

貞節のとびら

歌劇「フィガロの結婚」第二幕における性愛の表象

上田高弘

プロローグ

歌劇「フィガロの結婚」からタイトルロール不在の場面——第二幕第二景から同第八景——をとりだし、そこにたち現れる性愛の記述を試みる。凝視するのはもっぱらテキストの水準であり、音楽にまで論及が十分には及ばない点ではフィガロ同様、作曲者モーツァルトの影も薄くなってこようが、歌劇（の台本）をあつかう意味がなくなる一步手前には、意思もて踏み止まるつもりである。

意思といえば他方、いわゆる論文の体裁を採ろうとするそれは多くを持ち合わせない。ここで記述は、「性愛の表象」の観念にたどり着いて「批判 critique」——題目の英文表記には含めている——を敢行するための手段というよりも、むしろそれ自体が批判の行為（ないし運動）そのものであり、つまりは目的である。たがい他にたいして予備のないし補遺的であるような、異なる視点による複数の記述——ただ言語のみに依ろうとして作図／作表の類は徹底的に避けられる¹⁾——が本文として置かれ、それらの間に、「インテルメッツォ intermezzo」を自称する思弁が挿入される。注記とも、釈明とも、予防線ともつかぬ、ひょっとしたら本文より長大となることもあるそれら思弁こそが主役で、本文とされる具体的な作品記述さえがじつは出汁^{だし}なのでは、との疑念を読者に（あるいは時には筆者自身にすら？）抱かせるやもしれぬが、だとしても性愛なるもの^{エロス}にまつわって最後に精神分析論によったたいそうな結論をおち上げるのでもなし²⁾、この真面目に追求される（アン）バランスは大目に見てもらえるよう念じておく。

記述その1——「問題の所在」

アルマビーバ伯爵の侍従であるフィガロはその直前（第二幕第一景の終盤）、第二幕全体がそこを舞台とする伯爵夫人の部屋で、部屋の主である夫人ロジーナと、夫人の侍女にして自身の許嫁でもあるスザンナの、二人を前にして伯爵を懲戒するための詭計を語り、実行への合意をとりつけていた。

責めは——服従をもって仕えねばならぬ者どもによってそうした反抗が企てられる事由は——、たしかに主人＝伯爵の側にあった。夫妻それぞれに仕える侍従／侍女が愛し合い、そうして今日ようやく迎えようとしている婚礼を、あろうことか夫は、妻に仕える侍女への愛欲のゆえに阻止しよう^せと企てた。この不倫願望——というよりすでにもう十分にセクシャルハラスメント行為³⁾である——が増長するかたわら、衰微がすでに露わとなっていたのは夫人への性愛⁴⁾であり、そのくせ、女性も羨む美貌の小姓ケルビーノが夫人に憧れ、迫り寄ってさえいと知ると嫉妬に燃え狂う、そんな二重化した性的指向が、いまやこの男を何より特徴づけていた（第一幕）。

その心変わりを知った悲しみが夫人——主人公の一人なのに異例にも序幕には登場しない——に

よって、自室で痛切に歌われる（第二幕冒頭のカヴァティーナ⁵⁾）。愛を取り戻せないなら自身に死をとさえ望む傍白（内なる心の声）の悲痛は、同室内でセクハラの報告を終えたばかり（という設定）のスザンナにはどうやら十分には伝わっていない。「彼だけはきっと…（ei sol potria...）」と、世の男もとは異なって妻を愛し続けるだろうとの見立てをフィガロについて夫人が述べると、その花婿がやけに陽気にスキヤット（“La la la / la la la la / la la la ~, la la la / la la la la / la la la ~”）を奏でながら入室。そうして陽気さの陰に隠していた怒りをあらわにして彼が切り出し、夫人さえ賛同を得ることになったのが、たんに三者に共通の主人であるに留まらない「お 殿 様」^{シニョール・コンティーン}にかかわって、まさにその身勝手きわまる二重性を利そうとする詭計だった。

具体的には、第一に、夫人の不倫（間男との密通）を事前に通報するもの、第二に、伯爵自身の不倫（スザンナとの密会）の成功を兆すもの、の二件の偽情報が紙片として用意されることになった。狩りの最中にまず前者を手渡された伯爵は怒りへと駆り立てられ、後者の出番となる屋敷への帰還後はスザンナに見せかけて女装したケルビーノをおとりにとどに捕獲によって止めが刺される——そのとき若い男女の結婚は他所で無事に成っている——、そうなるはずだった。

あに図らんや。詭計はしかし、それを実行に移すためにフィガロが部屋をあとにすると（第二幕第一景末）、早くも狂い始める。準備のための時間的余裕と踏んでいた狩りへの途上に伯爵はまだ踏み出してもいなかったのか、第一の紙片を受け取った瞬間にその進行途上の遊興さえ即刻中断したのか、分からないし分かる必要もないが⁶⁾、浅慮のとおりにはいずれにせよ事は運ばず、フィガロと入れ替わりでやって来たケルビーノに女装を施している最中、部屋は伯爵の急襲を受ける。

^{アルゴリズム}計算は破綻した。否、窮地はいったんは乗り切られるのだが、同志らのそんな苦労など露ほども知らず、あるいはそこまでは致し方ないとしても文脈からしても理解しがたい脳天気さで同じ部屋に帰還してくる、それが同第九景冒頭のわれらのフィガロなのだった。この頓馬とんまによっていっそう拍車がかかる「てんやわんや」⁷⁾は、はたして従者たちの計画をご破算へと導くのか、それとも…。

インテルメッツォその1——^{シノプシス}梗概の（不）可能性

上で最初に示したのは、ありていに言えば「あらすじ」の一である。あるいは、ここはアカデミックな場所だから「梗概 synopsis」といふぶん気取った表記も採っておきたいが、どのみち目論見としては平凡きわまるこの作業のために、視点は検討範囲の直前（第二幕第一景の後半）に固定し、そこから遡るようにして事由（文脈）を書き起こすことを、まずは旨とした。次いで、大事と踏んで台本の字面以上じづらに細かに描写したかもしれないのは——特定の部分が原文より詳細になってもかまうものか——、共謀者三名の性格差でありまた案件への温度差。さらにはフィガロが語った詭計の概略を押さえ、他方、彼の退室をもって始点とされる検討範囲そのものについては、臨界点（伯爵の「急襲」）と、結果（「窮地」^{かりそめ}の仮初の克服）の、その二点だけを書き留めて、と作品が提示する時系列からおおいに自由にメリハリをつけてみた。

作品を構成する四つの「幕 atto」のうちの二つ目の、そのまた約半分量。であるから全体にたいしては八分の一程度に当たろう、本稿のそんな検討範囲が——文字どおりの意味での「問題の所在」が——、おおよそ画定されたはずだ。冒頭で選んだ「タイトルロール不在の場面」の表現にかかわっても、正確にはフィガロがそこに居合わせないというのではなく、しかし逆にそれ以上に根本的な、

彼が姿を消す瞬間（第二幕第一景末）と、再び現れる瞬間（同第九景冒頭）の、二つの時点をも含むがゆえに「間 between」をあえて選んだもの、とも理解されよう。

かくして次節ではこの、つまりは端折られた「間」にかんする記述の豊富化を試みる段取りなのだが、その前にまず上掲「記述その1」のにかかわって強調しておきたいのは、梗概である以前に一個の読み物として自足する、そんな完成度を目指してもみた点である。

そう、そもそも梗概とは、全体をあつかう完全版であれ、上のような部分にかかわる試行品であれ、ストーリーをもちろんそれなりに短い、しかしただ希釈したのではない別のものとして把持することであるはずであり、そうして別物なのにそこにある種の同一性がより良く保存されていると感じられるとき、それは上質の梗概とされるのだろう。否、なかには、「私がその梗概を作成したのだ」という（誤っているにはちがいない）認識さえを読者に抱かせる、そんな優れた梗概さえ世にはある、と筆者は読者としての実体験にもとづいて訴える者だが、そのような品質までが成っているかはさておき、その完成の試みのゆえに、本稿では第二幕第九景以降の展開（前節末尾の「それとも…」の三点リーダー部分）は、「お後は見てのお楽しみ」風にあつかいを免じてもらうことになる。

だが、そう断っておきながら「そもそも論」をなお続けるのだが、軽々しく書いてしまっている梗概の「長さ」とは一般的に、あるいは「短さ」⁸⁾とはそれぞれ個別に、どういう事態を指すのか。

あえて繰り返すが、梗概は短いに越したことはない。それは好みにではなく原理にかかわる事柄だが、短くあろうとしても最低限、必要と考える量を綴るのが書き手であり、他方、ことによるとそれは掲載メディアの紙幅の観点での削減要求にも出会い——どこにも載せないのに梗概を作成する暇人もあるまい——、その両者のせめぎあいでは文字量が決まってくる。筆者が想定する対・編集者のモデルケースだが、こと歌劇の解説書類に対象をかぎった私見までこのさい書きつけてしまえば、世の書き手はそこで編集者の削減要求に抵抗することもなく、読んでもよく理解できぬ——観て／聴いて初めてわかる——、そんな梗概を書いて良しとしているケースがしばしばなのではないか。音楽（劇）は言葉には置換できないという諦念ないし矜持さえもその姿勢には関係していようが、文学の徒にはその種の釈明は耐え難く、ならばそう豪語する以上、代案はあるのか、律儀にもここで自問しているわけである。

そうして一つの興味として、次節「記述その2」で試みられる豊富化とは逆のこと、つまり花婿の名だけを冠して「フィガロの結婚」と通称される作品全体の梗概をどこまで文字数を切り詰めて記しうるかを、やっぱりここで試みておくことになる。

(α) 許嫁スザンナとの結婚を、彼女に愛欲を抱く主人（伯爵）とその一味によって妨害されようとしている侍従フィガロが、その許嫁や彼女が仕える伯爵夫人に働きかけ、共謀して抵抗を試み、無事に目的（結婚）を達成する。

結末までを見通し、「フィガロの結婚」のタイトルにも合致した、これが最低限必要な「梗」（＝硬い枝）であり、「てんやわんや」のエピソード類はそこから出た枝葉である、というわけだが、提起した本人が、これでは真の梗概の要件を満たしていないと早々に引っ込め——つまりあくまでも叩き台である——、倍量を超える文字を擁した代案（β）を提示することになる。

(β) 許嫁スザンナとの結婚を、彼女に愛欲を抱く主人（伯爵）とその一味によって妨害されようとしている侍従フィガロが、その許嫁や彼女が仕える伯爵夫人に働きかけ、共謀して抵抗を試みるも、その浅慮や偶然によって詭計は早くもぶち壊しになりかける。そこで次には、もはや侍従に相談することなく夫人が主導権を握って修正行動に打って出て、ゆえにこの共謀不全

こそも要因として加わって、者どもによる「てんやわんや」にはいっそう拍車がかかることになるのだが、情勢はやがて夫人らの優位に傾き、最終的には所期の目的以上のもの——侍従らの結婚に加えて伯爵による深甚の謝罪そして何より夫人による許しと人びとの和合——が達成される。

いささか説明的に過ぎようか。だが、一言一句こうでなければと主張するなら横暴だが、全体の「動機」であるあの責めから、最終的な主題である和解（謝罪と許し）に至るまでをもらさず織り込もうとすれば、この程度の文字数は不可欠である、と筆者は主張したい。

ついでながら、者どもが企てる反抗をこうしていわゆる PDCA (Plan, Do, Check, Act) サイクルで捉えるとき——タイトルロールを担う者もここでは一種の克服対象であって前作「セビーリヤの理髪師」の主人公にふさわしい利発さにかかにも欠ける——、「てんやわんや」にも、たんに滑稽であるだけのものと、筋に決定的にかかわるものの、二種があると言ってみたくなる。「決定的に」といい「二種」といい、そんな表現を選んだのはむしろ、どのトピックも実際にはその二極の間のグラデーションのどこかに位置づけられるものと了解してのことなのだが、いずれにせよ、われわれがあつかう「第二幕第二景から同第八景」はそのとき、見かけはいかにも前者（たんに滑稽）だが結果的に後者（後段の筋にかかわる）の様相を帯び、つまりは作品の根源的な動機を構成することとなって、主人公である伯爵夫人が序幕に登場しないのを異例とする因襲的な見方を打破して第二幕までを真の序幕とみなす見解を推すものとなるだろう。

だが、この「インテルメッツォ」と呼ぶスペースで思弁し、導出したのは、梗概はその意思によってさまざまにありうるし（可能性）、逆に言えば一つの理想形としてはありえない（不可能性）、という主張に尽きるのであり、その二重定義こそは本節見出しの、ありがちな「梗概の（不）可能性」⁹⁾の表記に込めておいた。

そのうえでいよいよ、臨界点と結果を書くに留めてあった、^{タイトルロール}花婿不在の検討範囲の内部にかんする簡潔にして、しかし当該場面^{パラボラ}にふさわしい詳密さは備えた梗概を「耳」と、それとここではやはり何より「目」の、それぞれの^{ズーム}集音／拡大機能を作動させて試みることになる。

記述その2——^{アナザー・シノプシス}別の梗概へ

フィガロが退去し（第二幕第一景末）、部屋には夫人と侍女が残された（同第二景；本稿本文における「景」はすべて第二幕のそれなので、以下では「同」を省略）。その噂が二人の口の端に上るケルビーノが、ほどなくしてやってくる。夫人を想って彼が作った（トスザンナが伏線なしに明かす）「恋とはどんなものかしら」の^{カンツォーネ}歌が促されるまま——歌劇としてはアリエッタとして——、歌われる。促されるといえば伯爵を罠にはめるための女装も同様。いかに奇策と感じようとも、夫人に言い寄った罰としての軍隊送り（第一幕の最終景で通告された）の苛酷よりはマシなわけで、こうして現に少年の女装が実行されようとするなかで、それぞれの性と年齢にふさわしい美の特質——今まさに絶頂にある美¹⁰⁾、そうした盛りを過ぎた美、やがては衰微するほかない両性具有的な少年美——を備えた三美神の交歓が、しばし繰り広げられる。

だが、それ自体おおいに神話的な情景が、まぎれもない^{エロス}性愛あふれる場面にとって代わられるのは、この夫人の部屋から通じている「化粧室 gabinette」や「侍女たちの部屋 stanze delle cameriere」

(以降では語呂から「女中部屋」と表記する)¹¹⁾へと、スザンナが小物(順に帽子、絆創膏、衣裳とリボン)をとりに行き、部屋に男女が残された瞬間にである。そう、ここにたちのぼる淫靡さときたら、いつか一線を越える事態の予兆¹²⁾と見うるのだが、とすればまた、ここへの伯爵の到来はある意味、正しい倫理的差配(神によるものであるかどうかはさておき)の印象を与えないではおかない。

他方この、臨界点を過ぎ、自身こそがいまやおおいに疑わしい身となった伯爵夫人は、とびらの向こうに伯爵を待たせる間に、かろうじて部屋の奥の化粧室にケルビーノを隠すばかりなのだが、夫人による解錠=伯爵の入室(第三景)のあと、まさに習慣にない施錠をめぐって詰問と釈明が交わされ始めたとき、化粧室方向から異音がして、いよいよ、紙片が伝える「間男」の偽情報の信憑性(?)が増すことになる。しかも、化粧室内に在るのはスザンナだと夫人が言い繕っても、その者はとびらをチラと開いて顔をのぞかせるどころか声さえも聞かせようとしないのだから、ここは伯爵が怒るのもある意味、当然。

ところが、化粧室から出てくるようにとの伯爵の命令を、夫人がスザンナに代わって拒絶した、その直前、スザンナはじつは女中部屋から帰還していたのである。その出来事をしかし、夫妻がまず気づかないし、スザンナもまた室内の二人(数に間違いはない)が夫妻であることに気づかなかった。一瞬遅れて伯爵の存在に気づいたスザンナは、まだ夫妻には気づかれないままベッドの陰にとっさに身を隠すのだが、ケルビーノの不在(化粧室内の所在)をも含む文脈をこの時点で早くも理解しているからこそ、化粧室に在ると言われている自身が名乗り出るわけにもいかない。

この膠着状態に業を煮やしたのは伯爵で、夫人を連れて一時、部屋をあとにすることになった。化粧室のとびらの破壊という強行手段に出るため、周到にも、残る女中部屋との出入りがないように施錠してから道具をとりに行ったのだが、何もしなければ化粧室内にスザンナがいた場合以上の最悪の事態さえが出来しかねないのだから、どれだけ時間に余裕があるか分からないとしても二人の退出を見届け、聞き届けたスザンナがベッドの陰から飛び出し(第四景)、化粧室前に駆け寄ってケルビーノを呼び出すのは、道理だった。出てきた少年にとっても、見つかったら殺されかねない恐怖と較べたら他のいかなるシナリオでもマシはマシ。ここで彼が促されてではなく初めて自身で選び採って決行したのは、窓から庭へと飛び降りる脱出行為であり、他方、一度は静止を試みたものの庭の植木に係る物損だけに被害を留めて無事に遠方に走り去るケルビーノのようすを見届けたスザンナは安堵のうち、こんどは自身、化粧室に入り込むのだった。

いまや待たれる者となった夫婦が帰還した(第五景)。伯爵の手には、とびらを破壊する道具が握られている。この段になってついに観念した夫人は、化粧室内にいるのはケルビーノであると告白するに至り、伯爵の怒りを頂点に達せしめるが(第六景;そしてここから長いフィナーレ¹³⁾)、ところが、開いたとびらから出てきたのはスザンナで(第七景)、真実たろうとしたのに結果的に偽りのものだった直前の夫人の告白のゆえに、伯爵の恥辱は明白なものとなった。否、偽りも真実も何も、ケルビーノの脱出はおろかスザンナの帰還(入室)からして知らない夫人にとっても、伯爵が化粧室内を調べている間(第八景)に事情をスザンナから耳打ちされるまで、それは「イリュージョン」と今日呼ばれるステージマジックも同然の光景だったのだが、それにしてもこの場面で判明するのは、伯爵も自身の誤りを認めぬほどの暴君ではないことであり、他方この直後、詭計の成功(あるいは問題発生)も見定めぬうちに自身の結婚式挙げるための楽師たちを引き連れ、この場に帰還するのだから(第九景)、「フィガロの結婚」というタイトルにその名が刻まれた者の浅慮¹⁴⁾は夫人とスザンナ(許嫁)、兩名の目にこそ明らかなのだった。

インテルメッツォその2——とびらの拡張

「てんやわんや」の次第は、はたして目に浮かんだらうか。成否はさておき、そのための労苦の払い甲斐のある破綻プロセスであり、これこそ真のアルゴリズムと評したいほどなのだが、もとより作為的であるとしても出来すぎと感じられるのが第三景の途中、女中部屋からのスザンナの帰還を伯爵と夫人が気づかず、在る者の一がケルビーノでなく伯爵であることにスザンナも気づかない、登場人物たち相互の驚くべき不明が顕わになる瞬間である。そして大事なことに、この不明を仕掛けた創造主——神であれ作者であれ——と変わらぬ程度に観客はこれを明視し、その瞬間、歌劇は見るのではなく聴くものであるという類のご託宣は旧聞に属するものとなる。

否、皮肉にも直後に伯爵が発する「スザンナ、いいから出てきなさい。／出てきなさい、私がそう望んでおる (Susanna or via sortite, / Soritite io così vo')」の厳命を耳にして異変に気づいたスザンナがその場で発する傍白 (“Cos'è codesta lite! / Il paggio dove andò! (この口論はどうしたこと! / お小姓はどこへ行ったの!)”) を、夫人が抵抗を露わにする正白 (“Fermatevi... sentite... / Sortire ella non può (おやめください... お聞きください... / あれは出てまいれません)”) と同時に聴取する、重唱にかかわるモーツァルトの天才がいかに発揮されたパッセージをそれとして感受する喜びは、聴衆ならではものにちがいないが——ここやスザンナがベッドの陰に隠れて以降に至るまで続く三重唱に極まる部分は楽譜ならぬ本^{リフレット}が敗北を認めるほかない地点である¹⁵⁾——、その喜びでさえ、映像ソフトによるものも含めて一度も上演風景に接した経験がなくても容易に感受可能と言う者があれば、筆者は偽証と指弾するであろう。

視聴覚の、俗な言い方だが協働の点で、本稿が選んだ箇所以上に効果を上げている例は音楽劇史上、他には見いだせまい。と、筆者はこれを経験的にでなく先験的に言い放っているのだが、とここでこの放言を支える、「見える／見えない」の反転効果をこの場面（室内）で文字どおりに、そして象徴的にも担うのが、「とびら porta」であることは言うまでもない。

とびら、と本稿表題そしてこの本文中で平仮名表記する理由から、語り起こしたい。

端的にはそれは、「扉」の文字で指示される「hinged door」——ヒンジすなわち蝶番で留められた板^{パネル}が開閉される——のみならず、「戸」すなわち「引き戸 sliding door」も含め、それらを一括して指示しようとする意図からである。否、単純に、漢字ではなく平仮名による表記を採りたい好みの問題もありはするのだが、「扉」と「戸」を一絡げにした単一性のうえに立ってこそ「フィガロの結婚」の当該箇所ですれに別の仕方で与えられている多様性が際立ってくるのであり——この表記法は後段でもういちど同様の意図をもって他事象にも適用されよう——、それは実際、作者（ら）の自覚として文面に表れている。

そう、数の点でまずそれが三つ——屋敷中心部、化粧室、女中部屋にそれぞれ通じるもの——であるのは、ダ・ポンテによる歌劇版台本の第二幕冒頭に“Camera ricca con alcova a tre porte (アルコーヴと三つのとびらがある豪華な部屋)”と端的に記載されるとおりである。ちなみに、訳すと最初でてくる、聞き慣れまい「アルコーヴ alcova」の原義は壁龕^{へきがん}、すなわち壁に穿たれた凹状のニッチ空間を指す。もちろん、ただ空っぽなのではなくベッドがそこに置かれることまでがしばしば（そしてわれわれの文脈では）含意されるのであり、カーテンででも仕切られたらそこはもう小部屋となる。と、その瞬間、ここまでの文脈からこのカーテンなりを特殊なとびらとみなしたい気分にも駆られるが、開閉が問題となるカーテンそのものよりも壁やベッドという構造体がそれだけで身体を隠す

機能を果たすことに着眼すべきなのであり、この点に同意するなら、本稿のみならず従来さまざまな上演^{プロダクション}で採られてきた、特殊な作為があるとしてもせいぜい天蓋が付いているだけのベッドとしての運用（演出）が、腑に落ちるものとなろう。（舞台上に壁龕を設けても労が多いわりに、逆にスザンナの存在や行為が観客にさえ見えなくなりかねない、そんな短所がある。）

作図／作表と同様に避けたかった上演事例への言及も果たしながら、ダ・ポンテ版台本の文面に論及したが、だったら次にはボーマルシェによる原作戯曲台本にも一瞥を与えておくことである。

戯曲のほうは全五幕だがここはまだ同じ歩調で第二幕となる部分の、その冒頭に以下が読まれる。

Le théâtre représente une chambre à coucher superbe, un grand lit en alcôve, une estrade au-devant. La porte pour entrer s'ouvre et se ferme à la troisième coulisse à droite; celle d'un cabinet, à la première coulisse à gauche. Une porte, dans le fond, va chez les femmes. Une fenêtre s'ouvre de l'autre côté.

舞台は豪華な寝室、アルコーヴの中に置かれた大きなベッドの前には台座が付いている。上手の奥には出入り用のドア。化粧室に通じるドアは下手前面。一番奥に侍女たちの部屋に通じるドア。窓がひとつ、反対側にある。（鈴木康司による訳）

われわれが通常、上手^{かみて}／下手^{しもて}と呼ぶ、舞台の右（à droite）と左（à gauche）の指示もふくめて、事前規定の律儀さは執拗と評したいほどだが——ベッドの存在は明示されているし侍女もどこからでも良いのではなく奥から出入りするのである——¹⁶⁾、注目したいのは、やはり歌劇台本には欠けているが同じ律儀さからここに書き加えられたのであろう、“(u)ne fenêtre s'ouvre（窓がひとつ…ある）”である。“s'ouvre”は字義どおりには「開く」という述語（代名動詞の受動的表現）だが、窓が観音開きになる挙動、あるいはなっている様態であるよりは、採光と空調のために壁に孔^{あな}が穿たれ、可動パネルが設えられている部屋の構造＝仕様を指すと見なす（つまり上の訳文にあるとおり「ある」、もしくは「付いている」の意ととる）べきで、そして他でもない、そこから飛び降りる（その孔を通過する）少年の存在のゆえに五つ目のとびらとなる、この点は、原作戯曲のみならず、事前に明記されていないだけで歌劇でも同様であるわけである。

かくて、歌曲版を主たる検討対象とすると冒頭で明言した本稿ではあるが、この場面では戯曲版台本の律儀すぎる記載——他方ダ・ポンテは出来事に先立っていわゆる「フラグ」が立つような事態は意図して避けたのかもしれない——に則って、[A] 屋敷中心部に通じるとびら、[B] 化粧室に通じるとびら、[C] 女中部屋に通じるとびら、[D] ベッド、[E] 窓、の合計五つを、とびらと認定する。

この拡張認定の代わりに、「記述その1」では時間的観点で固定した視点は、こんどは空間的観点で固定する。すなわち、夫人の部屋の中央にあって、それらとびらのすべて見渡すことができ、逆に見えない背後の存在は担保する、そんな位置に要するにカメラを設置したうえで、それらを通して「向こうに行く」場合はむろん、それによって「身体が隠れる」だけの場面でも、一様にまずは「退室」の表現を選び、また逆の場合は「入室」と表現する。日本語としての自然さが多少犠牲になる場面もあろうが、得るもののほうが多いと見立てる者であり、類似した期待から、かならずしも入退室を伴わない「施錠」と「解錠」の行為、それ以前の「接触」や「接近」だけでも有意と思われる場合、可能なかぎり書き留める。（その観点で重要な行為（「ノック」など）、方向（「外」、「内」、「向こう」など）、…ともども、それらも強調のためにカッコ「」で括るが、「退室」の場合はとくに、とびら毎に目的が異なってくることも仔細に記述されよう。）

夫人が、スザンナが、ケルビーノが、伯爵が、そして最初と最後にはフィガロさえが、五つの異

なった用途（機能と意味）を帯びた物質に関与する、そのことでわれわれ読者が認知しうるすべての光景（scenes）の変化——台本（そして楽譜）には書かれているのに演出や映像のゆえにしばしば隠されるものや書かれていないものも含めると慣例的な「景 scena」のそれをはるかに凌ぐ33に分節される——が次なる記述、^{クロス・リーディング}精読作業の対象となる。

記述その3——とびらによる分節

[01]：[A] から、フィガロが「退室」（第二幕第二景）。目的は、実行への合意をとりつけた例の詭計を始動させるため。ちなみに、とびらは自身で開けたのであったろうが、彼によってであれ、残された二人のいずれかによってであれ、完全には閉じられなかった。その根拠は、次項 [02]。

[02]：[A] から、ケルビーノが「入室」。目的は、フィガロに促されて詭計に参画するため。上演の演出の趨勢がどうであろうと、このとき「内」側でノックが聴取される節はテキスト上は読まれない。[A] の「向こう」から彼がやって来る気配——とはいえドスドス足音をたててはありえまい——をおそらくは視覚もまじえてスザンナが察知し（“Zitto: vien gente: è desso”）、招き入れるのである。

[03]：[A] を、スザンナが「施錠」。この行為主体と目的は詳述の価値がある。すなわち、直前の [02] から当行為までの間には、先に「三美神」のそれに^{たと}へつつ記述したまどろみの時間の厚みがあって、その過程で「恋とはどんなものかしら」の^{カンツォーネ}歌もが披露されるのだったが、この直後——このタイミングの意味は後述するだろう——、ケルビーノにいざ女装を施す段となって「誰か入って」くるかもしれない不安を夫人が口にし（“E se qualcuno entrasse?”）、それを受けて侍女が「入らせましょう。あたしども何か悪いこといたしました？（Entri, che mal facciamo?）」といったんは開き直るようなそぶりを見せながらも、「とびらは閉めておきますわ（La porta chiuderò）」と前言を翻す言葉を継いでこの、念には念を入れた「施錠」行為の主体となるのである¹⁷⁾。ついでながら、夫人であれスザンナであれの脳裏に浮かんだのかもしれない、「入って」くる可能性がある「誰か qualcuno」が伯爵であったとはこの場合、考えにくい。（複数名の侍女あるいは侍従でさえが夫人の部屋に出入りしている可能性は否定できないし、微塵であれ伯爵の姿が思い描かれていたら女装行為そのものが敢行されなかっただろう。）

[04]：[B] から、スザンナが「退室」（化粧室への「入室」）。目的（夫人による指令）は、ケルビーノに着用させる女性用帽子の入手。

[05]：[B] から、スザンナが「入室」。[04] の目的が果たされ、手には帽子が。

[06]：[B] から、スザンナが「退室」（化粧室への「入室」）。目的（夫人による指令）は、ケルビーノの腕に認められた出血をともなう傷口に施す絆創膏の入手。

[07]：[B] から、スザンナが「入室」。[06] の目的が果たされ、手には絆創膏が。

[08]：[C] から、スザンナが「退室」。目的（夫人による指令）は、ケルビーノに着用させる衣裳とリボンの入手¹⁸⁾。そうして残された夫人とケルビーノの雰囲気は何やら怪しくなってきた、そのとき、——

[09]：「外」（[A] の「向こう」）に、伯爵が「接近／接触」。目的は、入室のうえ、遊興先で手渡された紙片が伝える不倫情報の真偽を確認すること。そのために [A] を、最初はおそらく軽くノックし、

間髪を入れず^{とって}把手も捻^{ひね}ったことだろうが、開かないので次に（そしてこれが初めて聴取されるととるべきなのだが）「激しくノック」。次いで施錠の理由そして対話の相手（夫人以外にも誰か居ることはとびら越しに察知したのである）は誰かを、とびら越しに「詰問」。声色もさることながら、激しいノックのゆえにそれが伯爵であると気づき——というのも屋敷内では誰もそうした乱暴な音はたてまいからだ——、夫人とケルビーノは動転する。

[10]：[B] から、ケルビーノが「退室」。つまり化粧室内に「隠す／隠れる」ののだが、いま他動詞と自動詞を併置して表記したとおり、ト書きには「ケルビーノは化粧室に入ってとびらの鍵を閉め、夫人は鍵を手にとった (Cherubino entra nel gabinetto e chiude la porta, la Contessa prende la chiave)」と、両者とも「退室」と「施錠」に主体的関与をなしたかの記載が読まれる（原文はとびらとキーをそれぞれ目的語とする他動詞を述語としている）。考察は後段（「記述その4」）に譲るが、ある種の混乱が孕まれていないはずがない¹⁹⁾。

[11]：[A] を、夫人が「内」から「解錠」し、伯爵が「入室」（第三景）。習慣とは異なる（とされる）施錠行為の理由を問われると、夫人は、いましがた女中部屋に戻ったスザンナの助けも借りて着替えをしていたと、すなわち目的はさておき行動としては [08]（[C] からのスザンナの「退室」）の事実を正しく伝えつつ言い繕うものの、次に紙片が伝える不倫情報の真偽について伯爵が夫人に問い質そうとした瞬間、——

[12]：「外」（[B] の「向こう」）から、大きな「異音」。否、ト書きでは「ケルビーノが化粧室で小机と椅子を倒し、大きな音をたてる (Cherubino fa cadere un tavolino e una sedia, in gabinetto, con molto strepito)」と、場所のみならず原因物質まで特定されているのだが、化粧室内を観客席に向けて見せる演出を採らないなら——実際そうでない上演^{プロダクション}が大半だし筆者もそれが望ましいと思う——、音がした方向にあるとびらが化粧室へのそれだけ、という設定であれば足る。

[13]：[B] を「あそこ là」と指す地点から、明記はされていないが同じ場所を「ここ qua」と指すだろう間近の地点に伯爵が、ついで夫人もが、きつと移動し、つまり [B] に「接近」。と、こんな類推で立項するのは、この直後の夫人の行為——[09] では女中部屋（[C] の「向こう」）に帰ったと証言したはずのスザンナを異音の主（[B] の「向こう」にいる者）と修正申告する——、そして続く [14]、[15] の出来事が継起する時間的かつ空間的^{スペース}な間を、正しく確保するため。

[14]：[C] から、スザンナが「入室」。[08] の目的達成にそれなりの時間を要したうえでの帰還なのだが、この瞬間にはしかし、スザンナは「内」の緊迫した事態に、伯爵夫婦もスザンナのこの「入室」に、いずれも気づかない。直後に伯爵がスザンナを念頭に発する「出てきなさい (Sortite)」の皮肉な厳命は、抵抗を試みる夫人の正白と、驚いたスザンナの傍白の、観客の耳にだけそう聞こえる見事な二重唱が引き受けるのだが、さらに伯爵の声^{かぶ}さえが被さって三重唱となるタイミングでは早くも、スザンナが事態を飲み込んだことが、当然ながら傍白であり続けるほかない声（“Capisco qualche cosa, / Veggiamo come va”）によって観客／聴衆に告知される。そしてこの状況認識が即座に次の行為^{アクション}へと反映され、——

[15]：[D] から、スザンナが「退室」。夫妻に気づかれぬまま、事態の推移を見守るために「ベッドの陰にとっさに身を隠した」、その行為を記述の趣旨に沿ってそう表記したのだが、そうしてスザンナの居場所が変わっても続いた三重唱がついに終わり、激しい言葉^{レチタティーヴォ}による応酬がなお夫婦間で交わされる続ける——ここで夫人が発する「でも、なぜ私は／自分の部屋を開けねばなりません? (E perché deggio / le mie camere aprir?)」の台詞はわれわれが「夫人の部屋」と呼んできている場所

が十分にはそのような性質のものたりえていないことを間接的に示しておりきわめて重大である²⁰⁾——、その間じゅう、[11]～[13]の場合と同様、室内に在るのは伯爵夫婦だけ、と見なすことになる²¹⁾。

[16]：[C]を、伯爵が「内」（もちろん夫人の部屋の側）から「施錠」。それを通じた出入りを封じるのが小目的だが、大目的は次項 [17] を参照。

[17]：[A] から、伯爵夫妻が「退出」。目的（[16]の大目的）は、[B]をこじ開ける（破壊する）道具をとりに、おそらくは侍従の詰所あたりに向かうことだが——いったんは侍従の一人に道具を持ってこさせようとしたのだが醜聞を避けるべきとの夫人の忠告を容れたのである——、ここで伯爵は、明記されていないがどの時点かで夫人から受け取っていたキーで「外」から[A]に「施錠」することも忘れない。ちなみにこの「施錠」に新番号を振って「退室」と切り分けてはいないのは、直接にはこの施錠行為がテキスト上に明示されておらず、とびらの向こうの出来事とあって実際の上演でも可視化されないのが常という事情があるからではあるのだが、いずれにせよ敢行されたことは確実な「施錠」と同時的な二人の「退出」によって、室内には擬似的な空虚——というのも観客にはスザンナの存在が認知されているからだ——が一瞬、招来される。そしてこれを破るように、——

[18]：[D]から、スザンナが「入室」（第四景）。ベッドの陰から姿を表したこの行為を、またしても記述の趣旨に沿って、あえていびつに表現したのだが、歌舞伎のいわゆる「見顕し」にも類比したいその行為のタイミングは、前項に記したとおりに音楽的には [17] からほんの一瞬、遅れるだけではあるものの、リアリズム的観点では、おそらくは[A]の「外」で夫妻の足音が遠くのくのが看取される程度のものである必要はある。そして逆に、この「入室」後、次の [19] との間こそは、それこそ一瞬の、無いにも等しいものとなる。

[19]：[B]の「前」に、スザンナが高速で「接近」。「外」（これは[A]の）に漏れ聞こえない程度の音で[B]を叩きもしたかもしれないが、肝心なのは「外」（これは[B]の）に向けた「呼びかけ」。とびらの反対側にいるのが伯爵でないというメッセージを、自身の声色もて伝えることである²²⁾。

[20]：[B]を、ケルビーノが化粧室側から「解錠」し、「入室」（化粧室から「退室」）。書かれてはいないが当然、とびらを閉じる間も惜しんで、二人は手を取りあったことだろう。

[21]：[C]に、ケルビーノ（あるいはスザンナ）が「接近／接触」し、施錠（解錠不能）を確認。

[22]：[A]に、ケルビーノ（あるいはスザンナ）が「接近／接触」し、施錠（解錠不能）を確認²³⁾。

[23]：[E]から、ケルビーノが「退室」。というよりも、もちろんこれは窓から飛び降りて敢行された「脱出」である。ついでながら、夫人の部屋が二階にあること（三階以上ではさすがにあるまい）がここで初めてオーディエンスに示される。

[24]：[E]に、スザンナが「接近」。そのことはト書きにも明記されるが、「接触」もし、つまり窓を「閉じ」た可能性も、想っておく必要はある。だが、これはあくまで原状回復すなわち伯爵が室内にいた時点での状態に戻すことに留まるものであるわけで、さらに言えば、スザンナが「閉じ」るのならその直前の [23] は、ケルビーノがまずそれを「開け」たはずなのだが、窓がそれまでは閉まっていたのか／開いていたのかの判断材料がテキスト中には読まれないので、この段階では——というのも後段（「記述その4」）ではもう少し想像力の作用を重んじることになるからである——、両項とも現行表記を選んでおく。

[25]：[B]から、スザンナが「退室」。つまり再び、しかしこのたびは場所を化粧室に変え、いくぶん心に余裕さえ抱きながら、彼女は身を隠したのだが、ここに [17] 直後の擬似的なそれとも似て非

なる、真の空虚が一瞬——リアリズム的にはそれなりに幅があると見なすべきだろうが——、夫人の部屋に訪れる。

[26]：[A] から、伯爵夫妻が「入室」（第五景）。[17] の目的は果たされ、伯爵の手には [B]（のかぎ）を破壊する道具が持たれている。

[27]：[C] に、伯爵が「接近／接触」し、施錠（解錠されていないこと）を確認。否、ト書きを読むかぎり、とびらすべてに確認が及んだように書かれているが（“esamina tutte le porte ecc”）、確認すべきが論理的に [C] だけである——[A] は今そこを通過して入室したばかりであり [B] はこれから破壊におよぶのである——、この点を付記し、それを反映した記述としておく。

[28]：[B] の「前」に、伯爵が「移動」。ついで夫人も。その前で繰り返されるやりとりの最中、ついに観念した夫人が「外」（化粧室内）にいるのはケルビーノであると明かし——というのも夫人もまたスザンナとケルビーノの入れ替わりの事実を知らないのだから——、伯爵の怒りがピークに達する（第六景）。そして、長大なフィナーレの開始を刻印する夫妻の激しい応酬の末に、キーは夫人から伯爵へと手渡される²⁴⁾。そしてそのキーで、——

[29]：[B] を、伯爵が「解錠」。次の瞬間、伯爵自身による「退室」（化粧室への突入）を遮るように、

[30]：[B] から、スザンナが「入室」（第七景）²⁵⁾。伯爵ももちろんだが、夫人のほうがむしろもっと、ここで驚嘆。ちなみに、この [29] と [30] に分けて記載した部分は、ト書きは “Il conte apre il gabinetto e Susanna esce sulla porta tutta garave, ed ivi si ferma”（「伯爵が化粧室を開くとスザンナが真面目くさってとびらのところへ出てきて、そこで立ち止まる」）と一文で綴られているが、伯爵はスザンナを招き入れる目的あって解錠したのではないので、[11] のようには一体化はできない。

[31]：[B] から、伯爵が「退室」（第八景）。要は化粧室に入って、まだケルビーノが隠れてはいないか調べるのだが、この間に「外」、すなわち [B] の「向こう」（伯爵がいる化粧室内）を見やりながらスザンナが夫人に「イリュージョン」の仕掛け——[E] からのケルビーノの脱出そして彼と入れ替わった事情——を、耳打ちする。

[32]：[B] から、伯爵が「入室」（帰還）。化粧室に誰もいないことを確認した旨を報告し、謝罪。重唱も交えたそれなりに激しい応酬をつうじて、伯爵は偽情報（紙片による）と偽証（夫人による）の経緯を問い、夫人も回答を言い繕って、ささやかな和平へとようやくたどり着こうとしたタイミングで唐突に、——

[33]：[A] から、フィガロが「入室」。結婚式で音楽を奏でる楽師たちが「外」（[A] の「向こう」）にいと三人に説明するとは（“I Signori di fuori / Son già I suonatori”）、これによって示される音楽的展開の妙はさておくなら——つまり [01] に記した大目的との関連では——、意味不明と言うほかない。

インテルメッツォその3——かぎと権限

精読^{クローズリーディング}を自称し、図示等の方策もいっさい採らずに敢行され、思いのほか長大に書き綴られることとなった文面をここまできちんと読み通された読者があれば、まずは謝意を。だが、そのなかには作品の実際の上演（映像ソフトによるものであれ）に接したことがない人があれば、その奇特きわまる人（と書いてしまっては失礼だが）には感謝の言葉もない。観たことがない人にも通じる、それなり

の読み物たるをも目指したものの、すでに観てしまっている以上、その成否をは筆者自身は判断できないからだが、いずれにせよ読者の忍耐力が試される場面はもう少し続くことになる。

かぎである、最後に着眼され、それについてまた／まだ長々と試みられる記述が、「フィガロの結婚」と名指される作品における「性愛 eros」の「表象 representation」の「批判 critique」となる、と踏むところのものは——。

視覚による、いわば鳥瞰の点で、われわれ観客は登場人物たちよりずっと優位に立っている。ばかりか各登場人物のとびらへの関与を逐一、文字もて整理までしてしまっ、しかしそれでも、この視知覚と読解の協働によってこそ、かぎの構造／仕組は逆に一段と複雑な審級に置かれることになった、と言いたいところがある。この主張の正しさこそは行動=次なる「記述その4」によって示すほかないが、その前に例のごとく、かぎについて本稿読者が最低限、知っておくべき水準の話を、平仮名で「かぎ」と表記する事由あたりから緩々と——。

とびらの場合と、事由は同様。つまり、「扉」と「戸」を一絡げに「とびら」としたように、とびらに組み込まれた「ロック (錠 lock)」と、それを操作する「キー (鍵 key)」の、両者を一絡げに「かぎ」とするのである。もっとも、ここでも例の平仮名表記志向が作動した節はあるのであって、そうではなく両者をひとまとめに捉える概念「錠前 lockset」の、とくにその英語表記を採れば、それがたんなる「物質 material」でないのはむしろ「構造 structure」と表現するのでも足りず、構造物のまさに「組み合わせ set」と認識すべきである点までが自動的に明白となったろう。

だが、どう名指すかはさておき、人為のみならず風圧等も含む力で望まぬかたちで開閉が起るのを防ぐのだけが目的なら、とびらにロックなぞ要らぬ。それは今日でも簡易な場面で使用される、掛金ないしラッチ ([伊] chiavistello; [英] latch)、あるいは門 ([伊] catenaccio; [英] bar) の、それら簡易な仕掛けがあれば足る。問題は、とびらを挟んだ二つの隣接空間に「内」と「外」が生じる場面である。内面にも類比される室内あるいは自らの空間にひとは住まい、ところが社会的存在でもある以上、彼(女)は引き籠もり続けるわけにゆかず、そうしてそこを留守にするタイミングで他者が「外」から侵入するのを同じ「外」からの操作で防ぐセキュリティの必要が生じる。この用は原初においては、とびらと建物本体(柱や壁)を縄や鎖で結うことで担われたが、開閉のたび複雑に結う／解くを繰り返すのを非効率と認識した賢者らが、結び目に当たるものを堅固な事物で構造化し、ロックとした。

ちなみにロックは、もちろん同時に、それを操作するキーを生み、すなわちこの瞬間、かぎと本稿が表記する「機構 mechanism」——たんに「組み合わせ set」である以上の——が成立したはずだ。ただし、キー操作はロックと分離されていなければならないわけではない。「内」側にふさわしく、そこに在る者が悪意なき利害共有者に限られる場合はキーに当たる部分をとびらに、それを捻ってロック構造に作用する部位として、組み込めば良いのであり、つまり今日カタカナで「サムターン ([英] thumb-turn = 「親指 thumb」をひっかけ、摘んで「回す turn」の意; [伊] pomolo)」と呼ぶものの原型——そりゃあ親指では足りずそれなりの力を要しただろうが——も、早くもキーとそう時差をおかずに創案されたのかもしれぬ。

とすれば、本稿をひき続き読むのに必要な知識は、じつにこの原理的水準にかかわるものだけである。

かぎについては実際、別の研究ノートが一本書ける程度には筆者もおおいに勉強し、そしてある日、ダ・ポンテ／モーツァルトが、そして誰より原作者ポーマルシェが生きた時代(と場所)の絶対

的権力者ルイ十六世が稀代の「かぎマニア」であった事実突き当たったときには、当該分野の専門書類²⁶⁾が散らかったデスクまわりが一瞬、色めき立ったものだったが、冷静に考えればそんなものは、たかだか電子的要素が加わって次の水準にジャンプするまで人びとが弛まぬ更新を重ねるロック機構の複雑化、いわゆる「かぎ違い」の数の増加を追求する、そんなパラダイム内の微笑ましくさえある一エピソードにすぎない。

他方、われわれの関心が収斂してゆくのは先の、施錠を部屋の主に許す可動物質の、まずはその「類型化」であり、次いで当然、件の夫人の部屋へのその「適用」となる。

「類型化」は、二行×二列のマトリックスでの整理の謂である。すなわち、縦軸には「とびらから独立しているか [I] / とびら（稀に建造物側）に組み込まれているか [II]」、横軸には「ロックに作用するか [i] / 作用しないか [ii]」の、それぞれの別を刻んでみよ。それでできる四つの^{セル}枠のうち [I] / [i]、すなわち「独立していて、つまり鍵穴に挿入されてロックに作用するもの」の枠に「キー」が入ることに異論は、公理的に起こりようがない。他方、[II] / [i] の枠には、親指で回せようがもっと大きな力を要しようが「ターン」（回転用のつまみ）、[II] / [ii] にはラッチも門も同類として含む「バー」（横木）を、それぞれ一定の多様性を代表するものとして入れるのである。（とびらから独立し、ロックにも作用しない、そんなギミックのための [I] / [ii] の枠に、南京錠的なものを入れることは不可能ではないが、実り多い議論になるとも思えないので除外しておく²⁷⁾。）

他方、「適用」とは、夫人の部屋に「付いている (s'ouvre)」もののうち、かぎのない [D] ベッドはさすがに除外としたときに残る四つのとびらの^{両面}——「記述その3」で夫人の部屋内部に固定した視点を暫時採用して [A] なら「内」（夫人の部屋側）を [A-0]、「外」（ここでは屋敷中心部側）を [A-1] と表記する仕方を他のとびらにも適用する——に「キー」、「ターン」、「バー」の三種類のいずれが作用するのか、見極めることの謂となるのだが、記述の順は、判明度が高いと思われるものから——最後の四番目だけは判明度の低さゆえというよりは窓をとびらと認定する特殊性のゆえにそうなる、[B]、[A]、[C]、[E]——となる。なぜその順なのか。その理由こそは続く実践に譲るのだが、いずれにせよ、それらを総じるときにこそ、われわれはようやく、あの「一段と複雑な審級」で夫人の部屋を論じる資格を得る、と確信されるのである。

記述その4——貞節のアレゴリー

[B]：とびら四つのうち、かぎの機構がもっとも判明なのはこの、化粧室との境界にあるそれである。前々節「記述その3」の [04]、[05]、[06]、[07]、[10]、[12]、[13]、[19]、[20]、[25]、[28]、[29]、[30]、[31]、[32] の諸項が、ここで記述の根拠として参照されるが、まずは、[B-0] の前でその解錠を求めて果たせぬ伯爵のようすが [13] ~ [15] の間に観察された時点で、キー操作を求める機構であることが早くも判明である。そのキーを伯爵は [28] で夫人から受け取って、[29] で [B-0] を解錠するのだが、[B] の解錠自体は [B-1]（化粧室側）の操作によるのであってもかまわず、現に伯爵の行為に先立って [20] で、ケルビーノがスザンナの求めに応じてそれを解錠している。ロック機構に作用するターンが [B-1] に付いていることが判明で、暫時採用してきた、いかにも違和感があった化粧室側を「外」とする作業仮設は、根こそぎ破棄される。そのうえで、むしろここで拘泥したいのは、[10] で着眼しておいた、“Cherubino entra nel gabinetto e chiude la porta, la Contessa prende la chiave

(ケルビーノは化粧室に入ってとびらの鍵を閉め、夫人は鍵を手にとった)”の、二人ともが施錠に主体的に関わったかに読まれる文面の件なのだが、解釈は三通りが可能。つまり第一は、猫穴(猫の通り道)のような小窓が[B]に付いていて[B-1]を施錠したキーがケルビーノから夫人に手渡ったというもの、第二は、夫人は夫人でのちに伯爵に手渡すキーを差し回して[B-0]を施錠したがケルビーノもまた化粧室内に入ったとき目に飛び込んできたターンを思わず捻^{ひね}って[B-1]を施錠することとなって結果的にどっちの行為が先に有意にロックを作動させることになったかは判別不能というもの、第三は、たんにダ・ポンテの筆が滑ったというもの、である。いま推す順を記せば第二、第三、第一の説の順となるが、へそ曲がりや別の順を主張しても否定しないだけの度量が筆者にはある。(ただし、第一の猫穴説であれ何であれ、いずれかの可能性を封じようとする不粋には断固、抵抗する。)

[A]: 仕組みは明白であることを期待させる、屋敷中心部に通じるこのとびらのかぎを、判明度で[B]よりも劣るとする理由は、何であろう。前々節の[01]、[02]、[03]、[09]、[11]、[17]、[22]、[26]、[33]の諸項のうち、その前に立つ伯爵が開けたいと欲しても叶わぬ[09]の記述だけでまたしても、[A-1]がキー操作を求めるものである点が、まずは判明である。他方、夫妻の一時退去後、スザンナとケルビーノがそこから出ようとして叶わぬ、つまり[A-0]の操作権限を二人が有さないことを示す[22]は、どう解釈すべきか。それが意味するところは措き、かぎの機構をまず問うなら、可能性としては第一に、[A-0]もキーで操作するのだがそれが無い(奪われた)から出られない、第二に、[A-0]はバー操作ゆえロック機構には届かない([A-1]のキー操作には歯が立たない)、の二つが類推される。前者については、[03]で施錠するようすが描写されるスザンナが[A-0]用のキーを所持していたことになり、ところがのちに夫人にそれを手渡す場面は、夫人から伯爵に[A-1]用キー(ある場合の[A-0]用と同一であろう)が手渡される場面ともども台本中に読まれないので避けておきたい気持ちが湧いてくるものの、テキスト上にすべてが書かれねばならないこともないし、衆人環視の舞台上だからすべてを見せねばならないこともないので、許容せざるをえない。否、抑え込みがたいこの不満は、[B]にはいまや「内」となった[B-1]にターンが奢られているのに、同じように「内」である[A-0]がいちいちキー操作を要するのでは面倒だろう、と慮ると増幅するばかりで、それが第二のバー説に傾かせるのだが——バーとターンの共存を措定することに何の問題があるろう——、あるいは第三の更新された見方として、[A-0]にターンがあっても[A-1]のキーにはより上位の権限が与えられていてそれによる施錠を解くことができない、といった、要は今日的な、段階的な認証システムがあったとも、想定は可能である。いずれにせよ、そうした可能性を踏まえばこそ意味深さが増してくるものこそ、部屋の主やそれに準じる者でさえが外に出られないことがある事実なのであって、とすれば、ここで穿って想うべきは、キーを得ることができないとなれば外からはもう破壊するほかない[B](B-0)の場合とちがって、——[09]から[11]に至るまで「締め出された」疎外感を抱きながら解錠を要求し続けたのだけれど——伯爵は時間を惜しまなければ自室に戻って[A-1]の予備キーをもってくることもありえた、そんな可能性である。これが可能性としてあるだけですでに含意される事態の、そのある種の異様こそは、次の[C]の記述のあとの小括の段での、「批判」と書くのがふさわしい分析に譲ることになる。

[C]: 女中部屋につうじるとびらのかぎを論じる根拠は、前々節の[08]、[14]、[16]、[21]、[27]の諸項。否、[C]にかかわって大事なのはこのいずれの項にも記されない点である。すなわち、[16]で[C-0]を施錠することになる、伯爵が最初から持っていたとは考えられないキーを、彼はどのタイミングで夫人から受け取ったのか。否、それにかかわる直接の記載はなくても他の記載との関連から

類推が可能であるのにたいして²⁸⁾、類推を促す文面がテキスト上に読まれず、書くことの必要性を作者(ら)も認識していなかった可能性がある——つまりは不明性の「階梯 type」が異なっているのである——、それこそは、とびらの向こう、すなわち [C-1] がどうなっているか、である。キーであれ、バーであれ、ターンであれの正体不明のギミック「X」による操作があるとしたら——無いとは断言できない——、どのような目的でなのか、と言い換えてもよい。それは、女中部屋への夫人の立ち入りを拒むこと以外ではあるまい。だが、侍女が夫人を拒めるだろうか、と書こうとして、夫人がそこに「立ち入る」のではなく「逃げ込む」目的をもって [C-0] に関与し、それを侍女が [C-1] をもって拒むことはありえないだろうか、の別の考えが浮かんでくる。この可能性を排除する理由がないどころか積極的に考慮する必要がある、と述べておきさえする所以こそは、この [C] 単独にかかわってではなく、すでに済ませた [A] に係る記述との関連＝「総合」の視点で、以下で明かすことになる。

[A] + [C] : [A-1] が施錠されてしまったら [A-0] の解錠がならない事実が [A] について判明した時点で即、特記しなかったのを耐えて記さなかったが、夫人の私室は少なくとも屋敷中心部との関係において劣勢にあることは明白であり、いまや女中部屋に通じる [C] にかかわっても主従の反転可能性が看取されたからには、[A-1] と [C-1] の施錠が同時に成ったさいには夫人の部屋が一種の幽閉空間となる、その可能性にも思いを致すことが必要となる。実際、嫉妬心がおそろしく強い伯爵のことだから、たんなる狩りの遊興どころではない遠征の折には、愛する(あるいは「所有する」)女性が他の男性と性交渉をもてないように不倫可能性を物理的に閉じてしまう「貞操帯 chastity belt」²⁹⁾ さながら、自身でであれ命じてであれ [A-1] と [C-1] の施錠を機能させ——だから [A-1] 用の予備キーはやはりあるべきだし [C-1] は ([A-0] についても支持を仄めかしておいた) バーこそがあれば足る——、貞操帯装着時の排泄の場合のように、ただ部屋に食事を運びこむ／空いた食器を運び出すときにだけ、[C-1] が静かに解錠されたのである。

[E] : 窓にかかわる記載は、前々節では [23] と [24] の二箇所だけであった。そう、それは通常、まして二階 [以上] のそれであれば、[E-0] をバーで締めれば事足りようが、[C] の場合と同じ理由から、いまや [E-1] も施錠可能である可能性に論及しないわけにゆくまい。実際、同じ歌劇版台本でも、それが不可能ではないことを暗示する「バルコニー」という記載が読まれる版もあるものの、この点はもはや深く詮索することはせず³⁰⁾、楽譜にそんな間は認知できないので脱出時に外からケルビーノが閉めることはなかった、とだけ書いておくのだが、そんなことよりも、「窓がそれまでは閉まっていたのか／開いていたのかの判断材料がテキスト中には読まれない」と [24] で書いていた件にかかわっては、ここでこそ一言が必要である。つまり、誇るほどでもないわが想像力はこの点、すずしい風を室内に入れるために最初は開いており³¹⁾、ところが [02] と [03] の間に例のアリエッタ「恋とはどんなものかしら」が歌として歌われた——つまりは全体が歌(音楽)であるところのものを内側から異化したのである——、その直後、それまで陶然とその美声に聴き入っていた夫人とスザンナが庭に、あるいは庭を介して屋敷の別の場所にもそれが届いてしまったことへの怖れをそれぞれ抱くに至り、そして、言葉としてはいかにもケルビーノに女装を施すタイミングとなって [A] のとびらの施錠を打診するものとして夫人が口にし、共有に至り、行為としては当該 [A] の施錠と前後して [E] 窓についても同様の行為にスザンナがおよぶことになった、そんな可能性を訴えるのである。

[B] + [E] : こうして閉じられた窓 [E] を、ケルビーノは初めて自身の意思もて開け広げ、ばかり

かそれを潜り抜けることによって第五の、あるいは真の、そんなとびらへと変容させた。この開かれた窓（とびら）が開示する世界と、彼が直前まで身を潜めていた化粧室の、対照はあまりに明らかである。キルケゴールさえにも夢想させたようにこののちケルビーノが性の権化になったのかは知ったことではないが、夫人の部屋全体が貞操帯のアレゴリー³²⁾たるのだとしたら女性器にも擬えたい内部空間にあって他の何処にも通じておらず、性の分化がまだ完全でないケルビーノは変則事例となったが男性が立ち入ることは想定していない、そんな子宮のような場所＝化粧室にはこののち、物語的には（イエスの母マリアがそうだったように）処女であらねばならぬスザンナが正しく入り込み、そうしてこの閉じられたとびら——このイタリア語表記“porta chiusa”を本稿題目の欧文表記に採っている——を伯爵が開けることで要はその処女性が破られるのを皆で、つまりは観衆としてのわれわれこそ引くくめて、その瞬間を待ったのである。権力にモノを言わせ、「貞操を守れ／破らせろ」の相容れなさそうな欲望——相容れないのはしかし性なるものの表層においてだけではあるまいか——を晒していたからといってアルマビーバ、彼ひとりのもとするには、とびらが開いたときの驚嘆、恥辱そして／あるいはひょっとすると歓びもは、いかにも惜しいと言わねばなるまい。

エピローグ

端的に自問してみる。——本稿における記述＝批判は、たかが虚構を構成するものであるテキストが抱える些末な、いわばバグのような綻びを捉え、それを寄せ集めて一個の妄想をつくり上げるだけのものではなかったか。その書きっぷりは実際、筆者自身が文字どおりの読者でも嘔みつたくなるだろう程度に時に断定的で、あるいはまた時には作者（ら）も意図しない次元でそうした解釈可能性が内包されてしまった風に、精神分析論へと安易に道を開こうとするような場面もあったのではないか。

だが、本稿で試みられたのは、テキストとして現に記された事象の数かずをとりだし、相互に関連づける、いわば探偵のそれのような基礎作業の徹底だったと、あらためて主張したい。

浩瀚なフローベール論の著者である蓮實重彦なら、かかるテキスト上の出来事を「相対的な記入」、それらを束ねたときに現れる事象を指して「テキスト的な現実」と、それぞれ呼ぶにちがいないが³³⁾、いずれにせよ、そのような意味の限りで現実的、あるいは唯物論的と呼んでもよい水準で分析するには、たかが虚構であるうえ荒唐無稽ぶりが笑われるのが常であったところの歌劇の台本とされた版のほうが、ゆえにある種のデリカシーをは当然のごとく欠きながらも³⁴⁾その欠損を埋めてあまりある感覚与件をもってオーディエンスを迎えるものとなっており、——否、そこまではなかば衆目的一致するところではあろうが——筆者にはわけても、本稿が選んだタイトルロール不在の場面の「開かれ」ようが、何よりすぐれて挑発的と感じられたのである³⁵⁾。

その杜撰さをヘーゲルが逆説的に礼賛したシカネーダー（歌芝居「魔笛」の台本作者／役者）³⁶⁾との共作の場合ほどではなかろうとしても、この「開かれ」を音楽によって充実した全体へと統合したのが、「作者（ら）」と書いてきた者のうちのダ・ポンテではない者すなわちモーツァルトだったことは、強調するまでもない。パフォーミング・アーツとして演奏のみならず上演の契機をも含むがゆえに、正しく解釈しようとする者たちの間でも一致を見ず、ばかりか確信犯的にいびつな現代的解

積を行使し、差異化を試みる者も絶えぬ、そんな作品受容の現況は素朴なオペラ愛好家の一として慶賀もしておきたいが、本稿はしかし不^{タイミング}稔にも、わずかに間合いの観点で参照したほかは音楽にさえほとんど耳を塞ぎながらテキストに内在し、そのことで逆に、われわれの仕方です「開かれ」を擁護したのである。

注

- 1) この時点で注記するのは、当初は執筆の発端となったある講演にもとづいて作図／作表もおおいに試み、しかしその後、どのみち中途半端になるのであれば当該講演で駆使したヴィジュアル的要素を破棄するのが望ましい、と判断し、いまあるかたちとなった経緯があるからである。いずれにせよ、美術を専門とする者に専門外のテーマで語る自由を与え、新たな果実を得るきっかけをつくってくださった、以下に日時と場所の詳細情報も記す講演会（2013年以來、現在も続いているシリーズ中の一）の主催者である公益財団法人福武教育文化振興財団（理事長＝福武純子氏）、および講演会全体の立案とシンポジウムの進行に一貫して当たられている畏友の須賀みほ氏（日本美術史、東京藝術大学美術学部）には、深甚の謝意を表しておきたい。上田高弘、「貞節のとびら——歌劇「フィガロの結婚」における性愛の表象」、講演会「宵のサロン——愛をめぐる3つの話」（岡山大学 Junko Fukutake Hall, 2014年9月29日）。
- 2) 結論を導出することに重きを置かないもう一つの理由は、2013年度末刊行の当紀要に掲載された以下の拙稿の、本稿は続編——総論（すでにおおいに結論めいたもの）にたいする各論（実証ないし論証）——と位置づけられる、という点に存する。上田高弘、「フィガロふたたび」、『立命館文学』635（2014年2月；『下川茂教授・竹山博英教授退職記念論集』），pp. 133-144。なお、趣旨や詳細な文献情報の確認等の観点で本稿の以後の注でも「前編「フィガロふたたび」」として何度も論及される同テキストは、以下に URL を掲出するリポジトリで pdf ファイルとして公開されているので、ぜひ参照されたい。 http://r-cube.ritsumei.ac.jp/bitstream/10367/5578/1/L635_uedat.pdf
- 3) ヨーロッパ思想史全般を視野に入れて、などとは言えないが少なくとも戯曲原作が書かれたフランスにおける「セクシャルハラスメント」関連の基礎的、通史的知識については、前編「フィガロふたたび」, p. 134 および注 3 (p. 141) を参照。
- 4) この夫婦関係については前編「フィガロふたたび」の注 13 (p. 142) で、「性^{エロス}愛的側面が疎遠になっても「2人の間の愛情はととも深く堅固」なまま」とする演出家ヴァルター・フェルゼンシュタインの見解を紹介してあったが、その通常とは異なる解釈——筆者はおおいに是認しておきたいが——はさておき、まだロジーナを得ていない時点での若きアルマビーバの彼女への熱愛ぶりこそは、ロッシーニ作曲による歌劇（1816年）としても知られるボーマルシェの前作「セビーリヤの理髪師」（1775年；最初の歌劇化は1782年にパイジェットの作曲による）で描かれていた。と、この初歩的な知識までおさらいしておくのは、この二作へのさらなる続編として同じ作者によって書かれ、三部作の一を構成する「罪ある母」（本文中の後段でも論及）も併せ、すべてを同じ訳者の手になる翻訳で読めるという理由で、筆者はボーマルシェ作品の翻訳は鈴木康司によるものを参照することとしているからである。他方、ダ・ポンテによる歌劇版台本の訳は叢書「オペラ対訳ライブラリー」の一書（『モーツァルト フィガロの結婚』, 音楽之友社, 2001）に小瀬村幸子が寄せたものに基本的に依りつつ引用にあたっては微細な修正を施すこともある、といったことも含む、参照する基本文献にかんする一括情報——繰り返しになるので本稿では記載しない——は、前編「フィガロふたたび」の注 4 (p. 141) を参照されたい。
- 5) このカヴァティーナは戯曲版にはない、いかにも歌劇的な表現である。この点については、以下における有益な考察を参照。松田聡、「ロジーナのための2つのカヴァティーナ——モーツァルトへのパイジェットからの影響に関する一考察」、『大分大学教育福祉科学部研究紀要』37-1（2015年4月）, pp. 13-25。
- 6) 本文中では「分からないし分かる必要もない」とわざと書いたが、ボーマルシェによる戯曲版は、フィガロは伯爵の狩りへの出発を見送ってから夫人の部屋にやって来る設定となっているうえ、現に彼の入室の直前、伯爵が菜園を横切って狩りに出かけるところをシュザンヌ（スザンナ）が窓越しに認め（“Ah ! voilà monseigneur qui traverse à cheval le grand potager …”）、その報告を聞いて二人の結婚実現のために何か手を打つ時間的余裕ができたことをとりあえず夫人が喜んでみせる（“Nous avons du temps

- devant nous.”)、そんな場面を含んでいる。
- 7) ここで引用符付きで表記した「てんやわんや」は、本稿の注4で言及した鈴木康司がわざわざ「新訳」と銘打って上梓した訳書(大修館書店, 2012)において戯曲版の原題(正式タイトル)の表記“La Folle journée ou le Mariage de Figaro”を「てんやわんやの一日あるいはフィガロの結婚」と訳したのから、名詞として切り取ったものである。
 - 8) この「短さ」は、芸術作品としての文学の特性を「遅延」と捉えるウンベルト・エーコの、すなわち一般的な意味での「速度」にかんする議論とも、おおいに関連するだろう。ウンベルト・エーコ, 和田忠彦[訳], 『小説の森散策』(英語原書, 1994; 岩波書店, 2013), とくにその第3章「森のなかの道草」を参照。
 - 9) この点について筆者は、梗概が無理して「一」なるものとしてあろうとするならば、とりわけ歌劇の場合、文字数は台本のそれより多くなりさえしないか、と地図が現物(実際の地形)より大きくなるボルヘス的世界をさえ夢想する者だが、そこまで極論しないとしても、いずれにせよ薄弱な意思による梗概など読めたものではない、とは書きつけておきたい。
 - 10) 伯爵の目を眩ませた、ここでのスザンナの美のありようにかかわっては、「花のように魅惑的な年頃」を生きる女性というほどの意味を有する「花様年華」という語が中国語(広東語の俗語?)にあり、実際そのタイトルの映画作品(監督=ウォン・カーウァイ、公開=2000年)があることを、ぜひ付記させてほしい。というのも、マギー・チャン演じる同作品の主演、まだ新婚のチャン夫人の妖艶な姿態/肢体を目にするととき筆者は、まるでアルマビーバ伯爵に憑依された気分になることになるからである。
 - 11) 正確には、“la porta che conduce alle stanze delle cameriere”と記載されていて、つまりはとびらを開けると複数の「女中部屋」に通じる(che conduce alle)通路がある、そういう構造である。このとびらが二度目に言及される場合は「舞台奥のとびら la porta ch'è in fondo」と略記される——のちに本文中で確認するとおりポーマルシェが戯曲版でおこなう詳細規定を受けているにちがいない——、そのことと併せ記しておく。
 - 12) 原作者ポーマルシェのキャリア上にすでに在った「セビーリヤの理髪師」のようにはまだ存在せぬ続編には安易に触れまい、と思う者だがそれでも、「フィガロの結婚」の原作(1784年)から遅れること8年の1792年に世に問われる戯曲「罪ある母」においては、夫人は現にシェリュバン(ケルビーノ)の子を身ごもって出産にさえ至る、つまり完全なる不倫成立=「寝取られ cocu」が描かれるのである事実は、ここでも簡単に確認しておきたい。
 - 13) ここから第二幕末までレクタティーヴォを挟まないからそう呼ぶ約定が作動しているのだろうとはいえ、スザンナが「見顕わし」たその瞬間ほかの数場面で音楽的連続性が有意に切断されるように感じられて、筆者はこれを言われるまま「フィナーレ」と呼ぶことに違和感を禁じ得ない。とはいえ、音楽にもおおいに通じた哲学者テオドール・アドルノはそうでもないようで、ばかりかこれを第四幕末の大フィナーレよりも高く評価した。この点については、前編「フィガロふたたび」, p. 138を参照。
 - 14) 定評ある叢書「名作オペラ ブックス」の第1巻、『モーツァルト フィガロの結婚』(ドイツ語原書, 1982; 音楽之友社, 1987)に収載された、編者の一人であるディートマル・ホラントによる「あらすじ」は、このフィガロ帰還を、「2度目の不意打ちを伯爵に食らわすべく」して採られた行動と説明しているが、本稿筆者はそう解釈する感性を持ち合わせない。ポーマルシェの戯曲版はその点、夫人の具合が悪いとの報に接して駆けつけた旨が語られ(“On disait madame incommodée. Je suis vite accouru...”), もちろん頓珍漢な印象は免れないが何かしらの口実を携えて混乱の現場に再来したことは示されていて、つまりは多少とも繊細である。
 - 15) 実際、戯曲版ではここでシェザンヌには台詞が与えられていない。なお、「敗北」はある意味、承知のうえで分析を試みておおいに示唆を与えてくれるものとして、以下を挙げておく。辻昌宏, 『オペラは脚本から』(明治大学出版会, 2014), pp. 190-92。
 - 16) 歌劇版でも本文中のト書きが詳しく規定していたりはするが、それはさておき、この態度の差異には、戯曲作者による演出(家)への制限の側面もあるだろうし、他方、こういう細かな拘束がないかわりに歌劇では音高や長さの規定を受けるのだ、と解すべきところもある。深入りはしないでおくが、ここでは前者にかかわってのみ、哲学者アンリ・グイエによる示唆に富む一節を引用しておく。「演出家の存在が必要であるほど、その野心は不安の糧となる。文芸評論家たちや文学史家たちはあくことなく危険を告発し

続けており、美しいテキストの伝統がそのまま上演における細心な忠実さの伝統ともなっている国においては、彼 [= 演出家 (引用者による注)] を容易に受け入れようとはしない。しかしフランスの演出家たちは、己れの職業の権利と自由とについて自問した最初の人々である」(Henri Gouhier, *L'essence du théâtre* (1943; Vrin, 2002), pp. 100-101; アンリ・グイエ, 『演劇の本質』, 佐々木健一 [訳], TBS ブリタニカ, 1976, p. 144)。

- 17) ちなみに、「とびらは閉め」に当たる原文“chiuderò” (原形は“chiudere”)は施錠をともし行為を含意するので、閉じてはあったものの施錠はされていなかったものをスザンナが施錠しただけなのか、施錠はされないうへ開いてもいたのをスザンナが閉め施錠もしたのか、の [02] の詳細にもかかわる判断は、未確定のまま置かれるほかあるまい。
- 18) 本文(「記述その2」)では「やがては衰微するほかない両性具有的な」と形容したケルビーノの美を、羨望を隠さず、かつまた現にその身体に触れつつ礼賛する、スザンナが歌うものななかでももっとも美しいと思われるアリア「おいでなさい、膝をついて *Venite ingnocchiatevi*」を [05] 後に挟むがゆえに間隔はそれなり空いている、[04] ~ [05] と、[06] ~ [07]、そしてこの [08] の、出来事としての継起を注視するに、第一に、化粧室が「秘中の秘」でなく侍女(ら)には比較的自由的な出入りが許された場所であることがこれで示され、第二には、夫人は小物を化粧室にとりに行かせることでケルビーノと二人になろうとしたのだが機敏なスザンナはすぐ目的物入手して戻ってくるので次にはより時間がかかる場所と目的物がスザンナに指定されたとの類推も成る、と筆者は思う者である。否、後者は同様の穿った見方をする先行研究を見つけれなかったので邪推としても良いが、それはさておき、女中部屋に探し／捜しに行く衣裳は、この歌劇版では夫人のそれ (“Un altro nastro prendi insieme col mio vestito.”)、ポーマルシェの戯曲版ではシュザンヌのそれとなっている (“En allant lui chercher tes hardes, prends le ruban d'un autre bonnet.”)、この小さくはない差異 (引用はいずれも夫人の台詞であり衣裳の所有者を示す人称代名詞はイタリックとした) は、どう解するべきか。目的地が女中部屋であるうへ、そもそもケルビーノをスザンナに見せかける必要があるのだから、歌劇版ではダ・ポンテの筆が滑っただけのものがそのまま踏襲されてきているのだ、と筆者は推量する者だが、いずれにせよ深入りせずここでの注記に留め、本文中では誰が所有し、通常着用する衣裳が目的なのかは暈す表現をあえて選んでおいた。
- 19) この後段へと積み残された問題はさておき、一つの興味として、聡明なスザンナが同室内にいたら逃げ場として選んだのは女中部屋につうじる [C] だったのではないかと類推することは、それを強固に推す積極的理由をテキスト上に見いだせるわけではないとしても登場人物の性格分析の観点で、おおいに可能だろう。もっとも、スザンナほどの機敏な判断力が夫人になくても、[C] がより近くにあったらそれを選んだ可能性もあろうと思うのだが、ならばこそここでは、本稿の注 11 にも記した「舞台奥」との位置表示の意味を慮っておかねばならないのである。
- 20) ここで明らかとなる「私室」として不十分さは、伯爵が夫人の部屋に比較的自由に出入りしているこの最小単位の社会的関係——驚くところ無しとはしない——を伯爵自身が明かしていた時点ですでに暗示されていた、と言うべきだが、いずれにせよ、創意としては、同じシチュエーションでシュザンヌに、「他の場所ならお止めしませんわ。でも、せめて私の部屋では…。(Partout ailleurs je ne puis l'empêcher; mais j'espère aussi que chez moi...)」と語らせた戯曲版著者のポーマルシェに帰されるべきではある。なお、近代における女性の「私室」の意義／意味にかかわっては、以下の二つの文献から示唆を得るところが大であった。ヴァージニア・ウルフ、『自分ひとりの部屋』(英語原書, 1929; 片山亜紀 [訳], 平凡社, 2015); Diana Fuss, *The Sense of an Interior: Four Rooms and the Writers that Shaped Them* (Routledge, 2004)。
- 21) 旧約聖書外典「ダニエル書補遺」の登場人物スザンナの影を、われわれのスザンナに見る、その衝動を禁じ得ない件は、前編「フィガロふたたび」でも見通しのみ書き留めておいたが (pp. 141-42 の注 6)、ここでは、もちろん差異こそ孕まれてはいるがおおいに関連づける、と見る事由を敷衍しておく。すなわち、「ダニエル書補遺」においては、「庭園の門は閉めておきなさい」と言ったのはスザンナだったが、スザンナがそう言ったときすでに二人の欲望する者(長老)は庭園内にいて不可視であって、すなわち「フィガロの結婚」の当該箇所ではスザンナがベッドの陰に隠れ、不可視であるのと、類似したシチュエーションにある。そしてこの構造の類似の前では、隠れたる者が誰かの点での差異はいかにも小さい、と筆者は

考える者なのだが、いずれにせよこの類推の妥当性は、この状況全体を創造したポーマルシェの思索のなかに求めざるをえまいし、求めても容易に論拠と出会えるようなものでもないだろう。

- 22) 実際、とびらに耳をつけて「外」(夫人の部屋)のようすを聞き取ろうとしていたのかもしれない [12] 以前はさておき、異音をたててしまっただけからは、化粧室内も「奥」に在っただろうと思われ、しかもスザンナの傍白も聴取していない——つまりはスザンナがそこにいるとも察知していない——のだから、とびらのある位置へと駆けつける時間も、有意な厚みを有するはずである。ちなみにポーマルシェの戯曲版では、スザンナの呼びかけが「鍵穴越し (à travers la serrure)」になされることがト書きで補遺されている。
- 23) この連続する [21] と [22] については、本当は [A] も [C] も開かないことはスザンナには既知とし、立項を避けたいくらいなのだが、三つあるとびらのいずれかからの脱出を促すスザンナの「出て行って、ぐずぐずしないで。／ここから、そこから、あっちから (Partite, non tardate / Di qua, di qua, di là)」の声 (歌唱) と、ケルビーノによるその実行を示すト書き (“si accostano or ad una, or ad un'altra porta, e le trovano tutte chiuse”) の、いずれもが聴かれ／読まれるので、どちらかという可能性のほうが高かろうと思う順で両項を律儀に記したのである。そのうえで、この瞬間にはまだ胚胎もしていなかったが時間に余裕がありさえすればスザンナに浮かんだ妙案があるとすればそれは、ケルビーノがベッドの陰に身を隠し、スザンナが化粧室に入る、ただ二人が入れ替わる方法である、と記しておくのも無駄ではあるまい。ここまでスザンナが見つからなかったのだからこれ以降も上手く切り抜けられた可能性があるはずだからだが——しかも同様の意匠による情景は第一幕第六景から同第七景に見うるではないか——、スザンナにその案が浮かんでその口から語られるよりも早く、[23] の事態が起こることになる。
- 24) ここでキーを要求する伯爵の台詞 (“Qua la Chiave!”) は、楽譜上で二度読まれ、ゆえに上演時にも当然、反復される。この反復部分が、しかし映像ソフト類の字幕や印刷された台本 (対訳) で省略されるのは、レチタティーヴォやアリアの反復部分の台詞／歌詞の一般的なあつかいに準じるものだが、この場面に限った話をするなら、たんに音楽的な要請から反復されると見なして済ませるのは不当と思われ、つまり最初の「キーを遣しなさい！」でそれが果たされないので原語 (イタリア語) としては同じ音で続けて発せられる、「とっとと遣すんだ！」くらいに訳すべき追い打ちの言葉で夫人がそれによりやく応じるのである、そんな機微を看取する必要性を、ここで訴えておきたいのである。
- 25) とびらはここで伯爵の渾身の力によって開けられたのではなく、夫人の部屋側から引く力と化粧室側から押す力のどちらが強かったか判然としないタイミングで開き、そこにスザンナが見顕すのである。と、そのように解したくなるのは、——論証ぬきで生意気なことを書くのだが——ほかでもないモーツァルトによる楽譜のゆえである。
- 26) 筆者が本稿の構想段階で参照した、かぎの技術史的かつ文化史的な問題をあつかう専門文献は、以下の4点である。Graham W. Pulford, *High-Security Mechanical Locks: An Encyclopedic Reference* (Elsevier Academic Press, 2007), especially ch. 1 (Introduction); 赤松征夫, 美和ロック株式会社 [企画／監修], 『錠と鍵の世界——その文化史とプラクティカル・テキスト』 (彰国社, 1995); 赤松征夫／加藤順一／浜本隆志／二上敏夫／松本次郎, 『世界の錠と鍵』 (里文出版, 2001); 田村祐一郎, 『かぎの話と窃盗リスク——大悪人はいない国』 (千倉書房, 2009)。
- 27) いわゆる「南京錠 padlock」は、ポータブルにしてロック機構をも有するという点で、じつは高度な (考察を求める) ギミックであり、なおかつ イコングラフイー 図象学的には男女の愛の象徴として読まれる伝統もあるのだが、原理ならびに史的側面は本文中の議論に含まれているとしたいし、何より、台本や楽譜にそのギミックが関与してくる余地はない、と突き放しておく。
- 28) 夫人から伯爵へと手渡される場面が明確に描かれる [B-0] 用以外のキー——存在しているのが確実なのは [C-0] 用と [A-1] 用 (≡ [A-0] 用) である——は、部屋の「内」側では平時、キーを鍵穴に挿し込んだままとし、つまりサムターンを模して使用しているのだとすれば、手渡すプロセスは不要になる。だが、これに着眼して類型適用の厳格さを緩め、一つの解の可能性を新たに得たところで、より根本的な、夫人の部屋が幽閉空間となる可能性の議論には、何らの影響もおよぼすまい。ちなみに、類型から外れるもう一つの可能性にも言及しておく、つまり、とびらの片面に二つの機構が設えられている可能性もあるわけであって、それはたとえば、ロココ絵画の巨匠ジャン・オノレ・フラゴナールが描いた、その名も《門

(Verrou)》(1780-84年、ルーヴル美術館蔵)に見うるとおり——そこではこれからおこなわれる男女の交接を完遂するためにロック機構が反対側から解錠操作されうるのとは別の門をもって第二の施錠がなされようとしている——である。

- 29) 貞操帯にかんしては以下の2点を参照したが、最新の研究成果と言い難いそれらにあつては、その実利性ではなく神話的機能や工芸的特質が論議の焦点となっている。それは、前編「フィガロふたたび」で中心的なトピックとして論じた、伯爵の行動原理の一としてあつた「初夜権 *Jus Primae Noctis*」が、戯曲／歌劇が生まれた時代以前からすでに／そもそも神話的だった件と、事情がおおいに類似してくる。Eric John Dingwall, *The Girdle of Chastity: A History of the Chastity Belt* (1931; New York: Dorset, 1992); コーフェノン博士『貞操帯の文化史』(仏語原書, 1905; 青弓社, 1995)。なお、後者の奥付には、部分執筆を担当する「フレディエ弁護士」の名も共著者のそれとして読まれるのだが、確認できる仏語原書の画像に依つてその名を省き、「博士」の単著と認定した。
- 30) 筆者はここでは、“*va alla finestra* (窓のところに行く)”と表記される版を採つたが、基本的に訳文はそれに負うと断っている小瀬村幸子(本稿の注4を参照)が依拠するのが“*va al balcone* (バルコニーのところに行く)”と表記される版となっている。実際、窓であつて同時に開口部が床面まで達して、ベランダやバルコニーへと通じるとびらも兼ねる、いわゆる「フランス窓 *porte-fenêtre*」(直訳すると「とびら-窓」となろう)を想定しても良いわけだが、本稿では、外界への連絡が容易に想像される類のものではなく——想像可能なら伯爵は [16] ([C] の施錠) の前後に窓にも施錠した可能性が大だからである——、窓枠の外側にブランケット付きの張り出し部があつて、スザンナはそこに身を乗り出してケルビーノが走り去るのを見届けたのだ、という程度に理解しておきたい。ちなみに、戯曲版にはバルコニーやフランス窓を想像させる記載は無い。
- 31) この点にかかわつては、ボーマルシェの戯曲台本に、狩りへの伯爵の出発を見届ける例の場面(本稿の注6を参照)の直前、暑いから窓を開けるようにと夫人がスザンナに指示する(“*Ouvre un peu la croisée sur le jardin. Il fait une chaleur ici!*”)場面が含まれている、その点に触れおく必要がある。とはいえ、文字に表れていないとしてもこの設定をダ・ポンテは継承しているのだ、と書くつもりはさらさらなく——そんなことは論証のしようがない——、だから代わりに、本文中では「誇るほどでもないわが想像力」の賜物としているのである。(大事なのは、このあとの、開いていたものを閉じることになる、いわば精神的作用である。)
- 32) 本稿の注27で言及した南京錠に加え、とびら(あるいは門)にもそもそも、^{イコングラフイー} 図象学的な象徴機能を見てとることは可能なはずだが、五つのとびら^{しつら}を設えられた夫人の部屋全体に本稿が貞操帯の構造を見るとき作用しているのは寓意の力である、としなければなるまい。
- 33) マスターセオリーのようには何ものも参照しなかったが、音楽関係の先行研究に類似した関心を見出だせないまま自身の講演録(本稿の注1を参照)を論文化する過程で、その『『ボヴァリー夫人』論』(筑摩書房, 2014)に結実する蓮實重彦の一連のフローベール研究の方法と親近性があることを「発見」し、おおいに勇気づけられた。もっとも、蓮實の研究対象は、「昨日」生まれたばかりとフローベールによって認識されていた、推敲も重ねられた「散文」であり、それより半世紀以上前に書かれた歌劇台本——しかも作者のダ・ポンテは散文(フローベール／蓮實的なものではないとしても)を韻文とする必要があつたと明言していた——について単純な応用が効くとは端から思つてもいないのだが、時代とテキストの種類の差異を超えて類似し、あるいはことによると典型的ですらある、そんな問題が在るとの確信はその後も揺がなかった。ということで、ここでは蓮實が『『ボヴァリー夫人』論』刊行前後に聴衆に向けて読んだもの(蓮實「フローベールの『ボヴァリー夫人』をめぐる——珊瑚樹と晴雨計の置かれた天井の低い部屋について」(2014), 『『ボヴァリー夫人』拾遺』(羽鳥書店, 2014))から、「部屋」なるものへのわれわれの関心と重なるところの多い箇所を二ヶ所、引用し、わが確信の一根拠としておく。

[…][客間]とも[広間]とも訳されている語彙「*la salle*」をめぐる、『ボヴァリー夫人』のテキストは、より信頼のおける参照体系たりえているのでしょうか。／ある作品のテキストとは、必然的にはそのような参照体系の網の目たらざるをえず、テキスト外的な知識にもまして意義深い機能を演じるはずだというのが私の立場であります。不確かな事実遭遇したらまずテキストの他の部分を参照すべきであり、そのつどそれが可能かどうかを参照することの繰り返し「読むこと」にほかなり

ません。[…] / […] このように、テキスト内的に参照可能な細部の記述を「相対的な記入」と呼ぶことにします。[…] テキストの異なる場所に記入されている同じオブジェが、「広間」あるいは「客間」とも訳されている「天井の低い細長い部屋」の同一性を保証しているからであります。(pp. 90-92)

[…] フローベールが、十九世紀的な風俗にかんして、しばしば「時代錯誤」*«anachronisme»* に陥りがちな作家であることはよく知られております。[…] 『ボヴァリー夫人』における「晴雨計」にも、その懸念を払拭しかねるのであります。物語の時代背景は七月王政下ということになっていますが、すでに見たように、「晴雨計の金箔が夕日にはえて」という記述からして、問題の「晴雨計」がアネロイド型であることは疑いえません。[…] 一八四八年以前のノルマンディーの僻村に、第二帝政期の『ボヴァリー夫人』執筆時にフローベールの身近に存在していたかもしれないアネロイド型の「晴雨計」と同じものがあつたとはいかにも考えにくい。にもかかわらず、彼が「時代錯誤」に陥りつつも、その語彙を、写実主義的な指示対象を超えて「晴雨計」と書きつけてしまったということだけが、ここでの唯一の「テキスト的な現実」なのです。(pp. 112-13)

ちなみに、後者を読むと、蓮實がたんにテキスト内在的な記述(分析)のみおこなっているのではないことは明白であり、とすれば、例のルイ十六世が「かぎマニア」であつた、本文中では言及のみでむしろ軽くあつた事実をも、原作者ボーマルシェがそれとして捉え、作品化の一動機としたとするような議論へと発展させ、文化史や歴史社会学の分野の研究成果とする余地があるかもしれない。

- 34) それを目的の一に掲げたわけではないし現に網羅的たりえてもいないが、戯曲版と歌劇版の異同にも、本稿は何度か論及した。大半は注釈中でなされたそれをいま整理しておくなら、注5、6、14、15、18、20、22、30、31がそれに当たるのだが、なかでもっとも根本的なのが注14で比較した、フィガロ帰還場面の多少の繊細(戯曲版)と支離滅裂(歌劇版)の差異であることは、何度繰り返しても繰り返すことはない。
- 35) 前編「フィガロふたたび」では、作品の全体的印象として、「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」(pp. 136-37; 傍点は原文)と記し、併せてそうした事態が顕著に観察される具体的事例として、「第二幕のクローゼット[本稿では「化粧室」と表記したもの]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」(p. 142の注11)を、いかにも不十分な文面によってではあるが示してあつた。前編「フィガロふたたび」をまさに前編/総論、本稿を後編/各論と位置づける、明示的な理由ともなる確認である。
- 36) この点については、石川伊織によるコラム「ヘーゲルの《魔笛》論」、『哲学の歴史7』(中央公論新社, 2007), pp. 441-42を参照されたいが、核心部分だけ引用しておく、以下のとおりである。(引用符「」内の文面は、——筆者は正確な出典を確認できなかったが——ヘーゲルが夫人に宛てた書簡からの引用であるらしい。)

シカネーダー(1751-1812)のこの台本に登場する夜の女王や愛や試練や秘儀などの形象は、「音楽の深さ、魅力的な美しさ、その魂とあいまって、聴く者の想像力を拡げ、かつ満たし、心を温める」。台本の文学的内容が評価されているのではない。むしろ、台本は荒唐無稽でない程度に音楽を提供するだけでよい。《魔笛》ではこのバランスが絶妙なのである。「合理的連関からはかけ離れた奇跡的なものや空想的なものや童話的なもの」に満ち満ちたシカネーダーの「お粗末な」台本だからこそ、モーツァルトの音楽によって芸術的な完成をみるのである。

(本学文学部教授)