

レオナルド・ダ・ヴィンチ作
「聖ヨハネ」に関する一考察

吉川 登

A Few Remarks on Leonardo's "St. John the Baptist"

Noboru YOSHIKAWA

はじめに

本稿は、レオナルド・ダ・ヴィンチの晩年の作品である「聖ヨハネ」(図1)(洗礼者聖ヨハネ, 推定制作年¹⁾1513-16年)を理解するための筆者の最初の試論である。方法としては、他の関連作品と比較することによって、「聖ヨハネ」の特質を浮彫りにするというやり方をとっている。

さて、「聖ヨハネ」は、謎めいた作品に事欠かないレオナルドの作品群の中でも、最も不可思議なものに属している。それは、謎めいているばかりではなく、観る者を不安にさせる要素をももちあわせているのである。例えば、ケネス・クラークはこう述べている。<この絵には、そのイメージ



図1 「聖ヨハネ」



図2 「天使」

にも構図にも、人の心をかき乱す力があることを認めないわけにはいかない。この不安感の第一原因は、これが聖像だという点にある。>……<画題の解釈を極めて重視したレオナルドが、福音書に出てくるこの熱烈な禁欲主義者にふさわしくないほとんど冒瀆的ともいえる像をなぜ描いたのか。²⁾>

多くの学者は同様に、キリスト教的図像学の観点から、この絵がなぜ聖ヨハネと結びつくのか頭を悩ませている。正統的な意味でキリスト教的といえないような描き方を、レオナルドはしているわけである。そこで、この作品を解明するための出発点としてさきほどのクラークの解釈をとりあげ、それを検討してみよう。

1

クラークは、「聖ヨハネ」の構図の由来が天使像にあると考えている。彼は、<レオナルドは第二フィレンツェ時代の終りに天使という画題に関心をもつようになった。³⁾>と言い、その事実を示す例として、ウィンザー宮にあるレオナルド風の模写(図2)を出している。そして、「聖ヨハネ」はこのような天使の一種であり、しかも<その身振りから考えると受胎告知の天使であろう⁴⁾>と彼は考えるに至る。彼はつづけて次のように述べている。<レオナルドは聖母の視点から受胎を告知する天使を描いたのであって、これは人をどぎまぎさせるほどのあつかましさであるといえる。>……<もともと受胎告知は肉と霊、人と神との結合を意味するものとするのであって、これこそ彼が何よりも先ず表現したいと思ったことなのであろう。>……<ちょうど自然の力が、ある点までは物質的に分析できるのに、突然不可解なものに変わってしまうように、受胎告知の天使は、人間の形をとってはいても神秘的代弁者である。そして神秘とは、レオナルドにとっては影であり、微笑であり、闇をさす指であった。>⁵⁾

要するにクラークは、この聖ヨハネ像を、受胎告知の天使のイメージを移しかえられて表現されたものとしているのである。つまり、<天使だと思えばこの人物像も理解できる>と彼は言う。なぜなら、<天使というものは繊細か屈強かは時代の好みによるが、いずれにしても金髪で肉体美の持ち主でなければならないとする異教的な考えを当然のことと思っているからであろう。>⁶⁾

しかしながら、この絵の主題はあくまでも聖ヨハネであり、正統的な意味での天使ではない。この問題についてはクラークも頭を悩ませている。<どうして天使像が、ちょっと身振りを変えただけでヨハネ像に変わりえたのか——これを理解することはさらに難しい。>⁷⁾つまり、天使を聖ヨハネに作り変えることが出来るためには、この両者を結びつけるもの、つまり何らかの意味上の関連性がなければならないのである。そこでクラークはこう考えた。<この二人の人物像の間にあるのは形の関連性だけではない。事実、二人は共にキリストの誕生を告げる使者である。天使は天上の神を指さし、ヨハネは肩ごしに後方を指さして、「我より後にきたる者あり」と言っているのだ>⁸⁾、要するにクラークの見解によれば、キリストという真理の告知者として、天使と聖ヨハネは共通の<意味>で結ばれるというのである。

以上のクラークの説はなかなか卓抜なものを含んでいるが、問題点もある。例えば、クラークは、聖ヨハネの指先が後方を指すと解しているが、どうだろうか。先入主なしに聖ヨハネの指を見れば、それが後方を指しているようには決して見えない。聖ヨハネの指が、天使の指と同様に、上方をさしていることは誰の目にも明らかなのではなからうか。

2

<指さす>聖ヨハネ像は、ルネサンス時代にさまざまな画家によって描かれた。レオナルドの聖ヨハネと同様の上方を指さすポーズは、例えば、ラファエルロの「フォリニョの聖母」(図3) (1511-12年)に見られる。従って、クラークが考えるほどには、この指さす身振りそのものの中には、



図3 ラファエルロ作「フォリニョの聖母」



図4 「フォリニョの聖母」部分

人を当惑させるものはないと思われる。我々を<不安にさせる>ような要素は別のところにある。これを明らかにするために、先ず、レオナルドの「聖ヨハネ」をラファエルロの「フォリニョの聖母」と比較してみよう。

類似点は、聖ヨハネ(図4)のポーズ(右腕が身体を横切り、その指先が上方をさす)だけで、その他の点では両作品は全く異なっている。その相違点を列挙すると次のようになる。

(1) ラファエルロの聖ヨハネの指さす方向には確定的な対象がある。つまりそれは、この絵の主題そのものである、聖母の天上的な示現である。このように、ラファエルロの聖ヨハネの指先は、その指示機能と目標が明確である。これに対し、レオナルドの聖ヨハネの指先は、確たる何ものもささず、その方向は画面外の定かならぬ領域へと消え失せている。つまり、レオナルドの聖ヨハネの指の指示機能は暗示的であり、目標は不明確である。レオナルドの聖ヨハネの場合、指示する指は著しく強調されているのに、それがさし示す明確な目標物が設定されていないのである。そのためにこの身振りは具体性を欠き、何か概念的な仕草になってしまうのである。ラファエルロの指さすヨハネは、真の主題である聖母マリアへと我々の視線を導く通路のようなものとして表現されて

いるのであるが、レオナルドのヨハネでは、いわばその<通路>そのものが独立させられるのである。従ってそれは、それだけで自足しているために、到達点が存在しない通路——つまり迷路のような性格を帯びる。あるいはまた、その身振りは、答えのない疑問符のようである。といった言いまわしを用いることができるかもしれない。

このように、指さす身振りだけをとってみても、レオナルドの聖ヨハネは我々を<不安にさせる>に十分である。

(2) 次に身体表現の相違に着目してみよう。ラファエルロの聖ヨハネは筋肉質の、まさに荒野で説教するヨハネの伝統的なタイプをあらわしている。しかし、レオナルドの聖ヨハネはそれとは全く異なったタイプを示している。レオナルドの聖ヨハネは、右肩を大きくあらわにするという、聖ヨハネとしてはやや奇怪な表現をとっているが、その身体表現はさらに異様である。この身体からは、通常の男性に特有の筋肉や骨ばった特質は故意に除去されている。身体には、柔らかな、むしろ豊満とっていいほどの女性的要素が付け加えられている。肩から胸にかけての円滑なモデリングを見れば、これが男性像だとは誰も思えまい。腕や指にも、この人物を男性と呼ぶにはあまりにも脂肪分がつきすぎているように思われる。そして、(胸に手をあてるといふ)左手の仕草や頭部の傾斜も、男性的というより女性的である。男性像に女性的な要素を混入させ、性的にあいまいな人物がここに作り出された。男性像だと思って歩み寄ったとき、それが目の前でみるみる女性像に変貌していくといった場に立会わされているような、重苦しくも甘美な気分がこの絵は誘い込むようだ。ここに我々を不安にさせる第二の原因がある。

(3) さらに、レオナルドの「聖ヨハネ」を他の聖ヨハネと比べて決定的に異質なものにしてるのは、その顔の表情、とりわけそのまなざしと微笑である。

ラファエルロの聖ヨハネもレオナルドの聖ヨハネも、観賞者の方を見つめているという点では同じだが、両者のまなざしの性格は全く異なっている。ラファエルロの聖ヨハネは、思慮深く真摯な面持ちで観賞者の方を見ている。荒野の放浪のため、その髪はぼうぼうであり、ひげは伸び、頬はややこけている。そして、キリストの先駆者としての力強い信念と意志が顔面にあらわれているように見える。これに対し、レオナルドの聖ヨハネは、およそ荒野を旅した者のようにみえない。髪はきれいに編み込まれているし、顔面はなめらかで、疲弊した様子や修業の痕跡は認められない。そしてこのレオナルドの聖ヨハネには、聖ヨハネとしては特異としかい言いようのない表情が与えられているのである。即ち、探るような、訴えかけるような視線と、挑発的とも思える微笑である。この表情こそ、この絵を真に謎めいたものにして目立つ部分の一つである。そのためにこの絵は、顔と指先とからだけで成り立っているとさえ言えるほどである。

(4) 次に「聖ヨハネ」が描かれている状況設定を分析してみよう。

ラファエルロの聖ヨハネが、昼間の、自然景を背景にして描かれているのに対し、レオナルドの聖ヨハネは、闇の只中に置かれている。これは夜の状景なのだろうか。必ずしもそうとは思えない。なぜなら、夜景と言うに足るほどの景物は全く描かれていないからだ。もしこれが夜景なら、聖ヨハネに当たっている光は月の光ということになるが、この光は、月光にしては照度が強すぎるのではなからうか。むしろ、レオナルドの「聖ヨハネ」は、自然的な時間的・空間的設定を全く欠いている、と言った方がよいと私は考える。闇の中から聖ヨハネの姿が照らし出されているが、この照明は、(月光のように)自然的なものではなく、極めて人為的である。明暗のコントラストは極めて強く、その結果、この絵では、光と闇が対立的に描かれているとさえ言えるのである。光は外部から照射するというよりむしろ、ヨハネの身体から発出しているようにさえ見える。聖ヨハネ自身が光を体現していて、その発光体が闇の只中から浮かび出る、という風に構想されているのでは

なかろうか？いずれにせよ、光と闇のドラマティックな対比は、全く新しく、カラヴァッジオやレンブラントを先取りしている。

以上、レオナルドの「聖ヨハネ」をラファエルロの絵画と比較・分析してきたが、明らかになったことをここで要約してみよう。そして、明らかになったそれぞれの特徴に関連するレオナルドの作品をあげ、今度はそれらの作品と「聖ヨハネ」を比較してみよう。

- (1) レオナルドの「聖ヨハネ」には、指示機能と目標の不確定な指先のモチーフがみられたが、これは、「バーリントン・ハウスのカルトン」と関連している。
- (2) 第2の特徴として、男性像を女性化して表現するということがあったが、これについての関連作品として、「レダ」をあげることができる。
- (3) 第三の特徴として〈表情〉の特異性をあげたが、これに関しては、「モナ・リザ」に類似の表現を求めることができる。
- (4) 第四の特徴として、光と闇の対比があったが、これについては、「聖ヒエロニムス」を関連作品としてとりあげることができる。

3

先ず、「聖ヨハネ」と「バーリントン・ハウスのカルトン」(図5)を比較してみよう。

「カルトン」にも不確定な上方を指さす指先がみられるが、これは「聖ヨハネ」の指先と明らかに異なる。つまり、「カルトン」の聖アンナの指先の身振りは、どちらかと言えば副次的・付随的で



図5 「バーリントン・ハウスのカルトン」



図6 レオナルド作「レダ」の摸作

あり、主眼点はマリアへの語りかけにある。アンナは、マリアという明確な対象に訴えかけ、マリアの注意を喚起するように指先を上方へ向けるのであり、その点でアンナの身振りは、アンナの意志に応ずる対象としてのマリアを持っており、その指先は、このアンナの意志に随伴する身振りとして我々は安心してうけとることができるのである。アンナの指先の方向そのものがいかに不確定なものであろうと、その指先の向かう方向に注意をうながされている者は画中のマリアであって、従って、アンナの身振りも、そのような画中の人物の身振りとして我々は客観視できる。ところが、聖ヨハネは、その挑戦的な視線を我々の方に向けるのである。つまり、観賞者は、「カルトン」におけるマリアの立場に立たされるのである。聖ヨハネは鋭く我々を見つめ、我々に訴えかけるが、我々は彼の指先がどこに導くのか判らないので当惑する。聖ヨハネによって注意をうながされている我々観賞者は、何を注意すればよいのか判らないのである。

「バーリントン・ハウスのカルトン」との比較で判かったことは、「聖ヨハネ」という作品においては、(画中の人物ではなく)我々観賞者自身が問いかけられて、強くうながされ、ひき寄せられ、つまるところ聖ヨハネのいる世界へとまきこまれひき入れられてゆく、ということである。その意味で、この絵は、それが真に芸術的に＜完成＞するためには、観賞者の現前を前提にしている、と言えるのかもしれない。それは、観賞者の参与を強く要求する絵である。それは、単に見、享受する人としての観賞者ではなく、この絵画が開示している世界へ参与する者としての観賞者を要求し、前提する作品である。その場合、そのような観賞者は、もはや単なる美術愛好家ではなく、一種の秘儀参加者(neofite)ではなかろうか? 洗礼者ヨハネによって受洗されるのは、そのような意味での観賞者なのではなかろうか?——だとすれば、このような作品がかつて描かれたことがあったらどうか?

4

次に「レダ」(図6)と比較してみよう。

聖ヨハネにみられる女性的要素は、私見によれば、レダのイメージを聖ヨハネに移し代えた結果生まれたものである¹⁰⁾。聖ヨハネの傾斜した頭部、右肩から胸にかけての感じ、右肩から右腕にかけての感じは、レオナルドの素描をもとにして描かれたチェーザレ・ダ・セストやメルツィの「レダ」そっくりである。聖ヨハネに乳房を付け加えればレダになってしまうと言っても言いすぎではない位である。さらに、聖ヨハネの頭部から右腕にかけての回転するようなムーヴメントは、「レダ」の身体や白鳥にみられるムーヴメントと共通するものがある。そこには、優雅な、あるいは気取った、こびるような動きが生じている。と同時に、この流動的な動きは、流動する＜自然＞とのアナロジーをも感じさせる¹¹⁾。

すでに別のところで論じたように¹²⁾、もしレオナルドの描く「レダ」の姿態が流れる水に体现されているような、流動し・産出する＜力としての自然＞をイメージしているのだとすればどうだろうか? なぜ聖ヨハネがそのようなイメージで表現されなければならなかったのだろうか? 再度言えば、聖ヨハネの女性的な身体とそのポーズ、および回転するような動きは、「レダ」に由来している。しかし聖ヨハネには、レダにはないモチーフが加わっている。つまり、聖ヨハネには、レダにはない＜指さす身振り＞が加わっているのである。そしてこの指さす身振りが、クラークの言うように、受胎告知の天使に由来するモチーフであるとしたらどうだろうか。

レダに受胎告知の天使の指先を与えれば、レオナルドの聖ヨハネになる、ということなのではな

かろうか。——この仮定が正しいとすれば、レオナルドの「聖ヨハネ」は、イメージの驚くべき複合体であることが判明する。そして、このイメージの複合体を支えている共通の基盤は、＜受胎＞なのである。

レダはゼウスによって＜受胎＞する人物であり、天使は神による聖母の＜受胎＞を告知する者である。従って、レダと天使とを合成した結果生み出される複合的イメージは、受胎する者（告知される者）であると同時に受胎を告知する者、というイメージである。つまり、**聖ヨハネは、女性的身体を持ち、受胎し、産出する自然的・母性的原理を有しつつ、同時にその産出・創造の神秘を告知する者として我々の前に現れるのである。**聖ヨハネが＜告知する＞のは我々観賞者に対してである。それはまるで、禁じられた秘密を、秘儀参加者としての観賞者にのみ漏らそうとするかのようなものである。その秘密とは、＜創造＞にまつわる問題なのではなかろうか。レオナルドは常に、受胎・産出の問題を、＜創造＞の問題との類似において考えていた形跡がある。そして、レオナルド的世界では常に、産出し＜創造＞しうるのは、父なる男性的・超自然的原理ではなく、母なる女性的・自然的原理である。これは、＜創造＞に関する著しく非正統的な思想であると言わねばならない。＜受胎＞されつつそれを＜告知＞する者としての聖ヨハネというイメージは、＜創造的な＞自然の奥深い神秘を体現する者のそれなのではなかろうか。それは、もはやヨルダン河でキリストを洗礼するヨハネ、荒野のヨハネではない。新たな秘儀の洗礼をうけるように要請されているのは、キリストではなく、我々観賞者なのだ。

5

男性である聖ヨハネは、＜創造的な＞自然を体現すべく本質的に女性的なものと合体し、一種のヘルマフロディストと化した。このヘルマフロディスト的性格という点で、「聖ヨハネ」は「モナ・リザ」と似ている。そこで次に、「モナ・リザ」（図7）との比較を試みてみよう。

「モナ・リザ」と「聖ヨハネ」は、一見、何の共通点もないように見える。「モナ・リザ」は一私人の肖像画であるが、「聖ヨハネ」は宗教画である。「モナ・リザ」は女性像であるが、「聖ヨハネ」は男性像である。という風に、一見すると両作品には類似点すらないように見える。



図7 「モナ・リザ」部分



図8 「チェチリア・ガルレラーニ」

しかし、すでに別のところで述べたように¹³⁾、「モナ・リザ」は、特定の個人の肖像というにはあまりにも脱一個性的であり、普遍的なイメージへと変貌しており、単純な肖像画とは言えない。同様に、「聖ヨハネ」は、宗教画というにはあまりにも非正統的であり、これまた濃密にレオナルド的な普遍的な人物像の一種と解することができ、単純な宗教画とは言えない。このように、「モナ・リザ」と「聖ヨハネ」は、共に、狭い意味でのジャンルを超え出たところに開ける地帯に現れ出る新たな人物像として、その成立基盤を共有しているようにみえるのだ。

同様のことが、これらの人物の示すヘルマフロディスト的性格についても言いうる。これらの人物は、性別の違いがあるにもかかわらず、互いに他の性の特徴をとりこむことによって、互いに似かよい始めるのである。両者は、ある中性的状態において出会う。この脱一性化もしくは両性の融合化によって、これらの人物像は、共に、旧来の人間像の表現の枠を超え出ようとする。「モナ・リザ」と「聖ヨハネ」は、そこに開ける新たな人間表現の可能性を志向しているように思える。

従来的人物像のジャンルや枠を超え出たところに現われるこれらの人物を〈聖別〉する表徴——それがあの〈微笑〉なのではなかろうか？

「モナ・リザ」と「聖ヨハネ」を結びつける最も明白な表情の特徴が〈微笑〉であることは、誰の目にも明らかであろう。

確かにこの〈微笑〉は両作品が共通の基盤から生まれたものであることを暗示する表徴であるが、より仔細に観察すると、両者の表情には微妙な違いがあることに気付く。「聖ヨハネ」の〈微笑〉と〈視線〉は、「モナ・リザ」のそれとは、厳密には同じものではない。モナ・リザの表情が、表情としてはかなり曖昧なところがあるのに対し、「聖ヨハネ」の視線は我々により直接に語りかけるような性格をもち、その微笑も、表情としてより明確な性格をもつ（頬の筋肉、口元のカーブの度合いをモナ・リザと比較せよ）。彼は、我々に向かってほほえみかけているのである。モナ・リザが、どちらかと言えば超然としており、観賞者をむしろ突き放すようなところがあったのに対し、聖ヨハネは、優しく誘うような視線と微笑で、我々に訴えかけ、我々を画面へとひき入れるのである。そして我々を画面へとひき入れつつ、顔へと我々をひきつけるのではなく（顔をややそらせている）、顔の前に置かれた腕の指示する方向へと我々の注意を向かわせるのである。

このような、観賞者の注意を喚起するような特徴は、モナ・リザには与えられていなかった。どちらかと言えば超然としていた「モナ・リザ」に対し、「聖ヨハネ」は、我々に向かって、強く注意を喚起しようとするのである。——しかも画面外の無限定な上方へと。

6

「モナ・リザ」とのさらに決定的な違いは、背景の処理にある。「聖ヨハネ」の背景はもはや風景（自然）ではなく闇である。

「モナ・リザ」では、夕暮の薄明りの中で人間と自然が共鳴的に融合していたとすれば、「聖ヨハネ」では、闇が人間をとかし込み、人間は闇の只中から輝き出るような仕方で描かれているのである。このような描き方は類例のない極めて特異なものである。この絵の最も奥深い秘密は、闇と光の交錯の表現の中にひそんでいるように思われる。そこで次に、これについてさらに分析を加えてみたい。

レオナルドは、背景を暗くぬりつぶした肖像画をかつて何点か描いているが（ペル・フェロニエール、チェチリア・ガルレラーニなど）、(図8) それらの肖像画の暗い背景は、平坦で、前景の

人物と切り離されており、人物を明るく浮き立たせる黒い壁ないしは書き割りのような役割を果たすものでしかない。しかし、「聖ヨハネ」の背景の闇は、人物のいる前景にまで忍び寄り、聖ヨハネの身体を前後からすっぽりとつつみ込んでいるのである。聖ヨハネの身体は、どっぷりと闇につかっており、闇の中に今にも消滅しそうに見えるのだ。

聖ヨハネをつつんでいる闇が、単なる平坦な黒い背景ではないとすれば、この闇は自然的な闇、例えば夜の闇なのだろうか？このことを明確にするためには、夜景、つまり月光下での状景を描いたと解釈しうる¹⁴⁾「聖ヒエロニムス」(図9)のような作品とこの絵を比較する必要がある。同様に荒野の修業者を描いている両作品は、斜め上方からのドラマティックな光の照射という点でもよく似ているが、決定的に違うのはその闇の質である。「聖ヒエロニムス」では、闇はさほど深くなく、月光の淡い光が画面全体にまんべんなくゆきわたっている。これに対し、「聖ヨハネ」の闇は、底知れぬ深さを有し、周囲の状景を示すいかなるものの形も浮かびあがらせることはない。さらに、聖ヨハネにさしかかる光は、月光のものとはとうてい思えない強度を持ち、しかも、それは、極めて人為的な局部的な照明の効果を有している。以上のことから、「聖ヨハネ」における闇一光の表現は、自然的なものではなく、象徴的な意味を担わされた特殊な表現であると解しうる。

ではその象徴的な意味とは何だろうか？

これを知るための手がかりとなるのが、またしても「モナ・リザ」であり、特に、そこにみられる前景人物と背景を関連させる描き方¹⁵⁾である。人物と背景を融合的に描くという点で「聖ヨハネ」は「モナ・リザ」と似ているが、背景がもはや自然景でないという点で異なっている。しかしレオナルドは、ここで「モナ・リザ」の背景に与えたのと同様の象徴的意味をこの背景(闇)に与えたのではないかと推論しうるのではなからうか？ひょっとしたら、聖ヨハネが呑み込まれているこの闇は、やはり一種の自然の暗喩なのではなからうか？

「モナ・リザ」では、背景の自然と前景の人物とは同質的なものとして、対等の資格において描かれていた。自然に潜んでいる＜創造的な＞力は、前景人物の普遍的な母性と均衡のとれた状態に置かれていた。それは、レオナルド風な、大宇宙—小宇宙の照応をあらわす図であった。しかし、



図9 「聖ヒエロニムス」

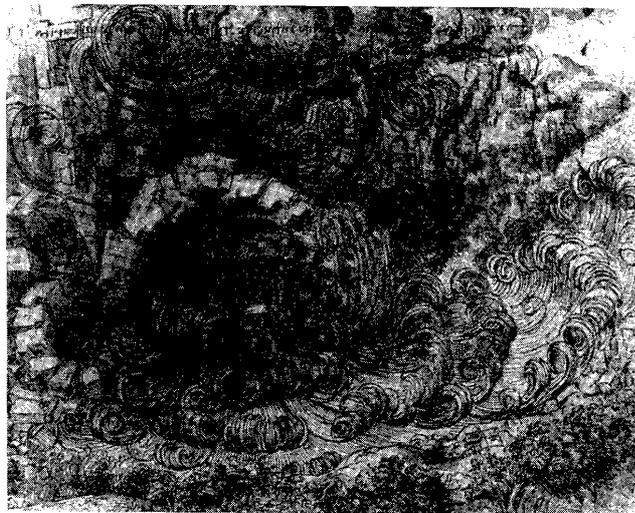


図10 「大洪水」

晩年になると、レオナルドの〈自然〉描写はさらに押し進められ、自然と人間との均衡がもはや依持しえなくなったようにみえる。「聖ヨハネ」よりも少し前に描かれたとみられる「大洪水」(図10)の素描では、自然の内奥に潜む力の完全な解放が表現され、自然が個々の形体を失って根源的な状態へと回帰するさまが描かれた。元素的レベルへの自然の分解・回帰がそこで表現されたのである。

この「大洪水」で示された自然観は決定的であり、ここでは自然は、一切の人間的なものを粉碎し、自ら形体を失い、根源的な状態へと回帰する。レオナルドは、「大洪水」において、自然のこの回帰への過程を描いた。それは、この上なく激しい運動(水流の示す渦巻状の運動)によって表現された。なぜなら力としての自然の基本的性格は運動に他ならず、またそれは、どのような人体の運動をも凌駕するようなものでなければならなかったからである。人体はもはやそのような〈自然〉の運動を再現することも反映することもできない。つまり、「モナ・リザ」的な意味での〈自然〉と〈人間〉との均衡は、ここではもはや依持しえなくなっているのである。

とはいえ、「大洪水」で描かれたのは、あくまで回帰の過程であって、回帰を完了したあとの究極的状态ではない。もしそのような究極状態を描こうとすれば、それは、一切のものの形が解消されたことを表現するものとしての〈闇〉以外にふさわしい描き方があるだろうか。「聖ヨハネ」をつつんでいる闇は、そのような性格をもつのではなからうか。

実際のところ、「大洪水」の描写においてすらすでに闇は大きな役割を担っている。レオナルドの覚え書に次のような記述が認められる。〈大洪水の区分。——暗黒、風、……山火事、雨、天からの電光……〉。〈雲間から万物を照らす稲妻〉〈空中に生じた暗黒〉¹⁶⁾。要するに、レオナルドの構想においては、「大洪水」の基本的色調は、全体をおおう〈暗黒〉とそこを時折きらめく〈閃光〉といった基本的な〈闇—光〉のコントラストから成り立っているのである。そしてこの基本的なコントラストは、そのまま「聖ヨハネ」の画像にも適用されている。

「大洪水」と「聖ヨハネ」は、同一の事象の二つの面をあらわしているのではなからうか？レオナルドは、「大洪水」では自然のみを画面に登場させたのに対し、「聖ヨハネ」では人間のみを描いたのである。両者はおそらく、一つのものとしてみられるとき、完全な〈意味〉をあきらかにするようみえる。その〈意味〉とは、〈自然〉と〈人間〉は、もはや同一画面内において均衡をとりうるような、マクロコスモスとミクロコスモスの照応関係によってとらえることができない、ということであろう。力としての自然が、一切の人間的なものを超出して本来の元素的状态へと帰還するさまを「大洪水」が表現しているとすれば、「聖ヨハネ」は、**元素的状态へと回帰し終えた根源的な自然の〈闇〉の中へと消え入りそうになっている〈人間〉の像**であり、しかもそれと同時に自然のこの究極的状态とからくも対応するようなタイプの〈究極的な人間〉の像である、と言えるのではなからうか。そして、自然の究極的状态である闇にあえて対応しうるような〈人間〉が考えられるとすれば、それは〈光〉そのものでなければならぬだろう。そして、そのような〈究極的人間〉の像は、通常の聖者の像のままでいられるはずはない。

ここに、この像が(一種の神である)ヘルマフロディトスとして表現されざるをえない理由があったのではなからうか。ヘルマフロディトスは、ヘルメスとアフロディテ、男神と女神の結合をあらわし、ひとつの宇宙的シンボルを表現している。つまり、男性的なるものと女性的なるものという両極の神における合体である。レオナルドは、相反する二つのものを奇形的に合体させて描く傾向があったが、「聖ヨハネ」においては、相反する宇宙的原理が、この上なくあやしい人物の中で一つに統合されている。「聖ヨハネ」にあらわれているヘルマフロディトスの人間は、究極的状态における自然に対応する、究極的状态における人間である、と考えるように思われる。

このように「聖ヨハネ」では、相反する二つの宇宙的原理（闇と光、女性的なものと男性的なもの）が結びつけられ、それが告知する人物の姿として表現されたのである。告知する聖ヨハネは、我々を誘い込むように、指先を上方の測り知れないところに向けるが、この指先は具体的ないかなるものも指さない。それは、具体的な何かを指すのではなく、この絵で成就されている〈究極的状态〉そのものを、認識し悟るようと我々に呼びかける合図であろう。その際、伝統的に天上、神の座をさすために使用される〈上方へ向う指先〉が、この合図のために使われたのである。そして、左手は、聖ヨハネ自身へと、内へと向かうような動きを示しており、また上半身の動きそのものが元へと戻る回転するような動きを示しているが、これは、〈究極的状态〉を具現しているのは聖ヨハネ自身に他ならないことを表現せんがためであろう。

結 論

以上の分析結果を整理してみよう。

聖ヨハネは、告知する者（天使とのアナロジー）として表現された。では、誰に、何を告知するのか？この告知する者は、我々観賞者に向かって、聖ヨハネ自身を告知しようとする（告知しつつ告知される者）。では、告知される〈聖ヨハネ〉とは一体何者か？それは、通常の人間の枠を超えた存在である（新たな人間像の表現）。つまり、それは、宇宙的な原理としてのヘルマフロディトスであった。そして、このヘルマフロディトスは、究極的状态における自然（闇）に対応する、究極的状态における人間（光）を表現していた。

注

- 1) 制作年について難しい問題を含んでいると思われるが、当面、ごく一般的な説に従っておく。
- 2) Clark, Kenneth : Leonardo da Vinci first published by Cambridge Univ. Press 1939. revised edition published by Penguin Books. 1967. 邦訳、「レオナルド・ダ・ヴィンチ第2版」(丸山修吉, 大河内賢治訳) 法政大学出版局, 1974年. 251頁.
- 3) Ibid., P.251.
- 4) Ibid., P.252.
- 5) Ibid., P.251.
- 6) Ibid., P.252~253.
- 7) Ibid., P.253.
- 8) Ibid., P.253.
- 9) 「パーリントン・ハウスのカルトン」に関しては、拙稿「『パーリントン・ハウスのカルトン』における聖アンナのものの出現」(1990年3月脱稿, 未発表)を参照のこと。
- 10) Einem, Herbert von : Michelangelo, Bildhauer, Maler, Baumeister, Berlin, 1973. P.123. に同様の見解がある。
- 11) 拙稿「レオナルドとミケランジェロの〈自然〉への対応に関する一考察」(熊本大学教育学部紀要第39号 発表予定)。
- 12) 拙稿「『パーリントン・ハウスのカルトン』における聖アンナのものの出現」。
- 13) 拙稿「レオナルド作『モナ・リザ』について」, 熊本大学教育学部紀要, 第37号。
- 14) 柏木隆夫「マギの礼拝考」, 「哲学」第14号, 関西大学哲学会, 1990.
- 15) 拙稿「レオナルド作『モナ・リザ』について」を参照のこと。
- 16) 杉浦明平訳「レオナルド・ダ・ヴィンチの手記」(上), 岩波文庫, 昭和29年. p. 273-274.

(1990年5月21日 受理)