

日 仏 演 劇 協 会 会 報

Bulletin de la Société franco-japonaise de Théâtre

復刊 3 号
2012 年
nouvelle série
Numéro 03
2012

日 仏 演 劇 協 会

150-0013 東京都渋谷区恵比寿 3-9-25 日仏会館内 tel: 03-5424-1141

〈2011年7月31日開催のシンポジウム報告〉

フランス 17 世紀演劇の多様性

— 『フランス 17 世紀演劇事典』 作成をめぐる

われわれは数人の仲間で「17世紀フランス演劇研究会」を40年以上続けている。よくも続いていると思うばかりだが、その不定期刊行の研究誌『エイコス』も17号を数えるようになっている。

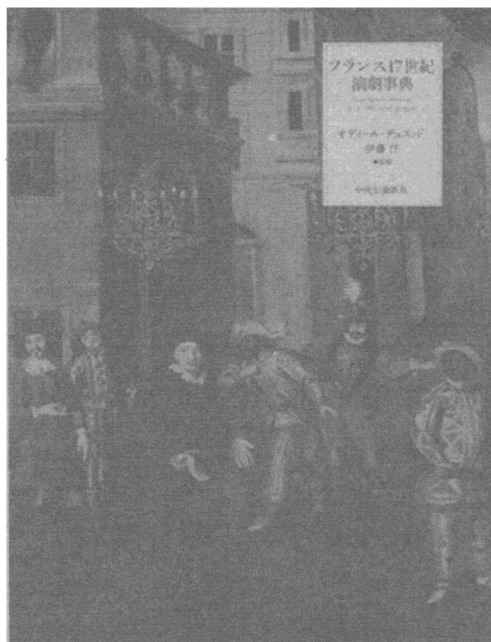
その『エイコス』誌には途中から、互いに読み合い、議論し合った17世紀の戯曲作品（多くが翻訳はおろか日本に紹介もされていないもの）の「梗概集」を載せてきた。それらの資料の散逸を避けるべく、数年前から『フランス17世紀演劇事典』を作ろうということになり、早稲田大学のグローバルCOE「演劇・映像の国際的教育研究拠点」（拠点リーダー竹本幹夫 演劇博物館館長）の平成22年度の研究成果単行本出版経費の補助を受けて、中央公論新社から2011年3月に刊行することができた。

シンポジウムではその『フランス17世紀演劇事典』刊行の成果を中心に報告したが、会場からも活発な意見が出され、議論され、われわれ編著者としてもいくつかの反省すべき箇所、不足していた項目などのご批判をいただいた。ここではそのシンポジウムに参加した報告者たち（野池恵子、戸口民也、千川哲生、鈴木美穂）に報告内容を簡単にまとめてもらい、それを伊藤が全体としてまとめた。

文体・内容などは報告者にまかせ、全体としては若干不統一感もあるがそのままにしてある。したがって、ただ単に事典の紹介のみの報告から今後の研究発展を展望したものまである。しかも各自が主として自分の担当した項目や事項を中心としているから、この報告文が事典全体の内容を網羅しているわけではないことをお断りしておく。さらにシンポジウムの際には出席し報告発表者になっていたが、この報告文には都合で参加できなかった二人（富田高嗣、オディール・デュスッド）がいること、また当日の報告順と異なることもお断りしておきたい。

〔事典の意図、全体の構成〕

言うまでもないことであるが、フランスの17世紀は他のヨーロッパの国々同様、演劇の黄金時代であった。この世紀は演劇がことのほか栄えたというばかりではなく、近代的な演劇に変貌した重要な時代である。ヨーロッパ各地に屋内の



劇場ができ、職業人としての演劇人（女優を含めて職業俳優や劇作家）が誕生し、印刷術の普及により戯曲が広く読まれるようになった時である。もちろんコルネイユ、モリエール、ラシーヌという三大劇作家が活躍し、名作を生み後世に名を残したが、劇作家はこのほかにも数多くいた。つまり大劇作家の生まれた裾野をより明らかにしたいという意図があった。

その貴重な世紀の総体を紹介するために、本事典では総論、I部 作家、II部 作品、III部 事項の4部構成をとることにした。総論で17世紀演劇の流れを説明し、以下ほぼ60人の劇作家と250編の劇作品の梗概および解説を載せ、それらをより深く理解するのに必要な事項を150ほど挙げて解説した。作品としては三大劇作家はもちろん全作品を取り扱ったが、そればかりではなく、17世紀前半の主要な作家ロトルー、メレ、トリスタンなどもほぼ全作品をとりあげた。また事項については、ドラマツルギーに関するもの、この世紀の

諸論争、17世紀演劇周辺の重要人物などをとりあげた。

さらに、本書のあちこちに36の読み物風の記事「コラム」を配し、これを通してフランス17世紀演劇を多様な視点から眺められるようにした。17世紀演劇の現代における受容を始め、宮廷バレエ、オペラなどの音楽関係、役者や女優などのほか、演劇に批判的だったパスカル目から演劇をみるコラムなども存在する。(伊藤洋)

【第四の男】

三大劇作家に続く第四の作家、ジャン・ロトルー(1609-1650)は、アカデミックな文学史から「前(非)古典主義の作家」とみなされ、長らく等閑視されてきた劇作家である。しかし、ヴォルテールは、その著「ルイ14世の世紀」(1751)で、ロトルーを「演劇の始祖」と呼び、スタンダールは『赤と黒』(1830)で、ロトルーの傑作悲喜劇『ヴァンセスラス』(初演1647?)を引用し、テオフィル・ゴティエは『キャピテン・フラカス』(1863)で、巡業劇団のレパートリーとしてロトルーの代表的喜劇『忘却の指輪』(初演1629?)を挙げている。つまり、ロトルーの作品のいくつかは、死後二百年経っても文人の記憶に留まっていたのである。彼は、41年の生涯に35作品を残した(散逸した作も含めると50作ほど)。質量共に、17世紀前半では明らかにコルネイユに次ぐ作家、世紀全体では、モリエール、ラシーヌを含めた三大劇作家に次ぐ位置を占めると言っていいたいだろう。

全作品中、最も息の長い成功を収めたのは『ヴァンセスラス』である。初演が行われたオテル・ド・ブルゴーニュ座での上演回数は不明だが、モリエール劇団でも1659年に上演され、コメディ＝フランセーズでは、1680年の創立以来、19世紀半ばまで227回もの上演回数を重ねた。版数も多く、1648年の初版から1907年まで30版以上が出ている。

19世紀後半になって「バロック」の概念が登場し、20世紀半ばからバロック研究が盛んになるにともなって、バロック的要素を満載したロトルーの作品群にスポットライトが当たるようになった。1988年に悲劇『真説聖ジュネ』、1992年に喜劇『美しきアルフレード』、1993年に悲喜劇『コルコスのアジェラン』、1996年に悲劇『コスロエス』が相次いで上演されたのは、そうした研究活動を背景にしたロトルー「復権」の試みである。

三大劇作家と異なり、ロトルーは、全集すら十全な形で編集されてこなかった。19世紀初めにヴィオレール＝デュックが刊行したが、厳密とは言えないものであった。やっと現在、ジョルジュ・フォレストイエ監修による全集が、詳細で充実した解説付きで第十巻まで出版されている(Société des textes

français modernes, 1998-)。カバーされた作品数は24作で、あと11作を残す。この全集の完成により、ロトルーの研究はいつそう豊かなものになるだろう。ほぼ忘れられた劇作家たちの代表であるロトルーの「復権」は、他の作家たちの復権にもつながるであろう。

『フランス17世紀演劇事典』には、ロトルーの全作品の梗概を掲載することができた。梗概だけでは、どの作家の作品も、内容の魅力は伝わりにくいと言えよう。しかし、梗概により、作品のアイデンティティーを垣間見ることはできる。ロトルーの作品の約半数(17作)は悲喜劇であり、これは世紀前半に最も人気があったジャンルである。その特徴は、深刻なテーマを抱えながら結末はハッピー・エンド、筋は波瀾万丈で、策略、変装、取り違え、遭難、決闘、幽閉、偽の死、真の素性の発見、劇中劇の場面などの手法やモチーフ(バロック的要素)が駆使される。そしてこれは梗概だけを読んでもおわかりいただけるだろうが、悲劇や喜劇にもこうした特徴、つまりバロックの精神が、横溢しているのだ。当時の観客に「劇的なもの」とみなされていたこのような「パターン」と、このパターンへの執着を味わっていただきたい。なお、『フランス十七世紀演劇集・悲劇』(中央大学出版部、2011)に、ロトルーの問題作『真説聖ジュネ』の翻訳が収められているので、合わせて参照されたい。

(鈴木美穂)

【トマ・コルネイユ】

『フランス17世紀演劇事典』の主なねらいは、コルネイユ、ラシーヌ、モリエールの三大劇作家だけでなくマイナーな作家や作品にも項目を割り振って、当時の演劇の豊かな裾野の広がり示すことにある。ただし事典としての性格上、作家や作品の紹介を超えた記述にまで踏み込んではいない。そこで、本事典を出発点としてどの方向に具体的な研究が展開できるのかを示すひとつの例として、ピエール・コルネイユの末弟トマ・コルネイユ(1625-1709)を取り上げ、その研究可能性を明らかにしたい。

トマは17世紀最大の当たりを取った悲劇『ティモクラート』(1656)で演劇史上にその名をとどめているが、それだけではなく40篇を超える作品を発表し、多産な作家の例にもれず時代の風潮に即応する器用さを持ち合わせていた。40年代から50年代にかけてスペインのコメディアを翻案した喜劇が多く作られたが、トマはこの流行に応じて『偶然の約束』(1649)でデビューし、計8篇の喜劇を発表した。その後は、ちょうど兄のピエールが喜劇から悲劇に活躍の場を見

出したように、悲劇に創作の比重を移した。ひとくちに悲劇といっても『ティモクラート』や『ペレニス』(1657)のようにロマネスクな筋立てのものもあれば、ピエールの政治悲劇を彷彿とさせる『コモド帝の死』(1657)、ギリシア神話に取材した単純な筋のラシーヌ的な悲劇『アリアヌ』(1672)など、かれの悲劇はヴァラエティに富んでいる。その後は仕掛け芝居『女占い師』(1679)やオペラ『メデ』(1693)も手掛けた。

こうしたトマの旺盛な創作活動を理解するうえで、「競作」と「共作」は重要なキーワードとなる。トマは他の劇作家が取り上げた同じ主題をもとにして別の作品を生み出すことをためらわなかった。たとえばオテル・ド・ブルゴーニュ座で初演されたスカロンの喜劇『自分自身の番人』(1654)を受けて、同じカルアロンのコメディアを翻案した『自分自身の牢番』をマレー座で初演させた(おまけにこれはスカロンの作品を上回る成功を取めたようだ)。また仕掛け芝居やオペラの創作に際してドノー・ド・ヴィゼヤリュリ、キノーと協力することもいとわなかった。自分独自の主題を孤独に探求するという近代的な文学者像はここにはみられず、むしろ観衆の嗜好や要望を踏まえ、既存のテーマを巧みに処理し、必要に応じて共同作業もいとわぬ職人像が浮かんでくる。

トマが同時代人のあいだで幅広い評価を得ていたことは、各劇団にコンスタントに新作を提供し、多作にもかかわらず初演が大失敗に終わったことが少なく、同業者から深刻な批判にさらされなかったことから理解できる。これはトマの温厚な人柄のおかげでもあるが、周囲からの羨望によって妨害されるほど高い地位に上れなかったからとも言えなくもない。そのため、トマとの関係から三大劇作家を再検討することが可能だろう。19歳離れた兄ピエールとは生涯に渡って良好な関係を保ち、ピエールの亡くなった翌1685年にアカデミー・フランセーズの空席を継いだ。創作原理については、兄の演劇を熱心に研究した形跡が『ティモクラート』をはじめとする作品の随所に見てとれる。またトマは世紀後半の悲劇を代表するラシーヌに対抗意識を抱いていたようだ。恋愛の破局を単純な筋の中で描き出した『アリアヌ』はラシーヌ『ペレニス』に触発されたと考えられ、このギリシア神話の主題の後日談はラシーヌ『フェードル』で取り上げられる。コルネイユとラシーヌの比較は研究テーマとしては目新しくないが、両者の悲劇を意識した作品を書いたトマに着目することで、二大悲劇作家の影響を再検討できるだろう。最後にモリエールについて述べれば、モリエールは自分がデビューするより先に喜劇ジャンルで活躍したトマの作品をレパートリーに加えていた。一方トマはモリエールの『ドン・ジュ

アン』をかれの死後韻文劇として改作し(1677)、この翻案が19世紀半ばに至るまで舞台上に掛けられることになった。

このようにトマを研究することは流行の移り変わりを把握する上で、さらには三大劇作家を再考する上でも重要であることが分かる。しかしながら、トマの演劇を当時の趣味の単なる一例に矮小化してしまうことは適切ではない。長期間に渡って安定したキャリアを築いたという事実は、流行に追随したというだけでは片づけられないからだ。したがって、ドラマトゥルギーの独自性や一貫性などトマの演劇固有の価値を考慮しながら、当時の演劇の多様性を明らかにする手掛かりを探っていくことが今後必要になると思われる。

(千川哲生)

【17世紀パリの劇場と劇団】

17世紀初めのパリ

パリにはすでにフランス最初の常設劇場オテル・ド・ブルゴーニュ座があった(1548年、モーコンセイユ通り rue Mauconseil とフランセーズ通り rue Française の角地に建設)。このほか、プティ=ブルボンもイタリア人劇団がパリを訪れたときに劇場としてつかわれていた。当時の有力な職業劇団としてはヴァルラン・ル・コント劇団、ラ・ポルト劇団、グロ=ギヨーム劇団などがあり、パリでもしばしば上演していたが、首都定着には至らなかった。イタリア人劇団も断続的にパリを訪れ、オテル・ド・ブルゴーニュ座やプティ=ブルボンなどで演じていた。

王立劇団とマレー劇団の競合

1620年ころからグロ=ギヨーム劇団とシャルル・ル・ノワール劇団がパリ定着を目指し競い合うようになる。1629年、国王の庇護のもと、グロ=ギヨーム劇団が王立劇団としてオテル・ド・ブルゴーニュ座定着に成功。1634年にはル・ノワール劇団がヴィエイユ=デュ=タンブル通り rue Vieille-du-Temple のマレー掌球場を劇場に改築し、本拠地とする。パリ第二の常設劇場マレー座の誕生である。

こうしてパリでは二つの劇団がそれぞれ常設劇場を拠点として覇を競うことになる。王立劇団はベルローズ、マレー劇団はモンドリー、フロリドールが看板俳優として活躍した。

1647年、フロリドール、王立劇団に移籍。以後、王立劇団=オテル・ド・ブルゴーニュ座は悲劇の殿堂となる。

イタリア人劇団とモリエール劇団

1639年、スカラムーシュ(スカラムッチャ)率いるイタリア人劇団がパリにやってくる。喜劇だけでなくオペラ・仕掛け芝居も上演した。1648年、劇団はパリを去るが、1653年にパリに戻り、プティ=ブルボンを拠点として上演活動を

再開する。

1643年、ジャン＝バティスト・ボ克蘭（後のモリエール）、女優マドレーヌ・ベジャールとともに盛名座を結成。1644年、メテイエ掌球場を改装した劇場で旗揚げするが、まもなく破綻。その後10年あまりの地方巡業時代を経て、1658年パリ定着に成功。イタリア人劇団とともにプティ＝ブルボンを本拠として活動を始める。

1660年10月ルーヴル宮拡張のため、プティ＝ブルボンが取り壊される。モリエール劇団とイタリア人劇団はパレ＝ロワイヤル劇場（リシュリユー枢機卿が自分の館の中に建設した劇場、1641年落成）を与えられ、1661年から上演活動を再開する。こうしてパリでは、オテル・ド・ブルゴーニュ座（王立劇団、悲劇を得意とする）、マレー座（仕掛け芝居を売り物にする）、パレ＝ロワイヤルのモリエール劇団（モリエールの喜劇で客を集める）とイタリア人劇団が覇を競うことになる。

モリエールの死と演劇界の再編

1673年、モリエール死す。ルイ14世はパレ＝ロワイヤルをリュリ率いる王立音楽アカデミーに与える。以後、パレ＝ロワイヤルはオペラの常設劇場となる。王命により、モリエール劇団とマレー劇団が合併。劇団はゲネゴー劇場を拠点に選ぶ。ゲネゴー座誕生。イタリア人劇団もゲネゴー劇場に拠点を移す。

ゲネゴー劇場は、フォセ＝ド＝ネール通り rue des Fossés-de-Nesle（今日のマザリーヌ通り rue Mazarine）とセーヌ通り rue de Seine の間、ゲネゴー通り rue Guénégaud に面した場所にあったプティユ掌球場を改装、オペラ用の劇場として1671年3月にオープンした。フランス語による最初のオペラ『ポモーヌ』上演で大成功するが、リュリの画策によりオペラ上演を禁止され、門を閉ざしていた。

1680年 コメディ＝フランセーズ誕生

1680年、ルイ14世、オテル・ド・ブルゴーニュ王立劇団とゲネゴー座の合併を命令。コメディ＝フランセーズ誕生、ゲネゴー劇場を本拠地とする。オテル・ド・ブルゴーニュ劇場はイタリア人劇団（コメディ＝イタリエンヌ）に与えられた。

しかしながら1687-1689年には、コメディ＝フランセーズは劇場移転を余儀なくされる。87年6月、国王は劇団に立ち退きを命じる。ゲネゴー劇場のすぐ近くにコレージュ・デ・カトル＝ナシオンが創立されることになったためである。劇団はフォセ＝サン＝ジェルマン＝デ＝プレ通り rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés（今日のランシエンヌ＝コメディ通り rue de l'Ancienne-Comédie）のレトワール掌球場を改

装し、新たな劇場とする。1689年4月、新劇場落成公演では、ラシーヌ『フェードル』と、モリエール『いやいやながら医者になれ』が上演された。

17世紀末から18世紀へ

世紀末にイタリア人劇団追放という特筆すべき事件が起きる。1697年、イタリア人劇団は、マントノン夫人に対する露骨なあてこすりを含んだ劇『偽貞女』を上演しはじめた。王の命令により、すぐさま劇場は閉鎖、俳優たちは追放された。イタリア人劇団が再びパリに戻るのには、ルイ14世の死の翌年、1716年のことである。

こうして時代は18世紀へと移り、パリではコメディ＝フランセーズ、コメディ＝イタリエンヌ（オテル・ド・ブルゴーニュ）、オペラ（パレ＝ロワイヤル）の三者が競い合うことになる。（戸口民也）

「コラム」について

どうしても断片的になってしまう『事典』の知識を少しでも横断的に、全体的にとらえられたらと考え、読み物風の「コラム」を用意した。全部で36ある。テーマはさまざまで、たとえば17世紀演劇に直接大きな影響を与えた「宮廷バレエ」「オペラ」「祝祭」について、演劇美学の形成に力となった「リシュリユーの文化政策」、「ル・シッド論争」、あるいは当時の宗教界で重要な位置を占めていた「イエズス会での演劇上演」についてなどがある。同じキリスト教界でもイエズス会とは対極的な存在であったポール・ロワイヤルやパスカルについては、特にこの分野の専門家でいらっしゃる塩川徹也氏に「パスカルと演劇」を執筆していただいた。演劇じたいを俎上にあげて、役者や女優、衣装や興業についての紹介もされている。当時の演技や朗唱法がどのようなものであったかは「演技と朗唱」で明らかにされる。

食文化や日常生活の一端も取り上げた。ナイフだけであとは手づかみだったなど当時の「食卓作法」が詳らかにされたり、「ヴェルサイユ宮殿に便所はなかったのか」では実はWCは皆無ではなかったという研究結果を紹介し、古典劇の翻訳もWCを表す語をきちんと訳出して、日常生活をありのまま反映すべきだと結論づけている。目をフランス国外に移すと、同時代のイタリア演劇やイギリス演劇（シェイクスピア）との関わりについてのコラムもみつき、コンメディア・デッラルテがいかにフランス演劇の中に溶け込んでいるか、それに対してシェイクスピアはいかに無縁な存在であったかが、わかってくる。

フランス古典劇が現代にいかにか受容されたかは、「フランスにおける近年の古典劇名舞台」や「コメディ＝フランセー

ズのレパートリー」を読むとわかる。「フィルムグラフィー」も17世紀演劇を把握するのに大いに役立つ。日本の読者・観客としては「日本におけるフランス17世紀演劇の受容」は興味深いはずである。先陣をきった上演作品は『守銭奴』で、尾崎紅葉が「夏小袖」として1892年に翻案した。コルネイユは『ル・シッド』が『鎌倉武艦』として1911年に、歌舞伎座で上演された。翻訳集の歴史もここで紹介されている。

演劇そのものに関係はしないが、ラシーヌをめぐる批評のあり方が論争された「ピカール・バルト論争」もコラムに取り上げて、現代におけるラシーヌのテキストの受容を多様にした。

フランスの17世紀は、初頭ようやく内乱がおさまったものの、領内は荒廃しており、宮廷は野卑な言葉にあふれて知的文化の宿るところではなかった。演劇が栄えて、乱闘もしばしばだった劇場に女性を通えるようになったのは、プレシオジテの精神が行き渡り、行為よりも言葉が先行するようになったことが大きかった。『事典』に「プレシオジテ」や「文芸サロン」のコラムを採用したのは、女性が出産のための性ではなく、ともに会話を楽しみ、自己を啓発していく仲間だという認識が形成された背景を紹介するためであった。たとえば「プレシオジテ」では、スキュデリー嬢がその著『会話集』の中であげた会話の心得が示されていて、「面白がらせる」のが第一だが、会話を独占してはいけない、自分の考えを述べることができるし、間違ってもよい、反論することも会話を中断することもできるが、男女の性差別はすべきではなく、女にも学問や知識が必要であるなどの主張が紹介されている。女性尊重、個人尊重がうたわれているという指摘があり、一般に負の部分ばかりが強調されていたきらいのあるプレシオジテに、積極的な評価を与えている。

プレシオジテの精神はおもに「文芸サロン」で養われた。このコラムでは、サロンのパイオニアで大貴族であったランブイエ侯爵夫人のサロン、作家スキュデリー嬢のサロン、パトロンを後ろ盾にすることから人生をスタートしたニノン・ド・ランクロのサロンの3つのタイプをとりあげて、それぞれの特徴が紹介されている。ランブイエ夫人は来客を招じ入れる場所の整備から始め、“教育”をサロンの目的とした。男女とも清潔と洗練が教えられ、詩人が提供するさまざまな言葉の遊びを通じて女性を尊重することに重きをおいた“ギャラントリー”の精神が養われた。

世紀半ばのフロンドの乱でそれまで築いたギャラントリーの文化が失われそうになったとき、スキュデリー嬢らはギャラントリーを一層声高に叫び続け、プレシオジテの推進者

という意味で、とくにプレシューズと呼ばれるようになった。彼女は自身のサロンで実践したプラトニックな愛をめぐる論議や遊びを小説に書いて伝えたので、プレシオジテは広く中産階級まで浸透することになった。一方ニノンは、言葉と同じように欲望も大切に生きてきた。集まる人々から教えを受けて知的な成長をとげたが、とくにサン＝テヴルモンの影響により、父親譲りの自由思想家としての生き方をみごとに我が物にした。投獄の経験をした後は思慮深くなり、世紀後半になると宮廷人のほとんどが彼女のもとを訪れるようになった。彼女は死後、遺産の一部を幼いヴォルテールに残したが、それは17世紀の自由思想家が次の時代の啓蒙思想家に書籍代の贈り物をした図と捕らえられて、意味深い。

このようなコラムを用意するのに、『事典』の出版でなお悔いても悔いきれないことがおきた。フランスでは、これまで日の目を見なかった女性作家の作品集が二種類も出版されたのに、そのどれ一つとして『事典』に採録できなかったことである。彼女たちの作品は難はあっても無視されるいわれはないものが多い。あと一步の努力が足りず、またの機会を今は待つばかりである。

(野池恵子)

日仏演劇協会 事務局（事務局長 佐伯隆幸）

101-8425 東京都千代田区神田神保町 3-8

専修大学 1009 研究室（根岸徹郎）気付

Eメール office@sfjt.sakura.ne.jp（堀切）

日仏演劇協会会報 復刊3号

発行日 2012年11月30日

発行 日仏演劇協会

150-0013 東京都渋谷区恵比寿 3-9-25 日仏会館内 tel: 03-5424-1141

編集代表 佐伯隆幸

印刷 (有) 七月堂

156-0043 世田谷区松原 2-26-6-103 tel: 03-3325-5717 fax: 03-3325-5731