

【翻
訳】

カラヴァッジョと
ジャンロレンツォ・ベルニーニにおける光の意味

カルロ・デル・ブラーヴォ
訳・註解 甲斐教行

マウリツイオ・カルヴェージは一九七一年と七三年の論考で、カラヴァッジョ作品の光の解釈にあたって、当時なおも頻繁に行われていた非歴史的な「写実主義」への言及を超克して、カラヴァッジョの画中の光とその伝播を、暗黒によって表される悪に対抗する、恩寵とその救済作用の寓意として理解することを提唱した^①。

一六〇〇年代のいくつかの作品における光の意味を検討する過程で、この解釈は私にもつとも発展性があると思われた。とはいえ、カルヴェージ自身の議論は採ることができない。実際、この著者の論述を辿って行くと、われわれは字義 (lettera) と寓意 (allegoria) の形態的一致のせいで困難に陥ってしまう (例えばドーリアーパンフィーリの絵 (図1) では、マグダラのマリアの上に落ちる自然光が、この悔悛した罪の女への恩寵の降下の直接的寓意とみなされている。《聖マタイのお召し》 (図2) では、さまざまな人物の眼が自然光の方を見ているか見ていないかが、救済をもたらす恩寵にかれらが心を向けているか向けていないかを示すものとされる^②)。実のところ、ふたつの論点のそのような形態的一致は、当の《お召し》の絵におけるキリストとペテロのような、あるいはコルシーニ美術館の絵 (図3) における洗礼者ヨハネのような聖なる人物たちの顔や眼が、光から外れたり影の中に埋没したりすることによって異議を申し立てる以上、到底受け入れられない。

だがもしこうした困難にもかかわらず、仮定的にこの解釈をカラヴァッジョ活動期の恩寵に関する文化と比較検討しようとするならば、新たな議論を展開することでこの解釈を維持する可能性はある。そもそも当時の神学的テクストとの対照を切望したのは他ならぬカ

ルヴェージ自身であった^③。またジャン・アルベルト・デッラックアも、自らは立場の表明を控えながら、関連する文化状況、つまり「恩寵、救霊予定説、自由意志についての同時代の神学的問題」への方向付けを行っている^④。実際、カラヴァッジョの「暗黒」^⑤作品が生まれた一五〇〇年代から一六〇〇年代への転換期のローマは、宗教の分野で、恩寵論争の痕跡が深く刻まれていた。この恩寵論争は一般論ではなく、恩寵、救霊予定説、自由意志の間の関係を特に掘り下げたものだった。第二期スコラ哲学の神学者たちは、恩寵に関するいにしえの絶対的権威者聖アウグスティヌスとは別の角度から煩瑣な議論を展開しつつ、近世的な視点でこの論題に取り組んでいる。従って、カラヴァッジョにおける光の意味についてのカルヴェージの提唱は、アウグスティヌス思想を優先的に扱ったカルヴェージ自身の論述の中で本件に関して表明された、トマス思想への閉鎖的態度に同調するのではなく、一五〇〇年代から一六〇〇年代への転換期におけるスコラ哲学と対照するのが適切となる^⑥。

さて、一五八〇年代後半にスペインのスコラ学はこの難解な主題に立ち向かい、ふたつの異なる理論を生み出した。そのひとつはイエズス会士ルイス・デ・モリーナ (一五三三―一六〇〇年、スペインの神学者) を指導者とし、人間の意志を称揚するもの、もうひとつはドメニコ会士ドミンゴ・バニェス (一五二八―一六〇四年、スペインの神学者) を指導者とし、逆に恩寵の作用を称揚するものだった。スペインにおける激烈な論争の後、議論の場は一五九八年に文書が届いたローマに移った。積極的に審問会の作業を指導したクレメンス八世 (俗名イッポリート・アルドブランディーニ、教皇在位一五九二―一六〇五年) は、一六〇〇

年にパニエスの立場を優遇するようになった。議論は未解決のまま、パウルス五世（俗名カミッロ・ボルゲーゼ、教皇在位一六〇五—一六二二年）の権限によって一六〇七年に終息させられた。

聖アウグスティヌスは『恩寵と自由意志について』(De gratia et libero arbitrio) や『諸聖人の救霊予定説について』(De predestinatione Sanctorum) といった特定の著作の中で、恩寵とは神が特定の者にしか授けることのない信仰と愛徳という、神への服従に必要な超自然的美徳の無償の恩恵であって、人間の本性は予測不能な予定によって準備されている場合のみこの恩恵を受けることができる、と記した。また神は人の心に働きかけて望みのままにその意志を操り、慈悲によって善へと向けることも、その人物の短所ゆえに悪へと向けることもできる、と記した。聖アウグスティヌスのその他の著作（あるいは『魂の神への独白』[Soliloquia animae ad Deum] のように彼に帰された著作）は、神の仲介を表す、暗黒と盲目性に打ち勝つ光のイメージに満ちている。このイメージはカルヴェージが、カラヴァッジョ作品の光をアウグスティヌス風に恩寵の象徴と解釈するにあたって念頭に置いたに違いない。他方、一五〇〇年代末のスコラ神学者の中では、パニエスがさまざまな文章で恩寵や救霊予定説や自由意志を光になぞらえていた。いや、歴史的表現で言い換えるなら、パニエスはこれらの神学的主題を、照らし出す物体の潜在性^{ホテンツェ}を自在に成就させる「現実態^{アクチュエ}」としての光に関するアリストテレストマス理論になぞらえていたと言うべきであろう。というのは、スコラ学がその本質を受け入れたアリストテレスの『魂について』(De anima) の一章においては、^⑥純粋光線が物体を構成する四元素の中に降下し、それらの物体が光を受ける

と、物体は光をさまざまに異なった方法で条件付け、透明と色彩との相違を生じさせるからである。つまり光を完全に浸透させる大気の属性である透明色から、光を表面にしか浸透させない土の属性である不透明色に至る相違、大気もたらす明色から、土もたらす暗色に至る相違である。透明性も色彩も物体の自然における構成と結びついた「潜在性^{ポテンツェ}」であり、光は物体をまったく強制のない正常で自発的な成就へと導く。再びこのアリストテレススコラ学理論によれば、人間の眼は純粋光線を感じすることはできない。それはただ照射され色彩を帯びた物体しか感知できないのである。

スコラ神学者のパニエスは、このようなアリストテレス的スコラ学的物理理論の信奉者であった。そのことは次の一節からも理解できる。「例えば、ペテロが目に見える究極の理由は、彼が光に照らされた色彩を帯びていることにある。しかしなぜ肉体に色があるのかと問うとすれば、それはさまざまな第一性質の混合によってであると説明できる」。また光と「助力^{アットワレ}」の「恩寵の類比関係については、パニエス自身が「被造物が神を見るには、見る行為に適した超自然的光がないかぎり不可能である」と記している。^⑧だが知的被造物が「恩寵に」さまざまな異なった反応を示すその程度は、単純にして予測不能な神の意志によって予め定められた秩序に基づく。それは聖トマスが記したように、単一の第一質料の諸部分を律する秩序に似ている。第一質料は最初から、例えばあるものは火の、あるものは土の形態を取るように定められている。^⑨従って超自然的美徳は、「太陽が生み出す光線が空气中で受容されるのと同様に」、^⑩魂によって受容される。「ある種の受容は主観において生じ、その特定と個物の存在は神に由来する。か

の太陽の光がその透明性に依拠しているのと同様である¹¹⁾。かくして理想的結論が導かれる。「神の恩寵について、効果的かつ先験的な神助のおかげで、お前はいつそう明瞭に理解するだろう、それがいかにわれわれの意志の自由と相反せずに、むしろこれを助けるものであるかを」：、「むしろ照らし、成就し、神の似姿へと変えるものであるかを。見よ、預言者は詩篇十八番で述べている、主の戒めは清らかで、目に光を与える、と〔詩篇十八番九節〕¹²⁾。「恩寵は生来の性質を否定するのではなく、成就する」¹³⁾。

純粹光線と恩寵との間の類比、そして透明性と色彩を一方に、「助力の」^{アットワレ}恩寵に対して予め定められた人間の反応をもう一方に置いたときの、両者の感覺的類比：、それはカラヴァッジョの時代には、彼の「暗黒」^{テネブリスム}表現の主要な中心地のひとつであるナポリにおいて、フェリーチェ・パッセロ（一五五六一―一六二六年、ナポリ出身の宗教詩人、ベネディクト会士）の『ヘクサメロン (Hexameron)』（一六〇九年）の中で神学から文学（の領域）に移植された。「汝、光に似た／天上の恩寵よ、われに示し給え、彼処にてわれを護り導き給え」「清らなる恩寵よ、：：／：：光によく反応せぬ現象は／汝に扉を閉ざす／故に汝の光は／硬き大理石をも、透明なるガラスをも打つもの／水晶や大理石を通過することなし¹⁴⁾」。光に関するこのような精神的瞑想は、カラヴァッジョの「暗黒」^{テネブリスム}作品と同時代の、天地創造の日々を扱ったこの詩の中にあつて、世紀転換期にイタリヤで議論されたバニエス風の決定論を強く思い起こさせる。またそうした観点に立つなら、本件に關してこの詩はこれと良く似た別のある詩作品と区別される。さほど古くはないにせよ、ともあれイタリヤでのこれらの議論以前に制作さ

れたその詩は、一五九二年に出版されたトルクワート・タツソの『世界の創造 (Del mondo creato)』である。そこには本件に關して、ティントレットやルドヴィーコ・カラッチやチーゴリの諸作に頻出する、天上界の光の殺到の中で地上の光の価値を下落させるための手懸かりしか見あたらない（「さて世界開闢以前には永遠の光ありき／：：光、そは至福の精神のための光にして／感覺のための光にあらず／：：／かしてこの感覺のための光、飾り立てられた大伽藍、／瞳に映ずる光、そはただ光の似姿に過ぎず／：：しばしば雲や影に攪乱されり¹⁵⁾」）。

ここからふたつの歴史的に妥当な命題が派生する。第一の命題として、もし私が考えるようにカラヴァッジョが一六〇〇年代にティントレットの様式的示唆を育んでいったとすれば、作者の移行に伴つて同一の形態が意味を変容させていたはずだと註記しよう。第二の命題として、一五〇〇年代末にタツソが表現しヴェネト絵画及びヴェネト起源のスペイン絵画の中に内包された意味合いと、バニエスの「教示した」^{アットワレ}意味合いとは、（ファン・デ・コントレラスとアルフォンソ・ペレス・サンチェスの優れた研究の後で¹⁶⁾）なおもドミンゴ・バニエスの「助力の」^{アットワレ}恩寵に関する思索と同時代でかつカラヴァッジョの「暗黒手法」^{テネブリスム}に先行するスペイン絵画の「暗黒手法」^{テネブリスム}を研究しようとする者にとり、必ずや関連づけられるはずだと註記しよう。

一六〇〇年代のカラヴァッジョ作品の暗黒の特質を決定づける文化として、アウグスティヌス思想にスコラ哲学を置き換えることは、思うに、歴史的に信憑性があるのみならず、カルヴェージの称讃すべき洞察が、主題と意味内容の形態的一致の容認と結びつくことによつて直ちに直面した困難を解決するための前提を提供するものでもある。

実際聖トマスは何世紀にもわたってスコラ哲学に、美術にとり根源的なアリストテレスの『記憶と想起について』の教えを、すなわち絵画を異なる二つの関心と次元から考察する可能性を伝達し続けてきた⁽¹⁷⁾。この教えに基づくなら、物語のナラティブな図解と光の寓意の双方をそれぞれ独立したものと考えることが可能になる。そうすれば、前述した《聖マタイのお召し》における影に沈むキリストに関しても、コルシーニ美術館の絵の中で顔が影に沈む聖ヨハネに関しても、矛盾は生じないのである。

だが一六〇〇年代のカラヴァッジョ作品をこのように独立した方向から考察した今、われわれは光の寓意への関心が図解と説明への関心とは相容れないものと推論する。なぜなら光の寓意の、神の選択が予測不能である以上散発的で不規則な非連続性を帯びざるを得ない形態的構造は、諸物の図解と事件の説明が要請する連続性とは相容れないからである。従って図解や説明は人類の霊的運命に関わらない範囲で、副次的にしかり上げられないだろう。主題から独立した光の寓意（それはまた、可視光線が通過する中では、照らされた空気でもある）は、さまざまな作品の間を横断する途切れることのない思索として継続し、純粹光線ではなく光が照らす対象に関わる。従ってその寓意は主として、「助力の」^{「アットゥアレ」} 恩寵と、恩寵の中に自分たちの「現実態」^{「アット」}を見出すさまざまな人間の潜在性^{「ポテンツィア」}との間の関係に関わる。こうした文脈において、逍遙学派^{「アリストテレス」}の自然学では最小限の照明を表すものである夥しい暗黒の氾濫と、照射された断片における不透明で土っぽい色の支配は、人類の大半が超自然的な美德及び救済にごく僅かしか、またはせいぜい稀にしか応え得ず、ほとんどの場合、鈍感で混乱した反応し

か示し得ない存在として予定されていることを告げている。

従って、一六〇〇年代のカラヴァッジョ作品の形而上的意味は、救霊予定説を考慮に入れず、恩寵については概してそれを慈悲の側面から考察したカルヴェージの解釈のように楽観的なもの^{「オプティミスティック」}ではなく、むしろ悲観的なもの^{「ペシミスティック」}として立ち現れてくる。

しかも、暗黒で悲観的なカラヴァッジョの寓意の三十年後に、恩寵と自由意志の関係を論じた新スコラ哲学のふたつの根本理論に関連してアウグスティヌス神学を情熱的に再検討したヤンセンは、バニエスの理論の方が、神の恩寵や予測不可能な特権を意志への刺激と見るアウグスティヌスの信仰に近いと結論づけた⁽¹⁸⁾。歴史的かつ権威に満ちたこのような主張は、こうした視点からは一六〇〇年代のカラヴァッジョが、われわれが解釈したように、スコラ哲学の内部で、聖アウグスティヌスと結びつくプラトニズムの伝統に、また神が望む特権に寄せるアウグスティヌスの信仰にいつそう近い道を選択したことを理解させてくれる。こうした包括的前提に基づくなら、カラヴァッジョがその最晩年に《ゴリアテの首を持つダヴィデ》（図4）のような純粹にプラトニズム的な絵画を描いたことにおそらく納得できるだろう。彼はこの絵の登場人物に、それぞれ自分の若い助手と自分自身の容貌を与えたのである⁽¹⁹⁾。つまりこの絵はミケランジェロの《勝利》が持つ意味、すなわち美と徳の素質に恋い焦がれる者がなお有する低次の側面に、それらの素質が勝利するという意味を担っていたのである⁽²⁰⁾。さらにこの同じ前提に基づくなら、ヴァランタンのような美術家に一六〇〇年代のカラヴァッジョが及ぼした深い影響にもおそらく納得できよう。なぜなら救霊予定説の悲観的な見解を形態的寓意として示

す、暗黒で土っぽい色をしたカラヴァッジョの絵画は、人間の低劣さへの痛烈な自覚と深刻で根本的な調和を見出すからである。そうした低劣さは、意味の次元においてはこのフランス人画家が扱った数多くの主題と関連づけられる。²⁰⁾

シャントルーの領主〔ポール・フレアール・ド・シャントルー 一六〇九—九四年、フランスの美術収集家〕が書きとめたジャンロレンツォ・ベルニーニのフランス滞在日記²¹⁾も、近代の研究も、この巨匠が自作の彫刻を置く環境の自然光管理に示した関心についての、さまざまな観察に事欠かない。だがその場合でも、これらの観察の中で、さまざまな種類の光——〔直接〕照射、〔全体〕照明、またときには〔彫刻の〕手前の空間を横切るカーテン状の光——の間の関係が考察された形跡はない。〔だが〕もしかするとこれらの関係は、光に固有の通過性ゆえに、物語的な意味内容を担っていたかもしれない。

当初のままかあるいは理想的な再現が可能な環境の中で、彫刻への光の照射を直接観察するなら、光線が法悦主題を持つ作品の意味を完全に明示しているという第一段階の結論へと導かれる。《聖女ビビアーナ》(図5)はその視線を上方に向けて、曙時に祭壇上の窓(図6)から射し込む光線に心を奪われている。一方、光線は形而上的な含意を伴って、直接〔彫刻に〕当たる(あるいは当たっていた——〔環境の〕) 改変以前には——)。曙時には、《コンスタンティヌス》(図7—8)と、ベルニーニによるライモンディ礼拝堂にバラッタが制作した《聖フランチェスコの空中浮遊》(図9—10)。午前中には、《ルド

ヴィカ・アルベルトーニ》(図11—12)。午後には、《ロンギヌス》(図13)。そして日没前には、〔サン・ピエトロ〕大聖堂のステンド・グラスの中央にある鳩(図14)のちょうど真後ろを太陽が輝きわたり、時間帯と黄色いガラスのせいで強い暖色を帯びた光は、ブロンズ製の^{ケルビム}智天使たちの渦を燃えるような色に染め上げる。

だが光の照射がキリスト教の法悦とは別の意味をも担っていたことは、《アポロとダフネ》(図15)のような異教主題の作品もまた、ヴィッラ・ボルゲーゼで今なお本作を収める部屋の、長壁の一方を背にした当初の配置にあつては、南西側の窓から午後の光の照射を受けずに違いないという観察によつて明らかである。その上、アポロとダフネという異教神話の内容が光の照射を必要としない以上は、光の照射がキリスト教の法悦にもこの神話にも用いられているのは、主題とは異なる次元、つまり意味の次元ゆえではないかと問うてみる必要がある。

ここに至つて、シピオーネ・ボルゲーゼ枢機卿(一五七六—一六三三年、一六〇五年より枢機卿)によるベルニーニへの委嘱について一考する必要がある。思うに、一六一九年制作のアイネイアースとアンキセスの群像(図16)²²⁾に、委嘱主の枢機卿が叔父に当たる在位中の教皇(パウルス五世、前出)に提供した扶助の意味合いが——多くの文書記録が示すように——与えられていた以上、この委嘱主の個人的寓意を他の作品——制作年代順に、《ブルートーとペルセポネ》(一六二二—二二年)(図17)、《アポロとダフネ》(一六二二—二五年の間)、《ダヴィデ》(一六二三年)(図18)²³⁾——にも想定することができる。このうち最初の群像は、やはり教皇を叔父に持つ枢機卿時代(一六二二—

二三年)——つまり作品の完成直後——のルドヴィコ・ルドヴィージ(一五九五—一六三三年、一六二二年より枢機卿。叔父はグレゴリウス十五世、俗名アレッサンドロ・ルドヴィージ、教皇在位一六二一—一六三三年)への寄贈作品である。従って、おそらく《アポロとダフネ》はこれを引き継ぐ形で、《ダヴィデ》によって完結する図像上の議論の前半部分として発注されたと考えられる。実際、オッタヴィオ・リヌッチーニの高名な「ダフネ」の中で、愛を嘲笑したアポロに対し、ウエヌスは就中、「訊ねるがよい、プルートルーに訊ねるがよい、「かの神が」無事であったか否かを」と叫ぶ。そしてアポロもまた、ダフネに対し「恋しつゝ厭われし者」となることによって、愛の苦悩を身をもつて知ることになる。従ってこのテクストと同様、ベルニーニの《プルートルーとペルセポネ》及び《アポロとダフネ》も、天上界や地上界と同様に地下の世界でも威力を発揮する生殖愛を例示するものと考えられる。だがそれはとりわけ、恋しつゝも思いを遂げ得ず、むしろ厭われる者にもたらされる愛の苦悩の例示であろう。それに対して聖書の英雄である《ダヴィデ》は、ヴァランタン25の同時代作品におけるのと同様、徳と美の結び付きが、低次(の欲望)を乗り越えた愛をかき立てるといふプラトニズム的な含意を表している。この場合、もしバルディヌッチが証言するように、《ダヴィデ》が作者の相貌そのものを備えていたとすれば、「実際にそうであったように、この作家の中に宝を見出したと(中略)考えた」委嘱主こそは、ベルニーニの中にバルディヌッチが記述したような美德——労苦や厳格な学習によって守られた「優れた精神」——を見出してこれを愛した本人であったに違いない。そしてこれらの希有な相貌のひとつ(だがあえて言うなら、マリーノの

幻惑的イメージが刻みつけられた文化圏の中では、こうした相貌は十分な評価を受けていた)においては、魂がひととき強烈な光の寶石であるがゆえに、また肉体がもつとも純粋な土から成るがゆえに、魂は両眼から輝き出でて、「その光はおろかその反射光すら、もつとも頑強な瞳がかるうじて耐えられるほど」強烈であるという。²⁶

だが《アポロとダフネ》が意味するであろうところの、肉体の愛がもたらす苦悩に対し、マッフェオ・バルベリーニ(一六三二—一八五年、一六三三年にウルバヌス八世として教皇即位)は「この作品の」礎石に刻ませた二行の詩において、彼の詩に常に見られる厳肅な調子で、美の短命さおよびイリュージョンの崩壊という観念に言い及んでいる。この詩文が刻まれた時点で、その作者はすでにウルバヌス八世として即位していたので、「この記銘は」おそらく作品をその注釈者と同じ偉大さによって飾るためになされたのだろう(「恋する者はみな、はかなき外形の喜びを追い求める／手は葉を茂らせ、また苦き果実を刈り取る」)。ベルニーニの教養の基礎を形成した人物によって韜晦的ながらも客観的に表現されたこれらの思想の展開は、おそらく美術家の意図の中に隠された意味、主題の種類こそ異なれ、いずれもが光の照射に曝された上記の全作品に認めうる意味へとわれわれを導くことになる。

短さについて言えば、光の照射の時間的な短さと、季節が過ぎ行く迅速さ——雲や、窓の向き・大きさ・形、また偶然建築に遮られることによって、さまざまに行程を変える太陽光線との関係に依じて条件づけられる——は、彫刻を正しく観察しうる唯一の地点の空間的な小ささと一致する。従って、光の照射状況のそのような時間的・空間

的条件付け、存在性そのものの規定とも言いうるこのような条件付けは、人が地上的生に没頭している状況下での、肉体的愛、薔薇の花が示すような美、精神性へと浸透する美、若さそれ自体、そして神秘的法悦そのものを、作品の主題に含むことになる。³⁰⁾

(バルディヌッチの記憶によれば、マツフェオ・バルベリーニはダフネの裸体があまりにも魅力的なため、観者の精神を満足感へと逸らしてしまふと考えたという。³¹⁾ 詩的に形容するなら、恋心に燃えた若き日のベルニーニは、女性の裸体の薔薇の花に似た美しさをも、そこにはかなさの認識を当てはめることをも切望していたが、ダフネの場合一般的な形而上的意図から離れて、悲歌の効果をも獲得したと言えよう)。

光の照射の持続時間の長さについての考察は、詩の中でのように、それ以外の時間帯の持続の長さを、炎の燃えかすのように無意味なものに変えてしまふ。

《ダフネ》の記銘においても考察されたこのイリュージョンの崩壊を意味する時間帯は、照射光に取って代わる、持続的だがもつと弱い光によって示される。思うにそれは美術それ自体と関わる性質を持つ。美術の虚構的な性質について、バルディヌッチはベルニーニの明確な言葉を伝えている。つまりこの彫刻家が言うには、「美術とは、すべてが偽物でありながら、それが本物に見えるようにするものである³²⁾」。また絵画は彫刻より優れている。なぜなら「絵画は存在しないものをも表すことができる」し、「顔を白く塗った男は元の姿と似ても似つかないが、白大理石の彫刻は元の人物にそっくりになる」からである。³³⁾ だが美術が持つこの虚構的性質は、造形作品によっても、つ

まり規定の視点を離れるや否や、未完成部分や形態上の矛盾、それに(明暗効果を生むための照射光を通す開かれた窓のような)仕掛けが直ちに観者の目に映ることによっても示される。ベルニーニの発言によれば彫刻以上に人間の眼を欺きうるとされる絵画は、時には(例えばサン・ロレンツォ・イン・ルチーナ聖堂〔図19〕でのように)天使の彫像が支え持つ額に縁取られた対象として、つまり虚構のイメージとして呈示されることによつて、これらふたつの美術領域を、人目を欺く困難さにおいて等価とみなしている。

長期的視点から見れば意味をなさない、人物の瞬間的な表情や動き〔の追求〕を選択することそれ自体、美術の真実性についての幻想を打ち砕く〔効果を有する〕。

だが、その一方。虚構性が暴露され、短時間しかイリュージョンを抱かせ得ないこの美術に対し、ベルニーニは至上の愛を注ぐ(バルディヌッチの回想によれば、七時間ぶつ続けて大理石と取り組み、あるときひとりの助手が「彼を仕事から離れさせようとしたが、〔彼は〕こう言つて抗うのだつた。『私をここに居させてくれ、私は恋をしてしまつたのだ』³⁴⁾。そのため、イリュージョンの崩壊を意味する時間帯の長ささえも、特殊な創意工夫によつて表現された。それは彫像に光が照射される短い瞬間よりも持続的な照射状況に関わるものである。「そのひとつが」北からの間接光線で、この種の光はこの目的で開かれた窓から〔差し込んで来て〕、《聖女ビビアーナ》や《ルドヴィカ・アルベルトーニ》の造形を浮き上がらせる。「もうひとつは」もつとも近い側面の窓から得られる、作品の手前を頻繁に通過するカーテン状の光の絵画的な効果である。³⁵⁾

これらすべては、マッフェオ・バルベリーニ自身がそのソネット三十二番でローマの記念碑の廃墟をはかなさの例証として挙げたことを思い起こさせる。そこに曰く、「古代ローマの廃墟からは、地上的事物がほとんど永続性を持たないことが認識できる⁽⁹⁾」。とはいえ彼は、一族の邸宅の庭園に、その廃墟から成る虚構「の空間」を建造させている。そうした「具体的な」作業を通じて「廃墟に賦与された」肯定的性格は、あの幾度も表明されたはかなさと幻想に対する自覚と、ただ雅量^{マツシヤウリヤウ}という観点からのみ結びつく。エマヌエーレ・テザウロ「二五九二—一六七五年、トリノ出身の詩人、劇作家、修辭学者」は偉大な仕事の属性として、雅量^{マツシヤウリヤウ}を壯觀^{マツシヤウリヤウ}さより高く評価した。壯觀さは「仕事の偉大さを糧とし」、それを基準に測られる。一方、雅量は「見定めがたい他者の見解をはつきり外に示したものが名誉なのだ」と知っており（中略）またそう考えている。財産が運命それ自体の車輪よりも不安定なものだと知っている。高位高官の絶頂が高いほど、その転落もまた深いと知っている。また雅量は「名誉を糧⁽⁹⁾として偉大な仕事をなす」。なぜなら作業ではなく魂を基準とするからである。とすればベルニーニにとっても——「はかなさという」メラニコリックな性格とともに、存在物に常に内在する危機と対決する魂を備えたベルニーニにとっても、雅量は同様の意味をもっていたに違いない。

C. Del Bravo, *Sul significato della luce nel Caravaggio e in Gianlorenzo Bernini* (1983), in *Idem, Le risposte dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1985, pp.179-188.

原註

- (1) M. Calvesi, *Caravaggio o la ricerca della salvezza*, "Storia dell'arte", 1971, p.93 ss.; M. Calvesi, *Lecture iconologiche del Caravaggio*, "Atti del Convegno internazionale di studi caravaggeschi di Bergamo" (1974), 1975, p.75 ss.
- (2) M. Calvesi, *op. cit.*, 1971, pp.115, 118.
- (3) M. Calvesi, *op. cit.*, 1971, p.93.
- (4) G. A. Dell'Acqua, *Interpreti del Caravaggio antichi e nuovi*, "Atti del Convegno" etc. cit., p.155.
- (5) M. Calvesi, *op. cit.*, 1971, p.139.
- (6) 以下を参照。J. De Tonquédec, *Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et Saint Thomas*, Paris 1950, cap.II.
- (7) D. Bañes, *De fide, spe, et charitate...* *Scholastica commentaria in Secundam Secundae Angelici Doctoris partem, quae ad quaestionem quadragesimam sextam protenduntur* etc., Salmanticae 1584, I, 1, decisio auctoris (ediz. Venetiis 1602, II, col.13e).
- (8) D. Bañes, *Scholastica commentaria in Primam partem Angelici Doctoris Divi Thomae usque ad sexagesimam quartam quaestionem complectentia*, Romae 1584, commento a I, XII, 6 (ediz. Venetiis 1602, I, col.339a).
- (9) Tommaso d'Aquino, *Summa theologica*, I, XXIII, 5, riportato in D. Bañes, *Scholastica commentaria* etc. cit., al luogo relativo (ediz. Venetiis 1602, I, col.631b).
- (10) D. Bañes, *De fide* etc. cit., commento a II-II, XXIII, 2 (ediz. Veneti-

- is 1602, II, col.720b).
- (11) D. Bañes, *ivi*, col.1720c.
- (12) D. Bañes, *Scholastica commentaria in Primam partem* etc. cit., commento a I, XIX, 11 (ediz. Venetius 1602, I, col.570c-d).
- (13) D. Bañes, *De fide* etc. cit., commento a II-II, XXIV, 6 (ediz. Venetius 1602, II, col.801c).
- (14) F. Passero, *L'Essamerone*, Venetia 1609, p.16-17: ただうゝ 45 | 般的にぞ pp.15-19 や参照。
- (15) T. Tasso, *Del mondo creato*, I, vv.489-497, *passim*.
- (16) J. de Contreras, *La penetracion del tenebrismo en España*, "Colloquio sul tema Caravaggio e i caravaggeschi" (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973), 1974, p.45 ss.; A. E. Pérez Sánchez, *Caravaggio y los Caravagistas en la pintura española*, *ivi*, p.57 ss.
- (17) Tommaso d'Aquino, commento ad Aristotele, *De memoria et reminiscentia*, lectio III.
- (18) C. Iansenii *Augustinus*, Lovanii 1640, III, VIII, 1.
- (19) J. Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana* etc., Roma 1650, p.67.
- (20) C. Del Bravo, *Valentin* (1979), in *Idem*, *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985, p.210 ss. [拙訳「ヴァナレンタン」『五浦論叢』十六号、二〇〇九年、一二七頁以下]
- (21) P. Féart de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, a cura di L. Lalanne, Paris 1885, p.202.
- (22) 六一や参照。I. Faldi, *Note sulle sculture borghesiane del Bernini*, "Bollettino d'arte", 1953, p.143.
- (23) R. Preimesberger, *Pignus imperii. Ein Beitrag zu Berninis Aengruppe*, in *Festschrift W. Braunfels*, Tübingen 1977, p.315 ss.
- (24) 1967年刊雑誌に I. Faldi, *op. cit.*, p.143 以下に著者の *Nuove note sul Bernini*, "Bollettino d'arte", 1953, pp.310-311 や参照。
- (25) O. Rinnuccini, *La Dafne* (ediz. Firenze 1810, pp.12, 22).
- (26) F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, a cura di S. Samek Ludovici, Milano 1948, p.78.
- (27) F. Baldinucci, *op. cit.*, p.78.
- (28) F. Baldinucci, *op. cit.*, p.72.
- (29) F. Baldinucci, *op. cit.*, pp.71-72.
- (30) R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Great Britain 1958, p.104 の以下にの章句は忘れがたう。「従つて照射光は、演じられた場面が一時的なものでたう、感覚を観者が抱へ助けとなる。私たちは神の『照明』の瞬間が過つてこへ、その到来の際に理解するのだ。」
- (31) F. Baldinucci, *op. cit.*, p.79.
- (32) F. Baldinucci, *op. cit.*, p.151.
- (33) F. Baldinucci, *op. cit.*, pp.145-146.
- (34) F. Baldinucci, *op. cit.*, p.139.
- (35) M. Barberino, *Poesie toscane*, a cura di A. Brogiotti, Roma 1635.
- (36) E. Tesaurò, *La filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele Stagivita*, Macerata 1675, p.161 ss.: 皆う pp.166, 173, 186-188.

訳註

(一) この場合、字義 (lettera) とは光そのものの描写、寓意とは光がもつ恩寵という意味内容を指す。カラヴァッジョの画中の光をそのまま恩寵の光と一致させて考えるカルヴェージの解釈を、デル・ブラーヴォは受け入れない。

(二) 著者の先行論文「ブルネレスキと希望」(一九八一年)の次の一節を参照。「トマスは、アリストテレスの挙げる板絵に描かれた動物の例を、つまり描かれた動物であると同時に現実の動物の似像でもある動物の例を引きあいに出し、そこに註釈を加える。つまり描かれた動物としての考察と、現実の動物の似像としての考察とは別の事柄だと指摘する」(拙訳「ブルネレスキと希望」、『五浦論叢』、二十二号、二〇一五年、九九頁)。

(三) 著者の先行論文「ヴァラント」を参照。「勝利者」の下に屈服する姿で自分を表した(中略)ミケランジェロは、ジャン・ソッティの『対話』の中で自分の口から発せられる次の言葉を視覚化したのである。「なんらかの美德を備えていたり、なんらかの天才的な手腕を示したり、他の者より当を得た言動をなす者を見るときはいつでも、この者を愛さずにはおれず、その虜になってしまうので、自分がもはや自分のものではなく、すっかり彼の所有物となってしまうほどです」(拙訳「ヴァラント」、『五浦論叢』、十六号、二〇〇九年、二二九頁)。

(四) ベルニーニのパトロンとして知られるシャントルーが、この彫刻家の一六六五年のパリ訪問について記述した重要な一次史料。

(五) ベルニーニの作品は光の直接照射を受けるときに、その時間の短さに由来するはかなさという寓意的意味を帯びる(例えば《アポロとダフネ》ならば、黄昏時の直接照射時に、愛の至福の短さという寓意的意味を帯びる)。それに対し、それ以外の時間帯——直接照射ではなく空間全体に満ちる弱い照明光か、観者と彫刻の間を横切るカーテン状の光を受ける時間帯——には、照射時の幻覚の虚構性が暴露され、もはや寓意的意味を保ち得ないため、作品の造形的価値そのものだけが問題となる。ベルニーニが美術に注ぐ愛はあまりにも大きかったため、この長い幻滅の時間帯にさえも大きな努力が払われている。

図版出典 (photographic references)

- 1, 2, 12, 14, 15, 16, 17, 18 (G. Bonsanti, *Caravaggio*, Antella 1991)
- 3, 5, 6 (C. Del Bravo, *Sul significato della luce nel Caravaggio e in Gianlorenzo Bernini, "Arctus et historiae"*, 7, 1983, pp.69-77)
- 4 (A. Ottino della Chiesa, *L'opera completa del Caravaggio*, Milano 1967)
- 7, 19 (Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma 1967)
- 8, 11, 13 (H. Kaufmann, *Giovanni Lorenzo Bernini - Die figürlichen Kompositionen*, Berlin 1970)
- 9, 10 (I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York-London 1980)

解題

本稿は十七世紀イタリア美術に多大な影響を与えた画家カラヴァッジョと彫刻家ジャンロレンツォ・ベルニーニという二大巨匠の光の使用を人文主義的に位置づけようとするデル・ブラーヴォならではの論考である。しかし「光の意味」という共通点こそあれ、論考の前半と後半は実質的に別個の内容だと言つてよい。

まず前半のカラヴァッジョ解釈は、すでに同時代から徹底的な自然主義者と評されてきたこの画家を、「リアリズム」の烙印から解き放つ先駆的な試みのひとつである。しかしカラヴァッジョの画中の光をアウグスティヌス風の恩寵と救済の寓意と直接的に解釈するカルヴェージの先例は斥けられる。デル・ブラーヴォは当時アクチュアルな問題であった、恩寵と自由意志のいずれを優先するかをめぐる第二期スコラ学の神学論争という文脈の中で、カラヴァッジョの光の使用をドミンゴ・バニエスの恩寵説と関連づける。カラヴァッジョが展開した光と闇の対比表現そのものが、そして光に対する闇の相対的氾濫が、人類の大半が救済に十全なたちでは与り得ないというペシミスティックな思想を示すものと解釈されるのである。その一方、トルクワート・タッソの「世界の創造」(一五九二年)に詠われた、感覚で捕捉可能な光と対比される天上界の光は、前世代のティントレットやルドヴィーコ・カラッチらに適用される。

デル・ブラーヴォは「ヴァランタン」(一九七九年)で包括的図像解釈の手法を確立した後、本稿や「夜の光の絵画」(一九八四年)など、相次いでカラヴァッジョ派の画家たちを取り上げた。本稿でのカラヴァッジョ解釈はスコラ学の最高権威トマス・アクイナスを經由し

たアリストテレスの見解に依拠して、絵画主題と絵画表現を別次元のものとして峻別しているため、個々の画題についての論究がほとんど見当たらない。わずかに最晩年の《ゴリアテの首をもつダヴィデ》がアウグスティヌス起源のプラトニズムと関連づけられる程度である。その点、本稿の続篇とも言うべき「チェッコ・デル・カラヴァッジョ」(一九八五年)や、やはり図像解釈というより表現解釈をめざした「ボントルモからブロンズイーノへ」(一九八五年)における探求を思い起こさせる。

論考後半のベルニーニ論は、巨匠の作品に関わる三種類の光——直接照射、全体照明、作品の手前を横切るカーテン状の通過光——の区別から始まる。まずキリスト教の法悦を表した作品の主題を一日の特定の瞬間に完結させる直接照射光の例が示される。神話主題の場合も、ベルニーニの作品は光の直接照射を受けるときに、その時間の短さに由来するはかなさという寓意的意味を帯びる。例えば《アポロとダフネ》は、黄昏時の直接照射時に、愛の至福の短さという寓意的意味を帯びる。それは同作品の礎石にマッフェオ・バルベリーニが刻ませた「はかなき外形の喜び」に寄せるストア風の認識によつて裏づけられる。一方、それ以外の時間帯——直接照射ではなく空間全体に満ちる弱い照明光か、観者と彫刻の間を横切るカーテン状の光を受ける時間帯——には、照射時の幻覚の虚構性——バルディヌッチによれば、ベルニーニ自身が美術の虚構性を認識していたという——が暴露され、もはや寓意的意味を保ち得ないため、作品の造形的価値そのものだけが問題となる。ベルニーニが美術に注ぐ愛はあまりにも大きかったため、この長い幻滅の時間帯にさえも大きな努力が払われている。

本稿のカラヴァッジョ解釈におけるアリストテレス思想の、潜在態から現実態への移行に関する議論は、「チエッコ・デル・カラヴァッジョ」¹⁾、「ジオルジョーネ」²⁾、さらには「ロレンツォと『父と叔父の』記念碑」³⁾において引き続き考察されるなど、暗地背景画の解釈をデル・ブラーヴォが発想する端緒となった。またベルニーニ解釈における美術の虚構性というストア風認識も、「チエッコ・デル・カラヴァッジョ」の解釈に直接適用されている。その意味で本稿は、以後のデル・ブラーヴォの解釈にとり発展史的に重要な位置を占めると言えよう。

〔かい のりゆき／所員・本学教育学部教授〕