

オペラ *For You* を書くことによって イアン・マキューアンが得たもの

武藤哲郎

はじめに

イアン・マキューアン (Ian McEwan) が台本を書き、作曲家マイケル・バークレー (Michael Berkeley) がそれに曲を付けて、2008年5月31日彼らはオペラ *For You* をロンドンで初上演した。5月といえばプロムズ (the Proms) に代表されるように初夏のロンドンは音楽の催し物で一色になる。マキューアンといえば元来小説家であり、彼がオペラを書いたと聞くと奇異に感じる人も多い。しかし、マキューアンとバークレーの共作は実はこれが初めてではなく、25年前に広島原爆をテーマにしたオラトリオ 'or Shall We Die?' を発表している。今回も *For You* の初演に先立って彼らはこの旧作をほとんど手直しせずリバイバルとして上演した。

マキューアンが小説以外のメディアに足を踏み入れたのもこれが初めてではない。短編小説を書いて作家としてデビューした若い時期から、テレビや映画の脚本を手がけている。「彼の小説は視覚的で、まるで後で映画化されるのを考えているようだ」と批評家がコメントしているのも、「映像」の世界を経験したからであろう。1997年10月、「小説家は彼の世界を完全にコントロールして、いわば神である。ところが、映画の脚本となると神から10階級降格させられた天使のようである」とマキューアンはインタビューで答えている¹。彼の研究者にもあまりよく知られていないが、実は彼は1993年アメリカの20世紀フォックス映画の *The Good Son* の脚本を書いている。内容はマキューアンの不気味さが随所に出ているが、映画自体はそれほど評判にはならなかった。映画監督との確執があったからであろうか、「自分の好きなように映画を作るには監督になるしかない」というコメントを残している。

同じことを、10年後の今回もマキューアンは *For You* の初演に先立って言っている。バークレーとの共同作業はこれからもあるのかという質問に、「オペラを書くことはないかもしれないが、今回の仕事は芸術的に得るものは大きかった。映画の脚本を書いたこともあるが、階級からするとそれは伍長でオペラの台本作家は將軍だね」と言うと、すかさずその場にいたバークレーが「では小説家は？」と尋ねた。マキューアンは「勿論、神だよ」と笑って答えたのである²。今回のバークレーとの共同作業は先回の映画の脚本よりも得るものが大きかったのであろう。

マキューアンは自他共に認める小説家である。テレビや映画の脚本、オペラの台本などを手がけ華やかな世界を垣間見ながらも、部屋で独り机に座って小説を書く「神」の仕事を選んだのである。果たして、テレビや映画の脚本、特にオペラ *For You* を書くことによって彼が小説家として得たものは何なのであろうか。それは「視覚」と「視点」、そして「音」にまとめられるであろう。

1. テレビドラマの「視覚」とオラトリオの「視点」

マキューアンは作家としてまず短編小説から書き始めた。*First Love, Last Rites* (1975) と *In Between Sheets* (1978) がそうである。前者は1976年サマセット・モーム賞を取っている。ちょうどこの二つの短編小説を書き上げている1974年から1977年にかけてマキューアンは3つのテレビドラマの脚本も同時に手がけている。‘Jack Flea’s Birthday Celebration’, ‘Solid Geometry’, そして ‘The Imitation Game’ である。短編小説の「簡潔さ」がちょうどテレビドラマの時間的長さに合わせて脚本が書きやすかったと彼は言っている。この3つの脚本はまとめられて *The Imitation Game* (1981) として発表された。マキューアンはその冒頭で以下のように他のメディアへの進出を語っている。

I had no other job and I was far less reconciled than I am now to the essentially crackpot activity of sitting down alone several hours a day with an assortment of ghosts. I envied people who, even while they often complained about each other, collaborated, sped in taxis to urgent conferences...³

彼は若かったから、一日に何時間も机に向かって非現実的な登場人物（‘ghosts’）の組み合わせを考えながら書き続ける小説家の「孤独」に耐えられなかったのであろう。互いに悪口を言い合っても、協力して、緊急の会議と一緒にタクシーに乗って出かける「華やかな現実の世界」に憧れるのも無理からぬところである。さて、このようなテレビドラマの脚本を手がけることによって、モーム賞を獲得したプロット運びに磨きがかかったのは当然のことであるが、大事な落とし所にマキューアンは「映像」を効果的に用いることを学んだのである。‘Jack Flea’s Birthday Celebration’ は中年の女性教師と同棲生活を送っている彼女のもと生徒であった青年のところに彼の両親が訪ねてくる話である。両親もテレビの視聴者もかなり年のかけ離れた彼らの愛に疑問を抱くが、両親が帰った後の最後の寝室の場面でその青年が子供用のベッドに寝かされているシーンが映し出される。「逸脱した性」が「視覚」によって最後に語られるのである。このテレビ映画は1976年4月10日に放映された。

‘Solid Geometry’ はもともと *First Love, Last Rites* に収められていた短編で、現代と100年前との物語が同時進行する「表面のない平面（‘the plane without a surface’）」をテーマにした話である。映画の最後で妻を愛撫している夫が彼女を「裏返し」にして消してしまう場面は「視覚」の力を借りて夫の妻への憎しみを初めて視聴者は理解するのである。しかし、ホルマリン漬けになった生殖器が視聴者の視覚に供せられるのはやはり問題であろう。この番組はBBCからのクレームが付いて放映禁止になった。

‘The Imitation Game’ は今までのマキューアンの作品とは一線を画するもので、戦争と女性をテーマに据えて社会派ドラマに仕上がっている。暗号解読将校と女主人公が映画の最後でベッドを共にするが、しばらくたって男が女と離れてベッドの端に身を寄せているシーンがト書きで描かれている。これは「視覚」のみによって男の性的不能を視聴者に知らしめるもので、偶然そのことを暴露する形になった主人公が投獄される映画の結末の重要な落とし所になっている。この映画はロケ撮影で行われ、1980年4月24日にBBCから ‘Play for Today’ として放映された。

さて、この後マキューアンは1981年から1987年にいたるまで小説を書いていない。6年という

のはかなり長い期間である。批評家のクリスチナ・バーンズ (Christina Byrnes) はこの6年間の中断に着目している。彼女はこの中断を境にマキューアンの今までの初期の小説と後の小説、時期的に彼の中期の小説にははっきりとした変化が見られると言っている。

There is a marked change in breadth between his earlier and later works. There is an expansion in scope to include McEwan's preoccupations with the Cold War, the nuclear threat, the women's movement, environmental pollution etc., and reflect his interest in the work of psychologist Carl Jung. The gap between the highly personal experience of the narrators in the early stories and complex sophistication of the later novels is bridged by the plays, which gives McEwan an opportunity to have many characters speaking for themselves as well as telling a story. He adapts this scheme in his later fiction by skillfully introducing both narratives and narrators. Characters begin to speak for themselves instead of being observed only through an unreliable narrator.⁴

バーンズが指摘する初期と後の作品との大きな違いは「視点」という言葉に要約される。視野の広がりと言っても良い。マキューアンは「冷戦」、「核の恐怖」、「女性運動」そして「公害問題」に没頭するようになり、ユングの「心理学」にも興味を示した。彼の後の小説 *The Innocent* (1990), はまさに冷戦を扱った作品であり、*The Child in Time* (1987) では娘を誘拐された夫婦の対照的な心理が精緻に描かれている。バーンズの言葉を借りれば初期の作品に見られるのは「語り手のかなり個人的な経験」であり、後の作品に見られるのは小説の「緻密な高級な仕上がり」である。彼女の興味深い主張はこの二つの違いの橋渡し役をしているのが「映画・演劇」であると言っているところである。ストーリーを語るのと同じようにマキューアンは多くの登場人物に自ら語らせる機会に恵まれたと彼女は述べている。後の小説では「信用の置けない語り手に観察される代わりに、登場人物たちは自ら語り始める」とバーンズは指摘している。確かに、その良い例は1998年にブッカー賞を受賞した *Amsterdam* (『アムステルダム』) であろう。

さてバーンズが言及した1981年から1987年の間に発表された映画と演劇といえば、オラトリオの 'or Shall We Die?' (1983) と、テレビ映画の 'The Ploughman's Lunch' (1985) である。この二つの作品は一冊にまとめられ、*A Move Abroad* (1985) として出版されている。アメリカとソ連の冷戦によって世界中がその傘下に覆われる「核の恐怖」に興味を持っているいろいろ調査し分析し、それを小説のテーマにしたいと彼は考えていた。しかし、あまりに多くのことを知り尽くし、あまりに多くのことを考え過ぎたので小説を書くだけの「想像力」が彼にはなくなってしまった。この本のタイトルを選んだ理由を、マキューアンは以下のように説明している。

I could make no pleasurable discoveries in writing. My baggage was too heavy, and I was stuck. When Michael Berkeley asked me if I would like to write him the words for an oratorio, I agreed immediately. I left the luggage standing there, picked up my overnight bag and ran. Choosing a new form in which to write bears some resemblance to travelling abroad...⁵

「書くことに愉快的な発見を見出せなくなった」というのは、今までにマキューアンがある程度小説の構想が出来上がっていても、いざ書き始めるといもしなかった発見をしていたことを示唆する

ものである。これは「書く」という行為に伴うもので別に驚くべきことではない。ここで重要なのはマキューアンがこの時期書くことによってそのようなみずみずしい発見ができなくなっていたことである。冷戦による核の恐怖に関してマキューアンは膨大な量の資料を読み、実際に広島原爆の犠牲者たちの生々しい記録にも目を通していった。「核の恐怖」をテーマにした小説を書く準備は全て整っていたのである。しかし、彼はいざ書き始めてみると従来の喜びを見出せなかった。「カバンが重すぎて行き詰まった」と言っているが、核の恐怖というテーマを小説という入れ物に入れてみると果たして重すぎたのである。小説は日常を舞台にして長々と書くものである。マキューアンはその長さを考えたとき重い荷物を担いで歩きまわると自信がなくなったのである。マイケル・バークレーにオラトリオを書くように頼まれたとき、マキューアンはすぐに承諾した。「新しい形（入れ物の中）で書くことはどこか外国旅行に出かけることに似ている」と言っているが、核の恐怖をオラトリオという新しい入れ物の中で書くことによってマキューアンはそれこそ予期しない発見をすることになる。それが「視点」であり、登場人物に自ら語らせるということである。

オラトリオ 'or Shall We Die?' は広島原爆投下を扱ったものである。全部で7つの部分からなっていて、最初は現代において幼い娘が寝ている家を見下ろす丘に立って母親が核の恐怖を思い、核の開発に携わった科学者たち（男）が登場し、さらに原爆を日本に投下する爆撃機の搭乗員たち（男）が歌い上げている。やはり、このオラトリオの中心は原爆が投下されたあと幼い娘を川のそばで見守る母親（女）であろう。「痛い、痛い」と焼け爛れた娘は泣いている。皮膚は剥がれ落ち、髪は焼かれてちりちりになっている。母親にはなす術がなく、娘は母親に抱かれて息を引き取る。最後は、政治家たちであろう男たちが敵を倒さなければならない意義を説く、そして再び星空の丘に立つ母親に戻って「女性の時代を作ろう、それができないのなら死のう。優しさを怖がらない男はいないのかしら」という言葉でこのオラトリオを締めくくる。核の恐怖という重たいテーマが、異なる登場人物に自ら語らせることによって見事に描ききれている。小説ではとかく視点が一つになりやすい。マキューアンは視点を複数持つことによって、新しい表現の世界が広がったことをこのオラトリオを通して学んだのである。

'The Ploughman's Lunch' はスエズ動乱に関する歴史的認識を扱ったものである。ブラウマンズ・ランチと言えばイギリスの古い伝統料理と見なされているが、実は1960年代にパブで流行らせようとする広告代理店が考え出したものである。同じように主人公のジェームズはスエズ動乱に関して、イギリスが取った行動は正しかったと歴史の捏造をして一躍世の人となるのである。マキューアンは序論で「この作品は悪い奴らばかりで、いい人間は一人もいない」と言っているが、たとえばジェームズの父親と病気の母親はごく普通の善良な市民である。ジェームズは久しぶりに会った父親ときこちなく抱き合う。彼は握手の方を好むからである。病気の母親を見舞っても、すぐ忙しいからといって帰ってしまう。ジェームズの人間としての冷たさが、両親との対比で感じられる。極めつけは、この映画の最後のシーンが母親の葬式の場面で、打ちひしがれている父親の目の前で時計に眼をやるジェームズの姿が大きく映し出される場所である。マキューアンはこのように異なる登場人物を対比させて自ら言いたいことを、観客に映像を通して訴えかけているのである。

2. マキューアンが描いたオペラ *For You* の世界

第1幕第1場の舞台は演奏会場である。明かりが消え、音合わせをしているオーケストラの雑多な楽器の音が聞こえてくる。主人公チャールズ・フリース (Charles Frieth) が舞台に指揮棒を持って登場する。60代半ばの著名な作曲家で、若い頃に作曲した曲のリハーサルをおこなっている。

彼のうしろには秘書のロビン (Robin) が控えていて、舞台の後方にはそれほど美人ではないポーランド人の女中マリア (Maria) が立っている。チャールズの指揮に合わせて音楽が流れ始める。ところが、彼は最早その曲が自分に感動を与えなくなっていることに気付く。

It does not touch me,
this music of my younger self,
when my name was unknown
and I lived on nothing but sex
and cigarettes and fast food,
when I was in love again every other week.
I hear it clearly, each intricate part,
I understand it, even admire it,
but I cannot feel its passion,
the longing, the sharp hunger,
the lust for newness of that young man.
It does not touch me now.⁶

「その複雑な音の構成をはっきりと聞き取れるし、理解もでき賞賛もできる。ただその情熱が感じられない」によって、チャールズが年を取っても若くないということが大前提として観客は知る。「若い頃の欲望が感じられない」とは、逆に言えば老いてもそれを求めたいということである。このオペラはそうした「女たらし」の著名な作曲家を主人公に描いている⁷。チャールズがリハーサルを中断して、音が合っていないと若きホルン奏者ジョーン (Joan) を誹謗するのも彼の貪欲な意図があつたことである。

第1幕第2場はチャールズのロンドンの邸宅。彼の妻アントニア (Antonia) と医師のサイモン (Simon) が居間にいる。彼らの会話から、アントニアが癌らしき病気で手術を緊急にしなければならぬこと、サイモンは彼女の古い友人であるが、それ以上の感情を彼女に抱いていることが分かる。さらにアントニアの口から彼ら夫婦の仲が冷め切っていることが語られる。舞台の後方では二人に気付かれずにマリアが立っている。

第1幕第3場はマリアの告白の舞台である。彼女は以下のように独白して、チャールズをアントニアから奪い自分のものにしようとする。

I'm more able than I look.
To drive all other women from his life!
Then all his music would be for me,
and I would make him joyous!
Delirious! Ecstatic!
Mine, and mine alone!⁸

ジョーンほどの美貌の持ち主でないマリアは何とかしてチャールズを勝ち取ろうとする。若き女性を追い求めるチャールズ、そうした彼に絶望して古い男友達の愛いにすがるアントニア、そして誰にも見向きもされないマリアは著名な作曲家を自分のものにしようとする。いわば

このオペラは三角関係の愛の物語である。マリアは第二次大戦で破壊された故郷をあとにイギリスにやってきた。太古からの美さを保つ森をあとに彼女は働くためにイギリスにやってきたのである。ロビンは彼女の嘆きを聞いて、「お金の責任にするなら自分を責めて故郷に帰れ」と言う。外国に出稼ぎに出るから、自国の経済が成長しないのだとロビンは正論を吐く。このオペラでは、登場人物はそれぞれの野心を持ち、それぞれの境遇を持っている。そして彼らは自由に思いのたけを語るの、そこに一つの生き生きとした社会が形成される。

第1幕第4場では、チャールズが揶揄したばかりのフルート奏者ジョーンがなぜか招かれている。楽譜にフルートの独奏の小節を入れるというのは口実で、実は朝まで楽譜を練ると称して美貌のフルート奏者と夜を共にする算段なのである。そのことは、秘書のロビンも、女中のマリアも、そして妻のアントニアも周知のことであった。このようなことは今まで度重なって行われてきた。

第1幕第5場はチャールズの書斎である。彼はマリアに二人きりで話をしたいと部屋に招き入れた。この些細な出来事が原因で、マリアはチャールズがひょっとして自分に気があるのではないかと誤解する。彼は実は妻のアントニアに関する情報を手に入れたからである。マリアから妻がサイモンという医者と恋仲になっていることを聞いて彼は激怒するが、内心自分のこれまでの行いがそうさせたと後悔し、もう「女遊び」は止めるとマリアの前で誓う。この行為はマリアの小さな思い込みを大きな誤解へと作り変えていくのである。

第1幕第6場はチャールズのスタジオで、彼とジョーンがベッドのシーツにくるまっている。彼ら二人が戯れの絶頂にあるとき、マリアがノックもせず食事を持って部屋に入って来る。ロビンも楽譜が不正確だと言って入り込み、サイモンに伴われたアントニアも部屋に入って来て、情事を楽しむ二人を揶揄する。第1幕はこのようなドタバタ喜劇風に幕を閉じる。

第2幕第1場は病院で、手術を終えたばかりのアントニアが生命維持装置から伸びるいくつかの管につながれてベッドに横たわっている。彼女は朦朧とした意識の中で、チャールズとの思い出を回想する。彼らの激しい恋、彼の作曲家としての成功、度重なるコンサートと華麗なパーティー。彼はライオンのような大きな存在となり彼女は家で彼の帰りを待つ小さなねずみのようにになってしまう。そして、彼の最初の浮気。しかし、彼女は何も言わずに彼を家で待っていた。こうしたことを思い出しているとき、チャールズが病室に突然現れて、アントニアに許しを請う。しかし、彼女はもうそれは遅すぎて今彼女はサイモンを愛していると言う。興奮したチャールズはアントニアに近づこうとして誤って生命維持装置を倒してしまう。サイモンと看護婦が病室に駆けつけてアントニアを安静な状態にさせておくためにチャールズをその部屋から追い出してしまう。

第2幕第2場はチャールズのスタジオで、ロビンは今日行うリハーサル用の楽譜の清書を、マリアは部屋の片づけをしている。そこに病院から帰ってきたチャールズが入ってくる。まだ、サイモンに病室から追い出された怒りが冷め切らずいる。ここでマリアとの会話でまた些細な誤解が生じて、このオペラのプロットの進行に大きな影響を与えるが、詳しい説明は次章に譲る。

第2幕第3場は病院の集中治療室、生命維持装置に相変わらずつながれたアントニア。そのそばにはサイモンがいて、二人は互い愛を確かめ合う。彼が治療室から出て行くと、黒い外套を着たマリアがベッドに近づく。生命維持装置の電源のコンセントを彼女は抜いて、その場にチャールズの外套を置いていく。

第1幕第4場はこのオペラの最初の場合と同じコンサート会場。チャールズが指揮棒を持って登場し、ロビンは彼の後に従い、マリアは後方でタオルを持って控えている。彼の新曲「悪魔のような朝の曲（'Demonic Aubade'）」のリハーサルが始まる。演奏の途中で、刑事と警官がサイモンを伴って現れる。警官はチャールズの外套を持っている。殺人現場に残された動かぬ証拠品である。

手に手錠をはめられたチャールズがマリアの顔を見て事態を理解する。マリアは刑務所で長い刑期を終えて出てくるチャールズを待っている（‘And I’ll wait for you!’）と言って、このオペラは終わる。

3. オペラ *For You* におけるマキューアンらしさ

小説とはメディアが違うオペラであってもその内容やストーリーを見てみるとマキューアンらしさが随所に窺える。ひとつは初期の短編小説から見られる「逸脱した性」である。さすがに極端なグロテスクな描写はなりをひそめ、オペラということもあってかかなりトーンダウンしている。

たとえば第1幕第4場でチャールズはなぜか叱ったばかりのフルート奏者を自分の家に招き入れて、楽譜にフルートの独奏部分を挿入したいと、‘There’s an insertion I need to make.’と言う。ジョーンの姿を見た秘書のロビンは、‘A moment of pure beauty in bed – an insertion he needed to make!’⁹と脇台詞を言っている。台詞としてはかなりきわどいものである。もうひとつの例は第1幕第6場でチャールズのスタジオのベッドで彼とジョーンがシーツにくるまっている場面である。彼女は‘They say an erection never lies. But this is also eloquent, when you shrink before my touch.’¹⁰という台詞を吐く。これも台詞としてはきわどいものであるが、オペラの場面としてベッド・シーン演出するほうがかなり問題があったに違いない。小説の中で文字として読むぶんにはそれほど抵抗はないであろうが、あえて伝統的な歌劇の中に生々しいセックス・シーンを設けるのはさすがにマキューアンらしいと言える。

もうひとつのマキューアンらしさは「小さな誤解」である。ごく些細な誤解が主人公たちの運命を変えてしまうのは *Atonement* (2001) や *On Chesil Beach* (2007) でも明らかである。*For You* ではマリアがチャールズが自分を愛しているものと思い込むこと、そして自分にアントニアの殺害を依頼しているものと勘違いしてしまうことである。第2幕第2場で病院から追い出されたチャールズがアントニアへの悔恨の念とサイモンへの侮蔑の念をマリアの前で吐露する。

Charles How can I wipe away the past,
How can I persuade her that I love her?

Maria (*aside*) He’s ashamed of his wretched marriage,
And now he must tell her that he loves me.

They come face to face. Maria offers the cup, he waves it away.

Was the operation a success?

Charles Oh yes, a success. Antonia will not die –

The good doctor has done his work, but I could wring his neck, that loathsome snake.

Maria (*aside*) Angry with the doctor for saving her worthless life!

Charles If murder was among your household duties
I’d send you to the hospital now. Hah!

Maria (*aside*) To succeed where the doctor failed,
And end her misery!¹¹

まず引用の2行目、‘How can I persuade her that I love her?’ と ‘her’ が二つあるが、最初の ‘her’ をチャールズがアントニアであることを意味しているのをマリアは正しく理解している。そ

こまではよいが、次に来る ‘her’ をチャールズは再びアントニアを意味しているのに、マリアは自分と誤解してしまう。ゆえに彼女はチャールズが自分に気があると誤解してしまうのである。この場面に限らずいくつかの場面でもうすでに彼女がそのような誤解をする工夫はマキューアンによって布石として打たれている。さらに最後から4行目になるが、チャールズが ‘If murder was among your household duties I’d send you to the hospital now.’ と言っているが、ここでも意図的に ‘murder’ の目的語となるものが示されておらず曖昧なので、チャールズがサイモンを意味しているのにマリアはアントニアと誤解してしまうのである。

もうひとつのマキューアンらしさは「モラル」である。極端な言い方をすれば勧善懲悪であるが、人としての生き方を論ずる作品は彼の最近の小説に多い。パークレーとのインタビューでも、「モラル」という言葉をマキューアンは発している。作曲家として成功したチャールズはその時点から墮落の人生を歩む。芸術のためなら人の道を外れてもよしとするのは、やはり高慢であろう。「悪魔のような朝の曲」と称して、朝上る太陽に戦いを挑むのは愚の骨頂である。毎回オーケストラの練習で若い女性に目を付けては、最初は苛めて、そして許して、そして誘惑する（‘Humiliation, then forgiveness, then seduction’¹²）チャールズは権力を乱用した略奪者の何者でもない。妻のアントニアはそんな夫の帰りを何の不平も言わずに我慢して待っていた。サイモンとの愛にこれからの人生を再び生きようとするのも理解でき得ることである。しかし、チャールズは自分の妻を所有物とみなして（‘she’s my wife and she belongs to me!’¹³）サイモンとの仲を裂こうとする。そのようなチャールズがマリアの一種変質的な愛によって殺人の罪を着せられるのもマキューアンの考えた皮肉的な「モラル」なのである。

このように *For You* において描かれていることは今までマキューアンが小説で書いてきたことと何ら変わらない。小説と違うメディアのオペラでもマキューアンらしさがそのまま出ている。ただメディアが違うので、小説とは違う工夫をしないと観客に理解してもらえないことが生じてくる。

4. 視覚、視点そして音

第2幕第3場で集中治療室に寝ているアントニアにマリアが近付く場面がある。マリアは「家での私の仕事は雑草を抜くこと…」と言ってアントニアの生命維持装置についているコードを引き抜いてしまう。これは実際に観客がマリアがコードを引き抜く動作を見ることによって「雑草を抜く」という言葉の二重の意味を悟る。まさに視覚による効果である。さらにこの後マリアはチャールズのコートをその場に置いていく。これを見た観客はマリアの意図を察知する。まさに、言葉によらない視覚による作者マキューアンの暗示である。このように *For you* においても視覚による効果をマキューアンは大いに利用している。さらに第1幕第6場ではチャールズとジョーンが寝ている部屋に次々と登場人物が入ってくる。マリアは食事を運んでくるが、実は二人の仲を引き裂くためである。ロビンはチャールズが書いた楽譜に誤りがあると言う。内心チャールズの人使いの荒さに腹を立てている。最後はスーツケースを持ったアントニアがサイモンを伴って現れる。彼女はベッドにいるジョーンを見て、「あなたもソロの32小節を約束されたの」と揶揄する。事の次第を悟ったジョーンは怒って服を着始める。この第1幕の最後の場面はそれぞれの登場人物がそれぞれの立場を主張している。マキューアンの初期の小説に見られた視点が一つの「信用の置けない語り手の観察」ではなく、登場人物が自ら語り始めているのである。チャールズは「君を失いたくない。責任は僕にある」、アントニアは「家と病院。苦痛の場所」、ロビンは「傲慢さが生み出した悲しみ」、サイモンは「人が素直に語らないこの時代」、ジョーンは「女にまた32小節あげたですって！」、

そしてマリアは「彼が約束してくれたのだから、私はもらうわ」とそれぞれの思いのたけを語る。このように *For You* においても視点の広がりを見せている。

オペラは台詞が歌で歌われる。楽しいメロディー、悲しいメロディーなどによってその場その場の状況が音楽の調子によって判断できる。複雑なプロット、穿った言葉の表現は必要でなかった。いや、逆に、できなかったのである。オーケストラの音楽に台詞がかき消されることもあるだろうし、ソプラノのような高い音域の台詞も聞き取りにくいだろう。さらに重唱ともなれば個々の登場人物の台詞も判別しにくい。ましてや劇場であるから、舞台から遠いところに座っている観客には全ての台詞を正確に聞き取ることは至難の業である。ところが、マキューアンは小説に見られる奇想天外な筋の展開、巧みな言葉の使いまわしをオペラに持ち込もうとしたのである。前章の「逸脱した性」で述べた ‘insertion’、そして「小さな誤解」で述べた ‘her’ に話を戻すが、果たしてこのオペラを聴いている観客はこの微妙な言葉の使い方を理解できるであろうか。その語を聞き取れたとしても果たして二つの意味があることを理解できるだろうか。マキューアンはこの *For You* の初演に先立って、字幕 (surtitles) を入れることを強く主張したそうである。つまり、字幕の助けがなければこのような ‘insertion’ とか、‘her’ の二重の意味が観客に理解してもらえないからである。マキューアンはオペラの世界に小説の世界を試しに入れてみたと言えるであろう。まさに果敢な取り組みであった。

反対にマキューアンはオペラの世界から学んだこともある。「イアンの小説には *Atonement* における第二次大戦中の軍隊の生活に見られるような、はっと息を呑む叙事的な描写がある。しかしながら、オペラの台本は独白や会話をベースにしている。このような基本にそって切り詰めて書くことは難しかったと思うのですが？」というインタビューにマキューアンとバークレーは次のように答えている。

IM: I rather enjoyed it actually. Michael talked about inspiration of Mozart, and for me, writing this libretto had me looking up to Shakespeare. It made me realize how powerful the iambic pentameter is. Sometimes I'd find I'd written five of them in a row without realizing it! The libretto isn't poetry, but I became very aware of my inner ear and its sensitivity to what you might call 'sprung rhythm'. Basically, it's measured prose. I didn't try to think about what Michael would do with it musically, but I did imagine breathing the phrases.

MB: I actually found Ian's words very powerful to set. The language has a stark intensity and even the shortest phrases pack a lot of meaning. The libretto is not like one of Ian's novels. The thing about opera is that it's all delivered with a degree of hyperbole. The emotions are heightened. A lot of dramatic things happen in a short space of time.¹⁴

マキューアンはこのオペラを書いているときにシェイクスピアの偉大さを改めて思ったそうである。具体的には「弱強5歩格」の力強さである。彼は自分では知らずにこのようなリズムで5行ほど書くこともあったそうである。たとえば、マリアがチャールズのことを誤解してアントニアの殺害を思い立ったときに歌ったセリフは完全な「弱強5歩格」ではないが、そのような力強さを持つものである。

Let me lift your weight of sorrow
Undo the lies, wipe clean the past.
My household duty is obedience –
My answer dear is a loving yes.¹⁵

チャールズはマリアに「もし家での君の仕事が人を殺すことなら、すぐ病院に行ってもらいたい」と激怒して言う。彼はサイモンのことを意味して言っているのだが、マリアはアントニアのことと誤解する。そして「私の答えは、‘承知しました’です」と彼女は答えるのである。人を殺める決心をした心の暗さと力強さが言葉の意味することとリズムによって観客に伝わってくる。

マキューアンは *For You* を書くことによって「心の耳」を意識するようになり、それが「はねるリズム」に敏感になったという。彼はよく朗読会を催している。最近では *On Chesil Beach* (2007) の朗読の模様をインターネットを通して見ることができる。マキューアンが「音」の大切さを意識しだしたのは *For You* からではない。もっと以前のことに違いない。

おわりに

この小論を書き上げているとき、2008年11月号『英語青年』にイアン・マキューアンの特集が組まれた。二人の翻訳家による論稿を興味深く読んだ。とりわけ宮脇孝雄氏の *The Innocent* (1990) における「金物尽くし」の音の発見は、やはり翻訳を業としている人でなければ見つけられないものである¹⁶。マキューアンが小説の中で効果的な「音」を意識的に作っていたことになる。意識的な音で思い出されるのは、マキューアンの最初の作品 *First Love, Last Rites* (1972) に収められている同名の短編である。壁の中から聞こえてくる異様な音をマキューアンは、‘scrabbling’, ‘scratching’, あるいは ‘digging’ などの語を繰り返して使って「カリカリ」という音を演出している¹⁷。二人の行為が終わったあとの幸福の余韻が残る静けさの中に聞こえてくるこの音はこの短編の中で重要な役割を果たす。マキューアンは「音」に関して言えば、後の作品に見る緻密な演出はないにしても最初から小説にとって欠かせない要素と考えていたようである。

注

1. “Keeping computers in their place”, Rome, Media Mente.
2. **IM:** There are all sorts of possibilities of course. I couldn’t sustain myself as a librettist, though it has been artistically rewarding and the collaboration is great. I’ve written screenplays, and in the ranking of things, I’d say a scriptwriter is as a Corporal to a librettist’s General.
MB: ...and The Author?
IM: Oh, The Author is god!
‘Dual Purpose’, *BBC Music Magazine*, p. 41.
3. *The Imitation Game*, p. 9.
4. ‘Ian McEwan – Pornographer or Prophet?’, pp. 320–323.
5. *A Move Abroad*, pp. xx–xxi.
6. *For You*, p. 5.
7. 裏話になるが、インタビューでこのような作曲家が現実にいるのか、あるいはある特定のモデルが *For You* にいるのかという話になったとき、マキューアンとバークレーは笑って話を濁している。マキューアンは「勿論、バークレーではない」と明言しているが、これがイギリス人のユーモアとも解釈できる。

8. *For You*, p. 18.
9. *Ibid.*, p. 22.
10. *Ibid.*, p. 31.
11. *Ibid.*, p. 49.
12. *Ibid.*, p. 7.
13. *Ibid.*, p. 44.
14. 'Dual Purpose', pp. 38-39.
15. *For You*, p. 51.
16. 『英語青年』, p. 10.
17. *First Love, Last Rites*, pp. 109-126.

作 品

1. McEwan, Ian. *A Move Abroad*, Picador, 1983.
2. *Ibid.*, *Amsterdam*, Jonathan Cape, 1998.
3. *Ibid.*, *Atonement*, Jonathan Cape, 2001.
4. *Ibid.*, *First Love, Last Rites*, Vintage International, 1972.
5. *Ibid.*, *For You*, Vintage Books, 2008.
6. *Ibid.*, *In Between the Sheets*, Vintage, 1978.
7. *Ibid.*, *On Chesil Beach*, Jonathan Cape, 2007.
8. *Ibid.*, *The Child in Time*, Vintage, 1987.
9. *Ibid.*, *The Imitation Game*, Picador, 1981.
10. *Ibid.*, *The Innocent*, Vintage, 1990.

参考文献

1. Byrnes, Christina. 'Ian McEwan – Pornographer or Prophet?', *Contemporary review*, 1995.
2. *BBC Music Magazine*, 'Dual Purpose', May 2008.
3. *Media Mente*, 'Keeping Computers in their Place', Rome, 09/10/97.
4. 『英語青年』, 「特集イアン・マキューアン」, 2008年11月。