

## 反復 / 再演する図像 —— 聖史劇研究の成果をふまえて ——

杉 山 博 昭

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻  
〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

**要旨** 本論は、十五世紀フィレンツェで上演された聖史劇を手がかりに、同時代の図像に「何が起きているのか」を検証するものである。シャピローやバクサンダールが指摘したように、演劇から図像へという一方通行の即応関係を「実証的」に明らかにすることは困難である。しかし、図像の「源泉」や「典拠」への拘泥を留保し、再構成が進められてきた聖史劇についての研究成果をふまえるならば、演劇と図像のあいだに存在した「反復」や「再演」といった、双方向の照応関係を発見することが可能となる。

まず、絵画的リアリティに埋没しない演劇的リアリティを帯びた図像中の記号に注目する。実際の聖史劇の舞台に用いられた記号群が描きこまれることで、図像中に異質なふたつのリアリティが並び立つ。このリアリティの落差が呼び起こした聖史劇の見物客の眼差しは、図像の鑑賞者の眼差しへと重ねられたのだ。

次に、図像のなかに描かれた超常的な光、もしくは点光源の描写に注目する。聖史劇『昇天』や『受胎告知』などの演目におけるイルミネーションの演出は苛烈を極めた。図像資料に確認される、天井に鎮座する神の周囲の光、天球の表現などは、まさしくこれらのランプや花火の効果の「反復」と考えられ、鑑賞者と見物客の経験が接近し得たことを示す。

さらに、図像を構成する時空を、聖史劇の舞台が組織した時空と比較検証する。聖史劇の時間は、遅延し、停滞し、回帰する特徴を帯び、演技空間は収縮と拡張を繰り返す。また、聖史劇の見物客は、このような時空に、身体ごと参与するよう要請された。そのために、同じような前近代的な特徴を帯びた図像の前に立つとき、見物客でもあった鑑賞者の受容は、重層的なものとなったに相違ないのだ。

### は じ め に

まず、十五世紀後半から十六世紀前半に描かれた三点の図像を挙げることから始めたい。一点目はフランチェスコ・ディ・ジョルジョの《降誕》である（挿図1）。画中で左右に分かれた二組の人物像は、規則的に対照的な身振りで配置されていて、色彩も対照的となっている。キリストの降誕を示すその人物群の背後には、破壊された巨大な異教的門が画面を圧迫するように描かれており、その構築的で洗練された描線が目を引きだろう。ふたつ目はフィリッポ・リッピが晩年にスポレート大聖堂内陣に描いた《聖母戴冠》である（挿図

2）。荘厳なイメージが、明快な描線と人物の静かな身振りによって作られている。空中に浮かぶ玉座の背後には金地の円が配され、そこから火線が揺らめくように放射されている。さらにその火線や円を囲うように、同心円状の鮮やかな色面が描かれており、そこにはやはり小さな金色の点が無数に置かれている。そして、アンドレア・デル・サルトの《洗礼者聖ヨハネの説教》を確認したい（挿図3）。この作品は前掲の作品から一転して、単色と明暗法の技法で制作されている。画中、前景中央に位置する洗礼者聖ヨハネを囲むように聴衆は位置しており、人物たちは各々明快な身振りを見せている。一方で、この前景の人物群の背後、



挿図1 フランチェスコ・ディ・ジョルジョ《降誕》  
1485-90年、板、シエナ、サン・ドメニコ教会



挿図2 フィリッポ・リッピ《聖母戴冠》部分 1466-69  
年、フレスコ、スポレート、大聖堂

左側にそびえる林の中からひとりの男性が歩み寄って来る様子がわかる。

さて、ここで確認した三つの作品は、それぞれ当時の図像制作の規範に則って描かれていることは明らかである。例えば、《降誕》において異教的建築の崩落とキリスト教的主題の人物群との対比は、「異教世界に対するキリスト教世界の勝利」を指し示す構成に他ならない。《聖母戴冠》における同心円状の色鮮やかなサークルは、天上にて玉座の座標を指し示す記号であり、また《洗礼者



挿図3 アンドレア・デル・サルト《洗礼者聖ヨハネの説教》1485年、フレスコ、フィレンツェ、キオストロ・デッロ・スカルツォ

聖ヨハネの説教》において、救世主の到来を説く洗礼者聖ヨハネに近接して、あらかじめキリストの姿を配置するという物語の「圧縮」は、異時同図法の名称とともに良く知られる、当時の図像制作における代表的な規範のひとつである。これらの特徴を示す図像の例は、同時代に数多く存在し、制作者と鑑賞者のあいだにも確固たる了解が成立していたことを伺わせる。

しかしそうであったとしても、制作者と鑑賞者が、図像という閉じた表象領域内で完結する円環の関係にあったかと言えば、決してそうではないだろう。表象文化研究において、かつての美術史も隣接する領野とのあいだに、次々と豊かな成果が結実している現在、この十五世紀から十六世紀にかけての図像研究もまた、新たな参照項の設定がまたれることは明らかである。以下、先に挙げた三点の作品を含む当時の様々な図像について、それらを受容した当時の鑑賞者の眼差しは、必ずしも図像制作の規範のみに回収されなかったことを、示していきたい。その手がかりとして、本稿がテーマとして設定するのは、同時代の演劇的表象である聖史劇である。まず第一章では、これまで美術史を初めとする表象文化研究においてほとんど顧みられなかった聖史劇について概観する。次に第二章、第三章において、この演劇的表象内で用いられた、小道具や大道具、イルミネーション効果がいかに図像中に反復されたかを検証する。さらに第四章で、聖史劇の演出が組織した時空の

特徴を明らかにし、絵画の鑑賞者と聖史劇の見物客のふたつの眼差しが濃密に交差した可能性を浮き彫りにしたい。

### 一 聖史劇

中世以来の伝統的な祝祭行事である「王の入場式」と、聖体の祝日に托鉢修道会と信徒たちが執り行った宗教的行事という、ふたつの源流を持つ演劇的表象が、聖史劇である<sup>1)</sup>。広義としての聖史劇は「十三世紀半ばから十六世紀半ばにかけて、イタリア各都市において、コンパニーヤやコンフラッテルニタと呼ばれる在俗信徒会から選抜された祝祭委員、つまりフェスタイオーロによって制作され、広場や通り、教会堂の内部で市民に向けて広く上演された宗教劇の一形態」とまとめることができる。当時のイタリア市民が生きた暦には、現在の我々には想像するのが困難なほど、数多くの祝祭日が規定されており、その日ごとに様々な催し物や行事が挙行された。例えばフィレンツェでは、毎年六月二十三日を中心に洗礼者聖ヨハネのフェスタが開催された。その内容とは多岐にわたり、商人たちによる財産や宝物の路上展示、十字架や聖遺物を伴った聖職者たちによる行進や各地区組合による軍隊を模倣した行進に加えて、競馬や馬上槍試合、猛獣狩りや綱渡りなどが行われた。このような祝祭日には、奢侈禁止令といった平常時の法令の一部が一時的に停止される一方で、金融業者や娼婦の活動の一切を禁止する祝祭時限定の法令が発効した<sup>2)</sup>。つまり、祝祭空間に流れる時間を、現代における「余暇」や「娯楽」といった語彙に回収することは難しいのである。中世ルネサンス期において、このように街を挙げて行われる守護聖人のフェスタは、まさに「コミュニティの破壊と再生」を実現する契機であり、人類学が定義する祝祭の典型例とも言えるだろう。そして、この十五世紀のフィレンツェ最大のフェスタの中核を担った行事が、聖史劇だったのである。

聖史劇を、図像研究に向けての新たな参照項として提示するにあたって、この演劇的表象の受容状況をさらに詳しく確認したい。特にフィレンツェの在俗信徒会制作の舞台が広く受け入れられ

た実態を指し示すのが「外交手段」としての上演の記録である。例えば、共和国政府やメディチ家は、フィレンツェを訪れる貴賓を歓迎するために、度々聖史劇上演を含むフェスタの開催を要請した。特にミラノ公夫妻が訪れた一四七〇年には、ミラノ公夫人ドロテア・ゴンザーガの要望によって、典礼歴で定められたフェスタを前倒してまで『受胎告知』、『キリストの昇天』、そして『聖霊降臨祭』を上演させたのである。これは特異なケースであるとしても、ナポリ王の息子フェデリーゴやアラゴンのエレオノーラ等はフィレンツェを訪問する日程を典礼歴とすり合わせ、共和国政府も在俗信徒会に資金を助成し、盛大に聖史劇を上演させた記録が残っている。また、当時のフィレンツェ聖史劇の受容を示す事例として、特に興味深いのが他の都市における制作上演である。一四七三年のローマにおける『スザンナ』『降誕』『復活』、一四七五年のミラノにおける『キリストの復活』、また一四七六年のフェッラーラにおける『ヤコブの巡礼』の上演などは、それぞれ、フィレンツェの祝祭委員が招聘され実現したものである。ミラノの例では、見物客が八万人にのぼったという記録もあり、この祝祭文化が当時のイタリアで広範に展開された演劇的表象であったことは確実である<sup>3)</sup>。また、十五世紀の出版状況を鑑みるならば、聖史劇作家のフェオ・ベルカリの著作は、ペトラルカの『凱旋』に次いで重版された記録が残っており、この演劇的表象は当時の市民生活に深く馴染んだ表象であることもたしかであろう<sup>4)</sup>。

しかし、十五世紀の重要な祝祭文化、舞台表象であったにもかかわらず、十六世紀半ば以降の聖史劇は、宗教的読み物の一ジャンルとして、かろうじて伝承されるに留まる。もちろん聖金曜日の受難劇に限ればロマンチャーノ・セジアにおける十八世紀の上演、また、現在までも続くサン・カタルドにおける上演といった例外はあるものの、かつて旧約から新約、聖人伝に至る広範な演目が広場や教会で大々的に上演された事実が、注目されることはほぼ皆無となった<sup>5)</sup>。この状況を打破し、聖史劇を演劇的表象として研究対象にする端緒となったのは、アレッサンドロ・ダンコーナをはじめとする文献学者の研究である。十五世紀の聖

史劇集を編纂する一方で、当時の上演状況について一定の考察を加えたダンコーナによる研究は、長く聖史劇研究のメルクマールとして機能した<sup>6)</sup>。その他、二十世紀の重要な成果としては、チャーザレ・モリナーリによる中世典礼劇と聖史劇の比較検証<sup>7)</sup>、ルドヴィコ・ゾルジによる舞台装置の再構成<sup>8)</sup>、そしてネリダ・ニュービギンによる上演台本の選別が挙げられる<sup>9)</sup>。三次元表象に時間軸が加わるという祝祭の性格、加えてその「一回性」という属性が、祝祭研究を困難なものにしているのは間違いない。さらに、研究対象としての十五世紀の聖史劇は、ジョストラやパリオなど同時代の他の祝祭文化と比べて、資料的限界が大きいことも事実である<sup>10)</sup>。しかしながら、ニュービギンが貢献した一九八〇年代以降の書誌学的調査と考証、また在俗信徒会についての社会史的研究は、現在の聖史劇研究を大きく進展させつつあるのである。

では、これまでの他の表象文化研究、とりわけ美術史研究において、聖史劇はいかに参照されてきたのだろうか。他の典礼劇や宗教劇はひとまず措き、イタリアの聖史劇に限定するならば、マイケル・バクサンダーの提言は当の状況に対する総括とみなされてきた。つまり彼は「見世物としての効果」に偏重した聖史劇と、物語画における人物の洗練された身振りとは無縁であると述べ、聖史劇と図像という異なるふたつの表象領域の間に存する可能性に留保を付した<sup>11)</sup>。たしかに、聖史劇に限らず広く典礼劇を参照したとしても、舞台上の唯一の瞬間を図像の唯一の源泉として提示する「実証的」な試みが、豊かな成果を結ぶことはまれであろう<sup>12)</sup>。しかし一方で、注目すべき試みも存在する。バクサンダーがあえて顧みなかった聖史劇の「見世物としての効果」に注目し、舞台と図像の豊かな対話への端緒となったユベール・ダミッシュの研究である。ダミッシュは「絵画的リアリティ」と「演劇的リアリティ」がひとつの図像内に混在する時、その図像に何が起きているのかという点にこそ、考察すべき課題があると主張した<sup>13)</sup>。このダミッシュの提言をふまえ、図像と舞台表象の対比を進める本稿では以下、「典拠」や「源泉」という硬直した「一対一対応」

や「即応関係」ではなく、「反復」や「代理」という流動的な層のもとに双方の「照応関係」を検証していく。そこで明らかにされるのは以下の事実である。すなわち、図像と舞台という異なる表象ジャンルは、個々の制作規範をそれぞれに伝承していたにもかかわらず、図像内、もしくは舞台上で、一方の記号のシーケンスが、他方のシーケンスの一部を「代理」したという現象である。

## 二 演劇的リアリティ

聖史劇で用いられた小道具や大道具が、図像内において反復された可能性を検証するために、まず、ある降誕劇に注目する。編年史家マッテオ・パルミエーリが一四五四年の洗礼者聖ヨハネのフェスタについて記したのは「平和の神殿の山車」が行進する様子であった。そしてこの山車が用いられたのは、空に浮かぶ聖母子の幻視を含んだ降誕劇の上演であったと付け加えている<sup>14)</sup>。この貴重な証言と、ほぼ一致する特徴を持つテキストが『皇帝オクタヴィアヌスのフェスタのスタンツェ』である。十五世紀末には挿絵に木版画が添えられた初期刊行本が出版されているが(挿図4)、一四六五年までに成立した写本資料のひとつ



挿図4 『皇帝オクタヴィアヌスのフェスタのスタンツェ』、木版画、ロンドン、大英図書館、1490年頃

にも、これと同じタイトルを持つテキストが収められている。このうちの後者を、上演台本に類するテキストとして扱いたい<sup>15)</sup>。このテキストは以下のように始まる。

まず、ひとりの天使が来て、人々にフェスタの開幕を告げ、こう言う：

(中略)

わたしたちはこれから次のような聖史劇を上演します。

偉大なる皇帝オクタヴィアヌスが、  
巫女と神秘の言葉で話しながら、  
巫女が彼に託した、控えめで、あふれんばかりの理を、

いかにあなたがたにお示しになるかについて。

そして純粹なイエス様が、人間として、  
冷酷で不信心な重苦しい時代にお生まれになったことについて。

また、イエス様が生まれたとき、いかに神殿が崩れたのかについて<sup>16)</sup>。

開演を宣言する天使役の存在は、聖史劇の特徴のひとつとしてつとに指摘される。この天使役は媒介者として、劇中で展開される表象と見物客をつなぐ役割を果たしている。一方でこの種の媒介者を配置することが、当時の「歴史画」制作の規範に含まれていたという事実は、アルベルティの著作にも明らかである<sup>17)</sup>。実際に、絵画作品にはこの機能を持つ天使が描かれている。フィリッポ・リッピの《受胎告知》では、左の天使が鑑賞者に神聖なる秘儀が進行していることを指し示す(挿図5)。ここで重要な点とは、この媒介者を先に設定したのは画家と演出家のどちらであったか、ではない。そうではなく、絵画の鑑賞者が同時に聖史劇の見物客でもあり得た当時の状況で、図像内と舞台上における一部構造の類似は、いかに機能したかが興味深いと思われる。

また、開演を宣言する際に、神聖なる秘儀のすべてを語るという天使の預言的性格は、ほぼすべての聖史劇の物語展開が帯びる特徴そのものである。『皇帝オクタヴィアヌスのフェスタのスタン



挿図5 フィリッポ・リッピ《受胎告知》1440-42年、板、フィレンツェ、サン・ロレンツォ教会

ツェ』ではその後、皇帝役とレンガを積む工匠役が登場し、「平和の神殿」の構造的強度について議論する。こうしたシーンは演目のハイライトとなっているあるスペクタクルを、見物客に予示しているのだ。そして、以下がこの聖史劇のクライマックスとして、降誕劇が挿入されるト書きである。

祭司たちが皇帝に話していると、突然神殿が崩壊し、わたしたちの主が降誕する場面が現れる。その後、天使が羊飼いたちのもとへ赴き、彼らにこのように話す：<sup>18)</sup>

舞台装置である山車の上部に残ったこの崩落した神殿を背景に、羊飼いたちとマリア、ヨゼフ役による降誕劇が、いわば劇中劇として進行する。マリア役が羊飼�役を祝福するよう、幼子イエスに懇願してこの劇中劇は終了し、ふたたび皇帝役が語りを引き継いで予示された秘蹟の成就を繰り返して強調する。このような神殿の崩落と降誕劇の挿入というふたつの演出は、最初に挙げた図像資料のひとつ、ディ・ジョルジョの《降誕》の受容に新たな光を当てるだろう(挿図1)。異教的建築物の前で降誕のシーンが展開していることはすでに確認したが、さらに詳しく画中の描写を確認すると、中景に見える大理石とおぼしき柱は、質感が若干希薄なようにも見える。とりわけ崩落し重なった建材の描写はかなり平板な色面となって

いて、精緻に肉付けされた人物群と比べると、張りばてのような質感の軽さが印象的である。換言すれば、この図像内では、ふたつの異なるリアリティが並置されているのだ。ひとつは遠景や人物群を覆う絵画的リアリティ、そしてもうひとつは中景に嵌め込まれた演劇的リアリティである。当時、フィレンツェのシニョリーア広場で上演された『皇帝オクタヴィアヌスのフェスタのスタンツェ』を見物した者にとって、この画中に刻まれた齟齬、すなわち異なる位相にあるふたつのリアリティは、いっそう強いインパクトを持っていたにちがいない。

次に聖史劇『キリストの昇天』と図像の関連を検証する。この演目は毎年、復活祭後の第六木曜日にサンタ・マリア・デル・カルミネ教会で上演された。実は、制作団体の聖アグネス信徒会の財産目録には、『キリストの昇天』の演者の衣装類がリストアップされている<sup>19)</sup>。それによると、天使役が装着する翼は優先的に予算が割かれる小道具であり、通常は鳥の羽を黄金に色づけして製作されていた。また、特に予算に余裕がある年には、その製作のためにダチョウやクジャクの羽を仕入れたことが記録されている。そしてこの舞台製作にまつわる記録は、図像内にはっきりと確認することができる(挿図6)。また、フランチェスコ・デル・コッサの《受胎告知》における天使ガブリエルは、そのクジャクの羽を用いた豪華な翼に加えて、明らかに演劇の小道具とおぼしき小輪



挿図6 フィリップ・リッピ《受胎告知》部分 1443年、板、ミュンヘン、アルテピナコテーク



挿図7 フランチェスコ・デル・コッサ《受胎告知》部分 1467-69年、板、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館

を頭部に装着している(挿図7)。実際に聖アグネス信徒会の目録には、マリアやキリスト役用にしつらえた十四個の小さな金の輪がリストアップされており、当時の他の聖史劇でも類似する小道具が用意されていたことは想像にかたくない。つまり、こうした図像資料の中にもリアリティの位相の差が認められるのである。

では次に、聖史劇『キリストの昇天』のハイライトである空中浮遊の演出と、図像の照応関係を検証する。同演目を一四三九年に見物したギリシア正教会の主教アブラハムが手記を残しており、この見物記録を元にした舞台装置の復元モデルが存在する(挿図8)。メインの舞台はデル・カルミネ教会の内陣障壁上にあり、ここにキリストや使徒、マリア役の演者たちが陣取った。また、もうひとつ別の舞台として、父なる神役の男性が天使役の子どもたちとともに座る小部屋が主祭壇上部に設営された。このふたつの舞台のあいだで、キリスト役の男性が、ふたりの天使役を伴って空中浮遊を行うのだが、それには「この上なく美しく、巧緻に製作された雲」が用いられた<sup>20)</sup>。この宙ぶりの演出は、ヴェザーリの『チェッカ伝』にも詳しい。つまり、空中を渡るキリスト役は、安定して直立姿勢を保ち、「雲」とキリスト役用の小型フレームは色とりどりの綿で包まれて、ケル



挿図8 チェーザレ・リージ《サンタ・マリア・デル・カルミネに設置されたインジェーニョの復元モデル》1975年

ビムやセラフィムで満ちるようだったと、ヴァザーリは伝えている<sup>21)</sup>。

これらの聖史劇の演出をふまえるならば、ダミッシュが指摘した事象、すなわち「二種類の雲」がひとつの図像の内に混在することの意義は、もはや明らかであろう（挿図9）<sup>22)</sup>。背景の「雲」が指し示す絵画的リアリティに馴染んだ現代の鑑賞者の眼には、キリストを運ぶ「雲」はたしかに奇異に映る。しかし、ここにふたつの「雲」の質感に差があるからこそ、当時の図像の鑑賞者は、



挿図9 アンドレア・マンテーニャ《キリストの昇天》部分 1463-70年、板、フィレンツェ、ウフィツィ美術館、

みずからの眼差しにもうひとつの別の眼差しが重なるような経験を持ち得たのではないだろうか。その他類似する図像の例としては、同じマンテーニャの《オリーブ山の祈り》が挙げられる。この画中で、堅牢な質感の「雲」と軽やかな質感の「山」が、それらを取り囲む絵画的な記号のシーケンスに埋没することはない。絵画的リアリティの記号群のただ中に、演劇的リアリティを帯びた記号が嵌め込まれているという齟齬は、それぞれの記号の「源泉」を探索するという議論ではなく、鑑賞者と見物客の眼差しが交差したという積極的な意義のもとに送り返すべきだと思われる。

それでは、空中浮遊が持つ「見世物としての効果」を最大限に活用していたもうひとつの演目『受胎告知』からも、図像と舞台の照応を導きだせるのだろうか。受胎告知信徒会が制作を担当したこの聖史劇の上演場所は、現在、サン・フェリーチェ・イン・ピアッツァ教会と同定されている<sup>23)</sup>。この演目のハイライトである空中浮遊に用いられた舞台装置としては、ふたつの復元モデルが存在する。まず、そのうちのひとつを参照して、一四五五年から七〇年ごろまでの演出を確認したい（挿図10）。ヴァザーリの『ブルネレスキ列伝』によると、用いられた極めて大がかりな舞台



挿図10 チェーザレ・リージ《サン・フェリーチェ・イン・ピアッツァ教会に設置されたインジェーニョ復元モデル》1975年

装置やその精緻な動作は、以下のものであった。メインの舞台は内陣障壁上に組まれ、その真上のヴォールトの梁に鉄製のフレームで製作された二重のドームが固定されていた。それぞれのドームの縁には天使役の子どもたちが手を繋いで立ち、一方で、父なる神役の男性は二重のドームの外側にいて、窓から見物客に姿を見せけている。ガブリエル役の青年が降臨するタイミングで内側のドーム、通称「八人の天使の束」は回転しながら降下を始める。この内側のドームは空中で留まり、その内側に仕込まれた銅製のフレーム「マンドルラ」を用いて、ガブリエル役は内陣障壁上に降り立ったとのことである<sup>24)</sup>。

バクサンダールがいみじくも述べた「見世物としての効果」が横溢するこの演出は、図像においても反復されている。サンドロ・ボッティチェリの《神秘の降誕》では、画面上部、空に円形に穿たれた空間でロンドを踊る天使たちの姿は「八人の天使の束」を彷彿とさせる。また、フランチェスコ・ディ・ジョルジョ・マルティーニの《聖母戴冠》でも、やはり空は筒状に穿たれている（挿図 11）。さらに、極端な短縮遠近法で描かれた、降臨する父なる神の姿は、「マンドルラ」で降下するガブリエル役をはるか下方の身廊より眺めた、聖史劇の見物客の眼差しを想起させる。そして、この穿たれた筒状の空間に沿って渦巻く風の描写は、回転する「八人の天使の束」の動作とも重な



挿図 11 フランチェスコ・ディ・ジョルジョ《聖母戴冠》1472年、板、シエナ、国立絵画館



挿図 12 パオロ・ウッチェッロ《聖ゲオルギウスと龍》1439-40年頃、板、パリ、ジャック・マル・アンドレ美術館

るだろう。これらの描写すべてが、絵画的リアリティを帯びた記号群との位相の差から、演劇的リアリティを立ち上げる記号となっている。

空中浮遊の舞台装置以外にも、キリストやラザロの墓所やドラゴンの洞窟、辺獄の入り口として繰り返し図像内に登場する「洞穴」は、聖史劇の複数の演目に使用された舞台装置の反復として捉えられるだろう（挿図 12）<sup>25)</sup>。空中浮遊に大量に用いられるロープは、信徒会間で頻繁に貸し借りされたことが、当時の帳簿から判明している。それ故、こうした「洞穴」をはじめとする舞台装置の山車も、同様に共用された可能性は小さくない<sup>26)</sup>。もちろん本章で扱った事例は、すでに図像制作の規範の一部であったことは論をまたない。しかし、ここで聖史劇という参照項を設定することで、当時の図像と鑑賞者の関係に新たな光を当てられることも、明らかであろう。十五世紀における、リアリティの齟齬と眼差しの交差について、以下、聖史劇におけるイルミネーションの演出の再構成をふまえて、さらに検証していきたい。

### 三 供給される光

十五世紀フィレンツェで上演された聖史劇において、登場人物のセリフにしばしば登場する光や炎という要素も、同時代の図像において反復される対象であった。『聖母マリアのお清めの聖史劇』は、毎年二月二日の聖燭節に、薄暮のサン・ロレンツォ教会の中庭にて上演された可能性が高い演目である。そこに集まった見物客は、演者と同じ

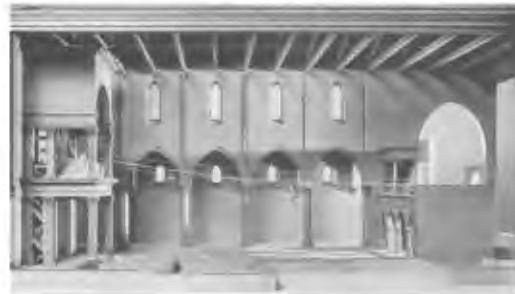
く、灯した蠟燭を手にしていたと伝えられる<sup>27)</sup>。  
この演目では、席について待つ旧約の父祖や預言者役の演者が、天使役に名指された順に壇上に上がり、祈りと預言を捧げることで進行していった。例えば、ヤコブ役のスタンツァは以下の通りである<sup>28)</sup>。

ヤコブは答える：

ああ、始まりのみにて終わりなきお方、  
その光線で一切の事物に点火するあなたは  
灯火  
燃えさかるあなたは、闇を焼き尽くし  
そしてその輝きによって、世界とこの大い  
なる一口のワインに、  
涼やかさと慰みを与えてくださいます  
お願いします、わたしたちを闇より救い出  
してくださいませ  
どうか、闇が焼き払われるよう、さらには  
闇が、  
あなたの聖なる煌めきに照らされるよう取  
りはからってくださいませ<sup>29)</sup>

他の預言者の詩節においても、神の愛や恩寵の象徴としての灯火や炎が、繰り返し登場する。旧約の父祖たちに扮した演者が、灯火によって照らされた翳りゆく回廊にて、荘厳に歌い上げる祈りや預言を、見物客は聴いたのである。この経験は、通常のミサを凌ぐ強い印象を残したことは想像にかたくない。またここには、灯された蠟燭や松明などの点光源を「神の恩寵や愛」の換喩として了解する契機がある。この点をふまえて、より強烈に光と熱を供給する聖史劇の舞台効果、ならびに照応する図像資料の検証に入りたい。

そこで再び、聖史劇『受胎告知』を取り上げる。しかし確認するのは、前章で扱った復元モデルではなく、一四三九年のものとされる別のモデルである（挿図 13）<sup>30)</sup>。主教アブラハムが詳細な見物記録を残したこの年の上演では、「マリアの部屋」のセットはやはり、内陣障壁上に設置された。マリア役は見物客席となった身廊から見て左側に位置しており、ガブリエル役との位置関係には、一般的な図像製作の規範との齟齬が確認できる<sup>31)</sup>。



挿図 13 チェーザレ・リージ《サンティッシマ・アヌンツィアータ教会に設置されたインジェーニョ復元モデル》1975 年

また、父なる神役の男性が鎮座する「天上」は身廊を挟んだ反対側、ファサードの扉の上に設置された。この「天上」と「マリアの部屋」を繋ぐように、身廊上の空間に五本のロープが渡された。これらを用いてガブリエル役の空中浮遊と強烈なイルミネーションの演出が実施されたのである。「天上」の舞台装置、そしてロープを用いたイルミネーションについて、主教アブラハムは次のように記している。

上の舞台には、立派な父なる神が現れた。すでに述べた通り、彼の周囲で五〇〇以上のランプに火が点いている。これらの灯りは内に外にと大変素早く揺らめきながら、前に後ろにと絶え間なく動いている<sup>32)</sup>。

天使が進んでいく間、父なる神から一斉に巨大で連続した稲光が発せられた。その稲光は、預言者たちがいる内陣障壁の中央に向かい、上述の三本のロープを伝って走ったのである。そして再び、稲光は燃えさかりながら昇ってきて、さらにまた、跳ねるように降っていくのである。そのために、教会全体が火の粉で満ちるほどであった<sup>33)</sup>。

この稲光とは、ロープに結わえられた複数の小型ランプを、高速で移動させる演出であろう。これに続く箇所では舞台装置の火勢に触れた主教アブラハムは、「天上」の炎が身廊に溢れそうになり、閃光で同時に点火された堂内すべてのランプに

よって、天井が焼け落ちそうであったと記し、「これは恐ろしくも素晴らしい舞台であり、文字にすることが不可能なほど驚嘆すべき出来事であった」と結んでいる。

さらに前章で扱ったもうひとつの『受胎告知』の空中浮遊装置、すなわち「八人の天使の束」におけるイルミネーション効果を確認する（挿図10）。固定された外側のドームと稼働する内側のドームは、無数の小さなランプがそれぞれのフレームに固定されていた。装置全体を隠しているドアは、上演中のしかるべきタイミングで開かれる。そのとき見物客が見るのは、輪となって賛歌を歌う天使役の子どもたちとともに、無数のランプの揺らめく灯りが、ゆっくり回転しながら降下してくる光景である。また、ガブリエル役専用昇降装置「マンドラ」のフレームにはランプがカバー付きで仕込まれており、その灯りは遠隔操作で自在に点滅させられたのである。実際には、ガブリエル役が昇降する時に光が点灯し、それ以外の場面ではランプの灯りは見物客の目に届かなかったのだ<sup>34</sup>。

このように、内陣障壁上から、また時には見物客の真上から供給されたこれらの「超常的な光」は、すべて蠟燭やランプの灯りという無数の点光源によって実現されていた。聖史劇の「見世物としての効果」の最たるものであったこの演出は、図像の内でもやはり反復されている。本稿の最初でも確認したリッピの《聖母戴冠》において、同心円状に区分けされたエリアに置かれた無数の光点は、アブラハムが目撃した一四三九年の「天上」の舞台装置と、その構造を共有しているのがわかる（挿図2）。また、他の同時代の図像、例えばラファエロの《聖体の論議》では、父なる神の背後に無数の光点が確認される空間は、ドーム上に形成されているのが確認できるが、こちらはヴァザーリが記したもうひとつの『受胎告知』、つまり「八人の天使の束」との類似がはっきりと認められるだろう（挿図14）。また、ヴィットーレ・カルパッチョの《受胎告知》における、聖霊を包んで輪郭鋭く一直線に伸びた光と、室内に満ちる柔らかく穏やかな光の対照も興味深いだろう。イルミネーションを「顕現した神の恩寵」とする



挿図14 ラファエロ《聖体の論議》部分 1508-09年、フレスコ、ローマ、ヴァチカン宮殿

『聖母マリアのお清めの聖史劇』の詩節が、揺らめく灯火が暗闇を切り裂きながら身廊内を縦断するという『受胎告知』のようなスペクタクルと共に受容された当時の状況をふまえれば、この図像内では、異なるふたつの「光」、すなわちリアリティの位相の齟齬が、「演劇的な光」を反復／再演しているとも言えるだろう。演劇と図像という隣接する表象領域において、一方が練り上げた記号とそれに付随するリアリティを、他方が活用することは大いにあり得たのではないだろうか。特に、鑑賞者であり見物客でもあるような、受容層が重なる環境では、その眼差しを介することで、一方向の即応関係ではなく、豊かな双方向の照応関係が存在した可能性は、いっそう高くなるのではないか。

さらに十五世紀のフィレンツェには、演出として堂内で大量の火薬を炸裂させた『聖霊降臨祭』という聖史劇の演目があった。イルミネーション効果を極限まで拡張したこの演目や『受胎告知』の見物客は、密閉された空間における室温の急激な上昇、そしてオイルや硫黄の臭いに、大惨事の危険性が現実のものとして感じられただろう。そして、その危険性の故にこそ喚起される見物客の興奮は、あらかじめ「神の恩寵としての炎」という言説のもとに承認を受け、さらなる熱狂へ高められたに違いない。つまり、聖史劇が持っていた「見世物としての効果」とは、視覚のみならず、聴覚や嗅覚、触覚に対する刺激でもあった。だとすれば、図像内の記号のシーケンスのなかに仕掛けられた小さな齟齬は、危険への恐怖と信仰への熱狂が混在する身体的で複合的な経験の契機で

あったとも考えられないだろうか。こうした十五世紀から十六世紀にかけての図像資料の受容についての試論は、聖史劇による時間と空間の組織化を再構成することで、さらに進めることが可能である。

#### 四 時空の組織化

いまや「透視図法とは、ありのままの自然を模倣し、客観的な現実を表現する手段である」という命題を信じる向きは、ほとんど無いだろう。かつてこの誤解を支えてきたのは、以下のふたつの前提である。ひとつは「時」「場所」「筋」が単一であるというアリストテレスの「三一一致」であり、もうひとつは「君主のボックス席」に象徴されるような、隔離された地点から対象を見渡す、固定された視点である。このふたつの前提は近代演劇にとっての必要条件でもあったが、十五世紀の聖史劇では、これらの条件が必ずしも機能したわけではなかった。本章では、聖史劇の上演が組織した時間と空間の再構成を試み、その上で同時代の図像内に出現した時空への新たな視座を提示する。

第二章で扱った『皇帝オクタヴィアヌスのフェスタのスタンツェ』のテキスト構造に注目すると、三つの異なるレベルの語りが、パラレルに設定されていることがわかる。第一のレベルとは、挿入される降誕劇、すなわち聖母子とヨゼフ、羊飼役によって展開する劇中劇の語りである。次に、劇中劇を包むように位置するのが、第二のレベル、すなわちこの演目のメインの語りでもある、ローマ皇帝や巫女、工匠役の語りである。第一のレベルを「テキスト」とするならば、この第二のレベルは「メタテキスト」と理解できる。さらにこのメインの語りを包むように位置するのが、第三のレベル、つまり開幕と閉幕を告げ、再度物語への解釈を提示する天使役のセリフである。これは言わば「メタ・メタテキスト」とも言うべき語りであろう<sup>35)</sup>。

そして、この第二のレベルの語りを詳しく読解していくと、さらに複雑な時間の構成が浮かび上がる。劇中、皇帝役は巫女役の導きによって幻視を経験する。この聖母子の幻視とは、山車の上に

て展開される活人画、もしくは掲げられた板絵の演出によって表現されたものであった。つまり、生身の演者のセリフと身振りによって進められる聖なる物語の時間は、ここで、停止、もしくは遅延が挿入されるのである。このように幾重にも折り重なり、時には遅延や停止が挿入される聖史劇の時間は、均質かつ不可逆的に流れる近代的な時間とは、根本的に異質なものであった。当然、このような時間は聖史劇に限ったものではなく、当時の説教集や瞑想録など、他ジャンルのテキストにも共通して確認できる。しかしそれらの読み物と比較しても、同時代の各都市における受容の広がり、また演者の身振りや「見世物としての効果」によって構成された演劇的表象のインパクトを鑑みるとすれば、聖史劇の上演が組織した時間への考察の重要性はたしかだと思われる。

さて劇中では、折り重なり伸縮するこうした時間は、演技空間内のある定まった座標と紐づけられていく。そのプロセスが、とりわけはっきりと確認できる場面として、聖史劇『洗礼者聖ヨハネの斬首の聖史劇』のト書き部を引用する。

イエスと父なる神が山の頂に現れ、そしてイエスは、前にふたりと後ろにふたりの、計四人の天使を伴ってやってくる。イエスはとてもゆっくりやってくる。イエスが到着するまでの間、聖ヨハネはこのスタンツェを語る：

(中略)

さらに聖ヨハネは話す。律法学者たちの方を向き、彼らにイエスを示して言う：

(中略)

イエスは彼らのあいだへと入る。そしてみなはひれ伏す。イエスはこのように言う：<sup>36)</sup>

この場面で、ヨハネ役とキリスト役の演者のあいだに設定され、詩節の進行とともに詰められていく距離とは、ひとつの原器をもとに測量が可能な線分ではなく、「来るべき時」を指し示すメシア的な時間が可視化されたものと言えるだろう。なぜなら原典であるルカによる福音書によれば、民衆への洗礼者の説教とイエスの到来とのあいだには、相応の時間の誤差があるはずであり、この



示した。ドイツ人は山車によじ登った。多くの者が、彼をフェスタの登場人物であると思っていた<sup>41)</sup>。

その後、このドイツ人が山車を壊し、そこで初めて異常事態を悟った見物客たちが、慌てて狼藉者を取り抑えた記述が続く。この記録から、演技中の演者と見物客が言葉を交わすことが特に忌避されるべき行為ではなかったこと、そして見物客が聖史劇中の時空に参入することは、物理的に容易だったことが確認できる。この点については、聖史劇の登場人物のほとんどすべてが、在俗信徒会に属する市民であったことも重要だろう。日常の生活で見知った顔が聖なる物語を歌い紡いでいく状況で、キリストやマリアを見守る村人や市民をすすんで「演じる」ことは、多くの見物客にとってごく当然の流れでもあったのだ。もちろんその際には、みずからの足で演者を追い、みずからの身体で聖なる物語をたどるという経験が、重要な役割を果たしたことはまちがいない。また、十五世紀フィレンツェにおいて、『洗礼者聖ヨハネのフェスタ』とならんで最も有名な祝祭行事である『マギの礼拝のフェスタ』も、組織された時空にかんする興味深い事例である。つまり、このフェスタ当日のフィレンツェの街は、時空ごとエルサレムの街に変換され、見物客はエルサレムの市民として華々しい騎馬行列を迎えたのである<sup>42)</sup>。みずからの足で行列を追い、みずからの身体でエルサレムの市民を演じた彼らは、時間がめくるめく反復し、空間が伸び縮みする聖史劇において、見物客でありながら、かつ演者でもあったと理解できるだろう。

では、このような特徴を持つ聖史劇の時空は、同時代の図像資料の内ではいかに反復されたのだろうか。例えば、メシア的な意義とともに弾性を帯びた時空の反復としては、本稿冒頭で挙げたデル・サルトの作品が明快な例であろう（挿図3）。前景の人物群に対して後方から近づくのはまさにキリストで、メシアの到来を予言する洗礼者とキリストとの距離が極端に近接するこの画面構成に、違和感を持つとすればそれは時間と空間が均質で画一的であるという認識に基づいた、近代的



挿図16 ドメニコ・ギルランダイオ《降誕》1485年、板、フィレンツェ、サンタ・トリニタ教会

な誤謬に他ならない。ここで反復されるのは、異なる時や場所が結びつけた聖史劇の時空であり、群衆とキリストとのあいだの狭隘こそ、聖なる物語を「合理的」に理解するための積極的な契機となっているのだ。同様の画面構成は、他の同時代の図像資料にも確認できる。ドメニコ・ギルランダイオの《降誕》では、前景右に描かれた羊飼いや聖母子たちの位置に対して、マギの一行の先頭が中景左に描かれている（挿図16）。原典と照合すれば、この両者の距離はあまりにも近接しすぎており、「三一一致」と照合すれば、「非合理的」な構成と断罪されざるを得ない。また、フラ・アンジェリコの《受胎告知》では、さらに極端な構成を確認することができる（挿図17）。前景に大きく描かれた天使ガブリエルとマリアの場面に対して、後景左に樂園追放の場面が設定されている。この双方の場面をひとつの画面に並置することは、近代が「合理的」とする解釈を、あくまで拒絶するかのようである。もちろん、ここに挙げた三点の作品のそれぞれを、広義の異時同図法の事例として整理することも可能であるし、またこうした時空の圧縮が、すでに図像制作の規範となっていたことも事実である。しかし、フィレンツェ全市を挙げたフェスタにおいて、さらには他の都市においても上演された聖史劇が、前述の折り重なる



挿図 17 フラ・アンジェリコ《受胎告知》1432-33年、板、コルトーナ、司教区美術館



挿図 18 ベノッツォ・ゴッツォリ《マギの礼拝》1458-59年、フレスコ、フィレンツェ、メディチ・リッカルディ宮殿

時間と伸縮する空間を組織したことをふまえ、そしてその見物客は身体的な契機を得て物語に参加したことを鑑みれば、これらの図像の前に立った鑑賞者の経験は、より重層的なものとして理解できるのではないだろうか。

さらにここで、見物客の身体的契機がいっそう強調された『マギの礼拝のフェスタ』と関連して、同時代の図像資料を確認する（挿図 18）。ベノッツォ・ゴッツォリの作品では、荘厳に装飾された登場人物たちが長く連なっていく行列の姿が、壁面を這うように描かれている。ここでは、エルサレムの市民を「演じる」見物客が行列を追いかけた経験が、壁面に沿って歩みながら眺める鑑賞者のそれに、重なってくるのが明らかである。行列すべてを一度に見るかす視界から疎外されることで、鑑賞者はより強く、十五世紀の祝祭行事が実現した象徴的な時空の反復／再演を生きることが可能となるのである。推移する歩みと眼差しが、鑑賞者と見物客のあいだで重なる事例は、例えばカッソーネを飾るための作品にも看取できる（挿図 19・20）。この横に引き延ばされた画面のなかで、背景に描かれたいくつかの建築物に注目してみると、それらはフランカステルの指摘にもあるとおり、中世典礼劇に用いられた「屋台」の特徴を良く示している。絵画的な記号のシークエンスのなかにそうした演劇的リアリティを帯びた記号が嵌め込まれた事実に加えて、さらに興味深い点は、左右に複数の消失点が設定されたフリーズ状の画面の形態であり、ふたつの異なる場面を繋ぐように展開する行進の描写であろう<sup>43)</sup>。鑑賞者の眼差しを強くコントロールするこうした図像の特徴が、舞台装置である山車が広場に複数台並置さ



挿図 19 ゴッツォリ派《アンティオコスとストラトニケの物語》1470年頃、板、パリ、クリュニー美術館



挿図 20 《グリゼルダの物語》1480 年頃、板、モデナ、エステ家絵画館

れ、絢爛豪華な行列が通りを練り歩いたという、聖史劇の上演が生み出す光景と重なることは明らかであろう。このように、聖史劇の見物客の眼差しを措定することで、透視図法や「君主のボックス席」といった特権的で超越的な視覚経験とは異なる、より非均質で多元的な身体経験をふまえて物語に参加することができた、図像の前に立った当時の鑑賞者の姿を類推する可能性が生まれるのである。

#### むすびに代えて

本稿では、十五世紀フィレンツェの聖史劇と、同時代の図像とのあいだに存在した照応関係を明らかにするために、見物客と鑑賞者の眼差しが交差した可能性を論じてきた。ここで最後に、この照応関係の考証を補足するために、別の論点を提示したい。それは、当時の画家が、いかに聖史劇の舞台装置の制作に携わったかということである。この議論は、美術史研究において、聖史劇の影響を実証的に提示するために重要であろう。ただ、現在のところ、聖史劇の上演や制作団体である在俗信徒会についての資料的限界のため、十全の研究結果が認められるわけではない。しかし例えば、聖史劇『キリストの昇天』では、一四二五年六月にマソリーノが舞台装置の「雲」に彩色を施し、天使を描いた際の出納記録が、制作団体の聖アグネス信徒会の会計帳簿に残っている<sup>46)</sup>。同資料からは、一四三三年にボナイウート・ディ・ジョヴァンニが、舞台装置の「城」に彩色を施したことも判明している<sup>47)</sup>。また、『聖霊降臨祭』を制作した聖霊信徒会には、ロレンツォ・ディ・ピエ

ロという名の座付きの画家がいたことも判明している<sup>46)</sup>。しかし現状では聖史劇の舞台装置と同時代の図像について、とりわけ製作／制作の段階における交差を実証的に示すことは、容易ではないと言える。

ただ本稿で扱ったような、数少ないながらも存在する見物記録や、編年史家の記述、在俗信徒会の資料調査、そして近年同定が進んだ上演台本を元に、聖史劇演出の再構成と検証を進めることは可能である。そしてそこから、絵画と演劇の、互いに反復し再演しあう関係が、少なくとも受容の段階においては存在したことが示し得るだろう。また、本稿では、図像を前にした鑑賞者に、見物客の経験が重なる点に議論を収斂させたが、これは逆のベクトルも然りである。すなわち、聖史劇上演に足を運んだ見物客に、図像を見た際の記憶が重なることは、ごく自然にあり得ただろう<sup>47)</sup>。重要な点は、「典拠」や「源泉」という言葉のもとに特権的な一方向のベクトルを措定することを回避し、複数の表象領域間で循環し、回帰するベクトルを確認することである。

当時の人々が図像を前にした際の記憶はすでに失われて久しく、また聖史劇を見物し喝采を挙げた人々の記憶も同様である。けれども、人々のそれぞれの経験を交差させることは、失われた記憶の一端を再構成する端緒となり得るだろう。この意味において聖史劇は、美術史を初めとする表象文化研究において、極めて貴重な参照項と言えるのである。

#### 註

- 1) R. Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals*

- 1450-1650, Suffolk, 1984.
- 2) R. C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, 1980, pp. 77-78. 祝祭日のタブーを犯したものは、通常時の二倍の罪科に処せられる。
  - 3) B. Corio, *Patria Historia*, 1503; ristampa, *Storia di Milano*, ed. A. M. Guerra, Torino, 1978, II, p. 1936.
  - 4) A. J. Schutte, *Printed Italian Vernacular Religious Books 1465-1550: A Finding List*, Geneva, 1983, pp. 66-69. この初期刊行本としての『聖史劇』をそのまま聖史劇の「上演台本」として取り扱うことには注意が必要である。当時の空前の出版ブームに際し、出版家たちは伝来する『聖史劇』のテキストを大きく改変し、「宗教的読み物」にしたからである。ただ「祝祭表象」としてではなくとも、『聖史劇』が当時の市民にとって馴染みの表象であった事実には変わりはない。
  - 5) 一部の地方で伝承されている例外的な事例を除くならば、聖史劇は、十八世紀には宗教的教化の手段として、十九世紀には愛書家によるコレクターズ・アイテムとして、さらに、十九世紀の半ばにはリソルジメント期のメンタリティのもと「イタリアの言語」「イタリアの文学」の原形として評価されるに留まった。以下の編者の序文を参照。F. Belcari, *Le rappresentazioni ed altre di lui poesie*, ed. A. G. Galletti, 1883.
  - 6) A. D'Ancona, *Origini del Teatro Italiano*, 2 vols, Firenze, 1877; seconda rev. Torino, 1891, ristampa, Roma, 1996.; *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI raccolte e illustrate*, a cura di Alessandro D'Ancona, 3 vols, Firenze, 1872.
  - 7) C. Molinari, *Spettacoli Fiorentini del Quattrocento. Contributi allo studio delle sacre rappresentazioni*, Venezia, 1961.
  - 8) L. Zorzi, *Il Teatro e la Città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, 1977.
  - 9) *Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni Fiorentine del Quattrocento*, a cura di Nerida Newbigin, Bologna, 1983.
  - 10) 同時代の他の祝祭表象と比べて、聖史劇についての記述が稀少である理由については様々な仮説があるが、現在有力とされているのは、前掲書にてニュービギンが示した次の仮説である。つまり、教会暦に則って毎年繰り返される世俗の馴染みのフェスタについては、歴史家や編年史家が殊更記録を取る必要を感じなかったのではないかというものである。外交手段としての聖史劇上演についての記録は、決して少なくないことから、この仮説は一定の説得力があるだろう。
  - 11) M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* 2<sup>o</sup> ed., Oxford, 1988, pp. 165-168.
  - 12) 広く中世の典礼劇、宗教劇を画像の典拠として提示した例では、エミール・マールやオットー・ベヒト、最近ではヨハネス・トリップの研究が有名。しかしマールの立論は、その後メイヤー・シャビローによって覆されている。以下を参照。E. Mâle, *L'Art religieux du XII siècle en France*, Paris, 1940. M. Schapiro, *Late antique, early Cristian and medieval art*, New York, 1979. いずれにしても演劇表象を画像制作の「典拠」として、敷衍的に指定することは困難である。しかし、個別の画像作品内で、舞台上のひとつの記号が反復される事例の検証については、貴重な成功例も存在する。そのひとつがウッチェロの《聖餅の奇蹟》についてのラヴィンの研究がある。M. A. Lavin, *The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca*, «The Art Bulletin» XLIX, 1967, pp. 1-24.;
  - 13) H. Damisch, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972, pp. 91-113.
  - 14) M. Palmieri, *Historia Florentina 1429-1474, «Rerum Italicarum Scriptores» XXVI, Città di Castello*, 1906. パルミエーリは、宗教的行進を構成する仮装グループや山車の主題の詳細なリストを残している。この資料は、主にイギリスやフランドル地方で発展した長大なサイクルプレイが、イタリアにも存在したことを伝えるという意味で、演劇史的にも貴重な証言である。
  - 15) フィレンツェ国立図書館の以下の写本資料に収録されている。Conventi Soppressi F. 3. 488. 本稿で、出版資料ではなく写本資料を扱う理由は、上記注4を参照。
  - 16) *La rappresentazione della natività del Nostro Signore Gesù Cristo*. (Stanza della festa di Ottaviano Imperadore), 1465, vv. 1-16. in N. Newbigin, *Nuovo Corpus*.
  - 17) L. B. Alberti, *De Pictura*, II 42, a cura di C. Greyson, London, 1975, p. 82.
  - 18) *La rappresentazione della natività del Nostro Signore Gesù Cristo*. v. 305.
  - 19) 天使役の羽根や頭部に装着する小輪などの小道具の記述は、一四六六(六七年)の一月に編纂された同信者会の財産目録に含まれる。以下を参照。N. Newbigin, *Feste D'Oltrarno. Plays in churches in fifteenth-century Florence*, Firenze, 1996, cit., II, Appendix III; Agnese 115 (1466/67).
  - 20) ロシア語圏スズダルの主教アブラハムによる手記の原語はロシア語である。その英訳テキストは以下に収録。N. Newbigin, *Feste D'Oltrarno. Plays in churches in fifteenth-century Florence*, 1996, I, pp. 60-63. 主教アブラハムはフィレンツェ公会議に出席するために来訪した。カトリックとギリシア正教会による教義のすり合わせが進む風潮のなか、当時フィレンツェの多くの教会内にギリシア正教会の教会の特徴である内陣障壁が設置された。この内陣障壁上が、聖史劇の典型的な演技空間のひとつとなる。
  - 21) G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini and P. Barocchi,

- Firenze, 1966–1987, III, pp. 450–452.
- 22) H. Damisch, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, 1972, p. 103.
  - 23) N. Newbigin, *Feste D'Oltrarno. Plays in churches in fifteenth-century Florence*, 1996, I, pp. 7–9.
  - 24) G. Vasari, *Le vite*, pp. 188–191. これらの装置を用いて降下するガブリエル役の青年が、終始直立姿勢を保っている点は、絵画と聖史劇の照応関係を検証する上で重要である。
  - 25) 聖史劇の各演目では、物語の進展に沿って幾度も辺獄の存在が強調される。これは当時の教義で、イエスの受肉の意義として、辺獄に幽閉される父祖の救出がまず強調されたことと重なる。フランクカステルが既に指摘しているように、当時の《辺獄への降下》の図像の多くに、あたかも演劇の大道具のような洞穴が見られる。
  - 26) N. Newbigin, *Feste D'Oltrarno. Plays in churches in fifteenth-century Florence*, 1996, cit., II, Appendix IV; Piccione 57, f. 77r (1436–37). 大道具に用いられるロープは補修、再購入の頻度が高く、上演に際する消耗が大きかったと推測される。
  - 27) N. Newbigin, *Nuovo Corpus*, cit., p. 83.; anonimo, *Diario di Firenze fino al 1532*. 『聖母マリアのお清めの聖史劇』が収録されている写本資料も、第一章の降誕劇と同じ以下のものである。 *Conventi Soppressi* F. 3. 488.
  - 28) 時に聖史劇では、舞台上に椅子が設置された。自分の出番を待ち、また出番を終えた登場人物がそこで待機するケースが多かったと思われる。具体的なテキストを挙げていないものの、バクサンダールも以下に指摘した。 M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* 2° ed., 1988, p. 170.
  - 29) *La rappresentazione della Purificazione*, 1465, vv. 137–144, in N. Newbigin, *Nuovo Corpus*.
  - 30) この復元モデルが製作された当時は、サンティッシマ・アヌンツィアータ教会が聖史劇『受胎告知』の上演会場とみなされていた。現在では、サン・フェリーチェ・イン・ピアッツア教会が『受胎告知』の会場であったとみなされている。以下を参照のこと。 R. C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, 1980, pp. 63–73.; N. Newbigin, *Feste D'Oltrarno. Plays in churches in fifteenth-century Florence*, 1996, I, pp. 7–12.
  - 31) マリアが右に位置し、ガブリエルが左に位置する《受胎告知》はフィリッポ・リッピのものなど一部の図像に認められるが、それらとこの一四三九年の聖史劇の上演の関連を指摘した論文は以下である。 D. Denny, *The Annunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Centuri*, PhD diss., 1965.
  - 32) N. Newbigin, *Feste D'Oltrarno. Plays in churches in fifteenth-century Florence*, 1996, I, p. 6.
  - 33) id. p. 7. この一四三九年の演出では、ガブリエル役の青年は肩に装着したハーネスによってロープに固定される。重要な点は、こちらの上演でも空中を滑空する演者は直立姿勢を保ったという事実である。
  - 34) G. Vasari, *Le vite*, p. 190. ランプが仕込まれたフレームの穴に蓋を設けて、それをワイヤーで開閉する仕組み。その機構を解説する素描が、フィレンツェ国立中央図書館の写本資料に残されている。 Banco Rari 228, f. 115v.
  - 35) *La rappresentazione della natività del Nostro Signore Gesù Cristo*. (Stanza della festa di Ottaviano Imperadore), 1465, in N. Newbigin, *Nuovo Corpus*. それぞれの場面の位置は、以下の通りである。開幕の告知：一—三十二行；皇帝の幻視：二二—二六四行；降誕：三〇五—三六〇行；閉演の告知：三九三—四〇〇行
  - 36) *La rappresentazione di San Giovanni Battista quando fu decollato*, 1465, (vv. 105–129) in N. Newbigin, *Nuovo Corpus*. このテキストも以下に収録。 *Conventi Soppressi* F. 3. 488.
  - 37) id. v. 561.
  - 38) F. Belcari, *La rappresentazione quando la Nostra Donna Vergine Maria fu annunziata dall'angelo gabriello*, 1469, in N. Newbigin, *Feste D'Oltrarno*, II. 様々な演目に「辺獄の父祖たち」が登場し、「来るべき時」の解釈が繰り返された事実をふまえると、聖史劇『キリストの復活』においてキリスト役とアダムやダヴィデ、ヨシュアを演じる者達が、ともに楽園へと行進する場面には、大きなカタルシスがあったと推測できる。
  - 39) 原語はギリシア語で、そのイタリア語訳が以下に収録。 D'Ancona, *Origini*, I, p. 231.
  - 40) 既に本稿で触れた、パルミエーリによるページの記述から類推可能。旧約から新約に至る様々な主題を代理する山車が複数台並置されたシニョリーア広場で、聖史劇は上演された。それ故、スイスやフランスにおける受難劇に顕著な、樽などを土台にした正面性の強い舞台設営とは異なっていたと考えられる。しかし一方で、聖人伝などに範をとった単独の演目を上演する際は、フィレンツェでも正面性の強い専用の舞台がしつらえられた。サンタ・マリア・ノヴェッラ広場における舞台は以下を参照。 C. Molinari, *Spettacoli Fiorentini del Quattrocento*, Venezia, 1961, pp. 83–84.
  - 41) N. Newbigin, *Nuovo Corpus*, cit., pp. XXVIII–XXX; M. Palmieri, [Historia Florentina (1429–1474)].
  - 42) 『マギの礼拝のフェスタ』については以下を参照。 R. C. Trexler, *The Journey of the Magi*, Princeton, 1997.; R. C. Trexler, *The Magi Enter Florence: The Ubriachi of Florence and Venice*, *Studies in Medieval and Renaissance History*, new series 1, 1978, pp. 129–217. 行進を見物すること以上に市民が苦心したのは、行進ルートに設定された自らの地区の通りを、いかに豪華に飾り立てるかであった。
  - 43) フランクカステルが最初に指摘した、図像内に描かれた中世典礼劇の「屋台」は、モリナーリによる詳しい考証が残っている。以下を参照。 C.

- Molinari, Spettacoli Fiorentini del Quattrocento, 1961. ただし、モリナーリはしばしば中世典礼劇と聖史劇を混同したまま論を進めている点が見受けられる。聖史劇の上演台本にかんする最新の文献学的成果をふまえた上で、モリナーリの図像分析を再度検証することは有意義であり、今後の課題である。
- 44) N. Newbigin, *Feste D'Oltrarno. Plays in churches in fifteenth-century Florence*, 1996, cit., II, Appendix III; Agnese98 *Entrata e uscita (1424-1441)*, ff. II. 80r-81v.
- 45) id, f. 172r.
- 46) N. Newbigin, *Feste D'Oltrarno. Plays in churches in fifteenth-century Florence*, 1996, cit., II, Appendix IV; Piccione 60 (1455-1457), f. 25r. ただし、このロレンツォ・ディ・ピエロという画家が、シエナ派のヴェッキエッタと同一である可能性は低い。
- 47) N. Newbigin, *Feste D'Oltrarno*, cit., p. 6.; p. 61. 主教アブラハムは自らの手記のなかで「彼の容姿のあらゆる点が、神の遣いについてのひとつの図像を完全に表していた」「彼らの装いは、私たちが聖なる図像に描かれた彼らを見るときのようなであった」などの表現を用いている。
- 参考文献
- 【テキスト】
- Feo Belcari  
1469 *La rappresentazione quando la nostra donna vergine maria fu annunziata dall' Angelo Gabriello*, in Newbigin N. (a cura di), *Feste d'Oltrarno*, vol. II, Firenze, Olschki, 1996.
- Anonimato  
1465 *La rappresentione del martirio del glorio apostolo santo Bartolomme*, in Molinari C. (a cura di), «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» Serie II-XXIX, 1960.
- 1465 *La rappresentazione di San Giovanni Battista quando fu decollato*, in Newbigin N. (a cura di), *Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni Fiorentine del Quattrocento*, Bologna, Tamari, 1983.
- 1465 *La rappresentazione della natività del Nostro Signore Gesù Cristo*, in Newbigin N. (a cura di), *Nuovo Corpus*.
- 1465 *La rappresentazione della Purificazione*, in Newbigin N. (a cura di), *Nuovo Corpus*.
- 【引用文献】
- Alberti L. B.  
1975 *De Pictura*, II 42, a cura di C. Creyssonm Bari, Laterza.
- Baxandall M.  
1988 *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* 2° ed., Oxford, Oxford University Press (『ルネサンス絵画の社会史』篠塚二三男・池上公平・石原宏・豊泉尚美訳, 平凡社, 1989年).
- Belcari F.  
1883 *Le rappresentazioni ed altre di lui poesie*, a cura di A. G. Galletti, Firenze, Presso Ignazio Moutier.
- Corio B.  
1503 *Patria Historia* [ris. anas. in Guerra A. M. (a cura di), *Storia di Milano*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1978]
- Damisch H.  
1972 *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Le Seuil.
- D' Ancona A.  
1877 *Origini del Teatro Italiano*, Firenze, Successori le Monnier. [2° ed. Torino, Loescher, 1891; ris. anas. Roma, Bardi, 1996]
- Denny D.  
1977 *The Annunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, New York, Garland Publishing.
- Lavin M. A.  
1967 *The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca*, in «The Art Bulletin» XLIX, 1-24.
- Mâle E.  
1966 *L'Art religieux du XII siècle en France*, Paris, Librairie Armand Colin.
- Molinari C.  
1961 *Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributi allo studio delle sacre rappresentazioni*, Venezia, Neri Pozza.
- Newbigin N.  
1983 *Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni Fiorentine del Quattrocento*, Bologna, Tamari.
- 1996 *Feste D'Oltrarno. Plays in churches in fifteenth-century Florence*, Firenze, Olschki.
- Palmieri M.  
1906 *Historia Florentina 1429-1474*. in *Rerum Italicarum Scriptores XXVI*, 2° ed., Città di Castello, Lapi.
- Schapiro M.  
1979 *Late antique, early Cristian and medieval art*, New York, G. Braziller.
- Shutte A. J.  
1983 *Printed Vernacular Religious Books 1465-1550: A Finding List*, Geneva, Droz.
- Strong R.  
1984 *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Suffolk, Boydell Press.
- Trexler R. C.  
1978 *The Magi Enter Florence: The Ubriachi of Florence and Venice*, in «Studies in Medieval and Renaissance History» new series 1, 129-217.
- 1980 *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press.
- 1980 *Florentine Theatre, 1280-1500: A Checklist of Performances and Institutions*, in «Forum Italicum» 14, 454-575.
- 1997 *The Journey of the Magi*, Princeton, Princeton

- University Press.  
 Vasari G.  
 1550-1568 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, [ris.  
 anas, Pisa, Scuola Normale, 1994.]  
 Zorzi L.  
 1977 *Il teatro la città. Saggi sulla scena italiana*,  
 Torino, Einaudi.

## Re-presenting pictures — on a basis of studies of Sacre Rappresentazioni —

Hiroaki SUGIYAMA

Graduate School of Human and Environmental Studies,  
 Kyoto University, Kyoto, 606-8501 Japan

This Paper examines pictures of the fifteenth century on a basis of Sacre Rappresentazioni, a kind of sacred plays, which were presented in Florence at that time. As Schapiro and Baxandall insisted, it is difficult to verify the one-way influence from theater to picture. However, if we don't seek the "sources" of those pictures, it is possible to find the "repetition" between theater and picture, namely interactive influence.

At first, we notice theatrical signs in fifteenth century pictures. Actually, some of these signs can be found on the stage of Sacre Rappresentazioni; thus the gap between two realities in picture ought to have activated eyes of the appreciators of pictures and those of the spectators of theater at the same time.

Secondly, we notice supernatural light or representation of light sources. In some programs of Sacre Rappresentazioni, for example the *Ascension* and the *Annunciation*, there were very intense illuminations as stage effects; thus representation such as lights around God or the celestial sphere in painting seems to be "repetition" of the stage effects and also the trigger for approach of the appreciator and the spectator.

Finally, we notice time and space in picture and in theater. Characteristic of time in Sacre Rappresentazioni were delay, suspension and return. And the acting space was very elastic; besides the spectators were forced to be involved with the play and chase the moving actors around large square such as Piazza della Signoria. Therefore, if the appreciators had the memory of the theater, they ought to have had multiple experiences.