

# ジュリオ・カミッロ『劇場のアイデア』:翻訳と註釈（1）

足 達 薫

## はじめに

ジュリオ・カミッロ（Giulio Camillo：1480年頃～1544年）の著作、『劇場のアイデア（*L'idea del teatro*）』（初版1550年）は、16世紀イタリアの視覚文化を理解するうえで、きわめて示唆的な資料のひとつである。

まずは著者のひととなりについて見ておきたい。この著作に関する基本研究をものしたフランセス・A・イエイツによれば、ジュリオ・カミッロは「16世紀を代表する有名人のひとりである。当時の人々がたいなる可能性の持ち主として畏怖の念を持って眺めていた人間たちのひとりなのである」（註1）。カミッロはポルトガルに生まれ、後になんらかの理由でイタリアに移住し、雄弁術をはじめとする諸学問の研鑽をつんだと考えられている。彼はヴェネト地方に活動拠点を置きつつヨーロッパ各地に足を運び、雄弁術の講師をはじめ、さまざまな分野で活動した。

『劇場のアイデア』の、そしてその他の歴史的資料の解説を通じて浮かび上がってくるカミッロの姿はまことに多面的である。多方面に渡る彼の活躍は、しばしば、初期ルネサンス以来の理想であった「万能人」概念のパロディのように見えさせる。

カミッロは、まず、独学の人文主義者としての側面を有している。彼はルネサンスの新プラトン主義、ヘルメス主義、カバラ、そして錬金術といった神秘主義的思想に敏感に反応したが、後に引用するウィグリウス・ツィケムスによる記述が暗示するように、その知識の多くは独学によって獲得されたものと推察されるのである。しかしカミッロは、そうした自らの学問を世に問うべく、雄弁術、文法、錬金術、そして記憶術に関連する数多くの著作を積極的に書いている（多くが写本の形で流布し、死後に「全集」として編纂され、印刷出版されることとなる）。この点でカミッロを、16世紀イタリアの知識人に典型的な「多作家（il poligrafo）」の範疇に含めて考えることも出来るだろう（註2）。

彼の博学は同時代人によって賞賛された。1552年、カミッロの『全集（*Tutte le opere*）』を編集したヴェネツィアのルドヴィーコ・ドルチェ（彼もまた「多作家」のひとりである）は、その献呈文のなかで、数年前に亡くなったカミッロの「人間的というよりはむしろ神的な知性」を絶賛した（註3）。この表現は、同時代の詩人ルドヴィーコ・アリオストが、『狂えるオルランド』（1532年初版）の中で、彫刻家ミケランジェロ・ブオナッローティを「神のごときミケランジェロ」と賛美した事実を想起させる。そしてアリオストは同書の中で、カミッロについても言及している。アリオ

ストによればカミッロは雄弁術の達人であり、「ヘリコン山の高みに上るための穏やかな道を示してくれた」（註4）。

またカミッロの名前は、おそらく同時代の美術家や美術理論家たちにも知られていたはずである。先に言及したドルチェが著した美術理論書『アレティーノ、または絵画問答』（ヴェネツィア、1553年）の冒頭では、数年前に亡くなったはずの「博識豊かな」カミッロが、まだ生きているものとして語られている（註5）。またカミッロは16世紀ヴェネツィアを代表する画家ティツィアーノと直接知遇を得ていた可能性がある（註6）。さらにカミッロと同時代美術との関連性を示す例として、世紀末の美術理論家ジャン・パオロ・ロマッツォ（Gian Paolo Lomazzo）の著作『絵画の神殿のアイデア（*Idea del Tempio della Pittura*）』にカミッロの著作が与えた影響が挙げらる。これについては、『劇場のアイデア』の内容を具体的に知ることが必要となるため、最後に述べることにしたい。

カミッロは書斎で沈思黙考するのみならず、実際的な利益を優先する抜け目ない行動人でもあった。彼は各国の宮廷に入り込んで自らの能力を宣伝し、自らの研究（特に後述する「記憶の劇場」の企画）を実現するための資金援助を王侯や貴族、あるいは財産家に要請した。後に引用する資料からもうかがわれるのだが、カミッロの行動的な冒険者としての側面は山師的な胡散くさを漂わせていたようである。こうした側面のみを強調して、カミッロを誇大妄想家と批判する歴史家も皆無ではない（註7）。

続いて、著作『劇場のアイデア』の成立背景、およびその内容について概観しておきたい。このようにきわめて両義的な人物であったカミッロの名声を決定付けたものが、著作『劇場のアイデア』であり、さらにそこで詳述された「記憶の劇場」の構想であった。カミッロは晩年、ミラノにおいてデル・ヴァスト公爵に仕えたが、その頃、7日間にわたって公爵に「記憶の劇場」の構造を説明した。その際に書かれた手稿はカミッロの死後、写本として流布した。そして1550年、フィレンツェおよびヴェネツィアで、それぞれ異なる3ヶ所の版元から、『劇場のアイデア（*Idea del theatro*）』という題名のもとで出版された（註8）。

この著作の歴史的位置付けを確認するためには、記憶術一般についての理解が必要となってくる。フランセス・A・イエイツによれば、「ギリシャ人は数多くの学芸と技術を発明したが、その中に記憶術なるものが含まれ、それが今日知られるほかの技芸と同様に、ローマからさらにヨーロッパ世界全体へと伝えられ、伝統化していったことを知る人はほとんどいるまい。記憶術とは、〈場〉と〈イメージ〉とを記憶の中に刻み込む技術であり、それによってなにがしかの知識を覚えようとする技術である」。そして記憶術者たちの真の関心は個々の事物や概念を覚えることそれ自体ではなく、それを通じて宇宙の構造を理解することにあったと考えられる。パオロ・ロッシによれば記憶術とはすなわち「人間に関する概念のすべて、そして宇宙に存在する事物すべてを記憶にとどめ、提供することが出来る〈場〉であり、その場は、それら概念や事物を示す〈イメージ〉によって秩序づけられる」（註9）。

カミッロが構想した「記憶の劇場」もまた、こうした記憶術の伝統に属している。後に『劇場の

アイデア』に結実する手稿に先立って、カミッロは各地で「記憶の劇場」の雛型（人間が1、2人入れる程度の大きさの木造建築物）を製作し、人々に提示している。そのうち、ヴェネツィアにて製作された雛型を実体験した人物のひとりに、ウィグリウス・ツィケムスがいる。彼はエラスムスの友人であったが、カミッロ自身とともにその「円形」の雛型に入り、その印象をロッテルダムの人文主義者に伝えている（1532年）。

「その作品は木造であり、数多くのイメージが描かれ、また数多くの小さな箱によって満たされています。それらは様々な縦列および階層に従って配置されています。彼は個々の人物像や装飾にそれぞれひとつずつ場を与えていました……これを製作したユリウス・カミッルス〔Julius Camillus、すなわちジュリオ・カミッロ〕という人物の名については、先にあなた〔エラスムス〕にお伝えしました。彼は強いどもりで、ラテン語を話すにも困難を覚えるような人ですが、絶えず筆を用いていたがゆえに話し方をほとんど忘れてしまったのだとうそぶいています。しかし、彼はかつてポローニャで教鞭をとっていたことがあり、その時に教えていたイタリア語については優秀であると噂されています。私が彼にこの作品の意味、そしてその使用法と結果とについて訊ねますと（もちろん私は真面目に、彼の作品の驚異に打たれたふりをして語りました）、彼は私の前に数枚のメモを並べてそれらを読み始めましたが、イタリア語の数詞や節、さらに表現について私が説明しなければならなくなりました……彼は自分が作り上げた劇場を多くの名称で呼んでおり、場合によって人工的な心と魂であると述べたり、窓が取り付けられた心と魂であると述べたりします。彼の主張によれば、人間の心によって構想することは出来るが肉体の眼で見ることは出来ない事物が存在し、それら事物のすべては、熱心な瞑想を通じて心の中に収集された後、肉体の眼で知覚することが出来る物質的な記号を媒介として提示することが出来るのだそうです。知覚されたあらゆる事物は通常、人間の心の奥底に隠されてしまうのですが、ここで用いられる記号は、観者がそれら事物に関する知覚を一瞬にして思い出すことが出来るようなやりかたで作られるそうです。このような実質的な知覚を可能にするがゆえに、彼はこの作品を劇場と呼んでおります」（註10）。

このウィグリウスの記述は、カミッロの両義性——独学の人文主義者にして行動人——を記録しているのみならず、カミッロの劇場の基本的性格を要約している点で重要である。つまりカミッロの「記憶の劇場」は、宇宙を構成する様々な事物および抽象的概念をイメージとして（ウィグリウスによれば「記号」として）体系的に保管し、また提示する「場」にほかならず、この基本的性格において古代以来の伝統に基づいている。しかし古代においては、そうした「場」として、広場のような公共の広い場所、ないし森の中のような人気の少ない場所が選ばれていた（今回訳出する個所でカミッロはそれを「束の間の場所」と呼んでいる）。それに対してカミッロは、半永久的に宇宙それ自体を表象する装置としてその「場」を構想したのである。この点に、記憶術の歴史におけるカミッロの、そしてこの著作の重要性がある。

カミッロは『劇場のアイデア』において、この「記憶の劇場」の内部構造および個々のイメージについて記述しているが、劇場の全体の姿はいかなるものとして構想されていたのだろうか？ 先に

引用した書簡でウィグリウスは「記憶の劇場」の雛型を「円形劇場 (amphitheatro)」として報告している。またカミッロは1534年にはフランスで雛型を建設したが、それもまた円形であったと記録されている(註11)。したがって「記憶の劇場」の構想上の完成形もまた、古代ローマに典型的な円形劇場であったという可能性が浮かび上がってくる。

しかし一方、『劇場のアイデア』それ自体においては、劇場全体の形について明確には述べられておらず、円形劇場の特徴を明確に示唆する記述も見当たらない。少なくとも『劇場のアイデア』本文中では、そして先のウィグリウスの報告の中でも、カミッロ自身は自らの「記憶の劇場」をtheatroと呼んでいる。カミッロがこの語を、古代ローマに典型的な円形劇場を示すamphitheatroと区別して用いた可能性、つまり半円形劇場、ないし観客席と舞台とを並列して隔てる劇場を意図していた可能性は皆無とはいえない。したがって、「記憶の劇場」の雛型についての報告によってのみ、その真の姿を円形と断定することは出来ないだろう。実際、イエイツは雛型に関する記録にとらわれることなく、『劇場のアイデア』の読解に基づいて、半円形劇場としての再構成案を提出した。イエイツはカミッロの劇場を、「ウィトルウィウスが記述する古代ローマの劇場の歪曲」と呼んでいる(註12)。一方、これに対して、1995年から1996年にかけてローマ大学「ラ・サピエンツァ」美術史学科を中心として行われたこの著作に関する共同研究において、マウリツィオ・カルヴェージは、カミッロが、フランチェスコ・コロンナによる小説『ポリフィーロの狂恋夢 (Hypnerotomachia Poliphili)』(1499年)に登場する円形劇場(「ローマのコロッセオ」または「ヴェローナの劇場」)を参照したとする仮説を提示している(註13)。このように、カミッロの劇場の外形については今なお問題が残されている。

一方カミッロは劇場の内部構造に関しては明確に記述している。「記憶の劇場」の礎は7本の円柱である。それら円柱は、カバラにおいて神の異なる名前を意味するセフィロート (Sefirotないし Sefiroth、カミッロはSaphirot(h)と記している) を意味し、さらにそれぞれ7つの天体(月、水星、金星、太陽、火星、木星、土星)の原理をも意味している。これら円柱の後には、それぞれ巨大な階段構造を有する縦列(事実、階段 le saliteと呼ばれている)が置かれる。劇場はこれら7つの縦列によってまずは分割される。そして劇場内壁(そしてそれゆえ7つの縦列)は、7つの階層によって分割される。7つの階層は下から順に、「扉 (Porta)」、「饗宴 (Convivio)」、「洞窟 (Antro)」、「ゴルゴーン姉妹 (Gorgon)」、「パーシパエー (Pasiphe)」、「メルクリウスのサンダル (Talari di Mercurio)」、そして「プロメテウス (Prometheo)」と呼ばれる。

かくして、劇場の内部は全部で49の区画に分割されることとなる。そしてそれら49の区画の中にそれぞれ、宇宙およびそこに含まれる諸事物を意味するイメージが描き出される(カミッロは「描かれる (depinta)」と述べているが、その媒体については明記していない)。それぞれのイメージの形状および内容は、7つの階段つまり縦列と、7つの階層とによって規定される。前者はセフィロートおよび天体の原理に基づき、各区画に描かれるべき概念や事物の性質を規定する。後者はそれら概念や事物が描き出される際の基本的図式を規定する。それらイメージの中にはしばしば、実

際に描き出すことは不可能と思われるような空想的なものが含まれるが、その一方で、同時代の絵画ないし彫刻を直接想起させるものも見受けられる。

この「記憶の劇場」を体験する人間は、劇場の中央に、つまり最下層部の平面に立ち、それらのイメージを観察することになる。したがって、古代および現代の劇場においては舞台にあたる場所に立ち、そこから客席にあたる場所を見上げるのである。カミッロは『劇場のアイデア』の第1章にあたる部分（つまり今回の訳出箇所）で、この自らの劇場を、イメージの「保管所（officio）」と呼んでいる。

『劇場のアイデア』においてカミッロは、階層ごとに1章をさき、下の階層から順に記述している。時に過剰なほどの引用を行い、それぞれの階層や縦列、そして個々のイメージの意味を解説していく。彼の主な典拠は、古代ギリシャ・ローマの哲学や文学、旧新約聖書とその外典・偽典、新プラトン主義者たちの著作、カバラの奥義書、そしてヘルメス・トリスメギストスに帰されるいわゆる『ヘルメス全集』である。

カミッロの『劇場のアイデア』は、同時代の視覚文化にいかなる影響を与えたのだろうか。ここではその例として、世紀末の美術理論家ジャン・パオロ・ロマッツォの著作『絵画の神殿のアイデア』（1590年）に注目しておきたい。ここでロマッツォは、絵画の諸要素を比喩的な「神殿」によって説明しようとする。この「神殿」は7つの天体およびそれぞれの天体に対応する金属によって統括されている。絵画を統べる7つの天体および金属に対応する原理がそれぞれ円柱によって表象され、それら円柱がこの「神殿」の礎となる。それぞれの円柱の上には、それぞれの原理をもっともよく体現した美術家の彫像が配される（ミケランジェロ、ガウデンツィオ・フェッラーリ、ポリドーロ・ダ・カラヴァッジョ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ラファエッロ、マンテーニャ、そしてティツィアーノである）。そしてこれら円柱の周囲に絵画の諸要素（比例、運動、色彩、光、遠近法、構図、そして形の7要素に分割され、さらにそれぞれの内部で7つの要素に細分化される）が配置されるのである。ロマッツォ自身、この比喩的な「神殿」の構造を、ジュリオ・カミッロの『劇場のアイデア』に学んだと明言している（註14）。こうした16世紀の美術文献を理解する上でも、カミッロの著作の具体的な検討は必ずや有益となるはずである。

さて、翻訳にあたっては、Giulio Camillo, *Idea del teatro*, a cura di Lina Bolzoni, (Sellerio editore: Palermo), 1991.を定本とした。この註釈版は、本翻訳および註釈の貴重な道標である。さらに以下の『全集』復刻版と比較して、表記の異同を確認した。Giulio Camillo Delminio, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, (Turingraf: Torino), 1990, pp.59-124.

1550年にフィレンツェのトッレンティーノから出版された版本には、編集を担当したルドヴィーコ・ドメニキによる献呈文（1550年4月1日）が加えられていた。これは当時教皇庁から神聖ローマ帝国カール5世のもとに派遣されていた大使ディエゴ・フルタードに捧げられている。本書の成立事情を知る上で貴重な資料だが、今回の翻訳にあたってはカミッロの著作それ自体の理解が主



眼となるため、この献呈文については割愛した。

全体の訳文および註釈については今後、加筆訂正および推敲を加えながら、順次発表していく予定である。この仕事をより実りあるものとするため、忌憚のないご意見およびご批判を乞う次第である。

なお、訳文中、〔 〕で囲んだ箇所は訳注である。その他の表記については慣例に従った。

註1 Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London 2000(1966), p.135; フランセス・A・イエイツ『記憶術』, 玉泉八洲男監訳, 水声社, 1993年, p.163. なお彼を、ジュリオ・カミッロ・デルミニオ (Giulio Camillo Delminio) と呼ぶことがある。後述する16世紀の「全集」の題名にもしばしばそのように記されている。しかし存命中はほとんどの場合、ジュリオ・カミッロと記述されていた。それゆえ、本翻訳ではジュリオ・カミッロと呼ぶこととする。またイエイツとならんでカミッロ研究の端緒を切り開いたロッシの著作も参照のこと。パオロ・ロッシ『普遍の鍵』, 清瀬卓訳, 国書刊行会, 1984年, カミッロについては特に pp.144-7.

註2 ルドヴィーコ・ドルチェやその他の出版人によって16世紀後半を通じて繰り返し出版された『全集』には、以下の書簡および論文が含まれている (Cf. Giulio Camillo Delminio, *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, Torino 1990.)。『彼の劇場の素材についての議論 (Discorso in materia del suo Teatro)』、『匿名婦人への書簡 (Lettera alla Signora \*\*\*)』、『人間の神に対する傾倒についての書簡 (Lettera del rivolgimento dell'uomo a Dio)』、『劇場のアイデア』、『素材論 (Trattato delle materie)』、『模倣論 (Trattato della imitazione)』、『単純動詞について (Dei verbi semplici)』、『大体論、あるいは雄弁について (La topica, o vero dell'elocuzione)』、『ヘルモゲネスの諸アイデアについての議論 (Discorso sopra l'idee di Ermogene)』、『ペトラルカの第1および第2ソネットについての解説 (Esposizione sopra 'l primo e secondo sonetto del Petrarca)』、『ペトラルカの抒情詩における幾つかの節に関する註釈 (Annotazioni sopra alcuni luoghi delle Rime del Petrarca)』、『文法論 (Grammatica)』。これら多彩な題名からも、カミッロの活動領域の広さを窺い知ることが出来るだろう。なお、これら以外にも未出版の手稿が幾つか発見されている。それらについては、リーナ・ボルゾニによって研究が進められている。Lina Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova 1984.

註3 *Tutte le opere di M. Giulio Camillo*, Venezia 1552, cit. in Yates, *op.cit.*, p.140. (イエイツ, 前掲書, p.169.)

註4 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Presentazione di Italo Calvino, 2 vol., (Einaudi: Torino) 1992(1966), vol.2, Canto 33, Ottava 2, "...Michel, piú che mortale, Angel divino"; vol.2, Canto 46, Ottava 7, "...e quel che per guidarci ai rivi ascrei mostra piano e piú breve altro camino, Iulio Camillo..."

註5 以下を参照のこと。森田義之, 越川倫明『《Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato L'Aretino》: 翻訳と註解(1)』, 『五浦論叢』, 第2号, 1995年, p.6.

註6 Yates, *op.cit.*, p.165; イエイツ, 前掲書, p.198.

註7 美術史家シュロッサーは、カミッロについて、「自惚れた愚か者にして同時に詐欺師であった……だが彼が夢想した劇場 (木製の機械として実現されたようである) は、同時代の人間たちの多大なる注目を集めた」と述べている (Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Traduzione di Filippo Rossi, Terza edizione italiana aggiornata da Otto Kurz, Firenze 1995(1964, 1977), p.244.)。一方イエイツは、「ルネサンスのオカルト学の伝統の外にいる人間にとっては、カミッロの〈記憶の劇場〉は山師や詐欺師の仕事にしか見えないはずである。しかし、伝統の内部にいる人間にとってそれは無限の魅力をもつ。カミッロの劇場は、人間という偉大な奇跡、すなわちジョヴァンニ・ピコ・デッラ・ミランドラが『人間の尊厳について』の演説で述べたような、魔術とカバラの教説を借りて宇宙の力を支配する術を知る存在としての人間という概念に基づいているのである」と述べている (Yates, *op.cit.*, p.171; 訳にあたってはイエイツ, 前掲書, p.205. を適宜改変した)。

註8 Yates, *op.cit.*, p.140; イエイツ, 前掲書, p.170. 1550年の版本は、(1) ルドヴィーコ・ドメニキが編集したトッレンティーノ (Torrentino) 版 (フィレンツェ)、(2) アゴスティーノ・ビンドーニ (Agostino Bindoni) 版 (ヴェネツィア)、(3) パルダッサレー・コスタンティーニ (Baldassarre Costantini) 版 (ヴェネツィア) である。

成立事情については別稿を設けて詳細に論じたい。なお16世紀イタリアにおいて膨大な数に達した出版工房については以下の基本研究を参照のこと。Fernanda Ascarelli, *La tipografia cinquecentesca italiana*, Firenze 1996(1953), pp.138, 176, 198.

註9 Yates, *op.cit.*, p.11; イエイツ, 前掲書, p.15; ロッシ, 前掲書, p.145. 記憶術についてはさらに以下を参照のこと。Lina Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.

註10 Yates, *op.cit.*, pp.136-7. 訳文は、イエイツ, 前掲書, pp.164-6.を適宜改変したものである。

註11 Yates, *op.cit.*, pp.136, 137-8; イエイツ, 前掲書, pp.164, 166.

註12 Yates, *op.cit.*; イエイツ, 前掲書における再構成図を参照せよ。

註13 この研究は教育的イニシアティヴの一環として行われ、後に報告書が出版されている。Maurizio Calvesi, "Teatro o anfiteatro?", in *Il mondo virtuale di Giulio Camillo*, a cura di Viviana Normando e Natascia Moroni, Roma 1997, pp.4-7.

註14 この著作については以下を参照した。Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, 2 vol., a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze 1973-4, vol.1, pp.243-373, esp. Cap.IX, p.278; Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, edizione commentata e traduzione di Robert Klein, 2vol., Firenze 1974, vol.1, p.101.

## ジュリオ・カミッロ『劇場のアイデア』

### 劇場の第1階層

もっとも古く、かつもっとも賢明な著述家たちは、神に関する秘密を暗いヴェールの諸層によって包み隠し、自分たちの著作の中に封じ込めることを習慣としていた。そうすることによって、神に関する秘密は、(キリストが述べるように) 聞く耳を持つ人間以外には、言い換えるならば、神自身によってこの上なく神聖なる神の秘儀を理解するべく選ばれた人間以外には理解されなくなるのである<sup>1</sup>。このことについて、サモスのメリッソスは、低俗な魂の持主の眼は神性が発する光線に耐え切れない、と述べている<sup>2</sup>。この意見は、モーセが示した範例によって確証される。モーセは山の頂において天使を媒介として神と会話をかわし、その後、山から降りてきたが、その際にもし彼がヴェールによって顔を隠していなかったならば、民は彼の姿を直視することが出来なかったはずである<sup>3</sup>。また、キリストが変容を遂げた時、すなわち、キリストが人間性の愚鈍さから抜け出して神性の栄光にほぼ到達した時、キリストの使徒たちはその光景を前にしながら、自らの脆弱さゆえにキリストの姿を直視することに耐え切れず、大地にひれ伏したのであった<sup>4</sup>。さらにまた『黙示録』では、次のような一節を読むことが出来る。「天使を通じて神の僕たるヨハネに意味が伝えられた」<sup>5</sup>。ここで注目しなければならないのは、ヨハネのごとく神の下僕であった人物に対してさえ、神の御心は、意味〔signification〕と映像〔vision〕以外のものを通じて顕現することはなかったということである。地上の戦では、敵に対抗して軍隊を率い、また軍勢の士気を高めるために將軍たちが命令を出し、その命令を伝えるために喇叭が吹き鳴らされ、さらに御旗〔insegne〕がかかげられる。神聖なる戦もまた、この地上の戦とまさしく同様のやり方で戦われるのである。すなわち、〔我々が戦う神聖なる戦では〕、主なる神の言葉が我々に対する命令の声となり、預言者や伝道者の語内容が天使による喇叭の役割を果たす。そしてその際の御旗は、映像によって記された記号〔signi〕である。この記号は意味を伝えるが、明示はしない〔significano et non esprimono〕。このことを理解するためには、ヘルメス・トリスメギストスの言葉が役立つだろう。ヘルメス・トリスメギストスは、

神の宗教的で充実した言葉もまた、もし無数の俗人たちの手にゆだねられてしまえば、おのずと汚されてしまうだろうと述べている<sup>6</sup>。古代人たちが彼らの神殿の扉の上にスフィンクスを置き、描き、あるいは彫刻した理由もまたここにある。古代人たちは、それらスフィンクスのイメージによって、謎かけ〔enigmi〕を用いずに神に属する諸事物〔の意味〕を公に語ってはならないということを示しているのである<sup>7</sup>。こうした事柄を神はこれまでも、様々なやり方によって我々に教示してきた。そのひとつの例が、雛菊を豚の餌にしてはならない、そして、我々は神聖なる事物を犬に与えようとは思わない、というキリストの言葉である。さらにキリストは彼の使徒たちとの会話に際して、彼らに対してこのように述べた。「あなたがたには、天の国の秘密が与えられているが、他の人たちには喩えを用いて秘密は伝えられる。だから他の人たちはその秘密を見ても見えず、聞いても聞けないのである」<sup>8</sup>。『エズラ書』第4書において神はモーセを山に登らせるが、そのモーセについてこのように述べている。「そなたは私から多くの事を聞かろう。そして私はそなたに多くの驚異的な事柄を話すだろう。しかし、それは今のところはまだ秘密にしておかねばならない——そして神は云った——これをそなたの祭壇に置き、そしてこれを隠すのだ」<sup>9</sup>。さらにダヴィデは、神との会話に際してこのように述べている。「私の目の覆いを払ってください。あなたの立法の驚くべき力に私は目を注ぎます」<sup>10</sup>。神はダヴィデに答えて、至高の高みに属する驚異を明示してはならず、ただそれを考えることのみが許されていると述べた。つまり神聖なる事物は、超天界〔il sopraceleste mondo〕に属しているのであり、その超天界と地上に住まう我々とは遠く隔てられており、その間には、あらゆる天の諸階層の厚みが存在している<sup>11</sup>。そしてそれゆえ、我々の言葉は、それら神聖なる事物の表現に到達することが出来ないのである。それを表現するためには、我々は、可視の事物の助けを借りて不可視の事物へと上昇しなければならない。そこで我々は、兆候〔i cenni〕（と私は呼びたい）および類似性〔similitudini〕のみを用いなければならない。それ以外の手段は非合法である。神は確かに、第3の天に昇ること<sup>12</sup>、そして神に属する秘密を見ることを許すなんらかの恩寵を我々に与えてくれた。しかしだからといって、神に属する秘密を明示することはやはり非合法なのである（と私は主張する）。なぜなら、神に属する秘密を明示することによって、2重の誤謬を犯すことになってしまうからである。その2重の誤謬とは、まずひとつには、それらの神に属する秘密をそれに値せぬ人間に曝け出してしまうことである。ふたつめの誤謬は、本来は天使たちの言葉でのみ語られなければならない神に属する秘密を、地上に住まう我々の低級なる言葉で扱ってしまうことである。福音書記者ヨハネは、この2重の不都合を避けるべく、自らが目撃した映像を書き記す際に、それらの映像をありのまま示すのみで、それ以上何らかの説明を加えようとしなかったのである<sup>13</sup>。我々が神聖なる事柄についてとりあつかう場合には、決して世俗化されてはならない神に属する事物の意味の媒介物〔significatrici〕として、イメージを用いることが出来る。それらイメージというヴェールを用いての啓示〔la rivelanza de' loro velami〕は、神にとってこの上なく大切なことである。そして神自身、そうしたやり方による信仰を我々に求めているのであって、それゆえ神はモーセを「わたしの家の者すべてに信頼されている者」と呼んだのである<sup>14</sup>。またエゼキ



エルは、カバラ主義者たちによって、田舎の預言者と呼ばれた。なぜなら、エゼキエルは田舎者の格好をしながら、目にするすべての事物の真意を喝破したからである<sup>15</sup>。さらにわたしは、以下のことについても、口をつぐまず、あえて語ろうと思う。すなわち、今しがた述べたカバラ主義者たちは、モーセの妹マリアが疫病に冒されたのは、彼女が神性に関する秘密の事物を公に明かしてしまったからだと考えている<sup>16</sup>。そしてカバラ主義者たちはさらに、アンモニオス・サッカスが汚らしく惨めな死を遂げた理由もまた同様であったと考えているのである<sup>17</sup>。さて、これまで語ってきた多くの事柄によって、聖なる事物を扱う際に守られなければならないこの沈黙の啓示〔la rivelanza di quel silenzio〕については十分に理解されただろう。次に我々は、主なる神の名のもとに、我々の劇場について説明することにして。

『箴言』第9章においてソロモンは、知恵が家を建て、7本の円柱をその家の礎とした、と述べている<sup>18</sup>。この上なく不動の永遠性を意味するこれら7本の円柱は、超天界<sup>19</sup>に存在する7つのセフィロート〔Saphiroth〕として理解されなければならない<sup>20</sup>。これら7つのセフィロートは、それらの下位に位置する天界および地上世界の構造を統括する7つの尺度であり、それらには、天界および地上世界に属するあらゆる事物のアイデアが包含されているのである<sup>21</sup>。この7という数を度外視してしまうと、我々はいかなる事物についても想像することが出来なくなってしまう。この7という数は、完全な数である。なぜなら、7という数は奇数と偶数の組み合わせによって作り出されるため、男女両性を兼ね備えているからである。だからこそウェルギリウスは「3重4重の幸福ぞ」と歌ったのである<sup>22</sup>。ヘルメス・トリスメギストスは、『ポイマンドロス』において、世界の創造について語りながら、「自然の諸元素はどこから生じたのか？」と問わざるをえなかった。これに対して、〔彼の対話の相手である賢者〕ポイマンドロスは答える。「神の意志からである。神はまず、あの美しき秩序を凝視し、言葉に変換しながら、その秩序を模倣したのである。そしてそれを、それ自体に属する諸要素を有し、さらに子孫たちを連綿と生み出す秩序へと仕立て上げた。その秩序の心は神それ自身である。この秩序は男女両性を有し、またさらに生命と光に満ちて存在している。その心は言葉を語ることによって第2の心に生命を与えた。その心は製作者であり、火と蒸気の神であり、そして7つの統括者を作り出した。それら7つの統括者は、感覚的世界の周囲を軌道を描くようにめぐるのである」<sup>23</sup>。そして実際、神性は確かにこれら7つの尺度を己の外部に向けて放出したにもかかわらず、神性の深淵部には、なおこれら7つの尺度が、あたかも闇の中に潜むかのようにして保持されていることが明らかである。なぜなら、持たない者が与えることは出来ないからである。イザヤは以下のように語っているが、このとき彼は、7つの円柱を女性として扱っている。「その日には、7人の女が1人の男をとらえて語る」<sup>24</sup>。イザヤはここで、7つの円柱を女性と呼びあわすことによって、受動的なものの、すなわち産出されたものという意味をそれらに与えているのである。またパウロは、神は「万物をご自分の力ある言葉によって支えておられます」<sup>25</sup>、あるいはまた「ひとつは全体に含まれ、全体はひとつに含まれている」<sup>26</sup>、あるいは別の個所ではコロサイの信徒たちに向けて、「御子は見えない神の姿であり、すべてのものが造られる前に生まれ

た方です。天にあるものも地にあるものも、見えるものも見えないものも、王座も主権も、支配も権威も、万物は御子において造られたからです。つまり、万物は御子によって、御子のために造られました」<sup>27</sup>と語っている<sup>28</sup>。それゆえ、我々は、神の住処よりも力のある家〔magion〕を見つけることは出来ないのである。さて、古代の雄弁家たちは、自分たちが語るべき雄弁の諸要素を毎日のように交換したいと考え、それら諸要素を束の間の場所にゆだねようとした<sup>29</sup>。なぜなら彼らはそれら雄弁の諸要素を束の間のものとして扱おうとしたからである。しかし我々は、あらゆる事物の永遠性が永遠に続くことを望み、それら事物が雄弁という衣服を身にまとうことによって雄弁の永遠性を獲得することを希望する。そこにこそ、我々がそれら事物を永遠に変わるものではない場所に置こうとする理由がある<sup>30</sup>。したがって我々に課せられた高度な仕事は、これら7つの尺度の中に秩序を見出すことであり、そうすることの出来る能力を持つことであり、それに耐えうる強さを持つことであり、そしてそれに卓越することであり、そしてその上で感覚を常に覚醒させ、記憶を呼び戻しつづけることなのである。しかし、これらの至高の尺度は、我々の認識からはまことに遠く離れた距離にあり、それらに触れることが出来るのは預言者たちだけだということをよく考えてみなければならない。そしてその預言者たちでさえも、それら至高の尺度については、あたかも姿を隠すように密やかにそれらに触れることが許されていたにすぎないのである。したがって、そうした至高の尺度の前に預言者でない者を立たせてしまうと、我々の手では触れえない存在に直に触れることになってしまう。それゆえ我々は、それら7つの至高の尺度それ自体のかわりに、7つの天体を触るのである。7つの天体の本性は、俗人たちによっても十分に知られている。しかし我々がそれら7つの天体を取り扱う場合、〔俗人たちが考えるように〕、それらの天体を、我々がそこからさらに上には上昇することの出来ない終着点のようなものであると主張してはならない。そうではなくて、それら7つの天体は、超天界に属する7つの尺度を賢者の知性の中に常に示してくれる代替物として理解されなければならない。そしてだからこそ、地上の事物について語る場合と同様に、それら7つの天体はそれぞれ他の天体との上下関係を有しており、その関係に従って、それぞれ異なる本性が我々に対して示されると考えることが可能なのである。それゆえ、それら7つの天体に関して語る場合にも、それらにふさわしい美德をそれぞれの天体に与える尺度が存在しているのであり、それらの存在を我々は毛頭失念してはならないのである<sup>31</sup>。

〔劇場における〕至高にして比類なき配置は、第一に、我々にゆだねられた事物、言葉、そして諸技芸を我々のために保持する保管所〔officio〕の役割を果たす。この配置は、我々の必要に応じて、すべての事物、言葉、そして諸技芸に関する知識を一瞬にして教えてくれるだろう。しかし、この配置の役割はそれだけではない。この配置は、真の知恵を、その源泉に遡って我々に与えてくれる。つまり、この劇場の配置によって我々は、結果からではなく、原因それ自体から事物を認識することができるのである。このことをもっともよく示す例を挙げてみたい。仮に、我々が大きな森の中にいて、その森全体をよく見たいと望んだとしよう。我々が森の中にいたままそのような望みを持つならば、決して満足することは出来ないだろう。なぜなら森の中では視線をどこに向けようとも、

周囲を取り囲んでいる植物が遠方を見渡すことを妨げるため、我々は森のわずかな部分しか見ることが出来ないからである。しかし、仮にこの森の近くに急勾配があり、その急勾配は高い丘へと続いているとしよう。我々は森を出てその急勾配を登りながら、森全体の形の大部分を次第に把握し始めるだろう。そして丘の頂に到達したとき、そこから森全体の形が識別されるだろう。この森は我々の住まう地上世界のことであり、急勾配は天界、そして丘が超天界のことである。この地上の事物をよく理解しようと思うならば、まずなによりも、より高いところに存在する世界へと上昇し、その高みから下を見ることが必要となる。そうすることによって我々は、地上世界の事物に関するより確固たる認識を獲得することが出来るだろう。このような理解の仕方について、古代における異教の著述家たちも知っていたようである。このことについて、テュロスのマクシモスは、ホメロスを証拠として引いている。ホメロスは高い場所に登ったオデュセウスに、地上の住民たちの慣習について考察させている<sup>32</sup>。さらにアリストテレスは、このように書き残している。すなわち、我々が天界の上にいるならば、我々は日食および月食について、それらの原因自体を通じて、つまり結果から遡ることなしに、知ることが出来るだろう、と<sup>33</sup>。そしてまたキケロは小スキピオが見た夢を記述する際に、小スキピオを飛翔させ、天から地上の事物を観察させている<sup>34</sup>。しかしキケロもアリストテレスも、これら以上のことは望まず、両者とも天界へ到達することに満足した。しかし、神から恩寵の光を授かった我々は、彼らのように天界に留まることで満ち足りてしまっただけではない。それどころか、思考を通じて、至高を目指して上昇しなければならない。その高みから我々の魂は地上に降りてきたのであり、我々の魂はその高みに回帰しなければならない。これこそが、知ることの、そして理解することの真の道なのである。しかし、我々が我々自身が有する程度の美德によってこの高みに到達しなければならない、そして到達することが出来るようになるような傲慢さは避けられなければならない。そうした方法によってこの高みまで上昇しようとするならば、神は我々に、かつてモーセの自惚れに対して述べた言葉を繰り返すだろう。「あなたはわたしの後ろを見るが、わたしの顔は見えない」<sup>35</sup>。言い換えるならば、あなたは事物の結果を見るだろうが、その原因を見ることはないだろうという意味である。むしろ我々は、神聖なる主に向かって、次のように請わなければならないのである。あなたはかつて、モーセに心を許し数多くの驚異を彼に示しましたが、その際に彼に与えたものと等しい恩寵を受けるにふさわしいだけの者に、我々をしてください、と。この願いがかなえられる時、我々はいわば無となる〔annichilati〕。そしてその時には、我々は自惚れることなく、使徒とともに語ることが出来るだろう。「生きているのは、もはやわたしではありません。キリストがわたしの内に生きておられるのです」と<sup>36</sup>。

さて、これまで示してきたように、我々が進むべき道はかくも理にかなっている。その道とは、高みに上昇しそこから低き場所にある事物を知ること、そして我々の建築物の中に7という数をまず第一の秩序として与え、天を模倣することである。私は、既に述べた円柱ないし天体に適用されるべき数として、7以上に完全で、神聖なものを知らないが、このことをここで説明したい。この上なく神秘的な〔secretissimi〕神学者たち、すなわちカバラ主義者たちによれば、モーセは7回にわ

たって7つのセフィロートを通過することが出来たが、その上にある〔上から数えて第3のセフィロートである〕ビナー〔Binà〕を超えることは出来なかった<sup>37</sup>。さらにカバラ主義者たちは、ビナーは人間の知性が引き上げられうる終着点であると述べている。このビナーまで到達したモーセは、そこでビナーに属する至高の王冠、そして〔第2のセフィロートである〕ホフマー〔Chochmà〕に属する至高の王冠に直面したが、その際、至高の王冠はモーセに「顔と顔を合わせて語られた」と記述されている<sup>38</sup>。だが実際には、神は天使を媒介として用いずして、モーセに直接語りかけなどはしなかったのである（このことは使徒言行録に記されている）<sup>39</sup>。こうしたことが生じるのは、「すべてのことは、父なる神からわたし〔キリスト〕に任せられています。父のほかに子を知る者はなく、子と、子が示そうと思う者のほかには、父を知る者はいない」からである<sup>40</sup>。モーセが到達したビナーには、メタトロン〔Mitrathon〕、すなわち顔の君主〔Princeps facierum〕と呼ばれる天使が住まう場所があり、モーセはこのメタトロンを相手に言葉を交えたのである<sup>41</sup>。さて、モーセは7回にわたって7度、天に向かって上昇したことになるが、この7と7とをかけると49になる（この49という数は免罪の数にほかならない。イエス・キリストは父なる神に向かって演説する際、この49という数が最高位の数であることを望んだ。それゆえ、今日の我々が主の祈り〔dominical〕と呼ぶその演説は、マタイが記したヘブライ語の文章では、49語によって成り立っていたのである）。我々は〔劇場の構成において〕このモーセによる7回にわたる7度の上昇を手本として、7つの扉、あるいは7つの階層、あるいは7つの区分を与え、それらをそれぞれふさわしい天体へと帰することを望むのである。

さて、鑑賞者としての学者たちの鑑賞を容易にし、この劇場の（いわば）秩序に秩序を与えるために、我々は前述の7つの尺度の前に彼らを座らせよう。この見世物〔spettaculo〕、あるいは我々が劇場〔teatro〕と呼ぼうとするものの中では、7つの尺度はそれぞれに対応する7つの天体の尺度によって支えられ、7つの階段〔le salite〕によって分割される。古代の劇場は、諸階層の中でもっとも見世物に近い場所にもっとも誉れ高き人々が座り、続いてその上の諸階層に、彼らほど価値をもたない人々が順々に座っていき、そしてもっとも上の階層には職人たちが座るように秩序付けられていた。こうすることによって、もっとも見世物に近い階層が最も高貴な人々に与えられたのだが、それは見世物に対して彼らをもっとも近づけるためであると同時に、職人たちの発する悪臭によって彼らが害を与えられないためでもあった<sup>42</sup>。それゆえ我々もまた、世界創造の秩序を踏襲しながら、最も単純な事物、言い換えればもっとも価値のある事物を、劇場における最も下の階層から順に座らせていくこととしよう。そうすれば我々は、あらゆる被創造物が、神による配列にしたがってそれぞれの場所を定められた様を想像することが出来るだろう。かくして我々は、次第に上の階層へと上昇しながらそれぞれの階層にふさわしい事物を置いていき、7番目の階層、すなわち最も上にある階層に至るだろう。その第7の階層には、〔それぞれの天体の〕規則によって支配されるあらゆる技芸および学問が置かれるだろう。しかしそれらがもっとも上の階層に置かれるのは、卑しさのせいではなく、時間のせいである。なぜなら技芸と学問は、人間によって最後に発見された事

物だからである。

かくして我々は、第1の階層には7つの扉を見出すだろう。しかし、それらの扉のすべてが同じ形をしてはいない。なぜなら、それらの扉はそれぞれが属する円柱に対応しており、それらの扉の上には人間の姿をした天体がそれぞれ描かれる〔depinta〕ことになるのだが、太陽の円柱に対応する扉のみは例外だからである。そこには通常ならば、同じ階層に並ぶ他の神々にならって、アポロンが描かれるべきであろう。しかし、第1階層の太陽の円柱は劇場の中でもっとも高貴な場所であるため、アポロンは、諸存在の幅〔latitudine〕の饗宴に場所をゆずり、この饗宴が神性を表すイメージとなる<sup>43</sup>。さて、それぞれの天体に対応する第1階層の各扉には、まずそれぞれが対応する超天界の尺度に属するあらゆる事物が保管されるだろう。そして同様に、それぞれの扉が対応する天体に属する事物、さらにその天体に関して詩人たちが歌った内容に属する事物<sup>44</sup>もまた保管されるのだが、今から、これらの扉についてそれぞれ個別に述べていこう。

#### 月<sup>45</sup>

月の扉では、超天界に属する事物には、マルフト〔Marcut〕、および天使ガブリエル〔Gabriel〕が選ばれよう<sup>46</sup>。

天界に属する事物には月、その輝き、その大きさ、そしてわれわれの場所からの距離。寓話〔favole〕には、ディアナ、ディアナの御旗〔insegne〕、そして様々なディアナの属性<sup>47</sup>。

#### 水星

水星の扉では、超天界には、イエソード〔Iesod〕、および天使ミカエル〔Michael〕が描かれるだろう。

天界にはこの天体〔水星〕。

寓話には、神々の使者であるメルクリウス、およびその諸道具。

#### 金星

金星の扉では、超天界には、ホード〔Hod〕、ネツァハ〔Nizach〕、そして天使ハニエル〔Honiel〕<sup>48</sup>。

天界には天体としての金星。

寓話には、女神ウェヌス、小クピド、またウェヌスの諸道具、そして様々なウェヌスとクピドの属性。

#### 太陽

太陽に属する第1階層の第4の扉には、(すでに述べたように)アポロンでも太陽でもなく、饗宴が見出されるだろう。この饗宴については、第2階層に関する記述において詳しく扱うこととした



い。さて、第4の扉には、まずなによりも、諸存在の幅 [latitudine]、あるいはその広がり [larghezza] と呼ばれるべきものが見出されるだろう。その諸存在の幅、あるいはその広がりにはピラミッドの形をするべきであろう。我々はこのピラミッドの頂点を、それ以上分割することができない点として想像するだろう。これら頂点は我々にとって聖性を意味するだろう。そしてそれら頂点は互いに関係したり、また関係しなかったりし、それぞれ父なる神、化肉する以前の神の言葉、化肉して以後の神の言葉、そして聖霊を意味するだろう。

またその傍らには、パンのイメージが見出されるだろう。なぜなら、パンの頭部は超天界を意味し、頭頂部から我々を見おろす2本の金の角および口元の髭は〔超天界からの〕影響をこうむる諸天体を、星が描かれた皮膚は天界を、さらに山羊の脚は地上世界を意味するからである<sup>49</sup>。したがって、このパンのイメージの下には、それら3つの世界が隠されるだろう。

この扉の第3の場所には、3人のパルカが示されるだろう。3人のパルカは、運命、原因、原理、事物、結果、そして帰結を意味するものである。なお、この3人のパルカのイメージは、パーシパエーの階層では、なんらかの事物の原因としての人間を意味することになるだろう。

また、メルクリウスのサンダルの階層では、〔事物ないし現象に〕原因を与えることを意味するだろう<sup>50</sup>。

この扉には、さらに第4のイメージが描かれるだろう。それは、黄金の枝をつけた樹木である。これについてはウェルギリウスが語っており、彼はこの黄金の枝なくしては地獄の王国を見に行くことは出来ないと記述している<sup>51</sup>。この扉におけるこのイメージは、知性によって認識しうる諸事物 [cose intelligibili] を意味するだろう。そうした事物は、感覚によっては認識されないが、我々は、媒介的知性 [intelletto agente] の光によってそれらの事物を想像し、理解することが出来るのである<sup>52</sup>。これと同じ黄金の枝のイメージがゴルゴーン姉妹の階層にある場合は、媒介的知性それ自体を表すだろう。これについては、その場所にて語ることとする。

## 火星

火星の扉では、超天界には、グヴィラー [Gabiarah]、および天使カマエル [Camael]。

天界には火星、そして寓話には神マルスと彼の諸道具。

## 木星

木星の扉では、超天界には、ヘセド [Chased]、および天使ザドキエル [Zadchiel]。

天界には木星。

寓話には、神ユピテルと彼の御旗。

## 土星

土星の扉では、超天界には、ビナー [Binà]、および天使ザフキエル [Zaphchiel]。

天界には土星。

寓話には、神サトゥルヌスと彼の御旗。

これらの指示によって、劇場の第1階層に関する説明を閉じることとしよう。

<sup>1</sup> 『マタイによる福音書』, XI, 15, 「耳のある者は聞きなさい」; XIII, 9; XIII, 4. 聖書からの引用はすべて新共同訳版(1987年)によったが、翻訳および註釈の必要に応じて適宜改変したことがある。

<sup>2</sup> サモスのメリッソスは紀元前5世紀に活躍した哲学者であり、パルメニデスから始まるエレア学派の最後を飾る人物と目されている。カミッロの典拠はディオゲネス・ラエルティオスであろう。後者によれば、「神々に関しては、いかなる見解も表明すべきではないと彼は語っていた。というのは、神々を認識することは不可能だからと」(ディオゲネス・ラエルティオス『ギリシャ哲学者列伝』, 下, 加来彰俊訳, 岩波文庫, 1996(1994), p.112(IX, 24).)。

なお、カミッロのイメージ論が、15～16世紀の人文主義的風土において孤立したものではないことを強調しておきたい。ヒエログリフ学やエンブレム(ないしインプレーザ)学、神話学、さらに図像学に関する当時の著作の中に同様の記述を見出すことは困難ではない。例えば、同時代の人文主義者パオロ・ジョヴィオは、その著作『戦いと愛のインプレーザについての対話』(ローマ, 1555年)の中でインプレーザに関する諸規則を記述しているが、このような一節が見出される。「……インプレーザは、それを理解しようとする解釈者が巫女の手助けを必要とするほど曖昧であってはならないが、同時にあらゆる俗人が理解出来るほど明瞭であってならない」(Paolo Giovio, *Dialogo dell'impresa militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma 1978, p.37.)。また、ヴィンチェンツォ・カルタリは、その図像学書『古代の神像について』(第3版, 1571年)において、古代人たちが制作した神々のイメージについてこのように述べている。「しかし、それらの神像は常にすべての人間によって理解されるようなやりかたで作られてはいなかった。当時の人々は既に、たとえ無意味かつ誤ったものであったにせよ宗教を有していたのだが、彼らはそれら宗教に属する諸事物の多くの部分を隠蔽し、それゆえ司祭たちのみがそれら神像の意味を知ることが出来るようなやりかたを導入したのである。したがって司祭たち以外の人間たちはそれらの神像を単純に信仰するだけで、万人が知ることを許された部分以上の事柄を知らなかった」(Vincenzo Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi*, a cura di Ginetta Auzzas, Federica Martignago, Manlio Pastore Stocchi, Paola Rigo, Vicenza 1996, p.16.)。これらの記述は、『劇場のアイデア』におけるカミッロのイメージ戦略と至近距離で共鳴している。

美術史の分野においては、エドガー・ヴィントとサルヴァトーレ・セッティスがそれぞれの立場から、15～16世紀の視覚文化における人文主義的な「意味の隠蔽」への注目を促している。Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance. An Exploration of Philosophical and Mystical Sources of Iconography in Renaissance Art*, Revised and Enlarged Edition, New York and London 1968(1958); Salvatore Settis, *La Tempesta interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino 1978, esp.pp.117-47.

<sup>3</sup> 『出エジプト記』, XXXIV, 29-35. その際モーセは神の力の影響で眩く発光していた。

<sup>4</sup> 『マルコによる福音書』, IX, 1-14, 特に8, 「弟子たちは急いで辺りを見回したが、もはや誰も見えず、ただイエスだけが彼らと一緒にいられた」; 『マタイによる福音書』, XVII, 1-7, 特に6-7, 「弟子たちはこれを聞いてひれ伏し、非常に恐れた……彼らが顔を上げて見ると、イエスのほかにはだれもいなかった」; 『ルカによる福音書』, IX, 28-36, 特に32-36, 「ペトロと仲間、ひどく眠かったが、じっとこらえていると、栄光に輝くイエスと、そばに立っている2人の人が見えた……彼らが雲の中に包まれていくので、弟子たちは恐れた……弟子たちは沈黙を守り、見たことを当時だれにも話さなかった」。

<sup>5</sup> 『ヨハネの黙示録』, I, 1-2.

<sup>6</sup> ヘルメス・トリスメギストス(「3重に偉大なヘルメス」)に帰されるいわゆる『ヘルメス全集(Corpus Hermeticum)』は、実際にはヘレニズム時代に、プラトン主義者たちの手によって編纂されたものだと考えられている。『ヘルメス全集』にはギリシャ語による14篇の対話編が含まれていた。これ以外にヘルメス・トリスメギストスに帰属される著作としては、対話編『アスクレピオス(Asclepius)』がある。この著作は、伝統的にアプレイウスに帰属されるラテン語訳によって知られていた。ギリシャ語で書かれた14篇は1471年、フィレンツ

エの新プラトン主義者マルシリオ・フィチーノによってラテン語に翻訳された。訳者は初版本の復刻版を参照した (*Mercurii Trismegisti liber de potestate et sapientia Dei, Corpus Hermeticum I-XIV, versione latina di Marsilio Ficino, Firenze 1989*). 後註23に見るように、カミッロはこのフィチーノ訳を参照している。1505年には、フランスの人文主義者ルフェーヴル・デターブルが、フィチーノによってラテン語に訳された14篇に、さらに『アスクレピオス』を加えた版本を出版している。なおカミッロはここで、『アスクレピオス』の冒頭部分に基づいている (*Asclepius, I b, in Brian P. Copenhaver(ed.), Hermetica. The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation with Notes and Introduction, Cambridge 1992, p.67.*)。

<sup>7</sup> スフィンクスの意味についてのカミッロの解釈は、究極的にはプルタルコス『モラリア』(特にその中の、エジプトの神イシスとオシリスに関する記述)に由来する。プルタルコスによれば、「(エジプトの祭司たちは)知恵の学習に与ったが、その学習は、多くの場合、真理のおぼろげな反射と真理のおぼろげな見通しを有する神話とその説明とによって覆われていた。したがって彼らが、彼らの神学が謎めいた知恵を持っていることを適切に暗示するために、神殿の前にスフィンクスを置いたのも当然である」(『エジプト神イシスとオシリスの伝説について』、柿沼重剛訳、岩波文庫、第9節、p.25.を適宜改変した)。しかしカミッロが直接参照したのはおそらく、ジョヴァンニ・ピコ・デッラ・ミランドラであろう。ジョヴァンニ・ピコ・デッラ・ミランドラ『人間の尊厳について』、大出、阿部、伊藤訳、国文社、1992(1985)年、p.66.を参照のこと。「エジプトの神殿に刻み込まれているスフィンクスは、秘密の教義は〈もろもろの謎の難問〉によって、汚れた大衆から犯されずに守られるべきである、ということの思い起こさせたのです」。

<sup>8</sup> これは『マタイによる福音書』,XIII, 11-14およびVII, 6.のパラフレーズである。

<sup>9</sup> 『エズラ書』第4書, XIV, 4-7. 16世紀当時、現在の『エズラ記』、『ネヘミヤ記』、そして偽書と考えられる『エズラ書』第3および第4書をあわせて、『エズラ書』と呼ばれていた (Bolzoni, *ed.cit.*, p.180, n.9.)。

<sup>10</sup> 『詩篇』, CXIX, 18.

<sup>11</sup> 「超天界」および天の諸階層に関しては、本書の第4章にあたる「洞窟 (Antro)」の階層に関する記述で、より詳しく論じられている。さらに後註31も参照のこと。

<sup>12</sup> 『コリントの信徒への手紙2』, XII, 2-4.

<sup>13</sup> 『ヨハネの黙示録』を参照のこと。

<sup>14</sup> 『民数記』, XII, 6-7.

<sup>15</sup> ボルゾーニ (Bolzoni, *ed.cit.*, p.181.) によれば、エゼキエルに関するカミッロの言及はおそらく『エゼキエル書』における以下の個所を指している。神は民に向かって語りかけるべき瞬間がくるまでエゼキエルの言葉を奪ってしまった(『エゼキエル書』,III,25)。また別の個所 (XI, 25) で預言者としてのエゼキエルは、神によって見せられたすべての事柄を語り終えたと自ら述べている。

<sup>16</sup> カバラに関しては以下の基本研究を随時参照した。François Secret, *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris 1964. カバラに関連する記述の翻訳および註釈にあたっては、以下の有益な研究を頻繁に参照した。伊藤博明『神々の再生 ルネサンスの神秘思想』(東京書籍), 1996年, pp.306ff.

<sup>17</sup> 『民数記』(XII) では確かにモーセの妹のマリアが疫病に冒されるが、それは嫉妬心と罵詈雑言に対する神の罰として記述されている。ボルゾーニ (Bolzoni, *ed.cit.*, p.181.) によれば、この逸話に関するカミッロの解釈は、モーセの妹であるマリアを、錬金術師「ユダヤのマリア」なる人物と同一視する錬金術の伝統に基づいているという。アンモニオス・サッカス(紀元後2-3世紀)は、アレクサンドリアの哲学者であり、新プラトン主義者である。彼の弟子のひとりにプロティノスがいる。

<sup>18</sup> 『箴言』, IX, 1, 「知恵は家を建て、7本の柱を刻んで立てた」。

<sup>19</sup> 続く記述においてカミッロは宇宙を超天界、天界、地上世界の3世界に分割している。ボルゾーニ (Bolzoni, *ed.cit.*, pp.181-2.) によれば、これは新プラトン主義とカバラに共通する伝統である。たとえばジョヴァンニ・ピコ・デッラ・ミランドラもそれを踏襲している。Giovanni Pico della Mirandola, *Heptaplus, Aliud prooemium, in De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*, a cura di Eugenio Garin, Firenze 1942, pp.184ff. さらに後註31を参照のこと。

<sup>20</sup> カミッロはここで7つの星に対応するセフィロート(Sephirotないし Sefirothとも表記される。カミッロは Saphirot(h)と記している)を数えあげているが、セフィロートの総数は伝統的に10とされてきた。これらの名称は文献によって異同が見られるが、伊藤博明氏(前掲書, pp.311f.)によれば、最上位から順に、ケテル(至高の

王冠)、ホフマー (知恵) ないしシレート (始源)、ビナー (知性)、ヘセド (恩恵)、ディーン (法) ないしグヴィラー (力)、ティフェルト (崇高)、ネツァハ (永遠)、ホード (光輝)、イエソード (土台) ないしツァディーク (義人)、マルフト (王国) ないしシェヒナー (臨在) である。

セフィロートはしばしばコペルニクス以前の天動説的宇宙像と結び付けられた。その場合、上位に属する3セフィロート (ケテル、ホフマーないしシレート、ビナー) は、神聖なる事物が存在し運動する階層 (ないし天球)、つまり神に属する領域により近い場所にあるとされた。一方その他の7つのセフィロートはより地上に近い場所にあり、それら神聖なる事物が地上へと拡散する過程をつかさどる。この区別についてはカミッロも本文中で述べている。

16世紀当時の一般的なセフィロート理解についてより具体的に検討するならば、カミッロと同時代に生きたアグリッパ・フォン・ネットスハイムの『オカルト哲学』(特に、1510年の手稿ではなく、1533年の印刷版における加筆部分) が格好の資料となるだろう。カミッロとの異同について参照されたい。「カバラの奥義を身につけ、神聖なる事物についての知識を獲得したヘブライ人たちは、神から、10の主要な名前を授かった。それらの名前は神性の種類ないし神性の諸部分を意味する。それらはセフィロートと呼ばれ、10という数によって等級付けられる。それら10の等級は神の元型がまとう衣服、ないし用いる道具、ないし示す範例にほかならない。そして上位にあるセフィロートから順にそれぞれ、あらゆる被創造物に影響を与え、作用する。なぜなら、これら神聖なる名前は、天使の9位階および敬虔なる靈魂が集う層にまず最初に、そして直接影響を与え、さらにそれらを媒介として、天界へ、星々へ、人間へ、そしてついには事物へ影響を与えるからである。これらの事物はそれら天使の9位階および敬虔なる靈魂が集う層を媒介として神聖なる名前から力と美德とを授かるのである……これら神の名前の第1の等級は、ケテル [Cether] と呼ばれる。これは〈王冠〉ないし〈冠〉のことであり、神性の最も単純なる在り方を意味し、〈眼では見ることの出来ないもの〉と呼ばれる。ケテルは父なる神に帰属し、熾天使 [Seraphim] ……が属する位階を媒介として諸事物に影響を与える……ケテルが有する知性の部分は、天使メタトロン [Metatron]、すなわち〈顔の君主〉と呼ばれる天使である……主はこのメタトロンを媒介としてモーセに語りかけたのである……神の名前の第2の等級はホフマー [Hochma] であり、すなわち〈知恵〉のことである。これは諸イデアを統括するべく最初に創造された神性を意味し、神の子キリストに帰属する。ホフマーは、智天使 [Cherubim] ……が属する位階を媒介として、天体が住まう天界に影響を与える。そして智天使たちを通じてホフマーは、諸イデアを内包する夥しい数のイメージを作り出し、混沌すなわち被創造物の混乱を天使ラツィエル [Raziel] に命じて解きほぐす。ラツィエルはホフマーが有する知性の部分であり、アダム守護者でもあった……神の名前の第3の等級はビナー [Bina] であり、言い換えれば〈摂理〉ないし〈知性〉のことである。ビナーは、赦免、安息、聖年、改宗と悔悛、大いなる喇叭、世界の贖罪、そして来世紀の生を意味する。このビナーは聖靈に帰属し、座天使 [Thron] ……が属する位階を媒介として、流動的な素材に形を与える準備を行いながら、まず土星の天球に影響をおよぼす。ビナーが有する知性の部分は天使ザフキエル [Zaphkiel]、すなわちノアの守護者であるが、ビナーは第2の知性の部分としてセムの守護者を務めたヨフィエル [Iophiel] を有している。これら3等級は最大かつ至高であり、あたかも人間にかかわる事物すべてをつかさどる神聖なる玉座のようなものである。人間にかかわる事物はすべてこれらによって命令を与えられ、これら以外の7つの等級によって完成される。それゆえそれら7等級は、形成的な等級と呼ばれるのである……神の名前の第4の等級はヘセド [Haesed] であり、言い換えれば〈恩恵〉である。これは、恩寵、慈悲、敬虔、偉大さ、権杖、そして〔神の〕右腕を意味する。ヘセドは主天使 [Domination] ……が属する位階を媒介として木星の天球に影響を与え、実質を有する諸イメージを形成する。そしてそれら諸イメージすべての中に恩恵と平和的な審判とを行き渡らせるのである。ヘセドが有する知性の部分は天使ザドキエル [Zadkiel]、つまりかつてアブラハムの守護者をつとめた天使である……神の名前の第5の等級はグヴィラー [Geburah]、すなわち〈力、重さ、剛毅、安全、審判、破壊と戦いをつかさどる懲罰者〉である。グヴィラーは、神の法廷、〔神の〕帯、〔神の〕剣、そして〔神の〕左腕を意味する……グヴィラーは能天使 [Potestas] ……が属する位階を通じて火星の天球に影響をおよぼし、諸元素の力や戦い、対立、そして破壊を支配する。グヴィラーが有する知性の部分は天使カマエル [Camael]、つまりかつてサムソンの守護者をつとめた天使である……神の名前の第6の等級はティフェルト [Tiphereth] であり、すなわち〈装飾、美、栄光、愛〉である。ティフェルトは生命の樹を意味し、力天使 [Virtus] ……が属する位階を媒介として太陽の天球に影響をおよぼし、太陽に輝きと生命を与え、金属を産出する。ティフェルトが有する知性の部分は天使ラファエル [Raphaël]、つまりかつてイサクと小トビアスの守護者をつとめた天使であり、



同時にもうひとり別の天使であるペリエル〔Peliel〕、つまりかつてのヤコブの守護者である……神の名前の第7の等級はネツァハ〔Nezah〕、つまり〈征服と勝利〉である。ネツァハには〔神の玉座の〕右側の円柱が帰され、懲罰者としての神の永遠性と審判とを意味する。そしてネツァハは、権天使〔Principatus〕……が属する位階を媒介として、金星の天球に影響を及ぼす。それに応じて金星は、審判における熱意および愛をつかさどり、植物を産出する。ネツァハが有する知性の部分は天使カリエル〔Carviel〕、つまりかつてダビデの守護者をつとめた天使である……神の名前の第8の等級はホード〔Hod〕である。これはつまり〈賞賛、告白、賛辞、評判〉として解釈される。ホードには〔神の玉座の〕左側の円柱が帰される。ホードは、大天使〔Archangel〕……が属する位階を媒介として水星の天球に影響を及ぼす。それに応じて水星は、装飾の優雅さと調和をつかさどり、動物を産出する。ホードが有する知性の部分は天使ミカエル〔Michael〕、すなわちかつてソロモンの守護者をつとめた天使である……神の名前の第9の等級はイエソード〔Iesod〕、つまり〈土台〉である。イエソードは、善き知性、信仰、贖罪、そして安息を意味する。そしてイエソードは、天使〔Angeli〕……が属する位階を媒介にして月の天球に影響を及ぼし、あらゆる事物の成長と衰弱をつかさどり、さらに人間たちの素質に応じて守護天使をつかわす。イエソードが有する知性の部分は天使ガブリエル〔Gabriel〕、つまりかつてヨセフ、ヨシュア、そしてダニエルの守護者をつとめた天使である……神の名前の第10の等級はマルフート〔Malchuth〕、すなわち〈王国および帝国〉である。マルフートは、教会、神の神殿、扉を意味する……マルフートは、アニマスティコン〔Animasticon〕が、つまり敬虔なる魂が属する位階を媒介として、さらに言い換えれば下位の事物の位階を媒介として、科学、産業、そして預言に関する知識を人間の息子たちに与える。そしてマルフートが続べる位階には……その知性としての天使メタトロン〔Matatron〕、すなわち世界で最初の被造物ないし世界の魂、あるいはまたかつてモーセの守護者をつとめた天使が属していると述べる者もいる」(Cornelius Agrippa, *De occulte philosophia libri tres*, ed. V. Perrone Compagni, Leiden et al. 1992, Liber Tertius, Cap.X, pp.425-7.). 翻訳に際しては、イタリア語訳に助けられた。Enrico Cornelio Agrippa, *La filosofia occulta o la magia*, tr. Alberto Fidi, a cura di Arturo Reghini, 2.vol., Roma 1972(1991), vol.2, pp.183-187.

<sup>21</sup> 『劇場のアイデア』における数秘術的議論からの影響を受けた人物として、16世紀イタリアにおける「多作家」のひとり、アントン・フランチェスコ・ドーニがいる。ドーニはその興味深い手稿『数 (I numeri)』(数の操作法を紹介しながら、同時代人に関する評価を展開する風刺的な著作である)においてジョヴァンニ・ピコ・デッラ・ミランドラ、アグリッパ、そしてカミッロといった多くの著述家を引用している。中でも興味深いのは、かつてジョヴァンニ・ピコ・デッラ・ミランドラが「カバラ主義者に基づいて」構想した「諸元素の家 (Casa degli elementi)」に関する記述であろう。この家は「7つの主要な部屋」によって構成される記憶術のための装置と考えられ、カミッロの「記憶の劇場」と類縁性を有している。事実、ドーニはその説明の途上でカミッロを引用している。「ここでピコ・デッラ・ミランドラ伯爵によって語られたひとつの形、つまり諸元素の家を手がかりとして、〔数秘術の〕原理を確認しよう……この家はカバラ主義者に基づいて7つの主要な部屋を有する。それらの部屋に配置される価値の高い事物によって、諸君は堅固かつ主要な〔数秘術の〕基盤を、つまりこの科学〔数秘術〕すべての基盤としての強固な才能によって結び付けられた高貴なる連鎖を眼にすることだろう……〔そしてこの家に配置される事物のうち〕機会〔Occasione〕および時間〔Tempo〕の2つは、ジュリオ・カミッロが彼の『劇場』において主張するように、それぞれ肉体および魂を意味する」(Anton Francesco Doni, *I numeri*, a cura di Alessandro del Fante, Roma 1981, p.117.)。

<sup>22</sup> カミッロの引用 ("perfettamente beati...Terque quaterque.") はパラフレーズである。原文は以下。Vergilius, *Eneide*, tr. Luca Canali, Milano 1991(1978), I, 94, "O terque quaterque beati...". ウェルギリウス『アエネーイアス(上下)』, 泉井久之助訳, 岩波書店, 1976年, 上, p.19.

<sup>23</sup> Mercurius Trismegistus, *Pimander*, I, 8-9, in Copenhaver(ed.), *ed.cit.*, p.2. カミッロはここでフィチーノのラテン語訳を直接引用している。Mercurii Trismegisti liber..., cit., fol.6r-v.

<sup>24</sup> 『イザヤ書』, IV, 1.

<sup>25</sup> 『ヘブライ人への手紙』, I, 3.

<sup>26</sup> 『ヨハネによる福音書』, XVII, 21. さらに、『コリントの信徒への手紙』, XII, 12ff.

<sup>27</sup> 『コロサイの信徒への手紙』, I, 15-7.

<sup>28</sup> 1550年の初版本では、この引用個所の傍らの欄外に以下のような註が設けられている。「つまり万物は御子自身の中に暗示されている。そして万物は御子によって明示される (In ipso idest implicite. Per ipsum idest



explicite.)」。

<sup>29</sup> この難解な一節は、古代の記憶術（雄弁家の仕事として認識されていた）の手続きを暗示している。古代の記憶術者は、たとえば森、建物の一部、ないし広場のような場所（すなわちカミッロがいう「束の間の場所」）を選び、そこに記憶すべき諸事物に関するイメージや言葉を配置して、それらを観察した。記憶術における「場」の重要性は、例えば、古代ラテン世界における3大記憶術文献のひとつとしてイエイツが紹介した作者不明の『ヘレンニウスへ 第4書』（紀元前86-82年頃）において既に強調されている（Yates, *op.cit.*, pp.27-8; イエイツ, 前掲書, pp.22-3.）。

<sup>30</sup> ここでカミッロは劇場の構造を、雄弁術（修辞学）の体系に（いささか性急に）並行させようとしているようである。『劇場のアイデア』全編における雄弁術論的性格については以下を参照のこと。Yates, *op.cit.*, pp.135-62; イエイツ, 前掲書, pp.165-94.

<sup>31</sup> カミッロの「記憶の劇場」は、プトレマイオスに由来する天動説的宇宙像を前提とし、それを表象する装置と言い換えることが出来る。科学史家のコイレが、「コペルニクス以前の典型的な宇宙図」と呼んだペトルス・アピアヌス（1501 - 1552年）が著した『宇宙図（*Cosmographia*）』（1524年）は、カミッロが前提としていた宇宙の姿をよく示している。これを手がかりとして、当時の宇宙像を要約しておきたい（アレクサンドル・コイレ『コスモスの崩壊 閉ざされた世界から無限の宇宙へ』、野沢協訳、白水社、1999（1974）年、p.12.）。まず宇宙全体は幾層にも分かたれた同心円構造を有しており、中心には四大元素中の土と水によって構成された地球が位置する。続いてそれを取り囲むようにして空気の層と火の層が順に位置する。場合によってはその上に第5元素（*quintessentia*）の層が想定されることもあるが、いずれにしてもここまですべて物質の世界であり、カミッロが「地上世界」と呼ぶものと対応する。この上には、7つの天の階層（天体が住まう透明な個体であり、地球の周りの軌道を回転するがゆえに天球とも訳される）が、下から月、水星、金星、太陽（当時はもちろん惑星と見なされていた）、火星、木星、土星の順に積み重なる。これらの諸層がカミッロのいう「天界」である。さらにこの上には可視世界の上限としての恒星が住まう階層、至高の高みからの影響を下位の諸層に媒介する階層、そして神および神に属する諸原理および神に選ばれた敬虔なる魂たちが住まう階層が存在する。この3層をカミッロはおそらく一括して「超天界」と呼んでいると考えられる。『劇場のアイデア』においては、カバラにおけるセフィロートの概念および天使の位階もまた、こうした宇宙構造に包摂されている。

<sup>32</sup> Maximus Tyrius, *Philosophumena*, II, 6, b-c; Homer, *Odyssea*, X, 128-130: 184-190 (cf. Bolzoni, *ed.cit.*, p.183.) . ホメロス『オデュッセイア（上下）』、松平千秋訳、岩波文庫、1994年、第10歌、128 - 130行、上、p.253. テュロスのマクシモスは、180年ころに活躍したプラトン学派に属する哲学者である。

<sup>33</sup> アリストテレス『分析論後書』（アリストテレス全集1）、加藤信朗訳、岩波書店、1971年、I, b25-31, p.617.

<sup>34</sup> Cicero, *Somnium Scipionis*, in *De republica*, VI, 9, 11.

<sup>35</sup> 『出エジプト記』, XXXIII, 23.

<sup>36</sup> 『ガラテヤの信徒への手紙』, II, 20.

<sup>37</sup> 宇宙の構造については前註20および31を参照のこと。

<sup>38</sup> 『出エジプト記』, XXXIII, 11. 前註20に引用したように、アグリッパは「至高の王冠」を第1のセフィロートであるケテルの別称と見なしているが、カミッロはここで神性一般の代名詞のようにして用いている。

<sup>39</sup> 『使徒言行録』, VI, 15. 「最高法院の席についていた者は皆、ステファノに注目したが、その顔はさながら天使の顔のように見えた」。

<sup>40</sup> 『マタイによる福音書』, XI, 27.

<sup>41</sup> カミッロは、第3のセフィロートであるビナーに属する天使としてメタトロンの名をあげているが、これはきわめて例外的であり、通常メタトロンは第1のセフィロートであるケテルと結び付けられる（Bolzoni, *ed.cit.*, pp.183f.）。前註20で引用したアグリッパは、メタトロンをケテルに帰属しているが、しかし同時にマルフォートにも適用している点で、カミッロほどではないにせよ、その伝統から逸脱しているように思われる。

<sup>42</sup> ボルゾーニ（Bolzoni, *ed.cit.*, p.184.）およびイエイツ（前掲書, p.170; Yates, *op.cit.*, p.141.）は、古代劇場の構造について、カミッロが基本的にはウィトルウィウスの『建築書』第5書第6章の記述に基づいていたと考えている。ウィトルウィウスにおいては、ローマの劇場が円形であり、さらに7つの通路によって分割され、「オルケーストラ〔劇場中央の舞台と観客席の間の空間であり、平地となっている〕では元老院議員の席に場が指定される」と述べられている（『ウィトルウィウス建築書』、森田慶一訳註、東海大学出版会、1969年、pp. 233-3.）。し

かしカミッロは劇場における座席に関してより詳しく記しており、さらにその具体的な理由まで述べている。したがって、カミッロはウィトルウィウスを基本的な典拠としながら、それ以外のなんらかの文献を参照したという可能性が浮かび上がってくる。ここではウィトルウィウスの原典それ自体ではなく、その註釈書ないし註釈版への注目を促しておきたい。それらには、カミッロのそれとよく似た詳細な記述が散見されるのである。たとえば、1521年にコモで出版されたイタリア俗語訳版本の註釈において、チェザレ・チェザリアーノはこう記している。「〔古代劇場では〕その中の諸階層に上って見物することが喜ばれ、また快適なものと考えられた（もっとも太陽の光によって責めさいなまれない限りであるが）。人々はその諸階層に座るが、通常は、それぞれの階層に座る者は互いに顔を合わせないこととなっている」；「オルケストラでは元老院議員の席に場が指定される……そこには元老院議員以外の人間が入り込むことが禁止されている。なぜならそうしないと（自由にして高貴なる人々のみが許されている）その場所にほかの人間たちが足を踏み入れてしまい、そこに自分たちの席を持ち込んで、そこにいるべき元老院議員たちの秩序と寛大さを傷つけかねないからである……またウエナリスが語るところによると、オルケストラに座ることを認められた人々は劇場の階層と席とを分割し、無学なる者たちから博識なる者たちを、凡庸なる者たちから高貴にして軍事に秀でた者たちを、庶民から職人を、そして無知なる俗人から分別と知識とを兼ね備えた者を区別したという。かくして、高貴かつ賢明な人間たちはオルケストラのもとにある元老院議員たちの席の外側の段にもっとも近い場所に座った」(*DI Lucio Vitruuio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Còmentati: & con mirando ordine Insigniti: per il quale facilmente potrai trouare la multitudin de li abstrusi & reconditi Vocabuli a li soi loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad Immensa utilitate de ciascuno Studioso & beniuolo di epsa opera...*, Como 1521, Lib.5, Cap.3, commento, fol.LXXVr; Lib.5, Cap.6, commento, fol.LXXXIr.). さらにまた、『劇場のイデア』初版の出版より数年後、ダニエレ・バルバロがイタリア語訳した版本（1556年初版）では、このように註釈されている。カミッロの記述との類縁性は明らかである。「さて、観客たちについてだが、まずなによりも数多くの高貴なる人々が見出されよう。かつては俗人たちもまた高貴なる人々とともに劇場に行き、ともに座ったのだが、いつしか分かれたものと見える。しかし、それでもやはり多くの俗人たちは劇場に入りこみ、多くが観客席に上り、同時にまた多くが出て行く様子が見られるはずである。そして観劇には長い時間がかかり、また座り心地のよさが必要不可欠であるため、高貴なる人々は定められた一箇所に座り、俗人たちはまた別に定められた一箇所に座ることになる。高貴なる人々は劇場の下部に席を有することになる。それゆえ彼らは、庶民たちが引き起こし、空気によって立ち上る悪臭によって責めさいなまれることがなくなるだろう。一方、俗人たちは劇場の上部に座ることになる」（ここでは1567年の版本を参照した。*I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, Tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riuediti & ampliati; & hora in piu commoda forma ridotti.*, In Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, & Giouanni Chrieger Alemano Compagni. MDLXVII, Libro 5, Cap.III, p.224, rist.anast.Roma 1993.）。これらウィトルウィウス『建築書』の翻訳および版本については、Manfredo Tafuri, "Nota introduttiva", in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri, Renato Bonelli, Milano 1978, pp.389-458.を参照のこと。さらにルネサンス期の劇場建築および演劇に関しては以下を参照のこと。ジョージ・R・カーノードル『ルネサンス劇場の誕生 演劇の図像学』、佐藤正紀訳、晶文社、1990年。

<sup>43</sup> 第2階層、つまり饗宴の階層に関する記述でも同様のことが簡単に述べられている。

<sup>44</sup> つまり、太陽の円柱に属する縦列において、本来は第2階層に属するべき饗宴のイメージと、扉に描かれるべきイメージとが入れ替わったのである。また、それぞれの天体に対応する扉に含まれる古代の神々のイメージは、寓話（favole）ないし御旗〔insigne〕ないし属性〔numero〕と呼ばれる。

<sup>45</sup> 1550年のトッレンティーノ版では、これら各天体に対応する説明の欄外に、各天体の記号が記されていたが、今回の翻訳では特に必要がないと判断し、割愛した。

<sup>46</sup> ボルゾーニによれば、カミッロが記述するセフィロート、天使、そして天体の対応関係は、カバラの奥義書のひとつである『ゾーハルの書』の著者ゾーハルによって設定された伝統に近いという（Bolzoni, *ed.cit.*, p.184.）。

<sup>47</sup> カミッロは劇場の扉それぞれに描かれるべき内容を3分割（ないし3重化）しているが、これは世界を3つに区分する考え方に対応していると考えられるだろう。

<sup>48</sup> 続く太陽の扉に、本来は第2階層に置かれるべき饗宴のイメージが描かれるため、本来そこに含まれてしかるべきセフィロートのひとつであるネツァハが、金星の扉に含まれたのである。

<sup>49</sup> ボルゾーニによれば、同様の解釈が、フランチェスコ・ジョルジ『世界の完全なる調和について』に見出される (Francesco Giorgio, *De harmonia mundi totius*, cantica II, tono II, carta 211r)。「パンは宇宙の象徴であり、すなわち、全なるものと呼ばれる (Universi simboli Pana, idest totum dixere.)」。さらにカミッロ自身、『神との契約の箱についての解釈』(*Interpretazione dell'arca del patto*, c.10v) という未出版手稿においても、「パンは3つの世界の驚異的な象徴である」と記述している (Bolzoni. *ed.cit.*, p.185.を参照のこと)。

<sup>50</sup> 事実、カミッロの劇場ではしばしば、同一のイメージが異なる階層に繰り返し配置され、それぞれ異なる意味が与えられる。

<sup>51</sup> Vergilius, *Eneide*, cit., VI, 135-49, p.205; ウェルギリウス『アエネーイアス (上下)』, 泉井久之助訳, 岩波書店, 1976年, 上, pp.359-60.

<sup>52</sup> ボルゾーニ (Bolzoni, *ed.cit.*, p.185.) によれば、この「媒介的知性」という概念は、アリストテレスの「自体的思惟」という概念 (神の思惟であり、感覚や映像を介することなく思惟する思惟) に由来するかもしれない。アリストテレス『形而上学』(アリストテレス全集12), 出隆訳, 岩波書店, 1968年, XII, 1072b10-20, pp.419-20.