

消えた血の行方

ローマ受難劇の身体表象

杉山 博昭

1. はじめに

1.1. 十字架降架

16世紀には美しいキリストの身体がいくつも表わされた。そのひとつはヤコポ・ダ・ポントルモ《十字架降架》のなかにある [図 1]。フィレンツェのサンタ・フェリチタ聖堂カッポーニ礼拝堂を飾るこの作品は、マニエリスム様式の代表作にも数えられる。構図を確認すると、キリストの両足はマリアの右腕に、マリアの左腕はキリストの上半身に対応している。つまり、画面のほぼ中心点に置かれたマグダラのマリアの左手を軸に、その4つの要素が点対称をなしつつ回転するかのように見える。この幾何学的運動による整頓と拮抗するのが、ところせましと詰め込まれた登場人物の多さが生む混沌であり、整然と雑然の両極が統合されることなく作用し続ける点こそ、この画面が鑑賞者を引きつける要因のひとつではないだろうか。その伝でいうと、引力は画面内のキリストの描写そのものからも発せられている。もはや美しいと形容するだけでは収まらない、艶めかしささえも感じさせる官能的な肢体は、処刑後にもかかわらずほとんど損傷のない肌理を見せている。あたかも青白く発光するかのような皮膚は、直前に執行された処刑をめぐる印象とやはり両極を構成し、鑑賞者はそのあいだで宙づりになる。もちろん、精緻な幾何学的構図や血

色を漂白したような身体描写が、当時の図像制作上の規範にかなっていることもたしかである。

ところでこの作品は、1525年にルドヴィコ・ディ・ジーノ・カッポーニによって注文された。カッポーニはその3年前までローマに滞在しており、教皇レオ10世と御用達の銀行家として辣腕を振っていたのは周知の事実である^{*1}。一方そのころ、カッポーニは制作統括として、絵画とは別の宗教的表象の制作に深く携わっていたことはあまり知られていない。その表象とは受難劇である。

1.2. 受難劇

ローマにおける受難劇の制作団体はゴンファローネ兄弟会である^{*2}。平信徒の構成組織である兄弟会は、もともと13世紀にペルージャで起こった鞭打ち苦行運動に端を発する。みずからの背中を鞭で打ち、キリストが人として耐えた痛みを思いを馳せつつ街を練り歩く行為は、兄弟会という組織とともにイタリア全土へ広がった。その後、賛歌の歌唱に従事するラウデージと呼ばれるカテゴリが登場する一方で、ディッシプリナーティと呼ばれるカテゴリの兄弟会は依然、鞭打ち苦行に取り組み続けていく。1260年代にローマで結成されたゴンファローネ兄弟会はイタリア最古の兄弟会のひとつであり、16世紀においては、イタリア最大のディッシプリナーティであった[図2]。ちなみに同兄弟会の役割は、鞭打ち苦行の遂行以外に加えて、貧者への施し、病院の運営、宿泊施設の経営、聖遺物の管理、奇蹟を起こすイコンの運用など、多岐にわたる^{*3}。しかし、なにより同兄弟会の名をキリスト教世界に知らしめたのは、1450年から1530年にかけて上演された受難劇にほかならない。

その80年間の上演史のなかで、1517年の記録がとりわけ示唆的なのだとすれば、そ

.....
^{*1} Wisch, Barbara and Newbiggin, Nerida, *Acting on Faith, the Confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome*, Saint Joseph's University Press, Philadelphia 2013, pp. 297-298.

^{*2} 中世ヨーロッパにおける兄弟会に言及する研究領域は多数にのぼるが、ゴンファローネ兄弟会に焦点を定めた研究は数少ない。パーバラとニュービギンによる先の研究を除く重要な成果は以下。Ruggeri, Luigi, *L'archiconfraternita del Gonfalone: memorie*, Morini, Roma 1866; Biasotti, Giovanni, *L'importanza e la funzione storica della Confraternita del Gonfalone a Roma*, in «Atti del II Congresso nazionale di studi romani (Roma, 24.-29.4.1930)», 3 vols., Cremonese, Roma 1931, 2, pp. 69-76.; Lumbroso, Matizia Maroni and Martini, Antonio, *Le confraternite romane nelle loro chiese*, Fondazione Marco Besso, Roma 1963, pp. 186-212.

^{*3} ローマにおける同兄弟会の役割として受難劇制作につぐ重要なものは、サンタ・マリア・マッジョーレ大聖堂の《ローマの民の救い》とサンタ・マリア・イン・アラチェリ聖堂の《擁護の聖母》と呼ばれるふたつの聖母イコンの運用である。以下を参照。Wisch and Newbiggin, *Acting Faith*, pp. 5-8.

れは教皇レオ 10 世が同年の受難劇に全贖宥を認めたという事実にある*⁴。言い換えるなら、聖金曜日にこの受難劇を見物した者は、原罪以外のあらゆる罪にかんして完全に赦しが得られたのである。結果、キリスト教世界の各地から大量の巡礼者がローマに殺到し、上演会場はおおいに活況を呈したと思われる。またこの活況は、ゴンファローネ兄弟会の会計帳簿からも間接的に推し量ることができる。たとえば先述のカッポーニが制作統括としてかかわった 1517 年の総制作費 430 ドゥカートは、ローマ受難劇史上の最高額である*⁵。一方、同年 10 月にマルティン・ルターが『95 か条の論題』を発表したことにかんがみるなら、宗教改革の名高い端緒の半年前に上演された宗教的表象の重要性は、まず疑う余地がないだろう。

1.3. 問題

これら一連の背景をふまえつつゴンファローネ兄弟会関連資料を読解すると、ふたつの記述に目がとまる。ひとつは 1492 年度財産目録の文言である。

キリスト用の衣装。肌色のダマスク織、新品、裏地に革をあてたもの。物品、キリスト用衣装ダンスのなか*⁶。

簡素ながらも的を射たこの「ただし書き」を信じるなら、劇中、15 世紀末のキリスト役はみずからの肌をそのまま露出したわけではなく、綾織りの美しい肌色肉襦袢を着用していたことになる。「受難」という主題であっても、演者自身の肌を見せることは好ましくないという判断があったのだろう。もうひとつの記述は、くだんの 1517 年度会計帳簿の文言である。

屠畜業者で仕立担当の親方マルコに、キリスト用衣装の仕立料 20 ボロニーニを支払った。さらにその肉は、サンティ・クアランタ聖堂までチャップオーニに配達させた*⁷。

この記述から、もうひとつのキリスト役用衣装の発注先は屠畜業者であり、さらにその素材としてナマの肉、皮、内臓がもちいられたかもしれないことがわかる。つまり 1517 年

*⁴ Ibid. pp. 296-297.

*⁵ Ibid. p. 297.

*⁶ Archivio Segreto Vaticano, Arciconfr. Conf. 1218, fo. 13v.

*⁷ Archivio Segreto Vaticano, Arciconfr. Conf. 133, fo. 21r.

の演技空間において、キリストの身体は整った肌理ではなく血の滴るただれた肉塊として再現された可能性が認められるのである。

ここにたって、銀行家カップーニが従事したふたつの表象、すなわち注文主としてかわったポントルモ《十字架降架》と制作統括としてかわったローマ受難劇とのあいだに、身体表象をめぐる齟齬が指摘される。そこで本論は検討すべき問題として以下を設定する。すなわち、受難劇の血はどこから来てどこへ行ったのか、もしくは、画面から消えた血はどこにあるのか、という問題である。身体論からイメージ論にわたるこの問題への応答は、上演史研究がいまだ停滞するローマ受難劇や同時代の表象文化の理解にもつながるはずである*⁸。

2. ルート

2.1. 往路

上述の問題を検討するために、まず現時点で判明している受難劇の概要を確認する。受難劇本編の上演会場はフラウィウス円形闘技場、通称コロッセオである。しかしゴンファローネ兄弟会は、受難劇の上演にあわせてその前後に宗教行列を実施している。ルートと構成はおおむね以下のとおりである〔図3〕*⁹。

聖金曜日の朝、キャストとスタッフを含むゴンファローネ兄弟会会員はフードの付いた清潔な白い衣に身を包み、ローマ旧市街に位置するみずからの拠点、サンタ・ルチア・ヌオーヴァ聖堂に集合する。行列の先頭には兄弟会の名称でもある行進用大旗が進む。この行進用大旗は黒いベルベット製で、兄弟会の紋章が刺繍されている。それに続くのは行進用の銀製十字架で精巧な磔刑像が備え付けられている。このふたつはかなりの重量があり、それを保持して行進する人員は都度雇い入れられていた。このふたりに続くのはサンタ・

*⁸ その重要性にかんがみるならローマ受難劇上演史研究の成果が多いとはいえないが、示唆的な成果も存在する。以下を参照。Pettinelli, Rosanna Alhaique, *La Compagnia del Gonfalone e la Passione al Colosseo*, in *Un'idea di Roma: società, arte e cultura tra Umanesimo e Rinascimento*, ed. Fortini, Laura, Roma nel Rinascimento, Roma 1993, pp. 73-98.; Newbiggin, Nerida, *The Decorum of the Passion. The Plays of the Confraternity of the Gonfalone in the Roman Colosseum, 1490-1539*, in *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image*, ed. Wisch, Barbara and Ahl, Diane Cole, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 173-202.; Idem, *La Compagnia del Gonfalone e le sue rappresentazioni negli Anni Santi del 1500 e del 1525*, in *Il Cristianesimo: fonte perenne d'ispirazione per le arti*, ed. Ricci, Franco Carlo, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2004, pp. 161-182.

*⁹ Wisch and Newbiggin, *Acting Faith*, pp. 291-293.

ルチア・ヌォーヴァ聖堂の聖職者たちで聖歌隊の子どもたちもともに進む。その後に二列縦隊で続くのが兄弟会会員である。

一行はカンポ・デイ・フィオーリ広場を抜け、現在ではジュッポナリー通りと呼ばれる、細く入り組んだ路地に入る。そこからポンペイウス劇場の外壁に沿って進み、現在の^{サンタ・マリア・デル・ピアント}悲嘆の聖母通りから、オクタヴィアヌスの列柱をくぐる。続けて、ユダヤ広場を横切りサンタンジェロ・イン・ペスケリーア聖堂と魚介市の前を通過する一行は、マルケッルス劇場の北側にいたる。その後、カンピドリオの丘の南端に沿って進み、フォロ・ロマーノの先に見えてくるのが、当時は城壁の一部に組み込まれていたティトゥス凱旋門である[図4]。

ローマ帝国が属州エルサレムの反乱を鎮圧した西暦70年の戦勝を記念するこの凱旋門は、そのレリーフの図像とあわせてつとに言及される。つまりそこに表現されているのは、エルサレム神殿から戦利品として燭台を持ち出し、ユダヤ人捕虜とともにローマに凱旋する兵士たちなのである[図5]。このレリーフの直下を通過し、徐々に高まる兄弟会会員と見物客たちの緊張と期待は、目前に迫るメイン会場コロッセオにおいて臨界に達する。

2.2. コロッセオ

中世以来街はずれの「悪魔巣くう廃墟」として疎まれていたコロッセオだが、15世紀の人文主義者たちはこの巨大遺跡を劇場として再生する欲望を抱いた。そのひとりがウィトルウィウス『建築十書』の初版を手がけたジョヴァンニ・スルピツィオである。スルピツィオは枢機卿ラファエーレ・リアーリオをとおして、ゴンファローネ兄弟会がコロッセオの使用許諾を得られるよう働きかけた^{*10}。

他方、教会側もこの巨大遺跡のキリスト教化を目論んでいた。1490年、ゴンファローネ兄弟会の要望をかなえた教皇イノケンティウス8世によって、受難劇の会場はサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ大聖堂前からコロッセオへと移される。1493年、リアーリオの援助を受けた同兄弟会はコロッセオの大改修に取り組み、場内に同時並列舞台を建設した^{*11}。つまり受難劇において、キリストの受難の段階をあらわす^{スタツィオーネ}留は、すべてコロッセオ内の複数の舞台に割り当てられていたと考えられる^{*12}。ただし現状、同時並列舞台の配置や構造を具体的に再構成することは、資料的限界のために困難である[図6]。

さて、この円形闘技場の建設に動員されたのが、かつてエルサレム陥落後に連行された

*10 Ibid., pp. 294-295.

*11 Ibid., pp. 271-272.

*12 当時、聖週間のローマでは、市内7つの聖堂にそれぞれ留が割り当てられてはいたが、それらをキリスト役の演者が経巡っていたわけではない。

ユダヤ人奴隷であった点は、きわめて示唆的である。16世紀に巨大劇場へと変貌するこの古代遺跡は、いわばユダヤ人の恥辱が刻まれたモニュメントであった。つまり16世紀において、ユダヤ人の「あわれな被害者」としての記憶とユダヤ人の「神の敵」としての表象が、ここで衝突したと考えられるのである。当然のことながらこのふたつのイメージが相容れることはない。結果として、聖週間のローマにおいて場の読み替えという政治的操作は粛々と進められることとなった。

ではその受難劇本編の検討に入るまえに、次節で宗教行列の復路を確認する。

2.3. 復路

本編上演後、宗教行列の一行は往路とおなじルートを逆行し、サンタ・ルチア・ヌォーヴァ聖堂まで行進を実施する。すでに確認したとおり、ローマ旧市街を貫くこの道行きは多数の古代遺跡を縫い合わせる行為でもある。ただここで、古代世界にたいするキリスト教世界の勝利という象徴的効力以上に重要なことは、イン・ペスケーリア聖堂からユダヤ広場、オクタヴィアヌスの列柱にいたる地域が、当時すでにユダヤ人街として成立していた点にほかならない。すなわちこの宗教行列の遂行は、キリストを迫害した「神の敵」の表象を、16世紀を生きるユダヤ人に重ね合わせる政治的操作として機能したかもしれない。復路の兄弟会会員が取った身振りは、この可能性をたしかに裏付けるものである。

入り組んだ路地を進むこのルートは道のりにして3キロメートルを超え、当時未舗装であった地面は春先の長雨のためにぬかるんでいたと思われる。そこを進むゴンファローネ兄弟会のうち鞭打ち苦行に及ぶ者は裸足であり、手に持つ鞭の先には銀の飾りが付いていた。この銀の飾りが背中に刺さり引き裂くようにみずからを鞭打ちつつ、彼らは歩き続けた〔図7〕。もちろんこの身振りを披露する対象は、ヨーロッパ各地から巡礼にやってきた見物客たちであった。しかし、その群衆のなかには市井に暮らす多くのユダヤ人たちも含まれていた。彼らは、受難劇の興奮も覚めやらぬままにキリストの苦しみを追体験する道行きに、選択の余地なく立ち合わせられていたのである。

サンタ・ルチア・ヌォーヴァ聖堂に到着後、キャストとスタッフを含む兄弟会会員たちは、まず鞭打ち苦行に及んだ会員たちの治療に取りかかった。当時ゴンファローネ兄弟会はローマで計5箇所の施療院を運営していたが、そのうちのひとつはサンタ・ルチア・ヌォーヴァ聖堂近くに位置していた^{*13}。そこではたらく同兄弟会の女性会員は^{スベダリエーレ}施療担当であり、この日も背中に多くの裂傷を負った会員たちの施術にあたったはずである。中世から近世にかけてのヨーロッパにおいて、裂傷に対する一般的な治療は、ワインで負傷箇所

* 13 Ibid., pp. 235-242.

を洗い流し卵白で傷口を覆う手当であった^{*14}。実際、同施療院の会計帳簿には以下の記述が残されている。

支出、ワイン用水差し、ただし鞭打ち苦行者を清めるためのもの^{*15}。

また、ひととおりの手当が完了したのち、聖史劇など他の祝祭行事制作の例にもれず、豪華な晩餐が準備されたことはいうまでもない^{*16}。

以上、宗教行列の概要をふまえたうえで、つぎに受難劇本編を考察するべく上演時テキストの分析に入る。

3. テキスト

3.1. 改訂

現在、ローマ受難劇にかんする上演時テキストは二点伝わっている。ひとつは 1496 年初版でサン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ大聖堂聴罪司祭ジュリアーノ・ダーティ作の『キリストの受難』である。その表紙には初演記録として「コロッセオで上演された」という文言も記されている。ダーティ版は 19 世紀まで再版され続けるほどのロングセラーを記録しており、ローマ受難劇研究で取り上げられてきたのはもっぱらこのテキストである^{*17} [図 8]。

.....
* 14 池上正太『中世の生活』新紀元社、2016 年、30-31 頁。ゴンファローネ兄弟会の会計帳簿は本体と施療院とで厳密に分けられている。また、サンタ・ルチア・ヌオーヴァ聖堂近くの施療院にかんする財産目録には、ベッドやシーツの点数が数えられている。以下を参照。Archivio Segreto Vaticano, Arciconfr. Conf. 1218, ff. 25r, 26r.

* 15 Archivio Segreto Vaticano, Arciconfr. Conf. 115, fo. 27v.

* 16 1491 年 2 月 17 日にフィレンツェ聖史劇『聖パウロと聖ヨハネ』へ出演したバルトロメオ・マージの『日記』は、終演後の宴会の盛況を生き生きと伝える貴重な資料である。以下を参照。Eisenbichler, Konrad, *How Bartolomeo Saw a Play*, in *The Renaissance in the streets, schools, and studies: essays in honour of Paul F. Grendler*, ed. Eisenbichler, Konrad and Terpstra, Nicholas, CRRS Publications, Toronto 2008.; 杉山博昭『ルネサンスの聖史劇』中央公論新社、2013 年、102-105 頁。

* 17 Dati, Giuliano, *La passione di Christo. Historiata in rima vulgari secondo che recita e representa de parola a parola*, Fritag, Andreas and Besicken, Johann, Roma 1496. 本テキストの翻刻版はニュービギンが運営する個人サイトに公開されている。以下を参照のこと（最終確認日 2020 年 1 月 18 日）。
http://www-personal.usyd.edu.au/~nnew4107/Texts/The_Gonfalone_in_Renaissance_Rome_files/GonfalonePassion.pdf

もうひとつのバージョンは 1517 年初版の『悲劇として改訂された受難』である。作者 ヒエロニムス・シニクスの詳細は不明だが、前後の状況から 1517 年にはこちらが上演された可能性が高いと考えられる^{*18}。ところが研究史上、シニクス版はほぼ看過されてきており、現代にいたるまで当然のように翻刻版も存在しない [図 9]。

しかし、1517 年にマルコ親方が製作したくだんの衣装を考察するうえで、シニクス版の検討は不可欠である。そこでまず、このシニクス版とダーティ版の構成を比較する [表 1]。まずふたつのテキストは「キリストの受難」という主題を共有しているにもかかわらず、ダーティ版と比べてシニクス版はその分量がほぼ半分に短縮されていることに気づく。構成をくわしく確認すると、この差はもっぱら「磔刑」の場面に起因していることがわかる。600 行にもおよぶダーティ版「磔刑」の場面と 100 行足らずのシニクス版の同場面をくわしく照合すると、「ロンギヌス」「アリマタヤのヨゼフ」「巡礼者」など、後者で削られた複数の要素が浮かび上がる [表 2]。ただダーティ版「磔刑」の場面において、それらの要素を圧倒するテキスト量を占めているのがユダヤ人による罵詈雑言とそれに応じるマリアらの怨嗟の声である^{*19}。

従来、ローマ受難劇と反ユダヤ主義が結びつけて語られてきた理由のひとつは、ダーティ版のこの特徴に求められる。さらに、ダーティ版と比較してシニクス版が等閑に付されてきた理由は、シニクス版では反ユダヤ的欲望が鳴りを潜めたかのように感じられる点にあるのかもしれない^{*20}。しかし本論が冒頭で設定した問題をふまえると、シニクス版テキストの資料価値はいや増すばかりといえる。もちろん本論が注目するのは、キリストの身体表象もしくはキリスト役の衣装遷移と関連する箇所である。

3.2. 緋の衣

キリストの身体表象にかんがみるなら、ふたつのバージョンではっきり目にとまるのはボールボラ緋の衣に言及する一連のセリフである [表 3]。もちろん「緋の衣」は、共観福音書のすべてに記載されている普遍的な要素であり、一般的にはキリストが「ユダヤの王」を「僭称した」ことを揶揄し嘲笑するための記号とみなされる。たとえば『ルカによる福音書』

.....
^{* 18} Cynics, Hieronimus, *La passione reducta in Tragedia per el Cynico nuovamente impressa*, unidentified printer, Roma after 1520. 本論で参照したこのシニクスのテキストは第二版であり、所蔵先はセビージャのコロンブス図書館である。

^{* 19} 従来、ダーティ版テキストについては、その整理された流麗な韻律と反ユダヤ主義的内容が参照されてきた。以下を参照。Newbiggin, *The Decorum of the Passion*, pp. 182-185.

^{* 20} シニクス版テキストが有する美的価値について、ニュービギンは極めて厳しい評価を下している。反ユダヤ主義的内容が相対的に抑えられた点以外に、シニクス版の詩作技巧のつたなさも研究上の参照項になりにくかった理由のひとつだろう。以下を参照。Ibid. p. 185.

23章11節において、ヘロデはピラト邸のもとへキリストを送り返す際、彼に「派手な衣」を着せる。この時点で「鞭打ち」は未実施である。一方『マルコによる福音書』15章17節と『ヨハネによる福音書』19章2節の「紫の服」、さらに『マタイによる福音書』27章28節の「赤い外套」は「鞭打ち」後のキリストが羽織られる衣であり、その後場面は「エッケ・ホモ」に移る。

これらの原典に照らし合わせるなら、ダーティ版は『ルカによる福音書』の展開をほぼ踏襲するのに対して、シニクス版は他の福音書を参照しているように見える。しかし、この改訂には原典の変更以上に重要な意義が認められる。つまり、本論冒頭で参照したゴンファローネ兄弟会1517年度会計帳簿の記載をふまえるなら、シニクス版における「緋の衣」は、あの親方マルコが畜類を解体して製作したナマ肉襦袢であったという仮説が成立するのである。

以下、テキストに即してこの仮説の検討を進める。たとえばシニクス版において、ヘロデ邸からピラト邸へキリストが送り返される場面は、以下のとおりである。

イエスは続く言葉にも応えず、ヘロデは彼にその衣装を着せる：

棒っきれひとつ持たせて、白い装いにしやれ／そいつを阿呆として扱うことがさも当然であるかのように、／尻は覆ってやれ、裁判で恥をかかせろ／さあ、引きずり出せ、すぐに連行してしまえ（Cn: vv. 410-413.）

「^{ヴェス・テ・ビアンカ}白い装いにしやれ」と「^{ヴェステイーテ・ツェレタン}尻は覆ってやれ」というふたつの表現にかんがみるなら、この場面でキリスト役が身につけた衣装はそれぞれ、1492年度財産目録に記載されたダマスク織の肌色肉襦袢もしくはそれに類するものと、腰巻きだったと考えるのが合理的である。言い換えるなら、まだキリストの身体は鞭打たれていないため、このタイミングでナマ肉襦袢であるところの「緋の衣」を着せられなかったのかもしれない*²¹。

その後、綾織りの輝く肌理に包まれたキリスト役は、「鞭打ち」の場面に臨む。

百人隊長は配下の兵士に言う：

そいつの身体を鞭でできる限り打ちつけてやれ／ありとあらゆる血管から血が噴き出すまでだ

兵士たちはキリストに緋の衣を被せ、柱に鎖で縛り付ける：

あまりに多くの切り傷を負って、緋の衣をまといやがった／王にふさわしい鎖でしばられた、この柱のもとでな（Cn: vv. 465-468.）

.....
* 21 ここでもうひとつ銘記すべきことは、衣装替え時の場面で演者がまとう肉襦袢をセリフが明示的に言及している点である。中世宗教劇の見物客が有していたリテラシーの一端がかいま見える点で興味深い。

凄惨な拷問場面のさなか、シニクス版における「緋の衣」は満を持して披露されたと考えられる。そうであるなら、百人隊長の「あまりに多くの切り傷を負って、デ・ポールボラ・フラ・タンテ・ルイーネ・セ・ヴェスタ緋の衣をまといやがった」というセリフはもはや決定的といえる。ここで言及される「緋の衣」とは、鞭打ち後のただれた肉やしたたる血をショッキングに再現するナマ肉襦袢であったとしか思えないのである。

さらにキリスト役が「緋の衣」を脱ぐ場面も、この考察と符合する記述を見せる。

百人隊長は配下の者に命じて、イエスから緋の衣を剥ぎ取り、彼の服を着せてやる
よう言う：

緋の衣はこいつの渴きを抑えてしまうだろう／だからこいつには自分の衣で死
なせてやるのだ (Cn: vv. 529-530.)

本論の仮説にもとづくなら、ここでナマ肉襦袢を脱がされたキリスト役は先の肌色肉襦袢をあらためてまとい、磔刑に向けてキリストの身体はあたかもポントルモが描いたかのような整った肌理で再表象されたと考えられる。キリスト役のいささか慌ただししい衣装替えもさることながら、ここでいっそう興味深い点を指摘することができる。それはここにかいま見えるトポス「渴きを癒す血」の存在と、それが癒す対象にキリストみずからが含まれている事実である^{*22}。

このあらたな知見に際して本論の議論は、この「緋の衣」をかたち作る肉と血に投影された感情と欲望に向かうべきだろう。そこで、シニクス版テキストともっとも関連性が高く豊富な情報量を有するダーティ版を資料としてあわせて参照する。

3.3. 血液

ダーティ版の読解は、シニクス版で割愛されたセリフのなかに、血への言及が複数存在したことをあきらかにする。そのいくつかのセリフのうち、先のシニクス版と紐付けうる箇所のひとつが以下である。

マリアは言う：

.....
^{*22} 管見のかぎり、「緋の衣」を殉教の血のメタファーとする解釈としてもっとも早い例は、17世紀末のイエズス会士パオロ・セニエーリのものである。以下を参照。 *Opere del padre Paolo Segneri della compagna di Gesù*, vol. 1. *Prediche e panegirici*, La società tipografica de' classici italiani, Milano 1845, p. 508.

渇きのために死に瀕しているわたしの息子を見なさい／声はしわがれ、弱々しく、途切れているのです／彼にわたしの血を、さあ早く飲ませてください、もし／そなたらのなかで、慈悲に衝き動かされる者がいるのなら（Dt: vv. 993-1000.）

舌鋒するどくユダヤ人を罵りつつ、マリアは息子に自分の血を飲ませるよう懇願する。当時の平信徒にとって、キリストの血とともにマリアの乳が救済の執り成しのメディウムとして機能したことはすでに指摘されるとおりである*²³。その伝でいうなら、キリストがマリアの血を飲むというイメージは、執り成しにおける主体とメディウムの交差という点で示唆的にちがいない。いずれにせよここでは、聖週間のコロッセオといういわばキリスト教世界の中心において、血に喚起される欲望がきわめて大きかったという事実を銘記したい。

次に、おなじくシニクス版では割愛された、キリストの血がロンギヌスの目の病を癒す場面を参照する。

〔天使たちは〕続けて言う：

ただ、よこしまでいかわしい罪をあがなうためだけに、／血はいま、ありとあらゆる血管や脈から滴っています／貴くも喜ばしいその血でもって、／あなたは全世界をお救いになりました（Dt: vv. 1055-1062.）

十字架上方に降臨する天使は、「罪をあがなう血」の素晴らしさを高らかに歌い上げる。ここには「渇きを癒す血」と同様に、救済の執り成しのメディウムである血へのポジティブな欲望が投影されている。ただしこのメディウムとしての血の表象は、以下の「十字架降架」の場面において反転する。

ここでマリアはヨゼフからキリストの身体を腕に受け取り、言う：

息子よ、かつて雪のように白かったあなたの肉は、／いまや見るかげも無く、すべてが黒ずんでしまった／息子よ、正義の血はもう草をよごすべきではないのです／この大地をけがすべきではないのです／裂かれ砕かれてしまったあなたの身体から／したたる血を、その草や大地が飲んでいのです／息子よ、あの者らは万物をかたち作ったあなたの手を、蔑みつつ／串刺しにし、あなたの足も台無しにしまいました（Dt: vv. 1225-1232.）

.....
* 23 岡田温司『もうひとつのルネサンス』人文書院、1994年、56-59頁。

キリストを抱くマリアのセリフが、息子の身体が被った深刻な損傷を明確に言語化する点は注目に値する。「台無し」になった身体を歌い上げるこの声は、まさしく神性放棄、ケノーシスの表象にほかならない^{*24}。この文脈のもと、「草をよごす」^{レルバ・マッキアーレ}ものであり「^{ファール・ラ・テッラ・ブルッタ}大地をけがす」ものであるキリストの血には、あたかも汚染元に対する忌避というネガティブな感情が投影されているかのようである。

以上のとおり、ダーティ版には美しい血と汚らしい血という対照的なふたつの血が表わされており、相反する欲望と感情がそれぞれに投影されていたと考えられる。ただダーティ版のセリフに点々と残された一連の赤い染みのほとんどは、のちのシニクス版で漂白されている。ヒエロニムス・シニクスがその「白い」テキストを執筆するさなか、マルコ親方は畜類を屠り内臓や腸を掻き出しつつキリスト用衣装を製作していた。そうであるなら、かつての血をめぐる両義的な欲望と感情は、くだんのナマ肉襦袢が引き取った可能性が指摘される。

以上のテキスト分析をふまえてあきらかになった諸条件について、以下、整理を試みる。

3.4. 鏡像

従来、ほぼ閑却されてきたマルコ親方製作の舞台衣装とシニクス版テキストだが、その両者の照合は1517年のキリスト役の衣装替えの可能性を浮き彫りにする。鞭打ち後のキリストと磔刑時のキリストの比較から、すなわち、ナマ肉襦袢着用のキリスト役と肌色肉襦袢着用のキリスト役の比較からは、ふたつの身体の興味深い対照が浮かび上がる。まず、ダーティ版テキストのマリアがセリフで表象したケノーシスは、1517年のコロッセオの演技空間において視覚的に実現された。ピラト邸へのキリスト送致後の「鞭打ち」と「エック・ホモ」の場面において、血濡れ黒ずんだ汚い身体が際だっていたことはあきらかである。その後、劇中の衣装替えにともない、この醜いキリストと入れ替わりに美しいキリストが現れる。すなわち、十字架上には綾織りの絹に身を包む整った肌理が掲示されるのである。この年の聖週間にローマを訪れた巡礼者たちは、対照的なふたつの身体の置き換えを目撃したと考えられる。

さらに受難劇本編上演後の鞭打ち行列まで視野に入れるとすれば、いっそう状況は示唆的に映る〔表4〕。すなわち受難劇の磔刑の場面をはさんで、ふたつの血があたかも鏡像のように立ち現れるのである。キリスト役が演じた上演中の血が穢れた血であるとすれば、

.....
^{*24} ジャンニ・ヴァッティモによると、本来「キリストの受難」と紐づけられるケノーシスは、同一性を突き崩す契機となりうる概念である。つまり、この概念を敷衍することは現代社会が直面する困難を読み替える可能性にもつながるのである。以下を参照。岡田温司『イタリア現代思想への招待』講談社選書メチエ、2008年、156-163頁。

キリストに倣った上演後の血は聖なる血といえる。なぜなら、一方は忌むべき獣の血であるのに対して、他方は神の血たりうるワインで中和された人血であるからである。ここにおいて、1516 年以前の両義的な血の言語表象は、1517 年にふたつの視覚表象に分かれて再現されたとみなせるだろう。

磔刑の十字架を鏡のようにして現れたふたつの血は、いずれもキリストの血を代理するという一点において、相補性を帯びる。磔刑というひとつの空虚をめぐる循環するこの血は、さらに巡礼者の身体という媒体を介してカトリック世界全域に達したのではないだろうか。

以上をふまえて、冒頭で掲げた問題への応答を試みたい。

4. おわりに

4.1. 応答

銀行家ルドヴィコ・ディ・ジーノ・カッポーニを補助線とする本論が設定したのは、受難劇の血はどこから来てどこへ行ったのか、もしくは、画面から消えた血はどこにあるのかという問題であった。ここでそれに応答するとすれば、以下のとおりになる。すなわち 1517 年の受難劇の血は、鞭打ちの場面で滴り落ち、エッケ・ホモの場面向けて流れ、磔刑の場面で奈落に潜った。その伏流する血は、上演後のユダヤ人街のただなかにふたたび噴出したのである。もちろん、マニエリスム期に描かれた艶やかなキリストの足下に血流が通っていたとする解釈は、いささか挑発的すぎるかもしれない。しかし少なくとも、その轟惑的な白い身体が構成したのは、あくまで当時のカトリック世界における極のひとつであったと捉えるのが妥当だといえる。

ここで最後にもうひとつの問題を提示してみたい。つまり、その血は誰のものであったのかということである。もちろんナマ肉襦袢の血と宗教行列の血は、いずれもキリストの血を代理するものでしかない。しかしキリスト役を彩る前者の穢れた血は、復活祭の原型である過越の祭、ペサハを想起させないだろうか。『出エジプト記』*²⁵と『レビ記』*²⁶が表わすとおり、かつてユダヤ人はペサハに際して、羊もしくは山羊を屠殺したうえでその血を儀礼にもちいた。他方キリスト教は、イエス・キリストを象徴的な「犠牲の羊」とみなし、典礼から一切の生贄を放逐した。それにもかかわらず、1517 年の復活祭はあたかもペサハの供犠をコロッセオ内で再現したかのように解釈することもできるのではないだろう

* 25 『出エジプト記』12 章 5-10 節。

* 26 『レビ記』23 章 1-44 節。

うか*²⁷。

もしそうだとすれば、この受難劇で流された血はユダヤの血である。受難劇の「パレルゴン」ともいえる宗教行列のルートも、受難劇の「コア」をなすキリストの身体も、あらかじめユダヤの契機に貫かれていたことになる。「キリストを殺したのはユダヤ人でありローマ人であってはならない」という命題を抱えた教皇庁とゴンファローネ兄弟会は、それを表象するためにふたつの政治的操作を遂行したのではないか。すなわち、遺跡に残るいにしへのユダヤ人の恥辱をキリストの受難によって抹消し、屠畜業者によって準備されたユダヤの血を聖変化に供せられるカトリックの血によって穢すという操作である。

いずれにしてもその後のローマにおけるユダヤ人の生は苛烈を極めたことはまちがいない。たとえば 1539 年にはユダヤ人街への大規模な襲撃があり、1555 年にはローマ・ゲットーが建設されている。一連の歴史的事実とローマ受難劇の因果関係については、別の機会に検討したい。

* 27 ジョルジョ・アガンベンは、ユダヤ教の祭司職からイエス・キリストを経てキリスト教の司祭職へと受け継がれてきたはたらきのなかに、重要ないくつかの分節を認めた。そのひとつが、秘儀と代務の断絶と接合である。しかしローマ受難劇においてキリスト役の身体を穢した衣装はエフェメラルな素材であり、結果として「一回性」が強くなった。言い換えるなら、キリスト教が『ヘブライ人への手紙』の解釈をとおして積み上げてきた、はたらきの「反復性」が脅かされたのである。したがって、1517 年聖週間のコロッセオには、人間のはたらきの系譜における重要な揺らぎが生じていたと考えられる。以下を参照。Agamben, Giorgio, *Opus dei. Archeologia dell'ufficio. Homo sacer, II*, 5, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 13-41 [『オプス・デイ 任務の考古学』杉山博昭訳、以文社、2019 年、3-49 頁]。

図版



図 1
ヤコポ・ダ・ポントルモ《十字架降架》1525-28年、サンタ・フェリチタ聖堂、フィレンツェ

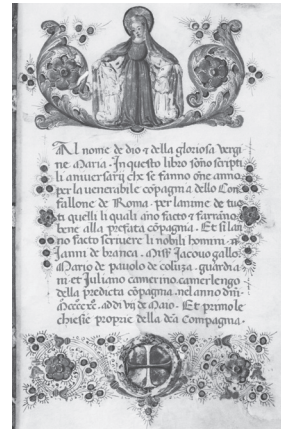


図 2
『ゴンファローネ兄弟会会則』表紙、1490年、バチカン機密文書館、バチカン

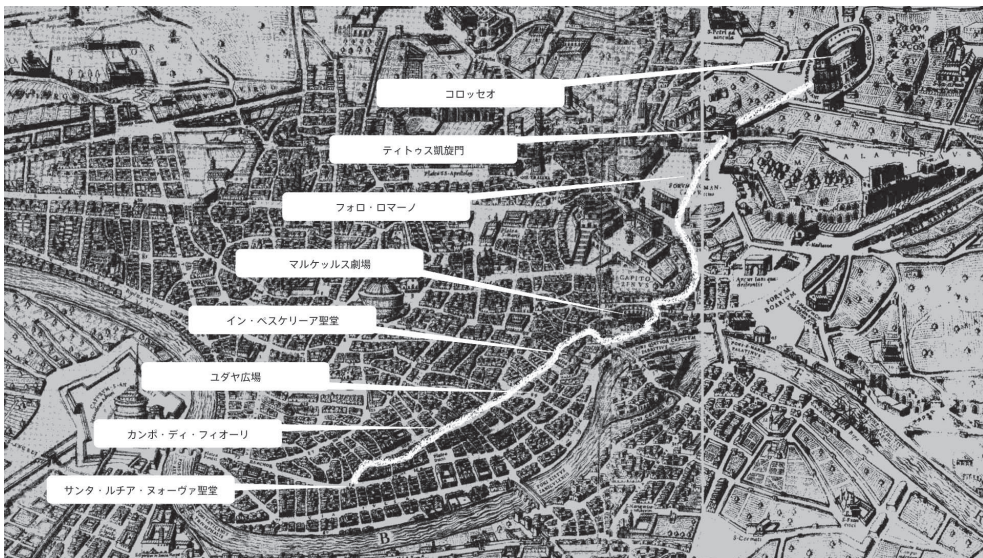


図 3
「聖金曜日の宗教行列のルート」(以下の図像への杉山による加筆
[マリオ・カルターロ「大ローマ図」1576年、パブリックドメイン])



図4
ジョヴァンニ・ドージョ & ジョヴァンニ・カヴァリエーリ「ティトゥス凱旋門」
1569年、大英博物館、ロンドン



図5
《神器を担ぐ人びと》81年、ティトゥス凱旋門、ローマ

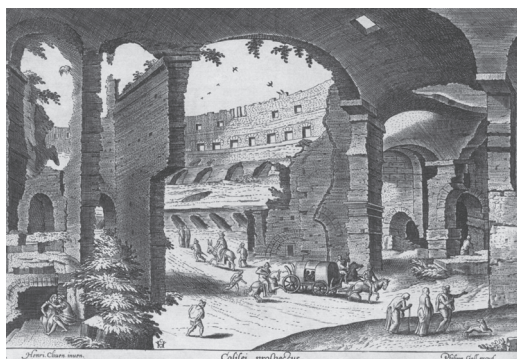


図6
ヘンドリック・ファン・クレヴ「コロッセオの眺め」1580年代、パブリックドメイン



図7
「鞭打ち行列」1517年、マルチャーナ図書館、ヴェネツィア

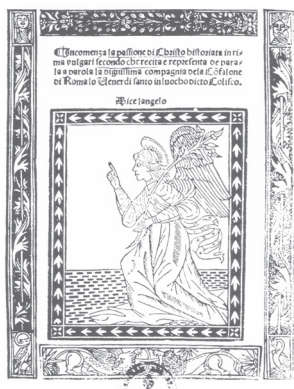


図8
ジュリアーノ・ダーティ『キリストの受難』
初版、1496年、公立図書館、アウグスブルク

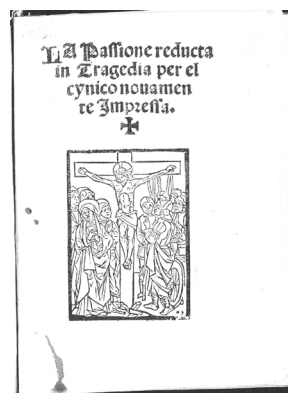


図9
ヒエロニムス・シニクス『悲劇に改訂された受難』
二版、1521年、コロンブス図書館、セビージャ

表

ダーティ版 (1496)		対照	シニクス版 (1517)	
行数	場面		場面	行数
1-48	開幕の告知		開幕の告知	1-16
49-64	コーラス		↓	↓
65-130	ユダの裏切り		ユダの裏切り	17-64
↓	↓		晩餐準備	65-91
↓	↓		コーラス	92-112
↓	↓		最後の晩餐	113-150
131-180	オリーブ山の祈り		オリーブ山の祈り	151-209
↓	↓		コーラス	210-230
181-250	イエスの捕縛		イエスの捕縛	231-287
251-276	カイアフアの尋問		カイアフアの尋問	288-322
277-292	ペテロの否認		ペテロの否認	323-330
↓	↓		ユダの自殺	331-346
↓	↓		コーラス	347-367
293-342	ピラトの尋問 #1		ピラトの尋問 #1	368-391
343-358	コーラス		↓	↓
359-388	ヘロデの尋問		ヘロデの尋問	392-415
389-430	ピラトの尋問 #2 ①		ピラトの尋問 #2	416-455
431-476	イエスの拷問		ピラトの手の洗浄	456-463
477-524	エッケ・ホモ		イエスの拷問	464-471
525-544	ピラトの手の洗浄		エッケ・ホモ	472-479
545-576	ユダの自殺		コーラス	480-501
577-600	道行き		道行き ④	502-567
601-1200	磔刑 ②		磔刑	568-653
1201-1208	十字架降下		十字架降下	654-669
1209-1224	コーラス		↓	↓
1225-1336	イエスの哀悼 ③		↓	↓
			開幕の告知	670-677

表 1
ふたつのテキストの対照

場面	ダーティ版「独自要素」	シニクス版「独自要素」
ピラトの尋問 #2	バラバ	
磔刑	ロンギヌス、アリマタヤのヨゼフ、巡礼者など	
イエスの哀悼	ピラト	
道行き		ヴェロニカ

表 2
上記以外のテキストの差異

場面	ダーティ版 (1496)	シニクス版 (1517)
ヘロデ邸からピラト邸への連行時	緋の衣	半裸 (肌色肉襦袢 + 腰布)
鞭打ち直前	半裸 (肌色肉襦袢 + 腰布)	↓
鞭打ち直後	緋の衣	緋の衣 (ナマ肉襦袢)
磔刑時	半裸 (肌色肉襦袢 + 腰布)	全裸 (肌色肉襦袢)

表 3
キリスト役衣装の比較

場面	ピラト邸への連行時	鞭打ち後	磔刑後	宗教行列復路
場所	コロッセオ			ユダヤ人街
主体	キリスト			兄弟会会員
状態	半裸	緋の衣	半裸	白い衣
衣装	絹製肉襦袢	ナマ肉襦袢	絹製肉襦袢	鞭打ち苦行用衣装
前景化する素材	綾織りの絹	獣肉・腸・皮・ 獣血	綾織りの絹	人血・ワイン
色	肌色	暗い赤	肌色	暗い赤
血の属性	-	ベサハの血	-	典礼の血

表 4
1517 年上演時におけるキリストの身体表象の諸条件

Whereabouts of Lost Blood: An Investigation of the Corporal Representation of Roman Passion Play

Hiroaki SUGIYAMA

This paper proposes an analysis to provide a unified explanation for the sheer contrast of visual images between the clean body of Christ depicted in many religious pictures, such as Pontormo's *The Deposition from the Cross* (1525-28), and bloody body in Passion Play in the 16th century. Passion Play is a dramatic presentation depicting the Passion of Jesus Christ: his trial, suffering and death. First, this paper reviews the outline of the Play including the processional penance by the flagellants, who also produced the Play. Second, this paper analyzes the stanzas in which the reverence of Christian is projected onto a blood of Christ and those in which its avoidance is projected onto his blood. Based on the analysis, this paper claims that the blood which is not depicted in the crucifixion scene is realized in the whipping scene of the Play and the flagellants' procession instead. Finally, this paper concludes that the blood of livestock that was used in the whipping scene was regarded as a sacrifice of the Jewish religion, whereas the blood of flagellants was taken as a medium of the transubstantiation of the Catholicism.