



Title	インスブルック復活劇における「聖墓訪問」のモティーフ
Author(s)	永谷, 麻衣子
Citation	独文学報. 1998, 14, p. 55-71
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/103039">https://doi.org/10.18910/103039</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# インスブルック復活劇における 「聖墓訪問」のモティーフ

永 谷 麻衣子

## 1. 典礼劇から復活劇へ

教会暦の中の大きなクライマックスである復活祭やクリスマスの典礼は、十世紀の初め頃に聖職者たちにより、衣装や仕種を伴って歌いつつ演じられるようになっていった。典礼は、九世紀から十世紀にかけていろいろな発展を遂げていた。例えば賛美歌の歌詞をいくつかのグループに振り分けて歌う交唱と呼ばれる歌い方が生まれた。いくつかのグループが同じメロディーを二つの異なる調で歌ったり、一方のグループが歌うメロディーのテンポを維持したまま他方のグループのテンポを変化させたりすることも行われた。このような新しい歌唱法が確立したことにより、賛美歌の音楽的な装飾性は高められた。新しい歌唱法によって作り出された新たな歌詞やメロディーはトロープス (Tropus) という名で呼ばれた。

十世紀末に成立したザンクト・ガレンの写本には、修道士トゥオティロ (Tuutilo) が作ったとされる最古のトロープスが記されている。それは復活祭の朝課（深夜のミサ）の導入部に、交唱の形をとって歌われる次のようなものであった。

墓の中に誰を探すのか、キリスト教徒たちよ。

十字架にかけられたナザレのイエス様を探しています、天の方々よ。

ここにはおられない。仰っていたように甦られたのです。行って告げなさい、墓より甦られたと。<sup>1</sup>

これは墓地を訪れた三人のマリアと天使の問答を表す「聖墓訪問」(visitatio) のトロープスと呼ばれるものである。本来はキリストの復活

という出来事を人工的、形式的な再現によって記念するための典礼<sup>2</sup> であったのだが、歌による問答はさらに拡大して典礼劇と呼ばれる劇になり、典礼劇は後にもっと大掛かりな宗教劇へと発展を遂げることになった。そのことからこの短い交唱形式のトロープスが中世宗教劇の萌芽であると見なされている。

十三世紀に至るまで典礼劇は聖職者たちにより専らラテン語で行われていた。ラテン語の復活祭の典礼劇は次のような三つの段階を経て成立したと考えられている。まず第一段階は聖墓訪問のトロープスである。それに第二段階として主の復活を知ったペテロとヨハネが駆けつける使徒競走の場、さらに第三段階としてイエスがマグダラのマリアに現れる場が付け加えられた。<sup>3</sup> この三つの場からなる典礼劇に、さらにピラトとユダヤ人番兵の場、キリストの地獄下向の場、香料商人の場が加わることによって生まれた宗教劇を「キリスト復活劇」という。この復活劇は基本的に以上の六つの場から構成されている。

十三世紀の『クロースターノイブルク復活劇』*Klosterneuburger Osterspiel* 『ベネディクトボイエルン復活劇』*Benediktbeurer Osterspiel* はドイツ語圏で成立したラテン語の復活劇である。後者は断片であるが、クロースターノイブルク劇の方は六つの場を備えている。但し後から付け加わった地獄下向の場、香料商人の場などは、まだ独立した「場」と言えないほどの短い単純なものであった。さらに典礼劇やラテン語の復活劇に基づく形で、1250年から1350年の間にドイツ語の復活劇が登場した。

ドイツ語の復活劇が登場するまでの過程は以上のようなものであるが、しかし聖墓訪問のトロープスの拡大形としての復活祭の典礼劇 (Osterfeier) と復活劇 (Osterspiel) の違いを明確にすることは難しい。場の数が三つから六つへ増えたことは確かに一つの目安にはなるが、決定的な違いと見なすことはできない。六つの場が揃っていない復活劇も珍しくないからである。典礼劇と違ってラテン語の復活劇には、聖書に述べられている一連の出来事をそのまま再現しようとする「完璧さへの傾向」<sup>4</sup> が特徴として認められる。しかしドイツ語の復活劇には、聖書の物語の素朴な再現を超えて写実的、喜劇的な要素も多く取り入れられているので、この定義は当てはまらない。

ラテン語から一般の人々の用いるドイツ語への移行ということからも容

## インスブルック復活劇における「聖墓訪問」のモティーフ

易に推測されるように、復活劇やその他の宗教劇は次第に聖職者の手を離れ、庶民が喜んで参加する大規模な劇へと変わっていくのである。十四世紀半ばに成立した『インスブルック復活劇』*Innsbrucker Osterspiel* をそれ以前の劇と比較してとりわけ顕著であるのは、「香料商人の場」が拡大され、完全に世俗的な喜劇に変容してしまっていることである。そのため、世俗的な香料商人の場に典礼から劇へ、即ち「再現」を目的とする儀式からドラマへの決定的な転換を認める見解<sup>5</sup> が一般的となっている。典型的な香料商人の場を持つインスブルック劇に関しては、確かに納得できる。

しかし後期中世に成立した作品の中には大衆的な特徴の見られる香料商人の場にもかかわらず、全体として教会の祝祭に関連づけられている『ウィーン復活劇』*Wiener Osterspiel* (1472年に写本完成) の例もある。典礼から劇への転換点は一つに定まらず、作品によって随意に認められるものであるような印象さえ受けるのである。

初期の頃の典礼劇では祭壇の下の聖墓に置かれた十字架がなくなって、十字架を包んでいた布だけが残っていることによりキリストの復活を象徴的に表現した。典礼劇の第三段階に至って初めてキリストを生きた姿で登場させることが行われたのである。さらに復活劇になれば、聖書の物語をより具体的に、できるだけ本物らしく表現しようとする傾向がはっきりと認められる。つまり典礼上の象徴性に代わってリアリズムが登場する。リアリズムが個性的な登場人物、社会諷刺、パロディーのきっかけとなったことの何よりの証拠が、インスブルック劇の香料商人の場や地獄下向の場であろう。

しかしキリストの復活の物語を、一度限りの日常の出来事と同じようにリアルに表現しつくすことにはどこか無理があるのであって、毎年繰り返し再現され記念される物語である以上、上演という行為そのものにすでに象徴的意味が関連している。インスブルック劇は宗教的モティーフには典礼的な象徴性を残しながら、全体としてリアリズムへの志向を明確にしている作品であるように思われる。象徴性とリアリズムがある時は重ね合わされ、またある時は対置され、二方向の糸のようにインスブルック劇に模様を織り出している様を辿りながら、この作品の特色について考察を試みたい。

## 2. 中世劇の上演とインスブルック劇の概要

復活祭の典礼劇は教会の中で行われた儀式であった。典礼劇が初期の復活劇へ、さらにもっと大規模な復活劇へと変化するのに伴って劇的空間は教会の中から屋外へ、即ち教会の前の広場などへ移された。上演の場が屋外に移されたことは、結果的に復活劇の発展を助ける要因の一つとなつたに違いない。

中世を通じて並列舞台（*Simultanbühne*）の上演が行われた。つまり舞台の決まった場所に一人或いは数人の役者の定位置となる装置（*Bühnenstand*<sup>6</sup>）が全て備え付けられており、役者は出番になると定位置から現れて演技し、演技が終わるとまたその定位置に戻った。近代劇に見られるような舞台転換はまだ行われていなかった。

この定位置は象徴的意味を持っていた。天国は東の高い所に設けられ、地獄はその反対の西に戸などで仕切って作られた。墓は天国と地獄の間にあって、墓から地獄までの間にイエスや天使たちが「地獄下向」するための通路があったであろうと推測されている。舞台の前面にはいろいろな場面に用いられる空間があった。また舞台上に樽が一つ置かれて、劇によっては悪魔がイエスを試みてその上に導いてゆく「試みの山」になったり、神殿になったり、地獄でルシファーの立つ場所になったりした。<sup>7</sup> インスブルック劇の上演に必要な「位置」は地獄、シナゴーグ、商人、ピラト、使徒、マリア、墓、天国の八つである。上演には少なくとも54人の役者が必要であるという。<sup>8</sup>

中世ドイツの宗教劇は四詩脚の対韻の形式で書かれており、作者は聖職者であった。イエス、マリア、十二使徒などの主役、舞台監督も聖職者がつとめたが、その他に一般の市民や学生が役者として参加した。マリアなど女性の役ももちろん男性が演じた。例えば女子修道院で行われた『プラハ復活劇』*Prager Osterspiel* の場合はコーラスの中に女性歌手が一人だけいたが、修道女が何かの役を演じたという記録は残っていないという。<sup>9</sup>

インスブルック劇の成立について知られていることは僅かである。1391年に成立した写本の所在地にちなんでインスブルック復活劇と呼ばれている。<sup>10</sup> 作品そのものの成立期は本文の740行以下でアヴィニヨンに移された教皇とルートヴィヒ皇帝の争いに言及していることから、1323年から

1347年の間と推定されている。<sup>11</sup>

インスブルック劇の筋は次のとおりである。復活劇の基本的な場面が全て含まれていることがわかる。

1場（1-257）：ピラトはユダヤ人たちの頼みに応じて墓に見張り番を置く。一人の天使が現れて詩篇44,24を歌い、呼びかけるとイエスは復活する。ピラトが使者とともに墓場に来てみると打ち負かされていた四人の番兵は起き上がり、お互いを非難して喧嘩を始める。

2場（258-506）：イエスの地獄下向。天使たちは歌の問答でルシファーを打ち負かす。地獄の門が開かれ、捕らわれていた靈がイエスによって救済されてしまったのでルシファーはサタンに命じて新たに靈を集めさせる。連れて来られた靈は自分の生前の罪を語る。

3場（507-1074）：香料商人の場。商人は下男としてルビンを雇い、ルビンはさらにプスター・バルクを雇う。三人のマリアが香料を買った後、商人の妻はその値段が安すぎるとして商人と言い争う。ルビンは隙を見て商人の妻を唆し、彼女と逃げてしまう。

4場（1075-1215）：聖墓訪問。三人の天使がマリアたちにイエスの復活を告げる。イエスが園丁の姿で第三のマリア<sup>12</sup>に現れる。

5場（1216-1256）：トマスにイエスが現れる。

6場（1257-1317）：ペテロとヨハネが墓に駆けつけて（使徒競走）、イエスの復活を知る。

2場の前半で打ち負かされたルシファーはそのまま舞台に残って長い独白をする。その独白は新たに捕まえてくる靈の候補として僧侶、王侯貴族、判事、職人など様々な職業を列挙するものであり（388ff.）、身分の高い者も低い者も、老いも若きも等しく「死」の前に屈する様を描いた中世の絵のモティーフ「死の舞踏」に基づいている。言わば「打ち負かされた」はずのルシファーの猛反撃である。

冥府が敗北し、地獄が空になってしまったまでの話は聖書外典（ニコデモ福音書）に基づいている。だが冥府はまだ完全に無力にされてしまったわけではなく、死や様々な苦難をもたらす者として今も健在である。死の天使の装いで舞台に現れる生身の役者はまさにその事を象徴的に示しているのである。従って2場後半において擬人化された「死」のイメージが強調

されることの意義は大きい。長い独白を転回点としてルシファーは現世の人間に圧倒的な力をふるう「死」に変容し、新しく捕らえられた靈たちと社会諷刺の効いた滑稽な劇を展開する。インスブルック劇のルシファーと靈の場面は一般的な社会諷刺の域を出ていないが、それを切実な社会諷刺として用いているのが『レデンティン復活劇』*Redentiner Osterspiel* (1464年成立) である。レデンティン劇のルシファーが悪魔たちに向かって言う台詞「お前たちはみな私の助言に従って／急いでリューベックへ行くがいい／そこでは大勢の人が死ぬ／だからたくさんの靈を獲得できるだろう」<sup>13</sup> は、当時バルト海沿岸でペストが猛威を振るったことに関連しているのである。

2場後半から3場「香料商人の場」の終わりまで、まるで宗教劇の筋が一時中断されてしまったかのように、庶民の日常を反映した陽気で世俗的な劇が行われる。4場以降は再び宗教劇となり、聖書のとおりの展開となっている。宗教的な筋、世俗的な筋はそれぞれの空間を保ちつつ、うまく関連し合って展開しているのである。

まとまりのある劇としての展開を考慮したためかと思われる工夫が幾つか見られる。一つは3場から4場へ、つまりコメディーから本来の復活劇の筋へ切り換わることを「静肅に、静肅に、静肅に」(1075) という天使のコーラスが知らせていることである。同じコーラスがピラトの使者が番兵を集めて戻ってくる箇所(167)と、サタンが新しい靈を連れて戻ってくる箇所(456)でも歌われる。劇の進行がしばらく中断した後に、観客の注意を喚起する合図のようなものが必要であったのかもしれない。<sup>14</sup>

もう一つは、ペテロとヨハネの使徒競走に対応させて「ピラトが使者とともに墓場に向かう」(227) 設定になっていることである。ピラトはその「定位置」から「墓場」へ使者を向かわせ、その報告を聞いた上でも一度現場を検めに行く。ピラトまでがわざわざ墓場に移動して、イエスの復活を確かめるという趣向は他の作品には見られないものである。

以上で概要を示した宗教的な筋、世俗的な筋がどのように描き分けられているかを次に見ていく。

### 3. 宗教的なモティーフの発展

## インスブルック復活劇における「聖墓訪問」のモティーフ

聖墓訪問は復活劇の核となる場である。クロースターノイブルク劇では聖墓訪問のトロープスがそのまま用いられており、この箇所だけ問題にするならば典礼劇と変わることろがない。

インスブルック劇より百年ほど前に成立した『ムリの復活劇』*Oster-spiel von Muri* はドイツ語（高地アレマン語）で書かれた最も古い劇である。十三世紀半ばに成立したドイツ語の劇としては完成度の高い作品であり、宮廷叙事詩の伝統を思わせる整った脚韻が施されている。聖墓訪問の場からは天使とマリアがトロープスに基づきながら懇懃に言葉を交わす様子が浮かび上がってくる。

- 天使 よき婦人たちよ、誰を探しているのか。  
(それを私に教えなさい)  
こんな早朝に、この墓で  
それほど嘆いているとは。  
お通りなさい、怖がらなくともよい。  
私はお前たちに何もしはしないから。  
願っていることを叶えてさしあげよう。
- マリア<sup>15</sup> ナザレのイエス様、  
領主様方が捕らえて  
十字架にかけたお方を探しているのです。  
今日は死の縛に捕らわれてから  
三日目になります。  
決して死に値するようなお方ではありませんでしたのに。  
そのお方を私たちは皆でここで探している  
とこういう次第でございます。
- 天使 そのことなら、よいことを知らせてあげよう。  
そういう話なら  
恐れることはない、喜びなさい  
お前たちがそれほど求めており  
ここで探しているお方は  
今日、死の縛から  
復活されたのです。

これは全くの真実です、  
彼が横たわっていた場所をご覧なさい。（6場 8-31）

トローピスの句だけを唐突に述べるのではなく、劇の中の対話として自然に流れるように多少説明を加えた台詞となっている。さらに天使が述べるべき「ここにはおられない」というトローピスの句は省かれ、「そういう話なら／恐れることはない、喜びなさい」つまり脅えているマリアを気づかい、安心させる台詞に変わっている。嘆いている人物に向かって語りかける台詞として自然である。

しかしインスブルック劇においてこの箇所は自然な対話ではなく技巧的な掛け合いにアレンジされている。もとのトローピスの句を残して、それをもう少し説明的なドイツ語で追いかける。「歌う」と指示されているのはラテン語（以下の引用では〔ラ〕と表示）、「言う」はドイツ語（〔ド〕と表示）である。ラテン語の賛美歌とドイツ語の朗詠が関連し合って、ただ一度のトローピスの問答を三人の天使と三人のマリアが繰り返し歌い、再現するバリエーションに変えている。

- |              |  |
|--------------|--|
| 天使たち歌う [ラ]   | 誰を探しているのか、脅えている婦人たちよ、<br>この墓で泣きながら。                            |
| 第一の天使言う [ド]  | この朝にお前たち三人は誰を探しているのか、<br>激しい悲しみに捕らわれて。                         |
| マリアたち歌う [ラ]  | 十字架にかけられたナザレのイエス様をお探ししています。                                    |
| 第二のマリア言う [ド] | ユダヤ人たちに十字架にかけられた私たちの<br>主、イエス・キリスト様を探しているのです。                  |
| 第二の天使言う [ド]  | 誰を探しているのか、三人の婦人よ、<br>こんな早朝に露のなかで、<br>この墓の近くで。<br>私たちに言ってくれないか。 |
| 第三のマリア言う [ド] | 十字架にかけられたあの方を探しています、<br>ナザレの方で、キリストとおっしゃるので。                   |
| 天使たち歌う [ラ]   | お前たちの探している方はここにはおられな   |

## インスブルック復活劇における「聖墓訪問」のモティーフ

い、だから急いで行きなさい、彼の弟子たちとペテロに知らせなさい、イエス様が復活されたと。

第三の天使言う [ド] お前たちの探している方はここにはおられない。その事を気づかうなら行きなさい  
そしてペテロとヨハネに伝えなさい  
あの方が死から復活されたと。

天使たち歌う [ラ] 行って、主が横たわっておられた場所を見よ。  
アレルヤ、アレルヤ。 (1082-1103)

掛け合いの中で「誰を探しているのか」「十字架にかけられたあの方を」という言葉は三度ずつ、「ここにはおられない」「（主は）復活された」は二度ずつ繰り返され、強調されている。主の復活という宗教的な筋のクライマックスを劇的なクライマックスとして表現するために、掛け合いという技巧的な手法を用いているのである。インスブルック劇の特徴として注目することができるのではないだろうか。

インスブルック劇と同様にウィーン劇も六つの場を備えた復活劇であり、内容的に共通する点が見られる。しかし聖墓訪問その他のモティーフを強調するような形式的技巧の跡は見られない。聖墓訪問の箇所はただ次のようにドイツ語で書かれている。

天使たち答える よき婦人たちよ、誰を探しているのか、  
悲しみに満ちた心で  
こんなに朝早く  
それほどひどく悲嘆しながら。  
第二のマリア 申し上げます、神の御子をです。  
ナザレのイエス様を私たちは探しています  
その方を真実の神と信じて  
戒律を守りました。<sup>16</sup>  
[……]

次に、聖墓訪問と比較しながら「イエスの地獄下向」のモティーフにつ

いて見てゆくことにする。復活したイエスが地獄へ降りて捕らわれている靈を救済するというエピソードは聖書外典の『ニコデモ福音書』に基づいている。

また再び声がして「戸よ、上がれ」と言った。冥府はまるで何も知らないように二度目にはこの声に答えて言った、「栄光の王とは誰か。」主の御使たちは言う、「強くして力ある王、戦いに強い王である。」そしてすぐにこの言葉と同時に青銅の戸はくだけ、鉄のかんぬきはつぶされた。<sup>17</sup>

「栄光の王とは誰か」の問答は詩篇24,8 を引用したものである。クロースターノイブルク劇ではこの問答だけが三度繰り返されて、三度目にイエスの勝利となる。

悪魔 栄光の王とは誰か？  
イエス 強く雄々しい主、雄々しく戦われる主。<sup>18</sup>

ムリの劇ではこの問答がドイツ語に変わるだけであり、基本的にニコデモ福音書の記述をそのまま再現した場となっている。しかしインスブルック劇はルシファーと天使の伝統的な問答をドイツ語の台詞も組み合わされた掛け合いに変えて、それ以前の劇よりもはるかに劇的に表現している。

ルシファー叫ぶ [ラ] 栄光の王とは誰か？  
天使たち [ラ] 強く雄々しい主、雄々しく戦われる主。  
一人の天使が門を強く  
叩きながら言う [ド] 君侯たち、門戸を上げなさい。栄光の王がここ  
に立っておられます。  
ルシファー言う [ド] 耆れある王とは誰か、  
それほど力強く  
私の地獄の門を押し開いて来ると  
門の前から一步たりとも入って来させるな！  
天使たち歌う<sup>19</sup> [ラ] 門戸を上げよ、君侯たち

## インスブルック復活劇における「聖墓訪問」のモティーフ

上がるがよい、永遠の扉よ  
栄光の王がお入りになる。

ルシファー叫ぶ [ラ] 栄光の王とは誰か？  
天使たち [ラ] 門戸を上げよ、君侯たち  
上がるがよい、永遠の扉よ  
栄光の王がお入りになる。

ルシファー叫ぶ [ラ] 栄光の王とは誰か？ (272-288)

天使は賛美歌を「歌う」ことによって、つまり歌の力で「叫ぶ」ルシファーを圧倒する。天使とルシファーの対決は聖書のエピソードの再現というばかりでなく、詩的な効果をねらった見せ場となっている。聖墓訪問の箇所と同様の手法が取られていることは明白である。また、二つの言語を使い分けることで微妙に人物の個別化が行われていることも読み取れる。それまでドイツ語で「門戸に門をさせ！」(267)と叫んでいたルシファーは天使の歌につられるようにラテン語で「栄光の王とは誰か」と応えてしまい、結局負かされるのである。ルシファーはこれ以外の台詞はドイツ語で通している。それと対照的に天使の台詞はほとんどがラテン語の賛美歌である。

聖墓訪問、地獄下向という二つの宗教的なモティーフはインスブルック劇において賛美歌とドイツ語の朗詠を組み合わせた掛け合いとして表現され、劇的なクライマックスを作り出している。例えば『トリーア復活劇』Trierer Osterspiel ではラテン語の後にドイツ語の翻訳が逐一繰り返されるが、その方法と比べてインスブルック劇における二つの言語を用いた掛け合いはもっと積極的な意味を持つものであることがわかるのである。

掛け合いという形式的技巧は取っていても聖墓訪問のトロープスや聖書の句そのものは変わることがないのだが、それを二つの言語で表現することにより、人物の個別化というリアリズムへの志向が僅かながら感じられる。典礼におけるトロープスが厳かな簡素化された問答であったことと比べれば、インスブルック劇の宗教的モティーフはそこにさらに劇的なクライマックスや、天使とルシファーのコントラストを重ねて表現しようとする工夫の跡を伺わせる箇所なのである。

#### 4. 茶番劇的な趣向とリアリズム

復活劇が段階的に発展を遂げても聖墓訪問のトロープスの句は変わることがない。宗教的なモティーフの発展というものがあるとすれば、それは主に形式面において見られるものである。それに対してインスブルック劇の世俗的なモティーフは復活劇の筋にもともと含まれなかつた別の内容を関連させることで拡大し、伝統的な筋を辿りながらもそこにパロディーを加えることで独特の持ち味を出しているのである。

地獄下向の場の後半は、教会暦の祝日と直接関係のない社会諷刺劇となっている。ルシファーは長い独白の中で教皇から職人階級まで51の職業を挙げて、どんな手合いだらうと地獄に都合の悪い者はない（448f.）と言う。当時の教訓文学で用いられた、それぞれの階級の罪を暴いて非難する「階級制度の諷刺」（Ständesatire）のモティーフである。教皇を捕まえるために「サタンよ、友よ／アヴィニョンに向かってくれ」（388f.）と言う箇所は時事と結びついた社会諷刺になっている。

次いで行われる「死の舞踏」に倣った箇所はルシファー、サタン、新たに捕まつた靈たちの滑稽な遣り取りからなる。パン屋、靴屋、助任司祭、ビール売り、肉屋、仕立屋の靈に続いて「銀貨と引換えに娘たちを／パンと引換えに奥さん方を」（501f.）抱擁することを生業としていた情夫（helser）の靈の告白を聞くと、ルシファーは「サタンよ、友よ／この男を地獄に連れていくのはよせ／もしこいつが俺の地獄へ来たら／父無子が増えてかなわんぞ」（503-506）と言う。

冥府の口は全ての人を呑み込むはずであるのに、最後の一人だけは冥府から拒否されるという落ちで終わる。これは『ニコデモ福音書』において、冥府（ハデス）がサタンに向かって「誓ってお前に言うが、そいつ〔イエス〕をここに引っぱって来るなよ。〔……〕もしもそいつをここに連れて来たら、死人は一人も俺のところに残らなくなるぞ」<sup>20</sup> という箇所を踏またえたパロディーなのではないだろうか。同様のパロディーはさらにレデンティン劇にも見られる。即ち、靈たちの最後に連れて来られた司祭だけはルシファーに迷惑がられ、拒否されるのである。「もしこの坊主が俺たちのところへ来たら／もうぐずぐずしてはいられない／奴に地獄を明け渡さなければならなくなるぞ。」<sup>21</sup>

## インスブルック復活劇における「聖墓訪問」のモティーフ

それに続く香料商人の場はルビン、プスター・バルクなどの道化役を導入することにより、本来の筋から離れたコメディーに仕立て上げられている。香料商人が商売を手伝ってくれる下男を探していると、ルビンが観客の中から立ち現れて自分が如何に有能であるかを雄弁に語り始める。商人はルビンを雇い、ルビンはさらに自分の下男としてプスター・バルクを雇う。彼らのコメディーのようなやり取りは298行も続くので、復活祭の出来事と直接関係のない庶民の日常生活に読者は引き込まれてゆく。読者はいつの間にか彼らの目を通して、マリアの香料買いというモティーフを日常的なリアルな視点から眺めることになるのである。

マリアたちの嘆きを遠くから見て商人は「ご亭主があの人たちを殴ったのだろう」(915)と想像する。マリアと商人はまずラテン語で香料買いの問答を交わす。よく分からぬるルビンは、マリアの嘆き「ああ（heu）私たちの苦悩は何と大きいのでしょう」(963)を聞いて「へウって何だい／干し草（Heu）の話をなさってるんかい」(964f.)と口を挟む。そこでマリアと商人はルビン（や観客）にも分かるように、香料買いの問答をドイツ語でもう一度演じて見せるのである。これらは聖書の中の登場人物が庶民の日常生活圏へ足を踏み入れることを、ある種の異化効果をもって表していると解釈できる箇所ではないだろうか。

またマリアは「私たちの苦悩は何と大きいのでしょう」という意味の台詞を何度も述べているけれども、963行の台詞だけはキリストの受難のことではなく、香料の値段が黄金1タレントもすることを嘆いているともとれるようになっている。続いてマリアはそれが高額すぎるとして値切ろうとするが、商人も譲らないので結局そのまま買ってしまう。このあたりの交渉はクロースター・ノイブルク劇やムリの劇に比べて一層具体的、現実的に描かれている。

マリアの払った代金は高額と思われたが、商人の妻から見ればそれはとんでもない捨て値であった。「何マルクも払って得た品を／どうしてそんなに安くしてしまうの？【……】これはあんたが復活祭のために私にくれた／新しい服じゃないの／今年一年、もうやっていけないわ！」(1002f, 1018ff.) 商人とその妻の口論は滑稽で、茶番劇的であると同時に、ここに至ってマリアの香料買いというモティーフを商人やその妻、ルビンたちはよく理解しなかったらしいことが明らかになる。香料を買って聖墓へ向

かうマリアたちの行動は、庶民によって表される現実とはっきり区別され、対置されているのである。

象徴性とリアリズムが対置され、或いは巧みに重ね合わされるこれらの箇所のためインスブルック劇は適度な緊張感を伴うまとまりのあるドラマとして仕上がっている。この作品が復活劇へ決定的転換を遂げた主要な要因はその点に求められるのである。

復活祭は教会暦において繰り返し記念される儀式であるから、現実に流れている時間と切り離されたところで確かに再現される聖墓訪問のトロープスに全ての意味を集約することも可能であっただろう。それに対して復活劇は、復活祭の物語に現実の時間を導入することによって広場で大勢の参加者を交えて楽しく演じることができる作品となっているのである。インスブルック劇はその二つの時間を宗教的なモティーフと世俗的なモティーフ、ラテン語の贊美歌とドイツ語の台詞、聖書の中の登場人物と庶民といういくつもの二項対立によって表現しようとした作品なのである。

### テクスト

Rudolf Meier: *Das Innsbrucker Osterspiel. Das Osterspiel von Muri.*  
Stuttgart 1962.

インスブルック劇、ムリ劇はここから引用し、括弧内に行数を示した。

### 注

1 ザンクト・ガレンの修道院付属図書館 (Stiftsbibliothek) 所蔵の Cod. 374, fol. 101<sup>a</sup>。トゥオティロ (915 没) がこのトロープスを作り、入祭唱の前に付けたとされている。トロープスの後に主の復活を告げ知らせる内容の合唱（入祭唱）が続いたが、合唱のテクストについては異同が多い。

Vgl. Eduard Hartl: *Das Drama des Mittelalters. Sein Wesen und sein Werden. Osterfeiern.* Darmstadt 1964, S.243.

Vgl. Helmut de Boor: *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern.* Tübingen 1967, S.28 u. 49ff.

2 イギリスでは十世紀にベネディクト会の聖職者によって、復活祭の朝課の「聖

インスブルック復活劇における「聖墓訪問」のモティーフ

「墓訪問」を儀式として正しく行なう方法が決められていた。グリン・ウィッカム『中世演劇の社会史』 山本浩訳 筑摩書房 1990年 54ページ参照。

- 3 Carl Lange はラテン語の復活祭の典礼劇を224篇収集し、典礼劇の成立過程を初めて大きく三段階に分けて研究した（1887年）。  
Vgl. Hartl: a.a.O., S.30-38.
- 4 Wolfgang F. Michael: *Das deutsche Drama des Mittelalters*. Berlin 1971, S.30.
- 5 Vgl. de Boor: a.a.O., S.346.
- 6 「定位置」を表す言葉として locus, castrum, mansio, stat, hūs, hof, burc, sess, ort などがあった。  
Vgl. Hartl: a.a.O., S.62.
- 7 Vgl. Brigitta Schottmann: *Das Redentiner Osterspiel*. Stuttgart 1975, S.18f.
- 8 Vgl. Eduard Hartl: *Das Drama des Mittelalters. Osterspiele*. Darmstadt 1964, S.122.
- 9 Ebd., S.9.
- 10 インスブルック劇の写本の複製は次のものである。  
*Die Neustifter-Innsbrucker Spielhandschrift von 1391* (Cod. 960 der Universitätsbibliothek Innsbruck). Hrsg. v. Eugen Thurnher u. Walter Neuhauser. Göppingen 1975.
- 11 Vgl. Hartl: *Osterspiele*. S.120f.
- 12 香料を買い、聖墓訪問を行う三人のマリアのうち第三のマリアに園丁の姿のイエスが現れる。このマリアはヨハネ伝 20,11 以下に基づくマグダラのマリアであり、彼女はマルコ伝 16,9 とルカ伝 8,2 によれば「イエスに七つの悪霊を追い出していたいた婦人」である。そのマグダラのマリアとルカ伝 7,36 以下の「罪深い女」とは中世において一般に混同して考えられていた。彼女は「改心して救われた女」という理想像を表すようになったのである。インスブルック劇の第三のマリアにもこの混同されたマリアのイメージに基づくと思われる台詞がある。「私を罪からお救いになった／私の慰めは何処に行ってしまわれたのか？／私の罪をお許しになった方／そのお方を墓に納めるのを見たのに。」（1125-1128）
- 13 Schottmann: a.a.O., S.120. (V. 1296-1299)

- 14 「静肅に」という天使のコーラスはインスブルック劇より後に成立したウィーン復活劇、エルラウ復活劇、レデンティン復活劇にも受け継がれている。
- 15 写本にはマリアではなくアントニウス（Antonius）と書かれている。おそらくマリア役を演じた少年の名前であろうと推測されている。
- Vgl. Hartl: *Osterspiele*. S.267.
- 16 Ebd., S.105. (V. 806-813)
- 17 『聖書外典偽典第六卷 新約外典I』 日本聖書学研究所編 教文館 1976年 214ページ。
- 18 Hartl: *Osterspiele*. S.36f. (V. 77-79)
- 19 天使の台詞「門戸を上げよ、君侯たち [……]」は詩篇24,7に基づいている。原文は „Tollite portas, principes, vestras“ であり、中世において *principes* は呼びかけと解釈されていた（町の指導者たちよ、門を開けの意味）。インスブルック劇と同様の訳は他の復活劇にも見られる。しかしこれは誤りであって、詩篇の „Attollite portas principes vestras“ は「門よ、そのかしらを上げよ」つまり栄光の王が入るために門が小さすぎ、低すぎる、と（門に）呼びかけていると解釈するのが適切である。
- 20 『新約外典I』 213ページ。
- 21 Schottmann: a.a.O., S.154ff. (V. 1801-1803)

## Das Motiv der „visitatio“ im *Innsbrucker Osterspiel*

Maiko NAGATANI

Der Tropus „visitatio“, der im 10. Jahrhundert für die Messe zu Ostern geschrieben wurde, war der Keim zum mittelalterlichen Drama. Der Tropus stellt das Gespräch zwischen Engeln und den Frauen dar, die das Heilige Grab besuchen. Aus der Visitatio und anderen Szenen entstanden die lateinischen liturgischen Dramen. Dann entwickelte sich das deutsche Osterspiel, indem es nach und nach von der Liturgie unabhängig wurde. Man hat sein Augenmerk hauptsächlich auf die Krämerszene des *Innsbrucker Osterspiels* gerichtet, weil sie „endgültig von der liturgischen Feier zum Osterspiel führe“.

Hier wird versucht, die Wendung zum Osterspiel darin zu finden, daß Realismus zunehmend an die Stelle liturgischer Symbolik tritt. In der Visitatio (4. Szene) wird durch den Wechselgesang in lateinischer und deutscher Sprache von Engeln und Frauen eine dramatische Spannung erzeugt, die im feierlichen vereinfachten Tropus der Liturgie undenkbar wäre. Im Wechselgesang der Höllenfahrt (2. Szene) bildet sogar Luzifer, der deutsch spricht, zu den Engeln, die lateinisch singen, einen Kontrast. In diesem Kontrast von zwei Sprachen wird auf die Individualisierung der Personen und eine realistische Darstellung abgezielt. Das Teufel-Seelen-Spiel (letzte Hälfte der 2. Szene) und die Krämerszene (3. Szene) sind durch den Auftritt der weltlichen Personen und deren komischen Wortwechsel erweitert. Der Krämer und seine Knechte, die im Alltag leben, verstehen den Salbenkauf von Maria nicht als symbolischen, sondern als wirklichen Kauf. *Das Innsbrucker Osterspiel* behält zwar die Visitatio noch als Kernmotiv, richtet sich aber im ganzen unverkennbar auf ein realistisches Drama.