

目次

第1章	慈悲の問題系	1
	——モーツァルトのオペラにおける「赦し」	1
1	慈悲とその困難	1
2	モーツァルトのオペラと「赦し」	3
	——『イドメネオ』と『後宮からの逃走』	3
3	ふたつの世界の葛藤——エアアスの仮説から	11
第2章	赦しによる共同体——『フィガロの結婚』	17
1	中断された赦し——『フィガロの結婚』第一幕・第二幕	17
2	三つの和解——『フィガロの結婚』第三幕・第四幕	28
3	「赦し主」と共同体	37
第3章	ふたつの赦しなき世界	45
	——『ドン・ジョヴァンニ』と『コジ・ファン・トゥッテ』	45

1 愛の無差別主義者たち……………45

2 赦しを拒絶する自由——『ドン・ジョヴァンニ』……………55

3 不完全なものとしての平等——『コジ・ファン・トゥッテ』……………72

第4章 無差別な慈悲の残酷——『皇帝テイトの慈悲』……………95

1 一七九一年のオペラ・セリア……………95

2 無差別主義的な慈悲——『皇帝テイトの慈悲』第一幕……………100

3 重唱に加わる皇帝——『皇帝テイトの慈悲』第二幕……………108

第5章 慈悲のポリテイクスからの自由——『魔笛』……………129

1 無力な王子——タミーノの物語……………129

2 復讐者と赦し主の系譜——夜の女王とザラストロ……………140

3 慈悲の共同体からの自由——パミーナの物語……………156

文献……………177

目次

解説	187
——残酷な赦し、愛の二重性、そして、慈悲のポリテイクスからの自由	大澤真幸
あとがき	199

第1章 慈悲の問題系

——モーツァルトのオペラにおける「救し」

1 慈悲とその困難

「慈悲」はつねにいくつもの困難を孕む。マックス・ヴェーバー『世界宗教の経済倫理』の「中間考察」は、慈悲というものをこう描写している。「この「慈悲」なるものは、そもそも自己を誰にまた何のために捧げるのかといったことをおよそ問題とせず、究極においてはだれかれという具体的な人間にはほとんど関心を寄せることのないような愛であり、たまたま出会ったのが誰であろうと、ただ出会ったのがその人だったからという理由で、外套を求められれば、シヤツまでもさっぱりと与えてしまうような愛である」(Weber 1920-21 = 1972: 116)。このような「およそ苦難のうちにある人びとへの愛」である「無差別主義的な愛」「無差別主義的な慈悲」の持ち主は、「一切の人間は生まれながらに不完全なもの」という心温かな知識をもち、「普遍主義的な同胞意識」を志向する(ibid.: 117)、とヴェーバーはいう。

この描写を読んですぐにひとつの困難を思いつくだろう。果たしてこのような無差別な愛や慈悲は実現可能なのか、という困難である。たとえばヴェーバーは、こうした「愛の無差別主義

(Liebeskosmismus)』(ibid.: 116)が成立する前に、なにかを信じる信者と別のものを信じる信者のあいだの「対内道徳と対外道徳の二元論」(ibid.: 110)があっただろう、という。「私たち」と「彼ら」を区別しない差別的でない愛や慈悲を、私たちは抱くことが(抱き続けることが)できるのだろうか。

しかし、私は次のもうひとつの困難のほうが気になってしまう。このような愛や慈悲が実現された世界とはどのようなものだろうか。それに私たちは耐えうるのだろうか。ヴェーバーはこの世界がもついくつかの不都合を指摘している。こうやって外套とシャツを「ただ出会ったのがその人だったから」与えられた人は、ぬくぬくと生きられて、結果として自立する力を失うのであって、この愛は無責任な「神聖な魂の売淫」(ポードレル)なのではないか(ibid.: 116)。「職業としての政治』でいうように、山上の垂訓の絶対倫理「汝の有てるものをそのまま与えよ」『汝のもう一つの頬も向けよ』「悪しき者にも力もて抵抗うな」をある社会の全員が実行したとしたら、その社会は納税の強制も治安の維持もできず、おそらく侵略されるだけとなってしまい、ほとんど生きていけないものになるのではないか(Weber: 1919 = 1980 [2020]: 99-102)。

いま述べたことは「政治」と「愛の無差別主義」の関係に限定されることかもしれないが、おそらくこのような純粹で絶対的な「慈悲」はそれが実現不可能であるという困難と同時に(それとほとんど重なるのだが)、それが実現されたときに生と社会にいくつもの重大な不都合を帰結する、という困難も孕む。それは、これから考えていくように、いまヴェーバーから抽出した困難に限られるものではないだろう。

たとえば誰かが誰かをこうした愛によって「赦す」としよう。その瞬間、赦し主と赦された者のあいだには圧倒的な非対称性が生まれ、無差別的な愛は絶対的な差別や権力を帰結する、ということはないだろうか。外套とシヤツを与えた者と与えられた者の関係を考えればよい。「同情が神を窒息させた」(Nietzsche 1893 = 1993: 220)というニーチェ『ツアラトウストラ』の認識は、無差別的な愛や慈悲や同情が孕む原理的な困難さを示唆しているものかもしれない。

2 モーツアルトのオペラと「赦し」 ——『イドメネオ』と『後宮からの逃走』

オペラ・セリアと慈悲

この「慈悲」や「赦し」をめぐる問題を検討するのに、ヴォルフガング・アマデウス・モーツアルト(一七五六―一七九二)のオペラを題材に選ぶのは、ある人々にとっては唐突であり、ある人々にとってはあまりにも自明であるだろう。たとえばブダペスト出身のドイツの演出家・劇評家イヴァン・ナーゲルの『自律と慈悲——モーツアルトのオペラについて』(Autonomie und Gnade: über Mozarts Opern)は、モーツアルトのオペラを「慈悲」(邦訳では「恩寵」と「自律」という観念によって分析する(Nagei 1988 = 1992))。

ナーゲルによれば、オペラの原型たる神々や君主を主人公とするオペラ・セリアは「威嚇と嘆願」という二つの身振り」を起源とする。怒る者(神々や君主)は、哀願する者(人間や臣下)がその願いを歌にするときのみ聞き届け、恩寵を与え宥恕する。神々や君主を称える歌劇であるオペ

ラ・セリアは、怒りと哀願の葛藤の激烈性と熱情を音楽にすることを根拠にしており、そこから「恩寵の機会をよび出すために、オペラは歌を使う」。これは筋書き上のエピソードではなく、「形式の生じる源」なのである (ibid.: 7)。

だから、オペラ・セリアは「絶対主義のジャンル」である。威嚇し恐怖を呼び起こす者は神または君主、嘆願し苦悩する者は臣民としての人間であり、このふたつの異なる身分のあいだでセリアは必ず「慈悲 clemenza」すなわち上からの恩寵」で終わることになる (ibid.: 8, 11)。「恩寵とは無制約な権力の自由な自制であるから、したがってその権力の無制約性の証明でもある」 (ibid.: 15)。ナーゲルは「慈悲」を論じたテクストをいくつか引用するが、古代ローマの政治家・哲学者セネカが皇帝ネロに捧げた『寛恕について (De Clementia)』 (ibid.: 15-6) には「寛恕よりも統治者にふさわしいものを誰も思い浮かべることができない」 (Seneca 1998 = 2006: 139) と記される。「寛恕とは、復讐する権限があるときに心を抑制すること、あるいは罰を決定するに際し、上位の者が下位の者に対して情け深い態度をとることです」 (ibid.: 154r)。その反対は「残酷」だが (ibid.: 156)、「激しく容赦ない怒りが君主にふさわしくないのは、怒れば相手と同じ程度に身を落とし、相手よりも大して高く抜きん出ることがない」 (ibid.: 114) からであって、「君主と暴君の相違を際立たせるのは寛恕である」 (ibid.: 130)。

また、モンテスキューは『法の精神』で、君主が自ら判決を下すとしたら「彼はその主権の最も美しい属性、すなわち、恩赦を行なうという属性を失うことになるであろう」と述べ、裁判権を君主から分離するよう主張する (Nagel 1988 = 1992: 77-8, Montesquieu 1748 = 1989: 167-8)。同

書第六編二十一章の「君公の仁慈について」でモンテスキューは「仁慈は君公を際立たせる資質である」とし、「仁慈は多くの愛を伴い、君主はそこから多くの栄光を得るので、仁慈をほごす機会をもつことは、君主にとってはほとんどいつでも幸福なことである」(ibid.: 1945)と記している。

ナーゲルは、モーツァルトが生涯に作曲した二十二のオペラのうち最後の十年間に生まれた七作品、『イドメネオ』(一七八一年)、『後宮からの逃走』(一七八二年)、『フィガロの結婚』(一七八六年)、『ドン・ジョヴァンニ』(一七八七年)、『コジ・ファン・トゥツテ』(一七九〇年)、『魔笛』(一七九一年)、『皇帝ティートの慈悲』(一七九一年)をこの本で取り上げている。そのうち、モーツァルトがオペラ作者としての地位を確立した『イドメネオ』と最後に着手したオペラ『皇帝ティートの慈悲』は、君主の寛容を称えるオペラ・セリアだった。ただし十年という時間を挟んだこの二作の巨大な距離を彼は強調しており、本稿もこれをひとつの主題としたい。

これに対して、庶民が主人公となる後発のジャンルであるオペラ・ブッフアは婚姻をモチーフにした喜劇であることが多く、「つねに人間という唯一の身分の内部で演じられる」(Nagy 1988 = 1992: 11)。オペラ・セリアが「上からの恩寵」をモチーフとするのと異なると、「コミック・オペラは恩寵で終わらない」(ibid.: 3)。だが、ナーゲルによれば、十八世紀から二十世紀までの上質のオペラ・ブッフア(コミック・オペラ)のうち宥恕で終わるのは「驚いたことになった二作」であり、それはモーツァルトの『フィガロの結婚』と『コジ・ファン・トゥツテ』である(ibid.: 43)。「フィガロの結婚」では終幕で伯爵夫人が伯爵に赦しを与えるが、伯爵が赦しを乞う

言葉は、神によって与えられる「恵み(*grazia*)」でも支配者による「慈悲(*clemenza*)」でも臣民が乞う「憐み(*pieta*)」でもなく、人間が人間に対して発する世俗的な祈りの言葉 *perdono* があてられていた(*ibid.*: 45-6, *Dolar* 2002 = 2003: 79)。ここにはおそらく、オペラ・セリアにおけるのは別の「慈悲」の形があるのだろう。そして、ナーゲルは、上記の七つのオペラのうち、「宥恕も恩寵もはたらいっていない」のは『ドン・ジョヴァンニ』だけだと指摘する(*Nagel* 1988 = 1992: 58)。

『イドメネオ』

では、モーツアルトのオペラで「慈悲」や「赦し」はどのように登場するのか。本稿では三作目のオペラ・プッフア『フィガロの結婚』以降の作品をおもに扱うことにするが、それ以前の『イドメネオ』と『後宮からの逃走』を簡単に確認しておくことにしよう。

オペラ・セリア『クレタの王イドメネオ(*Idomeneo, rè di Creta*)』は、バイエルン選帝侯カール・テオドルが謝肉祭のために注文してきたもので、一七八一年一月二十九日にミュンヘンで初演された。おそらくモーツアルト自身が選んだジャンバッティスタ・ヴァレスコというザルツブルクの神父の台本によるが、モーツアルトは冗長な箇所的大幅なカットを注文し、台本に積極的に介入してできあがった作品である(*Dent* 1913 = 1985: 44-51, *Einstein* 1945 = 1997: 548-50)。ストーリーは以下のようなものだ。

クレタの王イドメネオはトロイア戦争に参戦し何年も祖国を留守にしていたが、帰還のさい嵐

に遭遇し、艦隊は難破する。このときイドメネオは海神ネプチューンに、自分が上陸して最初に会った生き物を生贄として捧げると誓い、その結果奇跡的に岸に辿り着く。しかし、彼が最初に会ったのは二十年間離れていた息子イダマンテだった(第一幕)。帰還後イドメネオはこの誓いを隠したままだったが、海では嵐と怪獣が、陸では疫病が猛威を振るい、イドメネオはついに海神の怒りに触れたのは自分であることを人々に告げ、死ぬ覚悟であることを表明する(第二幕)。

クレタの苦境が続くなか人々は誓い通り犠牲を捧げることを王に要求し、王は生贄がイダマンテであることを明かすことになる。勇敢にも海の怪獣を退治して帰還したイダマンテは、これを知って自分が犠牲になりクレタを救うことを決意する。生贄の準備が進み彼がまさに殺されようとするとき、トロイア王の娘でクレタの捕虜となっており、イダマンテと愛し合っているイリアが、身を投げ出してイダマンテの身代わりとして命を捧げることを申し出る。そうすると、次のような天からの「声」が響き渡る。

愛の神が勝った……イドメネオは王たるをやめ……イダマンテが王となる……そしてイリアはその妃となり、ネプチューンは報いられ、天はよろこび、純真さは賞でられるであろう。
(『モーツァルト全集』所収の台本(海老沢敏訳)を引用。以下同様)

天によるこの「赦し」によって、クレタは救われ、イドメネオは退位し、イダマンテの戴冠と彼とイリアの婚姻が執り行われる。ただし、ずっとイダマンテを愛し結婚を夢みていたアガムム

ノーンの娘エレットラは、恋敵とイダマンテが結ばれるのを見て、絶望と激怒に満ちたアリアを歌い狂ったように退場するのだが、このエレットラの存在以外はまさに「恩寵」と「宥恕」によってこの作品は結末を迎えることになる(第三幕)。

『後宮からの逃走』

翌一七八二年七月十六日に、『後宮からの逃走(Die Entführung aus dem Serail)』がウィーンのブルク劇場で初演された。この作品はドイツ語台本によるジングシュピールというより民衆的でロカルな形式によるもので、皇帝ヨーゼフ二世の命令で設置されたドイツ・オペラ劇団のために書かれたが、ここにも『イドメネオ』とほぼ同様の「赦し」を見出すことができる。台本はブレツナーという台本作家が以前書いたものを、ブルク劇場の台本作家・公演監督のヨハン・ゴットリープ・シュテファニーとモーツァルトが緊密な共同作業によって改作し(ibid.: 667)、一七八一年十月十三日付の父への手紙で「オペラでは、詩は音楽の従順な娘でなければなりません」と述べているように(Dent 1913 = 1985: 88)、モーツァルトは音楽にふさわしいように筋立てても詩の言葉も変更するようにシュテファニーに要求した。

舞台はトルコの太守セリムの後宮。航海中の難破で海賊に囚われセリムに買い取られたスペイン貴族の女性コンスタンツェと侍女のイギリス娘ブロンデが、スペインから来たコンスタンツェの恋人ベルモンテとその召使いペドリロ(コンスタンツェたちと同じ船で難破し、宮殿で庭師をしている)により救出される、というストーリーである。

太守セリムは、宮殿に捕えている囚人たちにさまざまな配慮をし、ときおり怒りの感情は示すものの暴力的に振る舞うことはしない。彼はコンスタンツェを愛するようになり（演出によってコンスタンツェも紳士的なセリムを愛するようになる）、自分の妻にしたいと強く迫るが、彼女はそれを拒絶する。他方、セリムの執事オスミンはブロンデを好きになり、かねてより彼女と恋仲であるペドリロに激しい怒りを示し続けている。このふたりに対してベルモンテとペドリロは策を練り、コンスタンツェとブロンデを後宮から逃がそうとするが、この逃走は発覚し、四人は衛兵に捕えられてしまう。

彼らはセリムの前に引き出され、オスミンから罪状が告げられる。ベルモンテは高額な身代金を払えることを説明するためにセリムに自らの素性を明かすが、このとき彼がセリム（じつは元はスペイン貴族だった）を陥れ祖国にいられなくした司令官の息子だということが判明する。ベルモンテとコンスタンツェは死を覚悟する。ところが、セリムは（歌と台詞を往復するこのジングシュピールで、彼は台詞だけを語る役柄だが）こう述べる。

わしは、いつでもお前の父親に倣いたいくらい、あの男を憎んでいたのだ。自由になり、コンスタンツェを連れて、故国に船を走らせ、お前の父親に言うがいい、お前はわしの手中に陥ったが、あの男に受けた不公平な事柄に、善行によって報いることが、悪徳を悪徳をもつて償うよりも、わしには遥かに大きな満足だ、とお前の父親に告げるために、わしがお前を自由の身にしたのだとな。

つまり、セリムは、この仇敵の息子を一方的に赦し、解放する。ベルモンテとコンスタンツェはこれに驚愕する。オスミンは、ブロンデまでも解放するという太守の決定に悲鳴をあげ、彼らを「首切り、吊るし、串刺しにし、皮を剥ぐ」という激怒のアリアを歌い、『イドメネオ』のエレットラと同様に立ち去っていく。終幕のヴォードヴィルで、コンスタンツェたち四人は次のように歌い、トルコの近衛兵たちはこう合唱する。

コンスタンツェ、ベルモンテ、ブロンデ、ペドリロ…復讐よりもいとうべきものはない。

その代り、人間らしく親切で、

私欲に駆られず許すことは、

偉大な心だけにできること！

このことが分らないひとは、

軽蔑してやりましょう「やろう」！

近衛兵の合唱…太守ゼーリム、いつまでも万歳、

その富に栄えあれ！

その恵み深い頭よ、光り輝け、

歓呼にみち、名譽に満ちて。