

オペラが描く「こころ」

佐伯順子 (同志社大学大学院社会学研究科教授)
Junko Sacki



(提供: 京都新聞社)

間のこころのあり方を問い続けている歴史であるといえる。「小説」も「文学」も近代の概念であるが、現在、そうしたカテゴリーに含まれている、文学や演劇を含めた人間の創作活動は、人間のこころの動きという不思議なものを表現するために費やされてきたといっても過言ではない。

逍遙は西洋文学の影響のもとに、明治小説の新しい課題として恋愛を掲げたが、心、特に男女関係を描いてきた歴史は、『源氏物語』はもとより、日本文学も西洋文学も変わらない。筆者は明治文学を中心に、作家たちが当時としては新しい「恋愛」の問題にどう向き合おうとしたかを研究してきたが、現在、ドイツのベルリンに在外研究で滞在中であるので、本稿では、現地で見聞した最新のオペラ、オペレッタの描く「こころ」の問題を紹介しながら、東西の文学、芸能が「こころ」の問題にどのように取り組んでいるかを比較してみたい。

愛情か金か—— 『ペリコール』が描く恋愛

「オペラの首都」(2010年のベルリンの三劇場のオペラ公演の宣伝文句)と自負するベルリンでは、ベルリン国立歌劇場、ベルリン・ドイツ・オペラ、コーミッシェ・オーパーの3つの劇場がそれぞれに工夫をこらした演出でオペラを上演しており、役者の衣裳をスーツやパンク風など現代的にアレンジして、現代社会への問いかけとしてオペラを上演しようとする姿勢が顕著に見てとれる。特にコーミッシェ・オーパーはユニークで斬新な演出で知られており、シーズンが終了する7月には、

フェスティバルとして、ウェルカム・ドリンクつきの連続公演(2010年7月13日から18日)を行っていた。オペラの物語の多くも恋愛を軸にしているが、コーミッシェ・オーパーのフェスティバルで上演された『ペリコール』(オッフエンバッハ作曲)はちょうど日本の幕末から明治期にあたる作品であり、恋愛を主題にしたオペレッタであるので、まず『ペリコール』の描く恋愛を明治文学と比較してみたい。

物語の舞台は南米のペルー。タイトル・ロールのペリコールはリマの大道芸人(歌手)で、同じく大道芸人の恋人ピキーヨがいるが、貧しくていつも空腹に悩まされている。ペルーの総督ドン・アンドレスは市民の現状を知るため、自身の誕生日でわくりマの街に変装して繰り出す。市民は総督の正体を悟っており、誰も彼の前で本音を吐露することはない。唯一、ペリコールのみが、率直に貧しさに苦しむ市民の不満を総督の前でぶちまけたので、意気にほれた総督は、彼女を自分の愛妾として宮殿に迎え入れようとする。ここから生まれるペリコールとピキーヨと総督の三角関係のどたばたが、オッフエンバッハらしい軽快な音楽によって展開してゆく。

素朴に演出すれば他愛ない恋愛喜劇なのだが、コーミッシェ・オーパーの演出はこの物語の政治性を強く前面に打ち出し、まずは舞台中央に、大きな赤旗を手にした男を一人登場させ、「労働者よ！」と叫ばせて観客の度肝を抜く。ここで客席からは早くも失笑がもれる。男は1871年のパリの民衆蜂起による、パリ・コミューンを象徴していることが台詞で明示されるが、1989年に壁が崩れたベルリンという土地では、もちろん別の比喩としてもリアリティをもって受け取られたようだ。

「労働者よ、立ち上がれ」とこの

「小説の主脳ハ人情なり」と、坪内逍遙が『小説神髓』で宣言したのは明治18年(1885)のことであった。明治時代の新しい「小説」を産みだすにあたって、逍遙は「人情」、つまりは「こころ」の問題を中心に据えたことになる。逍遙はさらに、「人情」のなかでも女と男の関係こそが、もっとも重要であると続け、男女の仲、今でいえば恋愛を描くことを自作の課題としてとりくんだ。「恋愛は人情の活動中、最も清く最も美はしく且つ最も貴きものの一なり。沙翁も近松も、愛の詩人なりき」(高山樗牛「女性作家に望む」『太陽』明治29年2月)と、明治の作家たちの間では、「人情」、なかでも恋愛の問題は小説の最重要課題という認識が共有されていた。

確かに、文学の歴史は、連綿と人

男は市民に熱っぽくよびかけ続けるのだが、巷にあふれる市民たちは誰も立ち上がらぬどころか、かえってわざとらしく倒れこむ。革命を空虚と批判するかのような、彼らの冷淡さ。市民たちの服装は、一様に灰色の地味な装いであり、かつての中国の人民服を連想させるものだ。彼らはおりにふれて、顔の前に黄色いスマイルのマーク（一定の世代以上の日本人にとっては、かつての流行がなつかしい！）を掲げ、支配者への“作り笑い”をする（図1）。

本音を隠す市民たちの間で、ペリコールの奔放さは際立ち、彼女の魅力を引き立てるが、そんな彼女とて空腹には勝てない。総督の目にとまり、贅沢な暮しをとるか、ピキーヨとの愛情をとるかの選択に迫られたペリコールは、愛情だけでは生活できないと見極め、ピキーヨに別れの手紙をしたためる。絶望したピキーヨは首をつろうとするが、総督の側近におしとどめられ……。

愛情か、金か。この問いは、恋愛を主題とする文学には東西を問わずあらわれてくるテーマのようだ。新聞連載小説として人気を博した明治の恋愛文学の代表作のひとつ『金色夜叉』^{こんじきやしや}（明治30～35年連載）は、女主人公の宮が貫一を捨てて銀行家の息子と結婚する。「ダイヤモンドに目がくらみ…」というこの作品のキャッチ・フレーズは、愛情よりも経済力を選ぶ女性の姿勢を揶揄し、自暴自棄になった貫一の悲惨さを描くことによって、純粋な愛情の重要性を訴える。同じく新聞連載で当時注目された小説『魔風恋風』（明治36年）でも、貧しい女学生と男子学生の恋愛が描かれ、男子学生は貧しい恋人の繁を捨てて、結局、裕福な婚約者を選ぶ。金か愛情かの選択のなかで、裏切られた恋人が絶望する展開もよく似ている。ピキーヨは自殺を試み、貫一は高利貸しとして

金の亡者と化し、繁は気落ちして病死してしまう。

だが、明治日本の小説が、捨てられた恋人たちを不幸の底に陥れるのに対し、『ペリコール』は、恋人たちが再び結ばれる工夫をほどこした。総督の愛妾は、形として既婚者である必要がある

ため、独身のペリコールを既婚者に仕立てるために、選ばれた花婿がまさにピキーヨその人だったのだ。変則的な形とはいえ、ペリコールとピキーヨは結婚するのである。

もっとも、二人はすんなり結ばれるわけではなく、ペリコールが総督の愛人になったと怒ったピキーヨは騒ぎ立て、牢屋に入れられてしまう。ピキーヨを救うべく牢屋に赴いたペリコールは、いったん牢番に変装した総督に捕らえられてしまうが、長年脱獄の準備をしていた囚人に助けられて何とか脱出。最後には総督も、愛情の大切さを悟って二人の仲を認め、物語はハッピー・エンドとなる。

雑談めくが、アメリカでイタリア出身の女性研究者と話をしていたとき、私がある悲劇が好きだというと、「どうしてああいう悲しい話が好きなの？ 日本人は悲劇が好きね」と言われたことがある。確かに、日本の恋愛（色恋）ドラマの代表的事例のひとつといえる近松の心中ものは、基本的に悲劇であり、能の場合は男女が結ばれる結末もあるが、嫉妬や恋の恨みを描く例も少なくない。明治小説が裏切られた恋人を救わないのは、男女の「こころ」をめぐる文化的な嗜好の違いがあるのかもしれない。



図1 『ペリコール』 主人公のカップルと、背景の、スマイル・マークの市民たち（『ペリコール』パンフレットより）

恋愛と権力

明治文学とオペラの描く恋愛劇の差異は、恋愛と権力との関わりにも見られる。コーミッシュ・オーパーの演出は政治性を強調していると述べたが、『ペリコール』の結末では、ペリコールとピキーヨの絆の深さを目の当たりにした総督が、最後に自らの頭に銃口を向けて拳銃自殺を遂げる。愚かな支配者は、滅びなければならぬ……現代の演出は権力に厳しい目を向けているようだ。

だが舞台では、支配者のみならず、いったん結ばれて幸福になるかに見えた主人公のカップルも、どこからともなく向けられた銃声に倒れる。主人公らが倒れ伏した背後では、冒頭に登場した男の顔がスクリーン上に映し出され、パリ・コミュニケーションの民衆蜂起の様子を語る。現代の演出は単純に愛の成就を賛美するのではなく、政治的混乱のもとに命をおとした市民たちの姿をも描き出そうとしているようだ。

支配者のみならず、主人公らも銃撃の犠牲者になることで、演出家はさまざまな政治体制に懐疑や批判の目をなげかけている。（この姿勢は同じく、コーミッシュ・オーパーで上演された『後宮からの逃走』でも



図2 『ペリコール』 市民に身をやつして巷に繰り出した総督。網タイツ姿で登場し、揶揄的に表現される（『ペリコール』パンフレットより）

含まれていたからこそ可能になったと思われる。市民に身をやつして巷に繰り出した総督は、自分の支配体制がうまく機能しているのかどうか、社会の実態はどうなっているのかに強い関心を抱き、支配者としての“自分さがし”をする姿勢を鮮明に打ち出していた。また、舞台の中盤では網タイツ姿（図2）で登場し、文字どおり“裸の王様”然とした姿で権力の虚しさを体現する。オペレッタの描く権力は、無傷ではいられない。

『フィデリオ』にみる 恋愛と政治

変わらず、後宮から逃れて恋を成就したはずのカップルや周辺の人々は、最後に結局殺されたり、自死したりする。“純粋な愛”はしばしば、権力への対立項として賛美されることがあるが、“権力の横暴に対する愛の勝利”という単純な二項対立では、現代の観客は確かに満足しないだろう。権力や経済力に左右されない愛、または権力＝悪、愛＝善という図式自体を、演出家は相対化しようとしている。

コーミッシェ・オーパーの演出はさらに複雑な入れ子構造になっており、赤旗を手にしていた男は最後にタキシードで登場して自分自身をパロディ化し、また、物語全体を通じて、漫才師さながらの派手なステージ衣装を身につけた二人組の男がストーリーに茶々を入れ、劇中劇のような印象をかもし出している。

どのような支配体制も、どのような愛も、理想とは言い切れない……現代のオペレッタの演出は、価値の相対化が際立つポスト・モダン的なメッセージを伝えており、それはそもそも、素材となったオペレッタ自体に、すでに一定の政治性が

恋愛と権力を結びつける問題意識は、同じコーミッシェ・オーパーで『ペリコール』の前夜に演じられた『フィデリオ』にも認められた。モーツァルトの『フィデリオ』（1805年）は、やはりタイトル・ロールのフィデリオの恋を主軸にした物語。フィデリオは女性であるが、スペインの国立刑務所に収監されている夫フロレスタンを救うため、男性に変装して獄卒をしている。刑務所の所長ドン・ピツァロは、政敵フロレスタンを不当に収監しており、司法大臣が刑務所を訪れて彼の不法を暴こうとしているという報告に、戦々恐々。行進曲に導かれ、馬に乗って登場するピツァロは、明らかに“悪玉”の位置づけであり、その権力の不当性を象徴するかのよう、彼が乗るのはおもちゃの馬（図3）である。対照的に、ピツァロの不正をあばき、フロレスタンらを牢から解放する大臣は、コーミッシェ・オーパーの演出では、真っ白な本物の馬に乗って姿を現した。理想的世界を暗示するかのよう純白の馬と、虚偽の象徴であるかのような茶色のおもちゃの馬。両者の鮮明な対比は、観客に善

と悪の対立をわかりやすく印象づける。

偽りの権力を批判するという問題意識は、『フィデリオ』にも『ペリコール』にも共通している。しかも、悪しき支配の象徴というべきピツァロの出で立ちがナポレオン風！ 手にしたトリコロールの旗も、明らかにフランス国旗を連想させるもので、ドイツとフランスの微妙な関係がうかがえる。プロイセン軍を破ったナポレオンへの恨み（？）はここまで影響しているのか……。しかし、隣国の元支配者をオペラでおちょくっても、さして深刻な政治、外交問題に発展しないのは、さすが双方大人の国というべきか。いや、最終的にはドイツの国旗もゴミ箱に捨てられ、どこの国旗の柄も入っていない白い旗を立てられ、客席の前列にも、白いパネルが回されていたので、国家、国民という枠組み自体を相対化しようとするメッセージを汲み取ることができ、フランスへのライバル意識（？）も解消される仕組みとなっている。

工事現場の音で幕を開け、作業着の労働者たちが客席の椅子を取り外して舞台上に移動したり、舞台のソデの照明を取り外したりといった作業に従事する、現代の労働者の姿を描く『フィデリオ』の演出は、権力批判を現代社会への問いかけにつながようとしているかに見えた（図4）。フィデリオに片思いするマルツェリーネの父親ロッコも、これらの労働者たちと同じ作業着姿であり、独仏戦争の記憶をおりませながら、権力と恋愛の問題を今日的に再解釈しようとする試みが興味深い。

臣下の行動規範を問う日本

台詞と歌曲からなる芸能であるオペラは、よく歌舞伎と比較される。確かに、オーケストラ・ピットのなかのオーケストラはさしずめ御簾のな



図3 『フィデリオ』 刑務所所長ピツァロはナポレオン風の衣装で、おもちゃの馬に乗っている(『フィデリオ』パンフレットより)

かの隠囃子であり、役者たちの台詞や歌は、義太夫の語りにも近い印象で、双方とも、歌われる言葉によって物語を進めてゆく。しかし、そこで語られる物語の内実はかなり異なっている。歌舞伎で演じられる恋物語は、市民の心中ものにしても、貴族や武将といった支配階級の男女関係にしても、権力自体を問題化する傾向は少ない。

ちょうど今年の7月はじめ、バリン・ドイツ・オペラで日本の東京バレエの公演があり、ベジャールの『ザ・カブキ』が上演された。『ザ・カブキ』は歌舞伎の『仮名手本忠臣蔵』をバレエに翻案したものであり、中心的な主題はもちろん、赤穂浪士の敵討である。そこにお軽と堪平の恋や、高師直の顔世御前への横恋慕がからんでくる。恋愛(色恋)は『忠臣蔵』においても不可欠な要素であるには違いない。

だが、お軽と堪平は、二人とも主君の敵討を第一に考えており、お軽は夫のために身を売り、堪平は敵討



図4 『フィデリオ』 主人公に片思いする娘の父親は労働者として描かれ、作業着で舞台のソデの照明を取り外したりといった作業に従事する(『フィデリオ』パンフレットより)

のためにお軽との生活を捨て、誤解から生じた罪を背負って切腹する。彼らの間には、主君の絶対性を疑うという発想は皆無であり、敵討のためには恋をあきらめても当然という行動規範が、恋人たちの間に共有されている。將軍の支配や主君の軽はずみな行動を批判するという問題意識はまったくなく、ひたすらご奉公のために自己を、なかならず恋を犠牲にするのが、彼らの美德なのである。敵討の主役となる大星由良之介の息子の力弥も、加古川本蔵の娘・小浪と恋仲であるが、本蔵は松の廊下で塩判判官を抱きとめたため、大星家にとっては一種の敵であり、若い二人の仲は一夜限りで引き裂かれる。敵討、つまりは主君への奉公という大目的の前には、男女の恋は二次的なものにすぎず、犠牲にされるのが当然とみなすのが、『忠臣蔵』の価値観である。

もちろん、オペラが作られた時代と歌舞伎の時代は異なり、歌舞伎は幕府を批判するメッセージを伝えることができなかったので、『忠臣蔵』の時代も鎌倉時代に置き換えられている。とはいえ、この舞台がいまだ歌舞伎の名作のひとつとして連綿と演じ続けられ、かつ現代のオペラにも翻案され(三枝成彰作曲)、新作バレエにもなって国際的に公演されているという事実は、この物語の世界観が、何かしら色あせないものとして観客に受け入れられ続けている証拠といえる。

『ペリコール』や『フィデリオ』

に限らず、オペラ、オペレッタでは、王や総督など、支配者の苦悩や“自分探し”が重要な要素のひとつとなっており、支配者は批判され、最後にはたおされることもある。だが、日本の芸能では、支配者は絶対的な価値をもつものとされ、それに対して臣下たちがいかに真摯に奉公するか、忠誠をつくすか——つまりは臣下の苦悩のみがクローズ・アップされる傾向がある。ワーグナーの大作『ニーベルングの指輪』でも、ジークムントとジークリンデ、ジークフリートとブリュンヒルデといったカップルの愛情のみならず、神々の長たるポータンの苦悩がていねいに歌われ、最後には神々の世界も没落する。

女と男の「ころ」の問題を、権力への一方的な奉仕や自己犠牲に終始させず、権力そのものを前景化し、問題視するオペラの世界は、王権の衰退や革命を生む社会の産物である。一方、権力の絶対性や苦悩をあまり問題にしない日本の芸能は、やはり日本社会の“伝統”を背景にしているかに見える。どちらが良くてどちらが悪いという価値判断には膨大な議論が必要だ。ただ、東西の舞台芸能における男女の「ころ」の描き方の対照性は、少なくともそれぞれの社会的、文化的心性を示唆しており、このことをふまえて「ころの未来」をどのように考えるかは、観客の自覚と問題意識にゆだねられている。