

レオナルドのヴィジョンと個性化過程

Leonard's Visions and the Process of Individualization

(2004年3月31日受理)

齊藤 真奈美

Manami Saito

Key words : レオナルド, ユング, 個性化過程

抄 録

昨今ユング心理学の立場から、レオナルド・ダ・ヴィンチに関して、彼を「永遠の少年」タイプと規定する研究がなされた。これに対し、当時の社会状況、また芸術家を取り巻く状況や、彼の晩年の地球没落をテーマとしたヴィジョン等を再考することで、むしろやはり、レオナルドは個性化過程を達成していたのではないかという点を考察する。

リチャード・ターナーは、それぞれの時代がレオナルドとその作品をその時代精神に鑑みて様々に解釈している様を、『レオナルド神話を創る・万能の天才とヨーロッパ精神』の中で鮮やかに描いて見せたが、現代はレオナルドの脱神話化が盛んに行われる時代と言えるだろう。ロマン主義的熱狂や世紀末の神秘主義から一步身を引いて、いわば等身大のレオナルドを探ろうとする試みが続いている。そのような流れの中、ユング心理学の立場から、いわば脱神話化の試みと言いうる研究が最近発表された。林道義氏の『レオナルド・ダ・ヴィンチ 二母元型と永遠の少年』がそれである。

まず、その林道義氏の説を簡単に紹介しておきたい。氏は最初に、「聖アンナと聖母子」についてのフロイトの説と、その破綻についての有名な経緯を紹介している。さらに、ユングがフロイトの不備を補って提出した「二母元型」説についても触れている。(これらの点については私自身、すでに別の論文で触れたので、ここでは論じない。)

さらに氏は、レオナルドに顕著な母性との密接な関連性を指摘してゆく。まず、『岩窟の聖母』について考察を進め、生命の源の象徴であるような岩窟の中で未来の

生命を準備する豊穡の女神、大地の母、地母のイメージを聖母に見ている。

次に霊的な母として女性を描いた作品が『モナ・リザ』であるとする。

モナ・リザは単に母を写し取ったものではなく、まさに近代人のアニマ像の始まりであり、アニマ像が人間として描かれた最初のものだということです。だから人間として描いていながら、謎の微笑であり、神秘的な雰囲気なたたえている。それがアニマの特質なので、レオナルド・ダ・ヴィンチは近代の曙にあって、人間化したアニマ像を描いたのだと思います。(1)

氏はこのように述べて、レオナルドは非常に発達、分化した母イメージを持っていたと結論付ける。

一方、彼の父イメージはどうであったか。レオナルドが庶子であったこと、父が母を捨てたこと、父の遺言で、レオナルドには遺産を一切残さなかったことなどをあげ、彼が父親と良い関係を築けなかったことから、心理学的に男性的アイデンティティを獲得しにくかったと推測する。そして、権威主義的な父親イメージに代わるものと

して、レオナルドが科学的認識や法則性を探求する姿勢を顕著に持つとしている。しかしいずれにせよ、レオナルドにおいては圧倒的に母性的関係が優先されていると見ている。

以上のような考察から氏は、レオナルドを「永遠の少年 (puer aeternus)」タイプであると結論付ける。

「永遠の少年」タイプというのは、簡単に言うと大人の世界を汚いと見る人のことです。彼らは子どもは純粋で清らかだ、と考える。しかし大人は汚れていて、悪い奴がいっぱいいるから、自分は大人にはなりたくない、つまり自分は清らかで純粋で魂が美しい、いつまでも清らかな子どものままでいたい、そういうふう思うのです。そして大人の世界に入って責任を負わされるのを嫌い、職を持って毎日朝から晩まで働くなんてまっぴらだ、自由がいい、責任とか義務とかが生じるのは避けたいと思う。おもしろければ、なんにでも手を出し、好きなことはなんでもやる。けれどもひとつのものにならない、収穫はしない。手はつけるけれども、次々に興味が移っていってしまう。現実的関心がない。これが「永遠の少年」の特徴です。父性がしっかりしないまま育つと、こういうふうになる傾向が強いのです。つまり、大人の世界をマイナスとしてしか見ることができない。模範になる立派な父イメージがなく育ってしまうと、高いほうに憧れるのではなくて、少年としての今の自分のほうがいいとなってしまうのです。そうすると、この人は大人になれない、成熟できずに少年のままです。「永遠の少年」タイプという名前がついている所以です。(2)

そして、この、「永遠の少年」の心理を持つレオナルド自身のある一面を映し出した作品として『洗礼者ヨハネ』と『バックス』をあげている。二つの作品に描かれた人物はどちらも非常に女性的、両性具有的であり、大人になれない少年を描いているのであるとする。そして、その両性具有性に「個性化」の達成、「自己」のイメージを見るノイマンの説を否定している。

母親との良好な関係と、それとは対照的な父親との不幸な関係、両性具有的な二枚の絵のほか、氏は更に既に良く知られたレオナルドの職業人としてのありかたに

言及するが、それはまさに、先ほど引用した「永遠の少年」タイプの定義に驚くほど重なる。特に、絵画のみならず、数学、解剖学、発明、技術とさまざまな分野に興味を持った万能の人としてのレオナルドのあり方は、裏を返せばなんにでも手を出し、結局はこれといった結果を出せず、収穫はできなかったともいいうる点で、「永遠の少年」の特徴を非常に良くあらわしている。

更にまた、彼が飛翔の研究に没頭していたことも、「永遠の少年」としてのレオナルドを決定付けている。飛翔については、氏も触れているとおり、フォン・フランツが、サン＝テグジュペリの研究を通じて、その持つ、「永遠の少年」性との関わりを詳細に論じている。すなわちそれは、現実の世界から逃れ、現世の義務や葛藤から逃れようとする心理に通じ、それゆえに「永遠の少年」は、飛ぶことにこだわるというのである。

以上、見てきたように、氏の主張は、レオナルドの人生を批判するものではないものの、「永遠の少年」として運命付けられた彼の、十全には生きられなかったあり方を指摘して終わっている。本論では、このような氏の主張を尊重しつつも、若干の私見を付け加えてみたい。まず最初に、「永遠の少年」についてのユング心理学的な定義をもう少し詳しくおこなってゆきたい。

前述のフォン・フランツによれば、「永遠の少年」puer aeternus とはもともと、オヴィディウスの『転身物語』に登場する、エレウシス密儀における童児神であり、後にディオニソスやエロスと同一視されるようになる。(3)また、河合隼雄氏は、その著書、『影の現象学』において、「永遠の少年」を、英雄、皇子、太母の申し子、トリックスターであり、そのどれにもなりきっていない存在としている。(4)また、ユング自身は“Zur Psychologie des Kindarchetypus”の中で、プエル・エテルヌスを様々な神話中の子供モチーフの混交であるとしており、民話中のエルフや錬金術のメルクリウスなども一種のプエル・エテルヌスであると規定している。またユングは、ゲーテの『ファウスト』の第二章において、ファウスト自身が子供になる場面を引いて、ここにも童児神を見ている。さらに興味深いのは、彼がキリストさえもそのひとつであると述べている点で、キリストは「小さきものより小さく、大なるものより大」であると説明する。(5)

以上述べてきたように、「永遠の少年」は元型として見たときには、決して否定的な意味のみを持つものではない。むしろ、個々の人間の生の一回性を超越するシンボルであり、対立するものを統合する可能性を秘めた存在である。

しかしやはり、心理学的障害の観点から見ると、「永遠の少年」には問題が大きい。林氏も述べたとおり、やはり「永遠の少年」の最も大きな特徴は母親への強すぎる依存である。そこから生じる障害としてユングは、ホモ・セクシュアリティとドン・ファン性格という、一見相反するような二つをあげている。

前者はフランツによれば、母親が唯一の愛情の対象となってしまうために他の女性との間に愛情関係が結ばなくなるものであり、その結果、性衝動が同性の仲間との間でしか満たせなくなる。ドン・ファンの男性は神なる母を求めて女性に魅せられ、しかしそのうち神とは程遠い女性に幻滅し、次から次へと理想の女性を追い求めるものである。

こういった態度はすべて、ノイローゼ症状に通じる。H・G・ベインズのいう「仮の人生」がそれで、自分はまだ本来の人生を生きていないという奇妙な態度や感情である。さしあたって、これこれのことをしているが、しかしそれが女性であろうと職業であろうと、まだ本当に望ましいものではないというわけで、あるのはただ、未来のいつか本当のものがやってくるという空想ばかりなのである。この態度が長引くと、いまある瞬間とのかかわりが、絶えず内的に拒否されることになる。(6)

分析家として、人格障害者と向き合うユングやフォン・フランツが「永遠の少年」タイプの否定的側面に重きを置くのは当然のことであり、「永遠の少年」としてのサン＝テグジュペリをテーマにしたフランツの著書においても幼稚性や更に危険な破壊性に重点が置かれている。しかしユングもフランツも、分析、治療を中心にした中でも、確かに「永遠の少年」の持つ再生の力を感じており、重要なのは現れた童児神イメージが肯定的なものなのか、それとも破壊的、否定的なものなのかのみきわめであるとしている。

さて、では再びレオナルドに戻ろう。林氏の指摘のとおり、今まで述べてきた「永遠の少年」タイプの否定的側面に彼は非常に良く合致する。母親の問題に父親との確執の問題。偉大な画家として後世に知られながら、完全な形で残されたタブローはわずか数枚。それも多くの謎を秘めたものばかりである。そのほかの多才ぶりについても、たとえば片桐頼継氏が『レオナルド・ダ・ヴィンチという神話』の中で詳しく検証したように、最終的に完成をみたもの、レオナルドをかかえていたパトロンたちに採用されたものは非常に少なく、まさに「収穫はしない」ままに終わるのである。(7)更に、レオナルドにはホモ・セクシュアルの疑いもついてまわる。ただし、フィレンツェでの青年時代、実際に男色の罪で訴えられた事件から、サライとの関係やその他多くの美男子の弟子の存在まで、レオナルドの研究者はそれらの事実を認めつつも、彼のホモ・セクシュアリティの問題についての反応は肯定、否定とさまざまである。

本論では、特に「あれこれに手を出して結局は収穫がなかった」と林氏が述べたレオナルドのありかたについて、検証を加えてみたい。

ここではまず、ヨーゼフ・ガントナー、片桐頼継両氏の説に注目して、なぜレオナルドが画家としてわずかな数のタブローのみしか完成させなかったのかを見てゆくこととする。

片桐氏はシスティーナ礼拝堂の壁画制作にレオナルドが選ばれなかったことに注目する。1481年、シクストゥス四世の招聘により、ポッティチェリを筆頭に、ギルランダイオ、ペルジーノといった後に高名な画家となる若者がローマに赴くが、その中にレオナルドの姿はなかった。年代的にはレオナルドが他の画家より少し若い、それにしてもすでにヴェロッキオの工房で高い評価を受けていた彼が助手としてさえ選出されなかった理由については、はっきりとはわかっていない。しかしとりあえずレオナルドに他の仕事の依頼があったことがまずあげられる。もうひとつ、重要な要因として片桐氏はレオナルドがフレスコ画を手がけていないことをあげている。システィーナ礼拝堂の壁面装飾は当然、フレスコ画によるものであり、この時点で一点のフレスコ画も創作していないという事実は重い。これは、後の彼の代表作、『最後の晩餐』がフレスコを避け、あえてテンペラ画法

を採用していることからわかるように、熟考に熟考を重ねる彼の作風がフレスコ画法にそぐわないことによる。

ポッティチェリにしろ、ギルランダイオにしろ、壮大で華麗なフレスコ画を描くことで一流の画家としての名声を確立したのであり、フレスコ画が描けない、あるいは描こうとしないというのは、当時の画家として致命的なことといえる。また、フィレンツェの事実上の統治者であるメディチ家は、新プラトン主義に傾倒し、その中でポッティチェリの『春』、『ヴィーナスの誕生』といった名画も生み出されたのであるが、自然科学を重視するレオナルドは、こうした哲学とは相容れないものを持っていた。メディチ家のレオナルドに対する冷淡は、彼らがレオナルドの絵の持つ先進性を理解できなかった（あるいは少なくとも好まなかった）こととともに、こうした思想的な齟齬にもあったのかもしれない。

更に当時のフィレンツェは、度重なる戦争や暗殺事件により不況とインフレが激しく、美術市場の将来は暗いと言わざるをえなかった。こうした中、レオナルドはミラノに新天地を求めたわけだが、そこで例の自薦状が問題となる。13の項目のうちほとんどが土木、兵器に関するものであり、彫刻、絵画等の芸術の才に触れるのは最後になってようやくである。このことや、彼がある楽器の奏者、または製作者としてミラノに招かれたのではないかという事実、そしてミラノに移って以降実際、実験や土木関係等の仕事に時間を取られ、ろくに絵画制作をしなかったことから、彼の移り気な性格が指摘される。まさに「永遠の少年」の面目躍如といったところだろうか。しかし片桐氏は、楽器の製作といったことは、とりあえずミラノの宮廷に足がかりをつけるための最初のステップであり、いずれ大きな芸術作品の創作を任せられることを目論んでのことではないかとしている。しかし現実には、大きな注文はなかなか舞い込まず、レオナルドは別の分野に主軸を移さざるを得なくなる。

そのように考えた場合の鍵となるのが彼の素描である。彼の残したタブローは確かに驚くほど少ないが、素描ということになると、現存するものだけでも相当な数になる。しかもその質の高さが尋常でないレベルであり、他を圧倒していることは誰しもが認めている。この点に着目して、片桐氏はレオナルドがアイディア・プランナー兼ビジュアライザー、およびアドヴァイザーとして自ら

の地位を確立していったのではないかと推察している。

多方面にわたる彼の知識と柔軟な発想、そしてとりわけ素描力・製図力が、プロジェクトを推進する際に威力を発揮したのである。当時の技師や建築家にはまだあまり図面やスケッチを描いて構想を練り上げる習慣がなく、いわば伝承された技と経験で仕事をしてきた。しかしルネサンスは新しい価値観をもった人間たちが新しい社会のシステムを築こうとした時代である。旧来の方式が適用できない事例を為政者や依頼主に説明して納得を得る際に、構想のイメージ化は最も説得力ある方法である。⁽⁸⁾

彼は並外れた夢想家、空想家であったために、目に見えないもの、未だ形になっていないものを視覚化する能力に優れ、そのためには素描という媒体が最も適していたといえるのである。そのように考えると、レオナルドの素描は単に絵画制作の前段階としてのものではなく、それで完結する存在ということになる。

ヨーゼフ・ガントナーもその著書、『レオナルドのヴィジョン 大洪水と世界の没落をめぐる』の中で同様の考察をしており、そこでは素描を含むイデーやヴィジョン、下絵をプレフィグラツィオンと呼び、完成したタブロー（＝フィグラツィオン）と対比させている。ガントナーによれば、レオナルドの特殊性は、全宇宙を映す鏡の構築ともいうべきものを目指し、そのため素描と覚書に精力を費やしたことにある。

ガントナーはヴェルフリンの高弟であり、ブルクハルトにも多大な影響を受けた美術史家という経歴からもわかるように、芸術家がいかに自らのあふれる感情を芸術作品の形に昇華させるかを問題にしている。そして、レオナルドの場合、プレフィグラツィオンこそが昇華の表れであるという点において、他の画家たちと決定的に異なっていると主張する。

つまり芸術家というものは、芸術作品を構想する創造的な行為に当たり、自分の感覚を客体化しようとする。そしてその途上に、形式衝動と対象との文字通りの対決が起こる。（中略）その客体化をレオナルドはまずはすべてプレフィグラツィオンに注ぎ込むので、

この点疑う余地はない。彼の場合、これこそ表現手段の本来の故郷であり、その中心なのである。(9)

以上見てきたように、彼に完成した絵画作品が少なく、かわりに膨大な量の素描が残されていることをもって完成させる能力の欠如であるとか移り気であると評するのはいささか酷であるかもしれない。フィレンツェで画家修業を始めた当初はおそらく彼も確かに先輩格のポッチェリのように画業に専念し、画家として大成することを望んだであろう。しかし彼の画家としての資質は、時代が要請するフレスコという画法と残念ながら相容れなかった。華々しく活躍するポッチェリを尻目にミラノに向かうレオナルドの心情を推し量ることは私には不可能だが、そこで彼は、いわゆるエリート画家のコースに乗ることをやめ、自らの資質にあった新しい道を模索することになる。その際彼が、素描を通じて生命と自然に対する尽きることのない好奇心に応えようとする中で、自己の基盤を確立していったと見ることは十分可能なのではないだろうか。

そのように考えると、ミラノ時代の『最後の晩餐』のような理性的な作品は、むしろ例外といえるのかもしれない。実際、ガントナーは、レオナルドが『最後の晩餐』と同時進行で、生命の循環を表わすようなダイナミックなアッセの間の装飾を手がけていたことを指摘している。つまりわれわれは、『最後の晩餐』、あるいはまた『モナ・リザ』といった圧倒的に素晴らしい作品が存在するがゆえ、これを彼のいわば基準作と考えてしまうために、それに匹敵する作品の少なさをいぶかり、画家としてのレオナルドのありように不満を持ってしまうことになるのではないか。そうであるとすると、彼を「収穫はしない」とされる「永遠の少年」の悪しき面を持つ存在と結論付けるのはやや早急に過ぎるかもしれない。

しかしそうはいても、「永遠の少年」タイプを連想させるレオナルドの資質は依然として多くある。ただ、それらは決してマイナスのイメージを帯びておらず、むしろ林氏が楽観的すぎるとして斥けた、ノイマンの解釈、すなわち「自己」イメージの可能性を持つものとしてではないだろうか。前述のとおり、「永遠の少年」元型には肯定的側面と、否定的側面とがある。見方を変えることで、これまで否定的側面とされていたタブロー作品の

少なさといった問題をもういちど捉えなおしてみた。更に、レオナルドがユング心理学でいうところの個性化過程を実現させ、「自己」イメージを確立させていた可能性についてもう少し考察を続けたい。

ヨーロッパの近代精神の中におけるアニマの現れとしての『アンナと聖母子』、『モナ・リザ』についてはすでに別のところで述べたので、ここでは触れないが、これらの名画の影に隠れて、つい見落としがちになるが、実は個性化過程、「自己」イメージと深く関わる可能性のある作品群が存在する。それが「この世の没落」を表した一連の素描と手記である。ガントナーによれば、この種のもは早くは1485年の素描と覚書に見られ、晩年に至るまで、様々な変奏を経て繰り返し現れる。最初期、レオナルドは水の循環という問題に多大な関心を寄せ、その循環が滞って地球の奥深くに留まり、それが地熱により蒸発、地中で爆発が起り、炎とともに地球上のものを焼き尽くすというヴィジョンを提出している。その後、アルメニアでの古代の大洪水の可能性に興味を寄せ（アルメニアはノアの子孫の住む土地とされており、アララト山もここにある。）、世界が水没するというヴィジョンに変化。地質学的研究の成果からノアの洪水説はその後捨象されるが、終生彼はノアのイメージに惹かれ続け、地球の水没のヴィジョンは長く彼の中に留まり続ける。そして、年を経るにつれそれらのヴィジョンはレオナルドの関心の中心部分を占めるようになり、特に大洪水がこの世の全てのものを洗い流し、やがて地球そのものも終焉の時を迎えるというヴィジョンは、彼の中で確信に近いものにまで至っている。

この点についてセルジュ・ブランリは1456年、アルノ溪谷で猛威をふるった竜巻についてマキアヴェリが『フィレンツェ史』の中で触れていることに着目している。溪谷はヴィンチ村に近く、この年レオナルドは4歳である。さらにまた、1466年、1478年にもアルノ川が氾濫して甚大な被害を引き起こしている。これら、レオナルドが現実に関与したことが、彼の大きなトラウマになったとブランリは推測しているのであり、「フロイトがこうした資料を知らなかったために、不正確なハゲタカよりも、むしろこの件について探求しなかったのは残念なことである。」と述べている。(10)

しかし実際に彼の残した素描や手記を見ると、単に個

人的なトラウマの表れとは思えない、圧倒的な力を感じる。『アンナと聖母子』の背景にあるものが、単にレオナルドの二人の母親であるといったフロイト的解釈を超えて、ユングが元型理論から更に深い解釈を試みたのと同じく、ここでも彼の大洪水のヴィジョンを別の角度から見る必要があるのではないか。

「水」をシンボルとしてみたとき、それはまず何よりも無意識を表わす。ユングは火と水とを対比させ、プロテスタント的な火の Geist に対し、生命の源である水は常に低いほうへと流れる psyche にあたるとしている。⁽¹¹⁾レオナルドが執拗に水の動き、水の流れにこだわり、それに魅せられたのは、彼が豊かな無意識を有してきた証左と言える。しかし、彼のイメージする水は暴力的な力を持つものであり、静かに水をたたえる湖だとか、豊かな海、やさしい流れの川といったものからは程遠い。実際にレオナルドの手記から一節を引用してみよう。

また二三の山の山崩れは谷底に落ち込んで、すでに堤が破れて、巨大な波を立てて狂奔する増水した河水の堤となる。そのうち最も大きな波はかかる谷の村や街の城壁に突き当たってこれを滅ぼすであろう。そして上述の街の高い建物の廃墟は凄まじい砂塵をあげ、水は煙のように高くあがり、竜巻は降りしきる雨にさからって昇るであろう。

しかし増水した水は、自分をとじこめる湖じゅうをぐるぐる廻ってすすみ、渦を巻きながら各種の障害物につきあたり、泥まみれの泡を空中にはねあげ、そして再び落下して、衝突した相手の水を空中に飛散させる。また衝突した場所から逃れ去る円形の波は、自分の勢いで、自分と反対の方へ動いている他の円形の波の動きのうえを縦断して進み、衝突がおこなわれたのち、その基底からはなれることなく、空中に再びはねあがる。(ウィンザー、12665)⁽¹²⁾

この、暴力的ともいえる表現はいったいどのように解釈すべきだろうか。

ガントナーはフランソワ1世の招きによってイタリアを離れ、フランスに移った後のレオナルドが絵画制作をせず、専ら世界の没落をテーマとした素描を描き続けた

ことに注目する。レオナルドの才能に心酔していた国王が、彼のあらたなタブローをほしがらなかったはずはないが、かの地での彼の新たな絵画は『洗礼者聖ヨハネ』一点のみと考えられている。レオナルドを晩年訪れたベアティスの手記に、彼は右手の麻痺のために絵が描けないとあることは有名だが、彼が左利きであるためにこの理由付けはどう考えてもおかしいと多くの人が考えてきた。

そこで、晩年のレオナルドにとっては、大洪水の素描と手記を製作し続けることこそがなにより重要であり、そこに芸術家としての彼の昇華過程を見ることができるとガントナーは主張する。

先ほど述べたように、レオナルドはノアの大洪水説を比較的早く捨てたが、そのイメージは彼を魅了し続けていた。しかし、晩年の彼のヴィジョンの中にはノアの箱舟の救済は存在せず、人も動物も全てが滅びてしまい、その後には絶対の静寂しか残らない。

このようなヴィジョンを描くために、『最後の晩餐』で、あれほど完璧な遠近法を完成させたレオナルドが、敢えて奥行きのない画面を選ぶ。(この点について、ガントナーは近代抽象絵画の先取りをレオナルドに見ている。)また、彼は硬筆のペンを使わず、チョークを次第に多く採用し、更に柔らかく、全てが溶解してゆくイメージを強調する。このような圧倒的な力を持つプレフィグラツィオンの前では、フィグラツィオンは最早、必要でないばかりか許されもしないとガントナーは述べている。

おそらくここでは、もともと最終のフィグラツィオンなど許さぬ対象を、レオナルドは描いているということにほかならない。すなわち、絵画におけるフィグラツィオンとは、なにか色という手段が使われる場合には、特定の形成過程の、ひとつ持続の幻覚が僅かあることはあるにしても、常に終結をいみするものだからである。だが終わりの終わりにきたものは、その本性上すでに持続的ではありえない。そして造形芸術の表現は常にただ経過の進展を写すということしかできないのである。しかもこの場合には、その過程に本当の終末などあるはずもない。⁽¹³⁾

このように見てゆくと、ブランリが幼少時のトラウマ

により、洪水のヴィジョンに拘泥したと推論づけていることについては、やはりあまりに楽観的に過ぎるのではないか。レオナルドのヴィジョンは何かもっと得体の知れないもの、人智を超えた何かを感じさせる。

再びガントナーに戻ろう。この様な終末のヴィジョンをローマでの不遇に起因するとする考え方があることを紹介し、ガントナーはこれを明確に否定する。更にまた、普通であれば、地球没落のヴィジョンなどというもの人は人を戦慄させ、悲嘆させるものであるはずだが、レオナルドにはそれもないという。彼は、全く淡々と、地質学的事実に基づいて推測し、自らの神話的イメージを重ね合わせて素描しているのである。

ガントナーは更に進んで、レオナルドは思想家、哲學家として考察を続け、黙示録的終末幻想をも超越し、最終的に東洋のニルヴァーナとあい通じる「無」の概念にまで到達していると見ている。(コーデックス・アランドルの中でレオナルドは、「われらのもと、かずある大いなるもののなかでも、無は王国を占める。」と記している。)

ここで再度、ユング心理学の観点からレオナルドの終末のヴィジョンを見ておこう。それは何よりも無意識の最も奥深くに沈潜してゆくような大洪水のヴィジョンである。そこでは何もかもが水に押し流され、全てが無に帰してはいるが、レオナルドはその事実を淡々と受け入れ、常識的に見ればこの上なく凄まじい終末のヴィジョンを激しい中にも抑制を保って描ききっている。ユングは自己認識が深まると共に、無意識からの働きかけが強くなり、その際の無意識とはもはや個人的なものではなく、集合的無意識からのものであるとしている。この、集合的無意識からのヴィジョンを持つ人物は、精神的に豊かな人であるといえるが、心的にプリミティブな場合はそれに囚われてしまい、いわゆるノイローゼなどの障害に苦しむことになる。しかし、偉大な創造はこの深みからの働きかけによることが多く、すぐれた芸術家のヴィジョンはそれをコントロールし、ひとつの作品に作り上げることができる点で、心的障害を持つ人のヴィジョンと決定的に異なる。(14)

彼の残した作品の数々、そしてこの晩年のヴィジョンをもう一度包括的に振り返ると、やはり筆者はノイマンが述べたように、レオナルドは「個性化」を達成し、様々

な困難の中にあって得がたい「自己」を獲得していたと見たい。個性化についてユングは心的狂気をおおる元型を意識に統合してゆくものだとも述べている。レオナルドのヴィジョンを「心的狂気」と呼ぶことに無論、ためらいはある。まず何より、レオナルド自身がこれらのヴィジョンを地質学的、科学的研究からの帰結とみなしていたのであるから。しかし、出発は確かに科学であっても、その考察が深化するにつれ、彼の集合的無意識内容が次々とイメージ化されたものと見る事ができる。素描と手記とを照らしあわせて、ほぼ年代順に考察すると(はっきりした年代のわからないものも確かに多々あるのだが)、まずはノアの洪水を思わせるキリスト教的終末が描かれ、次にはポセイドンといった、神話的神々が登場する。そして最終的には全てが水の中に消えてゆくのであり、それはまさに、無意識の深みへの沈潜に対応していると言えるだろう。その過程でレオナルドが見つけた「心的狂気」は、凄まじいものだが、類まれな彼の芸術的資質、さらに無意識をコントロールする力がそのイメージ化に成功するのである。

確かに彼は「永遠の少年」の資質を持ち、そのために多くの困難に出会いもしたであろうが、最終的に「永遠の少年」が内包する最も得がたく実り多い内的世界を実現させたと考えて良いのではないか。このように充実した内的世界を持つものは、現実の社会においても人間的に安定し、充足している。片桐氏は、レオナルドが雄弁で、上品にして優雅、他人とのコミュニケーションをそつなくこなし、天才にありがちな性格的偏向が見られないことについて、謎と評しているが、ユング心理学的に見ると、こういったことは個性化過程を達成した人物の特徴であり、決して謎ではない。

このようなレオナルドの生涯はヴァチカンの『聖ヒエロニムス』と私には重なり合って見える。この絵は良く知られるとおり、長らく行方がわからず、ふたつに切り取られ、ひとつは古美術商で、もう半分は靴屋の床机となっているところをナポレオンの時代に発見されたものである。驚くべき発見のされかたであり、レオナルドのサインもないが、彼の真作であることを疑われていない数少ない作品のひとつである。

ヴァチカンの並み居る傑作に圧倒されながらこの作品の前に立つと、それは未完のうえ、絵画としては到底考

えられないような使われ方をしていたため、実に奇妙な修復のあとがあり、まことに痛々しい。ピエトロ・マラーニは、ヒエロニムスの左手の表現に失敗していること、透視図法と解剖学的見地から不完全な部分があることにレオナルド自身が不満で、それゆえこの作品が未完のまま放棄されたとみている。⁽¹⁵⁾しかし、それにもかかわらずこの作品は、迷路のような美術館のそこここから饒舌に語りかけてくる他の諸作品の激しすぎる迫力を忘れてしまうほど素晴らしいのである。様々な絵画作品の巨大なピラミッドの頂点に立つというよりむしろ、それを超越したところにあるという気がしてならないのだが、ともかくこの、外的要因に翻弄され続けても他を圧倒する輝きを持つ作品と、同じく困難な時代状況や生い立ちと向き合って戦ったレオナルド自身が重なって見えるのである。

ところで、最終的にレオナルドが到達した地点が東洋的な意味の「無」の境地であるのか、それともそれとは違った意味合いを持つのか、更に深い考察が必要であろう。また、ガントナーがどのような意味合いで「ニルヴァーナ」という用語を使っているのかもあわせ、現時点でそれらについて何か結論めいたことを述べる能力は筆者にはない。この点については今後の課題としたいが、ただ、ユングはニルヴァーナを両極からの解放、中庸の真理であると述べており、そのユングと関係の深いエラノス会議において1966年、ガントナーが彼の学術的総決算となる講演をおこなっているという事実が、中村二柄氏によってガントナーの前掲書巻末に指摘されていることを付け加えておきたい。⁽¹⁶⁾

冒頭筆者はレオナルドの脱神話化が進んでいると述べた。本論はその流れに逆行するものになってしまったかもしれない。しかし現時点では芸術家としても、また一個の人間としてもレオナルドという人物が、はかりしれぬ未踏の地に立っていたというほかはないという気がしている。

注

- (1) 林道義, 「ユングと学ぶ名画と名曲」, 2003, 朝日出版社 p.80
- (2) 林道義, 同 p.86
- (3) M.L.フォン・フランツ, 「永遠の少年 星の王子様の深層」, 1982, 紀伊国屋書店 松代, 椎名訳 p.7
- (4) 河合準雄, 「影の現象学」1976, 思索社 p.57
- (5) C.G.Jung, “Zur Psychologie des Kindarchetypus” 1940, Warter Verlag K.W.9(1) pa.298
- (6) M.L.フォン・フランツ, 同 p.9
- (7) 片桐頼継, 「レオナルド・ダ・ヴィンチという神話」, 2003, 角川選書
- (8) 片桐頼継, 同 p.232
- (9) ヨーゼフ・ガントナー, 「レオナルドのヴィジョン 大洪水と世界の没落をめぐる」, 1992, 美術出版社 p.211
- (10) セルジュ・ブランリ, 「レオナルド・ダ・ヴィンチ」, 1996, 平凡社 五十嵐見鳥訳 p.409
- (11) C.G.Jung, “Über die Archetypen des Kollektiven Unbewussten” 1935, Warter Verlag K.W.9(1)pa.38
- (12) 「レオナルド・ダ・ヴィンチの手記」1954, 杉浦明平訳 P276
- (13) ヨーゼフ・ガントナー, 同 p.276
- (14) C.G.Jung, “Die Struktur des Unbewussten” 1916, Warter Verlag K.W.7 pa.275
- (15) Pietro C.Marani, “Leonard da Vinci” 2000, Harry N. Abrams INC, p.96
- (16) ガントナー, 「レオナルドのヴィジョン」中の, 中村二柄氏による訳書付録, 「ガントナー最晩年の一文について」による指摘。