

美術表現における「指さす」身振り： レオナルド・ダ・ヴィンチによる素描を中心に

佐倉 香*

Pointing Gesture in Art: A Study Primarily of Several Drawings by Leonardo da Vinci

Kaoru SAKURA

要旨 人物像を用いた美術表現において、身体表現は作品の主要な要素の一つとなる。時に、題名等によって示されていない核心的な内容が、人物像の身振り、手振りによって伝えられることさえある。

ルネサンス期に生きたレオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci, 1452-1519) においても、身振り表現は特に重要性を持ち、印象的な動作の描写が観る者を惹きつける。本論では、美術表現において身振りが果たす役割とその可能性を追究するべく、その一例として、そうしたレオナルドによる身振り表現のうち、初期から最晩年に至るまで繰り返し扱われ、意味合いや機能からもどこか特異に見える「指さし」に着目する。実際の身振りとしての特質を踏まえつつ、素描、スケッチという、写実描写に加えて全体の構想や直感的イメージの描写も時に含まれる形式での作例を入口として、レオナルドによる表現の独自性とそれを成立させている要因について、この身振りを軸とする幾つかの観点から考察を試みる。

キーワード：身振り手振り レオナルド・ダ・ヴィンチ イタリア・ルネサンス美術 素描 指さし

序 美術における身振り表現とレオナルド

人物像を用いた美術表現において、身体表現は作品の主要な要素の一つとなる。時に、人物像が帯びている身振り、手振りが、題名等によって示唆されていない内容を伝えることさえあり、その効果は美術特有のものである。イタリア・ルネサンス期に生きたレオナルド・ダ・ヴィンチにおいても、身振り表現は特に重要性を持ち、印象深く描写された仕草が観る者を惹きつける。

現存する油彩や壁画等におけるレオナルドの身振り表現はおそらく、実際に動作する人間の綿密な観察と、動作の意味に基づいて概念的な図式に適合させた様式化との間を行き来することで念入

りに描出されている¹⁾。そうした身振り表現に感じられる特異性の要因としては、動きに伴う生き生きとした生命感や、動作する四肢の配置や組み合わせを工夫すること、また四肢と全身との動きを一体化させること、さらに複数の人物による動作を連動させ、これらが作り出す流れの画面の外へ向かう展開をも暗示していること、などが認められる²⁾。

一方、レオナルドの素描、スケッチの身振り表現には、先の過程を経していない、直感的で、なお未決定の部分も残された図式や構想を示すもの、あるいは対象物を直に再現するものが含まれる。それ故に、画家が微調整を繰り返した上で決定される表現以前の段階のイメージは、こうした素描の中にしか残されていないことになる。

* さくら かをる 文教大学教育学部非常勤講師

16世紀にイタリア・ルネサンス期の美術家の体系的な伝記を初めて著したヴァザーリ (Giorgio Vasari, 1511-1574) は、著書『芸術家列伝』第二版 (1568年) の「絵画について」において、「素描」すなわちディセーニョ (disegno) の特質、重要性について以下のように述べている。「我々の三つの芸術、建築、彫刻、絵画の父であるディセーニョは、知性 (intelletto) に導かれて多くの事物から一つの普遍的判断 (giudizio universale) を引き出すが、それ〔普遍的判断〕はそれぞれがまったく独自の大きさをもつ自然のあらゆる事物から引き出された一つの理想形態 (forma) あるいは理想的概念 (idea) に似ている。つまり、ディセーニョは、人間や動物の体のみならず、植物においても、建物や彫刻や絵画においても、全体と部分、部分と部分、そして全体と全体の釣り合い (proporzione) を認識するのである。そしてこの認識からある種概念と判断が生まれる。その判断は精神の中に形成されるもので、次いで手によって表現されると素描と呼ばれる。要するに、このディセーニョとは、心の中にある想念や精神の中で想像され理想の形態につくり上げられた想念 (concetto) を眼に見える形に表現し、表明したもの他にない、と結論できる。」(原語部分筆者)³⁾

ヴァザーリの記述は、16世紀半ばにおいて素描がどのようなものと考えられていたかを示す。ヴァザーリによれば、自然を写すことを目指しこれを果たしてきた1400年代までと異なり、1500年代の美術家たちは自然を凌駕することになるが、その芸術論において重要な核となる概念が素描である。建築、彫刻、絵画の父である素描は、母である「自然」と結びついてこれら3芸術を生み出す。美術史家若桑はヴァザーリの述べる素描について、以下のようにまとめている。「第一に素描とは、自然の忠実な写生なのであり、これを永い年月にわたって習練することは、一に根本原理の認識すなわち判断力をうるためであり、第二に、精神の中に生まれたアイデアを外在化するに便なら

しめるためである。第一のそれは直接的、技術的なものであり、判断力と結合した第二のそれは理念的本質的な働きである。」⁴⁾ ヴァザーリの論述には矛盾点も多く指摘されるものの、素描の概念を核とした彼の芸術論は今も一定の重要性を持っている。レオナルドの素描は、こうして素描に対する認識が深まり、その重要性が増しつつあった時代の作である。彼の素描にもまた、完成作にはもはや顕わでない、当初捉えた対象物の外観や、自由な着想、全体の構想、それらの変化の過程が意識的に留められていると思われ、この意味で重要性を持つ。

レオナルドの素描にしばしば現れる身振り表現は幾つかある。これらのうち一つの典型は、動作主の感情が自然と表れることによる身振りであり、両手を顔の辺りまで上げて驚きを示す、片手を顎や口元に当てて考える、胸に手を置く、などはいずれもこれに当たる。またそれと異なり、動作主と他のものとの関係を前提とする、挨拶や伝達事項を含む身振りが考えられるが、「指さし」はその一つである。この仕草自体は極めて一般的なものであるにもかかわらず、レオナルドの描写するこの手振りは、意味合いからも機能からも、どこか特異な印象を観る者に与えており、また彼の初期の素描以来、一定の期間を隔てつつ最晩年に至るまで繰り返し表されている。レオナルドがほぼ生涯にわたり繰り返し扱うモチーフは幾つか存在するが、それらはいずれも、彼が探求する自然世界を描出するための鍵となっている。

以上の考えに基づき、本論では、美術表現において身振りが果たす役割とその可能性を追究するべく、その一例として、レオナルドの素描やスケッチに表された身振り、手振りのうち特に「指さし」に着目し、これを入口として、彼による表現の独自性とそれを成立させる要因について、幾つかの視点から考察を試みる。

1. 身振りとしての「指さし」

人間の言語が、霊長類の発声行動からではなく

手や顔のジェスチャーから進化したという説を論じた心理学者コーバリス (Michael Corballis) は、その著書において以下のように述べる。「三者的 (triadic) な身振りとは、動作主と、受け手と意図された人に加えて、第三の対象を伴うものである。人間の子供は早い時期から、自分と離れた対象物を指し示す身振りをする。さらに身振りを向けられる個々人もしばしば離れている。一方チンパンジーは典型的に、直接の身体的接触による身振りを示す。しかし、例外として指さし (pointing) がある。」「特に興味深い身振りは指さしである。指さしは指示 (reference) の問題に一つの解決をもたらす。つまり、ある単語の意味を、指示物を指さすことによって示すことができるのである」(下線、原語部分筆者)⁵⁾。人間の「指さし」は、早い時期から言語学習等に極めて重要な役割を果たすが、彼によれば、人間と異なり三者的ジェスチャーを扱うことはできないチンパンジーにさえ、例外的に「指さし」行動は教えれば可能になるという。

心理学者トマセロ (Michael Tomasello) は、人間のコミュニケーションの起源について論じた著書において、「指さし」や「ものまね」といった基本的な身振りがその発展に重要な役割を果たしたとして、次のように述べている。「おそらくは、完全なコミュニケーションの行為として用いられる最も基本的なタイプの人間の身振りは、我々が、注意を何かに向ける、あるいは直示的な身振り (attention-directing or deictic gestures) と呼ぶものであり、その典型は人間による指さし (pointing) である。その形式にはかなりのヴァリエーションがあるものの、…身振りによって誰かの注目を何かに向けるという基本的な対人関係上の機能は、既知のすべての人間社会に存在している」(下線、原語部分筆者)⁶⁾。2人の心理学者によるこれらの言説は、「指さし」が、他とは区別される特別な身振りであることを示している。その特別さは、意味を伝える機能を備えつつも、この身振りのいわば原初性、すなわち後天的に繰

り返されることで獲得する方法というよりも遥かに基本的で、例外的に感覚と直結した伝達の手段であるということに由来していると考えられる。

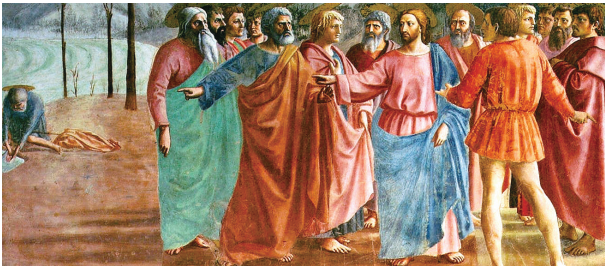
また、動物行動学者のモリス (Desmond Morris) は、通常の「指さし」を2種類に分類し、そのうち人差し指を上に向ける手振りを特に「指上げ」としてさらに4種類に分類しそれぞれの意味合いの違いを述べている。これについては後に詳述する⁷⁾。

2. 「指さし」の美術表現

ここで、美術において描写される身振り表現を、ルネサンス期前後の美術に注目して確認してみたい。1300年代イタリアの作例では、宗教的な意味合いを持つ象徴的な動作が多く見られる。人差し指と中指を伸ばした手を上げる「祝福」の仕草をはじめとして、両手を合わせる祈りの仕草、掌を外側に向け手を上げる、胸の前で両手を交差させる、片手を胸に当てる、相手の頭等に手をかざすなどの仕草が、主題に応じて描写されている。一方、宗教性を持つとも一般的な感情や要件の伝達とも受け取れるものがあり、指さす仕草もそれである。全体として控え目であった身振り表現は、1400年代の作例にはより頻繁に認められるようになる。依然として宗教的、伝統的な身振りを基にした型も多いが、身振りを用いて意味を伝えることに徐々に積極的になってゆくように見える。伝統的な仕草の型であっても、感情の自然な表れというニュアンスを帯びている場合もある。また、頬杖をつく、顎や口元に手を当てるなど日常に見られる動作をやや生硬に描写した複数の人物が組み合わせられていることも多い。1500年頃の作例では、伝統的な象徴としての身振りは依然として主要であるものの、むしろ動作主の感情、内面から湧き上がるような、時に演劇的な所作がさらに増え、身振り表現の基盤になりつつあると感じられる⁸⁾。

実際の身振りとしての特徴を考慮しつつ、描写された「指さし」に注目すると、周囲の目的物を指し示す手振りは、感情が自ずと表れる手振りは

ど頻繁に見られるわけではないが、作中の対象物を指示するために時折見られる。1420年代にマザッチョ（Masaccio, 1401-1429）により描かれた《貢の錢》^{〔図1〕}では、これから向かうべき方向（ここでは聖ペテロが魚を捕りに行く方向）などを指先で示しており、その手の形は、人差し指を伸ばし、掌を下側に向けている。ピエロ・デッラ・フランチェスカ（Piero della Francesca, c. 1412/14-1492）による《ブレラの祭壇画》^{〔図2〕}では、左端に立つ洗礼者聖ヨハネが右手で聖母子の方を指さしている。洗礼者聖ヨハネは、キリストを証する者としてキリストを指さす手振りで表されることがしばしばであり、この動作もそれに沿うものと思われる。



〔図1〕 マザッチョ 貢の錢（部分）ブランカッチ礼拝堂壁画 1424/ 25- 27年 フレスコ 255×598cm
フィレンツェ サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂。



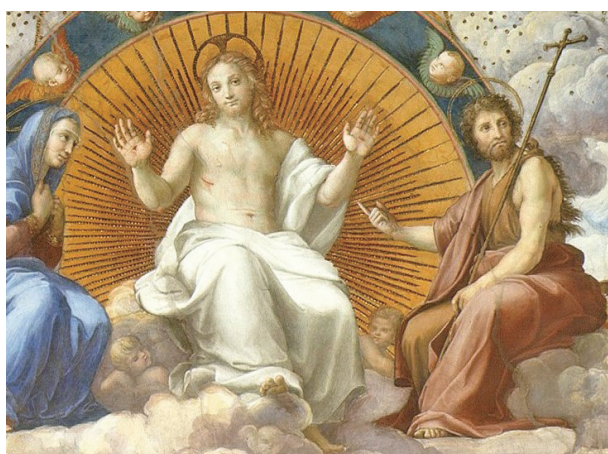
〔図2〕 ピエロ・デッラ・フランチェスカ ブレラの祭壇画（部分）1460年代末 板 テンペラ 251×172cm
ミラーノ ブレラ絵画館。

ラファエッロ（Raffaello Sanzio, 1483-1520）は、1500年代に多くの作品中で指さす手振りを描いている。1516-20年頃の作《キリストの変容》^{〔図3〕}には、特に下半分に加えられた「悪霊に憑かれた少年の治癒」の場面に複数の指さす人物が描かれるが、これらは、伝えたい相手に視線を向けながら見せたい対象物を指さすというかたちで両者を繋ぐ身振りである。右端の赤い服の男性が、注意の対象であるキリストの方を、掌を上にして広げた手で示しているのも注目される。これに先立つ《聖体の論議》^{〔図4〕}（1509年）の洗礼者聖ヨハネ等や《アテナイの学堂》（1509-10年）のプラトンでは、ラファエロの描く手振りにレオナルドからの影響が明らかに見て取れ、《受胎告知の天使》素描^{〔図11〕}や《洗礼者聖ヨハネ》^{〔図12〕}と同様に、手の甲を外側に向け天を指す仕草が多用されている⁹⁾。つまり後年、《～変容》で描かれた指さす仕草は、それが自分なりの形へと変化したもののように思われる。

一方、彫刻家ルスティチ（Giovanni Francesco Rustici, 1474- 1554）によるブロンズ像《洗礼者聖ヨハネの説教》（1506-11）^{〔図5〕}でも、洗礼者聖ヨハネの右手に、手の甲を外に向け上方を指す仕



〔図3〕 ラファエロ キリストの変容（部分）1518-20年 板 油彩 405×278cm
ヴァチカーノ絵画館。



ラ・ディスプーター
 【図4】ラファエロ 聖体の論議（部分）1509年 フレスコ 横幅770cm, ヴァチカーノ宮署名の間.



【図5】ジョヴァン・フランチェスコ・ルスティチ, 洗礼者聖ヨハネの説教（ヨハネ部分）1506-11年 ブロンズ フィレンツェ ドゥオーモ付属美術館.

草が見られるが、ここでヨハネは真上を指しており、観者が指示する先を見ることができない点でこの手振りは異質である。あるいは、天を指しているとも考えられる。ルスティチは1507-08年にフィレンツェに滞在していたレオナルドと交流があったことが知られ、この独特の手振りもその際に助言を受けたものと推測されている¹⁰⁾。天を指す仕草としては、ボッティチェリ (Sandro Botticelli,

1470-1547) が《誹謗》(1490年代前半)において描いた、「真実」を表す女性が右腕を高く伸ばし、手の甲を外側に向け人差し指で天を指す独自の手振りも注目される¹¹⁾。

以上に見たように、指さす手振りは通常、見てすぐに分かる指示対象を伴って表されている。動作主の感情が自然に表れた身振りとは異なり、そこには伝達しようとする相手と内容がある。このための手振りは必ずしも人差し指によらず、手の平の先を対象に向ける表現も見られる。洗礼者聖ヨハネのキリストを指さす身振りは伝統的なものであるが、ルスティチやラファエロのように、人差し指を伸ばし手の甲を外に向ける一風変わった「指さし」がいずれもレオナルド由来であると推測されることは興味深い。指示する先が見えない特異な形も、そこには共通して認められる。しかし、元となった可能性の高いレオナルドの「指さし」には、通常想定される意図以外の、先の二者が十分に意識していない何らかの意味やニュアンスが付与されていた可能性もある。

3. レオナルドによる「指さし」表現

次に、先に見た特質を踏まえて素描に着目し、油彩画や壁画の描写とも関連付けつつ、指さす手振りを伴うレオナルドの表現を見てゆく。「指さし」の最初期の表現として、1480年頃に描かれた手の習作群がある^{【図6】}。ピンクの下塗りを施した紙にメタルポイントで描かれるが、現在はUV光の下でしか描写は判別できない。この紙葉はウフィツィ美術館蔵の《マギの礼拝》^{【図7】}と関連付けられており、同様の手の習作の紙葉がもう一枚存在する。紙葉左上端の描写は、聖母の後ろにいる老年のマギ（博士）が、香料の器の蓋を持ち上げる手振りと一致し、紙葉の右寄りに、礼拝図の樹木の右側にいる少年のものと思われる上方を指さす手が描かれている¹²⁾。《マギの礼拝》では、少年は下方に視線を向けている。本作は未完成であるものの、レオナルドが「指さす」手振りを描いた最初期の作であり、その手つきは、手の甲を



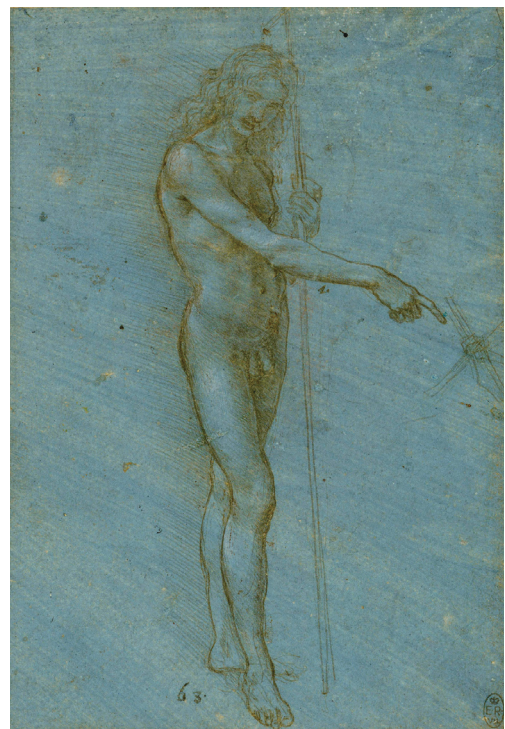
〔図6〕レオナルド・ダ・ヴィンチ 手の習作 1480年頃 ピンクに下塗りされた紙にメタルポイント 27.8×18.5cm（紙葉）RCIN 912616 ロイヤル・コレクション（ウィンザー城王室図書館）。



〔図7〕レオナルド・ダ・ヴィンチ マギの礼拝 1480-82年頃 板（ポプラ）油彩 242.6×246.1cm フィレンツェ ウフィツィ美術館。

外に向けて上方を指す、後にレオナルドが幾度か繰り返すことになるものである。素描の状況から推察できるように、この「指さし」は、伝統的な祝福の手振りの変形等ではなく、群集に紛れる一人物の動作として考案されているようである。また、ここでは指さす仕草とは関わらないが、《マギの礼拝》の画面右端に立ち一人顔を背ける青年は、レオナルドの自画像とも言われる。この青年は、中央で展開する礼拝場面からやや離れ、一人客観性を保っているように見えるが、よく見ると右腕を聖母子の方へ向けて伸ばし、こちら側の人々を誘っているようでもある。冷静さや仲介の姿勢を示すこの人物像と「指さし」とは、後年の作において融合してゆくことになる。

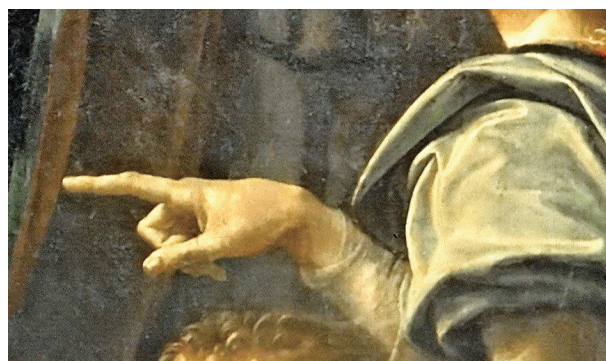
1485年頃に描かれた裸体の若い男性の素描では、人物画が右斜めを向いて立ち、右腕で画面右を指さしている〔図8〕。ウェーブのかかった長髪



〔図8〕レオナルド・ダ・ヴィンチ 洗礼者聖ヨハネとしての裸体青年 1485年頃 青灰色に下塗りされた紙にメタルポイント 白のハイライト 17.8×12.2cm（紙葉）RCIN 912572 ロイヤル・コレクション（ウィンザー城王室図書館）。

る。左手は杖にかけており、右側には、葦の十字架の先端を描いたスケッチがある。従ってこのモデルは、長い葦の十字架をもつ洗礼者聖ヨハネとしてポーズをとっており、イエスを指さしているであろうことが分かる。紙にメタルポイントで輪郭や陰影を描くために下塗りを施し、細筆によって液状の白鉛をハイライトとして置く様式は、この素描が1480年代中頃の作であることを示している。レオナルドは1482年頃にフィレンツェを立ちミラノに移っているが、フィレンツェ美術の優雅な細長いプロポーションは本作でも持続していることが見て取れる¹³⁾。ここでは、指し示す右手の掌が下方に向けられており、単独像ではあるが具体的な指示先の存在が窺える。何らかの文脈の変化が伴うと、この手振りが変容するものなのかどうか注目される。

レオナルドのルーヴル版《岩窟の聖母》^{〔図10〕}の天使の右手と前腕部を描いたものとされる素描^{〔図9〕}は、1517-20年頃に描かれたもので、レオナルド作からの模写素描と考えられている。暗い灰色に下塗りされた紙に黒チョークで描かれ、白のハイライトが入れている。手の部分のみを切り取って描かれた素描からは、《岩窟の聖母》の画面内で、この手振りがいかに印象深い重要なモチーフであったかが窺える。完成作のレオナルドが描いた手よりやや肉付きよく仕上げられ、衣褶の様子はより明瞭に見える。《岩窟の聖母》の天使は、聖母か聖ヨハネの方を指さしながらこちら側へ視線を向けており、画面内とこちら側を繋ぐ仲介者、あるいは注釈者の役割を果たしていると見ることができる。その場合、先に同様の役割を持つと考えられた《マギの礼拝》の右端の人物と異なり、この天使は指さす手振りと視線とによって、その役割を果たしていることになる。しかし、画面を見れば見るほど、幼子イエスの頭越しに指さすこの仕草が指示している先は曖昧に感じられ、この手振りは「指さし」が通常もつ明快な伝達の機能を帯びていないように思われてくる。



(上) [図9] レオナルド・ダ・ヴィンチに基づく模写《岩窟の聖母》の天使の指さす手 1517-20年頃 濃い灰色に下塗りされた紙に黒チョーク 白のハイライト 15.3×22.0cm (紙葉) RCIN912520 ロイヤル・コレクション (ウィンザー城王室図書館)。

(下) [図10] レオナルド・ダ・ヴィンチ 岩窟の聖母(部分) 1483-03年頃 板(ポプラ?) 油彩 現在はカンヴァスに移行 196.9×120cm パリ ルーヴル美術館。

上方を指さす天使が描かれた、1503-4年頃の紙葉^{〔図11〕}には、他に、馬と騎手、機械部品、裸体男性が立つあるいは動いている像、横顔が描かれている。紙葉の裏面にも馬や、横顔、歯止め、図が描かれている。1506年にレオナルドが再びミラノに呼び戻された際、レオナルドがフィレンツェ政府からシニョーリア宮殿の大評議会室のために依頼されていた巨大な壁画《アンギアーリの戦い》は未完成のまま残され、50年後には消されることとなったが、本紙葉に見られるのは、この作品の構想スケッチであると思われる。問題の受胎告知の天使は、黒チョークで弟子が描いたスケッチをレオナルドがペンとインクによる線で直したものと考えられている¹⁴⁾。頭部と身体部分の大き

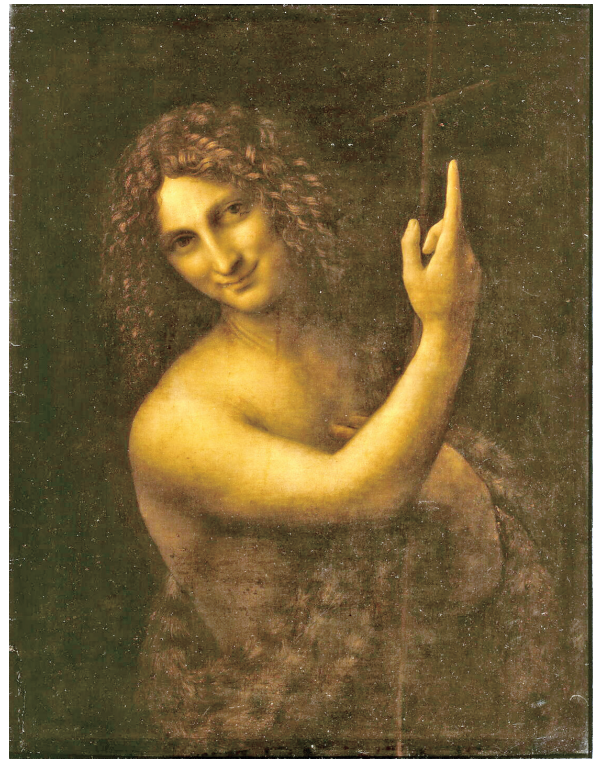


[図11] レオナルド・ダ・ヴィンチ 受胎告知の天使 (紙葉の一部) 1503-4年頃 ペンとインク 黒チョーク 21.0×28.3cm (紙葉) RCIN912328 recto ロイヤル・コレクション (ウィンザー城王室図書館)。

さや繋がり具合の不自然さから、複数の描き手によるものであることが見て取れる。天使は右手で上方を指さしており、手の甲は外側に向けられているようである。一方左手は、胸の前の衣を押さえるような位置に添えられている。

通常この素描は《洗礼者聖ヨハネ》^[図12]と関連付けられるが、それは手の甲を外側に向けて上方を指す右手と、胸の前に置く左手による身振りが非常に似通っているためである。しかし両者には相違点があり、天使と洗礼者聖ヨハネという違いに加え、素描の天使は右腕を手前に伸ばして肘を曲げ、そのまま上方を指さすのに対し、聖ヨハネの肘を曲げた右腕は、身体の前を横切り、向かって右側の上方に向けられている。

《洗礼者聖ヨハネ》には、弟子たちが描いた模作が数点知られているが、右手の向きでは両パターンとも含まれている¹⁵⁾。《受胎告知の天使》の年代から考えて、仮に、そのまま上を指す手振



[図12] レオナルド・ダ・ヴィンチ 洗礼者聖ヨハネ 1507-16年頃 板 (クルミ) 油彩 68.9×57.2cm パリルーヴル美術館。

りから、胸の前を横切らせて上を指す手振りへと変更が試みられたと想定すると、問題となるのはその変更の意図である。その場合に得られる効果として考えられるのは、1つ目に上腕部を短縮法で描かないことで得られる外観的な効果、2つ目に前を腕が横切ることで身体が隠れること、3つ目に視線や身体の向き、「指さし」の方向を重ね合わせて全身に大きな動きが生み出せること、などである。身体によって生み出される動きという点では《聖アンナと聖母子と聖ヨハネ》(バーリントンハウスのカルトン)の表現とも類似している¹⁶⁾。

「指さす女性」の通称をもつ《風景の中の女性》^[図13]は、身体を右に向け、顔を観者の方に向ける女性像である。衣文が全身を蔽い、その布は風を受けて複雑な襞を作りながら女性の後方へはためいている。右手は胸の上に置かれ、左手は彼方を指さしている¹⁷⁾。

この女性の指さす仕草の特徴は、先の2点の素



[図13] レオナルド・ダ・ヴィンチ 風景の中の女性 1517-18年頃 黒チョーク 21.0×13.5cm (紙葉), RCIN912581 ロイヤル・コレクション (ウィンザー城王室図書館).

描で見たような上方あるいは天を指す仕草でなく、おそらく地上を指していることである。しかし1485年頃に描かれた洗礼者聖ヨハネの素描^[図8]が示す下方を指す仕草と異なり、この女性の手の角度は、足下近くでも上方でもない、絶妙に距離をおいた「彼方」と言い表すにふさわしい方向を指している。左手で、左方を指さしているため、女性の身体、特に上半身は目立った振れを示していない。一方脚部は、こちらに向き直ろうとするかのように、自身の身体が向いている方（画面右）へ先を向けている左足に対し、右足は観者側に向かって90度ほど開き、正面やや左寄りに先を向けている。女性は左足先に重心をかけていることが分かり、次の瞬間には歩き出すか、そのまま浮き上がりそうに見えるほど身体がしなっているが、全身の外観は自然である。背景にはうっすらと風景描写があり、手前には岩の層、左端に流れ

落ちる水流、後方の左右に樹木が見える。

この女性が誰であるかについて、これまで実に様々な見解が述べられてきた。大別して主要なものに以下の3つがある。1つ目としての、女性をダンテ『神曲』の第2章、煉獄編の第28-29歌に現れるマティルダとする説は、これまでに最も支持を集めてきた解釈である¹⁸⁾。マティルダは、第28歌において突然ダンテの前に現れ、天国篇の案内役ベアトリーチェが登場するまでの間、彼を導く女性である。背景の風景描写は、事実、『神曲』の該当箇所、草木に満ち、美しい水の流れがありそよ風が吹く地上楽園の情景を思わせる。この女性をマティルダとするなら、指さす仕草も、レーテ川（黄泉の国を流れる忘却の川）や木立に向けたものと自然に理解することができる。また女性の脚の向きも『神曲』における描写を再現しようとしているように感じられる¹⁹⁾。

1492年頃からサンドロ・ボッティチェリが、ピエルフランチェスコ・デ・メディチのために『神曲』の挿絵に取り組みしており、本素描に、ボッティチェリにより羊皮紙に描かれたマティルダとの趣の類似があることも知られている。また、1502-03年にレオナルドとピエルフランチェスコとの間には接触があった²⁰⁾。先のボッティチェリによる《誹謗》が描かれたのもこの頃である。

2つ目に、レオナルドが手掛けた祝祭の催しのための、衣装を纏う人物を描いた、現在1516年頃の作とされている素描群と関連するとの見解である²¹⁾。レオナルドは、1515年にリヨンで、また1518年にアンボワーズで催された祝典の企画に携わっていたことが知られる。1515年の祝祭は新仏王フランソワ1世のリヨンへの凱旋入場に際してのものであった²²⁾。仮装した人物像の描写は指さす女性と類似し、黒チョークのみで描かれた指さす女性と異なりペンとインクも使用されているものの、描法が酷似する部分も見られる²³⁾。しかし、仮装した人物素描群にはない背景として、指さす女性の周囲には風景が描かれている。この点は、そもそもこの素描の目的が仮装する人物の素描群

と異なることを示すように思われる。

3つ目として、指さす女性の背景に見られる風景描写から、レオナルドが晩年に描いていた「大洪水」シリーズの素描群と結び付ける見解がある²⁴⁾。「大洪水」素描群が描かれた目的について自体に議論があるが、この場合には、「大洪水」との関連をめぐりしばしば取り上げられるオウィディウスの『変身譚』や黙示録、ノアの洪水なども結びつく可能性が生じることとなる²⁵⁾。このとき指さす女性は、彼方での出来事をこちらに示して見せる仲介者、注釈者としての役割を持つかもしれない。この見解の正否はともあれ、もしこの文脈で女性が描かれていたとしても、“何らかの重要な物や事象を観者に示す”というこの女性の役割自体は、先のマティルダの場合とそうかけ離れたものではない。

いずれにしても、この「指さす女性」の持つ文脈や機能について確証のある説はなく、多様な推測を生み出しつつも依然未解決のままである²⁶⁾。ただ、観察される描写、すなわち背景を伴っていることや、現実的な距離を感じさせる手振り、また意味合いの含みを感じさせる点、振れの少ない身体表現が、この指さす仕草の女性像を何らかの具体的な場面に組み込もうとするレオナルドの想定を感じさせるのである。

4. レオナルドによる「指さし」表現の特質

ここまでに、素描表現を軸に、レオナルドによる指さす身振りの人物像を観察してきた。以下に、これらの「指さし」の描写が持つ特質、特に機能や役割に注目することでレオナルドの独自性を追究してゆくこととする。

4-1. 前提となる特有の形体

レオナルドの美術表現に限らず、人差し指を伸ばし指さす手振りは、幾つかに分類される。先にも述べたように、モリスは、通常の「指さし」を2種類、人差し指を上に向ける「指上げ」を4種類に分類している。それによると、手の平を下に

向ける「指さし」は、①方向を示す場合と、②相手を脅迫しようとする場合であり、「指上げ」は、①手の平を外側（相手）に向け「すみません！」と人の注意を惹く場合（これを左右に振るとまた別に「だめ」の仕草となる）、②手の平を外に向け天を指し示し神に誓う場合（これはキリスト教の祝福の手振りを思わせる）、③手の平を外向きにして高く上げ腕を伸ばすなどして「1番」を象徴する場合、そして④腕は伸ばさず手の平を横向きにして顔の前に置き「注意して！」と伝える場合とに分けられており、これらの意味が適用されている地域としては、いずれも「広範囲」や「世界共通」とされている²⁷⁾。

この分類を参考にレオナルドの表す手振りを観察すると、洗礼者聖ヨハネの素描や、岩窟の聖母の天使の手は、モリスの述べる直接対象物を指す手振りと一致し、方向を示す形であることが明らかである。しかし、レオナルドが頻繁に用いる手の甲を外側に向け上方を指す手の形は、モリスによる「指さし」と「指上げ」のいずれとも一致しない。一方その外観は、先立つ時代の宗教的な諸表現例を踏まえるなら、天を指す仕草と同類のものとして推測されるが、少なくとも現代において一般的と言える手振りとも、当時の慣習に沿うそれとも、若干異なっているのである。レオナルドの手振り表現に認められる日常性や慣習との僅かなずれ、不一致こそが、彼の独自性を生み出し、そのしるしとなっているのかもしれない。

4-2. 曖昧さ

さらにレオナルドの「指さし」に特徴的なのは、指し示している先がしばしば明確でないことである。それらは、画面内で伝達が完結しない曖昧さを孕むことになる。先に見たラファエロの後期の作例等に見る「指さし」とレオナルドの場合とを比較すると、同じ手振りでも、指す先の明瞭さとそれを補足する視線などの描写に明らかな違いがあった。「指さす女性」^[図13]のような素描の場合は、一人の人物のみを扱っているために周辺

の描写は省略されている可能性がある。しかし完成作（に近いもの）であってもなお、《岩窟の聖母》の天使^{〔図10〕}や、《聖アンナと聖母子、幼児の洗礼者聖ヨハネ》、《洗礼者聖ヨハネ》^{〔図12〕}、《受胎告知の天使》素描^{〔図11〕}などでは、宗教美術としての意味を判別、理解できても観る者の感覚には謎が残される。

4-3. 人物の役割

レオナルドによる指さす人物が担っている役割や機能にはある種の共通点があると思われる。受胎告知の天使はマリアに懐妊を告げ、洗礼者聖ヨハネはキリストを証するために現れる。ヨハネの図像パターンの一つはキリストを指し示すというもので、レオナルドのヨハネ像も基本的にはこの身振りを示す²⁸⁾。確定的ではないものの「指さす女性」が表すマティルダは、煉獄の地上楽園でダンテを案内する女性である。つまり、これらはいずれも、重要な存在や事象が現れる前にやってきて、これから起こることを知っており、真実の予兆を示すという役割を持つ人物である。仮に最後の「指さす女性」がマティルダでないとしても、その身体表現の特徴や背景から、この女性が持つ役割は大きく異なるものにはならないだろう。こうして見ると、「指さし」は多分に予言を示す役割を持つことが窺える。レオナルドの描く指さす人物は時に、こちら側の観者に視線を向けており、その場合には指している先が不明瞭であっても、何かを観る者に伝えるという意図は明らかになる。このとき「指さし」は、少なくとも、画面内あるいはその先にある真相とこちら側を繋ぐためのものとなる。他の作例を見渡してみると、こうした構成に定型はなく、《聖アンナと聖母子、幼児の洗礼者聖ヨハネ》の聖アンナはマリアの方を見つめており、初期の作《マギの礼拝》^{〔図7〕}で右端に立つ「自画像」は、樹木の横にいる指さす人物と分離された初期段階の仲介者のようであるなど、似通いつつも場面により構成は様々である。が、総じて、レオナルドの表す「指さし」

は、予言、「知っている」ということ、仲介、注釈といった機能と常に関わっているように見える。そしてその動作主は表現者、すなわちレオナルド自身と重ねられているようでもある。

4-4. 動きとリズム

上に述べたような「指さし」の内面的な意味合いは、この手振り特有の方向性を示す機能とも連関している。特に彼特有の上方を指す仕草の場合、動作主の身体が生み出す動きを身体の外に延長し、発展させる役割をこの手振りが担っていると考えられる²⁹⁾。《聖アンナと聖母子、幼児の洗礼者聖ヨハネ》では、4人の人物それぞれの、「指差し」を含む身体の動きが響き合って大きな流れとなっており、《洗礼者聖ヨハネ》では、視線と共に、一人の身体で、回転し上昇する流れが表されていた。「指さす女性」では、振れる動きはなくとも、右足の角度と左足先への重心、しなやかな身体、視線、風になびく衣と髪、奥を指す「指さし」の重ね合わせが、自然な浮遊感に満ちた三次元的な流れを生み出している。身体の動きが「指さし」の方向性により強調され、さらには画面外へも流れ出る。動作主の視線が、観る者と流れを繋ぎ、画面内外の流動に巻き込んでいる。こう考えると、時に風景を伴い、「指さし」を手段として表現されるものは、伝統的な主題ばかりでなく、人物像を媒介とした、レオナルドが倦むことなく探求し続ける自然世界の流動とリズムそれ自体であるのかもしれない。

結び

以上に、「指さし」を伴う素描群から、レオナルドの表現における独自性の一端を考察してきた。そもそも「指さし」に着目したのは、レオナルドが繰り返し描写する身体表現のうち、それが常に際立って独自のイメージを帯びた部分であり、そのためレオナルドによる表現の根幹に関わるのかもしれないと予想されたからである。「指さし」表現の特質とそれらが生み出す効果をまと

めるなら以下の通りである。第1には、この手振りに通常求められる直接的な指示機能とやや異なる、指示対象を明確にしないなどの曖昧さである。指さしている以上何かがあることを告げているにもかかわらず、時にその対象や意味は揺らぎ、それ自体が観る者の印象に残り、想念の深まりを促す。第2には、様々な主題や文脈においてその人物が担う、真なるものの存在や到来を示す予言や仲介、注釈のような役割である。そこには、動作主、あるいは表現者自身は「知っている」という確たる、しかし漠然とした暗示も透けて見える。第3には、この手振りが持つ方向性が中心となって生み出される流れとリズムの機能である。「指さし」が要となり、視線や身体、さらに複数人の動きが空間内で連動しつつ、画面内外に流れが表され、それが時に主題、文脈を補強する。こうした動的表現は、自然探求による知見から生じた独自のイメージでもあるはずである。レオナルドにとり「指さし」は、以上のような特質を合わせ持つ動作主としての自己を象徴する「しるし」であったと言ってよい。

本論で検証してきた、特定の身振りがレオナルドという一表現者にとって持ち得る意味は、身振り表現の、他の要素に優先する重要性を裏付けるようなものではない。しかし今回の考察は、美術表現において「身振り」が蔵する可能性を提示する有効な事例とはなるだろう。取り上げた個々の素描、人物像についてはさらなる調査が必要とされる。それぞれの背景、成立過程について充分考慮しつつ、今後も研究を深めたい。

[略号]

Clark and Pedretti: Clark, Kenneth, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Second Edition, revised with the assistance of Carlo Pedretti, three volumes, Phaidon, 1968-9 (1st ed.: 1935).

W: Windsor, Royal Library. (more than 600

sheets with drawings and notes by Leonardo)
(ウインザー紙葉)

Vasari: Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze, 1550, Firenze, 1568. (参考文献参照)

[参考文献]

Arasse, Daniel, *Leonardo da Vinci: The Rhythm of the World*, Translated from the French by Rosetta Translations, Konecky & Konecky, 1998 (1st 1997).

Barolsky, Paul, "The Mysterious Meaning of Leonardo's Saint John the Baptist", in *Source*, 8, 1989, pp.11-15.

Bambach, Carmen C., *Leonardo da Vinci Rediscovered*, 1-4, Yale University Press, New Heaven and London, 2019.

Bambach, Carmen C. ed., *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2003.

Berenson, Bernard, *Drawings of the Florentine Painters*, 1903 (En.), 1938 (En.), 1961 (It.).
Web. 12 Sep. 2023.

<https://florentinedrawings.itatti.harvard.edu/resource/Start>.

Clark, Kenneth, *The Drawings by Sandro Botticelli for Dantes Divine Comedy*, Introduction by Kenneth Clark, Thames and Hudson Ltd., London, 1976. (ケネス・クラーク著、鈴木杜幾子・平川祐弘訳、『ボッティチェルリ神曲素描 ベルリン美術館・ヴァチカン美術館所蔵の原画による』、講談社、1978.)

Corballis, Michael C., *From Hand to Mouth: the origins of language*, 2002, Princeton University Press.

Goldscheider, Ludwig, *Leonardo Paintings and Drawings*, Phaidon Press, London, 1969 (1st published in 1943).

- Gombrich, E. H., *The Image and the Eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*, Phaidon Press Limited, 1982.
- Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford 2006 (1st published in 1981).
- Kemp, Martin, *Leonardo by Leonardo*, Callaway, New York, 2019.
- Marani, Pietro C., *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings*, Harry N. Abrams, 2000 (Federico Motta Editore, Milan, 1999).
- Meller, Peter, “Leonardo da Vinci’s Drawings to the Divine Comedy”, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, II, 1955, pp.135-166.
- Morris, Desmond, *Bodytalk: A World Guide to Gestures*, Jonathan Cape, 1994. (デズモンド・モリス著, 東山安子訳, 『ボディートーク: 世界の身振り辞典』, 三省堂, 1999.)
- Nicholl, Charles, *Leonardo da Vinci: The Flights of the Mind*, Allen Lane, London, 2004. (チャールズ・ニコル著, 越川倫明・松浦弘明・阿部毅・深田麻里亜・巖谷睦月・田代有甚訳, 『レオナルド・ダ・ヴィンチの生涯: 飛翔する精神の軌跡』, 白水社, 2009.)
- Opera di Santa Maria del Fiore. Web. 30 August 2023. <<https://duomo.firenze.it/en/discover/opera-duomo-museum>>.
- Pedretti, Carlo, *Leonardo: A Study Chronology and Style*, Johnson Reprint Corporation, 1982 (Thames and Hudson Ltd. 1973).
- Pedretti, Carlo, “The Pointing Lady”, *The Burlington Magazine*, June, 1969, 111 (795), pp.338-46.
- Popham, A. E., *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Jonathan Cape, 1977 (1st: 1945, paperback: 1964, reprint: 1971-1977).
- Royal Collection Trust. Web. 12 Sep. 2023. <<https://www.rct.uk/collection>>.
- Smith, Joanne Snow, “An iconographic interpretation of Leonardo’s Virgin of the Rocks (Louvre)”, in *Arte Lombarda. Nuova serie: rivista di storia dell’arte*, 67, 1983, pp.134-142.
- Tomasello, Michael, *Origins of Human Communication*, The Jean Nicod Lectures Selection 7, 2008, Massachusetts Institute of Technology.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Edizione integrale, introduzione di Maurizio Marini, Orsa Maggiore Editrice, 1991.
- Vezzosi, Alessandro, *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings in Detail*, Prestel, Munich · London · New York, 2019 (translated by Barbara Fischer, 1st: Giunti Editore, Firenze · Milan, 2018).
- Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings and Drawings*, Taschen, 2018 (1st published in 2003) (Tokyo, Taschen Japan, 2004).
- Zwijnenberg, Robert, “Ogni pittore dipinge sé’ — On Leonardo da Vinci’s Saint John the Baptist”. in Egmond, Florike, Robert Zwijnenberg ed., *Bodily Extremities: Preoccupation with the Human Body in Early Modern European Culture*, Routledge, London and New York, 2003, Chapter 3.
- アリギエリ, ダンテ, 原基晶訳, 『神曲: 煉獄編』, 講談社学術文庫, 2014.
- ヴァザーリ研究会編, 『ヴァザーリの芸術論: 『芸術家列伝』における技法論と美学』, 平凡社, 1980.
- ヴァザーリ, ジョルジョ, 森田義之, 越川倫明, 甲斐教行, 宮下規久朗, 高梨光正監修, 『芸術家列伝』 1-5. 中央公論美術出版, 2014-20.
- 佐倉 香, 「レオナルド・ダ・ヴィンチの身振り表現に関する一考察: 類型と特質」, 『教育学部紀

要 第56集』, 文教大学, 2022.

『聖書』, 新共同訳, 日本聖書協会, 1995.

裾分一弘, 『レオナルド・ダ・ヴィンチ——手稿による自伝——』, 中央公論美術出版, 1983年.

『世界美術大全集 10 ゴシック 2』, 佐々木英也・富永良子責任編集, 小学館, 1994; 『世界美術大全集 11 イタリア・ルネサンス 1』, 佐々木英也・森田義之責任編集, 1992; 『世界美術大全集 12 イタリア・ルネサンス 2』, 久保尋二・田中英道責任編集, 1994.

Pedretti, Carlo ed. 『レオナルド・ダ・ヴィンチ素描集 ウィンザー城王室図書館エリザベス女王陛下所蔵 第II輯 馬および他の動物』, 編集および原典翻刻・注解カルロ・ペドレッティ, 日本語版監修裾分一弘, 裾分一弘・高階秀爾・三神弘彦・斎藤泰弘翻訳, 岩波書店, 1990. (*Leonardo da Vinci Horses and Other Animals*, Edited by Carlo Pedretti, Jonson Reprint Company Limited, 1987).

[註]

本文や註における引用文の翻訳は、特に引用元と共に示さない場合拙訳である。

- 1) Gombrich 1982, pp. 69-70. 参照.
- 2) 佐倉 2022, p. 124.
- 3) 森田ほか I 2014, p.70 「絵画について」15章より抜粋 (森田義之訳). ヴァザーリ研究会 1980, p.117. 参照. デイセーニョの定義をめぐるこの部分は1568年の第二版において追加されたものであり, ヴァザーリの美術観の核心をなす部分である. 原文は以下の通り: “Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma o vero idea di tutte le cose della natura, la quale è singularissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degli'animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture

e pitture conosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabbricato nell'idea. …” (Vasari 1991, p.73)

- 4) ヴァザーリ研究会 1980, p.356. in, 若桑みどり, 「ヴァザーリの芸術論——第三部序論を中心として」.
- 5) Corballis 2002, pp.53-55, p.56.
- 6) Tomasello 2008 pp.62-3. トマセロはここで次の文献を参照している. Kita, S. (ed.) (2003). *Pointing: Where Language, Culture, and Cognition Meet*. Mahwah, N. J.: Lawrence Erlbaum.
- 7) Morris 1999, pp.87-90.
- 8) 『世界美術大全集』第10巻 1994; 第11巻 1992; 第12巻 1994. 他参照.
- 9) ラファエロが1505年にフィレンツェに滞在した際, 同地にいたレオナルドと接触があったことが知られている. 後の1513年以降にレオナルドがローマにいた頃にもラファエロと交流する機会があった可能性がある. Nicholl 2009, p. 536, 622.参照.
- 10) Kemp 2019, p.174; Marani 1999, pp.309-311; Nicholl 2009, pp.558-59; Vezzosi 2019, p.299; Zöllner 2018, p.248. Maraniが述べるようにヴァザーリも著書においてこれに言及している.
- 11) ボッティチェリ <誹謗> 1490年代前半, 板テンペラ, 62×91cm, フィレンツェ, ウフィツィ美術館蔵 (『世界美術大全集11』). 同じ頃1490年代にレオナルドは, おそらくボッティチェリのダンテ『神曲』の挿絵からインスピレーションを受けている.

- 12) W. RCIN912616. Clark & Pedretti 1968, I, p. 127; Royal Collection Trust.
- 13) W. RCIN912572. Clark & Pedretti 1968, I, p. 111; Royal Collection Trust. 本素描の人物の足元辺りには弟子メルツィにより付された「68」の番号が見えている。また両脚の特徴的な配置は、レオナルドの追隨者により聖セバスティアヌスとして再現され、自身による1480年代のスケッチにおいても繰り返し描かれている。
- 14) W. RCIN 912328r. Pedretti 1990, RL12328r.; Royal Collection Trust. 《アンギアーリの戦い》に関連する部分にはさらに、峡谷 (gulley) を横切り、立つ、棒で高跳びするといった動きを見せる戦士や、ギャロップする、後ろ足で立つ、蹴るといった馬たちの様子が描写されている。また、下方中央 (図の左下) にはレオナルドによるメモがあり、小さな模型を造ることで壁画作成を進めようとする計画が示唆されている。記述は以下の通り：“fanne vn pichollo di lungho | vndjto” (指の長さの小さいものを蠟でつくれ)。
- 15) 《洗礼者聖ヨハネ》に関する、同じ構図の関連作例を扱うものを含めた諸研究から以下も参照。Barolsky 1989; Kemp 1981, pp.336-340; Kemp 2019, pp.169-175; Marani 1999, pp.308-316; Vezzosi 2019, pp.293-300; Zöllner 2018, pp. 193-204, 248-249; Zwijnenberg 2003. またSmith 1983 (《岩窟の聖母》の洗礼者聖ヨハネの図像学的解釈等) も参照。
- 16) 佐倉 2022, pp. 120- 121.
- 17) W. RCIN912581. Clark & Pedretti 1968, I, p. 114; Royal Collection Trust. 本素描の女性の足元辺りには、弟子メルツィにより付された「216」の番号が見られる。
- 18) Arasse 1998, pp.485-7; Meller 1955; Pedretti 1969; Pedretti 1973, pp.23-24; Royal Collection Trust; Zöllner 2018, pp.480-486. Mellerは最初に本素描をダンテ『神曲』のマティルダと同定し、さらに後述の仮装する人物の素描群と関連付けた。仮装する人物素描については議論があるが、この女性をマティルダとする説についてはClark等が同意している。
- 19) アリギエリ (原訳) 2014, pp.414-5. その動作は次の通り。「踊る貴婦人が、両足を離さぬようにしつつ／地面につけたままにして、足の前に足を置いて／振り向くように、」; 女性の姿勢は、マンテーニャ (Andrea Mantegna, 1431-1506) の《カエサル勝利：3》 (c. 1484-92, Hampton Court Palace) に描かれる人物像に由来しており、レオナルドは版画を通じてこの作を知っていたとされる。Royal Collection Trust. ほか参照。
- 20) Clark 1978, pp.9-25. ほか。クラークはレオナルドの指さす女性について、「実はマテルダを描いたものであるという、個人的な確信を抱いている」と述べている。
- 21) W. RICN912573- 912577. Meller 1955; Pedretti 1969; 1973; Royal Collection Trust; Zöllner 2018, pp.480-486. 参照。
- 22) Nicholl 2009, pp.625, 651, 662-666; 裾分 1983, p.154. 16世紀の画家、美術理論家ロマッツォ (Giovanni/Giovan/Gian Paolo Lomazzo, 1538-1592) がこの祝典で披露された「機械仕掛けのライオン」について著書において言及しており、ベルトラミヤソルミらが関連する記録文書を掲載している：Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, 1919, Milan; Solmi, *Scritti Vinciani*, 1976, Firenze.
- 23) W. RICN912573-912577. 特にRICN912575の布の襞の描法などが注目される。描写および紙の特徴についてBambach 2019, Vol. III, pp. 420-443. 参照。
- 24) Goldscheider 1969, p. 158; Pedretti 1969; Pedretti 1973, pp.23-24. ほか。
- 25) Bambach 2019, Vol. III, pp.453-72.
- 26) その他以下も参照。Berenson 1903, 1128, p. 63; Clark and Pedretti 1968-9, I, p.114; Pedretti,

“The Critical Fortune of Leonardo’s Drawings”, in Bambach 2003; Popham 1977, pp.34-38, pp.106, 107, 115, 124, 125, plates 103, 118-123, 126; Vezzosi 2019, pp.84-86. etc.

27) Morris 1999, pp.87-90.

28) 『聖書』1995, p. (新) 82. 闇の中で光を受けるヨハネが上方を指し示す姿は福音書の記述に高度に沿っている：

「初めに言ことばがあった。言は神と共にあった。言は神であった。この言は、初めに神と共にあった。万物は言によって成った。成ったものと言によらずに成ったものは何一つなかった。言の内に命があった。命は人間を照らす光であった。光は暗闇の中で輝いている。暗闇は光を理解しなかった。

神から遣わされた一人の人がいた。その名はヨハネである。彼は証をするために来た。光について証をするため、また、すべての人が彼によって信じるようになるためである。彼は光ではなく、光について証をするために来た。その光は、まことの光で、世に来てすべての人を照らすのである。言は世にあった。世は言によって成ったが、世は言を認めなかった。…」(ヨハネによる福音書1-1-10.) (振仮名略)

29) 佐倉 2022, pp.122-123参照。

[図版およびキャプション出典]

[図版出典]

図 1

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Izokefalizm.jpg#/media/File:Masaccio7.jpg>

図 2

https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%96%E3%83%AC%E3%83%A9%E7%A5%AD%E5%A3%87%E7%94%BB#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Piero_della_Francesca_046.jpg

図 3

[https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%AD%E3%83%AA%E3%82%B9%E3%83%88%E3%81%AE%E5%A4%89%E5%AE%B9_\(%E3%83%A9%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A8%E3%83%AD\)#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Transfiguration_Raphael.jpg](https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%AD%E3%83%AA%E3%82%B9%E3%83%88%E3%81%AE%E5%A4%89%E5%AE%B9_(%E3%83%A9%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A8%E3%83%AD)#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Transfiguration_Raphael.jpg)

[https://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%81%96%E4%BD%93%E3%81%AE%E8%AB%96%E8%AD%B0#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Disputa_del_Sacramento_\(Rafael\).jpg](https://ja.wikipedia.org/wiki/%E8%81%96%E4%BD%93%E3%81%AE%E8%AB%96%E8%AD%B0#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Disputa_del_Sacramento_(Rafael).jpg)

図 4
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovan_francesco_rustici_gruppo_della_predica_del_battista_1506-1511_dal_battistero_di_firenze_01.JPG

図 5

<https://www.rct.uk/collection/search#/23/collection/912616/studies-of-hands>

図 6

<https://www.rct.uk/collection/search#/23/collection/912616/studies-of-hands>

図 7

[https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%9D%B1%E6%96%B9%E4%B8%89%E5%8D%9A%E5%A3%AB%E3%81%AE%E7%A4%BC%E6%8B%9D_\(%E3%83%AC%E3%82%AA%E3%83%8A%E3%83%AB%E3%83%89\)#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Leonardo_Magi.jpg](https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%9D%B1%E6%96%B9%E4%B8%89%E5%8D%9A%E5%A3%AB%E3%81%AE%E7%A4%BC%E6%8B%9D_(%E3%83%AC%E3%82%AA%E3%83%8A%E3%83%AB%E3%83%89)#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Leonardo_Magi.jpg)

図 8

<https://www.rct.uk/collection/search#/5/collection/912572/a-nude-youth-as-st-john-the-baptist>

図 9

<https://www.rct.uk/collection/912520/the-pointing-hand-of-the-angel-in-the-virgin-of-the-rocks>

図10

https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%B2%A9%E7%AA%9F%E3%81%AE%E8%81%96%E6%AF%8D#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Leonardo_Magi.jpg

A4%E3%83%AB:Leonardo_Da_Vinci_-_Vergine_delle_Rocce_(Louvre).jpg

図11

<https://www.rct.uk/collection/search#/32/collection/912328/recto-horses-and-soldiers-mechanics-and-the-angel-of-the-annunciation-verso>

図12

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062374>.

図13

<https://www.rct.uk/collection/search#/44/collection/912581/a-woman-in-a-landscape>

[キャプション出典](参考文献参照)

作例の年代には諸説あり、特にレオナルドに関しては個別に検討を要するものがほとんどであるが、ここでは便宜的に以下の資料に沿った。

図 1, 2

『世界美術大全集 11 イタリア・ルネサンス 1』
1992.

図 3, 4

『世界美術大全集 12 イタリア・ルネサンス 2』
1994.

図 5

Opera di Santa Maria del Fiore.

<https://duomo.firenze.it/en/discover/opera-duomo-museum/the-halls/sala-del-paradiso/1784/predica-del-battista-giovan-francesco-rustici-1506-1511>

図 6, 8, 9, 11, 13

Royal Collection Trust.

<https://www.rct.uk/collection/search#/23/collection/912616/studies-of-hands>

図 7, 10, 12

Kemp 2019.

