



## 署名の殺人者 : カラヴァッジョと血の詩学

ストーン, デヴィッド・M  
宮下, 規久朗[訳]

---

(Citation)

美術史論集, 16:85-107

(Issue Date)

2016

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010476>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010476>



# 署名の殺人者

## ーカラヴァッジョと血の詩学ー

《キーワード》サイン、マルタ、バロック・マリノー

デヴィッド・M・ストーン  
訳・解題 宮下 規久朗

「殺人も芸術たりうるのだ」(ヒッチコック「ロープ」一九四八年)

本日の私の講演は、ミケランジェロ・メリジ・ダ・カラヴァッジョ(図1)の晩年の逸話をめぐるものです。この画家は、一六〇六年



図1 作者不明《マルタ騎士としてのカラヴァッジョ》制作年不明、大司教宮殿、ヴァレッタ

五月二十八日にローマで殺人を犯し、その後同年九月から一六〇七年七月までナポリで実質九ヶ月の逃亡生活を送りました。

私の研究の中心はカラヴァッジョのその後十五ヶ月におよぶマルタ島滞在に関するものです。マルタ島はシチリア島から九〇キロ離れた小島です。一六〇七年夏にカラヴァッジョはナポリからマルタに航行し、頑丈な要塞都市であるヴァレッタに居住します。

ヴァレッタ(図2)は、一般にはマルタ騎士団として知られ



図2 ヴァレッタ俯瞰写真

ている聖ヨハネ騎士団の新たに建設された本部でした。この騎士団はカトリックの軍事的・宗教的な教団で、その起源は十一世紀の最初の十字軍にまで遡ります。この教団は図らずも今日まで存続しており、世界中で慈善事業を行っています。

カラヴァッジョは一六〇七年七月にマルタに来ましたが、それはおそらく騎士団長の招きによるものであったと思われます。当時の騎士団長はフランス人のアロフ・ド・ヴィニャクールで、強力で名声ある人物でした。ここに挙げたのはカラヴァッジョによる有名な肖像画で、彼が一人の小姓とともに立っており、ルーヴル美術館に所蔵されています(図3)。

自信にあふれた画家は、驚くべきことに、一年後の一六〇八年七月に騎士号を獲得しました。実際、彼がマルタに行こうと決意したのは、騎士号を取得して自分の罪が許される機会を得られると思ったためでしょう。そうでなければ、彼がなぜナポリの繁盛した工房を捨て軍事基地のような不毛の島に移り住んだのか想像できないからです。



図3 カラヴァッジョ《騎士団長アロフ・ド・ヴィニャクールと小姓》1607-08年、ルーヴル美術館、パリ

カラヴァッジョが騎士に任命されたのは、画家の畢生の傑作《洗礼者ヨハネの斬首》(図4)を完成させてからのことだと、ほとんどの研究者の見解は一致しています。

この有名な作品は、サン・ジョヴァンニ・大聖堂に付属するサン・ジョヴァンニ・デコラート(斬首された洗礼者ヨハネ)礼拝堂の当初の場所に今も掛かっていますが(図5)、おそらくカラヴァッジョから教団に贈与されたものです。カラヴァッジョにとって悲劇的できわめて皮肉なのは、この絵が完成し騎士号を取得した数日後に彼がマルタで犯罪を起こしたこと

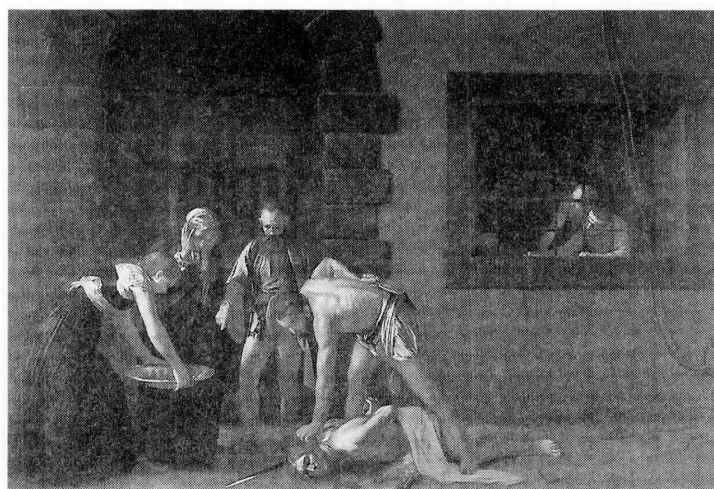


図4 カラヴァッジョ《洗礼者ヨハネの斬首》1608年、サン・ジョヴァンニ・デコラート礼拝堂、ヴァレッタ



図5 サン・ジョヴァンニ・デコラート礼拝堂内部

です。彼は一六〇八年八月二十五日、何人かの騎士とともに抗争に加わり、すぐに牢獄に送られます。そして数週間後、法廷で有罪判決が下されるのを恐れたのでしよう、脱獄してシチリア島に逃亡します。

一六〇八年十二月、彼はまさにこの礼拝堂の絵の前で欠席裁判にかけられ、騎士号を剥奪されました。記録に記されているように、「腐った手足のように」排除されたのでした。この礼拝堂と大きな祭壇画は七月にカラヴァッジョの勝利を見届けたのに、十二月には彼の犯罪と敗退の記念碑となってしまったのです(図6)。

本講演は、タイトルからお察しのように、教団の守護聖人洗礼者ヨハネの首から流れ出る鮮血から、カラヴァッジョが見事に作ったサインに関する考察です(図7)。この創造的で前例を見ないサインについての、新たな解釈を今回みなさまにご披露いたします。

コナン・ドイルの探偵小説『緋色の研究』では、パイプをふかす探偵が殺人の捜査に協力するためスコットランド・ヤードの刑事に呼ばれて一軒の家を訪れます。

「手がかりは？」 グレグソンが訊いた。

「まったく何も」 レストレードが答えた。

シャーロック・ホームズは遺体に近づき、膝をついて熱心にそれを調べた。

「外傷がないのは確かかい？」

あちこちに飛び散った無数の血痕や血しぶきを指差して訊ねた。

「まちがいない」 二人の刑事は叫んだ。



図7 上 《洗礼者ヨハネの斬首》(図4)、洗礼者ヨハネ部分  
下 《洗礼者ヨハネの斬首》(図4)、サイン部分

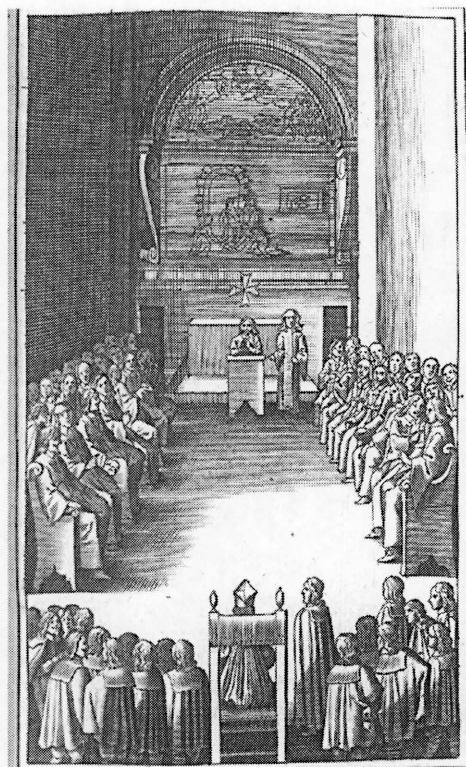


図6 オステルハウゼン《サン・ジョヴァンニ大聖堂の礼拝堂で聖職をはく奪される騎士》1650年



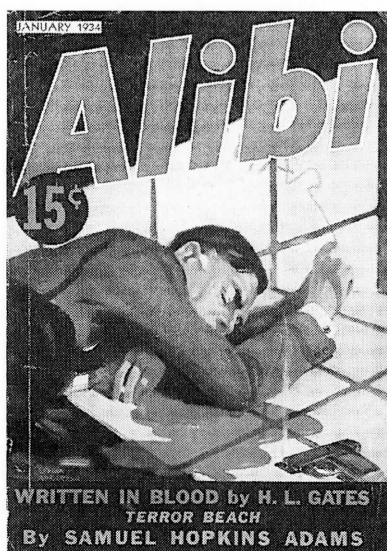


図8 『アリバイ』表紙、1934年、1月号

フィルム・ノ  
ワールの時代の  
このポスターと  
本の表紙には、  
グラフィック  
アーティストが  
「血で書かれた」  
書体をよく工夫

このように、ドラマや映画の常套で、犠牲者は血だまりに顔をつけて倒れ、息絶える時に全力をふりしぼって犯人の名前を書こうとします。

「血の文字」という短編小説の挿絵の載った一九三四年の『アリバイ』誌の表紙(図8)のように、犠牲者は殺人者の名前の一部しか書くことができないこともあります。血で書かれたダイニング・メッセージは、素材も方法も原始的ですが、議論の余地のない真実の証拠とみなされます。

「それなら当然、この血は第二の人物、おそらく犯人の血だね」とホームズは言った。

(RACHE)

しかし突然レストレード刑事が発見する。壁の角に血の色で一言「r-a-c-h-e」と書かれてあったのだ。

「あれは何だ?」と刑事は叫んだ。

「犯人は自分の血であれを書いたんだ」

しています。これら二つの例では、文字から血が滴り落ちており、この思いつきは暴力性や犠牲だけでなく、手がかりや捜査、そして最終的には復讐や裏切りも喚起します。

実際、ホームズとワトソンはRacheがまず思いつくように女性の名前の不完全な綴りではなく、ドイツ語のラーヒエ、つまり復讐だと気づくのです。後の小説や映画(そして時に実際の衝撃的な事件でも)、マニアックな殺人者は犠牲者の血を使って、自らの痛烈な「傑作」にサインします(図9)。犯行現場に自分の名前を書いたり、謎めいた文字や記号を殴り書きしたりするのです。フリッツ・ラングの一九五六年のスリラー映画「町が眠るとき(邦題は口紅殺人事件)」は、シカゴ大学学生のウィリアム・ヘイレズによる恐ろしい殺人を再現したものです。一九六四年の夏にシカゴを震撼させた有名な口紅殺人鬼は、現場の壁に血のような赤い口紅で自らの犯罪について書き、警察を嘲ったのです。スライドの左は実際の犯罪現場の写真で、ベッドの上にヘイレズの感情的な願いが記されています。「もつと殺す前に天がぼくを止めて救ってください。自分が抑えられない」。実際の血であれ、性的な血の代替物であれ、こうして書く儀式は、殺人者を悪魔のように見せ、同時に、錯乱し



図9 ヘイレズが殺害現場に残した血文字、1945年12月10日

た方法とはいえ、創造的にしているのです。

芸術的天才のたとえとして悪魔性と創造性を混同するのは珍しくありません。ミケランジェロ・メリジ・ダ・カラヴァッジオが、マルタ騎士団のための大きな画面で洗礼者の切斷された首から流れ出し血で自身の名前「f (ra) MichelAn (gelo)」(ミケランジェロ兄弟)とサインしたことは、十七世紀でもっとも輝かしい思いつき(つまり機知に富んだ暗喩)を創造したのです。

一六〇八年前半にヴァレッタのサン・ジョヴァンニ大聖堂に付属するオラトリオ・ディ・サン・ジョヴァンニ・デコラート(サン・ジョヴァンニ・デコラート礼拝堂)の祭壇画として描かれたこの大きなカンヴァスは、カラヴァッジオによる「パッサッジオ」つまり慣習的な贈与(通常はお金)だったと思われます。これは修練士が公的に騎士に任命されるときに教団に渡すものでした。

この礼拝堂は、ミゼリコルディア信心会に属する騎士たちによって設立されました。この同心会は、死刑囚を絞首台に送るのに付き添うローマのサン・ジョヴァンニ・デコラート修道会と提携していました。この部屋はまた、「スグアルデイウム」という集会所であり、騎士の法廷でもありました。そしてつねに騎士団の修練士の教育の場として用いられ、時に選挙、集会、叙任、除名にも用いられました。そして、ミサが荘嚴な音楽とともに行われる精神的な空間であり、ここに洗礼者ヨハネの聖遺物が安置されていました。カラヴァッジオの祭壇画の意味と受容は、この礼拝堂でのさまざまな活動と出席者に影響されないわけにはいきませんでした。

カラヴァッジオは、一六〇八年七月十四日にエルサレムの聖ヨハ

ネ看護修道会の修道士となります。それは修練士として必要な期間、島に滞在した後でした。この長い(そしてカラヴァッジオにしては珍しく平穩な)期間、彼は黒字に八つの先端をもつ白い十字架(マルタ十字)の僧服を望むすべての者が行うべき宗教上・軍事上の訓練に参加したと思われます。彼のサインは、おそらく彼の就任直後に記されたものでしょう。この上下関係のしっかりした組織においては、修練士が入会する前に会員だと表明することは考えられないからです。この作品は八月二十九日、教団の守護聖人である洗礼者ヨハネの斬首の祝日に公開されたのでしよう。

一六〇六年五月にローマでライバルのラヌッチョ・トマッソーニを殺害して逃亡し、一六〇八年八月にマルタで抗争によって除名された逃亡の画家にふさわしく、このカンヴァス自体が犯罪と処罰の痕跡をとどめています(図10)。お見せしているように、二十世紀初頭に血だまりの広い部分が失われました。もっと深刻なことに、サインの箇所を含むこの絵の下部の大部分が、一九八九年に盗難されそうになった時に大きく損傷しました。盗賊たちはカンヴァスの下の辺に沿って、まさにサインの上を切り裂いたのです。このカンヴァスは一九九七年にフィレンツェで修復されました。血の部分は、上下の図で比較してわかるように、完全に修復されています。私にはやや加筆しすぎたように感じられます。この作品は一九五五年にローマで最初の近代的修復を受けたのですが、その時なされた技法上の分析によって、サインの絵の具は当初の絵具層に属しており、後の加筆ではないことが証明されました。このサインは一六一六年にマルタに來たフランス人の旅行者によってすでに記録されています。



図10 上 《洗礼者ヨハネの斬首》(図4) 損傷部分  
下 《洗礼者ヨハネの斬首》(図4) 修復されたサイン部分

この絵は人物群と空虚な部分、恐ろしい建築が力強く対置され、光と影が劇的に対比されて、処刑人に注目が集まります。この男は処刑を完成させるために小刀に手を伸ばし、控えている少女に渡すべく、頭を切り離そうとしているのです。この前の瞬間、彼は大きな剣でヨハネを殺害したのですが、その剣は聖人の頭の左の床に投げ出されています。鋭い刀身は前景で光っており、その役割を認識させます。カラヴァッジョが選んだ行為は、まだ行為が完了してい

ない情景であり、処刑人の動きは二番目の攻撃の前で止まっています。その結果、この絵を見る者は恐るべき暴力の瞬間に取り残されます。あたかも、剣と小刀の間で、私たちは一種の煉獄にいます。この煉獄とは、カラヴァッジョ自身が体験したものにも似ています。審判から逃亡して経歴が中吊りになった逃亡者が地中海の真ん中の小さな岩の島に閉じ込められ、時間が動き出すのをいらいだしながら待っているのです。

カラヴァッジョのサインはこの画家が書いたことがわかる唯一のサインですが、しばしば彼が一六一六年に彼がローマで犯した犯罪への悔悟の証として、あるいは画家の死への執着を表明したものとして解釈されてきました。しかし彼がどんな場でも、自分の昔の罪や自分の死の血をとりあげるために血のサインという選択をしたとは考えられません。私の解釈では、カラヴァッジョがナポリでの祭壇画の画家としての名声を棄ててこの島にやって来たのは、サクラ・レリジョーネ（騎士団はそう呼ばれてました）に貢献して名誉ある騎士号を得るという望みを抱いたからでした。彼はローマやナポリの友人やパトロンを通してずっと以前から騎士団への入会が有利になりうるとよく知っていたでしょう。実際、騎士団長が彼の一六一六年の殺人について教皇の特赦を求めた推薦状が残っています。そのため、マルタはカラヴァッジョにとって自由への通路だったのです。血の署名は、後悔の証ではなく、カラヴァッジョがもつとも由緒ある十字軍教団の会員として新たな地位を得たことの表明だったのです。それは入会、救済、新生を称えるものでした。そしてそれは、後に見るように、美術の力の誇示でもありました。

これから先は、カラヴァッジョの斬新なサインについてのつつこんだ分析をはじめて展開します。血によるサインという特殊な言語と環境に焦点を当て、彼の経歴における特殊な瞬間にあったカラヴァッジョを理解する手がかりだと思います。私の解釈はだまかにいうと、政治性と詩学という二つの範疇に分かれます。最初の政治的というのは、このサインを生み出したのはマルタ島の文脈であるということを論じます。その意味を解読するためには、騎士団の中で作品をとらえることから始めなければなりません。これと対照的に、二番目の詩的という面は、知的で洗練され、自己省察的なローマでのカラヴァッジョ作品のうちにこのサインを置きます。

この見事な署名が、文学・芸術上で勃興しつつあったコンチエッティズモ（奇想主義）に重要な、それまで検討されてこなかった貢献をなしたことをあきらかにします。コンチエッティズモとは、機知や暗喩に富んだバロックの詩の言語です。このふたつの解釈は別物ですが、カラヴァッジョは作品のうちに自らの存在を示すために新たな手法を創出することが多く、その習慣に注目することによって、両者は統合されるのです。

おそらくカラヴァッジョが修道院（マルタは会員によってそう呼ばれていました）のために最初に描いた作品のひとつである《執筆する聖ヒエロニムス》（図11）は、一六〇七年末から一六〇八年初めに、騎士団のナポリ支部長フラ・イッポリト・マラスピーナのために描かれたことがほぼ確実です。現在は大聖堂付属博物館にあるこの絵の所有者はマラスピーナであることは、画面の右下の隅に彼の紋章が見られることからわかります（図12）。マラスピーナやその同

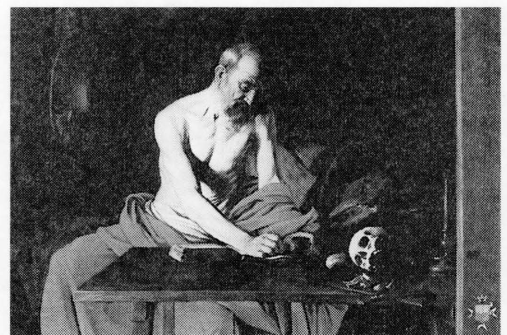


図11 カラヴァッジョ《執筆する聖ヒエロニムス》1607-08年、サン・ジョバンニ大聖堂付属博物館、ヴァレッタ

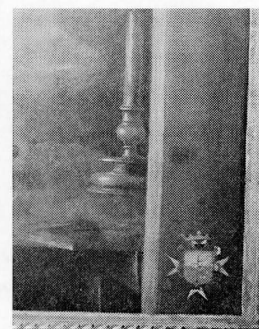


図12 《執筆するヒエロニムス》  
（図11）紋章部分

僚の騎士、家紋とともに示すフランチェスコ・デッランテラ（図13）を通してカラヴァッジョもすぐに了解したように、紋章はマルタの共通言語でした。これは、マルタの墓にある美しい紋章です（図14）。紋章は歴史を語ってくれます。誰が島に来て騎士になったか、誰が一五六三年のマルタ大包围のとき戦死したか、誰が騎士団長になったか、誰が騎士団病院の新棟を立て、水道管を作り、礼拝堂の装飾に資金援助をしたのか、といった歴史です。それは家族史にして国家史であり、縁戚関係や環境を語っています。本の表紙や装飾、旗、マヨリカ焼きの葉壺、衣服、地図などにも家系が刻印されています。今日でもマルタに来た者は誰でも、サン・ジョヴァンニ大聖堂とその礼拝堂の床にはめこまれた何百という大理石の墓、家紋のレースに目を奪われます（図15）。これらの墓の大半は十七世紀末から十八世紀初めにかけてのもですが、それらを生み出した王朝的、兄弟愛的、殉教的な精神は何世紀も遡るものです。聖ヨハネ騎士団



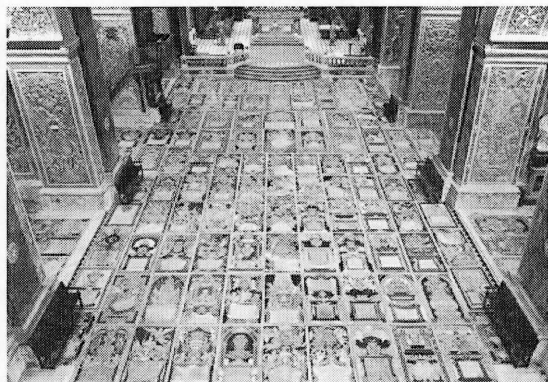
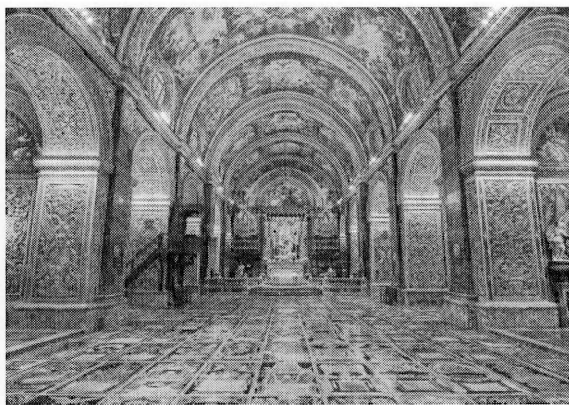


図 15 上 サン・ジョヴァンニ大聖堂内部  
下 サン・ジョヴァンニ大聖堂内部の床



図 13 作者不明、フランチェスコ・デッランテラ肖像画、制作年不明

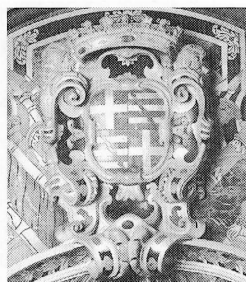


図 14 カラファの墓紋章部分)

は、カトリック貴族による国際的な軍事的教団でした。家紋は構成員のアイデンティティーや歴史の一部をなすものでした。トマサンによる一五八八年のよく知られた版画(図16)に見られるように、入団する騎士は、清貧、貞潔、服従を誓います。修道士と同じく、騎士たちは自分の遺言を残すことを許されませんでした。所有物のうち、五分の一にあたる「クイント」のみが相続人に残すことができ、所有物の五分の四「スポーリオ」は、亡くなると同時に

に直接教団に委譲され、組織のいろいろな支部に分配されました。この豊かな遺産は、まちががなく教団に紋章をあふれさせるのに貢献しました(図17)。子どものない騎士たちは、自分たちの名望ある家名を形にして教団内にとどめたいと願ったのでした。騎士団長たちは、自分が建てた事業から彼らの紋章を取り外すことを禁じる法律を継承していたことも明記しておきましょう。

カラヴァッジョは貴族の出身ではありませんでしたが、自分のパトロンと対等であるかのように剣を携えてローマを練り歩いていました。こうした傲慢な行動によって、彼は法律と衝突してしまいま

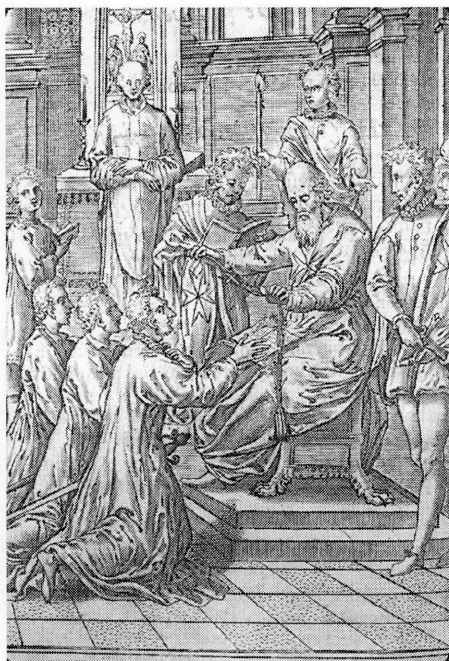


図 16 トマサン《入団式》1588年

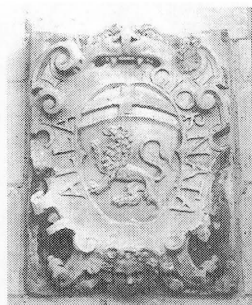


図 17 上 サン・ジョヴァンニ大聖堂の墓石  
下 ランフレドゥッチ家の紋章

した。ローマでは、貴族でない者は特殊な許可証がなければ武装できないことになっていたのである。大きな騎士団の一員となつて、正規の騎士として剣をもつてヴァレッタの通りを闊歩することが、カラヴァッジョにとつてどれほどの喜びだったかは容易に想像できるでしょう。こうした彼の自負心は、一六七二年に伝記作者ジョヴァンニ・ピエトロ・ベッローリによって出版された、今映しているカラヴァッジョの肖像画にのみ表れています。しかし、カラヴァッジョが教団にこの作品《洗礼者ヨハネの斬首》を贈与した時、彼が貴族の血を持つていないことはマルタでは誰の目にもあきらかでした。カラヴァッジョの家紋はどこにあるのでしょうか。

正式の騎士、カヴァリエーレ・ディ・ジュステイツィアになるためには、四世代前までの血統の証明書が必要でした。志願者は法的な必要書類として血統証明書、プロヴェ・ディ・ノビルタとして家系図を提出しなければなりません。これは、トリノにある

十七世紀後半の美しい家系図の

例です(図18)。騎士団長と執行部は志願者の故郷に使節を派遣して証明書の真偽を調査し、この家族のうちに商売に携わる者、そしてイスラム教徒やユダヤ人の血が混じっていないかを確かめました。洗礼証明書は写しが作られ、聞き取り調査によつて証言も集められました。

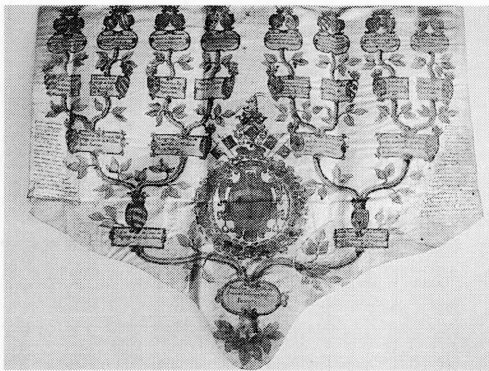


図18 血統の証明書、17世紀後半

カラヴァッジョは誰に対しても対抗心を燃やしました。彼はグイド・レーニが自分の様子を盗作したとして彼に頭を切り裂くと脅迫したといわれています。そのことから考えて、ヨーロッパ中の貴族の子弟「リッテラーティ」を綺羅星のように集めたマルタで大きな負い目を感じていたことは想像に固くありません。彼らのほとんどは、画家の三分の一ほどの年齢でした。ここに示すのは、こうしたリッテラーティのうちでもっとも輝かしい十二歳の騎士ジョヴァン・カルロ・デ・メディチをユストウス・シュステルマンズが描いた肖像画で、フルール・ド・リスと王冠の模様に覆われています(図19)。

騎士団長アロフ・ド・ヴィニャクールがカラヴァッジョに与えたカヴァリエール・ディ・オベディエンツァ・マジストラレ、つまり従順の騎士という称号は、あまり用いられず、実際一六〇四年の騎士団総会で禁止されていました。ヴィニャクールは、貴族でない者に与えられる典型的な副次的称号を画家に与えるために、教皇に特別な許可を申し込まなければなりません。また、殺人を犯



図19 ユストウス・シュステルマンズ《カルロ・デ・メディチの肖像》1622年

した者は入団できない規則であったため、騎士団長は教皇からそのことの許可も取りつけなければなりませんでした。

こうした特殊な文脈、つまり殺人と貴族でないというふたつの屈辱について教皇の介入が必要とされたというカラヴァッジョの境遇を考えると、画家の「フラ・ミケランジェロ」というサインは自らの名誉を巧妙に守るものであり、貴族の血統という問題を彼が可能な領域に移したものでした。ローマではカラヴァッジョはデル・モンテ枢機卿、ヴィンチエンツォ・ジュステイニアーニ公、マッテイ家といった名門貴族に庇護され、芸術家としての地位も頂点をきわめ、ラファエロやミケランジェロに並ぶ地位に達したのでした。しかし、ここはローマではなく、マルタです。トルコからキリスト教を防衛する軍事基地であり、家柄の伝手や、一五六五年のマルタ大包囲にまで遡る勤続年数の長短が重視され、それがカラッチやカラヴァッジョによる斬新な自然主義などというよりも議論の中心になっていました。

ヴィニヤクルはカラヴァッジョに肖像を描かせました。おそらく、このロンバルディア人を自分の宮廷画家にすることを思い描いたのでしょうが、島の皆にとっては、だからといって画家が騎士団に入団するに値するとは思われなかったでしょう。

カラヴァッジョは、疑い深い騎士がこの絵を眺め回して、奉納者の家紋や何らかの価値を探すことを想定して、サインの中にその返答を込めたのです（図4、図7上）。「これが私の血統図だ。私の血統は、信仰と奉仕、つまり芸術の優越性を通して、殉教した私たちの守護聖人である洗礼者ヨハネから直接流れているのだ」と。

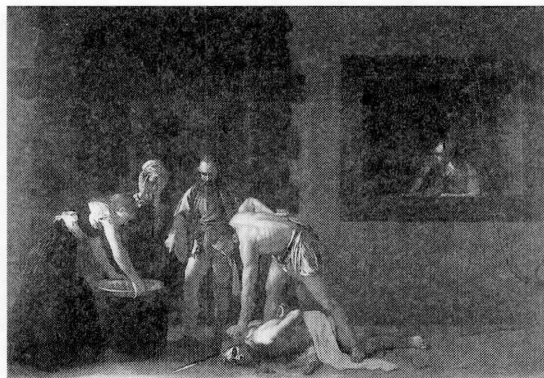


図4 《洗礼者ヨハネの斬首》

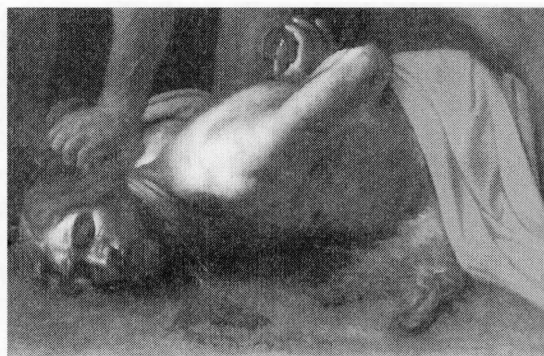


図7上 《洗礼者ヨハネの斬首》（図4） 洗礼者ヨハネ部分

家紋や血統性よりも信仰の勝利（偉大な宗教芸術によって示されているような）を上置くカラヴァッジョのレトリックがこれほどあきらかになっていることはありません。しかし、結束力として信仰を強調したのは彼だけではありません。もっと因習的な根拠になりますが、フラ・クリスティアン・オステルハウゼンが一六五〇年に騎士団に入会したとき、カラヴァッジョの手法に驚くほど近づいています。この図（図20）は、家系図の形をとっていますが、騎士団の別名であるサクラ・レリジョーネ、つまり聖なる宗教の魅力的な寓意図にもなっています。ヴァレッタと三つの都市の鳥瞰図を背景にして、磔刑のキリストの下に祈る騎士を伴い、四代にわたる血筋を図示しています。古典的な宣伝図ですが、オステルハウゼンは、マルタの騎士はこの系統樹に示されるような高貴な血をもっているだけでなく、同じ樹木で作られた聖なる十字架を直接継承している



と教えているのです。オステルハウゼンにとつては、マルタ騎士の「家族」とは教団自体が兄弟であつて、血統と同じく信仰によつて結びついているのです。

また、カラヴァッジョの大胆なサインは、あきらかにドミニコ会の聖人、ヴェローナの聖ペ

ルス（殉教者聖ペトルス）の最後の行為を暗示することによつて、信仰という概念を想起させます。ミラノのサンテウストルジョ聖堂にある一四六八年のヴィンチェンツォ・フォッパの有名なフレスコ壁画（図21）で示しているように、ペトルスは死ぬ直前、クレド（自らの血で、「私は唯一の神を信じる」の最初の単語であるクレドという文字を書きました。

カラヴァッジョは、自らの血ではなくとも、赤い絵具はあきらかに彼のものであると主張し、彼が考案し、ある意味で彼が被っているヨハネの血のうちに署名しました。カラヴァッジョのサインは、彼の最高傑作の最後の行為でもあったのです。

殉教者聖ペトルスの逸話は、ルネサンスの芸術家たちが表現したように、カラヴァッジョのサインにとつて重要な視覚的・図像学的な源泉となったのですが、一方、カラヴァッジョは宗教的な冊子や、

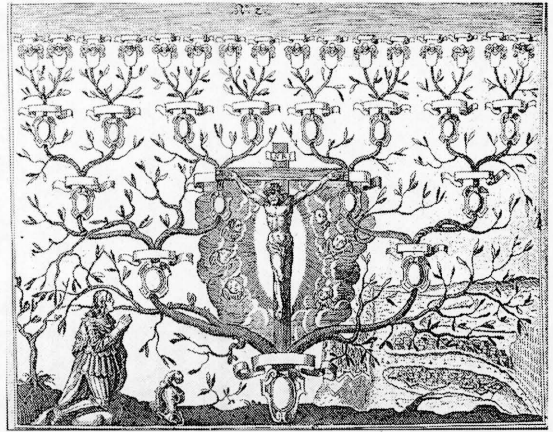


図20 オステルハウゼン、磔刑図のある血統証明書

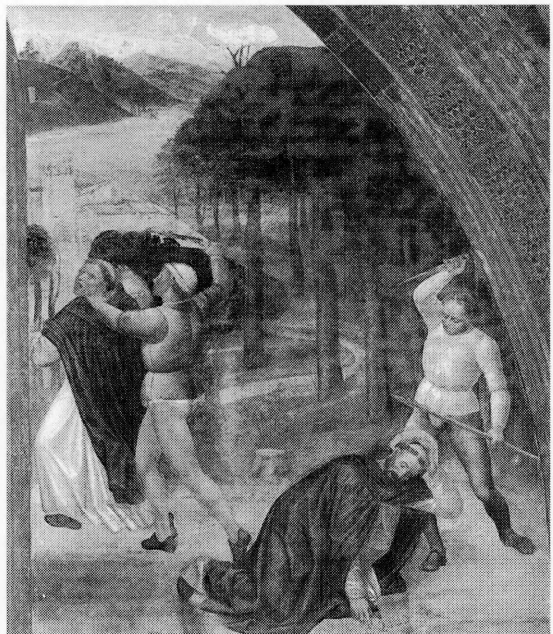


図21 ヴィンチェンツォ・フォッパ《殉教者聖ペトルス》1468年、サンテウストルジョ聖堂、ミラノ

一三八〇年に亡くなったシエナの聖カタリナのようなキリスト教の著述から、血で書くということの比喩を知っていたかもしれません。シエナの聖カタリナの手紙は驚くほど様々な血の比喩に満ちており、その多くは十字軍や騎士の文脈で登場します。そしていつもの言葉で書き出されています。「キリスト、甘美なるイエスなる親愛きわまりない御子よ、あなたの貴重な血であなたに書きます」。これらはイタリアの世俗的な文学にもあつて、特定できませんが、やはり利用できたでしょう。それと似ていると思われますが、エリザベス朝の文学には、「血で書く」というモチーフがよく登場します。少し脱線して、その重要な例を見ておきましょう。

イギリスの演劇におけるこのタイプでおそらくもっともよく知られているのは、『マルタのユダヤ人』の作者クリストファー・マローウ（一五六四—一五九三）で、それは彼の同じく有名な演劇『ファ



ウストゥス博士の悲劇』（一五九四年初演、一六〇四年出版）に見られます（図22）。マローウ自身もカラヴァッジョの先駆のような波乱の人生を送った作家ですが、ドイツの古い伝説にある悪魔との契約をこの演劇の主題にしました。第一幕五部で、ルシフェルとの契約を保証するために、ファウストゥスはメフィストフェレスに「おまえの血で証書を作れ」と言われます。ファウストゥスは同意しますが、途中で「血が固まってこれ以上書けない！」と困難になります。しかしメフィストフェレスは「私が火で溶かしてやろう」と言います。傷を熱することでファウストゥスは書き終えることができました。「私の血がまたきれいになったから、すぐに書き終わるぞ」と。

血はまた、『スペインの悲劇』という最初の大掛かりな復讐劇のいたるところに登場します（図23）。この劇は一五九二年にマローウの古い友人で同居人であったトーマス・キッド（一五五八—一五九四）によって出版されました。暗殺されたホラティオの恋人であったベリンペリアは、暗殺者である彼女の兄弟のロレンツォとポルトガル王子バルタザールによって、通報されないよう獄に幽閉されます。獄中で彼女はホラティオの父でスペインの司令官であったヒエロニモに、血をインクにして手紙を書き、暗殺者が誰であるかを知らせました。

『ファウストゥス』では、血で書くことは死と呪術を思わせますが、それは単なるインクよりも契約の拘束力を高め、身体や魂を縛り付ける力をもっています。興味深いことに、『スペインの悲劇』では、ベリンペリアの血の手紙は、真実と愛は殺人や投獄に打ち勝つということを示す象徴となっています。劇の冒頭の邪悪な流血は、よき

## The Tragicall Histoy of the Life and Death of Doctor Faustus.

With new Additions.

Written by Ch. Mar.



LONDON.  
Printed for Iohn Wright, and are to be sold at his shop without  
Newgate, at the signe of the Bible. 1610.

図22 『ファウストゥス博士』表紙  
MARLOWE, C., *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, London, 1620.

## The Spanish Tragedie: OR, Hieronimo is mad againe.

Containing the lamentable end of Don Horatio, and  
Belimperia: with the pittifull death of Hieronimo.

Newly corrected, amended, and enlarged with new  
Additions of the Painters part, and others, as  
it hath of late been diuers times acted.



LONDON,  
Printed by W. White, for I. White and T. Langley,  
and are to be sold at their Shop ouer against the  
Sarazens head without New-gate. 1615.

図23 『スペインの悲劇』表紙  
KYD, T., *The Spanish Tragedy*, London, 1615.

流血、つまり手紙と対比され、殺人への報復を要求しているのです。殉教は教父時代にはしばしば血の洗礼、つまり死による新生と記述されました。この考えは、洗礼者ヨハネの殉教の時には二重に当てはまります。私が別の論文に書いたように、洗礼者ヨハネは教団の「最初に死んだ騎士」と見なされており、すべての宗教戦士、とくに修練士の模範でした。彼らはこの礼拝堂で説教を聞き、法廷に

出席し、授与式に参加しました。礼拝堂はほかならぬマルタ大包围で戦死した英雄たちを埋葬した墓地の一部に建てられたのでした。

犠牲というものは、騎士たちの精神文化の一部をなしていただけでなく、現実そのものでもありました。「教団のために血を流す」というのは、騎士団長ヴィニャクルが外交文書に日常的に用いた文言であり、頭の固い元首たちに対して、騎士たちがトルコ人であふれる危険な海でカロヴァーネ（航海義務）に従事して犠牲となっていることを強調したのです。

祭壇上に直接設置されてミサが絵の前で行われることによって、カラヴァッジョによる血の洗礼は、視覚的にも「真の海」つまりキリストの血に合流する救済の支流という機能を果たしたのです。キャロライン・ウォーカー・バイナムは、中世ではキリストの血は犠牲とともに生命を与えると解釈されていたと語り、次のように記しています。「教父時代の著述家たちは、こうした新訳聖書の主題を發展させて、血を贖罪の理論の中心的な要素にした。三世紀初頭にすでにテルトゥリアヌスは、キリストの死による流血を福音以上に重視し、サンガイス・クリステイ（キリストの血）を聖体拝領や洗礼だけでなく、殉教と結びつけた。テルトゥリアヌスにとって、血を流すことは救済にとって決定的であったが、彼が強調したのは流血の肯定的な効果であった。それは浄化し、刻印し、解放し、防御し、修復し、正規を与え、酩酊させ、回復させ、贖うのである。」カラヴァッジョが描いた、聖なる先駆者ヨハネの救済のわずかな血にまつわる思考は、ベルニーニによる同じ考えの全面的な表現と比較できるかもしれません。この絵（図24）はベルニーニの創案に



図24 グリエルモ・コルテーゼ《キリストの血》1699年、ローマ国立博物館

基づいてグリエルモ・コルテーゼが一九九九年に描いてローマ博物館にある《キリストの血》です。ベルニーニにとっては、磔刑はローマ・パロツクの壮麗な噴水の一つであり、世界の大洋がキリストの血で満たされています。

カラヴァッジョの祭壇画では、殉教―洗礼―聖体拝領が結び付けられたのですが、何人かの研究者が指摘したように、それは洗礼者の遺体にかけられた血のような赤い衣（図7上）と、前景に目立つように配置された二つの蹄をもつ洋物のマントによって強調されています。洗礼者の血によって署名したことは、カラヴァッジョが聖ヨハネ騎士団に入会することによって生まれ変わり、「フラ・ミケランジェロ」という新たな名前とともに再洗礼されたことを示唆しているのです。

血のサインは、カラヴァッジョによる騎士団と団長への合図であり、トマッソーニ殺しの懺悔であるという研究者たちの主張は、こ



図7上 《洗礼者ヨハネの斬首》(図4) 洗礼者ヨハネ部分

の身振りの形から文脈からも説得力がありません。この大胆で不気味なサインからは自己消去や贖罪といった要素は見当たりません。それは、カラヴァッジョが得たマルタの騎士という地位に注目させ、比類のない絵画の天才であることを誇示しているのです。カラヴァッジョがここに表現した進行や再生という概念は、私の考えでは彼の対抗意識や政治的な

策略に彩られていました。カラヴァッジョの犯罪などは、マルタでは誰も、とくにヴィニャクルは氣にとめていなかったでしょう。実際、この大胆なサインは中心に位置し、位置や荒々しさからも、カラヴァッジョの騎士たちへの「血の宣誓」であり、彼の経歴を頓挫させた悲劇的事件についての弁明(懺悔でなく)の表現として誇示したものであったと解釈してよいかもしれません。目的が達成されれば、その悲劇は重要ではなかったでしょう。一六〇八年八月十八日、彼がサインを完成させてから数週間、いや数日後だったでしょう、カラヴァッジョはヴァレッタで大きな「トゥムルト」つまり抗争事件に加わり、身分の高い騎士に重傷を負わせてしまうのです。

器用なサインは、十七世紀初頭の絵画にはきわめて稀なものです。実際、ほとんどの芸術家は自分の作品にまったくサインを入れませんでした。私たちは、芸術家の固有の様式と図像から、作者が誰であるのかを知るのです。《洗礼者ヨハネの斬首》はカラヴァッジョがその生涯で唯一署名をした祭壇画であるという事実は、画面にサインすることを決意させるのにマルタという環境が大きな役割を果たしたということの最大の手がかりとなるのです。血による署名をさせた動機は、これまで申し上げたとおり、高貴な血に満ちた教団の独特の環境でカラヴァッジョが誓約したことにありました。ロンバルディアやヴェネツィアの画家たちが「カルテリーニ(紙片)」を用いたように、その作品を正当化したり、将来の顧客のために画家の名前を売り込んだりする必要はとくにありませんでした。

カルテッリーノを描き込むことは、大変控えめで紳士的な行為のように見えます。ジョヴァンニ・ベッリーニの描いた《聖母子》(図25、図26)に見られるようなトロンプ・ルイユ的なサインは、物語場面の内部ではなく画面上に浮いており、あとがきや祈願文のように欄干や虚構の額縁の外側に不安的にくっついていきます。

ルネサンス美術に見られるもうひとつのタイプのサインは、画面の一部に組み込まれたサインで、建物や建築の一部に典型的に記されています。今映しているティツィアーノによる一九二二年の《ヴェロルディ祭壇画》(図27、図28)は、この第二の伝統の完璧な例です。画家が私たちよりも先にこの場面にやって来て、聖セバスティアヌスの足元の廃墟にサインしたかのように想像させるのです。

カルテッリーノが、私たちが見ている絵画は単なる物体だと示唆



図 25 ジョヴァンニ・ベッリーニ《聖母子》1475-80年、アカデミア美術館、ヴェネツィア



図 26 ジョヴァンニ・ベッリーニ《聖母子》1480-90年、ナショナルギャラリー、ロンドン

するのに対して、画面の一部となっているサインはその反対で、絵画が現実への窓であるという意味を保つのです。

カラヴァッジオはこうしたルネサンスのサインを刷新しました。

サインは、画面内の物語から画面に向かって文字通り流れています。短縮法による血だまりの描かれた深い遠近法的な空間と、絵の表面

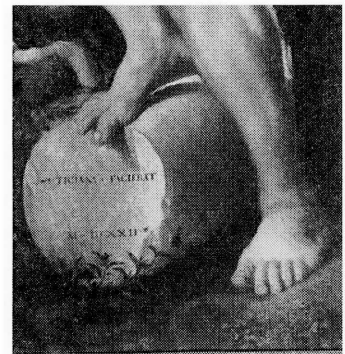


図 27 《アヴェロルディ祭壇画》(図 28) サイン部分

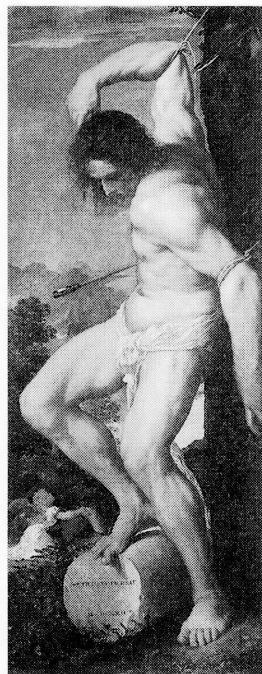


図 28 ティツィアーノ・ヴェチェッリオ《アヴェロルディ祭壇画》1522年、サンティ・ナザロ・エ・チェルソ教会、ブレシア

とを統合しています。芸術がたえまなく現実と出会っているのです。さらに、カラヴァッジオは、あきらかに「芸術的でない」サインをきわめて芸術的に描くことによってこの現実性を強調しています。こうした発想のパラドックスについて考える前に、イメージの世界と画家／観者の世界を、サインを通して崩壊させるという目的について考察しましょう。

カラヴァッジオの宗教画に関する大きな問題点として、彼の描く画面に画家自身が目撃者として描き込まれているということがあります。コンタレッリ礼拝堂の《聖マタイの殉教》(図 29) やダブリ



ンの《キリストの捕縛》(図30)のよ  
うな作品に、カラ  
ヴァッジョは悲し  
む通行人や好奇心  
に駆られてランタ  
ンを照らす群衆の  
一人として、自分  
自身を登場させて  
います。「聖会話」

の中に自画像を挿

入して信仰心を示  
したルネサンスの  
慣習とはちがって、

カラヴァッジョの  
印象的な容貌は、  
宗教画における自  
然主義の理論の表

明でした。彼は自分の描く場面に肉体ごと住んでおり、私たちにそ  
の真实性を証明しているといえましょう。

《洗礼者ヨハネの斬首》でカラヴァッジョは、自画像のレパート  
リーを広げて自らを画面に挿入する新たな方法を開発しました。彼  
は処刑の目撃者として証言しています。ヨハネの血はまだ新鮮であ  
り、画家が「フラ・ミケランジェロ」と署名することができるほど



図30 カラヴァッジョ《キリストの捕縛》1602年、アイルランド国立美術館、ダブリン、自画像部分



図29 カラヴァッジョ《聖マタイの殉教》1599-1600年、コンタレリ礼拝堂、ローマ、自画像部分

でした。

時間、空間、そして画家の身体に関するこの発想は、カラヴァッジョ  
様式とサインを記す技術の卓越性がなければ効果を発揮しなかった  
でしょう。このサインは、アトリエできつちりと入念に仕上げられ  
た洗練されたサインではなく、感情的に殴り書きされたものよう  
です。急いで描かれたように、荒々しく、むらがあり、不安定なブラッ  
シュストロークとなっています。その描写によって、これは油彩で  
はなく、血なのだと教えられます。最後の文字は何世紀も経つうち  
に風化し、また洗浄されすぎたことによってますます血の物質性を  
感じさせるようになり、画家の名前の三分の二しか見えないことで  
血が凝固して書き終えることができなかったように見えるのです。

絵具を血に変え、また血を描くものにするというのは、すばらし  
いバロック的な思いつきです。こうした発想を実現した方法は、あ  
えて特殊な柔軟な筆を使ったと思われるですが、結果からはうまく見  
分けられません。これこそ、カラヴァッジョの自然主義のまったく  
斬新な側面であり、再現性よりも機知に基づくものでした。

カラヴァッジョがここで行使した修辭的で奇想主義的な言語は、  
大胆で冒険的なイタリア・バロックの詩人たちと結びつきます(図  
31)。周知のように、カラヴァッジョは当代最高の文人にしてメラ  
ヴィリア、つまり驚異の詩人であるジャン・バッティスタ・マリ  
ーノの友人でした。本図はオッタヴィオ・レオーニによるマリ  
ーノの肖像画です(図32)。カラヴァッジョも、現存はしていませんが、  
この詩人の肖像画を描きました。カラヴァッジョとマリ  
ーノとの関係に関するエリザベス・クロッパールの見事な論文のおかげで、カラ

ヴァッジョの絵画がどの程度までこの偉大な詩人によって普及した主題と修辭的な戦略を發展させたかがよくわかるようになりました。クロッパが示唆するように、マリノがカラヴァッジョ特有の手法から靈感を得たのはあきらかです。しかし私は、この二人が対照的な方法でメラヴィリア（驚異）を達成したことを主張したいのです。マリノが、あたかも天使たちが登っていくバロックのドームのように比喩の上に比喩を積み重ねて天上をめざしたとすれば、カラヴァッジョの発想は単純で、あえて画面の写実性をかき乱すことでした。マリノの言語は高度に人工的で、カラヴァッジョ作品のような劇や心理的な深さに達することはほとんどありませんでした。それでも両者ともに時間を表現しており、芸術家の役割や手法、さらに暴力の魅力やイリュージョンの両義的な性格についてについて自覚していました。



図 32 オッタヴィオ・レオーニ《ジャン・バティスト・マリノの肖像》制作年不明



図 31 ベッローリ《カラヴァッジョの肖像》1672 年



図 34 《ダヴィデとゴリアテ》(図 33) ゴリアテの首部分

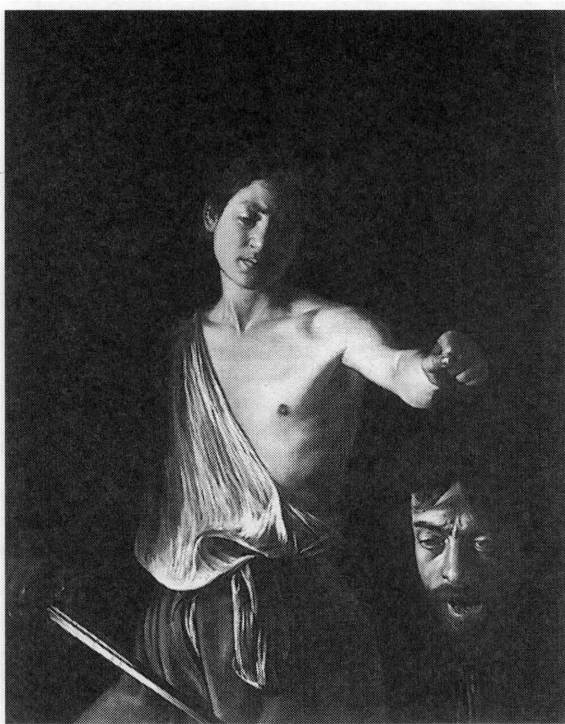


図 33 カラヴァッジョ《ダヴィデとゴリアテ》1606 年頃、ボルゲーゼ美術館、ローマ

カラヴァッジョの神話と自画像について私が近年書いた論文で、ボルゲーゼ美術館にあって一六〇六年に制作されたと推論する《ダヴィデとゴリアテ》(図 33、図 34)における転置やパラドックスはマリノ本人に匹敵します。

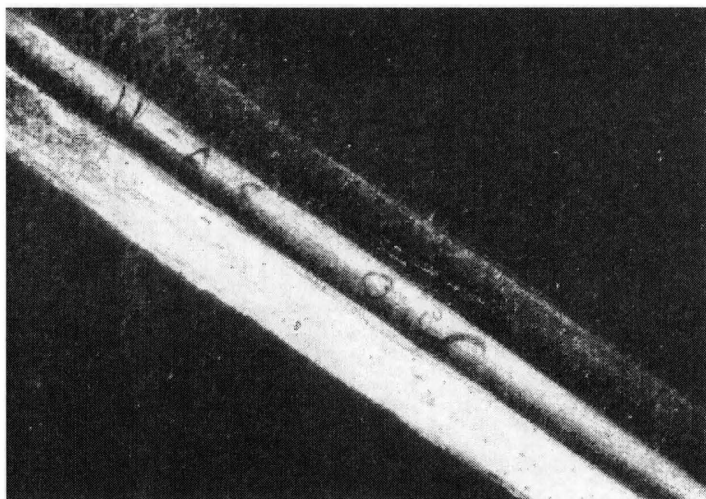


図 35 《ダヴィデとゴリアテ》(図 33) 剣の首部分

カラヴァッジョが自らを犠牲者、切断されたゴリアテの首で死後も抗っている姿として描いたこの絵について述べたいのは、描かれた剣の溝(図 35)にカラヴァッジョのイニシャルが記されているとされるからです。この文字が「M.A.C.O」と読めるなら、それは「Michel' Angel' Caravaggio Opus (ミケランジェロ・ダ・カラヴァッジョ作)の頭文字でしょう。しかし近年の美術史家マウリツィオ・マリニーは、それよりも「HAS OS」と読めるとし、これはアウグスティヌスによるダヴィデ物語の注釈にある *Humilitas Occidit superbiam* (謙譲は傲慢を殺す)の頭文字です。カッセルにある十七世紀前半の模写では文字がもつとはっきり読めますが、このアウグスティヌスの解釈を裏付けています。

こうした文字や剣、そしてカラヴァッジョの《ダヴィデとゴリアテ》のほとんどすべてがオラツィオ・ジェンティレスキの想像力に影響しました。

ジェンティレスキ作の《洗礼者ヨハネの首を持つ処刑人》(図 36)は一六二二年から一三



図 36 オラツィオ・ジェンティレスキ《洗礼者ヨハネの首を持つ処刑人》1612-13 年

ドリードにあります。剣の上には、画家の本名を表す「HORS LOMI (Horatius Lomi)」と署名されています。ジェンティレスキがボルゲーゼ美術館の絵の文字をカラヴァッジョの名前だと誤解したのか、あるいはアウグスティヌスの言葉だと知りつつ、ライバルに別の発想を提案したのかはわかりません。マドリードの絵では、オラツィオは洗礼者ヨハネを処刑した剣の製造者に自らをなぞらえることで、絵筆と剣との類似性を生み出しています。

ジェンティレスキがボルゲーゼ美術館の《ダヴィデとゴリアテ》をそのような観点で眺めたことは大いにありうることです。つまりカラヴァッジョのテリビリタ(恐ろしさ)の機知に富んだ芸当によって、絵筆を処刑、斬首の道具に同定したということです。

絵筆を剣とする比喩はバロックの詩では一般的でしたが、それは犠牲者がほかならぬ画家自身である場合、つまりゴリアテの首に自画像を表現したときに、例外的な力を発揮しています。

こうした思いつきはカヴァリエール・マリノーの詩「ラ・ガレリ

ア（画廊）」と比較できます。この詩では、画家フルミネットの描いた絵について記しています。ロミオとジュリエットの先駆となつた、血痕を誤解して自殺した不運な恋人たち、ピュラモスとティスベを描いたものです。この詩には *inganno*（詐欺）という言葉が二重の意味で用いられており、*spada* と *pennello*（剣と絵筆）という言葉や、*sangue* と *colore*（血と色彩）というふたつの言葉が見事な対照をなしています。こうした比喻は、カラヴァッジョの《ダヴィデとゴリアテ》や《洗礼者ヨハネの斬首》と異なるものではなく、そこでは画家自身の行為と神のような力が、彼が描く死に作用しているのです。

*La Galeria, Pt. 1, Favole 13: Piramo e Tisbe del Fulminetto*

Un inganno v'uccise,  
o in tenera età fermi e costanti  
ma sventurati amanti.  
Or in più strane guise,  
di diletto cagione, e non d'affanno,  
vi dà vita un inganno.  
Ma dove ha maggior forza, in questo o in quello,  
o la spada, o 'l pennello?  
Là velo e sangue, e qui tela e colore,  
l'uno è de l'Arte, e l'altro fu d'Amore

詐欺がおまへたちを殺す、

甘美な年ごろのしつかりと結びついた 不運な恋人よ。  
今や姿を変え、喜びによって平安のうちに詐欺がおまへたちを生かす。

どちらの力が強いだろうか。剣と筆と。

血のついたペールと色のついたカンヴァスと。芸術と愛と。

私の読解では、マリーノの詩の最初の *inganno*（詐欺）はティスベのペールで、血で描かれたカンヴァスに例えられ、二人を死なせてしまうものです。ペールという言葉自体に、偽りという意味が暗示されています。二番目の *inganno* は、フルミネットのカンヴァスで、死んだ恋人たちを蘇らせるものです。マリーノは言葉や発想の重層的な性質に惹かれ、飽くことなく意外な関係性を名人芸的に披露してくれます。「ガレリア」に収められたこの詩やほかの多くの詩は、芸術が「*maggior forza*（最大の力）」を持つことを示しています。芸術が愛と同じように人をだまし、同時に生命を与えて永遠化させるのです。

「ガレリア」にあるもうひとつの刺激的な詩はユリウス・カエサルに捧げられたものであり、言葉のほとばしりと交錯がとどまることがありません。カラヴァッジョが血と絵具、剣と絵筆の間を行き交ったとすれば、マリーノはペンと剣を用いました。カエサルの手の中にある *sanguinosi inchiostri*「血のインク」によって終わります。

*La Galeria, pt. 1 Ritratti uomini 1,16: Cesare*

*Spada la penna e penna al gran Romano*



la spada fu: con l' una e l' altra vinse.  
 La spada in vive note il monte e 'l piano  
 di sanguinosi inchiestri asperse e tinse.  
 La penna mossa da guerriera mano  
 Morte omicida immortalmamente estinse.  
 Sì che con doppio onor tra studi e risse  
 la penna guerreggiò, la spada scrisse.

剣はペン、偉大なローマ人にとってペンは剣であった。

双方によって彼は勝利した。

生きた剣は山や平野を血のインクで染める。

戦士の手から移ったペンは残忍な死を永遠に消去する。

二つの名譽、研究と戦闘の間でペンが戦い、剣が執筆した。

一種のバロック的誇張法で武装してマリノーは正当に名声を得ましたが（ときに正当に検閲も受けましたが）、著述家の役割を高め、さらにあらゆる芸術家をオリュンポス山の高みにまで上昇させました。ペンの力だけで（鋭い機知でふりかざしたのですが）、彼は死を克服し、自分自身も永遠の名声を得たのです。

「ピュラムスとティスベ」や「ユリウス・カエサル」の詩における荒々しい比喩表現は、カラヴァッジョの血のサインに見てきた思考の多くと並行関係にあります。マリノーのほかの詩をもうすこし読んでみましょう。文字の潜在的な要求の持つものとも重要で衝撃的なことに注目します。カラヴァッジョは芸術によって洗礼者ヨハ

ネを制作しただけでなく、同時に、文字によって聖人殺害の犯人となっているのです。十七世紀のイタリア語では、*esecuzione* という単語は、作品を制作するということだけでなく、斬首を執行するという意味をも持っていたのです。

殺人と絵画のこうした統合は、カラヴァッジョのサインの戦略的な場所と形状から見て見逃せないことです。

こうした病的なメラヴィリア（驚異）は、マリノーの「ガレリア」でもっとも有名な詩を想起させます。それはグイド・レーニの一六一一年の《嬰兒虐殺》（図37）に捧げられた詩で、その中で詩人は画家の無謀な創造性を非難しています。



図37 グイド・レーニ《嬰兒虐殺》  
 1611年、国立絵画館、ボローニャ

Che fai GUIDO? che fai?

La man, che forme angeliche dipigne,  
 tratta or opre sanguigne?

Non vedi tu, che mentre il sanguinoso

stuo! de' fanciulli ravivando vai  
nova morte gli dà?

何をするのだ、ガイド、何を。

天使のような絵を描いた手はいまや血に濡れた絵を扱うのか。  
見よ、血まみれの子どもたちの列に生を吹き込んで新たな死を  
与えているのを。

このまさに同じパラドックスにおいて、カラヴァッジョのサイン  
は、生々しく制作した《洗礼者ヨハネの斬首》における「新たな死」  
は、結果として画家個人の復活となったと名言しているのです。つ  
まり騎士号、特赦の可能性、そして当然新たな名声による再生です。

カラヴァッジョのサインは、聖ヨハネ騎士団の貴族社会における  
画家の自尊心を守る防御策であり、絵画を制作する画家の役割につ  
いての思いつきでもありました。彼は証言者にして処刑人で、制作  
者にして破壊人でした。この画家の作品に見られるパラドックスは、  
彼の実際の人生におけるそれと一致しています。殺人者にして当代  
で最高の画家となり、貴族でないのに騎士団の会員になったという  
パラドックスなのです。

## (解題)

本稿は、二〇一五年六月二日に神戸大学文学部で行われたデ  
ヴィッド・M・ストーン教授による講演原稿を翻訳したものである。  
この原稿の元になったのは、二〇一二年に『アート・ブレティン』  
誌に掲載された同名の論文である。<sup>①</sup>ストーン教授はアメリカのデラ  
ウェア大学の美術史学科教授であり、一九九〇年代初頭にグエル  
チーノの素描についての研究で注目され、一九九一年には「カン  
ティーニ美術叢書」の一冊としてイタリアで初めてのグエルチーノ  
のカタログ・レゾネを出版した。<sup>②</sup>また、カラヴァッジョ研究でも知  
られ、一九九七年以来、マルタ島時代を中心とする晩年のカラヴァッ  
ジョについては実証的な研究成果を重ねている気鋭の研究者であ  
る。二〇一四年には、気鋭のカラヴァッジョ学者ロレンツォ・ペリー  
コロとともに、カラヴァッジョ研究の最新の成果を収録する注目す  
べき論文集を刊行している。<sup>③</sup>

本稿の内容は、カラヴァッジョの最高傑作《洗礼者ヨハネの斬首》  
で、聖人の首から流れ出る血で記されたこの画家唯一の署名の意味  
について考察したものである。このサインの解釈については、従来  
のカラヴァッジョ研究においていくつもの仮説が提出されてきた。  
ストーン教授の説は従来の説から大きくはずれるものではないが、  
血のサインの意味に徹底的に拘って考察し、その根拠について新た  
な根拠を提示した点できわめて意義深いと思われる。

この血のサイン「f (ra) MichelAn (gelo)」は、《ダヴィデとゴリ  
アテ》の切られたゴリアテの首に自画像を描いたこととあわせて、

画家の贖罪意識や死への執着を読み取ることもあったが、近年は主に画家の騎士団入団と関連づけられてきた。たとえば、ベルト・トレフェルスは、血の署名はカラヴァッジョが騎士たちの模範たる洗礼者にならって、自らの血を提供することを公式に表明したものだとしており、筆者もかつてこの作品を分析した際、画家自身も実戦に参加して多少の血を流したことによって騎士団に入会したこと、証しを誇らしげに示したものであり、騎士団に入会したこと、証しがヨハネの血で書かれているのは、この画面における血が騎士の血にほかならないからだ<sup>⑤</sup>と結論づけたことがある<sup>⑥</sup>。

ストーン教授は、かつて《洗礼者ヨハネの斬首》のコンテキストについて、マルタ大包围での騎士の戦死者や礼拝堂の周囲の騎士の墓地との関係を指摘して『バーリントン・マガジン』誌に発表し、当時ローマに滞在して同じ路線で調査研究していた筆者は衝撃を受けたものだが、今回ストーン教授はこれをさらに発展させて、画家の騎士団入会の意味について、政治性と詩学の二面から突っ込んだ考察をしている。前者は、名門の血を誇ったマルタ騎士に対し、そうした血統をもたなかったカラヴァッジョが騎士団に入団するために、「信仰と奉仕、つまり芸術の優越性を通して、殉教した私たちの守護聖人である洗礼者ヨハネから直接流れているのだ」と表明するものであったという。そしてこのサインこそが、画家にとって、入団に際して必要な騎士たちへの「血の宣誓」であったとする。血のサインが、画家の殺人経験と無縁であるとするのは今では当然だが、単にマルタ島での騎士の殉教とも結び付けられるだけでなく、騎士の血統に代わる画家のプライドを示すという解釈は斬新であり、画

家の性格から考えても大いに首肯できるのである。

後者の詩学的な解釈では、絵筆で表現された血によって署名することに、絵筆と刀剣、絵具と血、つまり芸術制作と殺人とのアナロジーというバロック的な思いつきとの近親性を見出し、そのレトリックをコンチェッティズモの詩人ジャンバッティスタ・マリノーの『ガレリア』に見出している。カラヴァッジョはマリノーと親交があり、その肖像を描いているため、こうした着想を共有していたとしても不自然ではない。

いずれの解釈も長年マルタ時代のカラヴァッジョを研究してきた教授ならではの豊富な証拠と説得力に富んでおり、興味の尽きないものである。マルタ時代のカラヴァッジョについては教授は二〇〇六年にキース・シベラスとの共著を上梓しているが、本論考は、マルタ時代のカラヴァッジョに留まらず、ジャンバッティスタ・マリノーとカラヴァッジョ、コンチェッティズモと美術との関係についてもきわめて重要な示唆を与えた研究として、以後のカラヴァッジョ研究では必ず参照されるべきものとなる。

講演自体は、神戸大学文学部視聴覚室が満席になる盛況ぶりであり、質疑応答では、画家のサインをめぐる話が尽きなかった。講演後、三宮で行われたストーン夫妻を囲む懇親会でも、教授の気さくな人柄と博学さに接して大学院生や若手の研究者たちと大いに話はずんだ。とくに研究分野を同じくする筆者は、年来の疑問や異論について話し合うことができ、大きな収穫となった。

なお本講演は鹿島美術財団による二〇一四年度「美術に関する国

際交流」の援助によって実現したものである。ストーン教授は二〇一五年三月から五月まで東京の国立西洋美術館で開催された「グエルチーノ よみがえるバロックの巨匠」展にあわせて招聘され、国立西洋美術館でグエルチーノの創作プロセスについての講演、次に神戸でこのカラヴァッジョの講演が開催された。鹿島美術財団の関係者諸氏および申請者である国立西洋美術館の渡邊晋輔氏、そして神戸に来て講演会と懇親会の成功に貢献してくださった同館の川瀬祐介氏に深甚の謝意を表したい。<sup>(6)</sup>

## 註

- (1) D.M.Stone, "Signature Killer: Caravaggio and the Poetics of Blood", *Art Bulletin*, XCIV, N.4, 2012, pp.572-593. 参考文献などについては、同論文を参照されたい。
- (2) D.M.Stone, *Guercino, Master Draftsman: Works from North American Collections*, Bologna, 1991; id, *Guercino: catalogo complete dei dipinti*, Firenze, 1991.
- (3) L.Pericolo, D.M.Stone (eds.), *Caravaggio: Reflections and Refractions*, Surrey, Burlington, 2014.
- (4) ストーン教授は、『《タヴィテとコリアテ》を画家の最晩年の制作とする説に反対しており、私の意見とは異なる』と述べ、D.M.Stone, "In *Figura Diabolica*: Self and Myth in Caravaggio's *David and Goliath*", in P.M. Jones, T. Worster (eds.), *From Rome to Eternity: Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*, Leiden, Boston, Köln, 2002, pp.19-42. Revised edition: "Self and Myth in Caravaggio's *David and Goliath*", in G. Warwick (ed.), *Caravaggio: Realism, Rebellion, Reception*, Newark (Delaware), 2006, pp.36-46, 104-113.

- (5) B.Treffers, *Caravaggio nel sangue del Battista*, Roma, 2000, pp.132-135.
- (6) 宮下規久朗「犠牲の血―カラヴァッジョ『洗礼者ヨハネの斬首』の図像解釈」『美術史』一四九冊、二〇〇〇年、七五頁；同「カラヴァッジョ 聖性とヴァイジョン」名古屋大学出版会、二〇〇四年、二五一頁。
- (7) D.M.Stone, "The Context of Caravaggio's *Beheading of St. John IN MALTA*", *The Burlington Magazine*, vol.139, n.1128, 1997, pp.161-170.
- (8) K. Sciberras, D.M.Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood, and Malta*, Valletta (Malta), 2006.
- (9) この講演会については川瀬祐介氏による的確な報告がある。『鹿島美術研究』年報第三二号別冊、二〇一五年、五九二―五九四頁。

デヴィッド・M・ストーン  
カリフォルニアバークレー卒業  
ハーバード大学にて博士号取得  
現在デラウェア大学美術史学科教授

宮下規久朗（みやした・きくろう）  
神戸大学大学院人文学研究科教授