

2012 年度

学位論文

シルフとシルフィードの受容から創造へ  
ー19 世紀の文学とバレエをめぐってー

文学研究科・フランス文学専攻

博士前期課程

原はる香

## 目次

序論	2
第一章 シルフとシルフィードの起源	5
第一節 『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』	5
第二節 18世紀のシルフィード	10
第三節 18世紀の喜劇『ラ・シルフィード』	17
第二章 19世紀ロマンティックバレエ、『ラ・シルフィード』	24
第一節 妖精シルフィード誕生	24
第二節 19世紀前半の社会情勢	30
第三節 バレリーナ、マリー・タリオーニが示す美	32
第三章 小説の中のシルフィード	38
第一節 19世紀前半のシルフィード像	38
第二節 シャトーブリアンのシルフィード像	41
第三節 ゴーチエのシルフィード像	47
結論	53
参考文献表	57

## 序論

1832年という年はバレエ史上特筆すべき年であった。この年の3月12日にバレエ『ラ・シルフィード』(*La Sylphide*, 1832)がパリ・オペラ座で初演され、現在では盛んに上演されているロマンティック・バレエが初めて上演された。「空気の精」という意味を持つこのバレエ作品は、フランスのロマン派詩人シャルル・ノディエ(Charles Nodier, 1780-1844)の小説『トリルビー、あるいはアーガイルの妖精』(*Trilby, ou le lutin d'Argail*, 1822)が原作となっているが、この小説をテノール歌手のアドルフ・ヌリ(Adolphe Nourit, 1802-1839)がバレエ向きのシナリオに作り直したものである。女性主人公シルフィード役には当時のパリ・オペラ座で最も人気を博していたマリー・タリオニ(Marie Taglioni, 1804-1884)が起用され、現代では多くの人々がバレエというと思い浮かべるポアント(トゥーシューズ)やチュチュと呼ばれる白い薄物の衣装が初めて取り入れられた。

このロマンティック・バレエ『ラ・シルフィード』の主人公であるシルフィードとは一体どのような存在なのか。19世紀の妖精について調べた研究は数多くあるが、その中でもシルフィードに焦点を当てた先行研究を調べてみたところ Jean-Marie Roulin の「*La Sylphide, rêve romantique*」が代表的な論文である。この論文ではシルフィードと言う名が初めて書物の中に登場する17世紀のモンフォーコン・ド・ヴィラルル(Abbé Montfoucon de Villars, vers 1635-1673)が書いた『ガバリス伯爵、あるいは隠秘学をめぐる対話』(*Le Comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes*, 1670)から20世紀の小説家アナトール・フランス(Anatole France, 1844-1924)が書いた『鳥料理レエヌ・ペドオク亭』(*La Rôtisserie de la Reine Pédauque*, 1892)までのシルフィード像の変遷を明らかにしている。この論文の中では様々な小説に登場するシルフィード像が明らかにされている。その中でも時代が変わっても変化していないシルフィードの特徴が一つある。それはシルフィードの美しさである。この特徴はバレエ作品の中に登場するシルフィードにも当てはまる。しかし、シルフィードの美しさとは一体どのようなもので、どのようにその美しさが形作られているのだろうか。

そこで本稿では19世紀の文学に登場するシルフィードとマリー・タリオニが

踊ったシルフィードの特徴を明らかにするとともに、19世紀のシルフィード像を創り上げている美しさとは一体どんなものなのかという点に焦点を当てて論じていく。そのためにシルフィードの起源となる17世紀にまで遡り、時代を追ってシルフィード像を明らかにしていく。

第一章ではシルフとシルフィードの起源と題し、19世紀以前までの小説や演劇作品に登場するシルフとシルフィードの作品を対象に扱う。特にシルフィードが初めて書物の中に登場した17世紀後半から18世紀にかけてのシルフとシルフィードの特徴を考察していく。

第一節では、モンフォーコン・ド・ヴィラルールの『ガバリス伯爵、或いは隠秘学における対話』を取り上げる。この対話集が書かれる以前は、シルフの妻や娘に値する女性の精霊は存在していなかった。しかしこの対話集が書かれたことによって初めてシルフの女性であるシルフィードが登場し、空気の精に性差が生じた。このシルフィードはどのような特徴を持った精霊なのか。主人公ガバリス伯爵が語り手の私に語っている対話から明らかにしていく。

18世紀に入りモンフォーコンの書物が翻訳されてヨーロッパ中にシルフィードの名が知られるようになると、シルフィードを登場人物にした作品が次々と書かれるようになった。第二節ではその中でも代表的なジャック・カゾット(Jacques Cazotte, 1719-1792)の『恋する悪魔』(*Le Diable Amoureux*, 1772)に登場するシルフィードとクレビヨン・フィス(Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, 1707-1777)の『空気の精』(*Le Sylphe*, 1730)に登場するシルフとシルフィードについて詳しく見ていく。17世紀と18世紀のシルフィード像を比較しながら、その共通点や相違点を探り、18世紀的なシルフィードの実体を探る。

第三節ではシルフィードが登場する喜劇作品を扱う。クレビヨン・フィスの『空気の精』が出版された同じ年に喜劇の『ラ・シルフィード』(*La Sylphide*, 1730)がイタリア座で上演された。この喜劇作品は19世紀に上演されたロマンティック・バレエと全く同じ題名である。しかしこの喜劇はバレエとは物語の登場人物、物語の構成と全く異なっている。この作品は、17世紀と18世紀に書かれたシルフィード像とバレエ『ラ・シルフィード』のシルフィード像を繋ぐ重要な位置をしめている作品として本稿で詳しく分析する。

第二章では、19世紀ロマンティック・バレエ、『ラ・シルフィード』と題し、

まずは1832年にパリ・オペラ座で初演されたロマンティック・バレエ『ラ・シルフィード』について考察していく。『ラ・シルフィード』の上演がバレエ史上大きな意味を持つものとなった理由として、19世紀以前まで占めていたギリシア・ローマの古典の伝統とその手本に縛られていた芸術が1830年代以降になると新しい傾向を持った芸術へと変化していったということが挙げられる。バレエも少なからず当時の文芸の変化に影響を受けていたのだ。第一節ではなぜ新しいバレエが上演成功を収めたのか、ということフランスの小説家で劇作家でもあるテオフィル・ゴーチエ(Théophile Gautier, 1811-1872)が当時『プレス』紙(*La Presse*)の批評欄に書いていた記事も参考にしながら詳しく見ていく。

第二節では『ラ・シルフィード』が上演された当時のフランスにおける社会的情勢を詳しく見ていく。この頃の社会的変化を把握しておくことは、当時の文芸がどのような趣向を求めていたのか、それによってバレエ作品がどのような影響を受けたのかということが明らかになってくる。

第三節においては、バレリーナ、マリー・タリオーニについて考察する。それまで目に見えない存在であったシルフィードを踊ったマリー・タリオーニが如何にして理想の女性像、理想の美を体現したのかを見ていく。

第三章においては文学の中のシルフィードと題し、第一節ではシルフィードという単語を小説中に用いた小説家やその作品をフランテキスト(FRANTEXT)と呼ばれるサイトを用いて明らかにする。第二節ではフランソワ＝ルネ・ド・シャトーブリアン(François-René de Chateaubriand, 1768-1848)の『墓の彼方からの回想』(*Mémoires d'Outre-Tombe*, 1848-1850 死後刊)に書かれたシルフィード像、第三節においてはテオフィル・ゴーチエの『モーパン嬢』(*Mademoiselle de Maupin*, 1835)に書かれているシルフィード像を示すことで両者がどのようにシルフィードの理想の女性像、理想の美を文学作品の中で描いたのかを考察していく。これらの考察によって、19世紀の文学とバレエが示すシルフィードの姿が明らかになり、いかにしてシルフィードの美しさというものが文学とバレエの中で形作られたのかが見出せるだろう。

## 第一章 シルフとシルフィードの起源

### 第一節 『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』

シルフィード(Sylphide)は西洋において風の妖精を意味する。この妖精の名前は、1832年3月12日にパリ・オペラ座で初演されたロマンティック・バレエ『ラ・シルフィード』において広く知られるようになった。シルフィードの名のもとになっているシルフ(Sylphe)の語源はラテン語の« sylfus »をフランス語化した言葉からきている。「Sylfus」の語源ははっきりとは分かっていないが、おそらくガリア語であると考えられており、16世紀になるとスイスの医者で錬金術師でもあるパラケルスス(Theophrast Bombast von Hohenheim, 1493-1541)によってシルフは« génies nains de l'air et des bois <sup>1</sup>»つまり「風と木の妖精」という意味で用いられるようになった。シルフィードとはシルフの女性を表す言葉である。シルフの起源について辿っていくと、様々な説を目にすることが出来る。そのため、いつからシルフという言葉が使われるようになったのか、どのような特徴を持った妖精なのかを特定することは非常に難しい。ドイツとイギリスの神話によると、はじめシルフは独り身であった。そのためシルフの妻、娘に値する妖精は存在していなかった<sup>2</sup>。シルフの妻、娘に値する「シルフィード」という言葉が出来るのには17世紀まで待たなければならない。

シルフィードという名が書物の中に初めて登場するのは1670年のことである。この年にモンフォーコン・ド・ヴィラルールは著書『ガバリス伯爵、あるいは隠秘学をめぐる対話』を出版する。この物語の中でシルフの妻、娘にあたるシルフィードが初めて書かれたのである。この物語は博識な架空の人物ガバリス伯爵と語り手との間に交わされる隠秘学の諸主題を巡る、五つの対話から成る。語り手である「私」とドイツ人秘儀参入者ガバリス伯爵との間で取り交わされる主な主題はたとえば、シルフィード、サラマンダー(Salamandre)、オンディーヌ(Ondine) (ニ

<sup>1</sup> Littré にはシルフについて次のような説明がある。

« [...] le premier auteur moderne où il en soit question est Paracelse, qui donne ce nom aux génies nains de l'air et des bois. »

<sup>2</sup> Jean-Marie Roulin, « *La Sylphide, rêve romantique* », in *Romantisme*, 1987, p. 23.

ンフ(Nymphe)、グノーム(Gnome)の四大精霊についての話を皮切りに、薔薇十字団と思しき賢者の秘密結社、異教徒の伝えた神託、賢者と四大精霊との婚姻により生まれた子ども達、悪魔の概念、男夢魔、夜宴等へと展開する。特にこの論文では主人公ガバリス伯爵が語り手の「私」に対して自然界における四大精霊について語っている場面や、シルフィードとの婚姻を通じてシルフィードを不死の存在にすることを説得している場面を取り上げる。

まずは、シルフとは一体どのような存在であるのかを見ていくことにする。ガバリス伯爵が語るところによると、「シルフはエーテル状の存在<sup>1</sup>」であり、「大気の最も純粋な原子<sup>2</sup>」から成っている。また、「その容貌は人間に似ているが、一見したところ気高そうに見える。しかし実際は従順で、学問を非常に好み、鋭敏で、賢者たちに親切であり、無味蒙昧を忌み嫌う<sup>3</sup>」精霊たちである。特にこの大気の民シルフは四大精霊を統轄し、死すべき運命にあり、子供を産むために賢者と結ばれることを望んでいる。

モンフォーコンは水にはオンディーヌとニンフ、風にはシルフ、土にはグノーム、火にはサラマンダーの民が存在すると言っている。このように、自然界における水、風、土、火の四元素には精霊の民が存在するというのは、古代ギリシアの時代から支持されていた考え方である。この思想をパラケルススが継承し、著書『妖精の書』の中で紹介している<sup>4</sup>。さらにモンフォーコンはシルフ、グノームに対してはそれぞれに妻や娘にあたるシルフィード、グノミド(Gnomide)を与えた<sup>5</sup>。つまり精霊にも男性、女性という性の区別が与えられたのだ。これがシルフィードの生まれた始まりである。

次に、モンフォーコンのテキストに出てくるシルフィードの特徴を詳しく見て

---

1 モンフォーコン・ド・ヴィラール『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』田中雅志訳、北栄社、1994年、20頁。

2 同上、48頁。

3 同上、32頁。

4 パラケルススの四大元素はモンフォーコンの対応と異なる。パラケルススは自身の著書『妖精の書』のなかで水の精をオンディーヌ、土の精をグノーム、空気の精をエルフ、火の精をフェニックス、サラマンダーと説明している。

5 ガバリス伯爵によると、オンディーヌとニンフの大部分は女性であると述べており、さらにサラマンダーについては、その妻と娘はめったに姿をみせることはないと述べている。そのため、オンディーヌ、ニンフ、サラマンダーの女性に値する名称は本文中には出てきていない。

いくことにする。ガバリス伯爵は語り手の「私」に対して、シルフィードの特徴について大きくわけて4つのことを語っている。なお、このシルフィードの特徴の振り分けは Jean-Marie Roulin の論文 « *La Sylphide, rêve romantique* » に書かれている特徴に依拠している。

第一に、シルフィードは空気に住まう四大精霊のうちの一つである。

第二に、シルフィードは美しい存在である。ガバリス伯爵はシルフィードの美しさについて次のように述べている。

Renoncez aux inutiles et fades plaisirs, qu'on peut trouver avec les femmes ; la plus belle d'entre elles est horrible auprès de la moindre Sylphide : aucun dégoût ne suit jamais nos sages embrassements.<sup>1</sup>

女との交際で見出すが如き取るに足らぬ歓楽はすべて放棄せよ。最高に素晴らしい女であっても、シルフィードと比べてしまえば身の毛がよだつ。それがたとえ最も魅力に欠けるシルフィードであったとしても。ところが、我らが思慮深き愛の営みには、決して嫌悪の情の付きまとうことはない。<sup>2</sup>

ここでガバリス伯爵はシルフィードの美しさは他とは比較にならないほど美しく、人間の女性を凌ぐほどの美しさであると述べている。シルフィードの美しさは18世紀と19世紀に書かれたシルフィードを扱った作品のなかでも重要な特徴となってくる。ここでまず確認しておきたいことは、シルフィードは人間と比較して美しいという点である。シルフィードの美しさについてはさらに詳しく二章と三章において見ていくことにする。

第三に、シルフィードは大気中に存在する。ガバリス伯爵はシルフィードと接触する方法として以下のように述べている。

Il n'y a qu'à fermer un verre plein d'air conglobé, d'eau ou de terre ; et le laisser exposé au soleil un mois. Puis séparer les éléments selon la science ; ce qui

---

<sup>1</sup> L'abbé Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes*, A.G. Nizet, 1963, p. 176.

<sup>2</sup> モンフォーコン・ド・ヴィラール、前掲書、40-41頁。

surtout est tres facile en l'eau et en la terre. Il est merveilleux quel aimant c'est, que chacun de ces éléments purifiés, pour attirer Nymphes, Sylphides, et Gnomes. On n'en a pas pris si peu que rien tous les jours pendant quelques mois ; que l'on voit dans les airs la république volante des Sylphes ; Les Nymphes venir en foule au rivage ; et les Gardiens des trésors étaler leurs richesses.<sup>1</sup>

圧縮した空気か水か土で満たした杯を密封し、ひと月間太陽に晒すだけで良い。するとこれらの元素は科学的に分解する。この処理はとりわけ水と土の場合が容易である。こうして純化された各元素がそれぞれニンフ、シルフ、グノームを引き付ける力には、驚くべきものがある。これを毎日できるだけ少量数カ月のあいだ服用し続けると、大気中を浮揚する一群のシルフを、岸辺に群れるニンフを、己の財宝を誇示する宝物の守護者を目にするようになる。<sup>2</sup>

上記に示した引用から、シルフィードと人間の出会い方に大きな特徴がみられる。シルフィードは普段人間の目には見えない状態で大気中に存在している原子である。我々がシルフィードを目にするためには上記のような方法をとらなくてはならない。モンフォーコンのシルフィードは、姿形は人間に似ているという記述があるものの、大気中に存在する原子の要素が強く人間味に欠けている。シルフィードとの出会い方も科学実験を思わせるような方法を取っていて、これから見ていく他のシルフィード作品と比べると大きく異なる特徴である。

第四に、シルフィードは人間と婚姻によって結ばれることを望んでいる。モンフォーコンの描くシルフィードは人間と結ばれ得る存在として登場する。

les Sylphes, les Gnomes, les Nymphes, et les Salamandres par l'alliance qu'ils peuvent contracter avec l'homme, peuvent être faits participants de l'immortalité. Ainsi une Nymphe ou une Sylphide devient immortelle et capable de la béatitude à laquelle nous aspirons ; quand elle est assez heureuse pour se marier à un Sage : et un Gnome ou un Sylphe cesse d'être mortel du moment qu'il épouse une

---

<sup>1</sup> L'abbé Montfaucon de Villars, *op. cit.*, p.182.

<sup>2</sup> モンフォーコン・ド・ヴィラール、前掲書、50-51頁。

de nos filles.<sup>1</sup>

シルフ、グノーム、ニンフ、それにサラマンダーらは、人間との間でとり結ぶ婚姻により不死の領域に参入し得ると啓示されたのだ。こうしてニンフあるいはシルフィードが幸運にも賢者と結婚するならば、彼女らは我らの望み通り不死となって至福を享受し得るようになる。同様に、グノーム或いはシルフが我らの娘を娶るならば、その死すべき運命は熄むのだ。<sup>2</sup>

上記の引用の中に賢者と呼ばれる人間の男 « les Sages » が登場するが、彼は精霊と結ばれ得る性格を備えた選ばれし人間のことを指している。シルフィードと結ばれる人間は誰でもいいわけではなく、精霊と結ばれる才能と幸運を備えている賢者に限られている。賢者はシルフィードと婚姻を結ぶことにより、最終的にはシルフィードを不死の存在にすることが出来る。さらに、シルフィードが人間と結ばれ、永遠の存在になり得たとしたら、賢者は「肉体の牢獄を脱し、そして不死にしたシルフ或いはニンフを天上に導く<sup>3</sup>」のである。ここでガバリス伯爵は、人間が精霊と結ばれる条件として、「女とのあらゆる淫らな関係<sup>4</sup>」を放棄した場合に限られると補足する。つまり人間の男性は人間の女性との接触を放棄しなければシルフィードと出会い、そして結ばれることはないのである。

以上述べたシルフィードの四つの特徴はガバリス伯爵が『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』の中で語り手に述べているシルフィードの特徴である。モンフォーコンの『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』に登場するシルフィードは大気中に住む空気の精霊であり、人間の女性よりもはるかに美しい存在である。普段は直接人間の目でシルフィードの姿を見ることが出来ないが、圧縮した空気で満たした杯を密封し、太陽にさらすことでその姿を目にすることが出来るようになる。このような方法でシルフィードに出会えた賢者はシルフィードと婚姻を結び精霊を不死の存在にすることが出来る。

モンフォーコンは初めて、それまで曖昧であったシルフ、シルフィードの特徴をはっきりと物語の中で示したが、この特徴は確固たるものではなくあくまでモ

---

<sup>1</sup> L'abbé Montfaucon de Villars, *op. cit.*, p. 173.

<sup>2</sup> モンフォーコン・ド・ヴィラール、前掲書、35-36 頁。

<sup>3</sup> 同上、57-58 頁。

<sup>4</sup> 同上、30 頁。

ンフォーコンが書いた物語の中での特徴である。そのためにシルフィードの特徴が様々な形に変容したことで、モンフォーコンの著書を出発点にシルフィードは次第に物語の中で受容を高め、様々な作家によって各々の解釈がなされ、シルフィードを主人公とした新しい書物や作品が生まれたのである。本書は著者亡き後も本国フランスで版を重ね続け、かつヨーロッパ各国語に翻訳された。そして18世紀に入るとアレキサンダー・ポープ(Alexander Pope, 1688-1744)の『髪盗み』(*The Rape of the Lock*, 1712)、クレビヨン・フィスの『空気の精』、ジャック・カゾットの『恋する悪魔』、19世紀には、ブルワー＝リットン(Edward George Earle Lytton Bulwer-Lytton, 1803-1873)の『ザノーニ』(Zanoni, 1842)、20世紀にはアナトール・フランスの『鳥料理レーヌ・ペドーク亭』などの諸作品を始めとして、ヨーロッパ文学に影響を与えていったのである<sup>1</sup>。第二節では18世紀を中心に、モンフォーコンの作品から影響を受けた作品を取り上げて物語におけるシルフィードの特徴の変化を詳しく見ていく。

## 第二節 18世紀のシルフィード

17世紀の末にモンフォーコン・ド・ヴィラルルの『ガバリス伯爵、あるいは隠秘学をめぐる対話』の翻訳本が出回ったことにより、シルフとシルフィードの名が広く知られるようになった。これにより18世紀に入ると妖精を題材にした物語が次々と書かれるようになる。以下の表は18世紀に入ってから書かれたシルフあるいはシルフィードが物語に登場する作品の一部を表にまとめたものである。

作品名	作者	出版年
<i>Le Bélier</i>	Antoine Hamilton	1719
<i>Le Diable Boîteux</i>	Lesage	1726
<i>Le Sylphe</i>	Crébillon fils	1730
<i>Mari sylphe</i>	Marmontel	1761
<i>Le Diable Amoureux</i>	Jacques Cazotte	1772

<sup>1</sup> モンフォーコン・ド・ヴィラルル、前掲書、220頁。

<i>Les Malheurs de l'inconstance</i>	Claude-Josephe Dorat	1772
<i>Berger sylphe</i>	Pluton-Destouches	1777
<i>Les Confessions</i>	Jean-Jacques Rousseau	1778
<i>Mari comme il y en a peu</i>	Martin de Choisy	1778
<i>Les Fastes ou les Usages de l'années</i>	Antoine-Marin Lemierre	1779
<i>Abélard supposé</i>	Fanny de Beauharnais	1780
<i>Lettres originales écrites du donjon de Vincennes pendant les années 1777, 1778, 1779, 1780</i>	Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau	1780
<i>Le Sylphe</i>	Georgiana Cavendish	1784
<i>Isabelle et Gertrude ou les Sylphes supposés</i>	Charles-Simon Favart	1786
<i>Voyage de La Pérouse autour du monde</i>	Sans mention d'auteur	1797
<i>Eléonore ou l'heureuse personne</i>	Les Marchands de nouveautés	1799
<i>Sylphe galant et observateur</i>	P.G	1800

上記の表からもわかるように 18 世紀になるとシルフやシルフィードが登場する物語が多く書かれるようになった。特にジャック・カゾットの『恋する悪魔』とクレビヨン・フィスの『空気の精』は 18 世紀を代表する作品であり、シルフとシルフィードの特徴に変化が現れ始めた作品でもある。ここで 17 世紀に書かれたモンフォーコンの『ガバリス伯爵、あるいは隠秘学をめぐる対話』に出てくるシルフィード像と、18 世紀に書かれたカゾットの『恋する悪魔』とクレビヨン・フィスの『空気の精』のシルフィード像を対比させながらそれぞれの作品に見られるシルフとシルフィードの共通点や相違点を見ていくことにする。

カゾットの『恋する悪魔』にはシルフィードの成りすましが物語に登場する。悪魔は人間の男を魅惑するために自分をシルフィードだと偽る。この悪魔はシルフィードでないが人間の男を惹きつけるためにシルフィードに成りすましている。モンフォーコンの著書に出てくるシルフィードは空気の精霊であったが、カゾットの著書に出てくるシルフィードは妖精の成りすましであるために、厳密には空気の精霊ではない。しかし、成りすましであるだけに一層シルフィードの敬称が文学的想像力の中に根を下ろしていたと考えられる。シルフィードの美しさについては、モンフォーコンのシルフィードの特徴にも見られたように、シルフィードは人間の女性とは比べものにならないほど美しいという設定になっている。また、シルフィードと人間は結ばれうる関係にあり、シルフィードは人間に対して恋をしている。しかし人間とシルフィードとの出会い方について見てみると、モンフォーコンの『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』のシルフィードとは大きく異なっている。シルフィードと出会った人間の男は「すべてこれは、夢のようだ<sup>1</sup>」、「普通よりも異常な夢を見ている<sup>2</sup>」という印象を抱いている。モンフォーコンの空気の精霊は圧縮した空気で満たした杯を何日か太陽に晒すことで空気の精霊を目にすることが出来た。しかしカゾットの作品になるとシルフィードは空気中から人間の世界に場所を移し、夢なのか現実なのか分からない状況の中で出会うのだ。そしてカゾットの著書の中に出てくるシルフィードは人間と結ばれることで肉体を持つ存在になる。以下に示した引用はシルフィードに成りすました悪魔が人間の男に心の内を打ち明けている場面である。

Il m'est permis de prendre un corps pour m'associer à un sage : le voilà. Si je me réduis au simple état de femme, si je perds, par ce changement volontaire, le droit naturel des sylphides & l'assistance de mes compagnes, je jouirai du bonheur d'aimer & d'être aimée. Je servirai mon vainqueur; je l'instruirai de la sublimité de son être, dont il ignore les prérogatives; il nous soumettra, avec les éléments dont j'aurai abandonné l'empire, les esprits de toutes les sphères. Il est fait pour être le

---

<sup>1</sup> ジャック・カゾット『悪魔の恋』渡辺一夫、平岡昇訳、国書刊行会、1976年、95頁。

<sup>2</sup> 同上、95頁。

roi du monde, & j'en serai la reine, & la reine adorée de lui.<sup>1</sup>

一人の賢い人と一緒になるためなら、肉体を持つことが、あたしに許されておりました。その方が現れたのです。あたしが唯の女の身分に変わりましたが、自ら望んだこの変身のためにシルフィード本来の権利や仲間の助力を失いながらも、愛し愛される幸福は享けられましょう。あたしは、あたしの勝利者にお仕えします。御自分の特権をご存じないその方にどんなに厳かな存在になっていらっしゃるかをお教えしよう。その方は、あたしが支配力を棄ててしまった諸々の原素もろともに、あらゆる地域の精霊たちを、あたしたちに服従させて下さるだろう。その方は、世界の王様になるために生まれた方だし、あたしは王妃に、その方に可愛がられる王妃になりましょう。<sup>2</sup>

上記の引用からシルフィードの成りすましは人間と一緒にすることで肉体を持つ存在になり得ることがわかる。そして人間の元に仕え、その人間は世界を征服することが出来る存在にまでなることが出来るのである。この人間はモンフォーコンの著書の中に出てくる人間と同様であり、選ばれし者のみがシルフィードに愛される。そして『恋する悪魔』に登場する人間の男性はあらゆる地域の精霊をも支配することが出来る王様になり得るのだ。

次にこの表に示した作品の中でシルフとシルフィードの特徴に変化が出てきた代表作であるクレビヨン・フィスの『空気の精』を詳しく見ていく。クレビヨン・フィスはヴォルテール(Voltaire, 1694-1778)と劇作家として対抗しあっていたプロスペル・ジョリヨ・クレビヨン(Prosper Jolyot de Crébillon, 1674-1762)が父親であるため、父親と区別するために息子クレビヨン、またはクレビヨン・フィスと呼ばれている。クレビヨン・フィスは沢山の対話や小説を書いたフランスの小説家であるが、そのほとんどは貴族の男女の色恋を閉鎖的な空間の中で営まれるゲームないしは戦略として精密に記述しようとするリベルタン小説の方法に基づいて構想されている。

対話の小品、『空気の精』はシルフと語り手の女性との対話形式で物語が進んで

---

<sup>1</sup> Jacques Cazotte, *Le diable amoureux*, Édition critique par Yves Giraud, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 49.

<sup>2</sup> ジャック・カゾット、前掲書、94頁。

いく。語り手の女性は夢の中で空気の精（シルフ）に出会ったことを語っている。ある日寝室にいた女性は突然溜息混じりに呟く声を聞く。空気の精は姿を消したまま、語り手の女性に恋焦がれていることを告白する。空気の精は語り手の女性に対して人間の男性よりも空気の精と結ばれることがどれだけ幸せなことであるのかを言葉巧みに説得する。

空気の精と人間との出会い方にカゾットの『恋する悪魔』と共通した特徴が見られる。『空気の精』の冒頭で、女性の語り手は奥様に向かって空気の精と出会う楽しみについて語っている。以下に示した引用は語り手が奥様にシルフィードと出会った出来事について説明をしている場面である。

[...] c'est un songe, je ne vous donnerai mon aventure que sur ce pied-là, il faut ménager votre incrédulité. Cependant, si c'étoit in songe, je me souviendrais de m'être endormie avant que de l'avoir commencé ; j'aurois senti mon réveil, & puis quelle apparence qu'un songe eût autant de suite qu'il y en a dans ce que je vais vous raconter comment aurois-je si bien retenu les discours du Sylphe? il n'est pas naturel que j'aie pensé ce que vous allez entendre, toutes les idées que vous y trouverez ne m'ont jamais été familières : Oh assurément! je n'ay me servirai pas de ces mots, il me sembloit, je croïois voir ; je diray, j'étois, je voyois, mais finissons ce préambule.<sup>1</sup>

これは夢ですから、あくまで夢としてお話しますので、少しは不信のお気持ちも手加減して下さらなくちゃ。ただ、本当に夢でしたら、それを見始める前にまず眠りに入った覚えがあるはずでございましょう。また夢から覚めた時のことを覚えていても良いはずですね。それに、これからお話申し上げることみたいに夢が首尾一貫していることなんてありうるのでしょうか。空気の精の言葉をこんなにもちゃんと覚えているなんて。これからお聞きになる話はあたくしの創作などではありません。いろいろな考えが出てまいりますけれど、一つとして普段のあたくしが思い浮かべるようなものではありません。そうですわ。どう見てもこれは夢ではありません。もっとも、お好きなよう

---

<sup>1</sup> Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *Le sylphe ou songe de Madame de R\*\*\* écrit par elle-même à Madame de S\*\*\**, Louis-Denis Delatour, Paris, 1730, p. 8.

にお考え遊ばして構いませんことよ。あたくしの方は夢と言うつもりはないのです。どうやら、この眼で実際に見たように思うのです。いいえ、それどころかその場に居合わせて、ちゃんと見たのです<sup>1</sup>。

上記の引用から分かるようにここにも 18 世紀のシルフィードが人間と出会う方法の特徴が見られる。モンフォーコンの空気の精霊が大気中に姿を現したのに対して、クレビヨン・フィスの『空気の精』も『恋する悪魔』のシルフィードと同様に、シルフは夢なのか現実なのか分からない幻想的な世界の中に現れる。

シルフィードの美しさという点に関して見てみると、この物語は空気の精シルフを中心にした物語でシルフィードの記述はあまり出てこないが、語り手は女性のシルフィードは大変美しいということの本で読んだことがある、とシルフに対して述べている<sup>2</sup>。この記述から女性の空気の精、シルフィードの存在はすでに普及しており、モンフォーコンの時代から美しさに関しては変わらない共通した特徴がある。

人間と精霊は結ばれるかという点に関しては、モンフォーコンとカゾットの作品と同様に婚姻によって結ばれる関係にある。しかしなぜシルフはシルフィードと結ばれず、人間の女性と結ばれることを望んでいるのか。シルフは人間の女性と結ばれることを望んでいて、シルフィードは人間の男性と結ばれることを望んでいる。その理由について空気の精は「つまり空気の精を絶やさぬためなのです<sup>3</sup>」と語り手に説明している。クレビヨンの空気の精が自分たちの種族を絶やさないために人間と結ばれることを望んでいることは、モンフォーコンの空気の精と変わらない特徴である。さらに人間に対して貞節を要求することも共通する。もし少しでも人間の女性と不実の気配があれば空気の精は酷い死をもって報いる道を選ぶのである。

クレビヨン・フィスの『空気の精』とモンフォーコンの『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』の中に出てくるシルフやシルフィードの特徴が似ているのは、クレビヨンは少なくともモンフォーコンの影響を受けて作品を書いている

<sup>1</sup> 窪田般彌、滝田文彦『フランス幻想文学傑作選 1 非合理世界への出発』白水社、1982 年、6 頁。

<sup>2</sup> 同上、14 頁。

<sup>3</sup> 同上、14 頁。

からである。その理由として、『空気の精』の中にシルフがガバリス伯爵のことについて語り手に話す場面がある<sup>1</sup>。さらにフランスの幻想文学評論家マルセル・シュネデル(Marcel Schneider, 1913-2009)は『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』の影響を受けた作品として、クレビヨン・フィスの『空気の精』を挙げていることから、クレビヨン・フィスがシルフを物語の題材に書くにあたってモンフォーコンの『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』の中に出てくるシルフィード像を基にしていることが分かる。

このように、17世紀の後半にモンフォーコン・ド・ヴィラルールが『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』を書いたことでシルフの女性形であるシルフィードが広く人々の間で知られるようになった。そして18世紀に入ると空気の精を物語の題材に扱った作品が非常に多くみられるようになる。その中でも、この節ではカゾットの『恋する悪魔』とクレビヨン・フィスの『空気の精』を中心に見てきた。この二作品はモンフォーコンの『ガバリス伯爵、或いは隠秘学における対話』の空気の精霊の特徴を受け継ぎつつも、次第に変化した特徴が見られることが分かった。まず、シルフとシルフィードは空気の精霊であるという点に関しては、シルフィードのなりすましが18世紀になると現れ、厳密には空気の精霊であるとは言い難い作品も書かれるようになったが大方の作品が空気の精霊の特徴を有している。人間と妖精との出会い方に関しては『恋する悪魔』と『空気の精』は共通して夢なのか現実なのか分からない世界で出会うようになった。そのことで、単に大気中を構成している元素の一つから夢の中を彷徨う、空気の精という存在により、幻想性が増したと考えられる。さらに人間と婚姻によって結ばれる点に関してはモンフォーコンの描いたシルフィードと変わらないが、カゾットとクレビヨン・フィスの作品の中では人間と結ばれことでシルフィードは肉体を持った存在になり、姿を現すようになる。シルフとシルフィードは人間と結ばれるまでは姿を現さず、声のみが聞こえているが、結ばれることで姿を現すようになるのだ。つまり、17世紀は大気中の精霊に都留まっていたシルフとシルフィードが、18世紀になると次第に人間と結ばれることで肉体を持ち人間たちに姿を現すようになり、大気中にいる存在からより人間らしさが増した存在になった

---

<sup>1</sup> 窪田般彌、滝田文彦、前掲書、17頁。

と考えられる。

こうした 18 世紀に書かれたシルフィード像を踏まえた上で、最後に第三節においては 18 世紀に書かれたシルフィードの作品の中で、クレビヨン・フィスの『空気の精』と同じ年に上演された喜劇に現れる精霊を詳しく見ることにする。

### 第三節 18 世紀の喜劇『ラ・シルフィード』

1730 年という年はクレビヨン・フィスの『空気の精』が出版された年であるが、この年にはもう一つシルフィードの変遷を見る上で重要な作品が上演された。それは 1730 年 9 月 11 日にイタリア座で上演された『ラ・シルフィード』である。この台本はドミニク(Dominique Pierre-François Biancolelli, 1680-1734)とロマネッシ(Jean-Antoine Romagnesi, 1680-1734)の二人によって書かれた作品である。これは 19 世紀のロマンティック・バレエ『ラ・シルフィード』の先駆けとなる重要な作品である。しかしこの作品は一幕十場からなる喜劇であり、19 世紀になって上演されたバレエ『ラ・シルフィード』とは全く異なる内容の物語である。そこでまずはこの喜劇に登場する主な登場人物と物語のあらすじを説明する。

主な登場人物は空気の精シルフィード(La Sylphide)と地の精グノミド(La Gnomide)である。空気の精はエラスト(Éraste)のことを恋慕しており、地の精はエラストの下僕であるアルルカン(Arlequin)のことを恋慕している。この物語はエラストとエラストの下僕アルルカンから好かれないと望んでいるシルフィードとグノミドとの恋の駆け引きを中心に話が進んでいく。

まず、第一場はエラストの寝室が舞台である。シルフィードとグノミドがエラストの部屋に別々に入ってきてそれぞれが運んできたかごを机の上に置く。シルフィードが持ってきたかごには花が入っていて、グノミドが持ってきたかごにはトリュフが入っている。グノミドはシルフィードになぜエラストの部屋にいるのかを尋ねる。というのもグノミドはシルフィードがアルルカンの恋人であり、恋敵だと思ったからである。しかし実際には、シルフィードが恋しているのはエラストであった。シルフィードはエラストに恋をしていて、グノミドはアルルカンに恋をしている。

第二場ではシルフィードとグノミドがいるところにエラストとアルルカンが帰

ってくる。エラストとアルルカンにはシルフィードとグノミドの姿が見えない。エラストは机の上に自分宛てに送られてきた花の入ったかごを見つける。アルルカンに誰からの贈り物かを聞くが、誰からも預かった覚えはないと答える。そしてもう一方のトリュフが入ったかごは下僕のアールルカン宛てであることを発見する。アルルカンはその花の送り主はエラストのことを恋慕っていて、将来の妻になると考えられているクラリス(Clarice)からの贈りものではないかという。しかし、エラストはクラリスのことが好きなのではなく、チュイルリーで出会ったある貴夫人のことが好きであることを打ち明ける。

第三場は二人の借金取りとエラスト、アルルカンとのやり取りである。この場面では二人の借金取りがエラスト、アルルカンの元に借金の取り立てにやってくるのだがシルフィードとグノミドが二人に代わって借金取りにお金を支払うのである。エラスト、アルルカン、借金取りにはシルフィードとグノミドの姿が見えないため、当然借金取りたちには、お金を支払ったのは精霊たちであることは気づかれていない。

第四場では代理人、下級役人、エラスト、アルルカンとのやり取りの場面である。代理人はクラリスの父親オロント氏(Oronte)の命令でエラストの家にやってくる。エラストがすぐにも娘クラリスと結婚しなければ裁判を行うという。しかしエラストは結婚する意志がない。下級役人がアルルカンに召喚状を渡すとグノミドが間に入ってきて下級役人に平手打ちをして召喚状を破いてしまう。そしてグノミドはその場を去ろうとする下級役人にさらに平手打ちして、シルフィードは代理人を宙に舞いあがらせた。シルフィードとグノミドの仕業だと気付いていないエラストとアルルカンは驚く。

第五場は、エラストとアルルカンとのやり取りである。自分たちの知らぬ間に借金が支払われて、下級役人に平手打ちをして召喚状が破かれている不可解な出来事に驚き、これはきっと悪魔の仕業であると考えた。

第六場ではシルフィードが姿を消したままエラストに対して、自分が恋を抱いていることを打ち明ける。そして第七場においてはグノミドが姿を消したままアルルカンに対して自分の恋心を打ち明ける。

第八場ではアルルカンがエラストに対してグノミドとのやり取りを打ち明ける。グノミドはアルルカンのことを愛していて、自分も同じようにグノミドを愛せば、

彼女が所有している財産を手に入れることが出来ることを話す。

第十場ではシルフィードとグノミドが姿を現し、エラストとアルルカンに対して愛してくれるように懇願する。エラストはシルフィードに愛されるほど至福なことはないと認めエラストと結ばれる。グノミドもアルルカンと結ばれてシルフィードとグノミドは各々の宮殿に愛する者を連れて行く。舞台はエラストの寝室からシルフィードの宮殿に代わり、そこではシルフとシルフィードによるディヴェルティスマン<sup>1</sup>やヴォードヴィルが催されている。

以上が喜劇『ラ・シルフィード』の登場人物とあらすじである。この喜劇には二人の精霊が登場する。一人は空気の精シルフィードであり、もう一人は地の精グノミドである。この喜劇を面白いものに行っている要素はシルフィードとグノミドが姿を消して人間に対して悪ふざけをしている点や、人間に対して手助けをしているという点である。例えば、エラストとアルルカンを困らせている下級役人に対して平手打ちをするといういたづらを仕掛けている。それに対して、シルフィードとグノミドが恋をしているエラストとアルルカンに対しては、借金取りに金銭を支払って追い出し、しつこく結婚の契約を交わすように迫ってくる下級役人に対して平手打ちをして、彼らが困らないように手助けをしてあげている。このように、人間に逆らい、手助けをする精霊というのは、他の作品にも例を見ることが出来る。例えば、シャルル・ノディエの『トリルビー、あるいはアーガイルの妖精』に出てくる妖精トリルビーの特徴と非常に似ていると言える。『トリルビー、あるいはアーガイルの妖精』に出てくる妖精トリルビーは居候している家に良いことをもたらす妖精という設定になっている。この物語は19世紀のロマンティック・バレエ『ラ・シルフィード』の元となったとされる作品である。『トリルビー、あるいはアーガイルの妖精』とバレエの『ラ・シルフィード』は全く別の話であるが、人間が配偶者または婚約者と妖精の間で揺れ動いた結果破滅するというテーマは共通している。

喜劇『ラ・シルフィード』に登場するシルフィードとグノミドの特徴を語る上で精霊の美しさという点に関しては、この喜劇の中で人間よりも美しいという記

---

<sup>1</sup> 余興や娯楽の催しで上演される劇作品。またオペラに現れる場合は、器楽、声楽、舞踏から成る場面で、教訓が説かれたり、称賛が行われたりする。ディヴェルティスマンが置かれる場所は、幕中、幕間、そして幕の終わり、とさまざまに決まっていぬい。

述は出てこない。モンフォーコンの『ガバリス伯爵或いは隠秘学における対話』や第二節で確認したカゾットの『恋する悪魔』やクレビヨン・フィスの『空気の精』は精霊の美しさを強調していた点で密接な関係があると言える。喜劇の『ラ・シルフィード』はこれまで見てきた三つの作品に登場するシルフィード像とは異なる特徴が見られるが、19世紀のバレエ『ラ・シルフィード』の元になっているノディエの作品と共通点があることからこれから見ていく19世紀のシルフィード像に繋がる重要な作品であると言える。

精霊と人間との出会い方に関しては、第一幕第一場でシルフィードとグノミドはエラストの部屋に入ってくるころから始まっている。ここから人間と精霊が出会う場所は人間の世界であることが分かる。シルフィードが空中に住んでいるという説明や設定もなく精霊は姿を消したまま人間界に現れるのである。第七場では姿を消したままのグノミドがアルルカンに話しかけているが、アルルカンは「*On me parle, & je ne vois personne.<sup>1</sup>*」と言っていることから分かるように誰かが自分に話しかけているが誰の姿も見えないのだ。この状況に対してアルルカンは既に死んでこの世の者ではなくなってしまったのではないかと思っている。このようにこの喜劇に登場するシルフィードとグノミドの姿はエラストとアルルカンには見えない。姿が見える代わりに精霊たちの声だけが聞こえる状態である。精霊の姿は見え、声だけが聞こえる状態はカゾットの『恋する悪魔』やクレビヨン・フィスの『空気の精』と共通している特徴である。では、どんな状況でグノミドは姿を見せるようになるのか。以下に示した引用は第七場においてアルルカンとグノミドとのやり取りを示した部分である。

Arlequin.—Mais supposé que je me sentisse du penchant pour vous, qu'est-ce que cela produiroit?

La Gnomide.—Je me rendrais visible, je te comblerois de bien.

Arlequin.—Ce dernier article merite réflexion.

---

<sup>1</sup> Dominique Pierre-François Biancolelli, Jean-Antoine Romagnesi, *La Sylphide, comédie en un acte*, Antoine Van Dole, La Hare, 1733, p. 29. 『ラ・シルフィード』は1730年に上演されているが、本稿に引用したのは1733年に出版された台本である。なお、この台本はフランス国立図書館(Bibliothèque nationale de France)の電子図書館ガリカ (Gallica)に所蔵されている文献を用いている。

La Gnomide.—Determine toy, tu ignores le precieux avantage d’être aimé d’une  
Gnomide : toujours fideles, toujours complaisantes : nous ne  
quittons pas un instant l’objet que nous aimons<sup>1</sup>.

アルルカン—ところでもし私があなたに好意があるとしたら、何が起こりますか？

グノミド—私は目に見えるようになります。私はあなたを幸せで一杯にします。

アルルカン—この最後の項目は考えるに値するな。

グノミド—心を決めなさい、あなたはグノミドに愛されるという貴重な才能を知らずにいます。グノミドはいつも人間に対して忠実であり親切です。だから、私たちが愛する者から去ることは致しません。(拙訳)

第七場のアルルカンとグノミドのやり取りによると、アルルカンがグノミドに好意を示せば、グノミドの姿が見えるようになり、グノミドは愛するものに対して常に忠実で優しく、愛する対象から去ることはしないと言っている。つまり人間と精霊が相思相愛になることが、精霊が愛する人間に自身に姿を見せる条件である。カゾットとクレビヨン・フィスの作品においても人間と精霊が結ばれたことでシルフィードは姿を現すようになる。人間と精霊の出会い方に関しても 18 世紀のシルフィードに見られる特徴と共通点があることがわかった。

さらに第七場において精霊と人間が結ばれるかということに関しては、グノミドは、アルルカンに対するこの愛の目的 « le but de cet amour » は、アルルカンと結婚するため « De m’unir avec toi » であると言っている。ここからグノミドとアルルカンは結ばれる関係にあることが分かる。ここでも精霊と人間が結ばれるためには、人間のほうに条件が課せられる。第十場はグノミドとアルルカンがその条件について話している。その条件とは、もしもアルルカンがグノミドを裏切るようなことをしたらアルルカンを絞殺しなければならない。これはグノミドの世界における決まりであると言っている。モンフォーコンの『ガバリス伯爵或いは隠秘学における対話』ではシルフィードを愛する賢者が不実を犯したら、シルフィー

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 31.

ドは死んでしまう。クレビヨン・フィスの『空気の精』のシルフも愛する人間の女性がシルフを裏切るとシルフは死ぬ運命にある。しかし、この喜劇では死ぬ対象が精霊ではなく精霊に愛された人間の方に逆転していることが分かる。さらに精霊自身が愛した対象を殺傷するのである。こうしてシルフィードとグノミドと結ばれたエラストとアルルカン第十場において精霊の宮殿へと連れて行かれ幸せな結末を迎えるのである。

このように1730年に上演された喜劇『ラ・シルフィード』は1832年に初演されたロマンティック・バレエ『ラ・シルフィード』とは題名が同じであるが内容は全く異なる演劇である。しかし、精霊の特徴を考察したところ喜劇『ラ・シルフィード』に登場する精霊はバレエの『ラ・シルフィード』の基となっている物語『トリルビー、あるいはアーガイルの妖精』に登場する小妖精トリルビーと共通した特徴を持っていることが分かった。シルフィードとグノミドは好意のある人間にたいして、手助けをするという点である。バレエの中に出てくるシルフィードにはこの特徴が受け継がれていないが、1730年に上演された喜劇はこれまで見てきた17世紀と18世紀の作品とこれから詳しく見ていくバレエ『ラ・シルフィード』を結ぶ重要な作品であると言える。そのほかの精霊の特徴として、シルフィードとグノミドの姿が見えず、声のみが聞こえるというのは同時代に書かれたクレビヨン・フィスの『空気の精』と設定が似ていることが分かった。18世紀になると多くの作家によってシルフィードを題材にした作品が書かれ、その名は広く知られるようになる中でシルフィードは恋する対象と結ばれることで肉体を持ち得る対象へと描写されるようになる。シルフ、シルフィードは人間と結ばれ得るのかという点に関してはクレビヨンの『空気の精』のように最後語り手はシルフの姿を目にするが、夢から覚めその姿はもう目にする事が出来ないものもあれば、喜劇の『ラ・シルフィード』のように最後結ばれる物語もある。どちらの作品にも共通していることは、物語の中では姿を現す設定になっているが、読者にはまだ精霊がどのような姿をしているのか目にしたことがないということだ。19世紀前半になると大気中にいるのか、現実の世界にいるのか、非現実の世界にいるのか分からなかったシルフィードが女性のバレリーナがシルフィード役を踊り、その姿を体現することで、シルフィードを観客に対して目に見える存在へと変えたのである。シルフィードは美しいというのはモンフォーコンのシルフィー

ドから言われていることであるが、美しさを目に見える形で体現したのが精霊の姿になって舞台上を舞うバレリーナであったと言える。次の章ではシルフィードの美を観客の目に見える形で体現した 19 世紀のロマンティック・バレエ『ラ・シルフィード』を詳しく見ていくことにする。

## 第二章 19世紀ロマンティック・バレエ、『ラ・シルフィード』

### 第一節 妖精シルフィード誕生

17世紀の後半にモンフォーコンの『ガバリス伯爵、或いは隠秘学における対話』の中で、空気中に住んでいるシルフの女性としてシルフィードが初めて書物の中に登場した。この作品を機に18世紀になるとシルフィードを題材にした小説が数多く書かれるようになった。19世紀に入ると、シルフィードは小説に限らず、バレエ作品の中にも登場するようになる。このバレエとは1832年にパリ・オペラ座で初めて上演された『ラ・シルフィード』である。『ラ・シルフィード』を機にバレエにも妖精といった非現実的な要素が物語に登場するようになる。このようなことから、この作品はバレエ史において大きな意味を持つ作品となる。この時代に上演されるようになったバレエをロマンティック・バレエと呼ぶ。

『ラ・シルフィード』の台本を書いたのはアドルフ・ヌリである<sup>1</sup>。本職はオペラ歌手であり、フランス式歌唱法の確立者としてオペラ史に名を残している。音楽はジャン＝マドレーヌ・シュナイツホファー(Jean-Madeleine Schneitzhoeffler, 1785-1852)、美術はピエール・シスリ(Pierre-Luc-Charles Ciceri, 1782-1868)が担当した。シスリは『ラ・シルフィード』、『ジゼル』(*Giselle*, 1841)をはじめ、数多くのオペラ、バレエの美術を手掛けている。衣装を担当したのはウジェーヌ・ラミ(Eugène Lami, 1800-1890)である。振付家はバレエダンサーで、ロマンティック・バレエを先導した振付家であるフィリッポ・タリオニ(Filippo Taglioni, 1777-1871)であり、シルフィードを演じたのはフィリッポの娘、マリー・タリオニ(Marie Taglioni, 1804-1884)であった。マリー・タリオニは、19世紀のロマンティック・バレエの時代を代表するスウェーデン人の母親とイタリア人の父親を持つバレエダンサーである。

1730年に一幕十場の喜劇『ラ・シルフィード』が上演されているが、19世紀に上演されたバレエは全二幕から構成されており、18世紀に上演されたものと全く

---

<sup>1</sup> ただし、オペラ座のプログラムには彼の名はなく、匿名で書かれたとされている。

異なる物語から出来ている。そこでまずは物語のあらすじを辿ってみることにする。

第一幕は、スコットランドにある農村が舞台である。婚約者エフィとの結婚式を控えたジェイムズが椅子に座ってうたた寝をしていると、夢の中で妖精シルフィードが現れ、可憐なダンスを披露する。しかし、ジェイムズが夢から覚めて彼女の気配に気づき、手を差し伸べようとするも彼女の姿は一瞬にして暖炉の中に消えてしまう。

ジェイムズは夢の中で出会ったシルフィードのことが気になりながらも、その後、結婚式のために訪れた婚約者エフィを出迎え、友人たちの前で愛を誓うダンスを二人で踊る。そんな中、どこからともなく魔法使いの老婆マッジが現れ、エフィには「お前は幸せな結婚をするだろう。」と告げるが、ジェイムズには「お前はエフィとは結ばれない。エフィはグエンと結ばれるだろう。」と告げる。それを聞いたジェイムズは怒って老婆マッジを追い払い、エフィに式の支度を急いでするよう促す。

エフィや友人が式の衣装に着替えるためその場を離れると、ひとりになったジェイムズのもとに再びシルフィードが現れ、ジェイムズとエフィの結婚の知らせにシルフィードは深く嘆き悲しみながらジェイムズに愛を告白する。そして、彼女の一途な想いにジェイムズの心も揺らぎ始めるのだった。

結婚式の準備が出来たエフィや友人たちが戻ってくると、シルフィードは再び姿を消し、いよいよ結婚式が始まり、友人たちが盛大にダンスで歓迎をする。やがてジェイムズとエフィのふたりだけのダンスが披露されるのだが、そこへ再びシルフィードが現れ、ジェイムズはエフィと自分の目にしか見えないシルフィードの二人を相手に三人でダンスを踊るのだった。やがて指輪の交換になって、ジェイムズが指輪を取り出すとシルフィードはジェイムズが手にしていた指輪を奪い取って逃げ去ってしまう。そして、ジェイムズもまたシルフィードを追いかけて式を飛び出してしまう。

ジェイムズが式からいなくなったことに気付いたエフィは深く傷つき落胆する。するとエフィのことを陰ながら愛していたグエンが友人たちに背中を押され、その場でエフィに突然の告白をするのだった。ここまでが第一幕の物語である。

続いて第二幕は森の中が舞台である。沢山の妖精たちが舞う深い森の中、ジェ

イムズはシルフィードを森の中まで追いかけて、結婚式の途中であることなどすっかり忘れ、シルフィードやその他の妖精たちとひたすら戯れていた。そして、いつの間にかジェイムズはシルフィードの虜になってしまっていた。

何としてでもシルフィードを手に入れたと思うジェイムズは彼女の後を必死に追いかけるが、森の中をふわふわと漂うばかりのシルフィードを捕まえることは容易なことではない。そこで業を煮やしたジェイムズはその場に現れた魔法使いの老婆マジにシルフィードを手に入れる方法を教えて欲しいと懇願する。すると老婆マジは魔法をかけたベールをジェイムズに渡し、このベールをシルフィードに掛けると彼女の羽が抜け落ち飛べなくなって永遠に彼女を自分のものに出来ると唆す。

魔女マジの言葉を鵜呑みにしたジェイムズは渡されたベールを手にとり、シルフィードにベールをもったいぶりながら見せる。すると彼女はすっかりそのベールに魅せられて、今度はシルフィードがベールを手にしようとジェイムズを追いかける。しかし、ジェイムズはなかなか彼女にベールを渡さない。

そして、シルフィードがベールを諦めた瞬間、ジェイムズはシルフィードをそのベールでようやく包み込んだ。すると、彼女の羽が抜け落ちて飛べなくなっただけでなく、全身から力が抜け倒れるように伏してしまったのだ。ジェイムズを心から愛していたシルフィードは残された最後の力でジェイムズに指輪を返し、エフィのもとに帰るように告げると、彼の腕の中で静かに息絶えてしまう。

騙されたジェイムズは老婆マジに詰め寄るが、マジが森の彼方を指さすと、そこにはエフィがグエンと腕を組み、友人たちに祝福されながら旅に出る光景が見える。そして、シルフィードも仲間の妖精たちの手で天高く運ばれて消えていってしまう。全てを失ったジェイムズはショックのあまり気を失ってその場に深く倒れてしまうのだった。

今見てきたあらすじからも分かるように、この物語は当時のフランスにとってはまだどのような国であるのか分かっていない、異国の地であるスコットランドの農村を舞台に、非現実的な世界に住む精霊との結婚について、その儚い憧れとその挫折について描いている。『ラ・シルフィード』の上演がバレエ史上大きな意味を持つものとなった理由として、19世紀以前まで占めていたギリシア・ローマの古典の伝統とその手本に縛られていた芸術が新しい傾向を持った芸術へと変化

してきたということが挙げられる。というのも、19世紀以前までのバレエはギリシア・ローマの神話や寓話を題材とした作品が多かった。つまりバレエの作品において超自然的な存在である妖精が登場するということは、19世紀以前までに上演されていたバレエにおいては考えられないことであった。1671年にパリ・オペラ座が開設<sup>1</sup>して以来、この劇場で一世紀の間に上演されたバレエのタイトルロールを挙げてみるとギリシャやローマの神話や寓意を表したものが上演されてきたことが分かる。例えば、『ミューズ』(1703)、『マルスとヴェヌスの恋』(1712)、『ギリシャとローマの祝祭』(1723)、『神々の愛』(1727)、『アポロンの山』(1729)、『ローマ人』(1736)、『青春の女神の祭』(1739)、『ピグマリオン』(1748)、『プロメテウスの息子』(1755)、『ケパロスとプロクリス』(1775)、『メディアとイアーソン』(1777)などが挙げられる。

それに対し、19世紀以降はギリシア・ローマの神話や寓話をモチーフとしたバレエは上演されなくなり、代わりに『ラ・シルフィード』のように超自然的なもの、妖精をモチーフにしたバレエが上演されるようになった。このバレエの革新について当時テオフィル・ゴーチエは次のような演劇評を書いている。

Mademoiselle Taglioni a dansé *La Sylphide*. – C’est tout dire. – Ce ballet commença pour la chorégraphie une ère toute nouvelle, et ce fut par lui que le romantisme s’introduisit dans le domaine de Terpsichore. – À dater de *la Sylphide*, *les Filets de Vulcain*, *Flore et Zéphire* ne furent plus possibles : l’Opéra fut livré aux gnomes, aux ondines, aux salamandres, aux elfes, aux nixes, aux péris et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si bien aux fantaisies du maître de ballet. Les douze maisons de marbre et d’or des Olympiens furent reléguées dans la poussière des magasins et l’on ne commanda plus aux décorateurs que des forêts romantiques, que des vallées éclairées par ce joli clair de lune allemand des ballades de Henri Heine. Les Maillots roses restèrent toujours, car sans maillot, point de chorégraphie; seulement on changea le cothurne grec contre le chausson de satin. Ce nouveau genre amena un grand abus de gaze blanche, de tulle et de tarlatane, les ombres se

---

<sup>1</sup> 興業団体としての王立音楽アカデミー(1’Académie royale de musique ; 通称パリ・オペラ座)が誕生した。

vaporisèrent au moyen de jupes transparentes. Le blanc fut presque la seule couleur adoptée.<sup>1</sup>

タリオーニがシルフィードを踊った、と書けば、すべては言い尽くされている。このバレエはダンスの歴史にまったく新しい時代を拓いた。舞踊のミュージック、テルプシコラーの領域にロマン主義が侵入したのはこの作品以来のことだ。『ラ・シルフィード』の後には『火の神ウルカノスの罫<sup>2</sup>』や『花の女神フローラとそよ風ゼヒュロス<sup>3</sup>』はもはや上演不可能となった。オペラ座は大地の精グノーム、水の精オンディーヌ、火の精サラマンダー、妖精エルフ、水の精ニクセ、踊る亡霊ヴィリ、ペルシャの妖精ペリなどの支配する場所となり、この風変りで神秘的な生きものの群は、バレエ・マスターの思い描くファンタジーに驚くほどぴったりの適役なのだ。大理石と黄金でできたオリンピアの町の十二の神殿は大道具倉庫の埃のなかに追いやられてしまい、舞台装置家の受ける注文は、ロマンティックな森や、ハインリッヒ・ハイネのバラードが歌うドイツの美しい月光に照らされた谷間ばかりとなった。ピンク色のタイツはそのままピンク色であり続けた。何故ならタイツなしには、どんなダンスもありえないからだ。ギリシャ悲劇の厚底靴に替わって繻子のダンス・シューズが用いられるようになった。この新趣向のバレエは白い紗の布、チュール、薄地のモスリンをふんだんに濫用する傾向を生んだ。「幻影たち」は透きとおるスカートのために靄のように霧散した。選ばれた色はおおかた白だけであった。<sup>4</sup> (『プレス』、1844年7月1日)

ロマン主義の芸術作品が好んで表現したのは、現実を遠く離れたもの、非現実

<sup>1</sup> Théophile Gautier, *La Presse*, 1<sup>er</sup> juillet, 1844.

<sup>2</sup> 台本=ブラッシュ(Nicolas Brazier, 1783-1838)、音楽=シュナイツホファー。1826年にパリ・オペラ座で上演された。

<sup>3</sup> シャルル・ルイ・ディドロ(Charles-Louis Didelot, 1767-1837)のバレエ、1796年、ロンドンのキングズ劇場で初演。1815年、パリ・オペラ座で上演。『花の女神フローラとそよ風ゼヒュロス』は一幕物のバレエ・ディヴェルティスマンで、西風の精ゼフィロスが花の精フローラを見初め、天から下りてきて、フローラに矢を射るようにクピドーに頼むが、同時にクレオニスというニンフの寝姿にも一目惚れし、心変わりしてしまうという喜劇風の物語である。この物語はギリシア・ローマ神話を題材にしたバレエの典型例の一つである。

<sup>4</sup> 渡辺守章編『舞踏評論 ゴーチエ/マラルメ/ヴァレリー』井村美名子、渡辺守章、松浦寿輝訳、新書館、1994、79-80頁。

的な世界、未知の異国、超自然の現象であった。バレエにおいても異国の地を舞台に超自然的な精霊が登場する作品が上演されるようになった。『ラ・シルフィード』において言うと、第一幕はフランスにとって異国の地であるスコットランドの農村が舞台になっている。そして第二幕では妖精が現れる森の中が舞台となっている。第一幕と第二幕を通して未知の異国や非現実的な世界が物語の舞台になり、この二つの世界を跨ぐ形で超自然的な存在であるシルフィードが舞台上を舞うようになる。

なぜこのような新しい主題を持ったバレエが上演され、人々に受け入れられるようになったのか。この問いを考えるにあたって、1830年に起こった事件を無視することは出来ない。『ラ・シルフィード』の上演が成功した理由として、このバレエが上演された二年前の1830年2月25日に、ヴィクトル・ユゴー(Victor Hugo, 1802-1885)の戯曲『エルナニ』(*Hernani*, 1830)が上演された。この年、ユゴーを中心にフランスのロマン派文学はついに古典主義を打ち破ることとなった。それまで演劇は古典主義の三単一の法則、即ち戯曲において場所、時、主題はどれも一貫して同じでなくてはならないという規範に縛られていた。しかしユゴーはそれを大胆に無視した冒険活劇『エルナニ』が多数の観客の支持を得るという画期的な事件が起こった。『エルナニ』初演の日には、劇場の平土間席はこの作品をブーイングで打ちのめそうとする古典派寄りの観客とロマン派の若き文学者の一団との壮絶なヤジ合戦となった。ロマン派の青年文学者の中には、後に『ジゼル』の作者になるテオフィル・ゴーチエの姿もあり、人目を引く派手なネクタイとジャケットで戦っていた。

1830年にユゴーの『エルナニ』上演が成功したこともあり、二年後に上演されたバレエ『ラ・シルフィード』も三単一の法則から外れた新しい形の舞台作品ではあったが、上演することが可能となったのである。こうして異国の地や非現実的な世界を舞台にしたバレエの上演が人々の間で受け容れられるようになり、シルフィードという妖精の存在が小説の中にとどまらず、バレエの物語の中にも登場し、重要な役割を果たすようになったのである。

しかし、ユゴーの『エルナニ』事件だけがこうした新しい趣向のバレエを受け入れる要因になったわけではない。ほかにも当時の文芸が栄えたフランス社会の情勢も関わっている。次の第二節では19世紀前半のフランス社会の変化がシルフ

ィードの登場する作品にどのような影響を与えたのかを見ていく。

## 第二節 19世紀前半の社会情勢

バレエ『ラ・シルフィード』の中心的なテーマは人間と精霊シルフィードとの叶わない愛の物語である。物語の中心的人物としてシルフィードの他にシルフィードに恋をする人間の男性、ジェームズが登場する。彼は直接手に触れることの不可能な超自然の神秘に恋をし、現実の世界に存在する凡庸なものをないがしろにして、夢や理想に止みがたい憧れを抱いている。ジェームズはエフィという許嫁との結婚が決まっていたにも関わらず、人間の女性を捨て、シルフィードを追い求めて森へ入っていった。そもそも人間と精霊の恋というテーマはこの時代から始まったものではない。17世紀に書かれたモンフォーコンの『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』、18世紀に書かれたクレビヨン・フィスの『空気の精』、喜劇『ラ・シルフィード』においても人間と精霊との恋が描かれており、話の筋としてはお互いに結ばれる対象であるとして書かれている。しかし、『ラ・シルフィード』においてはシルフィードとジェームズの恋は成就しない物語になっている。17、18世紀まではシルフィードと結ばれるためには人間の女性との関係を一切断たなければならなかった。『ラ・シルフィード』においては人間の女性を捨てて、シルフィードと結ばれるために追い求めたとしても、人間と精霊は結ばれない関係に物語が変化している。なぜ人間と精霊はこのような関係に変化したのだろうか。結ばれない関係になったことでシルフィードは当時の人々にとってどのような存在になったのか。この問いを考えるにあたって、バレエが上演された当時の社会情勢を確認しておくことにする。なぜなら、『赤と黒』(*Le rouge et le noire*, 1830)の作者スタンダール(Stendhal, 1783-1842)が言ったことを敷衍するならば、芸術はその時代を映し出す鏡であるからだ。19世紀の前半から始まったロマン主義という新しい芸術思潮の背景には、激動する社会変動があり、こうした変動が作家や芸術家たちの作風にも影響を与えていたと考えられ、バレエもその例外ではないのである。

1789年にフランス革命が起きて王政が倒れた。それによって、16世紀頃から続いていた宮廷バレエも幕を閉じた。革命後、共和制が敷かれたが、恐怖政治によって多くの優秀な人物が断頭台に送られた後、ナポレオン(Napoléon Bonaparte,

1769-1821)が登場し、1804年には皇帝の座についた。しかし彼が1814年にエルバ島に流された後、ウィーン会議が開かれ、ヨーロッパをナポレオン以前に戻すことになった。そこへナポレオンが亡霊のごとく甦ったが、ワーテルローの闘いで大敗を喫し、最終的にはセントヘレナ島に流され、1815年にはブルボン王朝が復活した。これが王政復古であり、ルイ18世(Louis XVIII, 1755-1824)が即位した。1824年にルイ18世の死によりシャルル十世(Charles X, 1757-1836)が引き継いだ。保守派旧勢力と、次第に強力になってきた銀行家や新興ブルジョワジーとの対立が深まり、1830年に七月革命が勃発した。これによって市民(ブルジョワジー)が政権を取るかとみえたが、彼らには単独で権力の座につく力がまだ備わっていなかった。そのために様々な政治的駆け引きの末に、オルレアン公ルイ・フィリップ(Louis Philippe II Joseph, 1747-1793)が王に即位し、王政が継続することになった。これが七月王政である。しかし、旧勢力と新興勢力の対立が止むことはなく、やがて1848年には二月革命が起きることになる。このように約半世紀の間に政治の体制がいくつも変わっている。まったくもって明日はどうなるのか誰にも分からない時代だった。『ラ・シルフィード』を中心とするロマンティック・バレエはこの七月王政期、すなわち七月革命と二月革命の間の激動の時期に最盛期を迎えた芸術である。今述べてきたような政治的変動の背景には、産業革命を中心とする経済的変動があったことはいままでのないが、こうした社会変動が思想・文化・芸術にも影響を及ぼし、その変動がバレエにも及び、ロマンティック・バレエを生んだのである。したがってバレエはその時代の社会情勢の影響を大きく受けながら発達してきた芸術であるといえる。

当時のフランス社会においては、旧勢力と新興勢力が対立し、越えられない壁が存在していたことが見て取れる。バレエの中でも現実の世界と妖精の世界という形式でこの越えられない壁が表現されている。また成就しないと分かっているながらも恋に溺れて自らの身を滅ぼすこと、それでも憧れてしまう妖精の世界という絶対的に非現実的な世界への強い願望が入り混じっている。ここにロマン主義の象徴的作風を見とめることが出来る。政治的、経済的にも大変動を体験したフランスで発展したロマン主義思想は、思想を解放させて、変化に対する恐れから非現実的な夢の世界への逃亡、異国の地への憧れへと転換し、バレエ作品に反映されたのである。こうして19世紀のフランスにおける社会的な情勢がバレエの作

風にまで大きな影響を及ぼしていると考えられる。

19世紀のフランス社会の情勢が劇的に変化し、時代の風潮によって影響を受ける諸芸術にも様々な変化がもたらされた。それは時代の変化とともに人々が追い求める趣向が変わったからだ。異国の地や非現実的世界への憧れ、身の危険もかえりみない冒険と波乱万丈の展開に身も消え入るほどの崇高な憧れ、こうした様々な憧れを人々は抱くようになり、多くの芸術作品にも表現されるようになった。このような趣向を好んだ観客にとっては追い求めても手に入らないシルフィードは手に入りたいと望む理想の女性像となり得たのだ。

次の第三節では、この理想の女性像となり得たシルフィードを踊ったマリー・タリオーニについて詳しく見ていくことにする。

### 第三節 バレリーナ、マリー・タリオーニが示す美

『ラ・シルフィード』を語るにあたってシルフィード役を踊ったマリー・タリオーニについて触れないわけにはいかない。ゴーチエの演劇評においても触れているようにマリー・タリオーニがシルフィードを踊ったことにより、ダンスの歴史に新しい時代が切り拓かれたのである。マリー・タリオーニがシルフィード役を踊ることで、理想の女性像が舞台上で体現された。そして、さらには17世紀から変わらずシルフィードの特徴であった美を観客の目に見える形で体現したのだ。では一体どのようにしてマリー・タリオーニはシルフィードの美しさを表現したのだろうか。この問いを答えるにあたって、まずはマリー・タリオーニの経歴について説明する。

マリー・タリオーニは1804年、ストックホルムで生まれた。父親は、当時有名だった振付家のフィリップ・タリオーニである。タリオーニ家では、バレエは家業であり、フィリップの父も、父の弟も舞踊家であった。幼少期、マリー・タリオーニは母親とパリで過ごし、父親からバレエの指導を受けていた。その後、パリ・オペラ座のバレエ学校に入り、父親のかつての師であるクーロン(Jean-François Coulon, 1764-1836)からバレエの指導を受けた。クーロンはマリー・タリオーニのバレエの才能に気付いており、そのことを知った母親が、当時ウィーン王立劇場のバレエ・マスターを務めていた父親に、マリー・タリオーニにはバレエの才能

があると話したことがきっかけとなり、マリー・タリオニはウィーン王立劇場と契約を結ぶ。マリー・タリオニの父親は毎日6時間の徹底したレッスンを行い、マリー・タリオニを鍛え上げた。あまりの過酷さにマリー・タリオニは悲鳴をあげ、気絶するほどであったが、その甲斐あってマリー・タリオニは完璧なポワント技術とテクニックを身につけることが出来たのである。

1822年6月、マリーはウィーン王立劇場で「若いニンフ、テレプシコレの宮殿に迎えられる」(フィリッポ・タリオニ振付)でデビューを飾り、大成功を収める。その後、マリー・タリオニは1827年には通常のオーディションを受けることなく、パリ・オペラ座でのデビューが決まったのである。そして、1827年7月23日、「シシリーの人」(*Le Sicilien*, 1827)の中で、マリー・タリオニは弟のポール(Paul Taglioni, 1808-1884)とパ・ド・ドゥーを踊り、鮮烈なパリ・デビューを果たしたのである。ポワントを巧みに使い、技術の中に組み込むことで生まれた舞踊のスタイルと、マリーの優雅で軽やかな身のこなしから生み出される今までとは違った新しい舞踊の表現に、劇場内は興奮に包まれることとなった。同年9月にはオペラ座と正式に契約を交わし、翌年にはプルミエ・スジェに昇格する。

1830年に、パリ・オペラ座の私営化で経営を任されたヴェロン(Louis-Désiré Véron, 1798-1867)は、新体制の一貫として、マリー・タリオニをエトワールにランク付け、前例のない年俸を保障すると共に6年間の契約を結び、父親のフィリッポ・タリオニを振付家としてオペラ座に招待した。そして、翌年の1831年、11月21日のオペラ座ではマイヤーベーア(Giacomo Meyerbeer, 1791-1864)作曲の五幕のオペラ『悪魔のロベール』(*Robert le Diable*, 1831)が初演されることとなる。この第三幕の中の踊りのついたパントマイムのシーンで、ベルトランが聖ロザリー修道院の廃墟を訪れ、不可思議な枝の力で死んだ修道女たちの亡霊を墓から呼び出してみせるのである。このシーンではマリー・タリオニを先頭に、白いベールを被った修道女たちが石の墓から幽霊のダンスを踊りながら出てくる。このオペラにはバレエが挿入されている。このバレエは最初のロマンティック・バレエとして記憶されている<sup>1</sup>。この第三幕に置かれた舞踏場面「尼僧のバレエ」には、月明かりに照らされた僧院の廃墟に墮落した修道女の亡霊が墓から現れ出

---

<sup>1</sup> このバレエはオペラとオペラの間上演された。バレエ単独で初めてロマンティック・バレエが上演されたのは『ラ・シルフィード』が初めとされている。

て、主人公を誘惑する場面があるが、ここでもシルフィードを踊ったマリー・タリオーニが尼僧院長のエレーヌ役で出演している。この作品がヴェロン体制の幕開けとなった作品であり、ここにロマンティック・バレエが世間に初めて披露されたのである。そして、マリーはその時すでにロマンティック・バレエの代表作となる『ラ・シルフィード』の準備に入っていた。ヴェロンは、マリーがオペラ座のトップスターになれることを確信しており、またこの時代に求められていた作品を見極めていたのである。そして、前述のように1832年に『ラ・シルフィード』は初演され、主役を踊ったマリーのバレエダンサーとしての名声は絶対的なものとなっていく。その後はパリ・オペラ座を退団し、ロシアに渡るなど、当時における世界的バレエダンサーとして活躍した。

こうして『ラ・シルフィード』のタイトルロールはマリー・タリオーニと一体化して偶像視されるようになった。シルフィードというとマリー・タリオーニのことが思い浮かべられ、シルフィードとマリー・タリオーニは切っても切り離せない関係になっていったのである。シルフィードは時代が変わっても常に人間とは比べ物にならないくらい美しい存在であった。ここで、17世紀と18世紀の書物の中で示されてきたシルフィードの美をマリー・タリオーニがどのように表現していたのかをしてみることにする。

空気の精という非現実的なモチーフを表現するために、バレリーナが踊るときに履いている靴や着ている衣装にまで変化が及んだ。今ではバレエの代名詞のようにもなっているポワントを使うテクニックとトゥシューズの使用はこの時代に始まった技法である。ポワントの使用は重さのない空気の精の軽さを表現するのに一役を買った。爪先立ちで踊るバレリーナはバレエを観る観客にとってこの世のものではない非現実的なものを観ているように感じさせた。さらに重要なことはポワント技法の導入により、バレリーナの身体の使い方が変わり、バレエの規範、美意識が変わったということである。早く回り、高く跳ぶために、ダンサーはドゥミ・ポワント、つまり踵を高く上げて動くようになり、またみぞおちを引き締め、お尻を中に入れるようにもなった。それが現代のバレエダンサーに見られるような細い身体を必要とするようになり、やがてそれが美しいと感じさせるまでに、美意識そのものを変えていったのである。実際に、初めてシルフィード役を踊ったマリー・タリオーニは身体がやせ細っており、ポワントを履いて踊る

には適した体型をしていた。

衣装については、空気の精の軽さを表現するために白い薄物のチュチュを使用するようになった。衣装を担当したのはユジェース・ラミであり、この人物は、ロマンティック・チュチュの発明者であった。当時の女性としては長身でやせ細った体型であったマリー・タリオーニに、白くふんわりとした妖精のような衣装を着せたことで、誰も見たことのない空気を表現し、この世のものではない妖精のように、今にも消えてしまいそうな透き通った存在にさせることが出来たのである。妖精との対比を示すために、シルフィードや精霊役以外のバレリーナはこのような衣装を着たわけではなかった。ジェームズ役のバレエダンサーは、ジェームズがスコットランド出身であることからスコットランドの民族衣装でもある、チェック柄の衣装を着ている。人間の女性エフィの衣装についても同様のことが言える。こうして衣装を人間とシルフィードとで違えることで視覚的にも人間と精霊を対比させている。

このようにポワントの使用や衣装の変化により、バレエはバレリーナによって示される身体や身体表現が重要視されるようになった。ゴーチエが『プレス』紙に書いた演劇評にも、バレリーナが示す身体美の重要性について、次のように示されている。

La danse après tout, n'a d'autre but que de montrer de belles formes dans des poses gracieuses et de développer des lignes agréables à l'œil ; c'est un rythme muet, une musique que l'on regarde.<sup>1</sup>

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。<sup>2</sup>

バレエに求められるものは踊りやポーズによって示される美しいフォルムであり、バレリーナが視覚的に美しい姿を表現することが重要視されていた。バレエ

---

<sup>1</sup> Théophile Gautier, *Écrits sur la danse, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest*, Paris, Actes Sud, 1995, p. 42, l'article 5 : *La Presse*, 11 septembre 1837.

<sup>2</sup> 渡辺守章編、前掲書、12頁。

にこのような視覚的に美しい要素を与えることを可能にしたのは、バレエの衣装や、ポワントを履いてつま先立ちでバレリーナが踊るようになったことなど様々な要素が組み合わさったことである。18世紀まではパントマイムがバレエにおいて重要な位置を占めていたが、この頃になると、バレリーナの身体自身がポワントで踊ることで詩を詠い、音楽を奏でるようになったのだ。さらに、美しさを表現するバレリーナ自身にも美しさが求められるようになった。このことを端的に示した演劇評をゴーチエがプレス誌に残している。

Il ne faut pas oublier que la première condition qu'on doit exiger d'une danseuse, c'est la beauté ; [...] La danse n'est autre chose que l'art de montrer des formes élégantes et correctes dans diverses positions favorables au développement des lignes [...] <sup>1</sup>

バレリーナに要請されるべき第一条件は美である、それを忘れてはいけない。

(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。 <sup>2</sup>

ゴーチエが演劇評に示しているように、当時のバレリーナにまず要請されるものは美であった。この美を体現するために、いわゆるバレエの基本の足である一番から五番までのパのポジションが重要となった。宮廷時代のバレエからパのポジションは存在していたが、この頃が一番ポジションというのは百八十度まで開いていたわけではなく、初心者のように斜めになっていた。それが、19世紀に入るとポワントで立つために地についている部分の前後左右の幅を小さくしてより点の形にしてポワントで立ちやすくするために足は少しずつ外に開いていった。こうしてバレリーナは次第に足を外輪（アン・デゥオール）に開き、爪先立ちで立ち、妖精のポーズや舞を行うようになった。シルフィードの美しさがポワントで踊る足さばきや、ポーズによって表現され、バレリーナがその超自然的な存在を体現していたのである。このシルフィードの体現者というのがまさしくマリー・タリオニーであった。

<sup>1</sup> Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 54, l'article 10 : *La Presse*, 27 novembre 1837.

<sup>2</sup> 渡辺守章編、前掲書、15頁。

17世紀、18世紀に書かれた書物の中でシルフィードは常に美しい存在であるとされてきた。どれだけ美しいのかを表す際には必ず美しさを対比する存在が必要であるが、常に人間の女性とシルフィードが対比される形でシルフィードの美が語られてきた。この美しさは書物の中で物語られ、表現されているに留まっていた。それが19世紀に入り、マリー・タリオニがシルフィードを踊ると、今まで目に見えない形でしか表現されてこなかったシルフィードの美しさが、観客の目に見える形で表現されるようになった。シルフィードの白く儂いイメージは白い衣装でスカートが踝丈までのロマンティック・チュチュによって体現され、ポワントを履いて舞台上を舞うことで、この世のものではない非現実的な存在を体現していた。マリー・タリオニ自身も上品で妖精のような清純で可憐な雰囲気があり、それが彼女の魅力になっていた。実際ゴーチエも彼の演劇評の中でマリー・タリオニの美しさを「処女の純潔、空気の精の淑やかさ<sup>1</sup>」と書いている。こうした彼女自身の魅力と彼女が纏っていた衣装、履いていたトゥシューズでの舞が19世紀バレエの中に現れたシルフィード像を目に見える形で体現していたと言える。こうして体現されたシルフィードの美しさは人間の美しさを超えて、美しさを構成する様々な要素によって理想の美となったのだ。

こうして、マリー・タリオニの魅力は様々な要因も相まって、『ラ・シルフィード』という作品で最高レベルへと達し、観客に披露されたのである。つまり、マリー・タリオニは大変動の中のフランスで生まれたロマン主義が求めた非現実的世界や異国の地への憧れや逃避といった思想を美として舞台上で体現した存在となったのである。そして、その完璧なまでにロマン主義思想を体現した存在、また妖精のような儂い存在感を持ち、誰もが憧れ、しかし手の届かない象徴的な存在であるマリーの姿そのものが、この時代に必要とされた理想的な女性の美となったと考えられる。

---

<sup>1</sup> 渡辺守章編、前掲書、11頁。

### 第三章 小説の中のシルフィード

#### 第一節 19世紀前半のシルフィード像

19世紀に入ると、小説のなかでシルフィードという単語の登場数が大幅に増加する。以下に示した表はフランテキスト<sup>1</sup>(FRANTEXT)を用いて、1601年から1950年までを50年ごとに区切り、シルフィードという単語がどのくらい小説の中に出てくるのかを示したものである。

年代	sylyphide (名詞、形容詞を含む)
1601-1650	0
1651-1700	4
1701-1750	16
1751-1800	7
1801-1850	62
1851-1900	28
1901-1950	12

フランテキストを用いてシルフィードがどのくらい小説の中で用いられているのかを調べた結果、1801年から1850年の間に最も多く用いられており、その数は62件であることが分かった。この数は1751年から1800年の7件と比べると、小説の中で使われる数が一気に増大している。1801年から1850年という50年間は、1832年に上演されたロマンティック・バレエ『ラ・シルフィード』が上演された時期と重なっており、バレエの作品から影響を受けている小説も少なくない。では一体どんな作家がどのような作品の中でシルフィードという単語を用いていたのだろうか。最も使用頻度が高かった1801年から1850年の間に書かれた小説

<sup>1</sup> フランテキスト(FRANTEXT)とは、国立フランス研究所 InaLF (イナフル、Institut National de la Langue Française) が開発したデータベースである。このデータベースにはフランス語で書かれている文学作品のテキストがデジタル化されて収められている。

を見てみることにする。以下に示した表はフランテキストを用いて、1801年から1850年に書かれた著書と、その著書に何回シルフィードという単語が登場するかを年代順に示した表である。

作者	題名	出版年	登場数
Germaine de Staël	<i>Corinne ou l'Italie</i>	1807	1
Charles Nodier	<i>Smarra ou les Démon de la nuit</i>	1821	1
Jean-Anthelme Brillat-Savarin	<i>Physiologie du goût ou Méditations de gastronomie transcendante</i>	1825	1
Pierre Baour-Lormian	<i>Veillées poétiques et morales</i>	1827	2
Victor Hugo	<i>Cromwell</i>	1827	1
Jean-Pierre de Béranger	<i>Chansons</i>	1829	2
Honoré de Balzac	<i>La Peau de chagrin</i>	1831	1
Charles Nodier	<i>La Fée aux miettes</i>	1831	1
Pétrus Borel	<i>Rhapsodies</i>	1832	1
Alphonse Karr	<i>Sous les tilleuls</i>	1832	1
Théophile Gautier	<i>Albertus ou l'Âme et le péché</i>	1833	1
Alfred de Musset	Articles publiés dans <i>la Revue des Deux Mondes</i>	1832-1833	5
George Sand	<i>Lélia (1833)</i>	1833	3
Honoré de Balzac	<i>Histoire des Treize</i>	1835	2
Stendhal	<i>Lucien Leuwen</i>	1835	1

Théophile Gautier	<i>Mademoiselle de Maupin</i>	1836	5
Jules Barbey d'Aurevilly	<i>Memorandum (Deuxième)</i>	1839	1
Victor Hugo	<i>Odes et ballades</i>	1840	3
Louis Reybaud	<i>Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale</i>	1842	2
Honoré de Balzac	<i>Les Secrets de la princesse de Cadignan</i>	1844	1
Honoré de Balzac	<i>Béatrix</i>	1845	1
Honoré de Balzac	<i>Correspondance</i>	1845	1
Honoré de Balzac	<i>Massimila Doni</i>	1845	1
Honoré de Balzac	<i>Modeste Mignon</i>	1845	1
George Sand	<i>Correspondance</i>	1846	1
Honoré de Balzac	<i>Splendeurs et misères des courtisanes</i>	1847	1
François de Chateaubriand	<i>Mémoires d'outre-tombe</i>	1848	20

この表によると、19世紀前半を代表する多くの作家がシルフィードという単語を小説の中で用いていたことが分かる。一つの作品の中で用いられている回数は1件あるいは2件と少ない。しかしシルフィードという言葉が小説の中で広く用いられていたことが窺える。例えばバルザック(Honoré de Balzac, 1799-1850)は最も多くの作品の中でシルフィードという単語を用いていて、8つの作品の中でシルフィードという単語を確認することが出来る。バルザックに対してシャトブリアンは一つの作品の中で最も多くシルフィードという単語を用いていて、その

数は 20 件確認出来た。これらは全てシャトーブリアンの自伝『墓の彼方からの回想』の中に登場する。この作品は当時の新聞、『プレス』紙において連載されていたこともあり、多くの人々に読まれていた。そのため、シャトーブリアンの描くシルフィードが広く人々の間に普及していき、19 世紀の文学に現れる一つのシルフィード像を形作ったと考えられる。

シャトーブリアンの『墓の彼方からの回想』に出てくるシルフィードとは一体どのような妖精なのだろうか。第二節ではシャトーブリアンの描くシルフィード像の姿を明らかにすることで、シルフィードが 19 世紀の文学の中でどのような役割を果たすようになったのかを明らかにしたい。

## 第二節 シャトーブリアンのシルフィード像

まずは、シャトーブリアンの『墓の彼方からの回想』の概要を説明する。シャトーブリアンは初の回想録執筆を 1811 年頃に開始したとみられる。その『我が生涯の回想録』(*Mémoire de ma vie*)の中に、死ぬ前に自らの生涯の麗しき時代に遡り、私の説明しがたい心を明らかにしたいとあるように、ジャン＝ジャック・ルソーの自伝モデルに近い回想録を試みていたが、七月革命の衝撃によってその展望は大きく変化した。1832 年から 1833 年にかけて作成された遺言としての序文は『墓の彼方からの回想』全体の見取り図ともいべきものであり、その中で自らの時代の叙事詩を描くと明言している。『墓の彼方からの回想』の全体構成は当初 12 巻からなる四部構成で全 48 巻とされ、調整の結果巻数は変更されたものの、人生全体を四つのステージに分けている。

シャトーブリアンが描くシルフィード像は今までのシルフィード像とは異なる特徴を有している。まず、シャトーブリアンのシルフィードは語り手に強要された女性ではなく、語り手が自ら作り出す女性である。シャトーブリアンの『墓の彼方からの回想』の中には 1826 年に書かれた「空気の精」*«Fântome d'amour»*がある。この中でシャトーブリアンは「私は自分が見て来た総ての女性を材料にして一人の女性を自ら合成しよう<sup>1</sup>」(*« je me composai donc une femme des traits divers*

---

<sup>1</sup> フランソワ＝ルネ・ド・シャトーブリアン、『わが青春』、真下弘明訳、1983 年、41 頁。

de toutes les femmes que j'avais vues.<sup>1</sup>)と述べている。シャトーブリアンが創り出す理想の女性像は、姉の才気や無垢な姿、母親の優しさ、若い村娘の眼や、別のある娘の涼しさなど、彼が美しいと思うもの全てが理想の女性像を創り上げる材料となり得るのである<sup>2</sup>。シャトーブリアンが理想の女性像を創る際に材料としているものは現実の世界に存在するものや「あらゆる国、あらゆる世紀、あらゆる芸術、あらゆる宗教<sup>3</sup>」から借りてきた美が対象となる。過去を振り返り、過去に見てきた様々な美の集積を自身のシルフィード像を創る際の材料にしている。このようにシャトーブリアンは様々な美を組み合わせて一人の理想的な女性を創造するが、理想の女性像を創造する際までは現実とのつながりがある。しかし、創り出したシルフィード像は作家の頭の中にしかないのである。こうして様々な美しさを組み合わせて創り上げた女性に対してシャトーブリアンはシルフィードと名付け、彼にとっては「一個のユニークな女性<sup>4</sup>」(« ma femme unique<sup>5</sup>»)となるのである。

こうして、シャトーブリアンが創造したシルフィード像は彼の頭の中にしかないために、シャトーブリアンの『墓の彼方からの回想』の中にはシルフィードが物語の登場人物としては登場しない。シャトーブリアンは自ら創り出した理想の女性像にシルフィードと名付け、自身が理想とする美を形容する際にシルフィードという言葉を使うようになった。

シャトーブリアンの描くシルフィードは自身が今まで見てきた女性を材料にして創り上げた理想的な美しい女性像である。このことは『墓の彼方からの回想』に書かれているシルフィードに付いている冠詞からもはっきりと伺える。『墓の彼方からの回想』にはフランテキストによると 20 件 « sylphide » の単語が出てくるが、そのうちの 18 件は « ma sylphide » のようにフランス語で「私の」を意味する冠詞 « ma » が付くことが特徴である。ここでも、自らが創り出した女性は「常に我がシルフィードであった<sup>6</sup>」(« c'était toujours ma sylphide ») というようにシルフ

---

<sup>1</sup> François de Chateaubriand, *Œuvre complète de Chateaubriand*, Tome I, Garnier Frère, 1975, p. 150.

<sup>2</sup> François de Chateaubriand, *op. cit*, p. 150.

<sup>3</sup> フランソワ＝ルネ・ド・シャトーブリアン、前掲書、42 頁。

<sup>4</sup> 同上、42 頁。

<sup>5</sup> François de Chateaubriand, *op. cit*, p 150.

<sup>6</sup> フランソワ＝ルネ・ド・シャトーブリアン、前掲書、43 頁。

ードと名付けられ、冠詞に « ma » が使われている。冠詞の « ma » を使うことで、自らが創り出した理想的な女性像という意味合いが強くなっている。19世紀においては、ロマンティック・バレエの『ラ・シルフィード』に出てくるシルフィードのイメージが強いが、シャトーブリアンの描くシルフィード像は、白くふんわりとした衣装を身につけた儂い空気の精という要素は希薄化されてきてしまったと言える。妖精のイメージよりも、シャトーブリアン自身が頭の中で様々な美を組み合わせ創り出した美というイメージのほうが強いのだ。

このように、シャトーブリアンのシルフィードは自身が創り出した想像上の理想像であることが分かる。ロマンティック・バレエの『ラ・シルフィード』までのシルフィード像は白くて儂い、空気の精という要素が強かった。しかし、シャトーブリアンが用いる「シルフィード」という言葉は、もともとシルフィードが持っていた空気の精という特徴から離れ、自らが創り出した理想的な女性像という意味合いが強くなってきた。

しかし、なぜこの理想の女性像はシルフィードと名付けられたのか。シャトーブリアンは17世紀に書かれたモンフォーコンの『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』やルソーの著作『告白<sup>1</sup>』からシルフィードという名前を知っていたと考えられる。しかしそれ以上にバレエのシルフィードが大きな影響を与えている。サント＝ブーヴ(Charles Augustin Sainte-Beuve, 1804-1869)によるとシャトーブリアンは1826年から1834年の間に『墓の彼方からの回想』を一度手直ししている。その際にシルフィードという記述を加えている。厳密には1831年から1832年の間である。というのも1832年にバレエ『ラ・シルフィード』が上演されており、シャトーブリアンもこの時にバレエを観に行っていたと考えられているから

---

<sup>1</sup> « [...] et il est certain que j'écrivis ce roman dans les plus brûlantes extases : mais on se trompait en pensant qu'il avait fallu des objets réel pour les produire ; on était loin de concevoir à quel point je puis m'enflammer pour des êtres imaginaires. Sans quelques réminiscences de jeunesse et Mme d'Houdetot, les amours que j'ai sentis et décrits n'auraient été qu'avec les sylphides ». (Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, Garnier-Flammarion, 1968, vol.II, p. 316.)

たしかに、わたしは燃えるような恍惚のうちにこの小説を書いたのだ。しかし、実存の人物があったなら、こうした恍惚をつくり出せると考えるのはまちがっている。想像上の存在にたいして、わたしがいかに燃えたちうるか、ひとには思いもつかないのだ。青春のかすかな記憶と同時に、デッドト夫人が存在しなければ、わたしが感じ、えがいた愛は、空気の精への愛でしかなかったろう。(ジャン＝ジャック・ルソー、桑原武夫訳『告白下』岩波書店、1966年、96頁。)

である。『我が生涯の回想録』に現れる理想の女性像はシャトーブリアンが『ラ・シルフィード』の初演を観て、自身の理想像にシルフィードと名付けたのである。そして、シャトーブリアンは、バレエの中で理想の女性像を体現したバレリーナ、マリー・タリオーニについても『我が生涯の回想録』の中で称賛している<sup>1</sup>。少なからず理想の女性像を名付ける際にはバレエの影響を受けているが、シャトーブリアンはシルフィードという名前を借りただけで、バレエに描かれているシルフィードの特徴までは彼の作品に受け継がれなかった。

シャトーブリアンが自身の若い頃の夢の女性をシルフィードと名付けたのは、19世紀に入るとシルフィードを題材にしたバレエや音楽が多くつくられるようになった流れとも結びついている。17世紀にモンフォーコン・ド・ヴィラルルの著書に初めてシルフィードという言葉が登場し、18世紀になるとシルフィードが物語に登場する様々な作品が書かれた。そして、19世紀に入ると、シルフィードの栄光の時代がやってきた。ベランジェ(Pierre-Jean de Béranger, 1780-1857)の『シャンソン集』(*Chansons*, 1815-1833)に収められている«*La Sylphide*»や、ロマンティック・バレエ『ラ・シルフィード』がパリ・オペラ座で初めて上演され、今まで17世紀のシルフィードから変わらない特徴である、美しさというものが、マリー・タリオーニというバレエダンサーがシルフィード役を踊ったことにより、目に見える形でシルフィードの美が具現化された。このような美しい対象や、理想の女性像をシルフィードと名付ける時代の流れにシャトーブリアンも少なくとも関与していたのである。

シャトーブリアンは自身の頭の中で理想の女性像を形作っていた一方、彼には生涯恋人であったとされるレカミエ夫人が存在したことは無視出来ない事実である。これまで見てきた物語では、現実世界の女性を捨てて、シルフィードを選ぶことを強いられていたが、シャトーブリアンにはシルフィードという理想の女性像を形作りながらも、理想に留まらずレカミエ夫人という現実の世界の女性を愛していた。現にシャトーブリアンはシルフィードではなく、愛人のレカミエ夫人

---

<sup>1</sup> « Et ces créatures de plaisir qui traversent en riant la vie, les Lecouvreux, les Lubert, les Gaussin, les Sallé, les Camargo, Terpsichores *aux pas mesurés par les Grâces*, dit le poète, et dont les cendres légères sont aujourd'hui effleurées par les danses aériennes de Taglioni ». (Chateaubriand, *Vie de Rancé*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969, volume I, p. 1118, et variante b (première édition), p. 1399.)

を選んでいる。レカミエ夫人について書かれたテキストは最終的には『墓の彼方からの回想』の決定稿からは外されているが、彼女について書かれた草稿が多く残されている。

レカミエ夫人は、時代を代表する美女として、ダヴィッド(Jacques-Louis David, 1748-1825)、ジェラルール(Baron François-Pascal Gérard, 1770-1837)といった革命期、帝政期を代表する画家たちのモデルとなり、19世紀初頭のヨーロッパ第一の彫刻家であるカノーヴァ(Antonio Canova, 1757-1822)がその胸像を残した女性であった。その美しさ、高邁な振舞いで有名だったレカミエ夫人の人生はそれ自体非常に興味深いものであった。

ジュリエット・ベルナルル（レカミエ夫人の本名）は幼年時代をリヨンの修道院付属の寄宿学校で過ごし、この学校を出るとすぐに、15歳で銀行家レカミエ氏と結婚するが、レカミエ氏はこのとき42歳であり、27歳の年齢差があった。この程度の年齢差は当時珍しいものではなかったが、この結婚で注目すべきは、この結婚が「白い結婚」（性関係なしの結婚）だったと考えられていることである。一つの説として、レカミエ氏はおそらく夫人の実の父親であり、彼が彼女と結婚したのは彼女に合法的に財産を残すためであったと言われている。美しい彼女に恋する人物が次々と現れたが、彼女は彼らを絶望させることはしないものの、決して彼らの恋心に応えることはなかった。その彼女が40歳になって愛人関係となり、生涯の恋人となったのがシャトーブリアンであった。彼らの関係は、シャトーブリアンが1848年に80歳で死ぬまで続いた。

以下に示す引用はシャトーブリアンが生涯愛したレカミエ夫人と、シャトーブリアンが創造するシルフィードが同時に出てくる箇所を抜粋したものである。

Je me demandais si je voyais un portrait de la candeur ou de la volupté. Je n' avais jamais inventé rien de pareil et plus que jamais je fus découragé ; mon amoureuse admiration se changea en humeur contre ma personne. Je crois que je priai le ciel de vieillir cet ange, de lui retirer un peu de sa divinité, pour mettre entre nous moins de distance. Quand je rêvais ma sylphide, je me donnais toutes les perfections pour lui plaire ; quand je pensais à Mme Récamier je lui ôtais des charmes pour la rapprocher

de moi : il était clair que j' aimais la réalité plus que le songe.<sup>1</sup>

私は自分が見ているのは純真さそのものの肖像なのだろうか、それとも官能そのものの肖像なのだろうかと考えていた。わたしはこのようなものを作りだしたことはなかった。そしてそれまでになかったほど私は絶望させられた。恋情にみちた私の称賛は、自分自身に対する不機嫌へと変化した。私と彼女のあいだの距離を縮めるために、その天使を老けさせて欲しいと、また彼女から神々しさを奪って欲しいと天に祈りさえしたとわたしは思う。私がシルフィード<sup>2</sup>を夢みていた頃、私は自分の想像の産物であるシルフィードの気に入ってもらうため、自分にあらゆる完全さを与えていた。ところが私がレカミエ夫人のことを考えるときには、彼女を自分に近づけるため、彼女から魅力を取り除いていたのだ。私が夢であるシルフィードより現の存在であるレカミエ夫人を強く愛していることは明瞭であった。<sup>3</sup>

シャトーブリアンには生涯レカミエ夫人という愛人がいる一方で、自分が恋焦がれる女性像を夢想し、理想の女性像を形作っていたが、それがゆえにレカミエ夫人を捨てることはなかった。つまり、シャトーブリアンは現実の世界に愛することが出来る対象が欠如していたからシルフィードを創ったのではなく、理想の渴望からシルフィードを創ったのである。シャトーブリアンは手に入れたい欲望の対象、理想の女性に対してシルフィードと名付けたのであり、バレエの空気のテーマからは離れ、シルフィードは手に入れたい対象、自身の中で作り上げた理想の女性に対して付ける名前であり、こうしてシルフィードは作者の欲望を満たす存在となり得たと考えられる。

このようにシャトーブリアンの示すシルフィード像は 19 世紀的というよりはシャトーブリアン的なシルフィード像と言える面が多々存在した。それは自身が形作ったシルフィードに « ma » の冠詞を用いていたことなどから窺える。シャト

---

<sup>1</sup> François de Chateaubriand, *Œuvre complète de Chateaubriand*, Tome IV, Garnier Frère, 1975, pp. 371-372.

<sup>2</sup> 少年時代のシャトーブリアンのはのちの城館があるコンブレの森をさまよいながら、自分が焦がれる女性像を夢想し、この女性像をシルフィードと名付けていた。(「レカミエ夫人(1)」、小野潮訳『仏語仏文学研究』第 38 号、中央大学仏語仏文学研究会、2006 年、228 頁。)

<sup>3</sup> 「レカミエ夫人(1)」、小野潮訳『仏語仏文学研究』第 38 号、中央大学仏語仏文学研究会、2006 年、227-228 頁。

ーブリアンが示すシルフィード像は極端ではあるが、19世紀のシルフィード像を端的に表している。シルフィードは物語の登場人物ではなくなり、理想の女性像を表す言葉になった。理想の女性像を創造する際には現実とのつながりがあるが、シルフィードのイメージは作家の頭にしかない存在である。同じ19世紀であってもバレエ『ラ・シルフィード』の上演によって浸透したシルフィードは空気のような儂く白いイメージをもっているが、シャトーブリアンの描くシルフィード像は空気の精という要素は希薄化されてきている。シャトーブリアンのテキストの中では「*ma sylphide*」と使われていることが多いことからわかるようにシルフィードは自らが創り出した理想的な女性像の意味合いが強くなってきたと言える。つまり、語り手自身が手に入れたい欲望の対象、理想の女性に対してシルフィードと名付けられるようになったと考えられる。このように19世紀の文学の中でシルフィードという単語は美しい対象を形容し、美しいことを暗示するために用いられるようになったと考えられる。次の第三節ではシャトーブリアンと同時代に書かれたゴーチエの小説に表れるシルフィード像を詳しく見ていく。

### 第三節 ゴーチエのシルフィード像

19世紀のシルフィードの特徴を考察する上で重要な小説にゴーチエの『モーパン嬢』(*Mademoiselle de Maupin*, 1835)を挙げることが出来る。ゴーチエはフランスの小説家、劇作家であるが一時は画家を目指したことから感情の美よりも外形の美に心を惹かれており、「芸術のための芸術」を主張している。また芸術が社会にとって有用なものとして扱われることに強く批判している。『モーパン嬢』には文学史上初の重要な唯美主義(*l'art pour l'art*)のマニフェストともいえる序文が添えられており、この中でゴーチエは芸術至上主義について次のように述べている。

美しいものは、何であれ、生活に欠くべからざるものではない。(中略) 真に美しいものは、何の役にも立たないものに限られる。有益なものはすべて醜い。何らかの欲求の現れだからだ。そして人間の生理的欲求は、貧相かつ脆

弱な本性と同様に、不潔で嫌悪すべきものだ。<sup>1</sup>

Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. [...] Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature.<sup>2</sup>

『モーパン嬢』は、ゴーチエの芸術至上主義の考えに従って、人間の欲求に従った作品を書くのではなく、真に美しいものを求め、芸術的であることだけを目的として書かれた作品である。その作品に登場するダルベールやモーパン嬢もまた、本当に美しいものを希求し続ける人間として描かれている。

まずは『モーパン嬢』のあらすじを説明する。画家であり詩人であるダルベールには、理想の女性像があり、そこから一步も譲歩することは出来ないと考えている。友人の勧めもあって恋人としたロゼットはかなりの点でダルベールを満足させる女性であったが、ダルベールにとっては彼女が理想の女性でないことは明らかであった。しかし自分から断るのは礼儀に反すると考えて彼女と別れられずにいる。どうしても理想の女性像を崩すことができず、現状を受け入れて今の状況で満足することができないダルベールは、真の美を追求し続ける作者ゴーチエそのものである。ロゼットが今まで自分が知っている女性の中では申し分ない女性であり、自分に尽くしてくれていることもわかっていながら、理想を捨てることが出来ない。なぜなら、理想を捨てるということは、彼にとって死ぬのと同じことだからである。一方モーパン嬢は、男性の本当の姿を知りたいという好奇心を押さえきれず、男装して男の世界に踏み込んでいく。こういった彼女の行為も、真に優れた男性を見極めたいという希求の現れである。しかし、理想を高く掲げ続けるというのも非常に難しいことである。

ダルベールは、理想とは違っていると気づいていながらロゼットと別れることが出来ず、モーパン嬢も旅先で知り合った男性に自分が女であるということを打ち明けて、彼に愛されたいという衝動に駆られて悩まされる。その場にあるものでとりあえずは満足しておくという態度や、何でもいいから目

---

<sup>1</sup> テオフィル・ゴーチエ『モーパン嬢（上）』井村実名子訳、岩波書店、2006年、53-54頁。

<sup>2</sup> Théophile Gautier, *Œuvre Complètes V*, Genève, 1978, p. 21.

の前のもので間に合わせてしまいたいという感情は、生活を続けるという行為においてはなんら非難されるべきことではない。生活においては、生理的欲求が最優先されるからである。しかし、二人はそういった間に合わせに欲求を満たすものに自分が慣れ親しんでしまうことを何よりも嫌っている。彼らの中には、確固たる信念があるからである。こうして最高の美を求め続けた二人が出会い、お互いに自分の求めていたものを見出すが、モーパン嬢は、一夜を共にするとダルベールの前から姿を消してしまう。どんなに美しいものでも、常にそこにある美が次第に損なわれていき、やがてそれは単なる生活の一部となってしまうという危険性を示唆している。美術館で最高傑作といわれる絵画を眺め感動した人が、何度かその絵の前に立ったとして、いつも最初の感動と同じような感動を得られるわけではない。何度か見ているうちに、その美は彼にとって馴染みのものとなってしまい、まるで自分の所有物のように感じたりするようになってくるからだ。そういった美の危うさということにも、ゴーチエは深く思いをめぐらせ、最も美しい美の姿を印象付けて、モーパン嬢を去らせているのである。

主人公ダルベールが女性に求めるものは美しくあることであり、「完璧無比の美<sup>1</sup>」でないといけないと考えている。そのために、ある部分は美しいが、他の部分は美しくないというような女性では満足出来ないのだ。友人の勧めで恋人としたロゼットはかなりの点でダルベールを満足させる女性であるが、「調和<sup>2</sup>」のとれた「完全無比の美<sup>3</sup>」を求める彼にとっては理想を実現するにはほど遠い存在である。

ゴーチエは理想の女性像をどのように表現しているのだろうか。どんな女性が理想の女性になり得るのか。『モーパン嬢』の第二章ではダルベールから友人シルヴィオ宛てに書かれた書簡が書かれているが、その中でダルベールは自分が理想とする女性が見つからないことを友人に語っている。次の引用はダルベール本人が求める美女について自問自答する場面がある。ここでは空気の精が理想の女性の一例として挙げられている。

---

<sup>1</sup> テオフィル・ゴーチエ、前掲書、231頁。

<sup>2</sup> 同上、231頁。

<sup>3</sup> 同上、231頁。

この抽象的な美女とはいったい何者なのか。(中略) 熱愛された遊女、人気絶頂の歌手、それとも王侯の娘か? 真珠とルビーを飾った重いティアラをつけてうつむく誇らしく高貴な顔か? 窓辺のナチタチウムと丸葉朝顔のあいだに身をかがめる少女のあどけない顔か? (中略) あなたはマドンナか、それともディアナに恋しているのか? —あなたの理想の女性は、天使か空気の精か、それとも人間の女性か?<sup>1</sup>

quelle est donc cette beauté abstraite que nous sentons [...] ? était-ce la courtisane adorée, la cantatrice en vogue, la fille du prince? une tête fière et noble ployant sous un lourd diadème de perles et de rubis? un visage jeune et enfantin se penchant entre les capucines et les volubilis de la fenêtre? [...] êtes-vous amoureux d'une madone ou d'une Diane? —votre idéal est-il un ange, une sylphide ou une femme?<sup>2</sup>

この引用箇所をみると我々が今まで見てきたシルフィードと同様に空気の精は美しさを示す要素であることがわかる。しかし、ここで注目すべきことは、シルフィードだけが理想の女性像を体現する唯一の存在ではなく、沢山ある美しさを示すモデルの一つとして書かれているということだ。シルフィードだけが絶対の美の対象ではなく、天使や人間でも理想的な美の対象になり得ることがこの引用からも見て取れる。

しかしダルベールにとっては上記の引用に示した対象では彼が探し求めている完璧な美には程遠いのだ。みんな少しずつ当たっているが、しかしそれだけでは完璧ではないのだ。そこでダルベールは自身が見てきたもので美しいと思える対象から「断片を加えて全体を仕上げる<sup>3</sup>」のである。この断片を作り上げる材料として、理想の女性像の造形に貢献した芸術家たちを挙げている。ルーベンス(Peter Paul Rubens, 1577-1640)、ラファエロ(Raffaello Santi, 1483-1520)、アレグリ(Antonio Allegri da Corregio, 1489-1534)などが描く絵画を挙げている。しかし、こうした画家たちによって描かれた理想の美人だけでは満足できず、さらに詩人たちに助力を仰ぎ、最後に不可能な頂点を極めるために自身の情熱と才気、夢と思想を付け

<sup>1</sup> テオフィル・ゴーチエ、前掲書、123-124 頁。

<sup>2</sup> Théophile Gautier, *op. cit.*, pp. 60-61.

<sup>3</sup> テオフィル・ゴーチエ、前掲書、126 頁。

加え、現実世界には存在しえない「夢の女<sup>1</sup>」を作り上げた。こうしてパレットは色彩を、詩人は諧調を、大理石は形象を、自分自身は欲望を付与し、完璧な理想像を作り上げたのである。

ダルベールの理想とする女性像はシルフィードに限らず、天使や人間の女性、様々な時代において様々な文芸が表現してきた美の対象の断片が彼の理想の美を形作るのに一躍を買っている。19世紀のロマンティック・バレエが「諸芸術の融合」であるように、19世紀の理想美は様々な文芸が形作ってきた美の対象を寄せ集めて創造されている。シルフィードの白く儂いイメージが示す美も理想美を形作る一要素となり得ていることがわかる。引用箇所シルフィードは「*ma sylphide*」ではなく「*une sylphide*」となっていてシャトーブリアンが示す自らが作り出したシルフィードだという意味合いはこの冠詞の使われ方からして違いがみられるが、ゴーチエにとっても、シルフィードという存在は特別な重要性を持った存在であるということは言える。

シルフィードという単語は19世紀に入ると劇的に小説の中で用いられるようになった。19世紀の中でも特に前半において多く用いられており、19世紀の後半や20世紀になるとその登場数は劇的に減ることが分かった。ここからシルフィードという言葉は小説の中で用いられる際には歴史的限定のある言葉であることが言える。シルフィードという単語が用いられた数が多い作品としてシャトーブリアンの『墓の彼方からの回想』を詳しく見てきた。シャトーブリアンのシルフィード像の流れの中にはゴーチエの『モーパン嬢』に見られたようなシルフィード像を挙げることができる。この二つの物語のなかにはシルフィードという登場人物は現れない。この点はモンフォーコンの『ガバリス伯爵或いは隠秘学をめぐる対話』、クレビヨン・フィスの『空気の精』、18世紀の『ラ・シルフィード』、19世紀バレエの『ラ・シルフィード』とは大きく異なり、19世紀の小説の中でシルフィードが用いられる際の大きな特徴と言える。シャトーブリアンとゴーチエの著書は同じ時代に書かれたものでありながら、理想の女性像の作られ方にシルフィードをめぐる異なる点がある。ゴーチエはシャトーブリアンとは違って今まで理想の女性像として示されてきたシルフィード的なものを別の形で求めるよう

---

<sup>1</sup> 同上、126頁。

になってきた。その例として、同時代のシャトーブリアンのシルフィード像と比較してみると、シャトーブリアンにとっての理想の女性像は、彼自身が見てきた総ての女性を材料にして一人の女性像を作り上げており、こうして作り上げた女性をシルフィードと名付けている。それに対してゴーチエにとってのシルフィードは理想の女性像を作り上げる断片に過ぎない。ゴーチエにとっては多くの美しい対象が完璧な理想像を作り上げる際の断片になりうるのだ。それは、絵画、彫刻、詩人が言葉によって作り上げた幻像、天使、シルフィード、妖精、自身の理想の女性を渴望する欲望である。こうして、様々な美しい対象を融合したものがゴーチエの求める理想の女性像を作り上げており、シルフィードはその一部になり得ているのである。そのためにこうして作り上げた対象に対してはもはやシルフィードという名は今までのように名付けられなくなった。

## 結論

19世紀のバレエと文学におけるシルフィードとは何か。シルフィードが表す美しさとは一体何か。我々はこの問いに答えるために、シルフィードが初めて書物の中に登場する17世紀にまで遡り、時代を追ってシルフィードの特徴を考察することを試みてきた。17世紀と18世紀を通してシルフィードは美しい存在であった。人間と比較して美しい存在であったシルフィードは19世紀に入ると小説に留まらず、舞台芸術の世界にその姿を現すようになる。17世紀と18世紀までシルフィードは役者として読者や観客にその姿や美しさを見せることはあったが、シルフィードの美的な部分が問題にされることはなかった。しかし、バレエでマリー・タリオーニがシルフィード役を踊ったことにより、シルフィードの姿や美しさが目に見える形で体现された。では一体どんな形でシルフィードはバレエや小説の中でその姿や美しさというものが形作られたのだろうか。この結論部では、これまでの考察で見てきたシルフィード像の変遷を振り返りながら、19世紀のシルフィードの実体を総括していきたい。

まずシルフィードが書物の中で初めて書かれたその起源とも言えるモンフォーコン・ド・ヴィラルルの『ガバリス伯爵、或いは隠秘学における対話』に描かれているシルフィード像を見てきた。この書物の中で初めてシルフの妻、娘に値するシルフィードという存在が登場した。ガバリス伯爵によるとシルフィードとは大気中に住まう空気の精霊である。そのためにシルフィードの姿を目にするためにはビンの中に入れた水を蒸発させる必要がある。シルフィードは非常に美しい存在であるが、その美しさは人間の女性を凌ぐほどである。そして人間と精霊は婚姻によって結ばれる存在であった。

17世紀の後半にモンフォーコンがシルフィードに関する書物を出版すると、その翻訳本が次々と出版され、次第に人々の間でもその存在が知られるようになる。18世紀に入るとシルフやシルフィードが物語に登場する作品がたくさん書かれるようになる。その中で次第にモンフォーコンの書いたシルフィード像とは異なる特徴を持つものまで表れた。その変化を考察するために18世紀に書かれたシルフィードを題材にした作品の中でその変化が顕著となって表れてきた三つの作

品を取り上げた。人間の男性と結ばれるためにシルフィードに成りすました悪魔が登場するジャック・カゾットの『恋する悪魔』。主人公が夢なのか現実なのか分からない幻想的な世界で空気の精に出会うクレビオン・フィスの『空気の精』。精霊シルフィードとグノミドが、恋を寄せるエラストとアルルカンと結ばれるために繰り返される恋の駆け引きを描いた喜劇作品『ラ・シルフィード』。これらの三つの作品には共通したシルフィードの特徴が存在した。それは、これまで人間には声しか聞こえなかった精霊が、婚姻によって人間と結ばれることで精霊は肉体をもつ存在になるのだ。これに対して 17 世紀から変わらない特徴といえばシルフィードは人間よりも美しい存在である、という点だ。

19 世紀に入るとそれまで小説の中にしか登場しなかったシルフィードがバレエ作品にも姿を現すようになった。1832 年にパリ・オペラ座で初演されたロマンティック・バレエ『ラ・シルフィード』において、当時最も有名であった女性バレリーナのマリー・タリオーニがシルフィード役を踊ったことにより、シルフィードという存在、そして、17 世紀から変わらず美しい存在であったシルフィードの美しさが初めて観客の眼に見える形で体現されたのだ。シルフィードの美しさを表現する手段としてマリーはポワントを履き、白くふんわりとした衣装を着て踊った。マリーがポワントで踊る際に見せる身体の線は、この世の存在ではない儂く今にも消えていなくなってしまうような、空気の精霊を表現していた。マリーは様々な要素を統合させて、この世のものではないシルフィードの美しさを観客の目に見える形で体現したのだ。こうして、マリーが踊り、観客に見せるシルフィードの姿は 19 世紀前半における美の象徴とも言える存在になった。

19 世紀において、文学の中に登場するシルフィードの受容を見てみると、シルフィードという単語は他の年代と比べると 19 世紀の前半に最も多く集中して登場する。この頃になると、シルフィードはもはや小説の登場人物としてではなく、代わって作者の理想の美、理想の女性像を表現する言葉として登場するようになる。

シャトーブリアンの『墓の彼方からの回想』に出てくるシルフィードは 19 世紀を代表するシルフィード像を形作っていると言える。シャトーブリアンは、自身が過去に見てきたありとあらゆる美しいものを統合させて創り上げた理想の女性像をシルフィードと名付けた。シルフィードを創造する際には現実の世界との

かわりがあるが、シルフィード像は作家自身の頭の中にしか存在しない対象となったのだ。

ゴーチエの『モーパン嬢』に描かれているシルフィードは主人公ダルベールが思い浮かべる理想の美、理想の女性像の一つを示すものになった。シャトーブリアンと異なる点は、シルフィードは理想の美、理想の女性像を創り出す、一要素に過ぎなくなかったということだ。シャトーブリアンほど「私の」創造したシルフィードという要素は少ないが、それでもゴーチエにとって理想の美を形作る際には見落とすことの出来ない重要なモチーフになっている。

こうして、19世紀に入るとバレエにおいてはマリー・タリオニがシルフィードを踊ったことにより、シルフィードの美しさが我々の目に見える形に体現された。マリー・タリオニが踊ることで表現されるシルフィードの儂く、空気のイメージ。そして物語のあらすじからも分かるように、許嫁のエフィがいたにも関わらず、シルフィードに恋をしたジェイムズはシルフィードとは最後結ばれない。このようにシルフィードが手に入れたくても手に入れられなくなった存在であったからこそ、マリー・タリオニの体現したシルフィードは理想の女性像と理想の美になり得たと考えられる。

このように 19 世紀前半のバレエ、小説の中に現れるシルフィードとは様々な美が組み合わさって出来た総合芸術そのものである。こうして形作られたシルフィードはありとあらゆる美しいものを統合させて出来た、現実の世界には存在しない、理想の女性像、理想の美の象徴となったのである。しかし、フランテキストで調べた結果からもわかるように 19 世紀後半からは次第にシルフィードという単語が小説の中に出てくる回数が減ってくる。この理由として一つ考えられることは他のものにシルフィードなるものを求めるようになったからではないだろうか。現にゴーチエの『スピリット』(*Spirite*, 1877)においてはシルフィードなる理想の女性像がシルフィードとは異なる形で表れている。これはあくまでも推測の範囲であるので、詳しいことは今後の研究に繋げたい。

空中から夢の世界へ、そして現実の世界へ舞い降りてきたシルフィードは我々の手に届かない理想の女性像、理想の美になった。そして最終的にはシルフィードという名においてではなく、シルフィードに値する形で我々の理想の中に宿り続ける存在になったのである。19 世紀前半のシルフィードとは、我々一人ひとり

の理想の中に存在する美である。我々が美しいものを見て感じて、自身の中に集積していくことで常に変化しながら我々の中に居続ける存在となりえたのである。

## 参考文献表

### 1 Les ouvrages français

#### 1-(1) Les œuvres littéraires

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Poésie, 1972 et 1996.

—*Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Garnier Frères, Classique Garnier, 1962.

Jacques Cazotte, *Le diable amoureux*, Édition critique par Yves Giraud, Honoré Champion, 2003.

François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe I*, édition nouvelle établie d'après l'édition originale et les deux dernières copies du texte avec une introduction, des variantes, des notes, un appendice et des index par Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Gallimard, 1947.

—*Mémoires d'outre-tombe II*, édition nouvelle établie d'après l'édition originale et les deux dernières copies du texte avec une introduction, des variantes, des notes, un appendice et des index par Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Gallimard, 1950.

—*Œuvre complète de Chateaubriand*, Tome I, Garnier Frère, 1975.

—*Œuvre complète de Chateaubriand*, Tome IV, Garnier Frère, 1975.

—*Vie de Rancé*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969

Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, *Le Sylphe ou Songe de Madame de R\*\*\* écrit par elle-même à Madame de S\*\*\**, Promeneur, 1992.

Anatole France, *Œuvres complètes*, Tome VIII, Paris, Calmann-Lévy, 1948.

Théophile Gautier, *Ecrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, Paris, Actes sud, 1995.

—*Gautier on Dance*, translated and edited by Ivor Guest, London, Dance Books, 1986.

—*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 vol, 1858-59,

Genève, 1968.

—*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 volumes, Bruxelles, Hetzel, Librairie Magnin, Blanchart et Cie, 1858-1859.

—*Mademoiselle de Maupin*, Paris, Flammarion, 1966.

—*Œuvres complètes*, Section III, *Théâtre et ballets*, Honoré Champion, 2003.

—*Œuvre Complètes V*, Genève, 1978.

Jean Giraudoux, *Œuvres romanesques complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

Theophrastus von Hohenheim, called Paracelsus, *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus, Philosophia magna, de divinis operibus et seretis naturae*, 1528-1532.

Victor Hugo, *Odes et Ballades ; les Orientales ; les Feuilles d'Automne ; les Chants du Crépuscule ; les Voix intérieures ; les Rayons et les Ombres ; le Retour de l'Empereur ; Châtiments ; les Contemplations*, Paris, 1972.

L'abbé Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes : la critique de Bérénice*, avec introduction et commentaire de Roger Laufer (Textes et commentaires) A.G. Nizet, 1963.

Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse*, présentation de Maurice Béjart, Paris, Ramsay, 1978.

Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau I*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.

Alain-René Le Sage, *Le Diable boiteux*, Gallimard, 1984.

Madame de Sévigné, *Correspondance I*, Gallimard, 1972.

—*Correspondance II*, Gallimard, 1974.

—*Correspondance III*, Gallimard, 1978.

Dominique Pierre-François Biancolelli, Jean-Antoine Romagnesi, *La Sylphide, comédie en un acte*, Antoine Van Dole, La Hare, 1733.

1-(2) Les articles français

Marie-Françoise Christout, « *Aspects de la féerie romantique de La Sylphide (1832) à La Biche au bois (1845) ; chorégraphie, décors, trucs et machines* », *Romantisme*, Vol. 12, n°13, 1982.

Hélène Marquié, « *D'un univers à l'autre : le ballet romantique* », in Insignis Trans(e), Christine Marcandier, Vincent Vivès (Dir.), n° 1, 2010.

Jean-Marie Roulin, « *La Sylphide, rêve romantique* », in *Romantisme*, 1987.

Lise Sabourin, « Du devenir de la sylphide au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Muses et nymphes au XIX<sup>e</sup> siècle*, n°95, Eidolon, 2011.

Jacq-Mioche Sylvie, « *La virtuosité dans le ballet français romantique : des faits à une morale sociale du corps* », in *Romantisme*, n°128, 2005.

### 1-(3) Les dictionnaires et les autres

*Dictionnaire de la langue française*, Émile Littré, tome7, Gallimard, Hachette, 1971.

Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle, Pierre Larousse, Collection Rediviva, 1991.

*Le livre du centenaire du Journal des débats 1789-1889*, Paris, plon, 1889.

## 2 日本語文献

### 2-(1)文学作品

モンフォーコン・ド・ヴィラルール『ガバリス伯爵、或いは隠秘学をめぐる対話』  
田中雅史訳、北栄社、1994年。

ジャック・カゾット『悪魔の恋』渡辺一夫、平岡昇訳、国書刊行会、1976年。

窪田般彌、滝田文彦『フランス幻想文学傑作選 1 非合理世界への出発』白水社、  
1982年。

テオフィル・ゴーチエ『モーパン嬢(上)』井村実名子訳、岩波書店、2006

—『モーパン嬢(下)』井村実名子訳、岩波書店、2006。

—『テオフィル・ゴーチエ小説選集 I』田辺貞之助訳、森開社、1976年。

—『テオフィル・ゴーチエ小説選集 II』田辺貞之助訳、森開社、1976年。

—『テオフィル・ゴーチエ小説選集 III』田辺貞之助訳、森開社、1976年。

フランソワ＝ルネ・ド・シャトーブリアン『わが青春』真下弘明訳、1983年。

ジャン・ジロドゥ『オンディーヌ』二木麻里訳、光文社、2008年。

シャルル・ノディエ『シャルル・ノディエ選集第1巻パン屑の妖精』篠田知和基、牧神社、1975年。

—『シャルル・ノディエ選集第2巻幻想物語集』篠田知和基、牧神社、1975年。

—『シャルル・ノディエ選集第3巻神秘作品集』篠田知和基、牧神社、1976年。

—『シャルル・ノディエ選集第4巻異色小説集』篠田知和基、牧神社、1976年。

—『シャルル・ノディエ選集第5巻夢の国にて』篠田知和基、牧神社、1976年。

アナトール・フランス『アナトール・フランス長篇小説全集第二巻鳥料理レエヌ・ペドオク亭』朝倉季雄訳、白水社、1951年。

—『アナトール・フランス長篇小説全集第九巻ジェローム・コワニヤールの意見』市原豊太訳、白水社、1951年。

シャルル・ボードレー『パリの憂鬱』福永武彦、岩波書店、1957年。

—『ボードレー全集IV 散文詩 美術批評下 音楽批評 哀れなベルギー』安部良雄訳、筑摩書房、1987年。

ヴィクトル・ユゴー『詩集 / ヴィクトル・ユゴー』辻昶、稲垣直樹、小瀧昭夫訳、潮出版社、2000年。

ジャン＝ジャック・ルソー『告白』桑原武夫、岩波書店、1966年。

渡辺守章編『舞踏評論 ゴーチエ／マラルメ／ヴァレリー』井村美名子、渡辺守章、松浦寿輝訳、新書館、1994年。

## 2-(2)研究書

佐々木涼子『バレエの歴史フランス・バレエ史—宮廷バレエから20世紀まで』学習研究社、2008年。

鈴木晶『踊る世紀』新書館、1994年。

—『バレエ誕生』新書館、2002年。

平林正司『十九世紀フランス・バレエの台本—パリ・オペラ座』慶應義塾大学出版会、2000年。

## 2-(3)雑誌論文

小山 聡子「テオフィル・ゴーチエの舞踏評にみるバレエ美学—パの可能性への視線」『フランス語フランス文学研究』85巻、2005年。

—「テオフィル・ゴーチエとバレエ芸術：斬新な舞踊観」、『藝文研究』85巻、

2003年。

フランソワ＝ルネ・ド・シャトーブリアン、「レカミエ夫人（1）」、小野潮訳、第38号、中央大学仏語仏文学研究会、2006年。

—「レカミエ夫人（2）」第39号、中央大学仏語仏文学研究会、2007年。

—「レカミエ夫人（3）」第40号、中央大学仏語仏文学研究会、2008年。

平林正司「十九世紀バレエにおける原台本と新演出（一）—近・現代ヨーロッパ文明史の視点から—」『慶応義塾大学日吉紀要.H、人文科学』（21）、慶応義塾大学日吉紀要刊行委員会、2006年。

堀川喜一郎「テオフィル・ゴーティエ—その芸術の世界—」『横浜商大論集』14(1)、1980年。

## 2-(4)辞典

『オックスフォードバレエダンス事典』平凡社、2010年。

オディール・デュスット、伊藤洋『フランス17世紀演劇事典』中央公論新社、2011年。