

## 19世紀バレエの台本

平林正司  
(慶應義塾大学)

『胡桃割り人形』の筋書きは、通説では非常に劣ったものと見なされているが、そのように断言することはできない。各場は、原作におけるマリーの回想の箇所から、組み立てられている。『胡桃割り人形』の筋書きは、ホフマンの原作が当時のロシアですでに知られていたことを前提としている。戯曲、小説、詩、お伽話や伝説などによって、人々がすでに馴染んでいる題材を、バレエに仕立てるとするのは、制作の一つの方法である。

十九世紀のバレエがすべて、言葉に欠いていた訳ではない。聴覚的に耳に伝えられる言葉として、声楽が挿入された作品は皆無ではない。シェイクスピアに拠る『テンペスト』は、十九世紀にパリ・オペラ座で二度、制作されているが、八九年の版では、第一幕第一場の冒頭がソプラノの独唱と混声四部合唱で始まり、これには歌詞が付いている。他方、視覚的に眼に伝えられる言葉としては、『妖精たちの名づけ子』で、「不吉な精」が主人公のイゾールにかける呪いが、舞台に文字で現れる仕掛けになっていたりする。ただやはり、舞台上では言葉を排するというのが、十九世紀バレエの慣例である。

ところで、台本を手にししないと理解できないバレエは、出来の悪いバレエだとされている。これは、いわゆるバレエ・ダクシオン以来の考え方であるが、実情は違っていた。十九世紀のフランスでは、バレエが初演される際に、台本の小冊子が出版されるのが通例であった。中には、二版、三版と、版を重ねたものもある。『シルヴィア』の台本の初版は販売されなかったが、それは、台本に記載された配役表で男性舞踊手の名前が先に書かれていることに、シルヴィア役のサンガッリが異議を唱えた結果である。

バレエの観客の少くとも一部は、バレエを観るだけではなくて、台本を読んでいた。言い換えると、台本を読まなければ、多くの観客は筋立てを理解できなかったであろう。パントマイムがいかにも精緻であったとしても、実際は、それだけでは、筋の展開も、登場人物の心理も、十全には表現し得なかったはずだ。前述した、皆が知っている物語を題材にするという手法は、台本を読んで舞台を観るのと、同じ効果を持つ。因みに、十九世紀フランス・バレエの台本には、会話文が挿入されているが、それらは、直接話法と間接話法が入り交じる形の、かなり複雑なものである。バレエの

台本の会話は、オペラの歌詞や戯曲の台詞と異なって、むしろ小説の会話文に類似していると言えよう。そのような微妙な綾を、パントマイムが観客に伝えることができたとは考えられない。

『ダニューブ河の娘』のように、むしろ最初から、観客が台本を読むことを前提に、バレエが制作されたこともある。振付師のフィリッポ・タリオ自身書いたこの台本は、年代記の形を取っていて、舞台上で演じられるのは、その一部のエピソードに過ぎない。この年代記を読まないで、『ダニューブ河の娘』の筋立ては理解できない。

さて、バレエの台本には、戯曲やオペラのそれと異なり、筋立ての中に踊りの場面を設定するという、特殊な役割がある。様々な妖精たちの踊りのように、現実とは異次元のものとはともかく、日常生活では特殊性を帯びる舞踊を、舞台の上で、観客の目の前で繰り広げるには、何らかの口実が必要なのだ。特にディヴェルティスマンやバラレのように、大勢の舞踊手たちが次々と、あるいは一斉に踊るためには、なぜそうした踊りがなされるのか、その動機づけが求められる。舞踏会、祝典、祭、婚約式、結婚式、あるいは歌劇場の内部などの場面がしばしば、そのための機会を提供するであろう。そして、バレエの筋立ては、そのような場面を包括するように組み立てなければならない。ただ、そうした必要性によって、バレエの筋立ては類似化しがちで、文学的・演劇的な視点からすると、凝集力が弱まるという宿命がある。

舞踊の場を整えるという、バレエの台本の特別な機能は、筋立てに様々な形で影響を与えている。たとえば、『パキータ』の最後の場で、ジプシー娘のパキータが、実はかつて誘拐されたフランス人の娘であることが分かり、彼女は祖母に連れられて退出し、着替えをしてから、ディヴェルティスマンの最後に加わるのであるが、この着替えをするという設定は、作劇的な必然性によるものではなく、ディヴェルティスマンの最後を、他の舞踊手たちと同様、フランスの衣裳でパキータが踊るための工夫に過ぎない。

出版された台本で、表紙や扉に書かれている事柄は、題名、次に、par「誰々による」、あるいはde「誰々の」と、名前が記され、さらに、作曲家や舞台装置家の名前、初演された年月日と劇場名などが記されている。「誰々による」、「誰々の」と記されているのは、舞台作家と振付師である。舞台作家と振付師の名前を別々に、それぞれ台本作者、振付師として記している場合は、むしろ少ない。この表記の仕方は、振付はもちろん振付師がするとしても、バレエの構成では、舞台作家と振付師の役割がかならずしも明確に分離していなかったことを示している。振付師は、台本作者の舞台作家に、自分の構想や意見を伝える。作品の

中で、どこに、どのような踊りを挿入するのか、舞台作家が振付師に相談することは欠かせない。そこに、振付師が、台本作者の一人として舞台作家の傍らに、名前を連ねる妥当性が見出されるであろう。狭義においては、台本作者は舞台作家であっても、広義においては、台本作者は舞台作家と振付師になる場合が多い。

次に、出版された台本には、台本そのものの前に、dances「舞踊」として、各場面の様々な踊りと、それを踊る舞踊手たちの名前が詳述され、主要な配役は別の頁に書かれている。その次に、いよいよ台本そのものが記述されるのである。また、配役の下に、筋の場所と時代が記されている例も珍しくない。このような体裁はすでにある程度、舞踊の説明が台本の筋立てを補っていたことを示している。

十九世紀末になると、舞踊の構成がよりいっそう自立してゆく傾向も、明確に見られるようになる。たとえば、『胡桃割り人形』では、各踊りに番号が付けられて、それは初演のアフィッシュにも明記されているし、プティパの覚書でも同様である。九〇年にオペラ座で初演されたジャポニスムのバレエ、『夢』でも、各舞踊は番号を付けられて一五に分かれ、そのうちの幾つかは、さらに画然と細分されている。プティパによる「パ・ド・ドゥ」の完成した形式のようなものは、そこには欠如していたとしても、少なくとも、舞踊に自立性を与えようという明確な意思が、そこには作用していたと思われる。つまり、十九世紀末のロシアとフランスに、共通の指向が現れ始めていたことを指摘できるのだ。このような傾向を見ると、二十世紀の「形式主義」はすでに十九世紀に胚胎していたと言えるのではないか。

前述したように、バレエの筋立てに、舞踊に従属する面があることは事実で、文学的・演劇的には、それ自体では完結していない。しかし、筋立てに関する無知が甚だしい弊害をもたらすこともある。『眠れる森の美女』を例にとると、第二幕のデジレ王子の狩の場面での貴婦人たちの踊りが、日本の解説では「公爵夫人の踊り」、「男爵夫人の踊り」、「伯爵夫人の踊り」、「侯爵夫人の踊り」などとなっているが、誤りである。なぜなら、これらは実は未婚の令嬢たちの踊りなのだから。この場面の台本の前後を読めば、ここに登場するのが令嬢たちであることに疑問の余地はない。comtesse を例にとると、これは伯爵の夫人という意味だけではなく、女伯爵の意味がある。もし女伯爵というような言葉が日本語に馴染まないのであれば、やや意味は離れるとしても、伯爵令嬢とすれば良い。他の貴婦人たちもすべて同様である。こうした軽率な誤解は、単に筋立てを混乱させるだけではなく、踊りの本質をも歪めかねない。未

婚の令嬢たちが王子の気を引こうとするのか、既婚の令夫人たちが王子を誘惑しようとするのかでは、踊りの性格はまったく異なってしまう。筋立ての重要性は第二義的であるかも知れないが、重要であることに変わりはない。

たとえば、『眠れる森の美女』第三幕の「パ・ド・ドゥ」と、『胡桃割り人形』第二幕の「パ・ド・ドゥ」と、『白鳥の湖』（一八九五年版）第三幕の「パ・ド・ドゥ」とでは、ほぼ同一の形式をとりながらも、踊りが喚起するものはまったく異なっていて、その違いは主に筋立てに由来している。十九世紀バレエの「形式化」はあくまで、筋立ての枠の中でのことである。