

モリエール『エリードの姫君』における コメディ・バレーの構造⁽¹⁾

日 比 野 雅 彦

モリエール Molière は、偽善者を徹底的に攻撃し当時の宗教界から度々上演禁止処分をうけた『タルチュフ』*Tartuffe* や、理想を高くもつ若者が浮気な娘に恋をする『人間嫌い』*Le Misanthrope* などの性格喜劇で知られる17世紀を代表する喜劇作者であり、また、彼自身、役者兼座長としても活躍した演劇人である。作者としての成功があまりにも大きいため他の側面について語られることは少ないが、彼は舞台芸術に通じた総合的な演劇人でもあった。彼の残した作品のうち性格喜劇といわれるものは比較的少なく、逆に、今日ではあまり上演されることの多くないコメディ・バレーが大きな位置を占めていた。彼の29の作品のうちコメディ・バレー（トラジェディー・バレー1つを含む）は13を数え、しかも、1664年以降は1672年を除く毎年コメディ・バレーを初演している⁽²⁾。しかしながら、最初のコメディ・バレー『うるさがた』*Les Fâcheux* はフーケの館で催された壮大な祝宴の際に上演され、また、ここでとりあげる『エリードの姫君』*La Princesse d'Elide* もヴェルサイユ宮で開かれた「魔法の島の悦楽」*Le Plaisir de l'île enchantée* の中で上演されたことから推察されるように、上演に際して莫大な経費を要し、今日の劇場での上演にはなじみにくい。そのため、『病いは気から』*Le Malade imaginaire* のようにバレー部分を省略して演じられることが多い。

モリエール研究に関しては数世紀に及ぶ歴史があるにもかかわらず、上記の事情からかコメディ・バレーに関する研究は非常に少なく、今世紀に入ってからのまとまった研究としては、筆者の知るところでは1914年に出版されたペリッソン Maurice Pellisson の『モリエールのコメ

ディー・バレエ』 *Comédies-ballets de Molière*⁽³⁾, 1972年にアメリカで出版されたチャンブレイ Joyce Arlene Chambley の『モリエールのコメディー・バレエの世界』 *The world of Molière's Comedy-ballets*⁽⁴⁾ があげられるにすぎない。また、コメディー・バレエと関係の深い宮廷バレエについての研究も少なく、1914年に出たアンリ・プリュニエール Henri Prunières の『バンスラード、リュリ以前のフランスの宮廷バレエ』 *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*⁽⁵⁾, 1963年に出版されたマクガヴァン Margaret M. McGowan の『フランスにおける宮廷バレエ芸術』 *L'Art du Ballet de cour en France 1581-1643*⁽⁶⁾, ついで1967年に出たクリストゥー Marie-Françoise Christout の『ルイ14世の時代の宮廷バレエ』 *Le Ballet de cour de Louis XIV 1643-1672*⁽⁷⁾, 及びアメリカで1974年に提出されたブラウン Glenda Jean Brown の博士論文『宮廷バレエにおける美の様式』 *Modes of aesthetic experience in the ballet de cour 1581-1650*⁽⁸⁾ が見られる程度である。

コメディー・バレエに関する研究のこのような状況はこのジャンルが本質的にかかえる特質と大いに関係がある。というのもバレエという極めて視覚的な芸術はAV機器の発達した今日とは異なり記録することが難しいジャンルに属しており、また、現存する上演台本にも舞台に関する記載がほとんどないからである。このような中であって『エリードの姫君』はいわゆるバレエの場面にも台詞があるため他の作品と比べ情報が多く与えられた作品といえる。そこで、この作品の構造を分析することによってモリエールのコメディー・バレエの特徴の一端をあきらかにしてみたい⁽⁹⁾。

『エリードの姫君』は1664年5月8日、ヴェルサイユ宮で催された「魔法の島の悦楽」の第2日目に初演され、後の11月パレ・ロワイヤル劇場で一般に公開された。モリエールの作品としては珍しく舞台をギリシャにおき、また、王族を登場人物にすえ、ギャラントな色彩が強い。あまり知られていない作品なので少し長くなるがあらすじと場面展開について簡単に記しておこう。

第一のアンテルメード

オーロールの歌う恋愛讃歌で幕が開けられる。王の猟犬番たちは彼女の歌で目を覚ます。しかしリシカスだけは目を覚まそうとはしない。やっとのことで目覚めたリシカスは狩猟ラッパを吹きならす。ヴァイオリンが加わり、その音楽に合わせて6人の猟犬番のバレエが踊られる。

第一幕

エリードの王は姫が狩猟に熱中するあまり結婚する気のないことを心配し、3人の王子を候補者として招待する。イタクの王子ユリアルは姫に一目惚れし、その気持ちを養育掛アルバートに打ち明ける。一方、姫とともに狩猟にでかけていた道化モロンは猛り狂った猪に追われ、彼らの前に現れる。彼は追われた時の様子をおもしろおかしく演じてみせる。他の2人の王子とともに姫が姿をみせる。姫も猪に襲われ、王子アリストメーヌに助けられたのであるが、狩猟への執着は変わらない。この情景を目撃したユリアルは彼女の心を捉えるためある考えを実行しようとする。

第2のアンテルメード

陽気なモロンは恋する羊飼いの娘フィリスの名を呼ぶ。こだまが返ることに興味を示し、様々な笑い声を出しこだまと戯れる。熊が現れ、モロンは木の枝に逃れる。8人の農夫が棒と槍を手に登場し、熊を追い払う。彼らの踊りのうちに第2幕へと移る。

第2幕

ユリアルに無視されたことで自尊心を傷つけられた姫はそれを従姉妹に打ち明ける。一方モロンは愛の力の強さを訴える。王は3人の王子を馬車競争で競わせる。ユリアル以外の王子は姫を得るために全力を尽すことを誓うが、ユリアルはただ名誉のためにだけ戦うと宣言する。一層自尊心を傷つけられた姫はユリアルの心を変えさせてみると従姉妹に誓う。

第3のアンテルメード

モロンとフィリスが現れる。懇願するモロンにつれなく答えるフィリスは、彼に口をきかないよう命ずる。心のたけを身振りに託すモロンはついに一言口をすべらせ、彼女は立ち去る。サティールが現れ、モロンは彼に歌を教えてくれるよう頼む。一生懸命教えるサティールをモロンが茶化すので、サティールは怒り出し、なぐりあいの喧嘩となる。2人の喧嘩に踊り手が加わり、バレエでしめくくられる。

第3幕

競技会でユリアルは勝利を得、それに続くディヴェルティスマンで姫が見事な踊りを披露したことが知らされる。ユリアルは姫にひどく魅了されたことをモロンに告白する。一方、王子のことが気にかかる姫はモロンに問いただす。彼は王子が姫に対し何の関心もよせていないと偽りの告白をする。

第4のアンテルメード

フィリスは恋人ティルススの歌に聞きほれている。そこへモロンが現れフィリスの心を取り返そうと懸命に努力する。しかし彼らは連れだって立ち去る。

第4幕

姫はユリアルの心を動かそうとし、別の王子を愛していると偽りの告白をする。しかし彼は困惑するどころか、逆に彼も従妹に思いを寄せていると打ち明ける。姫は動揺し、ユリアルとの結婚を取り止めるよう従妹を説得しようとする。モロンに心の内を見透かされ、彼女は一人思いをめぐらす。

第5のアンテルメード

クリメヌとフィリスが現れ愛について語り、愛を賛美する歌を歌う。が、姫に中断されてしまう。

第5幕

王は姫の心を動かしたことをユリアルに感謝し、また王子は王に結婚の許しを求める。姫が現れ、王にユリアルと従妹の結婚を取り止めるよう懇願する。王は姫を諭し、王子との結婚を提案するが彼女は聞き入れようとはしない。しかしユリアルが本心を打ち明けるのでついに彼女も王子との結婚に同意する。フィリスが現れヴェヌスと羊飼いたちが姫の結婚の祝いにやってきたことをつげる。

第6のアンテルメード

姫の結婚を祝い羊飼いの娘たちの歌と踊が華やかに繰り広げられ、幕となる。

1654年に出版されたスペインの劇作家モレト Augustin Moreto の喜劇『侮辱には侮辱を』*El Desden con el desden* をもとに作られ、また、あらずじからもうかがえるように、ギリシャを舞台においたギャラントな世界を描き出した作品であるため、人物に対する細かな性格描写はなく、モリエールが得意とした風俗の描写もない。しかし、当時の観客は—とりわけ初演時の観客は—この作品の主人公がルイ14世とその恋人ラ・ヴェアリ

エール嬢をモデルとしていることに簡単に気が付いたことであろう。冒頭のオーロールの歌

Souprirez librement pour un amant fidèle,
Et bravez ceux qui voudraient vous blâmer.
Un cœur tendre est aimable, et le nom de cruelle
N'est pas un nom à se faire estimer:
Dans le temps où l'on est belle,
Rien n'est si beau que d'aimer.

(1er Intermède, sc. 1)

また、第1幕冒頭で養育掛アルバートが王子ユリアルに対し説く台詞

Je dirai que l'amour sied bien à vos pareils,
Que ce tribut qu'on rend aux traits d'un beau visage
De la beauté d'une âme est un clair témoignage,
Et qu'il est malaisé que sans être amoureux
Un jeune prince soit et grand et généreux.

はまさにこの間の事情を示している。つまり、モリエールはルイ14世を念頭に置いてこの作品を書いたと考えられる⁽⁹⁾。

一方、前述のようにこの作品はヴェルサイユ宮で催された祝典の中で上演されたため、バレエが随所に挿入されるなどの様々なギャラントな演出がちりばめられている。これは、一つには、祝典にふさわしい華やかさが求められたためであり、また、もう一つには、当時の宮廷では今日考える以上にバレエが高く評価され、また、貴族たちによっても踊られていたことによる。後にモリエールが『町人貴族』*Le Bourgeois gentilhomme*で見事に描き出したように、貴族たるものの素養の第一にあげられるものはまず舞踊であった⁽¹⁰⁾。また、ルイ14世自身バレエに秀で、数々の舞台にも立っていたことはよく知られている⁽¹¹⁾。さらに、当時の観容の多くが単なる言葉の世界ではなく、音楽をともなう表現を好んでいたことも次の台詞からうかがわれるであろう。

La plupart des femmes aujourd'hui se laissent prendre par les oreilles; elles sont cause que tout le monde se mêle de musique et l'on ne réussit auprès d'elles que par les petites chansons et les petits vers qu'on leur fait entendre.

モリエールがこの作品の冒頭に、花形歌手として評判の高かったイレール嬢を起用したのもこのような観客の好みを考えたからであろう。

さらに、このようなバレエと音楽の利用は、言葉の世界で構成された演劇の世界とは異なる様々な効果を舞台にもたらし。言葉がなく身体の動きだけで演じられるバレエは無言劇と似た性格を示す。『素晴らしき恋人たち』 *Les Amants magnifiques* の中に次の指摘が見られる。

(...) (les danseurs) par leurs pas, leurs gestes et leurs mouvements, expriment aux yeux toutes choses; et on appelle cela pantomime.
(Acte I, sc. 1)

身振りが重要な位置を占める演劇といえばイタリアのコメディア・デ・ラルテ *commedia dell'arte* があげられるが、モリエールはこのイタリア伝来の演劇と深い関係にあったことはよく知られている。当時の代表的役者スカラムーシュの弟子とも呼ばれたモリエールはこの伝統を強く受け継いでいる。『エリードの姫君』の第2及び第3のアンテルメードで繰り広げられる、モリエール扮するモロンの演技は当時の観客を大いにわかせたことであろう。

また、この言葉を奪われた世界は、舞台に笑いをもたらすだけではない。当時のバレエの理論家のひとりギョーム・コルテ *Guillaume Colletet* は次のように記している。

La Danse est une image vivante de nos actions, et une expression artificielle de nos secrettes pensées⁽¹²⁾。

音楽の使用はさらに別の効果を発揮することになる。冒頭の獵犬番たちがリシスカスを起こす場面での合唱は、つぎつぎと同じ文句がハーモニー

を伴って繰り返されるため、ただの台詞だけでもたらされる効果よりはるかに高い効果を見せるであろう。また、第3のアンテルメードで歌を習うモロンと先生役のサティールがついには喧嘩を始めてしまう場面では、歌の下手なモロンと先生との奇妙なからみあいも加わり、実に見事な劇的効果を発揮する。さらに、第5のアンテルメードで歌われるフィリスとクリメヌのデュエットは恋の悩みに苦しむ姫の心を美しく代弁している。この点についてペリッソンはつぎのように記している。

Dans ses pièces (de Molière), la musique a un emploi qui lui permet plus d'être uniquement récitative: le plus souvent il lui donne pour office de fortifier l'expression du sentiment et l'intérêt des situations⁽¹³⁾.

踊りと音楽を加えることにより、モリエールは『ナヴァールのドン・ガルシー』 *Don Garcie de Navarre* で失敗したギャラントな世界への道を開くことにある程度は成功したといえるであろう⁽¹⁴⁾。

しかし、このような点を考慮に入れたとしても、劇の流れから見た場合、このギャラントな世界、歌や踊りで観客を楽しませたであろうアンテルメードの存在そのものが、逆に、本来のまとまりのあるストーリーを分断し、全体の統一をそこなう印象を与えることにもなる。事実、アンテルメードに登場する人物は、劇本来の流れの中にはほとんど姿を見せず、また、第2、第3、第4のアンテルメードは劇のストーリーから独立しているといっても過言ではない。さらに、両者に共通する例外的人物であるモロンも、他のモリエールの喜劇に登場する下僕像とは異なり、ストーリーの展開に積極的に加わることはなく、ただ主人公ユリアルユリアルの補佐をするだけである。『エリードの姫君』はこのように、コメディに対する今日的観点からすれば、極めて不統一な作品ともいえるのである。

しかしながら、この作品は当時としてはかなり評価され、ヴェルサイユ宮での初演以降もパレ・ロワイヤルで度々上演され、また、1669年夏には

サン・ジェルマンに避暑に出かけた国王一行の前で4度も上演されたほどであった。一座の公演記録を残したラ・グランジュの『帳簿』*Le Registre de La Grange*によれば、『エリードの姫君』は一般公演でもかなり高い収入をあげている⁽¹⁵⁾。では何故このような判断の違いが生じるのであろうか。

コメディ・バレエについて考える場合、前述した事情から、今日残された数少ない資料を基にせざるをえないため、必然的にストーリーの展開にばかり目をむけ、活字化されているコメディの部分をクローズ・アップし、バレエの部分にまでは目が行き届かない傾向にある。しかし、当時の資料を詳細に検討してみると、コメディとバレエとの関係は今日我々が考えるものとは逆であったことがわかる。コメディ・バレエの上演の際に配付されるリヴレ（プログラム）では、この種の作品の場合、バレエと記されることが多く、また、1671年に初演されたコルネイユ、キノー、モリエールの合作『プシシェ』*Psyché*のリヴレでは、一般にコメディの際に用いられる「上演される」*représentée*ではなく「踊られる」*dansée*が使われている。しかもこのリヴレを配付するという自体、当時流行していた宮廷バレエの習慣をそのまま踏襲したものである。このように、コメディ・バレエでは、コメディではなくバレエにより大きな比重がかけられていたと思われる。プレイヤー版モリエール全集の編者ジョルジュ・クートンは次のように記している。

La Comédie n'était au vrai qu'un prétexte pour faire se succéder les "entrées", de façon plus ou moins naturelle. Mais les danses étaient l'essentiel⁽¹⁶⁾.

また、モリエール自身、最初のコメディ・バレエ『うるさがた』の序で次のようにいっている。

(...) et, comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi des danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entractes de la comédie, afin que ces

intervalles donnassent temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits.

バレエはスペクタクルの要素が強いジャンルである。極端な場合では前後の関連にとらわれず、ただ、踊り手の都合に合わせて様々な場面が連続しておかれることすらありうるのである。ペリッソンは次のような手厳しい定義を下している。

(...) se passer d'action dans un ballet, c'était plus qu'une habitude; presque une règle⁽¹⁹⁾.

ストーリー性があるかどうかはともかくとして、バレエでは一般にストーリーの展開よりも踊り手たちの技量、そして舞台の華やかさが重視されていたことは事実であろう。

しかし、それぞれの場面がペリッソンの言うようにただ単純に並べられていたのではなく、ある種のきまりがあったようである。宮廷バレエとオペラの研究で知られるプリュニエールによれば、バレエの場面は次のような配列であったという。

Les théoriciens du ballet se contentent de distinguer les entrées en sérieuses et en comiques, et recommandent de les entremêler de manière à ce qu'elles se fassent valoir les unes les autres. Les entrées sérieuses, ce sont, par exemple, les entrées de guerriers, de bergers, de nymphes, de chevaliers, de magiciens, de dieux; les entrées bouffonnes font intervenir des estropiés, des avocats, des démons sous les formes les plus baroques, des satyres, des monstres, des personnages de la comédie italienne et française, des matrones, des indiens et, d'une manière générale, tous les êtres réels ou imaginaires susceptibles d'être représentés de manière burlesque⁽¹⁸⁾.

この配列を『エリードの姫君』にあてはめて見れば、第1のアンテルメード、第1幕第2場、第2のアンテルメード、第3のアンテルメード、第4

のアンテルメードは滑稽な場面に属し、他は真面目な場面に分類されることになる。

一方、当時の演劇の理論家はバレエに最大級の讃辞を寄せている。

Menestrier (...) tantôt accorde au ballet (...) la possibilité d'exprimer des notions purement intellectuelles, tantôt loue la danse qui peut mêler le sérieux et le ridicule, le naturel et le chimérique, le fabuleux et l'historique. Michel de Pure aussi voit dans le ballet un miroir qui reflète le monde, qui fait revivre l'histoire, qui dévoile les plus profonds mystères de la Nature, de la Morale et de l'Homme⁽¹⁹⁾.

このような状況を考慮に入れると、モリエールの描くコメディ・バレエは、今日考えるよりはるかにバレエに重点が置かれた作品であることが理解できる。バレエとコメディとを一体化してとらえることにより、『エリートの姫君』は生き返ることになる。コメディとしてとらえた場合に生じる不都合は姿を消し、新たな装いのもとで我々の前に姿を見せる。

第1のアンテルメードは全体のプロローグとなり、夜明けとともにこれから繰り広げられる狩りの準備の場面が、第1幕とつづく第2のアンテルメードでは狩りのテーマが、一方ではユリアルと姫の間で、またもう一方ではモロンと熊の対決の中で描き出され、次の第2幕と第3のアンテルメードでは、ユリアルとモロンのそれぞれの愛の形が描かれる。第3幕と第4のアンテルメードでは、恋する人にふりむいてもらえない2人の苦悩が描き出され、続く第4と第5のアンテルメードでは、姫の恋の悩みが美しいデュエットをともない描写される。最後の第5幕とそのアンテルメードでは、恋の成就とその喜びが華麗なバレエとともに描き出される。

コメディでは言葉の世界を、アンテルメードでは身体による表現の世界を繰り広げ、その両者を融合させるコメディ・バレエは、大枠としては旧来の宮廷バレエに属することによって、それまでのモリエールの描き出すコメディの世界を観客の前にさしだすことになる。そして、旧来の宮廷バレエに喜劇作者モリエールの血を混ぜることにより、モリエール

は、コメディ・バレーという新しい世界を切り開こうとした。モリエールは『恋は医者』*L'Amour médecin* の冒頭で「音楽」「バレー」「コメディ」の3人に次の台詞を言わせている。

Quittons, quittons notre vaine querelle,
Ne nous disputons point nos talents tour à tour,
Et d'une gloire plus belle
Piquons-nous en ce jour:
Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde,
Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.

(Prologue)

国王の依頼による祝典にふさわしい芸術として考えられたコメディ・バレーは、モリエールの心の底にあるギャラントな世界への憧れとなり、音楽とバレーと言葉の世界からなる新しいジャンルとして定着していく。一方では『町人貴族』や『病いは気から』の傑作を生み、また一方では『プシシェ』を経てオペラへと広がっていくことになる。このように見れば、『エリードの姫君』は、過去の伝統にしばられ、まだ十分に才能を発揮しきれていないもの、後の傑作を予感させる作品と言えるであろう。

註

- (1) 本稿は1984年10月日本フランス語フランス文学会秋季大会（於大阪市立大学）に於ける研究発表に加筆したものである。なお、発表時には『エリード姫』としたがここでは『エリードの姫君』と改めた。エリードは一般にエリスとして知られるギリシャの地名のフランス語での呼称であり、『エリスの姫君』とすべきかとも思われるが、ここでは従来の「エリード」を残し、上記の題名に改めた。また、一般に「バレエ」と記されることが多いがフランス語の発音及び一部の辞書の訳語を考慮し「バレー」の表記を採用した。なお、モリエールの作品からの引用はプレイアード版全集 (*Oeuvres complètes*, éd par Georges Couton, 2 vol., Paris, Gallimard, 1973) によった。
- (2) 拙稿「La Grange の Registre から見た座長 Molière」(『中京大学教養論叢』Vol. 25, No. 1, 1984年5月) 参照。

- (3) Maurice Pellisson, *Comédies-ballets de Molière* (“Les Introuvables”), Paris, Ed. d’Aujourd’hui, 1976.
- (4) Joyce Arlene Chambeley, *The World of Molière’s comedy-ballets*. Ann Arbor (U. S. A.), University Microfilms International, 1984.
- (5) Henri Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully* (“Les Introuvables”). Paris, Ed. d’Aujourd’hui, 1983.
- (6) Margaret M. McGowan, *L’Art du ballet de cour en France 1581-1643*. Paris, C. N. R. S., 1978.
- (7) Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV 1643-1672* (“Vie Musicale en France sous les Rois Bourbons”, 12). Paris, Picard, 1967.
- (8) Glenda Jean Brown, *Modes of aesthetic experience in the ballet de cour, 1581-1650*. Ann Arbor (U. S. A.), University Microfilms International, 1984.
- (9) 『エリードの姫君』の中にルイ14世の恋愛事件が描き出されているという指摘は Nicole Ferrier-Caverivière, *L’Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*. Paris, P. U. F., 1981. pp. 88-89 を参照。
- (10) Philippe Beaussant, *Versailles, Opéra*. Paris, Gallimard, 1981. pp. 33-34 参照。なお、本稿終了後、藤井康生氏による翻訳が出版された(『ヴェルサイユの詩学』平凡社)。
- (11) M.-F. Christout, *Histoire du ballet* (“Que sais-je?” , 177). Paris, P. U. F., pp. 21 et sq.
- (12) McGowan の前掲書, p. 12。
- (13) p. 67。
- (14) p. 98。
- (15) 拙稿参照。
- (16) Molière, *Oeuvres complètes*, t. 1, p. 701.
- (17) p. 44。
- (18) p. 167。
- (19) McGowan, 前掲書 p. 14。