

日没の時代の太陽神の象徴 1

ラグランジュ＝シャンセル¹⁾

永井典克

1 太陽としての王

1652年10月、フロンドの乱により荒れ果てたパリに戻ってきたルイ14世の最初の仕事は、宮廷人の前で「夜のバレエ」(*Ballet royal de la Nuit*)を踊ることであった。宮廷詩人バンスラード(Isaac de Benserade)が台詞を書いたこのバレエで、14歳の若きフランス国王は輝く太陽に扮し、反乱で荒れ果てた国を立て直す意志を高らかに宣言する。

山々の頂の上、輝き始めた我が姿に
すでに皆が感嘆しているが、
我はまだ長い道程を歩み出したに過ぎない。
我は諸物に形と色を与える者。
我が光を認めようとしない輩は、
我が燃えさかる怒りを受けるであろう。
(バンスラード、「夜のバレエ」)

治世の最初の12年間、ルイ14世はまず太陽として表象され、その像は多様なかたちで展開している²⁾。入市式、バレエ、騎馬バレエ、宮廷祝祭といったスペクタクルだけではなく、絵画、版画、彫刻、メダルなどが、光り輝く王としてのイメージを強化していった。この中で特に重要な要素が、「夜のバレエ」の例のように、王自らが登場する宮廷バレエであった。バレエ作品において、ルイ14世は可能な限り自分でアポロンの役を演じた。そして、宮廷人たちは星の一团を形成し太陽のまわりを回った³⁾。ルイ14世は自らを太陽と重ね、宮廷バレエを政治的プロパガ

ングの道具として用いることで、絶対王政を打ち立てたと言っても過言ではないのだ。イメージ戦略による治世の始まりである。太陽に扮した若きルイ14世には、「我は全ての神々を集めたよりも輝かしく、美しい。／我に似たものは、天にも地にも何ひとつない。／我が額は永遠の光の王冠を戴く。／ただ栄光の女神の美しさのみを愛する我は、／勝利の女神の後を追いかけて、／恋にうつつを抜かすことなどない⁴⁾」といったような台詞が与えられ続けることになる。

しかし、1670年、バレエを踊る能力に限界を感じたルイ14世は舞台上に登場するのを止めた。そして、宮廷人たちもその跡を追ったため、宮廷バレエは存在意義をなくし、急速に衰退していった。次に現れたのがオペラである。音楽、歌、バレエを用い、多くの観客の感覚に直接に訴えかけるオペラは、17世紀のマスメディアであったと言える。オペラのプロローグでは常に国王の栄光が歌われ、本編では象徴としての太陽神を通してルイ14世の栄光が讃えられた。当時、太陽神とアポロンの区別は明確ではなく、国王は太陽神ヘリオスとしてもアポロンとしても表象された。本論でもアポロンと太陽神を同じものとして扱うことにしよう。

イメージ戦略の集大成が太陽の宮殿としてのヴェルサイユ宮殿だ。光り輝く宮殿には至る所にルイ14世の顔を持つ太陽像が彫り込まれ、広大な庭園には太陽神の神話を物語る噴水群が配置されている。そこを訪れる者は誰もが、その豪華さに圧倒された。ところが、絶対王政が確立するにつれ、次第に国王が太陽のイメージを用いることは少なくなった。太陽という表象に頼らなくてもよくなったのだ。その代わりに、国王その人が神格化されていった。ルイ14世は、公式にはもはやアポロンではない。しかし、アポロンは常に国王を想起させ続ける。その結果、この神の位置づけは17世紀末、曖昧なものになってしまった。「舞台上のアポロンは、ルイ14世がかつてそうであったところのもの追憶である」とアポストリデスは定義づける⁵⁾。ルイ14世が太陽王であるのを止めた後も、太陽神は、この「治世の最初の時期にイメージ化された国王の象徴的身体を思い起こさせる亡霊」として舞台上に現れ続けたのだ。我々の

興味は、光り輝く亡霊という矛盾した存在がどのように表象されたのかということにある。

ピーター・バークは、ルイ14世が太陽神ではなく神格化された国王として表象されるようになる転換点は1680年頃にあったと考えている。その後もルイ14世＝太陽というテーマは決して放棄されることはなかったが、「1650年代ないし1670年代のバレエを踊っていたときのような重要性はなくなった」と彼は書いた⁶⁾。しかし、80年以降、それまでとは異なり太陽が重要でなくなったという彼の主張は我々には控えめすぎるように思える。実際には、太陽神が賞賛されることは減るのみならず、この光り輝く神は時に嘲笑され、呪詛の対象となることすらあったのだ。ジャン＝ノエル・ロランティは、オペラの台本作者たちがアポロンに不敬な態度を示したのは、「ルイ14世のイメージと太陽神のイメージとの間の関連を考えれば、彼らには思慮が欠けていたのかもしれない」からだ⁷⁾と、その原因を説明する⁷⁾。だが、それは劇作家たちの「思慮」のなさのみに由来するものだったのか？

太陽神の息子ファエトンの物語が遂げた変化の例を取りあげよう。ファエトンは、自分の出自を証明しようと太陽の馬車を駆ることを望んだ。しかし、これを制御することができず、地上を焼き尽くしそうになった彼は、ジュピテル（ユピテル）の雷によって撃たれ墜落する。この神話を当時人気の台本作家キノーと作曲家リュリの二人組がオペラ化している。機械仕掛けの太陽の馬車が空を飛ぶオペラ『ファエトン』（Quinault, *Phaéton*, 1683）はパリで評判となったが、もともとは完成したばかりのヴェルサイユ宮殿で初演された作品、つまり国王と宮廷人のために上演されることを意図して作られた作品である。「陛下がこの作品をお褒めくださったことは、身に余る光栄」とリュリ自ら国王への献辞に記しているように、リュリとキノーの『ファエトン』は太陽王の宮殿の偉大さと太陽に近づこうとする不遜な者への懲罰を描き、国王を喜ばせることを目的としていたのだ。この作品中、ファエトンは父である太陽神に向かい、次のように呼びかけている。

宇宙の中心にして、世界のありとあらゆる善の
絶えることのない源である
日の光の父よ、そしてそう呼ぶことが
私に許されるならば、私の父上。

(キノー『ファエトン』第4幕第2場)

ところが8年後の1691年、ブルソー (Boursault) によって書かれた喜劇『ファエトン』では、太陽神は「純粋な悪意からヴェニユスを色事の現行犯で捕まるようにした (第1幕第3場、傍点筆者)」と非難され、更に17世紀末期に人気を博したイタリア喜劇では、ファエトンから次のように呼ばれる存在となっていた。

季節と日の光の偉大なる神よ、猫の目のようでありながら、天空という顔を輝かしく、厳かなものにし続ける天の目よ。その気まぐれが世界を健康にも、自然を豊饒にもする星よ。輝く金属を作る者、比類なき金箔師、加工されていない状態の硬貨を地脈に作り出す世界最初の造幣工よ。いかなる君主であっても、あなたの作りだした硬貨の縁を削り取っている存在にすぎません。無花果、葡萄を実らせる者よ。道行く人のため、道ばたの糞を親切にも乾かしてくれる者よ。全ての良きもの、小麦、ワイン、メロン、蕪、人参、ヒキガエル、オウム、猿の父よ。そして、母が真実を告げているならば、我が父よ。

(バラプラ『アルルカン・ファエトン』第2幕第8場)

この驚くべき表現の違いは、イタリア喜劇というオペラとは全く異なるジャンルの性質に発するものであることは疑いようがない。しかし、問題なのは、1692年にたとえイタリア喜劇という隠れ蓑に隠れてであったとしても、国王の表象であった太陽神を「道行く人のため、道ばたの

糞を親切にも乾かしてくれる者」扱いする作者が存在したということである。

イタリア喜劇というのは、当初イタリア人俳優がコンメディア・デッラルテという一種の仮面即興劇をイタリア語で演じていたものである。やがてフランス人作家によるフランス語作品が上演されるようになり、王の庇護を受けるに至った。この「王のイタリア喜劇役者」と呼ばれていた彼らの笑いは、中世の笑劇（ファルス）以来の伝統である卑猥な場面や、価値観の転倒、特に下男が主人を打擲する場面に頼るものであり、信心家たちからしばしば攻撃されてもいた。例えば、デュフレニー（Dufresny）の『田舎オペラ』（*L'opera de campagne*, 1692）では、下男が代官を足蹴にしたり、棒で殴りつけたりしている。だが、こういった演技は「粗筋から切り離しえないイタリア風演技であり、場面を大変に滑稽にする」と観客からは評価されるものであった⁸⁾。イタリア喜劇作家たちは、従って、意図的に「思慮」のないものであろうとする戦略を選択し、その戦略の結果としてイタリア喜劇が人気を博していたことになる。先の「道行く人のため、道ばたの糞を親切にも乾かしてくれる者」という台詞も、最初からそう意図された確信犯的な台詞であったのである。

しかし、彼らの「笑い」はある時、限度を超えてしまった。1697年にルイ14世の寵姫マントノン夫人を題材にしたと誰にでも分かる『偽りの淑女』（*La Fausse prude*）を上演してしまったのだ。作品は話題となったが上演禁止となり、イタリア喜劇役者たちは国外追放の処分を受けた⁹⁾。

このイタリア喜劇の例は、17世紀末期になると、あからさまな侵害は罰せられる危険性がなかったわけではないにしても、太陽神とその取り巻きが神聖不可侵な存在ではなくなっていたことを示している。実際、神々に対して不敬な態度をとるのは、イタリア喜劇に止まる話ではなかった。勿論、全ての作家がそのような態度をとっていたわけではない。1690年代でも、太陽神＝ルイ14世を讃える作家たちの方が一般的であっ

た。特に上昇志向の強い作家にその傾向が見られることは言うまでもない。

劇作家も観客も、舞台上の太陽神にルイ14世の姿、アポストリデスの言葉を借りればその「追憶」を見続けていながら、太陽神を讃える者もいれば、「道行く人のため、道ばたの糞を親切にも乾かしてくれる者」と呼ぶ者もいたことは、太陽神が絶対的存在ではなくなったことを意味する。

1680年から1710年の間、何がフランス演劇に起きていたのか。この時期は17世紀研究でも、18世紀研究でも扱われることが殆どない。しかし、世代交代の波に曝されるこの狭間の時代、老いていく太陽王はどのように表象されるようになったのかを明らかにすることは、充分意味があることであろう。その表象の変化は、取りも直さず17世紀フランス社会が辿った変化でもあるはずだからである。この変化を明らかにすることが、本稿の目的である。

2 日没の時代の太陽神

さて、劇作家たちにより、神々が容赦なく扱われるようになった1680年代から1710年までの期間は、ルイ14世という太陽が天頂を過ぎて、日没へと向かう時代に一致している。ルイ14世の治世の歴史は侵略戦争の歴史でもあったが、後半は戦争の出費がかさみ、国は借金漬けになっていた。アウクスブルク同盟戦争は1688年から97年まで、スペイン継承戦争は1702年から13年まで続いた。この平和でも勝利でもない時期において、フランス人であれ外国人であれ、同時代人の判断によれば、王の栄光に付け加えるべきものは何もなかった¹⁰⁾。ピーター・バークによれば、特にスペイン継承戦争においては、『メルキュール・ガラン』紙などは、まったくの敗北ではないと思わせようとしていたが、同時代人たちの中には、そのような主張が空疎なものであると感じ取っていた者もいた¹¹⁾。この時代の空気が、当然、劇場にも影響を及ぼしていたと考えられる。神々が美化されることはなくなった。太陽神も例外ではな

い。なかでもボージェ (Baugé) の『コロニス』(Coronis, 1692) が太陽神を非難するのに手加減がなかった作品として知られている¹²⁾。

羊飼いの姿をしているアポロンは精霊のコロニスを愛しているが、彼女はダフニスを愛している。しかしダフニスの浮気を疑うコロニスは、恋人への当てつけのためアポロンの求愛を受け入れてしまった。彼女はすぐ自分の誤解に気づき、ダフニスと繕いを戻すが、アポロンはそのことを知り、激怒する。

アポロン：

裏切り者！ お前は私に忠実であると約束した。

これがお前が私に用意してくれる幸福だということか？ 無慈悲な女よ！

不実な者どもよ、お前たちを滅ぼしてやる。

地獄の川の恐るべき波にかけてそうすると誓おう。

私は絶望するだろうが、

侮辱をうけた神々は、罪人を罰する。

復讐しよう。この運命の日に、

愛する女と恋敵を葬ろう。

(ボージェ『コロニス』第3幕第2場)

アポロンがコロニスを殺し、悲劇は幕を下ろす。ギリシア・ローマ文学の模倣を目指した古典主義期において、オウィディウスの『変身物語』にあるこの話を主題にすることには、まったく問題がなかったはずだ。ただ一つ、恋人を怒りのあまり自ら矢で撃ち殺す主人公である神が、ルイ14世の象徴であったということを除いては。18世紀中頃に出版されたパルフェ兄弟 (Parfaict) による『パリ劇場辞典』(*Dictionnaire des théâtres de Paris*) によると、『コロニス』は再演されることもなく、ボージェはこの処女作の失敗後、筆を折った。

デュシェ・ド・ヴァンシー (Duché de Vancy) という作家の『セファ

ルとプロクリス』(Céphale et Procris, 1694)では、太陽神の一族の一人である曙の女神の負の側面が描かれている。曙の女神はセファルを愛しているが、アテネ王の娘プロクリスを愛しているセファルはこの女神の愛を拒否した。女神は自分を怒らせることは身の破滅を招くことであり、「私の気に入る術を知らなかったことを、お前はやがて後悔するだろう」とセファルに迫るが、彼は女神の脅しを物ともしない。

セファル：

あなたの心遣いや、怒りに

値するようなことは、私はなにもしていません。

あなたは、今日、私に、

残忍な怒り、無情な激高とはどのようなものか教えてくださいました。

私は愛がこれほどまでに

憎しみに似なければならぬなどとは知りませんでした。

(デュシェ・ド・ヴァンシー、『セファルとプロクリス』第3幕
第4場)

曙の女神は、自分を捨てて去っていくセファルを殺させる。愛されることのない太陽神と曙の女神。自らの愛を拒む者を殺させる彼らの姿には何の威厳も感じられない。以上の例だけからも明らかなように、この時代の劇作家たちの中には、古代の神々に対し十分な敬意を払っているようには見えない者がいたのだ。この傾向は1710年代、つまりルイ14世の死まで続く¹³⁾。その後、神々は光り輝く存在に戻るのだが、彼らの復権については次回詳しく見ることにしよう。

3 ラグランジュ＝シャンセル

3-1 ラグランジュ＝シャンセルとルイ14世

1690年から1710年頃に活躍した劇作家たちの中で、特に我々の注意を引く作家がいる。ジョゼフ・ド・ラグランジュ＝シャンセルである。彼

は、その作品がではなく、その人生が文学史に残っている作家の一人である。

ジョゼフ・ド・ラグランジュ＝シャンセル（Joseph de LA GRANGE-CHANCEL）は、1676年、ペリゴールの名家に生まれた。彼は文字を読むことができるようになってからは、「コルネイユの悲劇とラ・カルプルネードの小説を手放したことがない」という早熟な文学少年であった。全集に載せられている自伝からは、自分の才能を鼻にかけ、権力者を小馬鹿にする若者の姿が浮かび上がってくる。彼は9歳の時に、母親が城に建ててくれた劇場で喜劇を上演し、その喜劇で貴族を嘲弄しているのだ。

9歳の子供の才気あふれる作品は大評判となり、本名で登場させこそしなかったものの、本人であると間違えようがないほどよく特徴が捕えられていた戯曲の登場人物たちは、母に大変文句をつけた。アジュノワのある貴族など、私が武器を持てる年齢に達していたら、決闘を申し込むところだが、子供に過ぎないので二度と喜劇に自分を登場させることがないよう鞭打ちするだけで勘弁してやろうと言いだす始末であった。こういった脅しは効果があった。母は劇場を取り壊させた。芝居は終わったのだ¹⁴⁾。

ラグランジュはコンティ公夫人（La princesse de Conti, Marie-Thérèse de Bourbon, 1666-1732）にその才能を買われ、彼女の小姓の一人となった。新しい小姓の自慢をしたいコンティ公夫人は彼をルイ14世に紹介し、ラグランジュはマントノン夫人の住居で国王に謁見することになった。15分ほどの謁見中に彼は国王に、自らの祖先たちの功績について話をしている。彼の祖先にはルイ12世によってサン・ミッシェル騎士団に叙勲されたイギリス出身者もいたという。国王は「当意即妙の答え全てに喜ばれている」ようであったと彼は誇る¹⁵⁾。

1691年、モンス包囲戦後にルイ14世がヴェルサイユに帰還した時、ラ

グランジュは国王の遠征を讃える詩を物し献上している。この時も、「陛下は大変に満足し、何日も私のことを感嘆混じりに話題にされた」とラグランジュは自慢を続ける¹⁶⁾。さらに悲劇『ジュグルタ』(Jugurtha)を書き上げ、国王に見せた。この悲劇に感心した国王は、17世紀フランスを代表する劇作家の一人にして王の歴史官となっていたジャン・ラシーヌ (Jean Racine) を呼び寄せて、彼の意見を尋ねたほどであった。

この悲劇は欠陥が多くありましたが、陛下は注目すべきいくつかの点をご覧になると、高名なラシーヌ氏と呼ばれ、陛下の小姓に過ぎない若者の習作を読んで、感想を腹藏なく述べてほしいと頼まれました。というのも陛下の心づもりとしては、もし私がある日、ラシーヌ氏の跡を継ぐという望みがあるならば、全力で応援するし、もし望みがないのならば、私が無駄に時間を過ごすことは望まず、抜きんであることができなければ家柄に相応しいものにならない仕事に就くのを阻止するつもりであるからでした。

従って、私の運命を決めるのはラシーヌ氏の返答でした。私の原稿を預かってから1週間後、彼はコンティ公夫人宅を訪れ、次のように言いました。「私は彼の悲劇を読み、驚きました。このまま続けていけば、彼は間違いなく、コルネイユ氏や私以上に演劇を完璧なものに近づけてくれることでしょう。確かに彼の作品には数カ所欠陥がありますが、彼が時々私のところに来て、私の意見を聞くことを妃殿下が許してくだされば、彼はすぐにこの悲劇を手直しして、上演し成功を取めるようにすることができますでしょう。」コンティ公夫人は、ラシーヌ氏が私について述べたことに満足されました¹⁷⁾。

『アデルバル』(Adherbal) と題名を変えた『ジュグルタ』が上演されたのは、1694年のことである。この作品は、ラシーヌの予言通り成功を取めた。王が劇場を訪れなくなってからは同じように芝居小屋から遠ざかっていたラシーヌも初演に訪れ、自分の弟子が受けた拍手喝采に大変

喜んだとラグランジュは伝えている¹⁸⁾。

3-2 作品中の王位

ここでラグランジュの自負心は、ルイ14世やラシーヌという既成の権威に認められたことに発するものであることに注意しておきたい。ラグランジュは確かに優れた詩人であったかも知れないが、彼はそのことだけに満足できなかった。自分の才能が国王や高名な詩人のお墨付きを得て、初めて彼の心は満たされる。つまり、彼にとって、権威が自分を認めてくれることが必要だったのだ。そして、そのためには権威があらかじめ存在している必要があった。この点で、ラグランジュの世代の作家と、その前の世代の作家の違いが生じる。ラグランジュの世代の作家には、生まれたときからルイ14世という絶対的権威が存在していたのである。このラグランジュの世界観は作品にも現れている。最初の作品『アデルバル』から、彼の作品において国作りの英雄が主人公となることは殆どない。国はすでに出来上がっていて、国王はすでにそこに存在する。重要なのは、主人公たちがその主権をいかに受け継ぐかであった。

『アデルバル』では、ヌミディアの王子アデルバルが王位を継ぐところから話が始まる。父王が、ジュグルタをアデルバルの摂政にするために養子にしたことから、ジュグルタとアデルバルの間に争いが起きる。1697年の『オレストとピラード』(*Oreste & Pilade*)では、王家の血を継ぐトミスとの結婚を条件に、スキタイ王子トアが父王から王位を譲られる。1699年の『メレアグル』(*Meleagre*)では、カリュドンの王女アルテの息子メレアグルが、デジャーニールと結婚して、王位を継ぐ予定であった。1702年の『メデウス』(*Medus*)では、コルキス王ベルセスが国を救ってくれた若者メデウス(メドス)と自分の娘を結婚させ、王位を譲ろうとする。1706年の『カッサンドル』(*Cassandra*)では、ギリシア軍の大將アガメムノンの妻クリタムネストルが、息子オレストを王位に就かせようとしている。1713年の『イノとメリセルト』(*Ino & Melicerte*)では、アタマスの妻のテミステが、前夫との息子を国王の座

につけようと謀る。このようにラグランジュの作品では王権を受け継ぐことが常に話の中心に据えられていた。

しかし、彼の師にあたるラシーヌの作品では、受け継ぐべき王権が問題になったことはない。ラシーヌからラグランジュへと世代交代が起きた時、王権は作り出されるべき何かではもはやなくなっていたのだ。ラグランジュは、主人公たちが、そこに最初からある王権を受け継ぐという骨格を持つ物語を書き続けた。彼の作品は、前の世代の者は後の世代の者に権利を譲り渡さなければならないという価値観により成立していたことになる。次回調査するように、これはラシーヌの次の世代の作家達に共有される価値観でもあった。ルイ14世によって絶対王政が確立した後には生まれた彼らにとって、権威は利用すべきものであり、敬意を払うべき対象とはなりえなかったことは想像に難くない。

利用できるものは全て利用すべきだと考えるラグランジュは、国王の連隊の副指揮官、近衛騎兵隊副指揮官、オルレアン公爵夫人家執事と順調に出世した。しかし、敬意を払うことを忘れた彼の出世が最後まで順調にいくはずもない。ラグランジュを文学史に残した事件が起きた。ある出来事からルイ15世の摂政であったフィリップ・ドルレアン(Philippe d'Orléans, 1674-1723)と不仲になっていた彼は、「レ・フィリップク(弾劾演説)」(*Les Philippiques*)と題をつけた一連の頌歌のなかで、若きルイ15世を毒殺しようとしたと、この国王の摂政を攻撃してしまったのだ。

第1の頌歌

「彼」は生まれるや否や
王座と自分の間に存在する
数々の障害を見て腹を立てた。
この障害は今日まで残っている。
救いようもない考えに捕われた「彼」は
シルセ(キルケー)やメデ(メデア)の術⁹⁾からのみ

喜びを得ていた。
 「彼」は、この悪魔の手段こそ
 自らの欲望の達成を妨げる
 隔たりを埋めるものだと信じていた²⁰⁾。

続けてラグランジュは、反乱を鎮圧するために「彼」に助けを求めたある一人の王に、「彼」が武器を手取るのは王位を篡奪するためだから注意するようと呼びかける。「レ・フィリピック」は印刷されることはなかったが、反響を呼び、手書きコピーで広まっていった。だが、フィリップ・ドルレアンはルイ13世の孫であり、ルイ14世の甥にあたる人物である。告発の真偽はともかく、このような人物を攻撃することは許されるはずもない。ラグランジュはレランス島に幽閉されることになった。

3-3 ラグランジュ作品中の太陽神の象徴

「レ・フィリピック」において現れたラグランジュの不遜な姿勢は、それまでの作品における太陽神の扱われ方にも現れていた。

『メデウス』は、子殺しで悪名高い魔女メデの息子メデウスの物語を題材にしている。メデは太陽神の孫であり、メデウスもこの神の血筋を引き継ぐ人物であった。この物語では、恋敵を毒薬を用いて殺し、自分を捨てた夫ジャゾン（イアソン）を苦しめるため息子たちを手にかけてメデは、身分を偽り故郷のコルキスに戻っている。コルキスの王位についている叔父のペルセウスは国を救ってくれた若者メデウスと自分の娘を結婚させることを望んだ。一方、メデは自分の息子だと知らずに、この若者に恋をしてしまった。振り向かないメデウスを恨めしく思うメデは彼を殺そうと決意する。しかし、最後の瞬間に彼女は彼が自分の息子だと気づき、息子と王の娘の結婚を母として祝福する。その時、太陽神が降臨し、メデウスが「無数の民族がその法のまゑに跪き、メデス帝国を築き上げる」王となるだろうと予言する（第5幕第4場）。

この台詞そのものは、ピエール・コルネイユの1661年の『黄金羊毛』の焼き直しであった。『黄金羊毛』は国王とスペイン王フェリペ4世の娘マリー・テレーズとの結婚を言祝ぐために書かれた作品で、ジャズンがメデの助けを借り黄金羊毛を手に入れたという神話を題材にしていた。まだ罪を犯していない頃のメデとは言え、国王の結婚を祝うためにこの魔女を題材にするのは奇妙なことのように思える。だが、コルネイユがわざわざメデを持ち出したのにはいくつか理由が考えられるだろう。まず、魔女を登場させることで、空を飛ぶ竜などの機械仕掛けを出す口実が出来るということである。イタリアから輸入されたばかりの空を飛ぶ機械仕掛けの装置は人気となっていた。また、コルネイユは、ラグランジュ達17世紀後半の人々より恋敵を毒殺したメデに、好意的であったことがある。彼は、観客もメデに同情するだろうと考えていた。コルネイユは次のように書いている。

この二人の死んでいく者（クレオンとクレユーズ）は、彼らの不幸によって哀れみを覚えさせるというより、彼らの泣き声とうめき声によって、鬱陶しい存在となっている。彼らがメデにした不正な行為によって、罰を受けたのも当然のように思われるからである。観客はメデのほうに好意をよせており、クレオンと夫からむごい仕打ちを受けた後では、彼女の復讐も許容する。観客は、彼女が彼らに受けさせた苦しみよりも、彼らが彼女をそこに追いやった絶望のほうに、より多く同情している。

（ピエール・コルネイユ、『メデ』 解題）

今日、コルネイユの見解に賛成する者は逆に少ないだろう。実際、フランスにおけるメデは16世紀から20世紀にかけて、大きくその姿を変えるのだが、このメデの神話の変容については稿を新たにしたい。

さて、コルネイユが活躍した17世紀前半から中頃とは異なり、ラグランジュが生きた17世紀後半のフランスでは、毒殺事件が続いており、メ

デは毒殺者の代名詞となっていた。例えば1676年、夫と兄を毒殺したブランヴィリエ侯爵夫人（Marquise de Brinvilliers）事件の話でパリは持ちきりだった。セヴィニエ夫人は娘への手紙の中で、自分の父親、兄弟、子供を毒殺したとされる彼女について「メデですらこれほどまでのことはしなかったでしょう」と記している²¹⁾。またメデの物語は1693年、トマ・コルネイユ台本、シャルパンチエ音楽によりオペラにもなっていた²²⁾。このオペラは、パロディが何本も作られるくらい人気があった作品である。当然、『メデウス』の観客は、メデのことを毒殺者であり復讐のため我が子を殺すことができる女性として認識していたことであろう。しかも、ラグランジュは、『メデウス』のなかで、気づかなかったとはいえ、我が子に近親相姦の感情を抱き、さらには愛情が受け入れられなければその相手を殺すことも躊躇しない女性としてメデを描いていた。そのような状況下で、ラグランジュは「メデウスの栄光はフランスの栄光の素描のようなもの」と、メデウスとルイ14世の相似を想起させる台詞を作品の序幕に入れているのである。メデの息子とルイ14世と同列に置くことに、なんら問題はなかったのであろうか。ラグランジュには、やはり「思慮」が欠けていたのであろうか。それとも彼にはなんらかの意図があったのであろうか。実のところ、我々にはラグランジュのこのような行為が単なる「思慮」の欠如に起因するとは考えられない。何故ならば、彼が太陽神に対して十分な敬意を払っていないように思われるのは『メデウス』に限った話ではないからである。ラグランジュは、作品において太陽神から救いが訪れない場面を繰り返し描いていたのだ。例えば『カッサンドル』では、主人公のカッサンドルがアポロンの愛を拒んでいる。不幸に見舞われた彼女がこの神の加護を得ることはないし、彼女自身、そのことを承知していた。

カッサンドル：

いいえ、私はもはやアポロン様が

私の不幸な運命に関心を持っているなど言うことはできません。

ご存じのように、アポロン様の愛の炎を私は冷たくあしらったので
すから。

(『カッサンドル』第2幕第2場)

太陽神から救いが訪れないことを最も明確に表しているのが、『アルセスト』(Alceste, 1703)である。この話はエウリピデスの劇の主題でもあったが、ラグランジュ版はエウリピデス版とは多くの点で異なっていた。トロイ戦争に赴くエルキュール(ヘラクレス)はアルセスト(アルケステイス)をテッサリア王フェレスに託していく。エルキュールは戻ってきた時に彼女を妻にするつもりだった。しかし、フェレスの息子アドメート(アドメトス)がアルセストと愛し合うようになってしまう。フェレスは二人の結婚を許し、アドメートに王位を譲った。フェレスの行為はジュピテルの息子であるエルキュールを裏切るものであったため、テッサリアは、天の怒りによる災厄に見舞われる。大地は裂け、そこからは瘴気が吹き出し、その凄まじさに太陽は光を隠した(第1幕第1場)。ここにアポロンは救いの神としてまず現れる。フェレスはアポロンに助けを求めるのだ。アポロンは「愛が死に打ち勝つまで、天の憎しみを和らげるため、志願者か、籤により選ばれた者を毎年1名、犠牲として捧げなければならない」と神託で告げた。

その年、犠牲に選ばれたのはアドメートであった。それでもアルセストたちは「かつて天を離れ、この平和な土地に住む私たちのところに滞在されたアポロンは、アドメートの命を脅かすものに対しては、いつでも恐るべき弓を引いて」味方をしてくれるだろうと、アポロンを頼りにし続けた(第3幕第1場)。だが、ラグランジュはアポロンを救いをもたらす存在にはしない。アルセストが夫を救うため、自ら犠牲となって死んだと知ったとき、アドメートはアポロンを呪う言葉を口にするのだ。

アドメート：

残酷なアポロンよ、私を絶望させるために
墓の暗闇から、私を引き戻したのですか？
アルセストから私を引き離すことでしか私を天の光の下に返すこと
ができないのなら、
そうする必要があったのですか？
無慈悲な神よ！ あなたの慈悲がこのような結果をもたらすのなら、
あなたの怒りはどのようなものになるのでしょうか？
私はあなたから受けたおぞましい救いよりも、
あなたが懲罰のために放ってきた矢の中でも
最も恐るべき矢を
私の心臓に受けることをむしろ望みます。
（『アルセスト』、第5幕第3場、傍点筆者）

この後、アルセストがエルキュールにより死者の国から呼び戻されるのは神話のとおりである。だが、アドメートによるアポロンへの呪詛は取り消されることがない。このオペラでは呪われるべき神としてアポロンが描かれているのだ。

このラグランジュ版『アルセスト』を、ルイ14世がまだ輝かしい存在であった頃に上演されたもう一つの『アルセスト』（1674年、台本キノー、音楽リュリ）と比較してみれば、ラグランジュの作品の特異性がよく分かるだろう。

キノーの作品の第5幕5場では、自らの恋心にも勝利したエルキュールを称えるため、輝く宮殿に乗ったアポロンが音楽の神々を引き連れ、天上から降りてくる。ラグランジュ版から遡ること30年、そこでアポロンは光り輝く存在であり、この神を呪う必要などどこにもなかった。また、たとえそう望んだところで、許されるはずもない行為であった。

1674年から1703年にかけてのアルセストにおける太陽神の表象の変化に、劇場をとりまく時代状況の変化が明確に現れている。1703年、太陽

神から救いは来ない。この神の愛は拒絶され、呪われるべきものとなっていた。勿論、それが直ちにルイ14世の姿を反映するものであったわけではない。しかし、ラグランジュ一人がこのような物語を書き綴ったわけでもない。本論で取り上げた作家たちは処分を受けるほどあからさまには注意しながらも、国王とその周辺を、神々の表象を介して非難、もしくは笑いの対象としていたのではないか。そして、この仮説が正しいとすると、我々はある興味深い事実気付かざるを得ない。それは、ラグランジュらの問題となる作品の殆どが1690年から1710年の間に王立オペラ・アカデミーが上演したオペラ作品であるということである。これは一体何を意味しているのであろうか。

以下次号

註

- 1) 本稿は、平成21年度成城大学特別研究助成金「出来事と批評言説の変容 — 戦争・ナショナルアイデンティティ・文学」の研究成果である。
- 2) ジャン＝マリー・アポストリデス著、水林章訳『機械としての王』、みすず書房、1996年、108頁。
- 3) アポストリデス、71頁。
- 4) Benserade, *Ballet Royal des Noces de Pelée & de Thetis*, 1654.
- 5) アポストリデス、164頁。
- 6) ピーター・バーク著、石井三記訳『作られる太陽王ルイ14世』、名古屋大学出版会、2004年、177頁。
- 7) Jean-Noël Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale Musique*, Droz, 2002, p. 243-244.
- 8) *Le Théâtre Italien de Gherardi*, tome IV, Amsterdam, Chez Michel Charles Le Cene, 1721, p. 29.
- 9) 実際にこの喜劇が上演されたかどうかについて、最近まで研究者の意見が分かれていた。ウィリアム・ブルークスは上演されたとの立場をとっている。William Brooks, Louis XIV's Dismissal of the Italian Actors: The Episode of "La Fausse Prude", *The Modern Language Review*, Vol. 91, No. 4 (Oct., 1996), p. 840-847.

- 10) ピーター・バーク, 148頁。
- 11) ピーター・バーク, 153頁。
- 12) Jean-Noël Laurenti, p. 245.
- 13) Jean-Noël Laurenti, p. 264.
- 14) *Oeuvres de Monsieur de La Grange-Chancel*, tome premier, Chez Les Librairies associées, 1743. Préface, p.xi-xii.
- 15) *Ibid.*, p. xxi.
- 16) *Ibid.*, p. xxvi.
- 17) *Ibid.*, p. xxx-xxxii.
- 18) *Ibid.*, p. xli.
- 19) 毒薬のこと。シルセ, メデは太陽神の娘, 孫娘にあたる。両者とも魔術に秀でていたが, 特に毒薬を用いることで有名。
- 20) M. de Lescure, *Les Philippiques de La Grange-Chancel*, Poulet-Malassis et de Broise, 1858, p. 240.
- 21) Madame de Sévigné, *Correspondance*, II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974, p. 278.
- 22) 拙稿「『王女メデ』17世紀オペラと悲劇における「異教的驚異」の表象」, 『仏語仏文学研究』第20号, 東京大学仏語仏文学研究会, 1999年, 3-19頁を参照のこと。

