

シャルル・ペローのオペラ理解

—『アルセスト』論争を通じて

西村光弘

序

本論文の目的は、『アルセスト』論争においてペローとラシーヌが対立する点は何かを明らかにすること、さらにペローのオペラの定義の的確さを明らかにすることである。

『アルセスト』論争は、17世紀後半に起こった文人のシャルル・ペローとジャン・ラシーヌの間で起こった論争である。これはその後本格的に起こる新旧論争の前哨戦となった。新旧論争とは、ルネサンス以来の古代文明への崇拜が続く思潮の中で、これに疑問を投げかる人々近代派と、古典古代の作品に範を求める人々古代派との間の論争である。多くの文人たちが古代派と近代派に分かれて舌戦を繰り広げた。『アルセスト』論争はオペラ『アルセスト』の上演をきっかけにしたもので、つぎのような経緯を辿った。

16世紀末にイタリアで誕生したオペラは、17世紀の中頃にはフランスにも伝わり上演されるようになった。その頃は未だフランスでイタリア人作曲のイタリア語のオペラが上演されていた。フランス語による事実上の最初のオペラが上演されたのが1673年のことである。ジャン＝バティスト・リュリの作曲、フィリップ・キノーの台本によるオペラ『カドミュスとエルミオーヌ Cadmus et Hermione』である。この作曲家と詩人の共同制作による第2作『アルセスト、またはアルシッドの勝利 Alceste ou le Triomphe d'Alcide』は1674年に上演される。この作品は批判を浴びた。シャルル・ペローは『オペラ批評』、あるいは『アルセスト、またはアルシッドの勝利』と題される悲劇の考察『Critique de l'Opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste, ou le Triomphe d'Alcide』を著してこのオペラを弁護した。この弁護論を読んで憤慨したラシーヌは、自身の悲劇『イフィジェニー Iphigénie』に添えて出版された序文によってペローの議論を批判する。これを受けてペローは筆を執り、『ラシーヌ氏の『イフィジェニー』序文に関して、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 Lettre à Monsieur Charpentier de l'Académie française, sur la Préface de l'Iphigénie de Monsieur Racine』でラシーヌに反論する。ラシーヌはこれには沈黙し、『アルセスト』論争は終わりを迎えた⁽¹⁾。

オペラ『アルセスト』は、エウリピデスの『アルケステイス』を下敷きになっているが、物語の筋から登場人物に至るまで、大幅な変更が行われ、創作による多くの挿話が組み込まれている。ペローはキノーが行ったこの変更が、『アルケステイス』に含まれる同時代の観衆には適さない部分をふさわしいものに変更したものであると弁護する。これに対して、ラシーヌは、ペローの議論はエウリピデスへの冒瀆であると言い、ペローが拠り所として読んだ『アルケステイス』の版には誤りが

あるためだと指摘することで、ペローの議論を前提から無に帰そうとする。一見するとラシーヌはペローの擁護論を一蹴したにすぎず、正面から議論を展開していないようにさえ見える。はたしてどこにペローとラシーヌが対立する点はあったのだろうか。

古代人と現代人とで趣味は同じか—ペローとラシーヌの対立

古代派の登場人物と近代派の登場人物による対話の形式で書かれた『オペラ批評』でペローは、まず『アルケステイス』と『アルセスト』の梗概を紹介している。つぎに、キノーが加えた変更箇所を逐一挙げながら、その必要性和妥当性に論及する。ペローは、あるひとつの場面を採り上げて観客が抱く感情が時代によって違うことを、登場人物で自身の代弁者のクレオンを通じて指摘する。

クレオン：すでに高齢であり結婚する子供たちがいる王妃が、処女を失ったことを思い出しながら寝床で泣くのを、ギリシャではひとびとは見て喜びを感じられたと思います。なぜなら、当時の風習がそれを許したからです。しかし、これは私たちの時代の趣味にはまったく適っていないと確信しています。私たちの時代は、若く優雅な未婚の恋人たちが劇の中に登場してくることにしか見慣れていないため、この老齢の妻のか弱さに、軽蔑していたことでしょう^②。

古代ギリシャと現代とでは「風習」と「趣味」が違うため、古代の作品に忠実に上演したとしても、現代の観客には通用せず、現代の趣味に合うように変更を加える必要があるというのがペローの主張である。彼は、それは古代の作品に欠陥や不出来な部分があるからではないと、つぎのように但し書きをつけている。

クレオン：多くの箇所でもウリピデスを模倣しなかったことにより、私たちの作家 [=キノー] を私が褒めたのは、それはその箇所が絶対的に悪いものだったからと言う訳ではなく、私たちの時代の風習に適っていないからだ、あなたはお気づきでしょう。したがって、ウリピデスの考えがその時代がもっている風習に比べて良かったり、この上なく素晴らしいものであったりしたとしても、私たちの作家が自分の作品 [=『アルセスト』] にウリピデスの考えを採用しなかったと言って、批評家たちが彼を批判する道理はほとんどなかったのです。というのは、物事はそれ自体良いだけでは不十分だからです。場所、時代、人々に相応しいものでなければならないのです^③。

作品に変更を加えるのは、古代の作品自体がもっている問題ではなく、古代と現代との間には趣味の相違があるため、作品は「場所、時代、人々に相応しいものでなければならない」からだというのがペローの言い分である。

ペローの『オペラ批評』に対し、ラシーヌは「近代派の諸氏が『アルケステイス』に対して行っている判断の中で、彼らはこの偉大な詩人 [=エウリピデス] に対してごく最近大きな嫌悪感を示した⁶⁾」と受け取った。ペローの読んだ『アルケステイス』の文献に問題があると指摘⁶⁾、さらに彼の読解能力に問題ありとする指摘⁶⁾によって、ラシーヌはペローの主張の根拠をつぎのように崩そうとする。

実際のところ私はエウリピデスにあまりに沢山の恩があるので、彼の名譽に注意を払わない訳にはいかないし、この諸氏 [=近代派] と彼とを和解させる機会を逃してしまうことは出来ない。彼らは自分たちが非難しているこの作品をきちんと読んでいないので、彼らの頭の中では、エウリピデスはあまりに出来の悪い人になってしまっているのだと確信する⁷⁾。

ラシーヌは古代と現代との趣味は同じであるとおつぎのように考えている。これは先に見たペローの意見とは対照的である。

私がホメロスやエウリピデスを手本として書いたすべてのものが現代の演劇に与えた効果を通じて、良識や理性はいつの時代でも不変なのだと十分に確認された。パリの趣味はアテネのそれと一致したのだ。私の観客たちは、ギリシャの最も博識な人たちが古の時代に泣いた箇所と同じ箇所で感動した⁸⁾。

古代ギリシャのエウリピデスの観客たちも、現在のヴェルサイユのラシーヌの観客も同じ良識を持っており、本質的には同じ趣味を持っているというのがラシーヌの考えである。この言説に代表されるように、ラシーヌを含む古代派・古典主義者たちは理性に人間の本质を見出しており、それは時代と場所を越えて変わらないものであると信じているのである。理性と趣味の不変を確信するからこそ、ラシーヌは古代や神話の人物に仮託し、人間の一般的な心理に沿いながら、同時代の人間の恋愛や嫉妬を自身の作品で書くことが出来た⁹⁾。そのようなラシーヌから見れば、ペローの言う風習や趣味が古今で異なるというのは見過ごすことができない。ペローの言うことは、古代の人間と現代の人間は必ずしも同じ心情を持っている訳ではないということの意味するからである。

ラシーヌ—「真実らしさ」の重視

もっとも、ラシーヌは古代の作品に題材を求めながらも変更を加えている。実際、『イフィジェニー』の創作においては、現代人には理屈に合わず信じられないと思えるという理由でエウリピデスの『アウリスのイフィゲネイア』のいくつかの点に変更を加えている。つぎの言葉は、その一例として劇の結末部を同様にしなかった理由を述べている箇所である。

女神や機械仕掛けの助けを借りたり、さらにエウリピデスの時代ならいくらか真実だと信じられていたかもしれないが、今日ではあまりに不合理であまりに信じがたいと思われる変身手法によって、私の悲劇に結末をつけるのはどんなものだろうか⁽¹⁰⁾。

エウリピデスの作品には機械仕掛けの神が登場するが、これは現代の観客には「不合理」で「信じがたい」ので登場しない形に変更を加えたのだとラシーヌは言う。

ここにラシーヌら古代派・古典主義者の考えの特徴を見ることができる。つまり「真実らしさ *vraisemblance*」を重要視する姿勢である。この「真実らしさ」とはつぎのように説明される。「文学でいう真実とは、この「真実らしさ」にはかならないというのが彼ら [=古典主義者] の考え方である。これを別の言葉でもう一度言い換えるならば、芸術・文学における真実とは、読者なり観衆なりがすでに題材について持っている観念を利用しながら、彼らが真実として納得するような一つの^レ可能的必然性を創造することにある、ということになるであろう⁽¹¹⁾。」観客が舞台上で起こることが真実として納得できないようなものをラシーヌは忌避する。この考えをよりラシーヌが明らかに語っているものが、劇作家トマ・コルネイユのアカデミー・フランセーズへの入会に際しての演説である。トマ・コルネイユは『ル・シッド』の作者として知られるピエール・コルネイユの弟である。彼も劇作家である。

あなたは彼 [=ピエール・コルネイユ] の弟であるだけでなく、彼と同じ経歴を長年にわたって歩んで来られたのだから、私たちの詩が彼に負っている御恩をご存知のことでしょう。彼が活動を始めた頃のフランスの舞台がどのようなものであったかご存知でありましょう。なんたる無秩序！なんたる不規則！劇の真の美についての趣味も知識もない有り様。作家たちも観客と同じように無知でした。ほとんどの主題が良識を逸脱し真実らしさが欠けていました。品がなく、個性がありませんでした。朗誦は演技よりさらに悪趣味で、皮肉や醜い掛けことばが主な飾りであるような有り様でした。一言で言うと、芸術のあらゆる規則、礼節や作法さえもがいたるところで犯されていたのです。

この揺籃期において、より適切に言うならば、この国にあったこの劇詩の混沌期において、名高いあなたの兄は、しばらく正しい道を模索し、敢えて申し上げれば、その時代の悪趣味と戦い、ついに並々ならぬ才能に動かされ、古代人の書物を読むことに助けられ、舞台の上で理性をお示しになられたのです。しかし、その理性は、わが国の言葉が許容するあらゆる豪華さと装飾を伴っており、巧みに真実らしさと驚異とを調和させたのです⁽¹²⁾。

コルネイユへの称讃を通じてラシーヌは「理性を示し」、「真実らしさ」を示す劇こそが真の良い劇であると述べている。その一方で、「不規則」なもの、そして「良識を逸脱し真実らしさが欠けて」いるものは「混沌期」の劇に過ぎないと見なしている。

つまり、舞台の機械仕掛けを多用する劇や、人知を超えた神々が登場して解決を図るような劇を

彼は嫌うのである。これは一つの特徴として機械仕掛けや神々の登場などが挙げられるような、ありえそうにないものを描くことを特徴とするバロック演劇の否定である。バロック劇はラシーヌが活躍する以前の17世紀の前半に流行し、その特徴の多くがオペラへと受け継がれていった⁽¹³⁾。このような考えを持つラシーヌにとって、ペローの意見、さらにはオペラ自体も看過できないものに映ったものと考えられる。

オペラとは何か

ペローは、『オペラ批評』をオペラの定義を述べて終えている。オペラは古代には存在していなかったため、古代からの劇の規則の埒外にあると言う。演劇（喜劇と悲劇）についての既存の定義をもとにしてオペラの定義を導きだしている⁽¹⁴⁾。古代に由来しているとされる良い劇の要件が、「真実らしさ」と「驚異」であると言い、喜劇においては「真実らしさ」だけ、悲劇では「真実らしさ」と「節度のある驚異」であると言う。（「節度のある驚異」とは、不可欠な場合にのみ、わずかな超自然的出来事と神々の登場とペローは説明）一方、オペラに必要なのは途方もなく超自然的な出来事のみ、「真実らしさ」は必要がないと言う。オペラとは機械仕掛けをふだんに用いた豪華絢爛な舞台であると定義し、つぎのようにオペラを古典古代に由来する演劇の規則から解き放っている。

クレオン：半可通の最大の誤りの一つは、アリストテレスやホラティウスの教えを半分しか理解していないこと、さらにそれを十分に応用できないことです。あなたが申されたことは、とても良いことであり、喜劇や悲劇においては必ず守られなければなりません。しかし、オペラすなわち機械仕掛け付き劇には当てはまりません。これらはホラティウスの時代には決して存在していなかったもので、その時代にホラティウスによって作られた規則に、これらが支配されるはずはないからです⁽¹⁵⁾。

実際にオペラでは、大掛かりな舞台装置（機械仕掛け）によって、神々の降臨、宮殿などの建物の崩壊、怪物の登場、戦闘場面などを観客に見せるようなスペクタクルを追求していた。『アルセスト』においても、戦艦での戦闘、神々の海や空からの登場、嵐、巨大な祭壇が開く場面、月が現れ割れて中から女神が登場する場面、三途の川、黄泉の国、2つの競技場とそれに囲まれた凱旋門などの機械仕掛けによって観客の視覚を楽しませる場面に溢れている。オペラを新しいジャンルとして捉え「真実らしさ」を追求する必要がある劇芸術と定義するペローの発言は、ラシーヌには見過ごすことの出来ないものだったはずである。

この先オペラは流行と繁栄を極め劇場の花形の舞台ジャンルとなって行くが、オペラが古典主義の演劇とは異なる劇であるというこのペローの批評は、後々も変わることなく共有される考えであった。オペラを好まない者も同様にこの認識を持っていた。サンテヴルモンは『オペラについて』（1684年）の中でつぎのように言う。

私たちのオペラの組み立ては、本当らしさと驚異についての良識を持っている人々にとっては相当な良識外れのものに映るに違いない⁽¹⁶⁾。

さらに、リュリとキノーのオペラの次世代に属するオペラ台本作家ルブランは、オペラ台本集『音楽劇』（1711年）の序文でオペラの性格を伝えている。これを見るとペローの見解が次の世代においても共有されていたことがわかる。オペラが、「真実らしさ」よりも「驚異」を重んじるものであること、オペラが悲劇の法則から独立したものであることを、ルブランはつぎのように言っている。

歌と踊りは古代の舞台でも用いられていた。われわれはそれを現在の舞台でも用いている。しかし、全く違ったように、そしてもっと楽しく用いている。オペラの台本は、劇的な台本である。そこでは、驚異が真実や真実らしさよりも特徴となっている。それは優雅に楽に歌えるような自由な詩から構成されていなければならない。[…]

その台本は、正しく言えば、実のところ怪物なのである。悲劇の掟もなければ叙事詩の自由さもたない。それらがもつ規則を犯す危険もない。なぜなら、規則などないし、ほんのわずかな拘束でさえ、オペラの特徴である驚異とは相容れなくなってしまうからだ。目と耳を満足させ驚かせるものを生み出しさえすればよいのだ。[…]

悲劇は、恐れと同情をその目的とする。喜劇は、品行の教育と矯正を目的とする。一方、オペラの目的は何なのか、われわれは答えられないであろう。ほとんどの場合、今日まで有閑な観客と音楽愛好家の楽しみだけを目的としてきた⁽¹⁷⁾。

オペラの特徴は古典主義の演劇とは対照的に、「真実らしさ」ではなく「驚異」であるとルブランはペローと同じように指摘している。さらに彼は「悲劇の掟」に拘束されないどころか、そもそも「規則」がない「怪物」であるとまで言う。もちろんルブランの言葉には誇張が含まれている。オペラが「規則などなく」、既存の演劇の枠組みを完全に逸脱している訳ではない。古典主義の演劇との共通点もある⁽¹⁸⁾。しかし、バロック演劇の系譜上にあるオペラは、古典主義の演劇とは異なる劇であった。オペラが古典主義の舞台芸術とは理念の異なる舞台のジャンルであることを明確にペローは宣言し、それは時代を経ても共有されるものであったのである。

結論

『アルセスト』論争におけるペローとラシーヌの対立する点は、古代人と現代人とは同じ趣味を持つのか否かという問いと、本当らしさについてである。ペローは古代人と現代人では良識が異なると考え、また、オペラでは本当らしさは必要がないと考える。反対にラシーヌは、古代人も現代人と同じ理性と趣味をもつと考え、また、劇は本当らしさを求めなければならないと考える。古典

主義の演劇理念を標榜するラシーヌと、オペラを擁護しつつ古典主義の規則から解き放とうとするペローという構図をとっている。ラシーヌは理念のみならず、悲劇で古代人に仮託しながら広く人間一般に共通する真理を描いた。それらは古典主義の模範であり傑作として今日まで絶え間なく上演され続けている。一方、自らオペラを始めとする劇作品の制作に関わることもなかったペローだが、彼のオペラ観は、フランス・オペラの黎明期にあってその本質を捉えたものであり、以後のオペラ論において共有されていく考えを含んだものとなっている。さらに、彼の近代派としての態度は今日のわれわれが過去の芸術作品を鑑賞する際に、制作されたその時代の風習を考慮するという新しい態度につながるものとなっている。

注

- (1) シャルル・ペローの兄でパリの財務総括収吏役であるピエール・ペローが『エウリピデスとラシーヌ氏の二つの悲劇「イフィジェニー」批評とそれぞれの比較 Critique des deux tragédies d'Euripide et de Mr. Racine et la comparaison de l'une avec l'autre』でこの論争に後から参加する。ただこのピエール・ペローの著作は、未完成で手稿のまま伝えられているため未刊であった。よって『アルセスト』論争の中心は、シャルル・ペローとラシーヌの間で繰り広げられたものである。『アルセスト』論争の文書は以下の文献に収録されている。Cf. Philippe Quinault, *Alceste suivi de La Querelle d'Alceste Anciens et Modernes avant 1680*, Edition critique par William Brooks, Buford Norman, et Jeanne Morgan Zarucchi, Droz, 1994. (以後、この文献からの引用は『アルセスト校訂版』と記す。)
- (2) 『アルセスト校訂版』、88-89頁。
- (3) 『アルセスト校訂版』、97頁。
- (4) 『アルセスト校訂版』、108頁。
- (5) 『アルセスト校訂版』、108-109頁。
- (6) 『アルセスト校訂版』、109-110頁。
- (7) 『アルセスト校訂版』、108頁。
- (8) 『アルセスト校訂版』、107頁。
- (9) 小場瀬卓三『バロックと古典主義』白水社、1978年、176-178頁。
- (10) 『アルセスト校訂版』、106頁。
- (11) 小場瀬卓三、前掲書、158-160頁。(傍点は著者)
- (12) Jean Racine, *Réponse de M. Racine aux discours de MM. Thomas Corneille et Bergeret*, 2 janvier 1685. (傍点は論者)
- (13) 藤井康生『フランス・バロック演劇研究』平凡社、1995年。Ph.ボーサン『ヴェルサイユの詩学—バロックとは何か』藤井康生訳、平凡社、1986年。
- (14) 『アルセスト校訂版』、99-100頁。
- (15) 『アルセスト校訂版』、99頁。

- (16) Saint-Évremond, *Sur les Opéra, à Monsieur De Bouquiquant*, in *Textes sur Lully et l'opéra français*, Minkoff, 1987, p.116-p.117.
- (17) Antoine-Louis Lebrun, *Théâtre lyrique : Avec une préface, où l'on traite du Poème de l'Opéra*, in *Textes sur Lully et l'opéra français*, Minkoff, 1987, p.11-p.13. (傍点は論者)
- (18) Buford Norman, «Anciens et Modernes, Tragédie et Opéra : La Querelle sur Alceste», in *D'un siècle à l'autre-anciens et modernes XVI^e colloque, janvier 1986*, p.229-p.238.