

劇における音楽

細井雄介

## Music in Play

---

The use of music has become customary in almost every theatre. But when certain members of the famous *Burg Theater* saw our performance (1983) of Schiller's *Maria Stuart*, they were said to be surprised by the use of accompanying music. This episode suggests a taboo in European theatre, which seems to imply a profound insight into the essence of drama in general. Is there any necessary relationship between drama and music?

Concerning this problem, Nietzsche's *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* may be the most famous relevant work. But in fact he states here only his metaphysical thoughts, never discussing concrete matters. And it has been the idea of drama as such without music that has made the great tradition of theatre since Greece.

Then how are we to consider the honorable grand opera, Musikdrama of Wagner, musicals and so on? Strictly speaking, the general history of theatre has made light of them all. And behind this fact may lie an absolute conviction that drama has its own unique mission and whenever some other activities may intervene too embarrassingly, it should adamantly refuse them, including even the most helpful and closest music. Music soon develops its own various strict forms, and these become very dangerous to the exquisite construction of drama. Therefore, as a rule, drama seems to permit only casual pieces of melody, if these can help to bring out the inner soul of characters. To decide the permitted quantity is the task of theatrical practice.

There are always some who mock the attempt to seek for the essence of each artistic genre. But such a problem as stated here makes us conscious of the inevitability of the attempt. And for my part, I would declare here that the supreme mission of drama lies in depicting the situation and destiny of man in relation to the universe as a whole, and that there is no other art form which is capable of fulfilling such a demand.

これは美学会第三十六回全国大会の席上で口頭発表を行った際、訂正加筆なしに印刷したものである。開催地は仙台、会場は東北大学経済学部一番教室、日時は昭和六十年十月十二日午前、発表時間は三〇分と限定されていた。

私がかつて本論叢に同種の論稿『劇における主人公』（第四〇集）、『悲劇的雰囲気』（第四八集）、『舞台の情景』（第五四集）を掲載した。口頭発表の表現に何ら変更を加えず本稿を呈示する態度は、第四〇集内に明記しておいたものと全く同じ理由にもとづいている。

電子工学の発達はいちじるしく、その恩恵のもとに、今日の劇場もさまざまな設備を誇っております。演劇に携る人々がこれを見逃すはずありません。こうして劇場に入る私ども観客は、そのつど、舞台の思いもかけぬ装置に目をみはり、音響の微妙な効果に耳をそばだてることのできるであります。その音の響きについていえば、これはまさに劇のはじまる開幕のひとときとか、一つの場面が果てて次の場面へと移る転換のさいに、もはや常套の手段とみてよいほど多く用いられるようになっており、しかもその響きが音楽的な旋律を奏することも決して少くありません。そればかりか音楽的旋律としての音響がやがては劇本来の進行する場面のなかへまでも入りこみ、登場人物の会話や動作を蔽って場面の情調を高める一役をはたしている例にも少からず出会うのであります。いや、今日の観劇体験では音楽的旋律を全然聴かなかったという場合こそきわめて稀と言えるであります。

ところがここにひとつの挿話エピソードがございます。二年ほど前（昭和五八年）、劇団俳優座がシラーの古典的戯曲『メアリ・ステュアート』を上演しました折、ちょうど来日して自分たちの公演活動をつづけていたブルク劇場の面々が訪

れて、終演後に楽屋で交歓の行われた席上、その感想はまず「音楽が使えてうらやましい」という羨望の嘆声にはじまったとのことであります。<sup>(1)</sup>ブルク劇場とは言うまでもなく、ウィーンに在って西欧演劇の大伝統を担ってきた最も有力な一翼にはかなりません。とすれば、この率直な感想から、西欧における古典的な戯曲の上演では伴奏音楽の使用は厳しい禁忌の一つであるらしいことが容易に窺えましよう。そして同時に、私どもが各方面から教えられる演劇の起源の形態を想い、世界各地に保たれてきた伝統芸能や、現今の各種さまざまな上演芸術の実態をひろく見わたして、これらがほとんどすべて、実際に鳴りひびく音楽的表現と何らかの関係、しかもかなり緊密な関係にあることを確めますとき、右の禁忌は一見いかにも奇異な慣例としか思えないのであります。

しかしながら、ここで改めて私どもの今日の観劇体験をかえりみて、時にはという以上にしばしば、劇場に流れた音楽的旋律が煩わしく感じられたこと、あれこれの連想を走らせて関心を集中すべき演劇本来の印象はまことに散漫に終わってしまったことなどを思い返し、さらには演劇の本質如何を問う姿勢を取り直すとき、右の禁忌には実はむしろきわめて深い洞察が湛えられているのではないか、という予感さえも強まって参ります。

こうなりますと、演劇における音楽的表現の位置、この問題もまた、演劇をめぐる、その舞台上演の実際面からも、本質追究の理論面からも、ともどもにひとしく検討を要請されていて無視できぬ問題の一つと数えられるのであります。

さて、演劇と音楽の相関について語った思想家となれば、やはりニーチェを忘れることはできません。音楽は絵や言葉とどのように関るかと問うて、悲劇は音楽の精神から生れるとした『悲劇の誕生』成立のころ、眼の前には、数年後（一八七六年）にバイロイト祝祭劇場を開いて「総合芸術」の完成を自讃することになるワーグナーが旺盛な活

動を展開しており、その音楽に心酔しつつ為されたギリシヤ悲劇の洞察には活気が漲り、ここに横たわる幾多の示唆が、当時の黙殺にもかかわらず、後代からみれば悲劇理解の新たな道を拓いた功績は決して消えるものではありません。  
い。

たしかにニーチェには鋭い眼差があり、問題の核心に触れては次のように語ります——「悲劇の主人公が言葉を語るときは、行動するとき比べていわば浅薄である。語られる言葉のうちに神話が応分の客観化をみることは決してない。舞台上の場面の仕組とか視覚的形像の方が、詩人みずから言葉や概念で掴める以上の深い知恵を啓示する。同じことはシェイクスピアでもみられる。例えばハムレットが言葉を語るときは、行動するとき比べて同様の意味で浅薄である。それゆえ「事物の認識が成るや行動には吐き気を覚え、認識は行動を殺す（第七節）という」ハムレットの姿の教えるところは、決して言葉からでなく、劇の全体を深く見詰め、見わたすことによってはじめて掴みとれるのである。」こうしてニーチェは、演劇は演じられる全体像が意味をもつのであって、個々の登場人物の言葉にこだわるだけでは到底その意味を掴めるものでないという正当な理解を明言いたしました。しかもこの見方によれば、悲劇的な神話の意味の洞察は、ギリシヤの哲学者はもとより詩人によっても、決して概念による明確さを以て行われたわけでない以上、はるか後代の私どもともなれば、いまだは言葉の劇として現れるしかない悲劇の言葉だけをみて、神話と言葉とのずれから、ややもすればギリシヤ悲劇は平板でつまらないと片づけてしまう、ということになりかねない。そしてまさしくこの点でこそニーチェは音楽に援助をもとめたのであります。神話を、すなわち劇の物語を最高度に精神化してその理想の在り方を成就させることが使命であるが、言葉の詩人にはできなかったこの営みを、創造的な音楽家としての詩人は成しとげることができたのであった。そこに働いたであろう音楽的作用の圧倒的な力、これはわれわれとしてはもはや学問の道で再構成するしかないが、とにかくギリシヤにおいて神話の意味の十全な啓

示をもとめて、抒情詩に端を発しアッティカ悲劇にまで高まった苦悶は音楽の精神の苦悶だったのであり、最盛期の悲劇に豊かな展開をみせるや、たちまち挫折して消えてしまったものの、悲劇に留められたその世界観をふたたび芸術として再興することはできないか。これが当代および後世にかけたニーチェの期待でありました。

それでは私どものごとく演劇の理論や実践を想う者にとってニーチェに仰ぐべきところはあるか。実はきわめて乏しいと思われます。演劇の全体像を完全に描くには言葉だけでは不十分で音楽の援助を要する、との主張は尤もらしく聞えもいたしますが、そもそもニーチェの述べようとする本旨は、ショーペンハウアーを介してカントに遡り、現象と物自体との乖離に人生の苦悩の根源を認め、その苦悩からの脱却を芸術的世界観に託してみようということであり、その論説全体は「音楽の精神 (der Geist der Musik)」という判然と内容を定めがたいものに拠っていて、決して音楽そのものを語ることにない形而上学だからであります。他方、私ども当面の関心事は、音楽の精神どころか、舞台に飛び交うせりふの湛えているでもあろう言葉の音楽性ですらなく、現に耳に聴えてくる音楽そのものの位置なであります。

古代ギリシャ都市国家のひとつにすぎぬアテナイに生い出でた演劇は、一々の作品に即してみれば、その上演は歴史上では本来一回的な現象であり、年ごとに或る日一回演じられては消えていったものであります。それらの作品はいずれも、合唱隊すなわち然るべき箇所を歌を唱い舞い踊る複数の人々の一団を作品全体の基盤ないし母胎とする構造をもち、ギリシャ演劇と音楽との関係はたしかに不可分であったとしなければなりません。残念なことにその音楽は或る日一回の上演が終るとともに消えはて、後世に余響を残すことなく、今日ではもはや未来永劫にわたって再生不能となつてしまいました。それではギリシャ演劇全体も同様に消えたのか。歴史上の一回的現象としてはもちろん消えはててしまいました。けれども後世への影響とあらば、音楽なくともギリシャ演劇の生命と威力は今日なお

絶大と認めぬわけには参りません。アリストテレスは盛時の演劇から隔たること百年の人であり、ニーチェからは悲劇の実質的な創始者アイスキュロスの本質に触れるところなき定義を悲劇にくだしたと難じられておりますが、その定義に用いられました諸々の概念は、幸いにして遺されました若干の戯曲と相俟って後世のヨーロッパ諸民族の演劇活動をひらき、しかもその一切を統括して、ついにはわが国における言葉、演劇、悲劇、喜劇、等々、明治時代の翻訳新造語にみるごとく、時代も場所もはるかに隔たる文化の演劇現象すべてをも規整するに到っております。わが国ばかりではありません。たとい今後思いもかけぬ芸能がどこかでいつか見出されることになろうとも、その芸能が演劇とみなされるかぎり、これはやはりギリシヤ演劇を語る諸々の概念を以て体系的に整備され一般化されてゆくでありますし、その意味では、世界演劇史の中樞はあくまで古代ギリシヤ以来主として西欧に展開せる演劇にあるとしなければならぬのであります。改めて言い直せば、音楽を失っても演劇はあくまで演劇として留まったのであり、この事実を照してみれば、演劇にとって音楽は附随現象でしかなかったということになりましょう。

ここで、話題を転じてみますと、演劇史における二十世紀、私どもにとつての現代は、まこと幸いなことに、伝統的な演劇の豊かな蓄積をもとに、これを相手として稀にみる冒険をつづけており、恐らくは世界演劇史上に特筆される時代になろうかと思われまます。当面の問題についても、最も近いところではベケットの作品『ゴドーを待ちつつ』(一九五二年)がまずパリ(一九五三年)で、ついでロンドン(一九五五年)で上演されるに及び、全く新たな活況が生じました。それはことに戯曲の言葉に因っております。すなわち、それまで劇場の舞台で交されていた言葉は散文劇といえども何がしか洗煉され彫琢されて日常言語を超えた次元に立つものであり、一九三〇年代以降にはむしろ積極的に詩劇再興の運動すらつづけられていて、結果としては劇場に漂う教養趣味が反感を呼び、多くの観客を失う

傾向をもみせていたようであります。ところが『ゴドーを待ちつつ』の刺戟を得て、五〇年代から劇場には一文一句が文としては意味や体をなさぬ言葉もにわかに溢れるようになり、しかもそのような言葉でさえも、すなわち言いかえれば、韻律に類した作用を介してたやすく音楽性などの忍びこむことを断固拒否しようとする言葉を以てしても、鮮かにして明確な演劇世界のみごとに構築されることが実証され、その独得の世界に魅かれ勢いを得て、少くとも現在の英国は、ロンドンを中心に、演劇人および観客の双方にとって世界で最も賑わしい場所となっております。このような趨勢を踏まえて或る論者は同じころ平行して盛んになったロック・ミュージックの聴衆動員力に注目し、演劇と音楽の関係の歴史はおよそ以下のごとく映っております。——ギリシャ演劇のうち中世へと移れば、ようやくヨーロッパに甦った演劇は教会から街頭へと押出してゆく宗教劇であった。まずは教会内に響いた歌は会衆に馴染みのもので気分を高め活動を促した。こうして教会内に育った典礼劇はやがて街頭へと出てゆくが、そのとき働いたのは広い活動空間を得る必要と併せて、会衆のがわの束縛なく自由な連帯をもとめる願望でもあっただろう。そのような演劇にとって全員で歌い踊るための音楽は強力な要素であった。後代にいたりシェイクスピアなどの活躍するエリザベス朝演劇もなお世俗にみなぎる中世以来の音楽の活力を見捨てることなく、むしろ積極的に採りこもうとするものであった。このような世俗大衆と演劇、大衆と音楽、そして演劇と音楽とのあいだに隔たりが明白に生じてくるのは十七世紀であり、十七世紀の終りには、みずから音楽の実践に携わらぬ純然たる聴衆がはつきりと現れている。この傾向と平行するのが額縁舞台におけるオペラの誕生であり、また音楽といえばあくまで語られるせりふに従わせてしまう演劇の開始であった。ジェイムズ朝演劇と王政復古期演劇がそれである。わずかに十八世紀初頭ゲイの『乞食オペラ』(一七二八年)が世俗音楽と演劇との古き結合をはかり、当時流行のイタリア風オペラをもじり、英国社会を諷刺し



て気を吐くが、これも後がつづかず、演劇と音楽とはその後ながくともども大衆の手から離れて、利益を挙げる商品となつてしまったのが実情である。二十世紀に入ると、この演劇と音楽の乖離を埋めようとする試みがいくつか試みられた。最初に注目すべきはベル・エポックにおけるフランスのキャバレーの動き、ついで同種ミュージックのオペレットの活躍があり、これらに触発されて未来派やダダイストの活動があり、ブレヒトも育つた。だが演劇人として演劇と音楽の眞の綜合に努めたのは二人しかなく、それはアルトオとブレヒトだが、アルトオは明かに失敗し、ブレヒトにも多々問題があろう。なお上来の観点からみればワグナーは結局のところ世俗大衆の地盤を離れたオペラ作家でしかない。——ややながくなりましたが、これがその概観であります。まことに杜撰なものと批判されましようが、しかし独自の主張をもつ大観として却つて演劇史の本流を想わしめる力はあると私は思います。そしてその本流とは、さきに見たごとく、古代ギリシャにはじまつて現代にいたる西欧に流れてきたものであり、そこに立上る理念にとつて音楽は副次的で附随的にすぎないと痛感させる底このものであります。

それではすでに長い歴史を築いたオペラ、オペレッタ、ワグナーの楽劇、現今の各種ミュージカル、等々、これら紛れもなく音楽と本質的に結合せる音楽劇という演劇形態はどのように捉えるのか。

従来演劇論や演劇史にみるかぎり、大方はこれらを音楽の領界に委ねて、演劇としてはわずかに周縁現象としてのみ触れてきたのが事実であり、また今日でも貫かれています基本的姿勢であると私は思います。音楽劇は演劇の領界においては決して中心的位置を占めることがありません。なぜそうなるのか。その理由や背景にはもちろん多種多様なことが考えられ、なかには論者の個人的反感さえも数えられるであります。しかしながら、あれこれの理由の奥に究極の根拠をさぐれば、それは、演劇独自のいわば宇宙の構築にあたって音楽は致命的な障害になるといふ危懼

の確信にちがいないと思われます。演劇は観客の面前、特定の舞台上に、時間を限り空間を限り、俳優や装置を配して虚構の世界をあたかも実在の世界であるかのようにつくります。だがこの虚構を介して演劇が本当に伝えようと試みているのは、観客が肉眼で見える出来事を材料としつつ、その心眼に描きだして、これは身の回りの事象のごとく真なるものと受けとめてもらいたい、いわば投影された出来事の軌跡としての宏大な意識的世界であります。観客もまた、舞台上に練りひろげられる実在的な出来事がいつもの運びと異なれば、時として思いもかけぬ当の意識的世界の拡大や深化を体験するかもしれぬと期待すればこそ、同じ戯曲の上演でも幾たびも訪れることになるのでありましよう。この意味では演劇と観客とが其の対決を楽しんでいるところは意識の領域にあり、ここは対応関係を結ぶ実在の舞台上の変化に対して極度に鋭敏な反応を示して、たちまち描きつつある軌跡、すなわち意識的世界の大小とか浅の度合に大きな振幅を許し、意味の変質を呼ぶことを特質といたします。実在と意識とのこのような関係に実在界の音として響く音楽がいかに作用することか。これについては具体例、たとえば演劇『ハムレット』全篇と音楽とが結合した場合を想定していただくのが最も簡明でありましよう。音楽が音楽としておのれを主張するとき、必ずやその諸々の楽曲形式を發動させて、音楽が響いているかぎり、一切をその厳格な形式に従わしめるはずであり、このことが能うかぎり宏大な意識の世界を創りたいと願う演劇にとっては致命的な拘束となつて、その世界の無惨な縮小を招くことは必至であります。楽曲形式の拘束を感じさせる音楽要素はこれを拒斥しようとする演劇の反発は十分に納得がゆきますし、許容するとしてもわずかに、楽式の厳格さを具えることのないささやかな旋律だけ、しかもこれを登場人物のせりふに代るとみてよい歌の一節としてだけとあれば、演劇における音楽についての言及を演劇史が多くは見せていないのも当然の扱いであると言つてよろしいでありましよう。

ところで演劇内に混在することを許された音楽的旋律の一節ひとについては、さきの論者も語っていたように、シェイ

クスピアもこれを愛好して幾つもの作品に用いておりましたし、ほかに、例えばあつてもなくても演劇の本質を左右することにはなるまいが折々に用いられていった伴奏音楽、私ども当面の問題を自覚させた今日の劇場音楽も、その一形態と考えられます。それではこのような旋律としての音楽は演劇においていかなる位置を占め、いかなる機能をはたすことになるのか。

この点については、先般美学会例会で渡辺裕氏<sup>(6)</sup>が旋律を「悲しい」などとみる仕組をメタファとして論じて大きな示唆を与えてくださり、私も関連する論考<sup>(7)</sup>を思いました。その論者の主旨は、日常味わる感情体験は必ず実質的利害と結びついているものだが、或る旋律を「悲しい」などと受けとめる体験には利害が結びつかず、そのことから心情のいちじるしく深い拡大を生むというにありました。このカントを思わせる観察を私は良しといたします。そして例えば狂えるオフィリアの口ずさむ俗謡の旋律がいかに言葉を超えた同情を呼んで、その姿の理解を深めさせることかと思ひ、ここに演劇が音楽的旋律を使用することの積極的意義を認めます。だが機能に対してはつねに逆機能をも考慮しなければなりません。これについてまたも演劇史に例を取れば、二十世紀演劇の革新家の雄プレヒトが思い浮ぶであります。かれは古来の伝統的演劇が感情移入の原理に立って、ややもすれば観客を同情の涙に沈めて演劇本来の使命にもとることに激しく抗したのであります。このプレヒトの基本的姿勢にも私は賛同の意を表します。人間の運命を世界全体との関係において描きつづける芸術形式は演劇を措いて他にない、という類<sup>(8)</sup>の言明を聞くことがあります。実は自身の演劇に対する確信もまさしくここにあり、プレヒトの演劇観もこれと合致すると考えるからであります。演劇的芸能がいかなる共同体においても文明とともに古い、という事実も右の根本構造によることでありましょう。その構造からすれば、演劇を成立させる眼差は世界認識の眼差として必ず外方へ向いており、使命に依りて描いた世界の大きさと深さとが作品の優劣を決める基準となりましょうが、まずはどこまで広く

大きな世界の地図を意識的世界として投影、投企することを可能ならしめたか、この点に関して私は前述のごとく、古代ギリシャにはじまり西欧に流れてきた演劇を世界演劇史の主流とみるのであります。

さて、基本的には外方へ向う認識の眼差と、登場人物などを介して、その眼差を心情の内部へと深める旋律の感情効果とは、直視と感動の相違、外方と内方という方向の相違からみて直ちに矛盾しあうものとは考えられません。両者は理論的には演劇において共存可能と申せましょう。しかしブレヒトのごとく音楽的旋律さえをも世界認識の道具として用いようと努めるとき、心をうつ旋律ともなれば意図とは別に独立の感情効果を發揮し、あるいは無数の連想を走らせて、時にはこれらが肝要な世界認識の眼差の鋭さを殺ぎかねないことも容易に理解できます。このような事態にいかに対処するか。もとより演劇は究極の使命を仰ぎつつもその現れははてしなく多様で種々の段階に立つからには、これは演劇の実際において一々の場合に即して解決をはかるべき事柄となりましょう。

以上ささやかな観察を述べて参りましたが、この過程はおのずから演劇の本質を自覚することを強いる営みであつたように思われます。もちろんそのような本質は一言で語れるようなものでなく、芸術に関して何ごとか類的なるものの本質を問うことの無意味を断言したクロロチエの姿も思い浮びますが、私自身の経験に照せば、対象を種や類として捉えてその本質を問うことは芸術研究においてやはり最も有効な手引であり、そのような成果の実績として、例えば、最も近い間柄にあるとみられる演劇と映画に関して、演劇は音楽を排斥するが映画は音楽を必要とすることを決りだして両者の差異を際立たせたインガルドンの考察<sup>9</sup>なども思い浮ぶのであります。

最後に、ただいまの考察から、改めて芸能の宝庫といわれるわが国のさまざま演劇的現象を顧み、これら諸々の形態に組込まれている音楽の、量における多寡、質における軽重のほどをはかるとき、それらの世界演劇史における位置ははたしていかなることになるのか、これはきわめて面白く思われるのであります。後日の問題となります。

- (1) 俳優座の『メアリ・ステュアート』公演は昭和五十八年五月七日から同月二十七日にわたった。交歓の模様はエリザベス女王を演じた劇団員川口敦子の談による。
- (2) Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, 17. (Kroners Taschenausgabe, Bd. 70, 1955. S. 139ff.)
- (3) ニーチェ『ギリシアの楽劇』(一八七〇年一月十八日の講演)。理想社版ニーチェ全集第三卷『悲劇の誕生』(塩屋竹男訳)所収、一八三頁。
- (4) Mich Binns: Music, Theatre and Silence. in: *Gambit*, Vol. 10, No. 38. London, 1981. pp. 6-16.
- (5) 有村祐輔・吉田正俊編著『シェイクスピアの音楽』(大修館書店 一九八五年)参照。
- (6) 渡辺裕「音楽表現とメタファー——『この旋律は悲しい』の構造——」(美学会東部会例会口頭発表 昭和六十年九月二十一日。雑誌『美学』第一四三号所収)
- (7) S. Davies: The Expression of Emotion in Music. in: *Mind*, Vol. LXXXIX, No. 353. January 1980. pp. 67-86.
- (8) Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. (Bern, 1948) Bern und München, 1965.  
 „Die Form einer Dichtung, die das Menschendasein in seinen Bezügen zum Weltganzen darstellen will, kann nur das Drama sein.“ (S. 152)
- (9) Roman Ingarden: Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Tübingen, 1962. Der Film, §4. Film und Musik, S. 334ff.