

フィガロふたたび

上 田 高 弘

『領主権 (Droit de cuissage)』の同一題目を冠する2冊の浩瀚な研究書が、1994年から翌95年にかけてフランスで立て続けに上梓された。類義語“seigneur”より「封建領主」のニュアンスを強くする単語“cuissage”を含み、一般的には「所有権」と訳されることもあるこの字面は、狭義かつ歴史的には、当該領域内で住民の婚礼が執り行われるに先立って新婦と性交する権利が統治者に与えられている事態を指示し、ゆえに英語圏では“the right of first night”、本邦でも「初夜権」(時に民俗学の観点からは「処女権」と、しばしば訳されてきた。社会学者マリー＝ヴィクトワール・ルイは「フランス、1860-1930」の、歴史学者アラン・ブローは「神話の作成、13-20世紀」の、それぞれの副題を与えた二冊の『領主権』¹⁾は、時あたかも制定されたばかりの新刑法典(1992年)中に「性暴力(harcèlement sexuel)」=いわゆるセクハラに関わる条文が初めて含められた事態にも明らかに関説しながら、検証対象年代とその検証方法において相互に補完し合う成果をもたらした。すなわち、“Jus Primae Noctis”(「権利-最初の-夜の」の意のラテン語)の表記で早くも中世には知られてはいたこの観念²⁾の伝統を諸資料にもとづいて詳細に追尾した結果、それが法的実効力を有したたしかな証拠を見出せなかったブローの^{マッラ}実証的研究——いわゆる従軍慰安婦の事例等に類似する側面もあろう——は、証拠不在ゆえの「神話」的作用こそは現代社会においても持続するであろうことの指弾にも向かうルイの^{マッラ}実践的研究と、大筋において共鳴するものだった³⁾。

さてしかし、簡略化(圧縮・削減、注記の活用、一段落化)を心掛けなければ一篇の小報告ネタにもなりえただろうトピックは単なる^{マッラ}導入として、本稿は、フランスがまだこの性暴力の規定のない最初の刑法(かの「ナポレオン諸法典」に含まれる)をもった1810年よりもさらに四半世紀、遡る。すなわち、フランス革命にさえ5年先んじた1784年にポーマルシェによって書かれ、世に問われた戯曲『てんやわんやの一日あるいはフィガロの結婚(La Folle journée ou le Mariage de Figaro)』(以下では『フィガロの結婚』)が、そして同作を下敷きにしてダ・ポンテが台本を書き、それにモーツァルトが音楽をつけた1786年初演の歌劇《フィガロの結婚(Le Nozze di Figaro)》が、さしあたり考察の対象とされる⁴⁾。

いま例示したとおり、本稿では戯曲と歌劇の区別は『』と《》の括弧の形状差によってのみ指示し⁵⁾、なお少なくない戯曲／歌劇の別を問わずに指示する場合には「」も用いようと思うのだが、まさにそのようなものとしての「フィガロの結婚」にも当然のごとくに論及する前出ブローの「証拠不在」の研究成果は、それ(ら)が書かれ上演もされたフランス革命前夜にあっては、ここで曖昧さを排して「初夜権」と記しておく権利の行使は、オーディエンス——われわれが対象とする作品受容者は「読者」、「観客」、「聴衆」と多様に渡るので本稿では文脈によってはこの一語で代表させる——にとって現^{スタータス・クオ}状もしくは近い過去の話として存在した、とする、われわれ現代人が持つかもしれない予断をとりあえず禁じてくれるだろう。あるいは、事によるとそれは、いかに抑圧的な現

代（ここはもちろん彼らにとっての）にあってさえ若い男女にとってここまで過酷な肉体的かつ精神的な暴力は存在しない、の感想を抱かせたかもしれない、その限りにおいてわれわれにとって以上に遠い、抽象度の高い過去と映じた可能性すらあるはずだが⁶⁾、本稿が着眼するのは、「フィガロの結婚」を包むそうした外的文脈ではなく、テキスト内部において「初夜権」が作動する、その仕方にほかならない。

最低限の確認をおこなっておく。「初夜権」は、『フィガロの結婚』においては“un [ancien] droit du seigneur” (M, p. 140; p. 13)、《フィガロの結婚》においては“il diritto fedale” (N, p. 50; p. 51) の、いずれも正確には「領主権」と訳すべき語として開幕直後、結婚当日（とされる）の若い男女の会話のなかで、その喜びが打ち消される可能性の要因として唐突に新婦スザンナの口から発せられて新郎フィガロの憎悪に着火し、最終幕で和解が訪れるまでその火をともし続ける。ちなみに、この時点ですでに「初夜権」の訳語を当てる者がある⁷⁾のは、日本人読者にとっては親切である反面、それが書かれた言語を母語とする者のなかでもその言外の意味を理解する者を選ぶ符牒の、文学として読む場合には残しておきたいレトリック的性質を弱める無粋だと指摘する、それこそそんな無粋もありうるが、それよりもここで注目すべきは、領主としてのアルマビーバ伯爵がかつて、愛する女性（現夫人）との結婚を艱難辛苦の末に成し遂げるにあたって廃止したはずの権利をまた自身で復活させる（法改正を破棄して旧に復する）滑稽が、ほんの短い台詞／レチタティーヴォによって表出される点である。このあまりの短さときたら、何かしら補完されないと「初夜権」それ自体の滑稽さのなかに埋もれてしまいかねない程度のもので、ゆえに実際、シェリユバン／ケルビーノの悪戯が軍隊送りの罰で報われることとなって戯曲／歌劇それぞれの第一幕が閉じようとする直前、村人たちとともにフィガロが闖入してきて領主（伯爵）に向けて発する次の「願い」の言葉（台詞／レチタティーヴォ）が、その補完の役割を果たすことになる。

Qu'il est bien temps que la vertu d'un si bon maître éclate; elle m'est d'un tel avantage aujourd'hui que je désire être le premier à la célébrer à mes noces.

これほど見事なご主人の美德は今こそ輝き渡るべき時と存じます。私めにとりましてはまことにありがたい美德でありますだけに、今日、自分の婚礼に際して、真っ先にそれを寿ぎたいと願っております次第で。(M, p. 153; p. 40)

Della vostra saggezza il primo frutto
oggi noi coglierem: le nostre nozze
si son già stabilite: or a voi tocca
costei che un vostro dono
illibata serbò, coprìr di questa,
simbolo d'onestà, candida vesta.

お殿様の賢明さの最初の果実を、／きょう私どもが頂くのです。／私どもの婚礼の取り決めはもう出来ましたので、／今度は、お殿様のお恵みで純潔なままの彼女に、／その印としてこの純白の衣を／着せてくださる番です。(N, p. 78; p. 79)

本稿がまとっている学問的衣裳（＝見せかけ）の一つに文学作品のテキスト研究がある限り、フラ

ンス語／イタリア語それぞれの表現の独自性はもっと本格的に検証・比較する必要があるだろう。あるいは、無謀にも(?)音楽研究さえが装われていないのでないとすれば、イタリア語がモーツァルトの音楽とどのような協働の状態に置かれているかのアナリゼの視点さえも不可欠となってこよう⁸⁾。が、ここは美術を専門とする者が越境を企て、それゆえ慎ましい「研究ノート」の様相をまともさせている場所。その条件に似つかわしく、両テキストからただ一か所、ここを選び、なおかつ意味理解の観点からのみ日本語訳も含めてシンプルな文法的確認をおこなっておくにすぎないのであり、すると、『フィガロの結婚』原文の、フランス語の文法上は「最初の者」を意味する代名詞である原語“le premier”の部分が、われわれの日本語訳では副詞(「真っ先に」)として動詞“(la) célébrer”(「(それを) 寿ぐ」)に懸けられてしまっているがゆえに、(たしかに日本語としては「こなれた」ものとなっているとはいえ)問題の核心を理解するには逆にやや曖昧なものとなっている、の評価を下すことを余儀なくされる。その点、(耳にとってもそうかはさておき目を通して作動する理性にとっては)より鮮明となっているのが、《フィガロの結婚》におけるダ・ポンテのイタリア語台本およびそれを忠実に訳した日本語訳であり、すなわち先の“le premier”は“(il) primo”=「最初の」という形容詞に変じて“frutto”=「果実」という名詞に懸かり、その結果、伯爵が「かつて自身の決断によって廃止したはずの権利をまた自身で復活させ」ようとしているだけでなく、廃止されていた間には一組のカップルもその「果実」を手にしなかった(=婚礼自体がなかった)という事実が鮮明に伝わるものとなっている。

いや、ある地域で一定期間、婚礼がおこなわれないうことそれ自体は、現実にはいくらでもありうる話だろう。だが筆者は、この時期、この領主の統治区域で一組の婚礼もおこなわれなかったという設定はいささか理に適わないと感じる程度には知識と経験を累積させている、けっして少なくなかったらうそんなオーディエンスのうちの一入である。「フィガロの結婚」がそれに絡めとられている連作としての存在様態、すなわちボーマルシェが先に手がけた『セビーリヤの理髪師』(1775年)の続編としての『フィガロの結婚』が、問題となってくる。伯爵が「初夜権」(さまざまな項目があったであろう領主権のうちの一)を廃止するに至った契機であると冒頭で明かされていた「愛する女性(現夫人)との結婚」が「艱難辛苦」の末のものであった、前作で主題化されていた事情を知る者は、ゆえに男女の(正確さを期すならば夫から妻への)熱烈な愛が冷めるのに要する程度の長きにわたってこの伯爵の領地では婚姻もたれなかったのか、の物語上の疑念を抱かないではおれなくなる。

ちなみに知識(経験)に限っていえば、上ではまだ十分とは言えまい。まず、この「長き」期間が、ボーマルシェの原作中の設定上では3年で、実際にボーマルシェ自身が続編として書き上げるまでに要した9年よりも短くなっている、という、時間感覚をいくぶん変調させる要因がある。さらに、『フィガロの結婚』がそうであったように『セビーリヤの理髪師』もまた《セビーリヤの理髪師》としてイタリア人台本作者／作曲家によって歌劇化されているが、われわれが通常そのタイトルによって思い浮かべるロッシーニのその初演は1816年なので18世紀の観客には関係ない、と一瞬、口にしかけて、実際には《フィガロの結婚》初演に4年先立つ1782年には早くもパイジエツロ作曲の《セビーリヤの理髪師》が舞台にかけられてそこそこの評判を呼び、モーツァルトもそれを見ていることが知られている、と蘊蓄をつけ足さねばならないことに気づく。これら歴史的事実にもとづいた諸情報を踏まえた理想のオーディエンス⁹⁾ たらねばならないというのではない。汲まれるべき知識はおそらく尽きることがないからであり、他方、筆者がこだわっておきたいのは、作

品にはそもそも互いに相手を騙そうとするための虚言（真偽文）が入り混じり、滑稽な展開を生み出しており——戯曲としては喜劇に、歌劇としてもオペラ・ブッフアにそれぞれ分類される所以である——、しかしいくつかの場面では真に試されるのは登場人物ではなくオーディエンスである、と感じさせるところがある、そんな事態にはかならない。この点は今後、筆者によって書き継がれるだろうこの分野の論考における、フランス語／イタリア語のテキスト原文に内在した分析もいくぶん増やしたうえでの実践に託される、と予告しておくのが妥当だが¹⁰、ここでも約めて書いておかなら、「フィガロの結婚」、とくに《フィガロの結婚》にあってはそれが、他のいかなる場面¹¹にもまして「初夜権」にまつわるやりとりにおいて、さながらディルタイ解釈学に言う「印象点」¹²のごとく作用し、ボーマルシェの原作間の9年か、物語上の／そしてパイジエッコ版からの3、4年か、はたまた演出家ヴァルター・フェルゼンシュタインが主張する1年未満¹³なのか、…を超えた、男女の心変わりにとっては長いとも短いともつかない抽象的な時間感覚に芸術的な遅延¹⁴を生み出している、と考えるのである。

この感覚はさらに、モーツァルトの音楽の力によって統合されてはいるが最終的には破綻するほかない全体に係る、二様の比喩的効果として粗描しうる。すなわち第一に、これによって醸し出される違和感は、当作品全体を貫く時間感覚を換喩的に縮約している。そもそも時間については、われわれはまず、原作のむしろ正式タイトルが『てんやわんやの一日』——「あるいは」の後にくる「フィガロの結婚」のほうに副題——なのであり、さらにはその冒頭で「今日のうちに」とフィガロが叫び、しかも最終幕が夜の暗闇のなかで展開・終止されるものだから言われたままに、アリストテレスにまで遡及してその三単一の法則を「フィガロの結婚」に適用することを余儀なくされてきたのだが——上級のオーディエンスにこそこの呪縛はきつい「締め」¹⁵となってきたことであろう——、そのような演劇論的虚偽と絶縁し、圧縮された少なくとも数日、ひょっとすると数か月、数年にさえおよぶ逡巡、葛藤、闘争の時間を自然解凍するような鑑賞こそが有用である、と文学の徒としては言い切っておく。第二に、領主権（初夜権）をめぐる同じやりとりには、作品としての全体的主題である信認の問題が隠喩的に凝縮されており¹⁶、しかも大事なことにその信認は破られるのである。正確に言えば、最終幕（戯曲の第5幕、歌劇の第4幕）において、伯爵の横暴が夫人によって許されて一見、信認がなったように見える、その虚偽——細部においてフィガロはスザンナの貞操という果実を実際に手には入れたらうが——によってこそ、それは破られる。実際、平易な事実にもとづいて書けば、『フィガロの結婚』に先んじて『セビーリヤの理髪師』を書いていたボーマルシェは、こんどはその8年後にさらに続編（そうして三部作¹⁷）となったその第3作）として、伯爵を許したはずの夫人の不倫を主題とした『罪ある母』を書き、その信認の不全を全面的に主題化し、そうして世の不評を買うことになるのだが、われわれはこの暴露された結末のゆえに絶望するのではなく、モーツァルトの音楽によって美しく糊塗された幸福の只中にこそ絶望を聴き取るべきなのであり、そのとき『罪ある母』はその傍証——ボーマルシェにとっても想像もしなかったような新たな生命を得ることとなった《フィガロの結婚》を見た／聴いたうえでの抵抗の意図はあっただろう——として読むべきものとなる。

と書き留めたものの、それが主観的な、あまりに主観的な感想にすぎないのではないか、という不安にも駆られ、それを少しでも和らげるため、あるモーツァルト賛の一節が急ぎ、以下に引用される。

かれを形式の天才とよぶことを許し、根拠あるものとしているのは、形式の取り扱い方においてかれにとって自明であるような、そうした名人芸などではない。それは形式を支配的契機なしに使用し、こうした形式をとおしていわばゆるやかに、ばらばらなものを結びつける能力である。[...] 彼の形式とは乖離しようとしているものの均衡であって、こうしたものを整理整頓したものではない。それがもっとも完全な形で出現しているのが、大形式の場合はオペラであって、それはたとえば《フィガロの結婚》第二幕のフィナーレなどに見られる。

その膨大な著作群に占める音楽論の割合が他の思想家の比ではないテオドール・アドルノの、しかしその割には不当に少ないと言いたいモーツァルトの音楽への言及の一に含まれる、主題としてではなく例証のための素材として《フィガロの結婚》が論及された一節¹⁸⁾である。最初からその者の名「アドルノ」を見てひれ伏す卑屈を持ち合わせないなら、ずいぶん観念的な礼賛であるとの感想も湧いてこようが、私見によればそれを非凡なものとしているのは、拳がっているフィナーレが法的根拠（借金の証文）を盾にした結婚阻止行動が奏功しかねない雲行きとなり、一方が狼狽を、他方が喜びを歌う、第二幕のそれである点であり、そうして類推されるのが、すべての登場人物の和解なる最終第四幕の大フィナーレが言及回避された理由となる。「モーツァルトの音楽によって美しく糊塗された幸福」をひそかに指弾するため、というのがわれわれの仮説であることは、ここまでの文脈から了解されるだろうが、アドルノが敷衍を怠っているだけで実に純粹に形式的水準の理由ゆえ無視した可能性も捨て切れないので、さらに間髪を容れず、ホメロス『オデュッセイア』のセイレーンのエピソードをアドルノがとりあげている、音楽と哲学をともに愛好する者で知らぬ者はまさかないだろう箇所に、傍証が求められる。

哲学によって克服されてなお神話は哲学にとって、そこからさまざまな教訓を引き出すための寓意の源として生き続けている。そのことを証するためであるかのように、ホルクハイマーとの共著となる『啓蒙の弁証法』の、彼自身が書いたことがほぼ判明している箇所でアドルノは、いちど耳にするとその音源——手前には激しい潮の渦が待ち受けている——のほうへと引きつけられて海の藻屑となるほかないセイレーンの歌¹⁹⁾を、オデュッセウスは聴きながらもその危険をは逃れることに成功する、この難問解決の狡知に着目する。目的地イタカの王となることが約束された男は、貴種流離譚の終幕を締めるべく彼を運ぶ船員らの耳を蠟で塞いだうえで、それ以上接近すると渦に吞まれるギリギリの航路をあらかじめ引いた海図どおりにきつと船を漕がせた。しかも、ひとり耳を塞がれていない自身がセイレーンの歌声によって理性を失い、海図どおり進む命令を撤回する可能性さえを事前に想定して自身を帆柱に強く縛りつける、一種のメタ理性さえを発動させて。そうして、そこでアドルノによって書きつけられる解釈は、やや長い最低限、以下をひとまとまりとして読んでおく必要がある。

生き残ろうと欲する者は、取り返しのつかないものの誘惑に耳をかしてはならないし、耳をかさないようにするためには、誘惑の歌が聞こえないようにしなければならない。社会はいつもそのように配慮してきた。労働する者たちは、生き生きと脇目もふらずに前方を見つめ、傍に何が起ころうとも構ってはならない。脇道にそれようとする衝動を、彼らは歯を喰いしばって、いっそうの奮励努力へと昇華しなければならない。こうしてこそ彼らは実用に耐えるものとなる。——もう一つの可能性を選ぶのは、自分のために他人を労働させる領主としてのオデュッ

セウス自身である。彼はセイレーンの歌を聞く。ただし彼は帆柱に縛りつけられたままどうすることもできない。誘惑が強まるにつれて、彼はいっそうしっかりと自分を縛りつけさせる。それはちょうど後代の市民たちが、自分たちの力の増大とともに身近なものとなった幸福を、それが近づいてくればくるほど、いっそうかたくなに自らのものにするのを拒んだのと似ている。何を聞いたにしても、それは彼には何の結果ももたらしはしない。ただ彼にできるのは、頭を振って縛めを解けと目くばせすることだけである。しかしもう手遅れである。自分では歌を聞くことのない同行者たちは、ただ歌の危険を知るだけで、その美を知らない。彼らはオデュッセウスを帆柱に縛りつけたままにしておく。彼と自分たちを救けるために。彼らは抑圧者の生命を自分たちの生命と一つのものとして再生産する。そして抑圧者の方は、もはや彼の社会的役割から脱出することはできない。彼が自分を実生活に取り消しようもなく縛りつけた縛めは、同時にセイレーンたちを実生活から遠ざけている。つまり彼女たちの誘惑は中和されて、たんなる瞑想の対象に、芸術になる。縛りつけられている者は、いわば演奏会の席に坐っている。後代の演奏会の聴衆のように、身じろぎもせずじっと耳を澄ませながら。そして縛めを解いて自由にしてくれという彼の昂った叫び声は、拍手喝采の響きと同じく、たちまち消え去っていく。²⁰⁾

最後の部分に自身の姿を見て苦笑するほかないクラシック音楽ファンは筆者だけではあるまいが、いずれにせよ、解釈に解釈を重ねる野暮を避けるなら、ここではもう引用部分の外部（後段）に目を向け、ホルクハイマーとともに彼が手がけた書物全体のタイトルに含まれる「弁証法」の語が、野蛮な社会的関係を生み出す狡知（理性）と、それが読まれるのがほかならぬ野蛮な時代の神話なのである事実の、両者の相互依存関係として説明しようと記すとか、あるいは、この依存関係（均衡）が史上かつてない種類の野蛮——「アウシュヴィッツ」の固有名詞によって代表されるナチの蛮行——によって間もなく破られ、そのときアドルノが「詩を書くことは野蛮である」の宣告をついに発するだろうテキスト外情報を付加するとか、しても良いだろう。だが、どうしたって研究者たちの手垢にまみれた議論のおさらいの域を出るものではないのなら、本稿は、あえて傍点も振らなかったが引用部分の前半に読まれる「領主」——ドイツ語原著（p. 40）では“der Grundherr”；英訳（p. 27）では“landowner”もしくは“the lord”と表記される——というオデュッセウスに与えられる名詞が、一般化であると同時に《フィガロの結婚》のアルマビーバ伯爵への隠喩的関説以外の何ものでもない、と主張を単純化しておくべきである。実際、先のモーツァルト賛の引用箇所以上の配慮をもってアドルノがおこなった迂回²¹⁾の慎重さは、オデュッセウスがああ海図上に航路を引いたときのそれも定めしこれくらいの…、と類比したい種類と程度のもので筆者は踏んでいるのだが、この見方が的を射ていようといまいと、オデュッセウスが無事イタカに帰還してしまうのは、（あの社会学者ルイの立場の受け売りのようだが可視と不可視を問わず）領主の権利が残存し続けることの、その隠喩以外の何であろう。ならばまた、《フィガロの結婚》——『罪ある母』を書いたことに免じて²²⁾『フィガロの結婚』はこうして除外するのがふさわしい——にあって、狡知というほどの牙えもない領主の策略が見破られ、その権威が地に墮ちるほかない段となってなお和解の大フィナーレが歌われる、その終幕の伯爵以外の登場人物が皆、ひとしく船底の漕ぎ手であり続けるのは仕方ないとして、しかしそれを聴き、共和国誕生のアレゴリーをそこに^{オーディエンス}見い出す近代の聴衆こそは、さながらセイレーンの甘美な歌を聴いて海の藻屑となる者たちも同然と断じねばならないのである。

「フィガロふたたび (Figaro Refigured)」のタイトルの所以が、筆者にしては比較的堅実だった出だしのそれとは似ても似つかない断定的文面を書きつけ終わったところでようやく、確認される。かつて巷に流布した「インテル入っている (Intel Inside)」のキャッチフレーズに看取された種類の語呂が、これで意図されていないわけではないが、そうした言葉遊びは措くなら、読者に第一に暗示したのは、本稿の筆者自身がかつて書いたフィガロ論の再考の謂いであつたらう。だが繰り返すが、実際には筆者は美術史／美術批評の徒であり、オペラどころか音楽全般についての論考はこれが初めてだから²³⁾、それはまったく当たらない。ならば次には、「フィガロの結婚」についてこれまで積み重ねられてきた諸研究の屋根に新たに屋根を架する英断と読めたかもしれないが、ほとんど趣味的にであれさまざまなフィガロ論——今回はいちいち列挙していない——を片っ端から読み漁ってきたとはいえそれらを、いつの時代にあつても「初夜権」がそうであつたような過去の遺物として乗り越えようとする倨傲な精神をもまた、筆者は持ち合わせてはおらず、そうすると、いつ敷衍されるか定かではない課題を予告することが趣旨と言いつつされた「研究ノート」という場所でもまかせて試み、そして終えられたのは、ひとえに、画布は用意されていくつかの予備的な線も引かれたのに十分な形象 (figure) は与えられなかったアドルノのフィガロ像に無骨に、文字どおりの線を引き直す (refigure) こと、ただそれだけだった、という説明が導出されるのである。

注

- 1) 刊行順に以下のとおり。Marie-Victoire Louis, *Le Droit de cuissage: France, 1860–1930* (Paris: l'Atelier, 1994); Alain Boureau, *Le Droit de cuissage: La Fabrication d'un mythe, xiii^e–xx^e siècle* (Paris: Albin Michel, 1995). なお、後者は英訳版および独訳版も刊行されており、筆者は英訳版 (Lydia G. Cochrane, trans., *The Lord's First Night: The Myth of the Droit de Cuissage* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998)) をおおいに参照した。
- 2) これにかんする最初の包括的研究は、カール・シュミットの著作 (Karl Schmitt, *Jus Primae Noctis: Eine geschichtliche Untersuchung*, 1881; 筆者はネット上で公開されている pdf で参照) で、南方熊楠も参照したとされるが、同書の存在を知ってか知らずか、往年の音楽学者 J・E・デントはその古典的名著『モーツァルトのオペラ』の第二版においてレプセ (J. J. Raepsaet) なる「フランドルのイエズス会士か、少なくとも聖職者であろうと思われる」人物による、シュミットのそれよりも早い研究 (*Les Droits du seigneur: Recherches sur l'origine et la nature des droits connus anciennement sous les noms de droits des premières nuits, de markette, d'afforage, marcheta, maritagium et bumedé*, 1817; 筆者は未見) を援用しながら、以下のように記しており、これはこれでこの暴力のキリスト教的起源への論及の点で重要である。

ある時期の教会は、新婚の夫婦が教会での結婚式を終わっても、しばらくの間床入りをさせなかったことがある。謹慎は第一夜だけのこともあれば、三夜あるいはそれ以上のこともあった。床入りの許可は夫婦が教会にある額の金を支払うことによって下りたが、その支払いを教会裁判所で司祭が要求することもあった。(Edward Joseph Dent, *Mozart's Operas: A Critical Study* (1913; 2nd ed., Oxford: Oxford University Press, 1947), pp. 114-115; 石井宏／春日秀道 [訳], 草思社, 1985, p. 138)

ちなみに、訳者の一人である石井は、『フィガロの結婚』の新訳・解説を単独で試みて江湖に問うた版 (『フィガロの結婚』, 新書館, 1998) の訳注中にこの初夜権の解説を再録するにあたって「初夜権に関する系統的な論文は少ない」と書き添えているが、この時点ではすでに注 1 に記した「系統的な論文」2 件が世に問われていた事実を強調しておく価値があるし、また実際、参照していれば、上の引用に先立つ箇所原著者デントがレプセの研究の「1817年」の刊行年表記を、「1877年」とすべきもののミスプリントと断じた、その指摘そのものの誤り——というのもブローの文献表には 1817 年が現に初版となる書物が 1877 年にリプリントされた情報も含まれているからだ——を修正するチャンスを得たことであろう。

ついでながら、当項のシュミットは、Wikipedia (2014 年 1 月 4 日閲覧) などは同一人物とした記述と

なっているが同音表記となるドイツ人法学者／政治学者（Carl Schmitt, 1888-1985）とは赤の他人である点も付記しておく。

- 3) 1992年制定の新刑法典については、山崎文夫による論考「フランスのセクハラ法」（『比較法制研究』、国士館大学比較法制研究所、第17号（1994）、pp. 47-71）に詳しいが、ここでは、同論文の知見も踏まえつつ2012年の法改正に係る事情までを本邦の六法の文体に即した訳文で整理した、独立行政法人 労働政策研究・研修機構のホームページ掲出の記事（「海外労働情報」>「国別労働トピック」>「2012年」>「10月」>「フランス」：http://www.jil.go.jp/foreign/jihou/2012_10/france_02.htm）から、以下のみ抽出しておく。すなわち、1992年の条文中の「ある人物が性的な快楽を得る目的で、自らの職務によって得られる権限を濫用し、命令、脅迫又は強制という手段を用いて、他者に対して執拗に嫌がらせを行う行為」（第222-33条）という定義の生ぬるさを指弾する世論は、20年後の条文文面を、「ある人物に対し、性的な暗示を含む言葉又は行為を繰り返す強いる行為であり、それらの言葉又は行為は、その人物を傷つける、又は侮辱するものであることから、その人物の尊厳を侵害する、又はその人物に対して威圧的な、敵対的な若しくは侮辱的な状況をつくるものである」（第225-1-1条）とする変更を余儀なくしたのだが——これにはフランス政府関係機関にも食い込んでいると思いき前出ルイの実践的研究もおおいに貢献したと推測される——、初めて具体的に定められた量刑についてはまだ、「セクハラへの罰則は窃盗より軽い」と量刑引き上げが不十分だ」とする、中道派・民主独立連合（UDI）からの批判もあるという。
- 4) 本稿執筆にあたって参照したポーマルシェ（いわゆる三部作を含む）およびダ・ポンテのテキストおよび出典表記の方法は以下のとおり。

ポーマルシェによる戯曲：Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Théâtre: Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère coupable* (Paris: Flammarion, 1993); 鈴木康司 [訳・解説], 『[新訳] フィガロの結婚——付「フィガロ三部作」について』(大修館書店, 2012); 鈴木康司 [訳], 『セビーリヤの理髪師』(岩波書店, 2008); 鈴木康司 [訳], 『罪ある母』, 『マリヴォー／ポーマルシェ名作集』, 小場瀬卓三／田中栄一／佐藤実枝／鈴木康司 [訳] (白水社, 1977). (ちなみに、『フィガロの結婚』のフルタイトルから略記のために削除された前半部「てんやわんやの一日あるいは」の表記は、上記のとおり三部作を一人の訳で参照できるという理由で採用した鈴木康司訳のそれに準拠した結果だが、フランス語原文については上記のほかに Kindle 版、邦訳についても石井宏が訳出に加えて解説も付した（注2で言及した）版も必要に応じて参照し、そのうえで、本稿にかかわる引証箇所の表示は、“M, p. xx; p. yy”（フランス語原文の xx 頁と鈴木訳の yy 頁）のように記載することとする。）

ダ・ポンテによる歌劇台本：チャンバイ／ホラント [編], 『モーツァルト フィガロの結婚』(名作オペラボックス 1, ドイツ語原著, 1982; 音楽之友社, 1987), pp. 41-217 に収載されたイタリア語台本の原文 [偶数頁＝見開きの左頁] とその戸口幸策による日本語対訳 [奇数頁＝同右頁]. (なお、イタリア語台本原文については Kindle 版、またその原文と邦訳の対訳については小瀬村幸子が日本語訳を担当した『モーツァルト フィガロの結婚』(オペラ対訳ライブラリー, 音楽之友社, 2001) も必要に応じて参照し、そのうえで、本稿にかかわる引証箇所の表示は、“N, p. xx; p. yy”（イタリア語原文の xx 頁と戸村訳の yy 頁）のように記載することとする。ついでながら、日本語訳の引用に際しては、歌唱のために付加されるイタリア語台本における改行は、スラッシュ「/」で代替する。）

- 5) この表記法は、本稿執筆にあたっておおいに参照した水林章, 『モーツァルト《フィガロの結婚》読解』(みすず書房, 2007) において採択されている、戯曲版を『結婚』、歌劇版を《フィガロ》と、それぞれ表記する方法の影響を受けつつ、その継承は拒み、むしろ一定の混乱の招来さえを意図して選ばれたものである。
- 6) 注2でレプセ／デント／石井を介してキリスト教的伝統について言及したことをもう少し発展的に論じるなら、婚姻成立後の禁欲の事情——正確には婚約中に夫／妻の呼び名をもちいることがあった伝統にも顧慮しなければならないが——は当然、新約聖書中のマリアとヨセフの関係を想起させるであろう。が、あまりに平易な連想であるためかその関連をまじめに論じる文献になかなか出会えないのは、プッチーニ《トゥーランドット》中の「誰も寝てはならぬ」の aria と新約聖書（「マタイによる福音書」第26章のゲツセマネの園くだりの行）の関係の場合と同様だが、あるいは筆者は、教養あるオーディエンスならば旧約聖書外典（日本聖書協会の新共同訳では「続編」と表記される）に収載される「ダニエル書補遺～スザンナ」

- との関連をむしろ想起するに違いない、と思う者でもある。この点にかんする真面目な言及は、管見では金子一也、『オペラ「フィガロの結婚」のことが語れる本』（明日香出版社, 2008）という一般向け入門書に見出せるのみだが（その p. 122）、いずれにせよ、ケルビーノをのちのドン・ジョヴァンニとみなすキルケゴール（「あれか、これか」掲載の《ドン・ジョヴァンニ》論）の愛すべき荒唐無稽が許容されるのだから、書き残しても何ら問題ないであろう。
- 7) 『フィガロの結婚』のほうは、本文中に注記した鈴木フランス語からの訳文だけでなく石井訳（p. 21）でも「初夜権」と表記されているが、ダ・ポンテのイタリア語台本については参照したいずれの日本語訳も「領主の権利」（戸口訳）、「領主権」（小瀬村訳）を採用している。
- 8) 戯曲版と歌劇版のテキストの関係を原文とその翻案と理解するに留まるのでは、しかし十分ではないだろう。筆者がここで想定しているのは、共観福音書および未発見文書の間の諸関係を指すときにしばしば使用される「原テキスト（Urtext）」の概念であり、とすれば、このとき新たな仕方でのオリジナリティを認定されることになる、音楽と幸福な合一を遂げることとなった歌劇版テキストの作者が「ダ・ポンテ／モーツァルト」と記載されるべきは、言うまでもない。この聖書学との関連で筆者にとりわけ示唆を与え、今後もおおいに参照するであろう文献は、以下のものである。Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1979; フランク・カーモード, 山形和美 [訳], 『秘儀の発生——物語の解釈をめぐる』(1982; 松柏社, 1999)。
- 9) 筆者は以前、この「理想のオーディエンス」の問題を、映画史研究／映画理論の加藤幹郎（『映画とは何か』, みすず書房, 2001）が提起する所説を援用しながら論じ、のちに論集に再録したことがある（拙論「映像のネクロフィリア」(2003), 上田高弘, 『モダニストの物言い——現代美術をめぐる確信と抵抗一九九〇-二〇〇五』, 美学出版, 2006, pp. 206-226）。そこでは、蓄積されてきた知識／経験を新たな視覚経験と結びつけて瞬時に作品のありようを理解する理想的観客をまず措定しつつ、そこからの偏差の観点で、デジタル環境下での新たな観客／鑑賞像の出現を論じたのだったが、音楽鑑賞ないし研究についてもその応用は可能という以上に有効と考えている。
- 10) ただし、ここで意図されているのは実は、スタンリー・カヴェルが「オペラと〈声〉の貸借」(Stanley Cavell, "Opera and the Lease of Voice," in his *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises* (Cambridge and London: Harvard University Press), pp. 129-169; 『哲学の〈声〉——デリダのオースティン批判論駁』, 中川雄一 [訳], 春秋社, 2008 にその第3章として収載) において実践したような哲学的考察であることを、ひそかに付記しておく。
- 11) 先の「最初の果実」に係る件でも、「実らぬ果実はどのようにして収穫できるのか（＝一度も適用例がないまま旧に復されるような法改正は果たしてある時期にたしかに発効したといえるのだろうか）」の、いわば先験的な問いへと変形し、醸し出される諧謔を純粹にテキストの次元で楽しみたい欲望にさえ駆られる者だが、そのような場面はたとえば第二幕のクローゼットの扉の前での伯爵夫婦の（そしてその扉の向こうのスザンナとの）やりとりなど、何か所も見出すことができる。
- 12) 「印象点（Eindruckspunkt）」にまつわっては当然、ヴィルヘルム・ディルタイの論考（『解釈学の成立』(1900), 『解釈学の成立』, 久野昭 [訳], 以文社, 1973）は挙げておかねばなるまいが、この概念がいまなお有するであろう生産性に目を向けさせてくれたのは注8で言及したカーモードにほかならない点は、あわせて明記しておきたい。
- 13) ディーター・クランツのインタビューに答えて自身の新演出版《フィガロの結婚》(1975) について縦横に語るフェルゼンシュタイン（われわれがダ・ポンテの台本の対訳を利用しているチャンパイ／ホラント編著文献 [注4] の pp. 312-334）の、この件にかんする検討には値する解釈（とくにその pp. 318-322）は、「2人が結婚してからこのオペラが始まるまでに1年以上の時間は経過していない」——ただし性愛的側面が疎遠になっても「2人間の愛情はとても深く堅固」なままだが——というものである。
- 14) この「遅延」の語の使用にあたっては、ロシア・フォルマリズムの理論家ヴィクトル・シクロフスキーが、「芸術の目的は、事物に、認知することとしてではなく、見ることとしての感覚を与えることにある。芸術の方法とは、事物を「異化」する方法であり、困難さと長さを増やししながら、知覚を困難にする形式の方法である」（水野忠夫 [訳], 『散文の理論』せりか書房, 1982, pp. 15-16）と語るなかで指示していたような事態を念頭に置いている。

- 15) この「締め」は、一般的な語ではあるが同時に、後段で論及されるホメロス『オデュッセウス』中の一節から選ばれ、それゆえ本稿再読時にこの含意がより深いレベルで理解されることを期待する、そのような語句である。
- 16) その凝縮性は、例えば、ウンベルト・エーコの小説（またそれを原作とした映画）『薔薇の名前』の中で賭けられていた論争——キリスト教的真理とアリストテレス的現実の間の——が、フランチェスコ派と教皇庁側がその一点にまつわる論争のために北イタリアのベネディクト派修道院に集うことになった、「イエスの衣は彼の持ち物なのか否か」の問いに表れていたのと、同じ種類のものである。
- 17) 余談になるが「三部作」の語＝観念はさまざまな連想を喚起する。一つはもちろん、ダ・ポンテが台本を手がけた《ドン・ジョヴァンニ》、《コジ・ファン・トゥッテ》と並ぶ「三部作」性であり、これについて筆者は、世に問われた時期がほとんど同時期であるカントのいわゆる三大批判——純粹理性批判、実践理性批判、判断力批判——とパラレルに授業（立命館大学文学部で2013年度前期まで開講されていた講義「美学・芸術社会学」）で講じたことがあって、いつかまじめに論文にしたいと考えている。いま一つは、夫人（のちには主婦）の性愛を描いたものとしての《フィガロの結婚》、《ばらの騎士》（R・シュトラウス）、《ムツェンスク郡のマクベス夫人》（ショスタコーヴィチ）の「三部作」性であり、この点にかかわる（思いのほか凡庸なのかもしれない）構想もいつか文字にはしたいが、いまは書き捨てておくほかない。
- 18) テオドール・アドルノ、大久保健治 [訳]、『美の理論・補遺』、河出書房新社、pp. 88-89. ただし引用にあたっては、作品名を囲う括弧を本稿の凡例にならって『』から《》へと変更した。ちなみに同書については、ドイツ語原著（1970）には当たっていないが、誤訳だらけで悪評高い旧訳版（1984）を廃棄すべく登場した、以下の定評ある英訳版は参照した。Theodor W. Adorno, Robert Hullot-Kentor, trans., *Aesthetic Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).
- 19) アドルノの神話解釈の説得力をおおいに認め、それと較べると「ないものねだり」と聞こえようことを承知で、セイレーンの歌が真に音楽的に優れたものであったのか、に係る疑念を一寸、書き留めておきたい。つまり、最初にある音が聴こえた瞬間から逃れられなくなる音楽など、すでに音楽などではなく、たんなる音——あるいは人間の通常の聴覚には訴えない（けれどもあの蚊は殺したりする）超音波のようなもの——である可能性はないのか、と。そう、最初に一瞬、関心を惹いたらもう離さないというプロセスを尊重するのであれば、まずは接近してくる者の嗅覚に訴え、次にその視覚を釘づけにし、最後は味覚をつうじて感覚の中樞を麻痺させる、といったプロセスを思い浮かべるに如くはない。われわれはいま、テーマパークの廃墟にふと足を踏み入れたために二匹の豚に変化させられた、あの宮崎駿監督の映画「千と千尋の神隠し」（2001）中の千尋の両親が当初たどったプロセスをなぞってみせたのだが——実際セイレーンの住む岬で繰り広げられる光景を「神隠し」と呼んで何か不都合が生じようか——、そのような嗅覚、視覚、味覚の順で人を捕える料理ではなく、あくまでも音楽を問題とするのであってみれば、われわれはそうした条件を存在論的にみずからに課した種類の音楽をここに召喚すべきだろう。歌劇の序曲が、それである。
- いかなる他の音楽作品の形態とも異なって、それは断じて作品そのものではない。作品の内とも外ともつかぬ縁に置かれたものでありながら、全体を先取りしてその昂奮を聴き手に一気に提供することが課されているそれは、現在の観点に立って言えば映画のトレーラー（予告編）のようなものでもあるが、とすれば《フィガロの結婚》の序曲は、まさに匂いたつような出だしの数小節が「てんやわんやの一日」（の見かけ）のお題を与えられた作品の構造をむき出しにし、聴き手を取り逃がすことはないと感じられる。この点、これに勝るとも劣らぬ効果を生む音楽は、モーツァルトから百余年を経てR・シュトラウスという別の天才がこの世に産み落とすことになる《ナクソス島のアリアドネ》の序曲以外にはない、と私の乏しい音楽経験は訴えるが、それにしても、最初の瞬間にオーディエンスを捕えて離さない音楽への期待については、キルケゴール（先に触れた《ドン・ジョヴァンニ》論）やボードレー（ほとんど唯一の音楽論というべきワグナー論）といった音楽のアマチュアがそれぞれの仕方で（主題化せずに）論じていて、勇気づけられるというほかない。
- 20) アドルノ／ホルクハイマー、徳永恂 [訳]、『啓蒙の弁証法』、岩波書店、1990、pp. 44-45. 同書については、読解のための語学力には欠けるが使用されている単語を確認するためにドイツ語原著と、日本語訳の理解の

援けのために（これも注13に記した『美の理論』の場合と同様におおいに旧訳と較べて読みやすくなった）英訳版を、それぞれ参照したしたので一応、列挙しておく。Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt am Main: Fischer, 1969); Edmund Jephcott, trans., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (Stanford: Stanford University Press, 2002).

- 21) アドルノによるもう一つのフィガロ迂回は、ダ・ポンテ三部作に数えられる《ドン・ジョヴァンニ》がフランクフルト市立劇場の1952-53年シーズンに新演出をもって上演されたときパンフレット用に寄稿された「ツェルリーナへのオマージュ」に見うるものであろう。のちに刊行された音楽論集『楽興の時』(“Moments musicaux”のフランス語表記をまとめたドイツ語原著=1964)の、いまはズーアカンパ版アドルノ全集の音楽論集の第4巻となっている版では見開き2頁にも満たない短文だが、当該オペラに登場する女性としては相対的に存在感が小さくまた打算的な小市民の性格をすら与えられているこの人物を介して明らかに《フィガロの結婚》に關説すると読まれる美しい部分——これによってアドルノが市民社会なるものをこれっぽっちも信用していなかったことが判明しよう——は以下に、『楽興の時』の邦訳(三光長治/川村二郎[訳], 白水社, 1994)から引用しておきたい。

彼女はまだアリアを歌っている。しかしその旋律はすでにリートである。[...] ツェルリーナの姿のうちには、ロココと革命のリズムが停滞している。彼女はもはや羊飼いの娘ではないが、まだ女性市民^{シトワイエンズ}ではない。両者の中間の歴史的瞬間に彼女は属しており、封建社会の圧政にそこなわれることもなく市民社会の野蛮からも守られている人間性が、ほんのつかのま、彼女においてかがやき出るのである。[...] /しかし彼女のかがやきは誘惑者 [= ドン・ジョヴァンニ] にも照りかえしているのではないか、結局はむざむざと甘美な獲物を取り逃がしてしまう誘惑者にも? というのも、もし、すでになかば力を失った封建貴族が、歌劇のなかを通りぬけて逃走しながら、ほかならぬその逃走の途上にそれを呼びおこしたのでなければ、どこに彼女の美しさと愛らしさがあるだろう。もはや初夜権をもたないからこそ、彼は快樂の使者となる。初夜権の行使をじつにあっさりとは断念してしまった市民にとっては、この使者の姿はいささか滑稽なのではあるが、不安を知らぬこの男から市民たちは自由の理想を学びとった。しかしこの理想が一般化されるにつれて、それは、自由をなお特権としてもっていた男に反旗をひるがえす。やがて市民たちは自由のうちに恣意を取りこみ、そのことによって自由の意味を逆転してしまうことになる。しかしドン・ジョヴァンニは、自己の恣意が他人の自由だなどという虚偽とは縁もゆかりもなかった。そしてそのことによって彼は、自由から名誉をうばいながら、しかも自由に敬意を表していたのである。ツェルリーナが彼を憎からず思ったのも当然のことだった。([] 内は引用者=上田による注記、[...] は中略: 邦訳 [川村二郎訳], pp. 47-48.)

ちなみに、上記引用中の「初夜権」の表記は、ズーアカンパ版 (pp. 34-35のうちの p. 35) でも英語版 (*Night Music: Essays on Music 1920-1962*, Wieland Hoban, trans., New York, London and Calcutta: Seagull, 2009, pp. 47-50のなかの p. 50) でも小文字表記の“jus primae noctis” [ただし英語版はイタリアク体] が採られている。

- 22) ダ・ポンテもしかし、ポーマルシェの原テキストにはなかったいかにも打算的なバジリオのアリアを最終楽章に含め、和解の破綻を予見したと言いたいが、このアリアも先のフェルゼンシュタインをはじめとする演出家たちの不評を買って、しばしば不当にも削除される。この点については実際にフェルゼンシュタインの助手を務めた日本人演出家による以下の文献を参照。寺崎裕則、『フェルゼンシュタインの芸術』(音楽之友社, 1978) の、とくにその pp. 42-43。

- 23) ただしエッセイとしては、田島正樹(哲学)、千葉一幹(文学)、谷川昌幸(政治学)と以前発行していた『ars 東北芸術工科大学文藝』の第4号(1996)に数編を寄稿したことがあり、それは以下のURLにpdf形式で掲出している。http://www5a.biglobe.ne.jp/~tut07770/temp/Days_Without_Concertmaster.pdf

また、その伝でいけば、本稿がフランスとイタリア(強弁するならドイツも)を横断する文学的、芸術的問題をあつかったのが、尊敬する下川茂(フランス文学)、竹山博英(イタリア文学)の両研究者との思い出の日々に捧げる目的あつてのものであったことは、この末尾に書き留めておいて良いだろう。

(本学文学部教授)