

研究報告

十八世紀ヨーロッパ演劇の諸相（三）

研究代表者

分担者

毛利 三 彌
小 島 康 男
佐 久 間 信
谷 川 道 子

目 次

スペインの十八世紀演劇

スペインの特殊性／宗教劇の存続と禁止／新古典主義による高尚化の試み／レッシングのスペイン演劇紹介／政府の演劇政策／魔術劇の大流行／民族派の新古典主義批判／サイネーテとサルスエラ／新古典派の台頭／モラティンの『新作芝居』

イタリアの十八世紀演劇

三分野／世紀前半の悲劇詩人／世紀後半の悲劇詩人アルフィエリ／アルフィエリのトラメロゲディアと喜劇／ゴールドーニ／キアーリ／イタリア喜劇の世紀二分法の当否／ゴッツィのフィアーベ／ゴッツィの回想録／ゴールドーニの回想録／カサノヴァ／街頭の即興朗唱劇／オペラの文学性回復／ツェーノ／メタスタジオ／ヴィーン宮廷

十八世紀の舞台美術

額縁舞台の始まり／オルシーニの舞台美術作法／衝立式装置／せり上がりのトラップ／劇場内の様子／漱石『文学評論』／入場料暴動／シェリダンのパテント買取／ギャリックの改革／フットライト導入／照明の方法／アルガン・ランブ
もう一つの世紀末

――ロシアの農奴演劇――

農奴演劇成立の背景／シエルメテフ伯の農奴演劇／レパートリー／客席との関係／農奴俳優の訓練／農奴俳優の虐待／北欧のアマチュア演劇／ノルウェー、ベルゲンの〈コメディエ座〉／アマチュア演劇のレパートリー

――コツェブーについて――

ゲートとのつながり／『人間嫌いと後悔』の成功／ロシアとのつながり／暗殺されたいきさつ／劇作家才能／『のろ鹿』／『二人のクリングスベルク』／『ドイツ小市民』／メロドラマのジャンル

――ゲートとワイマール宮廷劇場――

ワイマールの演劇状況／ゲートの演劇志向／宮廷劇場監督就任／ゲートの指導と劇場運営／演出家的性格／座付作者から劇場監督へ

アメリカ演劇の始まり

イギリス人による巡業劇団／ルイス・ハラム一座／レパートリー／演劇禁止／独立戦争と興行／五大都市の常住劇団／イギリスから来た俳優たち／大都市の常設劇場／チェスナット・ストリート劇場／劇作家なし／中身より外側

スペインの十八世紀演劇

丙 スペインの演劇は黄金世紀のものがあまりに有名なせいもある、十八世紀のものはほとんど何も知られていませんね。かつての演劇大国の中では、これはめずらしい例でしょう。

丁 そうだね。イギリス、フランスだって、十七世紀にくらべれば十八世紀はずっと劣って見えるけど、スペインほどのことはないじゃないかね。

甲 十七世紀のフランス演劇はすいぶんとスペインの影響というか、スペイン種の題材をあつかっていますね。コルネイユの『ル・シッド』とモリエールの『ドン・ジュアン』はその典型ですが。

それで、専門家がいないのをいいことにして、少し調べてみたんですが、一言で言うと、スペインの十八世紀は、黄金世紀の演劇の踏襲とフランス新古典主義演劇の模倣——理論的にも劇作の点でも——との相剋なんですね。それも伝統劇の方が遥かに強いわけです。

乙 黄金世紀と言っても、具体的にどういう作家ですか。

ドイツでは、カルデロンはどういうわけか、ゲーテはじめ好きな人が多いですね。前に話したアッカーマン一座でもカルデロンは四回上演された記録があります。おそらくスペイン劇では、彼が唯一の例でしょう。

甲 カルデロンの哲学的なところが好まれたんじゃないですか。彼は一七八一年に没していますが、これが黄金世紀演劇の終焉と言ってもいいですね。

十八世紀にも上演されていた作家には、他にもローペ・デ・ベガを筆頭にモレト、ロハス、ソリス、アラコン、モリナなどがいますがね、我々によく知られているのは、ベガ、モリナ、カルデロンあたりでしょう。

丁 それだって、よく知られているかどうかは問題だね。邦訳もベガなんか、今手に入るのはひとつもないだろう。

丙 上演でことになれば、もつとないね。まあ、日本だけじゃないだろうけど。しかし黄金世紀のスペイン演劇はイギリスのエリザベス朝演劇にも劣らないものだったと言われますね。公衆劇場ができるのも十六世紀後半で、ちょうどイギリスのそれと、フランスのそれとの中間的な形態をとっていた。つまり、屋根は舞台と棧敷の上だ

けについていて、土間席は野天。一方、舞台の形はフランスのオテル・ド・ブルゴーニュ座に似ていて、エリザベス朝舞台のような多層的なものではない。

甲 なによりも問題は、いわゆる三一一致の法則を無視した芝居が行われていたことですね。ベガは、シェイクスピアに少なくとも多様性の点では匹敵する作家ですが、有名な『現代戯曲作劇法』では劇の法則的な作り方を肯定していないでしょう。

この点が今言った十八世紀の論争の焦点になる。つまりフランスの『ル・シッド』論争に遅れること百年、しかし、結局、古典主義演劇は勝利をおさめません。

丙 スペイン演劇でいつも不思議に思っていたのは、宗教劇がほかの国より長く続くことなんです。イギリスやフランスでは宗教劇は十六世紀の半ばに禁止されてしましますね、あまりに俗的な要素が多くなりすぎたから。ところがスペインでは、むしろ十六世紀の終わりから宗教劇が盛んになっていく。一幕物の宗教劇であるアウトス(Autos Sacramentales)、カルデロンが大成させたと言われる。これが禁止されるのは一七六五年になってからでしょう。

甲 宗教劇自体はもともと早くからあったでしょうね、かなりインターナショナルなものですから。スペイン独特の

アウトス劇の成立が遅かったということですね。これは、思うに、スペインが特別に宗教的だとかカトリックだとかということよりも、いわばスペイン人特有のバロック的嗜好によるものではないでしょうか。それと言うのも、このアウトス劇はすごく猥雑な要素も含んでいたようなんです。

丁 それはコルプス・クリスチのお祭に演じられたんだろう。マドリッドの二つの劇団が劇場を閉めて、毎日街頭の臨設舞台で上演したらしいね。

甲 アウトス劇の前後にはたいへんな浮かれ騒ぎがあって、見世物的な行列が繰りだされたと言います。孫引きになります、オランダ人フランシス・ファン・エルセンという人の、一六五四―五五年にスペインを訪ねたときの文章にこう書いてあるそうです。

「五月二十七日に我々はコルプス・クリスチ祭のすべての催しを見た。それはスペインでは、ほかのどこよりも盛大でかつ長く続けられる。始まりは行列、その先頭は大勢の音楽師たちとタンバリンやカスターネットをもつ

たビスカヤの人々——これはバスク人ですね——が行進している。彼等とともに色とりどりの衣装を着た人たちがダンスをしたり、飛び上がったり、爪先回転をしたり、まるで謝肉祭のように羽目はずししている。「中略」

また前面に、厚紙で作った巨大な機械じかけの人形群が立っていて、中に隠れている人がそれを動かしている。みな違った形をしていて、あるものは見るも恐ろしい姿である。どれも女を表わしているが、ひとつだけ例外がある。それは小さな体に怪物じみた色どりの頭をしているので、頭は巨人、体は小人といった感じがする。（これはラ・ギガンチャラと呼ばれる。）これら奇想をこらした化け物の中にムーア人とエチオピア人を表わしている二人の女がいる。それらを、民衆は「隣の子供」と「丘女」と呼んでいる。」

乙 そんな状態が、禁止される一七六五年まで続いたんですね。

甲 あまり変化はなかったようですね。ここには、また、アウトス劇が午後の五時に始まって、間に滑稽な幕間狂言がさしはさまれることが記されています。この宗教劇

があまりに反道徳的なのでショックをうけた劇作家のルベルシオ・レオナルド・デ・アルヘンソーラが、国王に抗議の手紙を書いたのは、一五九八年のことです。淫らな生活をしていることを観客がよく知っている俳優や女優がヨセフやマリヤを演じているので、聖母の言葉にどつと笑いが起きるというのです。あるいは、キリスト生誕の場面では、ヨセフはマリヤが眺めている男に嫉妬して、恥知らずな言葉で彼女を罵る。

こういうことを非難する言葉は十七世紀を通じ十八世紀前半まで続いているようです。

乙 なるほど、新古典主義の提唱はそういう演劇の高尚化をめざしたものでですね。前に話題にしたドイツの十八世紀前半の状況と同じだな。

甲 そうですね。ただ、ドイツでは十八世紀後半には新しい市民劇の台頭が見られますが、スペインでは、後半になつてようやく新古典派が力を得てくるんですね。

丙 しかし、新古典主義はフランスを手本にしているわけでしょう。

甲 そうです。

丙 そうすると、十八世紀後半のフランスはドラームや催

涙喜劇がでてくるけど……。

甲 そこがちよっと複雑な点ですね。実際には演劇の高尚

化はフランス化とほとんど同義ですから、法則的な劇だけじゃなく、ドラームも催涙喜劇も入ってくる。ですから、いわば民族派と教養派の対立になるわけです。デトゥーシユの『結婚した哲学者』（一七二七）はマドリッドで一七八二年に十四回も上演された人気作でした。

丁 でも入ってくるのがずいぶん遅いな。一七二七年のものが一七八二年じゃね。

丙 それだけ民族派が強かったということでしょう。民衆はやはり演劇の高尚化なんか好みませんからね。明治の歌舞伎の活歴と同じですよ。

甲 それじゃ、少し調べたことを順を追って話してみましよう。

そもそもスペインの国力は十六世紀末の最盛期に衰退が始まったと言つてよいわけで、一七〇〇年にルイ十四世の孫に当たるフェリッペ五世が即位すると、彼はフランスとスペインの融合を図ります。彼に期待していた国民はこれにがっかりする。スペイン人は国粹的ですからね。しかし、演劇に関してはフェリッペ五世も次のフェ

ルナンド六世も、流行の民衆演劇を自由にさせていたんです。一応検閲はありましたけど、あまり厳しくなかったようで、宮廷でもそれらが演じられていた。ウルシンス皇女はこの下品さを非難しています。で、フェリッペ五世の第一夫人であるサヴオイ公女マリー・ルイーゼの影響で新古典主義が力をもつかと思われたのに、彼女が一七一四年に他界して、これが頓挫し、代わつてイタリアのイザベル・フェルネーゼが夫人になると、イタリア・オペラが盛大に演じられるようになる。スペイン劇も新古典主義も顧みられない。イザベルはイタリア歌手のファリネッロを招いたりしてイタリア・オペラのために大いに尽しました。

フェルナンド六世の夫人であるバルバラ・デ・ブラガンサもイタリア・オペラを好んで、宮廷劇場をファリネッロにまかせ、壮麗に飾ります。その柿落としはメタスタジオの『テイトゥスの仁慈』で、一七四七年です。イタリア・オペラは、歌手から美術家からすべてがイタリア人ですから、劇の内容はスペインの宮廷人にわからない。それでスペイン語の筋書きが配られたそうです。

しかし、宮廷がスペイン劇を棄てても、民衆は棄てな

い。公衆劇場では、上演される大半が黄金世紀のものだった。そして例えば、カニツァレスがラシーヌ風だといつて書いた『イフィゲニアの生贄』（一七二六）もまったく黄金世紀風のものになっていたし、メタスタジオの『テミストクレス』を音楽つきの喜劇に書き直したのも、スペイン風になっていて、道化（グラシオーソ）の場面まで入っているといえます。でも、民衆劇に対する攻撃は、教会からもなされたんですね。これが激しかった。劇場閉鎖になることも屢々あって、アンダルシアの劇場は一七三四年から一七八九年まで閉鎖されました。カラオラでは一七〇〇年に上演禁止を食らっています。特に聖人の出る劇が非難の対象で、それは十七世紀からのことですが、例えば一六八九年にカマルゴ神父は、宗教劇の中で猥雑な下品なことが行われているのは許しがないと言っています。道化が神父の格好をして馬鹿げた真似をしたり、酔っ払いを演じたりしたらしいんですね。で、教会と新古典主義者とが結託した形で聖人劇を禁止に追い込みます。女優たちが下品な振舞をする劇を見る学生たちは、勉強するために親からもらった金を墮落するために使っている、と攻撃したんです。

丁 道徳家の言うことは月並だね。（笑）

甲 しかし一七四〇年代がひとつの転機になる時期のよう

です。第一に十六世紀からの公衆劇場が近代建築に改造されます。マドリッドの話ですが、一五七九年に建てられたコラール・デ・ラ・クルスは一七四三年に、一五八二年に創設されたコラール・デル・プリンシペは一七五四年に近代化されます。

新古典主義がはっきりと議論の対象になるのも四〇年代からで、これ以前には、そのためのものは、かろうじて三つあるだけと言います。ひとつはフエイホー神父の『批判的演劇』と『博学文書』、それにジャーナルの『文学新聞』、もうひとつは有名なルサンの『詩学』ですね。これがスペイン劇を批判して、新古典主義を明確に提唱した。

フエイホーの『批判的演劇』は八巻あって、一七二六年—一七三九年出版、『博学文書』は五巻で一七四二年—一六〇年の出版です。彼はフランスとスペインの和平を願って、フランス文化を拒否せず、スペイン文化に卑下せず、という方針だったようですが、同時代の文学やドラマへの関心はなかった。

スペイン演劇を正面から批判して、スペインに悲劇な
しと言ったのはデュ・ペロン・デ・カステラで一七三八
年のことです。それに反論して、スペインにも法則を
守った劇はあったと主張したのはナサレで、彼は、非法
則的な劇に反対しているセルバンテスの『ドン・キホー
テ』四八章を引きます。彼は、ローペ・デ・ベガを、非
法則的な劇を始めて演劇を墮落させた元凶だとし、カル
デロンを第二の墮落させた作家とします。

新古典主義悲劇を奨めた最初の重要な批評家はモン
ティアーノでしょう。彼は一七五〇年に『スペイン悲劇
序説』を出しましたが、それに自作の創作悲劇をつけま
した。三年後に第二の序説を出して、また模範悲劇をつ
けました。はじめのは『ヴィルジニア』、後の『アタ
ウルホ』という題です。二つともスペインでは上演され
ませんでしたが、フランス、ドイツでは好評だったと言
いますね。

乙 レッシングが雑誌『演劇図書』で『ヴィルジニア』の
あらすじを書いてあるんです。熱烈な文章ですがスペイ
ン演劇の無知をさらしたものと云われますね。一七四九
年の『演劇の歴史と享受の研究』ではスペイン演劇の知

識を示して面目をはたしていますけど。レッシングは前
に問題にしたように、一七四九年の段階ではまだフラン
ス劇の影響下にありましたからね。後には、ご存じのよ
うに、演劇観を一八〇度変えていますから、『ハンブル
グ演劇論』になると、『ヴィルジニア』批評を訂正し
て、単にフランス風のものでスペイン劇と言えぬと言っ
ています。

ついでに言うと、ヨハン・フリートリッヒ・クロネッ
クという人が、一七六五年にライプツヒで、スペイン
演劇小論を出版して、我々ドイツ人はスペイン演劇につ
いて無知であり、自分も『ヴィルジニア』と『アタウル
ホ』しか知らないが、この方向に発展したら、傑作も生
まれるかも知れないと予想したそうです。

甲 実際には、モンティアーノは伝統劇信奉者の非難的
で、スペインでは一七五一年から六五年の間に新古典的
な創作劇は悲劇も喜劇も一本も上演されていないん
です。『文学新聞』で自作を批判されたアニオルベ・イ・
コレヘルは、法則自体がテレンテウスやプラウトウスが
作ったもので、スペイン作家が守る必要はないと反論も
していますしね。

さつきも言いましたように、民衆には黄金世紀の劇が好まれたんですが、聖人劇やアウトス劇は禁止されます。それはカルロス三世の治下で政府が演劇政策に乗りだしたからなんで、宰相のアランダが演劇改良に熱をあげたんですね。

丙　じゃあ彼は言ってみれば明治の演劇改良運動の……。

乙　伊藤博文（笑）。

丙　先を越された（笑）。

甲　そうですね。政治情勢が安定するまで改良に着手できなかったというのも似たようなところがありますね。アランダは、まずライヴァル同士のクルスとプリンシペの両劇場の仲を取りもち、コラーレス以来のカーテン幕装飾を排して、二千ドュロを費やし壮麗な書割のセットを飾らせた。一七六八年、夏に日曜、祭日だけの興行だったのを、毎晩の興行にさせました。

また、もろもろの妨害をさけるために、劇団を混ぜ合わせて、シーズンごとに劇場を変えさせたとはいいます。ただ問題はレパートリーで、これはあまり変わらなかった。それで二つの方策が講じられたんです。ひとつは外国劇の翻訳、もうひとつは古いスペイン劇の改作で

す。後の方は、新古典派が前から主張していたことで、ドン・ベルナルド・イリアルテが改作のための作品選定をゆだねられます。彼は約七〇篇選びますが、うち、カルデロンが二一篇、モレトが一一篇、ロハスが七篇、ソリスが五篇、ローペ・デ・ベガが三篇、アラルコンが一一篇、モリナは零です。

改作と言ってもほとんどオリジナルに近かったようですね。ドン・ベルナルドは、個人的な題材や、下品さや、猥雑さの追放を主張していますが、聖人劇とアウトス劇の禁止のあとは、魔術劇、坊主と悪魔劇が非常にやっただんです。

乙　魔術劇って何ですか。

甲　機械じかけのスペクタクルでしょう。けして巧妙なものではなかったようですが、観客はそんなこと意に介しなかった。例えばマドリッドの新聞に次のような記事が載っています（一七八八年五月四日）。

「場面転換や飛行や飛び込み、それに変化などは可能なかぎり最高のものだった。たしかに舞台美術の眼目は仕掛けが成功するかどうかにあつて、早業とか正確さとかには意を用いなかった。そういうことはイリュージョ

ンの形成には役立つが、舞台の仕掛け師が魔法使いとみなされることにもなりかねないのだ。それで、驢馬が飛んだりするときには、十五分も前からそれをつるす綱がはられ、同じく十五分も前から妖術師や悪魔を吐き出すはずの大きな口があいたままになっている。綱のきしみや重しのぶつかりや車と滑車の騒音、そして熟練した仕掛け師の操作などがみんな、少なくとも舞台裏から聞こえてくる。だから、どんなのろまでも、仕掛けのあることに気づくし、単純な原理だから必ず操作師の存在がわかってしまう。もつと重要なことは、それで、宗教審問官がかかわって来ないということだ。⁽²⁾」

丙 つまり歌舞伎の宙乗りみたいなものだね。

甲 そうかもしれないね。なにしろ魔術劇は非常にやっただね。一七九五—九六年のシーズンに、魔術劇五作で合計六五回の上演、収入が合計四〇五、七一四リアルですから、一回平均は六、二四一リアル。これに対して、黄金世紀の劇は三三作で一二七回、四〇二、一四六リアル、つまり一回平均は三、二六六リアルです。

乙 一回平均の収入が少ないのに、上演作品数は多いんだね。

甲 魔術劇はそう頻繁には仕込めないからでしょう。民衆は次第に科白劇に飽いてきて、黄金世紀の劇はゆつくり衰退に向かつていったようです。

しかしこれは世紀末の話であって、一七六〇年代はまだまだスペイン民族派は強く、これに新古典派が対立する。そしてその中間派と言いますか、スペイン演劇の改良の必要性は認めるけれども、新古典派の外国崇拜には組みしなない連中もいる。その代表はマリアーノ・ニフォーです。かれは『外国新聞』の執筆者兼編集者で、これは上演作品の批評を定期的に行った最初の雑誌でした。でも、ニフォーは、左右両陣営から攻撃されます。カルデロンを評価するが、誤りもあるとしましたから、民族派のロメア・イ・タピアは彼を国家への裏切と非難したそうです。ニフォーはカルデロン、ロハスに法則性を守った作品があるか、と反論しましたが、こちこちの新古典主義者であるクラビホ・イ・ファハルドが出版した新聞『思想家』——これはアディソンの『スペクテイター』を真似たものらしいですが——に対して書いたスペイン劇擁護論では、全面的にスペイン劇を礼讃しているので、無節操だとするむきもあるようです。しかし筆

一本で食べていたニフォーにしてみれば、民衆に迎合することはやむをえないとも見られますし、彼が、序文でこれは自分の論ではないと書いていることを、普通はカモフラージュとするのですが、もしかしたら民族派のラモン・デ・ラ・クルスの書いたものかもしれないとも言います。

丙 ラモン・デ・ラ・クルスはサイネーテやサルスエラで有名な人でしよう。

甲 そうですね。正式な名前はラモン・フランシスコ・デ・ラ・クルス・カーノ・イ・オルメディッラ（一七三一—一九四）という長いものです。サイネーテはもともと十六世紀や十七世紀の幕間狂言イントレメスとか幕間喜劇が十八世紀にそう呼ばれるようになったのですが、かなり社会批判の要素を含んでいます。ラモン・デ・ラ・クルスのサイネーテは十九世紀社会劇の先駆的な作品とも言われていますね。

丁 サルスエラは先年スペインの音楽劇として日本に來たけど……。

甲 サルスエラは、マドリッドから遠くない森にある狩りのための住居の名バラキオ・デ・ラ・サルスエラから

取ったと言います。創始者はカルデロンとされますが、一六六〇年以来宮廷娯樂として非常に流行した。話は神話、英雄物語から取られました。十八世紀にはさつき話したように、イタリア・オペラに取って代わられますが、それをラモン・デ・ラ・クルスが日常生活から題材を取った新しいサルスエラで再び人気を挽回したんです。彼の死後、また廢れたのを、十九世紀半ばにバルビエリによって再興され、サルスエラ劇場が建って今日に至っているそうですね。

ところで、一七六二年、六三年はスペインの新古典主義演劇にとつて重要な年になります。六二年には、さつき言った『思想家』の第一号が出ます。六三年には、モンティアーノ風悲劇のセダノの『ハエル』が出版されました。そして、新古典主義作家の代表的なひとりニコラス・フェルナンデス・デ・モラティンが一七六二年に喜劇の『しゃれた女』を書き、六二年から六三年に三冊のパンフレット『スペイン演劇検討』、六三年には悲劇の『ルクレチア』を出しました。

モラティンの『しゃれた女』はマドリッドで上演を企てますが失敗します。モラティンは、マドリッドの劇場

を支配していたラモン・デ・ラ・クルスのせいだと考えたようですが、彼の二番目の悲劇『オルメシンダ』（一七七〇）は、宰相アラランダの影響力で上演されました。俳優たちはそのフランス風の作品に反発したようですが、プリンシペ劇場で舞台にのり、なかなか好評だったと言います。しかしそのときかぎりの上演でした。モラティンは一七七七年にもうひとつ悲劇を書いていました。『善王グスマン』という題で、黄金世紀のベレス・デ・ゲバラの『血縁を越えた王』から題材を得ており、これまた、一八四七年にヒル・イ・サラテが劇化してもいます。

モラティンに続く新古典主義作家の中心人物の一人が、トマス・デ・イリアルテです。彼のフランス劇翻訳のうち、大部分は散文訳ですが、当時すでにヨーロッパでは散文が好まれ出していたからでしょう。

イリアルテ自身の作品はなかなか上演されないし、されても不評でした。ところが一七七八年にマドリッドで上演されたガルシア・デ・ラ・ウエルタの『ラケル』は完全に古典主義法則を守っていながら一般の民族派からも好評を得ました。そして又、新古典派の救世主が現わ

れます。先のモラティンの息子、レアンドロ・フェルナンデス・デ・モラティン（一七六〇—一八二八）です。彼の『年寄り男と若い娘』はイリアルテの『わがままな若者』より前、一七八六年に書かれていたのですが、劇団の反対で上演にいたらなかったのを、一七九〇年に時の宰相ゴドイの力でプリンシペ劇場が上演しました。これは、結婚に際して、二人の意向を無視して取り決められる制度を批判したもので、舞台は大成功でした。今日では、彼はあまり高く評価されませんが、フランス現代劇とイタリヤのゴールドーニを混ぜ合わせた新古典主義の作品を書き、五〇年以上にも渡ってスペイン演劇界の中心的人物として重きをなしました。彼の最初の傑作は一七九二年の三幕喜劇『新作芝居又はコーヒー店』ですね。

丙 『新作芝居』という、また例の劇中劇構造ですか。

甲 読んでいないのでわかりませんが、劇中劇というよりも演劇論劇のようですね。話の枠組は、ドン・エレウテリオという劇作家の作品が上演されるかどうか、彼の娘の結婚も家族の経済状態の建て直しもかかっているというのですが、この作品には当時大流行の作家であるルシアーノ・フランシスコ・コメリヤ（一七五一—

一八二二)の大大たりした劇のパロディの面があるらしいんですね。当時の流行作家にもうひとりサバラ・イ・サモラというのがいて、このふたりがモラティンの攻撃対象だったようです。

丙 そうすると、さつきからの民族派批判ではないんですか。

甲 直接には黄金世紀劇批判ではないんです。ですが、流行劇を攻撃するのはもちろんそれらが非法則的な馬鹿馬鹿しいものだということですからね。モラティンは劇の中で自分の代弁者に次のように言わせているそうです。

「いいえ、昔の劇はどんなにまづくても私には苦になりません。なるほど、それらは法則になつていません。馬鹿馬鹿しいことも含んでいます。でもその非法則性や馬鹿馬鹿しさは天才の産物であつて、無能の産物ではありません。たしかに欠陥はたくさんあります。しかしそういう欠陥の中にも、誓つて言いますが、観客をはらはらせ感動させるものがあるので、まづいところをすつかり忘れてしまうのです。ところで、今日のあわれな作家どもと昔の作家とを比べてごらん下さい。カルデロンやソリスやロハスやモレトは、わめきちらしている

ときでも、今日の作家が冷静に話そうとするときよりも優れていると言えないでしょうか。⁽³⁾」

乙 で、モラティン風の劇が盛んになるわけ？

甲 彼はさつき言いましたように、中心的な作家になりましたが、彼に攻撃された流行作家が駄目になるわけではなかった。おそらくこれらの作家は、世紀末のメロドラマや娯楽劇に属するものではないかと思えますね。

丙 それは後の話になりますが、ドイツのコッツエブーとかフランスのピクセレクールですね。

甲 ええ。ついでに言うと、コッツエブーの『人間嫌いと後悔』(二七八九)はスペインでも一八〇〇年にプリンシペ劇場で上演され、圧倒的な人気を得ます。フランス語訳から、カステイリア語の韻文に訳したと言いますから、かなりスペイン化されていたと言ふべきでしょうね。それから、モラティンの『新作芝居』にはもうひとつ批判対象があるんです。それはむしろ新古典主義者に向けられたもので、彼らの銜学趣味、つまりやたらと外国語を使つて知識をひけらかす演劇批評への風刺です。

丁 モリエールの『女房学校批判』だな。

甲 そう。彼はモリエールを崇拜していて、『亭主学校』

と『いやいやながら医者にされ』を翻訳してもいます。

まあ、ですから、いずれの側かにこちこちに固まつていない点が、人気を博した理由かも知れませんか。ともあれ、マドリッドの新聞の『新作芝居』批評は熱烈なもので、次のように書いてあります。

「この喜劇はすべてが素晴らしい。描き方は現実に忠実だし、出来事もありそうなことだ。道徳的目的も最高で、劇場本来のあり方を奨励している、つまり、劇場は良き品行のための学校であり、良き趣味の殿堂であるということ。筋は自然で、エピソードも主筋に見事適合している。スタイルも自然だし無理がなく、各登場人物の性格にぴったりである。要するに、三一一致の法則もほかの規則も遵守しながら、明確さや微妙な美しさに欠けていない。それらは劇中のいたるところに見られる。」⁽⁴⁾

丙　するとやはり、自然らしさをよしとする十八世紀後半のヨーロッパ一般の趣味に合っているわけね。

甲　ええ。ですから、世紀末には新古典派もかなり力をもっていたことになりますね。それからもうひとつ、最後に述べておきたいのは、シェイクスピアが新古典風にやられて評判だったことです。むろん、原作からではな

く、フランスのデュシスの訳からテオドロ・デ・ラ・カリーエが翻訳したもの。時の名優イシドロ・マイケスが演じた『オセロー』は一八〇二年の初演のとき十日連続で上演されたそうです。モラティンも『ハムレット』を訳していますし、こういう形で次の時代のロマン主義が用意されていくわけでしょう。

イタリアの十八世紀演劇

乙　それじゃ、続いて門外漢ついでに、イタリアの十八世紀演劇について報告してみましようか。とてもスペインみたいには話せませんが。

甲　いいえ、私は何も知らないで、本の受け売りをしたただけですから、とんでもない誤りが多いと思いますよ。

丙　イタリアは、少しはやってる人もいるし、常識的にも知られている部分があるから、あまり出鱈目は言えないよ。

乙　いじわるね(笑)。

丁　でも、我々は何も知らないから大丈夫。

乙　それで、安心した(笑)。

まあ、ゴールドーニあたりは少し翻訳もあるし、内容がわからないでもないけれど、悲劇なんて言ったら、イタリア語がわかんなくや読もうにも読めないでしょう……：イタリア語なら簡単に手に入るのかな。

丙 アルフィエリのは、英訳がいくつがあるよ。

乙 ああ、そう。じゃあ、適当に補ってもらうことにして、とりあえず調べたことを話してみます。

大雑把に分けると、イタリアの十八世紀演劇は、ゴールドーニ、ゴッツィに代表される喜劇とメタスタジオで有名なオペラ・セリオ台本、それに悲劇、この三つの分野になるんですね。そこでまず、あまり知られていない悲劇の方なんです、いま出たヴィットリオ・アメデオ・アルフィエリ（一七四九—一八〇三）がもつとも有名であるだけでなく、もつとも優れているとされますけれども、彼以前のいわゆるアルカディア時代、つまり十八世紀前半にも、四人の著名な悲劇詩人が出ています。ジャン・ヴィチェンツォ・グラヴィーナ（一六六四—一七一八）がその一人。彼はローマのアカデミア・キリーナの創設者ですね。それからビエール・ジャコボ・マルテッロ（一六六五—一七二七）のことは、以前に、マルテリ

アーノと呼ばれる新しい詩型を始めた作家として話にできましたが、三四篇の作品を書いています。そこにはあらゆる劇ジャンルのものが含まれているそうです。人形劇さえ書いている。マルテッロはフランス新古典主義にのっとってイタリア悲劇を改革しようとし、聖書や東洋的題材や古典の主題でもって悲劇を書いたこの派の代表的詩人です。それに対しさっきのグラヴィーナは、伝統つまり古典ギリシアの真の古典主義を守ろうとした保守派の代表。一七一五年に書いた『悲劇論』で、フランス劇やそのイタリア模倣劇を攻撃しました。しかし彼の悲劇はギリシアというよりやはりセネカ風の流血で終わるもののようにですね。詩句もギリシアにならっているつもりで、ローマ化された非常に難解なものだそうです。

三番目はスキピオーネ・マッフェイ（一六七五—一七五五）。彼はヴェローナの人で、王殺しの『メロブ』が一七一三年にモデナで初演されたときは大変な成功をおさめました。この劇はエウリピデスの失われた作品だったのを、自分が発見したのだとマッフェイは言っているのですが、激しい情熱の表現が効果的で、この期の最高傑作とみなされています。ポウブが英語に訳し、ヴォル

テールは同じ題材で新作を書きました。

もうひとりのアントニオ・コンティ（一六七七—一七四九）はパドヴァの数学者ですが、何にでも興味をもち、一七一三年から一七二六年までパリ、ハノーファー、ロンドンに住んで、イギリス、フランスの文学に親しみ、特にシェイクスピアに傾倒したと言います。しかし彼の悲劇は四篇ありますが、どれも三一致の法則を守ったもので、シェイクスピアの『ジュリアス・シーザー』から『ジュリオ・チェザレ』と『マルコ・ブルート』を書いたとされるのに、シェイクスピアの非法則性はみなフランス風の古典主義形式におおわれているんです。暴君殺しや自由希求の内容のために、しばしばアルフィエリの前駆者のように言われますが、コンティの文学的評価についてはいろいろ議論が分かれるようですね。

甲 スペインと違ってイタリアでは、新古典主義悲劇は比較的抵抗なく受け入れられたんですか。

乙 よくはわかりませんが、スペインには「黄金世紀」というものがあつたでしょう。しかし、イタリアには独自の悲劇あるいは喜劇がありませんでしたから。あるとすればコメディア・デラルテですが、これが十八世紀のイ

タリア喜劇における熾烈な戦いのもとになるわけです。そのことは後で話します。

甲 そうすると、スペインではまがりなりにも悲喜劇に独自のものがあつた——それはコメディアと呼ばれていたけどね——それで新古典主義は悲劇も喜劇も外国のものとして排斥した。それに対して、イタリアでは悲劇がなかったから、喜劇だけに論争が生じたということになりますね。

乙 そうかもしれません。ともあれ悲劇に関しては、十八世紀後半にアルフィエリが出て、イタリア悲劇をようやく作り出したと言っているんですが、名門の生まれであるアルフィエリは、若いころ奔放な旅の生活を送り、いくたの恋愛の果てにオルバニー伯夫人の愛人となって、彼女との生活は死ぬまで続きます。王侯を憎み、自由を愛した彼には矛盾なんですがね。若いころはイタリア語よりフランス語の方が自由に操れたようですが、二十七歳のとき突然詩人を志してイタリア語を完全にマスターしようとした。で、最初に書いた悲劇が『クレオパトラ』（一七七四—五）。これが初演でかなりの成功をおさめたんですね。その後二一篇の悲劇を書きます。多く

は古典のギリシア・ローマから題材をとっていますが、彼の一番有名な作品『サウル』は言うまでもなく旧聖書です。

アルフィエリの作品は大きく五つに分けられます。一つは、熱情的な愛憎劇で、『クレオパトラ』とか『フィリッポ』（二七七五―八二）などがそうです。二つ目は自由と暴虐の対立を内容とするもので、『ヴィルジニア』とか『ブルート』第一部、第二部など。三つ目は権力的野心の劇で、『アガメムノン』（二七七六―八二）は傑作とされます。四つ目は父や母の愛情と暴君の権力の対立を主題とするもので、『アンティゴネ』『オレステ』など。最後に五つ目として、暗い心の内的な悲劇と言いますか、傑作とされる『サウル』（二七八二）、『ミッラ』（二七八四）がそれにあたります。一般にアルフィエリの優れた独創性は、一つに、道徳的な目標の崇高さ、二つに、アルフィエリ独特の主観的性格、つまり苦悩に陥る主人公たちが作者の心を分けていること、そして、メタスタジオの甘い音楽的なスタイルとは対照的な、荒々しい活力にみちたイタリア語のブランク・ヴァースによる言葉、この三つにあるとされます。

丙 彼には喜劇もあるでしょう。それから、何だかオペラまがいのもの……。

乙 そう。悲劇とオペラを混ぜ合わせた不思議な形式ですが、これを彼はトラメロゲディアと名づけた。レシタティーヴやアリアとともに、ブランク・ヴァースの台詞の部分もあるといったものです。創世記時代に舞台を設定した『アベレ』（二七八六―九〇）が一番成功した例のようです。もちろん読んでいませんが（笑）、神や悪魔やアダム、イヴ、アベル、カインなども登場してきて、最後に悪魔が神に勝つらしい。

甲 悪が勝つとは、やはり世紀末ですね。ロマン主義の先づれというか。

丙 さっきも出たメロドラマと繋がるどころがあるのかな。

乙 そうですね。メロドラマから娯楽性をとったものと言えるかもしれませんが。それでアルフィエリの喜劇についてですが、六篇あって、そのうちの四篇は政治的な主題を扱っています。それらは最晩年の三年間に書かれたもので、エンデカシラブルの詩型、つまりマルテッロがマルテリアーノを作り出す前の伝統的な十二音綴詩型で

すね。題材は、古典からとった人物たちですが、それを寓意的に使って、独裁制、寡頭制、民主制といった政治体制を風刺し、最後に我慢できるものとしての立憲君主制の劇を書いているようです。

丁 かなりアリストパネスの喜劇だな、政治思想は違うようだけど。

丙 しかし、ゴルドーニなんかは、あくまで上演目的なのに対して、アルフィエリは上演を眼中に置かないところがあつたんじゃないの。

丁 それじゃ、アリストパネスとは全然違うね。

乙 ですから、アルフィエリは、内容的にも時代的にも、シュトルム・ウント・ドラングに属するとした方がいいのかもしれないと思う。代表作とされる『サウル』はシラーの『群盗』の翌年に書かれていますね。

丙 いや、それはどうかな。『サウル』を読むと、疾風怒濤期作品のような劇的な動きはなくて、むしろその後のゲーテ、シラーの古典主義的な台詞中心の劇に近いですよ。登場人物も、六人に限られていますしね、その他大勢は別にして。そして何よりも古典主義的規則を守っている。この傾向はほかの作品にも言えるんじゃないです

か。

乙 そうですか。どうも読んでいないと弱いな(笑)。しかし、まあ、クセジュ文庫の『イタリア演劇史』には、彼は「その根底にロマン主義的な魂をもっているのだが、それを擬古典主義という類型に嵌めこんでいる。」と書かれていますね。いや、それがゲーテ、シラーの古典主義ということかな。

それでは、もう喜劇の方に入りましょう(笑)。さっきも出ましたように、イタリアの喜劇と言えば、コメディア・デラルテがすぐに浮かぶわけですが、これの全盛期は、やはり十七世紀でしょう。十八世紀にはだんだん衰えてきて、ナポリやトスカナでは人形劇とか音楽付きの軽業めいたものに取って代わられるのですが、ヴェネチアではまだまだコメディア・デラルテが盛んで、相変わらず仮面をつけ、シナリオだけの即興でやっていました。で、それを改良しようとしたのがカルロ・ゴルドーニ(一七〇七―一七九三)、おなじく喜劇改良を志向してはいるのですが、ゴルドーニには敵対してライヴアル劇場によつたのがピエトロ・キアーリ(一七二一―一八五)、そして、その両方を攻撃して伝統的喜劇を保持し

ようとしたのがカルロ・ゴッツィ（一七二〇—一八〇六）、という具合に十八世紀半ばのヴェネチアでは、いわばこの三人が三つ巴になって、劇的な状況を作り出したわけですね。しかし、ゴルドーニは攻撃合戦に嫌気もさし、ゴッツィに人気を奪われもして、パリのイタリヤ座の招きに応じ、そのまま死ぬまでフランスで過ごすことになる。この辺はどの演劇史にも書いてありますがね。

丁 ゴルドーニとゴッツィの対立はよく知られているけど、キアーリのことはあまり聞かないな。

乙 キアーリは当時はゴルドーニと人気を分かって、ヘキアリスティンとヘゴルドニスティンが激しく敵対し、芸術的というよりは興行的に競い合ったようです。でもその後はキアーリはまったく忘れられてしまいますね。今は読もうにもちよつと無理なんじゃないですか。生まれは没落軍人の子で、哲学的なもの、例えばモンテスキューの『ペルシャ人の手紙』とかヴォルテールの『哲学書簡』とかに影響を受けたと言いますし、異国的なものにも興味があつて、一七四〇年代に多くの旅行をした後、ヴェネチアに落ち着いてペン一本で食べていく決心

をした。はじめは評論的なものを書いていたようですが、一七四九年から劇を書き始めます。実はこの年は、ゴルドーニがヴェネチアのメデバックの劇団のために本格的に喜劇を書き出した次の年なんです。メデバックの劇団はサン・タンジェロ劇場に居をかまえていましたが、キアーリはイメールとカサーリの劇団のために喜劇やオペラやファルスを書いたわけです。四年後にゴルドーニがメデバックから離れてサン・ルカ劇場に移ると、キアーリが代わってメデバックと組む。

キアーリの典型的な劇はマリヴォーの『マリアンヌの生涯』（一七三二—四二）から題材をとった『孤児、または美德の力』と、その続編の『見分けられた孤児、または天然の力』とされますが、だいぶん御涙頂戴風に変えてあるらしい。これはゴルドーニの『オールドミスのパラメ』——例のリチャードソンの小説『パラメ』（一七四〇）からとったもので、一七五〇年にサン・サムエレ劇場で上演されています——を真似して書いたものなんです。ほかに、フィールディングの『トム・ジョンズ』（一七四九）を下敷きにした三部作やゴルドーニの『イギリスの哲学者』（一七五四）を真似た『ヴェネチアの哲学

者』(一七五四)などがあります。

甲 つまり、ゴルドーニのような独創性に欠けたということですか。

乙 いや、ゴルドーニの向こうをはったということじゃないのかな。ゴルドーニがいわゆる日常の生活を写す写実主義なのに対し、キアーリは冒険話とか感情をゆさぶるものを書いた。そういった小説の類いも書いています。

丙 劇は散文、それとも韻文？

乙 はじめのイメルとカサーリに書いたのは散文で、三〇篇くらいあります。これはまだ仮面を使用するものだったようですが、メデバックと組んでからは、マルテリアーノ詩型の韻文で、仮面も使っていません。なにせ題名しか残っていないものが多くて、作品の年譜さえ作れない有様のようなです。

甲 そうすると、ゴルドーニとキアーリの両方ともがコメディア・デラルテの即興台詞と仮面使用に反対したけれども、作風が違っていて、敵対したということですね。

乙 そうです。ですから、一七六〇年代に入ってゴッツィが二人を共に風刺した即興仮面劇を書き出すと、ゴルドーニとキアーリは手を結んでゴッツィに当たります。

丙 我々の討論のしょっぱなに、世紀二分法ということを

言って、理論家や劇作家を十八世紀の前半に属するものと後半に属するものに分けたけれど、イタリア喜劇の場合はそういうことが言えませんか。

乙 そうね、考えてはみたんですがね。近代につながるという意味では、ゴルドーニは後半の人とした方がいいんですが、かと言ってキアーリの演劇改良がフランス古典主義をそのままってきたというのではないし、ゴルドーニだってアレクサンドランのイタリア版であるマルテリアーノ詩型で書いていますしね。それにゴルドーニがモリエールを手本にしたことは事実です。また、ゴッツィはゴルドーニより十三歳も年下ですが、作品は時代に逆行したものでしょう。ちょっと図式通りにはいかないですね。

丙 まあ、なにも図式化するのがいいわけじゃないし、事実、問題の三人はほとんど重なって活動しているから、時代的に分類するのは無理だと思うけど、こういう風には見られないかな。

つまり、フランスには世紀前半にマリヴォーがいた。彼の没年は一七六三年だから、ゴルドーニはそれに入れ

替わる形で、パリのイタリア座に招かれたわけでしょう。マリヴォーがフランス座にも書いたように、ゴルドーニも後ではフランス座に書いた。マリヴォーがマリヴォーダージュと呼ばれる装飾過多の言葉で男女の心理の變を描いたのに対し、ゴルドーニは日常生活の裏面に潜む人間行動の變を描いた。ところが、マリヴォーは心理劇だけでなく、近年脚光を浴び出した空想的な、また風刺的な、ある意味で荒唐無稽な作品も書いていますね。その面を、キアーリが受けもった、というふうには言えませんが。しかも、それが少しフランスよりは遅い。しかし、それで後半のボーマルシェに見合う作家はいないけれども、もしゴッツィをロマン主義に繋がる作家としてとらえると、やはり後半の人であり、彼がドイツその他で世紀末に人気を得たのも納得できるんじゃないだろうか。

乙 たしかにゲートやシラーがゴッツィには大変興味をもちましたね。シラーにはゴッツィの『トゥランドット姫』を焼き直した劇があることはよく知られているでしょう。もう少し後には同じ劇を台本にしてプッチーニがオペラを書くし、プロコフィエフが、ゴッツィの最初

の劇『三つのオレンジの恋』からオペラを書きますから、もしかしたらゴッツィの方が、近代を越えて現代に繋がると言えるかな。

丁 ゴルドーニは昔から『宿屋の女主人』とか『扇』とかの翻訳がある。『一僕二主』などはよく上演もされる。だからある程度わかるけど、ゴッツィは名前を聞くわりには内容がわからない。『三つのオレンジの恋』もコメディア・デラルテ風にシナリオだけを書いたということかな。

乙 はつきり言っただこまで書かれていたか、よくわからないんじゃないですか。と言うのも、出版したときに台詞を書き足したようですから。ただ、いろんな場面で役者が即興にしゃべって演技するようになっていたことは事実だし、それはわかりますね。例えば、『三つのオレンジの恋』は、妖精と魔術師の呪いで三つのオレンジをとってくる王子の話ですが、喉が渴いてオレンジを割ると姫が現われて水を求め、得られないと死んでしまう。その辺が即興の演技で面白く見せられるわけですね。

甲 はじめは妖精のファタ・モルガナが、王子に、笑わされないで死ぬという呪いをかけて、道化のトルップファル

ディーンが呼ばれ、偶然にモルガナの頭を蹴り上げ、王子がどつと笑う。こういうところに、コメディア・デラルテの本領が発揮されたんでしょね。

乙 ゴッツイのこういう劇はヘフィアーベンと称されていますが、お伽話劇とも言えますか。その点でロマン主義に繋がると言えるかもしれません。ゴッツイは人物としても癖のある人だったんじゃないですかね。残っている肖像画は誰の描いたものか知りませんが、かなりデモニッシュな面がまえをしています。貴族ですけど、借金でにっちもさっちもいなくなつた家族を背負つて、文学で生計建て直しを計るわけですからね。伝統破壊者のゴルドーニやキアーリに向かって妥協を拒否した挑戦を企て、アントニオ・ザッキの劇団にヘフィアーベンを書き始める。これが、ゴルドーニのリアリズムに飽きがきていた民衆に大歓迎されるわけです。

甲 先の話の、妖精モルガナはゴルドーニを風刺したものの、魔術師のセリオはキアーリを風刺したものでしょう。ゴッツイもゴルドーニも回想録を書いていますね。

乙 ええ。ゴッツイの場合、ちよつと経緯がありましてね。さつき述べたザッキの劇団に一七七一年にテオドー

ラ・リッチという女優が加わったんですが、それまで三十五年間浮いた話一つなかったゴッツイが彼女と愛人関係になって、彼女のために作品をいくつか書いた。ところがテオドーラは野心のために、四年後に彼を捨てて、ヴェネチアの元老院議長のペトロ・アントニオ・グラタロールの方に走った。そこでゴッツイは一七七七年に上演された『愛の秘薬』という劇で、グラタロールをそれとわかるように風刺してスキャンダルにし、結局、彼がヴェネチアにいられなくなりました。で、グラタロールは、一七七九年にそのときの自分のことを書いた弁明を出版するんですが、それに対する反撃の意味もあって、翌年の一七八〇年にゴッツイは回想録を書き出すんですよ。その中でヴェネチアの社会的、道徳的退廃の批判があまり強いので、一七九七年まで、出版が差しどめになったそうです。

丁 お伽話劇の作家とはとても思えない、私の強さだな（笑）。

甲 だから、そんな子供用の劇じゃないんですよ。すごい風刺があつて、非常に辛辣なものだろうと思いますね。

乙 そうそう。それから、ゴルドーニの回想録にも、

ちょっと面白いところを見つけたんですがね。第十二章のところ、ゴルドーニがまだヴェネチアに落ち着く前、ヴェローナでイメールの劇団とかかわりをもって作品を提供したときのことですが、少し長いけれど引用します。

「彼『イメール』は、いい声をしていた。彼は、ずっと長い間グランド・オペラと一体になっていたが、とうとうバレエに城を明け渡してしまった音楽喜劇の幕間狂言を上演しようともくろんだ。

喜劇オペラはナポリとローマで始まっていたが、ロンバルディアやヴェネチアあたりでは知られていなかったの、イメールの企ては成功した。新しい試みは楽しくやれ役者の給金も多かった。

幕間狂言のための女優は二人いた。一人はとても奇麗で才能のある、ザネッタ・カサノヴァという未亡人で、喜劇では、若い恋人役をやっていた。もう一人は、声は魅力的だが、演技はあまりうまくないマダム・アグネーゼ・アムラート。〔略〕どちらも楽譜はからつきし読めなかった。イメールもその点は同じだが、三人とも音感はなく、いい耳をしていて、歌は完璧だったので、聴衆

は満足していた。

「略」そこで彼『イメール』は私に、三人のパートがある幕間劇を書いてくれ、しかも、作曲に時間がとられるから、なるべく早く書いてくれと言ってきた。私は『後见人』という題の三幕の幕間劇を書いた。筋は座長の私生活からとったもので、それというのも、私は彼が例の未亡人に執心しており、彼女に非常に妬きもちを焼いているのに気付いていたから劇中に彼を差し込んだのだ。

イメールはすでにそれに気付いたが、劇が大変気に入ったのと、私の書き方が上品で繊細なので、この戯れ芝居を許し、ただちに前以て決めてあったヴェネチアの音楽家に発送した。⁽⁶⁾

丁 それのどこが面白いの？（笑）

乙 わかりませんか（笑）。

丙 カサノヴァというところじゃない？

乙 その通り。で、このザネッタ・カサノヴァが何だと思う？

丙 あの有名なカサノヴァのお母さんでしょう。

乙 よくわかったねえ。『カサノヴァ回想録』にあったの？

丙 いや、あれは、若いときに読んだだけで忘れたけど、両親とも俳優だったと言われているから、それで……。

甲 さすがあ……（笑）。

丙 ……と言うのは嘘。実は、『もう一人のカサノヴァ』^(?)というこの本に書いてある。

乙 なあんだ（笑）。

丙 この本には「十八世紀音楽・風俗の研究」という副題がついていて、カサノヴァを舞台熱愛者として書いているから、なかなか参考になる点が多いよ。

乙 そんなものを隠していて、人の揚足をとろうってわけね（笑）。

丙 いやいや、とんでもない。よく調べていると、感心しますよ。

乙 どうもありがとう。

丁 皮肉だよ（笑）。

乙 わかつてる、わかつてる（笑）。

それで、先を続けるとね、きつと、その本にも書いてあると思うけど、ザネッタは一七二四年にパルマ出身の役者であるガエターノ・ジュゼッペ・カサノヴァと結婚して、翌年にジャコモ・カサノヴァを生んだわけね。お

父さんの方は、イタリア演劇史にまったく名を残していないんですが、一七三三年にヴェネチアで死んでいきます。その前、一七二八年までザネッタはロンドンで舞台に立っていたというから、イタリア劇団がそこまで巡演してきていたんでしょうね。ロンドンで、二番目の子が生まれているんですが、これは実は、国王ジョージ二世のご落胤だという説もある。

丁 ほんとうかね（笑）。

乙 まあ、どっちにしても、お母さんが美人だったということでしょう。ともあれ、未亡人になったザネッタは一七三四年にイメールの劇団に加わっていたことが、さっきのゴルドーニの記述でわかるわけです。その中の喜劇オペラというのは、いわゆるヘオペラ・ブッフアンというものです。その最初の作品が、一七三三年のベルグレージの『ゼルヴァ・パドローナ』だとされますから、ゴルドーニのオペラ・ブッフアを成功に導いたカサノヴァのお母さんは、その揺籃期に大いに寄与したことになる。

丙 ついでに余談をすると、カサノヴァは、元老院議員のマリピエロの社交界に出入りして、マリピエロが鼻屑に

している何人かの女優の中のテレザ・イメールと好い仲になる。言うまでもなく、彼女は座長イメールの娘です。つまり、親同士、子供同士が愛人関係ということね。

乙 当時のヴェネチアは非常に演劇的活気に満ちていたやうですね。さっき言われたコメディア・デラルテは街頭で盛んに演じられていたらしいし、何よりも流行っていたのが、語りものというか、おそらく日本の講談のようなものじゃないかと思いますが、ボロをまとった語り手が即興的にギリシア・ローマ神話からとった劇的な出来事を朗唱する見世物だった。そこでは、主人公は最後に死ぬのが定則で、へ死に方の特異性が見せどころだった。史実に忠実である必要はまったくなく、ブルータスとシーザーが和解したり、シーザーがクレオパトラに殴られたりする(笑)。

甲 じゃあ、講談師が演じても見せるわけですね。

乙 そう。一人二役とかね。普通、観衆の中の貴婦人とか紳士とか学者とかが主題を出す。すると語り手は二、三分考えてから定まった詩型で語り出すわけね。その間は音楽師が間をもたせる。通常、リュートかギターかヴァ

イオリンだと言います。それぞれの詩型には決まったメロディがあるんで、音楽師が音を出すと、語り手はそれに合わせて歌い出さねばならないんです。

丙 彼らインプロヴィザトリーの伝統はホメロス以来でもあつて、十八世紀の終わり近く、一七八六年にゲーテがヴェネチアに来たときにも見て、詩を書いていますね。

乙 そうですか。知りませんでした。

丙 いや、私もこの本で知ったんですがね(笑)。このインプロヴィザトリーが一番優れたものとして有名なのがベルナルディーノ・ペルフエッティという人。桂冠詩人にまでなっている。

丁 その、詩人が歌うつてところが、いかにもイタリアの伝統だな。

乙 オペラもありますしね。さっきのゴルドーニのオペラ・ブッフアは評判で、いろんな人が作曲してるんです。『アマデウス』で有名になったサリエリもね。

甲 そうすると、そのオペラ・ブッフアに対して、オペラ・セリアの方がメタスタジオに代表されるわけですね。

丙

実は、メタスタジオも小さいときにインプロヴィザトリーをやっていたのをグラヴィーナに見い出されて教育されたんだそうです。でも、これは心身ともにものすごく疲れるらしい。それで仕えていた公女に禁止された。

乙

いわゆるイタリア・オペラは十七世紀初頭のフィレンツェのカメラータに始まるわけですが、はじめはギリシア悲劇を模範にして、ドラマを重視していた。ところが世紀の終わりに、音楽、歌手が正面にでてきて詩を圧倒するようになってしまったんですね。それで十八世紀には、再び文学性の回復を、と唱える詩人が現われる。世紀の前半には、アポストロ・ツェーノ（二六六八―一七五〇）、ピエトロ・メタスタジオ（二六九八―一七八二）がおり、後半には、グルックと組んで有名なラニエーリ・カルツァビーギ（二七二四―一九五）がいます。

ツェーノには約五〇のオペラ台本がありますが、歴史劇、英雄劇が多い。一七一九年から三一年までヴィーンの宮廷詩人としてオペラ・セリアのリブレットを書きました。マッフェイの悲劇に啓発された『メロペ』（一七一）とか、ボッカチョの小説に素材を得た『グリゼル

ダ』なんかがあります。

一方、メタスタジオは同時代人に神のごときと言われるほどに崇められて、次の時代には評価が落ちた落着いた極端な例の一人ですね。現在はそのように見られているのか、よくわかりませんが、それはオペラの台本というものを、どう見るかにもよるでしょう。

ともあれ、伝説では、貧しいメタスタジオは十歳のときにローマの街頭で即興の詩を詠じていたところを、さつき出たグラヴィーナに見い出され教育を受けた。彼の死後、ナポリの法律家事務所で働くんですが、結局、詩人としての道を選ぶ。で、人気のあったオペラ歌手のマリアンナ・ブルガレッリ、通称「ラ・ロマーニナ」の知るところとなり、彼女の要望で最初のオペラ・セリア台本である『棄てられたデイドー』を書くわけです。これはウィルギリウスの『エネイア』から題材をとったものですが、ナポリの作曲家ドメニコ・サッロの音楽で一七二四年のカニーヴァルにサン・バルトロメオ劇場で初演されました。その評判が非常に高くて、数年のうちに、スカラッティ、アルビノーニ、ヴィンチといった著名な作曲家がつぎつぎに作曲します。一七三六年には、

ヘンデルも曲をつけました。ヨーロッパ中で上演され、生前に五〇人から六〇人のイタリア人あるいはイタリアで教育を受けたドイツ人の作曲家が作曲しているそうです。彼は、一七三〇年にヴィーンに招かれ、ツェーノのあとを継いで宮廷詩人になります。それから十年の間に代表的な作品——その最高とされるのが『デメトリオ』（二七三）——を書いて行くわけです。

甲 すると、オペラが盛んだったのは、イタリアというよりヴィーンだったんですか。

乙 衰えたりとはいえ、神聖ローマ帝国の中心がオーストリア、その首都がヴィーンですからね。ここが、芸術の都だったのも皇帝カール六世と皇后エリーザベトのためでしょう。メタスタジオは彼らの要請で作品を書いていたわけです。誕生日とか大公女マリア・テレジアの結婚式なんかね。ですから、カール皇帝が嫡男子なしで亡くなつて、マリア・テレジアが位につくと、財政難もあり、娯楽的催しはぐっと縮小される。メタスタジオは、一七八二年の死までヴィーンにとどまりますが、晩年は、かつてのような華やかさはなかったようです。

丙 でも、ヴィーンを中心都市としたオペラの時代が十八

世紀中続くのは、事実でしょう。モーツァルトもいるし。しかし、これは、従来は演劇史の中に入れられなかった。いかに文学性を云々しても、やはりオペラは、音楽第一だからね。ヴァーグナーや、リヒアルト・シュトラウスと組んだホフマンスタールでも、まあ、どうかなあ、というところだ。

乙 結局、メタスタジオにしたところが、他の劇作家への影響はほとんど云々できないわけです。その点、オペラ・ブッフアの方が演劇史でも問題になるでしょう。

丁 いや、それはどうかな。さっき言われたゴルドーニの場合だって、通常の喜劇の方がはるかに問題にされるよ。むしろ、音楽劇あるいは歌入りの喜劇なら演劇史にも登場してくる。フランスのオペラ・コミックとか、イギリスのミュージカル・プレイなんかね。ジョン・ゲイやフィールディングのバレスクのことは前に言っただと。

甲 でも、少なくとも、オペラのお陰で舞台美術や劇場が発達したことはたしかでね、その点は演劇史でも無視できないでしょう。

丙 そうですね。それじゃ、舞台面について少し話してみ

ましようか。これまた門外漢でおぼつかない報告になりますが。

乙 謙遜、謙遜（笑）。

十八世紀の舞台美術

丙 十八世紀に近代劇場の基本型ができあがったと、一般に言われていますが、それを、いわゆる額縁舞台の劇場とするなら、すでに十七世紀の宮廷や貴族たちの劇場にそれは見られるわけですね。有名な一六二八年にパルマにできたテアトロ・ファルネーゼはそのもっとも早い例のひとつですが、イギリスの宮廷で活躍したイニゴ・ジョウন্ズの描いた舞台額縁のスケッチも有名でしょう。

丁 そういう劇場史の知識は、昨年 Simon Tidworth, *Theatres: An Architectural and Cultural History* が翻訳されたから『劇場』早稲田大学出版部）、それにまかせていいんじゃないの。ずいぶん写真も載ってるしね。十八世紀は割と詳しいよ。

丙 そうですか、じゃあ、もうやめるか（笑）。まあ、重

複するかもしれないけど、それじゃ、十八世紀舞台装置の一般的な作り方のことを話してみましよう。

一七八一年九月十七日にイタリアのペルージャで一つの新しい劇場が開かれました。ペルージャの市民たちのグループが建てたテアトロ・デル・ヴェルツァロです。この舞台のデザインを委託されたのはバルダサレ・オルシーニ（一七三一—一八一〇）という舞台美術家ですが、彼はその前に三巻の『幾何学及び透視図法の実際』（ローマ、一七七一—一七七三）を書いていて、その最後の方に舞台装置のことも書いていたからなんです。劇場建設に関わったあとには、そのときの経験をもとにして、『ペルージャの新ヴェルツァロ劇場の装置』という題の入門の手引き書を書いています。

ところで、彼が書いているのは、いわゆる衝立式の装置の作り方ですね、この図はどこにでも載っているから見たことがあるでしょう（図1）。衝立をいくつか間隔をおいて平行に立てておいて、奥に行くほど狭める、つまり遠近法的舞台背景です。これは、十七世紀のギュリオ・トロイリ（一六二三—一六八五）に始まり、アンドレア・ポッツォ（一六四二—一七〇九）、フェルディナン

ド・ガッリビビエナ（一六五七—一七四三）などが工夫して書き残してきたもので、衝立を客席に向ってやや斜めに立てるやり方とか、曲線背景の作り方とかも、十八世紀の終わり近くにはすでに一般的だったようですね。

平面図を見れば一目瞭然なんですが、平面の衝立はそれぞれの場所では何枚か重ねられてあって、場面を転換する時にはすべての所で同時に外側の衝立が取り除かれます。これは横に引いて引つこめたのだらうと言われますが、わきから車に乗せて引つ張り出してくることもあった。舞台縁から二番目の立つてゐる所に、両側を結ぶ線が引いてあるのは、舞台に溝がついていることを示しています。つまりここに衝立がスライドしてきて一番奥の背景となります。言い換えると、奥行きのある深い背景と浅い背景を作ることができるようになってゐる。このA、Bを結ぶ線が舞台前方の縁でしょうから、そこから舞台の最奥までの距離と平土間席の最奥までの距離とが等しい。こういう舞台、劇場の形が、十九世紀の半ばに箱型装置が普及するまで一般的だったようですね。

甲 そうすると、十八世紀のイギリスで『ハムレット』の舞台絵に部屋の壁が三方で囲まれているように見えるの

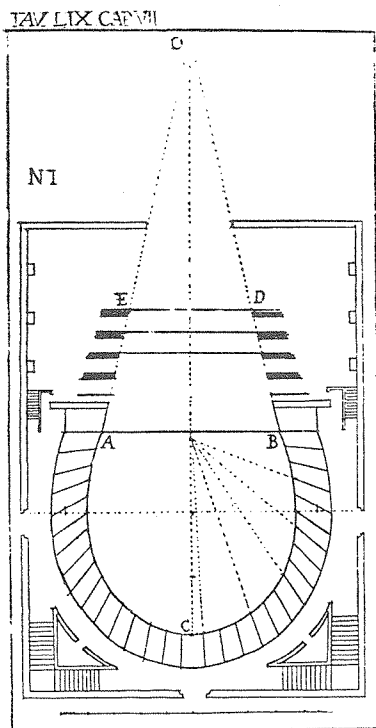
があるけど、あれも衝立を並べたもの？

丙 そうだろうと思います。だから、衝立と衝立の間には人が出入りできる空間がある。

それからイギリスの舞台にはいくつかの穴があいていてね、人のせり上がってくるためのものと装置を上下するためのものとがある。一番前に二フィート×二フィートのトラップが二つあり、その向こうに六フィート×三フィートの墓トラップと呼ばれているものがある。『ハムレット』の墓掘りの場に使うからでしょう。そのまた奥にまたトラップがある場合もあるけど、普通は、長さ三〇フィート、幅は狭いもので四インチ、広いもので三フィートの切り穴がある。イギリスでは、衝立を上下して転換したんですね。

いずれにせよ、舞台装置は、作る物というより描く物だったんです。装置図を見ると、とても建築的に見えるけど、実際にはけつしてリアルなものではなかったと思いますね。宮廷で金をかけられる場合は別として、通常の劇場では、いくつかの出来合いのセットが用意してあって、新作が決まると、その中から選んで使ったと言いますから。

☒ 1 Orsini, *Geometria*.
Ground plan of a theatre.



☒ 2 Covent Garden Theatre in 1763

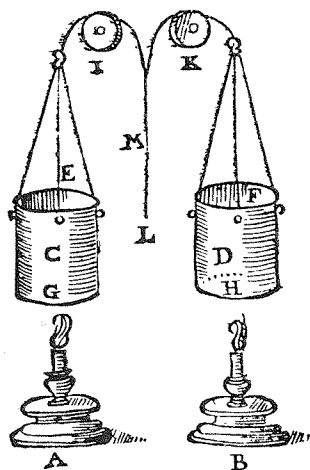


图 4 Sabbatini's dimming mechanism



图 3 Red Bull Theatre (1672)

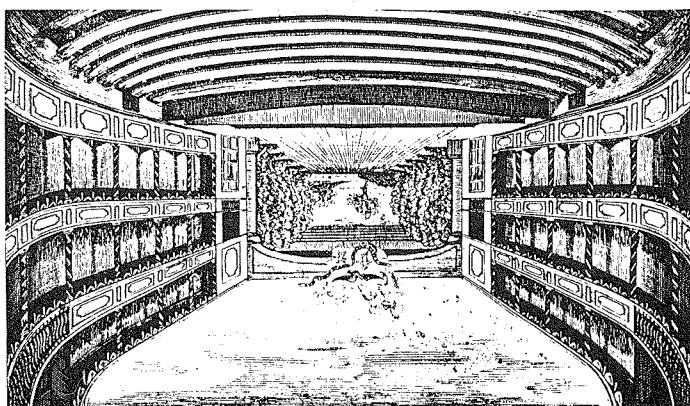


图 5 Interior of the Chestnut Street Theatre. Courtesy of the Free Library of Philadelphia.

乙 出来合いつて言うのは？

丙 イギリスの場合は、街頭、寝室、客間、広間、木のあ
る公園、それに庭の六種で、劇の方がそのどれかに合わ
せるように書かれたわけね。

丁 そもそも、ロンドンなんかでは、十八世紀の半ばには
大芝居とか馬芝居、ライオン芝居が官許劇場であるド
ル・リリー・レイン座で堂々とやられていたんだから、そ
んなリアルなものを必要としなかったでしょう。女王ま
でが、六週間に六度も、ドル・リリー・レイン座にライオ
ン芝居を見に行ったという。

甲 だからイギリスにかぎらず、劇場内はすごくやかまし
かったんでしょね。さっきの劇場図を見ても、客席は
決して、舞台をよく見るために設計してあるとは言えま
せんものね。

丙 客が騒いだことは前にも話題にされたけど、夏目漱石
が『文学評論』の中で、十八世紀のイギリスの劇場内の
ことを書いているので、ちょっと引用してみましょ
うか。この『文学評論』は、日本でのイギリス十八世紀研
究の筆頭にくる文献ですね。

「十八世紀の芝居は大体六時から始まった者である。」

（今では七時半乃至八時である。）それで、身分のある人
になると、まあ三時頃から召使、——日本でいえば中
間、若党といったようなもの、即ち英語のフットメンを
予め芝居へやって席をとらせて置いた。ところがその
フットメンが大人しくない。なかなか狼藉の所為に及ぶ。
帽子を被っていたり大声を出して笑ったり、向側の者と
話をしたり、嗅ぎ煙草を嗅いだり、動もすると、主人の
威光を笠に着たがって仕方がなかった。「略」実をいう
と、日本ならこの位の事は主人自身が遣りかねまじき行
為かも知れない。それはとにかくもう一つこの中間、若
党について話がある。彼らは無銭で輦棧敷に入る特許を
有しておった。これはやはり主人公に対する劇場の厚意
かも知れぬが、彼らはその輦棧敷を我物顔に横領して大
に他の見物の迷惑になるような乱暴ばかり働いた。その
極ドル・リリー・レイン座の支配人がとうとう我慢し切れ
ずに、此奴らを二階の隅から追い出してしまった事がある
（1733）。すると彼らは大に激昂して手に手に棍棒を
携えて劇場に乱入した。舞台の上を暴れ回って、しまい
には二、三十人の負傷者を拵えて、引き上げた。「略」
それから今日の劇場で飲食をしようと思うと席を立た

なければならぬ。(尤も珈琲などは時々持つて来るが。)ところが当時は、幕の間に密柑を売りに来た。

林檎も売りに来た。これらの物売人が大きな声を出して喧騒を極めたものだそう。ばかりではない、肝心の見物人がワイワイ言つて役者を冷かした。それでも不足だと自分の買った密柑や林檎を役者へ放りつけた。この時分には二人の番兵を舞台の上に立たせて置いた習慣がある。その番兵が遠慮もなく大きな声で笑つたものだ。或る時余り笑い過ぎて舞台の上に倒れた奴がある。

席は特別室と土間と第一棧敷、第二棧敷とで、この時分には上等土間なる者はまだ出来なかつた。上等土間の出来たのは十九世紀の初めであつた。この時分でも特別室は上等客の這入る所となつていたが、その見物人はまた随分乱暴であつたらしい。先ず貴婦人は前述べた通り自分々々の定服を着せたフットマンを二時間あまり其処へ坐らせて置く。それから徐々と入場して来て、大きな扇子を広げて知り合の人々にそれぞれ挨拶をする。そして talk and laugh as loud as they are able (出来るだけ大きな声で話したり笑つたりする) とある。あれが貴婦人なら世の中に貴婦人になるほど容易な事はないと

冷かす者さえ出て来た。貴婦人はまあ我慢も出来ようが、blonds といつて前に話した粹人などになると始末に行かない。特別室に来ては大抵は酔ばらつてゐるから、ちやんと著席はしない。自堕落に寝転んでゐる。⁽⁸⁾」

いささか長く引用したけど、様子がよくわかる。

甲 フランスも似たようなものですね。以前に言つたけど十九世紀末に書かれた『シラノ・ド・ベルジュラック』に描かれている劇場内の喧騒ぶりは、十七世紀のそれといふことになっていますが、十八世紀もまったく同じだと言われます。

丙 今の引用で、オレンジ・ガールのことを言つていたけど、それはよく絵に書かれていますね。でも、日本のように、見ながら飲み食ひする習慣はヨーロッパにはいつの時代にも、どこの国にもないでしょう。せいぜいお茶を飲むくらいでね、ボックス席でさえも。あるいは、オレンジかりんごくらい。

甲 古代のギリシャでは円形劇場で、朝から晩まで見ていて、どうしたんでしょうね。あの客席で弁当を広げたんでしょうか(笑)。

乙 それからトイレね。劇場内にどこにもないもの(笑)。

甲 その辺でしたんでしょう。ヴェルサイユ宮殿でもまだトイレがなく、貴婦人たちも外で用をたしたと言いますからね。

乙 そう言えば、劇場の見取り図にトイレのあるのは一つもないな。

丁 日本でも、芝居小屋に便所がつけられるのは勘弥の新富座からで、それまではすべて、お茶屋で用をたしていた。逆に言うと、お茶屋がその点でも必要だと思われる。

丙 トイレ談義は本当は重要で、そういうことについて研究があまりになされていないのは事実だけど、まあ、話をきれいな方にもどして……（笑）。

観客の騒ぎと言えば、入場料に關しての暴動が有名ですね。一七六三年にコヴェント・ガーデン座で、『アルタクセルクス』というオペラを上演したとき、あまり仕込み費がかかったので、料金をあげたんだそうです。多分これは、三幕以降の入場は半額という制度をやめようというものだと思うけど、平土間客が騒いで騒いで、椅子や柱を叩き割って滅茶苦茶にした。これがその絵です（図2）。損害が少なくとも二千ポンドに上ったという。

ボックス席が五シリングだったというから、これを五千円とみると、二十四万円の損害。

丁 観客の暴動と言えば、コヴェント・ガーデン座では、一八〇九年にもあるでしょう。これもOP（Old Price）ライオットだよ。

丙 そう。ボックス席を七シリング六ペンス、ピットを四シリングに値上げしたため二ヶ月間騒ぎが続いて、とうとう劇場側が譲歩した。

乙 俳優はいくらくらいもらってたの？ 前に縁日芝居の話のところ、一週間十五から二十シリングの報酬を縁日に出ると一日でももらえと言っていたけど……。

丁 それはピンからキリまであっただろうね。メアリー・ダービー、彼女は一七七六年に十八歳でデビューして一世を風靡し、皇太子の愛人になった女優ですが、はじめて彼女を紹介されたとき、ドルーリー・レイン座のパテントを買って支配人になっていたシェリダンは、非常に深い印象をうけて、即座に一週十ポンドの給料を申し出たという。少し前には、中心女優のイエーツ夫人がギャリックに、年俸七百ポンドに加えて衣装代二百ポンドを要求した。結局、しめて八百ポンドで手を打った。

ちなみに、シェリダンがギャリックから劇場パテントを買ったのは、初め半分を三万五千ポンドで、翌年に残りを四万五千ポンドで買ったそうだよ。

甲 シェリダンというのは、『悪口学校』の作者？

丁 そう、父が俳優で、アイルランドのダブリンにあった劇場のマネジャーもしていたからね。一七七三年、二十歳でロンドンにでてきた。最初の作品である『ライヴァルズ』は一七七五年にコヴェント・ガーデン座で上演された。『悪口学校』は一七七八年の初演。翌年一月にギャリックが六十一歳で亡くなった。世代の交替だね。

丙 ギャリックのことは前に出たけど、この本にこんなことが書いてある。(9) 一七七五年九月十五日の『ジェントルマンズ・マガジン』に次のような記事が載っているといふんです。つまり、サー・ジョン・フィールディング、彼は、あのヘンリー・フィールディングの盲目の弟で、兄のあとを引き継いでボウ街のポリス・オフィスを切り回していたんですが、彼が、裁判所に対し、昨年ギャリックに『乞食オペラ』を上演すると泥棒が増えるだけだからやめるように言ったけれども、効き目がないので、今度の土曜に上演が予定されている『乞食オペラ』を中止

するよう一緒に勧告してほしいと頼んだところ、全員賛成して早速ギャリックに伝えた。それに対して、ギャリックは、今は劇団の多くがまだ田舎からもどっていないので、急に出し物を差し替えるのは、まったく不可能とは言わなくても、非常に難しいので、将来は考えましょう、と答えたという。『乞食オペラ』は、初演以来五十年間ずっと人気があったわけね。これにあやかって、数年後に追剥のジャック・シェパードを描いた劇が上演されようとしたときは、検閲権をもつ宮内卿が、犯罪人を賞讃するのは若者に悪い影響を与えるといって禁止したそうです。ギャリックはいろんな改革をして、演技を写実化したと言われるけれど、こと衣装に関しては、リアリズムを排して、皆と同じように十八世紀の服装でシェイクスピアも演じたんでね。リアを十八世紀ズボンに白いシャツ、アーミン毛皮のコートで演じたし、マクベスは、赤いコートに銀縁のチョッキ、それに十八世紀の鬘とズボン。それはどこも同じですね。十八世紀の終わりから十九世紀の初めにならないと、衣装の時代考証を考えるようにならない。タルマがローマ芝居に腕を出したのでシヨックを与えたのは、有名な話ですね。

丁 ところで、ギャリックの改革として、フットライトを一七六五年にフランスから導入したことがよく言われるけど、彼より前にも、イギリスでその試みはあったらしいな。

丙 そう？ 漱石もギャリックの改革として挙げているけどね。

丁 普通の教科書はそうだね。ところが、王政復古期の二つの宮廷劇場の一つ、ホール劇場——これは一六六五年に建てられた——で、一六七〇年二月の上演にフットライトが用いられたという。他にもいくつか言及された例や明らかなフットライトの舞台絵がある。用いられたのは、ローソクかオイル・ランプだね。

甲 照明のことは、歴史的に一番わからない部分でしよう。一六七〇年頃のコメディー・フランセーズの絵に、シャンデリアが六つさがつていて、舞台前面にフットライトが並んでいるのがあります。シャンデリアはローソクですね。

丙 十七世紀の終わりには、だいたい大陸もイギリスも同じようなものだったようです。有名な、レッド・ブル座の絵（一六七二）にも、シャンデリアとフットライトが

見える（図3）。このフットライトはランプですね、この絵で見ると。この形は、十八世紀の半ばまではほとんど変わらなかった。例えば、さっきのコヴェント・ガーデン座の絵（図2）。

甲 ところで、蠟は垂れてこないんですね。

丁 いや、垂れたんじゃないの。ローソクの枠組みができて垂れなくなったのは、イギリスでは一七二〇年になってかららしい。フランスはそのあとだという。

乙 ローソクの上から覆いをかぶせて暗くする方法はもつと前からあったでしょう。サッパティーニの工夫でしたね、ローソクの上に円筒が下りてきて暗くし、また引き上げられると明るくなるやり方。一六三八年の『劇場舞台機構手引書』に書いてある（図4）。

甲 それから、ローソクの場合は、芯切りが必要になりますか。

丙 そうなんです。だから、前にも出たように、たえず芯切り役がいて、芝居中だろうとなんだろうと、芯を切つたらしい。炎がまばたきだすと、役者は「芯切り」と叫んで、しばし休憩する。（笑）

丁 つまり、現在の芝居の様子からは想像できないような

やり方だったわけだ。また、それでよかった面もある。
第一、十八世紀の終わり近くまで、平土間には椅子がなかったというんだらう。これも前に話題にしたね。

丙 照明のことを、もう少し話すと、装置の衝突の背後にローソクを置くやり方も、十七世紀後半には行なわれていて、コヴェント・ガーデン座でも採用していた。それは、ギャリックがフランスから帰ってきて、いろいろフランスの舞台機構を学んできたんですね。機具を輸入もしています。しかし、彼独自の工夫として、シャンデリア廃止ということをした。実は、シャンデリアは観客からは邪魔でならなかったんです。三階席などで舞台中央前面にぶらさがっているシャンデリアで役者がかくれてしまう。それで、照明は額縁舞台の裏側や張り出し舞台の向こう側に置かれるようにした。コヴェント・ガーデン座もすぐに倣います。

ともあれ、ギャリックはイギリスの照明法改善に尽くしたことは事実のようですね。彼が一七七一年に年俸五百ポンドで採用した舞台美術家のフィリップ・ジャック・ド・ルーテルブルは、色つきの照明とか、風景を浮き出させる方法とかを考えたと言います。エイドプシ

コンと呼ばれる動くパノラマ。特に、雲のパノラマに優れていたらしい。ランプの前にステンドグラスを置くこともした。ランプは背景の上に置かれて、客から見えないようになっていた。

甲 それから、一七八〇年にスイス人のアミー・アルガンが発明したアルガン・ランプが、照明の歴史では一つのエポック・メイキングな出来事だったでしょう。

丁 アルガンははじめ、モンペリエで試みたんだけど、あまり満足できず、イギリスに来て特許をとったんだよ。それは一七八四年のことだね、特許として、こう書いてあるそうだ。

「煙を出さず、臭いもしなくて、これまでのどのランプより相当程度明るさを増すように作られたランプであるが、その方法は、煙突によって芯の外側の空気⁽¹⁰⁾に流れを生じさせることで、煙を炎にかえるやり方である。」

甲 オデオン座が一七八四年四月二十七日に『フィガロの結婚』を上演したとき、アルガン・ランプを初めて使用した。コメデイ・フランセーズは十八世紀末に四十八のアルガン・ランプをとりつけたと言います。結局、ランプであるかぎり、アルガンが最終到達点なわけで、十九世紀

になると、舞台照明機構は急速に変わって行くんですね。

もう一つの世紀末

丙　ところで、十八世紀末のヨーロッパ演劇を、今流行りの世紀末回顧に合わせて、へもう一つの世紀末」と呼ぶとすれば、どういう特徴が云々できますかね。

甲　「世紀末」という言い方は、もちろんフランス語の *fin de siècle* の訳語でしょうが、昨今日本で取り沙汰されるようには、ヨーロッパでは、この言葉が正面切って議論の対象になることは少ないんじゃないでしょうか。

乙　ドイツでは、むしろ、*Jahrhundertwende* 「世紀の変わり目」という言い方がされます。まあ、一八九〇年頃から、第一次世界大戦まででしょうか。世紀末の芸術・文化は、国によって言い方は違いますが、象徴主義とか、新浪漫主義とか、芸術至上主義とか、耽美主義とかね、でも、一口で言ってしまうと、その前の社会的、批判的な傾向への反動ですね。近年の、特に日本でもてはやされている「世紀末」論議も明らかに文化の保守性傾斜に乗っかっているんじゃないですか。

丙　そういう風に言うと、反発するむきも多いだろうし、特殊な芸術的意味があったことも否定できないけど、しかし、今言われたのは、やはり事実ですね。それに比べると、十八世紀末は、同じようなある種の文化的渦巻きが見られたけれども、それはむしろ、政治的であったり、芸術近代化の動きであったり、民衆の台頭であったり、という社会性をもっていた。浪漫主義においてさえ、芸術家の特権意識助長のおおもとのように言われるけれど、十九世紀末の新浪漫主義と並べてみれば、遙かに社会的政治的な苦悩を背負っていますよね。

丁　そうすると、具体的には、もう一つの世紀末演劇にどんな特殊現象が見られるわけかな。イギリスでは、これといって思い浮かばないんだけどね。せいぜいが、前に議論したゴシック演劇くらい。

丙　まあ、思いつくままに言ってみると、特に世紀末の現象として、ロシアに「農奴演劇」というものが流行った。それに関連して言えば、北欧では、世紀末に素人演劇が大変流行するんです。ドイツには、近代演出家とは言えないけれど、かなりの程度演出的な役割を自覚して運営されたゲーテのワイマール宮廷劇場の活動があっ

た。それから、フランスは、言わずもがな、大革命期の演劇……。

甲 むしろ演劇的には退歩したという意味だね。

丙 ええ。しかし、これは非常に興味深い現象ですね。革命はそれ独自の演劇を生まなかったということ。

それから、これは世紀末の特殊現象と言えるかどうか問題だけど、アメリカがようやく自らの演劇をもち始める。

乙 ちよつと早いけど、一七七〇年代のシュトルム・ウン
ト・ドラングの演劇、特に、偉大なゲーテに対するコン
プレックスで挫折してしまうレンツですね、そして彼の
系譜に入ると言っているクライスト、ちよつと下つて、
ビュッヒナー、この辺りの作家たちは明白にへもう一つ
の世紀末作家ではないでしょうか。

甲 そこまでいうと、ミュッセも入るけど、それらの作家
に、一見対照的に見えて、その実、底のところで繋がっ
ている、つまり裏返しなのが、メロドラマのピクセレ
クルとか、ドイツだと、コツツェブー、つまり最初の
国際的な娯楽劇作家ですね。

乙 たしかに、十九世紀のいわゆる近代写実主義演劇は、

クライスト、ビュッヒナーの系統を引く劇思想と、娯楽
劇の劇手法の上に成立したと言えますからね。

丙 そういった問題全部を論じる余裕も能力もないから、
ここでは、あまり知られていないいくつかのことに絞っ
て話すことにしましょう。

ロシアの農奴演劇

丙 それじゃ、まず、ロシアの農奴演劇のことを少し調べ
たので報告します。おそらくロシアの社会史をよく知ら
ないから背景が理解できてないんじゃないかと思いますが、
農奴演劇は文字通り農奴が演じたものだけど、自分
たちのためではなくて、主人たちのために演じさせられ
てきたものなんですね。だから、むかしのローマの奴隷
が俳優をやったみたいに、非常に優れた俳優も出てき
た。その中には、解放されて、職業的になったもの、モ
スクワに出て、スターになったものもいたようです。そ
の代表的な人物が、最近その評価が出たミカエル・セ
ミョーノヴィッチ・シュチエプキン（一七八八—一八六
三）です。農奴演劇は、ピョートル大帝やエカテリーナ
女帝による、一連の地方地主階級優遇の政令によって、

彼ら農奴所有者がある程度裕福になったことの一つの現われだそうですが、一七八五年頃から盛んになってきて、大体ナポレオン戦争辺りまでが全盛期だったと言います。記録されたものだけで、一七三ある。主に中央ロシアに多かったけれども、辺鄙な地方にも散在していたようですね。かなりの自主独立性をもったもので、一七九七年に検閲制度ができたものの、際どい演技も勝手だった。すべては、領主・貴族の性格や意向いかんで、優れた演劇を目指すものもあるし、まったくの慰みで、農奴を勵りものにするのもあったらしい。

優れた例の代表的なものが、シエレメテフ家のそれです。大金持ちのピョートル・シエレメテフ伯爵は演劇に熱を上げて、一七七〇年代にモスクワ郊外の所有地にクスコヴォ庭園というのを作って、植物園とか、動物園とか、パノラマ、中国風、印度風、ペルシャ風のあずまやを置いた。そこで、木曜日と日曜日に自分の農奴に劇を演じさせたんですね。これは有名で、女帝エカテリーナが一七八七年に訪問したそうです。そのために、新しい劇場をフランス人の建築家に設計させて建てたんですが、このとき、モスクワから三千人集まった。モスクワ

中の馬が借り出されたそうです。伯爵の息子のニコライも劇に熱心で、このシエレメテフ劇場は、単なる貴族階級の慰みの域を出て、演劇的影響も大きかったようですよ。

こういう金をかけるやり方と違って、質素な舞台で内容を充実させたのが、ヴォロンツォフ伯爵で、冬期さえも客は満員になる人気だった。また、ニコライ・シャコフスコイ伯爵は客から入場料をとることを考えて、ずいぶん利益を得たと言います。そして、彼の死後、十年間劇団にとどまることを条件に農奴たちは解放された。

甲　すると、基本的には、金をとらないんですね。

丙　もちろんです。いわば農奴を使ったアマチュア演劇ですね、教育をさずけたり、イタリヤにまでやって訓練させた例もあるそうですが、あくまで、地主階級の楽しみに違いはないわけです。

甲　で、どんな劇をやったんですか。

丙　貴族の好みと言えばやはり、フランス劇やイタリヤ・オペラが中心だったようですが、しかし、客は仲間の貴族だけでなく、小地主も、商人階級も、軍人も、官吏たちもいれば、一般の庶民が許される場合もあったらしい

い。ロシアの劇や軽い風刺喜劇やオペレッタの類いも演じられた。ですから、この農奴劇場は技術的な点でロシア演劇に寄与しただけでなく、もっと重要なことは、演劇観客を育て、舞台と客席の関係を経験させたところにあるというのは本当でしょうね。

乙 なるほどね。チェホフの『かもめ』の冒頭にある劇中舞台なんかも、そういうかつての伝統に繋がるものがあるのかな。

丙 そうかもしれない。その観点から『かもめ』を見直すこともできるね。意外と面白い意味が出てくるんじゃないの。

と言うのもね、農奴にどんな演技様式を要求するかは、すべて領主の趣味いかんだから、例えば、さっきのシエレメテフ伯爵は、ドミトレフスキという悲劇役者を雇って訓練させただけでなく、農奴俳優、特に女優の道徳性には大変に意を用いた。そしてついに主演女優の通称サッシャ・チェムチュゴヴァ——真珠の意味だそうですが——を農奴から解放して密かに結婚します。もちろんその前から、彼女が十三歳のときから、彼の愛人だったんですが、彼女は一七六八年の生まれ、一七七九年に初

舞台を踏んでいます。しかし、結婚して四年足らずで結核で死んだ。それで、すぐに民衆は歌にして歌ったそうです。

乙 当然チェホフもその話は知っていたでしょうね。

丙 さあ、それは専門家に聞いてみないとね（笑）。

でも、ひどい領主もいたようだ。さっきのシャコフスコイという領主は女優には常に監視役の女をつけ、二十五歳になると男優と結婚させた。シエレメテフ伯爵だって俳優に俸給を出していたけど、家族から離れて一同を狭いバラックに住まわせていたという。もっとひどい例は、グラドコフという領主で、一番前に陣取って、ことあるごとに舞台に駆け上って役者をぶん殴っていたというんです。だから、常に二つの劇が同時進行しているみたいだったと（笑）。

乙 やつぱり『かもめ』の劇中劇だ。あれも、舞台の二ーナと客席のアルカージナの両方が劇を演じているようなものなのね（笑）。

丙 ともあれ、農奴にとっては、きらびやかな衣装をつけ、拍手喝采を浴び、かしこいったん舞台を下りると、相変わらずの奴隷として虐げられる、という分裂症的経

験を強いられていたわけです。これは、なにも役者になつた農奴だけではなかつた。彼らの中には、音楽や建築や天文学といった教育を受けさせられて、主人の役にたたされていたりもしたんですから。しかし、はじめに言つたように農奴演劇出身の優れた俳優が出て、ロシア演劇の水準を高めたことも、また事実なんです。

甲 アマチュア演劇は職業的な劇団が確立されない前には、一つの演劇推進力になつて、演劇の職業化に寄与することがある。ルネサンス・イタリアの人文主義演劇もそうですね。

丙 さつき言つた北欧のアマチュア演劇もそういうところがある。十八世紀末から十九世紀はじめにかけてのノルウェーですね。

乙 それはどんなもの？ 北欧の話は、これまでデンマークとスウェーデンだけで、ノルウェーは出てきませんでしたね。

丙 ノルウェーはナポレオン戦争までデンマークの属国でしたからね。そのあとによく独自の文化をもち始めるわけだから、十八世紀は、ノルウェー演劇と言えるようなものはなかつた。

ところが、一七八〇年に、首都のクリスチアニア、今のおスロですね、そこで、はじめて素人の演劇クラブができたんです。それがまたたくまに各地に波及して、大きなものでは、数百人の会員を擁したらしい。彼らが集まつては芝居をするんですが、一年間に二十回から三十回もやる場所があつた。

乙 大変なものですな。どういう人たちですか。

丙 上層階級、ノルウェーには貴族階級はなきに等しかつたから、都市の上層ブルジョワですね。ついにはそのための劇場を建てた町さえある。そのもつとも有名なのが、西部の古い都で、ハンザ貿易の拠点として国際都市だつたベルゲンの小屋です。これは一八〇〇年に開場したもので、ヘコメデイエ座と呼ばれました。

丁 ベルゲンはイブセンが若いときに、劇場監督をしていた町でしたね。

丙 そうです。その劇場、ノルウェー劇場は、このヘコメデイエ座の建物を踏襲したんです。一九〇九年まで使われて、第一次世界大戦で破壊されたそうです。

しかし、素人劇クラブは一八二〇年代に入ると、熱が冷めてきて、むしろ旅回りの劇団へ興味が移り、小屋も

そっちの貸し小屋になってしまふんですね。もともと閉鎖的なクラブでしたから、そこから一つの演劇が芽生えてくることはなかったわけですが、ロシアの農奴演劇のように、次の時代のための観客を育てたということは、やはり言えると思います。事実、一八二七年になって、クリスチアニアに最初の職業的な劇場ができるわけですから。

甲 その素人の演劇クラブでは、どんなものを演じたんですか。

丙 まあ、会員は上層階級の人たちですから、どうしても、政治の中心であるコペンハーゲンの方を向いていて、上演演目は、その王立劇場のレパートリーを真似たものだったようです。デンマークのものはもちろんホルベアが筆頭でしょうが、外国の劇は、なんといってもドイツのコツエブーですね。彼は、イプセンの頃でも、レパートリーの中心演目の一人ですから。

丁 コツエブーは、名前が知られている割には、内容は知られていないな。世紀末の人気作家だったことは、よく言われるけど。

乙 それじゃ、十八世紀末の娯楽劇作家の代表として、

コツエブーのことを少し話してみましようか。

コツエブーについて

乙 たしかに、彼については、名前の割に、ドイツ文学者でも作品を読んでいる人は少ないと思いますね。さつき言われたメタスタジオほどではないにしても、当時は大変なもので、ゲーテでさえも褒めていたのに、現在は文学史で言及されるだけの作家になってしまった。でも、読んでみると、なかなか面白いものもあるんですよ。もちろん、娯楽劇には違いありませんがね。最近では、ぼつぼつ研究も出てきたようです。

コツエブーは、一七六一年に生まれ、一八一九年に死んでいますから、ゲーテよりちょっと若いけれど、まあ、同時代人ですね。ゲーテは長い間ワイマールの宮廷劇場の監督をやっていましたが、二十六年間、その間に、戯曲を上演したのが二、七九七回。その内コツエブーが六三八回で、二三%を占めている。次が、イフランドで三五四回、続いてシラーが三三一回、ゲーテ自身は二五九回、レッシングは六四回、シェイクスピアが五九回となって、コツエブーは、だんとつです。

丁 イギリスでも三六篇が訳され、内二三篇が上演されている。『人間嫌いと後悔』を『ザ・ストレンジャー』という題で一七九八年に、ドルーリー・レイン座が舞台にのせて大当たりした。『ペルーのスペイン人』は翌年に『ピサロ』という題でシェリダンが訳している。

甲 パリでも、ヒットしました。

乙 ええ、ですから、その点がイフランソ（二七五九—八一四）との相違です。イフランソも人気がありましたが、いわば道徳的感傷劇で、だいたい国内だけの人気です。コツエブーは、主として喜劇ですから、どこでも面白がられる。

生まれはワイマール。父が公使館の参事官で、家柄がよいものですから、ゲートもつき合ひがあり、コツエブーは、小さいときにお姉さんと一緒にゲートの芝居に出演したこともあった。そういうわけで、ゲートとは因縁があるけれども、後には仲違いしています。自尊心が強く、自分が中心にならないとすまない人だとゲートは言っています。で、ワイマールの社交界でもいれられなくて、ロシアのペテルブルクのある人の秘書になる。そして一七八五年にエストニアの州行政長官になって、貴

族の女性と結婚し、貴族になった。三回結婚しています。次々に奥さんが亡くなっているんですね。子供も十三人いる。

丁 大変な精力家だな（笑）。

乙 そのエストニアで最初の作品『人間嫌いと後悔』を書いたんです。これが当たって、ベルリンでも上演された。一七八九年です。それも大成功で、数日後にハンブルク、八月にマンハイム、十一月にヴィーンと、あちこちで上演された。そのあと、コツエブーはワイマールに一時もどりますが、ゲートにもシラーにも受け入れられない。コツエブーはシラーを尊敬していたようですが、シラーは全然認めていなかった。ロマン派とも衝突する。で、またロシアに行き、エカテリーナ女帝に大事にされたそうです。ジャコバン党の疑いでシベリア送りになったりもしたんですが、ツァーの恩赦でもどされた。ロシアを称える劇を書いていたからだと言います。

一八一三年にはプロシアのケーニヒスブルクで、ロシア枢密顧問官総領事になっていますが、最後はイエナの国粹的な神学生ザントに暗殺された。ロシアのスパイだと思われたんです。

丙 フランス革命に反対したということもあつたんじゃないの。

乙 そう。ナポレオンにたいしても嫌っててね、そういう芝居も書いています。

丙 じゃあ、ロシアとの関係で暗殺されたんで、フランスとの関係ではなかつたんですか。なにか、彼は反動的な雑誌を出したりして、過激派に殺されたのかと思つてたけど。

乙 たしかに、ゲーテやロマン派を批判するような『デア・フライミュートイゲ』という雑誌を出しています。が、ザントが、つかまつたとき、「コッツェブーはわれわれ青年の誘惑者だつた。そして民衆史を汚す人物だ。われわれの祖国のスパイ、ロシア側に荷担するスパイである」と言っているそうですから……。

甲 それは本当なんですか。

乙 いいえ、ザントの独りよがりだつたと見られています。しかし、このあと、メッテルニヒは検閲を強化し、反動的になつて行つた。

ともあれ、彼は外交官で、劇作で食べたわけではないんですが、たくさん書いていますね。悲劇一五篇、喜劇

七三篇、ポッセ、つまり笑劇ですが三〇篇、シャウシュピール、これは悲劇でも喜劇でもないもの六〇篇、パロディ劇一一篇、オペラ・歌いり劇一七篇、それから余興劇一三篇、といった具合です。

丁 大変な数だね。やつぱり精力的な男だ（笑）。

乙 すごいスピードで書いたようです。ところが、ある人に言わせると、コッツェブーは冷静な頭の持ち主で、激情とか狂信には敵対する質の人だつた。それで、ゲーテも買つていたんでしょう。芝居の技法の点では非常に優れていると言つてゐる。例えば、

「コッツェブーは、自分の才能を練磨することと、劇作を完成することにしかるべき努力を払つたならば、わが国最高の喜劇詩人になり得たはずなのだ。感傷的なものの扱い方も堂に入つたもので、観客の涙を絞りだすタマネギの使い方など、彼は滅多にないほどよく心得ている。」⁽¹²⁾

「彼の目覚ましい才能を私は大いに認めている。百年後、コッツェブーによつて本当に新しい形式が生まれたことが明らかになるだろう。ただ、残念なのは、性格と内容がまつたく欠けていることだ。『略』一般に、美し

い自然の描写よりも、自由思想の描写の方が彼にはいつもうまくゆく。上流階級の墮落はコッツェブーが無類の力量を示す得意の境地である。とにかく、この種の技術的才能は私たちドイツ人にとってさらにあるものではない。これを過小評価したり無視したり輕蔑してはいけない。⁽¹³⁾」

丙 ゲーテが演劇人だったということでしょうね。舞台効果に優れたものを、内容がなくても評価した。

甲 あるいは世紀末には、舞台で面白いものがないものだという評価基準がなんとなくできていたのかもしれないね。実際に舞台にたずさわると、なおのことそういう思いが強くなるでしょう。

乙 ゲーテが評価したコッツェブーの作品は、事実、今日から見ても面白いですよ。彼は、『のろ鹿』とか、『二人のクリングスベルク』とか『ドイツ小市民』などを買っているんですが、最初のは、伯爵の妹が押し付けられた結婚を拒んで、男に変装して旅に出る。ところが、相手も変装していてそれと知らずに好きになり、最後はめでたく結婚する。ピュッヒナーの『レオンスとレーナ』と同じですね。しかし、この筋立てに加えて、伯爵が女た

らして、小作人の女房を見染めて、題目になっている『のろ鹿』を密猟したかどで亭主の小作人をおどす。そして、女房が願い出てくれば許してやると言うけれども、そうなれば、女房を寝とられるのは明らかで、家の前で二人は、わんわん泣く。そこに通りかかった伯爵の妹が、代わりに女房に変装して伯爵のところに行つてやると言う。ところが、小作人は女房を提供すれば五千ターラーやると伯爵に言われて、逆に大喜びで、変装した妹をつれてきたことも忘れて、本当の女房をつれに戻つたりする(笑)。

なんだかだとあつて、結局、うまくおさまるんですが、そのなかに、貴族の自尊心風刺みたいなものがあったり、男性批判があつたりで、実によく書けている。『二人のクリングスベルク』もそうですね。これも変装もの。二人というのは、父と息子の二人が、二人して女を追いかける。ここでも、貴族批判や時代風刺があるけれども、いいところで、深入りはしない。そこが、コッツェブーの受けた点なんでしょう。『ドイツ小市民』は、肩書きばかりを重んじる田舎都市の人々を描いた風刺でもあるけれど、また、肩書きに頑固に固執する人々

を前にして、都会からきた男も、最後はその風習に合わせなくちゃならなくなる。技法的にも、一人で言う台詞を、何人かで分けて喋ったりする。

丙 歌舞伎と同じだ。

乙 ゲーテはそういう点は買わないですがね。この作品が一番センチメンタルではない。風刺が一番ある。

でも、最大の当たりは、やはり最初の『人間嫌いと後悔』でしょう。ベルリンでは、一八四三年までに八七回、ヴィーンのブルク劇場では一八五五年までに一二三回舞台にのりました。

この劇は、妻に裏切られて貴族社会への恨みで人間嫌いになった男が、妻に再会して彼女も後悔していることを知り、いろいろあって、結局、妻を許す話です。二人はもつと偏見のないところで会おうと言って別れようとする、子供が出てきて、ファーター、ムッターと呼ばれる、言葉もなく抱き上げる。「リーバー・ファーター」「リーバー・ムッター」で幕という感動的な終わり方なんです（笑）。

丙 今日の娯楽劇のパターンは、彼あたりから出てきたんじゃないかな。その後はほとんど変わらないよね。

乙 台詞回しも、きびきびしていて。ゲーテの言った通りかもしれない。これは新しい形式なんですよ。

丁 コツエブー自身、劇場監督をしたんでしよう。

乙 ええ、ペテルブルクのドイツ劇場のね。それから、ヴィーンのブルク劇場でも、二年間勤めた。一七九八年から九九年。

甲 フランスでは、ピクセレクルが、一七九八年の『ヴィクトール、または森の子』でメロドラマを始めたということになっているけど、コツエブーもメロドラマと呼ばれますか。

乙 いや、ドイツではそういう呼び方はないですね。トリヴィアルドラマとかウンターハルトウンクスドラマと言う人がいるけど、一般的ではないでしょう。

甲 演劇史で性格分けされないんですか。フランスだと、その後には、ピエス・ピアン・フェット（うまく作られた芝居）とかピエス・ア・テーズ（問題劇）とかが出てきますが。

乙 ドイツの演劇史では、コツエブーなんか扱わない（笑）。イフ兰特とならんで人気があったけど、違いますね。コツエブーは、「イフ兰特は家庭的な状況の

描写に甘んじ、狭い範囲をぐるぐるまわっているにすぎない。」と言っている。逆にイフラントは、コッツェブーあての手紙で、「あなたは詩人と呼ばれるにふさわしい。私はそうではありません。私はただ、自分の感情と経験によって書いているにすぎないのです。」⁽¹⁵⁾と書いている。

丙 つまり、コッツェブーは特異な存在なんだ。流派を形成しない。強いて言えば、娯楽劇としか言えないわけだ。

乙 そうかもしれません。やっぱりゲーテは鋭いな(笑)。

甲 そのゲーテは、劇場監督としては優れていたんですか。

乙 じゃあ、ついでに、ワイマールでのゲーテの演劇活動のこともちょっと触れておきましょうか。

ゲーテとワイマール宮廷劇場

乙 ゲーテと演劇との繋がりには、よく知られているように、幼年期から浅からぬものがあつたし、シュトルム・ウント・ドラングの代表的な劇作品『ゲッツ・フォン・

ベルリヒンゲン』(一七七二/三)も書いているわけですが、ワイマールに招かれて来たのは、一七七五年、彼が二十六歳のときでした。ワイマール公国は人口が約十万、ゲーテは、公国の行政の仕事のほかに、宮廷余興の素人劇の世話もしていた。自分でもしばしば出演しています。自作の『タウリスのイフィゲーニア』では、主役のオレステスを演じた。

前にも問題にされたように、このころは国民劇場の理念が盛んに議論されていて、ワイマール皇太后のアンナ・アマリアは、演劇の国民教化、美化を主張して、宮廷劇場で週に三回、入場料なしの一般に解放された芝居をやっていたんです。この宮廷劇場は一七六八年に開場したもので、J・E・シュレーゲルの『ヘルマン』で柿落としをしています。前には俳優のコッホが招かれていましたが、ザイラーなども来て演じていました。上演作品には、レッシング、ヴァイセ、ゴルドーニ、マリボー、ルニャール、デトウーシュ、ヴィーラント等々があり、それなりの国民劇場の芽生えを見せていたようですね。

ところが一七七四年に城が焼失して、宮廷劇場の活動

も中断、ザイラーはゴータに移ってしまいます。このあと素人劇が始まったわけで、ゲーテは二十作に出演し、うち七作で主役を演じた。一七七六年に女優のカローナ・シュレーター（一七四五—一八一六）を招き、一七八年にはエクホフを招んでいます。

ゲーテ自身は、一七七九年に枢密顧問官に、八二年には内閣首相、財政長官に就任しています。で、一七八〇年に舞台つきの新しい舞踏場ができていたんですが、困窮した財政の建て直して芝居の余裕もなく忙しく、一七八二年に素人劇は中止、八三年の三月からは舞踏場も使われなくなります。でも、この年の十二月のワイマール週刊紙に、八四年の一月から三ヶ月間、宮廷舞踏場で、ヨゼフ・ペローモー一座の公演が行なわれると報じられています。この一座が演じたのは週に三回、火木土、それで、月に三二一ターラー宮廷から援助を与えられた。

一七八五年からはワイマールでの演劇シーズンは、十一月一日から三月三十一日までの冬の期間でした。ですから、ペローモー一座もほかに巡業するわけですが、ゲーテは有名なイタリア旅行の後、カール・アウグスト公の依頼もあって、劇場再興にかたむいていきます。

丁 例の『ヴィルヘルム・マイスターの演劇的使命』が書かれたのは、その頃？

乙 イタリア旅行の前、一七七七年から八五年の間とされますね、構想はワイマールに来る前からあったと思われる。ゲーテ自らの演劇的成長過程を記したもので、ゴットシエト以来のドイツ演劇及び演劇観の変遷が窺えるものです。ヴィルヘルム・マイスターが、演劇に自らの使命を見い出したところで、断片は終わっていて、これが、二十世紀になつて、チューリッヒで発見され、一九一〇年に出版されたという、興味深いものですね。

丙 ゲーテ自身、演劇の世界に身を投じようとしたことがあったのかな。幼年期の人形劇への関心なんか、ゲーテとマイスターの共通点はあるけれども、ゴットシエトとかノイバー夫人とおぼしき女優などとの関りは、むしろレッスン格を思わせるところもある。

乙 そうですね。ともあれ、ゲーテは、一七九一年に宮廷劇場の監督に就任し、一八一七年の、犬を舞台に出す出さないの悶着で辞めるまで、二十六年間つとめるわけです。もちろん政治の仕事もやりながらです。ここでの上演演目のことはすでに話しましたが、シラーの作品は大

方ここで初演された。シラーもワイマールに来て、ゲーテとシラーの共同演出と言っているですね。

甲 その演出というのは、どのくらい近代的な意味で言えるものですか。

乙 シラーは台詞を受けもち、ゲーテは装置や舞台上の動きを受けもったようで、こういう分業は、十九世紀半ばでも珍しくないでしょう。ゲーテはご存じのように、俳優教則をのこしています。遺稿集として世に出たものですが、いわば古典主義にもどったゲーテが書いたもので、かなり、前時代的な感じのところもありますね。動きは自然の模倣だけでなく理想の表現であるべきとか、常に観客のために演じるのであって、第三者がいらないかのごとくやつてはいけないとか、朗唱法の詳しい指示とか。

丙 でも、彼の「ワイマール宮廷劇場」という文章を読むと、観客教育を第一に考えている。観客は、劇場で、自分に似た精神や感覚や心情の要求満足を期待すべきではない、と言って、自らを、いろいろ教わりかつ楽しむために知らない土地を訪れる旅人とみなすべきだとしている。こういう点は、ブレヒトの観客観に通じると言えな

いかな。

乙 まあ、それはブレヒト解釈によることでしょう。ゲーテは、古典主義らしく、真実と美を総合しようとして絵画、彫刻の手法を取り入れようとしたわけですから。しかし、フランス風の大仰な演技は否定した。ブロンプターを必要としないくらいに稽古をしたという。それから、アンサンブルを重視し、それを破る者は罰金をとられた。スターでも脇役をやらせる。この点は、近代演出家の始まりとされるマイニンゲン公ゲオルク二世に似てますね。

丁 それは、やはり宮廷劇場の強みでね。領主や総理大臣の命令だから。商業劇場じゃ、なかなかそうは行かないよ。

乙 ですから、ゲーテは俳優を公務員的に扱った。年金制度も作り、給料にはボーナスもついたそうです。

甲 お客は入ったんですか。

乙 一般市民にももちろん開かれているわけですが、なにせ、公国全体で十万人、ワイマールだけだと六千人ですからね。一七九八年に劇場は改築され、五百人収容できた。それで、週三回、さっきの火木土が、月水と土か日

になった。大声をあげたり、アンコールを求めたりは禁止、遅れた客は静かに入るよう指示された。ぜんたいに家庭的な雰囲気だったと言います。

甲 俳優は何人くらい？

乙 当初十六人いて、男女半々でした。これで、一年に二十作以上出すんですから、すごいものです。本当にプロンプターなしだったんですね。給料は、未婚俳優で、週五から八ターラー、夫婦で八から十二、初心者はい三ターラー。オペラの主要役につくと四ターラー増。生活費は、朝、昼食つきで一・五ターラーと言います。入場料は、平土間前方が十二グロッシエン、後方は九グロッシエン、ギャラリーは四グロッシエン。一ターラーが二十四グロッシエンです。舞台装置は簡素をよしとし、俳優の衣装も華美にならないように気をつけさせた。これも破ると二ターラーの罰金。

丁 さすが、財政長官だな(笑)。

丙 でも、どうなんだろう。結局ゲーテは、今日言う演出家に入れていいんだろうか。似たような劇場監督はほかにもいましたよね。マンハイムのイフラントとか、少し下るけど、ドレスデン宮廷劇場でのテークとか。もっ

と云えば、監督ではないけれど、フランスのヴォルテールもかなり演技指導をしたでしょう。それから、前に話したスウェーデンのグスターヴ三世も、演出的な役割をした。

丁 いわゆるアクター・マネジャー、座長演出家とも言うかな、これが近代演出家の前にいたと言われるけど、それを言うと、ギャリックだって、その一人にかぞえられるかもしれないし、そのあとにドルーリー・レイン座を引き継いだシェリダンも今あげられた劇作家監督のうちに入るよ。

甲 たしかに、十八世紀の後半に演出的な役割が意識されてきたことは否定できないと思いますね。ただ、演出によって演劇舞台が作られるんだという明確な見方は、まだなかった。それが、近代演出の出發でしようからね。

丙 いや、演出家が中心的存在になるのは、やはり二十世紀になってから、まあ、ラインハルトあたりからだね。ゲオルク二世から、アントワーンヌ、ブラーム、スタニスラフスキーまでは、むしろ劇作品を十全に表現するための演出でしょう。それが、近代演出の始まりを画するわけで、それ以前はまだ俳優中心だったというこ

とではないですか。アンサンブル重視と言っても、ゲーテの場合は役者の勝手を許さなかったということじゃないのかな。マイニンゲン劇団のシェイクスピア舞台のような群集処理というのではないでしょう。

乙 それはそうでしょう。ゲーテがクライストの『こわれがめ』を二幕で上演して台無しにしたのも、シェイクスピア改作と同じ精神と見られますね。

しかし、今あげられたい로운な名前、ギャリックを含めて、劇作家が劇場を動かしている。これは、やはり注目すべき十八世紀後半あるいは十八世紀末演劇の特徴だと思えますね。それが十九世紀の劇作尊重を導き出すと言えんじゃないですか。

丁 座付け作者から劇場監督になり、黒幕に昇進するということか（笑）。

丙 なるほど。明治で言うのと、座付けの黙阿弥から歌舞伎座座元の福地桜痴になり、黒幕の逍遙になるわけだ。日本はヨーロッパの百年を十年で経過した（笑）。

アメリカ演劇の始まり

丙 これまで、ヨーロッパの十八世紀演劇を見てきたけれど、海の向こうのアメリカはどうだったんだろう。最後にアメリカの十八世紀を少し問題にしましょう。

丁 十八世紀はまだ国造りの最中だから、アメリカは。独自の演劇はなきに等しい。世紀の後半になってようやく職業的な劇団が出てくるけど、俳優はほとんど全部イギリスやアイルランドから渡ってきた者たちだった。

乙 それはイギリスの巡業劇団ということですか。

丁 というより、イギリス人俳優によるアメリカの巡業劇団。つまりシェイクスピア時代から大陸を回っていたというイギリス劇団なんかとは違う。アメリカに一つ稼ぎに行こうというんじゃない。少なくとも結果的にはね。アメリカの劇団として骨を埋める。また補充の俳優をイギリスにリクルートに行く。だから、中にはロンドンで名の知れた俳優もいるけれども、なにかの理由がなければ、誰も好き好んでアメリカくんたりまで行ったりしないだろうから、多くは、というより初期の有名になっ

た俳優のほとんど皆、生涯を全うしていないね。

甲 アメリカ移民自体、まだまだ本国で食い詰めたか、犯罪でも犯していられなくなったかで来た人が多かったでしょうからね。一七七六年に独立したといっても、初めは十三州でしょう。

丁 俳優のジョン・バーナードは、のちに、「イギリス人はアメリカを高熱と狂信者の国、泥沼と泥棒の国、自称聖人と野蛮人の国と見ていた」と言っている。⁽¹⁶⁾ 高熱というのは、黄熱が大流行していたから。まだ荒地が大部分、西部劇時代以前。しかし、いかに急速に大きくなって行っただかは、一七〇〇年に植民地の人口三十万だったのが、一七五〇年には百五十万人になっていたことからわかるね。ニューヨークは、一七九〇年に三万三千人、十年後に四万四千人になった。まだまだ小さいけどね。

甲 わかつてはいても、うっかり今のアメリカを思うと、大間違いですね。

丁 アメリカはもともとがピューリタンの国だからね、それともかなり厳格なそれでしょう。見世物の類いは、悪魔の仕業と、排斥された。特に、北部では厳しかった。

丙 それじゃ、その初期アメリカ演劇の状況について話してください。

丁 じゃあ、アメリカ最初の職業劇団と言ってもいい一座のことを、少し話してみよう。

素人あるいは玄人にしても、すぐに消えた劇団はあつたけれども、最初のバーマネントな劇団は、一七五二年にロンドンから来て、ヴァージニアのウィリアムスバークで初日をあげたルイス・ハラムの一座です。九月十五日、シェイクスピアの『ヴェニスの商人』でした。これがアメリカにおける最初の職業的な劇団によるシェイクスピアだったと言われる。

ハラム一座は、兄のウィリアムがイギリスで芝居の興行師をやっていて、例の一七三七年の演劇検閲法の網の目をくぐって、もぐりでニュー・ウエルズという劇場で芝居をやっているのだから知られていた。ところが、官憲の取締が厳しくなり、ついに一七五一年十二月ニュー・ウエルズ劇場は閉鎖、ハラムは莫大な借金と共に仕事をなくした。それで、弟夫婦を中心に一座を組んで、アメリカに送ったわけですが、その前に、ロバート・アプトンという男をニューヨークにやった、一座の

エイジェントにするつもりで。ところが、彼は勝手に自分の劇団を作り『オセロ』を演じたという。すぐにその劇団は解散して、行方知らずになったんだがね。

ルイス・ハラムの一座は、持ち株組織になってね、全部で十八株のうち、ルイス・ハラムが八株もった。座長としての自分が一株、俳優として一株、女優の妻が一株、十代の三人の子供に一株、残りの四株は運営費と兄のウィリアムのために、ほかの十株はほかの十人の座員たちに一人一株ずつ分けた。この十人の俳優はロンドンの演劇界では全く知られていない。しかし一座は四月の出演までに、二十作以上の劇と十作ばかりのファルスをレパートリーにするため稽古を積んだらしい。その中にはシェイクスピアはじめ、ファクアー、コングリーヴがあり、ジョン・ゲイの『乞食オペラ』、リロの『ロンドンの商人』など、ロンドンの正統劇場に負けないものがあつた。

ところで、ウィリアム・ハラム自身はイギリスに残つた。当時、ジャマイカで演劇が盛んだという話が伝わっていて、ルイス・ハラムの一座はそこへ行くつもりが、どういふわけかアメリカ本土に渡つた。しかも、ニュー

ヨークに落ち着くはずを、なぜか、ヴァージニア州のウィリアムスバークの町に来て、ちょうど一年前に建てたけれど使われずにあつた劇場で、公演を始めたんですね。それが九月十五日、ということとはアメリカに六月初めについてから、それまで上演許可をとるのに時間がかつたわけです。このときの公演ポスターを見ると、ボックス席が七シリング六ペンス、ピットとバルコニーが五シリング九ペンス、ギャラリーが三シリング九ペンス、開演は六時と書いてある。装置や衣装はロンドンからもってきた新しいものと広告されている。事実、もってきた

人だけれど新しくはちつともない(笑)。

丙 そのシェイクスピアは、もちろん改作ですね。

丁 そう。コリー・シバーの『リチャード三世』、ギャリックの『ロメオとジュリエット』など。でも『ヴェニス商人』はながく使われていたランスドウン卿の『ヴェニスのユダヤ人』ではなくて、一七四一年にチャールズ・マックリンの新解釈シャイロックが大当たりして以来、もとの作品が使われるようになっていたから、それだろうとされる。

このあと、一座はニューヨークに行き、フィラデル

フィアにも行って、演劇排斥の風潮の中でやっていくんですが、一七五五年にジャマイカに渡ります。ここでジャマイカ人のデイヴィッド・ダグラスを加えるんですが、ルイス・ハラムは黄熱でなくなり、ダグラスが夫人もろとも後を受け継いで、アメリカ本国に行き、五年半の間とどまります。ハラムの子供のうち、ルイス・ハラム・ジュニアはまだ十八歳だけど、すでに主役級の役をやって、なかなかの才能を示していた。彼は俳優として評価されたけれど、人間的によくなかったようだね。ともあれ、彼はアメリカ最初のハムレットを一七五九年にやっている。お母さん、現在のダグラス夫人は美貌でこれまた人気を衰えさせなかったから、息子との共演もしばしばあったようで、一度は、彼女がジュリエット、息子がロメオをやったという(笑)。

乙 父と娘のラヴ・シーンは珍しくないけど、母と息子はちよつと例がないでしょうね。オイディプスだ(笑)。

丁 ところで、一七五九年の六月に、フィラデルフィアの議会で演劇の全面禁止が通つてしまふ。宗教団体の圧力なんだな。州の知事は、半年間、発効を引きのばしたけれども、ダグラスは内容を真面目にし、芝居でなく、

「道德的対話」と銘打つて、ロード・アイランドの休養地で公演した。例えば『オセロ』は、嫉妬や悪い欲望のいましめというわけ。ウィリアムスバークの公演には、ジョージ・ワシントンもよく見にきていたそうだ。で、一七六三年にダグラスは一座を「ザ・アメリカン・カンパニー・オヴ・コメディアンズ、俳優のアメリカ劇団」と改名した。たまたま出会つた若いイギリス女性のマーガレット・チエアを加え、彼女はすぐにダグラス夫人のジュリエットに取つて代わる。ダグラスと夫人は劇団員の補充の必要性を見て、ロンドンに俳優募集に行きます。マーガレットは非常な人気を得るんですが、結婚にだまされ、劇団を去つて、あわれな生涯を送る。

ダグラス夫妻がロンドンからつれてきた俳優のうち、ヴェーリングという男優とその相手役の女優が脱退して、「新アメリカ劇団」というのを結成しますが、その中に、最初にアメリカに來たときシャイロックを演じたパトリック・マローンがいた。彼はもう役者に使つてもらえず、軽業のようなことを幕間に見せていたそうです。新アメリカ劇団は、一七六九年の半ばには解散した。ほかにロンドンからつれてきたのは、ダグラス夫人

の姪のナンシーで、チェア嬢の後に劇団の中心女優として、その美声によって大変な人気を呼びます。

しかし一七七四年十月、大陸議会は革命機運のために、儉約を奨励してあらゆる見世物を禁止します。競馬も闘鶏も、芝居もショウも。それで、アメリカ劇団もちりぢりになるわけです。まあ、この後十一年間は、芝居事と言えばイギリスとアメリカの兵隊相手のものだけになる。

甲 独立戦争中でしょうか？

丁 一七八三年の平和条約締結まで、イギリス軍隊はニューヨークに駐留したからね。でも、そのあとも宗教的観点から反対は強く、イギリス芝居の反動性を嫌うところもあって、特に北部は演劇禁止を続けていたようです。

しかし、バルティモアでは一七八一年にウォールという人が劇場を建て、二シーズンに渡ってシェイクスピアを含むレパートリーで公演をさせていた。一方、ルイス・ハラムはかつての仲間ジョン・ヘンリーと組んでアメリカ劇団の再編成を企てたけれども、反対が強過ぎて駄目だった。フィラデルフィアは一七八九年まで、戦争

中の禁止令を解かなかったですからね。それでルイスたちは、道徳講演という触れ込みでシェイクスピアなんかを上演したそうです。『ハムレット』は親子の情愛についての教訓、『リチャード三世』は暴政の運命について。

丙 イギリスの無許可の芝居もそうだったし、フランスの縁日芝居もそうだけど、こういう見えすいた言いわけで、当局の目がごまかせたのかな。

乙 意外と分らないんじゃないの。今だって、ポルノが堂々とやられているでしょう。

丙 あれは、やはり泳がせているんだよ。警察がその気になれば、簡単に取り締まれるはずだよ。

丁 それこそ、財政的な問題もあるんじゃないかな(笑)。

ニューヨークでは法律的に禁止されていたわけではなく、反対が強かった。一七八五年の終わりになつて、ようやく反対派を崩し、アメリカ劇団は上演許可をとることができた。ともあれ、一七九〇年代の半ばになると、五大都市で常設の劇団が活動している。ニューヨークはオールド・アメリカン・カンパニー、フィラデルフィアはトマス・ウイグネルとアレキサンダー・ライナ

グルの劇団、これは当時もとても強力な劇団で、バルティモア、アナポリス、ワシントンも勢力範囲にしていた。チャールストンはジョン・ソレーの劇団、プロヴィデンスはジョン・ハーバーの劇団、ボストンは一七九三年に演劇禁止法が解除されて、チャールズ・スチュアート・ポーウエルの劇団が居ついた。

いまだに、俳優はすべてイギリス人です。必要になるとイギリスから呼んでくる。そうやってルイス・ハラム・ジュニアとジョン・ヘンリーと呼ばれてニューヨークに來たのが、ジョン・ホッジキンソン。彼は一七六七年の生まれで、*「田舎のギャリック」*とも*「アメリカのケンブル」*とも言われ、スタイルもよく、役者の才能も最高とされたが、陰險で、自分中心で、ヘンリーの役を奪い、ヘンリー夫人の役さえもとって自分の妻に与えようとしたという。結局ヘンリーを追い出したんだが、三十八歳で黄熱にかかって死んだ。

ほかには、有名な俳優として、ジェイムズ・フェネルがいた。彼は一七九四年にフィラデルフィアに來たんだけれど、二枚目で、声がよかった。女優では、シャーロット・メルモス、エリザベス・ウィットロック。後者

はドルーリー・レイン座のサラ・ケンブル・シドンズの妹で、がっしりした体つきだった。それでケンブル家俳優のパロディ、カリカチュアだと言われたりもした。もつとも高く評価されたのは、アン・ブランドン・メ

リーで、彼女はコヴェント・ガーデン座で六年間人氣を得ていたのを、詩人の夫と結婚して舞台をやめ、生活に困って、アメリカ行きの話にのつたというわけだった。

夫もついてきて、まもなく死に、マネージャーのトマス・ウイグネルと再婚したが、数週間で第二の夫も死亡、俳優のウイリアム・ワーレンとまた結婚したところ、彼女自身の体が弱つていて、三十九歳での出産が難産で死んでしまう。もう一人有名なのは俳優のトマス・クーパー。一七九六年にアメリカに來たとき、まだ二十歳の若さだったが、ただちに成功をおさめた。フィラデルフィアのチեսナット・ストリート劇場でフェネルと競い合い、二年後にはニューヨークに出て、パーク劇場でホッジキンソンと張り合つて主役を演じた。彼は芸熱心ではないところがあつたけれども、非常に社交的で、女性に好まれ、娘を大統領の息子と結婚させて、最後はニューヨーク税関庁の検察官に任命された。生涯を全う

したのは彼くらい、と、まあ、ざっと概観すると、こういう具合ですね。

丙 今、出てきた劇場は、よく聞く名前ですが、十八世紀末にできたものですか。

丁 そう。一七九〇年代は、俳優だけでなく、劇場が盛んにできたときでもある。古くからあるのは、六〇年代にデイビッド・ダグラスが建てた二つの劇場でね、つまりフィラデルフィアのサザック劇場(The Southwark Theatre)とニューヨークのジョン・ストリート劇場(The John Street Theatre)。新しくできた中には、フィラデルフィアのチェスナット・ストリート劇場(The Chestnut Street Theatre)(一七九四)、ニューヨークのパーク劇場(The Park Theatre)(一七九八)があります。

特に、チェスナット・ストリート劇場については、劇場内部の図も残っていて、様子がよく分かります(図5)。座席は約千二百、平土間は曲線のベンチが十三列あり、四百人座れた。ボックス席は三層で、前舞台の左右上方にもボックスがある。前舞台は、幅三六フィート、奥行き一五フィート、フットライトはオイルランプになっていた。ガス灯の設置は一八二〇年近くのこと

で、フットライトから舞台の最奥までは七一フィート、内舞台にはトラップがあり、六から七フィートごとに書き割りを建てる溝が走っている。

丙 立派なものですな。ロンドンにほとんど劣らない。

丁 スペクタクルも豪華なもので、ロンドンから来た装置家のチャールズ・シセリが、はじめチェスナット・ストリートで、やがてパークに移って、技巧を見せたそうです。彼は一七九五年の一月に『マクベス』のまったく新しい装置を見せた。大変なスペクタクルで、これは新ドルリー・レイン座で、ジョン・ケンブルが見せた有名な『マクベス』の新舞台からまだ一年たっていないときのこと。

乙 しかし、劇作家はいないんですか。

丁 そこが問題なんだな。まだなにもかもイギリス依存の時代だから、作品はヨーロッパの当たり物か古典。アメリカ人の劇がないこともないが、希だし、どれも失敗した。最初に名前を聞く作家はウィリアム・ダンロップ(一七六六—一八三九)でしょう。コッツエブーやピクセレクルの模倣作を書いている。しかしむしろハラムのあとに劇団を引き受けたこと、最初のアメリカ演劇史を

書いたことで名が残っている。十九世紀に入って、優れた三人の俳優、ジョージ・F・クーク、エドマンド・キーン、ジュニアス・B・ブースがイギリスからやって来るけれども、アメリカ生まれの俳優や作家は、十九世紀の半ばにならないと出てこないと言っている。

甲 それはどうしてなんでしょう。やはり言葉でしようか。

乙 あるいは、統一国家としての文化的共通性のなさかな。十八世紀以前のドイツみたいに。

丙 そのくせ、劇場は立派なものが、早くにできるんだね。外側の方が作り易いからか。それとも、外側から作って行くというやり方をとったのかな。

乙 それはドイツもね、国民劇場を云々するときの問題だった。

丙 だから大きく見ると、そもそも十七世紀までの文化が崩れて、新しい文化を産み出そうとするときの、まず外側を作ったのが十八世紀だとも言えるね。そのあとに十九世紀が中身を詰め込んだ。そして近代が上来的がる。

甲 十八世紀が、なんとなく表面的で、底が浅く、上辺を飾るだけのものに見られてきた、それが理由かもしれない

せんね。

丙 しかし、外の形があって初めて内がある。実は、これこそが、ヨーロッパの基本的発想なんじゃないだろうか。我々の十八世紀再評価の所以も、そこにあるわけだ。

丁 なかなかうまい結論だ。アメリカ演劇を最後にもってきた甲斐があったというものだな(笑)。

(丁)

註

(1) John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain*, Westport, Conn.: 1974 [1959], p. 156.

(2) *Ibid.*, p. 228.

(3) *Ibid.*, p. 347.

(4) *Ibid.*, pp. 342-3.

(5) フィリップ・ヴァン・チーゲーム『イタリア演劇史』戸口幸策、戸口智子、戸張智雄共訳、白水社、一九六六年、五八頁。

(6) *Memoirs of Carlo Goldoni*, trans. John Blanck, ed. W. A. Drake, Westport, Conn.: 1976 [1926], pp. 154-5.

(7) Paul Nettl, *The Other Casanova*, New York: 1970 [1950].

- (8) 夏目漱石『文学評論』上、岩波文庫、一九八五年、一五—二三頁。
- (9) Mary Cathcart Borer, *The Story of Covent Garden*, London: 1984, p. 87.
- (10) Frederick Penzel, *Theatre Lighting Before Electricity*, Middletown, Conn.: 1978, p. 24.
- (11) Georg Hensel, *Spielplan*, Frankfurt/M., 1975, S. 1257.
- (12) Biedermann (Hg.) *Goethes Gespräche II*, Zurich, 1965, S. 446.
- (13) *Ibid.*, S. 502.
- (14) Aus A. v. Kotzebues hinterlassenen Papieren, 1821, S. 17 (前野光弘「ゲーテ時代の通俗・大衆劇—コッツェブー、イフラントを中心に—」『中央大学百周年記念論文集』一九八五年参照)
- (15) *Ifflands Briefwechsel mit Schiller, Goethe, Kleist, Tieck und anderen Dramatikern*, 1910, Nr. 36, S. 239 (前掲邦文文献参照)
- (16) Charles H. Shattuck, *Shakespeare on the American Stage*, Washington, D. C.: 1976, p. 3.

(付記)

これは成城大学特別研究助成による十八世紀ヨーロッパ演劇研究の中間報告の三である。本稿の成り立ちについては、報告一(『成城文藝』一一二号所載)の付記に示した。

この研究のためには、多くの方々から教えを受けたが、とりわけ、早稲田大学の佐藤実枝教授、同じく乾英一郎教授、千葉大学の佐藤和夫教授、玉川大学の今尾哲也教授の諸氏からは特別の講義を受け、比較演劇の観点から教えられるところ多大なものがあつた。我々の能力不足のために、報告に直接反映させることができなかったことも多いが、心からの感謝の念を表させていたきたい。

今回で中間報告を終えるが、三回にわたる報告の内容はあまりに未熟なものであり、思い違いや誤解曲解も多々あることと思う。また、十八世紀演劇の問題点として論ずべきことを、数多く残している。いずれ機会を得れば、より充実した報告を公にしたいと考えている。

これまで同様のご批判、ご教示、ご指導をお願いしたい。

(毛利)

参考文献

(研究助成期間内に購入したもの、および手元にある文献のうち)

ち欧文の単行本のみをあげる。十八世紀ヨーロッパ演劇研究のためには全く不十分な参考文献リストではあるが、なにかの役にたつは幸いである。

- Alasseur, C., *La Comédie Française au 18^e siècle étude économique*, 1967.
- Aldridge, A. O., *Voltaire and Century of Light*, 1975.
- Avery, E. L., *The London Stage, 1700-1729*, 1968.
- Avery, E. L., and A. H. Scouten, *The London Stage, 1660-1700*, 1968.
- Baker, H. B., *History of the London Stage and Its Famous Players*, 1969 [1904¹].
- Banerjee, N., *Der Prolog im Drama der deutschen Klassik*, 1970.
- Bauer u. Wertheimer, (Hg.), *Das Ende des Stregreißpiels: Die Geburt des Nationaltheaters*, 1983.
- Beijer, A., *Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid*, 1981.
- Bernier, O., *Louis the Beloved: The Life of Louis XV*, 1984.
- Black, J. (trans.), *Memoirs of Carlo Goldoni*, 1954 [1926¹].
- Blinn, H. (Hg.), *Shakespeare-Rezeption I. Ausgewählte texte von 1741 bis 1788*, 1982.
- Bogel, F. V., *Literature and Insubstantiality in later Eighteenth-Century England*, 1984.
- Borer, M. C., *The Story of Covent Garden*, 1984.
- Bragg, M., *From Gottsched to Goethe: Changes in the Social Function of the Poet and Poetry*, 1984.
- Braunmuller, A. R. and J. C. Bulman, (ed.), *Comedy from Shakespeare to Sheridan*, 1986.
- Breton, G., *French Comic Drama from the Sixteenth to the Eighteenth Century*, 1977.
- Breuer, D., *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*, 1982.
- Browning, J. D. (ed.), *The Stage in the 18th Century*, 1981.
- Brown, L., *English Dramatic Form, 1660-1760*, 1981.
- Bruford, W. H., *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, 1974 [1950¹].
- Burckhardt, S., *The Drama of Language. Essays on Goethe and Kleist*, 1970.
- Carlson, M., *Le Théâtre de la Révolution française*, traduit par J. et L. Bréant, 1970.
- Castries, D. d., *Beaumarchais*, 1985.
- Chaussinand-Nogaret, G., *La Noblesse au XVIII^{ème} siècle*, 1976.

- Chouillet, J., *Diderot: poète de l'énergie*, 1984.
- Claus, M., *Lessing und die Franzosen*, 1983.
- Cleve, J. W. Van, *The Merchant in German Literature of the Enlightenment*, 1986.
- Comédie Française, *Diderot*, 1984.
- Conesa, G., *La Trilogie du Beaumarchais*, 1985.
- Conlon, P. M., "Voltaire's literary career from 1728-1750", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, XIV, ed. T. Besterman, 1961.
- Cope, J. L., *Dramaturgy of the Daemonic*, 1984.
- Cosack, W., *Materialien zu Lessings Hamburgischer Dramaturgie*, 1981.
- Craig, T. W. (ed.), *The Revels History of Drama in English*, Vol. V, 1660-1750, 1976.
- Cross, A. G., & G. S. Smith, *Eighteenth Century Russian Literature, Culture and Thought: A Bibliography*, 1984.
- Descotes, M., *Le public de théâtre et son histoire*, 1964.
- Dupuy, E., *Diderot: Paradoxe sur le Comédien Édition critique avec introduction, notes, fac-simile*, 1968.
- Durham, W. B. ed., *American Theatre Companies*, 1986.
- Fischer, P., *Heinrich von Kleist*, 1982.
- Flemming, W., *Goethe und das Theater seiner Zeit*, 1968.
- Frenzel, H. A., *Geschichte des Theaters: Daten und Dokumente 1470-1890*, 1984.
- Frost, T., *The Old Showmen and the Old London Fairs*, 1875.
- Gaiffe, F., *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, 1970 [1910¹].
- Gaxotte, P., *Paris au 18 siècle*, 1982.
- Genty, Ch., *Histoire du Théâtre National de L'Odéon 1782-1982*, 1981.
- Gooden, A., *Actio and Persuasion: Dramatic Performance in 18th Century France*, 1986.
- Grimsley, R. (ed.), *The Age of Enlightenment 1715-1789*, 1979.
- Hawkins, F., *The French Stage in the Eighteenth Century*, 2 vols, 1969 [1888¹].
- Hazard, P., *La Crise de la conscience européenne 1680-1715*, 1935.
- Hedgcock, F. A., *David Garrick and his French Friends*, 1969 [1912¹].
- Hennig, H., *Schillers "Kabale und Liebe" in der zeitgenössischen Rezeption*, 1985.
- Hinck, W., *Goethe: Mann des Theaters*, 1982.
- Hogan, C. B., *The London Stage, 1776-1800*, 1968.

- Houben, H. H., *Verbolene Literatuur van der klassischen Zeit bis zur Gegenwart*, 2vols, 1924-5.
- Hume, R. D. (ed.), *The London Theatre World 1660-1800*, 1980.
- Isherwood, R. M., *Frace and Fantasy: Popular Entertainment in 18th Century Paris*, 1986.
- Karlinsky, S., *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin*, 1985.
- Kennard, J. S., *The Italian Theatre*, 2vols, 1964 [1932¹].
- Kindermann, H., *Theatergeschichte Europas IV*, 1961.
- Koon, H., *Colley Cibber: A Biography*, 1986.
- Koopmann, H. v., *Drama der Aufklärung*, 1979.
- Krause, M., *Das Trivialdrama der Goethezeit, 1780-1805*, 1982.
- Kurz, H., *European Characters in French Drama of the Eighteenth Century*, 1966.
- Lamport, F. J., *Lessing and the Drama*, 1981.
- Lancaster, H. C., *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire 1715-1774*, 2vols, 1977 [1950¹].
- Larthomas, P., *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, 1980.
- Lee, V., *Studies of the Eighteenth Century in Italy*, 1978.
- Leech, C. and T. W. Craik, *The Revival History of Drama in English*, Vol. VI, 1750-1880, 1975.
- Liesenfeld, V. J., *The Licensing Act of 1737*, 1984.
- Lotfis, J., *Comedy and Society from Congreve to Fielding*, 1959.
- Lurcel, D., *Théâtre de Foire au XVIII^e Siècle*, 1983.
- Mantzius, K., *A History of Theatrical Art*, Vol. V. *The Great Actors of the Eighteenth Century*, 1970 [1909¹].
- Mason, J. H., *The Inesistible Diderot*, 1982.
- Mason, H., *French Writers and Their Society 1715-1800*, 1982.
- Mates, J., *The American Musical Stage Before 1800*, 1962.
- Maurer, A., *Carlo Goldoni: Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, 1982.
- Maurer-Schmooch, S., *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, 1982.
- McBurney, W. H., *Lillo: The London Merchant*, 1965.
- McClelland, L., *Spanish Drama of Puthos 1750-1808*, 2vols, 1970.
- McManners, J., *Death and the Enlightenment*, 1985.
- McMillin, S. (ed.), *Restoration and Eighteenth-Century Comedy*, 1973.
- Merkel, N., *Die Aufklärung in Deutschland*, 1982.
- Mornet, D., *La Pensée Française au XVIII^e siècle*, 1969 [1926¹].
- Mortier, R. et Hervé Hasquin, *Études sur le XVIII^e siècle*, VIII,

- 1981.
- Morwood, J., *The Life and Works of Richard Brinsley Sheridan*, 1985.
- Moser-Rath, E., "Lastige Gesellschaft": Schumak und Witz des 17. und 18. Jahrhunderts in kultur- und sozialgeschichtlichem Kontext, 1984.
- Münz, R., *Das andere Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*, 1979.
- Neis, E., *Struktur und Thematik des klassischen und modernen Dramas*, 1984.
- Nicoll, A., *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. II, *Early Eighteenth Century Drama*, 1961 [1925¹].
- Nicoll, A., *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. III, *Late Eighteenth Century Drama, 1750-1800*, 1955 [1927¹].
- Odell, J. C. D., *Shakespeare from Belterton to Irving*, 2 vols, 1966.
- Ösman, H., *English Fiction Poetry and Drama in Eighteenth Century Sweden 1765-1799*, 1983.
- Pavis, P., *Marioux à l'épreuve de la scène*, 1986.
- Penzel, F., *Theatre Lighting Before Electricity*, 1978.
- Pollock, T. C., *The Philadelphia Theatre in Eighteenth Century*, 1968.
- Reed, T. J., *The Classical Centre, Goethe and Weimar 1775-1832*, 1980.
- Robertson, J. G., *Lessing's Dramatic Theory*, 1965 [1939¹].
- Root-Bernstein, M., *Boulevard Theater and Revolution in Eighteenth-Century Paris*, 1984.
- Rosenfeld, S., *The Theatre of the London Fairs in the 18th Century*, 1960.
- Rusack, H. H., *Gozzi in Germany*, 1966 [1930¹].
- Sambrook, J., *The Eighteenth Century: The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1700-1789*, 1986.
- Schrader, S., *Das Markgrafenheater in Bayreuth: Studien zum Hoftheatertypus des 18. Jh.*, 1985.
- Schwartz, R. B., *Daily Life in Johnson's London*, 1983.
- Schwarz, H.-G., *Dasein und Realität: Theorie und Praxis des Realismus bei J. R. R. Lenz*, 1985.
- Scouten, A. H., *The London Stage, 1729-1747*, 1968.
- Senelick, L., *Set Actor: The Life and Art of Mikhail Shchepkin*, 1984.
- Shattuck, C. H., *Shakespeare on the American Stage*, 1976.
- Sheldon, E. K., *Thomas Sheridan of Smock-Alley*, 1967.
- Skuncke, M.-C., *Sweden and European Drama: 1772-1796*, 1981.

- Smith, D. F. and M. L. Lawhon, *Plays about the Theatre in England, 1737-1800 or, The Self-conscious Stage from Foote to Sheridan*, 1979.
- Stewart, W. K., *Time Structure in Drama: Goethe's Sturm und Drang Plays*, 1978.
- Stock, Fr., *Kolzebe im literarischen Leben der Goethezeit*, 1971.
- Stone, G. W., Jr., *The London Stage 1747-1776*, 1968.
- Stone, G. W. (ed.), *The Stage and the Page*, 1981.
- Sullivan, H., *Calderon in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654-1980*, 1983.
- Teague, F., *The Curious History of Bartholomew Fair*, 1985.
- Ter-Nedden, G., *Lessings Trauerspiele: Der Ursprung des Dramas aus dem Geist der Kritik*, 1986.
- Thaler, A., *Shakespeare to Sheridan*, 1963 [1922].
- Thompson, J. C., *50 British Plays 1660-1900*, 1979.
- Tilley, A., *Three French Dramatists: Racine, Moliere, Musset*, 1967 [1933].
- Vormweg, H., *Das Elend der Aufklärung*, 1984.
- Wacker, M. (Hg.), *Sturm und Drang*, 1985.
- Welsh, D. J., *Russian Comedy 1765-1823*, 1966.
- Wicke, G., *Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung*, 1983.
- Wiese, B. V., *Die Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 1948.
- Wiese, B. v. (Hg.), *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts*, 1977.
- Wiley, W. L., *The Early Public Theatre in France*, 1960.
- Williams, S., *German Actors of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, 1985.
- Wilson, A. M., *Diderot*, 1972.
- William, F. E., *Diderot and the Family*, 1984.
- Woods, L., *Garrick Clais the Stage: Acting as Social Emblem in Eighteenth-Century England*, 1984.
- Zieger, E., *Literarische Zensur in Deutschland*, 1983.