

十七世紀フランスにおける女性、演劇、イマージュ

片木智年

- 1 はじめに 女優とイマージュのアトラクション
- 2 劇中人物としての女優
- 3 女性と演劇 メディアとしての女優
- 4 最後に

*はじめに

«Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice!...»

ジェラルール・ド・ネルヴァルの有名な『火の娘達』に収められた「シルヴィ」¹⁾の一節である。少年時に一度だけ出会った修道院の娘、アドリエヌの思い出が夢の中でよみがえり、「わたし」は、一人の女優への思いの奥深く潜んでいたものに気づく。女優と修道女、十九世紀になってもまだ、この二つの項は完全に相いれぬものとして、強烈な誘惑をもつイメージを重ね合わせたはずである。「わたし」にはおそらく啓示的な驚きであったのだろう。作者は «et si c'était la même! Il y a de quoi devenir fou!» と続けている。

長い間、女優をめぐる民衆の意識には根強い汚辱のイメージ、少なくとも「劇団員の間での共通の女」といったイメージが存在していた。思いがけず財産を取り戻した「わたし」がその金で女優に近づこうかと考える箇所など、ネルヴァルの作品にもそれは感じられるが、もとより十七世紀の演劇を題材にした劇作の中でも、この女優の問題は十分に意識されている。フランス十七世紀前半、まがりなりに経済的、社会的ステイタスをもち得た劇団は、マレやブルゴーニュ座にすぎない。モリエールのイリュストル・テアトルにしたところで、やっとパリに落ちつくことができたのは、長い地方巡業の末である。

こうした閉鎖された小グループでの地方巡業や、劇団員同士のほとんど排他的とも言える結婚の多さが示す、役者という社会集団の極め付きの閉鎖性。そしてアンシアン・レジーム期の定住的な社会に属するものが感じる、この「外部的」集団に対する逆説的なアトラクション。十分に理解できることである。十七世紀の様々な演劇機構のプロパガンダが強調したように、

たしかにそこにはメンバー間の「デモクラシー」があったのかもしれない。また、世間のハイアラキーから逃れて、王侯から下僕にいたるまで「様々な conditions」を演じ体現しうる究極の自由²⁾といった売り物もあったであろう。ただ、女優ベジャールの劇団に従うモリエール自身の例が暗示し、スキュデリーの *La Comédie des comédiens* がさらに微妙な形で示すように、女優という存在に対するアトラクションも大きかったと考えられる。

この、いわば異世界からの女性の誘惑は十七世紀も後半になると、演劇の日常的社会生活への定着を背景に、ある種公然としたものとなってくる。女優と富裕層、貴族、王族との浮き名ささへパリの民衆の間の格好のゴシップネタになる。

アナクロニズムを承知の上でネルヴァルの例に戻ろう。毎晩のように「わたし」は劇場に通う。スペクタクルには何の関心もない。女優の現れる瞬間、「une apparition bien connue illuminait l'espace vide, rendant la vie d'un souffle et d'un mot à ces vaines figures qui m'entouraient」³⁾ だけが全てなのである。「わたし」は当初劇場以外の彼女を知ろうとすらしめない：«je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image»⁴⁾ そのイメージを映し出す鏡を曇らせることになるからだ。ここでは「生身の女性に恋する」ということ自体が、逆説的に不毛なのである。いっぽう、「女優に恋する」ことはそのうちに自分が「生きていると感じる」ことである。そしてその女優自体の存在が、生身の女性を超えて「自分だけのために」所有可能となるのである：«Je me sentais vivre en elle, et elle vivait pour moi seul.»⁵⁾

ちなみにネルヴァルのえがく「わたし」はここで十八世紀を生きた一人の叔父の言葉を思い出している：«les actrices n'étaient pas des femmes, et que la nature avait oublié de leur faire un cœur.»⁶⁾

実際、役者をめぐる問題は、二十世紀末の今日に至るまで、古くて新しい問題であり続けた。それぞれの演劇的、社会的コンテクストにおいて、様々な思索やリアクションを生み出してきたのである。役者という現世において幻想を作り出すことを生業とするものたちは、常に様々な矛盾する想像力の錯綜する場であり続けたということだろう。

ネルヴァルにおいて提起される役者の問題、特に「女優」については、わたしのような門外漢にも、ネルヴァル個人の二重性に関する神話等々文字どおり「ロマンティック」な問題系が隠されているように感じられるが、いっぽう、きわめて十七世紀的といえるところもある。

それは役者の問題が、役者自体の演技と感情といった問題を超えて、それを眺める観客の問題にもつながっていく点においてである。さらにはピグマリオン的なアレゴリーに表れるイメージへの欲望、もしくはイメージと欲望という問題を提示していることもある。

十七世紀といった時に思い起こされる役者の問題、ミメシスの問題は、しばしば絵画のメタファーで語られる *imitation de la nature* に集約される。しかし十七世紀の演技論は、以前述べた

ように⁷⁾、単なるモデルをなぞるという模倣的なミメシスを超えていく過程でもある。役者が演ずるとは単に既存のモデルをなぞるという行為を超越し、新たな存在のイマージュをモデリングする作業でもある。同時代の多くのものたちにとって、女性は本質的にエヴァの末裔であったが、女優が演ずるとはこの意味で、情念や原罪といった本質的問題に刺激的な形式を与える行為である。伝統と紋切り型の中でいわば概念的疲労をおこしかけた問題を、新たな社会的コンテキストの中でモデリングし、舞台の上で exprimer すると同時に imprimer する特殊なコミュニケーションの行為なのである。この点については、ラシーヌ以上に雄弁な例はないだろう⁸⁾。ラシーヌが作り出したヒロイン達は、時代が «fureur érotique» と呼ぶ様々な情念の様態を劇的なコミュニケーションの回路にのせていく。エヴァの名を持ち出すまでもなく、十七世紀の「科学知識」においてすら、女性は男性よりも「恋の情念」と肉体的「喜び」への傾向をもつとされていた。典型的な例を挙げてみよう。パリで1630年代から1640年代にかけて行われた一般人啓蒙のための一連の講演記録が Renaudot によって残されている。ここでも一種の心身論的な女性の情念論が展開される。

«Car les esprits des femmes estans plus subtils, selon la maxime d'Aristote qui dit que ceux qui ont la chair plus delicate ont l'esprit plus subtil, elles se portent avec plus de violence aux objects aimables (...) Et mesme la contrainte qu'elles doivent avoir, la pudeur & la crainte, sont un mouvement interieur plus violent, & de plus grandes inquietudes: &, à l'exemple d'un feu couvert de cendres, conservent bien plus long-temps leur amour sous une honneste pudeur que les hommes qui l'évantent indiscrettement. Les maladies hysteriques, jaunisses, palles-couleurs, & d'autres dangereux symptomes que cet amour produit en elles jusques au point de la fureur Erotique, monstrent bien que cette passion est beaucoup plus violente en elles qu'és hommes, puis qu'elle est capable d'alterer si notablement leur constitution naturelle. C'est pourquoy il semble que la Nature en recompense les a aussi advantagées par dessus les hommes en la jouissance des fruits de cet amour, si nous en voulsons croire le devin Tyresias.»⁹⁾

同じ記録のものだが、「fureur érotique」については次のように述べられている。

«ces pauvres amants en une mesme heure aimer & hayr, fuir & desirer, se resjoyr & s'attrister, craindre & se hazarder, se mettre en colere sans sujet & s'appaiser encor avec moins de raison: bref, n'avoir jamais l'esprit en mesme assiette, non plus que le corps en mesme posture, ny le visage semblable.»¹⁰⁾

十七世紀の演劇、なかでも悲劇に現れる情念的なヒロインがこの「*fureur érotique*」の症例をいかに追いつけてきたかが、よくわかるだろう。そして、男たちはこの情念と原罪のメディアたる女優に誘引される。しかし、それは「魂」なき女優の存在が、男たち自身の様々な欲望を具現化し、しかもそれを外在化されたイメージとして送り返してくれる鏡でもあるからではなかったのか。舞台上に「*fureur érotique*」を探り続けたラシーヌ本人も、女優との関係がよく知られている。愛人であるラ・デュ・パルク、ついでラ・シャンメレと朗唱表現を指導したいきさつも有名である。ラシーヌもまた自分が創り出したイメージを体現してくれるものに、あたかも「鏡」のように引きつけられるわけだ。

同様の見方に立った場合、アルディやロトルーに代表される世紀前半の「バロック的」芝居に現れる女優の演技もまた「罪のない」ものにはほど遠い。確かに十七世紀中期以降のヒロインたちほど、情念的なものが内在化されているようには思えないが、逆に多用される変装、性転換、劇中劇トリックなどのテクニクは、女性のさまざまな性の可能性を創造し、それを *expression/impression* のコミュニケーション回路にのせたものだといえるだろう。

いっぽうで、1633頃の上演と考えられるスキュデリーの *La Comédie des comédiens*¹¹⁾ では一人の女優がこう嘆息している：

«ils pensent que la farce est l'image de nostre vie, & que nous ne faisons que représenter ce que nous pratiquons en effect. Ils croient que la femme d'un de vous autres, l'est indubitablement de toute la Troupe; & s'imaginant que nous sommes un bien commun, comme le Soleil ou les Elemens,» (p.11)

ファルス的女性は不貞や女性の知恵、滑稽な寝取られ男を舞台にのせ、こわばってしまった現実の性モラルを奔放にからかい、カーニバル的ともいえるさかしま世界を表象する。十七世紀はもちろん、今日的な「人文科学的」説明をもちょうもないが、しかし舞台の上の表象が現実社会の模倣的再現とされたのではあまりに、単純すぎるということだ。グージュノやスキュデリーの *La Comédie des comédiens* は劇中劇トリックによって、演劇的な境界線の曖昧さを遊ぶと同時に、単純な模倣＝再現のドラマツルギーをからかうという側面をもった芝居なのである。伝統的なファルスはリシュリユーのもと、マレ劇場の台頭もあってパリでは一時的に駆逐されるが、やがて女優は、時代のコンテクストに呼応してコケットも演じれば、プレシウーズ、ファミ・サヴァントまで舞台の上で演じ出すことになる。いずれにしろ、女性のとりうる様々な

社会的過剰を表象しつくすことによって同時代のコミュニケーション回路に「問題系」としてのせていくのである。

* 劇中人物としての女優

さて、この女優たちに対する男たちの態度は、様々に様式化された形で表現されることになる。十七世紀の役者を題材にした作品群で、それがほとんど文学的な紋切り型のシーンを生み出したことは、既に G.Forestier によって言及されている。すなわち «L'actrice et le fâcheux»¹²⁾ のテーマである。同時代の演劇を題材にした芝居や物語には、必ずといっていいほど女優とその崇拜者たちが登場人物として現れる。ここでの女優崇拜は、コミックな色好みとして語られ、ただただ、女優に言い寄るギャランたちの滑稽さが強調されるばかりだが、Forestier によれば十七世紀を通じて、女優の社会的評価の向上を反映し、ギャランたちの態度も宮廷風な洗練を帯びるようになっていくとされる。女優の社会的評価の問題は今日に至るまで、簡単に語り尽くせないものをもっているが（いったい女優とは他の職業と同列に社会の中にあるステイタスなのだろうか？）、少なくともロトルー、ドリモンなどには興味深いやりとりも表現されている。『聖ジュネ正伝』の以下のくだりは、女優マルセルをだしにロトルーの表現する «L'actrice et le fâcheux» のモチーフである。

MARCELLE

Dieux! comment en ce lieu faire la comédie?

De combien d'importuns j'ai la tête étourdie!

Combien à les ouïr je fais de languissants!

Par combien d'attentats j'entreprends sur les sens!

(...)

Je crains plus que la mort cette engeance idolâtre

De lutins importuns qu'engendre le théâtre,

Et que la qualité de la profession,

Nous oblige à souffrir avec discretion. (II.3)

役者ジュネがキリスト教徒を「演じる」過程で、地上と天の観客を前に「現実」の信仰告白をするというロトルーの有名なこの作品には、現実性と虚偽、真理とみかけといった対立を中心にさまざまな伏線と、言葉遊びがちりばめられている。この女優マルセルの嘆息も又そのラ

インに入ってくるものである。ロトルーが発想を汲んだと思われる『ポリュークト』のヒロインや、ジュネと運命をともにするデフォンテーヌの『聖ジュネ伝』のヒロインとは決定的に異なり、女優マルセルは徹頭徹尾、地上的である。ジュネの信仰告白に続く最終幕、二人の対面のシーンでも、主人公の改宗の意図を全く理解することがない。その意味からも、マルセルの演技の力を感覚への幻惑、「Par combien d'attentats j'entrepris sur les sens!」と彼女自身が語る部分はジュネの演技と対比させられて興味深い。また、マルセルを取り巻く「演劇が生み出す idolâtre」という表現にも、逆説的にキリスト教的反意が込められているようである。が、それと同時に «idolâtre» の本来の意味、「イマージュを崇めるもの」という意味にも注意を払う必要があるだろう¹³⁾。

ちなみにディオクレティアンはジュネを評してこう語っている：

Avec confusion j'ai vu cent fois tes feintes
 Me livrer malgré moi de sensibles atteintes;
 En cent sujets divers, suivant tes mouvements,
 J'ai reçu de tes feux de vrais ressentimens; (I.4)

ディオクレティアン自身、皮肉なことにジュネの演技に対し、「真実の感興」を感じていることを告白しているのである。いっぽう、改宗以前のジュネはといえば、ディオクレティアンに力の表象を許す権力の増幅者でもあった。冒頭に言及したネルヴァルの言い方をすれば、皇帝自身のイマージュを投げ返す「鏡」として存在し、そして皇帝はそのジュネの「内だけにおいて(en toi seul)無数の王の主人(maître de mille rois)となる」ことを感じている。そしてこの構図はそのまま地上の王国から、天へとシフトし、ジュネが仕えるのはもはや地上の主人ではなく、主人の中の主人となる。劇中劇トリックによる地上の演劇の崩壊と永遠の演劇へのシフトはデフォンテーヌで既に使用されたテクニックであるが、ロトルーでは聖俗、真偽の対立にさらにコントラストをつけるため、女優マルセルがジュネと対比的に使われているのである。「演劇が生み出す idolâtre」へのマルセルの嘆息に対し、ジュネはこう応える：

GENEST
 Outre le vieil usage où nous treuvons le Monde,
 Les vanitez encor, dont votre sexe abonde,
 Vous font avec plaisir supporter cet ennuy,
 Par qui tout vostre temps devient le temps d'autruy.

おそらく、同時代の演出でも、表向き迷惑がりながらも、女性の特性の一つとされていた「vanité」により、「plaisir」を隠し得ないといった演技だったのかもしれない。この作品中では「vanité」という概念が頻出し、「songe」、「illusion」、「feinte」といった類似概念とともに語彙的な連鎖を作り出していることにも注意する必要がある。

当時の女性に対する紋切り型と女優のイメージを重ねる箇所は数多い。最後にジャック・シエレルの発見した草稿中の、マルセルが化粧をめぐって仲間とやりとりする場面から引用しておこう¹⁴⁾。迫害された女性キリスト教徒はそんなに派手な恰好や化粧ではないという仲間の批評に対し、マルセルはゆずらない。ジュネによる仲介の言葉がおもしろい：

Non, non, point d'arguments.
Lorsque l'on réunit les deux titres charmants
Et de femme et d'actrice, en amour, en toilette
On demande conseil pour n'agir qu'à sa tête.

時代の「女性」に対する覚めた皮肉は感じられるものの、マルセルは単に役者を生業とする女性でもなければ、女の性をもつ役者でもない。女性と女優とは二つの独立した「魅惑的な」肩書であり、マルセルは自分自身の中にこの二つの幻惑を同時に体現する新しい存在としてとらえられているのである。

いっぽう、ドリモンの*La Comedie de la comedie* (1662)¹⁵⁾も女優の現れるシーンが大きな位置をしめる作品であるが、こちらはかなり違った趣である。いわゆる演劇復興のためのプロパガンダに満ちた作品らしく、女優の礼賛がなされている。

LA COMEDIENNE

Ah Dieu! Je voy passer un qui fait l'idolastre,
En venant m'aborder quand je suis au Theatre;
J'en voy venir un autre, ils viennent m'aborder;
Comment feray-je, ils vont beaucoup m'incomoder
Ils s'en vont me parler de soupirs & de flâmes,
Faire les patineurs, & les mourantes ames.

LE GALLAND

La belle, bon jour, vostre humble serviteur,
Que vostre habit est riche, & de belle couleur,
Ah Dieux! La belle estoffe, & la belle dentelle,
Qui vous en a fait don? (I.4)

ロトルーでは女優の「女性らしい」気質が同時代の女性観に基づいて表現され、それなりのリアリズムを醸し出しているが、ドリモンの芝居では逆に女優の節度と教養がひきたてられている。その対比として、言い寄るギャラン達の無節操さ、劇芸術自体への無知が強調されているのである。同時に悲劇のヒロインとして高貴な感情を、しばしば王侯貴族から譲り受けた衣装で演じ出すことの許された存在として、興味をひくのが以下の部分である：

La COMEDIENE

Je m'en vais au theatre avec des sentimens
Qui sont trop relevez pour tous vos complimens,
Je sens que la fierté s'empare de mon ame,
Ce n'est que pour des Roys que mon cœur est de flame

L'ESPINAY

Vous allez bien jouer estant de cette humeur,
Vostre roolle est-il plain d'amour, ou de rigueur, (I.4)

コミカルな調子でカモフラージュされているものの、ここでも女優の存在は単なる擬態を生業とする女性に止まらない。感情の幻惑と王侯モデルの社会的幻惑が表裏一体となっている。これまで見てきたように、役者が体現するさまざまなイメージは、しばしば«en»という前置詞で役者に内在化される。同時に観客までもがその演劇的コミュニケーションの中で、「en」という言葉のベクトルに誘引され、役者という「場」に引き込まれていく。役者が演ずることによって創り出す感情の *impression / expression* の回路は観客と役者の二分化をつき崩す。観客自体のアイデンティティーが演技者によって支えられるという逆説を十七世紀は理論としてではなく、劇中劇という自己反省的な作品の中で表現し得たのである。この意味で、十七世紀における女優とは、さまざまな刺激を背負った«beau sexe」と、アンシアン・レジーム期を生きる

ものの定めともいえる社会的に限定された個人存在を超えて、限りなく重層化するイメージが内在化される場となりうるのである。

***女性と演劇 メディアとしての女優**

十七世紀フランスにおける職業演劇の定着、パリにおける演劇機構の成立とともにクローズアップされてくる「女優」という問題自体を取り扱う作品をいくつか論じてきた。彼女らは「女」とであると同時に、イメージの重層する「場」であり、それを送り届ける鏡としてのメディアなのである。しかし男たちは、自分自身、女優の存在に魅惑され続ける一方で、女性が演劇、文学に親しむことさえ危惧し続けている。女性が女優という文字どおりの「鏡」としてのメディアを介して手に入れる何かを、時代は恐れていたのであろうか。この問題について示唆してくれる資料は大変多い。Du Boscの *Honneste femme*、から Renaudot の記録（ジャンセニストやボシュエはいわずもがな）、フェヌロン、さらには十八世紀の女子教育論にいたるまで、立場ははっきりとしている。十七世紀前半に大きな影響をもったと考えられる Du Bosc の著書も同時代の議論を十分に意識した書き方で、まず小説を糾弾し、演劇については「何をかいわんや」といった論調である：

«Peut estre que mon sentiment offensera celui de plusieurs à qui le mensonge semble plus beau que la verité.(..) et mesme quoy que nous sçachions bien que les objets qui nous touchent n'ayent jamais esté ou ne soient plus, nous ne laissons pas quelquefois d'avoir une compassion veritable pour des misereres feintes, & de verser des larmes pour des Bergers imaginaires. (pp.24-25) (...) on s'appriivoise si bien avec l'image du vice, qu'on ne craint plus quand on rencontre le vice mesme. Et depuis qu'on a perdu la pudeur, on est bien en danger de perdre ce qui ne se conserve que par elle. (P.37)»

現実よりも嘘、つまりイメージの方を愛するという人間の性癖、仮想の世界で涙を流すことのできる能力について十分注意が払われているのだが、このイメージは単なる現実のコピーではなく、現実へのイニシエーターでもある。イメージに触れることによって現実の悪徳への準備、導きがなされるとされる。

今日ではほとんどの心的表象をつごうよくさすようになり、意味を失ってしまったかのような「イメージ」だが、十七世紀においては、心的な意味に使われる場合でもイミタシオンによる複製、図像、彫像という意味が大きく影を落としている¹⁶⁾。悪徳は記号と具象性を兼ね備

えるイマージュの力により、導かれるものなのである。この背後にはもちろん、アリストテレスが『詩学』で指摘した人間の本質としての「イミタシオンへの嗜好」をドグマとして奉ずる伝統的思想がある。しかしイマージュについての思索はさらに記号的な記号、つまり対象から離れて、恣意的に形式化する言語についての危惧をよぶことになる。小説、演劇の危険性を情念の表現にとどまらず、情念の言語そのものにおいて指摘したジャンセニスト、ニコルの考え方¹⁷⁾は、このあたりにステップボードをもつと考えられる。

1640年だが、*Visionnaire* の Argument にデマレ・ド・サン・ソルランは既にこう書いている：

«L'amante d'Alexandre n'est pas une chose sans exemple, et il y a beaucoup de filles, qui, par la lecture des histoires et des romans, se sont esprises de certains heros, dont elles rebattoient les oreilles à tout le monde, et pour l'amour desquels elles mesprisoient tous les vivans.»¹⁸⁾

ただアレクサンドル大王を恋するメリスという登場人物は、「夢と現実」が区別がつかないといった類の単純な説明でかたづけられるわけではない。先だって引用したドリモンの *Comedie de la comedie* と表現上でも共通する点が多い。

«PHALANTE.

Rigoureuse Melisse, à qui reservez-vous

Ce coeur si plein d'orgueil, si remply de couroux?

(...)

MELISSE.

Je veux bien vous apprendre.

Après ce que j'ay leu de ce grand Alexandre,

Ce dieu de la valeur, vainqueur de l'univers,

Beau, courtois, liberal, adroit, sçavant et sage

(...)

Je ne puis rien trouver digne de mon amour.

C'est luy dont le merite a captivé mon ame,

C'est luy pour qui je sens une amoureuse flame,

Et doit-on s'estonner si ce puissant vainqueur,

Ayant dompté la terre, a sçeu dompter mon coeur?» (II,1)

小説に毒された娘として、メリスは滑稽に扱われているものの、小説、さらには演劇の幻惑は、演じるものと受容者が共に生きることができる社会的幻惑につながっていることを忘れてはならない。そしてこの幻惑なくしてはアンシアン・レジームの現実の社会的秩序を超えていこうとする人間の力は生まれることがないのである。

世紀後半のフェヌロンの見解も女性に対する小説、演劇をかなり過激に危険視するものである。教育の失敗した娘（ただし、きちんとした教育がなされた娘なら、この危険から身を守ることができるという留保は読みとれる）は、その「*imagination*」自体がしっかりとした視座をもつことができない。従って小説や演劇の幻想を真に受けてしまうのだという。注目したいのはフェヌロンの視点がはっきりと現実世界への適応という観点からの論述だということである。

«Au contraire, les filles mal instruites et inappliquées ont une imagination toujours errante. (...) lisent tous les livres qui peuvent nourrir leur vanité; elles se passionnent pour des romans, pour des comédies, pour des récits d'aventures chimériques où l'amour profane est mêlé; elles se rendent l'esprit visionnaire en s'accoutumant au langage magnifique des héros de romans; elles se gâtent même par là pour le monde : car tous ces beaux sentiments en l'air, toutes ces passions généreuses, toutes ces aventures que l'auteur du roman a inventées pour le plaisir, n'ont aucun rapport avec les vrais motifs qui font agir dans le monde, et qui décident des affaires, ni avec les mécomptes qu'on trouve dans tout ce qu'on entreprend.

Une pauvre fille, pleine du tendre et du merveilleux qui l'ont charmée dans ses lectures, est étonnée de ne trouver point dans le monde de vrais personnages qui ressemblent à ces héros : elle voudrait vivre comme ces princesses imaginaires qui sont dans les romans toujours charmantes, toujours adorées, toujours au-dessus de tous les besoins. Quel dégoût pour elle de descendre de l'héroïsme jusqu'au plus bas détails du ménage !»¹⁹⁾

フェヌロン自身、人間の本質としての「*imitation*」を意識した上での論理なのだが、それでは女子が適応していかなければならない十七世紀における現実世界とは、いかほどのものだったというのだろうか。文字どおり、「*Quel dégoût pour elle de descendre de l'héroïsme jusqu'au plus bas détails du ménage!*」なのである。「*femmes sçavantes*」批判を展開して、女性を精神的にも知性的にも閉塞状態においておこうとした世紀前半の論理から、どれだけの違いもない（この意味で

は女性に対してよい読書の価値は認めた Du Bosc は Renaudot の記録に現れる弁論家などよりよほど<進歩的>ということだろう)。

いずれにしろ、小説や演劇の受容に対する批判は女性において、ことさらに激しかったいえるのだが、この状況を十分に意識したかのように、既に言及したスキュデリー、ドリモンもそれぞれ「女優」のアポロジーにくわえ、観客としての女性のアポロジーを展開する。女性による演劇受容が社会的に認知されることが主眼である。スキュデリーは、*Apologie du Theatre* の中でローマ時代の演劇についてこう述べている。

«il ne faut que se souvenir, que les Vestales qu'on enterroit vives, pour les moindres impuretez, une l'ayant esté pour avoir fait un vers qui disoit, qu'il y avoit bient du plaisir d'avoir un Mary, & d'en recevoir les carresses avoient neantmoins la permission, d'aller voir la Comedie: ce qui monstre qu'elle estoit purgée de toutes sortes d'ordures, puis que des Vierges Sacrées, alloient souvent l'escouter: & par concequent, que les loix auroient esté injustes, d'imprimer aucune tache d'infamie, à ceux qui ne disoyent pas une parole, qu'une Vestale ne pust entendre sans rougir»
(p.75)

ヴェスタルを観客として持ち出して、演劇の内容と観客としての女性を同時に正当化しようとする戦略は、後にドリモンの *Comedie de la Comedie* (1662)でも利用されている。

Les DAMES

Pour moy, je vous le dis, jamais la Comedie
N'eust tant d'attraits charmans, & tant de modestie,
Le Theatre n'a rien que d'honneste & de beau,
Chaque jour il produit un prodige nouveau,
Les Vestalles pourroient avecque bien-sceance
Ouir la Comedie, elle n'est qu'innocence,
Produisant les douceurs d'un divertissement
Elle instruit les enfans à vivre sagement. (I.2.)

ドリモンのこの作品は、グージュノ、スキュデリー以来の *Comédie des comédiens* の伝統にくわえて、スキュデリーの *Apologie* に汲むところが大きい。しかし、スキュデリーが「*Theatre François*」を擁護するために、単にローマ時代の演劇を先例として持ち出しているのにすぎないのに比べて、ここでははっきりと十七世紀フランス（およびその演劇）がローマ文化とオーバーラップさせられている。過去の権威と現在のルイ王朝のフランス演劇をオーバーラップさせることは戦略的には紛れもなく、前者を後者が乗り越えたとする象徴的な文学儀礼である。後の新旧論争をとりあげるまでもない。30年代から60年代にかけて頻繁に繰り返される演劇における「*Theatre François*」の高揚は、いわば当時のコンプレックスであった古典時代崇拜を裏返しにしたルイ王朝の文明礼賛なのである。

あまり、演劇資料として論じられることがないが、この問題についてはシャルル・ソレル²⁰⁾が次のように述べている。

«Il est vray que le Cardinal de Richelieu de son temps avoit purifié le Theatre, et en avoit entierement banny les Farces ; mais elles ont recommencé depuis quelques années avec plus de liberté qu'auparavant. (...) mais si on ne se sert plus de ces pointes grossieres où il n'y avoit qu'un jeu de paroles sales proferées sans honte et sans respect ; ne connoist-on pas qu'en ce temps-cy on en dit presque de semblables ; mais plus finement et plus ouvertement ? Autrefois toutes les femmes se retiroient lors qu'on alloit commencer la Farce; aujourd'hui on leur veut donner le plaisir d'y demeurer, ayant caché la malice si agreablement, qu'on croit qu'elles la peuvent entendre sans rougir. Il y a des Pieces entieres qui sont de ce style, et d'autres qui ne causent pas moins de mal, à ce que l'on pense, par le mépris des loix du Mariage et de toutes les bonnes mœurs, ce qui est leur principal sujet ;»

リシュリユーと主にマレ劇場を中心にした演劇浄化の運動に関しては、現在われわれの多くが「フランス演劇史」の定説として考えている十七世紀の演劇の発展に非常に近い考え方である。が、かつてのファルスがより巧妙に包み隠され、それ故危険な形で復活しているという見解、そしてそれが女性観客との関係でとらえられていることについても注意を払うべきであろう。「かつてはファルスが始まる前に劇場から退いていた女性（女性観客自体が少なかったのだが）に対して、こういった喜劇なら大丈夫だと信じ込ませようとしている」という見かたが宗教サイドだけでなく、ソレルのような文人にも共有されていたのである。具体的にはモリエールおよび、モリエール同様パリに「ファルス」を復活させるのに一役買った上、*La Comedie de la Comedie* で女性観客の開拓をねらったドリモンが槍玉に挙げられていると考えてよい。ドリ

モンの同作品中では、同時代のコケット批判²¹⁾を逆手にとって、演劇の女子教育への効用が強調されていたのである。

Ma fille est fort Coquette, & comme j'y apprehende
Qu'une ville assiégée à la fin ne se rende,
Je luy veux faire voir avec combien d'ardeur
Une fille bien sage a soin de son honneur;
Car le Theatre enfin, l'amour des Roys, des Reynes
Est un crayon, parlant des actions humaines:
Pour moy, j'eus tousjours soin de garder mon honneur,
Et je veux que ma fille ait la mesme pudeur (I.2.)

ドリモンはこう女性登場人物に語らせているが、いずれにせよ、ここまで見てきたのは、男性側から見た女性と演劇、もしくは小説である。それでは女性自身が、自分たちの「性」が演劇に触れることに関してどう考えていたのだろうか。これについては、資料は相当少なくなってくる。十八世紀になってやっと、母親を読者として想定した女性の手による女子教育論が書かれる²²⁾。ダンスや音楽の効用が述べられているが、演劇についてはこの時代になってもかなり慎重である。

«L'instant de mener les Filles aux spectacles doit être fixé d'après la justesse de leur discernement. Je voudrais qu'on eût commencé par leur faire lire les meilleures pieces de nos divers Théatres & encore qu'elles ne les ayent pas lues seules; ce seroit le moyen de les disposer à l'impression qu'elles doivent recevoir, & préparer l'impression à n'être que ce qu'il faut qu'elle soit.»²³⁾

この演劇のもつ «impression» の力は、恐れられていると同時に所詮 «impression» にすぎぬものとして取り扱われている。このへんのところは十七世紀後半のフェヌロンの演劇論、小説論を発展させたものだろう。少なくともフェヌロンを代弁者とする時代の考え方を意識して書かれたものと考えていい。女性にとって演劇は危険であるものの «impression» をそれとして受けとめられるような受容者側の「成長」があればよいというのである。

*最後に

ずいぶん大きな問題を駆け足で見てきた感があるが、わたしにとって本論は、従来からの関心事である十七世紀における「imitation」の問題と、ここ何年か当時の社会資料について調べてきたことの出会う場となった。とりあえず今後の仕事の方角は示したつもりである。女性が女優という職業をとることによって、自らをイメージ、メディアとして振る舞い始めた時期の証言についてふれることになったが、女優は男性に対してだけでなく、女性に対しても刺激的なメディアだったのである。案の定、男性側から、演劇（それには女優による女性の表象が不可欠である）に女性が触れることに対し大きな危惧がもたれることになる。それでは、なぜこのイメージに対して、ことさらに女性がアクセスを禁じられたのだろうか。この問題については、別論文でももう少し詳しく論じることになるが、現時点で概括しておくべきなのは次の三点であると考えられる。

もちろん女性の勤め上げねばならない社会的な役割、家庭での仕事に対する時代の考え方がある。パリをはじめとした文字にアクセスを許された階層の人々にしても、女性は「ménage」と切っても切れない。女性は小説や演劇、さらには学問を通してよけいなことに考えを広げてはいけないのである。

二番目の理由だが、女性の本質として、「好奇心」や「fureur érotique」の問題により、女性はイメージをイメージとして処理する能力を持ちがたいと思われていたふしがある。

エヴァやパンドラの伝承を持ち出すまでもなく、十七世紀における科学知識は、この悪しき好奇心を女性の本質の一つとして位置づけていた。

「天上の位階で大天使が天使よりも上位に位置づけられるように、男性の精神は女性の精神よりも完全である。（・・・）この原因は肉体と魂の関係にある。女性は希薄で水っぽい血液を有するため（・・・）目前にあるものに心を奪われやすい」のである²⁴。実際、演劇のもつ「impression」の危険性は演劇自体に内在するものではなく、それに影響されやすい弱い精神にかかわるものだという議論が既に存在していた²⁵。

さらに本質的な問題として、女性が女優というメディアを通して、自らの性の新しい可能性の impression / expression に触れることは大変な危険であった。同時代の人々にとって、女性とは内部の力を羞恥の感情「pudeur」や文字どおりの無知によって押さえ込んだ危うい均衡のもとにある存在なのである。女優という「女性性」のメディアに男性がひかれるぶんだけ、いっそう一般の女性にとってこのイメージが危険視されたのは当然だったのであろう。イミタシオンとイメージは、幼少時から現れる人間の本質に関わる問題であり、この二項を触媒として、女性は同時代では困り込みきれない存在になりかねないのであるから。

NOTES

- ¹⁾ NERVAL (Gérard). -Les filles du feu, édit. par Léon Céliier. -Paris: Garnier-Flammarion, 1965 p.114
- ²⁾ GOUGENOT (Le sieur de). -*La Comédie des comédiens*, 1633 texte présenté et annoté par David Shaw. - Exeter, University of Exeter, 1974. および CHAPPUZEAU (Samuel). -*Le Théâtre français*, éd. Georges Monval. -Paris, Bonnassies, 1876. [Ed. originale: Lyon: M. Mayer, 1674]
- ³⁾ *ibid.* p.109
- ⁴⁾ *ibid.* p.110
- ⁵⁾ *ibid.*
- ⁶⁾ *ibid.* p.111
- ⁷⁾ 拙論、「フェードルの序文」、『エイコス』8号、1994
- ⁸⁾ *ibid.*
- ⁹⁾ RENAUDOT, *Recueil général des Questions traitées ès conférences du Bureau d'adresse par les plus beaux esprits de ce temps*, 1655-1656, T.1, XIVe CONFERENCE. Du siège de la folie / quel est le plus enclin à l'Amour, l'homme ou la femme?
- ¹⁰⁾ *ibid.* T.2, SEPTANTE SEPTIEME CONFERENCE, Des Sorciers / de la fureur Erotique ou amoureuse
- ¹¹⁾ SCUDERY (Georges de). -*La Comédie des comédiens* : poème de nouvelle invention. -Paris: A. Courbé, 1635. Texte présenté et annoté par Joan Crow. -Exeter: University of Exeter, 1975.
- ¹²⁾ FORESTIER (Georges). -"L'Actrice et le fâcheux dans les Comédie(s) des comédiens du XVIIe siècle", *Revue d'histoire littéraire de la France*, Mai/Juin 1980, -Paris: Armand Colin pp.355-365.
- ¹³⁾ «qui adore de faux Dieux (...) Ce mot vient du Grec *eidololatris*, composé d'*eidos*, *imago*, *image*, & de *latreuein*, *servire*, *servir*,.» Furetière, Dictionnaire universel, 1690.
- ¹⁴⁾ SCHERER Jacques による注釈。プレイヤー版 *Le Théâtre du XVIIe siècle*, t.1
- ¹⁵⁾ Dorimond, *La Comédie de la comédie* -Paris: J. RIBOU, 1662
- ¹⁶⁾ Furetière ではデカルト的な定義もなされている： «se dit encore des peintures qu'on se forme soy-même dans son esprit, par le meslange de plusieurs idées & impressions de choses qui nous ont passé par les sens.» Furetière, Dictionnaire universel, 1690.
- ¹⁷⁾ 前掲、拙論
- ¹⁸⁾ DESMARETS SAINT-SORLIN, *Les Visionnaires / COMEDIE*, 1640, dans *Théâtre Français au XVI et au*

XVII siècle, T.2, Edit.E.Fournier, p352

¹⁹⁾ FENELON, *De l'éducation des filles*, (texte de 1696), édit. Par J. Le Brun, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1983. p.95

²⁰⁾ SOREL Charles, *De la connoissance des bons livres / de la Poësie françoise de ses différentes especes, et principalement de la Comedie. TRITE III / des pièces de Theatre*. 1671.

²¹⁾ いささか脱線することになるが、コケット批判は既に世紀前半には沸騰していたと考えうる。ダンクールがコケットについてパロディー劇を書くのは世紀も終盤なのだが、Du Boscの著書を見ると、1632年の第一巻では取り扱われていないコケットについてのいましめが36年の第三巻に現れている。

²²⁾ *Traité de l'Education des femmes et cours complet d'instruction* -Paris, Ph -D.Pierres. M.DCC.LXXIX, anonyme.

²³⁾ *ibid.* p.61

²⁴⁾ Renaudot, *op. cit.* p.766. XLVI du vuide / du caprice des femmes «comme il y a un ordre dans les hierarchies celestes qui colloque les Archanges au dessus des Anges, aussi les esprits des hommes sont plus parfaits que ceux des femmes. On n'en trouvera point aussi la cause dans leurs coprs pris en particulier, autrement les belles seroient exemptes de ce vice (...) il s'en faut donc prendre au rapport & proportion du corps & de l'ame. Premièrement ils ont un sang plus aqueux, sereux & subtil, & comme tel plus aisé à estre agile & émeu par les objets presens.»

²⁵⁾ *ibid.* T.5 CCC.