

教材としてのオペラ

川 東 雅 樹

The Role of Opera as an Introduction to Occidental Culture

Masaki KAWAHIGASHI

I.

欧米文化を紹介あるいは詳しく解説する科目は、たいていの大学で教養教育の枠組みのなかでも設けられている。文学、思想、歴史、美術、音楽などの既成の学問分野からアプローチする伝統的なやりかたも相変わらず見受けられるが、最近では映像データを存分に活用できることから映画、演劇や地誌、生活、風俗にまで領域を広げる傾向がある。つまり文化としてこれまで公認されてきたジャンルから、現代の平均的な受容者が日常目にする機会の多いものへと視野が広がってきたのである。また活字のみを媒介にした授業展開は敬遠され、視聴覚機器がますます積極的に利用されているのはほかの科目と同様である。

秋田大学の教養教育科目に「欧米事情」というのがI、II、それぞれ2単位で半期づつ開講されており、これがいわゆる欧米文化を紹介するものに該当する。おおざっぱに言えば、一方が時事、社会、政治的な関連から欧米をとらえ、他方が芸術、文化の視点をとっている。一般教育の改革がカリキュラムの中身に及んだのは当然のことだったが、欧米の文化的な事象を解説することについても、旧来の個別の専門領域の壁を取り払い、ジャンルを横断し、さらに地域を越境するものとなっている。学生の多方面への関心、あるいはとらえどころのない興味、教師の側からの刺激喚起したいテーマなど、様々な要因が重なって、担当者は欧米という実に多層的かつ複合的な文化圏について最大限の守備範囲を提供することを余儀なくされている。履歴をさかのぼれば、「欧米事情」はカリキュラム改革以前の総合教育科目で開講されていた「ドイツ事情」、「英米事情」が母体になり、合体したものだ。筆者はこれまで「ドイツ事情」、「欧米事情」およびいくつかの専門科目でも、ヨーロッパ文化の位相を紹介するのにオペラを題材に用いてきた。ここでは日本でなかなか市民権を獲得できずにいる、この近代ヨーロッパ文化の豪華な華のもつ、欧米文化のエッセンスを紹介する教材としての可能性について論じてみる。

II.

欧米文化を講ずるといっても、その全体像を提示するなどというのは、無謀を通り越してもともとは不可能な企てで、かりに範囲をそれこそ旧来の文学や、美術、思想に限定したところで事情はほとんど変わらない。せいぜい自分の専門に近い部分を相手の学生の理解度や関心にお構いなく、局所を論じつつ、それがヨーロッパの総体につながるかのごとくデフォルメして、科目名の面目を保つのが精一杯というのはままたまあることである。

この種の講義ではとにかく教材の選択に苦慮するのである。ヨーロッパ文化の膨大な成果を享受し、その恵みを受けるという次元ではもちろん喜びばかりで、不満のあろうはずもないのだが、いざそれを使って授業という形式で生かそうとすると、とたんに様々な困難に遭遇する。たとえば文学を取り上げるとする。当然受講生があらかじめ作品を読んでおくことを前提にして講義を進めたい。しかしこれは無理。ほんの一握りをのぞいて、面白いかどうかも分からない講義のために時間を割いてくれるほど今の学生はおめでたくはない。もちろん作品の中身を、あらすじを話しつつ解釈を施していくというやり方がないわけではないし、実際その結果オリジナルのテキストを読んでみようという学生が出てくることもある。成功した部類だろう。しかし芸術、文学という領域に関していえば、何よりも体験が先にあるの解釈、説明なのである。答えを聞いてから問題を読むのは、仮にその答えが間違っているという批判的考えに至ったとしても、順序が逆である。あらかじめの作品体験が望めないのなら、講義時間内で可能なテキストを選択するという方法も考えられる。詩なら可能である。しかし詩は原語と翻訳の問題がつねにつきまとう。なによりも大勢の受講者の関心を喚起するのに相当苦勞する。詩に関していえば、説明によって共通理解が最も得られにくいジャンルだといってもいいからだ。

では音楽だとどうか。これも問題点がいくつもある。まず時間がかかる。クラシックならなおさらである。オペラだったら3時間近くかかるものはいくらでもある。しかしそれはまだ工夫を凝らせば何とかなる。難点は音楽を語る言葉にある。ある音楽を聴かせて、これはこういう情景、これこれの意味をもつ、などという説明がどれだけ説得力と客観性をもちうるかということである。音楽というきわめて情緒的な反応を呼び起こすジャンルに対して、しかもそれが引き起こす感情がまったく個々の人間によって異なるであろう作品に対して、これもまた共通理解を得るのは至難の業である。楽譜を使って説明するなどというのは、誰もが楽譜を読み、音楽の形式言語に通じているという了解抜きには考えられない。音楽という非常に抽象的な言語、それじたい説明というあり方とは縁のない表現様式を、ヨーロッパの文化総体を語る言説のなかに取り込むという企ては、想像以上に熟練を要するもので、方法上の問題に還元できる性質のものではない。

III.

ではなぜオペラか。よりによってなぜオペラなのか。この問いかけ自体がオペラのおかれた困難を物語っている。つまり人間業とは思えぬ不自然な発声で、不自然な物語を、台詞じゃなくて歌って進める形式。その歌詞は大仰で時代錯誤、口にするのも恥ずかしく、大がかりなセットにオーケストラ、合唱団と莫大な経費をかけ、しかもそこにやってくる観客はどこか気取っていて気に入らない。おおよそこんな見方が大勢をしめるのだろう。いや若い世代にはこんな見方すらもともとない、つまりはなから眼中にないかもしれない。偏見すらないことも考えられる。とすれば逆にこれは十分教材として生かす道が開ける。抵抗や疑問、反発があればあるほど、それをひっくり返したときのインパクトと効果は大きいわけだし、また何も知らなければそれはそれで新鮮な驚きを提供でき、知的な刺激を与えることも可能となる。ビデオ教材など子供の頃から見慣れてきた世代に対して、映画やテレビのドキュメンタリーなどは、内容において相当の新奇なものを含んでいない限り、注意を引くことがなく、せいぜい気楽に受けられる講義だと思われるのが関の山なのである。

オペラそれ自体が違和感を与える。違和感のない外国文化の享受などあり得ないのである。

とはいうものの、それほどオペラは日本社会となじみがないかという点、じつはそうでもない。身近なところではテレビで流されるコマーシャルフィルムにパロディとして、あるいはそ

のまま BGM としてしばしば使われているのだ。気づいたものだけでも挙げると、宅配便、アイスクリーム、車、生命保険、ソーセージなどなど、使われているのはワーグナーの『タンホイザー』、『ニュルンベルクのマイスタージンガー』、『ワルキューレ』、モーツァルトの『魔笛』、『フィガロの結婚』、ヴェルディの『アイダ』、『椿姫』、マスカーニの『カヴァレリア・ルスティカーナ』、ビゼーの『カルメン』プッチーニの『トスカ』、『ジャンニ・スキッキ』等。つまりそれがオペラのアリアや合唱曲、序曲だと知られていないだけで、聴覚にはしっかり浸透している。オペラをよく知るドイツ人やイタリア人が日本のテレビを見たら、日本人をオペラ好きと勘違いするかもしれないくらいだ。

もう一つ日本人がオペラになじんできた媒体がある。映画がそれである。欧米で作られた映画にはしばしばオペラの様子が挿入され、それが映画の本筋と多様な関係を結んで、作品に奥行きを与えることがよくある。たとえば『ゴッド・ファーザー PartⅢ』。終幕間近でマフィアのボスが家族ともどもシチリアのオペラハウスの栈敷席で観劇している。出し物はマスカーニの『カヴァレリア・ルスティカーナ』。同じくシチリアを舞台にしたヴェリズモ・オペラの傑作で、主人公のトリッドが浮気相手の夫と決闘する羽目になり、結局母親の怖れたとおり殺される。その主人公を演じるのが、ボスの息子で、これが初舞台。劇が進行している間に、ボスの命令でイタリア各地で次々と敵方の要人が殺され、その中にはバチカンの中枢にいるものも含まれる。舞台の上では、聖母マリアを讃えて、天上の音楽のような合唱が響きわたり、ボスは陶然とそれに酔う。そしてオペラがはねると、劇場の玄関口でボスを待ち受けていた暗殺者の銃弾が間違えて娘に当たり、娘はそのまま絶命する。

血なまぐさい俗世界の権力闘争と宗教の聖なる世界が二重写しになり、主人公のなかにその矛盾が同居して、かれを単なる暗黒世界の親玉に終わらせず、陰影のある性格を付与する。『カヴァレリア・ルスティカーナ』を知っている映画の観客は、すでに結末での近親者の死を予感し、舞台上の母の悲嘆と本筋での父の嘆きを重ね合わせ、この映画が、イタリア的な親密な家族関係と過酷な外部世界の論理の衝突を描くものだ、と読むかもしれない。オペラがひとつ組み込まれるということは、その映画に別の物語の文脈、それも相当深く欧米文化に浸透している文脈が交差することである。意地悪くいえば、オペラというサブテキストを利用した、少ばかり安直な作り方だといえるかもしれない。いずれにしてもオペラそのものではなくても、なんらかの形で一般的な日本の学生もオペラに接していることは想像できる。

教材としてのオペラの可能性を考えるというのは、オペラそのものを、オペラというジャンルをテーマとして扱うということではない。オペラというのは総合芸術といわれるように様々なジャンルの複合形態で、この複合性、多層的相互関係以外にオペラの特性を表す言葉はない。このような関係 — 過剰なるもののバロック的総合ともいえる — を考察することは、非常に高度な専門的知識があらかじめ求められるのであり、教養教育でのヨーロッパ文化の紹介という枠を逸脱することになるだろう。ここではオペラを通してヨーロッパ文化の何が見えてくるかを考えてみる。

IV.

オペラを通してヨーロッパの歴史をのぞくことは容易である。歴史的事件、人物を素材として取り上げた作品はいくらでもあるが、もちろんそれをけって単なる過去の事件としてとらえるのではなく、人間のドラマとして生かすものである。だからどちらかといえば歴史的事実は後景に退いて、むしろ登場人物の一人の人間としての愛憎の葛藤として聴衆が感じるのが普通である。歴史的題材を好んで取り上げたのはヴェルディだが、その劇的構成は歴史的背景よ

りも人物間の厳しい緊張から生まれてくる。だが素材としてオペラを見るときはこの背景の部分に焦点を当てることもひとつの見方である。

ヴェルディの『ドン・カルロ』はシラーの戯曲『ドン・カルロス』をオペラにしたものである。つまりオペラは文学との導入にもなりうるということで、ヴェルディはとりわけシェイクスピアのドラマを好んで音楽化し、『オテロ』などは原作以上の劇的効果をあげているという評価すらある。『ドン・カルロ』ではハプスブルク・スペインの王子ドン・カルロが、許嫁のフランス王女エリザベッタが政治的事情から父親の国王フェリーペ二世に嫁いだ後も、彼女を慕って、悶々としている。父とはフランドルの独立問題でも対立している。ドン・カルロの親友ロドリゴは国王の信任が篤いが、独立問題では王子の側にいる。王妃エリザベッタは王子の気持ちを喜びつつも、夫に貞節を守る。そんな王妃に嫉妬するのが、国王の密かな愛人でありながら、密かに王子に思いを寄せるエポリ侯爵夫人。もう一人厄介な人物は宗教大審問官で、新教派への断固とした処分を求めて、国王を圧迫する。

一度このオペラを学生にみせたところ、オペラに少し慣れていた学生でもこの複雑な人物設定には面食らったらしく、どこに焦点を合わせるべきか混乱したようである。面白いことに女子学生の多くが男女間の愛憎の問題に反応を示し、男子学生は人物たちがそれぞれ背負っている政治的役割の葛藤に注目していた。いずれが正しいかなどと問うのは愚かしいことで、自由に解釈すればいいのだが、ヨーロッパの歴史という視点だけを問題とするなら、ここにはいくつかのキーワードがある、つまりハプスブルク帝国、カトリックとプロテスタントの戦い、そこから派生したオランダ独立戦争、そしておそらくヨーロッパの歴史を考える上でつねに念頭に置くべき政治と宗教の対立関係がそれである。とりわけ最後の聖と俗の二重支配構造は高校の教科書程度の説明ではほとんど実感できないものだが、それがオペラというきわめて肉体的、等身大の人間ドラマに移し替えられると一気に具象性を帯びてくる。過酷を極めたといわれるスペインでの異端審問も、舞台の上で修道士による盛大な火刑場面として表現されると、処刑自体が厳粛な儀式というより民衆にとっては一種の祝祭であったことが理解できるのであり、逆にまた宮殿の一室で国王と黒ずくめの宗教大審問官が激しく意見をぶつけ合うシーンに政策が決まる決定的な場面の不気味さ、権力の凄まじさを想像することもできるのである。

もちろん『ドン・カルロ』をたんなる歴史劇として見るのはどちらかといえば少数派だろう。この一見誰が主人公かもわからない、解釈も一筋縄ではいかない複雑な作品も、たとえば国王フェリーペ二世を軸に考えれば、現代人にも通じるところがある。一本調子の息子に手こずり、妻を巡って争い、その妻は自分を愛してくれないし、愛人との関係もこじれている、おまけに一番信頼している腹心は息子の親友、さらに自分の後ろには無理難題を押しつける黒幕がいる。この世では最高の権力を持つ神聖ローマ帝国皇帝が、こんな何重もの問題に直面して、煩悶している姿に魅力がないはずがない。スケールを小さくすれば、現代の父親像に重なってくる。家庭にあっては出来の悪い不良息子、反抗息子、不倫願望の妻、自分はといえばこれまた外に女性を囲って苦心惨憺、会社に行けば有能だが理想に燃える部下が、現実主義の中間管理職の自分をなにかと困らせる。そして自分の上には頑迷固陋、時代錯誤の重役、社長がいる。ヨーロッパの大政治劇と時間を超えてどこにでもある平凡だが深刻な現代の家庭騒動が相互に光を投げかけ合うのである。

V.

歴史を扱ったわけではないが、その上演そのものが歴史とかかわってきたオペラもある。ワーグナーのオペラである。いやむしろワーグナー自体が歴史的な事件であったといえるかもしれ

ない。若い頃に革命に加わって国外逃亡を余儀なくされたことや、バイエルン国王ルートヴィヒ二世を手玉にとって自らのオペラ上演を実現し、王国の財政に悪影響を及ぼしたことなどより、彼の死後、彼の作品のみが上演されるバイロイト音楽祭がドイツ現代史と激しく切っ先を交わしてきたことのほうが歴史としては興味をそそる。

いうまでもなくワーグナーの作品とヒトラーの関係である。ヒトラーがワーグナーのオペラを熱愛したことは知られている。ワーグナーが反ユダヤ主義であったことは事実だし、その作品は汎ゲルマン主義を標榜すると受け取られても仕方がない性格を帯びていた。もちろんワーグナーの反ユダヤ主義は、ヒトラーの唱える人種殲滅論とは別の、ユダヤ的なるものに対する敵意だったし、汎ゲルマン主義的なものにしても、トーマス・マンは講演『リヒャルト・ワーグナーの苦悩と偉大さ』のなかで、そのような傾向を認めつつも、その神話的要素は同時にすべてのヨーロッパ人に共通する救済への願いでもある、と指摘している。しかしワーグナーの意図が実際どこにあったにしても、狂気のワグネリアンが権力を奪取し、ワーグナーのもつ曖昧で強烈な毒を最大限に政治的演出に利用し、またワーグナー一家がそれに加担したことは否定しようがない。作曲家の死後、ワーグナー一家を取り巻く右翼的傾向の集まりに、まだ政権をとる前のヒトラーが近づき、特に息子ジークフリートの妻ヴィニフレートに気に入られる。ミュンヘン一揆に失敗して、いったんは投獄されるが、その後釈放されてからは自らを『ニーベルングの指輪』の英雄ジークフリートに、ヴェルサイユ条約でずたずたにされたドイツ人の誇りを折れた名剣ノットゥンクになぞらえ、それを新たに鍛え直す妄想に邁進する。

ヒトラーがワーグナーに嗅ぎつけたものはその汎ゲルマン的志向だけではない。ワーグナーのオペラがもっている扇情性、儀式性、祝祭性こそヒトラーの政治的手法に大きな影響を与えたのである。権力を掌握し、ワーグナー家の後ろ盾としてこの狂信家がバイロイト音楽祭で特に好んだのが『ニュルンベルクのマイスタージンガー』である。第3幕でハンス・ザックスがドイツ精神を称賛する内容もさることながら、この幕の後半で職人、親方が次々と意気軒昂とした行進曲によって入場し、迫力ある合唱がそれに輪をかけて気持ちを昂揚させるくだりは、それまでともすれば冗長な展開にいささか閉口していた者なら誰でも集中力を取り戻し、一気に舞台の祝祭に夢中になる仕掛けなのだ。人間の精神のリズムのつぼを心得た場面づくりは、そのまま政治的な演出に応用されるのである。実際ナチス絶頂期のバイロイトでのこのシーンは群衆がまさにヒトラーへの忠誠を誓うのと同じ仕草に演出され、興奮した観客までもがそれに同調する様子が、短い記録映像にも残されている。そればかりでなくナチスの党大会では、一糸乱れぬ行進と自らの集団を讃える歓呼がすべての懐疑を吹き飛ばし、闇夜に皓々と輝く松明が溢れ、その光の隊列が、人間の意志とは異なる何かに巨大な情動に動かされているかのように、大きく波打ち、見るものから伶俐な理性や批評眼を奪って、さながら今にもドイツを救う英雄、騎士がこの世に出現するのを待望し、祝賀する芝居がかった儀式に演出される。政治がオペラ化されるのである。

オペラはもともと過剰と誇張から成り立っている。人間の内部にある感情や官能の曖昧な壁を最大限に拡大し、デフォルメして他者に伝えようとする。現代のオペラはたしかに観客に思考を求める傾向が強いが、本来は楽しませること、その場に独特の幻想の空間を作りだし、興奮させ、一定の方向へ情動を誘導し、最後には解放させてカタルシスを与えようとするものである。考えを深めることよりも、ある幻想へ力を集めて、行動へとつなげていこうとする政治手法と一致する。すべてのオペラがそうだとはいわないが、少なくともワーグナーのオペラが潜在的にもっている、大衆を麻痺させ、鼓舞し、昂揚させる熱病めいたエネルギーに、ヒトラーは自分の政治的演出に必要なものを敏感に感じ取ったのである。

第二次大戦後、復活したバイロイト音楽祭が目指したものは当然ワーグナーのオペラの非政治化だった。政治性を感じさせるものを徹底して舞台から排除する演出が採られたのである。

VI.

オペラの教材としての可能性をもっとも感じさせるのは多様な演出の存在である。オペラの素材の多くが文学、神話、歴史、民話の類から選ばれるのは周知のことだが、もちろんそれは文学そのもの、神話そのものではない。翻案でもない。あくまでもオペラというジャンルを構成する言語テキストで、オリジナルの文学作品のもつ特異性と比べることは無意味である。なるほどシェイクスピアの『オセロー』とヴェルディの『オテロ』のいずれが面白いかという議論は興味をそそるものだが、そもそも優劣をつける問題ではなく、ジャンル論としてのみ有効である。しかし同じオペラ作品が演出によってどう変わるかとなると話は別である。その演出を考えることはそのまま、作品そのものの解釈の可能性、演出家の力量、時代思潮、歴史意識そして観客の審美眼などが問われることになる。

ただし一般の学生にいきなり演出の意図を問うたところで、予備知識もなく、先行演出の例も知らないのだから、無駄な試みになるのだが、それでも演出の違いはオペラの場合状況設定や舞台美術という視覚的次元である程度見分けられる長所もある。同じオペラを別の演出で見ればまったく違う印象になることは、歌手やオーケストラの音楽的力量的差を差し引いても、誰にでも実感できるものである。それほど視覚的要素が状況の判断に占める地位は高く、したがって演出の眼目もそこにある。

話が少し脇道にそれるが、この視覚的効果を求める工夫はそのまま舞台芸術の歴史を作ってきたといってもよく、ワーグナー自身さまざまな技術的考案を施している。『ラインの黄金』の冒頭で、三人のラインの乙女が川のなかを泳ぎ回る様子を表現するために、四輪の低い台車に支柱を立て、その上に歌手が腹這いか、仰向けになり、その台車を二三人の男が自在に動かしている図案が今でも残っている。同じ場面を1983年のバイロイトでは、イギリスの演出家ピーター・ホールは舞台の底に巨大なプールを作り、そこで実際にヌードの女性を泳がせ、それを舞台上に傾斜して立てられた巨大な鏡で映し出すという仕掛けを作った。どちらもリアルさを追求してのことである。リアルさの追求ということでは、ワーグナーは『パルジファル』で、登場人物が森の奥深くへ消えていく場面を本物らしく見せるために、舞台の背景へ向かって歩いていく途中で、同じ衣装を付けた少年がすり替わることで遠近感を強調するようなトリックも用いた。この遠近感の表現はルネサンス以来、西欧美術の要諦でもある。

オペラから感得するもののひとつに、西欧の絵画センスがある。舞台全体をキャンバスと見立てれば、そこには間違いなくヨーロッパが追求してきた美の様式、リアリティの表現が実現している。先の遠近感にしても、日本の舞台と比べてみれば一目瞭然で、たとえば歌舞伎の場合、その舞台は横長で奥行きに乏しく、舞台装置にしても簡略化され、写実という次元ではむしろ徹底的に現実感がそぎ落とされ、装飾化、様式化、平面化されている。人物の配置も横に並べた構図が中心で、『白浪五人男』の稲瀬川勢揃いの場などその最たるものである。言い換えるならば、浮世絵の世界なのである。その逆をいくのがオペラである。そもそも舞台の奥行きが大きなところだと50メートルにもなり、この距離を生かして舞台上では前後に大きく人物が動いて、全体が立体的になる。当然人物の配置も前後に重なるような構図が好んで用いられる。色彩についても同様で、個々の登場人物の衣装の色が独立の価値を持っているというよりも、舞台全体を画面としたなかで配色が考えられるのであり、たとえば全体の統一的な色調にあって、主人公とそのライバルだけがコントラストのある色彩の衣装で対峙し、その動き、絡みが

出来事や内面の動きを視覚化するなどは、ティツィアーノを彷彿とさせるし、照明の効果的処理などはレンブラントやカラバッジョを思い出させたりすることが多いのである。さらに人物がとる様々な格好、仕草、姿勢となると、これはもう泰西名画の人物画のカタログをめくっているようなもので、沈思、抗議、怒り、哀願、気取り、誘惑、悲嘆、弁明、祈り、誇示などあらゆる感情や意志がヨーロッパ絵画に典型的な所作で演じられるのだ。オペラは動く絵画だといってもいい。

話をバイロイトでの演出に戻す。戦後の音楽祭を率いたのはワグナーの孫のヴィーラントとヴォルフガングだが、特に兄のヴィーラントは『ニーベルングの指輪』において新バイロイト様式を打ち出して、演出史に大きな転回点をもたらすことになる。ポイントは視覚的饒舌を排除したところにある。19世紀を引きずったそれまでの写実性を拒否し、特定の時代や場所を想起させる舞台設定や小道具類を極度に切りつめ、人物たちからも具体的な意味を表現する動きを奪ったのである。無国籍、無時間、つまりワグナーをドイツというイデオロギーから解放し、神話的世界で新しい意味を獲得しようとした。ナチスと一心同体に進んだまだ生々しい過去を考慮すれば、そこに政治的な意図が込められているのは隠しようがなく、こうするしか生き延びる道がなかったのかもしれない。たかがオペラの演出なのだが、その演出自体が歴史的な背景を背負い、そして自らが歴史的な事件になっているのである。

しかしながらそのことを差し引いても、光と影のコントラストのなかで最小限の動きで最大限の想像力を引き出そうとするこの象徴主義的演出が、オペラの演出史上での画期的な出来事であることに変わりはない。主導権が歌手や指揮者から演出家に移り、まさにオペラは創作者の意図に偏狭に固定されたものから、つねに解釈を待ち受ける、開かれた作品へとなったのである。ワグナーの作品のみならず、あらゆるオペラにおいて、作品と時代との関わりが問われることになり、演出とは読解作業であるという、今では当たり前の考え方が強く意識されるようになったのである。

ワグナーの『ニーベルングの指輪』には幸運なことにいくつものビデオ映像がある。ヴィーラント・ワグナーのそぎ落としたものを全部復活させ、そしてまったく新しい基本概念でとらえ直し、70年代に衝撃をもたらしたパトリス・シェロー、何の新味もなく、ただ分かりやすいだけのオットー・シェンク、宇宙時代に状況設定して物議を醸したニコラウス・レーンホフ。また『指輪』以外の作品ではゲッツ・フリードリヒ、ハリー・クップファー、ジャン＝ピエール・ポネルなどの錚々たる演出家がそれぞれ独自の解釈を打ち出しており、ワグナーの演出史がオペラの演出の歴史そのものであることを納得させるのである。講義のなかで演出の意図を明確に理解できる学生はそれほどいるわけではないが、それでもこれら複数の成果を比べて、それが制作された時代感覚と問題意識のちがいを浮き彫りにすることによって、パフォーマンス芸術を舞台にしてのヨーロッパの激しい知的格闘の一端を垣間見させることは可能である。

VII.

解釈するという作業がヨーロッパの知的な営みの歴史を貫いてきた。表面に現れたものは本質ではないのでは、という疑念が深く根を下ろしているのである。逆に言えばヨーロッパの芸術は解釈されることを念頭において作られてきた。『魔笛』はこのことを認識するのに好例である。

モーツァルトの『魔笛』は一見荒唐無稽の他愛ないメルヒェン・オペラに見えて、実はフリーメーソンの思想と通過儀礼としての入信式の情景を描いたものだというのは今では定説となっている。ジャック・シャイエのテキストと楽譜の詳細な分析がそのことを明らかにしている。

なにげなく使われている小道具や舞台背景、出来事や人物たちの行為と反応、そして数字、それらがすべて象徴的な意味をもって関連しあい、フリーメーソンの世界認識との符合を納得させる。これを詳しく説明するだけで受講生には十分驚きを与えることができ、ヨーロッパを徹底する思考方法の一端に触れさせることになる。しかし支離滅裂とさえ酷評されることもある物語展開の構成する表層とフリーメーソン思想の深層という二重構造の向こうに、もうひとつ別の回路が走っていることを指摘すればどうなるか。

フリーメーソン賛歌という解釈だけではどうしても説明のつかないのが、台詞の表明するモラルと音楽の表現する心情の断裂である。ザラストロを敵視する、あるいは無視する夜の女王、モノスタス、パパゲーノに付与された音楽的魅力を考慮すれば必然的に別の視点が浮かんでくる。音楽を作ったモーツァルト自身の眼差しであり、ドグマ化し、偽善的にも見える啓蒙主義への懐疑である。フリーメーソンを否定してはいないが、それに対峙する無垢と自然、部外者と弱者を、そして光に対する影の部分を主張することで、理性万能の冷やかな思考を相対化しているかとも受け取れる。『魔笛』の根元において、ザラストロに対立するのは夜の女王ではなくパパゲーノだろう。無意味で非人間的な閉鎖的秩序とヒエラルキーの世界に、タミーノのように無批判にそして従順に入り込もうとせず、社会の最下層あるいは周辺部から自由とユーモアと感情の自然な発露をよりどころに生きる存在である。

モーツァルトの意図がそこにあるなどと断言できるほどの実証性はない。仮説として提示できる程度である。ここから先は受講者ひとりひとりが考えることである。

ヨーロッパ文化を享受する楽しさはテキストに隠された意味を — 作者の意図したものであれ、社会と時代あるいはジャンルが作者の意図とかかわりなく潜ませたものであれ — 読み解いていくスリルにある。文学批評などはその典型だが、美術においても図像学がある。謎解きが基本である。謎を投げかけるテキストとそれを解読する技法の拮抗がヨーロッパの表象文化の展開を支えてきたのだ。オペラは上演においてそのいずれをも一挙に提示する。神話、民話、文学、歴史あるいは殺伐とした三文記事が、精神分析やフェミニズム、マルクス主義等の視点から解釈され、伝統的写実主義やミュージック・テアター、ロシア構成主義などの演劇的手法を駆使してさまざまに再現され、現代での意味を問い続けるのである。ヨーロッパ文化の骨格を感得する素材として、オペラはなおいっそう検証されるに値するものだと思われる。

【参考文献】

- 音楽の友・別冊 『リヒャルト・ワーグナーと〈ニーベルングの指輪〉』音楽之友社、1987年
 高辻知義 『ワーグナー』岩波書店、1986年
 クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン 三光長治・高辻知義訳 『ワーグナー』白水社、1995年
 三富 明 『ワーグナーの世紀』中央大学出版部、2000年
 フィリップ・ゴドフロワ 三宅幸夫監修 『ワーグナー 祝祭の魔術師』創元社、1999年
 ヨアヒム・ケーラー 橋正樹訳 『ワーグナーのヒットラー』三交社、1999年
 写真：ラウター・ヴァッサー 文：吉田秀和・渡辺護 『バイロイト音楽祭 ニーベルングの指輪』音楽之友社、1984年
 アッティラ・チャンパイ監修 『名作オペラブックス 5 モーツァルト 魔笛』音楽之友社、1987年
 ジャック・シャイエ 高橋英郎他訳 『魔笛 秘教オペラ』白水社、1976年

- ブリジット・ブローフィ 高橋英郎・石井宏訳 『劇作家モーツァルト』東京創元社, 1986年
茅田俊一 『フリーメーソンとモーツァルト』講談社, 1997年
キャサリン・トムソン 湯川新・田口孝吉訳 『モーツァルトとフリーメーソン』法政大学出版局, 1983年
『スタンダード・オペラ鑑賞ブック1. 2 イタリア・オペラ 上・下』音楽之友社, 1998年
『スタンダード・オペラ鑑賞ブック3. 4 ドイツ・オペラ 上・下』音楽之友社, 1998年
本間 公 『思いっきりオペラ』宝島社, 1993年
『オペラ・キャラクター解説事典』音楽之友社, 2000年
ジョーゼフ・カーマン 南條竹則訳 『ドラマとしてのオペラ』音楽之友社, 1994年
ヘルムート・クリスティアン・ヴォルフ 『人間と音楽の歴史・オペラ』音楽之友社, 1985年
相沢敬三 『オペラ, オペラ, オペラ』洋泉社, 1999年
高崎保男 『オペラの歓び 上・下』音楽之友社, 1998年
玉木正之 『オペラ道場入門』小学館, 2000年
宮崎 滋監修 『クラシック音楽の20世紀 第5巻 オペラの時代』音楽之友社, 1993年
許 光俊編 『オペラ大爆発!』青弓社, 2000年
金子一也 『オペラと映画のすてきな関係』東急エージェンシー, 1998年
吉田秀和 『オペラ・ノート』白水社, 1991年
フリッツ・ノスケ 細川周平訳 『MOZART オペラの解説』冬樹社, 1985年
ミルトン・ブレナー 立石光子訳 『傑作オペラはこうしてできた』白水社, 1999年
ミヒャエル・ヴァルター 小山田豊訳 『オペラハウスは狂気の館』春秋社, 2000年
原 研二 『オペラ座』講談社, 1997年
『西洋の音楽と社会3 オペラの誕生と教会音楽』音楽之友社, 1996年
楠見千鶴子 『オペラとギリシア神話』音楽之友社, 1993年