

ラ・フォンテーヌ，オペラ，ノスタルジー……

La Fontaine, opera, nostalgia…

矢橋 透

Toru YABASE

『^{フェアブル}寓話』や『^{コント}小話』により、フランス古典主義文学を代表する大作家のひとりとされるジャン・ド・ラ・フォンテーヌ（一六二一—一六九五）は、一般にはさほど知られていないだろうが、生涯にわたり演劇ジャンルに文学的野心を燃やし続けた。だが、それはまた、幻滅の歴史であったと言ってよい（1）。

彼は一六五四年、その作家デビューを、古代ローマの劇作家テレンティウスの喜劇を翻案した『去勢奴隷L'Eunuque』で果たしている。だがその作品は出版こそされたが、ついに舞台にはかからなかったと考えられている。その後五九年から六〇年にかけての時期に、『ボー＝リシャルの陽気な連中 Les Rieurs du Beau-Rishard』というバレエ付き小喜劇を、故郷シャトー＝チエリの友人たちのために書いているが、彼の本格的な演劇ジャンルへの参入は、ジャン＝バチスト・リュリーによって創始されたばかりのフランス・オペラの台本執筆によってであった。まず一六七四年に、リュリーからの依頼により、オウィディウスから想を得た『ダフネDaphné』を完成。ところがこの台本は作曲家によって拒否され、怒りに燃えた『寓話』の大作家は、いくつかの書簡で作曲家とオペラというジャンルにたいし、批判を並べる。だが数年後、一時の怒りが収まると、またもやリュリーの関心を引くべく、やはり『変身譚』から題材をとった『ガラテGalatée』の最初の二幕を書いている（刊行は、『ダフネ』ともども八二年）。そしてその後、晩年の一六九一年、七〇歳を迎えたアカデミー・フランセーズ会員は、オノレ・デュルフェの有名の小説に取材した『アストレAstrée』を完成。この作品はついに、リュリーの後継者であったコラスによって作曲され、舞台にのせられたが、数回の上演で打ち切りになったらしい。このようにラ・フォンテーヌは、まさに全文学的キャリアをつうじて、演劇とくにオペラというジャンルに執心し続けたのだが、ついに他のジャンルにおけるような輝かしい成功を収めるには至らなかったのがあった。

さて、ラ・フォンテーヌが残した三つのオペラ台本を読むと、おのずと、リュリーが作曲しキノーが台本を執筆したオペラ群とは異なった作品世界が浮かび上がってくる。三作品は、古代ギリシャ・ローマの神話的世界にせよ（『ダフネ』『ガラテ』）、古代ガリアのロマネスクな世界にせよ（『アストレ』）、いずれも田園が舞台となっており、そこでの恋愛葛藤が主題となっている。一言で言えば、伝統的文学ジャンルである牧歌の世界が展開されているのである。それにたいし、リュリー＝キノーのオペラは——作品によるニュアンスの差異こそあれ——、ジャンルが創始された時期を反映してか（フランス・オペラの創生は、ルイー四世が火ぶたを切ったオランダ戦争の真っ最中の一六七三年のことであった）、第一作の記念碑的作品である『カドミュスとエルミオーヌ』にせよ、最後の作品であり最高傑作の声も高い『アルミード』にせよ、その主題には色濃く戦闘のテーマが刻まれており、それと関わって、そこではカンツレールがフランス・オペラの本質的特徴とした「驚異の真実らしさ」（2）をまさに体現する、人間の憎悪を掻きたてる悪鬼たちが跳梁する。このように同じオペラ台本と言っても、キノーのそれとラ・フォンテーヌのそれでは大きな相違があり、リュリーが『ダフネ』のオペラ化を断ったのも、自然ななりゆきであったとも考えられる（3）。またラ・フォンテーヌ自

身、そうした差異に意識的であった。『ダフネ』拒絶の怒りのうちに書かれた書簡のひとつである「ティアンジュ夫人に——先の作品に関する書簡A Madame de Thiange, épître au sujet de la pièce précédente」では、自らの作を牧歌pastoraleと呼び、そうしたジャンルが国王のお気に召さなかったのだらうと言葉を続けている。また「ド・ニエール氏に——オペラに関してA. M. de Niert, sur l'opéra」では、オペラの俗人受けするにぎにぎしい魅力にたいし、文学・音楽・舞踏などはそれぞれが別個に扱われたときにその美が純粹に体感されるのだとする、オペラ批判を行ったのち、騒がしいオペラを、戦争とヒロイズムをことのほか好む国王の趣味に帰するという大胆な行為を行っている(4)。このように、興奮状態で書かれたとはいえ、温和を持ってなる『寓話』作家にあからさまな国王批判まで行わせ、また晩年に至るまでその実現に執着させ続けたオペラというジャンル——というか、彼独特のオペラ世界——は、ラ・フォンテーヌにとってどのような意味を有していたのだろうか。本論文は、そのあたりの真実に迫っていきたいと考える(5)。

それではまず、三つのオペラ台本の梗概を記しておこう。

最初に『ダフネ』——舞台は、遠方にパルナッソス山を望むタンペの野。河の神ペネの娘ダフネは、心の自由を奪う恋にたいし敵愾心を持っており、彼女の取り巻きのニンフや羊飼いの娘たちも同調し、彼女らは自然に囲まれ平穏な生活を送っていた。ところがそんななか、大蛇ピュトン^{ピュトン}を退治したばかりのアポロンが、諷刺の神モミュスとともに、その地を訪れる。大業を成し遂げ心が高ぶっているアポロンは、愛神キュピドン^{キュピドン}を馬鹿にする。すると怒ったキュピドンは、アポロンに愛の矢を射かけ、彼はたちまちダフネへの恋に落ちてしまう。アポロンとモミュスは、異国の王子とその従者に身をやつし、ペネの宮廷に入り込むことにする。だがダフネは、同じくキュピドンの矢により、ルシッパという若者を熱愛するようになっており、アポロンの求愛には見向きもしない。自尊心を傷つけられ苦しむアポロン。そんななか、娘を結婚させたがっているペネは、巫女イスメール^{イスメール}を介し、近いうちにダフネがアポロンのものになるだろうとの神託を受け、どうやら異国の王子が太陽の神であるらしいことに気づいて、彼と娘との結婚を進めようとする。ダフネは自らが置かれた立場を悟り、ルシッパに身を引くよう説得するが、若者は聞く耳を持たず、ついに本性を現したアポロンにたいしても自らの恋を貫こうとする。アポロンはルシッパを岩山に連れ去り、強引に彼を意に従わせようとする。それでも抵抗をやめない若者に、アポロンがいましめを倍加させ、さらにダフネを連れ去ろうとしたまさにそのとき、ダフネが仕えていた処女神ディアヌ^{ディアヌ}が、ルシッパを岩に、ダフネを月桂樹の木にそれぞれ変身させる。打ちのめされるアポロン。しかしそのとき、愛神が現れ、ダフネが天上で女神となり、アポロンと結ばれるであろうことを告げる。アポロンは、ダフネの名誉を祝して、パルナッソス山で文芸の祭典を開くことにし、ミューズと詩人たちの歌のなか華やかに全編の幕が下りる。

つぎに、二幕まで書かれた『ガラテ』——舞台は、古代ギリシャの田園。水の神ネレの娘ガラテは、羊飼いの若者アシスと無垢な恋を育んでいる。ところが、一つ目巨人のポリフェーム^{ポリフェーム}もガラテを恋しており、彼の嫉妬は幸福な恋人たちの関係に暗い影を投げかけている。そんななか、ネレが神託を介し、アシスの死が近いことを娘に告げる。運命の過酷を嘆く父娘のデュオのうちに、第二幕が終わる。

最後は『アストレ』——舞台は古代ガリア、ル・フォレの野。羊飼いのアストレとセラドンは、純愛により結ばれている。だが、横恋慕する男セミールの偽の手紙により恋人の心を疑ったアストレは、セラドンに自分の眼のまえから姿を消すように言う。恋人の要求にあくまで忠実であろうとする羊飼いの若者は、リニョン川に身を投げ、自らの命を断とうとする。早計を悔み、恋人の死を嘆き悲しむアストレ。しかしセラドンは実際には、ル・フォレの王女ガラテによって救われ、彼女の宮廷に身を寄せていた。ガラテは美しいセラドンに恋し、つれない恋人を心から追い出すよう彼を促すが、羊飼いはとうてい初恋の人を忘れることなどできない。ガラテの侍女レオニードも、セラドンに不幸な恋

から心を解放することを勧めるが、そのとき妖精イスメーヌが現れ、アストレ一行がセラドンの霊を慰めるために、近くに来ていたことを告げ、魔術によりそれを再現して見せる。この劇中劇の場面において、アストレたちは、森のなかに愛の神殿を発見し、そこにセラドンによってアストレの名が刻まれているのを認める。恋人の無実と自らの罪の深さに思い至ったアストレは、伝説の愛の真実の泉——人が水面に姿を映し、その恋が真実であれば、恋人が並んで映るが、恋が偽りであれば、泉を守る野獣に食い殺されてしまうという——へと向かい、そこに己の姿を写すことで、愛に背いた罰を自ら受けようとする。セラドンが泉に駆けつけると、アストレが野獣の足もとに倒れているのが見える。若者は勇敢に野獣に立ち向かうが、力尽き倒れる……しかし愛の神の奇跡により、アストレとセラドンが目覚めると、ふたりは互いの恋人を無傷なまま見出す。そこにイスメーヌから事の次第を聞いたガラテとその宮廷の一行も駆けつけ、愛の神への讃歌のうちに、オペラの幕が閉じられる。

社会学者ノルベルト・エリアスは、ヨーロッパの「文明化」といわゆる近代的主体の形成の端緒を、一七世紀フランスにおける地方貴族の宮廷貴族化現象のうちに探った古典的名著『宮廷社会』において、貴族が宮廷化するにあたって生じた「ロマン主義」、つまり田園への憧れについて語っている(6)。アンリ四世、ルイー三世、そしてとりわけルイー四世治下に行われた、地方貴族をパリそしてヴェルサイユの宮廷に集め、監視を強化する中央集権的国家方針において、自らの領地での気ままな生活、また豊かな自然との接触を奪われた貴族たちに、自然を懐かしみ憧れる傾向が生じ、それは多くの文学に表わされたのだが、その最大の表現が、オノレ・デュルフェの大長編小説『アストレ』(一六〇七—一六二七)であったというのである。ここでは、失われた田園生活への憧憬が、現実に存在するル・フォレという村を過度に理想化させており、また、アストレやセラドンたち羊飼いの純粋な恋愛の追求が、ガラテたち宮廷人のたぶんに策略的傾向を持った宮廷的恋愛流儀と対比させられている。つまりエリアスによれば、羊飼いたちはデュルフェが属する地方の下級貴族を表しており、その自然的恋愛(7)が、ガラテらが表わす宮廷貴族の作為的恋愛と対照化されることで、地方貴族の自己主張・矜持が表現されているというのだ。

ところで、こうした「ロマン主義」的傾向は、貴族ではないが、ラ・フォンテーヌにも当てはまるところがあるのではないか。彼は周知のように、シャンパーニュ地方の緑豊かな小村シャトー＝チエリに生まれている。祖父の代から河川森林監督官の官職を有していた彼は、故郷の自然を深く愛し、パリ移住後も頻繁に首都と村を往復していたらしい。いわば彼は、地方貴族と類似した環境に生まれ育ったのであり、彼の作品に田園を舞台としたものが多いこと、また目下のテーマに関して言えば、三つのオペラ台本がいずれも田園を舞台としていることには、こうした作者の失われた故郷の自然(8)へのノスタルジー(9)が関係していたとも考えられるだろう。

そしてさらに注目すべきなのは、(これまたエリアスが、デュルフェの小説に関して述べていたことと一致して)オペラ台本がいずれも、主人公男女の純愛に、彼らより社会的上位にある者の横恋慕が関わってくるさまを主題化していることである。『ダフネ』では、キューピドンの愛の矢によるものとはいえ、ダフネとルシッパの熱愛に、アポロンが強引に横槍を入れる。『ガラテ』では、ガラテとアシスの純愛に、ポリフェームが不気味な嫉妬の影を落とす。『アストレ』では——原作の小説に関し、エリアスがすでに指摘していたように——、アストレとセラドンの追及する純粋な愛に、ガラテが絡んでくる。このように同様の物語構造がオペラ台本で執拗に繰り返されていることは——さきに見たラ・フォンテーヌのオペラ批判において、ルイー四世の英雄主義と戦争志向が時ならぬ攻撃を受けていたことをも考え合わせれば(『ダフネ』のアポロンは、明らかにルイー四世を暗示している)——、ここでラ・フォンテーヌが、オノレ・デュルフェ同様、宮廷の権力に、自然とそこで育まれる純愛を対置させることで、ひそかな自己主張を行っていたという仮説は、説得力を持ってくるであらう。

う。

さてところで、オペラ台本に表れているラ・フォンテーヌのノスタルジーには、じつは幼年時代に親しんだ故郷の田園にたいするものとは別の一面が存在する。それは、失われた黄金時代にたいするものである。実際彼のオペラ台本の舞台はすべて、神々と人間が交流する古代の神話的田園なのである。四方田犬彦は、「ノスタルジーの外輪」としての黄金時代について語っている(10)。古代からすでに存在する失われた黄金時代への夢は、近代以降生まれたノスタルジーのいわば原型と呼べるような存在なのだ。

そして「古典主義文学者」ラ・フォンテーヌの場合、そうした黄金時代への憧憬は、当然ながら文学と深く結びついている。『ダフネ』の舞台は前述のように、パルナッソス山を遠望するタンペの野であったが、最終場ではパルナッソス山じたいが舞台となり、そこでダフネの女神への変容を祝して文芸の祭典が開かれていた。また、これはオペラではないが、『小話』の最後に置かれた喜劇『クリメーヌ』(一種のリーゼドラマである)では、パルナッソス山を舞台に、アポロンとミューズ神たちが、すぐれた恋愛詩を生むことがなくなった現代という時代を嘆きながら、さまざまな形態の恋愛詩を試み戯れるという内容が展開されるのである。

以上見てきたように、ラ・フォンテーヌ独特のオペラ台本の作品世界は、幼少時代の記憶と結びつく田園(と、そこで展開される自然的恋愛)への憧憬、文芸的黄金時代の夢などが凝縮された空間であり、一種のノスタルジー=癒し装置(11)として作者を強く魅惑するものであったと考えられる。それは、勃興しつつある近代的国家権力にたいする逃避空間であると同時に、権力とのお抱えの文化装置(国王とのお気に入りのジャンルであるリュリー=キノーのオペラ)にたいする批判・自己主張の場でもあったのではないか。そこにはいわば、ラ・フォンテーヌの作家としてのアイデンティティが賭けられていたのであり、彼が生涯にわたりそうした作品世界に固執したこともむべなるかなと思われるのである。

註

(1) Cf. Ana Clara Santos, 《La tentation du théâtre chez La Fontaine》, *La Fontaine, maître des eaux et des forêts*, Universidade do Porto, 2006.

(2) Catherine Kintzler, 《La France classique et l'opéra ou la vraisemblance merveilleuse》, Harmonia mundi, 1998(CD).

(3) 以下の論文は、『ダフネ』拒絶の原因を、ジャンル観の違いよりは、ルイ十四世を暗示するアポロンの表象が、伝統的正統的表象とは異なっている点に見出しており、それなりに説得力を持つが、ラ・フォンテーヌの三つのオペラ台本を通して見たとき、その作品世界とリュリー=キノーのそれが明らかに異質である点も、否定しがたいであろう。Yoshiharu Shiraiishi, 《Sur l'éche de *Daphné* de La Fontaine》, 『フランス語フランス文学研究』(日本フランス語フランス文学会), 五八号, 一九九一, 三一一-四六頁。

(4) La Fontaine, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, pp.615-620. Cf. Pierre Clarac, 《La Fontaine et l'opéra》, *Europe*, 515, 1972, pp.53-61. 岡本礼子, 「ラ・フォンテーヌとオペラ」, 西南学院大学文学論集創刊号, 一九八二, 三一一-五〇頁。

(5) 以下の書は、「そのあたりの真実」を、ラ・フォンテーヌの「平和」と「楽しみ」を希求する「美学」に帰しているが、本論考は、いわば「美学」の背後にある「欲望」を考察したいと考える。Emmanuel Bury, *L'Esthétique de La Fontaine*, Sèdes, 1996, pp.88-96.

(6) ノルベルト・エリアス, 『宮廷社会』(波田・中埜・吉田訳), 法政大学出版局, 一九八一年, 第八章「宮

廷化の過程における貴族的ロマン主義の社会発生について」。

(7) デュルフェの小説における主人公たちの純愛の追求が、かならずしも肉体性を排除したものではないことは、ジェラルド・ジュネットが指摘するとおりである（ジュネット、「羊の群れの中の蛇」（拙訳）、『フィギュールI』、書肆風の薔薇、一九九一年、一三—一四六頁）。というより、そこには実際にはエロチックなものが横溢しているのだ。その意味で、エリック・ロメールがその映画人生の最後を飾った『アストレ』の映画化（『我が至上の愛——アストレとセラドン*Les amours d'Astrée et de Céladon*』（二〇〇七年））は、原作小説の持つ健康な官能性のみごとに描ききった快作であると言える。

(8) ラ・フォンテーヌは一六五〇年代に、領主の交代により、河川森林監督官の官職を実質的に失ってしまう。そこから、彼の文学者への「転職」運動が始まって来る。Cf. Jean-Pierre Collinet, 《Introduction》 de La Fontaine, *Œuvres complètes*, I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p.XV.

(9) ここでノスタルジーという言葉を使うことは、アナクロニクな行為だろうか。ある意味では、そうであろう。ノスタルジーという用語が最初に使われたのは、スイスの医師ヨハネス・ホッファーが一六八八年に、医学用語として使ったときだという（Cf. 四方田犬彦、「帰郷の苦悶」、『世界文学のフロンティア四、ノスタルジア』、岩波書店、一九九六年、八—九頁）。それは、三十年戦争後の世界大戦の時代において、故郷の町村を長期で離れることが多くなったスイス傭兵が高熱や鬱状態に陥った病状を名指すために、ギリシャ語からつくられた言葉であった。一七世紀においては、それは風土病を指す用語に過ぎなかったのである。しかし、ここで逆に、スイス兵の病気とフランス有閑階級の憧憬の類似性と同時代性に注目することもできよう。この近代的中央集権国家の成立と資本主義の勃興により、人と物の交流が急速に加速してくる一七世紀という近代初めの時代、人間が故郷の町や村を離れねばならないことは必然化してきており、そこには（一般的意味での）ノスタルジーが発生する社会的条件はすでに揃っていた。それは、あとはただ、病気から一般的感情へと横滑りするのを待っていただけだったのではないか。

(10) 四方田、前掲論文、一六頁。

(11) cf. 拙著、『南仏の創出一癒しの文化史』、彩流社、2011。最後にひとつ、文化史的考察を付け加えておこなうなら、同じ一七世紀のプッサンやクロード・ロランの古代の田園を描いた風景画も、同様のノスタルジー＝癒し装置として機能していたのではないかと考えられる。それは、近代の桎梏に囚われつつあった多くの同時代の観客にとって、失われた幼年時代の自然への憧れと、黄金時代への夢を代補してくれるものだったのではないか。プッサンやクロードが描いた風景は周知のように、一八・一九世紀にはイギリス式庭園のモデルとして広く利用され、まさにノスタルジー誘発装置として機能したのであるが、それはじつは一七世紀当時においても、多かれ少なかれそうした機能を果たしていたであろう。たとえば有名なプッサンの『アルカディアの牧人たち』に関しても、「私、死もアルカディアに存在する」というメント・モリの意味が、後世「（いまは死んでいる）私も、かつてはアルカディアにいた」という哀悼の意味に誤読されていったというのが通説だが（Cf. ルイ・マラン、「パノフスキーとプッサン——アルカディアにて」、『崇高なるプッサン』（拙訳）みすず書房、二〇〇〇年に所収）、プッサンの絵画それじたいに、いわばそうした誤読を必然づける要素が存在したし、同時代人にとってもそのように感じられていたであろうということである。一七世紀文化の研究は、理論的理性的側面からなされることが多く、それはそれで正当性を有しているが、場合によってより感性・情緒を重要視したアプローチが必要であると考えられる。

