大阪公立大学
Osaka Metropolitan University
学術情報リポジトリ

サラ・ベルナールの挑戦：偉大な芸術家としての女優

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2019-06-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 白田, 由樹 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10466/16409

第２回講演
文学、演劇、ジェンダー（２）

サラ・ベルナールの挑戦

――偉大な芸術家としての女優――[1]

白田　由樹

はじめに

19世紀のフランス社会において、本質主義的・固定的なジェンダー観に基づいて男女の性的役割が制度化され、それが文学や諸芸術の分野にも及んでいたことは、歴史や思想、文学、芸術の研究分野でジェンダー的視点から様々な形で論じられてきた。芸術ジャンルの中でもとくに、文学においては演劇や詩の分野、美術においては歴史画などの大絵画や彫刻などのより高尚で特別な天分や創作のエネルギーを要するとされる分野はほぼ男性の領域とされ、女性の作家や画家は例外的かつ周辺的なものと見なされていた。

本稿で取り上げるサラ・ベルナール（Sarah Bernhardt, 1844-1923）は、19世紀末から20世紀初頭にかけてフランスを代表する女優として活躍し、「偉大なサラ」あるいは「天才」と呼ばれた。ただし、それは必ずし

[1] 本稿は、白田由樹「サラ・ベルナールの戯曲と舞台上のマニフェスト――自作劇『アドリエンヌ・ルクヴルール』をめぐって――」（大阪市立大学フランス文学会『Lutèce』36号、2008年）および『サラ・ベルナール――メディアと虚構のミューズ』（大阪公立大学共同出版会、2009年）の内容に基づきながら、女性学講演会「文学、演劇、ジェンダー」のテーマに沿って加筆・再構成をおこなったものである。

も例外的な事例とは言えない。世紀末ヨーロッパの女性観と文学・芸術における女性像の関係を研究したブラム・ダイクストラは、この時代にサラ・ベルナールやエレオノーラ・ドゥーゼといった女優たちが名声を得たのは、「彼女らがとりたてて創造的と見られたからではない。それどころか『女性の本性』である模倣的傾向の活用に非凡な成功を収めたからと見られたためだった[2]」という見解を示している。このような女優観は、世紀末芸術の風土に大きな感化を及ぼした詩人、ボードレール（Charles Baudelaire, 1821-1867）の言説にも確認できる。有名な美術批評「現代生活の画家」において彼は、娼婦や女優を「華飾に生きる存在、公衆の快楽の対象」と定義し、同時代の風俗を反映する題材のひとつに挙げながら、女優の場合は「ただ肉体の美しさによってだけでなく、最もまれな部類の才能によって」より高貴で精神的なものを獲得する存在であり、そうした意味において「一面では娼婦に似るとして、また一面では詩人に似ている」と述べる[3]。つまり、女性は自ら独創的な作品を生み出す能力はないが、その美しさで男性の創造した作品を現す存在として、芸術家の資格を与えられていたことになる。それは、男性側の視点で作られた女性像を演じることにも通じ、また実際、サラ・ベルナールが演じてヒットした作品の多くが『椿姫』のように愛のために自己犠牲的な死を遂げる女性や、「宿命の女（ファム・ファタール）」と呼ばれるような男性を破滅に導く女性など、劇作家や観客の願望を反映させたヒロインを描くものであった。

サラ・ベルナール自身の言葉にも、そうした女優観に対して順応する姿勢が見られる。死後に出版された著書『舞台芸術』の中で彼女は次のように書いている。

> 演劇というのは、どちらかといえば女性の芸術であるように思われます。それ

---

[2] Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, N. Y.: Oxford University Press, 1986, p. 120（富士川義之、藤巻明、松村伸一ほか訳、『倒錯の偶像――世紀末幻想としての女性悪』、205頁）.

[3] Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne», *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1954, 913（阿部良雄訳「現代生活の画家」、福永武彦編、阿部良雄ほか訳『ボードレール全集』IV、人文書院、1964年、294-336頁）.

> 自体の中に、女性の管轄であるあらゆる技術を含んでいるからです。つまり、気に入られたいという気持ち、感情を外面に表したり欠点を隠したりをたやすくできる技、そして女性の本質でもある同化能力を。(…) しかし、私たちの芸術、私がそう呼ぶところのものは、他の芸術〔文学・絵画・彫刻など〕よりやや低い地位に留まります[4]。

ここに述べられた「低い地位」とは、俳優や女優、さらに歌手やバレリーナなどのいわゆる時間芸術が、文学や絵画、彫刻といった分野と競合せず、時にはそれらの作品を声や身体を通じて媒介する役割を担うこと。また、ビデオなどの記憶媒体もなかった時代において、その芸術は直接舞台を見ていた人々の記憶とともに消え去る宿命にあったことにも関係する。たとえ栄光を得られても、文学や造形芸術、音楽の楽曲よりもその寿命は短い。こうした領域では、女性が一種の「偉大さ」を認められる余地があったのだ。

そうした意味で、サラ・ベルナールが男性側の価値観に順応することで成功したという見方は一面では妥当に思われる。しかし、その足跡には当時の社会通念に沿うことで成功したというだけでは説明しきれない部分も沢山ある。サラは時に絵画や彫刻の制作活動で注目され、ペンを取って文筆作品に挑んだこともある。それらの作品は今日ほとんど知られておらず、また必ずしも芸術として再評価すべき性質を持っているわけでもない。しかし、中には順応的な姿勢の裏に隠された「芸術家」としての自負を垣間見せるものがある。そうした作品のひとつとして、本稿では、サラが自ら脚本を書き主役を演じた『アドリエンヌ・ルクヴルール』という劇作品を取り上げ、女優という職業や舞台芸術に対する彼女の想いをたどっていきたい。

---

[4] Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, «Les Introuvables», L'Harmattan, 1993, pp. 145-146.

1．サラ・ベルナールの生い立ちと舞台経歴

まず、サラ・ベルナールの生い立ちと経歴を概略的に見ておこう[5]。彼女は1844年にパリで生まれたとされるが、1840年という説もある。母親はジュリー（またはユディット）といい、オランダから移住してきたユダヤ家系の女性であった。父親は、ジュリーがパリでお針子として働いている間に知り合った学生で、ル・アーヴルの名門家庭の子息と見られている。彼はサラを認知しなかったが、娘の教育などには一定の関与をしていたらしい。サラを産んだジュリーは、自分で赤ん坊を育てる余裕がなく、生まれてすぐ彼女をノルマンディーの農家に里子に出す。そうして離れて暮らす間にジュリーは、一緒にパリに出てきた姉のロジーヌとともに高級娼婦として政治家や実業家などのパトロンを得るようになる。サラは里親の家を出て、一時は母親のもとで暮らすが、まもなくヴェルサイユのグラン・シャン修道院学校に入れられる。それは母親と同じ道を歩ませまいとする父親の希望だったとされている。その頃すでに、彼女にはジャンヌとレジーナという父親の違う妹が二人いたが、母親は上の妹のジャンヌばかり溺愛し、サラは愛情に飢えた子ども時代を送った日々の寂しさをのちに回想録で語っている。

生まれつき病弱で癇が強いサラは、感情の起伏も激しく、手のつけられない子どもだったが、修道院で出会ったソフィーという優しく聡明な修道院長の感化で穏やかになったという。16歳になった時、彼女の将来をどうするかの問題で親族会議が開かれ、彼女自身は修道女になりたいと主張したが周囲は大反対し、結局、母親のパトロンだった当時の内務大臣、モルニー公爵のすすめで、国立音楽演劇学校（コンセルヴァトワール）に入学し、女優を目指すことになる。モルニー公はナポレオン三世の異父兄弟だった人物だが、有能な政治

[5] サラ・ベルナールの生涯を扱ったフランス語や英語の文献は多数あるが、日本語の文献はまだ比較的少なく、高橋洋一『ベル・エポックの肖像――サラ・ベルナールとその時代』（小学館、2006年）、本庄桂輔『サラ・ベルナールの一生』（新潮社、1970年）が挙げられる。また、その家系ルーツについては、Harmen Snel, *The Ancestry of Sarah Bernhardt: A myth unraveled*（Amsterdam: Jewish Historical Museum, 2007）が詳しい。

家であり、演劇界にも顔がきいた。その頃にはサラの父親は病気で亡くなり、娘が結婚したら持参金として相続させるという条件で、財産を残していた。家族としては、サラが女優として成功することを望んでいたというよりは、女性としての魅力を磨かせ、条件のいい縁談があれば結婚させるつもりだったようである。しかしサラは、修道院で愛のない結婚は罪だと教えられたことを理由に、持ち込まれる縁談を退けながら、何としても女優として成功しなければという思いを強くしていったという。

そして、コンセルヴァトワールを卒業した後、やはりモルニー公の口利きでコメディ＝フランセーズに入団し、ラシーヌ悲劇『イフィジェニー』の舞台でデビューを果たすが、この時にはほとんど注目されない。伝統と格式を誇るフランス随一の劇団コメディ＝フランセーズは、俳優たちのプライドも競争意識も高く、そこに政治家のコネで入った新人のサラに対する嫌がらせもあったという。気性の激しいサラが、こうした状況に耐えられなくなるのは時間の問題だっただろうが、果たして入団１年ほどで先輩の女優とトラブルを起こした末に、彼女は支配人の前で契約書を破り捨てて劇団を飛び出すこととなる。

その後、知り合いの紹介でジムナーズ座などの民営劇団に入るが、コンセルヴァトワール仕込みの古典的な演技を得意とするサラにとって、その特性を生かせる役や作品に出会えず、なかなか女優として芽が出なかった。一方で、この頃のサラは政治家や貴族との恋愛ゴシップではちょっと知られる存在になっており、二十歳のときに未婚で息子モーリスを出産する。仕事もうまくいかないまま子どもを抱えた当時のサラは、母と同じく売春的な手段で生活をしのいでいたとされ、それについては彼女の元同僚マリー・コロンビエが後に誇張を交えた暴露小説を出している。しかし、ポルト・サン＝マルタン座のオペレッタ『森の雌鹿』に代役で出演したことで注目され始めたサラは、1866年に文部大臣カミーユ・ドゥーセの紹介で国立劇団のオデオン座に入団し、そこで成功の糸口をつかんでいく。サラはドゥーセから、次の劇団では羊のように大人しくするように言い渡されたというが、コメディ＝フランセーズより小規模なオデオン座では、劇団の支配人や俳優仲間との関係も比較的良好で、徐々に活躍の機会を増やし、

ジョルジュ・サンドの『捨て子フランソワ』などの作品に出演する。サンドと舞台稽古で一緒になった時のことをサラは「私はこの女性をロマネスクな愛情をもって見つめました。この人は美しい恋愛小説のヒロインではなかったでしょうか。私は彼女のすぐそばに座っていました。私は彼女の手を取り、できるだけ長く自分の手の中に握っていました。彼女の声は心地よく魅力的でした。[6]」と述懐し、憧れの女性作家をうっとりと見つめていたようである。しかしサンドの側では、サラがつまらない問題ばかり起こすことにうんざりし､厳しく叱りつける場面もあったという。それでも、舞台の本番ではサラは素晴らしい演技を見せ、サンドは彼女のことを「多くの点で愚かだけれども、魅力ある人物」だと書き残している[7]。

1869年に上演されたフランソワ・コペの『過ぎ行く人』は、サラの出世作となる。これは、同僚であった女優アガールが当時の恋人コペの戯曲を持ち込み、サラがその作品を気に入って支配人の了解をとりつけ、上演することになったものである。この作品でサラは、吟遊詩人の若者ザネット役を演じる。男役は、当時の美人の基準からは痩せすぎて色気がないとされていたサラの中性的な魅力を発揮できるという点で彼女が得意としたものであり、この役ではとくに彼女の「黄金の声」と呼ばれた有名な美声がいっそうの効果を上げたという。この成功でコペは文壇の寵児となり、これを演じたサラとアガールは、ナポレオン三世の公邸に招かれて御前公演もおこなっている。しかし、ようやく名前が売れ始めたところで普仏戦争が始まり、舞台活動は中断される。フランスはドイツに敗れて第二帝政は終焉し、またその後のコミューンの内戦はパリの人々にとって忘れがたい傷を残す。この戦争の間、愛国心の強いサラはオデオン座の劇場を野戦病院に転用して看護活動をおこなっていたが、戦況が激しくなると先に疎開させた家族のもとに避難している。

---

[6] Sarah Bernhardt, *Ma double vie : mémoire de Sarah Bernhardt*, Phébus, 2000（初版は1907年）, pp. 191-192.

[7] George Sand, *Agenda de 1870 ; Correspondance*, cité par Arthur Gold & Robert Fizdale, *Sarah Bernhardt*,（tr. de *The Divine Sarah: A Life of Sarah Bernhardt*, par Jean-François Sené）, Gallimard, 1991, p. 91.

戦争とその後の混乱が収まり、舞台が再開されるのは1871年の秋のことで、その翌年、サラはヴィクトル・ユゴーの作品『リュイ・ブラース』でヒロインに抜擢されて大成功を収める。19世紀前半にフランス・ロマン派の最盛期を牽引したユゴーは、ナポレオン三世との対立から亡命生活を送っていた。ルイ＝ナポレオンの退位後、ユゴーはフランスに帰還し、パリ市民の熱烈な歓迎を受ける。劇場では、戦前には自粛されていたユゴーの劇作品がつぎつぎにリバイバル上演され、そのひとつを成功させたことでサラは一躍スターの座に駆け上がる。この成功により、コメディ＝フランセーズから再び契約しないかと高待遇の条件を持ちかけられたサラは、オデオン座に強い愛着があったものの、つねに金銭に不自由していた事情から、結局コメディ＝フランセーズに移籍することになる。

こうして鳴り物入りでコメディ＝フランセーズに復帰したサラだが、ここでは変わらず大物の俳優や女優たちが火花を散らし合っており、看板女優といってもいつも思い通りの作品や役が当てられるわけではなく、彼女はしばしば劇団の主事と対立した。また、個性の強さから同僚の間でも敵味方がはっきり分かれ、サラの大胆不敵で細かいことに頓着しない性格を好む者もいれば、反感を持つ者も多かったという。そうした環境の中でも彼女は、フランス古典悲劇の最高傑作ともいわれるラシーヌの『フェードル』で主役を演じて評価を高め、また彼女と同じくスター俳優だったジャン・ムネ＝シュリーとの共演でロングラン記録をつくるなど、女優としての名声を確立していく。一方、劇団の人間関係のストレスや不満をためていたサラは、その鬱屈をはらすために絵や彫刻を習い始め、自宅にアトリエを作らせるほどのめり込み、大型の彫刻作品「嵐の後」をサロンに出品して銀賞を取っている。他にも、棺桶をベッド代わりにして眠る写真でスキャンダルになるなど、彼女の行動はつねに世間の話題を集め、劇団内のアンチ派の感情をますます煽るようになる。そうした対立が頂点に達したのが、1879年にコメディ＝フランセーズがロンドンでおこなった公演でのことだった。当時から報道メディアを通じて広く名前が売れていたサラは、イギリスでも抜群の人気があり、そこに目を付けた興行師からロンドンで絵や彫刻作品の個展を開いて作品を売るという話を持ちかけられて、

それに応じた。そこで稼いだ小遣いで動物園に行った彼女は、珍しい動物を買い取ってホテルに連れて帰り、夜になるとその動物たちの鳴き声でホテルの他の客たちがパニックになるといった事件を起こす。それだけでなく、体調をくずして舞台に穴をあけ、サラが出られないと知った観客たちがチケットの返金を求めて窓口に詰めかけ、そんな彼女の代役に出演するのを他の女優たちが嫌がるといった問題も起こる。そこでまた劇団内の人間関係を悪化させ、結局、翌1880年にエミール・オージエの『野心家の女』（サラはこの作品も役も気に入らなかった）で舞台が失敗したことが引き金となり、彼女はまたしてもコメディ＝フランセーズを脱退する。

劇団を辞めてしばらくの間、サラは世間や報道のバッシングに疲れ、女優を辞めて絵や彫刻で生きていくことも考えたが、作品が売れるのも女優としての知名度があってのことで、頭が冷えてくると、最初は騒いでいた世間も次第に自分のことを話題にしなくなっていく状況に焦りを覚え始める。そこへ、イギリスで個展を開いた際の興行師ジャレットが世界巡業の話を持ちかけ、サラ・ベルナール一座として世界巡業をおこなえば高い報酬を約束するというので、彼女は独立し自分の劇団を結成することになる。そしてヨーロッパだけでなく、アメリカやその他の国にも活動の場を拡げていくのである。

そして、ここから大女優としてのサラの本領が発揮されていく。当時はフランス語が国際語として今よりも広く使われていたとはいえ、巡業先によってはまったく通じない国や地域もあった。そこで、サラが得意としていた古典悲劇のような台詞中心の作品だけでなく、よりアクションが大きく、言葉がわからなくても視覚的にストーリーが理解しやすい『椿姫』などの作品が新たにレパートリーに加えられ、そのために豪華な衣装が作られる。当時からアメリカや世界の各地で、フランス製の女性服はエレガンスの最先端として憧れの的であり、衣装の話題とともに集客効果も確実に見込めたのである。こうした商業的戦略には、おそらくジャレットの示唆もあっただろう。ただ、話題性や時にはスキャンダルも利用して注目される宣伝の効果は、すでに彼女が「自己宣伝好き」とか「広告の女王」といった陰口もたたかれながら実践していたものだった。実際、噂話やゴシッ

プは舞台への評価と別の面でサラの名前を普及させ、集客につながっていたようだ。最初にアメリカで巡業をおこなったとき、サラ・ベルナールの名はスキャンダルとヨーロッパ社会の退廃を象徴するものとして知れ渡っており、女性や子どもはサラ一座の舞台を見に行くことを禁じられた一方、劇場には興味本位の大人の男性客が詰めかけていたという。それでも、実際の舞台を見せて評判をとる中から少しずつ評価も変わり、次第にフランスの誇る大女優として受け入れられていった。

独立後のサラは、上演作品や役を自分で決定できる自由を得るとともに、他の劇団員たちに給料を支払う責任も負うようになる。つまり、単に優れた演技やカリスマ的な魅力で人を引きつけるだけでなく、ヒットする作品を上演して劇団の経営を支えていかなくてはならず、それは容易なことではなかった。確実に収益をあげられるのは世界巡業であり、劇団経営や私生活での莫大な支出を補うために、サラにとってツアーは欠かせないものとなった。また舞台の新作劇には、当時の流行劇作家、ヴィクトリアン・サルドゥが彼女のために作品を書き下ろし、『テオドラ』や『トスカ』などのヒットを生み出す。サルドゥの作品は、サラのキャラクターに合わせた役の設定と、豪華な衣装や舞台美術、波乱にとんだストーリーで人気を博した。このような大衆受けするメロドラマ的な作品は本格派の悲劇女優であるサラに相応しくないという声もあったが、彼女は売れない作品を上演して経営が赤字になると、こういう確実に客が入る作品と、変わらず評価の高い『フェードル』を上演することで、収益を立て直している。また世界巡業だけでなく、パリで公演をおこなう劇場として1893年にルネサンス劇場を買い取るが、息子モーリスに任せた劇場の経営がうまくいかず、５年後には手放している。その後、1899年に現在のパリ市立劇場を借り上げてサラ・ベルナール劇場と改称し、亡くなるまでそこをパリの拠点として活動する。

サラの活動は、座長や劇場主としての仕事だけにとどまらない。アルフォンス・ミュシャの才能を見出して５年契約でポスターや舞台美術の仕事を任せ、シェイクスピアの『ハムレット』を上演するために博学の作家マルセル・シュオブに正確なフランス語翻訳を依頼し、当時まだ無名の作家で

あったエドモン・ロスタンの戯曲『遠き国の姫君』を起用して舞台化するなど、パトロン的な立場で周囲の能力や才能を生かしながら、自己プロデュースの手腕を発揮していくのだ。彼女はまた、写真や映画、エジソンの蓄音機など、この時代に発達した新しい媒体によって、自らのイメージの普及と保存を積極的におこなっている。おそらくサラは「時間芸術」の制約を超えて、自分の姿や芸を後世に残すことを意識していたのではないかとも思われる。

1900年以降、芸のピークは過ぎたと見られながらも、サラは一生現役の女優として活動を続ける。1905年、巡業先のリオ・デ・ジャネイロの舞台で事故があり、サラは右膝に大怪我を負うが、ろくに治療を受けないまま放置したことで、その10年後には壊疽を起こして右脚を切断することになる。それでも舞台に立ち続けただけでなく、第一次世界大戦中にもアメリカ巡業をおこない、北部戦線を慰問し、フランス政府のプロパガンダ映画に出演するなど、政治的活動もおこなっている。最晩年には体調を崩して寝込みながらも、最後までベッドの上で台詞を稽古し、作品の研究をしていたという。

2．サラの女優観と自作劇『アドリエンヌ・ルクヴルール』

こうして経歴を概観するだけでも、サラ・ベルナールという人物の非凡なエネルギーがわかるであろう。また彼女は、ただ我が強くて才能に恵まれていただけでなく、女性としての魅力と、ある種の処世術を持っていたようだ。恋多き女優だったサラは、恋人と別れても多くの場合は友人として付き合いを続けており、その多くは画家や作家などの芸術家であった。また同時代の作家たちは、女優の名声が自分の作品に注目を集める効果も含めてサラの才能を評価し、彼女の方でも、舞台は女性向きの芸術であると規定しながら、絵画や彫刻、文学といった男性が優位とされる領域の芸術には野心をもっていないと公言していた。つまり彼女は、当時のジェンダー観に逆らわず、相互補完的な男女の役割という社会通念に沿いながら、芸術的な評価を決定する批評家や作家たちの大半にあたる男性たちの支持

と賞賛を得ることで、その「偉大さ」を認められていたのだとも言えよう。

けれどもサラが、造形芸術や文学などのいわゆる「男性の領域」が優位で、演技という「女性の領域」が二次的な地位にあるという評価に甘んじていたのかといえば、それだけとも思えない節がある。とくに独立後は、自ら上演作品を決め、作家に脚本を依頼する形で発案や解釈、制作のより創造的な領域に分け入って、自身のメッセージを発信するようになる。それだけでなく、自ら上演する劇作品を書いたこともある。サラの脚本はいくつか存在するのだが、女優としての芸術家意識を垣間見せるという点でとくに興味深いのが1905年に初演された『アドリエンヌ・ルクヴルール』というドラマである。

これは元々、1849年にスクリーブとルグーヴェの共作で書かれた脚本を、サラが一から作り直したものである。タイトル・ロールのアドリエンヌ・ルクヴルールは、18世紀に活躍し、37歳の若さで病死した実在の女優である。スクリーブらの戯曲はこの女優の死を、彼女の恋人であったモーリス・ド・サックス伯爵とブイヨン公爵夫人という恋敵との三角関係による毒殺事件として描く。ヒロインがモーリスにプロポーズされて幸せの絶頂を味わった直後に、毒が体にまわって絶命していく悲劇的なラストはとくに有名だ。この劇作品は、この作品の制作を依頼したという女優ラシェルやサラのほか、ドゥーゼやジュリア・バルテなど歴代の名女優が演じ、また1902年に初演されたフランチェスコ・チレアによるオペラ版『アドリアーナ・ルクヴルール』は今日でも人気の演目となっている。

しかし、現実のルクヴルールの死はもっと悲惨なものであった。そこにはフランスにおける俳優への差別の歴史が絡んでいる[8]。16世紀頃から演劇が芸術ジャンルとして発展していく一方、俳優や女優はカトリック教会から破門された職業賤民の扱いを受け続け、死の前に俳優職を辞する宣言をおこなわなければ、教会による葬儀や埋葬も許されなかった。ルクヴ

[8] フランスの俳優や女優の歴史については以下の文献に詳しい。F. W. J. Hemmings, *The Theatre Industry in Nineteenth-century France*, Cambridge United Press, 1993 ; Anne Martin-Fugier, *Comédienne : de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Édition du Seuil, 2001 ; 戸張規子『フランス悲劇女優の誕生：パリ、宮廷の華』、人文書院、1998年。

ルールの場合は突然の死で、辞職宣言が間に合わなかったため墓地への埋葬許可がおりず、遺体は近親者たちの手でセーヌ川の河原の横穴にひっそりと埋葬されたとされている。彼女の友人であった作家ヴォルテールは、「ルクヴルール嬢の死」という詩を書いて、カトリック教会の非寛容を激しく非難している。

スクリーブとルグーヴェの原作もチレアのオペラも、こうした経緯には触れず、悲劇作品ではあっても、筋の運びや人物の配置のうまさ、アドリエンヌがモーリスに贈るバラの花束（オペラではスミレとなっている）と、ブイヨン公爵夫人のダイヤの腕輪がそれぞれのライバルの手に渡り、互いの存在をつきとめ攻撃する手段になるといった小道具の使い方など、プロットの技巧がきいた娯楽的な作品となっている。

このスクリーブ版『アドリエンヌ』を、サラはコメディ＝フランセーズから独立した1880年に演じる。彼女と親しかった音楽家レイナルド・アーンの証言によれば、サラはこの作品が嫌いだが「大きな効果を生み出すから」演じていると語ったという[9]。大きな効果というのはおそらく、その時代の大女優が過去の大女優の役を演じることの話題性や、劇中の楽屋の場面でヒロインが着る『バジャゼ』（トルコを舞台としたラシーヌ劇）の衣装、またこの時代に人気のあったリアルな死の演技など、この作品の様々な仕掛けや見せ場のことと推察される。それから25年を経た1905年になって、サラは自らペンを取って書いた『アドリエンヌ・ルクヴルール』をロンドンで上演する。その理由について触れる前に、まずはサラ・ベルナール版とスクリーブ＆ルグーヴェ版との脚本を比較しておこう。

スクリーブとルグーヴェの作品は、19世紀前半に大女優として名声を博したラシェルの依頼で書かれたものである。18世紀にコメディ＝フランセーズで活躍した名女優アドリエンヌは、自然さを追及する演技で観客たちに支持されながら劇団の俳優仲間たちに妬まれ、孤立している。彼女に味方し、演技に助言を与えるのは、脇役俳優と舞台助監督を兼ねるミショネという初老の男で、彼はアドリエンヌとの齢の差や自分が正座員でない

[9] Reynaldo Hahn, *La grande Sarah: souvenirs*, Hachette, 1930, p. 38.

ことを引け目に感じて彼女への片想いを隠している。一方、アドリエンヌはザクセン伯モーリスと恋愛関係にあり、モーリスの方は元愛人だったブイヨン公妃にクールランドの王位継承戦争のための支援を求めているが、アドリエンヌと恋仲になってから公妃への気持ちは冷めてきている。こうした関係の中、二人の女性はモーリスに別の恋人がいることを互いに感じ取り、ある時、舞台の後に催された晩餐会で互いの正体を知り、対立することになる。最後にはアドリエンヌが献身的な愛によってモーリスの心を勝ち取り、彼から結婚を申し込まれるのだが、その時すでに彼女はブイヨン公妃から送りつけられた花束に塗られた毒に蝕まれ、モーリスとミショネに看取られながら死んでいく。この作品には、アドリエンヌとモーリス、ブイヨン夫人の他に、コメディ＝フランセーズの劇団員として実在した人物が登場し、実在のルクヴルール嬢が亡くなった際に取り沙汰された毒殺の噂がドラマの筋に取り入れられている。一方、忠実なミショネや、ブイヨン夫人に手先として利用されるシャズイユ神父は架空の人物で、晩餐会などの創作として加えられた話も多く、起伏にとんだストーリー展開や善悪のわかりやすい人物配置で描かれた、フィクション性の高い作品である。ヒロインは、37歳で亡くなった本物のルクヴルールよりも若い「娘役」としての設定で描かれている。こうした史実との違いは、ひとつにはドラマとしてわかりやすく、客が共感しやすくする工夫でもあるだろうが、主役を演じた女優ラシェルをモデルにした設定になっているためとも考えられている[10]。

サラの戯曲の方は、アドリエンヌとモーリス、ブイヨン夫人をめぐる三角関係や、毒によってヒロインが命を落とすという物語はスクリーブ作品と同じだが、話の流れ、幕や場面の構成、登場人物の設定は大きく異なっている。舞台の構成も、スクリーブ版が５幕であるのに対し、サラ版は６幕構成となっており、場面もより細かく分かれている。登場人物に関して

[10] スクリーブ＆ルグーヴェ版の背景については、以下の文献を参照：John-Davis Batchelder, *Un détail de technique dans un drame d'Eugène Scribe: « Adrienne Lecouvreur » et les influences de 1848* (Ph. D., Université de Paris), Société française d'imprimerie et de librairie, 1909, pp. 40-74.

も、ヴォルテールやダルジャンタル伯爵、デュ・マルセーなど、実際にルクヴルールと親交のあった人物をより多く加え、また妹のマルグリットや、ルクヴルール嬢から主役を奪ったという曰くつきの同僚バリクール嬢も登場する。とくに注目されるのは、実際のルクヴルールの毒殺未遂事件が起きたときに容疑者として逮捕されたブーレという神父を登場させていることであろう。スクリーブとルグーヴェも『アドリエンヌ』の制作に際して、バスティーユ監獄に保管されていたブーレ神父の調書を参照したようだが[11]、彼らの脚本にブーレは登場していない。サラ版の脚本は、逮捕されたブーレ神父がブイヨン夫人に脅迫されていたことや、その罪を許したアドリエンヌの優しさに心打たれ、彼女の味方になるという設定で描いているが、そうした部分はフィクションである。また、実際は二人の娘をもつ母親だったルクヴルールの家族関係を、妹マルグリットや名づけ子として登場する架空の人物シルヴィアに置き換えている。このように、サラ版もフィクション部分の比率は高いのだが、それでも三十代半ばというヒロインの年齢設定や実話に基づいたエピソード、出来事と時間の進行という面では、スクリーブ作品よりも史実な部分が多いということが確認できる。また、背景セットの切り替えが多く取り入れられ、第四幕にリュクサンブール公園（屋外）の場面が再現されるような点では、スクリーブ版からの半世紀余りの間に大きく進化した舞台装置や技術の反映も見られる。

しかし、細部にまで史実を再現しようとする試みや、人物たちの感情や葛藤をリアルに描こうとした結果、かえって作品全体のまとまりや構成バランスが悪くなり、登場人物の思想表明や感情表現の雄弁さがかえってメロドラマ的な作風に陥ってしまっている点は、サラ版がアマチュア的な水準にとどまる要因となっている。ロンドンで初演した際には、現地の新聞『サタデー・タイムズ』が「サラ・ベルナール夫人の『アドリエンヌ・ルクヴルール』は多くの点で我々を当惑させる。〔…〕この作品の稚拙さに比べれば、スクリーブとルグーヴェの古くさい作品の方がましだ」といっ

[11] アドリエンヌ・ルクヴルールの毒殺未遂事件については、Jack Richtman, *Adrienne Lecouvreur : The Actress and the Age*,（Prentice-Hall, 1971）のほか、戸張規子（前掲書）の「ルクヴルール嬢」の章を参照。

た厳しい批評を載せている[12]。それでもサラは、この自作版『アドリエンヌ』の上演を止めず、２年後にはパリで（おそらく少し手直しした脚本を用いて）上演し、1913年には映画化にも関与している。

そこまでしてなぜ、サラは自作版にこだわったのだろうか。この作品に関するサラの発言や経緯を回想録や報道資料からたどると、その動機についての手がかりがいくつか見えてくる。ひとつは、1892年に相次いで出版されたアドリエンヌ・ルクヴルールの伝記と書簡集を読んだサラが、ドラマには描かれていなかった側面に強く関心をそそられ、新しい脚本の構想を抱いたということがある。1907年に自作版『アドリエンヌ・ルクヴルール』をパリで上演した際、サラは『イリュストラシオン・テアトラル』誌のインタヴューでその着想源を明かすとともに、当初はサルドゥに依頼しようとも考えたが、女優として同じ立場にある自分が書くべきだと思い直し、国外巡業や舞台稽古の合間に執筆をすすめていたと語っている[13]。また、同じ年に出版されたサラの回想録『我が二重の人生』には、この作品にまつわる興味深いエピソードが語られている。それは1880年秋から翌81年春にかけておこなわれたアメリカ巡業の際、『椿姫』や『アドリエンヌ』といった演目の内容が非道徳的なものとして現地の非難を受けたといういきさつである。ニューヨークでおこなわれた公演の模様をサラは次のように語っている。

> 11月８日の８時半、〔スクリーブ版〕『アドリエンヌ・ルクヴルール』初日の幕が上がりました。劇場のホールには人が溢れていました。席という席はみな競売にかけられ、転売され、法外なお金が支払われたものでした。
>
> 観客は私を待ちわび、興味津々で、しかし好意を持ってはいませんでした。
>
> 客席に若い娘たちの姿はありません。芝居があまりに非道徳的だからというのです。（可哀想なアドリエンヌ・ルクヴルール！）[14]

---

[12] *Saturday Times*, 28 june, 1905.
[13] Gaston Sorbet, «*Adrienne Lecouvreur* au Théâtre Sarah Bernhardt», *L'Illustration théâtrale*, no. 65, 10 août, 1907.
[14] Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, p. 217.

こうした非難は主に現地のプロテスタント教会から出されたものだったが、カナダのモントリオール公演では、ある牧師からより一層の厳しい糾弾を受けたという。回想録の続きを引いてみよう。

> スクリーブの戯曲〔『アドリエンヌ・ルクヴルール』〕に対しては、牧師はこの脚本をずたずたに破り捨てました。女優と国の英雄との不道徳な恋愛や、ブイヨン公妃の不倫に対してと言いながら、結局は本音が出ていました。屈辱感で怒りを倍にしながら、彼はこう叫んだのです。「このフランス人作家たちの駄作には、宮廷に出入りする神父が登場するが、その人物のふしだらさは、聖職者を直接侮辱するものである。」
>
> ついには、牧師はすでに亡くなっているスクリーブとルグーヴェ、そして私とその一座に対して破門を言い渡しました[15]。

牧師は教会の説教壇からフランスの演劇や風俗を激しく非難し、信者たちを劇場へ行かせまいと躍起になるが、この騒動で逆に客足は増えて、一座の興行は莫大な収益を上げることになったと、サラは滑稽めいた調子で話の続きを語っている。

こうした出来事の記憶が、自作版『アドリエンヌ』のドラマの中でヒロインが聖職者に対して発する抗議の台詞に反映されたと見られる。それは最終幕の、アドリエンヌが死を目前にした場面である。告解の秘蹟を受けさせに訪れたピエルフ神父がヒロインに俳優の職を辞する宣言をさせようとするが、彼女はそれを拒んで次のように言う。

> 何の職業を辞めるというのでしょうか。〔…〕俳優という私の職業を否定せよとおっしゃるのですか。私が経験してきた崇高な感情をすべて踏みにじり、焼き捨て、風に散らしてしまえと？ 私はその芸術の司祭なのです。あなたが罰しようとされている芸術のことをご存知ですか、司教さま。それは高貴なもので、力を与え、教えを授けるものです。あなた方が厳しさをもって説く教えを、優しさをもって説

[15] *Ibid.*, p. 243.

くものです。〔…〕事物の美しさを謳い、神を称えるものです。愛国心を目覚めさせ、ひらめきを与え、心を打ち動かし、熱狂させ、感動させるものです。罰を与え、懲らしめ、そして赦しを与えるのです[16]。

この辞職拒否の場面と台詞は、19世紀前半に活躍した大俳優フランソワ＝ジョセフ・タルマのエピソードにも似ている。タルマはナポレオン・ボナパルトも羨むほどのカリスマ性をもつ俳優だったが、1826年に亡くなる前に、大司教ド・ケランが彼に辞職を説得したことに対し、次のように述べたと伝えられている。

彼らは私に何をさせたがっているのか。〔…〕私の名声を支えている芸術、私が心酔する芸術を捨てさせようというのか。わが人生の最良の40年間を否定しろと？私の大義を仲間たちのそれと引き離し、仲間たちが従事している職業を不名誉なものだと認めろというのか？ そんなことするものか[17]。

フランスでは教会による俳優たちの排除が19世紀半ばまで続き、サラの時代にもまだ俳優を不道徳な存在とする世論が残っていた状況が一方にあった。また、巡業先のアメリカやカナダではプロテスタント教会の牧師が彼女を「呪われた女優」と呼ぶ事件があり、そうした歴史的経緯と個人的な経験が、サラをアドリエンヌ・ルクヴルールの名誉回復に向かわせたと考えられる。またこの場面でサラがヒロインに語らせた演劇に対する想いや信念は、のちに『舞台芸術』の中で彼女自身の言葉として書かれたものとも重なる。

演劇は新しい思想を普及させ、廃れた愛国心を目覚めさせ、様々な卑劣さを暴いてこれを笑い飛ばし、無知な人たちをわざとらしくないように教育し、臆病な人

[16] Sarah Bernhardt, *Adrienne Lecouvreur : drame en 6 actes*, Impr. de l'«Illustration», 1907, Act VI, scène IX.
[17] Cité par Pierre-François Tissot, in F. W. J. Hemmings, *op. cit.*, p.142.

たちに勇気を持たせ、信仰を支え、希望を与え、慈悲を教えるものなのです[18]。

この劇作品でサラは、女優を崇高な芸術の使命に仕える者として擁護するだけでなく、モントリオールの牧師が非難した「女優と英雄との不道徳な恋愛」という点にも反論しているようにも見える。ドラマの中で、アドリエンヌに辞職をせまる神父は、彼女の職業とともにモーリスとの恋愛を断罪し、悔い改めてこれを放棄するよう迫るが、ヒロインは決然として自らの愛の潔白を主張する。

いいえ。私は人を愛し、そして自分の愛情に忠実でした。私は愛する人と結婚できませんでしたが、それは義務や社会の掟が妨げたからです。でも、こうした困難や、人と人を分け隔てる障害を作ったのは神様なのでしょうか。いいえ、そうではありません。私は社会の掟から外れた恋をしましたが、人としての理にしたがって人を愛したのです。社会との関係が適切でなかったことはわかっています。けれども、私は自分の良心には忠実でした。私の愛はお金で買われたものでも、欲得がらみのものでもなければ、肉欲によるものでもありません。そうしたものすべてを超えた、もっと高いところにあるのです[19]。

ここでは一人の女性として人を愛することの正当性が主張され、それは女優に対する社会一般の偏見に立ち向かおうとする意思表明にも見える。利害や肉欲を超えた愛とそれを許さない社会の掟との軋轢という構造は『椿姫』にも見られるが、そこでは純愛に目覚めた罪深い職業の娼婦が自己犠牲的な死によって「永遠の女性」に昇華するのに対し、サラの描いたアドリエンヌは俳優の仕事に対する誇りと尊厳を主張するとともに、一人の女性として人を愛することの正当性を訴えているのだ。

この作品の最終場面でヒロインは、毒殺未遂事件で彼女が赦したブーレ神父により臨終の秘蹟を受け、そのことに感謝を表しながら「私は愛と芸

[18] Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, p. 202.
[19] Sarah Bernhardt, *Adrienne Lecouvreur*, act VI, scène VIII.

術を携えてまいります」と言って息絶える。スクリーブ版でもアドリエンヌの最期の台詞は「ああ、舞台の勝利よ！ 私の胸はもうあの熱い感動に高鳴ることがないのね。あれほど好きだった長い舞台稽古の時間も、私が死んでしまったら何も残らないのだわ……」と舞台への強い愛着を語っているが、この幕を終わらせるのは「死んだ後にもなお、モーリス・ド・サックスの名はつねにアドリエンヌの名と共にあるだろう！」というモーリスの台詞であり、『椿姫』と同様、男性の思い出の中で永遠化される女性の型として完結する[20]。それに対して、サラの描いた女優は、最後まで語りを主導し、自らの芸術への信念と愛をもったまま天国に向かって旅立つことを宣言するという点で、両者の違いは大きい。

サラは女優の最期を描くにあたって舞台人として、女性としての尊厳を肯定する結末でなければ納得できず、またその言葉を他の作家に委ねることはできなかったのだろう。

おわりに

こうした脚本の分析から、男性優位の芸術観に追随する姿勢を見せていたサラが、実は自らの信念と想いを発信するため、よりオリジナルな表現を志していた状況が見えてくる。劇団に不満を抱いて絵画や彫刻を制作した際にも、彼女は表現者として主体性を取り戻すことを求め、それが後に画家や作家などの様々な才能を取り込みながら自らの舞台芸術を統括する大女優になっていった足跡に現れているのではないだろうか。

またサラは、アドリエンヌの台詞を通じて社会の規範にも異を唱えている。俳優を許さないのは教会であって神ではなく、愛する人との結婚を阻むのは社会の掟であると主張するヒロインの声には、望まない結婚から逃れるために女優として成功しようとしたサラ自身の姿が重なる。つまり、ブルジョワ的価値観から女性の自由を認めず、女優を不道徳な職業と決め

[20] Eugène Scribe & Ernest Legouvé, «Adrienne Lecouvreur», in *Comédies（Théâtre de Eugène Scribe t. 3）*, Michel Levy, 1856, Act V, scène V.

つける同時代の社会への批判がこの作品に込められたとも見られるのだ。

女性や女優という当時の社会で低い位置に置かれていた性や職業を出発点とし、時には社会通念に順応するそぶりを見せながら、サラ・ベルナールは徐々にその枠を超える像をアドリエンヌという女優の役だけでなく、自らの生き方の中に示していったと言えよう。1923年３月にサラが死去した時、その葬儀はパリ市によっておこなわれ、何万人もの市民が沿道に詰めかけて葬列を見送る様子が新聞で報じられた。アドリエンヌ・ルクヴルールの悲劇的な死から２世紀ちかくの年月を経て、サラ・ベルナールは多くの人々から敬意をもって悼まれる「偉大な芸術家」としての生涯を確かに全うしたのである。