

モーツァルト 『後宮からの誘拐』 をめぐって

Über die Entführung aus dem Serail von W. A. Mozart

中 尾 健 二

オスミン：誓っているが、この女は気が狂っている。このトルコでか？

ブロンデ：トルコであろうがなかろうが、どこであれ女は女よ。

(モーツァルト 『後宮からの誘拐』 第二幕第一場)

2005年にトルコのEU加盟交渉が正式に開始されたが、加盟にいたるまで最短でも10年かかるといわれ、問題山積、前途多難な道のりが予想されている。この過程でトルコはさまざまな改革を加速させてきたし、これからもそうである一方、EUもまた、その文化的同一性を超えて普遍的な原則を貫徹することができるかどうか、大きな試練に直面している。トルコが変わることは無論であるが、EUもまた大きく変わらざるをえないであろう。本論では、ドイツ語圏とトルコとの歴史的かかわりの一齣、それももっとも美しい一齣であるかもしれないモーツァルトのオペラ『後宮からの誘拐』を回顧することで、その現代的な輝きに今一度光をあててみたい。

1

1782年7月16日にモーツァルトの最初の偉大なオペラである『後宮からの誘拐』(Die Entführung aus dem Serail)の初演が、ウィーンのブルク劇場で行われた。時のオーストリア皇帝ヨーゼフ二世が、オスマン・トルコ軍によるウィーン包囲(1683年)百周年を記念するためにモーツァルトに作曲を依頼したことが、このオペラ成立の機縁であった。当初ロシアのパウル・ペトロヴィッチ大公夫妻のウィーン訪問の機会に初演される計画であったが、この訪問はロシアと組んでトルコを蚕食しようとする密約のためであったとされているから、ヨーゼフ二世からすれば『誘拐』上演はパワー・ポリティクスの一環であったのかもしれない。しかし、この訪問には幸か不幸か作曲が間に合わなかった。

18世紀ヨーロッパの地図を見ると、ハプスブルク領(オーストリア)とオスマン・トルコは、現在の東ヨーロッパの東半分がトルコの勢力下にあったから、長い国境を

はさんで直接対峙していたことがわかる。言い方を変えれば、隣人同士であり、身近な存在でもあった。この近さと文化的異質性という遠さがヨーロッパ人のトルコ像を画定し、それに情動的なエネルギーを供給していたのである。『誘拐』はモーツァルト生前に大成功をおさめたオペラであるが、その遠因はこういうところにあったであろう。

モーツァルトは前年1781年初夏に単身ウィーンに出てきた。これは、作曲家の人生上の転機であった。一つには、ザルツブルクの雇い主からの離反がある。当時作曲家は教会や宮廷といったパトロンにかかえられる以外に職業として存立しえなかったから、ザルツブルクのコロレド大司教と大喧嘩の末、そこを去ったことは、たんにモーツァルト個人の生活史を超えた〈制度としての芸術〉にかかわる問題の発生を告げている。モーツァルトの我意の中で芸術固有の意味が結晶しかかっていたのである。もう一つには、結婚問題をめぐる父親からの離反がある。コンスタンツェとの結婚では、それまでかれにとっては絶対的な権威であった父を出し抜いた格好になり、青年モーツァルトの成熟を物語るエピソードなのであるが、これは神童神話を脱して、いわば普通の市民モーツァルトの誕生を告げてもある。そんなこんなで自立した芸術家としてやっていかざるをえなくなったモーツァルトは、なんともいっても見栄えのするオペラでヒットをとばす必要にせまられていたのである。加うるに「ウィーンの春」とでもいいたくなるようなヨーゼフ二世による雪解けが、文化的革新の雰囲気をつくりだしていた。ヨーゼフ二世は「玉座についた哲学」として啓蒙知識人の希望の星であったからである¹⁾。こうしたウィーンの文化状況がモーツァルトの作曲活動に追い風になっていたことは否めないだろう。

2

この『後宮からの誘拐』は、オペラといってもドイツ語の台詞と歌からなるオペラ、つまりジングシュピール (Singspiel) であって、オペラといえば、イタリア語によるイタリア風のが宮廷の標準であった時代にあっては、いささか特異な印象をあたえるものである。しかし、ウィーン防衛軍がトルコ軍の攻撃に果敢に耐えたことが、後々トルコをボスポラス海峡の向こうへと駆逐することにつながったわけであるから、トルコという他者＝オリエントをつうじた、なんらかの自己意識の高揚——この時期に「国民的意識」という概念をつかっていいかどうかは微妙である——とこのオペラがお国言葉を使用していることとは無関係ではないだろうと想像をたくましくしてしまう。しかし、実際のところ、啓蒙専制君主であるヨーゼフ二世にきざした「国

1) 山之内克子『ハプスブルクの文化革命』2005年講談社を参照。

民的オペラ」に対する早すぎた夢は、みるべき作品としては、この『誘拐』だけを残して潰えたのである。ちなみに後年のもうひとつのジングシュピール『魔笛』は、もはや宮廷という社会的地盤——ハーバーマスのいう顕示的公共圏（die repräsentative Öffentlichkeit）——を離れ、文字どおりお国言葉しか解さない市民大衆を相手にしていた。すでにモーツァルトはこの時にはもう、ギリシャ神話を素材にする、お高くとまったオペラよりも、大衆的なモチーフをとりこめるジングシュピールの方が自分の表現欲求にかなっていると思っていたかもしれない。ところで1784年にヨーゼフ二世は、官僚機構整備のためにドイツ語の強制を実行したが、領邦貴族や非ドイツ語系住民の反発をかった。〈帝国〉を〈国民国家〉化しようとしても所詮無理であったのかもしれない。

このオペラはなぜヒットしたのだろうか。第一にトルコ風の音楽がある。イエニチェリ（トルコ語で「新しい軍隊」の意、ドイツ語で Janitschar, 英語で janissary）²⁾の音楽、つまり縦笛、ピッコロ、トランペット、タンバリン、トライアングル、大小の太鼓などで演奏されるマーチは、ヨーロッパ人にはたいへん新鮮で魅力的に聞こえたらしい。もともとは1683年のウィーン郊外での勝利に際して、イエニチェリの軍楽隊全員を捕らえたことが始まりではあったが、その後ヨーロッパではトルコから楽隊が贈られ、楽しむためにイエニチェリ楽団がトルコ風の制服を着てパレードをしたりしたのである。マーチであるから、本来は味方を鼓舞し、敵を威嚇し、その神経をいらだたせるものであったろうし、トルコに攻めこまれた当時はヨーロッパ人にとって恐怖の対象であったろうが、恐怖が魅力に転化するというのもよくある話ではある。余裕、つまりトルコの衰退ゆえにトルコ風が楽しみになったといえるであろうか。

第二にそのプロット。ヨーロッパの女性が海賊に襲われて、ハーレムに売り飛ばされ、そこに幽閉されているところを、ヨーロッパ人の恋人によって救い出されるというプロットもまた当時好まれたらしく、このオペラも、ライプツィヒの著述家クリストフ・フリードリッヒ・ブレッツナーの『ベルモンテとコンスタンツェあるいは後宮からの誘拐』という作品——1781年にすでにヨハン・アンドレというオペラ作曲家が曲をつけていた——を、モーツァルトが台本作家ヨハン・ゴットフリープ・シュテファニーとともに改作したものである。今なら著作権侵害、いやすでに当時一悶着あったそうだが、それだけ流行の素材であったことの傍証ではあるだろう。西洋の恋愛が東

2) オスマン＝トルコは、14世紀末から、キリスト教徒の男児をリクルートし、イスラム教に改宗させた上で厳格な訓練を施して、政治や軍隊の中枢に送りこむ制度を取り入れた。そうした人びとによって編成されたスルタン直属の近衛兵がイエニチェリであり、その軍楽隊がメヘテルハーネである。

洋の専制君主の権威と権力に打ち克つ、つまり「愛は強制されない」というメッセージは、野蛮な東洋にたいする西洋の道徳的優位の宣言であり、自文化中心主義の臭いがなくもない。ただ一对の男女の対等な関係性が家父長制の垂直的な男女関係を引き立て役にして際だたせられている点は、啓蒙期にあってユートピア的なポテンシャルをもっていたことを認めないわけにはいかない。逆に、そうではないトルコのハーレムが放つ魅力が、広々とした浴場で沐浴する女性たちといった図柄が象徴的にあらわすような魅力が、ヨーロッパの人びとをとらえたことを同時にいわねば一面的という排りをまぬかれないだろう。ハーレムという対象は、愛憎ともにいれる容器であったわけである。

そして第三にももちろんその音楽。モーツァルトのオペラの真骨頂は、重唱（アンサンブル）にある。重唱は、独唱における孤独な内面表現でもないし、全体主義の臭いのする合唱でもなく、「複数性（ハンナ・アーレント）」が確保された協同性である。しかし、アンサンブルといっても「みんな仲良し」という風ではなく、かれのオペラの場合、多くは喧嘩や騙しあい満ちている。したがって哲学的概念を用いれば、「非社交的社交」「抗争をつうじた和解」であるが、モーツァルトは日常性を離れることはしないから、重唱で歌われるのは、ほとんど痴話喧嘩や結婚詐欺まがいといったものである。カントもヘーゲルもこれにこれほど美しい光をあてることはできなかった。ヴォルテールが語ったとされる言葉に「私はあなたが言うことすべてに反対する。しかしあなたが語る権利を死ぬまで擁護する」というのがある。これは重唱と構造的に同一、つまり対立を含みつつ全体であるようなあり方の別の表現である。

この『誘拐』では後年の『フィガロの結婚』において完成されるアンサンブル・フィナーレほど大規模ではないものの、その片鱗は十分にうかがうことができる。たとえば、第二幕最後に二組の恋人たちによる四重唱がおかれている。ここでは、身分の高いカップルが再会を喜ぶところから始まり、もう一方のカップルによるハーレム逃走の手はず、男性たちによる女性たちの貞節に対する疑問、女性たちの激怒、男性たちの謝罪、そして最後に全員による愛の賛歌とドラマ仕立てで重唱が展開されていく。いやむしろ、重唱という形式そのものがドラマを担っているのである。また身分の高低によって、一方は丁重、一方は粗野と言葉遣いの違いも面白いのであるが、それらが渾然一体となってひとつの音楽を形成している。『ドン・ジョバンニ』における無礼講のパーティ場面（Viva la libertà [自由万歳]と全員の唱和が入るところ）で、三種類の舞曲が入り交じるところは、階級混交の音楽的表現とつとに指摘されているが³⁾、その萌芽はすでにここにあるのである。

3) 磯山雅『モーツァルト＝二つの顔』2000年講談社、17頁以下を参照。

3

18世紀にオペラが、オペラ・セリア（真面目なオペラ）とオペラ・ブッフア（ふざけたオペラ）の二つの流れとなって分立したことは音楽史の定説となっている。『誘拐』はその枠組からいえば、セリアの系譜に属している。というのもこのオペラは、後宮から逃走しようとした、コンスタンツェとデルモンテ、ブロンデとペドリルロという二組の恋人たちが、酒を飲ませて眠らせたはずのハーレムの番人オスミンにとっつかまってしまい、おまけにデルモンテが太守セリムの仇敵の息子であることまでが判明、かくて絶体絶命のピンチに陥った時に、死をもおそれぬ恋人たちの真情にほだされたか、太守セリムは寛大な計らいによってかれらを赦し、この太守セリムの高德を誉め讃える合唱で大団円となるからである。

セリアのキーワードは、英語であれば〈clemency〉であって、もともとローマ神話における「許しと慈悲の女神」の名前 Clementia に由来する。この言葉は、とくに支配者が示す「情け深い処置」といった意味をあらわしており、〈mercy〉が「慈悲」「情け」といった意味で現在でも比較的よく使われているのに対し、当然のことかもしれないが、あまり使われなくなっているようである。18世紀におけるオペラ・セリア様式の確立は、絶対主義の時代と対応しており、絶対君主は、法を体現すると同時に法を超越した存在であって、後者の側面は超法規的な「慈悲」の行為によって確証される。したがって、この「慈悲」の行為を大団円におくオペラ・セリアは、絶対君主の絶対性を礼賛する機能を果たしているのである。これは「栄えよ、富めよ」という「君が代」的な君主へのゴマスリであると同時に、「そうあってほしい／そうあるべきだ」という要請ともとれる。異郷の場面を借りて現実の体制を批判することもまた啓蒙の伝統（モンテスキュー、ヴォルテール）に属するからである。とすれば、『誘拐』の宛先はヨーゼフ二世であり、太守セリムはヨーゼフ二世ということになるわけだが、ご本人であるヨーゼフ二世は『誘拐』があまり気に入らなかったようだ。

一方、オペラ・ブッフアのテーマは〈結婚にいたる障害〉であって、一組の男女がすったもんだの末に結ばれる、といったものである。このオペラ・セリアの幕間劇から発展したオペラ・ブッフアは、ジジック／ドラーにいわせると「社会的地位の向上、身分差の解消、階級差の克服をもとめる民主主義的なジャンルであり、そして、それは最終的に、共通の人間性、あるいは人間らしい共同体への展望を提示する。」「絶対主義国家という形式（消滅しつつあるアンシャンレジームの見た目の壮麗さ）とその中身（ブルジョア階級の勃興）との間の矛盾は、音楽的観点からいえば、セリアとブッフアの対立に移し替えられる」⁴⁾ ということになる。

『誘拐』もまた、それが太守セリムの慈悲によってであれ、困難をのりこえて最後に恋人たちが結ばれるわけだから、ブッフアのテーマに違うことはない。では、どちら

が重いか、という話になるが、ドラマの内的力学としてはブッファだろう。筆者はかねがねこの『誘拐』の頂点は、死を覚悟し、それを喜んで受けいれようと歌う、コンスタンツェとベルモントのデュエットにあると考えている。二人はすでにここで結ばれているのである。それに青天の霹靂のように最後に降ってくるセリムの裁きは、専制君主の絶対性の方を向いているというよりは、開かれた道徳的論議の相対性の方を向いている。

これにて立ち去るがいい、そして少なくともお前はお前の父親以上に人間的になるがいい、そうすれば私の行為も報われよう。(Zieh damit hin, und werde du wenigstens menschlicher als dein Vater, so ist meine Handlung belohnt.)⁵⁾

さらに太守セリムだけが台詞のみで歌わないことについては、従来からいろいろ議論があるようである。実際のところ、予定した歌手が首になってしまったとか、トリヴィアルな事情が介在していたかもしれないのだが、このことは作品の完成度におおいに貢献する結果になったように思う。一般には、セリムの裁きはきわめて理性的なものであるから歌われるべきではなく、語られるべきものであるとする意見が有力なようだ。しかし、フィナーレの「太守セリム万歳!」の合唱の中で、演出いかんにかかわらず、セリムは孤独と諦観にとらわれているように見える。ここで勝利しているのは、セリア的な粹組にもかかわらず、恋人たちの方であることは明らかなからである。この点についてジジェク / ドラーはこう述べている。

君主は音楽から除外されることによって、その比類なき地位を維持している。しかし、そのためには、全人類の融和にもとづく共同体という啓蒙主義的な理想に導かれた、音楽上の共同体の外にいないなければならない。(ジジェク / ドラー同上 73 頁)

こうなると『フィガロの結婚』で伯爵がこの共同体の仲間に入れてもらっているのは、かれが夫人をはじめとした一同に「許してくれ (perdono)! 」と謝ったからという

4) ジジェク / ドラー著中山徹訳『オペラは二度死ぬ』2003年青土社、54頁以下を参照。(Slavoi Žižek/Mladen Dolar, Opera's Second Death, 2002 New York-London)。訳文は若干変更した。この議論は〈自律〉と〈慈悲〉をキー・コンセプトとしてモーツァルトのオペラを論じたイヴァン・ナーゲル著野村美紀子訳『フィガロの誕生』1992年音楽之友社(Ivan Nagel, Autonomie und Gnade — Über Mozarts Opern —, 1985 München。)に大いに依拠している。

5) W. A. Mozart, Die Entführung aus dem Serail, 2005 Stuttgart, S. 55. 以下リブレットからの引用は同書、いわゆるレクラム文庫版から。

ことになるだろう。『誘拐』における上から下される〈clemency〉は、対等な〈per-dono〉に席を譲りかけているのである。たしかにフィナーレにおける合唱「恩を忘れるものを軽蔑しよう」（Wer so viel Huld vergessen kann,/Den seh man mit Verachtung an.）の中にある「復讐ほど醜いものはない / これに対し慈悲深くあることは人間的だ / そして私利をすてて許すのは / 偉大な心だけだ」（Nichts ist so häßlich als die Rache; /Hingegen menschlich, gütig sein/Und ohne Eigennutz verzeihn./Ist nur der großen Seelen Sache!）⁶⁾ は、ほとんど市民的モラルのように聞こえるのである。

この合唱はヴォードヴィル（Vaudeville）とされており、ジングシュピールはこれで終わることになっている。形式上フィナーレは出演者全員の合唱で終わるという取り決めなのであるが、原義はフランス語で「街の声」（voix de ville）から出ており、その原義がある程度生きているのか、形式は有節歌曲（Strophenlied）と合唱の組み合わせで素朴であり、前者で二組のカップルがかわるがわる歌い、合唱の内容も教訓的なものである。しかし、このヴォードヴィルも最後はイエニチェリの君主礼賛の合唱で結ばれており、前者と後者は、どちらかを真面目にとれば、他方はパロディに聞こえてしまう。ジングシュピールの中でセリアとブッフアがいわば衝突している感がある。ある意味、すべてが込められているというところが、『誘拐』の独自の位置といえるのではないだろうか。

4

ビデオ化されている『誘拐』の中に、1997年8月のザルツブルク音楽祭での上演がある。このレジデントの中庭に舞台と観客席をしつらえた上演は、指揮がマルク・ミンコフスキ、コンスタンツェ役にクリスティーネ・シェーファーを配し、音楽的にも立派なものなのだが、注目すべきはフランソワ・アブ・サレムによる演出である。この人物、母親がフランス人、父親がパレスチナ人で、イエルサレムに本拠をおく El-Hawakati 劇団を主宰しているとのこと⁷⁾。この二つの文化を跨ぐサレムの演出によって、『誘拐』は現在からの光をあてられ、痛快かつ知的刺激に富んだものに変容することになった。

以下このサレム演出の特徴を挙げてみよう。

1) 時間的に舞台は二十世紀末の現在に設定されている。冒頭デルモンテはアウトドア用のヴェストとジーンズをまとって段ボール箱から出てくるし、かれがオスミン

6) Ebenda, S. 57.

7) 詳しくは <http://archives.obs-us.com/obs/german/books/mem/n01a07.htm> (Web 版 The New Middle East Magazine) を参照。

に手みやげとして渡すのは、ウィーン土産のチョコレート菓子モーツァルト・クーゲルンに見える。そして後宮の周りには有刺鉄線がおかれている。オスミンはときどきピストルを腰に下げ、その二人の部下はアラブ・ゲリラ風の衣装でつねにマシンガンを携行している。太守セリムも外交交渉をまとめたの帰国で登場。かれの台詞の中には「征服されて追放された」というものもあるし、オスミンは和平交渉には批判的だ（イスラム過激派?）。一方ペドリルロからは「三人の民間人を人質にとるなんて卑怯だ」という台詞も飛び出す。

2) 空間的に舞台はトルコではなく、オリエントに拡大されている。したがって、リブレットにある「トルコ」という言葉は「オリエント」におき替えられ、これによって、ふたつの文化圏の対峙という側面を前面化させている。しかし、上記のように、いくつかのやりとりは明らかにパレスチナを連想させたりもする。

3) 笛と太鼓による、いささかも悲しいアラブ系の民族音楽が数カ所で挿入される。さらにフィナーレでは太守セリムをふくむ3人が旋回舞踏（スーフイーダンス）⁸⁾を踊る。モーツァルトの作品の中にオリエントの音楽と舞踏を組みこんでいるのである。

4) 後宮の女たちや民衆を登場させ、群衆劇的な要素を付加して社会性を強調している。たとえば、二幕冒頭は通常の演出であるとオスミンとブロンデだけが登場するのであるが、そこにさまざまな民族衣装を着た後宮の女たちを登場させている。その中には太守セリムの母らしき年配の女やセリムの娘らしき少女も混じっている。さらに、その中に親ブロンデの改革派と反ブロンデの保守派がいることが、彼女たちの所作によってはっきり提示される（ハーレムの公共圏化!）。オリエンタリズムの視線の中で、またオリエントそのものにおいて、ハーレムはもっぱら性的な搾取の対象であったり、支配機構の一環であったりしたわけであるが、ここでは政治的な運動の母体のように見える。いや、そうした見方すらわれわれの偏見で、ハーレムというさまざまな地域出身の女性たちからなる多文化的な場はそうした要素をすでにもっていたのかもしれないのだが。

5) 台詞は大筋ではオリジナル台本を踏襲しているが、すでに言及したとおり、細部ではかなり変更がある。二幕冒頭では、ブロンデがアリアを歌った後のオスミンとの対話中、ブロンデがハンドマイクで「くたばれヴェール! (Nieder mit dem Schleier!)」と叫ぶところがある。もちろんオリジナル台本にはなく、90年代以降フ

8) イスラム圏に見られる、多くは長いスカートをはいた男性が反時計回りでひたすら回りつづける踊り。もちろん本来は宗教的な意味をもったものである。ちなみにフィナーレにおけるモーツァルトの音楽とこのスーフイーダンスが絶妙な調和を生み出していて、サレムの新奇な演出の数々が気に入らない人びともここは認めざるをえないようだ。

ランスやドイツで大きな社会問題となったヴェール（＝スカーフ）論争⁹⁾の影響があるだろう。

6) 太守セリムが後宮の女たちやコンスタンツェに向かって、詩かコーランをアラビア語で朗読する場面が数回ある。アメリカ版では英語の字幕がそえられており、ハーレム内の意見対立に対して和の大事さを説いたりしているのであるが、意識的に多言語的な状況をつくりだすことが狙いだろう。だれでもわかるお国言葉のオペラはもう成立しないよ、ということであろうか。

7) 第二幕の最後、二組の恋人たちによる四重唱の場面。ここは先にのべたように、いよいよ今晚後宮から四人そろって逃げだそうと話がまとまったのに、男性陣が女性陣の貞節に疑問をなげかけ、女性陣が激怒、さっそく男性陣が謝って仲直り、という流れなのであるが、冒頭再会を喜ぶコンスタンツェとデルモンテにブロンデとペドルリロが花冠をかぶせたり、ビデオ・カメラで撮影させて結婚式仕立てにしまい、制度としての異性愛を強調する演出がなされている。恋人たちが仲直りすると、後宮の女たちがあらわれ、「愛よ、万歳」と歌っているそれぞれのカップルを白い布でぐるぐる巻きにしてしまう。それを二人の幼女が「おや、まあ」とおもしろそうに眺めるのである。イスラム圏における女性のヴェールが宗教的・道徳的拘束であるならば、市民社会の基本単位としての一对の男女の愛による結びつきもまた、イデオロギー的拘束なのではないか、といったげな演出である。

5

サレムの演出は、『誘拐』というオリエンタリズムの歴史の中でも出色の作品にオリエンタリズムそのものを取りこむことで、このオリエンタリズムを治癒しようという企てであると同時に、それによって文化間の疎隔を強調する結果にもなっている。たんなるエキゾチシズムならば、西洋内部で完結する東洋像ならば、疎隔の意識は生じようがないからである。しかし、ここでは戦略的に異化効果が導入されている。ザルツブルク音楽祭の観客で、太守セリムのアラビア語の朗読を理解できるひとはほとんどいなかったであろうし、フィナーレでスーフィーダンスを踊るセリムは、〈文化衝突〉から

9) 70年代から80年代にかけて、エジプトやトルコで、大学や知識人社会といったこれまで女性がスカーフをしていなかった領域で、政治的・宗教的主張をこめてスカーフを着用する女性が現れたことがこの始まりである。したがって、本来イスラム圏における世俗主義への反動（God fights back!）として出現したものが、その後フランスやドイツに波及して大きな社会問題となったのである。

日本版DVDでは「スカーフ反対!」と字幕で翻訳されているが、アメリカ版ではこの翻訳が脱落している。なんらかの配慮がはたらいたのであろうか。

自文化の中へ、それも自文化の中での忘我へ退却していくように見えるからである。ここでは、太守セリムの「慈悲」は、異なる文化間の地平融合に対する深い諦めに変わっている。一方なかなか諦めようとしなのが、つまり自文化をあくまで押し通そうとするのがオスミンであるが、やはりフィナーレでそのオスミンをセリムが宥めるところが印象に残る。セリムもまた半ばオスミンであるのだから。そして、今やそのような諦念こそが、つまり自文化の相対化こそが高徳のしるしであるとすれば、オペラ・セリアも形を変えて現在に蘇ったといえよう。

そしてこの諦念と拮抗して劇をささえているのが女性たちである。たしかに恋人の救出というアクションを企てるのはベルモンテという男性であるが、コンスタンツェが太守セリムの、ブロンデがオスミンの求愛に抵抗していなければ、この救出自体が無意味なものになってしまうであろう。コンスタンツェが歌う、ト短調の悲歌風のアリア「悲しみが私の運命となった」(Traurigkeit ward mir zum Lose) にセリムとの対話を介してつづく長大な、四つの独奏楽器(バイオリン、オーボエ、フルート、チェロ)にともなわれたアリア「あらゆる種類の責め苦が私を待ちかまえようとも」

(Martern aller Arten/Mögen meiner warten) は、作品全体の中で突出した印象をあたえるものであり、いわばこの家父長制権力への闘争宣言が、「やさしさとお世辞、親切とユーモアで女の子の心はたやすくつかめる」というブロンデ——「自由の身に生まれた」イギリス女——のアリアをお供にして、この作品のひとつの柱であることは間違いないからである。さらに彼女たちを応援するさまざまな地域から後宮にきた女性たちもいる。通常の演出であれば、『誘拐』はオリエンタリズムの図柄の中に啓蒙主義的な理想を書き込むといった風であるが、サレムの演出は、東洋自体が、ひいては西洋自体が内部に抗争をかかえていることに眼をむけさせる。一般に地域限定の文化論は、文化の一体性を強調して、その内部の抗争や抑圧を過小評価ないし隠蔽することによって、政治的機能を果たしているが、それを打破するのが女の視点ということになるのかもしれない。モーツァルトのオペラの女性たちは問題を普遍化するのに一役かっているのである。「トルコであろうがなかろうが、どこであれ女は女よ」なのである。

6

太守セリムが語る啓蒙主義的な理念だけであるならば、モーツァルトの手をわずらわせることもなかったであろう。しかし、ハーレムの中で自己主張を貫徹し、太守やオスミンを困惑させる女性像をいきいきとえがくためには、かれが必要であった。コンスタンツェとブロンデの存在が、太守の口をかりて語られる啓蒙主義的な理念を支え、血肉をあたえている。たしかにオスミンは「イギリスの男どもよ、お前たちは愚

か者か。お前たちの女に好き放題させて（O Engländer! Seid ihr nicht Toren? Ihr laßt euren Weibern den Willen!）」¹⁰⁾と歌って、問題を〈文化衝突〉の図柄に引きもどそうとするのであるが、女性たちはそんな図柄などいっこうに意に介すことなく、生きたいように生きているようにみえるのである。

ところで最近、日本におけるドイツ映画祭で、2005年にFatih Akin監督の〈Gegen die Wand〉（日本での劇場公開題名『愛より強く』）が、2006年にAngelina Maccarone監督の〈Fremde Haut〉（『他人の肌』）とでも訳すべきか、日本では劇場未公開）が上映されている。こうした映画の存在は、ドイツにとってオリエントとのつきあい、ムスリム系との共生が、つとに内部化されて国内問題になっていることのあらわれであろう。前者はドイツに生活する若いトルコ人女性が、性的な自由をえる目的で、厳格な親元から逃れるために偽装結婚をする話であり、後者はイランから死刑の恐怖を逃れてドイツにやってきたレズビアンのイラン人女性が、空港の収容施設で自殺した青年になりすましてドイツで生活する話である。この二つの映画、ひとりの女性の生き方に焦点をあて、その愛の顛末を描く、いってみればメロドラマではあるのだが、自らをとりまく宗教的・道徳規範との激しい衝突をふくんでいる。告発されている対象はそれぞれ明らかであるのだが、それが〈文化衝突〉を越境してしまう女性たちによって担われている点で、これらヒロインたちはコンスタンツェとブロンデの末裔のように思えてくるのである。

10) W. A. Mozart, S. 25.