HOKUGA 北海学園学術情報リポジトリ
学校法人北海学園
北海学園大学
北海商科大学

タイトル	強化される父子関係 : シカネーダーの『賢者の石』について
著者	北原, 博
引用	北海学園大学学園論集, 143: 1-16
発行日	2010-03-25

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

強化される父子関係

―― シカネーダーの『賢者の石』について ――

北　原　　博

はじめに

シカネーダー（Emanuel Schikaneder, 1751–1812）がウィーン周辺区に位置するアウフ・デア・ヴィーデン劇場でモーツァルト作曲の『魔笛』*Die Zauberflöte*（初演 1791 年）[1] を上演した頃，ウィーンの民衆劇場ではメールヒェンを種本にした魔法もののジングシュピール（歌芝居）が繰り返し上演されていた。ジングシュピールは音楽を伴う軽い内容の演劇で，ドイツ固有の民衆的歌劇である。その特徴は，「音楽の間にさしはさまれた台詞が重要な役割を果たしながら筋を運んでいく」[2] ことにある。『賢者の石あるいは魔法の島』*Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel*（初演 1790 年）もまたシカネーダーが上演した一連の「英雄コミックオペラ」のひとつであるが，この一連のジングシュピールにはモーツァルト作曲の『魔笛』が含まれ，『賢者の石』は『魔笛』のモデルであるとされている。アメリカの音楽学者デイヴィッド・Ｊ・バックは両オペラの類似を以下のようにまとめている。

> 『賢者の石』は『魔笛』の直接のモデルである。両オペラは，序奏のついた同種の 2 幕構造を持ち，エピソードを伴った大掛かりなフィナーレや様式的に類似したアリアやアンサンブルを含んでいる。両者は荘重で，滑稽で，幻想的な場面や愛の場面の「ロマンチックな」混交を提示している。両者は舞台の転換の橋渡しや魔法効果のために音楽が含まれている。もっとも『魔笛』は，たとえば特にタミーノのアリア「この肖像は魅惑的に美しい」のためのソネットのように，精緻に仕上げられた詩的な慣習を伴ったより完成されたテキストであるが[3]。

『賢者の石』は台本作者が『魔笛』と同一であるばかりか[4]，音楽の一部（第 2 幕第 9 場のデュエットや第 2 幕フィナーレ）がモーツァルトのものとされている点でも『魔笛』に先行する作品とみなされる[5]。

ジングシュピール『賢者の石』の種本となったのは，ヴィーラントが編纂した『ジニスタンあるいは選りすぐりの妖精及び精霊物語』*Dschinnistan oder auserlesenen Feen- und Geister-*

Märchen（1786-89年）の第1巻に収録された『ナディーアとナディーネ』*Nadir und Nadine* である。『ジニスタン』にはフランスの妖精・精霊物語などからの翻訳ものを中心にヴィーラント自身が創作したメールヒェンも含まれている。ジングシュピールの種本となった『ナディーアとナディーネ』は第1巻に収録された最初の物語で，ヴィーラントのオリジナル作品ではない。『ジニスタン』に収録された物語の翻訳は序文にも記されているように「きわめて自由な性質のもの」[6]とされ，ヴィーラント自身の妖精・精霊物語観に基づいてこの妖精・精霊物語集は編纂されている。彼によれば，人間には一見矛盾する「不可思議なものを好む傾向と真実への愛」とがあり，「不可思議なジャンルを扱うメールヒェンは，うまく語られれば，この二つの傾向を同時に満たし，まさしくそこに，どんな類の聞き手あるいは読者に対しても持っている独特な魅力がある」とされ[7]，楽しませつつ教化するという意図が込められている。シカネーダーはこうした啓蒙主義的な意図の下に翻訳された妖精・精霊物語を，さらに民衆劇に翻案したのである。

ジングシュピール『賢者の石』は，上演された当時は一定の好評を博しているものの[8]，その後忘れられた作品であった。バックによって1996年に発見されるまで，当時の演劇雑誌などに収録された批評や一部のアリアなどを除いて楽譜・台本は現存しないものと思われており，『魔笛』の構想にいくつかの要素を提供していると推測されていただけだった[9]。しかし今日ではバックおよびマヌエラ・ヤールメルカーによって台本の校訂版[10]が刊行され，その全容を把握することが可能となった。こうした状況を受け，編者の一人であるヤールメルカーが『魔笛』のモデルとしての『賢者の石』を含めたシカネーダーの英雄コミックオペラについての論考を発表している[11]。ヤールメルカーの主張は，『魔笛』を一連の英雄コミックオペラに位置づけたうえで，英雄コミックオペラは「不確実な知」についての知に関わっているということである[12]。

本論ではこのヤールメルカーの論に依拠しつつも，ジングシュピールの台本を，種本となったヴィーラントのメールヒェン集『ジニスタン』第1巻収録の『ナディーアとナディーネ』と比較することにより，シカネーダーの改作の意図を浮き彫りにしたい。これによって当時アウフ・デア・ヴィーデン劇場で上演された民衆劇の有する特徴が示されるであろう。もとより民衆劇は道化的な存在を伴う娯楽としての演劇である。当然，シカネーダーの改作には内容の単純化や観客の興味を惹くようなスペクタクルの付与が認められるはずである。また，こうした改作はシカネーダーの意図の如何にかかわらず作品の性格の変更に繋がっている。本論ではそれが，主人公の婚姻，あるいはそれを暗示させる結びつきの深まりと婚姻が象徴する主人公の成熟というメールヒェンの幸福な結末から，父子関係の確認と強化への変更であることを示したい。それにより，この作品では，1年後に『魔笛』で展開されることになる主人公のイニシエーションという要素を有しながらも十分に展開されていないということを明らかにしたいと考えている。

1．道化の導入

シカネーダーは『ナディーアとナディーネ』をジングシュピールに改作するにあたり，自分の

劇場に必要な要素を付け加えた。そのひとつが道化役の追加である。『賢者の石』が上演されたアウフ・デア・ヴィーデン劇場は市壁の外にあった。つまり，この劇場は市壁内の中心区にあった宮廷劇場とは異なった歓楽欲を満たす劇場で，道化中心の民衆劇場だった[13]。シカネーダーはそうしたウィーンの民衆の大道見世物芸に対する要求をわきまえ，競合するレオポルト区劇場の作家ペリネと比べても，モティーフを詰め込む演劇を提供していた[14]。

ジングシュピール『賢者の石』の道化役はルバーノとその妻ルバナーラである。このうちルバーノは，アウフ・デア・ヴィーデン劇場での上演ではシカネーダー自身が演じている。ルバーノとルバナーラとが主人公のカップル（ナディーアとナディーネ）と対比的に導入されることにより，当然，台本には大きな変更が加えられることになる。まず，ジングシュピールの冒頭ではルバーノとルバナーラの夫婦は軽率な存在として描かれている。彼らはすでに婚姻により少年や少女ではなくなっているのにもかかわらず，共同体の掟に反して守護者アストロモンテに犠牲を捧げる。彼らは社会のルールに積極的に反抗するわけではないが，ルールには無頓着であり，結果的に否定する存在となっている。

シカネーダーはルバナーラに軽薄さという性質を付与することで，ナディーアと共にルバーノが伴侶を取り返しに行く旅に出る動機を与える。娘時代の，男性との駆け引きの楽しみが忘れられないルバナーラは，少女たちに混じってアストロモンテに選ばれたいと願い，それが適わぬと今度は悪役オイティフロンテに懇願し，オイティフロンテに連れ去られることになる。ルバーノ，ルバナーラはもちろん後の『魔笛』のおどけ者パパゲーノと彼に約束された恋人パパゲーナとを先取りする役柄である。ただし，ルバーノ，ルバナーラは既に夫婦であり，それだけに一層，彼らが自分たちの軽率さゆえに引き裂かれるということは，彼らが婚姻に値する人間に成熟していないということを表している。だからこそ共同体の指導者ザディクは「彼女はお前［ルバーノ］を愛していない」，「お前［ルバナーラ］が彼に対して本当の愛を抱いているのならば，彼を十分危険に陥れるかもしれないようなことはできないであろうに」と非難する（第１幕第４場）。彼らに欠けているのは，大人としての分別，婚姻により自立した共同生活を引き受けた夫婦の自覚である。彼らはいわば少年・少女としての存在を断念し，新たな社会的存在，つまり一人前の男女になるための通過儀礼を経ていながら，儀礼を内面化できていない。アニー・パラディはそのモーツァルトのオペラ論でこうした道草を食う存在としてパパゲーノのような道化師たちの存在を指摘し，彼らのように社会秩序に反抗する者たちはその代償を払わなければならないと述べているが[15]，ルバーノ，ルバナーラはそのような存在として，共同体のアウトサイダーとなる。そのため，ナディーネが連れ去られたことを嘆くナディーアとザディクにはみなが唱和しても，同時にオイティフロンテにルバナーラを返すように求めるルバーノには誰も唱和しない。ルバーノは，ナディーアの恋人を取り戻す冒険に加わるように見えて，実際には独自の旅をするのであり，折に触れてナディーアの行動と交差する。そしてその交差点で，ナディーアのまじめな試練を茶化すかのような言動（例えば，ルバナーラを返してほしいといいながら，「20 年後ならばまた彼女を連

れて行ってもいいから,／今だけは俺の妻を送り返してくれ」(第 1 幕第 20 場)などと，真摯になりきれない）により観客の笑いを誘って，緊張を解くのである。

こうしたルバーノの妻を取り戻す旅は，彼らの成熟によって完結するわけではない。『魔笛』のパパゲーノは通過儀礼を中途で挫折し「秘儀伝授された者の天上の喜び」(『魔笛』第 2 幕第 23 場)の享受は拒まれる。それどころか儀礼に失敗した者の罰として「永遠に深淵を彷徨わねばならないところだったろうに。── だが，慈悲深い神々は罰を免じて下さった」(同上）だけでなく，パパゲーノは本来は得られないはずの報奨を手にする。もとよりパパゲーノは秘儀伝授を望んでいないし，「女の子かかみさん」(『魔笛』第 20 番アリア）が欲しいだけで，一人前の共同体の成員になろうとは思っていない。未熟な若者が恋人から引き離されて試練を受けて成熟するという共同体の要求にはダブルスタンダードが適用されるのだ。選ばれた存在である主人公と対比される道化的存在は，そうしたもうひとつの基準の存在を示しているのである。

2．善悪の単純化

ヴィーラントの妖精・精霊物語集に収められた『ナディーアとナディーネ』は，主人公の青年ナディーアが，共同体の守護者である魔法使いのアストラモントによって恋人を連れ去られ，恋人を取り戻しに行く物語である。アストラモントによるナディーネ略奪の遠因は，力の指輪をめぐるアストラモント-ネラオル兄弟（ジングシュピールではアストロモンテ-オイティフロンテ兄弟に相当）の対立であり，ナディーアは恋人ナディーネを取り戻す旅の途次で，ネラオルの兄への復讐に巻き込まれることになる。この構図はシカネーダーのジングシュピールでも踏襲されているが，主人公の旅の最初の訪問地は変更されている。妖精・精霊物語では，ナディーアはアストラモントに恋人を返してくれるように懇願するためにアストラモントの城に向かうのだが，ジングシュピールでは，アストロモンテを憎む弟オイティフロンテの領域に嵐によって流されてしまう。この設定の変更により，ナディーアの旅の意味が大きく変化する。

妖精・精霊物語では城に到達できずに力尽きたナディーアをアストラモントは助けるが，ナディーネを引き渡すための交換条件を提示する。精霊の王のもとに力の指輪を取りに行き，それを渡せばナディーネを返すというのである。この条件に同意したナディーアは指輪を受け取るための旅に赴くが，その途上で見知らぬ男ネラオルに出会う。

> お前の前にいるのはアストラモントの悪意の不幸な犠牲者だ。あの残酷な男は私の兄だが，自然の感情というものは彼には理解できない。それで彼は私を誕生以来責め立てているのだ。我らの力は等しく，私のものを奪うことはできなかった。だが，彼はもっとひどいことをしたのだ。彼は私から恋人を奪ったのだ。お前は溜息をつくのか[16]。

だが，これはナディーネを奪われたナディーアが同じような境遇にあることに共感するように

仕向けた偽りである。ネラオルは脚色して，アストラモントを悪意ある人物に描き出している。実際には彼のほうが兄嫁を簒奪したのであり，自分のものとならなかった力の指輪を騙し取り，兄及びその家族への復讐を果たそうとしている。そして見事にナディーアの心を捉えてしまうのである。

> 欺瞞とも猜疑とも程遠い彼の良き心はすでにこの未知の男の側に傾いていた。それはただ彼が不幸だったからである。その上，彼の利害は彼を自分と結び付けているように思われた。それにたとえ彼が自分の発言の最後に控えめに表現したのだとしても，ナディーアには彼が結局はおそらく自分の父親であるということに気づいたように思われた[17]。

こうして妖精・精霊物語では，善を体現するアストラモントの影響圏からその対立項で悪を企む弟ネラオルの影響圏へと，主人公の心は傾く。今や善を成す保護者であるはずのアストラモントは不幸を生み出す悪へと転化する。だからこそ力の指輪を得たナディーアは，アストラモントの元に行くのではなく，ネラオルのところに赴く。ナディーアだけが偶発的に不正を蒙ったわけではなく，他にもアストラモントの悪意によって不幸に陥った人物がいるという「事実」がナディーアを誤った判断に導いたのである。だが，ナディーアの心は宮中の人々に違和感を覚え，ネラオルを信用しきれないでいる。ナディーネの姿に変えられた少女が，再会の喜びに囚われたナディーアに自分がナディーネでないことを告げることによって，魔法使いの偽計が露見する。最終的に彼は真実に至ることができるが，彼を救ったのは外的な力である。つまり，彼自身が真実を見抜く力を獲得して成熟したわけではない。これにより示されているのは，ナディーアは良き心の持ち主ではあっても真実を吟味する力に欠けるということである。このことは力の指輪をナディーアに渡す妖精の王の警告にも現れている。

> 「わしはお前を知っているぞ，若者よ」と精霊の王はナディーアに語った。「それにお前を愛しておる，お前は高貴で善良だからだ。お前は賢明にもならなければならん。そしてお前に仕掛けられたわなに注意しなければならん。お前はお前が受けた親切な振る舞いを忘れてはならん，もし同じ者の手から不正を蒙ったとしてもだ。お前はちょうど，お前のものでありお前を地上で最も偉大な王よりも強大な者にする宝の所有者になるところだ。正義なき権力はその権力の所有者のためにも他の者のためにもならないし，正義は真実を正確に知っていることが前提となるということを常に肝に銘じなさい。わしの警告をよく心に留めるのだ，ナディーアよ。外面の見かけを決して信じてはならん。可能な限り，全てを自分で見，全てを自分で行いなさい。ただそうすることでお前は間もなく自分自身とお前の愛に値する全てのものを幸せにするだろう[18]。

うわべに惑わされず真実を見通す力，ナディーアに求められているのは知性である。『魔笛』では夜の女王，3人の侍女といった，一見したところ悪の被害者であり，大蛇を退治して救ってくれた恩人でもある者たちは，ヴェールで顔を隠している。彼女たちは真実を見せようとはしない。タミーノはナディーア同様に彼女たちの話をそのまま信じ，ザラストロを罵ったわけであるが，彼もまた真実を知ることで闇の領域から光の領域への道を歩むことができる。ここには仮象から真実へと，見せ掛けの善悪の転倒が起こっている。同様にメールヒェンのナディーアもまた，ネラオルの不幸な様子に，つまり外観に騙されて一旦は偽りの話を信じるが，その仮象が暴かれることで善悪の転倒が起こる。

ところがジングシュピールでは，ネラオルに相当するオイティフロンテが兄弟の諍いを明らかにするのは第2幕第4場であるが，彼は妖精・精霊物語のネラオルのように自分の復讐を偽ったりはせず，直接的にナディーアのうちにある怒りに訴えかけようとする。

オイティフロンテ　オイティフロンテだ。おびえるな。そして聞け。── お前が見ているのはアストロモントの弟である。[…]

ナディーア　話の腰を折ってすみません。あなた方は二人とも当時すでに恋をなさっていたのですか。

オイティフロンテ　おおすまん。アストロモントと私の二人には当時一人の恋の相手がいた。それは豊かな君主の姫でとても美しかった。── アストロモントが寵愛を受け，彼女を妻にした。彼は彼女と息子をもうけたが，こいつは私が幼児のうちに殺してやった。(第2幕第4場)

さらにオイティフロンテは台本冒頭の人物一覧では「冥界の神」とされ，第1幕第3場のルバーノの口を通して「オイティフロンテの地獄」，「オイティフロンテの恐ろしい力」と，作品世界の中での一般的なオイティフロンテ理解がどのようなものであるかが語られる。さらに，ルバナーラが拉致される場面では，「悪いやつ，ルバナーラを連れて行くな。ああ！　俺のかみさんを悪魔がさらっていく」(第1幕第14場)とより直接的に悪と規定されている。このように作品中では，ルバナーラが媚を売って一般的理解に疑念を呈するという例外はあるものの（第1幕第3場，第11場)，オイティフロンテは一貫して悪，恐ろしいものとして描かれる。『ジニスタン』のネラオルのように，善悪が不明瞭な存在になったりすることもなければ，自分の復讐にナディーアを巻き込むために嘘をつくこともない。彼は作品世界を支配する善悪の二項対立の一極であることを誇示するのである。

さらに決定的に異なるのは結末である。『ナディーアとナディーネ』では，ナディーアは自分たちを殺そうとし，ナディーネを奪おうとしたネラオルに復讐しようとはしない。彼を罰しようとした父を制し，力の指輪で彼を有徳の人に変えてしまう。さらに，過去の行いを悔いて不幸になっ

たのを見て取ると，今度は過去を忘れさせる。愛し愛されるに値した人物になったネラオルに，手を差し伸べる女性が現れる。こうして3組の幸せなカップルが誕生して，ハッピーエンドとなる。つまり，メールヒェンの世界では，仮象と真実とでは善悪が転倒する上に，悪はナディーアの他者を幸福にしようとする意志を伴った力の行使によって善に転化する。作品の舞台は「海が小さな入り江となって陸地へと入り込んでいる一方の面だけが開けている登ることができない岸壁の間に，縦長で，肥沃な，世には知られていない谷が延びている。その谷を住民たちは彼らの言葉で『穏やかな緑野』と呼んでいる」[19] と設定されているように，この世から隔絶された一種のユートピアではあるが，この完結した空間においては悪の転化による善悪の対立までもが解消されている。悪は切り捨てられず，善へと統合されるのである。

一方，シカネーダーのジングシュピールでは，オイティフロンテに救済はない。彼は配下の魔物たちと共に地獄の夜へと降りていく。

オイティフロンテ　お前らに呪いあれ，おおアストロモンテ，貴様に呪いあれ
アストロモンテ　行け，まずは改心するのだ，オイティフロンテ
　その時まではこの土地を避けるのだ。
オイティフロンテ　ああ，われらは追放された。（第2幕第28場）

オイティフロンテは罰せられるわけではないが，とはいえ救いの手が差し伸べられるわけでもない。彼は「改心するのだ」と自助努力を求められるだけである。これはベルリン州立図書館にある異本ではよりはっきりとしている。

他の人々　悪魔のように悪くない人ならば
　われらの許にいることができよう
　だが今はわれらだけ
　あらゆる苦悩から解放されている
　さあ神々の間へ行こう[20]

このようにシカネーダーは魔法物語を劇化する際に，作品世界を明確に善と悪との対立に仕立て，主人公及びその庇護者，仲間たちを善の側に，彼らに対立する勢力を悪の側に振り分け，筋を単純化している。筋を単純化して分かりやすくする，これはさまざまな階層の観客を想定した民衆劇にとっては不可欠の要素である。『魔笛』のように中途で善悪が転倒するような劇は観客にとって非常に分かりにくい。『魔笛』の場合には第1幕と第2幕との断絶説[21] までが提示されたように，仮象と真実の認識の表現は，劇作品の統一にはきわめて困難なものなのである。それでは善悪を単純化してしまった場合，それでも仮象と真実を表現しようとするにはどうしたらよいの

だろうか。この作品でシカネーダーがとった方法は，主人公ナディーア自身の内に仮象の原因を用意することであった。次節ではこれを魔法のアイテムについての分析を通して検討してみたい。

3．力の指輪から賢者の石へ

ヴィーラントの妖精・精霊物語のタイトルは主人公とのその恋人の名をとって『ナディーアとナディーネ』となっている。これをシカネーダーはやはりヴィーラントの妖精・精霊物語集に収録されている作品と同じ『賢者の石』というタイトルに変更した。妖精･精霊物語の『賢者の石』はヴィーラントの創作メールヒェンとされ，アプレイウスの『黄金の驢馬』の影響が指摘される変身譚である。秘教の知を求めるマルク王が詐欺師に騙されて財宝を奪われた上に，驢馬に変身してしまい，驢馬の姿で流浪する中で王たる自分の置かれていた悲惨さに気づき，農夫として再出発することで幸福を享受する物語である。シカネーダーのジングシュピールとは直接の関係はないといってよかろう。タイトル変更の直接の動機は，おそらく歴史上あるいは神話上の人物でもない人名ではオペラを観客にアピールすることができないと判断されたからであろう。題名に「賢者の石」を，さらには副題に「魔法の島」を持ってくることで，作品が魔法物であることが示され，観客は劇団が提供するスペクタクルに幻惑されることを期待することができただろう。

しかも「賢者の石」は当時の人々にとっては，必ずしも荒唐無稽な，非現実的なものではなかった。18 世紀にはまだ賢者の石を本気で求める人々がいたのである。こうした錬金術の知を求める人々はしばしばフリーメイソンの一員となった。この時代のフリーメイソンを語るとき，とりわけモーツァルト時代のウィーンのフリーメイソンを語るとき，論者の関心は啓蒙の結社としてのフリーメイソンに集中している。しかし一口にフリーメイソンといっても多様な傾向を帯びたロッジ（集会所）があり，ウィーンでも錬金術的な傾向を持ったフリーメイソンの結社が普及していた[22]。こうしたロッジでは，錬金術の知は徒弟，職人，親方といった基本三位階の上位に置かれた高位階の究極の知とされていたのであり[23]，賢者の石は当時の秘密結社と結びつけられる典型的なアイテムでもあった。

それではこの作品も『魔笛』同様にフリーメイソンと関係づけることができるのだろうか。まず，作品冒頭部の舞台設定に着目すると，「ピラミッド」が指示されており，「そこにはさまざまな金の文字」が描かれている[24]。ピラミッドとフリーメイソンとは決して無関係ではない。ピラミッドは当時のエジプト熱の中心モティーフであり，金の文字はメイソンのヒエログリフを念頭においていた可能性もある[25]。また，ヤールメルカーは，『魔笛』と類似した真理の教義に加え，死んだナディーネを棺台に載せて運ぶ鎧をつけた男たちが登場すること（第 2 幕第 24 場）や魔法の剣を鍛える場面（第 2 幕第 14 場）でルバナーラが女性であることを理由に排除されている点に着目している[26]。この剣を鍛える場面は炎がぱちぱちと音を立てる中で展開されており，『魔笛』でも描かれている火の試練と結びつけることができる。また，水の試練はオイティフロンテがアストロモンテへの復讐のため，ナディーアも含めてアストロモンテの民たちを難破させたことに

求めることができよう(第2幕第2場)。この試練ではナディーアとルバーノのみが生き残ることになる。しかし，この作品でのフリーメイソン的な要素は表層的なものに過ぎない。メイソンのモティーフは善の領域にも悪の領域にも割り当てられており，当然，フリーメイソン思想のプロパガンダとしても，あるいはアンチ・フリーメイソンのプロパガンダとしても劇が構想されているわけではない。とりわけ水や火の試練が，オイティフロンテの復讐へ加担するための，いわば悪へのイニシエーションとなっていることを考えれば，こうしたフリーメイソンに結びつけることができるモティーフは，魔法オペラの雰囲気を出すための装置として使用されているに過ぎない，つまり劇的効果を狙ったに過ぎないと考えられる[27]。

それでは作品のタイトルにもなった賢者の石は，このジングシュピールの中でどのように位置づけられているのであろうか。タイトルの変更と共に，シカネーダーは種本に用いられていた「力の指輪」を「賢者の石」に置き換えている。どちらのアイテムも物語に導入されているアストラモント＝アストロモンテとネラオル＝オイティフロンテとの兄弟対立の構図を生み出した原因となっている。いずれも兄弟の争いの元となったため，偉大な魔法使いであった父により精霊の王に委ねられ，兄弟の内，愛する人から愛されるにふさわしい者の息子（ナディーア）のものと定められている。しかしながら，作品における二つの魔法の道具の役割には大きな変更が加えられている。妖精・精霊物語の力の指輪は魔法の力を有しており，ナディーアの旅にとって重要な力となる。指輪には望んだことを実現させる力があるが，作品中ではその力により瞬間移動を行ったり，仮象（Schein）を暴き真実を顕にしたり，悪を体現するネラオルを有徳の存在に変じたりすることに用いられている。ヴィーラントの目的が存在と仮象，実体的なものとメールヒェン的なものとの区別にあるとすれば[28]，指輪の果たした役割の中でも，我々を惑わす偽りのヴェールを取り去る働きこそが最も重要であると言えよう。

それに対して，ジングシュピールの賢者の石は，作品のタイトルになっているにもかかわらず，筋の展開に大きな役割を果たしていない。なるほど賢者の石をめぐる兄弟争いが作品の背景にあるのだが，賢者の石自体はなんら解決には関与しない。むしろ，オイティフロンテの復讐劇を挫折させてハッピーエンドを招来するのは，復讐の手先に使われたナディーアが真実に触れて，復讐の剣をアストロモンテに渡すためである。しかも魔法の剣もまた物々しく鍛えられた割にはなんら魔法の力を発揮することはない。ただ，ナディーアの心を曇らせる怒りの感情の表出と復讐の剣とは互いに関係している。オイティフロンテに復讐への加担を求められて，最初は「ああ，神々よ。そんなことはできません」(第2幕第4場)と言っていたナディーアは，霊たちによって鍛えられた魔法の剣を受け取るときにも感情は安定していない。

オイティフロンテ　さあナディーア。この剣を受け取れ。ナディーネを救うのだ。私の復讐をしろ，お前自身の復讐をしろ。なぜそうぼうっとしているのだ。

ナディーア　私はどこにいるのだ。

オイティフロンテ　(脅しながら) ナディーア。お前は誓いを破ろうというのか。

［中略］

オイティフロンテ　ナディーア。これが最後だ。お前は約束したことを守るのか，それとも守らないのか。

ナディーア　よこせ。だがもしナディーネが手に入らなければただでは済まないぞ。

(第 2 幕第 14 場)

ナディーアは復讐をけしかけられてぼうっとなる，つまり感情が麻痺している。そして最後通牒を突きつけられて，「ただでは済まないぞ」と激昂した物言いをしている。ところが，魔法の剣を持たされてアストロモンテの宮殿に送り込まれたナディーアは「ただナディーネを私に返してください，そうすれば魔法の剣も死を招く矢もあなたには向けないと誓います。御覧なさい。私はそれどころかそれを手放して，オイティフロンテの悪い魔術を永遠に嘲ります」(第 2 幕第 20 場) と呼びかけ，ナディーネを返すという条件付ではあるが，アストロモンテに復讐する意志がないことを表明する。彼が冷静に語りかけるときには魔法の剣は彼にはなじまないものとなる。ところが，ナディーネから引き離されるきっかけとなった鳥を見て怒りが彼の感情を支配したときには，このときには魔法の矢であるが，彼は魔法のアイテムに手を出してしまう。その結果，ナディーネを殺してしまったナディーアはやはり感情が高ぶり，真実を見通すことができなくなる。だからこそ彼はナディーネを奪うきっかけとなった鳥と勘違いをして，鳥かごに押し込められていた友人のルバーノを「忌々しいまやかしめ，地獄へ行け」と魔法の剣で刺し殺しそうになる (第 2 幕第 27 場)。このようにナディーアが魔法の剣を手にするときには怒りの感情に支配されて制御できなくなっているときなのである。物語の結末はこの剣を手放すことで導かれる。

アストロモンテ　後悔するのならば，お前をなおも喜びが待ち受けている。
私にオイティフロンテの剣を渡しなさい，
そうすればこの鳥はお前のものだ。

ナディーア　向こうにやってください，これは私からナディーネを奪ったのです。

アストロモンテ　この鳥は奪ったものを，ナディーネをお前にもたらすのだ。

ナディーア　何ですって。この鳥が私にナディーネを返してくれるのですか。

アストロモンテ　ナディーネ，ザディク，すべてのものを再び

［…］(第 2 幕第 28 場)

ナディーアがアストロモンテに剣を渡すということは，魔法の剣と結びつく怒りに我を忘れるという突発的な感情の表出から解放されるということを意味する。つまり，これは感情の制御に成功したということを象徴的に表す行為なのである。感情の自制は若者がまず学ばなくてはなら

ない道徳的成熟の顕著な例である[29]。ここでナディーアの自制が象徴的に描かれることで，ナディーアの成熟が表現されているのである。アストロモンテは，ナディーアが制御不能になった感情を象徴する復讐の剣を引き渡せば，つまりナディーアが感情を自ら制御することができるという大人の資質を示すことができれば，魔法の鳥を息子に譲渡することを告げる。

ではこの魔法の鳥とは何か。妖精・精霊物語に登場する鳥はナディーネが姿を変えたものであり，魔法をかけられた存在ではあっても，それ自体が魔力を持つわけではない。一方でジングシュピールの鳥は，オイティフロンテの説明によれば，「兄を慰めるために，父は兄が二重の喪失を味わった日に魔法の鳥を与えた」（第 2 幕第 4 場）ものであり，父親から受け継いだ財産である。そしてその力は，「願望により何でも呼び集めるだろう」（第 2 幕第 4 場）とされている。願望実現のための力を持つという点では，まさしくメールヒェンの力の指輪の機能に相当する。この鳥をナディーアに渡すということは，祖父の代から父，そして息子の世代へと継ぐことであり，また，ナディーネを取り戻すというナディーアの願望が成就することを意味する。二人を引き離したアストロモンテは，ナディーアたちが再び結ばれることを認めるのである。一度引き離された恋人たちは，一人前の大人に相応しい資質を身につけて，つまり結婚の準備が整ったとみなされて，奪われたものを，一層の喜びを伴って返却される。今，まさしく魔法の鳥は，ナディーアの成熟がかなって恋人と結合することを象徴している。アストロモンテという共同体の守護者を父に持ち，さらに共同体の指導者に設定変更されたザディク[30]を義父に持つナディーアには，『魔笛』の王子タミーノ同様に，いずれは統治者としての役割が期待されているだろう。つまり，ナディーアの成熟には，作品には明示されていないものの，単に一人の人間としてだけではなく，統治者としての成熟も期待されているはずである[31]。道化的存在であるルバーノの伴侶を取り戻す旅が物語の進行に併置されることで，ナディーアの成熟の旅が際立たされるのはそのためである。

ナディーアは剣を渡す。それによって「ナディーア，ナディーア，勝利はお前のものだ」（第 2 幕第 28 場）と宣言される。その際にまるで付け足しであるかのように鷲が賢者の石の入った器を運んでくる。つまり，この時ナディーアは賢者の石に値する人物になったことになる。ナディーアはいよいよ一人前になって父の財を委譲され，賢者の石の所有者になることで，比肩する者のない著名な賢者であった祖父の正統な後継者となるべきである。だが，対立の世代である父と叔父との争いが終結し，新たな世代が幸福を司るべく世代交代が実現しようとしているその時に，アストロモンテは「[魔法の鳥が] お前に本当の父親を引き合わせるのだ。／というのもお前はアストロモンテの息子だからだ」（第 2 幕第 28 場）と付け加える。父親との再会は単に成熟のおまけなのだろうか。あるいは世代間のつながりを強調しようというのだろうか。次にアストロモンテ-ナディーアの父子関係から作品を分析してみよう。

4．父親像の変化

妖精・精霊物語では，ナディーアはアストラモントに会ってナディーネを返してもらうように

懇願するためにアストラモントの城に向かう。アストラモントは「お前が見ているのはお前の命を救った男であるが，それはまさしくお前からナディーネと小犬を奪った男だ」[32] と語りかける。このときのナディーアの内面では「怒りと畏敬」(Zorn und Ehrfurcht)[33] とが戦っているが，彼の足元に身を投げて，一言も発せずに泣き崩れる。自分が略奪者であると言いながら，アストラモントはナディーアの涙にもらい泣きをする。そしてナディーネを引き渡す条件を告げる。

> ナディーネを愛し続けなさい。彼女がお前を愛しているようにね。わたしはお前たちに敵対しないつもりだ。だが，彼女をお前のものにすることはできない。お前が私に力の指輪を引き渡してくれなければね。それは精霊の王ゲオンヒャの宮殿に保管されているのだ。[…]そこで指輪を受け取りなさい。お前が受け取るのを拒まれることはない。そして私に指輪を手渡したら，間違いなくその代わりにお前はナディーネを手に入れ，決してふたたび引き離されることはない。[…]行きなさい。そしてもう一度保証しておこう，お前たちの幸せと私の幸せが，それはまたお前の幸せと同じなのだが，お前の試みがうまくいくかということにかかっているのだということをね[34]。

つまり，メールヒェンのアストラモントは，当初ナディーアが「魔法使いに見る目があるのならば，ナディーネ以外の少女を選ぶことはありえない」[35] と思っていたのとは違って，必ずしもナディーネに惹かれて連れて来たわけではない。後に明らかにされるように，アストラモントはナディーネの連れていた小犬の存在に注意を喚起されたのである。この小犬は，不貞を犯したのではないかと彼に疑われ，魔法をかけてしまった自分の妻である。そしてこの妻に掛けた嫌疑を晴らすために，息子であると彼女が主張するナディーアに課題を出す。これによりナディーネ略奪は違う様相を呈する。一見，ナディーアにとっては権力者の不公正な権力行使である略奪は，両親の和解と父子関係の確認，家族再生のための手段となる。

それに対して，シカネーダーが描くアストロモンテはナディーネ自体に惹かれてしまう。確かに「アストロモンテがナディーアをさらっていかないように頼みなさい」(第 1 幕第 5 場) とザディクが述べているように，ナディーネの誘拐は既定の事柄であった[36]。この点では，未熟な息子を恋人から引き離して，成熟のための試練を課すことがはじめから予定されていたと考えることもできよう。しかし，実際にナディーネを連れ去る際にアストロモンテが要求していたのは「少女たちの中で最も無垢な者」であり，ナディーネを特定しているわけではない。この彼の願望を引き寄せる力を持った魔法の鳥が選び出したのがナディーネであり，鳥が鳴くことではじめてアストロモンテは彼女に注目するのである。そしてナディーネを見た瞬間にこのように語る。

> **アストロモンテ**　なんと。この娘はナディーネというのか。
> 　なんという魅力，なんと無垢な顔つき。

お前に会えてなんと幸せなことか。（第 1 幕第 20 場）

アストロモンテは，息子の恋人に魅了されてしまう。しかも，第 1 幕第 17 場でアストロモンテの選択の前に逃げ出そうとするナディーアに「お前たちはアストロモンテの絶大な力から逃れることはできない」と語りかけている。つまり，彼は息子とナディーネの関係を熟知していながら，「以前のような平安を私に与えてくれるように／この娘が選ばれたのではないとするのなら／私はなんら助けもなく絶望し，／永遠にこの心を苛むことになる」と語り，連れ去ってしまう。ここで彼は明らかにかつて受けた心の傷（これはオイティフロンテに息子を殺され，そのショックで妻も亡くなったこと）を癒すものとしてナディーネを自分のものにしようとしている。

『魔笛』のザラストロにもパミーナへの想いを吐露してしまう場面がある（「お前は別の男を非常に愛している。／愛をお前に強いるつもりはないが，／お前を自由にするつもりはない」第 1 幕第 19 場）。これは，モーツァルトのオペラにしばしば見られる，未熟な若者を導くメンターが自分の生徒である次世代の恋人に横恋慕するが諦念するという構図であるが[37]，この構図が『賢者の石』にも認められる。ただし，アストロモンテがナディーネに関して吐露する心情はこの場面に描かれるのみで，復讐の剣を持ったナディーアに対峙する場面では，あくまでもナディーネは息子が取り戻すべき少女として扱われている。

ジングシュピールの結末でナディーネへの関心が薄弱になるのはアストロモンテだけではない。奇妙なことに，恋人を取り戻すことが全ての関心であったはずのナディーアは，父子関係の確認に感激する一方で，自らが射殺してしまったナディーネの復活にはさしたる関心を払っていない。なるほど「ナディーネ，君の恋人のナディーア自身が君を射殺したのだ」（第 2 幕第 28 場）と恋人を失った嘆きは語られるものの，難破の犠牲者となったザディクや羊飼いたち復活した人々と共に，復活したナディーネはト書きに現れるのみであり，恋人と再び結ばれることになるナディーアの喜びは表現されない。確かにその後，「ナディーアとナディーネが誠実な結びつきのためにアストロモンテの庇護を懇願して求めているのを／われらは今とても幸せに見るのだから」（第 2 幕第 28 場）と合唱が歌い，恋人たちの結婚は暗示されている。だが，この懇願もまた彼らがアストロモンテ，つまり父親の保護を脱していないことを示している。感情の抑制を学び，父親に大人の資質を認められたはずであるのに，ナディーアは自立していないのである。

おわりに

大人の要件を満たしていないがゆえに，成熟のための試練を受けるために引き裂かれた恋人たちは，結婚に値する存在となって再び結ばれる，『魔笛』にも見られるこのモーツァルトのオペラで展開される図式は[38]，このジングシュピールでは中途半端にしか採用されていないかのように見える。それどころか，フィナーレでナディーネの存在が霞んでしまい，物語の構図が，結婚に象徴される若者の成熟のイニシエーションから生き別れた実の父との再会の物語に変化し，強力

な父権の保護下に喜んで入っていくという自立できない若者の物語になってしまっている。ナディーアには，父親には拒まれた，全てを可能にする魔法アイテムである賢者の石が与えられているのにもかかわらず，それを有効に使用するすべを知らない。錬金術の知とその知を求める者の成熟とは照応している。賢者の石が与えられる者には，それに相応しい精神的完成が要求される。ナディーアもまた恋人を取り戻す旅を経て精神的変容を遂げたはずである。ヴィーラントのメールヒェンの主人公は，悪に罰で臨もうとする父親を制し，悪自体を善に転化するために力の指輪を使用することで，指輪に相応しい人物になったことを証している。彼は他者の幸福のために力を行使する。一方，ジングシュピールのナディーアは，父親の腕の中に飛び込み，友人たちの腕の中にかくまわれている存在である。ジングシュピール『賢者の石』のナディーアが，祖父の後継者として，賢者の石の継承者として父親を凌駕する賢者として振舞うには，まだまだ成熟のためのイニシエーションが必要なのである。そのためにナディーアはタミーノに転生して，さらに成熟のイニシエーションを受けることになるのかもしれない。今度は復讐のためのイニシエーションに巻き込まれるのではなく，恋人と手を取り合って火や水の試練に臨み，イシスは自らヴェールを掲げて彼らに秘儀を伝授するのである。

テキスト

ジングシュピール『賢者の石』からの引用に際しては以下の版を用いた。

David J. Buch und Manuela Jahrmärker (Hgg.): *Schikaneders heroisch-komische Oper. Der Stein der Weisen-Modell für Mozarts Zauberflöte*. Göttingen 2002.

註

1　『魔笛』からの引用に際しては，次の版を用いた。Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Zauberflöte*. Hrsg. v. Hans-Albrecht Koch. Stuttgart 1991.

2　岸辺成雄ほか編『音楽大辞典』第3巻，平凡社　1982年，1259-1260頁。なお，同事典によれば，ジングシュピールはモーツァルトの『後宮からの誘拐』でもって，従来の音楽を伴った軽演劇の域を超え，明確にオペラの範疇に含まれるものとなった。同書，1260頁参照。

3　David J. Buch: *Kontext, Inhalt und Aufführungsgeschichte vom Stein der Weisen*. In: David J. Buch und Manuela Jahrmärker (Hgg.): *Schikaneders heroisch-komische Oper Der Stein der Weisen-Modell für Mozarts Zauberflöte*. Göttingen 2002, S. 82.

4　ただし『魔笛』の台本作者についてはギーゼッケ（Karl-Ludwig　Giesecke）説などもある。Vgl. Günter Meinhold: *Zauberflöte und Zauberflöten-Rezeption. Studien zu Emanuel Schikaneders Libretto Die Zauberflöte und seiner literarischen Rezeption*. Frankfurt am Main 2001, S. 57ff.

5　Vgl. Buch, a.a.O., S. 88.

6　Christoph Martin Wieland: *Dschinnistan oder auserlesenen Feen- und Geister-Märchen*. Bd. 1. Winterthur 1786, S. XII.

7　Ebd., S. Vf.

8　Vgl. Buch, a.a.O., S. 83.

9　Vgl. David J. Buch: *Fairy-Tale Literature and Die Zauberflöte*. In: *Acta musicologica* 64 (1992), 1,

S. 34.

10　David J. Buch und Manuela Jahrmärker (Hgg.): *Schikaneders heroisch-komische Oper. Der Stein der Weisen-Modell für Mozarts Zauberflöte*. Göttingen 2002.

11　Vgl. Manuel Jahrmärker: *Modell für die Zauberflöte-Die Zauberflöte als Modell. Schikaneders heroisch-komische Singspiele*. In: Mathias Mayer (Hg.): *Modell Zauberflöte: Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten*. Hildesheim 2007, S. 75–95.

12　Vgl. ebd., S. 77f.

13　啓蒙主義はバーレスクや機械劇を道徳にもとると批判したため，市民は「後ろめたいことを喜ぶために」自分たちの生活圏の外である市壁の外の劇場を必要としたという。原研二『18 世紀ウィーンの民衆劇〈放浪のプルチネッラたち〉』法政大学出版局　1988 年，399–400 頁参照。

14　原，前掲書，405 頁参照。なお，ペリネは『魔笛』の出典のひとつとして議論に上る『ファゴット吹きカスパー』の作者である。同作品は『18 世紀ウィーンの民衆劇』に訳出されている。

15　アニー・パラディ『モーツァルト　魔法のオペラ』武藤剛史訳　白水社　2005 年，80 頁参照。

16　Wieland, a.a.O., S. 17.

17　Ebd., S. 19.

18　Ebd., S. 22.

19　Ebd., S. 1.

20　Buch und Jahrmärker (Hgg.): *Schikaneders heroisch-komische Oper. Der Stein der Weisen*, S. 72f.

21　断絶説については例えば以下の文献を参照のこと。Meinhold, a.a.O., S. 51–57.

22　Vgl. Heinz Schuler: *Mozart und die Freimaurerei*. Wilhelmshaven 2003, S. 13.

23　しばしばフリーメイソンの高位階システムは黄金薔薇十字団など他の結社にも属している二重会員に侵食されて，他の結社の隠れ蓑となっていた。Vgl. Helmut Reinalter: *Die Rosenkreuzer und der Geheimbund der Illuminaten*. In: ders. (Hg.): *Mozart und die geheimen Gesellschaften seiner Zeit*. Innsbruck 2006, S. 81.　なお，こうした侵食は錬金術的な傾向を持った結社だけでなく，対立関係にあった啓蒙的結社，例えばイルミナーティの結社にも見られた。ウィーンのロッジ「真の調和」はその典型である。

24　Buch und Jahrmärker (Hgg.): *Schikaneders heroisch-komische Oper. Der Stein der Weisen*, S. 15.

25　Vgl. Jahrmärker, a.a.O., S. 84.

26　Vgl. ebd., S. 83f.

27　Vgl. ebd.

28　Vgl. Jutta Heinz (Hg.): *Wieland Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart 2008, S. 213.

29　Vgl. Buch, a.a.O., S. 83.

30　『ナディーアとナディーネ』では，「善良な牧人の一人」とされているだけで，祭司的な役割は付与されていない。Vgl. Wieland, a.a.O., S. 3.

31　Vgl. Jahrmärker, a.a.O., S. 80.

32　Wieland, a.a.O., S. 15.

33　Ebd.

34　Ebd., S. 15f.

35　Ebd., S. 16.

36　ベルリン版の異本では事情がより明白に説明されている。それによれば，20 年前に子供を望んだザディクにナディーアが与えられたが，その代わりに 20 年後に大切な宝を貰い受けるという声を聞いた。その年，ザディクには娘ナディーネが生まれたので，彼は彼女こそが代償となる宝であると理解している。Vgl. Buch und Jahrmärker (Hgg.): *Schikaneders heroisch-komische Oper. Der Stein der Weisen*, S. 25f.

37　パラディ，前掲書，86–87 頁参照。

38　同上，79-80頁参照。