慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ヴァーグナーの『ラインの黄金』に見る「ト書き」の意味
Sub Title	Regieanweisungen in ,,Das Rheingold" Richard Wagners
Author	吉田, 真(Yoshida, Makoto)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1989
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.55, (1989. 3) ,p.73- 89
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	西村享教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00550001-0347

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ヴァーグナーの『ラインの黄金』に見る「ト書き」の意味

吉田　真

1.　オペラの演出と「ト書き」

今日のオペラ界では演出論議が盛んである。論議が盛んであるということは，単に批評家をも含めた鑑賞者の関心の照準が移行してきたというだけでなく，そうならざるをえないだけの解釈の多様性がオペラの演出家の側から提出されているということの結果でもある。それがとりわけヴァーグナーの作品に著しいということは，近年の特に1970年代以降のバイロイト祝祭での上演の傾向，また『ニーベルングの指環』に限って言うなら，西ベルリンにおけるゲッツ・フリードリッヒ[1]，ミュンヒェンにおけるニコラウス・レーンホッフ[2]両者の最近の演出を想起するだけで十分理解されよう。こうした傾向はいつのまにか，なぜヴォータンが宇宙服を着ているのか，なぜミーメの洞窟が核廃棄物の残骸なのかといった聴衆の素朴な疑問をどこかへ押し流し，今や劇場における既成事実としてその正当性を主張しているように見える。これは演劇の世界では既に常識となっていた潮流が，演劇の演出家がオペラを数多く手掛けるようになって，遅まきながら流れ込んだ結果であると言ってしまえばそれまでのことなのであるが，演劇とオペラが同じ劇場芸術であるとは言いながら，あくまで異なったジャンルに属するものである以上，オペラ自体の歴史の中からその必然を見極めることが要求されるのは当然であろう。

しかしながらオペラの研究書，例えば1947年に出版され今なお代表的なオペラ史の概説書となっているドナルド・ジェイ・グラウトの著作[3]に

は，オペラの演出はおろか上演に関する事柄が全く触れられていない。これはグラウト個人の落ち度と言うよりは，本来上演芸術であるはずのオペラの研究史に決定的に欠落していた部分なのである。そこでここではまず，オペラ演出の多様化を生み出した原因について考えることから始めることにしよう。本稿のテーマもそこから必然的に浮上してくるはずだからである。

オペラが劇場で上演される芸術作品である以上，舞台装置や衣裳を決定したり，登場人物の身ぶりやしぐさを指導する人間は，それがどれほど未熟で単純な形の作業であったにせよ，古くから存在していたはずである。その意味ではオペラ演出の歴史はオペラ自体のそれと共に古いと言うことは可能である。しかし，ひとりの人間が確固とした作品解釈を前提として，舞台指導に関して全責任を負うという近代的な意味での演出[4]ということになれば，これはヴァーグナーの登場まで待たなければならない。

一般にヴァーグナーの時代のオペラ演出もしくは演出家がどのような位置にあったかを端的に示しているものに，当時のオペラ上演のためのポスターがある。例えば現在も残されているヴァーグナーの主要作品の各初演時のポスターを順を追って見てみると，演出家の名前が一番小さな活字でかろうじて登場するのは，1865年6月10日ミュンヒェンにおける『トリスタンとイゾルデ』初演になって初めてである。それ以前のものには作品名と作曲者の名前，それに配役表は載っていても，演出家の名前は(さらには指揮者のそれすら)どこにも見当たらない。この事実は当時の聴衆の演出への関心の低さと共に，何らかの形で確実に存在していたはずの演出家の劇場における地位の低さを物語っている。さらに興味深いのは，先の『トリスタンとイゾルデ』のポスターにしても，世界初演の作品であるにもかかわらず，「新しい舞台装置」と「新しい衣裳」による上演である旨を特筆大書しているという点である。これは裏返して言えば，当時の上演形態の常識として新しい作品の初演でもなお，通常は劇場の手持ちのあり合わせの装置と衣裳で上演がなされていたということである。つまり誰のどんな作品であれ，登場人物に「騎士」とあればすべて同一の「騎士」の

衣裳，また設定が「森」であればすべて同一の背景の書き割りを使用していたというわけなのである。そうした状況の下では演出家の解釈なり理念なりが生まれ育つはずもなく，また仮にそのようなものが存在していたとしても到底実現不可能であったであろう。もともと上演の質ということを重く見ていたヴァーグナーがバイロイトに劇場を建設することを思い立ったのは，単に『ニーベルングの指環』の規模の大きさが既製の劇場での上演を許さなかったためばかりではなく，こうした劇場運営をも含めた劇場組織そのもののあり方に満足がゆかなかったためであったと考えられる。

ところで，オペラにおいては音楽が一方を支える重要な柱であることは言うまでもないが，ヴァーグナーの時代にはその作品も，バイロイト祝祭以外での上演においては，作者の承諾いかんにかかわらず適当に短縮されて演奏されるのが普通であった。また19世紀後半に至って頂点に達しつつあった管弦楽法（オーケストレーション）の進歩は，既製の音楽作品にさまざまな改訂を施すという欲求が作曲家たちを駆り立てた。ブルックナーの交響曲が彼の弟子たちによって善意から多くの手を加えられたのは周知の通りであるし，ヴィーンの宮廷オペラの監督であったマーラーが『ドン・ジョヴァンニ』の最終場面を省くことによって喜劇を悲劇に造り変えたりしたのもその一例である。ヴァーグナー自身もまたベートーヴェンの第九交響曲の蘇演にあたって楽器を大幅に変更，増強したり，グルックのオペラ『アウリスのイフィゲーニエ』の完全な改作版を造ったりしている。この傾向は今世紀の初頭まで続き，やがてその後半に入る頃にはその反動でもあるかのように作曲家の原典研究が進み，今日では原典版遵守がほとんど演奏家のドグマと化してしまった観すらある。事の是非はともあれ，古楽器による演奏の流行の背景もそこにあると言えるし，オペラ上演においても特別な事情がない限り完全全曲演奏が建前になり，楽器編成なども可能な限り指定通りに行われるようになってきている。

ここで浮上してくるのが，オペラにおいて音楽面では言わば復古的な原典固守によって解釈，表現の可能性が狭められている一方，なぜ演出面ではかつてないほどの解釈の多様性を生み出しているのかという疑問であ

る。演出家は台本に手を加えることはしない。音楽が変更を許さない以上，演出家は独断で歌詞を省略したり変更したりすることはできないのである。しかし演出家にとっては，これだけが唯一従わなければならない条件であり，後はすべて「解釈」の名の下に自由に任されている[6]。オペラが台本と音楽から成り立っている以上，演出家といえども音楽を無視することはできないはずなのだが，あえて言えば音楽にはあらゆる「解釈」が可能である。今日の多くの演出家たちは台本を聖域とすることによって原典指向にある音楽家たちと歩調を合わせているかのように見える。しかし台本に記されているのは「歌詞」だけではない。そこにはさまざまな形で書き込まれた「ト書き」も存在している。オペラにおいて楽譜が一方の原典であるとするなら，この「ト書き」をも含めた台本がもう一方の原典でなければならないはずである。もし今日のオペラ上演が真に原典主義の立場をとり，演出家も「ト書き」にまで拘束されるとすれば，現在の上演のあり方も相当に違った形態にならざるをえないことになるだろう。彼らは「ト書き」の存在を密かに無視することによって，未だ「作者の意図」という幻想にしがみついている音楽家や批評家たちをあざ笑っているようでもある。

というのも他方，芸術において作品の同時代性（アクチュアリティー）を重視する観点からすれば，原典に固執する必要など初めから全くないはずだからである。先に述べた，今日では概ね批判的な評価がなされている19世紀の音楽家たちによる作品改訂は，明らかにこうした立場から時代の要請に従ってなされた結果であって，それなりの正当性を持っていたと言うべきであろう。演劇の同時代性を求め，多くの古典劇の改作し，また自らの作品も将来書き変えられてゆくべきものと考えていたブレヒトの圧倒的な影響下にあると思われる今日のオペラ演出家たちは，音楽界の頑迷な保守的体質に内心抵抗を感じながらも，なおかつ表現意欲をそそるオペラ作品を手掛けたいがために，音楽家たちの盲点とも言うべき「ト書き」の部分を最大限に自由に解釈する（または無視する）ことにその唯一の妥協点を見い出し，成果を上げることに成功したと言うことができよう。

さて，以上のように考えてくると，現代のオペラ上演にあっては台本の「ト書き」の扱いが，その傾向を大きく規定する役割を担っていることが理解されるであろう。とりわけヴァーグナーの作品においては，その「ト書き」が他のオペラ作品には見られないようないくつかの特徴を備え，それが特に演出家たちの多様な表現を生み出す原因となっているように思われる。それらの諸特徴は今日一般に上演されている『さまよえるオランダ人』以降のヴァーグナーの作品には，いずれにも多かれ少なかれ認められるところであるのだが，以下では作品を『ニーベルングの指環』の序夜『ラインの黄金』に限り，その中から具体例を挙げながら考えてゆくことにしたい。この作品を選んだ理由は第一に，これがヴァーグナーがバイロイト祝祭で自ら全権を握って演出することを意図し，また実際に行なった最初の作品であったということ，第二に，この作品の台本が，ヴァーグナーの他の作品だけでなく，およそあらゆるオペラ作品のそれに比べても類例のない戯曲的要素の強い性格を帯びているということである。

2. 台本『ラインの黄金』の戯曲的性格

『ラインの黄金』は，それぞれに様々な相貌を見せるヴァーグナーの作品群の中でも際立って特異な位置を占めている。まず形式にしてからが彼の作品のうち唯一の一幕劇である。確かに『さまよえるオランダ人』は全三幕から構成されていながら，当初は作者によって一幕通し上演の構想が与えられていたものであった。1843年ドレースデンにおける初演に際してこれが実現しなかったのは，場面転換の技術，出演者の持久力，さらには聴衆の忍耐力といった上演にまつわる実際的な制約のためであって作者の本意ではなかった。一幕通し形式での上演はヴァーグナーの死後，1901年のバイロイト祝祭においてコージマの手によって初めて実現され，今日ではむしろこの形態での上演の方が一般的となっている[7]。にもかかわらず，通説通りヴァーグナーがその独自性を最初に発揮してみせたと言えるこの作品は，未だ番号オペラの形式を踏襲していることを別にしても，ゼンタ／オランダ人船長という超自然的存在への対比として意図的に常套的

な音楽で表現されたダーラント／エーリックの凡庸な人物像が災いして，例えばリヒァルト・シュトラウスの『サロメ』や『エレクトラ』のような作品の持つ一幕劇特有の緊張感を維持しそこねていることは否定できない。円熟期のヴァーグナーであれば，後二者にあのようなアリアまがいのパートを与えたりしなかったであろうことは明らかである。一幕劇として完成された『ラインの黄金』はそのひとつの証明でもある。

1幕4場から構成されたこの作品は，音楽は劇の目的ではなく手段であるという論文『オペラとドラマ』において展開されたヴァーグナーの基本理念に最も近いと言うことができる。このような作品が当のヴァーグナーをもってしても三部作の序劇という形でしか実現できなかったこと，また今日に至るまでそれが単独の作品としては必ずしも好楽家たちに歓迎されてきたとは言えないこと，さらには後代のオペラ作家にもこの様式を継承する作品を書いた者がなかったことは，ヴァーグナーにとって全くのパラドックスであったと言わざるをえない。オペラは芸術ジャンルとして演劇よりは小説に類似したものであるという大胆なテーゼを提示したピーター・コンラッド[8]は，「楽劇」という呼称がヴァーグナーの命名によるものであり理念でもあるという事実誤認を前提としているのに加え，劇場という三次元空間に存在する「演劇」を二次元的な「戯曲」と混同して，これまた三次元的な「オペラ」と比較するという致命的な誤謬を犯してしまっているのであるが，その彼にしても『ラインの黄金』だけはヴァーグナーの「最もオペラ的でない作品」[9]として，自説の枠のはみ出す唯一の例外的存在と認めざるをえないでいる。これはつまり，コンラッドの説を修正して要約することが許されるならば，オペラの「台本」は音楽を伴なうことによって「戯曲」であるよりは「小説」としての特質をより多く備えていると言うことができるが，『ラインの黄金』だけは例外的に「戯曲」としての結構を獲得しているということなのである。それではその「戯曲」的性格というのはいったいどのようなものであろうか。

全4場からなる『ラインの黄金』はその構成を音楽形式上の様式に負っているわけではなく，明確にドラマの「起承転結」に従って筋が展開す

る。この点が例えばアルバーン・ベルクの『ヴォツェック』との決定的な違いであろう。ベルクはビューヒナーの残した戯曲断片を，言うならば「序破急」の三幕形式のうちに再構成するだけにとどまらず，その音楽に器楽形式上の根拠を与えずにはおかなかった[10]。劇の展開と楽曲形式の類い稀なる一致という点がベルクのオペラに揺るぎない価値を与えているとすれば，この『ヴォツェック』の他に未完に終わった『ルル』を含めてオペラ作品はこの二作のみという寡作ぶりもまた，その完全主義ゆえの必然であったと言えるであろう。ベルクをベートーヴェンのようにオペラも書いた器楽作曲家として位置づけることは妥当を欠くとしても，生粋のオペラ作家ヴァーグナーには，そのような楽曲形式上の無秩序に陥るという恐怖感とそこから脱却しようという執着心がより少なかったであろうことは容易に想像されうる。『ニュルンベルクのマイスタージンガー』にバール形式が取り入れられているのは事実であるし，他の作品についても，ベートーヴェンの使徒としてソナタ形式が作曲の母体となって潜在していることは否定できないにしても，台本が自作であるためにそれを自由に扱えたはずのヴァーグナーが，むしろ台本を尊重し楽曲形式を方便としてしか用いていないことに注目する方が，彼のオペラ創作についての根本理念を知る上でより重要であると言える。

わけても『ラインの黄金』において，そうしたドラマ本位の作曲がなされているということは，『ニーベルングの指環』三部作の序劇であるこの作品の台本が，実際には四作のうち最も後に書かれたという事実と無関係ではない。一方，音楽は冒頭から本来の順序で作曲されていったことを考え合わせるなら，ヴァーグナーは台本執筆時に既にすべての音楽が頭の中に響いていたなどという説は，こと『ニーベルングの指環』の創作過程に関しては数ある「伝説」の中でも誇張の度合が甚だしいと言わなければならない。周知のように『ニーベルングの指環』の作曲には大幅な中断期間がある。台本の完成後，作曲を始めてからの1857年にヴァーグナーは「ジークフリートを森の菩提樹の下に残したまま」[11] 一旦筆を置き，この上演の見込みのない大作よりも手近な収入源となる通俗的で小規模なオペ

ラに手を染めることにした。この奇妙なことに当初はイタリア語の台本による，作者自らリオ・デ・ジャネイロに渡って初演の指揮をとり，ブラジル皇帝に献呈する心づもりであった作品こそ現在の『トリスタンとイゾルデ』であり，さらには歌合戦を舞台とした『タンホイザー』と対になる喜劇として構想された『ニュルンベルクのマイスタージンガー』が，それまでの最大規模の作品に膨れ上がっていった事実を見ても，この時期のヴァーグナーの創作力は当人すら思いもよらない勢いで発展していったことが伺われよう。この円熟期の二大傑作を狭んで15年の後，再び着手された『ジークフリート』第三幕以降の音楽が以前よりも格段に密度の濃い交響的な様式の上に仕上がっていることは当然で，詳細な楽曲分析を待つまでもなく一聴して理解されるほどである。この後半部の作曲といい，先の二作といい，ヴァーグナーの創作過程においては，最初から全体の確固とした見取図があり，それに従って忠実に作業を進めてゆくというよりは，実作に取りかかってから次第に創作意欲も能力も充溢してくるというのがひとつの特徴であると言って良いであろう。

このことは台本執筆においても例外ではなく，『ニーベルングの指環』の各作品の台本は最初に書かれた『神々の黄昏』は叙事的性格が強く前史の反復も多いのに対し，最後に書かれた『ラインの黄金』に至ってはオペラでは常識となっているアリアを変形したモノローグすら皆無で叙事的要素が少なく，筋がほとんど対話と行動のうちに進行するのも戯曲の古典的な定義に適ったものとなっている。台本の分量だけをとってみても，上演に4時間半を要する『神々の黄昏』に対して，わずか2時間半の『ラインの黄金』は活字にして行数にほとんど差がないのである。ヴァーグナーが『トリスタンとイゾルデ』に与えた „Handlung“（筋・行動）という呼称はその意味で，この『ラインの黄金』にこそ相応しいものではなかったかと思わせる。私見によればこの作品は単独としてはさらに，神々を中心にした一幕の「喜劇」であると解釈できるのであるが，その根拠を論ずることは別の機会に譲らざるをえないであろう。ここで問題にしなければならないのは，この作品の「ト書き」なのだから。

3. 『ラインの黄金』に見る「ト書き」の意味

「ト書き」に当たるドイツ語の単語には，„Bühnenanweisung“，„Regieanweisung“，„Regiebemerkung“ といったものがあるが，これらの語の定義は語学辞典にせよ演劇事典にせよ，どれをとっても様々で，つまり用語としての統一見解があるわけではなく，しかも本稿で問題にするのがオペラ台本に限定されている以上，ここであえて語の定義に拘泥するのはあまり意味がないと思われる。したがって，ここでは「ト書き」という言葉を「セリフ」または「歌詞」を除いたすべての散文部分という。最も広義と考えられる解釈を前提とするに留めておく。むしろそれ以上に重要なのは，この「ト書き」にその形態や機能に応じて適当な分類をしてみることであろう。その中からこの『ラインの黄金』という作品の，ひいてはヴァーグナーの作品における「ト書き」の意味が自ずと明らかになるはずだからである。

「ト書き」という日本語が「...ト，イイナガラ」のような形態の面から出来上がった単語であるのに対し，先に挙げたドイツ語の単語はいずれも「舞台指示」「演出指示」「演出注釈」というようにその機能に語源を求めている点が好対照をなしている。とはいうものの，日本語の「ト書き」にドイツ語の「演出指示」の意味がないわけではないのと同様，„Regieanweisung“ という言葉は，人物のセリフや所作を補足的に説明する，主語を欠いた「ト書き」という言葉本来の形態に対応する挿入句をも包含している。そうした実例を『ラインの黄金』の中に求めれば，例えば次のようなものがある[12)]。

ヴォータン：（橋に足を掛けようとして立ち止まり，後ろを振り返って）あの聞こえてくる嘆きの声は何だ？

ローゲ：（谷底の方を伺って）ラインの娘たちが，黄金を奪われたことを嘆いているんですよ。

ヴォータン：いまいましい妖精どもめ！（ローゲに）あの悪ふざけを止めさせろ！

ローゲ：（谷底に呼びかけるように）水の中にいる諸君！　何を泣いているんだい？

（『ラインの黄金』第4場）

この例では「ト書き」の存在によって，ヴォータンの最初の問いは後に従う他の5人の神々に対して発せられたこと，それに対してローゲがおせっかいにしゃしゃり出て答えること，（また，ラインの乙女たちが谷底の方にいること）さらにヴォータンが独り言をつぶやき，今度は他ならぬローゲに白羽の矢を立てて命ずることなどが明示される。仮にこれらの「ト書き」が存在しなければ，劇の進行が理解不能になるというほどではないとしても，会話のやりとりが散漫になりドラマの密度が薄められてしまうことは否定できない。もちろん，このような「ト書き」は形態としては何もヴァーグナーの作品に，ましてやこの『ラインの黄金』に特有なものでは全くない。それどころか，およそ「ト書き」のうち最も基本的なものはこの種のものであって，主に発話の対象を明確に限定する働きをもっていると言うことができる。

ただ，こうした文字通りの「ト書き」は他のオペラ作家のものだけでなく，ヴァーグナーの他の作品に比べても，この『ラインの黄金』に目立って数が多く緻密に付けられているということは注目しておいて良いであろう。このことは主に，この作品にはオペラとしては例外的に登場人物が，それも劇の展開に密接に関与する人物が多いという事情によっていると考えられる。この作品の登場人物は，エキストラによるニーベルング族の奴隷たちを除いて全部で14人であるが，このうちヴォータン，アルベリッヒ，ローゲの三者が最重要人物であることは疑いないとしても，少なくともラインの乙女たち（ヴォークリンデ，ヴェルグンデ，フロスヒルデ），巨人兄弟（ファーゾルト，ファーフナー），女神エールダの6人は，脇役として片づけるにはあまりにドラマの転回点に関わりすぎている。14人のうち主役級の人物が都合9人にもなっている。オペラの場合，登場人物というのは合唱団（『ラインの黄金』には登場しない）や歌わないエキストラ以外の，つまりはソリストの歌手が演じる役となるので，その範囲は演劇の場

合より明確であると言えるが，例えばその意味で登場人物の最も多い作品のひとつ『ニュルンベルクのマイスタージンガー』は，17人のソリストを必要としながら，主に筋を運ぶのはザックス，ヴァルター，エーファ，ベックメッサーのせいぜい4人にすぎないのである。

「ト書き」の第二の範疇としては，時や場所を指定するもの，および登場人物の出入りを指示するものが挙げられる。この両者もまた第一のものと同様，戯曲の結構をなすには必須の要素であると考えられるが，この場合には「ト書き」という名称よりも，ドイツ語の „Bühnenanweisung“ (舞台指示) という名称がより相応しいと言うことができる。というのは，これらの指示は，特に舞台上演を実際に行なうにあたって，舞台指示の基本要素として無視できない存在となるからである。時と場所の指示は，それが明確に指定されている場合，演出家の裁量でこれを変更することは，その作品を成立させている根底を覆しかねないだけに極めて困難である。しかし『ラインの黄金』の場合，四つの場はそれぞれ第1場「ラインの河底」，第2場と第4場「山上の開けた場所」，第3場「ニーベルハイム」と一応の指定がなされているものの，作品の性質上，時の指定はない。1976年バイロイト祝祭におけるパトリス・シェローの演出は，この特徴を逆手に取って，第1場では場所は指定通りの「ラインの河底」としながら，指定のない時代をこの作品の成立した19世紀後半に設定することによって巨大なダムを現出させ，強烈な印象を与えることに成功したのであった。

一方，登場人物出入りの指示に関しては，ヴァーグナーはごく常識的な範囲に留まっている。したがって，これについては第2場での巨人兄弟の登場の指示を一例として挙げておくだけで十分であろう。なお先のシェローは，ここで巨人兄弟を演ずる歌手をそれぞれ人夫に肩車させ，指定通り文字通りの巨人として登場させることで，ユーモラスな効果を上げると同時に，その滑稽さをヴァーグナーの中に潜在しているリアリズムのカリカチュアとして提示していた。

ファーゾルトとファーフナー，共に巨大な体軀，太い棍棒を武器に持

って登場。

(『ラインの黄金』第2場)[13]

ちなみに，登場人物出入りの指示を無視した一例として『ラインの黄金』ではないが，1988年バイロイト祝祭『神々の黄昏』において演出家ハリー・クップファーがジークフリート葬送の場でその死を悼むヴォータンを登場させていることを挙げておく。

さて「ト書き」の第三の範疇として考えるべきは，舞台設定の具体的な指示として記されているものである。「舞台設定」を意味するドイツ語„Inszenierung“は„Regie“と並んでしばしば「演出」をも意味することからも明らかなように，これは基本的には演出家の裁量に委ねられるべき性質のものである。したがって，これは前の二つの「ト書き」「舞台指示」とは異なり，戯曲の基礎的理解に必ずしも欠くべからざるものではなく，劇場上演の台本としては演出家の解釈，舞台造型のために与えられた作者からのヒント，暗示とも言うべき内容をもっている。その意味ではこの第三の「ト書き」には，„Regieanweisung“(演出指示)という名称を冠するのが最も適当であると言うことができよう。そうであれば，第一節に述べたように「演出」という概念が未熟であった19世紀中葉以前の，つまりはヴァーグナー以前のオペラ台本に，この「演出指示」としての「ト書き」の内容が簡略で稀薄であるのはむしろ当然である。次にこうした時代に書かれた代表的な二つのドイツ・オペラ，モーツァルトの『魔笛』とヴェーバーの『魔弾の射手』それぞれの冒頭部の「演出指示」を見てみよう。

舞台は岩のある場所。あちらこちらに樹が生い茂っている。両側に道のついた山，傍らに寺院がある。

(『魔笛』，エマヌエル・シカネーダー作，*1791*年)[14]

森の居酒屋の前，いわゆる切り妻酒場(シエンクギーベル)の前の場所。背景に止まり木があり，人々の群れに囲まれている。ボヘミア風の山の音楽。

(『魔弾の射手』，フリードリッヒ・キント作，*1821*年)[15]

一方，『ラインの黄金』の冒頭部はこうである。

> ラインの河底。緑色の薄明。上に行くに従って明るく，下に行くに従って暗くなっている。上方は波打つ水で満たされており，休みなく上手から下手へと流れている。河底へ行くに従って流れはますます細かく湿った霧へと変わってゆき，河底から人間の身の丈ぐらいの高さまでのあたりは，雲がたなびくように暗い河底の上を流れ去ってゆく水がすっかりなくなっているように見えている。いたるところに切り立った岩角が河底からそびえ立ち，舞台空間を仕切っている。河底全体は削られて荒々しく入り乱れた岩角となっており，どこも完全に平らな所はなく，真っ暗な闇の中であらゆる方向に向かって深くなってゆく谷間があることを思わせる。細長い尖端を流れの多い，次第に明るくなってゆく水流に突き出している岩角が舞台の中央にあり，その周りをラインの乙女のひとりが優雅に泳ぐ身のこなしで巡っている。
>
> (『ラインの黄金』，*1852* 年)[16]

これら三つの作品が書かれた年代の隔たりが，それぞれほぼ 30 年であることを考え合わせるなら，ヴァーグナーの「書き」の肥大ぶりは時代の流れとして片づけるわけにいかないことは断わるまでもないであろう。さらに内容を検討してみるならば，前二者が舞台設定の説明，つまり本稿で言う「舞台指示」であるのに留まっているのに対し，『ラインの黄金』ではその分量が増加しているだけでなく，明瞭に舞台の視覚的イメージまで規定しようとする，より積極的な「演出指示」の要素を含んでいることが認められる。この事実を，ヴァーグナーの作品自体の規模の大きさもさることながら，彼の理想的な上演に対する執念の深さ，さらには演出家としての自覚を抜きにして説明することは不可能であろう。「ト書き」が飛躍的に増加したことで知られる自然主義時代の戯曲には，舞台技術の急激な発達，演技術の進歩，様々な演劇運動の興隆がその背景として存在していたことを，ここで想い起こしておくのもむだではない。再現芸術受容の原理[17]に従って考えるなら，オペラ作家ヴァーグナーが書いた台本に，演出家ヴァーグナーが具体的な上演のために書き入れた「演出指示」が，彼

の多くの「ト書き」のもつ最大の意味に他ならないということになる。と同時に，彼の総譜にこと細かく記されたテンポ指定や表情記号などもまた同様に，作曲家ヴァーグナーが書いた楽譜に指揮者ヴァーグナーが書き入れた解釈であると言うこともできる。つまりは，台本と音楽をひとりで書いたなどという単純なことにではなく，オペラ作家ヴァーグナーと作品解釈者ヴァーグナーとが相並んで総譜の中に潜在していることにこそ，彼の作品のもつ真の二重性があるということを，この「演出指示」は明らかにしているのである。

さて，通常ならばここで「ト書き」の分析は終わるところなのであるが，もうひとつ先があるのがヴァーグナーのヴァーグナーたるゆえんである。では最後に次の例を見ていただきたい。

> 流れを突き抜けて上方から次第に光を強めてくる輝きが入り込んでくる。その光は今度は中央の岩角の頂上のあたりで閃光を放ち，目をくらますばかりに明るく光を放射する黄金の輝きを導く。魔力を秘めた黄金の光がここから河水を突き破ってゆく。
>
> (『ラインの黄金』，第1場)[18]

これはラインの河底から黄金が初めてその姿を現わす場面の「ト書き」である。基本的には「演出指示」のひとつと考えることも可能であるとはいえ，具体的な演出プランの指示と言うにはあまりに当時の舞台技術の限界を越えている。まだ電気照明も実用化されていなかったヴァーグナーの時代であれば，彼にしてもどのような条件を整えたところで，このような舞台効果が実現不可能であったことは十分知り尽していたはずである。しかも，この種の「ト書き」はヴァーグナーの作品の中で決してめずらしいものではなく，とりわけ『ニーベルングの指環』においては，『神々の黄昏』の終幕場面を初めとして枚挙にいとまがないほどである。作品の中にはそのロマンティックな気質をふんだんに撒き散らしたヴァーグナーであったが，その彼は一方で実生活においては，19世紀の市民社会興隆期を一身に体現したかのような現実主義者(リアリスト)の側面をも持っていた。彼のそうし

た部分は何よりもバイロイト祝祭の企画と実行に存分に発揮されたが，彼の厖大な著述もまたその所産であり，ロマン的な題材を基に書かれた台本にさえ時にその顔が見え隠れする部分がある。

それでは演出家としてのヴァーグナーはどうであったかと言えば，演出理念としては並はずれた想像力を持っていながら，それを現実に技術的な作業として舞台の上に実現する能力という点において，当時の歌手の演技力の不足という問題を差し引いてもなおかつ，例えば演出助手をしていた熟練の振付師リヒァルト・フリッケの手記[19]が証言しているように，未熟な面があったことは否定できない。ヴァーグナー自身もまた『ニーベルングの指環』の初演は，興業的にはともかく芸術的には失敗であったと認めていた中に，舞台美術も含めた自らの演出の至らなさに苛立ちを感じていたはずである。しかし，それでもなお，あのような空想的な「ト書き」=「演出指示」を破棄することなく，次作『パルジファル』においてもその傾向に歯止めを掛けることをしなかったヴァーグナーの姿勢の中に，自らの存在を越えて来たるべき，ありうるべき上演に賭けたオペラ演出のドン・キホーテの執念を見る思いがする。今日の目でそうした彼の「演出指示」を眺めると，ところどころハリウッドのスペクタクル映画さながらの滑稽さがあるのも事実ではあるが，その理念は「未来の音楽」が辿った道とは袂を分かち，永遠にさまよえる「未来の演出」のままで終わるのであろうか。

注

1) 1985. Deutsche Oper Berlin.
2) 1987. Bayerische Staatsoper.
3) Donald Jay Grout: A short story of opera. Columbia 1947.
4) 「演出」の定義は後に述べる「ト書き」のそれと同様に一様ではない。この仕事が近代に入ってから次第に重要な役割を担い，やがて独立した地位を獲得するという曖昧な発展過程をもっているからであろう。ポール・ブランシャールの定義にしても「舞台のために書かれた原本（テキスト）に，あらゆる手段によって，魂を与え，光りを与え，生命を与えること」という甚だロマンティックなものである。
Paul Blanchart: Histoire de la mise en scène. 邦訳『演出の歴史』白水社。

5) Dietrich Mack und Egon Voss: Richard Wagner. Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt a.M. 1978.

6) 例外的にヴィーラント・ヴァーグナーは作品に変更を加えたことがある。バイロイト祝祭1958年『ローエングリーン』の新演出では，当時の非ナチ化論争の煽りを受けて，ハインリッヒ王の国粋主義的な歌詞「いまこそドイツの敵は寄らば寄れ，われらは勇敢に迎え討とうではないか。荒涼たるあの東部からも，もはやふたたび敵の侵入はゆるすまい（高木　卓訳)」という部分を音楽も含めて省略，またブラバントの「指導者」(Führer) という単語をヒットラーへの連想を避けて「守護者」(Schützer) に変更した。さらに1965年『神々の黄昏』では，これは完全に美学的理由からジークフリートの葬送に続くグートルーネの場面を短縮した。

7) 『さまよえるオランダ人』はヴァーグナーの作品の中で異稿の問題が存在する数少ない例のひとつである。本文中に触れた三幕形式と一幕通し形式の違いの他，序曲および終幕結尾の「救済のモティーフ」の有無，さらに「ゼンタのバラード」の調性(ト短調かイ短調か)の問題が未解決のままである。

8) Peter Conrad: Romantic opera and literary form. California 1977. 邦訳『オペラを読む』白水社。

9) 前掲邦訳書9ページ。

10) オペラ『ヴォツェック』成立の経緯に関しては，宮川尚理「ビューヒナーからベルクへ——オペラ『ヴォツェック』の台本の成立まで」(『音楽芸術』1987年5月号，音楽之友社) 参照。

11) 1857年6月28日付，フランツ・リスト宛書簡。Hanjo Kesting: Richard Wagner Briefe. München 1983. S. 343. なお書簡全集は東ドイツで目下刊行中であるが未完である。

12) Dieter Borchmeyer: Richard Wagner Dichtungen und Schriften. Frankfurt a.M. 1983. Band III, S. 71 f. (以下 DS と表記) ここでヴァーグナーの作品のテクストの問題に触れておく。いわゆる「批判版」(Kritische Ausgabe) の著作全集はまだ出版されていない。Schott 社の総譜として収められている全集の他，リブレットとしてはそこからテクストを採録した Goldmann 社のもの，Reclam 文庫版。それに上掲の Insel 社の著作選集を初め，相当数のものが出版されているが，テクスト本文の異同がわずかであるのに対し，「ト書き」についてはそれぞれ分量，語法共著しい差異を示している。これはどれが正しくどれが誤っているということよりも，各々の編者が以前のどの版を根拠として編纂したかということによっていると考えられる。ヴァーグナーの場合，その台本に他人の手が加わっている可能性は極めて低く，むしろ彼自身が総譜や出版物ごとに異なった表記をしていたものと思われる。また例えば，Breitkopf 社から出版されているピアノ・スコアには，編曲者のオットー・ジンガーがヴァーグナーの上演リハーサル時における口頭による指示を書き込んでいる部分がある。「ト書き」に関する研究には，このようにテクストが混乱しているならなおさら，厳密な原典批判(テクスト・クリティーク)を前提にすることを要求

されるのは当然である。しかし，現状にあっては，バイロイトに(あるいはまた他の場所にも)保管されているヴァーグナーの手稿からすべてを検証し直さない限り，それがほとんど不可能であることは理解していただけよう。したがってここでは，選集ではあるが最新のまとまった著作集である上掲の D. Borchmeyer 編のものから引用した。これは一般的に言えば「ト書き」は数多く採録している方である。しかし，これはあくまで妥協策であり，基本文献の完備が切に望まれる現状に変わりがないことは言うまでもない。

13) DS Band III. S. 27.

14) Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Reclam Universal-Bibliothek Nr. 2620. ヴァーグナー以外のオペラ台本の原典批判状況はさらに悪い。この『魔笛』にしても次項の『魔弾の射手』にしても，特に「ト書き」の記述に関しては台本作者に作曲者や劇場関係者，出版者の手がどの程度加わっているのかは全く不明である。ここではやむをえず一般的な Reclam 文庫版から引用した。

15) Carl Maria von Weber: Der Freischütz. Reclam Universal-Bibliothek Nr. 2530. なお前注 14) 参照。

16) DS Band III. S. 11.

17) 吉田　真「再現芸術における受容構造」(慶應義塾大学独文学研究室『研究年報』第5号，1988年) 参照。

18) DS Band III. S. 19.

19) Richard Fricke: 1876 Richard Wagner auf dem Probe. Stuttgart 1983. (Joachim Herz 編によるリプリント版)