

「機械仕掛けの芝居」考

橋 本 能

I. 機械仕掛けの芝居とは何か

1650年代から80年代前半にかけて、機械仕掛けの芝居 *Pièce à machine* と呼ばれる芝居が人気を呼び、ほぼ毎年上演されている。この芝居は、悲劇や喜劇のような明確なジャンルを形成していたわけではない。悲劇と銘打ったものが多いが、中には喜劇、悲喜劇、パストラルもあり、ジャンルの雑多な芝居である。ランカスターに依れば、機械仕掛けの芝居は次のような特徴を持つ⁽¹⁾。

1. 劇中で機械仕掛け、特に飛行の仕掛けを用いる。
2. 精巧で変化に富む場面転換を行う。
3. 主題は、ギリシャ神話から取られ、神々や半神が劇中で重要な役割を演じる。
4. プロローグがある。
5. 詩句は、十二音綴からしばしば離れる。

これに付け加えれば、劇中に音楽、歌、舞踊が挿入される作品が（特に後期の作品には）多い。

こうした特徴の中でも、最大の呼び物は、登場人物（神、半神）の舞台上での飛行場面で、これが機械仕掛けの芝居が人気を呼んだ最大の理由であった⁽²⁾。こうした特徴を列挙しただけではその舞台が分かりにくければ、歌舞伎の「けれん」を思い浮かべて頂けばよいだろう。要するに、大掛かりな仕掛けを用いた大スペクタクル劇である。

以上のような特徴からも明らかなように機械仕掛けの芝居は、見世物的色彩が強い。作者もコルネイユとモリエールを除いては今日から見れば二流の作家ばかりで、台本を読む限りでは詩句は生硬で説明的、台詞としても魅力の無いものが多い。その上、時代が下るに従って音楽が重要な要素となってくる。アントワーヌ・アダンは、次のように述べている。

「機械仕掛けの芝居は、ますます音楽の一形式になっていった。しかもそれにつれて文学の領域からは外れて行った⁽³⁾。」

こうした理由から機械仕掛けの芝居はとかく際物扱いされて、文学史の上で殆ど顧みられることがなかった⁽⁴⁾。

上に述べた機械仕掛けの芝居の特徴は、既に宮廷バレエの中にも見出される。しかも、フランス・オペラは1671年の『ポモーヌ』 *Pomone* を以てその誕生を見るが、機械仕掛けの芝居の特徴はほぼそ

のままオペラに受け継がれる。ダイエルコウフ＝オルスボウエルは、機械仕掛けの芝居の十七世紀演劇の中で果たした役割を次のように述べている。

「たとえ大スペクタクル劇が文学的にたいした価値を持たず、機械仕掛けの芝居がコルネイユやラシーヌの悲劇やモリエールの風俗喜劇ほどに十七世紀演劇の発展に寄与しなかったとしても、それでもやはり機械仕掛けの芝居は、今日まで何世紀にも渡って観客を魅了して来たオペラの出現への道を開いたのである⁽⁵⁾。」

一方、オペラの誕生の跡を辿り、機械仕掛けの芝居の果たした役割を位置付けようとする研究は既にこれ以前にも存在する⁽⁶⁾。しかし、機械仕掛けの側面ばかりが強調され、音楽史の上でも機械仕掛けの芝居は殆ど無視されていると言ってよい。また、宮廷バレエとオペラに挟まれて、オペラ的先駆的作品として過少評価されたことも機械仕掛けの芝居に災いしたと言えよう。だが、少なくとも宮廷バレエからオペラへの流れの間隙を埋めるものとして、機械仕掛けの芝居の存在にもっと照明が当てられてよいのではないだろうか。

近年、古典主義演劇の対部として、宮廷バレエとオペラの研究はとみに盛んになってきた。しかし、オペラの誕生は1671年を待たねばならない。その流行は、古典主義演劇の時代から遅れる。これに対して、機械仕掛けの芝居はまさに古典主義演劇の時代に花開き、古典主義演劇にかげりが見えてくると並行して（両者の盛衰に直接の関連性を見出せるかどうかは別にして）機械仕掛けの芝居も消滅する。ランカスターは次のように述べている。

「古典主義の真の意味をもっともらしく説明する批評家にとっては不都合かもしれないが、それら（機械仕掛けの芝居—引用者註）はフランスの古典主義時代の芝居の生産の実質となっていた⁽⁷⁾。」

「競争相手のジャンルに見出せない豪華なスペクタクルへの欲求を満たすことで、機械仕掛けの芝居は30年間古典主義悲劇の一種の補完物として存在した⁽⁸⁾。」

詳しくは次章以下で述べるが、事実、機械仕掛けの芝居の人気は熱狂的と言える迄に高かった。従って、その興業収入もしばしば他のジャンルの芝居を遥かに上回った。特にマレー座にとっては、欠かせないレパートリーとなり、劇団の存続を左右するほどに重要な演目となった。その意味でも、機械仕掛けの芝居は、古典主義演劇の対部としての役割を担っていたと言えないだろうか。また機械仕掛けの芝居のありようを検討することは、古典主義演劇のありようを逆照射することにも繋がらないだろうか。

この論文では、第二章で機械仕掛けの芝居の上演形態を、第三章ではこの芝居に対する観客の反応を、第四章ではその上演史を、第五章ではオペラとの関わりを述べていきたい。

II. ト書きと装置

前章では機械仕掛けの芝居の特徴を列挙したが、本章ではコルネイユの『アンドロメード』*Andromède*を例に採って、その実際の上演の姿を捉えたい。この作品を例に採る理由は、この芝居が1650年

に初演され、機械仕掛けの芝居の中でも初期の作品の一つ⁽⁹⁾であり、同時に機械仕掛けの芝居の代表作の一つでもあるからである。しかも、傑作は他にもあるが、この作品が以後の機械仕掛けの芝居の模範になったからである。『アンドロメード』執筆から初演に至る過程⁽¹⁰⁾は第四章で述べる。

『アンドロメード』は、ギリシャ神話に材を取り、英雄ペルセ（ペルセウス）が、海の怪物の生贄にされたアンドロメード（アンドロメダ）を救い、結婚するという筋立てである⁽¹¹⁾。この芝居のジャンルは悲劇で、五幕から成るが、その前にプロローグが付いている。

舞台装置は、各幕毎に転換し、そのいずれもがト書きでは壯麗を極めている。プロローグの装置は、正面に巨大な山、山の下には洞窟があり、洞窟の奥に海が見える。第一幕は、広場、奥と両脇を壮麗な宮殿で囲まれている。第二幕は、両脇にミルタとジャスミンが植えられた白大理石の植木鉢と噴水が交互に立ち並ぶ庭園。第三幕の装置については、後述する。第四幕、王宮の前庭、両脇に円柱の列、正面の王宮には三つの門がある。第五幕は、神殿、前幕の装置に似てはいるが一層壮麗な装置とト書きに指示されている。以上のように、各幕毎に変化に富んだ場面が設定されている⁽¹²⁾。

次に飛行の場面を中心に、機械仕掛けについて述べよう。プロローグでは、悲劇を司る女神メルポメーヌと太陽神がルイ十四世を讃え、二人は太陽神の馬車に乗って天に昇る。第一幕では、女神ヴェニユスが天から舞下りて、予言を告げ再び天に昇る。第二幕では、風の神がアンドロメードを奪い、空中に消える。第三幕、ペルセがペガス（ペガサス）に乗って天から現れ、海の怪物を倒す。その後、二頭の海馬の曳く真珠色の法螺貝に乗ったネプチューンが海から現れる。第四幕、女神ジュノンが二羽の孔雀の曳く車に乗って天に登場。第五幕、メルキュール神が飛来、次に雲の覆われた玉座に座った大神ジュピテルが、ジュノン、ネプチューンと共に天上に現れ、ペルセとアンドロメード、彼女の両親をさし兼ねく。一同は馬車に乗って天上のジュピテルの許へ昇って行く。機械仕掛けの芝居の最大の特徴は飛行にあるが、この戯曲でも以上のように各幕毎に神々が天上から登場し、それがこの芝居の見せ場の一つになっている。

音楽は、1650年のプチ・ブルボンの劇場での初演と1654年マレー座の上演の折はダスシー Dassoucy、1682年のコメディ・フランセーズの上演の折はシャルパンティエ M-A. Charpentier が作曲した⁽¹³⁾。コルネイユは、『アンドロメード』の『論考』Argumentで、ここで用いられている音楽について次のように述べている。

「私は、戯曲の理解に必要なことは何も歌わせないように注意を払った。なぜなら通常、歌われる台詞は、合唱する声の多様さのために不明瞭で観客によく聞き取れない。もし歌われた台詞で重要なことを観客に知らせていたならば作品の本体に大きな不明瞭さを残してしまったことだろう⁽¹⁴⁾。」

作者の判断に従って、この作品では後のオペラのように台詞はレシタティブで歌われていない。各幕毎に合唱が登場するが、ダスシーの作曲では、台詞が聞き取りやすいようにホモフォニーで歌われる。それも、主要登場人物の台詞の繰り返しが多く、直接筋の展開に関わる台詞は歌われない。その他に音楽は、装置の転換の時間を埋めるために間奏曲が演奏されるのみである。従って、伴奏

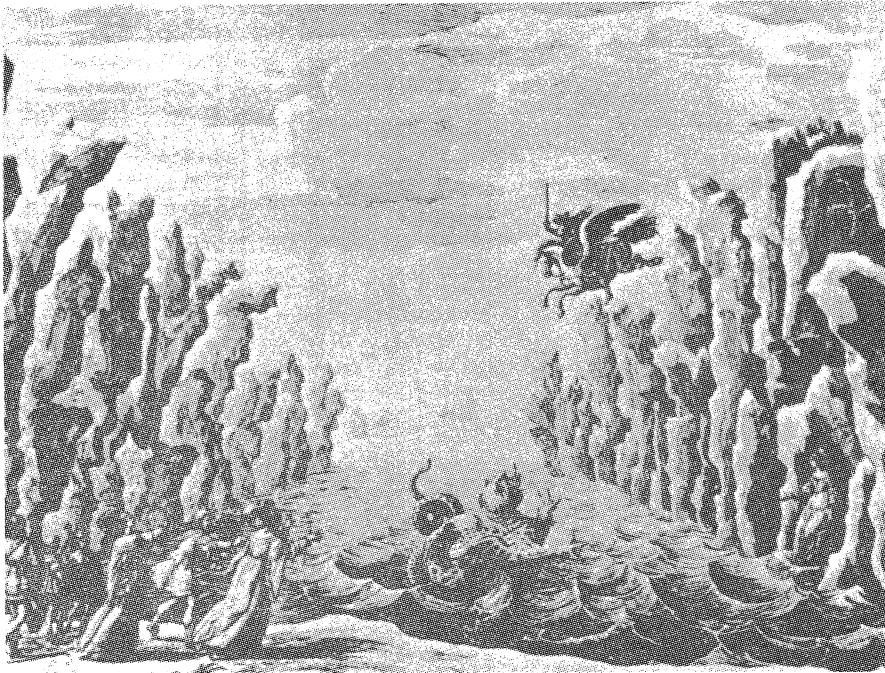


図 1

音楽の性格が強く、この芝居では音楽は重要な役割を果たしてはいない。付言すれば、音綴も音楽に合わせる必要上十二音綴から他の音綴等へと変化する。

以上のように、『アンドロメード』は第一章で列挙した特徴を全て備えた典型的な機械仕掛けの芝居である。コルネイユは『論考』の中で、この作品の意図を次のように述べている。

「私の意図は、ここではスペクタクルの輝きと変化によって目を楽しませることであって、論理の力で精神を感動させたり、情念の繊細さで心を動かしたりすることではない⁽¹⁵⁾。」

では、このような意図に沿って、卜書きの指示を実現するため、実際にどのように機械仕掛けが仕組みられて、演じられたのだろうか。第三幕のペルセと怪物の戦闘場面を例に採ろう。この場面を描いた挿絵が、戯曲に付されて残っている（図1参照）。卜書きは次のようになっている。

「ここで奇妙な変貌が起こる。おそらく、この庭園（第二幕の場面を指す一引用者註）から出る前に、ペルセは皮袋に入れて持ち歩いていた怪物のメデューズの首を取り出した。庭園をなしていたミルタとジャスミンは、恐ろしい岩に変わる。その不均衡に切り立った起伏の多い岩の塊は完全に自然の造化の妙に従い、自然が人工以上に巧みに舞台の両袖に岩を配している。これは、どれほど装置家の技術が素晴らしく、また自分の技を隠そうとしているかを示すものである。波は、海岸となっている五、六フィートを残して舞台全体を占めている。波は絶えず揺れ動き、両脇の断崖の間で閉じた湾を形作る。湾の口が大海原に通じているのが見える。大海原は大きく広がり、視界を

限る水平線近くで揺れる船は、観客から六海里も離れているように見える。この恐ろしい光景を神々の不正とアンドロメドへの拷問のための忌まわしい責め具と、思わない者はいない。再び、雲の上に彼女が見える。そこから彼女をさらった二人の風の神が、彼女を勢いよく連れて来て、岩の足下に繋ぐ⁽¹⁶⁾。」

以下ト書きは次のように続いている。

「怪物が遠くから来るのが見える。」

「ペルセが雲の高みから下りてくるのが見える。」

「ペルセは馬のペガサに乗って空中にいる。」

「ペルセは怪物と戦う。」

ペルセが怪物を倒した後、「風の神はすぐにペルセの命令に従い、たちまち王女を解放して、この幕の始めに連れてきた場所まで波の上を運び去る。同時に、ペルセが翼のはえた馬に乗って再び高く飛ぶ、空中で見事に一回転した後、王女が飛び去った方向へ向かう⁽¹⁷⁾。」

では、このようなト書きは、上演にあたってどのように演じられたのか。当時の技術によって、この舞台の情景がどこまで実現可能だったのか。このト書きに従って用いられた主な機械仕掛けは、次のように整理分類できるだろう。

1. 植物の岩への変貌
2. 海と波の表現
3. 怪物
4. 飛行

装置は1650年の初演の際はトレルリ Torelli, 1654年のマレー座での再演の時はドニ・ビュッフカン Denis Buffequin が担当したが、その時の装置の資料は残されていない。手掛かりとなるものに、サバティエーニの『演劇機械装置製作法』がある⁽¹⁸⁾。

では、この書を参考にして、実際の仕掛けの仕組みを見ていこう⁽¹⁹⁾。

1. 植物の岩への変貌 この部分は幕の冒頭であり、開幕の前に装置が用意され、変貌する過程を舞台上で見せることは無かったと思われる。また、『演劇機械装置製作法』は、人物が変身するやり

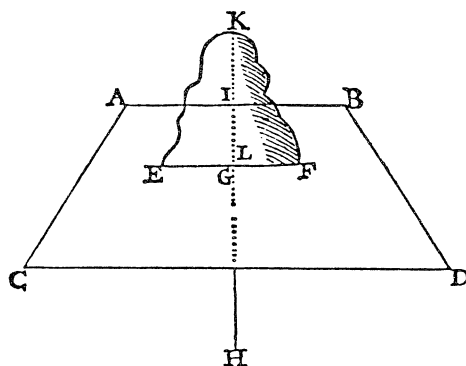


図 2

方のみを取り上げている。しかし、植物や物への人物の変身は舞台上でしばしば演じられ、方法としては変わらないと思われるから、その可能性を示す意味でその方法を示す（図2参照）。

「 第二十五章 如何にして人を岩や他の物に変えるか

ある人物が石や岩に変わったように思わせたい時、次のような方法を必要とする。望みの大きさの一枚の布を取る、それに石や岩を描かせる、その後で布の下の部分、つまり石や岩の土台を舞台の床に釘で止める、その端に一本の丸い棒、つまり竿を取り付ける、その竿は指二本分の太さで、滑らかで、長さは六フィートある。その棒が通るだけの広さの丸い穴を、舞台の床に止められた布の真下を開ける。棒は、舞台床下に隠され、布は他の人々には見えないように縮めてその上に置かれる。章題の示す操作をしたい時、床下に人を一人配する。変身しなければならない人物が、指定の場所にいると合図を送った瞬間、少しずつ棒を揚げる。そして登場人物はそれに合わせて屈み、布が持ち上げられると、登場人物は本当に変身したように見えるだろう⁽²⁰⁾。」

2. 海と波の表現 サバティーニは三つの方法を挙げているが、ここでは彼の勧める最良の方法を示す（図3参照）。

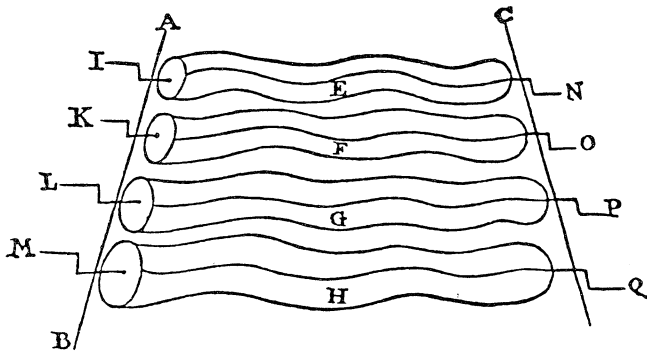


図 3

「 第二十九章 海を表す第三番目の方法

海を表すこの第三番目の方法が、既に述べた他の方法より良いと思う。この方法を用いようとするなら、海の幅と同じ長さで指四本分の幅を越えない広さの板で、波の形に削った円筒を作る。円筒の端は、一フィート半の非常に丈夫な材木である。次にその端の各々に長さ一フィートの鉄の小さなクランクを取り付ける。これができあがったら、青と黒に塗った布で覆わせる。それぞれの板の盛り上がった部分には銀粉を付ける。この円筒を必要なだけ作り、これを海の幅になる長さの棒の上に据え付け、上に置いた円筒をクランクで簡単に回すことが出来るようにする。円筒は少なくとも一フィートの間隔で置く。しかし、海から人が現れたように見せるため、これらの円筒の間から人が出られるようにしなければならない。だから、必要に応じて間隔はもっと広げねばならないが、円筒が置かれる棒の勾配が、舞台床の勾配から目立たないように注意しなければならない。次に、海の動きを表すため、観客に見えないように装置の後ろのクランクの一方に人を配す。それから、各人が円筒をゆっくり廻す、かくして本当に海が波打っているように見える⁽²¹⁾。」

3. 怪物（図4参照）。

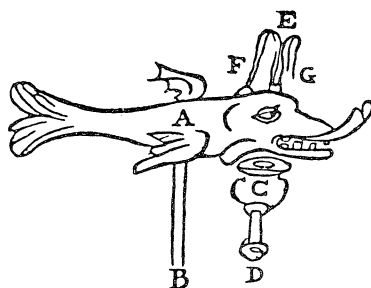


図 4

「第三十四章 如何にして海豚や海の怪物を登場させ、泳ぎながら潮を吹くようにみせるか
海豚や海の怪物が海の上を跳びまわったり、時々頭から潮を吹くように見せるには、次のようなやり方をとる。板に海豚や他のものを描く、そして色を塗り、長さ二フィートの木の棒に打ち付ける。この棒を、海豚を動かす役の者が手に持つ。この操作の時、波の間を海豚の頭のほうや尾のほうを棒で上げ下げしながら、この者が舞台床下を歩かなければならない。こうして自然を一層上手く真似て、望みの効果を上げる⁽²²⁾。」

以下に怪物の頭から潮を吹き出すやり方が述べられているが省略する。

4. 飛行 空と飛行に関するサバティエーニの記述は特に詳しい。ここでその全てを訳出する訳にはいかないから、先ず各章の表題のみを挙げ、基本的な仕掛けを扱った章のみを訳す。

「第四十三章 如何にして人を乗せた雲を空から舞台に真っ直ぐ降ろすか」

「第四十四章 如何にして、別のやり方で人を乗せた雲を空から舞台に降ろすか」

「第四十五章 如何にして人を乗せた雲を、空の奥から舞台中央まで絶えず前進させながら降ろすか」

「第四十六章 如何にして小さな雲を次第に大きくしながら降ろすか」

「第四十七章 如何にして舞台に雲を横切らせるか」

「第四十八章 如何にして、別のやり方で、舞台に雲を横切らせるか」

「第四十九章 如何にして雲を三つに分けながら降ろし、再び昇りながら一つにするか」

「第五十章 如何にして雲なしに空から人を降ろし、舞台の床に着くとすぐに歩いたり踊ったり出来るのか⁽²³⁾」

この他に、虹、稲妻などの自然現象の仕掛けに関する記述もあるが、飛行の仕掛けと直接関わりないので省略する。以上列举した章の内、第四十三章が基本的な飛行の仕組みを説明している（図5参照）。

「中に人を乗せた雲を空から舞台上に真っ直ぐ降ろそうとする時は、次のようにする。

空の上から舞台下までの長さで、太さ九インチ（少なくとも四インチ）の二本の梁からなる滑り

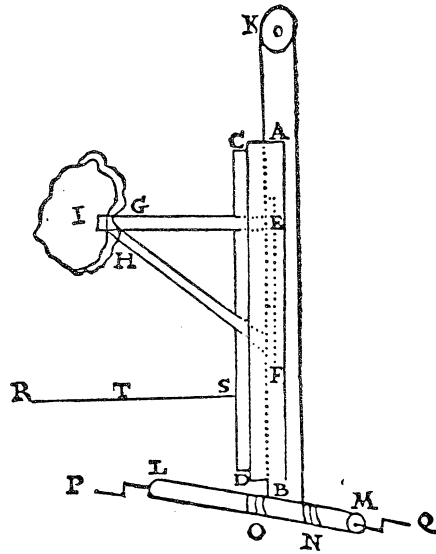


図 5

溝を作らせる。その中に蟻継ぎの切り込みをつける。その切り込みは滑らかで、深さ幅とも半フィートが必要である。次に隔壁の後ろの適当な場所に、滑り溝をつなぎ梁で地平線に垂直に壁に固定する。次に滑り溝と同じかもう少し細い棒を、溝の間を滑らかに走るように取り付ける。その棒の長さは六、七フィートが必要である。この材木の先端に釘で同じ太さの、雲が舞台の前にくる長さの材木を取り付ける。雲が取り付けられる場所にもう一本材木を打ち付ける、その材木は溝に入れた材木の下の方に届く長さで、その端に釘で取り付けられる。これらの材木が三角形を形作る。次に、溝に入れた材木の両端に、雲と雲が上下する時乗る人の重さを支えられる鉄の輪をつける。この鉄の輪のそれぞれに丈夫なロープを付ける。上のロープは滑り溝に垂直に空の上に取り付けられた滑車に通す。そのロープを下に垂らし、クランクに巻き付ける。クランクは舞台床下、滑り溝の下に置かれる。もう一本のロープの端は、下の輪に付けられる。もう一方の端は、先のロープと反対にクランクに巻き付けられる。一方が巻かれた時、もう一方が緩むようにする。次に材木の横木とたがで補強された適当な大きさの雲をつくる。この雲に人が楽に安全に乗れるようにし、それを布で被い、出来るだけ自然な色を塗り、しっかりと材木の端に固定する⁽²⁴⁾。」

以下この仕掛けをどのようにして観客の目から隠すかという説明が続くが省略する。

こうして人を空中で上下させ、これに章題のみを列挙した他の章で示された仕組みを組み合わせることで、自由に動き回ることが出来る。また、第五十章で示されているが、雲が無い場合は、雲の代わりに鞍状の座席を先端に取り付け、俳優はそれに座る。このようにして風の神やペガスにのったペルセの飛行も可能であつたらう。

以上のような機械仕掛けを組み合わせることで上演は原理的に十分可能であつた。また、技術の進歩に伴って、実際の上演にあたっては機械仕掛けにさらに磨きかけられたことは想像に難くない。ディエルコウフ＝オルスボウエルに依れば、1654年にこの芝居を上演し、また機械仕掛けの芝居をし

しばしば上演したマレー座の劇場の構造には更に有利な点があった。

「仕切り壁と舞台の間には、奥行き 1.95m、幅 9.75mの空間があった。この空間が、機械仕掛けの芝居の上演に当たって装置、背景幕、他の小道具を舞台に降ろすのに大変役立った⁽²⁵⁾。」

しかし、時には機械仕掛けが故障を起こすこともあったようだ。ドービニャック師は、『演劇作法』の中で、飛行の仕掛けの故障について伝えている。

「機械仕掛けは簡単に動くように注意しなければならない。というのは、なにか故障が起きると、観客はすぐに、務めを果たさない神々や悪魔を馬鹿にするからである⁽²⁶⁾。」

「機械は指示された時に動かなければならない。というのは、あまり長く待たされると観客は待ちきれない⁽²⁷⁾。」

しかし、仕掛けの技術は時代が下るにつれて一層発達したようだ。海の怪物の動きに関しても、その各部分部分が動き、サバティーニの記述よりも改良が加えられている。また、飛行に関しても、1650年のプチ・ブルボンの劇場での初演と1654年のマレー座の上演以後、1682年から83年にかけてコメディ・フランセーズが『アンドロメード』を上演しているが、この時の機械仕掛けについて、『メルキュール・ガラン』*Mercur galant* 誌1682年7月号は次のように触れている。

「馬のペガスには本物の馬を使った。こんな事はかつてフランスで見たことが無い。馬は自分の役を見事に演じ、地上でする全ての動きを空中でする。イタリアのオペラにしばしば生きた馬が登場することは私も知っている。しかし、見た者の言葉を信じるなら、イタリア・オペラでは馬は縛り付けられて、何の動きも出来ず、見ても余り快い効果を生まない⁽²⁸⁾。」

『演劇機械装置製作法』で見ると（実際にはもっと技術は向上していたと思われるが）、初期の機械仕掛けの装置は初歩的で簡単素朴なものと思われる。では、この程度の装置を中心に仕組みられた機械仕掛けの芝居が、観客にどのような印象を与えたのだろうか。

1650年2月18日付け『ガゼット』*Gazette* 紙第27号は、プチ・ブルボン宮での初演を次のように報じている。

「この素晴らしい機械仕掛けの魂を奪う動きには見も知らぬ楽しみがあり、その機械仕掛けが、この芝居の全幕を荘厳さで活気づけ、沢山の技巧で観客を驚かせる。」

飛行場面については、特に冒頭のメルポメーヌの飛行について次のように称賛している。

「装置家の技術以外に何も支えなしにメルポメーヌが空中を移動するのを見たものは誰もが、自然に反したこの動きを明らかに不可能と思うことだろう、そしてもし邪悪な魔法を国王がお許しにはならず、今日の芝居の清潔さとも相いれないことを観客が知らなければ、それを魔法と考えるほかはないだろう⁽²⁹⁾。」

1655年のマレー座での上演については、記録が無いので正確なところは分からないが、デイエルコウフ＝オルスボウエルは次のように推測している。

「ビュッフカンの装置と機械仕掛けには、トレルリほど多額を支給されていなかったから、明らかにプチ・ブルボンでの初演ほど豪華ではなかった。しかし、1650年の初演と1654年の再演とは、

僅かな違いしか無かったであろう⁽³⁰⁾。」

1682年8月25日付けの『ヌーヴェル・エクストラオルディネール』Nouvelles extraordinaires はコメディ・フランセーズでの上演について次のように報じている。

「パリ発、8月16日。王立劇団は、ゲネゴ座でコルネイユ（兄）氏の『アンドロメード』という芝居を上演している。この芝居は、満都の称賛を浴びている。劇団は、何一つ惜しまず、けんらん豪華に芝居を演じているが、その壮麗な装置とともに、機械仕掛けの驚くべき質の高さで、装置家はこの作品を飾った。この芝居の上演は30年前にもなされたが、全く新しく見える。そして長い間パリでこれほど美しいスペクタクルは演じられなかった。とりわけ類を見ないのは、生きた馬の驚くべき機械仕掛けである。生きた馬が非常に軽やかに空中を飛ぶのを見ては、かって装置家がこれほど奇妙なものを発明したことはない⁽³¹⁾と認めずにはいられない。」

機械仕掛けが、実際にどの程度の動きをしたかは分からない。しかし、いずれの批評をみても、「壮麗」「華麗」「奇葬的」という表現が目につく。シェレルの言葉通り、機械仕掛けの芝居は民衆の「スペクタクルの欲求⁽³²⁾」を満たしていたと言えよう。今日の機械仕掛けの水準から見れば、いたって初歩的な仕掛けかもしれないが、それでも当時の観客に強い印象を与えたことは以上の通りである。

III. 理論家と観客

機械仕掛けの芝居とは、前章で示したように機械仕掛けを中心とした大スペクタクル劇である。では、このような芝居を、当時の理論家、碩学たちはどのように評価していたのか。

ドービニャック師は、1657年の『演劇作法』の中で、「スペクタクル、演劇の機械仕掛けと装置」Des Spectacles, Machines et Décorations du théâtreという一章を設けて、機械仕掛けの芝居を論じている。

ドービニャック師は、決して機械仕掛けの持つ魅力を否定している訳では無い。

「確かに舞台の装飾は、この巧妙な魔術（演劇一引用者註）の中でも最も感じ取り易い魅力であった。（中略）この装飾は、劇詩をいっそう輝かしいものにし、それを作った者は称賛され、民衆は魔術と思い、見巧者は幾つもの芸術の巧みさと働きをそこに見て楽しむ。結局だれもが熱意と喜びをもって駆けつけた。」

ドービニャック師は、機械仕掛けの作り出す効果を次のように描き出している。

「そこで空が開き、想像上のあらゆる神々が現れた。そして空から降りて来て人間と語り合う。描かれた空の元素は、そこに稲妻や雷の真に迫った轟きを聞かせる。海は、嵐や難破船を見せた。」

結論として、彼は機械仕掛けの効果が古代ギリシャ・ローマでも決して排斥されていなかったと述べている。

「要するに、超自然のあらゆる効果、自然のあらゆる奇跡、芸術の傑作、想像力のあらゆる気紛れが、この美と装飾を形作り、それが幾度もギリシャやローマの人々の最も甘美な娯楽となった⁽³³⁾」

しかし、彼は、機械仕掛けの芝居を決して手放しで認めている訳ではない。

「私は、機械仕掛けの芝居を作ることに詩人たちが余り専念しないようにお勧めする。今日の俳優たちは、それに出費するほど金持ちでも気前が良くもないからだ。それに装置家たちも、成功するほど十分巧みではない。付け加えれば、古代の奇跡についても、その仕掛けについても作家自身に知識が無いから、当然のことながらしばしば拙い創意の内に非常に大きな過ちがある⁽³⁴⁾。」

機械仕掛けの芝居への危惧の念を拭いされないドービニャック師は、この後で機械仕掛けを用いるにあたって注意すべき点を指摘している。

機械仕掛けの芝居に対して批判的なのは、ドービニャック師ばかりではない。ラ・メナディエールもまた、『詩法』の中で、機械仕掛けの使用に対して否定的な見解を示している。

「作品を美しく見せるために機械仕掛けを必要とするなら、アリストテレスと同じく私は、その作品が不完全であるとする⁽³⁵⁾。」

機械仕掛けの芝居はこのように理論家たちの批判に曝されていた。だが、こうした批判とは裏腹に『アンドロメード』は大成功を博したのである。

1650年2月18日付けの『ガゼット』紙第27号は次のようにその成功を報じている。

「コルネイユ氏の『アンドロメード』は、(中略)観客を魅了した。これまでこんな事はほんの僅かの芝居で、いや全くないと言ってもいいが、あらゆる身分の何千人の観客の内、10回12回と見た者を除いては、非常に満足して帰らない者は誰一人として無かった⁽³⁶⁾。」

しかも、その成功は一時的なものでは無かった。

マレー座では1648年から積極的に機械仕掛けの芝居の上演を行っているが、その一環として1654年に『アンドロメード』の上演に取り組む。上演は1654年12月に始まり、翌年の復活祭に終わる。ダイエルコウフ＝オルスボウエルは、この上演の成功がマレー座での機械仕掛けの芝居上演を促進する一因となったと推測している。

「『アンドロメード』は数カ月間ヴィエイユ・ド・タンブル街の劇場(マレー座—引用者註)で続演されたことで、役者たちは、新しい趣味の芝居(機械仕掛けの芝居—引用者註)の上演をためらってはならないと考える⁽³⁷⁾。」

『アンドロメード』の成功が、機械仕掛けの芝居上演への自信を深めたものと考えてよいだろう。その後の上演については、ド・ヴィゼが1660年以降にマレー座での数度の再演に触れているが、その日付は示していない。

「この美しい悲劇が大きな称賛を博したため、プチ・ブルボン劇場が取り壊された後(1660年—引用者註)マレー座が再演した。上演は成功するが、三、四倍の出費だった⁽³⁸⁾。」

デルマも、1654年マレー座での『アンドロメード』が、この劇団の一連の機械仕掛けの芝居上演の端緒になったと考え、以後の『アンドロメード』の再演が、1660年、1663年、1665年と続くと推定している⁽³⁹⁾。

1682年にはコメディール・フランセーズが上演し大成功を収めた。前章で、この上演の折生きた馬を

登場させ大評判を取ったことは触れた。1682年8月18日付けの『ガゼット』紙も次のように述べている。

「翌日、王太子殿下はサン・ローランの市に来られた、次にフォーブール・サン・ジェルマン街にコルネイユ（兄）氏の悲劇『アンドロメード』を見に行かれた。既に申し上げた通り、この芝居の美しさは相変わらず多くの観客を引き付けている。この芝居を飾る機械仕掛けの動きはまったく正確で、王太子殿下も非常に満足されたようだ⁽⁴⁰⁾。」

その収益も、人気に比例して莫大なものだった。コメディ・フランセーズでは、1682年7月19日から10月4日まで33回上演、翌83年1月20日から4月4日まで12回再演、一日での興業収入は1000リーヴルを越える日も多く最高は2192リーヴルを記録、総収入は45269リーヴル15スーに登る。因みに1682年におけるこの間の他の演目による上演回数は41回、最高の入りは、691リーヴル15スー、総収入は12271リーヴル15スーであった⁽⁴¹⁾。この数字から明らかなように、上演回数は他の芝居全てを合わせたより少ないのに、収入は他の全演目の三倍近い額に達している。以上のように、『アンドロメード』の人気は高く、莫大な収入を劇団にもたらした。

機械仕掛けの芝居の人気は、『アンドロメード』という一作品に留まるものでは無い。機械仕掛けの芝居の歴史は次章で詳しく述べるが、作品の数は二十数作にのぼり⁽⁴²⁾、1648年以来初演ないし再演が行われなかった年は殆ど無い。

ドービニャック師もまた、先に挙げたようにその人気を認めざるを得なかった。

「しかし今日では、宮廷はそれを気に入りに、民衆はそのようなものを見ようと群をなす⁽⁴³⁾。」
シャピュゾは、『フランス演劇』の中で、次のように述べている。

「 第二十二章 『金羊毛皮』の機械仕掛けの優秀さ

フランスで最も噂になったのは、『金羊毛皮』の華麗な機械仕掛けであった。（中略）マレー座には、全宮廷を従えて国王がこの素晴らしい芝居を見に行った。この大オペラは、パリ中の称賛を博し、（中略）それに続く他の作品のモデルとなった⁽⁴⁴⁾。」

「 第三十六章 マレー座の歴史

（中略）この劇団は、いつも不利な地位にいた、それはパリの外れで非常に不便な場所を選んだせいだった。しかし、その特別の価値、劇団を支える作家の好意、大機械仕掛けの芝居は、場所の遠さ（特に冬にはなおさらで、また秩序が整い真夜中まで通りを明るく照らし、泥棒やすりがいなくなる以前のことである）が市民に与える嫌悪を容易に凌駕した。この劇団は、時には夏をルーアンで過ごし、王国の主要な都市の一つに満足を与えた。近在への巡業を終えてパリに戻ると、最初のポスターで誰もが群がり、いつものように観客がやってきた⁽⁴⁵⁾。」

マレー座とオテル・ド・ブルゴーニュ座の興業収入の記録は残っていない。しかし、シャピュゾは、機械仕掛けの芝居上演の際の破格の料金について次のように述べている。

「 第五十四章 機械仕掛けの芝居の大出費

マザリーヌ街の王立劇団の劇場⁽⁴⁶⁾でしか上演できない（何故ならこの劇場は広く奥行きがある）

機械仕掛けの芝居の出費は一定していない。しかし容易に想像がつくが、その額は大きい、だから役者は二倍の料金を取らねばならない。何故なら彼らには二倍の出費でも、観客にとっては二倍の楽しみだからである⁽⁴⁷⁾。」

機械仕掛けの芝居の流行は、イタリア・オペラの輸入紹介に伴う一時的なものではなかった。1650年代に始まるこの芝居は、1680年代前半まで継続的に上演されている。アントワーヌ・アダンは、1660年代以降における機械仕掛けの芝居を次のように位置付けている。

「反対に大スペクタクル劇は勝利していた。モリエールは1671年この方向へ転換する。『プシシェ』は、四回ポスターを出した、作者がそれを引っ込めても、成功は終わらなかった。1672年11月『プシシェ』は、1300から1400リーヴルの収入を続けた。再演の時『タルテュフ』の収益が、400リーヴルに達するのは稀だった。ゲネゴー座の収支も同様な結論に達する。モリエールの座員たちが、トマ・コルネイユの『アシル』やモンフルーリの『トリゴードン』で成功を求めても無駄であった。幸運は『シルセ』とともに遣って来た。支出も莫大だが、収入も素晴らしかった。ボワイエの『エセックス伯』やモンフルーリの『女医者』の、400リーヴルの哀れな収入と比較してみればよい。ドノー・ド・ヴィゼの『女占師』は、魔法と幻、舞台の楽しい戯れに満ちており、1679年11月から1680年3月までポスターが張り出され、収入は非常にしばしば1000リーヴルを越えた。疑いなく、この時代の観客は悲劇にも、またなおさら喜劇にも興味を示さず、大スペクタクルの芝居やどたばた喜劇にしか夢中にならなかった⁽⁴⁸⁾。」

機械仕掛けの芝居は、当時の理論家には決して歓迎されはしなかった。しかし、一般の観客の人気は絶大であり、その流行は決して一時的なものではなかった。また、劇団にとっても重要な財源であり、次章で述べるが特にマレー座にとっては劇団経営上無くてはならないレパートリーになっていったのである。

(以下次号)

註

- (1) H. C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth century*, Gordian Press, New York, 1966, Part III, p. 496.
- (2) J. Schérer, *La Dramaturgie Classique en France*, Nizet, Paris, 1976, p. 166.
- (3) A. Adam, *Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle*, del Duca, Paris, 1962, Tome II, p. 318.
- (4) Christian Delmasが *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)* (Droz, 1985) 他で、僅かにこの芝居と正則悲劇とのテーマ的連関を追求している。
- (5) S. W. Deierkauf-Holsboer, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Nizet, Paris, p. 73.

- (6) Etienne Gros, *Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution du théâtre vers l'opéra*, dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1982, volume 35.
- (7) H. C. Lancaster, op. cit., part III, p. 498.
- (8) ibid., part IV, p. 924.
- (9) 第四章で述べるが、機械仕掛けを使用した芝居は、中世から存在し、17世紀初頭からある。しかし、機械仕掛けの使用を想定し、意図的に芝居に仕組んだ作品は1640年代のイタリア・オペラの輸入紹介以後と見なして良いだろう。
- (10) 本誌「作品梗概集 Corneille : *Andromède*」参照
- (11) 詳しくは本誌「作品梗概集 Corneille : *Andromède*」参照
- (12) ドービニャック師は『演劇作法』で、この場面の転換を必要以上なものと批判している。
- (13) 音楽については、オペラと関連させて第五章で検討する。
- (14) Pierre Corneille, *Andromède*, Didier, Paris, 1974, p. 11-12.
- (15) ibid., p. 13.
- (16) ibid., p. 69.
- (17) ibid., p. 76-82.
- (18) サバティーニは、フランスに来てはいないが、イタリアでトレルリを指導したことがある。しかも、1638年ラヴェンナで出版されたこの書はフランスでも知られて、フランスの装置家たちに影響を与えた。また『アンドロメード』初演時には、機械仕掛けはこの書に書かれている以上に技術的に一層進歩を遂げていたと考えられる。従って、ト書きの指示の実現の可能性を探る意味では、同時代の資料としてこの書を参考にして良いと思われる。
- (19) 引用したそれぞれの文章の後に機械仕掛けの装置の設計の説明が付いているが、それは煩雑になるので省略した。
- (20) N. Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de Théâtre*, Ides et Calendes, Neuchatel, 1942, p. 108.
- (21) ibid., p. 113-114.
- (22) ibid., p. 125-126.
- (23) ibid., p. 139-160.
- (24) ibid., p. 139-140.
- (25) S. W. Deierkauf-Holsboer, op. cit., p. 25.
- (26) L'Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Champion, Paris, 1927, p. 359.
- (27) ibid., p. 361.
- (28) M. Mongredien, *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Corenille*, C. N. R. S., Paris, 1972, p. 282.

- (29) Pierre Corenille, op. cit., p. 158–159.
- (30) S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, Nizet, Paris, 1958, tome II, p. 69.
- (31) G. Mongrédien, op. cit., p. 283.
- (32) J. Scherer, op. cit., p. 160.
- (33) Abbe d'Aubignac, op. cit., p. 355–356.
- (34) ibid., p. 357.
- (35) La Mesnardière, *La Poétique*, Slatkine, Genève, 1972, p. 418.
- (36) Pierre Corneille, op. cit., p. 157.
- (37) S. W. Deierkauf-Holsboer., op. cit., p. 72.
- (38) M. Mongrédien, op. cit., p. 282.
- (39) Christian Delmas, *Recueil de Tragedies à machines sous Louis XIV (1657 – 1672)*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1985.
- (40) M. Mongrédien, op. cit., p. 283.
- (41) *Registre de La Grange*, publié par la Comédie-Française, J. Claye, 1876, p. 294 – 311.
- (42) 作品数は、各研究者の機械仕掛けの芝居の分類によって多少異なる。
- (43) L'Abbé d'Aubignac, op. cit., p. 357.
- (44) Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre Français*, Edition d'Aujourd'hui, 1985, p. 42.
- (45) ibid., p. 100.
- (46) ゲネゴー座を指す。
- (47) ibid., p. 123.
- (48) Antoine Adam, op. cit., tome III, p. 207.

この論文には、中央大学特殊研究費を活用させて頂いた。