

## アンドレイニ(G.-B.)の演劇擁護論とフランスでの反響

片木智年

十六世紀末から十七世紀初頭、フランスでも高い名声をえた女優イザベッラ・アンドレイニの息子にあたるジョバンニ・バッティスタ・アンドレイニにはパリで刊行された作品がいくつかある。なかでも、リシュリュー枢機卿に献じられた *Teatro Celeste*, Parigi, N.Callemont, 1624 はフマローリの論文(1970)<sup>1)</sup>で言及された。近年、ロトルーによる『聖ジュネ伝』がコメディ・フランセーズで上演され、さらにはアグレガシオンでもとりあげられたが、そんな状況のもと出版されたサンチェスによる同作品の校訂版(1991)では、*Teatro Celeste* に収められたジュネに関するソネが紹介されている。

アンドレイニの一連の作品は、イザベッラ、ジョバンニ・バッティスタと続く宮廷文化との接触で純化されてきた *comici virtuosi* の称揚を目的としたものであり、コメディア・デ・ラルテ一般の擁護ではない。ましてやパリで出版されたものであってもフランス演劇について語っているわけではない。しかし、フマローリが指摘するように、チェッキーニ、アンドレイニと続くイタリア的演劇擁護の議論の含蓄するものは大きい。実際、*Teatro Celeste*(Parigi, 1624)と *Lo Specchio* (Parigi, 1625)は出版年代からいっても、またリシュリュー、及びヌムール公に献ぜられたパリでの出版であることから、30年代から始まるフランスにおける広範な演劇擁護運動のモデルとなったというのはいくらにありえることである。本論も多くを負っているこのフマローリの論文では、主にイタリア人によるいくつかの重要なテキストの紹介とコンテキストの説明がされており、具体的にイタリア的伝統がフランスでの議論にどういふ影を落としたかは、研究の方角の示唆にとどまっている。したがって、ここではアンドレイニに焦点を置いた上で、アンドレイニ的演劇擁護論とフランス的伝統との具体的干渉を検証することになる。

まず1624年に出版された *Teatro Celeste* から検討してみよう。表紙のタイトルは同時代の出版物に多く見られるように、かなり長いものである。

TEATRO CELESTE Nel quale si rappresenta come la Divina bontà habbia chiamato al grado di

Beatitudine, e di Santità Comici Penitenti, e Martiri; con un poetico Esordio à Scenici Professori di far l'Arte virtuosamente, per lasciar in terra non solo nome famoso: ma per non chiudersi viziosamente la via, che ne conduce al Paradiso. All'Illustrissimo, & Reversissimo S.S. & Padron mio Colendissimo il S. Cardinal di Richelieu.

すでにここからも伺えるように、地上的なものと神聖なものとの関係が、役者の職業の問題とからんで扱われている。「悔い改め、殉教した役者たち」がいかにして聖者、福者に列せられたかというものである。

アンドレイニは序文で過去の改宗した敬虔な役者たちを回顧し、その「祝福された改宗を歌う鳥」に自分をなぞらえ、殉教した役者たちと対比させながら、生き続けている罪深い役者の自分を語っている。そして彼ら、Comici Devoti, Beati, e Santi は「役者たちみんなに劇場同様、エルミタージュにおいてもまねばれる機会を与えるだろう」<sup>2)</sup>というのである。

「地上に名声を残すためのみではなく、天国へと通じる道を、不徳によって自分自身に閉ざさないように」とタイトルページにも明記しており、l'Arte を virtuosamente にまっとうすることによって、殉教したいにしへの役者たちに近づくことができるのである。アンドレイニはこうして、まず過去の同業者を喚起することにより、役者という職業をはたすものが従うべきモデルを打ち立ててみせる。と同時にそれは現在の自分たちの社会的存在に歴史的奥行きを与えることである。もはや役者は社会のマージンで疎外され続けた匿名の異端者ではない。殉教した役者という具体的で歴史的なモデルからの連続の中で、位置づけられる存在となる。歴史的正当性にくわえ宗教的正当性の中で自分たちの社会的アイデンティティーを模索しうるのである。

さて、フランスで殉教した役者を題材にした作品はといえば、デフォンテーヌ、ロトルーの1640年代半ばの聖ジュネを題材とした競作芝居がよく知られている。

ただ、デフォンテーヌ、ロトルーいずれの作品においても、結末において、一種の演劇の自己否定ともとれない事態で幕が下りる点が気になるところであった。地上において現世の芝居を演じていた役者はローマ宮廷、ディオクレティアンの寵愛を捨て、殉教という行為のみによって天上の舞台へ達することになる。現世における営みとしての演劇活動はフランスの両作品においては否定されてしまうことになる。ローマ宮廷でそのモラルと礼節をたたえられ、栄光の座を獲得したジュネの劇団の姿はルイ13世＝リシュリユーのもとで復権したフランス演劇を映していると考えられるだけになおさらである。

この点においても、アンドレイニの視点は示唆するところが多い。アンドレイニにおいても、現世の舞台と天上の劇場は峻別されている。現世における Scena del mondo はすなわち死

の世界にすぎず、真実の永遠の人生は天上において準備されている ( Ch'un bel viver eterno est 'n Ciel serbate.) という。しかしそのいっぽうで現世において演劇が果たす奥義的な役割が、はっきりと位置づけられているのがアンドレイニの視点の特徴である。

アンドレイニ的 *theatrum mundi* 観が否定しなければならないのはプラトンの伝統、すなわち演劇は「影の影」であり、二重化された虚無であるという考え方である。この舞台の上の舞台という内包的な捉え方は後代のニコラの演劇批判にも現れると同時に、皮肉なことだが、演劇サイドにスタンスをとったはずのデフォンテーヌ、ロトルーの作品でも暗示されているように思える。

ところがアンドレイニの *theatrum mundi* は現世の舞台上の演劇を、舞台の上の舞台という内包関係の中でとらえない。元来世界の舞台の中に内包された小舞台である演劇を逆に世界を包み込むものとして形而上的レベルでとらえなおすのである。アンドレイニにとっては舞台は鏡であり、世界自体をグローバルに映し出してみせる、いわば世界と対峙し、同時に世界を包み込んだ無限体となりうるのである。直接に世界劇場に言及したソネの終わりでアンドレイニはこう語っている<sup>3)</sup>。

Spettator qui sù l'ali humile alzato  
Entro Specchio rimira hoggi funesto  
Ch'un bel viver eterno est 'n Ciel serbate.

現在は死に満ちているものの、観衆には同時に天上に準備された永遠の命への誘いが鏡に啓示されるのである。この現世を映しながらも、高次の世界への誘いとなる演劇の概念は *Lo Specchio* (1625)<sup>4)</sup> の読者への前書きにおいてもっとはっきりと示されている。

Poiche si come lo Specchio il vero ci rappresenta, cosi da questa intitolazione chiaro si vegga com'io no apporto, se non il lucido delle più trasparenti dottrine Sacre...

こういった演劇観のもとで、役者はどういったステイタスを与えられるのだろうか。

QUESTA Vita fatal piena di morte  
Pur ci rassembra Recitante anch'Ella;  
Ne la Scena del Mondo ecco la Bella  
Giovinetta apparir con sogge accorte.

Poi cambiando tenor Comica sorte  
D'horrida Vecchia parte fa novella,  
Che fatta d'agonia misera ancella  
Nulla cosa hà che l'ami, o la conforte.

同じソネだが、女優は「死に満ちたはかないこの人生の中」、美しく若い姿で現れもするし、劇的に装いを変えて醜い老人の役でも現れるのである。舞台の上でさまざまな役割を演じきってみせることは、やはり多様な人生とそのうつろい、儚さを映し出し、鏡と象徴としての役割を同時に体現してみせる行為である。この意味で、役者はすべての人間のメタファーであるとともに、それゆえに個々の存在を超えることができる。このソネに言及してフマローリは「Comédien-Microcosme」という考え方を導入しているが、先に述べた意味で、むしろ役者は人間世界を包含しているといいたくもなる。

実際にアンドレイニ自身、多くのキリスト教劇を書いているのは、役者を媒体として現世の存在と天の存在をつないでみせるためだからだ。役者は、私的存在、生物的存在を超え、象徴としてふるまうことができる故、神と人間全般の仲介者となることができるのである。

もちろん、このアンドレイニ的役者論はオーソドックスの護教論者にとっては非常に危険なものとなるだろう。

フランスでの反響は、アンドレ・リヴェの著作<sup>5)</sup>の中に認められる。ルイ13世、リシュリユーの演劇擁護に積極的だった政権のもとにある30年代としては、唯一の注目すべき教会側のリアクションである。リヴェはマリアーナの考え方を援用しながら以下のように述べている。

Mais quoy, si ces Acteurs se contiennent es termes de la modestie, & ne representent es lieux sacréz que des histoires sacrées? (...) Pourquoi ? <<Pource qu'il n'est pas convenable, dit-il, que les gestes des Saints soient représentéz par des hommes infames (...) >>p.32.

ここでも、役者たちの私生活はキリスト教道徳からはかけ離れたものであるという大前提が認められるが、それゆえ、聖人が役者によって演じられるというのは認めがたい。ましてや、「qu'en une compagnie des comoediens une femme qui jouoit le personnage de la Magdelene, fut surprise en adultere avec celuy qui jouoit le personnage du Sauveur, & qui le representoit, en voix, gestes, & habits. »p33. などとなつては何をかいわんやというところだろう。当時の観客一般が「舞

舞台上で役者が演じる役柄と彼らの私生活を混同していた」というのはよくいわれるが、わたしには本当かどうかはわからない。しかし確かにここで護教論者リヴェは、彼自身のもつ「記号＝本質」観、もしくは表象は本質の反映であるというオブセッションを露呈してみせる。聖なるものの現れは、聖なる本質を前提とするという宗教的前提が、生身の存在を超えたところにあるアンドレイニ的役者観とぶつかっているのである。

こういう固定概念を持ち続けた人々の存在を意識してこそ、アンドレイニは「美德に満ちた役者」と「断罪されるべき役者」、「よい演劇」と「悪い演劇」、「非難されるべき過去のミームたち」と「現代の *comici virtuosi*」を峻別して見せた上で、彼らの舞台のプロフェッショナルリズムを強調して見せたのである。 *Lo Specchio* の読者への前書きにおいてアンドレイニはこう語っている。

BENCHE superfluo in tutto sia, che i Comici de' moderni tempi s'affatichino in dimostrar la nobilità, e concessione di quest'arte Comica, tratta dall'honesto, e virtuoso loro operare, non di meno per far chiaro à quelli che vivono in tenebre di malvagità, che lecitissima, e di proffitto, e questa virtuosa Professione, e ch'ad ogni momento si compartono favori, e si dispensano lodi à civili, e studiosi Comici, presi la penna e la prensente Operetta scritti, intitolata lo SPECCHIO.

「現代において役者がその nobilità を例証してみせるのはまったく、余計なことだが、」  
 というのはもちろんレトリックであろう。主たるターゲットは相も変わらず *tenebre di malvagità* の中に生きているものだとして、その他の読者が完全にこういった偏見から解放されていると前提してみせるのもポーズである。

そしてはっきりと *arte Comica, virtuosa Professione* と演劇を職能として強調しているのは、どさまわりで民衆を笑わせ日銭を稼ぐ社会的アウトロー、としての役者集団から、プロフェッショナルリズムへの脱皮を強調する故である。

先に引用しておいたリヴェのリアクションが直接にアンドレイニに向けられたものとは思いがたいが、アンドレイニ的演劇観の反響はすでに30年代前半のフランス演劇においても認められる。

Dieux, d'Empereurs, de Roys, de Princes, de Seigneurs, de Gentilhommes, d'Advocats, de Medecins, de Marchands, de Bergers, de Serviteurs ou autres de quelques qualitez ou conditions qu'ils puissent estre, comme il faut que le Théâtre en produise de toute sorte, estant une figure racourcie du monde, (A.1,

Scn.3)

同じグージュノのテキストでも次のくぐりはさらに興味深い。

mais qu'il [théâtre] requiert aussi des esprits universels soit aux paroles, aux actions & sur tout représenter en abrégé toutes les actions du monde. Et c'est avec beaucoup de peine, d'autant que douze Acteurs pour le plus dont la scène est composée doivent en cinq actes & en deux heures représenter ce qui dans l'univers aura peut-être succédé en vingt années à mille personnes. (A.1 Scn.3)

グージュノが *esprits universels* と呼ぶもののおかげで役者は舞台の上に時間と空間の本質を凝縮した上で世界と人生を再現してみせることができるのである。著者はさらにこう続けている。

Et de plus c'est que dans le Theatre universel nul n'est attaché qu'à sa propre condition; mais au Comique chaque Acteur doit représenter la qualité, la condition, la profession ou l'art que les sujets requierent (A.1 Scn.3)

役者の私生活における道徳性を *honnêteté*, *civilité* といった当代のモラル意識に絡めて、称揚してみせる本作品だが、教会の問題は欠け落ちてしまっている。同時に演劇と役者という存在のもつ天と現世を結ぶ形而上的な意味あいも消し去られてしまっている。フランス30年代に相次いで上演、出版された演劇を主題とし、自己言及的な演劇擁護キャンペーンを展開する作品群では、宗教の問題に触れるのはタブーであったようだ。この点でもアンドレイニとのコントラストは明確である。アンドレイニははっきりと教会サイドの賛同に言及している ( *Non più dalle Città discacciate sono: ma da quelle di santa Chiesa, e da I Regni, e Catolici, e Cristianissimi chiamate, ascoltate, ammirate, e premiate vengano. Non più I sacri Canonici negano à Comini le Communioni : Lo Specchio* 序文)。もちろんイタリアにおいても、宗教サイドが一致して演劇を認めていたわけではない。ストラテジックな発言なのである。フランスの事情はといえば、リシュリユーのもと、教会側としても政治権力への遠慮があったのだろう。沈黙が続く。この奇妙な沈黙の中で、フランス演劇は礎を築いていったのである。

この沈黙を破ったのが、リヴェの *Instruction chrestienne* だったといえるが、同年に出版されている演劇サイド、スキュデリーからの *L'Apologie du Théâtre*<sup>6)</sup> との関連を考えなければなるま

い。この演劇擁護論の中、スキュデリーはきわめて慎重な言葉で、教父たちの伝統を検討した上で、アンドレイニ同様に過去と現在、不純なものと道徳的なものを峻別する必要を説く。すなわち«ce qu'elle estoit dans quelques uns des Siecles passez, & ce qu'elle est maintenant dans le nostre»(p.2)は別物であり、«l'une n'estoit que medisance & salletez, & que l'autre n'est que pudeur & modestie»(p.2)とする。そして演劇というメディアの特性に基づく教化的作用の有効性を説いている。このあたりの論旨はアンドレイニ的演劇擁護論や、イザベッラ・アンドレイニを賞賛し、おそらくアンドレイニ一族の演劇観を大きく反映した *Mademoiselle de Beaulieu*<sup>7)</sup> などとも共通するところである。しかし、スキュデリーはそれにとどまらず、演劇と役者の内包する危険性にも言及した上で、論を展開させているのである<sup>8)</sup>。スキュデリーは「役者＝不道徳もの」というレッテルをはぎ取るために、歴史的に著名な役者たちを想起しているが、ここでジュネについて言及されている。

Il s'est trouvé des comediens qui ont [...] merité celle du Martyre, comme S.Ginesius, qui de la Scene ou il representoit, fit l'Eschaffaut de son suplice, & le Theatre de sa gloire. (p.83-84)

しかしながら、スキュデリーもこの殉教した役者というエピソードがもちうる意味をこれ以上掘り下げるような論議は進めていないのである。

#### 殉教した役者について

さて、*Teatro Celeste* から論を起ししながらも、あえて、ここまで、デフォンテーヌ、ロトルーによる殉教者ジュネについての競作にはあまりふれずにきた。しかし、これで問題の二作品が現れた歴史的コンテクストが見えてくるような気がする。両作品の意味あいについては、別に長く論じたこともある<sup>9)</sup>ので本論ではくりかえさないが、以下若干の考察をつけ加えておきたい。

フランスではじめてキリスト教と演劇を主題として取り上げた演劇作品が、コメディアン、ジュネを題材としているのは特筆に値する。これはこれで演劇サイドからの一つの態度表明であったからだ。そしてデフォンテーヌ、ロトルーによるこの二作品はアンドレイニ的演劇擁護の内包するものを、フランス的コンテクストにおいて問題化したものであったと考えられるからだ。

デフォンテーヌ、ロトルーの両作品が現れるためには、ポリュウクトの成功に代表される40年代のキリスト教悲劇の流行が重要であったことはいままでもない。しかし、このキリ

スト教悲劇ブームだけで、護教論と演劇擁護という矛盾したメッセージを作り出すことを使命とした作品の誕生について語るのは、片手落ちであろう。

これについては、30年代の終わりに出版された、アンドレ・リヴェとスキュデリーの著作が重要なターニングポイントになったのではないかと思う。プロフェッショナリズムを標榜するフランス演劇がその道徳性を示すためには、そして、それまでタブー視されてきた教会サイドへのメッセージを送るには、護教劇を演じることがまっとうな方策である。ところが教会サイドには、リヴェがむしかえしたように、聖なるものを役者たちが演じるのはとく神であり、世俗劇にとどまってもらった方がまだましだというアレルギーがある。アンドレイニに続く、スキュデリーのジュネについての短い一文はこの意味で、1645年に最初の『聖ジュネ伝』を出版するデフォンテーヌに対する啓示となったのではないだろうか。

ジュネの殉教を上演することにより、護教的なメッセージと役者が聖なるものを演じることの擁護を重層化させることができるからである。

アンドレイニのソネにおけるジュネはローマ宮廷で *Idolatra* としてあつかわれており、「洗礼の儀式をあざ笑う」ために舞台に上り、実際に改宗してしまうというアイロニーを例証するものである (*CONVERSIONE DI S.Ginesio Comico, & Idolatra, alhor che 'n Theatro per derider il Battesimo si convertì dadovero, onde sotto Diocliziano fù decapitato*)。これに加えて、死刑台を栄光の舞台とした (*l'Eschaffaut de son suplice, & le Theatre de sa gloire*) というスキュデリーのレトリカルな一文が、おそらくデフォンテーヌの構想の出発点となったのであろう。

Changer les eschaffauts en superbes Theatres,  
Et là, leur faire voir dans la derision  
L'erreur et les abus de leur Religion, (A. 1, Scn 1)

デフォンテーヌはこうして刑場と劇場のアナロジーによるアクロバティックな反転を見せる。ローマのキリスト教迫害の刑場は、劇場へと装いを変え、その劇場は栄光の舞台としての殉教の刑場へと変化する。そして、地上の舞台と天上の舞台への橋渡しが行われるのである。

本論のはじめに少し言及したが、デフォンテーヌの本作品では、アンドレイニ的な形而上的役者論が一見、抜け落ちてしまっている。ジュネに従う恋人パンフィリをのぞくと、残る役者たちは宮廷的な道徳は身につけているものの、キリスト教的には迷妄の中にとどまる。ここではどうやら、「選ばれたもの」という視点が導入されているようである。さらに気になるのが、デフォンテーヌの踏襲した「洗礼式を嘲笑うための演技が真実の改宗を呼ぶ」と



いう図式は、元来キリスト教の奇跡、洗礼の秘儀的な力にアクセントをおくものであり、そのためにこそ、この芝居の極端な図式が選ばれたといえる。したがって、本作の構成にはレトリカルな力は十分にあるものの、それが本当に現世の役者のモラルの擁護につながるメッセージとして適切であったかということだ。フランス的コンテキストにあるデフォンテーヌとしては、アンドレイニ的 *Theatrum mundi* の内包するものを十分に取り入れることができなかったのではないだろうか。

もちろん、演劇を鑑賞する場合にどこのレベルでメッセージを受け取るかという問題はあ  
る。作品内容のレベルからいうと役者の擁護とはいえずとも、モリエール率いる「盛名座」  
の役者がこうして護教的な演劇を演じるというレベルでのメッセージは生きているからだ。

こう考えてみると、ロトルーの芝居の方が役者の擁護と復権というメッセージにおいては  
一歩踏み込んだものだということがわかってくるのである。ロトルーにおけるジュネは「洗  
礼式を嘲笑うための演技が真実の改宗を呼ぶ」という奇跡以前にすでに、改宗のサインを見  
せている。ローペ・デ・ベーガの芝居に発想をえた『聖ジュネ伝』におけるリハーサルの一  
シーンはこの意味でも重要である。殉教者の役を準備するジュネに幻聴体験として、神の声が  
届く。ローペ・デ・ベーガでは天使のメッセージであることが暗示されるが、ロトルーでは  
そのへんははっきりしない。ジュネの心中ではこのメッセージの真偽、自分自身の中に目覚  
めている宗教的感情の真偽、について揺れ動く状況が示される。聴覚は神のメッセージにも  
っとも開かれた感覚であったことを忘れてはいけない。ルネッサンスから古典期に描かれた  
『受胎告知』のシーンを思い出してみればよいだろう。しばしば天の使いは、靈的なもので  
ある故不可視であるが、そのメッセージは聴覚を通して届くのである。実際ジュネはこう独白  
している。

Qu'endends-je, juste Ciel, et par quelle merveille,  
Pour me toucher le coeur, me frappes-tu l'oreille? (A.2, Scn 4)

また、スキュデリーが *Apologie* で援用する「科学的」感覚論でも、聴覚は五感のうちでも  
っとも人間の悟性に直結したものである。

L'ouy est sans doute celuy de tous les sens qui approche le plus, du propre siege de l'entendement &  
de la raison, qui est le cerveau; si bien qu'il corrompt aussi plus facilement l'ame, si ce qu'on reçoit par  
luy n'est pas bon. (p.6)

一方、天の声を聞くジュネにはこの事件以前すでに、十分な準備があったことも示されている。また、劇中劇が始まってからの、アドリアンのマスクの下でジュネが生きる感情の発展のダイナミズムについても、別論文<sup>10)</sup>述べたように非常に興味深いものが見られる。ルーセが広めることになるいわゆる「バロック」的解釈でいうところの「仮面」と実体の問題は、仮面の実体への優位性というパラドクスの魅力を喧伝するものであった。ロトルーの『聖ジュネ伝』が忘却を免れたのはこのパラドクスに対する後世の感受性によるところが多い。が、ロトルーの作品をもう一度、歴史的文脈におきなおした場合、同時に見えてくるのはむしろ神の恩寵に導かれた実体、一人の地上の役者の心の葛藤と展開、という護教的であると同時に役者の復権をめざしたメッセージでもあるだろう。

---

NOTES

<sup>1)</sup> Fumaroli (Marc), "La Querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet", RHLF, 1970, Nov-Dec, pp.1007-1030

<sup>2)</sup> «Furono Comici Divoti, Beati, e Santi, quelli, che acerbamente piansero, e si convertirono; & io solo Comico peccatore fui serbato uccello palustre à cantar le Loro felici Conversioni; accioche non solo à me solo ma eziandio ad ogn'altro Comico porgessero occasione d'esser imitati così nell'Eremo come nel Theatro.»

<sup>3)</sup> CHE QUESTA VITA NOSTRA / nel Theatro del Mondo sia / fatta recitante.

<sup>4)</sup> Andreini (Giovanni Battista), *Lo Specchio* : Compositione sacra e poetica, nella quale si rappresenta al vivo l'immagine della Comedia, quanto vaga e deforma sia, alhor che da comici virtuosi o viziosi rappresentata viene, -Parigi : N.Callemont, 1625.

<sup>5)</sup> Rivet (André), Instruction chrestienne, touchant les spectacles publics / Des Comoedies & Tragoedies : où est / decidée la question, s'ilz doibvent / estre permis par le Magistrat, & / si les enfans de Dieu y peuvent assister en bonne / conscience? / Avec le jugement de l'Antiquité sur le mesme subject. -La Haye 1639.

<sup>6)</sup> Georges de Scudéry, *L'Apologie du Théâtre*, Paris, 1639

<sup>7)</sup> Attribué à Beaulieu (Mlle. De), La Premiere atteinte contre ceux qui accusent les Comedies. / Par une demoiselle Françoisse. Jean Richer, 1603 « Il nous reprend d'assister aux Comedies: Nous serions dignes d'un reproche eternal, si elles estoient telles qu'il les represente: & nos Pasteurs nous banniroient des Sacrements, comme indignes de porter le glorieux tiltre de Chrestiens, s'il y avaoit quelque reste de celles qui sont condamnées tant par les Papes que les Empereurs: s'ils ont retenu le nom de Scene & de Théâtre, & autres mots, ils en ont rejeté le vice.» p.6

<sup>8)</sup> «En effet, la chaleur Poétique est bien dangereuse, quand elle n'a pas plus de force, que celle du Soleil de

Mars, c'est à dire, qu'elle esmeut & ne resoud point:» p.7.

<sup>9)</sup> *Comédies des comédiens et théâtre autoréflexif*, Lille: Atelier National de Reproduction de Thèses, 1989  
(Microfiche).

<sup>10)</sup> 前掲論文、第3部