

キリスト教的悲劇の誕生

——モーツァルトの創造的神秘主義——

石井誠士

一、「宗教・芸術」について

宗教と芸術の関係は、人間の存在の根本的問題の一つである。

宗教は人間の自らの超越的根柢への関係であり、そして、芸術は人間の創造性であるから、この二つの領域の間には、当然深い関わりがなければならぬ。

宗教と芸術との関係を今世紀前半のオランダの宗教現象学者ヴァン・デル・レーウ (Gerard van der Leeuw, 1890-1950) に従って考えていくと、一応、

i. 宗教と芸術との未分の在り方——祭祀——、ii. 宗教芸術、iii. 芸術宗教、iv. 宗教的芸術、v. 宗教・芸術の五つの可能性が考えられる。

まず原始的な人間においては、宗教と芸術とは全く未分であつ

た。歌は祈りであり、ドラマは神聖な演技であり、舞踊は儀式であった。そういう在り方は、今日でも祭祀において保持されている。

ところが、文明が進展するにつれて分裂が起こる。人間の様々な要素が分化し、それぞれが独立した発展を遂げていくところに文明の方向がある。それで、文明の初期において一つであり未分であつたものが、分裂してくる。そして、宗教から舞踊や彫刻や絵画が追放されるに到る。キリスト教においても、仏教においても、その最初期には、造像が厳しく禁じられた。ギリシアの悲劇は、道徳的な意識の発達と共に弱くなっていったのであるが、それに追い撃ちをかけたのはキリスト教である。

しかし、キリスト教的には、この分裂は、根本的には、むしろ、アダムとイヴの墮罪に準えられるものであるので、次には、宗教

と芸術との新たな統一が追求される。まず、さまざまな宗教的対象を具體的に形象化して示すことが行われる。キリスト教では、聖書の物語が形象によって表現されるようになり、仏教でも、ガンダーラ以後、佛像が造られるようになる。かくしてい、わゆる「宗教芸術」Religionskunst が生まれる。そしてそこから、芸術に聖と俗との二つの形式の対立が生ずるようになる。原始的な祭祀から発生したドラマは、靈的なドラマと世俗的なドラマとに分裂していく。音楽も、教会のミサやオラトリウムなどの典礼音楽と器楽曲やオペラのような世俗音楽とに分れていく。

殊に近代において、聖なる「宗教芸術」と世俗的芸術との対立が大きくなり、この世俗的芸術の方から、純粹な芸術が自立して成立してくる。そして、それは、審美主義の、芸術自体に救済を見る「芸術宗教」Kunstreligion にまで到る。ヴァン・デル・レーウは形象を全く排除して成り立つ音楽に芸術の本質を見たショーペンハウアーの思想にそれを見いだしている。

しかし、芸術の純粹な自律的営為の中で、もっと深い徹底した統一の形態が生まれる。つまり、芸術作品がどこまでも芸術作品であって、しかも聖なるものを象徴する「宗教的芸術」religiose Kunst がそれである。ここでは、美、この移ろいゆくものが、聖、永遠の象徴となる。美は純粹に美であって、しかもそれが聖をシンボライズする。

ところで、ヴァン・デル・レーウの「神学的美学」において特

徴的なことは、この、一切の形象から解放された純粹な芸術や聖を象徴する芸術の近代的立場からさらに一転して、芸術に「見て、触れることができ、確固たる輪郭と性質をもったもの」、形象を、中心を、回復しようとしたことにこそある。そのときに決定的なのは、人が「隠された形」であるキリストによってそれにあずかることができる「神の像」Bild Gottes である。宗教と芸術とは、それらが、いずれも信仰に対する人間の応答であることよってのみ、つまり「沈黙の中で」、「無限、神において」のみ交わり、浸透し合う。

私たちは、この最後の立場を、先の「宗教的芸術」から區別して「宗教・芸術」Religion-Kunst と呼ぼう。ヴァン・デル・レーウでは、「宗教・芸術」の可能性の根拠は、受肉の信仰にある。芸術は芸術であって、しかも「神の像」そのものの表現であることよって、つまり、一つの別の受肉であって初めて真実なものとなる。終末論的芸術、すなわち芸術の終わるところから始まる芸術が真の芸術である。ここでは、芸術作品は芸術作品であって、しかもまさに「下僕のために、すべての美しい言葉と音とを破壊しうる」その「神の顕現」Epiphania なのである。

ヴァン・デル・レーウは、カール・バルトと同様に、モーツァルトのオペラにそれを見ていた。この点では、ヴァン・デル・レーウは、モーツァルトの音楽にただ直接的エロスのなものの純粹な表現を見たキェルケゴールの見方に反対である。例えば、彼は、

こう言っている。「モーツァルトの『ジャンペンのアリア』のような多くの一見非宗教的と思われる作品には、多くのオラトリオや賛美歌よりも、もっと多くの深さ、もっと多くの聖なるものの認識がある」と。また、「ここにわれわれは、絶対的なもの、完全なものを見いだす。それらを通じて、ケルビノの若々しい愛やドン・ジョヴァンニの酩酊は、それ自体が、絶対的なもの、この世に存在しない何物かになる。ここで、現世的なあらゆるものに対する比類なき隔絶が達成される」とも。

「宗教・芸術」というのはそういう立場である。宗教と芸術との間のこの「一」は、『維摩経』に見られる「不二」になる。「不二」とは、単なる「一」ではない。つまり、「二が一になる」、あるいは、「二が統一される」ということではない。むしろ、「二」が「二」のままに、「不二」、そして、「不二」が「不二」のままに「二」である、ということである。絶対に分れたものが絶対に分れたままで「一」であり、「二」であって、しかも絶対に分れている、ということである。

二、悲劇とキリスト教

悲劇——それは、人間の存在の自己把握の最も深い形態をなす。「悲劇的なもの」というのは、人間存在、この有限な、時間的な存在の痛みを表している。それは、実存の最も深い問題である。それが何であるかということは、一義的には決められない。それ

は、人により、時代により、文化により、異なるのである。人間の深さは、「悲劇的なもの」の、痛み、あるいは存在の裂け目の経験の、また、その把握の深さである、と言うことができる。そこには常に二つのことがある。

一つは、問題の根本的な未解決性ということ、なぜかというところ、私たちは、この自らの実存の外に、あるいはこれを越えて出ていくことができないから。あと一つは、それにもかかわらず、この問題と真剣に取り組まざるをえないということ、なぜなら、私たちは、自らのこの有限な生に対しその都度何らかの決着をつけなければならぬ存在であるから。この分裂——問題の根本的な未解決性とそれにもかかわらず問題と真正面から取り組まざるをえない必然性と——、これこそまさに「悲劇的なもの」の本質をなす⁽⁵⁾。

人間の実存の問題の未解決性ということ、実存が不完全であること、完結しないこと、つまり、徹底的な分裂を意味する。それは、Heil, 救いや癒しの欠如の現実を示す。具体的には、それは、いわゆる挫折(Schicksal)と罪責(Schuld)の経験である。悲劇的実存は、いわば、自分を全きものにしよう、自己実現しようとして、課題にぶつかるとして、そこで大きな、捉えがたい限界の力が彼を襲ってくる。彼は、そこで挫折する。その力は外からの運命であるかも知れない。あるいは、内からの性格であるかも知れない。しかし、その理由にはつきりしない。そのときに、彼

は、また、何に對してか解らないが、ある罪責の意識を抱く。それは道德的なものよりもっと深いものである。しかも、その罪責は、さしあたって具体的に何に對してであるか解らない。そして、この罪責による呪いは一族の全世代とその民の全体とにまで及ぶのである。意味のない挫折と何に對してかがはつきりしない罪責と——そこで、人間は、説明されえざるものを前にして、恐れを、そして畏敬を抱き、頭を垂れざるをえない。これが「悲劇的なもの」の経験である。

これに對して、キリスト教においては、救いが現在である。『聖書』は、世界の全過程を一なる神の救いの計画の中で義認する神的世界秩序を仮定するのである。したがって、悲劇的実存がここで挫折する不可解な力、運命というものは、実は神の摂理にはかからない。それから、罪責というものは、神に根拠づけられていない在り方としての罪であり、神に根拠づけられることにより解消するのである。人間が挫折において初めて出会う神は、真のいのちであり、新しい生の開始を意味する。

それでは、キリスト教信仰の立場において、「悲劇的なもの」は、克服されたものとして駆逐され、排棄されるべきなのであるうか。

歴史的な事実としては、ヨーロッパの場合、パウロから宗教改革に至るまで、ギリシアの古典的悲劇に比べられるものは一つも存在していない。だが、悲劇とキリスト教の結合としてのキリス

ト教的悲劇の可能性は、ルネッサンス以後、絶えず企てられてきた、と言わねばならない。これは実は、この二つを純粹に分けようとしたニーチェの試みも含めて、ヨーロッパの最深部の問題をなす。ルネッサンス期にイタリアで生まれたオペラの運動もこの流れの中で理解しなければならぬ。そして、モーツァルトのオペラはその、これを越えていくことが不可能なほどに完全に成功した例になる。

三、オペラ

——不可能な芸術

オペラについては、十九世紀のリヒャルト・ワーグナーの総合芸術論の後に、二十世紀初めのベルリンの音楽評論家のオスカル・ビー(Oskar Bie, 1864-1938)が、その『オペラ』Die Oper⁽⁶⁾という書の中で、非常に面白い、ラディカルに否定的な理解を提出している。ビーのこの本は、「オペラは不可能な芸術作品である」Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk. という言葉で始められているのである。

ビーによると、オペラはひとつのユートピアである。それは、理念として要請されるが、ただ不完全にしか実現しえないものである。なぜかという点、オペラの美学は、除去することができない本質的な矛盾もしくはパラドックスから成り立っているからである。彼はそこで八つのアンティノミーを挙げている。

それらは、①音楽そのものの矛盾(一)——メロデーのすることとハーモニー的であること。メロデーは叙述的、時間的。ハーモニーは建築的、空間的。②音楽そのものの矛盾(二)——心理学的本能と形式的要求。③テキストの矛盾——音と言葉、音楽と詩、音楽と言語、音楽とデク라마チオン、音楽家と詩人。④声とオーケストラ。⑤作品と上演。⑥作曲家や上演者と享受する社会。⑦理論の矛盾——音楽とドラマ。⑧歴史そのものの矛盾。実際のオペラは、これらの矛盾の統一として成り立つ。

ここで一番根本的なのは、音楽自身にある矛盾の指摘であろう。音楽は単に時間芸術ではなく、むしろ、時間的にして空間的な芸術なのである。あるいは、叙述的にして構築的な芸術である。さらに言えば、心理的な感情変化を表現すると共に形式美をもたらず。これは音楽自身のもつ深い矛盾である。一つの音楽作品は、この矛盾の統一として成立するのである。そして、このような矛盾の統一としての音楽が詩人のドラマと結合するとき、オペラが生まれる。

音楽と詩との矛盾については、メタスタジオやグルックが、音楽は詩に奉仕しなければならないとしたのに対し、モーツァルトは、逆に、音楽に詩が仕えなければならないとした。彼の、一七八年十月十三日の父親宛の手紙の中の説明は、音楽が、時間と空間との矛盾の統一に成り立つ純粹に内面的な自由の芸術であるがゆえに、現実と直接的につながりをもつ詩を素材としながら、

高次の劇的空間を開く働きを有することを言おうとしたものと理解することができる。

モーツァルトにおいて、この音楽の矛盾の統一性が何に基づくか、それははや問えない。しかし、私は、そこに、モーツァルトの信仰を見るのである。

信仰がモーツァルトでは創造の原動力になっている。あるいは、信仰と音楽との「不二」がこの音楽の根源になっている。モーツァルトの音楽で、時間的要素、つまりメロデー的要素と、空間的要素、つまり和声的構築的要素とどちらが優位であるかと言えば、これは明らかに、時間的要素、メロデー的要素の方である。モーツァルトの音楽は、歌われるものである。しかしそれは常にそれに否定的に対立する和声的構築的要素と「不二」に結びついている。私たちはそこにモーツァルトの信仰を認めるのである。つまり、それは時の中にあつて、時を越えるものの現出である。

ゲーテはこのモーツァルトの創造性に「デモーニッシュなもの」を見たのであるが、それは、むしろ「宗教的デモーニッシュなもの」と言わねばならない。つまり、彼の場合には、美のイデアへとこちらから限りなく接近していくプラトニックにエロスのなものでなく、また、神に対する閉鎖性としてのキェルケゴールやドストエフスキーの「デモーニッシュなもの」でもなく、むしろ、こちらから見て求められる超越的なものの現在として、アガペ的なものであり、しかもそれが創造的なものであるのである。

信仰と「デ・モ、ニッシ、な、もの」——これこそ「モーツァルト」の最も根本的なパラドックスをなす。

四、モーツァルトにおける信仰と音楽との関係

モーツァルトの書簡や教会音楽には、彼の敬虔なカトリック信仰が息づいている。しかし、私たちは、さらに、彼のすべての器楽曲にも、さらに、『フィガロの結婚』や『コシ・ファン・トゥッテ』のような「非道徳的」作品にも、彼の信仰の躍動を見る。モーツァルトのそういう見方は、典型的には、例えば、ヴァン・デル・レーウやカール・バルトがしている。そして、音楽史家のヘルマン・アーベルト、またアルフレート・アインシュタインがそうである。「偉大な音楽家でカトリック信徒たる作曲家が果たとするなら、モーツァルトこそまさにそれだった」。

わが国では、モーツァルトの信仰について、ネガティブに評価する傾向が強い。最近のわが国におけるモーツァルト論のほとんどがそうである。しかし、ヨーロッパでも、そういう傾向の文献はある。例えば、現代ドイツの作家W・ヒルデスハイマーのモーツァルト論がそうである。

この問題については、音楽史家海老沢敏が、醒めた、穏当な見解を示している。

私たちは、モーツァルトの信仰がどのようなものであり、また、モーツァルトの信仰と音楽の関係がどんなものかを客観的に決定

することはできない。重要なのは、モーツァルトの信仰の問題において、全く正反対の見解が成り立つこと、そして、実は、これこそが、モーツァルトの音楽と人間において、核心的な問題をなすということである。確かに、彼は神学者や詩人ではない。彼自身が言っているように、彼は、音楽家、純粋に音楽家である。しかし、純粋に音楽家であるということが、信仰の問題になるのである。彼の存在で特徴的なことは、徹底的な服従が徹底的な自由と一つであったということである。まさしくこのことが彼の信仰の内容をなす。純粋に音楽家であるということは、モーツァルトの音楽には、神からのものでない音が、一つもないということをも意味するであろう。

音楽から言えば、モーツァルトの音楽には、どこにも裂け目や空虚がない。それは存在の充実の音楽である。そして、それは、自我、個、主観性というものを消している。本質的なことは、そこでモーツァルトという個人が消えるということである。文学者饒庭孝男はそれを「モーツァルトはアノニムになる」と言い表わしている。その脱自的（エクスタティック）であるそのものが空間的・時間的に場を開いて自己表現するのがモーツァルトの音楽、そして彼のオペラの世界である。それ故に、彼のオペラにおいては、一人一人の人間の実存が、その存在の底から全体として生き生きと音楽的に表現されるのである。音楽家モーツァルトは「リアリストにして、神秘主義者」である。私たちは、信仰と音

楽との「不二」が根源である彼の芸術を創造的神秘主義と特徴づけることができる。

五、キリスト教的悲劇の誕生

——ドラマ・ペル・ムジカ『イドメネオ』

モーツァルトには神学はない。しかし、オペラ・セリア『イドメネオ』(V, 三六六)は彼の信仰内容そのもののオペラ的表現ではなかったか、とも考えられる。

このオペラの題材はギリシア的悲劇的なものである。しかし、そこには、同時に、キリスト教的な解釈が加わってきている。¹³⁾

『イドメネオ』のテーマ自体は、当時のオペラ・セリアやトラジエディー・リリックで繰り返し取り上げられたものと同じである。しかし、ここで、父が子を神に捧げるというテーマには明らかに、旧約聖書のアブラハムやイェファタの物語が重ね合わされている。そればかりでなく、この父と子の関係には、まさしく、神とキリストの関係が重ね合わされている。イダマンテスはキリストの子徴(プレフィグラチオ)である。さらに、イダマンテスを愛するイリアはまさに父のために子を産み育てるマリアを象徴するであろう。しかし、ここで愛は、グルックの場合のような道德的な愛でも、ゲーテのイフィゲーニエやレッシングのナータンの博愛でもなく、もっと具体的な、父と子、そして男と女の愛である。父子の愛や男女の恋愛がギリシア的悲劇の中に取り入れられたの

もほとんどこれが最初である。「それで人はその父と母を離れて、妻と結び合い、一体となるのである」。結婚こそ、実は、最もキリスト教的悲劇的なものである。それは、他者のために死ぬ宗教的愛によって初めて可能になるのである。これが、モーツァルトのオペラの「思想」である。そして、エレクトラ——彼女こそ、この作品以後、モーツァルトのオペラのドラマトゥルギーにおいて重要な要素をなす一連のアンティクリストの系列を開始する人物である。エレクトラ、オスミン、ドン・ジョヴァンニ、ドンナ・アンナ、夜の女王、モノスタトス、ヴィテリリア、あるいは、「関係」全体を確認する前のバルトロとマルチェリーナ、老獪な哲学者ドン・アルフォンソと女中デスピナー——彼らは、まさに、愛に反抗する原理、キェルケゴールの意味で「デモーニッシュなもの」をなす。

このモーツァルトの青春の記念碑であり、彼の最も壮大なオペラである『イドメネオ』には、独特の響きがある。光と闇とが交错するそれは、悲劇固有の痛みと響きというべきであろうか。しかし、痛みは深い慰安に包まれるのである。「Helo fine」は、メタスタジオのオペラ・セリアの美学で重要な要素とされた。モーツァルトはそれを最高度に充実させる——彼の音楽によつて。Heloはハッピーとは違い、「喜ばしい」という意味である。彼の器楽曲でもしばしばそうであるように、内に痛み、深い悲しみ——神の、そして人の——を秘めながら、しかも「喜ばしい終り」であ

の「か」"Helo fine" といふ。

fine「最善の友」である死——モーツァルトの音楽は、そのか
ら響へ。

- (1) van der Leeuw, Gerard: Vom Heiligen in der Kunst. Carl
Bertelsmann, Göttersloh, 1957.
- (2) *ibid.*, S. 338.
- (3) *ibid.*, S. 234.
- (4) *ibid.*, S. 236.
- (5) Rüsch, Ernst Gerhard: Das Problem des Tragischen in
christlicher Sicht. In: Sander, Volkmar (Hrsg.): Tragik und
Tragedie, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1971,
S. 110.
- (6) Bie, Oskar: Die Oper. Fischer, Berlin, 1913; Piper, München,
1988.
- (7) Abert, Hermann: W. A. Mozart II. Breitkopf & Härtel,
Leipzig, 10. Aufl. 1983. S. 19 ff.
- (8) Einstein, Alfred: Mozart. Sein Charakter—Sein Werk. Fi-
scher, Frankfurt, 1978. S. 88.
- (9) 高橋英郎『モーツァルト、遊びの真実』、井上太郎『モーツァル
トの「ふれ」の構造』、磯山雅『モーツァルト、さむい翼を得た
時間』など。
- (10) 海老沢敏『横顔のモーツァルト』音楽之友社、東京、一九八二年。
一五八—一六八ページ。
- (11) 齋庭孝勇『恩寵の音楽』音楽之友社、東京、一九八四年。六七—
一七〇。
- (12) Csampai, Attila: Des Meeres und der Seele Stürme. Zwölf

Variationen über Mozarts "Idomeneo". In: Wolfgang Amadeus
Mozart Idomeneo. Texte, Materialien, Kommentare (Csampai,
D. und Holland, D., Hrsg.). Rowohlt, Hamburg, 1988. S. 13.

- (13) Kramer, Kurt: Das Libretto zu Mozarts "Idomeneo". In:
Bayerische Staatsbibliothek: Wolfgang Amadeus Mozart. Ido-
meneo 1781-1981. Katalog. Piper, München, 1981. S. 7-43.

- (14) 以下の短調の曲「セリ」弦楽四重奏曲の長調 (K. 四六四)
やヴァイオリン・ソナタの長調 (K. 三三七) K. 三七四 (e) を
さへは交響曲第二六番変ホ長調 (K. 一八四 = K. 一六一) や第
三八番ニ長調 (K. 五〇四)。

(5) ジン・セージ、哲学・宗教芸術論、京都大学助教授)