

革新の精神からの民衆演劇の再生

——二一世紀のオーバーアマガウ受難劇

Die Wiederbelebung des volkstümlichen Schauspiels aus dem Geist der Erneuerung

——Oberammergauer Passionsspiele im 21. Jahrhundert

長谷川 悦朗

HASEGAWA Etsuro

オーバーアマガウ受難劇は、1634年の上演を嚆矢として十年周期をほぼ順守しながら四百年近く継続されている。キリスト受難劇の上演は、1800年までのドイツ語圏アルプス地方に限定しても250以上もの地点で所在が確認されているが、続く二百年間にその大多数が途絶した一方、オーバーアマガウ村民たちによる素人劇への来場者は、専用劇場が落成した二〇世紀に急増していった。受難劇開始以前から造形に対する高い意識が培われていた村落において、二一世紀への転換期からは参加資格や上演時刻など制度面での大胆な諸改革が断行されてゆく。2022年に四度目の劇統括者を担ったシュテュックルは、劇場内外での諸改革を推進した一人であり、舞台美術兼衣裳デザイナーのハーゲナイアールとともに舞台上の古代世界に現代性を盛り込むと同時に、キリスト教徒のための宗教祭礼というよりも、村民と観客が共同で顕現させる民衆演劇という方向性を決定づけた功績が帰せられる。

キーワード：活人画、制度改革、舞台衣裳、視覚認知、民衆演劇

序. 驚異的な数値規模の村民演劇

2022年7月末、ドイツ・アルプス山麓に所在する人口5000人強の小村に立地する半野外劇場で自身にとって二度目の観劇体験を実現することができた。一度目であった2010年8月末とは演出担当者も演目も同一であったにもかかわらず、12年前とは視覚認知面において全く異質の制作舞台であるかのような印象を抱いたのは、クリスティアン・シュテュックル(1961-)が統括したオーバーアマガウ受難劇である。

ドイツ語圏に限らず、クラシック音楽演奏会や、演劇、オペラ、舞踊などの舞台上演を夏季の一定期間に集中して開催する「フェスティバル」という枠組は、二〇世紀末葉から急増してきた⁽¹⁾が、それらの大多数は毎年恒例の行事である。他方、オーバーアマガウ受難劇の場合、十年周期の上演であるが、第二次世界大戦後の1950年に再開されてからは上演年に100回以上公演する慣例であり、しかも約4700人を収容する専用劇場が毎回ほぼ満席となるため、半年間に合計50万人前後が観劇するほどの驚異的な集客力を誇る。現代を特徴づける舞台ジャンルとしてのミュージカルであれば、数十年に及ぶ1万回以上のロングラン公演を達成する演目も存在する。しかし、それほどの公演回数に到達する演目であれば、スター・システムと呼称される、「スター」俳優兼歌手を脇役たちが引き立てる職業集団の存在が前提となるが、オーバーアマガウ受難劇上演に参加できるのは「村民」に限定されている。そして、現行の参加資格としては、18歳未満の未成年のみ無条件に該当するものの、成人であれば村が出生地であるか村内に20年以上継続居住しているかのいずれかである。ただし、居住年数の条件は頻繁に変更されてきており、1900年の時点で「5年」であったのがその後「20年」に延長されると、1950年には一旦「10年」に短縮されたものの1960年に再び「20年」に延長される⁽²⁾という経緯をたどってきた。延長の背景では、新参者の早期参入を阻みたい旧来住民の意志が働いていた模様である。人口が1900年時点で1155人に過ぎなかったのが1950年には5000人を突破する⁽³⁾までに急増していたものの、それでも「村社会」体質であるがゆえの既得権益をめぐる駆け引きは、オーバーアマガウでも例外でなく繰り返られていたのであった。いずれにせよ、舞台に立つ俳優と合唱団とソロ歌手、舞台前方遮蔽型ピットで演奏する指揮者及びオーケストラ、

舞台制作を統括する演出担当者と舞台美術兼衣裳デザイナー、さらには裏方に該当する技術者集団や入場券照合係に至るまで、運営主体をすべて村民が担うオーバーアマガウ受難劇は、2014年にはユネスコ無形文化遺産に登録されるまでに至っている。

ここまでの記述において、「誰が」上演するのか、という問いに対する解答を示したが、「何を」という問いに対しては即答可能である。それは「われらが主なるイエス・キリストの苦難と死と復活」⁽⁴⁾である。ここで、冒頭に示唆した2010年と2022年の差異に話題を戻すと、さらなる疑問詞として「どう」上演するのか、という設問を追加した場合、上演年の劇統括者によって大幅に左右される、というのがその解答となる。オーバーアマガウ受難劇の場合、演出を担うのは劇場での最高責任者として「劇統括者」⁽⁵⁾に選出された人物である。しかし、その人物は、独善的に振る舞うことが許されず、地元の井戸端会議の次元はもとより、バイエルン州やドイツ国内にとどまらないマスメディアからの注視のもと、「自治体議会」や「受難劇実行委員会」の他、米国ユダヤ人団体からも助言や忠告を受けながら舞台制作を進行させてゆく。シュテュックルが1990年の上演年に向けて1986年の時点で劇統括者に選出された際、彼はまだ20代半ばの若さであり対抗候補に対する勝利は僅差であったようである⁽⁶⁾が、その後も三回連続して選出されてきた事実は、彼が多方面から高く評価される実績を残すとともに、村民たちからも強固な信頼を獲得してきた実情を物語るものであろう。

1634年の創始から連綿と継承されてきたオーバーアマガウ受難劇について調査する場合、その自治体が発行している舞台写真記録集⁽⁷⁾に収録されている「年代記」を跡づけることによって、宗教的、政治的、経済的、社会的、文化的な意義ないし位置づけが絶えまない変転をたどってきており、キリスト教の話題に仏教用語を適用するのは奇妙であるとしても「有為転変」を繰り返してきたことを明証するのは困難な作業ではない。そして、その種の総花的な先行研究は日本語でも存在するが、二一世紀以降の研究蓄積は少数にとどまっている⁽⁸⁾。オーバーアマガウ受難劇は、十年毎に登場する新上演を契機として最新情報が更新される必要があるため、主催者側からの発信情報に加えて、上演年に合わせて数点が刊行される、ジャーナリストが内部事情を取材したルポルタージュが重要な情報源となる⁽⁹⁾。本稿は、四百年近い上演伝統の歴史的展開を現代の地平から概観した後で、1990年、2000年、2010年、2022年の直近四回の上演年に付随して劇場内外で断行された諸改革を題材として、二一世紀に突入したオーバーアマガウ受難劇を民俗学及び演劇学の視座から考察する試みである。

I. 戦争と疫病大流行を乗り越えて

四百年近い歴史的展開を回顧するための前置きとして、第42回となるオーバーアマガウ受難劇上演が2020年から2022年に延期された経緯について言及しておかなければならない。創始から約半世紀が経過した1680年から定着した末尾「ゼロ」の西暦年の上演伝統を断絶させざるを得ない状況が世界規模で発生していた。2020年3月の時点で5月の開幕に向けた準備は順調に進捗していたようであるが、この時点で延期が決定された理由は、言うまでもなく「新型コロナ」という疫病の世界的大流行である。なお一年延期の2021年が選択されなかった理由について明確な声明は発表されていない模様であるものの、演者たち、器楽奏者たち、ソコ歌手たち、合唱団員たちの稽古のみならず、舞台美術や衣裳の製作も含めて単独でなく複数人による共同作業を通じて周到に積み重ねてゆく再準備のために半年ほどは必要となることから一年間の延期では間に合わない、という判断が強く働いたものと推測される。同時にまた、一年でなく二年の延期を判断した根拠として、上演側の事情ばかりでなく、劇場を埋め尽くすはずであった観客側の事情も密接に連動していた。期間中に来場する50万人近い人々は、2010年の場合5割がドイツ語圏域外からであり、また、非公式な数値データながらも外国人観客のうちの最大勢力は、大西洋を渡って来訪するアメリカ合衆国からの団体客である⁽¹⁰⁾。つまり、国境を越える旅行どころか国内移動、さらに国や地域によっては自宅からの外出すら制限されることもあった2020年春季の時点で2022年への延期が決定されたのは当然すぎる措置であった。なお、2022年9月27日の報道機関向け発表によると、2022年に実現した

110公演の入場券購入者412000人のうち、ドイツ語圏からの来場者が7割を占めた一方、ドイツ語圏域外からが3割にとどまる結果となった⁽¹¹⁾。

「コロナ禍」あるいは「コロナ危機」は、2020年以来「世の中」や「世間」というよりもまさしく「全世界」を覆い尽くしていったと形容しても過言でないのに対して、世界的規模ではなかったものの、オーバーアマガウで受難劇を一定周期で上演する慣例が開始された経緯にも疫病大流行という歴史的事実が介在していた。1618年から継続していた三十年戦争は、ドイツ語圏全域を荒廃させたという文脈で説明されることが多いが、オーバーアマガウに関しては、戦闘行為そのものに伴う死者についての詳細は不明であるものの、黒死病ないしペストが死因の犠牲者は、不完全ながらも数値記録が残されている。ペストによって成人男性「80人以上」が死亡したのであり、人数が不明な女性と子供も加算されることを想定すると膨大な人数であったと推定される。そして、1633年村人有志がイエス・キリスト受難劇を十年毎に上演することを神に誓約するとともにペスト退散を祈願したところ、それ以降は一人もペスト犠牲者が出なかった、という伝承が受難劇上演の端緒であった。翌1634年に初めての受難劇上演が実現したが、それは「教会に隣り合う墓地の敷地で」「ペスト犠牲者たちの真新しい墓所群を眼下に見下ろしながら」「60人から70人の演者によって」上演されたと記録されている⁽¹²⁾。「真新しい墓所群」という記述からは、ペストという伝染病が突発的に流行したことによって「80人以上」を従来の墓地に埋葬することが不可能になった事情か、あるいは当時の知見としてもペストが遺体からも伝染することを危惧していたがゆえ墓地とは別の広々とした敷地に死者を埋葬する措置を取った事情が想起されるが、場合によっては両方の事情が該当していたのかもしれない。なお、1633年時点の人口動態は不明であるものの、約二百年後の1830年の人口が「963人」であったと特定されている⁽¹³⁾ ため、それよりも数百人は少なかった可能性が高いと考えるのが自然であろう。

1634年の第1回から2022年は通算第42回となるが、その歴史記述において無数の変化ないし変更が確認できる一方、断絶することなく継承されてきた要素は、既述した通り「誰が」「何を」上演するのか、という命題であるが、「誰が」への解答である「村民」について補足しておきたい。それは受難劇上演の伝統が途絶しなかった要因の一つである可能性が高い事情でもあるが、受難劇上演を主導する運営主体は、キリスト教会組織ないし聖職者集団でなく、あくまでも村民たちの合議体制、そして1850年から明示される「自治体議会」及び「受難劇実行委員会」が担ってきた事実である。それでもなお、どの時代であっても上演が実現するまでの過程において聖職者が必ず介在していたのも事実である。二一世紀の現代においても、祭司職を兼任する神学者であるミュンヘン大学教授ルートヴィヒ・メードル博士（1938）が専門家としての立場から助言する役割を担っている。しかしながら、最終的な意思決定は村民自身が下してきた伝統を有する点が、オーバーアマガウ受難劇を他箇所の大多数の受難劇と明確に分け隔てる点である。舞台上のイエス・キリストの演者のみならず村民全員が上演伝統という「重い十字架」を背負ってきたのである。

さて、途絶こそしなかったものの四百年近い歴史を回顧すると、2020年が2022年に変更された今回も含めて四回の延期、そして二回の中止が確認できる。上演が開始される契機となった1633年と今回2022年は、疫病大流行という出来事が契機となっている点で共通している。それでは、過去の延期や中止の原因や背景は何であったのか。それらを探求することによって、先祖たちの経験や知恵がいかにして現代の村民に継承されているのかを考察するための材料を収集してみたい。

オーバーアマガウが見舞われた最初の試練は、1770年3月31日にバイエルン選帝侯マクシミリアン三世（1727-1777 在位：1745-1777）によってバイエルン全域で受難劇上演を禁止する命令が発出されたことに起因する。禁止令の根拠として「キリスト教における最大の秘蹟は演劇舞台にふさわしからぬ」⁽¹⁴⁾ 旨の記録が残されているが、当時の文化的背景を補足説明しておく必要がある。中央集権国家が成立することなく中小の領邦国家が乱立していたドイツ語圏では、宮廷を中心とする舞台文化の発展においても、イギリス、フランス、そして早期にオペラ

文化が開いていたイタリア語圏諸国に遅れていた。ゴットホルト・エフライム・レッシング (1729-1781)、ヨハン・ヴォルフガング・ゲーテ (1749-1832)、フリードリヒ・シラー (1759-1805) らによって戯曲台本に基づいたドイツ語演劇がしだいに確立してゆくのは一九世紀への転換期頃からであり、一八世紀中葉の時点において舞台メディアは文化的位置づけが下位であった。実際に市井の演劇は、ほぼ庶民向け娯楽であり、会場は常設劇場でなく広場に急造された仮設舞台が使用されており、台詞は台本テキストに基づくよりも即興で展開してゆき、内容的にも野卑であったり下品であったり猥褻であったり、と支配階層にとっての印象は芳しくないどころか、不道徳の温床とみなされることも決して珍しくなかった。その中には、市民都市として発展しつつあったライプツィヒにおいて巡業劇団の活動を母胎として誕生した音楽劇としての初期「ジングシュピール」という芸術的成果も含まれていたものの、それはあくまでも例外の一つである。当時のバイエルン領内という文脈に戻り、受難劇を上演していた地点のほとんどが小村であったという前提で想像すると、大多数が農業に従事していた村民たちが近隣の村々と競い合いながら受難劇上演に熱中した場合、本業であるはずの農作業にも悪影響が出かねない危惧を為政者が抱いていたとしても、あるいは現実には悪影響が出ていたとしても何ら不思議ではない。

さて、禁止命令に対してオーバーアマガウ村民は、ミュンヘンへ代表団を派遣することによって例外的措置を嘆願したものの奏功しなかった⁽¹⁵⁾。この結果を受けて、村民たちは台本の刷新を始めとする抜本的改革に乗り出した結果、後代には啓蒙専制君主として評価されるカール・テオドーア (1722-1799 在位1777-1799) へと選帝侯が代替わりしていた巡り合わせにも恵まれて、1780年には再び十年周期を回復することに成功した。そして、この中止から40年後の1810年に再び為政者による禁止命令に直面すると、過去の教訓から学習していたのであろう村民たちは、再び上演台本を刷新する戦略によって翌1811年に一年遅れでの上演許可を獲得したのであった。

その後の約二百年間の延期及び中止には、戦争か疫病大流行かのいずれかが関与してくる。1870年には第三回公演の冒頭「序言」において対仏戦争の開始が告知され、その後に予定されていた回数は翌1871年に持ち越しとなった。つまり当初に予定していた公演回数を1870年と1871年の二年がかりで消化したことになる。続いて1920年の延期は、第一次世界大戦に従軍した村民たちの戦死や帰村遅延、さらにいわゆる「スペイン風邪」の世界的大流行が重なったのがその根拠であった。そして、完全な中止となったのが1940年であり、前年に勃発した第二次世界大戦のさなかにあって、ナチス第三帝国総統アドルフ・ヒトラー (1889-1945) は、1934年に「三百周年」特別公演を実行させるほどオーバーアマガウ受難劇をプロパガンダに政治利用していたにもかかわらず、最終的には中止を命令したのであった。なお、総統自身は1934年8月13日に観劇しており、イエス・キリスト刑死に対してユダヤ人集団が積極的に関与している展開に感化されることによって、自らの反ユダヤ主義政策の決意を新たにしたという憶測も持たれている。

再び歴史をさかのぼると、一七世紀にはアルプス地域の40箇所、その後1650年から1800年の期間に当時のドイツ語圏アルプス地方に限定しても250以上の箇所を受難劇上演が行われていた⁽¹⁶⁾ という数字が報告されている。現代に一旦戻ると、ヨーロッパ域内の「16ヶ国から80以上の団体」が加盟している「ユーロパッション」という連合体のウェブサイトによると、一八世紀以前にバイエルン州及びオーストリアで開始され現代まで継続している受難劇上演は、オーバーアマガウ以外に、いずれもオーストリアのエアル (1613-) とティーアゼー (1799-) の二箇所を確認できるに過ぎない⁽¹⁷⁾。その一方、二十世紀、あるいは少数であるにせよ二一世紀になってから受難劇上演を開始した自治体も同ウェブサイト上で散見される。

それでは、オーバーアマガウが二回の中止と四回の延期を挟みながらも2022年まで受難劇上演を継続させることができた背景に何を見出すことができるのであろうか。前述したように、運営主体が教会ないし聖職者たちではなく世俗の村民たちであった事実は再認識しておかなければならないが、専用劇場が落成した二〇世紀初頭から持続的に観客数を増加させてゆき2010年の実績としては50万人も集客するに至った説明としては不十分である。そこで、上演伝統が開始される1634年以前にまでさかのぼることによって解明の糸口を探索することにした。

II. 古来の伝統としての造形意識

現代において「オーバーアマガウ」という地名は、「受難劇」という鍵概念と不即不離のものであるが、歴史をさらにさかのぼると「造形」と緊密に結合した土地であったことが判明する。雪深い冬季が長期間にわたる土地柄であるため、屋外での農耕や牧畜よりも木彫り細工を生業としていた村民が少なくなかった。主たる生産品は、ドイツ語で「クルツィフィクス」と呼称されるキリスト磔刑像を始めとして聖書からのモチーフを造形したもので、完成品は春季を迎えると南方はイタリア語圏、北方はドイツ語圏北部まで運搬され販売されていた。今日でも村内数か所に残る工房では、職人による作業の見学が可能であり、木彫り細工が伝統産業の支柱であった土地柄をうかがわせる。

そして、時代を下ると一八世紀後半、オーバーアマガウ出身の画家が造形界に新たな潮流を生み出すことになる。フランツ・グラフ・ツヴィンク（1748-1792）なる人物が家屋正面に描いたフレスコ画は、語源こそ明確でないものの「リュフトル絵画」と呼称されるようになり、ドイツ語圏アルプス地方各地に伝播していった。「フレスコ」という言葉は、古代から伝承された技法を表現しており、従来は王侯貴族や教会権力の屋内空間を装飾していたのに対して、ツヴィンクによる新機軸は、高位身分の所有物でない民間家屋に壁画を描いた点に見出される。公道を往来する誰もが無償で見学できる対象であるため、今日では近隣の複数の小村も含めて重要な観光資源の一つである。現在のオーバーアマガウでは、グリム兄弟が収集したメルヒェンをモチーフにした絵柄の家屋を始めとしてリュフトル絵画は随所で目撃できるが、村内で生育した地元住民にとっては幼少期から慣れ親しむ造形芸術に該当するであろう。

木彫り細工が村落の伝統工芸であった事実と、フレスコ壁画に彩られた街並みを有する現実を踏まえると、活人画の手法がオーバーアマガウ受難劇を特徴づける指標の一つとして指摘されることが想起される。「活人画」とは、一八世紀にヨーロッパ各地の宮廷社会で流行した余興としては「タブロー」と呼称されることもあるもので、扮装した生身の人間たちが微動だにせず絵画構図を再現するものである。オーバーアマガウ受難劇には早くも1750年に取り入れられていたという記録が残っており⁽¹⁸⁾、主として旧約聖書を題材とした場面が舞台上に数分間にわたって呈示される。舞台美術と衣裳デザインを担当しているシュテファン・ハーゲナイアー（1972-）が統括した「活人画」場面は、2010年に13回、2022年に12回呈示されていた。

「造形」という観点を敷衍して上演舞台上に視覚認知できる要素に注目すると、1990年と2022年のそれぞれに生じた変化を一瞥しておかなければならない。自治体が発行する舞台記録写真集に収録されている「年代記」には記載されていないこともあり広く知られているわけではないが、1990年まで受難劇への参加条件に明白な男女不平等が厳然と存在していた。第一次世界大戦後から1980年まで、女性のみ「35歳未満かつ未婚」という条件が付帯していたのである。年代記を参照すると、上演用台本は四百年近い歴史の中で毎回のよう改訂を重ねてきた経緯が確認できる。そして、その台本は、動かしがたい事実として登場人物に占める女性の割合がかなり低い聖書が原作である。1980年までの上演から一例を引くと、筋展開上で冒頭を飾る「イェルサレム入城」は、舞台上に登場する出演者が最多となる場面であるが、男性は老若を問わずすべての年齢層が見られたのに対して、女性は少女か若年世代かのいずれでしかなく、35歳以上の女性は一人もいなかったことになる。さらに、虚構のように聞こえるものの真理を言い当てている逸話として、33歳で磔刑されたと伝えられるイエス・キリストは、二〇世紀までの伝統として40代から50代の男性によって演じられたのに対して、その母親であるマリア役が35歳未満の女性であったため、母親と息子でなく父親と娘にしか見えない、という不自然さも常態化していた。女性への付帯条件が第一次世界大戦後に明文化された根拠は、二つの方向から説明される。少なからぬ男性が戦死したか帰村が完了しておらず、出演可能な男性が女性と比較して圧倒的に少なかったため、男女間バランスを整えるべく女性の参加資格を制限する必要性が発端であったようである。そして、受難劇への来訪者が飛躍的に増大していった二〇世紀には、宿泊施設や民間住宅で観劇客への食事を提供する役割を担う女性の需要が高かったと

も伝えられている。こうして男性が生涯にわたり受難劇の現場と関わり続けるのに対して、女性は結婚するか35歳を超過すると、宿泊客の世話に専念するという役割分担が固定化した背景には、制度上の欠陥も存在していた。「受難劇実行委員会」は、選挙によって選出されるものの選挙権と被選挙権が「受難劇参加資格を有する女性」に限定して付与されることになった制度変更もようやく1984年のことであった。しかし、男女不平等が固定化されている状況に対して、三人の女性村民が当時の西ドイツ憲法に該当する「基本法」に抵触するという訴訟を起こした結果、1990年2月に「違憲」判決を勝ち取ったのであった⁽¹⁹⁾。開幕が三ヶ月前まで迫っていたものの、250着もの女性衣裳が追加発注された結果、群衆場面では舞台上に老若男女が年齢を問わず出そろう変化につながったのである。

また、同じ1990年には他にも女性をめぐる別の変化が生起していたが、この問題圏は観客が舞台上に視覚認知できる要素には該当しないものの、オーバーアマガウ受難劇における現代の諸改革という文脈において不可避な情報であるため、経緯を紹介する。上演史上初めて聖母マリアを既婚女性が「演じる」ことになったが、この決定に対して「18人の演者たちが抗議の意志から出演を辞退」⁽²⁰⁾する事態となった。顛末の詳細までは伝えられていないものの、抗議した側の論拠としては、処女懐胎でイエスを身籠った聖母を既婚女性が「務める」矛盾を容認できなかったものと推測される。この上演年に辞退した18人がその後の2000年以降に再参加したかどうかも含めて不明であるものの、少なからぬ人数の出演辞退という事件は、受難劇上演が宗教祭礼を「務める」のか、それとも劇を「演じる」のかという認識の差異を孕んでいるように思われる。神への帰依を村民どうして確認し合う意義を最重視する人々には、聖書の教えに反する配役に反旗を翻すことによって、ドイツ国内のみならず国外のカトリック教徒からも共感を惹起しようとする計算が働いていた可能性も考えられる。他方、あくまでも演劇上演であると割り切れている人々にとって、演者女性が現実生活で未婚であろうと既婚であろうと問題視しなかったものと思われる。しかし、次回となる2000年にはさらに大きな転換が待ち受けていた。

2000年の革新は信仰をめぐる問題であるが、非キリスト教徒、そして無宗教者にも参加の門戸が開かれた。そして、上演史上初めてイスラム教徒も舞台に立ったことは「年代記」も伝えている通りである⁽²¹⁾。しかし、この案件も本来は特筆すべき問題ではないのかもしれない。信仰とは教会に所属して教会税を支払っているかどうかという問題でなく、神を信仰するかどうかという内心の問題のはずである。結果的に醜聞へと発展することもなかった模様であり、2010年にはさらに多くのイスラム教徒も舞台に立つこととなり、そして、2022年にはトルコ系のルーツを持つイスラム教徒の青年がユダという主要人物の一人を演じるに至ったのであった。

そして、2010年に断行された革新は上演時刻の変更であった。上演時間が五時間に及ぶオーバーアマガウ受難劇は、2000年まで午前中に開演し、昼食のための休憩を挟んだ後、夕方には終演を迎えていた慣例が時間変更されたのである。この変更を主導したのがシュテュッケルであり、その根拠として、「磔刑」場面を日没後の夜空を背景に展開させる演出意図があった⁽²²⁾。専用劇場が「野外劇場」に分類され得る根拠として、アーチ状の常設屋根で覆われている観客席に着座すると、上部アーチ切れ目と舞台ファサードとの隙間に屋外空間が遠望できる構造であり、観客は舞台の上空に視線をほんの少し移動させるだけで、劇場後方の左側に数本の樹木、右側に小高い山の中腹が視界に入り込んでくる。屋外の明暗も視覚認知できるため、日没の前と後では舞台上で展開する出来事についても印象が全く異なってくる。シュテュッケルの計算にも含まれていたであろうが、「磔刑」場面の後に配置されている「復活」場面で無数の蠟燭の炎を使用した劇的效果が高まる結果にもつながったのであった。

Ⅲ. 民衆演劇としての再生

二回の中止と四回の延期を乗り越えて四百年近い歴史を刻んできたオーバーアマガウ受難劇について、劇場外部で断行された近年の諸改革が舞台上演に及ぼした影響についても一瞥したが、次に舞台上演そのものに注目し

てゆく。ただし、オーバーアマガウ受難劇上演を演劇研究の視座から分析しようとする場合、最大の障壁として立ちふさがるのは、上演全編を記録した映像媒体を視聴できない点である。内部資料として保管するための映像収録は実施されているようではあるものの、視聴できる権限は少数の人々にしか付与されていない。受難劇実行委員会は、過去に二度1922年と1957年に米国の団体から映像化の打診を受けているが、いずれも拒否している。この歴史的事実が現代に至るまで部外者に映像を視聴させない方針に影響している可能性も考えられるとともに、当時から過度な商業主義化への危惧が村全体として共有されている可能性も高いと思われるが、いずれにせよ舞台公演が映像媒体として市販されたことはない。ただし、ウェブサイト上には主催者側が広報用に制作した複数の動画が提供されている他、地元のバイエルン放送協会の委託により2010年の上演に合わせて制作された144分のドキュメンタリー映画DVDも存在する⁽²³⁾。また、公式な舞台記録写真集が視覚面での情報源となる他、同じく市販されている公式台本⁽²⁴⁾も貴重な資料である。

最初に、場面配列について概観しておきたい。冒頭はオーケストラ伴奏の付随する「前芝居 Vorspiel」であるが、名称こそ異なるものの「序言 Prolog」という名目での幕開けは1870年が最初である⁽²⁵⁾。その直後は、登場した合唱団とソロ歌手がオーケストラ伴奏に合わせて歌唱すると同時に、最初の活人画が舞台中央の額縁舞台上で披露される。2010年も2022年も「第一活人画」は「楽園追放」場面であった。その額縁舞台が閉幕するとともに合唱団及びソロ歌手も退場した後で、受難劇の筋展開そのものがようやく開始される。台本上では通し番号が付されていないものの、第一場に該当するのは「イエルサレム入場」であり、ロバに跨ったイエスが大群衆の歓呼に迎え入れられる。

オーバーアマガウ受難劇の現行の場面配列を西洋演劇という枠組の中に位置づけようとするならば、古代ギリシャ悲劇との類縁性、とりわけ合唱団及びソロ歌手による歌唱が「活人画」の輪郭を形成する手法は、ヨーロッパ諸言語の「合唱団」の語源でもある「コロス」を想起させる。古代の合唱舞踏隊は、冒頭で「パロドス」(「パレード」の語源)という入場歌唱とともに登場すると、「オルケストラ」(「オーケストラ」の語源)という名称の円形空間に留まり続け、「エペイソディオ」(「エピソード」の語源)と呼称された演劇場面の前後に「スタシモン」という合唱曲を差し挟み、最終的には「エクソドス」という退場歌唱とともに退場してゆく。オーバーアマガウの場合、合唱団及びソロ歌手たちは、冒頭に登場した後、演劇場面の開始直前には退場してゆき、演劇場面の終了直後に再登場を繰り返す点で、ギリシャ悲劇のコロスとは異なる。しかし、演劇場面の合間に、合唱団とソロ歌手たちの歌唱が差し挟まれると同時に、額縁舞台が閉閑されて数分間の「活人画」が呈示される構成は、古代ギリシャ悲劇との類縁性を強く感じさせる要素であると言える。

さて、2010年以前の公演を知る観客であれば、2022年上演の冒頭で直ちに目に留まったであろうが、合唱団及びソロ歌手の衣裳と配列が大胆に変更されていた。2010年の合唱団は、男女ともに同じ出で立ちであり、頭髪を覆い隠す帽子と、地面を引きずるほどのロング・ワンピースをまとうており、いずれも装飾性が完全に排除された簡素なデザインであり純白色であった。そして、彼らは舞台中央に位置する額縁舞台を挟んだ左右に、舞台はな両端と舞台奥中央を結ぶ対角線上に横一直線に並ぶ。彼らの衣裳は、その色彩を別として受難劇本体の演者たちのものと区別がつかない「古代風」という一語に集約される性質であり、横一直線という配列からは、彼らの間に上下の序列は存在しておらず、唯一絶対の存在に仕える聖職者集団を連想させる。あくまでも台本上の情報の上に立脚して想像するという条件付きでオペラ作品を名指しすると、エマヌエル・シカネーダー(1751-1812)台本/ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト(1756-1791)作曲《魔笛》において古代エジプト由来のイシスとオシリスの神々を祀る神殿に仕える聖職者たちが想起される。なお2000年については、同年の舞台記録写真集を参照する限り、2010年と比較した場合に、外衣の光沢が強く銀色に近い印象もあり、また、外衣内側には赤色生地ものぞいているものの、聖職者風ないし古代風の衣裳と横一直線の配列は同一の趣向であった。

これに対して2022年の衣裳と配列は完全なる別物であった。まず、男女の区別が一目瞭然であり、男性がズボ

ンに対して女性はロングスカート、上半身は男性がシャツの上にジレのみか、もしくはジレとジャケット、女性はブラウスの上にジャンパースカートのみ、もしくはジャンパースカートとジャケットを着用していた。全員がシャツかブラウスのみ白色である他、全身が黒づくめであるのは男女共通であるが、男女の区別は胸元でも明白であり、男性がV字型、女性はU字型で白色が縁どられている。「世紀転換期の衣服」⁽²⁶⁾が構想されていたと伝わっているため約百年前の意匠であるとしても、現代世界との連続性は明白である。また、全員が無帽であるため頭髪の色合いや分量もさまざまであった。そして、彼らの配置は額縁舞台を挟んで左右に分かれるのは2000年及び2010年と同様であるが、それぞれの陣形を上空から見た場合には直角二等辺三角形が左右に一つずつ形づくられる。一六世紀から一七世紀にかけて開花したバロック時代の劇場が手狭な舞台を広く見せるための常套手段として遠近法を利用した側面書き割りの機構を装備していたように、合唱団及びソロ歌手は額縁舞台を際立たせる立ち位置であった。彼らが形作っていた「直角二等辺三角形」とは、舞台ばな両端からそれぞれ舞台奥中央へと向かう対角線が長辺であり、舞台ばな両端からそれぞれ舞台奥両端へと垂直方向に向かう一辺と、舞台奥両端からそれぞれ舞台奥中央へと向かう一辺が直角を囲む二等辺である。合唱団及びソロ歌手たちの視覚面における転換を概括すると、彼らは2000年も2010年も劇中人物たちと同時代に生きる神職者として観客に歌いかけていたのに対して、2022年には観客に寄り添う立場で現代を古代世界へと仲介する役割を担っていたとすることができる。

このように、2010年から2022年にかけては視覚認知面で明白な変化が観察された一方、変更されなかった慣例についても言及しておかなければならない。通常の舞台公演とオーバーアマガウ受難劇とが截然と区別される最大の局面は、終演後に観察される。2022年の場合、最終場である「イエス復活」場面にもみ舞台中央の演者たちと、舞台左右に陣取る合唱団及びソロ歌手が舞台上に一堂に会して全員がそろって〈ハレルヤ〉を合唱する趣向であったが、彼らは歌い終えるや否や即座に退場してゆき、オーケストラの後奏が続く間舞台上はしばし無人状態が継続する。やがて演奏が終了すると観客は拍手を開始するが、答礼のために出演者が再登場することはない。あらかじめ事情を承知している観客は拍手すらしめないかもしれないし、再登場を期待して拍手していた観客も客席照明が点灯するため徐々に帰途につくことになる。同じバイエルン州でも北部に位置するパイロイト祝祭劇場における1882年の初演に由来すると伝えられている、リヒャルト・ヴァーグナー(1813-1883)の楽劇《バルジファル》第一幕後に拍手しない慣習を想起する観客もいるかもしれない。バイエルン州南部のオーバーアマガウに話題を戻すと、カーテンコールなしの伝統は、神のみを唯一の観客として想定していた時代の名残と解釈することも可能である。ただし、例外として最終公演日の終演後のみ、その上演年に関与した参加者全員が舞台上に集結し、劇中でも歌われる〈幸あれ〉と〈聞けイスラエル〉を参加者全員が合唱する慣例が存在する⁽²⁷⁾。それは観客への答礼が目的でないとしても、その瞬間には、上演を担う側であった人々も無名の村民に戻るとともに、舞台と客席を厳然と分け隔てていた境界も消滅するのである。この「千秋楽」終演から五ヶ月近くさかのぼった上演年「初日」の慣例として、開演前に舞台上で礼拝が実施される。十年毎に一回のみ上演していた時代を想起すると、最終公演日終演後のみ参加者全員が集結する慣例からは、舞台上が非日常空間に変貌するのがかつて数時間ほどであったのが現代では半年間まで延長されたという見立ても成立する。

十年毎の受難劇を訪問するほとんどの観客にとって、その観劇は「一期一会」であるか、千載一遇でないとしても十年に一度の機会であるのに対して、上演を担う側にとって約半年前から集中的に準備した成果をさらに半年かけて百回以上も実演するのは途方もない挑戦であると考えられる。1970年からは二重配役、いわゆる「ダブルキャスト」が導入されたものの、それでも職業俳優でない素人でありながら同じ役柄を五十回以上演じた村民たちにとって公演最終日終演とは、すべての重圧から解放される瞬間であろう。受難劇が創始された初期に上演を見守っていたのが同じ村民のみであったと仮定すると、村にとって十年に一度の一大行事が終了したと同時にまた、次の十年後に向けた準備が少なくとも出演者の意識レベルで開始される瞬間でもある。さらに、四百年近

く継続されてきた歴史という文脈で解釈すると、公演終了とは、連綿と継承されてきた大役を現世に生きる子孫たちも無事に遂行したことを二つの合唱曲を通じて先祖たちに報告する意義も有するのであろう。

結. 二一世紀の受難劇

シュテュックルが「劇統括者」の地位にあった1990年前後から断行された諸改革は、それらのすべてが彼の主導であったとは限らないとしても、二一世紀に突入したオーバーアマガウ受難劇の方向を決定づけたと総括することができる。その方向とは、宗教祭礼から民衆演劇へと向かうものであり、途上であるとしても脱キリスト教信仰へと進む道程である。さらに、ここまで十分に論究するまでに至らなかったものの、現代の世界情勢を反映させた演出という方向性でもある。

なお視覚認知という観点を重視した本稿で言及できなかった問題圏として、台本と楽曲という観点も指摘すると同時に紹介しておかなければならない。上演用の台本と劇付随音楽はいずれも不断の改訂を経由してきているものの、前者はヨゼフ・アロイス・ダイゼンベルガー（1799-1883）が1860年用に作成したもの、後者はロフス・デドラー（1779-1822）が1820年用に作曲したものが基調となっており、いずれも大幅な変更は断行されておらず2022年上演に至っている。この台本と楽曲の変更に対する論究は、機会を改めたい。

オーバーアマガウ受難劇は、次回の第43回が2030年、そして、一世紀前1934年の歴史が踏襲された場合、次々回としての第44回は「四百周年」の2034年が上演年となることが予想される。2021年に還暦を迎え2022年には心臓発作による救急搬送も体験したと伝えられるシュテュックルが五回目、あるいは六回目の演出を担当するかどうか全く未知数であるが、少なくとも彼の革新の精神は継承されてゆくであろう。いずれにせよ本稿の結論として彼に対する最終的な評価を下すことは確実に早計過ぎる。

註

- (1) 例えばオペラに関しては次の文献の「フェスティヴァル」及び「興行」の両項目を参照されたい。
『キーワードで読むオペラ／音楽劇研究ハンドブック』、200-204頁及び205-209頁
- (2) Fritsch, S. 67.
- (3) 山田、141頁
- (4) Passionsspiele 2010, S. 123.
- (5) 「劇統括者」という肩書が確立した年代は不明である。現代の舞台メディアにおいて絶対的存在として認知される「演出家」の役割も担う存在ではあるものの、本稿では「演出家」でなく「劇統括者」を使用する。
- (6) Passionsspiele 2022, S. 166.
- (7) 参考文献 I. 1. 2. 3.
- (8) 近年の研究成果の一例として山田論文がある。経済学及び観光学の観点から獲得された知見として、近年の傾向として上演年でない年に滞在客は平均して1週間以上宿泊している統計などが紹介されている。
- (9) 参考文献 II. 1. 及び2.
- (10) Fritsch, S. 17.
- (11) <https://www.passionsspiele-oberammergau.de/de/news/detail/1950e7b6-3f04-11ed-9be1-0242ac1b000c>（最終閲覧日：2022年11月8日）
- (12) Passionsspiele 2010, S. 122.
- (13) Schenz, S. 50.
- (14) Passionsspiele 2022, S. 158.
- (15) ibd.

- (16) Fritsch, S. 44.
(17) www.europassion.net (最終閲覧日: 2022年11月15日)
(18) *Passionsspiele 2010*, S. 122.
(19) Fritsch, S. 66.
(20) *Passionsspiele 2022*, S. 167.
(21) *ibd.*
(22) Fritsch, S. 38.
(23) 参考映像資料
(24) 参考文献 I. 4及び5.
(25) *Passionsspiele 2010*, S. 124.
(26) Schenz, S. 170.
(27) Fritsch, S. 57. なお主催者側が提供している動画内では、参加者たちによって舞台上が埋め尽くされている様子が2010年及び2022年のそれぞれ最終公演日の終演後のものと思われる。
<https://www.youtube.com/watch?v=fX0otljZEmY> (最終閲覧日: 2022年11月15日)
<https://www.youtube.com/watch?v=3hblIqeypTw> (最終閲覧日: 2022年11月15日)

参考文献

I. 主催団体による刊行物

1. Gemeinde Oberammergau(Hrsg.): *Passion 2000 Oberammergau*. München(Prestel) 2000.
2. Gemeinde Oberammergau(Hrsg.): *Passionsspiele 2010 Oberammergau*. München(Prestel) 2010.
3. Gemeinde Oberammergau(Hrsg.): *Passionsspiele Oberammergau 2022*. Berlin(Theater der Zeit) 2022.
4. Gemeinde Oberammergau(Hrsg.): *2010 Passionsspiele Oberammergau. Textbuch*. 2010.
5. Gemeinde Oberammergau(Hrsg.): *2022 Passionsspiele Oberammergau. Textbuch*. 2022.

II. 主催団体以外による刊行物

1. Fritsch, Anne: *Theater Unser. Wie die Passionsspiele Oberammergau den Ort verändern und die Welt bewegen*. Berlin(Theater der Zeit) 2022.
2. Schenz, Viola: *Die Geschichte der Oberammergauer Passionsspiele. Ein Dorf begeistert die Welt. Aktualisierte überarbeitete Auflage*. München(Volk Verlag) 2022.
3. 丸本隆ほか(編)『キーワードで読むオペラ／音楽劇研究ハンドブック』、アルテスパブリッシング、2017年
4. 山田徹雄「オーバーアマガウと観光」、『跡見学園女子大学紀要19』所収、2015年、134-147頁

参考映像資料

Adolf, Jörg (Regisseur): *Die große Passion. Hinter den Kulissen von Oberammergau*. if...Produktion/BR 2012.