

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	マリヴォー『鷹の侍女』『愛の勝利』：男装のヒロインとその時代的意義
Author(s)	中山, 智子
Citation	フランス文学, 23 : 12 - 23
Issue Date	2001-06-01
DOI	
Self DOI	
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00041041
Right	
Relation	



マリヴォー『贗の侍女』『愛の勝利』

— 男装のヒロインとその時代的意義 —

中山 智子

序

本稿では、マリヴォーの『贗の侍女』*La Fausse Suivante*、『愛の勝利』*Le Triomphe de l'amour*の男装のヒロインと、18世紀前半における男装のヒロインの意義について検討したい。

二作品、ならびに先行する時代の劇作品の男装のヒロイン像については、すでに二回にわたって検討してきた。¹⁾今回は、同時代の他の舞台芸術との比較や、当時の批評や批評の周辺などの考察を通して、『贗の侍女』、『愛の勝利』で描かれた男装のヒロインの時代的意義を考察していく。

1 異性装のスペクタクル

1) フランスの異性装劇

演劇史上では、フランス並びにスペインは、早い時期から異性装劇が盛んであったことで知られる。²⁾異性装とは、男性による女装、女性による男装の両者が含まれるが、フランス、スペインの舞台での異性装は、おもに女性の登場人物による男装である。では、なぜフランス、スペインで登場人物が男装する劇が多く作られたのだろうか。まず、17、18世紀におけるヨーロッパの舞台上の性をめぐる状況について確認しておこう。

男装のヒロインが登場する演劇で、現代のわれわれにも馴染みぶかいのはシェイクスピアであり、『十二夜』や『ヴェニスの商人』などを思い起こすことができるだろう。しかし、イギリスでは、17世紀中ごろまで女性が舞台に登場することが禁じられていた。シェイクスピアのヒロインたちはみな少年俳優によって演じられていたのだ。イギリスでの女優の舞台への登場は、1656年のオペラ公演が最初の例だと言われている。³⁾イタリアでも、ローマでは1585年から1789年まで実に200年間も女優が禁じられていた。⁴⁾女優の禁止が、去勢のオペラ歌手カストラートの隆盛に貢献することになる。このカストラートについてはのちほど検討したい。

それに対し、フランス、スペインでは早くから女優が舞台に登場した。スペインでは1587年に女優が舞台に登場する許可がおりた。⁵⁾フランスでの女優の登場は、スペイン

よりさらに30年近くも早く、1560年頃と言われている。⁶⁾そして、女優が早くから舞台に登場したそのスペインとフランスで、男装のヒロインが登場する芝居が多く作られたのは興味深い現象ではないだろうか。

なぜ女優の男装が流行したのか。その一つの理由として、男の衣装を身につけた女優の、観客に対する身体的アピールが挙げられる。オーゲルはスペイン、フランスとイギリス演劇とを比較し、「異性装は、少年俳優など存在しなかったスペインとフランスでは、劇の筋を決定する大きな要因となった——男たちは金を払ってズボンはいた女を見にいったのである」と指摘する。⁷⁾また、フォレスティエも、当時の舞台上での男装の多さは、観客の欲望を満たすためであったろうと推測する。フォレスティエは、同じ男装であっても、騎士に扮する場合と比べて隠者に扮するケースは大変少ないことを指摘し、その理由として、隠者の衣装は女優の脚を覆い隠してしまうからだと述べている。⁸⁾

それでは、異性装は、フランス演劇の歴史の中でどのような位置を占めるのだろうか。異性への変装は、17世紀前半に主要なジャンルとなった悲喜劇において、とりわけ多く登場した。⁹⁾フォレスティエは、著書『フランス演劇（1550年～1680年）におけるアイデンティティの美学』の中で、さまざまな変装の形態について検討している。変装の中でも、異性装、特に主人公が異性に変装する例が非常に多いことに注目し、「異性装は変装の中で最重要であった」と述べている。¹⁰⁾その中でも、ヒロインが男装する例が極めて多く、男装は女性の変装の半分を占めていると指摘している。¹¹⁾同じ男装でもヒロインが行うのであれば、ドラマツルギーに大きく作用する。観客の欲望を満たす装飾的な意味ばかりでない重要性を持っていると言えるだろう。男装のヒロインは17世紀フランス演劇の大きな特徴のひとつだとみなすことができるだろう。

17世紀演劇のヒロインの男装が、官能の世紀と言われ、また、両性具有への嗜好を強めた18世紀¹²⁾にどのように継承され、変質したかを研究することは18世紀の演劇を理解する上で重要となるであろう。

男装のヒロインというテーマについては、イギリス演劇研究において、シェイクスピアを中心に多くの研究がなされている。¹³⁾また他にも、現代アメリカを中心に、民俗学的な視野も取り入れパフォーマンス・アーツ全般を対象とした意欲的な研究として、石井達朗氏の二作品が挙げられる。¹⁴⁾しかし、18世紀のフランス演劇における男装のヒロインに関する本格的な研究はまだ見られない。マリヴォーの戯曲の研究でも、たとえばリュセット・デヴィーニュの論文は『賈の侍女』『愛の勝利』を共に論じていながら、¹⁵⁾両作品に共通する特徴である男装のヒロイン像については特に検討されていない。

2) 女装とカストラート

次に、男装に対し、女装という、もう一つの異性装と、カストラートについて検討していきたい。カストラートはオペラ歌手だが、オペラは当時の重要な舞台芸術であり、演劇に与えた影響も少なくない。オペラは18世紀の多くの分野にかかわる主要な芸術でありながら、これまで音楽学の中でしかほとんど研究されてこなかった。¹⁶⁾ これからの18世紀フランス、さらには広くヨーロッパ研究において課題となる分野であろう。

男装のヒロインに対して、女装のヒーロー、主人公はどれくらい見られるのだろうか。先に挙げたフォレストイエの研究では、異性に装束する中でも、女性が男装する場合が圧倒的に多い。フォレストイエの調査では、ヒロインの男装は121の例があるのに対し、男性の女装は16の例しかない。¹⁷⁾ 男装に比べ、女装が非常に少ないことがわかる。

18世紀のフランスの舞台上の女装の例としては、『フィガロの結婚』の小姓シェリュバンが有名である。『フィガロの結婚』の芝居は1784年に、モーツアルトのオペラは1786年に初演された。シェリュバンは、フィガロのたくらみで一時的に女の格好をさせられる。しかし、芝居でもオペラでも、この小姓の役は若い女性が演じるのが伝統であり、役の上では少年が女装していても、実際は女優が女性に扮するのだから、男優の女装とは同一視することはできないだろう。オペラにおいても男性が女装、または男性歌手が女性の役を演じるものはフランスでは非常に少ない。わずかにラモーのオペラ『プラター』(1745年初演)が名を残すぐらいである。¹⁸⁾

次にカストラートについて考察してみたい。バルザックの『サラジューヌ』でも知られる去勢のオペラ歌手「カストラート」は、17, 18世紀のヨーロッパを席卷した。カストラートは、何よりもその声から官能の18世紀を特徴づける大きな存在であった。しかし、カストラートを熱狂的に迎えたヨーロッパの各国の中で、フランスだけはこのカストラートに対して、明らかに敵意のこもった態度をとったと言われている。¹⁹⁾ バルビエは『カストラートの歴史』の中で、全般的にフランス人はカストラートになされる去勢手術に対して不快感を抱いていたと述べ、ルソーやモンテスキューが示したカストラートへの厳しい非難を紹介している。²⁰⁾

風俗の乱れを嘆くルソーやモンテスキューの見解を、フランス人全体の見方にとらえなくても、フランスが自国のオペラにカストラートを採用せず、当時流行であった高音域の男性主人公²¹⁾は女性歌手に歌わせていたことを考えれば、やはりカストラートは好まれていなかったと想像できる。カストラートは男性主人公ばかりでなく、『サラジューヌ』のように、しばしば女性の役も演じていた。女優を禁じたローマでは、オペラばかりでなく、演劇やバレエでも、男優や男性ダンサーが女装することに拍車がかかった。²²⁾ そして、ローマばかりでなく、カストラートはイタリア各地で女性の役を演じていたの

だ。そのようなカストラートに陶醉したイタリア、イギリス、オーストリアなどのヨーロッパ各国に対し、ヒロインが男装したり、男役を女優が演じ続けたフランスの舞台芸術は、頑なまでにその特徴を保持し続けたと言えるのではないだろうか。

2 マリヴォー作品における男装のヒロイン — 『贗の侍女』『愛の勝利』 —

それでは、マリヴォーの作品における男装のヒロインについて検討していこう。マリヴォーはすでに処女作から異性装への志向をかいま見せている。しかし、この異性装は、男性による女装であった。『慎重で公正な父親』 *Le Père prudent et équitable* (1706) の中で、下僕のクリスパンによる女装である。²³⁾ しかし、ここでの女装はクリスパンが行なう様々な変装の一つにしか過ぎず、短い一場面だけに限られている。異性装が作品に占める役割の大きさは、ヒロインが始めから終わりまで男装する『贗の侍女』『愛の勝利』に比べるとはるかに小さい。

マリヴォーが男装のヒロインを描くのは、戯曲に先んじて、小説が最初であった。『同情の驚くべき結果』 *Les Effets surprenants de la sympathie* と『ぬかるみにはまった馬車』 *La Voiture embourbée* (共に1713年) の二つの作品である。両作品に何度も男装する女性が登場することからも、男装のヒロインにマリヴォーが以前から強い関心を寄せていたことがうかがえる。

そして、いよいよ男装のヒロインが登場する戯曲である『贗の侍女』(1724) と『愛の勝利』(1732) について考察していこう。

まず、『贗の侍女』から順に、作品の筋を見ておく。ヒロインは騎士に扮した令嬢で、彼女は自分の結婚相手の本性を見極めようと、結婚相手のレリオに正体を隠して近づく。騎士の正体を知らないレリオは、自分の恋人である伯爵夫人を騎士に誘惑させようとする。騎士は伯爵夫人を誘惑しながらも、下僕たちの前では侍女になりすまし、「贗の侍女」を演じ続ける。

『愛の勝利』のヒロイン、レオニードはスパルタの王女である。レオニードは思いを寄せている青年アジスに会うため男装し、見聞を広めるため旅行している青年フォシオンとして哲学者エルモクラートの屋敷に滞在しようとする。フォシオンは自分の滞在を妨げようとする哲学者の妹レオンティーンヌに対し、以前から恋い慕っていたと告白する。男装を見破られたエルモクラートに対しては女性として誘惑し、不幸な境遇の元となった女性という存在を一生避けるように教えられて育ったアジスには、最初男性として近づき、友情を結んだ後、女性であることを明かし、愛情も得ることに成功する。

『贗の侍女』『愛の勝利』は、『変装の王子』と共に、筋立て喜劇 *comédie d'intrigue* に分類される作品である。筋立て喜劇は1640～1660年代に流行したジャンルで、変装や入れ

替わりが多く登場した。モリエールも、初期の作品として筋立て喜劇を書き、『恋人の喧嘩』 *Le Dépit amoureux* (1656) には、生まれてからずっと男になりすましている男装のヒロインが登場する。²⁴⁾ マリヴォーの『贗の侍女』、『愛の勝利』も、マリヴォーが以前から持っていた男装のヒロインについての関心を戯曲で実行すると共に、筋立て喜劇のひとつのパターンを踏襲していると考えられる。

男装のヒロインが登場する劇では、必ずと言っていいほどヒロインに恋をする女性があられる。フォレストイエもこの点を指摘している。²⁵⁾ しかし、17世紀の男装のヒロインは、女性との関係について終始受け身である。フォレストイエは、17世紀の演劇では、男装のヒロインは望まぬにもかかわらず女性たちの欲望をひきつける、と述べている。²⁶⁾ しかし、17世紀の男装のヒロインとは違い、マリヴォー劇では意識的にヒロインの方から女性を誘惑している。ゲームのように誘惑を楽しんでいる。そのうえ、女性に対してばかりでなく、男性には始め同性として近づき、女性であることを明かしたあとは、異性として気をひこうとするのだ。そこには、それまでの男装のヒロインには見られない能動性と複雑な誘惑が観察できる。²⁷⁾

3 観客の目

それでは、『贗の侍女』と『愛の勝利』は当時どのように評価されたのだろうか。この二作品は共にイタリア座で上演された。『贗の侍女』の初演は大変評判がよく、同じ年に13回の公演を重ね、成功をおさめたと記録されている。²⁸⁾ また、その成功の理由として、男装のヒロインを演じたシルヴィアの演技の見事さが挙げられている。²⁹⁾ しかし、『愛の勝利』も同様に、シルヴィアがヒロインを演じたものの、観客の受けは悪く、6回の公演で打ち切りになっている。³⁰⁾ どうしてこのような差があらわれたのだろうか。当時の二作品に対する劇評からこの理由を考察したい。

1) 批評

まず『贗の侍女』の評から見ていこう。1730年、イタリア座の戯曲集出版に際し、次のような評が書かれている。

*La Fausse Suivante, au contraire [du Prince travesti], est vive, animée pleine de jeu. L'héroïne, demoiselle bien faite et riche, s'habille en chevalier pour faire connaissance avec Lélío, qu'elle veut sonder avant de l'épouser. [...] Enfin le Chevalier joue partout le rôle d'un petit-maître aimable, et le soutient à merveille.*³¹⁾

筋書きについて、「生き生きとして、山場に満ちている」と讃えるだけでなく、騎士に扮したヒロインについても、「いたるところで愛すべき伊達男を見事に演じている」と、非常に好意的な批評である。

次に、マリヴォー劇についてばかりでなく、多くの劇評を残したダルジャンソンの批評を見てみよう。

L'intrigue de cette pièce est conduite avec esprit et jugement, il n'y a de défauts que celui de vraisemblable de prendre si longtemps une fille pour un garçon, à la Comtesse de l'aimer sérieusement, et à Léléo de la craindre.³²⁾

ダルジャンソンは多くの場合、マリヴォーに辛辣な評を寄せているが、「この戯曲の筋はエスプリと分別をもってすすめられている。」と書くなど、『贗の侍女』に対しては比較的その辛辣さも和らげている。

それでは『愛の勝利』はどのように批評されているのだろうか。初演の翌月の『メルキュール・ド・フランス』の批評は次のようなものである。なお、以下の引用中の下線はすべて筆者による。

cette pièce n'a pas eu le succès qu'elle méritait, c'est une des mieux intriguées qui soit sortie de la plume de M. de Marivaux ; [...] Voilà à peu près le sujet de cette comédie ; tout le monde convient que les scènes en sont parfaitement bien dialoguées et remplies de pensées et de sentiments ; mais on croit que cette intrigue aurait mieux convenu à une simple bourgeoise qu'à une princesse de Sparte.³³⁾

筋立てやセリフは褒められているものの、特にスパルタの王女という人物設定が筋に似つかわしくないものとして難をつけられている。

また、ダルジャンソンの批評は一層厳しいものだ。

Ce sujet est héroïque, mais il est traité en *roman bourgeois*, et d'une méthode licencieuse : qu'est-ce que c'est que cette effronterie d'une reine qui vient déclarer son amour à tout ce qui entoure son amant, dans la seule vue de parvenir jusqu'à lui ? Le moyen est trop fort pour l'objet, et cette disproportion ôte tout l'intérêt d'une pièce ;³⁴⁾

ダルジャンソンは、スパルタの王女という設定に合わせた作劇を要求する。高尚な登場人物が「ブルジョワ小説ふうに、みだらに扱われている」のは我慢ならない、という調子だ。

そして初演からずっと後の1759年の『オブセルヴァトゥール・リテレール』でも、同様の批判が繰り返されている。

Une princesse fait parade de beaux sentiments, se comporte comme une aventurière et viole toutes les règles de la vraisemblance et celles de la bienséance dans *le Triomphe de l'amour*.³⁵⁾

ダルジャンソンの批評と同様に、大変辛辣である。『贗の侍女』については、「愛すべき伊達男」と言われた男装のヒロインが、『愛の勝利』については「女山師」と非難を浴びている。

当時の批評を見ると、『贗の侍女』『愛の勝利』は両作品とも、ヒロインが男装し、女性を誘惑するという同様のモチーフを描いたものでありながら、非常に評価が分かれていることがわかる。『愛の勝利』に対しては、どの批評にも、スパルタの王女という、悲劇にもふさわしい登場人物が、その格調を失った振る舞いをみせることに対する憤慨があらわれている。

そもそもマリヴォーは、コメディイ・フランセーズで上演されていた伝統的な五幕喜劇ではなく、三幕喜劇を書き、また韻文でなく散文を使った当時の「前衛作家」だった。マリヴォーの作品の登場人物は同時代の人間が多く、『愛の勝利』のように古代の人物を登場させるのは珍しい。³⁶⁾

批評の中で繰り返される「ブルジョワ」という表現の背景には、当時イタリア座には、コメディイ・フランセーズと比べて貴族よりもブルジョワの観客が多かったこと、またそのために、イタリア座の芝居は批評家からあまり批評の対象とされていなかったこともあるだろう。³⁷⁾ 特にダルジャンソンはマリヴォーの「ブルジョワ趣味」bourgeoisismeを非難していたと言われている。³⁸⁾ 『愛の勝利』のヒロインに対する批判は、ヒロインが王女であるという設定によるところも大きいですが、ここでは批評に示された「みだらな方法で」という表現と「節度」(ビアンセアンス)について考えてみたい。

2) 18世紀の「節度と慎み」

18世紀前半は、演劇における「節度」が重んじられた時代だった。モリエールの芝居が下品だと非難を受けるほどであった。³⁹⁾ ラグラーフは、『1715年から1750年のパリにお

ける演劇と観客』において「節度と慎み」bienséance et décenceという節を設け、当時の観客の嗜好について論じている。⁴⁰⁾ その中で、当時、性的な当てこすり、特に言語表現がどのように厳しく非難されたかを例証している。例えば、「コキュ」という言葉は、言葉自体が耳障りなものとして、劇のタイトルの中でもはや用いられることはなくなっていたと言う。⁴¹⁾ また、オペラ・コミックの中で、女優がある一語を性的なほめかしのある言葉に言い換えたため、観客がヤジをとばし、女性の観客が劇場から立ち去ってしまったというエピソードも紹介されている。⁴²⁾

ラグラーヴはまた、演劇の中の性的な表現に対する、18世紀前半の社会の目の厳しさを示す例として、モンフルーリの作品の再版をめぐる人々の反応も挙げている。モンフルーリはモリエールと同時代に活躍した劇作家で、筋立て喜劇をいくつか残している。そのモンフルーリの劇作集が1739年に再版された。出版の際、編集者は作品に含まれる性的表現が非難的になるであろうことをすでに見越していた。編集者は前書きの中で「作者がモチーフや表現の中でしばしばあらわしている慎みのなさを非難しないではできないだろう。喜劇は、今日ではより慎み深いもので、このような作品はもはや許されないであろう。」と述べ、⁴³⁾ 17世紀との慣習の違いを読者に理解するよう求めている。

再版されたモンフルーリの戯曲集の中に、男装の女性が登場する作品がある。1669年に上演された『女裁判官で訴訟当事者』*La Femme juge et partie*である。この作品にも、男装した女性と、その男装した女性に恋する娘が登場する。ダルジャンソンは、この作品について、ヒロインの男装は悪いものではなく、とりわけ演じる女優の容姿がよければ評価できると言っている。しかし、モンフルーリの作品に表れるいくつかのセリフや場面は性的なニュアンスを強く意識させたり、下品であったりすることから、「当時としてもあまりに猥褻だ」と非難している。⁴⁴⁾ その「猥褻さ」の一つの例を見よう。次に引用するセリフは、若い男性に変装した女性に恋をした娘、コンスタンスが、その賈の若い青年がためらいを見せるのに驚き、発する言葉である。

Ainsi, jusqu'à présent, je puis dire de vous
Que pour vous faire aimer, il vous manque une chose⁴⁵⁾

「何か欠けている」という表現が、相手の男装の女性に男性としての肉体が欠けていることを意味するのは明白であろう。1660年代には許されたこのような表現は、1730年代には「猥褻な」表現だと受け止められたのだ。

ラグラーヴは、「モンフルーリの奔放さに比べると、マリヴォーの『愛の勝利』が示す慎み深さを推し量ることができる」と言葉を結んでいる。⁴⁶⁾ ラグラーヴは『愛の勝利』の

セリフを引用して比較してはいないが、男装のヒロインに対する女性の愛の告白の場面から同様のセリフを引用して、比較してみよう。

『愛の勝利』の男装のヒロイン「フォシオン」に恋をしたレオンティーヌが、フォシオンと二人で語り合う場面の会話である。

LEONTINE. — Que d'amour ne me devez-vous pas !

PHOCION. — Je sais que le vôtre est impayable, [...] ⁴⁷⁾

この「支払いきれぬ」という言葉には、二重の意味が込められている。まず第一には、相手の愛情がとても大切なものであるという意味。そして第二に、相手の愛がとても現実離れしているという意味である。つまり、本当は女性である自分には、相手の愛情に真に報いることができないということであり、男性としての肉体の欠如を示唆していることも考えられるだろう。しかし、モンフルーリに比べれば、確かに表現としては、はるかにおとなしいものだ。見方を変えれば、時代が許す範囲の表現に気を配っていたとも言えるだろう。

マリヴォーは、とりわけ批判をあびる対象であった言語表現ではなく、さまざまな誘惑という設定に力をそそいで『愛の勝利』を構成した。しかし、セリフが「慎み深」いものであったにもかかわらず、「スパルタの王女」が異性、同性を含めた三人の恋人との駆け引きを同時進行させるという筋立てが、すでに時代の節度に抵触したのだ。『愛の勝利』に対する批評には、時代を追って強まっていく節度の要請を読み取ることはできないだろうか。

結 論

マリヴォーの男装のヒロインは、先行する時代の男装のヒロイン像をふまえながら、当時としてはかなり斬新で、独創的であったと言えるだろう。古典劇の規範の影響の元で、規範に抵触しつつも独自の喜劇を生み出そうとした姿勢がうかがえる。そのようなマリヴォーの作劇が、保守的な批評家の批判を受けるのはある意味で当然かもしれない。

マリヴォーは『愛の勝利』以降、男装のヒロインを作品に登場させてはいない。理由はあきらかにされていないが、思いきった試みをし、厳しい批判を浴びた『愛の勝利』におけるスパルタの王女は、マリヴォーの男装のヒロインのひとつの到達点であったとみなすこともできるだろう。

今後の研究の課題となるのは、マリヴォーの作品を含めた、様々な作品の男装のヒロインが、当時の人々に与えた印象をあきらかにしていくことである。舞台芸術の外でも、18

世紀は社会の中に実際に異性装を行う人物があらわれた時代であった。そのような社会を背景にして、舞台芸術はどのような男装のヒロインを生み出し、そして人々にどう受け止められたか、演劇と社会との相互関係についても研究していきたい。

注

- 1) 「マリヴォー『贗の侍女』『愛の勝利』における男装のヒロイン——女性による女性の誘惑のディスクールについて——」、『広島大学フランス文学研究』第18号，1999，pp.31-41。「マリヴォー劇における男装のヒロイン像」、『日本18世紀学会年報』第16号，2001年7月31日発行予定。
- 2) スティーヴン・オーゲル『性を装う シェイクスピア・異性装・ジェンダー』岩崎宗治，橋本恵訳，名古屋大学出版会，1999，p.47.
- 3) 石井達朗『異装のセクシャリティ』新宿書房，1995，p.78.
- 4) パトリック・バルビエ『カストラートの歴史』野村正人訳，ちくま学芸文庫，1999，p.198，p.344.
- 5) 石井達朗，前掲書，p.79.
- 6) 岩瀬孝，佐藤実枝，伊藤洋『フランス演劇史概説』早稲田大学出版部，1999，p.35.
- 7) オーゲル，前掲書，p.47.
- 8) Georges FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français(1550-1680) Le Déguisement et ses avatars*, Droz, 1998, P.342.
- 9) 岩瀬，佐藤，伊藤，前掲書，pp.38-40，p.42. FORESTIER, *op. cit.*, p.443.
- 10) FORESTIER, *op. cit.*, p.59.
- 11) *Ibid.*, p.132.
- 12) Frédéric DELOFFRE «Notice» in MARIVAUX, *Théâtre complet I*, Classiques Garnier, 1996, pp.884-885.
- 13) スティーヴン・オーゲル，前掲書，細川眞『シェイクスピアのディスガイズの系譜——ヒロインの男装・支配者の変装を中心に——』，学書房，1995など。
- 14) 石井達朗『男装論』青弓社，1994，石井達朗，前掲書。
- 15) Lucette DESVIGNES, «*La Fausse Suivante, Le Triomphe de l'Amour* et la tradition française» in *Revue d'histoire du théâtre*, juillet-septembre 1970, pp.242-53.
- 16) 森泰彦「モーツァルト研究ならびに18世紀西洋芸術音楽研究からの視点」、『日本18世紀学会年報』第15号，日本18世紀学会，2000，pp.23-25.
- 17) FORESTIER, *op. cit.*, p.132.
- 18) *The New Grove dictionary of opera*, edited by Stanley SADIE : managing editor,

Christina BASHFORD, London : Macmillan, New York : Grove's Dictionaries of Music, 1992, p.799, pp.1030-1031.

- 19) パトリック・バルビエ『カストラートの歴史』野村正人訳, ちくま学芸文庫, 1999, p.283.
- 20) 同書, p.337.
- 21) *The New Grove dictionary of opera, op. cit.*, p.592, ジョン・ウォラック／ユアン・ウエスト『オックスフォード オペラ大事典』大崎滋生・西原稔 監訳, 平凡社, 1996, p.132.
- 22) バルビエ, 前掲書, p.203, p.233.
- 23) MARIVAUX, *op. cit.*, p.45.
- 24) MOLIERE, *Œuvres complètes I*, éd. par G. COUTON, Bibl. de la Pléiade, 1971.
- 25) FORESTIER, *op. cit.*, p.373.
- 26) *Ibid.*
- 27) 詳しくは, 拙論「マリヴォー劇における男装のヒロイン像」(『日本18世紀学会年報』第16号, 2001年7月31日発行予定)を参照していただきたい。
- 28) DELOFFRE, *op. cit.*, p.400.
- 29) DELOFFRE, p.399.
- 30) DELOFFRE, p.879.
- 31) La Barre de BEAUMARCHAIS, *Lettres sérieuses et badines*, 1730, Tome III, 2^o partie, p.265-266. *cit.* in MARIVAUX, *ibid.*, pp.401-402.
- 32) D'ARGENSON, *Notices sur les pièces de théâtre*, manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal, n^o 3454, f^o 268. *cit.* in MARIVAUX, *ibid.*, p.402.
- 33) *Mercur*e d'avril 1732, pp.778-782 *cit.* in MARIVAUX, *ibid.*, p.886.
- 34) D'ARGENSON, *op. cit.*, n^o 3454, f^o 420. *cit.* in MARIVAUX, *ibid.*, p.886.
- 35) *L'Observateur littéraire*, 1759 *cit.* in MARIVAUX, *ibid.*, p.887.
- 36) 『愛の勝利』以前には, 1720年マリヴォー唯一の悲劇である『ハンニバル』で, 古代の人物を描いているが, この『ハンニバル』*Annibal*は韻文で書いた五幕劇で, コメディ・フランセーズで上演している。伝統にのっとった作劇法で書かれたこの作品は, 初演の興行ではたいして成功は収めなかったが, 後の再演(1747年)では, 批評家はこぞって, 韻文の力強さや悲劇としての美しさを讃えている。(cf. MARIVAUX, *ibid.*, pp.119-120)
- 37) Henri LAGRAVE, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, C. Klincksick, 1972, p.652.

- 38) *Ibid.*, pp.660-661.
- 39) *Ibid.*, p.625.
- 40) *Ibid.*, pp.623-638.
- 41) *Ibid.*, p.624.
- 42) *Ibid.*
- 43) *Théâtre de MM. de Montfleury*, Compagnie des libraires, 1739, 3 vol. in-12°, t.I, p.34 *cit.* in LAGRAVE, *ibid.* pp.626-627.
- 44) *Théâtre de MM. de Montfleury*, p.257 *cit.* in LAGRAVE, *ibid.* p.627.
- 45) MONTFLEURY, *Théâtre*, Compagnie des libraires, 1739, 3 vol. in-12°, t.II, p.34. *cit.* in LAGRAVE, *ibid.* p.627.
- 46) LAGRAVE, *ibid.* p.627.
- 47) MARIVAUX, *op. cit.*, p.936.