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	ゲーブラー『エジプト王タモス』：『魔笛』に影響を及ぼした啓蒙主義演劇
著者	北原，博; KITAHARA，Hiroshi
引用	北海学園大学学園論集(171)：51-66
発行日	2017-03-25

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

ゲーブラー『エジプト王タモス』

――『魔笛』に影響を及ぼした啓蒙主義演劇――

北　原　　博

はじめに

トビーアス・フィーリプ・フォン・ゲーブラー（Tobias Philipp Freiherr von Gebler, 1720?–1786）[1]の『エジプト王タモス』*Thamos, König in Egypten*（1773年）は，『魔笛』の台本[2]に影響を与えた作品のひとつとされる[3]。しかも，作者の依頼でモーツァルトが劇付随音楽を作曲していることもあり，文学作品それ自体の価値のためではなく，モーツァルト研究との関連で現代までその名を残すことになった。作者ゲーブラーはオーストリア政府の高官で，最終的には司法局副長官を務めた人物であり，レッシングやベルリンのフリードリヒ・ニコライといった啓蒙主義者と交流があった。ウィーンではゾンネンフェルスが啓蒙主義の立場から劇場改革を主張しており，ゲーブラーもそうした改革に呼応して[4]，劇場を「礼儀作法と言葉の学校」とみなしていた[5]。その実践として彼は啓蒙主義の立場から戯曲を書いている。ゲーブラーの作品集は当時熱狂をもって読まれたというが，1世紀のちの1878年の人物事典では，「私たちの時代にはもはや本当に鑑賞に堪えない。それらは完全に60年代の演劇の流儀で，本来の独創性もなければ，構造や人物の展開の巧みさもないように作られている。たいていの作品からはG.がディドロの模倣者であることがわかる」[6]と酷評されている。

『エジプト王タモス』は1774年4月4日にウィーンのケルントナートーア劇場で初演を迎えた[7]。『タモス』もまた当時のウィーンの民衆劇から一線を画し，ドタバタを排した啓蒙主義的な作品となっている。ゼマンはこの作品が「オーストリア啓蒙の鍵となる作品」であり，同時代の読者の関心を呼んだとしている[8]。『タモス』の種本としては『魔笛』の種本ともなったテラッソン Abbé Jean Therasson の『セトス』*Séthos*（1731年）が指摘されるが[9]，リュテケンはエドワード・ヤング Edward Young の『エジプト王ブシリス』*Busiris, König von Aegypten*（1718年，ドイツ語訳は1756年）に言及し，ゲーブラーが『タモス』をこの作品の対となる作品にしようとしたとしている[10]。

従来の研究では，モーツァルトの劇付随音楽（KV 345/336A）[11]への関心や『魔笛』の台本に影響を及ぼしたという点，あるいはフリーメイソン演劇として捉える立場から『タモス』は考察されてきた。モーツァルトの劇付随音楽の研究では，この劇音楽がモーツァルト唯一の劇付随音楽

であるうえ，とりわけ第4番の第3幕から第4幕への幕間音楽がザーイスのメロドラマとして構想されていることから，その作曲年代が議論の的になってきた[12]。またこの作品が今日までその名を残すことになった『魔笛』との関連では，登場人物や場所の類似を指摘したものや内容を紹介するにとどまるものが多い中，ゼマンは『魔笛』との類似性の境界を明確にしようとしている[13]。また，トムソンはその著『モーツァルトとフリーメーソン』で『タモス』にひとつの章を割き，この劇付随音楽を「啓蒙思想と自己との関係を公にした」[14]ものと評価している。『タモス』をフリーメイソン演劇[15]という視点から考察しているのはグロースエッガーである[16]。グロースエッガーは18世紀後半におけるウィーンの劇場でのフリーメイソン演劇をテーマとした著書の中で，フリーメイソン思想をテーマとした演劇のひとつとして『タモス』を取り上げている。また，モーツァルトの音楽にも目を配りながらも，タモス劇をウィーンの劇場改革やフリーメイソンリーの文脈に位置付ける研究や[17]，当時の演劇・オペラの構成を視野に入れた研究もある[18]。

本論はゼマンと関心を共有し，『タモス』と『魔笛』との類似や相違を明らかにしたい。両者の作品世界は光と闇の対立を原理とするものの，闇から光へのイニシエーションを描く『魔笛』に対して，『タモス』は一貫して光の領域で演じられ，理想の統治者像を描く作品となっている。だが，反乱者との闘争においてタモスが実際に試されるのは，統治者としての役割よりも，ひとりの人間としての友情と愛である。本論ではテクスト分析をおこなうことで，『魔笛』との関心の相違や共通する思想的な背景であるウィーンの啓蒙思想の一端を明らかにしたいと思っている。

具体的には，まず光と闇との対立を確認し，それに対応するタモスとフェロンについて分析を行うことで，啓蒙君主に求められる資質を明らかにする。続いて，タモスの試練として友情と愛とを分析し，『魔笛』同様，試されているのが王子としてではなく，人間としてのタモスであることを考察する。最後に，タモスと共に玉座に就くことになるザーイス／タルジスの自己犠牲も分析する。

1．作品の梗概

舞台はヘリオポリスの太陽神殿。タモス戴冠の日の朝から晩までの出来事である。

第1幕は太陽を讃える合唱で始まる。タモス戴冠の朝，大神官ゼートスは反乱がおこることを心配している。先々代のメネス王の娘タルジスが生きており，タモスの戴冠に正統性がないことを告げる怪文書が張られていたためである。タモスの友人フェロンが太陽神の乙女の長ミルツァと共謀して，今はザーイスとして太陽神の乙女たちに育てられているタルジスと結婚して玉座に就こうとしていたのである。

第2幕。太陽の乙女の長ミルツァは，ザーイスの友人ミリスからザーイスがタモスを愛していることを知り，一計を案じる。ミリスを騙し，タモスは別の女性を妃に選んだとザーイスに伝えさせて，動揺させるのである。一方，ザーイスを愛するタモスは，ミルツァにザーイスの気持ちを確かめるように依頼する。将軍ファネスがフェロンの裏切りを警告するが，タモスは親友に対

する信頼を優先させる。

第３幕。フェロンがゼートスにザーイスの秘密を明かして，協力を求める。ミルツァはゼートスにザーイスがタルジスである証拠を示して納得させる。次に，ミルツァはザーイスに，タモスがミリスを選んだこと，タモスはザーイスとフェロンの結婚を望んでいると嘘をつく。さらにザーイスに出生の秘密を明かし，フェロンを夫に選ぶように求める。

第４幕。ひとりになったザーイスは最良の君主であるタモスを玉座にとどまらせるために，神々に仕える誓願をしてしまう。そこにタモスが現れ，二人が相思相愛だったことが明らかになるも，すでに誓願は撤回できない。大神官ゼートスが現れ，ザーイスの素性をタモスに明かす。タモスは王位の返上を申し出るが，ゼートスにたしなめられる。

第５幕。タモスの戴冠式が始まる。ミルツァとフェロンが異議を申し立て，人々の前でザーイスが先々王メネスの一人娘タルジスであることを明かし，タルジスの権利を主張する。儀式を執り行っていたゼートスもミルツァらの主張を認め，タモスもタルジスの権利に同意し，恭順を示す。ミルツァらはタルジスに直ちに婿を選ぶように求める。タモスを推す声とフェロンを推す声とで儀式の場は騒然となる。タルジスは自分が神々の前で誓願をしてしまっていることを明かし，王位はタモスに継承されるべきであることを宣言する。陰謀に失敗したフェロン派が武力による王位簒奪を試みて場は騒然となるが，大神官ゼートスが神官の服を脱ぎ棄て，先々王メネスであることを明かして，場を鎮める。メネスは父親の同意のない誓願は無効だとしてタルジスの誓願を取り消し，タモスとタルジスのカップルへの王位継承を定める。一方，王位簒奪に失敗したフェロンは神々をののしり，雷に打たれて死ぬ。

２．作品を貫く原理 ── 光と闇の対立

前書きでゲーブラーは，史実に基づかずに任意の名前，時代や場所を選んだとし，「クロコダイルや猫，それどころか海葱が全部族の崇拝の対象になるほどまでは，迷信がまだ理性を貶めておらず，偶像崇拝が，その最初の起源に比較的近く，いわば比較的純粋で，有益な星や英雄に限定されていた時代」(307f.) に舞台設定をしたとしている。作者の考える純粋な宗教では蒙昧に支配されることなく，理性が機能している。引用にある「有益な星」は複数形ではあるが，まず念頭にあるのは太陽である。作品では太陽が神格化され，舞台は太陽の都市ヘリオポリスの太陽神殿に設定され，舞台奥には黄金の太陽の像が置かれている（第１幕ト書き）。エジプトの神々への崇拝はキリスト教の立場からは「迷信」ということになるが，ゲーブラーは作品の舞台を，理性が尊重され，純粋な宗教が信仰されている架空のエジプトにすることで，啓蒙思想に引き寄せようとしている。従って，太陽神で象徴されているのは真理の光であり，真理へといたる理性の力だと言ってよかろう。

作品世界を貫く原理は，作品冒頭の神官たちの合唱に表現されている。

太陽よ，すでに光の敵である夜は汝に屈服している
すでにエジプト人によって汝には新しい犠牲が運ばれた。
願いを聞き届けよ！　汝の永遠に持続する運行が
明るい日々の幕開けをタモスの民に告げますように。(312)

この太陽賛歌自体は朝の訪れを表現したものであるが，作品世界の光と闇との敵対の構図を明瞭に示し，さらに光の勝利という予定調和を示している。太陽神として神格化された太陽の光は真理を照らし，夜に象徴される迷信を駆逐するのである。

太陽が夜を屈服させる朝の訪れから作品が始まることは偶然ではない。『タモス』は太陽の支配する昼に進行しなければならない。このことは『タモス』同様に光と闇とが対置され，それが時間によって表現されている『魔笛』と比較してみれば明瞭である。『タモス』と異なり，『魔笛』では朝早くから夜明けまでの出来事になっている。パパゲーノがタミーノに出会ったのは早朝であり（「いつものように今朝早くあんたのお母さんの宮殿に届け物を持って行ったんだ」『魔笛』第1幕第14場），ザラストロの登場が昼頃（「この時間にザラストロが狩りから戻ってくるの」同上），タミーノとパパゲーノの試練は夜に行われる（「夜，遠方より雷鳴がとどろく」『魔笛』第2幕第2場ト書き）。タミーノの秘儀伝授と時間の進行は密接に結びついている。試練を克服し，秘儀が伝授されるときタミーノとパミーナは光に満たされる。だからこそ，夜明けとともにタミーノは闇の象徴である夜の女王にとって敵方の人間になってしまう。女王もその点は十分に意識している。

女王　［タミーノは］失われてしまう，もし，太陽が大地を彩る前に，この地下室を通って逃げるように説得しなければね。── 昼の最初の微光が決するのだよ，彼が完全にお前のものになるのか，それとも秘儀を伝授された者たちのものになるのかがね。（『魔笛』第2幕第8場）

そしてタミーノ，パミーナに秘儀が伝授され，為政者にふさわしい存在へと内面の変化を経験すると，夜の勢力は「永遠の闇へと落ちていく」（『魔笛』第2幕第30場）。

ザラストロ

太陽の光が夜を追い払い
偽善者たちが邪に手にした力を無に帰せしめる（『魔笛』第2幕第30場）

『魔笛』ではこのように夜明けにより蒙昧が支配する闇の勢力が駆逐される。光の勝利が演劇空間を流れる時間でも表現されているのだ。昼の光の中で演じられる『タモス』に比べて，『魔笛』

の方が朝の象徴性を効果的に利用しているといえよう。このことはしかし作品の内容と密接に結びついている。これまで見てきたように，『魔笛』における夜明けは蒙昧から真理の光へといたるタミーノの内的変化を象徴的に表現したものである。つまり，『魔笛』は王子タミーノの人間形成を描いている。それに対して，主人公が統治者にふさわしい修養をすでに終えている『タモス』は昼の光の中で，つまりすでに啓蒙された空間の中で演じられなければならない。

タモス劇では主要登場人物も光と闇とに分類されている。舞台は太陽神の神殿であり，太陽神への恭順は光に与ることである。光に属するのは，のちに先々代の王メネスであることが判明する大神官ゼートス，その薫陶を受けた王位継承者タモス，太陽神の乙女に養育されているザーイス（のちにメネスの娘タルジスであることが判明），それにゼートスの腹心である将軍ファネスや神官ハモンである。とりわけ徳を重視するタモス，ゼートスは，作者ゲーブラーが信奉する啓蒙思想を体現する為政者とそのメンターと捉えることができよう。他方，光に敵対する闇に属するのは，タモスの友人フェロンであり，太陽神の乙女たちの長ミルツァである。彼らは表面では太陽神への恭順を示しているが，内では光に対する敬意はない。

光と闇の対立は『魔笛』の登場人物でも見られる構図である。かなり強引ではあるが，ゼートス＝ザラストロ，タモス＝タミーノ，ザーイス＝パミーナ，フェロン＝モノスタトス，ミルツァ＝夜の女王という人物の対応も図式化できないわけではない[19]。ただし，タモスは作品冒頭でタミーノのように迷妄の状態に置かれることはないし，フェロンの欲望はモノスタトスのように性的なものではなく，権力欲である。また，『魔笛』のパパゲーノやパパゲーナのような民衆は登場せず，ということはすなわち民衆の啓蒙自体は描かれないということであるが，高貴な人物たちの交流範囲で完結している。このことは『魔笛』との大きな違いになっている。ゲーブラーにとって，パパゲーノのような民衆劇の伝統に接続する道化的存在は，民衆の手本となるべき演劇にふさわしい存在ではなかった。だが，民衆が登場しないことで密儀の二重性，二重宗教は主題化されないことになる。『魔笛』ではパパゲーノもイニシエーションに途中まで参加することで，民衆も与ることができる小密儀と選ばれた者だけに秘儀が開示される大密儀とが描かれていた[20]。民衆に開示される真理とエリートにのみ開示される真理という真理の二重性は，ウィーンで 1780 年代前半に名望を集めたロッジ「真の一致」での関心事のひとつだった。同ロッジとも関係の深かったモーツァルトの『魔笛』では，この二重宗教が明瞭に描かれているのである。それに対して，73 年に書かれたタモス劇は二重宗教という関心を共有していないのである。

3．統治者としての資質

3.1．血統と資質

タモス劇にとって物語の前史は重要である[21]。タモスの父ラメセスは，クーデターによりメネスから権力を簒奪している。ラメセスの王冠はメネスから継承されたものではなく，エジプトに伝わる王冠は大神官として素性を隠しているゼートス／メネスのもとにあることが第 4 幕で明ら

かになる。ラメセスが古来の王冠を継承していないということは，ラメセスへの権力の継承が正当に行われなかったことを表している。今，タモスはラメセスの王冠を継承しようとしているのであり，エジプト王としての正統性は損なわれている。つまりタモス戴冠には正統な王位継承者の権利の侵害という弱点がある。

とはいえ，この作品では，権力の正当な権利を持つ二人，メネスもその娘も，血統のみに基づいた権力の継承を拒否する。タモスの父ラメセスの権力簒奪は不当なものであるが，ラメセスには統治者としての資質が備わっていたことはメネスも認めている。それゆえ，メネスは権力に対する自らの権利の主張よりも，内戦を長期化させ民衆の犠牲を増大させることを避けるため，身を隠して内戦を終結させることを決断したのである。今，作品冒頭でタモスが置かれている状況は，メネスの場合と一見類似しているようで大きく異なる。確かに友人の裏切りによる王位簒奪という点では類似している。権力を手にするためには，フェロンは武力行使も辞さない。タモスも内戦を避けるために王位を放棄するという選択を考慮する。しかし，王位に対する野心から反乱を起こそうとしているフェロンには，ラメセスのような君主の資質が欠けている。

他方，タモスは統治者にふさわしい徳（Tugend）を備えているとされる。ゼートス／メネスは言う，

> ［…］だが，民衆は幸せになるだろう。というのもタモスは神々を敬い，人々を愛しているから。（314）

ここでゼートスは敬神と国民への愛情を挙げることで，国民を幸福にする君主の在り方を示している。国民への愛は当然としても，敬神については違和感があるかもしれない。だが，これは形式的な要件ではない。本作がタモスの友フェロンの涜神行為に対する神罰で幕を閉じることが示すように，神々に対する畏敬は，民衆の手本となるべき統治者が何よりもまず示すべき態度であると捉えられている。しかも，主神太陽神はすでに言及したように啓蒙と結びついている。敬神とは即ち理性の光への信頼でもある。

統治者としてふさわしい徳を備え，国民を幸福にするであろうタモスではあるが，統治者としての資質だけでは王位に就くためには十分ではない。

> エジプト人はタモスを愛している。息子の徳は父親［＝先代ラメセス王］の思い出に対する嫌悪を消した。私の血筋に一番近い者よりもタモスのほうが玉座にふさわしいのだ。私［＝ゼートス／メネス］にだけは，タルジスにだけは，もし私たちのうちのひとりが姿を現したら，タモスは譲歩せざるを得ないだろうが。（315）

タモスが民衆を愛しているだけではない。民衆もまたタモスを慕っている。父親は民衆に嫌悪を

催させるような為政者であったにもかかわらず，タモスの徳がそうさせているというのである。だが，統治者の徳も血統という正統性には譲歩せざるを得ない。統治者の正統性が揺らげば，王制の存続も危うくなるからである。だからこそタモスの父ラメセスは先代の娘タルジスを密かに保護して，息子と結婚させることで，息子の正統性を確かなものとしようとしたのである。

劇ではメネスの血統という弱点が闇の勢力によって握られている。第1幕第2場でのゼートスの不安はそこにある。光が闇に打ち勝ち，啓蒙君主が誕生するためには，正統なる王位継承者と統治者の資質を備えた者とが結びつかなければならない。タモスのドラマの結末はそれゆえに障害を乗り越えてタモスとメネスの娘が結ばれるのかということにかかっている。

それでは統治者の資質とはどのようなものだろうか。次に，タモスとフェロンの描かれ方から，作者の考える理想的な統治者像がどのようなものであるのかを考察してみよう

3.2．タモスとフェロン

作品中，タモスの容姿について具体的には言及されていない。登場人物たちによって語られるのはタモスに備わるさまざまな美徳であり，抽象的な表現に終始する。恋人の目に映るタモスは「善意（Güte），愛想のよさ（Leutseligkeit），柔和な人柄（sanftes Wesen）が崇高さと結びついている」（334）のである。タモスは人を疑わない。フェロンはタモスのそうした性格を利用する。率直に振る舞うふりをすれば，タモスは容易に味方につけられるのである（329）。だが，こうしたタモスのナイーフさは否定的には描かれない。友の裏切りがはっきりしたとき，タモスはフェロンを友に選んだ自分の見る目のなさを嘆くが，ゼートスは「誠実な目は誠実なもの以外は見ない。欺かれないという特権は神々だけのものだ」（384）と人間の認識の限界をわきまえている。

タモスには玉座に対する執着はないのに対し，敵役であるタモスの友人フェロンは支配欲（Herrschsucht）の持ち主である。フェロンにはタモスのような徳ではなく，功名心（Ehrgeiz）が付与されている。それも尋常の功名心ではない。将軍ファネスは，フェロンが他人を圧し付け，他人の栄誉を横取りしたこと，軍の歓心を買おうとしていることを挙げている（321）。彼はおばのミルツァと謀り，権力を奪取しようとする。そのためには裏切りも辞さないし[22]，暴力に訴えてでも権力が欲しい。

> 弱虫め！　お前には支配することの価値が分かっていないのだ！　── 剣で勝ち取ったものであろうと，民衆の手で築き上げられたものであろうと，玉座は玉座だ。［…］（356）

これは前の場でのタモスの発言を受けたフェロンの独白である。一方，タモスは権力をどう考えているのか。ここでタモスの権力に対する発言を挙げておこう。

> **タモス**．神々よ！　わが手にあることで王笏に市民の血が降りかかるくらいなら，他の者

にエジプトの王笏を！（355）

タモス．不幸な父上！　たとえ全世界があなたの王笏に服従したとしても！　── 神々よ！　友人たち，それに民の愛，それがなければタモスは統治しない。（386）

タモスは民衆を犠牲にしてまで権力を手にしようと思わない。これはクーデターを起こされたメネス王が実際に取った態度でもある。メネスの民衆に対する愛情はタモスに継承されている。そしてそれに加えてタモスは統治の条件として友人たちの存在を挙げる。友情や愛が必要だとするタモスの権力観はフェロンのそれと大きく異なるのである。

さらに権力奪取のためには手段を選ばぬフェロンと異なり，タモスは公正さを貫こうとする。憶測に基づく振る舞いは避けなければならない。行動の基準はあくまでも真理なのである。たとえそのために自分たちが不利になるとしてもである。タモスらの裏切り者たちへの対処を見てみよう。将軍ファネスは先手を取ることを進言するが，タモスは王家の血筋の者を密かに葬ることは汚名を残すと考える。

ファネス．審理が必要なのですか。 あなたには十分な証拠があるのではないですか。 それを後で公表しましょう。［そうすれば］この行動の正当性が証明されるでしょう。

タモス．ファネス！　あなたは死後に有効性が検証されるような証拠で断罪されたいだろうか。 ── 状況からあなたの提案が許されるとしても，誰もが我々と同じくらいこの状況を正確に，そして状況の全体を見通せるだろうか。 王侯の振る舞いは民衆の指針だ！　王侯の振る舞いは，いささかの不公正さにも汚されてはならないのだ。

ゼートス．驚きました。幸福な国だ！　統治者がこのような原則によって導かれているとは！

タモス．それはあなたの教えの成果なのです。（385）

フェロンの裏切りが確定的となった今，クーデターの首魁であるフェロンを排除することが最も効率的で確実な対策である。だが，タモスはそれを拒否する。証拠に基づいた，きちんとした裁判を経ずして処罰すれば，取り返しのつかない冤罪となる可能性を排除することはできない。さらに，誰もが同様の判断材料を有しているわけではないし，判断することもできないので，傍から見て自分たちの行為が誤解される恐れがある。高貴とされる者はその振る舞いにおいて民衆の手本とならなければならないので，王侯はいささかなりとも公正さに疑念が生じるような振る舞いをしてはならない。タモスは公正な振る舞いこそ高貴な身分とされる者の義務と考えているのである。そして，この振る舞いの原理はゼートス／メネスの教えに基づいており，タモスは統治者としての資質の点ではメネスの正統な後継者であることを示しているのである。

4．タモスの試練

タモス劇では，『魔笛』と異なり，主人公が試練を経ることで秘儀を伝授されるわけではない。主人公はすでに統治者の資質を身に着けた人物として描かれているのであり，試練を経ることで内面の変化を体験して主人公が成長するわけではない。この作品をフリーメイソン演劇の文脈で分析しているグロースエッガーも，作品に描かれたフリーメイソン的象徴を３つの小さなろうそく（太陽と月とロッジのマスター，『タモス』ではオシリス（太陽）とイシス（月）と大神官ゼートス）に限定し，儀式の場面においても，フリーメイソンリーの象徴は採用されていないとしている[23]。『魔笛』に描かれているような沈黙や四大元素の試練もない。とはいえ，『タモス』に試練がないわけではない。友人フェロンが王位簒奪者として敵対することで，タモスは自らの統治者としての資質が試される。彼に課せられる試練は，友情や愛である。『魔笛』では第２幕第３場でタミーノは弁者になぜここへ来たのかを問われ，「友情と愛」のためだと答える。『魔笛』においては，友情と愛とが支えとなってタミーノは秘儀伝授に臨むわけであるが，『タモス』ではこれらが国家統治の前提となっている。タモスはこの２要件を試されることで，彼の国家統治の基盤を再確認し，盤石とすることができるのである。

4.1．友情

タモスにとって友情は同年輩の友人フェロンに対するものと，年長の友人にして師であるゼートスに対するものとがある。ここで揺らぐのは親友だと思っていたフェロンとの友情である。フェロンの裏切りが確実になる前にも将軍ファネスはタモスに，フェロンの周囲に人を配して監視することを進言する。だが，タモスは将軍の提案を却下する。十分な証拠なしに，友に疑いをかけることを拒否するのである。

> **タモス**．［…］駄目だ！　私自身がフェロンに告発を伝えよう。その折にフェロンに対して疑いを抱いていないと言うつもりだ。フェロンから弁明を求めるつもりもなければ，弁明を受け付けるつもりもない。── もしフェロンが私の期待するように無実であれば，私の信頼はフェロンの心を動かすだろう。もし胸に，そんなことはあってはならないが，裏切りの陰謀を隠しているのならば，フェロンは陰謀が露見したという知らせに驚愕し，実行しないだろう。
>
> **ファネス**．陛下！　陛下の計画は危険です。
>
> **タモス**．たとえそうであっても。友を救うためならば，タモスは何でもする。(352)

タモスは実際にフェロンに対して，告発はあったが友を信じていることを告げる。そして，友を信じて，神々に（偽りの）宣誓をしようとするフェロンを押しとどめる。フェロンの陰謀が疑い

ないものになったとき,「友の胸に匕首を突きつけるだなんて！」(382) と裏切られた友情に対する感情の高まりが表現されるが，それに続いてタモスは次のように言う。

> 神々を嘲りさえしたのです！　── ゼートス，ここで，この聖なる場所であの邪悪な男はエジプトの神々に誓ったのです。もし自分が裏切り者になるようなことがあれば，神々のいかずちが頭に投げつけられるようにと。(382)

友に対する怒りは簡潔に表現され，それよりもフェロンが犯した大きな誤り，つまり神々への反逆のほうが問題とされる。そして光を司る太陽の神殿での偽りの宣誓は,真理への背信でもある。

野望が潰え拘束された友に対するタモスの態度にも，裏切りに対する怒りの感情は現れていない。それよりもタモスはメネス王にフェロンの許しを請う。

> **タモス**．お許しください，陛下！　フェロンもすぐに反省するでしょう。そののちには彼にミリスをお与えください。
>
> **ミリス**．いやです。偽りの者，裏切り者よりはむしろ死をお与えください。(400)

タモスの発言には裏切られてもなお友情を守ろうとする態度が現れている。タモスは一貫して友を守ろうとする。あるいは，人間の犯した罪に対する寛容を示しているとも言えよう。寛容もまた支配者の徳を示すものである。だが，このタモスの発言は，ミリスの気持ちを全く無視したものとなっている。確かにフェロンにとっては，ザーイスの友達でありタモスの花嫁候補のひとりであったミリスとの結婚は,裏切りの行為に対するタモスの許しとして大きな意味を持つだろう。しかし，ミリスにとってはどうだろうか。彼女は即座にフェロンとの結婚を拒否し，死んだほうがましだという。タモスはミリスにとってフェロンがどのような人物なのかを全く忖度していない。自分の恋愛の際には，相手の気持ちを尊重しようとしたタモスであるが，ここではミリスを，友人を守るための手段として，あるいは寛容を示すための手段として扱ってしまっている。ここではタモスの他者に対する態度の一面性が露呈している。

だが，この場面におけるタモスの友情の表明は，タモスの徳を毀損する反面，処罰に対する独特の見解を浮き彫りにしている。タモスには裏切りゆえに友を処罰する気はない。フェロンを罰するのは神々である。彼は神々の雷に打たれる。それは偽の宣誓に対応している。しかも，ハモンが報告するところでは,「不幸な男は再度冒涜しはじめました。神々に反逆したのです。彼は語りながら，手を天に伸ばしながら，これまで見たこともないような稲妻に打たれたのです」(402f.)。

第4幕第4場でタモスがフェロンの偽りの宣誓について語った際に，ゼートスはこのように語っていた。「人間の過ちや犯罪ならば神々は許す。だが，手を天に突き上げるような血迷う者

を，神々の怒りがいたわることはない」(382)。フェロンを破滅に導くのは，自らの支配欲・功名心を満たすために犯した人間的な罪ではない。問題は，欲望の充足のために神々への宣誓を利用し，神々に反逆したことである。それはすでに述べたように真理への背信でもある。タモスはメネスにとりなす際に「フェロンもすぐに反省するでしょう」と語り，彼が真理に立ち返ることを期待していた。それはタモスの人間に対する信頼でもある。だが，フェロンは神々に反逆することにより，真理に立ち返ることを拒否したのである。そしてフェロンは自らが拒否した光に，それも稲妻という神の怒りを表す光に撃たれるのである。

4.2. 愛

タモスは戴冠を機に結婚相手を選ぼうと考えている。結婚相手はエジプト王妃という公人になるわけであるが，タモスは王妃選択に政治的な判断を加味しない。あくまでも結婚相手の選択は個人的な感情，自分の心の問題として捉えられている。彼は恋愛結婚を望んでいるのだ。ここには統治者としての社会的な役割以前に人間としてのタモスが前面で出てきている[24]。統治者以前に人間であるという捉え方はザラストロによるタミーノの規定「それ［＝彼は王子であるということ］以上である。彼はひとりの人間である」(『魔笛』第２幕第１場）を連想させる。

デュルメンによれば，18 世紀には恋愛結婚が盛んに宣伝されるようになったとはいえ，実際にはたいていの場合，感情の求めるところに従ったわけではなかったという[25]。結婚は社会的なものであり，王侯の場合には特に個人的な感情よりも極めて政治的なものであった。とはいえ，タモスのザーイスへの愛は情熱的な恋愛というわけではない。デュルメンは,「燃えるような，激しい情熱」を警告し,「理性と徳，相互の尊敬に立脚した愛」をよしとする 1791 年の母親の戒めを紹介しているが[26]，タモスの求める恋愛結婚はこうした理性的な愛に基づくものである。タモスは自らの権力に任せてザーイスを自分の妻とするつもりはない。あくまでも結婚には相手も自分を愛していることが前提となる。だからこそ, ザーイスとフェロンとが相思相愛であるのならば, 自分は身を引こうとするのである。

だがザーイスが神に仕える誓願をしてしまった後に，お互いが相思相愛だったことを知り，本来は可能であったザーイスとの結婚が不可能になったことを知ったとき，タモスは自らの感情に流されることになる。彼がザーイスを諦める決断をしたのは，他者に向けられていると思い込まされたザーイスの愛情を尊重するためであった。その愛情の対象が自分であるとわかったとき，タモスは失われた恋愛に拘泥する。彼は失われた結婚と共に，玉座をも放棄しようとするのである。この時のタモスは自分に課せられた統治者としての責務を自覚できない。

> **タモス**.（感情が高まり）ハッ，それでは最後の希望もなくなった！　── よかろう！　タルジスが玉座を諦めるのならば，タモスもそうすることができる。タルジスがいなければ，タモスには王冠は輝かない。王冠を求めているフェロンの額を飾るがいい。

ゼートス．なんじゃと，タモス！　神々がお前の望みを聞き入れて下さらないからといって，祖国がその償いをしなければならないのか。── タルジスは相応しい後継者のために自分の権利を譲るのだ。お前は ── 相応しからぬ者に，支配欲を抱いている者に，暴君に譲るのか。我々は皆，タルジス自身も，ひょっとしたら今日にでも，やつの犠牲になるであろう。（378）

ゼートスはまずタモスの統治者としての自覚に，そしてタモスの愛情・友情といった感情に訴えかける。それに対してタモスは,「それでは，あなたたちを守るためにタモスは玉座にとどまります」（379）と答え，自分の大切な人を守るために権力を手段として保持しようとする。ここには民衆を愛するタモスの姿は認められない。確かに愛や友情のために自分の感情を抑えることは，作品世界で求められている徳のひとつかもしれない。だが，権力が手段となったとき，理想的な統治者としてのタモス像には歪みが生じてしまう。

5．愛のために自らを犠牲にするザーイス／タルジス

愛が試されるのはタモスだけではない。タモスとともに玉座に就くザーイス／タルジスもまた玉座にふさわしい志操を試される。

ザーイスは，タモスが友人のミリスとばかり話すのを見て，タモスの愛が友人に向けられていると思い悩んでいたのであるが，ミリスは彼女の疑念を晴らす。しかし，タモスにザーイスを選ばれては困る乙女の長ミルツァの計略により，ザーイスはタモスが友人のほうを妃に選んだと信じ込まされてしまう。タモスは自分の愛には応えてくれない。ザーイスもまたタモス同様，たとえ自分が好きであっても，自分を愛してくれない人と無理に結婚しようとは思わない。そうした状況下で，ザーイスの愛は試練にさらされる。

失恋のショックにさらに追い打ちがかかる。ミルツァはザーイスが先々代の王メネスの娘タルジスであることを明かし，エジプト女王として直ちに夫を選ぶように強要する。彼女の結婚は彼女個人の選択を離れ,公的な性格を帯びる。女王タルジスは王族から夫を選ばなければならない。年齢の釣り合いを考慮すれば，タモスかフェロンのいずれかであるが，タモスの愛は自分には向かっていないと信じ込まされているので，タモスの気持ちを無視してまで自分の願望を成就するわけにはいかない[27]。とはいえタモスに惹かれる気持ちを押し殺してまで他の男性と結ばれたくもない。

ザーイスをザーイスとして選ばなかった人を，ザーイスもまたタルジスとして選ぶことはありません。（368）

ザーイスは自分の社会的な地位とは無関係に，ひとりの女性として自分を選んでもらいたい。こ

こにはタモス同様社会関係よりも個人的な恋愛感情を優先する結婚観が現れている。自分をメネスの娘としか見ていないうえ，自分の気持ちへの配慮に欠けるフェロンは，ザーイスにとっては結婚の対象外である[28]。だが，彼女はメネスの娘という重荷を負っている。タモスを選べない以上，メネスの娘はフェロンを選ぶしかない。だが，今やフェロンはタモスへの敵意をむき出しにして「フェロンが望めばすぐに，タモスはフェロンの支配下に置かれる」（368）と豪語しており，フェロンを選ぶことは愛するタモスを窮地に追いやることになる。ザーイスの場合，タモスの場合のように素朴にひとりの人間としての自分を前面に出すことはできない。そのためザーイスはこの作品中唯一葛藤する人物となる[29]。

ザーイスは自らを犠牲にすることに活路を見出す。太陽神に自らを捧げることで，フェロンとの結婚を避けようとするのだ。だが，ザーイスには迷いもある。「それ［＝誓願するという決意］を実行してもいいのかしら。ザーイスは自分自身のものであるのかしら」（371）。ザーイスはメネスの娘としての自分の立場を考慮しなくてはならない。ザーイスは死者の世界にいる（と思い込んでいる）メネスに向かって問いかける。

> ［…］ザーイスに教えてください，エジプトの幸福のために何が求められているのかを。――ええ！　あなたはもう聞いてくださっています。もう私の決意は新たになりました。あなた自身が，ええ，あなたが私に決意を吹き込んでくださいました。私が！　不実な裏切り者たちの道具になるというのですか。 私のために最良の君主から王笏が引き離されるのですか。――いいえ，王笏は彼の手にとどめねばなりません！　――彼とともにメネスの娘が玉座に座れないのでしたら，他の誰もメネスの娘を妃にしてはなりません。（ebd.）

私人としてのザーイスはタモス以外の誰とも結ばれたくはない。神々に仕えるという誓願はそのための手段である。だがザーイスは自分の感情を守るためだけに誓願するのではない。彼女の逡巡を打ち消すのは，公人としての立場である。自分の感情を守り，かつ国の安寧を守るためには自分が王妃になる権利を放棄して，自分の次に正統性を有するタモスに権利を譲るしかない。ザーイスはタモスを守るために，そしてエジプトを守るために自らの愛を犠牲にするのである。この行為により，ザーイスは自らが王妃にふさわしい人物であることを証すことになる。

他方，『魔笛』のパミーナの場合は，タミーノが失われたと感じられたときに感情を失調させ，自殺を試みる（『魔笛』第 2 幕第 27 場）。パミーナにはザーイスのような王女の自覚はない。この段階のパミーナにとって，愛は完全に個人的に体験されるものであり，理性的に互いを尊重するというよりも情熱になっている。だが，迷いを克服したとき，パミーナの愛は火と水の試練に臨むタミーノを導くことになる。『魔笛』の場合，第 1 幕第 14 場のデュエットに表れているように，愛は神性へと両性を導くものなのである。

おわりに

『タモス』の作品世界も『魔笛』と同様に光と闇の二項対立を原理としているが，タミーノが闇から光へと導かれるイニシエーションを受けるのとは異なり，タモス劇は終始一貫して光の領域で演じられている。タモスはタミーノと違ってすでに帝王教育を終えているのであり，『タモス』でテーマとなるのは王位継承者にふさわしい人物になるためのイニシエーションではなく，継承をめぐる権力闘争である。そのため，『魔笛』や80年代のフリーメイソン・ロッジ「真の一致」で問題になった二重宗教は作品に採用されていない。

権力闘争によって浮き彫りになるのは，理想の統治者像である。その際，血統は権力継承の前提となっている。だが，エジプトの王位の正当な継承者であるタルジスが自らを犠牲にしてまで民衆にとっての最良の君主の戴冠を実現させようとしたように，血統だけでは十分ではないことをタモス劇は描き出している。母マリア・テレジアと共同統治をしていた啓蒙専制君主ヨーゼフ２世（在位1765-90年）への追従という側面もあるかもしれないが，オーストリア啓蒙主義の統治者像を理解するうえで『タモス』はひとつの手がかりを与えてくれる。『タモス』で名君メネスが新しい王に求めるのは，敬神，国民への愛情であり，さらには国民の模範となる振る舞い，公正さである。だが，作中で人望もあり，王としてふさわしい徳を備えているとされるタモスが実際に試されるのは，友情と愛とである。この試練を経てはじめてタモスはザーイス／タルジスとともに玉座に就くことができる。それは，王である以前にひとりの人間としての在り方の問題なのである。この点でも『タモス』は『魔笛』につながる作品なのである。そして光と闇の二項対立と光の勝利という結末は今でこそ陳腐なものであるが，『タモス』の時代には啓蒙専制君主が誕生し，ウィーンが「啓蒙のユートピア」[30]になるという期待が高まっていたことを考慮しなくてはならない。タモスの戴冠劇は素朴に理性の勝利を信じられたオーストリアの啓蒙主義者の，啓蒙専制君主への期待の表明でもあったのだ。

テクスト

Tobias Philipp Freiherr von Gebler: *Thamos, König in Egypten. Ein heroisches Drama in fünf Aufzügen.* In: *Des Freyherrn von Gebler Theatralische Werke.* Bd. 3. Prag und Dresden 1773, S. 305-403.
引用に際しては，カッコ内にページ番号のみを示した。

註

[1] *Allgemeine deutsche Biographie* では1726年生まれ，*Neue Deutsche Biographie* では1720年とされ，生年にずれがある。Vgl. Creizenach, Wilhelm: *Gebler, Tobias Freiherr von.* In: *Allgemeine deutsche Biographie.* Bd. 8. Leipzig 1878, S. 484 [Onlinefassung]; Gustav Gugitz: *Gebler, Tobias Freiherr von.* In: *Neue Deutsche Biographie* 6 (1964), S. 122 [Onlinefassung]; URL: http://www.deutsche-biographie.de/pnd130096563.html

[2] 『魔笛』の台本からの引用には，以下のものを用いた。Emanuel Schikaneder: *Die Zauberflöte. Eine*

große Oper in zwey Aufzügen. Wien 1791.

[3] 例えば以下のものを参照。パウル・ネットゥル『モーツァルトとフリーメイスン結社』海老沢敏，栗原雪代訳，音楽之友社　1981 年，139 頁。Kurt Honolka: *Papageno. Emanuel Schikaneder. Der große Theatermann der Mozart-Zeit*. Salzburg u. Wien 1984, S. 60f. Peter Branscombe: *W. A. Mozart. Die Zauberflöte*. Cambridge 1991, S. 18–20.

[4] Vgl. Lütteken: *„– es müsste nur blos der Musick wegen aufgeführt werden“. Text und Kontext in Mozarts Thamos-Melodrama*. In: Ludwig Finscher, Börbel Pelker u. Jochen Reutter (Hgg.): *Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991*. Frankfurt am Main 1994, S. 170f.

[5] Wynfrid Kriegleder: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*. 2., verbesserte Auflage. Wien 2014, S. 162.

[6] Creizenach, a.a.O., S. 484.

[7] Elisabeth Großegger: *Freimaurerei und Theater 1770-1800. Freimaurerdramen an den k. k. privilegierten Theatern in Wien*. Graz 1981, S. 27. ケルントナートーア劇場はもともとヨーゼフ・アントン・シュトラニツキーが民衆劇を上演していたが，1761 年に火災により焼失した後，63 年に市立劇場として再開された後はもっぱらオペラや音楽会に供されるようになったという（Vgl. Tadeusz Krzeszowiak: *Freihaustheater in Wien 1787-1801. Wirkungsstätte von W. A. Mozart und E. Schikaneder*. Wien, Köln, Weimar 2009, S. 20f.）。これはゾンネンフェルスら啓蒙主義的な国家官僚によって演劇が民衆を啓蒙する手段として見られたことと関係する。無秩序な即興劇は禁止され（1752 年），民衆劇は市門の外の専用の民衆劇場に追いやられる。

[8] Herbert Zeman: *Wolfgang Amadeus Mozart und Emanuel Schikaneder Die Zauberflöte – Studien zum Textbuch der Oper*. In: *Quatuor Coronati Berichte. Wiener Jahrbuch für historische Freimaurer-Forschung*. Nr. 36（2016）, S. 45.

[9] 例えば，キャサリン・トムソン『モーツァルトとフリーメーソン』湯川新，田口孝吉訳，法政大学出版局，1983 年，25 頁参照。

[10] Vgl. Lütteken, a.a.O., S. 173f.

[11] *Neue Mozart Ausgabe*. II/6–1. Kassel u. Basel 1956.［Online-Fassung（2006）］

[12] Vgl. *Das Mozart-Handbuch*. Bd. 3/1. Mozarts Opern. Hrsg. v. Dieter Borchmayer u. Gernot Gruber. Laaber 2007, S. 503, 505.

[13] Vgl. Zeman, a.a.O., S. 45ff.

[14] トムソン，前掲書，24 頁。

[15] ゲーブラーは 18 世紀半ばごろにフリーメイソンリーに加入したと推定されているが，ウィーンでは 1784 年になってロッジ「戴冠した希望」に加入している。ヨーゼフ 2 世のフリーメイソン勅令の後，統合されたロッジ「新戴冠した希望」のマスターも務めている。なお，この統合ロッジには「慈善」ロッジに加入していたモーツァルトも合流している。（Vgl. Heinz Schuler: *Mozart und die Freimaurerei*. Wilhelmshaven 2003, S. 98.）したがって，『タモス』が書かれた頃，ゲーブラーはウィーンのフリーメイソン・ロッジと直接の関係を持っていなかった。

[16] Elisabeth Großegger: *Freimaurerei und Theater 1770-1800. Freimaurerdramen an den k. k. privilegierten Theatern in Wien*. Graz 1981.

[17] 北川順一「モーツァルトの『エジプト王タモス』── 18 世紀ヴィーンの劇場改革運動とフリーメイソン」阪神ドイツ文学会『ドイツ文学論攷』44（2002 年），47–66 頁。

[18] Konrad Küster: *Mozarts „Thamos“ und der Kontext*. In: *Acta Mozartiana* 42/ 4（1995）, S. 124–143.

[19] Vgl. Branscombe, a.a.O., S. 19.

[20] Vgl. Jan Assmann: *Die Zauberflöte. Oper und Mysterien*. Frankfurt am Main 2008. また，拙論「モーツァルト『魔笛』と 18 世紀フリーメイソンの古代密儀イメージ」北海学園大学『学園論集』第 147 号（2011 年），101–116 頁参照。

[21] 他方,『魔笛』の場合には物語の前史はさほど重要にならない。夜の女王の口から語られるザラストロへの権力移譲の話や，パミーナが語る魔笛の由来自体は，タミーノの統治者としての正統性とは無関係である。夜の女王のザラストロへの敵意は権力が失われたことにあるにせよ，ゼマンも指摘するように権力の継承自体が主題化されているわけではない。ゼマンは，シカネーダーの台本ではタミーノが母国に戻って統治するのか，ザラストロの後継者になるのかという問いは立てられておらず，モーツァルト／シカネーダーの関心の所在は，権力譲渡ではなく，悪の没落と善の勝利という理想的なバランスにあるからだとする（Vgl. Zeman, a.a.O., S. 49f.)。確かにポネルの演出（1982年，ザルツブルクでのライブ収録による）のように，ザラストロが太陽の輪をタミーノに譲り，権力移譲を表現しているものもあるが，台本自体には太陽の輪の譲渡はない。

[22] とはいえ一瞬だけフェロンのためらいが表現されている。「タモスは友だ！　タモスは俺に心の中を打ち明けてくれるんだ！」(327)

[23] Vgl. Großegger, a.a.O., S. 29f. グロースエッガーは作品におけるフリーメイソンの影響を主にゼートスに認め，ゼートスは「フリーメイソンの主な徳を実現した人物」だとしている（ebd., S. 29)。

[24] キュスターは，当時のオペラや演劇に登場する統治者が国家や社会のヒエラルキーと結びついているのに対して,『タモス』では統治者が人間として体験されると指摘している。Vgl. Küster, a.a.O., S. 128.

[25] Vgl. Richard van Dülmen: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. Erster Band. Das Haus und seine Menschen 16.-18. Jahrhundert.* München [2]1995, S. 138.

[26] Ebd.

[27] ミルツァはタルジスがタモスを選ぶのではないかと懸念するフェロンに対し，他の女性を愛しているタモスを選ぶのはタルジスのプライドが許さないから大丈夫だとしているが（第3幕第9場)，この判断はミルツァらがタルジスを誤解していることに由来する。ミルツァには名誉欲や自尊心といった観点からしか男女関係をとらえることができず，互いの意思を尊重するというタルジスやタモスの考え方が理解できないのである。

[28] フェロンはゼートスに「ザーイスはお前を愛しているのか」と聞かれ,「たとえ彼女の心が愛情を全く抱いていなかったとしても，フェロンは恩義からなんでも期待できる」と答えているように，ミルツァ同様，結婚の要件として愛情を全く考慮していない（360)。フェロンにとって結婚は自分の地位を確固たるものにするものに過ぎない。

[29] ザーイスの葛藤は第4幕冒頭の独白で表出される。この独白は，モーツァルトの劇付随音楽ではメロドラマになっている。なお，メロドラマの技法が演劇に取り入れられた一般的な経緯について，キュスターは次のように説明している。劇作家というものは，ひとりの人物の葛藤を描こうとするものであり，オペラならばアリアだけではなく，思考の交替をレチタティーヴォにすることもできる。その際，レチタティーヴォ・セッコだけではなく，管弦楽でニュアンスを付与できるレチタティーヴォ・アッコンパニャートを用いることもできる。本来の演劇の技法ではこうしたことはできない。そこでメロドラマの技法が出てきたという。Vgl. Küster, a.a.O., S. 131f.

[30] 山之内克子『ハプスブルクの文化革命』講談社　2005年，20–21頁参照。