

ドラマとオペラ

Bohner, Hermann
Osaka University of Foreign Studies

福元, 圭太
大阪外国語大学

<https://hdl.handle.net/2324/25938>

出版情報 : 日本とドイツ : 今日の相互交流と影響. 1, pp.253-272, 1985. 大阪外国語大学ドイツ語学科
研究室
バージョン :
権利関係 :

日本とドイツ

— 今日の相互交流と影響 —

(1)

1985

大阪外国語大学
ドイツ語学科研究室

(昭和59年度特定研究報告書)

ドラマとオペラ

Prof. Dr. Hermann Bohner

(翻訳：福元圭太)

1.

ことばはひとつの表現体である。ことばとしての詩、また、詩の頂点としてのドラマもレッシングにおけるように一全くひとつの表現体である。他方、音楽は、歌は、同様にひとつの表現体である。歌として、音楽としてのオペラも従ってそういうものである。全く歌詞のない、いわば、ことばなき歌もある。多くの歌はラララ (la-la-la) やティリィリ (tirili) ュッヘ・ユッヘ・ユッハイス・ユッヘ (juchhe-juchhe-juchheisu-juchhe) と歌われ、やがてことばなき歌にいたる。ヘンデルの『メサイア』終末部の何度も反復される、あたかも歌の終わりを望まぬかのようなハレルヤも、神とメシア (ギリシア語ではキストス [chistos]) を讃美する、いわば歌詞のない、人間のあらゆることばを超えた歓喜の歌なのである。一初演の際、この歌のあまりのすばらしさに感極まって、王と后、皇子たちや大臣、民衆までもが我知らず立ちあがってしまった—そして、ハレルヤコーラスの時に聴衆が起立する習慣は今日なお続いている。

2.

ことばと音楽、つまり、ことばと歌とは、二律背反的に対峙している。同じように、ドラマ、及びドラマに属するものと、オペラ、及びオペラ的であった、あるいは今日もそうあるものとは、二律背反的に対峙している。ヨーロッパにおいてこの二つの領域は、時とともに全く異なった二つの世界を形成していくのである。ヨーロッパを訪れる人々は、建築物を見るだけでそれを察することができるであろう。つまり、あらゆる大都市には、ここに劇場、かしこにオペラハウスが見いだされるのだ。この二つの崇高な芸術は、このように、同等の価値評価を得ているのである。

3.

ただ、演劇とオペラが、いかに対抗しあうものであろうが、あるいはそう見えようが、この両者を分けて考えることは、時として非常に難しい。両者は結合し、混ざりあう。「語る」という観点から見れば、多くの歌はただ朗々と「語ら」れるにすぎない。まさしくこれがために多くの歌は、親しみやすくわかりやすい、民衆の心に根ざした愛唱歌になるのである。「もしも私が小鳥なら」 („Wenn ich ein Vöglein wäre“)、
「兵士が街を行進すれば」 („Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren“)、
「クアーファルツから来た獵師が」

(„Ein Jäger aus Kurpfalz“)というような文句をほんの少しでも朗々と語るとき、そこにおのずとメロディーが、歌が生じる。このことは、とりわけ日本で愛唱されている「市門の泉のほとりに」(„Am Brunnen vor dem Tore“)にもあてはまるであろう。メロディーが、いや、シューベルトがなしとげたことは、いわば土佐派⁽¹⁾の画人たちがなしとげたことである。すなわち、「ことば」の白黒の水墨画、狩野派の絵画に、やわらかな色彩を与えることなのである。

4.

歌は各国語によって、また特に各方言によって歌われる。人々は方言でふつうに「話し」ているように「歌う」。ドイツでは、とりわけザクセン方言が歌に登場する。また、多くの作曲家、音楽家たちも、ザクセン、チューリンゲン地方の出身である。—中国語、とくに南部の方言は、(中国語を学ぶ者たちにとって困難なことに) 独特な「音」をもつことで知られている。すぐれた言語学者であり、かつ日本学者であるネフスキー教授(レニングラード大学、前大阪外国語学校教諭)がかつて私に感動をこめて語られたのだが、この「音」が今なお中国・日本語(漢文)に受け継がれているのである。他方、山東語においては、個々の単語の「音」はその重要性をほとんど失い、文全体の「音楽性」が前面に出ている。—純粋な日本語は、全く歌うようなことばである。あるいは、語るような歌である。外国では残念なことにまだ知られていないが、最近のすぐれた科学的論文で、この問題に関する多くの資料が明らかにされた。それによると、世阿弥は、この「音」、語られたことばの音の相違性、についての知識をすでにもっていたようである。

5.

さてこのような「音」の問題は、言語総体と—あるいは能におけることばの音声化と、という関わりがあるのだろうか。ヨーロッパの翻訳家にとって、たとえば世阿弥の「謡」ということばを母国語に移しかえることは極めて難しい。漢字の字面と一般的な用法に従えば、「謡」は「歌い」であり、明らかに音楽的・オペラ的なものに属する。しかし「謡」を「歌(う)」(Singen)とすれば、これは全くの誤訳となろう。なぜなら、西洋人にとって「謡」は一種独特な「語り」であり、そうでなければせいぜいのところ、「歌うような」語りなのである。また、世阿弥における「音曲」^{おんきょく}も、字面からいっても読み方からいっても、明らかに「音楽」に属する。しかし「音曲」を即「音楽」(Musik)と翻訳するとすれば、それは二重の意味で誤りであるか、あるいは十分には理解されないか、であろう。すなわち、一方で、世阿弥のいう「音曲」は、たいていの場合「歌い」であるが、上述したように、今日普通「歌う」の意味で理解されているような「歌い」ではない。つまり「音楽」ではない。また他方、「音曲」には「オーケストラ」が、つまりオペラのエレメントが加わるのだが、そのオーケストラというの、今日西欧では知られておらず、理解されていないようなものなのである。

以上述べたことは、—最初はひどくかけはなれたものに思えるかもしれないが—まさしく「ドラマとオペラ」(ことばと音楽)という問題にとって、独得な関り方で重要なものである。特にこれは、あらゆる近代ヨーロッパ劇芸術の元型であり模範であるギリシア劇を問題とする時、その重要性を増すのである。

6.

今日の西洋文化は三つの源泉をもっているということは、しばしば、しかも十分な根拠をもって主張される。それらは、ローマ(法と国家と軍事において)、ギリシア(芸術と科学において)、そしてイスラエル・キリスト教的なもの(倫理と宗教において)である。先ごろ亡くなられたシュテルンベルク教授(東京、皇室アカデミー会員)は、哲学・科学思想の透徹した知識を有しておられたのだが、彼は私に何度もこういわれた。すなわち、近代ヨーロッパの全哲学は、ギリシア哲学の発展過程の再説、つまり再び熟考し、再び検討することであるように思われる、と。私は、哲学の領域でそうであるように、ギリシアの芸術、とくに詩文、またその中でとりわけドラマが、たしかに哲学とは異なった風にはあるが、近代ヨーロッパの文学に影響力と意味とをもっているのだと思う。シラー、ゲーテの往復書簡、この文学の宝、規範と称せられる作品を一瞥し、二人の偉大な詩人の議論に耳を傾けてみよう。また、ゲーテが他で公けにした会話や意見を聞いてみよう：ゲーテにとっての元型・模範はギリシアの詩文、特に、ギリシア劇の絶頂期をなすすぐれた作品群なのである。ルネッサンスが、つまり(基準となる元型・模範の意味での)クラシックな古代の再生が、根源的で生き活きたローマ・ラテン的なものと、特に中世においてはほとんど忘れ去られていたギリシアとを再発見して以来、あらゆる学問と教養の核心となり恒星となったのは、古典語であった。その中でも、文学と芸術にとっては、ギリシア的なものが重要であった。ルターやヨハン・セバスティアン・バッハと同列に加えられるべき、近代ヨーロッパ演劇界で比肩し得る者がいないほど卓越したシェイクスピアは、なるほど、本来ローマ演劇によりどこを求めたし、劇のモチーフは、部分的には全く新しいものとなっている。しかし、不世出のすぐれた批評家レッシングによれば、シェイクスピアはギリシア劇の真の継承者、いわば近代に生まれた真のギリシア人、創造する者、である。さらにレッシングは、形式的でほとんど儀式的な(オペラ的な、というべきだろうか)劇をものすフランス人には、ギリシア劇は解らないであろうという。それにつづけて彼は、フランス劇が目下非常に勢力をもち、現代的であるといっても、そのような劇をもって、私たちを手本にして努力しよう、などとは少なくとも考えるべきでない、ともいっている。

7.

しかし、私たちはギリシア劇を本当に知っているだろうか。レッシング、シラー、ゲーテ、時代は下って、イプセンやハウプトマンは、はたしてこの神々しいギリシア劇を知っていた

であろうか。今日印刷されているものを私たちは一目では一読むことができる。しかし私たちはそれを(口と喉とで)読む、つまり、かつてそうであったように、活き活きと語ることができるであろうか。ギリシア語の各々の単語は、(少数のいわゆるエンクリティカ⁽²⁾その他の例外はあるものの)鋭アクセント、あるいは曲アクセントをもっている。このアクセントというのはしかし、今日用いられている意味でのそれではない。それらは、単語がどのように語るように歌われるか、あるいは歌うように語られるか、を表す、むしろ音楽的な記号である。それらが想起させるのは、能における^カ節の記号である。どのような節でことばが語られるか、あるいは歌われるかを、私たちは今日なお耳で聴き、真似をして語り、音声化し、歌うことができる。しかし、ギリシア語の音楽性・聴覚性は脱落し、忘れられてしまった。個々の単語とその日常的な使用において、以上のようなことがあげられるが、文、または文の響きの点で、問題はさらに多様化してくる。屋外で何千人もの観衆を前にして行なわれたギリシア劇で、コトルヌス⁽³⁾をはいた俳優たちは、単語や文を、一種のマウスピース(いわば原初的マイクロフォン)を通して朗々と語った、あるいは歌った。すべてがいわば声楽曲になった。今日の音楽に、軽快なアレグロ、ゆったりと歩くようなアンダンテ、ゆっくりとしたラルゴがあるように、この朗々とした語り(吟詠・朗読)も様々な方法をもっていた。荘厳な悲劇は軽妙洒脱な諷刺劇とはちがう「語り口」をもっていたのである。—ここでも私たちはただちに、能と狂言という、(能の内部で二様である場合もあるが)荘厳な語り口をもつ劇と、「おしゃべり」(plaudern)によって語られる幕間劇とを思い出す。

荘厳に朗々と「語ら」れるギリシア悲劇では、リズムも大切なはたらきをしている。リズムによって語が強調され、語、文、そして語られていく思想は、観衆にとって追いかけやすいものとなる... 能を実際に知り、学んだ者であれば、能が、ひとつの完全なリズムの世界を形成していることに気付くであろう。能を「歌う」ことは、私たちドイツ人にとっては、それ自体でひとつの全き科学である。この科学において何事かをなさんとするならば、いうなれば、オペラひとつをまるまる頭に入れるほどのことが要求されるであろう。能の中にあらざるものなどないのだ! たしかに、音楽的な、途中休止と終止をもつ、純粋な四脚二個(及びその変形を伴う)の「古典的」詩脚である、七・五調⁽⁴⁾という基本調はある。しかし、朗詠の際、シラブルや単語でできており、この音楽的基本調に対応しているテキストは、考えられうる限りの様々な方法で「歌わ」れる。あるシラブル、あるいは語の発音が伸ばされたり、短縮されたり、ある程度弱く発音されたりしなければならない。冒頭で欠けているテキストの部分は、ヤーヤーヤオ(Yā Yā Yāo)というようなことばなき音で歌われなければならない。末尾の音は次の詩句につづけられなければならない、等々、数えあげればきりが無い。ここで、能の専門用語をもちだすのはやめよう。しかし奇妙なことに、能に関する考察は、ギリシア劇の専門用語やリズムのテクニクを想起させはしないだろうか。ヨーロッパの数万人にもものぼるギリシア学者の中で、能の実際的な知識をもっているか、あるいは少なくとも理論的に、能のリズム規則について知っている者は、残念ながらほとんどいない。

ギリシア劇について私たちは理論上は、いわば「本に書かれたとおり」のことは知っている。しかし、ギリシア劇のリズムは、当時、実際にはどれほど快活なものであったのだろうか。能におけるリズムの充溢は、ギリシア劇のオペラ性を私たちに想起させる。

8.

(合唱) ギリシア劇は大がかりな二部合唱、つまり正合唱 (Chor) と対合唱 (Gegenchor) とを伴っていた。いや、ギリシア劇はそもそも、合唱の導き手としてのソロの歌い手、ないし語り手 (能でいえばシテ：演者：主役) をもった祈念祭の合唱 (神殿劇) が、その起源なのである、ということもできよう。この合唱の導き手 (Chorführer) がテキストの一部を、神のお告げ (能でいえば「^{こと}謂」) を述べるという形でソロで歌い、あるいは語り、それに合唱が応じるか、または先を続けたのである。アイスキュロスが、このソリストの他にもう一人 (能でいうワキ：脇役) を舞台にあげることによって、本来のドラマに至る扉を開いた、つまり、ディアローグを、「語る」という傾向をもつドラマを創始したのだ、というしばしばなされる主張は正当であろう。ロゴスの・思想的なものが、議論が、前面に、つまりことばの中に、論理化する筋の展開の中に、押し出されてくる。重要性を失いつつあった合唱はこうして、たしかにギリシア悲劇においては、ひき続いて大きな意味をもっていたが、ある程度まで劇中からはずされることとなったのである。

合唱は、音楽的、オペラ的エレメントである。能もまた、合唱をそなえている。シテ (主役) とワキ (脇役) とが合唱とともに語る、あるいは歌う時、そこには何やらおどろおどろしいものがある。それは、あたかも私たちに襲いかかるかのような激しい嵐である。さて、能の起源と展開は、ギリシアのそれと似かよっていないだろうか。前者においても後者においても、いかに合唱というものが根本的であることか！

しかし、近代ヨーロッパのドラマが、敢えてもう一度合唱を導入したりするだろうか。合唱は、語り、対話し、レッシングの意味において、瞬間瞬間、因果的に連続的な「筋」を展開していくようなドラマとは相入れないものである。ドラマがリアルになればなるほど、そして個人的になればなるほど、それだけ合唱は必要のないものになってくる。

9.

(舞踊と輪舞) 合唱では全員が共に「語る」ないしは「歌う」。そのためには、拍子、リズムが不可欠である。上述したように、ソロ演者が演ずる場合にもリズムは大きな役割を担っていたが、それは、もとは合唱においてそうだったからである。ギリシア悲劇の合唱は、リズムに富む劇全体の中でも、その精華である。ソロの演技を統一的に支配しているのは、反復される基本詩脚であるが、合唱はまさに驚くばかりの多様なリズムをもつ。今日ギリシア悲劇に携わる人々が合唱に強くひかれるのは、この所以である。ただ、書物の上でのみ私たちは、合唱のリズムを把握できるのであって、当時実際に行なわれていたと通りに、このリ

ズムを生き活きと再現させた者がはたしていたであろうか。あるいは、能の合唱が、今なおその元型を忠実に伝承していることと比較して、ギリシア悲劇についても同じことがいえるであろうか。

ここでもう一つのエピソードが加わる。それは、ギリシア悲劇の合唱が、輪舞であり、舞踊であった、ということである。これもオペラの一つの要素ではないだろうか。今日であれば、多様なリズムをもった舞踊を、そっくりそのままフィルムにおさめることも可能であろう。しかし、古代には、聴覚的記録としてのレコードも、視覚的記録としての写真もなかったのだ。聴覚的にも視覚的にも、ギリシア劇の大部分は、もはや私たちが知り得ないものになってしまっているのである。

10.

(オーケストラ) さらに、オーケストラについて考えてみよう。ギリシア劇におけるオーケストラは、現代のそれとは比べものにならないほど簡単な構成をもち、それはちょうど、能で用いられるわずかな数の楽器を想起させる。この両者の類似性は、いつの日か、音楽科学的研究によって詳らかにされるであろう。世阿弥は、笛と太鼓との機能について、非常に深い洞察を行っている：これら二つの原初的な楽器は、それ自体でひとつの世界を成している。笛の孤独で魔力に満ちた響きはあたかも演技を不可思議な世界へ導き、見物の上に静けさを広げていくかのような、より高い世界の声である。一方、太鼓は、演技中きめられた部分で奏されるのであるが、そこにおいて、いわば快活なリズムによって、物語全体が語られるのである。このことは、原始人たちが太鼓によって、いかにしてメッセージを何百マイルも伝えていったか、を彷彿とさせる。さて、こういった楽器の機能について、ギリシア悲劇、および原初的オーケストラにおいて、どのようなことがいえるであろうか。

11.

音楽は芸術の中で最ももろいものである。ただ聞き手から時とともに消え去ってしまうだけでなく、音楽が保持されている場合でも、時がたてば、もはやそれが理解されないものになってしまっていることがしばしばある。ダンテの時代、およびそれ以前の音楽を、私たちはもはや理解しない。ギリシア悲劇の音楽性—私たちはこれを理解し得るであろうか。

12.

能それ自体が人類への最も偉大な貢献の一つである、ということは、全く疑う余地がない。私は能のすべてを讃美する：荘嚴な神事能（脇能）から英雄劇（修羅物）、婦人劇（鬘物）、狂人の劇（鬼畜能）⁽⁵⁾そして、その「急」に、つまり、プレスティッシモ⁽⁶⁾のフィナーレにいたるまでの劇的進行を、リズムを、登場人物を、様々な謡を、あらゆる文句を、拍手を、私は讃美する。なんという芸術であろうか！ 何という奇蹟であろうか！ 日本人が、中でも能に通

眺めている者が、この能の世界を誇りとするのは、もっともなことである。能の世界は比類なきものである。—しかし、次のことは明らかにしておかねばならないであろう。すなわち、能を今日西洋で上演するとすれば、たしかに研究者や芸術家たちは惜しみない賞讃を与えるであろうが、実際には理解されないか、あるいは、いうなれば「楽しめる」ことはないであろう：上演されたとしても、失敗を余義なくされるか、せいぜい、珍しいものだ、という消極的な興味をひくにおわるであろう。日本の舞台芸術に造詣の深い数少ないヨーロッパ人のひとりである、今は亡きフリッツ・ルンプ氏（ベルリン・日本協会）は、この能とヨーロッパの間に横たわる距離のことも十分に知っておられた。一例として、日本演劇のひとつの（能に由来する）展開形態としての歌舞伎についてはどうであったか。明治天皇付きの医師であった高名なベルツ氏の息子である、若きベルツが一日本に対する興味が最高潮に達した時代に—歌舞伎をヨーロッパの大舞台にあげようと試みた。彼が選んだのは、私が独訳した岡本綺堂⁷⁾の『大阪城』であった。ところが、歌舞伎役者のように「謡調」でせりふをまわただけで、ヨーロッパの観客は笑い出してしまった。観客は、今なおそうであるが、こういう様式に理解を示さなかったのである。ベルツの計画はこうして失敗におわった。

歌舞伎ではなく、もし能ならばどうだったであろうか。ヨーロッパの観客には、能に固有なあの歌のような語り、その音楽性はもとより、多様かつ華麗な舞踊も、全く把握、理解の埒外にあるものと思われたであろう。

さて、神々しくも長きにわたって規範とされてきたギリシア劇が、今日も昔の形態のまま伝承されてきたとしても、歌舞伎のヨーロッパ上演の時と同じような反応が起こらないといえるだろうか。—しかし、そうだからといって私たちは、一瞬たりとも思い惑う必要はないのだ。ギリシア劇、この全体芸術は、いかなる時代においても、偉大かつ重要であり続けるし、それはまた、能についてもいえることである。ギリシア劇が、ドラマの面からもオペラの面からも、さらに強く広い影響力を放ち続けることを望みたい。

13.

（『メッシーナの花嫁』）シラーは、（ゲーテと同様に）古典古代の、つまりギリシアの劇をたいそう尊んでいたのだが、そのためか、シラーは、自分の戯曲にも正合唱と対合唱を導入した。ドラマに関する経験や知識を広げ、また深めていくにつれて、シラーは、劇芸術作品には、特に範とするギリシアのそれに匹敵させようとするなら、従来のことばだけによるドラマの他に、もうひとつ別の何かがなければならない、と考えるようになった。それはオペラの要素、ドラマとは二律背反的なものであった。また、内容的にもシラーは、作品を追うにつれて、レッシングが最上のものとした厳密な因果性、論理性、合理性をのりこえていった。それらは、実際の人間の歴史において時としてそうであったように、いわば、合理的思考の厚い雲を一気に突き破る未曾有の奇蹟によって、のりこえられているのである。この崇高な現象は、『オルレアン乙女』において顕著である。（この作品ではまた、音楽的・オペ

ラ的なものも成功していないだろうか) 一歩超越したところ、しかも歴史において実際に体験されたところに、人間を超えた力の摂理とでもいうべきものがある。人間はその摂理の前に、頭^{コビ}を垂れるしか術を知らぬのである。まさにこの理解の域を超えた摂理、神の摂理が、ギリシア劇を統べているかのように思われる。こうしてシラーは、形式的にも内容的にも、ついに悲劇『メッシーナの花嫁』にまでいたったのである。

メッシーナ王家の兄弟が、一このような兄弟間の愛情以上に内的な結びつきの強い愛情が他にあるだろうか—いかなる神の摂理であろうか、一人のたとえようもなく美しくすばらしい娘に出合う。二人は、まさに彼らが兄弟であり、似かよった性質を備えているがゆえに、この娘のことを、すべてを忘れて愛するようになる。兄弟愛が敵意に、やがて死ぬほどの憎しみに変わり、ついに弟は兄を殺してしまう。殺人、悔恨、絶望、そして弟の自殺。なんと単純な筋立てであろうか。ここにはもはや、レッシング的な「語り」のドラマや、初期シラーにあった複雑な「陰謀」や「策略」などはみられない。こういった単純な輪郭こそ、オペラや能(特に世阿弥のもの)が求めたものであり、古代ギリシアのドラマがもっていたものである。また、能やギリシア劇、とりわけオペラでそうであるように、登場人物の数が最少に限られている。シラーのこの作品では、兄あるいは弟の家来たちが構成している正合唱および対合唱が前面に押し出され、折々、この二人の主人公と共に生きる周囲の人間たちの感情を告知していくのである。

しかし、まさにこの『メッシーナの花嫁』こそが、シラーの全ドラマの中で、批評家たちの間で最も不評をかった作品であり、冷遇されることになったのである。批評家たちには、シラーがまるでドラマの正道を見失ったかのように、この芸術家、ドラマ作家が似非のものになってしまったかのように思われたのだ。「語られるもの」としてのドラマがあらゆる音楽的なもの、オペラ的なものから乖離すればするほど、つまり、ハウプトマンやズーダーマン⁽⁸⁾やイプセンの晩年に、ドラマにおけるリアリズム、印象主義、そして大都市性やプロレタリア性が強調されればされるだけ、このシラーのいわゆる運命的悲劇に対する批判は強くなった。—これに続くシラー最後の劇作であり、部分的にはゲーテの援助のもとで成立した『ヴィルヘルム・テル』で、作者がどのような難題にぶつかり、それでも音楽的要素と合唱とを導入するにいたった経緯は、研究に値する、おもしろい問題であろう。

どのような評価や判断をうけようと、まさにこの『メッシーナの花嫁』こそ、シラーの深く正しい洞察の産物なのであり、現代のこの分野への、つまり、ドラマ・プラス・オペラの内的発展への、最も重要な意味をもつ「橋渡し」なのである。次の一歩を踏み出したのが—後にふれることになるが—リヒャルト・ワーグナーであり、彼の全体芸術作品である。19世紀において、いや今日まで、ヨーロッパ全体を視野に入れても、彼と比肩しうような芸術家はみあたらない。

14.⁽⁹⁾

今日私たちが知っているようなオペラは、ようやくルネッサンスとともに、すなわち16世紀の末になって登場した。極めて特徴的なことに、オペラの創始者たちは、歴史の資料によれば、クラシック、つまり、ギリシア古代にあったところのものを再生 (Wiedergeburt) させようと試みたようだ。すなわち彼らは、ギリシア悲劇の音楽性を、当時の壮麗さそのままに、再現しようとしたのである。彼らが問題としたのは、明らかに音楽の地平であった。ところが、ギリシアの劇芸術における音楽的なものを再現しようとしたがために、音楽的なものにドラマ的なものが付随したのである。彼らの時代には、こういう試みはお笑い草であった。ドラマ的音楽など、ドラマ的建築がないのと同様、あり得ないものだ、と人々は考えていたからである。ほんの少数の人間、たとえば研究家たちだけが、この試みを可能だと思い、それを真摯に受けとめた。彼らの試みの最初の段階は、一合唱、つまり全体的音楽から一人が前に歩み出て、その人物が自分のドラマ的体験、物語 (あるいは謂) を歌いあげる、というものであった。モノディー (Monodie) (独唱歌『エウリディーチェ』1600年、モンティヴェルディ作の『オルフェオ』1602年、等) というのが、そうした最初期に発表されたオペラの呼称である。こうして程なく、オペラはひろく認められ、人気を博するようになった。今日フィルム (映画) が、開発された当初から人気を呼び、その結果、演劇がある程度まで置きへ押しやられてしまったのと同様に、最初は極めて簡単な形式であったと思われるオペラが、演劇の人気をさらってしまった。音楽そのものと音楽的オペラの領域は飛躍的に発展し、レッシング、シラー、ゲーテ、そしてクライストらの不朽のドラマと比肩しうる、偉大で後世に残る一連のオペラが創作されていく。オペラを聞く時、私たちが音楽を聞いている、ということは明らかである。ところが、不思議なことに、レッシングの時代にいたるまで、音楽は、いわば単なる伴奏、つまり装飾であった。グルックの作品の中でメロディー (その本来の意味と本質においての) とリズムが発達し、さらに呈示部と展開部をもつソナタ形式がオペラの演劇・ドラマ的なものと有機的に結合されるにいたってはじめて、偉大な作品群が、世界に知れわたっているグルックやモーツァルトやベートーヴェンの古典的オペラが、完成されていくのである。

ここではオペラの歴史と展開をさらに詳しく述べることはもとより、一つの作品を取りあげる余地すらないのだが、少しだけ『永遠の苦悩』⁽¹⁰⁾についてふれてみよう。このオペラは、(音楽的にもそうであったが) 画期的にすぐれたテキスト、いわゆるリブレット⁽¹¹⁾をもっていた。これは、たとえばベートーヴェンが『フィデリオ』を何度も手直したように、当時のオペラ・テキストが音楽表現上、言語・詩的にも劇的にも不十分なものであったことを考えあわせると、驚くべきことである。ただここで私たちが論究すべきことは、オペラそのもの、つまりオペラの登場人物および筋の展開 (謂) についてであろう。また、オペラの巨匠たちが、その音楽性の魔力によって、どのようにしてテキストの欠点を感じさせなくしていったか、特にまた、モーツァルトが、どのようにしてソナタの主題的なものを登場人物の脚色と

結びつけていったか、ということも議論の対象となろう。しかし、私たちにとってここ日本では、いわば視聴覚教育材量が欠けている。つまりオペラそのものが欠けているのだ。日本ではオペラの世界は、ようやく徐々に未来に向かって生成しはじめた、というところである。一方では言語と詩、他方では音楽、という二元分離のために、日本では、知識人とその知識、そして上演するという行為がいまだへだてられたままである。一方に文学者がおり、他方に音楽家がいる。それらの統合、つまりオペラは、まだ実現されていない。

15.

以上のような概観ののち、思い出してほしいのは、日本でもよく知られている、音楽史におけるかの有名な箇所である。日本人にとってベートーヴェンの第九交響曲はなじみのものである。(ついでながら、日本では第九のレコードが数種類販売されており、かなりの商業的成果をあげている。) 同様になじみ深く、よく読まれもするのが、リヒャルト・ワーグナーの短編小説『ベートーヴェン巡礼』であろう。ここでワーグナーは、(主人公である一人のドイツ人音楽家に自己を託して)¹²⁾ どのようにしてベートーヴェンと語らうところにまでいきついたか、そしてこの音楽家がベートーヴェンとの会話の中で、『フィデリオ』を称讃する一方、ベートーヴェンはオペラ作曲家ではない、いや、少なくとも、「アリアや、ドゥエットや、テイルツェットや...そして今日オペラを綴りあわせているものなど」を書くような作曲家ではない、という見解を、いかにしてベートーヴェン自身からひき出したか、を描いている。この巨匠との会話はそこで、「器楽音楽と人間の声」というテーマに向けられており、ベートーヴェンをして次のことをいわせている。「楽器が表出しているのは、創造と自然の根元的な音声である。楽器が表現するものをはっきりと定義したり決定したりすることはできない。楽器が再現しているのは、源感情(Urgefühle)、そういうものを内面で感受することのできる人間すら、まだ存在していなかった時代の、最初の創造の際、カオスから沸き起こってきたような源感情そのものであるからだ。一方、人間の声という精霊については、状況は全く異なる。人間の声が出出しているものは人間の心であり、その個別的、個人的な感覚なのである。楽器によって表出されている、果てしない世界へと逍遙していく、荒々しい源感情と、人間の声によって表出されている、明瞭に規定された人間の内面感情とをつきあわせてみるがいい。この第二の要素を参入させることは、源感情との闘いに、こころよい宥和的な作用を及ぼすことになるだろう...人間の精神はしかし、自己の内部に、かの源初的な感覚(Urempfindungen)¹³⁾を感じとることによって、無限に強化、拡大される。そして、最高のものの不確かな予感を、神の意識に変貌させながら、それを自分の中にはっきりと感じとることができるようになるのである...」これこそが、第九交響曲において意図されたもの、抗い難い力で沸きあがってくるものなのである。いわば、楽器だけではもはや不十分になった。人間そのものが、人間の声が、ことばが、出現しなくてはならない。人間に聞こえるように一カントの道德律の定言的命題におけるごとく一全宇宙が押し寄せてくる。神の声が、神の

ことばが、人間に永遠なるものを与えるのである。、『道徳形而上学序説』⁹⁴⁾ さらにワーグナーは、音楽の力の中に身を置いている巨匠ベートーヴェンに、こういわせている。「だが、どうということばが、そういう詩を表現するのに全きものであり得るだろうか」—それでもやはり、そこにあるものは、ことば以外のものではありません、ベートーヴェンが自分の音楽的意図に真に合致するものとして選んだのは、周知のとおり、シラーのかの『歓喜に寄す』、この人類の讃歌だったのである。

16.

ワーグナーの時代は、彼が登場する少し前からだが、「未来の芸術作品」、あるいは、「総合芸術」という話題でもちきりであった。のちに、確かに領域の違いこそあれ、例えばツェッペリンや、今日テレビがもてはやされているように、かの平和な時代にあつて、いわゆる世論は、総合芸術論をもてはやし、また、それに陶醉してもいた。ひとつの新しいもの、独特なものが実現されつつあつた：ワーグナーの楽劇において、今までにない方法で、複数の芸術が統合されたのである。音楽と詩（ことば）と—ことばのうちでも、その精華であるドラマ、およびその身振りと—さらに造形芸術までもが、ひとつの最高の芸術作品へと結晶した。これは、19世紀全体をみわたしても、際立った頂点を示すものである。ワーグナーは、（ある批評家の言によれば）いままで劇作家が一音楽的なひとであらうがなからうが一誰一人として、可能だ、などとは思ひもよらなかったものを創りあげた：ワーグナーは、音楽的なものと、言語・詩的なものとを統合したのである。劇中の対話は、レッシングを彷彿とさせる程、言語的にリアルであり、それに応じて、個々の登場人物が規定されている。ワーグナーがこれをなし得たのは、モーツァルトの時代に発達したソナタの呈示部を、いわば人称化し、ドラマ中の個々の人物—および配役—に、音楽的伴奏、暗示的なライトモチーフとして、定期的に与えたからであつた。このような方法で—ワーグナーに造詣の深い人々の見解もそうであるように—圧倒的な感動を与え、表現において極めて劇的 (dramatisch) かつ音楽的 (musikalisch) な悲劇のかずかずが、そして、『ニュルンベルクの職匠歌人』という、悲劇と同様に天才的な、私たちに魅了し、潑刺とさせる喜劇が生みだされていった。ワーグナーは、長い間ただバイロイトにおいてのみその上演がなされた『パルジファル』なる「神劇」（能で最初に演じられる神事能と比較されたい）にいたるまで、一連の独自の作品を発表していく。やがて、全世界が楽劇をとりあげるようになる。戦時中ですら、ワーグナーの楽劇は再三演じられた。国境を越え、ロンドンで、ニューヨークで、パリで、そしてドイツ本国で、人々はワーグナーの上演を望んでいた。ワーグナーの楽劇に魅せられた人々が、あたかも全世界にわたって、枠を超越したひとつの層を成しているかのようである。このような状況があるということ、この公然たる事実をこそ、私は、まさにここではっきりと示しておきたかったのである。というのも、ワーグナーの偉大さそのものを論じ、それを明らかにしたり、あるいは、彼の作品を分析・解説しようという意図は、ここでは毛頭ないからである。

私がこの文章を書くにいたった動機は、もっと単純で、いわば、もっと「実践的」なものなのだ。いずれにせよ、ワーグナーの世界に知られた名作が、日本でも上演されるようになったことは、大きな喜びであり、日本のほとんどの子供たちが、『野ばら』や『菩提樹』を知っており、また、夜毎、月明りのもとの旅人がシューベルトの『未完成』の一節を、セレナードがわりに口ずさむように、リヒャルト・ワーグナーの芸術音楽とドラマーの中の旋律や登場人物も、ここ、日本の民衆に、普く浸透していつてほしいものである。先ごろ行なわれた、マンフレッド・グルリットの卓抜した指揮による『タンホイザー』の、日本では初めてのカットなし上演は、そのための幸先よいスタートだったといえる。ただ、そっとう尋ねる人もいるだろう：「私たちにもできるだろうか。ヨーロッパ人と同じくらいにやれるだろうか。私たちのソリストは、あの声量をもっているのだろうか」— 私たちが日本（朝日会館・大阪）で聞いた『タンホイザー』は、ヨーロッパで聞いたことのある、最もすぐれた上演に匹敵するものであった。特に、ヴォルフラム、エリーザベト、そしてタンホイザーの声はすばらしかった。日本には大きな未来が開けている。日本人のすぐれたワーグナー歌手がヨーロッパの舞台で歌う日も、早晚やってきてほしいものである。さて、合唱についてはどうであろうか。放送では、私たちに奇異の念を起こさせるほどの強い論調で、私たちの評価以下のことがいわれていた。しかし、正しい指導と訓練とがなされているこの合唱には、日本に関する経験的知識をもち、現在、オペラ指揮者としてドイツで活躍中の、厳格で党派性のない判断力をもった音楽家、フェルマー氏が、私に思わず漏らされた非常に高い評価がふさわしいように思われる：「私は日本人による合唱の直接性と響きの美しさに、非常に感動した。特に若い人々の声はすばらしかった」彼がこう語った時、一瞬私には、あたかも彼がもはや他のどこに行っても、合唱のこのようにナイーフな美しさに再び出会うことはできないであろうと感じている、とさえ思われたのである。

17.

しかし、ワーグナーの場合も、シラーの場合と同じように、ことば（詩・ドラマ）と音楽（オペラ）との二律背反は成立しているはずである。この二律背反について、およびそれら相互間の反発と吸引とについて熟考することは、学究の徒、特に言語を学ぶ者にとって、意味のあることであろう。

すべてのものは分割可能である（カントにおける二律背反の定立）。もちろんである！ もはや分けられないもの、などがあるだろうか!?（それゆえ私は、学生の頃から、自然科学者の叱責にもかかわらず、アトム（A-tom）、つまり「分割できないもの」、「もはや分けられないもの」が究極的に存在する、とは信じなかった。— 今日、この「分割できないもの」の分割が、つまり、アトムの分裂が起こり得る、ということが、明らかにされている。— しかしながら、（カントが二律背反の反定立としていうように）すべてが際限なく分割可能であるとなれば、全体を形成する部分がなくなってしまうことになる。それゆえに、分割できないもの

がなくてはならない。—この問題へのカントの「解答」については、(他の場所でならともかく)ここではふれないでおきたい。ことばと音楽という比較的容易な領域—神と世界、因果律と自由が問題なのではなく—におけるこのような二律背反、それら相互の反発と吸引という問題は、若い学生たち、特に言語を学ぶ者に、多くの考える材量を提供してくれるであろう...そういう考察によって、「ことばと音楽」の核心問題にまで歩を進めることになるのではなかろうか...この二律背反の問題、つまり、「分割できるか否か」の、「ことばと音楽」の問題は、言語の根本的なエレメントにまで—母音と子音、アクセントの有無、意味を担っているか否か、といったエレメントにまで—深く根をおろしてはいないだろうか。

ことば(詩)—音楽(オペラ):ワーグナーは両方の領域ですぐれた才能を発揮した。文学史は彼を無視することはできないし、音楽史も彼を賞讃すべきである。しかし、両史とも、ワーグナーを完全には承認していない、というのが、偽らざる事実であろう。ワーグナー・オペラのリブレットは、あらゆるオペラの中でも、確かに一級品の、完成されたものである。それは、もはや詩といえる。しかし、19世紀の文学史は、ワーグナーを、詩人としては、完全には認めようとしない。この世紀には、確かに、最初はもてはやされていた詩人たちが、忘れられていった。それらの詩人たちのことばは、生命のない構築物であった。ほんのわずかな詩人たちだけが、今日なお高く評価されている。ゲーテ然り。ヘルダーリン然り。また、初期の数編の詩と、そのことばの魔力をもってして、ゲーテの後継者といわれているメリーケ然り。さて、ワーグナーのことばは、音楽や作品技巧のことをあまりに配慮しすぎたものであろうか。音楽がことばから少し離れたものであるために、ことばが、いわば生半可なものになってはいないだろうか。—いや、全く逆に、音楽家たちも不平をこぼす。ワーグナーは音楽の正道を捨てたのだ、真ならざるものが、音楽を押しつけてしまった、これはもはや、純粋な音楽ではない、というのが彼らのワーグナー批判である。ワーグナーのサロンに集まった人々は、ニーチェとワーグナーの最初の会見のあとで、この二人の関係について、すでに次のようなコメントをしている。「ニーチェはワーグナーの、半分奴隷のようなものだ。ニーチェと私たちは、理解しあうことができないであろう。ニーチェとワーグナーの仲が、うまく長続きすることはないだろう」案の定、ニーチェはのちに、たいへん激しい、また、同時代の知識人たちを刺激するワーグナー攻撃を行なった。だが、ニーチェの心情の底にも、ワーグナーが、ワーグナーにとっては「分割できないもの」であったが、混合できないとされてきたものを混ぜ合わせてしまったのだ、あるいは、ワーグナーにおいては、詩、すなわちドラマ(およびそれに伴う論理や思考)も、音楽も、混じりけの全くない純粋なものではあり得ない、という気持ちがはたらいていなかった、とはいえないのではないか。ただ、ニーチェ自身においても、ワーグナーと非常に似かよった二律背反が認められるのである。おかたい哲学者たちはニーチェを、ほとんど嘲るような調子で、「半分思想家、半分詩人」とよんでいる。しかし、ここで想い出してほしいのは、ニーチェの領域、つまり哲学にあてはまる、老子の警句である。すなわち、「信言は美ならず。美言は信ならず」^⑤

18.

ワーグナーに対してどのような評価が下されようと、彼の生命力に満ちた作品は、幾時代にもわたって受け継がれていくであろう。ワーグナー以後、詩と音楽との統合という潮流が、強力なものになっていった。彼に続くオペラ作曲家たちは、著名な詩人たちのすでに周知知れわたっている詩を、オペラ・テキストとして用いるようになる。その際、詩の一部が割愛されることもあったが、それでも、いわば詩とは対極にある音楽によって、もとの詩の意味と形態とがうまく充足されており、彼らのオペラは、全体としてひとつのすぐれた詩となっていたのである（例えば、メーテルリンクのテキスト『ペレアスとメリザンド』による、ドビュッシーの同名のオペラなど）。リヒャルト・シュトラウスはオスカー・ワイルドの『サロメ』や、フーゴー・フォン・ホーフマンスタールの『エレクトラ』などをテキストに用いながら、音楽的には全くワーグナーに則り、オペラ化にあたってライトモチーフの方法を導入している。おおかたの批評・判断に従うと、これら、テキストとして用いられている詩は、おもしろいことに、ただそれ自体であるよりも、オペラ化（全体芸術化）されたほうが、ずっと高い芸術効果をあげている。

19.

以上述べてきたことは、いくらかの指摘にすぎず、多くのことは言及されていないままである。例えば、能が私たちに与え、あるいは自己の中に保持している内的姿勢というような、深い内面世界、老子が「信」とよぶもの、現実そのものの諸相、失われていったギリシア悲劇の内的信仰の力、ワーグナーにおける深遠な内面性—これらについては、ここに述べられていない。また、私たちがここで省略せねばならなかったこととして、ゲーテのこと、ロマン派（特にシュレーゲル兄弟）が占める位置、輕歌劇（Singspiel）とその意味、等々があげられよう。ワーグナーと彼の総合芸術が、日本でも歓迎されるようになったという歓び、能によって新たにかきたてられた、ギリシア劇、およびそのことばと音楽性に関する興味、そして、日本におけるワーグナーのように、日本独特の総合芸術である能も、西洋でその名を博し、活き活きとした感動の光を放ってほしいという期待—この歓びと興味と期待とが、私に筆をとらせた所以である。

注

- (1) 土佐派：画流の一派。土佐派には、土佐系図とよばれる縦系図や横系図の画家流派が伝わっている。それは藤原鎌足を始祖とし、藤原基光が最初の画家になって、隆能、隆親とつづき、江戸末期の光武にいたる。これをそのまま信じれば、日本絵画史上で最大の流派となるが、これは江戸後期の編纂によるので、昭和10年（1935年）ごろからは、室町時代以前と以後の、二つの土佐派があると考えられるようになった。
- (2) エンクリティカ（Enclitica）：ドイツ語では Enklise。強く発音される語が、次の語によりかかり、一部の発音が省略されてしまうこと。例えば „gehst du“ → “gehste”, „geht er“ → “geh’t'r” など。

- (1) コトルヌス (Kothurn)：古代ギリシア悲劇役者の、底高長半靴。auf hohem Kothurn で、「悲劇ぶって」、「もったいぶって」という成句もあるが、ここでは靴そのものにとった。
- (4) 「途中休止と終止をもつ、純粋な四脚二個 (及びその変形を伴う) …七・五調」を、具体例をあげて説明してみよう。

「知るも知らぬも もろともに、

たれも花なる 心かな、」

(世阿弥作、『西行桜』より)

1	2	3	4	5	6	7	8
Shi	ru	mo	—	shi	ra	nu	mo
mo	ro	to	mo	ni	×	×	×
ta	re	mo	—	ha	na	na	ru
ko	ko	ro	—	ka	na	×	×

以上のように休止 (—) を伴う四脚二個となっている。際だった変形として、二段目は6、7、8、脚、四段目は7、8、脚が欠落しているが、これは、ヨーロッパの韻律法からみれば、カタレクシス (Katalexis：韻脚不完全) に相当する、と考えられているのであろう。

- (5) この部分のカッコ内は訳者による注である。
- (6) プレスティッシモ (Prestissimo)：音楽用語で、「たいへん速く」の意。
- (7) 岡本綺堂：本名は岡本敬二 (1872～1939)。戯曲作家。二代目市川左団次と協力し、演劇革新をめざす。『大阪城』の他に、『修禪寺物語』、『番町皿屋敷』等の作品がある。
- (8) ズーダーマン：Sudermann, Hermann (1857～1928)。ドイツの劇作家、小説家。東プロイセン生まれ。社会劇『名誉』 („Die Ehre“ 1884)、自由に生きようとする新しいタイプの女性を描いた戯曲『故郷』 („Heimat“ 1893) 等の作品がある。
- (9) 原稿では13章の次に15章がきており、おそらく14章の区切りが欠落したものと思われるので、話題がオペラの成立へと転換していくこの箇所、新たに14章を設けた。
- (10) 『永遠の苦悩』：“Die ewige Not”。どのオペラをさすのかは不明である。
- (11) リブレット (Libretto)：オペラ、または、オラトリオの台本。
- (12) カッコ内は訳者が補った。ワーグナーの短篇小説『ベートーヴェン巡礼』 („Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ 1840) は、ドイツの音楽家とイギリス紳士がベートーヴェンを訪問する、という設定で書かれており、ワーグナーとベートーヴェンが実際に会見したわけではない。
- (13) 源感情 (Urgefühl) と同じものを指していると思われる。岩波文庫収録『ベートーヴェンまいる』(1984年11月7日第8刷) で高木卓氏は、Urempfinden を Urgefühl と同じく「源感情」とされているが、ここでは前者を「源初的な感覚」と訳出した。
- (14) 『道徳形而上学序説』：“Grundlegung zur Metaphisik der Sitten” (1785年)。カントの論文。
- (15) 老子下篇、第八十一章冒頭の、「信言不美、美言不信」その意は、「信実味のあることばは、決して美しく飾ったものではない。これに反して、美しく巧みなことばには信実味がないものである」

「ドラマとオペラ」翻訳にあたって（論評）

福 元 圭 太

ここに訳出したヘルマン・ボーネル先生の論文「ドラマとオペラ」は、先生が学生のもとめに応じて書かれたもので、当時、学生たちが主催していた雑誌に掲載された。成立年は1950年、ボーネル先生は66歳であった。

先生は、福音派宣教師の子として生まれ、ハレ、チュービンゲン等の大学で、神学、哲学を学んでいる。その後、中国学者、R. ヴィルヘルムに導かれ、東洋学を学ぶ。日本における6年間の捕虜生活の後、1925年から1963年の死に至るまで、大阪外国語学校と大阪外国語大学でドイツ語を教授、それと平行して、日本学にいそしまれ、1940年ごろからは、能の研究に精力を傾けられた。

ここで展開されているギリシア劇、能、さらに、シラー、ワーグナーに及ぶ議論は、先生の、洋の東西を問わぬ該博な知識と、深い洞察力とのひとつのあらわれであるといえよう。この論文は、19の章からなり、12章までに、ことば (Sprache) と音楽 (Musik) の二律背反 (Antinomie) というテーマをめぐる、ギリシア劇と能とが、比較、検討されている。13章以後は、シラー、ベートーヴェン、そして、特にワーグナーをとりあげ、「ことばと音楽の二律背反」という問題が、これらドイツの芸術家たちに、どのように受けとめられ、また克服されていったか、が論じられる。

13章以下、後半部の中心をなすのは、ワーグナーの総合芸術論—芸術の各部門は、各々独立した分野と理論とをもっているが、それらは皆一つの源泉から発している、つまり、各芸術は密接な相互関係にあり、本質的には切り離すことはできない。歌劇はすべての芸術が一つになって流出し、表現される総合芸術である—の解説 (16章) と、その高い評価である。ボーネル先生は、文学史も、音楽史も、ワーグナーを「正統」の枠内に入れていないことを、公平だとは思っておられないようである。しかし、これは微妙な議論である。というのも、ワーグナーに対する評価は、非常に振幅の広いものだからだ。

ワーグナーに関して発言する批評家は、数えきれないほどいる。先生が本論であげておられるニーチェをはじめ、トーマス・マン、T. W. アドルノなど、ドイツ文化の偉大な識者たちにとって、ワーグナーというこのひとつの大きな存在は避けて通ることのできないものである。ここで彼らのワーグナー批判に深くたちいる余白はないが、ワーグナーに対する彼らの態度が、いかに「アンビヴァレント」なものであったかを、ニーチェの例をひいて少し観察してみよう。(トーマス・マンは、自分のワーグナー評価を、「つねにアンビヴァレントである」と書いている⁽¹⁾ アドルノも、「ワーグナーに対する私の意識状況は一単に私の、

ともいえないでしょうが—以前にもまして、アンビヴァレントなものといえます。つまり、執着と反撥との間を、振り子のように揺れ動くのです。」⁽²⁾

ニーチェは、処女作『悲劇の誕生』(1872年)の序文に、

「芸術こそこの人生の最高の課題であり、この人生の、真に形而上学的な活動である、と信じているのであります...この道における私の崇高な先駆的闘士として、この本を捧げたいと思っております...」⁽³⁾

と書き、この著作をワーグナーに献呈している。また、この著作の主たる関心も、ギリシア悲劇の本体である合唱プラス舞台と、ワーグナーの楽劇とを比較して、後者を前者の系譜に組み入れよう、古代の再生として位置づけようとする試みであった、といえよう。それは次の引用から容易に推測できるであろう。

「...現代の世界に、徐々にではあるが、ディオニソス精神が目覚めつつあること...ドイツ精神のディオニソスの根底から一つの勢力があらわれてきたのだ...ドイツ音楽、とりわけ、バッハからベートーヴェンへ、ベートーヴェンからワーグナーへの、太陽の歩みにも似た力強い動きをいうのである。」⁽⁴⁾(傍点ニーチェ)

また、「ワーグナーの楽劇」と題された章に次のようなことばが見られる。

「現代ドイツにおいて、悲劇が、突然、奇蹟的に目覚めてきた...」⁽⁵⁾

ところが、『ワーグナーの場合』(1888年)でニーチェは、次のようにワーグナーを批判する。

「そもそもワーグナーは、一人の人間であろうか。彼はむしろ、ひとつの病気ではないのか。彼は、手で触れるものすべてを病気にする—彼は音楽を病気にしたのだ—...」⁽⁶⁾

「ワーグナーは、音楽にとって、大きな破滅のもとである。」⁽⁷⁾

「彼は音楽史とは別のところに所属する。音楽史上の最も純粹な人々と彼とを、混同してはならない。ワーグナーとベートーヴェン—これは神聖冒瀆だ—...」⁽⁸⁾

「ワーグナーは、決してドラマ作家ではない。ここで騙されないように。彼が『ドラマ』という語を好む、というだけのことだ—彼は、いつでも美しいことばを愛し続けてきたのだ。ワーグナーの著作に『ドラマ』の語が出て来るにしても、それは単なる誤用なのだ。」⁽⁹⁾(傍点、ニーチェ)

その他、ワーグナーに関しては、その強い民族主義的傾向を指摘する、政治的・社会的批判が多数あることは、周知の通りである。

以上、ニーチェを中心に、いくつかワーグナー批判をひろってみたが、ボーネル先生もこれらの批判を知っておられたであろうし、ギリシア悲劇との関連でワーグナーをもち出すことも、『悲劇の誕生』のモチーフに一脈通じるところがある。

ワーグナーについては、最後にもう一度ふれることにして、次に、1章から12章までを簡単に追ってみよう。

12章までで問題となっているのは、先に述べた「ことばと音楽の二律背反」という問題であるが、論は、この両者が時として分かち難いものである、ということから出発している。その例として、民衆の愛唱歌やシューベルトの歌曲などがあげられている。つまり、「語り」か、「歌い」か、ということが問題の中心に移るが、5章では、この問題を、「能におけることばの音声化」という観点から考察している。単なる「歌い」ではない独特の「語り」、「歌うような語り」である「謡」、ならびに、ふつうの意味の「歌い」ではなく、さらに、原始的なオーケストラも加わった「音曲」、これら二つを、「歌い」と「語り」との分かち難さということの現象形態として、紹介がなされているのである。

6章以後では、このような特色をもつ能と、西洋のあらゆるドラマの源泉といえるギリシア劇とが、比較・検討されている。先生はここで、いくつか比較のメルクマルを設定されている。つまり、これら二つの演劇が、そのオリジナルな形式を保持しているかどうか、合唱が両者において、どのような役割を担っているか、舞踊とリズム、また、オーケストラとその音楽性についてはどうか、などが検討されているのである。個々の検討については、本文に譲ることにして、ここで少し、「比較」ということについて考察してみたい。

ギリシア劇と能とは、たしかにその起源において似かよったところがある。前者は、葡萄と酒、踊りと歌などを司どる神、ディオニソスの祭祀から生まれたものである。一方、能の源流である猿楽は、平安時代の「田儺」に発している。この豊作を祈願する宗教的儀式に、外来の伎楽や散楽系統の芸能が結びついて、田楽、あるいは、能の母胎である猿楽が生まれたのである。(田楽と猿楽との区別は、実質的にはつけにくい。『新猿楽記』では、田楽は広義の猿楽の中に含まれているほどである。)すなわち、ギリシア劇も能も、もとをたどれば、豊作を祈り、また、それに感謝する宗教的儀式に端を発する、といえよう。

しかし、ギリシア劇と能とが、直接に影響を与えあっている、いや、時代的にいって、能がギリシア劇から直接影響を受けている、と主張する人はないであろう。このように、歴史的な影響関係をとりだすこと—通時的比較—は、ここでは無理である。それでは、通時的関連がないにもかかわらず、現象としての類似性や相違性を比較する—共時的比較—場合、私たちはそこから何を得るであろうか。ただ「似ている」、あるいは「違っている」という指摘にとどまるのであれば、それは科学にはなりにくいのではないだろうか。

それでも、そこに「なぜ」と問いかける時、様々な科学的考察の可能性が出てくる。「似ている」という事実は、どこから生じたのか。それは、あらゆる人間に普遍的に存在している精神の現象形態として「似ている」のであろうか。そうだとすれば、「違っている」という事実は、どう考えればいいのか。やはり、その現象形態を生みだした社会的、政治的、経済的情况や、その形態が体験した歴史が、類似性や相違性を決定するのではないか。あるいは、人間の精神(意識)と情況(存在)の片方だけに、現象形態の類似性や相違性の根拠を置くことは、一面的なのではないか。個人と社会、個人と歴史のディアレクティークが、両者の動的な諸関係が、共時的比較における類似性や相違性を決定するのではないだろうか。

いささか大握みの方向指示にとどまるが、科学的な比較が可能であるとするなら、以上のようなパースペクティブが不可欠であるように思われる。もちろん、ボーネル先生がこの小論で意図されたことは、科学的な共時的比較ではない。この小論での先生の論調は、むしろエッセイ的であり、私たちに考える材料を与えようとする教育的配慮が随所にあらわれている。

13章以下で話題となっているのは、シラーの『メッシーナの花嫁』における、オペラ・ブラス・ドラマの試み、ベートーヴェンの第九交響曲『合唱』における「ことばと音楽」の和声、そして先にあげた、ワーグナーの総合芸術などである。

ニーチェのワーグナー批判を知りながらも、先生がワーグナーを高く評価される真意はどこにあるのであろうか。自分なりに推し量ってみるなら、それは、ワーグナーの総合性にある、といえるように思う。ワーグナーの総合芸術論では、各芸術は一つの源泉から発しており、それゆえに、各芸術の間には密接な相互関係がある、とされているが、先生が注目されたのも、この芸術の相互関係を見抜いたワーグナーの炯眼であったのではないか。社会の分業化が進み、テクノロジーのみならず、芸術・学問の領域でも、専門人の孤立化が進行していく。それに伴って、各々の分野で各カテゴリーが互いに疎外しあい、自己目的化していく。ワーグナーの総合芸術は、こういう傾向に対して、一石を投ずるものであると、先生は考えられたのではないだろうか。

そして、私たちが先生の仕事をふりかえる時、やはり同じことがいえないであろうか。古典言語、東洋学、日本学に通じ、それらの動的な総合を意識化し、また模索したボーネル先生の業績は、ともすれば自ら視野を狭めてしまう私たちにとって、ひとつの指針として、今後も大きな意味をもち続けるであろう。

注

- (1) 1942年、アグネス・マイヤー宛の書簡より。
- (2) 1963年の講演、『ワーグナーのアクチュアリティ』より。
なお、(1)、(2)については田ノ岡弘子氏の論文『変容への意志』（東京都立大学人文学部・人文学報第72号 S117～149）を参考にさせていただいた。
- (3) Nietzsche: Werke in drei Bänden; Carl Hanser Verlag, München, 1966, B1, S.20.
- (4) E.b.d. B.1, S.109.
- (5) E.b.d. B.1, S.113.
- (6) E.b.d. B.2, S.912.
- (7) E.b.d. B.2, S.913.
- (8) E.b.d. B.2, S.919.
- (9) E.b.d. B.2, S.922.
なお、ニーチェの訳文に関しては、白水社版の全集を参考にさせていただいた。
- (10) 『新猿楽記』：1052年成立したといわれている。作者は藤原明衡^{あきひら}（988～1066）。
序文に次のようにある。

『予甘余年以還、歴觀東西二京、今夜之見物計事者、於古今未有。就中咒師・儒侏儻・田楽...』
(『私はこの二十年以来、東の京、西の京にわたってずっと見てきているが、今夜の見物ほどすばらしい
猿楽の演戯というものは、古今を通じて空前のものであった。なかでも咒師猿楽や侏儒の舞い、さら
や鼓笛ではやしたてる田楽の狂躁...』) (川口久雄氏の訳注による。平凡社東洋文庫424、1983年、S.3~4)