

# ジャン＝ピエール・ポネルの「映画の視点」

——オペラの舞台上演における映画作品の影響——

館 亜里沙

## 1. オペラ映画の台頭と演出家ジャン＝ピエール・ポネル

ジャン＝ピエール・ポネル Jean-Pierre Ponnelle (1932-88) は、20 世紀後半のオペラ上演史を彩った演出家の一人であるが、彼の演出上の功績は、舞台におけるオペラ作品の上演のみならず、数々のオペラ作品の映画化にもあった。

オペラを映画作品として制作する動きそのものは、既に 1900 年代初頭から始まっているが、ポネルが盛んにオペラ映画を輩出した 1970 年代というのは、そうした動きが大きな転換期を迎えていた<sup>1</sup>。オペラ映画が映画館で上演されるものというよりむしろ、テレビで放映されるか家庭用ビデオで観られるものとなり、オペラの普及のされ方そのものに変化がもたらされた。それと同時に、多くのオペラの生産的活動に携わる人間が、オペラ映画の制作に積極的に関わることとなる。さらには、イギリスの作曲家ベンジャミン・ブリテン Benjamin Britten (1913-76) が、英国放送協会（通称 BBC）での放映を前提に《オーウェン・ヴィングレーヴ Owen Wingrave》(1971) を創作したように、舞台上演よりも上映を前提とするオペラ作品も多くなる。オペラ演出家もこうした流れの中で決して例外的な存在ではなく、本稿で採り上げるポネルに加え、フランコ・ゼフィレリ Franco Zeffirelli (1923-2019) やゲッツ・フリードリヒ Götz Friedrich (1930-2000) といった、20 世紀後半を代表する演出家達が、オペラ映画においても代表的な演出作品を残すこととなった<sup>2</sup>。

しかしながら、こうして同時代の演出家達が次々とオペラ映画に着手する中でも、ポネルのオペラ映画における演出手法は、異彩を放つものとして評価された。その評価は国際的なものであり、日本においても、音楽雑誌『グランド・オペラ』（音楽之友社）に「名演出家とその舞台」（1991-99）というシリーズを連載していた音楽評論家佐川吉男が、ポネルのオペラ映画について「それぞれのオペラをこれ以上面白く見せることは不可能かとさえ思われた<sup>3</sup>。」と評している。また先行研究を鑑みても、オペラ映画がもはやオペラの舞台上演とは別に、そのジャンルとしての地位を獲得してゆく中で、ポネルの作品はオペラ映画史上の金字塔の 1 つとして扱われていることが窺える。「オペラと映画」を研究テーマとした先駆け

であるマーシャ・ジュディス・シトロンの Marcia J. Citron は、2冊目の著作 *When Opera Meets Film* (2010) で、オペラと映画の関係性の変遷を多角的に考察し、ポネルのオペラ映画の画期性についてまる一項目<sup>4</sup>を当てている。また、*Opera Cinema: A New Cultural Experience* (2022) にて、オペラ映画を1つの独立したジャンルとみなし、その歴史<sup>5</sup>を総観したジョゼフ・アッタード Joseph Attard もまたポネルのことを、オペラの舞台演出家がオペラ映画においても実りある活動を行った1人として採り上げている。

しかしながら、ポネルがいかに舞台演出での作品への洞察をオペラ映画に援用しているかは、前述のものを含む先行研究で論じられてきたものの、彼のオペラ映画での表現手法がいかに舞台上演に援用されているかについては、論じられる機会が少なかった。ポネルのとりわけアメリカの歌劇場での舞台演出に焦点を当てた先行研究に、クリスティーナ・ベンディカ Kristina Bendikas の *Opera productions of Jean-Pierre Ponnelle: The american years (1958-1987)* (1999) があるが、同著ではポネルの舞台演出はあくまでオペラ映画とは別種のものとして語られると同時に、オペラ映画は舞台上演に比べて副次的な位置付けであり、両者の相関関係についてはあまり触れられていない。だが、ポネルのオペラ映画の随所に、彼の舞台演出家としての作品への視点が反映されているのと同様に、彼のオペラ映画への積極的な取り組みが、舞台演出に全く還元されていないとは考え難いだろう。

そこで本稿では、ポネルの舞台上演の中でも、彼が既に数々のオペラ映画を輩出した後に着手した、バイロイト祝祭でのリヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883) 作曲《トリスタンとイゾルデ *Tristan und Isolde*》(1981)<sup>6</sup>に焦点を当て、その舞台上での「映画的」視点について考察する。《トリスタンとイゾルデ》は、ポネルが1963年にデュッセルドルフで演出し、舞台装置家から演出へと転向する契機となった演目であると共に、同演目の代表的な近代の演出の1つでもある。同演出の作品解釈の独自性については既に先行研究で触れられているが、本稿はむしろ、ポネルが自身の解釈をいかに「映画的」に表現したかに注目する。

## 2. ポネルの「映画的視点」

まずは前節で挙げた M. J. シトロンの先行研究を参考に、ポネルの「映画的視点」すなわちオペラ映画を製作するうえでの主たる特徴を挙げる。

シトロンは前掲の *When Opera Meets Film* の一節として発表した論考 *Subjectivity in the Opera Films of Jean-Pierre Ponnelle* で、ポネルのオペラ映画における演出的な手法を、大きく4つに分類している。そのうえで彼の総合的な演出上の特色を「主観性 *subjectivity*」と結論付けた。

同時代のオペラ映画は、スコアやリブレットに記された状況を、出来る限り視覚情報として提供し、視聴者が思考し想像しなければならない内容を軽減する傾向にある。例えばゼフィ

レッリが1981年に演出し発表した《カヴァレリア・ルスティカーナ Cavalleria Rusticana》では、舞台上演では完全な再現が難しい復活祭の行列をロケ撮影で実現すると共に、サントウツァのソロ部分では、窓からその行列を眺める彼女を映すことで、彼女の孤立した状況を説明している。つまり、舞台上演では観客自身が行わなければならない「いつ舞台のどこを見て、誰の声に耳を傾けるべきなのか」の判断作業を、カメラが代わりに行っているとも言える。

しかしながらポネルのオペラ映画の場合、彼自身の解釈するドラマの本質に沿って、映し出されている対象がかなり絞り込まれており、時にはスコアや台本に直接描かれていない光景や、必ずしも歌声や楽音を発していない人や事物が視聴者の目に入る瞬間もある。ポネルにとって映画に登場する人物は、観る者の思考の触媒であり、視聴者は彼／彼女の性格や行動について、より多くのことを見つけ出そうとすることとなる。このように視聴者にドラマへの主体的な参加を促すためには、演出家自身が音楽に対してより柔軟な解釈と発想を行うことが必要である。つまりポネルの行っていることは、舞台上での行為や約束事と結びつくことが自明だったオペラの音楽を、いったん舞台から切り離し、映画監督すなわちオートゥール Auteur<sup>7</sup>として想像力を発揮することだった。

## 2-1. カメラという言語

ポネルの演出手法をより具体的に記述するために、シトロンは1983年のポネルの言説を引用しつつ、彼のあたかも作品に注釈する言語のようなカメラワークと、彼の作品解釈が明確に窺える映像技法について、大きく4つの手法に分けて説明している。

まずは焦点化 Point-of-view、ズーム（イン／アウト）とパン zooms and pans、その他のアングル調整による、特異なカメラワークの実現<sup>8</sup>である。もちろんカメラワークの采配自体はどのオペラ映画でも工夫されているものであるが、ポネルの場合、舞台上演の慣習を大きく超えることによる独創性が見られる。例えばヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) 作曲《フィガロの結婚 Le nozze di Figaro》(1976) 第1幕のケルビーノのアリアでは、歌っている本人であるケルビーノの視線を再現したカットが頻繁に挟まれ、怪訝そうに彼を見つめるスザンナの姿が強調される。舞台上演におけるオペラ・アリアは、観客の視線が歌う本人に向くように演出されることが殆どだが、ポネルはむしろケルビーノ本人の揺れ動く視線を再現することによって、思春期の少年の興奮状態を描いている。

また《リゴレット Rigoletto》(1983) 第1幕では、モンテローネ伯爵がリゴレットに呪いの詞を浴びせる際に、下から上を急角度で見上げるようなアングルが用いられ、両者の立ち位置にかなりの高低差があることが強調される。このような極端なアングルによって、モンテローネの詞が物語の終わりまでリゴレットに影響を与え続ける存在となることが、仄めかされる。

二つ目はダブリング Doubling、すなわちある人物と他の人物を二重映しにしたり、特定の光景同士を非常に類似したものにしたりすることで、ドラマや歌詞の意味合いを暗示することである。先述の《リゴレット》では、実はリゴレットとモンテローネ伯爵を同一の歌手イングヴァール・ヴィクセル Ingvar Wixell (1931-2011) が演じており、伯爵の呪いの詞は実のところリゴレット本人の罪の意識や恐怖心のようにも考えられる。リゴレットと伯爵は共に「父」であり、互いに似た存在であることは、公爵に侵される伯爵の娘と、やはり公爵に辱められることとなるジルダを、ほぼ同じ扮装にしていることでも強調される。

また《フィガロの結婚》第4幕のフィガロの aria では、スザンナに裏切られたと誤解し苦しむ現実のフィガロとは別に、aria を歌うもう1人のフィガロが登場する。このことによって冒頭の歌詞「その目を見開き給え Aprite un po' quegli occhi」が、彼の自分自身に対する詞であること、そして音楽の強い調子は彼の憤りと苦しみの両方を表していることが示唆されている。

三つ目は内奥の歌 interior voice であり、ポネル自身が1983年のインタビューでその効果について言及していることに加え、シトロンもこの手法が広げる作品解釈の可能性について入念に説明している<sup>9</sup>。彼のオペラ映画では多くの場面で、歌手が唇を動かしていない時間がある。つまり歌われている詞と音楽は、特定の人物から実際に発されている声であるという制約を逃れ、時にある人物の深層心理や妄想となり、また時には主体性をもたない抽象的な詞となって、演出家にも視聴者にも自由な想像と解釈をもたらす。

その明白な例の一つが《フィガロの結婚》第3幕の伯爵の aria になる。台本上では自室でひとりとなった伯爵が心の内を露にする aria であるが、ポネルの演出では音楽の開始と共に裁判の光景が広がり、被告席に立たされるフィガロとスザンナ、そして判事に扮した伯爵が交互に映し出される。フィガロとスザンナは不安げに寄り添う一方、伯爵の表情はしばしばズームで映されるが、歌詞を口ずさむ場面は無く、フィガロとスザンナを時に得意げに、時に妬ましい様子で見つめている。このように突如登場人物の想像の世界が表象される手法は、映画において発揮されるポネルの独創性によるものだろう。

そして四つ目の手法は、映像による時や場所の操作である。先ほども例に挙げた《リゴレット》の終結部分すなわちジルダの死の場面は、ミンチョ川に漂うボートの上で演じられ、しばしば挿入されるズームアウトの光景が、親子の周りに救いとなるものが無いことを示唆している。ところが「あの呪いだ Ah la maledizione」と最後のフレーズを歌った後に娘の亡骸を抱くりゴレットの背景は、第1幕の宮廷に戻っている。宮廷で娘の亡骸を抱くりゴレットの姿は、序曲でのカットと同様であり、この悲劇がリゴレットの内面に永遠に留まるような感覚を、視聴者に与えている。

シトロンはこのように、ポネルのオペラの独創性の礎となる演出手法を分類したが、彼女の論考の対象は、ポネル演出によるオペラ映画の中でも特に、ロケで撮られた作品が中心と

なっており、本項で中心的に採り上げた《フィガロの結婚》と《リゴレット》もそれに該当する。ポネルのオペラ映画作品はその撮影方法で大きく分類すると、ロケ型（ロケ撮影によるもの）と劇場型（劇場で一般の観客を入れない状態で撮影したもの）になる。先ほど挙げた特色のうち、歌手が歌詞を口ずさんでいない内奥の歌 interior voice や時間・空間の飛翔は、ロケ型の作品で特に多く見られる事例である。

しかしながらポネルのオペラ映画制作の独創性を網羅的に解明するのであれば、ロケ型の作品のみならず、劇場型の作品での創意工夫にも目を向ける必要がある。実際、劇場型の作品は、ロケ型の作品とは異なるオペラ映画の演出の可能性を含んでいる。

## 2-2. 「劇場」での 360 度の視野

劇場型のオペラ映画でポネルの代表作として挙げられるのが、指揮者ニコラウス・アーノンクール Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) とのシリーズとして取り組んだ、クラウディオ・モンテヴェルディ Claudio Monteverdi (1567-1643) 作曲の3つのオペラ映画《オルフェオ L'Orfeo》(1978)、《ポッペアの戴冠 L'Incoronazione di Poppea》(1979)、《ウリッセの帰還 Il Ritorno d'Ulisse in Patria》(1980)の「三部作」<sup>10</sup>であろう。これらは1975年-77年のチューリッヒ歌劇場での舞台演出をもとにしており、古楽運動のパイオニアであるアーノンクールとの共同作業でもあったことから、古楽演奏史の一端も担ったことであろう。

このモンテヴェルディ「三部作」の場合には、劇場をより多様な角度で眺める楽しみを視聴者に与えることが、カメラワークの大きな役割となっている。「三部作」でしばしば用いられるのが、劇場の舞台からオーケストラピットを映すアングルである。特に《ポッペアの戴冠》では、冒頭にこのアングルが用いられ、愛の神アモーレがオーケストラピットから舞台奥側の幕（この幕にはポッペアとネローネと思しき男女が描かれている）に向かって矢を射るところから、登場人物達の芝居が始まる。なお《ポッペアの戴冠》は、幸運の神フォルトゥーナ・美徳の神ヴィルトゥ・愛の神アモーレによる、前口上に該当する場面で幕開けとなるが、その後の「本編」の始まりにおいてもこのアングルが用いられている。アモーレは、今度は舞台上からオーケストラピットに現れたオットーネに向かって矢を放ち、彼はポッペアとの逢瀬に訪れた心境を語りながら、舞台すなわち物語の世界へと入ってゆく。

さらにこの舞台からオーケストラピットに向かうカメラのアングルは、指揮者アーノンクールの表情とタクトを見せるためのアングルとしても用いられる。「三部作」全体を通じた大きな特徴に、オーケストラも撮影の対象として存在し、時に一部の奏者が登場人物の一員として物語世界に現れ、物語世界とオーケストラピットを往来していることにある。その中でも舞台上演では観客に対して背を向けていることがほぼ自明であった指揮者が正面から映されることによって、指揮者が音楽の口火を切る様子も視聴者へのパフォーマンスとして提示される。こうしてモンテヴェルディ「三部作」は、舞台上演を録画したものとしての体

裁を取りながらも、舞台上演とは別種のエンターテインメントとなっている。こうした劇場を360度の角度で活かした表現手法は、本稿のテーマである舞台上演への援用という点では、直接的な関わりが少ない。だが、客席に座る観客からは実現し得ない視点をも含んだ自在なカメラワークや、舞台上での「仮象」と客席の「現実」との往来から窺えるポネルの独創性は、彼の他の映画作品や舞台上演とは無縁では無いだろう。

### 2-3. 美術としての人物

ポネルのこうした視覚からのアプローチの明快さは、彼のキャリアの始まりが舞台美術家としてのものであるということも大きいであろう。1952年に舞台美術家としてキャリアを築き始めたポネルは、1963年デュッセルドルフでの《トリスタンとイゾルデ》を機に、演出家としてのキャリア形成にシフトしてゆくが、それ以降も舞台美術がとりわけ大きな役割を果たしたステージングがしばしば見受けられる。

実際、ポネルのオペラ映画ではしばしば、特定の美術がある音楽的瞬間に、効果的かつ象徴的に機能する場面がある。例えばモーツァルト《コジ・ファン・トゥッテ *Così fan tutte*》(1988)では、第2幕の二重唱〈この心を差し上げましょう *Il core vi dono*〉の末尾において、セットが効果的に用いられる。ドラベツラが貞操を破って変装したグリエルモと抱き合い、2人が庭の茂みに絡み合ったまま消えゆく時、それまで2人の姿の背後に隠れていた噴水の彫刻がはっきりと視聴者の目に入る。その彫刻は人の顔をかたどっており、あたかも2人を睨んでいるかのように映ることによって、この一連の恋愛模様がグリエルモの賭けとドラベツラの背信で成り立っているという不実さを示唆している。

モンテヴェルディ「三部作」の場合は、全場面が同じ宮廷劇場風のセットの中で行われるため、前項で述べた通りの劇場を360度動くカメラワークが、特定のセットに度々劇的效果の高い瞬間を与えている。例えば《ポッペアの戴冠》では、基本のセットに加え、ポッペアの胸像と思しき女性の彫刻が劇場の下手側に、そしてネローネの胸像と思しき男性の彫刻が上手側に加えられている。これらの胸像は劇場を客席正面から見ているようなアングルの時には視聴者の目に入ることがない。だが、第1幕第5場の皇妃オッターヴィアのレチタティーヴォ〈惨めな皇妃よ *Disprezzata regina*〉では、カメラがオッターヴィアの動きに合わせて上手に大きくアングルを変えるため、ネローネの胸像が映像の中心に位置することとなる。オッターヴィアはネローネの胸像に語りかけて彼の不実を嘆くものの、当然ながら胸像は黙したままであり、この皇妃の嘆きが報われることのない様を示唆している。なお、この場面の前に第3場で歌われるポッペアとネローネが二重唱でも、2人が各々の胸像の傍に立つアングルが強調される瞬間があり、それゆえ同じ胸像の前で嘆くオッターヴィアの悲劇性はいっそう増すこととなる。

しかしながら、ポネルが「舞台美術」として生かすのは、文字通りの美術装置に留まらな

い。彼がオペラ映画においてしばしば効果的に用いているのが、カメラをその映像の中心を変えずにズームアウトすることによって、人物をあたかも舞台美術であるかのように、象徴化する手法である。先にも例示した《コジ・ファン・トゥッテ》では、第2幕フィナーレでこの手法が用いられている。登場人物全員によるハ長調のアンサンブルには、明るい曲調と教訓的なテキストとは裏腹に、一同が賭けの提案者であるドン・アルフォンソを非難するような芝居が当てられている。アルフォンソの作戦に加担したデスピーナでさえも、アルフォンソから与えられた報酬を苦々しい顔で見つめ、彼の傍を離れてゆく。こうしてポネルはこの物語の結末が、一度信頼関係が壊れた若者にとって決して幸福なものでは無いことを示唆している。ドン・アルフォンソは一同の動揺した様相をよそに、庭に面した食卓からいっさい動くこと無く、独りでワインの杯を掲げる。このアルフォンソを映像の中心に据えたまま、カメラは徐々にズームアウトしてゆく。そして彼以外の人物は庭や庭に面した部屋の各位置に散らばってゆき、音切れを前にうなだれたポーズとなる。音切れ時に何事も無かったようにワインを嗜むアルフォンソを中心に、他の人物が絶望の面持ちで散在する構図は、それ自体が一つの美術のようになっていると共に、物語通して行われた賭けの残酷性を表している。そして中央に位置し続けるアルフォンソは、あたかも舞台の中心に居座りつづける象徴的なオブジェであるかのような役割を有している<sup>11</sup>。

このズームアウトを利用して登場人物を美術作品のように象徴化する手法は、モンテヴェルディ「三部作」の《オルフェオ》の結末においても、効果的に用いられる。「エウリディーチェを永遠に失ったオルフェオはアポロから永遠の命を得て昇天する」というのがアレッサンドロ・ストリッジョ Alessandro Striggio (1573-1630) の台本による結末である。この結末は1600年フィレンツェで上演された《エウリディーチェ Euridice》におけるオッターヴィオ・リヌッチーニ Ottavio Rinuccini (1562-1621) のハッピーエンドに比べると、よりオルフェウス神話における彼の悲劇的結末を考慮したものとも言える。だが、やはり《オルフェオ》がマントヴァの宮廷での出し物であった以上、結尾にはニンフ達や牧人達による大団円の合唱がつけられ、その悲劇性は台本や音楽において露骨には表現されていない。こうした《オルフェオ》の結末に対し、ポネルは次のような悲劇的な注釈を加えている。アポロとオルフェオの二重唱の間に、アポロはオルフェオを舞台の中央奥の階段上に連れてゆく。アポロは独りで舞台を去ってゆき、オルフェオは合唱に永遠の命を祝福されるなか、哀しみの表情でうなだれたまま、舞台上で動かぬ存在となる。合唱に続いて演奏されるモレスカ Moresca の間にカメラはオルフェオを中心にズームアウトしてゆき、オルフェオを除く全登場人物が彼の前で踊りを楽しみ始める（ここには冥界の王プルトンとプロセルピナ、そして渡し守カロンテさえも加わる）。そして音切れ時に全員が後ろを振り返ってオルフェオに祝福の身振りをする時に、再度カメラがすばやくズームされ、一同の視線の先には全く反応することなくうなだれたままのオルフェオが強調される。この《オルフェオ》の結末においても、やはり

映像の中央奥に位置するオルフェオが、舞台美術的なオブジェと化している（アポロの登場から背後の書割が星空に変えられていることから、彼が星座の一部となったことを示唆しているようにも見える）。そして絶望的なポーズのオルフェオと周囲の楽しげに踊る他の登場人物達が対比された構図が作られることによって、オルフェオにとって永遠の命が、決して失った愛を慰めるものではないことを暗示している。

このような大団円に疑問符を呈するようなポネルの結末の演出は、アポロの登場直前の演出と連動している。アポロの登場前、1609年の出版譜ではアリア〈力強い霊よ〉と同様のシンフォニアが挿入されているのであるが、ポネルの演出ではその前にもう1曲短く快活な器楽曲が加えられている。その前ではエウリディーチェを永遠に失ったオルフェオが、他の女性達への愛を否定し打ちひしがれているのであるが、この挿入された1曲の間に合唱として背後でオルフェオの言葉を聴いていた女性達が、オルフェオを倒しその上で赤い布をばらばらに引き裂く芝居が入れられている。そしてシンフォニアにおいては床に倒れたまま動くことのないオルフェオが真上からのアングルで映され、それをアポロがようやく抱き起して次の場面となる。この挿入曲中の演出も、オルフェウス神話の悲劇性を考慮したものとなっている。神話におけるオルフェウスは、女性との愛を絶ったため、バッカスの巫女マイナス達によって八つ裂きにされたという結末を辿る。倒れたオルフェオの頭上で赤い布を引き裂く女性達の芝居は、直接的な表現では無いものの、オルフェオの神話上での末路を想起させるものである。この芝居が入ることによって、続くシンフォニアはあたかもオルフェオの葬送行進曲のように機能し、第3幕での冥界の場面と、その意味合いが重なるのである。またこの視覚的表現に至った作品解釈そのものの独創性も、次節で述べる《トリスタンとイゾルデ》の舞台演出に受け継がれている。

### 3. 舞台上演における「映画的視点」

第2節で採り上げたポネルのオペラ映画における演出手法は、カメラワークとカメラアングルを駆使したものであり、これから述べる《トリスタンとイゾルデ》のステージングとは、一見対照的なものに思われる。というのもこの舞台においては、ポネル自身の美術デザインによって、大きく立体的な木が中央にしつらえられており、この木が舞台の空間を大きく支配しているからだ。ドラマの中心を担う人物は殆どの場面で木の前の舞台中央に位置取ることとなり、自ずと観客の眼差しはほぼ舞台中央に固定され、ポネルのオペラ映画におけるカメラのように、自由にアングルを変えることは無い。しかしながら観客の視点の操作という点で、《トリスタンとイゾルデ》の演出はポネル自身の「映画的視点」を援用しているとも読める。ポネルがオペラ映画において、特定の人物・事物に観客の視点を絞るように、カメラを操作していたのであったとすれば、逆に《トリスタンとイゾルデ》では特定の事物・人



物から観客の視線が逸れないように舞台の構図を操作していた、と言えるだろう。

さらにこの舞台空間を占める木は、かつて舞台美術家のアドルフ・アッピア Adolf Appia (1862-1928) が提案した「表象というより誘発 *evocation rather than representation*」と言える視覚<sup>12</sup>や、ヴィーラント・ワグナー Wieland Wagner (1917-1966) による演出 (1962) の抽象的なオブジェに比べると、かなり具体的な意味を有している。この木は第1幕冒頭では船の先端に見立てられているが、第2幕ではタイトルロール達の逢瀬を見届ける大樹となり、第3幕では枯れた大木となってトリスタンの死を看取り、舞台の情景の変化を明確化する。

### 3-1. 「歌わない人物」への眼差し

第1幕第1～4場では舞台装置に加え、イゾルデ自身も舞台の中央で、動くことが叶わぬオブジェかのように位置していることによって、イゾルデの歌唱部分で無い箇所でも、彼女の表情が最も観客の目に留まる位置にあるという瞬間が度々存在する。

第1幕の冒頭は若い水夫の声〈西を眼差しは振り返るのに *Westwärts schweift der Blick*〉から始まるが、イゾルデは既に中央に位置し「可愛いアイルランド娘よ、いったいお前はどこだ? *mein irisch Kind, wo weilest du?*<sup>13</sup>」という水夫の詞が聞こえる時には、その表情が明るみに出ている。花嫁衣裳と思しき白く長いローブが同心円状に彼女を包んでいることにより、屈辱を露にした彼女の表情にスポットライトが集中しているように見える。同様の表現手法は、冒頭の水夫の声よりもより物理的に近いところで歌われるクルヴェナルの侮辱の歌〈モーロルト殿は船出した *Herr Morold zog zu Meere her*〉でも見られる。第2場で行われるトリスタン、ブランゲーネ、クルヴェナル、水夫達のやりとりは全てイゾルデの背後の帆のように張られた紗幕越しに行われ、その表情は明確には見えない。むしろ一連のやりとりを、詞を発することなく聴いているイゾルデが、舞台前面の中央に位置しており、クルヴェナル達の侮辱に顔色を変える様相を、如実に観客に見せている。このように、スコア上でいわゆる陰歌の指定が成されていないところで、歌唱していない人物に観客の視線が促されるという状況は、概して舞台上演では例が少ないものの、ポネルのオペラ映画においてはよく演出される。このイゾルデの状況ととてもよく似ているのが、ポネル演出《コジ・ファン・トゥッテ》(1988) でのグリエルモだろう。第二幕の二重唱〈もうすぐ彼の腕の中に *Fra gli amplessi in pochi istanti*〉で、フェルランドとついに彼に身を委ねたフィオルディリージが「抱き合おう、愛しい人よ *Abbracciamci, o caro bene*」と歌い音楽的なクライマックスを迎えるところでは、結ばれた2人ではなく、その光景を目の当たりにしたグリエルモ独りが画面に映る。このように歌唱していない人物に焦点を当てることで、むしろその人物の苦悩を明らかにする手法は、《トリスタンとイゾルデ》第2場におけるイゾルデの様相と、同様であろう。

また第2場でのトリスタンの出現もまた、主人公2人のドラマを強調する視覚的な効果が成されている。スコア上のト書きの指定では、第2場の冒頭で既にトリスタンの姿は見えているのであるが、ポネルの演出においては、イゾルデが初めてトリスタンの存在に言及する「お前、あの家来のことをどう思って？ Was hältst du von dem Knechte?」という詞と、それに続いてクレッシェンドする媚薬のモチーフと共に、紗幕越しにトリスタンの姿が浮かび上がる。トリスタンは舞台中央にいるイゾルデの背後、やはり舞台中央に舞台装置の船(木)と共に浮かび上がるため、観客の視線はイゾルデとトリスタンが垂直線上に在る舞台中央の光景に集中させられることとなる。同時に、イゾルデの背後のトリスタンの姿は、現実存在する彼というよりもむしろ、イゾルデの脳裏に焼き付いたトリスタンの姿のようにも見える。こうした表現はポネル演出《リゴレット》において、彼がモンテローネ老伯爵からの呪いを反芻する度に、画面にはモンテローネの姿が映し出されることと、同様の効果をもたらす。すなわちトリスタンの姿が現れた瞬間に、観客は舞台上の状況そのものというよりもむしろ、イゾルデの心象を観るのである。

### 3-2. 「夜」への眼差し

《トリスタンとイゾルデ》第2幕のテキストの大きな特徴である「昼 der Tag」と「夜 der Nacht」の対照は、必ずしも歌唱する人物に光を照らさない、むしろ歌声をしばしば内奥の歌 interior voice として解釈するポネルの「映画的視点」によって、いっそう露になっている。

第2幕では前項でも説明した通り、第1幕において船の先端のように見立てられていた木が、枝葉の茂った王宮の庭園の大樹のように変化している。第2幕でもやはり、この大樹の前すなわち舞台中央でトリスタンとイゾルデが彫像的な存在となることで、観客の視線は舞台の中央に集められることになるのだが、やがて2人の寄り添う場は、二重唱のテキストがいったんブランゲーネの声で遮られる直前の「二度と目覚めに煩わされず、迷妄からはなれる、情愛をこめた望み Nie-wieder-Erwachens wahnlos holdbewußter Wunsch」という詞に向かって闇に消えてゆき、2人の姿がテキスト通り「愛の夜 Nacht der Liebe」に沈んでゆく様を体現している。続くブランゲーネの見張り歌〈ただ一人夜の闇の中で見張りする私 Einsam wachend in der Nacht〉は、当人の姿が見えない状態で歌われるが、舞台前面が闇であるのに対し、むしろ大樹の背後は明るくなってゆき、ブランゲーネの「この女の声に注意してください hab' der einen Ruf in acht」という詞と共に、ブランゲーネに表象される「昼」と恋人達の「夜」が対比される。舞台上に明確な人の姿がいっさい無いがゆえに、ブランゲーネの声は指向性を持たず、むしろ彼女の警告の声は大樹の木の葉のざわめきのようにも聞こえるがゆえに、無力である。

第2幕第3場において、マルケ王に逢瀬が露見してからも、トリスタンとイゾルデは舞台

の中央から退くことが無いのも、このポネル演出のステージングの特徴である。むしろ2人はようやく沈黙を破ったトリスタンの一言「味気ない昼の光も、これで見納めか！ Der öde Tag zum letztenmal!」の前に、2人はマルケ王の登場にも拘わらず、二重唱を回想するオーケストラの音楽と共に再び手を取り合う。以降、2人の姿は舞台中央で静止に近い姿勢からほぼ動くことが無い。そしてマルケ王、メロート、クルヴェナル、ブランゲーネの4人は、全員この2人を中心に動くこととなり、4人の眼差しや挙動はいずれもこの2人を中心としたものとなる。こうして舞台上で4人の視線がトリスタンとイゾルデに集中することによって、観客の視線もよりこの2人へと促されることとなる。この構図は、トリスタンとイゾルデすなわち「夜」が観客も含めた「昼」の視線に晒されているような状況を生み出すと同時に、逆に「夜」が揺るぎない存在として「昼」に生きる人物達の前に佇んでいるようにも見える。実際、本来社会的身分が上位であるはずのマルケ王が、トリスタンとイゾルデの周りを動き回って嘆きを訴える様は、異様な光景である。その光景は、たとえ王がどれだけ詞を尽くして訴えても、彼の声は舞台の中心にいるトリスタンとイゾルデの背景にならざるを得ない、すなわちオペラ映画であればカメラの焦点が恋人達からシフトすることはない虚しさを演出する。

### 3-3. 恋人達の鏡像

舞台上演における演出の場合、当然ながらオペラ映画における二重映し Doubling、すなわち2-2で紹介した《フィガロの結婚》第4幕のフィガロのアリアの例のように、当人のもう1つの像が共存することは難しい。しかしながら《トリスタンとイゾルデ》では、しばしば恋人達が当人同士ではなく、当人達の鏡像に語り掛けているような光景が演出されている。

まず、第1幕第5場で2人が媚薬を飲み干し、期せずして愛の情欲に駆られる場面では、媚薬を飲み干した瞬間に舞台全体は暗がりになるものの、媚薬の注がれていた器だけには照明が当たり、この器が後に鏡のような役割を果たすということが示唆される。トリスタンとイゾルデは前奏曲の冒頭と同様の媚薬のモチーフが盛り上がった瞬間、互いに同時に器を取り、器に映っていると思しき2人の姿を眺めながら、「トリスタン！ Tristan！／イゾルデ！ Isolde！／不実なくせに情の深人！ Treuloser Holder！／こよなき女よ！ Seligste Frau！」と互いを呼び合うのである。

この第1幕での2人の様相は、第2幕第2場で回想される。それまで交替で語り合っていた恋人達の声が1つになる「ああ、降りて来い、愛の夜よ、生きていることを忘れさせよ Oh sink' hernieder, Nacht der Liebe, gib Vergessen, daß ich lebe」というテキストの前には、管弦楽のみが長く甘美な音楽を奏でる部分があるが、そこで2人は舞台中央の前面にしつらえられた泉の水を、手を取り合いながら飲み、泉に自分達を映し出すような動作を行う。

こうした動作は、恋人達が2人の姿が映し出された鏡像に酔いしれている様相を表し、オ

ペラ映画においてある人物が自分の像に語っているのと同じような劇的效果をもたらす。それと同時に、この2人が恍惚と眺める鏡像が、やがては後のドラマで碎かれる脆いものであることを、いっそう強調する。実際、この媚薬を飲み器に自らを映し出す動作は、第3幕第1場で、羊飼いが船の到来を知らせるシャルマイを吹く（本演出では「吹く振りをする」）契機となるテキスト「クルヴェナル、まさか見えないとでも言うのか？ Und Kurwenal, wie, du sah'st sie nicht?」の直前で、トリスタン独りによって回想される。次項で述べる通り、ポネル演出の《トリスタンとイゾルデ》は、第3幕第2場以降でのイゾルデを含む各人物の到来および〈イゾルデの愛の死 Liebestod〉は全てトリスタンの幻影として描かれているがゆえに、この鏡像の動作はより悲劇的なものとなるのである。

#### 3-4. 結末における「映画的視点」

このポネル演出《トリスタンとイゾルデ》において、第3幕幕切れが物議を醸すものであったことは、既に先行研究で数多く語られている。〈イゾルデの愛の死〉の歌い切りでイゾルデの姿は消えてゆき、終結の管弦楽で奏でられる口長調の長三和音のもとでは、第3幕では枯れ木と化した大樹の下で、息を引き取ったトリスタンとそれを看取るクルヴェナルと羊飼�だけが残るという結末は、「作曲家の意図の再現」という観点からすれば、ワーグナーの思想を大きく覆すものであろう。ポネル自身がイムレ・ファヴィアン Imre Fabian による1983年のインタビューで、自身が現代の哲学に反するという理由から意図的にワーグナーの意図を無視したことを語っており、ベンディカはこの結末について、ポネルはワーグナーの楽観的な愛の力への信心やナイーヴな理想主義を壊そうとしたのだと考察している。<sup>xiv</sup>

オペラを含む西洋芸術音楽の演奏者／上演者が、しばしば作曲家に権威を置き、「作曲家の意図」の再現を慣習としてきたことを鑑みると、この結末が物議を呼んだことは当然のことであろう。だがその一方で、ポネルのそれまでのオペラ映画へのアプローチあるいはオペラ作品へのアプローチを鑑みると、この結末とそのステージングは、彼のそれまで培ってきた「映画的視点」を最大限に適用した例だと考えられるだろう。

舞台美術として全幕通じて舞台上に据えられ続けた大樹の根元で、恍惚と虚空を見つめるトリスタンと、その背後のやや上方にイゾルデが見えるこの絵面は、周囲が暗がりとなった中、イゾルデの白い衣が光に照らされることで、それまで以上に観客の視線をこの恋人達の存在する一点に集中させる。このステージングにおいて一貫していた、観客の視線を舞台中央に集める手法の効果は、この場面で最大限に発揮される。同時にこの光景は、第1幕第2場で、初めて舞台中央にいるイゾルデの背後上方にトリスタンの姿が浮かび上がった瞬間、すなわち2人のドラマが始まる瞬間とちょうど対を成した構成になっている。この点においても、この《トリスタンとイゾルデ》のステージングは、ドラマの中核となる恋人達の、物語の始まりと終わりを告げる役割を果たしているだろう。

同時にこの結末は、その当時としてはセンセーショナルであった作品解釈ゆえに、ポネルのオペラ映画の中でも主要な手法であった内奥の歌 interior voice および時空の飛翔を、効果的に援用した例とも言えるだろう。トリスタンが幻≡自身の内奥のみで響く歌として聴く「イゾルデの愛の死 Liebestod」は、まさに内奥の歌を舞台上の視覚的な表現と相乗効果的に用いたものであろう。同時にこの「愛の死」は、トリスタンが死の運命を目前に、現実世界と幻想世界を飛翔するがゆえに、より虚無性を増すのである。

またワーグナーのロマン的な思想を覆す作品解釈も、第2節で概観したポネルのオペラ映画における積極的かつ主観的な作品への注釈を鑑みると、決して急な着想ではないと考えられる。ポネルにとってオペラ映画の演出というのは、そもそも舞台上演されることが前提であったオペラ作品を映像作品に変換する過程で、積極的な作品内容への干渉を必要とするものであった。それは同時に、オペラ作品の内容を批評的に捉える審美眼を有することであり、そのことが彼の《トリスタンとイゾルデ》への洞察に繋がったのであろう。

#### 4. 結論

第3節での《トリスタンとイゾルデ》に関する考察の通り、ジャン＝ピエール・ポネルの舞台上演における演出手法は、彼のオペラ映画における演出手法を大いに援用したものである。近年の研究動向の通り、オペラ映画は既にオペラの舞台上演とは一線を画した独立した芸術ジャンルとなり、単独での歴史を持つようにさえなりつつある。しかしながら、オペラの舞台としての上演および映画としての上演の両方において、さらなる表現の可能性を見出すには、あるいは表現の可能性を見出している演出家の表現手法を解明するには、両者の相関関係を解明する必要があるだろう。本論のテーマとして採り上げた演出家ジャン＝ピエール・ポネルは、オペラの普及の可能性を舞台上演から映画製作へと広げていった人物であるが、同時に自らがオペラ映画の製作を通じて培った作品内容の洞察や表現手法を、舞台上演に援用したのである。

#### 注

- 1 Richard Evidon, "Film," *Grove Music Online*, 2002; Accessed 5 September 2023.
- 2 同掲の「映画 Film」の項目では、F.ゼフィレリ演出の《椿姫 La Traviata》(1982)と《オテロ Othello》(1986)、およびG.フリードリヒ演出の《サロメ Salome》が、彼らの代表的なオペラ映画として挙げられている。
- 3 佐川吉男遺稿集1『二十世紀のオペラ名演出家』、東京：芸術現代社、2005年、42頁。
- 4 第2章第1節は *Subjectivity in the Opera Films of Jean-Pierre Ponnelle* という題のもと、ポネ

ルのオペラ映画に焦点絞った内容となっている。

- 5 第2章 *The history of Opera cinema* では、19世紀末のテレビの前身にあたる媒体によるオペラ放映から2020年代におけるオペラ配信に至るまで、オペラと映画技術との関係を総観している。
- 6 作品名後の括弧内は、ポネル演出によるオペラ映画の出版年。
- 7 Marcia J. Citron, *When Opera Meets Film*, Cambridge Studies in Opera, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 98.
- 8 *ibid.* pp. 99-112.
- 9 Marcia J. Citron, *When Opera Meets Film*, Cambridge Studies in Opera, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 121.
- 10 この3作はポネル自身による舞台装置デザインと、ペット・ハルメン Pet Halmen (1943-2012) による衣装デザインによって、ある程度意図的にステージングの一貫性が保たれている。
- 11 《コジ・ファン・トゥッテ》のポネル演出については、Kristina Bendikas, *Opera productions of Jean-Pierre Ponnelle, the American years, 1958 - 1987*, Doctoral Thesis submitted to University of Toronto, 1999, pp. 88-100 において詳しく分析されているが、そこで Bendikas はポネルの同作品のことを「残酷な作品 a cruel work」として評価していたことを示唆している。
- 12 Kristina Bendikas, *Opera productions of Jean-Pierre Ponnelle, the American years, 1958 - 1987*, Doctoral Thesis submitted to University of Toronto, 1999, p. 51.
- 13 以降の《トリスタンとイゾルデ》中のテキストの邦訳は、参考文献表記載の高辻知義訳を参照。
- 14 *ibid.* pp. 259-260

### 【参考文献】

- Abbate, Carolyn, and Roger Parker. *A history of opera*. New York: W.W. Norton, 2012.
- Bendikas, Kristina. *Opera productions of Jean-Pierre Ponnelle, the American years, 1958-1987*. Doctoral Thesis submitted to University of Toronto, 1999.
- Attard, Joseph. *Opera Cinema: A New Cultural Experience*. Bloomsbury Academic & Professional, 2022.
- Groos, Arthur. *Richard Wagner: Tristan und Isolde*. Cambridge University Press, 2011.
- Carter, Tim, and Geoffrey Chew. "Monteverdi [Monteverde], Claudio." *Grove Music Online*, 2001; Accessed 1 Sep. 2023.
- Citron, Marcia J. "Subjectivity in the Opera Films of Jean-Pierre Ponnelle." *The Journal of Musicology* 22, no. 2 (2005): 203-40.
- Evidon, Richard. "Film." *Grove Music Online*, 2002; Accessed 1 Sep. 2023.
- Grover-Friedlander, Michal. *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera*. Princeton Studies in Opera. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Fábián, Imre. "Ponnelle, Jean-Pierre." *Grove Music Online*, 2001; Accessed 8 Nov. 2021.

Joe, Jeongwon, and Rose Theresa, eds. *Between Opera and Cinema*. London: Taylor & Francis Group, 2002.

Kuhn, Bernhard. *Operatic Hyperreality in the Twenty-First Century: Performance Documentation in High-Definition Quality*. In *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*. Leiden: The Netherlands: Brill, 2011.

佐川吉男遺稿集1 『二十世紀のオペラ名演出家』、東京：芸術現代社、2005年。

長木誠司（監修）『オペラの時代』（『クラシック音楽の20世紀』第5巻）、東京：音楽之友社、1983年。

パーカー、ロジャー（編）『オックスフォードオペラ史』（Parker Roger, *The Oxford illustrated history of opera*）大崎滋生監訳、東京：平凡社、1999年。

ワーグナー、リヒャルト『トリスタンとイゾルデ』高辻知義訳、音楽之友社、2000年。

### 【録画資料】

Monteverdi, Claudio, *La favola d'Orfeo* (conducted by Nikolaus Hamoncourt, directed by Jean-Pierre Ponnelle) UNITEL, 1978.

Monteverdi, Claudio, *L'Incoronazione di Poppea* (conducted by Nikolaus Hamoncourt, directed by Jean-Pierre Ponnelle) UNITEL, 1979.

Monteverdi, Claudio, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (conducted by Nikolaus Hamoncourt, directed by Jean-Pierre Ponnelle) UNITEL, 1980.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Le nozze di Figaro* (conducted by Karl Böhm, directed by Jean-Pierre Ponnelle), UNITEL, 1976.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Così fan Tutte* (conducted by Nikolaus Hamoncourt, directed by Jean-Pierre Ponnelle), UNITEL, 1988.

Verdi, Giuseppe, *Rigoletto* (conducted by Richard Chailly, directed by Jean-Pierre Ponnelle), UNITEL, 1983.

Wagner, Richard, *Tristan und Isolde* (Bayreuther Festspiele, conducted by Daniel Barenboim, directed by Jean-Pierre Ponnelle) UNITEL, 1983.

## **“Cinematic perspectives” of Jean-Pierre Ponnelle: The effects of cinema on staging operas**

TACHI Arisa

Jean-Pierre Ponnelle (1932-1968) is one of the most significant directors in the history of Opera performance. His achievements as a director are not limited to stage performances but also Opera films. At the same time, Opera film itself has its own history as an independent genre.

There are some previous studies about Ponnelle’s methods as an Opera film director. However, not enough research has been carried out on the relationship between his Opera films and stage performances. Especially, there have been few studies on how he applied his ways of directing Opera films to his stage performances after having started his career as a film director. Since his deep insights for Opera works can be observed in the direction of both Opera films and stage performances, however, the two must be seen together.

In this paper, I will discuss the methods he used to direct *Tristan und Isolde* in Bayreuth Festspielhaus, focusing on how his staging is influenced by his own Opera films. This performance has often been referred to for its sensational ending. However, considering his methods for Opera films, his interpretation for the ending of *Tristan und Isolde* is just one of his various approaches for Opera. In addition, we can say that his ingenious camera work and treats of singing voice contribute brilliantly to the way he manipulates the audience’s attention.

In the first half of this paper, I will overview Ponnelle’s ways of Opera film direction, referring to documents by Marcia J. Citron, a pioneer of Opera film studies. In the latter half, I will focus on Ponnelle’s direction of *Tristan und Isolde*, discussing his “Cinematic perspectives”.