The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	音楽＝劇（ムジーク＝テアーター）の批判的構成のために ： ベンヤミンとアドルノの美学を手がかりに
Author(s)	柿木, 伸之
Citation	a+a 美学研究. 2018, 12, p. 72-87
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/90114
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

音楽（ムジーク）＝劇（テアーター）の批判的構成のために

――ベンヤミンとアドルノの美学を手がかりに

柿木伸之
Nobuyuki Kakigi

オペラへの愛憎

未だに因習的なレパートリーが演目の中心を占めている歌劇場で、真に現代的なオペラの上演を実現するための「最も高級な解決策」、それは「歌劇場を爆破することだろう」[*1]。そのようにピエール・ブーレーズが語った雑誌『シュピーゲル』のインタヴュー記事に関しては、今日「歌劇場を爆破せよ」というセンセーショナルな見出しだけが独り歩きしているが、あらためてこの一九六七年のインタヴューを辿るならば、「歌劇場を爆破すること」はブーレーズ自身が抱いていた新しいオペラの構想と結びついている。彼は、ハンス・ヴェルナー・ヘンツェのオペラ《ホンブルクの王子》などの「まったく表面的なモダニズム」を批判しつつ、ジャン・ジュネの戯曲『屏風』にもとづくオペラの構想を語り、その演出家の候補として、ピーター・ブルックやイングマール・ベルイマンの名も挙げてい

Summary

Für eine kritische Konstruktion des Musik-Theaters
Anhand der Ästhetik Walter Benjamins und Theodor W. Adornos

Nobuyuki KAKIGI

Heute wirken die Opernhäuser einerseits als Apparat der Theatrokratie, der mit Hilfe der digitalen Technologie immer noch abgedroschene Vorstellungen als die luxuriösen Spektakel zeigt. Einem solchen kulturindustriellen Phänomen gälte Pierre Boulez' Diktum: »Die teuerste Lösung wäre, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen«. Andererseits aber stellen sich die Opernhäuser als Orte des Schaffens dar, wo sowohl durch die neuen Produktionen klassischer Opern als auch durch die Uraufführungen neu komponierter Opern aktuelle Fragen des Lebens aus dem Gehalt der Werke geschöpft werden und zugleich die Ökonomie der Theatrokratie in Frage gestellt wird. Hinsichtlich solcher Bestrebungen wird hier argumentiert, dass aus dem spannungsvollen Gefüge von Opern wie Wolfgang Amadeus Mozarts *Così fan tutte* oder Toshio Hosokawas *Vision of Lear* der Abgrund des »Menschen« zum Vorschein gebracht werden kann. Darüber hinaus wird hier der Antagonismus in der gegenwärtigen Oper anhand der Ästhetik Walter Benjamins und Theodor W. Adornos auf ihre Möglichkeit hin betrachtet, dass sie durch die Selbstkritik ihrer phantasmagorischen Erscheinungsform als ein »Musik-Theater« konstruiert wird. In der Spannung zwischen den theatralischen und musikalischen Elementen, die mit der Schreibweise »Musik-Theater« zum Ausdruck gebracht wird, könnte sich die Oper als ein Medium der Reste des »Menschen« darstellen, die durch die moderne Vorstellung der »Menschlichkeit« verdrängt worden sind.

オペラは今、観客による支配のエコノミーと
それを突破しようとする
試みのせめぎ合いのうちにあると言えよう。

る。そのうえで、この現代のオペラは、今は「歌劇場を爆破する」くらいのことをしなければ舞台には載らないだろうと述べているのである。

そのような過激な言葉がブーレーズの口から出てくる背景には、むろんアルバン・ベルクがその「一章を閉じた」というオペラの歴史に対する批判的な見方がある[*2]。彼からすれば、音楽としても舞台芸術としても十九世紀の遺物でしかない代物が相も変わらず観客を集めている歌劇場の現状は、耐えがたいものだったにちがいない。しかしながら、ブーレーズはジュネの戯曲にもとづくオペラを作曲しようとしていた――このオペラは結局書かれなかったが――し、指揮者としてもオペラの上演に少なからぬ熱意を示していた。一九七六年からブーレーズは、バイロイト音楽祭でパトリス・シェローの演出による画期的な《ニーベルングの指環》の上演を指揮しているし、一九七九年にはパリのガルニエ宮で、フリードリヒ・ツェルハの補筆によるベルクの《ルル》の三幕版の初演も行なっている。ブーレーズは、旧来のオペラをその上演と受容を含めて批判しながら、オペラを「現代的な」表現の媒体に作り変えようとしていたのだ。

作曲家にして指揮者でもあるブーレーズが半世紀前にセンセーショナルなかたちで示したオペラへの批判的なアプローチをここで振り返ったのは、そこに今オペラをその可能性において検討する際に踏まえるべき洞察が含まれているからである。一方でオペラは、彼が見るとおり、とうに時代遅れになってしまっている。にもかかわらず、十九世紀までの遺産を食いつぶしていくその現象形態が、最近ではディジタル・テクノロジーとも結びつきながら、一種の悪しき観客支配制（テアトロクラティア）の装置として機能し続けているのも確かである[*3]。しかし他方で、古典的な作品が含む現在への鋭い問いかけを含んだ美的内実を、音楽の強度とともに引き出す上演や、オペラそのものの新たな形態を提示する新作の上演が、歌劇場という観客支配制の装置を内側から揺さぶるかたちで試みられていることも忘れられてはならない。オペラは今、観客による支配のエコノミーとそれを突破しようとする試みのせめぎ合いのうちにあると言えよう。

オペラを葛藤のただなかにある舞台芸術として検討するために、ここではヴァルター・ベンヤミンとテーオドア・W・アドルノの美学を手がかりとしたい。なぜなら、両者ともブーレーズのそれと相通じるオペラへの愛憎を醸しながら、音楽と演劇についての考察を繰り広げているからである。両者の考察を理論的な手がかりに、上演に表われる構成に着目することによって、オペラ自体がどのような芸術であるかを掘り下げながら、その可能性を問うことができるだろう[*4]。そして上演に関して、新作の上演と古典的な作品の潜在力を引き出す上演の両面を考察するために、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトの後期のオペラ《コジ・ファン・トゥッテ》（*Così fan tutte*, K. 588）と細川俊夫のオペラ《リアの物語》（*Vision of Lear*, 1998）に一瞥を加えることにする。およそ二百年の時を隔てて書かれたこれらの作品は、いずれも旧来の「オペラ」の舞台をはみ出す「人間」の深淵を響かせていると考えられるからである。こうした議論をつうじて、オペラが自己自身に対する批判を含みながら、一つの「音楽＝劇（ムジーク＝テアーター）」として構成される見通しを開くことを目指したい。なお、ここでオペラをその可能性において考察する見通しを開くものとして採用する「音楽＝劇」の語は、演劇学と音楽学の最近の研究に由来するもので、ドイツ語圏で実験的なものを含めたオペラを指す語として定着している「音楽劇（ムジーク＝テアーター）」の語を敢えて分割することによって、オペラに内在する音楽の推移と劇的行為とのあいだの緊張、あるいは音楽を伴った舞台の進行に含まれる沈黙を、オペラの美的強度にとって不可欠の要素として掘り下げる視点をもたらすものと言える[*5]。

幻像（ファンタスマゴリー）としてのオペラ

アドルノとベンヤミンは、一九二五年一二月二二日にベルリンでベルクのオペラ《ヴォツェック》の公演を観ている。この公演は、その一週間前に行なわれたこの作品の初演の次の公演に当たる。それから十年後に、ベルクの訃報に接してベンヤミンが、かつてこの作曲家の下で作曲を学んだアドルノの心痛を気遣って書き送った短い手紙で、ベンヤミンは一緒に《ヴォツェック》を観て、「密度の濃い会話」を交わしたことを回想している[*6]。さらに、彼は別

の書簡でこのオペラの「圧倒的な印象」を思い起こしているが、彼はそれに続いてアドルノの『アルバン・ベルク』に論評を加えている[7]。その後の両者の手紙の遣り取りを辿ると、ベンヤミンがアドルノの音楽美学の展開に――ベンヤミンにとって音楽が最後まで「縁遠い分野」であり続けたにもかかわらず――深い関心を示していたことがうかがえる。とくに『ヴァーグナー試論』については、非常に詳細な批評を書き送っている[8]。

ベンヤミンがアドルノのヴァーグナー論に並々ならぬ熱意を持って取り組んだのは、そこに自分の「複製技術時代の芸術作品」と「パリ――十九世紀の首都」の双方に対する応答を見て取っていたからだろう。アドルノは、「複製技術時代の芸術作品」に厳しい批判を加えた書簡のなかで、「『自律的芸術作品』を徹頭徹尾弁証法的に扱うこと」を要請しているが、ヴァーグナーの芸術の徹底的な批判をつうじてその音楽の救出を図る『ヴァーグナー試論』は、総体としてその実践と見ることができよう[9]。また、アドルノのヴァーグナー批判の核心をなす「幻像（ファンタスマゴリー）」の概念は、元はベンヤミンの「パリ――十九世紀の首都」――この『パサージュ論』の梗概も、アドルノに手厳しく批判されている――に、パリのパサージュ、とりわけそれを彩る商品の性格を論じるうえで重要な役割を果たす概念として導入されたものである[10]。ここでは、この「幻像」の概念を軸としたアドルノのヴァーグナー批判に着目することにしたい。

『ヴァーグナー試論』の「幻像」の章の冒頭でアドルノは、導音と半音階の優位によって、ヴァーグナーの音楽が独特の連続性において鳴り響くことが可能になると同時に、音楽自体の生産過程が隠蔽されていると指摘している。それによって作品が自足的な存在としての外見を呈するようになることを、アドルノは次のように言い表わす。「美的現象が現実に生産されたものであることにはさまざまな力と条件が含まれるが、この現象がもはやそれらを見通させないことによって、現象の外見（シャイン）はまさに隙間のない仮象（シャイン）として、存在（ザイン）であることを主張し始める」[11]。このときヴァーグナーの音楽は、《タンホイザー》の「ヴェーヌスベルクの音楽」に見られるように音響を縮小して自然のなかの「遠くからの響き」を演出し、《ローエングリン》の第一幕への前奏曲の冒頭のように和声の進行を中断することによって、時間の経過をも消去しているという。アドルノに言わせれば、これらの効果によって音響のうちに演出される永遠性の仮象を媒体として、一つの全体を現出させようというのが、「文学的、音楽的、演技的」要素の統一

としての「楽劇」にほかならない[12]。

この「総合芸術作品」が現出するとき、作曲の過程のみならず、ヴァーグナーが自分のなかで行なっている作曲と詩作の分業も覆い隠されている。アドルノが見るところ、そのように近代的な分業にもとづく労働の痕跡が消し去られることによって、ヴァーグナーの楽劇は、眩惑的な「幻像」の性格をいっそう強めていく。その観客は、眩暈と陶酔の永遠の現在において、楽劇の主人公である神話的な人物像に、つまり近代社会からは失われた全一的人間の幻影に身を委ねるが、このとき「総合芸術作品」は皮肉にも、それが否定しようとする商品の性格を示しているのだ。「ヴァーグナーの時代の陳列された消費財は、消費者大衆に対してその現象としての面だけを魅惑的に振り向け、それによって消費財の剝き出しの現象としての性格、すなわち大衆には手の届かないものであることを忘れさせる。これと同じように、ヴァーグナーのオペラは幻像のなかで商品に近づいていく。その情景は、展示物の性格を帯びることになる」[13]。

アドルノによれば、こうして楽劇が商品と化すことによって、ヴァーグナーが「総合芸術作品」の実現によって回復しようとしたはずの全体としての人間の自由も失われてしまう[14]。このことは、楽劇がまさにみずからの展示価値によって「反復可能な祭儀（クンストハンドルンク）」として上演され、それとともに偽りの礼拝価値を帯びることに起因する[15]。「総合芸術作品」は、現実には手に入らない自由の美しい「幻像」を振り撒くことで、資本主義社会の経済的な秩序を映し出した物神崇拝の装置に限りなく接近するのだ。すでにフリードリヒ・ニーチェは、その秩序に従属した「粗野な大衆」に訴えることによって、バイロイトにプラトンの言う意味での観客支配制を打ち立て、音楽を堕落させたとヴァーグナーを批判していた[16]。その際、観客の興奮を計算してスペクタクルが再生産されることによって、消費者としての観客による支配と、観客の全体的な機構への隷属が同時に実現するというのは、アドルノが「文化産業」のうちに見て取っていたことである[17]。

このように『ヴァーグナー試論』に示されるアドルノの「幻像」批判を、彼の文化産業批判も視野に入れながら辿るならば、そこにはヴァーグナーの「総合芸術作品」の姿のみならず、現代におけるオペラの現象形態にも当てはまる論点を見いだせるものと考えられる。とりわけその上演は一面で、スター歌手という偶像の声に酔いしれながら

――アドルノが言うように、それ自体としては手の届かない――豪奢な世界に与りたい観客の欲望を満たすために、因習的な演出を繰り返しているのは確かである。劇場でアリアの終わりや幕切れに発せられる歓呼の声はしばしば、歌唱の質や上演の内容を讃えることなく、観客自身の欲望の充足を吐露していよう。今日では、このような観客支配制の下でのオペラの上演は、最新のディジタル・テクノロジーによって、映画館でも体験されうるようにもなっている[18]。

こうして、展示価値を高めたオペラの上演が一種の「コンテンツ」と化してしまうと、今なおオペラに十九世紀の栄華を求める観客の支配の下、オペラは歌手の声を含めてスペクタクルとして消費されていく。むろん、クラウディオ・モンテヴェルディ以来のオペラの歴史は、もとより劇場が観客支配制の装置と化すなか、芸術としては凋落していく過程だったと見ることもできよう[19]。ヴァーグナーの「未来の芸術作品」は、その流れに楔を打ち込もうとしたのだが、皮肉なことに新たな物神崇拝への道を開いてしまったというのが、『ヴァーグナー試論』におけるアドルノの見方であった。しかしながら、このようなオペラの歴史のなかで、観客支配制の枠組みを内側から揺さぶろうとするオペラの創造の試みも続けられている。以下ではこのような美的な試みの一端を、モーツァルトの《コジ・ファン・トゥッテ》と細川俊夫の《リアの物語》に見ることにしたい[20]。

「人間」の深淵を響かせるオペラ

一七九〇年に初演されたモーツァルトの《コジ・ファン・トゥッテ》が、彼の「ダ・ポンテ三部作」の掉尾を飾るものという評価を確立するには、およそ百年の時間が必要だった。十九世紀のあいだ、とくにその台本（リブレット）が繰り返し「非道徳的」と非難されてきたからである。二人の貴族の女性が、茶番にしか見えない誘惑に乗ってしまい、二人の「アルバニアの騎士」との結婚を誓約するなどというのは、ブルジョワ社会の人々にとって、合理的な判断にもとづいて道徳的に振る舞う「人間」を愚弄し、結婚の前提となるべき愛の真剣さを嘲笑するものだったにちがいない。十

写真1

| 写真1
ひろしまオペラルネッサンス2017公演
モーツァルト《コジ・ファン・トゥッテ》第二幕
（2017年10月1日／JMSアステールプラザ大ホール）
©ひろしまオペラ・音楽推進委員会

九世紀末にリヒャルト・シュトラウスとグスタフ・マーラーが原形を復元して上演するまで、《コジ・ファン・トゥッテ》は、改作されたかたちで細々と上演されていた。そのように非難の的になってきたこのオペラ・ブッファの台本は、「三部作」のなかで唯一、台本作家のほぼ完全な創作にもとづいている。ロレンツォ・ダ・ポンテはこの台本を、同時代を舞台に書いているが、その際に彼は、古典的な演劇の形式と当時の啓蒙主義的な人間論の双方を、皮肉を含んだかたちで参照している。

まず、《コジ・ファン・トゥッテ》の台本は、フランス古典主義演劇が守ってきた三一致の法則に則って書かれている。それゆえ、一貫してナポリの海辺を舞台として、「哲学者」が賭けに勝つに至る筋が一日のうちに運ばれていくわけだが、それだけに偽の公証人を介した結婚の誓約にまで至る二人の女性の「貞節」の脆さと変心の急激さが際立つことになる。ダ・ポンテはまた、二人の士官から大金をせしめる「哲学者」ドン・アルフォンソに、彼らの恋人を含めた人間を一貫して唯物論的に描かせている。それはあたかも、彼が機械論的に人間を捉えているかのようだ。彼は実際、ほぼ身分が等しい四人の男女がいずれも交換可能な自動人形であるかのように変装劇を演出している[21]。ただし、ダ・ポンテがモーツァルトとともに最終的に表現しているのは、この劇中劇を演じるなかでとくに二人の女性が、もはや法則的には説明のつかない飛躍を遂げて、新しい相手に対する熱烈な恋心を露わにするに至る過程である。

フィオルディリージとドラベッラは、あたかも生まれ変わったかのように、当時のヨーロッパの他者とも言うべき「アルバニアの騎士」に身を委ねるに至る。皮肉にも三一致の形式と機械論的な法則性が前提とされた舞台で、この二人の女性は、自身が属する社会の「人間」像を踏み越える自由を発揮するのだ。この飛躍を衝き動かす情念が、後期のモーツァルトの精緻な音楽によって、苛酷なまでの真実性において表現されるところに、《コジ・ファン・トゥッテ》というオペラの魅力がある[22]。しかし、十九世紀の人々はその魅力を拒み続けた。良識ある「人間」の能力の根底にある力と、それにもとづく自由が自身のうちにあることを、ブルジョワ社会の人々は直視できなかったのだ。そのことは、皮肉に貫かれた台本の演劇的な装置と、透明な響きにもとづく音楽との

緊張関係の下にこのオペラ・ブッファが現出させる、善悪の彼岸にある力の戯れが、当時のオペラの観客支配制の枠組みに介入するものであったことを証し立てていよう[23]。

ところで、意識的に統御されうる能力をはみ出して働く人間の内なる力は、それがある閾値を超えて作用するとき、「狂気」として姿を現わすことになる。人間の狂乱がオペラの歴史において、ガエターノ・ドニゼッティの《ランメルモールのルチア》などが示すように、ソプラノのコロラトゥーラの技量を誇示するためのトポスの一つであったことは言うまでもないだろうが、このとき狂気は、未だ一つの病的な現象としてのみ舞台に載せられていよう。狂気そのものを作品の内部で掘り下げた最初のオペラの一つが、アドルノとベンヤミンがその最初のプロダクションに接したベルクの《ヴォツェック》だったのかもしれない。むろん、狂気はすでに十七世紀の初頭に、ウィリアム・シェイクスピアの『リア王』において、登場人物の没落とこの王の版図として表象される神なき世界の崩壊の双方に結びつけられている。しかし、このことがオペラとして響いたのは、二十世紀後半のことであった。シェイクスピアの『リア王』のほぼ全体に取り組んだアリベルト・ライマンのオペラ《リア》は、一九七八年にミュンヒェンで初演されている。

写真2

写真2｜
Hiroshima Happy New Ear Opera II 公演
細川俊夫《リアの物語》
（2015年1月30日／JMSアステールプラザ能舞台）
© ひろしまオペラ・音楽推進委員会

そのおよそ二十年後に『リア王』を基に書かれ、同じミュンヒェンで初演されているのが、細川俊夫の《リアの物語》である。細川はこのオペラを、一九九八年のミュンヒェン・ビエンナーレにおける初演の演出を担当した鈴木忠志との緊密な共同作業をつうじて作曲している。二人はまず、シェイクスピアの原作をかなり切り約めた台本を作り、身体表現に日本の伝統的な舞台芸術の要素を取り入れた鈴木の演出コンセプトを意識しながら、細川は音楽を書いている[24]。その末に出来上がったのが《リアの物語》であるが、その英語の表題が“Vision of Lear”となっている点には注意が必要だろう。その表題は、このオペラと日本の能の強い関連を示すものと言える。とりわけ夢幻能においては、旅僧などの前に出現する死者の側から、この死者の苦悩が物語られる。そこに生じる夢幻（ヴィジョン）のかたちで、リアの悲劇が繰り広げられるのだ。この夢幻のなかに登場人物たちは、夢幻能とまったく同様に、霊として精神化されて出現する。そして、そうであるがゆえに、人物の情念はいっそう凝縮されることになる。

細川の音楽は、《リアの物語》においてこのことに呼応した、強い緊張感に貫かれている。とくに注目されるべきは、打楽器などの強烈な打音によって時空が鋭く、垂直的に断ち切られる、彼が「垂直的な時間（ヴァーティカル・タイム）」と呼ぶ瞬間が、随所で始まりを画していることである[25]。それは、時間の流れのみならず、台本の筋（ハンドルンク）の進行を成す行為（ハンドルンク）の連続をも中断し、新たに時の間（ま）を開く。この裂け目としての間から、書の線を描くように――細川は自身の音楽をしばしば「空間と時間の書（カリグラフィー）」と定義している――歌が響いてくるのだ。その歌は、通常の歌唱に加えて、シュプレヒゲザングや語り、囁き、さらには呼気音をも含むことによって、狂気として表われ、世界の崩壊をもたらす愚行へ人間を衝き動かす内なる力の蠢（うごめ）きを伝えている。このように、演劇的な舞台の進行との緊張関係において発揮される細川の音楽の強度は、今日なお支配的な「オペラ」の観念を変えうるにちがいない。

「人間」の残余の媒体としての音楽＝劇

《リアの物語》における細川の音楽は、それ以前の彼の音楽と同様に、音が鳴り響くことを技術的に構成することに終始することによって、音と沈黙の関係、さらには歌と呼吸の関係を見失った従来の西洋音楽に対する批判を含むかたちで、独自の音楽を追求するなかから生まれている。そのような音楽が、このオペラにおいては、狂気のうちにも口を開ける「人間」の深淵に迫ったドラマの内実を、その時系列的な進行との緊張関係において響かせているのである。このことが、オペラそのものの音楽＝劇としての批判的構成への回路を開いている。ただしそれは、ヴァーグナーが試みたように、「文学的、音楽的、演技的」要素の総合――それは同時に近代的分業の美的否定でもあったのだが――のうちに「人間」の全体性を復元することに通じるものではない。新たな音楽＝劇はむしろ、全一的な「人間」の像が今や「幻像」としてしか現われえないことを踏まえたうえで、これらの芸術的要素の緊張関係を保ちながら、近代的な「人間」の残余を自由の源泉となる力として、音楽のうちにその強度において響かせることを目指すだろう。

ここでは最後に、オペラをそのように「人間」の残余の媒体をなす音楽＝劇として批判的に捉え直す理論的な道筋を、とくにベンヤミンが『ドイツ悲劇の根源』の準備のために書いた初期の断章、「近代悲劇（トラヴァーシュピール）とギリシア悲劇（トラゲディエ）」と「近代悲劇とギリシア悲劇における言語の意味」の議論の一端から探ってみたい。これらを踏まえたうえで、彼が『ドイツ悲劇の根源』の本編において論じているのは、ニーチェの「音楽の精神からの悲劇の誕生」という言い方に倣うなら、近代悲劇からのオペラの誕生であるが、一方でベンヤミンは、バロック以後のオペラの歴史的展開を念頭に置きつつ、オペラの誕生のうちにバロックの悲哀の劇（トラヴァーシュピール）の精神の凋落を見ている。「文学的創作、とくにバロック悲劇という観点からすれば、オペラは衰退の産物と映るほかはない」[26]。彼は、この劇における対話の表現自体に、歌唱との親和性を見ながらも、劇そのものが音楽劇（ムジークテアーター）に解消されてしまうと、悲哀の劇の言語的本質をなす文字と音声の緊張――それが感情を鬱積させる障壁となって、哀しみを呼び起こす――も解消してしまい、劇の構成原理である哀しみが雲散霧消してしまうと述べているのである。

しかしながら、バロック悲劇論の準備段階で書かれた二篇の断章において、近代悲劇がギリシア悲劇のように自足的に完結しておらず、音楽への移行の中間段階にあると述べるとき、ベンヤミンは歴史的な現実としてではなく、むしろ理念的な可能性において音楽を想定していると考えられる。彼によると、ギリシア悲劇において登場人物の感情は、対話のなかの言葉におのずと解消され、それとともに悲劇は自己完結していく。これに対して近代悲劇の登場人物の感情には、むしろ言葉を拒むところがある。そのことがまさに台詞のなかで露呈することによって、感情が鬱積していくのだ。そして、文字と音声の緊張のなかに塞き止められた感情は、最終的に「純粋な感情の言語である音楽へと移行する」ことが要請される[27]。こうした意味で近代悲劇は、音楽への移行の中間段階にある一つのトルソーなのだが、その自己解体の先に響く音楽は、言葉として表わしきれなかった感情を鳴り響かせるはずなのである。

それゆえベンヤミンは、「近代悲劇とギリシア悲劇」においてこう述べている。「近代悲劇の残余とは音楽である」[28]。悲哀の劇という形式のうちに残余として堆積したものは、音楽のうちに掬い取られ、表出されるのだ。だが、このとき音楽はどのように鳴り響くのか。いや、そもそもこのような音楽における救済への回路を、素朴に想定できるのだろうか。こうした問いを抱きながら、彼は『ドイツ悲劇の根源』の本編で、歴史上のオペラを「衰退の産物」として批判的に論じたにちがいない。そして、その後彼にとって音楽は、基本的には「縁遠い分野」になってしまった。しかし、このバロック悲劇の準備のために書かれた二つの断章のなかで、「救済する」ものとして語られている音楽自体を、言葉にならないものとの緊張関係、さらには沈黙と音響の緊張を焦点に掘り下げるならば、「近代悲劇の残余とは音楽である」という言葉を、もう一歩踏み込んだかたちで解釈できると考えられる[29]。

もしベンヤミンが実演に接した《ヴォツェック》の批評を書いていたなら、言語の残余の媒体としての音楽の意義を、ベルクの新しい音楽にそくして検討することをつうじて、バロック悲劇論とは異なったオペラについての見方を示していたかもしれない。しかし、この批評は書かれることはなく、「新音楽」の美学にもとづいてオペラの可能性を探るという問題意識は、アドルノに引き継がれることになる。その一端を示すものとして、彼がベンヤミンの思想の影響下で書いた比較的初期の連作エッセイ「劇場の自然史」を挙げることができよう。とりわけその最終章「終曲としての円天井」は、歌劇場の円天井の空間にオペラそのものの寓意を見ながら、そこを儚い「被造物の音声」が救い出されうる場と捉え返そうとするものと言える。アドルノによると、円天井は天空と室内を隔てながら音を反射し、音響を生み出すが、このとき被造物の声は、円天井の空間に漂う反響（エピヨー）、すなわち谺（エコー）として、忘れられることなく鳴り響くのだ。「最も儚いものは、円天井の反響のうちに、突如として救われたかたちで姿を現わす」[30]。

「最も儚いもの」、言い換えるなら、近代的な「人間」が目を背けてきたものや、それとともに「人間」の歴史が捨て去ってきたもの、これが劇場の空間に音楽として鳴り響く。アドルノの言葉をそう解するなら、また同時にオペラの台本をベンヤミンの近代悲劇論の地平のなかへ引き入れるなら、「近代悲劇の残余」としての音楽を、「人間」の残余を響かせるものとして考察することができよう。台本のテクストとその解読によって残余の所在が言葉によって突き止められるとともに、この最終的には言葉にならないものが、沈黙と拮抗する音楽のうちに響き出るとき、オペラは「人

「最も儚いもの」、言い換えるなら、
近代的な「人間」が目を背けてきたものや、
それとともに「人間」の歴史が捨て去ってきたもの、
これが劇場の空間に音楽として鳴り響く。

間」の残余の媒体をなす音楽＝劇として構成されるだろう。このようにオペラを、言語的形式と音楽的形式の緊張関係において捉え直すことは、現在に至るまでのオペラの歴史的な現象形態に対する批判的反省を踏まえて、新作の創作と旧作の新演出による上演の双方の美的な内実を、現在への強い問いかけを含んだものとして見いだす回路を開くと考えられる。

今や「コンテンツ産業」と化した文化産業のエコノミーと結びついた次元におけるオペラの現象形態は、たしかに眩惑的と形容せざるをえない。そのなかで、ベンヤミンが「神経反射と煽情にもとづく大衆による支配」と呼んだ観客支配制の下、商品として作られた「人間」の幻像が礼賛され、消費されるが、このことによって、人間の生を生物学的な次元のみならず、言語的な次元においてもすみずみまで剝き出しにし、データとして使い尽くしていく「生＝権力」の支配は強まるばかりである[*31]。しかし、音楽＝劇として批判的に構成されたオペラには、「生＝権力」の政治を見通しながら、その視線から逃れていくものを救い出す潜在力があるはずだ。この新たなオペラは、《コジ・ファン・トゥッテ》のデスピーナや《ヴォツェック》の主人公のような、歴史のなかで捨て去られていく者たちの抵抗の記憶を現在に呼び起こしつつ、近代的な「人間」像からはこぼれ落ちていく人間の内なる力を、沈黙との拮抗において鳴り響かせる。細川俊夫の《リアの物語》における、時の流れが断ち切られる瞬間は、こうしてオペラが「人間」の残余が響き出る媒体となる可能性を暗示していよう。この可能性へ向けて、オペラは今、音楽＝劇として批判的に構成されうると考えられる。

柿木伸之（かきぎ・のぶゆき）
広島市立大学国際学部准教授。上智大学大学院哲学研究科博士後期課程満期退学。博士（哲学）。専門領域は二十世紀ドイツ語圏の哲学と美学。

註

*1 | Pierre Boulez, »Sprengt Opernhäuser in die Luft!«, in: *Der Spiegel* Jahrgang 1967 Heft 40, Hamburg: Spiegel-Verlag, 25.9.1967, S. 172.
*2 | Ibid., S. 166.
*3 | プラトンの『法律』（とくに700a–701b）に由来する「観客支配制」の概念について示唆的な論考として、以下を参照。Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013, S. 111ff.
*4 | この視点については、演劇とは何かを掘り下げつつ、観客支配に抗する演劇の可能性を問う以下の論考から示唆を得た。Idem, »Kritik und Apologie des Theaters«, in: *Merkur*, Stuttgart: Klett-Kotta, 71. Jahrgang, Februar 2017, S. 47ff.
*5 | 「音楽＝劇」の表記は、とくに以下の論考の提案を受けたものである。Regine Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille.: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008, S. 22ff. その議論は、音楽と演劇、そしてオペラにおける休止や沈黙などの意義を作品にそくして検討しながら、音楽と演劇の緊張関係へ注意を向けるものと言えよう。その重要性に鑑み、ここでも「音楽＝劇（Musik-Theater）」という術語を採用する。
*6 | Walter Benjamin, Brief an Theodor Wiesengrund-Adorno, Paris, 27.12.1935, in: *Theodor W. Adorno · Walter Benjamin Briefwechsel 1928–1940*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 157f.
*7 | Idem, Brief an Th. Wiesengrund-Adorno, San Remo, 21.8.1937, *ibid.*, S. 268ff.
*8 | Idem, Brief an Th. Wiesengrund-Adorno und Gretel Adorno, Paris, 16.9.1938, *ibid.*, S. 334ff.
*9 | Theodor Wiesengrund-Adorno, Brief an W. Benjamin, Oxford, 18.3.1936, *ibid.*, S. 173.
*10 | W. Benjamin, »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«, in: *Gesammelte Schriften* (*BGS*) Bd. V, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 50. アドルノによるこの梗概に対する批判は、以下の書簡で展開されている。Th. Wiesengrund-Adorno und Gretel Karplus, Brief an W. Benjamin, Hornberg, 2.–4. und 5.8.1935, in: *Th. W. Adorno · W. Benjamin Briefwechsel*, S. 138ff.
*11 | Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, in: *Gesammelte Schriften* (*AGS*) Bd. 13, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 82.
*12 | Cf. *ibid.*, S. 82f. und S. 92.
*13 | *Ibid.*, S. 86.
*14 | 「ヴァーグナーが、分業の原理という物神を、『現に生きている』人間、すなわち全体としての自由な人間の名において非難し、解放された人間において感覚器官がもはや損なわれることなく統合されるように、芸術どうしが協働し、連帯することを求めるとき、彼はそれによって現実性のあるヒューマニズムへの要求を掲げていた。彼のなかでこの要求は、労働過程を合理的に制御することで自由に貢献する代わりに、陶酔と眩惑に転化した」。*Ibid.*, S. 105.

*15 | *Ibid.*, S. 119.

*16 | Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner: Ein Musikanten Problem*, in: *Kritsche Studienausgabe* Bd. 6, Berlin/New York: de Gruyter, 1988, S. 22ff.

*17 | Cf. Max Horkheimer und Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, in: *AGS* Bd. 3, 1981, S. 147ff.

*18 | 言うまでもなくここで念頭にあるのは、ある歌劇場が世界的に展開している“Live Viewing”である。そこで観られる上演の多くが、モーツァルトからブッチーニに至るポピュラーなレパートリーのスペクタキュラーな上演であることも、付け加えるまでもないだろう。

*19 | このようなオペラの歴史について見通しを与える論考として、以下を参照。岡田暁生『オペラの運命――十九世紀を魅了した「一夜の夢」』中央公論新社、二〇〇一年。

*20 | モーツァルトの《コジ・ファン・トゥッテ》と細川俊夫の《リアの物語》に関する以下の議論は、これらの作品の広島での上演のプログラムに作品解説として寄稿した拙稿にもとづいている。「夢幻能の情神からの新たなオペラの誕生――細川俊夫の《リアの物語》によせて」、Hiroshima Happy New Ear Opera II：細川俊夫《リアの物語》公演プログラム、ひろしまオペラ・音楽推進委員会、二〇一五年。「清澄な響きのなかに開かれる人間の内なる深淵――モーツァルトの《コジ・ファン・トゥッテ》によせて」、ひろしまオペラルネッサンス公演：モーツァルト《コジ・ファン・トゥッテ》プログラム、二〇一七年。

*21 | ドン・アルフォンソの機械論的人間観とそれにもとづく劇中劇の演出などについて、以下の論考を参照。Mladen Dolar, “If music be the food of love”, in: Slavoj Žižek and M. Dolar, *Opera's Second Death*, New York: Routledge, 2002, pp. 61–69. 日本語訳は、ムラデン・ドラー「音楽が愛の糧であるならば」、スラヴォイ・ジジェク、M・ドラー『オペラは二度死ぬ』中山徹訳、青土社、二〇〇三年、一一二頁以下。

*22 | Cf. *ibid.*, pp. 69–73. 前掲訳書、一二七頁以下参照。

*23 | 自己意識による統御を越えて働くこの人間の内なる力について、以下の論考を参照。C. Menke, *Kraft: Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 53ff.

*24 | オペラ《リアの物語》の作曲過程について、以下の対談書を参照。Toshio Hosokawa und Walter-Wolfgang Sparrer, *Toshio Hosokawa – Stille und Klang, Schatten und Licht: Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*, Hofheim: Wolke, 2012, S. 152f. 日本語訳は、細川俊夫『細川俊夫音楽を語る――静寂と音響、影と光』柿木伸之訳、アルテスパブリッシング、二〇一六年、二四一頁以下。なお、細川は鈴木の演劇作品『リアの物語』に触発されて、シェイクスピアの『リア王』にもとづくオペラの作曲を思い立ったと述べているが、鈴木の作品の英語の表題は“Tales of Lear”、文字どおり「リアの物語」である。

*25 | この点は、細川自身も《リアの物語》の音楽の特徴として挙げている。L. c. 前掲訳書、同所参照。

*26 | W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *BGS* Bd. I, 1974, S. 386.

*27 | Idem, »Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie«, in: *BGS* Bd. II, 1977, S. 139.

*28 | Idem, »Trauerspiel und Tragödie«, *ibid.*, S. 137.

*29 | その一つの方向性を示すものとして、以下の論考を参照。そこでは音楽が、それ自体として言葉を拒む嘆きを救い出す芸術として、幸福の概念も視野に収めながら論じられている。Sigrid Weigel, »Die Geburt der Musik aus der Klage: Zum Zusammenhang von Trauer und Musik in Benjamins musiktheoretischen Thesen«, in: Tobias Robert Klein (Hg.), *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, München: Fink, 2013, S. 88ff.

*30 | Th. W. Adorno, »Naturgeschichte des Theaters«, in: *AGS* Bd. 16, 1978, S. 320.

*31 | W. Benjamin, »Was ist das epische Theater 1«, in: *BGS* Bd. II, S. 528. このような「生＝権力」の支配についての理論として、以下の論考を参照。ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル――主権権力と剥き出しの生』高桑和巳訳、以文社、二〇〇三年。