

レオナルド、ミケランジェロ、そしてカラヴァッジョ

Leonardo, Michelangelo, and Caravaggio

野村 幸弘

Yukihiro Nomura

16世紀末から17世紀初頭にかけて、おもにローマで活躍した画家カラヴァッジョは、本名をミケランジェロ・メリーシ・ダ・カラヴァッジョという。カラヴァッジョが生まれた1571年のわずか7年前に亡くなったルネサンス期の大彫刻家ミケランジェロ・ブオナローティと同じ名前である。カラヴァッジョ自身、この偉大な芸術家と名前が同じであることで、ミケランジェロのことを強烈に意識していたと思われる⁽¹⁾。

またカラヴァッジョが生まれたミラノは、彼の時代から約100年ほど前に、レオナルド・ダ・ヴィンチが滞在していた都市であり、そこにはレオナルドの芸術の影響が色濃く残されていた。そのような環境に生まれ育ったカラヴァッジョの、画家としての出発点において、すでにレオナルドの存在が大きな意味をもっていたことは想像にかたくない。しかもミケランジェロ、レオナルド同様、カラヴァッジョ自身も同性愛、もしくは同性愛的傾向をもっていたために、これら3人の芸術家には、共通する芸術上の絆がしっかり結ばれているように見えるのである。

レオナルドとカラヴァッジョ

まずカラヴァッジョの初期の代表作《バッカス》を、レオナルド・ダ・ヴィンチの有名な《モナ・リザ》と比較してみたい(図1・図2)。

《バッカス》は少年像として描かれ、《モナ・リザ》は言うまでもなく、成人の女性像である。テーマ上は何の関係もない。しかし、ともに腰までの半身像で表され、その画面上での配置の仕方がほぼ共通している。《バッカス》では右腕を、《モナ・リザ》では左腕をL字形に曲げている点も、両者をますます近づけている要素である。が、それ以上に、描かれている人物の外見上のちがいを超えて、これら二つの作品がどこか似たような印象を与えるのは、《バッカス》も《モナ・リザ》も、絵を見ているわれわれを見つめ返しているからである。そのような人物画には、描いている画家とモデルとなっている人物の視線が互いに合っている場合と、鏡を見ながら自分の顔を描いている自画像の場合



図1 カラヴァッジョ《バッカス》
ウフィツィ美術館 フィレンツェ



図2 レオナルド《モナ・リザ》
ルーヴル美術館 パリ

の、2種類ある。《バッカス》はカラヴァッジョ自身ではないか、《モナ・リザ》はじつはレオナルドの自画像ではないか、といった突飛な説が出される理由のひとつはここにある。描かれている人物がこちらを見つめている、という絵は、たとえそれが絵であっても、たしかに視線の強さを感じ、われわれは戸惑ったり、惹きつけられたり、といった心理的な反応をしてしまい、非常に印象に残るのである。

あまり指摘されることがないのだが、レオナルドの絵画は、意外にも色彩感に乏しく、《モナ・リザ》もその例外ではない。当時の色彩のままではないにせよ、《モナ・リザ》は全体的にセピア色と深緑色に沈んでいる。けっしてラファエロのような多彩色をレオナルドは用いていない。彫刻家のミケランジェロでさえ、《トンド・ドーニ》やシスティナ礼拝堂壁画で華麗な色彩を披瀝しているにもかかわらず。レオナルドは目に見える世界を色彩を通して見てはいないようなのだ。

その代わりに、彼がこだわるのは光と影の表現だ。スフマート（ぼかし）技法という、彼が開発し、《モナ・リザ》で存分に駆使している描法は、多彩色を必要としない。いや、むしろそれは邪魔でさえある。輪郭をぼかすスフマート技法は、モノトーンのほうが効果が歴然とするのである。レオナルドが《三王礼拝》や《聖ヒエロニムス》を下塗りのままで完成させなかった理由のひとつは、ここにあるとも考えられる。

そしてカラヴァッジョは、レオナルドのスフマート技法をさらに一歩進めて、キアロスкуро（明暗法）を考案する。カラヴァッジョの《バックス》^{こがねいろ}では、果物や紅葉した葡萄の葉など、一部に鮮やかな色彩が用いられているものの、全体はやはり黄金色^{いろかず}に沈んでいる。つまりレオナルドとカラヴァッジョは、ともに色数を制限し、光と影の表現に深い関心を寄せているのである。



図3 カラヴァッジョ《バックス》
ウフィツィ美術館 フィレンツェ



図4 レオナルド派《裸のモナ・リザ》
コンデ美術館 シャンティイ

レオナルドの《モナ・リザ》が「着衣のモナ・リザ」だとしたら、それとちょうど対で描かれたかのような「裸のモナ・リザ」とも言うべき作品が存在する。レオナルドの自筆作品ではないものの、《モナ・リザ》とほぼ同じ構図、同じポーズで描かれ、あきらかに《モナ・リザ》と緊密な関係にある。顔は男性のように見えるが、女性の胸をもっている。しかし肩や腕は太くたくましい。そういう両性具有的な人物像だ。この「裸のモナ・リザ」が腕をL字形に曲げて、こちらを見つめている様子が、カラヴァッジョの《バックス》に似ているのである（図3・図4）。

「裸のモナ・リザ」は、レオナルドの絶筆となった《洗礼者聖ヨハネ》にも通じるところがある。レオナルドは、この作品で、これまでの洗礼者聖ヨハネのイメージを大きく変えている。レオナルド以前の画家たちは、ほぼ例外なく、洗礼者聖ヨハネを痩せぎすの、しかし筋骨たくましい、いかにも男性的なイメージで捉えている。たとえば、ドメニコ・ヴェネツィアーノの描く典型的なヨハネ像を、レオナルドは「裸のモナ・リザ」の

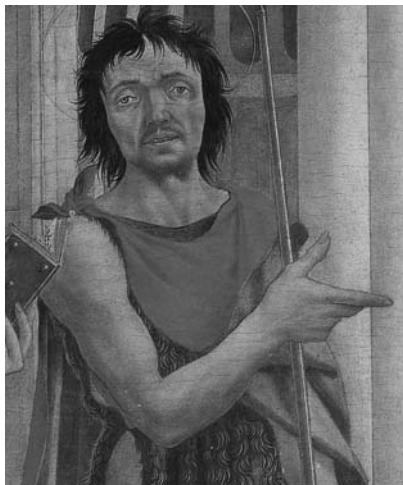


図5 ドメニコ・ヴェネツィアーノ
《洗礼者聖ヨハネ》（部分）
ウフィツィ美術館 フィレンツェ



図6 レオナルド《洗礼者聖ヨハネ》
ルーヴル美術館 パリ



図7 カラヴァッジョ《バッカス》
ウフィツィ美術館 フィレンツェ



図8 レオナルド《洗礼者聖ヨハネ》
ルーヴル美術館 パリ

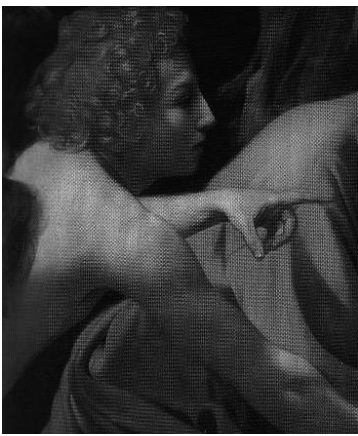


図9 カラヴァッジョ《イサクの犠牲》
(部分) ウフィツィ美術館
フィレンツェ



図10 レオナルド・ダ・ヴィンチ
《岩窟の聖母》(部分)
ルーヴル美術館 パリ

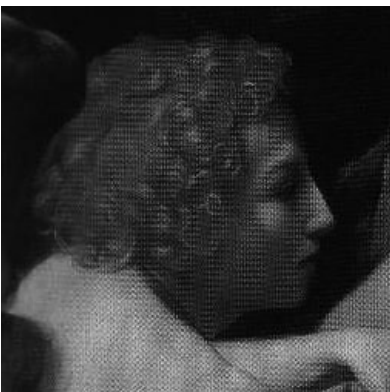


図11 カラヴァッジョ《イサクの犠牲》
(部分) ウフィツィ美術館
フィレンツェ



図12 レオナルド・ダ・ヴィンチ
《老人と若者》(部分)
ウフィツィ美術館
フィレンツェ

ように、立派な体格は持ちながらも、なで肩で柔らかな肌をそなえた、非常に女性的な男性像として描き出している(図5・図6)。

レオナルドの描く《洗礼者聖ヨハネ》もまた、《モナ・リザ》と同様、絵を見るわれわれを見つめ返している。というよりむしろ、なにか人を誘うような視線を投げ掛けている。この妖艶とも言うべきヨハネの眼差しは、カラヴァッジョの《バッカス》にも表現されている。葡萄酒の酔いが少し回っているせいか、うつろな目をした少年が、頬をやや紅潮させ、裸の半身を無防備にさらけだし、媚態を見せている。レオナルドのヨハネもカラヴァッジョのバッカスも、その表情の奥に官能的なものを秘めているように感じられるのだ(図7・図8)。

レオナルドとカラヴァッジョとの繋がりには、まだほかにもいくつか見いだせる。レオナルドの《岩窟の聖母》のなかの天使は、右手で指差しているところが描かれているが、カラヴァッジョの《イサクの犠牲》のなかに同じようなポーズをした天使が現れる(図9・図10)。レオナルドの《岩窟の聖母》の天使もそうだが、彼が描くほかの人物像の髪の毛も、巻き毛で表されることが多い。レオナルドは非常に美しいカールした髪の毛を好んで表現しているのである。カラヴァッジョの《イサクの犠牲》の天使像は、非常に美しい横顔の少年として描かれているが、彼もまたカールした金髪の毛をもっている。

レオナルドのデッサンにも、カールした髪の毛をした、非常に端正な顔立ちの美しい少年の横顔を描いたものがあり、そうした表現上の好みも、レオナルドとカラヴァッジョの作品では共通しているのだ(図11・図12)。

美しい金髪の毛の巻き毛をもつ天使は、カラヴァッジョの《エジプトへの逃避途上の休息》にも登場する。この主題に対するカラヴァッジョの解釈はきわめて独創的である。それはこれまでに多くの画家



図13 カラヴァッジョ《エジプトへの逃避途上の休息》
ドリア・パンフィーリ美術館 ローマ



図14 オラツィオ・ジェンティレスキ《エジプトへの逃避途上の休息》 個人蔵 マントヴァ

が行ってきた表現を180度変えたものとなっている。たとえば、カラヴァッジョと同時代の画家、オラツィオ・ジェンティレスキによる同じ主題の作品とくらべてみると、そのことが鮮明になるだろう(図13・図14)。

イエス・キリストが生まれたとき、二歳以下の嬰兒を虐殺せよというヘロデ王の命令が下るのだが、天使のお告げにより、その難を逃れて、家族3人がエジプトへ逃げる、その旅の途上を表している⁽²⁾。オラツィオは従来のやり方に則って、絵の中心にマリアとキリストの母子を配置している。もちろん、この二人が物語の主役だからだ。いっぽう、マリアの夫ヨセフは背後で眠りこけている。

ところが、カラヴァッジョの絵では、主役と脇役の関係がまったく逆になっている。つまりキリス



図15 カラヴァッジョ《エジプトへの逃避途上の休息》(部分)



図16 レオナルド《老人と若者》
ウフィツィ美術館
フィレンツェ

トとマリアの母子が背後でひっそりと眠っているのに対して、ヨセフはしっかりと起きています。そればかりか、ヴァイオリンを弾く天使のために楽譜をもつ役割までも買って出ているのである。この天使は3人の聖家族を無事エジプトまで送り届けるための道しるべ役として、これまでも描かれてきたので、カラヴァッジョの創作ではない。しかし、当然のことながら、天使がこの物語の中で主役として描かれたことはいちどもない。その天使が絵の中央に描かれている。しかも腰に巻かれた布一枚が、かろうじて臀部を覆っているだけのあられもない姿で描かれているのだ。その非常にエロティックな少年姿の天使を、ヨセフは瞬きひとつせずじっと凝視している。妻のマリアと息子のキリストはそっちのけで、一心不乱に天使の顔を見つめているのである。この初老の男ヨセフと少年のような天使の関係は、さきほどのレオナルドのデッサンに描かれた老人と青年の関係にほぼ重なり合う(図15・図16)。



図17 カラヴァッジョ
《聖マタイと天使》(第1作)
(焼失)



図18 カラヴァッジョ《聖マタイと天使》(第2作)サン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂 ローマ

初老の男、または壮年の男と少年姿の天使との熱い関係は、カラヴァッジョの《聖マタイと天使》のなかで、さらに濃密な関係となって繰り返されることになる。現在、ローマのサン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂にあるカラヴァッジョの《聖マタイと天使》は、じつは教会側から描き直しを命じられたあとの第2作目の作品である(図18)。物議をかもした1作目は、惜しくも戦災で焼失してしまったが、残されたモノクロ写真から、はっきりマタイと天使の親密な関係が伺われる(図17)。現在、教会にある2作目では、マタイと天使は完全に切り離され、肉体的な接触はいっさいない。教会側がとくに肉体的接触の描写をきらったということがはっきりと分かる変更点だ。

1作目では、衣服を透かして見える裸体の天使が、マタイに体をすり寄せ、まさに手取り足取りで福音書を書かせている。こうした大人の男と年端の行かない少年との近接関係は、カラヴァッジョ以前では、やはりレオナルドのデッサンのほかには見いだせない。

また顔の表情、激しい感情の表現の追求という点でも、カラヴァッジョはレオナルドに多くを負っていると思われる。カラヴァッジョの《メデューサの首》には、斬首されて恐るべき表情をしたメデューサが描かれている。目を剥き、口を開けたそのメデューサの戦慄の表情は、レオナルドの「アンギアーリの戦い」のための習作デッサンで、大きく口を開け、叫喚している兵士の顔とくらべられるだろう。(図19・図20)。

カラヴァッジョの《洗礼者聖ヨハネ》は、先ほど見たレオナルドと同様、「洗礼者聖ヨハネ」の一般的なイメージから大きくかけはなれている。つまり一般的には、痩せぎすの筋骨たくましい成人男性で表されることの多い「洗礼者聖ヨハネ」が、カラヴァッジョの手にかかると、全裸の少年の姿に生まれ変わってしまうのだ。



図19 カラヴァッジョ《メデューサの首》(部分) ウフィツィ美術館 フィレンツェ



図20 レオナルド《アンギアーリの戦いのための習作》(部分) ブタペスト国立博物館



図21 カラヴァッジョ《洗礼者聖ヨハネ》カピトリノー美術館 ローマ



図22 レオナルド《バッカス》(部分) ルーヴル美術館 パリ

カラヴァッジョは、この妖しげな少年ヨハネ像をどのようにして造形したのだろうか。

カラヴァッジョが描く少年ヨハネ像の発想源のひとつは、たとえばレオナルドの《荒野の洗礼者聖ヨハネ》のような作品にもとめられる。この作品で、レオナルドは洗礼者聖ヨハネを描いていたのだが、後に17世紀になって、異教の神バッカスを描き直されてしまった。その理由は、レオナルド



図23 ジョルジュ・ド・ラ・トゥール
《洗礼者聖ヨハネ》
ラ・トゥール美術館 ヴィック＝
シュル＝セイユ

の洗礼者聖ヨハネがあまりにも一般のヨハネ像と異なり、妖艶に描かれているために、後世の人々はそれをキリスト教の聖人とは見なさず、異教の神、葡萄酒の神バッカスだと考えたからである。そういう特異なレオナルドによる少年姿の洗礼者聖ヨハネ像が、かなりストレートにカラヴァッジョに継承されていると言えるだろう (図21・図22)。

それはカラヴァッジョと同時代の画家たちの描く「洗礼者聖ヨハネ」像と比べるとはつきりする。たとえばフランスのジョルジュ・

ドゥ・ラ・トゥールは「洗礼者聖ヨハネ」を非常に内省的、思索的、瞑想的な

イメージで表しているし (図23)、同じくフランスのヴァランタン・ドゥ・ブローニュは、荒野に住み、野性的で生命力にあふれたたくましいヨハネ像を描いている (図24)。

それらに対して、カラヴァッジョのヨハネ像は、荒野に住んで修行をし、ヨルダン川で洗礼を施している苦行者、聖人のイメージではまったくない。全裸姿でほほえみ、大きく股を広げている。非常に扇情的で挑発的なポーズだと言えるだろう。それはレオナルドの少年ヨハネ像を、さらに官能的にすることで得られた表現であるにちがいない。

ミケランジェロとカラヴァッジョ

カラヴァッジョの《洗礼者聖ヨハネ》の発想の元となったもうひとつの作品は、ミケランジェロによるメディチ家礼拝堂の彫刻群だ。そのなかのひとつ、擬人像の《昼》を見てみよう。

これをカラヴァッジョの《洗礼者聖ヨハネ》と比べてみると、両者のポーズに共通性が認められるだろう。左腕をL字形に後ろに突き出し、右肩を前に出してその肩ごしに顔をこちらに向けるという独特のポーズだ。右脚を折る角度は異なるものの、それぞれL字形に折った脚を大きく開いている点は似ていると言える。カラヴァッジョは、ここで「セルペンティナータ (蛇状曲線)」様式と呼ばれる、ミケランジェロに特有の、身体をねじった複雑なポーズを採用しているのだ (図25・図26)。



図25 カラヴァッジョ《洗礼者聖ヨハネ》
カピトリノー美術館 ローマ



図24 ヴァランタン・ド・ブローニュ《洗礼者聖ヨハネ》
バルベリーニ古代美術館
ローマ



図26 ミケランジェロ《昼》サン・ロレンツォ聖堂新聖具室
フィレンツェ



図27 カラヴァッジョ《勝利のアモール》
ベルリン国立美術館



図28 ミケランジェロ
《勝利》ヴェッキ
オ宮 フィレンツェ



図29 ミケランジェロ《最後
の審判》(部分)システ
ィナ礼拝堂 ヴァチカン



図30 ミケランジェロ《最後
の審判》(部分)システ
ィナ礼拝堂 ヴァチカン



図31 ミケランジェロ《最後
の審判》(部分)システ
ィナ礼拝堂 ヴァチカン

カラヴァッジョの《勝利のアモール》(図27)もまた、ミケランジェロの作品からポーズを借用している。《勝利のアモール》は、《洗礼者聖ヨハネ》と同じように、いやそれ以上に誘惑的にほほえんで、全裸姿を惜し気もなく見せている。そのポーズはじつに奇妙だと言わざるを得ない。右脚はまっすぐに伸ばしているいっぽう、左脚は曲げられて膝から下は見えないように描かれているのである。それはじっさい左脚を失っているかのような印象すら与える。しかしそうすることで、いやおうなく男性性器が強調されることにもなっている。

このポーズは、じつはミケランジェロがいくつかの作品の中で好んで表現しているものだ。

たとえば《勝利》像(図28)。もっともこちらは左脚で敵を押さえつけているわけで、不自然なポーズとはいえ、そこには必然性があると言える。ほかに、ミケランジェロはシスティナ礼拝堂天井壁画《ノアの燔祭》の周囲を取り囲むイニューディ(青年裸体像)においても、片側の脚を曲げるポーズをとらせているし、《最後の審判》に描かれている聖バルトロメオ、十字架を担う聖人、倒壊する柱を支える人物も、片脚を折り曲げた姿で登場している。彼らは雲の上ののっているだけなので、必ずしもこのようなポーズをとる必要はない。にもかかわらず、片脚を折り曲げているのは、やはりミケランジェロがそのポーズに相当固執していたためだと考えられるだろう(図29・図30・図31)。

カラヴァッジョの場合はなおのこと、アモールが左脚を大きくあげて、シーツの上に載せる必然性はない。こんなアンバランスで無理な姿勢をとらせている理由は、ミケランジェロの作品との関係を想定する以外にはないだろう。カラヴァッジョの《勝利のアモール》では、ミケランジェロ以上に、男性性器が強調されている。カラヴァッジョの《洗礼者聖ヨハネ》でもそうだったが、性器の位置が画面のほぼ中央に来るように配置されているので、カラヴァッジョの性器の強調はあきらかに意図的である。しかも性器のすぐ下には、肛門まではっきりと見えるように描かれている。

そもそもミケランジェロがシスティナ礼拝堂に描いた男性裸体像には、すべて性器が描かれていた。

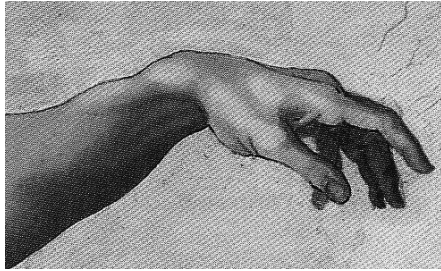


図32 (上) カラヴァッジョ《聖マタイのお召し》(部分) サン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂 ローマ

図33 (下) ミケランジェロ《アダムの創造》(部分) システィナ礼拝堂 ヴァチカン

たとえ性器が隠れてしまうようなポーズをとっていても、必ずそこに性器を描き込んでいるのである。ローマ教皇ピウス4世がそれを不適切だとして、ダニエレ・ダ・ヴォルテッラに上に布を描かせて隠すように命じたほど、それは際立った表現だった。カラヴァッジョはキリスト教と抵触する性的表現を、異教のテーマである「アモール」のみならず、キリスト教のテーマである「洗礼者聖ヨハネ」でも行っている点で、カラヴァッジョは、はっきりと自らがミケランジェロの後継者であることを表明しているのである。

カラヴァッジョがミケランジェロのシスティナ礼拝堂壁画を子細に研究していた証拠は、カラヴァッジョの代表作にして出世作ともなった《聖マタイのお召し》にも認められる。《聖マタイのお召し》の画面左端から登場するキリストの、マタイを呼び寄せる仕草をするように差し出された右手が、ミケランジェロの《アダムの創造》のアダムの左手を繰り返したものであることはすでに指摘されている⁽³⁾ (図32・図33)。

しかしこの引用は印象的であるとはいえ、あまりにも部分的過ぎる。先ほど《エジプトへの逃避途上の休息》で見たよ

うに、カラヴァッジョの作品では、物語の中心人物以外に、絵のポイントがおかれている。《聖マタイのお召し》において、画面左端のキリストと右端のマタイを結びつけているのは、絵の中央のいちばん手前に描かれた横顔の美しい青年である。そしてテーブルの向かいに座るもうひとりの美しい青年。このふたりの青年が、マタイとともにキリストに目を向けている。とくに背中を向けた青年は、上半身を大きく振り向き、身を乗り出している。この生き生きとしたポーズこそ、おそらくミケランジェロの作品からの引用だと思われる (図34・図35)。

しかしここでカラヴァッジョは単純にミケランジェロの独創的なポーズをそのまま引用していない。上体をのけぞらせたミケランジェロによる預言者ヨナの姿を、ちょうど背後から捉えたポーズに置き

換えているように思われる。じつに巧妙な引用の方法だと言わねばならない。

ミケランジェロとのつながりは、以上見てきたような、形態上の類似、造形的な親近性だけでなく、主題の解釈の仕方という点においても認められる。

カラヴァッジョの《聖痕を受ける聖フランчесコ》では、画面の前に大きく横たわるフランчесコの姿が描かれている (図36)。1224年のこと、フランчесコがアルヴェルナ山に籠っているときに、突然キリストの磔刑像が現れ、気がつ



図34 カラヴァッジョ《聖マタイのお召し》(部分) サン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂 ローマ



図35 ミケランジェロ《預言者ヨナ》システィナ礼拝堂 ヴァチカン



図36 カラヴァッジョ《聖痕を受ける聖フランチェスコ》
ワーズワース協会 ハートフォード(コネチカット州)



図37 ジョヴァンニ・バリオーネ
《聖痕を受ける聖フランチェスコ》
個人蔵 シカゴ

くと両手両足，右脇腹に聖痕がついていたという奇蹟を表現しているのだが⁽⁴⁾，奇妙なことに，失神したフランチェスコを抱きかかえている天使がいっしょに描かれている。この物語には本来そのような役割をはたす天使など登場しない。カラヴァッジョは勝手に天使像を創作しているのである。そればかりか，このフランチェスコ，たしかに右脇腹に傷跡は見られるものの，両手両足には傷らしい傷がついていない。「聖痕拝受」という奇蹟の物語であるにもかかわらず，カラヴァッジョの絵では，そのことがほとんど重視されていないのだ。そして驚くべきことに，そのフランチェスコの顔を見ると，カラヴァッジョ自身の顔に非常によく似ているのである。オッタヴィオ・レオーニが描いたカラヴァッジョの肖像画とくらべると，それがはっきりするだろう(図38・図39)。物語に不必要な天使が現れ，反対に物語



図38 図34のフランチェスコの顔のアップ(写真を縦位置にしている)



図39 オッタヴィオ・レオーニ《カラヴァッジョの肖像》

に必要な聖痕の表現があいまいで，しかもフランチェスコがカラヴァッジョの顔をしている！そしてその彼を半裸姿の美しい少年として表された天使が助け起こしている…。つまり画家自らがフランチェスコになりすまして，美しい少年に介抱させているわけである。「聖痕拝受」というテーマの，非常に主観的，私的な解釈だと言わねばならない。

フランチェスコは失神しているので，目を閉じているように見えるのだが，近づいてよく見ると，じつは薄目を開けているのが分かる。つまり失神したふりをしている。そしてその薄目は，上から優しげなまなざしを送っている天使=少年の顔をじっと見つめているのである。自分を助けてほしいがために，自分で倒れたふりをして，気づかれないように顔を盗み見しているのだ。ここには官能的な恋愛の遊戯が描かれていると言ってい

いだろう。
ここで同じテーマを扱っている同時代の画家ジョヴァンニ・バリオーネの作品とくらべてみよう(図36・図37)。バリオーネの描くフランチェスコは，口を半ば開け，息も絶えだえの，



図40 ミケランジェロ《パウロの回心》(部分)
パオリーナ礼拝堂 ヴァチカン



図41 カラヴァッジョ《ゴリアテの首をもつダヴィデ》
ボルゲーゼ美術館 ローマ



図42 ミケランジェロ《最後の審判》(部分)
システィナ礼拝堂 ヴァチカン

瀕死状態にあるような顔をしている。天使はまるで死体をひきずっているかのような動きを示しているし、なによりもお互いの視線が交わっていない。二人の間には何の感情の交流も見られないのだ。この比較からも分かるように、カラヴァッジョの表現意図が、フランチェスコと天使の間の濃密で官能的な関係を描くことにあったと言えるだろう。

ところが、このような強引ともいえる主観的、私的解釈の方法は、すでにミケランジェロによって行われていた。パオリーナ礼拝堂にあるミケランジェロの壁画《聖パウロの回心》では、キリストからの強い光に目が眩み、落馬するパウロを助け起こす男が描かれている⁽⁶⁾ (図40)。言うまでもなく、この男は本来の物語には登場しない。ミケランジェロ自身による創作である。そして、あろうことか、目が眩んで落馬した、この物語の主人公パウロの顔が、ミケランジェロに非常によく似ているのである。だとしたら、ミケランジェロがパウロの役に扮し、若い男に助け起こさせていることになる。この「パウロー若い男」というふたりの関係は、カラヴァッジョの作品では「フランチェスコー天使」の関係に移し変えられているが、その関係はいずれも情愛に満ち溢れている。もっともミケランジェロにおいては、パウロが全面的に身を委ねて助け起こされているのに対して、カラヴァッジョでは、フランチェスコが助けられるふりをしているというちがいはあるが。いずれにしても、カラヴァッジョは、ミケランジェロが《聖パウロの回心》で示した独創的な解釈を、《聖痕を受ける聖フランチェスコ》でテーマを変えながら、繰り返したのだと言えるだろう。

ほかの作品でも、カラヴァッジョは自分自身を自ら描く絵の中に登場させている。ゴリアテの首をもつダヴィデ》では、ダヴィデが斬首したゴリアテの顔が、カラヴァッジョ自身の顔に描かれている⁽⁷⁾。この作品を見て、すぐに思い出すのが、ミケランジェロの《最後の審判》の中の聖バルトロメオ像である。聖バルトロメオが手にしている剥がされた皮の顔がまさにミケランジェロなのである⁽⁸⁾。聖バルトロメオが左手に生皮をぶらさげているように、ダヴィデは同じく左手でゴリアテの首をつかんでいる。つまりカラヴァッジョは、ミケランジェロによる「聖バルトロメオー生皮」の関係を「ダヴィデーゴリアテ」の関係に置き換えているのである (図41・図42)。

カラヴァッジョの《ダヴィデの首をもつゴリアテ》とさらに深い関係にあるのが、同じくシスティナ礼拝堂にあるミケランジェロの壁画《ユーディットとホロフェルネス》である。ユーディットの斬



図43 カラヴァッジョ《ゴリアテの首をもつダヴィデ》(部分)
ホルゲーゼ美術館 ローマ



図44 ミケランジェロ《ユーディットとホロフェルネス》(部分)
システィナ礼拝堂 ヴァチカン

首したホロフェルネスの首が盆の上に載せられているのだが、その顔がミケランジェロの顔にとってもよく似ているのである⁽⁹⁾。このように自分自身を斬首された無惨な姿で表現するという発想を、カラヴァッジョはミケランジェロから受け継いでいるにちがいない。つまり「ユーディットーホロフェルネス」の関係が、「ダヴィデーゴリアテ」の関係に置き換わっているわけである。ゴリアテに扮したカラヴァッジョが、半裸姿の非常に美しい少年ダヴィデに自らを殺させている。この作品は、そんなネガティブな役割を自ら引き受け、それを表現して人に見せる、という幾重にも屈折した心理を示しているというほかない。そのような複雑な心理構造は、ミケランジェロとカラヴァッジョ以外の芸術家には見いだせないものだ(図43・図44)。

カラヴァッジョは、17世紀を通してヨーロッパ中を席卷したバロック絵画の様式を決定づけたわけだが、彼の独創的な様式、表現方法、主題を視覚化するさいの解釈法は、以上、見てきたように、ルネサンスのレオナルド・ダ・ヴィンチ、そしてミケランジェロの芸術にしっかり基づいている。カラヴァッジョの創りあげたバロック様式が、革新的で独創的であるのは、逆説的なことだが、彼がルネサンス芸術を、その本質において理解し、それを最大限に利用していることから生み出されたからだと考えられるのである。

註

- (1) H.Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983.
- (2) 新約聖書「マタイ福音書」第2章 13-15。
- (3) W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955.
- (4) 佐々木英也『聖痕印刻』中央公論美術出版, 1995年, 99~107頁。
- (5) 新約聖書「使徒行伝」第9章 1-9。
- (6) L.Steinberg, *Michelangelo's Last Paintings*, London, 1975, p.39.
- (7) G.P.Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672, ed. E. Borea, Torino, 1976, p.208.
- (8) F.La Cava, *Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio finale*, Bologna 1925.
- (9) E. Camesasca, *Michelangelo, pittore*, Milano 1966, pp.95, 97.

