

# バロック期フランス・オペラの現代上演における問題

## ——驚異の再現は可能か——

内藤 義博 (立命館大学産業社会学部非常勤講師)

E-mail nityshr@nexyzbb.ne.jp

### 要旨

バロック期のフランス・オペラは驚異のスペクタクルであった。驚異とは、瞬間的な舞台転換や神々の空中浮遊といった仕掛けを用いて上演される場面のことである。現代における上演で驚異がどのように扱われているかを明らかにすることが本論の目的である。そのために、演出の仕方を、初演当時の再現を目指すもの、現代に置き換えるもの、時代の特長が不可能なものに分類し、さらに驚異の種類を5つに分けて、その実例を分析し、多くの上演で驚異の再現が回避される傾向にあることを示し、最後にその理由を考察する。

### abstract

The French Baroque opera was a spectacle of *le merveilleux* (the wonderful). *Le merveilleux* is a scene realized by machinery such as instantaneous changes in sets and aerial lifting of actors playing gods. In our article, we propose to clarify the present treatment of *le merveilleux* in the staging of the French Baroque opera. First, we classify three types of staging (time of author, present day and unidentified time line). Then we look at performances in the five categories of *merveilleux* to conclude that most directors tend to avoid the representation of *le merveilleux*, and finally, we analyze the reasons for this tendency.

### 序文

今世紀に入って隆盛をきわめているバロック・オペラ (1600年から1750年前後までのオペラ) の双壁であるイタリア・オペラとフランス・オペラを現代において上演する際に、どちらにも上演に立ちほだかる困難な問題があることが知られている。イタリア・オペラではカストラートの問題である。イタリア・オペラはカストラートの存在を前提に書かれており、主人公はほぼカストラートが歌っていた。カストラートが存在しない現代において、数十年前までは、カストラートの音域を一オクターブあるいは二オクターブ下げて男性歌手に歌わせるとか、歌えない高音域がある

箇所はカットするという、信じられないことが行われていたが、現在ではソプラノあるいはカウンターテナーで代用されている。しかし、ソプラノではカストラートが持っていた力強さを出すことができず、カウンターテナーでは裏声になってしまいカストラートに及ばない<sup>1)</sup>。

他方、フランス・オペラの場合には、驚異の再現が問題になる。17世紀末の古今論争でオペラが問題になって以降しばしば繰り返されてきたように、フランス・オペラがフランス・オペラである所以は、驚異の存在にある。フランス・オペラとは驚異のスペクタクルだと言われる<sup>2)</sup>。驚異は、17世紀中頃に演劇の先進国であったイタリアから導入された舞台装置や仕掛けによって、神々を空中浮遊させたり、怪物

を登場させたりして、人々の度肝を抜くような演出によって支えられていた<sup>3)</sup>。驚異は、常識では考えられないようなことが目の前で起きることによって生じる。この時代は、近代科学の曙の時代でもあり、次々と科学上の発見がなされて、無秩序に見える自然現象の裏に何らかの法則性があることが認識され始めていた。したがって人々は、オペラ座にいる自分の目の前に提示される不可思議な出来事にも何らかの仕掛けがあることは分かるが、それがどんなものか想像もつかないために、奇跡のようだと考えていた。そこに驚異が成り立っていたのである<sup>4)</sup>。以上のことから、フランス・オペラを現代で上演する場合に驚異をどのように扱うかということがいかに重要であるか理解されよう。

今日まで残されている図面やイラストの研究によって、当時の上演において驚異の演出のためにどのような仕掛けが使用されていたのか、かなり分かってきている<sup>5)</sup>。そのシステムは、今日の高度に発達したテクノロジーから見れば、幼稚なものであり、その再現自体にたいした困難はないように思える。しかし当時の仕掛けをそのまま再現することが、当時の観客にたいして驚異の演出が持っていたのと同じ機能を現代の観客にも持ちうるのか、そもそもフランス・オペラを現代において上演する場合に、驚異をそのまま再現することにどれだけの意味があるのか、などの問題が生じてくる。

本論の目的は、そうした問題を念頭に置きつつ、まず現代におけるバロック期フランス・オペラがどのような方向で上演されているのかを分類し、さらに驚異の種類ごとにどのような演出が行われているのかを分析することで、バロック期フランス・オペラの上演の現状を把握し、今後を展望することである。

## 1 現代におけるフランス・オペラ演出の分類

バロック期のフランス・オペラを現代において上演する場合の演出方法は大きく分けて三つある。第一は初演当時（作曲家の時代）の再現を試みるも

の、第二は舞台を現代に置き換えた演出、第三は特定不可能な場合である<sup>6)</sup>。

第一の、初演当時の再現を試みるものから見ていこう。2004年にトロントで上演されたマーシャル・ピンコスキー演出のターフェルムジークによるリュリの『ペルセ』(初演1682年)<sup>7)</sup>では、初演当時の貴族を思わせる衣装を使用し、当時のオペラ座の図案に見られる舞台美術を再現することによって、初演当時の再現が意図されている。また舞台転換でも、初演当時と現代の舞台設備の違いを考慮して、初演当時に用いられた素早い舞台転換を再現するための様々な工夫がなされている。

2009年にトゥールーズで上演されたイヴァン・アレクサンドル演出の『イポリトとアリシ』(1733年)<sup>8)</sup>では、衣装、舞台美術、舞台装置、照明、すべてが18世紀を思わせる演出になっている。

モリエールとリュリの『町人貴族』、さらにはリュリとキノーによる最初の音楽悲劇である『カドミュスとエルミオーヌ』(1673年)を上演したル・ポエム・アルモニーク<sup>9)</sup>は、17世紀の初演当時の演劇実践の研究によって得られた知見を用いて、モリエールの時代の発音の復元や、台詞の発声の前にそれを導く手振りの使用など演技の側面だけでなく、細部まで手の込んだ舞台美術や、ろうそくによるフットライトをはじめとした舞台照明など、すべてにおいて初演当時の姿を再現する努力を行っている(図1)。

第二の、現代に置き換えた演出の検討に移ろう<sup>10)</sup>。こうした演出では、俳優たちの衣装は、スーツやワンピースといった現代人の日常的な服装(ミンコウスキー指揮、ローラン・ペリー演出の『プラテ』(1745年)(図2)<sup>11)</sup>、クリスティー指揮、ホセ・モンタルヴォ演出の『遍歴騎士』(1760年)<sup>12)</sup>、クリスティー指揮、ロバート・カーセン演出の『アルミード』(1686年)<sup>13)</sup>など)がある。こうした現代風の衣装に合わせて、舞台美術も、『プラテ』では階段席が、『アルミード』ではルーヴル美術館が用いられる。現代に設定した場合の例の中には、現代の特定の出来事に位置づけた演出がある<sup>14)</sup>。ミンコウスキー指揮、ピエール・オーディ演出の『オーロのイフィジェニー』(1774年)<sup>15)</sup>はまるで戦争に従軍する兵士のように迷



図1 ル・ボエム・アルモニック『カドミュスとエルミオース』(DVD, Alpha 701, 2008年より)



図2 ローラン・ペリー演出『ブラテ』(DVD, TDBA-0058, 2004年より)



図3 ピエール・オーディ演出『オーリドのイフィジェニー』(DVD, Opus Alte, 2013年より)

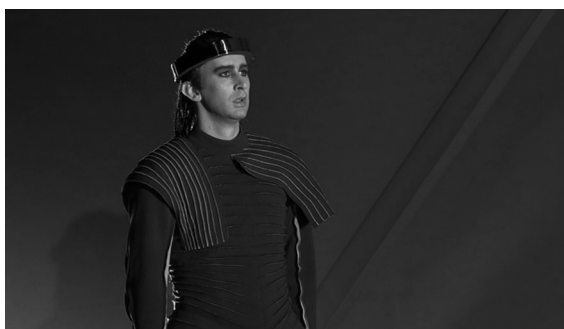


図4 ピエール・オーディ演出『カストルとポリュックス』(DVD, Kultur Video, 2009年より)

彩服を着て、手には弓矢や刀の代わりに機関銃を持っている(図3)。生贄に供されるイフィジェニーは腰にダイナマイトを巻きつけられる。

第三は、時代の特定ができない例である<sup>16)</sup>。クリストフ・ルセ指揮、ピエール・オーディ演出の『カストルとポリュックス』(1737年)(図4)<sup>17)</sup>、クリスティー指揮、ロバート・ウィルソン演出の『トーリドのイフィジェニー』(1779年)<sup>18)</sup>などがある。これらの場合には、服装も舞台美術も簡素化されていることが多く、驚異の再現は問題にならず、多くの演出家が驚異の場面を無視している。たとえば神々の降臨の場面でも、神々は普通に歩いて舞台袖から登場するだけである。

衣装の問題は登場人物たちの性格付けに関係している重要な点である。初演当時の神々などの登場人物の衣装は、当時の人々にとって「現代的な」衣装であった。そもそも神話は作り話であるため、神々の形象はその時代の風俗に影響される。オペラにおける神話の登場人物たちは初演当時の人々にとっての「現代」である当時の風俗に合わせて形象されていた。たとえば当時流布していたメルキュールのイメージは図5が示すようなものであったが、図6が示すように、オペラで使用されたメルキュールの衣装は当時の貴族を思わせる豪華なものであった。この慣行を敷衍するならば、現代におけるオペラ上演では、観客の風俗に合わせた衣装、つまりスーツやワンピースを使用した演出こそが、初演当時の有り様を再現することになると考えられよう。しかし、スーツやワンピースを着た登場人物たちが、アポロンやメルキュールやディアヌなどという、明らかに神話を指示する名前を呼び合い、日常生活からまったくかけ離れた台詞を言う場合、そこには服装や舞台美術とそこで語られる内容の間に大きなズレが生まれ、観客に修復しがたい違和感を与える。

舞台を現代に移した演出が内容との間に生じさせるズレの問題は、バロック・オペラに限らず、オペラ全般の演出の問題として、ピエール・ミショが「音楽好きと劇愛好家」による対話形式<sup>19)</sup>で軽妙に論じている。そこでは音楽好きが「ジーンズをはいた



図5 メルキュール (カルターリ『西欧古代神話図像大鑑』全訳『古人たちの神々の姿について』、八坂書房、2012年、p.377)

ドン・ジョヴァンニとかタキシードを着たジークフリートなんて絶対に慣れることはない」(Michot, p.29)と批判すると、劇愛好家はモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』を持ちだして、アンシャン・レژیムの文脈に置かれているドン・ジョヴァンニとレポレッロの関係を現代人が理解できるようにするためには、最高経営責任者(CEO)と従業員の関係に置き直すことが必要であり、まさにこれこそが演出なのだと主張する(Michot, p.29)。彼の考えでは、オペラは「音楽付きの演劇」(Michot, p.30)であり、演出こそが生命力なのである。

ここではこの問題に深入りしないが、いずれの演出の方法でも、様々なズレが生じることは避けがたいことであり、演出家の選択は、どのようなズレが最も無害か、どの部分を最も重視するかという判断にかかっていると言えよう。

## 2 驚異の種類

17世紀後半から18世紀中頃までオペラ座と呼ばれていたのは、パレ＝ロワイヤル宮の中にあったホールのことである<sup>20)</sup>。1662年にカルロ・ヴィガラニがルイ14世の指示を受けて仕掛け用に改修したパレ＝ロワイヤル宮のホール(図7)は、奥行きが十分にあったので、空中浮遊のための仕掛けとスライド式張物のための設備を作ることが可能であった。この二つの仕掛けをもっていることで、パレ＝ロワイヤル・



図6 メルキュール (Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra, décor, machines et costumes en France 1645-1765*, p. 101)

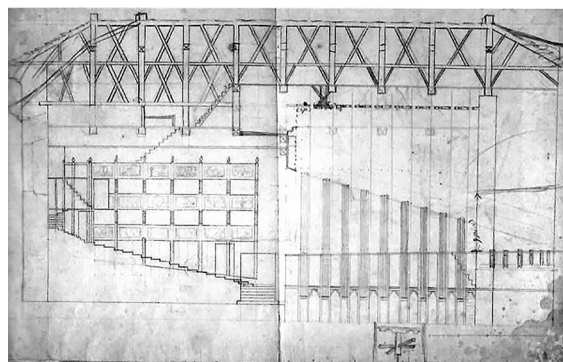


図7 ヴィガラニによって改修された後のパレ＝ロワイヤル・ホールの断面図。左側が客席で、右側が舞台。舞台にスライド式張物が9列あるのが分かる。(Jérôme de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*)

ホールは最も優れた劇場であった。火事で消失する1763年まで多くのオペラが上演された。

この時代の驚異を支えていたのは、空中浮遊とスライド式張物の仕掛けであるが、これによってどんな驚異が可能であったのか具体的に分類し、それらが現代の上演においてどのように演出されているか検討していこう。

### ① 空中浮遊

バロック期のイタリア・オペラが歴史的史実を扱うという特徴をもっていたのに対して、フランス・オペラは一貫して神話とパステルを題材にするという特徴をもっていた。神々は天界に住んでいると見なされ、地上に出現するときには、車に乗って天界から降りてきたり、愛の神のように自由自在に空をとぶことが可能であることから、仕掛けによる空中浮遊が用いられた。

空中浮遊のために、初演当時には太いロープが使用された。当時の照明はろうそくの炎によるもので、現代ほどの明るさを確保できなかったとはいえ、太いロープはどうしても客席から見える。これが当時の人々にも不満の一つであったらしく、新しい技芸であるオペラを支持していたシャルル・ペローでさえ、ロープが見えてもいいから舞台が明るいほうがいいと指摘している<sup>21)</sup>。

現代にはワイヤーという便利なものがあり、これが多く使用される。ワイヤーは照明のあて方次第では見えなくすることも可能である。初演当時を再現しようとする『カドミュス』のプロローグでは冷酷な風神たちがワイヤーで宙吊りになり様々な方向に回転する。『カドミュス』の第二幕で愛の神がワイヤーで宙吊りになって登場し建物の上に座る。現代に置き換えた演出による『プラテ』でもジュピテルは様々な動物の姿で宙吊りにされた車に乗って登場する。しかし初演当時を再現しようとする『イボリトアリシ』ではディアース、ジュピテル、メルキュールは宙吊りで登場するが、台本では天上から降臨する愛の神は舞台奥から歩いて登場する。

また初演当時に使われていた空中浮遊のための  
仕掛けとして、梁を使って舞台袖から他方の舞台

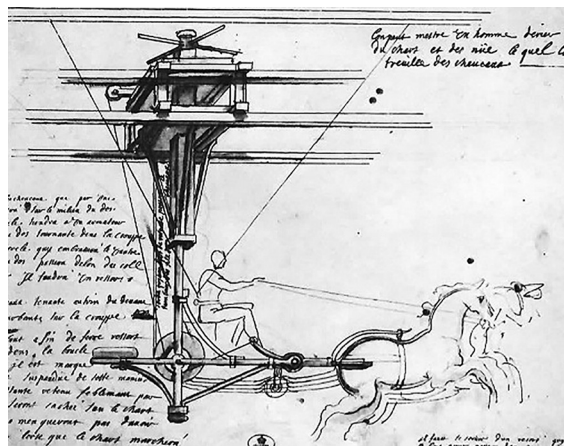


図8 ファエトンの車 (François Lesure, *L'Opéra classique français*, p. 53)

袖に神が乗った車を移動させるというものは(図8)、現代の舞台装置を使えば簡単にできると思われるが、ほとんど使用されていない。つまり現代の上演では、上下の移動はワイヤーによって行われるが、左右の移動には仕掛けを使用せず、歩いて登場させるか、神々が乗る車を舞台上で転がして登場させることが多い。

現代人にとってワイヤーによる宙吊りや空中浮遊は別段珍しいことではなく、そこに驚異を読み取るのは困難だと言ってもいい。『イポリトとアリス』の演出に見られるように、多くの演出家は面倒なことをしてそれほど期待された効果を発揮しないワイヤーによる宙吊りを使用することで、時間的なロスが生じ、筋の展開によって醸成された悲劇的雰囲気や中絶するくらいなら、宙吊りを使用しないで歩いて登場させるほうを選択していると考えられる。

## ② 怪物との戦い

フランス・オペラには主人公がネプチューンやブリュトンたちから送られてきた怪物たちと戦う場面が多数存在する。有名なところでは『ペルセ』で、ペルセは、海の怪物に連れ去られたアンドロメード救出のためにゴルゴン三姉妹と戦って首を取り、空を飛んで、アンドロメードを襲う海の怪物と戦う。このような場面はおそらく仕掛け芝居における最大の見せ場であったはずで、『ペルセ』とほぼ同じ内容をもつ仕掛け芝居『アンドロメード』の作者であるピエール・コルネイユも、観客が仕掛けに気を取ら

れているような箇所では、台詞を言わせても誰も聞いていないので、音楽だけにしたと述べているほどである<sup>22)</sup>。現代ではコンピュータ・グラフィックスが最も得意とする、このような場面を現代のオペラではどのように演出しているのだろうか。

『カドミュス』のプロローグでは大蛇がステージからワイヤーに吊るされて登場し、第三幕ではワイヤーで吊られたドラゴン（外観だけ中身はない）が登場するが、全体は見せない。ドラゴンの頭部は精巧に作られているが、体の部分は骨組みが見えるような簡単な作りになっている。『ペルセ』第四幕でアンドロメードを襲う海の怪物とペルセが戦う場面では（図9）、ハリボテの怪物（円谷プロの特撮で使われるようなもの）を登場させているが、驚異とは縁遠く、笑いを誘うものになっている。初演の再現をめざすこの二作の例の比較から分かることは、怪物をリアルに造形すると、現代の観客に悲劇性や恐怖感を抱かせることは決してなく、逆に喜劇的になってしまうということである。

これに対して、『イポリト』の第四場は、イポリトが海の怪物によって飲み込まれてしまう場面で、初演当時のデッサンによればハリボテの怪物の口が開いたり閉じたりするものであったが（図10）、イヴァン・アレクサンドルの演出では背景の幕に大きく口を開けた怪物を描いておいて、幕の一部が開くようになっており、そこからイポリトが消えていくという工夫がなされている。驚異を感じさせることはないが、前後の場面との齟齬がないので、悲劇性を失わせることもない、優れた演出である。

これらの例が教えてくれることは、現代の上演において、初演当時のデッサンを参考にして怪物のハリボテや仕掛けを用いても、驚異の再現にはならないということである。多くの演出家がこうした場面を省略してしまうにはそれなりの理由があることが理解できる。

### ③ 物の生命化および生命の物化

神話では神々の力は、無生物と生物という境界線を取り払って、無生物であったものを生物にしたり、その逆に生物であったものを、死という生物に



図9 海の怪物、マーシャル・ピンコスキー演出『ペルセ』(DVD, Euroarts, 2005年より)

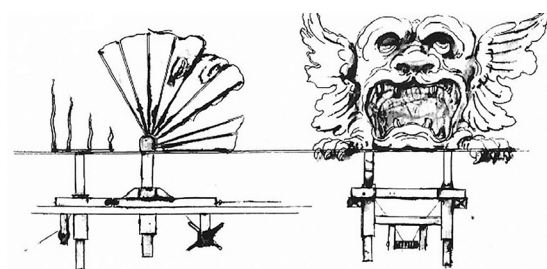


図10 怪物の仕掛け図 (François Lesure, *L'Opéra classique français*, p. 56)

固有の過程を経ずに、無生物化したりすることによって及ぶ。

こうした物の生命化そのものが主題となることは少ないが、その珍しい例が『ピグマリオン』（1748年）である。ピグマリオンによって大理石に彫刻された女性像がヴェニスの力で生命を与えられて動き出すピグマリオン神話は18世紀に非常に流行した驚異の一つで、演劇はもちろんのこと、文学、絵画などで頻繁に取り上げられた<sup>23)</sup>。女性像が動き出す場面では、もともと石の彫像を演じて不動を保っていた俳優が動き出せばいいわけで、演技の上手い・下手はあるにせよ、そんなに難しい演出は必要ない。2010年のエクサンプロバンス・フェスティバルで上演されたウィリアム・クリスティー指揮の『ピグマリオン』では、彫像は台座の上に横たわった姿をしている。こちらの方が、立った姿勢でいるよりも、幕が上がってからずっと不動の姿勢でいなければならないという要請に、無理なく対応できる。

また『カドミュス』第四幕でカドミュスがドラゴンの歯を撒くと、地面から武装した兵士たちが生まれる箇所では、カドミュスが撒く仕草をすると両袖から兵士たちが出てくるという演出が行われている。

これに対して、『アティス』第五幕で死んだアティスが杉の木に変身するという場面では、ヴィレジェ演出<sup>24)</sup>の場合には、杉の葉をもった人々が倒れたアティスの周囲をぐるぐる回るだけで、アティスが杉の木に変身することではなく、驚異の再現は回避されている。

#### ④ 冥界下り・冥界

冥界というのは想像上の世界であるが、キリスト教の概念にも天国と地獄があり、ダンテの『神曲』などによって具象化されて知られていたことから、オペラでどんな冥界が描かれるのか、当時の観客が高い関心を向けていたであろうことは、容易に想像できる。通常の悲劇は場の一致を大原則とするために、冥界が話題になることはあっても、冥界そのものが場面になることは決してなかった。これに対してオペラは神話の世界を題材にしているという理由からこのルールが適用されなかった。例えば、リュリの『アルセスト』第四幕やラモールの『イポリトとアリシ』第二幕で冥界が舞台となる。

イヴァン・アレクサンドルが演出をした『イポリトとアリシ』の冥界の場面では、冥界の主プリュトンの周囲を首だけの家臣たちが居並ぶという情景によって冥界の不気味さを描きだすことに成功しているし、第二幕最後のパルカイの三重唱では、この三人の運命の女神たちが、実際には普通に立って歌っているにもかかわらず、ぶら下げられた姿で歌っているように見える演出がしてあり、冥界の恐ろしさを強烈に見せつける。

冥界下りで有名なオペラとしては、グルックの『アルセスト』(1776年)<sup>25)</sup>があるが、これは無時代風の演出で、舞台美術も簡素化され、冥界下りのための特別の演出は回避されている。

#### ⑤ 瞬間的な舞台転換

17・18世紀のオペラでは、当時の舞台デッサンから分かるように、たいいていの舞台美術は遠近法を用いた背景が用いられている。オペラは、通常の悲劇の舞台と違って、場の一致が適用されないために、幕ごとに場所が違うのはもちろんのこと、幕

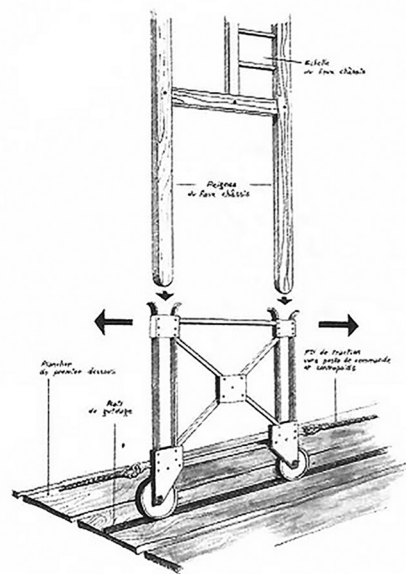


図11 スライド式張物の仕掛け（橋本、『遠近法と仕掛け芝居』、p. 12）



図12 スライド式張物を使用した舞台美術の様子（橋本、前掲書、p. 13）

の途中でも荒涼とした荒地から豪華な宮殿内部に舞台転換するというのがしばしばあった。そうした瞬間的な舞台転換を実現したのは、スライド式張物という技術である。

スライド式張物は一点消去線遠近法（または透視図法）の発達とともに考案された技法で、背景の一部を描いた張物を台車に乗せて、両袖に、また舞台奥に向かって一定間隔に置き、舞台転換のときにはそれをロープで引っ張って素早く入れ替えることで瞬間的な舞台転換を可能にするものである。両袖に置かれる張物の一枚一枚の絵は背景の部分でしかないが、この張物を舞台奥に向かって何列も並べることで、全体として舞台奥に消失点を結ぶ遠近法の舞台背景が描かれる。（図11、図12）

この技法は仕掛けの一部として17世紀中頃にイタリアから導入された。この技法を見せ場とする、

いわゆる仕掛け芝居がフランスで流行したのが1650年代で、その後フランスでは仕掛け芝居は廃れたが、オペラが驚異の一つとしてこの技法を継承することになった。イタリアやドイツから来た外国人がフランス・オペラを観劇して驚嘆したものの一つがこれであった。1726年のクヴァンツ、1752年のカサノヴァ、1764年のカルロ・ゴルドーニたちがそうであった。とくにカサノヴァは『回想録』で「フランスのオペラで私の気に入ったのは、すべての舞台装置が一瞬にして入れ換わるときのすばやさだった。イタリアでは思いもよらぬことだ」と感心している<sup>26)</sup>。

バロック期のフランス・オペラ、とくにリュリのオペラにはスライド式張物の使用を前提とした瞬間的な舞台転換がしばしば使われている。1675年に初演された『テゼ』を例に挙げると、第三幕はエジェの豪華な宮殿を舞台として始まるが、途中で突然舞台が変わって恐ろしい怪物たちのいる荒涼とした場所になる。さらに第五幕では、最初はメデが魔法で創りだした宮殿だが、メデの策略が失敗すると、メデが宮殿を破壊したために恐ろしい闇に包まれるが、ミネルヴァが現われて、壮麗で輝かしい宮殿を建てて、ハッピーエンドになる。こうした幕の途中での瞬間的な舞台転換にはスライド式張物の使用が不可欠であったと思われる。

しかし、現代の劇場の舞台にはスライド式張物を移動させるための設備がないために、現代の上演ではスライド式張物を使った場面の素早い転換は行われていない。リアルな舞台美術を使用すると、どうしても上記の『テゼ』におけるような舞台転換が必要になる。ターフェルムジークの『ペルセ』は幕を下ろした状態での舞台前面を利用することで初演当時に近い素早い舞台転換を実現する工夫をしている。

抽象的な舞台美術であれば、舞台転換の必要がなくなるために、現代では抽象的な舞台美術を使用するケースが多い。例えば『カストルとポリュクス』は冥界の場面もあれば、戦場の場面もあるのだが、舞台美術は抽象的なものが使われ、したがって最初から最後まで舞台転換は行われない。これらは、観客の想像力に頼る演出手法だが、果たし

てどの程度有効なものなのだろうか。

## 結論

バロック期のフランス・オペラは驚異のスペクタクルである。フランス・オペラのこうした本質規定を踏まえて、本論では現代のフランス・オペラ上演において驚異がどのように再現されているかを分析してきたが、ごく一部の例外を除いて、驚異の再現は回避される傾向にあることが分かった。その理由を考えてみよう。

第一に、現代の劇場の設備が17・18世紀のパリ・オペラ座（パレ＝ロワイヤル・ホール）の設備と異なることから、ワイヤーで宙吊りにすることを除いて、当時の仕掛けを再現することは不可能である。興行として赤字がでることは許されないことを考えると、高額のコストを使って当時の仕掛けを再現すると、それに変わるテクノロジーを舞台に導入することが回避されることは自然な傾向だと言える。

第二に、こちらがより重要な理由だと思われるが、たとえ初演当時の仕掛けを再現できても、それが驚異として機能するかどうかは疑問である。おそらく機能しない場合がほとんどであろう。それはなぜか。そもそも驚異が驚異として成り立つのは、観客にとって実現不可能と思える現象が目の前で起きることによって成り立つ。「メルポメーヌが装置家の技術だけで何の支えもなしに空中を飛ぶのを見た者は、全く不可能としか考えられない、自然に反するこの動きを魔術としか思えなかった」<sup>27)</sup>という反応、つまり仕掛けを使っていることは分かっているのだが、それでもどうしてこんなことが可能なかと驚嘆するところにのみ、驚異は成り立つ。上の引用にも見られるように、当時の人々は目の前で登場人物が空中を浮遊したり、一瞬にして目の前の世界が変わったりするのを見て驚嘆すると同時に、神々が空から降臨したり、ペルセが空を飛んだりするという事態は神話の世界の話だということ、奇跡のような出来事も何らかの仕掛けによって創りあげられたものだとい

うことを理解していたのである。

こうした前提を抜きにして驚異は成り立たない。すでに18世紀の後半には、驚異が機能しなくなり始めており、オペラ台本作家でもあったマルモンテルは「神話あるいは魔術の驚異をこれらのどちらかを信じている場所と時代とは無縁の筋のなかで使ったら、それは滑稽なことになる」<sup>28)</sup>と指摘している。ターフェルムジークによる『ペルセ』でハリボテの怪物の使用が悲劇よりも喜劇を思わせるものになったのも、神話の登場人物たちを描くオペラで行き過ぎた現代化をすることが観客に違和感を生じさせるのも、これが理由である。

ではこのまま驚異の再現を回避すべきだろうか。現代化の演出の場合は、回避するしかない。神話の驚異などだれも信じていない現代でそのような驚異を再現すれば、喜劇になるほかないからだ。この場合フランス・オペラが本来もっていた魅力は半減するだろう。ちょうどカストラートのいないイタリア・オペラのように。

他方、17世紀や18世紀に初演された通りに再現することで、現代の観客を初演時代に運び去ることができれば、それが可能かもしれない。この場合、現代の観客はそれと自覚した上で初演時代の観客を追体験することになる。現代の観客がすべての仕掛けに驚異を感じることはないかもしれないが、驚異を前提に観ることは可能だろう。そのためにはできるだけ初演の演出をリアルに再現している必要がある。ル・ポエム・アルモニークの『カドミュスとエルミオーヌ』や『イポリトとアリシ』におけるイヴァン・アレクサンドルの演出がその方向性を示唆していると思われる。

さらにオペラを舞台芸術としてではなくて、映像芸術として作りなおすという可能性もある。今日のコンピュータ・グラフィックス技術の進歩は目覚ましく、神話世界をリアルに再現することができる<sup>29)</sup>。例えば、オペラ『ペルセ』と同じ主題を描いた映画として『タイタンの戦い』(2010年)がある。映画の中にオペラを取り込んでしまうことで、驚異のリアルな映像とオペラ固有の音楽とを楽しむことが可能になるかもしれない。

〔注釈〕

- 1) フーベルト・オルトケンパー『心ならずも天使にされカストラートの世界』(国文社、1997年)、p. 10を参照せよ。またカストラートのパートを現代で上演する際に行われていた改竄については、ヘンデルの場合であるが、ウイントン・ディーン『ヘンデル オペラ・セリアの世界』(春秋社、2005年)の第11章を参照せよ。
- 2) 最も早い時期のものでは、シャルル・ペローが驚異を基準に悲劇とオペラを区別して、「オペラのように驚異によって構成される劇詩があるべきではないだろうか」(Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, 1692-1697, t. III, p. 282-283)と述べている。オペラを批判したと言われるラ・ブリュイエールも「仕掛けはフィクションを拡大し美化し、観客の甘い幻想を支えている。この幻想こそ芝居の楽しみであり、仕掛けはいまだに驚異を与え続けている」(La Bruyère, *Les Caractères*, Classiques Garnier, 1990, p. 83-84)と、仕掛けによる驚異がオペラの本質だと見抜いている。18世紀中頃に諸芸術概念の規範となっていたシャルル・バトウの『同一の原理に単純化された諸芸術』では、「オペラでは神々が神々として行動して、超自然的な力を使うので、驚異がなかったら、真実らしさを欠くことになるだろう。(...)したがってオペラは驚異の筋の再現である」(Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, Paris, 1989, p. 211、邦訳『芸術論』、山縣熙訳、玉川大学出版部、1985年、p. 172)と明確に指摘している。現代でも、オペラ演出の歴史を素描したメルランも「バロック期から、オペラは仕掛けと舞台美術の同義語である」(Christian Merlin, « Les grandes tendances de la mise en scène d'opéra », *L'Avant-Scène Opéra*, <Opéra et mise en scène>, n° 241, 2007, p. 4)と認識している。
- 3) フランスにおける仕掛け芝居およびイタリアからの仕掛けの導入についてはJérôme de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV* (Perrin, 2005)および橋本能、『遠近法と仕掛け芝居』(中央大学出版部、2000年)を参考にした。
- 4) それを示す最も有名なものは、オペラを自然界に喩えたフォントネルの次の言葉である。「この点について、私がつねに思い描くのは、自然はオペラのスペクタクルに似た壮大な一つのスペクタクルであるということです。オペラ座の中のあなたのいる場所から、現実の舞台は完全な姿では見えませんね。快適な効果を離れたところから作り出すために舞台背景や仕掛けが配置され、あらゆる動きのもとになっている歯車とか錘などはあなたからは隠されています。」(Fontenelle, *Les entretiens sur la pluralité des mondes habités*, dans *Œuvres*

complètes, Fayard, 1998, t. II, p. 20.)

- 5) Cf. François Lesure, *L'Opéra classique français* (Minkoff, 1972); Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra, décor, machines et costumes en France 1645-1765* (Paris, Éditions du patrimoine, 1997).
- 6) 演出家イヴァン・アレクサンドルはこれを「仮定上の筋の時代、作者と／あるいは作曲家の時代、上演の時代（現代）、いつでもよい時代、特定不可能な時代」の5つに分類しているが、これはオペラ全般を念頭に置いているからで、フランス・オペラは神話を題材とすることから、筋の時代というものは存在しないので、私たちは上記の三つに単純化した。Cf. Ivan A. Alexandre, « Lost in transposition », *L'Avant-Scène Opéra*, <Opéra et mise en scène>, n° 241, 2007, pp. 32-33.
- 7) 2004年4月にトロントのエルジン・シアターで上演された。DVDはEuroarts, 2054178である。
- 8) 2008年にパリのオペラ・ガルニエで上演された。DVDはERATO (2014)。Cf. Ivan Alexandre, « Entretien », *L'Avant-Scène Opéra*, « Hippolyte et Aricie », n° 264 (Paris, 2011).
- 9) Le Poème harmoniqueは1998年にヴァンサン・デュメートルを音楽監督として集まった音楽家、俳優、ダンサーの団体である。16世紀および17世紀前半の演目をレパートリーとしていることから、ヴェルサイユ・バロック音楽センターとも連携している。ここで取り上げる『カドミュスとエルミオース』のDVDはAlpha 701 (2008)である。モリエールとリュリのコメディ＝バレエ『町人貴族』Alpha 700 (2005)も参照のこと。
- 10) このような演出方法の先駆者はヨアヒム・ヘルツであった。Cf. Christian Merlin, 前掲論文, p. 9.
- 11) 2002年にパリ・オペラ座で上演されたもので、DVDはTDBA-0058 (2004)である。
- 12) 2004年にパリ・シャトレ劇場で上演されたもので、DVDはOA 0938 D (2005)である。
- 13) 2008年にシャンゼリゼ劇場で上演されたもので、DVDはFra Musica (2011)である。
- 14) 1970年代後半から始まった演出方法で、「ディレクターズ劇場」と呼ばれた。Cf. Christian Merlin, 前掲論文, pp. 10-11.
- 15) 2013年にネーデルランド・オペラ劇場で上演されたもので、DVDはOpus Alte (2013)である。
- 16) ヴィーラント・ワグナーによって1950年代に導入されたこのような演出方法はたいへんな衝撃を与えたことで知られている。Cf. Christian Merlin, 前掲論文, pp. 5-6.
- 17) 2008年にアムステルダムで上演されたもので、DVDはKultur Video (2009)である。
- 18) 2001年にチューリッヒで上演されたもので、DVDはArt Haus (2002)である。
- 19) Pierre Michot, « Mélomane et Drammophile », *L'Avant-Scène Opéra*, <Opéra et mise en scène>, n° 241, 2007, pp. 26-31.
- 20) フランスにはオペラ座という施設は17・18世紀には存在しなかった。リュリが設立した王立音楽アカデミーがオペラを上演するために使用していた施設が通称としてオペラ座と呼ばれていたが、この時期に最も長期に使用された施設がパレ＝ロワイヤル・ホールであった。
- 21) 「主たる不満の一つはロープが見えすぎることだ。これは確かだが、舞台の奥の照明をやめることで解決できるし、簡単にできることだ。だが、照明をしないというのは芝居には重大な欠点であるし、舞台奥が何も見えないほどに暗い場合には、ロープを隠すことは難しいことではない。私個人のことで言えば、何も見えないとか見ているもののがなにか分らないよりは、ロープが見えてももっと明るいほうがいい。」(Paris, BnF, Manuscrits, Mélanges Colbert 167, fo 245a, cité par Jérôme de La Gorce [2005], p. 143)
- 22) Pierre Corneille, « Argument », *Andromède* (Didier, 1974), p. 10.
- 23) 1700年のバレエ『諸技芸の勝利』（詩ラ・モット、音楽ラ・バル）の最終幕「彫刻」をはじめとして、*Pygmalion des Lumières*, anthologie présentée par Henri Coulet (Paris, 1998)にまとめられている。
- 24) 2011年にオペラ・コミック劇場で上演されたもので、DVDはFra Musica (2011)である。
- 25) 2000年にパリ・シャトレ劇場で上演されたもので、DVDはARTHAUS MUSIK 100160である。
- 26) オルトケンパー (1997)、pp. 224-225を参考にした。
- 27) 1650年に当時11才の国王ルイ14世の前で上演されたピエール・コルネイユの『アンドロメド』を観劇したジャーナリストのルノーが『ガゼット・ド・フランス』に掲載した感想である。橋本 (2000)、p. 4の引用を利用した。
- 28) Marmontel, « Merveilleux », *Éléments de littérature*, dans *Œuvres complètes de Marmontel* (Paris, 1818), t. XIV, p. 254.
- 29) オペラの驚異を描くのに最も適したメディアが映画であることについては、ピエール・フリノフが指摘している。Pierre Flinois, « Le rôle de la technologie », *L'Avant-Scène Opéra*, <Opéra et mise en scène>, n° 241, 2007, p. 44.