

# ヨーロッパ近現代におけるギリシア悲劇の女性像の変容(1) —イーピゲネイア—

近藤 裕子\*・永井 典克\*\*・大崎 さやの\*\*

## はじめに

ヨーロッパの近現代の作品において、ギリシア悲劇の女性登場人物がどのような形で表象されているのかを探り、これらの作品の登場人物とオリジナルの古代ギリシアの女性像がどのように異なるのかについて、共同研究を続けている。それぞれが専門とする領域はイギリス、フランス、イタリアであるが、ヨーロッパ全体を俯瞰するためには、時代、また研究領域を拓けることで、知・文化の変遷の全体像に、より迫れるのではないかという認識が強まったためである。

ヨーロッパ文化の共通項であるギリシア神話のモチーフの問題から、家族、犠牲、国家という大きな概念の変化をも射程に入れて、歴史的、社会的、言語的に研究を拓げていくことで、変容の過程をより客観的に繙くことが本共同研究の最終目的である。

最初のモチーフとしてとりあげたのは、トロイア戦争遂行のために犠牲にされる娘、イーピゲネイア<sup>1</sup>である。エウリーピデース以来、ヨーロッパ近現代の文学作品、特に戯曲やオペラにおいて、このモチーフは繰り返し扱われてきた。

本稿で取り上げるイーピゲネイアは父親によって、国のために犠牲に差し出される娘である。ヘレネー奪還のため、トロイアに向かったギリシア軍の総大将、アガ멤ノーンはアルテミス（ディアーナ）の怒りによって、その船団をアウリスに足止めされてしまう。トロイアに船出するためには、娘イーピゲネイアを生贄として祭壇にささげよとの神託が下される。イーピゲネイアは祭壇に歩をすすめるが、こののち伝説はさまざまな展開をみせる。

アガ멤ノーンはトロイア戦争に勝利してギリシアに帰還するが、その妻クリュタイムネーストラに殺されてしまう。しかしこの妻は、今度は父親の仇討ちのため、息子オレステースに殺害されることになる。オレステースは正気を失い、その後の放浪の末、タウリスにたどりつく。その地で、アウリスの犠牲の祭壇から実は女神自身によって助け出されていた姉イーピゲネイアと再会し命を救われる。姉

---

\* 人間科学総合研究所研究員・東洋大学経済学部

\*\* 人間科学総合研究所客員研究員

弟はその後デルポイに赴く。イーピゲネイアを本論考では取り上げる。

## イギリス

イギリスにおいては、16世紀のエリザベス1世時代、シェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) の活躍により演劇界は躍進をとげるが、17世紀のピューリタン革命によって、劇場は道徳的ではない場所として閉鎖 (1642) された。ルイ14世を頂点とするバルサイユ文化が花開いた同時代のヨーロッパ大陸と比較すると、後退した状況におかれていた。1660年の王政復古以降、劇場文化も復活したが、18世紀に戯曲化 (オペラ化) されたアウリスのイーピゲネイアの主な作品としては、下記のもの挙げられる。<sup>2</sup>

Fig.1 イギリスにおけるイーピゲネイアの上演 (18世紀)

上演年	上演場所	作品名	作家名または作曲家名	
1558		<i>The Tragedie of Euripides Called Iphigenia</i>	Lady Jane Lumly	drama
1700	Theatre Royal	<i>Achilles; or, Iphigenia in Aulis</i>	Abel Boyer *	
1714	Theatre Royal	<i>The Victim. Or, Achilles and Iphigenia in Aulis</i> *	Charles Johnson	
1735	King's Theatre	<i>Ifigenia in Aulide</i>	Nicola Porpora	opera
1766	Richmond Theatre	<i>The Sacrifice of Iphigenia</i>	James Hook	pantomime
1768	King's Theatre	<i>Ifigenia in Aulide</i>	Pietro Alessandro Guglielmi	opera
1778	Covent Garden	<i>Iphigenia; or, The Victim</i> *	Thomas Hull	
1780?	Dublin or London?	<i>Ifigenia in Aulide</i>	Tommaso Giordani	opera
1782	King's Theatre	<i>Ifigenia in Aulide</i>	Ferdinando Giuseppe Bertoni	opera
1782	King's Theatre	<i>Ifigenia in Aulide</i>	Jean-Georges Noverre	ballet
1786		<i>Iphigenia in Aulis</i>	Michael Wodhull	tragedy
1789	King's Theatre	<i>Ifigenia in Aulide</i>	Luigi Cherubini	opera-ballet

こののち、イーピゲネイアのモチーフが扱われるのは、19世紀のテニソン (Alfred Tennyson, 1809-92) の詩を待つことになる。後述する特に当時のイタリアと比べるならば、18世紀のイギリスにおいてイーピゲネイアの上演は少ない。またイタリア人、大陸からの音楽家たちによるオペラ作品は世紀後半に集中している。\*をつけたジョンソン (Charles Johnson, 1679-1748)、ハル (Thomas Hull, 1728-1808) の2作品は1700年のボイヤー (Abel Boyer, 1667-1729) 版を下敷きになっている。ボイヤー自身も<sup>3</sup>フランスの出身であり、ラシーヌ (Jean Racine, 1639-1699) 作品の影響を大いに受けていた。大陸と比較するならば、イギリスではこのモチーフに対する関心が薄かったと言わざるを得ない。

ハノーヴァー出身のジョージ1世がイギリスの王位を継承したことで、イギリスと大陸との関係は深まっていた。ドイツからイギリスに帰化した宮廷お抱えのヘンデル (George Frederick Handel, 1685-1759) が素晴らしい歌手たち (Faustina Bordoni, 1700-81, Carlo Broschi Farinelli, 1705-82 等) を大陸から呼び寄せ、イタリア語のオペラのブームを引き起こした。しかし18世紀イギリスにおいては、ゲイ (John Gay, 1685-1732) の『乞食オペラ』 (*The Beggar's Opera*, 1728: ドイツ生まれのペーパーシュ

Johann Christoph Pepusch, 1667-1752 が音楽を担当。) が、政治諷刺を交えた英語によるオペラであったため、大人気を博した。<sup>4</sup>

イーピゲネイアのモチーフはヨーロッパ大陸においては、17世紀フランスにおけるラシーヌの戯曲を始めとして様々な展開をみせる。18世紀には音楽・オペラをこよなく愛し、また特にこのモチーフに思い入れをもっていたプロイセンのフリードリヒ大王 (Friedrich der Große, 1712-86) のもと、グラウン (Carl Heinrich Graun, 1703/04-59) がオペラ (*Iphigenia in Aulis*, 1731; *Iphigenia in Aulide*, 1748) を上演した。またグルック (Christoph Willibald Gluck, 1714-87) にもアウリス、タウリス2つのイーピゲネイアをモチーフにしたオペラ作品 (*Iphigénie en Aulide*, 1774; *Iphigénie en Tauride*, 1779) がある。グルックの『オーロドのイフィジェニー』は1772年にウィーンで、74年にパリで上演された。18世紀フランスでイタリアのオペラ以上に衝撃をもって迎えられた作品と考えられている。<sup>5</sup>

イタリア出身でニュートンの光学研究のためイギリスを訪れ、貴族たちとも親交のあったフランチェスコ・アルガロッティ (Francesco Algarotti, 1712-64) の著作も、イーピゲネイアのモチーフに対する興味をもたらすきっかけの1つになったと考えられる。彼はイギリス滞在ののち、プロイセンのフリードリヒ大王に仕え、晩年『オペラ論』 (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1755/1762) を執筆する。この本には「アウリスのイーピゲネイア」が台本の見本としてつけられている。『オペラ論』はイギリス (1767)<sup>6</sup>、ドイツ (1769)、フランス (1773)、スペイン (1787) で翻訳されヨーロッパ中に広く受け入れられた。またグルックのイーピゲネイア作品における *deus ex machina* の手法 (大団円に神を登場させる) に対して影響を与えたと考えられている。<sup>7</sup>

1760年代後半以降、イギリスにおいてイーピゲネイアの上演が増えていくが、アルガロッティの英訳本の出版とも無関係ではないと思われる。『オペラ論』で舞台背景に関連して、アルガロッティは中国からの影響を論じていて、グレイ (Thomas Gray, 1716-71)<sup>8</sup> は批判的に受けとめている。『オペラ論』の英訳本は、当時のロンドンでオペラを論じた重要な本として受けとめられた。<sup>9</sup>

イーピゲネイアのモチーフについて、大陸側からの影響は看過できない。ヨーロッパ大陸におけるこのモチーフの扱いと比較するならば、ギャリックが上演した別のイーピゲネイア (注1) の存在もあって、イギリスでは関心がより薄かったと言えるのではないだろうか。今後、イーピゲネイアを含めギリシア悲劇の女性たちのモチーフについて、イギリスにおける受容と変容について、大陸側と比較しながらさらに検討をすすめていきたい。

## フランス

イーピゲネイア (フランス名はイフィジェニー。以下イフィジェニーとする) の神話は、フランスにおいては、17世紀初頭にロトルー (Jean de Rotrou, 1609-50) により戯曲化されたが、これはエウリーピデースの作品の翻案とでもいうべきものであった。この神話を名実ともにフランスの演劇作品としたのが17世紀後半、古典主義の代表的作家の一人であるジャン・ラシーヌであった。

ラシーヌによる悲劇『イフィジェニー』 (*Iphigénie*, 1674) が17世紀から20世紀に至るまでのよう

に受容されてきたかは、セシール・リニユールによる解説に詳しい。<sup>10</sup> この版は、ラルース社から「プチ・クラシック」シリーズの一冊として出版されたもので、bac（バカロレア：フランスの高等教育機関に入学するための資格試験）対応の参考書でもある。すなわち、現在のフランスにおけるラシーヌの作品の一般的評価を示す書と言える版である。

セシール・リニユールはイフィジェニーの運命を「栄光から無関心まで」と要約する。まず、17世紀において『イフィジェニー』は「当時のすべての観客を満足させることができた」ため、真の栄光を得ていた。<sup>11</sup> 言うまでもなく、このすべての観客の中で最も重要な人物は国王ルイ14世であった。ラシーヌの悲劇の主人公はイフィジェニーではない。ラシーヌは、主人公をイフィジェニーの父親である国王アガムノンに切り替えていたのだ。フランス17世紀演劇研究者のジョルジュ・フォレストイエによれば、この悲劇は国家を優先し「自らの娘を犠牲にしなければならなかった王<sup>12</sup>」の姿を描き、国王の栄光を讃えたために成功を取めたことになる。

『イフィジェニー』の栄光は18世紀においても堅固なものであった。後に国立劇場となるコメディ・フランセーズでは、ラシーヌの芝居の中で『フェードル』（*Phèdre et Hippolyte*, 1677）に続き『イフィジェニー』が2番目に最も多く上演された。セシール・リニユールは、この成功には3つの理由が考えられるとする。<sup>13</sup>

1つ目の理由は、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つ目の理由は、デイドロ（Denis Diderot, 1713-84）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つ目の理由は、『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である。

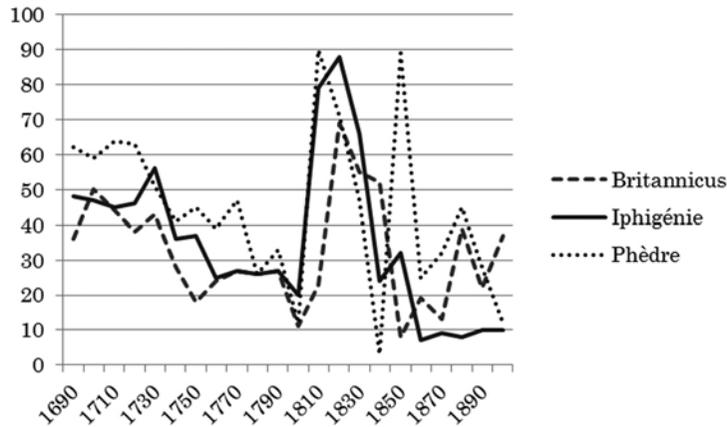
この多様性は上演する劇団員だけでなく、ヴォルテールのような観客も満足させることができるものであった。

ここで注目すべきは2番目の理由である。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、人気を博したのである。

実際、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のは、「父親が野心から娘を殺す」<sup>14</sup>際に、舞台上で彼が醜くあってはならないという問題をラシーヌが見事に解決しているからであった。つまり、デイドロは、この作品に、「国王」ではなく「父親」の悲劇を見いだしていたことになる。

セシール・リニユールは続く19世紀の変化を次のようにまとめる。19世紀には、「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、「『イフィジェニー』の成功に影」（傍点 永井）が見え始めた。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』、『ブリタニクス』（*Britannicus*, 1669）に上演回数が劣った。<sup>15</sup> 確かにコメディ・フランセーズの上演回数を調査すると、19世紀、特に19世紀後半、コメディ・フランセーズにおける『イフィジェニー』の上演回数は激減している。<sup>16</sup>

Fig.2 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



だが、この上演回数の減少をロマン主義の影響とのみ、考えることには無理があるのではないか。何故ならば、自分の子供を殺そうとする親の姿以上に怪物的な存在はないからである。17世紀から19世紀にかけて、子供殺しという主題も大きく扱いが変化している。この点に関しては稿をあらためることにするが、19世紀においては、子供殺しは嫌悪されるが故に怪物として観客の興味を惹くものとなっていた。実際、子供殺しを扱った極めてロマン主義的な題材と思われる作品に『王女メデア』(Médée, 1898)があるが、「聖なる怪物」と呼ばれた女優サラ・ベルナール(Sarah Bernhardt, 1844-1923)が主演したこの作品は評判となった。

従って、『イフィジェニー』の上演回数が1850年代から激減したことには、ロマン主義の影響以外の理由を求めるべきであろう。筆者は今のところ、その理由として、フランス革命を経験し、市民国家となった19世紀フランスにおいて、国家のための犠牲、父親のための犠牲という概念が嫌悪されるようになっていたことを想定しているが、この点に関しても、稿を改めることにしたい。

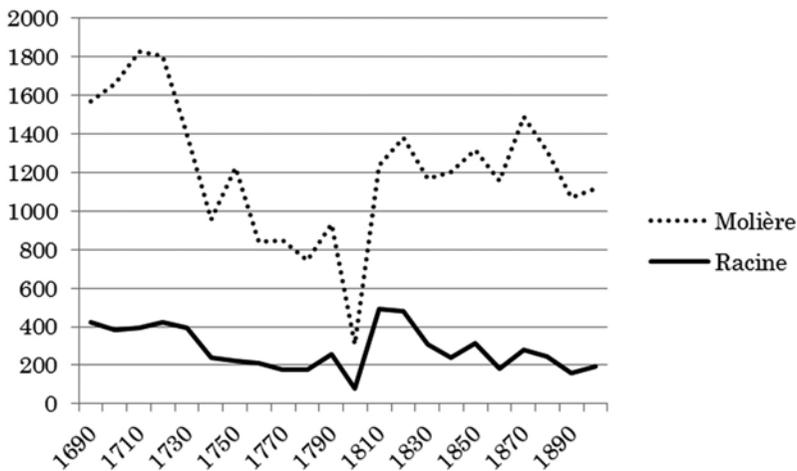
さらにもうひとつ理由が考えられる。前の理由と重なる部分が大いだが、フランスが真に共和制国家となったことに関係がある。19世紀後半、普仏戦争に敗北し第三共和制を成立させたフランスの喫緊の課題はドイツに負けないだけの国家を作るための教育改革であった。<sup>17</sup> 二度にわたり首相を務めたジュール・フェリー(Jules Ferry, 1832-93)による教育改革は、共和主義的の道徳を浸透させようとするものであったが、その道徳には怪物を倒すなど古代の英雄が成し遂げたような行為は入っていない。当然、国王・英雄を描いたラシーヌの悲劇ではなく、ブルジョワの道徳を描いているとすでに定評のあったモリエール(Molière, 1622-73)こそが新しい公教育には相応しいことになる。

そのような文脈から再検討すれば、19世紀後半は、「『イフィジェニー』の成功に影が見え始めた」のではなく、ラシーヌの芝居そのものに影が見え始めた時代であったということになるだろう。Fig.2をよく見てみると、19世紀後半には、セシール・リニユールが言うところのラシーヌの傑作である『フェードル』も『ブリタニキウス』も上演回数が減っているのである。

このことはモリエールの芝居の上演回数と比較すると一層明確なものとなる。1860年以降、ラシーヌの悲劇の上演回数は19世紀前半の半分ほどに減り、18世紀と同程度になるが、モリエールの喜劇の上演回数は18世紀から19世紀にかけて全盛期の数字まで回復し、その後大きな変化は見られないのだ(Fig.3)。

簡単な結論をつけよう。17世紀、国王の悲劇としてスタートしたラシーヌの『イフィジェニー』は、18世紀にはブルジョワの父親の悲劇として読み替えられた。しかし、ブルジョワ道徳が推奨され、英雄・国王が主人公の悲劇が遠ざけられた19世紀後半には、ラシーヌの悲劇そのものの上演回数が減り、さ

Fig.3 コメディ・フランセーズにおけるラシーヌとモリエール上演回数比較



らに国家・父親のための犠牲を主題とする『イフィジェニー』が上演されることは減っていく。ラシーヌの悲劇の受容は大まかに、そのような道筋を辿ったと考えられる。

イフィジェニーの神話は、フランスではラシーヌだけでなく多くの劇作家が扱ってきたが、その姿は時代ごとに少しずつ変化している。その変化には当然「犠牲」という概念そのものの変化が関係してくるだろう。次はイフィジェニーの変容を追いかけることで、フランスにおいて「犠牲」という概念がどのように変化したかを調査することにしたい。

## イタリア

イタリアでイーピゲネイア（イタリア語でイフィジェニア。以下イフィジェニアとする）のテーマ<sup>18</sup>が文学に現れたのは、ローマのアルカーディア・アカデミーによる文学改革運動のなかでだった。18世紀初め、アルカーディア・アカデミーのメンバーは、フランス人たちによって非理性的で装飾過剰だとして批判されていたイタリアの文学や演劇を、ギリシアの牧人詩人の書いたもののように簡素で自然な美を持つものに立ち返らせることを目標に改革を始めた。その際、手本とされたのはラシーヌや

コルネイユ（Pierre Corneille, 1606-84）等 17 世紀のフランス古典主義作家たちの作品であった。

Fig.4 18世紀～19世紀初頭にかけて「イーピゲネイア」をテーマにイタリア語で書かれた主要な悲劇およびオペラ

初演年	初演地	作品タイトル	作家名	作曲家名
1709	Roma	Ifigenia in Tauride	Pier Jacopo Martello	(悲劇)
1713	Roma	Ifigenia in Aulide Ifigenia in Tauride	Carlo Sigismondo Capece	Domenico Scarlatti
1718	Wien	Ifigenia in Aulide	Apostolo Zeno	Antonio Caldara
1719	Venezia	Ifigenia in Tauride	Benedetto Pasqualigo	Giuseppe Maria Orlandini
1725	Venezia	Ifigenia in Tauride	Benedetto Pasqualigo	Leonardo Vinci
1735	London	Ifigenia in Aulide	Paolo Rolli	Nicola Porpora
1744	Venezia	Ifigenia in Tauride	Gian Rinaldo Carli	(悲劇)
1751	Roma	Ifigenia in Aulide	Mattia Verazi	Niccolò Jommelli
1763	Wien	Ifigenia in Aulide Ifigenia in Tauride	Marco Coltellini	Tommaso Traetta
1764	Mannheim	Ifigenia in Tauride	Mattia Verazi	Giovanni Francesco de Majo
1771	Napoli	Ifigenia in Tauride	Mattia Verazi	Niccolò Jommelli
1779	Napoli	Iigenia in Aulide	Luigi Serio	Vicente Martín y Soler
1786	Venezia	Ifigenia in Tauride	Marco Coltellini	Angelo Tarchi
1788	Torino	Ifigenia in Aulide	Ferdinando Moretti	Luigi Cherubini
1809	Milano	Ifigenia in Aulide	Luigi Romanelli	Vincenzo Federici
1817	Firenze	Ifigenia in Aulide	Cesare Arici	Giovanni Simone Mayr
1818	Napoli	Ifigenia in Tauride	anonym.	Michele Carafa

フランスのアレクサンドランに倣って、マルテッリアーノ体という 14 音節詩句を創案したピエル・ヤーコポ・マルテッロ（Pier Jacopo Martello, 1665-1727）は、1709 年にローマで悲劇『タウリデ（ギリシャ語でタウリケー）のイフィジェニア』（*Ifigenia in Tauride*）を発表、イフィジェニアをテーマとしたイタリア語による文学または演劇作品創作の先鞭をつけた。悲劇形式でのイフィジェニアとして、もう一つ、この時代のイタリアで重要な作品は、経済学者として知られるジャン・リナルド・カルリ（Gian Rinaldo Carli, 1720-95）による『タウリデのイフィジェニア』（*Ifigenia in Tauride*）で、1744 年にヴェネツィア、サン・サムエーレ劇場で初演されて成功を収め、他のイタリアの諸都市でも上演された。

もっとも、18 世紀のイタリアで、イフィジェニアをテーマとした作品は、悲劇よりもオペラ作品に多く見られた。ドメニコ・スカラルラッティ（Domenico Scarlatti, 1685-1757）は、1713 年にカルロ・ジギズモンド・カペーチェ（Carlo Sigismondo Capece, 1652-1728）の台本に作曲した《アウリデ（ギリシャ語でアウリス）のイフィジェニア》<sup>19</sup>（*Ifigenia in Aulide*）および《タウリデのイフィジェニア》（*Ifigenia in Tauride*）をローマで上演している。ハプスブルクの宮廷詩人だったアポストロ・ゼーノ（Apostolo Zeno, 1668-1750）は、ラシーヌの 1674 年の悲劇『イフィジェニー』（*Iphigénie*）に基づいて《アウリデのイフィジェニア》（*Ifigenia in Aulide*）を書き、作品は 1718 年にウィーンの宮廷劇場で、アントーニオ・

カルダーラ (Antonio Caldara, 1670-1736) の作曲により初演された。ゼーノはアルカーディア・アカデミーによるオペラ改革運動の重要な担い手であり、この作品もそうした改革運動の一つの成果として生み出されたものと考えられる。この作品以後書かれた同名のオペラ、特に1720-1750年代に書かれた多くの台本は、ゼーノの作品の改作と見られている。これに対して1735年にパオロ・ロッリ (Paolo Rolli, 1687-1765) の台本に、著名なカストラート歌手ファリネッリ (Farinelli, 本名 Carlo Broschi, 1705-82) の師として知られる作曲家ニコラ・ポルポラ (Nicola Porpora, 1686-1768) が作曲、ロンドンで上演された《アウリデのイフィジェニア》 (*Ifigenia in Aulide*) は、ラシーヌよりむしろエウリーピデースの原作に基づいた作品とされる。1719年には、ベネデット・パスクワリーゴ (Benedetto Pasqualigo, fl.1706-34) の台本にジュゼッペ・マリア・オルランディーニ (Giuseppe Maria Orlandini, 1676-1760) が作曲した《タウリデのイフィジェニア》 (*Ifigenia in Tauride*) がヴェネツィアで上演されているが、同じ台本にレオナルド・ヴィンチ (Leonardo Vinci, c.1696-1730) も作曲し、1725年にやはりヴェネツィアで上演されている。

音楽面におけるオペラ・セーリアの改革に、重要な役割を果たした作曲家ニココロ・ヨンメッリ (Niccolò Jommelli, 1714-74) は、マッティア・ヴェラーツイ (Mattia Verazi, c.1730-94) が、メタスタージオ (Pietro Metastasio, 本名 Pietro Trapassi, 1698-1782) のスタイルに従って書いた台本に作曲した《アウリデのイフィジェニア》 (*Ifigenia in Aulide*) を、1751年ローマで初演した。ヨンメッリは、1753年にシュトゥットガルトの宮廷に呼ばれたが、その際にヴェラーツイも伴って行き、ヴェラーツイはシュトゥットガルトの宮廷詩人となる。彼は当地で《タウリデのイフィジェニア》 (*Ifigenia in Tauride*) の台本を書くが、それは最初ジョヴァンニ・フランチェスコ・デ・マイヨ (Giovanni Francesco de Majo, 1732-70) の作曲により、1764年にマンハイムで初演される。後にヨンメッリも同じ台本に作曲、1771年にナポリ、サン・カルロ劇場で初演されている。このヨンメッリの作品は、ニコラ・フランソワ・ギヤール (Nicolas-François Guillard, 1752-1814) 台本、クリストフ・ヴィリバルト・グルック作曲による《トーリードのイフィジェニー》 (*Iphigénie en Tauride*, 1779年にパリで初演) にも影響を与えたことが指摘されている。

オペラ・セーリア改革のもう一人の重要な立役者であった作曲家トンマーズ・トラエッタ (Tommaso Traetta, 1727-79) は、1758年から1765年にかけて、パルマのブルボン家の宮廷楽長を務めた。彼はフランスのトラジェディー・リリックを範として、オペラ・セーリアの改革を行った。1763年にウィーンに滞在、メタスタージオの後任としてウィーンの宮廷詩人となっていたマルコ・コルテッリーニ (Marco Coltellini, 1724-77) の台本に作曲した《アウリデのイフィジェニア》 (*Ifigenia in Aulide*) および《タウリデのイフィジェニア》 (*Ifigenia in Tauride*) を、シェーンブルンの宮廷劇場で初演している。この上演の1年前には、やはりウィーンで、改革オペラとして名高いグルック作曲、ラニエーリ・デ・カルツァビーギ (Ranieri de' Calzabigi, 1714-95) 台本による《オルフェーオとエウリディーチェ》 (*Orfeo ed Euridice*) が初演されており、トラエッタのオペラが《オルフェーオ》から受けた影響が指摘されている。なお、コルテッリーニの《タウリデのイフィジェニア》の台本は、後にアンジェロ・タルキ (Angelo

Tarchi, c.1759-1814) によっても作曲され、1786年にヴェネツィアで上演されている。

続く時代を見てみると、スペインの作曲家ビセンテ・マルティン・イ・ソレル (Vicente Martín y Soler, 1754-1806) がルイーゼ・セーリオ (Luigi Serio, 1744-99) の台本に作曲した《アウリデのイフィジェニア》(*Ifigenia in Aulide*) が1779年にナポリで初演されたほか、ルイーゼ・ケルビーニ (Luigi Cherubini, 1760-1842) がフェルディナンド・モレッティ (Ferdinando Moretti, 生没年不詳) の台本に作曲した《アウリデのイフィジェニア》(*Ifigenia in Aulide*) が1788年にトリノ王立劇場で初演されているが、その後19世紀に入っても、1809年にヴィンチェンツォ・フェデリーチ (Vincenzo Federici, 1764-1826) がルイーゼ・ロマネッリ (Luigi Romanelli, d.1839) の台本に作曲した《アウリデのイフィジェニア》(*Ifigenia in Aulide*) がミラノで、1817年にジョヴァンニ・シモーネ・マイル (Giovanni Simone Mayr, 1763-1845) 作曲、チェーザレ・アリーチ (Cesare Arici, 1782-1836) 台本の《アウリデのイフィゲニア》(*Ifigenia in Aulide*) がフィレンツェで、1818年に作者不詳の台本にミケーレ・カラファ (Michele Carafa, 1787-1872) が作曲した《タウリデのイフィジェニア》(*Ifigenia in Tauride*) がナポリで上演されるなど、イフィジェニアを扱った作品は枚挙に暇がない。

今後の研究では、これらイフィジェニアをテーマとする悲劇やオペラ台本についてテキストの分析を行い、そこに見られるフランス演劇およびオペラからの影響や、これらのイタリア語のテキスト間における影響関係を調査することを通して、イフィジェニアのテーマが18世紀のイタリア文学および演劇にとって、どのような意味を持っていたのかを考えたい。

## おわりに

国家と個人の犠牲の問題という視点からみるならば、強固な中央集権体制のフランスと、都市国家が林立していたイタリア、またドイツからの国王を戴いたイギリスとでは、このモチーフに対する立ち位置が異なっていたと考えられる。今後さらにフランス、イタリアとイギリス、それぞれの国の独自性・国民性に起因する要素などについても検討を加えていきたい。<sup>20</sup>

## 注

- 1 イーピゲネイア (イフィゲネイア) の名前で知られるギリシア女性のモチーフには、本稿でとりあげるトロイア戦争関連以外のものもある。イーピゲネイアの姿を見て感動したチモーネが恋ゆえに賢くなる物語である。彼は人間というよりも野獣的な存在として扱われていた。しかしイーピゲネイアの姿をみて知性に目覚め、最終的には万難を排して、彼女をその婚約者から奪い取る。このパターンは、ボッカチオの『デカメロン』の中に登場し、ミレー (John Everett Millais) などの絵画のモチーフになっている。Giovanni Boccaccio, *Decameron*, The John Payne Translation, University of California Press, 1982. 18世紀イギリスの名優と言われたギャリック (David Garrick, 1717-79) は *Cymon* (1767) の劇を上演していて、チモーネのイーピゲネイアの方が当時のイギリスの観客にとっては身近だったと思われる。
- 2 タウリスのイーピゲネイアについては1699年に John Dennis (1657-1734) がエウリーピデースを基に劇作を行っているが、18世紀のイギリスにおいてはこのモチーフについて、特にみるべき作品がない。表は Jane Davidson

- Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, Oxford University Press, 1993. Frederick C. Petty, *Italian Opera in London 1760-1800*, Umi Research Press, 1972. などを参考に作成した。
- 3 18世紀古典派を代表した詩人ポープが作品 *The Dunciad* (1742) の中で (Book II, l. 413) ボイヤーを三文詩人の一人として諷刺している。Cf. Alexander Pope, *The Dunciad in Four Books*, ed. James Sutherland, Methuen, 1943.
  - 4 Cf. DelDonna, Anthony R. and Pierpaolo Polzonetti (ed.), *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, Cambridge U.P., 2009, p.207.
  - 5 Cf. Percy A. Scholes (ed), *Dr. Burney's Musical Tours in Europe Vol I: An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy*, Oxford U.P., 1959, p.326.
  - 6 *An Essay on the Opera written in Italian by Count Algarotti*, L. Davis and C.Reymers, 1767.
  - 7 Cf. 近藤裕子「アルガロッチェの『オペラ論』とフリードリヒ大王」『人間科学総合研究所紀要』第13号、2011年。
  - 8 Cf. Toynbee, P. and L. Whibley (ed.), *Correspondence of Thomas Gray* (3 vols.), Clarendon, Oxford, 1971, II, p.814 (No. 375). 近藤裕子「十八世紀の国際人・アルガロッチェ」『日伊文化研究』第42号、2004年。
  - 9 Cf. Ian Woodfield, *Opera and Drama in Eighteenth-Century London*, Cambridge U.P., 2001, p.7.
  - 10 Jean Racine, *Iphigénie*, édition présentée, annotée et commentée par Cécile Lignereux, Petits Classiques Larousse, Larousse, 2008.
  - 11 *Ibid.*, p. 146.
  - 12 Jean RACINE, *Oeuvres complètes, I*, “Bibliothèque de la Pléiade”, éd. Georges Forestier, Gallimard, 1999, p. 1555.
  - 13 Cécile Lignereux, *op. cit.*, p.147.
  - 14 Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, tome XIX, Texte établi par J. Assézat et M. Tournoux, Garnier Frère, 1876, XIX, p. 15.
  - 15 Cécile Lignereux, *op. cit.*, p. 147.
  - 16 Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900: Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Plon-Nourrit et cie., 1901. 以下、グラフは Joannidès の著作のデータによる。Fig.3 で、19世紀前半にラシーヌの上演回数は急上昇しているが、これは革命後、フランスのルーツが17世紀に求められたことと、当時のブルジョワ階級が17世紀の貴族を模倣したことに原因を求めることができる。
  - 17 永井典克「第三共和制と聖別化されるモリエール」『教養論集』24号、成城大学法学会、平成24年、31～46頁。
  - 18 Cf. Marita P. McClymonds, *Niccolò Jommelli: the Last Years*, Michigan, Ann Arbor, 1980.  
Michele Napolitano, Greek Tragedy and Opera, in AA.VV., *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, edited by Peter Brown & Suzana Ograjenšek, Oxford University Press, 2010, pp.31-46.  
Reinhard Strohm, *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1997.  
Reinhard Strohm, The Operatic Debut of Oedipus the King, in AA.VV., *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, *op.cit.*, pp.160-176.  
Reinhard Strohm, Iphigenia's Curious Ménage à trois in Myth, Drama and Opera, in *(Dis)embodying Myths in Ancien Régime Opera: Multidisciplinary Perspectives*, ed. by Bruno Forment, Leuven University Press, 2012, pp.117-138.
  - 19 慣例に従い、音楽作品は《 》で表記する。
  - 20 近藤は2007年9月にロンドンでグルックのタウリスのオペラを観る機会があったが、極めて現代的な演出であった。(Simon Goldhill, “Who Killed Gluck?” in P. Brown & S. Ograjenšek, *op. cit.*) 2008年5月にはパリでタウリスを観たが、同じグルックとは思えないほど、演出が異なっていた。2014年秋にはアウリスとタウリスを合わせた

作品がドイツで上演される予定である。現代におけるイーピゲネイアの作品は、古代ギリシアの演劇を出発点としながらも現代性を強く全面に打ち出したものになっている。この共同研究は、他のギリシアの女性像のモチーフも含めて今後も継続していくが、途中の段階ではドイツや中世の専門家を交えたシンポジウムを行いたいと考えている。

## 【Abstract】

The Evolution of the Ideas of Greek Tragedy Heroines in Modern European Theatres (1)  
—Iphigenia—

KONDO Hiroko\* · NAGAI Norikatsu\*\* · OSAKI Sayano\*\*

The authors are now trying to follow the process of how the ideas of Greek tragedy heroines are evolved in modern European theatres especially in England, France and in Italy. This is the first stage of the report and deals with the motif of Iphigenia.

Racine made a big success using this motif, but there were not so outstanding theatrical works in England in the first half of the 18<sup>th</sup> century. As to the situation in Italy, much more opera works were composed as compared with the theatrical plays.

**Keywords:** Greek tragedy, Iphigenia, Racine, Opera, Aulis

ギリシア悲劇の女性像の変容についての共同研究の報告(1)である。最初のモチーフとしてはイーピゲネイアをとりあげる。イギリス、フランス、イタリアにおける、このモチーフの17あるいは18世紀の状況についての報告である。このモチーフについて、イギリスは他国と比べて関心がより薄いこと、フランスではラシーヌ作品の成功を中心に、またイタリアにおいては、オペラ作品がより多く制作されたことが報告されている。

キーワード：ギリシア悲劇、イーピゲネイア、ラシーヌ、オペラ、アウリス

---

\* A Professor in the Faculty of Economics, and a member of the Institute of Human Sciences at Toyo University

\*\* A visiting member of the Institute of Human Sciences at Toyo University