

スペクタクルについて

(1) その意味と場

— Du Spectacle (1) Son sens et son espace —

中 村 啓 佑

はじめに

テレビが生活に入り込んで以来、私たちは日常的にスペクタクルに囲まれて暮らしていると言っても過言ではない。華やかな歌番組やショーはもとより、殺人や災害のニュースさえもが私たちの目を奪うような形で届けられる。アポロの月世界着陸以来、どのような大掛かりな出来事も、全世界で同時に見られるようになってしまった。実際、私たちはスペクタクルに麻痺しているように思われる。

しかし、たまにはあれ、目の前で行われる奇術を見たり、劇場に足を運んでミュージカルや演劇に接する機会があると、映像を通して見るのとはまた違った新鮮さ、驚き、感動を覚えて、決して私たちの感覚が完全に麻痺したわけではなく、五感に直接的に響いてくる快感、身体をかけめぐらざるべきのようなものに飢えていたのだということを改めて認識する。生活がどれほど便利になり、望むようにスペクタクルの映像や音声を得られたとしても、現前の人間が繰り広げる華麗で見事な動きに勝るものはない。であればこそ、人気歌手やロック・グループのコンサートに万単位の観衆が押し寄せるのであろう。

この論文の目的は、そのような、映像を通さない生のスペクタクルの魅力をフランスの社会と文化を中心に探ろうというものである。¹⁾ したがって、本論に入る前に、フランス語では“spectacle”とはどんなものを言うのかを簡単に見ておきたい。以下の説明は、フランス語の定評ある辞書の定義を総合して筆者なりにまとめたものである。²⁾

“spectacle”には大きく二つの意味があり、一つは一般的な意味、もう一つは具体的な意味である。いずれにも共通するのは、それが主として「視覚において人間の注意を引くもの」だということであり、科学的観察や創作や生産活動のような実際的な目的をもった凝視の対象としてではなく、どちらかといえば、「ひまにまかせ、一般に驚愕の感情をもって眺めるような光景」であることがわかってくる。そしてそうした光景を人間が意図的、組織的に作りだすと

スペクタクルについて (1) その意味と場

き、二つめの具体的な意味、すなわち演劇、映画、ダンス・バレエ、レビュー、サーカスなどになるものであり、見る者はそこにある種の驚きや楽しみを味わうことができる。

したがって、スペクタクルがスペクタクルであるためには、最小限、そこに見るべきもの、注目を引くものがあるということ。そしてそれを驚きをもって見る者spectateurがいるということである。さらに、具体的な意味でのスペクタクルとなるためには、見るべきものが人間によって行われ、一定の場で、一定の時間経過の中で、一定の観客に提供されることである。このように見てくると、フランス語“spectacle”は、日本語で用いている「スペクタクル」よりもはるかに意味の広い語であることがわかるであろう。³⁾ この論文では、これ以降「スペクタクル」と表記するが、特別の限定を加えない限り、フランス語の意味で用いることを断っておく。

この論文のもう一つの目的は、上記のような辞書の定義からすりぬけている部分を補いつつ、そうした、色あせた定義に現実の豊かさと色彩を与えることである。別の言い方をすれば、フランス語を使う人たちが、どんなものをスペクタクルと呼んでいるのか、また、ある営みがスペクタクルとして成立するための具体的な条件は何であるのかを明確にすることである。

以上の点を確認した上で、第一章においては、日本語では一般的にスペクタクルとは考えられないような、小規模なスペクタクル、いわゆる大道芸を扱う。第二章では、今日のフランス語でも、もはやスペクタクルとは呼ばないような複合的スペクタクル、すなわち遊園地の発生と歴史を略述する。最後に第三章では、もっとも一般的なスペクタクル、すなわち、大掛かりな興行の行われる場である劇場を問題にし、劇場がどのようにして祝祭的空間からスペクタクル鑑賞用の専門空間へと変化していったかを跡付けたい。いずれの章においても、もっとも筆者の興味を引くのは見る者と見せる者の関係であり、両者の関係の変化である。この変化を跡付けることが、第三の目的である。

1. 民衆のスペクタクル

ここで取り上げるのは、人間が意図的に見せようとする、いわば人為的光景であって、先に見た定義の二番目の意味が対象となる。すなわち一定の場で、一定の時間経過の中で、一定の観客に提供されるようなスペクタクルである。ただし、辞書に例示されているような、映画、演劇、オペラ、バレエなどの大掛かりなスペクタクルではなく、個人が見せるスペクタクルや小規模なスペクタクル、特別な場所を必要とせず、その気になればどこでも演じられるような種類のスペクタクルを扱う。日本語の「スペクタクル」からは想像できない種類のものである。

小規模なスペクタクル

パリの芸術活動専門委員会企画のシリーズ中に「フォリ、チボリ、アトラクション パリの初期遊園地」という題の、実に興味深い一冊がある。この中で、著者ラングロワは、遊園地の起源が、定期市 (foire) や、貴族の、あるいは民衆の祭典 (fête) に求められると説明し、特に定期市について次のように述べている。

一方、定期市は、民衆レベルでのスペクタクルの場となった。(中略)

お客を集めるために、そして、だんだんに条件のいい場所へと移動してゆくために (アトラクションが成功すればするだけ安心できた)、商人たちは市の芸人たちに助けを求めた (後の時代に、「サルタンバンク」あるいは「バンキスト」すなわちbanc (ベンチ) を飛び越えて軽業を行う人たちである)。軽業師たちは、屋台を設営し、市の一隅を借りて、彼らの技や、寸劇や、客寄せ芸を見せた。動物使い、レスラー、人形使い、曲芸師、大道薬売り、手品師、自動人形師、抜歯屋、綱渡り師、いかさま治療師、音楽師、奇術師、役者などなどが、もっとも頻繁に姿を見せたのは、パリにおける二つの定期市であった。⁴⁾ (下線は筆者)

上の例には、いわゆる業のみを見せて金を集める大道芸人、口上によって商品を売る、日本で香具師と呼ばれる人たち、商品売りの付加芸として業を見せる人たち、それから、いかさま治療士や抜歯屋のように、人体に何らかの術を施すものの4種類が見られる。しかし、いかさま治療士や抜歯屋も、施術後何らかの薬を売ったであろうことは想像に難くないから、そのほとんどが商行為と一体であったろうと推察される。要するに、こうした民衆レベルでのスペクタクル、いわゆる大道芸と呼ばれる「見もの、見せもの」は商業活動と密接に結びついていたのである。

上にあげた職業のほとんどが、かつて我が国でも縁日や盛り場で見られたものであるから、おおよその想像がつくが、抜歯屋については説明を加えておく必要がある。抜歯屋は、かなり目立った、奇妙な、豪華な出で立ちで現われた。そして、自分は決して身分の低い者でも、貧しい者でもなく、何不自由ない親の家を捨てて、自分の技術を応用し人類を救済するためにこの仕事をしていると吹聴する。⁵⁾ 抜歯屋には、演劇畑の出身者が多かった。それもそのはず、16世紀の、不完全な抜歯器具、野蛮でおそろしい抜歯技術を知りながら、それでも抜歯屋の妙技に感動して、自分も抜いて欲しいという気にならせるのだから、よほどの演技力を備える必要があったのであろう。数ある抜歯屋の内でも、1715年頃に一名をはせたグラン・トマについて紹介しておこう。

彼は深紅の服をまとい、孔雀の羽のついた帽子をかぶった大男だった。銀の胸当てには太陽の模様が入っていた。胸には歯をつないだ数珠が太いひも状にぶらさがり、巨大なサーベルが脚を打っていた。彼は楽隊を引き連れていて、鋼の荷車に、トランペット奏者、鼓手、鐘を叩く助手一名が乗って

スペクタクルについて (1) その意味と場

いた。この鐘の舌の部分は冠をかぶせた白歯でできていた。どんな激痛も、この巨人の前にひざまずけば消えてしまうという評判だった。歯がなかなか抜けない時、トマは患者をひざまずかせ、ヤットコで歯をはさむと、雄牛のようなたくましさで引っ張り上げた。患者は、三度に渡り、歯と一緒に持ち上げられた。⁶¹

派手な衣装、楽隊の奏でる音楽、たくみな口上、それに、ヤスリ、虫歯用のタガネ、鋭利なヤットコ、ノコギリ、歯をくたくたのためのタペット（槌）など目にも恐ろしい器具だけでも目を奪うに十分であろう。大男のトマにヤットコごと三度も持ち上げられる患者に対して、とりまく民衆は、どのような反応を示したのであるだろうか。映画やテレビのない時代のことである。これ以上の面白いスペクタクルはなかったであろう。もちろん今日では抜歯屋はもう見られない。しかし、この職業が、現代フランス語に“*mentir comme un arracheur de dents*”（抜歯屋のように嘘をつく＝平気で嘘をつく）という表現を残していること、また、19世紀まで命脈を保ち、荷車で村から村を渡り歩いていたという事実を付け加えておきたい。

移動のスペクタクル

一般に考えられているスペクタクルが、映画館、劇場、オペラ座、ミュージック・ホール、演芸場など常設の建物と舞台上演されるのに対して、小規模な、民衆のスペクタクルの舞台は街角である。そして、町から町、村から村を移動する芸人たちの手になるそうしたスペクタクルを「移動のスペクタクル」と言うべきであろう。彼らは、*comédiens ambulants, musiciens ambulants*のように*ambulant*（渡り歩く）という形容詞を付されている。仏和辞典では、それぞれ「旅役者、旅回りの楽師」というよう訳されているが、「旅」の語は、センチメンタルでノスタルジックな側面を訳出することには成功しているが、必ずしも適切ではない。というのは、一つの都市に住んで、方々の街を回っているような人たちもいるからだし、法律用語として用いられるときふさわしいとは思えないからである。

パリの街角をにぎわした芸人たちのうちでも、音楽で身を立てる人たちについて、ずいぶん詳しい本がある。1997年から1998年にかけて「民衆の芸術と伝統博物館」が主催した展覧会「パリの街角のミュージシャン」を記念して書かれた同題名の書物である（パンフレットというには大部であり、学術的である）。そこに収められた論文の一つに「アンシアン・レジーム時代のシャンソンの歌い手」があり、ポン・ヌフの喧騒と活気あふれる様子を伝えている。

ポン・ヌフは、現実においてであれ、象徴的な意味においてであれ、さまざまな社会階層が交差する場として、また一方から他方への掛け橋として決定的役割を果たした。橋は、左岸の奢侈な生活から悲惨の谷のぬかるみに向かって、すべてが対極に見える二つの世界を一挙に結びつけたのだ。とうぜん、そこには前代未聞の活力が生まれる。山師も貴族も、小商人も大商人も、あらゆるパリジャ

ンが橋の上のスペクタクルに身を委ね、歌い手の熱唱に聞きほれたのである。⁷⁾

論文のタイトルがchanteurs chansonniers (シャンソンの歌い手) となっているのは、当時、街には、chanteurs cantiques (聖歌の歌い手) もいて、民衆の教化に一役かっていたからである。もちろんバイオリンやフルート、ハーディ・ガーディの演奏者もいたし、時代がくだると、いくつもの楽器を一人であやつるワンマン・バンドや手回しオルガンの奏者が人目を集め、耳を喜ばせた。今日でも市のたつ街には、こうした歌い手や手回しオルガンの奏者が姿を見せることがあるし、いわゆる現代のストリート・ミュージシャンが演奏していることもある。地下鉄の連絡通路で演奏している人たちや、地下鉄の中に入り込んで演奏する人たちも、遠く遡れば中世吟遊詩人に行き着くのであり、16世紀ポン・ヌフで群集を魅了した音楽家たちの末裔なのである。

しかしながら、街から街へ、あるいは旅から旅へと歌や音楽を聞かせて回る生活が決して楽なものではなかったことは想像に難くないであろう。いま、そのつつましい収入や流浪する人々に対する偏見、差別はおくとして、特に19世紀になってきびしくなった国家の規制、すなわち警察の許可制度について略述する。

すでに18世紀から行われていた移動の音楽師たちに対する規制は、19世紀に入ってますます強化された。19世紀は、産業の時代であり、地方から流入する人々によってパリの人口が急激な増大を見た(1800年と1850年では倍になっている)。悲惨と不均衡の増大する巨大都市において、都市の安全を確保しようとしたパリ警察は、一方で内務省の指示、一方でパリ市民からの要求を受けて、都市の公共の場を占有するについての権利と義務を明確にし、物乞いと路上における営利行為との間に明確な一線を引こうとした。そうした規制の一環として、まず名前、住所、許可番号の入った鑑札、さらに年齢、身長、髪の色、まゆ、額、口、あご、ひげ、顔の輪郭について詳細に明記され印刷された許可証の携帯を移動の音楽師たちに義務付けた。

19世紀を通じて、許可証の交付は段階を追って難しくなった。1820年には1年間であった有効期限が1830年頃には6ヶ月となり、1853年には3ヶ月毎となった。そして20世紀にはいり1926年には、移動の音楽師と歌手への許可は定期市主催の、あるいは民間の祭りに限って交付され、一時的な、取り消し可能な許可となったのである。ちなみに1926年の政令が効力を失ったのは、つい最近1997年のことである。⁸⁾

筆者が子供の頃すりきれるほど読んだ本の中に『家なき子』がある。この中で、主人公の少年ルミの親方であるバルタザールが、鑑札の不携帯と公務執行妨害のかどで3ヶ月監獄に入れられる光景は今でもはっきりと記憶に残っている。そのあまりのきびしさに驚いたが、決して誇張ではなかったのである。

スペクタクルについて (1) その意味と場

辞書に例示されているスペクタクルのほとんどが、集団で行われる、脚光をあびた、華やかなスペクタクルとすれば、本章であつかったスペクタクルは、個人による、地味で小規模なスペクタクルである。前者が常設の舞台を本拠にするスペクタクルとすれば、これらは、移動する街角のスペクタクルである。そしてまた、前者が、着飾って赴くハレの日のスペクタクルとすれば、後者は、日常生活の一コマとしてケの日のスペクタクルと言えるであろう。

spectateur (見物人) ははるかに少ないとしても、技や口先の巧みさに驚いて見とれる民衆があり、目を引き、耳を楽しませる光景が繰り広げられるという意味で、これもまた立派なスペクタクルであることには違いない。しかも舞台と客席を隔てる段差がないので、パーフォーマーと見物との間にごく自然なやりとりが発生する。さらに客と客を隔てる座席や劇場特有の闇がなく、そこにいる者すべてが小さな空間を占有しているのであるから、客どうしの間にも一体感が成立しやすい。演者と見物人、見物人と見物人とのコミュニケーションと共感こそ、本来のスペクタクルが備えていたものであろう。今、多くの劇団が小規模な公演にあこがれるのも、現代サーカスができるだけ多くの観客を舞台に引き上げようとするのも、街頭のスペクタクルがなお持ちつづけているエネルギーと一体感をとりもどそうとするからである。

2. 複合的スペクタクル—遊園地

これまでに見てきたさまざまなスペクタクルは、見せる場、見せたり聞かせたりする人間が確定でき、始めと終りがあつて、その間に、ある程度明確な意味をになった内容が展開される性質のものであつた。例えば、劇場であれ街頭であれ、一人ないし複数のパーフォーマーが、ある筋書きや明確な意図をもつた内容を、一定時間内に繰り広げて見せるのである。いつも同じことが繰り返されるにせよ、何種類ものレパートリーがあるにせよ、あるいは次々と新しいものが現われるにせよ、そこには、いわゆる「出し物」がある。

しかし、この章でとりあげるスペクタクルは、見せる者、見せられるもの、意図されるものが何であるかが、きわめてあいまいであると同時に、見せる／見るという基本的関係以外に、さまざまな他の要素が入りこんでくる。確かに、人為的光景であり、見せる／見るという行為があり、驚きなど何らかの感情を呼び起こすには違いないが、誰が、何を、何時ということになると指摘するのが難しい。というのも、これから問題にする事象が複合的であり、これまでのような単純な分析ではとらえられないからである。辞書にある二つめの意味、すなわち、現代フランス語の具体的な意味においてのスペクタクル (演劇、映画、ダンス・バレエ、レビュー、サーカスなど) を大きく逸脱するかもしれないが、あくまで基本的な意味の範囲内にある (視覚において人間の注意を引くものであり、ひまにまかせ、一般に驚愕の感情をもって眺めるような光景)、遊園地を例として、一般的にはスペクタクルとは言わない行為や営みの中に

もスペクタクルを見出してみようとするのが、本章の目的である。

スペクタクル・パーク

見る者自身が行為者となって楽しむ、いや簡単にいうなら遊んで過ごす場としてのスペクタクルがある。そこでは、視覚や聴覚だけが問題になるのではなく、身体感覚全体が刺激を受ける。日本では一般に遊園地と呼ばれ、現在しばしばテーマ・パークと呼ばれている場所がそれであるが、フランスでは最初の頃、“jardin-spectacle”（スペクタクル・パークとでも訳すべきであろうか）と呼ばれていたことを知っておく必要がある。

“jardin-spectacle”は、一方で定期市のアトラクションに、また一方で王侯貴族の主催する祝祭や民衆の祝祭に起源をもち、17、8世紀の庭園趣味、特に、18世紀の英国風庭園の流行と深くかかわっている。ところが、18世紀末になると、散歩して眺めを楽しむ庭園に花火が夜空を照らし、古典的な遊びが加わるようになった。こうした遊園地化の傾向は1795年チボリ公園に結晶し、今日の遊園地の原型である“jardin-spectacle”が誕生する。“Tivolis”はその後普通名詞化し遊園地の代名詞として用いられるようになる。今日では、パリのチボリは忘れられ、コペンハーゲンのチボリ公園が遊園地の発祥と考えられるほど有名になってしまった。⁹⁾

それはそれとして、18世紀末の遊園地で行われた遊びは今日から見れば子供っぽいものであり、遊戯施設は動力を人間に頼っていたから、非常に簡単なものであった。ダンス、目隠し鬼ごっこ、カテチ、またの名をロシア風ブランコ（座席の上下を楽しむ施設）、シーソー、指輪落とし（jeu de bague、初期のきわめて簡単な回転木馬である。木馬自体は、2頭ないし3頭しかなく人力で回転し、木につるされた指輪をスピック状のもので落とす遊戯施設）、エオル（シーソーと指輪落としを組み合わせた遊戯）、カス・クー（横木渡り）、アーチェリーや射的のスタンド、くじなどなどである。それに、少し大掛かりなものといえば、montagne russeと呼ばれるジェット・コースターの原型である。ジェット・コースターというよりは、むしろレールをしいた大仕掛けの滑り台と言った方がわかりやすいかもしれない。¹⁰⁾

それでは、いったい何が人々を引き付け、スペクタクルと言わせたのであろうか。それは、何よりも闇を照らす光であった。時代は18世紀後半である。日が落ちると、街は我々の想像を越えて暗かった。その時間に、遊園地には花火が上がり、紙ちょうちんが飾られ、音楽が流れていたのである。¹¹⁾

頭上には何百ものランプが、さして明るくはないが、赤や、黄色や紫にとり、あたりには蠟と松脂のおいが漂っている。（…）薄物のチュニクを身をまとった、きれいな娘たちが、目をキラキラさせてメリーゴーランドの竜にうちまがり、傍では、驚いた表情の外国人たちが、あたりの様子をメモしている。まもなく花火が、さまざまな衣装が、異国の英雄を演じたパントマイムが目を驚かせるだろう。¹²⁾

スペクタクルについて (1) その意味と場

19世紀、科学と産業の時代、遊戯施設は機械化され、遊園地はますます華やかなものとなる。万国博覧会をはじめ種々の博覧会がこの傾向にいつそうの拍車をかける。それまで人力に頼っていたメリーゴーランドは、19世紀中葉から蒸気機関の動力を用いることによって比較にならないほど早くなった。その結果、それまで経験したことのないような、高速回転による独特の身体感覚を味わうことができるようになる。¹³⁾ 同様に、ジェット・コースターの前身 *montagne russe* は、ますます大掛かりとなり、18世紀には眺める対象であった気球は乗り物となって、だんだんと高く上がれるようになった(繫留気球であるが)。電気の発明によって照明はますます明るくなり、色彩はますます派手になって、イリュージョンと興奮の異次元世界が誕生する。

20世紀、新しい傾向はアメリカからやってくる。1909年、パリにリュナ・パーク開場。ジェット・コースター、ウォーターシュート、大仕掛けな川くだりが登場。それから半世紀、1955年初めてのテーマ・パークであるディズニーランドがカリフォルニアにオープンし、さらに40年後の1992年、ディズニーランド・パリがパリ郊外に開業したことは周知の事実である。¹⁴⁾

スペクタクルとスペクテーター、見る人と見られる人

それでは、一体人々は何を求めて足を運ぶのであろうか。今、ディズニーランドを例にあげて考えることにしよう。

そこには、とうぜん伝統的なスペクタクルがある。花火、イリュミネーション、そしてパレード。パレードは、宗教的祭列であれ、王侯貴族のそれであれ、軍隊のパレードであれ、中世以来の伝統的スペクタクルである。¹⁵⁾

パレードが我々を引きつけるのは、陽気な音楽と舞踊と色彩豊かな衣装、すなわち、普段見られない華やかなものが目の前を、次々と通過してゆくからである。それはいわば絵巻物の世界である。私の目の位置はほとんど一定で、時間の経過につれて見るものが繰り広げられる。そして必ず一定方向で、連続して進行する。演劇や映画の場合も目の位置は変わることがなく、視覚の対象は時間の中で展開するが、話の流れは後戻りすることもあれば、省略されることもある。後戻りした部分や話が飛んで欠如した部分には言語の助けと想像力が必要である。しかし、断続のないパレードには説明の必要がなく、目の前を通過するものをそのまま受け取ればいいのだ。

しかも、ディズニーランドのパレードの主役たちは、アニメのキャラクターである。アニメという映像の中の、いわばイリュージョンの世界にいるはずのキャラクターが、話し、踊り、ときには子供たちと握手をすることによって、そこは文字どおりのワンダーランドとなり、現実と夢の区別がつかなくなってしまう。

遊園地に行くことは、もともと現実を忘れ不思議の世界に遊ぶことであった。しかし、過去

の遊園地は、剥き出しの機械や、施設から施設への汚れた遊歩道、粗末な家屋建築、食堂、店、訓練を受けていない従業員などが現実を引きずっていた。アイスクリームを売るお兄さん、お姉さん、レストランのおじさん、おばさんは、近所で見かける人たちであった。しかし、ディズニランドは、そうした人たちまでも不思議な国の住人にし、すべてを魔法の世界に変えてしまった。

パレードの主役たちの巨大な姿はニースのカーニバルに登場する巨人たちを連想させる。メインの建築である白雪姫の城やシンデレラの城は、ノイシュヴァインシュタイン城を模していると言われている。しかし、ノイシュヴァインシュタイン城を作ったルートヴィッヒ2世は、1867年のパリ万国博覧会をおしのびで見学したついでに、当時ヴィオレ・ル・デュックが修復していたピエールフォンの城を見ていたのである。したがって、ディズニランドの城は二重の意味でレプリカであると言えよう。¹⁶⁾ 夜空をこがす花火は、かつてヴェルサイユの貴族たちを驚嘆させたものであった。花火、照明、建築、パレード、そのどれ一つとして伝統的スペクタクルでないものはない。

しかし、スペクタクルの要素としてもう一つ大事なものを忘れてはならない。それは、それらスペクタクルの見物人すなわち入園者である。彼らは、見る人であり、遊ぶ人であり、同時に彼ら自身が見られる人、すなわちスペクタクルの一部なのだ。ウォーターシュートを見つめるのは順番を待つ客だけではない。あの水しぶきとともに歓声をあげる乗客の表情を見るために集う人たちもたくさんいるのだ。自分は乗らないがジェット・コースターの付近にたむろする人たちは、客の引きつった顔や、恐怖の声を聞くことによって、乗っている人たちとの一体感を味わおうとしている。要するに、喜ぶ群集をみることはそれだけで楽しい。喜ぶ自分を見られることもまた大きな喜びである。ある哲学者が「しあわせは伝染するものだ」と言ったが、互いの喜びの表情を見、歓声を耳にすることによって、彼らの幸福感は相乗的に強まる。そしてそのことによって不思議な国の興奮はいっそう高まるのだ。入園者＝観客＝乗客は、今述べたさまざまなスペクタクルと同様に見つめられる対象であり、しかも、それらとともに、全体として大きなスペクタクル・パークを形成している。群集のいないディズニランドぐらい不気味なものはない。

この章では、単一の、同質のスペクタクルばかりではなく、複合的スペクタクルともいふべきものが存在することを、遊園地を例にあげて証明した。しかしながら、ここでもっとも主張したかったのは、本来スペクタクルにつきものの驚きや興奮や喧騒や晴れやかさというものは、それが見せる者と見る者との一体感から生まれると同時に、個々のスペクタクルの連鎖から生まれるということなのである。定期市しかり、縁日しかり、盛り場しかりである。そこでは、さまざまなスペクタクルが隣りあい、演者の叫び声と音楽が入り混じり、ハレの日の群集の浮

かれ気分と一体になって、興奮が相乗的に増大してより大きなスペクタクルの場が構成される。¹⁷⁾

本来演劇もまたそうした場から生まれてきたものであろう。中世の野外劇は教会前の広場で行われるものであれ、あるいは街を巡行してゆくものであれ、いくつもの仮設舞台の上で繰り広げられた。聖書の場面を演ずる一つ一つの舞台はいろいろな仕掛けが施され、一種のスペクタクルとして観衆を魅了すると同時に、併置されたそれら仮設舞台が全体となってキリスト教の宇宙観を具現していったはずである。そしてまた、そこでは観客と演技者は渾然一体となって、ハレの日の興奮に酔いしれていたと考えられる。¹⁸⁾

一方、定期市の仮設の舞台で行われていた道化芝居も常に観客との掛け合いで観客をわかせたことであろうし、隣りあうさまざまな見世物から沸きあがる活気、物売りの口上とお客の野次、あらゆる種類の珍しい品々、そうしたものと一体となって、野卑ではあるがウキウキとした祝祭気分をかもし出していたことであろう。¹⁹⁾

しかし、やがて役者という専門集団ができ、劇場という専用空間が生まれるとき、スペクタクルはまた別の相貌を提示するが、それは次章の問題である。

3. スペクタクルの専用空間—劇場

第2章において考察した、小規模な、しかも移動するスペクタクルにおいては、定期市であれ、盛り場であれ、いたるところがパフォーマンスの場であった。いわば演者が芸を見せようと思うところはどこでもスペクタクルの場と化し、しかも、そうした場では、とうぜんのことながら見せる者と見る者を隔てるものは何もなかった。

これに対して、演劇やオペラなどの大掛かりなスペクタクルの場合には、今日では専用の空間である劇場が用意され、そこでは、見せる者と見る者は、はっきりと隔てられ、その位置が定められている。この最終章では、演劇やオペラといったスペクタクルそのものについて論じるのではなく、それらが上演される劇場を考察の対象としたい。といっても、私たちは演技者の観点から劇場を考えるのではないし、戯曲家やオペラの作曲家、演出家の立場からそうするのもない。また、戯曲や演劇を研究・批評の対象とする文学者、批評家の立場でもない。あくまでスペクタクルを見せる側と見る側の関係という視点から、ヨーロッパにおける劇場の移り変わりを跡付けようとするものである。

見通しの良い席で、自由に調節できる電気照明と大掛かりな舞台転換装置によって作り出された仮想の世界を、息を殺して見ることに慣れている私たちには、劇場が喧騒にみちた場であり、目に入るものがいっぱいあって、舞台に集中しにくい時代が長く続いたことを想像することはきわめて難しい。実際、良い条件で、静かにスペクタクルを楽しむようになるためには、ほぼ300年の紆余曲折の歴史が必要であった。

プロセニウム・アーチ

近代劇場の歴史はイタリア・ルネッサンスに遡る。ルネッサンスの文人たちは、とうぜん古代劇場を復興しようと試みるが、そうした試みの中から、やがて新しい時代の社会的・政治的要請に応え、しかも遠近法という時代の芸術観・世界観を応用した劇場が次々と誕生する。中でも、17世紀初頭、アレオッティが設計したパルマの宮廷劇場、テアトロ・ファルネーゼ（図1）はその代表的なものであり、近代劇場の原型ともいえるべき特質を明確に備えていた。

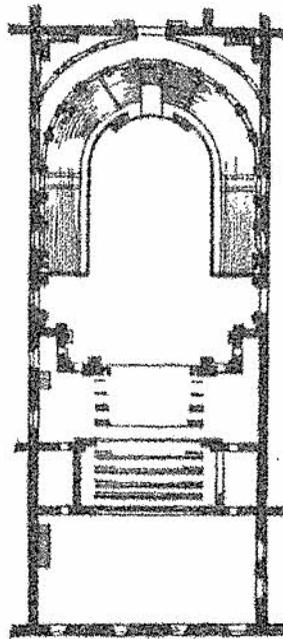


図1 テアトロ・ファルネーゼ

小川俊明
『劇場と舞台機構』より

この劇場にはさまざまな画期的試みが見られたが、何よりも強調しなければならないのは本格的なプロセニウム・アーチをすえたことと、舞台装置のためにスライド式張物を採用したことである。プロセニウムとは、舞台のいちばん前の部分の意である。したがって、プロセニウム・アーチは、現在でいえば、緞帳を上げたとき舞台両側と上部とが黒い幕で縁取られているあの部分である。そこに装飾を施した恒常的なアーチを作ることによって、遠近法の効果を最大限に高めようとしたのだ。²⁰⁾

一方、プロセニウム・アーチを設けることで、舞台の奥行きが確保されスライド式張物を用いることが容易になった。ファルネーゼ劇場では舞台の上に9列か10列のレールが付設され、

スペクタクルについて (1) その意味と場

その上で張物を出し入れすることで、すばやい場面転換が可能になった。²¹⁾ ちなみに、フランスでは、長い間スペクタクルは長方形の部屋の空間や掌球場 (jeu de paume) でしか行なわれず、こうした本格的劇場が登場するのは17世紀末のコメディ・フランセーズを待たねばならない。²²⁾

プロセニウム・アーチによって、舞台は観客にとって額縁で囲まれた一幅の絵となった。しかも奥行きのある何層もの背景を用いることによって、遠近法的に描かれた背景のある絵として見られるようになった。このとき初めて、舞台は客席から切り離されて、別の次元、別の世界を構成するようになったのである。このことは、他の舞台と比較してみればわかりやすい。²³⁾

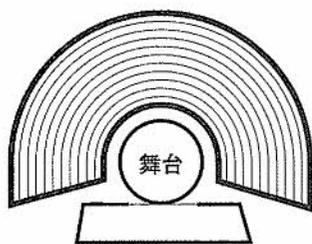


図2 ギリシャ時代ディオニサス劇場

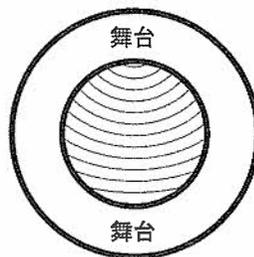


図3-1 円形環境舞台

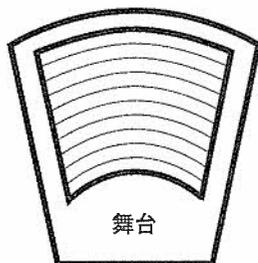


図3-2 箱形環境舞台

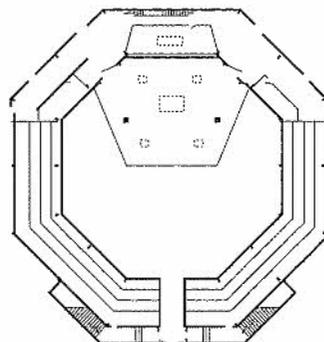


図4 グローブ座

小川俊明
『劇場と舞台機構』より

ギリシアの劇場 (図2) や中世の野外劇場 (環境劇場) (図3)、あるいはエリザベス朝時代の張り出し舞台 (図4) においては、舞台は大なり小なり客席に取り囲まれており観客と舞台を隔てるものは何もなかった。こうした劇場では、演者と見物の一体感はあったけれども、同時に不都合もあった。というのは、たとえば張り出し舞台では、舞台と観客の関係は観客の位置に

応じて変化するので、舞台で展開するシーンが観客にとって均質に見えることはむつかしいのである。それに対してプロセニウム・アーチを備えた額縁舞台の場合には、遠近法や額縁という発想からもわかるように、劇は平面的な絵画としてとらえられるから、客席が舞台に対して正面に位置するなら、比較的均質な条件で見ることができるわけである。しかも、やがてプロセニウム・アーチに幕が下ろされるようになると、舞台と客席の分離はいつそう明瞭になるばかりか、幕間を利用した場面転換が容易になる。こうしてプロセニウム・アーチを備えた額縁舞台は、ヨーロッパでは17世紀後半から18世紀にかけて定着し、近代劇場の標準的な舞台となった。²⁴⁾

客席の位置と観客の視線

一方、ベネチアで公衆の劇場が発達しボックス席が現われると、17世紀、オペラの隆盛とあいまって、この観劇システムはヨーロッパ全体に定着する。²⁵⁾ 今日我々が欧米のオペラ劇場で見るような、舞台をU字型にとりかこむ重層の栈敷席がこれである。正面付近のボックスもあれば、額縁の真横、すなわち、舞台をほとんど真横から見るようなボックス席もある、このきわめて不均等な観劇形式が、なぜ長い間続いたのであろうか。

それは何よりも観劇そのものに対する考え方が現在とは大きく違っていたからである。すなわち、17世紀、18世紀のヨーロッパの劇場にあっては、劇を見にくることは同時に他の観客を見に来ることであり、それ以上に、自分自身を見せにくることであった。主役は舞台の上だけではなくだったのである。「舞台の上の劇と、観客が自己自身を演じる劇」²⁶⁾ の二つの劇が共存し、一つの祝祭空間を構成しているという点で、現代の劇場とは異なっていたのである。

ルネッサンスからバロックに至る劇場の観客は、劇場という屋内空間に閉じ込められ、周囲の景色から遮断され、プロセニウム・アーチと遠近法によって見るべき対象も固定された。しかしながら、視線が舞台方向に限定されたかといえば、問題はそれほど単純ではなかったのである。

まず、プロセニウム・アーチの前の平土間は、なおしばらく演技空間として利用された。²⁷⁾ 役者が舞台から降りてきて演技することもあれば、逆に、舞台の上に客席を設置することも許された。また劇場によっては、平土間の観客が騒ぎを起こすことは日常茶飯事であった。²⁸⁾ さらにバロック劇場では、しばしば王や王妃が舞台と反対側の正面に座ることによって、民衆に自分たちの姿を誇示することが多々あった。²⁹⁾

そういうわけで、観客は、平土間の出来事に目を奪われるばかりか、ときによっては、彼らの視線は舞台と臨席する王の間を往復せざるをえなかった。かてて加えて、観客にとっては自分自身の存在をアピールすることも、ボックス席で顕示されるさまざまなドラマを見ることも劇場にくる楽しみの一つであった。このように、劇場は、観客の視線が対象から対象へと移

りゆく場であり、また、多くの視線が飛び交い、複雑に交差する場だったのである。視線の移動の幅は、現代の劇場に比べればはるかに大きく、見るべき対象は多様であった。が、それは、中世の見物人のように自由に移動して拡散する視線ではなく、客席に固定されたまま劇場という閉鎖空間の中を乱反射する視線であった。

舞台と観客席に対する照明

バロック時代の劇場から18世紀へと続く劇場は、上述のように、観客席と舞台とが渾然一体となって祝祭演劇空間を作り出していた。とうぜん照明もこれに一役買っていたのである。シャンデリアは観客席と舞台を等しく飾り立てて照明した。この時代の劇場では、舞台上のシャンデリアは観客の邪魔にはならず、「上演中堂々と舞台へのぼってランプの芯切りにいそしむ灯火係」に対して不快感をもつ者はいなかった。それどころか、フランスでは、「蠟燭の芯切り番」“moucheur”といえ、誰もがその鮮やかな手並みを見たがる人気者であった。³⁰⁾

しかし、18世紀中葉になると、こうした舞台と観客席との交流は美学的見地から不快に感じられるようになり、明確な境界線が引かれた。舞台を客席とは別の次元にしようとする傾向が一步進んだのである。舞台から観客席に通じる階段が撤去され、舞台上に設置する座席もなくなった。フランスでは、1757年にシャンデリアが舞台から姿を消した。同時に、舞台を明るく観客席を暗くする傾向が18世紀を通じて進行した。そうする方が観客の視線は舞台に集中し、舞台上に展開する出来事に注意を向けると考えられたからである。ただし、舞台を明るくすることは遅々として進まなかったし、観客席を暗くするという試みには、観客の強い抵抗がともなった。³¹⁾

バロック的なものを嫌い、自然らしさを求めた18世紀の人々にとっては、遠近法にのっとった舞台装置や舞台照明は我慢のならないものであった。絵画がすでに自然光の明暗のニュアンスを巧みに描き出しているのに、舞台は自然らしい光をえることがむづかしく、きわめて暗いままだったのである。シヴェルブシュによれば、この当時の唯一効果的な照明はフットライトしかなかった。³²⁾ そしてこのフットライトにしても舞台全体を照らし出すわけにはいかず、せいぜい前舞台に一条の光を投げかける程度だったので、俳優たちはこの場所を独占しようとして押し合いへしあいであった。しかも、下からさしてくるフットライトによって俳優の顔はおぞましいものになってしまったという。しかし、蠟燭やランプに頼るしかなく、強力な光源が現われない限り、自然光のように上から降り注ぐ光を与えるすべはなかったのである。18世紀末から19世紀にかけて、より自然な光をうるための、すなわちより強力な光で上部から照らすためのさまざまな試みや提案がなされた。例えば、反射鏡を応用したスポットライト、カラーフィルター、オイルランプなどがそれである。³³⁾ しかしながら、こうした試みが効果的に実現するためには、調節可能で、しかも強力な光源体、すなわちガス照明や電気照明を待たね

ばならなかった。観客の視線を舞台に釘付けにするための道のりはきわめて遠かったのである。

近代プロセニウム・ステージ

19世紀はまた労働者階級の勃興する時代でもあり、特定の人々にしか開かれていない劇場に対して、広く大衆の支持を受けた劇場を作ろうとする運動が広まった。座席の配置、照明の問題を大衆的芸術のあり方から根本的に考えなおし、プロセニウム・ステージの概念を大きく変えようとしたのはワグナーである。³⁴⁾

ここでは、ワグナーのさまざまな画期的試みについて詳述するゆとりがないので³⁵⁾、彼がバイロイト祝祭劇場を作るにあたって、棧敷席を取り除き、今日多くの劇場で見られるような、段段になった扇形の客席空間を作り出したことだけを確認するにとどめたい。³⁶⁾ この方式は、ワグナー以降も引き継がれ改善されることになる。こうして、視線が何重にも交差しあう複雑で不均等なバロック劇場の客席空間から、すべての視線が均質に舞台に向かって集中するような現代客席空間への変容が徹底することになったのである。巨大な壁を形成する何層もの棧敷席を取り除くことによって、客席空間の後ろへの広がりが可能になったからこそできたことであった。³⁷⁾

こうした客席空間の考え方の変化は、舞台空間の構成にも大きな影響をおよぼすことになった。すなわち、先にも述べたように、バロック劇場の舞台装置はスライド式張物という方法で行われていた。平面に遠近法の技法を用いて絵を描き、それを門形のパネル状に何枚も重ねて立体的な劇空間を構成するようになっていたのである。この方式には、空間のゆがみが側方でいちじるしくなるという欠点があったので、すべての視線が均質に舞台に向かって集中するような新しい客席空間にはそぐわないものであった。その結果、この方式にとって変わったのが、すでに19世紀中葉にフランスで登場した「箱舞台」と呼ばれる形式である。すなわち、屋根、壁、天井、床と4つの面を箱状に構成し、その内部を演技空間とする方法である。この方式だと、例えば扉などはまったく本物のように壁面にとりつけられ、側方の客席からの視線に対する舞台空間の歪みは、ほとんど気にならなくなる。³⁸⁾

箱舞台を機能的に使い、舞台背景の転換を容易にするために、舞台左右、背後に、スライド式張物の場合とは比較にならないほど大きな空間が必要になったから、劇場建築に大きな変化が見られた。また同時に、回り舞台、舞台転換技法としてのワゴン・ステージやスライディング・ステージなどが導入された。

一方、舞台表現が絵画を主体とする平面的なものから、マスとヴォリュームを主体とする立体的なものに移ったとき、光は、その三次元の空間を満たす主役として、積極的な意味付けがなされるようになった。その結果、スポットライトが開発され、ホリゾン（大空を表現する

ために舞台奥に設けられた明るい壁面)の概念が成立した。今日では、エフェクトマシン、スライドプロジェクターなど照明機材の発達により、夕焼けや嵐をはじめ、火災や洪水の特殊効果、さらには、心理的・抽象的な表現にいたるまでホリゾントの効果はきわめて大きい。舞台転換技法にせよ、また照明方法にせよ、電気の動力と照明という新しい技術があってこそ可能となったことはいうまでもない。³⁹⁾

このような長い道りを経て、観客が舞台に集中できるように工夫された近代プロセニウム・ステージは、1930年代後半に完成を見る。今日、われわれが見ているのは、たいていの場合こうした近代プロセニウム・ステージの継承あるいはヴァリエーションと考えてさしつかえない。

私たちは、もっぱらスペクタクルの見物者として、劇場がどのようにして見やすいものとなったかを考えてきた。逆にいえば、社交の場としての劇場において観客どうしのコミュニケーションをどう保証するか、またそのためにどのような工夫がなされているかという点や、演ずる者と見る者の一体感をどうとりもどすのか、どう確保するのかという問題を無視したのである。あるいは、また、ガルニエの手になるパリ・オペラ座に代表されるように、劇場建築の内観、外観そのものがスペクタクルになるという問題にも触れなかった。見る、見せるという機能だけにしぼって論じるとすれば、それは、劇場という建築物、そこで上演される内容との関係で、あまりにも多くの側面をもっていて、この小論の一節ではおさまりきれないからであり、また、他の側面に話が及べば、見る・見せるという問題があいまいになってしまうからであった。この問題に限っても、かなりの部分をときには省略し、ときには注に回さざるをえなかったことを断っておきたい。

おわりに

私たちは、フランス語のスペクタクルをそのもっとも広い意味において「驚きの感情をともなって私たちを引きつける光景や情景」と定義した。であれば、とうぜん自然の光景も含まれるが、本論では、自然の光景としてのスペクタクルを扱わなかった。それは本来風景論の中で扱われるべき主題だと考えたからである。しかも、どのような風景が興味を引くかという問題は、人により、時代により、文化によってそれぞれ異なるからである。

したがって、私たちが問題にしたのは、スペクタクルのうちでも「人間が意図的に、見る者の目を喜ばせるために作り出す光景」であった。第2章においては、そうしたスペクタクルの中でも特に、営利を目的とした小規模な、移動するスペクタクルを扱い、それらが、時代によってさまざまに姿を変えることはあっても、中世から今日まで脈々と続いていること、そして、かつては、そうした庶民のスペクタクルこそ、その後の大掛かりで豪華なスペクタクルの前身

であることを確認した。

大掛りなスペクタクルの種類はさまざまである。フランス語でも今日ではスペクタクルとは呼ばないが、かつてはスペクタクルの名を与えられていた遊園地のようなものも、考えて見れば「人間が意図的に、しかも見る者の目を喜ばせるために作りだす光景」という定義にあてはまる。ただ遊園地の場合には、見る者は同時に遊ぶ者・行為する者であり、見るという要素以外に身体感覚的要素が入り込んでくる。したがって、わたしたちが確認したのは、遊園地が即スペクタクルであるということではなく、あくまで、遊園地はスペクタクル的側面を十分に備えているということである。見る者と遊ぶ者・行為する者が同じという点では、19世紀に流行した野外ダンスホールなども考察の対象になろうが、今回は省略せざるをえなかった。

最後に問題にしたかったのは、「ある筋書きや明確な意図をもった内容を、一定時間内に繰り返し広げて見せる」大掛りなスペクタクルであった。しかし、これは最初の辞書の例にも見たように、あまりに多様であるばかりか、演劇一つをとりあげても、問題はあまりにも複雑である。したがって、そうしたスペクタクルすべてに共通する場としての劇場のみをとりあげ、それが、どのように成立し、見やすくするという目的のために改良されつつ今日にいたったかを跡付けた。この考察は、スペクタクルの内容そのものを論じた2章、3章から少し逸脱する感があるが、見る者＝観客が時代によってどのように変わってきたかを知る上でも意義があろう。

劇場における見せる者と見る者の関係の変化をあらためて考えてみると、今日の劇場における観客が、いかに受動的で、従順で、礼儀正しくなってきたか、逆に言えば、見る者と見せる者の間にあった熱い共感や、見る側にあった激しい批判精神や攻撃的性格がいかに失われたかは驚くばかりである。それは一方でパフォーマンスを生業とする専門集団が成立し、見る者・素人と演ずる者・玄人との距離が次第に大きくなっていった過程であり、また一方で、あらゆる分野において教育が徹底し、狭義の文化に対する無批判な尊敬が成立していった過程であろう。それを文明化の過程と呼ぶことはできるであろうが、本来スペクタクルがもっていたエネルギーの喪失であることは疑いもない事実である。それをとりもどすための方法があるとするれば、見る者と演ずる者の境界をあいまいにし、見る者がときには演ずる者の側で行為するような新たな形態が模索されるべきであろう。とうぜん、そのとき、パフォーマンスの空間は人間のサイズにふさわしいものでなければならない。ストリート・ミュージシャンが活躍し、大道芸の復活が叫ばれ、小さな劇場でのさまざまな試みが熱く語られているのもいわれのないことではない。

注

1) もともと本論の構想は本学における共通教育講義「ことばと文化・フランス語」に端を発する。6年前にこのテーマを講義でとりあげたとき整理しきれず、学生諸君に十分な理解を得られなかった苦い経験が

あった。2001年度後期、もう一度このテーマに挑戦するためには、“spectacle”の意味を明確にし、具体例を豊富にし、理解されやすい筋立てにしておく必要があると考えた。したがって、本論は、講義準備を兼ねている。

2) *Le petit Robert* によれば、フランス語の“spectacle”には、少なくとも3つの意味がある。(日本語訳は筆者による)

1 Ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard

眼前に差し出される事物や事柄の総体。

2 (fin XIII^e) Représentation théâtrale, cinématographique, chorégraphique; pièce, film, ensemble des numéros qu'on présente au public au cours d'une même séance.

演劇、映画、ダンス・バレエなどの上演。個々の劇、映画など、同じ時間帯に観客に提示される出し物の全体。

Ensemble des activités concernant le théâtre, le cinéma, le music-hall, la télévision, etc.

演劇、映画、ミュージック・ホール、テレビなどに関する活動の全体

3 (1675) Vx Mise en scène.

演出

(1835) mod. Loc. Pièce, revue à grand spectacle, qui comporte une mise en scène somptueuse.

大がかりな演出が含まれる作品やレビュー

ただ、*Le petit Robert*の説明はいささか静的であり、何か特徴的なものが欠けているという印象を拭えないのであるが、他のフランスの辞書を何冊かあたって見ると、少し様子が違ってくる。

まず、Larousseの *Dictionnaire de français*によれば、Ce qui se présente au regard et qui est capable d'éveiller un sentiment. 視界に現われて、ある種の感情を呼び起こすことができるもの(下線は筆者)、という説明がある。また、同じLarousseの *Petit Larousse illustré*によれば、Ce qui se présente au regard, à l'attention 視界に、注目の対象として現われるもの(下線は筆者)と説明されている。また、語義辞典ではないが、*Dictionnaire des synonymes*を見ると、1. vue d'ensemble, permanente ou non, animée ou non de personnages, et qu'on regarde à loisir 恒常的なものかどうかを問わず、また人間の手によるものかどうかを問わず、こころゆくまで眺める全体的光景 2. Divertissement visuel offert au public 観衆に与えられる視覚的楽しみ、と言い切っている。

3) 筆者が子供のころから耳にした「スペクタクル」の語は、もっぱら映画の宣伝文句におけるそれであった。あらかわそおべえの『外来語辞典』を見ても、戦後の例は、いずれも「スペクタクル巨編」や「スペクタクル映画」のように映画に関連するものである。ところが、長じてフランス語を学んでみると、こうしたニュアンスはないわけではないが、ごく普通に、もっと広い意味で使われていることを次第に感じとるようになった。さらに、最近では、フランス語の辞書の定義にもおさまらない、もっと広い範囲の使われ方をしているのではないかと感ずることが度々あった。

4) Gilles-Antoine LANGLOIS: *Folies, Tivolis et Attractions les premiers parcs de loisirs parisiens* p.27

5) ポール・ローレンツ監修 F・クライン＝ルプブル著『バリ職業づくし』、p.150

6) 同上、pp.152,153

7) Joséph LE FLOC'H: *Chanteurs chansonniers sous l'ancien régime. Musiciens des rues de Paris* p.38

8) Hélène LANDRON: *Les musiciens de rue sous l'autorité de la police parisienne.*

Musiciens des rue de Paris pp.74-79.

9) Tivolisの歴史については、前掲書 *Folies, Tivolis et Attractions les premiers parcs de loisirs parisiens* の中

の論文“Les folies dans la Revolution” pp.85-154に詳しい。

なお、jardin-spectacleはまた“jardin à attractions”（一般のjardin庭園に対して、遊戯施設を伴った庭園、すなわち遊園地）、あるいは“jardin-foire”とも呼ばれている。この場合のfoireは、商品を販売する定期市の方ではなく、定期市にともなった見世物や遊戯施設の方である。時代が下がると、本来定期市に付属していた見世物や遊戯施設が独立してfoireと呼ばれるようになった。今日でも、季節によって広場に仮設される移動遊園foireの中にこの意味が残っている。

10) 前掲書中の論文 *Folies, Tivolis et Attractions* のp.38およびpp.50-51

11) 同上、p.29

12) 同上、p.45

13) 高山 宏『テキスト世紀末』、第11章「テキスト・カルーセル 世紀末木馬館のバロック狂い」、pp.260-275

14) 前掲書 *Folies, Tivolis et Attractions* pp.52-70

ディズニイランド・パリの他にも、パルク・アステリクス、メール・ド・サーブル、フランス・ミニアチュール、シャトー・ド・ブルトイユなどのテーマ・パークが人気を博していること、また一方でジャルダン・デ・チュイルリーに夏冬仮設される遊園地が伝統的なお祭り気分の人々を引きつけていることを付け加えたい。これら遊園地については、エール・フランス発行の機内雑誌 *Bon voyage*, 2001年7-8月号「夏のパリはテーマパークで 冒険! また冒険!」 pp.27-35に詳しい。

また、2000-2001年を記念して作られたジャルダン・デ・チュイルリーの大観覧車については、*Rue de la folie, la revue des arts et spectacles urbains, 07-2001*. pp.13-16を見よ。

15) ホイジンガ『中世の秋』、p.76およびp.216

16) 鹿島 茂 『絶景、パリ博覧会 サン・シモン鉄の夢』、pp.305-306。

17) アンドレ・ヴァルノ『パリ風俗史』、pp.83-92。

18) 清水裕之『劇場の構図』、pp.124-125

19) アンドレ・ドゥッゲヌは彼の著書の中で、ボン・ヌフにおける仮設舞台の道化芝居と周囲の雑踏の有様を見事な想像図で描き出している。まるでアンドレ・ヴァルノ『パリ風俗史』のボン・ヌフの描写そのままである。

André DEGAINE: *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays.* P.128

20) S.ディドワース『劇場 建築・文化史』、5.絵と額縁 pp.89-93

21) 橋本 能『遠近法と仕掛け芝居 17世紀フランスのセノグラフィ』、p.28

22) 17世紀フランスの劇場については、同上 p.37-44、特にイタリアに遅れをとっていたことについては、p.43。

23) 清水裕之『劇場の構図』、p.142

24) プロセニウム・アーチの役割については、前掲の『劇場 建築・文化史』、『劇場の構図』とともに、日立デジタル平凡社の世界大百科事典CD-ROM版中の項目「額縁舞台」によった。

25) 前掲 『劇場の構図』、pp.154-160

26) ウォルfgang・シウエルブシュ『闇をひらく光 19世紀における照明の歴史』、p. 212

27) テアトロ・ファルネーゼにも見られた観客席と舞台との間の空間が、広大な演技空間としても利用されたから（例えば馬によるバレ）観客席は半円形かU字型にならざるを得なかった。『劇場の構図』 p.140、『劇場 建築・文化史』、p.94

28) 前掲『パリ風俗史』、pp.93-94

29) 前掲『劇場の構図』、pp.150-154

- 30) 前掲『闇をひらく光 19世紀における照明の歴史』、p.212
31) 同上、p.215
32) 同上、p.200 この舞台は、隅の方から照明するというよりも、外枠をあかりで標示した一種ののぞきからくりなのである。このあかり枠は三つの照明部所からなっていた。一つはプロセニウムと書割に取りつけられた側面照明。もう一つは俳優たちを前後から照らしだすフットライト、三つ目はプロセニウム上部と一文字に取り付けられ、反射鏡で下方を照らしだす上部照明である。ただ、この上部照明も、側面照明も光が弱すぎてそれほど遠くにまでとどかなかったから、舞台中央には常に光が不足していた。
33) 前掲『劇場の構図』、p.175
34) 同上、pp.186-189
35) 彼はパイロイト祝祭劇場の建設にあたって、まず第一に、オーケストラピットを、舞台の下に深く沈めた。同時に、平土間の客席を何層にも取り囲む棧敷席をとり除いた。劇場を社交の場とする好ましからざる客を拒絶しようとしたのである。こうして出来上がったのが、今日日本の劇場で多く見られるような、段段になった扇形の客席空間である。この形態は、全ての客席が舞台に正対することができるという点で、彼の芸術の前には全ての人々が平等であるべきという思想に一致するものであった。次に、オーケストラピットを深く沈めたことにより、客席と舞台の間には空の空間が出来上がったが、彼はこれを、客席と舞台を分離するために積極的に活用し、二重のプロセニウム・アーチの形態を創出した。第三に彼は上演中観客席の照明を消すことによって催眠的效果をたかめようとした。前掲『劇場 建築・文化史』 pp.252-254
36) 前掲『劇場の構図』、37) 同上、pp.190-194pp.
38) 同上、192-193
39) 同上、「近代劇場の劇場技術」 pp.210-211

参考文献

- André DEGAINE: *Histoire du théâtre dessinée. De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays.* Nizet 2000.
Gilles-Antoine LANGLOIS: *Folies, Tivolis et Attractions, les premiers parcs de loisirs parisiens.* Délégations de l'action artistique de la ville de Paris, 1991.
Constant MIC: *LA COMMEDIA DELL'ARTE ou le théâtre des comédiens italiens des XVI^e, et XVII^e & VIII^e siècles.* Librairie théâtrale, 1980.
Christophe RAYNAU DE LAGE: *Intérieur rue 10 ans de theater de rue (1989-1999)*, éditions théâtrale, 2000.
Musiciens des rues de Paris. Musée national des Arts et Traditions populaires. 1997. Editions Institut International de la Marionette.
PUCK *La marionette et les autres arts, Pro-vocation L'Ecole, N°7*
Editions Institut International de la Marionette
Rue de la folie, la revue des arts et spectacles urbains, 07-2001.
Théâtre aujourd'hui, N° 7 Le cirque contemporain La piste et la scène.
Centre national de documentation pédagogique.

- アンドレ・ヴァルノ『パリ風俗史』講談社学術文庫、1999
小川俊朗 『劇場工学と舞台機構』オーム社、2000

中 村 啓 佑

- V. W・エグバート『中世パリの橋の上で ―14世紀初期の市民生活の記録』啓文社、1995
- 小倉孝誠 『挿絵新聞「イリュストラシオン」にたどる 19世紀フランス 夢と想像』人文書院
1995
- 鹿島 茂 『絶景、パリ博覧会 サン・シモン鉄の夢』河出書房新社、1992
- ポール・ローレンツ監修 F・クライン＝ルプール著『パリ職業づくし』論創社、1995
- 佐藤忠良他 『遠近法の精神史 ―人間の眼は空間をどうとらえてきたか―』平凡社、1993
- 笹山 隆 『ドラマと観客 観客反応の構造と戯曲の意味』研究社出版、1982
- ウォルグガング・シウエルプシュ『闇をひらく光 19世紀における照明の歴史』法政大学出版局、1988
- 清水裕之 『劇場の構図』鹿島出版会、1996
- 同 『ヨーロッパの劇場建築』丸善、1994
- 高山 宏 『テキスト世紀末』ポラ文化研究所、1992
- 宝木範義 『パリ物語』新潮選書、1984
- ミシェル・ダンセル『図説 パリ歴史物語 +パリ歴史小事典上下』原書房、1991
- S. デイドワース 『劇場 建築・文化史』早稲田大学出版部、1999
- 橋本 能 『遠近法と仕掛け芝居 17世紀フランスのセノグラフィ』中央大学出版部、2000
- アルフレッド・フィエロ『パリ歴史辞典』白水社、2000
- ホイジンガ 『中世の秋』世界の名著55、中央公論社、1974
- 吉見俊哉 『都市のドラマトウルギー 東京・盛り場の社会史』弘文堂、1987
- バーバラ・レヴィ 『パリの断頭台』法政大学出版局、1988
- 渡辺 淳 『パリの世紀末 スペクタクル』中央公論社、1979