

ヴァルラン・ル・コントあるいは新しい演劇のために

— 17 世紀フランス演劇史序説 —

(その 1)

戸 口 民 也

序

ヴァルラン・ル・コント Valleran le Conte 国王の俳優 Comédien du roi の肩書を持ち、自ら一座を率いて 16 世紀末から 17 世紀初めにかけてフランスのみならずドイツ、オランダにまで足をのばすと共に、パリでもオテル・ド・ブルゴーニュ座 Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne を借りて定期的に公演を行い、座付作者アレクサンドル・アルディ Alexandre Hardy の協力を得て新しい時代の演劇を築き上げ普及させようと努力した。その努力は、地方では一応の成果を上げることもできたが、パリではついに報いられず、再三にわたる試みも空しく、失意のうちにいずこともなく姿を消した。彼の晩年は不遇であったに相違なく、果たせぬ夢を抱いたままおそらくは公演を続ける旅先で世を去ったものと思われるが、その死については何ひとつ明らかなことは伝えられていない。しかしその夢は彼が育てた弟子たち、ベルローズ Bellerose やモンドリー Montdory らによって後に実現されることになる。フランス演劇の黄金時代はやがて始まろうとしているのであった。

これから私が取上げようとするヴァルラン・ル・コントの一生を手短かにまとめると以上のようなことになる。17 世紀フランス演劇史を劇作家、作品の側からとらえるとすればアルディ・モンクレティアン Montchrestien あたりから説きおこしてゆくのが普通であろうが、実際に劇を上演する俳優の側からみようとした場合には、ヴァルラン・ル・コントはまず第一に取上げられるべき人物であろう。16 世紀末から 17 世紀初めにかけての時期は、フランス演劇にとってひとつの過渡期にあたっている。中世演劇の伝統はなお笑劇などのうちに根強く残ってはいるが、^{フルス}聖史劇や教訓劇の命脈はまもなく尽きようとしている。また中世的なものとの決別から出発した^{ユマニスト}人文主義者たちの演劇もガルニエ Garnier 以後大きな壁に突き当たっている感じで、見るべき発展はない。そうした時期に、例えばアルディが劇作家としてユマニストの伝統を受け継ぎながらも、ひとつの方向を切り開こうとしたのに対し、ヴァルラン・ル・コントもまた同時に俳優としての立場から同じ努力を行ったと考えることができる。この二人が少くとも 15 年以上にわたって座長と座付作者という緊密な関係で結ばれていたことはこの際強調しておく必要がある。またこの事実から、二人の目指す方

向は基本的に一致していたと結論づけたとしても、それは決して大胆ではあるまい。いずれこれから述べることではあるが、ヴァルランとアルディの一座は何度となく困難な状況を経験し、解体の危機にさらされている。にもかかわらず、少くともこれまでの研究によって明らかにされている限りでは、二人は互いに相手を見棄てることなく苦境を共にしているのである。それでは彼らがいわば運命を分かちあう形で目指した方向とは一体どういったものだったのだろうか。私の考えるところでは、それは演劇をまさに演劇として自立させることであつた。言いかえれば、それまでは素人愛好家たちによって、あるいは共同体の祭の中心的催し物として、あるいは宮廷や学院の娯楽とか教養的色彩の強い企画として限られた観客を対象に上演されてきた芝居を、素人のたのしみではなく、自分のよって立つ基盤とすること、自分の生活を経済的に保証すると同時に社会的評価をも約束するものとなすことであつた。

演劇を演劇として自立させること — 考えてみればこれは彼らにとってきわめて現実的な要請でもあつた。彼らは共に演劇に対する情熱にとりつかれ、それがために自分の身分や安定した地位を投げ打って芝居の世界にとびこんだのである。従つて、演劇が素人愛好家による一時的な催し — たとえ定期的に繰返されるものであつたとしても — にとどまる限り、彼らは演劇にすべてを賭けることはできない。演劇によって生きる、つまり芝居を自分の仕事とすることを選んだ以上、演劇がそれ自体で自分のすべてをかけるに値するひとつの「職業」でなければならないし、またそうさせねばならないのは当然のことと言えよう。

とすれば、舞台での成功は、もはや素人ではない彼らには切実な願望で、それなしには彼らの存在がすべて無意味となってしまうものですらあつた。アルディが書きヴァルランが演じた作品は基本的にはユマニストの演劇の伝統を引くものである。しかし彼らが相手とする観客は、もはやジョデル Jodelle が『囚われのクレオパトル』 *Cleopâtre captive* を上演した時のような親密なグループではない。宮廷で、学院で、あるいは祭の日に町の広場で上演される劇では、作者も、演ずる者も、更には見る者も、すべて同じ共同体に属する顔なじみの人々から構成されていた。そうした際に作者なり役者なりが熱意を示さなかつたわけでは決してなからう。無論成功を期待してははずである。しかし、仮に上演が失敗したからといって、あるいは期待したほどの成功が収められなかつたからといって、それが彼らにそれほどの打撃を与えるものではなかつた。芝居が終れば役者たちは再び普段の自分に戻る。彼らの本来の生活は別にあり、芝居のことで地位とか名声が揺いんだり傷ついたりすることはないのである。これに反して、芝居を職業とする者の場合、失敗はそれだけで彼らの生活をおびやかしてくる。しかも彼らの観客は、彼らが日頃親しく交際している人々ではないのであるから、内輪同士の好意的評価は期待できない。とにかく客の気に入られなければ

すべては終りで、そのためにはありとあらゆる工夫をこらす必要がある。そしてまさにこの点こそ劇作家アルディについて、また俳優ヴァルラン・ル・コントについて考える上で決して見過ごすことのできない事柄なのである。

素人愛好家の演劇から職業俳優の演劇へ——彼らの生きた時代はその意味でも重要な過渡期であった。16世紀後半になると職業劇団の存在が徐々に目についてくる。演劇の担い手がかわり始めているのである。中世の演劇は本質的に素人の演劇であった。またルネサンスの人文主義演劇^{ユマニスト}もやはり素人的性格を濃厚に持っていた。しかしルネサンス演劇は他方では職業劇団の形成に寄与する面も持っていた。典型的な中世演劇である聖史劇は共同体という基盤があっただけで可能であり、その上演には龐大なエネルギーと多数の人間の参加が不可欠であった。これに反してユマニストの劇は比較的手軽な舞台装置と少人数の俳優によって上演しうるものである。とすればそうした劇をたずさえて各地を巡ろうとするグループが現われてきても不思議はない。これにやはり手軽に上演できる笑劇を加えれば一応のレパートリーが出来上がるわけである。その時、大道芸人あるいはそれに類する者とはまた異なる、新しいタイプの俳優たちからなる一座が成立する条件が整えられる。こうして演劇は自らにのみ仕える人間たちを得て徐々にではあるが一人立ちし始めるのである。ヴァルラン・ル・コントとアルディは、そのような意味でまさしく献身的に演劇に仕えた最初の人々に属していた。

新しい演劇のために彼らはその一生をかけたのである。そうした彼らを私はあえてフランスにおける最初の演劇人と呼んでみたい気がする。

* * * * *

ヴァルラン・ル・コントがいつどこで生まれかつ死んだかはさだかでない。彼の一生のうちで知られているのは1592年から1613年までの間のある時期にとどまっている。しかし、この限られた20年あまりの間に、断片的にはあるが記録等に残されている彼の足跡をたどってみると、彼の歩んだ道はルネサンス期から古典主義時代と移行行く過程におけるフランス演劇の歩み、特に16世紀末から17世紀初めにかけてのその探索状態をある意味で象徴していると言ええる。本稿はそのような観点に立った上で、これまでになされた専門家の研究をふまえながらヴァルラン・ル・コントという一人の俳優を通じ、彼の生きた時代の演劇状況を紹介することを目的とするものである。

第1章 1592年 ボルドー

ヴァルラン・ル・コントはアミアン Amiens あるいはモンディディエ Montdidier の出身である。彼自身の申立てに食違いがあるため、このどちらが本当の出身地であるのかは不明であるが、いずれにせよピカルディー Picardie 地方の出と考えてよかろう。彼がどのような家庭に生まれ育ったのかは全く記録に残されていないため、知るすべがない。マルグリット Marguerite という名の姉（もしくは妹）がいて、彼女は1611年の初め以前に死に、ヴァルランがその葬儀を行ったということのみが、彼の肉親について知りうる唯一の事柄である。⁽²⁾彼の出身階層を暗示させるものとしては、彼が valet de chambre du duc de Nemours, maître voyeur juré pour le roi au baillage et duché de Nemours et Chatellenie de Chateaulandon et Grez, receveur général de la seigneurie de Verneuil sur l'Oise などの肩書をもっていたという事実があるが、彼がこうした肩書を得るに至った経緯や、これらの職務を実際にどの程度行ったかなどについても明らかでない。ただこのことから、彼が役者とか旅芸人の子として生まれたのではなく、今述べたような職務に就いて一生を送るのが当然とされるような環境に生まれながら、あえて自らの意志で演劇の世界に身を投じたということが推測できる。彼は1598年ごろ、ジャンヌ・ド・ヴァンクール Jehanne de Wancourt と結婚している。⁽⁴⁾彼女はよく夫を助け、その苦勞を分かち合ったようである。⁽⁵⁾

以上がヴァルラン・ル・コントの身許調査のあらましであるが、要するに彼の身許についてはほとんど何もわからないに等しい状態である。彼がいかにして俳優になったのか、それ以前はどのように暮していたのかは、残念ながらこれまでのところ知る手掛りはない。従って、私も俳優あるいは座長としてのヴァルランについてのみの絞る以外に方法はなさそうである。

ヴァルラン・ル・コントの存在が記録の上ではじめて確認されるのは1592年のことである。この年ボルドー Bordeaux で旅回りの劇団が公演を行うが、その中に彼が加わっている。彼は名目こそ座長ではなかったが、実質的には一座の中心となっていた。ジャン・ド・ゴーフルトーの『ボルドー年代記』には次のように記されている。⁽⁶⁾

この年（1592年）、著名なフランス人俳優ヴァルランがボルドーを訪れ、悲劇や笑劇を数多く演じて観客から大いにもてはやされた。書きとめておくべき事柄としては、彼は結婚しておらず、一座の中心をなす指導者であったが座長ではなく、座長は別の者がつとめていた。座長には非常に美しい妻がいたが、彼女はこうした職業にたずさわる者の通例に反し品行も言葉使いも立派で、知らぬ者が見ればこうした職業にたずさわっているようには思わなかったで

あろう。ボルドーの町の若者の幾人かは彼女のおだやかで品のある会話やその美しさに魅せられ、言葉をかけたり使いや贈物を送るなどして、しきりに彼女の気を引こうと努めたが、彼女の方では一向に応じようとはしなかった。彼女は笑劇の人物は全くやらず、悲劇あるいは悲喜劇における女性にふさわしい役柄のみを演じていた。こうしたことから、ボルドーで噂になったところでは、彼女はパリの弁護士の娘であったが、結婚した相手が悪く、夫はブルゴーニュのしかるべき農民の出でいやしからぬ生まれであるにもかかわらず、放蕩癖をもち、金をかけずに国を巡り歩き世間を見たいと思ってこうした職業に就いたとのことで、それがために彼女も考えもしていなければ意にそわぬことながら夫と同じ職業に就かざるを得なくなった、ということである。彼女は自分の役を見事に演じ、王妃や王女の役柄で彼女に欠けているものといえ生まれただけであった。というのも、彼女の顔立、物腰、言葉使いをみれば、まさにそうとしか思えぬほどであったからである。特に彼女の優美さは、その役柄が愛を求められる女性や恋にやつれた女性である場合とか、自分から愛を求める女性である場合に際立っていた。しかしまたこれについてはヴァルランも実に見事に役を演じ、とりわけ恋する男を演ずる際には、時には見せかけとは思えぬような溜息をもらしたり目くばせを送るなど、役者としてではなく、全くありのままに語っているとさえ言えるほどであった。役者たちのもとに足繁く通う者たちがよく言っていたところでは、こうしたことは彼がこの女優を本当に恋しているためであるとのことだが、それが実際にそのとおりであったということは彼が数人の者に、そしてまた他ならぬこの私に告白したところである。しかし、舞台を離れたところでは彼女はヴァルランに対し、好ましく思っているとか愛しているとかいった素振りはいささかも見せなかった。もっともこの問題以外では、彼に対しては仕事の面などについて敬意をもってはいたが、この女性は、青年たちが彼女の許を訪れた際には、物語についての知識にあふれた礼儀正しく真面目な会話を交わすことは大変喜んだが、あまりにみだらで破目をはずしたことをしゃべる者に対しては、舞台を離れたら自分は役者ではないと言って、はっきり非を指摘した。彼女の評判は大層良く、ボルドーの上流家庭で、女性の間でも、常に歓待された。その後ボルドーにもたらされた報せでは、彼女はボルドーを去った後、一説によればドーフィネで、別の説によればアヴィニョンで夫に死に別れたため、パリの親許に帰り、そこで立派にしかるべく暮しているとのことである。⁽⁷⁾

いささか引用が長くなったが、以上が『ボルドー年代記』にあらわれたヴァルランの一座に関する記述の全文である。あえて全文を引用したのは、そこに、ヴァルラン・ル・コントについてのみならず、当時の演劇状況を知る上で貴重な手掛りが数多く含まれていると考えたからに他ならない。

ゴーフルトーの証言から知ることができる事柄をあげると、まずヴァルランについて言えば、彼がこの時点ですでに俳優としてしかるべき評価を得ていたということがあげられる。それは「著名な俳優」という言い方からも明らかである。彼はまだ座長にこそなっていないが、実質的にはそれに等しく「一座の中心をなす指導者」であった。従って、彼が1592年という時点においてすでに俳優としての経験を十分に積んでいたものと見て差支えない。さてそれではこの時ヴァルランは何歳だったのだろうか。20歳前後というのではいかにも若すぎるようだ。なにしろ彼は座長格の地位を占めうるだけの経験豊かな俳優である。とすると30歳ぐらいになっていただろうか。それとも更に……このようにあれこれ想像してみるの楽しいことで、年令に応じて様々な人物像が脳裡に浮かび上がってくる。だがそれも確たる証拠の裏付けがない以上、個人的な想像の域を越えるものではない。かろうじて言えるのは、かなり早い時期から芝居の経験を積んでいたと仮定しても、1592年には20代の半ばぐらいには少なくとも達していたのではないか、という程度である。

ところで『ボルドー年代記』でゴーフルトーがヴァルラン以上に関心をもって書き残している人物が別にいる。座長の妻である。この女優についてはここで語られている事柄以外には何ひとつ知られていない。せめてゴーフルトーが名前だけでも書き添えてくれていたら、それが手掛りとなって別の事実が発見されたかもしれないのだが、それにしても1592年という時点で一人の女優の存在がこれほどはっきりとされるされている記録が残されていること自体は大変貴重である。フランス演劇における女優の歴史を考えると、この残念ながら名の伝わっていない女性こそ、少なくとも私の調べた限りにおいては女優というにふさわしい最初の人物である。彼女以前にも女優らしき存在が記録にとどめられていないわけではない。これまで知られている最も古い例としては1545年にブルージュ Bourges でマリー・フェレ Marie Ferré (あるいは Fairet) という名の女性がアントワーヌ・ド・レスペロニエール Anthoine de l'Espéronnière なる興業師兼「物語芸人」*jeu-¹neur d'histoire* に一年契約で雇われ、寝食の保証と12リーヴルの給料を条件に「古代を題材とする物語」*antiquailles de Rome* や「教訓的物語、笑劇、軽業」*histoires morales, farces et soubresauts* などを演ずるとの契約をしている。⁽⁸⁾ 彼女は大道芸人の妻ということで、契約の内容等から見ても、女優というよりはむしろ大道芸人に近い。また1580年にはサン・メクサン Saint-Maixent の町を、2人の若い女性を含む5~6人の「悲劇役者で楽師たち」*jou-¹eurs de tragedies et instruments de musique* が訪れている。彼らは5月7日に町にやっ⁽⁹⁾て来て同月24日に去って行ったとのことである。滞在期間から考えると一行はサン・メクサンで何らかの興業もしくは劇の上演を行ったようにも思えるが、その点は不明であり、2人の「若い女性」についてもマリー・フェレ以上に漠然としている。どちらの場合も結局のところ、女優と

言えないこともないとか、女優らしくも思われるという程度にとどまり、単にその存在がわずかに知られるにすぎない。

女優についてもう少し考えてみたい。ゴーフルトーの『年代記』にもはっきり書かれているように、ボルドーを訪れた女優は「こうした職業にたずさわる者の通例に反し」実に立派な女性であり、モラルの点でも、物腰、言葉使い、さらには教養の点でも、非のうちどころがない。ということは逆に見れば、この当時の役者は、女優も含めて、道徳的にも教養の面でも随分といかがわしい人間が多かった——少くとも世間一般にはそのように見られていた——ということが察せられる。その意味で、ボルドーのヒロインが、舞台以外のところでは自分を女優（役者）と見なしてもらってはこまると無作法な青年たちに言っているのは象徴的である。たしかに彼女はもともと女優にはなりたくてなったわけではない。「放蕩者」の夫をもったばかりに心ならずもこの世界に引きずりこまれただけのことで、それ故夫が死んだ後は芝居から足を洗っている。そういう彼女を、おそらくは当時すでに他にも存在していたに違いない女優たちと同列に扱うことには無理があるかもしれない。しかし、記録にはほとんど残されてはいなくとも、この時期地方を巡っていた職業劇団の中には、彼女の一座のように、女優をかかえていたものがおそらくは他にもあったのではないかという推測は、『ボルドー年代記』の記述から——女優の存在自体を奇異なこととしているのではなく、その女優が「通例とは反して」いることの方をむしろ強調するような書き方をしていることから見ても——十分成立しうるだろう。そして、その中には、ボルドーの女優のように、たとえ意に反してこの道に入ったにせよ、すぐれた才能と（「彼女は自分の役を見事に演じた」とゴーフルトーは明言している）しかるべき地位にある人々からも称賛されるだけの教養、人格を備えた女優がいたという事実は見過ごすことはできない。

だが、俳優一般ということで見ると、ゴーフルトーの例にもあるように、世間の評価は決して良くなかった。タルマン・デ・レオー Tallemant des Réaux は当時の俳優について、「この連中はほとんど皆やくざ者ばかりで、その女房たちもしたい放題に暮していた。この女たちは男なら誰彼の見境もなく、他の一座の役者たちさえ相手にしていた」と手厳しくきめつけているし、またトリスタン・レルミット Tristan L'Hermitte も役者たちを「無頼漢」*débauchés* と呼んでい⁽¹⁰⁾る。こうした悪評の中にあっては女優も（その数は少なかっただろうが）決して無傷ではいられなかったと思われる。

実際、役者さらには芝居に対する悪評には根強いものがあつた。これは1630年以後、演劇の地位が社会的に向上しはじめてからも同様に、繰返し論議の対象となっている。例えばジョルジュ・ド・スキュデリー Georges de Scudéry が『役者の喜劇』*Comédie des comédiens*(1635)

で、あるいはピエール・コルネーユ Pierre Corneille が『舞台は夢』 Illusion Comique (1635) で、演劇と俳優を積極的に擁護しているのも、これと決して無関係ではないのである。だがそれはもう少し後の時代のことで、改めて16世紀末という時期に戻って考えてみると、特に職業俳優については、まだ比較的目的新しい存在であったために — それまでは演劇はアマチュアの手によって支えられていたことをもう一度思い出してみよう —、おそらく一般の目には旅から旅へと渡り歩く大道芸人や香具師と同じように映っていたであろうことは想像に難くない。更には、スカロンの『芝居物語』の登場人物の一人ラ・カヴェルヌ La Caverne の身の上話にあるように、ジプシー bohémiens と間違えられることさえあった⁽¹²⁾。要するに俳優は、大道芸人、香具師あるいはジプシーと同様に、素姓の知れぬ「流れ者」であって、一般の「定住者」からは多分うさん臭い目で見られていた。とすれば、俳優たちが定期的に町を訪れるようになり、上演も成功し、人々の好意が得られるようになるまでは、彼らの存在は微妙なものであったに相違ない。また彼らのそうした曖昧な立場が彼らに対する世間の見方にも逆に影響したと考えることもできよう。

しかし、こうしたことはある意味ではこの時代のフランスに限った問題ではないとも言える。演劇、あるいは演劇にたずさわる者としての俳優と社会とのかかわりには、非日常的なものと日常的なものが会合する時に生ずる一種の緊張関係がなんらかの形で存在しているのが普通である。観客が芝居に期待するものが仮に一時の気晴し、娯楽にすぎないとしても、そこで演じられる劇は、たとえ現実をどれほど忠実に描き出したものであろうとも、現実をなんらかの意味で抽象したある異質の世界を構成しているのであり、またそうとすれば、その異質な世界を観客の目前に築き上げる作業を直接担う俳優という特異な存在に対し、観客が賛嘆あるいは畏怖の念を覚えたとしても不思議はない。演劇が「世界を映し出す鏡」であるかどうかの問題はさておくとしても、それが俳優の演技によって虚構、神話の世界を創り出すものであることは確かである。従って、俳優、特に職業俳優の場合には、一個の「私」として現実の社会に生活する存在であると同時に、彼ら自らの演技によって虚構、神話の世界に生きる「人物」として観客の想像力に働きかける存在でもある。俳優という存在に常につきまとうこうした二重性ゆえに、世間一般は彼らを特異な人間とみなし、ある時には讃え、またある時には怖れ、忌み嫌いもするのである。つまりこれは、他者＝観客の想像力、好奇心に訴えかけることに存在理由を見出すと共に、それによって自らの職業を成立せしめている者にとっては避け難い宿命であるとすら言えるだろう。他者に身をさらすという職業にたずさわる以上、俳優に対しては常に好奇心に満ちた眼差しが注がれている。であるから、俳優が何かというとスキャンダルの対象となるのも故なくしてではない。今日に到るまで、俳優の歴史は、一面においては俳優にまつわるスキャンダルの歴史でもあるのだ。

話が俳優論へと発展してしまっただが、ここで本題に戻ろう。俳優一般に対する芳しからざる評価については既に見たとおりであるが、その原因には多分に自分たちとは「違う」人間に対する警戒心、あるいは偏見とか悪意に基づく先入観があるのではないかと思われる。悪評をまさに裏付けるような役者もいたことだろうが、例えばボルドーのヒロインのような正反対の人物もいたわけだし、また少し時代は後になるが1618年にナントNantesを訪れたある劇団の俳優たちは「大変礼儀正しく、無作法なことは何ひとつ」口にしなかったとの証言も残されている。⁽¹³⁾

今問題としている16世紀末(さらには17世紀初めにかけて)においては、「品行正しき」俳優は一種特記事項の如くに記録されているのは事実である。だが、はたしてこれが実際に例外中の例外であったのかどうかについては疑問が残る。悪評がかなり浸透していたことは確かなようだ。しかし、残された記録を見る限り、数こそ多くはないが、反対の例があることもまた否定できない。私としては、一般の悪評は必ずしも個々の例にそのまま当てはまっていたわけではないと思っている。

ところで、ヴァルラン・ル・コントの場合はどうだったのか。ゴーフルトーの『年代記』には直接彼の人物にふれた記述はみられない。しかしゴーフルトーは、俳優としてあるいは一座の中心人物としてのヴァルランを高く評価しているばかりでなく、直接恋の打明話を聞くというような形で、彼と個人的な接触ももっていた。ゴーフルトーがボルドー高等法院の評定官 *conseiller* をつとめた名士であることから考えると、たとえヴァルランがすぐれた俳優であったとしても、仮に「こうした職業にたずさわる者の通例」どおり品行も言葉使いも芳しからざる人物であったとしたら、ゴーフルトーははたしてそうした人物と好んでつき合ったり、打明話を聞いたりしたであろうか。また更に、ヴァルランの相手役をつとめた女優が、恋についてはすげない応対しかなかったとしても、それ以外のところでは彼に対しては敬意をもっていたとも『年代記』に述べられている。この女優の人物については既に見たとおりであるから、その彼女から敬意を払われていた以上、ヴァルランはそれに当然値するだけの人間であったはずである。ヴァルラン・ル・コントの人となりについてはまだこの先付加えられるべき事柄が多いので、ここではこれ以上立入って論じないが、舞台以外でも好意的に評価しうる人物であることは確かなようだ。

ヴァルランの一座はボルドーで好評のうちに公演を行った。それが1592年のいつごろのことであったかは『年代記』には明記されていないし、上演に関するその他の具体的事柄についても残念ながらゴーフルトーの記述からはほとんど知ることができない。いずれにせよ、一座はボルドーでの成功におそらく気を良くして次の公演の地へと旅立って行った。『年代記』から推測するに、彼らは東に向かって行ったと思われる。そしてアヴィニョンもしくはドーフィネ地方のどこかで

「座長」を失い、それを機にボルドーのヒロインも芝居から身を引いてしまう。ヴァルランの恋の顛末については知るよしもないが、どうやら叶わぬまま終わったようである。

さて、ヴァルランのその後の足どりはどうなっているのだろうか。

第2章 1593年 フランクフルト、ストラスブール

ボルドーから、おそらくはラングドック、ドーフィネ地方を経た後、ヴァルラン・ル・コントは翌1593年ドイツへと足をのばす。この年の3月27日、ヴァルランとその一行はフランクフルト市参事会に対して、復活祭の市が開かれる期間中「フランス語で」「聖書を題材とする喜劇と悲劇」を上演したい旨申し出てその許可を得ている。なお許可に際して市参事会は入場料の上限を4ペニヒとするとの条件をつけている。⁽¹⁴⁾

この時点でヴァルランは名実共に座長の地位についていたと思われる。市参事会の上演許可が彼および彼の「フランス人俳優一座」に対して下りていることからみても、そう考えるのが妥当である。⁽¹⁵⁾

フランクフルトでの上演は大いに成功したようで、ヴァルランは4月になって更に引き続き上演できるよう市参事会に許可を申請している。その申請の折、ヴァルランは、フランクフルトを訪れる以前にルーアン Rouen ストラスブール Strasbourg、ダングル d'Angres (ラングル Langres あるいはアンジェ Angersか?)、メッス Metz で、聖書を題材とする劇だけでなく、ジョデル Jodelle の作品(複数)も上演したと付け加えている。⁽¹⁶⁾

フランクフルトでの公演はその後もしばらく続けられたようだが、6月になると一座はストラスブールを再び訪れ、「宗教的テーマおよび世俗的テーマによる幾篇かのすぐれた喜劇」の上演許可を求めた。6月21日のことである。しかし、この時はあいにく許可は得られなかった。⁽¹⁷⁾

1592年から1593年6月までのヴァルランの足どりをたどると、はっきりしているところのみ取上げても、ボルドーからルーアン、ストラスブール、メッス、フランクフルト、ストラスブールと巡り歩いているわけで、その行動半径の大きさには驚嘆する思いである。しかも、当時の旅について考えると、旅行者たちの生活がいかに多くの困難に満ちていたかは容易に想像できる。例えばテオフィール・ゴーチエの『フラカス隊長』には旅の途中吹雪にあい役者の一人がそのために命をおとすという悲惨なエピソードが語られているが、小説の中だけでなく、現実の役者たちのうちにも似たような運命をたどった者がいなかったとは断言できない。少くとも旅先で病気あるいは不慮の事故にあい、そこで一生を終えたというケースはかなりあったものと思われる。ボル

ドーのヒロインの夫の場合がそうであった。そしてヴァルラン自身にもいつの日か、いずれとも知らぬ地で客死する運命が待ちかまえているはずである。

旅をすること自体が冒険である時代はこの当時もお続けている。打ち続く戦乱、治安の悪さからくる危険（山賊、追剥、強盗 etc.）があり、悪路、悪天候、不安定な収入（どこでも大当りをとれるとは限らないし、もっと悪いことに上演許可さえとれない場合さえある）にもしばしば悩まされたはずである。要するに旅役者の生活は、極端に言えば不測の事態と背中合せの毎日であった。にもかかわらず、これ以外の生活はする気がないのか、それともしたくともできないのか、いずれにせよ俳優たちは旅から旅へと各地を巡り歩いていた。フランスでは、まだこの当時は若干のアマチュア劇団を除けば、ひとつの町に本拠地をもってそこで定期的に公演を行うという例はなかった。パリのような例外的な大都市を別にすれば——といったところで今日と較べれば当時のパリは随分と小さなものではあったが——、都市といってもその規模は知れたもので、しばらく公演を続ければ動員しうる観客の絶対数は限界に達してしまう。今日でも地方の中小都市に本拠地を置く職業劇団が、巡業もせず、また助成金のようなものにも頼らずに自分の住む町での公演収入のみでやっていこうとしたらどういう結果になるか、おおよそ想像がつくというものである。これがアマチュア劇団であれば座員それぞれが自分の生活基盤を別にもっているから、上演の結果がたとえ赤字となっても、あるところまでは許容できるだろう。しかし、専門の職業劇団にはそれが許されない。職業劇団が定着しうるだけの条件を備えていたはずの都市は、おそらくパリが唯一であったが、そのパリも、常設劇場さえあったにもかかわらず、職業劇団にとっては定着はおろか、公演すらしにくい都市であった（その理由については後に詳しく述べることにする）。それ故、この時期に俳優といえ、必然的に旅役者とならざるをえなかったのである。

ところで、フランクフルト、ストラスブールにやって来たヴァルランの一座は、ボルドーの時と同じ一座だったのだろうか。同じだったと仮定しても、メンバーが若干変っていたはずである。ゴーフルトーが聞いた噂が事実なら、ボルドー当時の座長とその妻の二人はこの中には当然含まれておらず、またそれを補う新たな顔ぶれが加わった可能性もあるからだ。だがこれもあくまで仮説でしかない。ヴァルランがある時点で全く新たに自分の一座を結成したことも考えられる。とすれば、ボルドーを去った後彼がアヴィニョンやドーフィネ地方に行ったかどうかさえ疑問になってくる。いずれにせよ、確証がない以上、すべては臆測の域を出ず、新しい資料の発見がない限り、この間の事情については控え目に語る他ない。

だがこれとは別に、もうひとつ興味深い事柄が限られた資料からある程度明らかになってくる。それはヴァルランのレパトリーの問題である。彼はボルドーでは悲劇と笑劇、そしておそらくは

悲喜劇も上演した。それが具体的にはどの作家の何という作品であるかは不明だが、少なくとも悲劇と悲喜劇については女優の活躍の場が多く、しかもその主題には恋愛が重要な位置を占めるような作品が含まれていたに違いないことが、ゴーフルトーの記述から察せられる。当時は、例えば「悲劇」と題されている作品でも、内容的には中世劇の範疇に属するものが見られるのは事実である。しかし、今述べたことから考えても、ヴァルランの上演した「悲劇」や「悲喜劇」はその名のとおユマニストり人文主義者の手になる作品であったと見るのが妥当であろう。またその中には、例えばジョデルの作品が含まれていたことも考えられる。何故なら、ヴァルランは、フランクフルトを訪れる以前に、ルーアンやストラズブルでジョデルの作品を上演したと申し述べているのであるから、更にその前にボルドーを訪れた時にも、これが既にレパートリーに加わっていた可能性は十分あるのである。なお「笑劇」はどうかと言えば、これは悲劇や悲喜劇が演じられた後などに、観客の気分転換をはかるために演じられたと見なすことができる。笑劇がこのような形で演目に加えられるのはすでにこの時代以前から、（例えば聖史劇と笑劇との組合せというふうに）一般化しており、こうした習慣は、笑劇が組合わされる劇が悲劇や悲喜劇にかわってからも、更に次の時代にまで引継がれるのである。

ボルドーでのヴァルランのレパートリーについては以上のようなことが言えるが、それではフランクフルト、ストラズブルではどうだったろうか。既に見たように、彼自身の申立てでは「聖書を題材とする喜劇と悲劇」とか、「宗教的テーマおよび世俗的テーマによる幾篇かのすぐれた喜劇」などとなっている。ここでも「悲劇」や「喜劇」の名称は、言葉どおりにルネサンス劇のジャンルとして受取ってよいだろう。もっとも「喜劇」のなかには教訓劇や笑劇のような中世的ジャンルの作品あるいはそれに近いものが含まれていた可能性はないとも言えないのであるが。なお、フランクフルトでの演目に「聖書を題材とする」という限定があえて付けられているのは、そうすることで市当局の上演許可を取りつけやすくしようとの俳優側の意図が働いていたと思われるし、またこの時代の観客自体が一般に聖書や聖人伝に基づく劇を非常に好んでいたという背景もあろう。⁽¹⁹⁾ 更にもうひとつ、フランクフルトやその周辺に亡命していたフランス人新教徒を引きつける目的もあったと考えられる。⁽²⁰⁾ 事実、「聖書を題材とする」劇を書いた作者には、テオドール・ド・ベーズ Theodore de Bèze、デ・マジュール Des Masures、ジャン・ド・ラ・タイユ Jean de La Taille、リヴエドール Rivaudeauなど新教の側に立つ作者が多かった。⁽²¹⁾ とすれば、ヴァルランがフランクフルトでこれら作家たちの作品を上演した可能性は大いにあると言えよう。またそうであったとすれば、亡命新教徒たちが故国からやって来た俳優が「フランス語で」上演する作品を見に——あるいは「聞きに」——数多く集まり、観劇のうちに作品に対する感動と同時に望郷の念にも

とらえられるようなシーンがあったとも想像できる。

ある劇団が上演作品を選ぶ場合、俳優側の都合もさることながら、それ以上に観客の要求に合わせ、あるいはその場、その時の状況に応じて演目が決定されるはずである。それゆえ、ヴァルランの一座の演目がボルドーとフランクフルトでは異っていたとしても不思議はない。現にボルドーでは恋がテーマになっていると思われる悲劇や悲喜劇が舞台にかけられたのに対し、フランクフルトでは宗教的な作品が演目に選ばれている。従ってヴァルランは、自分のレパートリーの中から、それぞれの町で成功しそうな作品をその都度選び分けていたのだろう。

とすると、ヴァルラン・ル・コントのレパートリーはかなり幅広いものであったと見てよさそうである。そのうちでも人文主義作家による悲劇、悲喜劇、喜劇が — 宗教的作品と非宗教的作品の双方を含む形で — 主要な演目を構成していた。そして、フランクフルトでは出物には加えられなかったかもしれないが、中世のジャンルである笑劇がこれに加わるわけである。

ヴァルラン・ル・コントのレパートリーについては、ジョデルの作品を上演したということ以外には、具体的な作者名、作品名が記録に残されていないため、これ以上詳しく知ることはできない。ただ参考のため、ちょうど同じ頃、彼とは別の一座の例が残されているので、それを簡単に紹介しておきたい。無論ヴァルランの一座と全く同じはずはなからうが、ひとつの貴重な手掛りになることは確かである。

問題の一座はアドリアン・タルミー Adrien Talmy を座長とする一座である。タルミーは後にヴァルランと協同して公演を行う旨の契約を交すことになる人物であるが、この点については章を改めて述べたい。

タルミーの一座は1594年2月、アラス Arras の市当局に対し上演許可を申請するが、その時の書類に一座のレパートリーが記されている。⁽²²⁾ レパートリーは悲劇6篇、^{モラリテ} 教訓劇らしく思われる作品3篇、それに牧歌劇2篇から成っている。まず悲劇から見てゆくと、ロベール・ガルニエ Robert Garnier の『ユダヤの女たち』 les Juives, 『トロイアの女たち』 la Troade, 『イポリット』 Hippolyte の3篇が目につく。他の3篇は『テレによるフィロメヌ誘拐』 Le Ravissement de Philomène fait par Térée (作者不詳)、『メデ』 Médée (文書には「オウィディウスの物語よりとられた悲劇」と記されている。ジャン・ド・ラ・ペリューズ Jean de La Péruse のものか?)、およびクロード・ロワイエ Claude Roillet の『フィラニール』 Philanire である。次にあげられているのは教訓的物語 histoire morale と記されている『魂を捨てた肉体』 Corps humain qui laisse son âme と『眠れる「快樂」の居酒屋と、「規律」と「智慧」とに救われた「罪」』 La Taverne de Volupté endormie et Pêché retiré

par Discipline et Sapienceの2篇に、教訓的喜劇Comédie moraleと銘打たれた『哀れな庶民の災い』La Calamité du pauvre peuple とを加えた計3篇で、これは実質的には教訓劇とみて差支えなさそうである。そして最後に牧歌劇2篇があげられているが、そのひとつはニコラ・ド・モントルーNicolas de Montreuxの『アトレット』Athlette、もうひとつは『大いなる良き時代』Le Grand bon temps（作者不詳）といった教訓劇を思わせるようないかにも古めかしい題名のついた作品である。⁽²³⁾

以上が1594年アラスにおける上演の際のタルミー劇団の演目であるが、これを見ると、ルネサンス劇と中世劇の双方からレパートリーが構成されていることがわかる。当時の職業劇団がどういった作品を上演していたかを知る上で——題名が具体的に示されている点からも——重要な例と言えるし、またルネサンス劇の浸透度と中世劇の伝統の根強さを推し測る意味でも貴重な資料である。

さて、ヴァルラン・ル・コントとその仲間たちのことだが、1593年6月にストラズブルで上演許可が得られなかった後、彼らがどうしたかは不明である。おそらく、この町での上演を断念して、別の町へと旅立っていったのだろうが、それ以後の数年間というものは、ヴァルランの足跡をたどるに必要な記録は発見されていない。⁽²⁴⁾我々が再び彼と出会うのは1598年の初め、パリにおいてである。その間の空白を利用して、次章では16世紀後半におけるフランスの演劇状況について、これまで述べてきたことを若干補足してみることにしたい。

第3章 16世紀後半におけるフランスの演劇状況について

16世紀後半といえば、フランス演劇史では普通新たな章が設けられる時期である。^{ユマニスト}人文主義者によって新たな演劇が生み出され、それが宮廷や貴族、上層ブルジョワジーの間に徐々に浸透してゆく。学院でも、主としてラテン語劇という形態ではあるが、新しい波の影響は次第に広がっていった。また、これと並行して、演ずる者としてもすでに述べたように職業俳優の存在が目立つようになってくる。宗教的祝祭、共同体の催しから、世俗的祝典、個人的娯楽へと、演劇の性格は変わりつつあった。こうした変化は、中世演劇、特にその中核をなしていた宗教劇自体の着しい世俗化とも関連しあいつながら進展していったと考えることができる。その観点からすれば、1548年のパリ高等法院による聖史劇上演禁止令、1552年のジョデルの『囚われのクレオパトル』上演といった事件は、今述べたような演劇の推移を象徴するものと言える。

しかし、新しい演劇への移行は決して順調に行われたとは言えなかった。宗教劇の世俗化もしく

は「墮落」は、高等法院の禁令にもみられるように、ある面では演劇それ自体に対する批判へと発展する可能性を含んでいたし、また事実、世俗的な慰みによって宗教的な務めがないがしろにされる傾向に対して教会は苛立を隠さなかった。更に、各地の都市でも、高等法院あるいは市当局が、演劇上演が風紀の乱れを招くとして、これを禁止したり抑圧したりする措置に出る場合が少なからずあった。例えば1558年、ルーアンの高等法院は俳優たち（どういった俳優であるかは不明）⁽²⁵⁾に対し、「これらの芝居は徒に無益な出費を招くがゆえに」上演を厳禁している。1561年と1567年にはアミアンAmiensの市当局が旅役者に対し上演許可を拒んだりしている。⁽²⁶⁾こうした例は他にもいろいろとあったようで、ヴァルラン・ル・コントも1593年にストラズブルで同じ憂目であったことは既に前章で述べたとおりである。またこれらとは別に、1561年にはオルレアンでの三部会 *Etats assemblés à Orléans* の建白請願書に基き、「笑劇役者、大道芸人並にこれに類する者すべてに対し、日曜及び祝日の聖務の時間に上演を行うこと、聖職者の衣服を身にまとうこと、放埒にして好ましからざる事どもを演ずることを禁じ、これに違反せる場合には投獄及び体罰を科するものとする。また法官すべてに対しては、これらの者に上記時間における上演許可を与えることを禁ず」との布令 *ordonnance générale* が出されている。⁽²⁷⁾

ただ、ここで注意しておくべきことは、こうした措置ないし布令が一切の劇上演を禁じていたわけではないということである。演目が信仰や良俗に反したりしないと確認されれば、一定の条件つきで（例えば日曜、祝日をさけるとか、入場料の上限を守るなど）上演が許可されるのが普通だったようだ。また、さまなければ俳優も芝居も存在しようがなかったはずで、この時期に旅回りの職業劇団のことが記録に残っている事実を説明することもできなくなる。しかし、演劇を有害無益なものとする見方には根強いものがあつた。そして、そうした見解をますます強めさせるような、いわゆる「信仰、良俗に反する」芝居が実際にあり、「放埒にして好ましからざる事どもを演ずる」俳優たちが現実存在したこともまた確かであろう。

演劇そして俳優に対する批判を考える際、どうしても無視できないのは教会、特にフランス教会に根強く残っていた反演劇的姿勢である。歴史を遡ってみると、初代教父たちは演劇および俳優をはっきり断罪していることがわかる。例えば聖アウグスチヌスは次のように述べている。「教会が厳しい批判を加えるのは少数の罪人^{つみびと}に対してのみであり、それゆえ教会は俳優を断罪し、これをもって演劇を禁止するに足るとしているのである。演劇をなす者^{わざ}は、その業を放棄せぬ限り、生きていた時も死に際しても秘蹟を受けることを許されず、忌むべき者として聖職から除外される。そして当然の結果として彼らには教会による正式な埋葬が許されないのである。」⁽²⁸⁾つまり俳優は、俳優である限りまっとうなキリスト教徒としての扱いを受けることは望めないというわけである。初期

教会のこうした厳しい態度には当時のローマにおける演劇や見せ物のありように対する批判が大きく反映されているのだが、それが初期公会議で教会法に定められ、後世にまで影響を及ぼすことになる。⁽²⁹⁾

とはいえ、初期教会の厳しい姿勢がその後も一貫して受け継がれたわけではなく、教会の典礼から宗教劇がおこり、それがやがて聖母奇蹟劇や聖史劇へと発展するといったように、宗教的感情と演劇的情熱とが一種幸福な調和を見出した時代も訪れるのである。また教会内部でも、聖トマスや聖ボナヴェントゥーラのように、演劇を — それがまじめなものである限りにおいては — 容認し、俳優についても一概に断罪するものではないとの考え方をとる者もあらわれている。更には、例えばルネサンス期のイタリアでは、ヴァチカン自体が演劇に対して寛容であった。⁽³⁰⁾しかし、フランスには伝統的な教会法を遵守する傾向が強く残っていた。特に本章で問題としている時代を考えると、宗教劇の世俗化は教会にとって目に余るものがあり、教会と演劇との密月時代はすでに終わっていたのである。思うに、宗教劇の歴史はその世俗化の歴史でもあった。演劇が演劇として自己充足をはかろうとする度に、それは信仰の領域を逸脱し、教会の批判を浴びることになる。しかも、この時代は新旧キリスト教徒の宗教的対立が激化の一途をたどりつつある時期でもあった。従って、教会の姿勢が一層厳しさを増したとしても不思議はない。演劇それ自体に対する批判も、こうした中でそれまで以上に強まってきている。それは演劇にとって、また俳優にとっても、決して好ましい状況とは言えないだろう。

教会のこうした姿勢は当然各地の高等法院や市当局の態度にも影響を及ぼしたに相違ない。また、16世紀後半という、フランスにおける宗教上の対立が内乱の形で頂点に達した時代においては、宗教的、道徳的引締めも平和な時代以上に強く叫ばれたはずである。それが例えば演劇に関してはどのように波及したか、いくつかのエピソードを紹介してみよう。

1571年に、アルベルト・ガナッサ Alberto Ganassa 率いるイタリア劇団がフランスを訪れ、パリで公演を行った。人気は上々だったようで、しかも国王シャルル9世とその宮廷の覚えもめでたかった。ところがパリ高等法院は上演禁止の命令を下す。俳優たちは国王から許可状まで得ていたのにこれに抗議するが、高等法院は態度を柔らげず、俳優たちが命令に従わねば投獄し体罰を科すばかりでなく、芝居を見に行つた者にまで罰金を科すとの決定を改めて下した。俳優たちはそれでもなお国王の許可状を盾に争い、なんとかこの決定の執行猶予を得るところまでこぎつけた。この一件がその先どうなったか不明だが、少なくともガナッサとその仲間たちが高等法院の敵意に満ちた姿勢にさんざん悩まされたことは間違いあるまい。⁽³¹⁾

1577年にもイタリア劇団がパリのブルボン館 Hôtel de Bourbon で公演を行い、ピエール・

ド・レトワール Pierre de l'Estoile によれば、「パリ最高の説教家が4人一度に揃って説教しても集まらないほどの人々が殺到した」とのことである。⁽³²⁾ところが高等法院は、これもやはりレトワールの伝えるところでは、演劇の教えるところは「逸楽と不義のみであり、パリの青年男女に放蕩をおぼえさせるにしか役立たない」として、⁽³³⁾今度も禁止措置をとった。俳優たちは国王の許可状をとりつけるなどして反撃にでたが、それでもちががかず、結局国王が俳優のために高等法院に命令書を出すことで、ようやく事態が収まった有様である。こうして上演はようやく再開されたが、高等法院の面々にしてみれば腹の虫はおさまらなかつたに違いなく、レトワールもまたこの顛末について、「当節の墮落ぶりはかくの如くで、笑劇役者、道化者、稚児共といった手合がすっかり幅をきかせている」と憤懣やる方ない調子である。⁽³⁴⁾⁽³⁵⁾

それから更に10年余りして、またもやイタリア劇団がパリにやって来るが、高等法院の態度は前にもまして強硬で、「イタリア人、フランス人の別なく、いかなる俳優も祝日、平日その他を問わず、劇を上演することは「どのような許可を得ようとも」⁽³⁶⁾禁止する決定を下している。しかも、俳優たちにとっては不幸なことに、政治情勢の悪化から、今回は国王もなんら手を打つことができなかった。結局俳優たちはあきらめざるをえなかつたようである。⁽³⁷⁾

最後にもうひとつ興味深い例を紹介したい。それは1588年にアンリ3世にあてられた建白書で、その中には当時の演劇、特にパリのオテル・ド・ブルゴーニュ座 Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne における上演の有様に対する激しい非難がもりこまれている。問題の部分引用すると次のとおりである。

他にも大いなる罪悪がパリの町では日曜祝日に行われ、黙認されております。それは、日曜祝日に、イタリア人やフランス人によって為されている芝居、就中オテル・ド・ブルゴーニュなる悪魔の巢窟にてイエス・キリストの受難劇協会員などみだりがましく称する輩共によって為されている芝居のことであります。この輩共は舞台に十字架や祭具で飾られた祭壇をしつ
スベルベリテウム
らえ、白衣をまとった祭司を登場させておりますが、これも卑猥なる笑劇の中で滑稽極まりない結婚式を執り行う際にまでかようにしている有様です。そこでは聖歌と共に聖書の言葉が朗読されは致しますが、これとても(たまたま)そこに芝居で語呂合せに使えるような文句があればのことです。しかも、笑劇はおしなべて汚わしく淫らで下劣ならざるはなく、若者にとってはこれを見ることは躓きの因となるもので、若者はかような毒を少しづつ飲み下すうちに、その毒に侵されついにはわずかの間にあまた見られる周知の如き結果となるのであります。

このように、今申し述べました如き祝祭日無視並に神を恐れぬ戯事や卑猥なる行為によって、

神ははなはだしく冒瀆されております。更に神は、かの輩共のこととする神聖なるものの悪用冒瀆にお怒りであり、また人々もこれら職人共の無軌道なる戯事によって害されております。加うるに、かような不敬行為は協会の金によってなされておりますが、その金は、とりわけ今日の如く物価がかくも上り、飢えで死ぬ者もでる時節においては、貧民の糧にこそ用いらるべきものでありましょう。

然に陛下、これら唾棄すべき事柄はすべて陛下の御意によって存続しているのであります。と申しますのも、陛下はかの輩共に、陛下の御世以前より始められましたかような冒瀆行為が続けられるよう、認可状をお下し遊ばされたからであります。陛下は認可状にしたためられた事柄を彼らに享受せしめるよう高等法院並にパリ市長にお命じ遊ばされたため、かの輩共はそれをよいことにし、神に背き、教会の司牧の禁止に反し、パリの説教者すべての一致した非難にもかかわらず、かような冒瀆行為を続けてきております。説教者たちはなおも毎日のように嘆きの声を上げ続けておりますが、その甲斐もなく、一年間の上演禁止措置の他は何ひとつ得るところなく、それすらも一年後には前にもました形で再開されるといった有様なのであります。⁽³⁸⁾

以上紹介したいいくつかの例は、すべてパリに関連した事柄であるが、これからも知られるように、1548年の聖史劇上演禁止令以来、パリは—— 少なくとも高等法院や教会に問題を限定した場合—— 演劇に対して寛容な都市とは言えなかった。確かにその背景には俳優側の問題もなかったとは言いつてもいい。だがそれ以上に、宗教上の対立、道徳的な混乱、王権の弱体化に伴う不安定な政治情勢、更には内乱といった形で社会全般に不安が広がり、それが一層深刻化するなかで、演劇のみが時代とは無関係にいられたはずがなく、従って演劇に対する激しい非難、敵意の裏には、こうした時代状況からくる—— 俳優側の問題だけではなく、それとは別の—— 大きな要因が働いており、それがひとつの形となってあらわれたと見てよい。その意味で、教会や高等法院に代表される勢力が、宗教的、道徳的秩序の維持に神経をとがらせ、例えば演劇を槍玉にあげて、神聖なるものを冒瀆し良民を墮落させるものとして厳しく糾弾したのもいわば当然の成行であった。

しかし逆に見れば、こうした非難が声高に叫ばれること自体、演劇を強く求め、そこに大きな楽しみを見出していた多くの人々の存在を証明するものである。事実、「パリ最高の説教者が4人一度に揃って説教しても」太刀打ちできぬほどの人々がイタリア劇団の上演に殺到したのであるし、オテル・ド・ブルゴーニュ座に通う若者の数が多かったからこそ演劇の「毒」とかその「あまた見られる周知の如き結果」とかが国王への建白書にまで取沙汰されることになったわけである。

演劇はパリのみならずフランス各地で重要な娯楽のひとつとなっていた。宗教劇はかつての栄光

モラリテ
を失いつつあったが、それでも地方では相変らず上演されていたし、教訓劇あるいは roman, histoireなどと銘打たれた中世的演劇作品もしばしば演じられていた。笑劇の人気はもつと根強く、一向に衰えを見せない。これら中世的ジャンルに加えて、人文主義者の手になる悲劇や喜劇が、あるいは学院で行われたラテン語による劇が、多数の観客を引きつけていた。

モンテーニュは『随想録』の中で演劇について次のように語っている。

私はこの娯楽を断罪する人々を、不当なものとしていつも非難してきました。また私は、当然迎えられていい役者たちに都市に入ることを拒否し、民衆にこの公共の楽しみを与えることをしぶる人々を、不正なものとして非難してきました。よい政治は、信仰の厳肅な儀式のときと同様、競技や遊戯にも、市民を寄せ集めるのに意を用います。それによって、社交と友愛が増し加わります。そればかりでなく、皆の面前で、しかも市長の見ているまえておこなわれる娯楽以上に、規律ある娯楽を市民たちに与えることはできません。私は、市長や君主が、自分の費用で、父親のような愛と思いやりから、ときどき国民に娯楽を与えてやるのは、道理にかなったことだと思います。また、人々の集まる大都市に、これらの催しのために一定の場所を設けてやり、隠れた悪い行動から気ばらしをさせてやるのは、道理にかなったことだと思います。⁽³⁹⁾

少年時代、学院で行われたラテン語劇で主役をつとめ名演技者ぶりを発揮した経験をもつこのモラリストの言葉は、演劇に好意的な人々の考え方を彼自身の観点から代弁したものと言える。モンテーニュのこうした考え方は、彼がボルドー高等法院の評定官をつとめ、さらにはボルドー市長にまで選ばれた人物であるだけに、一層の重みをもってくる。そういえば、先に第1章で取り上げた『ボルドー年代記』の著者ジャン・ド・ゴーフルトーも、モンテーニュと同様、ボルドー高等法院の評定官であった。ゴーフルトーは、役者一般についてはあまり好意的に見ていなかったようではあるが、ヴァルラン・ル・コントやその相手役をつとめた女優に対しては決してそうとは言えず、また演劇についても別に否定的であったようには思われない。むしろ芝居を好み、ヴァルランたちの舞台を熱心に見物し、大いに楽しんだのではないかと考える方が『年代記』の書きぶりからは自然である。

モンテーニュやゴーフルトーのような人物が要職についていたボルドーの町は、パリとは全く対照的にみえる。フランス全体としてどちらの例がより多かったかはまだ私には断言できないが、パリのように何かと居心地の悪い町よりは、役者の訪れを歓迎してくれる町の方がむしろ多かったのではないかと推測している。モンテーニュも述べているように、「この娯楽を断罪する人々」や「当然迎えられていい役者たちに都市に入ることを拒否し、民衆にこの公共の楽しみを与えること

をしぶる人々」がいたことは事実である。しかし演劇を愛好し支持する人々は、おそらくはそれ以上に多くいたであろう。

混乱の時代が続いている。狂信に走る者、懐疑の淵に沈む者、解決の方向をひたすら模索する者、自暴自棄に陥る者、無関心を決め込む者、あるいは自己を取巻く現実は一切気付かぬ者——それは人様々であろう。すべての人が一様に暗い面持で毎日を送っていたとは思わない。だが、時代が暗く苛酷であればあるほど、現実の抑圧から解放されたいと願う気持も切実になってくることは確かである。

この時代、演劇は、かつて宗教劇が具現していたような共同体のエネルギーの発露という性格をほとんど失っていた。しかし、人間を現実から——たとえ一時的でしかないと——解放させる力はまだ失ったわけではない。旅役者の訪れを喜んだ人々は、それを意識していたか否かは別として、自分たちの現に生きている世界のあらゆるわずらわしさを忘れて、舞台に繰りひろげられる世界に没入したことであろう。それが束の間の気晴しにすぎなかったか、あるいは最も深い意味における想像力の解放であったかは、ここでは問わないとしても。

(続 く)

<注>

1. cf J.Fransen, Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne, R. H. L. F., 1927, p. 322.
2. Cf. S.W. Deierkauf-Holsboer, Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi, 1572-1632. Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, A. G. Nizet, 1972, p. 64-65 et 203-204.
3. Ibid, p. 43.
4. Ibid., p. 44-46.
5. Ibid., passim.
6. Jean de Gaufreteau, Chronique bordelaise, 2 vol., Bordeaux, 1877-1878.
7. Ibid., I, p. 306-308.
8. Cf. Germain Bapst, Essai sur l'histoire du théâtre, 1893. Réimpression, New York, Burt Franklin, 1971, p. 177-178, Gustave

- Lanson, Etudes sur les origines de la tragédie classique en France, R.H.L.F., 1903, p.193, Léopold Lacour, Les premières actrices françaises, Paris, 1921, p.6-9, et Raymond Lebègue, Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVIIe siècle, R.H.T., 1948, I-II, p.9.
9. Cf. Lanson, op.cit., p.206, Lacour, op. cit., p.10, et Lebègue, op. cit., p.11.
 10. Historiettes, éd.A.Adam, Coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 2 vol., 1960-1961, II, p.773.
 11. Cf. Eugène Rigal, Le théâtre français avant la période classique, Paris, 1901. Réimpression, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p.100.
 12. Paul Scarron, Le Romant comique, seconde partie, ch. III, L'histoire de la Caverne. Cf. "Romanciers du XVIIe siècle", Coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1958, p.677 et sqq.
 13. Lettre de Mlle de Rohan à la duchesse de La Trémoille, citée par Rigal, op. cit., p.24.
 14. Cf. Fransen, op. cit., p.322.
 15. Ibid., p.322.
 16. Cf. Fransen, op. cit., p.322, et Lebègue, op. cit., p.11-12.
 17. Cf. Fransen, op. cit., p.322.
 18. Cf. Théophile Gautier, Le Capitaine Fracasse, Coll. "Classiques Garnier", Paris, Garnier Frères, 1961, p.132 et sqq.
 19. Cf. Lebègue, op. cit., p.13-14
 20. Cf. Fransen, op.cit., p.322.
 21. Cf. Lebègue, La tragédie religieuse en France, les débuts(1514-1573), Paris, Champion, 1929, p.289 et sqq., et Kosta Loukovitch, L'évolution de la tragédie religieuse classique en France, Paris, Droz, 1933, p.40 et sqq.
 22. Cf. Lebègue, Répertoire, p.15-16.
 23. Ibid., p.15-16 et 18-22.

24. 1589年から1598年のあいだに、ヴァルラン・ル・コントはナントNantes で公演を行っただけだが、この点については詳細は不明である。Cf. Lebdgue, *Tableau de la comédie française de la Renaissance*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, VIII (1946), p.314, n.2.
25. Cf. Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*, Paris, 1889. Réimpression, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p.15-16 (n.9 de la page 15).
26. Cf. Lebdgue, *Répertoire*, p.11.
27. Cf. René Chancerel, *L'évolution du statut des comédiens*, Paris, 1930, p.11.
28. Cf. Albert Reyval, *L'église et le théâtre*, Paris, 1924, p.55.
29. Cf. Reyval, *op. cit.*, p.64-65, et Georges Mongrédien, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966, p.7-9.
30. Cf. Mongrédien, *op. cit.*, p.9.
31. 以上のエピソードについては、Emile Campardon, *Les comédiens du roi de la troupe italienne*, Paris, 1880. Réimpression, Genève, Slatkine Reprints, 1970, I, p.v-vii, Armand Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, Plon, 1882, p.13-26, および小場瀬卓三『フランス古典喜劇成立史』(増訂版)、法政大学出版局、1970年、P.46-47.を参照。
32. Cité par Baschet, *op. cit.*, p.74.
33. *Ibid.*, p.74.
34. *Ibid.*, p.76.
35. このエピソードについても Campardon, *op. cit.*, I, p.vii-ix, Baschet, *op. cit.*, p.73-76, および小場瀬、前掲書、p.48-50.を参照。
36. Arrêt du Parlement du 10 décembre 1588. Cité par Campardon, *op. cit.*, I, p.x.
37. このエピソードについても Campardon, *op. cit.*, I, p.ix-x, Baschet, *op. cit.*, p.92-94, および小場瀬、前掲書、p.50-51.を参照。

38. Remontrances très humbles au roi de France et de Pologne, 1588.

Citées par Rigal, Le théâtre français, p.42-43.

39. Michel de Montaigne, Essais, I, 26. なお引用にあたっては松浪信三郎氏の訳を使用させていただいた。(河出書房新社、世界の大思想、モンテーニュ『随想録』上巻p.155)