

『アマデウス』の改訂をめぐって

—— 1981年版ファイナル・エンカウンターの解析 ——

その二

奥 村 義 博

---

松 山 大 学  
言語文化研究 第36巻第2号 (抜刷)  
2017年3月

Matsuyama University  
Studies in Language and Literature  
Vol. 36 No. 2 March 2017

# 『アマデウス』の改訂をめぐって

—— 1981年版ファイナル・エンカウンターの解析 ——

その二

奥村義博

## 3. FEにおけるサリエリのアナグノリシス

前章では、1981年版において作者がいかにFE（ファイナル・エンカウンター）を成立せしめているか——端的に言えば、「レクイエム」作曲のためモーツァルトが引きこもっているアパートに、いかにしてサリエリを入りこませているかを眺めた。この章では、「その一」の仮説bにおいて指摘したFEの役割の一つであるアナグノリシスが、どのような造形によって達成されているかを眺めることになる。しかし、その前に、FEの直前に置かれている『魔笛』の上演がサリエリに及ぼした影響について明らかにしておかねばならない。以下の解析において大きな意味を持っているからである。

『魔笛』の上演場面は次のように締めくくられている。

SALIERI: Oh, the sound—the sound of that new-found peace in him—  
mocking my undiminishing pain! There was the Magic Flute—*there beside me!*

*(He points to MOZART. Applause from all. MOZART jumps up excitedly on to the bench and acknowledges the clapping with his arms flung out. He turns to us, a bottle in his hand—his eyes staring; all freeze again.)*

SALIERI: Mozart the flute, and God the relentless player. How long could the Creature stand it—so palpably mortal? And what was this I was tasting suddenly? Could it be pity?... *Never!* (96)

衰弱しながらも「神の笛」であり続けているモーツァルトを見ていて突然サリエリの内に湧き上がってきた感情は、サリエリ自身が述べているように憐みではなかったであろう。それがどのような気持ちであったかは、それが激しいかたちとなって表れるアナグノリシス後の場面で明らかにするが、『魔笛』の上演に立ち会ったサリエリにモーツァルトに対する *pity* が全くなかったかといえ、はなはだ疑問である。

第二幕のアクションは、サリエリの神に対する挑戦——具体的には、神に偏愛されている音学家とサリエリが信じて疑わぬモーツァルトをとおしての挑戦である。このアクションが、一幕でサリエリのプライド——音楽家としての、男としての、人間としてのプライドに三重の深手を負わせたモーツァルトに対するサリエリの個人レベルの仕返しと、ぴったり重なっていることは言うまでもない。しかし、この重なりには次のような理由により、『魔笛』を鑑賞したことを境として変化が見られる。

一つ目の理由は、『魔笛』の作曲と上演が、サリエリにとり、その復讐心を最高のかたちで満足させてくれる出来事となっていることである。サリエリはモーツァルトの性格的弱点につけこんで父親代わりとなり、巧みにフリーメーソンの儀式をオペラに取り込むようにそそのかした。フリーメーソンの称揚する *brotherly-love* を宣揚するためという口実で。そしてモーツァルトを二度と立ち上がれなくさせる『魔笛』の上演に、モーツァルトを元気づけるためと称し、かつてモーツァルトにもものにされるのを指をくわえて眺めていなければならなかったが、今は自分の情婦としているカテリーナ・カヴァリエリを伴って現れるのである。モーツァルトからは見えない裏側で、これほど完膚なきまでにモーツァルトを打ちのめすことができれば、サリエリがどれほどの憎悪と怨

念を抱いていたとしても、モーツァルに対する復讐心は随分やわらげられたはずである。

二つ目の理由は『魔笛』の力である。『魔笛』は皮肉なことにサリエリの悪だくみの産物でもあるのだが、モーツァルトの音楽を聞いたサリエリは次のように述べている。

He had put the Masons into it right enough. Oh yes – but how? He had turned them into an Order of Eternal Priests. I heard voices calling out of ancient temples. I saw a vast sun rise on a timeless land, where animals danced and children floated: and by its rays all the poisons we feed each other drawn up and burnt away! (96)

‘the sound of that new-found peace in him’ とサリエリが述べた『魔笛』の音楽の力が、ここでは ‘the poisons we feed each other’ を吸い上げもやし尽くしてしまう力として捉えられている。We は勿論、人間一般をさすのであって、特にサリエリとモーツァルトをさすわけではあるまい。しかし、このような音楽の力にサリエリの心が共振しないはずはない。事実、共鳴しているからこそサリエリはこのような台詞を語るができるのである。

モーツァルトがサリエリのプライドに負わせた深手が徹底的な仕返しによって大いに癒されていたであろう状況と『魔笛』の音楽の浄化作用とを考え合わせると、『魔笛』を境として、サリエリの心はモーツァルトにたいしてでも憐憫の気持ちが動き得る状態に復していたと十分推測できるのである。『魔笛』上演までは、サリエリの神にたいする挑戦は、サリエリの個人としてのモーツァルトにたいする復讐と完全に重なっていた。しかし、『魔笛』以後においては、個人としてのモーツァルトにたいする復讐の気持ちはほぼ消えている。神／死の使いに変装してモーツァルトにプレッシャーを加えるサリエリの悪だくみは、サリエリが初めて純粹に神へと挑んだ試みなのである。

さて仮説 b において、1981年版のアナグノリシスとは、具体的には、サリエリから見ての神が「モーツァルトを愛してはおらず、サリエリによる迫害を看過するばかりか、どれほど衰弱していようとモーツァルトを道具として利用することをやめない非情な存在」であることの発見であった。では、このような発見を、作者はどのような造形をとおしてサリエリにもたらしめているのだろうか。結論から述べれば、「神の沈黙」——モーツァルトの不幸に対しての神の沈黙の造形をとおしてである。

サリエリを神／死の使いと信じて室内に招き入れたモーツァルトに、作者はその状況に相応しい行動を取らせる。神／死の使いに時間の猶予を乞わせ、「レクイエム」がそれに値することを示すために、出来上がっている Kyrie を見せるのである。

Here's the Kyrie – that's finished! Take that to Him – He'll see it's not unworthy!

*(Unwittingly SALIERI moves across the room – takes the pages, and sits behind the table in MOZART's chair, staring out front.)*

Grant me time, I beg you! If you do, I swear I'll write a real piece of music. I know I've boasted I've written hundreds, but it's not true. I've written nothing finally good!

*(SALIERI looks at the pages. Immediately we hear the sombre opening of the Requiem Mass. Over this MOZART speaks.)*

Oh it began so well, my life. Once the world was so full, so happy! . . . All the journeys – all the carriages – all the rooms of smiles! Everyone smiled at me once – the King at Schönbrunn; the Princess at Versailles. They lit my way with candles to the clavier! – my father, bowing, bowing, bowing with such joy! 'Chevalier Mozart, my miraculous son!'. . . Why has it all gone? . . . Why? . . . Was I so bad? So wicked? . . . Answer for Him

and tell me! (100)

この場面についてシェファーは「序文」で次のように述べている。因みに、1980年版には「レクイエム」作曲中のモーツァルトとサリエリが直接顔を合わせる場面はなかった。引用冒頭の‘all this’は、二人の直接対峙を実現するための造形上の工夫をさす。

What all this led to was a significant transformation of the Confrontation Scene, achieved on the pre-Broadway tour in Washington. The first great change occurred with the introduction of the actual music of the Requiem. As soon as Salieri reluctantly received a page of the opening movement at the hands of the sick Mozart and sat, still masked, to read it, something glorious happened. As soon as one heard that grief-drenched sound of the Kyrie staining the atmosphere with its aching D Minor lamentation, whilst over it Mozart spoke his own *verbal* lament for his spent youth, the temperature rose perceptibly. Since the first time I heard it in rehearsal, standing in the stalls of the theater, that moment has always been unnervingly moving to me. Suddenly we were in a world totally different from the First Version. (xxiii~xxiv)

主に憐みを乞うキリエ——罪深い人間の一人としてモーツァルトが抱く宗教的な心情と、早すぎる不条理な死を迎えねばならないモーツァルトの悲しみが、純粹な音楽として形象化されているキリエ——は、この場面に立ち会う者の心中にモーツァルトに対する深い憐憫の情を生み出す。シェファーの反応は、その力が作者自身をも圧倒することを示している。モーツァルトに対する遺恨からもはや自由であるサリエリ、優れた耳を持ち、同時代人のなかでいち早くモーツァルトの音楽に反応するサリエリであれば、キリエの力から逃れら

れるはずがないのである。

前章の引用(97~9)において、サリエリは変装について次のように述べていた。

I confess the wickedest thing I did to him.

(*His VALET brings him the clothes which he describes, and he puts them on, turning his back to us to don the hat – to which is attached a mask.*)

My friends – there is no blasphemy a man will not commit, compelled to such a war as mine! I got me a cloak of grey. Yes. And a mask of grey – Yes!

(*He turns round: he is masked.*)

And appeared myself to the demented Creature as – the *Messenger of God!* . . .

(98)

ヴァルゼック伯爵の使者の存在を知る由もないこの時点では、変装はサリエリにとっては病めるモーツァルトの妄想に乗じる虚のパフォーマンスである。だが、全知の神から見れば、サリエリ自身が自覚しているとおり、神の使いを騙る blasphemy に他ならなかった。そして、あろうことか、そのサリエリにむかって、モーツァルトは神の答えを求めるのである、‘Why? Was I so bad? So wicked? Answer for Him and tell me!’ と。これは何という皮肉な問いかけであろうか。よりによって、自己を破滅させた元凶にこのように問いかけるモーツァルトの、なんと痛ましくも滑稽なことか。

思いがけずこのような状況に置かれたサリエリは、キリエに心を驚嘆みにされながら、このように自問自答をせずにはいられまい。「神からの答えを私に求める滑稽で哀れなモーツァルトを神はなぜ座視しているのか。モーツァルトを破滅させ、今また酷い瀆神を犯している私を、神はなぜ放置しているのか」「私のモーツァルトに対する仕打ちを看過し、モーツァルトの破滅と死に対しても沈黙を続けることができるのであれば、神はモーツァルトを偏愛している

はずがない。神は、実は、モーツァルトの幸不幸など全く気にかけてなどいないのだ」二幕をとおして、自己の挑戦に対する神の反応についてサリエリが真意を測りかねているところが繰り返し造形されているが、ことここに至って、ついに一つの確信がサリエリの内部で形を取ったのである。

漠とした予感が確信に変わった時、サリエリの心はどのように動いたであろうか。また、その世界はどのように変貌したであろうか。

サリエリがまず感じたのは、言葉では言い表すことのできない虚しさであろう。二幕のサリエリは、「偏愛の対象となっている」アマデウスの音楽家としての活動を妨害することで、人間には直接手出しをすることがかなわない〈不当な神〉に反逆し、そのあり方を改めさせることを目指してきた。圧力をかけられた神が、サリエリにもその音楽を恵んでくれることへの期待もあった。企み事が性に合っていることもあって、サリエリの攻撃は着々と成果をあげつつあった。だが神の沈黙は、いわば宇宙的な反逆とサリエリが考えていた挑戦が、神にとっては痛くもかゆくもない無意味なあがきでしかなかったことを、如実に示している。サリエリは深い徒労感の中で、神の前での人間の無力さをあらためて噛みしめざるを得なかったはずである。

しかし、神がモーツァルトを偏愛していないどころかその幸福などこれっぽっちも気にはしていなかったとすれば、サリエリとモーツァルトは一体どのような関係にあったことになるのだろうか。サリエリの企みのせいで眼前のモーツァルトは死相を浮かべているが、それでもなお「レクイエム」をなんとか完成させようとしている。そのモーツァルトの哀れな問いかけは、サリエリに二人の人生を深くとらえなおすことを迫る。

まず確認しておかねばならないのが、音楽がサリエリにとっていかなる意味を持つ存在であるかということである。シェファールは、自死を遂げようとするサリエリに次のような台詞を与えている。

[*The man takes the paper and goes, bewildered, upstage right. SALIERI picks up the razor and rises. He addresses the audience most simply and directly.*]

*Amici cari.* I was born a pair of ears and nothing else. It is only through hearing music that I know God exists. Only through writing music that I could worship. All around me men seek liberty for Mankind. I sought only slavery for myself. To be owned—ordered—exhausted by an *Absolute*. This was denied me, and with it all meaning. (107)

サリエリの台詞は、サリエリが宗教的マゾヒストと言ってもよい根っからの宗教的人間であることを示すとともに、音楽こそがサリエリにとって、宗教的人格の全ての意味のかかった現象であったことを伝えている。

筆者は1981年版を論じた際、神が音楽に顕現することが自明とされるサリエリの主観世界が、『アマデウス』全体のなかでは決して客観的リアリティーとして扱われているわけではないことを明らかにしているが、カミソリを手にしたサリエリによって‘most simply and directly’に語られる告白には、観客の心を打つ力が宿されている。人は皆、必ず何らかの偏り、その人間の生の意味に直結する何らかの絶対的傾向を負わされ、しかもそれが充足される保証など全くないまま、この世界に生まれてくるからである。

サリエリにとって、神が人格の核に組み込まれた存在である以上、神にどのような仕打ちをされても、神との関係は断ち切ることができない。音楽にこだわるのがサリエリをいかなる状況に導こうと、サリエリは神と音楽、神すなわち音楽を求めずにはいられない。生き物に空気がなくてはならないように、サリエリ的人格には、神と音楽が必要不可欠なのである。

そのようなサリエリにとり、神によって与えられたモーツァルトとの宿縁は、それがどれほど不条理なものであったとしても、それから逃れることはあり得ないものであった。事実、FEのこの時点まで、サリエリはその縁を英雄

的に生き抜いてきたとも言える。そして、その結果として、サリエリはアナグノリスにたどり着いたのである。

しかし、サリエリとモーツァルトの二人は何と絶妙な組み合わせであろうか。神に選ばれた特権的存在であるモーツァルトを、サリエリは妬み憎んだ。カインがアベルを妬み憎んだように。だが、サリエリには一切許されなかった神の音楽を存分に与えられながら、モーツァルトにはサリエリがふんだんに与えられていた処世能力が全く与えられていなかった。ひとたびサリエリが復讐に転じるや、大人に腕を振られる赤子のようにモーツァルトは無抵抗のまま破滅させられるに至っている。神の音楽を誰よりも必要としながら神に徹底的に無視されたサリエリと、神の音楽は与えられてはいても、その身の安全すら徹底的に神によって無視されたモーツァルトは、ともに神の不条理な恣意に苦しめられる点では、一組の双生児と言ってもよい。

サリエリの視点に立てば、神がサリエリとモーツァルトに与えた縁は、組み合わせられたが最後、双方が双方にダメージを与えあい、それが雪だるま式に加速してゆく他のない関係なのである。このような宿縁を神によって仕組まれていたことにアナグノリスにおいて気づいた時、そのうえで自分が手を下したモーツァルトの哀れな有様を直視せざるを得ない時、神に対する怒り、モーツァルトに対する屈折した憐み以上にサリエリの胸を鋭く噛むのは、おぞましくも奇怪な二人の運命にたいする呪詛であり、その運命から解放されることへの絶望的な希求のはずである。

#### 4. FE におけるモーツァルトの神の笛としての機能の停止

前章では、サリエリのアナグノリスが、モーツァルトに対するサリエリのひそかな憐みと FIG (Figure in Grey) に関わる仕掛けによって支えられていることを、テキストの解析をとおして明らかにした。また、そのアナグノリスが、神・モーツァルト・サリエリの間でのどのような関係性を顕わにしたかを確

認するとともに、そのことがサリエリの内面にもたらした変化について心理分析をおこなった。

この章では、FEに課されているもう一つの役割——モーツァルトの神の笛としての機能を停止させることが、どのような造形によって達成されているかを解析するが、テキストの解析に入る前に、テキストを構成するにあたって作者が考慮しなければならなかったと思われる事項を検討する。

以下の4点をあげることができる。

1. 機能の停止は演劇的なメリハリの効いたかたちでなされることが望ましい。
2. 機能の停止はサリエリの神に対する挑戦のアクションの仕上げとなる出来事なので、それはモーツァルトに対するサリエリの攻撃の結果としてもたらされなければならない。
3. 機能の停止は、アナグノリシスが顕わにした‘真実’、およびその‘真実’がサリエリに与えたインパクトと齟齬のないかたちで、もたらされなければならない。
4. 機能の停止は、サリエリの主観世界とモーツァルトの主観世界とが衝突し、矛盾が顕わになったりしないような形でもたらされなければならない。

1については言を要しないが、2と3については、双方を同時に満足させることの困難さを指摘しておかねばならない。冒頭でもふれたように、アナグノリシスはサリエリのモーツァルトに対する憐憫の情によって支えられていた。しかも、サリエリが認識したモーツァルトとの真の関係性は、神の不条理な仕打ちにとともに苦しめられている犠牲者同士という、敵意どころか連帯感を刺激するものであった。作者は、そのようなサリエリにモーツァルトを攻撃させ、神の笛としての機能を停止させなければならないのである。果たしてそのようなことが可能なのだろうか。

4もまた難題である。サリエリの世界観は神およびモーツァルトの音楽にたいする独特な思い込み／信仰に基づいている。サリエリを含む三者の関係性についてサリエリの認識は大きく変化するが、その主観世界の礎となっている「定理」が変化することはなかった。この「定理」がサリエリの心中でぐらつくことがあれば、サリエリを一貫した語り手として成立している『アマデウス』の世界そのものが崩壊してしまう。しかし、アナグノリシス後のサリエリとモーツァルトを対峙させる時、この礎は無傷でいられるだろうか。

修辞のレベルではどれほど説得力があるにせよ、モーツァルトを神の笛と信じることはあくまでも信仰の領域に属する。作中には、それがサリエリの主観的な信以外の何物でもないことを示す造形も周到に用意されている。例えば、FEにおいても、神／死の使いに対し時間の猶予を乞うモーツァルトの台詞は次のように造形されている。

Grant me time, I beg you! If you do, I swear I'll write a real piece of music.  
I know I've boasted I've written hundreds, but it's not true. I've written  
nothing finally good! (100)

これは、モーツァルトの音楽を、天才的ではあってもあくまでも血の通った人間の努力の賜物とみる視点を観客に提供する台詞である。モーツァルトが神の笛であるという信に凝り固まったサリエリには、「レクイエム」の楽譜に気を取られていることもあって、この台詞の重大な意味が届くことはなかったが、アナグノリシスの後でサリエリとモーツァルトが本音で言葉を交わすとすれば、サリエリの信に亀裂が入る瞬間が訪れないほうが不自然ではないか。

アナグノリシス後の展開に関し、作者が注意しなくてはならなかったと思われる事柄を指摘したが、テキストを眺めてみると、作者が三つの顕著な仕掛けを造形することをとおして、4点の課題を巧みに処理しながら二幕のアクションをいったん終結させていることが分かる。それらの仕掛けは以下のとおりで

あるが、三つの仕掛けと2～4の課題が1対1の対応をしているわけではない。

- ① 作者は、アナグノリシスの契機となったモーツァルトの問いかけに対してサリエリに答えさせなければならない。その答えは双方の人生における重大な局面にふさわしい〈真実〉がこめられたものでなければならないが、同時に、課題の4に配慮したものでなければならない。作者はこの二つの条件を充足する造形として、サリエリに特別な儀式を用意している。
- ② 二章で、サリエリがモーツァルトを追い詰めてゆくプロットが、モーツァルトと父レオポルドとの関係にかかわる三つの糸によって織り上げられていることを明らかにした。作者は、モーツァルトがサリエリのマスクを取り、FIGの正体を知る場面において、三本の糸が一点に集まり、モーツァルトの急所に決定的なダメージを与えるように仕組んでいる。
- ③ 作者は、モーツァルトにたいする憐みがあるにも拘わらず、というよりはむしろそれがあるがゆえに、モーツァルトをある意味で攻撃せざるを得ない心の動きをサリエリの内に見出し、これを最大限に活用している。

さて、①の儀式はモーツァルトの問いかけの直後に置かれている。

They lit my way with candles to the clavier—my father bowing, bowing,  
bowing with such joy! ‘Chevalier Mozart, my miraculous son!’ . . . Why  
has it all gone? . . . Why? . . . Was I so bad? . . . So wicked? . . .  
Answer for Him and tell me!

[*Deliberately* SALIERI tears the paper into pieces. The music stops  
instantly. Silence.]

[*Fearfully*] Why? . . . Is it not good?

SALIERI [*stiffly*]: It is good. Yes. It is good.

[*He tears off a corner of the music paper, elevates it in the manner of the Communion Service, places it on his tongue and eats it.*]

[*In pain*] I eat what God gives me. Dose after dose. For all of life. His poison. We are both poisoned, Amadeus. I with you: you with me.

(100)

ト書きに見える ‘the Communion Service’ は、ミサの核心をなす聖体拝領をさす。‘a small town Catholic’であり、作曲家として身を立てることをめぐっても、教会で神と契約を結んだと信じて疑わぬサリエリである。神・モーツァルト・自身の関係性をめぐって認識の大転換が起きたこの瞬間に、このような行為を見せるのは不自然ではない。しかし、その行為の意味および本来の聖体拝領との違いを正確に見届けるためには、ローマン・カソリックのミサもその一例であるところの犠牲宗教の儀式を眺めておく必要がある。

1980年版『アマデウス』初演の6年前に、シェファーは『エクウス』(*Equus*)を発表しているが、馬にキリストのイメージを重ねた異常児を扱ったこの作品でも、その個人宗教の営みの一部として聖体拝領が取り入れられている。筆者は『エクウス』を論じた際、聖体拝領の本質を犠牲宗教との関連で明らかにしているので、ここでその一部を引用する。

ミサには、我々日本人に不可解なところが多い。その最たるものは、神の子キリストの血と肉を象徴する葡萄酒に浸したパンを食べるところが、儀式的の中心となっていることであろう。しかも、教義にしたがえば、信徒の体内で葡萄酒はキリストの血に、パンは肉に聖変化するという。勿論これは、最後の晩餐の際キリスト自身が弟子達に語った言葉と対応するものである。しかし、異常とも野蛮とも思えるこのようなことが、なぜ神聖な儀式となっているのだろうか。

谷泰氏は比較宗教学の立場からこの問題を取りあげ、「キリストの一回の

犠牲で他のあらゆる犠牲が不要になる<sup>5]</sup>という一点をのぞけば、「ミサは、他の古代地中海地域の固有信仰はもちろんのこと、南米アズテックなどの犠牲儀式に共通な形式と、形式において変わるところがない<sup>6]</sup>」と述べている。氏による分析を要約すれば、犠牲宗教の儀式には次のようなパターンがある。

- a. 儀式の場への入場の為の準備。入場。
- b. 犠牲獣に罪や穢れをおわせる按手。犠牲獣の殺害（血を媒介とする聖界と俗界の接触交流）。司祭による犠牲獣の血や肉の聖俗両界への分配（両界の接触の象徴、時に血や肉の共食を伴う）。
- c. 退場の為の準備。退場。

ミサにおいて a と c に対応するのは、洗水盤に指を浸し、ひざまずいて十字をきる行為である。そして b に対応するのが、聖体拝領である。司祭はまずパンと葡萄酒の上に両手をひろげ、信徒を代表して按手する。パンと葡萄酒がキリストの血と肉に聖変化するように祈った後、司祭はパンを裂き、聖杯の中に入れて葡萄酒に浸す。そしてその一片を聖杯の中（聖界の側）に残して、まず自分が聖体を拝領し、次に参会者全員に聖体を拝領させるのである<sup>8]</sup> (111)

\*4. 例えば、マタイによる福音書、26章を参照されたい。

5. 会田雄次 谷泰 『愛と裁きーカトリック』(淡交社、1966)、p. 71

6. 同掲書 p. 71.

7. 前掲書 p. 58-64.

8. 前掲書 p. 64-66.

純粋に個人的で即興的なサリエリの行為を眺めるにあたっては、a, c の部分は無視して良い。では、サリエリの振舞と聖体拝領を照応させるとどのようなことが見えてくるのであろうか。少なくとも以下の三点を指摘することができる。

1. サリエリの儀式には、按手と communion に本来伴うべき喜びが見られ

ない。

2. いずれにおいても、神に直接的に属するものが摂取の対象とされている。神の子キリストの血と肉は、三位一体の教義に即せば、本来この世の物質にはなり得ない神の血と肉とみなすことができる。パンと葡萄酒は、それらの具体的な表れである。モーツァルトが音楽として自らを現す神の笛であるとするサリエリの信に即して考えれば、レクイエムもまた神そのものであり、楽譜はその具体的な表れである。
3. 聖体拝領においては、「食べること」はまず明示的な意味において成立している。そこに信者がどのような二次的な意味を見出すかは別にして、信者は文字どおりパンと葡萄酒を摂取する。しかし、サリエリの儀式においては、パンを裂くように楽譜を裂いたとしても、そしてその断片を飲み下したとしても、それを「食べた」ことにはならない。音楽を口から摂取することは不可能であって、サリエリの行為においても発話においても、「食べること」はあくまでの比喩として成立している。

聖体拝領とサリエリの儀式を比較対照してみたが、ではサリエリの儀式は全体として何を表しているのだろうか。3章で自死を選ぼうとするサリエリの最後の台詞を引用し、神と音楽こそが、宗教的マゾヒストのサリエリにとって絶対的な意味と価値を有するものであることを明らかにした。「食べること」は、そのような神／音楽とサリエリの関係性をきわめてシンプルに捉えた比喩である。神／音楽は、サリエリが求めてやまぬものであるとともに、それなしでは生きることができぬものである。人が生存のためには食べ物に完全に依存せざるを得ないように、サリエリの魂は、神／音楽に完全に隷属せざるを得ないのである。

この隷属性がひとときわ前景化されるのが、生命を養うべき食べ物に〈毒〉のイメージが重ねられる時である。サリエリが宗教的マゾヒストである限り、モーツァルトとの宿縁を与えられれば、たとえそれが双方にどれほど破滅的で不

条理な縁であろうと、それを生きるほかにすべはなかった。歴史上のモーツァルトの早逝については、フリーメーソンによる毒殺説も一部で唱えられてきた。シェファールはここでそれを巧みに生かしながら、①で述べた「真実」をサリエリに語らせることに成功しているとともに、〈毒〉を拝領するパフォーマンスをとおして、神にたいする人間の絶対的な無力さをサリエリが認めたことを、シアトリカルに表現させているのである。勿論、そこに喜びのあるはずはない。

サリエリの儀式と台詞は、初めに述べたように、モーツァルトの問いかけに対するサリエリからの答えである。サリエリのモーツァルトとの確執と神への挑戦をつぶさに眺めてきた観客にとっては理解することのできる、最高度に意味が凝縮されたサリエリの儀式と台詞は、しかし文脈を欠くモーツァルトには意味をなさない。この断絶が課題①と密接に関わっていることは言うまでもない。

さて、仕掛②で言及したダメージがテキストのうえで初めて見られるのは、この儀式の直後である。

[*In horror MOZART moves slowly behind him, placing his hand over SALIERI's mouth – then, still from behind, slowly removes the mask and hat. SALIERI stares at us.*]

*Excomi.* Antonio Salieri. Ten years of my hate have poisoned you to death.

[*MOZART falls to his knees, by the table.*] (100)

ト書きからも、マスクの下からサリエリの声が聞こえてくることに対するモーツァルトのリアクションに観客の視線をしっかりと誘導しようとする作者の意図が伝わってくるが、では、モーツァルトが受けることになるダメージとはいかなるものであろうか。

結論から言えば、それは突然の〈父〉の消失である。2章では、ヴァルゼッ

ク伯爵の使者が‘still masked in grey’とされていることにふれて、使者には『ドン・ジョヴァンニ』の Accusing Father を源とする FIG との連続性が担保されていることを指摘しておいた。ここで、サリエリとしては、「頭がおかしくなったモーツァルトの妄想の産物である神／死の使い」を演じていて予期せざるアナグノリシスを迎えたわけだが、モーツァルトとしては——死を目前にし、コンスタンツェにも去られて、一人で凍えながらレクイエムを作曲しているモーツァルトとしては、上記の連続性にすがって、淡い期待——顔をマスクで隠している使者は、実はこの世での生を終えようとしている息子を迎えにきてくれたレオポルドかもしれないという淡い期待を抱いていたとしても不自然ではあるまい。

すでにふれたように、人は本人にはいかんともし難い根のようなものを魂に埋め込まれて生を始める。サリエリが‘born a pair of ears’であったように、モーツァルトは根っからの甘えっ子であった。処世術や金銭に疎いのも、人間の悪意に盲目であるのも、その表れであったし、実の父を失った後は、代理父としてサリエリを頼りとするので、かろうじて精神の平衡を保っていた。従って、引用した場面は、モーツァルトにとっては、「迎えに来てくれるであろう父」と代理父が一瞬にして消え、代わりに不可解で不気味な怪人サリエリだけが残った瞬間なのである。

このように、引用した場面は、FIG 造形群の最後に用意されていた地雷がさく裂した場面、これまでの数々の伏線が一挙に回収される場面と言っても良い。そして、この後テキストを支配するのは、進退窮まったモーツァルトが神に助けを求め、それにいらだつサリエリがモーツァルトにさらに厳しく当たるというパターンである。

[MOZART falls to his knees, by the table.]

MOZART: Oh God!

SALIERI [*contemptuously*]: God?! . . . God will not help you! God does

not help!

MOZART: Oh God! . . . Oh God! . . . Oh God!

SALIERI: God does not love you, Amadeus! God does not love! He can only *use*! . . . He cares nothing for who He uses: nothing for who He denies! . . . You are no use to Him any more – You're too weak – too sick! He has finished with you! All you can do now is *die*! (100~101)

言うまでもなく、サリエリの気持ちにはモーツァルトに対する悪意や敵意は含まれていない。不条理な運命を与えて恬として恥じぬ神に、この期に及んでなお救いを求める愚に対する〈人間〉としてのサリエリの怒りがその実態であって、その根っこにはやはり憐みの気持ちがあるのである。

モーツァルトにはもとよりサリエリの言っていることが理解できない。ただただ怯えるばかりであるが、二度神に救いを求めた後は神の名を口にすることはやめ、テーブルの下に隠れてしまう。上記の引用に続けて引用する。

MOZART: *Ah!*

[*With a groan MOZART crawls quickly through the trestle of the table, like an animal finding a burrow – or a child a safe place of concealment.*

SALIERI *Kneels by the table, calling in at his victim in desperation.*]

SALIERI: Die, Amadeus! Die, I beg you, die! . . . Leave me alone, *ti imploro!* Leave me alone at last! Leave me alone!

[*He beats on the table in his despair.*]

*Alone! Alone! Alone! Alone! Alone!* (101)

ト書きが示す行動が、甘えっ子にふさわしいことは言うまでもない。このようなモーツァルトを前にして、サリエリが引用に見られる絶叫を発する気持ちも

十分理解できる。モーツァルトに対する憐憫の情を刺激されればされるほど、サリエリのなかでは、神が二人に不条理に背負させた軛——双方が犠牲者で、互いに連帯感を持つことすらできたかもしれないのに、サリエリがモーツァルトを徹底的に痛めつけてこざるを得なかった宿縁の軛への呪詛の念と、それからもう解放してほしいという気持ちが高まってくるのである。

サリエリの猛烈な攻撃——その本質は解放を求める悲鳴以外のなにものもない攻撃は、ついにモーツァルトの神の笛としての機能の停止を引きずりだすことになる。上の引用に続けて引用する。

MOZART [*crying out at the top of his lungs*]: PAPA AAAAA!

[*He freezes – his mouth open in the act of screaming – his head staring out from under the table.*

SALIERI rises in horror. Silence. Then very slowly MOZART crawls out from under the table. He stares upwards. He sits. He smiles.]

[*In a childish voice*] Papa!

[*Silence*]

Papa . . . papa . . .

[*He extends his arms upwards, imploringly. He speaks now as a very young boy.*]

Take me, Papa. Take me. Put down your arms and I'll hop into them. Just as we used to do it! . . . Hop-hop-hop-hop-UP!

[*He jumps up on to the table. SALIERI watches in horror.*]

Hold me close to you, Papa. Let's sing our little Kissing song together. Do you remember? . . . (101)

ここでモーツァルトが見せているのは精神の退行である。サリエリの絶叫とテーブルをたたく暴力に耐えられなくなったモーツァルトが、いかにも甘えっ子

らしく〈子供〉に戻ることで現実から逃避しようとするのは、きわめて自然である。しかも、ここにはどんでん返しが含まれている。代理父を演じてモーツァルトを破滅に導き、正体を明かしてダメージを与えたサリエリの「死ね」という言葉—— 厳しい断罪の言葉とも聞こえる言葉—— が、優しい父の幻を呼び出したのである。しかし、これは何という皮肉などんでん返しであろうか。この予想もしなかったどんでん返しに、サリエリが恐怖の混じった驚異の念に打たれるのも無理はない。

そして、いよいよ FE の仕上げの場面である。上の引用に続いて引用する。

[*He sings in an infantine voice.*]

*Oragna figata fa! Marina gamina fa!*

SALIERI: Reduce the man: reduce the God. Behold my vow fulfilled. The profoundest voice in the world reduced to a nursery tune.

[*He leaves the room, slowly, as MOZART resumes his singing.*]

MOZART: *Oragna figata fa! Marina gamina fa!* (101~102)

サリエリという言葉通り、モーツァルトの神の笛としての機能が失われたことを、我々も一応認めることができる。その笛からは、もう他愛のないナンセンスな唄しか出てこないのだから。サリエリは神から与えられたモーツァルトとの運命を生き切ったという思いを深めているが、これも我々は納得することができる。先にふれた恐怖の混じった驚異の念こそ、人智を超えた不思議をまさに見届けた人間が持つ感情だからである。

サリエリの視点に立って見た二幕後半のアクションは以上で一旦終結する。しかし、最後の場面については指摘しておくべきことがある。この場面にも、サリエリに対する鋭いアイロニーが作者によって仕組まれているということである。

作者がモーツァルト自身の口を借りて、サリエリとは全く異なった立場か

ら、モーツァルトの音楽をとらえる視点を観客に提供していることは、すでに指摘した。この視点——モーツァルトの音楽は、天才の人間的努力の賜物であるとする視点に立つとすれば、退行しているモーツァルトが口ずさんでいる唄は、はたして‘the profoundest voice in the world reduced to a nursery tune’と言ってすまずことのできるものだろうか。断じて違う。それは、モーツァルトが人生で最も幸福だったころの父による愛の唄であった。愛に満ちた後のモーツァルトのすべての音楽がそこから生まれてくる、モーツァルトの音楽の原点こそが、その‘nursery tune’なのであった。モーツァルトにはサリエリが見えていない。そして、サリエリにもモーツァルトが見えていない。最後の場面にもこのようなアイロニーが仕掛けられていることに気づく時、劇世界を大胆かつ緻密に、そして立体的に構築してゆくピーター・シェファールの手腕に、改めて括目させられるのである。

## 5. 1981年版FEの解析が示唆すること

2章から4章をとおして、FE全体の造形解析を目標として1981年版のテキスト解析を行った。深層構造の解析と関連づけながらテキストの表層分析を行うことで、テキストがなぜそのような形をとっているのかという問いに、一つの一貫した解を与えることができた。このようにして得た深層と表層を組み合わせた立体的な理解があれば、1981年版から2001年版へのFEの変化を、深層レベルから立体的に捉えることが可能となる。

最後に、今回のテキスト解析の成果を踏まえ、「序文」に光を当てておきたい。指摘しておくべきことが二点ある。

第一の点は、1981年版サリエリの人物造形に関する言及についてである。1章で引用した「序文」の一部を再度引用する。

I had dropped it [the idea of Salieri's increasing need for atonement], largely

I think because I had come to feel that a lust for repentance might be a weakening emotion in Salieri's strongly villainous character. Now I believe I was wrong. "A small-town Catholic, full of dread," as he came to define himself, would almost certainly become invaded by a deep measure of guilt, especially when confronted by the now helpless and dying object of his hitherto pitiless persecution. (xxi)

主旨) 1981年版では、サリエリを‘a strongly villainous character’として造形し、‘his lust for repentance’は強いものではなかったはずなので、具体的に描きこむことはしなかった。しかし、サリエリは‘a small-town Catholic, full of dread’なので、‘a lust for repentance’がなかったはずがない。だから、2001年版では、それを具体的に描きこむことにした。

引用した「序文」の主旨を上記のように述べることであれば、「序文」のこの文章は、少なくとも誤解を招きかねないものといわざるを得ない。3, 4章で仔細に見たとおり、FEのサリエリの言動の根には、まぎれもなくモーツァルトに対する強く純粋な憐憫の情があったからである。その気持ちが‘a lust for repentance’とそれを動機とする行動につながらなかったのは、サリエリの邪悪なキャラクターのせいではなく、FEが、そのような行動とは相いれないような形で締めくくられたからである。

4章で見たように、モーツァルトの神の笛としての機能の停止を現実のものとするために、作者は退行現象を用いていた。この一種の精神異常を引き起こすためには、それが起きても不思議ではないショッキングなインパクトを用意しなければならない。事実、それを用意するためにシェファアがFIGの造形群を周到に準備していることは、2~4章で眺めたとおりである。問題は、このようなショッキングなインパクトと退行現象を用いる以上、アナグノリシス以後の展開がきわめて急速なものとならざるを得ないということである。サリ

エリの ‘a lust for repentance’ とその行動を入れる余地など、その激流のような展開にはどこにもないのである。

アナグノリシス後の展開は、大変迫力のある、シアトリカリティーにも優れた造形である。しかし、『アマデウス』のそれまでの展開のリズムからすると、突然エンジンの回転数が異常に上がったような違和感を感じさせられる。それまでのピッチからいきなり放り出されたようにも感じる。シェファールは1981年版のFEについて「序文」で次のように述べている。

The entire sequence worked extremely well on the tingling plane of melodrama – although I confess it finally went too far, with Mozart imagining he saw his father in the room, and trying to leap up into his arms to form an ending which, despite its boldness, always somewhat embarrassed me. In sum, however, I was pleased with our joint labors, although still not entirely satisfied. The Scene really demanded something more searching than fireworks.

I was going to have to wait quite a long time before I at last saw on stage a version which pleased me all through. (xxiv~xxv)

このような、劇の質あるいはタイプに関する不満はあっただろう。しかし、FEの書き換えに作者を取り組ませた理由のなかには、筆者が指摘した劇のフォルムのうえでの傷もあったのではないか。次の第二の点に言及するところでもふれるが、シェファールは劇の造形に関して筋金入りのパーフェクショニストである。そのような作者であれば、フォルムの瑕疵については沈黙を守ったまま、その修正を試みたとしても不思議ではない。

指摘しておくべき第二の点は、シェファールが「序文」において、やはり全てを語ろうとはしていないということである。「AMADEUS について——Salieri に対する観客の ambivalence をめぐって——」で指摘し、この論考でもしばし

ば言及した事柄、すなわち、語り手サリエリを痛烈に相対化し批判するアイロニーが作者によって一貫して周到に用意されているということが、シェファーが沈黙している最たる事柄であるが、意味を理解するためには解釈者の側が相当な知的努力を要する造形に関しても、シェファーは説明をすることを控えている。例えばアナグノリシス後のサリエリの儀式についてシェファーは次のように述べる。

At one performance I conceived the most extreme innovation – Salieri actually *eating* a piece of the paper on which the Kyrie is written, to demonstrate his own Poison, and spitting it out at its composer. (xxiv)

しかし、シェファーは儀式の直前にアナグノリシスが起きていること、また、それがどのように起きたかについてはほぼ全くふれていないと言ってよい。

シェファーは、*File on Shaffer* に収録されている1980年の記事のなかで、次のように述べている。

I love that word playwright, particularly *wright* – it suggests a wheelwright or cartwright, a man with a hammer, hammering out a solid structure, and I’ve always tried to do that. I like to bury all my labour and effort so that it appears to be effortless. (84)

このようなシェファーにしては、「序文」を書いたこと自体が異例のことであったのかもしれない。しかし、それでも、作品の生命の根に障りそうな秘密についてはしらを切っているのである。逆に言えば、作品の隠されているところを可視化する我々の努力によって、「序文」は初めて、シェファーの作品研究の貴重な資料となるのである。

\* 本稿は、2008（平成20）～2009（平成21）年度国外研究の成果の一部である。

### 引用文献

Shaffer, Peter. *Amadeus*. Harmondsworth: Penguin Books, 1981

——, *Amadeus*. New York: Harper Collins Books, 2001

Page, Malcolm and Virginia Cook. *File on Shaffer*. London: Methuen, 1987

会田雄二 谷泰 『愛と裁き——カトリック』（淡交社, 1966）

奥村義博 「AMADEUS について——Salieri に対する、観客の ambivalence をめぐって——」  
言語文化研究 第7巻1・2号 昭和63年3月