

モリエール『気でやむ男』の「小さな即興オペラ」 における王の不在

武田 裕紀

1661年の『うさぎた』以降、1673年にその上演中に倒れそのまま帰らぬ人となった最後の作品『気でやむ男』まで、モリエールは音楽やバレエを伴う喜劇であるコメディ・バレエと呼ばれる分野の作品を幾つか残している。その中でも本論で扱う『気でやむ男』は、プロローグおよび3つの大がかりな幕間劇を備えた、最大規模のコメディ・バレエである。これに含まれるいわゆる幕間劇は、本筋とは無関係な余興とみなされることがこれまでは多かったように思われるが、しかしながら1986年にシャルパンティエによる音楽を伴う箇所楽譜がコメディ・フランセーズ図書館の« théâtre français. Tom. II »のコレクションで発見されたこと¹⁾を契機とした楽譜の出版、1990年におけるウィリアム＝クリスティ/Les Arts florissantsとマルク＝ミンコフスキ/Les Musiciens du Louvreによる2つの上演を通して、幕間劇に対する評価は見直されつつある²⁾。

本稿では、第2幕第5場で、恋人同士であるクレアントとアンジェリックが、自分たちの想いを父親アルガンに伝えるために演じた劇中劇としての小さな即興オペラ (le petit opéra impromptu) の構造を、本作品のプロローグと関連づけて論じることを主題とする。そして、この2つの場面の間に密接な連関を認めつつ、そこでほのめかされはするが決して語られることのない王＝ルイ14世のいさおしのなかに、「王の不在」を読みとる。しかる後に、まさしくこの時モリエールが置かれていた政治的状況を暗示する「王の不在」という事態をめぐって、フーコーの語るところの古典主義のエピステーメを手がかりに、その表象論の意味を探ることにはしたい。

『気でやむ男』の幕間劇

まず、劇作品全体の構成を俯瞰しておこう。この3幕のコメディ・バレエはかなり纏まった分量を持つプロローグ、3つの幕間劇を含んでいる。プロローグは華麗な序曲を持つが、後にリュリによって定型化される王の登場を暗示する「フ

1) これらの経緯とその発見に基づく校訂報告は、John S. Powell, « Charpentier's music for Molière's *Le Malade Imaginaire* and its revisions », in *Journal of American Musicological Society*, Vol. XXXIX, 1986, pp.87-142 参照のこと。

2) こうした一連の流れは我が国におけるモリエール作品の邦訳にも顕著にあらわれている。これまでモリエール全集では『気でやむ男』(『病は気から』)の幕間劇はその概要を示すのみで、訳出されるにいたってはなかったが、今回臨川書房から刊行される新訳では幕間劇もすべて翻訳されることになっている。

ランス風序曲」ではなく、フランス・オペラ（トラジェディ・リリック）のスタイルが完成する以前の自由さを持っている³⁾。この序曲に引き続きルイ14世に対する賛辞が歌われるが、これは本論の検討の対象となるであろう。幕間劇については、初めの2つの幕間劇のうち、第一の幕間劇では劇の本筋とは全く無縁なコメディ・デラルテ風の喜劇がイタリア語をまじえて演じられ、第二の幕間劇には序曲、4人のムーア人の女性による恋の歌、ムーア人と猿の踊りの「アントレ・ド・バレ」が含まれている。そして第三の幕間劇は、医学博士の口頭試問のパロディがフランス語の混じった奇妙なラテン語で演じられ、当時の医学に対する痛烈な皮肉で幕を閉じることになる。この第3の幕間劇は、第3幕の大団円で、ベラルドが、「Les comédiens ont fait un petit intermède de la réception d'un médecin, avec des danses et de la musique ; je veux que nous en prenions ensemble le divertissement, et que mon frère y fasse le premier personnage」と提案して幕を閉じるのを受けたものであるから、本筋と密接な関係のもとに構想されたものである。このように、『気でやむ男』の幕間劇は、ある場合には本筋と無関係な余興となり、またある場合には本筋の一連の流れの中で理解されるべきものといえよう。

・小さな即興オペラとプロローグ

これらプロローグないし幕間劇は、すべて音楽が重要な役割を果たしているが、本筋の中にも唯一音楽を伴う場を見いだすことができる。それは第2幕第5場であり、そこで恋人同士であるクレアントとアンジェリックは、自分たちの想いを父親アルガンに伝えるために「小さな即興オペラ」を演じてみせる⁵⁾。従ってこの「小さな即興オペラ」は典型的な劇中劇の形式を備えていることになる。ところがこの劇中劇は舞台設定が一風変わっていて、クレアントはその「小さな即興オペラ」の状況を、冒頭で次のように説明する。

Un Berge était attentif aux beautés d'un spectacle, qui ne faisait que de commencer, lorsqu'il fut tiré de son attention par un bruit qu'il entendit à ses côtés. Il se retourne, et voit un brutal, qui de paroles insolentes maltraitait une Bergère⁶⁾.

こうして、この羊飼いが女羊飼いに恋をするのだが、ところが女羊飼いは許婚がいたため、羊飼いは実らぬ恋を嘆くという具合にこの小さな即興オペラはすすんでいく。このように、クレアントとアンジェリックは、自分たちの状況を恋に落ちた

3) シャルパンティエは1693年のトマ・コルネイユ脚本による*Medee*では、リュリのスタイルに倣って冒頭でフランス風序曲を採用している。

4) モリエールの引用は、*Molière, Œuvres complètes*, annotées par Georges Couton, Gallimard « bibliothèque de la pléiade », p.1171.

5) この「小さな即興オペラ」の楽譜は1986年の調査ではじめて発見されたものである。John S. Powell, 前掲書, p.94.

6) Molière, *op. cit.*, p.1136.

男女の羊飼いに託すことによって、2人の気持ちを父親に訴えるのである。羊飼いが女羊飼いに恋をするという話自体は、当時の詩やエール・ド・クールでも頻りに扱われた素材であり、この二人の素朴な劇にはまったく似つかわしいものである。舞台設定が一風変わっているといったのは、この羊飼いが« un spectacle »を見ているという点である。つまり、羊飼いは、この「小さな即興オペラ」の登場人物である以前に、実はとあるスペクタクルの観客でもあるのだ。しかしながら羊飼いはいかなるスペクタクルを見ているのか、それは明らかにされることはない。要するに、「小さな即興オペラ」という劇中劇のなかではスペクタクルが上演されているのだが、そのスペクタクルがなんであるかは明らかにされないまま、その観客が演じ始めるのである。羊飼いはいったい何を見ていたのか？

この謎を解く鍵は、オランダ遠征から帰還したルイ14世をなぐさめるために書かれたプロローグに隠されている。モリエールは1672年11月22日からこの作品の練習に取りかかっていたが、彼の希望は叶わず、結局ベルサイユからの招待を得ることはできなかった。そのため、1673年2月10日の初演で、このプロローグが実際に演じられたかどうかは定かではないと言う。また1674年の再演の際にはこれとは全く別の牧歌劇の形式を取った簡単なプロローグが演じられた⁷⁾。

さてプロローグで、フロールが« Quittez, quittez vos trapeaux, / Venez, Bergers, venez, Bergères »と呼びかけることで集まってくる羊飼たちのひとりに、ティルシスという羊飼がいる。ティルシスは、そのときちょうど何か恋に夢中になっている最中で、とある女羊飼いにこう呼びかけている。

Mais au moins dis-moi, cruelle,
si d'un peu d'amitié tu payeras mes voeux?

しかし、フロールがルイ14世のいさおしをかれらに告げることで、この恋の戯れは中断を余儀なくされる。

Flore
Vos voeux sont exaucés, Louis est de retour,
Il ramène en ces lieux les plaisirs et l'amour,
Et vous voyez finir vos mortelles alarmes.
Par ses vastes exploits son bras voit tout soumis⁸⁾ :

こうして、ティルシスという羊飼は、ほかの羊飼とともに、ルイ14世の物語を聞くことになる。集まった彼等の中心に存在する事柄は、ルイ14世のいさおしなのだ。しかし、ここでフロールによって長々と王のいさおしが語られることはなく、

7) プロローグの上演とそのヴァリエーションに関してはJohn S. Powell, 前掲書, p.97-98, p.124 参照のこと。

8) Molière, *op. cit.*, p.1093.

代わりにフロールは羊飼たちに王の栄光を自由にたたえるようにいい渡し、そうしてかれら羊飼たちが楽器で演じ始めるのである。こうして、この場面の中心であるはずの王のいさおしの物語は、不在のまま、プロローグは幕を閉じることになる。

この舞台設定はそのまま、「小さな即興オペラ」に持ち込まれる。つまり、この「小さな即興オペラ」に登場する羊飼は、プロローグと同じくティルスという名前である。したがって、プロローグで彼に« Mais au moins dis-moi, cruelle, si d'un peu d'amitié tu payeras mes vœux ? »と呼びかけられている女性は、「小さな即興オペラ」のなかで彼が好意を寄せる女羊飼 Philis のことであろう。とするならば、彼等の見ているはずの不在の舞台 = un spectacle は、フロールによって告げられはしたがその内実は決して明らかにされなかったルイ 14 世のいさおしの物語である、ということができるとはなからうか。

リュリとの友情が決裂した 1672 年以降モリエールがパートナーを組んできた若手の作曲家、シャルバンティエによってつけられた音楽は、このやや離れた 2 つの場面の繋がりを劇を見るものに思い起こさせるのに十分なものである⁹⁾。というのも、プロローグで二長調という、王をたたえるために「陽気で好戦的な」調性を選んだシャルバンティエは、再びこの「小さな即興オペラ」で同じ調性を使用する。しかも、この小オペラは実らぬ恋を嘆くといういささか哀切を帯びた内容にも関わらず、それとは全く異なった祝祭的な性格を持つプロローグと同じ調性を持つという事実は、感性豊かな観客に両者の繋がりをなおさらいっそう感づかせることになったはずである。

この構造を、まとめよう。(1) まず、プロローグで、ティルスという羊飼はルイ 14 世の帰還をフロラから告げられるが、そのいさおしの物語自体は不在である。しかし代わりに羊飼は王の栄光をたたえる音楽を奏でる。(2) 『気でやむ男』の第 1 幕の舞台が始まったあと、「小さな即興オペラ」という劇中劇のなかにティルスという羊飼は観客としてふたたびあらわれる。こうしてプロローグであらわれたティルスは劇中劇に組み込まれる。(3) しかし、そこでも王の物語はほのめかされはするが、現前することはない。そして、不在の王の周りで、彼は劇中劇の主役となって、小さな即興オペラを演じるのである。

・王の不在と踊らない王

「王の不在」は、1669 年を最後に、1670 年 2 月 7 日に上演されたモリエールとリュリのコンビによる『気前のいい恋人たち』では、参加していたものすでに自ら踊ることをやめてしまったルイ 14 世を暗示している可能性を指摘することができる。ルイ 14 世は、1669 年の 2 月リュリとバンスラードによる『フロールのバ

9) モリエールは当時オラトリオ作曲家として知られていたが劇音楽の分野では実績のなかったマルカントワヌ・シャルバンティエとのパートナー・シップを模索し、1672 年 8 月にシャルバンティエ作曲による『エスカルパーニャの伯爵夫人』のバリ公演を実現させ、ついで 1673 年の新作『気でやむ男』でもこの若い作曲家が音楽を担当する。従ってモリエールの新作に対してシャルバンティエが音楽を付けたのはこの『気でやむ男』のみである。

レエ』を最後に踊ることをやめた理由は、ボワローの推測によれば、ラシーヌの『ブリタニクス』第4幕第4場におけるネロンの芝居狂いがルイ14世を揶揄しているのではないかと、王自身が勘ぐったからである。

[...] un très grand Prince qui avait dansé à plusieurs Ballets, ayant vû jouer le *Britannicus* de Mr Racine où la fureur de Nèron à monter sur le théâtre est si bien attaquée, il ne dansa plus aucun Ballet, non pas même au temps du Carnaval¹⁰⁾.

事実、1669年12月という『ブリタニクス』上演の日付は、『フロールのバレエ』と『気前のいい恋人たち』のまっただ中に位置する。とはいえ、ボワローの証言通り、踊りをやめた王の直接の原因がこのラシーヌの悲劇にあったとしても、ボワローがこの書簡をモンシュネに書き送ったのは遙か後年の1707年になってのことである。自作の『気前のいい恋人たち』で初めて「踊らない王」と遭遇したモリエールにしてみれば、失寵を危惧したとしても不思議はないであろう。

そもそも『気で病む男』は当時モリエールが置かれていた私的、公的な様々な状況を考慮に入れず理解することは難しい。私的にはとりわけモリエールと作曲家リュリの友情関係、公的にはそれに伴うモリエールとルイ14世との関係は本題にとって無視するわけにはいかない重要な要因となっている。というのも、モリエール/リュリのコンビは1664年1月にルーブル宮にて上演された『強制結婚』を皮切りに、以降1670年10月の『町人貴族』まで8作のコメディ・バレエを共同製作してきたが、1671年12月の喜劇『エスカルパーニャの伯爵夫人』でリュリの音楽を入れたのを最後に両者の友情は決裂してしまう。さらにその翌年にはリュリはベランから「オペラのアカデミー」の特権を買い取ってしまい、さらに同年8月13日には国王からの寵愛を背景に、「王立アカデミー」設立のための特権を手に入れる。この時の勅許状には、他の劇団が初めから終わりまで歌われる作品、つまりオペラをリュリの許可なしに上演してはならないという項目も含まれていたし、何よりも声楽家を6人以上、ヴァイオリン奏者と器楽奏者を12人以上使用することを禁止する旨が明記されてあった。したがって、このとき既にモリエールは、ライバル関係にあるリュリに王の寵愛を独り占めされるという、政治的にかなり危機的状況にあったのである。「王の不在」はモリエールがおかれたこうした政治的状況と無関係とは言えない。

こうした政治的状況に加えて、「王の不在」の中には、芸術という「気晴らし」を求める必要がないほどの絶対的な「権威」を手に入れたルイ14世の姿を見ることができよう。藤井康生氏はルイ14世が最後に踊った件の作品『フロールのバレエ』の冒頭の次のような言葉をひきつつ、次のように述べている。

10) N. Boileaux, *Lettre à Mr. de Losme de Montchenay*, le septembre 1707 : *Boileaux Œuvres complètes*, antées par Françoise Escal, Gallimard « bibliothèque de la pléiade », p.834.

栄光がよりそい、いつも称えられる太陽よ、
 貴方の輝きは減少しても十分に輝いているので、
 芸術はこの主題を十二分に扱うことができません。
 しかも、貴方は非常に高いところへ昇ってしまわれたので、
 賛辞や追従がもう貴方に追いつかないのです。

このように文学やバレエは王を称えるすべを知らず、逆に言えば、王はもはや踊るべき作品を持たなかつたのである。(・・・)芸術という「気晴らし」を求める必要がないほどの絶対的な「権威」を身につけたことになる¹¹⁾。

『フロールのバレエ』の冒頭と同様に『気に病む男』のプロローグにおいても、音楽で王を称えようとする羊飼いたちに対し、パンが音楽で王を称えるのは向こう見ずな試みであるとして止めさせようとする。

Le silence est le langage
 Qui doit louer ses (de Louis XIV) exploits.
 Consacrez d'autres soins à sa pleine victoire ;
 Vos louanges n'ont rien qui flatte ses désirs ;
 Laissez, laissez là sa gloire,
 Ne songez qu'à ses plaisirs¹²⁾.

絶対的な権威を手に入れたルイ 14 世は、もはや劇作品に参加し自ら踊ることにより、気晴らし (le divertissement) を求めることもなければ、劇作品に表象され称えられることさえも必要としない。「沈黙 « le silence »」が「王のいさおしを称えなければならない言葉」となるのみである。こうして王自らはただ演劇作品という表象の体系を超越的な一点から支える不在の中心となるのである。それはもはや目に見えるものとして映し出されることはない、不可視の中心として機能するようになる。

・王の不在と古典主義のエピステーメ

こうした「王の不在」という事態に、フーコーの言う古典主義のエピステーメを見いだすことも可能であろう。フーコーは『言葉と物』の冒頭で古典主義のエピステーメを如実に示すタブローとして、ベラスケスの『侍女たち』を分析してみせる¹³⁾。それによれば、画家が描いている対象となるはずの王室夫妻は直接画面に描かれることなく、そこにはキャンバスを前に置き王を描こうとする画家と、何人かの侍女たちがあらわれている。そして画家と侍女達が見つめ、本来こ

11) 藤井康生、『フランス・バロック演劇研究』, 平凡社, 1995, pp.325-326.

12) Molière, *op. cit.*, p.1096.

13) M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, pp.27-41. 第 1 章「侍女たち」参照のこと。

の場面の中心となっているはずの王室夫妻は、画面の奥まったところに置かれている一枚の鏡に映し出され、その存在が暗示されるのみである。王はこのタブローのまさしく中心に位置しながら、自らの姿を直接現すことはなく、そしてそれ故このタブロー全体を支える超越的な一点となりうるのである。

フーコーがベラスケスの『侍女たち』の中に見いだした「王の不在」は、そのままモリエールの最後の作品についてもあてはめることが可能であろう。不在の王の場となる「小さな即興オペラ」で羊飼いが見ている un spectacle、この語のラテン語語源は *spectaculum* であり、『侍女たち』で王が映し出される場であるところの鏡を意味するラテン語 *speculum* の派生語である。こうして、「不在の王」は、劇の全体の構造をメタレベルから支えている虚構の一点となる。つまりそれは、不在の王という不可視の中心をめぐる、1) 王をたたえる羊飼たち・羊飼たちの物語がそれを取り巻き、2) その羊飼いたちの役割をクレアントとアンジェリックが劇中劇で演じ、3) それを父親アルガンが見つめ、4) 最後に『気でやむ男』の観客がこの舞台にまなざしを向ける、という入れ子構造の秩序を形成する円錐の頂点になるからである。これはまさしくフーコーがベラスケスの『侍女たち』で分析して見せた王の不在に相克するものであり、それゆえ我々は劇中劇というバロック的な形式¹⁴⁾の中に古典主義の完成を見ることができるのである。

結論：1673年という日付

劇中劇のバロック的な性格を指摘したのはジャン・ルーセであるが、劇中劇に関する個別研究を著したジョルジュ・フォレストイエはこの現象について次のように述べている。

ヨーロッパの演劇史において、それ（劇中劇）が非常に成功を収めた時期がある。すなわちバロック時代である。フランスの演劇に関して、この現象の豊かさを確認するには1628年と1694年の間に40ほどの劇作品があることを考慮するだけで十分である¹⁵⁾。

劇中劇というバロック的イリュージョンを雄弁に物語る技法をまといつつも、『気でやむ男』の「小さな即興オペラ」がいかに古典主義のエピステーマーを指し示しているか、これまで我々が述べてきたとおりである。こうして、ポワローが『詩学』を執筆し同年の大祝祭「ベルサイユの楽しみ」ではバロックの色合いが後退した1674年のまさに前夜、すなわち1673年に、劇中劇というバロック的な形式さらにはコメディ＝バレエというバロック的要素を多分に含んだジャンルの中に、古典主義の完成した姿を垣間見ることができるのである。

(D. 2000)

14) J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Circe, Paris, 1954. 邦訳 ジャン・ルーセ, 『フランスバロック期の文学』, 伊東廣太〔ほか〕東京, 筑摩書房, 1970. ルーセは劇中劇をバロック時代の特徴を如実にしめす形式と考えている.

15) George Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Droz, 1981, p.9.