



ミケランジェロと《ダヴィデ》

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-05-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中江, 彬 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004595

ミケランジェロと《ダヴィデ》

中江 彬

はじめに

ローマで古代彫刻を勉強したミケランジェロ・ブオナッローティ（二四七五—一五六四）は、一五〇一年六月から一五〇四年にかけて身長四一〇センチメートルの裸の巨像《ダヴィデ》（図1—a）を完成させた。フィレンツェの美術家たちによる一五〇四年の彫刻設置場を諮問する会議は、フィレンツェ大聖堂正面設置案などを審議したが、結局、政庁舎入口前の設置を承認して政治的意味を付与した。政府側は、最初から設置場所を庁舎前と想定していたらしく、その旨は当然ミケランジェロに指示されていたであろう。¹ 《ダヴィデ》の写真ではこの彫刻の頭部は極端に大きく見えるが、高い台座上では全体的調和がとれるように設計されている。このように《ダヴィデ》の意義は、巨像が高い台座に設置された状態で鑑賞したと

きその造形精神が理解されるのである。ではミケランジェロはなぜ高い台座の彫刻を設計しようとしたのか、なぜ《ダヴィデ》の顔は右を向くのか、そしてとくに、なぜ《ダヴィデ》は奇妙にも投石器を背中に担ぐのか、という点を本稿で再検討してみたい。

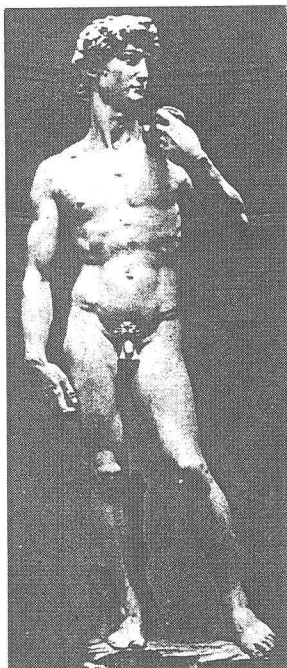


図1—a ミケランジェロ作《ダヴィデ》（三三—一四）年、アカデミア美術館

一、《ダヴィデ》の投石器

ミケランジェロの《ダヴィデ》の意義は、巨大な全裸の若者ダヴィデが恐るべき敵ゴリアテにまさに投石器で石を投げようと身構えた、怒りと殺意の瞬間の表現にあると理解されている。³² 《ダヴィデ》そのものは巨像であり、敵はもっと巨人ということであるから、これは凄まじい巨人族の戦いということになる。敵は鑑賞者の想像の中にしかないもので、それを見る者は、想像力によって精神的な空間に引きずりこまれる。その精神的空間が近代的な広場―緊張の空間―を生み出すことになるのであるが、この作品が殺意を示しているといえば怪訝に思う人もいるだろう。遠くから見ると、牧歌的な男がふと右を眺めたかのように見えてしまうからである。この彫刻において、トルナイが言うように、怒りは眉間の皺と膨れあがる鼻腔（図1―b）、そして投石器の石をにぎりしめた右手に浮かぶ血管からしか分からない。したがってこの彫刻に怒りを見るためには、近くから見詰め、聖書におけるダヴィデの役割を知っていなければならぬことになる。この作品は、西欧における広場で公開された裸体彫刻としては、初めて露骨に性器を示した巨像であり、裸一貫というべき全裸性がこの作品に意義を与えている。

この巨像の全裸表現の根拠としては、一四九八年から一五二二年

までフィレンツェ政府の外交官であったニコロ・マキャヴェッリ（一四六九―一五二七）の『君主論』（一五二三年）の傭兵に関する箇所が挙げられる。³³

「サウル王は、彼を激励するために、自分の武器を彼につけさせた。ダヴィデはその武器をちょっと身につけて見たが、これは自分には十分に使いこなせないと言って早速辞退した。そして自分の投石器と短剣をもって敵に立ち向かったのである。つまり、他人の武器というものは、あなたの背中からずりおちるか、重荷になるか、それともあなたが窮屈を忍ぶのか、そのいずれかになるものである。」³⁴

常備軍をもたない小国フィレンツェを懸念して常備軍の必要性を説くこの文章は、他人の武器では戦えないと警告する。自分の武器をもてば戦争では有利であるし、ダヴィデのように小さい国でも勝てることを暗示させる。ミケランジェロもまたフィレンツェが自分の武器以外にはなにも持たないことを露骨に示すべく、造形上で全裸にしたことになる。敵が見えないのは、省略という造形精神とともに、敵が都市の内部に潜むことも暗示しているよう。

このダヴィデの戦闘的姿勢についてはかなり議論されたが、ひと

つだけ忘れられていることがある。それは、《ダヴィデ》が、投石器の紐を背中に担ぐ姿勢（図1-b）である。投石器を背中に回せば、投石器から石をとっさに飛ばすにはかなり時間がかかろう。事実、このような姿勢のダヴィデは皆無なのである。

ドナテッロ（一三八六—一四六六）が制作した幾つかの《ダヴィデ》（Washington, National Gallery ; Firenze, Bargello）や、ヴェロッキョ（一四三五—一八八）の《ダヴィデ》（一四七〇年



図1-b 《ダヴィデ》の顔



図1-c 《ダヴィデ》の背面

頃、Firenze, Bargello)を見ると、それらは投石器の紐をぶらりと下げる場合が多い。もちろん闘争後の瞬間だから、投石器の紐をさげているのであろうが、そもそも投石器が遠心力を利用して投げられるものである以上、下げて使うのが合理的である。だから、ミケランジェロの《ダヴィデ》の姿勢は、考えてみると実に奇妙であり、そのために、この作品同様、怒りに満ちて武器を背中に隠す図像が別にあるのか検討しておく必要がある。このような造形はミケランジェロの場合、まず二つが考えられる。

ひとつの手本は、ミケランジェロが一四九七年頃ボローニャで制作した《聖ドメニコの墓碑のための聖プロクルス》（Bologna, San Domenico、図2-a）である。片手でもてるほどではないこの小彫像には、巨像《ダヴィデ》に劣らぬ体全体の迫力と、憤



図2-a ミケランジェロ作《プロクルス》ボローニャ、サン・ドメニコ教会

りを表す細部表現がある。拳を握り締めて前進するプロクルスの肩問には皺が寄り、左手は背中中に回した外套をつかみ、▲ダヴィデ▼の仕草の前例がここにある。伝承によれば、聖プロクルスはディオクレティアヌスの軍隊の将校であり、三〇四年のキリスト教徒大虐殺のとき迫害に辟易して、ポローニャのキリスト教徒を助けるためにローマ皇帝の大使マリウスを殺害して殉教したと信じられていた。しかし、この情報からは作品の意義は分からない。では背中の中的外套は何を意味するのか。ロバートソンの短い論文が大変貴重な示唆を与えるように、この彫刻の背中(図2-b)を斜めに横切り足まで届く長い外套にはプロクルスが隠した長い斧があるはずなのである。ロバートソンによれば、一般の図像事典類では示されない▲聖プロクルス▼独自の図像内容を知るための手掛かりは、フィレンツェの大司教アントニウス(一三八九—一四五九)が書いた『年代記』の



図2-b <<プロクルス>>の背面

末尾の次の文章であるという。

「キリスト教徒たちを迫害すべく皇帝によって派遣されたマリウスはこの使命を、力によって残忍きあまりなく遂行していたので、この卑劣さに焦躁感を抱いたキリスト教徒の兵士プロクルスは、外套の下に斧を隠し、夜にマリウスの館に行き、こっそりと忍び込み——彼が予約していた話をせずに——斧をマリウスの頭に振りかざした。マリウスが床に倒れるや、プロクルスは静かに去った。後に、あるユダヤ人の裏切りで、その殺害が発覚した。捕えられるとプロクルスは、その死は私のせいだ、と誇った。このために、彼は剣で首を落とされた」。

ロバートソンが聖人兵士と呼ぶプロクルスには、まさにフィレンツェ人好みの僭主殺しのテーマが込められている。もちろんこの緊迫感は、ミケランジェロがポローニャに来る直前までフィレンツェで制作していた▲ラピタイ族とケンタウロス族の戦い▼と同じ気迫である。プロクルスの左手に衣を持つ動作はドナテッロの作品にすで見られるもので、若いミケランジェロがドナテッロの▲預言者エレミア▼(一四二七—三五、Firenze, Museo dell'opera del Duomo)に学んだものであろう。殺人は、ミケランジェロの作品

▲ラピタイ族とケンタウロス族の戦い▼ (casa Buonarroti) の僭主殺しというテーマも想起させる。僭主殺しはフィレンツェでは、ヘラクレスの僭主殺しという寓意によって共和国家フィレンツェのエンブレムとなっていた。それは右手に棍棒をもち左手にネメアのライオンの皮を持つヘラクレスであるし、さらにフィレンツェ大聖堂北口の柱飾りの、右手に棍棒を左手に肩にかけたライオンの皮をもつヘラクレスの浮き彫りが問題になろう (cf. Marlis von Hessert, *Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz*, Weimar: Wien: Köln, 1991, fig. 7)。後者に▲プロクルス▼の右手を見ることもできるにしても、それだけでは不十分である。

二つ目の手本と考えられている作品は、ニコラ・ピサーノ (一二一〇/一五頃—一二七八/八四頃) の手になるピーサ洗礼堂の説教壇の▲剛毅 (Fortezza) ▼ (図3) である。片方の手を肩のところまでもたげるこの

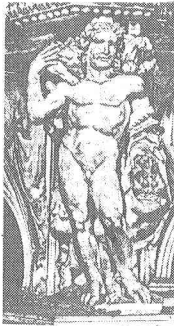


図3 ニコラ・ピサーノ作《剛毅》
ピーサ、洗礼堂

彫刻は、マックス・ザイデルによれば、ローマのテルメ美術館の▲ヘラクレスの石棺▼の中の棍棒を左手に、ライオンの皮を右手にぶら下げたヘラクレスが手本であるという⁽⁸⁾。その裸体像もミケランジェロの▲ダヴィデ▼の裸体にだけでなく、左手の仕草にも手本を与えたと考えられる。ヘラクレスは大体、裸体で表現されたので、ピサーノの作品同様にその裸体のイメージがミケランジェロの作品にも侵入するのは当然であろう。

ヘラクレスは遅くとも一二七七年には確実にフィレンツェ共和国のシンボルになっていたのである (cf. von Hessert, *op. cit.*, p. 7)。とくに、フィレンツェ共和国政府の書記官長であった博識なコルッチョ・サルターティ (一二三三—一四〇六) の論文『ヘラクレスの功業』が独裁者打倒のヘラクレスというイメージを強調していたのである⁽⁹⁾。だからフィレンツェ共和国の象徴ヘラクレスのイメージが▲ダヴィデ▼に侵入しても不思議ではない。

二、ヘラクレス

ミケランジェロのヘラクレス的な▲ダヴィデ▼は高い台座に置かれているので、仰ぎ見ると強烈な印象を与える。このように高い台座に彫像を置くことは、一五世紀には、パドヴァにあるドナテッロの▲ガッターメラータ騎馬像▼や、ヴェネツィアにあるウエロッキョ

の△コレオーニ騎馬像▽に見られるが、ミケランジェロの△ダヴィデ▽のように高い台座上の単独像が広場に設置されたのは初めてであり、これが美術史上で重要な意義を獲得するのは、高い台座の上に置かれた戦士としての裸体巨像という点にある。このような高い台座に置かれた裸の巨像を背後から見ると、この像の突出した臀部の大きさには圧倒され、その立体感が強烈に感じられるのである。

では、△ダヴィデ▽の丸彫り彫刻の立体的な造形方法の手法となりうるものが、ローマに滞在したミケランジェロにあったのだろうか。作者が不明な素描△勝利のヘラクレス▽（図4）やマルティン・ヘームスケルクの素描△コンセルヴァトーレ宮殿前の古代彫刻群▽（図5）によって分かるように、高い台座に設置され下から臀部を見上げるヘラクレスの彫刻が一五三四年頃のローマにあったようである。この素描中のヘラクレスの彫刻は、△フォーロ・ボアリオの勝利のヘラクレス▽（図6）である。この彫刻は現在、コンセルヴァトーレ宮殿にある二メートル四〇センチメートルのブロンズの巨像である。現在、この彫刻は、四角い低い台座にのせられているが、ヘームスケルクが見たときは大理石を積み上げた高い台座に設置されていた。それは一五三五年に、ヘームスケルクの素描の前景にある円い低い台座に移されたという¹⁰。それ以前は、いつからか不明だが、高い台座の上にあった。この彫刻がカピトリノの丘



図4 作者不詳《勝利のヘラクレス》



図5 マルティン・ヘームスケルクの素描
《コンセルヴァトーレ宮殿前の彫刻群》



図6 ▲フォロ・ボアリオの勝利のヘラクレス▽

カピトリノ美術館

に移されたのは一四七一年頃であろう。なぜなら、多くの建造物造営を推進した典型的なルネサンスの教皇シクストゥス四世が、カピトリノの丘を美術館にしようとする計画し、そこに彫刻を移転させたようだからである。

もちろん、古代彫刻がカピトリノに収集されはじめたのは、一五世紀中頃より前であるが、シクストゥス四世は、すでに集められていたものに別の作品を加えた美術館を構想し、一四七一年一〇月一四日の教皇勅書でこの建設を決定している。¹¹⁾ このような点から、あの台座も一四七一年以降に作られただろう。

▲フォロ・ボアリオの勝利のヘラクレス▽については、大プリ

ニウス（二三―七九）の『博物誌』で「勝利のヘラクレス」と呼ばれる所以を次のように説明している。

「彫塑像がイタリアにとって身近なものであるし、また古い歴史をもつものであることは、家畜市場にあるヘラクレスの像によっても示される。それはエウァンドロスによって捧げられたもので『勝利のヘラクレス』と呼ばれている。そして凱旋行進の際は勝利の衣装で正装させられる。そしてまた、ヌマ王によって捧げられた両面ヤヌスによっても示される。これは戦争と平和を指示するものとして崇拜され、その像の指は一年の三五五日を示すように、そしてヤヌスは時の継続の神であることを示すように並べられている。また全世界に散在するいわゆるトスカナ神像なるものは、エトルリアでさまって作られたものだとすることは疑いを容れない。…そして、イタリアにおける造像の起りはたいへん古いのである。…肖像を丸彫りで現す技術のそもその起源は、ギリシア人がプラスチック（彫塑）と呼ぶ技術を取り扱うところで論じるのがより適切であろう。というのはその方が青銅像製作の技術は古いから。¹²⁾」

ブロンズ像の起源を論じるプリニウスの説明では、この彫像はか

つてフォーロ・ボアリオすなわち牛市場の彫刻であった。このように、文献の裏付けをもつ彫刻が発見されて、鑑賞のための新しい場所に移されたとき、いわゆるルネサンスはその姿を明確に見せ始める。このような時期のローマに、ベルトルドとポリツィアーノの教養をもつ若き天才ミケランジェロが新進の彫刻家として登場するのである。彼が、あの彫刻を見逃すはずもなく、この高い台座の上の臀部の大きな巨像を帰郷後に、二倍大きい▲ダヴィデ▼へと変えたと思像してもおかしくはなからう。

ローマのヘラクレス像は、臀部の大きさ、コントラポストの姿勢、振り向く姿勢という点でミケランジェロの▲ダヴィデ▼と類似する。性器丸出しの大胆さはミケランジェロ的である。巨像▲勝利のヘラクレス▼の象徴的な勝利はもっと大きい▲ダヴィデ▼の中で、もっと内面的な勝利へと変換されたようである。

ミケランジェロのこの大理石像とあのブロンズ像との相違は、両腕を体に密着させるかどうかにあり、その相違はブロンズと大理石の素材の違いにも起因するだろうが、▲ダヴィデ▼が両腕を体に密着させるのは、ひとつの石からひとつの彫刻というルネサンス固有の彫刻観に従っているからにはかならない。彼は、牢獄に閉じ込められているかのように石の中に閉じこめられた人体を彫り出すのである。大理石彫刻とは、ミケランジェロにとって、ブロンズのように

に「付加する」ものではなく、「取り去る」ものであり、▲ダヴィデ▼は両腕を体に密着させることでブロンズのヘラクレス像にない、石のように硬くなった内面の緊張感を関節の硬直によって見せるのである。

このようにミケランジェロのダヴィデは勝利直前の緊張感を体の細部と顔に集中させているが、それでも、身体の全体的な輪郭はブロンズ像の▲ヘラクレス▼のようにリラックスしているように見せているのである。ミケランジェロは、▲勝利のヘラクレス▼からそのリラックスした輪郭を略奪するが、その左手にもつ果実、すなわちヘラクレスが一一番目の功業において辛苦の末にヘスペリデスの苑から略奪してきたという黄金のリングのモティーフにも魅力を感じたようである。今度はミケランジェロが、このヘラクレス像から勇氣の象徴たる黄金の果実を略奪し、そして▲ダヴィデ▼の投石器の石に変えてしまったかのように見える。もちろんこのモティーフの盗用はすでに、たぶん一四四〇年代のドナテッロの▲ブロンズのダヴィデ▼(図9)に見られ、そこではこのモティーフは気障に
 派手に手の平を返させた新



図9 ドナテッロ▲ブロンズのダヴィデ▼
フィレンツェ、バルジェッロ美術館

しい貴族的で優雅なマニエラ（作法、手法、型）となった。一方、ミケランジェロは、大きな右手に果実¹¹石を隠匿させてダヴィデの緊張感を強調する。この隠匿の手法はやはり黄金の果実を隠す別の彫像にもあると考えられる。

三、¹²《休息のヘラクレス》

現在、カピトリノ美術館には、ギリシアの彫刻家リュシッポス（前三七〇生）の¹³《休息のヘラクレス》¹⁴（図7）があるが、それは現在ナールポリにある巨大な古代彫刻¹⁵《ファルネーゼのヘラクレス》と同様、消失した原作の模作である。このヘラクレスはライオンの皮を掛けた木に左腕で寄り掛かり、黄金のリングを数個隠した右手を

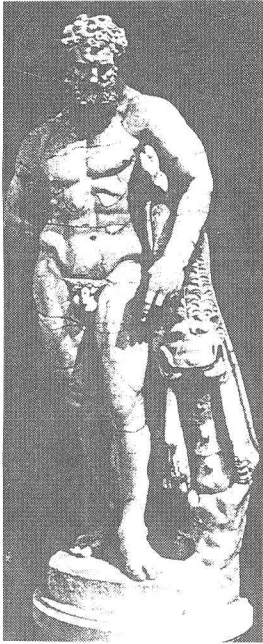


図7 リュシッポス作¹³《休息のヘラクレス》¹⁴の模作、カピトリノ美術館

腰に回して、休息するかのような姿勢で、次の獲物を狙うかのように何かを見詰めている。このように手に黄金のリングを隠す動作と、ミケランジェロの¹⁶《ダヴィデ》¹⁷の右手に握りしめられた石は無縁には思われぬ。ミケランジェロは¹⁸《ダヴィデ》¹⁹を制作中に、フランスの将軍ローアンに贈呈すべくフィレンツェ政庁が注文した²⁰《ブロンズのダヴィデ》²¹のために、ルーヴル美術館所蔵の²²《ブロンズのダヴィデのためのスケッチ》²³（図8）を描いていたが、このダヴィデは、手の平を返して背中に当て、石を握り²⁴《休息のヘラクレス》²⁵と似た手のモチーフを示すからである。

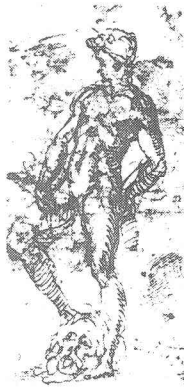


図8 ミケランジェロ作
《ブロンズのダヴィ
デのためのスケ
ッチ》

このようなポーズの利用は、フランスの将軍ローアンの要望が当時フィレンツェ政庁舎に飾られていたドナテッロの²⁶《ブロンズのダヴィデ》²⁷（図9）のような作品をとのことであったためであろう。²⁸その作品もやはり手の平を返して石を握っているからであり、その手本は、現在（当時はローマにあった）フィレンツェ政庁舎の大広

間にある古代ギリシアの彫刻家プラクシテレス（紀元前三七五―三三〇年頃制作活動）の作品のコピー△ヘルメス▽が考えられているが、ミケランジェロは今度は、△休息のヘラクレス▽を手本に選んだようである。

△休息のヘラクレス▽を手本にしたミケランジェロの作品が前屈みになる点で、緊迫感があることはいうまでもない。ミケランジェロがこのリュシッポスの模作を、その所有者であった枢機卿フランチェスコ・トデスキーニ・ピッコロミニ（一四四〇頃―一五〇三）のローマの宮殿で見たと思われる。ミケランジェロは、一五〇一年八月一六日に△ダヴィデ▽の制作契約をしたが、その直前の六月一九日には、この枢機卿（一五〇三年九月二二日―一〇月八日まで教皇ピウス三世となる）と△ピッコロミニ家墓碑▽制作のための契約を結んでいたからである。ミケランジェロはその枢機卿をローマで知っていたにちがいない、帰郷するとすぐに墓碑制作の契約がなされたのであろう。ミケランジェロがそのヘラクレス像をすでに知っていたことを、ミケランジェロの作品△階段の聖母▽（一四九六年頃）、Firenze, Casa Buonarroti）の手の平を返す幼児キリストが示している。このように背中に手をまわし、手の平を返すポーズの手本は、ひとつは現在ウッフィツィ美術館（廊下）のそれほど大きくない彫刻△休息のヘラクレス▽（図10）である。この作品は、

ミケランジェロの師ギランダイヨ、またはその一派の△休息のヘラクレスのデッサン▽（図11）から分かるように、フィレンツェで見られることもできた。もちろんこの作品は細切れになって地中から発掘されたらしく、破片を寄せ集めた修復品であり、その手の部分は完全に新しい材料で補修されている。このような修復はローマにあった△休息のヘラクレス▽でもなされていて、地中から粉々になって

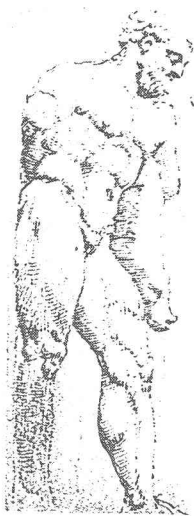


図11 ギランダイヨ派
《休息のヘラクレス》
の模写

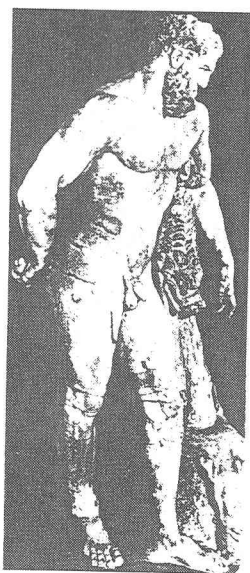


図10 《休息のヘラクレス》
ウッフィツィ美術館

発掘された作品は、直ちに復元修復が開始されていたのである。そのような復元活動に弾みをつけたのが、まずローマでの教皇シクストゥス四世による一四七一年のカピトリノ美術館の整備であっただろう。

フィレンツェの△休息のヘラクレス▽の補修年は不明であるが、その消失した手が本来腰にまわされ、手の平を返しているとの情報は、きっとローマから来ていただろう。フィレンツェの△休息のヘラクレス▽は、修復跡から分かるように、手の部分は新しい石で修復されている。残念ながら、それを筆者が見たとき、その重要性に気づかず、その新しい石を詳しく観察しなかったので、その修復年を推定することはできない。それがメディチ家庭園でベルトルドたちによって一四八九—九〇年頃になされたかどうかも分らないが、可能性は少しはある。前に述べたギルランダイヨ派の模写素描ではまだ手が補修されていないが、ギルランダイヨ（一四四九—九四）が教皇シクストゥス治下のローマでシステイナ礼拝堂の壁画△最初の使役のお召し▽を一四八二年に描いたとき、中央のキリストの左手を腰にまわして手の平を返させている点から推測すると（cf. *La Cappella Sistina*, Novara, Tokyo, 1986, pp. 60-61.）ギルランダイヨはローマで△休息のヘラクレス▽を見ていたにちがいない、その情報を明敏な弟子ミケランジェロが察知しないはず

がない。その結果、△階段の聖母▽の幼児キリストの手の平を返すことになったのかもしれない。ちなみに、キリストに、古代的、貴族的なポーズをさせたのは、筆者が知るかぎり、ギルランダイヨが最初——聖母にこのポーズをさせたのはピエロ・デッラ・フランチェスカの△妊娠の聖母▽（Monerchi）が最初——であろう。

さて、ウッフィツィの△休息のヘラクレス▽の復元がいつなされたかは不明だが、フィレンツェでそのような復元と補修のための場所を提供していたのは、その都市国家の権力集中に成功したロレンツォ豪華公（一四四九—一四九二）であった。権威を誇示すべく一四八九年にフィレンツェで、新たに豪華な大宮殿の建設と大きな道路への拡張を計画した豪華公は、そのための建設造営所をサン・マルコ修道院の横に整備した。それが、コンデイヴィによれば、ミケランジェロが通った「学校のような」メディチ家彫刻庭園なのである。ここでは、従来のラルガ通りにあった宮殿（リッカルディ宮殿）と当時計画中の新宮殿を飾るために、断片で発掘された古代彫刻の修復、新しい彫刻の制作、建材の調達が意図され、メディチ家庭園はいわば学校のような観を呈していた。彫刻の実技指導と修復作業の手ほどきは、ドナテッロの弟子であったベルトルド・ディ・ジョヴァンニに任せられ、さまざまの修復が本格的になされ始めたのである。ともかく、当時フィレンツェで△休息のヘラクレス▽の手の平

を返すポーズが知られていたのは確かである。

さらに、手の平を返すポーズはすでにドナテッロの別の作品にも見られた。△休息のヘラクレス▽をすぐに直感させるのはドナテッロがパドヴァで制作した浮き彫り△サロメの舞踏▽の階段の下にいる前屈みの男である。フィレンツェではサン・ロレンツォ教会の扉の人物にもそのポーズが見られるので、ドナテッロは△休息のヘラクレス▽を知っていたことを証明しているし、そうであれば、ローマの△休息のヘラクレス▽は早くからあったことになる。それはたぶん、最初のルネサンス的教皇であるピウス二世（在位一四五八—一六四）が収集していたのであろう。ピウス二世は美術に造詣が深く、その美術顧問で友人はアルベルティ（一四〇六—一七二）であり、アルベルティの友人はドナテッロであった。アルベルティも教皇も、多作家リュシッポスに詳しいプリニウスの『博物誌』第三四巻を読んでいたから、リュシッポスの作品は彼らの関心の的だったろう。

さらにドナテッロの弟子ベルトルドを連れてミケランジェロもローマの△休息のヘラクレス▽知り、最初のローマ訪問のときこの彫刻を見に行った可能性は大きい。そのことをピウス二世の家系の墓碑をシエナ大聖堂の内部に建てる契約が裏付けるように思われるのである。しかも、このように断片をつぎ合わせた彫刻が珍重されていたことは、ミケランジェロの最初のローマ訪問の契機を与えていた

のである。

ミケランジェロは、メディチ家分家のロレンツォ・ディ・ピエルフランチェスコ・デ・メディチ（一四六三—一五〇三）の示唆で、一四九六年に△眠れるキューピッド▽を地中から発掘された古代彫刻のように見せかけるべく部分的に壊し、古色をつけて、ミラネーゼという商人に売却した。ミラネーゼはそれをローマに持参し、枢機卿リアリオに古代作品として売却したのである。メディチ家に唆されたミケランジェロが故意にそれを枢機卿に売ったという嫌疑をかけられ、その真相釈明の旅が、ミケランジェロ最初のローマ滞在の動機であり、その結果、彼は一五〇一年までの約五年間、ローマに滞在することになり、そこで、△バッカス▽と△ヴァティカンのピエタ▽を制作することになったのである。

四、マルシアスとアポロン

ローマ滞在での最初の異教的な大理石像△バッカス▽（Firenze, Bargello, 図12）は、ローマにあった△休息するヘラクレス▽や、さらにカピトリノの丘の△勝利のヘラクレス▽の影響を濃厚に示しているように思われる。△バッカス▽は、ヘラクレスの持ち物であるネメアのライオンの皮を別の獣——コンデイヴィーによれば、ブドウが好きな虎？——の皮に変え、黄金のリングをぶどうの房に変

47 ミケランジェロと《ダヴィデ》

この作品は、ヘームスケルクの素描△ガッリ邸庭園とミケランジェロのバックカス▽ (Berlin, Staatliche-Museum, 図13) から分かるように、発掘された古代作品のように見せ掛けかけられていた。一五三〇年代でもまだ、その彫刻は、左手と盃を欠き、発掘さ

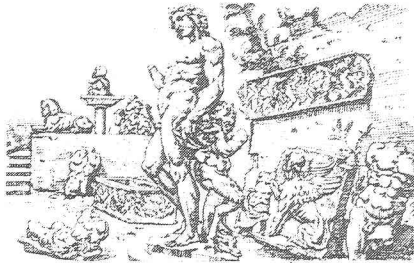


図13 ヘームスケルクの素描
《ガッリ邸庭園のバックカス》

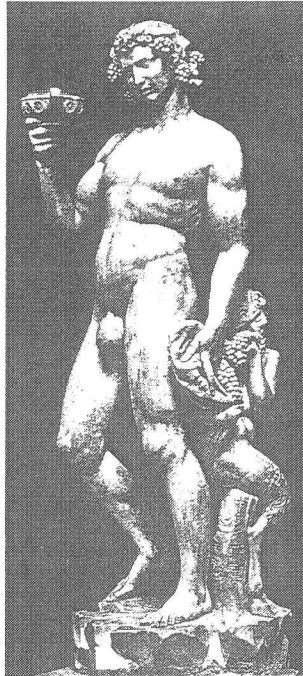


図12 ミケランジェロ作△バックカス▽
フィレンツェ、バルジエッロ美術館

れた骨重品のように見えたのである。この彫刻は、教皇シクストゥス四世の甥でローマ最大の新宮殿（現在のカンチチェリア）の所有者であった枢機卿ラファエーレ・リアリオ（一四六一—一五二二）の注文で制作が開始されたが、その枢機卿が——一四七八年のパッツィ家の陰謀事件でメディチ家に幽閉されたことがあるためか——購入を渋り、結局フィレンツェの銀行家ガッリによって購入され、ヘームスケルクの素描が示すように、いつからかは不明だが、別の骨重品とともに庭園に置かれた。

この△バックカス▽が右手に持つ獣の皮は、ウイントが推測するよう⁽²³⁾に、プラトンの『饗宴』におけるアルキピアデスのソクラテス評を想起させるのである。『饗宴』では、ソクラテスは皮を剥がれるマルシアスにたとえられ、内面の真実をあらわにするソクラテスのいわゆる産婆術が剥がされた動物の毛皮によって示されるのである。ミケランジェロの場合は、獣の皮の中に隠されてたがどうの房——真理——にシレノスが体をよじって貪り食べる。ここでバックカスは、酒盃——ミケランジェロは表現していない——を高々とあげて、バックカスの勝利を告げる。この盃を持ち上げるモティーフには別の古代のバックカス像に手本があったかもしれない。

しかし△バックカス▽は、「勝利のバックカス」と言えるほど△勝利のヘラクレス▽の仕草を思わせ、この体験が△ダヴィデ▽を「勝利

のダヴィデへ変える仕方をミケランジェロに自覚させたように思われる。つまりダヴィデもまたライオンを退治していたので、 Δ ダヴィデ ∇ の投石器の皮の紐帯をヘラクレスの棍棒や剥がされたネメアのライオンの皮に、投石器の中に隠された石をヘラクレスの黄金のリングに見立てることができるからである。

このように推測すると、ミケランジェロの類推思考はもっと増殖し、マルシアスとアポロンとダヴィデの関連へも及んだと思われる。というのは Δ ダヴィデ ∇ の勝利がもっと確実になるためには、単に強靱というだけでは不十分だからである。勝利者とは完全でなければならぬ。最初に筆者は、聖書の知識がなければ、 Δ ダヴィデ ∇ は体格のいい美男子が肩に何かを担いで何かを振り向いたという印象しかうけないと述べておいた。ところが、 Δ ダヴィデ ∇ は恐るべき戦士だったし、外見では、まず裸体の滑らかさと輪郭によって肉体美を誇示し、次に細部表現によって怒りと殺意を示していた。柔和な印象と恐ろしさの同時共存がこの Δ ダヴィデ ∇ の特徴である。その反するように見える性格は、特殊な人間、いわば「神のとき」者にふさわしい特質なのである。

この表現はシニョリア広場で Δ ダヴィデ ∇ の横に設置されたパッチョ・バンディネッリ（一四八八一—五六〇）の一五三四年の作品 Δ ヘラクレスとカクス ∇ と比較したとき露骨になる。後者は壮年の

無骨なトスカーナ公国の脅迫的な用心棒であり、一方、 Δ ダヴィデ ∇ は美男子のイメージで太陽神アポロンの勝利神にも近付いている。

Δ ダヴィデ ∇ の左向きの美男という特徴がまず思い起させるのは、一五〇六年頃ユリウス二世がヴァティカンのベルヴェデーレに飾らせた古代彫刻 Δ ベルヴェデーレのアポロン ∇ （Vatican, Belvedere）である。この彫刻は一四九〇年から一五〇〇年頃のギリランダイヨ派の Δ ベルヴェデーレのアポロンの素描 ∇ （Escorial, Cod. Escorialensis, 図14）では両手が手首から欠けている。ミケランジェロが Δ パッカス ∇ で右手を壊したのはこの模倣なのかもしれない。ミケランジェロは、当時、サン・ピエトロ・イン・ヴィ

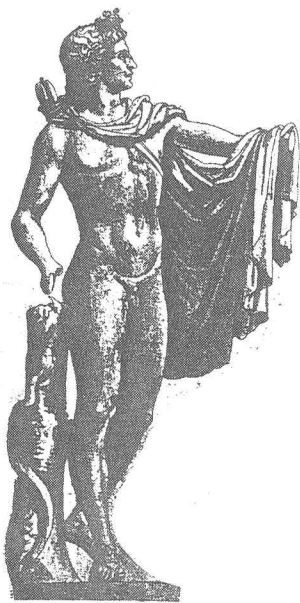


図14 ギルランダイヨ派 Δ ベルヴェデーレのアポロンの素描 ∇

ンコリ教会にあったその彫刻を、その板機脚（後のユリウス二世）から見せてもらったらしく、そのためにユリウス二世は教皇になると彼に自分の墓碑を注文したように思われる。このローマ体験からミケランジェロは、▲ベルヴェデーレのアポロン♀に触発され、▲ダヴィデ♀の頭部を左にむけた全裸像にしたことは十分に考えられよう。

ミケランジェロが▲ベルヴェデーレのアポロン♀の裸体の美しさに反応したのは、このアポロンが、走りつつ左に向かって左腕の弓を射た瞬間を表現しているからにはかならない。このアポロンの矛盾した性格が、ミケランジェロの心を捕え、▲ダヴィデ♀の外見と内面の矛盾した姿に応用されたのかもしれない。そのことを想像させるのは武器である。アポロンは矢筒を背中に担いでいる。この背中に担ぐという行為が、ミケランジェロの▲ダヴィデ♀の背中に回した投石器という造形の理由を幾らかは説明するように思わせる。まさに、ミケランジェロは自分の▲ダヴィデ♀にヘラクレスの動作や裸体のイメージを滑りこませただけでなく、▲ベルヴェデーレのアポロン♀の若々しい、そしてすらりとした体格まで滑りこませ、同時に冷酷な狩りの神のイメージまで滑りこませる。ウエルギリウスが『アエネイス』第二巻一一三行以降で、アポロンの白矢の裁きの恐怖を表現するように、アポロン神は美しいが冷酷な審判の戦士

であるが、同時に、楽器の名演奏家でもあり、ダヴィデと酷似する。マキャヴェッリが『君主論』で引用した箇所の前は、旧約聖書ではダヴィデの性格を規定している。

『彼は血色のよい目のきれいな、姿のうつくしい人であった。主はいわれた。』『立ってこれに油をそそげ。これがその人である』。サムエルは油の角をとって、その兄弟たちの中で、彼に油をそそいだ。この日のうちからのち、主の霊は、はげしくダヴィデの上に臨んだ。…さて主の霊はサウルを離れ、主から来る悪霊が彼（サムエル）を悩ました。サウルの家来たちに彼は言った。『こらんなさい。神から来る悪霊があなたを悩ましています。どうぞ、われわれの主君が、あなたの前に仕えている家来たちに命じて、じょうずに琴をひく者をひとり捜させてください。神から来る悪霊があなたに臨む時、彼が手で琴をひくならば、あなたは良くなられるでしょう』。そこでサウルは家来たちに言った。『じょうずに琴をひく者を捜して、わたしのものと連れてきなさい』。その時、ひとりの若者がこたえた。『わたしはベツレヘムびとのエッサイの子を見ましたが、琴がじょうずに、勇気もあり、いくさ人で、姿の美しい人です。また主が彼と共にいます』。…ダヴィデはサウルのもとにきて、彼に仕えた。サウルはひじょう

に「これを愛して、その武器を執る者とした」。

ダヴィデは姿が美しく優れた戦士であり、琴も上手であって、これらはまさにアポロンの特徴でもあった。これらの共通性をミケランジェロは、△ベルヴェデーレのアポロン▽を手本として、△ダヴィデ▽において融合させ、右向き動作と、武器の矢筒を背中にまわすモティーフを略奪したにちがいない。アポロンもダヴィデもリらないし琴の名手である。アポロンの楽器はメディチ家が収集していた赤玉髓のカメオ△アポロンとマルシアス▽（図15）から知ること

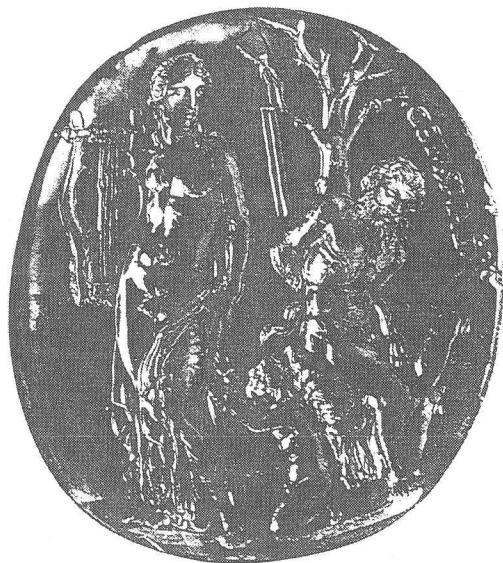


図15 メディチ家の《アポロンとマルシアス》ナーポリ、国立美術館

ができる。ちなみに、その作者は多分、アレクサンドリアからシーザーとともに来たディオスコウリデスで、彼はアウグストゥスの鼻眞の細工師であったという。

このカメオでは、アポロンは、右手にリラ、左手に撥（ばち）を持ち、その横には木に縛られたマルシアスが、根元の岩に置かれたライオンの皮に座っている。ここでは、楽器競演の勝者アポロンが敗者マルシアスの皮を撥で剥ごうとしていて、マルシアスの笛の師匠オリュポスは、アポロンの足にすがりついて刑罰をせめよう懇願している。しかしその懇願はむなし。なぜなら、勝者アポロンは同時に厳しい審判者だからだ。このカメオは、本来、アントニウスに対するアウグストゥスの勝利が意味されていたらしく、アポロンが勝利者の意味を持っていたことは明らかである。そのような意味を直感したミケランジェロは△バックカス▽において、この紅玉髓のカメオのマルシアスとライオンの皮を応用して、勝利者アポロンを勝利者バックカスの姿に変換していたようにも思われる。なぜなら、アポロンとその足元のオリュポスが、バックカスとその足元のシレノスに変えられたように見えるからである。

同様に、ミケランジェロは、△ダヴィデ▽の中にヘラクレスの姿とともに、美しいが冷厳な勝利者アポロンの姿を滑りこませ、投石器の革紐をマルシアスの剥がされた皮——ヘラクレスではライオン

の皮——とその中に隠されたぶどうの房——ヘラクレスでは黄金のリンゴ—のように見せ掛けて、形態の類似によって関連しあう新しいダヴィデの複合イメージを創造したのである。

おわりに

本稿で問題にしたのは、ミケランジェロの《ダヴィデ》の姿形と仕草に隠された隠喩である。ダヴィデを聖プロクルスの勝利や、ヘラクレスとアポロンの勝利と結びつけ、そして最後にダヴィデがサムエルのダヴィデであることによって、予型論的にキリストの勝利となる。しかも、彼らは聖書的であれ神話的であれ、美しくもあれば、怒りに満ちてもいる。このように古代彫刻のさまざまなイメージと、旧約聖書や聖人のイメージを混交させた新しい政治的イメージの創造は、とくにミケランジェロにおいて盛んになる。

ミケランジェロは《ダヴィデ》制作中に、彫刻の《ダヴィデ》の右の腕の習作と《プロンズのダヴィデ》を描いたルーヴル美術館所蔵の素描の隅に「ダヴィデは投石器で、私は弓で。ミケランジェロ (Davide cholla Flomba e io chollarcho, Michelagnolo)」と書き込んでいた。この弓とは、もちろん彫刻に穴をあけるドリルの弓形を示すが、ミケランジェロは、弓を持つ《ベルヴェデーレ》のアポロン^④の姿にドリルを持つ自分の姿を連想させ、自分をアポロ

ンの神格と合体しようとしたのではないだろうか。このように、語呂合わせ、形態上の類似、意味上の関連によって新しい人格を類推によって創造し、それらを社会変革の契機にしようとする意気込みはルネサンスの思想全般に共通する興味深い現象であり、それゆえルネサンスは文学的美術的であり隠喩的である。このような思考法は、美術であれ、政治であれ、旧約の世界や古代世界をまさに現代の予告編とみなす、神学的な予型論の発想法に基づいている。

もうすこし後にミケランジェロが、システーナ礼拝堂天井画で旧約と新約の連続性を予型論的に表現したように、ルネサンスには聖アウグスティヌスの予型論の強烈な復活が認められる。そして、メディチ家に居候していた新プラトン主義者たちがその予型論に熱中していたことも知る必要がある。たとえ宗教的なものへの嫌悪があれば、マキャヴェッリの政治論にもそのような予型論的発想は浸透しているはずである。問題は、神話であれ聖書であれ史実であれ、過去の英雄たちの姿と救世主をいわずハイブリッドして、新種の救世主を創造することであった。ミケランジェロの《ダヴィデ》は、このような予型論的に増幅したダヴィデの隠喩的なイメージなのであり、その姿は、ヘラクレス、アポロン、プロクルス、そしてキリストという勝利者の複合した姿として現れる。しかし、炎に包まれ昇天したヘラクレスにしろ、受難後に復活したキリストにしろ、共

に死のイメージがまとわりつくが、死なくして復活はありえない。その死をミケランジェロは手の平を返すか、腰にあてるかした手で示すのである。複合イメージの文献学的研究はバロルスキーによって見事になされたが、本稿では具体的に図像上の関連でその複合イメージを追及したつもりである。ヴァザリーは、この再生を希求する△ダヴィデ△の複合イメージに、いわば洗礼者ヨハネを凌ぐギリストような姿を見て「実際のこの作品は、現代や古代の彫刻、あるいはギリシアやローマのあらゆる彫刻から名声を取り去ってしまった」と書くことができたのであろう。

註

- (1) Charles de Tolnay, *Michelangelo*, I, Princeton, 1969, p. 152.; Saul Levine, *The Location of Michelangelos David: The Meeting of January 25, 1504*, in *The Art Bulletin*, LVI, March 1974, p. 48.; 拙稿「フナテッロ作『ユダヤット』の設置場所変遷について」、大阪府立大学『人文学論集』第一集、七二頁。
- (2) Charles de Tolnay, *The Thought of Michelangelo*, New York, 1964, p. 8.
- (3) Valerio Guazzoni, *Michelangelo Scultore*, Milano, 1984, p. 40.; 邦訳『彫刻家ミケランジェロ』、森田義之訳、岩崎美術社、一九九二年、五九頁。
- (4) マキアヴェリ『君主論』（世界の名著一六）、池田謙訳、中央公論、昭和四一年、一〇〇頁。
- (5) H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, 1963, p. 22. フナテッロの作品△マルテッリ家のダヴィデ△(National Gallery of Art, Washington D. C., 一四二〇年から一四三〇年頃か?)は、ゴリアテの首を足元に置き右手に投石器の紐を下げている。投石器の中には石がまだ残っている。ジャンソンによれば、この彫刻はフナテッロの弟子ベルトルドが所有していたであろうという。しかも若いミケランジェロはこの作品を見たことがあると、コンディヴィの言葉から推測している。おそらく、メディチ家庭園にいた頃ミケランジェロは見たにちがいない。この作品が興味深いのは、ミケランジェロがしばしば使用するような手の平を返すモチーフが現れていることである。ダヴィデは左手の手の平を返している。この彫刻をフナテッロの作品としてなく、ベルナルディーノ・ロッセリーノに帰属させる議論に関して
- † Ursula Schlegel, *Problemi Interni al David Martelli*, in *Donatello e il suo Tempo*, Firenze-Padova,

1966, pp. 245-258. やさひをかく区無ひついで

- Alessandro Parronchi, *Donatello e il Potere*, Firenze-Bo-logna, 1980, pp.129-137. この議論についていく能力は筆者が目そのまじらなうが、少なへとも気になるのは、タヴァーチの手の平を返した左手である。ドナテッロの《フロンヌのタヴァーチ》とは違ひ、このキティーフの手本は同たさうか。それら二、リッパのプラチヌスタ神殿にあるエウマッチオの浮き彫り《タヴァーチ》もまた、《マルテッリ家のタヴァーチ》同様、投石器をあげる表現がなされてゐる。この作品について U. Schlegel, *op. cit.*, fig.13. (シッレーゲルはこの作品を別の作家に帰してゐる) 及び Alessandro Parronchi, II 'ghugante' di Agostino di Duccio, in *Prospettiva*, 53-56, 1988-1989, pp. 227-235, fig.16.
- (9) David Alan Robertson, Michelangelo's *Saint Proculus* 'Reconstructed', in *The Art Bulletin*, December 1989, Vol. LXV, No.4, pp. 658-660.
- (10) *Ibid.*, p.660. cf. J. Walker, 'The *Cronicles of Saint Antonius: A Study in Historiography*', Ph. D. diss., Catholic University of America, 1983, 97, n. 157.
- (11) Max Seidel, Studien zur Antikenrezeption Nicola

Pisanos, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XIX, Heft 3, 1975, pp. 307ff. fig. 19.

- (9) Coluccio Salutati, *De Laboribus Hercules*, ed. B. L. Ullman, Zürich, Padova, pp. 217-228.; Margrit Lisner, Form und Sinngehalt von Michelangelos Kentaurenschlacht Mit Notizen zu Bertoldo di Giovanni, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIV, 1980, pp. 299-344. サルターティは「ケンタウロス族とは暴力的な人間たさのことであり、僭主と同じである。…彼らは、人間の顔をもつが、獣のように彷徨して(襲ひかかり) 傲慢ゆえに自由の尊厳を生かすことにならう」と述べたし、クリストフォ・ラングイー(一四二四—九二)は「狂った僭主の無謀な企ては、クラクレスによつて抹殺された」とか、「クラクレスをまねる指導者はあらゆる人間のふちべたしかに最も征服しがたう」と述べた。
- (10) Phyllis Prayer Bober and Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture A handbook of Sources*, Oxford, New York, 1987, p.129.
- (11) Rodolfo Lanciani, *Storia degli Scavi di Roma, E Notizien intorno le collezioni romane di antichità*

Vol. I, 1989, pp. 93-95.

- (12) 中野定雄・中野里美・中野美代訳、『プリニウスの博物誌』、雄山閣出版、昭和六一年、第三四卷一六、一三七四頁。
- (13) ルドルフ・ウィトコウアー『彫刻』（池上忠治監訳）、中央公論美術出版、平成六年、五章（盧山公一訳）を参照。Rudolf Wittkower, *Sculpture*, Penguin Books, 1991, pp. 113-126.
- (14) Phyllis Prayer Bober and Ruth Rubinstein, *op. cit.*, p. 165.
- (15) Charles Tolnay, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, Novara, 1975, p. 37-38.
- (16) *Ibid.*, p. 37. 本書では「ローマン將軍関連の」ことが述べられていて、《休息のクラテレス》との関連は述べられていないわけではなからう。
- (17) Alessandro Parronchi, *Donatello e il potere, Firenze*, 1980, p. 105.
- (18) Cf. Martin Weinberger, *Michelangelo Sculptor*, London, New York, 1967, p. 93. 掃蕩してすなわれた契約の保証人はローマのヤーコボ・カッリである（このカッリが「ローマで《ピッコロロマーニ祭壇》の話が進んだと思わせる。その祭壇の《聖ペテロ》の手は《ダヴィデ》に似ている。その理由
- は、右手になにかを握っているように見えるからであり、その手にはきつと石が握られているのだから。なぜなら、ペテロとは石を意味するからである。証明はできないが、《休息のクラテレス》や《ダヴィデ》との関連から、黄金の果実のイメージに誘因されたからだと思われるのである。
- (19) Paolo Moreno, *Il visibile nascosto: Ercole nel 'Giudizio' ed altro antico in Michelangelo*, in *Prospectiva*, 33-36, Aprile 1983-Gennaio 1984, pp. 150-156, figs. 15-16.
- (20) Caroline Elam, Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVI Bd., 1992, Heft 1/2, p. 61. : 拙稿「リケランジェロ作 《ケンタウロスの戦い》と美術アカデミアの手本としてのメディチ家庭園について」ルネサンス研究会編『ルネサンス研究』の巻、一九九五年、二四頁。なほ、その早い時期の修復作業については、次を参照。Francesco Caglioti, Due 'Restauro' per le antichità dei Priami Medici: Mino da Fiesole, Andrea del Verocchio e il 'Marsia' rosso degli Uffizi, in I, *Prospectiva*, 72, pp. 17-42... I, in *Prospectiva*, 73-74, 1994, pp. 74-96.

- (21) Stefano Borsi, *Giugliano da Sangallo I Disegni di Architettura e dell'Antico*, Roma, 1985, pp. 441-453.; 拙稿「上掲論文」※タンタノロス…※「三十一三二頁。
- (22) Ascanio Condivi, *Michelangelo La Vita, Revisione e Introduzione e note per cura di Paolo d'Ancona*, Milano, 1928, pp. 60-66.; Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, Vol.1, pp. 15-16.
- (23) Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Penguin Books, 1967, pp. 172-173.; エドガー・ウイント著(田中英道・藤田博・加藤雅之訳)『ルネサンスの異教秘儀』、晶文社、一九八六年、一四三頁。
- (24) Phyllis Prayer Bober and Ruth Rubinstein, *op. cit.*, pp. 71-72.
- (25) Dacos-Grote-Giuliano-Heikamp-Pannuti, *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico Repertorio delle gemme e dei vasi*, Firenze, 1980, pp. 53-57.
- (26) ヴァンロウヤー、上掲書、一一八頁。 Wittkower, *op. cit.*, pp. 102-103.
- (27) Cf. Ester Gordon Dotson, "An Augustinian interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling", in *The Art Bulletin* LXI, 1979, Part I, pp. 223-256.
- (28) Cf. Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose*, Pennsylvania State University Press, 1990.
- (29) G. Vasari, *op. cit.*, p. 22. "E veramente che questa opera ha tolto il grido a tutte le statue moderne et antiche, o greche o latine che elle si fussero." ヴァザリー『ルネサンス画人伝』、「ミケランジェロ」(田中英道・森雅彦訳)、白水社、一九八二年、二二九頁。(なかえ まき子、西洋美術史教授)