdr. Darmstadt 1986. SP. 127.
- 9) ここでの秘密とは、「ヘレナに対しての」という意味である。
- 10) フォルクユスの娘をフォルキュアス（ギリシャ名はフォルキュアデス）と呼ぶ習わしである。
- 11) Hederich. Sp. 2177.異説としては父をテュボン又はフォルバスとするものもある。
- 12) Hederich. Sp. 1802.オリオンはウリオンであったともヘーデリヒは述べている。
- 13) 例えば、ヨブ記 第9章。同 第38章。アモス書 第5章。
- 14) Hederich. Sp. 1206.
- 15) ホメロス 『オデュッセイアー』第十一書。
- 16) 第五幕の「埋葬」の場を参照。
- 17) Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi. in: Goethes Werke. Hermann Bohlau. Weimar 1888. I. Abteilung, 48. Band. S. 91.
- 18) このような区別は「読者」にしか分からないことで、「観客」には何の意味もないという見解は当然生じるであろう。しかし、舞台の上でならば、演出次第でパンタリスの本質的变化を表現する手段にはこと欠かない。
- 19) Emrich, W.: Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen. 3. Aufl. Frankfurt am Main · Bonn 1964. S. 318.
- 20) Eckermann. 16. Dez. 1829.
- 21) K. モムゼンはメフィストの詩人としての役割を主張している。Vgl. Mommensen, K.: Natur-und Fabelreich in Faust II. Walter de Gruyter & Co. Berlin 1968. S. 75ff.
- 22) Vgl. HA, Bd. 3, S. 594f.
- 23) HA, Bd. 3, S. 585.
- 24) May, K.: Faust II. Teil. In der Sprachform gedeutet. München 1962. S. 183.
- 25) ebd.
- 26) a. a. O., S. 192f.
- 27) アレンスが Rüdiger や Enders の説として紹介しているところによれば、ヴェルギリウスの ecloga 4 & 10 そしてホラティウスの epodos 16 等に典拠がある。Vgl. Arens, H.: Kommentar zu Goethes Faust II. Heidelberg 1989. S. 675ff.
- 28) 子供の誕生の時点で、即ち、ヘレナが新たな生命を産み出しているときに、合唱隊が眠っていたことは暗示的である。合唱隊がその機能を休止することによって、「姿」であるヘレナに総体としての力がすべて付与されたと考えられるからである。
- 29) レウケ島でアキレウスとヘレナとの間にできた有翼の子供エウポリオンにち

なんで名付けられている。高津春繁 『ギリシャ・ローマ神話辞典』 岩波書店 1988年第21刷 257頁 a.

30) 20. Dez. 1829.

31) Emrich. S. 361.

32) Eckermann, 3. Nov. 1823.

33) 第9378行

34) Vgl. HA, Bd. 12, S. 102.

35) () は筆者。

35) Zueignung.

36) 後光 (Aureole) については, Iken への書簡参照。27. Sept. 1827.