

フランス 17世紀演劇のセノグラフィに対するイタリアの影響

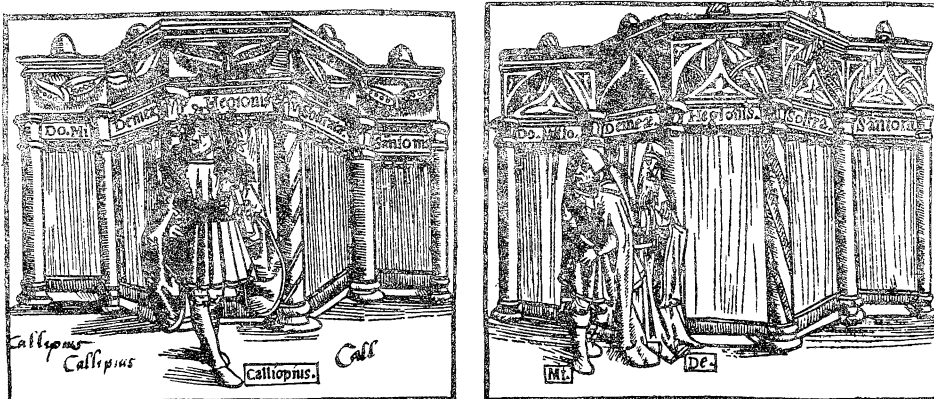
橋 本 能

1. はじめに

イタリア・ルネサンスから始まる劇場構造は、バイロイトの祝祭劇場の成立に至る 19世紀までのヨーロッパの劇場様式を規定します。舞台装置も、イタリアにおける近代劇場の誕生と規を一にして生まれたウィング・ボーダーが主流となります。劇場構造もウィング・ボーダーも、その基本的原理は遠近法にあります。フランスの 17世紀演劇もまた、他のヨーロッパ諸国と同様、イタリアからの強い影響の下に成立します。拙論では、フランス 17世紀の劇場と舞台装置の成立にイタリアがどのような影響を及ぼしたかを検討したいと考えます。

2. イタリアにおける古典劇の上演と遠近法

イタリアではルネサンス以降ギリシャ・ローマの古典劇の研究が進み、14世紀にはその上演が試みられます。その中で、舞台装置を用いた最も早い例は、1480年頃ローマのパラッツォ・デッラ・カンチェレリアの中庭での上演(上演作品不明)とされています¹⁾。しかし、当時はまだ常設の劇場は存在せず、宮殿の広間や中庭に架設の舞台を設けて上演されました。その装置も、図版 1(図版の出典は後註の次にまとめて挙げてあります)のように、舞台の後に数本の円柱を並べ、その間を小部屋に仕切って、カーテンで覆い、それぞれを家に見立てました。当時のギリシャ・ローマ劇の上演はお



図版 1

おむねこのような装置で上演されていたようです。

一方、美術の分野では、14世紀始めのジオットあたりから次第に絵画に遠近法が用いられるようになります。遠近法の理論としては、1436年の刊行されたアルベルティ Leon Battista Alberti(1407-72)の『絵画論』*De Pictura*がルネサンスにおける最も早い例とされています⁹⁾。しかし、遠近法が舞台に用いられるようになるのはかなり遅れ、何らかの意味で遠近法と関りのある早い時期の上演としては次のものがあります。

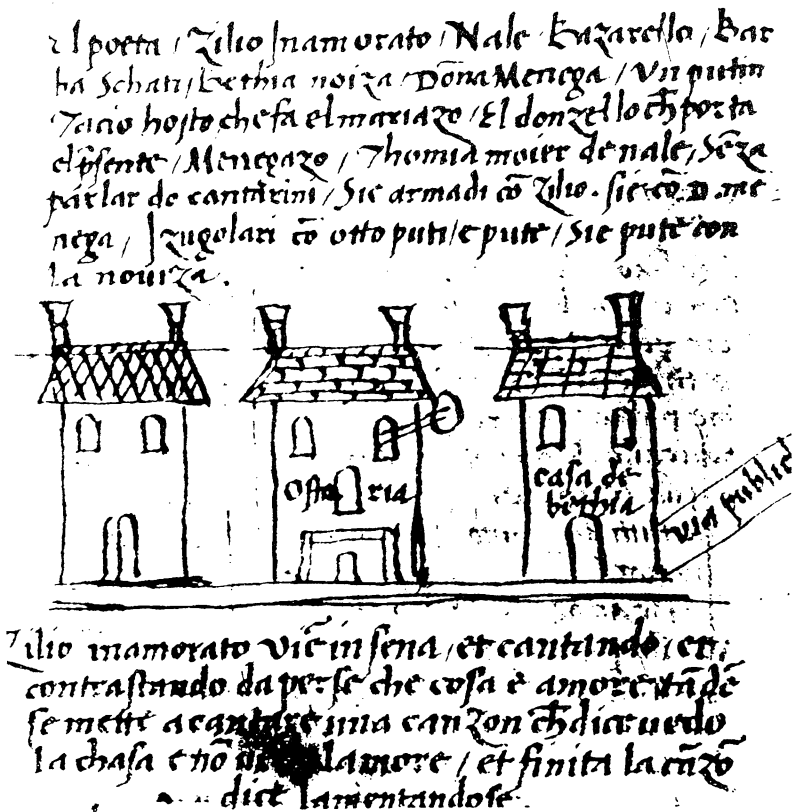
- 1486 プラウトゥス『メナエクス兄弟』*Menaecumi* (ローマ)
- 1508 アリオスト『カッサリア』*Cassaria* (フェラーラ)
- 1513 ベルナルド・ドヴィツィ『カランドリア』*Calandria* (ウルビノ)

1486年のローマでの『メネエクス兄弟』の上演をカーノードルは遠近法を使った最初の舞台として挙げていますが、福田晴虔氏の見解は否定的です⁹⁾。

舞台への遠近法の使用が記録として残っている最初の上演は、1508年フェラーラでのアリオストの『カッサリア』の上演とされています⁹⁾。この上演記録は舞台装置に遠近法 *prospettiva* という用語

が用いられた最も早い例ですが、実態がどの程度のものであったかは不明です⁹⁾。フェラーラでは数年間にわたって古典劇が連続して上演されています。図版2はアンジェロ・ベオルコAngelo Beolcoの喜劇『ベティア』の稿本にある舞台装置ですが、フェラーラでの古典劇上演の装置もこのような装置だったろうと推測されます⁹⁾。

1513年ウルビノでベルナルド・ドヴィツィ作の『カランドリア』が上演されましたが、この上演を見たカスティリオーネ Castiglione は次のような手紙を残しています。

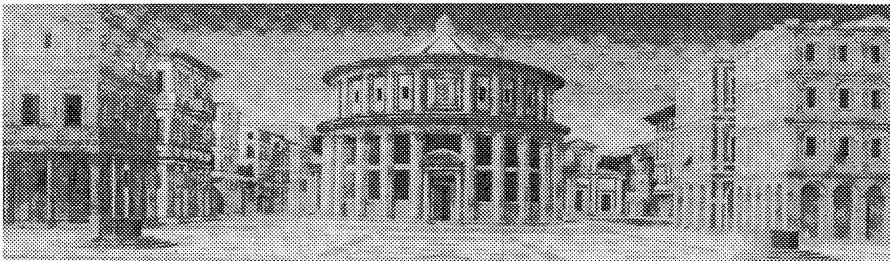


図版2

舞台には極めて見事な都市が示され、街路、宮殿、教会、塔などがすべて際立って、あたかも現実のもののように見えた。それは、科学的遠近法による賛嘆すべき絵画によって完成された効果であった。⁷⁾

福田晴彦氏は、この記述からおそらく装置の構図はウルピノのマルケ美術館にある「理想都市の図」(図版3)とほぼ同じであったろうと推定しています⁸⁾。

以上のように、舞台への遠近法の応用は16世紀始めから行われました。ただし、これらの上演場所が常設の劇場ではなく、宮殿の広間や中庭に設けられた架設の舞台であったことはそれ以前と変わりありません。



図版3

3. ウィトルウィウスの発見

一方、建築学の分野では、1414年にモンテカッシーノ修道院からウィトルウィウスの『建築書』の完全な写本が発見された後、以後多くの注釈書が刊行され、ギリシャ・ローマの劇場建築の研究が進みます。中でも、1545年に刊行されたセルリオの『建築書第二書』と1556年にバルバロが刊行した注釈書は、最も大きな影響を与えました⁹⁾。これらの年代をまとめると次のようになります。

1414 ウィトルウィウス『建築書』の発見

1486 『建築書』ローマで復刻

1545 SERLIO, Sebastiano, *Lib II. Perspettiva*

1556 BARBARO, Daniele, *I Dieci Libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Mons.Barbaro*

ウィトルウィウスは、ギリシャ・ローマの劇場と舞台について次のような記述を残しています。

スカエナそのものはつぎに明らかにされるようなそれ自身の割り付けを持っている。——中央には王宮の前庭にあるような扉が設けられ、左右には客用の扉がある。これの隣に装飾に予定された空間があり、この場所にそれぞれ外見の異なった三つの装飾を持つ三角形の回転装置が

あることからギリシャ人はこの空間をペリアクトイの場と呼んでいる。この装置は、筋の転換が行われる場合あるいは突然の雷鳴を伴って神が出現する場合、回されて正面で装飾の様相を変える。(…)スカエナの種類は三つある。一は悲劇の、他は喜劇の、第三は諷刺劇のスカエナと呼ばれるもの。これらの装飾は手法において互いに異なり別々である。悲劇のスカエナは円柱や破風や彫像やその他王者に属するもので構成され、喜劇のスカエナは私人の邸宅や露台の外観また一般建物の手法を模して配置された窓の情景を持ち、諷刺劇のスカエナは樹木や洞窟や山やその他庭師の作る景色にかたどった田舎の風物で装飾される。⁽¹⁰⁾

ウィトルヴィウスが舞台装置に触れた記述はこれだけですが、一方、別のところに遠近法に触れたものと思われる記述があります。

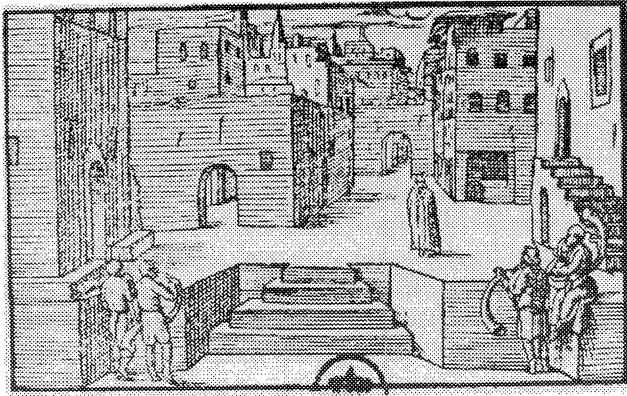
ディスポシティーとは、物をぴったりと配置することであり、その組合わせによって作品を質を以て立派に作りあげることである。ディスポシティーの姿——ギリシャ語でアイデアといわれるもの——はこれである。すなわち平面図・立面図・背景図。平面図とは、コンパスと定規を度に適って併用し、それによって敷地面に図形が設定されるものをいう。立面図とは、建て上げ面の像であって、度に適った割り付けで描かれた建物のあるべき姿である。また、背景図は、正面と遠ざかって行く側面の模図であって、コンパスの中心に向かってすべての線が集中しているものである。⁽¹¹⁾

実に、まづアテーナエではアガタルクスがアエスキュルスの指示に従って悲劇の舞台を作り、それに関する覚書きを残しました。それに動かされてデーモクリトゥスとアナクサゴラスも同じ事項、すなわち不確かなものから確かな像が舞台の背景画の中に建物の外観を与え、凹凸のない平らな面に描かれたものがあるものは引っ込みあるものは突き出してみえるためには、あ



図版 4





図版5

用いられています⁽¹³⁾。セルリオは、おそらくこれらの記述を総合して、舞台の背景と遠近法を結び付けて描いたものと思われます。セルリオは、これらのデッサンによって具体的にウィトルウィウス解釈を提示したことで、これ以後の劇場における実践に決定的な影響を及ぼしました。図版5は、セルリオに影響された当時の舞台です。こうして、ウィトルウィウスに基づくギリシャ・ローマの劇場建築の研究と絵画における遠近法の理論の融合が行われます⁽¹⁴⁾。

一方、バルバロの注釈書は、学問的方法の確かさと解釈の精密さにおいて抜きんできた評価を受けています⁽¹⁵⁾。ここで特に注目すべきことは、この研究に建築家のアンドレア・パッラーディオ Andrea Palladio(1508-1580)が協力していることです。パッラーディオはヴィチェンツァの古代劇場の遺跡テアトロ・ベルガを実地に調査し、バルバロはこれをもとにウィトルウィウスの記述の考証に努めました⁽¹⁶⁾。その後、パッラーディオは、1584年にテアトロ・オリンピコ劇場の設計を行っています。いいかえれば、テアトロ・オリンピコは、ウィトルウィウス研究の成果であり、その実践であったわけです。

4. イタリアにおける劇場の成立

では、このような研究と実践を踏まえて、イタリアでは劇場はどのように成立するのでしょうか。またその中で、遠近法の基づく舞台装置はどのように用いられたのでしょうか。現存する当時のイタリアの劇場としては1584年落成のテアトロ・オリンピコと1628年落成のテアトロ・ファルネーゼがあります。

テアトロ・オリンピコ(図版6)は、1579年アカデミア・オリンピコが建設を計画し、既に述べたようにパッラーディオの設計によって、1580年2月着工されます。その年8月にパッラーディオが死去しますが、工事は、ヴィンチェンツォ・スカモッツィ Vincenzo Scamozzi(1562-1625)が引き継いで、1584年に落成します。特徴としては、ローマ劇場のスケネを忠実に再現し、その背後のアーチの中に遠近法を使って数本の街路が設けられています。これは、ギリシャ・ローマの劇場のスカエナエ・フロ

る場所が中心と定められた場合描線は自然の理にしたがって眼の視線と放射線の延長にどんなふうに対応すべきであるかについて書き記しました。⁽¹²⁾

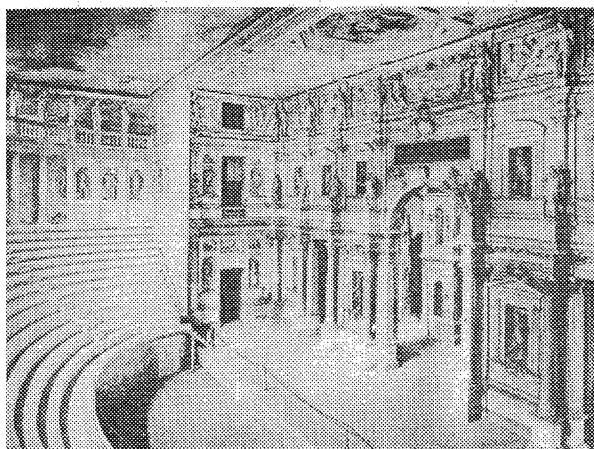
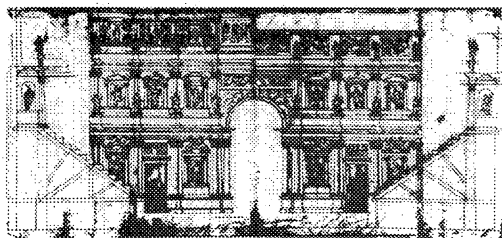
この記述が、本当に遠近法を指しているものかどうかは諸説あって断定することはできません。しかし、セルリオは、『建築書第二書』の中で悲劇、喜劇、諷刺劇の装置の図版を載せています(図版4)が、これらの装置はいずれも遠近法が

ンスを再現しようとする試みです。つまり、テアトロ・オリンピコは、ギリシャ・ローマの劇場の理念を忠実に再現しようとした劇場でした。

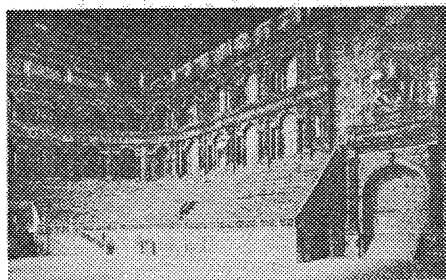
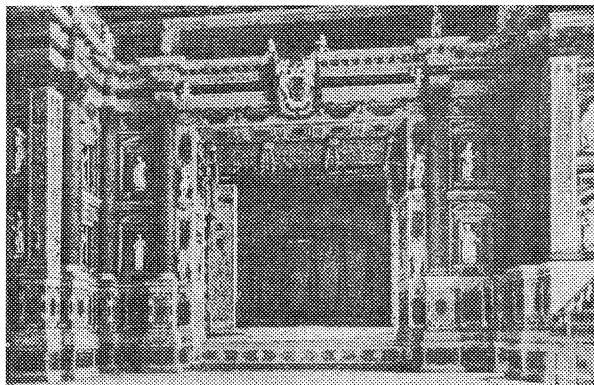
しかし、当時普及していた劇場は、テアトロ・オリンピコ型の劇場ではなく、宮廷の広間から発達した宮廷劇場でした⁽¹⁷⁾。その代表的な劇場が、パルマのテアトロ・ファルネーゼ(図版7)です⁽¹⁸⁾。1617年にラヌッチョ・ファルネーゼ Ranuccio I Farnese(1569-1622)の命を受けて、建築家ジョヴァンニ・バッティスタ・アレオッティ Giovanni Battista Aleotti(1546-1636)が設計、1628年に落成しました⁽¹⁹⁾。この劇場には、二つの大きな特徴があります。

第一の特徴は、プロセニウム・アーチです。テアトロ・オリンピコでは、遠近法の舞台装置が舞台奥に設けられたファサードのアーチの中に押し込まれていたのに対して、テアトロ・ファルネーゼでは、舞台前面にプロセニウム・アーチが大きく開かれ、舞台を囲む形になっています。このため、プロセニウム形式の劇場がテアトロ・ファルネーゼから始まるといわれる理由となっています⁽²⁰⁾。

第二の特徴として、ウィング・ボーダーによる舞台装置を用いていることです。ウィング・ボーダーとは、イタリア語でテラリ telari、フランス語でシャシ chassiss と呼ばれます。日本語では、枠張り物、引き戸式背景、突き出しなどと訳されていますが、定訳はありません。図版8がそれですが、戸車のついた襖か戸板のような書き割りで、これを何枚も舞台の奥に向かってならべて遠近法の効果を生み出すわけですが。また、レールの上の乗せられたウィング・ボーダーを交代に出し入れする



図版6

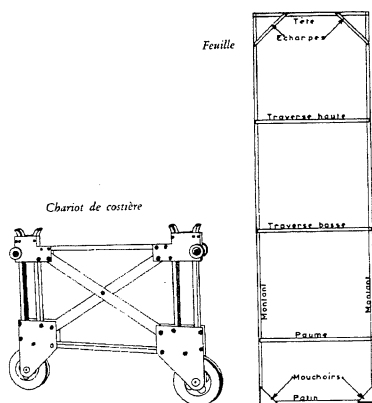


図版7

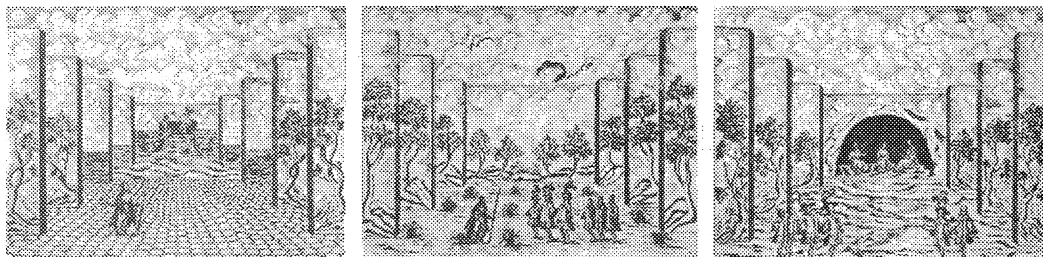
ことですばやい場面転換が可能になります。図版9は、1652年スペインにおけるカルデロンの『野獣、光、そして石』の上演を描いたものですが、ウィング・ボーダーがもたらす遠近法の舞台効果を明らかに示しています。

言うまでもなく、舞台装置はテアトロ・オリンピコに見られるスカエナエ・フロンスから一挙にウィング・ボーダーに移ったわけではありません。その間に、様々な試みがなされ、ペリアクトイも制作されましたし、サバッティエーニは『劇場の背景と装置の制作方法』の中で、背景幕を巻き取る装置などにも触れています⁽²¹⁾。カーノードルは、背景の発達について三つの段階を想定しています⁽²²⁾。つまり、最初は、中世の並列舞台に使われた独

立したユニットから発展したもので前と横の二面の枠組みの「角度のついた」ウィングからなる背景、次にペリアクトイ、最後にウィング・ボーダーという三段階の発展を考えています。いずれにしても、ウィング・ボーダーが舞台装置の最終的な形として定着し、18世紀までヨーロッパで舞台装置の主流となります。テアトロ・ファルネーゼではウィング・ボーダーが全面的に採用され、9列か10



図版8

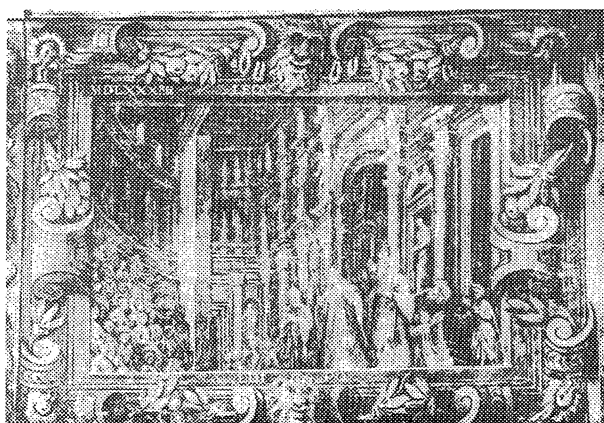


図版9

列ならべられました⁽²³⁾。

ウィング・ボーダーは、アレオッティの弟子のジャコモ・トレッリ Giacomo Torelli(1608-1678)によって受け継がれ、次に述べるヴェネツィアの商業オペラで盛んに用いられます⁽²⁴⁾。

付言すれば、テアトロ・オリンピコとテアトロ・ファルネーゼでの柿落としの出し物は、それぞれの劇場の違いを象徴的に物語っているといえるでしょう。テアトロ・オリンピコでは、1584年にイタリア語版『オイデュプス』が上演されました(図版10)。一方、テアトロ・ファルネーゼでは、1628年12月21日、音楽をモンテヴェルディが担当したアッキリーニ Claudio Achillini 作の『メルクリウスとアレース』 *Mercurio e Marte* を上演しま

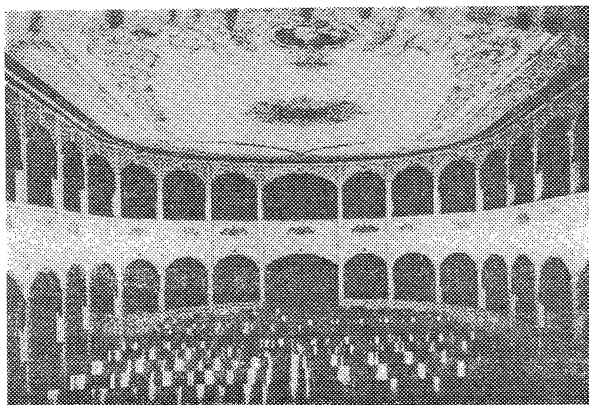


図版10

した。その中で、神々が宙乗りで登場し、終幕の海戦の場面は平土間に水を満たして演じられました。

5. ヨーロッパの劇場

ルネサンスに発達した宮廷劇場の様式を近代劇場に発展させたのがヴェネツィアの大衆劇場です⁽²⁵⁾。1637年にヴェネチアで初めての大衆劇場として、サン・カシアーノ劇場が開場しました。以後多くの大衆劇場がヴェネチアに開場します。図版 11 は当時ヴェネチア領だったユーゴスラヴィアにあるフヴァール劇場ですが、典型的なヴェネチアの劇場形式を残しています。ヴェネチアの劇場は、テアトロ・ファルネーゼのU字形の平土間の形式を踏襲していますが、その特徴は栈敷席にあります。栈敷席の起源ははっきりしませんが、16世紀にすでに存在していました。しかし、三層、四層とい



図版 11

うように何階にも重ねられた栈敷席として一大発展を遂げるのは、このヴェネツィアの劇場が最初です⁽²⁶⁾。以後、1671年ローマに建設されたテアトロ・トル・ディ・ノーナによりルネサンスから現代への移行が完成し、この後二世紀にわたってほとんどの劇場がこの形式を踏襲することになりました⁽²⁷⁾。時代は飛びますが、18世紀において、ヨーロッパ各地に劇場が建設されます。18世紀の代表的な劇場として次のものがあります。

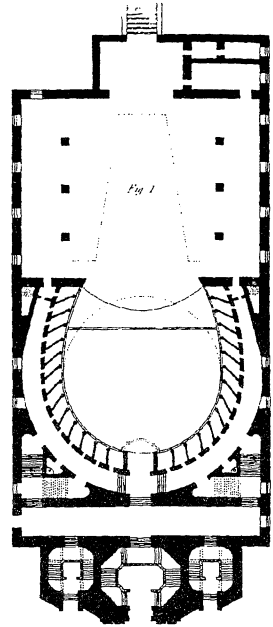
[イタリア]

- 1729 テアトロ・フィラルモニコ(ヴェローナ)
- 1731 テアトロ・アウジェンティナ(ローマ)
- 1737 テアトロ・サン・カルロ(ナポリ)
- 1740 テアトロ・レジオ(トリノ)
- 1756 テアトロ・コムナーレ(ボローニャ)
- 1773 テアトロ・デ・クワトロ・カヴァリエリ(パヴィア)

[ドイツ]

- 1719 ドレスデン歌劇場
- 1719 エアランゲンの宮廷劇場

- 1741 マンハイムの宮廷劇場
- 1742 ベルリンの宮廷劇場
- 1748 バイロイト歌劇場
- 1747 シェーンブルンの宮廷劇場
- 1753 ミュンヘンのレジデンツ宮廷劇場
- 1766 ドロットニングホルムの王立劇場



図版 12

これらの劇場は、総称して、建築学の分野でバロック劇場と呼ばれています。一例として、ナポリのテアトロ・サン・カルロを挙げておきます(図版 12)。18 世紀のバロック劇場という場合、劇場内の装飾性が問題となるようですが、その特徴は、平土間は U 字形平面形式であること、舞台と王座が正対すること、何層にも栈敷席が重ねられていることです。また、この時代になると当然のこととして、舞台にはプロセニウム・アーチが設けられ、装置はウィング・ボーダーが用いられています。こうした劇場の構造自体は、ルネサンスのイタリアの劇場の基本を踏襲するものです⁽²⁸⁾。実際、これらの劇場の多くを手掛けたのは、イタリア系の舞台美術家たちでした。

このように、1876 年バイロイト祝祭劇場の成立まで、ルネサンスに成立したイタリアの劇場構造とウィング・ボーダーの舞台装置は、ヨーロッパの劇場での主流となっていました。

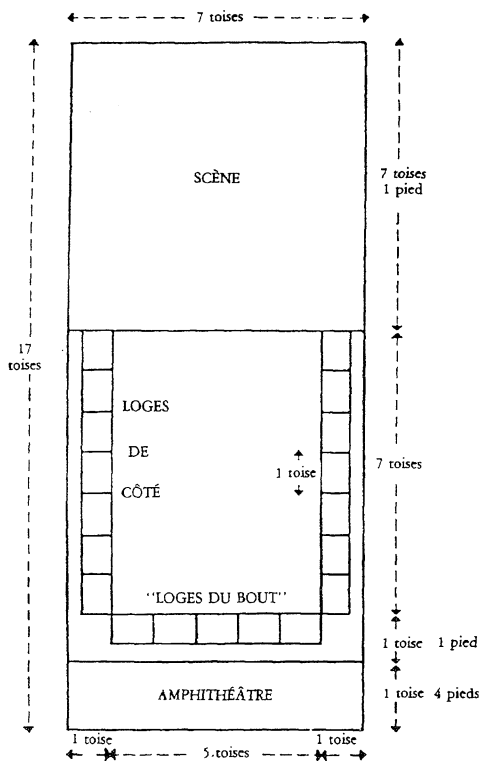
6. フランスの劇場構造

前章では、イタリアの劇場とその舞台装置の成立過程について概観しました。では、フランスでは、どのようにして遠近法の舞台装置と近代的な劇場建築は成立するのでしょうか。

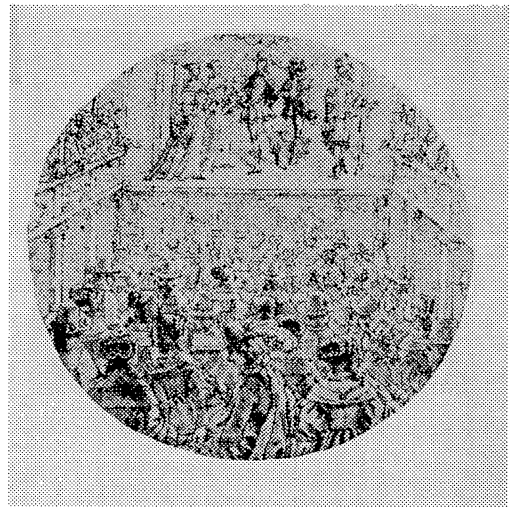
フランスでは、古代の劇場の研究としては、1534 年にマルリアヌス Marlianus が *Topographia anitiquae Romae* を、16 世紀半ばにはベアトリゼ Béatrizet がマルチェルス劇場の復元図を制作し、1579 年にデュセルソー Ducerceau が *Second volume des plus excellents bastiments de France* に五つの古代劇場の図を収録しています⁽²⁹⁾。

ウィトルウィウスの研究としては、1544 年にフランス人ギヨーム・フィランデル Guillaume Philander が注釈書を刊行しています⁽³⁰⁾。その中で、ウィング・ボーダーに似た舞台装置についても触れています⁽³¹⁾。しかし、その刊行はローマであり、ラテン語で書かれていますからフランスにどの程度影響を与えたかは判りません。1545 年にはセルリオの『建築書第二書』が刊行されていますが、同じ年にフランス語の翻訳がパリで出版されています。

このように、フランスにおいても、イタリアと同様、ギリシャ・ローマの劇場の構造と遠近法の理論は知られていたものと思われます。しかし、その実践においてはイタリアとかなりの隔たりがあります。フランスでは、劇場の建設は次のように行われました。



図版 13



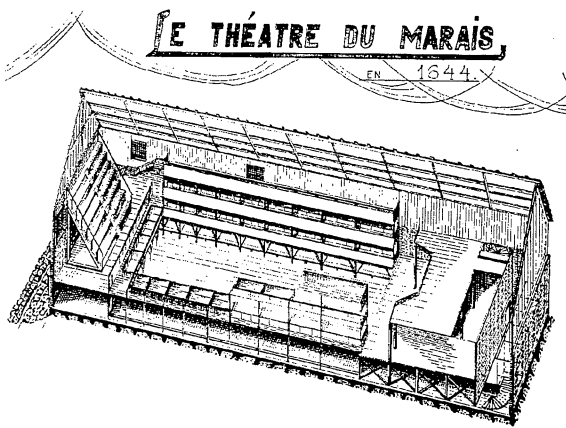
図版 14

- 1548 オテル・ド・ブルゴーニュ座
- 1634 マレー座
- 1641 パレ・ロワイヤル座
- 1644 マレー座焼失、再建
- 1647 オテル・ド・ブルゴーニュ座改築
- 1660 プチ・ブルボン座取り壊し
- 1689 コメディ・フランセーズ

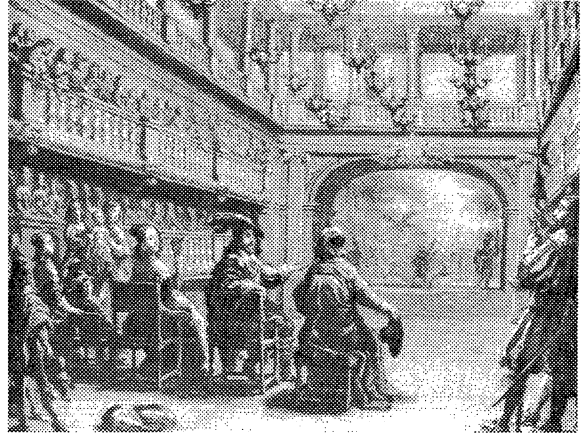
フランスでもっとも古い常設劇場はオテル・ド・ブルゴーニュ座ですが、図版 13はその平面図です。図版 14は、オテル・ド・ブルゴーニュ座での上演風景と推定されている図版です。この二枚の図版をみる限り、オテル・ド・ブルゴーニュ座の観客席は長方形で、イタリアの劇場のようにU字形をしていませんし、プロセニウム・アーチ也没有。

図版 15は、1647年に再建されたマレー座の立体復元図ですが、オテル・ド・ブルゴーニュ座と同様の構造です。

図版 16は、イタリア人ジャック・ルメルシエ Jacques Lemercierが設計したパレ・ロワイヤル座で、ルイ 13 世臨席の下での上演風景です。図版 17はパレ・ロワイヤル座で上演されたデマレ・ド・サンソルランの『ミラム』につけられた図版です。この図版からこの劇場にプロセニウム・アーチと舞台を覆うカーテンがあることが判ります。プロセニウム・アーチとカーテンがフランスで初めて用いられ



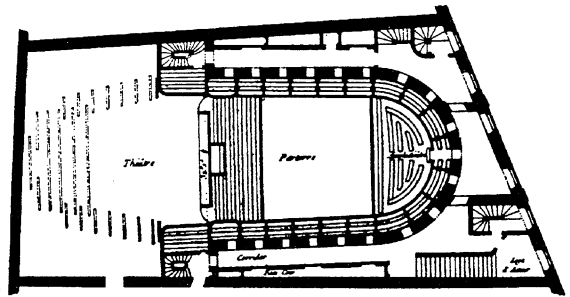
図版 15



図版 16



図版 17



図版 18

ようになったのはこの劇場からですが、これらの図版で見ると観客席はU字形をしていません。

前章で述べたとおり、イタリアの劇場に始まるヨーロッパの劇場の基本的な構造は、平土間がU字形をしていることと、プロセニウム・アーチがあること、これに何層にもなった桟敷席がつけ加わります。この条件を満たすフランスの劇場は、フランソワ・ドルベール Francois d'Orbay が設計して 1689 年にできたコメディ・フランセーズ(図版 18)です。コメディ・フランセーズが造られるまでは、ヨーロッパの劇場建築の流れから見ると、フランスの劇場の発達には、他のヨーロッパ諸国に比べて相当立ち遅れていたといえるでしょう⁽²⁾。

では、舞台装置における遠近法のほうは、どうでしょうか。

7. 宮廷バレーの舞台装置

16 世紀後半から、フランスでは独自の舞台表現として宮廷バレーが発達します。代表的な宮廷バレーを年代順に上げれば次のようなものがあります。

1581.10.15 『王妃のバレエ・コミック』 *Le Ballet comique de la Reyne*

1609. 1.31 『王妃のバレエ』 *Le Ballet de la Reyne*

1610. 1.17 『ヴァンドーム公のバレエ』（『アルシーヌのバレエ』） *Le Ballet de M. de Vendosme*

1615. 3.19 『王女殿下のバレエ』（『ミネルヴァの勝利のバレエ』） *Le Ballet de Madame*

1617. 1.29 『ルノーの救出のバレエ』 *Le Ballet de la Délivrance de Renaud*

1619. 2.12 『タンクレードのバレエ』 *Le Ballet de Tancrede*

これらの装置と演出を担当したのは、主にイタリア人です。最初の宮廷バレエは1581年の『王妃のバレエ・コミック』ですが、これはイタリア人のバルタザール・ド・ボージョワイヨール Balthazard de Beaujoyeuxが、また、1615年の『王女殿下のバレエ』と『ルノーの救出のバレエ』は、フィレンツェ出身のトマゾ・フランチーニ Tomaso Franchini が装置と演出を担当しています。

1610年の『ヴァンドーム公のバレエ』ではフランチーニ兄弟の一人が装置を担当し、ウィング・ボーダーを使用しています⁽³³⁾。一方、カーノードルは、1615年の『王女殿下のバレエ』では舞台の奥行きも浅く遠近法は不十分であり、1617年にフランチーニが装置の制作を担当した『ルノーの救出のバレエ』で、「角度のついたウィング」を使ったイタリア・タイプの遠近法による舞台背景が初めて登場したとしています⁽³⁴⁾。

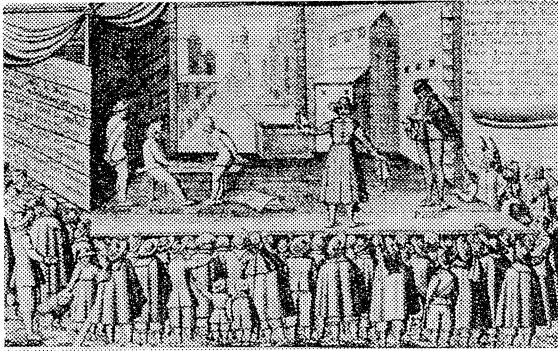
しかし、宮廷バレエでは舞台は主に登場人物の入退場のために使用され、バレエと演技は平土間を中心に演じられました。つまり、遠近法が舞台で用いられていても、それは舞台表現のごく一部としてでした⁽³⁵⁾。では、芝居の舞台ではどうだったでしょうか。

8. オテル・ド・ブルゴーニュ座の舞台装置

1630年代以前の上演については、喜劇、笑劇の場面の図版しか残っていません(図版19)。これら



図版19



図版 20

の舞台には、遠近法を用いた舞台装置は見当たりません。しかし、地方巡業の劇団では背景幕を遠近法で描くことで(図版 20)、部分的に遠近法の使用は行われていたようです。いずれにせよ、当時のフランスの舞台装置は常設劇場の成立以前のイタリアと変りないようです。

本格的な舞台装置の存在を示す記録は、舞台装置家ローラン・マウロ Laurant Mahelot 他がオテル・ド・ブルゴーニュ座で担当した舞台装置を

記録した『マウロの覚書』⁶⁾を待たなくてはなりません。『マウロの覚書』は、四部からなっていて、それぞれ執筆者が異なります。

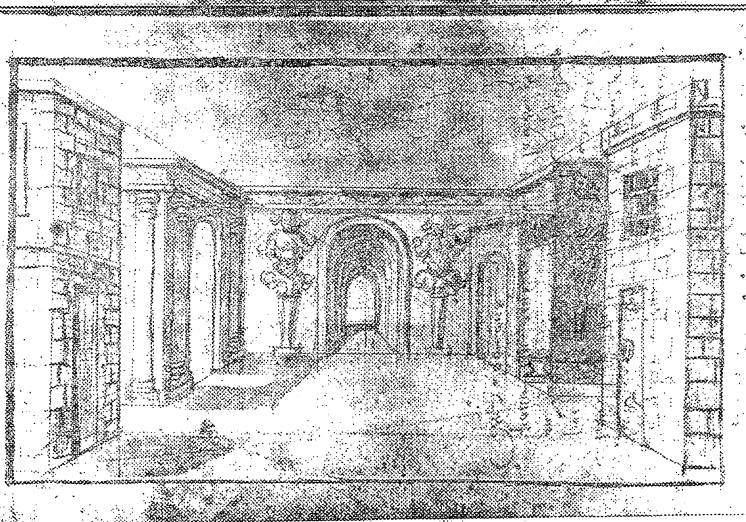
第一部の執筆者はマウロで、この部分の執筆年代については諸説ありますが、記載されている作品は、再演作品を除けば、1628年から1635年の間に上演されました。

第二部の執筆者は不明ですが、上演作品のタイトルのみで、執筆は1647年とされています。

第三部の執筆者はミッシェル・ローラン Michel Laurent で、記録されている作品から執筆は1678年の1月から11月に書かれたと推定されます。

第四部の執筆者も不明ですが、コメディ・フランセーズ成立後、1680年8月から1685年8月にかけて書かれました。

ここで取りあげるのはマウロの書いた第一部ですが、装置のためのメモの



図版 21

内、47作の作品には舞台装置のデッサンが付されています。図版 21 はアルディ Hardy の *Partenie, premiere journée* の装置のデッサンです。この図版の左右の建物の上下に補助線が奥行方向に向かって引かれ、この四本の補助線は舞台中央奥の消点に集束しています。このことから、このデッサンが一点透視で描かれていることは明らかです。他のデッサンも、これほど明瞭ではありませんが、いずれも遠近法を用いて描かれています。

また、『覚書』の中で遠近法 *perspective* という用語が使われている作品は次のものがあります。

Rotrou: *La Céliane*

Des Bruyeres: *Le Romant de Paris*

Rotrou: *La Celiméne*

Hardy: *Le Frère indiscret*

Passar: *Heureuse Inconstance*

Rotrou: *Diane*

La Pineliere: *La Foire de Saint Germain*

Passar: *La Florice*

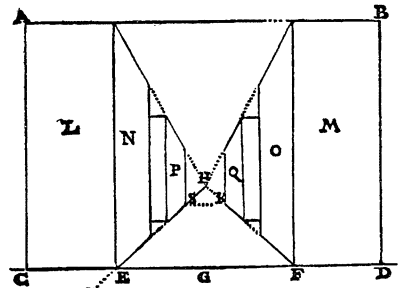
一、二例を挙げれば、アルディの *Le Frère indiscret* には次のように記されています。

舞台中央には、建造物と家々からなる遠近法が必要である。⁽³⁷⁾

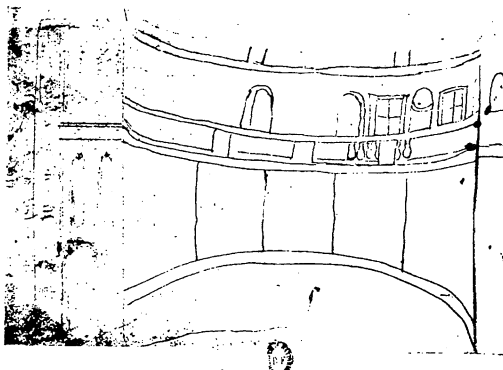
また、ロトルー Rotrou の『ディアヌ』 *Diane* には、次のように記されています。

上手と下手は人の眼を欺く者(装置家——筆者註)の考案した柱廊を形作る円柱と付け柱、手すりからなる遠近法で、舞台は通りと自由に入出りできる空家でなければならない。⁽³⁸⁾

ただし、遠近法の指示があるのは主に舞台奥の背景幕を用いた装置で、前舞台の装置まで遠近法で統一が計られていたかどうかは判りません。サバッティーニの『劇場の背景と装置の制作方法』には、ウィング・ボーダーによらないで装置を遠近法で制作する方法の説明がありますから(図版 22)、当時でも制作しようとすれば可能であったろうと思われます。いずれにしても、マウロが舞台装置のデッサンを描いたとき、遠近法を意識していたといえるでしょう。



図版 22



図版 23

では、マウロは、遠近法による舞台の構成をどこから思いついたのでしょうか。図版 23 は、第一部の最後のデッサンですが劇場を描いています。それは、舞台から観客席を見た図ですが、観客席は U 字形をして、平土間の奥には棧敷席らしきものが描かれています。既に見たとおり、当時のオテル・ド・ブルゴーニュ座は、決してこのような形ではありません。また、1630 年代当時のフランスにもこの形の劇場は存在しません。この劇場の形は、イタリアの

劇場の様式です。マウロは、何をもとにこのデッサンを描いたのでしょうか。なにかの本の挿絵から引用したのか、実際に見たのか、それとも人から話を聞いて想像で描いたのでしょうか。また、なぜこのようなデッサンを残したのでしょうか。それは判りません。いずれにしても、このデッサンからマウロがイタリアの劇場の様式を知っていたことは確かです。また、おそらくその舞台にのる舞台装置に遠近法を用いられていることも知っていたと考えていいでしょう。このことから、マウロが、装置に遠近法を用いているのは、イタリアの影響と考えてよいのではないのでしょうか。

しかし、オテル・ド・ブルゴーニュ座では、この時点ではウィング・ボーダーの使用を示す証左はありません。当時は並列装置が使用され、一つの舞台の上に必要な場面の装置があらかじめすべて並べられ、各場面毎にその場面に必要な装置の前に俳優が移動することで、観客にその場面であることを示しました⁽³⁹⁾。

では、ウィング・ボーダーは、フランスではいつ頃から用いられるようになったのでしょうか。

9. 『ミラム』の上演

既に述べたとおり、フランスで最初にプロセニウム・アーチとカーテンをもった劇場は、パレ・ロワイヤル座でした。この劇場の柿落として、1641年1月にデマレ・ド・サンソルランの『ミラム』が上演されました。図版24は、『ミラム』の第一幕の装置です。この芝居は、場面は一ヶ所で、場面転換はありません。時間の経過をあらわすためには、照明効果が用いられました。「ガゼット」*Gazette*は、この上演について次のように報じています。

フランスではもちろん、諸外国でもこれほど豪華な舞台を観たことはなかった。そして、遠近法は観客の目に一層の魅力をもたらした。...海に面したテラスの大きな平土間の、洞窟と彫刻、噴水に飾られた非常に繊細な庭園、自然に見えるさざ波、広大な波、二つの大きな船団、その一

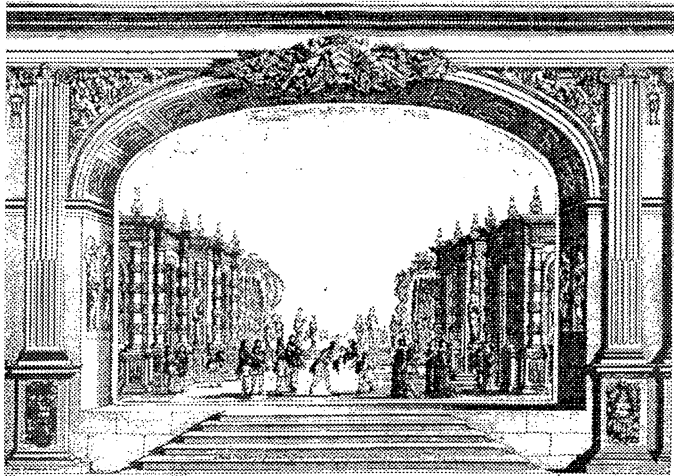


図24

つは二海里も離れているように見え、二つの船団は観客の目の前を通過する。暗闇によって、庭園と海と空とに気がつかないうちに夜が訪れ、空は月に照らされている。この夜に、気がつかぬうちに曙とその後から太陽がやってきて昼が続く。⁽⁴⁰⁾

フランスの芝居で遠近法がその効果を発揮した舞台の記録は、これが最初ではないでしょうか。

10. イタリア・オペラとコルネイユの『アンドロメード』

イタリア・オペラは、1597年ヤーコボ・ペーリ作曲の『ダフネ』と1600年同じくヤーコボ・ペーリ作曲の『エウリディーチェ』に始まります。以後、オペラはヴェネチアで隆盛を極めます。フランスには、マザランによって1645年にイタリア・オペラが招聘されます。フランスで当時紹介されたイタリア・オペラは次の通りです。

1645.12.14 サクラータ作曲『偽の狂女』*Finta Pazza*

1646.2.13 カヴェルリ作曲『エジスト』*Egisto*

1647.3.2 ロッシ作曲『オルフェオ』*Orpheo*

上演されたオペラは3作ですが、『エジスト』の上演には舞台装置を使用していません。『オルフェオ』は、図版が手に入りません。『偽の狂女』と『オルフェオ』は、いずれも演出はトレッリですから、ほぼ同じ様な装置を使用したものと考えられます。そこで、ここでは『偽の狂女』を例として取り上げます。このオペラは、古代ギリシャの英雄アキレウスが、母親の勧めで、トロイ戦争への出兵を避けようとスキロスの王宮に身を隠しますが、オデュッセウスに見つけだされて、出陣するという筋書です。プロローグ付きの三幕構成ですが、場面転換は5回あります。このオペラを見たルフェーブル・ドルメッソン Lefevre d'Ormesson は次のように書いています。

12月27日水曜日、食事の後、フルシー氏と共にイタリア座に行った。そこで、私は五回の場面転換を見たが、一度目は果てしなく伸びた糸杉の三本の小道、次はスキロスの港でそこにポン＝ヌフ橋とドーフィ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、そこには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。その異なったすべての背景は、遠近法が非常に厳密で、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。⁽⁴¹⁾

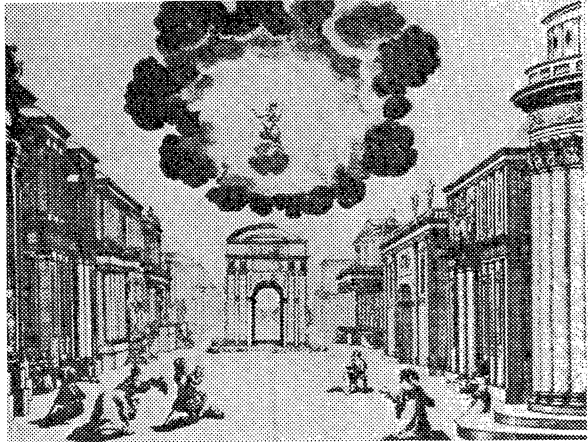
図版 25は、第三番目の舞台装置の都市ですが、明らかに遠近法が用いられています。この装置ではウィング・ボーダーの使用に関しては言及は見あたりませんでした。しかし、この装置を担当したトレッリは、1641年から45年までヴェネツィアのテアトロ・ノヴィッシモで活躍し、ウィング・ボー



図版 25

ダーを使った装置で人気を博していました。また後述する『アンドロメード』でもウィング・ボーダーを使用していますから、図版から見てこの舞台でもウィング・ボーダーを使用したと考えると間違いのないでしょう。

以上のように、『偽の狂女』と『オルフェオ』の上演によって、イタリア式の本格的なウィング・ボーダーによる舞台装置とそれに伴う場面転換がここで始めてフランスに紹介されました。



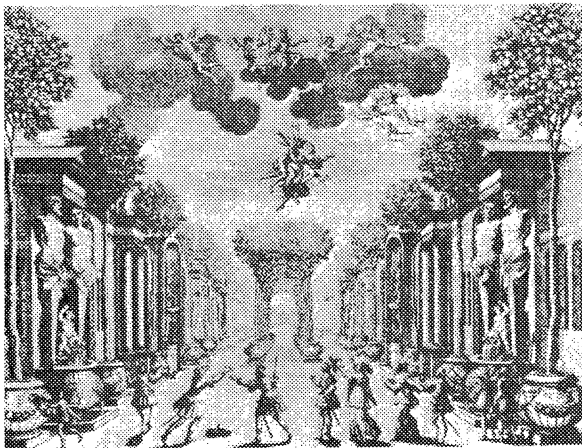
イタリア・オペラをまねてフランス・オペラ 図版 26

ラを作ろうとする試みが、コルネイユ Comeille の『アンドロメード』 *Andromède* です。1650年にプチ・ブルボン座で初演され、音楽はダスーシー、装置はトレッリが担当しました。プロローグ付きの五幕の構成で、イタリア・オペラと同じく、各幕毎に場面が変わります。プロローグの装置は、正面は山、山の下に洞窟があり、洞窟の奥に海が見えます。第一幕では、場面は、広場で、奥と両脇を壮麗な宮殿が囲んでいます(図版 26)。ト書きには次のように記されています。

舞台両袖と奥は、構造のそれぞれ異なった壮麗な宮殿である、しかし、それらの宮殿は見事に遠近法の均整を保っている⁽⁴²⁾。

この図版の舞台装置は、『偽の狂女』の図版 25 の舞台装置の建物と正面奥を除いてはほとんど同じ構成をとっています。

第二幕の場面は庭園で、両脇にミルト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並んでいます(図版 27)。



図版 27

同じ様な植木鉢に植えられたオレンジの木の列が両袖から離れてあり、それが舞台中央まで見事なアーケードを形作り、舞台は三本の小道に分けられ、遠近法の巧みな技巧がその三本の小道を千歩以上もあるように思わせている⁽⁴³⁾。

第三幕では、場面は浜辺です。両脇は岩場で、舞台前面が浜辺、舞台奥が海で、水平線に船が浮かんでいます。第四幕では、場面は王宮の前

庭、両脇には円柱の列、正面の王宮には三つの門があります。第五幕では、場面は神殿で、前の幕の装置に似ていますが、いっそう壮麗な装置とト書きに指示されています。図版とト書きから明らかのように、舞台装置に遠近法を用いています。こうして、イタリア・オペラによって初めてフランスに紹介された本格的なウィング・ボーダーによる舞台装置は、コルネイユの『アンドロメード』によってフランスの舞台に移植されました。

11. 機械仕掛けの芝居とフランス・オペラの舞台装置

『アンドロメード』は、フランスのオペラをめざしてイタリア・オペラをまねて作られた作品ですが、できあがったものは芝居でした。以後、場面転換と宙乗りを見せ場とする芝居は、機械仕掛けの芝居 *piece à machines* と呼ばれるようになります⁽⁴⁴⁾。

しかし、最初の機械仕掛けの芝居の上演は、『アンドロメード』の上演より少し早い時期になります。というのは、マザランからコルネイユへの『アンドロメード』の執筆の依頼は1647年でした。しかし、その上演が1650年になったのは、ルイ14世の病気、ヴァンサン・ド・ポールの上演中止の勧めなどがあって、上演が見送られていたからです。

その間、マレー座では、1647年3月末に座長フロリドル Floridor が王命によってオテル・ド・ブルゴーニュ座に移り、劇団は危機的な状況にありました。このため、マレー座は、劇団の立て直しのために、当時評判を呼んでいたイタリア・オペラに目をつけて、同様の趣向の芝居の上演に踏み切りました。マレー座では、機械仕掛けの芝居の上演のために装置家のデュニ・ブッフキャン Denis Buffequin と契約を結び、機械仕掛けの制作を依頼しています。その契約書の中でも、制作に当たってウィング・ボーダー（シャシ）について触れられていますから⁽⁴⁵⁾、上演にウィング・ボーダーが使用されたことは明らかです。マレー座は1647年後半から1649年にかけて5作の機械仕掛けの芝居を上演し、劇団は危機を脱します。以後、1681年までマレー座を中心として、ランカスターの分類に従えば22作の機械仕掛けの芝居が上演されます⁽⁴⁶⁾。これらの作品を年代順に並べると次のようになります（作品の後の括弧の中は上演劇団名です）。

1647 後半	Beaujoyeux: <i>Circé</i> (Marais)
1647.12	Inconnu: <i>Andromède et Persée, la délivrance</i> (Marais)
1648. 2	Chapoton: <i>Mariage d'Orphée et d'Euridice</i> (Marais)
1648.12	Boyer: <i>Ulysse dans l'isle de Circé</i> (Marais)
1649	Rotrou: <i>Naissance d'Hercule</i> (Marais)
1650.1.	P.Corneille: <i>Andromède</i> (Hôtel de Bourgogne) Petit-Bourbon
1656.11	anonyme: <i>Le Grand Astianax</i> (Hotel de Bourgogne)
1657 始め	Gilbert: <i>Amours de Diane et d'Endimion</i> (Hôtel de Bourgogne)
1660.11	P.Corneille: <i>Toison d'Or</i> (Marais)

- 1664 Boursault: *Les yeux de Philis changez en astres* (Hôtel de Bourgogne)
- 1666.1 Boyer: *Les Amours de Jupiter et de Sémélé* (Marais)
- 1668.1-3 Moliere: *Amphitryon* (Molière)
- 1669 Boyer: *La Fête de Venus* (Marais)
- 1669-70 de Visé: *Les Amours de Venus et d'Adonis* (Marais)
- 1670-71 de Visé: *Les Amours de Soleil* (Marais)
- 1671.7-10 Moliere: *Psyché* (Molière)
- 1671-72 de Visé: *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane* (Marais)
- 1675.3 T.Corneille: *Circé* (Guenégaud)
- 1675.11 T.Corneille et de Visé: *L'Inconnu* (Guenégaud)
- 1676.8.-12. T.Corneille: *Le Triomphe des Dames* (Guenégaud)
- 1679.11-80.3 T.Corneille et de Visé: *La Devineresse* (Guenégaud)
- 1681.2 T.Corneille et de Visé: *La Pierre Philosophale* (Guenégaud)

これらの作品に共通している特徴は、劇中で宙乗りが登場することです。もう一つの特徴は、作品のト書きにも記されていますが、遠近法をつかった舞台装置が使われ、すばやい場面転換が行われることです。

たとえば、コルネイユの『金羊毛皮』*Toison d'Or* の第一幕のト書きは、ウィング・ボーダー(シャシ)が使用されたことを示しています。

舞台となっているこの大きな庭園は、三列の糸杉からなり、その列の横に交互に置かれたシャシには、古代風の白い大理石の彫刻(その彫刻から台座のトリトンが支える大きな水盤に太い噴水が出ている)あるいは三つの鉢があり、その一つにはオレンジの木が、他の二つ鉢には、その日に切られて曲線に刈りこまれた様々の花が乱雑に盛られているのが見られる。⁽⁴⁷⁾

また、デゥ・ヴィゼ de Visé の *Sujet des Amours du Soleil* の第四幕には、次のように指示されています。

この舞台は、好奇心を非常にあおるに違いない。そして、それをよく見ようとすれば、丸一日あっても足りない。なぜなら、人はただ一つの舞台に三十以上の場面があるというだろう、というのは、今までの舞台では、樹木、円柱、彫刻の一つ一つが、一つの装置をなしていたからである。私が一つ一つと言ったのは、くり返し使われていてもいつも同じものだからである。しかし、この舞台は、それとは同じではない。なぜなら、それぞれのシャシ毎に、新しいものが見られるからである。⁽⁴⁸⁾

このト書きの示すように、機械仕掛けの芝居ではウィング・ボーダー（シャシ）が使用されています。またこの装置の中で、遠近法が用いられています。コルネイユの『金羊毛皮』の第三幕の二番目の装置のト書きには次のように記されています。

視界をさえぎる暗い洞窟、人の眼はその洞窟の奥に遠近法が作りだす恐るべき距離を見出さずにはおかない。⁽⁴⁸⁾

また、ボワイエ Boyer の *Dessein de la Tragédie des Amours de Jupiter et de Sémélé* にも第一幕のト書きとして次のように指示されています。

しかし、秩序と均整がスペクタクルの第一の美であり、賢明で繊細な人の眼にとって魅力であるならば、建築にこれほどの規則性と遠近法によるこれほどの正確さが、かってどこで見られたらうか。⁽⁴⁹⁾

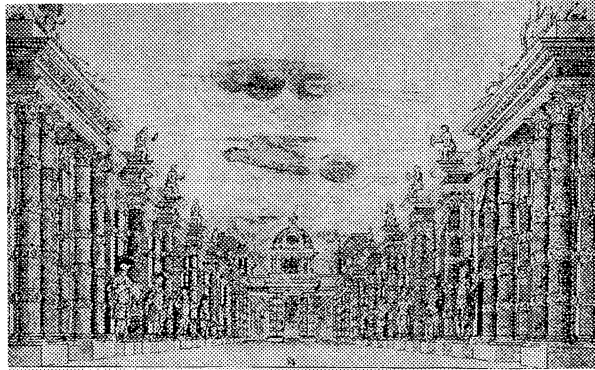
こうして、イタリア・オペラの遠近法に基づく装置は、機械仕掛けの芝居によって、フランスに移入されます。機械仕掛けの芝居における舞台装置への遠近法の応用は、そのままフランスのオペラに引き継がれてゆきます。

フランスのオペラは、1669年にペラン Pierre Perrin による「王立音楽アカデミー」の設立に始まります。1671年にペランの台本、ロベール・カンベル Robert Cambert の作曲でフランス最初のオペラ『ポモーヌ』 *Pomone* が上演されます。しかし、1672年にペランは負債を抱えて投獄され、結局オペラの上演独占権はリュリ Lully の手にわたります。以後、リュリは、1673年の『カドミュスとエルミオーヌ』 *Cadmus et Hermione* から14作のオペラを上演します。これらの作品を年代順に並べると次のようになります。

- 1669. 6.28. Perrin, L'Academie d'Opera 設立
- 1671. 3.19. Cambert, Perrin: *Pomone*
- 1672 Lully, オペラの上演独占権獲得
- 1673. 2. 1. Lully, Quinault: *Cadmus et Hermione*
- 1674. 1.19. Lully, Quinault: *Alceste*
- 1675. 1.11. Lully, Quinault: *Thésée*
- 1675. 8. Lully, Quinault: *Atys*
- 1677. 1. 5. Lully, Quinault: *Isis*
- 1678. 4.18. Lully, Thomas Corneille: *Psyché*
- 1679. 1.31. Lully, Thomas Corneille: *Bellérophon*
- 1680. 2. 3. Lully, Quinault: *Prosérpine*

1682. 4.17. Lully, Quinault: *Persée*
 1683. 1. 6. Lully, Quinault: *Phaëton*
 1684. 1.16. Lully, Quinault: *Amadis de Gaule*
 1685. 1.18. Lully, Quinault: *Roland*
 1686. 2.15. Lully, Quinault: *Armide*
 1686. 9. 6. Lully, Campistron: *Acis et Galathée*

これらのオペラでも、機械仕掛けの芝居と同じく、遠近法の装置が使用されています。図版 28 は、リュリのオペラ『カドミュスとエルミオーヌ』*Cadmus et Hermione* の第二幕の装置です。一般にリュリのオペラの装置は『偽の狂女』より複雑で豪華になっていますが、図版に見るとおり遠近法を用いていることでは基本的に同じ構成で作られています。

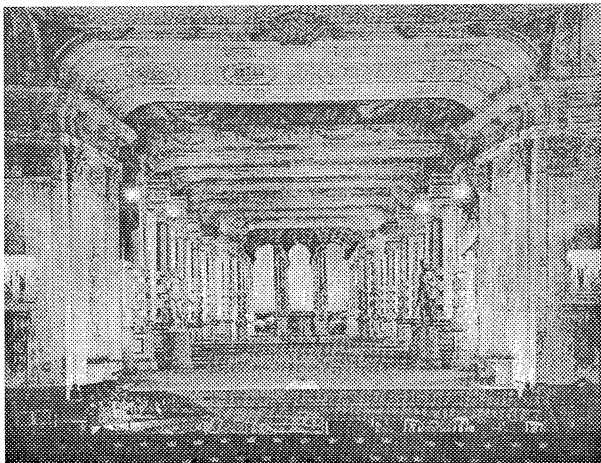


図版 28

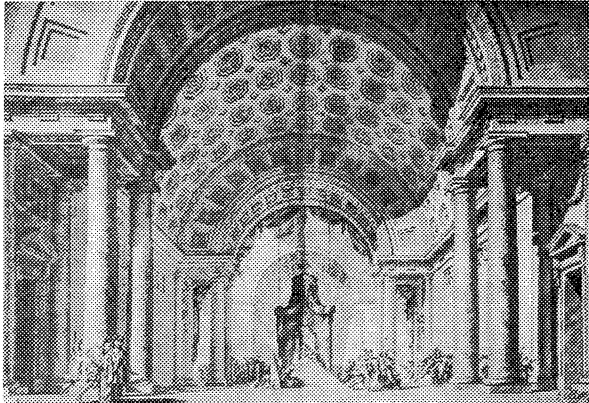
このようにして、イタリアで発達したウィング・ボーダーによる遠近法を用いた舞台装置は、機械仕掛けの芝居とオペラによって、フランスの舞台に定着します。

12. 古典主義演劇の舞台における遠近法

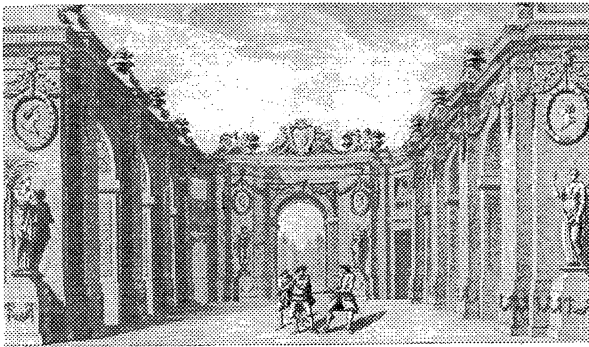
遠近法が舞台に用いられているのは、機械仕掛けの芝居とオペラにかぎりません。古典主義演劇の舞台にも遠近法は取り入れられています。古典主義演劇の場合は、場の一致の規則によって、場面の移動はほとんどありません。特に、悲劇の場合は「任意の宮殿」*palais à volonté* という場面設定がよくなされます。「任意の宮殿」として舞台が一つの部屋に限定される時、遠近法を必要としないでしょうか。図版 29 は、スウェーデンのドロットニングホルム王立劇場にある 18 世紀の「任意の宮殿」の図版です。この当時、劇場の舞台美術は、フランス人のアドリアン・マスルリエ、機械仕掛けはイタリア人ドナート・ストパーニが担当していました⁶⁵⁾。この図版は、その装置をもとに描いていると思われ



図版 29



図版30



図版31

といえないでしょうか。

13. 結び

フランス17世紀演劇の成立にとって、規則の検討が重要な問題であったことはつとに知られています。しかし、ヨーロッパの劇場構造と舞台装置に対するイタリアの影響を見過ごすことはできません。16世紀後半から始まるヨーロッパの劇場は18世紀に一つの頂点に達し、バロック劇場と呼ばれる劇場の成立を見ますが、それはイタリア・ルネサンスにおけるウィトルウィウスと遠近法の発見に基づくものでした。フランスもまた、他のヨーロッパ諸国と同様な歩みを進めます。しかし、フランスでは本格的な劇場の成立は他の諸国に比べて一步遅れ、17世紀後半まで待たなくてはなりません。しかし、フランスの舞台と舞台装置に関しては、既に1630年代にイタリアの遠近法の紹介によって大きく発展します。その影響が顕著に現れているのは機械仕掛けの芝居とフランスのオペラですが、この影響は単にこの二つの舞台表現に限られるものではありません。古典主義演劇もこの影響とまったく無関係に成立するものではありません。その影響は、フランス17世紀演劇の舞台の成立の基底をなすものだからです。イタリアにおけるウィトルウィウスの研究と遠近法に基づく舞台

ますが、明らかに遠近法を使っています。この図版の制作年代は18世紀になりますが、恐らくこれが「任意の宮殿」の完成された姿ではないでしょうか。

図版30は、ラシーヌ Racine の『アタリー』 *Athalie* の舞台です。

図版31は、モリエール Moliere の『スカパンの悪だくみ』 *Fourberies de Scapin* の舞台です。

どちらの図版も、遠近法が用いられています。これらの図版は時代が下って18世紀のものですが、しかし、これほど完成していないとしても、17世紀フランスでもおそらくは同様な装置を使ったと考えられないでしょうか。または、17世紀当時、作家自身がそれと意図していないとしても、時代の指向は遠近法の舞台へと向かっていたといえないでしょうか。いずれにしても、遠近法を採用した舞台は、機械仕掛けの芝居とオペラに限らず、古典主義演劇に置いても意識されていた

は、フランス17世紀演劇にとっても欠くべからざるものだったといえるのではないのでしょうか。

[註]

- (1) 福田晴虔、『建築と劇場』、中央公論美術出版、1991、p.14.
- (2) 同書、p.23
- (3) ジョージ・R・カーノードル、『ルネサンス劇場の誕生』、晶文社、1990、p.274.
福田晴虔、前掲書、p.14.
- (4) 清水裕之、『劇場の構図』、鹿島出版会、1988、p.133.
- (5) 福田晴虔、前掲書、p.16.
- (6) チェザリー・モリナーリ、『演劇の歴史』、倉橋健訳、パルコ、1977、上巻、p.121.
- (7) ジョージ・R・カーノードル、前掲書、p.300.
- (8) 福田晴虔、前掲書、p.42.
- (9) 同書、p.40、p.46.
- (10) 『ウィトルーウィウス建築書』、森田慶一訳註、東海大学出版会、1989、pp.130-131.
この翻訳では、諷刺劇という訳語が用いられているが、サチュロス劇と訳すほうが妥当と思われる。
- (11) 同書、p.11.
- (12) 同書、p.177.
- (13) 清水裕之、前掲書、p.134.
- (14) 同書、p.133.
- (15) 福田晴虔、前掲書、p.46.
- (16) 同書、p.46.
- (17) S・ティドワース『劇場 建築・文化史』、白川宣力・石川敏男訳、早稲田大学出版局、1986、
p.65.
- (18) 福田晴虔、前掲書、p.91.
- (19) 同書、p.92.
- (20) 清水裕之、前掲書、p.142.
- (21) SABBATTINI, Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Ides et Calendes, 1972.
- (22) ジョージ・R・カーノードル、前掲書、p.283.
- (23) S・ティドワース、前掲書、p.91.
- (24) 福田晴虔、前掲書、p.83.
- (25) 清水裕之、前掲書、p.155.

- (26) 同書、p.155.
- (27) S・ティドワース、前掲書、p.99.
- (28) 福田晴虔、前掲書、p.92.
- (29) LAWRENSON, T.E., *The French stage and playhouse in the XVIIth centurey*, AMS Press, 1986, pp.93, 94.
- (30) 福田晴虔、前掲書、p.81.
- (31) 同書、p.81.
- (32) S・ティドワース、前掲書、p.102.
- (33) McGOWAN, Margaret M., *L'Art du Ballet de cour en France (1581 - 1643)*, CNRS, Paris, 1978, p.81.
- (34) ジョージ・R・カーノードル、前掲書、p.312.
- (35) 橋本能、『1647年以前に機械仕掛けの芝居はあったかー「機械仕掛けの芝居」考(その2)ー』、エイコスー十七世紀フランス演劇研究ー、第VI号、1990、pp.55,56.
- (36) *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVIIe siècle*, publié par Henry Carrinton Lancaster, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1920.
- (37) *ibid.*, p.93.
- (38) *ibid.*, p.98.
- (39) 橋本能、前掲書、p.58.
- (40) DEIERKAUF - HOLSBOER, S.Wilma, *L'Histoire de la mise en scène dans le Théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Nizet, Paris, 1960, p.63.
- (41) *ibid.*, p.67.
- (42) CORNEILLE, Pierre, *Andromède*, Didier, Paris, 1974, p.23.
- (43) *ibid.*, p.45.
- (44) 橋本能、「Piece à machines の特徴について」、仏語仏文学研究(中央大学仏語仏文学研究)、第23号、1991.
- (45) DEIERKAUF - HOLSBOER, S.Wilma, *Le Théâtre du Marais*, Nizet, Paris, 1958, vol.1, p.221.
- (46) LANCASTER, H.C., *A History of french dramatique literature in the seventeenth century*, Gordian Press, New York, 1966, vol III, vol IV.
- (47) CORNEILLE, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1987, vol III, p.220.
- (48) *Recueil de Tragédies à machines sous Louis XIV(1657 - 1672)*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1985.
- (49) CORNEILLE, *op.cit.*, p.248.
- (50) *Recueil de Tragédies à machines sous Louis XIV(1657 - 1672)*
- (51) S・ティドワース、前掲書、p.131.

[図版の出典]

- 図版 1 チェザリー・モリナーリ、『演劇の歴史』、倉橋健訳、パルコ、1977、上巻、p.114
- 図版 2 同書、p.121
- 図版 3 福田晴度、『建築と劇場』、中央公論美術出版、1991、p.116
- 図版 4 チェザリー・モリナーリ、前掲書、p.128
- 図版 5 LAWRENSON, T.E., *The French stage and playhouse in the XVIIth century*, AMS Press, 1986, p.71
- 図版 6 S・ティドワース、『劇場 建築・文化史』、白川宣力・石川敏男訳、早稲田大学出版局、1986、p.68
- 図版 7 S・ティドワース、同書、p.92
- 図版 8 BATAILLE, Andre, *Léxique de la machinerie Théâtrale*, Librairie Théâtrale, 1989, p.27
- 図版 9 チェザリー・モリナーリ、前掲書、下巻、p.46, 47
- 図版 10 SAVAGE Rogeer and SANSONE Mattero, *Il Corago and the staging of early opera: four chapters from an anonymous treatise circa 1630*, in *Early music, The Baroque stage*, vol XVII, No 4, 11, 1989, p.498.
- 図版 11 S・ティドワース、前掲書、p.98
- 図版 12 福田晴度、前掲書、p.128
- 図版 13 *Le Théâtre en France*, Armand Colin, 1988, vol 1, p.152
- 図版 14 S・ティドワース、前掲書、p.79
- 図版 15 DEIERKAUF-HOLSBOER, S.Wilma, *Le Théâtre du Marais*, vol.1, Pl.X.
- 図版 16 *Le Théâtre en France*, vol 1, p.203
- 図版 17 DESMARETS DE SAINT-SORLIN, *Mirame*, 1641.
- 図版 18 LAWRENSON, T.E., op.cit., p.254.
- 図版 19 チェザリー・モリナーリ、前掲書、上巻、p.16,17
- 図版 20 *Le Théâtre en France*, vol 1, p.125
- 図版 21 *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVIIe siècle*, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1920, XXIII.
- 図版 22 SABBATTINI, Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, Ides et Calendes, 1972, p.45.
- 図版 23 *Le Mémoire de Mahelot*, XLIX
- 図版 24 DEMARETS DE SAINT-SORLIN, *Mirame*
- 図版 25 DECUGIS, Nicole et REYMOND, Suzanne, *Le Décor de Théâtre en France*, Compagnie

française des Arts graphiques, Paris, p.67.

図版 26 CORNEILLE, Pierre, *Andromède*, Didier, Paris, 1974

図版 27 *ibid.*

図版 28 DE LA GORCE, Jerome, *Berain Dessinateur du Roi Soleil*, Herscher, Paris, 1986, p.83.

図版 29 *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*, CNRS, Paris, 1968

図版 30 DECUGIS, Nicole et REYMOND Suzanne, *op.cit.*, p.126

図版 31 *ibid.*, p127.

この論文を書くにあたって、駒沢大学の高橋薫先生と長崎外国語短期大学の戸口民也先生から貴重な文献を拝借することができました。両先生に深く感謝の意を表します。

なお、この論文は中央大学特殊研究費を使用させて頂きました。