

『アルセスト』

十七世紀フランス・オペラの軽さ、 もしくは心変わり礼賛

永井典克

十七世紀フランスを代表する劇作家の一人ジャン・ラシーヌ Jean Racine は、1675年に出版された悲劇『イフィジェニー』*Iphigénie* の序文の中で当時フランスで誕生したばかりの新しいジャンルであるオペラの一作品に関して興味深い言及をしている。当時、演劇は悲劇と喜劇に分かれており、オペラも音楽悲劇 *tragédie en musique* と呼ばれることが多かった。またオペラは上演されるだけでなく、その台本は悲劇作品と同じように出版され、よく読まれるものでもあったので、当初、オペラと悲劇は現在よりも近いものであったと言えるのだが、当然、両者は性質を異にする。そして、その違いは、音楽の有無にとまるものではなかったことをラシーヌの序文は明らかにしてくれる。彼が問題としたのは、台本キノー、音楽リュリーによる1674年のオペラ『アルセスト、もしくはアルシードの勝利』*Alceste, ou le triomphe d'Alcide*¹⁾であった。この作品はギリシアの悲劇作家エウリピデスの『アルケースティス』を下敷きにしていたが、同じくエウリピデスの作品を下敷きに『イフィジェニー』を書き上げていたラシーヌにとっては、このオペラにおいて、ギリシアの悲劇作家が正当な評価をされていないと感じられたのである。実は彼が感じた違和感は単に『アルセスト』という作品のみの問題ではなく、オペラと悲劇の違いという問題に発展する。この小論では、ラシーヌの発言を出発点として、悲劇との違いを浮き彫りにすることで、十七世紀フランス・オペラの特徴を探ってみたい。

『イフィジェニー』の序文で、ラシーヌは古代 *Antiquité* から残っている作品は尊敬に値すると述べている。そして、最も賞賛された箇所を殆どを

エウリピデスに負っていた彼の作品『イフィジェニー』の成功こそ、その証拠ではないかと彼は結論する。

私がホメロス、エウリピデスの模倣をした全場面が、私たちの時代の劇場で引き起こした効果を見て、私は全ての時代において良識 bon sens と理性 raison が同じものであるという喜ばしい事実に気づきました。パリの趣味 *gout* はアテネの趣味と合致するのです。私の観客は、ギリシアの学識豊かな人々の目に涙を浮かべさせ、詩人の中でもエウリピデスが最も悲劇的である、すなわち、彼は悲劇の真の効果である哀れみ *compassion* と恐怖 *terreur* を素晴らしく引き起こす術を知っていると言わせたのと同じ事柄によって感動したのです。

(ジャン・ラシーヌ、『イフィジェニー』序文, pp.107-108, 下線部筆者)

だが、近代人達 *Modernes* はエウリピデスの悲劇とキノー、リュリーのオペラを比較したとき、後者に軍配を上げていた。この現象に納得がいかないラシーヌは「近代人達が『アルセスト』を巡り、この偉大な詩人に対して示した嫌悪感に驚き」、エウリピデスの名誉のために、近代人達とエウリピデスを「和解させよう」と努めるのであった。ここでラシーヌは「和解させる」*réconcilier* という動詞を用いているが、彼はデビュー当時に、孤児であった自分を育ててくれたポール・ロワヤルの恩師達に論争をしかけた程の人物であり、この「和解」なる行為は、相手を擲揄し、論破しようとするものに他ならない。それはさておき、ラシーヌが「近代人達」と言うとき、特に念頭においていたのは1674年に出版された『アルセスト評』*Critique d'Alceste* の作者シャルル・ペロー *Charles Perrault* のことである。ペローはフランスの昔話をもとに執筆した『過ぎし昔の物語』*Histoires ou Contes du temps passe* (1694年) の作者として知られる。この中には「眠れる森の美女」「赤ずきん」「青ひげ」「長靴をはいた猫」「サンドリヨン」「まき毛のリケ」「親指小僧」などの誰もが知っている物語が収録されてい

る。「サンドリヨン」と言って分かりづらければ「シンデレラ」と言った方が馴染み深いかもしれない。実はこのシャルル・ペロー、文学史上では1688年から1697年にかけて出版した『古代人と近代人の比較』*Parallèle des Anciens et des Modernes*の作者として名高い。彼はそこで古代人よりも近代人のほうが優れていると考えているが、この態度は生涯一貫していた。ギリシア・ローマの古代の物語ではなく、当時のフランスに流布していた物語をもとに『過ぎし昔の物語』を書いたのも、その思想ゆえのことである。そして『アルセスト評』においても、エウリピデスではなく、キノーが書き直した『アルセスト』をこそ高く評価しているのであった。このペローの姿勢は後の1690年代になって、古代派のボワローとの間に所謂新旧論争を引き起こすことになるだろう。だが、それを待たずして1674年の『アルセスト評』をきっかけにして、すでに古代派のラシーヌと近代派のペローの間に新旧論争の前哨戦のようなものが戦われていたのである。

十七世紀フランスオペラの特徴を探るため、このペローの『アルセスト評』を手がかりにして、『アルセスト』を読みかえすことにするが、まずもとのエウリピデスの『アルケースティス』がどのような物語であったかを振り返っておこう。テッサリアー地方の王アドメートスが死の告知を受けたが、アポロン神の好意によって、彼の身代りが出てくれば命が助かることになった。だが、両親はじめその他の友人、肉親達は身代わりになることを拒絶する。最後に彼の妻のアルケースティスが我身を犠牲にして死ぬ。たまたま屋敷を訪れていたゼウスの息子の英雄ヘラクレスが死神からアルケースティスを奪い返し、アドメートスの許へ連れ戻ってくる。

この物語をキノーとリュリーが取り上げ、作り直したわけだが、これは特に盗作というわけではない。この時代、創作活動とはまず模倣 imitation にあったのである。つまり、創作とは、ギリシア・ローマ時代の古典を題材にして、そこに自らの独創性を織り込んでいくことであった。天から与えられた靈感 inspiration に基づき創作をするという文学的神話が登場するのは十九世紀以降のことであった。そのため、十七世紀のオペラなどを研

究する際には、まず作家たちがどの作品を手本にして、そこにどのような要素を付け加えていったかを問題にしなければならない。そこにこそ、作家の個性が現れているはずだからである。

さて、キノーが創作し、物語に付け加えた部分をありがたいことに、すでにペローが以下のように要約してくれている。

エルキュールがアルセストに抱く愛情。リコメードの愛情と卑劣な行為。セフィーズの愛と心変わり *inconstance*。アルセストを救い出すためにアドメートが受けた致命傷。アドメートの為に死のうという人物に対し、アポロンが約束する永久の記念碑という報酬。アルセストの姿をかたどった記念碑を見て、彼女が自分の為に死んだことを知った時のアドメートの驚き。そしてアルセストを夫に返すことによって、エルキュール（ヘラクレス）が自分自身の愛情に打ち勝つという栄光。

(シャルル・ペロー、『アルセスト評』, p.88)

これらの変更点において、新しい登場人物の名前が挙げられていることに注意しよう。リコメードとセフィーズなる人物である。このうち、前者のシロス島の王リコメードはペローが主張するようにエウリピデスの話を十七世紀フランスに適するように補強する人物であったと言える。そのことを次に示すことにしよう。

1674年のオペラでは、テッサリアー地方の王アドメート（アドメートス）とヨルコスの王女アルセスト（アルケースティス）の結婚式が執り行われるところから物語が始まる。英雄アルシード（エルキュールの別名）もアルセストのことを愛しているが、彼女を諦め、その地を去ろうとしている。さて、シロス島の王リコメードもアルセストのことを愛していた。しかし、彼は横恋慕のあまり、ついにアルセストを誘拐してしまうことまでする。そして彼女を取り返そうとしたアドメートは傷を負い、死にかけることになる。エウリピデスの作品ではただ単に病から死の床についていたアドメ

【アルセスト】 十七世紀フランス・オペラの軽さ、もしくは心変わり礼賛

ートは、ここでは愛する女性のために致命傷を受けていたと書き換えられているのだ。そこへアポロンが現れ、誰かが彼を完璧に愛していて、身代わりになってくれるのならば、彼は助かるだろうと告げる。

アポロン：

運命の神が汝を生かすことを約束してくれた、
誰かが、汝のために死ぬことを欲するのであれば。
汝を完璧に愛している者がいるかどうか確かめるがよい、
その者は死の報いに永遠の栄光を手に入れるであろう。

(キノー、『アルセスト』、第二幕第九場、下線部筆者)

しかし誰も身代わりになろうとはしない。アルセストは夫のために自ら剣で胸をつき命を捨てる。つまり、このオペラは当時の観客の趣味に合致するような「完璧な愛」の物語と作り変えられていたのだ。アルセストはまさに「忠実な妻の完璧な手本！真の愛の完璧な手本！」であった（第三幕第五場）。そのような自己犠牲に相応しいのは、ただ病から死にそうな夫では決してなく、奪われた妻を取り戻そうとして致命傷を負った「完璧な」夫ではなかろうかとペローは言う。リコメードは、この観客の気に入るような「完璧な愛」を描くために導入された人物であると考えてよい。

また、アルシードのアルセストへの愛情という要素も追加されているが、この変更点は最終的にアルセストとアドメートの間に存在する「完璧な愛」を目の当たりにしたアルシードが、自らの愛情に打ち勝つという物語に繋がっていくものであった。副題の『アルシードの勝利』とはそのことを意味している。当時の観客達は言うまでもなくゼウス神の息子の英雄アルシードに国王ルイ十四世の姿をだぶらせており、王立音楽アカデミーによって上演されるオペラの台本作家のキノーとしては、パトロンである王に敬意を示さなければいけなかった。アルシードのアルセストへの愛情は、「完璧な愛」、「アルシード（王の象徴）の勝利」の両方を描くのに、有効な変更であったのである。いずれにしても、このオペラにはアルセス

トとアドメートの完璧な愛情を持つ二人を軸にし、さらにアルシード、リコメードがアルセストに恋をするという関係ができてることが了解される。

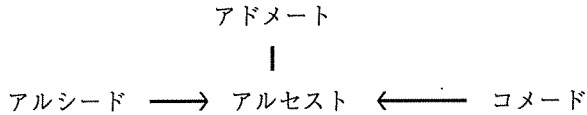


図1

繰り返しになるが、この関係は十七世紀フランスの観客の趣味に合わせて付け加えられたものであり、確かにギリシアの悲劇を十七世紀的に補強するものであると考えてよい。ところで、キノーはこの追加だけに満足することなく、アルセストとセフィーズの主従関係を軸に、さらに相似する関係を相談役たちの間に築き、物語に並行する筋を新たに導入している。アルシードの相談役リカスとリコメードの相談役ストラトンの二人がアルセストの相談役セフィーズを愛しているのだ。勿論、このような並行する関係自体は、喜劇の常套手段であり、特に目新しいことではない。キノーの独自性とは、この並行する筋に与えた役割にあった。

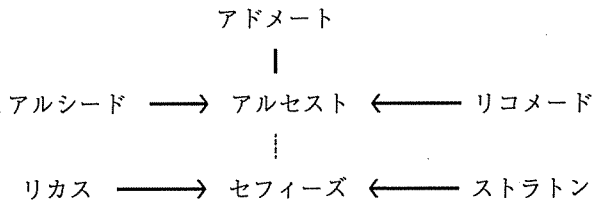


図2

セフィーズはかつてストラトンと恋仲であったが、彼を捨て、リカスへと「心変わり」している。アルセストとアドメートの完璧な愛が第一の主題で、アルシードの勝利が第二の主題ならば、セフィーズを巡る恋の鞘当がこのオペラの第三の主題となっていると言ってよい。第一の主題で完璧な

愛が描かれ、第二の主題で愛に打ち勝つ英雄の姿が描かれていたが、第三の主題においては対照的に「心変わり」が描かれている。第一の主題と第三の主題は並行するものであり、後に見るように「心変わり」が描かれることでアドメートとアルセストの変わらぬ完璧な愛が強調されることとなっている。しかし、「心変わり」が問題となるとき、リカスが「私には新しさ *nouveauté* がある。それは恋愛においては大いに魅力的なものなのだ（第一幕第三場）とストラトンに勝ち誇ったように、「新しさ」を持つ者こそが勝者となることに注意したい。当時、最も「新しさ」を持つものは、オペラというジャンルそのものではなかったろうか？それならば、オペラの中で「新しさ」が否定されることはありえないはずだ。「新しい」ものを否定することは、オペラの自己否定に繋がりがかねないからである。実際、「心変わり」を实践するセフィーズを中心軸にしてキノー版『アルセスト』を読み返したとき、彼女がこのオペラそのものを体現する人物であることを私たちは見ることになるだろう。

セフィーズの心変わりを知らされたストラトンは彼女の変化 *change-ment* を責める（第一幕第四場）。しかし、セフィーズは逆にそのようなストラトンの態度に驚きを示している。

私が恋人を変えたからといって
何が不思議なのですか？
女性が変わるのを見るのは
驚くべきことなのですか？

彼女にとって「心変わり」は自然なものであるのだ。ストラトンはこの言葉に怒り、二年間恋人として付き合いしてきたのに新しい恋の鎖に身をまかせるのは間違っている、何故今まで期待を抱かせたのか、何故、愛情を自分に抱かせたのか、心を与えてくれたのも最後に取り戻すためだったのかと彼女に詰め寄っていくが、相手にもされない。

あなたに心を与えたとき、私は本気でした。

どうして、あなたは人が私の心を奪い取る邪魔をするのですか？

リカスがあなたより私の気に入ったからといって

それが私の罪なのでしょうか？

そして、自分の今までの辛抱の代価が恋人に裏切られることなのかと嘆くストラトンに対して、セフィーズは高らかに次のように歌うのである。

少しは心変わりを試してみてください。

私に恋することを初めて教えてくれたのはあなたです。

お返しに

あなたに変わることを教えてあげます。

このように言うセフィーズ、作中、頻繁に態度を変えることになるだろう。実際、「心変わり」とは変わり続けることに他ならない。リコメードと相談役ストラトンにより、アルセストと共にシロス島へと連れ去られたセフィーズは、ストラトンに今度は次のように言うのである。

信じてください。心変わりした振りをしたのも

あなたにもっとその気になって欲しかったからなのです。

恋敵も無駄ではありません、

恋人の情熱と関心をかきたててくれるのですから。

容易に征服されるものに

あまり熱意を感じることはありませんし、

平穏な恋は

すぐに眠ってしまうのです。

(第二幕第一場)

その後、アルセストを奪い返すために、アドメートは致命傷を負い、そ

のアドメートの命を救うためにアルセストが自らの胸に剣を突き立てたのは先に述べたとおりである。そしてアルセストを密かに愛していたアルシードに、死者の国においてアルセストを救うかわり、彼女を自分に譲れと迫られると、なすすべを持たない夫には、承諾するしか打つ手がない（第三幕）。

第四幕で、死者の国においてアルセストを救い出したアルシードは、黄泉の国の王プルトンの空飛ぶ馬車に乗って死者の国から抜け出す。この場面は後で見るように、場面転換に満ちており、驚異的なものを描くという点で、まさにオペラ的な場面である。

しかし地上に戻ってきたアルシードは、アドメートとアルセストが変わらぬ愛情でお互いを愛し合っているのを見て、ついには自らの愛情に打ち勝ち、アルセストをアドメートに返すことができるであろう（第五幕）。

さて、ペローの『アルセスト評』は、アリストテップとクレオンという二人の人物の対話という形をとって進められているが、セフィーズの「心変わり」に関して、アリストテップは次のような欠点を見出している。

セフィーズの恋と、彼女の心変わり *Inconstance* には唾棄すべきものがある。何故ならばこの挿話は本筋と何の関係もなく、場違いなものであるだけでなく、これほどに真面目な戯曲に似つかわしいものでないからである。

(ペロー, 『アルセスト評』, p.92)

セフィーズの愛の物語は、アルセストの物語と何の関係もないものだと非難する、このアリストテップの言葉は、同時にキノーとリュリーのオペラを観た人々の率直な意見であったことであろう。だからこそペローはキノーの弁護をしなければいけないと感じ、筆をとったのに違いない。アリストテップの言葉に対してペローの代弁者であるクレオンは、「セフィーズの愛と心变りの陽気な挿話は非難されるべきものであるどころか、大いに称揚されるべきものである」と反論する。侍女や相談役といった身分の低い登場人物によって語られるこの場面の台詞は、王族には相応しいも

のではないが、耳に心地よく、作品に多様性を与えている。それに、作品の主題にこれ以上密接に係わりを持ち、これ以上に適切な挿話はないとまで彼は言い切ってしまう。何故ならば「レトリックの基本的原則の一つとは、正反対な悪徳を配置することで、徳の美点を高める」ことにあるのであり、「変わらぬ愛情」と「夫婦間の忠誠」の美しさを歌い上げることが問題となっている作品において、「心変わり」と「不実」という極めて人間的な弱さを軽蔑させるような例を与えたところに、作者の巧みさが現れているというわけである。そして「変わらぬ愛情」という徳が女主人公アルセストの内にあるため、「心変わり」という悪徳を身分の低い登場人物セフィーズのものとしたのは分別のある行為であったとクレオンは続ける。

確かに、アルセストの「変わらぬ愛情」と侍女のセフィーズの「心変わり」という二項対立によって、「変わらぬ愛情」という徳の美点をキノーが引き立てたのだというペローの主張をそのままに受け入れるのであれば、セフィーズという人物が作品に導入されなければならなかった理由が理解されるかのように思われる。ところが、ここで十七世紀の人々が「心変わり」*Inconstance* という単語にどのような意味を与えていたかを1690年に刊行されたフルティエール Antoine Furetière の辞書 *Dictionnaire universel* を参照してみると、この単語の興味深い側面が浮かび上がってくるのである。それによれば「心変わり」とは「確かさ、継続期間、決意の欠如。心変わりは悪徳であり、時に魂を悪いほうに変化させるが、時に良いほうに変化させる」とある。つまり「心変わり」そのものは悪徳であるが、その結果の変化は良い方向にも、悪い方向にも変わることができるというわけである。ところで、「変化」こそ、バロック・オペラの本質ではなかったであろうか？

ジャン・ルーセの著書『フランス・バロック期の文学²⁾』は、「バロック期」という時代概念が美術史の方から借りてきたものであるが、通常、古典主義の時代であるとされているフランス十七世紀の文学にバロック的特性が見られることを証明している。高階秀爾はこれをうけて建築や造形

美術の分析から導き出されたバロック性の「本質的特徴」を、以下の四つに纏める³⁾。

- 一、不安定（解体されようとする均衡の不安定。膨張、破碎、消滅する形）
- 二、動性（作品に対する視点の増殖、多元的ヴィジョン）
- 三、変身（変貌しようとする多様な形、それらの形全体の生み出す動的統一性）
- 四、装飾の優位（構造に対する装飾の支配、捉えどころのない外観、幻覚の戯れ）

つまり、絶え間ない変化こそがバロック性の特徴であった。そして、バロックの時代精神は詩も音楽も絵画も建築もこぞって参加するバレエ、機械仕掛けの悲劇、オペラに最も強く現れる。単純な二項対立を用いるのであれば、諸芸術のなかで最も安定した不動性を保っているものは建築であり、逆に絶えず変化してやまないものは音楽であると高階は続け、芸術のさまざまなジャンルのあいだで、古典主義の時代には建築に向って、バロックの時代には音楽に向って、「引力」が働くとするドールスの興味深い言葉を紹介している。

古典主義的な時代においては、音楽は詩的になり、詩は絵画的になり、絵画は彫刻的になり、そして彫刻は建築的となる。これに対して、バロック的傾向の強い時代においては、この引力の法則は逆の方向に働く。すなわち建築家は彫刻家となり、彫刻は絵画的になり、絵画と詩は音楽固有の律動的色彩を示すようになる……⁴⁾。

十七世紀フランス・オペラがバロック的なものであり、バロック的なものとは変動であるとするならば、まずアルセストの「誠実さ」*fidélité* と「変わらぬ愛情」*constance* を描くこと、その変わらぬ愛情を目の前にし

たアルシードの愛への勝利を描くことを主眼にしたこのオペラであるが、まずオペラというジャンルは、その規定のうちに「不変」constance と対立する要素を含んでいたことになる。

ところで、ここで問題にしているバロック・オペラとは現代私たちが観ることのできるオペラとは根本的に異なる。バロック期に発生したオペラはその貴族性ゆえにフランス大革命を境に絶滅したからである。バロック・オペラは近年になって、ようやく復興の動きが始まったばかりのジャンルに過ぎない。奇妙なことに、キノー達が活躍した時代は文学史的に見れば古典主義時代と呼ばれているが、音楽史的に見ればバロック期と位置づけられている。古典主義を代表する劇作家のラシーヌが、ペローの『アルセスト評』に対して異議申し立てをおこなったのも、そもそも悲劇とオペラでは、その主義において異なっているからだと考えられはしないか。

古典主義の悲劇には有名な三一致の法則、すなわち時間の一致、場所の一致、筋の一致がある。「真実らしさ」vraisemblance を重要視する悲劇作家、理論家たちはまず実際の時間と舞台上の時間が同じように流れることを欲した。二、三時間の上演中に、舞台上で五十年もの月日がたつのは作品の観客から「真実らしさ」という幻影を奪ってしまう。そのため、まず題材は一日の間に起きる出来事に限られることになった。続いて、その時間内に登場人物が移動できる地理的空間のみを舞台とするという場所の一致の規則が現れる。そして作品の求心力から、筋も単一のものにするという規則が生まれる。ところが音楽悲劇と呼ばれることもあったバロック期のオペラには、最初から「真実らしさ」という足枷が存在せず、悲劇と対照的に変動するものに焦点があてられた。その理由をペローは、作詩法の規範として後世の西欧文学に多大の影響を及ぼしたアリストテレスの『詩学』、ホラティウスの『詩論』の時代にまだ存在しなかったオペラや機械仕掛けの悲劇には、従来の喜劇や悲劇の規則全てが当てはまることがないからであると説明する⁵⁾。近代派のペローの面目躍如たる言葉であろう。彼は次のように続ける。アリストテレスなどによれば、演劇には「真実らしさ」と「驚異」という原則があるが、喜劇は「真実らしさ」を尊重すべ

きである。悲劇にとっても「真実らしさ」は重要なのだが、このジャンルにはさらに、使用には慎重さが要求されるものの、「驚異」も許容されている。ペローの意見では、悲劇においても、必要に迫られたときに限って、何らかの超自然的事件が起き、神々が舞台上に登場することは可能であったのだ。従って、悲劇は「真実らしさ」と「驚異」に関係するものであった。劇詩の分類を完璧なものにするには、この分類に、新たに、普通には起きない超自然的な出来事、すなわち「驚異」のみに関係する新しいジャンルを付け加える必要があった。そして、オペラや機械仕掛けの悲劇の中心課題こそ、「驚異」を舞台上に描くことであった。つまり、既成の演劇ジャンルと異なるオペラはそれまでの演劇を補完しているわけだ。

そこから喜劇における欠点だが、機械仕掛けの芝居においては美しい効果を生むことになる。実際、普通の芝居においては舞台の変化ぐらい醜いものはないのだが、機械仕掛けの芝居ではこれ以上に美しいものはない。舞台は地球上の一点から一点へだけでなく、地上から天へ、天から地獄へと変化することができる。喜劇においては、物語を奇跡であるとか、機械に乗った神の登場で終わらせることほど耐えられないものはないが、オペラにおいては、このような奇跡や神々が何らかの理由により登場することほど美しいものはないのである。

(ペロー、『アルセスト評』, p. 99-100)

この点に関するペローの主張は間違っていない。実際、悲劇と新興勢力であるオペラ（と言ったところで、フランスにおける悲劇も1553年エチエンヌ・ジョデルの『捕らわれのクレオパートル』以来、高々一世紀程の歴史しか持っていないのだが）との相違点は、音楽の有無の次に、異教的驚異が舞台上に登場することができるかできないかにあった⁶⁾。例えば王女メデ（メディア）の物語を、1693年にトマ・コルネイユとマルク＝アントワーヌ・シャルパンティエがオペラに、1694年にはラシーヌの後継者を自認するロンジュピエールが悲劇に仕立て上げているが、そこにオペラと悲劇

における驚異の扱い方の違いを明確に見ることができるであろう⁷⁾。この物語は、魔女メデが自分を裏切った夫ジャズン（イアソン）に復讐を遂げる様子を描いているが、そこには彼女が魔術を用いて毒を調合しようとする場面がある。オペラでは、まさに悪魔の群が舞台上に現れ、怒れる魔女の手助けをしているのに対して、悲劇では「真実らしさ」という制約から、悪魔の登場は許されていない。その制限を悲劇作家ロンジュピエールは、言葉によって描写することで、実際に登場させることなく、悪魔たちを舞台上に召喚することに成功していた。勿論、このように描写に頼らざるを得ないということは悲劇の弱点などでは決してなく、この描写にこそ悲劇の美しさが宿ると考えられていたことは理論家ボワローの言葉を待つまでもない。

ここでオペラとは、外的にも既成の悲劇、喜劇とは異なっているものでありながら、同時に内的にも異なり続ける過程としての「変化」を包含する演劇の一ジャンルであると定義できる。そして、観客はその「変化」に魅力を感じていた。このように考えるとき、キノーがセフィーズという登場人物を新たにアルセストの物語に付け加えたのはアルセストの「変わらぬ愛情」constance という徳とセフィーズの「心変わり」inconstance という悪徳を対比させるためであるというペローの主張を額面どおりに受け取るわけにはいかなくなってくる。何故ならば、セフィーズこそ「変化」、すなわちオペラそのものの特性を体現する人物であったからだ。彼女の「心変わり」Inconstance は「不変的」constant なものでありつづける。アルシードがアルセストを地獄から連れ戻ってきたとき、彼の相談役リカスは「愛が私たちを縛り付ける鎖以外の鎖を私たちは担うべきでない」と言って、アルセストを解放する戦において捕虜となっていたストラトンを解放する（第五幕、第二場）。先ほど述べたように、このオペラではアルシード・アルセスト・リコメードとリカス・セフィーズ・ストラトンという相似関係が存在した（図2）。ところがストラトンの主人であり、セフィーズに横恋慕していたリコメードはすでにアルシードとアドメートによって殺されて

いた。そしてアルシードもアルセストへの愛情に打ち勝つ。このため、登場人物達の間にあった相似は崩れてしまっている。また、「変わらぬ愛情」を体現するアルセストは相手を選ぶことはない。彼女の相手は変わることはないからだ。それに対して、セフィーズには常に選択肢が残されている。彼女は軽やかに恋人達の間を飛び移り続ける。実際、自分たちのどちらを夫として選ぶのかと詰め寄るリカス、ストラトンに対して、セフィーズは「私は選ぶなんてことはいたしません。／愛すること、相手に気に入られることの話をししましょう。／そして、いつまでも仲良く暮らしていきましょう。／結婚は愛の優しさを壊してしまい／愛を魅力のないものにしてしまいます。／絶えることなく愛しつづけたいならば／私を愛する人たちよ、結婚してはいけません」と軽く逃れてしまう（第五幕第三場）。そして驚くべきことに、アドメートとアルセストの変わらぬ愛が確認され、アルシードがアルセストへの愛情に打ち勝ち、彼らの愛情と栄光が称えられた後、最後の場面で高らかに歌うのは、主人公と思われていたアルセスト達たちではない。勝ち誇るのは相手を選ぶこともなく、結婚することもなく、ただ愛することのみを賞揚するセフィーズに他ならないのだ。

セフィーズ：

相手に気に入られるすべを知っているのなら、

その時こそ愛する時です。

相手を魅了するすべを知っているのなら、

その時こそ愛する時です。

（第五幕第六場）

ここまで来て、観客はこのオペラで一番重要な要素が、アドメートとアルセストの愛情でも、アルシードの勝利でもない気付くことになる。このオペラで一番重要なもの、焦点となっていたもの、それはセフィーズの「心変わり」であったのだ⁸⁾。たとえペローの主張どおりにアルセストの「変わらぬ愛情」が陽で、セフィーズの「心変わり」が陰であるとしても、

その二つの像は、目を逸らした瞬間に容易に入れ替わってしまう。それゆえ、伝統的にアルセストの物語が愛する夫のために自らの命を捧げる主人公の物語であると知っていた観客は、セフィーズの勝利に困惑し、ペローはキノーに成り代わって、長い弁明を行わなければいけなかったのである。

バロックの特徴が変動であるならば、オペラとは極めてバロック的なものである。

そのことはオペラというジャンルの上演スタイルにもきちんと現れていた。何故ならば、当時の観客にとってオペラの魅力とはまず舞台装置の変化、空を飛ぶ神々、舞台における動きであったのである。オペラの魅力が、音楽に関して語られることはまだ少なかったことにも注意しておきたい。さて、それらのオペラの魅力の中でも観客がとりわけ喜んだものとは、神々の舞台への登場、それも今まで舞台に存在しなかった空を飛ぶ神々である。「今までに見られたことのない機械」に乗り神々が登場するというのが、オペラを評価する際に決まり文句のように使われていた。

事実、観客の「気に入られる」*plaire* ことが、第一課題であった時代のオペラに相応しく、この作品でも、観客の好みに合わせるかのように神々が降臨することになる。プロローグと五幕からなる悲劇の全ての幕、それも幕の終わり近くに、そのようなスペクタクルの要素が配分されていることに、キノー、リュリーのコンビの成功の理由の一因を見出すことは容易なことであろう。

プロローグでは「戦の音楽の中を降下してくる光り輝く宮殿の中に、栄光の女神が姿を現し」、ルイ十四世の栄光を歌い上げている。その後で「喜びの神々が空を飛び、娯楽の出し物を準備する」。

本筋に入ると、第一幕では横恋慕するリコメード達によってアルセストとセフィーズが誘拐され、追跡しようとするアドメートらを、リコメードの姉にして海の精霊テティスが邪魔をする。「テティスが海中に消えると、北風の神々が嵐を引き起こし、リコメードを追いかけようとする船団

を揺り動かす」。やがて「嵐が止むと、西風の神々が飛んできて、北風の神々を追い払う。北風の神々は自らが起こした雲の中を、海へと落ちていく。アルシードとアドメートの船はリコメードを追跡する」。二幕ラストでは、アドメートがリコメードとの戦において致命傷を負っている。そこにアポロンが技芸の神々と共に天より降りてきて、彼のために誰かが命を差し出せばアドメートは助かるだろう、そして、その者には名誉を称えるため記念碑が築かれるであろうと告げる。「アポロンを取り囲む技芸の神々が、いくつもの雲の上に別々に乗り移り、アポロンが飛び去るなか、降下し、記念碑を建て始める」。続いて第三幕では、アルセストを救いに地獄へ降りようというアルシードを手伝いにディアヌ Diane とメルキュール Mercure の二人の神々が現れる。「月が現れ、二つに割れる。輝く雲に乗るディアヌの姿が見える。[中略]メルキュールが飛びながら登場し、ヘルメスの杖で大地をたたくと、地が裂け、地獄が現れる。アルシードは地獄へ降りていく」。四幕目の地獄で、アルシードは無事にアルセストを救い出すことができ、死よりも愛のほうが強いと感じ入った地獄の王プルトンは、彼達に飛ぶ馬車を提供する。それに乗って、アルシード達は地上へと戻る。「アルシードとアルセストの影はプルトンの馬車に乗る。馬車は、プルトンの空飛ぶ従者の一群に引かれて、アルシード達を空へと運び去る」。大団円を迎える五幕ラストでは、自らの恋心にも勝利したアルシードを称えるためにアポロン達が天上から降りてくる。「アポロンは、アドメートとアルセストの喜びに参加し、アルシードの栄光を祝うために引き連れてきた詩と演奏の神々の中心で輝く宮殿に乗り、降下してくる。[中略]アポロンは演奏の神々と空を飛ぶ」。

以上のト書きは、オペラにおいてスペクタクルの要素が重要であったこと、それも空を飛ぶ神々の登場が好まれていたことを立証している。観客はまず、オペラのそのような「変動」に惹かれたのである。そして、この「変動」は重力を逃れる「軽さ」と言い換えてもよい。「軽さ」こそ、観客がこの新しいジャンルに望んだものであったのだ。この小論を通して調べてきたセフィーズの「心変わり」は物語側から、オペラの軽さを体現する

ものに他ならなかったのだ。

さて、その著書で宮廷バレエ、牧歌劇、悲喜劇を取り上げ、通常、古典主義時代と分類されていたフランス十七世紀にバロック的要素が根付いていたことを明らかにしたジャン・ルーセによれば、十七世紀前半、オノレ・デュルフェ Honoré d'Urfé (1567-1625) の大ベストセラー『アストレ』*L'Astrée* の影響を受けて流行していた牧歌劇の中に、すでに「心変わり」の礼賛が見られるようである⁹⁾。万物は変化する、そのため「心変わり」こそ「宇宙の実体を支える中心」であり、移ろいゆく恋は宇宙の真理を告げるものであると考え、「心変わりの女神をまつる神殿を建てたい」と礼賛する。オペラは、心変わり礼賛という点において、このような牧歌劇の直系の子孫であると言えるだろう。

「心変わり」という単語は、当然、『アルセスト』だけに登場するのではなく、当時のオペラに頻出するキーワードであった。他の作品において、この単語がどのように現れるかは次の機会に調べることにしよう。また、フランス・オペラはイタリア・オペラの強い影響のもとに生を受けていることは言うまでもないが、それでは他のヨーロッパ諸国のオペラにおいて、この単語が果たしてどのような働きをなしているのか、またキノーの『アルセスト評』からも明らかのように、オペラに関して音楽の側面から語られることは当時少なかったわけだが、音楽は具体的にどのように「軽さ」と結びつくものであったのか、その調査がまだ残っている。合わせて今後の課題としておきたい。

結び

ペローの『アルセスト評』を手掛かりに、キノーとリュリーのオペラ『アルセスト』を読み返し、エウリピデスの悲劇に新たに付け加えられたセフィーズなる人物が、このバロック・オペラとしての『アルセスト』の本質「軽さ」を体現していることを示してきた。もともとオペラというジャンルは、誕生したときから音楽、言葉、演出が一体となっていた総合芸

術と呼ぶに相応しいものであり、すぐに人気を獲得したのであるが、同時にラシーヌの『イフィジェニー』の序文が示すように、それまで首位の座にあった悲劇側からの反感を買う。悲劇とオペラの間抗争は、後の新旧論争へと受け継がれていくことになるだろう。それはまた別の機会に調べることにして、ここでは最後にラシーヌとキノーの間の論争のもう一つの興味深い側面を見ることにしておきたい。これもまた、ある意味で悲劇とオペラの本質的な違いを浮き彫りにするものである。悲劇とオペラの抗争は、つまるところどちらがよりよいものであるかという問題なのだが、それでは「良いもの」とは一体どのようなものなのだろうか？

ペローの代弁者クレオンはこの問題に関して次のようなコメントをしている。

アリストテレスもホラティウスも読んだことのない一人の紳士が、ある芝居が彼の気に入るものであり、その芝居が彼の注意を心地よく惹き続け、彼もその筋をきちんと理解することができたと、どのように物語が展開するかと心配し、結末を喜びと共に見ることができ、そして劇場から出たとき、友人の誰かに会って、その芝居について語りたかったと私に語ってくれるとき、私はその紳士が観た芝居が良いものであると確信するのです。彼の証言は、私にとって、半可通の人々の理屈より、よほど信頼にたるものなのです。

(ペロー、『アルセスト評』, p.101)

このようにクレオンが語るのも、良識 *bon sens* が皆に行き渡っている以上、知識人とそうでない人が同じ芝居を見たとき、異なる印象を受けるはずがないと彼が信じているからである。知識人であろうと、そうでなかろうと、演劇を観れば、皆、同じように楽しみ、また退屈する。ただ知識人は何故楽しいのか、何故つまらないのかを言うことができるが、詩学を学んでいない人はその理由を言うことができないだけだと彼は続ける。これは、人は他人の意見に盲従するのではなく、「自分のうちに持っている

エウリピデスに負っていた彼の作品『イフィジェニー』の成功こそ、その証拠ではないかと彼は結論する。

私がホメロス、エウリピデスの模倣をした全場面が、私たちの時代の劇場で引き起こした効果を見て、私は全ての時代において良識 bon sens と理性 raison が同じものであるという喜ばしい事実に気づきました。パリの趣味 *gout* はアテネの趣味と合致するのです。私の観客は、ギリシアの学識豊かな人々の目に涙を浮かべさせ、詩人の中でもエウリピデスが最も悲劇的である、すなわち、彼は悲劇の真の効果である哀れみ *compassion* と恐怖 *terreur* を素晴らしく引き起こす術を知っていると言わせたのと同じ事柄によって感動したのです。

(ジャン・ラシーヌ、『イフィジェニー』序文, pp.107-108, 下線部筆者)

だが、近代人達 *Modernes* はエウリピデスの悲劇とキノー、リュリーのオペラを比較したとき、後者に軍配を上げていた。この現象に納得がいかないラシーヌは「近代人達が『アルセスト』を巡り、この偉大な詩人に対して示した嫌悪感に驚き」、エウリピデスの名譽のために、近代人達とエウリピデスを「和解させよう」と努めるのであった。ここでラシーヌは「和解させる」*réconcilier* という動詞を用いているが、彼はデビュー当時に、孤児であった自分を育ててくれたポール・ロワヤルの恩師達に論争をしかけた程の人物であり、この「和解」なる行為は、相手を揶揄し、論破しようとするものに他ならない。それはさておき、ラシーヌが「近代人達」と言うとき、特に念頭においていたのは1674年に出版された『アルセスト評』*Critique d'Alceste* の作者シャルル・ペロー *Charles Perrault* のことである。ペローはフランスの昔話をもとに執筆した『過ぎし昔の物語』*Histoires ou Contes du temps passe* (1694年) の作者として知られる。この中には「眠れる森の美女」「赤ずきん」「青ひげ」「長靴をはいた猫」「サンドリヨン」「まき毛のりけ」「親指小僧」などの誰もが知っている物語が収録されてい

る。「サンドリヨン」と言っただけで分らなければ「シンデレラ」と言った方が馴染み深いかもしれない。実はこのシャルル・ペロー、文学史上では1688年から1697年にかけて出版した『古代人と近代人の比較』*Parallèle des Anciens et des Modernes*の作者として名高い。彼はそこで古代人よりも近代人のほうが優れていると考えているが、この態度は生涯一貫していた。ギリシア・ローマの古代の物語ではなく、当時のフランスに流布していた物語をもとに『過ぎし昔の物語』を書いたのも、その思想ゆえのことである。そして『アルセスト評』においても、エウリピデスではなく、キノーが書き直した『アルセスト』をこそ高く評価しているのであった。このペローの姿勢は後の1690年代になって、古代派のボワローとの間に所謂新旧論争を引き起こすことになるだろう。だが、それを待たずして1674年の『アルセスト評』をきっかけにして、すでに古代派のラシーヌと近代派のペローの間に新旧論争の前哨戦のようなものが戦われていたのである。

十七世紀フランスオペラの特徴を探るため、このペローの『アルセスト評』を手がかりにして、『アルセスト』を読みかえすことにするが、まずもとのエウリピデスの『アルケースティス』がどのような物語であったかを振り返っておこう。テッサリアー地方の王アドメトスが死の告知を受けたが、アポロン神の好意によって、彼の身代りが出てくれば命が助かることになった。だが、両親はじめその他の友人、肉親達は身代わりになることを拒絶する。最後に彼の妻のアルケースティスが我身を犠牲にして死ぬ。たまたま屋敷を訪れていたゼウスの息子の英雄ヘラクレスが死神からアルケースティスを奪い返し、アドメトスの許へ連れ戻ってくる。

この物語をキノーとリュリーが取り上げ、作り直したわけだが、これは特に盗作というわけではない。この時代、創作活動とはまず模倣 imitation にあったのである。つまり、創作とは、ギリシア・ローマ時代の古典を題材にして、そこに自らの独創性を織り込んでいくことであった。天から与えられた靈感 inspiration に基づき創作をするという文学的神話が登場するのは十九世紀以降のことであった。そのため、十七世紀のオペラなどを研

究する際には、まず作家たちがどの作品を手本にして、そこにどのような要素を付け加えていったかを問題にしなければならない。そこにこそ、作家の個性が現れているはずだからである。

さて、キノーが創作し、物語に付け加えた部分をありがたいことに、すでにペローが以下のように要約してくれている。

エルキュールがアルセストに抱く愛情。リコメードの愛情と卑劣な行爲。セフィーズの愛と心変わり *inconstance*。アルセストを救い出すためにアドメートが受けた致命傷。アドメートの為に死のうという人物に対し、アポロンが約束する永久の記念碑という報酬。アルセストの姿をかたどった記念碑を見て、彼女が自分の為に死んだことを知った時のアドメートの驚き。そしてアルセストを夫に返すことによって、エルキュール（ヘラクレス）が自分自身の愛情に打ち勝つという栄光。

(シャルル・ペロー、『アルセスト評』, p.88)

これらの変更点において、新しい登場人物の名前が挙げられていることに注意しよう。リコメードとセフィーズなる人物である。このうち、前者のシロス島の王リコメードはペローが主張するようにエウリピデスの話を十七世紀フランスに適するように補強する人物であったと言える。そのことを次に示すことにしよう。

1674年のオペラでは、テッサリアー地方の王アドメート（アドメートス）とヨルコスの王女アルセスト（アルケースティス）の結婚式が執り行われるところから物語が始まる。英雄アルシード（エルキュールの別名）もアルセストのことを愛しているが、彼女を諦め、その地を去ろうとしている。さて、シロス島の王リコメードもアルセストのことを愛していた。しかし、彼は横恋慕のあまり、ついにアルセストを誘拐してしまうことまでする。そして彼女を取り返そうとしたアドメートは傷を負い、死にかけることになる。エウリピデスの作品ではただ単に病から死の床についていたアドメ

【アルセスト】 十七世紀フランス・オペラの軽さ、もしくは心変わり礼賛

ートは、ここでは愛する女性のために致命傷を受けていたと書き換えられているのだ。そこへアポロンが現れ、誰かが彼を完璧に愛していて、身代わりになってくれるのならば、彼は助かるだろうと告げる。

アポロン：

運命の神が汝を生かすことを約束してくれた、

誰かが、汝のために死ぬことを欲するのであれば。

汝を完璧に愛している者がいるかどうか確かめるがよい、

その者は死の報いに永遠の栄光を手に入れるであろう。

(キノー、『アルセスト』、第二幕第九場、下線部筆者)

しかし誰も身代わりになろうとはしない。アルセストは夫のために自ら剣で胸をつき命を捨てる。つまり、このオペラは当時の観客の趣味に合致するような「完璧な愛」の物語と作り変えられていたのだ。アルセストはまさに「忠実な妻の完璧な手本！真の愛の完璧な手本！」であった（第三幕第五場）。そのような自己犠牲に相応しいのは、ただ病から死にそうな夫では決してなく、奪われた妻を取り戻そうとして致命傷を負った「完璧な」夫ではなかろうかとペローは言う。リコメードは、この観客の気に入るような「完璧な愛」を描くために導入された人物であると考えてよい。

また、アルシードのアルセストへの愛情という要素も追加されているが、この変更点は最終的にアルセストとアドメートの間に存在する「完璧な愛」を目の当たりにしたアルシードが、自らの愛情に打ち勝つという物語に繋がっていくものであった。副題の『アルシードの勝利』とはそのことを意味している。当時の観客達は言うまでもなくゼウス神の息子の英雄アルシードに国王ルイ十四世の姿をだぶらせており、王立音楽アカデミーによって上演されるオペラの台本作家のキノーとしては、パトロンである王に敬意を示さなければいけなかった。アルシードのアルセストへの愛情は、「完璧な愛」、「アルシード（王の象徴）の勝利」の両方を描くのに、有効な変更であったのである。いずれにしても、このオペラにはアルセス

トとアドメートの完璧な愛情を持つ二人を軸にし、さらにアルシード、リコメードがアルセストに恋をするという関係ができていたことが了解される。

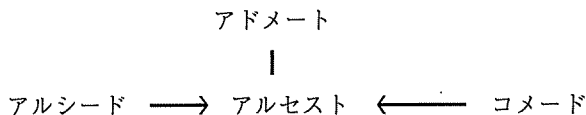


図1

繰り返しになるが、この関係は十七世紀フランスの観客の趣味に合わせて付け加えられたものであり、確かにギリシアの悲劇を十七世紀的に補強するものであると考えてよい。ところで、キノーはこの追加だけに満足することなく、アルセストとセフィーズの主従関係を軸に、さらに相似する関係を相談役たちの間に築き、物語に並行する筋を新たに導入している。アルシードの相談役リカスとリコメードの相談役ストラトンの二人がアルセストの相談役セフィーズを愛しているのだ。勿論、このような並行する関係自体は、喜劇の常套手段であり、特に目新しいことではない。キノーの独自性とは、この並行する筋に与えた役割にあった。

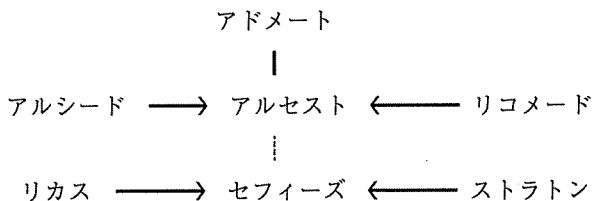


図2

セフィーズはかつてストラトンと恋仲であったが、彼を捨て、リカスへと「心変わり」している。アルセストとアドメートの完璧な愛が第一の主題で、アルシードの勝利が第二の主題ならば、セフィーズを巡る恋の鞘当がこのオペラの第三の主題となっていると言ってよい。第一の主題で完璧な

愛が描かれ、第二の主題で愛に打ち勝つ英雄の姿が描かれていたが、第三の主題においては対照的に「心変わり」が描かれている。第一の主題と第三の主題は並行するものであり、後に見るように「心変わり」が描かれることでアドメートとアルセストの変わらぬ完璧な愛が強調されることとなっている。しかし、「心変わり」が問題となるとき、リカスが「私には新しさ *nouveauté* がある。それは恋愛においては大いに魅力的なものなのだ（第一幕第三場）とストラトンに勝ち誇ったように、「新しさ」を持つ者こそが勝者となることに注意したい。当時、最も「新しさ」を持つものは、オペラというジャンルそのものではなかったろうか？それならば、オペラの中で「新しさ」が否定されることはありえないはずだ。「新しい」ものを否定することは、オペラの自己否定に繋がりがかねないからである。実際、「心変わり」を実践するセフィーズを中心軸にしてキノー版『アルセスト』を読み返したとき、彼女がこのオペラそのものを体現する人物であることを私たちは見ることになるだろう。

セフィーズの心変わりを知らされたストラトンは彼女の変化 *change-ment* を責める（第一幕第四場）。しかし、セフィーズは逆にそのようなストラトンの態度に驚きを示している。

私が恋人を変えたからといって

何が不思議なのですか？

女性が変わるのを見るのは

驚くべきことなのですか？

彼女にとって「心変わり」は自然なものであるのだ。ストラトンはこの言葉に怒り、二年間恋人として付き合ってきたのに新しい恋の鎖に身をまかせるのは間違っている、何故今まで期待を抱かせたのか、何故、愛情を自分に抱かせたのか、心を与えてくれたのも最後に取り戻すためだったのかと彼女に詰め寄っていくが、相手にもされない。

あなたに心を与えたとき、私は本気でした。

どうして、あなたは人が私の心を奪い取る邪魔をするのですか？

リカスがあなたより私の気に入ったからといって

それが私の罪なのでしょうか？

そして、自分の今までの辛抱の代価が恋人に裏切られることなのかと嘆くストラトンに対して、セフィーズは高らかに次のように歌うのである。

少しは心変わりを試してみてください。

私に恋することを初めて教えてくれたのはあなたです。

お返しに

あなたに変わることを教えてあげます。

このように言うセフィーズ、作中、頻繁に態度を変えることになるだろう。実際、「心変わり」とは変わり続けることに他ならない。リコメードと相談役ストラトンにより、アルセストと共にシロス島へと連れ去られたセフィーズは、ストラトンに今度は次のように言うのである。

信じてください。心変わりした振りをしたのも

あなたにもっとその気になって欲しかったからなのです。

恋敵も無駄ではありません、

恋人の情熱と関心をかきたててくれるのですから。

容易に征服されるものに

あまり熱意を感じることはありませんし、

平穏な恋は

すぐに眠ってしまうのです。

(第二幕第一場)

その後、アルセストを奪い返すために、アドメートは致命傷を負い、そ

のアドメートの命を救うためにアルセストが自らの胸に剣を突き立てたのは先に述べたとおりである。そしてアルセストを密かに愛していたアルシードに、死者の国においてアルセストを救うかわり、彼女を自分に譲れと迫られると、なすすべを持たない夫には、承諾するしか打つ手がない（第三幕）。

第四幕で、死者の国においてアルセストを救い出したアルシードは、黄泉の国の王プルトンの空飛ぶ馬車に乗って死者の国から抜け出す。この場面は後で見るように、場面転換に満ちており、驚異的なものを描くという点で、まさにオペラ的な場面である。

しかし地上に戻ってきたアルシードは、アドメートとアルセストが変わらぬ愛情でお互いを愛し合っているのを見て、ついには自らの愛情に打ち勝ち、アルセストをアドメートに返すことができるであろう（第五幕）。

さて、ペローの『アルセスト評』は、アリストテップとクレオンという二人の人物の対話という形をとって進められているが、セフィーズの「心変わり」に関して、アリストテップは次のような欠点を見出している。

セフィーズの恋と、彼女の心変わり *Inconstance* には唾棄すべきものがある。何故ならばこの挿話は本筋と何の関係もなく、場違いなものであるだけでなく、これほどに真面目な戯曲に似つかわしいものではないからである。

(ペロー, 『アルセスト評』, p. 92)

セフィーズの愛の物語は、アルセストの物語と何の関係もないものだと非難する、このアリストテップの言葉は、同時にキノーとリュリーのオペラを観た人々の率直な意見であったことであろう。だからこそペローはキノーの弁護をしなければいけないと感じ、筆をとったのに違いない。アリストテップの言葉に対してペローの代弁者であるクレオンは、「セフィーズの愛と心变りの陽気な挿話は非難されるべきものであるどころか、大いに称揚されるべきものである」と反論する。侍女や相談役といった身分の低い登場人物によって語られるこの場面の台詞は、王族には相応しいも

のではないが、耳に心地よく、作品に多様性を与えている。それに、作品の主題にこれ以上密接に係わりを持ち、これ以上に適切な挿話はないとまで彼は言い切ってしまう。何故ならば「レトリックの基本的原則の一つとは、正反対な悪徳を配置することで、徳の美点を高める」ことにあるのであり、「変わらぬ愛情」と「夫婦間の忠誠」の美しさを歌い上げることが問題となっている作品において、「心変わり」と「不実」という極めて人間的な弱さを軽蔑させるような例を与えたところに、作者の巧みさが現れているというわけである。そして「変わらぬ愛情」という徳が女主人公アルセストの内にあるため、「心変わり」という悪徳を身分の低い登場人物セフィーズのものとしたのは分別のある行為であったとクレオンは続ける。

確かに、アルセストの「変わらぬ愛情」と侍女のセフィーズの「心変わり」という二項対立によって、「変わらぬ愛情」という徳の美点をキノーが引き立てたのだというペローの主張をそのままに受け入れるのであれば、セフィーズという人物が作品に導入されなければならなかった理由が理解されるかのように思われる。ところが、ここで十七世紀の人々が「心変わり」*Inconstance* という単語にどのような意味を与えていたかを1690年に刊行されたフルティエール Antoine Furetière の辞書 *Dictionnaire universel* を参照してみると、この単語の興味深い側面が浮かび上がってくるのである。それによれば「心変わり」とは「確かさ、継続期間、決意の欠如。心成りは悪徳であり、時に魂を悪いほうに変化させるが、時に良いほうに変化させる」とある。つまり「心変わり」そのものは悪徳であるが、その結果の変化は良い方向にも、悪い方向にも変わることができるというわけである。ところで、「変化」こそ、バロック・オペラの本質ではなかったであろうか？

ジャン・ルーセの著書『フランス・バロック期の文学²⁾』は、「バロック期」という時代概念が美術史の方から借りてきたものであるが、通常、古典主義の時代であるとされているフランス十七世紀の文学にバロック的特性が見られることを証明している。高階秀爾はこれをうけて建築や造形

美術の分析から導き出されたバロック性の「本質的特徴」を、以下の四つに纏める³⁾。

- 一、不安定（解体されようとする均衡の不安定。膨張、破碎、消滅する形）
- 二、動性（作品に対する視点の増殖、多元的ヴィジョン）
- 三、変身（変貌しようとする多様な形、それらの形全体の生み出す動的統一性）
- 四、装飾の優位（構造に対する装飾の支配、捉えどころのない外観、幻覚の戯れ）

つまり、絶え間ない変化こそがバロック性の特徴であった。そして、バロックの時代精神は詩も音楽も絵画も建築もこぞって参加するバレエ、機械仕掛けの悲劇、オペラに最も強く現れる。単純な二項対立を用いるのであれば、諸芸術のなかで最も安定した不動性を保っているものは建築であり、逆に絶えず変化してやまないものは音楽であると高階は続け、芸術のさまざまなジャンルのあいだで、古典主義の時代には建築に向って、バロックの時代には音楽に向って、「引力」が働くとするドールスの興味深い言葉を紹介している。

古典主義的な時代においては、音楽は詩的になり、詩は絵画的になり、絵画は彫刻的になり、そして彫刻は建築的となる。これに対して、バロック的傾向の強い時代においては、この引力の法則は逆の方向に働く。すなわち建築家は彫刻家となり、彫刻は絵画的になり、絵画と詩は音楽固有の律動的色彩を示すようになる……⁴⁾。

十七世紀フランス・オペラがバロック的なものであり、バロック的なものとは変動であるとするならば、まずアルセストの「誠実さ」*fidélité*と「変わらぬ愛情」*constance*を描くこと、その変わらぬ愛情を目の前にし

たアルシードの愛への勝利を描くことを主眼にしたこのオペラであるが、まずオペラというジャンルは、その規定のうちに「不変」constance と対立する要素を含んでいたことになる。

ところで、ここで問題にしているバロック・オペラとは現代私たちが観ることのできるオペラとは根本的に異なる。バロック期に発生したオペラはその貴族性ゆえにフランス大革命を境に絶滅したからである。バロック・オペラは近年になって、ようやく復興の動きが始まったばかりのジャンルに過ぎない。奇妙なことに、キノー達が活躍した時代は文学史的に見れば古典主義時代と呼ばれているが、音楽史的に見ればバロック期と位置づけられている。古典主義を代表する劇作家のラシーヌが、ペローの『アルセスト評』に対して異議申し立てをおこなったのも、そもそも悲劇とオペラでは、その主義において異なっているからだと考えられはしないか。

古典主義の悲劇には有名な三一致の法則、すなわち時間の一致、場所の一致、筋の一致がある。「真実らしさ」vraisemblance を重要視する悲劇作家、理論家たちはまず実際の時間と舞台上の時間が同じように流れることを欲した。二、三時間の上演中に、舞台上で五十年もの月日がたつのは作品の観客から「真実らしさ」という幻影を奪ってしまう。そのため、まず題材は一日の間に起きる出来事に限られることになった。続いて、その時間内に登場人物が移動できる地理的空間のみを舞台とするという場所の一致の規則が現れる。そして作品の求心力から、筋も単一のものにするという規則が生まれる。ところが音楽悲劇と呼ばれることもあったバロック期のオペラには、最初から「真実らしさ」という足枷が存在せず、悲劇と対照的に変動するものに焦点が当てられた。その理由をペローは、作詩法の規範として後世の西欧文学に多大の影響を及ぼしたアリストテレスの『詩学』、ホラティウスの『詩論』の時代にまだ存在しなかったオペラや機械仕掛けの悲劇には、従来の喜劇や悲劇の規則全てが当てはまることがないからであると説明する⁵⁾。近代派のペローの面目躍如たる言葉であろう。彼は次のように続ける。アリストテレスなどによれば、演劇には「真実らしさ」と「驚異」という原則があるが、喜劇は「真実らしさ」を尊重すべ

【アルセスト】 十七世紀フランス・オペラの軽さ、もしくは心変わり礼賛

きである。悲劇にとっても「真実らしさ」は重要なのだが、このジャンルにはさらに、使用には慎重さが要求されるものの、「驚異」も許容されている。ペローの意見では、悲劇においても、必要に迫られたときに限って、何らかの超自然的事件が起き、神々が舞台に登場することは可能であったのだ。従って、悲劇は「真実らしさ」と「驚異」に関係するものであった。劇詩の分類を完璧なものにするには、この分類に、新たに、普通には起きない超自然的な出来事、すなわち「驚異」のみに関係する新しいジャンルを付け加える必要があった。そして、オペラや機械仕掛けの悲劇の中心課題こそ、「驚異」を舞台上に描くことであった。つまり、既成の演劇ジャンルと異なるオペラはそれまでの演劇を補完しているわけだ。

そこから喜劇における欠点だが、機械仕掛けの芝居においては美しい効果を生むことになる。実際、普通の芝居においては舞台の変化ぐらい醜いものはないのだが、機械仕掛けの芝居ではこれ以上に美しいものはない。舞台は地球上の一点から一点へだけではなく、地上から天へ、天から地獄へと変化することができる。喜劇においては、物語を奇跡であるとか、機械に乗った神の登場で終わらせることほど耐えられないものはないが、オペラにおいては、このような奇跡や神々が何らかの理由により登場することほど美しいものはないのである。

(ペロー、『アルセスト評』, p. 99-100)

この点に関するペローの主張は間違っていない。実際、悲劇と新興勢力であるオペラ（と言ったところで、フランスにおける悲劇も1553年エチエンヌ・ジョデルの『捕らわれのクレオパートル』以来、高々一世紀程の歴史しか持っていないのだが）との相違点は、音楽の有無の次に、異教的驚異が舞台上に登場することができるかできないかにあった⁶⁾。例えば王女メデ（メディア）の物語を、1693年にトマ・コルネイユとマルク＝アントワーン・シャルパンティエがオペラに、1694年にはラシーヌの後継者を自認するロンジュピエールが悲劇に仕立て上げているが、そこにオペラと悲劇

における驚異の扱い方の違いを明確に見ることができるであろう⁷⁾。この物語は、魔女メデが自分を裏切った夫ジャズン（イアソン）に復讐を遂げる様子を描いているが、そこには彼女が魔術を用いて毒を調合しようとする場面がある。オペラでは、まさに悪魔の群が舞台上に現れ、怒れる魔女の手助けをしているのに対して、悲劇では「真実らしさ」という制約から、悪魔の登場は許されていない。その制限を悲劇作家ロンジュピエールは、言葉によって描写することで、実際に登場させることなく、悪魔たちを舞台上に召喚することに成功していた。勿論、このように描写に頼らざるを得ないということは悲劇の弱点などでは決してなく、この描写にこそ悲劇の美しさが宿ると考えられていたことは理論家ボワローの言葉を待つまでもない。

ここでオペラとは、外的にも既成の悲劇、喜劇とは異なっているものでありながら、同時に内的にも異なり続ける過程としての「変化」を包含する演劇の一ジャンルであると定義できる。そして、観客はその「変化」に魅力を感じていた。このように考えるとき、キノーがセフィーズという登場人物を新たにアルセストの物語に付け加えたのはアルセストの「変わらぬ愛情」constance という徳とセフィーズの「心変わり」inconstance という悪徳を対比させるためであるというペローの主張を額面どおりに受け取るわけにはいかなくなってくる。何故ならば、セフィーズこそ「変化」、すなわちオペラそのものの特性を体現する人物であったからだ。彼女の「心変わり」Inconstance は「不変的」constant なものでありつづける。アルシードがアルセストを地獄から連れ戻ってきたとき、彼の相談役リカスは「愛が私たちを縛り付ける鎖以外の鎖を私たちは担うべきでない」と言って、アルセストを解放する戦において捕虜となっていたストラトンを解放する（第五幕、第二場）。先ほど述べたように、このオペラではアルシード・アルセスト・リコメードとリカス・セフィーズ・ストラトンという相似関係が存在した（図2）。ところがストラトンの主人であり、セフィーズに横恋慕していたリコメードはすでにアルシードとアドメートによって殺されて

いた。そしてアルシードもアルセストへの愛情に打ち勝つ。このため、登場人物達の間にあった相似は崩れてしまっている。また、「変わらぬ愛情」を体現するアルセストは相手を選ぶことはない。彼女の相手は変わることがないからだ。それに対して、セフィーズには常に選択肢が残されている。彼女は軽やかに恋人達の間を飛び移り続ける。実際、自分たちのどちらを夫として選ぶのかと詰め寄るリカス、ストラトンに対して、セフィーズは「私は選ぶなんてことはいたしません。／愛すること、相手に気に入られることの話をしてしまおう。／そして、いつまでも仲良く暮らしていきましょう。／結婚は愛の優しさを壊してしまい／愛を魅力のないものにしてしまいます。／絶えることなく愛しつづけたいならば／私を愛する人たちよ、結婚してはいけません」と軽く逃れてしまう（第五幕第三場）。そして驚くべきことに、アドメートとアルセストの変わらぬ愛が確認され、アルシードがアルセストへの愛情に打ち勝ち、彼らの愛情と栄光が称えられた後、最後の場面で高らかに歌うのは、主人公と思われていたアルセスト達たちではない。勝ち誇るのは相手を選ぶこともなく、結婚することもなく、ただ愛することのみを賞揚するセフィーズに他ならないのだ。

セフィーズ：

相手に気に入られるすべを知っているのなら、

その時こそ愛する時です。

相手を魅了するすべを知っているのなら、

その時こそ愛する時です。

(第五幕第六場)

ここまで来て、観客はこのオペラで一番重要な要素が、アドメートとアルセストの愛情でも、アルシードの勝利でもない気付くことになる。このオペラで一番重要なもの、焦点となっていたもの、それはセフィーズの「心変わり」であったのだ⁸⁾。たとえペローの主張どおりにアルセストの「変わらぬ愛情」が陽で、セフィーズの「心変わり」が陰であるとしても、

その二つの像は、目を逸らした瞬間に容易に入れ替わってしまう。それゆえ、伝統的にアルセストの物語が愛する夫のために自らの命を捧げる主人公の物語であると知っていた観客は、セフィーズの勝利に困惑し、ペローはキノーに成り代わって、長い弁明を行わなければいけなかったのである。

バロックの特徴が変動であるならば、オペラとは極めてバロック的なものである。

そのことはオペラというジャンルの上演スタイルにもきちんと現れていた。何故ならば、当時の観客にとってオペラの魅力とはまず舞台装置の変化、空を飛ぶ神々、舞台における動きであったのである。オペラの魅力が、音楽に関して語られることはまだ少なかったことにも注意しておきたい。さて、それらのオペラの魅力の中でも観客がとりわけ喜んだものとは、神々の舞台への登場、それも今まで舞台に存在しなかった空を飛ぶ神々である。「今までに見られたことのない機械」に乗り神々が登場するというのが、オペラを評価する際に決まり文句のように使われていた。

事実、観客の「気に入られる」plaire ことが、第一課題であった時代のオペラに相応しく、この作品でも、観客の好みに合わせるかのように神々が降臨することになる。プロローグと五幕からなる悲劇の全ての幕、それも幕の終わり近くに、そのようなスペクタクルの要素が配分されていることに、キノー、リュリーのコンビの成功の理由の一因を見出すことは容易なことであろう。

プロローグでは「戦の音楽の中を降下してくる光り輝く宮殿の中に、栄光の女神が姿を現し」、ルイ十四世の栄光を歌い上げている。その後で「喜びの神々が空を飛び、娯楽の出し物を準備する」。

本筋に入ると、第一幕では横恋慕するリコメード達によってアルセストとセフィーズが誘拐され、追跡しようとするアドメートらを、リコメードの姉にして海の精霊テティスが邪魔をする。「テティスが海中に消えると、北風の神々が嵐を引き起こし、リコメードを追いかけようとする船団

を揺り動かす」。やがて「嵐が止むと、西風の神々が飛んできて、北風の神々を追い払う。北風の神々は自らが起こした雲の中を、海へと落ちていく。アルシードとアドメートの船はリコメードを追跡する」。二幕ラストでは、アドメートがリコメードとの戦において致命傷を負っている。そこにアポロンが技芸の神々と共に天より降りてきて、彼のために誰かが命を差し出せばアドメートは助かるだろう、そして、その者には名誉を称えるため記念碑が築かれるであろうと告げる。「アポロンを取り囲む技芸の神々が、いくつもの雲の上に別々に乗り移り、アポロンが飛び去るなか、降下し、記念碑を建て始める」。続いて第三幕では、アルセストを救いに地獄へ降りようというアルシードを手伝いにディアヌ Diane とメルキュール Mercure の二人の神々が現れる。「月が現れ、二つに割れる。輝く雲に乗るディアヌの姿が見える。[中略]メルキュールが飛びながら登場し、ヘルメスの杖で大地をたたくと、地が裂け、地獄が現れる。アルシードは地獄へ降りていく」。四幕目の地獄で、アルシードは無事にアルセストを救い出すことができ、死よりも愛のほうが強いと感じ入った地獄の王プルトンは、彼達に飛ぶ馬車を提供する。それに乗って、アルシード達は地上へと戻る。「アルシードとアルセストの影はプルトンの馬車に乗る。馬車は、プルトンの空飛ぶ従者の一群に引かれて、アルシード達を空へと運び去る」。大団円を迎える五幕ラストでは、自らの恋心にも勝利したアルシードを称えるためにアポロン達が天上から降りてくる。「アポロンは、アドメートとアルセストの喜びに参加し、アルシードの栄光を祝うために引き連れてきた詩と演奏の神々の中心で輝く宮殿に乗り、降下してくる。[中略]アポロンは演奏の神々と空を飛ぶ」。

以上のト書きは、オペラにおいてスペクタクルの要素が重要であったこと、それも空を飛ぶ神々の登場が好まれていたことを立証している。観客はまず、オペラのそのような「変動」に惹かれたのである。そして、この「変動」は重力を逃れる「軽さ」と言い換えてもよい。「軽さ」こそ、観客がこの新しいジャンルに望んだものであったのだ。この小論を通して調べてきたセフィーズの「心変わり」は物語側から、オペラの軽さを体現する

ものに他ならなかったのだ。

さて、その著書で宮廷バレエ、牧歌劇、悲喜劇を取り上げ、通常、古典主義時代と分類されていたフランス十七世紀にバロック的要素が根付いていたことを明らかにしたジャン・ルーセによれば、十七世紀前半、オノレ・デュルフェ Honoré d'Urfé (1567-1625) の大ベストセラー『アストレ』*L'Astrée* の影響を受けて流行していた牧歌劇の中に、すでに「心変わり」の礼賛が見られるようである⁹⁾。万物は変化する、そのため「心変わり」こそ「宇宙の実体を支える中心」であり、移ろいゆく恋は宇宙の真理を告げるものであると考え、「心変わりの女神をまつる神殿を建てたい」と礼賛する。オペラは、心変わり礼賛という点において、このような牧歌劇の直系の子孫であると言えるだろう。

「心変わり」という単語は、当然、『アルセスト』だけに登場するのではなく、当時のオペラに頻出するキーワードであった。他の作品において、この単語がどのように現れるかは次の機会に調べることにしよう。また、フランス・オペラはイタリア・オペラの強い影響のもとに生を受けていることは言うまでもないが、それでは他のヨーロッパ諸国のオペラにおいて、この単語が果たしてどのような働きをなしているのか、またキノーの『アルセスト評』からも明らかのように、オペラに関して音楽の側面から語られることは当時少なかったわけだが、音楽は具体的にどのように「軽さ」と結びつくものであったのか、その調査がまだ残っている。合わせて今後の課題としておきたい。

結び

ペローの『アルセスト評』を手掛かりに、キノーとリュリーのオペラ『アルセスト』を読み返し、エウリピデスの悲劇に新たに付け加えられたセフィーズなる人物が、このバロック・オペラとしての『アルセスト』の本質「軽さ」を体現していることを示してきた。もともとオペラというジャンルは、誕生したときから音楽、言葉、演出が一体となっていた総合芸

術と呼ぶに相応しいものであり、すぐに人気を獲得したのであるが、同時にラシーヌの『イフィジェニー』の序文が示すように、それまで首位の座にあった悲劇側からの反感を買う。悲劇とオペラの間抗争は、後の新旧論争へと受け継がれていくことになるだろう。それはまた別の機会に調べることにして、ここでは最後にラシーヌとキノーの間の論争のもう一つの興味深い側面を見ることにしておきたい。これもまた、ある意味で悲劇とオペラの本質的な違いを浮き彫りにするものである。悲劇とオペラの抗争は、つまるところどちらがよりよいものであるかという問題なのだが、それでは「良いもの」とは一体どのようなものなのだろうか？

ペローの代弁者クレオンはこの問題に関して次のようなコメントをしている。

アリストテレスもホラティウスも読んだことのない一人の紳士が、ある芝居が彼の気に入るものであり、その芝居が彼の注意を心地よく惹き続け、彼もその筋をきちんと理解することができたと、どのように物語が展開するかと心配し、結末を喜びと共に見ることができ、そして劇場から出たとき、友人の誰かに会って、その芝居について語りたと思ったと私に語ってくれるとき、私はその紳士が観た芝居が良いものであると確信するのです。彼の証言は、私にとって、半可通の人々の理屈より、よほど信頼にたるものなのです。

(ペロー、『アルセスト評』, p. 101)

このようにクレオンが語るのも、良識 *bon sens* が皆に行き渡っている以上、知識人とそうでない人が同じ芝居を見たとき、異なる印象を受けるはずがないと彼が信じているからである。知識人であろうと、そうでなかろうと、演劇を観れば、皆、同じように楽しみ、また退屈する。ただ知識人は何故楽しいのか、何故つまらないのかを言うことができるが、詩学を学んでいない人はその理由を言うことができないだけだと彼は続ける。これは、人は他人の意見に盲従するのではなく、「自分のうちに持っている

殆ど誤りを犯すことのない判断」をこそ信頼すべきであるという考えに発展していく。このペローの言葉は学者の知識という重荷から、演劇を解放とうとするものであった。そして、「知識」ではなく、「良識」に導かれる判断に従えば、キノーとリュリーのオペラは、様々な欠点を含むエウリピデスの悲劇より優れているということであったのだ。

ここで、この小論の冒頭で取り上げたラシーヌの『イフィジェニー』の序文を思い出していただきたい。彼はペローとは反対に「全ての時代において良識と理性が同じ」で、「(近代)パリの趣味と(古代)アテネの趣味が合致する」ことを確認できたことを主張していた。ラシーヌ自身の悲劇の成功が、エウリピデス達古代の作家が尊敬に値する証明であった。だからこそ、ラシーヌは、近代人がエウリピデスの『アルセスト』に対して下した評価に納得がいかなかったのであり、近代人達、特にペローにその判断の誤りを示そうと試みていたのであった。では、近代人の誤謬とはなんであったのであろうか？ペローの意見は換言すれば、知識はなくとも良識を持ってさえいれば作品を判断できるというものである。当然、ラシーヌはペローと正反対の立場を取る。彼によれば、良識だけでは不十分で、作品の良し悪しを知るためには、知識を持たなければいけない。ラシーヌにとって、近代人の最大の誤謬は、まさに彼らは「自分たちがエウリピデスを非難する土台としている作品そのものをよく読んでいない」ということであった。このようにラシーヌが言うのには根拠があった。ペローが『アルセスト評』の中でエウリピデスよりキノーが優れていると主張し挙げた幾つかの証拠の一つが決定的な誤りを含むものであったのである。

問題となっているのは、アドメートとアルセストの別れの場面であった。ペローの代理人は、この場面を次のように攻撃している。

永遠の別れの挨拶をしているアルセストの言葉を遮り、彼女が早く務めを果たしてくれなければ、すでにそこに来ている運命の女神が自分を捕らえてしまうだろうと言うアドメートの姿は良き模範となるものでしょうか？ 古代人にとってアドメートの態度は問題のないもので

「アルセスト」 十七世紀フランス・オペラの軽さ、もしくは心変わり礼賛

あったと信じても構いませんが、私たちの時代の趣味には全く合わないものです。

(同上, p.90)

自ら死ぬように自分の妻に強制的に同意させようというのは卑劣な行為であり、この場面を取り除いたキノーを非難することはできない。それどころか、夫の意思と関係のないところで、自らの命を投げ捨てる気高い決意をアルセストにさせた点についてはキノーを高く評価すべきではないかとペローは続ける。

確かにこのような描写は悲劇の主人公に相応しいものではないように思われる。ところがペローはここで誤りを犯していた。というのも問題の場面は、エウリピデスの原作では別れを告げるアルセストに夫アドメートが力を取り戻して欲しいと頼み込むが、死神を目の当たりにしている彼女が、今や急がねばならないと語る場面なのであって、彼女の台詞は、もともと以下のようなものであったからである。

アルケースティス

二艇の櫂の小舟が見えます、湖の上に。

死人を運ぶ渡し守、カローンが棹に手をかけて
今もわたしを呼んでいます。

「何をぐずぐずしている、

急いでくれ、お前のために遅れるではないか。」

苛立ちながらこういつてわたしを急かせています¹⁰⁾。

しかし、ペローの間違いも当然のことであった。実は彼が参照した本に誤植があったのである。ラシーヌは次のようにペローの勘違いを指摘し、攻撃する。

[近代人達] はエウリピデスのできの悪い版の本を手にしたのです。

その版では、印刷屋がこの詩句の脇にアルセストの台詞であることを示す Al. という記号と、続く詩句の脇にアドメートが答えているということを示す Ad. という記号を印刷するのを忘れていたのです。そのため彼らは世にも奇妙な考えを抱いてしまいました。彼らは、アルセストがアドメートに言った言葉と、地獄の河の渡し守カロンがアルセストに言った言葉を、アドメートが言ったものだと思い込んでしまったのです。エウリピデスの作品では、渡し守カロンが自分のもとに早く来るようにアルセストに呼びかけているにも拘らず、近代人達によれば、恐怖に打ち震えるアドメートが、自分がカロンに連れ去られるのを恐れるばかりに、アルセストに早く死ぬように急かしているのです。彼らの言うことを聞いていると、アドメートがアルセストを殺させようとしているかのようではありませんか！

(ラシーヌ、『イフィジェニー』序文, p.109)

勿論、アドメートが本当に早く妻に死ぬように言ったのであれば、それは醜い言動であり、憤慨しない人はいないであろうとラシーヌも認める。だが、どうしてペローたち近代人達はそのような過ちをエウリピデスの過ちだとしなければいけないのか？ どうして彼らは自分たちが間違っているかもしれないと考えないのだろうか？ 古代人の作品について軽率に判断すべきでない。エウリピデスのような作家を断罪したいのであれば、少なくともよく調べてからにすべきであり、「極めて用心深く、控えめに」しなければいけない。さもなければ「自分が理解していないものを非難することになりかねないからである。もし何か過剰な行為をしなければならぬのなら、偉大な作家達の作品の多くを非難するよりも、全てに感嘆するという過ちを犯したほうがましである」と、ラシーヌはローマの修辞学者クインティリアヌスの言葉を借りながらペロー達への攻撃を締めくくる。

このラシーヌの反応はアラン・ヴィアラによれば、十七世紀フランスに作家の四大権利が確立していったことと関係がある¹¹⁾。第一の権利は、他

者によって書かれたテキストを自分のものと偽ってはいけないことを保障する「作者の資格 paternité の権利」である。次は「尊重 respect の権利」であった。人は引用する際に、テキストを歪めてはいけないというのがその内容である。第三の権利は作家に自分のテキストを修正し、削除する権利を保障する「後悔 repentir の権利」、そして最後は作家が自作が公表されるか、されないかを定めることができるという「公表 divulgation の権利」である。ヴィアラは、『イフィジェニー』序文におけるラシーヌの近代人攻撃は、第二の「尊重の権利」に由来するものであると指摘する。この時代、ギリシア・ローマの作品のあまりに自由な翻訳は、時に激しい論争を引き起こしていたのであって、ラシーヌの反応も、その一環と捉えることができる。彼は論敵がエウリピデスの作品に加えた変形を非難していたというのである。しかし、すでに明らかになったように、キノーもペローも、エウリピデスの作品を故意に歪めているのではなかった。ラシーヌもそのような変形を問題にしてはいない。当時の劇作とは、ギリシア・ローマの古典から題材を取り、そこに独自の変更点を付け加えていくというものであったことを思い出していただきたい。ラシーヌ自身も例外ではなく、エウリピデスの模倣をし、そのテキストに変形を加えていく形で自らの作品を作り上げていたのではないか。むしろ、彼が問題にしていたのは、ペロー達の知識の欠如ゆえの誤解であったのだ。ただ作品を見ただけで、その作品のよしあしが分かることにはならない。作品を味わうためには、良識だけではたりない。知識も必要だ。そうでなければ「自分が理解していないものを非難する」愚を犯すのだとラシーヌは主張していたのである。

結局ペローはラシーヌの非難に関してアカデミー・フランセーズのシャルパンティエ氏への手紙¹²⁾のなかで、弁明を行うことになるのだが、そこで彼は自分の使用した版について学究的な言及をせざるをえなくなっていた。

この異議に対して、私は二冊の権威ある版を所有していると答えま

す。一冊はエミリウス・ポルテュス *Æmilius Portus* による版で、印刷はイエローム・コムラン *Hierôme Commelin* によるものです。もう一冊はカンテリウス *Canterus* による版で、ポール・エティエンヌ *Paul Estienne* による印刷です。ラシーヌ氏が揶揄していたようにラテン語の版ではなく、ギリシア語によるこの二つの版では、問題になっている詩句を言うのはアドメートなのです。

(ペロー、『シャルパンティエ氏への手紙』, p. 115-116)

当然、そうでない版が存在することは自分も承知しているとペローは譲歩するが、どちらの版が正しいかを判断することは難しいと続ける。というのも、死ぬと決心したアルセストに、勇気を持って決めたことを実行するようにアドメートに言わせるのも、詩的に自分が死ぬところだとアルセストに言わせるのも、同様に根拠があるように彼には思われたからである。

だが、ここで興味深いのはどちらの版が正しいのかという書誌学的な問題ではなく、作品を楽しむのに良識があれば学識は必要でないと主張したペローですら、学識を盾に反論するしかなかった点にある。誰にでも受け入れられるものを作ろうと、様々な手段によって「軽さ」を出現させようとしたキノー達のオペラは再び学識という「重さ」を背負わされることとなった。オペラと悲劇の間に起きた葛藤は「軽さ」と「重さ」を巡るものであったのだ。

注

- 1) 引用は断りのない限り、全て Philippe Quinault, *Alceste*, éd. William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi, «Textes Littéraires Français», Genève, Droz, 1994による。
- 2) ジャン・ルーセ、『フランス・バロック期の文学』斎藤磯雄他訳、筑摩書房、1970年。Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, José Corti, 1953.
- 3) 高階秀爾、『バロックの光と闇』, 小学館, 2001年, p. 227-229.
- 4) 同上, p. 41-42.

- 5) Charles Perrault, *Critique*, pp.99-100.
- 6) 驚異には異教的驚異の他に、言うまでもなくキリスト教的驚異が存在するが、これに関しては稿を新たにしたい。
- 7) 拙論, 『『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』, 東京大学仏語仏文学研究会, 第20号, 1999年, p.3-19参照のこと。
- 8) 1677年版 (Philippe Quinault, *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, Paris, Christophe Ballard, 1677) の配役表によると, セフィーズの「勝利」が配役の面からも保証されていたことが分かる。当時のオペラはプロローグと残り五幕から構成され, プロローグでは本筋とは関係なくパトロンである王の栄光が歌われることが多かった。『アルセスト』のプロローグでは文字通り「栄光の女神」が登場し, ルイ十四世の栄光を讃えるのであるが, この「栄光の女神」を演じたのが, 本筋でセフィーズを演じるラ・ガルド嬢 La Garde であったのである。
- 9) Rousset, *Op. cit.*, p.43-47 (邦訳 p.54-60)。
- 10) エウリーピデース, 「アルケースティス」, 松平千秋訳, 『ギリシア悲劇全集 5』, 岩波書店, 1996年, pp.21-22。
- 11) Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Les éditions de Minuit, 1985, p.86-87.
- 12) Charles Perrault, *Lettre à Monsieur Charpentier de l'Académie Française, sur la Preface de l'Iphigenie de Monsieur Racine*.

