

コメディ・バレー研究序説

—新しいモリエール像の為に—

江花輝昭

1. コメディ・バレー研究の流れ

モリエールのコメディ・バレーは、これまでの長いモリエール研究の歴史において、恵まれた扱いを受けてきたとは言いがたい。十九世紀においては、若干の例外（例えばサント・ブーヴ）⁽¹⁾を除き、ほとんどまともな考察の対象にすらなっていない。所謂「本格喜劇」のモリエールこそ真のモリエールであり、〈町人〉の立場を代表するモリエールが、〈宮廷〉の圧力に屈して不本意ながら書きとばした宮廷用作品には、コメディ・バレーを含めてモリエールの天才は幾らも発揮されていず、考慮に値しないという考え方が支配的だったからである⁽²⁾。だが「真の」モリエールとは何なのか。それがモリエールの全作品の中から自分に都合のよいものだけを取捨選択し、限定された作品群のみから抽出されるモリエール像だとしたら、作品に先だって予め理想のモリエール像が存在することになる。これは一定の価値基準に従って作品を裁く態度であろう。しかし我々の目指す方向は異なる。我々はモリエールを裁くのではなく、その天才の全体像を理解したい。そもそもモリエールの全作品32篇中⁽³⁾、宮廷用に書き下ろされた作品はほぼその半数を占め、『人間嫌い』以降に限れば、全15篇中11篇⁽⁴⁾の多くを数える。これらの作品を考慮することなく形成されるモリエール像が随分と片寄ったものになるであろうことは想像に難くない。モリエールの全体像を理解したいとする立場に立てば、疎かにしてよい作品などあるはずがない。

コメディ・バレーがまともな考察の対象として取り上げられるようになるには、二十世紀初めを待たなくてはならない⁽⁵⁾。しかしながら、仕方の無いことではあるが、コメディ・バレーについての先駆的著作を書き、その名誉回復に努めたベリッソンでさえ、喜劇の本道は五幕韻文本格喜劇であり、喜劇の価値はその諷刺性によって定まるとする古典主義的な様式論の枠組みから完全に自由ではなかった。そうした枠組みに対する理論的反省とそれに基く様々な実践的試みこそが、とりわけ後期のモリエールの演劇活動を特徴づけるものであったにもかかわらず、その認識を考察の出発点とするような論考が現れるのは、第二次大戦後のことに過ぎない⁽⁶⁾。

しかしモリエール研究にも新しい風が吹きこみつつある。古典主義的文学観なるものが些かも普遍的なものでなく、一つの時代が生み出した歴史的産物であることが明

らかになるにつれ⁽⁷⁾、演劇をそのテキストの文学性のみによって判断する批評の方法論もまた修正を迫られることになったからである。特にここ二十年ほどのモリエール研究には目立った変化が見られる。もはや本格喜劇とコメディ・バレエの価値の優劣は、それほど自明のものではなくなった。とりわけ晩年のモリエールが自己の芸術において言葉の比重を後退させ、視覚的、聴覚的手段による感覚的現実により大きな役割を持たせるようになったことは、つとに指摘されていることである。『プールソニャック氏』(1669)以後モリエールは8篇の芝居を書いたが、そのうち典型的なコメディ・バレエと言えるのが『プールソニャック氏』、『町人貴族』(1670)、『病は気から』(1673)の3篇、そのほかに音楽、バレエを伴ったものとして宮廷用の歌舞劇『壮麗な恋人たち』(1670)、これも宮廷用に書き下ろされ、トラジェディ・バレエと銘打たれた『プシシェ』(1671)の2篇がある。それからバストラール劇への導入劇として短い『エスカルパニャース伯爵夫人』(1672)がある。結局純粋の喜劇と言えるのは、三幕物の『スカパンの悪だくみ』(1671)と五幕韻文の本格物『女学者』(1672)の2篇だが、この中にもコメディ・バレエ的要素が多く取り入れられている⁽⁸⁾。こうした状況であってみれば、コメディ・バレエの理解なくして晩年のモリエールの喜劇観、世界観の推移を理解することは不可能に思えてくる。

従って、裁くことより理解することの方がずっと重要だと考えている我々には、『人間嫌い』以後の作品群を、「モリエールは文学的野心を捨て観客を楽しませることに専念するようになった。」といったような評価で片付けてしまうことは出来ないだろう。幸いなことに最近では、伝統的なモリエール観を超克し、真にモリエールの全体的理解に至るための橋頭堡ともなるべき研究もぼつぼつ出てきている⁽⁹⁾。しかしこの方面の研究はまだ端緒についたばかりであり、これからの問題を数多く含んでいる。筆者も微力ながらこの流れに棹さしていきたいと思う。

註記に挙げたような諸論文に目を通していただければ、コメディ・バレエはモリエールが心ならずも宮廷の趣味に迎合するために書きとばしたやつつけ仕事などではなくて、自らの創意工夫を遺憾無く注ぎこんだ研究に値する作品であることが了解いただけだと思う。無論それはモリエールがコメディ・バレエを作る際、いつでも自分の思い通り振舞えたということの意味しない。コメディ・バレエは本来「宮廷祝祭」という特殊な〈場〉での上演を第一目的としたものであり、観客の性質や宮廷祝祭そのものの伝統、協同作業であること等からくる制約にモリエールは縛られていた。しかしそのような制約の多い場であっても、モリエールはあくまでモリエール自身であり続ける。しかもそういった制約を逆手にとって、試行錯誤をしつつも全く独創的な仕事を成し遂げる。我々はコメディ・バレエの分析を通じてそのことを確認したいと思うが、モリエールが宮廷祝祭の場で為した仕事の内容を見極めるためにも、コメディ・バレエ制作、上演にあたってモリエールを取り巻く諸状況はいかなるものだったのか、コメディ・バレエがその一部を構成していた宮廷祝祭とはその社会的、文化的

コンテキストも含めていかなる場だったのかの理解が必要に思われる。アンリ・レー・フローが中世演劇について語ることは、十七世紀についても全く真実なのだから。

演劇作品は文学作品ではない。従ってテキストの作用を捉えるだけでは十分でない。文学的テキストは或る一定の演劇装置の中に根を下ろすのであり、その装置と切り離し難い結びつきをもって配される。演劇作品の作用とはテキストの作用及びそのテキストが包みこまれる場の位相から生じる総体的なシステムなのだ⁽¹⁰⁾。

この観点に立って本稿では、コメディ・パレーの個別的研究に取り組む前に些かでも明確な認識を持っておきたい諸前提や、これから掘り下げるべき研究テーマについて少しばかり考えてみたいと思う。そのことが後の個別的分析への踏み台になることを期待しつつ。

2. 「コメディ」が先か「パレー」が先か

コメディ・パレーとは何か。その最も単純な定義は「コメディ」に「パレー」を繋いだものというのであろう。しかしこれでは不十分である。このような定義からは、従ってコメディはパレーから容易に切り離しうるという考え方が出てくる。実際十九世紀にはほとんど常に、二十世紀に入っても非常にしばしば、モリエールのコメディ・パレーは音楽、パレー抜き「純粋な」喜劇の形で上演されてきた。そして音楽、パレーから切り離してしまえばほとんどその内実を失ってしまうような作品については、「無価値な」作品として斥けられ、上演に値しないとされてきたのである。既に十九世紀においてテオフィル・ゴーチエがこのことを嘆いている（彼の話を伝えているのはフランシスク・サルセーである）⁽¹¹⁾。勿論ゴーチエの言葉には多少の誇張があり、音楽やパレーから切り離されてしまったら残された喜劇部分には何の意味もないなどと主張するつもりはないが（例えば『ジョルジュ・ダンダン』の最近の上演がそうではないことをはっきりと示している）、上演装置が変ればテキストの意味作用も変るのであり、音楽やパレーから切り離された喜劇部分はもはや別物と看做さなければならぬ。本来喜劇、音楽、パレーが一体となって構想された総合的スペクタクルであるコメディ・パレーは、やはりその元の姿のまま全体として考察することが肝要である。勿論我々は音楽やパレーの専門家ではないから、その方面については言うべき何ほどのものも持ち合わせてはいないし、我々の主たる関心はコメディ・パレーにおけるモリエールの仕事にあるのだが、それでもモリエールのテキストを常に音楽、パレーとの関連において考察する態度を忘れてはならないと思う。モリエール自身もまた次のように警告を発している。

喜劇というものは上演される為にのみ書かれるものであることは皆さん御存知だ。だからこの芝居（『恋は医者』）を読むことは、読みながら全ての舞台上の動きを見い出せる目を持った人にしかお薦めしない。皆さん方に申し上げたいのは、こういった類いの作品は、国王陛下の御前においてそれに伴っていた装飾物（音楽、バレエ）と常に一緒にお見せできることが望ましいということなのだ¹²⁾。

モリエールはここで『恋は医者』について語っているが、この事情はコメディ・バレエ全般についてあてはまる。だから座長としてのモリエールは、宮廷で初演されたコメディ・バレエをパリのバレ・ロワイヤル劇場で再演する際、時に財政的な理由から、或いはレパートリーの穴を埋める必要から、音楽、バレエ抜きで上演することはあったが、彼にとってこの種の作品の理想的上演形態は常に宮廷での御前上演の形にあったことを忘れてはならない。従って我々の第一の任務は、限られた断片的資料を通して初演の〈場〉がいかなるものであったかを追究することにある。ジェラルド・ドゥフォーの言い方を借りれば、我々の目指す方向は「考古学的復原」¹³⁾なのである。

普通の喜劇以上に観客の趣味を意識して書かれたコメディ・バレエは、根本的に深く時代に根をおろしている。従ってその本来の時空間に置き直してみなければ、その十全たる意味は明らかにならないだろう。コメディ・バレエは本質的に読まれるためではなく、見られるために作られた総合的スペクタクルであるから、我々は同時代証言を最重要視しなければならない。それだけが現在は失われてしまった舞台の実際について、或いは制作時の事情について何がしかのことを教えてくれるからである。

それでは同時代証言は、コメディ・バレエについて基本的にどのようなことを教えてくれるだろうか。まず我々はコメディ・バレエというと、喜劇のところどころにバレエを挿みこんだものというふうに単純に考えがちであるが、このような考え方の前提には、コメディが全体の柱であって音楽、バレエはそれに付随するものという意識がある。ところが十七世紀においては、そのように考えられてはいなかった。すなわちコメディが主でバレエが従とは必ずしも言えないのである。モリエールのコメディ・バレエは出版の際、“comédie-ballet”と銘打たれた『町人貴族』を除き、単に“comédie”とのみ題されていることが多いが、1664年に国王の御前上演台本の形で出版された『無理強い結婚』は単に“ballet du Roi”と題されているし、当時のガゼット誌、ロビネの演劇通信などを見ると、コメディ・バレエは時に「バレエのアントレ付喜劇」とか、時に「喜劇を伴った6つのアントレのバレエ」とかまちまちに呼ばれている。宮廷バレエの伝統の延長線上に位置するコメディ・バレエにおいて、バレエは単なる喜劇の添え物ではありえない。当時の観客の意識においては、バレエは少くとも喜劇と同等、或いはそれ以上に重要だったのである。

同時代の資料から、制作の事情等についても我々は多くのことを学ぶ。例えば

コメディ・バレエの最初の試みであり、ヴォー・ル・ヴィコントでの財務卿フーケの祝宴において初演された『煩さ型』の「読者への注意」において、モリエールは次のように述べている。

計画としてはバレエも一緒に演ずることになっていた。そして優秀な踊り手の数が限られていたので、このバレエのアントレとアントレの間隔を開けねばならなかった。同じ踊り手が別の衣装で舞台に戻ってこられる時間をつくるため、喜劇の幕間にアントレを配置するという意見であった。従ってこの種の幕間舞踊によって芝居の筋が中断されないように、それを出来る限り喜劇の主題と結びつけ、バレエと喜劇をただ一つのものにすることを思いついた⁽¹⁴⁾。

コメディ・バレエの誕生が偶然の契機によることが分る注目すべき文章であるが、モリエールは明らかにここで少し自分の役割を誇張している。他の資料と照らし合わせてみれば、モリエールにそれほどの主導権はなく、バレエや音楽（ともにポーシャン）、装置（トレリ）、プロローグ及び祝宴全体の計画（ペリッソン）にはほとんどモリエールが関与できぬまま準備が進められ、モリエールは後から全体を一つの喜劇のテーマでまとめあげることを求められたと言った方が真実に近いように思われる（その仕事振りは、ルイ14世やラ・フォンテーヌをいたく感心させるほど見事なものだったのだが）。

本来が様々な分野の第一級の芸術家たちの協同作業の場であった宮廷祝祭において、モリエールの自由裁量の幅はとりわけその初期においてはそれほど大きかったとは言えない。コメディ・バレエがより大きな宮廷祝祭の枠組みの一部である場合（『エリードの姫君』、『ジョルジュ・ダンダン』など）や、宮廷バレエの一部分を構成する場合（『ミューズのバレエ』に挿入された『パストラール・コミック』や『シシリアン』など）もある。モリエールが真にコメディ・バレエの全体を主導できたのは、自他ともに許す宮廷バレエ制作の第一人者であったバンスラードの引退後、『プールソニャック氏』など数篇の場合に限られる。しかしその場合でも、『壮麗な恋人たち』の出发点が国王の提案した「ピュティア競技の祭典」のスペクタクルにあり、『町人貴族』の場合には、「ビュルレスクなトルコ風儀式」及び「諸国民のバレエ」を宮廷の観客に提供することが最初の目的であったことを忘れてはならない。すなわち初めにバレエ（スペクタクル）ありきなのである。勿論おのおののコメディ・バレエについて制作の事情は異なるから、それぞれ個別的な検討が必要であるが、「コメディ」と「バレエ」の関係を分析することは常に最重要の課題となる。

モリエールのコメディ・バレエを考察して瞠目させられるのは、たとえ「バレエ」の部分だけが彼の思い通りにならなくても、「コメディ」は常に「バレエ」と関連づけられ、「バレエ」を参照して書かれていることであり、宮廷祝祭という全体的な枠組み

の中でモリエールの担当部分はその一部に過ぎなくとも、その部分は常に全体との関わりにおいて発想され、書かれているということである。だからコメディ・バレーにおけるモリエールの仕事振りを追究する我々もまた彼に倣い、「コメディ」を常に「バレー」と関連づけ、「バレー」を参照して検討し、宮廷祝祭全体との関わりにおいて考えるという態度が本筋であるように思われる。

3. 「宮廷」の趣味と「パリ」の趣味

モリエールのコメディ・バレーは、周知のようにリュリの妨害により宮廷初演の予定が果せなかった『病は気から』を除き、その全てが宮廷で初演されている。何より「気に入られること」を劇作家の本分としたモリエールのことであるから、コメディ・バレー執筆に際して宮廷の趣味、期待というものを十分に意識したであろうし、そのことは作品に当たってみれば明白なことである。しかしまた『美しい恋人たち』等若干の例外はあるものの、そのほとんどがパリのバレ・ロワイヤル劇場で再演され、等しく相応の当りを取っている。モリエールは「宮廷」la Courの趣味と「パリ」la Villeの趣味の相違をどのように捉えていたのだろうか。また「宮廷」の趣味と「パリ」の趣味はそれほど違うものだったのだろうか。「宮廷」と「パリ」との関係は複雑多岐にわたり、ここではとても論じ尽すことはできないが、二、三の手がかりをもとに若干の考察を加えてみたい⁽⁴⁵⁾。

“la Cour”と“la Ville”という言葉は、その構成員としてそれぞれ「貴族」と「町人」を想定しているように思われるが、実際にはその指し示す内容は双方ともに必ずしも明瞭ではなく、或る程度の重複がある。ヴォージュラはその『フランス語注解』（1647）序文において、「私が宮廷という時、私はそこに男性も女性も、さらに宮廷人士との交際を通じてその礼節の分け前に預かっている、国王の居住する街（パリ）の多くの人々をも含めている。」と述べているし、「宮廷」という語の指し示す内容は、或いは用いる人の観点の違いにより微妙なずれがあり、その構成員もまた時代とともに変わっていった⁽⁴⁶⁾。宮廷スペクタクルの観客という観点に絞ってみても、それは必ずしも貴族に限られていたわけではなかった。一方「パリ」la Villeの方であるが、十七世紀人が「宮廷」la Courという語と並べてこの語を用いるとき、そこには劇場に足を踏み入れたこともないような一般庶民は含まれていないと考えるべきである。la Villeと呼ばれるのは「宮廷の礼節の分け前に預かっている」上層町人なのであり、要するに宮廷人士とともに honnêtes hommes と呼ばれる人々の謂なのである。市中劇場の観客もまた宮廷のそれと或る程度重複している。舞台上の客席を占めるのはたいてい若い貴族の子弟たちであったし、棧敷席では上層町人の夫人たちや貴族たちが席を分け合っていた。

十七世紀後半に書かれた文章には“la Cour et la Ville”という表現がよく現れ

る。この二つの語が対立するものとして並置される場合は少なく、むしろその二つの外部、すなわち「地方」とかさらに外側の「外国」に対するものとして二つを並べている例が多いように思われる。la Villeと言ったらそれは「パリ」以外の都市ではありえず、「宮廷」と「パリ」は多く価値意識を共有する一種の「趣味の共同体」を形成していたような印象を受ける。従ってマスカリユが「有徳の士にとってパリの外には救いはない。」⁽¹⁷⁾と宣言する時、それは宮廷人と町人とを問わず、多くの「有徳の士」たちの感情を代弁していたように思われる。またシェレーが指摘するように、宮廷と町方の観客とを問わず、十七世紀の観客には共通して、途方もない出来事や驚異的な美によって目を楽しませることを求める、強いスペクタクルへの好みがあった⁽¹⁸⁾。オペラは「宮廷」でも「パリ」でももてはやされたし、十七世紀において町方の劇場で大当たりを取った作品は、しばしば宮廷で最初に評判になったスペクタクル性の強いものだった（例えば『プシシェ』）。

以上のことから「宮廷」の趣味と「パリ」の趣味はそれほど異なるものではなかったと結論してもよいだろうか。これがそう簡単には言えない。同じ芝居に対して「宮廷」と「パリ」とが違った反応を示した例は少なくない⁽¹⁹⁾。また「宮廷」と「パリ」の双方で演じられた作品が同一の題名を持つからといって、それが同一の内容を持つと早合点してはならない。コメディ・バレエに話を限っても、市中上演の際には財政的制約から音楽、バレエ、装置の規模を縮小し、時には全くカットして上演しなければならなかった。勢い舞台の興味は多少とも劇的対話の方に比重が移ってくる。それに対して宮廷での上演はどのような印象を観客に与えていたか。『プールソニャック氏』、『町人貴族』の宮廷での上演についてガゼット誌の報告するところを読めば⁽²⁰⁾、現在の我々とはだいぶ受け取り方が違うのに驚くだろう。そこで興味を持って語られているのは、何より「バレエ」であり、「音楽」であり、「装置」であり、「衣装」であって、あたかも「喜劇」はそれらの添え物でしかないようだ。上演の前には観客に対して、筋の概略、バレエの説明などを記したりヴレットが配られているが、音楽家、踊り手等は全員名前が挙げられているのに対して、役者たちはモリエールも含めて悉く無視されている。よって舞台の比重が奈辺にあったかが了解されると思う。この事情は他のコメディ・バレエについても概ね同様である。

モリエールが宮廷で初演した作品のリストを見てみよう。『ヴェルサイユ即興劇』、『無理強い結婚』、『恋は医者』、『エリードの姫君』、『メリセルト』、『パストラール・コミック』、『シシリアン』、『タルチュフ』、『ジヨルジュ・ダンダン』、『プールソニャック氏』、『町人貴族』、『壮麗な恋人たち』、『プシシェ』、『エスカルバニャース伯爵夫人』。これに対してパレ・ロワイヤル劇場で初演されたもの——『ドン・ガルシ・ド・ナヴァール』、『亭主学校』、『女房学校』、『女房学校批判』、『ドン・ジュアン』、『人間嫌い』、『いやいやながら医者にされ』、『アンフィトリオン』、『守銭奴』、『スカパンの悪だくみ』、『女学者』、『病は気から』、『タルチュフ』や『アンフィトリオン』

の問題もあるから一概に断定的なことは言えないが、このリストの対照から何が浮んでくるだろうか。古典主義規則に則った五幕韻文本格物を宮廷が拒んだわけではないが、宮廷が好んで求めたものはより軽い陽気な笑劇、ロマネスク劇であり（『人間嫌い』は一度も宮廷で上演されていない）、「観客の目と耳を同時に満足させる」⁽²¹⁾総合的スペクタクルであったと言えそうである。この事実は他の方面からも確かめられる。十七世紀中葉、パリ市中の劇場で笑劇が一時廃れたときも、宮廷ではずっと笑劇的なものが求められ続けていた⁽²²⁾。また十七世紀における宮廷祝祭の華は何と言っても宮廷バレエであったが、有力な宮廷バレエの理論家の一人であったド・ビュール神父は宮廷バレエの目的に触れて、それは「その姿が精神に強く美しいイメージを刻みつけるような心地よい対象を与えて、目を楽しませることのみを任務とする」⁽²³⁾ものであると言い切っている。要するに宮廷では、目と耳の感覚的な楽しみと直截的で陽気な笑いが何よりも優先されていたと言える。

宮廷の趣味の最も中心的な性格は、華美、壮麗、豪奢、変化、陽気な雰囲気への好み、大規模で目新しく、驚異に満ちた仕掛け、装飾、舞踊、音楽の欲求であったとでもまとめられようか。ともかくドービニャックらの称揚する古典主義的趣味とはほど遠いものだった。そしてこの趣味は、宮廷で成功を博した作品がほとんど全て市中劇場で再演されて当りを取ったことで分かるように、或る程度まで「パリ」の観客の趣味と共通性を持っていたことは事実である。しかしそこにはまた微妙な趣味の〈ずれ〉も感じられるのであって、モリエールはこの〈ずれ〉に敏感であったと考えられる。モリエールの宮廷用作品は、コメディ・バレエも含めてこのような宮廷の観客にまず気に入られることを目的として書かれたものであり、そのことを銘記しておかなければならない。

4. 宮廷スペクタクルの伝統

大革命以後、宮廷と名のつくもの、宮廷の臭いのするものは全て蔑まれ、貶められ、無視されてきた時代が長くあった。宮廷祝祭もまたこのような通念で眺めると、軽薄で不真面目で、浅薄でうわついた宮廷趣味の産物に過ぎないのであった。モリエールの宮廷用作品もそのような通念の犠牲となり、不当に過小評価されてきたと言える。しかし宮廷社会そのものが歴史学、社会学の分野で見直されるようになると⁽²⁴⁾、そういった通念もまた全面的に洗い直しを迫られることになる。宮廷祝祭が我々にとって新しい相貌をもって現れてくるためには、それが宮廷生活の死命を制しうる真剣な遊びの場であり、単なる気晴らし以上のものがそこに賭けられていたことを認めるだけでよい。既にこのような観点から十七世紀社会におけるスペクタクルと政治との関わりを探った試みもある⁽²⁵⁾。コメディ・バレエが全くの無から生まれたものではなく、宮廷祝祭の伝統と天才的喜劇作家との出会いから誕生したものである以上、コメディ・

パレーの宮廷祝祭史における位置について正しい展望を得るためにも、宮廷祝祭そのものの概観をつかむ必要が出てくる⁽²⁶⁾。

だが宮廷祝祭とはそもそもいかなる〈場〉だったのか。ルイ14世の時代にその最高度の完成をみた「宮廷」の形態が発生したのは、ヴァロワ朝の治政においてである。そもそも「宮廷」は貴族たちをその領地にではなく、国王のそばに引きつけておくために「発明」された統治の道具であった⁽²⁷⁾。しかし貴族を宮廷に引きつけておくためには、それが魅力的なものでなくてはならない。そこで宮廷生活をこの上なく魅力あるものとするため、宮廷余興の重要性が増すことになる。時代が下って宮廷の規模が拡大するにつれ、ますます宮廷余興は重要視され、大規模なものになっていく。

従って宮廷祝祭とは、そもそも貴族を宮廷に引き寄せ、国王のもとに和解させ、貴族共同体の結束を固めることを第一の目的として、国王が臣下に提供するものであった。宮廷祝祭の場において、一つの社会集団としての宮廷貴族は、象徴的な或いはアレゴリックな演劇行為を通して、自分たちが同じ美意識、価値観を共有する一つの共同体の成員であることを確認し、自らのその集団における位置を確かめる⁽²⁸⁾。その意味で宮廷祝祭は社会構造をそのまま映し出す鏡のようなものであった。また反抗しやすしい帯剣貴族を戦争と宮廷祝祭の場に交互に誘い、「気をそらせる」ことも国王の意図には含まれていた。

だがそれだけではない。ルネサンス時代の人間は芸術の社会的な役割と、そのほとんど魔術的な効力とを信じていた。この考え方によれば、詩、絵画、音楽、ダンス（その全てが宮廷祝祭の構成要素である）などの諸芸術は、いさかや争いによって危機に瀕した世界の原初的調和を回復させる使命を持ち、また有効に機能するはずなだった⁽²⁹⁾。例えば1564年2月にフォンテーヌブローで行われた祝祭（ロンサルが台本を書いた）や、1581年10月にルーヴル宮で演じられた『王妃の演劇のパレー』の制作者たちを深いところで動かしていた動機はそのようなものとして理解されねばならない。

宮廷祝祭はまた王権の栄光化、国威の発揚のためにも利用された。フランス宮廷の威光の一部は、惜しみなく富を注ぎこんだ大規模な宮廷祝祭の輝かしさによって支えられていた。王国とその臣民の名誉のためにも、国王の提供する祝祭は国王自身と同様、全てで壮麗、豪華、偉大なものでなければならなかった。贅の限りを尽した宮廷祝祭の輝かしいイメージは、そのまま王権の輝かしい威光へとつながるのだった。とりわけ十七世紀になると、この王権の栄光化の側面が強調されてくるようになる。宮廷祝祭において、この面を最初に意識的に強調することを思いついたのはリシュリューであるが⁽³⁰⁾、ルイ14世はそれを受け継ぎ、拡大し、王権の威光を臣下に徹底させるのに不可欠の道具として宮廷祝祭を利用した。

しかしながら宮廷祝祭を王権イデオロギーのプロパガンダの道具に還元してしまうとしたら、それは余りに片寄った見方と言わざるをえない。宮廷祝祭は国家の最高の

芸術家たちが協力し合う場であり、財政的問題を顧慮することなく思う存分自らの創意を注ぎこむことのできる魅力的な実験場だった。長い間宮廷は文化の前衛の位置を保持し続けていたから、最も新しい芸術的試みはまず宮廷祝祭の場で行われることも多かった。宮廷の舞台はどんな要素でもこだわりなく受け入れることができ、観客もまたそれを欲した。従って当初から宮廷祝祭は、ジャンルの峻別を唱える古典主義規則に些かも煩わされることなく、総合的スペクタクルの方向を目指していたと言ってよい。十七世紀前半にその流行のピークを迎える宮廷バレエは、最も洗練された形態として一つの完成を見ていた⁽³¹⁾。

宮廷バレエの推進者たちは、早くから詩、音楽、絵画、ダンスの四芸術の融合ということ唱着ていた⁽³²⁾。四芸術の融合から生まれた宮廷バレエは、その混合的性格のゆえに世の事象の全てを表現することが可能であり、その調和を目指す働きにより、宇宙の調和を映し出す力を具えていると信じられていた。宮廷バレエはその誕生時から複数の芸術家の協同作業の産物であり、それが宮廷バレエの強みでもあり弱点でもあった。理論家たちの努力にもかかわらず、宮廷バレエは古典主義演劇に見られるような一つの厳密な規則の枠の中に押しこめられることがなかったので、そこでは悲痛な情念とグロテスクな仮装、最も卑俗なりアリズムと非現実的なファンテジーとが隣り合い、神話、物語、歴史、哲学、日常生活とどんな場所からも題材を採ることができた。時にはビュルレスクなバレエが普通の喜劇の前に置かれたり、間に幕間舞踊として挿まれることもあった。例えば1634年にピュイローランス邸での祝婚の宴に招かれたモンドリー座は、コルネイユの『メリート』の前にバレエを演じ、スキュデリーの喜劇にバレエを挿んだ。時に最初からバレエが芝居の一部として取り入れられる場合もあった。ロトルーの『美しきアルフレード』(1634)、デュルヴァルの『アガリート』(1636)の二つを例として挙げるができる⁽³³⁾。こうしてみると、コメディ・バレエを全く「我が国の舞台では新しい混合」⁽³⁴⁾と自負するモリエールの発言は些か割引いて受け取らねばならず、コメディ・バレエは宮廷スペクタクルの伝統を受け継ぎ、発展させたものと考えなければならない。

5. イエズス会士のバレエとモリエール

イエズス会士たちは既に十六世紀末からあらゆる種類のスペクタクルに関心を示し、それが自分たちのプロパガンダにいかにか有効であるかを見抜いていた。イエズス会士がフランス演劇にもたらした影響は実作面と理論面の双方で大きなものがあるし⁽³⁵⁾、モリエールが最初に芝居への興味に目覚めたのは、イエズス会士の経営するクレルモン学院に通っている間のことだったと考えられるから、演劇人モリエールの形成全体にイエズス会士の果たした役割は小さからぬものがあると考えられる⁽³⁶⁾。しかしここでは「バレエ」と「劇」の関係を絞ろう。

これまで知られているところでは、フランス語の台詞劇にバレエを幕間舞踊^{アンテルメード}として組みこむことを最初に思いついたのはイエズス会士である⁴⁷⁾。1614年2月にブリュッセルのイエズス会学院生徒によって演じられた三幕物の『アキテーヌの聖ギョームの回心の劇』では、第二幕の終りにキリストとマリアの栄光を讃える歌とダンスが聖ギョームを慰め、悪魔の誘惑に負けぬよう励ますのに用いられた。ロレーヌ地方のポンタムーソンにあったイエズス会の学院では、1622年に聖イグナチウス・デ・ロヨラと聖フランシスコ・ザビエルの列聖を記念する祝典において、フランス語劇の締めくくりにバレエが演じられた。これ以後もイエズス会士が学院で生徒たちに演じさせるラテン語或いはフランス語の劇にはしばしばバレエが挿入され、時にはバレエの方に大きく重点が移ってしまうこともあった。1622年のルイ13世、アンヌ・ドートリッシュ、マリー・ド・メディシスのリヨン市入場の際、リヨンのイエズス会学院で演じられたパストラル・バレエや、『ガリアのヘラクレス』と題された混合劇等が代表的な例として挙げられる。こうした作品を含めた祝典の全体はしばしば詳細な報告書の対象となったが、そこでイエズス会士たちは芝居の意味、バレエの果すべき役割について説明している。彼らによれば幕間舞踊^{アンテルメード}として挿入されたバレエや歌は、何より長いラテン語の長台詞を聞くのに疲れた観客の気晴らしとなり、ラテン語の台詞劇の部分をフランス語で説明し、注釈を加えるのにも役立つのであった。またバレエは直前の台詞劇の部分で展開されたテーマを敷衍し、膨らませる役割も担うことができるとされた。時代は下るが、シャルル・ポレ神父が「悲劇」と「バレエ」の関係について述べた次の見解は、イエズス会士の幕間舞踊としてのバレエの利用の仕方に対する意見を代表するものと言える。

バレエの第一の価値は、何らかの結びつきによって悲劇と関連づけられるということではなくてはならない。もし悲劇の主題が二人の王の間に回復された平和であるとすれば、ダンスによって平和の原因、結果、利点が描かれるだろう。もし戦争が主題ならば、バレエはその起源と準備とを示すであろう。もし偶像崇拜者の敵に勝利するキリスト教の英雄を舞台にのせるとすれば、バレエは偶像崇拜に対する宗教の勝利という同じ着想を敷衍するだろう。もし悲劇が貪欲な者の策略に騙される王の不幸を嘆き、恋に陥った者の野心的目論見を罰するならば […]、〈貪欲〉や野心のもたらす有害な結果が〔バレエによって〕演じられることになるだろう⁴⁸⁾。

悲劇と喜劇との違いこそあれ、モリエールがコメディ・バレエにおいて実現しようとしたものも、概ねこれと方向を一にするものである。すなわち「劇」と「バレエ」を可能な限り密接に関連づけ、全体を一つのまとまった総合的なスペクタクルにするということである。モリエールが宮廷用作品と取り組む際、直接イエズス会士たちの

先例を参考にしたという事実は証明されない。しかしモリエールがまだクレルモン学院に通っていた時代、1638年にルイ14世の誕生を祝して行われた祝典の催し物（花火、バレエ、喜劇などが織りこまれた一連のスペクタクル）をモリエールが見ている可能性は強いし、イエズス会士のスペクタクルを見た強い印象が一助となって、モリエールの関心が早くから音楽、バレエに対して開かれた可能性もある⁽³⁹⁾。

ともかくイエズス会士たちが演じた一連のスペクタクル、とりわけバレエは宮廷バレエと同一の神話、物語、歴史に想を得たものであり、スペクタクルの効果に対する期待も、同種の意図に支えられていた。宮廷バレエとの関係は相互影響、相互浸透という観点で捉えるべきだと考えられるが、宮廷バレエの理論形成にイエズス会の神父たちが果たした役割は少なからぬものがあるから⁽⁴⁰⁾、コメディ・バレエを宮廷スペクタクルの伝統の流れの中で捉えるという立場に立つ限り、イエズス会士の祝典スペクタクルに対する目配りは欠かせぬものとなるだろう。

6. ルイ14世とモリエール

ルイ14世は国王としてまことに卓抜な能力の持ち主だった。それを否定することはできない。彼は何より権力というものが制度のみに立脚するものでなく、その基盤の重要な部分を人間の想像領域に置くということを見抜いていた。とりわけ国家機構の網の目がまだ十分に完成されてなかった絶対王政下にあっては、その不十分さを補うために輝かしい光輪に包まれた王権のイメージというものが統治の手段として欠かせなかった。確かに儀式、祝祭、建築といったものを王権の栄光化のために利用することは、ルイ14世の独創になるものではない。しかし彼においては全てが意識的、組織的なものとなる。それが新しいのである。ルイ14世は華々しい輝きを持つスペクタクル、芸術作品を臣下に提供することが、国王としての権力行使に本質的に結びついた事業であることを自覚していた。あらゆる表現手段が王威の発揚と普及のために動員される。儀式、祝祭、建築、貨幣、騎馬像、礼儀作法——何一つ国王の慧眼から見逃されることはなく、欠くべからざる自己表現の手段、際限なき王権の〈再現一代行^{ル・ブレンザン}表象〉の場となるのだった⁽⁴¹⁾。だからといって儀式や宮廷祝祭が単なる王権のプロパガンダの場だと言うのではない。国王もまた王権の論理、威信表示の規範に縛られていたのであり、王が王であるためには、絶えず栄光に包まれた自らの〈象徴的身体〉を臣下に見せ続けることを要求されていたのである。

就中宮廷祝祭は、かりそめの宴とはいえ、その感覚に訴えるインパクトの大きさゆえに長く人々の記憶に残り、特権的な王権の栄光化の舞台となりえた。王自らが踊るアポロン、太陽、春、ネプチューン等の役は、その背後に現実の君主が隠蔽されてしまうような仮面ではなく、現実世界における王権のあからさまな隠喩だった⁽⁴²⁾。このような国王のもとで宮廷バレエは単なる気晴らし以上のものとなり、一つの国家的事

業となる。彼は自らの身体をきらびやかな衣装で包み、洗練された身のこなしと卓越したダンスの技量で人々を魅了する才能に恵まれており、またその才能を行使して国王としての栄光の身体を誇示するのが好きだった。ルイ14世は宮廷祝祭の企画には殊の外情熱を注いだ。現実世界の主人である国王はまた歓楽の主人でもなければならなかった。ルイ14世において新しいのは、この種の企てを国王自らが企画、推進したことであり、しばしば彼はその協力者たる芸術家たちに単なる命令執行者としての役割しか残さなかった。彼は芸術家たちに、その祝祭が国王に相応しい輝きを放ち、人心を魅了するものとなり、王権の栄光化の舞台となることを求めた。

ルイ14世がモリエールに求めたものも、基本的にこの線を外れるものではなかったと考えられる。もしかしたらルイ14世は、『煩さ型』、『ヴェルサイユ即興劇』でモリエールが自らの事業に役立ちうる人材であることを確かめ、宮廷祝祭に登用するようになって、喜劇作家に期待するところはそれほど大きくなかったかもしれない。国王がまずモリエールに期待したものは何だったのだろうか。その陽気で直截的な笑いによって宮廷祝祭に〈共棲—親睦的〉な雰囲気をもたらすこと、雑多なジャンルの寄せ集めという本来の性格から、ともすれば諸要素の不調和な並存ということになりがちだった宮廷祝祭に、喜劇の筋という口実を与えて全体の統一を図るという程度だったかもしれない。だが恐らくモリエールは国王の期待以上のことをやっていた。彼は国王の期待に応えるため、コメディ・バレーという新しい理想的なジャンルを開発し、登場人物であり、特権的観客であり、祝祭の主催者でもあるという国王の重層的イメージをスペクタクルの中に巧みに取りこみ、宮廷の観客に提示することに成功した⁽⁴³⁾。国王に捧げられ、国王の象徴的身体を顕揚し、国王が臣下に提供する祝祭にその位置を占めるコメディ・バレーにおいては、全体が国王と関連を持っている。とりわけ貴族的ロマンチズム⁽⁴⁴⁾に源泉を持つパストラール劇は、全体が宮廷のミクロコスモスであり、国王を中心として形成される小宇宙の雛型であった。モリエールは夢からそのまま抜け出してきたような舞台装置に、喜劇、音楽、バレーを巧みに配し、全体に統一と集中を与え、国王に相応しい完璧な祝祭を作りあげることができた。

モリエールがこのような仕事を本意ながらやっていたという証拠はどこにもない。それどころか、モリエールは宮廷の舞台を積極的に求めていったという印象が強い。他の同時代の芸術家同様、宮廷という〈場〉にモリエールが魅力を感じなかったとは考えにくい。第一級の芸術家たちの協力が得られ、しかも自分の一座でのように財政的問題に悩まされる心配もない。第一国王の庇護がなかったらモリエールはどうなっていただろうか。パリ市中での彼の活動の場であったプチ・ブルボン、パレ・ロワイヤルの両劇場にしても国王から貸与されたものだったし、〈『女房学校』論争〉、〈『タルチュフ』の戦い〉と続く妨害者たちとの争いの中で、国王が徹底して彼を庇ってくれなかったとしたら、演劇活動を続行していくことさえ困難だったに違いない。このような功利的理由を別にしても、モリエールの国王に対する親愛、賛美の念は真

摯なものであったと思う。モリエールの作品のそこかしこにそれを感じとることができるし、大体功利的動機とそうでない動機とははっきり切り離しうるものでもない。

国王はモリエールにとって全てであった。彼の主人であり、避難所であり、彼の抛り所であり、彼の切り札だった。国王に対するモリエールの愛情は、許され約束された成功への愛情であり、自分の活動を思う存分行うことのできるという喜びだった⁽⁴⁵⁾。

たとえ装置の裏側についてよく知っていたとしても、モリエールは心からの誇りを持って、ルイ14世の組織する芸術家群の一員として彼の事業に参加する。たとえ時に制約の厳しさに愚痴をこぼすことがあったとしても、宮廷祝祭に参加することはモリエールにとって終生変らぬ喜びだった。国王に仕え、国王の栄光のための仕事に従事し、国王との意志の統一のもとに、ヴェルサイユを他に比類なき喜びの楽園とするのに協力することはモリエールのこよなき名誉であり（第一「国王に仕える」という言葉は、今日の我々には想像もしにくい晴れがましい響きを持っていた）、そのために彼は試行錯誤をしながらも、コメディ・バレー改良の努力を決して怠ることはないであろう。その努力は実を結び、1670—71年にかけて『壮麗な恋人たち』、『町人貴族』、『プシシェ』といった傑作群が次々と生まれることになる。

7. モリエールと宮廷祝祭の精神

モリエールが偶然の契機から最初のコメディ・バレー『煩さ型』を制作するに至ったことは前に述べた。しかしモリエールの天才はこのスペクタクルの形式がいかに豊かな可能性を秘めているかをすぐに見抜いた。同時にまた彼は、この種の企てが十全に成功するための必要条件がいかなるものであるかも理解していた。すなわちそれは「全体が同一の頭で決定される」⁽⁴⁶⁾ということである。勿論「同一の頭」とはモリエール自身のことにはかならない。換言すれば、一つの作品に音楽、バレー、喜劇を折りこみ、全体を一つの総合的なスペクタクルにしようとするとき、モリエールにとってはその中心的要素は当然喜劇でなければならないと考えていたということである。他の諸要素はあくまで付属物であり、喜劇によって統括されるべきものであった。『恋は医者』のプロローグに、モリエールのそのような考え方と、分野の異なる芸術家たちの密かなライヴアル意識を窺い知ることができる。そこには「喜劇」、「音楽」、「バレー」のアレゴリーが登場するが、ソロを受け持つことができるのは、言葉を司る「喜劇」だけであって、他の二人は「喜劇」との合唱に参加するのみである。「喜劇」は各芸術の無益な勢力争いをやめて、国王を楽しませるために力を合わせようと他の二芸術に呼びかける。

止めよう、止めよう、私達の無駄な争いを
代わる代わる才能を競い合うことなく
今日のこの日にもっと素晴らしい名誉を誇ろう
私達三人比類なき熱意を合わせ
この世で最も偉大な王に喜びを与えよう⁴⁷⁾

コメディ・バレエは宮廷バレエの形式とモリエールの喜劇的ヴィジョンとの出会いから生まれた。ともすれば宮廷バレエに欠けがちであった統一と集中をそこに与えることにより、モリエールはそこからいかに大きな効果が引き出せるかを知った。何より音楽とバレエを伴ったスペクタクルが観客に与えるインパクトの大きさについて、モリエールは決して無関心ではなかった。モリエールはそこに新しい表現の場の可能性を嗅ぎつけたのである。彼のような才能の幅を持つ芸術家にとって、シャンボール、サン・ジェルマン、ヴェルサイユなどの宮廷スペクタクルの場が、どれほど魅力的なものに映ったかは想像に難くない。モリエールは嬉々としてコメディ・バレエの開発に熱中し、「喜劇」と「音楽」と「バレエ」との結びつきをより無理のない、一体化されたものとするよう努力を傾ける。こうしてコメディ・バレエの形式は、宮廷バレエに新しい生命を吹きこむことになるが、同時にそこにはまた小さからぬ変更がもたらされた。前述したように、宮廷バレエにおいては何より目と耳の感覚的な楽しみが優先されていたが、モリエールはそこに長い劇的対話を導入することにより、それまで欠けがちであった統一と集中とを与えようとした。御蔭でコメディ・バレエは宮廷祝祭の形式の中でも一際演劇的価値の高い、知性化されたものとなりえたのだが、結果としてそこでは、精神の楽しみの比重が増すことになる。これは重要な変化であった。

モリエールが宮廷用作品を心ならずも書いたと考える理由はないし、事実はその逆だったと考えられるが、にもかかわらずモリエールの芸術と宮廷祝祭の精神との間には、越え難い溝、根本的な性質の違いが横たわっているという印象もまた拭えない。地上の楽園を作り出すことを目指す宮廷祝祭においては、何よりスペクタクルの豪華さ、美しさが重視され、心地よいイリュージョンを乱すような要素は、本来邪魔物として排斥される運命にある。しかしモリエールは、宮廷祝祭に必須の輝かしい魅惑力を保ちつつ、そこに必ずと言っていいほど一度はイリュージョンを破るような異質の要素を投げこんでしまうのである⁴⁸⁾。「喜劇」はそこで豪華なスペクタクルの奔流に呑みこまれてしまうように見えながら、控え目にはあっても巧妙に装置の裏側をさらけ出し、観客を現実へと連れ戻してしまう。「喜劇」がスペクタクルを批判し破壊してしまうと言うのではない。全ては劇的展開の一部として処理され、流れは決して滞ることはない。しかしあたかもモリエールはそこで、観客に向かって全きイリュエ

ジョンへののめりこみに対して警告を発しているような印象を受けるのだ⁽⁴⁹⁾。

このようなモリエール特有の態度はどこから生まれるのだろうか。モリエールが宮廷祝祭全体を批判しているのだとは思わない⁽⁵⁰⁾。しかしまた、モリエールが何らの底意も違和感もなしに宮廷祝祭の仕事に取り組んだとも考えられない。モリエールの精神と宮廷祝祭の精神との〈ずれ〉が、異質な要素の折りこみという形で顕れてきているのだという気がする。筆者の考えでは、このような態度はモリエール本来の皮肉な性格と喜劇作家としての長い経験の両方から来ているのだと思う。ただ一つの視点に凝り固まることなく、全てを相対化して眺めうる柔軟な眼を養い、「外見」をそのまま信じこんでしまうことなく、その裏側の本性を見抜く精神のしなやかさを保つこと——これこそ喜劇的叡知が観客に獲得することを促すものではないのか。

そもそもモリエール喜劇は、観客に仮面は仮面であって実質ではないことを教え、「外見」に騙されることなく「本質」を見抜く自由で明晰な眼を養うことを促すイロニー的性格を持ち、実人生のパロディ的鏡たらんとする傾向を示すが、コメディ・バレにもこの精神は受け継がれている。コメディ・バレが国王とその宮廷に直接教訓を与えようと意図するものでないことは確かだが、それは全く罪のない気晴らしとは異なるものである。モリエールはこの種のスペクタクルに取り組むとき、決して喜劇作家としての懐疑的な眼差しを忘れてはいない。だからモリエールは、悲痛で深刻なアリアの後にそれを相対化するような道化を挿み、目も眩むような豪華絢爛たるスペクタクルの最中で、だしぬけにそのイリュージョンを断ち切るごとき振舞いをするのである。

しかし宮廷の観客がモリエールのコメディ・バレのこのような側面に気づいていたという形跡はない。大規模なスペクタクルの持つ眩惑力が他の一切を呑みこみ、圧倒的に観客を支配し、全的にイリュージョンにのめりこませてしまったのであろうか。

8. モリエールとリュリ

繰り返し述べているように、宮廷祝祭は複数の芸術家たちの協同作業の場である。コメディ・バレも例外ではない。モリエールの協力者として音楽のリュリ、バレのポーション、装置のヴィガラーニ父子などの名前がすぐに浮かんでくる。その中でもモリエールとリュリの関係は、双方に与えあった影響の大きさから考えて特筆すべきものであるように思われる⁽⁵¹⁾。モリエールとリュリの関係というと、専らリュリがモリエールを国王から遠ざけようと画策し、オペラを始めとする音楽劇の上演権を独占しようと図ったことのみが取り上げられ、モリエールの活動を制限し、妨害した悪因子としてだけリュリを評価しようとする傾向があるが、リュリの音楽再評価の兆しが見られる今日、モリエールとリュリの関係もまた再考されなければならない。

モリエールが1658年パリに戻ってきた時、宮廷バレの人気は絶頂に達していた。マザランが1661年3月に死に、ルイ14世が親政を開始すると、既に宮廷バレの作曲

家として頭角をあらわしていたリュリは、早くもその年の5月に「王室音楽総監兼作曲家」に任命されている。一方モリエール的一座が「王弟殿下の劇団」から「国王の劇団」に昇格するのは、ようやく1665年8月になってからのことである。

モリエールとリュリの協力関係は、既にヴォー・ル・ヴィコントでの『煩き型』から始まっている。全体の音楽を担当したのは、バレエの振付も行ったボーシャンであったが、リュリは第一幕第3景で歌われるクーラントを作曲している。しかし二人の本格的な協力関係は、1664年1月に初演された『無理強い結婚』から始まると言ってよいだろう。1672年に二人の仲が決定的に裂けるまでの8年ほどの間、モリエールとリュリとの交流は双方にとって実り多いものであった。

まずリュリにとってモリエールは、紛れもなく彼がフランス語オペラを創造するのを助けた師匠の一人であった。リュリがフランス語を音楽にのせる術を磨いたのは、モリエールとのコメディ・バレエの経験を通してだったし、フランス語レチタティーヴォの開発もコメディ・バレエの経験無しではありえなかった⁵²⁾。キノーとの合作によるフランス語オペラの構成もまた、コメディ・バレエの構成に学んだものである（より直接的には『プシシュ』が決定的な影響を及ぼしている）。リュリは当初宮廷スペクタクルの中のイタリア語歌曲作曲の専門家として出発した。1650年代半ばからフランス語部分の作曲も手がけるようになったが、彼にとって外国語であるフランス語の朗唱法を尊重しつつ音楽をつけることは、常に困難な課題だった。リュリがモリエールとの交流を通じて、この分野で短期間にどれほどの進歩を示したかは、例えば1664年の『エリードの姫君』、1665年の『恋は医者』に含まれる歌曲と、1670年の『壮麗な恋人たち』、1671年の『プシシュ』等聞き比べてみれば明瞭に分かることである。

もしモリエールがいなければ、何よりその演劇的感覚と、喜劇性、叙情性の両面に優れた才能を持っていたことから、リュリは宮廷バレエ随一の作曲家になっていたことは確実であろうが、フランス語オペラの定式を自分の手で生み出したかどうかは疑問である。この点でモリエールは、フランス語オペラの創始者の一人とは言えなくとも、少くともその先導者であったとは言える⁵³⁾。

一方モリエールがリュリとの交流から得たものもまた少なくなかった。そのことを否定することはできない。リュリは何より演劇的感覚に秀でた音楽家であった。シャルパンティエはより純粋な音楽的天分の持ち主であったかもしれないが、この点ではリュリに一步を譲る。従ってリュリの音楽は、たとえ宗教曲といえども（『ミゼレーレ』、『モテット』等）劇的な性格を持っている。全体の構造に演劇との類似が見られ、何より音楽のつくりが対話的なのである。だからモリエールにとってリュリとの仕事は随分とやり易く、また楽しかっただろうと思う。

このようなリュリの音楽と接触を深めることで、モリエールの演劇的ディスクール自体も徐々に変わっていく。『人間嫌い』以降モリエールは芝居のエキリチュールとして決定的にアレクサンドランを捨て、喜劇には散文を、ロマネスクな神話劇等には

「自由音綴詩句」を採用するようになるが、この背景にはコメディ・パレーの経験によるリュリの音楽との深い接触があったと考えられる⁵⁴。リュリとの交流を通して、モリエールは言葉のリズム、響き、抑揚等に一層の注意を払うようになる。

『無理強い結婚』、『エリードの姫君』、『恋は医者』とリュリとの合作を重ねた後、1666年モリエールは、「珠玉作」とも呼ぶべき真に音楽と喜劇とパレーが一体になったコメディ・パレーの最初の傑作を生み出している。『シシリアン』である。ここでのモリエールの散文がすぐにでも歌えるような音楽性を持ち、所謂「律動的散文」とも名づけられるものになっていることは、つとに指摘されていることである⁵⁵。「音楽」と「喜劇」とを可能な限り一体化しようとする努力が、喜劇のエクリチュールそのものまでを变质させてしまうのだ。台詞がそのまま歌に、或いはレチタティーヴォになってしまうわけではない。何よりモリエール自身が、歌いながら日常会話を喋るなどということは、架空の世界の住人（例えばパストラルの羊飼）でもなければ不自然なことだと考えていた⁵⁶。モリエールのコメディ・パレーの努力は、「喜劇」から「音楽」への移行を、或いはその逆をできるだけ無理なく行うこと、「音楽」、「パレー」の存在が不自然でないような劇的シチュエーションをつくり出すことに傾けられていた。しかし音楽との接触によって、モリエールの散文はより詩的な、よりファンテジックな質を獲得する。『シシリアン』で得られたこの成果は、そのまま例えば音楽を伴わない『アンフィトリオン』の自由音綴詩句などに生かされていき、『プシシュ』において最高の華を開かせるであろう。

モリエールとリュリの出会いはお互いにとって有益なものであり、その後の二人の進路に重大な影響を及ぼしたものであった。この事実をまず認めなくてはならない。しかしこの方面の研究はこれまで十分なされてきたとは言いがたい。我田引水的にモリエールの仕事をリュリのそれに吸収させてしまう音楽学者や、その逆を行う演劇学者も見受けられた。無論我々の主たる関心はリュリのモリエールに対する影響の問題に向かうのだが、その場合でも、対等の立場での相互影響という観点を忘れてはならないだろうと思う。

9. 晩年のモリエールとコメディ・パレー

前述したように、晩年のモリエールはますます自分の創作におけるコメディ・パレーの比重を高めていった。何故モリエールは自己の芸術において言葉の比重を相対的に後退させ、視覚的、聴覚的手段による感覚的現実には大きな役割を持たせるようになったのだろうか。勿論これまでも説明は幾通りか与えられてきた。曰くモリエールはスペクタクル性の強いものに熱中する観客を獲得するため、時代の趣味に迎合する必要があったのだとか、次第に台頭してくるオペラに対抗し、宮廷の要求に応えるため、壮麗さ、華やかさをますます追求せざるをえなかったのだ等々。このように当時の状況や

職業的打算、妥協など外的要因による説明は、確かにそれなりの部分的妥当性を持つだろう。しかしそれらの外的要因と相俟って、モリエールを新たな方向へと促した内的要因を探る必要はないだろうか。

周知のごとく『人間嫌い』以後モリエールの喜劇観、世界観には顕著な変化が生じてくる。かつての喜劇では善と悪とが明瞭に二分され、作者の確信に導かれて観客は何のためらいも迷いもなく判断することが可能だった。しかし次第にそのような美しい確信、整然たる色分けは後退し、全てが微妙な陰影を持ち出してくる。もはや滑稽さは必然的に悪徳と結びつかない。『町人貴族』の不良伯爵ドラントはあくまで優雅であり、『女学者』のフィラマンは、その柔弱な夫クリザールよりよほど強靱な精神の持ち主である。観客の判断はためらい、宙吊りになる。後期の作品に対してモリエール研究者のかなりの部分が表明してきた不快と軽視の念は、この悪徳と滑稽さの分離のせいなのであろうか。しかしそれはまたモリエールの世界観の推移の忠実な反映でもあった。悪徳は遍在する。それを統御したり、矯正したりすることは不可能である。人間は自分の過ちに決して目覚めることなく、自らの狂気に安住する。気違いに理を説こうとするものはもっと始末におえない気違いである^[5]。我々にできることは抗議し、告発し、矯正しようとするのではなく、可能な限り明晰に、意識的に物事を見据え、あらゆる形の幻想を拒否し、障害をなるべく無害なものにしようと努力することである。喜劇は矯正の道具から認識の道具へと性格を変えたのである。晩年のモリエールの世界観、喜劇観を忖度してみるならば、以上のようにもなろうか。勿論『タルチュフ』上演禁止後減りつつあった観客を取り戻したいという欲求も、モリエールの内には当然あっただろう。しかしモリエールにとってコメディ・バレーの形式は、彼の人間性に対する完全に覚めた眼と新しい世界観に最も則しており、人間の陽気な全体的狂気の世界を芝居の言葉で表わすのに最も適した表現手段と映っていたことは、まず間違いないことのように思われる。

こうした状況に鑑みれば、晩年のモリエールの作品群を正当に評価し、その全的次元を真に作品に取り戻させてやるためには、まずコメディ・バレーに対する深い理解が欠かせないことが分かるだろう。長い宮廷祝祭の経験を通して、モリエールは一步一步着実に、今日の言葉で言えば「全体演劇」とでも言うべきものに非常に近い、新しいタイプの演劇に近づいていく。モリエールとともに、宮廷バレーはその本来の魅力を些かも失うことなく、思いがけない芸術的厚みを獲得する。直接的な感覚的現実面での強いインパクトを保ちつつ、コメディ・バレーには或る種の軽やかさ、しなやかさ、運動性、様式性が感じられる。劇的対話さえそこではバレーのバード・ドゥのごとき趣きを持つ。感覚にまず訴えかけるそのスペクタクル的性格により、コメディ・バレーは幸福感に満ちた酩酊状態の雰囲気の中で、そうでなければとても観客に受け入れてもらえないような苦い認識の産物さえも、砂糖でくろみこむようにして呑みこませてしまう。ドゥフォーの言うように、モリエールにとってもはや彼の芸術は開

拓、問いかけ、或いは発見ではなくて、いくつかの確信を深めていくことでしかなかったのかもしれない⁽⁵⁸⁾。ここに不満の種を見出し出たくなる気持ちも分からないではない。だからと言ってもモリエールの芸術が前進をやめたしまったというわけではないのだ。ただそれは方向性を変えたのである⁽⁵⁹⁾。

宮廷の観客と町方の観客との微妙な趣味のずれに留意しつつも、たとえそれが宮廷の観客のためであろうと、パレ・ロワイヤル劇場の観客のためであろうと、結局モリエールは同じ流儀で書く。と言うより、モリエールのごとき明晰でイロニー的な精神の持ち主にとっては、ほかに書きようがないのだ。モリエールの偉大さは、宮廷祝祭に不可欠の華やかさを些かも損なうことなく、そこに紛れもない自分自身の徴を刻みつけるのに成功したということにある。

モリエールがその生涯の終りに、観客の目と耳を楽しませることを余計に考えていたことは事実にしても、そのスペクタクル性への傾斜は、多元的芸術の統合、全体演劇のごときものに到達しようとする希望と追求の精神のもとにあって、付随する表現手段に対する彼のテキストの優位性を少しも損なっていない。モリエールはあくまで演劇テキストをその中核とするコメディ・バレーを書くこととしたのであり、彼にはオペラの台本を書く気は毛頭なかったと考えられる。

たとえその栄光は儂くとも、モリエールのコメディ・バレーはその創造者の名誉を少しも傷つけるものではない。晩年のモリエールがかくも執着し、愛したコメディ・バレーの世界は、モリエール自身についても彼の時代についても、もっと多くのことを我々に教えてくれそうな気がする。我々はアプリオリに定められた価値体系の枠の中にモリエールを押しこめてしまうようなことをすべきではない。何故なら我々の任務は裁くことではなく、あくまで理解することなのだから。従ってアントワヌ・アダンが次のように述べる時、我々はそれに全般的共感を覚えるものである。

[...] もしもモリエールの作品のこの側面（コメディ・バレー）を十全に明らかにしないならば、もしモリエールが自分の内に、歌、管弦楽、ダンスが幸福裡に言葉と結びつく美の夢を持っていたことを見ないならば、我々は大作家（モリエール）に対して不完全な知識しか持たないことになることと確信しよう。伝統のモリエールは社会生活を観察することに忙殺された町人であるが、真のモリエールは芸術家であり、詩人であった⁽⁶⁰⁾。

*

本稿ではコメディ・バレーの個別的研究に入る前に、差当って浮かんでくる前提的問題、全体に関わるテーマ等について若干の素描を試みた。勿論これで問題の全てが尽されたというわけではない。とりあえず手をつけられるところから始めたというに過ぎない。また限られた紙数の割に多くの問題を取り上げたためもあって、問題点を

略述するに止まった個所も見受けられる。しかしともかくも不十分ながら橋頭堡は築かれた。本稿で提起された問題をこの先どう掘り下げていくかは、これをコメディ・バレエの個別研究へと繋げていくという問題と並んで今後の課題と言える。

註

- (1) 「人が何と言おうと、『プールソニャック氏』、『町人貴族』、『病は気から』は、そのファンテジーにおいて『真夏の夜の夢』、『テンペスト』にも並べられる、思いかげぬ、送り出る滑稽味を最高度に示している。プールソニャック、ジュールダン氏、アルガンはスガナレルとの連続性を持つが、より詩的であり、『バルブイエ』の笑劇からより超脱し、しばしば現実を越えた高みにまで達する。宮廷余興の場で自らの喜劇をバレエと繋げることを余儀無くされたモリエールは、それらの注文仕事のダンスの中に、弁護士、仕立屋、トルコ人、薬剤師の道化たはじけるような歌舞団をぶちまけ、展開した。天与の才は強いられた状況を靈感の場に変えるのだ。こうした解決法が一旦見つかると、モリエールの創意的想像力はそれに飛びついた […]」 Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, Garnier, 1876, t. II, p.34-35.
- (2) 『バリ革命』誌の主筆だったルイ・マリー・プリュドムの次のような反応は、なかでも極端なものであろう。「恐ろしい隷従の時にあって沈黙を余儀無くされ、彼（モリエール）の自由は全ての毛穴から抜け出してしまった。ルイ14世礼讃を強いられ、彼はプロローグを思う存分下らぬ、救い難いものにした。状況が彼に押しつけた仕事に対する嫌悪と恐怖を後世に知らしめるためであるかのように、モリエールは明白な意図をもって、陳腐極まりない絞切型や常套表現を用いたのである。」 L. Moland, *Molière, sa vie et ses ouvrages*, Garnier, 1887, p.V に引用。
- (3) ここでは触れる余裕がないが、通常現行のモリエール全集に収載されている初期笑劇、『バルブイエの嫉妬』及び『飛び医者』の二篇については、モリエールの真作と看做さないので勘定に入れない。
- (4) これには『アンフィトリオン』を含める。上演の経緯は不明ながら、『アンフィトリオン』はパレ・ロワイヤル劇場で初演されている。これを宮廷用作品とすることには異論もあるかもしれないが、その内容（登場人物の高貴さ、神話的主題、雅びな恋愛の称揚）や機械仕掛けの装置、さらには第3回目の上演が早くもチュイルリー宮の大劇場で行われていること（長期の準備が必要）などを考えれば、この作品が宮廷での上演のために用意されたものであることは確かなように思われる。
- (5) M. Pellisson, *Les Comédies-ballets de Molière*, Hachette, 1914; J.

- Tiersot, *La Musique dans la comédie de Molière*, La Renaissance du Livre, 1922; R. Fernandez, *Vie de Molière*, Gallimard, 1929, rééd. sous le titre de *Molière ou l'essence du génie comique*, Grasset, 1979. その他演劇人としての鋭い直観でコメディ・バレエの価値を見抜いていたジャック・コポーがいるが、彼のモリエールに関する文章は以下に集められている。J. Copeau, *Registre II: Molière*, Gallimard, 1976.
- (6) W.G. Moore, *Molière, A new criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1949; R. Bray, *Molière, homme de théâtre*, Mercure de France, 1954; P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, 1948.
- (7) cf. R. Baader, "La Polémique antibaroque dans la doctrine classique", in *Baroque*, VII, 1974, p.133-148; B. Tocanne, "La Critique classique en face du baroque", in *Eidôlon*, 3, 1978, p.35-44.
- (8) この点に関しては次を参照のこと。R. Garapon, *Le Dernier Molière*, C. D. U.-SEDES, 1977, chap. III, p.80-84; chap. V, p.134-140.
- (9) 多少図式的裁断が目立ち、時に過激な主張も含むが、コメディ・バレエの中に晩年のモリエールの精神の在り方を探ろうとした力作として G. Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique: de la comédie morale au triomphe de la folie*, Lexington, French Forum, 1980. フランス学界の研究の伝統に則し、主に劇作術の観点からのみ考察を加えているが、晩年のモリエールを再評価しようとした試みとして R. Garapon, op. cit. そのほか社会的、政治的、文化的な枠組、宮廷祝祭との関連においてコメディ・バレエを捉え直そうという動きの中に位置づけられるものとして J. Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur*, J. Corti, 1968, p.165-182; N. Ferrier-Caverivière, *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, PUF, 1981, p.65-73; A. Couprie, *De Corneille à La Bruyère: Images de la cour*, Lille, Atelier des Thèses, 1984, p.384-488; J.-P. Néraudeau, *L'Olympe du Roi-Soleil, Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*, Les Belles Lettres, 1986, p.134-147. そのほか J. Brody, M. Fumaroli, J. Guicharnaud, Ch. Mazouer, M. McGowan, H. Purkis 等に貴重なモノグラフィがある。
- (10) H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen-Age*, PUF, 1980, p.47.
- (11) 「モリエールのいくつかの芝居が、かつての味わいを引き立たせていた全ての付属物と一緒に再演されないことを嘆くのが、彼（ゴーチエ）の会話のお気に入りテーマの一つであったことを思い出す。彼はその例として [...] 『町人貴族』とそれから『病は気から』を挙げるのを好んだ。後者については、モ

- リエールの時代に挿入されていたバレエなしで上演されるのが彼の気に入られなかった。もしそれらの装飾物を切り離してしまったら、モリエールの作品は手足をもがれたようなものであり、全ての意味を失ってしまうと彼は主張していた。」 F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, t.II, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900, p.167.
- (12) Au lecteur de *L'Amour médecin*, in *Molière, Oeuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1971, t.II, p.95 (以下 OC と略記)。
- (13) G. Defaux, op. cit., p.285.
- (14) Avertissement des *Fâcheux*, OC, t.I, p.484.
- (15) 「宮廷」の趣味と「パリ」の趣味の問題を考える上で、次の文献が参考になる。W.G. Moore, "Le Goût de la Cour", in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n°9, 1957, p.172-182; W. D. Howarth, *Molière, A Playwright and his Audience*, Cambridge, Cambridge U. P., 1982, p.40-47: "King and Court".
- (16) フラン宮廷の変遷とその規模の拡大については次書を参照。J.-F. Solnon, *La Cour de France*, Fayard, 1987.
- (17) *Les Précieuses ridicules*, sc.9.
- (18) J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1950, p.160-171.
- (19) W.G. Moore, "Le Goût de la Cour", p.174-175 に二、三の例が挙げられている。またこの問題には各劇場を支持する人々による「策謀」の問題もからんでくる。より詳しくは P. Mèlèse, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Droz, 1934, passim. を参照。
- (20) G. Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Molière*, CNRS, 1965, t.I, p.346, 378.
- (21) A. Félibien, *Relation de la fête de Versailles du 18 juillet 1668*, in W.G. Moore, "Le Goût de la Cour", p.178.
- (22) cf. R. Garapon, "La permanence de la farce dans les divertissements de cour au XVIIe siècle" in *C.A.I.E.F.*, n°9, 1957, p.117-127.
- (23) M. de Pure, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, P. Brunet, 1668, p.210.
- (24) 宮廷社会を社会学的観点から再検討し、既に古典となった観のあるノルベルト・エリアスの次の書は、十七世紀社会に関する全体的展望を得る上で必読の文献である。N. Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1969. 邦訳『宮廷社会』、法政大学出版局、1981年。宮廷社会

- の文化史的意義については次を参照。J.-F. Solnon, op.cit.
- (25) J.-P. Néraudau, op.cit., chap.IV, p.119-166; J.-M. Apostolidès, *Le Roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Minuit, 1981.
- (26) ルイ14世時代の宮廷祝祭についての概観は次の書で得られる。M.-Ch. Moine, *Les Fêtes à la Cour du Roi Soleil (1653-1715)*, Sorlot-Lanore, 1984.
- (27) cf. J.-F. Solnon, op.cit., p.13 et sq.
- (28) cf. J. Duvingnaud, *Les Ombres collectives, sociologie du théâtre*, PUF, 1973, p.18-19.
- (29) cf. J.-F. Solnon, op.cit., p.130; M. McGowan, *L'Art du Ballet de cour en France (1581-1643)*, CNRS, 1963, p.17-22.
- (30) cf. M. McGowan, op.cit., p.174-190.
- (31) 宮廷バレエの歴史については次を参照。M. McGowan, op.cit.; H. Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, H. Laurens, 1914; M.-F. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Picard, 1967.
- (32) M. McGowan, op.cit., p.22-24.
- (33) *ibid.*, p.235-236.
- (34) Avertissement des *Fâcheux*, OC, t.I, p.484.
- (35) cf. E. Boyssse, *Le Théâtre des Jésuites*, Paris, 1880, repr. Slatkine Reprints, 1970; R. Bray, *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Hachette, 1927, rééd. Nizet, s.d.
- (36) この方面の研究はまだ手薄であり、これからの研究課題と言える。cf. F. Mallet, *Molière*, Grasset, 1986, p.23-41 et p.355-374.
- (37) M. McGowan, op.cit., p.209-213. マクガヴァン女史が指摘するように、これ以前の台詞劇、音楽、ダンス融合の試みとして、ジャン・アントワヌ・ド・バイフらの「音楽・詩学アカデミー」の実験があるが、彼らの意図はあくまでギリシャ古代悲劇の再生というところにあつたのであり、幕間舞踊としてのバレエの利用とは同一に論じられない。
- (38) L. V. Gofflot, *Le Théâtre du collège du moyen âge à nos jours*, Le cercle français de l'Université de Harvard, 1907, p.101.
- (39) これはあくまで一つの可能性というに過ぎない。しかしモリエールの音楽、バレエに対する関心は、宮廷祝祭の制作にかかわるようになった1660年代よりずっと以前に目覚めていたことは事実である。既に『盛名劇団』の時代、モリエールの一座は1643年10月に4人の器楽奏者を、1644年6月に1人の踊り手を

- 「芝居或いはバレエ」のために雇い入れている。cf. M. Jurgens, E. Maxfield-Miller, *Cent ans de recherches sur Moliere, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Imprimerie Nationale, 1963, p. 232-234; p.241-242.
- (40) cf. M. de Pure, op.cit.; C.F. Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les regles du theatre*, R.Guignard, 1682; M.Mersenne, *Harmonie Universelle*, S.Cramoisy, 1636.
- (41) cf. 「権力は自らに与える<再現—代行—表象>によってのみ、ルブレザンタシオンにおいてのみ権力たりうる。ルブレザンタシオンが権力の産物であるように、権力はルブレザンタシオンの効果であり、両者は互いに結びつき、一方を特徴づける無限と他方が目指す絶対との緊張の中に固定されている。」L. Marin, *Le Portrait du roi*, Minuit, 1981, p.162.
- (42) cf. Ph. Hourcade, "Louis XIV travesti", in *Cahiers de Littérature du XVIIe siècle*, n°6, 1984, p.257-271.
- (43) cf. N. Ferrier-Caverivière, op.cit., p.69-73.
- (44) 貴族的ロマンチズムについては、ノルベルト・エリアス邦訳前掲書 p.340-412 及び J. Duvignaud, op.cit., p.107-112 参照。
- (45) R. Fernandez, op.cit., p.120.
- (46) Avertissement des *Fâcheux*, OC, t.I, p.484. モリエールは『煩き型』の制作においてこの条件が満たされなかったことを残念がっている。
- (47) OC, t.II, p.96.
- (48) 『エリードの姫君』におけるモロン、『壮麗な恋人たち』におけるクリチダスの存在、『ジョルジュ・ダンダン』の喜劇部分全体、『町人貴族』第四幕第2景、『エスカルパニャース伯爵夫人』第8景などを参照のこと。
- (49) cf. J. Guicharnaud, "Les Trois Niveaux critiques des *Amants magnifiques*", in *Molière, Stage and Study: Essays in Honour of W.G. Moore*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p.21-42; J. Rousset, op.cit., p.165-182.
- (50) この意味で筆者の考えはパーキス女史に近い。cf. H. Purkis, "L'illusion théâtrale", in *Studi Francesi*, 63, 1977, p.407-424.
- (51) モリエールとリュリの関係については次を参照。G. Mongrédien, "Molière et Lully", in *XVIIe siècle*, n°98-99, 1973, p.3-15; A.R.Harned, "Molière and Lully", in *Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterty*, Jackson, U.P. of Mississippi, 1975, p.31-48.
- (52) このほかに例えばリュリの舅であり、十七世紀後半を代表する宮廷歌曲の作

曲家であったミシェル・ランベール（彼の作品は何よりその気品と優雅さ、フランス語の朗唱法を尊重することで評価されていた）の影響を見のがすことはできないが、本稿では触れられない。

53) cf. L. de la Laurencie, *Les Créateurs de l'Opéra français*, Félix Arcan, 1930, p.197-205.

54) cf. G. Defaux, op.cit., p.262-265.

55) M. Pellisson, op.cit., p.150-156.

56) 『町人貴族』第一幕第2景におけるダンス教師の台詞を参照のこと。

57) この点でモリエールの認識は、次のように語るラ・フォンテーヌのそれに近くなったと言えるべきか。

“Quand l'absurde est outré, l'on lui fait trop d'honneur

De vouloir par raison combattre son erreur ;

Enchérir est plus court, sans s'échauffer la bile.”

(La Fontaine, *Fables*, IX, 1. “Le Dépositaire infidèle”, v.89-91, éd.

G. Couton, Garnier, 1962, p.245.)

58) G. Defaux, op.cit., p.254.

59) cf. 「 […] モリエールは常に新しさを求め、最後の最後まで喜劇というジャンルの概念を豊かにし、柔軟なものにした。 […] 確かに晩年のモリエールは『タルチュフ』或いは『人間嫌い』と比べて、モラリストの抱負を些かも放擲したわけではない。しかし今や、一時期情念の描写から遠ざけなければいけないと思っていた喜劇的強調、リズムを再び喜劇に統合しようとするのだ。」

R. Garapon, op.cit., p.232-233.

60) A. Adam, *Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle*, t. III, Domat, 1952; rééd. Ed. Mondiales, 1962, p.404-405.