

1647年以前に機械仕掛けの芝居はあったか

— 「機械仕掛けの芝居」考（その2） —

橋 本 能

— 故並木康彦先生に —

1. 始めに

1647年3月2日、ルイジ・ロッシ Luigi Rossi 作曲、ブッチ師 Francesco Buti 作詞のオペラ『オルフェオ』 *Orphée* が、パレ・ロワイヤルの劇場で初演された。演出はトレリ Torrelli が担当した。この上演を契機として、幼い国王ルイ14世のために、宰相マザランはコルネイユにフランス語によるオペラの台本の執筆を依頼した。これが、『アンドロメード』 *Andromède* である。『アンドロメード』の上演は、諸般の事情で1650年まで延期されるが、マレー座は、その間イタリア・オペラをまねて一連の芝居の上演を行った。デュビュイソン = オープネー Dubuisson-Aubenay は、次のように書いている¹⁾。

マレー座の小劇団は、一月以上前にイタリア人の『オルフェオ』の機械仕掛けをまねた仕掛けで、『アンドロメードと彼女を救うペルセ』 *Andromède et Persée, la délivrant* を演じた。

『アンドロメード』とマレー座の一連の上演作品が、1649年以降に機械仕掛けの芝居と呼ばれるようになる。したがって、その起源をイタリア・オペラに求めてよいだろう。

しかしながら、イタリア・オペラ上演以前にも機械仕掛けを用いた芝居は存在する。ランカスターは、その起源としてイタリア演劇と並べて、中世の宗教劇と宮廷バレエをあげている²⁾。これらの芝居は、戯曲だけで検討する限り、1647年以後の作品と、その構成にさして大きな差異を見出しえないであろう。詳しくは後述するが、事実、マレー座での上演では適当な上演台本が見当たらず、1647年以前の作品が機械仕掛けの芝居として上演されている。こうしたために、研究者によっては、1647年以前の芝居をも機械仕掛けの芝居の先駆または初期の機械仕掛けの芝居と呼ぶものもいる。これは一つには、機械仕掛けの芝居には定義がないからである。研究者の共通の認識は、機械仕掛けを用いた大スペクタクル劇ということか。そのように考えれば、劇中に宙乗りが登場するというだけで、機械仕掛けの芝居の範疇に入ってしまう。そうなると、機械仕掛けの芝居に数えうる芝居は枚挙にいとまがない。機械仕掛けが劇中で用いられているというだけで、安易に機械仕掛けの芝居に分類されがちであり、いたずらにその概念に混乱をきたしているきらいがある。

しかしながら、機械仕掛けの芝居は上演の形態と大きく関わっている。別稿で論じたが³⁾、機械仕

掛けの芝居としての必須の条件として、宙乗りを中心とした機械仕掛けを使用しているということ以外に、各幕毎に場面転換を行うことがある。この二つの要件を備えた作品を機械仕掛けの芝居と呼ぶべきであり、しかも上演時の実際の舞台の構成を問題とすべきであろう。この観点から、本論文は、まず、機械仕掛けの芝居の成立にあたって、その基本的な二つの特徴がイタリア・オペラから受け継いだものであることを明らかにする。一方、ランカスターは機械仕掛けを用いた芝居の起源としてイタリア演劇と並べて中世の宗教劇、宮廷バレエを挙げているが、これらの舞台表現が影響を与えたとするば、イタリア・オペラの上演以前でなければならない。1647年以前の作品の検討に入る前に、これらの舞台の構成を一瞥する。その上で、機械仕掛けの芝居の二つの特徴をもとに、1647年以前の作品を機械仕掛けの芝居の先駆と呼びうるものか否かを検討する。

2. イタリア・オペラの舞台構成

イタリア・オペラが機械仕掛けの芝居の直接の生みの親だとはよく言われる。シャピュゾー Chappuzeau も、『フランスの演劇』 *Le Théâtre Français* の中で、つぎのように述べている⁴⁾。

我々は、機械仕掛けの見事な発明と大胆な宙乗りに関して彼ら(イタリア人)から多くのものを得た。それは豪華な舞台へと人々を群れをなして引きつけた。フランスでもっとも評判を呼んだものは、『金羊毛皮』 *Toison d'or* の華やかな機械仕掛けだった。

コルネイユの『アンドロメード』は、宰相マザランのフランス語によるオペラ執筆の依頼によって書かれたが、出来上がった作品は、分類するならば機械仕掛けの芝居であって、オペラと言えるものではなかった。というのは、音楽が演奏されるのは劇中のごく一部分であり、台詞が歌われるのは聞き取れなくとも観客の理解に支障を来さない程度に限られていたからである。とすれば、機械仕掛けの芝居の成立にイタリア・オペラの与えた影響は、舞台面に限られてくる。では、どのような点でイタリア・オペラは機械仕掛けの芝居に影響を与えたのか。

1645年から1647年にかけて、イタリア・オペラは三作上演された。まず、1645年12月14日、『フインタ・パッツァ(にせ狂女)』 *la Finta Pazza* がプティ・ブルボンの劇場で上演された。作曲はサクラッティー Saccati、台本はジュリオ・ストロッチ Giulio Strozzi、バレエの振付はバルビ G.-B Balbi があつた。演出はトレッリが担当した。トレッリはこのオペラを1641年にノヴィッシモ劇場 Teatro Novissimo で初演された時に演出を担当している。歌い手は、パリ在住のイタリア劇団の役者であった。

1646年2月13日にはカヴァルリ Francesco Cavalli 作の『エジスト』 *Egisto* が上演されるが、特別に装置は使用されなかった。そのせいか、特にこの上演は話題になっていない。

最初に述べたとおり、1647年3月2日、『オルフェオ』が、パレ・ロワイヤルの劇場で初演された。この作品は、パリでの上演のために新たに作曲され、また、イタリアから歌手が招聘された。

以上の三作の内、『エジスト』は装置なしの不完全な形で上演されたからここでは取りあげない。

『フィンタ・パッツァ』には、1645年11月にオルレアンOrléansのCintio Tandelliに宛ててGiulio Cesar Blanquiがその上演を知らせたが、これは上演の前宣伝として出版された⁶⁹。これによって上演の様様がかなり詳しいところまで判る。『オルフェオ』については、今のところ、断片的に紹介した文献しかない。したがって、ここでは、『フィンタ・パッツァ』の舞台構成を中心に検討する。

『フィンタ・パッツァ』は三幕の構成で、第一幕では、ユリス(オデュッセウス)が神託でトロイの征服に必要なアシル(アキレウス)を探しにスキロスにやって来る。アシルの母親の女神テティスは、アシルがトロイ戦争で戦死することを恐れて、女装させてスキロスの宮廷に隠している。しかし、ユルスら一行の前で、アシルの正体が暴露する。第二幕では、スキロスの王女デイダミはユリスの子を身籠もっているが、アシルが自分を捨てて出陣することを悲しみ、狂気を装う。第三幕、アシルはデイダミの本心を知り、彼女の父親である国王からデイダミとの結婚の許しを得る。以上がオペラの筋であるが、これに上演にあたっては、曙の女神が花の女神に天上の百合の花を捧げるプロローグが付け加えられた。これは、オペラの筋に関わりなく、機械仕掛けによって「観客を一挙に魅了するため⁶⁹」だった。さらに、フランスの趣味にあわせることと、幼い国王を喜ばせるためにバレエが付け加えられた。まず、Blanquiの記述によって、その舞台の構成を説明する。

プロローグは、花の女神フロールの庭園で、「その広さと大きさは、とても小さな劇場にはいりきれない」という印象を与える。「三本の糸杉の並木道」が、遠くの宮殿の方へ「見えなくなるまで」続いている。

装置は「信じられない速さで変わり」、第一幕は、スキロス島の港になる。前舞台の下手には「巨

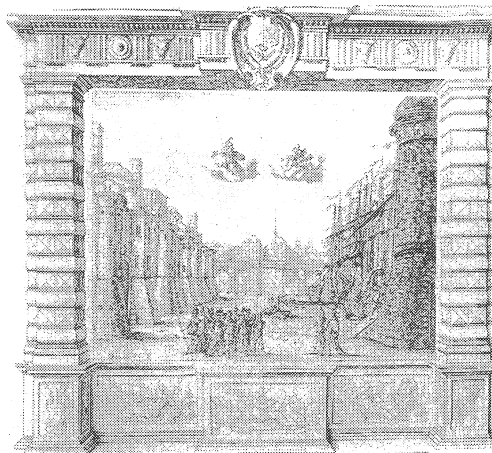


図1

大で堅固な城壁」、上手には二つの塔の間に沢山の船が停泊している。舞台奥には、パリのポン・ヌフ橋とアンリIV世の像、ドーフィーヌ広場を囲む建物、サント・シャペル礼拝堂の尖塔等、セヌ川とシテ島の情景が「自然に」おさまっている(図1参照)。

第一幕第二場は、スキロス王の宮殿の中庭に変わる。舞台は、左右にドーリア式の柱頭のついた円柱の列、壁龕の中の彫像、小さなオレンジの木の植えられた瓶が交互に飾られている。舞台奥は、庭園入口の門で三つの玄関がある。この門の中は金色の背景幕で覆われている。この背景幕は、第一幕第五場で開かれ、回廊が現れる。さらにその奥の背景幕が開かれると、その奥に庭園が現れ、「パースペクティヴの規則が厳密に守られているため」、本物のような距離を感じさせる。

第二幕は、ドーリア式の台座をもつブロンズの彫像といくつもの宮殿で取り巻かれた広場である。舞台奥の城門に向かう「三本の並木道」が目を引く。建築家と画家の腕で、「完璧な都市の全体を見ているように」感じさせる。

第三幕は、「信じられない速さで」イタリア式の庭園に変わる。そこは、ばらの木とミルトの木の

生け垣とぶどう棚、緑の草木のアーケード、大理石の胸像柱がある。その奥にピラミッド型の月桂樹、さらに奥には噴水と糸杉と箱植えのオレンジの並木道がある。

次に、使用されている機械仕掛けであるが、プロローグでは、空中に松明を持った二人の先導が牽く車に乗って曙が登場する。車が東方に遠ざかるにつれて、舞台が次第に明るくなる。曙が、翼を持った五人の妖精に呼び掛けると、「この仕掛けの仕組みが分からないような驚異で」、その内の二人が空中で王冠を捧げ、他の三人が金の百合をフロールに手渡す。その後、五人の妖精が簀の子に昇り、三人の風の神がフロールを空中に連れ去る。第一幕では、ミネルヴァとジュノンが雲に乗って下りてきて、ギリシャの使節を案内する。その後、テティスが海豚の牽くほら貝に乗って現れる。第二幕では、地平線に雲が現れ、そこに神々に取り巻かれたイリス、鷲を伴ったジュピテルが登場する。雲に乗った「勝利」がデイダミを助けるために地上に舞い降り、一方雲にのった「愛」が天に昇り、その後、二神は再び空中に並ぶ。

舞台上の場面転換と機械仕掛けについて、再演を見たルフェーブル・ドルメッソン Lefèvre d'Ormesson が詳しく述べている⁷⁾。

12月27日水曜日、食事の後わたしは、フルシー氏と共にイタリア座に行った。そこで、わたしは五回の場面転換を見たが、一度目は果てしなく延びた糸杉の三本の小道、次はスキロスの港でそこにボン＝ヌフ橋とドーフィーヌ広場が見事に表されていた。三度目は都市、四度目は宮殿で、そこに数え切れない部屋が見える。五度目は美しいピラスターのある庭園である。その異なった全ての背景は、パースペクティヴが非常に厳密で、舞台は奥行きが4、5ピエしかないのに、小道はすべて果てしないように思えた。ギリシャ人のアシル発見の幕間狂言の中では、彼らは熊と猿のバレエ、駝鳥と小人のバレエ、エチオピア人と鸚鵡のバレエを踊った。まず、曙が静かに馬車にのって地上から昇り、すぐに驚くべき速さで舞台を横切った。四人のゼフィールが同様に天に昇り、四人が天から下り、同様な速さで再び昇った。これらの機械仕掛けは、見るに値した。

「ギリシャ人のアシルの発見」という場面は、オペラに挿入されたバレエの場面である。いずれの場面においても、パースペクティヴの技法が観客に強い印象を与えたことはこの文章からもうかがえるであろう。場面割りについては、ドルメッソンの記述と Giulio Cesar Blanqui の記述には多少異なる点があるが、観客に与えた舞台の印象は、ほぼ制作者の意図通りと言えよう。「ガゼット」*La Gazette* も、この舞台について、次のように報じている⁸⁾。

観客はすべて、舞台の装飾、機械仕掛けの技巧、素晴らしい場面転換にうっとりした。それらはこれまでフランスで知られていなかったことであり、わずかな動きによって精神の眼と肉体の眼を有頂天にさせた。

『オルフェオ』については、現在までのところ、筆者が収集している文献は、断片的に紹介したものにすぎない。したがって、いずれ改めて詳しく論じたいが、本論文では、プリュニエールとクリスティーとルクレルクの論文⁹⁾の記述によって、作品の再構成を試みる。

『オルフェオ』はプロローグ付きの三幕の構成である。パリでの上演のために作曲されたから、最初からプロローグが付けられている。また、バレエの場面が多いが、これも最初から作品に含まれている。プロローグでは、フランス人の攻撃によって城壁が崩れ、「勝利」が車に乗って天から下りてくる。「勝利」は、国王の武力と母後の賢慮を讃える。第一幕では、オルフェとユリディスの結婚式が執り行われるが、不吉な前兆が不安をかき立てる。第二幕では、オルフェの恋仇でバックスの息子アリスターがユリディスを誘拐しようとする。逃げようとしたユリディスは、蛇に脚を噛まれて死ぬ。第三幕では、アリスターはユリディスの亡霊のために狂気に陥って死ぬ。オルフェは冥界に下るが、ユリディスを取り戻すことに失敗する。地上にもどったオルフェは、バックスの信女たちに殺される。ジュピテルは、オルフェを神として天上に迎える。

プロローグの舞台は城塞の外、第一幕は「その広さと深さは舞台の百倍以上に思える」深い森、第一幕第七場ではオルフェとユリディスの結婚の場面、第二幕は高い円柱の立ち並ぶ宮殿、第四場は庭園で、奥に数本の小道がある。第八場で場面は神殿に変わり、第十場は太陽神の庭園である。第三幕は「恐ろしい荒野、いくつもの洞窟と岩山、そこには通路ようになった洞穴があり、その奥には暗闇を通して、わずかに明かりがある」。第七場はプリュトンの宮殿、第十一場はエリュシオンの園、第十三場は海岸である。

このオペラで使用されている機械仕掛けは、プロローグでは「勝利」が凱旋車に乗って天から下る。「ガゼット」によれば、「どうしてこんなに長時間吊りさげていられるのかわからない」。第一幕では、ヴェニスが、キューピドンと「優雅」と小さな「愛」たちと共に雲に乗って下りてくる。第二幕では、「愛」たちが飛来し、太陽神が宮殿から車に乗って下りてくる。第三幕では、地震とともに地が開き、奈落からユリディスが炎と煙の渦の中から現れる。第十一場ではヴェニスがほら貝に乗って登場する。最後の場では、ジュピテルが、神々を従え、雲の乗って下りてくる。

1647年3月8日付け「ガゼット」は『オルフェオ』の上演について、次のように報じている¹⁰⁾。

それはオルフェの身に起った出来事であり、古代の詩人たちが物語ったことの他に、素晴らしいアントレと楽器と声の絶えまない音楽に満ちていた。そこでは、すべての登場人物が歌い、聴衆を終始うっとりさせたが、発明の美しさ、歌手の調和に満ちた優雅さと声、衣装の素晴らしさのどれが最も賞賛されるべきかは判らない。というのは、場面の变化、舞台の様々な装置と機械仕掛けの新しさは、あらゆる賞賛を越えていたからである。

オペラで用いられている舞台装置と機械仕掛けは、『アンドロメード』でもそのまま踏襲されている。『アンドロメード』の舞台の構成は、プロローグの場面は巨大な山であり、その麓が洞窟になっていて、洞窟の奥に海が遠望できる。第一幕は、両側に宮殿の立ち並ぶ広場である。一例として、第

一幕の装置のト書を挙げておく⁽⁴⁾。

巨大な山とそれを形作る岩々は、驚異的な技術で一瞬の内に消え、その代わりに、セフェの王国の首都、というよりはこの都の広場が現れる。舞台の両脇と奥はいくつもの宮殿であり、その構造は異なっているが、パースペクティブの均質性と正確さを保っている。

第二幕は、庭園で、両脇はミルト、ジャスミンなどの木が植えられた甕と彫像が交互に置かれ、舞台奥までアーケードをなしている。舞台奥に向かって三本の並木道が走り、「パースペクティブの巧みな技法は、千歩以上の距離を感じさせる」。第三幕は浜辺で、両脇は岩場である。前舞台は湾で、舞台奥の水平線には船が浮かび、「見る者に六海里以上の距離を感じさせる」。第四幕は、王宮の前庭で、両脇には彫像の付いた円柱が立ち並んでいる。舞台奥は、王宮の正面玄関で、三つの門があり、その奥には糸杉の並木道が「果てしなく続いている」。第五幕は、神殿の前、両脇には斑岩の円柱が立ち並ぶ。舞台奥の神殿の屋根はドームで、神殿の手前に金と青金石でできた回廊、神殿は銀でできた三つの門がある。以上のように、『アンドロメード』では、イタリア・オペラと同様に、各幕毎に装置の転換が行われている。しかもその舞台装置がパースペクティブを基本的原理として構成されていることも、イタリア・オペラと同様である。

機械仕掛けに関しては、プロローグでは馬車に乗った太陽神と演劇の女神メルポメヌスが空中に登場する。第一幕では女神ヴェニウスが天から下って、神託を下す。第二幕では、アイアロスと風の神が天上に現れ、風の神がアンドロメードをさらって天に昇る。第三幕では、翼のある馬ペガスに乗ったペルセが天から舞い降り、海の怪物を倒す。第四幕では、ジュノンが孔雀の牽く車によって天に現れる。第五幕では、ジュピテルを始めとして神々が天上に現れる。ペルセ、アンドロメード、彼女の両親は雲に乗って天上に昇る。イタリア・オペラと同様に頻繁に行われる機械仕掛けを、コルネイユ自身がこの作品の必須の要素と認め、またそれが観客の喝采を博す大きな理由となった。

イタリア・オペラの舞台構成を、『フィンタ・パッツァ』を中心に見てきた。『オルフェオ』もほぼ同じ舞台構成をとっていたと思われる。当然のことながら、イタリア・オペラはイタリア語の歌詞だから、『アンドロメード』の詩句に直接の影響はありえない。また、音楽を極めて限定した場面のみを用いたこととバレエの場面を設定しなかったことが、『アンドロメード』とイタリア・オペラと著しく異なったものになっている。一方、場面転換と機械仕掛けの使用に関して、イタリア・オペラの舞台構成をそのまま踏襲していると言えよう。このことが、『アンドロメード』をオペラにせず、機械仕掛けの芝居というフランス独自の演劇形態へと発展させた。以後の機械仕掛けの芝居にもこうした特徴は受け継がれていく。その意味で、イタリア・オペラの機械仕掛けの芝居への影響は、舞台構成、特に機械仕掛けと各幕毎の場面転換と考えてよいだろう。

3. 中世の宗教劇と宮廷バレエの舞台構成

前章では、イタリア・オペラの機械仕掛けの芝居に対する影響を検討した。ランカスターは、機械仕掛けを用いた芝居の起源として、この他に中世の宗教劇と宮廷バレエを挙げている。機械仕掛けの芝居の特徴は、1647年以後イタリア・オペラから受け継いだものである。中世の宗教劇と宮廷バレエが芝居に何らかの影響を与えたとすれば、その影響は1647年以前の芝居に現れていなければならない。この二つの舞台表現は、どの程度イタリア・オペラ上演以前の芝居に影響を与えたのだろうか。本章では、中世の宗教劇と宮廷バレエの舞台構成を概観し、さらに同時代の演劇との関連性を検討する。

宗教劇の場合は、原則として野外で、しかも並列舞台を用いて上演されたから、17世紀の芝居とはおよそ上演形態、舞台構成が異なる。したがって、機械仕掛けの芝居への影響が考えられるとすれば、機械仕掛けであろう。事実、機械仕掛けの装置は既に中世の宗教劇にも存在した。ギュスターヴ・コアンによれば¹²⁾、典礼劇の段階では、いまだいたって素朴な形である。伝説上の動物が、ぬいぐるみやはりぼてで登場した程度であったようだ。聖史劇の段階では、釣合い重りによって宙乗りが行われ、さらに重いものを持ち上げる時は真鍮線で釣り下げた。迫り出し、変身、亡霊の登場など機械仕掛けの芝居にも登場する仕掛けは存在していた。オテル・ド・ブルゴーニュ座は、本来聖史劇上演のために1548年に建てられた劇場であった。オテル・ド・ブルゴーニュ座での上演にその装置が使用された可能性はないとは言えない。しかし、ローレンソンによれば、この劇場を拠点としたヴァルラン・ルコントの劇団がこの劇場にあったと思われる装置を利用した形跡はない¹³⁾。デイエルコウフ＝オルスポエルも、劇場側と劇団の契約書の中で装置について触れられていないことを根拠に、その使用については否定的である¹⁴⁾。舞台の構成の違い、宗教劇で使用された機械仕掛けが上演に用いられなかったこと、以上から見て、中世の宗教劇の機械仕掛けを用いた芝居への直接の影響は見出しがたい。

つぎに、ランカスターがもう一つの起源として挙げている宮廷バレエでは、機械仕掛けが使用され場面転換も行われている。実際の作品から検討しよう。マクゴワンは、1615年に上演された『王女殿下のバレエ』*Ballet de Madame*について、その上演を重視し、「装置がかってよりも重要になり、他のあらゆる要素を支配下におさめるまでになった¹⁵⁾」と述べ、このバレエでの装置の重要性を強調している。その意味で、ここではこのバレエを例に取る¹⁶⁾。

『王女殿下のバレエ』は、マリー・ド・メディシスが主催し、1615年3月19日と22日にルーヴル宮のブルボンの劇場で上演された。この年11月には、ルイ13世とスペイン王女アンヌ・ドートリッシュ、ルイ13世の妹エリザベートとスペインの王太子フェリペ(アンヌの弟)の二組の結婚が予定されていた。この宮廷バレエは、エリザベートの送別の宴の余興の一つとして企画された。このバレエは、『ミネルヴァの勝利のバレエ』とも呼ばれ、神話の世界を借りてフランスの栄光を讃えたものである。詩はエティエンヌ・デュラン Durand とボルディエ Bordier が執筆、装置はイタリア人トマゾ・フランチーニ Francini が担当、音楽は主にゲドロン Guédrón が作曲した。エリザベートがミネルヴァに扮したが、登場人物には王家の人々が扮して演じた。場面転換は五回ある。第一部では、小さな雲が次第に「大きく高くなる」。その雲に乗って夜の女神が登場するが、雲が消えると、「灌木、

小動物、溪流のある岩々が現れる。その下の方になだらかな頂があり、その突端には金と銀が輝いている」。第二部では、舞台中央で大きな岩の一つが隆起し、巫女たちが乗っている。巫女が退場し、幕間の場面では、「場面がすっかり変わり、雲に覆われた大きな森が見える」。第三部、第四部はこの場面で演じられる。次の幕間の場面は浜辺、「前に森だったところは、珊瑚、鼈甲、海辺の苔から成る岩々になり、波に洗われた岩礁を表している」。この場面の後、舞台は変わり、「舞台奥も両脇も一面の雲になる」。

この舞台背景の前で、第一部では鬼火に扮した九人の子供がバレエを踊り、第二部では巫女たちのバレエ、第三部では machlyennes のバレエ、第四部では九人の羊飼いのバレエが演じられ、最後の場面では、ミネルヴァに扮したエリザベートに「勝利」と「名声」が冠を被せる場面で終わる。

機械仕掛けに関しては、第一部で夜の女神が雲に乗って登場する。第二部に続く幕間の場面では曙に先導された太陽が車に乗って現れる。二番目の幕間の場面では、三十人のジャンブル・デュ・ロワが、精霊に扮して、雲に乗って登場し、音楽を演奏する⁽¹⁷⁾。最後の場面では、「雲の下から、奇妙な技巧の彫刻と割り形が一杯ついた大きな車が現れる」。車は「二人の愛の神が牽き」、車にはミネルヴァに扮したエリザベートが乗っている。車が舞台の中に進むにつれて、天から勝利と名声の乗った雲が下りてくる。『王女殿下のバレエ』では、以上のような、舞台装置と機械仕掛けが使用されている。装置を担当したのは、イタリア人トマゾ・フランチェニであり、その意味でも、宮廷バレエの舞台構成にはイタリア・オペラの舞台構成との類似が見られる。

『王女殿下のバレエ』から明らかのように、各場毎の場面転換と宙乗りを中心とした機械仕掛けの使用という点で、宮廷バレエは機械仕掛けの芝居と類似している。宙乗りの機械仕掛けだけを取り上げれば、同時代の舞台表現であるだけに、宮廷バレエからの影響は十分にありうる。しかしながら、宮廷バレエと機械仕掛けの芝居では異なる点も幾つかある。まず、言うまでもないが、ジャンルが異なる。その結果、台本で見ると、宮廷バレエは音楽とバレエが中心であり、芝居の構成とは大きく異なる。しかし、なによりも舞台表現として、舞台空間の構成に決定的な違いがある。主な装置は、高さおよそ6ピエ(約2m)の舞台の上に設けられるが、バレエが演じられるのは、舞台から下りた平土間であった。

この舞台から大広間に下りるために、三つの洞窟の下の穴が開けられた岩に二つの階段があった。そこから、大部分のアントレは退場し、その端は上の岩と同じようなもので覆われていた⁽¹⁸⁾。

最後の場面でも、「広間全体が『王女殿下のバレエ』で一杯になる」というように、最も重要な演技であるバレエは、中央の平土間で演じられた。『王女殿下のバレエ』の図版がないから、『王女のためのコミックなバレエ』を例としてあげておく(図2参照)。つまり、宮廷バレエでは、舞台は主に登場人物の入退場に用いられ、演技は平土間を中心に行われた。しかも、それを見る観客席は、王族と貴族は舞台に対して正反対の平土間の正面の奥に位置して、必要に応じて演技に加わった。そ



図2

他の一般市民は、平土間の左右脇に設けられた観客席でバレエを見た。つまり、一般の観客から見れば、バレエそのものが演技の中心であって、場面転換は脇から横目で見ることになる。したがって、背景の装置にパースペクティブが用いられているいっても、正面で見る場合とではその効果は異なる。一方、機械仕掛けの芝居では演技はもっぱら舞台上で行われ、しかもパースペクティブの装置が使用されている。ジャンルの違いもさることながら、観客席の設定の相違は大きい。その意味で、宮廷バレエと機械仕掛けの芝居では、場面転換の効果は全く異なるといえよう。

序章と第二章で述べたように、機械仕掛けの芝居の基本的な特徴として、機械仕掛けの使用と各幕毎の場面転換がある。この二つの要素があいまって、機械仕掛けの芝居は初めて成立する。

中世の宗教劇では、先ず舞台の構成が全く異なる。しかもその機械仕掛けが、オテル・ド・ブルゴーニュ座で使用されていた形跡はない。したがって、中世の宗教劇の機械仕掛けを用いた芝居への影響は考えられない。

一方、宮廷バレエは、まがりなりにもこの二つの要素を備えている。しかも、中世の宗教劇と違って同時代の舞台表現である。ダイエルコウフ＝オルスポエルは、機械仕掛けの芝居として1647年にマレー座で上演された『シルセ』*Circé*を、1581年に上演されたバルタザール・ド・ボウジョワイヨウ Balthazard de Beaujoyeux の宮廷バレエ『王妃のためのコミックなバレエ』*Ballet comique de la reine*の一部と推定している⁽⁹⁾。この推定の当否はともかく、宮廷バレエの舞台構成は機械仕掛けの芝居に転用可能ではあったと言えよう。その意味で、宮廷バレエを機械仕掛けの芝居の直接の起源とは言えないとしても、何らかの影響を与えた可能性は否定しきれない。しかし、第二章で述べたとおり、機械仕掛けの芝居の二つの特徴は、1647年以後イタリア・オペラから受け継いだものであることは明らかである。つまり、ランカスターの述べているように、宮廷バレエが機械仕掛けを用いた芝居に何らかの影響を与えたとすれば、その影響は1647年以前の芝居に現れていなければならない。次章では、1647年以前における芝居の舞台の構成を検討する。

4. 1630年代の舞台

ダイエルコウフ＝オルスポエルは、17世紀に機械仕掛けを用いた芝居を年代順に挙げている⁽²⁰⁾。まず、17世紀初頭において機械仕掛けが用いられている作品は次のものがある。

Alexandre Hardy の幾つかの作品

Nicolas Chrestin des Croix: *Céphale*

Charles de Lespine: *Descente d'Orphée aux Enfers* (1614 初演)

François Auffray: *Zoanthropie*

anonyme : *Délivrance d'Andromède* (1618)

他に Paul Mansan と Claude Collet が出版した *Le Théâtre François* の中の三作品がある。

anonyme : *Trébuchement de Paëton*

anonyme : *Andromède délivrée*

anonyme : *Foudroyement d'Athamas*

次の世代の作品としては以下の三作を挙げている。

Grandchamp: *Omphale* (1630)

Durval: *Travaux d'Ulysse* (1631)

Rotrou: *Hercule mourant* (1631)

その後の作品としては以下の作品を挙げている。

Claveret: *Ravissement de Proserpine* (1639)

l'Hermite de Vauzelle: *Chûte de Phaëton* (1639)

Chapoton: *Descente d'Orphée aux Enfers* (1640)

以上の諸作品の後に『アンドロメード』が挙げられている。まず、1647年以前の上演形態、舞台構成からこれらを機械仕掛けの芝居と考えるかどうかを検討しよう。

1630年代のパリの常設の劇場は、1548年成立のオテル・ド・ブルゴーニュ座と1630年に成立したマレー座の二座のみであった。マレー座では、1647年の『シルセ』*Circé*の上演以前には機械仕掛けの芝居に類する芝居の上演は行っていない。したがって、上記の作品の中で上演された作品を手がけたのはオテル・ド・ブルゴーニュ座のみである。ところで、オテル・ド・ブルゴーニュ座には、一座の装置家が舞台装置のメモを残している。『マウロの覚書』*Mémoire de Mahelot*と呼ばれるが、これによって当時の舞台を推定することができる。『マウロの覚書』は、三部に分かれるが、第一部は装置家のマウロが残した1623年から1635年末までの上演作品の装置のメモである⁽²⁾。第二部は装置家のミシェル・ローランの残した1646年から1647年の上演作品のメモであり、第三部の筆者は不明であるが1678年から1680年の上演作品の装置のメモである。ローレンソンによれば、機械仕掛けは常套的に舞台で使用されていたから、『マウロの覚書』からは省略されている⁽²⁾。したがって、この『覚書』には記されていないが、機械仕掛けは舞台で使用されていたと考えてよい。付言すれば、第二部の1646年から1647年の上演作品のメモは、機械仕掛けの芝居の成立の時期とほぼ重なるが、この部分は上演作品のリストに近いもので細かな指示はない。その装置の大部分は「舞台は任意の宮殿」とあるだけで、場面転換の指示はほとんどない。機械仕掛けの芝居と同時代の作品であるにもかかわらず、その装置は極端な対照を見せている。

第一部の1623年から1635年末までの上演作品の装置のメモはかなり詳しい。このメモの中に、先に挙げた機械仕掛けを用いた芝居が二作ある。デュルバル Durval の『ユルスの試練』*Travaux d'Ulysse* とロトルー Rotrou の『死にゆくエルキュール』*Hercule mourant* である。この二作から1635年以前の舞台の構成をうかがうことができる。

『ユルスの試練』は、1631年以前にフォンテーヌブローでオテル・ド・ブルゴーニュ座員によって

初演された。この芝居は、トロイ戦争に勝利をおさめ帰国の途についたユリスにふりかたさまざまな試練の一部を描いている。ユリスは食人国から逃れ、シルセを懲らしめて、そこに滞在する。ユリスは、シルセの勧めに従って、冥界に赴き、自分を待ち受けている運命をティレジアスに尋ねる。冥界から戻ったユリスは、ふたたび旅を続けるが、サイレーンの島を通過し、太陽神の島に停泊する。そこで、一行が乱暴狼藉をはたらいた廉で、太陽神の求めで、ジュピテルが一行に罰を与える。

舞台の構成は、第一幕は船の上、食人国のアンティファットの島からシルセの島に近づく。第二幕は、シルセの島で、シルセの洞窟の前とその中、森である。第三幕は冥界で、カロンの渡し場、プリュトーンの宮殿、シジフォスの岩の前である。第四幕も冥界で、プリュトーンの宮殿とティレジアスの住む島である。第五幕は、サイレーンの島と太陽神の支配するエスペリッドの島である。

宙乗りは、第二幕第一場でメルキュールがユルスに助言するため天から下る。第五幕第五場で光の車に乗った太陽神と天上にジュピテルが登場する。

場面転換も宙乗りもあり機械仕掛けの芝居として十分上演可能である。『ユリスの試練』については、実際の上演にあててマウロは次のように指示している⁽²⁾。

舞台中央に隠された地獄と地獄の責め道具が必要。地獄の上に、アポロンの空、アポロンの上にジュピテルの空。地獄の横に、シジフォスの山、反対側にエスペリッドの庭園。庭園の横に船の航路。反対側にシルセの宮殿。船の出入口はシジフォスの山とアンティファットの宮殿の間にある。海、その近くをスティックスかカロンの川が一本の樫で飾られた小舟と共に現れる。すべてが隠されたり、開いたりする。豚皮の面頬の付いた三つの兜、サイレーンの六つのお下げ髪、六つの鏡、エオールの翼、銀の杖、金の杖、ジャムの壺、ナプキン、フォーク、ワイングラス、糸杉の四つの冠、二本の花、メルキュールの魔草の花一本、メルキュールの帽子と杖、メルキュールの踵につける小翼、雷、プリュトーンの玉座、王冠、庭園を飾る木、風、雷鳴、炎と物音、シジフォスの岩、ユルスの船の帆桁の飾り。

このメモには舞台の図が付いているからさらに明らかであるが(図3参照)、まず装置は並列装置を使用している。つまり、全五幕で使用する装置が最初からすべて舞台の上に並べられている。し

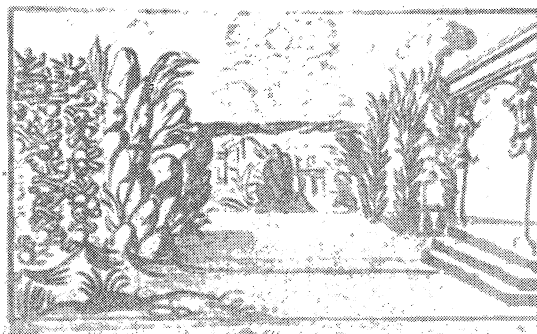


図3

たがって、舞台の一部——この場合は地獄の場面など——は、その場面を必要とする時まで、背景幕の後ろに隠されている。つまり、背景幕の上げ下ろしで、舞台の一部分で場面を転換することはあっても、機械仕掛けの芝居のように舞台全体の場面転換は行わない。ジュピテルとアポロンの宮殿の場面は、舞台の上に設定されている。これは、オテル・ド・ブルゴーニュ座には舞台の上にさらに舞台(この作品の場合は三層の舞台)が設けら

れており、天上の場面はこの舞台を用いて演じられた。

ロトルー作の『死にゆくエルキュール』は、1631年に初演、1634年に再演されている。エルキュールは、征服したユーリテの国の王女イオールに思いを寄せている。エルキュールの妻デジャーニールは、夫の心を取り戻そうと、媚薬(実は毒薬)を塗った服をエルキュールに贈る。エルキュールはこの毒薬のために炎に包まれて死ぬ。デジャーニールも自殺する。イオールの恋人アルカスは、死んだエルキュールへの生け贄として殺されようとするが、神となったエルキュールが天上から下り、イオールとアルカスを許す。場面は第一幕と第二幕、第三幕第三場と第四場、第四幕は、エルキュールの宮殿(二部屋必要)で、そこからアルカスの幽閉されている牢獄が見える。第三幕第一場と第二場はジュピテルの神殿、第五幕はオイタ山にあるエルキュールの墓の前である。したがって、舞台には、少なくとも三ヶ所の場面を必要とする。機械仕掛けとしては、第五幕第三場で天が開き、第四場でエルキュールが天から下りてくる。

ロトルーの『死にゆくエルキュール』の装置について、デイエルコウフ=オルスボエルは場面転換の興味深い例として挙げている⁽²⁴⁾。ローレンソンも、ロトルーの『死にゆくエルキュール』の機械仕掛けをマウロのメモワールの中でもっとも複雑な仕掛けとして挙げている⁽²⁵⁾。

舞台は豪華でなければならない。一方の端に、ジュピテルの神殿、古代風に建てられ、祭壇の周りはアーケードで隠されている。そして、祭壇の周りを人が回ることができる。祭壇の上に香炉と装飾品。古代のように、丸い脚にしなければならない。そこにジュピテルの像が置かれてもいい。四角い祭壇の上には炎が描かれた小さな花瓶で飾られた小さな四つのピラミッド。神殿は隠されていなくてはならない。舞台の反対の端には、山を作らねばならない、そこを人が、観客の前で登り、後ろに下りる。この山は、高い樹林の森でなければならない。山の下には、涙で濡れた葬儀の部屋、崇高なエルキュールの墓が必要。三つのピラミッド、二つの花瓶からは炎が出ているように見える。エルキュールの試練がすべてそこに現れていなければならない。この墓は隠されていなければならない。さらに、舞台の中央には、手すりや銀の板と他の絵画の装飾で見事に飾られた広間が必要である。第五幕では、雷鳴、そしてその後で天が開き、エルキュールが雲に乗って天から地上に下りてくる。天の玉座は、黄道十二宮と雲と十二の風と燃える星、透明な紅ざくろ石のような太陽と幻想的な絵の装飾で満たされている。その他に、花の冠四つ、柏の葉の冠一つ、月桂冠一つ、花の冠が他に二つ。墓のそばに牢獄。鎖と縄、トルコ風の投げ槍、籠、エルキュールの大槌、ライオンの皮と仮面、高位者の椅子二脚、短刀一ふり⁽²⁶⁾。

この作品の場合も、並列装置の使用という点では、『ユルスの試練』と変わりはない。以上のように、いずれの作品においても、場面の移動を必要としているが、その場面処理は並列装置にゆだねられていた。したがって、機械仕掛けの芝居のように、各幕毎の場面転換は行われず、ましてやパースペクティブをもとにした場面も設定されていない。付言すれば、この『覚書』の中で、第

一部に関しては、真正のパースペクティブが用いられた舞台装置は、アルディー Hardy の『パンドスト』 *Pandoste*、『シンティ』 *Cintie*、『コルネリー』 *Cornélie* のわづかに三作である。さらに、左右対象の装置を使用した例は、アルディーの『イザベルの狂気』 *Folie d'Isabelle*、バロ Baro の『運命の力』 *Force du Destin*、ロトルー Rotrou の『メネクム兄弟』 *Ménechmes* の三作のみである。

このことから推察すると、マウロの『覚書』以前において、つまり1635年以前において、機械仕掛けの芝居の先駆と評される作品は幾つかあるが、マウロの『覚書』の舞台構成とさほど変わってはいないだろう。おそらくは、並列装置が使用されていたであろう。機械仕掛けを使用してはいても、機械仕掛けの芝居のような場面転換はまず考えられない。その意味では、1635年以前の作品は機械仕掛けの芝居とは言いがたい。

ロトルーの『二人のソジ』 *les Sosies* は、オテル・ド・ブルゴーニュ座で1636年から37年のシーズンに初演された。年代がすこし下るから、残念ながら『マウロの覚書』には記録はない。この作品は、その後、ランカスターが機械仕掛けの芝居に分類しているモリエールの『アンフィトリオン』の出典となっている。一方、1649年には、マレー座が『エルキュールの誕生』 *La Naissance d'Hercule* という題名で、機械仕掛けの芝居として上演している。『二人のソジ』は、本来機械仕掛けの芝居には分類されないが、一部に宙乗りの場面がある。そのような作品が機械仕掛けの芝居として上演される時、舞台の構成はどのように変わるのか。機械仕掛けの芝居として上演された時に、一般の芝居とは舞台の構成がどのように変わってくるか、その一例としてここで取り上げる。

『二人のソジ』は、プロローグ付の喜劇である。その場面は、大部分はアンフィトリオンの家の前の広場とそこに至る道であり、他に必要な場面は第二幕第一場のテーバイの郊外だけである。天上の場面と考えられる場面は、プロローグと第三幕第一場の二ヶ所のみ（ただし場所の指定はない）で、ほかに宙乗りの場面が二ヶ所——第三幕第五場と第五幕第六場——ある。その場合も舞台はアンフィトリオンの家の前の広場のままである。したがって、ランカスターは、場の一致の規則を遵守していると考えている。つまり、この芝居では、テーバイの郊外の場面を除いては場面転換を必要とせず、ほぼ一ヶ所で場面は足りる。『二人のソジ』の初演は、『マウロの覚書』の第一部の記録が終わる1634年からさほど時はたっていない。従って、既に述べた『ユルスの試練』や『死にゆくエルキュール』の舞台構成、つまり並列舞台と舞台の構成はさほど変わっていないと考えてよいだろう。

一方、1649年にマレー座で『エルキュールの誕生』として上演された時は、『エルキュールの誕生の大機械仕掛けの芝居のあらまし』 *Dessein de poème de la grande pièce des machine de La Naissance d'Hercule* が1649年に出版されている⁷⁰⁾。これは、芝居の見所をしるした一種の公演のプログラムであるが、ここには、各幕毎の場面転換とその中に登場する機械仕掛けが紹介されている。これをもとに、上演時の舞台の構成が推測できる。『エルキュールの誕生の大機械仕掛けの芝居のあらまし』には、プロローグについては説明がない。記述は第一幕から始まるが、場面はテーバイの市であるが、「この美しい装置を形作るころよ変化に富んだ幾つかの建物は、洗練された家々と幾つかの宮殿の豪華さの中に建築上もっとも大胆で規則正しい特徴を示している」。そこには二つの大通りが通っている。第二幕は、テーバイの郊外であるが、美しい平野で、幾つかの小さな丘が盛り上がり、

その間の谷を小川が蛇行している。『二人のソジ』では単にアンフィトリヨンの邸宅の前であった第三幕の装置は、庭園に変えられ、古代の彫刻で飾られた円柱が立ち並び、果樹と噴水の列の「パーспекティヴの美しさで比肩するものがない」。第四幕は、「非常に美しい家々に取り囲まれた大きな美しい広場で、港を見下ろし」、そこには沢山の船が停泊している。第五幕は、アンフィトリヨンの宮殿で、アルクメーンの部屋と「非常に豪華な広間」が見える。以上のように、場面の説明だけを取り出してみると、まったく別の芝居と思えるほどにその装置は異なっている。

機械仕掛けに関しては、『二人のソジ』ではプロローグと第三幕第一場と第五場、第五幕第六場の四ヶ所であった。一方、『エルキュールの誕生』では、この他に第一幕第五場でジュピテルとメルキュールは「観客を驚かす速さで」天にのぼる。第二幕の最後の場面では、ジュピテルがメルキュールと女神リュシーヌを伴って空中に現れ、「リュシーヌはアルクメーンの出産に立ち会うため」彼女の家にくだり、「メルキュールはジュノンの嫉妬を監視するため」天にのぼる。「これらの三者の動きは、非常に激しく、非常に異なっていて、非常に急激で、非常に目新しいから、観客はかぎりない称賛の念で満たされる」。第四幕では、ジュノンの激しい嫉妬の念を燃やし、「天上ではその住人たちが大騒ぎしている」。第五幕では、宮殿はジュノンの送った「蛇で一杯になる」。ジュピテルの驚が、この蛇を退治する。以上のように、『二人のソジ』で用いられた機械仕掛けの他に、宙乗りが頻繁に登場する。

『二人のソジ』と『エルキュールの誕生』の比較から明らかのように、機械仕掛けの芝居はその上演の仕方に大きく左右されていることが分かる。機械仕掛けの芝居であるか否かは、要はその実際の上演形態との関わりによると言えよう。

『寛書』の第一部は1634年末で終わっているが、上記したように1634年と1647年との間に機械仕掛けの芝居の先駆といわれる作品がある。繰り返すが、以下の三作品である。

Claveret: *Ravissement de Proserpine* (1639)

l'Hermite de Vauzelle: *Chûte de Phaëton* (1639)

Chapoton: *Descente d'Orphée aux Enfers* (1640)

これにさらにもう一作を加えてよいだろう。

Salleberay: *Jugement de Paris* (1639)

これらの作品の機械仕掛けの芝居としての上演の可能性を探ろう。だが、あらかじめ断っておくが、これらの作品の初演当時の記録は見出せない。したがって、機械仕掛けの使用はともかく、初演当時の舞台の構成については推測の域をでない。

クラヴレ Claveret の『プロゼルピーヌの誘拐』 *Ravissement de Proserpine* は、場面として、天上、シシリア、冥界が必要だが、パルフェによれば、場所の一致の規則を遵守するため三層の舞台を使用して同時に場面を見せた⁽²⁸⁾。この記録を信ずるなら、『ユルスの試練』と同様の並列装置を使用したと言えよう。

レルミット・ド・ヴォーゼル l'Hermite de Vauzelle の『ファエトンの墜落』 *Chûte de Phaëton* は、パルフェによれば、この作家の最初期の作品であり、試作であって上演されたかどうかは不明である⁽²⁹⁾。

機械仕掛けの芝居とは、既に述べたように、上演してはじめて成立するものである。その意味では、この作品を機械仕掛けの芝居と認定しがたい。

シャポトン Chapoton の『オルフェの冥界下り』 *Descente d'Orphée aux Enfers* については、何の記録もないから、上演については不明である。なお、1648年マレー座が、この作品を『オルフェとユリディスの結婚』 *Le Mariage d'Orphée et d'Euridice* の題名で機械仕掛けの芝居として上演している。

サルプレー Salleberay の『パリスの審判』 *Jugement de Paris* は、初演については記録はない。ただし、1657年オテル・ド・ブルゴーニュ座で明らかに機械仕掛けの芝居として上演されている。

これらの作品はいずれも、『二人のソジ』で述べたとおり、機械仕掛けの芝居として上演は可能であるが、しかし、以下のような事実から推測すると、おそらくその上演は『マウロの覚書』に記された上演形態とあまり差はないのではないだろうか。

まず、戯曲としては、機械仕掛けの芝居の場合は『アンドロメード』のト書で明らかなように、各幕毎に装置の説明が詳しく付けられている。『マウロの覚書』で扱った作品についても同じことが言えるが、これらの四作品の場合には、各場面の装置についてト書がない。宙乗りに関しても、台詞でそれをうかがわせる台詞があるが、ト書にその指示はない。つまり、初演当初は機械仕掛けの芝居としての上演を想定していなかったのではないだろうか。

つぎに、いずれの作品も、上演の記録は残っていない。つまり、上演が評判を呼ばなかったということは、舞台が普通の芝居と際立った差異を示すものではなかったということではないだろうか。

1641年パレ・ロワイヤル劇場のこけらおとしに、デマレ・ド・サン＝ソルラン Desmarets de Saint-Sorlin の『ミラム』 *Mirame* が上演された。この上演は、かなりの評判を呼んだが、「ガゼット」はこの上演について次のように報じている⁽⁹⁾。

フランスでは勿論、諸外国で可能だとしても、かつてこれほど豪華の劇場を見たことはなかったし、そのパースペクティヴは観客の目にいっそうの恍惚感をもたらした... 一面に波立ち、その動きが自然に見える海に面したテラスの大きな敷地に洞窟、彫像、噴水で飾られた非常に魅力的な庭園、二つの大きな船団、その一つは2海里も離れているように見え、二つとも観客の目の前を通過した。夜は僅かな闇によって広大な庭園と海と空に訪れるが、空には月が輝いている。この夜に昼が続くが、昼も次第に曙と運行する太陽と共に訪れた。

この芝居は、五幕を通して場面は一ヶ所で、場面転換はない。機械仕掛けは、日の出、月の出、遠くに浮かぶ船、幾つかの宙乗りがあるが、とりわけ目新しいことは何も行っていない。ただ、この上演が評判を呼んだ理由は、「ガゼット」の記事に見る限り、舞台の豪華さであり、装置としてはパースペクティヴのもたらした驚きである。パレ・ロワイヤルの劇場はプロセニウム・アーチのある額縁舞台であり、市中の劇場にはこの時期にはプロセニウム・アーチがなかった。額縁舞台が従来の劇場で見られなかったパースペクティヴの技法にいっそうの効果をもたらしたと言えよう。『ミラム』が評判を呼んだのは、オテル・ド・ブルゴーニュ座やマレー座では見られなかったパースペクティヴの

技法が舞台に導入されたためと言えよう。つまり、機械仕掛けの芝居の舞台の構成原理であるパースペクティブが、この上演で十分にその効果を発揮したということである。言い換えれば、当時はまだパースペクティブの技法を用いた舞台が十分普及していなかったということであり、『ミラム』上演以前の芝居は並列舞台での上演であったことの一つの証左ではないだろうか。

1650年2月18日付けの「ガゼット」の『アンドロメード』上演の記事でテオフラスト・ルノード Théophraste Renaudot は次のように書いている⁽⁶⁾。

初期のフランスの作家の作品の中で、少年時代を熱狂させた劇詩は、いまでは、古い装置で上演されるのも恥ずかしいし、もはや単純な民衆の判断に委ねることもできない。これらの初期の芝居は、筋と場所ばかりか、日にちと年月も混同し、違った風土、違った時代に起こったことを同じ舞台に登場させている。

機械仕掛けの芝居である『アンドロメード』との対比で「初期の芝居」への批判と考えると、単に戯曲への批判ばかりではなく、上演形態への批判をも含んでいると考えられる。つまり、年代的には確定できないが、1647年以前の並列装置への批判であると言えよう。

1656年7月と10月にオテル・ド・ブルゴーニュ座は、指物師と画家と『偉大なるアスティアナクス』 *Le Grand Astianax* (作者不明)のための装置と機械仕掛けの制作の契約を結んでいる⁽⁷⁾。この契約書の中に、各幕毎に使用する装置と機械仕掛けの指示がある。

第一幕

「開幕の第一幕で神々のための大きな機械仕掛け、神々は第一場の地上の手前の通りに下りてこなければならない。第二場、「不和」が二人の復讐の女神とともに登場、その一人は空中に飛び去り、もう一人は地中に消える。」

第二幕

「眼前から舞台奥までに動く海と五人の登場人物をのせる一隻の船、その船は第二幕の最後の場面で舞台を横切る。第二場ではパリスと愛の神が垂直に下りてくる、そして愛の神は天に飛び去る。」

第三幕

「最後の場面で、ひざまずいて祈るイフィジェニーが天に連れ去られる、ディアヌが天の玉座に現れる。」

第四幕

「亡霊が奈落から現れる、そして舞台は雲で覆われ、ジュノンの機械仕掛けが舞台を横切り、ヴェニユスの機械仕掛けがもう一方の端から舞台を横切る。」

第五幕

「少年を入れるために掘られた墓と、最後の場面のための神々を乗せる大きな機械仕掛けを必

要とする。》

オテル・ド・ブルゴーニュ座は、1656年11月には『偉大なるアスティアナクス』、1657年始めにジルベール Gilbert の『ディアヌとアンディミオンの恋』 *Les Amours de Diane et d'Endimion*、1657年12月に『パリスの審判』の再演、1657年から58年に『ディアヌとアンディミオンの恋』の再演、1658年3月に『偉大なるアスティアナクス』の再演と、たてつづけに機械仕掛けの芝居の上演を行っている。これらの一連の機械仕掛けの芝居の上演に、『偉大なるアスティアナクス』のための装置と機械仕掛けを利用したと考えてよいだろう。

その上、サルブレーの『パリスの審判』については、初演の際には記録がないが、1657年にオテル・ド・ブルゴーニュ座での再演の記録が残されている。「ミューズ・イストリック」 *Muse historique* は、1657年12月22日の記事で、手放しの賞賛をしている⁶³⁾。

この素晴らしい芝居のために、
いたるところで見られる、
大きな変化に、
観客はみな感嘆し、
(...)
何回ものパースペクティヴが変化し、
二十回以上の宙乗りがあり、
素晴らしい距離感によって、

1639年の初演の時には、このような記事は残されていない。このことは、『二人のソジ』と同じように、再演の時に初めて機械仕掛けの芝居として上演されたと考えられる。つまり、先に挙げた契約書から見ても、オテル・ド・ブルゴーニュ座には、本格的に機械仕掛けの芝居の上演のための装置は1656年以前には存在しなかったのではないだろうか。以上のような諸点から推定すると、1639年前後における芝居の上演も、おそらく並列装置を用いた上演だったであろう。

本章では、1647年以前のオテル・ド・ブルゴーニュ座の舞台構成について検討した。宮廷バレーとの関わりを考えるなら、そこで上演された芝居では機械仕掛けが使用されており、断定はできないが、宮廷バレーからの影響はあり得たかもしれない。しかし、その舞台の構成に関しては、場面転換の必要な芝居であってもほぼ並列装置を使用していたとみなしてよいだろう。従って、場面転換に関しては宮廷バレーの影響は見出しがたい。

5. 結び

イタリア・オペラ、特に1647年上演の『オルフェオ』が、機械仕掛けの芝居の成立の直接の契機

となったことは言うまでもない。機械仕掛けの芝居が、イタリア・オペラから受け継いだものは、舞台処理、すなわち機械仕掛けと各幕毎の(それもパースペクティブの技法を駆使した)場面転換の手法であった。この二つの要素は、以後の機械仕掛けの芝居の必須の要件として受け継がれて行く。一方、機械仕掛けを用いた芝居がそれ以前になかったわけではない。多くの研究者は、1647年以前のこうした作品を機械仕掛けの芝居の先駆として見なしている。確かに、戯曲だけを見る限り、1647年以前の作品もそれ以後の作品もその構成にそれほどの変異を見出せないだろう。ランカスターは、機械仕掛けを用いた芝居の起源を中世の宗教劇と宮廷バレエに求めている。中世の宗教劇、宮廷バレエが影響を及ぼしているとするならば、1647年以前の芝居に対してである。しかし、中世の宗教劇の機械仕掛けが、17世紀の舞台で使用された形跡は見出せない。一方、宮廷バレエは、上記の二つの要素を十分とは言えないまでも備えてはいる。しかし、宮廷バレエが機械仕掛けに関しては1647年以前の芝居に影響を与えた可能性はあるが、各幕毎の場面転換という点では影響は見出せない。1647年以前の芝居では、機械仕掛けを用いてはいても、並列装置を使用し、機械仕掛けの芝居のように各幕毎の場面転換は行っていないからである。つまり、1647年以前の芝居は、機械仕掛けの芝居の必須の要件である場面転換を欠いている。したがって、機械仕掛けの芝居は、イタリア・オペラを起源とした舞台表現であり、1647年以前の機械仕掛けを用いた芝居は、スペクタクル性豊かな芝居ではあっても機械仕掛けの芝居とは呼びえないものであると言えよう。

註

- (1) CORNEILLE, *Œuvres complètes*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, Paris, p.1395
- (2) H.C.LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth century*, Gordian Press, 1966, New York, Part II, p.677.
- (3) 橋本能「17世紀の *pièce à machines* の特徴について」*仏語仏文学研究* 22号、中央大学、1991年刊行予定
- (4) Samuel CHAPPUZEAU, *Le Théâtre français*, Edition d'Aujourd'hui, 1985, Paris, p....
- (5) Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le Ballet de cour de Louis XIV*, Picard, Paris, 1967, pp.197-204
- (6) *ibid.*, p.43.
- (7) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Nizet, 1960, Paris, p.67.
- (8) *ibid.*, p.63.
- (9) Henry PRUNIERES, *L'Opéra Italien en France avant Lully*, Honoré Champion, 1975, Paris.
Marie-Françoise CHRISTOUT, *op.cit.*
Ludovic LECLERC (Celler), *Les Décors les Costumes et la Mise en scènes au XVII^e siècle*, Slatkine, 1970, Genève.

- (10) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *op.cit.*, p.64
- (11) Pierre CORNEILLE, *Andromède*, Didier, 1974, Paris, p.23.
- (12) Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Honoré Champion, 1951, Paris.
- (13) T.E.LAWRENSON, *The French stage and Playhouse in the XVIIth century*, AMS Press, 1986, p.113.
- (14) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *op.cit.*, pp.45-46.
- (15) Margaret M.McGOWAN, *L'Art du Ballet de Cour en France 1581-1643*, CNRS, 1978, Paris, p.89.
- (16) *Ballets et Mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, publiés par Paul Lacroix, Slatkine, 1968, Genève, tome deuxième, pp.63-89.
- (17) McGOWAN, *op.cit.*, p.92.
- (18) *ibid.*, p.90.
- (19) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre du Marais*, Nizet, 1654, Paris, tome II, p.24.
- (20) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, pp.61-62.
- (21) この年代は、S.W.DEIERKAUF-HOLSBOERの前掲書 39-40頁に拠った。
- (22) T.E.LAWRENSON, *op.cit.*, p.141.
- (23) *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de L'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie française au XVII siècle*, publié par Henry Carrinton Lancaster, Ancienne Honoré Champion, 1920, Paris, pp.82-83.
- (24) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, p.62.
- (25) T.E.LAWRENSON, *op.cit.*, p.142.
- (26) *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de L'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie française au XVII siècle*, p102.
- (27) anonyme, *Dessein du Poème de la Grande Pièce des machines de la Naissance d'Hercule*, René Baudry, 1650, Paris.
- (28) PARFAICT, *Histoire du Théâtre François*, Slatkine, 1967, Genève, tome I, p.545.
- (29) *ibid.*, tome II, p.23.
- (30) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, p.63.
- (31) Pierre CORNEILLE, *op.cit.*, p.156.
- (32) S.W.DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Nizet, 1970, Paris, tome II, pp.188-194.
- (33) PARFAICT, *op.cit.*, tome II, p.156.