

Title	ジャック・カロが描くコンメディア・デッラルテの二つのイメージ： 3人のパンタローネとスフェッサニアの踊り
Sub Title	
Author	金山, 弘昌(Kanayama, Hiromasa)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2009
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.24 (2009.) ,p.133- 154
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20090531-0133

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ジャック・カロが描く コンメデア・デッラルテの二つのイメージ —〈3人のパンタローネ〉と〈スフェツサニーアの踊り〉—

金山弘昌

1. 序

ジャック・カロ Jacques Callot (1592-1635) は、17世紀初頭に活躍したロレーヌ出身の版画家である⁽¹⁾。カロは、とりわけフィレンツェで過し

* 本文中の略号（カタログ番号）は以下。

L. : Lieure, J., *Jacques Callot. Deuxième partie. Catalogue de l'œuvre gravé*, 3 vol., Paris, 1924-1927.

(1) カロに関するおもな文献は以下。A. de Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes*, Paris, 1685, IV, pp. 41-68, ed. 1725, III, pp. 358-382. F. Baldinucci, *Cominciamento et progresso dell'Arte dell'Intagliare in Rame. Colle vite*, Firenze, 1686. F. Baldinucci, *Notizie de'Professori del disegno*, Firenze, 1681-1728 (VI, 1728), ed. Ranalli, 1845-47, Firenze, IV, pp. 372-390. E. Bruwaert, *Jacques Callot. Biographie critique*, Paris, s.d. [1914] J. Lieure, *Jacques Callot*, 5 vol. (*Première partie. La vie artistique*, 2 vol., *Deuxième partie. Catalogue de l'œuvre gravé*, 3 vol.), Paris, 1924-1927. D. Ternois, *L'Art de Jacques Callot*, Paris, 1962. J. Sadoul, *Jacques Callot. Miroir de son temps*, Paris, 1969. *Jacques Callot (1592-1635)*, Providence, Dep. of Art Brown Univ., 1970 (cat. Providence, 1970). H. D. Russell, J. Blanchard, *Jacques Callot. Prints and Related Drawings*, Washington D. C., National Gallery of Art (cat. Washington, 1975). G. Kahan, *Jacques Callot Artist of the Theatre*, Athens, 1976. 成瀬駒男『ルネサンスの謝肉祭 ジャック・カロ』小沢書店, 1978. Ternois, D., ed.: 1992, *Jacques Callot 1592-1635*, Nancy, Musée historique lorrain (cat. Nancy, 1992). *Le incisione di Jacques Callot nelle collezioni italiani*, Milano, 1992 (cat. Roma, 1992). 金山弘昌「フィレンツェのジャック・カロ：新たな上演芸術表象の誕生」『日本橋学館大学「紀要」』第7号, 2008年, pp. 13-38. 金山弘昌「ジャック・カロとコ



図1 〈3人のパンタローネ〉より《パ
ンタローネまたはカッサンドロ》



図2 同《カピターノまたは恋人》

た20代において、祝祭や演劇などの上演芸術を主題としてしばしば採り上げてきている。中でも注目すべきは、コンメディア・デッラルテを主題とした一群の作品であり、とりわけ代表的とされるのが、〈3人のパンタローネ〉(図1, 2, 14)と〈スフェッサニアの踊り〉(図3~10, 15)の二つの連作である。これらは19世紀以来、コンメディア・デッラルテの図像史料として、演劇史の書物においてしばしば採り上げられることでも有名である。

しかしながらこの2連作で描写されたコンメディア・デッラルテとその役者たちのイメージは、対照的といえるほど異なっている。〈3人のパンタローネ〉では登場人物が単独で、衣装や仮面など写實的に、また比較的

ンメディア・デッラルテの世界：『スフェッサニアの踊り』をめぐって』『演技とその表象 演技を描く諸芸術』（日本橋学館大学 芸術フォーラム叢書2），2008年，pp. 50-64。なお拙論「フィレンツェのジャック・カロ」の註(1)も参照されたい。

に動きの少ないポーズで描写されている。ところが〈スフェッサニーアの踊り〉では、デフォルメされ、仮面や衣装も定かでない二人一組の人物たちが、激しい輪舞を繰り広げているのである。

本稿の目的は、上記のような両連作における描写の対照性に焦点を当て、その理由について考察することである。相違の原因には、描写の対象そのものの相違と、制作者・出版者としてのカロの意図の相違の二つの要因が考えられよう。本稿では、まず主題そのものの相違について、カロの時代のコンメディア・デッラルテ自体に、幾つかの対照的な要素が共存していたことを指摘する。それは一つ



図3 〈スフェッサニーアの踊り〉より表紙



図4 同〈チコ・ズガッラとコッコ・フランシスコ〉

に喜劇自体と踊りであり、もう一つは在来型の配役や演技と、新たなナポリ風のそれである。カロは、これら対照的な特徴をいずれも把握し、しかし別の作品に描き分けているのである。次にカロの制作・出版意図の相違については、各連作の享受層への注目が必要であることを指摘する。すなわち2連作の表現上の相違は、コンメディア・デッラルテを知悉する相手向けに出版されたものと、より一般向けに出版されたもの間の制作意図の相違を反映したものと考えられるのである。

2. コンメディア・デッラルテを主題とした作品群

カロが、演劇や祝祭など上演芸術を主題としたのは、1612年から21年ま



図5 同《グアッセットとメストリーノ》



図6 同《プリチニエットとシニョーラ・ルクレティア》

でのフィレンツェ滞在中か、その直後にほぼ限られている。カロはすでに故郷ナンシーと修業の地ローマで素描と版画の基礎を身に着けていたが、フィレンツェ時代に一人前の版画家として成長し、さらには同地を治めるトスカーナ大公の宮廷画家の地位に登りつめた。そしてなによりこのフィレンツェにおいて、カロは祝祭や演劇というモチーフと本格的に出会ったのである。

17世紀初頭のフィレンツェは、ブオンタレンティやヤーコポ・ペーリの偉大な伝統、つまりオペラを生んだ16世紀末のメディチ家の宮廷祝祭の伝統をいまだ受け継いでいた。そしてこの伝統とカロを

結びつけたのが、彼のフィレンツェにおける師ジュリオ・パリージであった。パリージは宮廷の建築家にして、また舞台美術家でもあり、さらには版画家としてカロにエッチングの技法を教えたとされる⁽²⁾。カロはこの師パリージから、版画の技法に留まらず、透視図法による舞台背景画の作図や、さらには祝祭や演劇の舞台を版画の主題とすることそのものを学んだと考えられる。そしてカロは、この師パリージによる祝祭の素描を版画にするというかたちで、上演芸術主題の作品を手がけるようになる。

(2) 舞台美術家としてのパリージについては以下を参照。A. R. Blumenthal, *Giulio Parigi's Stage Designs: Florence and the Early Baroque Spectacle*, New York Univ. diss., 1984.

上演芸術とカロを結びつけたもう一つの要因が、彼の雇い主である宮廷からの要請である。カロは1614年から1621年までの宮廷画家の職にあったが、祝祭と演劇を愛好する大公コジモ2世から与えられた任務の多くが、宮廷生活を彩るさまざまな上演芸術を描くことだったのである。



図7 同《ラズッロとククルク》

本稿で注目するのは、カロによる上演芸術主題の作品中、コンメディア・デッラルテやそのキャラクターが登場するものである。しかしそれらを検討する前に、まずモチーフとなったコンメディア・デッラルテについて簡単に紹介しておく必要がある。



図8 同《シニョーラ・ルチーアとトラストロ》

当時「即興劇 *Commedia all'improvviso*」と呼ばれていたコンメディア・デッラルテは、粗筋だけの台本に基づき、パンタローネやザンニ、カピターノといった、一部仮面を着用した定型的キャラクターたち *tipi fissi*, *stock types* によって上演されるものであった⁽³⁾。フィレンツェでもこの種の劇は隆盛を極め、関税局

(3) コンメディア・デッラルテについての概説書は以下。A. Nicoll, *The World of Harlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge, 1963. アラダイス・ニコル『ハーレクインの世界 復権するコンメディア・デッラルテ』浜名恵美訳、岩波書店、1989年。S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, 1993. その他の参考文献については、以下。T. F. Heck, *Commedia dell'Arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*, Lincoln, rep. ed., 2000.



図9 同《フランカ・トリッパとフリテッリーノ》



図10 同《タリア・カントーニとフラカッソ》

が管理するバルドラッカ劇場という専用施設が設けられ、とりわけ冬季にマントヴァなどを本拠地とする劇団が訪れて公演をおこなっていた⁽⁴⁾。また宮廷でもその人気は絶大で、カロが仕える大公コモ2世は、病床にコンメディア・デッラルテの役者を呼び寄せて台詞を朗唱させるほどの愛好者であり⁽⁵⁾、大公の叔父ドン・ジョヴァンニ・デ・メディチは、ヴェネツィアに暮しつつ、有名なフラミニオ・スカーラを座長とするコンフイデンティ座の後援者として活動していた⁽⁶⁾。

このような演劇とその登場人物を、カロはさまざまな作品で描い

ている。例えば1616年の祝祭を描いた連作《愛の戦い》中の1点《行進、アフリカとアジアの山車の入場》(L.170, 図11)には、前景中央に、添景人物ながら紛う方なきコンメディアのキャラクターたちの姿を見出すことができる。またカロが宮廷の注文を離れて独自に企画したとされる1617年

(4) バルドラッカ劇場については以下。A. Evangelista, “Il teatro di comici dell’arte a Firenze (ricognizione dello ‘Stanza delle Commedie’ detto il Baldracca)”, *Biblioteca teatrale*, nn. 23/24, 1979, pp. 70–86. *I teatri storici della Toscana: censimento documentario e architettonico. VIII. Firenze*, E. Garbero Zorzi, L. Zangheri, ed., Firenze, Venezia, 2000, pp. 83–88.

(5) A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, 1905, ed. anast., Bologna, 1969, p. 153.

(6) ジョヴァンニ・デ・メディチについては以下。Ferroni, 1993, pp. 137–190.



図11 〈愛の戦い〉より《行進、アフリカとアジアの山車の入場》(部分)



図12 〈カプリッチ〉より《輪舞》



図13 《2人のパンタローネ》

頃の連作〈カブリッチ（奇想）〉(L. 214-263, 図12)にも、コンメディアの役者たちを描いた各種の図像を目にすることが出来る。そしておそらくは〈愛の戦い〉の添景人物を独立したモチーフとして発展させた習作《2人のパンタローネ（2人のザンニ）》(L. 173, 図13)を経て、この主題に関するカロの集大成というべき二つの連作、〈3人のパンタローネ〉と〈スフェッサニアの踊り〉が制作されるに至る。

ところで、カロ以前のコンメディア・デッラルテの図像に関して、従来は『フォッサール版画集成』やバイエルンのトラウズニッツ城の階段室壁画など、イタリア以外の例が若干知られるに留まっていた⁽⁷⁾。しかし近年はカトリッキの先駆的研究により、16世紀イタリアにおけるコンメディア・デッラルテの図像についても解明されつつある⁽⁸⁾。このためカロがイタリアにおけるコンメディア・デッラルテの図像の嚆矢であるという従来

(7) 16-17世紀初頭にかけてのコンメディア・デッラルテの図像についてのおもな研究は以下。J. H. McDowell, "Some pictorial aspects of early *commedia dell'arte* acting," *Studies in Philology*, vol. 39, 1942, pp. 47-64. C. Sterling, "Early paintings of the *commedia dell'arte* in France," *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. 2, no. 1, 1943, pp. 11-32. A. Beijer, "XVI-XVIII century theatrical designs at the Nationalmuseum," *Gazette des beaux-arts*, 6e série, vol. 28, 1945, pp. 213-236. H. Adhémar, "Sur quelques tableaux français représentant la *Commedia dell'Arte*: XVI-XVIII siècle", *Rivista di studi teatrali*, nn. 9-10, 1954, pp. 107-113. V. Mariani, "Commedia dell'Arte e arti figurative", *Rivista di studi teatrali*, nn. 9-10, 1954, pp. 55-68. G. Schöne, "Die *Commedia dell'arte* — Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern," *Maske und Kothurn*, vol. 5, 1959, pp. 74-77, 179-181. B. Corrigan, "Commedia dell'arte portraits in the McGill Feather Book," *Renaissance Drama, new series*, vol. 2, 1969, pp. 167-188. A. M. Nagler, "The *commedia* drawings of the Corsini scenari," *Maske und Kothurn*, vol. 15, no. 1, 1969, pp. 6-10.

(8) M. A. Katritzky, "Lodewyk Toeput: some pictures related to the *commedia dell'arte*," *Renaissance Studies*, vol. 1, no. 1, 1987, pp. 71-125. Katritzky, "Italian comedians in Renaissance prints," *Print Quarterly*, vol. 4, no. 3, 1987, pp. 236-254. Katritzky, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam-New York, 2006.

の見解には修正が迫られつつあるが、カロがそれまでに類例のないほど頻繁に、しかも新しい図像類型をもってこの主題を描いたということについては否定しがたいであろう。

カロがコンメディア・デッラルテをモチーフに採り上げた直接の動機や意図の詳細については明らかでないが、17世紀初頭のフィレンツェにおけるコンメディア・デッラルテの流行ぶりを想起するなら、カロの選択はほとんど必然的であったとさえいえよう。前述のように、カロの主君であるコジモ2世はコンメディア・デッラルテの熱狂的愛好家であり、コンメディアが上演されたバルドラッカ劇場はカロのアトリエのあったウフィツィのすぐ隣にあった。カロの滞在期間中にこの劇場で上演した劇団のうち、名称が明記されているものだけで、コンフィデンティ座、アッチェージ座、フェデーリ座、そしてユニティ座が挙げられ⁽⁹⁾、カロもこれら著名な劇団の演技に親しく接し得たはずである。さらに職業劇団による本来の即興劇だけでなく、宮廷周辺のアマチュアたちの団体も上演題目にしばしばコンメディア・デッラルテを取り上げていた。たとえばヤーコポ・チコニーニ率いるアカデミチ・デリ・インコンスタンティは、カロ滞在中のフィレンツェの宮廷でしばしば即興劇を披露している⁽¹⁰⁾。また大公の家族たちが仮面を着けて即興劇のキャラクターに扮することさえあり、当時の宮廷日誌には、病床のコジモ2世を見舞うため、その幼い息子たちがナポリ系の配役コヴィエッロの扮装で「シチリア風の踊り」を披露したとの記録がある⁽¹¹⁾。このような環境下、宮廷画家であり、しかも祝祭など上演芸術の

(9) A. Evangelista, “Le compagnie dei comici dell’arte nel teatrino di Baldracca a Firenze”, *Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano*, anno VI, n. 24, 1984, pp. 50-72 (pp. 61ff).

(10) チコニーニ率いるアマチュアたちによる宮廷での即興劇上演の記録は、例えば1612年9月22日、1618年7月6日、1619年2月11日、1620年3月2日などである。Solerti, 1905, pp. 65, 135, 143, 153. ちなみにチコニーニの息子ジアチント・アンドレア・チコニーニは、後に劇作家兼コンメディアの興行主となるが、少年時代にカロと親しかったとされる。Baldinucci, 1681-1728, ed. Ranalli, IV, p. 387.

描写に習熟していたカロが、宮廷の依頼により、あるいは自発的な構想により、この種の演劇やその登場人物を主題とするのは、極めて当然のことであつたらう。

3. 〈スフェッサニアの踊り〉と〈3人のパンタローネ〉：描写の対照性

カロによるコンメディア主題の作品を代表するのが、〈3人のパンタローネ〉と〈スフェッサニアの踊り〉の二つの連作である。

まず〈3人のパンタローネ Les trois Pantalons〉(L. 288-290, 図1, 2, 14)と通称される連作であるが⁽¹²⁾、技法はエッチングとエングレーヴィング、紙葉のサイズは約218×152mmである。連作は3点からなり、それぞれ《パンタローネまたはカッサンドロ Le Pantalon ou Cassandre》、《カピターノまたは恋人 Le Capitan ou L'Amoureux》、《ザンニまたはスカピーノ Le Zanni ou Scapin》を描いている。成立年代は確定されていないが、多くの研究者が1619年頃と考えており、同時期のフィレンツェにおける実際の上演との関連も指摘されている⁽¹³⁾。

次に〈スフェッサニアの踊り Balli di Sfessania〉(L. 379-402, 図3～10, 15)であるが、この連作は1622年にナンシーで出版された⁽¹⁴⁾。エッチ

(11) Solerti, 1905, p. 153.

(12) 〈3人のパンタローネ〉に関するおもな文献は以下。Baldinucci, 1686, p. 53. Baldinucci, 1681-1728, ed. Ranalli, IV, p. 380. Lieure, 1924-1927, II part., I, pp. 117-118. Ternois, 1962, pp. 118, 145. J. P. Cooney, cat. Providence, 1970, cat. 13. J. Blanchard, cat. Washington, 1975, pp. 67-69-104-105. Ternois, cat. Nancy, 1992, pp. 211-215. G. Mariani, cat. Roma, 1992, pp. 171-174. 金山, 2008, 「フィレンツェのジャック・カロ」, pp. 27-28, 31-33.

(13) Ternois, cat. Nancy, 1992, p. 211.

(14) 〈スフェッサニアの踊り〉についてのおもな文献は以下。Félibien, ed. 1725, p. 375. Baldinucci, 1686, p. 55. Baldinucci, 1681-1728, ed. Ranalli, IV, p. 382. Lieure, II part., II, pp. 27-33. Ternois, 1962, pp. 54-55, 111, 115, 142-143, 190-192. Cooney, cat. Providence, 1970, cat. 22. Blanchard, cat. Washington, 1975, pp. 15, 74-77, 120-123. Ternois, cat. Nancy, 1992, pp. 215-217. Mariani, cat. Roma, 1992, pp. 195-200. I. Mamczarz, "L'inspiration théâtrale dans les

ングによる同連作は、約71-73×82-97mmという小さなサイズと、24点という多数の構成を特徴とする。扉絵(表紙)を除いて、いずれも2人のキャラクターを対にして描いており、各人物の下にはその役名が記されている⁽¹⁵⁾。カロのナンシー帰還後の出版であるが、その素描はフィレンツェ滞在時代に遡ると考えられている⁽¹⁶⁾。

以上の二つの連作は、制作と出版の場所こそ異なるが、出版年の隔たりは数年に過ぎず、また後者の素描がフィレンツェ時代に遡るのであるから、実質的に同時期の同環境下において成立したと見なすことができる。ところがそれにも関わらず、両連作は、モチーフであるコンメディア・デッラルテの描写において、対照的といってもよいほどの隔たりを見せているのである。試みにそれぞれの連作の中から一点ずつを選んで詳しく比較してみよう。

まず〈3人のパンタローネ〉から《ザンニまたはスカピーノ》(図14)である。主人公は正面を向いて観者を睨み付けるようなポーズで描かれている。前景に聳えるように大きく描かれた主人公の向こうには、奇妙なことだが、観客たちともう一つの舞台が描かれており、そこでも芝居の一場面が演じられている。描かれた舞台は実際の街頭のようにも、あるいはま

Balli di Sfessania de Jacques Callot et la commedia dell'arte”, *Jacques Callot (1592-1635). Actes du colloque*, Paris, 1993, pp. 231-260. Katritzky, 2006, pp. 224-226. 金山, 2008, 「ジャック・カロとコンメディア・デッラルテの世界」。

(15) この連作に登場する役名は以下。Cucorongna - Pernoualla; Cap. Cerimonia - Sig.a Lavinia; Smaraolo cornuto - Ratsa di Boio; Cicho Sgarra - Collo Francisco; Gian Fritello - Ciurlo; Guatsetto - Mestolino; Riciulina - Metzetin; Puliciniello - Sig.a Lucretia; Cap. Spessa Monti - Bagattino; Scaramucia - Fricasso; Scapino - Cap. Zerbino; Cap. Bonbardoni - Cap. Grillo; Cap. Esgangarato - Cap. Cocodrillo; Cap. Mala Gamba - Cap. Bellavita; Cap. Babeo - Cucuba; Francischina - Gian Farina; Bello Sguardo - Coviello; Razullo - Cucurucu; Pasquariello Truonno - Meo Squaquara; Sig.a Lucia - Trastullo; Cap. Cardoni - Maramao; Franca Trippa - Fritellino; Taglia Cantoni - Fracasso

(16) Ternois, cat. Nancy, 1992, pp. 216-217.

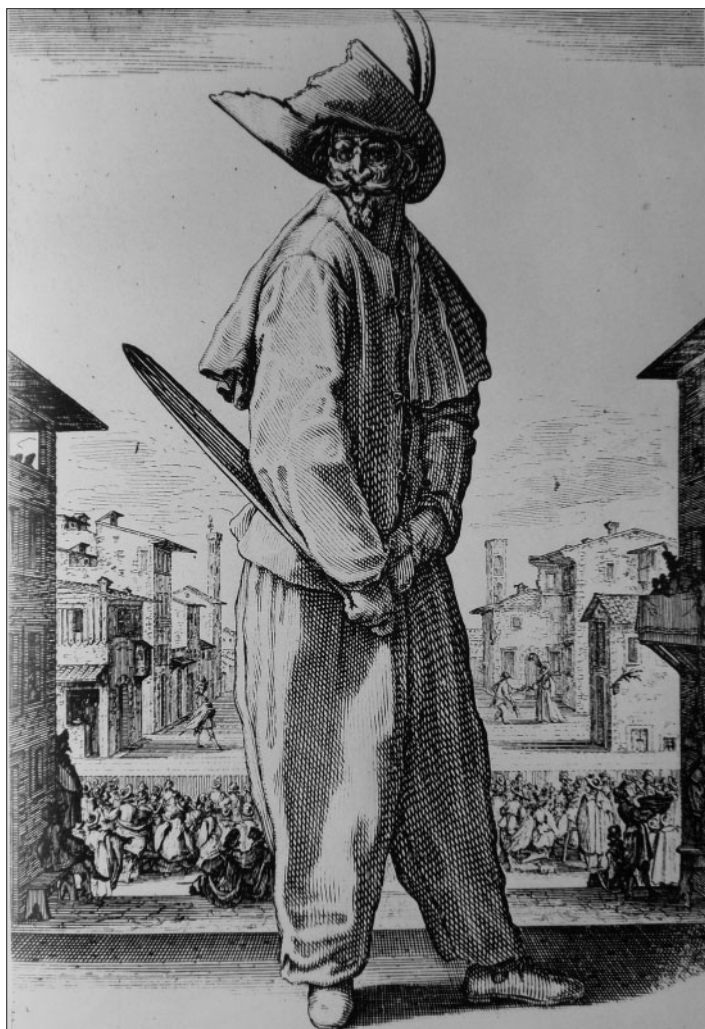


図14 〈3人のバンタローネ〉より〈ザンニまたはスカピーノ〉

た書割のようにも見える。論者も既に他の機会に指摘した通り⁽¹⁷⁾、この奇妙な二重の視点は、劇場における観客と役者の関係や観客席と舞台の関係を表わすことによって臨場感を強調するという、カロの独特な手法であり、一部の研究者が主張するような単なる奇想でも便宜的な背景処理でもない。また観客たちの服装、舞台と観客を隔てる柵あるいは段差のような障壁といった特徴も、宮廷人と中産階級を主とする観客層や、大公と貴賓専用の格子で仕切られた棧敷席といった、実際のバルドラッカ劇場の特徴を暗示していると考えられる⁽¹⁸⁾。カロはバルドラッカ劇場の客席や舞台を忠実に描写したわけではないのだが、その要素を図式化して画面上の架空の劇場に盛り込んでいるのである。この版画連作の注文主や顧客層については史料がなく、不明のままであるが、少なくとも、コンメディア・デッラルテが盛んであったフィレンツェの愛好者たち、そしてその大元締めともいえる大公とその宮廷人たちは、カロの版画に描かれた劇場の状況を、実際の劇場と親近の、「まことしやか verosimile」なものを受け取ったはずである。

しかし劇場のセッティングや観客などの舞台をとりまくコンテクストがこれほど迫真的であるにも関わらず、〈3人のパンタローネ〉でカロが描く肝心の役者たちは、身に着けた衣装や仮面こそ写実的であるものの、ひどく抑制された演技しか見せず、ほとんど立ち尽くしているだけのようにも見える。

そしてこの点で、もう一つの連作〈スフェッサニーアの踊り〉に描かれたザンニやカピターノたちは、対照的なほど躍動的で活発である。たとえばこの《ベッロ・ズグアルドとコヴィエッロ》(図15)では、前景に2人のキャラクターがおり、まるで鏡合わせのように対称的に、あたかも輪舞をしているかのように、同じポーズで向かい合っている。大振りで激しい

(17) 金山, 1998, 「フィレンツェのジャック・カロ」, pp. 27, 32-33.

(18) 金山, 1998, 「フィレンツェのジャック・カロ」, p. 32. Evangelista, 1984, p. 57.

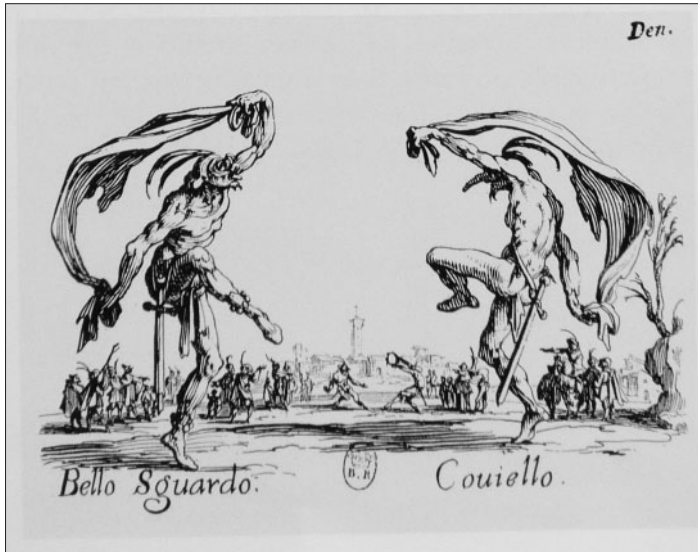


図15 〈スフェッサニアの踊り〉より《ベッロ・ズグアルドとコヴィエッロ》

動作は、確かに演技の場面というより踊りの場面に相応しく、その細長く引き伸ばされた四肢は、前述の《ザンニ》と比べても明らかにデフォルメされていることがわかる。キャラクターの相違にも関わらず、2人の衣装や仮面はほとんど同一で、ただ仮面の鼻の高さで辛うじて区別されるにすぎない。〈3人のパンタローネ〉同様に、ここでも背景において役者たちの姿が繰り返されているが、どうやら前景で踊る2人とは無関係に、音楽を奏でつつ何かアクロバティックな出し物を演じているようである。野外と思しき場所にいるキャラクターたちの一団は、カーニバル時の野外での興行を想起させるが、〈3人のパンタローネ〉に描かれた劇場と比べ、具体性に乏しく、むしろ空想的な傾向が強い。巨大な前景の人物たちと小さな中景の人物群との対比という構図こそ〈3人のパンタローネ〉と共通であるが、描かれたキャラクターたちは、その衣装や動き、そして身体そのものの描写においてさえ全く異なっているのである。

4. 両連作の相違の原因：主題に起因するもの、制作意図に起因するもの

このようにしてこれら二つの連作を比べた時、次のような疑問が必然的に湧いてくる。すなわち両者の対照的な描写はなにゆえかという問いである。

先行研究においては、両者の相違の原因を、両者のモチーフの相違に求めることが多く、とりわけ〈スフェッサニアの踊り〉の主題の特異性が指摘されてきた。

中でもニコルやポーズナーらによる代表的な意見は、〈スフェッサニアの踊り〉が、コンメディアの演技ではなく、文字通り「踊り」そのものをモチーフにしているというものである¹⁹。実際場面の多くは演技よりも踊りを描写しているように見える。また連作の奇妙な題名もナポリの踊りの名称であることが判明しており²⁰、人物の体を強く振った激しい動きも「モレスカ踊り」の所作であると指摘されている²¹。

さらにこの連作と、実際のコンメディア・デッラルテの関連を一層疑う意見もある。たとえばポーズナーは、連作のモチーフがコンメディア・デッラルテの配役の仮面を用いたカーニヴァルの踊りであり、しかも多分にカロの空想によって潤色されたものと結論付けている²²。ポーズナーは、その説の論拠として、24点の作品に登場する46もの配役が、当時の実際の劇団には多過ぎること、またそれらがザンニとカピターノの類型に偏り、現実の劇団の配役構成とも一致しないことを挙げている²³。また既

(19) ニコル, 1989, pp. 106-108. D. Posner, "Jacques Callot and the dances called 'Sfessania'", *The Art Bulletin*, LIX, 1977, pp. 203-216.

(20) B. Croce, recensione del libro di V. Manheimer, *La Critica*, anno XX, fasc. I, 1922, pp. 47-49. F. Taviani, M. Schivo, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, 1986, ed. 1992, p. 488, n. 46. I. Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel '600. La Commedia e le Maschere*, Napoli, 1962, pp. 64-65. Posner, 1977, p. 205.

(21) Posner, 1977, p. 206.

(22) Posner, 1977.

にニコルらにより、衣装と配役の関係が実際と異なることも指摘されている²⁴⁾。一方デフォルメされた身体や極端にアクロバティックなポーズなどには、カロ初期の添景人物像や連作〈カプリッチ〉中の同主題の作品との造形的な連続性も明らかで、故にこの連作を、先行する一連の作品を継承発展させた、一種の「奇想画」と見ることも可能である²⁵⁾。

しかしながら論者は、すでに他でも論じた通り²⁶⁾、〈スフェッサーニアの踊り〉を単に「踊りの描写」あるいは「奇想画」としてコンメディア・デッラルテから切り離すことに異議がある。その論拠は以下である。まず現代の研究者の間、とりわけモリナーリやマモーネ、マムサールなど演劇史家たちの間で、この連作が、激しい動きや身振りによる身体表現など、コンメディア・デッラルテの本質的要素のいくつかの描写として再評価されていることが挙げられる²⁷⁾。そしてもう一つが、実際の上演形態においても、図像の伝統においても、コンメディア・デッラルテとカーニヴァルの余興を完全に分離するのが不可能なことである。カロの連作においても、《扉絵》においてキャラクターたちがいるのは紛れもなくコンメディアの舞台であり（図3）、《ラズッコとククルク》においても、踊るキャラクターたちの背後に、仮設の舞台の上で演じられる紛う事無きコンメディア・デッラルテそのものの描写を見出すことが出来る（図7）。当時の上演の記録においては、コンメディア・デッラルテの上演とそのキャラクターによる踊りがしばしば組み合わせられて登場し²⁸⁾、一方でカーニヴァルの図像

23) Posner, 1977, pp. 203, 208.

24) Prota-Giurleo, 1962, pp. 64-65. ニコル, 1989, pp. 106-108.

25) 実際伝記作者フェリビアンも“Caprice de Pantalons & de Comediens”, つまり「奇想画」と記述している。Félibien, ed. 1725, p. 375.

26) 金山, 2008, 「ジャック・カロとコンメディア・デッラルテの世界」

27) C. Molinari, *La Commedia dell'arte*, Milano, 1985, p. 123. S. Mamone, “Le miroir des spectacles: Jacques Callot : Florence (1612-1622)”, cat. Nancy, 1992, pp. 183-187. Mamczarz, 1993.

28) 例えば前述のように、1620年3月2日、病床の大公は、チコニーニの一座による「即興劇」（つまりコンメディア・デッラルテ）と騎馬パレエを観た

にはしばしばコンメディア・デッラルテの役者たちが描かれている²⁹⁾。そしてさらに、〈スフェッサニアの踊り〉の中でも、男女の組み合わせの図像には踊りよりもコンメディアの演技そのものを髣髴させる図像があり(図6, 8), また踊りに見える図像でさえ、後述の「ナポリ人の配役」という、新たに広まったキャラクター類型の演技の描写と考えられなくはないのである。カトリツキも、ポーズナーによる懐疑的見解を受け入れるのが大勢であることや連作の空想性を認めた上で、カロの表現が実際の劇団や舞踊団の演技に、あるいは彼らの共同による上演形式に基づいている可能性を認めている³⁰⁾。

より写実的な描写か、あるいは空想的に脚色された描写かという違いはともかくとして、またモチーフが俳優とその演技か、あるいは彼らの踊りかという違いはともかくとして、もし以上のように2連作とともにコンメディア・デッラルテの描写として再確認するならば、その対照性の原因はどこに求められるのであろうか。

まず想起すべきは、当時のコンメディア・デッラルテそのものに、筋書きと台詞を中心とする伝統的な手法と、極端な役柄とその過激な踊りや仕草を売り物とする新たなナポリ風の演技という、二つの対照的な傾向が存在していたことである。事実〈スフェッサニアの踊り〉は題名がナポリ起源であるだけでなく、登場人物たちの中には、コヴィエッロ、プルチネッラ、スベッサ・モンティなど、ナポリ起源の配役が多数含まれており、既にニコルが、この連作が新たなナポリ風の傾向を表したものであると示

後、コヴィエッロの扮装で「シチリア風の踊り」を踊る息子たちの姿に興じた。
Solerti, 1905, p. 153.

29) カーニヴァルの図像にコンメディア・デッラルテのキャラクターが登場する例は数多いが、例えばカロの初期の作品で、ヨース・ド・モンペルの原画に基づくコレールト父子の版画を模写した《1月》(L. 2)や《2月》(L. 3)、アントニオ・テンペスタによる1599年の《2月》などが挙げられる。Katritzky, 2006, pp. 120-139. 金山, 2008, 「フィレンツェのジャック・カロ」, pp. 29-30.

30) Katritzky, 2006, p. 226.

峻している⁽³¹⁾。つまり〈3人のパンタローネ〉と〈スフェッサニア〉の違いは、モチーフとなった当時のコンメディア・デッラルテそのものに内在する二つの異なる傾向を表したとも考えられるのである。

この点で興味深い史料が、〈スフェッサニア〉にも登場する「フリテッリーノ」の役を演じたアッチェージ座の座長ピエル・マリア・チェッキニーが1628年に出版した、『現代喜劇の成果 *Frutti delle moderne commedie*』という小冊子である⁽³²⁾。

演技のマニュアルともいうべきこの小冊子の中で、チェッキニーは、俳優の要件として、「声の質、身体の器用さ、言葉遣いの巧みさ」を挙げている⁽³³⁾。つまりチェッキニーは、在来型のコンメディアにおいては、あくまで台詞を演技の要と見なしているわけである。ところがそのチェッキニーも、ナポリ風の新たな流行は無視できなかった。彼は、在来の「ドットーレ」「召使い」「パンタローネ」「カピターノ」「恋人たち」という配役に加え、「ナポリ人の配役 *Parti napoletane*」という項目をとりわけ念入りに論じている。そして一応のところ、その下品さ故に「この種の人間たちを自分たちの一座には置かない」としながらも、評価と批判が相半ばする言及をしており、とりわけその踊りのような特異な所作について、「くねらせた胴体、不埒な踊り、恥さらしな仕草」として特記している⁽³⁴⁾。

チェッキニーによる「ナポリ人の配役」の記述は、そのまま〈スフェッサニア〉の登場人物たちの激しいポーズや踊りの所作を説明し得るものである。そしてもしそうだとすれば、〈3人のパンタローネ〉における役

(31) ニコル, 1989, p.89.

(32) P. M. Cecchini, *Frutti delle moderne commedie, et avisi a chi le recita. Di Piermaria Cecchini nobile ferrarese trà comici detto Frittellino dedicato al Sereniss. Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo*, Padova 1628, in *Commedia dell'arte*, C. Molinari, Guardanti, R., ed., Roma, 1999, pp. 1187-1199.

(33) “metal della voce, destrezza del corpo, ed abito della lingua”, *Commedia dell'arte*, 1999, p. 1190.

(34) “un tal torcimento di vita, nefandità de' balli, obrobrio de' gesti”, *Commedia dell'arte*, 1999, p. 1196.

者たちの抑制されたポーズは、台詞中心の在来のコンメディア・デッラルテの演技や役柄を忠実に描いたものと考えられよう。事実、各作品下部には空欄があり、カロは、当初役名や台詞をそこに記載しようとしていた可能性もある。かくして二つの連作は、それぞれ新旧二つの流派の演技を描き分けたという解釈が可能なのである。

しかしこの解釈だけではまだ不十分といえよう。〈スフェッサニアの踊り〉には、当のフリテッリーノを始め北イタリア起源の配役も数多く登場する。またチェッキーニが主張するような、「上品な」本来のコンメディアと「下品な」ナポリ風演技との分離は、実のところ、大公の息子たちがコヴィエッロに扮したり、バルドラッカ劇場に貴賓のための「お忍び」の席が設けられたりといった当時の状況からして、果たして事実であったか疑わしいものである。そもそもそのチェッキーニ自身が、上述の小冊子の中で「ナポリ人の配役」に多くの言葉を費やしているわけであり、実際には一つの上演形式の中で二つの傾向が共存していたと考えるべきであろう。

ところがカロは、二つの傾向を、別々の連作にあえて分離してしまったわけである。この点について、論者は、モチーフであるコンメディアそのものから説明するには限界があり、やはりカロの版画家としての制作意図に注目することが不可欠であると考え。少なくとも西欧の近世近代において版画はしばしば一個の独立したメディアであり、モチーフの性質がそのまま反映されるわけではない。むしろ版画の機能や制作意図によって、それに適したモチーフが選ばれていると考えるべきであろう。

その点に注目すると、まず〈3人のパンタローネ〉の方であるが、これはやはりコンメディアの盛んなフィレンツェの演劇愛好家たちを対象にした企画と考えるべきであろう。つまりコンメディア・デッラルテの舞台を実際に観、それに親しんだ人々が期待された享受者ということになる。一方〈スフェッサニアの踊り〉が出版されたナンシーに関しては、コンメディアやいわゆる「ゴール・イタリア的笑劇」が知られていたとはい

え、フィレンツェやパリほどの「演劇の都」とはいい難い。さらに24点という多数の作品による構成、非常に小さなフォーマットなどは³⁵⁾、先行する50点からなる連作〈カプリッチ〉や、ナポリの演劇史家プロータ・ジュレオが類似を指摘した連作〈全聖人の姿と教会暦の聖人たち〉(L. 807-1295)同様³⁶⁾、〈スフェッサニアの踊り〉が主題性以上に蒐集品としての付加価値を重視していること、つまり演劇愛好家よりも、むしろ版画そのもののコレクターを想定した企画であることを示している。つまりこちらの連作では、実際のコンメディア・デッラルテの上演と版画の想定上の観者の間に、ある程度の経験的な「距離」が存在することが前提となっているのである。

カロはすでに数多くの作品で上演芸術をモチーフとしており、台詞や筋書き、仕草や動きなど、当時の上演芸術の本質的要素の多くを造形芸術で描写することの限界に気付いていたと考えられる。カロ研究の第一人者のテルノワも、〈3人のパンタローネ〉をはじめとするカロの多くの作品で「観客」の存在が描き込まれている理由を、絵画では演技を再現することが困難であることを認識したカロが、その代わりに観客席と観客たちを描くことで、臨場感や現実感を与えようとしたからだと説明付けている³⁷⁾。

そして論者はこのようなカロの表現上、レトリック上の判断こそ、共にコンメディアを描いた二つの連作の違いを最終的に説明してくれるものと考えている。

まず〈3人のパンタローネ〉に関しては、コンメディア・デッラルテの実際の演技をいつでも目にすることのできるフィレンツェにおいて、演劇愛好者たちを対象に描いたからこそ、役者たちの演技や動きといった版画では描写困難な要素をあえて切り捨て、役者たちの衣装や劇場の環境の再

35) カロは、版画のサイズの小ささが蒐集対象としての魅力の増大に繋がることをよく認識していた。Ternois, 1962, p. 173.

36) Prota-Giurleo, 1962, pp. 64-65.

37) Ternois, 1962, p. 188.

現に全力を傾注したのではないだろうか。そして想像を逞しくするならば、画中の写實的に描かれた観客たちは、この連作の想定上の観客たちの姿に他ならないとも考えられる。もしそうであれば、画中の観客は、現実の観者の分身として、観者と画中の舞台を臨場感をもって結びつけるための、一種の心理的トリックと見なすべきであろう。

これに対して〈スフェッサニアの踊り〉は、繰り返しになるが、実際の上演とは距離のある享受者たちを対象とした連作である。この連作の観者たちは実際の上演をあまり目にしたことがないかも知れず、また劇場の雰囲気にも親しんでいないかも知れない。そこでカロは、直接的な写実性を断念し、コンメディア・デッラルテの諸要素の中から、一般に受け入れられやすい、もっとも魅力的で普遍的、かつ比較的絵画化しやすい要素を抽出しようとしたのであろう。そしてその要素がすなわち役者たちの動きと仕草であり、あるいは多種多様な配役であったわけである。折しもナポリ風の新たなキャラクターと、台詞より身体の動きを重視した演技の流行が見られ、カロは自身の目的にもっとも相応しいそれらの配役をモチーフの中心に据えたのである。かくして人物はデフォルメされ、ポーズはグロテスクに誇張され、舞台は空想的な野外に置かれ、エキゾチックな役名とともに描かれた多様な仮面の配役たち、しかも滑稽な部分を専ら引き受けるザンニとカピターノたちが飛び跳ね、かつ踊るという図像が生まれたのである。つまりここでは実際の上演に関わるディテールや周囲のコンテクストは一切省略され、コンメディア・デッラルテの中核でかつ絵画化可能な要素のみが抽出され、それらが空想的に拡張され、類型化されて描かれているのである。

5. 結び：版画家カロのレトリック

以上のように、二つの連作の相違は、副次的には主題の相違にも起因するものの、本質的にはカロの版画家・出版者としての意図の相違に起因していると考えられる。つまりカロは、それぞれ異なる享受者を想定した上

で、コンメディアの多様な要素の中からそれぞれに適した側面を選んで、「描き分けた」のである。

周知のように、両連作の中では〈スフェッサニアの踊り〉の方が、同時代の受容、後世への影響のいずれにおいてもより大きな成果を収めたことは明らかであるが、それはこれまで述べてきたことを振り返るならば当然といえるだろう。〈3人のパンタローネ〉は、もとよりフィレンツェにおける即興劇の実際の状況に親しんだ人々を理想的な観者に据えており、そのような人々でなくては、図像から本来の上演に備わっていた台詞や演技などの豊かな要素を想像し得ない。それに対し、一般の版画コレクターを対象とした〈スフェッサニア〉の方では、この種の演劇にあまり馴染のない観者に対しても、誇張された身振りや激しい動きによって、その概要が一目で伝わるような描き方がされている。そしてそれは当然のことながら、演劇そのものの本質について、時代や地域を越えより広く語りかける力をもつということに他ならないのである。

本稿で採り上げたカロの二つの連作については、古典的な研究におけるような純粹に造形的な評価も、あるいはあくまで演劇史の資料としての評価も可能であろう。しかしながら、今日の美術史の立場からは、版画のメディアとしての機能を良く理解し、享受層の違いに併せてモチーフを多様に解釈し、さまざまな表現とレトリックを駆使する版画家・出版業者としてのカロの力量こそ、改めて評価されるべきものといえるのではなからうか。

(本稿は、2008年度日本演劇学会全国大会シンポジウム「諸芸術から見た演技／演技から見た諸芸術：演劇と諸芸術のかかわりをめぐって(2008年6月22日、於日本橋学館大学)」における講演原稿に加筆修正を加えたものである)