

17-18 世紀フランスにおける演劇と政治
——新・旧イタリア人劇団の上演環境をめぐって——

奥 香織

はじめに

舞台芸術はさまざまな点で政治と関わりあっているが、17 世紀から 18 世紀のフランスでは、演劇は権力の問題と密接に結びついている。特に絶対王政の時代、演劇はカトリックの考え方とはそぐわないものでありながら王の権力を示す手段として利用され、「演劇政策」が行われていた。演劇は、絶対王政期の政治に組み込まれていたのである。そのため、権力に認められた「公式の劇場／劇団」は王から手当が支給されるなど、特別の計らいを受けたが、それは同時に権力に従うことを意味していた¹。

17・18 世紀のパリにおいて「公式」に認められた劇場／劇団は、フランス人劇団とイタリア人劇団、そしてオペラ座であった。フランス人、イタリア人の両劇団は「王の常設劇団」として、オペラ座は「アカデミー」として公式に認められ、特権を与えられていた。しかしながら、権力の問題は表層的なものにとどまらない。恩恵を受けながらも常に監視される状況に置かれ、創作環境は最高権力者の思惑によって左右されたからである。権力は、ときには直接的で可視的であり、ときには間接的なものであった。例えば、1680 年までは、「王の常設劇団」は定期的に宮廷に出向いて上演する義務があり²、また 18 世紀には、常に上演（特に初演）が監視される状況にあった³。これらの義務・監視に加え、外国人の劇団であるイタリア人劇団は、権力あるいはそこから派生する諸問題により、自らの伝統を変えざるを得ない状況に置かれた。パリで活躍したイタリア人俳優たちは、異質な存在であるがゆえに人気を博したが、そのためにまた多くの問題と闘うことになったのである。さらに彼らは、17 世紀末には国外追放の命を受けるが、18 世紀に入り摂政の時代になると（1716 年）、演劇好きのオルレアン公によって再び呼び寄せられる⁴。このように権力に左右される中で、イタリア人劇団は、母国語での上演からも、コンメディア・デッラルテの伝統からも次第に遠ざかっていく。

最終的にフランス人作家との共同作業を行うことになるイタリア人劇団は、結果としてマリヴォーなど 18 世紀フランスを代表する劇作家に影響を与え、新たな作劇法を生み出す源泉とも成り得た⁵。この点からみれば、イタリア人劇団はフランス演劇史において重要な役割を果たしたが、イタリア人の視点で見れば、この共同作業は外国で生き延びるための手段であり、伝統の変容へとつながるものであった。本論では、当時のイタリア人劇団が具体的にどのような状況に置かれ、どのような問題に直面したのかを考察し、演劇と政治の関係を考えてみたい。

¹ Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Librairie C. Klincksiek, 1972, p. 23.

² Pierre Mélessé, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Genève, Slatkine Reprints, 1976, p. 68 (Réimpression de l'édition de Paris, 1734).

³ Henri Lagrave, *op.cit.*, p. 25.

⁴ 18 世紀にパリに定住したイタリア人劇団は座長ルイージ・リッコボーニに率いられた別の一座で、一世紀前の劇団と区別するために「新イタリア人劇団」と称される。

⁵ この点に関しては、拙稿「マリヴォーとイタリア人劇団——演劇創造の源泉としての演技」、『西洋比較演劇研究』、西洋比較演劇研究会、12 号、pp. 187-198 をご参照頂きたい。

1. 「イタリア趣味」とイタリア人俳優の優遇

イタリア人劇団がパリで活動を始めたのは1577年2月、アンリ3世がヴェニスから呼び寄せた一座が最初である⁶。当初はプロワの一室で上演を行ったが、同年5月19日よりプチ・ブルボンで演じ始める。当時は、一人の俳優につき4ソルの給金が支払われるという状況であった。しかしパリが暴動に見舞われたため、この一座はほどなくしてパリを去り、その後、1584年に二番目の劇団が、1588年に三番目の劇団がパリを訪れる。これらの劇団に関しては、俳優の名前や上演された作品の名前が残されていないため、具体的な情報は乏しい⁷。その後、1645年にマザラン枢機卿によって別の一座がパリを訪れ、プチ・ブルボンで上演を行っている。この一座に関しては、その存在を裏付けるものとして『偽の気違いじみたご夫人 (*La Folle Supposée / La Finta Pazza*)』が上演された記録が残っており、当時の舞台が朗唱と歌唱部分から成っていたことが分かる⁸。イタリア人劇団は、1660年にはパリに定住し、モリエール的一座と交代で、パレ・ロワイヤルの劇場で上演するようになる。さらに1680年にコメディ＝フランセーズが創設されると、フランス人俳優はゲネゴ一座で、イタリア人俳優はオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演を始める。上演は、それまでは週3回であったが、それぞれの劇団に個別の劇場が与えられたことで、イタリア人俳優たちも毎日(金曜日以外)上演することが可能となる。

こうした劇場の使用は全て王の命によって決定されており、その点では、イタリア人俳優はフランス人俳優と同様の恩恵を受けていた。特に17世紀初頭、フランスの宮廷では「イタリア趣味」が好まれ、イタリア人劇団は特別のはからいを受けた。王妃がイタリアの名門メディチ家の出身であり、宮廷で母国語を話すことを好んだことが大きな要因である。宮廷人が日常的にイタリア語を話す17世紀前半においては、イタリア人俳優たちは伝統的な台本(カヌヴァ)を用い、イタリア語で上演することが可能であった。コンメディア・デッラルテの伝統的な舞台は、即興性、身体性、喜劇性によって特徴づけられているが⁹、そこでは猥雑な場面も観客を笑わせる要素の一つであった。17世紀前半のパリでは、こうした伝統的な舞台が宮廷人を喜ばせ、イタリア人俳優は伝統的なレパートリーを母国語で上演して人気を博したのである。

しかしながら、17世紀後半、状況は一変する。ルイ14世紀の政策によって宮廷ではイタリア語が話されなくなり、イタリア人劇団は母国語で上演することが困難になるからである。世紀後半になっても常に「王の常設劇団」として庇護を受け、表向きには特権劇場であったが、自らの伝統を変えざるを得ないような危機に直面していたのである。こうした状況を切り抜けるために、イタリア人俳優たちはどのような策を講じたのだろうか。次に、17世紀後半のイタリア人劇団が置かれた状況、そこで行われた試みをみていきたい。

2. 伝統的なカヌヴァからの脱却——「イタリア劇」から「フランス—イタリア劇」へ

ルイ14世は、成人して政治の実権を握ると、全ての場においてフランス語を話すことを強制する。宮廷人は次第にイタリア語を話さなくなり、イタリア人劇団の舞台を観劇しなくなっていく。こうした状況では思わしい収入が得られないため、イタリア人俳優たちは、舞台を存続させるための方法を模索する。

「公式の劇団」として認められていたイタリア人劇団は、オテル・ド・ブルゴーニュを無料で貸し与えら

⁶ François et Claude Parfaict, *Histoire de l'ancien Théâtre Italien en France*, tome 1. *Des origines à 1667*, Paris, Chez Lambert, 1753 (Reprint, Clermont-Ferrand, Éditions Paleo, 2009), pp. 1-2.

⁷ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁸ *Ibid.*, pp. 8-9. 舞踊(バレエ)の部分もある。

⁹ コンメディア・デッラルテの特徴と定義については、特に Constant Mic, *La Commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVI^e, XVII^e & XVIII^e siècles*, Paris, Librairie théâtrale, 1980 [1927] を参照。

れていた。とはいえ、劇場を維持し、舞台を作り上げるには資金が必要である。そのため、観客が減ると収入が思うように入らなくなり、困窮し始めるのである。さらに、イタリア人劇団はフランス人劇団とは異なり、舞台装置、すなわち「背景」にかかる費用を節約することなく舞台作りをこだわり続けたが、この点も彼らの経済状況を悪化させていた。さらに劇場の料金は現金払いであったが、常連の貴族たちの中には支払いを待たせるものもあり、俳優たちを困らせた¹⁰。問題は耐えなかったようであるが、観客の激減は、劇団存続の危機につながる大問題である。この問題を回避するために、イタリア人俳優たちは伝統的なカヌヴァにフランス語の台詞を挿入していくことになる。確かに、フランス人劇団は「フランスの戯曲」を、イタリア人劇団は「イタリアの戯曲」を上演する特権を得ていたが、イタリア人俳優たちにとって、それはもはや「イタリア語で演じること」ではなくなるのである。

伝統的なカヌヴァにフランス語を取り入れ始めたのは、17世紀中頃に活躍したアルルカン（伊：アルレッキーノ）役者ドミニクとして知られるドメニコ・ビアンコレリであった¹¹。当初は賛否両論であったが、この試みは次第に観客に受け入れられていき、他の俳優たちもフランス語の台詞を織り交ぜるようになる。元来、あらずじに沿って即興で作られていくイタリア人の舞台では、個々の俳優がかなりの自由度を持っていた。また、道化役であるザンニたち（アルレッキーノなど）だけが登場する場面では、あらずじとは関係のない舞台が繰り広げられた。こうした演劇形式ゆえに、個々の俳優が、イタリア語の台本に、それぞれ思うようにフランス語の台詞を挿入していくことが可能だったと考えられる。この試みによって観客をひきつけることに成功したイタリア人俳優たちは、最終的に伝統的な演目を一掃し、新たな作品を上演していくことになる。

上演言語に関するこの変容は、例えば、17世紀後半に活躍したアルルカン役者エヴァリスト・ゲラルディが書き残した『イタリア劇集』（全六巻の台本集）に具体的に読み取ることができる¹²。ゲラルディは1689年にアルルカン役でデビューするが、舞台での事故がもとで若くして亡くなった俳優兼作者である¹³。この台本集は、基本的にはイタリア人俳優が上演した「フランス語台本」を集めたものである。そこには音楽も付されており、歌もフランス語で歌われていたことが分かる。また、これらの台本には、当時のイタリア人劇団が「王の常設劇団」としてオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演していたことも示されている。さらに、言語の問題に注目すると、第一巻に登場する初期の喜劇はまだフランス語とイタリア語が入り交じっているが、第六巻の台本はほぼフランス語のみで構成されていることが分かる。時代が下るにつれてフランス語の割合が多くなっているという点に、17世紀後半のパリで活躍したイタリア人俳優たちの置かれた状況を読み取ることができるのである。

ところで、イタリア人劇団のカヌヴァあるいは舞台に挿入されたフランス語は、社会史的な観点からみて

¹⁰ Henri Lagrave, *op. cit.*, p. 54. なお、17世紀末には芝居の「年間契約」も存在していたが（Pierre Mélése, *op. cit.*, p. 64）、ラグラーブによれば、18世紀にはその確固たる痕跡はみられないという（Henri Lagrave, *op. cit.*, p. 54.）。

¹¹ ドメニコ・ビアンコレリは1640年ボローニャ生まれ。1659年に一座に入り、アルルカン役者として人気を博す。同時期に、トリヴラン役で人気を博したロカテリがいるが（ドミニクが師と仰いだと言われる）、1671年に亡くなっている。

¹² ゲラルディの『イタリア劇集』に関しては、以下の版を参照した。Evaristo Gherardi, *Théâtre Italien, ou, Le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du Roi*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [Paris, Briasson, 1741].

¹³ ゲラルディは、ドミニクの死後アルルカン役を引き継いだアンジェロ・コンスタンティーニのあとにアルルカン役者となり、人気を博したが、彼は仮面をつけずに素顔を見せたままで演じた。その後、18世紀に来仏した新イタリア人劇団のアルルカンは、再び黒い半仮面をつける。

も興味深い。彼らが選んだ語彙は、当時の観客に即座に理解されるような「流行語」が主であったからである¹⁴。先に述べたように、伝統的なイタリア人の舞台では、しばしばあらすじとは関係のない場面が挿入されることがあった。そのため、取り入れられるフランス語の台詞は、必ずしもあらすじに沿ったものでなくても良かったが、その喜劇性や風刺性が観客に即座に理解されるように、「流行語」あるいは当時の風俗を象徴するようなものである必要があった。イタリア人俳優たちにとって、17世紀後半（特に17世紀末）はフランス語上演への移行期であったが、この時代は、一貫性のあるフランス語の芝居が上演されるというよりは、観客を惹きつける、あるいは観客を笑わせるための策としてフランス語の台詞が用いられていたと考えられるのである。

イタリア人俳優たちは、即興劇という特徴ゆえに宮廷の変化に即座に対応し得たわけであるが、それは結果として彼らの舞台を伝統的な演目から遠ざけ、イタリア劇から「フランス—イタリア劇」へと変容させることになる。確かにフランス人劇団も、権力に保護されながら常に検閲を受けて監視されるという両義的な立場に置かれていたが、イタリア人俳優たちの場合は、自らの伝統を変えざるを得ないような、根本的な変容を迫られたのである。母国語での上演を放棄せざるを得なかったイタリア人俳優の思いは、例えば、1717年になされたアルルカン役者の演説の中に示されている。

二つのことがみなさまのお気に召さないようでございます。私どもの欠点と私どもの戯曲の欠点です。私たちは外国人であり、みなさまを喜ばせるために、私たち自身のことなど顧みないことをお分かりいただきたいのです。[私たちにとっての] 新しい言語、新しい種類の芝居、新しい習慣。私たち独自の戯曲は玄人の方々にはお気に召しましたが、彼らは芝居にはいらっしやらない。ご婦人方——彼女たち無しではにっちもさっちもいかないのですが——は、[芝居を] フランス語で聞くことを好まれ、私たちの言語など話そうとも聞こうともなさりません。どのようにしたら、ご婦人方にご愛好頂けるでしょうか¹⁵。

この演説だけをみると、上演における言語の問題は、舞台と客席あるいは俳優と観客の問題であるように感じられる。しかしながら、これまでみてきたように、この問題はルイ14世の国策に端を発しており、権力の問題と切り離して考えることはできない。イタリア人俳優が直面した上演言語の問題は、権力が間接的に作用した例であると言えるだろう。

また、新イタリア人劇団の座長ルイージ・リッコポーニは『イタリア演劇史』をフランス語で書き残しているが、その序文で「私は、私たちの演劇の歴史をフランス語で執筆する。なぜなら、それ以外[フランス語で記すこと以外]にしようがないと思ったからである」と書き記している¹⁶。ここには、この著書をフランス語で書かざるを得なかった点を悲観している様子が読み取れる。外国人である彼がフランスでイタリア演劇の歴史を執筆することは、イタリア人劇団が異国の地で成功を収めたことを証明するものでもあるが、そこには、公権力との複雑な関係も読み取れるのである。では、18世紀に活躍したイタリア人劇団は、一体どのような状況に置かれていたのだろうか。次に、新イタリア人劇団に光をあて、演劇と権力の関係をみて

¹⁴ この点に関しては、W. John Kirkness, *Le Français du théâtre italien d'après le Recueil de Gherardi, 1681-1697: Contribution à l'étude du vocabulaire français à la fin du 17^e siècle*, Genève, Droz, 1971 を参照のこと。

¹⁵ Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, 1880, cité par Constant Mic, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶ Luigi Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, tome I, Paris, A. Cailleau, 1731, p. V.

いきたい。

3. 即興から書かれた芝居へ——18世紀のイタリア人劇団にみる演劇と政治の関係性

言語の問題に直面し、伝統的な演目を変えざるを得なかったイタリア人劇団は、17世紀末、マントノン夫人を怒らせたという理由で国外追放となる。しかし実際には、それは、彼らの人気に嫉妬したフランス人俳優たちの圧力によるものであった¹⁷。その後、ルイ14世紀が亡くなり摂政オルレアン公の時代になると、新たな一座がパリに招かれる。この時代もまた「王の常設劇団」としてフランス人劇団と競合することになるが、イタリア語での上演はもはや不可能であった。一世紀前のように、宮廷人たちはイタリア語を理解しなくなっていたからである。こうした中で、イタリア人俳優たちはより根本的な改革を迫られ、フランス人作家に芝居の執筆を依頼して上演するという共同作業を行うようになる。その代表的な作家がマリヴォーである。イタリア人俳優の身体性や即興の伝統に影響された「自然さ」はマリヴォーの戯曲に書き込まれているものの、イタリア人俳優たちは、全てが有機的に筋に組み込まれ、ほとんど即興の余地のないフランス語の戯曲を「覚えて」演じることになるのである¹⁸。この時代のイタリア人劇団の変容は、もはや言語や演目のレベルにとどまらず、伝統的な上演形式そのものが影を潜めていく。これは、権力の問題であると同時に、時代精神の反映でもある。この時代、道化性や猥雑さからくる喜劇性は非理性的なものとみなされ、排除されていくからである。先にみたように、イタリア人はこの状況を嘆くが、当時のイタリア人劇団では、変容してもなお登場人物は類型化され、アルルカン役者は黒い革の半仮面を被っていた。また、身体性は影を潜めながらも残っており、フランス人劇団にはない特徴を備えていた。自らの意志に反して変容していったものの、フランス人俳優とは常に異質であり、そのことによって観客を魅了し続けたのである。

ところで、当時のイタリア人劇団の装置は、舞台奥に背景を描いた布がかけられるだけであり、この「背景」が幕ごとに変わり、場所の変化が示された。イタリア人劇団では、オペラ座と競合する意味もあってこの舞台装置が重要視されたが、フランス人劇団では、節約のためどの場面でも使用可能な「普遍的な背景」が用いられたようである¹⁹。場面ごとに「背景」を変えることは、結果としてイタリア人の舞台において、「三単一の規則」の一つである「場所の統一」を洗練させることになる。18世紀になると「三単一の規則」は一世紀前のように厳格ではなくなるが、フランス人作家たちによって生み出され守られてきたこの法則が、最終的にフランス人の舞台ではなくイタリア人の舞台で洗練されたことは興味深い。この点は、単なる美学的な問題として片付けられるものではないからである。「王の常設劇団」として公式に認められながらも、常にフランス人劇団よりも格下であるとみなされていたイタリア人劇団にとって、実践の場における装置の改良は、フランス人劇団やオペラ座に対抗するために必要不可欠なものであった。フランス人劇団と同様に権力に保護されてはいたものの、イタリア人劇団と権力の関係はより複雑であり、それは、一方では彼らの伝統を変えるという負の方向に作用し、他方では彼らの舞台を改良させ発展させることにもなったのである。

¹⁷ Françoise Rubellin, *Lectures de Marivaux : La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 22.

¹⁸ 身体演技の面では、ある程度の自由度があったと考えられる。

¹⁹ Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1986, pp. 24-25. この著書の第一章では、18世紀前半のイタリア人劇団の創作状況が論じられている。フランス人劇団の舞台に関しては、先に引用した Henri Lagrave の著書および François Moureau, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, 1979 を参照のこと。

おわりに

イタリア人劇団は17世紀前半には特に優遇されたが、世紀後半には伝統的な舞台を変容せざるを得ない状況に置かれ、国外追放の憂き目にあうなど、などさまざまな点で権力に左右された。表向きは、常にフランス人劇団と同様の特権劇場であり、権力に守られるかたちで存在したが、実際には、伝統的な演劇形式や演目、上演言語を変えざるを得ない状況に直面していた。17・18世紀パリのイタリア人劇団は、直接的であれ、間接的であれ、権力が演劇にどのように作用するのかわ、自らが変容していくことによって示すのである。

イタリア人劇団の変容および伝統からの隔たりは、18世紀にはさらに顕著になる。新イタリア人劇団の座長L. リッコポーニは俳優であるとともに劇作家であったが、彼はもはやイタリア語の戯曲を執筆して上演することはままならず、フランス人作家との共同作業を行う。イタリア人俳優たちは必要に迫られてフランス人作家に劇作を依頼し人気を博すが、それは結果として、彼らを伝統から完全に遠ざけることになった。それでもなお、フランス人俳優にはない演技の魅力によって、オペラ＝コミック座との合併に至るまで、イタリア人俳優たちはパリの観客を魅了し続けたのである。イタリア人劇団が示す演劇と政治の関係性は、観客を抜きにしては成立し得ない演劇という芸術形式そのものについて、我々に再考させるものであるとも言えよう。