

## 教育と生命(2) : 共通言語としての現代オペラ — オペラ《金閣寺》(黛 敏郎、1991年) —

蔵 田 雅 之

KURATA, Masayuki

### 〈序〉

「教育と生命(1) : 声楽における技術と精神」において、邦人声楽家の技術上、(機能上)、精神上の問題点について述べた(以後 [1] とする)。声帯周辺の機能の解説を通して、いわゆるベルカントと呼ばれるイタリアを源とする発声法について述べ、邦人がその理想的発声になぜすぐになじめないかは日常の言語(日本語)のとりわけ子音の明確さに必要とする呼気量に源を認めることができ、その呼気を声帯機能よりも下に保つという働きの重要性を述べたのである。1996年10月、5年ぶりに欧州を訪ね、[1] で引用したフスラーの著作などに記されていることや、日常感じていたことが、かつて生活していたイタリアやドイツを再訪することによってリアルに感じられ、留学時代疑問に思われたことのとりわけ技術上の問題点がほどけていったからである。10年前、ミラノでのレッスン(P.M.フェラーロの教室)では、甲状軟骨の突起を目安として、声帯機能を気管よりも下方に保つことが可能であるかということに終始したのであり、フェラーロは筆者の指先をその突起に触れさせ「これから下に下げるからそのまま触れていなさい」と述べ引き下げると、その部分はちょうど胸骨の最上端にある一対の突起と並行するまで下げられていたのである。そのようにして下に保ちながら母音“U”と“A”をまぜた深いひびきによるたくさんのヴァリエーションの発声を繰り返し行い、レッスン時間の半分まで費やされることもあった。

そのうえでフェラーロは、いわゆる本番において技術上の目安は上記のメソッドの安定と完成にあるのであり、どのようにコンディションが悪くともこの方法によって保つことが可能であった自身のキャリアのことを話した。フェラーロは往年のドラマティコ・テノールであり、いわゆる [1] で述べた黄金時代のデル・モナコやコレルリと同世代としてスカラでオテルロやアイダのラダメスなどを歌った。ほかに、リエッツィ、サムソン、イタリア語による《カルメン》のドン・ホセなどを当たり役として世界的に活躍した。(マリア・カラスとの《ジョコンダ》のエンツォが録音として残っている)。筆者にはアッポッジョや横隔膜の意識的な形成よりも、上記の方法を重んじるレッスン——つまり声帯を含む周辺機能の安定——にすぐになじむことはできなかったが、声帯そのものの土台づくりがその上方の共鳴腔を有利にひびかせるということが理解された。(もちろん筋肉を駆使してのあまりに強度な引き下げが必ずし

も良いことばかりではない)。フスラーの解説<sup>(注1)</sup>では、機能上の細やかな解説により、3つの軟骨(声帯を支える)の連動連鎖によって個人にとってもっとも美しい声帯のフォルムが発見できると述べられている。また、マラフィオッティの著作<sup>(注2)</sup>では、イタリア語の母音ならず子音までもきわめて少量の呼気によって発音できることがロジックによって述べられている。こうしたことを欧州の旅の途上にて接する舞台での歌手の声とともに考えるおり、いわゆる良い歌手には、イタリア的発想に触れずとも万国共通多かれ少なかれ上記のようなメソッドが行われていることを感じた。つまりドイツ式、イタリア式という区分けは細部においてのものであり、安定感のある声の歌手は、声帯と周辺機能の駆使に共通のメソッドを使用しているということである。そのうえで発声上もっとも有利であるイタリア語を母国語とするフェラーロがあのようにある意味で筋力によって下に保つということを強く主張するのであるから、そのことが発声の安定性において重要なヒントであることがあらためて理解されたのである。言語について、日本語は浅くイタリア語は深いか、ポジションをつかんでも帰国すると元にもどってしまうとか、こうした断片的な表現をくりかえし耳にしていたが、いずれも言語の求めている呼気の流れに源があるということと、声帯の機能との関りにあるということであろう。ラウリ・ヴォルピやマリオ・フィリップスキなど名人芸と位置づけられるべきテノールのディスクにミラノで接したおり、[1]で記したカールスルーエの《オテッロ》のプレミアにおけるヴォルフガング・ノイマン氏の歌唱とともに論説をしてみたいと思ったのである。[1]はそのような旅に促されるようにして記した。

技術や機能のそのような理解に対し、精神の解明はロジカルな——すなわちゆっくりと読み進めれば声楽家の誰もが新しい発見を自己のそれぞれの体験とともに見出すであろうと思われたすばらしい著作——フスラーの細やかな機能上の解説が、いっぽうでそうしたこと——つまり機能と技術の意識的な駆使——はまったく歌うことの大まかな知識にすぎず、真実の歌とはそのようなロジカルな知識にのみよるものではないという文章に心動かされるどころ少なくなかったのである。

その歌うことの本質とは“歌いたい(want!)”というまったく根源的・先天的な衝動によって意識の下からわきあがるいろいろな助けであり、いわば太古の経験的資産というべきものであるとしている。そうしてそのことがおそらくは機能上の完成による歌うことへの技術上の不安の消滅とその土台を元にしての舞台というまったくのっぴきならない一念の世界において誰にもおこりうることでであると述べた。

筆者は一念の世界がいわゆる本番の舞台においての精神がまったくのっぴきならないものであると定義して、2つのベクトルすなわち過去の反復練習の成果の表出と、それらをすべて無に帰し、そのところへまったく委ねてしまうという理念上の働きを超えたところにおいて、未

来からのインスピレーションとしてそれらフスラーの述べる太古の資産が浮かび上がるとした。そしてその全体の働きそのものを“祈り”としたのである。

本論文はまた2つのことによって促されて記されたものである。本題である現代邦人作曲家によるオペラの上演は [1] において述べた「現代とオペラ」の続編ともいえるが、“現実社会のオペラ化”という問題を内包した問題作としては稀有のものであると感じたにもかかわらず、そのような論評に上演後接することが少なく、残念に思われたからである。

もうひとつは、上記の、技術上声帯周辺機能を下に保つことを呼気コントロールのナチュラルなレベルにとどめるか、筋力を駆使して行うべきかということについて、声種の近い2人の歌の女神ともいうべき名歌手の珍しいジョイント・コンサート（ヒルデガルト・ベーレンスとアンナ・トモア・シントウのコンサート、6月29日 [日曜]、サントリー・ホール）であらためて探求してみたいと思ったからである。

#### 〈2人のディーヴァ〉

ベーレンスとトモア・シントウはともに声楽家としての重大なハードルである60歳という年齢に限りなく近く、20代からこうした重量級のキャラクター（筆者はスカラ来日公演《オテッロ》のデスデモナにおけるトモア・シントウ、バイロイトにおける《ジークフリート》のブリュンヒルデにおけるベーレンスに深い感銘を受けた。ちなみに、ともにそのときから10年以上の歳月が経っている）を演唱している2人がまずこのように声をなお発展させていることに驚き、頭が下がる思いがしたのである。（この2人はベーレンスの子息とトモア・シントウの令嬢が夫婦となり、子供もできてともに“祖母”でもある）。しかしこの2人の偉大なディーヴァは、それぞれの素材（超人的）を発展させるのに異なる道を歩んでいたように感じられた。

ドイツ人であるベーレンス、ブルガリア人であるトモア・シントウ、それぞれ亡きカラヤンに見出されたことが名望をさらに高めたことを知られるように、ドラマティコであるにもかかわらず音楽的表現力にもすぐれとりわけ超ドラマティコのキャラクター（エルクトラやブリュンヒルデ）を専門にしているベーレンスがあのように深い厚みのある声で豊かな音楽性を次々にくり出してゆくのは見事である。

しかし外見上もベーレンスが強靱な筋力——声帯機能周辺の——を多用しているのに対し、トモア・シントウは自然な呼気のコントロールによって保たれた声であり、前者が筋肉感覚の強いいわば密な声に対し後者は呼気の流れも音楽に乗せる技術のようなナチュラルティが感じられるのである。トモア・シントウは胸郭を、もたせるようにして軽く上に引き上げて歌う。このことは(1)で引用したリリー・レーマンの方法論に重要な方法として示されている。トモア・シントウは胸郭を上を引上げる上向きの力と相対的に、下腹部の支えを下に引いているので

あり、この相対する2方向の力関係がちょうどボディを弦楽器のハコのように意識し、そこに張られた1本の弦のように働かせている。それゆえにひびきはナチュラルである。オルトルートとエルザの二重唱（《ローエングリン》）では、その作為なき対比が明確であり、ドラマとしても引き込まれる要素となる。ベーレンスのアンコールにおける《タンホイザー》のアリアは、この役が、そのような声には“軽い”とさえ感じられたこと、また同じくアンコールでのトモア・シントウの《運命の力》のアリアは、その呼気のコントロールにおいてイタリア的なイメージとはかなり異なるものとなった。

スカラ座来日のおりのデスデモナに対しても必ずしもベルカント的な方法ではないとの論評が一部にあったが、それは善し悪しでなく（「……という感じ」ということでなく）、トモア・シントウの母国語を源とする呼気の流れによっていると思われた。

ドラマティコのキャラクターをオーケストラをバックに次から次へと歌った2人がなおそれぞれ2曲の重唱を含むアンコールを歌ったのは完成された技術を裏付けている。筆者にはトモア・シントウの自然な呼気コントロールがあのようにくり出されてゆくドイツ語のなめらかなディクションを生むのは、すばらしい発見であったが、一方ベーレンスが外見上もそれとわかる2つのいわゆる“引き下げ筋”を強く駆使しながら（フェラーロの胸骨の上端と並行するほどに甲状軟骨の突起を下げるごとく）、おこりうるであろう“ことば”の不明に陥らずに、また自然に子音が生まれてくることには大変に驚かされたのである。

[1]において伝説的名歌手エンリコ・カルーソーのことをたびたび述べた。それはまったく理にかなった機能上の連鎖が、伝説的自然天才歌手としての名声を欲しいままにしたこと、またカルーソーの声帯周辺の機能はとりわけ優れたものではなかったとの記述（マリオ・マラフィオッティ著『カルーソー 発声の秘密』<sup>(注2)</sup>）に意外な感を受けたのである。今日のベルカント的な発声に影響を多く与えた、あるいは録音で聞くことのできるもっとも伝説的世代に属するカルーソーがやはり外見上からもこの2つの“引き下げ筋”を多用したことが知られている。

### 〈2つの引き下げ筋〉

先の [1] で多く引用したフスラーの著作に“付録”として「カルーソー」という本題の記述がある。フスラーはその最後に「われわれはつい誘惑されてこのとてつもなく偉大な大歌手の論評をやらされてしまった」と述べながらも約5ページにわたってカルーソーの発声について述べている。それは2つの引き下げ筋である胸骨——甲状筋<sup>(注3)</sup>（これは外見上は首の前側のつけ根に首をちぢめるようにして働かせる）と輪状——咽頭筋<sup>(注4)</sup>（これは輪状軟骨—— [1] で述べた3つの軟骨のいちばん下にある——から首後ろ側に連なる筋肉であり、外見上は

甲状軟骨の場所を認識しながら首後ろ側に強く引くこと、つまり首全体に頭部を後ろに引くように見える)のみならず、他のすべての呼吸筋を強度に“引き下げる”ことのために働かせるのである。このようにして自然的天才歌手はとりわけヴェリズモの作品の要求するドラマティックな(しかし一般的に危険といわれる)声部にその筋力を発展させていった。しかしまたそのために以前のように弱声やメッサ・ヴォーチェをできにくくなっていったとフスラーは述べている。彼の甲状軟骨の前上端はそのとき胸骨上縁と同じ高さになっていたにちがいない<sup>(註5)</sup>——はドラマティコであったフェラーロの示した課題やベーレンスの首から肩にかけての外見上のフォルムの形成とほぼ同じ方向を示しているものである。(筆者はサントリー・ホール1階16列であったが、ベーレンスが首のつけ根に頭部をちぢませながら後ろに引いているのがありありと見えた)。

ところで [1] で述べた呼気の下方向へのコントロール以上に、こうした筋力を強く使った引き下げは、音質上はドラマティックな形成を可能とするが、音楽上はベッリーニやロシーニのテノール・パートにみられるような細やかで華やかなカデンツの音の連なりなどにはマイナスとなる。また筋力は年齢とともに衰えるものであり、それが発声上のような障害となるかは未知である。

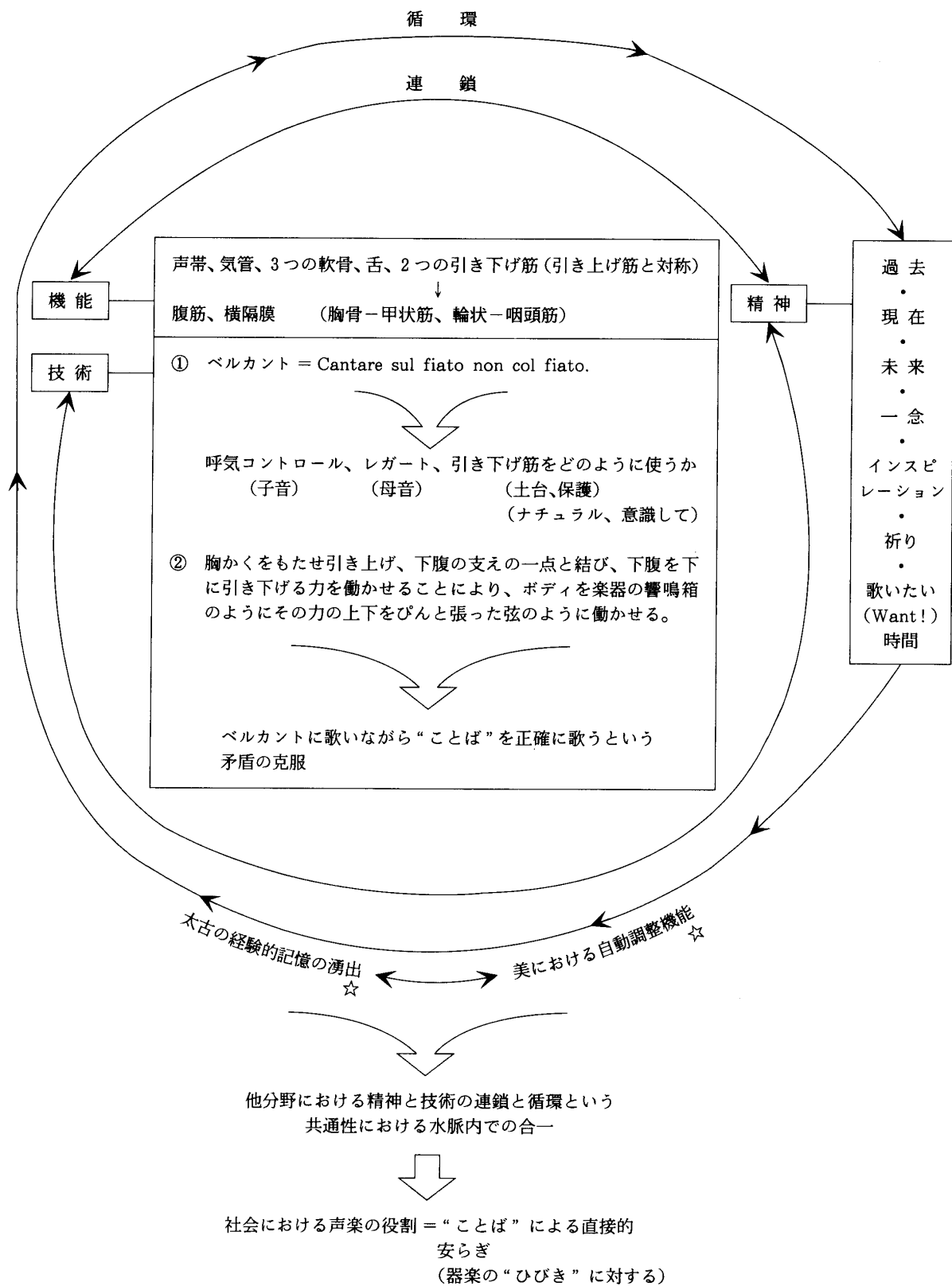
筆者が劇場で聞いてもっとも“響き”の美しさに感動したのは、3大テノールのひとりルチアーノ・パヴァロッチィであるが、パヴァロッチィが40歳代のおりレッスンにおいてやはり機能全体を下へということ述べているにもかかわらず、自分は今日でも実際出している声以上に深い重い声を出すことが可能だがしないのであると述べている。またカルソーのようなドラマティコのキャラクターも演唱したベニアミーノ・ジーリが、声を“待っている”と回りの期待に述べたこと。70歳を過ぎてもなお偉大であるアルフレード・クラウスがその長いキャリアの秘密は自己の声以上に重い役柄には関わらない——それは意識的に筋力を強く使用しないことであると考えられよう——と述べているのは興味深い。今日はレーザーディスクの発達によって劇場の最上の席で見るとも細かな表情や劇場の本番での歌手の“のっぴきならない”立場においての声帯周辺の外見の機能を見ることができる。(衣装などによって条件は変わるが)クラウスの甲状軟骨の突起は平静時よりも少し上に上がっている(メトロポリタン・オペラ、《ルチア》)。これは歌うことによって上へ上へ上って行こうとする機能を下に保とうとする結果であるが、このことが上記のことも裏付けている。

引き下げる筋肉を明確に部位として確認し、呼気の引き下げとともに働かせることは、多かれ少なかれ名歌手におこっているのだが、自己の持つ筋力を筋力として強く意識しないほどに引き下げられるおりに発した声はその個人にとっての声のパーソナリティという風に位置づけられよう。

黄金時代の世代に属するフェラーロがカルソーのことを記したフスラーの著作にあるように胸骨上端と並ぶほどに甲状軟骨の突起が筋力によって引き下げられるのを筆者は実際のレッスンで体感したが、いっぽうではその世代のテノールは今日と異なり各パートに宝物の山のように名テノールが輩出し、ひしめきあっていたために本来リリコであったものが声種を重めにしてより少ないドラマティコをめざすようなことがあったとの論評は必ずしも伝説とは思えないのである。

またこの引き下げ筋は声の持続性といわば声帯そのものの働きをブロックして守るという機能でもある。とりわけアクトという独特な表現をもつテノール・パートのA以上の高音についてこの筋肉の働きは持続とブロック（保護）という利点をもたらしている。それには機能上この筋肉の部位と連鎖しているその働きを明確に知る必要があるのである。なぜなら、この筋肉周辺の他の機能を連鎖させ誤った働きが出るなら、それは顎や肩をいわば“力んだ”状況に陥らせるのであり、声にとっては危険なことだからである。

声楽を学ぶ者が、なによりも最初にアッポッジョを作ろうとするおりに、アッポッジョの位置のみならず、上体にまで連鎖して、身体全体——とりわけ肩や胸——が硬直するという期間を経験する。正しいアッポッジョと上体の筋肉の弛緩が分離して行われるには、正しい知識と経験的歌唱——すなわち舞台——が必要である。声帯に関する筋肉について先に述べたベーレンスの外側から見たフォームは、内部でおこっていることの結果であり、具体的に知識として個々の筋肉の部位を知りえても、なお独立してその筋肉を効果的に使うことはすぐにはできない。そこにもまた経験的時間が必要である。以上 [1] の補足のつもりで述べた。[1] で述べた声楽における技術と精神をひとつにまとめて以下のように図式化する。



☆はフスラーの著作より引用

### 〈共通語としての現代オペラ〉

〈現代とオペラ〉と題して、[1]において、1976年夏のバイロイトの事件を中心に、その後おもにヴァーグナーの作品の解釈をめぐる恒常化している演出法の動向を述べ、こうした現実が欧米のオペラ世界全体を包んでいる今、求められる声楽家側の姿勢など述べたのである。

1976年夏のバイロイト音楽祭は、メイン・プロである《ニーベルングの指輪》において登用されたフランス人コンビ、マエストロ・ピエール・ブレーズと、若い演出家パトリス・シェローが、センセーショナルなプロジェクトを行ってスキャンダルとなった。戦後のバイロイトをヴァーグナー本人存命時代以上に世界のオペラの発信地となしえた、故ヴィーラントの革新的な抽象演出をまったく源からひっくりかえして、明るい照明の中でのリアリズムに徹したプロダクションとした。ヴァーグナー自身の制作による台本の中に描かれている神話の世界をヴァーグナー本人とその同時代の人々がみたであろう産業革命時代の事物に“読みかえ”、《ラインの黄金》ではライン川を発電所ダムに、ラインの妖精を売春婦に、《ジークフリート》ではノートゥングをきたえる金とこを巨大なマシーンに、巨人族のファフナーの化身である大蛇をキッチュな日本製ゴジラのような模型に変換するなどし、登場人物の動きはあくまで動的であり、主神ヴォータンは小心ですぐに怒ってかっとなり、大きく動き回る、英雄ジークフリートが大自然の中で小鳥の言葉を理解する場では鳥かごに入った鳥と語らう。1976年の初演は怒号とブーイングとフランス人によるブラヴォーの交錯する凄まじい場と化し、支配人ヴォルフガングには「殺す」という脅迫もあった。シェローは後になってブーイングや怒号や劇場内での客同志のなぐりあい、反対デモや警官の導入などは予想していたことであり、むしろ自分の闘いは、その理念を理解することなく去って行った約半数のスタッフとの稽古場での闘いであり、公演前にそれはすでに終わっていたのであると述べた。1976年の公演がシェローとブレーズの準備不足とそれらサポータージュによって未熟なものであったことは多くのクリティックが指摘するが、翌年からは、見違えるほどそれが是正され、2人の理念が行きとおって、かつてないほどの成功を収めてゆき、このプロジェクトは1980年まで絶賛をもって上演されたのであった。そうしたプロセスが1作ごとに飛躍的な発展をとげて行ったりヒェルト・ヴァーグナーの人生のテーマである“伝統への挑戦”という精神の不滅をプロジェクト全体によみがえらせたかのような印象が強く残った。1980年の完成されたこのシェローの《ニーベルングの指輪》をLDでみることができが、このプロジェクトは《ニーベルングの指輪》という込み入ったストーリーのある長大な神話世界を、まったく初めて見る者にとっても厳しい批評をつきつけようと待ち構えているクリティックにも、まことに易しく《ニーベルングの指輪》の真実を伝え、心に呼び起こすものとなっている。(根底にあるのは抽象から具象へ〔リアリズム〕というテーマでもあることを忘れてはならない)。ブレーズはプロジェクトにあたって、自分たちがヴァーグナーをか



たるのではなくヴァーグナーが私たちが語るのであるという方向に向かねばならないと述べていることは意義深い。シェローの演出はシェロー以前にもまたヴァーグナーのオペラ以外にも頻繁に行われてきたが、今ひとつ市民権を得ていなかった読みかえによるモダンな演出法がオペラ上演の重要なファクターとなって行くプロセスの変換点となったことは確実である。

しかしオペラが演出家の時代となり、歌うことと同等かそれ以上に演ずるといふことの重要性が求められている今日は、いいかえれば“ひびき”そのもので人々を充足させるような神話的歌手の欠乏という現実が長きにわたっていることのあらわれである。またオペラそのものの斜陽という見方を現実的に陰しくみつめる論評も少なくなく、ある論説は主たる原因である経済上の問題などのゆえにこうした動向にならざるをえない——いわゆるヴァーグナーの“読みかえ”上演などのモダンな演出——いわばそれはオペラという斜陽なカテゴリーの皮相な延命作業にすぎないと位置づけている<sup>(注6)</sup>。

この『音楽芸術』1996年8月号の長木氏の論説は、オペラという世界共通語ともいえるカテゴリーの華やかさの裏側にある現実を突いている。しかしながら上記のようにドラマとしてのオペラを声楽家に要求せざるをえない背景には、それら神話時代の歌手の復活が待たれているという現実も内在していることを忘れてはなるまい。今日3大テノール・ツアーというコンサートがたびたび世界で行われているが、それがオペラ本公演上は不可能な興行的な側面をにらんだものであることはすぐに理解されることである。3大テノールのルーツは詳しく知らないが、筆者は横浜アリーナで行われたパヴァロッティのコンサート・ツアーに接し、およそ8,000人も収容できるスタジアムに大音量のスピーカーを配置したコンサートは、クラシックのイベントではないとの批評も少なくないが、一方でこのパヴァロッティの“ひびき”の奇跡をひとりでも多くの人々に知らせたいとの願いとも感じられたのである（前記のように経済上のことは根幹としても）。

パトリス・シェローと、ピエール・ブレーズによるバイロイト100年祭の《ニーベルングの指輪》は、ある意味ではそのような大歌手不在の今日あるべきオペラの方向としての“ドラマ”と“読みかえ”という新しい方法をヴァーグナーに確立したといえる。こうした方法が長木氏の述べるように“手を代え品を代えての延命作業”と位置づけるのはやや早急としても、筆者もまたハンブルク初演のセンセーショナルなハリー・クプファーの《タンホイザー》などいわゆる読みかえ上演をみて（[1]で詳しく述べた）それらが重厚な感動をそのような方法によって心に引きおこすという新しい側面を認識しつつもなぜか同一の公演を繰り返し“みたい”という気持ちが必ずしも強くは起こらない（あくまでも私見である）。

逆にシェローのあとヴァーグナーの台本や楽譜に忠実な方法論をとったピーター・ホルの《ニーベルングの指輪》に1986年バイロイトで接したが、ここでは新しいドラマへの期待はう

すかったものの、《ジークフリート》では第3幕にしか登場しないブリュンヒルデを歌ったベレンスの“ひびき”にはただただ感動したのである。それはまたそうした演出上のセンセーションに目をむけている我々に“声”と“ひびき”というオペラ本来の源へと回帰させる何がしかがあったのである。“ひびき”への期待も“ドラマ”への期待も、そうした要素が互いに影響しあい、内環的に生成発展をとげてゆくのがオペラの今日の姿であり、筆者には必ずしも欧米のオペラが内容的に斜陽であるとは思われない。

しかし根底には人間の“声”による芸術であり、おそらくもっとも原初的な芸術としての“歌”が[1]で述べたように人間の肉体と精神の相互作用によってひきおこす“太古の経験的記憶”上の何がしかであるという神秘性をつねにはらんでいることが感じられる。そこが源という気がしてならないのである。そして“ドラマ”以上にそこに声楽家は目を向けるべきでもある。

1991年、黛敏郎《金閣寺》日本初演の制作に加わる機会があった。

存命の作曲家が（黛氏は1997年死去）、演出家、歌手、指揮者、スタッフとともにオペラを立ちあげてゆくという作業は、これまで述べてきた作品そのものの評価がある程度定まっている作品の公演とは根本的に異なる。それは、どのように作品があるべきであるかという実体が認識上のものであり経験上なされていない点である。《金閣寺》は1960年代すでに海外でも翻訳出版の多かった三島由紀夫の小説の台本化をドイツ人が担当し、ベルリン・ドイツ・オペラで初演されたものの逆輸入原語上演（ドイツ語）であり、日本人が日本純文学作品を字幕スーパーの訳によってオペラ上演するという作業が行われたのである。この公演の演出は、ベルリン・ドイツ・オペラ初演時の演出家ルドルフ・ゼルナーのアシスタント、ヴィンフリート・パウエルンファイントが担当した。

歌手にとって新作の大劇場公演はいろいろな意味でプレッシャーである。先に述べたように、どのようにも誰にも経験されたことのない登場人物を全体の秩序のなかで位置づけ演じ歌うということは、作曲家が五線譜に音を書き込んでゆくのと同しい。しかし新作初演を通しての体験の共通性は、〈オペラを作るということから生ずる共通原語〉であり、“作りたい”（want!）という心のたかまりを軸に、歌手にとっては作品が少しずつ理解されてゆき、沈黙のなかに交わされる共通原語であった。

## 〈《金閣寺》 — オペラの成立〉

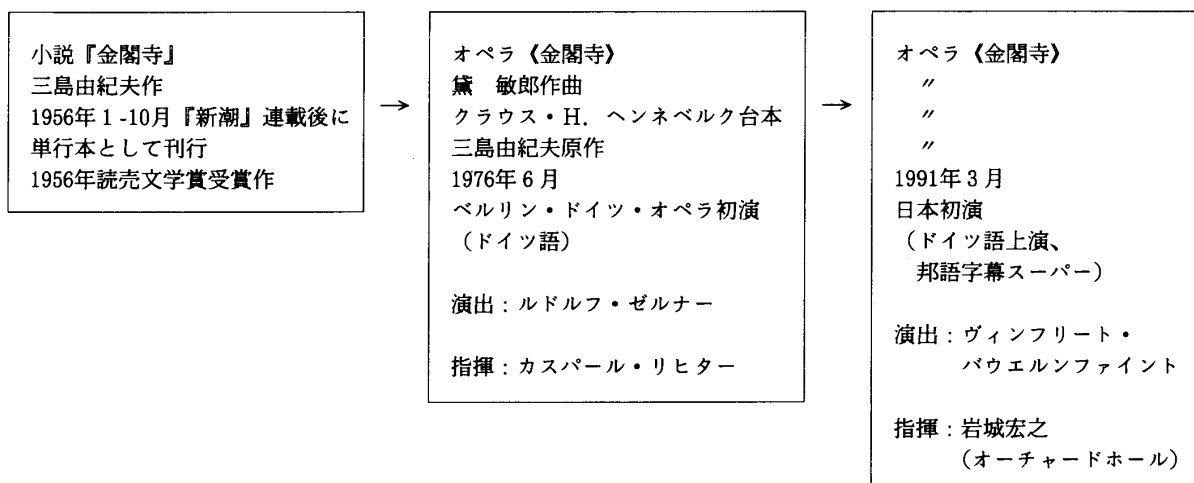
『金閣寺』は、三島由紀夫30歳の作品である。この小説は純文学に属するものであり、1956年に書かれた。雑誌『新潮』に1月～10月号のあいだ連載され、のちに単行本となっている。また同年の読売文学賞受賞作である。ベルリン・ドイツ・オペラの戦後の来日は1963年であったが、オペラによる文化交流のなかで、ドイツで日本人の作曲家による日本人オリジナル・オペラを上演できないものかとの打診がなされ、作曲家として黛敏郎氏に白羽の矢が立った。またオペラ台本として三島的小説『金閣寺』が選定される推移となった。

三島の『金閣寺』は1960年にノーベル賞の候補として名も連ねた作家の代表作のひとつとして独語訳し出版されており、これをもとに小説をオペラ台本に改作することになった。こうした推移について故黛氏はこのように述べている。

「最初ゼルナー氏が示した題材は歌舞伎の『寺子屋』と三島由紀夫の『金閣寺』で私はそのいずれにもちゅうちょした。前者は歌舞伎という様式の枠を抜きにして考えられないドラマであり後者はまた余りにも心理的要素が強すぎるからであった。しかし私の示したいくつかの代案はゼルナー氏の同意を得られず何日かの話し合いの末結局『金閣寺』でいこうと決心したのは1970年になってからのことである。その年の夏原作者の三島氏に会った私はオペラ化の許可と出来ることならリブレットの執筆もと依頼した。三島氏は『俺はオペラといえば新派大悲劇調のイタリアオペラが大好きでゼルナー流の表現主義は性に合わないから台本は勘弁してくれ。でも初演の時は喜んで見に行くよ』とあって許可をくれた。そしてそれが私の三島氏に会った最後となってしまったのである」。<sup>(注7)</sup> 三島由紀夫の衝撃的な突入、自決は1970年11月25日であった。

オペラ台本はベルリン・ドイツ・オペラのリブレッティスト、クラウス・H. ヘンネベルクが担当することになった。このように小説がオペラ台本化されるという推移は欧米では珍しくないが、国内ではこのように国際的となるとめったにないことであろう。純文学の小説『金閣寺』が小説として独訳され、それをもとにオペラ台本が作成され、ドイツ語オペラ台本に邦人作曲家が作曲しベルリンで初演したのを、日本初演として字幕スーパー（邦語訳）を使用して公演するということである。ここで歌手は、小説『金閣寺』と独語オペラ台本《金閣寺》について研究する必要にせまられる。

## オペラ《金閣寺》成立の推移



### 〈三島由紀夫の『金閣寺』〉

小説『金閣寺』は戦後おきた金閣寺放火事件を題材としている。日本海側の舞鶴近郊の街に生れた主人公溝口は、住職であった父のすすめもあって金閣寺に書生として勤めながら仏教の大学に学ぶことになる。主人公はいわゆる吃音という欠落をもち、また生れつき体が弱い。吃音の障害のために自己の内界と外界がうまくつながらない。それは想念を言葉にしようというおりに特殊な間のできてしまうことである。「吃りはいうまでもなく私と外界とのあいだに1つの障害を置いた。最初の音がうまく出ない。その最初の音が私の内界と外界との間の扉の鍵のようなものであるのに、鍵がうまくあいたためしがない。一般の人は自由に言葉をあやつることによって内界と外界の間の戸をあけっぱなしにして、風とおしをよくしておくことができるのに、私にはそれがどうしてもできない」。(註8)

この欠落はこの作品のテーマである「認識」と「行為」という2つの世界が主人公にあっては「言葉」という生活上の基礎的「行為」において外界との接触がうまく成れず「認識」の世界の拡大にならざるを得ない背景を示している。

「こういう少年はたやすく想像できるように二種類の相反した権力意志を抱くようになる。私は歴史における暴君の記述が好きであった。吃りで無口な暴君で私があれば家来どもは私の顔色をうかがってひねもすおびえて暮らすことになるであろう。私は明確な巡りのよい言葉で私の残虐を正当化する必要なんかないのだ。私の無言だけがあらゆる残虐を正当化するのだ。こうして日頃私をさげすむ教師や学友を片っぱしから処刑する空想をたのしむ一方、私はまた内界世界の王者、静かな諦観にみちた大芸術家になる空想もたのしんだ。外見こそ貧しかったが、私の内界は誰よりもこうして富んだ。何か拭いがたい負け目を持った少年が自分はひそかに選ばれた者だと考えるのは当然ではあるまいか。この世のどこかにまだ私自身の知らない使

命が私を待っているような気がしていた」。(註9) 主人公はこうして現実の生活における外界との接触の「行為」(“しゃべる”という)におけるギャップを認識世界の拡大的空想で補って生きている。

この作品のもうひとつのテーマは「美」と美の認識であろう。それは主人公が勤める寺が禅寺であり、悟りへの重要なプロセスとして伝承されてきた公案のひとつに対する解釈の展開に示されている。

禅はインド→中国→日本と伝承され根源的には2500年前釈迦の大悟もその禅定の中から生れた。釈迦の悟りは、座ることそのものを目的とせず、ヨガ的な肉体行を離れた反省的行為としての禅定の中からであった。その後インドの達磨によって確立され、中国に伝わって大地に深く根ざし日本には奈良時代から伝えられたが、禅が日本固有の形になったのは鎌倉時代に入り栄西と道元によってであった。この2者はともに中国へ渡ったが道元は栄西に師事した。それぞれ臨済宗、曹洞宗の開祖となった。やがて蘭溪道隆、無学祖元といった中国の名僧も招かれ、室町時代に入ると一山一寧や高峰顕日に師事した夢窓疎石が臨済宗に出て行為としての禅のみならずその精神は文化、芸術に多大な影響を与えた。夢窓に弟子として師事した足利直義の問答を記した『夢中問答集』によってその当時の禅の心をうかがい知ることができる。金閣寺はこうした流れの中、足利義満によって建立されたのである。近代では、キリスト教世界に禅の心を伝えた鈴木大拙が知られるが、不立文字(文字にはあらわしがたい)といわれるその神髄を様々な形で文字として残した。『鈴木大拙禅選集』(春秋社、1975)「禅百題」によれば、その悟りとは次のようである。「それで今わかる」といったことであるが、ここでは分別の上でわかるの義ではなくて経験の上でいうのである。つまりわかるには2通りあって、1つは分別の上、今1つは経験の上である。分別の上のわかるはいわゆる知識であって何かについてわかるのである。経験上のわかるはそのわかるに対する何ものでもないのである。対象的知識でなく自らがそのものになること——それが経験上でのわかるである。向こうに1本の木があるという。それは分別知である。木と見るもの——この分別があって、それから知識が出る、わかるということがある。経験の上でわかるというのはこっちで見るといふものと向こうで見られるというものがまだ分かれぬ先にそこにあるところの知識である。これを無分別の分別というのである。これを今一度言い直すとこうもいえる——見る自分と見られる木とが1つになるという経験のあるとき出て来るもの、それが経験上でわかるということである。見聞覚知の上での否定は有無の無に落ちる。ここに禅はない。見聞覚知の世界が経験の上で否定せられてそれでわかるということが出て来ると禅の世界はそこに開ける」。

終戦の日の夜、読経のあと老師が選んだ公案は『碧巖録』の「南泉斬猫」であった。唐の時代に活躍した名僧南泉にまつわる公案である。草刈りに出た僧たちの前に1匹の仔猫が迷い

出る。この仔猫をめぐる東西両堂のいざこざがおこる。南泉はつぎのように僧たちに問うた。「大衆道い得ば即ち救ひ得ん。道ひ得ずんば即ち斬首せん」。皆沈黙してしまい南泉は仔猫を斬り殺してしまう。南泉の高弟趙州があとからやってきたので、できごとのあらましを述べ問うと、趙州は突然無言のままぞうりを脱いで頭の上に載せ、そのままの姿で出ていった。南泉はあの場面に彼がいたなら猫は助かったのにと嘆ずる。この難解な公案も根底は「行為」と「認識」をはらんでいる。禅の公案はあらゆる相対を構成している自我の湧出以前の自己への誘いであり、仔猫を東西のものがどちらのものとするかという相対は猫をそのような自己と切りはなされたものとしてとらえる「認識」からおこった「行為」であった。「大衆道い得ば」とは、その自我としての認識以前すなわち自己と猫というみるものとみられるものが別々のものに別れぬ先にある「一」のことを「道い得る」「認識」であり、その「認識」より出た「行為」のひとつ（いわば「道い得た」）が趙州のぞうりを頭上にのせてそのまま退出するという沈黙の中の行為であった。その行為の内容でなくその行為が「一」の人為的でない秩序にのっているかどうか問題であり本質である。仔猫を自己と切り離された相対の世界からながめると猫のもつ「美」は人を迷わせ惑わせ、自己の“もの”としたいと思ひ所有をめぐる争いとなる。それは相対の世界以前の自然の秩序にのっとって納まるべきところへ納まらない。人間の自我による勝手な「認識」と「行為」である。趙州はそのような「美」も人にさげすまれるべきドロのついた「ぞうり」もそのように相対として切り離されるならすべて苦の根源であるとして「汚」の象徴であるぞうりを美の象徴である仔猫にみたてて頭の上に載せた。文字にするこのようになるが本質はその「一」の中での認識と「一」の中での意志と無作為の境界にあるであろうその自動調整的な「行為」、あるいは「行為」を成立させた根源であるエネルギーである。そうしてそのことが公案の回答の（「一」なる秩序の中における）ひとつであった。

この公案は主人公の前に現れる2人の対照的な人物——鶴川と柏木——のうち足の不自由さをむしろ生きて行くための（ポジティブな）武器とするいわば虚無主義＝ニヒリズムの実行者、柏木によって曲解されてゆく。それは柏木の解釈が本質的なものをついているのに“行為者”としての柏木はその真逆をしてみせることの連続であることであった。行為者としての柏木はニヒリズムを根源に無秩序のきわみを展開する。（しかしその生き様はそのようには生きたくとも生きられない〔つまり欠落を世渡りの道具＝武器とする〕主人公の心をゆさぶりつづける）。「あの公案はね、あれは人の一生にいろんな風に形を変えてあらわれるものなのだ。あれは気味の悪い公案だよ。人生の曲がり角で会うたびに同じ公案の姿も意味も変わっているのさ。南泉和尚の斬ったあの猫が曲者だったのさ。あの猫は美しかったのだけ、君、たとえようもなく美しかったのだ。目は金いろで毛並みはつややかでその小さな柔かな体にこの世のあらゆる逸楽と美がバネのようにたわんで蔵われていた。猫が美の塊まりだったということをお大いの註

釈者は言い落としている。この俺を除けばね。ところでこの猫は突然草のしげみの中から飛び出してまるでわざとのようにやさしい狡猾な目を光らせて捕らわれた。それが両堂の争いのもとになった。何故って美は誰にでも身を委せるが誰のものでもないからだ。美というものはそうだ何と言ったらいいか虫歯のようなものだ。それは舌にさわり引っかかり痛み自分の存在を主張する。とうとう痛みにあたえられなくなって歯医者に抜いてもらう。血まみれの小さな茶いろの汚れた歯を自分の掌にのせてみて人はこう言わないだろうか。『これか？ こんなものだったのか？ 俺に痛みを与え、俺にたえずその存在を思いわずらせ、そして俺の内部に頑固に根を張っていたものは、今では死んだ物質にすぎぬ。しかしあれとこれとは本当に同じものだろうか？ もしこれがもともとおれの外部存在であったのならどうしていかなる因縁によって俺の内部に結びつきおれの痛みの根源になりえたのか？ こいつの存在の根拠は何か？ その根拠は俺の内部にあったのか？ それともそれ自体にあったのか？ それにしても俺から抜きとられて俺の掌の上にあるこいつは、これは絶対に別物だ。断じてあれじゃない』。いいかね、美というものはそういうものなんだ。だから猫を斬ったことはあたかも痛む虫歯を抜き美を別快したように見えるが、さてそれが最後の解決であったかどうかわからない。美の根は絶たれずたと猫は死んでも猫の美しさは死んでいないかもしれないからだ。そこでこんな解決の安易さを諷して趙州はその頭に履をのせた。彼はいわば虫歯の痛みに耐えるほかにこの解決がないことを知っていたんだ。<sup>(註10)</sup> 共に身体の欠落をもつ——主人公は吃音、柏木は足の不自由——この2人にとって南泉か趙州かという2つの選択を——すなわち殺人刀としての南泉か（＝それは“行為”であるか）活人剣の趙州か（＝それは“認識”内での美の「一」への合流）——お互いに問答しあうかのようにストーリーは展開する。

「君はそれでどっちなんだ。南泉和尚かい、それとも趙州かい」

「さあどっちかね。今のところは俺が南泉で君が趙州だが、いつの日か君が南泉になり俺が趙州になるかもしれない。この公案はまさに『猫の目のように』変わるからね」<sup>(註11)</sup>

柏木は、その不自由な足を自己と切り離しているばかりか逆に社会とのシンボリックな接点として悪用する。あたかもその足の不自由さは彼の悩みでなく接点をもった他者の悩みでなければならない。彼はその足を持って関る人々を彼の犠牲にしたいのである。彼にとってこの悩みの源はポジティブな世渡りの道具と化す。ここで柏木の公案の解釈は、彼の行為と共に悪魔的なニヒリズムと化して行くのである。

主人公にとって“美しくあらねばならない”金閣寺は父から伝えられふくらませていた想像の実態のように美しくない。達成されない「美」は現れ出た仔猫のように「認識」の世界のどこかに同化させるか、あるいは「焼かれる」という「行為」によって消滅するかである。主人公を「行為」というカタストロフ（柏木によってねじまげられる斬猫の南泉）に導くのに柏

木は最大の火付け役である。そして主人公を趙州から南泉へと変換させるのに柏木同様吃音をばかにする友人たち。主人公にとっては故郷におけるもうひとつの生きた“美”のシンボルであった有為子にうまく話すことができずにばかにされてしまったこと。「何よへんな真似して、吃りのくせに」<sup>(註12)</sup> ということば。その有為子のカタストロフ。母の縁者倉井という男と母の情交をひとつの蚊帳の中でみてしまった主人公。——結核の父の手が沈黙の中、彼の両目にのび、めかくしする。禅寺の住職でありながら女漁りをする老師道詮。こうした登場人物との関りと展開される柏木のあらゆるニヒリズム、あらゆる“行為”——その中であってもう一人の友人鶴川は彼にとって光のようであった。「彼は私のまことの善意な通訳者。私の言葉を現世の言葉に翻訳してくれるかけがえのない友であった。そうだ時には鶴川はあの鉛から黄金を作りだす錬金術師のようにも思われた。私は写真の印画、彼はその陽画であった。ひとたび彼の心に濾過されると私の混濁した暗い感情がひとつのこらず透明な光を放つ感情に変わるのを私は何度おどろいて眺めたことであろう！」<sup>(註13)</sup> その鶴川の死。しかもその死は知らされていた事故ではなく恋愛問題——親の許さぬ——を源とした自殺であった。また柏木との交流をよくない友であるからとして主人公に戒めていたはずの鶴川が毎日のように柏木あてその苦しみ(恋愛の)をつづっていた手紙を3年後に示してみせた柏木の行為。その上で柏木はさんざん行為してきたのにこう言う。「俺は君に知らせたかったんだ。この世界を変貌させるのは認識だと。いいかね、他のものは何ひとつ世界を変えていないのだ。認識だけが世界を不変のままそのままだの変貌させるのだ……」。なるほど、溝口にとっての光であった鶴川が、その手紙の内容によって悩める存在であったことを知ったことは、認識における世界の変化にはちがいない。しかし柏木の“行為”——手紙を出してみせる——ことがその変貌の源ではないか。

彼はここで決心する。「世界を変貌させるのは行為なんだ。それしかない」。溝口は趙州から南泉へと変貌する。その「行為」の対象は金閣寺であった。空襲にも台風にもその人間の形成する秩序とは別の秩序の中に破滅するはずであると期待した不完全な美としての金閣寺は破滅することによって美たるべきである。「金閣は焼かれねばならない」。そしてその「行為」の直前、「認識」が行為に移されようとする直前、破滅寸前の認識上の金閣寺は主人公にとってはじめての“美”であった。(その美とは虚無のことであった！)「そして美はそれら各部の争いや矛盾、あらゆる破調を統括してなおその上に君臨していた！ それは濃紺地の紙本に1字1字を的確に金泥で書きしるした納経のように無明の長夜に金泥で築かれた建築であったが美が金閣寺そのものであるかそれとも美は金閣を包むこの虚無の夜と等質なものなのかわからなかった。おそらく美はそのどちらでもあった。細部であり全体でもあり、金閣でもあり、金閣を包む夜でもあった。そう思うことでかつて私を悩ませた金閣の不可解は半ば解けるような気がした。何故ならその細部の美、その柱、その勾欄、その部戸、その板唐戸、その華頭窓、その宝



形造の屋蓋……その法水院、その潮音洞、その究頂、その漱清……その地の枝影、その小さな島々、その松、その舟泊まりにいたるまでの細部の美しさを点検すれば、美は細部で終わり、細部で完結することは決してなく、どの一部にもそれは完全に夢みながら完結を知らず次の美、未知の美へとそそのかされていた。そして予兆は予兆につながり、一つ一つのここには存在しない美の予兆がいわば金閣の主題をなした。そうした予兆は虚無の兆だったのである。虚無がこの美の構造だったのだ。そこでこの美のこれらの細部の未完にはおのずと虚無の予兆が含まれることになり、木割の細い繊細なこの建築は瓔珞が風にふるえるように虚無の予感に慄えていた」。(注14) この達成される寸前、行為される寸前の認識上の美に溝口は行為される必要があるかと思いとどまるが、やがて火を放つ。放火された金閣をのがれ溝口はこのように思う。「ポケットをさぐると小刀と手巾に包んだカルモチンの瓶とが出て来た。それを谷底めがけて投げ捨てた。別のポケットの煙草が手に触れた。私は煙草を喫った。一人仕事を終えて一服している人がよくそう思うように、生きようと私は思った」。(注15)

戦後の強烈な価値変化の中で、かつて生命をかけ信奉していたものが無価値なものとなり、その信奉故に無数の生命が失われているというのに、信奉すべきであるとしてきた人々が別の顔をして生きはじめるという矛盾の中で、戦前も戦後も姿を変えずに“美”という価値の中に存在する金閣という象徴に生来の身体的欠落をもつ青年の反感を重ね合わせ「行為」者としての主人公をある意味でそうした敗戦後生きる同世代の声ならぬ声の代弁として描いた。三島の手法はここでは仏教の悟りへの導きである公案の解釈——すなわち固有の肉体として生きていながら人を絶対的相対からときはなち「空」と「一」へ誘う最善のものとしての実態——を一人の人間のカタストロフへの導きというニヒリズムのための道具とした。そしてそれらを彩るいわば天才的な文章は本来最善のもの達成として使用されるという常識をまったくくつがえし成立されない達成されない虚無のために使用されている。『金閣寺』の解説で中村光夫が述べていることはその真性を言いあてている。「戦後に出現した新しい個性としてこれらの事件は氏の思想と感情の動きを事実によってうらづけるものでした。才能ある青年にふさわしく自己を怪物と感じ、怪物であることに存在理由を見出そうした氏に同じ混乱の中で揉まれひとつの個性的な行動とひきかえに生涯を破滅に導いた青年たちの行動は内面を社会化する契機であり氏は彼等に対して一種の倫理的負担を感じていたと思えます。彼等を人間として描くことは氏にとって存在の証しであり自ら告白とみとめない告白であったのです」。(注16)

この解説は昭和35年8月に記されているが、10年後の作家の行為を予見している。(作家の人生と作風を同一とみるのは皮相としても)。「金閣寺が三島氏の青春の決算であり、また戦後というひとつの時代の記念碑であることはたしかなのですが、作者がここで試みて成功した「偽物の告白」あるいは自我の社会化が日本の小説の方法の上でひとつのすぐれた達成である

ことはまだ十分に理解されていません」。(註17) 三島の手法がニヒリズムを基調としている出発点を作家の青春時代との訣別である『金閣寺』によっているとみなすものも少なくない。

### 〈オペラ台本『金閣寺』〉

黛氏がオペラ台本としての『金閣寺』にためらいをもったことは以上述べたようにこの小説が主人公の心理の移り変わり（認識から行為へ）と、それに関する人物を描いたいわば心理小説ともいべきものであったからであろう。三島本人がオペラ化に賛成であっても台本化に協力的でなかったのは戯曲作家としても名声高かった三島本人にも困難と思われたと信ずる。

ドイツ語訳された小説をもとに、ベルリン・ドイツ・オペラのリブレッティスト、クラウス・H. ヘンネベルクが制作した台本は優れたものであるが、さまざまな意味で原作とは異なった設定となっていることを見出すことは大変に意義深いことである。これはオペラの舞台という音楽と行為をもって人の心に訴えかける世界への変換がどのように行われたかということ——いわばリブレッティストの手腕——をありありとみることができるからであり、オペラにおける原作者、台本作者、作曲家の繰り返されてきた苦闘や喜びを想起させられる。ひとことで述べるなら象徴的な「行為」をもって心理の細やかな動きの描写を代弁するという作業が認められる。そしてそのことのために心理変化の長大な文章が縮小されてゆき、その縮小を補いあるいは原作以上に効果的たらしめるのは“音楽”であることを想定してのことであろう。この結果300ページにおよぶ原作はその1/10ほどになった。

### 登場人物

溝口（バリトン）、父（バリトン）、母（ソプラノ）、若い男（テノール）、道詮和尚（バスバリトン）、鶴川（バリトン）、女（ソプラノ）、柏木（テノール）、娼婦（メゾソプラノ）、有為子（メゾソプラノ）、混声合唱（進行役）（他に出征兵士の若い男1名、アメリカ軍の兵士1名）

主人公の溝口は吃音という障害が変換され、柏木の足の不自由さに対して片腕が胸側におり曲がりうまく使うことができない。「しゃべる」ことはできるが「つかみ」得ぬキャラクターとなる。

### 〈第1幕第1景〉

今、金閣寺に火をつけようとする溝口の回想シーンからはじまる。（小説では主人公の育った環境や地域の描写からはじまる）

Der Kinkakuji muß brennen!

金閣寺は焼かれねばならぬ。

Noch einmal tritt meine Leben mir vor das      もう一度初めに返って思い出してみよう。

Auge zurück zum ersten Schritt. (注18)

回想シーンの状況説明をするのに全編を通してコーラスはきわめて重要な進行役をつとめる。

#### 〈第2景〉

父との溝口の対話。金閣がどれほど美しいものかを繰り返し伝える。禅僧としての修行を共にした旧友で金閣寺住職道詮に話してあるので僧としての修行を金閣寺であることをすすめる。溝口はこのすすめを強く拒否する。金閣の美と共に溝口の女性の美への憧れの象徴であった有為子の回想となる。彼をばかにした“美”は脱走兵をかくまいそれを知らせてしまった為に射殺される。“美”の死。この回想はコーラスと溝口のやりとりで書かれている。

#### 〈第3景〉

若い男が母と共に部屋にいる。次のように結核の父をあざ笑うかのように歌う。

Du bist zu jung um an der Seite deines      あんな年寄りの亭主と一緒に

alten, kranken Mannes so weiterzuleben.      くらすにはお前は若すぎる。

(注19)

2人の情事の中、主人公は知らずに部屋に入ってくる。慄然として立ち止まる彼の後ろから父が大きな手を顔に回し両目をふさぐ。この場面は原作ではひとつの蚊帳の中に眠る4人の中でおこるできごとである。

#### 〈第4景〉

道詮に紹介される前に溝口を金閣寺に誘う父との対話。幼い頃から聞かされた金閣の美は、そこにはリアリティをもって感じられない。実体よりも水に映った姿のほうが美しいと感ぜられてしまうのである。

Wo ist sie dann?

一体美はどこにあるのか？

Was fehlt mir, daß ich nicht mit

父と同じように見えないのは僕に何か

Vater fühle? (注20)

欠けているのか？

達成されるべき“美”の不達成のはじまりである。

#### 〈第5景〉

道詮と父の対話。この中で息子を依頼する。道詮は戦時中ゆえ神社（神道）のほうばかりに重きがおかれ、寺はちっとも大切にされないと嘆ずる。道詮と父の修行時代の回想。ここで

で父は結核が思わしくなく、死を覚悟していることを述べる。

〈第6景〉

金閣にくらすことになった溝口の心情が述べられる。その“不達成美”としての金閣寺。美しくあれねばならない金閣寺。コーラスによって家に帰った父がすぐに死んだことが伝えられる。

〈第7景〉

父の野辺送りと火葬。(言葉は語られない)。

〈第8景〉

友人鶴川の登場および対話。短い言葉のやりとりだが、鶴川が主人公にとって唯一の優しさや人間的誠実を持っていることを描写している。鶴川は父の死に同情するが、溝口は悲しくないと。2人は南禅寺へ向かう。

〈第9景〉

南禅寺内の神秘的な場面。出征する兵士と女が寺内の広間に向かい合って沈黙のなか座っている。男が耳うちすると、女は茶碗を胸にあてがい、乳房をはだけて、その中に乳をもみ出す。士官はそれを飲みほす。2人はこの場面を遠くから茫然と見ている。溝口はその女がああの子=美=のよみがえりのように思える。

〈第2幕第1景〉

戦争によってこの“不達成美”の金閣寺が破滅することを望んでいた溝口の心がコーラスで歌われる。この寺に爆弾が落下せずに戦いの終わったことへの落胆。

〈第2景〉

終戦。金閣寺は観光の対象となり、米兵がやってくる。1人の米兵を溝口が寺内に案内して来る。ついで来た娼婦は妊娠しており地面に投げ出されこの女の腹を踏みつけろと溝口に命ずる兵士。言われるままに女の腹を踏む溝口。——叫び声。(この場面は言葉はない。演技のみ)。

〈第3景〉

鶴川は寺でおきたことをききつけて不安げに溝口のところへやって来る。腹を踏まれた女は流産し、副司のところへ訴え出て金を与えたために女は帰って行ったといううわさを聞いたのである。その当日の担当は溝口であった。

Tsurukawa:

Kannst du das wirklich getan haben?

Mizoguchi:

(lacht zweideutig)

Was soll ich getan haben?

(中略)

Tsurukawa:

Du kannst nichts Bösen tun

weil du erlernt hast es zu unterdrücken.

鶴川:

君は本当にそんなことができたのかい?

溝口:

(あいまいに笑って)

僕が何をしたって言うんだ?

鶴川:

君は悪いことなんか何ひとつできやしない。

なぜってそれを抑制することを学んだものね。

(注21)

この溝口の嘘が鶴川の死と金閣寺のカタストロフを導き出すきっかけのひとつになっていることをコーラスが述べる。

Chor:

Die Freundschaft ist unmächtig

die aus Blindheit beschönigt.

Die Freundschaft ist verderblich

die auf das Schreckliche allein Lichter setzt.

Tsurukawa will nur das Gute geschen haben

weil er zu schwach ist, das Böse aufzuhalten,

wäre er einige schritte

auf die Persönlichkeit Mizoguchi weiter zugegangen,

der Tempel müßte nicht brennen.

合唱:

友情は無力だ。

盲目で上辺を飾られた友情は

危険だ。

恐るべきものに光だけを当てる友情は。

鶴川は喜びだけしか見ようとしなない。

なぜなら彼は悪を支えるには弱すぎるから。

もし彼がもう何歩か溝口の人格に

踏み込んでいたら、

寺は焼かれなかったにちがいない。(注22)

〈第4景〉

柏木と溝口の酒盛り。柏木は溝口の不自由な手を笑いものにして、自分は逆にこの不自由な足を誇っている言う。

Sie sind das Mittel

こいつは女の同情を惹くのに

bei den Frauen Mitleid zu erregen  
mein größer Erfolg.

いちばん効果的な方法だ  
(注23)

自分は女を知らないと言う溝口に、柏木はこれからここにくる生け花の師匠をお前にやる、とそっけなく言う。

〈第5景〉

南禅寺で出征兵士を送っていたあの女=有為子のよみがえりがあらわれる。女が花の方へ行き生け直すと柏木はその花瓶をけり倒す。そして花をめちゃくちゃにする。

Mädchen:

女:

Oh!

まあ!

Kashiwagi:

柏木:

Er war so schön

もうあんたに教わる必要がないくらい

daß ich deine Lehren nicht mehr brauche.

綺麗だったろう?

突然、足の激痛の発作にみまわれたかのように苦しむ芝居をして七転八倒してみせる柏木。女がとびついて足をなでさすると、途中から冷ややかに女をながめる。

Kashiwagi:

柏木:

(plötzlich nüchtern) Es ist vorbei.

(突然に冷静に) もう治ったよ。

(er stößt sie mit seinen Füßen fort)

(と女を足で押しやる)

Hör endlich auf!

もう止めるんだ。

(Sie läßt alles willenlos mit sie geschehen)

(女はいうままになる)

Laß mich in Ruhe.

僕をそっとしておいてくれ。(注24)

急に不愉快になったと柏木は荒々しく出て行ってしまふ。溝口と女、残る。

〈第6景〉

南禅寺のあの神秘と神聖な儀式の女がここにいる。その美はあの有為子そのものである。

Damals schien mir alles heilig.

あのとき僕にはすべてが神聖にみえた。(注25)

その儀式のおり、女は婚約者の子供を妊娠しており、彼は戦死、子供も死産であったのである。美の象徴である女が柏木の恋人であることを彼は受納できない。君は柏木のためにあるべきじゃない。あのときの“美”のままにあるべきだ。女は2人を欠落の共通から双子の兄弟のようだと笑いながらも受け入れようとする。その刹那、溝口の前に金閣寺が出現する。茫然とする溝口。溝口は必死に我にもどろうとするが女はこの奇妙な間を笑う。

Wir beide sind ein lächerlicher Unfall

私たち2人ともお互いばかばかしい災難よ(注26)

(原作では南禅寺で遠景からみたその神秘的な乳房に金閣寺が現出する)。

〈第7景〉

鶴川の死が柏木によって告げられる。その自殺の要因に溝口が彼についての嘘があることをほのめかす柏木。(原作では鶴川は恋愛に苦しみ、自殺したが家族が事故死としたために溝口はそのように思い込んでいる。そして3年後、柏木との交流をさけるべきと溝口には戒めていた彼が柏木に毎日のようにその苦しみをつづった手紙を送っていたことを知らされる)。

「仏に逢うには仏を殺せ！」に始まるコーラスは相対を自我から解き放つ道行の有名な句だが、溝口は“行為”として不完全な美の達成と重ねあわせ、次のように言う。

So muß der Tempel brennen.

それでは寺は焼かれねばならない。(注27)

〈第3幕第1景〉

台風の写真。この嵐が寺をその自然の秩序の中に破滅させんと望むがむなく嵐は去る。寺は建ったままである。

〈第2景〉

コーラスによって禅の公案「南泉斬猫」のくだりが述べられる。原作と同じように柏木はこの解釈を試みせる。溝口は“達成されない美”と“持続しない美”への不満を述べる。柏木は返答として尺八を取り出す。そして吹いてみせる。やがて溝口に持たせ吹き方を教えてやる。

Kashiwagi:

Ich liebe das Schöne, das vergänglich ist,  
den Ton der verweht, das Unwiderbringliche.  
Nichts ist dem Leben so verwandt, wie die  
Musik. Ein Insekt, das einen Tag lebt.

Mizoguchi:

Die nutzlose Schönheit.  
Nachdem die Melodie verklungen ist,  
bleiben wir zurück,  
du mit deinen Klumpfüßen,  
ich mit meinen verkruppten Arm.

柏木:

俺ははかない美が好きだ  
消えてしまう音、くり返さないものが好きだ。  
音楽より生に近いものはない。  
一日しか生きない虫だ。

溝口:

役に立たない美だ。  
メロディーが消えると  
我々はまた戻ってしまう。  
君はその内臓足のまま  
僕はこの不具の腕のままで……。 (注28)

〈第3景〉

嗣法香の儀式。(コーラスと溝口、道詮の演技)。

〈第4景〉

京都の街中。道詮が女と現れ、そのあとを追う溝口。(演技のみ)。

〈第5景〉

溝口は出奔し、柏木から利子をつけられた金を借りている。上洛した母および道詮が遊びふけていた溝口を責める。各々の険しい思いが投げつけられる。

〈第6景〉

借金を返せない溝口に業を煮やし、寺に交渉し支払させた柏木がやって来る。友人の間では利息など取るべきではないと言われたとうそぶく。鶴川の手紙を突如さし出す。

Kashiwagi:

Dies wollte ich dir immer geben.

Es sind Tsurukawas letzte Briefe.

Mizoguchi:

War er dein Freund?

Kashiwagi:

Nein, aber ich war der einzige

dem er sich anvertraut hat.

Mizoguchi:

Glaubst du, daß sie mein Leben ändern?

Kashiwagi:

Kenntnisse vermögen das Leben zu beherrschen. 認識は人生を支配することができる。

Mizoguchi:

Kenntnisse können das Leben nicht verändern, 認識は人生を変えることはできない。

das kann allein die Tat.

柏木:

こいつを君にやろうと思っていた。

鶴川の最後の手紙だ。

溝口:

彼は君の友達だったのか?

柏木:

いやしかし彼が信用した唯一の人間は

僕だった。

溝口:

これが僕の人生を変えるとでも思うかい?

柏木:

溝口:

それができるは行為だけだ。(注29)

溝口には二重の衝撃があった。鶴川は柏木を信用していたこと。そして悩みを打ち明けていたこと。(原作ではその手紙の末尾「今思うとこの不幸な恋愛も僕の不幸な心のためかとも思える。僕は生れつき暗い心を持って生れてきた。僕の心はのびのびとした明るさをついぞ知らなかったように思える」を読み主人公にとっては光であり影などみじんもなかった鶴川の苦悩を



知る)。そして手紙をここでみせるという“行為”によって溝口を打ちのめした柏木が、“認識”こそが人生を動かすことができると述べたこと。溝口は趙州から南泉へと転ずる。(行為へと)。

〈第7景〉

非現実的な溝口の頭の中で物語に登場した全人物が各々の思いを、父、有為子、母、道詮、鶴川、柏木、女、姉妹の順に伝える。

Mizoguchi:

Jetzt bin ich Nanzen

Ihr Menschen, seht in mich hinein

Ich bin nicht der, für den ihr nicht  
nehmt.

溝口:

今こそ僕は南泉だ

人間どもよ、僕の内心をのぞくがいい

僕はお前たちが考えている

人間ではない。<sup>(注30)</sup>

コーラスとソリストはその変化を押しとどめようとするが果たせない。

〈第8景〉

前景と逆にコーラスはカタストロフへとうながす声になり、やがて経典と変化する。

Mizoguchi:

Ah, Ah! Du mußt brennen Tempel.

Deine verkohlten Balken sollen

aus dem Schnee aufragen,

Deine Asche im Sommergras verfliegen

Und im Herbst soll alles

mit den Blättern faulen.

Ich endlich frei! Frei von mir!

溝口:

ああ、ああ、お前は寺を焼かねばならない。

焼けて灰となったその梁

雪の中から突き出し、

その灰が夏草の中へと飛んで行くだらう。

そして秋にはすべてが

落葉と一緒に腐るだらう。

僕はついに自分自身からも自由になったのだ。

<sup>(注31)</sup>

(幕)

〈オペラ《金閣寺》音楽と演出〉

オペラ《金閣寺》は1976年にベルリン・ドイツ・オペラで初演された。1997年に他界した黛氏は、前年リンツ州立劇場でオペラ《Kojiki-Tage der Götter》を初演しているので、《金閣寺》はオペラとしては処女作ということになる。同氏の作曲の題材は声楽分野においてはほぼすべて伝統的仏教、神道にもとづくものであるところに特色をみることができる。男声合唱とオーケストラによる《涅槃交響曲》(1960)、カンタータ《只管打坐》(1980)、オラトリオ《日蓮聖人》(1981)など、仏教を主題とする音楽で発揮されたすべてが《金閣寺》に集

約されている。それらは無調性の荘厳な響きであり、またこのオペラはコーラスの歌う經典の幽玄さや不気味な高まり、多彩な打楽器群を軸とした変拍子によって小説→台本という推移でどうしてもうしなわれざるを得なかった仏教的荘厳さや個々の登場人物の細やかな描写を助けている。それは黛氏固有の“音”であった。歌手にとってはドイツ語による歌いながら語る旋律がこうした変拍子の上に無調性で書かれているのを音として再現することはなかなか骨の折れることであった。しかし逆にメロディックでない旋律は言葉のアクセントを作曲家が追っているために体に入ると演ずるという側面からは有効である。パウエルンファイントの演出は師であり初演の演出家ルドルフ・ゼルナーのプランを根底にオリジナルな形式をとった。急傾斜の舞台の左右に黒子の姿のコーラス（混声）を配して、天井に吊るされた巨大な鏡が角度を変えながら金閣寺を写すという装置によっている。自己の演出法についてパウエルンファイントは次のように述べている。

「三島由紀夫は彼の小説のなかで“寺の放火”という事件を取り上げたが、彼もまたある意味で放火犯であると思う。彼は1970年にいわば世界の目前で割腹自殺という狂信的自滅という英雄的行為を行ったが、これは日本の若者の精神的打撃の前兆と象徴でもあり、さらに第二次世界大戦後の世代の国民的奇跡の歴史的場面の前兆と象徴でもある。（中略）台本作家のクラウス・H. ヘンネベルクがオペラの寓話と呼んだように、この“否定的展開の小説”の中では全ての過ちを無視する寛大な鶴川と足の悪い柏木という溝口の2人の友人が彼の分裂した心の化身として登場する。（中略）舞台ではあるアナキストの人生と思想が展開されるが、世界を変えられるのは知識ではなく行動である。美を求めるのはまず恐ろしいものから始めなければならない。これは日本の若者だけでなく世界中の若者の心を揺さぶる問題である。（中略）

《金閣寺》はエモーションと特に音楽において強い集中力を要求する。私の演出は歌手と共に音楽をすることであり、私の演出台本はスコアである。ストーリーの展開により私は歌手を緊張とファンタジーへと推し進める。歌手は日常生活から離れて登場人物になり切っていく。演出様式は日本風でもヨーロッパ風でもなくこの作品のごとく国際的である」。<sup>(注32)</sup>

筆者が演唱したのは柏木であった。柏木はこの作中における放火実行犯ではないものの心理的には火付け役である。柏木の演唱について記してみる。

パウエルンファイントは常にピアノ・ヴォーカル・スコアを手にとつひとつの音をきっかけとする細やかな演出を行った。根本にあるのはリアリズムであるが、とりわけニヒリストとしての柏木への指示はスコア上の音符はすべてその表情と行為のきっかけである。オペラ台本においては小説にある他の主要な登場人物のニヒリズムを伝える描写はかなり制限されているため、柏木は心理的に主人公を追い詰める中心人物となっている。黛氏は演出家の述べている溝口の分裂した2つの心のあらわれとしての鶴川と柏木に象徴的な印象をすぐ感じ取る

ことができる音楽を与えており、前者はレガートでおだやかな旋律を、後者はその不自由な足の刻みのように不規則なリズムを打楽器を絶妙に使用して表現する。柏木はほとんど全て（フィナーレのアンサンブルをのぞき）語るように歌われ、あるおりにはセリフを絶叫するかのように歌うことを求められる。この2人の対比により陽と陰という世界が溝口の前に展開される。

柏木は第2幕第4景、暗転のあと、すでに板つきで溝口と酒を酌み交わしている。変拍子ではじまる音楽は柏木の足取りと共に禅寺内の仏教的雰囲気もかもし出している。ここで柏木は溝口の手をいきなり強くはたき、溝口の杯をたたき落とす。そして使われない不自由な手の方に無理やり杯を押し付け、杯をぼろりと落とすと指さして笑う。溝口が「どうして僕をいじめるのか」と言うと、自分の足をたたいて示し、この足は自分にとって誇りなのだ、君もそうしろと言うのである。このシーンは、三島のニヒリズムのあふれだす瞬間であり、インパクトの強さを音楽と同様演出にも強く求められ、もっとも時間をかけ、あらゆる角度からみてニヒリズムが表出するように、またどのような小さな所作も虚無的でなければならないことを求められる。急傾斜な舞台は細やかな動きまでも客席に立体的に見せるには効果的だが、かなり遠い指揮者（ピット内の）を視覚におさめながらのもっとも困難な場であった。第5景、有為子のよみがえりとすら思えた南禅寺の儀式の女の登場の場。ここでは柏木の行為が溝口のその“よみがえりの美”を破壊する。溝口には遠くから見たあの神秘は正しく故郷の有為子＝射殺され消滅した美＝のよみがえりであった。その女があらわれるのであるから、演出家はここで生け花の師匠のそのゆるやかな動きと対照的に柏木は象徴的に破壊者であることを求める。ここでは柏木の悩みの犠牲にすぎない女である。花を生け直す女にすばやく後ろから近づき整うやいなや花瓶をけり倒す。女の顔に顔を近づけ凝視する。足の痛みの発作を演じ、女が介抱するともう直ったといって足でける。ここは全て溝口への“方法”の教示でなければならない。全ての動きのはじまりが鋭角的であり突発的である。君たちは僕を不快にする、といって出て行くまぎわ溝口に目くばせする。この2つのシーンはニヒリズムの頂点である。それは原作の上でも台本の上でも同じであるが、演唱という行為とするにはそれらが心の動きと共に全体としてシンボライズされていなければならない。（柏木的な虚無主義のもっともシンボライズされたものとして筆者は絶筆『天人五衰』の“透”をイメージする。「窓の帷の明るみから晴雨を察して自分の支配する世界の秩序の具合を調べる。欺瞞や悪はきちんと時計のように動いているか？ 世界がすでに悪に支配されていることは誰にでも気づかれていないか？ すべてが法的にまちがいなく進行し、しかもどこを探しても愛がないという状態はきちんと保たれているか？ 人々は彼の王権に満足しているか？ 悪は詩のすがたで透明に人々の頭上におおうているか？ 『人間的なもの』は注意ぶかく排除されているか？ 人々の魂はちゃんと死んでいるか？」）

(注33)

第2幕第7景で、コーラスによって鶴川の自殺が予告されると、舞台上手奥の高所から飛び降りる鶴川の姿。柏木が現れ「死んだ」と伝える。柏木は鶴川のついた嘘が彼を追いつめたとその責任を溝口に帰する。ある種の脅迫的演唱。

第3幕第2景は、南泉斬猫をめぐるの柏木と溝口のやりとりであるが、今回はカットされ逆にその公案にまつわる美の解釈はそのあとに続く音楽についてのやりとりの集約されている。柏木は風呂敷包みを持ってあらわれ尺八を取り出すとひとりで吹いてみせる。このシーンはオーケストラ・ピットの中に尺八奏者がおり、舞台上の演技にあわせて演奏される。溝口は尺八の音に魅せられるが、柏木はここでは大変親切になり、溝口のその不自由な手に持たせてやるとその演奏法を教える。しばらくまったく音が出ないが、やがてかすかにひびきが鳴りはじめる。溝口は夢中になる。柏木はこのように消えてしまう美、くりかえされないものが好きだと言う。音楽こそが生に近いものであり、はかない美、一日しか生きない虫のようなものが好きだと言う。溝口は役に立たない美だ、我に帰ると我々はいつもどおり不自由な手と足の我々にもどってしまうと嘆く。

柏木は溝口にその尺八を与えるが、お返しはいらぬよと言って去る。

第6景、柏木は溝口が帰せないでいた金を寺に訴え出て、もらって来たとその札をみせる。溝口が君とはもう会うこともないかもしれないと言いかかると柏木は胸元から鶴川の手紙を取り出し溝口に見せる。札を出すこと、手紙を出すこと、2つの行為は鋭角的であり、象徴的であればならない。なぜならその“行為”によって溝口を心理的に打ちのめす柏木が「認識によって世界は変えられる」とうそぶくために溝口は“行為者”となることを決意するからである。

フィナーレ、傾斜舞台に描かれた金閣寺は炎に包まれるが、その中央に溝口は仁王立ちとなる。炎が強くなるほどに不自由な手がゆっくりとそのつかみえなかった天空に向けてのびる。その手が天に向けて突き立てられたところで幕となる。

### 〈認識と行為〉

三島由紀夫は昭和42年ノーベル文学賞の重要な候補となった。受賞は翌年三島でなく長い間師弟関係であった川端康成が果たした。月間『新潮』1997年10月号に長い間ヴェールに包まれていた川端、三島師弟の書簡集が公開され、関係の深かった佐伯彰一（文庫本『金閣寺』解説者）と川端香男里の対談がのせられている。三島の文学の新しい達成を「自我の社会化」と位置付け、時代の生んだ天才のひとりとした人々にとって三島の訣別は、のっぴきならない立場に立たされざるを得ない結果となったのではないか。それは彼らの位置付ける三島の作風のままにあたかもその作風と作家の人生を共時的なものとして祭り上げるかのような形になってし

まった。「自我の社会化」から「社会の望むニヒリズムのシンボルのひとつ」として三島は訣別した。川端との25年間にわたる書簡には、この新しい自我の表出を確立した若き日々その理念を川端あて述べたものがある。

「リアリズムの文学は書くことによって事実が文字になるのだが、ロマンティズムの文学は書かれる前に既に文学が存在するようなものです。これが為に収斂されてまゐり、芸術上をモットオとして来ますと、今度は別箇の造型的意欲に圧倒されて、型式主義に陥り、いつか本来の内面的衝動は霧散して人工的な無内容の文学となります。テオフィル・ゴティエの文学がやゝこれに近いでせう。私はこの何れにくみするものではございません。人工という言葉もゴティエのような意味で言うのではございません。私は矢張『表現の願望』から出発したいと思ふのです。しかし浪漫派的饒舌と浪漫派的恣意からそれを救ふために、極端なメカニズムを導入（それは殆んど残酷な効果です。）しようと考えました。浪漫主義は表現の涸渇から必然的に耽溺的な古典主義に赴く危険があります。これを防ぐためには酷薄なメカニズムによる暴力的な刺戟が必要です。即ち内面的衝動をリアルに客観的に作品の上に具体化するのではなく、一旦無機質なものに還元してメカニックに構成し排列しようとするのです。内面的衝動と一瞬一瞬の形態に凝結せしめて時間と空間の制約の外で人工的に再構成しようとするのです。この再構成の方法論においてリアリズムに対して比類ない強みを持つことができます。それはむしろ表現とは呼べないものだからです。人工とは人間の一番純粹な偽りのない意欲ではないでしょうか。ロマンティックリアリズムはリアリズムよりもっとリアルではないでせうか。それはメカニックな方法論の上で人工的にロマンティックに内面的衝動を何度となく再生産し回収し再燃せしめてゆくのです。それは恒に創造の最初の段階へ最初の深淵へと作者をつきおとしてゆくのです」。(注34)

こうした書簡を通してまだ無名の作家が文壇で欠くべからざる存在となって行くまでのプロセスにおいて川端が本当に心をさらけ出して語ることでできる師であったことが伺われる。一方、昭和37年4月の川端からの書簡はノーベル賞の推薦文を三島に頼んで書いてもらった経緯を経て、「まああなたの時代まで延期でせう」(注35)と書かれている。昭和43年11月川端のノーベル賞受賞後の三島について佐伯氏は、あの訣別との関連を否定できないと位置付けているのは想像されるとしても衝撃である。(突入・自決の引き金となったとまでは言えないが、つながる何かを感じざるを得ないとしている)。ニヒリズムと絶対固定的“一番”(いわばNo.1)はコインの表と裏である場合が少なくない。楯の会はこの年昭和43年結成であり、このできごとのあと運動は加速されて行く。この事実を川端香男里が述べている。また三島は人一倍競争心の強い人であったとも述べられている(佐伯氏)。三島から川端あて昭和45年6月の手紙ではすでに死を覚悟していることを伝えている。また昭和45年7月6日の最後の書簡には「時間の一

滴々が葡萄酒のやうに尊く感じられ空想的な事物にはほとんど何の興味もなくなりました」  
(注36) と記されている。第三者が作家の人生と作風とを重ねることが皮相であることはすでにのべたのだが“訣別”の契機となったことを否定できない上記の事実は、認識上の憲法改正問題が果たせぬものとして“行為”となって現出した背景にあるものを突いている。そしてそれらはそれらのっぴきならない立場となった周囲の人々が、27年という時間を経て重い口を開いて語り出した真実ではないか。三島は最終作となった四部作『豊饒の海』に臨んだ。おそらく戦後純文学にはとりあげられなかった魂の転生をテーマとし人間が突き当たるであろうもっとも深遠な再生と復活の物語をある意味でニヒリズムの道具とした。それは虚無主義の組み合わせの終着点であることは計算済みである。その四部作の最終作『天人五哀』を家人に提出させた日が訣別の当日であった。この作品が戦後最高の達成であるとみなす者もあれば失敗作とみなすものも少なくない。(澁澤龍彦は著書『三島由紀夫おぼえがき』(中公文庫、1986)の中で——私はこれを戦後文学最高の達成と信じて疑わないが——と述べているのに対し、大江健三郎は作曲家武満徹との対談を文庫本にまとめた『オペラをつくる』(岩波新書、1990)では小説家としての“最後の小説”をどのように書くかという部分で、「“最後の小説”をちゃんと書いて死んだ作家はあまりないと思います。三島由紀夫は『豊饒の海』が“最後の小説”のつもりでいたでしょうが、かれは小説そのものにじつは関心を失っていて、ただかたちだけしめくくりの小説を書いて死んだのじゃないかと思います。あれは“最後の小説”という感じがしない。三島さんが世界とはこういうものだ最後に受け入れてそれを全部表現したものとしては貧しいと思うのです」と述べている)。虚無主義と深遠な魂の転生のテーマの合体は、考えてみればすでに“達成されない”ことを目的としていると言えるのではないか。長大な四部作のフィナーレ、この四部作を通してその変転をみつめて来た本多が門跡を再訪する場はどのように解明されることが正しいのかは謎である(門跡の本多への返答)。出版社への提出の同日、昭和45年11月25日、楯の会メンバーと共に自衛隊に突入した。総監室で対談後日本刀のことを問われると襲いかかり椅子にしばりつけバルコニーに出ると、憲法改正による自衛隊の国軍化と天皇擁護を訴え集まった隊員に絶叫。共に決起するものがないと確かめると割腹、メンバーが介錯した。それは“認識”上の憲法改正を“行為”へと転じた姿であったのか。マスメディアの反応はひやかかであったが、三島を知る人々のこの“行為”の真意の解釈は様々である。純粋に政治的成算をもくろんだもの、純文学の延命(ニヒリズムの延命)、理念上の文学に生命を与えた、憑かれたものの宿命、等々。しかし三島の『金閣寺』が同じ敗戦国でありヒトラーとホロコーストというどうしようもないぬぐえない歴史的事実を背負った、またもっとも悲惨に破壊された街ベルリンのドイツ・オペラでオペラ化された背景には「自我の社会化」という行為とひきかえに人生をカタストロフへと導いた溝口の姿にその時代同じように清算しえない

やり場のない急激な価値変化を強いられたドイツの戦中世代の人々のある種の共感があったことは事実である。「空間的な事物にはほとんど何の興味もなくなりました」とは虚無主義と一番でなければならない（すなわち社会と世界文壇の認めた戦後の新しい方法の達成者として）作家のまったく逆説的心境告白ではなかったか。憲法改正問題というもっとも困難な（“達成されない”）問題に突入、自決という方法を選んだのは死後の成算よりも作家の別次元の達成と訣別でなかったか（No.1としての）。今日なお三島事件を回想すると、マスメディアの位置付ける“狂信的行為”という説明ではやりきれないものを感じる。

パウエルファイントは三島自身がある意味で金閣放火犯であるといみじくも述べているように、社会におこる出来事象徴性は同時代の人々の心のあらわれである。敗戦後の超高度成長がまた競争社会の先にある一番でなければならないという強迫観念を生じ、一方でそれを無関心に冷やかなそぶりで見つめるニヒリズムというコインの表裏の極端な姿は60-70年代の同世代の人々の心のある部分のそのような社会の“心の象徴”であるはずである。

[1] で述べたようにオペラに現実社会そのものを持ち込むハリー・クプファーの制作を我々は見てきた。メルトダウンしたチェルノブイリ、ベルリンの壁、そして孤立、不信、抑圧、肉体、死、社会主義的ヒロイズム等、その解釈はかつて誰も考え得なかった方法だが、明らかに同時代の象徴の舞台化である。

声楽家はロマンティシズムに満ちた作品や、美しく完結される作品ばかりに出会うわけではない。出口のない苦しみや、達成されないもどかしさを表出することを求められることも少なくない。声楽というカテゴリーを通して社会を認識するという理念に立つならば、《金閣寺》は演奏の壮大さや、カタルシスへのある種の好奇な達成感や（ワイルド／シュトラウスの《サロメ》にみられるように）、滅びの美などばかりにこのオペラ演唱の真性を求めるべきではないだろう。人間が時間という平面上に“ある”と仮定しているとも言えるこの不思議な限定された固定世界の中で、それを永遠に連なるものと定見するか、終結は無であり、人生とははじめとおわりのある限定された線であると断定するか、それらを行きつもどりつする道行に、時代にのまれ、地域にのまれ、血縁にのまれ、いかんともしがたい社会を形成せしめてしまう一人となってしまうという事実を深く定見するならば、悲惨な結末を導いた我々同朋への鎮魂歌たるべきである。それは、必ずしも、道義や倫理や道德上の問題ではない。それらのカタルシスを点ととらえて、はじめもおわりもない、1本の線、つまり永遠の生命の“祈り”というカテゴリーである。

オペラ《金閣寺》初演の演出家ルドルフ・ゼルナーは1991年3月の日本初演を待たず他界した。そのためこの公演は三島由紀夫没後20年と共にルドルフ・ゼルナー追悼公演でもあった。妻イルゼ・ゼルナーは、この公演に際し、このようなメッセージを書いている。「《金閣寺》

は芸術という手段を通じて今日でも世界中に苦悩に満ちた問題を語りかけています。——伝統と価値基準が破壊された世界でしかも自己のものをまだ見いだせない若者が探し求め迷うという」。<sup>(注37)</sup> 国境を超えて「オペラ」というカテゴリーを通して交わされた同時代の共通語がここにある。

オペラ《金閣寺》が社会のオペラ化を内包した問題作であることは日本音楽界ではまだまだあまり深くかえりみられていない。

(1997年10月15日)

#### 〈補足〉

オペラ《金閣寺》は、本論文第1稿提出後の1997年11月下旬、大阪カレッジオペラハウス公演として再演された。この公演は、この作品の初めての日本人演出家による上演となった。筆者は、この上演に接することができなかったが、公演責任者でオペラハウス館長の日下部吉彦氏が「戦後日本の総括」と述べたことや、公演評を書いた故中河原理氏が冒頭で1991年3月の日本初演をみてこれほどのオペラがベルリンで上演されてから15年も眠っていたことにいただきを覚えた(『朝日新聞』12月3日夕刊)と記しているのが印象にのこった。他のクリティックも栗山昌良氏による演出を絶賛し、また上演そのものの意義深さを伝えている。

(注1) フレデリック・フスラー、イヴォンヌ・ロッド＝マーリング『うたうこと——発声器官の肉体的特質』須永義雄、大熊文子訳(音楽之友社、1987年)。

(注2) P. マリオ・マラフィオッチィ『カルーソー発声秘密——合理的なヴォイス・トレーニング』魚住幸代訳(東亜音楽社、1996年)。

(注3) フレデリック・フスラー、前掲書。

(注4) 同上。

(注5) 同上。

(注6) 長木誠司「リヒャルト・ヴァーグナー～演出の今日性」『音楽芸術』(1996年8月号)特集「ヴァーグナーの新たな側面」。

(注7) オペラ《金閣寺》CD(フォンテックFOCD3282/3)解説書。

(注8) 三島由紀夫『金閣寺』(新潮文庫)。

(注9) 前掲書。

(注10) 前掲書。

(注11) 前掲書。

(注12) 前掲書。



- (注13) 前掲書。
- (注14) 前掲書。
- (注15) 前掲書。
- (注16) 中村光夫『『金閣寺』について』、前掲書、巻末の解説。
- (注17) 同上。
- (注18) オペラ《金閣寺》CD、前掲、解説書における台本対訳。
- (注19) 同上。
- (注20) 同上。
- (注21) 同上。
- (注22) 同上。
- (注23) 同上。
- (注24) 同上。
- (注25) 同上。
- (注26) 同上。
- (注27) 同上。
- (注28) 同上。
- (注29) 同上。
- (注30) 同上。
- (注31) 同上。
- (注32) オペラ《金閣寺》公演プログラム。
- (注33) 三島由紀夫『豊饒の海』、第四部『天人五衰』（新潮文庫）。
- (注34) 「川端康成・三島由紀夫書簡集」、月刊『新潮』（1997年10月号）。
- (注35) 同上。
- (注36) 同上。
- (注37) オペラ《金閣寺》公演プログラム。