

## 扮装論（Ⅱ）

### A Study on the Artists in Guise（Ⅱ）

野村幸弘

NOMURA Yukihiro

#### 扮装画の継承 カラヴァッジョ

ミケランジェロと同様、カラヴァッジョにも自画像がない。画家としての自分を描いた絵は1枚も残っていないのである。

ただしカラヴァッジョと同時代の画家ジョヴァンニ・バリオーネは、カラヴァッジョが鏡に映した自身をモデルに、バッカスの絵を描いたと述べている<sup>(1)</sup>。カラヴァッジョの伝記を書いたジョヴァンニ・ピエトロ・ベッローリもまた、《ダヴィデとゴリアテ》の斬首されたゴリアテが、カラヴァッジョの顔だと書いている<sup>(2)</sup>。そしてオッタヴィオ・レオーニが素描でカラヴァッジョの肖像を残しているので(図1)、それらを手掛かりに、カラヴァッジョが自作の中で何に扮装をしているのか、見て行くことができる。

カラヴァッジョが扮装して登場する場合、大きく分けて、ふたつの顔をもっていると言っていい。ひとつは十代と思われる少年の顔で、もうひとつは、ひげを生やした成人男性の顔である。

少年の顔で登場する時のカラヴァッジョは、たいてい画面のこちら側に顔を向けて、絵を見る者を見詰め返している。くっきりと長い円弧を描いたまゆ毛と、しどけなく半ば開いた唇が大きな特徴である。そしてそれは初期作品の中にしか現れない。

その最初の作品は、おそらく《病めるバッカス》(図2, ローマ, ポルゲーゼ美術館)である。これは1927年に、R.ロンギが、カラヴァッジョの自画像であると指摘し、以来、定説となっている<sup>(3)</sup>。ただし、カラヴァッジョは、古代風のトーガを身にまとい、頭にはツタの葉を巻き、手にはブドウの房を持っているので、正確に言うと、これは自画像ではなく、扮装像である。



図1 オッタヴィオ・レオーニ《カラヴァッジョの肖像》フィレンツェ マルチェリアーナ図書館

カラヴァッジョの伝記作者ジュリオ・マンチーニは、その著『絵画についての考察』の註に「そのほかにも、彼(=カラヴァッジョ)はボルゲーゼにあるヒゲのない非常に美しいバッカスを描いた」と書き込んでいる。またすでに述べたように、バリオーネは「次にカヴァリエーレ・ダルピーノの家に行き、(カラヴァッジョは)そこに数ヶ月滞在した。そして独り立ちしようとして、鏡に自分を映して絵を何枚か描いた。その最初の絵が、いろいろなブドウの房をもったバッカスで、それは非常に丹念に描かれていたが、描き方がやや硬い」と書いている。それらの記述にしたがえば、カラヴァッジョはこの絵でバッカスに扮していることになる<sup>(4)</sup>。

カラヴァッジョの初期作に、《果物籠を持つ少年》(図3, ローマ, ポルゲーゼ美術館)という作品がある。この少年は頭にツタの葉を付けてはいないものの、《病めるバッカス》と同じような真っ白な衣装に身を包んで右肩を大きく露出し、たくさんの果物を抱えてい



図2 カラヴァッジョ《病めるバッカス》  
ローマ ポルゲーゼ美術館



図4 カラヴァッジョ《バッカス》  
フィレンツェ ウフィツィ美術館



図3 カラヴァッジョ《果物籠をもつ少年》  
ローマ ポルゲーゼ美術館

るので、バッカスに非常に近い扮装である。ところが、《果物籠を持つ少年》がカラヴァッジョ自身の扮装であることを主張する研究者はきわめて少ない<sup>(5)</sup>。

しかし、ここで注目しておきたいのは、《果物籠を持つ少年》と《病めるバッカス》の両作品における左手の描写である。もしカラヴァッジョが、バリオーネの言うように、鏡を見て自分を描いたとしたら、当然、筆を持つ右手（それが鏡では左手になる）は描けないので、後から描き足すことになる。その時、どうしてもその手は不自然な表現とならざるを得ない。つまりそこだけ想像で描くわけで、しかも後から描くため、そこに左手のための十分な余地が残されていない。したがって、ふたつの作品の左手をよく見ると、じつに窮屈そうで、《果物籠を持つ少年》にいたっては、左手がどこに描かれているのか、ほとんど分らないくらいである。この左手の不自然な描写こそが、画家自身であることの、確かな証拠だと私は思う。

カラヴァッジョには、もう1点バッカスを描いた有名な絵がある（図4、ウフィツィ美術館）。この大きな黒い瞳とぼっちゃりとした頬の紅顔の美少年は、カラヴァッジョのほかの絵にも何度か登場する。たとえば、《リュート奏者》（エルミタージュ美術館）、《トカゲに咬まれた少年》（ロベルト・ロンギ財団）、《奏楽の若者たち》（メトロポリタン美術館）などである。これをカラヴァッジョの

自画像と考える研究者もいるが、カラヴァッジョとは明らかに顔がちがう。また、もしモデルがいたとしても、その顔は他の絵の別の主題にも使われているので、これは厳密には肖像画とは言えないだろう<sup>(6)</sup>。

これら《病めるバッカス》、《果物籠を持つ少年》、《バッカス》に共通しているのは、半裸の姿で、絵を見る者にワインや果物を差し出し、こちらをじっと見詰めていることである。とくに《バッカス》は、M. マランゴニがウフィツィ美術館の収蔵庫に眠っているのを発見した当初から、これを両性具有者のだと述べている<sup>(7)</sup>。L. ランツィにいたっては、《果物籠を持つ少年》を少女と記述している<sup>(8)</sup>。そこに注目したD. ポズナーは、《果物籠を持つ少年》をはじめ、《奏楽の若者たち》、《リュート奏者》、《バッカス》、《トカゲに咬まれた少年》など、一連のカラヴァッジョの初期作品を、彼のエロティックな同性愛的傾向が示されたものと解釈する<sup>(9)</sup>。

そして近年、L. ベルサーニとU. デュトワがポズナーの説をさらに展開している<sup>(10)</sup>。それによると、《病めるバッカス》では、トーガ風の白い衣装に巻かれた帯の結び目が、性器の形をしており、《バッカス》では、その結び目を右指ではさんで持ち上げている。この意味ありげな結び目は、《奏楽の若者たち》の右端の少年の腰にも目立つように描かれ、さらにカラヴァッジョの初期のキリスト教絵画である《法悦の聖フランチェスコ》の天使の衣装にも使われている。

この《法悦の聖フランチェスコ》（図5、ハートフォード、ワーズワース協会）は、おそらくミケランジェロの《聖パウロの回心》のパウロと若い兵士の関係をなぞっていると思われる<sup>(11)</sup>。ここでは、それが聖フランチェスコと天使の関係となって受け継がれているのだ。

カラヴァッジョのこの作品は、ジョット以来、何度も描かれてきたどの「聖痕拝受」とも異なっている。まずここには、聖痕を与える6枚の翼をもったセラフィムが描かれていない。その代わりに聖フランチェスコを抱きかかえる天使が登場している。しかしそんな図像はカラヴァッジョ以前には存在しない。聖痕拝受のさいに、天使が現れたということを書いた文章さえない。だから、これはカラヴァッジョの完全な創作である。聖フランチェスコをカラヴァッジョ自身が演じ、ミケランジェロと同じような脚色を施して、自らを美しい天使に助け起こさせているのである。



図5 カラヴァッジョ《法悦の聖フランチェスコ》ワーズワース協会 ハートフォード(コネチカット州)

ミケランジェロ・メリーシ・ダ・カラヴァッジョは、同じ名前をもつ偉大な芸術家ミケランジェロ・ブオナローティをかなり強く意識していたふしがある<sup>(12)</sup>。ミケランジェロが、若く美しい男性=「イニューディ」を繰り返し描いたように、同じく同性愛的傾向をもつカラヴァッジョは、何度も美少年を自作に登場させている。《法悦の聖フランチェスコ》に描かれている天使もまた、そのうちのひとりである。

聖痕を受けて倒れた聖フランチェスコを、肌もあらわな天使が優しく抱きとめている。よく見ると聖フランチェスコの手足に聖痕はなく、薄目で天使の顔を見上げている。あたかも天使に抱かれないがために、わざと失神した振りをしているかのようなのである。ここにはミケランジェロのような、助けられたい、救われたいという切実さはない。むしろ恋愛遊戯のような自由と余裕さえ感じられる。天使のおだやかで優しい表情も、それが嘘の芝居であることを十分承知しているかのようなのだ。

この作品をトレント宗教会議後の時代思潮、およびサン・フランソワ・ドゥ・サール(1567-1622年)の著作と関連させ、ものものしい神学的解釈をほどこしたP.アスキュウの詳細な研究があるが<sup>(13)</sup>、たとえその解釈が妥当だとしても、それは表向きのことであって、実質的には、カラヴァッジョの個人的な感情や願望がきわめて濃厚な作品だと私は思う。

アスキュウは、カラヴァッジョのこの作品の主題が、「聖フランチェスコの法悦」ではなく、「聖フランチェスコの聖痕拝受」だという。というのは、画面左背後には聖痕拝受の目撃者である修道士レオ、天空には超自然的な光、それにおののく羊飼、そして聖フランチェスコの右脇にはキリストと同じ槍の傷が描かれているからである<sup>(14)</sup>。

しかし私は、この絵のテーマの中心は、「聖痕拝受」ではなく、むしろ「法悦」のほうにあると思う。まずカラヴァッジョは手足の聖痕を意図的に描かないようにしている。描こうと思えば、いくらでも描く方法はあるにもかかわらず、である。左手の傷は親指の陰になって見えないし、右足は左足の向こうに隠れ、右足の傷は修道着の裾で覆われている。つまりカラヴァッジョは右脇以外の傷を描く気がなかったのである<sup>(15)</sup>。じっさい、カラヴァッジョのこの作品に影響を受けたジョヴァンニ・バリオーネの同じ主題の作品では、フランチェスコに聖痕はなく、あきらかに「法悦」を描いている。つまりバリオーネはカラヴァッジョの作品をそのように見ていたのである。

また修道士レオは、背景の闇の中に沈み込んでいて、よく目をこらして見ないと、彼の存在には気づかないほどである。それは非常に小さく描かれた羊飼についても言える。そして超自然的な光は、セラフィムからフランチェスコに向けて発せられたものというより、曙光という自然現象として描かれている。逆に、セラフィムの超自然的な光をよそに、この絵では、周囲の暗闇にもかかわらず、なぜか、聖フランチェスコと天使のふたりだけは暗がりにならず、そこに強烈なスポットライトが当てられている。このスポットライトのほうこそが、じつは超自然的な光ではあるまいか。この光源はいったい何だろうか。これはカ

ラヴァッジョ自身が意図的にふたりの関係を強調するために導入した光であり、まさにフランチェスコの法悦と天使に抱きとめられた喜びを示すための舞台演出的な照明である。

したがって、フランチェスコ・マリア・デル・モンテ枢機卿のために描かれたこの作品が、その財産目録(1627年2月21日)に「法悦の聖フランチェスコ」と記載されているのは、故なきことではない<sup>(16)</sup>。いやむしろ当時の人間はそう認識していたのであって、あえて言うならば、そちらのほうが「正しい」のである。これを描かれた内容の「逐語的な」解釈によって、「聖痕拝受」だとするのは見当ちがいと云わざるをえない。でないと、この作品の中心とその本質を見失ってしまうだろう。

またアスキュウは、カラヴァッジョがフランチェスコのイメージをキリストに重ね合わせ、フランチェスコの此岸での死は、愛の法悦によって、キリストの中で新たに生まれ変わると解釈している。そして聖フランチェスコと天使の関係を、「キリストの十字架降下」「キリストの埋葬」「ピエタ」、そして「エリアの夢」「オリーブ山での祈り」などの場面と関連づけている。

しかし、この考察で決定的に欠落しているのは、天使の存在である。アスキュウはつねに、フランチェスコをキリストとの関係でしか捉えていない。しかしじっさい絵に描かれているのは、フランチェスコとキリストではなく、まさに天使との関係なのだ。そしてキリストの受難に関する先行図像と、カラヴァッジョの絵が決定的にちがうのは、フランチェスコと天使が顔を向けあい、互いに見詰め合っていることである。H.ヒッバードは、フランチェスコが片目を閉じ、もう片方は開いているものの、神秘的な法悦状態で何も見ていない、と記述しているが<sup>(17)</sup>、よく観察すると、フランチェスコは天使のかぎりなく優しい眼差しに心えようと、両目とも薄目を開け、天使を見詰め返しているのだ<sup>(18)</sup>。

天使の右手がフランチェスコの脇の下に差し込まれ、フランチェスコの頭がその裸の腕に抱かれている。こんなに愛情の溢れた介護の役を務める天使がこれまで表現されたことがあったらだろうか。またカラヴァッジョの影響を受けた画家が、彼のこのようにきめ細かな表現をはたして理解することができたらだろうか。

たとえば、先ほどのバリオーネの作品を見てみよう(図6)。この絵では、天使がもうひとり追加され、フランチェスコと天使のふたりだけの濃密な空間はあっさり放棄されてしまっている。そして天使はフランチェスコの脇の下に手を差し入れているとはいえ、フランチェスコの顔から目をそむけ、いっぽうのフランチェスコは法悦どころか、瀕死の表情でのけぞっている。このふたりには情感のこもった交流のひとかけらもない<sup>(19)</sup>。しかしアスキュウの解釈なら、少なくとも部分的にはこのバリオーネの作品にも適用できてしまう。そこに神学的な解釈の陥穽がある。同主題でも、カラヴァッジョとバリオーネの作品は、似て非なるものだからである。

カラヴァッジョが描きたかったのは、天使が支えるフランチェスコという図柄ではない。たとえそれが、天使に支えられるキリストと神学的に関連していたとしても、彼の眼目はそこではなく、天使とフランチェスコの濃密な関係性にあったのである。そしてそれは、ミケランジェロによるパウロと兵士の関係にもっとも近いものなのである<sup>(20)</sup>。

ところが、聖フランチェスコがカラヴァッジョの顔であるという指摘は、不思議なことに、これまで一度もされていない。それはおそらく《聖痕拝受》がカラヴァッジョの初期作であり、その時期のカラヴァッジョは、聖フランチェスコとちがって、どれもひげを生やしていない少年の顔で描かれているからだろう。

しかし一連の初期作品はすべて1590年代に描かれ、1571年生まれのカラヴァッジョは、じつはその時すでに20歳代で、絵に描かれた少年姿の扮装画は、したがって、あきらかに「若造り」である。マンチーニが「ひげのないバッカス」と書いているように、ひげを剃っていることが扮装の証拠なのである。つまり、じっさいの20代のカラヴァッジョは、普段ひげをたくわえていたはずである。事実、彼が20代の終



図6 バリオーネ《法悦の聖フランチェスコ》 個人蔵 シカゴ

わりに描いたローマ、サン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂の《聖マタイの殉教》に登場するカラヴァッジョはひげを生やしており<sup>(21)</sup>、オッタヴィオ・レオーニの描くカラヴァッジョの肖像画でも、ひげが描かれている。したがって、こちらのほうが彼の素顔に近いと言うべきだろう。

また晩年にも彼はふたたび聖フランチェスコに扮している。たとえば、《瞑想する聖フランチェスコ》(ローマ、バルベリーニ宮、国立古代美術館寄託)や《祈りを捧げる聖フランチェスコ》(クレモナ市立美術館)である。これらのフランチェスコ像は、初期の《聖痕拝受》とはまったく異なっている。ひざまずいて、両手に頭蓋骨を持ち、それをじっと見詰めて、死に思いを馳せている。あるいは暗闇の樹木の下にうずくまり、キリストの十字架像を物憂げに眺めている。ここでは、初期のフランチェスコ像の恍惚とした表情はいっさい消えている。彼に救いの手を差し伸べる天使の現れる気配はまったくない。圧倒的な孤独と静寂が支配しているばかりである。

カラヴァッジョの短い人生に、こうした陰を投げかけているのは、おそらく、多くの研究者が指摘しているように、彼の犯した殺人であろう。1606年5月28日日曜の夕方、彼はローマのスクローファ通りでテニス試合をしている時に、賭け金の10スクーディが原因で、乱闘の末、相手のラヌッチョ・トンマソーニを殺めてしまう。そしてローマから逃走し、その後、4年もの間、ナポリからマルタ島、そしてシチリア島へと逃亡生活を繰り返すことになる。

カラヴァッジョはフランチェスコの姿を借り、神に祈りを捧げることで、殺人の罪を悔悛し、償おうとしているのだろう。その罪の意識は、「ダヴィデとゴリアテ」のテーマでは、さらに自己懲罰の表現として現れる。つまり自らを斬首されたゴリアテの顔として描いているのである。こうした表現は、ミケランジェロがシスティナ礼拝堂の天井壁画で、ホロフェルネスの首として登場したことを思い出させる。そしてダヴィデがゴリアテの首を手にはらさげているポーズは、まさにミケランジェロの生皮を手にした聖バルトロメオとそっくりである。カラヴァッジョがミケランジェロからこうした自己表現を学んだことは明らかだろう。

カラヴァッジョは、「ダヴィデとゴリアテ」の絵を3枚残している。それらはそれぞれマドリードのブラド美術館、ウィーン美術史美術館、ボルゲーゼ美術館にあり、ゴリアテの顔はどれもカラヴァッジョの顔として描かれている。もっとも、制作年が確定していないので、そこに斬首のカラヴァッジョが描かれているからと言って、これらの絵をすべて1606年の殺人と結び付けられるかどうかは分からない。

ただ、これら3枚の「ダヴィデとゴリアテ」で顕著に異なっているのは、ゴリアテではなく、ダヴィデの表現の仕方である。ブラド美術館の作品では、幼さのまだ残るか弱い少年が、ゴリアテの髪の毛をロープで縛る作業に余念がない。ウィーンでは、剣を振りかざした勇壮な少年が、断固とした表情で、力強くゴリアテの首を前に突き出している。そして最後のボルゲーゼのものだけ、薄い胸板の華奢な少年が、暗い悲しげな表情をして、ゴリアテの首を見詰めている。

先にも書いたように、カラヴァッジョの絵で重要なのは、この視線である。絵の中の登場人物が何を見ているか、その視線の先にあるものこそが、カラヴァッジョの絵画では重要なのだ。ダヴィデの視線は、たしかに初期の《法悦の聖フランチェスコ》の天使が見せるような、限りなく優しいものではなく、もっと複雑な心境を内に含んだ眼差しとなっている。

互いが見詰め合うこともなく、ゴリアテの目は虚ろに宙を眺めている。しかし、視線は交差していないものの、ダヴィデの眼差しは、この絵がたんなる自己弾劾、自己懲罰に終わらず、他者の自己に対する感情をも表現していることを示している。この他者の視線こそ、ミケランジェロにはなく、カラヴァッジョによって初めて表現された彼のオリジナリティーと言えるだろう。

## 扮装画の展開 アルテミシア・ジェンティレスキ

ギルランダイオ、ミケランジェロ、カラヴァッジョが、自作の絵画の中にどのような役柄で登場するかを、以上見てきたわけだが、彼らはいずれも、言わば脇役として自らを描いてきたと言える。カラヴァッジョの《法悦の聖フランチェスコ》のように、画家が主人公になりすましている場合でも、けっして能動

的に行動する役柄ではないし、ましてや絵の中で自分が活躍することなど、とうてい考えられなかった。

ところが、アルテミシア・ジェンティレスキは、絵の中の脇役にけっして甘んじてはいない。彼女は明らかにミケランジェロとカラヴァッジョの扮装の意味と方法を知っていたと思われる。事実、後年フィレンツェで彼女のパトロンとなる人物は、ミケランジェロの甥であり、彼女がミケランジェロの作品を熟知していただろうことは、容易に想像できる。また彼女の父オラツィオ・ジェンティレスキは画家で、カラヴァッジョの友人でもあったので、彼女は当然カラヴァッジョの扮装画を知っていたにちがいない<sup>(22)</sup>。そしてじっさい、アルテミシアは、彼ら以上に積極的に自作の中に登場して来るのである。

彼女の《ユーディットとホロフェルネス》(ナポリ、カーポディモンテ美術館)を見てみよう。これは、カラヴァッジョの同主題の作品を元にして描かれているので、それと比較すれば、アルテミシアの表現の特徴がはっきりと分るだろう(図7・8)。

登場人物はいずれも同じく3人。ユダヤの女傑ユーディットとその従者アブラとアッシリアの將軍ホロフェルネスである。右手に剣を持ったユーディットが、ベッドで寝ているホロフェルネスの首を切り落とそうとしている構図は、両者でほぼ同じである。

ただひとつ大きなちがいは、従者アブラの表現である。カラヴァッジョの作品では、彼女はユーディットの後ろに控えているだけの老女として表されている。そして伝統的な図像の中でも、アブラは老女である。ところが、いっぽうのアルテミシアの作品では、アブラは若い女性に替えられ、しかも彼女はホロフェルネスの身体の上に馬乗りになり、ホロフェルネスの抵抗を封じるために、両手に体重をかけ、渾身の力をこめて彼の左手を押さえつけている。そしてよく見ると、ホロフェルネスの右手は、アブラの胸ぐらをつかんでいる。つまりホロフェルネスが必死で抵抗している相手は、斬首しているユーディットではなく、ほかならぬこの従者アブラなのである。

アルテミシアの絵で、アブラは殺人の共犯者となっている。これは今までの「ユーディットとホロフェルネス」の図像では考えられなかったことだ。いや、それどころか、この絵の表現の仕方では、主犯格はユーディットではなく、むしろアブラの方である。

「ユーディットとホロフェルネス」の物語のこうした解釈はまったく新しい。あきらかにこれはアルテミシアの創作になるものである。しかしそれにしても、この言わば主役と脇役の転倒という斬新な発想は、いったいどこから生まれてきたのだろうか。

それは、これまですでに何度も指摘されてきたように、1611年、アルテミシア17歳の年に彼女の身に起きたある事件が大きな原因となっているにちがいない。

翌1612年3月、アルテミシアの父オラツィオ・ジェン



図7 アルテミシア・ジェンティレスキ《ユーディットとホロフェルネス》ナポリ カーポディモンテ美術館



図8 カラヴァッジョ《ユーディットとホロフェルネス》ローマ 国立古代美術館

ティレスキは、彼の友人で協作者でもある画家のアゴスティーノ・タッシを告訴し、裁判は3月から10月まで、約8か月続く。法廷でアルテミシアは、1611年5月、アゴスティーノ・タッシにレイプされたと証言<sup>(23)</sup>。タッシは遠近法を駆使した建築表現や風景画、海洋画を得意とする画家で、オラツィオから娘のアルテミシアに遠近法の教授をするよう依頼されていた。その個人指導がきっかけとなって悲劇は起こり、レイプ裁判にまで発展したのである。

彼女はこの裁判で、真実を語っていることを証明するための「シビッレ *sibille*」という、指を締め付ける金具の拷問をすすんで受け入れ、処女かどうかを確かめる検査も受けている。ジェンティレスキ家と親しくしていたトゥツィアという女性の証言に裏切られ、タッシ側の証人からは、身持ちの悪い女というレッテルをはられ、タッシ自身は最後までレイプを否認し続けた。十代の女性がこうした一連の出来事で、心に深い傷を受けたことは想像に余るものがある<sup>(24)</sup>。

アルテミシアが《ユーディットとホロフェルネス》を描いたのは、この裁判の直後である。したがって多くの研究者が、この絵にアルテミシアのタッシに対する憎悪と復讐の念を読み取ったとしても無理はない。つまりユーディットがアルテミシア自身で、ホロフェルネスがアゴスティーノ・タッシであり、この絵は彼に対する懲罰の願望の表れである。そして彼女はこの絵を描くことでカタルシスを味わっているというわけだ<sup>(25)</sup>。

アルテミシアは、これとほぼ同じ構図の同主題の絵をもう1枚描いており(フィレンツェ、ウフィツィ美術館)、そのほかにもスザンナ、ルクレチア、クレオパトラなど、男性におとしめられ、窮地に立たされた女性像を数多く残している。

とくに彼女の《スザンナと長老たち》(ポンマースフェルデン、シュロス・ヴァイセンシュタイン)は、やはりこれまでの図像伝統にない表現がとられ、ここではスザンナの長老たちに対する激しい拒否と嫌悪感が表されている。このスザンナをアルテミシア自身に、そしてスザンナに言い寄る左側の長老(しかしこの絵では、若い男として描かれている)をアゴスティーノ・タッシ、右側を父親のオラツィオと考える研究者もいるが<sup>(26)</sup>、しかし少なくともスザンナはアルテミシアの顔をしていない<sup>(27)</sup>。しかもこの絵は彼女がレイプを受ける前の1610年に描かれている。

画家の実人生の出来事と、その絵画作品の関係は、必ずしもぴつたりと重なり合うわけではない。作品には、じっさいの出来事からのずれや変形、歪曲、婉曲、韜晦が複雑に入り込んでいる。したがって、ここではできる限り拡大解釈や推測は避けて、絵の中で確認できるものだけに論点を絞ろうと思う。



図9 アルテミシア・ジェンティレスキ《ユーディットとホロフェルネス》(部分) フィレンツェウフィツィ美術館



図10 アルテミシア・ジェンティレスキ《ユーディットと侍女》(部分) ヴァチカンピナコテカ



図11 アルテミシア・ジェンティレスキ《絵画の寓話》(部分) ロンドン ケンジントン宮

ふたたび《ユーディットとホロフェルネス》に戻りたい。アルテミシアの身に起こった悲劇がこの作品に色濃い陰を落としているとしても、ユーディットの顔はけっしてアルテミシアの顔ではない。それは《スザンナと長老たち》の場合と同じである。しかし、従者アブラの顔はどうだろう。ホロフェルネスに馬乗りになった彼女の顔はうつむきかげんの角度で捉えられているが、その顔は《絵画の寓意》(ロンドン、ケンジントン宮、女王陛下コレクション)として描かれたアルテミシア自身の自画像に非常によく似ている(図9・11)。豊かな頬に尖ったあご、しっかりとした大きな鼻、ふくよかな唇、広い額とそこにかかる2つの鬢のほつれ。顔の角度はちがうものの、以上の特徴が両者で一致しているのである。

アルテミシアの父オラツィオもまた「ユーディットとホロフェルネス」をテーマにした絵を残している。この絵も、じつは非常に珍しい主題の解釈を示している。この場面は、ホロフェルネスの首を切り落とした後のユーディットとアブラの様子を描いている。ホロフェルネスのテントから外へ出た暗がりの中で、ふたりは身を寄せ合うようにしてうずくまっている。しかしふたりの目は周囲を警戒して厳しく険しい。ここでもやはりアブラはけっして脇役ではない。主役のユーディットと堂々と渡り合い、競演している。従者の姿にこれほどの重要性を与えるという解釈は、やはり独特と言わなければならない<sup>(28)</sup>。そしてこのアブラの顔もまた、アルテミシアの顔の特徴を備えているのだ(図10・11)。したがって、この作品に、娘アルテミシアの構想と彼女自身の筆が入っている可能性は十分ある。

このように、アルテミシアは、これまで脇役扱いしかされてこなかった登場人物を利用して、そこに自分を投影させ、彼女独自の図像を作り出した。その新しいイメージは、だからこそ、新鮮で力強く、見る者に強烈な衝撃を与えずにはいないのだ。

## おわりに

ルネサンス以降、絵画表現が、広く宗教や社会、文化との関係というよりも、むしろ画家個人の性格や人間関係、セクシュアリティ、あるいは実生活上のプライベートな出来事と密接な関係を持ち始めることが、扮装論の視点から見えてくる。もっともすべての画家が自作に扮装して登場するわけではない。この扮装論で扱った芸術家は、やはりかなり特殊な例と言わなければならない。扮装は、あきらかに芸術家の個性、あるいは自意識に関わる問題である。

しかし、自作の中で扮装する画家が、作品の言わば「造物主」でありながら、かならずしもそこで神のように振る舞うわけではないところが興味深い。そこには複雑な心理過程や屈折、韜晦があって、ストレートな自己表現や全能感に満ち溢れた表現となっているわけではない。

ルネサンスの画家は外界の目に見える世界を正確に認識するために、絵画を描き始め、それはやがて科学的な物の見方へと受け継がれていったわけだが、それと同時に、自己の内面という目に見えない世界を認識しようという欲求も芽生えていた。そして自分とは何か、人間とは何か、というテーマは、現代でも芸術上の大きな問題であり続けている。だからこそ、現代美術においても、いまだに芸術家の扮装が後を絶たない。自己をどう認識するのか、という問題は、この先もまだまだ芸術の領域で繰り返し取り上げられることになるにちがいない。

## 註

- (1) G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*, p. 136 (ried. in facsimile con postille di G. P. Bellori, 1935, a cura di V. Mariani)
- (2) G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672, ed. E. Borea, Torino, 1976, p. 208.
- (3) R. Longhi, *Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano*, in "Paragone", n. 15, marzo 1951, pp. 3-17.
- (4) G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*; ed. A. Marucchi, note critiche di L. Salerno, 2 vols. Roma 1956-57. しかし1790年頃の財産目録には、《サチュロス》というタイトルで記載されている(A. De Rinaldis, *Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma, III, Un catalogo della quadreria Borghese nel palazzo a Campo Marzio redatto nel 1760*, in Archivi. "Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi", IV, nn. 3-4, pp. 218)



- 232; P. Della Pergola, *La Galleria Borghese, I, I dipinti, I*, Roma 1955, p. 157, n. 48. )
- ( 5 ) A. Czobor, *Autoritratti del giovane Caravaggio*, in “Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae”, II, pp. 201 214; H. Wagner, *Michelangelo da Caravaggio*, Bern, 1958.
- ( 6 ) H. Voss, *Caravaggios europäische Bedeutung*, in “Kunstchronik”, 4, 1951, p. 289; A. Czobor, *loc.cit.*; R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600 1750*, Baltimore 1958, p. 22. なお, A. Czobor は, 《病めるバッカス》(ボルゲーゼ美術館), 《バッカス》(ウフィツィ美術館), 《果物籠をもつ少年》(ボルゲーゼ美術館), 《奏楽の若者たち》(メトロポリタン美術館) のリュート奏者とコルネット奏者, 《リュート奏者》(エルミタージュ美術館), 《トカゲに咬まれた少年》(ロベルト・ロンギ財団), 《メデューサ》(ウフィツィ美術館) をすべてカラヴァッジョの自画像と考えているが, その説は支持されていない。M. マランゴニによれば, 1922年に絵を洗浄したところ, 画面左下のワイン・ボトルに, カンヴァスに向かっているカラヴァッジョの顔が映っているのが発見された (M. Marangoni, *Note sul Caravaggio alla Mostra del Sei e Settecento*, in “Bollettino d’Arte”, 1922, pp. 217 229. ) 私もそれを実見して確認することができた。とすれば, 当然, 描かれているバッカスはカラヴァッジョ自身ではあり得ない。またこのバッカスのモデルは, J. ヘスによれば, シチリアの画家リオネッロ・スパダであり (J. Hess, *Modelle e modelli del Caravaggio*, in “Commentari”, V, 1954, pp. 271 289. ), C. L. フロンメルによれば, 一時期ローマでカラヴァッジョといっしょに住んでいたマリオ・ミンニッティである (C. L. Frommel, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, in “Storia dell’Arte”, III, nn. 9 10, gennaio-giugno, pp. 25ff. ) 《奏楽の若者たち》(メトロポリタン美術館) のコルネット奏者がカラヴァッジョの顔だと考える R. ロンギの説は, たしかに後からこの場面に付け加えられたように見える点で, 妥当とも言えるが, すぐ左のリュート奏者とかなり似た顔立ちをしているので, これもやはり肖像ではなく, 一般化した理想の少年像と見なすべきだろう。H. ヒッバードは, コルネット奏者をカラヴァッジョ, リュート奏者をマリオ・ミンニッティとしているが (H. Hibbard, *op.cit.*, p. 35), この意見も, したがって説得力があるとは思えない。
- ( 7 ) M. Marangoni, *loc. cit.*; M. Marangoni, *Quattro “Caravaggio” smarriti*, in “Dedalo”, II, 1921 22, pp. 783 794.
- ( 8 ) L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia, Basano 1795 96*. ed. M. Capucci, Firenze, 1968 74, I, p. 359.
- ( 9 ) D. Posner, *Caravaggio’s Homo-Erotic Early Works*, in “Art Quarterly”, XXXIV, 1971, pp. 301 324. この考えは M. キットソン (M. Kitson, *The Complete Paintings of Caravaggio*, London 1967. ), C. L. フロンメル (C. L. Frommel, *op. cit.* ), H. レットゲン (H. Röttgen, *Il Caravaggio: Ricerche e interpretazioni*, Roma 1974. ), A. モアール (A. Moir, *Caravaggio*, New York 1982. ), そして部分的に H. ヒッバード (H. Hibbard, *op. cit.* ) も共有している。それに批判的なのは, R. スピア (R. Spear, *Review of Nicolson (1979)*, in “The Burlington Magazine”, CXXI, 1979, pp. 317 322. ), M. チノッティ (M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio* ) in “I pittori bergamaschi del XIII al XIX secolo: Il Seicento”, Vol. I, Bergamo 1983, pp. 215 216. ), M. グレゴリー (M. Gregori, *The Age of Caravaggio*, New York and Milano 1985, p. 229. ), C. E. ギルバート (C. E. Gilbert, *Caravaggio and His Two Cardinals*, The Pennsylvania State University Press 1995, pp. 191ff. ) である。私は D. ポズナーの見方に同意するが, 彼が《病めるバッカス》をカラヴァッジョ作と考えない点は理解できない。
- ( 10 ) L. Bersani, U. Dutoit, *Caravaggio’s Secrets*, London 1998, pp. 1 13.
- ( 11 ) P. Askew, *The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XXXII, 1969, pp. 280 306. P. アスキューは, カラヴァッジョの《聖痕拝受》がミケランジェロの《聖パウロの回心》と「似ていなくはない (not unsimilar)」という言い方をしているが, 私は, カラヴァッジョがもっとも影響を受けたのが, ミケランジェロの作品だったと考える。アスキューは, カラヴァッジョが参考にした作品として, モレット, ヴェロネーゼ, A. カラッチを挙げているが, 絵の中の登場人物ふたりの関係性の表現でもっとも近いのは, やはりミケランジェロの《聖パウロの回心》なのである。
- ( 12 ) H. Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, pp. 149ff.
- ( 13 ) P. Askew, *The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi ...loc.cit*
- ( 14 ) P. Askew, *op. cit.*, p. 285.

- (15) アスキュウは、ウーディネの市立美術館にあるコピー作品では、聖フランチェスコの右手の甲に傷が描かれているという事実 D.メイホンのフランチェスコの右手付近に描き直しの跡があるという報告(D. Mahon, *Addenda to Caravaggio*, in “The Burlington Magazine”, LXXXIV, 1952, p. 7, n. 24. ), 紫外線投射による調査で右手の甲の絵の具の下に赤い点を確認されたことを挙げて、カラヴァッジョはもともと聖痕を描いていたと考えている。そしてその傷が消され、ほかの傷口も隠されていることを、サン・フランソワ・ドゥ・サールの『神の愛について (Traite de l’Amour de Dieu)』(1616年)で、セラフィムと聖痕の傷が重視されていないことに関係付けている (P. Askew, *op. cit.*, pp. 286 287. )。しかしこの説明では、カラヴァッジョの作品の中心テーマが「聖痕拝受」であるという彼女自身の断定とあきらかに論理矛盾している。
- (16) C. L. Frommel, *op. cit.*, p. 34.
- (17) H. Hibbard, *op. cit.*, p. 58.
- (18) 美しい天使との濃密な関係は、《エジプト逃避途上での休息》(ドリア - パンフィリ美術館)、《聖マタイと天使》の第1作目(逸失)、《聖マタイの殉教》(サン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂コンタレッリ礼拝堂)でも繰り返されることになる。
- (19) オラツィオ・ジェンティレスキの作品(マドリッド、ブラド美術館)でも、天使がフランチェスコを背後から支えているものの、やはり彼らは互いに顔を背けたままである。
- (20) カラヴァッジョの作品で重要なのは、おそらく登場人物の視線である。《果物籠をもつ少年》(ボルゲーゼ美術館)、《病めるパッカス》(ボルゲーゼ美術館)、《リュート奏者》(エルミタージュ美術館)、《パッカス》(ウフィツィ美術館)、《勝利のアモル》(ベルリン国立絵画館)、《洗礼者聖ヨハネ》(ボルゲーゼ美術館)《洗礼者聖ヨハネ》(ピナコテーカ・カピトリーナ)では、登場人物が絵を見る者を見詰め返しており、直接的な訴求力をもって迫ってくる。また絵の中の人物同士が互いの目を見る視線は、《女占い師》(ルーヴル美術館)、《聖マタイのお召し》《聖マタイの殉教》《聖マタイと天使》(すべてサン・ルイジ・デイ・フランチェージ聖堂コンタレッリ礼拝堂)、《アブラハムの犠牲》(ウフィツィ美術館)に顕著であり、そこにはつねに緊張感溢れるドラマが展開している。
- (21) 《聖マタイの殉教》にカラヴァッジョの顔を初めて指摘したのは、M.マランゴーニであり (M. Marangoni, *Quattro “Caravaggio” smarriti*, *op. cit.*, p. 794, n. 5. ), その後、定説となっている。
- (22) M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi, The Image of the Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, New Jersey, 1989, pp. 6 7.
- (23) R. W. ヴィッセルによると、その出来事は1611年5月6日のことである (R. W. Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art*, The Pennsylvania State University, 1999, pp. 138. )
- (24) 詳細は、M. D. Garrard, *op. cit.*, pp. 20 23 403 406. この研究書は、裁判記録の英訳を収録している。
- (25) R. W. Bissell, *Artemisia Gentileschi: A New Documented Chronology*, in “Art Bulletin”, L, 1968, pp. 155 156; J. Shearman, *Cristofano Allori’s Judith*, in “The Burlington Magazine”, CXXI, 1979, p. 8. もっとも、M. D. ガラードに始まるフェミニズムの視点からのこうした解釈には異論があり、たとえばG.ポロックは、芸術家である父親から女流画家として独立しようとするアルテミシアの決意を表す、といった芸術上の問題として解釈している (G. Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art Histories*, London 1999, P. 123. )。またE.コーエンは、アルテミシアの受けたレイプを、当時の社会の歴史的な文脈の中で捉え直し、かならずしも彼女個人の性的問題に局限していない (E. S. Cohen, *The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History*, in “Sixteenth Century Journal”, 31, n. 1, 2000, pp. 47 75. )
- (26) L. Berti, *Artemisia da Roma tra i fiorentini*, in “Artemisia”, a cura di R. Contini, G. Papi, Roma 1991, p. 21.
- (27) じつはアルテミシアの肖像については、どれが本人自身を表しているのか、いまだ確定していないと言っている。たしかにジェローム・ダヴィッドによる版画と作者不詳のメダルが残されているが、そこからはアルテミシア個人の顔の特徴を引き出すことは難しい。しかも非常に特徴的に描かれているアルテミシア自身による《絵画の寓意》における自画像と、あきらかに顔が異なっている。したがって、これらをすべてアルテミシアの肖像と考える J. W. マン ( *Orazio e Artemisia Gentileschi*, a cura di K. Christiansen, J. W. Mann, Milano 2001, pp. 417 421. ) の説は説得力に欠けると言わねばならない。いっぽう、ヴィッセル、ハスケル、

グレゴリーは、《絵画の寓意》をアルテミシアの自画像と考えていない。

(28) ボッティチェリにも、ホロフェルネス殺害後のユーディットとアブラの場面を描いた作品があるが(フィレンツェ, ウフィツィ美術館), アブラはやはり二義的な存在として扱われている。

本研究は科研費(18652015)の助成を受けたものである。