

モーツァルトと「民衆文化」——ミロス・フォアマンの
『アマデウス』を観る

藤 田 秀 樹

富山大学人文学部紀要第 66 号抜刷

2017年2月

モーツァルトと「民衆文化」——ミロス・フォアマンの『アマデウス』を観る

藤 田 秀 樹

はじめに

「笑うモーツァルト」。このような惹句を冠したくなるほどに、ミロス・フォアマンの『アマデウス』(Amadeus, 1984)のタイトル・キャラクターである作曲家は、物語の中でよく笑う。トム・ハルス演ずるモーツァルトの甲高い笑い声は、映画の中で演奏され流される彼の数々の名曲以上に重要なサウンドであり、その無邪気かつ不躰とも言えるトーンは、西洋音楽史において燦然と輝く「楽聖」のイメージを裏切るものである。この映画の掉尾を飾るのもモーツァルトの笑いであり、物語はヴォイスオーバーの笑い声とともに閉じていく。さらにその笑いは、本来それがふさわしくないと思えるような時と場でも、例えば神聖ローマ皇帝とその重臣の前でも、遠慮なしに発せられる。このことは、あらまほしき社会的礼節というものがこの作曲家からは欠落していることを表すと同時に、その笑いが生真面目でしかつめらしい宮廷文化を挑発し攪乱するものであることを強く印象づける。彼の笑いは単なるひとつの振舞いではなく、モーツァルトという存在全体を表す提喩 (synecdoche) のようなものと言えよう。笑いに加えて、無軌道で放埒な言動、また語句や文を逆さに読む言葉遊びに興じたりするところから、この映画のモーツァルトには道化的な面影が漂う。

公式的で生真面目なものを嘲笑うかのような挙は、笑いだけにとどまらない。モーツァルトが創造する作品世界もまた、当時の音楽的制度や因襲から逸脱するものとなる。古代ギリシア・ローマの神話や伝説を題材とするのが常道であったオペラという様式において、彼はトルコのハーレムを舞台としたり、貴族の「初夜権」行使に対抗する下僕の知略を描いたりするような、それゆえに宮廷の高官から「卑俗な笑劇 (vulgar farce)」と形容されるような作品をあえて創り出す。しかもそれらの作品は、オペラの「普遍語」であるイタリア語ではなく、「俗語・土地言葉」であるドイツ語で書かれたものである。さらに映画の後半では、興行師のシカネーダーとともに、王侯貴族ではなく庶民を対象とした民衆的オペラを上演する様子が描かれる。

無遠慮な笑いとは道化性。公式的で生真面目で権威あるものからの遊離と、「卑俗」で猥雑で民衆的なものへの傾斜。映画『アマデウス』において焦点化されるモーツァルトという人物像と彼の作品世界を特徴づけるこれらの要素は、西洋文化に底流するある伝統を示唆するものではあるまいか。その伝統とは、民衆文化 (folk culture) である。カーニバルなどの祝祭や祭儀においてしばしば発現するこの文化は、笑いが支配し、道化が恒常的に参与し、公式的で生

真面目で権威あるものが一時的に棄却、嘲弄され、卑俗で猥雑で滑稽なものが横溢する時空を現出するものである。

このことに関連して、映画の中盤あたりで、我々はひとつの印象的な場面に遭遇する。モーツァルトがワインをラッパ飲みしながらウィーンの街の一郭を歩いているのだが、そこでは様々な行商人が道端に商品を並べており、さらに熊や犬に曲芸をさせたり火を呑み込んだりする大道芸人たちもいる。そしてモーツァルトは、この風景によく馴染んでいるように見える。

この場面はプロット上不可欠というものではない。かといって、モーツァルトが住む街の単なる点描の一齣というわけでもなさそうだ。この場面、すなわち市が立ち大道芸人による見世物も行われるという、縁日を思わせるこの祝祭的な光景と、モーツァルトがその中に溶け込んでいるさまは、この映画を貫流するモーツァルトを活写する上での特徴的な視座、つまり彼と民衆文化との親和性を縮図的に表現するものなのではなかろうか。

以下、クラシック音楽という、一般的にはハイカルチャーに属するものとみなされる音楽ジャンルを代表する作曲家のひとりと、そのような音楽家には本来似つかわしくはないものとされそうな西洋文化の伏流との接点を探りつつ、『アマデウス』という映画テキストを読み解いていくことにする。

1. カーニバル精神を体現するような「馬鹿笑いをする下劣なやつ」

『アマデウス』の物語は、ひとりの老人の悔恨と自責の叫びとともに語り起こされる。まず、映像が現れる前に、モーツァルトのオペラ『ドン・ジョバンニ』序曲の鉄槌を振り下ろすような重々しく暗い旋律が鳴り響く。そして吹雪が吹き荒む夜の街の光景が現れ、その寒々とした夜景に老人の悲痛な叫び声が被さる。「モーツァルト！モーツァルト！君を暗殺した者を許してくれ (Forgive your assassin.)。私は君を殺したことを告白する (I confess, I killed you.)」。まもなく老人は首を剃刀で切って自殺を図り、病院に運ばれる。サウンドトラックでモーツァルトの『交響曲25番』が流れる中、暗い夜道を担架に載せられて運ばれる老人の姿と、たまたま老人たち一行が通りかかった屋敷で煌々たる照明のもと開かれている舞踏会の楽しげな様子がクロスカットされる。この暗と明、陰鬱と祝祭的歓楽のコントラストは、この物語を通底する主調音となる。

老人が運び込まれたのは、精神を病んだ人々を収容する施療院である。収容者たちがてんでに叫び喚き笑う狂騒をかき分けるようにして、若い神父が面会するために老人のもとを訪ねる。二人の会話から、物語の舞台となる街がウィーンであること、さらにこの老人がかつてこの街で宮廷作曲家を務めたアントニオ・サリエリであることが明らかになる。そして、会話の中の以下のやりとりが、サリエリと彼にとって宿命とも言うべき人物との因縁を示唆するものとなる。

サリエリ：私が誰か知っているかね？

神父：そんなことはどうでもいいことです。神から見れば、全ての人間は平等なのですから（All men are equal in God's eyes.）。

サリエリ：本当にそうかね（Are they?）？

サリエリは、全ての人間は決して平等などではないことを、神は特定の人間を不当なまでに偏愛することを誰よりもよく知っている。彼にとっての宿命的人物、そして彼がその「殺害」を告白した人物であるウルフガング・アマデウス・モーツァルトこそ、まさにその名の通り「神に愛されし者（beloved of God）」なのである。サリエリは神父との話を通して、改めてそのことを思い知ることになる。「かつてはヨーロッパで最も有名な作曲家だった」と自負するサリエリは、自分の曲をいくつかピアノで弾いてみせるが、神父は困惑の表情を浮かべて、どれも知らない曲だ、と言うばかりである。ところがモーツァルトの「アイネ・クライネ・ナハトムジーク」を弾くと、その途端に神父は相好を崩し、「その曲は知っている！すばらしい曲だ！」と興奮気味に語る。サリエリがもはや忘れ去られた作曲家である一方で、夭折したモーツァルトの曲は未だ人々の記憶に深く刻み込まれているのだ。モーツァルトは神から選ばれた存在であるという、サリエリにとってこの上なく苦々しい認識は、ここから彼が語り出す物語を貫流し、また駆動するファクターとなる。

サリエリが物語の語り手であるということ述べたが、『アマデウス』は、施療院の一室で回想するサリエリが外側の物語を構成し、彼が一種の「告解」として神父に枠内物語を語るという「枠物語（frame narrative）」なのである。モーツァルトの物語はサリエリの視点で語られる。ではサリエリとはどのような人物なのだろうか。彼は、モーツァルトに比して自らを「凡庸なる者たちの擁護者（the champion of mediocrities）」、「凡庸なる者たちの守護聖人（the patron saint of mediocrities）」と形容する。言わば「日常」、「常態」の側にいる人間なのである。もともと彼は世間的には単なる「凡庸なる者」ではなく、相応の優れた才能を持つ音楽家である。その才能とひたむきな努力で、ウィーンという「音楽家の都（city of musicians）」で、しかも神聖ローマ皇帝ヨーゼフ二世という「音楽の王（musical king）」のもとで、宮廷作曲家の地位に上り詰めた。かように、ヨーロッパ音楽界の本流で権威となったのだ。言わば彼は、音楽界の「正統」に与する存在である。そしてこの成業のために、神に自らの「純潔」と「精励」と「この上なく深い謙虚さ（deepest humility）」を捧げてきた。このように、禁欲、勤勉、節度といった価値を実践してきた人物なのである。のちに詳述することになるが、サリエリはモーツァルトの引き立て役（foil）としての役割をも担っているように思われる。

サリエリは、ザルツブルク大司教の屋敷で初めてモーツァルトの姿を眼の当たりにする。大

司教に雇われているモーツァルトが自分の曲を演奏する予定なのだが、ここでサリエリのみならず我々も、「楽聖」のイメージを裏切るようなモーツァルトの痴態を目撃することになる。すでにモーツァルトは、「4歳で最初の協奏曲を、7歳で最初の交響曲を、12歳で本格的規模のオペラを作曲した」卓越した才能の持ち主として、人々の口の端にのぼる存在となっている。「そのような才能は顔に現れるものなのだろうか？」と考えながら、サリエリはその異才の姿を求めて、大勢の人々が集う屋敷の中を歩き回る。突然、場違いな若い女性の甲高い叫び声があたりに響き渡り、直後にカメラは、廊下を走る女性と笑いながらそのあとを追う男性の姿を一瞬捉える。そのあとに、側近が大司教に「モーツァルトがおりません」と小声で伝えるショットが挿入される。

やがて、豪華な料理が並べられた部屋に入り込んだサリエリがつまみ食いをしていると、突然若い女性とその部屋に入ってくる。サリエリはあわてて物陰に身を隠す。女性はいたずらっぽい表情を浮かべながら、テーブルの下に身を隠す。すると、ひとりの男性が女性を追うように部屋に入ってきて、そのテーブルに近づく。カメラは思わせぶりにその男性の脚のみを映し出す。すぐに男性は女性を見つけ、二人は大声ではしゃぎながら床の上を駆け回って戯れる。サリエリは啞然とそれを見つめるばかりである。男性は語句や文を逆さに読む言葉遊びを始める。この逆さ読みでプロポーズの言葉を口にする一方で、「俺のケツにキスしろ (Kiss my ass)」や「俺のクソを食え (Eat my shit)」といった罵倒表現を浴びせたりもする。同時に彼の口からは、これ以降、物語を通して我々が繰り返し耳にすることになる甲高い笑い声が何度も発せられる。まもなく広間で曲の演奏が始まる。それを聞いた男性は、「僕の曲だ。僕抜きで始めやがった」と言って部屋から飛び出していく。ここで初めてサリエリは、「あの馬鹿笑いをする下劣なやつ (that giggling, dirty creature)」が、ほかならぬモーツァルトその人であることを知る。

演奏の場にあわてて駆けつけたモーツァルトは、指揮を引き継いで何とか演奏を終える。大司教は不機嫌で、「どうして私は来客たちの前で、使用人のひとりから恥をかかされなくてはならないのだ？ 放縦を許せば許すほど、おまえはつけあがる (The more license I allow you, the more you take.)」とモーツァルトを叱責する。するとモーツァルトは、「ご不満でしたら、いとまを遣ってはいかがですか」と言い返す。彼がザルツブルク大司教のもとで働くことに不満を抱いている様子が窺える。挙句の果てには、これ見よがしに大司教に背を向け、聴衆に向かって深々と頭を下げる。まるで自分は大司教ではなく自分の音楽を愛してくれる人々に仕えているのだ、と言わんばかりの態度だが、同時に、大司教に向けて尻を突き出すという恰好になっていることから、自分の雇い主に対して挑発的、侮辱的所作をしているようにも見える。

このように、タイトル・キャラクターが物語に導入されると同時に、彼の人物造型を彩る主要な要素が早くも顕示される。つまりそれらは、無遠慮に発せられる甲高い哄笑、逆さ読みや

罵言、呪詛といった遊戯的かつ冒瀆的な言語表現、そして自分の成すべき義務を忘れて女性と戯れる放埒さや、権威あるものに対する挑発的、嘲弄的な態度である。興味深いことに、これらはいずれも、ヨーロッパの民衆文化の代表的な発現形態であるカーニヴァルを特徴づける要素に他ならない。まず笑いだが、ミハイル・バフチンによれば、「カーニヴァルは、笑いの原理に基づいて組織された民衆の第二の生」なのである(8)。カーニヴァルの笑いは普遍的な広がりを持つものであり、カーニヴァルの参加者を含む全ての人々に向けられる。言わば、笑いには笑う者にも向けられるのだ(Bakhtin 11-12)。そして『アマデウス』のモーツァルトも、笑うだけでなく自らの滑稽な言動ゆえに笑われもするのである。

前述の遊戯的、冒瀆的な言語表現は、カーニヴァルの言語の特徴的なロジックを想起させる。そのロジックとは、裏返し、あべこべ、パロディやもじり、悪態などのロジックである(Bakhtin 11)。モーツァルトの逆さ読みや罵言は、まさにこのロジックを反映するものであろう。映画の中盤あたりでも、モーツァルトはオペラのひとつの約束事として、ヘラクレスやホラティウスやオルフェウスといった古代の英雄や伝説的人物ばかりが取り上げられることに苛立って、神聖ローマ皇帝の面前にもかかわらず、「この手の人物たちはあまりに高尚すぎて、大理石のクソでもしているかのようだ(So lofty, they sound as if they shit marble.)」と言い放って、その場に居合わせた人々を唾然とさせる。ちなみに、実際、歴史的人物としてのモーツァルトも、家族などに宛てた手紙の中で、罵倒語を連ねたり言葉遊びをしたりすることに加えて、糞便や尻に執拗なまでに言及するというスカトロジカルなユーモアへの嗜好を持っていたようだ(池内 90-107)。興味深いことに、民俗学者のアラン・ダンデスは、ドイツ民衆文化という視点からモーツァルトのこのスカトロロジー嗜好に言及している(98-108)。モーツァルトは、バフチンが「広場の言語(the language of the marketplace)」と呼ぶ言語表現を愛好していたのだ。

無軌道な放埒さや権威に対する挑発的、嘲弄的な態度も、カーニヴァル精神を具現するものと言える。カーニヴァルは、「支配的な真理や既成の秩序からの一時的な解放を祝い、あらゆる階層的地位、特権、規範、そして禁止の停止をしるしづけるものだった」(Bakhtin 10)。具体的には、「平日の生活を支配するすべての原理、規則は、カッコの中にくぐられ、人々は、日常生活の軛から解き放たれ」、さらに「飲食の方が、仕事より重視されたし、遊戯の方が労働よりはるかに大事な行為とされた」(山口、『知の祝祭』219)。労働、生産、節度、禁欲に代わって、遊戯、蕩尽、放縦、享楽が支配原理として浮上する時空とも言えよう。そう言えば、モーツァルトの楽曲は守旧派の宮廷音楽家たちから「音が多すぎる(too many notes)」と腐されるが、節度や抑制を嘲笑うかのように横溢する音というイメージもカーニヴァル的である。さらに、あらゆる「階層的地位、特権、規範、そして禁止の停止」という一種の無礼講状態ゆえに、支配階級の生真面目な儀式をパロディ的に模倣する儀礼が公然と行われた(Bakhtin 5)。カーニヴァルは、権威あるものや公式的なものを茶化し笑いものにする機会なのである。

先に言及した、映画の中盤でモーツァルトが街を歩き回る場面で、大道商人と大道芸人の姿が目につくあの一郭は、民衆文化のための特別な空間である広場 (marketplace) なのではあるまいか。「全ての非公式的なものの中心」である広場は、非公式的な民衆文化の「特別な領土」であり、「自由気ままで無遠慮な広場的関係という特殊な関係の在り方に支配され」、また「教会や宮廷や法廷や公共の建物で用いられるものとは違う、ほとんど独自の言語とも言うべき特殊な言葉遣いが聞こえてくる」——その言葉遣いの力は祝祭の日々、特にカーニヴァルの期間に噴出した——空間なのだ (Bakhtin 153-154)。ちなみに大道芸人と言えば、『アマデウス』においてモーツァルト自身も大道芸のようなパフォーマンスを見せる場面がいくつかある。子供時代のモーツァルトは、人々の前で目隠しをして見事にピアノを弾いてみせる。あるパーティの場面では、ピアノの上におおむけに抱え上げられた状態で反り返って弾くという曲芸まがいのことまで披露する。さらにここでは、サリエリの真似をして芝居がかったしかめ面で単調な曲を演奏した挙句に、派手な放屁までやらかす。広場や見世物といった民衆文化的なものは、彼の気質と親和するだけでなく、あとで述べることになるが、彼の創造的な感性ともよく響き合うものである。

このように、カーニヴァルを特徴づける要素を身に纏った『アマデウス』のモーツァルトは、同時にカーニヴァルと密接に結び付くある人間類型、古今の演劇、伝説、儀礼、文学、さらには映画に様々な装いで変現する原型的な人間類型である「道化」の相貌を帯びる。パフチンによれば、道化は「カーニヴァル精神の恒常的、かつ公認された体现者であった」(8)。ゆえに既に挙げたカーニヴァルを特徴づける要素は、道化を特徴づけるものでもある。道化は「人を笑う者にして人に笑われる者」であり(高橋 14)、また「機知と悪態と笑いによって<賢>と<愚>の価値基準をくつがえし」(高橋 10)、「普通の生活では出て来ないような語り口」や「地口、ダジャレ」といったものを「どンドンコミュニケーションの世界に持ち込んでくる」(山口、『笑いと逸脱』67)。さらに道化は、「限界を知らぬ放恣な性格」を持ち(山口、『道化的世界』22)、市民の儀式で、武芸競技大会の勝者を称えて賛辞を贈る儀式や騎士の叙任式といった真面目な儀式をパロディ的に模倣したりして(Bakhtin 5)、権威のあるものや厳かなものを嘲弄したのである。

モーツァルトが神聖ローマ皇帝ヨーゼフ二世に初めて謁見するシークエンスを見てみよう。厳かで格式張った雰囲気の内廷内を、モーツァルトはひよこひよここと滑稽な足取りで歩き、好奇心旺盛な子供のようにきょろきょろとあたりを見回す。挙句の果てに、皇帝と間違えて側近のひとりの深々と拝礼する。ヨーゼフ二世が、モーツァルトは6歳のときに御前演奏をし、その際皇帝の妹のマリー・アントワネットに求婚した、というエピソードを語ると、モーツァルトは例の甲高い笑い声を上げ、その場の一同を嘩然とさせる。さらに、トルコのハーレムを舞台としたオペラを書くという案に難色を示されると、「側室たちが彼女たちの何かを露出する

わけではありませんから (I won't actually show concubines expose their ...)」と皇帝の面前にもかかわらず際どいことを言い、また笑う。彼はここでは、場違いな闖入者のようである。

大司教の屋敷で、演奏すべきときに女性と戯れていたことから窺えるが、『アマデウス』のモーツァルトには大人としての思慮や分別や礼節といったものが欠けているように見える。実際、彼に不快感を抱くとき、人々はしばしば彼を「子供」呼ばわりする。サリエリは彼を「汚らしい子供 (obscene child)」, さらには「自信過剰で好色で卑猥な子供じみた若造 (boastful, lustful, smutty, infantile boy)」と、ザルツブルクの司教は、「無節操で甘やかされて思い上がった小僧 (unprincipled, spoiled, conceited brat)」と形容する (強調は引用者)。この「子供性」も道化を特徴づけるもののひとつと言える。山口昌男は、「日常生活における極度の無能力」も道化の属性のひとつであり、これを表すために道化は狂人または幼児を偽装することが多い、と述べている (『知の祝祭』11)。ウィリアム・ウィルフォードも、道化には「我々の発達途上の過去のものであるという諸特徴」がしばしば見られ、例えばそれを多くの道化たちの「子供じみた風貌」に読み取ることができる、としている (118-119)。

一方でこのシークエンスにおいて、モーツァルトはその異才の片鱗を露わにする。彼が前面に進み出たとき、ヨーゼフ二世はサリエリが作曲し献上した行進曲をたどどしくピアノで弾いている。モーツァルトは一度聴いただけでその曲の構成を理解し、即座に数段優れたものに編曲してしまう。このことに関連して、このシークエンスの直前の場面が興味深い。サリエリは皇帝に捧げるために、一生懸命この曲作りに打ち込んでいる。これとクロスカットする形で、初めての謁見に備えてモーツァルトが専門店新しいかつらを選んでいく様子が映し出される。真剣なサリエリとは対照的に、モーツァルトは冗談を飛ばしながら笑いはしゃいでいる。このように、同じ時を全く違った形で過ごしていたにもかかわらず、サリエリのこの努力の結晶を、モーツァルトはあっさり新しいものに、しかもはるかに上質なものと変えてしまう。この映画の中で様々に変奏される、無慈悲なまでの二人のコントラストが際立つ一齣である。他方、モーツァルトのこの離れ業も道化を想起させるものである。道化はしばしば、即興的な機知を身上とする。イーニッド・ウェルズフォードによれば、「イタリアの道化は物語を話すことと即興詩の能力で有名であり、謎かけは時として、ヘンリー八世お抱えのウィル・サマーズのような実在の道化の商売道具のひとつであったし、詩句を競って引用することは、明らかに宮廷道化と舞台道化の滑稽な技能のよく知られた部分であった」(89)。既述のようなモーツァルトが醸し出す道化性に鑑みると、彼の手になるサリエリの凡庸な曲の即興的な改編も、道化的な才知と技能に見えてくる。

ここまで見てきた『アマデウス』のモーツァルトの人物造型的特徴を、サリエリのそれとの対比において記述するとすれば、いささか図式的になるかもしれないが、以下のようなものになるだろうか。

モーツァルト	サリエリ
非凡	凡庸
非公式	公式
異端	正統
笑い	しかめ面
陽気	陰気
遊戯, 戯れ	生真面目
好色	禁欲
広場	宮廷
過剰, 横溢	均斉, 節度
因襲打破	因襲遵守

2. 「卑俗な笑劇」を書く秩序の攪乱者

『アマデウス』のモーツァルトと民衆文化との親和性は、彼の作品世界にも認められる。彼はヨーゼフ二世のもとで宮廷作曲家になってから、他の宮廷音楽家たちを驚愕させるオペラを次々と発表する。特に『後宮からの逃走』と『フィガロの結婚』がそうであり、これらは当時のオペラの暗黙の規範から逸脱するものなのである。モーツァルトはまず、カペルマイスターやオペラ監督——宮廷作曲家のサリエリを含めて彼らは皆イタリア人である——が難色を示すのものともせず、のちに『後宮からの逃走』として結実することになる新作オペラを、オペラの「普遍語」、「公式言語」であるイタリア語ではなく、非公式の「土地言葉」であり「日常語」であるドイツ語で書くことを宣言する。ルネサンス期に笑いが民衆文化の深淵から立ち現れ、偉大な文学と高遠なイデオロギーの領域に流入したときに用いられたのが、公式言語としてのラテン語ではなく、卑俗な民衆の言語である土地言葉だったが（Bakhtin 72）、それと同様に、モーツァルトがオペラにおいてあえて土地言葉を用いることも、彼が思い描く作品世界の創造には民衆の言葉が不可欠であることを、言わば彼の創造的営みが非公式の民衆的なものと強く共振するものであることを暗示しているのではなかろうか。

これら二つのオペラの内容も、他の宮廷音楽家や皇帝の側近たちには是認しがたいものである。古代ギリシア・ローマの神々の物語や伝説がオペラの一般的な題材であった時代に、16世紀のトルコのハーレムを舞台にした『後宮からの逃走』は十分にアイコノクラスティック因襲打破的なものであろうし、またその舞台設定ゆえに、オリエントの退廃的な性の気配を濃厚に漂わせるようなものでもあるだろう。一方『フィガロの結婚』も、好色な伯爵が夫人の侍女を誘惑しようとし、貴族の特権である「初夜権」まで行使しようとするのを、侍女の恋人である伯爵の下僕が知恵と才覚を駆使して阻止しようとする物語である。この作品も『後宮からの逃走』と同様に、具体的

な行為の描写などはもちろんないものの、セクシュアリティの影が見え隠れするような題材を扱っており——同じことは好色放蕩の伝説上の人物を取り上げた『ドン・ジョバンニ』にも言える——従来のオペラを見慣れた者の目には、いささか下品で低俗な喜劇と映るであろう。実際、皇帝の側近のひとりはこの作品を「卑俗な笑劇」と腐し、もっと高尚な主題 (elevated themes) を選んだ方がいい、とモーツァルトに勧告する。するとモーツァルトは「高尚なものなどには心底うんざりだ」と語り、挙句の果てに、オペラが好んで扱う神話や伝説の英雄は「あまりに高尚すぎて、大理石のクソでもしているかのようだ」と言い放つ。こうして彼は、「高尚なもの」を糞便のレベルにまで引き下げる。

ところで、この「高尚なもの」を肉体的なレベルへと引き下げることも、民衆文化の伝統に通じるものではあるまいか。このことに関連して、興味深いことに、モーツァルトは先述の二つのオペラの主題はどちらも「愛」だと述べている。ここで言う「愛」とは、観念的、抽象的なものではなく、性愛をも包含する人間の卑近で赤裸々で切実な情動や欲望を指すものであろう。モーツァルトの創造的営みは、このように高尚なもの、観念的なもの、抽象的なものを人間の生身のものと置き換えようとする意思に貫かれているようである。このような意思是、民衆の笑いの文化のイメージ群であるグロテスク・リアリズム (grotesque realism) を想起させる。バフチンによれば、ラブレーを始めとしたルネサンス期の作家の作品において支配的な役割を果たす物質的な肉体の原理、つまり飲食物や排泄や性と結びつく人間の肉体のイメージ群が、グロテスク・リアリズムと呼ばれる、民衆の笑いの文化を特徴づける独特の美的概念を受け継いだものなのである (18)。そしてこのグロテスク・リアリズムの本質的な原理が、「あらゆる高位のもの、精神的なもの、観念的なもの、抽象的なものの格下げ」、つまりそれらを「物質的レベルに、分離することのできない統一状態にある大地と肉体の領域に移行させること」なのだ (Bakhtin 19-20)。

映画の後半に、グロテスク・リアリズムを髣髴とさせるようなシーケンスがある。場所はいつものような王立劇場ではなく市民劇場であり、素朴な身なりの庶民たちが観客である。そこでモーツァルトの『ドン・ジョバンニ』が掛けられているのだが、実はそれは興行師シカネーダーと彼の劇団員が演ずる民衆向けのオペラであり、王立劇場で演じられたもののパロディなのである。小さな人たちが滑稽な所作をして観客を笑わせ、空中ブランコに乗って現れた女性はスカート姿なのに逆さ吊りになるというあられもない恰好を見せる。オペラというより見世物小屋の出し物のようである。このパロディという様態も、高きものの「格下げ」に他なるまい。さらに、王立劇場とは違って、舞台の上で演者たちが歌うと、観客もこれに合わせて斉唱する。まさに「演者と見物人の区別を認めず」、「全ての人に参加する」(Bakhtin 7) カーニヴァルのような様相を呈する。やがて大きな張り子の馬が舞台に登場する。シカネーダーがその馬に干し草を食わせると、尻からソーセージやシャンパンが出てくる。かように排泄のイメージが現

出し、さらにシカネーダーはそのソーセージを観客たちに投げ与え、シャンパンをあたりに撒き散らす。そのかたわらでは、演者たちが「極上のスープを作ろう」と歌いながら、巨大な鍋の上に上がり、その中をこれまた大きなスプーンや棒で掻き回す。飲食の蕩尽とも言うべき光景である。かように、舞台のみならず劇場全体がカーニヴァル的な様相を帯びる。『ドン・ジョバンニ』を演じたあと、シカネーダーは観客席にいるモーツァルトのもとに赴き、次のように言う。「君は偉ぶった宮廷ではなく、ここにいるのがふさわしいんだ (You belong here! Not at the snobby court.)」。この言葉は、単にモーツァルトを抱え込みたいという興行師としての思惑のみから発せられたものではないように思える。芸能に携わる者として、シカネーダーはモーツァルトと民衆文化との親和性を直感したのではあるまいか。

『フィガロの結婚』に話を移すと、このオペラは——初演は1786年——構想の時点で宮廷において物議を醸すものとなる。フランス革命前夜の不穏な空気がヨーロッパ中に広がる中、ヨーゼフ二世はフランスの劇作家ボーマルシェのこの喜劇を、階級対立を煽るものとして上演禁止にしていたからである。他の宮廷音楽家や皇帝の側近たちは、これを盾にこのオペラ製作をつぶそうとする。モーツァルトは「政治は嫌いです」と言い、このオペラのすばらしさを必死に皇帝に訴えて何とか製作の許可を得る。禁忌とされているものにあえて挑むのは、いかにも秩序攪乱者らしい。そして自身が語っているように、モーツァルトは『フィガロの結婚』の階級闘争的な側面などには何の関心もないであろう。彼がこの作品にこれほどまでに引き付けられたのは、作中のフィガロとスザンナという下層階級に属する人物たちが、力ではなく知恵で上位階級の者に打ち勝つというところに、民衆文化的な伝統に通じるものを感じ取ったからではあるまいか。つまりこの二人は、トリックスターを思わせるのである。トリックスターは神話や民話に見られる人物像であり、小さく力が弱い、「力のなさを知恵でカバーし、自分より強い者をやつつけるいたずら者といった風情」を持つ (小川 59)。力に基づく階層秩序を攪乱し笑いを誘うトリックスターは、道化の眷属と言えるだろう。

そして言うまでもなく、モーツァルト自身が音楽の世界における道化／トリックスターに他なるまい。西洋音楽の歴史の中で常に主導権を取り続けてきたイタリア人が支配するサークルに異人、アウトサイダーとして入り込んだモーツァルトは、次々と因襲打破的な「いたずら」を仕掛けることで音楽をめぐる従来の規範や約束事を揺さぶり挑発し、これらの枠組を侵犯する創造的実践を行うことで音楽を活性化させるのである。道化が担うとされる「日常生活を構成する諸要素、ヒエラルキーをすべて疑い「揚棄」して、「新しい秩序に置き換える」という役割が (山口、『道化的世界』23)、ここで浮き彫りになる。

3. 供犠となる「道化」

物語の後半、特に『ドン・ジョバンニ』の発表以降、モーツァルトの境遇に暗い影が差し始

める。彼の作品に対する評価や人気に陰りが見え始め、生活も荒れていき、彼の心身を蝕んでいく。宮廷の場面はなくなり、彼の曲が演奏されるのは市民劇場ばかりになるので、彼が宮廷と王立劇場から疎外されてしまったような印象を受ける。ここまで見てきたように、『アマデウス』のモーツァルトが道化の相貌を帯びた存在とするなら、彼の境遇のこのような暗転も道化のひとつの側面を想起させる。それは供犠、スケープゴートという側面である。道化は、「世界の騒擾屋として混乱を導入し、そのために彼自身スケープゴートとして世界の穢れを一身に引き受けて去っていく」ことを宿命づけられている（山口、『道化的世界』24）。さらに、「たえず遊戯と祝祭のアナーキーな世界に住むことしか知らない道化」は、カーニバルなどの祝祭という「一切の時間が停止する空位期が終り日常生活の秩序が復活すると追放されるか、制外者の辱めを甘んじてうけなければならない」（山口、『宇宙の孤児』41）。道化は本来、秩序の外なるものであろう。秩序を攪乱し活性化させるために呼び寄せられるが、最後は本来いるべき所へと放逐される。まさにモーツァルトも、「遊戯と祝祭のアナーキーな世界に住む」、音楽界の「騒擾屋」として混乱と揺さぶりをもたらした挙句に、「制外者」として扱われるようになる。さらに彼は35歳の若さで夭逝することになり、言わばこの世からも放逐される。

そして、この供犠、スケープゴートという側面とも関わってくることだが、『アマデウス』のモーツァルトは時にキリストの面影を漂わせる。サリエリは、モーツァルトのような男に非凡な才能を与えたとして神を呪うときに、彼をキリストになぞらえる。サリエリは十字架像に次のように語りかける。

あなたと私はもう敵同士だ。なぜならあなたは、あなたの手先として、自信過剰で好色で卑猥な子供じみた若造を選び、私にはあなたの受肉を見て取る能力だけを与えたからだ（Because You choose for Your instrument a boastful, lustful, smutty, infantile boy, and give me for reward only the ability to recognize the incarnation）。あなたが不公平で、公正を欠き、薄情だからだ。（中略）私はあなたの化身を破滅させてやる（I will ruin Your incarnation）。（強調は引用者）

またサリエリは、モーツァルトがある場所で自分の真似をしておどけたしぐさでチェンバロを弾き人々を大笑いさせるのを眼のあたりにしたあと、再び神に対して、「いつの日か、私があなたを笑ってやる」と語り、3本の蠟燭のうちの真ん中のものだけを吹き消す。3本の蠟燭は三位一体を象徴するものであり（Jobes 284）、サリエリが吹き消したものは受肉した神の子キリストを表すものであろう。さらに物語の終盤において、サリエリはモーツァルトが最後の作品となる『レクイエム』を口述するのをその場で筆記していくが、そのときの彼の姿は、神の声を記述する福音書記者を連想させる。

道化の相貌を持つ者がキリストになぞらえられることに違和感を覚える向きもあるかもしれない。しかし実はキリストは、しばしば道化に擬せられてきた。「キリストを道化として捉えようとする試みは、すでに中世的な課題として存在したし、彼の受難も、「考えようによってはカーニヴァルの阿呆王の選出と追放の感覚と重なることに人は気づいていた」（山口、『道化的世界』269）。さらに前出のウィルフォードによれば、「彼[キリスト]の教説は、賢い人間から見ればフーリッシュそのものといった内容を多々含んでおり（コリント前書一章二十七節）、彼はこの愚行で物笑いの種となった」がゆえに、「ローマの兵士たちの目には、イエスは自らにフルの烙印を押した者として映ったから、彼らはイエスに偽王の服装をさせ、罵り嘲ったのである」(315)。道化が「悪態をつくことによって共同体の罪を一身に背負い、追放される」(高橋 10) ように、『アマデウス』のモーツァルトも、偶像破壊的、因襲打破的な創造的営みという「悪態」をつくことによって、音楽界という「共同体」の罪を背負わされて追放される受難者の貌を持つ道化なのである。

おわりに

モーツァルトの埋葬の場面のあと、画面は、老いたサリエリが神父に語りかける外側の物語に切り替わる。「告解」を終えたサリエリは、神父に次のように言う。

あんたの慈悲深い神は、凡庸なる者に神の栄光のほんのわずかな部分を分かちこともせず、自分がこの上なく愛する者を亡き者にしてしまった（Your merciful God. He destroyed His own beloved, rather than let a mediocrity share in the smallest part of His glory.）。神はモーツァルトを殺し、私を生かし続けて責め苦にかけた（He killed Mozart, and kept me alive to torture.）。32年に渡る責め苦だ（32 years of torture.）。自分という存在が薄れていくのをゆっくりと見つめる32年間だ（32 years of slowly watching myself become extinct.）。私の音楽も次第に聞こえなくなり、ますます聞こえなくなり、ついには誰も演奏しなくなっている（My music growing fainter, all the fainter, till no one play it at all.）。だが彼の音楽は...(And his)。

そこで施療院の雑役係がやって来る。サウンドトラックでモーツァルトの『ピアノ協奏曲20番』が流れる中、サリエリは椅子に座ったまま台車に乗せられ、様々な奇態を繰り広げる狂人たちの間を進んでいく。「私は世界の全ての凡庸なる者を代弁する（I speak for all mediocrities in the world.）」、「私は彼らの守護聖人だ（I am their patron saint.）」と自称するこの老人は、狂人たちに「おまえたちの罪を赦そう（I absolve you.）」と語りかける。老いさらばえ、社会から忘れ去られ、カオスの坩堝のような施療院に押し込められた老音楽家は、演劇的とも言うべき大仰な物言いをしながら聖人を演じている。モーツァルトの対極にあったような男が、突然

道化に変貌したかのような。椅子にすわったまま狂人たちの間を練り歩くその姿は、「王座」に鎮座するカーニヴァル阿呆王のようだ。そしてここで、サウンドトラックで、我々の耳に馴染んだあの甲高い笑い声が響く。「道化の物語」の掉尾を飾るのにふさわしいサウンドであると同時に、図らずも現出したカーニヴァルの光景に対する快哉の叫びでもあるかのようだ。

フィルムグラフィ

Amadeus. Dir. Milos Forman. With Tom Hulce and F. Murray Abraham. Orion Pictures, 1984.
[『アマデウス』のDVDはワーナー・ホーム・ビデオ(2000)を使用]

引用文献

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
Jobes, Gertrude. *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*. New York: The Scarecrow Press, 1962.
Welsford, Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. London: Faber and Faber, 1968.

池内 紀 『モーツァルト考』 講談社 1996
ウィルフォード, ウィリアム 『道化と笏杖』 高山宏訳 晶文社 1983
小川 了 『トリックスター—演技としての悪の構造』 海鳴社 1985
高橋 康也 『道化の文学』 中央公論社 1977
ダンデス, アラン 『鳥屋の梯子と人生はそも短くて糞まみれ—ドイツ民衆文化考』 新井皓士訳 平凡社
1988
山口 昌男 『宇宙の孤児』 第三文明者 1990
———— 『知の祝祭』 青土社 1977
———— 『道化的世界』 筑摩書房 1975
———— 『笑いと逸脱』 筑摩書房 1984