

モーツァルトのオペラ『魔笛』の演出考

— Salzburger Festspiele 2005年8月グラハム・ヴィックの演出を中心に —

河原俊雄

【キーワード】『魔笛』、オペラの演出、レジー・テアター、モーツァルト、グラハム・ヴィック

2005年8月のザルツブルク音楽祭。モーツァルトのオペラ『魔笛』がグラハム・ヴィックによる新演出で初演された¹⁾。2006年はモーツァルト生誕250年に当たり、モーツァルトのオペラの全曲がこの音楽祭で上演されることになっている。ヴィック演出の『魔笛』はその先駆けとなる。

この新演出でまず驚かされるのは、序曲が終わって第一幕の幕が上がった直後である。通常、深い谷底からおどろおどろしい大蛇が鎌首を持ち上げて奥のほうからのそりのそり。いきなり観客の度肝を抜いてやろうとするシカネーダーの意図をまずは尊重する。シカネーダーはオペラ『魔笛』の台本の作者で、とにもかくにも観客たちを驚かせたりうなせたりすることを無上の楽しみとしたそうだ²⁾。というわけで、幕が上がった直後はさまざまな仕掛けでこの大蛇の恐ろしさを強調する。これが普通である。

ところがヴィックの演出ではこの蛇はせいぜい1メートルぐらいの小さい蛇。青大将ぐらいのもの。その蛇を怖がり「助けてくれ！助けてくれ！助けてくれないとやられちゃう」³⁾とタミーノが叫ぶところから劇が始まるわけだから、恐ろしさは半減。むしろ笑いがどこからともなく起こる。そのタミーノのいる場は小部屋のベッドの中。その部屋には熱帯魚の水槽がありサーフボードがありパソコンがある。つまりそこは、どこにでもいるハイティーンのごく普通の子供部屋。その日常の中に突然、一匹の蛇が紛れ込んで来た。これがヴィック演出の『魔笛』の始まりである。

夜の女王に代表される闇の世界の底知れない深み。ザラストロの太陽の国の明るい広がり。見方によれば、『魔笛』の舞台空間は果てしない。しかしヴィックはその空間をごく日常的で身近で慣れ親しんだ空間に置き換えてしまう。その意図は舞台の進行とともに明瞭になる。

蛇の出現にびっくりしてタミーノが気絶した後、夜の女王の使いである三人の女が登場する場面。彼女たちはタミーノの小部屋の壁からするつと出てくる。衣装は壁紙の柄や色と同じ。女たちはところ狭しとタミーノのベッドに入り込みあれやこれやと美少年を賞賛しては触りまくる。パパゲーノの登場はどうかといえば、タミーノ青年の洋服ダンスのドアを開けいきなり闖入する。毛皮のようなタッチの緑色の長いコートを着て、どことなくヒッピー風でもあり悪く言えばサンドイッチマン風。まず日常では目にしない格好。しかし、パパゲーノが開けたドアの奥にはまるで果樹園のように明るい森が広がり緑の芝生には花がところどころ咲いている。おそらく、すべ

てはハイティーンの日常をベースにした幻想的な出来事という設定なのだろう。『魔笛』の世界をできる限り日常の世界に置き換える。この姿勢はここにも認められる。

それから今度はパミーナの肖像画の件である。シカネーダーによる筋の運びはこうだ。夜の女王の娘であるパミーナが悪者のザラストロという男に誘拐された。ぜひ助けてほしい。夜の女王はあなたを見込んで娘の救済を願っている。侍女たちは詳細を話し、その際に、パミーナの肖像画をタミーノに手渡す。その絵を見てタミーノはまだ会ったことも見たこともないこの娘にたちまち恋をする。実物を見るよりも絵を見たことからタミーノの恋は始まるのだ。そのばかばかしさ、滑稽さ、軽薄さ。何を思ってこんな設定にしたのか、シカネーダーの心中を察するのは難しい。しかしモーツァルトはこのタミーノの恋心にテノールのこよなく美しい旋律を付けている(第1幕第4場、第3番アリア)。

何もかも現代風に日常化しようとしたくらむヴィックは、この肖像画をパミーナのポスターにする。そのポスターを小部屋の床に広げて見入るタミーノ。そしてそのままの格好で歌うアリア。客観的に観れば依然としてばかばかしく滑稽で軽薄である。しかし、十代後半のタミーノの側に立てば真剣そのもの、そこにふざけた気持ちはない。まさに、彼の心情の吐露そのものである。そうなれば、作曲家モーツァルトの音楽の意図を裏切ることにはならない。問題は、観客のほうで劇の中で起きている事態に対して少しばかり客観的な視点を持つことができるということだろう。ある種の異化効果といっている。

タミーノを突き放して客観的に観る。この姿勢はヴィックが初めてというわけではない。筆者の知る限りでは70年代のクプファーの演出⁴⁾がその走りであろう。それ以前は、タミーノを神々しい青年ととらえる演出が当たり前であった。『魔笛』の主演をタミーノとみなし、この王子が数々の試練を乗り越えて理性と道徳と叡智を身に付けザラストロの後継者となる。その成長物語と読む姿勢のほうが一般的であった。『魔笛』の初演は1791年。教養小説(Bildungsroman)を確立したゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修養時代』の完結が1795-96年。時代的に見れば主人公の成長過程を主題にした劇との見方は十分に可能だし、実際、その経緯が大まかな筋になっている。

しかし、よくよく考えてみればこの王子は必ずしも立派とはいえない。若くて未熟だということ考慮に入れてもそれだけでは納得できない部分も多々ある。その部分を正面から鋭く批判しているのがこのオペラではパパゲーノである。

一例を挙げよう。

タミーノとパパゲーノがはじめて出会うときの二人の会話(第1幕第2場)。Singspielという形をとる『魔笛』のこの会話の部分には音楽が付いていない。

タミーノ 陽気な人だね君は。誰なのか教えてくれる？

パパゲーノ 誰なのかって。ばかな質問だね。あんたと同じ人間だよ。それじゃあ今度は
こっちが誰なのかって聞いたら？

タミーノ そしたらこう答える。王家の血筋の者だって。

一見なんでもないやり取り。しかしここにはすでにタミーノとパパゲーノという二人の登場人物の根本的な違いが表れている。タミーノにとって、自分が王子であるという社会的な属性は自分を自分で確認する第一のもの。それに対してパパゲーノはまったく関心を示さない。何てばかなことをいうのだろうこの人はという態度で応じている。彼からすれば、そんな社会的な地位よりも人間であることのほうがまず先に来る。

この二人のやり取りを第2幕第1場の弁者とザラストロのやり取りと比較してみると興味深い。この場で、タミーノの資格審査についての会議がザラストロの国で開かれる。

弁者 (…) 私はこの若者のことが心配なのです。もしもです、もしも苦痛に打ちひしがれ、
精神に見捨てられ、厳しい戦いに屈するようなことにでもなったら？彼は王子ですよ。
ザラストロ それ以上だ。彼は人間だ！

第一幕の会話と比較してみると、王子であることよりも人間であることの方を上位においている点ではパパゲーノとザラストロは同じである。ということは、少なくともこの問題に関して、一見暢気で思慮のないように見えるパパゲーノはザラストロと同等の叡智を持っていると言える。

人間に対するパパゲーノのこの態度は後の展開でもさらに明らかになる。モノスタートスと会った後での台詞である。パパゲーノ同様、モノスタートスもまたこのオペラの世界では人間離れしている規格外の登場人物である。だからお互いに一目見た瞬間、相手を怖がりびくびくする。しかし、その二人の掛け合いの歌（第1幕第12場）が終わった後、一息ついたパパゲーノはこうつぶやく。「ばかじゃないのかおれは。びっくり仰天するなんて。この世には黒い鳥がいるんだから、いったいどうして黒い人間はいないなんてことになるの」（第1幕第14場）。モノスタートスは黒人である。しかし、パパゲーノは一瞬のうちに肌の色の違いを克服してしまう。大げさに言えば人類は今もってこの肌の色の違いを克服できてはいない。世界各地で起きている人種差別や民族紛争を見れば明らかだろう。しかし、パパゲーノは一瞬である。「あんたと同じ人間だよ」とタミーノに言ったあの言葉どおり。つまり、タミーノに対してもモノスタートスに対しても人間に対するその態度は変わらない。このパパゲーノの姿勢が、社会的地位をまず明らかにしようとするタミーノの姿勢に対する批判になっている。

こんな具合にタミーノの台詞を一つひとつ検証してみると、この人物を神々しく見ることへの

疑念がどうしても生じてしまう。パミーナを救うという使命感に燃えてあくどいザラストロのいる寺院へ意気込んで乗り込んだものの、その寺院ではじめて出会った弁者の言葉を聞くとその使命感はいとも簡単にぐらつく。夜の女王の言葉を鵜呑みにしたのとまったく同じで、ここでもまた弁者の言葉になんだかんだと反発しながらもずるずると引き込まれてしまう。そこに批判精神や主体性というものはあまり感じられない。感化されやすいうぶな青年といえれば聞こえはいいが、その内実は、人の言葉に簡単に操作される極めて扱いやすい人間ということだろう。そこに純粹さを認めることは可能だ。まだ成長過程にあるのだからと。しかし、それだけでこの人物を文句なしのヒーローとみなすことには無理がある。

ベルリンのコーミッシュ・オーバーでの70年代80年代のクプファーの演出では、ザラストロの世界を旧東ドイツの政治体制を戯画化した官僚社会と規定し、タミーノはその社会に洗脳されて最後にはそこに所属することになる。パミーナはそのタミーノの姿を見て戸惑い、最後には踏みとどまり一緒にはその社会の中に入らない。クプファーのこの演出では、ザラストロの世界は明らかに理想的な社会ではなく非人間的な世界である。その世界に無批判に馴染みたやすく取り込まれてしまうタミーノに対する否定的な見解もまた鮮明である。90年代になって旧東ドイツの政治体制が崩壊すると、クプファーは、共産主義のこの官僚社会をコンピューターが支配する管理社会へと変える⁵⁾。要点は同じだろう。向上心、出世欲、権力欲。タミーノの成長物語は結局のところ社会の中での自らの地位を向上させるための出世物語でしかない。その社会に対する疑念や批判はこのタミーノという人物にはまったくない。クプファーはそうとらえた。

2005年ザルツブルクのヴィックの演出にもその精神は受け継がれている。彼もまたタミーノを神格化しない。この登場人物をどこにでもいるごく普通の青年に設定したのはその表れである。しかしクプファーとは異なり、ヴィックはタミーノを否定しない。あくまでも、まだ世間のことは何も知らないハイティーンだとみなし、この青年が劇の中で次第に成長していく姿を示そうという意志がある。その過程をさらに追ってみたい。

*

パミーナを救出するという使命感にかられた青年タミーノはザラストロのいる寺院へ到着しそこで三つの門の前に立つ。通常の演出であれば、この門の前には、「自然、叡智、理性」の看板が掲げられている。しかしヴィックの演出ではこれらのお決まりの言葉は一切出でこない。客席から見て右側の門の上には鳥かご、中央の門の上には地球儀、そして左側の門の上には積み上げられた書物。結局、扉が開くのは左側の門。遊びや冒険ではなく勉強の道しかタミーノには許されていない、ということか。ここでも、あくまで現代の十代後半の若者に即した形で読みかえようとするヴィックの姿勢がうかがえる。

そして第1幕終盤の第18場でザラストロが登場する場面。このシーンはかなりショッキングである。この場面の少し前（第15場）でタミーノの吹く魔笛でどこからともなく集まってきた動物たちのいくつかは殺されている。よく見れば、ザラストロの臣下たちは狩猟の服装をしており猟銃を手に持ちその表情はいかつい。これは、「いつもならこの時間にザラストロが狩から帰ってくる頃よ」という第14場のパミーナの言葉に従った演出である。しかし、タミーノの笛で集まってきた動物をザラストロが殺したという発想はヴィックのものである。ひまわりの花が咲き乱れる穏やかで華やかな世界の下には暗くて陰険な影がある。明らかに、演出家のヴックはザラストロの世界を剣呑で怪しい世界として提示しようとする。

2005年のザルツブルク音楽祭を特集した雑誌『Spectakel』にはこんな記事がある。

「モーツァルトの『魔笛』には、メルヒェンの要素、民衆劇の要素、ヒューマンでユートピア的な教訓劇の要素、偉大なる愛の物語の要素などが重なり合っている。これらの構成要素の混合はどの演出家にとっても常に大きな挑発となる。ここ数年はしかしながら、ザラストロの国がわれわれにとって今日でもなおどのような意味を持ちうるのかという問いを多くの演出家たちは避けてきた。一つの新しい解釈を繰り広げる試み、つまり、聖職者カースト階級によって支配されているザラストロの国はどのようなものでありうるのか。この解釈の試みが、リッカルド・ムーティが指揮することになるモーツァルトのオペラのグラハム・ヴィックの演出では中心となる。」⁶⁾

この記事には補足説明が要るだろう。ザラストロの国を東独の官僚社会に対置する先に紹介したクプファーの演出以来、ザラストロの支配する国は善か悪か、簡単に言えば、ザラストロ善人説と悪人説の対立は『魔笛』の演出ではいつも焦点となるものだった。たとえば、2002年のベルリン。ドイチェ・オーパーではザラストロ善人説に立脚したギュンター・クレマーの演出（新演出による初演は1991年9月）⁷⁾が上演され、他方、コーミッシェ・オーパーではザラストロ悪人説を主張するクプファーの新演出（新演出による初演は1999年7月）が同時に上演されていた。クレマーの演出の要点は、第1幕の最後にザラストロの住人たちが大地に穀物の種をまき、第2幕の最後にはその穂に実がなるという形に象徴される。つまり、ザラストロは理性と道徳と叡智にもとづきあくまでも太陽の国で暮らす住民たちの先々の生活と幸福を見守る人物という設定である。対するクプファーの新演出は、ザラストロの国についての解釈では先に紹介した演出と根本的には変わりはない。しかしこの演出では三人の少年合唱とは別に三人の少年を舞台の上に常に登場させ、この三人の少年たちから見た『魔笛』の世界という姿勢を前面に出した点が新しい。この少年たちはいつも舞台のどこかに身を潜め、ともに苦しみ共感し時には勇気付けようとする。理に走りがちクプファーにしては珍しいぐらいに心温まる演出である。また、2000年12

月にパリ・オペラ座で上演されたペノ・ベッソン演出の『魔笛』⁸⁾は、数ある演出の中でも特筆すべきものだろう。ザラストロは後頭部が異常に肥大化した人物として登場する。牙をむいた六頭のライオンを従える。そしてザラストロの国の人間たちは男も女もスーツを着込み常に背筋を伸ばして緊張し乱れない。要するにザラストロは頭だけの人間であることを視覚的にも示し、彼の支配する国は凶暴な力で人間の心身ががんじがらめになっているとの解釈である。これは明らかに、ザラストロ悪人説だろう。さらに、2003年2月にコヴェントガーデンで上演されたデーヴィッド・マクヴィカーの演出⁹⁾では、パミーナに対して下心を持つザラストロの挙動を第1幕ではちらつかせるものの、ザラストロの国に対しては肯定的である。そこでは子供たちがあちこちで駆け回り、さまざまな階層の間人たちが楽しく集い、平和と幸福と善を祝福したフィナーレである。この演出はどちらかといえばクレマーの演出に近い。いずれにしても、ザラストロの国をどうとらえるのかという問題は『魔笛』の演出では避けては通れないものだった。こうした『魔笛』の演出の歴史は一応踏まえておく必要があるだろう。そして2005年のザルツブルク音楽祭で、ヴィックはその避けて通れないザラストロの国の解釈に正面から向き合った。これが、『Spectakel』誌の記事の背景である。

そのヴィックの解釈の詳細を検討してみたい。第1幕終盤で、ザラストロの国の剣呑な雰囲気をヴィックはちらつかせた。第2幕になるとその姿勢がいよいよ鮮明になる。第2幕でも、幕が開いた瞬間に観客は驚かされる。なんと、ザラストロの国の住民が全員老人なのだ。中には点滴を受けている者もいる。時間をもてあまし本を読んでいるのかいないのか。テーブルに伏せて居眠りをしている者もいる。虚空をじっと見ている者もいる。ともかく空気が沈滞している。その舞台の真ん中では、鎧を着た二人の男役の比較的若い男たちがシャベルで黙々と穴を掘っている。その生気のない薄暗い舞台の上で一人元気なのがザラストロ。

この舞台風景は何を意味するのか。ここにも、『魔笛』の世界を現代の社会に置き換えるというヴィックの意図がある。書物がうずたかく積まれた門を通り、勉強をしてやっととどり着くはずの社会は実は老人のみのまったく活気のない社会。ヴィックは第2幕第1場早々で、ザラストロの国が高齢化で衰退した社会であることを具体的に示した。そのザラストロの国について、ヴィックが演出した『魔笛』のドラマトルギーを担当したデレック・ヴェーバーは当日のプログラムにこう書いている。

「ザラストロの世界に今日の知識の光を当ててみる。そこは、未来に関心を失ってしまった社会であり、その社会の唯一の目標は本質的には過去の状態を回復することだけであり、そこに住む者たちは死ぬことを引き伸ばし永久に生きようと試みる。しかしながら、死を恐れ死を追い払おうとすればするほど、これらの人間たちは死の崇拝におぼれる。その崇拝とは、ついでに言えば、古代エジプトの諸々の宗教的儀式や宗教的観念を作り出したものでもある。」¹⁰⁾

現代の我々から見れば、ザラストロの国は高齢化社会そのもので、そこには未来に対する夢も希望もない。昔日の面影を追うことと少しでも長く生き延びること以外には関心がなく、死の恐怖からの救いを求めて宗教にすがりつく。ヴェーバーが言うのはこういうことだろう。そう解釈すれば、ザラストロの国全体が必然的に一つの宗教集団のような様相を呈する。

それでは、舞中央でひたすら穴を掘り続ける二人の男たちの姿を通して何を言おうとしたのか。ヴェーバーはこの点に関してはこう述べる。

「タミーノはザラストロの世界に入り込む。そこでは一人の誘拐された娘が選ばれた者をおびき寄せるためのおとりとして監禁されている。その社会は上辺はきれいだがその下には汚い暗黒の世界があり、その世界なくしてはこの社会は存続することができず、その社会には奴隷集団を引き連れたモノスタートスのような人物が棲んでいる。」¹¹⁾

この説明を読むと、二人の男たちがなぜ黙々と穴を掘り続けるのかその意味が明らかになる。彼らもまた、ザラストロの高齢化社会を下から支える下層労働者なのだ。さらに、モノスタートスが炭鉱労働者のように顔を真っ黒にしサーチライトを頭に付けていた理由も呑み込める。ザラストロの国はモノスタートスを奴隷頭とする奴隷たちを下敷きにして成り立っている。その社会の下部構造を舞中央ではっきりとわかるように観客に示したのだ。

ザラストロの国の奴隷制度に注目した見解はしかしながらヴィックが始めてというわけではない。「ザラストロは、革命以降の啓蒙された近代ブルジョアの強権政治家そのものの似姿であり、いわば、合衆国の北部では人権を唱えながらも同時に南部では216人の奴隷を所有し—そこになんら非道徳性を感じなかったジョージ・ワシントン George Washington に等しい」¹²⁾。チャンパイはすでにここまで主張している。ザラストロとワシントンをこんなにも簡単に等置しているものかどうかは疑問だが、ザラストロの国の奴隷制度に目を光らせた論者はすでにいた。ヴィックの演出の新しい点は、その奴隷社会の上に成り立った社会がすでに崩壊寸前の老いた社会であると解釈したことである。

その衰退した社会の救済者としてザラストロが期待しているのがタミーノである。上の引用での「一人の誘拐された娘」というのはパミーナ。「選ばれた者」というのはタミーノ。ザラストロはパミーナを餌にしてタミーノをおびき寄せ自らの国を救おうとする。なぜなら、ドラマトウルクのヴェーバーの言によれば、「ザラストロと弁者だけが、夜の女王とまったく同様に、選ばれた者がやって来て世界を救うだろうという神々の予言めいた言葉を知っている」¹³⁾ からだ。いわばタミーノは若き救済者。夜の女王もザラストロも自らの救いを求めてこの若き救済者を奪い合う。そういう構図がこの『魔笛』にはある。ヴィックらはそうとらえた。

それでは当のタミーノはどう思っているのか。ヴィックの舞台づくりを見る限り、不審を抱きつつもザラストロの国へ歩を進めるという設定である。

その姿が鮮明に表れるのは第2幕第21場、第19番三重唱の場面である。タミーノはこの段ではかなりザラストロの家臣たちに洗脳されている。女たちとは口を利くな沈黙を守れと教えられそれを守り通そうとする。第2幕第18場でタミーノと久しぶりに再会して喜びに胸を弾ましているパミーナに対し彼は沈黙を押し通す。そのわけも話さない。この態度はパミーナにしてみれば「死ぬことよりもひどい侮辱」(第2幕第18場)である。当然だろう。愛していると言っていた男がここで突然わけもわからず自分をまったく無視するのであるから。そしてこれがきっかけで、第2幕第27場ではパミーナは自殺寸前のところにまで追い込まれる。愛する相手を無視することがどれほどに致命的な痛みを与えるのか、タミーノはわかっているのかどうか。それよりもこの段階で彼の頭を占めているのはなんとしても戒律を守り、試練を乗り越えることである。より高い地位に自分を高めていくという彼の上昇志向のほうを彼は選ぶ。そして、第21場のザラストロ・タミーノ・パミーナの三重唱は、第18場での無視と第27場のパミーナの自殺の決意の中間に位置している。

この三重唱の場面をどう演出するか、これはかなり決定的な意味を持つ。たとえば先に取り上げたベッソンの演出では、タミーノはザラストロと手を握り自分はザラストロの側の人間であることをパミーナに誇示しながら歌う。パミーナとの愛なんかよりも「より高尚な」ザラストロの教えに自分は従うのだということのデモンストレーションである。ベッソンはつまり、ここでタミーノはザラストロにすっかり洗脳されたとみなし彼を切り捨てる。『魔笛』は男と女の愛の物語である。理由はどうあれその愛を裏切るタミーノはベッソンにすれば向こう側の人間である。

ヴィックはどうか。テーブルにザラストロとタミーノが座っている。タミーノの椅子のそばにはパミーナが立っている。この形で三重唱が進む。タミーノの顔には苦しみがある。これから向かうザラストロの国への絶望がその顔や仕草から感じられる。そして、この三重唱の後半になるとザラストロには見えないところでタミーノはパミーナの手を取る。タミーノは明らかに、ザラストロの国に失望しパミーナのほうへ傾斜している。ザラストロに合わせてはいるものの、タミーノはここで、パミーナの心の痛みを同じように感じている。これがヴィックの解釈である。ここは、ヴィックの演出ではとりわけ光るところだろう。

そして第2幕第28場、炎と水の試練をタミーノとパミーナがくぐり抜ける場面。まずどの演出も何らかの形でこの試練を二人が通り抜ける様子を舞台上で示す。しかし、ヴィックはこの二つの試練をロシアン・ルーレットに変えてしてしまう。タミーノはパミーナの肩をしっかりと抱き彼女の頭に拳銃を向ける。一回目はカチッという空砲。ほっとする。そして二度目。これもまた、カチッ。これで二人はやつと試練を乗り越える。ここにも演出家の主張がある。試練などといってもそれ自体何の意味もないし価値もない。ロシアン・ルーレットと同じ。しかし命がけである

ことには変わりがない。炎の試練や水の試練を二人でくぐり抜けるくらいの心理的な恐怖と危険はある。しかしこの試練自体に何らかの特別な意味があるわけではない。その主張は明快だ。神秘的なものや高遠なものを具体的で現実的なものに読みかえる。この姿勢は一貫している。

そのロシアン・ルーレットの試練を乗り越えた後。急に音楽が華やかになり、ザラストロの国の住人たちの大合唱。しかしその一人ひとりを見るからにみすばらしい老人たちのみ。足を引きずる者もいればバジャマを着ている病人風の者もある。タミーノとパミーナは、そのうちの何人かに寄り添い肩を抱き、やさしく声をかけ慰める。その後で、二人で手をつないで舞台右手に去っていく。そこがどこなのかわからない。しかしこことは違う別の世界へ。つまり、ザラストロの国では自分たちの夢や希望を実現できないことを知りこの二人はどこか別の国を探すために旅立ったのだ。

フィナーレの第2幕第30場のヴィックの演出は圧巻である。「太陽の輝きは夜を追い払い／偽善者が不正な手段で手に入れた権力を粉碎する」。ザラストロはここで朗々と歌う。するとその言葉を受けて合唱が「強いほうが勝ち／その報酬として／美と叡智に／永遠の栄光の冠が輝く」と応じる。ザラストロの住人たちによる壮麗なこの合唱はホールを圧倒する。しかしその住人たちの姿といたら。舞台の上にはこれでもかという数の老人たちがぞろぞろ出てきて舞台にあふれている。まるで、ザラストロの国を洗いざらい虫干しにしたような様相である。その老人たちがザラストロの勝利を称える壮大な歌を歌うのであるから、異様であり不気味でもある。なぜなら、この国を救うべき「選ばれた者」はもういないからである。

*

タミーノはある朝目覚めてみると自分のベッドに一匹の蛇がいることに驚いた。これが物語の始まりである。それから、三人の女たちが部屋の壁から出てきたりヒッピー風の変な男が部屋に入って来たり。挙句の果ては、ベッドの下からネグリジェ姿の妖艶な女が現れ、娘が誘拐されたから救ってほしいともちかける。その娘のポスターに一目惚れしたハイティーンのタミーノは救済者として意気揚々と憎き悪者のザラストロの国へ……。これが、ヴィックの設定であった。

その設定について、ドラマトルクのヴェーバーはこう解説する。

「オペラを見に来る者たちが〈現代の〉メルヒェンの読者や観客の一部にはたぶんならないとしても、ファンタジー文学やこのジャンルの映画をほのめかすことによって『魔笛』の魔術的な要素が今日に近づくかもしれない。」¹⁴⁾

ヴェーバーがここで「〈現代の〉メルヒェン」と言うときにその念頭にあるのは、『ハリー・ポッ

ター』や『マトリックス』である。ファンタジーを旨とするこれらの物語や映画は世界的な規模で多くの若者たちに圧倒的な支持を受けている。そのファンタジーという要素は『魔笛』にはもともと豊富にある。だからファンタジーを強調すれば「今日」(das Heute)との関連が生まれる。そう考えた。

この発想はさらに続く。

「現代の若者がこれら第二の世界（ファンタジーの世界、筆者注）と接触する羽目になったと仮定しよう。突然、空間と時間の中に裂け目ができる。その裂け目から他の事物が自分の部屋に入ってくる。三人の女たち、鳥を追いかけているうちに現代のタミーノの部屋に迷い込んだ自然のままの奇妙な格好をした変人。そして星に輝く女王は魔力で若者をとりこにする。この女王とその敵対者であるザラストロは、『マトリックス』と同じように、この若者を『選ばれた者』とみなし、この若者だけが自分たちの世界を救うことができるであろうということを知っている。この二人の関心はこの若者を時に応じて自分の側に引き入れることである……と。」¹⁵⁾

ファンタジーの世界に入り込んだ一人の青年の愛と冒険の物語。そのファンタジーの世界には夜の女王対ザラストロという対立構図がある。どちらの側もタミーノを救済者とみなし奪い合い、タミーノはその二つの権力に振り回される。要約すればこんなところだろうか。もっと簡単に言えば、『魔笛』を『ハリー・ポッター』や『マトリックス』風にアレンジしてみた。そこに現代性があるから。そういうことだろう。

しかし、ヴェーバーが同時に強調するのが「現実的な」ファンタジーの物語という点である。

「タミーノの夢にそれゆえわれわれは立ち会うのではなく、〈現実的に〉進行する幻想的な物語の目撃者となる。その物語はタミーノが自分のベッドの中にいるのがわかった蛇、つまり、〈他の〉世界の何者かによって殺されたその蛇と同じように現実的である。」¹⁶⁾

「現実的」(real)という言葉と「幻想的」(phantastisch)という言葉は通常対立概念になるのでこの部分はわかりにくい。おそらく彼がここで言おうとしたことは、物語がファンタジーの世界を扱ったものだとしても、その世界はわれわれの生きている現実と密接に関連しているということであろう。荒唐無稽な抽象化された世界ではなく、タミーノが生きている現実とつながっているのとらえ方だ。ここはたとえば、カフカの『変身』のような小説を思い浮かべればよいのかもしれない。変身そのものはファンタジーだがその後には起こることはきわめて現実的だから。

しかしこうした発想や設定に対して、初演のすぐ後に出た現地の新聞評は真っ向から批判した。

Zeit 紙 (2005年8月4日、Nr.32) に評を載せた C・シュバーンは序盤の動きを説明した後で、「このようにグラハム・ヴィックは話の道筋の間をうろうろするのだが、そのどれ一つに対してもきちんとした関心を持たない」と述べ、部分的には「ファンタジー・ショー」(Fantasy-show) であるとみなす。そして皮肉たっぷりにこう言う。「舞台の上では金切り声の寄せ集め (das schrill Geklitterte) がひっきりなしに動き回り、舞台の下のオーケストラボックスでは本物の輝きが瞬く」。ウィーン・フィルを指揮したリッカルド・ムーティは高貴であるがヴィックの演出はその響きとまったく合わないということだろう。

Frankfurter Allgemeine Zeitung 紙 (2005年8月1日) の J・シュピノーラは、「モーツァルト後期のオペラ (『魔笛』、筆者注) に対して何か言うべきことを実際に持たない者はこのオペラにあえて向かうべきではないだろう」と述べた後で、こう断定する。

「時代に沿った魔法の等価物を彼は求めた。その魔法について彼はほとんどわかっていないように思える。その結果、気の抜けた代用品以上のものは見つけられなかった。ヴィックの演出は『マトリックス』や『ハリー・ポッター』のファンタジー美学の真似をしたのだが、映画はそういうことはもっとうまくできる」。

今の時代で『魔笛』を演出するなら何かの主張を持たなければ駄目だ。ここは、シュピノーラも認識している。しかし、ヴィックのやり方は彼女から見れば見当外れだったという結論だ。

Süddeutsche Zeitung 紙 (2005年8月1日) となるとさらに厳しい。J・カイザーはこう断じる。

「これは、たとえば誤った、もしくは修正が必要な解釈というものではない。ただ単に、モーツァルト／シカネーダーのテキストと結び付くものがないのだ。他の観念連合システムがイメージの基礎になっている。演出家もプロダクションのドラマトルクも、案の定、ともに映画『マトリックス』をほのめかしている」。

『マトリックス』のイメージが先にあって、そのイメージの中に『魔笛』の世界を押し込んだためにリブレットやスコアから離れてしまった。これがこの論の主張だろう。

いずれの論調も厳しい。酷評といってもいい。しかしこれらの新聞評に共通するのは、映画『マトリックス』のイメージを借用したという点に対する批判である。しかし、『マトリックス』と『魔笛』を重ねるということがヴィックの演出の眼目ではない。これはあくまでも、枠組みの設定なのだ。その枠組みの中で彼が表現したいくつかの重要なメッセージについてはいずれの批評もまったく言及していない。

たとえば、タミーノ。この主要登場人物を現代のどこにでもいる若者の一人として設定した意

味は大きい。特別に選ばれた者という気配はない。サーフボード、熱帯魚、パソコン、小部屋。いずれもごく平均的な若者であることを強調するための小道具である。王子のきらびやかな衣装を身につけ美しいテノールで朗々と歌うヒーローというこれまでのイメージを一掃している。さらにこのタミーノは、これまで述べてきたように、人の言葉に容易に感化され左右される側面を持ちつつも、苦しみ悩み迷い最後には自らの生き方を自分で選んでいる。第2幕第21場のザラストロ・タミーノ・パミーナの三重唱でのタミーノの仕草や、同第28場でパミーナと手をつなぎザラストロの国を去るという行動がその表われである。タミーノを現代の若者と等身大の人物に設定したヴィックは、この若者に血を通わせたのだ。そしてこのタミーノの作り方は、音楽やリブレットとは離れてはいない。なぜなら、愛のために生きるというのは、『魔笛』の音楽と台本の最も基本となるからだ。

さらに、ヴィックがあればほどに鮮明な解釈を出したザラストロの国について、いずれの新聞評もまったく言及していないことも気になる。先にも述べたように、ザラストロの国をどう解釈するのか、『魔笛』の演出ではここはとても重要なポイントである。しかも、「ここ数年はしかしながら、ザラストロの国がわれわれにとって今日でもなおどのような意味を持ちうるのかという問いを多くの演出家たちは避けてきた」（先に引用した『Spectakel』の記事）という事情がある。そしてヴィックはこのザラストロの国に対して独自の解釈を提示している。批評であれば当然、ここを素通りするわけには行かないだろう。しかし、三紙の論はこの点に関して何もコメントしていない。

扉の門の上にあった書物の山。そこの扉しか通してもらえず、タミーノは、パミーナを救出しようという使命感に燃え懸命に努力し我慢もした。しかし、試練を経てたどり着いた世界は高齢化社会そのもので若い二人が生きる場所などどこにもない。まるで我慢して辛抱して勉強し、より良い社会に行き自らを高めようとしたのに、そこには何の楽しみも生き生きとさせてくれるものもない。そこで、自分たちにふさわしい別の世界を二人で探し始める。これが、もしかしたらヴィックの主張の大筋なのかもしれない。ザラストロの国はあくまでハイティーンのタミーノから見た社会なのだ。そう考えれば、確かに、現代の若者に即した「現実的な」ファンタジーの物語という彼らの主張も頷ける。

*

夜の女王の奥深い闇とザラストロの壮大な光。『魔笛』の音楽にも台本にも、元来、宇宙的な規模の広がりがある。その世界を前にして揺れ動くその時々の人間の感情がある。それなのに、ヴィックの演出のように何もかも現実的にもしくは日常的なものに置き換えてしまえば、「ひどく月並みでつまらないもの、矮小化したもの」(arg banalisiert, verkleinert)¹⁷⁾になるという批

判は当然起こる。夢の世界のはずが現実そのもので、オペラを見に来たのに何で日常の現実と向き合わなければならないのかという反感がこうした批判の裏にあることは容易に想像できる。

しかしその一方で、今現在を生きている人間にとって一つひとつのオペラはいかなる意味を持つのか、その置き換えや読みかえの傾向は確実に広がっている。2005年8月の同じ時期にザルツブルク音楽祭で上演された『コシィ・ファン・トゥッテ』(2004年初演)と『ラ・トゥラヴィアータ』(2005年初演)もそうである。前者では、アルフォンソと男たちの賭けの話をも二人の姉妹が盗み聞いてしまうところから始まり、騙されるのは姉妹ではなく男たちの方であり、この二人の姉妹は積極的に男を誘惑する。そして最後に男たちが真相を告白したとき、姉は怒り狂って男の頬を思いっきり叩き、賭け金の札束をその顔に投げつける(演出家はウルゼル・ヘルマン/カール＝エルンスト・ヘルマン)。後者では、第三幕に出てくる医者をも序曲が始まる以前から舞台上に登場させ、ヴィオレッタを常に見守りながらも黙って見ただけで決して助けようとはしない神のような役割を担わせる(演出家はウィリー・デッカー)。いずれも、従来のオーソドックスな演出とは異なり、オペラの中から今まで誰も気づかなかった何か新しい解釈を探り出し何らかの形でそれを表現しようと試みている。そして実際、ヘルマン夫妻の『コシィ・ファン・トゥッテ』には現代のフェミニズムの影響が認められるし、デッカーの『ラ・トゥラヴィアータ』では、現代人が抱え込んでいる救いようのない孤独と絶望がオーバーラップする。

この年のパイロイト音楽祭でも同様である。2005年新演出の『トリスタンとイゾルデ』は、登場人物の相互の間に人間的なつながりができず、全員が孤立し孤独の中でそれぞれの歌を歌う。マルケ王、ブランゲーネ、クルヴェナール。各人は、一人つぶやくように歌い終えては、壁に向かって突っ立ち何も語らない。そしてトリスタンとイゾルデは、第三幕で再会するものの、何の熱い感情も示さない。イゾルデはポケットに手を入れたまま、ベッドから這い出してきて舞台中央で死に絶えたトリスタンを見下ろすように歌う。そして、空虚でさびしくてそこを彩り飾るのが何もない舞台空間。三幕全体を通してこの空虚な空間が観客を圧迫する。寂しさと退屈で息苦しくさえる。マルターラーらのチームは舞台をあえてそう作った。なぜなら、その心のありようこそ今の人間がいつも向き合うものだから。寂しさと孤独はいつもこの舞台では中心的なメッセージとなっている(演出家はクリストフ・マルターラー)¹⁸⁾。2004年新演出の『パルジファル』はもっと過激である。アジア、アフリカ、中東、ヨーロッパ……、全世界の司祭たちが集まり地球規模で新しい救済者を待望する劇に変わる。アンフォルタスの後継者となるべきパルジファルに人類全体の救済者としての役割を期待するという読みかえである。パルジファルはその重責を果たせず、クンドリーの衣装を着てアンフォルタスを殺害した後に自らの命を絶つ。最後には、パルジファルの分身かそれとも別の誰かが扉からこぼれてくる光に向かって進む。シンボルとしての聖杯はウサギに変わり、舞台の上には縫いぐるみや置物のうさぎがひっきりなしに出てきては人の手から人の手へと渡る。そして、もっともショッキングなのは、実物のウサギが蛆

虫に食われていく映像を早回して舞台全体に広がるスクリーンの上に長々と映す部分だ。これは、シンボルとしての聖杯が蛆虫に食われる、つまりは、偶像のもっとも痛烈な破壊である（演出家はクリストフ・シュリンゲンズィーフ）¹⁹⁾。マルターラーの『トリスタンとイゾルデ』の演出には、現代では人と人の結びつきは現実的には不可能に近いという認識がある。そしてシュリンゲンズィーフは『パルジファル』を、ヨーロッパという枠組みを取り払い地球規模での次期救済者を求めるオペラに読みかえる。なぜなら、ヨーロッパだけを視野に入れた救済は今の時代では成り立たず、地球規模での人類全体の救済という問題のほうが切実で現実的だからとの見解だろう。そうすると当然、ヨーロッパの世界にのみ通用する聖杯のシンボルは何らかの別の物にしなければならない。

ザルツブルク音楽祭やバイロイト音楽祭のように、ベルリンなどと比べるとオーソドックスな演出を好んでいた地区でも演出重視のいわゆる「レジー・テアター」の流れが確実にある。その中心となるのは、一つひとつのオペラが今現在のわれわれにとっていかなる意味をもちうるのか、この一点である。

それでは、こうした演出重視のオペラの場合、音楽との整合性はどうなるのか。当然、音楽の意味も変わる。そのいい例が、ヴィックが演出した『魔笛』の第2幕第30場のフィナーレの音楽である。ここで、ザラストロの歌と合唱が来る。これらはもう、ザラストロの叡智や理性や道徳を讃えるための歌にはならない。高齢化し衰弱した人間たちが声を張り上げてザラストロを賛美するのであるから、すべてが壮大な皮肉となる。さらにその皮肉を通り越して、このような老人社会を賛嘆する合唱はグロテスクでもあり不気味でもあり、最後には、ザラストロをはじめとする住人たち全員に恐怖すら覚える。音楽の意味までがすっかり変わってしまうということは、こういうことだ。

しかし、そうした意味の変化がリブレットやスコアから外れないのか。その判断は難しい。もともと『魔笛』には男と女の鋭い対立があり、これは、リブレットとスコアの双方から確認できる。夜の女王のソプラノとザラストロのバス。パミーナのソプラノとタミーノのテノール。パパゲーノのバリトンとパパゲーナのソプラノ、そして三人の夜の女王の侍女と三人の少年（ともに二人のソプラノと一人のアルト）。パートが対照的に配置されている。そして、音楽の進行も男女のどちらか一方に傾くというのではなくほぼ対になっており、それぞれに美しい曲が付いている。この点でも男女平等だ。たとえば、夜の女王の Aria に対してはザラストロの宮殿の Aria という具合に。それゆえ、第2幕の最終場面でザラストロの勝利に終わるこのオペラの結末は起承転結式に閉じているのではない。夜の女王のいきなりの敗退とザラストロの唐突の勝利という二つの断片が立て続けに起こり終わってしまう。ここで納得する観客はそういないだろう。何らかの違和感が残る。

つまり、合理的に説明できる客観的な筋や整合性のある直線的な筋がこのオペラには認められ

ない。星位 (Konstellation) のように各場面が断片的に配置されている。これは、この『魔笛』が閉じた劇ではなく「開いている」(offen) 劇だと見なせる特徴だろう。そして開いた劇は、瞬間瞬間の登場人物たちの感情を筋に縛られることなく生き生きとそのまま表現できる。だからこそ、その利点を最大限に生かして一人ひとりの歌をあれほどに伸びやかに作曲することがモーツァルトには可能になったと思える。

このオペラの音楽は超一級だがりブレットとなると……という批判は、一つにはこのオペラの筋の整合性のなさを見てのことだろう。しかし、筋が完結しない、あるいは筋が飛ぶ、果ては支離滅裂という批判は、このテキストと音楽が断片の集積であり、一つのシーンと他のシーンがそれほど緊密に結び付いているというわけではないことを示している。ここに注目しここを推し進めて考えてみれば、何が善で何が悪かなど音楽も台本も決めてはいないということだろう。観客に向かって開かれている。観客の判断に任されている。これは、ある意味では優れているテキストと言えないだろうか。演出家たちもおそらくこの点に注目しているのだろう。クプファー、ベッソン、コンヴィチュニー、そして今年のザルツブルクのヴィック。気鋭の演出家たちが好んでこの『魔笛』を相手にしているのを見ると、シカネーダーのテキストが秘める魅力にとりつかれているとしか思えない。探れば探るほど読み手の意識が問われる。そして、そのテキストに付けられたモーツァルトの音楽もまた、今までにはまったく感じ取れなかった新しい光を放ち始める。今回のザルツブルクでのヴィックの演出を見るとその可能性を強く感じる。

註

- 1) 参照した上演は以下の通り。Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberföte. Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen KV 620. Text von Emanuel Schikaneder. Dirigent/Riccardo Muti. Inszenierung/Graham Vick. Dramaturgie/Dereck Weber. Sarastoro/Günter Groissböck. Tamino/Michael Schade. Pamina/Genia Kühmeier. Die Königin der Nacht/Anna Kristina Kaappola. Papageno/Marukus Werba. Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor. Wiener Philharmoniker. Großes Festspielhaus in Salzburg. 21. August 2005.
- 2) 以下を参照。原研二：シカネーダー。『魔笛』を書いた興行師 Emanuel Schikaneder。平凡社、1999年。
- 3) 参照したテキストは以下の通り。Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Oper in zwei Aufzügen. Dichtung von Emanuel Schikaneder. Vollständiges Buch. Hrsg. von Wilhelm Zentner. Philipp Reclam. 1991. 楽譜に関しては以下を参照した。伊藤武雄：Wolfgang Amadeus Mozart. 新装版世界歌劇全集『魔笛』全2幕。ヴォーカル・スコア改訂版。音楽之友社、第2刷、2004年。
- 4) 参照した上演は以下の通り。Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Eine deutsche

- Oper in zwei Aufzügen KV 620. Text von Emanuel Schikaneder. Inszenierung /Harry Kupfer. Komische Oper Berlin. 9. November 1992.
- 5) 参照した上演は以下の通り。Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen KV 620. Text von Emanuel Schikaneder. Inszenierung /Harry Kupfer. Komische Oper Berlin. 16. März 2002. (Zum 38. Mal seit der Premiere am 20. Juli 1999.)
- 6) Spectakel. Inside Festspiele. Salzburger Festspiele 2005. Hrsg. von Kulter Verlag. POLZER GmbH. Salzburg. Ausgabe 2005.
- 7) 参照した上演は以下の通り。Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Eine deutsche Oper in zwei Aufzügen KV 620. Text von Emanuel Schikaneder. Musikalische Leitung/ Christoph Ulrich Meier. Inszenierung/Günter Krämer. Deutsche Oper Berlin. 27. März 2002. (162. Aufführung seit der Premiere am 24. September 1991.)
- 8) モーツァルト『魔笛』：指揮/イヴァン・フィッシャー。演出/ペノ・ベッソン。2002年12月。パリ・オペラ座。NHK-BS2で放映されたものを参照。
- 9) モーツァルト『魔笛』：指揮/コリン・デービス。演出/デーヴィッド・マクヴィカー。2003年2月1日。コヴェントガーデン。NHK-BS2で放映されたものを参照。
- 10) Weber, Derek: Zwischen Märchen und Mysterium. In: Programmheft. Die Zauberflöte. Salzburger Festspiele 2005. Hrsg. von Helga Rabl-Stadler. S. 19.
- 11) a.a.O., S. 18f.
- 12) チャンパイ、アッティラ：《魔笛》の秘密、あるいは啓蒙主義の帰結。In: 名作オペラブックス5、モーツァルト『魔笛』。アッティラ・チャンパイ/ディートマル・ホラント編。音楽之友社。2003年3月、第14刷。37ページ。
- 13) a.a.O., S. 19.
- 14) a.a.O., S. 18.
- 15) a.a.O., S. 18.
- 16) a.a.O., S. 18.
- 17) Joachim Kaiser: Süddeutsche Zeitung. Montag, 1. August 2005.
- 18) 参照した上演は以下の通り。Richard Wagner: Tristan und Isolde. Musikalische Leitung/ Eiji Oue. Inszenierung/ Christoph Marthaler. Das Festspielorchester. Das Festspielchor. Bayreutner Festspiele 2005. 18. August 2005.
- 19) 参照した上演は以下の通り。Richard Wagner: Parsifal. Eine Bühnenweihfestspiel. Musikalische Leitung/Pierre Boulez. Inszenierung/Christoph Schlingensief. Das Festspielorchester. Das Festspielchor. Bayreutner Festspiele 2005. 17. August 2005.

Graham Vicks Inszenierung von Wolfgang Amadeus Mozarts „Die Zauberflöte“

— Salzburger Festspiele 2005—

Toshio KAWAHARA

Was könnte Sarastoros Reich uns heute noch bedeuten? Wenn man Mozarts späte Oper „Die Zauberflöte“ aufgreifen will, kann man dieser Frage nicht aus dem Weg gehen.

Bei der Aufführung in den Salzburger Festspielen 2005 entwickelt Graham Vicks Team eine neue Deutung. In dieser Abhandlung wird diese Inszenierung analysiert; dabei werden zwei Punkte betrachtet: erstens Tamino, zweitens Sarastoros Reich.

Tamino, der als ein typischer heutiger Junge mit etwa 18 Jahren auftritt, hat einen Computer, ein Surfboard usw. in seinem kleinen Zimmer. Dort erscheinen seltsame Personen aus der Fantasy-Welt, wie „Matrix“ oder „Harry Potter“, was der Dramaturg Derek Weber erklärt. Er ist halberwachsen, glaubt sofort alles ohne jede Reflexion, deswegen lässt er sich leicht überreden. Aber stufenweise fängt dieser moderne Tamino auf seine Art selbständig zu empfinden und zu denken an. Im zweiten Akt, besonders bei dem Tamino-Sarastoro-Pamina Terzett Nr. 19 im 21. Auftritt, zeigt er deutlich ein negatives Gefühl gegenüber Sarastoro und er nimmt an Paminas Leiden teil. Dann nach den Feuer- und Wasserproben kehrt er nicht ins Sarastoros Reich zurück, sondern sucht mit Pamina ein anderes Land, wo sie zusammen glücklich leben können.

Es ist bemerkenswert, dass Vick Sarastoros Reich als eine moderne Gesellschaft nur von alten Leuten interpretiert; dort wohnen nur die alten, teilweise schwerkranken Leute, und diese Gesellschaft wird von den Sklaven, deren Vorsteher Monostatos ist, unterstützt. Für den modernen Tamino gibt es dort keine Hoffnung, deshalb sucht er ein anderes Land.

Diese Inszenierung bekommt in den Zeitungen ziemlich schlechte Kritiken; z.B. „das schrill Geklitterte“ (Die Zeit, 1. 8. 2005) oder „nicht mehr als ein schales Surrogat“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. 8. 2005). Die meisten Kritiker können eine *so leichtsinnige* Verbindung mit „Matrix“ nicht aufnehmen; aber sie wollen die oben erwähnten wichtigen Punkte von Vicks Inszenierung nicht sehen. Wenn man heute die Oper modern inszenieren will, kommt immer notwendigerweise die Kritik, die alles als „verkleinert“ betrachtet. Aber

andererseits erwartet man jetzt eine auf der neuen modernen Interpretation beruhende Inszenierung; man kann diese Entwicklung nicht bremsen: das ist die Tendenz des sogenannten *Regie-Theaters*. Und man kann sagen, dass Graham Vick bei dieser Aufführung eine sehr treffliche Interpretation zeigt.