

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2)

戸 口 民 也

第4章 パリをめざして — 受難劇協会とオテル・ド・ブルゴー  
ニユ座

1598年の初めごろ、ヴァルラン・ル・コント *Valleran le Conte* はパリにやって来る。1593年6月のストラスブール以来、既に4年半余りの歳月がたっている。その間の彼の足取をたどることは、手掛りとなる資料がないためあきらめるしかないが、おそらくは戦火を避けながら、芝居のできそうな町を求めて旅を続けていたのだろう。内乱のさなかゆえ、旅は危険と困難に満ちていたに違いない。現に戦いが繰り広げられている地方は無論のこと、比較的安全そうにみえる地方でも治安状態は極めて悪く、旅の途中、生命の危険を感じるようなことも一度ならずあったのではないかと思う。また当然のことながら、芝居を演ずること自体、平和な時代とは較べものにならぬほど難しかった。飢饉や疫病の蔓延で、あるいは激しい内部抗争や厳しい抑圧政策のため、多くの都市が、とても芝居などやっていられるような状態ではなかった。上演収入によつて生活を支える職業俳優にとって、芝居がやれるか否かということは、まさに死活問題である。内乱の時代は、役者たちにも苛酷な時代だったのである。

しかし、こうした苛酷な時代であるにもかかわらず、あるいはそうであるからこそなおさら、旅役者の訪れを歓迎する人々も多かったに違いない。1592年のボルドーの例は、そのことを雄弁に物語っているといえるだろう。<sup>(1)</sup> 1592年といえば、宗教戦争がはじまってから既に30年を経過した時期である。長い戦乱の結果、フランス全土の混乱と疲弊ぶりは目を覆うばかりだったが、戦いは以前にもまして激しく繰り返されていた。宗教戦争末期の、いわば最悪の時期に

あるのである。だが、ヴァルラン・ル・コントは現にボルドーで成功を収めている。その時には既に「著名な俳優」と認められていた彼のことであるから、それまでにも多くの町で演じ、成功を重ねてきたに違いない。また彼が1592年から93年にかけてルーアン、メス、ストラスブール、<sup>(2)</sup> フランクフルトなどの町を訪れ上演を行っていることも、すでに見たとおりである。確かにヴァルランは、1593年6月にストラスブールを再訪した折、上演許可を得ることができなかった。同じようなことは、その前にもその後にも、何度もあったかもしれない。しかし、最悪としか言いようのない時代にあって、ヴァルラン・ル・コントがなおかつ芝居を演じ続け、しかも成功さえしているという事実は、改めて強調されてしまうべきだろう。

1593年6月以後の4年半余りについても、ヴァルランは訪れた多くの町で歓迎され、成功したはずだと私は想像している。それに、1594年3月にアンリ4世 *Henri IV* がパリに入城したのを境に、宗教戦争も徐々に終結へと向かいはじめる。戦争が終わるまでには更に何年か待たねばならぬが、事態は明らかに好転しつつあった。役者にとっても平和の回復は何にもまして喜ばしいことだった。ヴァルランは、地方を巡りながら、そうした状況の変化をおそらく感じとったはずである。

彼がいつ芝居の道に入ったかは明らかでない。だが、役者となるには最悪の状況の下で役者となり、演劇に対する情熱のみを支えとして多くの困難に耐えながら、苛酷な時代を生きぬいてきたことは確かである。その彼が、地方を巡りながら絶えず心に抱き続けてきた夢は、いつかはパリに出て成功し、それを足掛かりに首都に定着したい、ということだった。ヴァルランは自らの意志で役者となつた。<sup>(4)</sup> つまり彼は演劇にすべてをかけたのである。そうである以上、なんとしても成功しなければならない。それもパリで成功し、認められなければならない。おそらく彼はそう考えていたのだと思う。そうでなければ、これから先みていくように、なぜ彼があれほどパリに執着し、再三にわたって定着を試みたのか、その理由が説明できないからである。

ヴァルラン・ル・コントはパリに出る機会を長い間うかがっていた。ところがパリは、前章でも見たように、<sup>(5)</sup> 演劇に対してはあまり寛容な町とは言えなかつた。しかも1588年以降、特にパリケード事件やギーズ公暗殺事件などを契機

に旧教同盟がパリを完全に支配するようになってからは、その厳しい統制のもとに演劇活動も抑圧され、役者が近寄ることさえできぬ状況が何年も続いたのである。しかし、アンリ4世の入城後、パリは徐々に平和を取り戻し、芝居も再び演じられるようになってくる。ようやく機会が訪れたのである。ヴァルランは期待に胸ふくらむ思いでパリに乗り込んで来たに違いない。

パリは王国の首都であり、かつ最大の都市でもあった。これは演劇活動が盛んになるには申し分のない条件と言えよう。長い宗教戦争は終ろうとしていたし、旧教同盟の抑圧から解放されたパリは、アンリ4世のもとで活気を取り戻しつつあった。演劇活動の発展を妨げていた最大の要因はほとんど解消されたと言ってよい。しかし、まだ問題は、それも特に職業劇団にとって大きな制約となるような問題が残されていた。それは、パリとその近郊における劇上演独占権をもつ「受難劇協会」 *Confrérie de la Passion* の存在である。<sup>(6)</sup>

パリの受難劇協会、即ち「我らが救い主にして贖主たるイエズス・キリストの受難と復活の劇上演協会」 *Confrérie de la Passion et Résurrection de notre Sauveur et Rédempteur Jésus-Christ* は、その名の示すように、キリストの受難劇、聖史劇の上演を目的として、パリの市民たちによって聖三位一体教会・施療院 *Eglise et hôpital de la Sainte Trinité* 内に創設された。<sup>(7)</sup> 協会の創設は1380年のこととされるが、1402年には時の国王シャルル6世 *Charles VI* によって正式に認可されると共に、パリとその郊外で「いかなる聖史劇であるとを問わず、今後永続的に上演する」<sup>(8)</sup> 権利を与えられた。この権利は後にフランソワ1世 *François I<sup>er</sup>* によって追認されるが(1518年)、1548年になると、協会の存在理由にかかわるだけでなく、その後のパリにおける演劇活動にも大きな影響を及ぼすような事態が生ずる。この年の11月17日、パリ高等法院は受難劇協会に対して「我らが救い主の受難劇並に他の宗教的主題による聖史劇の上演」<sup>(9)</sup> を禁止すると共に、「世俗的主題による、眞面目で法にも適うような聖史劇を上演することは許可」<sup>(10)</sup> し、更に、協会員以外の「何人たりともパリの町、城壁外地域並に郊外において、以後は前記協会の名において協会のためになす以外には、いかなる劇 *jeux* ないし聖史劇 *mystères* の上演も禁ずる」旨決定したのである。受難劇協会のパリにおける劇上演独占権は、こうして、宗教劇禁止令といわば抱き合せの形で認められたわけだが、その結果、「いかなる劇団も、パリで上

演しようとなれば、協会と交渉せねばならなくなつた。劇団は協会員の指図に従うことを義務づけられ、劇の上演は要するに協会員の監督のもとに行われるというわけである。劇団は報酬と引換に協会にやとわれ、俳優も協会員のため演ずるという形をとらざるを得なくなり、しかも入場料の徴収は協会員が自らの手で行うのである。俳優たちが上演用に選んだ戯曲も、おそらくはまず協会の審査を受けねばならず、そこでそれが上演に適したものであるか否かの判断が下されることになるのである。<sup>12</sup>

受難劇協会のこうした特権は、その後も歴代の国王に追認されることになる。また協会は、高等法院から宗教劇禁止令が出される少し前の1548年8月30日に、当時は廃墟と化していたが、かつてブルゴーニュ公家の館 *Hôtel de Bourgogne* があった地所の一部を購入し、そこに自分たちの劇場を建てる事になった。<sup>(13)</sup>これがオテル・ド・ブルゴーニュ座 *Théâtre de l' Hôtel de Bourgogne* である。それまで協会は長い間、聖三位一体施設院 *Hôpital de la Sainte Trinité* 内に劇場をしつらえ、そこで公演を続けてきたが、1535年にはそれが使えなくなり、その後しばらくはフランドル館 *Hôtel de Flandres* で上演するなどしてきた。しかし、フランドル館もやがて立ち退かざるをえなくなったため、ついに協会が自ら専用の劇場を建てる事になったのである。

こうして受難劇協会は、パリにおける劇上演独占権と共に、パリで唯一の常設劇場をも所有することになった。これは協会にしてみれば大きな強みになつたはずである。だがそれも、宗教劇禁止令によって受けた打撃を補うだけの力とはならなかつた。受難劇協会にとって、宗教劇の上演は協会のそもそもの存在理由であったし、また現実的にも観客を集め最大の呼び物だった。従つて、1548年の禁令は、二重の意味で協会の存在意義を根底から搖るが大事件だったと言える。以後協会は、世俗的主題による聖史劇、教訓劇、笑劇などといった、禁令から除外された演目へ頼りながら上演活動を続けることになるのだが、その活動にはもはやかつてのようなエネルギーを見ることはできなくなる。

何よりも時代そのものが大きく変わりつつあった。新旧両キリスト教徒の対立はやがて内乱にまで発展し、演劇活動を阻害する大きな要因となつた。またそれと共に、宗教的道徳的しめつけも強まり、それが例えれば世俗化の著しい聖史劇に対する厳しい姿勢となってあらわれてくる。聖史劇は15世紀にその最盛

期を迎えるが、悪魔や道化役の登場する滑稽な場面、拷問や処刑の場面、目を驚かせる仕掛けや派出な舞台装置などといった、本来の宗教的主題から逸脱する場面や演出方法にむしろ工夫がこらされるようになり、しかもそれが観客に受けたとして、世俗的要素が肥大化する一方となる。そして、16世紀になると、世俗化の傾向は更に強まり、劇の多くの部分は卑俗で煽情的な見世物と化してしまつた。宗教劇といえども劇であり、上演する以上は観客に《受ける》ため様々な趣向をこらすようになるのも当然だろうが、それが行き過ぎて観客の卑俗な好奇心に迎合するばかりとなると、これまた問題である。世俗的要素が強くなりすぎると、宗教劇本来の目的だったはずのもの、すなわち聖なるものの称揚は付け足しのようになつてしまつ。それどころか、神聖なものを逆におとしめる結果にさえなりかねない。これは、言ってみれば、宗教劇の《堕落》である。そして、このように《堕落》した宗教劇に対して、新教徒の側から批判の声があがつたのは勿論のこと、カトリック教会や司法当局もこうした風潮を黙視するわけにはいかなくなつた。1548年にパリ高等法院が宗教劇禁止令を発したのも、以上のような経緯から考えれば、当然の成り行きだったと言えるだろう。

また、プレイヤード派の詩人たちを筆頭に、人文主義的教養を身につけた知識階層の多くは、聖史劇に代表される中世的演劇をおしなべて卑俗低劣なものと軽蔑していた。無論、人文主義者すべてが卑俗なものを一切否定していたわけではないことは、フランソワ・ラブレー *François Rabelais* の例をあげてみればよい。知的エリートがいくら高みに立つて批判しようと、人間の好みがそう簡単に変わるわけではないし、卑俗なものをただそれだけの理由で拒否するしたら、それは傲慢以外の何ものでもなくなつてしまうだろう。ただ、中世的演劇ジャンルが16世紀になって除々にその活力を失い、新しく生まれかわろうとしていた時代にもはやそのままの形では対応できなくなつていたことも事実である。確かに中世演劇は一挙に滅びたわけではない。16世紀後半、更には17世紀になってからも、民衆のあいだでは伝統的なジャンルの劇に対する好みは根強く残っていた。なかでも笑劇は最も長く生き残り、17世紀の初めになつてから新たな黄金時代を迎えたりもするのである。

しかし、16世紀半ばごろから人文主義演劇が新たな演劇ジャンルとして本格

的に登場するようになると、観客層にも次第に分裂がおこってくる。新しい演劇の支持者たちは、特に出発点においては一部の知的エリートに限られていたかもしれないが、作品の数や上演の機会が増すにつれて徐々に観客層をひろげていった。それは、既に第2章でも見たように、ヴァルラン・ル・コントやアドリアン・タルミー Adrien Talmy のような職業俳優たちが劇団のレパートリーに新しい演劇ジャンルに属する作品を——それも上演の中心をなす演目として——加えているところからも明らかである。客の入りが直接生活にひびく職業俳優が、最初から受けないとわかっているような芝居をわざわざ上演するはずがないからである。ただ、新しい演劇を見て楽しむには、ある程度以上の教養が必要だっただろう。教養がなく、新しいジャンルの作品にも慣れていない民衆にとっては、人文主義演劇は難しくてよくわからぬ——つまりは退屈なものと感じられたと思われる。ヴァルランの一座が笑劇を、タルミーの一座は教訓劇を（そして、記録にはあげられていないが、おそらくは笑劇も）レパートリーに加えているのは、<sup>(14)</sup>人文主義演劇には関心を示さぬ観客にも受けるようにとの配慮があったと見てよいだろう。

いずれにせよ、16世紀も終りに近づくにつれて、新しい演劇への好みが浸透し、中世的ジャンルにはあきたらずに新しい芝居を求める観客層が明らかに形成されていることがわかる。しかし、人文主義的教養を前提とする劇を演じ、しかも知的レベルの高い観客に気に入られる芝居をつくりあげるには、俳優の側にもそれなりの教養と専門的知識や技術が必要だったはずである。これは素人の、それも教養とてろくにないにわかづくりの役者には無理な相談であった。演劇の専門家、つまり職業俳優の活躍の場がここに開けてくる。新しい演劇の誕生は、観客の側だけでなく、役者の側にも影響を及ぼさずにはおかなかつたのである。

さて、話を受難劇協会に戻せば、宗教劇を禁じられた協会は世俗劇に活路を見出そうとするのだが、その世俗劇が卑俗化を非難された聖史劇以上に——あるいはそれ以下に——とでも言うべきかもしれない——低俗卑猥なものとなってしまったのは想像に難くない。受難劇協会員といっても、教養はなく、俳優としての技術もろくに身につくていない素人の集りだったために、人文主義演劇のような知的な劇を理解しレパートリーに取り入れることは不可能に近かつた。そ

れに彼らは、自分たちの慣れ親しんできたジャンルに強く執着していた。そうした彼らが集められた観客は、彼らと同じか、あるいは彼らよりも更に低い階層の民衆——つまりは下層階級の人々ばかりであった。協会はこれら常連の客をつなぎとめるため、ますます客に受けるような芝居を演じてみせようとする。つまり、滑稽卑猥な場面や露骨で煽情的な《見せ場》を更に多くするのである。こうした劇が、かつて聖史劇を低俗かつ不道徳として非難した人々に受け入れられたはずはない。事実それは、教会や真面目な人々の鑿鑿を買うことになる。前章で紹介したように、1588年の建白書はオテル・ド・ブルゴーニュ座を「悪魔の巣窟」と断じ、そこで演じられている劇を激しく非難しているが、<sup>(15)</sup>この建白書にはオテル・ド・ブルゴーニュ座に集る観客についても次のように記されている。

ここでは、女性の徳義や貞潔を傷つけ、貧しい職人の家庭を破壊するような破廉恥極まりない寄合逢引が数限りなく行われております。平土間は貧しい職人たちで満ちあふれ、彼らは芝居の始まる2時間も前から公然とみだらな話に打ち興じ、サイコロ賭博や飲食にふけるなどしておりますが、それがもとで喧嘩口論も再三起る有様なのであります。<sup>(16)</sup>

実情がこのとおりであったとすれば、教会や真面目な人士がオテル・ド・ブルゴーニュ座を「悪魔の巣窟」といって攻撃するのも無理からぬところである。信仰の高揚と民衆の教化というのが宗教劇のそもそもの目的であり、またその目的のために受難劇協会も創設されたはずなのだが、その協会が上演する劇や、それを見に——あるいは見ることを口実に——集って来る観客の風紀がここまで乱れてきたとなっては、もはや何をかいわんやということになろう。受難劇協会は、創設時の宗教的演劇的活力を失ったばかりか、《墮落》を理由に禁じられた宗教劇以上に墮落したのである。というよりは、宗教劇の上演を禁じられてから、ますます歯止めを失い、頽廃の一途をたどったと見るべきであろう。しかも、オテル・ド・ブルゴーニュ座にやって来る客たちが、今紹介した建白書からも推測できるように、芝居以外の《楽しみ》を目的とするところがかなりあった——あるいはことによったら、芝居はむしろ口実で、それ以外の《楽しみ》をもっぱら期待していた——のだとしたら、受難劇協会の存在理由もここに至って完全に消滅してしまったと言ってよい。事実、協会は、今やパリと

その近郊における劇上演独占権という特権にしがみついて自己の権益を守ることのみに汲々とする一種の営利団体と化し、しかも、なまじそうした特権をもつがゆえに、ついにはパリにおける演劇活動の発展を妨げる有害無益の存在となってしまったのである。

演劇、特に新しい時代にふさわしい演劇の発展という点について考えれば、受難劇協会の存在はおよそ好ましからざるものであった。協会は、特権を盾に、パリにやって来る劇団にオテル・ド・ブルゴーニュ座での上演を強要し、そこから利益をあげようとしたのである。前章で取り上げたイタリア劇団の何回かにわたるパリ公演に際しても、協会はそのつど高等法院に提訴するなどして、自らの権益を守ろうとしたようである。<sup>18</sup>こうした訴訟沙汰は、イタリア劇団の場合に限らず、パリで上演しようとする劇団があらわれるたびに繰り返されたが、それもつまりは役者たちが協会の言いなりになるのを拒んだからであろう。実際、協会の言うことを素直にきいた劇団はほとんどなかった。<sup>19</sup>訴訟では必ずと言ってよいほど協会が勝ちはするが、イタリア劇団のように国王の庇護がある場合にはそれを後盾に反撲するし、こうした有力な後盾をもたぬ劇団も自分たちの利益が協会に吸い上げられるのに我慢がならず、いろいろと抵抗したようである。そして、たいていの場合は、面倒な訴訟に嫌気がさし、あるいは訴訟に勝てぬとわかると、それきりパリに見切りをつけ、立ち去ってしまった。

前にも述べたように、パリという町自体が演劇に対して厳しい姿勢を示すようになってはいたが——その責任の一半は受難劇協会の演ずる劇やそれを見に集る客たちのあり方に帰せられようが——、それを別にしても、受難劇協会が特権を享受し続ける限り、役者たちはこの町で安心して自由に演ずることができないわけである。特に職業劇団にとっては、こうした状況はまさに意欲を喪失させるもので、彼らの目にはパリは魅力的ではあっても厄介ばかり多い町と映ったことだろう。職業劇団がパリで上演した記録が16世紀末になるまでほとんど残っていないのも、記録自体の消滅ないし未発掘という可能性を考慮に入れても、なお示唆的である。

こうした状況に加えて、パリが旧教同盟の支配下におかれようになると、演劇活動は全くと言ってよいほどできない状態となる。旅役者が近寄ることは勿論、受難劇協会も芝居どころではなくなり、オテル・ド・ブルゴーニュ座も

閉鎖されてしまったようである。<sup>20</sup>協会がようやく活動を再開したのは1595年の末ごろのことだが、<sup>21</sup>協会の演劇的活力はこの空白期間のため更に弱まった。というのも、首都の情勢が落ち着くにつれ、旅回りの役者たちも姿を見せるようになるのだが、協会はもはや彼らに対抗するだけの舞台を人々に提供しえなくなっていたからである。それは、次の事情からも明らかと言えるだろう。

1596年の初めに、ニコラ・ポトー Nicolas Poteau (あるいはボトロー Potrau) の一座がやって来て、サン・ジェルマンの市 <sup>いわち</sup> foire de Saint-Germain で芝居をはじめる。しかも、パリの人々は、オテル・ド・ブルゴーニュ座の芝居よりもむしろポトーたちの舞台に魅力を感じたらしい。当時の習慣では、市の期間中は個別的な特権——受難劇協会の特権もこれに含まれる——は停止されるはずなのだが、協会はここでも上演に干渉し、役者たちは一時パリの民事検察官 lieutenant civil から上演差止めの命令を受けたりする。ところが、この措置に憤慨した民衆がオテル・ド・ブルゴーニュ座の前で騒ぎを起こすという事態に発展し、結局この悶着はシャトレ裁判所 Châtelet の判決によって、俳優側が受難劇協会に年2エキュ支払うことを条件に、<sup>22</sup>市の期間中の上演継続が認められる形で落着した。この事件からうかがえるように、受難劇協会は相変わらず特権をふりかざしては自己の利益を追い求めているが、それが思うようにいかぬばかりか (もっともこの件については協会側の要求にはそもそも無理なところがあったのは確かである)、民衆の反感まで買うことになったわけで、これは彼らの芝居が客を呼べるだけの魅力を欠いていたことを暗に物語っていると見てよいだろう。

協会の芝居は民衆からも倦きられてしまっていた。だからこそ、ポトーの一座の例に端的に示されているように、よそから劇団がやって来ると、たちまちそちらに客を奪われてしまうのである。協会員たちが演ずる劇よりもポトーの芝居の方が面白い、だから民衆は、協会の横槍から市の芝居が見られなくなつのを怒って、オテル・ド・ブルゴーニュ座に押しかけ、乱暴狼藉に及んだに違いない。しかも、騒ぎを起こした民衆こそ、協会にとっては長年の得意客だったはずである。要するに、協会は、かつての常連たちからも見放されてしまったのだ。それでもなおオテル・ド・ブルゴーニュ座にやって来る客はいたが、十年一日の如く繰り返される古臭い芝居にすっかり退屈し、上演中も気晴らし

とばかり度々騒ぎを起こした。これでは満足に芝居もできず、たまりかねた協会は、1597年にパリ奉行 *prévôt de Paris* に対して、劇場内での騒ぎを禁止する命令を出してくれるよう訴える。この訴えは認められ、1597年4月12日には「何人も騒乱を起こし上演を妨害することを禁ずる旨、らっぱを鳴らしてふれまわり、かつオテル・ド・ブルゴーニュ座の内外及び入口に掲示すること」<sup>23</sup>が許可されている。騒ぎが起こる以上、一応は客がやって来たわけだが、はたして協会の期待する収益が得られるだけの数だったかどうかは疑わしい。いずれにせよ、オテル・ド・ブルゴーニュ座は、1588年同様、依然として「悪魔の巣窟」のままだったようである。

旧教同盟の抑圧からようやく解放され、なんとか活動を再開したものの、受難劇協会は結局のところ観客の要求に答えることができぬまま、こうして行き詰まってしまう。このままではよそからやって来る劇団との競争には勝てない。そう思い知られた協会は、パリとその近郊での劇上演独占権の再確認とあわせて宗教劇の上演許可をアンリ4世に願い出る。今まで旅回りの劇団はことあるごとに協会に逆らってきたが、これで少しほとなしくもなろうし、何よりも協会自身、宗教劇を呼び物に再び客を集めることができるに違いない。昔の夢よもう一度——というのがおそらく受難劇協会の考えたことであった。その期待は叶えられそうになる。アンリ4世は、1597年4月に、協会の特権を全面的に確認すると同時に、宗教劇の上演をも許可したのである。ところがパリ高等法院は相変わらず頑な姿勢を崩さず、国王の許可状の登録にあたって強い抵抗を示し、1597年11月になってようやく協会に対し劇上演独占権は認めたものの、宗教劇の上演については1548年の禁止令を再確認する決定を下した。<sup>24</sup>国王も結局譲歩せざるをえなかつたようで、かくして受難劇協会は上演団体として生きのびる道を完全に絶たれてしまったのである。

これは協会員にとって手痛い失望であった。彼らは自分たちの劇を上演することができなくなったのである。唯一の解決策は、舞台を完全に放棄し、パリで演じようとする巡回劇團、職業劇團に上演を委託することであった。そうすれば、協会員たちは財政的にも不都合な結果を蒙らなくなる。確かに、芝居をしなくなれば入場料収入はなくなるが、いかなる劇團も活動にあたつては受難劇協会のもつ特権により、《協会員の意に従い、その利益のために》

オテル・ド・ブルゴーニュ座で上演せねばならなくなる。かくして受難劇協会の演劇活動は、1597年をもって終止符が打たれたのである。<sup>25</sup>

以後協会は、パリにやって来る劇団から利益を引き出すことに専念する。ヴァルラン・ル・コントがパリに現われたのは、ちょうどそうした時期であった。

おそらくヴァルランは、以前から受難劇協会のことを知っていたであろう。協会のもつ特権が、パリで芝居をする際には大きな障害となることも。確かにパリで演ずる機会こそこれまでなかったかもしれないが、パリに立ち寄るなり一定期間滞在するなりした経験はなかったとは言い切れない。仮にそうした経験すら全くなかったにしても、パリの事情について聞くことぐらいはあったはずである。ヴァルランが役者としてかなりの年季を積んでいることは間違いない事実であり、しかもパリには早くから強い関心を——それもむしろ執着と言ってよいほどのものを——抱いていたと思われることも、既に述べたとおりである。だから、彼が折にふれパリの情報を集めていたと考えても不思議はない。だが、いずれにせよ、パリで芝居をしようとすれば、どうしても受難劇協会と交渉しなければならぬということは、遙かれ早かれ知らざるをえなかつた。ヴァルランの方ではパリに着くまでそうと知らなかつたにしても——あるいは知らぬ顔を決めこもうとしても——、協会の方では決して彼を見逃しはしないからである。

ヴァルランはこの厄介な相手のことを考えると憤懣やる方ない気がしたに違いない。彼の身になってみれば、理不尽極まりない特権を盾にとて、いちいち彼の芝居に口を出すだけでも腹が立つのに、折角のかせぎまでらかた巻き上げようとするのだから、ますます我慢ならない。かといって無視しようとすればその筋に訴えるというのだから始末が悪い。訴訟となればそれはそれで金と手間がかかる上、芝居を差し止められでもしたら全くお手あげである。ヴァルランにしてみれば、なんとしてもパリで成功したいのである。そのためにはまず上演にこぎつけねばならない。いかに理不尽な相手でも、協会が特権をもち、しかも訴訟という手段によっても協会の要求を拒みきれないとしたら、たとえ意に反してでも協会と折り合いをつけ、芝居ができるところまで事を運ぶしかないだろう。

しかし、そのために払わねばならぬ犠牲も大きかったに違いない。ヴァルラ

ン以前にもパリで上演した職業劇団は、イタリア劇団を含めていくつかあったが、いずれも短期間に終り、首都に定着するものは無論のこと、たとえ断続的にでも何回もパリを訪れ、そのつど一定期間腰を据えて上演を行うような劇団さえついにあらわれなかった。これまでパリにやって来た劇団には、最初から定着する意志はなかったのかもしれない。あるいはその意志をもつ劇団があったとしても、事情が許さず、早々に撤退せざるをえなかつたということになる。その理由のひとつには宗教戦争からくる不安定な状況があげられるだろうが、これに加えて受難劇協会の存在がもうひとつの大きな阻害要因となっていたと見てまず間違いなさそうである。

いずれにせよ確実に言えることは、ヴァルラン以前にはパリ定着をはたした職業劇団はひとつもなかった、ということである。そしてヴァルランの劇団こそ、途中で座員がかわることはしばしばありはしたが、首都定着を明らかにめざし、そのために再三にわたって長期間パリに腰を据え、上演活動を試みた最初の職業劇団だったのである。ヴァルラン自身はあと一步というところで挫折するが、彼の一座に加わるなどしてパリの観客にもなじみとなった俳優たちを中心とする劇団がやがて定着に成功し、こうして彼のはたせなかつた夢を実現することになる。その意味で、ヴァルラン・ル・コントは、はじまりつつある新しい時代に対応する新しい演劇がどのような形をとるのか、そのモデルを最初に提供した演劇人だった。この新しい演劇は、専門の職業俳優によって担われ、しかもその中で最も有力なものたちは首都に拠点を置き、そこで定期的かつ継続的に上演活動を行うことによって、彼ら自身がひとつのモデルとなる、というものである。そこに、専門志向や中央志向を見てとることは可能であり、事実、この傾向は以後強まる一方となる。その是非を、今ここで問うつもりはない。だが、それが時代の流れとしてはつきりあらわれてきていることはおそらく否定できないだろう。

それはそれとして、ヴァルランの努力は、彼自身にとっては結局のところ報われぬ試みのまま終ってしまう。しかし、彼の試みを通じ、職業劇団のパリ定着への道が大きく切り開かれたことは確かである。そして、新しい演劇が進むはずの道も。

(続く)

## 註

本稿は先に17世紀仏演劇研究会の研究誌「エイコス」第2号(1980年) pp. 1-23に発表した「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)」の続きである。

1. 前稿「その1」第1章参照。
2. 同前。
3. 「その1」第2章参照。
4. 「その1」第1章参照。
5. 「その1」第3章参照。
6. 受難劇協会は14世紀の後半になって(1371年ナント Nantes を皮切りに)フランス各地で設立されるが、ここではパリの受難劇協会のみを問題とする。

以下本章の記述に関しては、主に次の文献を参照した。

Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, Hachette, 1863.  
L. Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au Moyen Age*, Paris, Léopold Cerf, 1885.  
Eugène Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, 1901 (Réimpr., Genève, Slatkine Reprints, 1969).

S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Tome I, Paris, Nizet, 1968.

渡辺守章他『フランス文学講座 第4巻 演劇』大修館, 1977年。

岩瀬孝, 佐藤実枝, 伊藤洋『フランス演劇史概説』早稲田大学出版部, 1978年。

7. 長谷川太郎「中世の演劇」(前掲『フランス文学講座 第4巻 演劇』所収)参照(同書 p. 18)

8. Cf. Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, t. I, pp. 15-16. 岩瀬孝他, 前掲書 p. 13.

9. Cf. Petit de Julleville, *op. cit.*, p. 73.

10. *Ibid.*

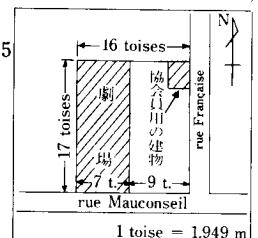
11. Cf. Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, t. I, p. 24.

12. *Ibid.*

13. 受難劇協会は、モーコンセイユ通り rue Mauconseil と聖フランソワ新通り rue Neuve Saint François (今日のフランセーズ通り rue Française)との角に16トワーズ toises × 17トワーズの地所を買ったが、その後まもなく地所の一部(2つの通りの角にあたる部分)を他に売却し、残った土地に劇場と協会員が集会等に利用するための建物を建設した。Jean Lemoine, *La première du Cid*, Paris, Hachette, s. d. (1937) に従って図で示すと右のようになる(詳しくは同書 pp. 14-16, 特に p. 15 の図を参照)。

ところでこの劇場すなわちオテル・ド・ブルゴーニュ座は、その後ヴァルラン・ル・コントをはじめとする幾多の名優が舞台に立つなどしてフランス演劇における中心的役割を果たし続け、その間何回かにわたり改装をほどこされたりもするが、1783年には建物が取り壊され皮革市場 Halle-aux-Cuir がその跡に建てられる。しかしこれも1867年に道路延長のため取り壊され、図に示した地所の北側の部分は今日エティエンヌ・マルセル通り rue Etienne-Marcel が通っている。

Cf. Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris, Editions be Minuit,



2 vol, 1963. t. I, pp. 482–485 [Etienne-Marcel]. なお *Revue d' Histoire du Théâtre* 1948–1949, III, Planche XVII hors-texte に添えられた解説には、劇場は1783年に《穀物市場》halle aux grains にかえられ，《1865年に》それも取り壊された、と記されている。

14. 「その1」第2章参照。
15. Cf. Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, t. I, pp. 22–23; Petit de Julleville, *op. cit.*, pp. 67–68.
16. 「その1」第3章参照（建白書からの引用はpp. 17–18。）。
17. *Remontrances très humbles au roi de France et de Pologne*, 1588. Citées par Rigal, *op. cit.*, p. 203.
18. Cf. Petit de Julleville, *op. cit.*, pp. 76–77; Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, t. I, pp. 25–26.  
なお、イタリア劇団のパリ公演については「その1」第3章(pp. 16–17及び註)も参照のこと。
19. Cf. Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, t. I, pp. 24–27.
20. Cf. Paul Lacroix, *XVIIe siècle, Institutions, usages et costumes, France 1590–1700*, Paris, Firmin-Didot, 3e éd., 1891, pp. 490–491; Rigal, *op. cit.*, pp. 43–44; Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, t. I, p. 36.
21. Cf. Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, t. I, p. 37.
22. Cf. Petit de Julleville, *op. cit.*, pp. 80–81; Rigal, *op. cit.*, pp. 44–45; Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, t. I, pp. 37–38.  
なお Rigal はシャトレ裁判所の判決について《上演する日ごとに》2エキュー支払うのが条件であったとしているが（ただし判決の文章の引用ではなく、彼自身による記述の中で）、ここでは Petit de Julleville（判決文を引用）と Deierkauf-Holsboer（彼女の註によれば Delamare, *Traité de la police* に依拠したとのこと）が指摘する《年に》2エキューという方に従うことにする。
23. Soulié, *op. cit.*, p.153.
24. Cf. Petit de Julleville, *op. cit.*, pp. 81–82; Rigal, *op. cit.*, pp. 45–46; Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, t. I, pp. 39–40.
25. Deierkauf-Holsboer, *op. cit.*, p. 40.

なお高等法院の決定が下されたのは1598年11月のことであるから（前註 Petit de Julleville, Rigal 参照——Deierkauf-Holsboer は日付を明示していない），協会はその時までは、少くとも宗教劇に関しては上演する意志を持ち続けていたはずである。とすれば Deierkauf-Holsboer が1597年をもって協会の上演活動は終わったと述べている根拠は何か。残念ながらこの点についてははっきり示されていない。

ただ、次のように考えることはできるだろう。アンリ4世の許可こそ得られはしたが、高等法院が難色を示している限り、協会としても宗教劇を上演するわけにはいかなかった。といって、それ以外の演目ではもはや事態を改善することはできない。おそらく協会はそう判断して、上演活動を停止したまま、高等法院の決定（それも願わくば協会に有利な決定）が下るのを待っていた。ところが、さんざん待たされたあげく、国王の意向がどうであれ宗教劇はこれまで同様一切まかりならぬ、ということである。協会の失望は大きく、最後の望みの綱であった宗教劇がだめとなつた以上、もはや自分たち自身で芝居をしても仕方がないという結論になった。こうして、既にしばらく前から遠ざかっていた舞台に再び戻る機会もついに訪れぬまま、協会の上演活動は、事実上、1597年をもって終わることとなった——というのが私の推測である。