

日本18世紀学会第30回全国大会
プログラム
報告要項

2008年6月21日(土)、22日(日)

大分大学

だんのはる
旦野原キャンパス

〒870-1192 大分市大字旦野原700番地

第 30 回大会プログラム

第 1 日 6 月 21 日 (土)

発表会場 大分大学教養教育棟 2 階 24 号教室

(総会、昼食も同教室。なお、第 2 日は会場が異なりますのでご注意ください)

9:30 受け付け開始

9:50-9:55 開会挨拶

自由論題報告

9:55-10:45 自由論題報告 (1)

「グリモにおける「美食」の独創性」

——主著『食通年鑑』Almanach des Gourmands を中心に

橋本 周子 (京都大学)

司会：青山 昌文 (放送大学)

10:45-11:35 自由論題報告 (2)

「ヘンデルの創作活動とアッココンパニヤート」

河村 泰子 (東京藝術大学)

司会：岩佐 愛 (武蔵大学)

11:40-12:40 総会+昼食*

13:00-13:50 自由論題報告 (3)

「『古典主義』をこえて——ガルヴェとシラーにおける『近代』の意味」

大塚 雄太 (名古屋大学)

司会：嶋田 洋一郎 (九州大学)

13:50-14:40 自由論題報告 (4)

「18 世紀ハプスブルク君主国における金羊毛騎士団」

岩崎 周一 (一橋大学)

司会：弓削 尚子 (早稲田大学)

14:55-16:25 小特集：「耶馬溪」変奏曲

司会... 高橋 博巳（金城学院大学）

宣 承慧（韓国国立中央博物館）

古賀 道夫（大分県立芸術会館）

16:40-17:40 コンサート「16～18世紀のビウレラ／ギター音楽と声楽」

会場： 大分大学音楽棟新館 3階 合同演奏室

司会・解説： 小川 伊作（大分県立芸術文化短期大学）

栗栖 由美子（大分大学）

出演（予定）： 小川 伊作（ビウレラ／ギター）

栗栖 由美子（ソプラノ）

辛島 明美（チェンバロ）

主な曲目： ガスパル・サンス《フォリア》

ジャコモ・カリッシミ《死に臨んでのマリーア・ストゥアルダの嘆き》

18:45-20:45 懇親会

会場： 大分第一ホテル 8階 「ル・ファール」

会費： 5,000円

第2日 6月22日(日)

発表会場 大分大学教育福祉科学部棟 2階 200号教室
(第1日とは会場が異なっていますので、ご注意ください)

9:30 受け付け開始

自由論題報告

9:45-10:35 自由論題報告 (5)

「モーツァルト《コシ・ファン・トゥッテ》とパートナー交換劇の系譜」

岡田 暁生 (京都大学)

司会：鷺見 洋一 (中部大学)

共通論題 「18世紀のオペラへ：コンテクストの側から」

10:45-11:00 趣旨説明

コーディネーター兼総合司会

松田 聡 (大分大学)

11:00-11:30 基調報告

「なぜ近代ヨーロッパはオペラにあれほど資金をつぎ込んできたのか」

森 泰彦 (くらしき作陽大学)

11:30-12:00 第2報告

「1770年代以降にみられるナポリの喜劇オペラの“高まり”と、それを支えた人々
— “興行師” ジェンナーロ・ブランキ (活動 1764-1784) と、“観客” ロチェッラ
＝カラーファ大公妃リヴィア・ドーリア (1745-1779) のある関係を手がかりに」

山田 高誌 (東京藝術大学)

12:00-13:00 昼食*

13:00-13:30 第3報告

「18世紀の舞台芸術における舞踊」

浜中 康子 (桐朋学園大学)

13:30-14:00 第4報告

「歌舞伎の18世紀」

古井戸 秀夫 (東京大学)

14:00-14:15 コーヒー・ブレイク (質問書回収)

14:15-15:25 討論

15:25-15:30 閉会挨拶

* 昨年の総会において決まりましたように、今回より大会参加費として500円(ただし、学生は無料)、非会員の方は1000円をいただきますので、ご了承ください。

* 21日(土)、22日(日)のお弁当をご希望の方はお申し込みください。大学近辺には飲食店がございませんので、お弁当を申し込まれることをお勧めします。 **お弁当代： 1,000円**

* 保育所を必要とされる方は下記の託児施設が便利です。各自なるべく早めにご予約ください。なお、学会にて保育費の半額を負担いたしますので、保育所を利用される方は、学会終了後領収書を事務局にお送りください。後日事務局より学会負担分をお振り込みします。

リトルメイト

住 所:大分市府内町 前川ビル1階 2-3-24

電話番号：097-538-0565:

備 考:昼食は持参。土曜日に限り保育園にて有料で用意可。

<http://www.funaicho.com/sansan/littlemate/little.htm>

わんぱくルーム ガレリア竹町園

住 所:大分市中央町 コスモスビル2階 3-4-10

電話番号：097-533-1189

備 考:昼食は持参、もしくは310円にて保育園で用意可。

<http://www.w-room.jp/>

☆ なお、「わんぱくルーム」では、予約時に「日本18世紀学会会員です」と名乗れば、

優先的に予約を受け付けます。

自由論題報告

大分大学教養教育棟 2階 24号教室

グリモにおける「美食」の独創性 —主著『食通年鑑』Almanach des Gourmandsを中心に

橋本 周子
(京都大学)

本稿は、ポスト革命期にあたる1803年から1812年に、合計8巻に渡って書かれた、グリモ・ド・ラ・レニエール『食通年鑑 Almanach des Gourmands』についての分析を通して、グリモの呈示する美食がいかなる点において独創的であったかを考察する。グリモは、フランスの食の歴史において「レストラン批評の祖」として評価されているが、グリモの功績はそれだけにとどまらない。彼の提唱する美食は、もはや一つの総合芸術ともいえるものであり、故にそれを語るグリモのエクリチュールは、「美食文学」という、文学の新たなカテゴリーと成り得た。しかしながら、グリモの主著であるこの『年鑑』は、当時以降再版されることなく現代に至り、稀覯本となってしまった。筆者は辻静雄料理教育研究所の全面的な協力により、全巻を閲覧する機会を得、今回の研究が可能となった。

旧体制末期の富裕層に育ったグリモが実践した美食は、多分に「洗練」された要素を持つものであった。しかしこの場合の「洗練」とは、単に味覚の問題に限定されるものではなく、さらに食卓における上品な身のこなしとしての「洗練」だけの問題でもなかった。『年鑑』の構成に鑑みると、彼の美食が対象とする領域は多岐に渡り、それは食品や食器以外の事物にまで及ぶ。グリモが、無関係とも思えるほどに広範な事物を対象とした背景には、彼の美食に対する独自の思想があった。すなわち、グリモは美食を、想像力を駆使して展開させ、舌のみならず心で味わうべき芸術の一分野と見なしていたのである。グリモにおいては、食と演劇とを照応させるメタファーを多く用いる、あるいは料理の選定に関して「食審委員会」と呼ばれる審査機関を設けるなど、意識的に美食を芸術として位置づけようとする試みが確認される。

食事空間を演劇空間に準えて演出していたグリモだが、それではこの空間の特徴とは何か。それは、この空間の中心には、求心力を持った、「皿に盛られた料理」がある、ということである。食堂という空間にある全てのもの、さらにはパリという街の産業の商品全てが、各々の特性をこの料理に捧げる。そしてグリモは空間的な要素のみならず、時間的な要素をも考慮に入れていた。つまりグリモの呈示した美食は、もはや料理を食べる刹那の瞬間を超えて、空間的および時間的広がりにおいて精神的充足を得ようとする、精神的営みであったといえる。

ヘンデルの創作活動とアッコムパニヤート

河村

泰子

(東京藝術大学)

レチタティーヴォ・アッコムパニヤートがヘンデルのオペラとオラトリオの創作上重要な役割を担う点に着目し、次の3点の解明を試みた。

- (1) 個別の作品におけるアッコムパニヤートの役割
- (2) アッコムパニヤート創作に関する両ジャンル間での異同
- (3) 50年間に及ぶ劇作品創作におけるアッコムパニヤートの作劇法と作曲法の年代的变化

そのために、アッコムパニヤートを含むヘンデルの劇作品—オペラは39作品104曲、オラトリオは31作品135曲—の音楽と歌詞を対象に、「質」と「量」の両面から分析を行った。

まず質的分析としては、アッコムパニヤート各曲について、ドラマ展開上の位置づけを把握するとともに、音楽と歌詞の構成を考察した。次に量的分析としては、歌詞内容の分析・分類、1作品中のアッコムパニヤートの曲数、各アッコムパニヤートの規模や作品全体における配置、筆者自身が設定した5つの型に基づく音構造の分析などを行い、それらの結果を数量的に集計した。この両面からの総合的分析によって、アッコムパニヤート創作全体の傾向を明らかにし、冒頭の3点について解答を得た。ここでは主要点を挙げる。

(1)については、①単にドラマを盛り上げるのみでなく、聴き手を主役の心情に同化させるという方法でドラマに引き込む役割をも担っている。②心情表現に多く用いられているのは事実であるが、演出効果の増大のために使用される場合も数多い。

(2)については、オペラでは心情表現を強めるために使用される例が最も多いのに対し、オラトリオでは演出効果を高めるために使用される例が最も多い。

(3)については、オペラでは、《ジューリオ・チェーザレ》や《タメルラーノ》を含む1724年から27年までの7作品と1733年の《オルランド》において、アッコムパニヤートが数多く書かれ、しかもそれらは大規模で多様な音形をもっていることがわかった。一方オラトリオでは、《セメレ》《ヘラクレス》《ベルシャザール》という1744年から45年の間の3作品と1752年の最後のオラトリオ《エフタ》において、数・規模・音形の多様性において充実した曲が書かれている。このように、両ジャンルの創作傾向には、2つのピークを伴う共通の軌跡が表れていることが判明した。

なお、これらの軌跡は、ヘンデルのアッコムパニヤート創作と興行的成果との間の

強い関連性を示唆しており、ヘンデルの創作活動全体について再考を促す可能性を孕んでいる。

「古典主義」をこえて——ガルヴェとシラーにおける「近代」の意味

大塚

雄太

(名古屋大学)

シラーの「素朴文学と情感文学について」(一七九五／九六年)は、かれの美学あるいは文学にかんする代表的著作のひとつであり、そこにかれの「古典主義」的傾向を認めようとする議論は数多くある。ドイツ古典主義は、その頂点にゲーテとシラーをみるのが一般的であるが、本報告はそうした「古典主義」の枠組みをいったん離れ、シラーの当該論文を近代論として再構成することをひとつの目標としている。つまり、新旧論争の系譜を想起することによって、古代・近代作家論という比較論的視点から、積極的近代論へと展開する文脈を確認したい。いまひとつの目標は、「素朴文学と情感文学について」の先駆とされるクリスティアン・ガルヴェ(一七四二—一七九八年)の論文、「古代と現代作家の、特に詩人の作品におけるいくつかの違いについての考察」(一七七〇年)を主として取り上げ、両者の比較を試みることである。さらに、そこから両者の近代観の差異を引き出すことである。

シラーとガルヴェの古代作家にたいする第一印象ともいえるべきものは、ほとんど同じであるといってよい。シラーは「素朴であること」を、ガルヴェは「簡素(Simplicität)であること」を、古代作家特有の才能や時代性によるものとして評価している。しかし、逆にいえば、そのような性質を近代作家の作品に見出すことは、一部の例外を除いて、もはや不可能であるという認識が両者にある。だが、シラーにあっては、そのような限界は「思想の無限界性」によって突破されていくべきものとされる。シラーにおける古代作家像は、近代作家の理念性によって組替えられていくのであり、そこには「理念能力の絶対的自由」への確信がある。シラーの古典主義は、理想主義という思想的核を内に秘めているものである。それに比して、「簡素であること」を見据えながら行われるガルヴェの近代作家分析は、シラーとは異なる方向を意図していたと考えられる。シラーとの対比で、そうしたガルヴェの思想的独自性についても明らかにしていきたい。

18世紀ハプスブルク君主国における金羊毛騎士団

岩崎 周一
(一橋大学)

ハプスブルク君主国における宮廷の社会的意義またはその機能についての研究は、つい数年前までほとんど注目されないテーマであった。しかし、「国家形成という視座からすれば、皇帝の宮廷は何よりもまず政治的権力の中心であり、ハプスブルク諸領邦そして神聖ローマ帝国の政治的エリートがコミュニケーションをとり相互に交流する最も重要な場であって、したがって形成されゆくハプスブルク君主国の統合の中心点であった」というトーマス・ヴィンケルバウアーの言葉が示すように、宮廷は今日最も脚光を浴びている研究対象であるといっても過言ではない。こうした変化に応じて、現在では宮廷、さらにはそれに関連する諸々の組織・社会集団に関する研究が、次々に発表されている。

本報告はこうした研究動向に刺激をうけ、18世紀のハプスブルク君主国における王権による国内諸勢力の統合に関する戦略の一環として「金羊毛騎士団 L'Ordre de la Toison d'or / Der Orden vom goldenen Vlies」に注目し、検討を試みるものである。1430年にブルゴーニュのフィリップ善良公によって創設されたこの騎士団は、マクシミリアン1世を通してハプスブルク家と結びつき、以後その団長はハプスブルク家の家長が代々務めた。この騎士団の汎ヨーロッパ的な勢威は、18世紀後半になってもバイエルン選帝侯カール・テオドールやロシアの女帝エカチェリーナ2世がこれに興味を示し、またナポレオンがスペイン系、オーストリア系に次ぐ第三の（フランス系）金羊毛騎士団の創設を考えたことによく示されている。

スペイン系ハプスブルク家が断絶した後、金羊毛騎士団はスペイン系とオーストリア系に分裂したが、オーストリア系ハプスブルク家は、この騎士団を変わらずに重視し続けた。多様な出身からなる有力者層を統合し自家への忠誠意識を涵養するための重要な手段として、王権はその授与にきわめて慎重な配慮をおこなうと同時に、国事にも深く関係させ、さらには国外の有力勢力との友好的関係の構築にも活用した。こうして金羊毛騎士団はハプスブルク家の君主が臣下に与えうる最高の名誉となったのみならず、対外的な意義をも獲得して、ハプスブルク君主国の存立に少なからず寄与したのであった。

モーツァルト《コシ・ファン・トゥッテ》とパートナー交換劇の系譜

岡田 暁生
(京都大学)

周知のようにモーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》は一種「スワッピング」の物語であるわけだが、一八世紀演劇／オペラにおいてこのパートナー交換のモチーフは非常に愛好されたものであった。この流行の端緒となったのは当時ヨーロッパで広く人気があったマリヴォーの演劇であると思われるが（『愛と偶然の戯れ』、『二重の不実』、『いさかい』等）、オペラ・ブッファにおいてもサリエリをはじめとする多くの作曲家がこの主題を扱っている（《トロフォーニオの洞窟》、《やきもち焼きの学校》等）。またゲーテも『シュテラ』においては三角関係を、そして『親和力』においては四角関係を描いたが、これらもまた《コシ・ファン・トゥッテ》に酷似したモチーフを多く含んでいる。一八世紀とは、神前契約のような性格をもつ従来の「家と家の利害関係に基づく結婚」という制度が緩み、それに代わる男女の結びつき方についての新たな可能性が模索され始めた時代であった。パートナー交換劇の流行の背後にあったのは、「本性のままに相手を取り替える自由と結婚という社会秩序の恒常性とをどのようにして媒介するか」という、封建的な結婚制度の揺らぎがもたらした、極めてアクチュアルな問題意識であったように思われる。

マリヴォーやサリエリにおいては、パートナー交換によって生じる社会秩序のねじれ（王様が農夫の娘に恋をする等）は、最終的には予定調和的な解決を見出すことが出来る。それに対してゲーテでは、このねじれがあらゆる人間関係の破滅をもたらす。エロスと社会とは決定的に分裂してしまうのであり、この意味で彼の『シュテラ』（特に改訂版）や『親和力』は、一八世紀の遊戯的な官能劇が一九世紀の不倫メロドラマ悲劇へ移行する瞬間であるとも言える。本発表では、この二つの極の間のどの辺りにモーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》が位置するかを、とりわけサリエリの《トロフォーニオの洞窟》と比較しながら考察してみたい。

「耶馬溪」変奏曲

高橋 博巳
(金城学院大学)

文政元年(1818)12月5日、折から九州旅行中の頼山陽(1780-1832)は、日田の文人杜春樹(1771-1834)を伴って山国川を下り、翌6日、古城正行寺に雲華(1773-1850)を訪ね、この旧友に9日から13日まで案内されて、「耶馬の溪山、天下に無し」(「豊前に入りて耶馬溪を過ぎ、遂に雲華師を訪いて共に再び遊ぶ…」、『山陽詩鈔』4/『頼山陽詩抄』岩波文庫)という詩句を残したばかりでなく、ほぼその一年後に《耶馬溪図巻》を描いて、耶馬溪の溪谷美が全国的に知られるきっかけとなった(「耶馬溪図巻記」、『山陽遺稿』7、および「題再写耶馬溪山水図巻」、『山陽先生題跋』下)。「再写」というように、まず文政2年に雲華に贈ったほうは焼失し、あらためて10年後に尾道の橋本竹下(1790-1862)のために描いたものが伝存している。田能村竹田(1777-1835)は山陽を評して、「其の画は、固より未だ工みならざるも、嗜好の深き、染濡の久しき、しかのみならず読書万卷、風趣逸上、自ずから観るに足る有り」といい、《耶馬溪図巻》に触れて、「其の作るころの題跋、最も妙なり。其の彙集をして一書と作さし」め、私に「題語」を求めて刊行の予定もあったのに、その前に没してしまったと記している(『竹田莊師友画録』下)。盟友の竹田に言わせれば、山陽の画はいまいちで、見るべきは「題跋」だというのだが、《耶馬溪図巻》の世評は今にいたるまであくまで高い。なお、この一帯の風景に関連しては佚山黙隠(1702-78)の《豊前国羅漢寺之真景図》が宝暦9年(1759)に描かれていたことが知られている(中野三敏『近世新崎人伝』岩波現代文庫)。

そういう周知の事柄に対して殆ど知られていないのは、そのとき案内に立った杜春樹が道中の様子を描いて山陽のもとに送っていた画の存在である(《耶馬溪図巻》広島県立歴史博物館・黄葉夕陽文庫蔵)。地元に住む人の強みというべきか、このスケッチ風の画卷は数多ある耶馬溪図巻の先蹤となった。巻末の広瀬淡窓(1782-1856)の跋には、次のように記されている。

予嘗て西行して、鶴原・原口の間に至る。今、此の巻を披けば、佳境宛然と

して旧識に逢うが如し。朝倉以西は則ち否。之れを要するに、画理に昧くして、其の巧拙を言うこと能わざるのみ。杜子、既に山陽頼子と同舟して筑に遊び、別後其の歴る所を写して将に以て頼子に寄せんとす。頼子は丹青を善くする者にして、且つ其の勝を窮むれば、則ち巧拙肖否は将に以て之れを裁すること有らん。予復た何をか言わんや。広瀬簡書す。

余談ながら、この杜仁里は竹田を木村兼葭堂（1736-1802）のもとに案内したこともでも忘れがたい人物である（水田紀久「千客万来」、『近世浪華学藝史談』中尾松泉堂）。このようにさりげなく文雅の旅の道案内を買って出る人がそこここに存在していたことが、この時代の魅力を豊かに育てていたのであろう。

ところで、淡窓が「耶馬溪」と題する詩のなかで、

危峯地を抜いて筍より尖り、瘦樹巖を纏って短きこと苔に似たり。

（『遠思楼詩鈔』下）

と詠んでいるところに、篠崎小竹（1781-1851）が、「子成（山陽の字-注）が画卷、未だ此の奇を描くこと能わず」と書き添えてもいるように、山陽の筆が及ばなかった点をカバーしたのが、帆足杏雨（1810-84）の《耶馬溪図巻》（韓国中央博物館蔵）だった。同図には全長 10 メートルに及ぶ「下絵」（天保 11 年、大分市美術館蔵）も備わり、つぶさに成立の過程を見ることができる。

さらに奇しくも同年、耶馬溪に杖を引いた詩人と画家の二人組によって、その景観が描き留められているのが、中村岳洲（1777-1850）の『夢遊篇』と大森黄谷（1786-1852）の『済勝漫録』である（太平文庫 53、太平書屋）。中村岳洲は備前岡山藩士で、山陽とは旧知の間柄だった。山陽の画卷に誘われて訪れたにしても、ここには耶馬溪が旅人の目にどう映ったかがそのまま記録されていて興味深い。

今回の小特集では、韓国国立中央博物館の宣承慧さんに杏雨の《耶馬溪図巻》を中心に、大分県立芸術会館の古賀道夫氏に山陽以前以後を中心に、貝原益軒（1630-1714）や淵上旭江（1753-1816）、それに田能村竹田などを縦横に語っていただくことによって、「耶馬溪」変奏曲を楽しんでいただければ幸いである。

共通論題 「18世紀のオペラへ：コンテクストの側から」

会場 大分大学教育福祉科学部棟 2階 200号教室

なぜ近代ヨーロッパはオペラにあれほど資金をつぎ込んできたのか

森 泰彦

(くらしき作陽大学)

日常的に興行されるものとして、およそオペラほど豊富に資金が投入されるものはあまりなかろう。大編成の常設オーケストラ、出演料の高い歌手たち、複数の豪華な舞台美術、絢爛たる舞台衣裳、大人数の合唱団やバレエ団、長大な稽古期間。メイジャーなオペラハウスはさながらひとつの小都市でさえある。君主や宮廷や国家や都市の威信をかけて、ヨーロッパのオペラハウスはまるで軍拡競争のように、多大な資金を競い合ってきた。また新たな国民国家や民族・国民のアイデンティティを創製しようとする場合、しばしば国民的なオペラハウス建設運動が、国民的なオペラ作品の創作運動と連携して繰り広げられた。

それでは、しばしば荒唐無稽と評される一人はふだん歌で会話したりしないオペラというものが、なぜこれほどまでに熱心に維持されてきたのだろうか。もちろん一言で言えば「representation」ということになるが、ではなぜ他のものではなくオペラだったのか、という疑問に正面から答えることはたやすすくない。たしかに「総合芸術」というのもひとつの答えで、要するに「芸術」と名のつくあらゆるものが投入されているからだ、という意味である。

このように近代西洋文明を理解する重要な鍵であるにもかかわらず、またさまざまな芸術の集合体であるにもかかわらず、ごく最近まで、オペラはもっぱら「音楽作品」としてのみ研究されてきた。つまり政治学・経済学はおろか、演劇学や美術史や思想史の研究対象とはみなされず、他方ではいわば音楽学が自らの縄張りとして囲い込んできたのである。

このことには、歌われることから自立したものを近代的な文学とみなしたために、歌われるための詩を軽視してきた文学史側の事情、冷戦下の西側の前衛音楽家たちがオペラを蔑視したこと、もっぱら芸術作品として扱うがゆえに、オペラハウスの財政に関する資料がごく最近まであまり研究されなかったこと、さらには、主としてドイツの教養市民が構築した近代的な西洋音楽史が、ヨーロッパ全体に強固なネットワー

クを築いていたイタリア・オペラを正面から評価することを避けてきたことなど、さまざまな事情が絡んでいる。

オペラの多くの部分を音楽学の桎梏から解放し、多分野の専門家をそれぞれの専門の立場からオペラという類い稀な現象の研究へと誘うことを願うものである。

18世紀後半にみられるナポリの喜劇オペラの“高まり”とそれを支えた人々
——“興行師”ジェンナーロ・ブランキ（活動1764-1784）と、
“観客”ロチェッラ＝カラーファ大公妃リヴィア・ドーリア（1745-1779）の
ある関係を手がかりに

山田 高誌
（東京藝術大学）

16世紀末にフィレンツェで発祥し、17世紀にはヴェネツィアの諸民間劇場において育まれたオペラは、18世紀になると、音楽教育の環境がより整ったナポリにおいて華開いた。ここより、ナポリ発の音楽、あるいは作曲家/演奏家は、イタリアを規範としたヨーロッパ各国の劇場、宮廷における“モード”の最先端として大きな役割を担うことになる。

発表者はこれまで、そのナポリのオペラ史に注目し、民間劇場でのみ上演されていた喜劇オペラが、1768年に宮廷に取り入れられ、70年代にかけ社会的地位を高めていたこと、そして、喜劇オペラと、その対ジャンルともいえる宮廷オペラ＝オペラ・セリア間のジャンル混交が1780-90年代になり急速に行われていたことに注目し、それら変化の解明を、台本、音楽、そして、興行史料の調査から行ってきた。

この調査により、上記二つの芸能ジャンルの「揺れ」は、作曲家、台本作家等アーティストによってもたらされたものではなく、1770年代以降に見られる民間劇場側が試みた喜劇オペラの「高級化路線」、および、宮廷劇場側の「（時代遅れに起因する）経営不振」という経営側の立場を色濃く反映するものであるということが明らかとなってきた。

具体的には、喜劇オペラを初めてナポリ宮廷に持ち込み、ジャンルそのもののブームを起こした敏腕興行師ジェンナーロ・ブランキ（活動1766-84）の後を引継ぎ、1786年に民間のフィオレンティーニ劇場の興行師としてキャリアを始めたジュゼッペ・コレッタ（活動1784-96、同年没）は、度重なる経営難に陥っていた宮廷劇場から引き抜かれ、1789年度より王立フォンド劇場、そして1791年から（87年より経営委員）「頂点」王立サン・カルロ劇場の経営を掌握し、以降、3劇場の運営を同時に行うようになる。音楽面からみると、この年を前後に、オペラ・セリアにおいては、当時流行となっていた「イントロドゥツィオーネ」、「アンサンブル・フィナーレ」、といった民間劇場＝喜劇オペラ固有の音楽様式が次々と導入され、従来の慣習が打ち破られて

いるほか、一方の民間劇場においては、宮廷劇場に出演する国際的レベルにある一流歌手が起用されることで、喜劇オペラの上演、および作品そのものの質もまたさらに高められており、つまり、経営側の方針の変化が作品にも大きく影響を与えていたと考えることができるのである。

本発表では、この発掘調査により得られた 1770 年代から 90 年代における民間劇場経済規模の高まりを、とりわけ賃金の観点から実証するが、それではどのように 1768 年を境に喜劇オペラが急速に宮廷へと取り込まれ、「宮廷の娯楽」となってゆくきっかけを得るに至ったか、同年（1768）ウィーンから輿入れしてきたナポリ王妃マリア=カロリーナに女官として仕えたナポリの旧家夫人、ロチェッラ=カラーファ大公妃リヴィア・ドーリア（1745-1779）が行ったヌオーヴォ劇場興行師ブランキに対するあるメセナの記録を一例として、民間劇場に通った観客、劇場主の身分と、チケット価格、そして彼らの宮廷/宮廷劇場とのつながりを明らかにし、1770 年代以降大きな流れとなってゆく新しい「喜劇オペラ」の担い手層を明らかにしようとするものである。

18 世紀の舞台芸術における舞踊

浜中 康子
(桐朋学園大学)

オペラにおける舞踊と音楽の在り方やその関係は、時代や文化的背景、および作曲家のスタイルによって異なることは言うまでもない。舞踊という観点で 18 世紀の舞台芸術を考える時、その中核にバロックダンスの存在がある。

バロックダンスは、フランス風貴族スタイルとして、ルイ 14 世時代に確立し、その後ヨーロッパ中の宮廷で隆盛を見た。踊られた場は、一つは宮廷の舞踏会、もう一方はオペラやバレエなど宮廷のエンターテインメントにおいてであった。ともに同じテクニックを基盤としているが、貴族によって踊られた舞踏会のダンスは社交ダンスのルーツとなり、後者のプロの踊り手による技巧的なダンスは、19 世紀以降のバレエのルーツとなった。これらのダンスは、現存する舞踏譜を通して 300 年以上の年月を経た今、復元することができる。

ルイ 14 世時代から 15 世時代にかけて、フランスの宮廷における代表的な舞台芸術に次の 4 つが挙げられる。(1) バレ・ド・クール (宮廷バレエ)、(2) コメディ・バレ、(3) トラジェディ・リリック (抒情悲劇)、(4) オペラ・バレ

* 固有名詞の中で使われる Ballet のカタカナ表記は「バレエ」でなく「バレ」とする。

これらの上演スタイルは、一貫したストーリーを歌や演奏で表現していくという既知のオペラ概念に当てはめることはできない。音楽・舞踊・演劇のどれもが優先されることなく繰り広げられ、舞踊の場面は音楽とともに最大の見せ場としてのスペクタクルであった。そしてこれらのエンターテインメントとともに、バロックダンスはますます発展していくこととなった。「オペラは総合芸術である。」という言葉をよく耳にするが、その原点と本質をフランスバロックの舞台芸術を通して学ぶことができるのではないだろうか。

本発表では、バロックオペラの代表的作曲家リュリやラモー、そしてさらに 18 世紀後半、宮廷社会崩壊の推移の中で登場したモーツァルトの舞曲についても、実際の舞踊の動きという視点から映像などを用いて述べてみたいと思う。

歌舞伎の18世紀

古井戸 秀夫
(東京大学)

歌舞伎は17世紀に誕生し、19世紀には近代化、古典化の道を歩み始める。18世紀は、「助六」「娘道成寺」「忠臣蔵」など名作を生んだ、歌舞伎の大成期であった。

興行システムでは、18世紀に「常打ち」が確立される。劇場には観客席の上にも屋根が付き、舞台と観客が一つになる空間が出現した。華やかな扮装の俳優たちが観客席の中を割って登場する、花道の出現も18世紀であった。劇場はもちろん、歌舞伎の関係者は芝居町に定住することが義務付けられた。定住する俳優の定住する観客のための演劇・舞踊の誕生であった。定住する故に定芝居と呼ばれ、常打ちである故に常芝居とも呼ばれた。百万都市の江戸に三つしか許されなかった江戸三座は大芝居として称えられ、定芝居・常芝居の象徴になった。

江戸の大芝居では、関東の過去の歴史を振り返る。江戸総鎮守に祀られた神田明神の将門、鎌倉に幕府を開いた源頼朝と弟の義経、富士の裾野で親の敵を討った曾我兄弟、徳川将軍の先祖清和源氏新田流の新田義貞、英雄豪傑の生きた時代は江戸歌舞伎の「世界」に定められた。歌舞伎の「世界」は、江戸に住む百万人のアイデンティティを形成することになる。

18世紀の歌舞伎は、実悪と若女形という、二つのキャラクターを創り出した。実悪は男の野望を表現し、若女形は娘、または姫の恋を視覚化した。実悪の実は正義のこと。正義を装った男が悪人の本性を現す、「見頭わし」の演出が生まれた。「関の扉」の関兵衛実は大友黒主の「ぶっ返り」の演出は、その代表的なものになる。一方、娘は12, 3歳から17, 8歳の若い女性のことを言う。娘や姫の初恋を描く表現は、「おすべり」「山形」と呼ばれる表現を生み出すことになる。女優では表現することができない、幼い娘になろうとしてところに歌舞伎の若女形の冒険があった。

歌舞伎の見得も18世紀の生んだ表現であった。片一方の目は寄り目になって吊り上がり、もう一方の目は平然と正面を見据える。ピカソの描く顔のように引き裂かれた表現が特徴になった。白粉で顔を白く塗りつぶす「白塗り」や「隈取」の化粧、荒事の車鬘や傾城の伊達兵庫などデフォルメされた鬘も18世紀の産物であった。

音楽や舞踊でも長唄や常磐津が生まれ、俳優はクライマックスの場面で歌うようにセリフを言い、踊るように動く。舞踊劇、音楽劇の基礎が固められた時代でもあった。

【会場地図＋交通案内】

- 大分まで【空路】 羽田空港—大分空港（1時間30分） 大阪空港—大分空港（55分）
大分空港—大分市内：ホーバー（25分）／連絡バス（55分）
- 大分まで【鉄道】 小倉駅—大分駅（1時間30分）
- 大学まで【鉄道】 大分駅—JR 豊肥本線（15分）—大分大学前駅—徒歩（15分）
—大教育福祉科学部
- 大学まで【バス】 バス乗車場（大分バス）：「大分駅前」もしくは「トキハデパート前①のりば」
 - 「大南団地・高江ニュータウン」行き——（30分）—「大分大学正門」
—徒歩（10分）—教育福祉科学部
 - 「戸次」「臼杵」「竹田」「三重」「佐伯」行き—（30分）—「大分大学入口」
—徒歩（15分）—教育福祉科学部

■大分大学 旦野原キャンパスまでのアクセス・マップ



■ キャンパス・マップ

(第1日の発表会場は[22]、第2日は[4]、また、コンサート会場は[7]の建物です)。

[7]



* 大分から大分大学までの交通機関は、豊肥本線もバスも本数が少ないので、ご注意ください

朝は 9 時 11 分大分発、9 時 23 分大分大学前着の電車のご利用をおすすめします。

22 日(日)は 15 時半に全日程を終えます。

15 時 56 分大分大学前発、16 時 09 分大分着の電車に乗り、大分で 16 時 20 分発の空港行きの連絡バスに乗り換えますと 17 時 20 分頃に空港に到着予定です。

2008年4月発行

日本18世紀学会

113-0033 文京区本郷 7-3-1
東京大学大学院人文社会系研究科
美学芸術学研究室内
Tel/Fax : 03-5841-8958
jsecs@nifty.com