

教会と演劇

戸口民也

はじめに

17世紀はフランス演劇の黄金時代だった。作家と俳優がその作品や才能によって社会的な名声、地位や富を獲得することが可能となった最初の時代、職業俳優による演劇が社会に定着した時代でもある。その陰には、リシュリュー枢機卿やルイ14世という強力な後ろ盾があったことも忘れてはならない。宰相や国王が演劇を手厚く支援したのは、個人的な好みだけでなく、演劇を含む文化・芸術の振興は王権・国家の威信を高めることに寄与するという政治的判断があったからである。

その一方で、17世紀は演劇に対する激しい批判が巻き起こった時代でもあった。フランスの教会は、イタリアやスペインとは異なり、演劇とくに職業俳優に対して厳しい姿勢をとり続けていた。最大の理由は、教父たちが演劇を断罪したからである。まずはそこからこの問題に取り組むことにしよう。

教父たちの断罪——テルトゥリアヌス『スペクタクルについて』

聖アウグスティヌスAugustinus (354~430)⁽¹⁾を筆頭に、教父たちはこぞって演劇を不道德かつ信仰に反するものとして断罪した。中でもテルトゥリアヌスTertullianus (160以前~220以降)は『スペクタクルについて』*De spectaculis*⁽²⁾で、演劇だけでなく、競技場stadiumで行われる競走や格闘技、円形競技場circusや円形闘技場amphitheatrumで行われる戦車競走、剣闘士の戦いなどスペクタクル全般を「悪魔の業」と断じ、信者にはこれらを避けるよう強く勧めている。これを読むと、教父たちが演劇を含むスペクタクルをどのように見て批判していたかがよくわかる。ここでは演劇に関する部分を中心に紹介してみよう(以下カッコ内の数字は章を示す)。

テルトゥリアヌスはまず信者たちに、「世の様々な誤りの中でもとりわけスペクタクルの快楽を避けるべきことを、神の僕たちよ、知ってほしい」と呼びかける(1)。円形競技場にも劇場にも行ってはならない。「殺すな、偶像を崇拝するな、姦淫するな、人を欺くな」という戒めに明らかに反するような見世物に行ってはならない(3)。洗礼を受けたとき、「悪魔とその栄華、その使い」を退けると宣言したではないか。ところで、「偶像崇拝」以上に悪魔の業が支配しているものはない(4)。スペクタクルの起源をたどれば、宗教的な祭り、神殿、儀式に関係していることがわかる。その本質は偶像崇拝である(5)。劇場はウェヌスVenusとリベルLiber [葡萄酒の神バックスBacchusの別名]の神殿、酩酊と肉欲の神殿である。悪魔は初めから、スペクタクルこそ人間を創造主から離れさせ悪魔を崇拝させるための最高の手段であると知っていて、人間にこれを教えたのである(10)。

(1) 紙数の関係で省略するが、アウグスティヌスの演劇批判はよく知られている。例えば『神の国』第1巻第32章、第2巻第4章、第13章、第26章、『告白』第3巻2章2~4など参照されたい。

(2) テルトゥリアヌスの著作は、ウェブサイト <http://www.tertullian.org/> で読むことができる。*De spectaculis*の紹介では、フランス語訳を基本に、必要に応じてラテン語原文や英語訳も参照した。

神はわれわれに、穏やかで柔和な心をもつようにとお命じになり、激情、怒り、復讐、苦しみによって聖霊を悲しませてはならないといわれる。スペクタクルは靈魂の混乱を引き起こさずにはおかない。どうしてこれを喜ぶのか。快樂のあるところには情念があり、執着が生じる。執着は激情、復讐、怒り、苦しみなど、神の教えと相容れない数々の情念を引き起こす (15)。

淫らなものを憎めとも命じられている。だから、放埒の本拠である劇場に入ってはならない。演劇は破廉恥きわまりないことを演じてみせる。アテラナ役者 *atellanus* が仕草で示してみたり、ミムス役者 *mimus* が女の服をまとい、家の中でさえ恥ずかしくて赤面するようなことを舞台上で演じてみせる。あるいはパントミムス役者 *pantomimus* が少年時代から役者になるために自分の身体で経験してきたことを見せるといった類の、破廉恥な行為である。それだけではない。肉欲の犠牲者である娼婦たちを舞台に引き出し、あらゆる身分・年齢の観客の前で、どの娼館にいけばいくらで買えるなどと教えるのである。だが、これ以上は言うまい。恥ずべき秘密を闇から引き出し、光を汚すようなことはしないでおう (17)。

神が与えたもうた顔に細工をし、人間の尊厳を損なう俳優は、主の教えを侮辱するかのよう、あさましくも両方の頬を打たれるために差し出す。悪魔が彼に「右の頬を打たれたら左の頬も差し出せ」と教えるからである。聖書の中に「誰も自分の背丈を伸ばすことはできぬ」とあるのを読んで、神の敵はどうしたか。悲劇役者に底の厚い靴をはかせて背丈を伸ばしたのである。神が演劇の仮面を喜ばれるだろうか。まがい物に類するものすべてが禁じられているとすれば、その似姿を変えることはなおさら禁じられている。真理の主は偽りを愛されない。自分の声、性、年齢を偽って変える者、恋愛、怒り、嘆き、涙を演技する者を、神はお認めにはならない。なぜなら神はいかなる偽善も咎められるからである (23)。

最後にテルトゥリアヌスは、やがて到来する主の来臨というスペクタクルの素晴らしさを語ったあと、裁きの日に異教徒たち、異教の神々や神殿、キリスト信者を迫害した権力者たち、哲学者、俳優、道化役者、戦車の御者、剣闘士たちが地獄の火で焼かれるもう一つのスペクタクルを示してみせる。そして、信仰によってわれわれの心の中に目に見えるスペクタクルこそ、競技場、闘技場、劇場にまさる大きな喜びではないか (30)、と締めくくるのである。

テルトゥリアヌスをはじめ、教父たちはこのようにスペクタクルを—それを演じる者、それを見る者も含めて—断罪した。「演劇について書くか語るかした教父たちすべてのうち、演劇に対する敵意を示さなかった者は一人としていなかった。(…)強硬派も穏健派も全員が(…)信者に対し演劇を無条件で禁止した。(…)洗礼志願者がすべてのスペクタクルを避けることを厳粛に誓わない限り洗礼を授けないのが慣例だった。もしも誓いを破ったときは背教者とみなされ、場合によっては破門制裁をうけた³⁾。」信者でさえ場合によっては破門されるとしたら、俳優に対してはなおさら厳しい態度で教会がのぞんだとしても、不思議はないだろう。

俳優と破門

古代ギリシアでは俳優は尊敬されていたが、古代ローマでは逆に俳優は軽蔑され法的にも「不名誉な者、名誉を剥奪された者」*infamis*とされていた。俳優が軽蔑の対象となったのは、ギリ

³⁾ J.-B. Eriau, «Pourquoi les Pères de l'Eglise ont condamné le théâtre de leur temps», *Revue des Facultés catholiques de l'Ouest*, 1913 et 1914 (tirage à part, Paris Champion / Angers Siraudeau, 1914), pp. 5-6.

シア的題材による劇がローマに導入された紀元前3世紀にさかのぼる。その劇を最初に演じた俳優たちはギリシア人で奴隷あるいは解放奴隷だった。ところが、ギリシア人も奴隷もローマ人には軽蔑されていた。しかもこの俳優たちが不道徳な者たちだったため、俳優は二重三重の意味で軽蔑されることになった。そして、「事実上」不名誉な者とみなされた俳優が、やがて「法律上」も不名誉な者とされ、それが定着したようである⁽⁴⁾。

「不名誉な者」という烙印を押された俳優を、教会は無条件で受け入れることはできなかった。俳優が破門の対象となることを最初に主張したとされる教父は聖キュプリアヌスCyprianus (200/210~258)である。ある人から、かつて俳優*histrio*だった信者が生活のために俳優の技術を教えているがどう考えたらよいかと尋ねられたのに答えて、キュプリアヌスは「そのような恥ずべき技術を今なお続けている役者」は聖体を受けるにふさわしくないと述べている⁽⁵⁾。その後、エルビラElvira (今日のグラナダ市郊外)で行われた教会会議(300~303?)は、円形競技場の御者とパントミムス役者*pantomimus*が信者になることを望む場合、その職業を捨て二度と戻らないという条件でのみ受け入れると決定した⁽⁶⁾。この決定は全教会を対象としたものではなかったが、314年のアルルArles公会議で「俳優については*de theatricis*、彼らが演じている限り、教会の交わりから排除される」と決定される。これにより、教会全体として、初めて俳優に対して「破門」*excommunicatio*が宣告されたことになる⁽⁷⁾。そして、西方世界でローマ帝国が減び、演劇も他のスペクタクルも消滅したあとも、職業俳優は破門の対象であるという考えが教会と社会に底流として受け継がれていくのである。

トマス・アキナス『神学大全』

だが後に、演劇を肯定的に(ただし道徳的に問題がない限りという条件付きで)とらえる見解が生まれてくる。聖トマス・アキナス Thomas Aquinas (1225~1274)は、娯楽の必要性を説きながら、演劇と俳優についても肯定的に語っている。『神学大全』*Summa Theologiae* 第II-2部第168問題「外に表れた身体の立ち居振る舞いにおける節度について」第3項「娯楽が度を過ぎることに、罪が存在し得るか」から第3の問いに対する答えを引用してみよう。

(…) 娯楽 [*ludus*=「遊び」「娯楽」「演技」など幅広い意味をもつ] は人生にとって必要なものである。然るに、人生に有益であるところのものに於いてはすべて、その事を行う仕事は正当なものと見做されうる。それゆえ、人々に娯楽を与えるための道化役者 [*histrio*=狭義には「ミモス・パントミムス役者」「道化役者」だが、広く「俳優」の意味でも用いられる] の仕事も、それ自体としては不正なものではないし、彼等は罪を犯した状態に在るわけでもない。然しながら、彼等が罪を犯していないというのは、彼等が節度を以て娯楽を行う、すなわち娯楽のために何らかの不正な会話や行いをしたり、不適當な情況に於いて、不適當な時に娯楽を提供するようなことがない場合に限られるのである。

⁽⁴⁾ Paul Olgner, *Les Incapacités des acteurs en droit romain et en droit canonique*, Paris, Armand Magnier, 1899, pp. 24-25.

⁽⁵⁾ *Ibid.*, pp.136-137.

⁽⁶⁾ *Ibid.*, p.138.

⁽⁷⁾ *Ibid.*, pp.138-139.

更にまた道化役者は、人間社会に於いて他の人々との関係に於いて其れ以外の職業・仕事を行う者ではないが、然し個人に於いて、或いは神との関係に於いては、例えば神に祈りを捧げるとか、自らの感情や行いを正すとか、更に時には貧しい者に施しをする場合のように、それ以外の真面目で徳に適った行為を行う者である。それゆえ、適度に彼等に援助を与える者が、罪を犯しているということはないのであり、彼等の奉仕に報酬を与えることによって、正しい事をしている。

然しながら、もし人がそのような道化役者に余りにも過剰に自らの財産を費やしたり、或いは不正な娯楽を行う道化役者を庇護するとしたら、彼等の罪を助長する者として、罪を犯している。アウグスティヌスが『ヨハネ福音書講解』のなかで、《道化役者に自らの所有する物を与えることは、大変な悪徳である》と述べているのは、このゆえである。ただし、或る道化役者が非常に困窮している場合は別であって、その場合には彼に援助が与えられるべきである。なぜならアンブロシウスは『義務論』のなかで、《飢えで死にかけている人に食物を与えよ。食物を与えることによって、その人を救うことができる者が、もしそうしなかったとしたら、その者は誰であろうと、人殺しである》と述べているからである⁽⁸⁾。

トリエント公会議と『ローマ定式書』

トマスの見解は、カトリック改革の出発点となったトリエント（トレント）公会議（1545～1563）⁽⁹⁾にも受け継がれてゆく。公会議は、プロテスタントの「信仰のみ、聖書のみ」に対して、伝統的な「信仰と行為、聖書と聖伝」をカトリック神学として確認、また原罪と義化の教義を確定し、さらに7つの秘跡とその教義を確認した。ここで、原罪と義化の教義について考えることにしたい。原罪と恩恵そして義化の問題は、秘跡の問題とともに、演劇に対する教会の姿勢にも関わることだからである。

プロテスタントによれば、原罪の結果、人間の本性は根源的に墮落している、救いは人間の「行為・業」とは一切関係なく「信仰」のみによる、しかも救いは神があらかじめ選んだ人々に与えられる恩恵による（「救霊予定説」）とされる。その拠り所となったのはとくにアウグスティヌスの教えだった。しかしそれは、人間の自由意志を強調したペラギウス派との論戦を通じ、神の恩恵を強調し、救霊予定説を含む過激な恩恵論を展開したアウグスティヌス、人間の弱さと惨めさを強調する悲観的・否定的アウグスティヌスだった。

これに対し、トリエント公会議は原罪および義化についてそれぞれ教令を決議した⁽¹⁰⁾。簡単にまとめると、次のように言うことができるだろう。

- ・原罪は洗礼によって赦されるが、欲情や罪への傾きは残る。
- ・神の恩恵なしに自分の自由意志だけでは、神の義に自分を向けることができない。だが、人間には自由がある。人間は神の恩恵に自由に同意し、自身の義化に心を向けるように準備するのである。

⁽⁸⁾ 『神学大全 22』、大鹿一正・渋谷克美訳、創文社、1991年、307～308頁。

⁽⁹⁾ トリエント公会議の主要文書は、デンツィンガー・シェーンメッツァー『カトリック教会文書資料集（改訂版）』ジンマーマン監修、浜寛五郎訳、エンデルレ書店、1974年、1500～1870参照。以下、デンツィンガーと略記する。

⁽¹⁰⁾ 「原罪についての教令」デンツィンガー、1510～1516、「義化についての教令」同、1520～1583。

カトリック教会は今日に至るまで一貫してアウグスティヌスを尊敬し、その教えを重視してきたが、救霊予定説は第2 オランジュOrange教会会議（529）において退けられ⁽¹¹⁾、トリエント公会議でもその決定が再確認されている⁽¹²⁾。確かに恩恵は、最初に神から人間に与えられるものであり、それなしには人間はいかなる善もなしえない。しかし、洗礼の恩恵によって原罪が赦されるので、人間の本性は根源的に墮落しているわけではない。神の恩恵は人間を善き業へと促し、またその促しに自由に応えることによって、人間は神の望みに応え、神に向かうことが可能となる。つまり、人間の自由意志は、恩恵の助けによって、善き業の実現へと人間を向かわせる原動力となりうるということが確認されたわけである。

公会議は、この他、ヴルガタ訳聖書をラテン語の公式聖書と決定し、トマス・アクィナスをカトリック教会の教えの基本的拠り所と認めた。そして、「カテキズム」と「定式書」*rituale/rituel*（司祭が洗礼・告悔・聖体・婚姻・終油の秘跡を授ける際の規定を記したもの、司祭のための規定なので司教が授ける堅信・叙階の秘跡は除外されている）を編纂・刊行することを教皇に要請した⁽¹³⁾。

公会議は演劇についても取り上げ、これを*indifferens*（それ自体としては善でも悪でもなく、善悪のいずれであるかは状況や場合に応じて決まってくるもののこと）とした⁽¹⁴⁾。公会議がトマス・アクィナスを教義の基本としたことを思えば、当然の結果といえるだろう。また、俳優についていえば、公会議の要請を受けてパウロ5世教皇が編纂した『ローマ定式書』*Rituale romanun*（1614）には、聖体拝領を許されない者が列挙されているが、「俳優」はあげられていない⁽¹⁵⁾。パウロ5世は『ローマ定式書』刊行とともに勅書を発布し、この定式書を基本として遵守するよう義務づけた⁽¹⁶⁾。教皇庁は、俳優をもはや「不名誉な者」とは見なさないということである。

しかし、フランスでは教皇庁の方針は尊重されなかった。その原因の一つにはガリカニズム *gallicanisme*—フランス・ガリカン教会の独立性を主張し、なにかといえばローマに逆らおうとする悪しき伝統—があったと思われる。実際に、「トリエント公会議の教会刷新に関する教令が〈ガリカニズム的特権〉と抵触すると考えたパリ高等法院は、教令を承認しようとはしなかった⁽¹⁷⁾。」俳優に対する破門が正式に廃止されるのは、フランスでは19世紀のことである。だが、それについては後で述べることにしよう。

イエズス会と演劇

イエズス会はカトリック改革運動に大きく貢献する。トマス・アクィナスを拠り所とし、人間

(11) デンツィンガー、370～397（とくに397）参照。

(12) デンツィンガー、1540～1541、1565～1567参照。

(13) Jean Dubu, *Les églises chrétiennes et le théâtre 1550-1850*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1997, p. 22.

(14) *Ibid.*, p. 21.

(15) 1548年に教皇認可のもとにヴェネツィアで刊行された『司祭のための書』の同様のリストに「俳優」があげられており、1555年と1560年の改訂でもそのままになっていたのが、1593年版では「俳優」は削除された。こうした経緯を考えると、『ローマ定式書』はリストから意図的に「俳優」を除外したと考えるべきだろう。Olagnier, *op. cit.*, pp. 145-146 参照。

(16) Olagnier, *op. cit.*, pp. 145-146.

(17) 上智大学中世思想研究所編訳『キリスト教史 第6巻 バロック時代のキリスト教』講談社、1981年、197頁。

の自由意志と情熱を徳の獲得、善き業の実現へと向かわせようというのが、会の基本方針だった。

イエズス会は、ヨーロッパ各地の学院で、演劇活動を教育の一環に取り入れる。ただし、演劇を無条件で肯定したわけではない。会の教育方針を定めた『学事規定』では、演劇について次のように規定されている。「喜劇と悲劇はごく稀に行われるべきである。その主題は聖書から取られた敬虔なもので、ラテン語で書かれていること。幕間にはラテン語による品位ある幕間劇以外は演じてはならず、女性の登場人物も女性の衣服も劇に導入してはならない⁽¹⁸⁾。」また通学生は「劇場、芝居、見世物に行ってはならない⁽¹⁹⁾」と定められていた。

演劇という手段を用いて生徒を訓練することによって、しっかりした性格や感性を養うとともに、知性と記憶力を鍛え、さらに優雅で上品な話し方や立ち居振る舞いを身につけさせることができる、とイエズス会は考えていた⁽²⁰⁾。しかし、劇の台本は常にイエズス会士自身が、教育的・道徳的配慮のもとに、ラテン語で書いていた。劇としてはとくに悲劇が好まれた。ジュヴァンシー師Jouvancyはある著書（1585 刊）の中で次のように述べている。「悲劇は品位を養うために用いられねばならない。それゆえ、主題は、数々の教訓に満ちた偉業が記された聖書や教会の歴史からとられることになる。どのような主題を選ぶにせよ、真面目で厳粛な、キリスト教詩人にふさわしいものだけが取り上げられるべきである。だから、世俗的な愛は、たとえ貞潔な愛であっても差し控えられねばならないし、女性も、どのような服装であれ、登場させてはならない。危険無しに火に触れることはできないし、灰の中の燃えさしでさえ、消えていたとしても、火傷はしなくとも汚れは付くのである。このように用心すれば、修道者である教師は、恋愛が最も大きな部分を占める俗語の詩人たちの作品を読まなくともすむようになるだろう。そうした読書ほど有害なものはないのである⁽²¹⁾。」

イエズス会は演劇の危険性も認識していた。とくに恋愛情念は人間を罪へと導く危険性が高いとして、警戒を怠らなかつた。こうした事情を知れば、イエズス会が世俗的演劇や見世物に対してはむしろ強い警戒心を持っていたことも理解できるだろう。これを「二重基準」というかどうかは別にして、イエズス会は、教育的手段としての演劇の有効性は評価し積極的に取りいれながら（ただし生徒に「有害」と見なされる要素は徹底的に除いた上で）、世俗の演劇とくに職業俳優が演じる劇は危険なもののみなし、排除したのだった。イエズス会内部に世俗の演劇を条件付きで許容する姿勢が見られるようになるのは、1640 年代になってからのことである⁽²²⁾。

俳優ラ・ポルト、イエズス会士に反論する

1607 年 9 月、ブルージュBourgesを訪れ上演を始めたラ・ポルトLa Porte（本名マテュー・ルフェーヴルMathieu Lefebvre、1572 または 1574～1627 以前）の劇団に対し、当地で学院を経営

⁽¹⁸⁾ *Programme et règlement des études de la Société de Jésus (RATIO ATQUE INSTITUTIO STUDIORUM SOCIETATIS JESU) comprenant les modifications faites en 1832 et 1858*, Traduction par H. Ferté, Paris, Hachette, 1892, p. 20.

⁽¹⁹⁾ *Ibid.*, p.133.

⁽²⁰⁾ J.-V., Gofflot, *Le Théâtre au collège*, Paris, Honoré Champion, 1907, pp. 92-93.

⁽²¹⁾ *Ibid.*, pp. 96-97. [追記] Ernest Boyssse, *Le théâtre des Jésuites*, 1880, p. 27 によれば、ジュヴァンシー師の著作 *Ratio docendi et discendi* は 1685 年に刊行されたとのこと。Gofflot の間違いか？

⁽²²⁾ Olgner, *op. cit.*, pp. 122 et 149 ; Marc Fumaroli, « La querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet », *RHLF*, nov.-déc. 1970, pp. 1024-1026.

するイエズス会士が、劇を見に行くものはみな破門されると言って上演を妨害しようとした。これに対し、ラ・ポルトは前口上Prologueを舞台で述べて反論する⁽²³⁾。当時の教会（ここでは具体的にはイエズス会）と演劇・俳優との関係を知る上でも貴重なテキストであるから、その内容を要約しながら紹介してみよう。

ラ・ポルトはまず観客に向かって、不当な中傷を浴びせられた以上、自己防衛に努めざるを得ないので、皆様方にはぜひ公平にご判断いただきたい、と訴えかける。彼らは、俳優も劇を見る者も心がひどく病んでいて、身体も靈魂も永遠の滅びに向かうと信じさせようとしている。だが、それならなぜ彼らは生徒に劇を教えるのか。自分たちの劇は金のためではないと彼らは言うが、それならなぜ彼らの悲劇を見に来る人々にたいそうな金を要求するのか。その額はしばしば 3～400 エキュに上るのに、そうして巻き上げた金はまっとうなものだが、われわれが木戸で頂戴する 5 ソルはそうではないというのだろうか。神への奉仕を第一にせよということに異存はない。だが一日の時間を分けて、神に祈るためにも、なにかまじめな娯楽のために使うこともできるだろう。すべての娯楽のうち、喜劇いやむしろ悲劇に比すべきものを私は知らない。悲劇こそ荘重かつ重大な出来事を取りあげる唯一の詩であるからだ。喜劇は今では外国人によって淫らな言動の巢窟と化してしまっている⁽²⁴⁾、それを演じたい者、見たい者たちに任せておこう。

私が何も知らず当て推量で言っているのではないと知っていただくために、聖トマス・アクィナスが演劇を擁護し、われらの敵にとっては厳しくも正しい判決を下していることをお見せしようではないか。そう言ってラ・ポルトは、「娯楽は人生にとって必要なものである（…）」と『神学大全』から引用し⁽²⁵⁾、さらにトマス以降の重要な神学者たちの著作も列挙しつつ、演劇擁護論を展開する。そして、国王や君公、地方総督や司法行政官も演劇と俳優を認め評価して下さっていると続けながら、イエズス会士に真っ向から反撃し、彼らがなんと言おうと私はこの職業を続け、精進を重ね、観客の皆様にご満足いただくことを願っておりますので、どうぞご最良のほどよろしくお願ひ申し上げます、と締めくくっている。

なお、ここで演劇擁護に利用されたトマス・アクィナスのテキストや他の神学者の著作については、ラ・ポルト自身の博識・研究の成果ではなく、当時の役者たちの間に共有されていた文書からの孫引きだった⁽²⁶⁾。これより少し前から、イタリア人俳優が演劇と俳優を擁護する「論文」を発表するようになったのである⁽²⁷⁾。いずれにせよ、ラ・ポルトの前口上は、この時期すでに演

⁽²³⁾ 前口上のテキストは Hippolyte Boyer, *L'Ancien théâtre à Bourges*, Bourges, Imprimerie et lithographie Hippolyte Sire, 1982, pp. 14-20 に掲載されている。ラ・ポルトについては拙稿「ラ・ポルトという名の俳優」（十七世紀仏演劇研究会『エイコス』第 17 号、2012 年、51～67 頁）を参照されたい。また、ラ・ポルトの前口上とその背景については、Michaël Desprez, « Un témoignage de la première querelle du théâtre en France — Le Prologue de La Porte, comédien à Bourges, contre les Jésuites (9 septembre 1607) — », *Études de Langue et de Littérature Françaises*, Société de Langue et de Littérature Françaises, N° 95, septembre 2009, pp. 45-59 参照。

⁽²⁴⁾ ここでラ・ポルトが言っている「外国人」とはコメディヤ・デラルテの俳優たち、つまりイタリア人のことだろうか。確かにコメディヤ・デラルテには猥雑・猥褻な場面がいろいろとあるが、当時のフランス人俳優たちが演じていた笑劇にしても五十歩百歩だった。

⁽²⁵⁾ この引用部分はすべてラテン語。先に紹介した『神学大全』のテキストをほとんどそのまま（一部を省略し、あるいは適当に単語を補いながら）使っている。

⁽²⁶⁾ Desprez, *op. cit.*, pp. 56-59.

⁽²⁷⁾ 17 世紀前半のイタリア人俳優たちによる演劇擁護論については、Fumaroli 前掲論文参照。

劇擁護論の骨格が俳優たち自身の手によって作られていたことを示している。

ラ・ポルトは、1610年をもって芝居の世界から引退し、妻（女優だったが、夫とともに引退）の実家があるサンスSensで余生を過ごした。1619年には、俳優としての過去を清算するため「名誉回復」réhabilitationを王に願い出て、認められている⁽²⁸⁾。サンスの町や教会で、彼の前歴が問題になったのだろう。俳優を「不名誉な者」とみなす厳しい目にさらされたラ・ポルトが、普通の市民として静かに暮らすには、「名誉回復」が必要だったということである。

王権の庇護と演劇の隆盛

フランス王家は代々演劇を好んでいた。16世紀後半に、カトリーヌ・ド・メディシスがイタリア劇団を招いて以来、イタリア劇団に対する王家の庇護と厚遇は17世紀末まで続くことになる。16世紀も終わる頃、「王の俳優」comédien du roiを名乗るフランス人俳優が現れるようになった。いま紹介したラ・ポルトもその一人である。この称号が役者たちにどれほどの利益や価値をもたらしたかは明らかでないが、王の許可もなく勝手に名乗ったとは考えにくい。とくにラ・ポルトは、宗教戦争末期にアンリ4世のもとで戦ったという経歴を持ち、ルイ13世には名誉回復を認められている。王家となんらかの関係を持っていたと考えてよいだろう。

ルイ13世は、ラ・ポルトの名誉回復の他にも、1613年に「お抱えの俳優5人」cinq de ses comédiensのために「赦免状」を発行している⁽²⁹⁾。さらに1629年には、王室会議の決定により、「王の俳優劇団」la Troupe des comédiens du roiがオテル・ド・ブルゴーニュ座le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogneを長期的かつ独占的に使用することが認められ、「王立劇団」la Troupe royaleとしてパリ定着を果たすことになる。このように、個々の事例は些細なことかもしれないが、王権と俳優との関係を示唆するものであることは間違いない。

王権が演劇振興政策に積極的に取り組むようになるのは1630年代の半ばからで、推進者はリシュリュー枢機卿 Armand Jean du Plessis de Richelieu (1585~1642) だった。1630年代といえ、1634年にパリ第二の常設劇場マレー座 le Théâtre du Marais が誕生し、オテル・ド・ブルゴーニュ座と覇を競うようになった時代である。1630年代はまた、観客の好みも、中世以来の伝統をもつ笑劇から、悲劇、悲喜劇、田園劇、喜劇といった本格的な作品へと移行した時期でもあった。卑猥で下品な笑劇から、格調高い悲劇・悲喜劇、優雅な田園劇、同時代を舞台とする洗練された会話の喜劇がパリの二つの常設劇場で演じられ、新たな観客を惹きつけるようになったのである。コルネイユ Pierre Corneille (1606~1684) の『ル・シッド』Le Cid (1637) が一世を風靡するほどの成功を収めたのは、時代の変化を象徴する事件ともいえる。

そうしたなか、1635年1月6日付の『ガゼット』La Gazette⁽³⁰⁾に次のような記事が掲載された。国王は「劇場から繊細な人々の耳を汚すようなものが追放されて以来、演劇は、愛する町パリに

⁽²⁸⁾ 「ルイ13世によるマテュー・ルフェーヴルの名誉回復のための開封勅許状」Lettres patentes de Louis XIII portant réhabilitation pour Mathieu Lefebvre, in Emile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles*, Paris, Champion, 1879, pp. 281-282.

⁽²⁹⁾ Campardon, *op. cit.*, pp. 279-280, « Lettres de rémission accordées par Louis XIII à cinq de ses comédiens condamnés au bannissement par le parlement de Toulouse ».

⁽³⁰⁾ ルイ13世の侍医テオフラスト・ルノド Théophraste Renaudot (1586~1653) がリシュリューの認可を受けて1631年4月から発行し始めた定期刊行物。フランス最初の定期刊行物で、官報のような役割を果たしていた。

とってこの上なく純真かつ快い娯楽の一つとなったことと承知され」、三つの劇団を「抱える」ことを望まれた⁽³¹⁾。その三つとはオテル・ド・ブルゴーニュ王立劇団、マレー劇団、そしてセーヌ左岸フォーブール＝サン＝ジェルマンの劇団だった。第三の劇団はパリ定着に失敗したようで、その後二度と話題に上らないが、王立劇団には 12000 リーヴル、マレー劇団には 6000 リーヴルの下賜金が与えられた⁽³²⁾。リシュリユーが演劇振興政策を実行に移したことをはっきりと示したものである。

1635 年には、もう一つ特筆すべきことがあった。王と枢機卿に捧げられた 4 巻の豪華装丁版の詩集が刊行されたが、当代を代表する詩人文人が名を連ねるなか、マレー座の座長で看板俳優でもあった名優モンドリー Montdory (本名ギヨーム・デ・ジルバール Guillaume Des Gilberts、1594～1653 または 1654) も加わり、リシュリユーに捧げた長いオードを書いているのである。確かにリシュリユーはモンドリーを高く評価し、厚遇していた。しかし、当時の社会通念からいえば「不名誉な者」である一介の「役者風情」が、当代の詩人文人に伍してリシュリユーをたたえる詩を捧げ、枢機卿もそれを受け入れるという事実は、見過ごすことができない重みを持っている⁽³³⁾。

司教・神学者でもあったリシュリユーが教父たちの演劇断罪を知らぬはずはない。しかし彼の神学と哲学はトマス・アクィナスを拠り所としていた⁽³⁴⁾。人間の自由意志を認め、理性を信頼し、情熱を善き業の実現のための原動力とする、というのがリシュリユーの基本的な考え方だった。

「キリスト教的な生活において、[理性] は完徳への道を教えてくれるものであり、政治生活においては正義への道を教え、《道理にかなった正しいこと以外の何ものをも望まぬよう》導いてくれるものである。(…) 理性の次には行動する意志がくる。リシュリユーにとってキリスト教的な生活とは意志を基礎とする。人を祈りに向かわせるのは—信仰によって活性化された—意志である。(…) それゆえ宗教生活とは、知力と意志の働きに満ちた行動的生活であって、祈るために何かを感じるのを待つような受動的な生活ではない⁽³⁵⁾。」これは神学者リシュリユーについて語られたことだが、政治家リシュリユーについて考える上でも示唆に富む指摘といえよう。

スキュデリー『演劇の擁護』

リシュリユーの庇護のもと、作家たちも演劇擁護論を展開する。その代表として、スキュデリー Georges de Scudéry (1601～1667) の『演劇の擁護』*L'Apologie du théâtre* (1639) を紹介しよう⁽³⁶⁾。

冒頭から、スキュデリーは次のように主張する。「ある教父たちが演劇を断罪したという理由

⁽³¹⁾ Ch.Urbain et E. Levesque, *L'Église et le Théâtre*, Paris, Bernard Grasset, 1930, pp. 10-11 (note 1 de la page 10) ; Georges Couton, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 7.

⁽³²⁾ Couton, *op. cit.*, p. 7.

⁽³³⁾ この間の事情については、Couton, *op. cit.*, pp.8-9 参照。

⁽³⁴⁾ Jean de Viguierie, « Richelieu théologien », in *Richelieu et la culture : Actes du Colloque international en Sorbonne*, sous la direction de Roland Mousnier, Paris, Éditions du CNRS, 1987, p. 37.

⁽³⁵⁾ *Ibid.*, p.34.

⁽³⁶⁾ Georges de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639. 以下、それぞれの引用の最後につけたページはこの版による。Dubu, *op. cit.*, ch. II, *L'Apologie du théâtre* de Georges Scudéry, pp. 29-41 も参照のこと。

で演劇を断罪する人々は、劇を書く詩人たちを徳の模範、名誉と称賛に値する者〔傍点部、原文はイタリック〕と呼ぶ教父もいることを知らないのだ。偉大な人々の間に見られるこうした見解の相違は劇詩の相違によるもので、ある作品は厳しい批判にさらされるべきだが、他の作品は高く称揚されてしかるべきである（1～2頁）。」だから、両者を混同し、まとめて非難するのは不当である。「なにやら高圧的で独断的な文体は、自由なものとして生まれた精神の持ち主には耐え難いものである。こうした人々は、命令されることではなく説得されることを望む。力づくで徳の方に引きずっていかれるのではなく、徳を実に美しいものとして示してくれることを、彼らの意志がかくも崇高な目的に対する愛に燃え上がり、自らそれを選ぶことを望むのである。私が思うに、それこそまさに演劇が見事になすことである。演劇は、裸のままのこの徳を、この上なく美しく豊かな装いでもって飾り、生来の魅力を巧みな技でいっそう引き立たせる。あの抜け目ないご婦人方が、偶然にそうしたように装いながら、その目でわざと人を傷つけるように、劇もまた人々を、娯楽に導くだけのように装いながら、教育へと導くのである（4頁）。」

それからスキュデリーは、古代ギリシア・ローマについて博覧強記ぶりを示しながら、演劇、劇作家に関わる様々なエピソードを紹介し、『旧約聖書』や中世から近世にいたるフランスの歴史にもふれる。体系的な理論書というよりは、演劇・劇作家・俳優を主題に、思いつくがままに次々と語ってゆく読み物とでもいうべきだろう。演劇の効用、作家の仕事、古代の役者から当代の俳優についても語った後、スキュデリーは最後にこう締めくくる。「それゆえ、これまで私が語ってきたような形で劇が書かれ、語られ、聞かれるなら、私は演劇について、かつて語ったように、今またあえて繰り返すことにしよう。演劇は、すべての徳高き時代の敬愛の対象、皇帝や主の娯楽、偉大な精神の関心事、諸情念の絵巻、人生の写し絵、生きた歴史、目に見える哲学、悪徳には災い、美德の玉座〔傍点部、原文はイタリック〕であると。この真正なる賛辞をもって演劇の擁護を終わることにする（98～99頁）。」

作家と俳優が演劇から不純な要素——卑猥なあるいは道徳やキリスト教の信仰に反するような台詞や仕草——を取り除くことによって、演劇は王侯貴族から庶民までが楽しめる健全な娯楽となる。それだけでなく、悪徳を糾弾し徳を称揚することによって、人々に徳を教える場ともなる。今日のフランスでは、すでに「男優も女優も古代の名優の完成の域にさほど遠からぬ（88頁）」レベルにまで達しているし、「かのモンドリーに比肩する者は過去の時代においても現代においても稀である（89頁）。」演劇は擁護されてしかるべきであり、作家も俳優も正当に評価されてしかるべきである。これがスキュデリーの擁護論の骨子だった。

ドービニャック『演劇作法』と『フランス演劇の再建試案』

ドービニャック François Hédlin, abbé d'Aubignac (1604～1676) は、リシュリユーの指示によって、1640年頃、『演劇作法』 *Le Pratique du Théâtre* と『フランス演劇の再建試案』 *Projet pour le Rétablissement du Théâtre Français*⁽³⁷⁾ の執筆に取り組んだ。しかし「大枢機卿の逝去により二つの著述は闇に葬られ（12頁）」、1657年によく刊行されることになる。演劇擁護論に関わる

⁽³⁷⁾ L'Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. par Pierre Martino, Alger, Jules Carbonel/Paris, Édouard Champion, 1927. 邦訳、オービニャック師『演劇作法』戸張智雄訳、中央大学出版部、1997年。なお、d'Aubignacの日本語表記は慣例に従いドービニャックとするが、引用と参照頁は戸張訳による。なお、鍵となる言葉にはフランス語原文を補った。

部分に限定し、内容を紹介することにしよう。

『演劇作法』は「劇作家がすでにいつも見事に実践しているものを教え、（…）観衆に劇作家の技術の優秀さを知らしめ、嘆賞すべき所以を明らかにする目的で、書いた（13 頁）」ものである。「俳優が朗唱するだけで聴く者が陶醉するような台本を完成するのに、いかに劇作家が技術、才能、配慮を要するかを示した。（…）人は美しきものを味わう時、その楽しみの因となる理由を見出せば、より大きな満足感を持つ（…）。わが演劇の素晴らしい上演に対して、遵守せねばならない規則を知って観客が演劇美に精通し、劇作家がいかに熟慮し、徹宵呻吟し推敲せねばならなかったかを考察できれば、より大きな賞嘆の念と喜びを持つと確信した（13 頁）。」これでわかるように、演劇の素晴らしさを強調し、それをよりよく理解させることを目的として書かれたこの著作自体が、演劇擁護の書となっているのである。

「スペクタクルは、国民を教化し、美德の何たるかをいささかなりとも知らしめるために有用であるばかりか絶対に必要なものである（5 頁）。」「演劇の原則とは、苛酷な運命にもかかわらず善が常に報いられる、あるいは少なくとも常に讃えられ、悪が常に罰せられるか、あるいは悪が勝つにせよ少なくとも常に憎まれることである。（…）観客が劇場を出る時は必ず、舞台上見た人物を思い浮かべ、その例証をまのあたりにした善と悪の認識を持ち帰るということである。観客の記憶は永続する教訓となる。その教訓は感覚に関り、ほとんど常に現前する対象に結び付くだけ、ますます強く心に焼き付く（5～6 頁）。」

「閑暇を持てあます多数の人々」に「怠惰な生活をさせぬ」ため、スペクタクルを提供するとよい。「かくして、人間の最大の宝でありそれなくしては他のすべてが色あせる歓喜に鑑み、あるいは国家の尊厳を平時にも戦時にも発揚させるがゆえに、あるいは国民に勇気を鼓吹し徳の認識を知らず知らずに教えるがゆえに、国家にとって最大の悪の一つである国民の閑暇の対策となるがゆえに、見事な配列と王権にふさわしい壮大さをもってスペクタクルや催し物を設定し維持することこそ、およそ君主がその栄光と臣下の福利のためになす最大事なのである（6 頁）。」

『フランス演劇の再建試案』は、フランス演劇の発展を妨げている 6 箇条の問題に対する対応策からなるが、そのうち最初の 2 箇条が演劇擁護論と直接関わるものである。第 1 の箇条は「観劇はキリスト教の教義に反するとする一般の認識」、第 2 は「俳優の職業を公に営む者に法律が指弾した不道徳」であるが（285 頁）、ドービニャックは次のように説明する。

古代の教父たちはキリスト教徒に演劇を禁じたが、それには 2 つの理由がある。第 1 の理由は「演劇の上演は古くは宗教行事であり、偽神崇拜の一部をなしていたことである。（…）初期の教父たちは、観劇するキリスト教徒を洗礼を受けた時に捨てた偶像崇拜に加わる者として非難した（285 頁）。」第 2 の理由は「ミモス、パントミモス、軽業師、大道芸人が語り演じる不道徳」による。「彼らは、デイオニュソス讃歌、バッカス祭、イスィファルス、プリアペ、他のバッカス信仰に特有の卑猥で恥ずべき上演を生業として、演劇はその創始者としてバッカスに、そしてその伴侶のウェニユスに捧げられていた（286 頁）。」しかし、「異教に関する第一の理由はいまでは消滅している。演劇は快い娯楽に過ぎず、もはや偶像を称える不道徳な儀式ではないからであり、むしろ演劇によって公衆を教化することは必要なことである（286 頁）。」そして第 2 の理由については、こう述べる。「故リシュリュウ枢機卿猥下が演劇から断固排斥されたが、いまだに巷間の演劇、汚らわしく卑猥な笑劇ばかりか、下層民の人気を博そうとする作者が下品

な話や悪しき例を表現しようとする作品の中にその跡を留めている。これがキリスト教徒が非難する理由であり、貴顕の士も決して是認しはしないであろう。(…) 演劇が汚れないものになるまでは、福音書の神聖さと良俗に反すると考えられるのも尤なことである(286頁)。」しかし、「舞台上に上る者たちの不道徳 *Infamie* に関しては、往昔はまさにそうであったが、今日ではもはやそのようなことはない(286頁)。」そしてこう付け加える。古代には「2種の役者」がいた。「前述したミモス *Mimes* や大道芸人 *Bâteleurs* とその名前が今日では喜劇と悲劇を演じる者を意味する俳優 *Comédiens*」である。ローマ人は、前者を「卑しむべきもの *infames* と宣告した」が、「俳優たちは決してこのような恥辱を受けることなく、常に市民社会で有能な上流人士から丁重に扱われた」と(286~287頁)。

ただし、最後の「俳優」は「卑しむべきもの」と宣告されなかったというところは訂正が必要だろう。末期帝政ローマ時代、両者がとくに区別されていたわけではない。むしろ役者—スペクタクルを演じることを職業とする者—全体が「不名誉な者」と見なされていたと考えるべきだからである。

スキュデリーとドービニャックの演劇擁護論は次のようにまとめることができるだろう。今日の演劇は、かつて教父たちが非難したような不道徳なものではない。王や貴族、知識ある人々からご婦人方や庶民まで安心して楽しめる、健全な娯楽である。その上、観客に徳を教えるという重要なはたらきもある。確かに道徳的に問題がない劇と、道徳に反する劇がある。後者は非難されてしかるべきであるし、しばらく前までそうした劇が実際にあったので、舞台を「浄化」する必要は認める。俳優にも、悲劇のような真面目な劇を演じ、個人としても道徳的な生活を送っている俳優がいる一方で、道化役者・大道芸人の類もいる。後者が「不名誉な者」とされるのは仕方がないが、真面目な俳優まで同じように扱うべきではない。俳優の職業をそれ自体として断罪する理由はもはやない。だから演劇とともに、俳優の「名誉」も認めるべきである、と。

俳優の名誉回復——俳優の職業に関する国王の宣言

1641年には、「俳優の職業に関する宣言」*Déclaration sur la profession des comédiens*⁽³⁸⁾が發布される。もちろん、リシュリューがルイ13世に働きかけたもので、その要点は以下の通りである。

「すべての俳優に対し、良俗に反する淫らな仕草を演じることも卑猥なもしくは二重の意味にとれるような言葉を語ることも固く禁じ、これに反するときには不名誉な者と宣告するか他の方法によって処罰するものである。」しかし、「俳優が演技を抑制し、不道徳なことがまったくないよう演じる場合には、国民を様々な悪しき業から害もなく遠ざける彼らの仕事が非難されることも公の場で彼らの評判が傷つけられることもあってはならない。これは、彼らがこれまで被ってきた非難を避けるために、またこの宣言に背いた際には必ず受けるはずの罰をおそれて、彼らが劇を演じる際には言動を慎むよう仕向けんがためである。」

良俗に反しない限りという条件付きではあるが、世俗の法のレベルで俳優の名誉回復が公的に行われたことになる。フュマロリはリシュリューの政策について次のように指摘している。

「《絶対権力》を握ったリシュリューが演劇に対して示した関心は、現代政治家が大衆に働きかける手段として視聴覚メディアに関心を示すのと同列に論じることはできないだろう。この分野

⁽³⁸⁾ Isambert et Taillandier, *Recueil général des anciennes lois françaises*, t. XVI, Paris, 1829, pp. 536-537.

において（…）彼は真に創始者、開祖として振る舞っているようだ。とくにガリカン教会の枢機卿という立場からすれば、演劇の公的庇護者として振る舞うのは、北欧プロテスタント諸侯と同盟して対スペイン政策を実行するのと同じくらい大胆なことだった。（…）罪の機会であり悪魔の業であるスペクタクルに対して、また《不名誉な者》の烙印を押された俳優に対する偏見、いずこにも増してフランスに根強く残るこの伝統的偏見に、敢然と立ち向かわねばならなかった。

（…）同様に、この聖職者が取り組んだ国家と政治の脱宗教化 *sécularisation* は、国家の栄光のための世俗的手段であるスペクタクルの名誉回復と改革とあわせて実行されたのである⁽³⁹⁾。」

リシュリユーの演劇推進政策は、演劇を国民の健全なる娯楽として普及させるとともに、王権の栄光とフランスの国威発揚をも目的とするものであった。アカデミー・フランセーズ *Académie Française* 創設（1635）に見られるように、文学芸術のすべての分野にわたって国家の保護・管理のもとにおき、推進・発展をはかる政策は、後にルイ 14 世に受け継がれ、ヴェルサイユ宮殿という壮麗な「劇場」で遺憾なく発揮されることになる。

リシュリユーの死と状況の変化

リシュリユーの政策に鼓舞されて、1640 年代には殉教者を主題にした傑作悲劇が上演された。コルネイユの『ポリュクト』 *Polyeucte*（1642～43 初演）、ロトルーの『真説聖ジュネ』 *Le Véritable Saint Genest*（1644 後半？初演）である。演劇の道徳性を証明すること、演劇はキリスト教に反するものではなく信仰を称揚する手段ともなり得ることを証明し、宗教と演劇の和解を実現しようとする試みともいえるだろう。

しかし、リシュリユーの死（1642 年 12 月 4 日）によって状況が大きく変わる。コルネイユの二つ目の宗教悲劇『テオドール、処女にして殉教者』 *Théodore, vierge et martyr*（1645～46 初演）は、厳格派 *rigoristes* の批判にさらされ失敗に終わる。コルネイユは批判者に対し、『テオドール』献呈の辞で「彼らが自ら望んだ盲目のうちに捨て置かれているのも、また、いわれなき罵詈雑言を軽々しくも信じた罰として、彼らが人間精神にとって最大の楽しみであり益でもある娯楽を奪われているのも、当然の結果である」という捨て台詞を残すが、自尊心を傷つけられた彼は、以後二度と宗教的テーマの劇に手を染めることはなかった。

これを契機とするかのように、演劇を非難する声が高まってくる。主な批判は次のようなものだった。演劇は人間の情念 — 愛、野心、復讐心など — を誇示するものであるが、人間の情念を描き、それをかき立てることほど危険なことはない。名誉や栄光の追求も、自己愛のあらわれに他ならない。聖なるものを、人間的な情念といっしょくたにし、舞台にのせて演じるのは冒瀆行為である、と。演劇を擁護する人々のあいだでも、例えばドービニャックのように、宗教的な題材は演劇にはなじまないとする考え方は、浸透していくのである。

リシュリユーの死後、時代の変化を示す「事件」がいくつも起こる。そのなかから、ジャンセニスム *jansénisme* がらみの二つを紹介しよう。

一つ目は、ジャンセニスト、アルノー Antoine Arnauld（1612～1694）の『頻繁な聖体拝領について』 *De la fréquente communion* の出版（1643）である。聖体を軽々しく頻繁に拝領すべきでは

⁽³⁹⁾ M. Fumaroli, «Richelieu et les Lettres», in *Richelieu et le monde de l'esprit*, Paris 1985, pp. 233-234, cité par Dubu, *op. cit.*, p. 63.

ない、というのがその主張だった。きっかけは、あるイエズス会士が頻繁な（毎週の）聖体拝領を勧めていることを知ったからである⁽⁴⁰⁾。「アルノーは、初代キリスト教徒の実践をいわばドグマのように強く主張して、毎週の聖体拝領を勧めるべきではないと説いた。なぜなら、聖体拝領は、普通の信者が持っていない内的態度を要求するからである。その態度とは、重い罪に対しては赦しの前に、十分かつ長い苦行を行う真面目な痛悔の心であり、些細な罪もなく、何らの汚れない純粋な神に対する愛である。実践的にいえば、そのことは、秘跡の中に隠れている神の偉大さに人間はめったに近づくべきではないということの意味する。かくて、聖体は徳の報酬となり、徳の養分ではないことになった⁽⁴¹⁾。」

アルノーの主張は、トリエント公会議の精神に反するものだった。『トリエント公会議のカテキズム』は、教会が少なくとも年に一度、復活祭のときに聖体拝領を義務づけていることを示した後に、次のように教えているからである。「しかし、この掟に従い年に一度我らが主のからだを拝領すれば十分だなどと思ってはならない。反対に、非常にしばしば聖体拝領を新たにすべきであると確信しようではないか。では、毎月、毎週、それとも毎日拝領すべきだろうか。その点について明確かつ全般的規則を定めることができるのだろうか。それは次のように規定するのが最善であろう。《毎日聖体拝領できるように生活せよ！》〔傍点部、原文はイタリック、以下同じ〕と。それゆえ牧者は、信者に対して、救いに導くこのパンで毎日彼らの靈魂を養うのを怠らぬように、しばしば勧めることを心がけねばならない。彼らが自分の身体に必要な食べ物を毎日与えることを忘れないように、物的な食べ物が身体に必要なのと同様に靈的な食べ物も靈魂に必要であると教えるのである⁽⁴²⁾。」前段落の引用の最後にあった「徳の養分」という言葉はこの意味である。

聖ヴァンサン・ド・ポール Vincent de Paul (1581~1660) はアルノーの著書に対して重大な懸念を示し、よりふさわしいかたちで聖体を拝領するよう信者を導くよりも、逆に信者を聖体から遠ざけてしまう恐れがあると語ったそうである⁽⁴³⁾。しかし、『頻繁な聖体拝領について』は、教会の刷新を試みる多くの聖職者に、また多くの篤信者、知的エリートに歓迎された。

二つ目の「事件」は『ローマ定式書』の「改竄」である⁽⁴⁴⁾。先に述べたように、『ローマ定式書』には聖体拝領を禁じられる者のリストに俳優は含まれていなかった。1626年にパリで刊行された定式書は加筆を一切せず『ローマ定式書』をそのまま使っていたが、1649年に初めてシャロン Châlons 教区定式書のリストの中に「俳優」という言葉が挿入される。次いで1654年パリ大司教区定式書がこれにならい、その後、他の教区でも定式書に俳優を—さらには演劇を断罪する文章も—加えるなどの「改竄」が行われるた。しかもそれを実行した司教たちのうちには、最初にこれを行ったシャロンの司教を含め、ジャンセニストあるいはそれに近い人物が何人もい

⁽⁴⁰⁾ 前掲『キリスト教史 第6巻』、63頁。

⁽⁴¹⁾ 同、64頁。

⁽⁴²⁾ *Catéchisme du Concile de Trente, Chapitre vingtième — Du sacrement de l'Eucharistie (suite), De la communion et du sacrifice de la messe, § IV. — De l'obligation de communier.* カトリック教会は今日も頻繁な聖体拝領を、それも可能なら毎日ミサにあずかり聖体拝領することを強く勧めている（『カトリック教会のカテキズム』1389）。

⁽⁴³⁾ Dubu, *op. cit.*, pp. 82-83.

⁽⁴⁴⁾ この問題については Jean Dubu, *op. cit.*, ch. V, *Le rituel romain et les rituels des diocèses de France au XVII^e siècle*, pp. 71-94 参照。

たのだった。

これらの事件は、厳格主義、悲観的・否定的アウグスティヌス主義が、フランスの教会と社会に浸透していったことを示している。こうした状況を背景として、1660年代に厳しい演劇批判が展開されることになる。そのなかから、オラトリオ会士でアウグスティヌス主義者のスノー Jean-François Seanault (1599~1672) と、ジャンセニストのニコル Pierre Nicole (1625~1695) の、ともに徹底した「反」演劇論を紹介することにしよう。

スノーの「反」演劇論

スノーは著書『君主あるいは王としての務め』*Le Monarque ou les devoirs du souverain* (1661) の中で次のように述べている。

「それ [=演劇という楽しみ] を許容しようとする人々は、それを快い教育、楽しい道徳、人生の描写、情念とその混乱の写し絵、徳を擁護し悪徳を糾弾するものである、なぜならそこでは悪徳は常に厳しく扱われ、徳は常に榮譽を与えられるから、と言っている。手短かに言えば、これが演劇擁護論、称賛論のように私には思われる。だが、先入観なしに判断しようとするれば、それ [=演劇] が魅力的であればあるほど危険であると、われわれは認めねばなるまい。さらに言うなら、それ [=演劇] が真面目であるように見えれば見えるほど、私はそれを罪深いものとみなすのである。快樂は、知らず知らずのうちに、世のすべてのものをわれわれの心に入りこませる。しかも、あの快い毒とともに容易に受け入れるのだから、これほど悪いことはない。それは釣針をおおう餌であり、経験が教えるところによれば、人間は肉の快樂を愛するからこそ破滅するのである。(…)

ところで演劇は、すべての娯楽のうちで最も魅力あるものである。それは聞く人々に喜ばれることのみを求める。詩句の甘美さ、表現の美しさ、文彩の豊かさ、劇場の豪華さ、俳優の衣裳、動作、声を駆使し、目と耳を同時に魅惑する。そして人を魅了しつくすために、すべての感覚を陶酔させてから、その精神を惑わそうとするのである。これほどの魅力に抵抗するには、青銅か大理石でなければならぬだろう。そして最も偉大な聖人たちも、これほど快い誘惑のただなかにおかれたら、自由を保つのも容易ではなかったろうと私は思う⁽⁴⁵⁾。」

スノーは演劇の魅力認め、「すべての娯楽のうちで最も魅力あるもの」とさえ言う。だからこそ、演劇が「魅力的であればあるほど危険であり、真面目であるように見えれば見えるほど罪深い」と主張するのである。この「スノーの逆説⁽⁴⁶⁾」は、演劇擁護論の主な論拠である「真面目な劇」を根底から否定する主張である。その理由を、スノーは次のように示す。

「原罪以来、人間は完全に墮落しているので、良い模範よりも悪い模範の方を好む。その方が性分にかなうからである。そして、舞台上悪徳を醜く、徳を美しく表現して見せても、徳ではなく悪徳の方に惹かれるのである。詩人も、誰一人として逃れることができないこの無秩序を免れていないため、穏やかな情念よりも激しい情念を、穏当な情念よりも不正な情念を、罪のない情念よりも罪深い情念を、ずっと巧みに表現してしまう。そのため、それが意に反することであっ

⁽⁴⁵⁾ Pierre Nicole, *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Édition critique par Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 142-143.

⁽⁴⁶⁾ *Ibid.*, p. 140.

ても、打ち倒そうとする罪を助長し、守ろうとする徳と戦う武器を与えてしまうのである。それゆえ私は常に、演劇から遠ざかるようにとキリスト教徒に言うのである。しばしば貞潔を痛ましくも難破させてしまう、あの快いどころか危険な暗礁を避けるよう勧めるのである⁽⁴⁷⁾。」

人間は原罪によって完全に墮落しているという確信が、スノーの、そしてこの後紹介するニコルやボシュエ Jacques-Bénigne Bossuet (1627~1704) の「反」演劇論の根底にあるのだった。

ニコル『演劇論』

ニコルの『演劇論』*Traité de la Comédie* (1667) ⁽⁴⁸⁾は、17世紀に書かれた反演劇論の中でも徹底かつ独自の演劇批判だった。ドービニャック『演劇作法』の出版が執筆の動機の一つとなったようで、1650年代の終わり頃書かれたと思われる⁽⁴⁹⁾。序文と35の章からなる著作の内容を、以下テキストの流れにそって見ていきたい(以下、カッコ内の数字は章を示す)。

演劇を信心と相容れる娯楽として正当化しようとする人々がいるが、これこそ当代の腐敗を示す証拠である。世の人々にとって演劇ほど心地よい娯楽はないので、安心して楽しみたいわけだ。しかし、俳優・女優の生活はどうか。演劇の目的は何か。劇を演じる者また劇を見る者にそれがどういう効果を生み出すか。それが真のキリスト教徒の生活とどう関わるのか(序文)。

俳優の仕事ほど神の子にふさわしくないものはない。人を楽しませるのがこの仕事の目的だが、舞台上に登場する男も女も憎しみ、怒り、野心、復讐心、そしてとくに恋愛情念を演じてみせる。彼らはそれをできる限り自然に生き生きと表現しようとするが、自分自身のうちにそれらの情念をかき立てない限り、そうすることはできないだろう。恋愛情念を演じる者は、演じているあいだ、その情念を心に吹き込まれているわけで、しかもこうして意図的にかき立てられた情念が、演じる人の心に、また見る人の心に刻印したことを消し去ることができるとは思えない。このように、忌まわしい情念をかき立てるがゆえに、演劇は悪徳を学び修練する場となるのである。そして、俳優の生活全体が悪徳の修練に費やされているのだから、この職業はキリスト教と相容れるはずがない(1)。

劇は、恋愛情念をおぞましいとも思わずに見るよう、精神を少しずつ慣らしてゆく(2)。結婚につながるからといってこれを正当化することはできない。結婚は肉欲を正しく用いさせるが、肉欲それ自体は悪しきものであるからだ(3)。心の中でこの情念をかき立てつつ、同時にそれをおさえる手段を講じることは難しい。観客は情念を心に刻まれるが、情念を統御する術は、心にほとんどあるいはまったく刻まれない(4)。

劇はわれわれを徐々に墮落させる(7)。劇や物語は少しも悪い思いをかき立てはしないという人がいるが、悪魔は機会をうかがい、われわれが気づかぬうちにそれを目覚めさせるのである(8)。劇や物語では、男が女に対して抱くあの激しい愛着が常に描かれているがゆえに、罪なきものではありえない(10)。

コルネイユ氏は、おそらく詩人の中で最も立派な方だが、その劇はすべて、高慢、野心、嫉妬、復讐心、そしてとくにローマ人が徳としたあの激しい自己愛といった情念を鮮やかに表現したも

⁽⁴⁷⁾ *Ibid.*, p. 144.

⁽⁴⁸⁾ Nicole, *Traité de la Comédie*, éd. Thirouin susmentionnée.

⁽⁴⁹⁾ *Ibid.*, pp.16-19.

のに他ならない。氏がこれらの悪徳を偉大さや高邁さのイメージで飾れば飾るほど危険なものとなり、最も高貴な魂にさえ入り込ませてしまうのである(13)。劇はほとんど常に悪しき情念を演じていて、キリスト教的徳を舞台であらわすことができない。沈黙、忍耐、節度、上智、清貧、償いといった徳は、観客を楽しませる徳ではない。謙虚で寡黙な修道者は、劇の主人公としてはまことに奇妙な人物だろう。だから、聖人聖女を登場させるとしても、誇り高く、まるで古代ローマの英雄のような演説を言わせざるを得なくなるのである(14)。

劇の観客たちには主に三つの傾きがある。肉欲、高慢、そして人間の目から見た高邁さ——実は高慢の隠れ蓑——である。それゆえ詩人は、観客の気に入られるために、これらの傾きに合わせて劇をつくるのである(17)。この上なくおぞましい情念が、劇の中では観客の気持ちを惹きつけるような装いのもとに示される(19)。

娯楽の必要性は人が思うほど大きくはない。劇は常に娯楽を追い求める人にとってのみ必要なもの、つまりは誰にも必要ではないし、誰にとっても危険なものである(24)。キリスト教徒に必要なのは、「たえず祈れ」と聖パウロが言うように、祈りである。劇、舞踏会、物語は、心を神に向けることを不可能にするので、救いを心にかけるなら、それらは避けるべきである(25)。信仰生活で大切なことは神の言葉を愛することである。劇も物語もこの世の喜びを求めるものであり、神の言葉への愛を消すものである(27)。劇を見に行くのは、とくに心の弱い者にとっては、危険きわまりないことである(29)。これらの虚しい快樂に身を委ねると、靈魂は盲目となり、救いに至るための恐れを感じなくなってしまう(33)。劇は虚しいもので、そこには確実なものは何一つない(34)。

「罪が人間の目を開きこの世の空しきものが見えるようにしたのに対し、キリスト教の恩恵は靈魂の目を神に関わることに向けて開き、罪がもたらした不幸な視力よりも幸福な盲目によって、俗世のことには目を閉じさせるのである。聖パウリヌスが言うように、この救いに至る盲目⁽⁵⁰⁾こそ、《預言者》が《私の目がむなしきことを見ぬようにしてください》[詩編 119 (118)・37]と神に求めたものであった。また主がユダヤ人たちに《もしもあなたたちが盲目だったなら罪はなかっただろうに》[ヨハネ 9・41]と言われたとき、ユダヤ人たちの慧眼よりもよしとされたものである。」もしもわれわれがキリスト教徒として、この世の虚しきことに目を向けさせぬようにしてくださいと神に頼むのなら、「あの虚しい見世物を見て楽しんだり、われわれにとって嫌悪と恐怖の対象でしかないものを喜ぶことができるなどと、どうして信じられようか」(35)。

ニコルは、教父たちの演劇断罪も、俳優が「不名誉な者」とされてきたことも一切語らず、劇がそれを演じる者と見る者にどういう効果を生み出すか、また劇が何を取り上げるかに注目し、論じる。喜劇や笑劇はすべて無視し、コルネイユの悲劇を取り上げ、標的とする。劇作品の序列では悲劇が最も高い地位にあり、悲劇作品の中ではコルネイユの悲劇が最高とされていた。そのコルネイユの悲劇でさえ批判を免れないのなら、他は推して知るべし、というのがニコルの立場だった。スノーの演劇批判が抽象的であるのに対し、ニコルは俳優の演技やコルネイユの悲劇を実際に取り上げつつ、より具体的に論じている。こうしたところに、ニコルの演劇批判の独自性

⁽⁵⁰⁾ 「救いに至る盲目」 *aveuglement salutaire* という言葉には、コルネイユが『テオドール』献呈の辞で述べた「彼らが自ら望んだ盲目のうちに捨て置かれているのも…」という言葉に対する反論とみてよいだろう。

があるといえるだろう。

コルネイユの反応

ニコルの批判をコルネイユはどう受けとめただろうか。1667年に出版された『アッティラ』*Attila*の「読者に」で次のように述べている。「かくも真面目にして有益なる娯楽を敵視する人々の口を封じるために、二つのことを言うにとどめたい。一つは、私がこれまでにしたこと、また将来なすであろうことについて、(…)教会および世俗の権威の批判にすべて委ねるということである。(…)もう一つは、模範的にして堅固なる信心で知られた方々がテレンティウスの劇作品の半分を訳して世に示されたかの有名なる翻訳によって、演劇の正当性は十分に証明されているということである。恋人によって妊娠させられた娘や、売春宿に女を売る奴隷商人を舞台にのせても罪にはならないと判断したのでなければ、あの方々は翻訳などなさらなかっただろう⁽⁵¹⁾。われわれの劇はそのような飾りは認めない。恋愛は普通、劇の中心となっているが、不幸の中での恋愛は憐れみしかかき立てず、われわれにそれを望ませるよりは、その情念を浄化してくれるのである。」思想的に相容れるはずのない相手と論争してもむだと考えたのだろう。高みから冷静にコメントする姿勢をとりつつ、ジャンセニストの言行不一致を皮肉たっぷりに咎めるのである。

モリエール—『タルチュフ』の「序文」

『女房学校』*L'École des femmes* (1662 初演) から『タルチュフ』*Tartuffe* (1664 初演)、『ドン・ジュアン』*Dom Juan* (1665 初演) をめぐって、モリエールMolière (本名ジャン＝バティスト・ポクランJean-Baptiste Poquelin, 1622～1673) の喜劇を不道徳、反キリスト教的と非難する声が高まる。ここでは『タルチュフ』の「序文」を紹介しながら、モリエール自身の演劇擁護論を取り上げてみよう⁽⁵²⁾。

「芝居の使命」は「人間の悪徳を矯正する」ことにある、とモリエールは言う。「たいがいの人間の行動をたしなめるには、彼らの欠点を描写してやるのが一番いいのです。みんなの笑いものにしてやることで、悪徳は大きなダメージを受けるのです。叱責ならば容易に我慢できても、馬鹿にされて平気な人はいません。悪人であることは何とも思わない人でも、滑稽にはなりたくないのです。」つまり、喜劇の武器である笑いによって悪徳を矯正するのだ、と。「演劇が腐敗していた時期があった」ことはモリエールも認める。だが、「どんなに罪のないものでも、人間の手にかかれば罪を背負う可能性はあるし、どんなに人の役に立つ技術もその目的を転覆させることは可能なのです。それ自体がどれほど善良なものであっても、それを悪用することはできるのです。(…)最も聖なることがらでさえも、人間の手による腐敗を免れることはできません

⁽⁵¹⁾ ジャンセニストがテレンティウス Terentius (前 195/185～前 159) の劇を翻訳して出版したこと(「有害」な箇所は削除して訳したとされてはいるが)と、ニコルの「物語作者、劇詩人は、人々の肉体ではなく霊魂に毒を盛る、世に知られた毒殺者」という断定とが明らかに矛盾していることをあげつらったのは、ラシーヌである。明らかにコルネイユはそれを暗示しながら、皮肉たっぷりにやり返しているわけである。

⁽⁵²⁾ 以下、引用は『タルチュフあるいはペテン師』秋山伸子訳(ロジェ・ギシュメール、廣田昌義、秋山伸子共編『モリエール全集第4巻』臨川書店、2000年)を使用した。

ん。」だからこそ「はっきりと区別しなければなりません。腐敗させられたものの善良な本質と、それを腐敗させる者たちの悪意とを混同してしまつては、間違つた結論を導いてしまうことになります」と言つて自作を弁護するとともに、「当時の演劇批判を利用して、罪のないものまでも糾弾することは許されないのです。かつて批判に晒された演劇は、私たちが擁護しようとしている演劇とはまったく別物なのです」と、擁護論を展開する。そして、厳格主義者の演劇批判に対し、「あまりにも繊細な精神の持ち主なので、いかなる芝居も容認できないとおっしゃる方があることは知っています。その方たちは、最も立派な芝居こそ最も危険であるとおっしゃるのです。なぜなら、そこに描かれている諸情念が美德に溢れていればいるほど心に深く沁み通り、こうした芝居を見れば魂が揺り動かされてしまうからだと思います」と続けた後、次のように反論する。

「立派な情念を見せられて心を動かされることのどこが大それた罪になるのか私にはわかりません。あの方たちが私たちの魂を引き上げようとしているあの無感動の境地は、あまりにも高尚な美德ではないでしょうか。そんなにも完璧を期すことが人間本性の力が及ぶことかどうか私は疑問に思うのです。人間の情念をすべて断ち切つてしまおうとするよりもむしろ、それを矯正し和らげようとしたほうがよいのではないのでしょうか。足繁く通うべき場所は劇場よりもほかにあることはよくわかっています。それに、神そして私たちの救いに直接関わらないものをすべて非難しようと思うなら、演劇は当然その中に入らなうでしょうし、ほかのものと一緒に演劇が糾弾されたとしても仕方のないことでしょう。ですが、信仰の合間に休息が許され、人間には気晴らしが必要だとすれば（それが実情なのですが）、芝居ほど罪のない気晴らしは見つからないと私は思うのです。」

以上がモリエールの弁明であり、演劇擁護論である。『タルチュフ』の「序文」は、演劇擁護論として、またスノーやニコルに対する反論としても、十分に通用するものをもっていると思う。問題は、反演劇派がこの議論に応じるか否かだ。答えは「否」である。なぜ彼らはわれわれの言い分に耳を貸そうとしないのか… そうした苛立ちを、おそらくモリエールは感じていたに違いない。しかしモリエールは、苛立ちを押さえつつ、自分が槍玉に挙げているのはあくまで「偽善者」であつて、「本物の信仰心を持つ方々」を攻撃しているわけではないし、この方々に自分の作品を理解してもらうためにこうして「弁明」しているのだと強調している。怒りのあまり弁明が攻撃にならないように、ましてや一線を越える（つまり教会や聖職者を、あるいは宗教を批判したり、批判していると受けとめられるような）ことがないように、自制しつつ、弁明している—そう思えるのである。だからこそ、『ドン・ジュアン』に対する激しい非難が巻き起こつた際、上演を打ち切つただけでなく、その後も二度と上演せず、戯曲の出版すらしなかつたのだろう。モリエールはやりすぎたと思つたに違いない。それで、自ら退いたのである。しかし、モリエールの「自制」は、反演劇派にはついに理解されなかつた。

モリエールの死をめぐつて

1673年2月17日、モリエールは『病は気から』の4回目の公演中、舞台上で倒れ、自宅に運ばれる。モリエールの妻アルマンドは、臨終の秘跡を受けられるよう、聖ウスターシュ教会に司祭を呼びに再三人をやるが、そこにいた二人の司祭は応じなかつた。何度目かによやく別の司祭が求めに応じて家に着いたときは、すでにモリエールは死んでいた。

ところで、パリ大司教区の「定式書」には、1654年の版以来、聖体拝領が禁じられる者のリストの中に「俳優」が加えられていた⁽⁵³⁾。そのため俳優は、死ぬ前に俳優の職業を捨てると誓わない限り、臨終の秘跡も教会の墓への埋葬も許されなくなっていたのである。聖ウスターシュ教会主任司祭は、教会の墓への埋葬を拒否する。アルマンドは王のもとに駆けつけて取りなしを願う。そしてルイ 14 世はパリ大司教に「騒ぎもスキャンダルも避ける」よう指示する⁽⁵⁴⁾。大司教は、定式書の規定と王の指示との板挟みにあいながら、解決策——灰色の決着——を示す。教会の墓への埋葬は認めるが、一切の華美を禁じ、しかも昼ではなく夜に埋葬することを許すというものだった。

この事件について一つ言えることは、モリエールに赦しを与えることを拒否した二人の司祭の行為は、「罪人を招くために来た」[マルコ 2・17] キリストの教えに反するとともに、教会の定めにも反するということである。聖ケレスティヌス 1 世教皇 Caelestinus I (在位 422~432) は次のように命じている。「死に直面した者に悔悛を拒み、臨終に際して、自分の靈魂に助けを求める者の願いが聞入れられていない、ということを知った。神は助けを求め、罪の重みにうちひしがれている人に助けを与えることができないと思い、神の慈愛に絶望している人があるのは残念である。罪の赦しを与えられなければ、それは死に直面している者に死を押しつけ、残酷にもその靈魂を殺すことである。(…) どんな時でも悔悛を望む者には、それを拒否してはならない⁽⁵⁵⁾。」そしてトリエント公会議は、教皇と司教はある種の重い罪を保留することができるという規定⁽⁵⁶⁾に続けて、次のように定めている。「この規定によって、靈魂が減びることのないように、ある人に死の危険が迫っている場合には、どのような罪も保留されないことを神の教会は常に注意して守ってきた。すなわち、ある人に死の危険が迫っている場合には、すべての司祭はすべての人のすべての種類の罪と譴責とを赦すことができるのである⁽⁵⁷⁾。」

たとえパリの定式書に従ってモリエールを秘跡にあずかることを禁じられた者とみなすとしても、死が迫っているときには、司祭はその罪を赦すことができるし、またそうすべきだった。モリエールのもとに駆けつけた三人目の司祭は、教会の定めからみても正しかったのである。

演劇の国家管理——コメディ＝フランセーズ誕生

1673 年、モリエールの死後、王命により、モリエール劇団とマレー劇団が合併しゲネゴー劇団 la Troupe du roi de l'Hôtel Guénégaud が発足する。そして 1680 年、ルイ 14 世は、オテル・ド・ブルゴーニュ王立劇団とゲネゴー劇団の合併を命じる。こうして、コメディ＝フランセーズ la Comédie-Française が誕生した。新劇団には、それまで王立劇団に与えられていたのと同額の年金 12000 リーブルが下賜されることになり、パリでの演劇上演独占権が与えられることもあわせて決定された。その結果、パリには、唯一のフランス人劇団となったコメディ＝フランセーズと、王命によりオテル・ド・ブルゴーニュ劇場に移ったイタリア人劇団（コメディ＝イタリエン

⁽⁵³⁾ 『ローマ定式書』の「改竄」については先に簡単に触れたが、パリ大司教区も 1654 年に同じような改竄を行い、それがそのまま維持された。

⁽⁵⁴⁾ Dubu, *op. cit.*, p. 147.

⁽⁵⁵⁾ デンツィンガー、236。

⁽⁵⁶⁾ 同、1687。

⁽⁵⁷⁾ 同、1688。

又 la Comédie-Italienne) の二つだけが残ることになる。そしてもう一つ、かつてはモリエール劇団とイタリア人劇団の劇場だったパレ・ロワイヤル le Théâtre du Palais-Royal を拠点とするリュリ Jean-Baptiste Lully (1632~1687) のオペラのあわせて三つが、パリのスペクタクルを彩ることになる。演劇・スペクタクルの分野においても、国家の管理下のもとに、中央集権政策が実施されたのである。

「ある著名なる神学者の書簡」

17世紀も終わりに近い1694年、「カファロ事件」l'affaire Caffaroの名で知られる事件が起きる⁽⁵⁸⁾。劇作家ブルソーEdme Boursault (1638~1701) が1694年に『戯曲集』を出版し、その冒頭に「ある著名なる神学者の書簡」*Lettre d'un théologien illustre*を掲載する。その内容は以下の通りである。

教父たちも公会議も演劇・スペクタクルを激しく非難している。これに対して、スコラ学者たちはほとんどすべて演劇に対して好意的である。どちらの側につくべきか。歴代教皇からも、トリエント公会議に集まった司教・神学者たちからも称賛された聖トマス・アクィナスに依拠するのがよいだろう(68~71頁)⁽⁵⁹⁾。聖トマスの見解から、次の三つの結論を引き出すことができる。1. 娯楽という一般的な名前ではいわれているが、演劇もそこに含まれており、是認されている。2. 俳優は罪の状態にあるわけではない。作者はなおのことである。節度をもってなせばよい。3. 俳優を控えめに助けることはまったく罪ではないし、彼らの働きに報酬を与えるのは正しいことである(71~76頁)。教父たちの非難は、聖トマスが使っている「過度」*excès*という言葉で説明できる。当時の演劇は罪になるほど過度だったため、教父たちも厳しく批判した。今日のように良俗にかなったものなら少しも悪いことではないと思っただろう。当時の演劇は確かにおぞましいものだったから、教父でなくとも非難せずにはいらなかっただろう(76~83頁)。教父たちはこうした「過度」を非難したのだから、もしも演劇がそのようにひどい状態ではなかったなら、聖トマスと同じように考えるか、少なくとも演劇を*indifférent* (それ自体としては善でも悪でもない) と判断しただろう(83~84頁)。

聖ボナヴェントゥラ Bonaventura (1221?~1274) は「スペクタクルは、必要な注意と状況が伴うなら、良いもので許される」と、またフィレンツェの聖アントニノ Antonino da Firenze (1389~1459) は「俳優の職業は、人の生活に必要な娯楽に役立つがゆえに、禁じられるものではなく、またそれゆえに、このわざで生活することも禁じられるものではない」と言っている。これらの聖人たちと教父たちとがなぜ違うのか。時代が下るとともに演劇も変化し良くなっているからだ(85~86頁)。聖フランソワ・ド・サル François de Sales (1567~1622) も演劇を禁じていないし、聖カルロ・ボロメオ Carlo Borromeo (1538~1584) も1583年の教令で、事前に検閲することを条件に、教区内での劇の上演を許可している(86~87頁)。

俳優は「不名誉な者」といわれる。しかし、学院で青年たちが、あるいは君主、王、司祭、修道者が楽しみに劇の人物を演じて、不名誉とはならない。ところが俳優は、それと同じことを

⁽⁵⁸⁾ この事件の流れ、およびカファロとボシュエのテキストについては Urbain et Levesque, *L'Église et le Théâtre* 参照。

⁽⁵⁹⁾ 以下カファロのテキストの要約または引用に付した頁は、Urbain et Levesque, *L'Église et le Théâtre* の頁を示す。

しているのに、不名誉とされる。俳優は利益を得るためにそうしているが、他は娯楽として演じているだけだ、などと言うべきではない。行為それ自体が悪いことなら、それが稼ぎのためであるなしに関係なく、常に悪いことである（92～93頁）。

かつては不名誉とされたが今ではそう見なされない職業がある。かつては演劇も俳優も不名誉とされてしかるべきだったが、今日ではその理由はなくなっている。演劇は真面目なものとなっているし、俳優たちも真面目に暮らしている。「フランスが生んだ最大の名優」といわれるフロリドル Floridor（本名ジョジア・ド・スーラ Josias de Soulas、1608 頃～1671）は貴族の生まれで、俳優だからといって恥ずべきものとはみなされなかったではないか（94～95頁）。

多くの優れた人たちが、今日のフランスでは劇は浄化されているので、貞潔な人にとっても何の問題もないと言っている。それに宮廷では、司教、枢機卿、教皇大使がいつも劇を見ている。これら高位聖職者たちは不信心者だというべきか。むしろ、演劇が純粹で宗教にかなっていることの印と見るべきだろう。国王お抱えの劇団があり、あちこちの街角には劇やスペクタクルのポスターがあるが、それを司法が罰しているわけでもない。教会も宮廷も劇を見るのはキリスト教徒の良心にもとるとは考えていない証拠である（99～100頁）。

改革を口にする人々は次のように主張する。今日、恋愛がない劇が演じられているだろうか。野望、復讐心、憎しみなどが語られぬ劇が演じられているだろうか。劇場でそれを見て、楽しみながらいつの間にかこうした情念に慣れ親しみ、心の中で養い育てることになるのだから、若者にとって演劇は危険な学校である。キリスト教徒のつとめは情念を押さえることで、それをかき立てるのはもってのほかである。以上が彼らの主張だが、神学的には不確かな議論である。情念を「偶発的に」かき立てるかもしれない行為や言葉と、実際に情念をかき立てる行為や言葉とは違う。後者は禁じられねばならないが、前者を断罪するのは行き過ぎである。荒れ野にでも逃れない限りそれを避けることはできないだろう。美しい女性は、リベルタンの情念をかき立てるといけないから、教会に行ってはいけないとでもいうのか。劇で演じられる情念もこうしたもので、それを悪用する者が悪いのである（104～106頁）。

ローマやヴェネツィア、そしてイタリア全体で、修道者が劇を見るのは普通のことで、躓きとはならない。修道院で、また学院で演じられる劇は悪いことではまったくなく、最も厳格な修道会の修道者も普通に劇を見るのである（116頁）。

ボシュエ『演劇に関する箴言と考察』

この大胆な——しかも神学者が書いたとされる——演劇擁護論は、教会関係者のあいだで一大スキャンダルになった。すぐさま「犯人捜し」が始まり、まもなくイタリア出身のテアティノ会司祭フランソワ・カファロ François Caffaro（?～1720）がつきとめられ、パリ大司教はカファロに説教も告悔も禁止するという厳しい処分を行う。そしてボシュエは同じ年に『演劇に関する箴言と考察』*Maximes et réflexions sur la Comédie* を出版してカファロに反論するとともに、演劇を断罪した。ニコルに倣ってか（ニコルの論法を一部援用していることは確かである）、35章から成るこの著作の内容は以下の通りである（以下カッコ内の数字は章を示す）。

世の人々は自分に都合の良いこととなると容易に欺かれるものである。書簡の著者は教父とスコラ学者を対立させ、演劇が時代とともにより良いものとなったかのごとくみせるため、聖トマ

ス・アクイナスや他の聖人の名前を引き合いに出している。司祭でありながら、著者は定式書の権威を弱め⁽⁶⁰⁾、誤った主張を粉飾した。これ以上単純な人々を欺き、本来的に弛緩へとあまりにも傾きやすい人間の弱さを助長してはならない。だから私もこの問題について述べることにした(1)。

書簡の著者が主張するように、今日のフランスの劇は真面目なものか。モリエールの劇のように宗教に対する冒瀆と破廉恥に満ちたものを真面目といえるのか。キノー Philippe Quinault (1635～1688) のオペラも、誤った愛情や青春を享受せよという誘惑に満ちている。リュリの音楽も偽りきわまりない情念を吹き込むことにしか役立たない。コルネイユやラシーヌ Jean Racine (1639～1699) の悲劇で演じられる情念が危険でないともいうのだろうか(3)。

劇で演じられる情念は、間接的、「偶発的」にしか(観客の)情念をかき立てないというが、これほど直接的なものはない。それこそが、劇を書く者、それを演じる者、それを聞く者が明らかに意図していることである(4)。恋愛を結婚という結末で正当化しても無駄で、その根底にあるのは肉欲である。墮落に向かう人間の心は官能的愛の影響に身を委ねるのだ(5)。

著者は世俗の法をもちだし、演劇が悪いものならそれが容認されることも人が足繁く通うこともない⁽⁶¹⁾だろうと言っている。だが聖トマスは、人間の法はすべての悪を抑制するためのものではなく、社会を直接攻撃する悪のみを対象とする、としている。教会自身も、聖アウグスティヌスが述べているように、「厳しい譴責は、数の多くない罪人に対してのみ行使される」のであり、それゆえに教会は俳優を断罪し、それをもって演劇を禁じるには十分と考えるのである⁽⁶²⁾。その決定は定式書に明示されており、常に実践されている⁽⁶³⁾。劇を演じる者は、生死に関わらず、その技を捨てぬ限り秘跡にあずかることを禁じられる。公に認められた罪人として聖体拝領を許されず、不名誉な者として聖職から排除される。それゆえ必然的に教会の墓も拒否される。たとえ世俗の法が演劇を許容し、俳優にたいして寛容だったとしても、われわれ聖職者は聖ヨアンネス・クリュソストモス Ioannes Chrysostomos (349 頃～407) や聖アウグスティヌスの模範に倣う [=つまり演劇と俳優を糾弾する] べきである(11)。

教父たちが当時のスペクタクルを非難したのは偶像崇拜や淫蕩ゆえであると著者は言うが、そうではない。教父たちは演劇を、無益さ、莫大な浪費、混乱、キリスト教徒にふさわしからぬ精神ゆえに非難した。かき立てられた情念、虚栄、華美な装飾を非難したのである(12)。

演劇に頼らずとも、精神の緊張をゆるめる機会はいろいろあるし、キリスト教徒に楽しみはそれほど必要ない。「われわれの国家には悲劇も喜劇も受け入れない」とプラトンは言っている。演劇は人間を情念のとりことし、われわれの弱さの源である「この動物的で不条理な部分」を強

⁽⁶⁰⁾ ボシュエはカファロを「定式書の権威を弱めた」と非難しているが、モリエールの死のところで述べたように、パリ大司教区の定式書でも聖体拝領を禁じる者のなかに俳優を加えるという逸脱が行われていた。司祭は教区の定式書に従う義務がある。だから、演劇を擁護し、俳優を真面目な市民と同じように扱うこと自体が、少なくともパリにおいては定式書に違反する行為となるわけである。

⁽⁶¹⁾ カファロのテキストでは、宮廷で司教、枢機卿、教皇大使がいつも劇を見ていることが指摘されている。ボシュエ自身もその一人だった。

⁽⁶²⁾ これは明らかに論理の飛躍である。

⁽⁶³⁾ パリを含む複数の教区の定式書が『ローマ定式書』から逸脱していることはすでに何度も述べたが、ボシュエがそれを知らぬはずがない。ガリカニズムの悪しき伝統(ボシュエはガリカニズムの闘士だった)とその独善性が、ここにも示されている。

めることにしかならない。だからプラトンは享樂的な詩を排除せよと言うのである（14）。

聖トマスが演劇に対して寛容な見解を述べている⁽⁶⁴⁾というが、彼は娛樂全般について語っており、「演劇」comédieという言葉は一つも使ってない。娛樂について、聖トマスは「精神の真面目さが全く失われてしまわない様に用心すべきである⁽⁶⁵⁾」と条件を付けているが、この条件と我が国の劇場で演じられている極端な道化芝居⁽⁶⁶⁾と折り合いを付けねばなるまい。聖トマスは娛樂に関しては次の三つの条件に注意せよと言っている。「第一に、そして最も大切なことは、これまで論じられた娛樂が淫らな、或いは人を傷つけるような行いや会話のうちに求められるべきではないということである。第二に、精神の真面目さが全く失われてしまわない様に用心すべきである。第三には、その人の身分とか時とか場所とかに適合し、更にまたその他の周囲の状況に応じて正しく秩序づけられているように気をつけなくてはならぬ⁽⁶⁷⁾。」第一の条件を満たすには、危険な情念をかき立てることに害はないということを示さねばならず、明らかにおかしい。第二の条件については、道化芝居について論じたところで見えた。第三の条件については後で触れることにする。第3項の第3異論で聖トマスは「もしも道化役者が娛樂を過剰なまでに行うなら、彼らはみな罪の状態にあることになるだろう。彼らを召し抱える者あるいは彼らに何かを与える者はみな、罪を犯していることになるだろう⁽⁶⁸⁾」と述べている。聖トマスはこの疑う余地のない命題を認め、道化役者を、彼らの行為がそれ自体として悪くも過度でもないということを仮定した場合においてのみ許容しているのである⁽⁶⁹⁾。このように、あの不名誉な職業の擁護者が頼みとした砦は崩れたのである⁽⁷⁰⁾（22～25）。

教父たちは人を笑わせることは認めなかったが、聖トマスはアリストテレスの權威に従い、『神学大全』の中で冗談の自由をいささか推し進めすぎた（32）。教父たちが示した原則をみれば、演劇を危険なもののみならずすべきことがわかるだろうし、教父たち、教会博士たち、そして聖トマスも、我が国の演劇の道化ぶりを許さぬだろう（34）。

劇は二種類ある。一つは重々しいが恋愛に満ちており、もう一つは滑稽なだけか下品な道化芝居で、キリスト教徒にふさわしい劇はまったくない。だから、演劇を完全に排除する方が、それ

⁽⁶⁴⁾ ボッシュエは『神学大全』第II-2部第168問題の第2項と第3項を取り上げて反論を試みている。

⁽⁶⁵⁾ 『神学大全』前記邦訳、301～302頁。

⁽⁶⁶⁾ モリエールの喜劇を示唆しているのだろう。

⁽⁶⁷⁾ 『神学大全』前記邦訳、301～302頁。ボッシュエの引用にあわせて、適宜省略修正した。

⁽⁶⁸⁾ 第3項第3異論の邦訳は以下の通りである。「一生を娛樂のために過ごす道化役者は誰よりも、娛樂が過剰な者であると考えられる。それゆえ、もし娛樂が度を過ぎることが罪であるとしたら、すべての道化役者が罪を犯した状態に在ることになるだろう。更にまた、道化役者を召し抱える者、彼等に何らかの報酬を与える者も、彼等の罪を助長させる者として、罪を犯していることになるであろう」（『神学大全』前記邦訳、304頁、傍点戸口）。聖トマスのテキストの文脈に注意しながら、傍点を施した部分と、「それゆえ」を削除しその前提となる前の文も無視したボッシュエのテキスト「もしも道化役者が娛樂を過剰なまでに行うなら、彼らはみな罪の状態にあることになるだろう」*«Si les histrions poussaient le jeu et le divertissement jusqu'à l'excès, ils seraient tous en état de péché»* [イタリックは原文のママ] とを比較すれば、意味が歪曲されていることがわかるだろう。なお、問題の部分のラテン語原文と仏訳は以下の通りである。

Si ergo superabundantia ludi esset peccatum, tunc omnes histriones essent in statu peccati.

Si donc l'excès du jeu était un péché, alors tous les histrions seraient en cet état.

⁽⁶⁹⁾ この断定も『神学大全』の原文を参照すれば、強引なこじつけであることがわかるだろう。

⁽⁷⁰⁾ だが、実際に崩れているのはボッシュエの論拠である。

を徳の厳しい規則に従わせようと空しく苦勞するよりも、ずっと手っ取り早いと教父たちは考えたのである。イエス・キリストは、罪以外はわれわれ人間と似たものとなられ、われわれの涙、悲しみ、苦しみ、恐れまでも身に負われたが、われわれの喜び、笑いは身に負われなかった⁽⁷¹⁾。われわれに必要なスペクタクルは、キリストの、そして殉教者たちのこの上なく美しく感動的な死とその血と愛のスペクタクルである。われわれが味わうべきはこれら天上的甘美さだけでよく、劇場は永久に閉ざせばよい (35)。

ニコルがもっぱらコルネイユの悲劇を標的としたのに対し、ボシュエは恋愛情念の危険性ととも、笑いや道化ぶりも糾弾し、モリエールを最大の敵と見なしてこう宣告する。「後世はあの作者・俳優の最後を知ることだろう。『病は気から』か『力づくの医者』を演じているとき最後の発作に見舞われ、それがもともと数時間後に死ぬことになったが、劇場で冗談を演じているうちにほとんど最後の息を引き取り、《いま笑うあなたたちは災いである、あなたたちは泣くことになるだろう》[ルカ 6・25]と言われた御方の裁きの場に行くことになったのである (5)。」この激しい敵意は一体何だろう。20 年以上も前に死んだ—それも悔い改める機会を奪われたまま死んだ—モリエールに対して「アナテマ」*anathema/anathème* を叫ぶボシュエの情念とは一体何だったのか。

注で示したように、ボシュエの議論には論理の飛躍やこじつけが随所に見られ、ときには歪曲さえ辞さない。しかも、居丈高にカファロを糾弾し演劇を断罪する一方で、宮廷で演じられる劇は頻繁に見に行っていた⁽⁷²⁾。そればかりか、1698 年にはメーヌ公夫妻の館で『人間嫌い』*Le Misanthrope* を、そして 1703 年にはメーヌ公夫人とともに『タルチュフ』さえ見ているのである⁽⁷³⁾。不誠実なボシュエ…

教会の外で…

1696 年、パリの俳優たちは、秘跡にあずかることができるよう、教皇庁に直訴する。教皇庁公会議聖省は、ガリカン教会の逸脱を承知しつつ、フランスの「内政」問題に直接関与することを避け、パリ大司教に提訴し直すようにと俳優に申し渡す。教皇庁はパリ大司教が『ローマ定式書』にならい教区定式書の逸脱を改めることを期待していたようだが、パリ大司教は逆にこれを

⁽⁷¹⁾ 聖ヨアンネス・クリュソストモスの「[イエス・キリストは] しばしば泣かれたが、笑ったことはなく、ほほえみさえしなかった。少なくとも、福音書のどこにもそう記されてはいない」(『マタイ福音書講話』VI, 6) という言葉を踏まえているとみてよいだろう(ボシュエは他でも、『マタイ福音書講話』を含め、ヨアンネス・クリュソストモスを援用している)。だが、「完全な神」であると同時に「完全な人」*perfectus Deus, perfectus homo* (アタナシウス信経) でもあるイエスが、人間としての悲しみや苦しみは感じたのに、喜びは感じなかったと断定できるのだろうか。

なお、ヨアンネス・クリュソストモスは、「私がこう言うのは、笑いを断罪するためではなく、放縦を戒めるためである」(同前) と付け加えた後、続けてスペクタクル批判を展開し(同 VI, 7-8)、その中で道化役者の冒瀆的な言葉が引き起こす「節度なき笑い」を非難している。

⁽⁷²⁾ 「[王が劇を見ておられたあいだは、劇を見ることは] 罪ではありませんでしたから、司教方もしばしば[劇を見に] 行っていました。司教方のための席もあって、いつもいっぱいでした。モーの司教 [=ボシュエのこと] もいつもいました。」*La princesse Palatine, Lettre du 2 novembre 1702*, citée par Georges Mongrédien, *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966, p.24.

⁽⁷³⁾ Urbain et Levesque, *op. cit.*, note 1 de la page 40.

教皇庁が現状を承認したと解釈し、何一つ改めようとしなかった⁽⁷⁴⁾。教会から「排除」された俳優たちは、もはや教会の外で生きるしかなくなったのである。

おわりに—俳優と演劇の名誉回復

1849年、ランスReims大司教は教区教会会議を招集し、「われわれは俳優を不名誉な者とも破門された者とも見なさない。ただし、もしも時に彼らとその職業を悪用し、冒瀆的もしくは淫らな作品を演じて罪を犯したことが周知の事実となった場合には、彼らは教会の交わりから排除されねばならない」との決定を下す。この決定自体はランス教区に限定されるものだったが、同年に教皇に認可され、さらに1850年にはトリエント公会議聖省に認可されたことで、フランスにおいてもついに俳優の破門が廃止されたことになる⁽⁷⁵⁾。

それからさらに1世紀後。第2バチカン公会議（1962～1965）の決定の一つに「社会的コミュニケーション手段に関する教令」*Inter Mirifica — Decretum de instrumentis communicationis socialis*がある。その中に、「高貴にして古き伝統をもつ演劇」という言葉が記されている（14）。教会が、公会議文書を通じて、公に—さりげなく—演劇の名誉回復を宣言したわけである。

⁽⁷⁴⁾ Dubu, *op. cit.*, pp. 188-190

⁽⁷⁵⁾ Olagnier, *op. cit.*, pp. 141-142 および Dubu, *op. cit.*, pp. 201-203 参照。