

Renaissance 期における舞台の形成

—ジャンルの混淆から分化へ—

佐藤俊子

- I 時代の推移と舞台
- II イタリア
 - i 宮殿内の舞台—*Intermedii* の優勢
 - ii 広場の舞台—*Commedia dell' Arte*.
- III フランス
 - iii 中世劇からフランス古典劇への谷間—*Ballet de Cour*.
- IV スペイン
 - iv 聖餐神秘劇—*Autos Sacramentales*.
 - v 国民劇—*Comedias*.
- V イギリス (未稿)

I 時代の推移と舞台

中世の舞台形成は結局、民衆の勢力の増大に伴つて完成の域に到達したわけであるが、また同時にこの中世劇をその当初から支えてきた民衆の要素が中世世界を秩序づけていた hierarchy そのものを打ち砕くほどに成長してしまつた際には自ずとその形成自体に終止符を打たなければならない性質のものであつた。換言するならば、中世劇は中世的宇宙観の蔵存するところのみ栄え得たものであつたといえる。14世紀から15世紀にかけての百年間にすでに中世的発展の方向は行き詰まり、その自己崩壊を遂げることにより新たな展開のパターンを準備することを迫られていた。中世的精神構造を受け継ぎながらも、人々は現実問題として当面しなければならなかつた秩序の喪失によつて、価値体系の混乱、矛盾を体験し、懐疑とか不安といった気分を新たな時代の雰囲気として感知し始めた。真理は宇宙構造が「神中心的」から「人間中心セントリツク」に移行するにつれて、絶対の世界から相対の世界へ運び込まれ、その結果、人間の知性が常に烈しく対立矛盾するものの激突の

中に放置されることになつた。それは精神的な面において不透明な暗さを生んだが、一方、中世を通じて普遍的権威の前に虐げられ、非人間化され、無視されていた個別的人間の解放を意味したのであり、そこには生命力に満ち溢れ、自らの力に頼つて生活の上昇をはかり得ることを知つた者の能力への確信と無限の可能性への信仰が大きく育ちつつあつたのである。その風潮は 'a revival of man's powers'⁽¹⁾ とか、'a re-awakening of the consciousness of himself and of the universe'⁽²⁾ あるいは 'mental evolution'⁽³⁾, 'a revelation of intellect and of the possibilities in man'⁽⁴⁾, 'Emancipation and Expression'⁽⁵⁾ などと呼ばれるにふさわしい人間性の進展を示しており、いわゆる一般に Renaissance として定義づけられる "the whole change which came over Europe at the close of Middle ages."⁽⁶⁾ の中に包含されるものであつたといえよう。このような中世末期に訪れた全欧的な変化—つまり中世世界そのものの成熟による必然的な自己解体—はさらに依義における Renaissance、すなわち 'Rivival of Learning' (古代文化の「再生」)によつて連進されたのである。このような時代精神を背景として営まれたところの近代初期における舞台は中世期のそれと比べてどのような推移を示しているのであろうか。

(1) Edith Sichel : *The Renaissance*, P. 7

(2) *Loc. cit.*

(3) J.A. Symonds : *A Short History of the Renaissance in Italy*.

(4) Edith Sichel : *op.cit.*, P. 8

(5) *Loc. cit.*

(6) J.A. Symonds : *op. cit.*

Renaissance の舞台を考察するに先立つて、まずその所属のありかが明らかにされなければならないであろう。われわれはすでにギリシヤ劇が全ボリスの市民のために存在し、中世劇が無学文盲の一般大衆のために発展せしめられた経過を眺めてきた。では Renaissance 劇はどのような階級のために栄えたのであろうか。

Renaissance 期における一切の文化現象が、一般に説かれているように、中世末期に起つた商業復興に伴う都市と市民階級の抬頭の上に築かれたものであると同時に、封建制の再編成と見られなくもない絶対王権の下に営まれたものであるという事実はその舞台の発展の様式にも端的に反映しているといえる。つまり、こうした Renaissance 自体の包する二元的性格はその舞台の支持者層に明瞭に現われているのであり、それは常に一方において一般庶民のものであると同時に、他方、王侯、貴族のものであつたのである。そのいずれかへの所属の度合は各国の絶対王権の性格によつて多少異なるが、ともあれこの両者の力の均衡が Renaissance 期における舞台上の所産を動かしていたということは銘記すべきであろう。それゆゑにこの期の劇はかの偉大な Shakespeare の劇作品によつて例証されるごとく、多かれ少なかれ、民衆芸術である半面に必ず宮廷芸術の容貌をも帯びていたのである。Renaissance の舞台芸術はギリシヤ劇がディオニュソスの礼拝から発生し、中世劇がキリスト教のミサから展開したごとき直線的で明解な経路に比べるならば、一元的な意図ないしは効用を持つものではなく、その様式自体にもむしろ混乱と不規則の方が目立つ。強いて形容するならば、その舞台を貫く原理はその解釈において極めて伸縮自在な humanism のそれであるといえるかもしれない。すなわち Renaissance の舞台は、すでに中世末期の劇の上演においても多少は認められていた要素ではあつたが、祈りの代用物でも宗教のためでもなく、閑暇を紛らす娯楽の役割を全面的に果たしつつあつたのである。それは巷の粗野な大衆娯楽から宮殿内の王侯貴族のための優美な娯楽に至るまで、すべての「人間的」な楽しみを包含

するものであつた。次にこの一般大衆および王侯貴族の相方に属する、娯楽としての Renaissance 期における舞台芸術の発展の順路をたどつてみたいと思う。

II イタリア

i 宮殿内の舞台——*Intermedi* の優勢

Renaissance 期の演劇の隆盛はそのために極めて有利な人間解放の活気に満ちた時代的情況の賜であると同時に、より直接的に古代文明復興の賜である。したがつて Renaissance 劇の興隆は当然、もつとも早く Renaissance 文化の起つたイタリアに始つた。イタリアはかつてのラテン文化の中心地であり、イタリア人はかつてのローマ人の子孫である。古典文化の復興は、この地において極めて自然にラテン古典の研究に導かれ、Seneca や Plautus, Terentius などの Latin Play の上演が15世紀の終わり頃からイタリア各地に散在した専制君主の宮殿内⁽⁷⁾に行なわれるようになった。当時のイタリア全土にみなぎつてきた共通な風潮は“love of art and admiration of the classics”⁽⁸⁾であり、ローマ法王を始め、カーディナル、宮廷、商人貴族などが争つて学芸のパトロンとなつたのである。したがつて劇の上演は宮廷における催しや饗宴、^{マスカレード}仮装舞踏会、騎士たちの馬上試合、祝宴、凱行進、婚礼祝賀会などの機会に行なわれ、その出し物も華やかな上流社会の雰囲気と調和する喜劇が多く選ばれた。さらに饗宴や舞踏会の場にふさわしい工夫としては劇の幕間に行なわれる *intermedii* (または *intermezzi*) があり、ここではかのギリシヤ劇が携えていたパントマイムと舞踊^{ニオソ}を伴つた詩と歌と音楽の統合

(7) 当時のイタリアは地中海貿易によつて活気を呈する、ヨーロッパ中でももつとも早くに封建制度を解体させ、自由な都市生活を繁栄せしめていた国であつた。しかも各都市は古代のそれよりもはるかに大きな面積を所有する都市国家を形成し、その組織も大いに近代国家への接近を示すものであつた。このような各都市国家の専制君主の宮廷と商人貴族がその権威の粉飾として、多くの富を学問と芸術のために投じていたのである。

(8) Allardyce Nicoll: *World Drama*, P. 178

が回復されていた。この種の *intermedii* の一時期を劃した出し物は1489年、Milano の公爵 Giangaleazzo Sforza (1469~94) と Aragon の Isabella の婚礼を祝するために盛大に催されたスペクタクルである。Beronizio di Botta による演出は当時の古典的な趣好にふさわしく、ギリシャ神話のさまざまな人物を登場させ、豪華を極めて評判となり、やがてヨーロッパ中の宮廷に伝播された。この傾向がのちにイタリアにおいては *opera* の発生に連なり、フランス王朝に受け継がれたものは優雅な舞踏の形式たる *ballet* を生んだのである。*opera* と *ballet*、この二つの抒情的芸術はいわば古代の発見によつて鼓吹され、「古典的エスプリの最後の花」⁽⁹⁾ として、優美な近代的形式の歴史をそこに開始するにいたるのである。

当然、このように華やかな *intermedii* をも含めたイタリア劇の舞台は本来、宮廷に属するものであつた。その舞台のほとんどは Renaissance 期に相次いで完成された宮殿の大広間の一週に設けられた。宮殿の外に独立した劇場建築物が設置される場合にも、それは王侯貴族と緊密に結びつき、しかもその経済的援助によるアカデミーの尽力になるものであり、そこに入場を許される階層は王侯とその賓客のみに限られていた。このような Renaissance 劇場の代表的なものが1584年 Vicenza に完成された Teatro Olimpico⁽¹⁰⁾ およびそれから約40年後の1618年、Parma に建てられた Teatro Farnese である。これらは1484年に発見された古代ローマの建築家 Vitruvius の著書 *De Architectura* に基づく劇場、舞台に関する熱心な研究の成果であり、古代劇場の復元と同時に近代劇場の誕生をも意味するものであつた。特に Teatro Farnese はその舞台がいわゆる「額縁式」であつて *proscenium arch* を有することから最初の近代劇場と一般に見なされ、アーチの背後に飾られた遠近法を利用した背景、Serlio⁽¹¹⁾ の功績になる舞台装置の発案、および転換の必要から生じた前幕使用の習慣など、舞台に関する長足の進歩を示している。

イタリアにおけるこの期の偉大な劇作家には

Niccolò Machavelli (1469~1527), Lodovico Ariosto (1474~1533), Pietro Aretino (1492~1556) などがある。彼らは Plautus や Terentius を範としながらも、喜劇をその古典的制約から解放することに努め、驚くべき野性と皮肉をもつて彼ら自身の属する時代精神とその生活を力強く描いている。

Machiavelli は Florence の旧家に生まれ、幼少より人文科学的教養を深く修めて官吏となり、1498年 Florence の共和政府十人会の書記官長となり、もつばら軍事、外交を司り、フランス王 Louis XII, ドイツ皇帝 Maximilian, ヴァレンティーノ公 Cesare Borgia, ローマ教皇などの諸宮殿にしばしば使しているうちに国際外交に精通するようになったが、1512年 Medici 家が再び政権を掌握すると官職を奪われ、反逆罪に問われて一時、追放の身となつた。その間に彼は公職への復帰を求めべく、一論文を書き、これを Medici 家の当主に献上した。それが有名な *Il Principe* (1513年脱稿、1532年出版) である。イタリア演劇史上、画期的作品となつた彼の一幕よりなる喜劇 *Mandragola* は1512年以降、およそ *Il Principe* と同時代に執筆されたもので、1520年に Rome で初演され、1524年にその決定版が出版された。この喜劇は Messer Nicia Calfucci という愚鈍な老博士の年若い妻 Lucrezia の名高い美貌を求めて Paris から Florence に旅してきた青年 Ca-

(9) Pierre Michaut : *Histoire du Ballet*, P. 9

(10) ヨーロッパの劇場史に一大進歩を与えた Teatro Olimpico は1584年に Vicenza に完成された。ほぼ正方形の劇場内は古代ローマのスタイルを模した半円形の空地を含み、オルケストラを残して、その正面の舞台(間口14.5m、奥行11m)の壁には三つのアーケード(そのうち中央が最も大きい)を打ち抜き、その各アーケードを通して奥へ延びる街道と家並みが見られるように工夫されていた。左右の壁にも出入口が一つずつあり、俳優はそこから登場してアーケード前の本舞台でだけ演技を行なつた。

(11) Sebastiano Serlio (1473?~1554) は Vitruvius の *De Architectura* の発見以来の、劇場および舞台に関する研究の集大成とも見られる、*Regole Generali d'Architettura* (1551) の著者としてもつとも有名であり、また絵画の遠近法から思いついた、実物のような幻想を呼ぶ舞台装置を完成した人物でもある。

Himaco のよからぬ陰謀、それに手を貸す貧欲な悪僧を通じて、当時の頹廃せる世情を諷刺するとともに、この時代の標語ともいふべき「もつと理性を大衆に」を謳歌し、次のごとき皮肉な笑いをもつて終つている。

Nicia : Master, take my wife here by the hand.
Callimaco : Gladly.

Nicia : Lucrezia, here's the man who will be responsible for our having a staff to support our old age.

Lucrezia (*demurely*) : I hold him very dear, and I hope he'll be our friend.

Nicia : Now bless you! And I want him and Ligurio to come and dine with us to-day.

Lucrezia : Of course.

Nicia (*with a sudden new thought, beaming fatuously*) : I want to give them the key to the ground room by the loggia, so that they can come here just to suit their convenience....

Callimaco : I accept it, and I'll use it when I can.⁽¹²⁾

Machiavelli がもたらした「狡猾と欺瞞」の主題はその後の文学と演劇——特に中産階級のそれに大きな影響を与えることになつた。中でも Elizabeth 朝への彼の直接感化は重要である。

Lodovico Ariosto は初め法律を志したが、後に Ferrara に赴き、古典文学の研究を積んだ。また宮廷詩人として自ら劇作を試み、舞台に登つたりもした。その際、彼が範としたのは Plautus, Terentius らのラテン古典であつた。彼が最初に書いた喜劇は *La cassaria* (1508) であり、その翌年には *I suppositi* (1509) を著している。その他、長篇叙事詩 *Orlando furioso* (1516) は彼の最大傑作となつている。

Pietro Aretino は1527年以来、Venice に居を定め、辛辣な諷刺喜劇を書いた。淫猥ともいわれるその作品を支えている彼の主張は「私は人のあるべき姿をではなく、あるがままの姿を示す」⁽¹³⁾ である。これは明らかに演劇の新時代を劃する精神であり、Henrik Ibsen を経て今日の劇まで、一直線に生き続けているものといえる。

もちろん、これらの劇の幕間には、さまざまな寓意的扮装の役者たちが出てきて、華やかな *intermedii* を繰りひろげていた。Robert Pignarre はこれを「間に合わせの神々の王国ともいふべき芝居」⁽¹⁴⁾ と呼び、そのために「レオナルド・ダ・ヴィンチが機械仕掛を建造し、ラファエロが装置を描いた」⁽¹⁵⁾ と述べている。こうした *intermedii* の上演の豪華さを如実に伝えてくれるものに Urbino のグイドウバルド公の宮殿で演じられた枢機郷 Bibbiena (1470～1519) の喜劇、*La Calandria* (1513) に関する Balthasar Castiglione の手紙がある。

最初のインテルメッツォはジャソンを描くモレスカであり、古風な武装をして、剣と楯を手にした眉目秀麗な青年に演ぜられた。彼は踊りながら登場した。舞台の片側には、二頭の牡牛が口から火焰を吐きながら地面を足で掻いていた。それからジャソンは牛どもに轆をつけ、土地を耕させて、竜の歯を蒔いた。すると十分に武装した男たちが相次いで踊り上がつて狂暴なモレスカを踊つた後、互いに斬り殺し合つた。最後に、ジャソンは金色の羊毛を手にして現われ、見事に踊つた。

第2のインテルメッツォはヴィナスとその車とを写した。ヴィナスは手に松明を持ち、裸体で座していた。車は二人の小さなキュービッドに駆られる二羽の鳩によつて牽かれた。車の後方では4人の娘が手に手に燃えさかる松明を持つてモレスカを踊つた。

第3のインテルメッツォは海神の車を示した。それは、半身は馬、半身は羽毛と魚の鱗をもって掩われた2人の怪物によつて牽かれた。車の後方では6人の他の怪物がブランドを踊つた。

第4のインテルメッツォでは、雲の上に、2羽の美しい孔雀に牽かれるジュノの車が見えた。その前方には、2羽の鷲と2羽の駝鳥とが傲然と歩を進め、後方には、2羽の鷹と2羽の鷗とがあつた。それから全体の集まりはブランドを踊つた。

芝居の終つた後、小さなキュービッドはこれらのインテルメッツォの意味を説明した。次いで眼に見

(12) Allardyce Nicoll : *op. cit.*, P. 183

(13) John Howard Lawson : *Theory and Technique of Playwriting* (『劇作とシナリオ創作——その理論と方法』岩崎昶、小田島雄誌訳、P. 13)

(14) Robert Pignarre : *Histoire du Théâtre* (『世界演劇史』岩瀬孝訳、P. 58)

(15) *Ibid.*, P. 59

えぬ4つのヴァイオリンの音楽が聞え、またヴァイオリンと共に頗る美しい節に合わせて恋の神への祈りをうたう4つの声も聞えた。

この手紙はまた *intermedii* における舞踊の役割をかなりくわしく解説してくれている点では *ballet* 発達史の貴重な資料でもある。音楽と舞踊と詩の統合よりなる大規模な *intermedii* の華やかな舞台効果はやがて観る者の興味の中心となり、そのために劇そのものが忘れられてしまうほどであつた。その上、古代ギリシャ・ローマの復活の一環としてもたらされたアリストテレスの『詩学』——なかんづくその「三一致の法則」⁽¹⁶⁾がその威力を発揮するにつれ、当時の劇作にも厳格な拘束が付与される結果となり、時代の冒険や色彩豊かな見せ場、そして敏速な動きを欲する趣好——あるいは安易な宮廷趣味——とは相反する退屈なものを生むことになりがちであつた。そこで「三一致の法則」の唯一の例外であり、その圏外で自由に息づくことの許された *intermedii* が一層、観衆にとつて魅力を持つようになり、彼らの全注目がそこに集つたわけである。この現象を Allardyce Nicoll は “The words of the poet were lost in a riot of show.”⁽¹⁷⁾と指摘し、J. A. Symonds も「高貴な詩的芸術の一部である劇がはびこる装飾物のために、窒息するようになったのも不思議ではない」⁽¹⁸⁾と眺めている。

かくて Renaissance の学者たちの研究になる古代喜劇の再生から起つたイタリア喜劇（本格喜劇、*commedia sostenuta* などとも呼ばれる）はもつばら王侯貴族の慰安、娯楽として上流社会に属するものであり、その舞台はきらびやかな宮殿の大広間であり、その劇の作者は古典的教養を積んだ高官であり、それを演ずる俳優たちはいわゆる宮人たる素人であつたのである。

ii 広場の舞台——*Commedia dell'Arte*

しかるに一方、まったく民衆の起源に基づく、純然たる庶民芸術としての演劇の流れが16世紀頃のイタリアにあつた。それは宮殿の大広間の代わりに Venice のサンマルコ広場の敷石の上を占め、宮廷詩人の書いた劇の代わりに簡

単なあらすじだけを記したシナリオを持ち、俳優たちによつてその台詞が暗唱されるのではなく、俳優たち自身による即興に依存するものであつた。それこそは「じかに街頭で栄え、街頭から種を拾つて育つてゆく演劇そのもの」⁽¹⁹⁾と呼べる質のものであり、その伝統は遠く古代ローマの崩壊によつて街頭に放り出され、田舎を巡り歩きながら、1000年以上もの長い間、亡びずに生き続けてきたところの旅芸人たちの *バント・マース* 物真似狂言に属している。中世劇に登場し、人気者の悪魔などを演じていたのもこの類の芸人であつたと思われる。しかし、やがて Renaissance 人の演劇愛好の波に乗つて、このような芸人たちが王侯貴族の館に招かれてその見世物に参加する機会も多くなり、ますますその技術はみがかれ、まもなく完全に職業化するに至つた。これは発生的には Renaissance というよりは中世の *jongleurs* に直結し、いわゆる当時の正当な喜劇や悲劇とは別種のもので、一般に *Commedia dell'Arte*（職業的または専門技術的喜劇の意）と呼ばれている。

Commedia dell'Arte の筋書は例えば Arlecchino 役者 Evarista Geraldini などの集録で残されているもので、500 篇以上あるといわれている。その主題の大部分は既成の喜劇、小説、牧歌劇、物語の古いものおよび新しいものの相方の内容、などから汲まれており、道化たものから残酷なものまで、あらゆる種類にわたつている。構成は三幕に序幕がつく。序幕は戯曲とは無関係の見せ場。その他、俳優——特に道化役の見せ場として *lazzo* と呼ばれる、黙劇や対

(16) アリストテレスの『詩学』の発見は古代ギリシャ・ローマの復活によつてもたらされ、16世紀の学者たちは多くの時間をその熟読研究にあてていた。かの有名な「三一致の法則 (Rule of the Three Unities)」とは

unity of action : with a single plot
unity of place : permitting no change of scene
unity of time : the fictional action being
restricted to twelve or twenty-four hours

である。

(17) Allardyce Nicoll : *op. cit.*, P. 180

(18) J.A. Symonds : *op. cit.*, *Italian Literature II*. 143

(19) Robert Pignarre : *op. cit.*, P. 79

話、独唱、歌、踊り、曲芸的演技などで演じられる、劇の本筋とは何の関係もない短い挿入劇があつた。これは作品の後に余興として用いられることも多かつた。ところで、*Commedia dell'Arte* で要求される筋立は当然、その即興的創作者でもある俳優の才能を際立たせるようなものでなければならなかつた。およそ、その大まかな筋書を除いてはすべて俳優の手腕に頼るという方法は必然的に登場人物に一定の型を生む。しかもその型はそれぞれの仮面とか服装によつて誇張され、特徴づけられていた。その主なる人物の型をあげるならば——

Pantalone : Venice の商人階級を現わし、言葉も Venice 訛りの老人役。

Dottore : ボローニヤ大学の法学博士で怪しげな Latin をふりまわす。

Capitano : Plautus の『笑嬢吹き軍人』の後裔、スペイン軍人やスイス騎兵、田舎の貧民共の恐怖的。

Colombina : 陽気な若い女中さん役。これは仮面をつけず、素顔で登場し、言葉もトスカナ語を話した。

Zanni : (道化役)——これはさらにいくつかの型に分かれる。

Arlecchino : 間抜けの悪党でけちんぼの主人の下男役。つきはぎだらけのお仕着がその証拠。後の道化役 Harlequin の原型。

Pedrolino : 後の Pierrot の原型。

Brighella : 冷酷な悪党。

Pulcinella : Napoli 生まれの愉快な詐偽漢。政治が論じられる地方笑劇の人気者。London に渡つて Punch となつた。

など、多くの種類があつた。1人の俳優はそれぞれ同じ型の人物 (Pulcinella 役者は常に Pulcinella, Capitano 役者は常に Capitano) を演ずるだけで決してほかの役をやることはなかつた。したがつて俳優たちは各々の型の役に関してはどんな筋書のどんな場面にも間に合うような、古代喜劇および本格喜劇の韻文、散文の章句を数多く暗記していた。その俳優修業には長い年月を要し、またそこには職業的伝統というものがあるが、芸の確実な効果とか、奥義といったものは師弟相伝であつ

た。

Commedia dell'Arte の活躍は初めのうちはイタリアの各都市に限られていたが、やがて16世紀の末頃にはフランスまで拡張され、17世紀には全ヨーロッパにその名声を博するに至つた。各国は彼らの興行を喜んで迎え、さらにその俳優の型に暗示を受けて、それぞれの国柄に応じた新しいタイプを生み出していつた。すなわちドイツでは Hanswutst が Pulcinella から創造され、フランスでは Pedrolino から感傷的な Pierrot が生まれ、イタリアの荒つぽい Colombina は優美な Columbine に洗練された。London では Pulcinella が Punch の名の下に採用された。このようにして、16世紀から17世紀にかけて、*Commedia dell'Arte* はその全盛を極め、ヨーロッパ大陸のほとんどの国々において、もつとも人気のある劇形態の一つとなつた。それは各国の演劇の勃興と関連し、その影響はフランスでは発生当初の *ballet* から Molière の喜劇に至るまで、イギリスでは「イタリア喜劇とエリザベス朝文化の開花をつなぐ鎖」⁽²⁰⁾として、極めて大きな役目を果たしたのである。

しかし、*Commedia dell'Arte* は、元来、その形態自体によつて革新的発展が不可能なように閉ざされており、これがやがて決まりきつたいくつかの伝統的な型の組合わせに墮してゆくのは必然であつた。その上、俳優修業に長年月を要するところからも、俳優の不足、不勉強を招きやすく、創意工夫が欠けてくると観客からの乗離も免れなかつた。かくて17世紀末には衰退期に入つたのである。

II フランス

iii 中世劇からフランス古典劇への谷間——

Ballet de Cour

イタリアに開始された Renaissance はその程度と様式をそれぞれの国情に応じて多少、変えながらではあるが、フランス、スペイン、ドイツ、ネーデルランド、イギリスなどに伝播さ

(20) John Howard Lawson : *op. cit.*, P. 14

れ、広がっていった。当時、いまだ国家的統一を欠き、各々、弱小な都市国家に分立していたイタリアはフランス、ドイツ、スペインなどの外国勢力の濫入を容易にし、絶えず国際的政治抗争の舞台となっていたが、そのことがかえって文化的には幸いし、イタリアに起つた新ギリシヤ運動の全ヨーロッパへの普及を助けたのである。15世紀末から16世紀にかけて全盛を迎えるフランス Renaissance もまた Charles VIII, Louis XII, François I⁽²¹⁾ などによつてしばしば繰り返えされたイタリア戦役の賜であつた。

Charles VIII 以来のイタリア戦役の目的はかつて Aragon の進出によつてはばまれた Napoli 王権の再獲得と Genova を足がかりとして、Genova 支配権をフランスと14世紀半ばから争い続けていた Milano を手中におさめ、北イタリアの支配を確立することであつた。そしてこの目的に関する限り、フランスは永続的な成果をおさめ得ずに終つたのであるが、この戦役によつて、フランスがイタリアから持ち帰つた文化的影響には極めて大なるものがあつたのである。フランスにおけるイタリアの首位は、Charles VIII およびその従者たちが1495年、第1回のイタリア遠征からその半島の洗練された文化の啓示に完全に眩惑されて立ち戻つて以来、もはや免れないところとなり、歴代のフランス王はその宮廷のイタリア化につとめることとなつたのである。

そこでまず着手されたのが宮殿の建造とその大広間を飾る祝宴のための余興の工夫である。いずれもフランス国王の権力と富の象徴たるべく、巨額の財がそこに惜しげもなく投じられた。とりわけ、通常「Renaissance の父」と呼ばれる François I は城館や宮殿をつくることに非常に熱心であり、Blois の François I の館 (Château de Blois) をはじめ、Palais de Louvre, Palais de Fontainebleau, Château de Chambord など多くの宮殿建設を起工した。これらの宮殿はそれ以前の何をおいてもまずいかめしい城塞であつた城館から「快適で楽しい住居」⁽²²⁾に改革されており、快楽と豪華で安易な生活に対する王の趣味を表わすとともに、当

時のイタリアの影響を明瞭に示し、この時代の輝かしい記念物となつている。しかもこのようにして次々と建てられていつた美しい宮殿がその後何百年かの間、社交 (société) の中心となり、芸術のあらゆる領域にわたるパトロンを提供し、フランス的エスプリの形成に与かるのである。王侯貴族の関係する祝宴と祭のもつとも華麗な花ともいふべき、いわゆる *Ballet de Cour* の発生はこうした上流社会の人々の社交生活と Renaissance の宮廷が生んだ極めて教養高い貴婦人たちに負うているといえる。しかもフランス人はそれをイタリアにすでに存在した *intermedii* と、あらゆる形式の舞踏および *Commedia dell' Arte* の相方から学び取りながら、しかもフランス特有の抑制と秩序と均衡の芸術へと昇華せしめたのである。

フランス宮廷におけるイタリアの影響が決定的となつたのは Florence の Medici 家から Henri II の王妃として迎えられた Catherine de Médicis (1519~1589) のもとにおいてである。Catherine は Henri II の王妃としてばかりでなく、彼女を通してイタリアの血を半ば引く3人の王、すなわち François II, Charles IX, Henri III の摂政王后として、非常に長い年月にわたつてフランス宮廷にその実権を振つた人である。その間、Catherine は Medici 家の娘にふさわしく政治的野望を抱き、Florence 出身の王妃らしく Machiavelli の精神——野心とそれをなしとげる能力への信頼——をもつて活動した。この王妃の名とともに記憶される *Ballet*

(21) この当時以降のフランス国王の交代について概略すると次のようになる。

Charles VIII (在位1483~1498)——Louis XII (在位1498~1515)——François I (在位1515~1547)——Henri II (在位1547~1559)——François II (在位1559~1560)——Charles IX (在位1560~1574)——Henri III (在位1574~1589)——Henri IV (在位1589~1610)——Louis XIII (在位1610~1643)——Louis XIV (在位1643~1715)

(22) このように国王の住いが従来の城塞から「快適で楽しい住居」としての宮殿へ変貌を遂げたということはこの頃すでに政治体制が封建制から絶対制へ移行し、少なくとも国王が国内から軍事的攻撃を受けるごとき危険からは解放される程度に絶対王権が確立していたことを物語るものである。

de Cour は彼女の政治的権力を国外に向つて誇示するとともに、内政的には3人の息子たちを饗宴に熱中させて政治の実権を摂政たる自らの手中に納めんとする両得の策略であつたと考えられている。彼女の趣好はあくまでも Medici 家のそれであり、物質と富にものをい寄せたぜいたくを好み、装飾的芸術を愛したのである。1563年に彼女によつて建てられたバロック式花壇と噴水で有名な Tuileries の宮殿（これは Catherine が Florence における幼女時代とアルノ河畔の宮殿への郷愁からセーヌのほとりを選んで造らせたものといわれる）はその傾向を示す代表的な一例であろう。フランスにおけるイタリア熱はここにおいてその頂点に達し、フランス Renaissance はギリシャ、ローマをあこがれる以上にイタリアをあこがれた。そこでは Petrarca や Ariosto がギリシャ抒情詩人と同程度に親しまれたのみならず、イタリアそのものがアテネとローマに次ぐ「第三の古典時代」⁽²³⁾として熱心な模倣と研究の対象となつた。いわゆる古代の復活はフランスにおいてもまた、祭と饗宴のスペクタクルに、従来の聖書物語からは離反した、異教的神話や歴史、寓話などに基づく新しい主題と、詩と音楽と舞踏のステップの統合の様式（かつてのギリシャ劇が携えていた様式）とをもたらしたのであつたが、こうした主題および様式の流入もイタリアから直接に数多くの音楽家、舞踊教師、振付師らがフランス王宮へ招聘されることによつてなし遂げられたのである。

こうしてまず Henri II 下に行なわれた Milano 公領の征服を契機として、当時、いわば全イタリアの舞踊の本場であつた Milano から、その都会随一の舞踊教師であり、振付師であり、かつ祭の統治者であつた Diobone, Brascio, Beaujoyeux らが1554年から55年頃にかけて次々と来仏した。Diobone は Henri II から Henri III に至る4人の王たちの舞踊教師として仕え、Beaujoyeux は Catherine 王妃のそば仕えとなり、やがて彼女によつて催される宮廷の祝宴の企画者として働くようになった。⁽²⁴⁾そこで年代記に保存される最初の *Ballet de*

Cour は *Ballet comique de la Reine* である。これは Henri III の王妃の妹にあたる Lorraine de Vaudemont の Marguerite 姫と Joyeuse 公爵との婚約を祝するために Henri III および Catherine 摂政王后によつて計画されたもので、その上演の命を受けたスタッフは次の通りである。

製作振付：Balthasar de Beaujoyeux.

作詩：La Chesnage (Baif⁽²⁵⁾) の発想に依つたものらしい。

作曲：Lambert de Beaulieu および Jacques Salmon.

装置：Jacques Patin.

ここにおいて初めて、「全体」としては均衡のとれたものとはいひ難いにせよ、ともかく音楽、詩、振付、装置、照明、上演技巧などの混淆よりなる総合芸術とも呼べるスペクタクルが現出したのである。この上演は Palais Bourbon において1581年10月15日、晚餐後の余興として、夜の10時半から真夜中の3時半までかかつて催されたと伝えられる。そこには古代の

(23) Robert Pignarre : *op. cit.*, p. 8

(24) この当時、王自身をも含めて、宮廷人はすべて舞踊の熱烈な愛好家^{アマチュア}であつた。彼らは幼少から音楽の手ほどきを受け、器楽を奏すると同時に舞踊にも習熟させられたのである。歴代の王にはイタリアから招かれた一流の舞踊教師が仕えたようである。即ち Henri II と François II は Milano の舞踊教師 Virgilio Brascio の生徒であり、Charles IX は Pompéo Diobone の、Henri III は Francesco Cierra の、Louis XIII は François Boileau の、Louis XIV は Beauchamp の、それぞれ生徒であつた。

(25) Jean Antoine de Baif (1532~89 or 1591) はフランス Renaissance の代表的詩人であり、また Pléiade 詩派の一人である。詩人であり外交官であつた Lazare de Baif を父に、イタリア娘を母として、1532年 Venice に生れた。その後 Paris に移つて、劇を含むあらゆる制作に従事したが、詩人よりもむしろ学者で、文字を発音符号に還元しようとする綴字法の改革、“baifin” と呼ばれる15音節の新詩句、および古代詩風に音節の長短に基づく詩句“vers mesuré”などを試みた。このような彼の革新的理論は Charles IX の庇護の下に Baif 自身が1571年創設した L'Académie de Musique et de Poésie を通じて実現された。Académie の探究は「七絃琴に合わせて詩句を歌え」の Pléiade 派の詩人たちの理想に奉仕し、あたかもフランス語が音符を附された言葉でもであるかのように長音と短音に調整された詩に音楽をつけることを努力したのである。

祭の伝統的要素、イタリアのスペクタクルの模倣、歌と舞踊の交互のコーラスから形成される戯曲中における合唱の役割についての Baif の見解の影響などが同時に認められた。しかも一つの連続した劇的な「主題」が採用され、一貫した表現が与えられていた。その「主題」とは Renaissance 期の所産にふさわしく、ギリシヤ神話の *Circe* によつており、この劇の題名が示すごとく、Catherine 女后自らがその一役を演じたのであつた。この劇の完全な資料とスコアはこの上演の翌年（1582年）に印刷され、ヨーロッパ中の宮廷へ送られたらしい。この時代以来、*ballet* 伝統の大半が Paris に所属し、*ballet* という名称をはじめ、*ballet* 用語のすべてにフランス語が使用されるようになったのである。

ここで注意しなければならないのはこの劇において初めて採用された“Ballet comique”という名称についてである。まず“ballet”というフランス語の語源をたどるならば、直接にはイタリア語の *ballare*、または *ballata*、さらにそれは中世ラテン語の *ballare* からギリシヤ語の *ballizein* まで遡ることができる。また古代英語の *ballette*、*ballad* も同じ語源に属している。したがつて *ballet* という言葉は元来、単に「踊る」ことばかりではなく、「歌う」こと、「祝う」ことをも意味したわけで、そのことは Rousseau が古代フランス語“*ballet*”を定義して、“to dance, to sing, to rejoice”⁽²⁶⁾ と述べていることから明らかである。この定義はまた発生当初の *ballet* を極めて適確に説明するものでもある。次に“comique”という形容詞であるが、これについては *Ballet comique de la Reine* の製作者である Beaujoyeux が「comique という言葉を用いたのはこの劇ではじめて一貫した筋 (comédie) によつて *ballet* の諸要素をまとめ、種々の場面と舞踏に統一を与える試みがなされたからだ」と註釈している。無論、彼が“comédie”というとき、それは当時の Renaissance の風潮に合致していち早く再生した一般的な喜劇の把握との関連において理解されなければならないであ

ろう。すなわち、人間的な次元に手材し、人生を写し、生命を歓喜する、全人格的な自由奔放の形式としての喜劇のそれである。こうした意図の下にあつては「統合」それ自体が目的となり得るし、多少辻褄の合わないことなどかまわずに、雑多の人物、雑多の様式の混合によつて舞台を賑わすことも原理的に許された。“comédie”と規定される *ballet* は Robert Pignarre の言葉を仮るならば、明らかに「不規則趣味の勝利」⁽²⁷⁾であつたのである。つまりここでいう“ballet”とはあくまでも総合芸術としての豪華な舞台的演出を意味したのであつて、決して今日理解されているように“dance”の一形態を意味したのではないということは銘記されなければならないであろう。次にこの *ballet* 史上、最初の作品ともいふべき *Ballet comique de la Reine* の上演方式——これはその後 Catherine 王妃と同じく Medici 家から Henri IV の王妃として送られた Marie de Médicis の宮廷を経て Louis XIV の古典主義時代まで受け継がれる⁽²⁸⁾——を調べておかなければならない。

まずスペクタクル中の文学的叙述的要素、すなわち「語り」(récit) の部分は通常、舞台上の俳優を「倍加」(double) して背景の陰に配属されたもう 1 人の「語り」専門の独唱者によつて歌われ、あるいは朗誦されたりした。「語り」は一般にはリュートを伴う声のために書かれ、初めから専門の歌手が歌うことに決つていたものようである。⁽²⁹⁾しかも上演の際には筋書を詳述している小冊子が観客の手許に配布され、そ

(26) *Encyclopaedia Britannica* (9th edition) Vol. III, p. 288

(27) Robert Pignarre : *op. cit.*, p. 91

(28) この間に見られる主たる作品は Louis XIII 下 (即ち、Marie de Médicis 摂政王后時代) に上演された *La Délivrance de Renaud* (1617) と *L'Aventure de Tancrède en la Forêt enchantée* (1619) などである。しかしこの二つのスペクタクルを直接監督した Louis XIII の宰相 Luynes 公爵の死後 (1621年) は再び劇的な筋の統一が *ballet* から失われ、より単純な、より安易にまとめられた盛沢山な見せ場の連続に逆戻りしたようである。

(29) cf. J. F. Paillard : *La Musique française classique*.

こには劇中に吟じられる詩がすべて書かれてあつたのである。音楽は宮廷附きの音楽家たちがそれぞれ依頼を受けて準備した。それにはコーラスとソロ、および器楽の舞踏曲などが含まれていた。しかも歌曲と器楽曲とは同一の音楽家によつて書かれることが少なく、*Ballet comique de la Reine* においても Beaulieu が歌を Salmon が器楽曲を担当したと考えられている。舞台装置は中世以来の *Mystère* の方法を伝承して、「並列式」を使用し、可動の装置、機械車、また神々や精霊の出現の場には仕掛け雲など、あらゆる技巧をこらしていた。

次に振付 (chorégraphie) に関してスペクタクルを分析するならば、それはおよそ“entrée”と“grand ballet”(または“apothéose finale”)の二つに区分される。“entrée”を賑わすのは美しい装いを凝らした人魚たち、水神、水の精、悪魔、牧神、愛の神など、ギリシヤの神々の仮面の展開、居酒屋の給仕、荷担人夫の写実的スケッチや無頼漢、不具者、貨幣偽造者らの道化などである。その他、きこりや農夫の登場する牧歌調の場面、人間ピラミッドや危険な跳躍を見せるアクロバットの道化、モロッコ、モスクワ、アメリカなどの異国情緒に富んだアトラクション、それにしばしば、象、虎、ライオン、騾馬といったほんものまたは仮装の動物たちが登場して、コミック・ダンスを披露した。この“entrée”の振付は、以上のような登場人物からも推測されるごとく、その大部分が無言喜劇 (comédie muette) とも称すべきパントマイムであつた。“entrée”において行なわれる一切の身振りと運動は「人々が言語によつて説明することができるころのものを意味する」⁽³⁰⁾のであり、常に一つの表現的な価値を具備せしめられていたのである。こうした“entrée”の全体的な振付の特徴は簡単な分列行進式のもの、または軽い会釈、お辞儀、歩き方や動作になまめかしさを伴つた歩くステップ、あるいは滑るステップによつて幾可学的図形を描きながら行なわれる集合的な隊形運動にあつた。それは Le Père Ménérier によれば「身体の線と表情」

とともに舞踊を構成する要素となるころの「図形」(figure)⁽³¹⁾の芸術であり、“figure”とは Feuillet によれば「技術でもつて描かれる道^{ツマツ}をたどること」⁽³²⁾であつた。したがつてこの段階では舞踊自体の複雑なポーズとかステップはまだ発達しておらず、振付師の工夫はもつぱらこの「道」(chmin)にあつたのである。いわゆる舞踏会の舞踊、すなわち *pavane*, *volte*, *gaillarde*, *branle* などが *ballet* の中に現われるのもごく稀で、劇の筋がそれらを引き出すときも牧歌調の場面や異国風な場における村の踊り、地方の踊りといった具合に、極めて挿話的な体裁に限られていた。例えば *Ballet des Douze déesses* (1604) の中でスペイン大使の Pastrana 公爵が踊つた *gaillarde*, *Ballet des Montagnards* (1631) の中でサヴォア人が紹介した地方の踊り、*Ballet des Quatre Monarchies* で4人のカナリー人が踊つたカナリーの踊りなどである。

これに比して“grand ballet”は一切のドラマティックな意味付けから解除されており、純粹に「道^{ツマツ}あるいは「幾可学的図形」の面白味を追うものであつた。Beaujoyeux はそれを「いろいろの楽器のハーモニーの下に一緒に踊っているたくさんの人々の幾可学的混合物 (mélanges géométriques)」⁽³³⁾と定義している。*Ballet d'Alcine* (1616) の描いた図形^{フィギュール}はもつとも複雑なもので、いわゆる「魔法書」(*grimoire*)と称せられる本の中に見出される「森の女神たちのアルファベット」(alphabet des dryades)の符号であつたといわれる。つまりその意味では *ballet* は幾可学から派生したものなのである。それは幾可学そのものに特別な関心と興味を寄せるフランス人の趣好の典型であり、われわれが Varsailles の庭園に見るような幾可学的配置、調和への愛好の一つの

(30) De Pure : *Idée des spectacles anciens et nouveaux*.

(31) Le P. Ménérier : *Des Ballet anciens et modernes*.

(32) Feuillet : *Chorégraphie, ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes*.

(33) Pierre Michaut : *op. cit.*, p. 12

あらわれともいえよう。整然と左右相称に動く *ballet* の古典的振付法もただ単に視覚的残像を狙うばかりでなく、あるいはこのような発生当初からの伝統の継承ではあるまいか。 *ballet* 作品の創始者たる Beaujoyeux に捧げられた讃辞は「発明力に富む幾可学者」 (*géomètre inventif*)⁽³⁴⁾ の称号であつたわけである。 Beaujoyeux 自身が “Archimedes himself could not have understood geometrical proportions better than the princesses and ladies practiced them in this ballet.”⁽³⁵⁾ と豪語したともいわれている。

以上のごとき当時の振付を要約するならば、それは “géométrique” な水平移動である。そしてその整然たる “figures” を人々は台やバルコニに座を占めて、上方からの視角で眺めたのである。その幾可学的な “chemin” によつた動きにはすでにいわゆる一般にフランス芸術の特性といわれる “mesure” があつたように思われる。しかも *ballet* がもつばら王侯貴族の社交的目的のために存在し、宮殿や館の動く「装飾品」の役割を果たしていたことを考え合わせるならば、擡んでて社交的で装飾的な性格もまた備えていたと見られよう。 *Ballet de Cour* は明らかに、イタリア芸術の模倣であつたと同時に、フランス芸術の自律の第一歩であつた。舞台、あるいは劇的活動が文学の一ジャンルとしてしか考えられない場合には、中世期のそれと同様、フランス文学史上、演劇的貧困の世紀と見なされる16世紀が実は後にもつともフランス的な芸術として花を咲かせるころの萌芽を着々と育てつつあつたのである。それはまた、16世紀の宮廷内のスペクタクルがギリシヤ的統合の夢を回復し、あらゆるジャンルを結集していたという見方をするならば、ちょうどイギリスの Shakespeare によつて代表される Elizabeth 朝に照応する、浪漫的な時代でもあつたろう。 *Ballet de Cour* は中世劇からフランス古典劇の成立に至る劇の断続を繋ぎ得る唯一の領域であるように思われる。

Ballet comique de la Reine (1581) なる作品の開始した演出の形式はその後、1589年に

Catherine 王妃が Blois の城で病死し、さらに Henri III が激化した宗教戦争の最中に暗殺されて Valois 王家が断絶してからも、ただちに Bourbons 王家の始組 Henri IV によつて受け継がれた。

Bourbons 王朝の開始は社会的には Henri IV の妥協的政治手腕により、長い年月にわたつた宗教戦争が一応終結せしめられたことを意味した。 Henri IV は François I 以来、内乱から外国との戦争にまで巻き込まれ、狂乱の巷と化していたフランスの傷を癒すことに専念し、とりわけ実用的見地に立つて Paris の整備に取りかかつた。彼は Pont-Neuf——初めてセーヌの兩岸に跨つて架けられ「ノートルダムのバリとルーヴルのバリ、過去と未来、王と民衆とをこの上もなく高貴に結びつけた」と称せられる橋——を完成し、Catherine 王妃以来の Tuilleries 宮の造営を続行し、その他、Hôtel de Ville など多くの建築をおこし、それまで荒廃していた Paris の都市計画の事業を推進したのである。かくてようやく宗教戦争で衰退した文化も回復の兆を見せ始めた。しかも Henri IV が王妃としてイタリアから迎えた Marie de Médicis はかつて同じ Medici 家の娘 Catherine が普及したところのイタリア趣味の伝統を Henri IV から Louis XIII の治世にかけて再度、復活せしめた。泉水、花壇、並木彫像などで飾られた、「サロンの延長」ともいふべき庭園に囲まれた Palais de Luxembourg は Marie 王妃の命によつて Salmon de Brosse が1615年から1625年にかけて建造した宮殿である。 Marcel Raval は「パリの気候の厳しさと外国の生活様式とに驚いた彼女は建築を移入し、装飾を模倣することによつて自らのノスタルジーをまぎらそうと努めた」⁽³⁶⁾ と書いている。その宮殿の大広間には Rubens (1577~1640) が Marie de Médicis のために1622年から1625年までの4年間を費して描いた Marie

(34) *Ibid.*, p. 13

(35) Arnord Haskell: *Ballet*, p. 19

(36) Marcel Raval: *Histoire de Paris* (『パリの歴史』小林善彦、山路明訳, p. 53)

王妃の生涯を物語る21枚の大壁画が飾られた。その壁画は王妃のイタリア趣味にふさわしく、ギリシヤ神話の世界と Marie de Médicis の現実的事跡とが融和され、ギリシヤの高貴とフランスの優美とイタリアの明晰が統合されて、壮大なバロック芸術のもつとも輝かしい典型となつている。このような Marie de Médicis の趣味は当然、宮殿の祭と饗宴のスペクタクルにもおよび、Henri IV の治世下には、1600年から1610年までの間で、80以上もの豪華な *ballet* が上演され、宮廷を眩惑したと伝えられる。この頃はまたイタリアからの劇団の渡来も頻繁であり、そのまま Paris に定住する者も多く、王が完成した Pont-Neuf の橋上には *Commedia dell'Arte* の道化芝居が栄えるという有様であつた。

Henri IV と Marie de Médicis の子、Louis XIII の統治下 (1610~1643) は Louis XIV 時代、すなわち「古典主義」時代への過渡期である。そこではすでに Corneille の *Le Cid* (1636), *Horace* (1640), *Polyeucte* (1641) が初演されており、Descartes や Pascal がその活動を開始していたとはいえ、いまだに16世紀の精神が生きており、その不規則趣味、気まぐれ、冒険好み、などが存続していた。したがつて前世紀に起つた *Ballet de Cour* も依然として盛んであり、Louis XIII の宰相 Luynes 公爵 (1578~1621) の指揮によつて、*La Délivrance de Renaud* (1617), *L'Aventure de Tancrède en la Forêt enchantée* (1619) などが上演された。とりわけ前者の上演はちょうど Louis XIII の親政の確立した年に当つているところから、その祝意をこめてとり行なわれたものと想像される。Louis XIII 自らもしばしば *ballet* に出演し、その饗宴は王宮内に留まらず、Paris 市民たちのために Hôtel de Ville の前まで進出し、王はブルジョアの女、娘たちとともに branles を踊り興じたといわれる。記録によれば、1626年、*Ballet de Maître Galimatias pour le grand bal de la douairière de Billebahaut et son Fanfan de Sotteville* という、Louis XIII の出演になる *ballet* が Hô-

tel de Ville で上演されている。この試みは当時すでに、Luynes の死後を受け継いで、1624年以來、宰相の任についていた Richelieu の貴族をおさえ、市民と提携しようとする基本的配慮によつたものと思われる。つまり、*ballet* の流行は Richelieu の下では宮廷の社交的目的に奉仕するばかりでなく、明瞭に政治的意図をもつて利用されたのである。その好例は Louis XIII 下における最後の *ballet*, *Ballet de la Prospérité des Arms de la France* である。

これは1641年2月7日、Richelieu 邸内の広間 (彼はその館に相当に広い舞台を設置させ、イタリア・オペラの機械装置をそこに準備させたといわれる) において、王と王妃を迎えて上演されたもので、そこにはその上演の政治的見地から見た重要性について述べた Mazarin の特別の布告が前置きされていたのである。それはおそらく、1636年から7年間を費した当時の最強国スペインとの征戦の結果、苦戦を重ねてようやく勝利の終結に近づくにつつあつたフランスの情勢と見合つた催しであつたと推定される。ここにおいてフランスのスペクタクルは宮廷から一歩、民衆の方に歩み出たといえよう。

Louis XIII 治世下のスペクタクルが Richelieu の配慮下にあつたとするならば、Louis XIV 下のそれは Mazarin (1602~1661) の配慮下におかれたと見られる。しかしこのイタリア生まれの宰相が、主として政治上の理由から、その普及につとめたものはフランス風に育ち始めていた *ballet* ではなく、純粋にイタリアの *opera* であつた。事実、1645年から47年 (「Fronde の乱」が始まる前年) までに、すでに Mazarin により王宮で数々のイタリア *opera* が催され、しかもその上演には当時イタリアでも最高の歌手たちが参加していたのである。その作品の主なるものをあげるならば、Sacriati の *La finta pazza* (1645), Cavalli の *Egisto* (1646), Luigi Rossi の *Orfeo* (1647) などがある。特に *Orfeo* は当時「大魔術師」と渾名されていた Giacomo Torelli の装麗な装置と犬がかりな機械仕掛によつてフランスの公衆を魅了した。その後、1660年の Louis XIV と

Maria Theresa との結婚の際には Mazarin が彼自身でとりきめたその婚儀を祝うために Venice から Cavalli を呼びよせて *Xerxès* を上演し、さらに 1662 年には同じく Cavalli の *Hercule amoureux* が行なわれた。しかし若い王と Paris の観衆はこのような始めから終わりまで歌われる劇をあまり悦ばなかつたようである。D. J. Grout はその理由を次のように述べている。

オペラは、元來理智的な傾向が強く、意味のない娯楽にはすぐ倦きてしまうフランス的精神には、受け入れにくい芸術であつた。その上、フランス人は長い間、彼らの言葉はオペラの基礎であるレシターティーフには向かないものと心得ていた。彼らは純粹な劇を好み、かりに劇場で音楽が演奏される場合でもそれを舞踏やはなばなし情景の添え物と見なしていた。悲劇とバレエという、世界最高の水準をゆく舞台芸術を持つていた彼らはわざわざその両方を一緒にして、それぞれの長所を殺してしまう冒険を試みる気にはなれなかつた。(37)

Mazarin の勸奨にもかかわらず、王自身の趣好は Louis XIII 治世下の終わりにはやや衰えかけたかに見えた *Ballet de Cour* にあつた。例年の *grand ballet* はほとんど制度化され、その他さまざまな口実が *petit ballet* を生んだ。それらは Catherine 王妃のはじめた叙述的でパントマイムの豊富な *entrée* と “figure” の展開たる *grand ballet* とから成り立っていた。しかも王に踊ることを教えたのは、1648 年以降の「すべてのバレエを創造した」(38) といわれる偉大な舞踊教師 Pierre Beauchamp (1636～1705) であつた。若年の王は舞踏を愛好し、1651 年、13 歳の折に *Cassandra* で débuts して以来、1669 年までおよそ 20 年間 Beauchamp の下で連日稽古に励み、27 回主役を演じたといえられる。中でももつとも有名なのは 1653 年 2 月 23 日に上演された *Le Ballet de la Nuit* の太陽王の役で、Louis XIV の通称、“le roi soleil” もここに起因するという説もある。

この 1651 年から 1669 年に至る期間は *Ballet de Cour* の最盛期であると同時に、*ballet* が王のサロンの枠を脱して民間の専門家の手に移る準備期である。王はアマチュアとして *ballet* を

愛する一方、すぐれた人材の発見に務め、Académie royale de Dance (1661) を創設してその職業的自立を助けた。1664 年の *Le Mariage forcé* から 1670 年の *Le Bourgeois gentilhomme* までの Lully と Molière の協同製作になる一連の “comédie-ballet”, 1673 年に *Cadmus et Hermione* をもつて開始された “tragédie-ballet”, 1681 年の *Triomphe de l'Amour* における La Fontaine 嬢の登場——これらはすべて *Ballet de Cour* という 16 世紀の「不規則」趣味が整理され、ジャンルの混淆の度合が薄められ、やがてその分化とそれぞれのジャンルの自律の獲得に向かい、ついに Renaissance の自由奔放の精神から遠ざかつてゆく軌道に立てられた標柱であつた。そこではフランス・オペラの成立がイタリア・オペラに対抗して着々とその歩を進めており、また依然として舞踏の要素が幅を利かせる独自のフランス的スタイルともいふべき *Opéra-Ballet* が生成されつつあつた。したがって *Ballet de Cour* の絶頂は同時にその終わりを記すものであり、この期の発展に関しては一般に Louis XIV の親政 (1661) とともに訪れるとされる古典主義の黄金時代とともに章を改めて考察されなければならない。

IV スペイン

iv 聖餐神秘劇——Autos Sacramentales

Renaissance を広義のスペクタクルの時代としてではなく、特に drama そのものに焦点を絞つて考えるならば、そこに堂々と浮び上がるのはスペインとイギリスである。

まずスペインは 16 世紀初頭、イギリスにさきがけて、いわゆる地理上の発見に直接関係したところから、スペイン本土およびネーデルランド、イタリアの大半を領有したほか、新大陸とフィリピンに広大な植民地を經營し、16 世紀半ばには植民帝国として極盛期を迎え、全世界に

(37) Donald J. Grout : *A Short History of Opera* (『オペラ史』服部幸三訳, P. 177)

(38) Pierre Michaut : *op. cit.*, P. 15

その覇権を伸ばしていた。Karl V (在位1516～56) と Felipe II (在位1556～98) は太陽の没することのない国々の上に君臨した王であり、スペインの絶対王政はこの時はやくも完成されていたのである。1580年にはポルトガルを併合して名実ともに世界の覇者となり、この「スペインの優越」は1588年に Elizabeth 女王治下のイギリスによつてその無敵艦隊を覆滅されるまで続いた。スペイン Renaissance は帝国のこのようなめざましい政治的、経済的繁栄を背景として起り、1550年頃からほぼ一世紀、いわゆる「黄金世紀」(siglo de ore) を現出するのである。

スペインにイタリア Renaissance の影響が流入し始めたのは Alfonso V の Napoli 王国の併合 (1443年) 以来のことであり、その傾向はさらにイタリア戦争を機縁として Karl V や Felipe II のイタリア制圧政策によつていつそう強化された。かくてスペインからナポリ王国へ旅する学者、芸術家も数多く、そこに人文主義とイタリア思想の混じり合つた、しかも改めて自覚された人間性と且つスペイン生来の宗教的資質とをかね備えた新しい容貌の文化が生まれてくるのは必然であつた。Renaissance 期におけるスペイン劇の興隆はその文化の一環としての営みであつたのである。

そこで Renaissance の影響を念頭においてスペイン劇の開始点を求めるならば、それは Juan del Encina (1469?～1529?) からということになる。Encina は当時スペインの人文学者として著名であつた Antonio de Nebriza について学び、1492年以来、Vergilius の『牧歌』(Ecloge, 37B.C.) に擬していくつかの牧歌 (égloga)——牧歌と云つても実際は対話体で書かれ、劇の体裁をとつている——を書いた。即ち、キリストの降誕祭や受難週間のための牧歌で、これは羊飼と天使を主要登場人物としたもので、いわば中世以来の伝統的な宗教劇にイタリア風のスタイルを加味している。その他、*Egloga de Fileno*, *Egloga de Plúcida y Victoriano* などのように、牧人と牧婦の恋愛を主題とした斬新なものもあり、注目すべき劇作品

となつている。このようにして Encina は主題的にも言語的にも一般庶民へのかなりの接近を示したのであるが、当時彼が Alba 公爵に仕えていたところから、これらの劇はすべてその王候一族の宮殿内で上演されたようである。

ここで Encina が「牧歌」(egloga) と称しながら中世の降誕祭劇の変種ともいえる劇を書いていることから知られるように、スペインではまったく中世的な宗教劇が *auto* と呼ばれて Renaissance 期を通じて生存し続け、しかも Renaissance の新しい演劇伝統までもが古代世界の影響よりも中世の宗教劇上演の精神を頑強に保持し、カトリック教会への絶対帰依は国王に対する忠誠とともにこの期の劇作に重要な動機を提供しているのである。これはスペイン固有の絶対王政の性格に由来し、スペインの絶対王政の統制力自体がカトリック教会と不可分に結びついていたこと、国王自らが熱心なカトリック信者であり、反宗教改革運動の指導者であつたことなどによるものと考えられる。したがつてスペイン教会は宗教劇に関する限り、17世紀に至るまで演劇の保護者となり、多くの宗教劇を委託し、上演活動の主体となつたのである。この時期のスペインの劇作家がこぞつて「聖餐神祕劇」(*Autos Sacramentales*) を書き、劇作家自身にも聖職者が少なくないのはこうした事情によるものであろう。例えば Tirso de Molina, Pedro Calderón, 晩年の Cervantes, Lope de Vega などはずべて教会の僧職にあつた作家たちである。

このようなスペイン特異の体制を重んじる傾向はやがてスペインが世界貿易の実権を一手に握り、世界の覇者となるにおよんで一層明確となり、一般的な Renaissance の影響を早急に脱し、むしろ他国の感化を積極的に拒絶して、Jean Camp のいう「傲慢な孤立」⁽³⁹⁾ を保ちながら、スペイン固有の国民劇の形成に移行するのである。Brander Matthew は “The influence of the ancients is most obvious in the French theatre and least evident in the Span-

(39) Jean Camp : *La Littérature espagnole*
(『スペイン文学史』会田由訳, p.82)

sh.”⁽⁴⁰⁾と指摘している。

スペイン劇の保護者にはしたがって、教会、宮廷、一般大衆の三種が存在したことになる。そのうち教会は劇といつても *Autos Sacramentales* のみをその保護の対象とし、宮廷はどちらかといえば壮大な悲劇の方を好んだのに対して、一般大衆は J. B. Priestley の言葉を借りていうならば、“had a voracious appetite for tragedies, tragic-comedies, anything that kept a stage occupied.”⁽⁴¹⁾であり、劇の需要の大半を彼らが占めていた。当然スペインの国民劇はこの一般大衆の支援の下に栄えることになる。それはいわば中世末期の聖史劇を創造した活気にあふれた庶民とまつたく同質の層であり、そこに営まれた劇の上演の実体も中世劇のそれと同質な素材さと興奮と熱狂とに支えられたものであつたように思われる。

V 国民劇——*Comedias*

そこでこの期における真に民衆的なスペイン最初の劇作家——つまり劇を教会や貴族から解放して民衆のものとし、さらにその後のスペイン劇のたどるべき方向を決定づけた作家を考えるならば、それは Lope de Rueda (1510?~1565) であるというのが定説のようである。Rueda は Sevilla の生まれで、箔打ちを業としたのであるが、1537年頃この地を巡業したイタリア劇団の興業に魅せられて、これに加わつた。そこで彼は劇づくりを学び、その後独立して、1550年頃自ら一座を結成し、その座長兼俳優兼劇作家として、創作を開始するに至つたのである。彼の作品はその修業過程からも容易に察しられるように、まず当時のイタリア劇や小説から取材したイタリア風の喜劇 (*comedia*) と牧人対話があり、さらに彼の真の創造物といわれるものとしては10篇の *paso* がある。この *paso* は Rueda の劇作家としての最大の功績といわれるもので、極めて短い散文の対話により、ありきたりな実生活を主題とした写實的で愉快な笑劇である。このような作品を携えて Rueda は一座とともにスペインの諸都市を巡業してまわつたのであるが、その上演活動の実

状はいまだ極めて幼稚な段階に留まり、彼の小屋がけ芝居を Sevilla でその幼時に見たという Cervantes はその様子を次のように報告している。

The whole apparatus of a manager was contained in a large sack, and consisted of four white shepherds' jackets, turned up with leather, gilt and stamped; four beards and four sets of hanging locks; and four shepherd's crooks more or less.... The theatre was composed of four benches, arranged in a square, with five or six boards laid across them, providing a platform a few feet from the ground.... The furniture of the theatre was an old blanket drawn aside by two cords, making what they call a tiring-room, behind which were the musicians, who sang old ballads without a guitar.⁽⁴²⁾

Lope de Rueda の実績はあくまでも真にスペイン的な国民劇 *comedia* の創始者としてのそれであり、Allardyce Nicoll の言葉によるならば“the true founder of that style of play which was destined to become the characteristic expression of the Spanish genius—free from restraint, romantic in tone, lyrical in medium, and in texture weaving together the serious and the comic.”⁽⁴³⁾としてのそれであり、その形式の完成は彼の努力の後を受け継いだ Lope de Vega まで待たなければならぬ。

Lope de Rueda の後、多数の民衆的な劇作家が出現したが、その中でも特に名声が高かつたのは Lope Felix de Vega Carpio (1562~1635) である。彼が生涯に1,800篇の *comedias* と400篇の *autos sacramentales* を書いたという事実は何よりも彼に対する民衆のすさまじい需要を物語るものであり、彼がいかに緊密に民衆と結びついていたかがうかがわれよう。彼は“at times,... completing a three-act (and this

(40) Brander Matthew: *The Development of the Drama* P. 150

(41) J. B. Priestley: *Literature and Western Man*, P. 35

(42) Allardyce Nicoll: *op. cit.*, P. 208

(43) *Loc. cit.*

division was one of his innovation) verse play in a day, (44) with the managers waiting to carry off the sheets.”とまで伝えられている。Allardyce Nicoll は彼を評して “No poet has ever displayed greater ease and fertility.”(45) と感嘆している。勿論、その創作の夥しい量からも察しられるように、彼の作品の大部分は彼がいわば才にまかせて書き流したものであり、それなりの報いはあるというのが通説のようである。Lope de Vega は偶然にも Shakespeare とほぼ平行した活躍期を持つたことからこの巨匠としばしば比較されるのであるが、彼は結局 Shakespeare に匹敵する普遍的な人間像を創造し得なかつたというのである。彼はあまりにも彼の時代の人であり過ぎたのであり、彼の価値はむしろそのことのうちに積極的に認めるのが正当のように思われる。しかし彼はともあれ荒削りのスペイン国民劇を文学的な域にまで高めたのであり、その手材範囲の広さは後世彼におよぶ者がないほどであり、勇壮な史劇からいわゆる *comedias de capa y espada*—『合羽と太刀』物と呼ばれる恋愛喜劇に至るまで、あらゆる劇形式を創始したのである。また彼がその独自の演劇論 *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) の中で主張した “style of tragic comedy” の原理は変化を好み、色彩と冒険を愛するスペイン民衆の趣好をよくとらえたものであるばかりでなく、芸術の法則に反してでも民衆的作家のとるべき態度を堂々と押し出している点でも注目され、そこにスペイン劇の独自の伝統を打ち立てるとともに、多くの後継者を輩出せしめたのである。Brander Matthews は Lope の功績を

His influence on the stage of Spain was far more potent and more durable than that of Sophocles on the theatre of Greece or Shakespeare on the drama of England.(46)

と述べている。

このようにしてスペイン劇が盛んになるにつれ、その劇を上演する劇場も Lope de Rueda 時代の 4 脚のベンチの上に組まれた粗末なかけ小屋から次第に発達して、Lope de Vega の死

んだ当時の Madrid には 40 もの *corral* (中庭) と呼ばれる形態の劇場ができていたということである。この *corral* というのは

We must imagine for ourselves a square formed by the walls of houses, with windows and balconies providing box-accommodation for privileged spectators. In the yard there was standing-room for the less fortunate, while some tiers of benches at the side opposite the stage offered seats for the gentlemen, and above these a wooden gallery, nicknamed the *cazuela*, or *stewpan*, was apportioned to women of the poorer classes.(47)

と Allardyce Nicoll が解説していることから知られるように、高貴の賓客から貧しい女、子供に至るまで、何ら階級の差別なく、あらゆる層を一堂に集めた娯楽の場所であつたらしい。その雰囲気はちやうどイギリスの Elizabeth 朝の演劇の興隆を思わせ、スペインの *corral* はイギリスの *inn-theatre* を連想させるのである。スペインとイギリス、互いに相対立し、世界の海上権を争つた Renaissance の二大強国に共通なそれぞれの旺盛な国民意識がはからずもその劇に類似の形態を生んだのであろうか。

Lope と同時代の劇作家には、Corneille の *Le Cid* (1636) に種本を提供した Guillén de Castro (1569~1631)、同じく Corneille の *Le Menteur* (1643) に種本を提供した Juan Ruiz de Alarcón (1580?~1639)、後世 Molière をはじめとする多くの作家、詩人たちによつて絶えず問題とされる不滅の類型、Don Juan を創造した Tirso de Molina (1583?~1648) などがいる。そして通常 Lope の直系とされ、且つスペイン文学の黄金世紀の最後を飾るのは Pedro Calderón de la Barca (1600~1681) である。彼は Lope の死後を受け継ぎ、17 世紀の終わりまで活躍した。Lope, Molina と共に黄金世紀の演劇の「三巨匠」といわれる劇作

(44) J. B. Priestley : *op. cit.*, P. 35

(45) Allardyce Nicoll : *op. cit.*, P. 210

(46) Brander Matthews : *op. cit.*, P. 164

(47) Allardyce Nicoll : *op. cit.*, P. 209

家である。Calderón は Felipe IV (在位 1621～1665) から Carlos II (在位 1665～1700) の時代まで、主として王宮劇場のために劇を書いたところから宮廷の援助を得て生活の安定を保障されていた。したがって Lope のように糊口の資を得るための多作を強制されることもなく、作品を吟味できたようである。国王への忠誠、絶対的なカトリックの信仰、騎士道精神、潔癖な名誉あるいは体面観念が終始変らぬ彼の主題となつているのも当然といえる。70篇の類

のないほど巧みな構成と定評のある *autos sacramentales*, 110篇の *comedias*, その他を書いており、Lope のすさまじい多作ぶりには遠くおよばないが、Lope の開拓した様式を完璧に仕上げている。

こうして帝国の繁栄と光輝に続いて起つたスペインの文芸は17世紀にその国民的發展が終末を迎えると共に終わりを告げるが、その影響は全世界におよんだのである。