

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3)

戸口民也

第5章 1598年—1600年 パリ——定着をめざして

1 タルミーとの提携

ヴァルラン・ル・コントがパリに現われたことを示した最も古い記録は1598年3月16日付の文書である。⁽¹⁾ この文書は、ヴァルランの一座が、先に「その1」第2章でふれたアドリアン・タルミー Adrien Talmy の一座と提携契約を結んだことを示したものである。そこで、しばらくのあいだこの文書をふまえながら、ヴァルランのパリにおける第一歩をたどってみることにしたい。

文書の日付から考えれば、ヴァルランがパリに着いたのは遅くとも1598年3月の初めごろと思ってよいだろう。タルミーの一座と提携するにあたっては、契約の時点まで何回かにわたって交渉を行ったはずだからである。また、パリで上演するには受難劇協会とも交渉せねばならぬわけだが、提携契約が成立した翌日すなわち3月17日に、上演の場所に関してシャトレ裁判所の判決がヴァルランと受難劇協会に対して下されている。⁽²⁾ つまりヴァルランは協会とも以前から交渉を重ねていたが、折り合いがつかず、結局は裁判で決着をつける形になったということである。こうしたことから考えれば、ヴァルランは3月16日、17日という時点に至るまでには既にある程度の期間をパリで過ごしていたと見て間違いあるまい。

さて、この時ヴァルランが率いていた一座の顔ぶれだが、3月16日付の契約書によれば、ジル・ゴダール Gilles Godart (Godard)、ジャン・ド・レンヌ Jehan (Jean) de Rennes、フィアークル・ブーシェ Fiacre Boucher (Bouchet)、それにサヴィニアン・ボニー Savinien Bony の4人の名があげられている。⁽³⁾ このうち、ジャン・ド・レンヌは、収益の配分が他の役者たちの半分しかないことな

どからみて（この点については後でまた述べる）俳優としての経験はまだ浅かったと考えられる。また、フィアークル・ブーシュについては、俳優だけでなく「楽師」*maître joueur d'instrument* も兼ねていた——というよりはむしろ「楽師」の方が本業だったらしい——ことと、パリ市民 *bourgeois de Paris* でもあったことが、他の文書から明らかとなっている。⁽⁴⁾ サヴィニアン・ボニーは、この先もずっとヴァルランとかかわりを持ち続けることになる俳優で、今後も彼についてふれる機会は多いはずであるから、ここでは特にこれ以上はふれない。さて、残るジル・ゴダールについてだが、彼に関しては語るべきことがほとんどない。というのも、彼の名は——ジャン・ド・レンヌの場合も同様だが——今問題にしている文書にあらわれるだけで、それ以外には、少くとも私が調べた限りでは、何ひとつ知る手掛りがないためである。収益の配分からすると（レンヌの場合同様、この点については後で詳しく述べる）、既にこの時には一人前の役者として認められるだけの経験を備えていたものと推測される程度でしかない。

ところで、彼らはいつごろからヴァルランの一座に加わっていたのだろうか。残念ながら全くわからない。ジャン・ド・レンヌが加わったのは多分そう古いことではないと思われるだけで、それ以外は推測すらできぬ状態である。また彼らがこの先いつまでヴァルランと行動を共にするのかという点については、ブーシュが少くとも1600年の初めまでは一緒にいたはずで、ボニーは更にその後もヴァルランとの関係が続くとまでは言えるのだが、ゴダールとレンヌの二人のこととなると手掛りとなる記録が全くないため、どうなったのかさえわからない。

稿を進める過程で明らかになってくるはずだが、当時も今日と同様、俳優の離合集散はかなり激しかったようである。たとえ安定した活動を続けているように見える劇団でも、退団する者や新規加入する者があって、構成員はその都度少しずつかわるのが普通だが、それだけでなく、劇団内部での意見の相違や対立から、あるいは財政上の行き詰まりから、分裂、脱退、解散といった事態が生じたりするのは、今日でもしばしば目にするところである。特に不入りが続き、一座の財政状態が苦しくなったりすると、一座をそのまま維持してゆくのが困難になるのは目にみえている。ヴァルラン・ル・コントの劇団もそうした例にもれず——というよりは、そうした例の先駆的モデルとなっているとさえ言えそうなほど——この後、再三にわたって劇団の編成がえを繰り返すことになる。だがそれはまだ

先のこととして、再び1598年の時点に戻ることにして。

ヴァルランの一座はともかくパリにやって来た。3月16日付の契約書によれば、この時ヴァルランとその仲間たちは「パリは聖ウスターシュ聖堂区内メルデ通りに住む」*demeurants à Paris, rue Merdet, paroisse Saint Eustache* と記されている。⁽⁵⁾ ヴァルランたちは、この通りに手頃な宿屋を見つけ、そこに逗留していたのだろう。ただし、そこが彼らがパリにやって来て最初に落着いた場所だったかどうかはわからない。宿をかえた可能性もないとは言えないからである。いずれにせよ、ヴァルランたちがメルデ通りにはあまり長居しなかったことは確かで、間もなくよそに移っている。⁽⁶⁾

ところで契約書には、ヴァルランとその一座の俳優たちは、全員が「国王の俳優」*comédien du roi* と記されている。イタリア劇団の例⁽⁷⁾を別にすれば——つまりフランス人の俳優としては——「国王の俳優」と称する役者たちが記録にあらわれるのは、私の知る限りでは、これが最初である。しかもこれ以後しばらくのあいだ、「国王の俳優」を名乗るのは、ほとんどの場合ヴァルラン個人あるいは彼とその一座の俳優たちに限られていたようである。⁽⁸⁾ 例えばヴァルランの一座が他の劇団と提携、合同するとか、新たに座員を加入させるとかいう際には、契約書で「国王の俳優」と記されているのは常にヴァルランとその仲間たちの側で、相手方は単に「俳優」ないし「フランス人俳優」などとするされるにとどまっている。⁽⁹⁾ また、ヴァルラン個人に関する文書の中でも、彼は——俳優以外の肩書を用いている例を別にすれば——常に「国王の俳優」*comédien du roi* あるいは「国王付俳優」*comédien ordinaire du roi* とか「国王陛下の俳優」*comédien de Sa Majesté* という肩書を用いている。

こうして見ると「国王の俳優」ないしはそれに類する「称号」*titre* は、ヴァルランおよび彼の一座に属する俳優たちに一種の特権として認められたもののように思えてくる。しかし実情は決してそうではなかった。例えばジョルジュ・モングレディアンによれば、この称号は「全く何の意味ももたなかったし、国王による認知も金銭的援助も伴っていなかった」⁽¹⁰⁾ とのことである。

事実、ヴァルランの一座以外にも「国王の俳優」と称する役者たちがやがてあらわれるようになる。そのほとんどはヴァルランの一座に加わるなどして彼と直接関係を持った経験がある俳優たち——およびそうした俳優たちが中心となって

結成した劇団の座員たち——であるが、⁽¹¹⁾ なかにはヴァルランとの関係が資料的には全く証明できない例も見出される。⁽¹²⁾ これらの事実から考えると、「国王の俳優」という称号は、やはりモングレディアンが指摘するように、「全く何の意味ももたなかった」とみなすべきであろう。

とはいえ、俳優たちがこの称号に魅力を感じ、また「国王の俳優」と名乗ることによって自己の存在を際立たせようとしたには違いない。ヴァルランがいつ、どのようにしてそれを思いついたかは知るよしもないが、フランス人の役者の中ではおそらく彼が「国王の俳優」という称号を使った最初の人物——少なくとも最初の役者たちの一人——であることは確かである。そして、すでに見たように、やがて他にも同じ称号を用いる俳優たちがあらわれてきた。これを役者仲間の一種の流行と見るべきだろうか？ もしもそうだとしたら、その流行の火付け役となったのはヴァルランだったのだろうか？あるいはこの称号を用いるにはわれわれの知らない何らかの約束事なりきまりとかがあって、それに叶った役者だけが「国王の俳優」と称し得たのだろうか？興味は尽きないが、今は単なる空想にとどめるしかない。

話を元に戻そう。ヴァルランはタルミーと提携することになるわけだが、どういういきさつからそうなったのだろうか。⁽¹³⁾ 1598年以前に両者を直接結びつけるような手掛りは、これまでのところ見つかっていない。いずれも旅回りの劇団を率いて各地を巡り歩いていたのだから、二人が以前どこかで出会った可能性もないとは言えない。ことによったら顔見知りの間柄だったかもしれないし、そうでなくとも同業者としてお互い名前ぐらいいは知っていただろう。ヴァルランがかなり前から名の通った役者だったことは既に見たとおりだし、タルミーにしても当時としては比較的知られた役者だったようである。従って、たとえ直接会う機会がなかったとしても、相手の名前や評判を耳にする機会ぐらいいはあったと考えてよいだろう。ただいずれにせよ、1598年の初めという時期に二人ともそれぞれ劇団を率いてパリにあらわれたのは、その前にどこかで出会って相談ずくでやって来たというよりは、むしろ単なる偶然の一致と見た方がよさそうである。ヴァルランは、長いこと待ち望んでいたパリ上演の機会がついに訪れたというので、意気込んでパリにやって来た。ところが、はからずも同じ時にタルミーの一座も首都に姿を見せた。どちらにとってもこれは予期せぬ事態だったが、ヴァルランは

無論のこと、タルミーにしても、折角来た以上、そのまま上演を断念して引き返す気はない。と言って、二つの劇団が同じ町ではち合わせするのは、どちらの側にとっても決して好ましい事態ではない。観客にしてみればその分だけ芝居を見る楽しみがふえるので歓迎すべきことなのかもしれないが、役者の身になると当然そこに競争がおこり、上演の場の確保やら客の奪い合いやら、厄介な問題が生じてくる。勿論、事と次第によっては収入にもひびいてくるだろう。当時でもパリは、他の町に較べれば規模はずっと大きく、観客人口も多かったが、今日の我々の目からすれば地方の中都市程度の規模でしかなく、人口も25万から30万人くらいであった。⁽¹⁴⁾ 芝居好きが数多くいたにしても、無用な競争はせずすませたい。そこで思いきって双方が手を結び、平和共存をはかろう——と、おそらくそのあたりがヴァルランの、またタルミーの考えたところで、かくして3月16日に合意が成立したのだろう。以上がヴァルランとタルミーの提携をめぐる経緯として私の想像するところである。

ところで契約を結んだ際の双方の顔ぶれだが、ヴァルランの一座は前に見たように、ヴァルラン、ゴダール、レンヌ、プーシュ、ボニーの5人の名があげられている。一方タルミーの劇団は、座長のアドリアン・タルミー Adrien Talmy とその付人 (serviteur とか garçon と記されている) のマテュー・ポファン Mathieu Poffin、一座の有力俳優ユーグ・デュ・モルティエ Hugues du Mortier (Du Mortier) とその息子のミシェル・シャペル Michel Chapelle (Chapel)、それにもうひとりルネ・シャンプイオン René Champion の、こちらも合計5名である。契約の条件はかなり詳しく記されており、その主な内容を紹介すると次のとおりである。

契約の期間は3年で、その間双方の劇団は、合同で、あるいは互いの了解があれば個々に、パリもしくはフランス王国内の他の都市で上演を行う。演ずるのは「喜劇、悲劇、悲喜劇、牧歌劇およびその他の演物」^{だしもの} commedye, tragedie, trage-commedye, pastoralles et autres passages となっている。ここで「喜劇、悲劇、悲喜劇、牧歌劇」とあるのは主にアレクサンドル・アルディ Alexandre Hardy の作品と考えてよい(その理由については後で述べる)。また「その他の演物」とあるのは多分笑劇^{フランス}などを言っているのだろう。

収益の配分についても、三つの場合に分けて事細かに規定されている。まず第

一にヴァルランの一座が単独で上演する場合だが、この時は、上演収入から諸経費を差し引いた後、ヴァルランがまず4分の1をとり、残りの4分の3を各自の「取り分」part に応じて分配するのである。その割合は、ヴァルラン、ゴダール、ブーシェ、ボニーが各々〈取り分1〉une part、そしてレンヌが〈取り分½〉une demi part となっている。つまりヴァルランは収益の12分の5を、ゴダール、ブーシェ、ボニーはそれぞれ6分の1を、レンヌは12分の1をとることになるわけである。⁽¹⁵⁾ なおヴァルランが最初に収益の4分の1を受け取るのは、彼が上演に必要な衣裳や道具（契約書には「衣裳、仮面（兜？）^{かぶと}」⁽¹⁶⁾〔付け〕ひげ、王冠、王杖その他〕habitz, masques (casques?), barbes, couronnes, septres [= sceptres] et autres choses と記されている）を入手、購入して座員一同に提供し、また地方巡業にあたっては、衣裳、道具あるいは上演の時に使う音楽用の「ヴィオール式」ung jeu de violles などの運搬費用を負担するためである。⁽¹⁷⁾ まさにこれは、ヴァルランが一座のすべてを取りしきっていたことを示す証拠であり、また、当時の職業劇団のあり方を知る上で大変貴重な手掛りでもある。もっとも、どの劇団もこのように座長が衣裳、道具から運搬費用まで個人的に負担する形をとっていたわけではない。例えばタルミーの一座では違った形をとっていたことが契約書から読みとれる。そこで次に、タルミーの一座が単独で上演する場合に移ることにしよう。

タルミーとその仲間たちのみで演ずる際の収益の分配はこうである。まずタルミーと彼の付人^{つひと}ポファンが合わせて〈取り分1½〉une part et demye、ユーグ・デュ・モルティエとその息子シャペルが同じく合わせて〈取り分1½〉、そしてシャンピオンが〈取り分1〉une part となっている。この他、タルミーとデュ・モルティエは、上演用の衣裳を提供する旨も記されている。タルミーたちの場合には、道具その他の経費を誰がどのように負担するか書かれていないが、収益の配分の仕方などから推測して、おそらく共同負担という形をとっていたのだろう。なお、デュ・モルティエが収益の配分や衣裳提供の面で座長のタルミーと全く同じ条件で扱われているところからすると、彼がこの一座では座長と並ぶ有力な地位を占めていたと考えられる。

最後に双方の劇団が合同して演ずる場合だが、この時はヴァルランの一座の単独公演とほぼ同じ形がとられることになる。すなわち、経費を除いた上で、収益

の4分の1をまずヴァルランが受け取り、そのかわり彼が衣裳、道具を提供し、地方に行く時の荷物運送費も負担する。そして残りの4分の3をヴァルラン、ゴダール、ブーシェ、ボニー、タルミー、デュ・モルティエ、シャンピオンが各々〈取り分1〉、レンヌ、ポファン、シャペルがそれぞれ〈取り分½〉というふうに分配するのである。

以上が収益の分配とそれに関連して明らかになった事柄であるが、それでは当時、俳優たちは具体的にはどのようにして金を分けていたのだろうか。ピエール・コルネーユ Pierre Corneille が『舞台は夢』Illusion comique の最終場で描いているように、上演収入は舞台がはねたあと、その日のうちにめいめいに分配されていたようである。その際の分け方は、当日入った金を全部テーブルに積み上げ、まず経費を取りのけてから、残りを各自が「取り分」part に応じて——〈取り分1〉une part の者は20ソル、⁽¹⁸⁾ 〈取り分½〉une demi part の者は10ソルを取るという具合に——テーブルの上の金を順々に、何回も取り分けてゆき、金が少なくなると今度は2ソルと1ソルというふうに1回に取る額を少なくしながら、これを金がなくなるまで続けてゆく、というものである。⁽¹⁹⁾ なお、収益の分配にあたっては、その日病気で出演できなかった俳優にも決められた「取り分」が普段——出演している時——と同様に与えられるのが習慣だったようで、今問題にしている1598年3月16日付の契約書だけでなく、他にも同じ主旨のことが明記された文書が残されている。⁽²⁰⁾

契約書には、この他、双方が合同してパリで演ずる際には、受難劇協会との交渉や上演の場の手配——オテル・ド・ブルゴーニュ座を使うか、あるいは他の場所にするかということも含めて——は、すべてヴァルランに委ねられる旨が記されている。そして、全員の合意の上で裁判に訴えた場合には、そのために必要な費用がヴァルランに支払われるともしるされている。ヴァルランが既に受難劇協会と交渉を行っており、しかもそれがこじれて裁判沙汰にまでなっていたことは本章の冒頭でふれたとおりだが、契約の時点ではまさに俳優たちが受難劇協会の要求に低抗し、ヴァルランを押し立てて闘っていた最中になるわけで、そうしたことから契約書にも今述べたような事項が加えられたのだろう。

それはともかく、ヴァルランとタルミーの劇団は、こうして合同公演に向けて態勢を整えたわけである。その際に〈座長〉役をつとめるのは無論ヴァルランで

ある。それは、今まで見てきた契約書の内容から考えても、全く疑問の余地がない。ただ問題は上演の場である。受難劇協会との交渉は、俳優たちの納得がいくような具合には進んでいない。今やすべては訴訟の結果如何にかかっていると言ってよいだろう。その結果は、提携契約が成立した翌日——すなわち1598年3月17日——に明らかとなるはずである。しかし、これについては次回にゆずるものとし、その前にある一人の人物——契約書には名前があげられてはいないが、この時には既に一座に加わっていたはずで、しかもヴァルランの今後の活動と切っても切れない関係にある人物——についてふれておくことにしたい。

問題の人物というのはアレクサンドル・アルディ Alexandre Hardy のことである。⁽²¹⁾ 確かにアルディの名前は1598年3月16日付の契約書のどこにもあげられていない。それどころか、彼の名がこの種の文書に登場するのは、少なくともこれまで私が参照し得たところでは、この時から10年以上を経た1611年9月2日付の文書が最初である。⁽²²⁾ ただ注意せねばならぬのは、1611年の文書では、アルディは劇作家としてではなく俳優の一人として名を連らねている、という点である。アルディがヴァルランと密接な関係を保ち続けていたことはほとんど確実であるにもかかわらず、この二人がいつ、どこで、どのようにして出会い、行動を共にしてきたかということを明らかにしてくれる直接の手掛りは残念ながらない。だが、限られた資料からではあるが、状況証拠となりそうなものを吟味すると、デイエルコーフ・オルスポエル女史が主張するように、アルディは1597年から1598年の初めにかけてヴァルランの座付作者 *poète a gâges* になったと考えるのが妥当なようである。⁽²³⁾ そして、アルディの名が、俳優の一人としてあげられている例を除けば、ヴァルランとその一座に関する公的な文書の中には——1598年3月16日付の契約書にも、それ以後の同様の文書でも——全くあらわれないのは、当時の座付作者の地位に由来するものと思われる。つまり、座付作者は劇団あるいは座長に雇われて報酬を得る存在にすぎず、俳優のように収益に対する「取り分」*part* の権利はもたなかった。従って、俳優たちが行う契約にも加わることがなく、文書に名前があげられることもありえなかったのである。

座付作者の地位は極めて低かった。座付作者という存在自体、そう呼ぶことのできる人物としてはおそらくフランスではアルディが最初だったのではないだろうか。少なくとも《作者》——当時の言い方を用いれば《詩人》 *poète* ——とい

うにふさわしい才能と力量をもち、しかも特定の職業劇団のために作品を提供することを自分の仕事と心得る専門の劇作家としては、彼がまさしく先駆者であったのは確かである。しかし考えてみれば、職業俳優にしたところでまだまだ新しい存在で、その社会的地位も低かった。というよりも、社会的地位と言えるようなものではなかったのである。その職業劇団に雇われる身となると、あとはおして知るべしであろう。しかるべき身分を持ち、その上で劇作に打ちこむ詩人であれば別だが、劇作を専門とし職業としようとする者にとっては、当時は座付作者となる以外、おそらく方法はなかったと思う。そうした作者が、《座付》——すなわち「給料で雇われる」 *à gages* ——という身分から脱し、真に劇作家として自立できるようになるまでには、まだまだ時間が必要だった。何よりも、演劇自体がそれを可能にするところまで発展しなければならない。それまでは、作者も、役者に従属しなくともすむだけの社会的地位なり経済的条件なりを持たぬ限り、日蔭の存在に甘んずる他ないだろう。もっとも、アルディ自身がヴァルランの座付作者となった時点でそうしたことをどれだけ意識していたかは別である。少なくとも彼にとって状況はそれ以前と較べれば確実に好転したはずだからである。劇作家としての道も、これで大きく開けてきた。それを思えば、この時彼が喜んで座付作者になったと想像することも許されるだろう。

当時の劇団にとって、座付作者を抱えることは大変な贅沢であった。⁽²⁴⁾ たとえその報酬は安かったにせよ、一人の人間を余分に雇い入れるのであるから、そのための負担は決して馬鹿にならなかったはずである。役者の中に多少なりとも才能に恵まれた者がいれば、自分で台本を作ることでもできただろうし、また実際に、例えば笑劇のようにパターンが決まったジャンルの小品なら、役者たち自身で適宜台本を作って演じていた。それに、笑劇に限らず、既にどこかで上演された作品をもとに、それらしい芝居に仕立て直すことも可能だった。また、エティエンヌ・ジョデル Etienne Jodelle やロベール・ガルニエ Robert Garnier の作品のような本格的な戯曲を演じたいと思えば、印刷された本を買うなり、誰かから借りて筆写するなどして間に合わすことができた。ヴァルランもタルミーも、パリにやって来る以前に、ジョデルやガルニエの作品を実際に上演していたことは既に見たとおりである。⁽²⁵⁾ 著作権などというものが——そうした観念さえ——全く無かった時代であるから、ジャンルは何であれ、既成の作品を利用しようと思

えばいくらでも利用できた。そっくりそのまま演ずるか、あるいは適当に手直しして演ずるかも役者たちの勝手で、要はそれが受けさえすればよかったのである。だから、わざわざ余分な出費までかけて作者を抱えなくとも、役者たちは十分芝居がやってゆけたし、また実際にどの劇団もそのようにしてきた。そのほとんどは、おそらく自ら作者を雇うだけの経済的な余裕などなかっただろうし、またそんなことを考えてもみななかっただろう。

その意味で、ヴァルラン・ル・コントがアレクサンドル・アルディを座付作者として抱えたことは、フランス演劇史の上からも画期的な事件だったと言えるだろう。一座の経済的な負担は確かに増す。だが、利点もあった。どの劇団でも演じられるような作品ではなく、自分の一座でしかやれぬ作品を確保し、しかもそれを常に新作として次々に上演できるからである。とはいえ、こうした贅沢は、既に相当の評価と実力を持った劇団でなければ到底なしえなかっただろう。ヴァルランの一座はこうした条件を満たすことのできる数少ない劇団のひとつで、その中でもおそらく最も有力な劇団だった。悲劇、喜劇、悲喜劇、牧歌劇といった新しいジャンルの劇を求める観客が増えてくるにつれ、そうした客の好みに応じられる新作を常時提供する作者を一座に抱え、レパートリーを充実させることは、劇団の評価を更に高めるためにも、上演を成功させるためにも、大きな力となるはずである。おそらくヴァルランは、座長としてそのあたりを十分計算した上で、アルディを座付作者とすることに決めたのだろう。無論その際には、アルディこそヴァルラン自身が求めていた新しい劇が書ける人物であると見てとったに違いない。そしてまたおそらくは、劇作家として身を立てようとしていたこの人物のうちに、豊かな才能だけでなく、演劇に対する激しい情熱を発見し、大いに共感をもったことだろう。以後、ヴァルランのレパートリーは、アレクサンドル・アルディの筆になる悲劇、喜劇、悲喜劇、牧歌劇を中心に構成されることになるのである。

アレクサンドル・アルディは1572年ごろパリに生まれた。社会的にもかなりの地位にあるブルジョワの家に生まれたのはまず間違いない。⁽²⁶⁾ 彼はしかるべき家の子弟でなければ受けられぬ高度な教育を受けた。しかし、いつ頃からか演劇の魅力にとりつかれ、ついに1592年ごろ、家を捨て、芝居の世界に身を投ずることになる。⁽²⁷⁾ これは、当時としては破天荒なことだった。狂気の沙汰とすら言っ

てよい。芝居を楽しむことなら誰にでも許されていた。熱狂したところで、それはそれでよい。戯曲を書き、自ら役を演ずることがあっても、あくまでそれを慰みや余技にとどめておくならば——つまり自分の社会的地位を自覚し、それを維持することさえ忘れなければ——よかったのである。だが、良家の子弟がすべてを投げうって芝居の世界に生きるとなると、話はまったく別である。それを、アルディはあえてしたのである。彼が後に劇作家として世に認められるようになってからも、出身階層をほのめかすことはあっても、生家については最後まで沈黙を守り続けたのは、そのあたりの事情があったからだろう。彼は当時の常識にそむくようなことをした、いわば、家の名誉を汚した人間なのである。だから、たとえ名をなしたとしても、自分の出自については、親族への遠慮から、口をつぐまざるをえなかったのだろう。

家を捨てたアルディは、旅役者の一座に加わって各地を転々と巡り歩いた。どういった一座に加わっていたかは不明だが、最初のうちは役者として舞台に立っていたと思われる。だが、彼の本領は、演ずることよりも書くことにあった。やがて彼は作者として頭角をあらわすようになり、どのような経緯によったのかわからぬが、ヴァルラン・ル・コントと出会い、その一座の座付作者となる。それは、既に述べたように、1597年から1598年の初めにかけてのことだった。ヴァルランがアルディの才能と情熱を高く評価したのと同様に、アルディもヴァルランこそ自作を提供するにふさわしい俳優と思ったに違いない。演劇に対する情熱と、新しい時代にふさわしい演劇を創り出そうとする意欲とが二人を結びつけた。こうしてヴァルランとアルディは、互いの夢を実現すべく、歩みを共にしはじめたのである。

(続く)

註

本研究のこれまでの掲載誌および構成は次のとおりである。

「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)」(17世紀仏演劇研究会「エイコス」第2号, 1980年, pp. 1-23.)

序

第1章 1592年 ボルドー

第2章 1593年 フランクフルト ストラスブール

第3章 16世紀後半におけるフランスの演劇状況について

「同(その2)」(長崎外国語短期大学「論叢」第28号, 1985年, pp. 1-14.)

第4章 パリをめざして——受難劇協会とオテル・ド・ブルゴーニュ座

(1) Contrat de société entre Valleran le Conte et sa troupe du roi et Adrien Talmy et sa compagnie de comédiens français. Reproduit par S. W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi 1572-1632*, Nouv. éd. revue et augmentée, Paris, Nizet, 1972. Appendice N°1. — *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, tome I, Appendice N°2.

(2) Cf. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, t.I, pp. 42-43 et Appendice N°4.

なおこの判決については次回「その4」で詳しく述べることにする。

(3) 俳優の名前——特に綴りに——に関しては、同じ文書の中でさえ一定せぬ場合がよくあり、問題が多い。例えばサヴィニアン・ボニーの場合など、今取り上げている文書の中でも Savignan Bony あるいは Boneye などと記されていて、他のいくつかの文書まで含めると更に多くの異なる綴りに出あう。幸いボニーの場合は、彼自身の署名を調べると常に Savinien Bony と記されているので、この綴りを採用すればよいのだが、そうでない場合はいくつかの綴りのうちから私が適当と判断したものを選ぶことにした。それでもなお問題が残る例については適宜補うことにする。

なお、俳優名の綴りに関しては、Georges Mongrédien et Jean Robert, *Les comédiens français du XVII^e siècle. Dictionnaire biographique*, 3^e éd. revue et augmentée, Paris, C.N.R.S., 1981 を主に参考としたが、これに依らぬ場合には同書が採用している綴りを()に入れて添えることにする。

(4) Cf. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Appendice N°s 3 et 14; Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille*, Paris, 1863, pp. 153-154.

(5) 今日のパリには rue Merdet という名の通りはない。また、この通りが今日のパリでいうとどのあたりにあったのかもよくわからない。ただ、Jacques Hillairet によれば、今日の rue Etienne-Marcel と rue du Louvre とが交叉するあたりから東側に向かい rue Jean-Jacques-Rousseau まで続いていた通りに rue Verdelet というのがあったとのことである。この rue Verdelet という通りは、13世紀のころは大変汚いところだったため rue Breneuse とか Merderet などと呼ばれていたが、それがやがてなまっ

て Verderet, Verdelet と呼ばれるようになったそうである (Cf. Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris, Editions de Minuit, 2 vol, 1963. t. I, pp. 387-389 [Coq-Héron]). それだけでなく、後にヴァルランは、この Verdelet 通りが終る rue de la Jussienne (=rue Sainte-Marie-l'Egyptienne. Cf. Hillairet, op. cit., I, pp. 694-695. [Jussienne]) に逗留したりもしている。また、rue de la Jussienne は聖ウスターシュ聖堂区内にあり、従って rue Verdelet も同じ聖堂区に属していたとみてよいだろう。以上の点から私は、1598年3月16日付の文書に記されている rue Merdet とは多分この rue Verdelet (=Verderet, Merderet) のことではないか、と想像している。

(6) 1598年6月28日付の文書では、ヴァルランは「プティ・カロー通り rue des Petits Carreaux に住む」と記されている。Cf. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Appendice, N°2. Marché entre Noël de France, Valleran le Conte et Jehan Ollivier.

なお、この文書に名があげられている Noël de France (身分は「仕立職親方」M^o (=Maître) tailleur d'habits となっている)の住まいは、前註でふれた rue Verderet と記されている。ヴァルランが3月16日の時点で逗留していた rue Merdet が私の想像するように rue Verdelet (=Verderet, Merderet) であったとすれば、ヴァルランはこの Noël de France の住いと同じ通りに滞在していたわけで、もしそうだとすれば、この二人の関係もそのあたりがきっかけとなってできたのだろうか。だが、これははっきりとした手掛りがないため、単なる想像にとどめるしかない。なお、問題の文書の内容については次回に述べることにし、ここでは前註を補足し、rue Merdet の所在を暗示するもうひとつの手掛りとしてあげるにとどめる。

(7) イタリア劇団では、1571年にアルベルト・ガナッサ率いる劇団がフランスを訪れた際、「国王の俳優」comédiens du Roy と名乗っている。私が調べた限りではこれがこの称号が用いられた最初の例である。Cf. Armand Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, 1882, p. 18.

なおこの劇団については「その1」第3章でも多少ふれているので、関連する註も含めて御参照いただきたい。

(8) 「しばらくの間」というのは、とりあえず1610年ごろまでの間としておく。ただし「ほとんどの場合」という留保をつけたように、ヴァルランが全く関与していないと思われる劇団でもこの称号を用いている実例がある。これについては以下の本文および関連する註を参照されたい。

(9) 1598年3月16日付の文書でも、タルミーとその仲間たちは「フランス人俳優」comédiens français と記されているにすぎない。

(10) Georges Mongrédien, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966, p. 211.

なお Mongrédien は、先に註(3)であげた Jean Robert との共著 *Les comédiens français du XVII^e siècle* でも同様の趣旨のことを述べている。同書pp. 7-8 参照。

(11) 例えば1608年2月12日付の文書によれば、ラポルト Laporte (マテュー・ルフェーヴル Mathieu Lefebvre) とフランソワ・ヴォートル François Vautrel が中心となって劇団を結成する旨が示されているが、この一座の俳優は全員が <<comédiens françois et

ordinaires du roy》と記されている。なおラポルトとヴォートルはその前年からヴァルランの一座に加わっていたが、おそらくヴァルランとの意見の食い違いが原因で、新たに自分たちの一座をつくったと考えられる。Cf. Deierkauf-Holsboer, *Vie d' Alexandre Hardy*, pp. 58-61 et Appendice N^{os} 21 et 22; Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, t. I, pp. 67-71; J. Fransen, *Documents inédits sur l'Hôtel de Bourgogne*, in *R.H.L.F.*, juillet-septembre 1927, pp. 330-332.

- (12) ヴァルランとはおそらく直接関係がないと思われるが、やはり「国王付俳優」comédiens ordinaires du roi と名乗る役者たちが1603年にアンジェ Angers にあられ、そこで劇団結成の契約を結んでいる。ヴァルランの一座以外にも同じ称号を用いていた俳優たちが、少くともこの時点で既に存在していたわけである。他にも更にそうした役者たちはいたのだろうか？ その点は全く不明である。

アンジェの俳優たちについてはいろいろと興味深い問題があるのだが、これについては別の機会に述べることにする。念のため参考文献をあげると以下のとおりである。

Emile Pasquier, «Les Archives notariales d'Angers», in *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, 6^e série, t. VIII (1933), pp. 5-22. Appendice III. Acte d'association des comédiens du roi, le 19 août 1603, à Angers. (pp. 20-22.)

Jacques Levron, «Les origines des Comédiens du Roi», in *Mercure de France*, n^o du 1^{er} janvier 1949. pp. 91-96.

Compte rendu de l'article de Levron, par Raymond Lebègue, in *R. H. T.*, 1948-1949, IV, pp. 292-294.

なおもうひとつ付け加えるならば、アンジェの俳優たちの一人である Daniel Dugué (俳優名 La Chesnaye) は、1609年7月にオテル・ド・ブルゴーニュ座を借りて上演を行っているが、その時の劇団《Loyaux Bravelestes》でも役者たち全員が《commédiens du Roy》と称している。Cf. Fransen, *Documents inédits*, p. 333. ちなみに《Loyaux Bravelestes》の座員たちのうち、少くとも名がわかっている役者について見る限り、ヴァルランとの直接的関係を示す証拠はない。

- (13) Mongrédien によれば (Mongrédien et Robert, *Les comédiens français du XVII^e siècle*, Préface), 17世紀当時は俳優たちが一座を新たに結成した場所は主にパリで、時期は2月、3月、4月が圧倒的に多いことがこれまで発見された資料から明らかになっている、とのことである。四旬節の間は劇の上演が禁じられていたこともあり、「この強い失業期間中に旅役者たちはパリにおもむいたため、そこがまさに役者たちの労働市場になっていた」(op. cit., p. 10) からである。Voir aussi Eugène Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, Paris, 1901 (Réimpr., Genève, Slatkine Reprints, 1969.) とすれば、1598年におけるヴァルランとタルミーの出会いと提携は、パリがそうした役割をはたすようになったことを物語る最初の例と言えるのだろうか？

それはともかく、ヴァルランの時代には四旬節期間中に劇上演が全く行われなかったかと言えば、必ずしもそうではなかった。1606年2月6日にヴァルランが受難劇協会とかわしたオテル・ド・ブルゴーニュ座の賃貸契約書によれば、ヴァルランとその一座は《pendant les quatre premiers dimanches du quaresme et jour S. Mathias

et la sepmaine de la my caresme prochain》に劇場を貸りて《jeux et comedies honnestes et au contentement du public》を演ずるとされている。cf. J. Fransen, *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Paris, 1925, pp. 47-48.

なおこの文書には《Monsieur le Lieutenant civil》が上演を認めない場合には《le present contrat demeurerait nul》とも記されているが、他の文書等から推測すると上演が実際に行われたことはまず間違いなさそうである。Cf. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, t.I, pp. 63-64 et Appendice N^o 8; Fransen, *Documents inédits*, pp. 328-329;

- (14) Cf. Orest Ranum, *Les Parisiens du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 10; Jacques Hillairet, op. cit., t. I, p. 36.

- (15) この割合は次の計算による。

$$\begin{array}{l} \text{ヴァルラン} \cdots \cdots \cdots \text{収益の} \frac{1}{4} + \text{収益の} \frac{3}{4} \text{ から 1 part} \cdots \cdots \frac{1}{4} + \frac{3}{4} \times \frac{1}{4.5} = \frac{5}{12} \\ \text{ゴダール} \cdots \cdots \cdots \text{収益の} \frac{3}{4} \text{ から 1 part} \cdots \cdots \frac{3}{4} \times \frac{1}{4.5} = \frac{1}{6} \\ \text{ブーシェ} \cdots \cdots \cdots \text{収益の} \frac{3}{4} \text{ から 1 part} \cdots \cdots \frac{3}{4} \times \frac{1}{4.5} = \frac{1}{6} \\ \text{ボニ} \cdots \cdots \cdots \text{収益の} \frac{3}{4} \text{ から 1 part} \cdots \cdots \frac{3}{4} \times \frac{1}{4.5} = \frac{1}{6} \\ \text{レンヌ} \cdots \cdots \cdots \text{収益の} \frac{3}{4} \text{ から 0.5part} \cdots \cdots \frac{3}{4} \times \frac{0.5}{4.5} = \frac{1}{12} \end{array}$$

《取り分》合計4.5parts

- (16) Deierkauf-Holsboer の *Vie d' Alexandre Hardy* (p. 172) には《casques》, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, t. I. (p. 171) には《masques》と記されている。どちらが正しいのか？

- (17) 収益の配分は、「上演収入の全体から諸経費を予め差し引き支払いもすませた上でヴァルランが4分の1をとり、残る4分の3は……」les deniers qui seront receuz et provenans desdictz jeulx, led. Valleran en tirera et prendra ung quart, les frais au prealable pris et paieez sur le tout, et les autres trois quartz restans……と記されているが、ここで言われている「諸経費」les frais の中にはヴァルランが負担するものとされている衣裳、道具、旅回りの際の運搬費等は当然含まれないと考えてよいだろう。そこで問題となるのが「諸経費」の内容だが、劇場の使用料とか、座員以外のスタッフ（そのほとんどは上演のつど必要に応じて臨時に雇うものと思われる）の給料などが多分これに含まれるのだろう。

- (18) 当時の貨幣単位は

1 livre (= 1 franc) = 20 sols (sous)

1 sol (sou) = 20 deniers

だった。なお芝居の見物料は、時代によって差はあるが、参考までにいくつかの例をあげると、

[パリ]

1541年 受難劇協会 2 sols (高等法院の定めた上院)

1571年 イタリア劇団 3~6 sols [3~11sols?] (席によって値段が変わる。高

等法院は高すぎると非難)

1577年 イタリア劇団 4 sols

1609年 平土間 parterre : 5 sols, ボックス席 loges とギャラリー席 galleries : 10 sols (1609年11月12日の Edit du roi Henri IV— ordonnance de police による上限)

1632年 ボックス席とギャラリー席 : 10~12sols

1634年 平土間 : 9~10sols, ボックス席 : 19~20sols (およその値段)

1635年 平土間 : 8 sols

1645年 平土間 : 15sols, ボックス席 : 30sols (通常の値段)

[地方]

1541年 Amiens 2 deniers (市当局が定めた上限)

1558年 Bordeaux 6 deniers (市当局の決定)

1594年 Arras—Talmy一座 6 deniers (市当局の決定)

これを見る限りパリでは芝居の見物料は一般にかなり高く、それに較べると地方では随分と割安に芝居が楽しめたようである。もっとも、パリにしたところで、上演の場所とか条件によって値段はかなり安くなったのかもしれない(例えば市 foire の芝居など)。なお上に示した入場料の例は次の文献から選んだものである。

Alfred Bouchard, *La langue théâtrale*, Paris, 1878. (Réimpr., Genève-Paris, Slatkine, 1982), pp. 303-304.

Baschet, *Les comédiens italiens*, pp. 20-21 et 74.

L. Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au Moyen Age*, Paris, 1885, pp. 69, 76, 344-345.

Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, pp. 156-157.

Raymond Lebègue, «Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVI^e siècle», *R. H. T.*, 1948, I-II, pp. 15-16.

Deierkauf-Holsboer, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960, pp. 130-132.

また当時の物価については Georges d'Avenel, *Histoire économique de la propriété, des salaires, des denrées et de tous les prix en général, depuis l'an 1200 jusqu'en l'an 1800*, Paris, Impr. nationale, 1894-1898, 4 vol に付された《Tableaux des moyennes des prix》が参考になる。

(19) 収益の分配方法については Deierkauf-Holsboer 女史の次の研究を参照。

《La partage de la recette par les comédiens du roi au début du XVII^e siècle», *R. H. L. F.*, 1947, pp. 348-354.

Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673, pp. 133-137.

(20) Cf. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, Appendice, N^o 15, 21, 22, 28, 30, 37 et 38.

(21) 以下アルディについては主に Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy* に依拠した。

(22) Ibid., Appendice N^o 35.

なお最近になって新たに発見された1610年8月9日付の文書には、アルディがヴァ

ランの一座に作品を提供する契約について記されているとのことである。残念ながら私はまだこの文書を参照し得ずにいるが、日付からしてこれがアルディとヴァランとの関係を明示する文書としては少くとも今までに発掘された資料の中で最も早い時期のものであることは間違いない。Cf. Alan Howe, «Couples de comédiens au début du XVII^e siècle : Le cas de Nicolas Gasteau et Rachel Trépeau», *R. H. T.*, 1981, I, p. 20 et n. 35.

また Howe はこの論文のなかで他にもヴァランに関する新資料に言及している。こうした形で埋もれていた資料が発見されてゆくと、ヴァランやアルディの生涯についても、従来考えられていたこととは全く異なる《事実》が明らかになるかもしれない。

(23) Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, pp. 32-41.

(24) Ibid., p. 34.

(25) 「その1」第2章参照。

(26) Cf. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy*, pp. 15-18.

(27) Cf. Ibid., p. 16