

『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

永井 典克

序 異教的驚異を巡る論争

1672年にボワローが『ルイ14世への書簡詩』を出版したとき、デマレ・ド・サン＝ソルランがこの詩に現れる「異教的驚異」を攻撃した。そこからすでに17世紀の前半から火種があった、文学の中に現れる異教の神々、異教的驚異をキリスト教的驚異の前でどのように考えたらよいかを巡る論争が始まる。デマレは1670年に『フランス語とギリシャ・ラテン語の比較、及びギリシャ、ラテン、フランスの詩人の比較』を発表し、その中でウェルギリウス、ホメロス、オウィディウスの翻訳と自らの作品の引用を比較し、近代人の優位さを証明しようとするなど、近代派の人間であった。ボワローは言うまでもなく古代派の人間である。この異教的驚異を巡る論争は後の新旧論争の前哨戦であったのだ。近代派のオペラと古代派の悲劇との比較を試みるまえに、この異教的驚異を巡る論争について、その経緯を振り返っておきたい¹。

ボワローの書簡詩はルイ14世がオランダ戦争の際、ライン川を横断したことを記念するものであったが、このなかでボワローはライン川を神格化していた。ライン川は「勝利に導かれた英雄が、ライン川沿岸の過去の栄光を色褪せたものにしてしまった」ということを聞いた。この英雄は「背丈も顔つきもジュピターその人」であった。ライン川は年老いた英雄の姿となり、オランダ軍の兵士を鼓舞するが、彼自身流れにのまれ、「ルイにその沿岸と勝利を譲らなければいけなかった。」

これに対してデマレは1673年英雄詩『クロヴィス、もしくはキリスト教的

¹ 異教的驚異を巡る論争に関しては以下を参照。

Marc FUMAROLI, *Entre Athènes et Cnossos : les dieux païens dans Phèdre*, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Armand Colin, 1993, pp. 30-61, pp. 172-190.

Émile MAGNE, *Bibliographie générale des œuvres de Nicolas Boileau-Despréaux*, Giraud-Badin, 1929, II, pp. 161-165.

フランス』の第3版における『王に捧げる書簡詩』のなかで、「まじめでキリスト教に関する主題に必要なものは、真実らしさであって、偽りの神々ではない」と述べた後、次のようにボワローの書簡詩を攻撃している。

かの有名なライン横断の激しさに負けまいと、
気高きラインの神のふりをするものは、
この不敗の川を打ち負かした力の
真実を、偽りで汚すものである。

王のライン川横断という事実に、偽りを混ぜることは、王の栄光を傷つけるものであるのだ。彼にとって、キリスト教の詩人にはキリスト教的驚異しか用いることを許されない。何故ならばキリスト教的驚異は真実であるが、異教的驚異は創作でしかなく、この二つを混ぜることは認められないからであった。

これに対してボワローが74年『詩学』で答える。

詩は神話や虚構によって支えられているのであって、「それらの装飾がなければ、詩句は生気を失う²」。神々のかわりに、神、聖人、予言者を登場させることができると考えている作家は勘違いをしているとしかいいようがない。福音書は「悔い改め」であるか「報いとしての苦痛」といった主題しか提供してくれないのだ。キリスト教的驚異は、「人を楽しませる装飾」にはならない³。このようにいうボワローの主張は、デマレのそれと真っ向から衝突する。この『詩学』でボワローは、理論上の返答だけではことたれりとせず、才能のない詩人が英雄詩を書き、思い上がっているが、彼の本を読むものはいないと⁴、デマレを揶揄している。すでに理論上の論争というより、私的な口論といった感じになってきたこの論争、今度はデマレが、彼を再び攻撃すべく本を準備する。それを知ったボワローが、風刺詩を発表した。

ラシーヌよ、私の運命に同情して欲しい。
明日はつらい日だ、
ポール・ロワヤルを微塵にした
あの雷で武装した
予言者のデマレが
無数の矢を私にうとうというのだから。
もう駄目だ。運命の時は来た。

² Chant III, v. 189.

³ Chant III, v. 193-204.

⁴ Chant III, v. 313-332.

君の分別のある意見に支えられた
私の詩の女神が
彼を打ち負かせないというのではない。
しかし、親友よ、彼に返事をするには
ああ、『クロヴィス』を読まなければいけないのだ！

問題のデマレの本は『英雄詩の擁護、D***氏の風刺作品に関する指摘付き』とタイトルがつけられている。この序文でデマレはついに「これは知性の戦争だ」と、ボワローに宣戦布告した。この作品は成功をおさめたようで、再版されているが、この中で彼は立派な詩作品をものしていないボワローが『詩学』を書くことを非難したうえで、「第7の対話」で今度はモリエールの亡霊にラインの神を登場させることの不適切さについて論じさせるまでしている。

モリエール

何故、真実と虚構を混ぜるのかい？

君だって、これほどまで馬鹿げた神々を信じるものももういないのは分かっているだろう。

論争の最中、1674年にボワローはロンギヌスの『崇高論、もしくはディススクールにおける驚異』の翻訳を出版する。この副題にもされている「ディススクールにおける驚異」という概念の中にボワローとラシーヌは「異教的驚異」と「キリスト教的驚異」の論争を抜け出る鍵を見出していた。

1670年代に台頭しはじめるオペラは、最初から娯楽として存在したので、異教の驚異、異教の神々は問題なく、舞台上に実際に現れることができた。だが、それは「真実らしさ」に欠けるものであった。そしてデマレの主張するような神、聖人、予言者を用いたキリスト教的驚異による英雄詩、それは「楽しみ」に欠けるものとなる。「ディススクールにおける驚異」はこの2つの相反する概念の対立から抜け出て、「キリスト教的驚異」にも「異教的驚異」にも頼ることなく、詩作品を書き上げるための鍵となるのである。

実際の「ディススクールにおける驚異」は、「描写」という手法をとることにより作品の中に現れる。「ある神をその偉大さのうちに描く⁵」時、詩作品は崇高さを獲得するとロンギヌスは論じる。

どこへ逃げよう？復讐の女神が来た。そこにいるじゃないか。私は死ぬのだ。

詩人はここで復讐の女神を見ていたわけでない。しかし、彼はありのままにその

⁵ Chapitre VII, « De la sublimité dans les pensées », *Traité du Sublime*.

姿を描いたので、観客はその姿をあたかも見ているように感ずるのだ⁶。

この「描写」により、詩の中で、異教の神々の存在を信じていなくとも、観客の目の前にあたかも現れているかのようにすることができる、つまり信仰の問題を超え、キリスト教的驚異に頼らなくても「まじめな」詩を書くことができるようになるのだ。同時に実際に神々が登場する必要がないこの「描写」は「真実らしさ」をも守ることになるであろう。

この小論の目的は、この点における17世紀オペラと悲劇の違いを調べてみることにある。オペラにおいて許されていた異教的驚異、そしてそれに対して、悲劇がとることになる「描写」とは具体的にどのようなものであったのか、そのことを調べることは悲劇の本質を逆照射することになるであろう。

最近、17・18世紀のフランス・オペラへの関心が高まってきているが、この関心もリュリー、ラモーなどの作曲家にとどまるものではないようだ。シャルパンチエの『メデ』、カンプラの『ドメネ』、マレの『アルシオーヌ』なども上演、録音され、当時のオペラがどのようなものであったかを私たちに垣間見させてくれているが、ここではオペラと悲劇の違いを、実際に作品にあたり比較検討することが可能な『メデ』を取り上げることにしよう。

1 『メデ』、シャルパンチエとトマ・コルネーユによるオペラ

マルク・アントワヌ・シャルパンチエの『メデ』は1693年12月4日に王立音楽アカデミーによって初演された。脚本はトマ・コルネーユによるものである。

1693年には、他にマラン・マレの『アルシード』、アンリ・デマレの『ディドン』が観客に好評であったが、この『メデ』もドノー・ド・ヴィゼによると⁷、成功をおさめたようだ。この作品を非難する人もあるが、その人は嫉妬心を抱いているからであって、「攻撃をうけるのは良い作品の運命なのだ」、何世紀にもわたって、容認されてきた題材と登場人物である以上、非難するべきものはないはずと彼は親友の作品の擁護に努めている。

この報告の中で私たちの関心をひくのは、ド・ヴィゼがオペラと悲劇の比較を試みている部分であろう。オペラは悲劇より行数が少ないので、「内容の濃

⁶ Chapitre XIII, « Des Images », *Traité du Sublime*.

⁷ *Mercur Galant*, décembre 1693, p. 331-335.

い]題材には向いていない。オペラは悲劇の2幕以下の行数で多くを表現しなければいけないのだ。そこにトマ・コルネーユの才能がある。この作者の『メデ』と『ベレロフォン』を見れば明らかなように、彼はわずかな行数で情念を生き生きと描き出すことができた。『メデ』を音楽なしに舞台にのせても、十分すぎるほどの効果を得ることができるであろうとド・ヴィゼは言いきっている。

しかし彼の主張するようにオペラと悲劇で同じだけの情念を描くことができるとしても、その描き方はかなり異なったものとなっていよう。オペラの舞台の上で、登場人物たちは通常の悲劇に許容されていない動きをすることができたからだ。実際、オペラとしての『メデ』を際立たせる要素は、シャルパンチエによる音楽、機械と装飾の効果であり、悪霊とエスプリの出現、クレウズのドレスに毒を仕掛けるための魔法、空を飛ぶ竜に乗って去るメデ、崩れ去る宮殿、闇の中、全てに燃やす怪物、舞台に降りかかる火の雨などの場面である⁸。当然、以上のような要素は、「適切さ」「真実らしさ」に反するものであり、古典主義の悲劇には禁止されていた。従って、これらの要素こそがまず生まれたばかりのオペラに特徴的なものであると認めることが可能であろう。トマが手本としたピエール・コルネーユの『メデ』(1639年)にも空を飛ぶ車が出てくるが、ヴォルテールが指摘したように「これらの魔法にふさわしいのはオペラ、神話に捧げられるこのスペクタクルである。オペラでこそ魔法を最もよく扱えるのだ⁹。」

悪霊、竜、火の雨、これらの魔法はオペラに特徴的なスペクタクルの要素であるばかりか、魔女であるメデ本人をも特徴づける。自分の子を殺すということも、メデの神話のこのエピソードを考える際に抜かすことのできない要素ではあるのだが、スペクタクルとしてのオペラでは、この魂の暗闇の部分はほとんど忘れられたかのような扱いしか受けることはない。以上の要素の外に、彼女の本質的な特徴として、(毒)薬を使うということが挙げることができるだろう。太陽の娘という出自、そして薬を使うということから考えられるように、彼女は本来、害をもたらすより、役にたつ人物であったのだ。だが、彼女は不吉な存在、嫉妬の炎から自分の子供をも殺す魔女へと変わっていく。薬は使い方によっては毒にもなるように、彼女も薬から毒薬へと変わっていった。この二面性こそがメデの本質を言い表していないだろうか。メデの神話の最初

⁸ Gustave REYNIER, *Thomas Corneille : sa vie et son théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 269.

⁹ VOLTAIRE, *Médée*, Acte IV, scène ii, *Commentaires sur Corneille*.

の話の思い出してみよう。彼女は黄金羊毛を取りに来たジャズンを助ける。それも薬でドラゴンを眠らせ、黄金羊毛への道を開いていた。彼女と彼女の薬の術はアルゴ船の英雄たちの役にたたなかったか。だが、黄金羊毛を無事手にいれたジャズンは彼女を捨てる。そのとき、彼女は害をなすものに変身したのだ。彼女は毒薬を使う。ジャズンの愛するクレウズへの毒を仕掛けたドレスを送る。彼女はジャズンを苦しめるために自分の子供を殺す。彼女のこの二面性を象徴するのが毒薬なのだ。この物語において毒薬を準備する場面は重要な意味を持つであろう。

シャルパンチエとトマ・コルネーユのオペラの1年後、ロンジュピエールが今度は悲劇『メデ』を書いている。この『メデ』は発表時こそ、それほど話題とならなかったが、18世紀に再演され、評判となった。その時、まさにこの毒薬を準備するメデの魔法の場面が批評家に攻撃されることになっているのだ。魔法の場面はオペラで許されていても、古典主義悲劇には許されない。それでもなおかつ、観客を驚かせないやり方で、メデの魔法を舞台に乗せる。ロンジュピエールがどのようにこの問題に取り組んだかは後で調べることにしよう。

さて、ド・ヴィゼの報告にも関わらず、このオペラの命は短かったようだ。ヴォルテールはコルネーユの『メデ』を批評するのに、この主題はオペラにこそ相応しいと言った後、キノーの『テゼ』の魔法の場面を引用し、その1場面のほうが、セネカ、コルネーユ、ロンジュピエールの『メデ』全てを合わせたものより、力強く、自然で、耳に快く、崇高で価値があると述べているが、そのように書くとき、彼はシャルパンチエと弟コルネーユのオペラのことを知らなかったようだ。

このオペラの失敗は1693年という年の社会状況に原因を求めることができる。この年の終わり頃、パリの信者たちがソルボンヌの神父に劇作品、特にオペラに関する意見を求めていた。彼らはオペラは音楽を伴うので通常の芝居より危険と考えたのだ。音楽の力により、人々の魂はそこに描かれる情念、特にこの種類の芝居ではありふれた主題である恋愛の情念の影響を受けるからである。劇作品は情念を描くゆえに危険であるということは、すでに1660年代にニコルたちが主張していたことなので、音楽ゆえに描かれる情念の危険性がさらに高まっているという主張は、その延長でしかない。注目すべきは、この時もオペラの舞台の上に登場する異教的驚異が問題となっているのではないという点である。娯楽としてのオペラの異教的驚異は最初から許されているのだ。どちらにしても、シャルパンチエは、これ以上ないという悪い

時期に『メデ』を世に送り出してしまったことになる¹⁰。

2 トマ・コルネーユの『メデ』における悪魔の召喚

これまでのメデがどのようにして、クレウズのドレスに毒を仕掛けたかを思い出しておこう。まずエウリピデスの悲劇において、メデは悪魔の力をかりていない。彼女は毒薬の使い方を知ってはいるが、まだ魔術を使うことはできないようである。

これに対して、セネカは主人公に、悪魔と亡霊の使者ヘカテを呼び出させている。このヘカテはもともとは人に富と幸福を与える女神であったのが、次第に悪魔と亡霊の使者に変化していった女神であり、人の役にもたち、害にもなるメデの二面性と繋がる要素をもつ女神である。初めてフランスの舞台の上に登場した時も(ラ・ペルーズ、1553年)、彼女はセネカの主人公の例に従う。彼女は実際の儀式は舞台裏で行うが、地獄の住人全てを呼びだそうとしていた。

ピエール・コルネーユの『メデ』になると(1634年)、すこし事情が変わってくる。この機械仕掛けの悲劇において、メデは魔法を使える。彼女が魔法の杖を一振りすれば、牢獄の鍵も開いてしまう(第四幕、第五場)。しかし、問題の毒薬の場面に関して、作者は30年代に形成されつつあった劇詩の規則に違反することなしに、セネカの例に従うことはできないと考えていた。それはまず「場所の一致」の規則に反するものであるからだ。セネカは第4幕でメデに公共の場で呪文を唱えさせているが、コルネーユはむしろ、彼女の私室を使ったほうがよいと判断している¹¹。そのような準備をしながら、なおかつ、ピエール・コルネーユの主人公は魔術を完成させるのに、超自然の存在の力を借りていない。セネカの主人公がヘカテを呼び出す時(「ヘカテよ、この毒薬に汝の力をそぞごこみたまえ」)、コルネーユの主人公にはその必要がなかったかのように見える。彼女の魔術は、ジャゾンの不実、その相手のクレウズへの怒りを並びたてることで成し遂げられる。彼女の内面から沸いて出る嫉妬の力が毒を生み出すのだ。

メデ

おまえの眼はジャゾンを私から盗むだけでは足りないのか。

私の寝床を盗むだけでは足りないのか、おまえは私のドレスをも欲するのか、

¹⁰ Jérôme de LA GORCE, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV : histoire d'un théâtre*, « La mesure des choses », Desjonquères, 1992, pp. 92-95.

¹¹ Pierre CORNEILLE, *Examen de Médée*.

飽きることをしらない恋敵よ、まだ足りぬというのか、
力づくで、私の同意なしにこのドレスを奪っても、
私の手から、おまえに差し出さねなければいけないのか、
子供たちを失いながら、彼らが滅びないように代償を払わねばいけないの
か。

そのためにおまえの神々しいばかりの美しさを褒め称え、

おまえが私にした窃盗に感謝する必要があるのか。

そうしてやろう。断れば、また新たな罪になるからな。

しかし、気前のよい振りをして

このドレスをおまえに着せ、私の生け贄にしてやろう。

おまえの食欲な心と私の復讐心を満足させるのだ。

これで呪いがかけられた。

(第五幕第一場)

トマ・コルネーユの『メデ』に目を移してみると、彼女は冥界のステュクス川の娘たち、恐るべき神々を呼び出しているが、このとき、古典主義の悲劇において決して起きないことが起きる。悪魔たちが舞台の上に現れるのだ。このようなことはオペラ、それとほぼ性格を同じくする機械仕掛けの悲劇、そして喜劇に許されることであって、「真実らしさ」に縛られている悲劇においては禁止されていた。そこを乗り越えようと努力するところに古典主義悲劇の特徴を見出すことが可能なのだ。さて、このトマの作品の召喚の場面であるが、メデが毒薬を準備するのを手助けする超自然の存在で満たされている。

メデ

地獄の娘たちよ、恐るべき神々よ、

忌まわしい牢獄を抜け出てくるのだ。

私の毒薬に、

何もかも食い尽す、汝らの消えることの無い火を混ぜるのだ。

突然、悪魔の一群が現れる。

悪魔の合唱

地獄の我等はおまえの声に答えよう。

命令するのだ。おまえの言うことに従おう。

(第三幕第五場)

ここで注目しておくべきことは、呼び出される悪魔たちに名前がないということだ。ピエール・コルネーユの悲劇で、メデが呼び出すのは幸福の女神で

ありながら、やがて悪魔たちの使者へと変わっていったという二面性を備えた女神ヘカテであった。その二面性はメデの二面性に繋がるものであったということも思い出しておこう。しかし、ここでの悪魔の一群はただメデに従うという役割を果たすためだけに呼び起こされているにすぎない。メデはジャゾンの不実を罰しようと、「自分が愛するものが苦しむのを見て、同時に無数の苦痛に苦しむように」と望む。その時も、悪魔の合唱は「おまえに従おう」と繰り返すだけだ。このメデは、愛するものが苦しむのを見て、ジャゾンが苦しむ時、自分自身が愛するものが苦しむを見る羽目に陥るということに気がついていない。悪魔たちもそのことを彼女に教える気はないようだ。

空を飛ぶ悪魔がドレスを、他の悪魔たちが地獄の釜を持ってくる。彼らは地獄の川のほとりに生えている草をその釜になげこむ。悲劇において「これで呪いがかけられた」という台詞によって知らされた魔術の完成は、オペラでは地下から鳴り響く音によって知らされ、メデは勝利を確信する。スペクタクルは言葉の力ではなく、視覚的な要素、聴覚的な要素により作られていく。

メデは、できたばかりの毒の威力を試してみるため、舞台の上にもう一群、悪魔を召喚する。先ほどの一群がメデの命令に従い、釜の毒薬を召喚された悪魔たちの上に振り掛けると、彼らはもがき苦しみながら、死んで行く。期待どおりの効果を得られたことに満足したメデは、釜の中の毒をドレスに塗り、悪魔を引き下がる。

メデの命令に従い、舞台の上を踊り狂う悪魔たちが、彼女の復讐心の強さを十分に表現しているこの場面は、スペクタクルとしてのオペラに相応しいものであり、観客の好むところであった。

このオペラでは合計四回、悪魔が舞台上に登場する。毒薬の準備のため(第三幕第五場)、その毒薬の威力を試す試験体として(第三幕第五場)、王クレオンに付きまとい殺すため(第四幕第八場、第九場)、全てが終わり、メデが飛び去った後、宮殿を破壊し尽すため(第五幕第八場)である。トマ・コルネーユがいかにオペラの観客を喜ばせる術を心得ていたのかが分かる。

トマ・コルネーユは悪魔を召喚するが、その悪魔には固有の名前がつけられていなかった。一年後、同じ主題で悲劇を発表したロンジュピエール、彼はコルネーユよりラシーヌを高く評価していた。彼もまた悪魔を呼び出しているが、彼の呼び出した悪魔には名前がつけられていた：ティシフォーヌ、ヘカテの命令に従う異教の神である。シャルパンチエのオペラの後、ロンジュピエールは当然、このような悪魔の召喚が古典主義悲劇に向いていないことを承知して

いたはずである。それにもかかわらず、成し遂げる自信が彼にはあったのだ。その時、彼も、ラシーヌとボワローがロンギヌスの『崇高論』から得た「描写」の手法を武器にするであろう。1694年といえば、ペローら近代派とボワローら古代派の間に起きた新旧論争のまっただなかである。この時ボワローはまさに『ロンギヌスの崇高論に関する考察』を発表して、ペローに反駁していた。ロンギヌスの『崇高論』は古代派の論拠のひとつとなっていたのである。次の章からは、古代派のロンジュピエールが悲劇のなかで実際にどのようにロンギヌスの「描写」を駆使して、悪魔を召喚するのを見ることにしよう。

3 ロンジュピエール

3.1. ロンジュピエールの生涯

ロンジュピエールは1659年にディジョンに生まれた。1688年からアナクレオン、サフォー、テオクリトスなどの作家の翻訳を始めるが、特にテオクリトスの翻訳家として知られていた。また劇作品として『メデ』、『セゾストリ』、『エレクトル』を発表している。

悲劇『メデ』はコメディ・フランセーズで1694年2月13日に初演。シャンメレ嬢が魔女を演じた。コメディ・フランセーズの記録によると、この年18回、上演されている。その後、この悲劇は1728年の9月に再び舞台に乗せられるまで、忘れ去られる運命にあった。そしてバリケール嬢が主役を演じた18世紀の再演時、この悲劇は大成功をおさめ、18世紀中に134回上演されている。これは『フェードル』が250回、『ル・シッド』が186回の上演であったということから見ても、かなり良い成績であると言わざるをえないであろう。しかし、やがてこのラシーヌを模倣した作家の作品は忘れ去られていった¹²。ロンジュピエールの『メデ』とトマ・コルネーユとシャルパンチエのオペラ、そのいずれもが初演時に観客に受け入れられなかった。17世紀フランスというのは魔女メデにとって居心地の悪いものであったようだ。

『メデ』が18世紀になって復権されたとしても、ロンジュピエールのほかの作品についても、そのような具合にことが運んだわけではなかった。『セゾストリ』は初演時から不評であった。皮肉なことに、彼が模倣しようと努めたラシーヌが、この作品の失敗を証拠づける風刺詩を書いている。

¹² ロンジュピエールの『メデ』が辿った運命に関しては LONGEPIERRE, *Médée*, éd. Tomoo TOBARI, A.-G. Nizet, 1967 を参照。

かの有名なる征服者、勇敢なるセゾストリ、
かつてエジプトにおいて、運命の導くまま
かくも永き人生を生きたのが、
パリでは一日生きただけ。

彼の3番目の悲劇『エレクトル』(1702年)も、『メデ』が再演された2年後の1730年になるまで出版されることはなかった。

ロンジュピエールは1685年アドリアン・バイエの『学者の見解』の執筆に協力した時、コルネーユとラシーヌの比較を試みて、ラシーヌのほうを高く評価している。しかし、実際に彼を書く作品について、ヴォルテールは次のように評価した。「深刻で恐れを抱かせる題材に、愛情を混ぜることをせずギリシャ悲劇を模倣している。だが、その模倣は、常套句をながながと用い、筋立てに起伏がなく、詩人の偉大な長所となる文体の美しさにおいて、ギリシャの詩人に到底匹敵するものではない¹³。」

1721年3月31日にパリで死去。1728年の『メデ』の復活を彼は見ることはなかった。

ロンジュピエールは『メデ』を書くに当たって、観客に古代作家風の芝居を観てもらいたいと、序文でその意図を明らかにしている。古代作家風の作品とは「偉大かつ悲劇的で驚異に満ちていながら、気高い思想、生き生きとしたリズム、威厳のある表現だけに支えられた単純な筋立てを持つ」作品ということだと彼は続けている。『メデ』という題材そのものが「偉大かつ悲劇的で驚異にみちた」筋立てを提供しているが、それをラシーヌが『ペレニス』で追求したような「極めて古代作家風の単純な筋立てを持つ悲劇¹⁴」として描き出す、それが彼の目的だった。オペラが音楽という聴覚的要素、悪魔の出現などの視覚的要素によって「驚異に満ちた」演出をしたことに対して、ロンジュピエールは、そのような要素にたよることなく、驚異を「気高い思想、生き生きとしたリズム、威厳のある表現」によって描き出そうとしている。それは、異教的驚異を前にした時、悲劇が取った手法「描写」そのものである。ここにオペラと悲劇の根本的な違いを見出すことができるに違いない。

3.2. ロンジュピエールの『メデ』における悪魔召喚

1728年にこの作品が華々しく復活した時、ペルグラン神父は『メルキュー

¹³ Cité dans *Biographie universelle*, tome 24, L. G. Michaud, 1819.

¹⁴ RACINE, Préface de *Bérénice*.

ル・ド・フランス』紙に『ロンジュピエールの『メデ』に関する考察¹⁵』を発表している。この『考察』で彼はまさにメデが悪魔を召喚する場面を非難した。ロンジュピエールが古代派ならば、ペルグラン神父はすでにオペラの台本に手を染めている近代派の人間である。彼は1733年にはラモー初のオペラ『イポリットとアリシー』の台本も書くことになるだろう。このペルグラン神父による『考察』は、近代派のオペラから見た古代派の悲劇像、オペラと悲劇の違いを浮き彫りにするものであった。

メデは幕間であの死につながるドレスに毒をしかけているが、彼女は舞台の上では何をしたであろう？以下のとおりだ。作者は、自らの知識を陳列し、筋立ての弱さを補おうとしている。メデが言うこと全ては観客にとって、恐ろしく、また立派な魔術の本ではあるのだが、偉大な感情がそこには欠けている。

この攻撃に対して、1768年パルフェ兄弟は『フランス演劇史』において、ペルグラン神父が使ったのと同じ言葉を逆に用い、この悲劇を擁護している。彼らによれば、「この知識の陳列と、恐ろしくも立派な魔術の本はメデの基本的な性格に必要なもの」であった。何故ならば「フランスの舞台上では、観客の目の前で魔術をおこなうわけにいかず、演劇の適切さに抵触するものは隠さなければいけなかった」のである。このパルフェ兄弟による擁護は極めて妥当なものである。ペルグラン神父の立場はオペラのそれである。トマ・コルネーユのオペラで見たように、そこで呼び出される悪魔には名前が必要とされていない。悪魔は音楽と視覚的要素の力により呼び出されるのだ。だが、音楽や視覚的要素にたよることなく、異教的驚異の最たるものである魔術の場面を描くとき、悲劇は「描写」に頼らざるを得ない。ペルグラン神父はそのことを理解していないようだ。ロンジュピエールは「知識の陳列」により魔術を「描写」し、悪魔を呼び出しているのだ。

メデ

私の死をよびおこす怒りを厳密に実行するものよ
地獄の帝国の恐るべき暴君たちよ
死者を統べる恐るべき神々よ
また、汝ら、暗闇の王国に住む無慈悲なるものよ
不幸なる魂の夜の黒い子供らよ
休みなく、苦しむよう宣告された罪人たちよ

¹⁵ L'Abbé PELLEGRIN, *Dissertation sur la Tragédie de Médée*, in *Mercur de France*, janvier 1729, p. 152.

情け容赦のない復讐の女神、残酷なティシフォースよ
夜よ、不和よ、怒りよ、運命の女神よ、怪物たちよ、地獄の犬よ
私の声を聞くがよい、そして私の怒りに手をかすのだ。
残酷なる神々よ、復讐の神々よ、汝らすべてを呼び出そう。
ここに恐怖を撒きちらせ。
この地を血と涙で埋めてしまえ。
ここに集え、汝らの責め苦をここに解き放て。
そして、できるならば、ここに地獄を運んでくるのだ。
願いがかなった。天が黒雲に覆われていく。
遠くの空で弔いの叫びが鳴り響いている。
この土地のすべてが沈黙と恐怖を増している。
全てが私の魂につよい恐れを抱かせる。
この宮殿は崩れ落ちるであろう。地がうめき、裂け、
大地が火を吐き、地獄が現れた。

(第四幕第二場)

ここでは、魔術はまさに地獄の住人を呼び出すという行為によって成立している。復讐の女神、夜、不和、怒り、運命の女神、怪物たち、地獄の犬、罪人たちが呼び起こされる。ロンジュピエールはこの「知識の陳列」により、地獄を「描写」し、観客の目の前に出現させている。問題は、この「陳列」が彼の言うように「偉大なる感情の欠如を補う」ためのものであるのか、もしくはパルフェ兄弟の言うように「メデの基本的な性格」を表現するのに必要なものであるのかを見極めることにある。

そこで注目しなければいけないのは、彼女はさまざまな地獄の住人を呼び出しているが、この場面で最も重要な役割を果たすのがティシフォースであるということだ。

アレクトー、メジェールと共に神々の復讐をつかさどる三人の女神エリュニスの一人であるティシフォース。彼女は罪を犯した人間を苦しめる。母親を殺したオレストは、彼女たちの追及を逃れることができなかった。彼女たちは、ときに説明することが不可能な憎しみをも生み出す。エテオクルとポリニスのエディップの二人の息子にお互いを憎しませたのは彼女たちだった。しかし復讐のため彼女たちを呼び出すのは危険だ。復讐は諸刃の剣になりかねない。メデもそのことを思い知らされることになるだろう。

彼女はジャゾンに捨てられたことを恨み、復讐しようとする。そのために彼女は悪魔たちを召喚する。だが、その魔術が成し遂げられ、地獄の門が開いた時、彼女がそこに見るのは、自分が殺した弟の姿であった。

メデの役にもたつが、害にもなりうるという二面性を思い出そう。ジャズンが竜により守られた黄金羊毛を取ろうとする時、彼女はこの英雄の手助けをした。そして、生まれ故郷のコルコスをジャズンについて逃げ出す時、追手をくいとめるため、彼女は自分の弟を殺し、その体をばらし、海に投げ込んでいた。地獄が現れた時、彼女の目の前に現れ、彼女を責めるのは、ジャズンを愛するゆえに殺した弟、自分が期せずして呼んでしまった弟だったのだ。

亡霊がいたるところから出てくる。

なんと恐ろしい霊が私の目の前に現れるのだ？

私に近寄る死者は誰だ？何を私は見ている？父親ではないか！

どんな一撃がこんなにも早く彼から光を奪ったのだ？

いとしい魂よ、教えて欲しい。私の逃亡と狂気が

ああ、あなたを苦しみで死なせてしまったのだろうか。

せめて私に手をさし伸ばしてほしい。だが血まみれの死者が

恐ろしげで脅すような様子で私たち二人の間に飛び込んでくる。

顔の見分けもつかぬほど血と疵で覆われ、

怒り狂った、全身疵だらけのこの亡霊は誰だ？

私の弟だ。そうだ、彼にちがいない。なんと変わってしまったのだ。

ああ、私の人非人の行為を許して欲しい、いとしい魂よ、

許して欲しい。愛だけが私の狂気を引き起こしたのだ。

愛がおまえを殺してしまったのだ。だが、愛がおまえの仇をうつだろう。

愛がおまえのために大いなる生け贄を捧げて、

おまえから罪の許しを得るだろう。

血が…何もかも消えてしまった。私の目の前から何もかもが逃げてしまった。

復讐の女神を呼び出す時、その女神の矛先は自分にも向けられるということを彼女は忘れていた。彼女は自分の罪を悔やみ、血まみれの弟の亡霊に許しを請う。ティシフォーヌが復讐の女神ならば、この女神は後悔という感情を復讐の相手に呼び起こす。このティシフォーヌの肖像は、裏返しのメデの肖像である。メデは復讐する、だが、復讐の女神は彼女に自分の罪を悔やむことも教える。メデの中には、自分の罪に恐れおののく人間も存在するのだ。この二面性こそ彼女の「本質的な性格」である。

罪を訴える弟を前に彼女は言い逃れしようとする。罪を犯したのは自分ではない、ジャズンへの愛情なのだと言おう。ジャズンへの愛情ゆえに弟は殺された。黄金羊毛を奪った英雄に復讐することは、弟の仇を討つことになる。このメデの理屈はねじくれている。何故ならば、彼女の復讐心は、裏切られた時に、愛情が変化したもので、裏切られなければ、弟の仇を討つなど彼女は考

えもしなかったに違いないからだ。

当然彼女の言い訳は受けいられなかった。死者たちは彼女のいうことを、最後まで聞くことなく消えてしまう。後に残ったのはティシフォーヌ、復讐の女神ただ一人。もはや彼女から後悔という人間らしい感情は消えている。そこには復讐に燃える魔女が存在するだけだ。

ティシフォーヌただ一人がこの場所に私と共に残っている。
ステュクス川の暗黒の娘よ、情けを知らない復讐の女神よ、
ああ、私の恐るべき怒りに火を注ぐのをやめるのだ。
汝の蛇がシューシューと恐ろしい音を出すのを止めさせるのだ。
私の恨みをこれ以上大きくすることはできない。
私の大きな怒りに仕えることだけを考えよ。
ヘカテがそう望み、私が汝にそう命令する。
夜よ、ステュクス川よ、ヘカテよ、地獄の住人よ、恐るべき神々よ、
私は命令する。従うがよい、何も聞こうとしない神々よ。
魔法が成し遂げられた。私の復讐を成し遂げよう。

トマ・コルネーユのメデにより悪魔が召喚される時、彼らは彼女の復讐心の強さを表現していた。それに対して、ロンジュピエールのメデが舞台上に復讐の女神を「描写」という魔術で召喚する時、女神はこの魔女に自分の罪を後悔するという人間らしい感情を与えている。「ティシフォーヌ」という名前によって、ロンジュピエールは「復讐」と「後悔」という二つの感情をメデに付与したのだ。パルフェ兄弟が書いたように、「知識の陳列」は確かにメデの性格に必要なものであったと言えよう。オペラに現れる悪魔たちには、実際に出現することができ、力強い表現を可能にするという利点もあるのだが、そのぶん、彼らに複雑な役割を与えることはなかったようだ。それに対して、悲劇においては「描写」によって異教的驚異を呼び出すので、その名前の喚起するものが大きな役割をはたすことになってくる。「描写」による喚起力により、悲劇にはその物語のなかに豊穡な神話世界を取り込むことが可能だったのだ。

4 結論にかえて

リュリーとキノーによるオペラ『テゼ』(1675年)が、その後のメデの消息を伝えている。ジャゾンに復讐するためクレウーズを毒殺し、子供を殺した後、彼女はアテネの王、エジェのもとへと逃げていつている。そこでエジェと結婚しているのだ。オペラ『テゼ』の物語は、まだそれとは知れていないがエジェ

の息子であるテゼがアテネに到着した時に始まる。魔女は、この到着したばかりの義理の息子を愛してしまう。だが、テゼはこの愛を受け入れない。メデは恨みから、毒杯を用い、父親に息子を殺させようとする。

義理の母親が息子を愛し、受け入れられなかった時に讒言により、息子を殺させようとする、このあらすじはフェードルとイポリットの悲劇を思い起こさせはしないだろうか。実際、メデが太陽の娘ならば、フェードルもまた太陽の娘パシファエの娘であり、彼女たちは近親であったのだ。ラシーヌの『フェードル』の二年前に書かれたこのオペラ『テゼ』は、フェードルが自殺するときに使った「メデがアテネに持ってきた毒」を何処で手に入れたか教えてくれる。それは、メデがテゼに飲ませようとした毒なのである。二年後、テゼの妻がその毒を飲んで死んでいったのだ。

このオペラにおいてもメデは悪魔たちを召喚し、毒薬の準備をしている。

メデ

出てくるのだ、死者たちよ、永遠の夜から出てくるのだ、

日を悩ますために日のもとに。

私の声が汝らと呼ぶ時、急いで従うがよい。

恐ろしい絶望と、残酷な怒りよ

集まるのだ。

出てくるのだ、死者たちよ、永遠の夜から。

(第四幕第六場)

このオペラで呼び出される悪魔たちにも名前がついていないということにも注目しておきたい。このように地獄から使者たちを召喚すると、メデは「一人だけで惨めになるものではない」と歌い、悪魔たちの共感を呼んでいる。悪魔たちは「一人だけで惨めになるものでない」と合唱し、魔女の命令を待っている。

メデ

私の恋敵がひどい痛みを私に与えてくれる、

汝らに与えられる、責め苦を彼女が受けるように。

情けを知らない地獄の住人たちにも

彼女が私に与えた苦痛に匹敵するだけの

恐怖を作ることは難しいだろう。

不幸な魂の唯一の喜びを味わおう、

一人だけで惨めになるものでない。

ヴォルテールがオペラに関しては、キノーのほうがコルネーユより優れていると言った時、彼はまさにこの箇所を引用していた。この場面は「力強く、自然で、調和が取れていて、崇高である。ボワローが軽蔑したキノーはまさにこのキノーなのであるが、正しい評価を下すようにしようではないか」と彼は結論づけている¹⁶。

メデの悪魔召喚などの異教的驚異の場面はまさに、聴覚的要素、視覚的要素を兼ね備えるスペクタクル、オペラに相応しいものである。しかし、そこに呼び起こされる悪魔は魔女の手下として働くためだけ、スペクタクルのためだけに登場していた。その単純さゆえに、これらの場面はヴォルテールが言うように力強さや調和を兼ね備えることになっていた。一方、ギリシャ悲劇を理想とし、ラシーヌを高く評価するロンジュビエールは音楽と悪魔の出現の代わりに、復讐の女神ティシフォーンを召喚することによって、メデの魔術を「描写」した。そのことによって、彼は主人公に復讐と後悔という人間性を与えることに成功していたのだ。1693年と1694年に世に出た二つの『メデ』は、異教的驚異という問題に関して、17世紀後半のオペラと悲劇の立場の違いを明確に示すものであった。

¹⁶ VOLTAIRE, *Examen de Médée* de Pierre Corneille.