

フランス最初の俳優たち
中世から偉大なる世紀の夜明けまで
(第1部 10-13世紀)

戸口民也

Les premiers acteurs français
du Moyen Âge à l'aube du Grand Siècle
(Première partie : du X^e au XIII^e siècle)

Tamiya TOGUCHI

Table analytique des matières

Introduction.

1. Le théâtre à l'église (X^e - XIII^e siècle) - Naissance du drame liturgique ; Hilaire et ses drames ; *Ludus Danielis* de Beauvais et *Fleury Playbook* ; le *Jeu d'Adam*.
2. Naissance d'un théâtre de la ville (XIII^e siècle) - Un nouveau lieu théâtral ; pièces religieuses : le *Jeu de saint Nicolas*, le *Miracle de Théophile* ; pièces profanes : *Courtois d'Arras*, le *Jeu de la Feuillée* et le *Jeu de Robin et Marion* ; les jongleurs : du narratif au dramatique ; acteurs et lieu théâtral du *Jeu de la Feuillée* ; Adam de la Halle, le premier auteur-acteur-metteur en scène ?

はじめに

本稿の目的は、10世紀にフランス最初の劇が誕生したときから、17世紀初め — 「偉大なる世紀」le Grand Siècleの夜明け — まで、フランス演劇の流れを俳優という観点からたどることである。その概略をまず紹介しておこう。

フランス — というよりは中世西欧世界に独自の演劇が誕生するのは10世紀のこと、それも教会・修道院の典礼から生じた典礼劇 *drame liturgique* がはじまりだった。13世紀になると奇跡劇 *miracle* が演じられるようになり、とくに中世末期には大がかりな聖史劇 *mystère* (あるいは受難劇 *passion*) が興隆する。これらの劇を支えていたのは、典礼劇では聖職者・修道者などの教会関係者たちだった。奇跡劇から聖史劇の時代になっても、教会は教義の普及や信仰心の昂揚のために劇上演を支援し、大きな役割を果たし続けるが、新たに市民たちが劇の重要な担い手として加わるようになり、登場人物も彼らが演じるようになった。宗教劇は基本的には素人・アマチュアの演劇であり、とくに初期の典礼劇において役を演じていた聖職者や修道者を俳優とみなすこと自体、ためられるほどである。宗教劇は、その名の通り宗教的な目的をはっきりもっていた。やがてスペクタクルとしての効果に工夫がこらされ、娯楽的な要素が

盛り込まれるようになって、目的そのものは変わらなかった。そして、時代の推移とともに、演劇という形態が宗教上の目的にふさわしくないと見なされるようになったとき、宗教劇は衰退し、滅ぶのである。

他方、世俗的な主題による劇は、13世紀に誕生する。この時代の作品は、現存するものを見る限りではごく少数にとどまる。個々の作品は演劇史的には重要な意味をもつが、ジャンルとして後の時代まで受け継がれるのは笑劇 *farce* だけで¹、他はほとんど孤立した例のまま終わってしまう²。15世紀になると、世俗劇は、大きく分類すると笑劇、道徳劇 *moralité*、阿呆劇 *sottie* の3つのジャンルが栄えるが、これらの劇の担い手たちの中には、職業俳優の原型と言ってもよさそうな例が早くから見られる。宗教劇とは反対に、世俗劇は上演する側も見る側も楽しみを — それも主として笑いを — 追求する。これらの劇を演じていたのは、当時の文学的サークルに加わっていたアマチュアの演技者、あるいは語りの芸を専門とするジョングルー *jongleur*³ だったようである。そして時代が下るにつれて、彼らのなかからセミプロの演技者、職業俳優が現れるようになったと思われる。とくに笑劇は、これらセミプロや職業俳優のレパートリーにしっかりと組み込まれ、17世紀前半まで根強く生き残るはずである。

16世紀は中世演劇と古典古代をモデルにした人文主義演劇とが交錯する時代である。この過渡期あるいは転換期とも言うべき世紀をへて、前者は衰え次第に姿を消していく。そして後者は、次の世紀にフランス古典主義演劇へと発展する。フランス演劇の黄金時代、「偉大なる世紀」の到来とともに、近代的な職業俳優・劇団が社会に定着するようになるのである。

1. 教会の演劇 (10-13世紀)

中世西欧世界にはじめて誕生した演劇は、教会・修道院の典礼 — とくに復活祭の典礼、さらには降誕祭の典礼など — から生じた典礼劇だった。演じられた場所は教会あるいは修道院の聖堂の内部、テキストは当然のことながらラテン語で、演じていたのは教会・修道会の関係者たちだった⁴。その情景を、ベルナル・フェーヴルは以下のように描いてみせる。

ひげの生えた女が3人、教会の身廊を横切っている・・・これがたぶんフランス最初の劇の上演だった。

時代は10世紀、早朝のこと。復活祭の夜明け前の典礼で、福音書に記された3人のマリアがキリストの墓にやってくる場面をあらわしたものである。この典礼の最後で、3人の修道士が3人の聖なる婦人たちを演じている。彼らは教会を横切り墓までやってくる

¹ しかし笑劇が実際に数多く演じられるようになるのは2世紀後の15世紀になってからのことである。

² ただし、アダン・ド・ラ・アルの『葉蔭の劇』*Le Jeu de la Feuillée*のように、同種の劇が他にも作られたにちがいないと思われる例もある。しかし、テキストは残されていない。おそらくは、当事者たちがその必要を感じなかったためであろう。

³ ジョングルーについては後で詳しく述べることにする。

⁴ Gustave Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Champion, 1951, p. 36 ; Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 65.

るが、そこで棕櫚の枝を手に持った4人目の修道士（天使）に出会う。天使は3人にキリストの復活を告げ知らせ、墓が空であることを確かめるよう促す。そこで3人のマリアは内陣の方に引き返し、キリストの遺体を包んでいた布が墓に残されていたのを証拠として手に持って振りかざしながら、全会衆にこの知らせを告げる。それから3人は中央祭壇に行ってこの布を置く⁵。

このときの3人のマリアたちと天使のやりとりは、当時の復活祭の典礼に組み込まれていたトロープス tropus⁶からとられたもので、次のようなものだった。

— Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae ?

墓所に誰をさがしているのか、おお、キリストのはしためたちよ？

— Jhesum Nazarenum crucifixum, o caelicola.

十字架にかけられたナザレのイエスです、おお、天に住まわれる方よ。

— Non est hic, surrexit sicut praedixerat, ite, nuntiate quia surrexit a mortuis.

イエスはここにはおられぬ。かねて言われていたとおり復活されたのだ。さあ、行って、イエスは死者のなかから復活されたと伝えよ⁷。

ここで演じられていることは、すべて福音書からとられており⁸、付け加えられているものはほとんどない。聖書に描かれた場面を人が実際に演じながら示す（再現する）représenter という意味ではたしかに演劇的であり、布を振りかざして人々に示したりするところなどをみれば、非常に素朴な形ではあるが、すでに典礼から演劇へと一步踏み出していると言えるだろう。

なお、「ひげの生えた女が3人」、「3人の修道士が3人の聖なる婦人たちを演じている」という言葉からもわかるように、マリアたちを演じていたのは男性である。典礼劇では、女性

⁵ Bernard Faivre, « Le théâtre de l'église », dans *Le théâtre en France du Moyen Âge à nos jours, 1 : du Moyen Âge à 1789*, publié sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1988, p. 16.

⁶ トロープス（フランス語は「トロープ」 trope）：9-13世紀における教会典礼聖歌に挿入された旋律および説明的歌詞のこと。

「トロープスは、通常文のいずれかの歌のひとつひとつの音符に対して音節的に言葉をあてはめ、いきいきとしたリズムで歯切れよく歌い進むものである。これは大胆な発想で、おそらくジュミエージュで発生し、ノトケル（912没）やトゥオーティロ [テュティロン]（915没）の影響下にザンクト＝ガレンで盛んになり、やがて文学的で音楽的で劇的で典礼的な新しい作曲法を生み出すことになり、11～12世紀にリモージュのサン＝マルシャル修道院が、芸術的な単声音楽やシャンソン・ド・ジェストと接触を保つことによって、これらの作曲法にすばらしい飛躍をもたらした。」（ノルベール・デュフルク『フランス音楽史』遠山一行・平島正郎・戸口幸策訳、白水社、1972年、p.38-39。なお原文の漢数字を算用数字にあらためた。）

⁷ このテキストはレンヌ第2大学の「中世テキスト研究センター」Centre d'Études des Textes Médiévaux サイト (<http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/>) のなかの、以下のアドレスに掲載されている。
<http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/liturg/paques.htm> (2009.10.25.現在)

⁸ マタイ28・1-8；マルコ16・1-8；ルカ24・1-12参照。なおヨハネ福音書の記述（20・10）は他の3福音書とは若干異なり、マグダラのマリアだけが取りあげられている。

の役も男性が演じていたのである⁹。

しかし、例外がなかったわけではない。女子修道院では、修道女たち自身が典礼劇を演じたこともあったようである¹⁰。とすると、フランス最初の女優は修道女だったかもしれないわけだ。

これとは別に、ギュスターヴ・コエンがひとつの興味深いエピソードを紹介している。ボーヴェ Beauvais で演じられた聖家族のエジプトへの逃亡の場面で、「美しい少女」が聖母マリアの役に選ばれ、子供を抱きロバに乗って、聖職者や民衆とともに大聖堂からサン・テチエンヌ教会まで向かった、というのである¹¹。あいにく、これがいつ演じられたものなのかコエンが記していないため、この少女を「中世最初の女優」とみなせるかどうかは定かでない¹²。

典礼劇のほとんどは聖職者や修道士の手になるものだが（彼らの名前は伝わっていない）¹³、例外的に作者の名前が伝わっているものもある。イレール Hilaire（ヒラリウス Hilarius、12世紀）の『ラザロの復活』*Suscitatio Lazari*、『聖ニコラ像の劇』*Ludus super iconia sancti Nicolai*、『ダニエルの物語』*Historia de Daniel representenda* である¹⁴。イレールは司祭でも修道士でもなく、アベラール Abélard のもとで学んだ文学的インテリとでも言うべき人物であり、彼の作品は、ボーヴェの司教座付属学校の学生たちの作品とされる『ダニエルの劇』*Ludus Danielis*（12世紀）や、『フルリー劇集』*Fleury Playbook*（12世紀末から13世紀初め：ラザロの復活、聖パウロの回心、聖ニコラの奇跡などが題材となっている）などとともに、司教座や修道院に付属する学校、あるいは大学などで読まれ、演じられたにちがいない¹⁵。これらの作品は、教会の典礼にあわせて演じられたはずである。ボーヴェの『ダニエルの劇』は降誕節の典礼にあわせて作られているし、またイレールの『ラザロの復活』と『ダニエルの物語』の最後には、朝課（カトリックの聖務日課のひとつで夜明け前に唱える）のときに演じる場合は「テ・デウム」*Te Deum laudamus* を歌うこと、また晩課（カトリックの聖務日課のひとつで日没時に唱える）のときに演じる場合は「マニフィカト」*Magnificat anima mea Dominum* を歌うとの指示が記されている¹⁶。つまり、それが演じられる場合は、教会あるいは修道院、あるいは司教座付属

⁹ Cohen, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 36-37. Cohen はこのエピソードを Gasté (A.), *Les drames liturgique de la cathédrale de Rouen, Evreux, Imprimerie de l'Eure, 1893 (Extrait de la Revue catholique de Normandie.)* から得ていることを注記している。Cohen が紹介しているエピソード全体 (*op. cit.*, p. 36-37 et 49-50.) から推測するかぎりでは、初期の典礼劇ではなく、だいたい時代が下ってからのものと思われる。しかし、Gasté の論文を読む機会が得られぬため、確実なことはわからない。

¹² 女性が女性の役を演じていることが文書で確認できるようになるのは14世紀になってからのことである。フランス最初の女優については、次回「第2部」で述べることにする。

¹³ Cohen, *op. cit.*, p. 34 ; Mazouer, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴ Mazouer, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵ Cohen, *op. cit.*, p. 35 ; Mazouer, *op. cit.*, p. 32-33.

¹⁶ グレース・フランクの次の指摘は示唆的である。「こうした指示から、これらの劇がまさしく典礼に即していることはあきらかであるが、どういった典礼で用いられるか特定されているわけではない。フルリーのテキストの場合と同様に、自由への第一歩が踏み出されたのである。」— Grace Frank, *The Medieval French Drama*, Oxford University Press, 1954, p. 53. Voir aussi Mazouer, *op. cit.*, p. 54.

学校や大学の聖堂と考えてよいだろう。そしてこれらの作品を演じたのは、司祭や修道士（あるいは女子修道院の場合にはおそらく修道女が）、また学校や大学では教師や学生たちだったはずである。

典礼劇は12世紀から13世紀にかけて最盛期を迎え、13世紀に誕生する都市の演劇にも影響を与えつつ、さらに数世紀にわたって教会や修道院の内部で演じ続けられることになる¹⁷。

教会の演劇のなかで特筆すべき作品は『アダム劇』*Le Jeu d'Adam*（あるいは *Le Mystère d'Adam* : 12世紀半ば）である。『アダム劇』は、後で述べるように、そのユニークさゆえに半典礼劇（あるいは準典礼劇）*drame semi-liturgique* と分類されることが多かったが、むしろ典礼劇が発展してひとつの頂点をなした作品というべきだろう¹⁸。典礼劇では、教会の典礼の言語であるラテン語が使われるのであるが¹⁹、この劇では — 一部でラテン語が使われてはいるが²⁰ — 台詞にあたる部分はすべて俗語つまりフランス語で書かれている。この点は非常に重要である。この作品のもうひとつの重要な点は、登場人物同士の台詞のやりとり — 特にエバと彼女を誘惑する蛇（＝悪魔）の場面における悪魔の巧妙な誘いやエバの心の動きなどを表す台詞のやりとり — が見事に描かれているだけでなく、場面のつなぎ方、俳優の仕草や動きに関する指示、衣装や仕掛けについての説明なども実に具体的に書かれている。これらの注意書きも、アダム・エバ・悪魔の台詞も、ほとんどすべては、聖書の簡潔なテキストには記されていないことがらで、人間的な想像力を働かせながら考えられ、創作されたテキストである。先に述べたように、典礼劇に「演劇へと一歩踏み出している」部分があることは確かだが、その部分も典礼の延長線上にあり、全体としてみれば典礼の枠内に収まっていると言える。しかし『アダム劇』の場合は、典礼から明らかにはみ出ている部分が大きい²¹。その意味で、これは演劇作品と呼ぶにふさわしい作品である。またそれゆえに、『アダム劇』はまさに二重の意味で「フランス語による最初の戯曲／フランス最初の演劇作品」*« notre première pièce de théâtre française »*²² ということができるだろう。

『アダム劇』がどこで演じられたのか（教会前の広場か教会の中か）、また登場人物を誰が演じたのか（聖職者か市民か）は、テキストの注意書きの解釈の仕方によって意見が分かれ、いまだ決着はついていない。注意書きの中にある「*Figura*（神のこゝろ）は教会の中に戻る」な

¹⁷ Mazouer, *op. cit.*, p. 60.

¹⁸ Faivre, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹ ただし、時代が下ると、典礼劇でも時としてフランス語が使われるようになった。Voir Mazouer, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ 劇の最初に朗読される聖書のテキスト（旧約聖書、創世記第1章）や、劇の途中で歌われる聖歌ではラテン語が用いられている。なお、さまざまな注意書きもラテン語で記されている。Voir *Le Jeu d'Adam*, dans *Jeux et Sapience du Moyen Âge, texte établi et annoté par Albert Pauphilet*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 3-41 ; voir aussi *Le Mystère d'Adam, texte du manuscrit de Tours et traduction nouvelle par Henri Chamard*, Paris, Armand Colin, 1925.

²¹ 実質的には『アダム劇』を分類するためだけに半典礼劇という独立したカテゴリーが考えられるようになったのも、このためである。

²² Mazouer, *op. cit.* p 73.

どの指示²³から、コエンは教会前広場で上演されたものとしている²⁴。また、演技者への注意や指示が事細かであるのは、典礼をよく知り朗読や聖歌にも熟達している聖職者ではなく、こうしたことには不慣れな一般庶民やブルジョワたちを相手にしていたためで、従って劇を演じていたのもこれら市民たちだったと述べている²⁵。他方フェーヴルは、注意書きにある「教会」というのは建物そのものではなく教会内に設定された「場所」であるとする説を支持し、『アダム劇』は教会の中で演じられたと考えている²⁶。そして、登場人物を演じていたのも — カッコ内でもしかも疑問符つきではあるが — 「十分に経験をつんでいない俳優たち（若い聖職者 [あるいは神学生] たち?）」 « des acteurs insuffisamment expérimentés (de jeunes clercs ?) »²⁷ と推測している。いずれにせよ、決定的な証拠がない以上、台本に記された注意書きの解釈に基づく仮説にどどまるので、どちらとも断定することはできないだろう²⁸。

なお、典礼劇で3人のマリアを男性が演じていたように、『アダム劇』でエバの役を演じたのも男性だったことは間違いのないようである。女性の役を女性が演じるようになるのは、まだだいぶ先のことである²⁹。

2. 都市の演劇の誕生 (13 世紀)

13 世紀になると、典礼劇の伝統を受け継ぎながら、教会の典礼から独立した新たな宗教劇が誕生してくる。聖人伝を題材とする奇跡劇である。劇の主たる担い手も、聖職者や修道士ではなく、都市の住民つまり一般信徒へとかわっていく。演劇は教会の典礼から離れ、独立した演劇作品としての性格をますます強め、上演の場も教会や修道院の中から都市の広場、あるいは市庁舎のホールやコンフレリ *confrérie* (同業者組合、ある共通の目的をもって結成された協会、宗教的信心会) の集会場など世俗の建物の中へと移っていった。

こうした変化の背景には、12 世紀から 13 世紀にかけての都市の発展と俗語 (フランス語) による文学の興隆があった。それまでは、教会とくに修道院が西欧世界の知的・文化的中心としての役割を担ってきたが、王や有力諸侯の宮廷、そして都市が、新たな文化的「場」として台頭してきたのである。修道院や司教座教会付属学校の充実、さらには大学の誕生と発展も、聖職者以外の文化的・知的階層の登場を促すことになった。13 世紀を代表する宗教劇としては、北フランスの町アラス Arras の詩人ジャン・ボデル Jean Bodel による『聖ニコラ劇』*Le*

²³ たとえば、アダムとエバが楽園を追放される場面の後には「聖歌が終わると *Figura* は教会の中に戻る」 « *Le chœur fini, Figura rentrera dans l'église.* »、アベルとカインの物語の後には「ここで *Figura* は教会の中に戻る」 « *Ici, Figura rentrera dans l'église.* » との指示がある。Voir *Le Jeu d'Adam, dans Jeux et Sapience du Moyen Âge*, p. 30 et 41.

²⁴ Cohen, *op. cit.*, p. 52-53.

²⁵ *Ibid.*, p. 59.

²⁶ Faivre, *op. cit.*, p. 28-29.

²⁷ *Ibid.*, p. 29.

²⁸ Mazouer, *op. cit.*, p. 75-76.

²⁹ ただし、先に紹介したポーヴェの少女のエピソードが実際にはいつのことかによって、事情は変わってくる。

Jeu de saint Nicolas (1200年12月5日の聖ニコラの祝日にアラスで上演されたと思われる³⁰)と、パリの詩人リュトブフ Rutebeuf による『テオフィルの奇跡劇』*Le Miracle de Théophile* (パリ司教の注文に応じて書かれ、1263年か64年の9月8日聖母マリアの誕生の祝日に上演されたと思われる³¹)があげられるが、詩人という新たな文化的エリートがテキストを書き、都市という場を背景に生まれたこれらの作品は、まさにこの時代の特徴を明らかに示しているといえるだろう。

新たな文化の場と担い手の登場に伴い、宗教的な主題の劇だけでなく、世俗的な主題の劇も誕生する。とくにアラスで生まれた世俗的主题の演劇は、当初から市民が担い手だった。そのもっとも古い作品『アラスのクルトワ』*Courtois d'Arras* (作者不詳、13世紀初めにアラスで上演された³²)は、ルカ福音書の放蕩息子のたとえ話³³を題材にしながら、田舎から都市(アラスの町)に出てきた若者が居酒屋 *taverne* で遊んだあげく金を巻き上げられる話を描いたもので、一種の風俗劇とも言える作品であると同時に宗教的な目的もあわせもっている³⁴。また、アラスの音楽家・詩人アダン・ド・ラ・アル *Adam de la Halle* による『葉蔭の劇』*Le Jeu de la Feuillée* (1276年6月4日から5日にかけての夜、アラスのジョングルールとブルジョワのコンフレリの集会で上演された³⁵)と『ロバンとマリオンの劇』*Le Jeu de Robin et Marion* (1280年代にイタリアのナポリ、シャルル・ダンジュー *Charles d'Anjou* の宮廷で演じられたと思われる³⁶)は、この時代の世俗劇を代表する作品である。作者アダン・ド・ラ・アルはアラスの市民であり(ただし都市行政の実権を握る豊かな上流市民階層ではなく、その下で働く経済的にもつましい身分だった³⁷)、先にふれた新たな文化的・知的階層の一人として、仲間とともに活躍する。ジャン・ボデルや『アラスのクルトワ』の作者、そしてアダン・ド・ラ・アルたちの活動の舞台となったのは、当時の市民たちの文学的サークルとでも言うべきピュイ *puy* や

³⁰ Mazouer, *op.cit.*, p. 92.

³¹ *Ibid.*, p. 101-102.

³² *Ibid.*, p. 98.

³³ ルカ 15章。

³⁴ 『アラスのクルトワ』は一般には世俗劇 *théâtre profane* に分類される。しかし、この作品が福音書を題材とし、登場人物や場を「現代化」しつつも、その教訓はしっかりと伝えようとしていること、とくに劇の結末で放蕩息子の父親が語る最後の台詞が « *Chantons Te Deum laudamus.* » 「《テ・デウム》を歌おうではないか。」であることに注目すれば、宗教劇に分類することも可能である。というのも、《テ・デウム》は典礼劇の最後で歌われてきたし、『聖ニコラ劇』と『テオフィルの奇跡劇』でもおなじように、劇は「《テ・デウム》を歌おうではないか」という台詞で終わるからである。Voir *Jeux et Sapience du Moyen Âge*, p. 107, 133 et 158. フランクは、慣例に従って『アラスのクルトワ』を世俗劇・喜劇の章で取り扱いつつ、この作品をジャン・ボデルの『聖ニコラ劇』とともに、どちらも喜劇にも宗教劇にも分類可能であると解説している。シャルル・マズエールはさらに一歩進んで『アラスのクルトワ』を宗教劇として取り上げている。Voir Frank, *op. cit.*, p. 211-212; Mazouer, *op. cit.*, p. 98-101.

³⁵ Mazouer, *op. cit.*, p. 106.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Bernard Faivre, « Le théâtre de la grand-place », dans *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, 1, p. 42-43.

コンフレリの集会で、『聖ニコラ劇』や『アラスのクルトワ』、あるいは『葉蔭の劇』などの作品が上演されたのもおそらくはこうした集まりにおいてだった³⁸。

13世紀の劇は、宗教的主題の劇であれ世俗的主題の劇であれ、北フランス — それもパリ、そしてとくにアラスを中心としたピカルディー地方に集中している。今日まで伝わっている作品は、すでに紹介したものに加え、独白劇 *monologue dramatique* の先駆とも言うべき『薬草売りの口上』 *Le Dit de l'Herberie* (リュトブフ作、1265 頃³⁹) と、現存する最古の笑劇『小僧と盲人の劇』 *Le Jeu du garçon et de l'aveugle* (作者不詳、1270年代から13世紀末にかけて、トゥルネ Tournai [アラスの北東約 60km の町で現在はベルギーの都市] で書かれたと思われる⁴⁰) があるくらいで、数としてはきわめて限られている。しかし、いずれもはっきりとした特徴をもつ作品で、これらの作品が誕生する背景には、典礼劇の影響とともに、ジョングルールの活躍が考えられる。

ここでしばらく、ジョングルールについて考えてみたい。ジョングルールとは何か。人々に自分の芸を披露し楽しませる芸人である。では、どんなことをするのか。曲を作り、歌を歌い、楽器を奏で、踊る。詩をつくり、あるいは詩・物語・聖人伝などを歌い、語る。誰かの、あるいは何かの物真似を演じてみせる。軽業や曲芸を披露する。宮廷の娯楽係を務めることもあれば、祭りや祝宴に関わることもある。町や村を旅する大道芸人、旅芸人でもある⁴¹。一人のジョングルールがこれらすべての芸をしてみせるわけではないし、これらすべてを兼ね備えているわけでもない。ただ大まかに言えば、12世紀から13世紀にかけてジョングルールは広い意味で用いられていた。そのため、メネストレル *ménestrel* (王や諸侯に仕える宮廷楽師)、トルバドゥール *troubadour* (南フランスの詩人)・トルヴェール *trouvère* (北フランスの詩人) との区別もあいまいになることがある。ジョングールの黄金時代は13世紀で、これは西欧世界の繁栄の時期と一致する。しかし14世紀になると、疫病(ペスト)や戦乱(百年戦争)など社会的混乱の影響もあって、徐々にその数が減り、やがてはジョングルールといえは軽業師、曲芸師、大道芸人のことを指すようになる。しかし、彼らの芸は演劇の世界に生かされ、そのなかには(ジョングルールと呼ばれることはなくなったが)劇の作者あるいは演技者としての道を選んだ者もいたはずである⁴²。

ジョングルールが果たした役割について、アラスの町を例に考えてみたい。当時のアラスには、ジョングルールが市民と同等の資格で加わるコンフレリやピュイがあったこと、そしてピュイでは詩の競作や劇の上演が行われていたことは、すでに早くからエドモン・ファラルが明

³⁸ Faivre, « Le théâtre de la grand-place », dans *Le Théâtre en France...*, 1, p. 42 ; Mazouer, *op.cit.*, p. 90.

³⁹ Mazouer, *op. cit.*, p. 118-119.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁴¹ Edmond Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1910 ; deuxième édition, Paris, Champion, 1971, p. 1-2.

⁴² ファラルは、13世紀に栄えたジョングールの芸は、やがて演劇の世界(とくに笑劇や阿呆劇などの世俗劇、そして後には笑劇・喜劇の分野)に受け継がれると主張している。Voir Faral, *op. cit.*, p. 246-252.

らかにしていたところである⁴³。そして、彼らの活動を支えていたのが、アラスの実権を握っていた大ブルジョワたちだった。フェーヴルは次のように指摘している。

(…) これら都市エリートたち [=アラスの実権を握っていた大ブルジョワたち] が、封建領主の向こうを張って、自分たちも文学的競演や祝祭といった贅沢に金をだそうとしたことは理解できる。こうした支援と、文芸サークル《ピュイ》の盛況によって、アラスのジョングルールたちは、この町を拠点として創作し、新たな形式を試みたり、他の形式を完成させたりする手段を与えられたのである。これらジョングルールたちがアラスの町の一員となっていたことは、現在も保存されている《ジョングルールとブルジョワのコンフレリ》の過去帳が証明するとおりである⁴⁴。

ジョングールの芸は、本質的に一人芸であり、語りを基本としている（楽器を奏でて歌い、ときには踊ることもあるが）。12世紀に次々と誕生したフランス語による文学作品（トルバドゥールやトルヴェールの詩、宮廷風騎士道物語 *roman courtois*、あるいはファブリオー *fabliau* など）は、実際に歌われる — あるいは語られる — ことによって人々の間に広まっていった。識字率はきわめて低く、書物もすべて高価な手写本だった時代のことである。聖職者や知的エリートにしかわからないラテン語ではなく、誰にでも理解できる俗語で語られ歌われるこれらの作品は、ジョングールの語りの芸にはうってつけの演し物だった。そのジョングールの芸が演劇の世界と交わり、一人のジョングールが二人あるいは数人の人物を語り分けることから、登場人物ごとに一人が一役ずつ演じるようになるとき、語り物の世界から演劇の世界への転換が実現することになる。こうして「人物」を演じる経験を重ねたジョングールが俳優となり、また詩人ジョングール（あるいはトルヴェール⁴⁵）が劇の台本を手掛けるようになったとき、新たな俳優・劇作家が誕生することになる。そして、彼らが実際に劇を作るにあたっては、典礼劇の伝統が大きな役割を果たしていたはずである。マズエールは、13世紀に登場する新たな劇作家たちに、どのようなモデルや伝統が影響を与えたかを考える必要があるとして、次のように述べている。

(…) 当時、活力を保っていた二つの伝統 — 典礼劇の伝統とジョングールの伝統 — に注目すべきである。ジャン・ボデルは典礼劇を知っていたし、『聖ニコラ劇』でも典礼劇でとりあげられた主題のひとつを取り入れている。おそらく、当時の人々にとっては、現代のわれわれほどはっきりした断絶はなかったと思うべきで、扱われている主題よりも、ラテン語による劇 [=典礼劇] になじんでいたことが、ジャン・ボデルに俗語による傑作 [=『聖ニコラ劇』] を生む靈感を与えたのだろう。それに加えて、ジョ

⁴³ Faral, *op. cit.*, p. 133-142.

⁴⁴ Faivre, « Le théâtre de la grand-place », dans *Le Théâtre en France...*, 1, p. 42.

⁴⁵ 13世紀の都市の演劇は、すでに述べたように、北フランスを中心に発展した。従って、ここでとりあげる詩人も、北フランスで活躍した「トルヴェール」のみをあげることにする。

ングルールの芸とその影響についても最大限考慮せねばならない。語りを芸とし、限られた舞台構造のなかで肉体を駆使しながら人を笑わせるジョングルールという存在があったがゆえに、語り・物真似芸人から俳優への移行が促されたのだろう。ジョングルールたちがどういった芸を披露したかは結局のところよくわからない。かなり卑猥なものだったと思われるが、それが問題なのではない。生きた演技の伝統があったということである。13世紀の演劇作品は無から生じたのではない。典礼劇とジョングルールとによって築き上げられた技術、型、生きた演技の伝統をよりどころとしているのである⁴⁶。

こうして、ジョングルールたちが — あるいはジョングルールの技芸を身につけたインテリ、詩人（トルヴェール）、音楽家（メネストレル）たちが — 、都市という活動の場を与えられたことによって、『聖ニコラ劇』や『テオフィルの奇跡劇』の、あるいは『葉蔭の劇』や『ロバンとマリオンの劇』の作者・演技者となった⁴⁷。そう考えると、13世紀の演劇の特徴も理解できるものとなる。さらにいうなら、リュトブフの『葉草売りの口上』は明らかにジョングルールの芸と重なる特徴を持っているし⁴⁸、笑劇『小僧と盲人の劇』もジョングルールの作品と見なされるべきだろう⁴⁹。笑劇とファブリオーにおける題材の共通性、方法の相違（一方は劇として演じるてみせ、もう一方は語りの芸で聞かせる）と目的の共通性（どちらもひたすら笑いを追求する）など、笑劇作者・俳優とジョングルールの関係は意味深長である。そして、最初の職業俳優あるいはその原型とでも言うべき人物演技者 *joueur de personnages* や笑劇役者 *farceur* — これらについては第2部で紹介するはずである — は、ファラルが指摘していたように⁵⁰、ジョングルールの芸を受け継いでいる可能性が高いということも付け加えておきたい。

14世紀を迎えると新たな演劇 — 宗教劇では聖母奇跡劇 *miracle de Notre-Dame* から聖史劇（あるいは受難劇）が、世俗劇では道德劇や笑劇あるいは阿呆劇 — が興隆する。それと対をなすようにして語り物が衰え、語り手としてのジョングルールも次第に姿を消していく。ジョングルールはやがて軽業・曲芸を演じる大道芸人をもっぱら指す名前となるのである⁵¹。

13世紀の都市の演劇は、コンフレリやピュイの集会で演じられることが多かったようだが、

⁴⁶ Mazouer, *op. cit.*, p. 90-91.

⁴⁷ 『聖ニコラ劇』の作者ジャン・ボデルは、ジョングルールとブルジョワとが加わっていたアラスのコンフレリのメンバーで、彼自身ジョングルール／トルヴェールだった（Mazouer, *op. cit.*, p. 91）。また、『テオフィルの奇跡劇』や『葉草売りの口上』の作者リュトブフも、ファラルによれば典型的ジョングルールのひとりである（Faral, *op. cit.*, p. 159-166）。『葉蔭の劇』や『ロバンとマリオンの劇』の作者アダン・ド・ラ・アルはメネストレルとされるが、メネストレルとジョングルールとの親近性ははすでに述べたとおりである。Voir aussi Faral, *op. cit.*, p. 103-118.

⁴⁸ Mazouer, *op. cit.*, p. 118-119.

⁴⁹ Gustave Cohen, *Le Théâtre en France au Moyen Âge, II : Le Théâtre profane*, Paris, Les Editions Rieder, 1931, p. 43-44 ; Mazouer, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁰ 注 42 参照。

⁵¹ Faivre, « Le théâtre de la grand-place », dans *Le Théâtre en Franc...*, 1, p. 39-40 ; Mazouer, *op. cit.*, p. 118.

誰がこれらの作品を演じていたのだろうか。『葉蔭の劇』について考えてみたい⁵²。

ピエール・サドロンは、この作品のなかで、作者とその仲間たちが実名で登場している — つまり自分自身を演じている — と指摘し、まず作者のアダン・ド・ラ・アル、その父アンリ Henri、アダンの「右腕」でもあるリケス・オリス Rikèce Aurris など数名が特定できると主張している⁵³。サドロンの言うとおりに、彼らこそ「文書記録等で名前が確認できるフランス最初の《アマチュア》俳優たち」⁵⁴ということになるわけである。フェーヴルも、サドロンについて直接言及してはいないが、登場人物アダンを演じていたのはおそらく作者アダン自身であり、さらに、劇の舞台となっている場所（劇中の場）と劇が演じられている場所（現実の場）とは同じだった可能性が高いと述べている⁵⁵。これは、すでにグレース・フランクが指摘していたことでもあった。

ウォルトンが適切にも推測したように、おそらくこの劇では、俳優のほとんどはそこに登場する人物たちで、自分が演じていないときは観客の間に座っており、必要なときだけ演技の場に出て行ったのだろう。いずれにせよ、俳優と観客の関係は非常に緊密だったにちがいない。演技の場は、さまざまな人間たちが集まるには格好の場所である、プティ・マルシェの中か近くにある居酒屋の入り口という設定だったと思われる。ウォルトンによれば、劇は夜、まさに仙女たちが現れるはずの時間に行われ、ドゥーシュ夫人〔ドゥース夫人〕とその仲間たちが別の場所で仙女たちを待つ間、仙女たちを居酒屋にやってこさせることに面白味をもたせたのだろう、ということだ⁵⁶。

そうだとしたら、まさにこれは、登場人物とそれを演じる人間、劇の場と現実の場、劇の時間と現実の時間、虚構と現実とが奇妙に交錯するドラマというべきだろう。

いずれにせよ、『葉蔭の劇』が作者アダンと仲間たちによって上演されたことは、ほとんど間違いない。その仲間たちとは、主としてピュイあるいはコンフレリのメンバーだったはずである。すでに見たように、アラスのコンフレリにはブルジョワとともにジョングルールも加わっていたから — ただし、これから先は私の単なる想像にすぎないのだが —、たとえばこの

⁵² 『葉蔭の劇』のテキストは以下を参照した。Li Jus Adan ou de la Feuillie, dans *Théâtre français au Moyen Âge*, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi par MM. L. J. N. Monmerqué et Francisque Michel, Paris, H. Delloye et Firmin Didot, 1839, p. 55-92.

⁵³ Pierre Sadron, « Les plus anciens comédiens français connus », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1955, I, p. 38-43. (Voir p. 40-42.)

⁵⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁵ Faivre, « Le théâtre de la grand-place », *Le Théâtre en France...*, I, p. 51-52.

なお、マズエールは、『葉蔭の劇』を演じた俳優についても劇が演じられた「場所」についても、何も言及していない。ただ、13世紀の作品全体について、これらの作品の上演に関する具体的な事柄や、これらの作品を演じた俳優については「何もわからない」と述べているので、いまだ確証は得られていないという立場を取っているのであろう。Voir Mazouer, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁶ Frank, *op. cit.*, p. 229. なお、ここで言及されている Walton とは、「Walton, Thomas. 'Staging *Le Jeu de la Feuillée*', *MLR*, xxxvi (1941), 344-50. [Frank の List of Books より]」のことである。

劇で「馬鹿」li Dervés = le Fou を演じたのは（こうした役は技術や経験が必要なはずだから）ジョングルールの一人だったかもしれない。そのほかにも、阿呆役のワレス Walés、「医者」li Fisiciens = le Médecin、あやしげな聖遺物の効能を説いてまわる「修道士」li Moines = le Moine、素行に問題がありそうなドゥース夫人 Dame Douce、居酒屋の亭主などなど、決まった「型」とみてよさそうな人物たちが登場する。アダンの仲間たちの中には、そうした「型」を持ち役としていたメンバーあるいはジョングルールがいて、それを演じた可能性も考えられるのではないかと。そして、この劇の台本を書き、仲間の俳優たちをまとめて上演までもっていったアダン・ド・ラ・アルこそ、詩人・音楽家であると同時に、実はフランス最初の劇作家・俳優・演出家でもあったのではないかと・・・

それはともかく、13世紀の他の作品はどうだろう。残念ながら、マズエールにならって、次のように言うしかなさそうである。

13世紀の劇がどのように上演されたか、とくにあの魅力的な人物たちを演じたのはどういう俳優たちだったのか、それらについては何もわからない。繁栄する都市の文化生活を活気づけていた宗教的コンフレリや文学団体のメンバーたちだろうか。ジョングルールの力を借りたのだろうか。おそらくそうだったのだろう⁵⁷。

最後にもうひとつだけ付け加えたい。『テオフィルの奇跡劇』には聖母マリアが、『葉蔭の劇』には3人の仙女ともう一人の女性が、また『ロバンとマリオンの劇』にはマリオンが登場する。しかし、これらの役を女性が演じていたという証拠も形跡もない。女性の役を女性が演じるようになるのは — 少なくとも記録でそれが確認できるようになるのは — 、次の14世紀になってからのことである。

⁵⁷ Mazouer, *op. cit.*, p. 118.