

R. ヴァーグナーにおける二元論の展開：劇作品としての「タンホイザー」の構成と構図

安藤, 秀国

<https://doi.org/10.15017/2332711>

出版情報：文學研究. 74, pp.53-78, 1977-03-30. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：

R. ヴァーグナーにおける二元論の展開

—劇作品としての「タンホイザー」の構成と構図—

安 藤 秀 國

0

この小論の分析の対象となるのは、ヴァーグナーの前期のロマン的歌劇「タンホイザー」Tannhäuser (初演1845年)である。¹⁾ 作品の全面的な解読作業、総体理解、創作過程の解明、芸術史への組み込み、及び社会への的確な位置付け等は勿論最終目標ではあるが、しかしながら現段階では、それは断念せざるを得ない。従って、作品分析にあたっては、限定的にいくつかの観点が選ばれ、各水準はまず分離されることになるが、統合過程においてその相関関係が探究され、作品総体への接近が試みられることになるであろう。²⁾

ここでは、その音楽的要素、演劇的側面は、独立した領域としてはほとんど完全に捨象され、台本と総譜というテキストの水準を超えた、より抽象化された上位概念である「劇作品」としての「タンホイザー」の分析が問題になるが、その際、状況の連鎖、即ち事件展開が考察の対象として設定されることになる。この目的のために先行文学とヴァーグナーのオペラが、(1)事件展開に対して時間軸に平行した形で抽出されてくる劇的構成、及び(2)事件展開の中で時間的には原則としてさほど大きな変化を蒙らない劇的構図に関して比較検討を受け、この作品における構成法がある程度明示される。次いで同じ作者 (Dichter-Komponist) の手になる先行作品と、特にその劇的構図を中心に比較対照され、解釈の多義性という問題の提出を通じて彼の劇作様式の特性表示が試みられ、オペラ史の中での位置が素描されることになる。それによって、ヴァーグナーの場合にしばしば指摘

される「二元論」ないし「二元論的対立」の根拠と意味の解明が可能となるであろう。

劇的構成という概念においては、それぞれの状況とそれによって構成される作品全体の織りなす状況総体との関係が問われることになるが、これは更に、事実関係についての視点の操作、内容とプロット、あるいは登場人物の性格付け等の関連において論究する必要があると考えられる。しかしここでは、その理論的体系化は目的とするところではないので、(1)出来事の演じられる場所の移動や季節の推移、一日の時間の経過が事件展開に対して果たす役割、(2)先行文学との比較における、舞台背景と出来事の連鎖との相関関係、(3)葛藤の設定とその解決法に関してのみ、限定的に作品分析が意図されているにすぎない。

劇的構図という概念は、状況を担う登場人物の相互関係を明示的に解明するための方法論的試みである。そこでは、社会的支配従属関係、恋愛関係、対立関係、友人関係等によって登場人物がどのような秩序体系を形成するかということを手掛かりとして、作品全体の構想を明らかにすることが目差されている。各項目間の記述は以下の原則に従って行われる。

I) 恋愛関係

- 1) A --- B 安定した関係
- 2) A $\text{ \longleftrightarrow }$ B 求めあう愛
- 3) A $\text{ $\leftarrow\rightarrow$ }$ B 顕在化しない愛
- 4) A  \longrightarrow  B 強制力をもつ一方的愛
- 5) A  \dashrightarrow  B 片思い

II) 対立関係

- 1) A $\text{ \longleftrightarrow }$ B 対立、抗争、競争
- 2) A  \longrightarrow  B 一方的攻撃
- 3) A $\text{ $\leftarrow\rightarrow$ }$ B AがBを排撃
- 4) A $\text{ $\leftarrow\rightarrow$ }$ B 顕在化しない対立

III) 友人関係

R. ヴァーグナーにおける二元論の展開 (安藤)

1) A \longleftarrow B 友情

2) A \longleftarrow B 強い友情

IV) 親族関係

1) A \longleftarrow B 一般的親族関係

2) A \longleftarrow B AがBに対して支配的立場

V) 社会的支配・依存関係

1) A \longleftarrow B AがBを支配/BはAに依存

2) A \longleftarrow B 顕在化しない支配・依存関係

VI) その他

1) A \longleftarrow B 一般的関係

2) A \longleftarrow B 顕在化しない関係

各項目はその劇的機能の相違によって三種類に区別されることになる。

I) \boxed{A} …独立した性格体として行動する能動的機能保持者

II) B …従属的/受動的機能保持者
(しばしば集団として登場)

III) (C) …実体化されてはいないが、登場人物の介在によってある種の劇的機能を付与されている性格体

以上の概念規定は、この論考の中で必要とされる範囲内であくまで仮説的に提出されているのであって、登場人物の織りなす全ての可能な相互関係がここに網羅されているわけではない。細部における修正は勿論、より包括的な理論体系への移行は、必然的に要請されることになる。この方法は、ある劇中に存在する階級原理、象徴的技法、対立諸関係を主として視覚的に提示することを可能とする。劇的機能が的確に抽出され、性格体としての各項目の特性表示機構が適切に整備されるならば、劇的構図の時間的変化を記述できる理論の確立も不可能ではない。さらに、分析の対象となる劇自体の方法的に整合した解明には比較検討という操作が前提されているのであるから、拡張された理論は、補足的な規則群を組織的に組み入れることによって、作品の様式的分類をその射程の中に捕捉するという展

望に到達することになる。

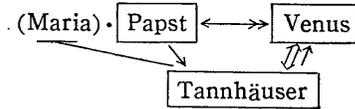
1

ヴァーグナーは歌劇「タンホイザー」において、ドイツに中世より伝承されている、相互に無関係なふたつの伝説素材の独特な結合を図っている。原題が既に示している様に、それは「タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦」の物語なのである。³⁾ 先行文学のうち、作者の目にふれ、台本化の契機を与えたのは、Ludwig Tieck の小説集 „Phantasmus“ (1799) 中の „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“ の特に第2部、及び E. T. A. Hoffmann の小説集 „Serapions-Brüder“ (1819—21) 中の „Der Kampf der Sänger“ である。この結合を可能ならしめたのは、このふたつの伝説の人物関係ではなかったかと推定されるのだが、その場合、古伝説そのままの形における人物関係ではなく、前述のドイツ・ロマン派の作家達による改作版での登場人物の配置のことが意味されているのであり、しかも甚だ奇妙なことに、性格設定は継承されている一方で、この関係そのものはあくまで媒介項の役割を果たすにとどまり、最終的には消失してしまう運命にあるのだ。

Tannhäuser (古謡では Tanhuser, Danheuser という表記もある) 伝説は、13世紀に実在した遍歴の詩人をもとに14世紀頃成立し、15世紀には歌謡形式を獲得するに至る。⁴⁾ Grimm 兄弟が „Deutsche Sagen“ (1816—18) に収録した形を紹介してみることにしよう。騎士タンホイザーは諸国を巡り歩いた末にヴェーヌスベルクに赴いて、ヴェーヌスやその他の女達に歓迎されるが、やがて後悔の念に駆られて彼女に別れの許しを求める。ヴェーヌスは言葉を尽くして騎士を引き留めようと努めるのだが、彼は自分の心は別の女性に捧げられていることを告げ、遂にその名、聖母マリアの名を口にするので、彼女はタンホイザーを行かせざるを得ない。彼はローマのウルバーヌス教皇のもとへ巡礼の旅に上り、一年間ヴェーヌスベルクにいたことを懺悔するが、教皇は「私が手にしている枯れた杖に緑の芽

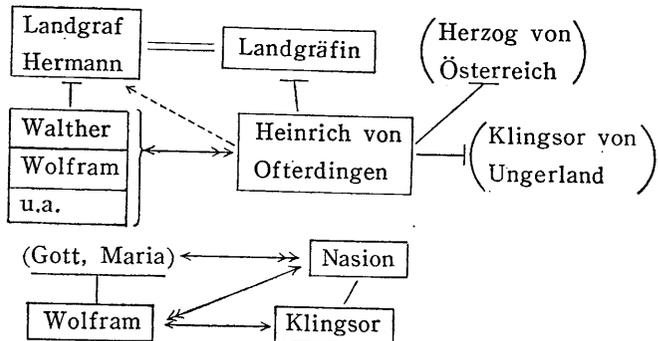
が萌え出ずる様なことがあれば、汝の罪は赦されるであろう。それ以外に救いの道はない。」と答える。絶望した彼は、再び呪われた山に戻り、歓迎を受ける。三日目に教皇の杖に緑の芽が出て来たので、教皇は国中に使者を遣わしたが、結局は無駄であった。⁵⁾

図1) Tannhäuser-Sage



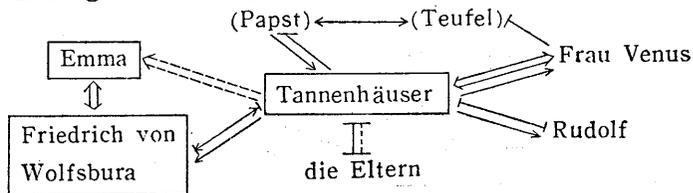
歌合戦伝説を題材にした13世紀成立の詩は、全体としては緊密な統一性には欠けており、作者も個々の部分の成立経過も不詳である。Heinrich von Ofterdingen は、テューリンゲンの方伯 Hermann の宮廷で Walther von der Vogelweide をはじめとする騎士たちに対抗して、オーストリアの大公を誉め讃えるが、敗れ去る。罰は死であり、相手側は刑の執行を求めるが、方伯夫人の嘆願によってハンガリーの魔術師 Klingsor (Klinsor) を呼んで審判者とすることになる。以上が第1部であるが、次の部分との関連は極めて緩やかである。第2部では、Klingsor と Wolfram の間で謎問答が繰り返ひろげられる。Klingsor は最後の謎に悪魔の Nasion を遣わすが、難問に答えられない Wolfram は神とマリアの助けを求めるので、悪魔は退散してしまう。⁶⁾

図2) Der Wartburgkrieg



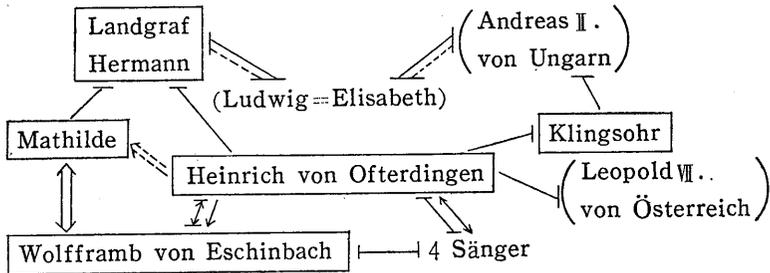
Ludwig Tieck はタンホイザー歌謡をかなり組み直している。劇的構図として重要なのは、思いの届かぬ恋慕の対象となる Emma という女性、及び彼女をめぐる主人公の Tannenhäuser と競争関係に入ることになる友人の Friedrich von Wolfsbura の導入によって成立する三角関係であり、プロットとして看過すべからざる点は、舞台がほとんど Friedrich の城の内外に限られ、三人称体の地の文がプロローグと中心部の前後とエピローグの前後を固めており、物語的出来事の大半が Tannenhäuser によって語られることにある。彼の語るところによれば、Tannenhäuser は前述の三角関係故に Friedrich を殺害し、それを嘆いて Emma が死に、彼自身は狂気にとらわれた果てに Venus のもとに赴き、歓楽に飽きて後悔の結果、ローマに巡礼に上ろうと決心し、その途中 Friedrich の居城の前を通りかかったのだという。ここで初めて主人公が失踪した理由が自分自身の口から明らかにされるわけだが、その事実内容は、殺されたはずの Friedrich がそれを現に聞いているという事実により、またその妻 Emma の登場により否定され、全ては Tannenhäuser の空想の中での出来事であったことが判明する。それによって、彼の語った物語とその中に登場する人物たちはこの小説空間の内部においては Venus を含めて全てその実在が疑わしくなるが、しかし、最後の情景によってヴェーヌスベルクの実在が、この枠物語の語り手によって暗示され、摩訶不思議な鏡地獄が現出する。Tannenhäuser は結局は教皇から赦しを得られずに帰ってきて、Emma を殺害し、ヴェーヌスベルクへ戻る。妻の復讐のためか、あるいは顔に受けた接吻の魔力のためか、Friedrich は彼の跡を追って、いずこともなく姿を消してしまうのである。⁷⁾

図3) Ludwig Tieck : Der getreue Eckart und der Tannenhäuser



E.T.A. Hoffmann が „Serapions-Brüder“ において翻案した歌合戦伝説の一形態にあつては、当然ながらいくつかの点において根本的改作がなされているが、注目すべきは、友人同士がひとりの婦人をめぐって対立関係に入るという、ティークがタンホイザー伝説の小説化にあたって導入したモチーフが、ここでも使用されていることである。Wolfframb von Eschinbach と Heinrich von Ofterdingen が方伯 Hermann の宮廷の美しい未亡人、Mathilde von Falkenstein 伯爵夫人をめぐって友情と恋愛の絡みあった模様を織りあげるのである。秘められた恋の悩みのためにヴァルトブルクを去った Ofterdingen は、いかがわしくも不思議な力を手に入れて戻ってくるが、その歌の魅力に迷わされた Mathilde は一時彼へと心移す。第一の歌合戦では彼の傲慢さは他の歌手たちの前に敗北を喫することになる。怒り狂った彼は、方伯に自分の命の保障を求め、自分の師である高名な Klingsohr に歌合戦の判定を委ねることを嘆願する。一年後にアイゼナハを訪れた諸学の大家、魔術師 Klingsohr は Wolfframb と歌を競い、自らの敗北を認めるが、その夜悪魔 Nasias を彼のもとに遣わす。歌合戦を挑んだ Nasias は「ヴェーヌスベルクの限りなき喜び」について歌い、同じ歌が次の日、生死をかけた第二の歌合戦の日に Heinrich von Ofterdingen によって繰り返されることになる。いずれの場合も Wolfframb は相手の歌の魔力に引き摺り込まれそうになるが、Mathilde の愛が彼を窮地から救い出し、彼に勝利をもたらす。第二の歌合戦にも敗北した Ofterdingen は、実は本当に彼自身であったのかは判然としないのだが、不可解にも試合場から忽然と姿を消してしまう。暗い情熱をたぎらせる芸術家は、その望みのない恋によって同情に価値はするが、その陰性の性格と黒魔術への没入のために、Wolfframb の余りにも高潔な人格を前にしては、影の中へと後退せざるを得ないのである。結末の処理は常套的である。幸福な恋人たちは抱きあい、一方悪夢から醒めた Ofterdingen はオーストリアの宮廷で高い名声を得るのである。⁸⁾

図4) E.T.A. Hoffmann: Der Kampf der Sanger



※ この構図に全ての関係が記述されている訳ではない。宮廷の階級制度や Wolfram 対 Klingsohr/Nasias の対立等には別の作図が必要とされる。

2

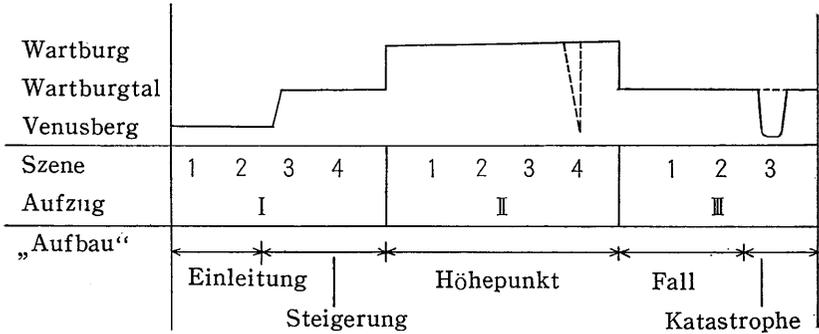
ヴァーグナーがこれらの先行文学を如何に消化し、翻案し、加工したかを、まずその劇的構成の方法に関して考察してみよう。歌劇「タンホイザー」の基礎にあるのは、タンホイザー伝説であり、その中央部に歌合戦伝説が挿入されることになる。

図5) Wagner: Tannhuser (1)

$$\left\{ \text{T-Sage} - \left\{ \text{Tieck} - \left(\begin{array}{l} \text{Sage vom} \\ \text{Sangerkrieg} \\ \text{auf Wartburg} \end{array} \right) - \text{Tieck} \right\} - \text{T-Sage} \right\} - \left(\begin{array}{l} \text{Wagners} \\ \text{Schluß} \end{array} \right)$$

場面の連結については、伝説のABAという三部形式(ヴェーヌスベルク—ローマ—ヴェーヌスベルク)がやはりその根底にあるが、しかしローマは舞台背景として取り扱われることはなく、従って教皇自身も具体的な人物としては登場することはない。この手法はティークに学んでおり、急激な場面転換は極力回避されている。三つの舞台背景(ヴェーヌスベルク、ヴァルトブルクの城を臨む谷、ヴァルトブルクの城)は連続的に交代する。

図6) Wagner : Tannhäuser (2) (Übergang der Handlungsorte)



それ故にこそ歌合戦の行われている厳かな歌の殿堂にタンホイザーがヴェーヌス讃歌を鳴り響かせるとき、劇は頂点を形造ることになる。それは、そこにあってはならぬ対極的なものの突然の侵入を意味するのである。この場面で事実上、穏当かつ幸福な結末への道が断たれ、破局への緩やかな下降が始まるのだ。⁹⁾ こうした構成法は実は古典的なものであり、前掲の図6における様に、フライターク流の「構成」という分析概念も原則的に妥当性をもっている。所謂場所、時、筋の三統一についても、時間はふたつの季節に分たれてはいるが、舞台上での虚構の時間経過としては実質的に24時間で劇が終了するし、場面の転換にはある種の連続性が認められるので、この規範から大きく逸脱してはいない。また、主要な登場人物が支配階級に属している点などにも、古典劇的の骨組は容易に看取できよう。

先行文学の痕跡はいたるところに認められる。物語の前後を占めるヴェーヌスベルクにおける対話の部分は、伝説からそのまま引き移されているし、夕暮の中での友人たちの再会という出来事、主人公によってローマ巡礼の模様が友人に対して語られるという技法、及び、「再会—真相の露呈—ローマへの巡礼行—歓迎されざる再会」という一連の出来事の因果的順列関係は、なるほど個々の経過事象の細分化や別の要素の挿入によって引き延ばされ、複雑化されてはいるが、紛れもなくティークから継承されたものである。また、結末の女主人公の死は、殺害と自己犠牲という形態の差こそあれ、ティークとヴァーグナーを結びつけているし、一方、枯れた

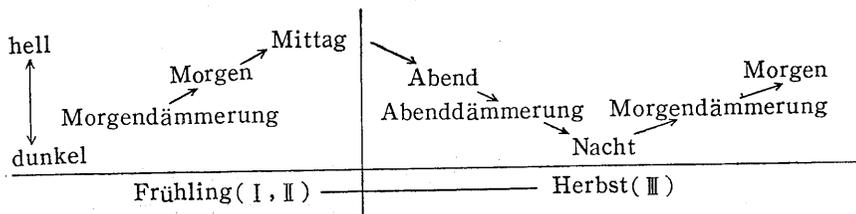
杖に緑の芽が出るという奇蹟のモチーフは、遅すぎた赦しと救済の再確認という機能の差こそあれ、伝説と歌劇の共通項になっている。

これらの点を総合して考えると、ヴァーグナーがふたつの伝説を接合した際の文学的創意工夫は基本的に次の4点にある。

- 1) 先行文学の人物配置を変更し、相互関係のベクトルを修正して、ふたつの世界を代表する対照的な女性達、「魔性の誘惑者」と「穢れを知らぬ聖女」の間に主人公を位置付け、そこに生ずる選択の際の葛藤を劇の中心に据えたこと。（この点のみが劇的構図と係わる。）
- 2) 舞台背景を3つの層に分け、それを時間軸に関して対称的に結合したこと。
- 3) 劇の最上層（時間的には中央部）において瞬間的に最下層との結合が計られていること。（即ちヴェーヌス讃歌の挿入）
- 4) 女性の自己犠牲による主人公の救済という方法によって劇に結末を与えたこと。（同じやり方を、前作「さまよえるオランダ人」においてもハイネにならって使用していることは周知の通りであり、後に規模を拡大されて「神々の黄昏」において繰り返されることになる。）

その他の点は、伝説やノヴェレから劇を組み立てる際の技術的な問題だと考えることができる。例えば図6に示される如く、舞台背景はヴァルトブルクの城を中心に時間軸に関してほぼ対称的に構成されているが、一日の時間の動きも対称性／対照性の原理によって決定されている。一方季節の推移には対照性が認められる。劇が頂点へと登り詰めてゆく時は春であり、下降の過程は秋で暗示されているのだ。

図7) Wagner : Tannhäuser (3) (Tageszeit/Jahreszeit)



R. ヴァーグナーにおける二元論の展開 (安藤)

図形的な対称性と属性における対照性からなるこの構成原理は、この劇を際立って特徴付けているが、時間軸に沿った構成面において支配的であるだけでなく、劇的構図においても明らかにある種の対応が見出されるのである。

人物の性格付けについて類型学的比較を若干試みてみよう。

(類型1) 不安定な性格の持ち主で、ロマン主義特有の、ものに憑かれた様に何もものかに対する憧憬に絶えず身を焼かれている人物。

(類型2) それとは対照的な、理性的であり、かつ友人に対しては誠実さの権化のような、実に尊敬すべき人物。

(類型3) 愛らしき婦人——これは、前記の2つのタイプの競争関係の対象となる。

(類型4) 封建制度が容認する範囲内で為政者として厳正かつ慈愛あふれる、いわば「理想的な」領主／教会制度の中での宗教的最高権威者として同様な役割を演ずるローマ教皇。

図8) Charakteristik der Personen

	Tieck	Hoffmann	Wagner
Typus 1)	Tannenhäuser	: Heinrich	: Tannhäuser
Typus 2)	Friedrich	: Wolfram	: Wolfram
Typus 3)	Emma	: Mathilde	: Elisabeth
Typus 4)	(Papst)	: Landgraf	: Landgraf/(Papst)

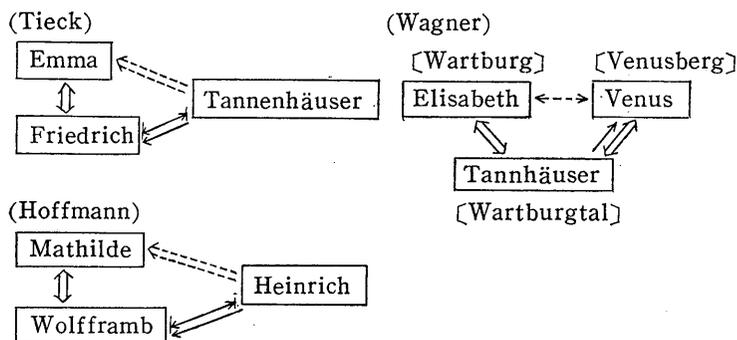
ふたつの伝説の統合に際して、登場人物の性格設定がティークとホフマンに共通していたことが大きな要因として作用したことは、容易に推察されよう。

3

登場人物の性格設定における類型性の分析は、劇的構図という概念の導入によって、深化、展開が可能となる。前述の性格付けの考察の結果においても明らかになった様に、ロマン主義者達による近代的な改作版の方

が、ヴァーグナーにより多くの作劇法上の規範を提供することになったのである。ホフマンにおける三角関係が、ティークの場合の人物配置と基本構図においてほぼ完全に一致していることが、劇作家の構想実現の保証となっている。しかし、それは同時に媒介にしかすぎないのであって、ヴェクトルが変更されることによって、この共通した構図はオペラでは放棄されているのである。

図9) Tieck : Hoffmann : Wagner



異教の女神の登場は、友人の役割の重要性を大幅に減少させることになる。それに代わって前面に押し出されるのは、ふたつの世界の対立である。前述の人物類型のうち、愛の争いにおいては、先行文学の場合にはいずれも第2の類型が勝利を収める。しかしヴァーグナーの場合、友人役は競争者ではなく、第1の類型がふたりの女の心を手に入れ、その選択を迫られるという状況に置かれることになる。しかもこの選択行動には不可解なところが残る。歌劇の主人公は、ただ単に優柔不断であるばかりでなく、行動を起す場合の動機付けは、対象の女性に密着してはいず、むしろ脱出の意志が先行しており、その意味で彼には明確な自己意識が与えられてはいない。タンホイザーは第1幕、第3幕においていずれもヴォルフラムにエリーザベトの名前を聞くまでは、彼女のことを全然記憶していない様に思われるが、一度その名前を聞けば、彼には呪術的作用が現われる。一方中間幕においては、彼女に問われて語る彼自身にも自分の過去が判然とはしないらしいのだ。Carl Dahlhausの言葉を借りれば、「記憶

R. ヴァーグナーにおける二元論の展開 (安藤)

は中間段階を経ずして忘却に急変し、そして忘却は記憶へと急変するのである。」¹⁰⁾

従って、こうしたふたつの両極端の対立が情景的にも作劇法上の配慮から見ても最も基本的な構図であることが判明する。主人公は、この両世界の間であって永遠の漂泊者である。第3幕でエリーザベトは谷間で巡礼を待つが、タンホイザーの帰り来ぬことを確認すると、ひとりで城への道を上ってゆく。中間世界では、ふたりは決して生きてきたままでは会えないし、一方のヴェーヌスも、秩序の殿堂の中にまでは実体化できず、実際に侵入できる限界はこの谷間の緩衝地帯までに限られている。さらに奇妙なことには、この対立する陣営の代表者、エリーザベトとヴェーヌスは必ずしも相手に対して攻撃的ではないのである。

第1の人物類型がふたつの世界の対立の間におかれている構図は、タンホイザー伝説にその原型が見出され得るが、重要な変更点は、教皇の位置がエリーザベトに置き換えられたことにある。しかし、本来伝説の中で主人公がヴェーヌスのもとを去る決心をした理由は、自分の心が別の女性、聖母マリアに捧げられていることにあり、従って伝説の中の教皇はふたつの人格の複合体 (Maria・Papst) であると考えられる。一方、ヴァーグナーの場合は、別離に際しての心理的設定は伝説とほとんど同一であるにもかかわらず、それ以後の事件展開を観察すれば、聖女エリーザベトが、聖母マリアと同種の性格体、いわばその化身であり、この両者は、教皇自体とは全く分離された存在であることが明らかになる。このエリーザベト像は、同時にヴァルトブルクの歌合戦伝説からもその系譜を辿ってゆくことができる。歌合戦に敗れた *Ofterdingen* のために命乞いをする方伯夫人と友人間の競争関係の対象となる *Mathilde* は、*Emma* と混合されて新しい性格体に結晶化するのである。

ヴェクトルの変更の結果として、争奪の対象になるのは女性ではなく男性であり、しかも緊張関係は、*Bellini/Romani* の „Norma“ や *Verdi/Ghislanzoni* の „Aida“, *Cilea/Colautti* の „Adriana Lecouvreur“ におけるそれとは極めて異質な形態をとって発現する。聖女と誘惑者とは、単独でそれぞれの人格をもちながら、同時にふたりで相互に分離不可能な対

をなしている。ふたりの女は、おそらく観客の予期に反して、一度も舞台上で顔を合わせはしないし、それによって、このふたりが主人公の抱く理想的女性像の完全に対照的な分身であるという解釈も可能となる。¹¹⁾ タンホイザー自身、決定的な選択を主体的に行えぬままに終わってしまうのである。

4

作品研究には、先行する時代や同時代の同じジャンルに属する作品群の分析が必要とされる。以下の論究においては、歌劇「タンホイザー」とその約4年前にヴァーグナーがやはり自分で台本を作成した「さまよえるオランダ人」のみを取りあげ、その劇的構図、劇的構成について比較検討することによって、ある種の「様式性」の抽出が試みられる。劇的構成に関しては、ここでは、構図の記述体系と密接に結びついている葛藤の設定とその解決法に主として限定することにする。

図10) Wagner: Der fliegende Holländer

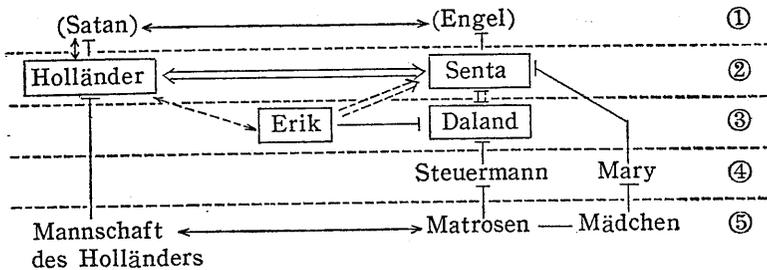
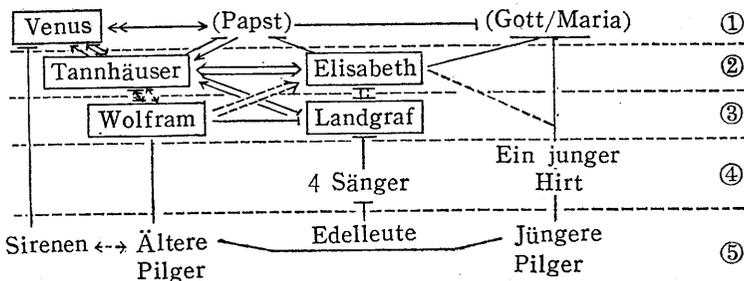


図11) Wagner: Tannhäuser (4)



〔I〕 劇的構図における共通性及び類似点

- (1) 登場人物が5層から成り立っていること。(①超越的存在者群—②主人公群—③脇役群—④補助的人物群—⑤合唱群)
- (2) 超越的存在者群が明確な対立関係に置かれていること。(光—闇, 正—邪, 呪いをもたらす者—救済する者)
- (3) 主人公群, 脇役群に三角関係, 及び親子/親族関係が成立すること。
- (4) 主人公の潜在的敵対者 (Erik, Wolfram) が, 女主人公 (Senta, Elisabeth) に対して強制的な力を働かせないこと。
- (5) 女主人公は終始主人公に心を捧げ, 近親者やその他の人間からも選択の際に制約を受けずに主体的に行動していること。
- (6) 男性の主人公は社会的に孤立しているが, 女性の主人公は表面的には多くの人々に取り囲まれていること。(女主人公の系列に登場人物が集中している。)
- (7) 主人公が「闇」の側の人間であり, それ以外の中間の三層の人物が全て「光」の側に属していることによって, 対立関係が生じること。
- (8) このふたつの陣営は, ほとんど女主人公の存在によってのみ対立関係に置かれること。(彼女の存在が, 主人公に別の陣営へ入ってゆこうという意志を与えるのである。)

〔II〕 劇的構成における共通性及び類似点

- (1) 劇作上の基本的視点が男性の主人公に置かれていること。(彼の行動が劇の展開の原動力となっている。)
- (2) 結末の劇的処理として, 主人公が女主人公の犠牲死によって救済されるという手法がとられていること。
- (3) 中間段階の権威者 (船長 Daland, 領主 Hermann) が最終的には劇の解決のために全く権威をもたず, 関与もしていないこと。
(それ故に, 図10, 11においては, これらの人物が女主人公の下に

位置している.)

- (4) 女主人公が主人公にとっては超越的存在者群の正の側の存在様式の化身 (Senta=Engel, Elisabeth=Maria) を意味していること。
(劇の葛藤の出発点はここにある.)
- (5) 女主人公は、しかしながらその系列にある下の三層に所属する人物群とは極めて緩かな結びつきしかなく、結末においては容易にこの紐帯を断ち切ってしまうこと。
- (6) 劇は中間の大部分において、主人公が女主人公の生きている世界に加入を許されるかどうかをめぐる展開すること。
- (7) 主人公が「闇」の側から来たことが、彼自身の口によって明らかにされ、破局が訪れること。
- (8) その悲劇的破局のみが、結果的には救済への唯一の過程であること。

〔Ⅲ〕 劇的構図、構成において「タンホイザー」が「オランダ人」と相違する点

- (1) 劇的機能を担って可視的に人格化された「闇(負)」 (=ヴェーヌス) が、超越的存在者群から下の層にしばしば突出し、主人公群からの支配を受けていること。(ヴェーヌスの存在の前提となっているのは、タンホイザーである.)
- (2) 女主人公をめぐる主人公と対立関係に入る潜在的敵対者が、同時に彼の友人であり、終始タンホイザーとエリーザベトのために力を貸していること。(彼女に対するヴォルフラムの態度の中には、表面的には「好意」以上の何ものをも認めることができない.)
- (3) 脇役群から、「さまよえるオランダ人」にみられた喜劇的・ジグシュピール的特性が払拭されていること。(これは「タンホイザー」のグランド・オペラの性格の一端を示している.)
- (4) 合唱群が複雑化し、舞踏群が導入されていること。
- (5) 中間層における権威者が、劇の半ばまで一応審判者の役割を果た

R. ヴァーグナーにおける二元論の展開（安藤）

すこと。

- (6) 最終的な真の審判者と思われる第2の権威保持者が登場すること。（ただし、この期待も裏切られる。——教皇も救済者とはなり得ないのである。）

以上の指摘において記述の厳密さが必ずしも十分には確保されていないにしても、それはこの試み自体の無効性を意味することにはなるまい。この二作品は作劇法上極めて多くの共通性と類似点を有しており、これらの分析を総括的に概観すれば、「タンホイザー」の台本作成にあたって、それに先行する「さまよえるオランダ人」が先行文学の諸要素を統合して新しい一個の作品を成立させる際に有力な規範を提供したことが容易に推察され得るであろう。これによってある作品群に内在する連続性、隣接性が顕在化するが、それは個別作品の研究にも少なからず裨益することになるのである。

5

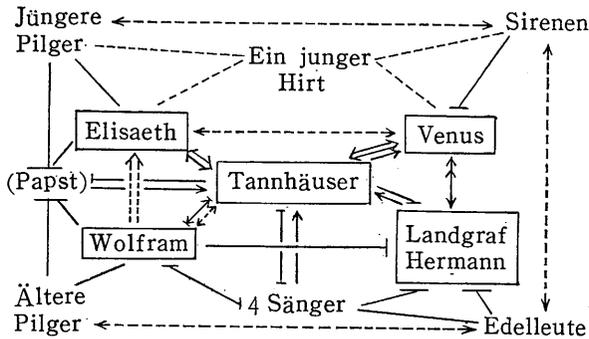
こうした作劇法分析の基礎の上に立ってはじめて、作品解釈の問題をより広い視野の中で捉え、個々の解釈の可能性に焦点をあてて、その根拠を探索することが可能となる。ヴァーグナーの「二元論」を論ずるためには、まず登場人物の配置に、そしてその中に埋め込まれている劇的機能に注目しなければならない。各項目に付与されている特性を判読することによってその対立関係は浮かび上がってくるが、しかし唯一の正当な解釈というのはそもそもあり得ない。ここにおいて逢着することになる解釈の多義性という問題を、作品に即して論究することにしよう。

「さまよえるオランダ人」には少なくとも二重の対立が認められる。悪魔と天使とは劇の背後に位置し、序曲に示される様な、いわば形而上学的な男女の対立を暗示しており、全てを抱擁し融和する理想的な人間たるゼンタは、古典的な「女性的原理による救済」という理念の図式そのまま

に、現実から逃避し社会から解放されることを願望するオランダ人を、投身自殺することによって、実に見事に現実から救出することに成功する。その結末はそれ故このふたつの原理の彼岸での統合として理解される。一方、オランダ人の観念世界とダーラントによって代表される現実的日常生活の世界との対立関係は、特に音楽的表現様式の差によって浮き彫りにされるが、ゼンタは両陣營の接合点となっている。「オランダ人」の二元論は3極対立によって成立しているのであり、この二重の対立を形成する主要な3項目（オランダ人、ダーラント、ゼンタ）の矛盾は、疑似的弁証法（正、反、合）によって「止揚」されることになるのである。¹²⁾

「タンホイザー」においても形而上学的・宗教的対立が背景をなし、劇の枠組みを与えているが、様々な要素の取り入れによって歌劇としての性格にはかなりの差が生じてきており、二元論的対立は前作に比してさらに複合化されることになったのである。その存在の意義が特定の人間の意志に依存している女神が登場することによって、5層の構成は均衡を失うことになる。ヴェーヌスは今やただの恋する女にしかすぎない。従って前掲の劇的構図には別の局面への転換の可能性が内包されており、それは変形操作によって提示され得る。独立した性格体として行動する能動的機能保持者は「オランダ人」よりひとり増加して5人を数えあげられる。全ての登場人物の中心に要石として位置するのはタンホイザーである。それを媒介項として4極対立が成立する。それぞれの極を代表するのは、エリーザベト、ヴェーヌス、ヴォルフラム、ヘルマンであり、この図形に所与の個別的性格特性を付加することによって、対立関係の由来が示されることになる。この4項目は、例えば〔宗教的／世俗的〕、〔男性／女性〕というメルクマールを用いれば、〔+宗教的、+女性〕、〔+世俗性、+女性〕、〔+宗教的、+男性〕、〔+世俗性、+男性〕として表示されることになろう。¹³⁾ これに補助的人物と合唱群を加えれば次の図が完成する。その際、女声歌手によって歌われる役は、ほとんど全て上半分に位置することになる。

図12) Wagner: Tannhäuser (5)



この構図も、しかしながら決して固定的なものではなく、妥当性をもった変形操作と様々な特性表示によって修正され、解釈の多様性へと導びかれ得るのである。¹⁴⁾

ヴェーヌスとエリーザベットの対立は、最も普通に行われている解釈の根拠となっている。このオペラでは、永遠の主題である人間の心の二つの面の闘争が、感覚的な陶酔の愛の世界と禁欲主義的な精神的愛の世界の間を揺れ動く人間を通して描かれているというのである。代表例として Heinrich Bulthaupt の主張を引用しよう。「彼の他のいかなる作品においても、ゲルマン的な芸術の天才の二元論、肉体と精神、享楽と憧憬、地獄と天国の対立がこれ以上に明瞭には現われていない。」¹⁵⁾ この解釈は、中心に位置する3項目の織りなす図形が最も根本的なものであることによって、その正当性を保証されている。

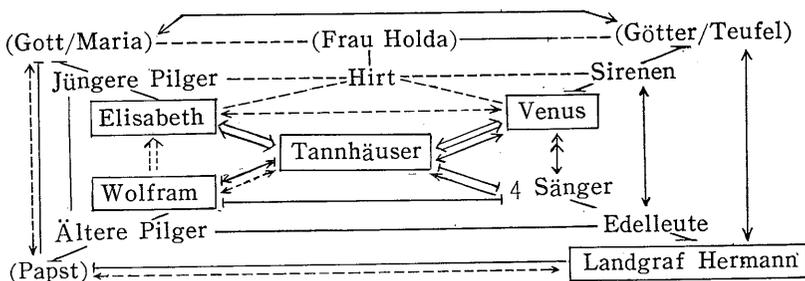
タンホイザーとヴォルクラム、及び4人の騎士達は詩人であり音楽家であり、この点に着目すれば、Hans Mayer が試みた様に、「芸術家」の問題を発見することもできる。「詩的でない現実と芸術家の詩的憧憬との間の対比が明白になったのである。ヴァーグナーのタンホイザーは…それ故に、歌合戦のただ中でのヴォルフラムへの最初の返答の中で、ヴォルフラムが高いミンネを歌う詩に何の動揺もなく固執していることに反駁して、理想に対する主観的な憧憬とその理想の客観的な到達不可能性の間に

ある矛盾という現代における芸術家のテーゼを提出するのである。」¹⁶⁾ 伝統的なロマン主義の音楽と「人工樂園」のより豊穡な可能性を秘めた革新的音楽の衝突は、ノヴァーリスからホフマンに続く芸術史的系譜の上に位置付けて初めて、その意味が理解されるのである。

形而上学的・宗教的な解釈の試みは、構図を書き換えることによって説明され得る。Kurt Overhoff は、「タンホイザー」の中に厳密にそれ自身のうちに完結した4つの存在領域を認め、それをさらに宮廷貴族と教皇制度という公教的 (exoterisch) なふたつの領域に、そしてそれと対照的な、憎悪に急変する懺悔の心 (タンホイザー) と愛の中にとどまり続ける誠実な心 (エリーザベトとヴォルフラム) という秘教的 (esoterisch) なふたつの領域に分類し、これらは、ディオニソス的なエロスと全ての存在の上に広がっている愛というふたつの形而上学的な存在の力によって包含されていると考えているのである。¹⁷⁾

社会的要素を重視し、登場人物の背後に横たわる階級制度を考慮してこの劇を解説しようとするれば、図形は次の様に修正されねばならない。

図13) Wagner: Tannhäuser (6)



世俗的支配体系 (ヘルマン—4人の歌手達—貴族) と宗教的支配体系 (教皇—ヴォルフラム—年長の巡礼達) のふたつが、男性的原理による社会支配の秩序体制として下方に位置し、一方上方には、これらの支配関係によって徹底的に性を剝奪された「聖女」と、表面上はこれらの人々の非難

R. ヴァーグナーにおける二元論の展開 (安藤)

を浴び、排撃されながらも、決して完全にその存在意義が否定されることはない「愛の女神」とが対置されている。全て女声によって歌われる上方の人々は、その意識においては、これらの社会的秩序に組み込まれていないのである。この4極構造は同時に、それぞれの極相互の潜在的対立をも暴露している。教皇は神の代理人ではないし、世俗勢力とも権力闘争を行うが、一方封建体制は宗教制度を隠れ蓑にして秩序を維持するのである。神ですらもはや絶対ではなく、地上にその栄光をあまねく行き渡らせる力をもってはいないし、異教の神々や悪魔との勢力均衡の中で自分の立場を確保するしかないのだ。全てはこの小宇宙の中で相対化され、正邪の概念は揺らぎ始めるのである。

解釈の可能性は、勿論これに尽きる訳ではなく、¹⁸⁾ 組み合わせや部分的強調によって変奏され得るが、しかしその場合も前述の劇中の対立関係が必ずある形で反映しているはずである。作品の再生産としての上演においては、ある特定の立場が完全な脈絡をもって貫徹されることはそもそも不可能であり、演出者・演奏者と観客の対決の中で、主題のある種の理解が未整理の細部とともに提示され、それが受け入れられたり拒絶されたりすることになる。この歌劇の今日における再生産・受容状況からすると、構造モデルとともに提出された最後の解釈例に示される様な傾向の作品理解が、最も説得力をもっている様に思われる。

6

歌劇「さまよえるオランダ人」から「タンホイザー」に至る過程で為し遂げられた二元論の展開は、劇的構図における対立項の多極化、対立関係の複合化によって特徴付けられているが、この変化は、オペラ史における伝統と革新というより一般的観点からも捉えることができる。歴史的観察によれば、喜劇的特性の払拭、合唱群や舞踏群の重用は、紛れもなくグラント・オペラへの志向性を指示しているが、こうした性格は、「リエンツィ」のドレスデンにおける成功と「オランダ人」の不評を考慮に入れねば

ならず、ドイツ文化圏での観衆、批評界、劇場関係者と作者との力関係の中で理解されねばならない。ヴァーグナーのオペラ史における優位は、こうした作品の再生産・受容の中で確立されることになったのである。そして、彼の作品自体、作品内部での諸要素の拮抗関係とその解決の手法を検討すれば、より広域に及ぶ空間、時間の内部に分布する作品群との連続性が前提とされていることは明らかである。

従って二元論の展開は芸術史的に位置付けられ得る。その問題は、とりわけ対立項の多極化の時間的処理法、即ち、劇的構成における葛藤の設定とその解決法において、ヴァーグナーの特殊性として意識されることになる。審判者という劇的機能の保持者の比重低下、権威失墜は、モーツァルト以後のドイツの作劇法の伝統からの逸脱である。「魔笛」の夜の女王は第1の権威者として現われる。その侍女ですら竜を退治できるのである。しかし、第1幕の終わりになって事態は逆転し、敵役のはずのザラストロが正義の側に立つ審判者としての威厳を示し始めるのである。次の例。「魔弾の射手」の最終幕。領主オトカルがマックスの行為を咎めて追放しようとする。劇はここで終わってもいいのだが、救いの手が第2の権威者によって差し伸べられる。隠者の執り成しのおかげで、一年の期間をおいてマックスとアガータは結ばれることになる。権威者の交代と第2の眞の審判者による解決という絶対王制時代のイデオロギーは、ヴァーグナーにおいては剝落している。政治権力も宗教的権威も個人の全面的解放には役に立たず、むしろ抑止力として作用しているのである。

所謂「救済」による結末の処理それ自体はそもそも古典的なものであり、ギリシア神話の劇化に際してしばしば施されている。Monteverdi/Striggioの„Orfeo“ (1609)にしても、その約一世紀半後に同じ素材をもとに書かれたGluck/Calzabigiの„Orfeo ed Euridice“ (1762)にしても、アポロや愛の神アモーレの登場によって最悪の事態は回避され、特に後者においてはEuridiceは地上に甦ることすら許されるのである。「タンホイザー」においては、しかしながら絶対者は存在していない。女

R. ヴァーグナーにおける二元論の展開（安藤）

主人公は神に祈りを捧げるが、神自身は何の力ももってはいないのだ。残された道は唯ひとつ、個人の無限の神格化である。彼女は審判者の機能を自らの死をもって獲得し、その力を行使することによって纏れあった葛藤に決着をつけることになる。エリーザベトは、ついに神の高みに登るのである。

二元論的対立関係を文化や社会といった次元での相互に異なる世界の上に構築する方法は、作劇法としては最も基本的な方法のひとつである。それに三角関係が組みあわされた例を挙げると、「ノルマ」ではローマ人とガリア人の対立が背景にあり、「アイーダ」ではエジプト人とエチオピア人の戦争が主人公達を死へ追いやるのである。しかし、ヴェルディにおける、現世に対する一種陶酔的な諦念の結果としての恋人達の死は、現象的にはヴァーグナーとの類似性を示しているが、前述の救済過程の欠如によって、厳密には全く別の解決法なのである。「タンホイザー」の二元論は、登場人物の増加という多項目化とそれに伴う多極化によって、そしてまた、劇の背景に中世の社会制度を描き出すという歴史的・社会的要素の導入によって、「進化」の概念を適応すべきか否かは別にしも、前作より確実に複合化している。その均衡を維持するのが、タンホイザーである。これほど徹底してヴァーグナーがひとりの人物に視点を集中し、劇の筋の進行の根幹を担わせたことはない。タンホイザーは4つの項目を中心に構成される劇的構図の中央に位置し、彼が欠ければこの4極対立構造は崩壊し、対蹠的舞台背景であるヴェーヌスブルクとヴァルトブルク、歓楽郷と秩序の殿堂とは永久に交差することがないのである。

ヴァーグナーの様式性の確定は、こうした劇的構図の系譜を辿ることによってある程度可能になる。「オランダ人」のふたつの対立関係（オランダ人：ゼンタ、オランダ人：ダーラント）よりなる3極対立は、「タンホイザー」においては、3項対立（エリーザベト：タンホイザー：ヴェーヌス）を基本とする、5項目からなる4極対立に移行し、4項目（ローエングリーン：エルザ：テルラムント：オルトルート）からなる中心点の欠如

した4極対立の図式は、次作「ローエングリーン」に登場する。この移行過程における作劇法上の連続性は、明らかに追認され得るであろう。ある種の個性の発現形態をそこに発見することは、少なくとも誤りではない様に思われる。経験的に主張されてきたヴァーグナーの二元論は、実は、構成要素としての登場人物の配置、舞台背景の対比、そしてまた、事件展開の背後に前提とされている、歴史的コンテクストを考慮してはじめて理解できる社会的な対立諸関係にその根拠が認められるし、その限りにおいてその正当性を主張し得るのである。

そして全ては再び解釈者の手に委ねられる。ヴァーグナーの「芸術」の内在的構造は、それ自身を語るにすぎない。特に結末部における意味連関の発見は、受信者にとって中核的問題である。救済という幻影は、魔術師の屈折したイデオロギーを隠しおおせていないし、使用を誤れば危険な武器に転じさえする。しかし、この歴史的認識は、必ずしも奇術の効果を減ずるとは限らない。自らの眩惑を悟りつつも眼差しがその技に魅せられてゆくのは、恐らく、その背後に想定される作品の総体性と歴史的作用力によって保証されているからであって、明晰な意識のもつ論理に至高の裁きの席が約束されているわけではなかろう。こうした前提のもとに芸術作品に潜む解答なき謎は絶えず解読されねばならないのである。

Finis (1976.9.30)

註

- 1) 歌劇「タンホイザー」にはふたつの版がある。初演においては第3幕第3場でヴェーヌスもエリーザベットの葬列も登場していないが、この結末部は1847年の上演以後現行の形に変更されており、この改訂版が「ドレスデン版」と呼ばれている。1861年のパリ上演に際しては、第1幕にバレエが大幅に取り入れられ、また管弦楽法が数ヶ所に渡って強化されているが、これが所謂「パリ版」である。この論文の扱う範囲では、このふたつの版の差異はほとんど問題とならない。
- 2) 文学研究の対象としての歌劇については稿を改めて論ずる予定である。特に方法的諸問題が、Etienne Souriau, Steen Jansen, Klaus-Dieter Link 等の戯曲分析、リブレット研究の試みを中心に検討されることになろう。また、歌劇としての「タンホイザー」の総合的考察も必然的に要請されるが、それは別の機会を待たね

ばならない。

- 3) この結合は、C.T.L. Lucasが „Über den Krieg von Wartburg“ という論文で立てた、おそらくは架空の人物であろうと推定されている Heinrich von Ofterdingen と実在の詩人 Tannhäuser が同一人物であろうという仮説に示唆されていると考えられる。Vgl. Curt von Westernhagen: Wagner. Atlantis, Zürich 1968, S. 74f.
- 4) タンホイザー歌謡の歌詞は、例えば、Franz M. Böhme (Hrsg.): Altdeutsches Liederbuch. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1877, S. 82-87, に楽譜とともに収録されている。この歌謡形式をもとに、Heinrich Heine は „Der Tannhäuser“ というパロディーを書いているが、ヴァーグナーは „Salon“ の第3巻 (1937) に収録されたこの詩も読んでおり、劇化の際に参考としている。「オランダ人」に続いてここでもハイネは貢献しているのである。
- 5) Brüder Grimm (Hrsg.): Deutsche Sagen. Winkler, München 1956, S. 193f.
- 6) 「歌合戦」の再構成にあたっては、Gustav Ehrismann: Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, 2. Teil, Schlußband. C.H. Beck, München 1935, S. 75-79, 及び Helmut de Boor: Geschichte der deutschen Literatur, 3. Band, 1. Teil. C.H. Beck, München 1962, S. 418-422, を参照した。
- 7) Ludwig Tieck: Schriften, Bd. 4. (Nachdruck der Ausgabe 1828). Walter de Gruyter, Berlin 1966, S. 173-213.
- 8) E.T.A. Hoffmann: Poetische Werke, Bd. 6. Walter de Gruyter, Berlin 1957, S. 19-67.
- 9) 劇中に4度歌われるヴェーヌス讃歌は、第1幕では変二長調—二長調—変ホ長調、歌合戦の場面ではホ長調という調性をとっているが、主音の半音づつの上昇を伴う転調は、紛れもなく劇の展開の上昇過程を音楽的に支えている。
- 10) Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen. Friedrich, Velber 1971, S. 29.
- 11) それ故に、ヴェーヌスとエリーザベトをひとりの歌手に受けもたせるという1972-74年のパイロイトにおける Götz Friedrich の演出も、作曲家自身の指示とは相違するが、ひとつの解釈の可能性として許容され得るのである。
- 12) 拙論、「R. ヴァーグナーにおける伝統と革新——『さまよえるオランダ人』をめぐる状況」、かいろす12号、1974年、9—21頁、を参照のこと。
- 13) メルクマルルとしてはその他に〔ラテン的/ゲルマン的〕という対概念を導入することもできよう。そうすれば、ヴェーヌスと教皇は同じカテゴリーに編み込まれることになる。
- 14) 高木卓氏は、ヴァーグナー自身が、この作品に対してふたつの相反する解釈を加えていることを指摘している。Feuerbach の哲学に傾倒していた時期には革命運動

の影響でキリスト教的傾向は積極的に否定され、Schopenhauer の哲学に触れた後は意志否定思想に従って「タンホイザー」は解釈されなおすことになるのである。

高木卓, 「ヴァーグナー」, 音楽之友社, 昭和40年, 190頁, を参照のこと。

- 15) Heinrich Bulthaupt: Dramaturgie der Oper, Bd. 2. (Nachdruck der Ausgabe 1902). Martin Sändig, Walluf bei Wiesbaden 1972, S. 82.
- 16) Hans Mayer: Anmerkungen zu Richard Wagner. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, S. 49.
- 17) Kurt Overhoff: Die Musikdramen Richard Wagners. Anton Pustet, Salzburg 1967, S. 61.
- 18) 深層心理学的な解釈については, 渡辺護氏が Gerhard Kohl と André Michel の見解の要旨を紹介している。渡辺護, 「リヒャルト・ワーグナーの芸術」, 音楽之友社, 昭和40年, 209頁, を参照のこと。

使 用 テ ク ス ト

- 1) Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 2. Breitkopf und Härtel, Leipzig O.J.
- 2) ders. : Die Musikdramen. Hoffmann und Campe, Hamburg 1971.

楽譜としては, Eulenburg 版の小型総譜、及び、Felix Mottl の編になる Peters 版のピアノ・スコアを使用した。