

研究報告

十八世紀ヨーロッパ演劇の諸相 (二)

研究分担者 (アイウエオ順)

小島 康 男

佐久間 信

谷川 道 子

毛利 三 彌

目 次

演劇の検閲

自己規制の検閲／イギリスの検閲制度／検閲の対象／レッシング、シラー劇の検閲／『ミンナ・フォン・バルンヘルム』／『賢者ナータン』／『群盗』／『ドン・カルロス』／出版の検閲

緑日芝居の光と影

——フランスの場合——

非正統演劇の種類／緑日 (フオワール) の意味／市の始まり／弾圧と対抗策／オペラ・コミック座／ブルヴ・アル劇場

／ヴォードヴィル

——イギリスの場合——

正統・非正統の区別／バーソロミューの市／芝居小屋（ブース）の形／市の雰囲気／芝居上演形態／衰退期／サザックの市／期間制限で暴動／五月の市／固定劇場／舞台の大きさ／入場料／装置、仕掛け／私的演劇
ドイツの旅回り劇団

劇団の規模／主な一座の系譜／上演場所／小屋の大きさ／常設劇場の建設／国民劇場／座長制の弊害／ハンブルク国民劇場

地方の演劇・小国の演劇

フランスの地方演劇／イギリスの地方演劇／小国の劇場建設／デンマークの国民劇場／スウェーデンの国民劇場／ドロッ
トニングホルムの劇場／グスターヴ三世の暗殺／世紀末演劇へ

演劇の検閲

丙 イギリスの一七三七年の演劇検閲法の成立過程とフランスの縁日芝居にたいする弾圧のことはすでにちょっと触れましたが、それももう少し詳しくみる必要があると思うので、あえて重複を恐れずに話していきましょう。

甲 演劇にかぎらず、自己表現というものは常になんらかの意味で権力とつながりを持ち、また、その圧力を受けざるを得ませんね。それはなにも支配者層による法的検閲

だけでなく、もっといろんな形で、また無意識、無自覚的な表現抑圧がなされているわけでしょう。たとえば、外のグループからの禁圧、抑圧とか、一般大衆からの圧力とか、それにそういったことを予見しての自己規制。歴史的にみると、実際に法にひっかかって禁止される例はごく少ないけれど、ひっかかることを恐れて自ら抑制してしまうというのはしょっちゅうあったわけです。

丁 そもそも法による規制ということが、それを期待しているんだと思うね。罰は応報だけじゃなく予防的意味がある。だから十八世紀のイギリスでも、さっきいわれた

検閲法ができたというのに、実際の検閲記録は非常に少ない。例えば、ウォールポール政権下の政治的沸騰期にも、少なくともパテント劇場にたいする検閲処置はあまりない。一六九八年に有名なジェレミイ・コリアの演劇の不道德性攻撃の論文が公にされて議論がたかまるけれど、その結果、演劇人の自己規制が強まる。例えば、ステイルの『嘘つき恋人』(一七〇三)という作品、彼はこれを、「キリスト教国として恥ずかしいくない娯楽物」と呼んで道徳的に問題にならないことを宣伝している。

検閲法のあとも、一七三九年にウィリアム・パータソンの『アーミニウス』が槍玉にあげってからフランス革命期まで、政治問題で検閲された例は皆無ですよ。道徳問題で不許可になった作品も、一七三七年から一八〇〇年までの間に三作しかなかったらしい。それは検閲がゆるやかになったのではなくて、自己検閲が一般的になったからなんです、現実には、一七一五年に大丈夫だったものが一七五五年にはどうか大丈夫、一七九〇年には上演不可能になっていた。一七七二年にオハラ作品で、カッコルド(寝とられ夫)という言葉が駄目とされたというからね。⁽²⁾

丙 そうすると、自己規制は別としても、演劇検閲には三つのありかたがあるわけね。一つは、政府当局あるいはそれを背景とした権力機構による法的検閲。通常、検閲というところをさす。二つ目は、いわゆる官許の劇場による他の非正統劇場や興行にたいする抑圧ですね。これもある種の強制力をもつわけでしょう。それから三つ目として、法的意味合いはないけれども、実は最大といってもいい、観客大衆の圧力による規制。

乙 しかし、今でこそ検閲は悪とされていますが、当時は一般に検閲制度に疑問をもつのは稀だったでしょう。

丁 それはそうだ。一七三七年の検閲法の犠牲者のようにいわれているフィールディングだって、後に地区判事になると、グッドマンズ・フィールド・ウエルズ劇場を悪名高い小屋として禁止するからね。

甲 いや、現在だって、許可制というものを一切無くすべきだという主張はなかなかないですよ。たとえば、大学でだって――

丙 まあ、大学問題は今はおいて――(笑)。当面の問題に話をしぼりますと、さっきいった三つの検閲のありかたのうち、一つ目と三つ目はいつの時代にもあると思うん

です。しかし二つ目は、官許の劇場の存在が前提になるわけですから、かなり十八世紀に特有なものといえるでしょう。だいたい、非正統演劇の繁栄はこの時代の特徴ですね。で、その典型例として、フランスの場合を話していただけませんか。

乙 その前に、政治権力者による検閲制度の内容も、もうすこし知りたいですね。例えば、イギリスの場合の歴史的経過なんかを。

丙 そうですか。それじゃ、そちらから先に話していただきますでしょうか。

丁 イギリスでは、演劇の検閲権限は十六世紀以来マスタ・オブ・ザ・レヴェルズという職にあった。これは饗典長官とでも訳すかな。しかし、一五五九年に、劇中で宗教問題、政治問題を論じることが禁止されるけれども、その前の年から台本削除の権限は、カンタベリー大司教とロンドン市長にも与えられていた。

一六二三年に、ヘンリー・ハーバートが饗典長官につく。実は彼は前年にすでにその職の代行権を年間百五十ポンドで買っていたわけね。つまりそれだけのうま味があるということだ。台本を提出させ許可すると一ポンド

とり、検閲の対象になると二ポンドとる。外にも雑収入があるから、彼は一年に四百ポンド稼いだというんだな。また、戯曲のみならず文学一般の出版許可権も彼にあったようだね。

で、御存知のように一六四二年のピューリタン革命で芝居は一切禁止される。もっとも私邸ではときどきやっていたようだし、一六五二年にオペラの上演が始まると、これはどうも問題にされなかったらしい。王政復古後、チャールズ二世は再びヘンリー・ハーバートを饗典長官にした。ところが、今度は少し事情が違っていた。

前にもいったように、チャールズ二世は、五月二十九日に帰還したんだが、七月九日にはトマス・キリグリュウとウィリアム・ダヴナントに劇上演のパテントを与えているんだよね。それで兩人は誰からも干渉されずに上演の権利を行使できる。当然、ハーバートの権限は制限されてしまった。まあ、ハーバートとキリグリュウは、一六六二年六月四日頃というけれども、協定を結んで、旧作上演のときは許可料として一ポンド、新作のときは二ポンド、キリグリュウがハーバートに支払うということになる。しかし、七三年にはキリグリュウがマスターの

職を継ぎ、七七年に息子のチャールズが引き継ぐけれども、権限はなきにひとしい名譽職になってしまふわけだ。それじゃ誰が検閲をしたかというと、国王自身や王室の人々がした。チャールズ二世の晩年は特に厳しかったそうだけど、でも外の国王は演劇にあまり関心を寄せなかったようだね。

国王以上に検閲的作用をなしたのが、さっきも出ていた大衆の意見で、お陰で、十七世紀末から十八世紀の最初の十年間くらいまでに、上演演目のあるべき形についての一般の見方が変化したといわれる。卑俗な言葉は観客から大変な非難を浴びた。ところが本ではそれほどでもなかったらしい。一六六三年にジョン・ウィルソンの『ベてん師』は舞台では非常な攻撃を受けたのに、翌年出版されるときは、舞台で削除した部分も復活されていたというからね。これは一七〇〇年まで、四版を数えている。

それで、結局一七三七年の検閲法が通ると、検閲権はロード・チェンバレン、つまり、宮内大臣のものとなつて、儀典長官は無視されてしまふわけだ。この法律は、前にいったように、二つのパテント劇場の保護と上演演

目の許可制度を主眼としている。したがって、上演したい台本は宮内大臣の下での劇検閲官のところに初日の二週間前に提出して許可を求めねばならない。二週間というのは、手直し部分があつても初日に間に合うためなんですね。

乙 さっき、宗教問題、政治問題が検閲の対象になったといわれましたが、それだけですか。

丁 宗教問題が一番厳しくてね、一六〇六年には神とかキリストの言葉を使うと罰金十ポンドとられた。だから一六〇四年の『ハムレット』クォート版では、Before God! が Before Heaven! になつてゐる。

甲 理由は全く逆でしょうけど、フランス革命後に一旦なくなった検閲が一七九二年に復活したときも、神とか王とかいう言葉が削除されたようです。これは共和政だからですが、このために、ラシーヌやヴォルテールの作品も禁止されたし、ボーマルシェの『罪ある母』は、伯爵アルマヴィーヴァが、ムッシュウ・アルマヴィーヴァになつていたようです(笑)。

丁 エリザベス朝演劇の検閲を論じたG・ベントリーの論文では、検閲対象として次の五つをあげているね。⁽³⁾これ

は十八世紀にもひきつがれていたとみてよいでしょう。

(1)政府の政策や行政を批判的に述べること。(2)友好国の王、貴族、臣民をおとしめる表現。(3)宗教問題についての論述。(4)瀆神の言辭(一六〇六年以後)。(5)著名人を個人的に風刺すること。これらが検閲対象になった。劇場の独占権保護は一八四三年に廃止されて、自由に劇場が出来るようになるけれども、検閲制は逆に一層強化されて、宮内大臣の権限がますます。

乙 それが一九六八年まで続くんですね。でも、いろんな抜け穴があったんでしょう。

丁 そう。そのことも前に触れたね。

丙 中央集権的でなく、したがっていわゆる官許の劇場もないドイツではどうだったんですか。

乙 いや、官許というとおかしいんですが、ドイツは小国に分立していて、それぞれの国で宮廷劇場をもっていたわけだね、それが官許といえそうですね。宮廷のホールとは別に諸国の領主によって十七世紀半ばあたりから大きなオペラハウスが建てられ始めるのですが、もともとオペラ、つまりイタリア・オペラ団を招いて上演させるためだった。この宮廷劇場が、もちろん芝居もやるよ

うになるわけですが、検閲のことは、あまり詳しいことを書いた本が見つからなくて――。プロイセンなんか、警察の管轄のようですが、やはり領主の意向が強く働いたんでしょうね。この本には⁽⁴⁾レッシングとシラーの戯曲作品のどこが検閲にひっかかったかが書いてありますけれど、これを見ると、削除箇所はやはり宗教問題、道徳上の問題になるところですね。つまり、公序良俗にもとる台詞がひっかかっている。それから国家や軍隊に対する批判的な言葉、これがやられている。たとえば、レッシングの『ミンナ・フォン・バルンヘルム』には、御存知のように、ベルリンの検閲状況が細かくえがかれている場面があるものだから、ベルリンでは上演が禁じられた。プロイセンの軍国主義を揶揄しているところもありますしね。宗教問題ではレッシングはことごとくに批判され弾圧されたことで有名ですが、すでに初期の『少壮学者』で、聖職者を登場させているのが問題にされました。『賢者ナータン』がウィーンで上演されたとき、マリア・テレジアのあとのヨーゼフ二世、このひとは割合おだやかな人だったらしいんですが、この作品を禁止しています。宗教問題にはとても敏感だったようですね。

シラーの『群盗』もマンハイムでの上演の際、一七八二年ですが、神父がでるのはけしからんというわけだね、まあ、この上演は、演劇史にのこる有名なものですが、いろいろと削除されていた。第四幕第五場の盗賊の歌も、悪事を煽っているとして削られたそうです。時代設定も、同時代に近い七年戦争の頃というのはまずくて、ずっと古い十五世紀末に変えなくちゃいけなかった。

丙 歌舞伎や浄瑠璃と同じですね。

乙 そう。やはり、ドイツと日本は似ているのかな(笑)。

道徳問題もやかましくて、『群盗』で、弟のフランツが兄のいいなすけのアマーリエを脅かして「めかけになれ」という。その「めかけ」がいけないということで、「おまえを虐待してやる」というように変えさせられたし、一七八四年にウィーンで上演されたときは、父親虐待はモーゼの十戒にもとるというので、父のモールは叔父になった。もっとひどいのは、八三年のベルリン上演で、これはカールとフランツを兄弟にするのはいけないということ、異母兄弟にして、しかもフランツは私生児にされたんです。このときはかなり改作されたから、改作者の名前もトーマスという人だとわかっています。

彼はこの劇をハッピー・エンドにしちゃったんですよ。死ぬのは弟のフランツだけで、父もアマーリエも、盗賊もみんな生き残る(笑)。

ライプチヒでの上演、これも一七八二年ですが、このときは、『ロイバー』つまり『群盗』という題名自体が不道徳だということで、『カール・モール』となった。それから十九世紀に入りますけれども、一八〇七年以後は、盗賊の「フランツは悪い奴だ」という台詞があるんですが、これが皇帝フランツと同じ名前だからいけないとされて削られた(笑)。と、まあ、こんな具合です。

甲 マンハイムはカトリックですか。

乙 そうです。ウィーンもそうです。

甲 神父がどうのこうのというのは――

乙 カトリックですね。そもそも、オーストリアでは非カトリック的書物自体が発禁で、禁を犯すと厳罰だったようです。ウィーンではシラーの作品はほとんど上演できませんでした。一体にドイツでもカトリックの強い南の方が厳しい。

丙 でも、見世物、娯楽物を排斥するのは、プロテスタント、特にピューリタンのほうじゃないの。

丁 ピューリタンになると、削除どころか、芝居なんか全面的に禁止しちゃうからね。

丙 ああ、そうか(笑)。

乙 もう一つ、シラーの有名な『たくらみと恋』ですがね、これが一七八四年七月十五日にやはりマンハイムの宮廷劇場で上演されたとき、第二幕第二場ですけれど、大公の老いたる従僕が大公夫人のところに大公の贈り物として宝石箱をもってきて、この宝石の支払いのために、昨日、御領内のもの七千人をアメリカに送ったとつげる。つまり宝石を買うためにどんどん住民を軍隊に送り出すわけですね。そういうところが検閲にひっかかったようです。また、『ドン・カルロス』はオランダの独立にからんだスケールの大きい作品ですが、ドミンゴという聴罪司祭、これがシュタート・セクレタリアートつまり政務次官みたいな、世俗的な身分に変えられたし、ポーサ侯爵、彼は犠牲になって死ぬんですが、マルタ騎士団に所属するということになっている。

甲 そういう変更は作者に断るんですかね。劇団で勝手に変えるんですか。

乙 さあ、どうでしょう。まあ、座長が台本をチェックし

て直してしまうことが多かったでしょうね。どっちにしても、作者は非常に不満なわけですよ。

丙 違反すると、罰金ですか。

乙 その辺も、よくわからないのですが、おそらく、その後の上演許可がおりなくなるといことはあったでしょうね。

丁 イギリスじゃ、罰金だけじゃなく、作者が刑務所入りのすることもありますよ。でも、今の話だと、王政復古期のものとか、十八世紀の市民悲劇なんかとてもそのままではやれませんね。『ロンドンの商人』だって、女に貢ぐ金のために叔父さんを殺害する話ですからね。

丙 でも、あれはちゃんと叔父さんが死に際に主人公を許しているし、主人公もすぐに後悔して、しかも因果応報で死刑になるでしょう。

甲 だけど、宮廷劇場でやるから、こんな問題がでるんであって、旅回りの劇団が小屋掛けでやるときは、もっと自由だったんじゃないですか。

乙 そうでしょうね。ドイツは後進国だから、十七世紀からイギリスの俳優なんかよくやってきて、いろんな猥褻なことともいつていたはずですよ。だからゴットシェットが道

化追放を唱えたんで、十八世紀前半の改革もそれが理由でしょう。ただ十八世紀後半には主な旅回り劇団も固定劇場でやるようになりますからね。

丙 出版はどうだったんですか。

乙 そういう作品はほとんど匿名でだしていますね。ゲーテの『ゲッツ』(一七七三)やシラーの『群盗』(一七八二)も匿名です。出版者名も書かない。

丁 出版が一般に、上演よりも自由なのは、社会的影響が舞台より小さいからですよ。字が読めなきゃそれまでだからね。だから、さっきいわれた演劇検閲のありかたの中で観客による圧力、規制ね、これはフランスなんかでも、そうとうにあったんじゃないの。

甲 ええ、フランス座では観客が許さないものも、縁日芝居ならいいということはよくありましたね。ただ、その点は十九世紀の方が強かったかもしれません。有名な『エルナニ』の騒動も、フランス座で上演したからであって、デュマ・ペールのロマン派の作品なんかもそうです。十八世紀には、我々の討論の一番最初で問題提起したように、正統劇場と縁日芝居の演目は、同じではなけれども、かといって、截然と区別できるものでもない

かったところがありますね。もちろん両極端ははっきり違います。でも、ルサージュは縁日芝居にも書いたし、コレはフランス座にも書いている。ポーマルシェは貴族の私的演劇出身だし――

丁 その点はイギリスも同様ですね。正統劇場の俳優が縁日の小屋に出演していさえる。

丙 そうすると、さきほど述べた中の、正統劇場による非正統劇場への圧力はという経過でそうだったんですか。

縁日芝居の光と影

フランスの場合

甲 フランスの場合、正統な官許の劇場は、前にも言いましたように、オペラ座、フランス座、イタリヤ座の三つだけです。で、その他にどういうものがあつたかといえますと、さきからでている縁日芝居テアトル・ドラ・フォワールにブルヴァール劇場、それからテアトル・ド・ソシエと総称される、まあ、素人劇ですね。

そして宮廷劇があります。これらはパリかその近辺ですが、地方にも、十八世紀には続々と劇場が出来てきて、かなり中央に対抗します。

丙 地方演劇のことは、各国の演劇史でもあまり問題にされることはないんですが、おそらく、十八世紀の最大の特徴の一つでしょうね。啓蒙主義は、すでに進んでいるものが遅れているものの蒙を啓くということですから、劇が庶民レヴェルに下っていくことと、先進国の演劇が後進国にまで浸透していくことにならんで中央の演劇が地方にまでひろがること、この三つの方向性は同じ思考からでているといっている。その結果、どこでも、誰でも同じものを演じ、見ることになるというコスモポリタンな性格が一般化するわけでしょう。

乙 ただ、ドイツの場合は中央がありませんからね。地方分散が今日までも続くありかたですよ。主な劇団も十八世紀中葉まではみな巡回劇団だったし。

丁 そうはいっても、やはり各領国の中央都市が中心だったんじゃないの。もっと辺鄙な田舎にまで劇団が巡業することはあったのかな。あったとすれば、この時代からだと思ふな。

甲 フランスの太陽劇団が作った映画の『モリエール』には、田舎を巡業する場面がありましたね。あれは十七世紀ですけど。

丁 それだって、やるのはお城の中か、お祭りのときですね。

丙 お祭り芝居をやるというのは、古い習慣でしょう。地方演劇のことは小国の演劇の問題にもつながるからあとにまわすことにして——。縁日芝居といわれるものはいつごろからあったんですか。

甲 縁日はお祭りと同じじゃないんでしてね。フォワールというのは市ですから、縁日と訳すと誤解されるかもしれません。このごろは、市の演劇といっている人もいます。

丙 でも宗教的な意味合いが全くないわけでもないでしょう。名称からしてもね。近年C・ウォルフオードの市の歴史の本が翻訳されましたけれど、それによると、市 fair, foire の語はラテン語の広場 forum あるいは祭 feria からきたものとなっていますね。ドイツ語の Messe はもちろんラテン語の missa からです。だからこの本では、冒頭でモーレーの定義を引用して、「最初の市は、

信徒や巡礼たちが、聖なる地に、とりわけ諸聖徒をまつてある祭日に大修道院や大聖堂の囲壁の内外に集合することによって形成された」としています。

甲 ですが、パリの十八世紀の代表的な市としてサン＝ジェルマンの市とサン＝ローランの市がありました。これらはなにもお寺の縁日ではなく、純然たる市場ですね。その本にも書いてありますけれども、大きな木造の建物の中にいろんな店がでていたわけです。今もパリにはそういうのがありますよ。

乙 今ならスーパーマーケットだ(笑)。

甲 そうそう。フランス語では、スーパーマルシェ。

丁 それの大きいのがデパートだとすると、今の日本のデパートはまさに劇場までつくって見世物までやっているから、十八世紀の縁日芝居とは、現代の日本のデパート芝居だな(笑)。

甲 なるほど。デパートも商品宣伝のアトラクションとか子供集めの縫いぐるみ芝居といったものに始まって、このころは本格派の演劇、いや前衛劇一手引き受けみたいなことにもなっている。この過程は確かに十八世紀のパリやロンドンの縁日芝居の形成過程と共通しているとい

えばいえないですね。

丙 現代と十八世紀とのつながりはますます強くなってきたな(笑)。

甲 それじゃパリの縁日芝居から話してみましようか。(1)

二つの市では、サン＝ジェルマンの方が古くて、最初に言及された記録は一一七六年です。今日のマビヨン市場のあたりにあった。サン＝ローランのほうは、言及されるのが一三四四年以降で、今は東駅になっているところにあつたようです。サン＝ジェルマンの市は二月二日から約二か月間開かれ、サン＝ローランの市は七月二十五日から九月二十九日までが開催期間だった。ですから、両方とも、内容は同じようなもので、たがいに競合することはなかったといえます。

これらの市が盛んになったのは十七世紀からですが、見世物としてはまず手品師が現われ、それが薬売りも始めるようになった。つまり香具師ですね。それにつづいて曲芸師が見世物をやりだす。はじめは二つの店の間に綱をはって、その上で曲芸をしていたけれども、そのうちに専用の小屋をもつようになります。次にでてきたのは奇妙な動物の見世物ですが、いわゆる学者犬とかね。

そして最後にマリオネット師が芝居をみせるようになり
ました。

こういう状況が十七世紀半ばまでにできあがるわけ
です。世紀末の一六九七年にはサン・ジェルマンの市に三
つの主要な見世物小屋が出来ていた。それらは踊り子や
軽業師の劇団が占めていたわけで、一つはアラール兄弟
の一座、もう一つはモリス某の一座、最後がアレキサ
ンドル・ベルトランの一座。この最後のが特に重要で、
踊りの真ん中に人形劇の小さいのを挿入していたんです
が、一六九〇年頃、大胆にも一座をまして小喜劇を上演
する若い男女の劇団にしたんです。そのために、わざわざ
サン・ジェルマン市の中庭に小屋を建てた。ところが
フランス座が焼き餅をやいて、このベルトランの劇場を
壊すよう当局に働きかけ、一六九〇年二月十日に命令が
出て、その日のうちに執行されたそうです。これが正統
劇場からの直接妨害の最初とされます。そして一六九七
年には全面戦争になるんです。というのも、この年に御
存知のイタリア座追放があつて、その空白を縁日芝居が
埋めることになるからですね。イタリア座も一六六〇年
以来バリに定着して、フランス座の向こうをはって色々

苦労してきたんですが、なにせイタリア語ですからフラ
ンス座の独占を直接おびやかすとはみられなかった。そ
の点、縁日で芝居をやれば、もろに響いてきますから
ね。このあと一七八九年の大革命まで、フランス座はず
っと危機の時代をすごすことになる。それだけに、フラ
ンス座からの干渉による縁日芝居弾圧にも敵しいものが
あります。

丙 具体的にはどういう——？

甲 縁日芝居には常に、警察の命令が守られているかどう
かを監視する役人が臨席したんですが、一七〇三年、議
会は、縁日での芝居を禁じる法を通すんです。つまり一
貫した筋のある劇はいけない、ばらばらの場面しかやっ
てはいけないことになる。でも、監視官はすぐに、ばら
ばらの場面の間に、あるつながりのあることに気付いて
きます。そこでいろんな駆け引きの結果、とうとう一七
〇七年二月二十二日に王室からの法令で縁日芝居は対話
をしてはならないことになってしまします。

このことは前にちょっと触れましたけれど、縁日側は
さつそく独白劇で対抗するわけですね。一人の役者が声
色で対話台詞をいうのにあわせて、ほかの役者がしぐさ

をしたり。まあいろんなことを考えたらしいですが、観客は芝居をみに行くよりも、禁令くぐりの新工夫を楽しむにやってきましたよね(笑)。監視官のクリーという人が一七〇七年八月三十日の晩にみたのでは、ひとりが舞台でしゃべるとすぐに奥に引つ込む。もうひとりがいしゃべってさっきの役者と交替に奥へ入る。で、交互に一人が舞台でしゃべることになるわけです。あるいは、二人ともが、幕の向こうで会話を交わすとか。一人は非常に高く話し、他方は非常に低く話すとかいうものもあったらしい。それで一七〇九年一月二日に新たな法令が出て、舞台上でどんな言葉もしゃべってならないことになってしまふ。許されるのは、人形劇と綱渡り芸だけ。しかし縁日側は前以てこのことを察知していて、音楽アカデミーと交渉して歌入り劇上演の権利を高額の年間許可料を払って買い取ってあったんです。これがオペラ・コミックの誕生につながるわけですが、スムーズにいったわけではありません。一七二一年まで公式には歌も台詞も許されませんでした。

それでまたいろいろなおもしろい対抗策が考え出されます。一六一〇年のシーズンにでてきたのは、右ポケット

から台詞を書いた厚紙をとりだして観客にみせ、それを左のポケットにしまふというやりかたです。一七二二年には、台詞の書いたものを宙にさげてみせるやりかたがでた。これらは、客席と舞台をつなぐのに、大変効果的だったわけですね。歌の部分は歌詞をみせてオーケストラが奏でると、客が歌ってくれる。こういう方式でルサージュも一七一三年にサン・ジェルマンでデビューしました。

一七一九年には縁日芝居の全面禁止令がですが、翌年には歌としぐさが許され、二一年にやっとオペラ・コミックの権利が認められるわけです。そしてこのジャンルは新しいスターのフランシスク・モランを生む。一方フランス座はこの頃、新たな対抗相手ができていました。一七一六年に復帰したイタリア座です。でも、イタリア座も以前の客を縁日にとられてしまっていた。それでイタリア座は、サン・ローランの市に劇場を建てます。

一七二二年には、フランス座とイタリア座とは結託して縁日芝居弾圧に向かう。で、ルサージュたちは怒って人形劇で、体制作家のラ・モットの最新悲劇をパロディ

化する一方、フランススクには新しい作家であるアレクシス・ピロンが作品を提供します。フランススクが一人の役者だけしゃべることができるといふ許可を得ると、ピロンは四十八時間で三幕物の『アルルカン』ドユカリオン』を書いて与えたといひます。これは大当たりしたんですが、監視官がみのがしてしまつたんです。しかしおなじピロンの『ティレジア』のときは、一座もろとも豚箱にいれられました。

この頃から、しかしながら、官許の劇場と縁日芝居の關係はいわば安定期に入つて、ルサージュもイタリヤ座に書くようになるし、ピロンはフランス座に移つてしまひます。一七二五年以後は、対立は文学上のことに限られてさへきます。縁日芝居もしだいに牙を抜かれていき、一七四三年にオペラ・コミック座の新しい劇場が建てられたとき、装置はブーシェ、音楽はラモー、バレエはプレヴィユの振り付けでした。しかもオペラ・コミック座は六二年に縁日を捨ててイタリヤ座と合併します。しかし、そういう形で縁日芝居のスタイルや形式は、より一般的な娯楽劇へとひろがつていったとみるべきかもしれせん。

とまれ、サン・ジェルマンとサン・ロランの縁日芝居は、一七六四年八月に設けられたサン・オヴィードの芝居に客をとられたこともあつて、次第に衰弱していったようです。サン・オヴィードの市は、はじめバリのど真ん中のヴァンドーム広場で開かれたんですが、数年後にはルイ十五世広場に移つていゝすね。

丙 そうすると、フランスの場合も、反体制的な娯楽劇は十八世紀前半、それも二十年代、三十年代が一番盛んだったわけでしょう。イギリスのように、殊更検閲法が成立して劇場を禁止するといふことがなくても、動向としては似たような経過をたどるといふのは面白いですね。

丁 十八世紀はコスモポリタンな時代だから、ヨーロッパの精神風潮の全体性がいえるんじゃないかな。当然、人的交流もあるわけだし。

乙 ドイツの場合、後半にレッシング、シラー、ゲーテらを頂きにおく国民演劇が成立するのですが、これがイギリス、フランスの喜劇の定形化に見合うドイツ的な形といえるかもしれません。もっとも、大衆受けしたのは喜劇でも、この時期の戯曲史上の主流は悲劇でしょう。

甲 十八世紀後半における喜劇の定形化のことは前にもい

われましたが、フランスでは、必ずしも当てはまらない
氣もします。十八世紀喜劇の代表とされる催涙喜劇とか
センチメンタル喜劇の代表作家ラ・ショッセやデトゥー
シュはどちらも一七五四年に没した前半の人です。でも
縁日芝居の雑多性が後半には、いわゆるブルヴァール
劇の、一種の定形に向かった、そしてこれがその後のフ
ランス演劇の基本性格の一つになったという点では、お
説の通りといえなくもないですね。

乙 ブールヴァール劇場は、いつからですか。

甲 一七五九年に縁日芝居の俳優だったジャン・パチス
ト・ニコレがタンブル通りに劇場を建てて、自分の名前
をつけた、これが始まりだとされています。オペラ・コ
ミックがなくなり、サン・ジジェルマンの市が一七六二年
に焼けたりで、小さな笑劇や歌入り劇をやっていたニコ
レの劇場は大成功、一七七二年にルイ十五世がショワジ
イに劇団を呼んで「王の大踊り手一座」の名を与えたほ
どです。この劇場は、一七九二年にテアトル・ド・ラ・
ゲテとなって、ブルヴァール劇場の中心の一つとして
続くわけですね。

ニコレの成功に刺激されて、次々にブルヴァール劇

場ができます。一七六九年にはアンピギューコミック座
ができ、はじめ人形劇をやっていたのが、後に子供の劇
をやるようになる。七四年のテアトル・ド・ザンシエは
フランス座の演目を真似て演じたといえます。七九年の
ヴァリエテ・ザミューザントは、八五年にパレ・ロワイヤ
ルに移って真面目な劇を上演する特許をとり、第二のフ
ランス座になります。

乙 歌入り劇というのはヴォードヴィルのことですね。

甲 そうです。従来、ヴォードヴィル vaudeville は Vau
(または Val) de Vire (ノルマンディ地方の谷間の歌) ある
いは Voi de villes (街頭の歌) のくずれた名前ではない
かとされていたのですが、近年はそうではないという説
が出されてきました⁽⁸⁾。始まりは十七世紀で、風刺的政治
的な流行バラードだったんです。それが縁日芝居でいわ
ば小さな軽喜劇風のものになり、すでに述べたような
風刺をふくむ。歌はほとんど常に当時流行の歌のメロデ
イを借りるんです。替え歌ですね。だから観客もすぐに
歌えたわけでしょう。これが十九世紀のオペレッタの基
礎になる。縁日芝居なくしてはオッフェンバッハもヘ天
井棧敷の人々もないといわれる所以ですよ。スクリー

ブはいわずもがなだね。

イギリスの場合

丙 ロンドンの市は、ベン・ジョンソンの作品に『バーソロミュー・フェア』があるけれど、十八世紀演劇の緣日芝居はフランスほど云々されることが少ないんじゃないですか。

甲 フランスでも云々されだしたのは、近年のことですがね。

丁 イギリスの緣日芝居についても研究書がないわけではないけれども、やはり演劇史上での重要性は、ロンドンの場合、パリとは比較にならないところがありますね。パリの緣日芝居が幾人かの重要な作家を生み出したり、オペラコミックとかヴォードヴィルとかいったジャンルの形成に寄与したというようなことは、ロンドンの場合、残念ながらみられない。それは一つには、ロンドンでは劇場自体、正統、非正統の区別がパリほど厳然としたものではなかったからじゃないでしょうかね。

乙 でも、官許の劇場は二つだけと、前におっしゃいましたよね。

丁 それはそうです。ドルリー・レイン座とすこしあとの

コヴェント・ガーデン劇場ですがね。しかし、前に述べたように、ほかにもいつの間にか、といった具合に劇場ができてきて、ゲイやフィールドディングのバラード劇をやつた。少なくとも、出し物については正統、非正統の差はほとんどないようになってしまふ。で、それとは別にまた、緣日芝居が行われていたわけだけど、ここには、さっきもいったように、正統劇場のパテント俳優が自分のレパトリーをもって出演することさえある。だから、パリの場合と同様に、緣日芝居への圧力はかけられませんが、それは必ずしも正統劇場からのものではなく、むしろ市の近くの住民などから風紀が乱れるといて取り締まりの請願がだされるからなんだね。

ロンドンの市で大きいのは三つあって、バーソロミューの市、サザックの市、それに五月の市と呼ばれるもの。外にも小さいのはいくつかある。最初のバーソロミューの市は最大のもですが、始まりは一一三三年にヘンリー一世が、もと宮廷の道化で、一一〇二年スミスフイルドに小修道院を建ててその院長になっていたレヒアという修道士に市をひらく勅許を与えたときとされて

いる。このとき市は聖バーソロミューの祭の前日八月二十三日と当日の二十四日と翌日の二十五日の三日間だけだった。これが、王政復古後は二週間以上にわたるものになり、この点で住民から文句がでるわけね。でも結局この市は一八五五年まで続きます。

芝居めいたことがこで行われるのは十七世紀終わりから。ほかの店と同様に、座主は小屋（ブース）を建てる敷地を借りるわけですが、曲芸とか人形劇とか道化芝居、歌、踊りなどをやった。かなり政治風刺的な内容のものもあったらしい。例えば、サフリス夫人の『アイルランド事情』や一六八〇年にバーソロミューとサザックの両方の市で上演された『エリザベス女王の戴冠式』などは、反カトリックの思想がみえるそうだし、キリグリュウ、ドラヴァル両元帥がスミナルの商船護衛を放棄した事件は道化芝居の格好の風刺の対象になって、ジャック・ブディングという役者は、やりすぎて一座とともに逮捕されたという記録もある。これも十七世紀後半のことですが、この頃の市の様子を歌ったものをウォルフォードが引用しているので、孫引きしておきましょう。

この市には、興味をそそるものがあるじや

ないか。

買いにおいでよ、私の売る木の実とスモモとバーガミー産の西洋梨を！

ここには、あの、バビロンの女も、悪魔も、それに教皇だっているじゃないか。

それにここには、ほら、あのロープにとびのっている小娘もいるじゃないか！

ここにはダイビーズとラザロも天地創造もあるし、ここには、背の高いオランダ女で、この国ではみられないようなのがいるじゃないか。

ここには、背高のオランダ娘がいる仮設小屋もあるし、

ここには、淑女のようにしなやかに踊る熊もいるし、

ター、ター、ターと小さな安もののトランペットが鳴る。

ここには、跳んでいる、跳んでいる、あのヤコブの館もあるし、

トランペットを鳴らし、鳴らして、銀のさじとフォークのために、

おいでよ、ここには、あなたの好みの豚や豚肉もあるよ。

このように、芸人の中には外国人もかなり多かったようだね。

正統劇場の役者で最初に縁日芝居の特許権を王からもらったのは、ウィリアム・ペンケスマンという道化役者だった。彼がバーソロミューの市でひらいた小屋で芝居をやるという広告が一六九八年八月十八日の『ポスト・ボーイ』紙に載っている。このあと、正統劇場の道化役者が市に出演する例は次々に増えてきたようです。まあ、これはいささか心理的に抵抗はあっただろうね。パテント劇場の俳優という名誉があるから。しかし市で道化をやる、劇場で一週間分の給料にあたる十五から二十シリングの報酬を一日でもらえるという魅力があったんだね。

小屋のそとにはバルコニーがあつて、そこで客引きのために口上めいた顔見せをやる。ちょっとした短い芝居のようなやりとりをすることもあつた。この点はバリの縁日芝居と同じですが、このパレード（パレード）は、ロンドンの場合、バリのように一つの独特のジャンルにまで

発展することはなかった。しかし芝居のほうは、かなり大掛かりなものもやるようになる。一六九九年にスミス・フィールドを訪ねたトム・ブラウンという三文文士は、ドルリー・レイン座やリンカンズ・イン・フィールド劇場に負けない内容だと書いているし、また、名優のベタートンがつれの男とクロリーの人形劇小屋をみにきたとき、入場料として二シリングだと、クロリーは、同業者からは、金はとらないといつて返したという話もある。つまりベタートンも縁日芝居の役者と同格扱いされたわけね。でも、客はこの頃、男が十にたいして女は一の割合だったというから、やはり普通の女性のくるところではなかったんでしょう。もう一度ウォルフオードから孫引きすると、一六九八年にフランス人のソルビエがロンドン訪問記にこう書いている。「私は、バーソロミューの市にはいつてみた。そこには、ありとあらゆる種類の玩具の店舗や手芸、絵画、リボンの店舗があり、本だけはなかったが、たくさんの菓子屋などはとりわけ女たちに人気があるようであつた。もっともここでの不品行としては、例の巾着切りやすりなどにその巧妙さの極致を見出すほどである。たまたま私が綱渡り芸をみにい

ったときのことだが、芸そのものは素晴らしいものであった。終わって外へ出る時、私は、私の帽子をとりあげようとした男とぶつかったのだが、そこで私は、男にそうはさせじと剣を抜きつつ、『乞食だ、ごろつきめ、ちくしょう!』などと声を張りあげたものだ。すると、たちまち一〇〇名にも及ぶ群衆が私のまわりで、『これは旦那、「士師の早まった誓い」をご覧になりましたか』とか、『これは旦那、「背高のオランダ女」をご覧なさいな』とか、『虎』をご覧なさいな』などと口々に叫び、別の者は、『馬と馬でないもの』をご覧なさい、その尾が立ち、頭も立つから』とか、『ドイツ人芸術家』を、旦那、ご覧なさい』とか、『ナミュールの攻囲』を、旦那、ご覧なさい』とかいっているが、その荒々しさと慇懃さの混乱の中でわたしは四輪乗合馬車に乗り込まざるを得ず、ほうほうの態で、はや足で宿舎に帰りついたものだ。』

しかし、こういう状態は少しは立派になっていたんでしょかね、一七一九年にウェールズ公がお忍びで貴族達といっしょに縁日芝居をみにきています。縁日芝居にたいする弾圧はなんどかはつきりした形でなされます

が、一七〇〇年には、市で綱渡り芸以外にやってはならないことになり、音楽小屋が二つこわされている。しかし、一七〇二年にはもう役者が戻ってきているんだな。だいたい一七一五年頃から例の検閲法ができる一七三七年までが縁日芝居の隆盛期とされる。市にやってくる劇団はレパートリーを五十作くらいもっていた。一七二五年には、前に話のでた、コリー・シバールの息子でドルリィ・レイン座の監督にもなるテオフィラス・シバールが縁日ではじめて演じている。ウェールズ公がまたお忍びでやってきたのもこの年。一七二八年の一月、リンカンズ・イン・フィールド劇場でゲイの『乞食オペラ』が大成功するわけだけど、これは縁日芝居にも大いに影響をあたえたようだね。新しくティモシー・フィールディングとリチャード・レイノルズという男が、ジョージ・イン・ヤードに建てた小屋に、リトル・ヘイマーケット劇場の一座をつれてきて『乞食オペラ』を上演している。縁日芝居自体のバラード劇もつくられた。『クエーカーのオペラ、または、ジャック・シェパードの逃亡』という題で、最初のマックヒースを演じたトマス・ウォーカーの作。これは夜の八時からの特別公演として演じら

れ、その後サザックの市でも上演された。十月三十一日にはリトル・ヘイマーケット劇場の舞台にものつています。

乙 八時からの特別公演というのは？

丁 通常の芝居は朝の十時からなんですね。だいたい一時間くらいのものを連続して上演した。だから、それを七時までやって、八時からこれを演じたわけ。

乙 大変なものですね。さっき一日で一週間分稼ぐといわれたけど、一週間分働くわけね(笑)。

丁 翌二九年にも、また『乞食オペラ』をやって、これは朝の十一時から夜の十一時までやったらしいな。もちろん、元の作品は縮めてある。この年はほかにコフィの『乞食の婚礼』というバラード・オペラもやっている。

これは約一時間の一幕物で、同時に二つの小屋で上演されていた。一つは二時から十一時まで、もうひとつは八時から十一時まで。一七三一年には芝居小屋は四つ、翌年は三つたっていますね。三三年にはモリエールの『スカパンの悪だくみ』と『守銭奴』の翻案物が上演されています。

ところが、一七三五年になって、これまでの二週間が

もともとの三日間に制限されただけでなく、芝居は全面的に禁止になる。そうはいっても、一年後には芝居上演は復活するんだけど、このあたりから縁日芝居の衰退期に入っていくわけね。やはり市の期間が三日とか四日に制限されたことと、例の検閲法が大きな理由だとされませんが、さっきの話のように、世の中の風潮が変わったとみるべきかもしれないな。パテントをもった俳優も縁日から地方の劇場のほうに顔をむけた。一七四四年にまたもや芝居上演が禁止され四六年まで小屋は立ちません。もっとも四九年には小屋は六つまでふえたらしいが、期間は相変わらず四日間だった。この年に小屋の一つが崩れて死者二人を出したことも原因となって、五〇年に見世物小屋が又々禁じられ、以後、劇団の出演は稀になるわけね。五五年まで雑芸の見世物しかない。

ところで、一七五二年にイギリスのカレンダーの変更がある。それにともない翌年のバーソロミューの市は開始日が九月三日になった。一七六〇―六一年に市参事会がバーソロミューとサザックの市自体を禁じようとして失敗するけれど、六二年にロンドン市長が劇上演を禁じたため、次に上演の記録がでてくるのは一七七四年まで

とぶんです。緑日芝居はもはや中産市民の観客を失って俗衆や子供の慰みにしかなくなるわけだ。

丙 十八世紀後半には、通常の劇場でもセンチメンタル劇が中心になって、緑日の独自性が薄れるんじゃないですか。

丁 さっきもいったように、ロンドンの正統、非正統演劇の区別は、定かでないところがあるからね。役者の権利の点でもそうなんです。もう一つの大きな市であるサザックの市で、ドルリー・レイン座のペンケスマンが、三日間の期間制限を無視して続演したために逮捕された。ところが、地区法廷で役者達の主張が認められただけでなく、逮捕した巡査の方が厳しくとがめられている。なぜかという、官許劇場の役者は、そのパテントで保護されているからなんですね。旅回り役者だったら、もちろん罰せられていた。一七一七年のことです。

甲 二つの市の緑日芝居にはなにか違いはないんですか。

丁 同じです。パリもそうでしょう。期間がずれますから同じ劇団が両方でやるわけですね。

丙 じゃあ、サザックのほうは簡単に話してください。

丁 わかりました。私自身が知らなかったことばかりなの

で——そのくせ、肝心なことは抜けているかもしれないですが。サザックの市の始まりは一四六二年、エドワード四世がロンドン市に市の開催の特許をあたえた。期間は九月七日から九日の三日間で、これも一七五二年の暦変更後は九月十八日からになる。この特許は一五五〇年に新しく二週間以上に延期され、バーソロミューの場合と同じに、悶着の種になるんですね。例えば、一七四三年に住民の請願があつて、三日間に制限しようとしたとき暴動が起きる。というのも、この市に隣接してマールシール刑務所が立っているんだけど、債務不履行でここに入れられているもののために寄付をするのが、小屋掛け人の長い間の習慣になってたんですね。しかし市が三日間じゃ寄付の余裕がないという。これを聞いた囚人達が怒って、刑務所の中から外の群衆に石をなげて、子供が一人死に、数人が負傷した。そういう事件です。

まあ、結局は、一七六二年に市参事会からのサザックの市廃止の命令がでます。この地区の区長は、小屋掛け芝居の許可料として年間二十ポンド入っていたことの補償を要求したなんてこともあるけど、翌年には、芸人が小屋を建てようとしていたのを、百人の警官が繰り出し

てきて阻止した。それ以後、市は消滅します。

もうひとつの代表的な市に五月市(メイ・フェア)がありますね。これは一六八八年にジェームズ二世からジョン・コエル卿に与えられた勅許によって五月一日から十五日間開かれたもの。劇の上演は一六九六年から始まったようですが、サザックの市と同様に、禁令とその無視とがいたちごっこをする。で、とどのつまりは一七六四年に消滅させられた。

このほかにも小さな市は幾つかあったようです。だから十八世紀前半のロンドンの縁日芝居はかなり広範囲に行われていたといえるわけですね。

乙　そういうところに建てる芝居小屋は、やはり臨時のものでしょうか？

丁　もちろん。原則的に市の開催期間だけのものだから、仮の舞台ですね。でもテント張りじゃなくて、木造は木造なんでね、いつてみれば納屋みたいな。わずかだけど市の絵がのこっている。

甲　固定の劇場はなかったんですか。いや、劇場ではなくて、ブースといわれてましたね。

丁　そう。だから基本的に囲いなんだな。宿屋の中庭を利

用することもあった。十六世紀以来の習慣だね、これは。そうでないときは、市のはじまる二週間前くらいから小屋を建てだして、一週間くらいでできあがり稽古開始になったといわれる。まあ、どんな構造か推して知るべしだね。今日の建設現場の飯場みたいなものかな。いずれにせよ。芝居は野外ではなくて、建物の中で演じられたわけだ。小屋の外では、さっきいった客寄せのためにパレード、つまりバルコニーでちょっとした役者の顔見せみたいなことをする。小屋によっては、市がおわってもすぐに壊される事なく、ずっと劇上演に使われることもあったようだね。そういう記録の最初は、一七二〇年のサザックの市で出てきますね。十一月終わりに芝居をやっている。その小屋は二年後の一七二三年の二月にまだ公演しているから、多分、固定の劇場だったんでしょ。ほかに一七三二年十二月、また一七四三年二月と三月に芝居をやっていた記録もある。こういう冬にやるということは、建物の中が暖かくて明るかった、そういう設備を備えていたということになるね。一七二六年にはタイル張りの小屋もできたというからね。

乙　何人くらい入ったんですか。

丁 大きさは座長の気持次第、金次第だね。一六七〇年の

記録で四十×五十フィートの敷地を借りるのに五ポンド払っている。一七一五年には、国王座と名乗る一座がバーソロミューの市で、かつてない最大の小屋を建てたと誇っていますね。具体的に何人収容できたかは、平土間では立っていたでしょうから、わかりませんがね、一七一七年にペンケスマンが逮捕されたとき、舞台上に百五十人の客がいて、それをみていたという記録が残っています。

甲 それは、かなりの大きさですね。フランス座でさえ、舞台上の客席は両側に五列で百四十人収容だったとい(12)ますから。

丁 さっきもいったけど、縁日芝居といったって、小屋によつては、正統劇場にひけをとらないものをやっていたわけだね。小屋の内部構造はよくわかっていないんですが、ボックス席はあったようだな。一七三三年にでたバーソロミューの小屋の宣伝文に、ボックス席や平土間で台詞がはっきり聞こえると自慢しているものがある。外からの雑音が遮断されているとね。

丙 逆にいえば、普通は外からの雑音がひどかったという

ことでしょう(笑)。上演は昼間にやるとするとおのことね。絵をみると、外側は、かなり飾ってありますね。

丁 ええ、いろんな絵とか、イルミネーションをつけてるね。十九世紀には、外でやるバラードが大袈裟になつて、六百ポンドかけた例もあるそうだよ。

甲 入場料はわかっていますか。

丁 一定してないようですが、通常、ボックス席は二シリング六ペンス、平土間は一シリング六ペンス、二階が一シリング、天井桟敷が六ペンス。特別公演だと、ボックスが四シリングのこともあったし、通常料金でも、高いときは、平土間二シリング六ペンス、二階一シリング六ペンスという場合もあった。

丙 それはかなり高いですね。その頃の労働者の一週間の賃金が十シリングちょっとだったそうですから。

丁 確かに安くはないけど、官許の劇場はもっと高かった。そこではボックスが五シリング、平土間で三シリングから二シリング、天井桟敷でも一シリングだった。これは十八世紀後半の話ね。もっとも、非正統劇場はずっと安かった。例えば、サドラーズ・ウェルズ劇場は、この半分の料金だったというから、縁日芝居なみだね。

入場料は、十八世紀末にかけて、官許の劇場から役者が出演してこなくなると旅芸人ばかりになって、安くなっていた。一七八四年には、平土間一シリングから六ペンスの広告がでている。

乙 装置や仕掛けは？

丁 ものによりますね。中には、正統劇場顔負けの大掛かりなものもあったようで、例えば、一七〇七年にミンス夫人が、バーソロミューの市でだした『トロイ攻城』では作り物の象が二頭、その上に小姓をのせて勝利の戦車を引いてきたり、十七フィートもあるきらびやかなトロイの馬がでてきたりした。衣装も金銀で飾られていた。むろん、これは例外的なものだろうけど、縁日芝居でもその気になれば、素晴らしい装置、衣装を使うこともできたということね。だから、縁日芝居からリクルートされて正統劇場の有名俳優になった例は少なくない。有名にならないのは、わんさといたらしい(笑)。

甲 さっきいわれた、パテント劇場の俳優が名をすてても縁日にて実をとるというのは、いかにもイギリス人らしいですね。フランスでは、パテント劇場の俳優がアルバイトに精をだしたのは、貴族の素人劇の指南役です。

これは贈り物やなにか、大変にいい収入になった。ですから自分の劇場を蔑ろにしてまで貴族の私的演劇にでるので、一七六八年には、フランス座とイタリヤ座の俳優はよそにでると百エキュの罰金をとられることになる。でも、全然まもられなかった。一七七三年に、ボーマルシェの『縁日の抜作ジャン』をトゥルパン伯爵夫人のところで上演したとき、フランス座のプレヴィユ、ドゥガゾン、フェイリイの三人が出演していますね。

丙 それはテアトル・ド・ソシエテといわれるものですね。

甲 そうです。社交界演劇とでもいいましょうか。正式には、学校での教育目的にやる演劇活動や軍隊内での道徳性向上のためにやる芝居なんかも含めますが、貴族の私的演劇が一番重要です。それが十八世紀フランスのテアトロ・マニの主要因ですね。

丙 それについては、我々の演劇論研究会A M Dで佐藤実枝さんが報告されて、機関誌にも論文を発表されたから、今日は省略しましょう。オルレアン公お抱えの劇作家コレとカルモンテルのことは前に触れました。

甲 素人劇で内容の検閲がありませんから、コレなんかか

なり大胆できわどいものもあります。カルモンテルの格言劇は、もっと評価されてしかるべきだと——、それ以前にいいましたね。

乙 そういう意味では、ドイツの宮廷劇場の上演も、はじめは一種の私的演劇といえますね。貴族、宮廷人がやるんですから。典型的な例はワイマルの宮廷劇場で、一七九一年ですが、ゲーテが劇場監督になってからは、ドイツ演劇のメッカのひとつのようになれるけれど、ゲーテ自身が『タウリスのイフィゲーニエ』の初演時にオレスト役などを演じています。その時のイフィゲーニエ役をコロナ・シュレーダーが演ったように、玄人の俳優が雇われてそれに混じるわけで、これもフランスの場合に似てますね。

丙 そうすると、ドイツの官許劇場は、宮廷劇場がいわばそれだとさっきいわれたけど、その玄人俳優はどこからくるんですか。

乙 十八世紀のドイツでは、大きな流れとしては前半と後半にわけられるけれど、基本的には、職業劇団はほとんど常に旅回りなんですね。ドイツに今日の意味での本来の職業俳優が現れたのは十六世紀末から十七世紀初頭、

イギリスの旅劇団の大陸巡業にドイツ人、特に「おちこぼれ」の学生が入りはじめた頃だといわれていますが、ドイツ人の座長制の旅劇団として名前のでてくるのが、十七世紀中葉からのパウルゼン一座とかフェルテン一座あたりからです。これらの旅回り劇団は、さきほどのフランスの縁日芝居の話にあったような、手品師や香具師、曲芸師などのさまざまな旅芸人の一座と競合する形で、各地を巡っていたわけです。

丁 イギリスでも旅劇団はたくさんあって、それが市にやってきて公演した。地方の市でも、ケンブリッジのスターブリッジの市なんかは有名だけど、旅芸人の格好の上演機会だったんだな。

丙 ドイツでは、主要な俳優たちがみな旅回りしていたとなると、どういうところで演じたんですか。

ドイツの旅回り劇団

乙 旅回りというと、ドサ回りみたいですが、まあ、それに違いはないんですけど、十八世紀のドイツでは、このほうが主流ですから、少しイメージアップの意味で、

Wandertroupe を巡回劇団と訳してますね(笑)。これが各都市をまわって公演をうつわけですが、外国にもでかけて——

甲 ちよっと、その前に、規模はどのくらいですか。

乙 大小さまざまでしょうが、一座の座員は、俳優が平均二十人位と言われています⁽¹⁴⁾。大体、座長の下に役者は悲劇専門が八、九人、喜劇専門が十二人位。俳優は悲劇、喜劇に專業がわかれていたようですね。男女の比率はこれも平均して三対二くらい。でも、人数が少なく出て出来ない芝居もよくあった。例えば、シュレーダー、アッカーマン一座、これについては後で話しますが、そこでデトウ・シユの『浪費家』をやるのに六人の女役がいなくて一年上演を延期したといえます。十八世紀末になると定住の可能性もふえて作品の要請からも座員の数はもっと多くなりますが、シュレーダーがシェイクスピアを改作したのはそもそも登場人物の数の削減のためだったそうです。座の構成は、外に裏方、テアター・マイスターという裏方の責任者の下に建築師、装置係、機械技師、照明屋等があるわけです。必要なときは彼らもちよい役で舞台に出ては劇評でたたかれた(笑)。それから衣装方

も、親方と助手がいる。外に出納係、切符係、給仕、ドアマン、それに面白いのがリヒト・ブツァー、ランプの芯切り係ですね。これも芝居の感興をそぐんで学生観客の野次の対象になったそうです(笑)。もう一つ特徴的なのは、アインザーガーという、後見とかプロンターの役目ですが、役者は自分の台詞しか知らされていないから、今日という舞台監督みたいな一切の指示を出し、進行を取り仕切っていたようです。そのほかに、音楽師たちがいますね。これも次第に増えていって、音楽監督の下に、ヴァイオリン、オーボエ、ファゴット、ビオラ、フルート等々。十九世紀に入りますが、一八一一年のシュレーダー一座には、音楽監督、第一ヴァイオリンの外に、楽団員が十八人いたと記録されています。

甲 それら全部をひきつれて動いたとすると、大変なものです。ドサ回りじゃなく、立派な移動劇場——(笑)

乙 まあ、必要な人員は現地調達したりしたでしょうから、そんな大人数で移動したわけではないでしょうけど、ね。経費も大変だから、座長は極力、座員の数を少なくしようとしたようです。結局、その旅回りの劇団がだんだんと体制を整え、団員も多くなっていって、ドサ回り

から固定型に移っていくというのが、十八世紀を通じての経過なんです。

この固定化のために、世紀の後半にはいわゆる国民劇場論が盛んになってゆき、宮廷劇場なんかも使われるようになるんです。そこで初めに、もう何度か話題にされているのがあります。十八世紀ドイツの主な旅回り劇団の名前をあげておきますと、十七世紀半ば頃からのパウゼン一座、フェルテン一座のあと、十八世紀前半では、何といってもノイバー一座ですね。フェルテンの孫弟子にあたるシェーネマンがこのノイバー一座に加わることで、いってみれば、十八世紀、いや近代ドイツ演劇のおおもとがノイバー一座ということになるんです。シェーネマンは一七四〇年に独り立ちして一座を組み、その中からアッカーマンが出てきますが、アッカーマン一座は例のハンブルク国民劇場の劇団として重要ですね。この次に出てくるのがシュレーダーで、彼は十八世紀と十九世紀をつなぐ役割を果たすといってもよいでしょう。ほかに、シェーネマンやアッカーマンからわかれて一七七四年にゴータの宮廷劇場に拠ったエクホフとか、ノイバー一座から出たコッホ、次のデベリンなんか

の一座があります。

こういった旅回り劇団が使うのは、はじめは主として町の主な納屋とか居酒屋、広場での小屋掛けで、何度も宮廷劇場使用の願いが出されたけれど駄目だった。せいぜいが、市庁舎の催物場での上演です。実は、これは市の参事会が貸料の収入目当てで貸していたんで、敬虔派の牙城だったハレの町で一七〇〇年頃にすべての演劇が禁止されたときも、市庁舎は役者側に立って、何度も上演の機会を与えたそうです。その市での上演許可料ももちろんとる。一種のパテント料ですね。十七世紀末から十八世紀初めにかけて、劇団からの請願書の記録がいくつか残っているんですが、例えば、ダンチッヒのもので、ここで芝居小屋を開いて、楽しい騒動のない芝居をやりたいと、ある劇団が請願書をだしている。それにたいして市当局は、そのつど十ないし十二ターラー払うなら許可するとした。これはちょっと高すぎるので、交渉の結果、六百フランになったとあります。このへんのお金の値がよくわからないんですがね。

ですから、劇団側からいうと、劇団同士の競争も激しかったし、上演場所を確保するのが大変。市庁舎のホー

ルや地下室を使わせてもらうために、参事会や長老の機嫌とりに招待券をまいたりし、いろいろな気を配ったようです。

甲 今ならさしずめ、地方の労演幹部招待つてところですね(笑)。

乙 ノイバー夫人の一座のチラシに次のように書いてあるのがあります。「神聖ローマ帝国自由都市フランクフルト・アム・マインの市長の高貴さと賢明さにたいし、その榮譽をたたえ心から感謝し、ドイツの劇『ホラティウス』、またの名、祖国に忠義をつくす愛国者たち』と新たな前座劇『自らの喜び』を上演いたします。演じますのは、ザクセン選帝侯、ブラウンシュヴェイク、リユーネベルク、ヴォルフエンビュッテル大選帝侯、およびシュレスヴィヒホルシュタイン大選帝侯につかえる宮廷役者。一七三六年十一月二日、金曜日。ヨハン・ノイバー」。

丁 そういう具合だとすると、上演にもいろんな制約があるだろうから、前に問題にした十八世紀前半のゴットシエトなんかの擬古典主義も、上演する側からは三単一の法則を守った芝居が好都合だったという事情が働いてい

たとも考えられるんじゃないかな。

乙 そうでしようかね。巡回劇団のレパトリーははじめは少なくて、演じ終わると場所を移動していたのですが、ゴットシエトと組んで規則に則ったドラマをはじめて演目にのせたのが、ノイバー夫人だったわけです。もともと演じる側からは三単一の法則は好都合でも、今までの芝居に馴れた観る側からすると、最初はうけたのですが、目にさびしく、紋切り型のアレキサンドランは耳に単調だったようで――。ノイバー夫人は長い語りを時々切つて他の人物にあいの手を入れさせたり、ゴットシエトとけんかして道化を復活させたり、悲劇にバランスをとるためにこつけない後芝居や牧人劇を上演したりして、それでも長いことゴットシエトの提案する演目を守ったわけです。

それに、だんだん旅芝居も大きく飾るようになってくると、市庁舎のホールよりも大きなバルハウスとかフェンシング場の方がよくなってくる。バルハウスというのは舞踏場じゃなくて屋内球技場のようですがね。だいたい四〇年代末からそういう場所を使うようになっていったようです。そういう適当な小屋がないと、例えばリユ

ーネベルクの町のようにビールの醸造所に舞台を臨設したりもする。これは大きくて評判になったそうですが。

一七五〇年前後のバルハウスでの上演の絵をみると、もう完全な劇場という感じがすね。シャンデリアがさがり、ボックス席も立派だし、舞台上には、幾重も書き割り装置が立っています。

丙 観覧席はもととあるんでしょう、球技場とかフェンシング場とかにはね。だから格好の劇場になるんです。

十六世紀のテニス・コートなんかもそう。

乙 なるほどね。大きさも、バルハウスの一例で、横九十フィート、約二十七メートルあるのもある。アッカーマン一座が一七五七年にフランクフルトでやったとき、これは馬市場にたてた小屋ですが、『ミス・サラ・サンブソン』で大成したのは、長さ三十メートル、幅十二メートル、高さ九メートルあった。一七二七年にノイバー一座が最初にライプチヒで旗あげした時の小屋は、フライシュハウス、つまり食肉市場だったんですが、この大きさが長さ三十四メートル、幅十七メートルとあります。シーズン以外は、フェンシング場や舞踏会用に使われていました。

劇団の場所争いは熾烈でしてね。これに負けると町はずれの小屋掛け芝居に転落する。ノイバー一座も、ライプチヒでの場所争いでミュラー一座に負けて、食肉市場のこの自分たちが立てた小屋から追い出された。ミュラーは有名な道化役者ですから、道化追放はまだまだ一般からは受け入れられなかったわけでしょう。ノイバー夫人は一七四一年にまたライプチヒの馬場の中庭に小屋をたて、そこがその後のノイバー一座のライプチヒでの主な上演場所となり、四八年にレッシングの『少壮学者』を上演したのもこの小屋です。ところが翌四九年にかつての座員だったシェーネマンの一座にここを追われ、ライプチヒ場末のブルーメンブルクに移ります。そこもかつての座員コッホの一座にとられて、ついにライプチヒで上演する場所がなくなり、一座を解散せざるをえなくなってしまうんです。

甲 いろんな町の名前がでてきましたが、演劇的にはどこが中心なんですか。

乙 中心といわれても困るんですけどね。巡回劇団ですから、主に大きなメッセ(市)のたつ都市でその期間公演する。だから優れた劇場のあるところ、つまり優れた演

出家、当時は座長ですが、そのいるところが話題になるわけです。十八世紀前半がライプチヒを中心的に語られるのは、ゴットシェットとノイバー夫人がいたからでしょう。

丁 ベルリンは？

乙 あまり見るべきものはなかったようです。プロイセン王が芝居に関心をもっていなかったからでしょう。一七四三年にシェーネマンがゴットシェットにあてて書いた手紙に「フランスびいきのプロイセン王をドイツの俳優芸術のために獲得しようという試みは失敗でした」とあります。彼はベルリンに常設劇場を建てようとして、王に資金援助を申し出て断られたんです。

十八世紀後半になると、イフランドがいたマンハイムの宮廷劇場とかエクホフのゴータ、世紀末はゲーテのワイマールの宮廷劇場が脚光を浴びます。それから、いうまでもなく、レッシング、アッカーマン、エクホク、シュレーダーのいたハンブルクの国民劇場。

甲 常設というのは、宮廷劇場とは別にですね。

乙 ええ。さっきもいいましたように、宮廷劇場とかオペラ・ハウスを一般の劇団に貸すようになったのは大体七

〇年代頃からですね。一七四八年にハンブルクのゲンゼマルクトにあるオペラ・ハウス、これは老朽化して使用されていなかったのでノイバー一座が使ったんですが、それでもオペラ・ファンは神聖な場所を汚されたといって怒ったらしい。演目はコルネイユの『ポリュエクト』、歴とした作品なんですがね。

旅回りの劇団も大所帯になり、上演にも手をかけて、自信もできると、定住して自分たちの常設劇場をもちたいと考え出すわけですね。これがドイツの国民劇場運動のもとになる。

丁 後進国の先取性だな、それも。

乙 そうですね。ですから、さっきのシェーネマンの試みとか、フランクフルトでもシュッフという座長が市庁舎にたいして十年間の上演許可と劇場建設の許可を求めている。市庁側は収入に興味があったけれど、僧侶たちの反対を恐れて却下した。そういうこともあります。この同じシュッフがブラ斯拉フでは、土地をもって住むことを条件に劇場を建てることを許されます。一七五五年ですがね。一七五三年にはアッカーマンがプロイセンでの上演権を得てケーニヒスブルクに劇場を建てた。ロシア

巡業でもうけた金をつぎこんだんですが、音響効果のよさで有名だった。しかし皮肉なことに、ロシア軍の侵攻で逃げざるをえなくなり、今度はハンブルクに建てます。一七六五年のことですね。まあ、いろんないきさつがあったようですが、当地の演劇愛好家に留まるように勧められて、劇場は、今や全く使用不能となっていたゲンゼマルクトのオペラ・ハウスのあとに建て、アッカーマンは十二年間ドイツの劇の上演の特許をもち、自分の劇団が上演中は他の劇団にハンブルクでドイツ劇を上演させない、という条件を市に認めさせたんです。劇場建築には六か月かかった。

このあとは、ベルリンにも二つの劇場がでるし、ライプチヒにも、コッホの主導権の下に常設劇場が建ちます。一七六六年ですが、これは市の商人たちの援助も得ている。ほかに改築として、一七六九年にフリンクフルト・アン・デア・オーダーでは、バルハウスを劇場に改築してまずし、一七七六年にマンハイムでは、かつての救貧院を劇場に作りかえています。ですから、六〇年代からは大きな都市はほとんどが立派な劇場をもつようになる。もちろん小屋掛け芝居も続きますが、そっちの方

がむしろ例外というか、非主流になっていくわけね。

丙 じゃあ、ハンブルクの国民劇場だけが特別だったわけではないんですね。

乙 そういうことですね。⁽⁶⁾ベルリンやマンハイムの宮廷劇場も一般に解放されていって、ナチオナルテアターになっていくわけですから。ゴータやワイマルだって、まあ、そうでしょう。ナチオナルと名乗らないにしても。

丁 マンハイムやベルリンはそう名乗るんですね？

丙 そうすると、なぜハンブルクだけが唯一の国民劇場の試みみたいにいわれるんですか。それも二年で挫折しちゃうでしょ。

乙 つまり、ナチオナルを国民と訳すか、現在のように国立と訳すかでしょうね。ハンブルクは真の国民劇場とされるけれど、これは「国家」からも自由なんです。もっともハンブルクはハンザ同盟都市で、宮廷も大学もない自由都市、その頃ベルリンをしのいで推定人口十五万を数える。ウィーンの二十二万をのぞくと、ドイツ最大の都市だった。しかも、市民たちによる一種の株式会社組織ですから。理念的には、ハンブルクのが唯一の国民

劇場だといわれるのはそういうことからくるのでしょうかね。

丁 やはりレッシングが文芸顧問でいたから有名なんじゃないの。

乙 そういうところもあるでしょうね。組織立てたのは、レーヴェンというアッカーマン一座で文芸部員のような役目をしていた人でね、作品も書いています。アッカーマンが客うけを狙ってバレエに重心を移し、逆に客に見離されて、借金はかさむ、役者の不満はつのるという中で、アッカーマンに代って座長をひきうけるわけです。

しかし、彼は座長制の弊害を是正しようとした。ドイツ演劇を駄目になっているのは座長制だ、劇団の監督は俳優ではなくて、上演作品に詳しく、それにふさわしい配役のできる能力をもつべきだ、それに衣装に精通していなければならぬ、しかし主演俳優を兼ねる座長制の座長はそういう役目をはたしていない、芸術愛好者の団体が主体となれば、そういう私企業的な座長制から脱することができると主張した。

一七六六年、ハンブルクの劇場開始の前年のことですが。そういうレーヴェンに、ハンブルクの、ザイラーと

いう商人を中心とした十二人の市民が請け負いを申し出て、その資金で経済的基盤を得て、一七六七年春、ハンブルク国民劇場がスタートしたわけです。

ところが、ハンブルク国民劇場の株主たちは、けっしてレーヴェンの考えに応える人たちがなかったんです。上演したのはエクホフや若きシュレーダーを擁するアッカーマン一座で、座長制は廃止されたけれども、もっともよくならなかった。請負い人たちも、いつも収入よりはるかに多い出費を要求されるわけですから、いきおい劇場運営のメンバーも金目当てになる。だから座長制よりもっと悪くなってしまったとさえいわれてしまいます。それで翌々年の一七六九年に駄目になる。正味一年半。それでも、ここではドイツのオリジナルな作品を優先して上演した。シュレーゲル、クローネク、ブラーヴェ、ヴァイセ、ブランデス、レーヴェンなんかをやっています。一番有名なのは、もちろんレッシングの『ミンナ』ですね。フランスものは、モリエール、マリヴォー、デトゥーシュ、ラ・ショッセ、ヴォルテールなど。ラシーヌはありません。ゴットシェットの『カトー』もやっていない。コルネイユは『ロドリグ』があります

ね。さきに、ノイバー一座が悲劇の前後に陽気な演し物をつけ加えたといいましたが、十八世紀後半になってもやはり観客は、さいごは陽気に終わることを期待しますから、シェーネマンやシュレーダーの一座でも、『サラ・サンプソン』の後にコメディア・デラルテ風の道化のマイムを、『エミリア・ガロッティ』の後に『砂糖人形のバレエ』をつけ加えた。ハンブルク国民劇場でも『サラ・サンプソン』の悲劇的結末のバランスをとるために、パントマイムの踊りをつけ加えなくてはならなかったし、最初はバレエをやらないと頑張っても、そうはいかなくなるわけですね。まあ、短期間でしたが、座長制ではなく、経済上、管理上のやり方を試みた、そしてエックホフとレッスングの協同作業の中で新しい演目と演技と上演スタイルが模索されたということは貴重な経験だったといえるでしょうね。

甲 座長制は、結局、芸術的なことよりも経済的、運営的なことが主になってしまいう点で弊害があるということなんでしょう。

乙 そうですね。すべての権限をもつかわりに、一座の経済上の責任もある。ドイツでの最初の座長とされるフェ

ルテン、さっきいました十七世紀終わりの人、彼なんかも常に、商売か芸術か、金庫か文化かの二律背反に悩んだといわれます。

丙 島村抱月だな。日本より二百年早い(笑)。

乙 だから、私企業ではない公的な援助による劇場が必要だといわれたわけですね。一七四二年にすでに、ミュリウスという人が座長制度廃止を唱えて、俳優を公人、つまり公務員ですね、そうみなすべきだといった。「劇の上演における必要な真実らしさについて」という論文です。さらにゲレルトが、一七五一年に国民劇場の思想を先取りして「良き趣味についての手紙、実践的提言」という論文で、演劇は公的費用で維持されるべきだと述べています。それから、レッスングが自らの精神上の先達だといったエリアス・シュレーゲル、彼は有名なシュレーゲル兄弟のおじさんにあたるんですが、一七四七年にまとめられ、六四年に遺稿として発表された論文「デスマーク演劇の受容に関する考察」で、自分勝手にレパートリーを決め、儲け役は自分がつとてしまう座長制をやめて、芸術上の責任をもつ、俳優でないドラマトゥルグ(文芸顧問)のような人の必要を提唱した。そしてレ

ーヴェンの要請をうけてレッシングはハンブルク国民劇場のドラマトゥルグの任につくわけです。もちろん、金に困って職が欲しかったこともあるでしょうが、ドイツの公立劇場の理念はその意味で、この十八世紀中葉に根ざしていると言えそうです。

丁 イギリスで国立劇場のできるが遅かったのは、金か芸術かなんて悩みをもたなかったからかな。当然、金が優先する(笑)。

乙 やはり、啓蒙思想のせいでしょうか、ゴットシェットからゲーテにいたるまで、この問題は中心課題ですね、ドイツでは。だから十八世紀後半から十九世紀初めにかけて、戯曲史上の主要な作品が輩出したのでしょうか。

地方の演劇・小国の演劇

丙 さっき、地方演劇の問題はあとにまわそうといったんですが、ドイツの各都市に常設劇場が出来てくるのに似て、英・仏でもロンドン・パリ以外の都市に劇場が建ってきましたね。特にフランスでは、十八世紀後半にたくさんできたでしょう。

甲 ええ、ラルトマによると一七五〇年から七三年までに

パリ以外の町に二十三の常設劇場が建てられたといえます。いくつかはパリの劇場よりすばらしく、その最たるものが、一七七三年に最初のブランができて、八〇年によく完成したボルドーのル・グラン・テアトルですね。これは、フランスのみならず世界のもっとも美しい劇場の一つとされています。普通の劇場だと五万リヴルくらいで出来るのに、これには二百五十万かけた。大きさは客数千二百ですから、中くらいですね。設計者はヴィクトール・ルイ、古典的な劇場設計です。舞台は正方形に近い形で、舞台と同じくらいの奥行きをもつ客席は、卵を半分にした形。

乙 それは宮廷劇場とは違うんですね。

甲 宮廷は、フランスでは一つだけですからね。

乙 ああ、そうか(笑)。

甲 一七四〇年以後、宮廷劇場も黄金時代を迎えるのですが、ヴェルサイユのプティ・キャビネ劇場、これは一七四七年に出来ました。それと、フォンテンブローのベルヴュ劇場、一七五六年のもんですが、これらが宮廷劇場になるわけです。これはドイツの場合と違って、一般に

公開されたし、地方の貴族の劇場と基本的にかわりません。そういう地方の劇場は、早くから、例えば、一七〇八年に、ロレーヌ公がナンシーにオペラ座を作っている例があります。これは有名なビビエナ兄弟の設計によるものです。

いわゆる旅回りの劇団がきて公演する小屋はどこも同じで、十七世紀はトゥールーズの市庁舎近くの宿屋の中に作られた例があります。ここには町役人のための特別席も作られて、一六四五年にモリエール一座がきたこともあるし、一六五九年にはルイ十四世も訪れた。

しかし、十八世紀初めまでは、地方演劇はなきに等しいようなもので、これが盛んになるのは、やはりパリで大流行する貴族やブルジョワの私的演劇が地方にまで波及した結果ですね。地方当局は経済的な理由から気乗り薄なのに、中央当局からの圧力が強くて劇場が建てられるんです。一七五六年にリヨンに出来た劇場も有名ですね。一七七六年にアミアンに建った劇場は、第二次大戦で爆撃されて、現在は前面壁しか残っていません。

こういう地方の劇場での公演は、地方当局と契約を結んだ興行師にまかせられていたようで、興行師にはな

かない儲け仕事だったといえます。むろん、それは俳優・作家・観客の犠牲の上に成り立っていたんでしょ。ボーマルシェは一七八五年に、これは彼の尽力で上演権法が出来たあとですけれど、『フィガロの結婚』が地方ではめちゃくちゃ形で上演されているといって怒っています。

丙 地方の劇場が常設ということは、その専属の劇団をもっていたということですね。

甲 大都市ではそうですね。特に北部の都市で。西や南西部では、巡業の劇団が使っていたようですがね。ですから上演形態も演目もバリと変わらず、五時開演、客席は同じく騒々しい。いい俳優もいて、パリの俳優と交流することもしばしばあったし、外国で客演することもあった。でも、客の反応は少し違って、地方のほうが真面目なものは当たるといわれたそうです。

丁 イギリスの場合も似ているね。一七三七年の検閲法以前の地方演劇は、バース、ブリストル、ヨーク、イプスウィッチなどが中心で、やっていることは客を喜ばせればいいというもの。例えば、一七二七年にノーウィッチで行われた興行の演目は、『ディードーとアエネース』とい

う題のすばらしい芝居」、ハレキン芝居の「パイロダンサー」、曲芸物、それに「エドワード四世、ジョン・ショアと塔の王子たちの動く蠟人形」というものです。ロンドンの劇場の俳優たちがシーズン・オフに縁日芝居に出ることはさつきいったけど、もちろん地方にも稼ぎにくる。それは中心演目が一応は通常の劇だからでしょう。

一七四一年にノリッチの新聞に載った広告をみると、シエイクスピアのもの四作、『ハムレット』『ヘンリー四世』『お気に召すまま』『十二夜』それから、当時の当たり狂言、ロウの『タンバリン』、コングリーヴの『ダブル・ディラー』、コリー・シバーの『ラヴズ・ラスト・ソフト』、アディソンの『カトー』、それにゲイの『乞食オペラ』などがでている。

甲 そういう劇場は、検閲法で禁じられるわけですか。

丁 いったんはね。でも、世紀の後半には各地にパテント劇場ができるし、王立劇場が国中に散らばるわけね。

丙 十八世紀後半のヨーロッパは、前にも論じたように、コスモポリタンな性格が強まるから、中央も地方も、それから演劇先進国も後進国もほとんど区別のない演劇状況になるわけでしょう。

甲 そうでしょうね。ヨーロッパ各小国の今日の国立、王

立劇場の始まりは、だいたい十八世紀後半ですね。ヴィーンのブルク劇場がヨーゼフ二世の下で正統演劇の中心になるのは一七七六年からです。で、そこを追われた輕喜劇は、一七八一年に開かれたレオポルトシュタット劇場や八八年のヨーゼフシュタット劇場で華開かせます。ポーランドにも一七六五年に常設の公衆劇場が出来、チェコのプラハには一七八三年に建ちます。ロシアは、ボリショイ劇場が、建物なしで一七七六年に始まり、ペテルブルクのボリショイは八三年から、といった調子ですね。

丁 ヨーロッパだけでなく、新大陸のアメリカでも、ニューヨークに最初の常設劇場が出来るのが一七六七年、ジョン・ストリート・シアターでね。十二月にファクアーの『ザ・ボー・ストラタジウム』で幕をあげた。『ハムレット』をアメリカで初めて上演したのもこの劇場。ギャリックの脚色でね。ここを本拠地にした劇団に、初期アメリカ演劇の代表的な旅回り一座のアメリカン・カンパニーがあるけど、この一座は、はじめロンドンの役者連と名乗っていて、チャールストン、アナポリス、フィ

ラデルフィア、ニューヨーク、ボストンと東側を巡業してた。臨時舞台を作って週に三日上演。開演は六時か七時、五幕の劇と二幕の笑劇に、幕間には歌や踊りをやった。この点はイギリスと同じなんだろうな。ついでにいうと、十八世紀半ばのロンドンの劇場の演目は、七つの部分から成り立っているのが定型だったという。すなわち、(1)音楽(開幕前に三曲)、(2)特別なプロローグ、(3)主演目(悲劇、喜劇、バラード・オペラ)、(4)幕間の歌と踊り、(5)エピローグ(面白いもの、道徳的なもの)、(6)一幕か二幕の余興劇(ファルス、パントマイム、又は行列)、(7)最終音楽、の七つですね。¹⁸⁾

乙　ところで北欧の場合も、まさしく十八世紀が国民劇場の創始期だということは、前に聞いたけど――

丙　小国はどこでもそうでしょうが、一例として北欧のことを少し述べますと、中心はデンマークとスウェーデンですがね、十七世紀まではラテン語の学校劇か貴族の祝祭劇、それに外国人劇団、それがイギリス、フランス、ドイツ、イタリアからきていた。スウェーデンのクリスチーナ女王が招いた哲学者のデカルトがバレエ劇に作曲していることはよく知られているでしょう。十七世紀末

にカール十二世が十五歳で王位につくと、彼は城内に宮廷劇場を作ってパリから最新式の舞台美術の機構を移入させます。なんでも客の眼前で、王宮の場が田園の場に変わるらしい。

甲　それは、基本装置三つを組み合わせで六種類の背景変化を可能にするものでしょう。ブルゴーニュ座で試みられたんです。

丙　そうですね。ここで演じたのも、フランス人のクロード・ロジドールの劇団で、柿落しはルニヤールの『賭事師』だった。つづいてコルネーユ、ラシーヌ、モリエール、ダンクールなどをやっています。一七〇〇年にはデニス・コートを改造した客数八百の劇場も出来ますが、カール十二世は戦争ばかりしていて、まあ、それで彼は有名なんですが、宮廷は財政的に逼迫する。それで俳優に給料も満足に払えなくなつて、彼らはフランスに帰つてしまふ。

乙　その頃にデンマークの方で、国民劇場の動きが出てきたわけですね。

丙　そう。北欧の場合は、国民劇場というのは自国の俳優が自国の言葉で上演する常設劇場という意味になります

がね。もつとも、デンマークのそれは、宮廷劇団を作っていたフランス人のルネ・モンテギューが、一七二一年に解雇されたから始めたもので、一般市民のための興行を、はじめはフランス語でやったけれど駄目で、フランス人俳優はみな逃げてしまった。それでやむをえず、モンテギューはデンマーク語による上演の許可を求めて、素人役者を集め、翻訳劇とホルベアの作品を舞台にのせたわけです。一七二二年九月二十三日がこの「デンマーク舞台」の開幕日。ホルベアのことには前に話しましたね。

乙 さきほど名前を出したドイツのエリアス・シュレーゲルが「デンマーク演劇の受容に関する考察」という論文を発表しているのは、彼がデンマークの国民劇場にかかわったからだといわれているんですが、それはどういう——

丙 今話した「デンマーク舞台」は二年半で行き詰まって、一七二六年からは俳優たちの共同経営でしばらく続くけれど、これも一年で挫折、翌二八年に王の保護を受けるようになる。つまり俳優たちは宮廷俳優になるんですが、その年の十月にコペンハーゲンの大火が勃発する

んです。町の五分の二が焼失するという大変な災害で、これは見世物なんぞという罰当たりなことをしているからだということになり、二年後に国王が敬虔派のクリスチアン六世に代わると、デンマーク国内の見世物一切が禁止になってしまふ。で、次のフレデリク五世の即位が一七四六年。それまで演劇的空白がつづくわけです。ですから、シュレーゲルは、この新しい王のもとでの演劇再開にかかわったんでしょう。それはコペンハーゲン市の経営で始められたんですが、やはり慢性の財政難で、一七七〇年に国王の管轄下に入って、名実ともにデンマーク王立劇場とされるわけですね。

甲 スウェーデンには、同じ意味の国民劇場は出来なかったんですか。

丙 いえ、その動きはありました。一七三六年に、ストックホルムで素人のグループが国王フレドリク一世の誕生祝いにスウェーデン語劇の上演をみせたのがきっかけで、翌年十月に最初の国民劇場が許可されます。劇場はテニス・コートを改造したもの。演目はカール・イッレンボリ伯の五幕喜劇『スウェーデンの伊達男』でした。劇団を主宰していたのはシャルル・ラングロワというフ

ランス人俳優で、スウェーデン人俳優も育成したんです
が、やはり財政難に陥り、国王が新しくなると、王妃の
ロヴィーザ・ウルリーカのフランス趣味のお陰で、ラン
グロワは劇上演権を取り消され、代わってフランス人劇
団が招かれる、というわけで、世紀半ばは再びイタリ
ア、フランス文化一辺倒になってしまふんです。

乙 そのロヴィーザ・ウルリーカは、プロシアのフリード
リヒ大王の妹でしょう。

丙 そうです。ヴォルテールから啓蒙主義の申し子だとい
われた人ですね。一七四四年にスウェーデンのアドル
フ・フレドリクと結婚したんですが、北国の野卑な芝居
を軽蔑して、ストックホルムから数マイルのドロットニ
ングホルムの城に、当代一流の芸術家を集めて、バロッ
ク祝祭劇の延長のような豪華な催しを繰り広げたくん
です。王子が生まれてからは、子供劇やバレエ劇も盛ん
に行われ、王子六歳のときのバレエ劇は、全十六幕三十二
場、踊り子三百人、山から滝が流れるというスペクタク
ルで、午前二時に終わってすぐに舞踏会に移ったといわ
れます――

丁 そんな大きい劇場ですか。

丙 いいえ、客席は三百五十というこじんまりした劇場な
んですが、当時の舞台技術の粋を集めた。ここでグルッ

ク、スカラッティ、モーツァルトなんかを演じたんです
が、それが一七六二年に焼け、四年後に再興されます。
しかし十九世紀には使われなくなって忘れられ、一九二
一年に全館はこりの山の中から発見されたといういわく
つきなんです。お陰でロココ様式のまま、完全な形で
今日まで保存されたというわけです。夏なんかには使わ
れています、今は博物館になっています。

甲 このあいだ、スウェーデンのパルメ首相が殺された
と、十八世紀末にグスターヴ三世が劇場で暗殺されて以
来のことだと新聞に書いてありましたね。

丙 ええ、グスターヴ三世は一七七一年に即位しますが、
彼の下でスウェーデンは、おそらく十八世紀ヨーロッパ
全体の中でも最も華麗な演劇の時代を迎えたんです。王
は、フランス、イタリアのオペラを融合した新形式のス
ウェーデン・オペラをめざし、宮廷にスウェーデン語改
良会を設けて、スウェーデン劇の上演も試みる。王自身
が劇作もし監督もするんです。それが一七九二年三月十
六日に、ストックホルムのオペラ・ハウスでの仮装舞踏

会で国王が暗殺されることで突然の終止符がうたれてしまっています。

甲 それはどうしてなんですか。

丙 今度のパルメ首相の暗殺も、はっきりした理由がわからないらしいですがね。グスターヴ三世は、いわば最後の啓蒙君主らしく、絶対王政の復権につとめるわけで、宗教的寛容、拷問・死刑の廃止、官僚制度の浄化など、自由主義的な政策を断行する反面、秘密警察や検閲制度の復活、それになによりもフリーメイソンであるという、いささか矛盾した性格を示していたんですね。フランス革命後にルイ十六世を救おうと努めたというところもあり、一近衛大尉の弾に倒れたわけですね。

乙 一七七〇年代はドイツ文学も、いわゆる疾風怒濤時代になるんですが、革命思想の高まりとともに、民族意識の昂揚期を迎えるでしょう。特に、文化的後進国や小国ではね。

丙 その風潮は演劇の場合、特有の反映をみせますから、また改めて論じることにした方がいいかもしれない。

甲 もう一つの世紀末演劇ですね。

丁 そこにいく前に、まだ十八世紀のイタリアやスペイン

の演劇にも少しは触れる必要があるんじゃないの。

甲 イタリアはゴールドーニやゴッツィがいますものね。オペラもあるし。

丁 劇場建築とか舞台美術も十八世紀はイタリアを中心として発展する。

乙 ドイツだって、ゲーテのワイマール劇場を無視するわけにはいかない。これは世紀末の部類だけど。それにロシア。

丙 まだまだ論じるべきことはかりだな(笑)。

(続)

註

- (1) Jeremy Collier, *A Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage*.
- (2) Calhoun Winton, "Dramatic Censorship", (*The London Theatre World 1660—1800*, Robert D. Hume (ed.), Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois Univ. Press, 1980) 参照。
- (3) G. E. Bentley, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time*, Princeton Univ. Press, 1971, p.

167.

- (4) H. H. Houben, *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart*, Bd 1-2, Berlin, 1924/25.
- (5) Dieter Breuer, *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*, Heidelberg, 1982, s. 144.
- (6) コルネリウス・ウォルフホーフト『市の社会史』中村勝訳、一九八四年、スリセイブ (Cornelius Walford, *Fairs, Past and Present, A Chapter in the History of Commerce*, London, 1883)
- (7) 主として P. Larthomas, *Le théâtre en France au XVIII^e siècle* (Paris, 1980), D. Lurcel, *Le théâtre de la Foire au XVIII^e siècle* (1983) を参照。
- (8) 仏和大辞典 (白水社) vaudeville の項参照。
- (9) Sybil Rosenfeld, *The Theatre of the London Fairs in the 18th Century*, Cambridge Univ. Press, 1960.
- 以下の叙述は主にこの本を参照した。
- (10) コルネリウス・ウォルフホーフト 前掲書二〇九—二一〇頁。
- (11) 前掲書二一四頁。
- (12) P. Larthomas, *op. cit.*, p. 26. 但し、ラルホーフトは典拠を示していない。フランスにおける舞台上の客席設定は、
- コルネイユの『ル・シット』大当りのときにマレ座で臨時に試みたものがそのまま常の習慣になったのだとされるが、モリエールの頃にはすでに舞台上に二百人くらいまでのようになっていたという研究者もいる。しかしこの説も典拠は定かでない。モリエールの劇団が本拠としたレロワイヤル座では、あるシーズン中の舞台上の最大客数は三十六人であったという記録が残っている (W. D. Howarth, *Molière: A Playwright and his Audience*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1982, pp. 34—35 参照)。
- (13) 『ル・シット』第九号 (一九八四年)、第十号 (一九八五年)。
- (14) Sybille Maurer-Schmooch, *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1982. 以下に叙述は主にこの本を参照した。
- (15) *Ibid.*, S. 204.
- (16) R. Bauer & J. Wertheimer (Hg.), *Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters*, München, W. Fink, 1983 参照。
- (17) P. Larthomas, *op. cit.*, p. 21.
- (18) Ged. Winchester Stone, Jr. (ed.), *The Stage and*

the Page, Berkeley, Los Angeles & London, Univ. of Calif. Press, 1981, p. 4.

付記

本稿は成城大学特別研究助成を受けた「十八世紀ヨーロッパ演劇研究」の中間研究報告の(二)である。本稿の作成過程は、前稿「十八世紀ヨーロッパ演劇の諸相(一)」『成城文藝』第一一二号所載の付記に記したと等しい。前稿発表の時点では、今回で報告を完了する予定だったが、諸々の事情から再び未完の形にならざるを得なかった。したがって、参考文献の記載も次回送りとなる。御寛恕願いたい。

前稿について読者諸賢より多くの御批判、御教示、また誤りの御指摘をたまわった。心から感謝している。本稿についても同様の御助言をいただければ幸いである。

(毛利)