慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	テオフィル・ゴーチエによるバレエ『ジゼル』原案について
Sub Title	Le projet original du ballet Giselle de Théophile Gautier
Author	小山, 聡子(Koyama, Satoko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2000
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.78, (2000. 6) ,p.370(19)- 388(1)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00780001-0388

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

テオフィル・ゴーチエによるバレエ『ジゼル』原案について

小山　聡子

はじめに

1841年6月28日にパリ・オペラ座で初演されたバレエ『ジゼル』は，ロマンティック・バレエ史上最大の傑作であり，バレエ作品の金字塔として現在なお踊り継がれている。テオフィル・ゴーチエによって最初に構想されたことから，『ジゼル』の台本はゴーチエの作品の一つとして『演劇，神秘劇，喜劇，バレエ(1)』に収録されており，舞踊の歴史書の中でゴーチエは必ず『ジゼル』の作者として紹介されている。しかし『ジゼル』の台本には，当時の著名な台本作家サン＝ジョルジュの手がかなりの割合で入っており，ゴーチエが台本の執筆にどこまで関与しているか，明らかではない。バレエの歴史書によってはサン＝ジョルジュの名前がなく，ゴーチエが『ジゼル』のストーリーを全て執筆したように書いているものもあり，劇的な第一幕を含む『ジゼル』の作者として祭り上げられてしまったことが，かえってゴーチエの舞踊観を見えにくくしているように思われる。実際にはゴーチエは，特に第一幕に関して当初全く違う物語を意図していたのであり，この原案にこそ，ゴーチエの舞踊観が如実に反映されていると思われるのである。

この論考では，『ジゼル』の成立事情を明らかにした上で，決定稿の『ジゼル』と，ゴーチエが最初考えた原案との相違点を浮き彫りにし，ゴーチエが持っていた舞踊観との接点をさぐりたい。

1.『ジゼル』のあらすじ

最初に，決定稿となった『ジゼル』のあらすじを知っておく必要がある。ここでは台本にそって，初演の段階での筋を短くまとめてみる[2]。

第一幕の舞台は，ライン川に沿ったドイツの美しい渓谷。季節は秋，葡萄の収穫期である。母親ベルトと暮らす踊りの好きな村娘ジゼルは，向かいの小屋に住むようになった青年ロイスと愛しあっている。しかし彼女は，ロイスの本当の身分がシレジアの侯爵アルブレヒトであるとは知らない。ロイス（＝アルブレヒト）は従者ウィルフリードを追い払い，ジゼルとの逢瀬を楽しむが，彼女が雛菊の花で恋占いをしたところ，凶と出る。慌てたロイスは吉となるよう花占いをやりなおす。ジゼルに恋する森の番人ヒラリオンは，仲睦まじい二人の様子に嫉妬の念を燃やす。ジゼルは葡萄狩りの少女達と共に踊るが，ジゼルの母ベルトは，ヴィリたち—生前の踊りの楽しさを忘れられず，死んだあとも毎夜森で踊り続ける幽霊たち—の伝説を言い聞かせ，娘の病弱な体を気遣う。クールランド大公とバチルド姫一行の登場にロイスは慌てて去り，村人たちは彼らを歓待する。ジゼルに魅かれたバチルド姫は彼女に金の鎖をかけてやり，互いに許嫁がいることを打ち明ける。貴族の一行が退場したところで，ジゼルは再び登場したロイスと共に収穫祭を祝って踊る。そこへヒラリオンが，ロイスの剣と貴族のマントを持って現れ，ロイスの出自を暴く。ヒラリオンが吹き鳴らした角笛に，大公の一行が再び現れ，バチルドはアルブレヒトが婚約者であることを告げる。ロイスの裏切りを知ったジゼルは，衝撃のあまり狂乱し，ロイスと踊ったダンスを繰り返すが，やがて母の腕に抱かれて息絶える[3]。

第二幕の舞台は池のほとりの暗い森，青白い月明かりに照らされた十字架の墓にジゼルの名が刻まれている。芦の茂みからヴィリの女王ミルタが姿を現わし，ローズマリーの杖で仲間たちを呼び起こす。ヴィリたちの踊りのあと，ミルタはジゼルの霊を呼び出し，ヴィリとなったジゼルは軽や

かに，しかし激しく舞う。ヴィリたちが退場したところへ[4]，失意に沈むアルブレヒトが現れ，精霊となったジゼルを追うが，どうしてもとらえることができない。一方，ヴィリたちは，ヒラリオンを見つけて死のダンスへ引き込み，疲れはてた彼は池に落ちて死ぬ。アルブレヒトもヴィリたちに囚われるが，ジゼルが自分の墓の十字架の力で彼を守る。しかしミルタはジゼルに踊りを命じ，その姿に魅せられたアルブレヒトは十字架を離れ，共に踊り始める。この踊りの中で二人の心は堅く結びつく。アルブレヒトの命の灯が消えようとしたまさにその時，夜明けを告げる鐘の音が響き，朝の日の光にヴィリたちは消えていく。この時，森の奥でファンファーレが鳴り響き，ウィルフリードと大公，バチルド姫が姿を現す。ジゼルは次第に墓へと消えていき，バチルドに愛を捧げるよう彼女の方を指さす。ジゼルは消え去り，命を救われたアルブレヒトは人々の腕の水へと倒れこむ[5]。

以上が初演時の『ジゼル』の簡単なあらすじである。

2．『ジゼル』の成立事情

『ジゼル』初演から一週間後の1841年7月5日の「ラ・プレス[6]」紙で，ゴーチエは『ジゼル』の成立事情を明かしている。彼がこのバレエのアイデアを得るきっかけを作った『ドイツ論』の著者ハインリッヒ・ハイネへの公開書簡という形をとった記事である。それによると，ゴーチエは『ドイツ論』に，空気の精エルフや水の精ニックス，そして「雪のような肌をして過酷なワルツを踊りつづけるヴィリ」など，幻の生き物達についての伝説を見つけ，バレエの着想を得たらしい。

ハイネによると，ヴィリとは「婚約したが，婚礼の日を迎える前に死去してしまった娘達」である。彼女達の心には，生前満たされることがなかった踊りへの情熱が生き続け，真夜中の森につどって若者を誘い，死ぬまで踊らせる。頭には花の冠をつけ，婚礼の衣装をまとい，指に婚約指輪を輝かせるヴィリたちは，次のように描写されている—

ヴィリスたちはエルフェとおなじように月光をあびて踊る。彼女らの頭は雪のようにまっ白ではあるが，若々しくて美しい。そしてぞっとするような明るい声で笑い，冒瀆的なまでに愛くるしい。そして神秘的な淫蕩さで，幸せを約束するようにうなずきかけてくる。この死せる酒神の巫女たちにさからうことはできない[7]。

ハイネも書いているように，この物語はスラヴ起源の民間伝承である。『ジゼルという名のバレエ[8]』の著者シリル・ボーモントによれば，マイヤーの『百科事典』にはWilesまたはWilisの項目があり，定義は「婚約していながら不実な相手の男に裏切られたため死んでしまった娘の霊が吸血鬼となったもの」であるという。彼女たちが若くして世を去り，男に復讐心を持っているのはこうした理由による。

ヴィリの伝説に着目したゴーチエは，手元の紙片に「バレエ，ヴィリ達」(LES WILIS, *ballet*) と記してみるが，すぐにこの発想を放棄してしまう。しかしその晩オペラ座に出かけたゴーチエは，舞台裏で台本作家サン＝ジョルジュ[9]に出会い，話が急速な発展をみせる。ゴーチエが彼にヴィリの伝説を語ったところ，三日後にはバレエ『ジゼル』の台本ができあがり，オペラ座に受理されたのである。そして週末にはアドルフ・アダンが音楽を書き上げ，装置も完成し，稽古も始まった……以上が，ゴーチエの記述による，バレエ『ジゼル』誕生のいきさつである。

同じ記事でゴーチエは，静養中で初日の舞台を見ることができなかったハイネに物語を解説しており，そこに以下のような記述がある—

いかにしてサン＝ジョルジュ氏は，あなたの書かれた民間伝承の精神を尊重しつつ，オペラ座に合わせて上演を可能にしたかを述べよう[10]。

このあとゴーチエは第一幕の筋を細かく説明し，

以上が，親愛なるハイネよ，サン＝ジョルジュ氏の想像による物語で，これでわれわれが必要としたあどけない死者が確保できたのだ[11]。

と書いている。これらの記述から明白なことは，『ジゼル』第一幕のストーリーは，全面的にサン＝ジョルジュによって創作されたということである。また，『ジゼル』第一幕には，当時の様々なオペラ，バレエに類例のあるテーマが見られることから，プロの台本作家であり，劇作術にたけたサン＝ジョルジュが巧みにそれらを組み合わせたと考えられる。『ジゼル』と共通した主題を持つバレエをテーマ別に並べてみよう（カッコ内は初演の年，スラッシュ以後は『ジゼル』よりあとのもの）—

・貴族の男性が身分の低い娘を見初めるテーマ：
バレエ『恋に狂ったニーナ』*Nina, ou la folle par l'amour*（1813），バレエ『ナタリー，またはスイスの乳搾り娘』*Nathalie, ou la laitière de Suisse*（1832），オペラ『ユダヤの女』*la Juive*（1835），バレエ『ドナウの娘』*la Fille du Danube*（1836）／バレエ『妖精の名付け子』*la Filleule des fées*（1849）

・恋人との関係が破綻し，娘が狂乱するテーマ：
『恋に狂ったニーナ』，オペラ『アンナ・ボレーナ』*Anna Bolena*（1830），オペラ『ランメルモールのルチア』*Lucia di Lammermoor*（1835）／バレエ『ラ・フォンティ』*la Fonti*（1855），etc.

・若くして死去した娘が妖精に変身するテーマ：
『ドナウの娘』，バレエ『影』*l'Ombre*（1840）

・人間と精霊（第二幕以後に精霊になる人間を含む）との恋を扱ったもの：

バレエ『ラ・シルフィード』*la Sylphide* (1832)，『ドナウの娘』，バレエ『コボルド』*Kobbord* (1838)，オペラ『妖精の湖』*le Lac des Fées* (1839)，『影』／バレエ『ラ・ペリ』*la Péri* (1843)，バレエ『オンディーヌ』*Ondine* (1843)，etc.

このうち特に，『ジゼル』初演の一年前にファニー・エルスレール[12]の主演で再演されたバレエ『恋に狂ったニーナ』で，狂乱したニーナが恋人とダンスを踊っていると錯覚するシーンは『ジゼル』第一幕の狂乱のシーンに非常によく似ている。また，“変装”のテーマも当時流行しており，オペラ『ユダヤの女』では，婚約者のいる貴族が変装し庶民の娘とたわむれの恋を楽しむが，これは『ジゼル』第一幕の設定と同じである。さらに，1832年の『ナタリー，またはスイスの乳搾り娘』第一幕には，『ジゼル』第一幕と同じく狩りを楽しむ貴族の一行が村で食事をとり，村人たちに歓待されるシーンがある。そして，このバレエで貴族の婦人が村娘ナタリーに金の鎖を贈るエピソードは，『ジゼル』第一幕でバチルド姫がジゼルに金の鎖を与えるエピソードと酷似している。なお，『ジゼル』第一幕の有名な花占いのシーンは，ゲーテの『ファウスト』のマルガリータが，ファウストの愛を確かめるために花占いをするエピソードから借りられたと思われる。このように，『ジゼル』第一幕は完全に当時のバレエやオペラの型にはめられており，破綻はないが，ありふれていて通俗的である。

さて，第二幕については，ゴーチエとサン＝ジョルジュのどちらがどれだけの割合で執筆に関わっているのか，議論が分かれる。まず，『ジゼル』の台本が全面的にサン＝ジョルジュによって書かれたとするのはセルジュ・リファールである。彼は『ジゼル—ロマンティック・バレエの頂点[13]』で，『ジゼル』の場面展開を当時のロマンティック・バレエの典型である三つの作品と比較・分析し，『ジゼル』が十九世紀的な，筋を持つバレエの型どおりの構造を持つことを証明している。また，第二幕とサン＝ジョルジュによる第一幕との場面構成上の類似点を指摘し，このように振付上の要求に沿った厳密な骨組みを設定しうるのは劇場芸術の専門家

しかあり得ないという考えから，ゴーチエはヴィリの伝説を示唆したのみで，台本の執筆には一切関与していない，と結論づけている。

次にボーモントは，第二幕は真に詩的な才の結晶であり，ゴーチエの手が多少加わっているのではないかと推測しているが，第二幕にはサン＝ジョルジュが創作した第一幕の主要人物が皆登場することから，やはりサン＝ジョルジュの協力による成果が大きいと考えている(14)。

一方，『テオフィル・ゴーチエのバレエ(15)』の著者エドウィン・ビネーは，初演時の各時評や，『ジゼル』とゴーチエの幻想文学作品「コーヒー沸かし」との類似点，ゴーチエの他のバレエ台本との比較からゴーチエの独自性を見出そうとしているが，この問題は解決できないとしている。実際，当時の新聞もそれぞれ立場が異なっている。例えば，「シャリヴァリ(16)」紙は全幕の執筆をサン＝ジョルジュに帰しているが，「グローブ(17)」紙はゴーチエの才能をほめたたえ，「デバ(18)」紙のジュール・ジャナンはゴーチエの才能を賞賛した上で，詩人ゴーチエが迷路に迷わぬよう導いたのはサン＝ジョルジュであるという書き方をしている。ビネーによれば，大半の批評家は，既に著名な台本作家であったサン＝ジョルジュに全面的に台本の執筆を帰している(19)。

さらに，舞踊史研究の第一人者であるイヴォール・ゲストは，ゴーチエが常にサン＝ジョルジュの協力を語った点，及び，『ジゼル』の音楽を作曲したアドルフ・アダンが，ゴーチエの協力がほんの一部にすぎないことから，作者としての名前を出さぬよう忠告したことを考慮し，原案は確かにゴーチエのものだが，バレエ台本としての形を与えたのはサン＝ジョルジュであるとしている(20)。

結局この問題は，ビネーが書いているとおり，解決することはできないだろう。私としては，劇的な要素が多く，マイムでストーリーが語られるシーンの多い第一幕と比べ，第二幕は，舞台が全て舞踊によって進行している点（これは“踊りへの情熱”が物語の根幹をなしていることによる）がバレエ芸術として格段に優れていること，また，そのことが同時にのちに述べるゴーチエの舞踊観とも一致していることから，ゴーチエの関与が皆無

であったと言い切ることはできないように思う。しかし，『ジゼル』はゴーチエが実際の制作に関与した最初のバレエ作品であったことも考えあわせると[21]，やはりプロの台本作家サン＝ジョルジュの協力が多大であったと考えるのが妥当であろう。

いずれにしろ，ここで押さえておくべきことは次の三点である。まず，劇的な筋が展開する第一幕は完全にサン＝ジョルジュの創作によること，次に，第二幕は舞踊そのものがバレエの進行を司っている点で格段に優れており，これは踊りに憑かれたヴィリの伝説に着目したゴーチエの功績であること，また，ゴーチエが第二幕の執筆に関与していなかったとしても，第二幕こそがゴーチエのつくりたかったバレエを実現しており，以下に述べるゴーチエの舞踊観とも一致していること，である。

そしてゴーチエは，『ジゼル』の成立事情を説明した記事に，自分が当初考えていた第一幕の別の案を掲載しており，さらに『演劇，神秘劇，喜劇，バレエ』には第二幕につけたそうと考えていた案を載せているのであり，実は，これらの案の方が，ゴーチエのバレエ観の重要な側面をより反映していると考えられるのである。

3．ゴーチエによる『ジゼル』最初のプラン

ゴーチエの考えていた『ジゼル』の最初の案とはどういうものであったのか？　第一幕，第二幕双方について，原案と決定稿との相違点を検討してみたい。

まず第一幕について，『ジゼル』の成立事情を説明した「ラ・プレス」紙の記事で，ゴーチエは当初考えていた原案を以下のように語っている―

> 演劇上の策略や舞台の要請に無知な私は一幕目にはこんな風に，ヴィクトル・ユゴーが歌ったあの東方の娘を出せばよいとただ単純に考えていた。どこかの王侯の館に華麗な舞踏の間が見える。シャンデリアに灯火が入り，瓶には花々が生けられ，御馳走も並んだが，招かれた客はまだ到着していない。ヴィリたちは，水晶と金箔に燦

然と輝くホールで踊る楽しさと，新たな仲間を増やしたい気持ちに引かれてしばしの間姿を見せる。ヴィリの女王は魔法の杖で床を叩いて，踊る娘たちの足にコントルダンスやワルツ，ガロップやマズルカへの飽くことなき情熱を伝達する。殿方と貴婦人たちが到着すると，身軽い影のように娘たちは飛び去る。魔法にかかった床に駆り立てられ，また恋人が他の女性を誘うのを邪魔したい一心で夜を踊りあかしたジゼルは，あのスペインの乙女のように，明け方の冷気に気づいて驚く。すると皆には姿の見えない蒼白なヴィリの女王がジゼルの心臓に氷のような手を置くのだ(22)。

このゴーチエの原案をバレエにした時の場面構成を考えてみると，以下のようになるだろう—

場面一，もてなしの準備が完了した王侯の館，華麗な舞踏場での幕開き
場面二，ヴィリ達の到着
場面三，ヴィリの娘達による様々な踊りの展開
場面四，人間達の到着，ヴィリ達退場。
（及びおそらく人間たちによる踊りの展開，ジゼルと恋人，他の女性たちとの葛藤）
場面五，ジゼルの踊り（以下に述べるが，スペイン舞踊が踊られる）
場面六，ジゼルの死去

この，ゴーチエによる第一幕の原案と，サン＝ジョルジュによる第一幕の相違点は，以下の二つである。

まず，サン＝ジョルジュによる第一幕は非常に劇的でメロドラマの要素が大きいのに対し，ゴーチエの原案には筋の展開がほとんど見られず，もっぱらダンスの連続となっている。これは，のちに述べるゴーチエの舞踊観と密接な関係を持つ重要なポイントである。具体的には，場面二のヴィリたちの到着，場面三のヴィリたちが繰り広げる踊り，場面四でおそらく

人間たちによって踊られる舞踊，場面五のジゼルによるスペイン舞踊，以上場面二～五は全て踊りによって舞台が進められることになるだろう。この案は，個々の場面が非常に絵画的で踊りの種類も多様であり，各シーンが独立しているという特徴を持つ。

二つめの違いは，ゴーチエの原案には，ハイネの『ドイツ論』に登場するヴィリと，ユゴーの詩編「幽霊[23]」に登場する，踊りを愛しすぎたために死んだスペインの娘が登場することである。この娘はスペイン舞踊の衣装を身につけており，彼女が夢中になりすぎたため死去する原因となった“踊り”とは，スペイン舞踊であった。従って，ゴーチエの原案ではヴィリたちの踊りとスペイン舞踊の双方が踊られる設定となっていたが，サン＝ジョルジュによる第一幕の舞踊はドイツの農民の踊りのみとなり，踊りの見せ場は非常に少なくなった。

以上から，ゴーチエによる第一幕の原案は，物語性よりも踊りの要素が色濃かったと考えていいのではないか。

次に，第二幕に関しても，ゴーチエは決定稿とは別の希望を持っており，ヴィリの踊りに地方色を取り入れ，踊りを多様化したいと考えていた。

『ジゼル』決定稿の台本では，第二幕のミルタ登場のあとに，トルコ，インドの舞姫，そしてフランス，ドイツの娘たちによる民俗的性格の強い舞踊が踊られることになっていた。ビネーによれば，この場面は初演の段階でカットされたらしいが，ゴーチエはこの案にかなりの執着を持っていたと考えられる。何故なら，ゴーチエの著作『演劇，神秘劇，喜劇，バレエ』，及び『オペラ座の美女たち』の「ジゼル」の項目両方に，以下のような各国のヴィリによる舞踊への言及が見られるからである。

まず，『演劇，神秘劇，喜劇，バレエ』に掲載されたハイネへの公開書簡の記事には，ゴーチエ自身の序文が最晩年である1872年に付加されており，この序文に，ゴーチエが公演後も希望していた『ジゼル』第二幕のプランが載せられている。それによるとゴーチエは，「カスタネットをカタカタ鳴らし」ながら「月光にくっきりと浮かび上がるセビリャのカチュー

シャの踊り子」を先頭に，ジプシーの娘，ブーツの拍車を鳴らすハンガリー娘，インドの舞い姫，首にネッカチーフを巻いたオペラ座の踊り子らが次々に自国の踊りを繰り広げ，新しくヴィリとなるジゼルのための「輝かしい歓迎会」のシーンを構想していたのだ[24]。

また，ゴーチエによる別の解説である『オペラ座の美女たち』の「ジゼル」の章にも，実際は舞台で踊られることのなかった「激しく踊るアンダルシアの娘」，「物憂げな様子のドイツの娘」，「鼻に黄金の輪の飾りをつけたバヤデール」らによる舞踊が第二幕に踊られる，という記述がある[25]。ゴーチエが，公演後も異国の舞踊によって踊りの場面を増やし，多様化することを希望していたことが分かる。

従って，ゴーチエによる『ジゼル』のプランは，現在見られるような第一幕の農民の踊りと第二幕のヴィリたちによる「白いバレエ[26]」の対照というロマンティック・バレエの定石に沿ったものではなく，第一幕はヴィリたちの踊りとユゴーの詩に登場するスペイン娘のスペイン舞踊，第二幕においては各国のヴィリたちによる様々な舞踊を展開させる意図を含んでいたことが理解できる。

結局，ゴーチエによる第一幕の原案は，物語性があまりにも希薄であり，当時のバレエとしては成立しなかったであろうことから変更され，第二幕に関してもヴィリたちの様々な踊りは省かれてしまった。ゴーチエ自身，自分の第一幕原案では『ジゼル』の劇的な効果は失われ，第二幕に対しても驚きの効果が失われたであろうと書いており，バレエそのもののためには最終的にサン＝ジョルジュの案でよかったと言うことができる。しかし，実はこのゴーチエによる最初の案に，彼のバレエ観がより反映されていると考えられるのだ。それでは，ゴーチエのバレエ観とはどのようなものであったか。

4．『ジゼル』制作時におけるゴーチエのバレエ観

『ジゼル』は初演が1841年6月28日であることから，この時期以前のゴーチエの記述を中心に検討し，『ジゼル』制作時におけるゴーチエのバレ

エ観を，舞踊の本質のとらえ方，バレエ台本への考え，そしてバレエの表現手法に対する指向，の三点にしぼって考えてみたい[27]。

第一に，ゴーチエは舞踊の本質をいかなるものと考えていたか？　ゴーチエはこの問題を，舞踊評の中で繰り返し取り上げている。ゴーチエの主張とは，踊る行為以前に存在するストーリーや意味を重視せず，舞踊手の身体の美によってつくられる形や動き，すなわち踊りの振付そのものを舞踊の本質とすることである。彼は既に1837年に次のように書いている—

> 踊りとは畢竟，優美なポーズのもとに美しいフォルムを示し，視覚に快い身体の線を展開する以外の目的を持たないのだ。それは沈黙するリズム，目で眺める音楽である[28]。

> バレリーナに要請されるべき第一条件は美である，それを忘れてはならない。［中略］ダンスとは，身体の線の展開にあったさまざまなポジションのもとに，優雅で精緻なフォルムを見せる芸以外の何ものでもない[29]。

当時のフランスでは，舞踊に論理的な意味やストーリーを求める傾向が強く，そうした中でこの考え方は非常に例外的で斬新である。

こうした観点があったからだろう，ゴーチエは時評の中でバレエのストーリーの記述を，ダンスの延々たる描写で中断することも多かった。彼の記事は，他の批評家に比べてダンスの描写が圧倒的に多くの割合を占めているのである。この“思想の不在”を美の条件とするゴーチエの舞踊観は，『モーパン嬢』の序文に強烈に現れているような有用性の否定，「芸術のための芸術」の主張と完全に一致しており，ゴーチエの文学観とも矛盾するところがない。

第二に，台本に関してであるが，ゴーチエはバレエの台本制作に必要なのは一目瞭然に理解できる簡単な筋を作ることであるとし，台本を読まなければ分からないような複雑な筋を拒否した。この考え方が最初に具体的

な考えとなって記述されるのは，『ジゼル』初演の二年前である1839年1月28日初演のバレエ『ジプシー』の評[30]である。この記事で彼は，バレエには大げさな台詞や美しい韻文など全く必要なく，とにかく第一に状況を設定すること，「ある物語を考案し，常に目に見えるようなやり方で筋を脚色すること，容易に理解できるポーズ，動作によって表現し得る出来事や情熱を見つけだすこと」が必要であると主張している。『ジゼル』から五年後の1846年には，優れたバレエ台本を制作するためには“詩人と画家の協力”が必要であるとの見解を打ち出すにいたるのであり，物語性よりも一つ一つの場面の美に重点をおく姿勢が明らかになる。

十九世紀バレエの背景についても触れておかなければならないが，当時は現在の常識からすると驚くほど複雑な筋を持つバレエが多数存在し，一体どのようにして筋を理解させていたのか，疑問を抱かざるを得ないほどだ。多くの時評も，紙幅のほとんどをバレエの筋の説明にあてており，ゴーチエもやはり読者に筋を知らせる必要から，記事の多くをストーリーの説明に割いている。が，彼の筋の記述には舞踊評執筆当初から，他の批評家とは異なる独自性，すなわち，筋そのものには決して重点を置かず，極力台本に頼ることなくあくまで舞台から理解したことだけを記述しようとつとめる姿勢が見られる。ゴーチエは台本を「恥ずべき手段[31]」とまで呼び，往々にして台本を開かないため，筋を全く理解できていないこともある。時に台本を引用するとしても非常に軽蔑的に，台本の記述と実際の舞台とのずれをからかう場合がほとんどである。紙面の関係から例を紹介できないが，バレエ『モヒカン族』や『女に変わった牝猫』についての評に，この傾向が色濃く見られる[32]。こうした点には，他紙の多くの批評家たちが，台本を頻繁に引用しながら筋書きを忠実に伝える姿勢と大きな差が見受けられる。

このようにゴーチエは，バレエにおける複雑な筋を嫌った結果，ストーリー説明の為に使われる“マイム[33]”をできるだけ排除したいと考えていた。当時は非常に複雑な筋のバレエが上演されていたことから，マイムも現在より発達していたようであるが，ゴーチエはバレエを見る際，マイ

ムからストーリーを読み取ることにほとんど努力を払っていないのだ。

第三にゴーチエは，バレエの表現手法として，異国の民俗舞踊を取り入れて踊りの種類を多様化することも考えていた。女性舞踊手によるポワント技法[34]はロマンティック・バレエの最も画期的な発明であったが，バレエがこの新しい技法一色に染まり，変化がなくなることを恐れたからである。ゴーチエは1837年，ドロレス・セラル[35]らスペインの舞踊団によるスペイン舞踊について，以下のように書いている—

> これだけ個性のある民俗舞踊は，本来単調な踊りのレパートリーを見事に多様化したことだろうに。［中略］ 舞踊芸術という，言葉を持たない具体的な芸術には，退屈を免れないバレエの舞台にひたすら妙味を付与するこの改革（＝民俗舞踊による改革）が，他の何よりも適しているのである[36]。

スペイン舞踊やインド舞踊などの民俗舞踊は，「白いバレエ」と共に，ロマン主義の異国趣味を代表する重要な側面の一つであった。特にドロレス・セラルらスペインの踊り手たちによってフランスにもたらされた「カチューシャ」は，ファニー・エルスレールの踊りによりオペラ座で一大センセーションを巻き起こし，ゴーチエが彼女に熱烈な賛辞を送ったことは非常に有名である。ゴーチエがスペイン舞踊やインド舞踊に熱中したのは，これらの踊りがストーリーを持たず，踊りのみによって展開するという点で，彼の理想に合っていたからとも考えられる。このことは，民俗舞踊に関する記事で，ゴーチエが延々と踊りを描写している点からも説明がつくだろう。

さて，以上のようなゴーチエのバレエ観が，果たして『ジゼル』の原案に現れているかどうか，これを照合していきたい。

5．『ジゼル』の原案とゴーチエのバレエ観との照合

ここでは，4．で見たゴーチエのバレエ観が，ゴーチエによる『ジゼ

ル』原案にどのように現れているかを検証してみよう。

第一に，ゴーチエは舞踊において振付そのものを最も重視したが，先に見た通り，ゴーチエによる『ジゼル』第一幕の原案は，ほとんどがダンスの連続により進行し，場面二，三，四，五は全てダンスの展開であることから，物語性よりも舞踊そのものが中心となることは明らかである。特に場面五におけるジゼルのスペイン舞踊は，踊りの見せ場としてクライマックスとなろう。このように，第一幕冒頭から筋に動きが無く，踊りのみによって舞台が進行するバレエの案は，当時としては非常に異色である。第二幕に予定された各国のヴィリの案についても，やはり様々な踊りの要素を多く取り入れ舞踊を長く見せることを意図した結果だろう。彼の原案には，バレエにおいて踊りを最重視した舞踊観が現れているのである。

第二に，バレエ台本についてゴーチエは，一目瞭然に理解できる簡単な物語をつくることを理想としたが，彼の原案には筋の展開がほとんど見られず，物語が極限まで単純化されていることは明らかである。バレエ『ジェンマ』を執筆する1854年に，ゴーチエは台本作者の役割はプロットを与えるだけとする謙虚な姿勢を打ち出すのだが[37]，ゴーチエの『ジゼル』原案からはプロットさえもほとんど消滅しかけており，筋のないバレエに近づいている。一つ一つの場面の独立，個々の場面が，詩的かつ絵画的であるという特徴は，台本制作に際しのちに“詩人と画家の協力”という考えを打ち出すゴーチエのバレエ観と完全に一致する。

ゴーチエの嫌ったマイムについてはどうか。彼の第一幕原案では，ストーリーを説明するためのマイムはほとんど必要ないと思われる。おそらく状況説明の為に必要なマイムは，ヴィリの女王が同胞たちに踊りへの情熱を伝達する場面三で，「踊りなさい」と伝えるくらいではないだろうか。ややドラマが見られる場面四の，ジゼルとその恋人，他の女性たちとの葛藤は，マイムではなく，むしろ舞踊による進行に適した内容である。

第三に，ゴーチエはバレエに異国の民俗舞踊を取り入れたいと考えていたが，原案の第一幕においてはハイネの記述から知ったヴィリたちの踊り，及びユゴーの東方の娘からヒントを得たスペイン舞踊を，そして第二

幕においては『ジゼル』完成後も第二幕に民俗舞踊を入れることを意図していた。ポワント技法一色に染まることのないよう民俗舞踊を取り入れようとした点で，ゴーチエの原案と彼のバレエ観の一致は明白である。

結び

さて，以上のように考えてみると，『ジゼル』原案は，ゴーチエの舞踊観を如実に反映しており，彼のバレエに対する姿勢が現れていることが理解できる。サン＝ジョルジュによる第一幕は，当時のバレエの流れに沿ってはいるが，ゴーチエの舞踊観とはかけ離れたものであったことを，再度ここで確認しておきたい。

ロマンティック・バレエを転換点とし，その後百年ほどの時代の流れの中で，バレエは物語性の希薄な純粋な造形美としての芸術という一つの大きな方向性を生み出し，この可能性こそが二十世紀のバレエにおける大きな流れとなるのだが，ゴーチエは1841年の時点で早くもこの可能性を感じ取っていたと考えられる。しかし，筋をほとんど持たないという，当時かなり異色であったゴーチエの原案が舞台化されていたら，果たして成功したであろうか。少なくとも，当時の観客の支持を得ることはできなかったであろう。ゴーチエの案は，当時としては斬新すぎたのである。しかし，他のロマンティック・バレエが『ラ・シルフィード』を除いてほとんど忘れ去られてしまったのに比べ，物語が踊りにより進行するというゴーチエのバレエ観を実現した『ジゼル』第二幕が至高の傑作であり，現在もなおバレエの頂点を極め続けていることこそが，彼のバレエ観の現代性を充分証明しているのではないだろうか。

注

（1） Théophile Gautier, *Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets,* Charpentier, Paris, 1872.

（2） 『ジゼル』のストーリーについては，オリジナルの台本である *Giselle ou Les Wilis, Ballet fantastique en deux actes*, par De Saint-Georges, Théophile Gautier et Coraly, Michel Frères, 1841を参照した。ここで

は場面構成や，現在の『ジゼル』との相違点について詳細を述べる紙面はないことから，最低限必要と思われることのみ註に記しておいた。なお，振付の責任者であったジャン・コラリの名も台本の冒頭にかかげられており，公式にはコラリが『ジゼル』を振り付けたと発表されたが，実際は大部分をジュール・ペローが担当したと考えられている。

（3） ゴーチエによる「ラ・プレス」紙の解説と『オペラ座の美女たち』所収の「ジゼル」の解説では，ジゼルはヒラリオンの持ってきた剣で自殺することになっているが，台本ではジゼルはショックで死去することになっている。初演時どちらだったかについては，現在でも議論が分かれている。

（4） 台本では，ヴィリたちがそこに現れた村人を追跡して退場することになっているが，現在の『ジゼル』では村人たちは登場せず，ヴィリたちは物音を聞きつけて隠れるために退場する。

（5） 現在，ラストシーンは完全に変更されており，他の人間が新たに登場することはない。

（6） Théophile Gautier, *Écrits sur la danse,* chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, Actes Sud, Paris, 1995（以下 ESD と略す），pp. 117-124, l'article 27-*La Presse*, 5 juillet 1841. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Slatkine Reprints, Genève, 1968（以下 HAD と略す）II, pp. 133-142. *Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets,* op. cit., pp. 367-378. この記事の翻訳は，渡辺守章編『舞踊評論　ゴーチエ／マラルメ／ヴァレリー』（井村実名子，渡辺守章，松浦寿輝訳），新書館，1994年，42-54頁，井村実名子訳による。

（7） ハインリヒ・ハイネ著『流刑の神々・精霊物語』（小沢俊夫訳），岩波書店，1980年，25頁。（Henri Heine, *De l'Allemagne*, ressources, Paris-Genève, 1979, p. 60）.

（8） Cyril William Beaumont, *The Ballet called Giselle*, C. W. Beaumont, London, 1948. 翻訳はシリル・ボーモント著『ジゼルという名のバレエ』（佐藤和哉訳），新書館，1992年による。

（9） ジュール・アンリ・ヴェルノワイ・ド・サン＝ジョルジュ侯爵 Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges（1801-1875）は，当時非常に名の売れた台本作家で，多くのバレエ，オペラ，コミック・オペラの脚本を書いた。

（10） 『舞踊評論』（井村実名子訳），前掲書，43頁。（ESD p. 118, l'article 27）.

（11） 同書，47頁。（*Ibid*., p. 120）.

（12） ファニー・エルスレール Fanny Elssler（1810-1884）は，ロマンティ

ック・バレエ最大のバレリーナの一人。ドイツ出身。妖精ものを得意としたマリ・タリオーニとは対照的に，官能的な踊りで観客を魅了した。

(13) Serge Lifar, *Giselle, apothéose du ballet romantique*, Albin Michel, 1942. なお，セルジュ・リファールはディアギレフのロシア・バレエ団出身，その後パリ・オペラ座で踊り，世界の舞踊界に多大な貢献をなした舞踊家，振付家。

(14) Cyril William Beaumont, *op. cit.*, p. 21.

(15) Edwin Binney 3rd, *les Ballets de Théophile Gautier*, Nizet, Paris, 1965.

(16) *Le Charivari*, 30 juin 1841. 署名なし。

(17) *Le Globe*, 2 juillet 1841. 署名は「R.」。

(18) *Le Journal des Débats*, 30 juin 1841. 署名は「Jules Janin」。

(19) Edwin Binney, op. cit., p. 100.

(20) Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1966, p. 250.

(21) ゴーチエは1838年，ファニー・エルスレールのためにバレエ『クレオパトラ』*Cléopatre* を書いているが，この企画は実現せず，原稿も失われてしまった。

(22) 『舞踊評論』，前掲書，47-48頁。(ESD pp. 120-121, l'article 27).

(23) Victor Hugo, *Fantômes* in *les Orientales, Tome II*, Édition critique, Paris, 1968, pp. 128-138.

(24) Théophile Gautier, Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets, op. cit., p. 366.

(25) *Giselle* in *les Beautés de l'Opéra ou chefs-d'œuvre lyriques*, Soulié, Paris, 1845, p. 18.

(26) 純白の長いチュチュで踊られる，精霊の世界を表現したバレエをさす。ロマンティック・バレエ時代に誕生した。

(27) ゴーチエが三十五年間にわたって残した舞踊評から抽出できるバレエ観については，拙論「テオフィル・ゴーチエのバレエ観」，慶応義塾大学フランス文学研究室紀要 *Cahiers d'études françaises* 4, 1999, pp. 113-125を参照。

(28) 『舞踊評論』，前掲書，12頁。(ESD p. 42, l'article 5-*La Presse*, 11 septembre 1837. HAD I, p. 39).

(29) 同書，15頁。(ESD p. 54, l'article 10-*La Presse*, 27 novembre 1837. HAD I, p. 73).

(30) ESD pp. 83-90, l'article 19-*La Presse*, 4 février 1839. HAD I, pp. 220

-222.

(31) ESD p. 36, l'article 4 -*La Presse*, 11 juillet 1837. HAD I, p. 6.

(32) 『モヒカン族』の評は ESD l'article 4, 『女に変わった牝猫』の評は ESD l'article 9である。

(33) ここでの“マイム”とは，例えば「結婚する」「誓う」といった事がらを示すために，バレエにおける約束事として定められた身ぶり，手まねをさし，独立した芸術分野のパントマイムとは異なる。

(34) 女性舞踊手がトゥ・シューズの使用により，爪先立ちで踊る技法。

(35) ドロレス・セラル Dolorès Serral は1830年代にパレ・ロワイヤル劇場やヴァリエテ座で踊り，パリに最初にカチューシャをもたらしたスペインの踊り手。

(36) 拙訳。(ESD p. 34, l'article 3-*La Chartre de 1830*, 18 avril 1837. *Fusains et eaux-fortes*, pp. 96-97).

(37) ESD pp. 281-285, l'article 69-*La Presse*, 13 juin 1854. *Théâtre*, 2e éd., pp. 346-350. バレエ『ジェンマ』*Gemma* の初演は1854年，パリ・オペラ座。