

ピエール・ロジヨン『ダフニスとクロエー』の三種の台本について¹

中谷 彩一郎

キーワード：ダフニスとクロエー，ピエール・ロジヨン，ジョゼフ・ボダン・ド・ボワモルティエ，ベルナルド・メンゴッツィ，ロココ，田園趣味

はじめに

ピエール・ロジヨン (Pierre Lajon, 1727-1811) 作詞，ジョゼフ・ボダン・ド・ボワモルティエ (Joseph Bodin de Boismortier, 1689-1755) 作曲によるオペラ・バレ『ダフニスとクロエー』は1747年9月28日にパリの王立音楽アカデミー (Académie royale de musique) で初演され，大成功をおさめた²。これが現在までつづくロンゴスの古代ギリシア恋愛小説『ダフニスとクロエー』(2世紀末～3世紀初め頃)の劇音楽化の嚆矢となる。1752年に再演された後，このオペラ・バレは時代の流れの中で忘れ去られた。

実際，この劇音楽に関する研究自体，これまでほとんどなされていないが³，本稿ではむしろピエール・ロジヨンの手になるオペラ台本に焦点を当て，文学的な側面から分析を試みたい。ロジヨンの台本は細かく分けると三種類存在する。まず，1747年に出版されたボワモルティエの総譜に付された台本と1752年の再演時に出版された台本である。両者の内容は九割方同一であるが，後者には歌詞の割り当てや語彙の変更，さらには歌詞の付加などが見られ，ト書きも付いている。

この二種類の台本に加え，これまでほとんど知られていないのが，数十年後にロジヨン台本の『ダフニスとクロエー』を新たに作曲し直したいと申し出たイタリア出身の作曲家ベルナルド・メンゴッツィ(Bernardo Mengozzi, 1758-1800)の依頼を受けて改作された三本目の台本である。1811年に出版されたロジヨン作品集のはしがきによると，このメンゴッツィのオペラはパリのオペラ座で上演寸前まで準備が進んだが，出演者全員が投獄され，上演できなくなったという⁴。

本論では，ロジヨンによるこの三種類の台本(それぞれ1747年版，1752年版，1811年版と呼ぶことにする)，大別すると最初の二つと最後の一つ(各々ボワモルティエ版とメンゴッツィ版と呼ぶことにする)を比較しながら，その材源となった古代ギリシア恋愛小説

1 本研究はJSPS科研費 23720183の助成を受けたものである。

2 Hervé Niquet 指揮 Le Concert Spirituel によってCD化されている [Glossa GCD 921618]。なお，以下の上演状況はCDのブックレットに掲載された Stéphan Perreau の解説による。

3 CDブックレットのPerreau による詳細な解説を除けば，Charlton (2012)，pp.130-133にやや詳しい音楽的な分析があり，その他Beta (2011)，p.157; Solomon (2011)，p.153; Barber (1989)，p.38; Hardin (2000)，p.74 等にわずかながら言及がある。本稿脱稿間近になって，留学時代の恩師でもあるJ. R. Morgan教授(連合王国スウォンジー大学)が 'Joseph Bodin de Boismortier's opera *Daphnis & Chloé*' という論考を，トゥールで近く刊行される論文集に掲載予定であることが判明した。早く出版前の原稿を送ってくださったモーガン教授に感謝したい。校正刷前のページ番号も明らかではない段階なので，本稿ではMorgan (forthcoming) という形で言及する。この論文は上記CDブックレットを用いた1747年上演のオペラ・バレに関する研究であり，本稿の18, 9世紀に出版された台本原典に基づいた比較研究とは方向性が大きく異なることも付け加えておく。

4 Lajon (1811)，p.3 (Avertissement)。

『ダフニスとクロエー』との関係、さらには数十年の間が空いたボワモルティエ版とメンゴツィ版の違いについて考察したい。最初に音楽化された背景として、フランスにおける18世紀前半の田園趣味と『ダフニスとクロエー』の流行について概観し、つづいてボワモルティエの1747年版と1752年版をロンゴスの原作と比較しながら分析する。そして最後にメンゴツィ版をボワモルティエ版との相違を中心に論じて、ロジョンの台本の変遷についてまとめることにしたい。

1. フランスにおける田園趣味と『ダフニスとクロエー』の流行

フランスにおけるロンゴス『ダフニスとクロエー』(2世紀末～3世紀初め頃)の受容は、1529年にジローラモ・フォンドゥーロが、イタリア(おそらくヴェネツィア)でフランソワ一世のために現在のパリ写本(Paris Gr. 2895)を取得して、フォンテーヌブロー城の図書館に収めたことに始まる⁵。この写本に基づいてジャック・アミヨがフランス語訳を發表したのが1559年であった。このアミヨ訳は19世紀初頭のポール・ルイ・クーリエによる改訳を経て、現在でもアミヨ・クーリエ版としてフランス翻訳文学史上の古典として名高い。しかし、同じくアミヨが翻訳したヘーリオドーロス『エチオピア物語』(1547)やブルータルコスの『対比列伝』(1559)および『モラリア』(1572)が、アミヨの生前からすでに繰り返し再版され、当時の知識人や作家たちの間でもはやされたのとは異なり、『ダフニスとクロエー』は決して出版直後からベストセラーになったわけではなかった。ブルータルコスが実名で、ヘーリオドーロスが I. A. という訳者の頭文字で出版されたのに対し、『ダフニスとクロエー』は匿名の八折版で出版され、生前に訳者名が明らかにされることがなかったことは、アミヨ自身の作品に対する態度の違いを示している⁶。

フランスにおいてようやく『ダフニスとクロエー』がよく知られるようになるのは、18世紀初めのルイ十五世の時代になってからのことである。ルイ十四世の七十年余りにわたる治世が終わり、1715年に曾孫にあたる幼きルイ十五世が即位すると、先王の甥にあたるオルレアン公フィリップ2世が摂政となった。「自由思想家」を自認するオルレアン公の摂政時代はフランスでも風紀が緩んだ時代としてよく知られているが⁷、その影響は『ダフニスとクロエー』にも見られる。元々アミヨ訳では道徳的な観点から密かに省略された場面があった。リュカイニオンによるダフニスへの性の手ほどの場面(3.16-19)である。

aussi Lycenion trouuant en ce ieune cheurier vne simplicité plus grande qu'elle n'eust pensé,
commença à le passer maistre en ceste maniere. Finy cest apprentissage, ...

5 Omont (1889), Introduction IV-V; Appendice III, pp.371-2; p.119. しかし、Reeve は1539年の可能性を示唆している。Reeve (1979), p.166; idem (1981), pp.144-5を参照。

6 アミヨ生前には1578年に第二版がパリのJean Parentによって出版されているが、その序文にも「われわれの時代に見出しうる最も際立った人物の一人」が訳したとだけ記されている。アミヨ訳『ダフニスとクロエー』の変遷については Barber (1989)を、アミヨの生涯については辻(1993), pp.96-107を参照。

7 Barber (1989), p.30; ル・ゴフ他(2012), p.329ff.

アミヨはここで具体的な性描写の場面 (3.18.3-4) を削除したが、巧妙にもリュカイニオンがダフニスに性の手ほどきをおこなった事実には最低限言及している。しかし、自身の省略については一言も触れていない。これは参照したパリ写本の空白部分 *lacuna* (1.12.5-1.17.4.) については、‘EN CEST ENDROIT Y A vne grande obmission en l’original.’ 「この箇所にはオリジナル (i.e.パリ写本) の大きな欠損がある」とわざわざ本文中に明記している彼の文献学者的な態度とは好対照となっている。

この削除箇所はルイ十五世が即位して間もない1716年出版の翻訳で初めて補われる。この付加には読者の覗き趣味的な好奇心をそそる意図があったと考えられる。その2年後の1718年に出版された、いわゆる摂政版は、オルレアン公フィリップ自らの挿絵に基づいてブノワ・オードランが彫ったとされる見開き13枚、片面15枚の計28枚の銅版画で飾られている⁸。さらに1728年には、カイリュス伯の手になると言われる *les petits pieds* として知られる茂みから男女 (sc. ダフニスとリュカイニオン) の足先だけが出ている思わせぶりの挿絵が登場した (図1参照)。これらの挿絵はその後の『ダフニスとクロエ』のフランス語訳にもしばしば再録されている。1740~50年代には一部の作家たちにとって *contes grecs* や *histoires grecques* と題される作品は、ある種エロティックな主題を扱うものとして捉えられていた⁹。1788年にJean-Pierre Claris de Florian は *Estelle, Roman pastoral* に付した序論 'Essai sur la pastorale' で、『ダフニスとクロエ』は「自然と優美さ、繊細さの無比の模範であるが、露骨すぎる表現がなければ、もっと良かった」¹⁰ と述べ、その脚註に「誰もがロンゴスの作品を知っているが、正確にどのように書かれているかは知られていない」と付け加えている。

こうして18世紀のいわゆるロココ時代を通じて『ダフニスとクロエ』は誰もが知る古典としての地位を確立し、数多くのフランス語訳 (多くはアミヨ訳の再版) が出版された¹¹。ルイ十五世の公妾ボンパドゥール侯爵夫人が藝術活動を庇護したロココ最盛期には、François Boucher らの牧歌的田園画(パストラル)が流行し、牧人の恋物語である『ダフニスとクロエ』も絵画の主題として好まれた。ロンドンのウォレス・コレクションが所蔵するブーシェの作品(1743)をはじめ、1737年以降、定期的な催しとして定着するようになった王立絵画・彫刻アカデミーのサロンには1745年までの間に、Étienne Jaurat (1699-1789) が六枚、Charles-Joseph Natoire (1700-1777) が一枚『ダフニスとクロエ』を題材にした作品を出展したことが知られている¹²。

このように、ボワモルティエのオペラ・バレが作曲された18世紀半ばにはフランスにおける『ダフニスとクロエ』の地位は確立され、音楽化される素地はすでにできていたのである¹³。

8 Amyot trans. (1718). Barber (1989), pp.32-36も参照。実際にはアントワヌ・コワペルの助言が大きい。

9 Jones (1939), xxvii.

10 Florian (1788), p.15; Hardin (2000), p.77も参照。

11 Ferrini (1991), pp.124-134は18世紀中の仏訳を38冊挙げているが、16世紀の5冊、17世紀の2冊と比べ、劇的な増加である。

12 Duffy & Hedley (2004), 作品番号P385の項を参照。

13 ジャン・ジャック・ルソーも未完であるが、1770年代に『ダフニスとクロエ』のオペラ化を計画したことが知られており、死後の1779年に総譜が出版されている。海老澤(2012), pp.218-221を参照。

2. ボワモルティエ版『ダフニスとクロエー』（1747年初演、1752年再演）¹⁴

『ダフニスとクロエー』の台本は、まだ若きピエール・ロジョン(1727-1811)の手になる¹⁵。晩年の1807年にはアカデミー・フランセーズ会員に選出された彼のいわば出世作であり、この作品の成功をきっかけにクレルモン伯やボンパドゥール侯爵夫人の寵を受けるようになった。1747年の初演はクロエー役に18世紀を代表する歌姫マリー・フェル、ダフニス役がボンパドゥール侯爵夫人の音楽教師でもあったピエール・ジェリオット、踊り手にはマリー・カマルゴといった当時のオールスター・キャストであった。1752年5月4日には再演され、一ヶ月にわたり12回上演されたが、同時代のラ・ポルトの証言が事実なら「誰も来なかった」¹⁶。しかし、この再演から約一ヶ月後の1752年6月5日には、イタリア座の Pierre Thomas Gondot によるパロディ版 *Les Bergers de Qualité, parodie de Daphnis et Chloé* が上演されていることから、むしろペローが言うように大成功だった¹⁷と考える方が妥当ではないだろうか。このパロディ版では、主人公の名前がZirsisとColletteになるなど登場人物名はすべて変えられているが、プロローグはないものの、筋の展開はロジョンとほぼ同じで、特に第二幕は場数と内容まで対応している。ただし、パーンやニンフといった神的な存在は姿を消し（したがってアムールが現れる果樹園のプロローグがない）、代わりにZirsisの育て親Gros-Jean（パーンの代わりにZirsisの素性を明かす）や、バスクの太鼓を叩く占い師の一团を率いる道化アルカン（ニンフの代わりに攫われたコレットの居場所を教える）が登場する。

オペラ・バレ『ダフニスとクロエー』に戻ろう。ボワモルティエ版はプロローグの後、ディヴェルティスマンを幕の最後に据えた3幕がつづくオペラ・バレの形式を取っている¹⁸。Morganが指摘するように、語彙レベルでアミヨ訳とロジョンの台本に一致は見られない¹⁹。1626年に出版されたド・マルカッススのフランス語訳『ダフニスとクロエー』とも比較検討したが、やはりロジョン台本との具体的な影響関係を証明するような対応は確認できなかった。それでもなお、ロンゴス原作の牧人物語の要素を踏まえているのは明らかである。

プロローグのト書きから、花々の咲き乱れる果樹園が舞台に設えられていることがわかる²⁰。この果樹園の世話をしているドリアスは、原作のクロエーの育て親ドリュアースに対応するが、果樹園自体はロンゴスのフィレータースの庭（2.3-7）を元としている。ロンゴスでは、フィレータースが苦労して作り上げた庭は「どの時期にも、それぞれの季節が生み出すものがすべてある」特別な庭である。春には薔薇、百合、ヒュアキントス、二

14 本稿では1752年版のテキストを用い、その表記を再現する。1747年版との異同については適宜述べる。

15 Pierre Laujonについては、彼の作品集 Laujon (1811)の序文、Hoefler (1859)、Pitou (1985)、およびアカデミー・フランセーズの公式ページを参照した。

16 La Porte (1753), *Seconde Partie*, p.161.

17 CDブックレットのPerreauによる解説p.28.

18 Charlton (2012), p.94.

19 Morgan (forthcoming).

20 Le Théâtre représente un Verger orné de buissons de fleurs.

種のスマレ、夏にはケシ、梨、あらゆる種類の林檎、秋には葡萄、イチジク、ザクロ、銀梅花、と様々な花が咲き、果実が実る(2.3.4)。そこへ子供（実はエロース）が現われる(2.4.1ff.)。フィレータースは銀梅花やザクロの木を折りはしないかと心配してその子供を追いかけるが、鳥のように身軽で逃げられてしまう。くたびれたフィレータースに、子供が穏やかな笑顔で銀梅花の実を投げつけて来ると、「どういうわけか分からないが、これ以上腹を立ててはいられない気持ちにさせられた」(2.4.4)。

ボワモルティエ版では、やはりドリアスが子供（実はアモール）を追い払おうとするのだが、最初一人だったアモールが途中で複数になってドリアスを驚かせる（*Que vois-je il n'est pas seul!*）。だが一向に立ち去らないため、

Je ne suis point maître de ce Verger,
Chers enfans; des larcins que vous venez d'y faire
Le Maître que je sers, sur moi peut se venger.²¹

と語りかける。つまり、この果樹園はフィレータースの場合とは違い、ドリアスのものではないのだ。果樹園が荒らされることで持ち主に罰せられるのを恐れながらも、ドリアスもまたアモールたちに魅了される。それに対し、アモールは嘆きを引き起こすために来たのではないと言う。

Je ne viens point ici faire verser des pleurs.
Depuis long-tems j'habite ce Bocage,
Je suis Dieu des Amans; souvent dans ton bel âge
Je te comblai de mes faveurs.
J'attirois en ces lieux l'objet qui sçut te plaire,
Je t'indiquois la fleur qui lui plaisoit le mieux;
Et si j'étois invisible à tes yeux,
C'est que j'étois caché dans ceux de ta Bergere.²²

アモールは長年果樹園に住んでいる恋人たちの神で、若い頃のドリアスも見守っていたが、恋人の目の中に隠れていたのを見えなかったのだと。これはロンゴスでエロースが若き日のフィレータースとアマリュリスの恋を見守っていたが、フィレータースには見えなかったのだと述べているのに対応する(2.5.3)。フィレータースの庭の豊穡の源はエロースにあり、そのおかげで木が折れることも実がもぎとられることもなく、根が踏みつけられたり、泉が濁ったりもしない(2.5.4-5)。一方、ドリアスの果樹園はアモールたちに一端荒らされたものの、西風たちが元に戻ってしまう。ロンゴスにはフィレータースの庭と並んで、第4巻にダフニスの養い親ラモーンが手入れしている主人ディオニューソファネースの庭園が（牛飼いらンピスに）荒らされて、主人の怒りを恐れて嘆くエピソードがあり(4.7-8)。

21 Laujon (1752), p.9

22 Laujon (1752), p.10

ここは原作の二つの庭のエピソードを一つにしているといえる。また、ロンゴスではエロースがダフニスとクロエーを「世話している」と言うのに対し、ロジョンではアモールが「クロエーが今日この場所(果樹園)に連れて来てくれた(Chloé m'amène²³ aujourd'hui dans ces lieux)」と言い、その恋を絶えず導いている、とクロエーだけに焦点が当たっている。原作では、フィレタースがそれまで恋というものを知らなかった主人公たちに、恋の指導者として恋という言葉と意味を教える大切な役割を担っているが²⁴、ロジョンのドリラスにそのような役割は期待されておらず、導くのはアモールである。ドリラスとアモールたちとの戯れは、魅力的な舞台の導入として機能しているだけである。

つづく第一幕では、森とニンフたちの洞窟の前で、アゲノール(Agenor)とサフィール(Saphir)が対話している。1752年版の登場人物一覧の説明からアゲノールとサフィールがギリシアのSeigneur(貴族)であることがわかる²⁵。原作ではミュティレーネーの街の裕福な市民であるディオニューソファネースとメガクレースだが、身分と名前が変更されている。アゲノールはカドモスやエウローペーの父親であるフェニキア王をはじめ、ギリシア神話にもよく登場する名前なので馴染み深さがあるが、一方のサフィールはMorganが指摘するように²⁶、サッフォーを暗示しているという見方は興味深い。確かに、原作の舞台レスボス島はサッフォーの故郷であるだけでなく、ダフニスとクロエーのために一つだけ梢に残った林檎を摘むエピソード(3.33.4ff.)が、サッフォーの有名な断片(fr. 224 Page)の換骨奪胎となっているなど、サッフォーとの関わりが深い。

子供を失った理由は原作とはやや異なっている。アゲノールは一人息子が海賊に攫われたのに対し、サフィールは一人息子に全財産を残すために生まれたばかりの娘を捨てた。最近その息子を失い、捨てた娘が彼を責める夢を見て、自らの過去の行ないを悔いている。ロンゴスでは、ディオニューソファネースには男・女・男と子供が生まれた後、十分だと思ったので四番目のダフニスを捨てたが、上の二人が夭逝し、すぐ上の兄のアステュロスだけが大きくなった(4.24)。他方、クロエーの実父メガクレースの方は全財産を失い、貧しさのあまりニンフの洞穴にクロエーを捨てたが、その後裕福になったものの、子宝に恵まれなかった(4.35)。原作では主人公の二人が共に捨て子だという設定を、原作のダフニスとクロエーが海賊に攫われるエピソード(1.28)をアゲノールが息子を失った理由に移している。ロジョンの台本では、ロンゴスに見られるダフニスとクロエーの対照性を出すよりもむしろ物語の単純化が行われているのは、舞台作品であるがゆえの流れを重視した改変であろう。

第一幕第二場でクロエーが海賊に誘拐される。原作ではクロエーはメーテュムナ軍に捕虜として囚われ、ダフニスとクロエーが海賊に攫われるわけだが(1.28)、その二つが一つにまとめられた形である。ドリラスとダフニスは共にクロエーの誘拐を目撃するが、ダフニスがすぐさまドリラスを非難するのは原作にはない展開である。

23 1747年版では、m'ameine

24 フィレタースの重要性については、中谷(2010)を参照。

25 Laujon (1752), p.9.

26 Morgan (forthcoming).

DRYAS ET DAPHNIS

Chloé vous nous êtes ravie!

DRYAS

Je l'ai perdu hélas! Sans espoir de retour!

DAPHNIS

Vous me la refusiez, le ciel vous en sépare:

Il vous punit, Pere barbare,

Des maux dont vos refus affligeoient notre amour.²⁷

ダフニスはドリアスが二人の仲を認めてくれなかった報いを受けたのだと「野蛮な父親 (Pere barbare)」とまで呼んで非難する。これに対してドリアスは、やむをえなかったことで、仮にクロエーが戻って来ても、ダフニスには同情することしかできない、とだけ答える。

一方、クロエーの略奪について、ダフニスが洞窟のニンフたちを責める場面 (2.22) は原作と共通する (第一幕第三場)。

Nimphes de ces forêts, c'est vous que l'on offense;

Vous la perdez cette Beauté

Qui vous servoit avec fidélité:

Vengez-nous, signalez toute votre puissance;²⁸

ロンゴスではニンフはダフニスの夢に登場するが (2.23)、ボワモルティエ版ではト書きに「洞窟が開く (Les Grottes s'ouvrent)」とあるように、舞台上に視覚的に踊り手として登場することになる (第一幕第四場)。中心のニンフ (la principale nymphe) が、

>> Le Ciel est propice à tes vœux.

>> Sur les bords d'une Isle étrangere,

>> Chaque Berger reverra sa Bergere.

>> Embarque-toi. L'Amour qui veut te rendre heu-

>> reux,

>> Fixera ta barque legere,

>> Sur la rive où Chloé doit s'offrir à tes yeux.²⁹

と、クロエーがいる島に船出するようダフニスに命じる³⁰。ダフニスが攫われた恋人たちを迎えに他の羊飼いたちと共に船出するのは、ロジヨンの台本独自の筋だが、これはアン

27 Laujon (1752), p.16.

28 Laujon (1752), p.17.

29 Laujon (1752), p.19.

30 原作ではクロエーは敵軍の捕虜になったので、夢の中でニンフがパーンにクロエーを助けてくれるよう頼んだと語る (2.23)。

トワヌ・ヴァトーの「シテール島の巡礼」に代表されるロココ絵画のフェット・ギャラント（雅宴画）の世界を舞台上で再現するような趣向である。

かくして第二幕の舞台はクロエーが海賊から逃れて辿り着いた島になる。ダフニスへの思いを語るクロエーの独白で幕は明ける。第二場で舟上のダフニスが波の弱さに不平をもらしていると、浜辺で眠っているクロエーが見えて来る（*Que vois-je? Une Bergère y repose!*）。眠っているクロエーをダフニスが眺める様は、ロンゴスでダフニスがうとうとしたクロエーを眺めながら呟く場面（1.25）に呼応する。第二幕は二人の再会の喜びで閉じられる。しかし、つづく第三幕（舞台装置はパーンに捧げられた森と祭壇、パーンの像）では、ダフニスとクロエーは再会を果たしたものの、ドリアスの結婚への反対を嘆くことになる。

原作とボワモルティエ版の大きな違いは、ロンゴスではダフニスとクロエーが季節の変化に沿って、少しずつ恋愛の階段を登って行くのに対して、ロジョンの台本ではダフニスとクロエーが劇の最初から相思相愛の関係にあり、二人の間の妨げとして、クロエーの養父ドリアスの存在がある点である。ロンゴスでは逆にダフニスの養父ラモーンが、ダフニスが高貴な生まれらしいことを形見の品から知っているがゆえに、クロエーとの結婚を渋るが、ダフニスが夢の中のニンフのお告げに従って見つけた難破船の3000ドラクメーをドリュアースの元に持参すると、ドリュアースの方からぜひ息子を婿にとラモーンの説得に赴く（3.26-30）。その後、まずダフニスが地主のディオニューソファネースの息子だということが明らかになり、つづいてクロエーがメガクレースの娘だと明らかになることでハッピーエンドを迎えることになる。それに対し、ボワモルティエ版では幕が開いた時点から二人の結婚がドリアスに反対されている。そこでダフニスは領主サフィールに仲介を懇願するのだが（第二場）、サフィールの命にも渋るドリアスがようやくクロエーを見つけた時の証拠の品を見せ、クロエーがサフィールの娘だという高貴な身分がまず明らかになって、ダフニスとクロエーの仲を階級差が一層引き裂くことになる。

第四場ではクロエーが貴族サフィールの娘だと判明するという突然の展開にダフニスは驚いてドリアスを詰問し、クロエーと共にサフィールに二人の仲を許してくれるよう懇願するが、サフィールは許さない。直前まではダフニスの懇願に対して、ドリアスに結婚させるよう命ずることを約束していたにもかかわらずである。

DAPHNIS à Dryas.

Pourquoi par cette imposture

Troubler le bonheur de ce jour.

CHLOÉ ET DAPHNIS à Saphir.

Voulez vous à la fois allарmer la nature,

Et faire gémir l'amour.

SAPHIR à Daphnis.

Esclave, éloigne-toi.

CHLOÉ

Ciel!³¹ Que viens-je d'entendre?

31 1747年版では Ah!

On éloigne Daphnis.

DAPHNIS

Adieu Chloé.

CHLOÉ

Daphnis...³²

第三幕第五場でサフィールは理由をこう述べている。

SAPHIR

Ton rang & ma grandeur³³

M'empêchent de te satisfaire.

CHLOÉ

Si le rang doit changer le cœur,

Mon obscurité m'est trop chere.

Hélas! Si vous êtes mon Pere,

Pourquoi vous refuser à faire mon bonheur?

J'aime & j'aimois Daphnis quand j'étois sa Bergere;

Si le rang doit changer le cœur,

Mon obscurité m'est trop chere.

Faut-il pour vous fléchir embrasser vos genoux?³⁴

ここでは明確に「地位 (rang)」という言葉が、サフィールの娘と判明したクロエーが望み通りに(牧人の)ダフニスとは結婚できない理由として述べられている。階級の壁はサフィールがダフニスに、'Esclave éloigne-toi.'³⁵「奴隷め、離れろ」(第三幕第四場)と叫ぶことで、一層際立つことになる。しかし、この作品の観客が王侯貴族だということを考えれば、この設定はむしろ当然のものだといえよう。ロンゴスでもダフニスの素性が明らかになった後、クロエーが身分差を嘆く場面はあるものの、養父ドリュアースがクロエーの形見の品を披露することで、すぐに彼女がメガクレスの娘だということが明らかになって、二人は結ばれる。ところが、ボワモルティエ版では、そもそも形見の品はクロエーにしかなく、このままでは二人は結ばれようがない状況である。

第六場～第七場で二人が別れを惜しんで逢い引きしているのを目撃したサフィールは、激怒する。

Que vois-je? Esclave audacieux!....

32 Laujon (1752), pp.37-38.

33 1747年版ではTon rang & ta grandeurとなっている。ma grandeurの方が自らの地位への自負が強調される。

34 Laujon (1752), p.38.

35 Laujon (1752), p.37.

Fille dénaturée! Objets de ma colere!....
 Si je ne respectois ces lieux
 J'eusse immolé deja ce couple téméraire.
 Fuyez cruels, loins de mes yeux.³⁶

ダフニスとは再びEsclave audacieux!「厚かましい奴隷め!」と呼ばれ、その怒りはクロエーにまで向けられる。ところが、つづく第八場に突如パーンが顕現し、機械仕掛けの神 (deux ex machina) としてすべてを解決に導くことになる。

PAN à *Saphir*.

ARrête.

Connois le sort que le Ciel leur apprête;
 Ces Amans, des Dieux sont chéris:
 Je viens couronner leur constance,

à *Agenor*

Dans ce Berger, objet de vos mépris,
 Agenor, reconnois ton Fils³⁷

サフィールは最初不釣り合いなカップルを引き裂くためにパーンが現れたのだと勘違いするが、パーンはダフニスとクロエーが神々に愛されていると述べ、アゲノールに対して「軽蔑の的」であるダフニスが息子だと呼びかける。その結果、ダフニスとクロエーが共に貴族の子供であるという出自が明らかになり、突然二人の結婚問題も解決される。1752年版では場の最後にPanの 'Célébrez leur Hymen par vos chants & vos jeux.' という言葉が追加され、第九場の大団円へとつながっていく。1747年版ではMarie Fel演ずるクロエーの独唱の後Faunesたちの舞曲（ジグ）でオペラは終わっていたが、1752年版ではダンスのあと、FaunesとSilvainsのコーラスがオペラ・バレの幕を閉じる。

CHŒUR DE FAUNES & SILVAINS.

Chantons à jamais leur mémoire,
 Que leur nom vole jusqu'aux Cieux;
 Des Dieux ils on chanté la gloire,
 Ils sont favorisés des Dieux.³⁸

³⁶ Laujon (1752), p.41.

³⁷ Laujon (1752), p.42.

³⁸ Laujon (1752), p.45.

3. メンゴッツィ版『ダフニスとクロエー』³⁹

1811年に出版されたピエール・ロジヨン作品集の著者はしがきによると、ボワモルティエのオペラ・バレは再演（1752）から二十数年が経って時代遅れになり、イタリア人作曲家Bernardo Mengozzi（1758-1800）が音楽をすべて作曲し直すことを提案して、ロジヨンに助力を求めたことが記されている。François Lays（1758-1831）をはじめとするオペラ座の藝術家たちの認可も得て公演間近の段階で、（フランス革命期の混乱の中で）演者たちが投獄され、楽譜も散逸したという。これはレイがオペラ座の支配人になっていた1790年代前半のことではないかと推測される⁴⁰。1800年のメンゴッツィの死の四年後、一部の楽譜が発見され、メンゴッツィ作曲中の同居人だった作曲家Pierre Gaveaux（1761-1825）の協力を得て、Théâtre Lyriqueの監督Jacques Sélierierが上演準備を始めたが、セルリエの引退により上演には到らなかったという。

ロジヨン作品集にはこの改作版の台本が掲載されているが、ボワモルティエ版の痕跡を留めつつも、その違いに驚かされる。まず、ボワモルティエ版がフランス・バロック・オペラの人気ジャンルだったオペラ・バレ特有のプロローグと3幕という構成だったのに対し、メンゴッツィ版は4幕仕立てのオペラに作り変えられ、音楽嗜好の変化を示している。

登場人物ではダフニスとクロエーの実父となるAgenorとSaphirの名が、ThemidorとThalerになり、特にその身分が貴族から船主に変えられているのはフランス革命期の影響だろうか。

内容上の大きな違いにも、貴族社会から革命期への劇的な変化が色濃く反映されている。ロココ最盛期のボワモルティエ版では、貴族サフィールはクロエーと結婚したいというダフニスの願いを最初は快く聞き入れたものの、クロエーがかつて捨てたわが娘だと分かった途端に手の平を返したかのように'Esclave éloigne-toi!'「奴隷め、離れろ！」ときつく言い放った。ところが、革命期のメンゴッツィ版ではそのような差別的な台詞はなくなり、クロエーがタレルの娘だと明らかになった後、第四幕第五場でドリアスはダフニスとクロエーに「状況が変わった (Tout est changé)」と言う。タレルもダフニスに、ドリアスを説得しようとした気持ちに偽りはなかったが、クロエーが娘とわかった今は実の父親として彼女を一層の幸せにする責任がある (je te dois les sort le plus heureux!) と説明する。また、ボワモルティエ版ではサフィールの友人アゲノールもダフニスの身分を蔑んでいるらしいことは、パーンのお前たちの「軽蔑 (vos mépris) の対象」がお前の息子だと知れとの言葉から窺えるが、メンゴッツィ版ではテミドールがまずタレルに仲介したこともあり、タレルの心変わりにつく抗議した結果、タレルも思い直し、ダフニスとクロエーの結婚を許すことになる。テミドールの'les droits les plus forts sont ceux que le cœur donne;'「心が与えるものこそ最も強い権利だ」という言葉が、財産や地位に関係のない自由な恋愛の大切さを強調しているのも、自由と平等を掲げる革命期らしい新しい発想である。パーンはつづく第六場で登場するが、すでにダフニスとクロエーの結婚が認められた今、ボワモルティエ版のすべてを劇的に解決する機械仕掛けの神としての役割はなく、単にダフニ

39 Mengozzi については、Sadie(ed.) (1992)およびイタリア人名事典(2009)のウェブ版を参照。

40 革命期のオペラ座の歴史については、Darlow(2012), Johnson(2008), Kennedy(1996), Pitou(1985)を参照。

スがテミドールの実の息子であることを補足的に明らかにするだけである。

音楽上の変更を伴う変化としては、海賊に攫われたクロエーの行方を伝えるのが、ボワモルティエ版では、3人のうち中心的なニンフ1人だったが、メンゴッツィ版では3人全員になっている（第二幕第五場）。原作でも「最年長のニンフ」がダフニスに語りかけるにもかかわらず（2.23）、メンゴッツィ版で独唱から三重唱へ変更されたのは楽曲面からの必要性だと思われる。さらに興味深いのは、ニンフたちの名が明示され、La Candeur（率直さ）、La Franchise（自由）、L'Égalité（平等）と、フランス革命のスローガン「自由・平等・博愛」を想起させる名前になっている点である⁴¹。ここには王侯貴族を中心とした階級制の崩壊という社会状況の変化が大きく影響していると思われる。

細部では、説明がボワモルティエ版以上に詳しく語られる傾向がある。たとえば、オペラの幕はボワモルティエ版とは違い、ドリアスに隠れて果樹園でダフニスとクロエーが逢い引きする場面で始まるが、このことでドリアスが二人の結婚に強く反対している事実が強調される。第三幕でダフニスが島の浜辺で眠っているクロエーを発見する際にも、ボワモルティエ版では比較的すぐにクロエーを見つけるのに対し（第二幕第二場）、メンゴッツィ版では眠っているクロエーをダフニスが見つかるまでの場面が膨らまされている（第三幕第二場）。また、メンゴッツィ版では、まず羊飼いたちがテミドールに対してダフニスに助力するよう懇願したうえで（第四幕第二場）、今度はテミドールがタレルにダフニスとクロエーが結婚できるようにドリアスを説得するよう頼む形になり、テミドールの果たす役割が大きくなっている（第四幕第三場）。クロエーの出自が明らかになる場面でも、メンゴッツィ版ではドリアスが川辺で幼子のクロエーを見つけた時、ちょうど同じ年の娘を亡くしたばかりだったことが付け加えられている。クロエーの形見の品もメダルにタレルの肖像が描かれており、テミドールにもすぐにタレルだとわかるなど（Grands Dieux! / Ton portrait!）、より具体的な説明になっている（第四幕第四場）。その結果、物語の展開全体がボワモルティエ版と比べて、いっそう論理的になり、出来事が唐突に起こる印象が少なくなっている。

ボワモルティエ版以上にロンゴスの原作の要素が散りばめられているのも特徴である。ダフニスがニンフたちのお告げに従って、海賊から逃れたクロエーが辿り着いた島を探しに行く場面では（第三幕第二場）、メンゴッツィ版のダフニスはエコー（こだま）に導かれる。エコーは当然、ダフニスの台詞の最後の部分を繰り返すだけだが、それが巧妙にダフニスへの道標になっている。

DAPHNIS

<<Que vois-je, ô Ciel! quelle nacelle?

L'ÉCHO

Celle,

DAPHNIS

41 なお、ロンゴス『ダフニスとクロエー』では、ニンフたちは物語中の三つの挿話の主人公であるピテュス、シュリンクス、エコーの3人だという可能性が指摘されている。Morgan (2004), p.190.

<<De Chloé?

L'ÉCHO

<<De Chloé.

DAPHNIS

<<Serait-elle en ces lieux?

L'ÉCHO

<<En ces lieux

DAPHNIS *étonné, et regardant de tous côtés.*

DAPHNIS

<<C'est l'écho... Sont-ce les Dieux?

L'ÉCHO

<<Les Dieux⁴²

これは『ダフニスとクロエ』の中でも重要なエコーの縁起譚（3.23）にヒントを得ていると考えられる。ロンゴスでは洞窟のニンフの一人だという可能性も指摘されるエコーだが、メンゴッツィ版ではエコー自身がダフニスをクロエの元へと導くのである。また、羊飼い仲間の娘たちの父親の名前として原作の登場人物であるGnathonやPhilotas（Philetasからの影響は明らかである）が使われている。ただし、ここでは名前を借用したのみで、グナトーンやフィレータースが原作における役割を果たすわけではない。これもニンフの場合と同様に、むしろ音楽的な嗜好の変化に伴って、独唱を三重唱や四重唱に変えるための追加だと考えられる。

結語

16世紀半ばにジャック・アミヨの翻訳によってフランスに紹介された古代ギリシア恋愛小説『ダフニスとクロエ』は、1715年のルイ十五世即位後、オルレアン公フィリップの摂政時代になってアミヨの自己規制による削除箇所が補われ、摂政自らの手になると言われる挿絵の登場もあいまって誰もが知る作品となった。さらに18世紀半ば、ポンパドゥール侯爵夫人の下で華開いたロココの田園趣味もそれに拍車をかけた。

ピエール・ロジヨンによるジョゼフ・ボダン・ド・ボワモルティエとベルナルド・メンゴッツィの劇音楽のための『ダフニスとクロエ』台本には、それぞれの時代および社会背景が色濃く反映されている。貴族社会の階級性を踏まえ、階級対立が当然のこととして描かれたボワモルティエ版では、物語の解決には機械仕掛けの神としてのパーンの登場を待たなければならなかった。一方のメンゴッツィ版では、フランス革命期の自由・平等の精神を背景にして、身分に関係のない自由な恋愛が強調され、自らの差別意識を非としてクロエの実父タレルが思い直し、ダフニスとクロエの結婚を認めることになる。パー

42 Laujon (1811), pp.34-35.

ンはそのあと初めて登場し、ダフニスの裕福な出自を明らかにするという補足的な役割にとどまっている。そのうえ、台本全般に具体的で詳細な説明が加えられることで、物語の展開がより論理的になっている。

つまり、ロココ最盛期に書かれたロジヨン若き日の出世作であるボワモルティエ版とフランス革命期の晩年に書かれたメンゴッツィ版では、後者は台本にロジヨンの長年の台本作家としての経験が加味され、合理性が与えられただけでなく、フランス革命という社会状況の劇的な変化がオペラ台本にも影響を及ぼし、単なる改訂を越えた本質的な違いを伴った台本となっているのである。

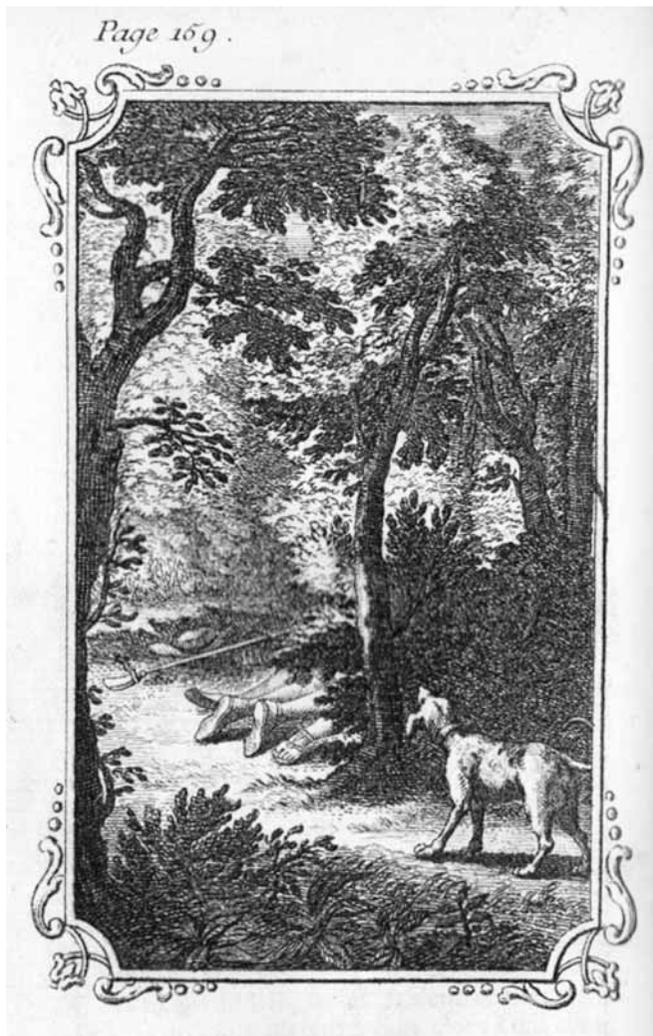


図1 *Les petits pieds*

ジャック・アミヨ訳『ダフニスとクロエー』（デン・ハーグ、1764）より（筆者蔵）

参考文献

一次文献 [略号 : BL = British Library, BNF = Bibliothèque Nationale de France]

ピエール・ロジヨン『ダフニスとクロエ』

Joseph Bodin de Boismortier (comp.), *Daphnis et Chloé, pastorale*. (Paris, 1747) [BL: H.451]
オペラ・バレの総譜

Laujon, Pierre, *Daphnis et Chloé, pastorale*. (Paris, 1752) [BL: 11736.k.5.(2.)]

[Gondot, Pierre Thomas], *Les Bergers de qualite, parodie de Daphnis et Chloé, avec des divertissemens*. (Paris, 1752) [BL: Hirsch IV.1337a.]

idem, *Œuvres choisies de P. Laujon Tome Premier* (Paris, 1811).

ロンゴス『ダフニスとクロエ』

Amyot, Jacques (trans.), *Les Amours Pastorales de Daphnis et de Chloe: escriptes premierement en Grec par Longus, & puis traduits en François*. (Paris: Vincent Sertenas, 1559). [BNF: 17052 (Réserve)]

idem, *Histoire et amours pastorales de Daphnis et de Chloe: escripte premierement en Grec par Longus & maintenant mise en François. Ensemble un debat iudiciel de folie, & d'amour, fait par Dame L.L.L. Plus quelques vers François, lesquels ne sont moins plaisans que recreatifs. P.M.D.R. Poetvine*. (Paris: Jean Parent, 1578). [St. John's College Library, Cambridge: O.46]

idem, *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé. Ecrites en Grec par Longus & traduites en François par Amiot. Avec Figures. Nouvelle Edition* (Paris: Les Héritiers de Cramoisy, 1716). [BL: RB.23.a.254]

idem, *Les Amours Pastorales de Daphnis et de Chloé, Avec Figures* ([Paris: n.p.], 1718). [BL: 243.e.11]

idem, *Les Amours Pastorales de Daphnis et Chloé, Avec Figures* (La Haye: Jean Naulme, 1764).

Marcassus, Pierre de (trans.) *Daphnis et Chloé* (Paris: Toussaint du Bray, 1626).

Morgan, J.R. (trans. & notes), *Longus: Daphnis and Chloe*, Aris & Phillips Classical Texts (Oxford: Oxbow Books, 2004).

Reeve, M.D. (ed.), *Longus: Daphnis et Chloe* (Leipzig: Teubner, 1994).

二次文献

Barber, Giles, *Daphnis and Chloe: the markets and metamorphoses of an unknown bestseller* (London: British Library, 1989).

Beta, Simone 'Le dieu Pan fait pan pan pan de son pied de chèvre: Daphnis and Chloe on the stage at the end of the nineteenth century' in Marília P. Futre Pinheiro & Stephen J. Harrison eds., *Fictional Traces: Receptions of the Ancient Novel vol.2*, (Groningen, 2011), pp.157-167.

- Charlton, David, *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism* (Cambridge University Press, 2012).
- Darlow, Mark, *Staging the French Revolution: Cultural Politics and the Paris Opéra, 1789-1794* (Oxford: Oxford University Press, 2012).
- Duffy, S., and Hedley, J., *The Wallace Collection's Pictures: A Complete Catalogue*, (London: The Trustees of the Wallace Collection, 2004).
- Ferrini, M. F., *Bibliografia di Longo, "Dafni e Chloe" Edizioni e traduzioni* (Macerata: Università degli Studi di Macerata:, 1991).
- Florian, Jean-Pierre Claris de, *Estelle, Roman pastoral*(Lausanne: chez Mouret, 1788).
- Hardin, Richard, *Love in a Green Shade: Idyllic Romances Ancient to Modern* (Lincoln& London: University of Nebraska Press, 2000).
- Hœfer, Ferdinand (ed.) *La Nouvelle Biographie Générale depuis les Temps Le Plus Reculé jusqu'à Nos Jours*. Tome 29 (Paris: Firmin Didot Frères, 1859).
- Johnson, Victoria, *Backstage at the revolution : how the Royal Paris Opera survived the end of the old regime* (Chicago&London: University of Chicago Press, 2008).
- Jones, S.P. *A List of French Prose Fiction From 1700 To 1750* (New York: The H.W. Wilson Company, 1939).
- Kennedy, Emmet et al., *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: Analysis and Repertory* (Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 1996).
- La Porte, Joseph de, *Voyage en l'autre monde ou Nouvelles littéraires de celui-cy* (London: n.p., 1753).
- Morgan, J.R., 'Joseph Bodin de Boismortier's opera *Daphnis & Chloé*' (Tours, forthcoming).
- Omont, H.A., *Catalogues des manuscrits grecs de Fontainebleau sous François I et Henri II* (Paris: Imprimerie nationale, 1889).
- Reeve, M.D., 'Fulvio Orsini and Longus', *Journal of Hellenic Studies* 99 (1979), pp.165-167.
idem, 'Five Dispensable Manuscripts of Achilles Tatius', *Journal of Hellenic Studies* 101 (1981), pp.144-145.
- Sadie, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Opera* 4 vols. (London: Macmillan Press Ltd., 2004).
- Solomon, Jon, 'Callirhoe and Operatic Heroines derived from Ancient Novels' in Marília P. Futre Pinheiro & Stephen J. Harrison eds., *Fictional Traces: Receptions of the Ancient Novel* vol.2 (Groningen, 2011), pp.147-156.
- Perrau, Stéphan, 'Daphnis et Chloé: Pastorale de Joseph Bodin de Boismortier' (2009). Hervé Niquet指揮Le Concert SpirituelのCDブックレット解説
- Pitou, Spire, *The Paris Opera: An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers Rococo and Romantic, 1715-1815* (Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 1985).
- 飯塚信雄『ロココの女王 ポンパドゥール侯爵夫人』(文化出版局, 1980)

海老澤敏『ジャン＝ジャック・ルソーと音楽』（ペリカン社，2012）

柴田三千雄，樺山紘一，福井憲彦編『フランス史2：16世紀～19世紀なかば』（山川出版社，1996）

辻由美『翻訳史のプロムナード』（みすず書房，1993）

中谷彩一郎「フィレータースの物語」，大芝芳弘・小池登編『西洋古典学の明日へ：逸身喜一郎教授退職記念論文集』pp.103-116（知泉書館，2010）

ル・ゴフ，ジャンナン他（桐村泰次訳）『フランス文化史』（論創社，2012）

ウェブページ

Académie Française公式ページ：Pierre Laujon（2014年1月5日確認）

<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/pierre-laujon?fauteuil=25&election=07-10-1807>

Dizionario Biografico degli Italiani vol.73（2009）：Bernardo Mengozziの項（2014年1月5日確認）

[http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-mengozzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-mengozzi_(Dizionario-Biografico)/)