

目次

序 章 本書の意図と構成について	橋 本 能	3
第一章 演劇ジャンル変更の問題 ——『テュロス国とシドン国』の場合	伊 藤 洋	9
第二章 デュルヴァルの劇作法 ——一六二八年から一六三三年の演劇論争を越えて	皆 吉 郷 平	47
第三章 マウロの舞台装置を通して見る一六二〇年代後半から 一六三〇年代前半までの悲喜劇	浅 谷 眞 弓	79
第四章 透視図法背景とオペラの舞台装置家たち	橋 本 能	115
第五章 劇中劇の世界	鈴 木 美 穂	145
第六章 十七世紀フランス演劇におけるスペイン物の系譜	富 田 高 嗣	183
第七章 十七世紀フランス喜劇と古典ラテン喜劇	榎 本 恵 子	213
第八章 フランス十七世紀女性劇作家たち	野 池 恵 子	283
第九章 教会と演劇	戸 口 民 也	323
第十章 古典主義喜劇の傑作と言われる 『タルチュフ』が投げかける諸問題	鈴 木 康 司	371

あとがき

主要人名索引

作品名索引

序章 本書の意図と構成について

橋 本 能

フランス十七世紀は「古典主義の時代」と呼ばれた、今もそうのように呼ばれることが多い。ラシーヌ・モリエール・コルネイユに代表される十七世紀演劇も「古典主義演劇」と呼ばれる。世紀後半の演劇はギリシア・ラテンの演劇を手本として、ラシーヌやモリエールに代表されるように、演劇の当時の規則に則り、文体も洗練されている。「古典主義演劇」と呼ばれるのも宜なるかなといえよう。しかし、この呼称で十七世紀演劇全体を包含できるものではない。世紀の前半と後半では、作品の傾向がまったく異なる。世紀前半の演劇は、「前古典主義」と呼ばれたこともあった。その後、ジャン・ルーセの『フランスバロック期の文学』の書名のごとく、「バロック演劇」とも呼ばれるようになった。こうした区分が求められたのは、世紀前半と後半では芸術観、文学観、演劇観にあまりにも大きな隔たりがあったからであろう。前半の演劇は、波乱万丈の筋立てで、規則を意識せず、文体も整っていないものが多い。「古典主義演劇」とは全く別の価値観・演劇観に基づくものである。

この大きな変化をどのように捉えたらよいのか。確かに、こうした中から一つ方向性が生まれた、それが古典主義に向かったといえようか。しかし、十七世紀演劇をこのような方向性だけで理解しようしても偏頗で、その全体像も捉えきれないし、世紀前半の演劇の魅力を見失うことにもなる。本書の題名に「混沌と秩序」「混沌

から秩序へ」ではない」と並列して掲げたのはこの謂である。「混沌と秩序」を、できうればそれぞれの章相互に何らかの対比と照応を示すものと受け取っていただければ幸いである。本書で取り上げた研究テーマは多岐に渡り、内容も広い範囲に及ぶ。その背景と周辺について手短に紹介しよう。

《ジャンルと理論》 十六世紀ルネサンスの人文主義演劇は、ギリシア・ラテンの研究から始まった古代の演劇の形式の模倣・踏襲から始まった。アリストテレスの『詩学』に従って、ジャンルは悲劇と喜劇の二つだった。悲喜劇はすでに十六世紀にイタリアから伝播していて、ガルニエが『ブラダマント』を書いている。しかし、シェランドルは、一六〇八年に『テュロス国とシドン国』を「悲劇」として発表した。その後、一六二八年に結末をハッピー・エンドに変えて、「悲喜劇」に改作した。二八年版に付された序文で、フランソワ・オジエは悲喜劇を擁護した。これが最も早い演劇理論の論争の一つである。『テュロス国とシドン国』の悲劇から悲喜劇への変更は、本格的な十七世紀演劇の幕開けを告げるものだったといえよう。

悲喜劇は十七世紀前半に隆盛を極めて、悲劇以上に創作された。代表作はコルネイユの『ル・シッド』（一六三七）である。この作品をめぐる『ル・シッド論争』が起こった。十六世紀からアリストテレスの劇理論は多くの注釈書が刊行され、「ル・シッド論争」の起こる前から三単一の規則をめぐる論争はあった。一六三九年にラ・メナルディエールの『詩法』が、遅れて一六五七年にドービニャック師の『演劇作法』が発表された。コルネイユも一六六〇年にドービニャック師の批判に反駁する『三劇詩論』を発表して、論争は続いた。一六七四年のボワローの『詩法』は演劇理論を集成し、成文化したことで決定的な影響力をもった。世紀後半には正則性は創作の前提となり、舞台もまた、その影響を受けることになる。

《舞台の実際》 舞台もまた、世紀前半と後半では大きく変化する。世紀前半、四十年代以前の舞台装置は、並

列舞台あるいは同時装置が使われた。並列舞台とは、全幕で必要な舞台装置を最初からすべて舞台の上に並べておく。俳優は、場面ごとに台本の指示する舞台装置の前に移動して演技する。観客は、俳優の背にした装置で現在どの場面を演じているのか理解した。この舞台装置は、舞台装置家マウロの残したメモと舞台のスケッチからうかがうことができる。この舞台装置は今日から見て稚拙で技術的に発達していないものと評価されがちであり、本格的に論じられることはまれである。しかし、観客の視点からこの舞台を眺めた時、そこに独自の効果を発揮する。

十七世紀後半には、三単一の規則の影響もあって、場面は一か所に限定され、場面転換は原則行われない。悲劇では「任意の宮殿」、喜劇では「通り」に代表されるような単一の場面が使われた。一方、イタリアから透視図法背景が伝来した。仕掛け芝居やオペラで使われた透視図法背景では、可動式の張り物によって場面転換も行われた。その後、透視図法背景は十八世紀にはフランスの劇場に普及し定着する。

《劇中劇》 劇中劇はいつの時代にも存在する。劇中劇はどのジャンルにも存在するし、定義次第だが数えきれないほどある。十七世紀も同様である。一般に劇中劇は、舞台の上で芝居が演じられる劇という意味だろう。しかし、この場合は、特に役者が主要登場人物として登場して、舞台上で役者が役者（時には役者としての自分）を演じる。劇中劇の代表作としては、まずグジュノーとスキュデリーの同名の二作の喜劇、『役者たちの芝居』（前者は一六三一、後者は一六三三）に指を折らねばならない。これに続いてコルネイユの喜劇『舞台は夢』（一六三五）、ロトルーの悲劇『真説聖ジュネ』（一六四五）、キノーの喜劇『喜劇なしの喜劇』（一六五五）、さらにはモリエールの喜劇『ヴェルサイユ即興劇』（一六六三）が挙げられよう。劇中劇は、十七世紀を通して上演されていたのである。

《他国の影響》— スペイン物、ラテン喜劇— 他国と他の時代からの影響も、演劇を語るうえで見過ごせない。

コメディ・デラルテの影響はしばしば言及される。イタリアからの影響のほかに、スペインとスペイン劇からの影響も見逃せない。スペインへの関心は、コルネイユの『ル・シッド』（一六三七）によって一挙に高まった。その後のスペイン劇の流行は、一六五〇年代の喜劇、悲喜劇に限られているように思われがちであり、それ以降の消長に触れられることは少ないが、一過性の流行に終わるものではない。その影響は十七世紀後半を通して存在し、十八世紀前半に及ぶ。本書では、「スペイン物」の系譜を鳥瞰して、その影響を世紀全体にわたって追究している。

スペイン、イタリアと並んで、ルネサンス以来、ギリシア・ラテンの演劇の影響も見逃せない。悲劇は主にエウリピデスとセネカをモデルとしたが、喜劇の場合はギリシア喜劇よりもラテン喜劇のプラウトゥスとテレンティウスをモデルとした。この点はどのように考えたらいのか。また、プラウトゥスの喜劇をもとにモリエールが『アンフィトリオン』（一六六六）と『守銭奴』（一六六八）を書いたことは周知の事実だが、十七世紀全般にわたってその影響は見いだすことができる。では、彼らはラテン喜劇をフランスの舞台にどのようにして適合させたのか、また適合させえなかったのはどのような部分なのか。本書では、「スペイン物」と同様に、その系譜を鳥瞰して、世紀全般にわたるその影響を追究する。

《女性作家》 当時、文学・芸術に女性が関わっていたことも周知の事実である。一六一〇年頃、ランブイエ侯爵夫人のサロンが、これに続いて多くのサロンが開かれた。作品も、劇作家ジョルジュ・ド・スキュデリーの妹マドレーヌの書いた『グラン・シリウス』（一六四九〜五三）、『クレリー』（一六五四〜六〇）は一六五〇年代のベストセラーだった。セヴィニエ夫人の書簡は一六七三年から複写されて回覧された。ラ・ファイエット夫人の書いた『クレープの奥方』（一六七八）は、フランス心理小説最初の傑作とされている。当時の劇作家は大部分男性であるが、少数だが女性劇作家も存在する。近年、女性劇作家に照明が当てられるようになって、女性劇作家の

作品集 *«Femmes dramaturges en France (1650-1750), Biblio 17, 2002, 2 volumes»* と *«Théâtre de femmes de l'ancien Régime XVIIe siècle, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008»* が刊行された。この作品集には、十七世紀では合わせて七名の女性の作品が収録されている。中でも、ヴィルデュ夫人の『寵臣』は、一六六五年にモリエール劇団がパレ・ロワイヤルでかなりの成功を収め、その後宮廷のディヴェルティスマンでも上演されて好評を博した。女性劇作家の存在と作品は、今後の研究課題の一つとなるだろう。

《演劇と宗教》 『タルチュフ』 十七世紀演劇を通して、常に問題となるのが演劇と宗教である。教会は、公序良俗に反する娯楽として演劇を敵視した。ラシーヌはポール・ロワイヤルの学院で育てられたが、演劇を不道徳とする師ニコルと激しく対立した。モリエールの遺体は、教会から墓地への埋葬を断られたくらいである。ド・ビニャック師の『演劇作法』も、宗教を演劇で扱うことに関しては批判的であった。しかし、一方ではコルネイユの『ポリュクト』（一六四二）や、マントノン夫人の依頼によりサン・シールの女子学院で上演されたラシーヌの『エステル』（一六八九）、『アタリー』（一六九一）などの傑作もある。その他に、イエズス会の学院でも教育目的で学校劇が上演された。演劇と宗教は、十七世紀演劇を読み解く上で古くて新しい問題といえよう。

宗教の問題では、モリエールの『タルチュフ』（一六六四）、『ドン・ジュアン』（一六六五）は厳しい攻撃にさらされた。「聖体秘蹟協会」のような狂信的な秘密結社は演劇を弾劾し、『タルチュフ』の上演を妨害した。『タルチュフ』の上演が三幕だったのかどうか、新たな資料が発見されない限り、おそらくは永遠の謎であろう。ところで、十七世紀演劇を代表する作家として、悲劇ならラシーヌ、喜劇ならモリエールを挙げない者はいないだろう。ラシーヌの作品は悲劇のメルクマールとなり、悲劇の到達点であり、極北でもある。悲劇はラシーヌによってその頂点を極めて、ラシーヌ以降衰退するといえよう。モリエールもまた、ラシーヌと同様に高い評価がふさわしい。しかし、モリエールの死後、新しい喜劇、ル・サーージュに代表される風俗喜劇が生まれる。モリエール

は、喜劇の分水嶺といってもよいかもしれない。その意味で、『タルチュフ』は十七世紀の喜劇の傑作であると同時に、「まじめな喜劇」を予見していて、次世代の喜劇への架け橋ともいえよう。

本書は、一見すると統一的なテーマがない、脈絡のないもののように思われるかもしれない。我々の研究チームは、十七世紀演劇の全体像を捉えるためにこのチームを立ち上げた。最初に述べたとおり、十七世紀演劇には「古典主義演劇」とか「バロック演劇」という範疇ではとらえきれないさまざまな問題がある。ここで取り上げた研究上の諸問題は、作品を通して有機的に関連づけられている。副題を「フランス十七世紀演劇の諸相」としたのも、そうした諸問題をさまざまな角度から取り上げることによって十七世紀演劇の広がりや裾野を明らかにしようとする試みだからである。各論文に共通するキーワードは、上演・舞台・俳優となるはずである。その意味で、表紙の絵はスキュデリーの劇中劇『役者たちの芝居』（第五章参照）の口絵を載せた。なお、書式と表記が、章によって異なるものがあることを前もってお断りしておく。前言と矛盾するようだが、本書の各章は独立性が強いからで、表記の統一をあえて図らなかった。人名と作品名の日本語表記の異同は、索引を参照されたい。