

# 大阪商業大学学術情報リポジトリ

映画《黄金の馬車》覚え書きー《黄金の馬車》、ジャン・ルノワール、アントニオ・ヴィヴァルディを巡ってー

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 大阪商業大学商業史博物館 公開日: 2023-12-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 塩田, 眞典, SHIOTA, Masanori メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://ouc.repo.nii.ac.jp/records/2000431">https://ouc.repo.nii.ac.jp/records/2000431</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



# 映画《黄金の馬車》覚え書き

—《黄金の馬車》、ジャン・ルノワール、アントニオ・ヴィヴァルディを巡って—

塩田真典

## I はじめに

この映画では冒頭次のような「前口上」が掲げられている。

「一八世紀初頭、南米のスペイン植民地を舞台とするイタリア式幻想劇。敬虔なスペイン国王が任命した総督たちがそれぞれ植民地を統治していたとはいえ、教会の力は絶大だった。しかし時折、イタリアの旅芸人一座が、本国での流行合戦に敗れて、コメディア・デラルテ（即興仮面劇）を上演しに来ることもあった。アルルカンやコロンビーヌ、プルチネッラやパンタローネもまた、アメリカ大陸征服を夢見たのである」。

ここに《黄金の馬車》を鑑賞するに必要な最低限の情報が込められている。それだけで充分この作品を楽しめるわけではあるが、一応以下でストーリーを紹介しておく。

コメディア・デラルテが本国イタリアでは流行遅れとなり、食い詰めて新天地を求め、黄金郷のイメージに惹かれベルーくんだりまで流れて来た旅芸人の一座、その一座の登場が物語の発端である。一座のスター、コロンビーヌ役のカミラ（アンナ・マニャーニが演じる）がこの物語のヒロイン、彼女にはスペインの騎士フェリペが従う。フェリペはカミラの保護者を自称、カミラの保護者兼愛人というのが実態

である。

ところで、この一座が乗ってきた同じ船で「黄金の馬車」が運ばれてくる。この馬車は船旅の間、カミラとフェリペの逢瀬の場となるのであるが、馬車自体はペルー総督フェルディナンの道楽の産物なのであった。それはいくら何でも贅沢が過ぎると現地貴族たちの響響を買った。それだけでなくも総督は無類の女好き、贅沢好きで、しかも行政官としてはやる気なしという有様で貴族たちを敵に回す。それでもこの脱力系の総督がその地位を保っているのは、有能な執事（マルチネーズ）の働きゆえ、彼が情報収集により貴族たちの弱みを逐次総督に報告、貴族たちの弱みを握ることで微妙な権力バランスをかるうじて保つ。

一座は早速公演を始めるのだが、コメディア・デラルテに馴染みのない現地人には見事にウケない有様。そこに現地の人気者闘牛士ラモンが見物にやって来る。だが、観客の注意は舞台ではなくラモンに集中、カミラはいたくプライドを傷つけられ、客席に背を向け歌い出す始末、その有様にラモンが笑い出す。だが、ラモンにウケると他の観客にもウケる、という次第で初公演は成功を収める。どうやらラモンはカミラに気があるらしい。そのことがフェリペを苛立たせる。

巷における一座の評判は宮廷内にも伝わり、総督は一座を宮廷に招待する。貴族たちは下賤な芝居に眉を擡めるも、総督はいたく気に入った様子である。廷内での貴族どもの虚飾に満ちた振る舞いに辟易していた総督は、カミラの庶民性に、その裏表のない率直な人柄に一目ぼ

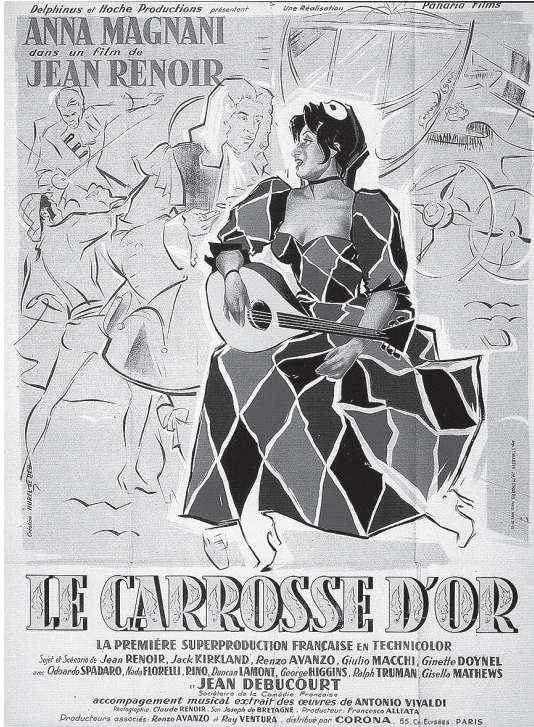
れし恋に陥る。

こうして、カミラを巡ってのフェリペ、総督、ラモンという二人ならぬ三人の男たちによる恋の鞘当てゲームが展開される。だが、状況に失望したフェリペはカミラの下を去り、軍隊に志願しクスコの奥地に赴任する。総督はいえ、カミラに何と「黄金の馬車」を進呈してしまえばいいか。またしても発揮された総督の気まぐれな行為に貴族たちは激怒、大司教に訴えて辞任を迫ろうとする。総督の苦境を察したカミラは、黄金の馬車を教会に寄付、大司教が臨終の魂の救済に際しこの馬車で行けるようにと。大司教はカミラの行為を称え八方上手く収まり劇は終わる。総督、フェリペ、ラモンたちは現実の世界に回帰してゆく。しかし、ただ一人舞台上に取り残されるカミラ。

## Ⅱ 映画の由来

こうしてストーリーを紹介してみたところで、映画解説が常にそうであるように、この作品の魅力は伝わりそうにない。この映画がもたらす至福の時間はどのような要因に帰せられるのか？ だが、その探求に入る前にこの映画の背後にある諸事情について述べておく。

この映画は元はルキノ・ヴィスコンティのために立てられた企画であった。しかし、ヴィスコンティがその企画を放棄したため、師匠格のジャン・ルノワールが引き継ぐことになる。それはある意味正解で



「黄金の馬車」オリジナルポスター

あった。悲劇志向が強く重厚なスタイルのヴィスコンティよりも、軽妙洒脱なタッチが出せるルノワールの方が適任であったといえる。こうしてフランス人ジャン・ルノワールがイタリア・ローマのチネチッタ撮影所に赴く。思うにこの映画は、イタリア文化とフランス的感性との化学反応の成果だともいえるのではないか。『ルノワール自伝』によると、アンナ・マニャーニが撮影所に現れるのはいつも午後、それも前夜の放蕩が祟り、目の下に黒い隈をつくった状態であったとのことである。それでもルノワールはアンナ・マニャーニという類いまれなイタリア女優の個性、資質にほれ込み撮影に入る。

マニャーニ演じるカミラには歴史上モデルが実在していたらしい。彼女の名をミカエラ・ヴェルガス（一七四八〜一八一九）という。彼女はペルーの首都リマで流しの歌手として人気を博すると同時に、ペルー総督の情婦としても名を馳せた。彼女のこの破天荒な生き方に魅せられ創作欲を刺激された芸術家は数多い。作家プロスペール・メリメもその一人、彼はミカエラ・ヴェルガスをモデルに戯曲『秘跡の馬車』（二八二九）を著す。この戯曲を基にルノワールは映画《黄金の馬車》（二九五三）を撮る。

その流れとは別に、やはりヴェルガスの人生に魅せられ、作曲家ジャック・オッフエンバック、台本作家リュドヴィク・アレヴィ、アンリ・メイヤックらはオペレッタ《ラ・ペリコール》（二八六八）（二八七四）<sup>(2)</sup>を制作する。《黄金の馬車》におけるカミラとフェリペの組み合わせは、《ラ・ペリコール》ではペリコールとピキーヨのお笑い漫才的な組み合わせに入れ替わる。ただし、ピキーヨは騎士などではなくペリコールとコンビを組んだ流しの歌手にすぎない。ペリコールを巡ってのペルー総督とピキーヨの恋愛ゲームという意味では《黄金の馬車》と共通するものがあるようだ。<sup>(3)</sup>

### Ⅲ コメディア・デラルテ

この映画の魅力を構成している要因を挙げるとすると、①女優アン





カミラ（アンナ・マニャーニ）とペルー総督（ダンカン・ラモント）

ナ・マニャーニの圧倒的存在感、②馬車の黄金の色調も含めてのテクニカラーの色彩感、③仮面劇コメディア・デラルテの新鮮さ、④映画のバックに流れるヴィヴァルディの音楽、となるう。

仮面劇コメディア・デラルテもヴィヴァルディの音楽も共に二〇世紀前半に再発見されたという意味において、この映画ではベアとなる不可分の要因なのである。

コメディア・デラルテは、一六世紀イタリアに興った仮面劇であり、脚本を持たず簡単な梗概に基づき即興的に演じられる。劇中には、歌踊り、パントマイム、アクロバット、道化的演技、様々な風刺などが織り込まれる。登場人物は類型化されており、コロンビーヌ（恋の取り持ち役の機敏な小間使い）、アルレッキノー（恋の取り持ち役の機敏な召使）、パンタローネ（けちな老商人）、ドットーレ（えせ学者）、カピターノ（ほら吹き軍人）等々から成る。彼ら彼女らがお決まりの仮面を着け類型的な人物となり、即興劇が展開される。多くの劇団が出現し一八世紀中ごろまで栄えるが、やがてカルロ・ゴルドーニの性格喜劇<sup>④</sup>に席を譲る。

こうしてコメディア・デラルテは一旦姿を消すが、一八世紀後半から一九世紀前半に出現したモーツァルト、バイゼット、ロッシーニやドニゼッティのオペラ諸作品の中にその文化的痕跡を残す。やがて、二〇世紀前半に再度コメディア・デラルテは注目を浴びる。革命ロシアの舞台演出家フセヴォロド・エミリエヴィチ・メイエルホルド（一八七四〜一九四〇）はコメディア・デラルテの手法を適用し

一九二〇年代から三〇年代にかけて、自らが主宰する劇場で前衛劇を構築する。後にスターリンに形式主義のレッテルを張られ粛清されるも、この着想は弟子のセルゲイ・エイゼンシュテインにも受け継がれる。

同じく一九二〇年、ディアギレフの主宰するロシア・バレエ団は《プロルチネツラ》を公演する<sup>(5)</sup>。このバレエ作品もコメディア・デラルテの世界を再現したものである。

二〇世紀の前衛演出家たちがコメディア・デラルテに着目するのは、登場人物を類型化しておけば簡単な梗概のみで即興劇が展開可能だといふその革新性ゆえのことであろう。つまりそこに、彼らは自然主義演劇から脱却できる突破口を見出したのであろう<sup>(6)</sup>。

#### IV A・ヴィヴァルディとコンチェルト・グロツン

コメディア・デラルテは、ある意味、バロック音楽におけるコンチェルト・グロツン（合奏協奏曲）という形式と共通項を有する。これはA・ヴィヴァルディが頻繁に用いた形式であるが、オペラの様式を各楽器による演奏に適用したものといえる。つまり各楽器の奏者たちが歌手の役割を演じるわけである。いつもは歌手の伴奏にまわっている器楽奏者たちも、腕に覚えがあれば、思うわけである。「俺たちもスポットライトを浴びて楽器で歌手を演じたい」と。

コメディア・デラルテは演奏的演劇、コンチェルト・グロツンは演劇的演奏という次第で、互いに相似形なのである。ジャン・ルノワール監督がこの映画の音楽にA・ヴィヴァルディの作品を採用した背後には、多分こういった事情が存在したのであろう。だが、コンチェルト・グロツン形式はA・コレッリ、J・S・バッハ、G・F・ヘンデルなどのバロック時代の作曲家たちも採用している。その中で、なぜあえてヴィヴァルディが選ばれたのであろうか？ ヴィヴァルディといえはわれわれは、ついヴァイオリン協奏曲《四季》のベストセラード盤（イ・ムジチ合奏団の演奏）を思い浮かべてしまう。一九六〇年のことである。それをきっかけにわが国ではバロック・ブームが起ころ。だが、好事家の間では戦前よりヴィヴァルディの作品は聴かれていた模様である。事情は海外でも同様《黄金の馬車》を映画化する時点で、ルノワールは入手可能なヴィヴァルディのレコードをほとんど聴いた模様である。インタビュによると、シナリオ執筆の最終段階ではヴィヴァルディの影響は決定的であったとのことである<sup>(8)</sup>。

ヴィヴァルディの音楽に関しては音楽学者・皆川達夫が「ヴィヴァルディとわたくし」という見出しで興味深い見識を披露されている。少々長くなるが引用してみよう。

ところでわたくしの個人的な好みを申し述べるのをお許しいただくとすれば、率直にいつてわたくしはヴィヴァルディの音楽をあまり好まない。なるほど彼の職人芸のみごとさには感心するし、

バッハが彼の音楽を一生懸命にとりいれようと努力したのもわたくしなりに理解できるのだが、わたくしがいまだかつてヴィヴァルディの音楽に感動したこともないのもまた事実である。

ダラ・ピッコラだったか、ヴィヴァルディの作品は六〇〇の変奏曲にすぎないという酷評を下した現代作曲家がある。しかし、これはやはりいいすぎであって、ヴィヴァルディの作品はひとつひとつ詳細に吟味してゆけば、それぞれに工夫はあり、特性もあるのであって、いちがいに同一の変奏曲とおとしめることもできないが、それにしても彼の音楽は仰々しく、わたくしの心の外でなりひびくだけで、空しく終わっていつてしまう。

第一、わたくしにはヴィヴァルディの音楽の品のなさが耐えられないのである。それがテレマンであるのなら、それなりの構成があり、はこび方があって、こちらもそれに対するつき合いようがあるうというのだが、ヴィヴァルディはイタリアのテノール歌手のように底抜けに歌いさわぐだけで、とどまることを知らない。

このことはもちろんヴィヴァルディの責任ではなく、いわんやヴィヴァルディの〈四季〉に絶賛をおくる日本の善男善女をせめているわけでは毛頭なく、むしろわたくし個人とヴィヴァルディとの相性の悪さであり、もつといえはわたくしにヴィヴァルディに対するアフィニティというか感受性が欠けていることを率直に告白しているにすぎないが、少なくともわたくしの趣味からすると

彼の音楽の基本的な姿勢についてゆけない。同じイタリアの器楽作曲家でもヴィヴァルディの作品を一〇曲聞くなり、むしろわたくしはコレリカアルビノーニの作品を一曲じっくりと聞きたいというのが、偽らざる心境である。<sup>(9)</sup>

皆川の高度に洗練された貴族的な耳はヴィヴァルディの音楽に潜む本質的要素、すなわち大衆性、あけすけな庶民性を過敏に嗅ぎ分けたのであろう。だが、まさにその庶民性ゆえに、この映画ではヴィヴァルディの音楽が採用されたわけである。同じバロック音楽でも皆川の好むコレッリやアルビノーニではこの庶民性は醸し出せないであろう。

ここで、コンチェルト・グロツソ（合奏協奏曲）という楽曲形式をもう少し詳しく述べてみる。コンチェルト・グロツソとは、バロック時代の最も重要な楽曲形式であり、独奏楽器群（コンチェルティーン）をオーケストラ全体（リピエーノ）と対置させるコンチェルトである。典型的な場合、コンチェルティーンは二つのヴァイオリンと通奏低音から成り立っており、リピエーノは通奏低音を含む弦楽合奏であるが、後には管楽器も加えられるようになった。コンチェルト・グロツソ形式の典型的な作品としてはコレッリの一二曲の作品集（二七一四）が挙げられる。後世、コンチェルティーンもヴァイオリン以外にチェロ、フルート、ブロックフレーテ、トランペット、オーボエ等々と様々な楽器が動員されることになる。<sup>(10)</sup>

コンチエルト・グロッソという楽曲形式はバロック時代以降も作曲家たちの創作意欲を刺激するらしく、ベートーヴェンも《ピアノ、ヴァイオリン、チェロのための協奏曲 Op.66》(一八〇三―四)においてウィーン古典派様式の枠組みでコンチエルト・グロッソ形式を展開しようとして試みている。二〇世紀には、ストラヴィンスキーが作品《ダンバートン・オークス》(一九三七―八)でやはりコンチエルト・グロッソ形式を採用している。

## V 隠された構造

コメディア・デラルテが演奏的演劇であるとすれば、映画《黄金の馬車》は、そのコメディア・デラルテが組み込まれたという意味で、極めて器楽演奏的な映画であるといえる。ただし、器楽演奏とは異なり映画の場合、配役の誰がコンチエルトイーノに、また誰がリピーイーノに配されるのか明確な線引きがなされ難い。カメラ、フェリペ、総督フェルディナン、闘牛士ラモンらは明らかにコンチエルトイーノに属するが、執事マルチネーズや侯爵夫人イネス、検事長らはどうか？ 定かではない。だがそれでよいのかもしれない。明確な線引きがなされてしまったならば、この映画の魅力である自然さ、自由、気まぐれといった要素を喪失し表現が硬直化してしまうのであろう。

この映画の魅力を構成する要素としてテクニカラーフィルムに刻印

された鮮やかな色彩感を指摘した。視覚上の色彩感とは聴覚上の鮮やかな音色感と呼応している。これは視覚と聴覚の相乗作用がもたらす効果(魅力)と考えられる。そう、ヴィヴァルディは多彩な音色感を追求した作曲家でもあったのだ。

ドイツの音楽学者パウル・ベッカーはヴィヴァルディについてわずかに言及している箇所<sup>①</sup>で、その特徴として以下の項目を挙げている。

① 強弱法(デュナミク)、② 音色の変化による効果、③ 個性的な主題の創造。

ベッカーは③が最も重要であると述べている。基本的には独逸音楽史観に立つベッカーにとつて、音色の変化などといった要因は副次的なものにすぎないのかもしれない。だが、その副次的にすぎない要因を徹底的に追及した作曲家がヴィヴァルディなのである。なぜか？

ヴィヴァルディの人生を調べてみると判明するのは、彼がピエタ音楽院(正確には「ピエタ病院付属音楽院」)に司祭兼ヴァイオリン教師として奉職していたという事実である。この音楽院は孤児を収容し養育する福祉施設でもあった。ヴィヴァルディは女子児童たちに様々な楽器を習得させアンサンブルを結成し指導を行っていた。教会堂で日曜日、祝祭日ごとに行われる演奏会はヴェネツィアを訪れる観光客たちの人気スポットであったようだ。シャルル・ド・ブロスはこのような証言を残している。

当地で特に優れている音楽は慈善院の音楽です。院は4つ有り、



どれも私生児または孤児の少女や、子育てができるだけの状態にない親の娘から成っています。彼女らは公共の費用で養われ、ひたすら音楽に秀でるように調音されています。かくして彼女らは天使のように歌い、ヴァイオリン、フルート、オルガン、オーボエ、チェロ、ファゴットを奏します。要するに彼女らはどんな大きな楽器も恐れたりはしません。修道女と同じように世間から引き籠った生活をしていて、自分たちだけで演奏し、どの音楽会もおよそ40人の少女が出演します。あなたに誓っていますが、白い衣をまとい、ザクロの花束を耳の上に刺した若くてきれいな修道女がオーケストラを指揮し、想像し得るかぎりの優雅さと正確さで拍子を打つのは見るほど愉快なことは有りません。彼女らの声は表情と軽やかさがすばらしいのですが、それはここでは彼女らがフランス風の膨らみや一本の糸のように引き延ばされる音と  
いうものを知らないからなのです……

私がとりわけよく足を運ぶ慈善院はピエタ Pietà . . . 院<sup>(1)</sup>、ここは私をもっとも楽しませてくれます。ピエタはシンフォニアの完全さという点でも抜きんできています。なんと厳格な演奏なのでしょう。第一の弓使い . . . を聞くことができるのはここだけであり、パリのオペラ座がそれを誇っているのは間違いです。<sup>(2)</sup>

なるほど、そういうことであつたのか。ピエタ院の司祭、音楽教師兼作曲家として、ヴィヴァルディは孤児たちにあてがわれた多様な楽

器にそれぞれ個性的なコンチェルトを提供しなければならなかった。各楽器固有の多彩な音色感はこのような事情で生み出された。ヴィヴァルディの膨大な作品群は当時のヴェネツィアで人々の耳を楽しませ、消費され、そして忘れ去られてゆくことになった。彼の作品が再評価されるのは二〇世紀に入ってからのこととなる。

こうして、二〇世紀前半に再発見・再評価されたヴィヴァルディは、映画《黄金の馬車》を企画中のルノワールと遭遇する。ルノワールは映画の中にヴィヴァルディの音楽を組み込む。それはたんなる伴奏音楽なのではない。彼の音楽はこの映画の構造自体を規定してしまっている。この映画の隠された構造、それはA・ヴィヴァルディのコンチェルト・グロッソ形式なのであり、それがこの映画の魅力を構成している。われわれは映画《黄金の馬車》を観ることにより、潜在意識で音楽を感得することになるわけである。

#### 注

- (1) ジャン・ルノワール著、西本晃二訳『ジャン・ルノワール自伝』みすず書房、一九七七年、三四二ページ。
- (2) 一八六八年の版は二幕仕立て、あまり評価を得ることはなかったが、一八七四年の二版は三幕仕立てで大ヒットとなる。
- (3) ミカエラ・ヴェルガスの人生に関しては、それ以外にもフランスの指揮者兼作曲家のアマリ・ビュッセル（一八七二—一九七三）がオペラを作曲しているらしいのだが詳細は不明。
- (4) 齊藤泰弘訳『ゴルドーニ喜劇集』名古屋大学出版会、二〇〇七年、参照。
- (5) J・B・ベルゴレージ他原曲、I・ストラヴィンスキー編曲、L・マ

シン振付、ピカソ美術、衣装。

(6) 「吉本新喜劇」もまた簡単な梗概のみでドタバタ喜劇を展開しているではないか。経費節約、リハーサル時間節約等の経済事情ゆえのことであるが、彼らも意図せざる形で前衛をやってしまったのであるだろうか？

(7) 野村あらえびす著『名曲決定盤』一九三九年、にはヴィヴァルディの作品演奏がいくつか取り上げられている。

提琴協奏曲 ト短調 エルマン (Vc) コリンググウッド指揮 ニューシ  
ンフォニー管弦団

室内協奏曲 コルトー (ピアノ) バッハ・コルトー編  
弦楽協奏曲 イ短調 メンゲルベルク指揮 コンセルトゲボウ

(8) 『Cine2 No19, 黄金の馬車』一九九一年、フランス映画社、七ページ、参照。

(9) 皆川達夫著『バロック音楽』講談社現代新書、一九七二年、一二五～  
六ページ。

(10) 『標準音楽辞典、アーテ』音楽之友社、二〇一五年、六八三ページ、参照。

(11) パウル・ベッカー著、松村哲哉訳『オーケストラの音楽史』白水社、  
二〇一三年、三〇ページ、参照。

(12) D・J・グラウト、C・V・パズリカ著、戸口幸策・津上英輔・寺西  
基之 共訳『新西洋音楽史 中』音楽之友社、一九九八年、一六八ページ。

図版はいずれも(8) フランス映画社発行パンフレットより。