

# Nord-Est

日本フランス語フランス文学会東北支部会報 第14号

## 目次

### 【シンポジウム報告】

フランスにおける文学と美術の交差と共振

——想像の源泉としての影響関係をめぐって——

p.1

田村奈保子, 山本昭彦, 今井勉, 橋本恵理

### 【論文】

アルヌール・グレバン作『受難の聖史劇』における  
イエス・キリストの誕生 ——その書法と伝承——

p.14

黒岩 卓

編集後記 p.32

投稿規定 p.33

日本フランス語フランス文学会 東北支部

2021



## シンポジウム報告

### フランスにおける文学と美術の交差と共振 ——想像の源泉としての影響関係をめぐって——

田村 奈保子

本シンポジウムは、19世紀半ばから20世紀初頭のフランスにおいて、文学と美術が密接な影響関係にあり、交流し相互に作用しあい創作の源泉となっていたことを、各作家の例を通して探ろうとしたものである。

当時のフランスでは、諸芸術間の緊密な交流の機運が高く、実際にもジャンルを超えた芸術家同士の交友があったことが知られている。特に文学側から美術との関係を考えるとき、近代におけるその端緒となったのはボードレールの美術批評活動であったと振り返ることが出来るだろう。そして、その後も文学と美術はそれぞれを創造の源泉として相互に触発される関係を保ち、独自の形を模索した作家たちによる作品創造が繰り返された。

こうした観点を背景として、まず美術から受けた影響や交流・相互作用を文学者の側から、ボードレール、ヴァレリー、プルーストを専門とする登壇者（報告順）、山本昭彦氏（岩手大学）、今井勉氏（東北大学）、田村奈保子（福島大学）より、そして画家の側からは橋本恵里氏（福島県立美術館）より、報告が行われた。司会はアルフレッド・ジャリを専門とし美術批評にも詳しい合田陽祐氏に依頼した。各氏に深く感謝を申し述べる。報告はほぼ作家の創作活動時期の時代順に行われたが、影響関係は同時代のみには留まるものではない。当然、時代を経て引き継がれることもある。その点も含めて、各報告は様々な形での相互の影響がいかにか創作に靈感や変化や豊かさをもたらしたかを強く印象づけるものとなった。報告後に質疑応答・意見交換を行い、さらに議論と理解が深められた。

テーマの性質上、報告内では絵画作品や画像資料の提示が多く行われたが、参加者は各自のモニター画面でそれらを鮮明に確認することが出来たのではないかと推察する。コロナ禍の状況で強いられたオンライン開催ではあったが、その利点が活かされたシンポジウムともなった。

以下が各登壇者の報告要旨である。

## セザンヌとボードレー、*「旅への誘い」*とマティス、そしてピカソ

山本 昭彦

ボードレーは「1846年のサロン」で、近代都市において数であり力であるブルジョワジーに向けて、ロマン派絵画は現代絵画であることを説いた。スタンダール（『イタリア絵画史』1817）の刺激も受けていたし、ドラクロワとの交流もあった。「1855年の万国博覧会・美術」ではアングルと対比した上でドラクロワを持ち上げ、1863年の「現代生活の画家」では、新聞に戦争報道を絵で提供していた匿名のG氏が現代生活（モデルニテ）の様々な場面や流行を素早いデッサンで描き止めたことに注目し、子供のような素朴さと好奇心による芸術家、という美学を提起した。

これを受け止めたのがセザンヌ（1839-1906）であり、マティス（1869-1954）であり、ピカソ（1881-1973）だったのではないだろうか。セザンヌはボードレーを好み、『悪の華』を暗唱した。そのセザンヌの小さな水浴図を手許に置きながらマティスが制作した「*豪華 luxe*」のシリーズ、ピカソの、《*アヴィニョンの娘達*》などを手がかりに、1880～1900年代を、画家が詩を通して「（絵画）作品」そのものの意味を考える方向へ移って行った時期と捉えてみたい。

セザンヌはピサロからは高く評価され、1895年にはパリで個展が開かれたが相変わらず一般受けはしなかった。1900年代になるとセザンヌ評価は上がってくる。マティスは1899年にヴォラールからセザンヌの《*三人の浴女*》を購入、この絵を励ましとして手許に置いていた。

マティスは1905年夏のコリウール滞在の頃から《*生きるよろこび*》シリーズにつながるモチーフを描いており、それが1907-08年には《*豪華*》のシリーズに結実する。タイトルは『*悪の華*』「53. *旅への誘い*」のルフランから採られている。誘う行き先は恋人その人に似通った風土とされており、楽園とも受け取れるが、*ordre* という語も充てられている。恋人を言うにはやや奇妙ではないだろうか。ジイドはこれを芸術の定義とみた。一方で「楽園」のテーマはピュヴィス・ド・シャヴァンヌにも見られる当時の流行でもあった。セザンヌの水浴図にもそのような要素はあったが、マティスはまずシニャック風の点描で描く。画面の中では着衣と裸体が脈絡なく混在し、松の樹や、船のマストなどのモチーフ

はセザンヌから形を借用していると思われる。セザンヌは同じ大きさの筆触を、向きに留意しながら積み重ねることで画面を構成し奥行き感や、静物や風景が目に入ってくる角度を描き出そうとしていたが、マティスは点描を試みたあとはこれを放棄し、《豪奢》I、《豪奢》II（1907-08）では大きな平面（の組み合わせ）だけで画面を構成するようになる。これは後に《赤いアトリエ》（1911）にも描き込まれる自信作となるが、伝統的な遠近法を無視した新しい試みも、セザンヌの試みと向き合うことで達成したものと言うことができる。

37歳のマティスと25歳のピカソは1906年春に初めて出会う。1904年にパリに住み始めたピカソはセザンヌだけでなく、ガートルードの兄レオ・スタインの家で《生きるよろこび》も見ている。スタイン兄弟の同時代絵画のコレクションは見事なものだが、まだ不明な点も多い（下記展覧会図録3）。ガートルード・スタインはピカソのモデルにもなり、この家でピカソが吸収したものは大きかった。1906年にセザンヌが没し、翌年パリで回顧展が開かれた頃、ピカソは《アヴィニヨンの娘》を制作していた。しかしアンドレ・ドラランら身近な仲間からもこの絵は受け入れられなかった。

一方セザンヌは、ボードレールの「絵画とは深い推論の芸術」「絵画は一個の視点しかもたない。排他的かつ専制的だ。だからして画家の表現は、はるかにもっと強いのである」といった、彫刻との対比で絵画を捉えようとした言葉（「一八四六年のサロン」16章、阿部良雄訳）も知っていただろう。セザンヌは風景や室内を複数の視点から捉えていたが、それを一つの視点であるかのように画面に構成し、奥行き表現の探求を行なった。マティスは奥行きを色彩の面によって解決しようとした。ピカソとブラックは対象の描写ではなく、小さな塊（立体）の繰り返しで二次元の平面を構成し、奥行きと多数の視点を導入したと言えよう。作家・詩人との対話が現代の表現、抽象表現を生み出していったと言うことが出来る。

最後に近年の海外での大きな展覧会を挙げておく。

1. André Derain 1904-1914 la décennie radicale (Centre Pompidou, octobre 2017-janvier 2018)
2. Matisse-Derain Collioure 1905 un été fauve (Cérét, Cateau-Cambrésis, 2005-2006)
3. L'Aventure des Stein (Paris, Grand Palais, octobre 2011-janvier 2012 ;

San Francisco, NY)

4. Cézanne et Paris (Paris, Musée du Luxembourg, octobre 2011-février 2012)

5. Cézanne et Pissaro 1865-1885 (Paris, Musée d'Orsay, février-mai 2006 ; MoMA)

6. Matisse Picasso (Paris, Grand Palais, septembre 2002-janvier 2003 ; Tate Modern, MoMA, 2003)

7. Matisse and Picasso (Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1999)

8. Henri Matisse 1904-1917 (Paris, Centre Georges Pompidou, février-juin 1993)

(岩手大学)

ベルエポックのファミリー・ヒストリー  
——「印象主義のなかの一家族」ルアール家の物語を読む——

今井 勉

「フランスにおける文学と美術の交差と共振」の一例として、パリ 8 区のリスボン通り 34 番地のアンリ・ルアール邸と 16 区のヴィルジュスト通り 40 番地の〔マネ＝モリゾ＝〕ルアール＝ヴァレリー邸というふたつのトポスに注目してみたい。ドガの親友で、発明家として財をなし、蒐集家として知られたルアールの邸宅はコロや印象派の絵画で埋め尽くされた一種の私設美術館であった。アンリには四人の息子がいて、彼らと友人だったヴァレリーはそこでドガと知り合い、後にエッセー『ドガ ダンス デッサン』（1936）を書く。

一方、今日のポール・ヴァレリー通りとなっているかつてのヴィルジュスト通りにはエドゥアール・マネの弟ウジェーヌとその妻ベルト・モリゾの邸宅があった。マネ、モリゾ、ドガ、ルノワールの絵画が気取らず並ぶこの家もまた一種の私設美術館であった。夫妻の没後、娘のジュリーはモリゾの姪にあたるポール（女流画家）とジャンニーのゴビヤール姉妹と一緒にこの家で暮らし、やがて 1900 年の春、ルアール家の三男でドガの弟子であった画家エルネストと結婚する。同時にジャンニーも詩人ヴァレリーと結婚する。

以下、アンリ・ルアールの末子ルイの孫で作家のジャン＝マリー・ルアール（1943～）の自伝的小説『光の影の青春』（2000. 以下引用末尾にフォリオ版の頁を記す）を案内役に、ベルエポックのファミリー・ヒストリーの舞台を一瞥する。

### リスボン通りの「見事なコレクション」

ドガは友人であるアンリ・ルアールの肖像画を 8 点描いている。最も有名なものが、自分の工場の前で山高帽をかぶったアンリの横顔を描いた絵であろう。

「中空鉄の専門家であった彼は気送速達の発明者でもあった。それは圧縮空気の入ったチューブの装置で、パリじゅうに張り巡らされ、切手で覆われた〈プチ・ブルー〉という封筒がその管のなかを運ばれて、ラブレターをあっという間に宛先まで届けることができた」（96 頁）。ドガとルアールはルイ＝ル＝グラン高

校の同級生であったが、互いの消息を見失ったあと、パリ包囲の折に再会する。

「ルアール家の人びとはフランスにおける私の家族である」(97頁)。そう言い切る独身者ドガは「一族の情熱の中心に位置し、彼が近づけたすべての家族の連結符そのものだった。彼の友人であった画家たちの家族全員——ベルト・モリゾとマネ家の末裔たち、友人だったアンリ・ルロールの娘たちとアンリ・ルアールの息子たち——が、彼を介して結びついたわけだから、それはおそらくひとつの神秘と言ってもよいことだった。ドガがいかにも不思議な引力を発揮したかがわかる」(104頁)。ルアール家にとってドガは精霊のような存在なのであった。

ルアール邸の絵画コレクションは相当なものであった。「アンリはリスボン通りの私邸に見事なコレクションを保有した。その内訳は、多くがイタリア時代のコロー47点、《バーで練習する踊り子》を含む最も美しいドガ数点、クールベ8点、《クリスパンとスカパン》を含むドーミエ14点、ドラクロワ12点、ミレー14点、ゴッガン2点、マネの《裸の胸とブルネット》、ルノワールの《ブルーローニュの森〔の騎手たち〕》、エル・グレコ数点、ベラスケス数点、ゴヤ数点、シャルダンの《楽器》、セザンヌ2点であった」(97頁)。

この「見事なコレクション」についてジャン＝マリー・ルアールは画家ジャック＝エミール・ブランシュや小説家マルセル・プルーストの証言に加え『ドガ ダンス デッサン』のヴァレリーの文章も引用している。「玄関から一番上の部屋まで、じつに見事に選ばれた絵画で埋め尽くされた」「リスボン通りにあるその邸宅」の記憶がヴァレリーにとって忘れがたいものであったことが改めて確認されている。

### ヴィルジュスト通り「ジュリーおばさん」の家

エトワール広場を越えて「フォッシュ大通りのほうに向かってもう少し先へ行くと、その有名な住人のおかげで現在はポール・ヴァレリー通りという名前になっているかつてのヴィルジュスト通りがある。この通りの40番地で[……]私のおじたちといとこたちがベルト・モリゾとウジェーヌ・マネが建てた家に住んでいた。ふたりの娘であったジュリーおばさんは、私の祖父のすぐ上の兄エルネストと結婚し、建物の5階に住んでいた。それはまさしくマネ、ベルト・モリゾ、ドガ、ルノワールの絵画に特化した正真正銘の美術館だった」(85頁)。アンリ・ルアール邸が私設美術館のルーヴルであったとすれば、こちらのルアール＝ヴァレリー邸のほうは私設美術館のオルセーであった。

家の中心人物であったジュリー・マネは88年の生涯のほとんどをここで暮らした。ジャン＝マリー・ルアールは、「皺だらけになって、小さくなって」亡くなる「ジュリーおばさん」からその父やその母ベルト・モリゾの話はもとよりドガやルノワールやマラルメなど印象主義と象徴主義の立役者たちのエピソードを折に触れ聞いて育ったという。小説『光の影の青春』の第2部第8章「印象主義の光」は、そのジュリーが主人公になっている。

「絵画はジュリーの家庭の風景だった。ポール・ヴァレリー通りの彼女が暮らしていたアパルトマンほど美術館に似ていないものはなかった。蓄積された傑作はそこに気取らず架けられていた。台所のパン籠が置かれた配膳台のうえに、マネのこの上なく美しい絵が2枚あったのを覚えている（マネの絵は13枚あった）。《堇の花束》と呼ばれる喪装のベルト・モリゾの肖像画と《裸の胸とブルネット》がとりわけ私を魅了した」（242頁）。このほかドガによるアンリ・ルアールの肖像画2点、ドガによるウジェーヌ・マネの肖像画、サロンにはモネの《睡蓮》、有名な《猫を抱くジュリー》を含むルノワール3点、他の部屋にはドガのパステル画、ドーミエやオディロン・ルドンのデッサンが何点も並んでいたという（242-243頁）。

「ジュリーおばさんはこれらの芸術作品の周りで生活を抑制しようとはしなかった」（243頁）。フィレンツェやヴェネチアでは人びとがミケランジェロやヴェロッキオの彫像に囲まれ、それらに特に注意も払わず普通に生活していることがあるのと同じくジュリーの一家もこれらの傑作に特に注意を払わず、家の空気の一部として、そのなかで普通に暮らしていた。絵画に修復不能な破局がもたらされることは幸いにしてなかったが、一度だけ、事件があった。ある日、何かの祝いの折、シャンペンのコルク栓が飛んで、《堇の花束》のベルト・モリゾの肖像画を直撃してしまった。幸いにも胴の黒い部分に当たったため、さほど目立たなかった。しかし近づいてよく見ると、その痕跡は見分けられるそうである。

（東北大学）

## 絵画愛好から小説創造へ

——『失われた時を求めて』に見られる絵画受容の例——

田村 奈保子

本報告は、マルセル・ブルーストが創作の発想源の一つとしていた美術からの影響について、『失われた時を求めて』に見られる絵画的な情景描写場面と特徴的な構成への絵画利用の二点を考察するものである。

まず、極めて絵画的な情景描写といえるジルベルト登場の場面 (I, pp.138-139. 以下引用箇所はプレイヤッド新版の巻数と頁を記す) を取り上げる。書き出しの《*La haie laissait voir à l'intérieur du parc une allée bordée de jasmins, de pensées et de verveines [...]*》は、読者の視線を生け垣が額縁となった「絵画」の中に誘うかのようなものである。庭の花にはそれぞれ小ぶりで花丈もまちまちな多色な種が選択されており、絵の具が点々と置かれ塗り重ねられている一幅の印象派絵画を思い起こさせる描写となっている。そして地面の広がりやスプリンクラーから吹き上げられた水滴により、ブルーストは読者の視線をさらにその「絵画」の中に誘導する。水滴のプリズム色は前景の花々の色調と相まって、より一層印象派絵画的な情景を思い起こさせている。ここを含めたコンブレの野の花の選択にブルーストが何度も推敲を重ねていたことが草稿から知られている。同様に絵画記述を思わせる箇所としては、モネの《睡蓮》が下敷きとされるヴィヴォンヌ川の睡蓮の描写 (I, pp.167-168) が有名であるが、モデルの有無にかかわらず、こうした箇所の存在はブルーストがいかに絵画的描写を試みていたかをうかがわせる。

次に、重要な挿話が大きく間隔をあけて配置されるという特徴的な小説の構成に絵画作品が重要な役割を果たしていることを考えたい。「スワン家の方へ」と「ゲルマントの方」、「ソドムとゴモラ」などのタイトルや、ヴァントゥイユのソナタと七重奏曲といったモチーフ、そして「失われた時」と「見出された時」というテーマに至るまで、小説には二項を置く構成が多く見られる。これらは伏線や予告として大きく間隔をあけて挿話を準備するのみでなく、はじめ気づくことができなかつた重要な真実が後に明かされるという構成が多い。こうした構成に置かれた絵画作品としては、「スワンの恋」と「消え去ったアルベルチー

又」でのフェルメールの《ディアナとニンフたち》と《デルフト眺望》がよく知られているが、ここではジョットの作品について、色彩の意味にも着目しつつ考察する。就寝劇からレオニ叔母の部屋や教会の尖塔などの描写を通して、青と金には母への強すぎる思慕に悩む語り手の思いが結びつき、聖性とそれを侵すものの意味を担っているとした上で、ジョットの作品をめぐる二つの挿話を見ていく。

ジョットの作品の第一の挿話は「コンブレーⅡ」にある (I, pp.79-81)。その寓意画がスワンから贈られた複製写真として登場し、語り手には魅力が感じられないと語られる。寓意画は淡色の作品であるが、この作品があるパドヴァのアレーナ礼拝堂の青と金の内装の色調についてはここではふれられていない。第二の挿話は「消え去ったアルベルチーナ」でのヴェネチア旅行のくだりにある (IV, pp.226-227)。ヴェネチアはコンブレーを対比的に想起させることから、母への強い思慕への回帰の場としての意味が読み取れる。語り手は寓意画を見るために母とパドヴァまで足を伸ばす。ヴェネチアでアルベルチーナへの恋の終焉を悟った後に母と訪れたとされるこの挿話は、母への思慕への回帰の意味をさらに強める役割を担っていると考えられる。アレーナ礼拝堂は、寓意画より聖母子の生涯の連作が有名で、青と金がまばゆい内装で知られている。連作の中には、鮮やかな金色が目を引く《キリストの逮捕》がある。聖なるものを死に追いやるユダのキリストへの接吻は、就寝劇での語り手の母へのキスの罪悪感に結びつけられるのではないだろうか。青と金に母への強すぎる思慕に悩む語り手の思いが結びつくと考えられたことから、パドヴァでのジョットの Fresco 画は、コンブレー時代の母への思慕の回帰と贖罪の念の帰結のひとつとして考えることが出来る。

この礼拝堂の挿話は、創作のかなり初期からコンブレーでの寓意画の挿話と呼応しつつ、ピュトピュス夫人の小間使いとの逢引の場面として構想されていたことが草稿から知られている (IV, p.724)。小間使いは金髪の女性として小説にかすかに姿をとどめており (III, p.94)、金色は女性への欲望に結びつけられるとも解される。アルベルチーナを含む女性への欲望は、語り手の中で母への冒瀆やそれに伴う悔恨の情にも結びついていることから、この挿話が削除されたことで、ジョットの挿話は母を想い芸術へ向かうことが示唆されるヴェネチアの挿話の意味を深める一部となったと思われる。

二項を置く構成は、「とりわけふたつの感覚のあいだに共通するものを発見

することにのみ幸福を感じる哲学者のごとき存在」(Ⅲ,p.522)が自分の内部に最後まで残るとする語り手の認識方法との関連を思わせる。この認識方法は、共通する本質のみならず、最初にはわからなかったが二項目に出会ってはじめて到達できる真実の発見という、小説での重要な構成にもつながる。プルーストにおける二項は、大小複数が交差し共振し並走しながら、真理の顕在化を語る構成として物語を支えている。この特徴的な構成に絵画が効果的に用いられているのは上で見た通りである。また、比喩表現にも通ずるこの二項の概念は、「作家とは、美しい文体の必然的な環に異なる二つの対象を閉じ込める」(Ⅳ, p.468)ことを使命とすると「見出された時」で述べられている芸術論にも結びつく。さらに、「美しい文体」は、《デルフト眺望》の前で絶命するベルゴットの言葉「絵の具を何度も塗りかさねて、文それ自体を貴重なものにすべきだった」(Ⅲ, p.692)も思い起こさせる。プルーストが、真の人生を文学であると語るくだりで、作家の仕事を画家のそれに比し、文体を絵画の重要な構成要素である色彩に重ねている表現がある(Ⅳ, p.474)ことも着目に値するだろう。

以上、極めて絵画的な情景描写と小説の重要な構成への絵画作品の利用を通して、絵画受容がプルーストの作品創造に深く結びついている側面が垣間見られたことと思う。

(福島大学)

## アンリ・ルソーの画業におけるジャリとアポリネールの存在

橋本 恵里

19 世紀後半から 20 世紀初頭のパリで活動した画家アンリ・ルソーは、一見稚拙に見えながらも忘れがたい印象を残す作品群を数多く制作した。当時のパリは、印象派からポスト印象派、そしてフォーヴィスムやキュビスムへと美術運動が目まぐるしく展開されていく流れにあったが、その中に身を置いていたルソーの作品にはどの美術運動の影も見られず、画風のみ見ると不思議なほどに孤立した存在である。活動の舞台にした無審査の公募展アンデパンダン展において、ルソーの作品は嘲笑を浴びながらも人々の注目を集めた。そしてその独特な画風に魅せられた前衛芸術家および作品の価値を見出した批評家、蒐集家によって彼は徐々に評価を高めていくところとなる。ルソーの名が知られるようになり、この画家が前衛芸術家達の間で人脈を広げていった過程をみていくとその背景には、アルフレッド・ジャリとギヨーム・アポリネールとの交友関係が見過ごせないものとして浮かんでくる。ルソーとこの二人の人物との関係について、以下に主要な側面を紹介する。

はじめにルソーの略歴について簡単に次にまとめる。1844 年フランス西部のラヴァル市に生まれ、一家でアンジェに移り兵役を経た後、1868 年ルソーは 24 歳の時にパリに移った。その 3 年後からパリ市の入市税関で税の徴収吏として勤め始め、アンデパンダン展に 1886 年から継続して出品するようになる。40 歳で税関を辞めて絵画制作に専念するようになってからは大型の作品を手がけるようになり、主要な作品群はこの退職後に制作されていった。退職後すぐの頃に、《戦争》(1894 年、オルセー美術館蔵) や《眠るジプシー女》(1897 年、ニューヨーク近代美術館蔵) といった良作を制作している。1905 年にサロン・ドートンヌに発表した《飢えたライオン》(バーゼル美術館蔵) が概ね好意的な評価を得たことで、彼は晩年までジャングルを描いた密林画を数多く制作していく。ルソーは晩年には若い芸術家達の興味を引くところとなり、作品も徐々に売れ出していったが、1910 年、彼自身にとって一番の代表作《夢》(ニューヨーク近代美術館蔵) を発表したその年に没した。

ルソーを最初にいわば「発見」した人物が、同郷のラヴァル市出身のアルフレ

ッド・ジャリである。ジャリはルソーの絵の真価に気づき、ルソーと前衛芸術家たちとの橋渡しを行った人物であったといえる。二人の結びつきが公に分かるのが、1894年4月のアンデパンダン展に出品された《戦争》に関してのことである。ジャリは翌月以降、小雑誌『ラール・リテール』5・6月合併号、および別の小雑誌『エッセ・ダール・リーブル』5・6・7月合併号でアンデパンダン展を論評した際に本作を取り上げ、描かれているモチーフの叙述を行った。また翌年、ジャリは当時携わっていた『イマジエ』誌においても、本作の石版画ヴァージョンを掲載する形でルソーの紹介を行っている。ルソーは、版画作品はこの1点しか制作を行わず、彼自身、線描で描き出すよりも色彩を駆使する方が実力を発揮できると自覚していたように思える。色彩画家としての側面を裏付ける意味でも本作の存在は貴重である。

1897年4月にルソーは大作の《眠るジプシー女》をアンデパンダン展に発表した。同年と翌年に、彼は本作をパリ市と出身地のラヴァル市に購入するよう依頼しているが、却下される結果に終わった。その一方、同じ1897年の夏から秋にかけて、ジャリがルソー宅に身を寄せていたことが分かっているが、作品がアトリエにある間にこの同居の事実があったことを考えると、購入を依頼してはどうかという話が二人の間で持ち上がったと想像する余地もあるのではないだろうか。ジャリは、以上のようにルソーの最初期の発見者であり、その後本格的にルソーの紹介者となるアポリネールや芸術界の面々へと彼を繋げていった人物であった。

アポリネールとルソーが直接に交友を持ち始めたのは1908年頃と考えられている。ルソーは自宅で夜会を定期的に催しており、ピカソ、ブラック、ドローネーら前衛画家達といっしょにアポリネールを招待していた。ルソーは、この友人の文章による影響力を意識し、彼をととても大切にしていたといえ、ルソーに対する関心が前衛画家達の中で高まっていった側面にはアポリネールの影響力もあったと思われる。実際、1908年の11月にはピカソのアトリエ「洗濯船」でルソーを讃える夜会が催されていて、ピカソはルソーの作品を生涯保有したほど真面目に彼を画家として評価した数少ない人物となったが、二人を近づけた背景にあるアポリネールの存在は大きいもののように見えてくる。また、ルソーとアポリネールの関係は、作品としても1909年に着手された肖像画《詩人に靈感を与えるミューズ》において残された。本作は詩人の花であるカーネーションを描き直す都合で2つのヴァージョン（1作目：プーシキン美術館蔵／2作目：バー

ゼル美術館蔵) が作られ、この若い友人に対する画家の親愛の思いが示されている。

そして1910年のアンデパンダン展において、ルソーは《夢》1点のみを出品した。本作は彼が描いた中で最大のサイズで、一番の代表作である。ルソーは事前にアポリネールに宛てた手紙で自信を込めて「君が文学的才能をふるって、僕がこれまで受けてきた侮辱を晴らしてくれるものと思います」<sup>1</sup>と書き送り、展覧会開幕直後にアポリネールは紙面で、実際に作品の出来映えを讃美した。本作は画商のヴォラールによる購入が早々に決められ、他の批評も多くが好意的なものであった。ルソーに対する見方が初期の頃とは明らかに変わっており、逝去直前に大作への好評を目にできたのは画家にとって幸せなことだっただろう。

以上、ルソーとジャリおよびアポリネールとの関係について大まかな部分を紹介した。ルソーは、絵のスタイルでは美術史の流れにおいて宙に浮いた存在といえるが、当時のパリで多くの画家や詩人と繋がりを保ちながら制作をしていたことは確かである。そして、ルソーを最初に「発見」したジャリと、晩年まで頼れる友人であったアポリネール、この二人は彼の画業の展開にとって大きな存在であったことも確かにいえるだろう。

(福島県立美術館)

---

<sup>1</sup> 岡谷公二 (2006) : 『アンリ・ルソー 楽園の謎』、平凡社、p.270.

アルヌール・グレバン作『受難の聖史劇』における  
イエス・キリストの誕生  
——その書法と伝承——

黒岩 卓

はじめに

本稿は15世紀の劇作家・神学者・音楽家であるアルヌール・グレバンによる、イエス・キリストの誕生から受難までを描いた長大な劇作品である『受難の聖史劇』（1452年以前に成立）が、聖史劇の発展において占めていた役割を検証する試みの一環である<sup>1</sup>。同作品と先行・後続作品の比較としては神学的思想や劇書法の観点などからの蓄積があるが<sup>2</sup>、筆者は15世紀半ばから16世紀前半までのテキスト伝承を考慮に入れつつ、同作品が観客や読者に対してどのような効果を与えつつけていたのかを検討しようとしている。本稿では『受難の聖史劇』の四部構成のうちの最初の部にあたる「第一日目」、なかでもその主題であるイエス・キリスト誕生のシーンを例にとり、現存する様々な写本や印刷本でこの場面がいかにか表現されているかを検証したい<sup>3</sup>。

まず先行作品である『アラス受難劇』と『受難の聖史劇』におけるキリスト誕生のシーンを、テキストの内容、詩形、演出上の指示などから比較し、『アラス受難劇』に対するグレバンの劇作法の特徴を明らかに

---

<sup>1</sup> 本論文は JSPS 科研費 17K02583 の助成を受けている。

<sup>2</sup> 以下に代表的なものを挙げる：Jean-Pierre Bordier, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s.)*, Paris, H. Champion, 1998；Stéphanie Le Briz-Orgeur, *À la recherche d'une écriture dramatique : conventions du dialogue dans quelques mystères du XV<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université de Tours, CESR, 1998；Véronique Dominguez, *La scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007。

<sup>3</sup> 「第一日目」の長さは約 8500 行だが、写本によってはその前に天地創造からアダムとイヴの死までの概略を描いた「世界の創造」が付されており、それを含めれば合計約 10000 行程度になる。なお本稿では「キリスト誕生のシーン」という表現で O・ジョドーニュ校訂版 4886-5138 行に対応する箇所を指す (Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, éd. par Omer Jodogne, Bruxelles, Palais des Académies, 1965-1983, 2 vol., t. 1, pp. 69-72)。

する。その後『受難の聖史劇』の諸写本を調査し、15世紀中盤における成立を経て同作品が伝承されていく過程で、このキリスト誕生のシーンにどのような変化がもたらされたのかを確認する。最後に16世紀前半の改作版のいくつかの印刷本を検討し、グレバンによって描かれたキリスト誕生のシーンが、西洋史上の一大転換期にあってどのように受け入れられたのかを検証する。

## I 『アラス受難劇』と『受難の聖史劇』(G写本)の比較

『受難の聖史劇』を執筆するにあたり、アルヌール・グレバンが教会法学者ユスタシュ・メルカデの『アラス受難劇』をモデルにしたことは、筋の構成や詩形の使い方などから明らかである<sup>4</sup>。本論文では『アラス受難劇』については現存唯一の写本であるアラス図書館所蔵写本<sup>5</sup>、『受難の聖史劇』についてはグレバンにごく近い環境で製作されたと推測されるG写本<sup>6</sup>を例にとりながら、それぞれの「第一日目」におけるイエス・キリスト誕生のシーンを比較してみたい。

---

<sup>4</sup> Darwin Smith, « Arnoul Gréban et l'expérience théâtrale ou l'universitaire naissance des mystères », *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, textes réunis par Xavier Leroux, Paris, H. Champion, 2011, pp. 185-224 を参照。また筆者は『アラス受難劇』と『受難の聖史劇』の「第一日目」全体の作品構造と韻文構造を比較したことがある(黒岩卓「『アラス受難劇』および『受難の聖史劇』(アルヌール・グレバン作)における「第一日目」の位置づけについて——内容の構成および韻文構造に関する覚書——」、『ヨーロッパ中世の時間意識』甚野尚志・益田朋幸編, 知泉書館, 2012, pp. 163-178)。

<sup>5</sup> Bibliothèque municipale d'Arras, 625 (697)。近代校訂版は *Le mystère de la Passion*, texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras publié par Jules-Marie Richard, Paris, Picard, 1893 を参照。

<sup>6</sup> Le Mans, Bibliothèque municipale, ms. 6 (以下 Ms. G)。G写本は約8500行に及ぶ「第一日目」全体を通じて孤立詩行(周囲と韻を踏まない詩行)がわずか1行しか現れない点、欄外に神学的な注記が見られる点、演出上の指示が詩形の変化に対応している点などから、作品の内容を極めてよく理解している人物が入念に作成した写本であると推測される。G写本の特徴については、黒岩卓「シンポジウム報告：残るものと消え去るもの——十七世紀以前におけるフランス語劇テキストの制作・上演・伝承」(川那部和恵, 黒岩卓, 伊藤玄吾, 秋山伸子), 『フランス文学研究』第35号, 2015, pp. 34-41 (とくに pp. 37-38) および Taku Kuroiwa, « Remarques sur les triolets sans refrain intérieur dans les manuscrits du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (la *Creacion du Monde* et la « Première Journée ») », *Le Rondeau entre XIII<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Une forme lyrique en liberté*, sous la direction de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Clotilde Dauphant et Sylvie Lefèvre, Paris, H. Champion, 2021 (à paraître) を参照。

まず大きく目につくのは、「第一日目」全体の構成におけるキリスト誕生のシーンの位置づけである。メルカデはこのシーンを「第一日目」のだいたい三分の一が経過したところに配置しているのに対し、グレバンは「第一日目」のまさに折り返し点付近に据え、またシーン自体をより長いものにして（末尾の図 1 を参照）。神や天使の台詞が増幅されていることに加えて、とくにキリストの誕生を喜び讃えるマリアとヨセフ（とりわけ前者）の台詞が大幅に拡大されていることが注目される<sup>7</sup>。

このマリアとヨセフの感謝と喜びに焦点を当てるといふ発想は、『新約聖書』の当該箇所からは直接には導かれない。なぜならマタイおよびルカによる福音書（とりわけ後者）で記述されるキリスト誕生の瞬間そのものは、非常にシンプルなものだからである<sup>8</sup>。中世末の代表的聖書注解である『標準注解』（12 世紀）や、『受難の聖史劇』の執筆にあたりグレバンが大いに参考にしたとされるニコラ・ド・リラ（13～14 世紀）の聖書注解などを見ても、このイエス・キリストの誕生の瞬間におけるマリアやヨセフの反応に大きな紙幅が割かれているわけではないように見える<sup>9</sup>。他方でグレバンは「第一日目」冒頭のプロローグでトマス・アキナスの名前を挙げているが、このトマスの『神学大全』のキリスト誕生に関する問題（第三部第 35 問題）では、キリストの誕生に際しマリアが苦痛を感じず、むしろこの出産が「最大の喜悅 *maxima iucunditas*」に満ちたものであったことが指摘されている（第 6 項）。

[...] むしろそこには『イザヤ書』第三十五章（第一節）「(荒れ地) は百合のように花を咲かせ、喜び、讚美しつつ、喜びおどる」によると、人なる神がこの世に生まれ給うたことからして、最大の喜悅があったのである<sup>10</sup>。

---

<sup>7</sup> また羊飼いたちの台詞が入り、物語が並列的に展開されることも大きな違いだが、本稿ではこれ以上立ち入らない。

<sup>8</sup> 『マタイによる福音書』（1:25）および『ルカによる福音書』（2:6-7）を参照。

<sup>9</sup> この二つの注解については、筆者は *Biblia glossata cum postillis Nicolai de Lyra, Venetiis, 1603* に収録されたものを参照した。両注解のより詳細な検討については今後の課題としたい。

<sup>10</sup> トマス・アキナス『神学大全』33・34 冊（稲垣良典訳）、創文社、2008、p. 105：« [...] *sed fuit ibi maxima iucunditas, ex hoc quod homo Deus natus*

この「最大の喜悅 *maxima iucunditas*」に類する表現は、グレバンによるキリスト誕生のシーンで何度も用いられている<sup>11</sup>。まずこのシーンの冒頭で、「父なる神」自身がキリストの誕生によって世界と人間に喜びがもたらされることを明確に予告する。

### 神

私がこの祝福すべき日にあつて  
高貴さと尊厳を示すため、  
地上に恩寵がもたらされるように。  
また人間たちがその恩寵に浴し  
こころ喜ばせることができるように [...] <sup>12</sup>。

またキリストの誕生を喜ぶヨセフの台詞でも、「喜び *joye*」という単語とその派生語が韻におかれて強調される<sup>13</sup>。

### ヨセフ

あなたの誕生はわたしたちを喜ばせ、  
全世界に歓喜をもたらし  
すべての輝かしい王座にとって  
楽しむべきこととなるのです。  
天国は一丸となってそれを祝い  
あまねく天使は喜びいさんで

---

est in mundum, secundum illud Isaiae XXXV, germinans germinabit sicut liliū, et exultabit laetabunda et laudans » (*Corpus Thomisticum. S. Thomae de Aquino opera omnia*, <https://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>).

<sup>11</sup> 『アラス受難劇』ではヨセフは出産に立ち会わず女性たちに助力を求めにくが、『受難の聖史劇』ではヨセフは女性たちの手助けを求めようとはせず、出産後は直ぐにマリアと讃歌を歌う。つまり出産にあたってマリアが苦しまないことが前提になっているのである。

<sup>12</sup> « Dieu // Pour monstrier noblesse et haulteur // A ceste benoiste iournee // Le veil quen terre soit donnee // Grace / de quoy puissent iouyr // Les humains / pour eulx resiourir [...] » (Ms. G, 49 r° : これ以降、写本・印刷本からの引用は原則として修正を加えずに掲載する。原文の句読点「/」も保持する。改行のみ「//」で示す)。

<sup>13</sup> これに対して、メルカデの作品ではここまでの「喜び」の強調はない。

しらべも快い歌のかずかずを  
心をつくして作りだすのです<sup>14</sup>。

他方でグレバンによって描かれる子どもの誕生の喜びは、『受難の聖史劇』に触れる多くの人々の生活や実体験に根差したものである。メルカデの作品では生まれたばかりのイエスをヨセフが「たいへんに尊厳ある子ども *l'enfant de grant dignité*<sup>15</sup>」と形容するのに対し、グレバンの作品ではまったく対照的に「泣くこども *ung enfant qui pleure*<sup>16</sup>」と表現する。つまりグレバンの作品ではイエスの誕生が、神の子の誕生であると同時にありふれた子どもの誕生としても描かれているのである。出産直後にかいがいしくイエスにミルクを沸かしてやるヨセフの様子からも、そのことが伺える。

#### ヨセフ

ほら、ここに六、七枚の布がある。  
私が見つけれられたのはこれだけだ。  
この子の上にそっとかけてあげなさい。  
これでいい具合になるだろう。  
牛乳もいっしょに持ってきたから  
いそいで沸かしてあげよう。  
これをすこし飲ませてあげて  
この子のお腹がすかないようにしよう<sup>17</sup>。

登場人物の台詞以外でも、グレバンの作品には『アラス受難劇』にはない様々な作り込みが見られる。『受難の聖史劇』の G 写本ではキリス

---

<sup>14</sup> « Ioseph // Ta naissance nous esioye // A tout le monde fait ioye // Et resioye // Touz les trosnes glorieux // Tout paradis son [=s'en] festoye // Nest ange qui ne semploie // A montioye // Former chans melodieux » (Ms. G, f. 52 r°).

<sup>15</sup> Bibliothèque municipale d'Arras, 625 (697), 27 r° a (引用にはアポストロフやアクサン記号を付してある)。

<sup>16</sup> Ms. G, 51 r° (引用文の綴りは現代風に修正してある)。

<sup>17</sup> « Ioseph // Veez cy des drappeaulx six ou sept // Telz que ie les ay peu trouuer // Mettez sur lenfant sans greuer // Il se passera bien ainsi // Iay aporte du laict auxi // Que ie voys boullir sans tarder // Pour luy faire vng pou a menger // Affin que fain<sup>ne</sup> le souprende » (*ibid.*, f. 52 r°).

ト誕生のシーンが何度も天使の奏楽（とりわけオルガン）に伴われるよう指示されており、さらには松明や蠟燭の光による「特殊効果」が用いられることも想定されている [図 2 を参照]。他方で詩作技巧の点でもさまざまな複雑な詩形が用いられることも特筆される。

もちろん、ここで比較している『アラス受難劇』の写本が読書用写本であり、G 写本が上演を視野にいたした写本であることを考慮に入れる必要がある。それでもなお、グレバンの作品におけるこのシーンの彫琢ぶりには目を見張るものがあるといえるだろう。

以上の検討をまとめると以下のようなになる。グレバンはメルカデよりもイエス・キリスト誕生のテーマを「第一日目」全体の構成のなかでより中心的な位置に置いている。また内容的にはマリアやヨセフの喜びやイエス・キリストの乳幼児としての側面を考慮にいたした描写を行っている。その一方で詩形や楽器の選択においては、当時の文化的なコンテクションを踏まえながら様々な工夫を凝らし、神の子としてのキリストの誕生を演出した。つまりグレバンはキリストの誕生を、神学的な正統性と俗語文学の伝統を踏まえつつ、超自然的な音楽や光に満ちかつ人々の実感にも根差したイベントとして描いているのである。

## II 『受難の聖史劇』諸写本におけるイエス・キリスト誕生のシーン

これまで『受難の聖史劇』については、G 写本を中心に据えて検討してきた。他方、当時の演劇作品は上演の状況に合わせて改変されることが多く、『受難の聖史劇』についても例えば D 写本には他の写本に見られない多くの挿入がなされていることが知られている<sup>18</sup>。つまり、作品がひとたび成立した後も決して完全には固定されることのなかった『受難の聖史劇』をその総体として把握するためには、これまでに検討してきた G 写本以外の調査が必要になるのである。

以上の事実を前提として、『受難の聖史劇』の諸写本の特徴として特筆すべきはその筆写がおおむね注意深く行われたということである。現存 11 写本のうちでまとまった検討対象としやすい 7 写本 (A, B, E,

---

<sup>18</sup> Gréban, *Le Mystère de la Passion* (éd. Jodogne), éd. citée, t. 2, p. 141 以降に収められたヴァリエーションを参照 (D 写本の調査については、ダルウィン・スミス氏のご助力に感謝申し上げます)。

F, G, H, K 写本<sup>19)</sup> を転写した結果、孤立詩行すなわち韻を踏まない詩行が非常に少ないこと、つまり作品の筆写にあたって詩行の写し忘れがないよう大きな注意が払われていたということがわかる<sup>20)</sup>。さらにこれら 7 写本と C, D 写本に収録されたキリスト誕生のシーンを比較してみると、細部の語や表現の変化はあるものの、台詞の省略や追加といった大きな違いがほぼないことも明かになる<sup>21)</sup>。

この「大きな違いがほぼない」ということにはとても大きな意味がある。前述のように中世の作品伝承は流動的で、とりわけ『ピエール・パトラン先生』のような喜劇的テクストはその上演や受容の状況に合わせてさまざまに変化していた<sup>22)</sup>。しかしこの「大きな違いがほぼない」ということから、これまで検討してきた『受難の聖史劇』のキリスト誕生のシーンが、それぞれの写本の用途が示唆するところの聖俗両方のコンテクストのいずれにおいても、極めて安定的に受け入れられていたということがわかるのである<sup>23)</sup>。象徴的なのは前述した D 写本のケースで、他の箇所では時に大胆な挿入がみられる D 写本であっても、ことこのシーンについては台詞の省略や挿入といった大きな介入が見られない<sup>24)</sup>。

その一方でテクストに付随するト書きなどについては、写本によっ

---

<sup>19)</sup> C 写本は損壊、D 写本はインクの染みによって完全な読解がやや難しくなっている。また I 写本と J 写本はそれぞれ断片のみで残されている。

<sup>20)</sup> 筆者の事前調査によれば、少ない場合は 1 行 (G 写本)、多い場合でも 30~40 行程度 (E 写本と K 写本) である。また後者のケースでも詩行末尾の語の改変などがその原因で、テクストの理解には問題がないものが大多数である。

<sup>21)</sup> 本稿ではヴァリエントの詳細には立ち入らないが、その概要については Gréban, *Les Mystères de la Passion* (éd. Jodogne), éd. citée, t. 2, pp. 163-164 が参考になる。目立った追加としては A 写本に 4 行からなる天使ガブリエルの台詞が追加されているのみである。他方で、台詞中の詩行や、台詞を語る人物の名が省略されることは散見される。

<sup>22)</sup> とくに *Maistre Pierre Pathelin. Le Miroir d'Orgueil*, éd. par Darwin Smith, Saint-Benoît-Du-Sault, Tarabuste, 2002 を参照。

<sup>23)</sup> 各写本の概要については *Les Mystères de la Passion* (éd. Jodogne), éd. citée, pp. 11-13 を参照。また各写本の用途についてはとくに Darwin Smith, « Les manuscrits « de théâtre ». Introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *Gazette du livre médiéval*, 33, automne 1998 を参照。

<sup>24)</sup> D 写本の挿入例については Taku Kuroiwa, « « Le viel jeu » en mouvement : la configuration rimique et métrique des triolets dans les manuscrits du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban », *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, op. cit., pp. 143-157 を参照。

て大きな違いがある [図 2 を参照]. これらの違いを要約すれば, 読書用写本になると多くのト書きが省略されるということになる. 他方で読書用写本を含む全ての写本で何らかの音楽の使用が示唆されていることは特筆される. ユスタシュ・デシャンの『詩文の技術』の冒頭で述べられているように, 韻文テキストはそれ自体として「自然の音楽」であると考えられており<sup>25</sup>, 従って『受難の聖史劇』もまた一種の音楽劇と見なし得た. こうした音楽的要素の重要性がト書きにも反映されているといえるだろう<sup>26</sup>.

以上のことから, 15 世紀の後半を通じてグレバンのテキストがかなり安定的に受け入れられていたこと, 他方で写本に含まれるト書きが変化するとしても, 潜在的・顕在的な音楽の存在が常に意識されていたことがわかる.

### III 印刷本版『受胎の聖史劇』におけるキリスト誕生のシーン

ここまで分析してきた『受難の聖史劇』のキリスト誕生のシーンの成立と伝承は, すべて口承や筆写本を通して行われていたものである. それでは活版印刷術と不特定多数の読者への販売という近世的な情報流通システムにこのシーンが組み入れられた際に, どのような変容が生じたのだろうか.

グレバンの『受難の聖史劇』は, 筆者の把握している限りではそのまま印刷されたことはない. しかし諸々の改作版を考慮に入れば, この作品もまた新興テクノロジーである活版印刷術の恩恵を享受したといえる. 中でも本稿で対象としている「第一日目」の改作として重要なのは, 聖母マリアの誕生や結婚を扱いつつ『受難の聖史劇』の「第一日目」全体を収録した, 『受胎の聖史劇』と題された作品である<sup>27</sup>. 本稿ではこの作品の三種の印刷本版を検討する<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Eustache Deschamps, *L'Art de dictier*, éd. et trad. en anglais par Deborah M. Sinnreich-Levi, East Lansing, Colleagues press, 1994, pp. 60-62 を参照.

<sup>26</sup> 他方で図像的要素については, C 写本 24 v<sup>o</sup>において天使たちの訪問を受けるマリアの細密画が描かれているのが確認できる.

<sup>27</sup> グレバンの作品の改作としては, ジャン・ミシェルによる『受難の聖史劇』が有名だが, この作品には「第一日目」に相当する箇所は収録されていない.

<sup>28</sup> 本稿では Gallica で閲覧可能なもの(2021年1月時点)を選んでいる(以下, 各版のタイトルは簡略化して記す): *Le mystere de la Conception [...]*, Paris,

三種の『受胎の聖史劇』に収録されたキリスト誕生シーンのテキストを『受難の聖史劇』G写本のテキストと比較して明らかになるのは、これまで検討した諸写本に比べるとやや目立った変化が現れるようになるということである（幾つかの台詞が省略されたり、その配置が変えられていることなど）。とはいえ巨視的に見れば、内容の違いは限定的なものだといえる。他方で興味深いのは、これらの印刷本では音楽についてのト書きが無くなる一方<sup>29</sup>、身振りについてのト書きが残りまた木版画が挿入されるようになるということである<sup>30</sup>。つまり、聴覚的というより視覚的な読書体験が強調されるようになるのである。

他方で『受胎の聖史劇』のジャン・ジャノ版（1511-1522）、およびアラン・ロトリアン版（1539）のタイトルでは、この作品が目次付きの「立派な題材 *belles matieres*」の集まりとされていることも注目される。印刷本の時代になって一般化した「目次」というシステムが導入されることで、教化的な物語集の一エピソードとしてこのキリスト誕生のシーンが受容されるようになったことがわかる。

祝福された聖母マリアの受胎、誕生、結婚そして受胎告知の聖史劇。これにイエス・キリストの誕生とその子供時代が加わる。ここには多くの立派な題材が含まれており、それらの名は新たに印刷されたこの本の目次に記されている<sup>31</sup>。

以上の印刷本の検討をまとめると以下のようなになるだろう。グレバ

---

Michel Le Noir *et al.*, 1507 (BnF, Rés-Yf-16) ; *Le mistere de la Conception* [...], Paris, la veuve de Jean Trepperel et Jean Jehannot, 1511-1522 (BnF, Rés-Rf-478 (1)) ; *Le mistere de la Conception* [...], Paris, Alain Lotrian, 1539 (BnF, Rés-Yf-106). これら三種のうち最初のもは最も規模が大きい。

<sup>29</sup> 「モテ」*motet* といった音楽の使用を示唆する詩行 (Jodogne 校訂版では 4977 行) が省略され、音楽についてのト書きも見られなくなっている。

<sup>30</sup> ト書きについては図 3 を参照。木版画については *Le mistere de la Conception* [...], Paris, Michel Le Noir, *op. cit.*, 52 r° を参照。

<sup>31</sup> « *Le mistere de la côcep//tion Natiuite Mariage Et anôciation de // la benoiste vierge marie Avec la natiuite // de Iesucrist & son enfâce cōtenât plusieurs // belles matieres Dont les nôs sont en la ta//ble de ce p^sent liure Imprime nouuellemêt* » (*Le mistere de la Conception* [...], Paris, la veuve de Jean Trepperel et Jean Jehannot, *op. cit.*, f. 1 r° : 記号「^」は原文では「~」だが、技術的制約から前者を用いている。単独で現れる場合、原文では直前の文字の上に「~」が記されている)。

ンによって描かれたキリスト誕生のシーンは、16世紀に入って改作版に組み込まれて印刷された際であっても、大規模な変容を被ることなく読まれ続けることができた。他方で聴覚的な受容よりは視覚的な受容に力点が移行したこと、またキリスト誕生のシーンが本来有していた「第一日目」全体の構成における意味が失われ、数ある「立派な題材」の一つとして読まれうるものになったことが、大きな変化である<sup>32</sup>。

## 結論

キリスト誕生のシーンを描くにあたり、アルヌール・グレバンは先達であるユスタシュ・メルカデよりもマリアやヨセフらの喜びの表現を重視し、さらに観客や読者に親しみやすいかたちで幼子イエスを表現した。同時にこの誕生のシーンを音楽や光で演出することによって、この誕生が紛れもなく神の子の誕生であることも示した。つまりグレバンは神学の専門家としてキリスト誕生のシーンを俗語たるフランス語で表現し、かつそれを観客や読者に身近に感じられるように伝えることができたのである。

15世紀後半のさまざまな写本を検討して明らかになるのは、グレバンによって書かれたキリスト誕生のテキストが概ね安定的に受け入れられていたということである。その一方でト書きは時と共に変化していくが、しかし音楽に関わるものは常に残りつづけた。この音楽の存在はキリスト誕生のシーンが印刷本の世界に組み入れられることで後退し、そのかわりに本としての利便性や視覚的な読書体験が前面に出されるようになる。

これらの変化にもかかわらず、総じてグレバンによるテキストそのものはさほど大きな変容を被ることなく、約百年間おおむね同じような姿で残り続けたといえる。このことはグレバンの作り出したテキストが当時の人々に極めて高く評価されていたことを裏付けている。グレバンの作品の成功の背景に、パリ大学という知的・精神的権威の後ろ盾があったことは否定できないが<sup>33</sup>、グレバンのテキストそれ自体に幅

---

<sup>32</sup> 本稿での種々の『受胎の聖史劇』の検討は限定的なものにとどまっている。これら印刷本の全体像の検討もまた今後の課題である。

<sup>33</sup> A 写本冒頭では作者グレバンが「名高い神学バシュリエ notable bachelier en theologie」として言及されている (Paris, BnF, fr. 816 (anc. 7206/1), f. 0 r°)。

広い人々に訴えかけうる魅力が備わっていたことも、『アラス受難劇』との比較から明らかだろう。テキストそのものに向き合うことで、『受難の聖史劇』が神学的側面のみならず、生身の人間の生活や心理に力点を置いた作品だったことが明らかになるのである。

(東北大学)

---

また本稿 III で検討した三種の印刷本のうち、1507年のミシェル・ル・ノワール版や1511-1522年に印刷されたジャン・ジャノ版では、それぞれの書店がパリ大学に公認された書店であることが明記されている。

図1 イエス・キリスト誕生のシーンの構成と詩形

(注4の黒岩論文を基とする：行数はRichardおよびJodogne校訂版による)

『アラス受難劇』(「第一日目」は6424行まで)		
行数	詩形	内容
1943-1992	(平韻)	「父なる神」がイエスの誕生を予告する。聖ミシェルが天使たちを連れてマリアのもとへ赴く。ヨセフは女性たちに手助けを求めに行く。
1993-2004	$(a)^7(a)^3(ba)^7(a)^3(bb)^7(b)^3$ $(ab)^7(b)^3(a)^7$	マリアは天使たちに見守られながら誕生したイエスの前で神を讃える。
2005-2040	(平韻)	ヨセフは誕生したイエスを見つけ、女性たちにいきさつを説明する。

『受難の聖史劇』G写本(「第一日目」:1511-9943)(補助詩行は平韻のなかにカウントする)		
行数	詩形	内容
4886-4895	(平韻)	神によるキリスト誕生の予告
4896-4907	$(abbaababbaab)^5$	天使たちの歌
4908-4943	(平韻)	神が天使たちにマリアのもとへ赴くことを命ずる。
4944-4951	$ABaAabAB$	(羊飼いたちの出発)
4952-4957	(平韻)	(羊飼いたちの出発) マリアの神への懇願
4958-4967	$ababbbcbbc$	マリアによる神の賛美
4968-4975	$(aa)^5(a)^7(a)^5(bb)^5(b)^7(a)^5$	マリアによる神の賛美
4976-4979	(平韻)	聖ミシェルによる歌へのいざない
4980-4983	$(abba)^7$	天使たちの歌
4984-5019	$(aabaab bcbbc\dots)^5$	天使たちの歌
5020-5043	(平韻)	ヨセフが誕生したイエスを見て驚く。ヨセフの感謝
5044-5053 5071-5081 5098-5108	$(ababccddedE)^{10} \times 3$ (韻は全ての詩節で同じ)	マリアによる神の賛美と喜び
5055-5070 5082-5098 5109-5124	$(aa)^7(a)^3(baa)^7(a)^3(bbb)^7(b)^3$ $(abb)^7(b)^3(a)^7 \times 3$ (韻は詩節ごとに異なる)	ヨセフによる神の賛美と喜び
5124-5138	(平韻)	マリアとヨセフがイエスの世話をする。

図2 各写本の欄外記述（行数はそれぞれ Richard および Jodogne 校訂版による：記号「^」は主として写本中の省略記号「~」を指す．原文では直前の文字の上に省略記号が記されている．写本中の他の省略記号については，近似の記号を用いることが出来る場合にはそちらを用いる）

『アラス受難劇』アラス市立図書館蔵写本

行数		内容
1974	Cy vient ioseph a deux femmelettes et leur dit	ヨセフが女性たちに助けを求めに行く
1993	Adonc se partêt po•r venir au // lieu ou est marie a genoux deuât // son enfant qui est nez Et est // acôpaigniez de pluseurs ange // les qui rendêt grant clarite et // font grât melodie	イエスの誕生
1993	a genoux	マリアが感謝を捧げる
2005	en venât dit	ヨセフが女性たちと戻ってくる

『受難の聖史劇』各写本（I, J 写本を除く）

行数	G	A	B	C	D	E	F	H	K	内容
4886						Pausa				イエス誕生の予告の前
4895	Silete							Chancon aux angelz • tous ensemble • / silete •	Sillete	キリスト誕生の予告後。以下、天使たちの合唱

4895	Chanson aux anges touz ensemble	¶ Chancon aux angles	Chancon aux anges tous ensemble scilete	Chanson aux anges tous ensemble	Chancon aux anges tous ensamble		Chancon aux anges to9 ensèble		Chansson aux angles	直前で神 が出産を 予告す る。以 下、天使 たちの合 唱
4896	Ista metra pro puès									直前で神 が出産を 予告す る。以 下、天使 たちの合 唱
4943	Pausa cum organis.  Icy descendent torches et cierges ardans et vont au lieu ou gist noustre dame		Icy descendent a tout torches & cierges ardans & vôt au lieu ou gist nrê dame	ycy descendent tous torches & cierges ardans et vont a lieu ou gist nrê dame	Ycy descendent les anges atout torches ardant et vont au lieu ou gist nrê dame		Icy descendêt a tout ciergez et torches ardans & vot au lieu ou gist nrê daê		Icy dessendêt a tous torches &// cierges ardans et vont ou// nrê dame gist	神と天使 の対話の 後。以下 短い羊飼 いの場面 の後クリ スト生誕
4956					A genoulx Et se doit apparat					キリスト の誕生

					vng petit enfant					
4958	hic nascitur christus.	¶ Icy dieu est ne								キリスト の誕生
4968	A genoux									マリアの 感謝
4976	Hic stabunt angeli coram christo nato									聖ミシェ ルが天使 たちを歌 へといざ なう
4980		¶ Chancô aux angles	chancon ensemble	Chancon ensemble		Ici dient tous les anges // ensemble vne chancon qui senβ <sup>t</sup> •	Chancon ensèble		Châtêt enβ	キリスト 生誕を祝 う天使た ち
5020	Natiuitas domini  hic stabunt angeli cum maria et puero quousque vadant ad pastores									ヨセフが 戻ってく る
5024	Pausa medica				pose Et entre	Adonc vient ioseph//				ヨセフが 誕生した

					dedans lostel	vers nrê dame et re//garde de loing & puis dit				イエスを 見つける
5039					A genoulx					ヨセフが 神を讃え る
5041	A genoux									ヨセフが 神を讃え る
5125					Nostre dame doit tenir lenffant en ses bras					マリアと ヨセフが イエスの 世話をや く

図3 『受胎の聖史劇』印刷本の欄外記述（行数は Jodogne 校訂版『受難の聖史劇』に準ずる）

	Michel le Noir <i>et al.</i> (1507)	Trepperel-Jehannot (1511-1522)	Alain Lotrian (1539)	内容
4968	¶ Icy montre Marie lenfant Iesus	¶ Icy monstre marie lenfant iesus	¶ Icy monstre marie lenfant Iesus.	マリアが神に感謝を捧 げる
5024	¶ Icy aperçoit ioseph lenfant et ma//rie a genoulx	¶ Icy apperçoit ioseph lenfant et// marie a genoulx	¶ Icy aperçoit ioseph lenfant //et marie a genoulx	ヨセフが誕生したイエ スを見つける
5034	¶ Icy se met ioseph a genoulx	¶ Icy se met a genoulx	¶ Icy se met a genoulx	ヨセフが神を讃える

## La Nativité dans *Le Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban —l'écriture dramatique et la transmission—

Le présent travail est le fruit de notre recherche sur la place qu'occupe *Le Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban dans l'évolution des mystères médiévaux français. Nous essayons de déterminer les éléments qui distinguent cet auteur de son prédécesseur, Eustache Mercadé, et de retracer la survie de son écriture. Nous examinons par exemple la scène de la Nativité, qui se situe au milieu de la « Première Journée » de cette œuvre.

Dans la scène de la Nativité, Gréban insiste beaucoup sur l'expression de la joie de Marie et de Joseph à l'occasion de la naissance de leur fils, qui se présente non comme un enfant majestueux, mais plutôt comme un bébé ordinaire. En même temps, il embellit largement cet événement au moyen de la musique et des lumières apportées par les anges. L'auteur représente ainsi la Nativité à la fois comme un moment théologique majeur et comme une scène de la vie quotidienne, à la portée du public et/ou du lecteur ordinaires.

Selon nos recherches sur les manuscrits existants, les contours du texte de la Nativité restent les mêmes. Cela présuppose que cette scène a été acceptée de manière stable tant par le public religieux que par le public laïque de l'époque. D'autre part, tandis que les didascalies scéniques divergent beaucoup selon les manuscrits, les éléments musicaux sont présents dans tous les documents examinés.

Si nous ne disposons d'aucun exemplaire imprimé de l'œuvre de Gréban, cette « Première Journée » est reprise dans le *Mystère de la Conception*, dont plusieurs versions imprimées sont conservées à la BnF. Dans celles-ci, le texte de la Nativité s'éloigne quelque peu de celui de l'œuvre de Gréban, mais cet écart n'est jamais important. Quant aux didascalies musicales, elles n'y sont plus présentes, au détriment d'éléments visuels comme des didascalies gestuelles ou de la xylographie. Par ailleurs, certains imprimés sont munis d'une table des matières, permettant aux lecteurs de repérer la Nativité comme un épisode certes significatif, mais indépendant de la structure générale de la « Première Journée ». Malgré tous ces changements, la Nativité rédigée par Gréban a continué de garder plus ou moins ses contours, ce qui montre le grand attrait du texte d'Arnoul Gréban pour le public et/ou le lecteur pendant près d'un siècle.

Taku KUROIWA  
Université du Tohoku

## 編集後記

日本フランス語フランス文学会東北支部会誌第14号をお届け致します。今号の内容は、2020年11月28日に福島大学の主催によってオンライン開催された東北支部大会にもとづいております。

東北支部会にとっても創設以来初めてのオンラインによる支部大会を無事終えることができ、関係者一同ほっとしています。学術的な営みの新しい形態の可能性が感じられると同時に、人と人との遭遇が生起させてきた従来のアナログ的な交流が、他とは代えがたい仕方で学術的場を成り立たせていたことを再認識させられました。

会員のみなさま、また、このHP版をご覧いただきましたみなさまには、引き続き本誌へのご支援、ご協力を賜われますよう、心よりお願い申し上げます。 (N.T.)

## 投稿規定

1. 日本フランス語フランス文学会東北支部会員は、この雑誌に投稿することができる。他に、編集委員会が認めた場合は会員以外からの投稿も受理する場合がある。
2. 投稿希望者は、原則として東北支部大会で口頭発表の後、これをもとにした原稿を投稿するものとする。ただし、編集委員会が認めた場合は研究発表を経ない原稿の投稿も受理する場合がある。
3. 投稿希望者は、事前に支部事務局に連絡し、執筆要項を受領し、それに沿って原稿を作成する。
4. 講演原稿、シンポジウム報告、書評など、論文以外の投稿も受け付ける。
5. 使用言語は、日本語もしくはフランス語とする。
6. 論文の分量は、本文、注を含めて日本語の場合は 16,000 字以内、フランス語の場合は、A4 版 15 枚 (4,800 語) 以内を原則とする。他のジャンルの分量については、編集委員会に事前に問い合わせられたい。
7. 投稿原稿は、Microsoft Word 形式の添付ファイルで支部事務局に送る。締め切りは、支部大会の翌年の 1 月末とする。
8. 原稿の採否、掲載時期は、査読を経て編集委員会が決定する。
9. 雑誌は、日本フランス語フランス文学会東北支部会ホームページ上での刊行を原則とするが、適宜冊子体での刊行も行う。
10. 冊子体での刊行においては、原稿執筆者に本体 10 部、また抜き刷り 30 部を贈呈する。

(2010 年 11 月 13 日開催の支部総会にて一部改訂)

## *Nord-Est*

*Bulletin de la Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises du Tohoku, n° 14*

日本フランス語フランス文学会東北支部会報 第14号

編集責任者／寺本成彦

編集委員／今井勉，合田陽祐，辻野穂哉，深井陽介

2021年4月1日発行

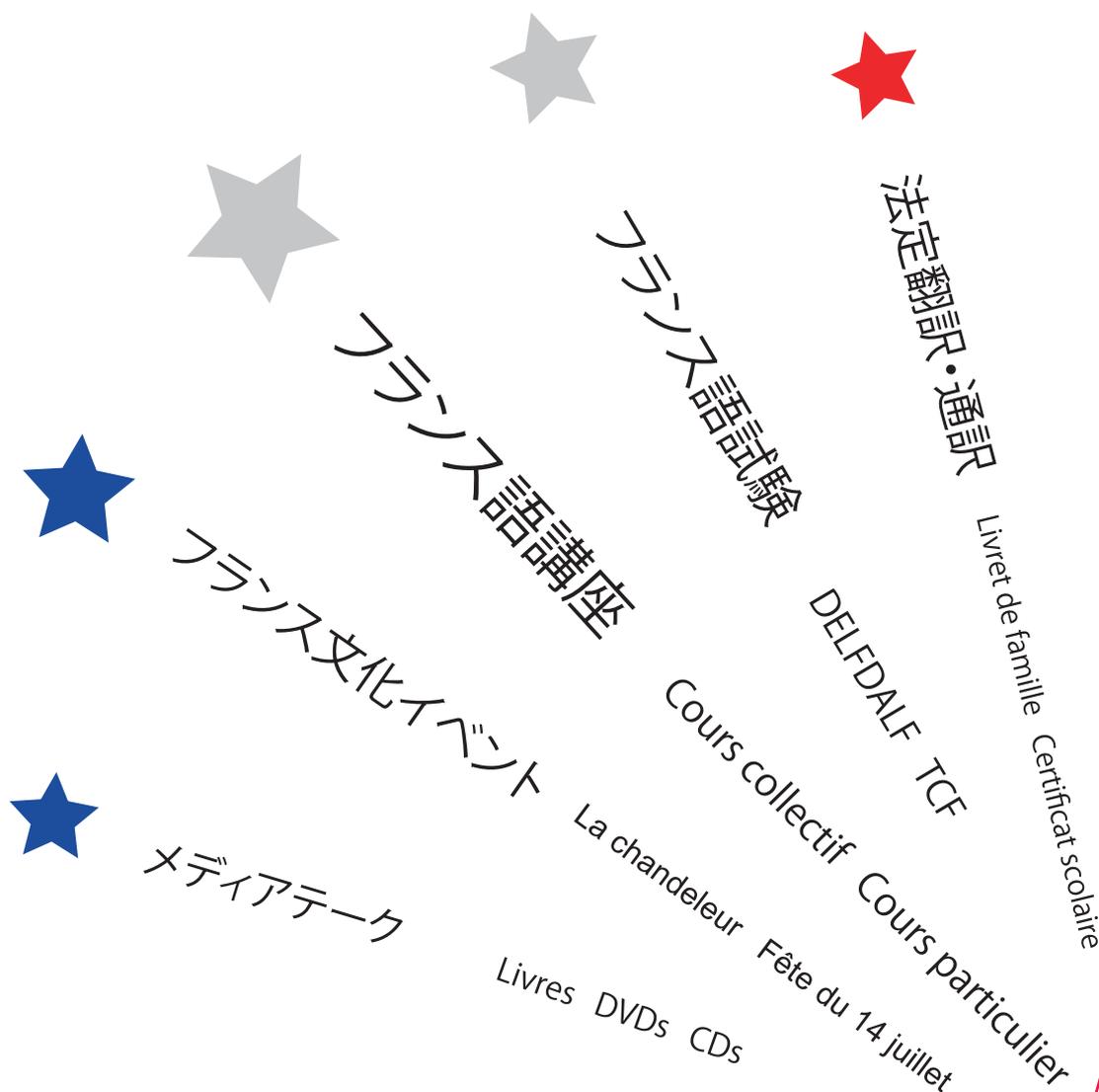
発行者／日本フランス語フランス文学会東北支部

<http://genesis.hss.iwate-u.ac.jp/sjllf-tohoku/>

支部事務局への問い合わせ等は，上記ホームページの「ご意見&ご要望」ページをご利用ください。

# 仙台日仏協会・アリアンス・フランセーズ

さまざまなレベルに対応した安心・丁寧なフランス語講座、  
フランス語を楽しめる文化イベント、各種翻訳・通訳や  
フランス語試験を「東北のフランス」として展開しています。



Association franco-japonaise



Alliance Française  
Sendai

## 仙台日仏協会・アリアンス・フランセーズ

Association franco-japonaise - Alliance française de Sendai

〒980-0804 仙台市青葉区大町1丁目2-23 桜大町ビル303号

Tel: 022-225-1475 Fax: 022-225-1407 E-mail: [contact@afsendai.com](mailto:contact@afsendai.com) <http://afsendai.com>