

# イフィジェニーの犠牲

## —17世紀から19世紀まで—

永井典克

フランス演劇において、イーピゲネイアのテーマは16世紀から現代にいたるまで、多くの劇作家によって取り上げられてきた。エウリーピデース以来、トロイア戦争の遂行のためアガメムノンの娘イーピゲネイアが犠牲として捧げられる『アウリスのイーピゲネイア』、その後日談としての『タウリケーのイーピゲネイア』の2つの物語があり、どちらもフランスの劇作家達の創作意欲を掻き立てたのである。特に17世紀の劇作家ジャン・ラシーヌが、アガメムノンの娘が犠牲として捧げられる悲劇を発表して以来、フランスでは『アウリスのイーピゲネイア』を題材とした悲劇が多く作られた。しかし、絶対王政下の17世紀から、フランス革命へと進んだ18世紀、市民社会を迎えた19世紀へと時代が進むにつれ国家と犠牲の関係は大きく変化していく。この小論は、ラシーヌの悲劇を中心に、犠牲として捧げられるイーピゲネイア<sup>1</sup>を扱った作品群を対象とし、国家と犠牲というテーマがフランス演劇においてどのように変遷していったか、その一側面を明らかにすることを目的とする。

### 1 17世紀 ジャン・ラシーヌによる悲劇

エウリーピデースにおいて、イーピゲネイアは「愛国心から生じる高揚のうちに自らの運命を受け入れていた<sup>2</sup>」とギリシアから啓蒙主義時代までのイーピゲネイアの変容について調査したジャン＝ミシェル・グリクソンは述べている。彼女の自己犠牲は、「ギリシア軍のそれぞれが如何に国の利益のために自らを犠牲にしなければならないかを示すお手本」という意義があった。

確かにエウリーピデースの悲劇において、イーピゲネイアは次のように宣言している。

私はこの身をギリシアに捧げます。

生贄にして、トロイアーを滅ぼしてください。それがいつまでも

私の記念となり、子供となり、結婚となり、誉れともなりますから。

ギリシアが外国を支配するのは当然ですが、お母様、外国がギリシアを

支配するのはふさわしくありません。何故なら、彼らは奴隷で、私たちは自由の民だからです<sup>3</sup>。

さて、17世紀を代表する劇作家の一人であるジャン・ラシーヌJean Racine (1639-1699)の『イフィジェニー』*Iphigénie*は1674年8月18日にヴェルサイユにてフランシュ＝コンテ攻略を祝う祭典の一環として初演を迎えた。当時、パリで成功を取めた戯曲のみが国王のお膝下であるヴェルサイユで上演されるという名誉を得ることができたのだ。『イフィジェニー』が最初からヴェルサイユで上演されたということは、ラシーヌが如何に国王に気に入られていたかを示すものである。

この悲劇の成功の理由の一つを17世紀演劇研究者のジョルジュ・フォレストイエは「ラシーヌの新作の題材が国王の栄光に寄与するものであった」からだと推測する。

ギリシア軍を率いてトロイを攻略するため自らの娘と幸福を犠牲にしなくてはならなかった王の中の王であるアガメムノンの不幸を通して、この悲劇は、国王の偉大さは王族という身分に付きまとう恐ろしいまでの不快さの上にそびえたつものであり、偉大なる征服者において、悲劇は叙事詩に近づきえることを示したのではないだろうか<sup>4</sup>。

つまり、ラシーヌの『イフィジェニー』の主人公は犠牲として捧げられる娘ではなく、娘を捧げなければならない父である国王であったとい

うことになる。絶対王政下、舞台に登場する国王の姿はそのままルイ14世の姿に重ねられた。ラシーヌの悲劇は、主人公を国王＝ルイ14世に再設定することにより、国王に気に入られる(plaire)ものとなった。そして、当時の宮廷人にとって国王に気に入られることは最も重要なことであったため、国王が気に入ったこの悲劇は成功を約束されたものであった。ラシーヌの『イフィジェニー』は「国王のための悲劇」であったのだ。

しかし、主人公がイフィジェニーから国王に移動したことにより、イフィジェニーの性格に変化が起きる。ジャン＝ミシェル・グリクソンが「フランスの悲劇にも愛国心というテーマは欠けているわけではないが、エウリーピデースにとって重要なものであった国家的必要性という感情を見出すことはできない<sup>5</sup>」と指摘しているように、イフィジェニーから国家のために犠牲になるという感情が消失するのである。

この「国家的必要性という感情の欠如」がラシーヌに始まるものであることは、ラシーヌの悲劇から30年溯った1640年に初演を迎えたジャン・ド・ロトルーJean de Rotrou (1609-1650)の『イフィジェニー』との比較によって明確になるだろう。ロトルーの悲劇はエウリーピデースの悲劇をかなり忠実に模倣したものであり、イフィジェニーは「国のために死ぬ」と明言しているのである。

イフィジェニー：

ギリシア人が感謝してくれるのでしたら、私は満足して死ぬことができます。

国のために死ぬのは、借りを返すようなもの。

国のために、私が墓石と結婚しても

それは国に何かを与えるのではなく、ただ返しているだけなのです。

(ジャン・ド・ロトルー 『イフィジェニー』第5幕第2場)

勿論、このロトルー版イフィジェニーのセリフはエウリーピデースにおけるイーピゲネイアの台詞の延長線上にあるものだ。これがラシーヌ

の悲劇においては以下のようになる。

イフィジェニー：

父上、私の命はあなたのものです。あなたは私の命を取り返すことを望んでいます。

あなたの命令を率直に私は聞くことができました。

あなたが私に約束してくれた夫を受け入れた時と

同じように満足した目と、素直な心で

私は、必要であれば、従順な犠牲として

カルカスの刃に無垢な首を差出すことができるのです。

そしてあなた自身による命令を尊重し、

あなたが私に与えてくれた血をすべて、あなたに返すことでしょう。

(ラシーヌ『イフィジェニー』第4幕第4場 傍点筆者)

ラシーヌのイフィジェニーの特徴は、国家のための自己犠牲という感情の欠如と同時に、その欠落部分に導入されている父親＝国王への服従、従順さにある。ラシーヌ自身「序文」において、イフィジェニーは「美德の持ち主であり、愛されるに値する人物として描かなければならない(傍点筆者)」と記しているが、当然、絶対王政が確立したルイ14世の時代の宮廷人にとって美德とは父親＝国王に気に入られること、従順であることに他ならない。

他の作家の『イフィジェニー』には見つけることができない、つまりラシーヌの『イフィジェニー』のみの特徴は、宮廷人に作品を容易に受け入れさせるために、作品中に父親＝国王のお墨付きを得る仕組みを入念に組み込んだ点にあると言えるだろう。

## 2 ラシーヌ版『イフィジェニー』の評価の変遷

### 2-1 18世紀における評価

フランス古典文学研究者のセシール・リニユールによるとラシーヌの

悲劇『イフィジェニー』への観客の反応は17世紀から20世紀に至るまで、「栄光から無関心まで」変化している<sup>6</sup>。

まず、17世紀において「当時のすべての観客を満足させることができた」『イフィジェニー』は、真の栄光を得ていた。その栄光は18世紀においても堅固なものであり続けた。コメディ・フランセーズでは、ラシーヌの芝居の中で『フェードル』に続き『イフィジェニー』が2番目に最も多く上演されていた。セシル・リニユールは、この成功には次の3つの理由が考えられるとする。

- 1：18世紀の観客が愛情と美徳に満ちた悲劇を好んだということ。
- 2：デイドロDenis Diderot (1713 - 1784)により作られたブルジョワ劇のような家族の生活につきもののジレンマを、観客が舞台上に見出すことを好んだということ。
- 3：『イフィジェニー』の登場人物たちに見られる性格の多様性。この多様性は上演する劇団員だけでなく、ヴォルテールVoltaire (1694 - 1778)のような観客も満足させることができるものであった。

例えば、3番目の理由に名前が挙げられているヴォルテールは、この『イフィジェニー』が最も完璧な悲劇であり、その意見に反対する人々は野蛮人であるとまで述べている。

彼は「良きフランス悲劇について」の記述のなかで、フランスの劇作品に賞賛に値する作品は20作程度しかないが、それらは、このジャンルでこれまで作られたあらゆる作品を超えるものであり、ソフォクレスやエウリーピデースを例外とすることもないと記している<sup>7</sup>。では、そのなかから1作品を推薦するとしたらどの作品になるだろうか。

ヴォルテールはこの問い掛けに、まずラシーヌの『フェードル』*Phèdre* (1677)の名を挙げる。フェードルの役が最初から終わりまで、これまで書かれたなかで最も感動的で、最もよく作られたものであると彼は考えたからだ。しかし、完璧な例として提案することを批評家たちが

許しはしないだろうと彼は続ける。当時の批評家たちは、ラシーヌの代表作の登場人物たちには様々な欠点（テゼは弱々しすぎる、イポリットはフランス人的でありすぎる、アリシーは悲劇的と言えない）を見出していた。そこで、ヴォルテールは、決して誰も非難することができないような作品を探そうと考えた。

ヴォルテールが完璧な悲劇として挙げたのがラシーヌの『アウリスのイフィジェニー』なのである。「最初の行から、私は感情移入し、同情している。アガ멤ノンの一兵卒が口にする数行だけで私の好奇心は刺激させられている。この数行は調和がとれていて、魅力的で、これまでどんな劇詩人もなしえなかったようなものである<sup>8</sup>」と、大絶賛である。

第2幕、イフィジェニーが到着する場面においても、ヴォルテールはエウリーピデースとラシーヌを比較し、ラシーヌに軍配を上げる。

イフィジェニーの到着はなんと愛情に満ち非凡な効果をもたらしていることだろうか。彼女はエリフィルが見守る中、父親のもとに飛んでいく。その父親は娘を生贄に捧げる決心をしたところである。この場面のあらゆる言葉は、心に短剣を突き立てるように苦しめる。イフィジェニーは、「私は気が狂うほどあなたを喜ばせたい」など、エウリーピデースの悲劇でのような極端なことは言わない。フランスの悲劇では全てに気品がある。しかし、それは人の心を動かすような単純さなのである<sup>9</sup>。

そして第3幕では、イフィジェニーの婚姻の儀式の準備が整ったと告げる司祭が「王はイフィジェニー様をお待ちです・・・生贄として捧げるために」と知らせる衝撃的な場面が展開される（第3幕第5場）。ここで、母クリタムネストルはイフィジェニーの結婚相手となるはずだった英雄アシルアキレウスの膝にすがりつき助けを求める。

クリタムネストル：

煩わしい栄光などお忘れください。

この惨めな屈辱こそ私の運命に相応しいものです。  
私達はこの不吉な岸辺にあなたを探しに来ました。  
あなたの名前が、娘を死に導いたのです。  
娘は、神々が正義をなすことを懇願しながら、  
自らの死のために準備された神々の祭壇に接吻するのですか？  
私の娘にはあなたしかいません。この地で、あなただけが  
娘の父であり、夫であり、庇護者であり、神々であるのです。  
(ラシーヌ『イフィジェニー』第3幕第5場)

ヴォルテールは「これこそが本物の悲劇だ。あらゆる時代、あらゆる国家の宝である。この桁外れの美しさを心の底から感じる事ができない野蛮人に災いあれ<sup>10</sup>！」と、褒めちぎる。勿論、この場面の素案はエウリーピデースの中にあることをヴォルテールも知っている。しかし、「それは石切場にある大理石のようなもので、宮殿を建てたのはラシーヌなのだ」と、彼はラシーヌの優位を主張する。

ラシーヌの評価がこのようなものであったのだとすれば、確かに、18世紀においてラシーヌのこの作品は大成功を収めていたと言ってよいだろう。

しかし、ここでリニユールが18世紀における『イフィジェニー』人気の理由として2番目に挙げたものを思い出そう。この2番目の理由の延長線上に、必ずしも当時の観客がヴォルテールのように全面的にこの悲劇を推していたわけではないという事実が表れてくるのである。リニユールは「デイドロにより作られたブルジョワ劇のような家族の生活につきもののジレンマを、観客が舞台上に見出すことを好んだ」という点を挙げていた。17世紀、苦悩する国王の姿を描いたため国王に気に入られたこの悲劇は、18世紀では、ブルジョワ劇のように苦悩する父親の姿を描いたと見なされたため、人気を博したという側面を持っていたのである。ここで話題になっている啓蒙思想家デイドロが『イフィジェニー』を高

く評価していた根拠としてリニユルーが挙げているのは1760年11月6日付のデイドロのソフィー・ヴォラン宛て書簡のうちにある文章である。そこでデイドロは、「父親が野心から娘を殺す、そして彼が悪く見えてはならない。なんという問題だろう。ラシーヌがそのために為した全てのことを見てください<sup>11</sup>」と述べている。つまり、デイドロは、確かにこの作品に「国王」ではなく「父親」の悲劇を見出していたことになる。

ここまでは問題はない。問題はデイドロによるラシーヌ擁護は、彼の文通相手であるソフィー・ヴォランにとってラシーヌの作品中のイフィジェニーという登場人物の諦観が腑に落ちなかったからなされたものかということである。デイドロは次のように書き送っている。

イフィジェニーという人物を攻撃しないようにしてください。彼女の諦観は感情の高揚から生じたもので数時間しかもたないでしょう。この登場人物は至る所で実物大より少しばかり詩的で偉大に描かれています。もし詩人が彼女を叙事詩に登場させ、この物語を数日にわたるようなものにしたならば、あなたが要求するようなあらゆる感情に彼女は揺さぶられていたことでしょう<sup>12</sup>。

つまり、デイドロのこの手紙は、自分が犠牲として神々に捧げられようとしているとき、その運命を黙って受け入れるイフィジェニーの姿に違和感を持つ人々が18世紀フランスにいたことを示しているのだ。

実際、デイドロたちにより出版された『百科全書』では「人間の犠牲」Victime humaineという項目が立てられている。そこで、「人間の犠牲」は、それが捧げられたことがあるということを「理性」は信じることができないくらい野蛮な、憎むべき行為であると非難されていた。

「人間の犠牲」

長いこと、迷信に満ちた宗教は、正義を顧みず、憎むべき行為を行なってきた。その最たるものは、勿論、神々を喜ばせるとか、宥めるとかのため

になされてきた人間の犠牲である。歴史は、この自然に反する多くの事例を提供してくれる。もし疑う余地のない権威者たちによって証明されてなければ、否定したいくらいである。理性はそのことに驚いている。人間の感情はそれに震え上がっている。しかし、よく調査しても、評論家たちは、人間の犠牲を証言する証人たちに何ら反論することができないため、私達は嘆きながらも、残忍な狂信が導くとき、人はどんなむごい行為であっても犯すものだと思えざるをえないのである。

(『百科全書』 「人間の犠牲」の項目より)

18世紀におけるラシーヌ版『イフィジェニー』の評価は、ヴォルテールの例のように17世紀の栄光を受け継ぐものではあったが、そこにはデイドロの書簡に見られるように疑問を投げかける人々も出始めていたということが明らかに示されているのである。

## 2-2 19世紀における評価

19世紀に入ると、『イフィジェニー』はコメディ・フランセーズでは『アンドロマック』 *Andromaque* (1667)、『フェードル』、『ブリタニキウス』 *Britannicus* (1669)に上演回数が負けるようになり、「成功に影<sup>13</sup>」が見え始める。確かにコメディ・フランセーズにおけるラシーヌ劇の上演回数の調査結果は<sup>14</sup>、1860年代から『イフィジェニー』の上演回数が激減していることを示している。



Fig. コメディ・フランセーズにおける『イフィジェニー』上演回数

リニユルーはこの減少の原因を「観客の趣味がロマン主義の影響により変わり、怪物のような登場人物を目の前にした恐怖を好むようになっていた」ため、『フェードル』のような「怪物」が登場する作品に負けたのだとする。

だが、『イフィジェニー』の上演回数の減少をロマン主義の影響とのみ、考えることに妥当性はあるのだろうか？ グラフからは、革命後、ラシーヌの悲劇の上演回数が増えたものの、その後『アンドロマック』、『フェードル』、『イフィジェニー』の上演回数は全て1850年にかけてゆっくりと減少、再び上昇に転じ、安定していく様子を読みとめる。それに対して『イフィジェニー』の上演回数は1860年台以降回復していない。ならば、ここで問題なのはむしろ、何故『イフィジェニー』の上演回数は1860年代から回復しなかったのかということではなからうか。ここにはロマン主義の影響だけではない、別の影響があるのではないか。

ここで『19世紀ラルース大辞典』 *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* を参照することにしたい。言うまでもなく『19世紀ラルース大辞典』は、ピエール・ラルースが大勢の専門家とともに1866年から1890年

にかけて刊行した19世紀フランスの代表的辞典である。

ここにおけるイフィジェニーの犠牲の評価は、デイドロたちが感じた違和感がさらに進められた所から派生しており、ヴォルテールによる評価とは正反対のものである。

まず、「ラシーヌはギリシア悲劇の枠組みと主要な場面を真似しているだけ」であり、「あらゆる時代、あらゆる国の人物像を見たいのであれば、この作品はよく出来たものであり、研究に適した題材を提供してくれる」資料的な価値しかないと酷評される。

イフィジェニーという人物に関しては、「若い乙女のキリスト教徒的慎み深さと殉教者の諦観」を評価することはできる。しかし、粗筋はどうかというと、「信じがたいだけでなく、理解不可能なもの」でしかない。何故ならば、「あれほどに繊細、あれほどに駆け引きの上手な人物たち、あれほどに騎士道になつた英雄たち、ルイ14世とコンデ公というパトロン像に似せて造形された登場人物たちが、人間を生贄として捧げるなど、船に必要な風を得るために若い娘を犠牲にすることができるなど、信じてもらえる」はずがないからだと手厳しい。

この時代の他の評論も、『19世紀ラルース大辞典』に近い評価が多い。1870年台に刊行されたラシーヌ全集校訂者のルイ・モランも、「イフィジェニーの犠牲は、野蛮な行為であり、文明化された社会においては行われたいのではないだろうかと思われる<sup>15)</sup>」と認めている。アガメムノン、メネラウス、ユリッス、アシル等の登場人物は、ギリシア悲劇においてもフランス悲劇においても、人間を生贄として捧げることがあると認めるには、あまりに文明化されているように思われるからだ。しかし、ルイ・モランは、そういった考えこそ間違えているのだと続ける。「人間の犠牲は古代において、私達が考えている以上に続いていた」ものであり、「私達が今の思想、風習の影響のもとで感じているほどには、登場人物の行為に見出される齟齬は大きくはない<sup>16)</sup>」と彼はこの作品における犠牲を擁護している。

だが、このような擁護そのものこそ、『イフィジェニー』における犠

性を疑問に思う声が19世紀フランスにおいて出てきていたことの証明であろう。

ラシーヌの『イフィジェニー』の評価の変遷の裏には、17世紀から19世紀にかけて、「犠牲」という概念に変化があったと考えるべきだろう。

### 3 イフィジェニーの変容

#### 3-1 17世紀から18世紀にかけてのイフィジェニーの主題による変奏

17世紀から19世紀にかけて本当に「犠牲」という概念に変化があったのならば、その変化はラシーヌの『イフィジェニー』以外にも影響を及ぼしているはずだ。そこで、この章では、同じイフィジェニーの神話を基にした作品群をコーパスにして、実際に変化が起きているかを調査することにしよう。

まず17世紀においては、ラシーヌの『イフィジェニー』の1年後、1675年にコラJacques de Coras (1630 - 1677)がラシーヌに対抗して『アウリスのイフィジェニー』 *Iphigénie en Aulide* を上演している。「犠牲に勇敢に身を捧げたこの娘の毅然とした態度<sup>17</sup>」を描いたこの作品は、先祖返りした作品と言える。ここにはラシーヌ劇に見られたような「父」という媒介は必要とされていない。イフィジェニーは、女神ディアースの巫女として登場。彼女は自分が女神によって犠牲として選ばれたと聞いた瞬間から、「ディアース女神が私の死を望んでいるのです。私は覚悟ができています」(第4幕第2場)と、その運命を受け入れている。彼女は「泣かないでください、ギリシアの人々よ、私の運命は甘美なもので、羨まれるべきものです。私はあなたがたのために死ぬのですから」(第5幕第5場)との言葉で、ギリシア人たちを慰めるのである。

続いて18世紀に入ると、デュシェ・ド・ヴァンシー Joseph-François Duché de Vancy (1668 - 1704)とダンシエ Antoine Danchet (1671 - 1748)によるオペラ『タウリケーのイフィジェニー』 *Iphigénie en Tauride*, 1704が登

場する。この作品のプロローグには極めて興味深い台詞がすでに現れている。ディアヌ女神が登場し、次のようにイフィジェニーの犠牲の物語を紹介するのである。

ディアヌ：

人々は私にイフィジェニーを生贄として捧げようとしていました。

私は愛すべきイフィジェニーを、この恐ろしい生贄から救ったのです。

(ド・ヴァンシー、ダンシェ『イフィジェニー』プロローグ 傍点筆者)

イフィジェニーの犠牲はすでに尊いものではなく、「恐ろしい」ことであり、ディアヌ女神はその犠牲を救う存在として描かれているのだ。その犠牲を要求したのが、女神であったことなど忘れ去られてしまったかのようですらある。

1774年には有名なグリュック Christoph Willibald von Gluck (1714 - 1787)のオペラ『アウリスのイフィジェニー』 *Iphigénie en Aulide* が初演される。台本はデュ・ルレ Du Roulet (1715 - 1786)によるものであった。『19世紀ラールス』によると、グリュックは、観客の胸のうちに強く、他に見られない印象を与えることができる、劇的でもあり音楽的でもある作品を作ろうという計画を実現しようと考えていた。ウィーンにいたルレが、彼のためにラシーヌの悲劇『イフィジェニー』を脚色した。この傑作をパリで上演しようという試みは、最初強い反対にあったが、王太子妃マリー・アントワネットがその反対を止めさせ、公演は大成功した。上演は何度も喝采によって中断された。

『19世紀ラールス』は、「この真に迫った、悲壮な音楽は、これまで他のどんな音楽からも想像できないものであり、オペラ座の常連客に驚異的な印象を与えた。フランスの観客はそこに、彼らが演劇に求めているものを見出した。それは劇的リアリティであり、場面の適切さの尊重である」という当時の観客の声を紹介している。

このオペラでは、ラシーヌの悲劇にはなかった要素が強く表に出てきている。ラシーヌ版の脚色であるこの作品と、ラシーヌ版との間の差異は、そのままルレ、グリユックのペアのオリジナリティと考えることができる。そこには時代精神の違いから起きる変更も反映されているだろう。

このイフィジェニーにとって、犠牲は「不吉な運命」であり、自らは「より良い運命に値する」存在だと考えている。アシル（アキレウス）との結婚という偽りの約束によりギリシア軍の陣地に来ていた彼女は、アシルと愛し合うようになっていた。彼女が死の瞬間に口にするのは、国でも、父親でもない。愛する人への情なのである。

私の運命を定める至高の掟には従わなければいけません。  
ですが、私は運命が与える災難に墓場まで立ち向かいます。  
ええ、カルカスの刃を前にしても  
私はあなたに、あなたを愛していると言うでしょう。  
私の最後の息は、あなたのためだけのものとなるでしょう。  
(ルレ&グリユック『アウリスのイフィジェニー』第3幕第2場)

このようにイフィジェニーは確かに神々に従う。しかし、それは「神々に自らのなしたことを恥じさせる」ためであった。

怒り狂った人々の叫び声が聞こえますか。  
母上、あなたが天から受け継いだ血の特性である  
あの気高い勇気を思い出してください。  
神々に従わなければならない時です。  
ですが、神々が少なくとも彼らのしたことを恥じるようにしましょう。  
(ルレ&グリユック 第3幕第5場 傍点筆者)

このイフィジェニーは17世紀の父親=国王に気に入られようと従う主

人公ではない。神々を恥じさせようこの主人公は、啓蒙思想の時代のイフィジェニーと呼ぶに相応しい存在ではなかろうか。

グリユックのオペラは1774年から1824年にかけて、つまり革命を挟んだパリで400回以上上演された人気を呼んだ作品であった<sup>18</sup>。

さて、革命の前後に人気となったグリユックによるオペラ『イフィジェニー』は、ある革命歌と関係が深い。「革命中、フランスで最も重要なオペラ作曲家」と評されたエティエンヌ＝ニコラ・メユール Étienne-Nicolas Méhul (1763 - 1817)による「門出の歌」1794年がそれである。メユールは多くの愛国的な革命歌を書いているが、特に「門出の歌」は人口に膾炙するものとなり、後に第一帝政期の国歌となる。マリ＝ジョセフ・シェニエ Marie-Joseph Chénier (1764 - 1811)による歌詞は次のように歌われるものだ。

勝利の女神が歌いながら  
我らの為に門を開く。  
自由の女神が我らを導く。  
北から南まで  
戦の喇叭が戦いの時を知らせる。  
震えよ、フランスの敵  
血と思い上がりに酔った王たちよ。  
主権を持つ民衆が前進する。  
暴君は、棺桶に入るがよい。

(兵士たちのコーラス、リフレイン)

共和国が我等を呼んでいる  
勝たなければ、死を選ぼう。  
フランス人は共和国のために生き  
共和国のために死なねばならない。  
(傍点筆者)

「門出の歌」はオペラ座の舞台上で、「ラ・マルセイエーズ」と同様に芝居仕立てにされ上演された。この上演は、「門出の歌」の新たな爆発的成功の原因となった。そして、この歌をそのように上演しようと人々が思いついたのは、まさにオペラ『イフィジェニー』の再演の時であったのだ。

このスペクタクルの効果は次のように『ジュルナル・ド・パリ』において評価されている。

このオペラは通常のスぺクタクルの長さに満たないため、シェニエ作詞、メユール作曲の戦争の歌を先に上演させた。この歌を芝居仕立てにする必要があった。この劇は1時間ほどの作品となった。音楽の美しさ、歌詞に表明される燃える愛国心、コーラスのシンプルさ、さまざまな行進の正確な実行が、この作品を魅力と情熱あふれるスペクタクルにした。観客はおおいに拍手を送った<sup>19</sup>。

総裁政府時代、1796年1月4日の命令d<sup>é</sup>cretにより、メユールの「門出の歌」は、開演前にあらゆる劇場で演奏されることになる<sup>20</sup>。

革命後、愛国心が燃え上がる時期に、まさに国のための犠牲というテーマを扱っている『イフィジェニー』と「門出の歌」が舞台上で出会い、評判となっていた点を看過するわけにいかない。そこでは神々を恥じさせようという作者の意図とは反対に、神々への犠牲となるイフィジェニーの姿だけがクローズアップされたのである。

ここで、コメディ・フランセーズにおける『イフィジェニー』上演回数グラフに戻って見なおしてみると、革命の直後、『イフィジェニー』の上演回数はラシーヌの他の作品と並び急激に上昇している。その上演回数の上昇は、「犠牲」というキーワードに対して時代精神が反応した結果であろうと推測される。

### 3-2 18世紀から19世紀 パロディとなるイフィジェニー

革命の前後、国への「犠牲」が重要なキーワードとなっていたとしても、19世紀後半にかけて一時的な熱狂は消えていく。その際、「犠牲」への熱狂に対する均衡勢力としてまず存在したのが、理性に基づく批評であった。さらに舞台上では釣り合いをとるべく別の作用が働いていたように思われる。パロディという力であった。

18世紀、人気オペラが登場するとすぐにパロディが作られていたが、グリュックのオペラも例外ではなかった。1778年にはジャン＝エチエンヌ・デプレオー Jean-Etienne Despréaux (1748 - 1820)による『モミー<sup>21</sup>』*Momie*というオペラ・ピュルレスクが登場している。作者のデプレオーは動作の軽さで有名だったダンサーで、グリュックの『イフィジェニー』でも踊っていた<sup>22</sup>。

ペルーの王ロドモンは、旱魃を避けるため、月の女神(＝ディアース)に、自分の娘モミーを犠牲として捧げなければならないとのお告げがなされる。しかし、ロドモンはそのお告げを信じない。

ロドモン：

神々が大罪を命じるなどありえないことだ。

恐ろしい。

そんなことは信じることができない。【中略】

あまりに非人間的だ。いくら言っても無駄だ。

私はお前たちの神々に従うことはしない。

(デプレオー『モミー』第1幕第3場)

一方、メキシコの王アジル(＝アシル)と愛し合っているモミーは、イフィジェニーと同じように神々が自分の死を望む以上、犠牲は仕方ないことだと諦観している。しかし、その諦めの台詞のなんと軽いことか！

モミー：

私の望みとは反対に、

あなたのもとを去り、あなたに二度と会えなくなりました。

神々は私の死を求めています。

私は神々に挨拶にいきます。さようなら。

(デプレオー 第2幕第2場)

モミーが母親に自らの犠牲の儀式に出てくる必要はないと告げる台詞も、「私はどうせ死ななければならないのですから、群衆のなかにあなたが出ていく必要はありません。ドレスが傷みますから」(第2幕第4場)と極めて散文的である。

月の女神の台詞も娘の従順さ、母親の徳の高さ、恋人の激しさ、父親の信仰といったものにより、恨みも和らぎ、「私はもう怒ってはいません」などと高貴さのかけらも感じさせない(第2幕第9場)。そして、このオペラは次のような皆の合唱で終わる。

もう恨んでないのですね。

私たちはなんと幸せなのだろう。

さようなら、お月様。

きっと天に戻って、

神々と夕食をとるのですね？

デプレオーによるこのオペラ・ビュルレスクは笑いという触媒を用いることで、ラシーヌ以降、絶対視されていた「イフィジェニーの犠牲の物語」を相対化することに初めて挑んだという点において重要な作品と言えるだろう。

続いて『イフィジェニー』の上演回数が減少する19世紀の中頃から、イフィジェニーの名前は悲劇の舞台からは消え去ったかのようである。

1840年にデュマノワールDumanoir (1806 - 1865)とエドゥアール・ブリズバル Edouard Brisebarre (1818 - 1871)の二人の喜劇作家の手による1幕のヴォードヴィル喜劇『イフィジェニー』Iphigénieが上演される。

冗談好きのカティヤール (34歳) は、同じく冗談好きのヴォクレソン (50歳) の娘マリー (16歳) と結婚することになった。しかし、結婚式直前にカティヤールはマリーと結婚できないと言い出す。自分が16年前に逢引をしていた婦人が、ヴォクレソン夫人であったと勘違いし、マリーが自分の娘だと信じてしまったのだ。

ヴォクレソンは理由を言わないカティヤールに激怒する。

結局、カティヤールの16年前の逢引の相手はヴォクレソン夫妻の下女イフィジェニーであったことが判明する！ カティヤールはこれで問題がなくなったと思ったのだが、現在はヴォクレソン夫妻の友人と結婚しているイフィジェニーの名前を出すことはできない。彼はイフィジェニーを犠牲にするわけにはいかないのだ。結局、カティヤールは全てを冗談だったということにする。

1861年には、アドルフ・デヌリー Adolphe d'Ennery (1811 - 1899)による1幕の喜劇『イフィジェニーの犠牲』*Le Sacrifice d'Iphigénie*が上演された。

売れない詩人のシャルル・ドブレは、銀行家の叔父の娘ロールと結婚したいと願っている。しかし、叔父はシャルルが詩人であることが気に入らない。彼は詩人は20歳の病であると言う。彼自身が20歳の頃に詩人を目指し、悲劇『イフィジェニー』を書いたが、その後詩作を捨て、銀行家としての地位を築いたからである。

シャルルたちの味方である公証人のヴィリエは一計を案じ、シャルルが書いた悲劇『イフィジェニー』を叔父が書いたことにして国立劇場に提出したところ、シャルルの作品は認められ、無事に上演される運びとなった。叔父のほうは自分が30年前に書いた作品が上演されると思ひ込み、舞い上がってしまう。そこでヴィリエは叔父に銀行家の仕事と詩人

の仕事は両立しないため、悲劇『イフィジェニー』を犠牲にし、甥のシャルルが書いたことにすれば良いとアドバイスする。叔父はヴィリエのアドバイスに従い、『イフィジェニー』を犠牲にしてシャルルに譲り、さらに娘との結婚を許す。

以上の数例からも分かるように、19世紀中頃からフランスの舞台上において「人間の犠牲」は嫌悪されるようになっていた。イフィジェニーの犠牲は悲劇においても許容されず、喜劇においてのみ、それも20歳の頃に書いた芝居『イフィジェニー』を犠牲にして他人に譲る、もしくは17年前の逢引相手イフィジェニーの名前を犠牲にすることができない、という文脈においてでしか受け入れられなくなっていたのである。

#### 4 結論

ギリシアの大將アガメムノンの娘イフィジェニーの犠牲を題材としたラシーヌの悲劇『イフィジェニー』への観客の反応は、17世紀から20世紀に至るまで、「栄光から無関心まで」変化していた。17世紀国王に気に入られ、栄光を勝ち得たこの悲劇は、19世紀後半には人々の関心を失い、殆ど上演されることはなくなっていた。この評価の変遷の裏には、17世紀から19世紀にかけて、「犠牲」という概念の受け止め方の変化があった。

17世紀と19世紀の中間の18世紀におけるラシーヌ版『イフィジェニー』の評価は、これまでヴォルテールの例のように17世紀の栄光を受け継ぐものであったとされてきたが、実際にはすでにデイドロの書簡に見られるように「人間の犠牲」に疑問を投げかける人々も出始めていたり、揺らぎが見え始めていたことが明らかになった。

だが、その揺らぎは、革命後、愛国心が燃え上がる時期に、まさに国のための犠牲というテーマを扱ったグリュック版オペラ『イフィジェニー』とメユールの「門出の歌」が舞台上で出会ったことによって起きた

火花によりかき消されていた。

19世紀後半に入り、漸く『イフィジェニー』における犠牲を疑問に思う流れが強くなっていたことを、『19世紀ラールス』の記述などが示していた。並行するように舞台上においても、イフィジェニーの犠牲は、悲劇において許容できるものではなくなり、喜劇のパロディとして20歳の頃に書いた芝居『イフィジェニー』、もしくは17年前の逢引相手イフィジェニーとしてしか登場を許されない存在となっていたのである。そして、1860年台以降、ラシーヌの『イフィジェニー』は殆ど上演されなくなっていくた。そのように考えられる。

ところで、1860年台以降というのは、フランスではナポレオン3世の第二帝政期において普仏戦争に突入していこうという時代である。「犠牲」を忌避する精神は啓蒙主義の帰結であると同時に普仏戦争に入ろうという時代の空気もたらしたという側面もあるのではなかろうか。この点に関しては、今後の研究課題としておきたい。

- 1 イーピゲネイアはフランス語による表記ではIphigénieとなる。以下、フランスで作られた作品の登場人物としてイフィジェニーと表記する。
- 2 Jean-Michel Gliksohn, *Iphigénie de la grèce antique à l'europe des lumières*, puf, 1985, p. 96.
- 3 エウリーピデース、高橋通男訳、『アウリスのイーピゲネイア』、『ギリシア悲劇全集9』岩波書店1992年179頁。
- 4 Jean RACINE, *Oeuvres complètes, I*, “Bibliothèque de la Pléiade”, éd., Georges Forestier, Gallimard, 1999, p. 1555.
- 5 Jean-Michel Gliksohn, *op. cit.*, p. 96.
- 6 Jean Racine, *Iphigénie*, édition présentée, annotée et commentée par Cécile Lignereux, Petits Classiques Larousse, Larousse, 2008, p. 146.
- 7 Voltaire, « Art Dramatique », *Questions sur l'Encyclopédie, par des Amateurs*, tome 1, Genève, 1774, p. 368.
- 8 *Ibid.*, p. 368.
- 9 *Ibid.*, p. 371.
- 10 *Ibid.*, p. 374.
- 11 Denis Diderot, « Lettres à Sophie Volland », *Œuvres complètes de Diderot*, tome XIX, Texte établi par J. Assézat et M. Tourneux, Garnier, 1876, p. 15. 傍点筆者。
- 12 *Ibid.*
- 13 Cécile Lignereux, *op. cit.*, p. 147.

- 14 Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900: Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Plon-Nourrit et cie., 1901. グラフはJoannidèsのデータをもとに著者が作成した。
- 15 Jean Racine, *Oeuvres complètes de J. Racine*, tome 4, éd. Louis Moland, Garnier Frères, 1875, pp. 285-286.
- 16 *Ibid.*
- 17 *Théâtre François ou Recueil des Meilleures Pièces de Théâtre, tome IX*, Chez P. Gandouin, Nyon Père, Valleyre, Huart, Nyon Fils et Clousier, 1737, p. 4.
- 18 Spire Pitou, *The Paris Opéra. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers - Rococo and Romantic, 1715-1815*, Westport/London, Greenwood Press, 1985, p. 288.
- 19 Arthur Pougin, *Méhul sa vie, son génie, son caractère*, Librairie Fischbacher, 1893, p. 115.
- 20 *Ibid.*, p. 117.
- 21 Jean-Etienne Despréaux, *Momie, opéra burlesque, parodie d'Iphigénie: opéra en trois actes, en prose et en vaudevilles*, P.R.C. Ballard, 1778.
- 22 Émile Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIIIe siècle*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1884, vol. I, p. 245-247.