



Title	サーカスにおけるpantomime : I. フランコーニ・サーカスとシルク・オランピーク劇場
Author(s)	中村, 啓佑
Citation	Gallia. 2024, 63, p. 43-52
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/95757
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

サーカスにおける pantomime

—— I. フランコーニ・サーカスと シルク・オランピーク劇場 ——

中村 啓佑

本論は二つの疑問から出発している。一つは「サーカスの pantomime がなぜ日本ではほとんど知られていないのか」。もう一つは「サーカスの pantomime とは、どのようなものであるのか」。二つの疑問はとうぜん関連しているが、ここでは後者に焦点を絞る。当初はその他複数の問題を扱う予定であったが、執筆が進むにつれて一つの論文にはおさまらないことに気づき、分けて論じることにした。詳しくは最後に説明する。

第1章では、フランコーニ・サーカスの発展とシルク・オランピーク劇場 (le Cirque Olympique¹⁾) 建設のいきさつを、フランス革命からナポレオン帝政の時代にかけて追尾する。第2章では、同サーカスのお家芸である馬のレパートリーを説明し、それを受けて小規模 pantomime である喜劇を紹介する。それに対して第3章では、大規模 pantomime を戦闘劇 (mimodrame militaire²⁾) を例にとって説明し、そのためにシルク・オランピーク劇場の構造に着目する。

語義について簡単に触れておこう。「パントマイム」と言えば、マルセル・マルソーに代表される「言葉を使わず身振りや表情だけで表現する演劇」、すなわち個人の身体芸を思い浮かべるが、この語はそれにとどまらず、演劇史上多義多様に用いられている。したがって個人の身体芸を意味する場合には借用語「パントマイム」を用い、本論のテーマの、限られた意味で用いるときには、フランス語 *pantomime* または *pantomime au cirque* を用いる。

第1章 激動期のフランコーニ・サーカス — フランス革命からナポレオン帝政へ

1. 革命下のフランコーニ

フランス革命はサーカスの創始者、イギリス人フィリップ・アストリー (Philip Astley) とフランスサーカス興隆の祖イタリア人アントニオ・フランコーニ (Antonio Franconi) の運命を大きく分けた。すでに宮廷の保護の下、パリに Amphithéâtre anglais を建設して人気を博していたアストリーは、1793年、革命

1) この劇場名は著者によってフランス語表記がさまざまに異なる。本論では日本語表記を「シルク・オランピーク」とし、フランス語表記を H.Thétard と C. Dupavillon にならって <le Cirque Olympique> で統一する。

2) 軍隊のパレードも含まれるから、「軍隊劇」、「軍事劇」、「戦争劇」なども考えられるが、フランコーニが力を入れ、観客をいちばん惹きつけたのが戦闘場面なのでこう訳した。なお *mimodrame* は「サーカスにおける *pantomime*」の一種であり、第2章、第3章で説明する。

政府が英国に宣戦布告するに及んで帰国を余儀なくされた。彼が考案した pantomime をはじめ、残したレパトリーは少なくない。

それに対して革命直前、アストリーのサーカスに身を寄せていたフランコーニは、その後リヨンでサーカス劇場を建設するなど地方に活動の場を求めたが、やがてパリにもどり、Citoyen de Lyon として革命政府に協力する。1794 年 4 月にはルソーの、同年 9 月にはマラーの遺骸をパンテオンに埋葬する際、馬を使って革命政府公認運搬者を勤めたのをはじめ、たびたび革命祭典の行列に携わっている。さらには、傷病兵運搬専用の車両建設を政府に進言して採用されるなど革命政府に協力を惜しまなかった。闘牛で興行するかと思えば曲馬で巡業し、革命下には Citoyen として働くフランコーニのこうした才覚について、オダックは「これほど色々な場面に姿を現すという事実は、馬を操る能力が利用できるどころなら、どこにでも首をつっこむ才覚を物語るものだ³⁾」と評している。

こうした機を見るに敏、時の権力に迎合しながら利用するというしたたかさは、二人の息子ローラン (Roland) とアンリ (Henri、二人とも帰化してフランス名となる) に受け継がれるが、波乱にとんだ父親の生き方とは対照的に、シルク・オランピック劇場に腰をすえてフランコーニ・サーカス隆盛の礎を築く。客層を上流階級に絞り、洗練された、しかしエキサイティングなレパトリーを用意する傍ら、馬術を最大限に利用して権力との間に巧妙な関係を保ち、サーカス経営者・興業資本家としての道を歩んでいく⁴⁾。

2. ナポレオンの演劇政策とシルク・オランピック劇場

既に権力の座にあって演劇や見世物、いわゆるスペクタクルの問題に強い関心を寄せていたナポレオンは、「高級な芸術」を庇護する厳格な政策を取り、「高級な芸術」が「下層の民衆的見世物」と混合することのないよう手段を惜しまなかった⁵⁾。1807 年の有名な布告の第 15 条「大衆演劇・見世物の類は、今後一切 *théâtre* と名乗ってはならない⁶⁾。」は、その具体的表現である。

ナポレオンの文化政策は、革命がもたらした演劇の自由を真っ向から否定するものであり、当時の演劇界を震撼させたことは言うまでもない。この状況をピエロ史の研究者、田之倉稔は次のようにまとめている。

「約十年間にわたってパリの劇場をゆさぶった自由奔放の嵐は、ナポレオンの登場によって鎮められた。このメガロマニアの独裁者は演劇については壮大

3) Caroline Hodak, *Du Théâtre équestre au Cirque : Le Cheval au Cœur des Savoirs et des Loisirs*, Belin, 2018, p.132-133.

4) ただし、興業資本家としては必ずしも成功するわけではなく、1835 年、アントニオ・フランコーニの孫、アドルフの時、経営の実権は実業家 Louis Dejean に移り、アドルフは制作・演出に専念する。二人の協力関係は良好であった。

5) エズゲニイ・クズネツォフ『サーカス：起源・発展・展望』桑野隆訳、ありな書房、2006, p.52.

6) L-Henry Lecomte, *Napoléon et le Monde dramatique*, H.Dragon, 1912, p.176. Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57429594/> (2023 年 8 月 1 日)

な古典悲劇を好みこそすれ、モリエールにも理解を示さず、ましてや小劇場の大衆演劇には一切愛着はなかった。タンブル大通りの小劇場の類は、都市の中の汚いものとして排除の対象となった⁷⁾。」

フランコーニ側が苦慮したのは言うまでもない。というのも、フランコーニの劇場はアストリーの成功にならって *Amphithéâtre* という名前であり、さらに都合の悪いことに、一般からは *théâtre hippique* (馬の劇場、下線は筆者) と呼ばれ、ショー・見世物の類を毛嫌いしたナポレオンの神経を逆なでする名前だったからである。そうした状況の中で、新世代の息子たちが選んだ〈*le Cirque Olympique*〉という古代風の名称は、*théâtre* とは名乗らないが、決して *Les spectacles de curiosités* (見世物風芝居) の類ではないことをアピールする苦肉の策だったのである。確かにそれは豪華な名前であった⁸⁾。

Le Cirque Olympique 劇場が人気を博すと、それまでアストリーにならって *amphithéâtre* を名乗っていた、ヨーロッパの他のサーカスもなだれをうって *cirque* を名乗りだし、ついには普通名詞になってしまった。革命期、古代がすでに理想化されていたからであるが⁹⁾、革命が終わってもなお古代への憧憬は続いていた。ナポレオン帝政下、新しい皇后劇場は〈*Odéon*〉と名付けられている¹⁰⁾。

théâtre とは名乗らないが、決して *Les spectacles de curiosités* の類ではないことをアピールするもう一つの方法は、ナポレオン自身に舞台を見せることであった。事実、シルク・オランピーク劇場は、こけら落としの1807年12月28日、急ごしらえの貴賓席を設置した。演し物は *La lanterne de Diogène* であり、フランコーニ側の意図がはっきりと見てとれよう¹¹⁾。

理想の「人」を探している哲学者ディオゲネスは、「時代を下って後世を探せ」という神託にしたがって、アレキサンダー大王、シーザー、皇帝アウグストゥス、そしてシャルルマーニュと歴訪するが、いずれも尋ねる「人」ではない。諦めかけていたとき耳にした人馬の蹄こそ、皇帝ナポレオンの銅像の序幕式に急ぐ群衆であった。ここに「人」あり。

この追従はすぐには功を奏さなかったのであろう。劇場は *Les spectacles de curiosités* (見世物風芝居) に格付けされ *spectacle voltage* (馬の曲芸ショー) と呼ばれたままであった¹²⁾。しかし、この劇の上演に象徴される現実的で機微に聡い方

7) 田之倉稔『ビエロの誕生』、朝日新聞社、1986、p.44.

8) *Le cirque Franconi : détails historiques sur cet établissement hippique et sur ses principaux écuyers/recueillis par une chambrière en retraite; avec quelques portraits gravés à l'eau-forte par Frédéric Hillemacher*. Hachette Livre BNF, 2017 (原著 1875). p.13-14.

9) モナ・オズーフ『革命祭典 フランス革命における祭りと祭典行列』立川孝一訳、岩波書店、1988、p.131.

10) Caroline Hodak, *op. cit.*, p.137.

11) Christian Dupavillon, *Architectures du Cirque des Origines à nos jours*, Le Moniteur, 2001, p.74.

12) Jean-Claude Yon, *Une Histoire du Théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*. Aubier, 2012, p.52.

向性は、シルク・オランピーク劇場とフランコーニ一族のその後をうかがわせる。このことは、順次そして特に本論の続編で明らかとなるであろう。

第2章 馬のレパトリーと pantomime

1. 馬のレパトリー

アンリ・テタールはシルク・オランピーク劇場におけるスペクタクル、特に pantomime の絢爛豪華を次のように描写している。

「サーカスが軍隊のきらびやかな出で立ちと、冒険者たちの絵のような、そしてファンタジーあふれる豪華場面を見せることができるのは、アストリーの跡をついだフランコーニ一族のお陰である。今でもなお、伝統と豪華さを保持してきた一部のドイツサーカスでは実感できるのだ。軍服の肩章や飾り紐が無数の燭台に照らされキラキラ光り、高らかに響き渡るファンファーレが分列行進の歩みを刻むさまを。これこそ絢爛たる軍事パレードに目のない貴族の発想なのだ¹³⁾。」

アンフィシアター時代からシルク・オランピーク劇場への、こうした著しい変化をクズネツォフは次のように説明している。

「このように馬のレパトリーが豊かに開花したために、〈シルク・オランピーク〉はつい最近までアントニオ・フランコーニのアンフィシアターに出入りしていた定期市の見世物小屋一座と、完全に縁を切ることができた。(…)こうして、サーカスは『都市の下層民衆のためのものではなく、貴族やブルジョアや軍人を中心とするさまざまな層の観客を対象にした芸術』となったのだ¹⁴⁾。」(下線は筆者)

クズネツォフの指摘が新しい興業方針を的確に表現していることは確かだとしても、次のことだけは指摘しておく必要がある。すなわち、フランコーニ・サーカスはフォワール由来の曲芸をすべて捨て去ったわけではないし、フォワールとの関係を断ち切ったわけでもない¹⁵⁾。

それはそれとしても、この手のスペクタクルが「軍人」ナポレオンを喜ばせたことは十分考えられる。ただし、1811年の新しい布告によってシルク・オラン

13) Henry Thétard, *La Merveilleuse Histoire du Cirque*, Julliard, 1978, p.58.

大規模 pantomime には歴史劇・戦闘劇のグループと冒険劇（「船乗りシンドバッドの冒険」など）の二種類があるが、本論では前者だけを扱う。なお、この書の出版は1978年、今から45年前である。サーカスそのものが大きく様変わりした現代のドイツサーカスではない。

14) エヴゲニイ・クズネツォフ、*op.cit.*, p.80-82.

15) *Le Cirque Franconi: détails historiques...* *op.cit.*, p.62の演目・出演者リストには、アクロバットやロープダンサー、火吹き男など、当時のフォワールによく見られた芸人たちが名前を連ねている。また、ローランの息子ヴィクトール (Victor) が有名な女性騎手 Virginie Kenebel をドイツのフォランの一座から迎え、後に妻としたことが Henry Thétard, *op.cit.*, p.66に記されている。

ピーク劇場が *spectacles de curiosités*（見世物風芝居）から *théâtre secondaire*（第二級演劇）へと昇格できたのはもっと単純な理由からであった。すなわち、1809年の春、シルク・オランピーク劇場において鹿の Coco の賢さと可愛さはパリ中の人気を呼んだ。フランコーニたちはこのスターを連れてトリアノンとサン・クルーの宮廷を訪れ、ナポレオン一族を喜ばせた¹⁶⁾。

ところで、変化の原動力「馬のレパトリーが豊かに開花した」とはどういうことなのか。

希代の馬術師アントニオ・フランコーニは馬術教育にも異才を放ち、二人の息子ローランとアンリを優れた馬術師に育て上げた。パリの小劇場に詳しいブラジエは、こう語っている。

「フランコーニ兄弟ほど腕の立つ馬術師を見たことがない。余人にできることではないが、調教の手腕と忍耐力の両方を使い分け、馬を立派な役者に仕立て上げたのだから。四つ足の役者たちは、パリのほとんどの舞台をしのいでひとときを輝いた¹⁷⁾。」

なかでもローラン・フランコーニは、二種類の馬のパフォーマンスに力を入れた。一つは *haute école*（高等馬術）であり、もう一つは *pantomime* である。高等馬術とは、現代では馬術競技に見られるような高度な乗馬技術がこれにあたる。こうした高等馬術から独特のショーを編みだし観客を魅了した。

一方 *pantomime* であるが、これもまた一様ではなく二つに大別される。一つは、自由調教から派生して喜劇になっていった小規模 *pantomime*、もう一つは、物語や歴史・当代の事件に題材をとり、多数の人馬が登場する、冒険劇、歴史劇・戦闘劇などの大規模 *pantomime* である。特に歴史劇と戦闘劇は *mimodrame historique*, *mimodrame militaire* と呼ばれている。戦闘劇などの大規模 *pantomime* については次章で説明することとし、ここでは自由調教から派生した喜劇について見ておこう。クズネツォフの説明は続く。

2. 小規模 *pantomime* －喜劇

ローラン・フランコーニは、自由調教馬（*cheval dressé et présenté en liberté*）、すなわち、曲乗師も乗せず鞍もつけない状態のままアリーナ（サーカスの舞台、第3章の図1、図2参照）の中央に位置し、調教師の命令によって曲芸する馬を広く用いるようになった。例えば、砂の上に長々と寝そべり、鞭が鳴ろうがピストルが鳴ろうがピクリともせず死んだふりをし続けるが、調教師の指示があると、一転トロットで駆けだして厩へ走り去る「馬の死に真似（*le cheval mort*）」、また例えば、炎に包まれた障害物をくぐりぬける「馬の火炎くぐり（*le cheval de feu*）」

16) Jean-Claude Yon, *op.cit.*, p.52.

17) Nicolas Brazier, *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur Origine. Nouvelle édition corrigée et augmentée de plusieurs chroniques*. Tome Premier, Allardin, 1838, p.86. Gallica. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65067384>. (2023年8月1日)

等である。ここからどのように pantomime へと進化していくかを、クズネツォフは次のようにまとめている。

「当初はばらばらに曲芸として披露されていたこのような調教芸は、やがてテーマやモチーフをもった芝居に使われるようになった。こうした芝居では、個々の曲芸はそれだけではもはや意味がなくなり、筋の展開の一部分となって、何か他のイメージを作り出す手段となっていった¹⁸⁾。」

要するに、断片的で独立したコミカルな馬の寸劇から、馬も人も性格を帯びた喜劇が誕生する。その代表格が、1795年にフランスで初演され1880年代までは一世紀にわたってレパートリーに組みこまれていた喜劇 *Rognolet et le Passe-Carreau* (仕立て屋ロニョレ) である。登場するのは3人と数頭の馬だが、筋は省略してさわりの部分だけ紹介する。

仔馬で長旅からもどったロニョレは、郵便局へ出かけるべくもう一度乗ろうとすると、仔馬は倒れロニョレは転げ落ちて押しつぶされたままとする(馬の死に真似)。傍らの郵便配達人が馬に向かって叫ぶと、馬は跳ね上がり、ロニョレを逆向きに乗せたまま駆け回り、乗り手を放りだす。何度も別の馬を薦められるが失敗ばかり。ロニョレが「こんなものと、つきあっておられるか!」と啖呵を切ると連れてこられた新たな馬はロニョレに飛びかかって裾にかみつく。仕立て屋は店に逃げ帰るが、追いかけて来た馬はショーウインドーに飛び込む。

この芝居はフランコーニ・サーカスの十八番だからであろうか、先の *Le Cirque Franconi : détails historiques sur cet établissement hippique* には、芝居の脚本がそっくりそのまま掲載されているので¹⁹⁾、登場人物三人(ロニョレ、のろまな召使いパス・カロ、郵便配達人)のセリフを追うことができる。「パントマイムなのにセリフ?」と驚くのであるが、同書巻末に付されているプログラム一覧を見ると、なるほどと頷ける。そこには、*pantomime dialogué* (セリフ入りのパントマイム)の語がいくつも見られるからである。

ということは、たとえセリフがあっても、セリフを必要とせず、人馬の動きそのものが大きな意味と役割を担っている部分があれば *pantomime* と呼ばれていたのだ。テタールも誤解を恐れて、「わかっていると思うが、サーカスの慣用語である *pantomime* は、すべてを身振りに頼る芝居とはまったく違っている²⁰⁾」と注でことわっている。もう一つの *pantomime* である大規模ドラマ、特に戦闘劇 (*mimodrame militaire*) については、シルク・オランピック劇場の構造と関連して

18) エヴゲニイ・クズネツォフ、*op.cit.*, p.48.

19) *Le Cirque Franconi: détails historiques...* *op.cit.*, p.43-49.

20) Henry Thétard, *op.cit.*, p.71.

いるので次章で説明したい。

第3章 シルク・オランピーク劇場と戦闘劇

「シルク・オランピーク劇場で繰り広げられる馬術と戦闘劇は、何よりも視覚に訴えるスペクタクルであり、妖精劇やメロドラマ以上に観客を幻惑し、仰天させ、驚愕させ、熱狂と戦慄を引き起こすことをねらっていた²¹⁾。」

19世紀演劇の研究者、ジャン・クロード・ヨンは、戦闘劇の本質をこのように要約している。「幻惑し、仰天させ、驚愕させ、熱狂と戦慄を引き起こす」ことができたのは、フランコーニ族の優れた馬術の技に加えて、劇場が特殊な構造を備え、それによって人馬一体の場面を素早く、しかもリアルに展開し、戦場にいるかのような臨場感を与えることができたからに他ならない。

劇場は、都市計画による移転、火災、経営状況の変化、政治情勢等によって何度も場所を移し、建て替えられ、名前も次々と変わっているもので、劇場の変遷をたどることは本論の枠を超える。したがって、ここでは1826年の火災²²⁾の後、再建された三代目の劇場（1827年）を紹介し、前章でふれられなかった戦闘劇（*mimodrame militaire*）を描出したい。

1. 劇場の構造

シルク・オランピーク劇場はタンブル大通りを睥睨する大きな建物であり、高さは22.43m、面積は1,443m²であった。一般の劇場やオペラ劇場などと根本的に違うのは、アリーナ（図1、Arène）と舞台（図1、Théâtre）の両方を備えていたことである²³⁾。そのこと自体は大規模サーカス劇場に珍しくはなかったが、以下に見られるような方法でスピーディな移動と場面展開を可能にしたところに劇場の特徴がある。

建築家アレクサンドル・ブルラ（Alexandre Bourla）の手になる建築図面（図1）では、アリーナが厩舎（Écurie）に通じているのはとうぜんのこととして、舞台もまた厩舎に通じている。馬場でもあるアリーナはもちろんのこと、舞台にも馬が出入りできるような構造になっているのだ。この構造を、19世紀パリの演劇を

21) Jean-Claude Yon, *Le Cirque-Olympique sous la Restauration: un théâtre à grand spectacle*, in *Orages*, No.4, p.83, Mars 2005, p.83-89. [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmka.j/https://orages.eu/wp-content/uploads/2013/12/Orages-4-Yon-p83-%C3%A098.pdf](https://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmka.j/https://orages.eu/wp-content/uploads/2013/12/Orages-4-Yon-p83-%C3%A098.pdf) (2023年12月3日)

22) 当時劇場の火災は珍しくはなかったが、この劇場火災は社会的にも大きな問題となった。その原因、規模と損害の大きさ、またフランコーニ・サーカスと当劇場の社会的地位から強く政府の関心をひき、その後の劇場防火対策が根本的に改められたほどである。この火災については Christian Dupavillon, *op.cit.*, p.68-76. に詳しい。

23) 図1 Alexis Chateauminois, *Le Cirque olympique : un théâtre du XIXe siècle*. Etude du répertoire (1830-1862). Mémoire de Master 2 préparé par la direction de Pascale Goetschel, Juin 2019, p.41. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02462821/document> (2023年8月1日)

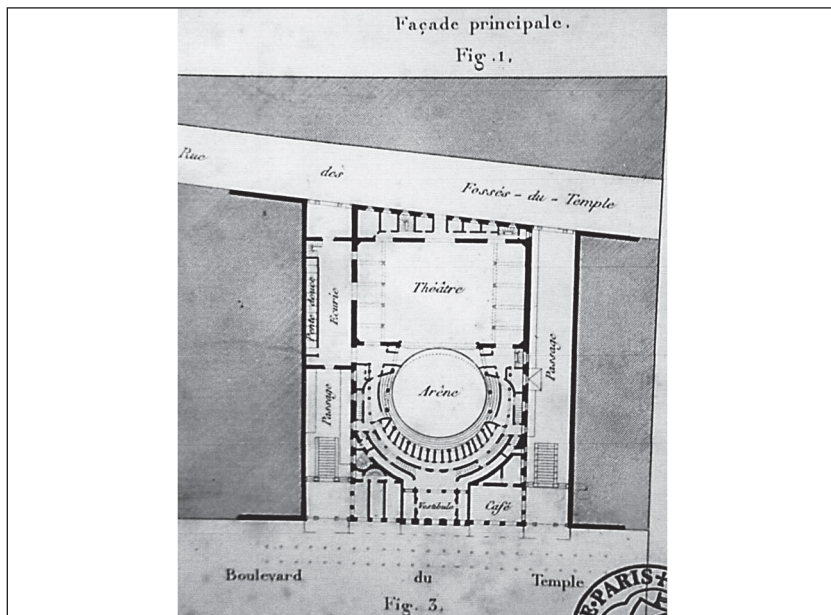


図1 シルク・オランピーク劇場平面図 (注23参照)

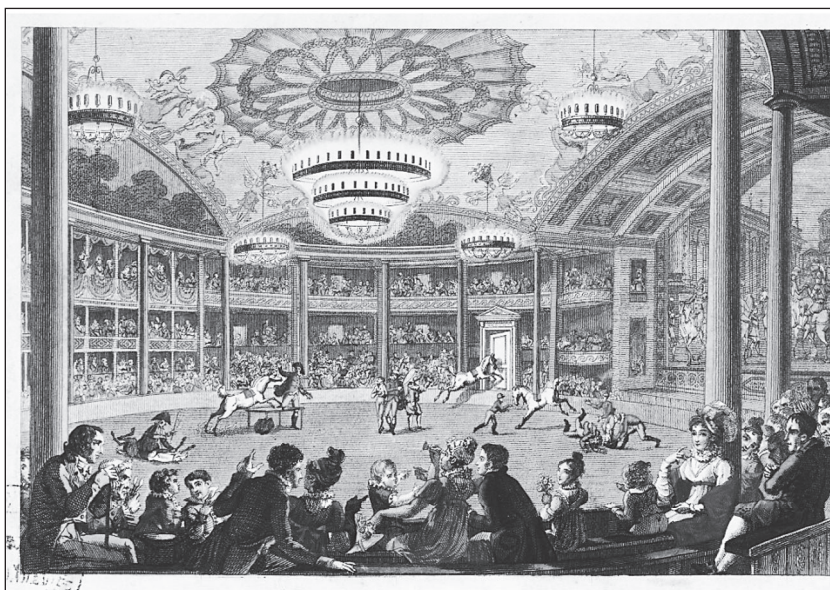


図2 シルク・オランピーク劇場図 (注25参照)

舞台装置・舞台機構の観点から研究したモワイネの著書を手がかりに、もう少し詳しく見ていこう。

「曲馬の後の幕間は、その間に行われる作業そのものが興味深い。プロセニウム（観客席と舞台を区切る額縁型の壁面）の前に幕が降り、オーケストラが片付けられる。それまでプロセニアムの床下に隠れていた張り出し舞台が、巻上機を使って引き出され、アリーナ上に蝶番で固定される。移動可能な床を備えた二つの傾斜路が、一つは右に、もう一つは左に、アリーナの仕切りの高さに合わせて補強材で固定される。この傾斜路のおかげで、舞台とアリーナの行き来が可能になる。この傾斜路はまた、建築上、栈敷と呼ばれる側に開けられた大きな開口部に通じていた。この開口部は、馬に乗った人が通れる高さで、一等栈敷席の下に位置していた²⁴⁾。』

図2²⁵⁾を見ていただきたい。中央のシャンデリアと右端のプロセニウム・アーチの間に、屋根が三角形になっている扉状の張り出しが見える。これがアリーナに開けられた人馬通路用の穴で、図では馬が出ようとしているし、「一等栈敷席の下に位置」というのもよくわかる。

2. 戦闘劇の様相

以上のような方法で、どうすれば軍馬の一隊を舞台の俳優たちと結びつけるかという難問を解決したフランコーニ・サーカスは、新しいジャンル、戦闘劇を生み出したのだ。モワイネは戦闘劇の模様を次のように続けている。

「(軍隊パレード)に続いてすぐその後、舞台の奥に敵が現れる。闘いは舞台の上だけでなく、アリーナや傾斜路、両側通路出口などでもおこなわれた。数の上では少ない味方の歩兵集団は劣勢に陥るが、それでも突撃前進し敵の陣地を奪取する。騎兵の一团が疾駆して、エキストラで構成されている歩兵集団に加勢する。硝煙の中にさまざまな花火の閃光がたちまじる。決まり切った幕切れに、おなじみの拍手喝采が湧きおこる²⁶⁾。』

1827年以降、すなわち火災後の3代目劇場で、こうした大規模 pantomime の制作にあたったのはアンリ・フランコーニの息子、アドルフ (Adolphe) であった。

24) J.Moynet, *L'Envers du Théâtre, Machines et Décorations*, Hachette, 1875, p.244-245. Gallica. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202977s/?rk=21459;2> (2023年10月1日) クズネツォフは *op.cit.*, 『サーカス：起源・発展・展望』p.130-131において、Moynetの書 p.244-246をほとんどそのまま引用している。この書の日本語訳は全体的に読みやすいが、この劇場構造についての部分は、わかりにくい上に間違いがあると思われる。本論では、建築関係の術語などをあらためて大幅に手を加えた。なお、間違いは著者なのか、訳者なのかは、ロシア語原文が読めないのではわからない。

25) 図2 Gallica. *Vue du Cirque de M.M. Franconi, Encyclopédie des arts du cirque*. http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2404.htm. (2023年10月1日)

26) J.Moynet, *op.cit.*, p.246.

アドルフは、芝居の文芸面についてはフェルディナン・ラルー (Ferdinand Laloue) に助けを求めた。二人は協力してフランス軍の栄光を讀える芝居を送り続け、戦闘劇、歴史劇は活況を呈する。ただ1830年には、フランス軍ではなく「民衆の栄光」に切り替えて「バステュー奪取」を送り、もう少し時代が進むと「ナポレオンの栄光」に方向転換、その事績や軍功を讀える芝居を見せた。いかにもフランコーニ一族らしいと言える。こうした一連の戯曲を具体的に、しかも激動の時代と関連させて論じるには紙数が足りないので続編に譲りたい。

結論に代えて

「サーカスにおける pantomime」は、私達が知っている「パントマイム」のような個人芸ではないし、また必ずしも無言劇ではない。それはアストリーが考案し、フランコーニたちが発展させた、人馬一体となつてくり広げられるドラマであり、仮にセリフが入っても、セリフを必要とせずに観客を笑わせたり、「熱狂と戦慄を引き起こし」たりする場面が支配的であれば、*pantomime* と呼ばれたのだ。

規模から言えば、喜劇を中心とする小規模 *pantomime* と、物語や伝説からとった冒険もの、歴史に題材をとった歴史劇、軍隊もので愛国心を鼓舞する戦闘劇などの大規模 *pantomime* に大別される。もう一つ、本論で説明するゆとりはなかったが、鹿や象など馬以外の動物 *pantomime* も会場を沸かせたことを付け加える²⁷⁾。本論では、大規模 *pantomime* としての戦闘劇をとりあげたが、これも時代によってさまざまに変化しているので、喜劇のように典型例をあげるのが難しかった。具体例は続編で紹介したい。

劇場については主として構造説明に力点を置いた結果、サーカス専用劇場の豪華さに触れるゆとりがなかった。図2からもわかるように、19世紀のサーカス専用劇場が中央のアリーナを取り囲む何層もの桟敷席からなっていて、上流階級の社交の場として機能し、その豪華さはオペラ劇場に匹敵するものであったこともまた、日本ではほとんど知られていない。

最後に二つの問題が残っている。一つは、テオフィル・ゴーチェに新しい可能性を抱かせたシルク・オランピーク劇場の *pantomime* は、単なる見世物であったのか、あるいは新しい演劇形態としての可能性をはらんでいたのか²⁸⁾、この大問題は時を置いて新たに論すべきであろう。

それよりもまず、王制復古から7月革命、2月革命を経て第二帝政に続く激動の中で、「シルク・オランピーク劇場はどのように変化し、*pantomime* はどのような役割を果たしたのか」が、続編「II 19世紀政治状況の変化とサーカスの *pantomime* (仮題)」で論究されねばならない。

(追手門学院大学名誉教授)

27) フランコーニ・サーカスの動物芸がどれほど観客に受けたかは、Henri Beaulieu, *Les Théâtres du Boulevard du Crime*, Cabinets galants.-Cabarets.-Théâtres.-Cirques.-Bateleurs. De Nicolet à Déjazet (1752-1862). Daragon, 1905, p.105-107 に詳しい。Gallica.<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122811d.r=Henri%20Beaulieu%2C%20Les%20Th%C3%A9%C3%A2tres%20du%20Boulevard%20du%20Crime%2C?rk=21459;2> (2023年8月1日)

28) Jean-Claude Yon, *op.cit.*, p.83.