



ミケランジェロ作「最後の審判」に隠されたバツカス祭

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/10.24729/00004655

ミケランジェロ作「最後の審判」に隠されたバッカス祭

中 江 彬

はじめに

伝記作者ツァーリが伝えるブラック・ユーモアのうちに、ミケランジェロの作品「最後の審判」(図1)の中の裸体表現を非難した儀典長ビアージオ・ダ・チエゼーナの地獄落ちほど有名で強烈なものはない。この有名な話しは当時から喧伝されただけでなく、多くの作家によって今日にいたるまで伝承されてきた。この話しの表層は単なる芸術家の報復であるにしても、このエピソードをエピソードたらしめているのは、その時代の宗教問題を衝き続けた問題である。つまり、それは教皇の権限問題である。それは当時では、ルターの宗教改革に対してローマ・カトリック教会が答えるべき問題を含んでいた。ミケランジェロは、その問題への解決策をこの壁画の図像上でキリスト教的典礼儀式と異教的なバッカス祭の秘儀とを



図1 ミケランジェロ作「最後の審判」 1537-41, Vaticano, Cappella Sistina

対比させて、思考したようである。本稿が明らかにするのは、ミケランジェロによるこのパックス祭の画像の大胆な応用例である。

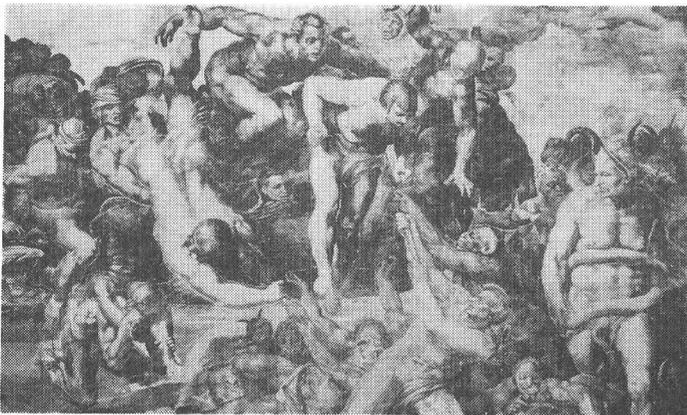
一、伝承の核

ヴァザリーはこう報告している。公さて、本筋にたちかえると、ミケランジェロは、パウルス法王が見に来たときはすでに作品の四分の三以上を仕上げていた。その際、法王のお供で礼拝堂にいた儀典長の謹厳居士たるビアージョ・ダ・チゼーナ氏は、どう思うかと聞かれたので、いとも荘厳な場所にたくさんの裸体像を描いたのはなんとも不敬なことだ、裸体像はふまじめにもその恥ずかしいところまで見せている。法王礼拝堂用の作品ではなく、風呂屋か宿屋向きの作品だ、と言った。おかげでミケランジェロは不愉快になった。それで報復してやろうと思ひ、彼が出ていくや、彼を全然見ないで、地獄の王ミノス(図2)の姿にして、実物大に描き込んだのである。それは悪魔たちが群がるなかで、両脚を大蛇にまきつけられていた姿であった。ビアージオ氏は、法王やミケランジェロに、それを取り除いてくれるように頼みこんだが無駄であった。いまでも見られるとおり、やはりそれを記念に残しておいたのである。⁽¹⁾そのエピソードは専ら裸体表現の適性論という範疇でのみとりあげられているが、しかし、この奇妙な話しにリアリティを与えているのは、裸体表現への非難とは別の要素であるように思われる。と

いうのは、まじめなビアージオがなぜ地獄の王として描きこまれたかというよりも、なぜ消してもらえなかったのかという疑問が残るからである。ビアージオは教皇パウルス三世とミケランジェロにその削除を懇願したが聞きいれられず、現代までもその悲惨な姿をさらすことになったのである。

このエピソードは、芸術と宗教の相克という興味深いテーマを齎すが、それにしてても奇妙なのは、教皇パウルス三世の立場である。教皇パウルス三世は、メディチ家で教育をうけ、メディチ家出身の教皇レオ十世に重用さ

図2 「罪人たちを糺すミノス」



れたので、芸術愛好家としての一面をもち、クレメンス七世の死後にミケランジェロを御用芸術家として拘束し、システイーナ礼拝堂やバオリーナ礼拝堂の壁画を描かせた人物であったにしても、教皇が芸術家の裸体表現に絶対的賛同を示しているように見えるのは奇妙である。これは現実にはありえた話なのであろうか。

ヴァザリが得意とする面白い話しは、芸術家の地位向上のための神話創造としての仕掛けになる場合が多いが、このエピソードに無気味なりアリティを与えるのは、一五五〇年の「ミケランジェロ伝」初版では伏せられていた儀典長ピアージオの実名が、一五六八年の再版では明記されている事実である。このような実録物への変化を許したのは、一五六〇年にフィレンツェで出版されたL・ドメンティーキの著書『貴顕及び民間人の冗談・皮肉・悪ふざけ』において、このエピソードが実名入りでとりあげられ、しかも教皇パウルス三世のつぎの言葉が加わっていたからである。≪ピアージオ殿、ご承知のように、余は神より天上地上における権限を賜ったが、しかし、余の権威は地獄までは及んでいない、それで余が貴殿を救うことが出来なくても、我慢してください⁽²⁾。≫

ヴァザリはローマで再版した「ミケランジェロ伝」ではこの教皇の言葉を採用してはいないので、この教皇の権限問題に係わる内容が、実際に教皇パウルス三世自身から発せられたものであるかどうかは確かめようがない。しかし、ドメンティーキが伝えるパウル

ス三世の言葉は、興味深い事柄、つまり教皇の権限についての考察を誘発するのである。教皇が、自分には地獄に墮ちた者を救済する権限はない、というのも奇妙である。ここでは、虚構の絵画世界と現実とが混乱させられているからであり、まして権限がないという理由で放置してしまうというのも、話としては興味深い、現実ではありえたのであろうか。この問題に関しては殆んど問題にされなかったが、現在考えられている耳の長いミノスがピアージオではなく、それらの一群の上の落ちる一群の中の背中を見せて大きな眼をあけて振り返る男がピアージオであるという説もある⁽³⁾。パロンキ教授は、ピアージオを地獄の王ミノスにしたのは、ヴァザリの作りの嘘であるという。パロンキ教授は、地獄の王ミノスの頭髪の縮れから、一五三七年にロレンツォに暗殺されたアレックスandro・デ・メディチと見ている。ヴァザリが『ミケランジェロ伝』初版刊行をフィレンツェのメディチ家の出版業者のもとおこなった一五五〇年当時、その地獄の王ミノスがメディチ家のアレックスandro・デ・メディチであるとは書けないからという。たしかに地獄の王ミノスが、ピアージオの肖像画が残っていない限り、ピアージオの顔と一致するとは言えないだろう。

地獄の場面には多くの人物が描かれてはいるが、特徴のある顔は少ない。パロンキ教授がピアージオと推定する人物のいる群像の中には、顔が見えるのは、ただその人物にすぎない。だから、ピア

ジオがどれかを推定するには、地獄の王ミノスと背中を見せて振り返る人物しかいないことになる。ともかく、ヴァザリが伝える話しの実態は不明なのである。この話しは、一五五三年にローマで出版された『ミケランジェロの弟子アスカーニオ・コンディヴィ著』『ミケランジェロ伝』には、一切触れられていない。これだけ有名な話しをミケランジェロから聞かなかったというのか、あるいは、コンディヴィにはそのような話しは馬鹿馬鹿しいと思えたのか、については解らない。

二、ミノスと大蛇

ドメンティキが伝えるミケランジェロのブラックユーモアは、その話しの内容が事実であるかどうかを問わず、教皇制度の限界を衝くからこそ伝承に値する。ヴァザリの報告では曖昧にされたその問題点は、教皇が地獄に墮ちた者まで救済できるかどうかという点に関係していて、教皇が地獄に描かれた儀典長を職権上から救済しなかったというところにあるだろう。つまり、そこから極めて官僚的な教皇の姿があらわれ、権力と権威を持つと民衆には信じられていた教皇の方も実はブラックユーモアの対象になってしまっている。逆に、一介の芸術家が高級官僚を手玉にとる痛快さがある。

その問題からは、もし地獄にいる者まで救済できると教皇が主張すれば、かならずその発言を咎める一団がいたことを推察させるの

である。教皇が天上と地上の者だけを救済できるとすれば、死後の蘇りの後の最後の審判Vにおいて、教皇の権限は及ばないということになってしまふ。そのように考えると、どのようにして人は救済の保証をうることができるだろうか。どのように良心的に、正しく、不当な利益をあげないように努力したとしても、そのことが最後の裁きに堪えられるものかの保証は確実ではない。では、人々は免罪符を購入すればいいのであろうか。

このように分析すれば、ヴァザリやドメンティキの伝えるエピソードにおいて、ピアージオが地獄の王ミノスの顔として描きこまれたという点は、極めて非論理的である。なぜなら地獄の王ミノスは、最終的に地獄の審判者であるからだ。ピアージオは、この審判者に裁かれる者でなければならぬから、そして地獄へ墮ちた者であるから、パロンキ教授が指摘したように、ピアージオは地獄へ落ちる一群の中に潜むはずであろう。この点からも、ヴァザリは意図的に話しを曖昧にしているのと思えないが、しかし、ピアージオが地獄の王ミノスの顔で描かれたというとき、論理性が破壊されて、ピアージオは教皇への復讐を計るのである。つまり、ピアージオは地獄に落ちたとはいえず、地獄の王ミノスになって、逆に教皇の死後に教皇そのものを裁くかもしれない、という逆説が生じてしまふ。ブラックユーモアは、連続的に論理性が破壊されていくとき生じる。このようにヴァザリとドメンティキの伝えるエピソード

ドは、一旦定着してしまおうと、その毒気は異様な迫力をもつだろう。実際に、地獄の王ミノスの図像は、実にサディスティクな面をもつのである。

地獄の王ミノスの典拠は、部分的にはダンテの「神曲」地獄編第五歌にある。△こうして私は第一の園谷（たに）から下って、第二の園谷へ降りた、この方が園は少し狭まり、それだけ苦痛も激しいとみえて呻き声が洩れてくる。そこにミノスが仁王立ちで形相も凄まじく歯がみしている。入り口で罪業を糺し、刑を下す、ミノスが尾を捲いた数に応じて、罪人は下へと墮とされる△⁽⁴⁾。

このように、まさに地獄の王ミノスは△罪業を糺し、刑を下す△のであるが、慈悲神ではなく、地獄の王ミノスがこの判決をするところが奇妙である。この「神曲」のミノスは尾を巻いているが、ミケランジェロのミノスは蛇を巻いている。このような蛇のイメージはエトルスクの墓碑絵画にある、と言われているが、この蛇は実に奇妙である。この蛇は、ミノスの尾なのであろうか。蛇の尾はミノスの背後に延びているが、頭部がミノスの股間に入り込み、ミノスのペニスにかぶりついている。極めて△グロテスク△(Folnar)⁽⁷⁾なこの蛇は、ミノスの顔に見える剃き出した歯や長い耳とともに自虐的である。

この蛇はミノスの体を二重に縛りあげているが、このように蛇が巻き付く図像は、システイーナ礼拝堂のミケランジェロの壁画にお

いては、二度現れる。

このミノスの位置の天井上部のスパンドレル（三角小間）には、「青銅の蛇」が描かれている。

モーゼの十戒の取得にいたる途中で生じた事件がテーマのその絵では巨大な蛇が不信仰な人々を締め上げる（民、二一章）。この図像は一五〇六年に発見された「ラオコーン群像」(図3)の大蛇がモチーフになっている。形態上での連想が、ミノスの蛇にも登場したのであろうが、同時に、そのミノスの形はヘラクレスのような肉体をもつことから、ミケランジェロには、ミノスをヘラクレスの物語りとの類推で考察したのではないかとも思われるのである。

三、ヘラクレス

地獄の王ミノスは、ヘラクレスのような肉体を持つが、そのためにはなんらかの手本があったと推定できる。この地獄の王ミノスに



図3、「ラオコーン群像」の模作
Firenze, Accademia di Belle Arti.



図4、「ヘラクレスの功業の石棺」のアウトゲイアースの家畜小屋の清掃の後の場面、ローマ帝政期、Firenze.

良く似た図像は、フィレンツェのポーボリの庭園にある「ヘラクレスの功業の石棺」(図4、Firenze, Giardino di Boboli)の中にある、その左向きの立像は左肩から腰に降りた衣の下部を右手で握りしめる。この布は地獄の王ミノスでは蛇に変化する。しかも、頭髪は巻毛である。このような体格の良い直立像は、フィレンツェのパラッツォ・ヴェッキオの入口に、ミケランジェロの「ダヴィデ」と並んで設置されているミケランジェロの敵バツチョ・バンディネリリの彫像「ヘラクレスとカクス」(図5)のヘラクレスを想起させさせる。このヘラクレス像も前述したポーボリのレリーフが手本になり、向きが逆になったかのようなものである。この彫像はミケランジェロが制作することになっていたもので、メディチ家をめぐる悪夢のような闘争の果てに、バンディネリリから制作権を奪われたものであって「最後の審判」の契約が結ばれた一五三四年に完成していたのである。だから、ミケランジェロがそれを地獄に落とすという考えがないわけでもないだろう。

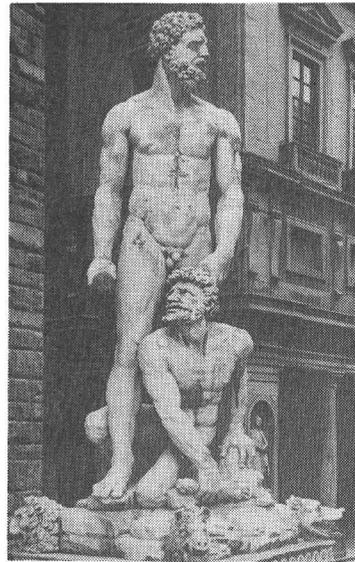


図5 バンディネリリ作「ヘラクレスとカクス」1534, Firenze.

このようなヘラクレスの形の壁画への応用は壁画の主要人物の多くに及び、古代彫刻や古代石棺レリーフからの転用が観察されるのである。パオロ・モレーノ(1983)は、「最後の審判」における使用例を次ぎのように示した。⁽⁹⁾聖母のすぐ左側で背中を見せて十字架を持つ「聖アンドレア」には、「ヘラクレスとディオメーデの馬」(Mantova, Palazzo Ducale)のヘラクレスを使い、その聖アンドレアの横のらくだの皮をもち体を正面にむけて聖母の方を見る(「洗礼者ヨハネ」には、リシッポスの模倣「休息するヘラクレス」(Firenze, Palazzo Pitti)が使用されているという。らくだの皮はネメアのライオンの皮の応用である。さらにひざまづく女性をいたわるようにして半屈みで立つ「聖アンナ福音」にも、その「休息するヘラクレス」の左側面で使用されている。

以上のよ

うに、ミケランジェロがヘラクレスの功業の古代モティーフを使つて聖人たちの様々の苦難、迫害を表現しているように思われる。この点は、キリストの右

下の剝がれた自分の皮を持つ「聖バルトロメウス」(図6)の形にも指摘できる。その聖バルトロメウスは、明らかにヘラクレスとネメアのライオンの皮との応用であると思われるからである。

一般的なヘラクレス像は北の天球図に現れるヘラクレス座である。ここではヘラクレスは右手にこん棒を持ち、左手にネメアのライオンの剝がれた皮を持つ(図7)。ミケランジェロはこの図を応

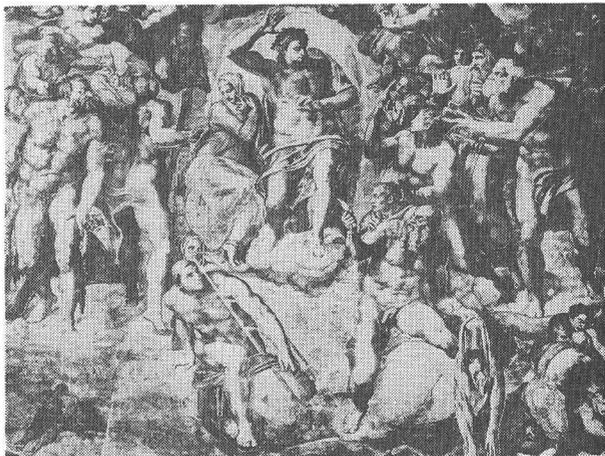


図6、「最後の審判」画面中央部、キリストの左下はラウレンティウス、右下はバルトロメウス。

用して聖バルトロメウスに

しているが、その際に、こん棒を皮剥ぎのナイフにシライオンの皮を剝がれたバルトロメウスの皮にした。

この皮剝の理由をウイント(1958)は、ミケランジェロとアレティーノの争いに求

め、図像上では、マルシアスとアポロンの音楽の競演とその後のマルシアスの皮剥ぎと関連させた興味深い説明をしている。実際にメデイチ家にあつた宝石細工「アポロンとマルシアス」(図8、Napoli, Museo Nazionale)での縛られたマルシアスの座像と立ったアポロンとの関係が聖バルトロメウスとキリストとの関係を想起させ、この関係の類推から構図が決定されたに違いない。



図8、メディチ家所有の宝石細工「アポロンとマルシアス」Napoli, Museo Nazionale.

この関係の類推から構図が決定されたに違いない。さらに、このバルトロメウスの持つナイフの位置に注目した説では、聖母を啓めるかのようなバル

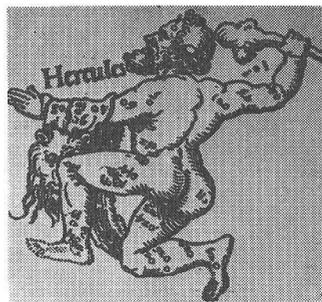


図7、デューラー作「ヘラクレス」1515.

トロメウスの攻撃を、キリストが責めているという (Richard and Edith Sterba, 1978)⁽¹¹⁾ が、その説の是非はともかくとして、キリスト、聖バルトロメウス及び△剥がれた皮⁽¹²⁾、地獄の王ミノスとは斜めの線上にあつて対角線構図を形成すると分析したリーベツトは、その△皮は剥ぎ√のテーマをダンテの「神曲」やミケランジェロの詩との関連において解釈した。ダンテは天国編第一歌で△アポロンよわたしの胸にはいれ、そしてかつてマルシアスをその五体の鞘から、引き抜いた時のように、息をこめて笛を吹け。ああ、神来の力よ、わたしの脳裏に刻まれた、幸ある王国のおぼろな影をおまえの力の援けで、私が字に顕すことができるならば⁽¹³⁾と歌う。ミケランジェロは一五三〇年代の詩「かいこ」で△主よ、わたしは自分の運命を、生きているかぎり、私の亡きがらで飾りたい。岩の上で蛇が皮を剥ぐように、死んで初めて私の状況は変化するので⁽¹⁴⁾と書いた。

この△皮剥ぎ√のテーマは、ダンテとミケランジェロとでは、意味が二つに乖離する。ダンテは、アポロンのインスピレーションが自分の中に入り素晴らしい詩作ができるようにと祈願するが、ミケランジェロは、この世の肉体への嫌悪を吐露し、死のみが解放を与えると述べているかのようなのである。死によつてのみ現世の苦難から解放されるというプラトニックな考え方は、「ユリウス墓碑」の苦悶にみちた奴隷像 (図9) を想起させる。

では、聖人でもなく、殉教者でもないミノスにもヘラクレスの形

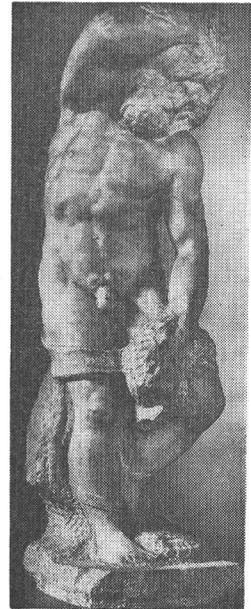


図9、ミケランジェロ作「奴隷」

が使用されたのは何故だろうか。ミノスは、キリストのように裁くといわれるが、顔の表情はダンテが述べるようには情け容赦のないものではない。無情なのはサタンたちや、三途の河の渡守のカロン (図10) である。ダンテの△カロンは鬼のような燃えさかる目つきで、みなを睨んで舟の中へ集め、ぐずぐずする者は容赦なく楫でひっぱたいた⁽¹⁵⁾とある。

ミケランジェロのミノスは憂鬱そうな目付で地獄に落ちる人々を見詰める。彼の裁きが迅速でないかのように、背後のサタンは催促さえする。

この陰鬱な地獄の王ミノスは情状酌量を考慮



図10、「渡守カロン」

しているのだろうか。ダンテのように、地獄の王ミノスが罪の軽重を計るのであれば、ミノスはキリストの裁きの組織における一官僚のように思われ、裁きを手伝うサタンたちは、その手先の役人のようである。だから、地獄の王ミノスの悲しみは、裁くことに喜々とした小役人の行為に辟易しているようにも見える。

この地獄の王には大きな蛇が二重に巻いている。ダンテによればそれはミノスの尾であり、その巻きかたが罪の軽重の査定であった。しかし、ここではミノスの体を巻くのは尾ではなく、大蛇である。

蛇は聖書では邪悪の象徴であり、サタンとは同義語である。そして同時に豊饒・知恵・治癒の象徴でもあるが、蛇は第一にアダムとエヴァとの誘惑者として聖書に登場し、その蛇の誘惑に負けたアダムとエヴァとはいちじくの葉で恥部を隠すことになる。つまり蛇は豊饒と関係する性的な意味を持つ。そのような蛇はまたヘラクレス神話にも登場し、ヘスベリデースの苑の禁断の木の番人として現れるが、この二つの神話は大地の豊饒神とつながっている。大地の上に精子がまかれて生まれたエリクトニウスの誕生の際には籠の中に蛇がいる。四大元素の一つである大地の擬人像のアトリビエートは蛇である。大地の生産力の更新の象徴である木と、蛇とが関係をもつのは、古代近東の豊饒の女神イスターIIアスタルテの儀式にみられるという⁽¹⁶⁾。そこでは木の幹に蛇がからまりつく。それがエデンの園の蛇や、ヘスベリデースの苑の蛇となっているらしい。さらに



図11、ミケランジェロ作と「ファウノ」
と思われる

蛇はバッカスのしもべのサテュロスのアトリビエートでもある。このように見ると、蛇は男性の性の象徴であり、その意味をミケランジェロは十分に知っていたと推定でき

る。その第一の理由は、システィーナ礼拝堂「天井画」の中、「原罪」において、伝統的図像とは違って、禁断の木の実に手を伸ばして背中を見せたヘラクレスのようなアダムが表現されていて、その図像がヘスベリデースの苑からリンゴを盗むヘラクレスの図像からの借用と推定されているからである⁽¹⁷⁾。

ここでは蛇はミノスのペニスに噛み付くというより、ミノスのペニスそのものようであるし、また、ミノスの顔はミケランジェロが若い頃制作した「ファウノ」(図11)の顔を想起させる⁽¹⁸⁾。「ファウノ」は古典古代にはパンあるいはサテュロスと同一視されるもので、快樂の擬人化で



図12、ミノスの足元のサタン

あった。実際に、ミノスの左で舟から罪人を引きずり降ろしているサタンたちの頭は雄山羊であって、しかもかれらのペニスは丸見え（後に布を描いて隠された）で、長い尾をもつ。しかもサテュロス（後）は蛇に巻かれた姿で表現された。ということは、ここで表現されているのはミノスの姿を借りたバッカスの儀式ということになるだろう。バッカスの儀式は熱狂した秘密の酒神祭であった。実際にミノスの足元のサタン（図12）は酒に完全に酩酊して、陶然としている。ミノスはこの祭りの主役バッカスのようだ。

四、バッカス祭としての地獄

ミケランジェロは、トンマソ・デ・カヴァリエーリに贈呈した素描「子供たちのバッカス祭」(図13)において難解な画像の作品をすでに創造していた。この作品の制作動機は、パノフスキーの『イコノロジー研究』(邦訳 p.188)によれば、一五二九年にフェラーラのアルフォンソ公を訪れた際に見たティツィアーノ

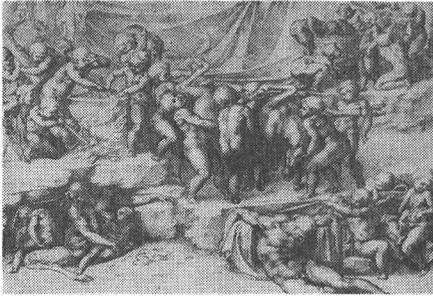


図13、ミケランジェロ作「子供たちのバッカス祭」1533, Windsor, Royal Library.

の作品「ヴィーナスの祝祭」⁽²⁰⁾や「アンドロス島のバッカス祭」(図14、1518~19)であった。

そのなかの多くのモチーフがミケランジェロの「地獄」に応用されていることが解る。さら



図14、ティツィアーノ作「アンドロスの島のアリアドネ」Madrid, Prado.

にF・ヴァルカノーヴァーやパノフスキーやワイルドによれば、このティツィアーノの後者の作品は、ミケランジェロの素描「カッシーナの戦い」(図15)の中にモチーフが求められていたので、ミケランジェロはこの作品において改めて自分に出会ったことになるだろう。さらにパノフスキーが『イコノロジー研究』で述べるように、「子供のバッカス祭」ではビエロ・ディ・コシモの作品「蜂蜜の発見」の授乳する母親にモチーフが求められたが、後者の中の直立したサテュロスは、頭部の耳や右手で布をつかむ姿をしても、ミケランジェロのミノスを想起させるに十分である。

さらにミケランジェロがフェラーラで見たに違いないティツィアーノの美しい作品「バックカスとアリアドネ」(図16、1529~23 London, National Gallery) は特に注目に値する。そこでも「カッシーナの戦い画稿」の借用があるばかりでなく、そこでは立派な体格のサテュロスが蛇に巻かれて登場し、ミノスのテーマになったに違いないからである。このサテュロスは明らかに、ローマで一五〇六年に発見された「ラオコオン群像」(図3参照)の影響を示している。こうしてミケランジェロの場合は、ティツィアーノを通じてその群像へと帰還して、ミノスとそのミノスの上のスパンドレルの「青銅の蛇」へと戻っていく。この蛇は、形態においてはサテュロスのアトリビュートであるが、「最後の審判」の脈絡では、罪を犯した者をかみ殺す火の蛇(民教記第二章四~九節)である。かくしてサテュロスの

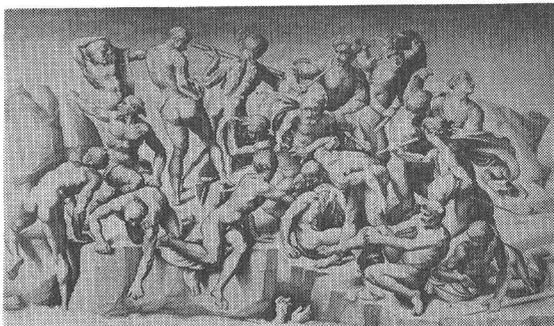


図15、アリストティーレ・ダ・サンガルロ作「カッシーナの戦い模写」Halkham Hall.

の淫乱のベニスは火の蛇によつてかまれるし、神の意志である蛇は、罪の軽重を計る尺度になるといふわけである。それにして、バックカスが結婚することになるアリアドネはミノスの娘であるから、バックカスのしもべのアトリビュートがこの地獄の王ミノスに現れるのも、大変遠回りして、出来た凶像といえるだろう。

ミケランジェロはこのような発想から、サテュロスを地獄の王ミノスに応用したのであるが、この発想はもちろん全体の脈絡から当然引出される結論であった。アポロン(マルシアスとの競演者) || キリスト、聖バルトロメウス || マルシアス(バックカスの下僕)、



図16、ティツィアーノ作「バックカスとアリアドネ」London, National Gallery.

地獄の王ミノス・サテュロスという風に、キリスト教のテーマに古代神話の形態がすべり込んでいるのである。マルシアスとサテュロスはバッカスの下僕であり、その下僕はプラトンによって「饗宴」や「バイドン」の中で哲学をする者の比喩とされている。⁽²³⁾ それゆえ、ウィントが指摘したように、マルシアスに持って下げられたミケランジェロの自画像はその哲学の脈絡の中でも理解されるのであるが、同時に「最後の審判」の脈絡においても、剝がれた皮という点で、復活の意義を持つことになる。⁽²⁴⁾ この壁画でミケランジェロは、キリスト教絵画の主題を古典的形態と内容とで解釈し直し、キリスト教の典礼式（サクラメント）とバッカス祭のミステリー（秘儀）とを交錯させているのである。

五、聖パウロのとりなし

地獄がバッカス祭の凶像のもじりであるとすれば、あの裸体非難者ピアージオは乱痴気騒ぎの中に放り込まれた被害者になるどころか、好色のサテュロスにされたことになる。しかも、そのサテュロス・ミノスは、今では精力を失い始めた憂鬱質の初老ということにもなるだろう。その老化は、ティツィアーノの「アリアドネとバッカス」の蛇に巻かれた中年のサテュロスの苦悶とは無関係ではない。⁽²⁵⁾ このティツィアーノが描くミケランジェロ風のサテュロスの容貌はラファエル作「アテネの学園」に描かれたミケランジェロの肖像

画、つまり、これまでヘラクレイトスと見なされた思索の人に似ている。これは当時四十歳頃のミケランジェロへの敬意であろうし、このミケランジェロは「アテネの学



図17、ラファエル作「アテネの学堂」部分、キリスト、ヨハネ、パウロ、Vaticano, Sala di Segnatura.

堂」では聖パウロ（図17）に当嵌められている、と最近の指摘されたように、当時からパウロ的な人物と理解されていたのだろう。⁽²⁶⁾ とところで、ドメンティキは、教皇がピアージオを地獄から救済しなかったことを報告しているが、このブラックユーモアは、壁画の制作意図を理解する上で極めて示唆的である。バッカス祭の秘儀をもじった地獄に對置するのは、救済の儀式である典礼式たるサクラメントだからである。それは、ドミニコ派において好まれたハリンボのキリストVに似た凶像として反対側の死者の復活の場面に仕掛けられた「死者を復活させる人物」の凶像（図18）⁽²⁷⁾ である。それは奇妙な人物であって、復活するのではなく逆に死者を復活

ミケランジェロが下絵素描を提供するという制作形式で制作されたものである。ミケラ



図19、デル・ピオンボ作「リンボのキリスト」部分 1517-19.

させている。この復活させる人物と復活させられる人物との関係は、リンボへ下って救済の手を差し伸ばすセバステイアノー・デル・ピオンボの「リンボのキリスト」(図19)を想起させる。その作品は、



図18、「最後の審判」左下部
〔死者を復活させる人物〕。



図20



図21

ンジェロはその死者を復活させるキリストの形式を「最後の審判」のなかで死者を復活させる人物に応用したようである。その死者を復活させる人物の同定については、ウエリギリウス説(Steinmann, 1905)・ミケランジェロ説(Berenson)・エゼキエル説(Kallab)・聖ステファーン説(Tolnay)などがあるが、筆者はその人物を聖パウロと考える。なぜなら、画面上部の天国には、キリストの受難と復活による救済を強調したキリスト教会史の重要人物である聖パウロが⁽²⁹⁾この復活させる人物(図20)が壁画の委嘱者、つまりアゴステイノー・ヴェネツィアーノの版画「ファルネーゼ家のパウルス三世」(London, British Museum) 頭部の中央を刺った顔(図21)に似ているからである。⁽³⁰⁾聖パウロが天国ではなく、死者の復活する場面にいるのは、ダンテの「神曲」第二歌において⁽³¹⁾ついで選びの器(聖パウロ)もそこ(辺獄)へ行きました、救いの道の本である信仰にたいして、そこから慰めをもたらすためでした⁽³²⁾という典故があるからである。辺獄つまりリンボは地獄の入口あり、図像

上では、リンボへ下ったキリストは特に聖母崇拜とともに盛んにな



図22、アンドレアとアダム

り、ドミニコ派教会を中心に普及した。

しかし、この死者を復活させる者とは別の人物を教皇に同定する説もある。一九四一年の「最後の審判」完成五〇〇年記念学会における発表者カロツンは、聖母の左横で背中を見せて十字架を持つ聖アンドレア（コンディヴィ説）と洗礼者ヨハネ（コンディヴィ説）

との脚の間で白い髭をもつ老人（図22）をノアと見なし、その顔に教皇パウルス三世の顔が当嵌められていると推測している⁽³¹⁾。しかし、筆者はその人物をアダムと同定する。なぜなら、聖アンドレアの背後の姿と白い髭の老人の構図は、シエナやヴェネツィアで流行した背中を見せるハリンボのキリストVの図像（図23）が応用されているからで、その際に地獄の入口つまりリンボから顔を最初に見せる老人は洗礼を知らないアダムだからである。ここにこのような図像が仕掛けられた理由は、聖母のとりなしVを強調するためである。しかもその聖母の視線は画面左下部の死者を復活させる人物を見詰め、そこでハリンボのキリストVの図像がもう一度繰り返され

るのである
こうして聖母のとりなしは強調されることになる。

パウルス三世は、選びの器を自称して、三

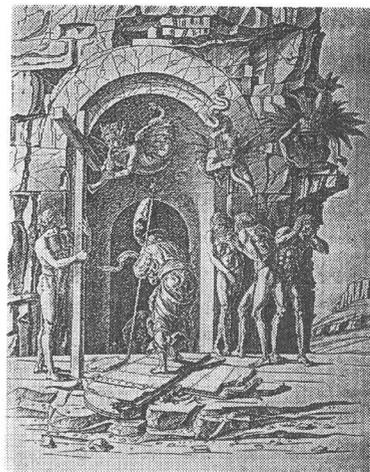


図23、マンテーニヤまたは工房作「リンボのキリスト」ca. 1560.

重の冠をかぶり、マルティン・ルターの宗教改革に対処する決意をかためていた。一五三三年当時、ルターは、ローマ教会が最後の裁きの脅迫によって信者を感わしていると非難し、教皇といえども義とはされない旨を講義していたのである⁽³²⁾。その意見への対抗処置として、この壁画においてパウルス三世は、聖パウロにその救済行為をさせ、しかもその顔に秘かに、自分の顔を潜ませることで、洗礼をしていない人々の救済をリンボへ下っておこなうキリストの特別の行為を、使徒や教皇の権限にまで拡大しようと解釈しようとした気配が感じられるのである。そして、この意義こそ「最後の審判」を制作させる最も重大な課題であったはずである。これまで殆ど深く追及されることのなかったこのパウロの図像と教義については別

稿で詳述する予定である。

おわりに

このように、壁画において聖パウロを刃獄へと下らせることによって、教皇パウルス三世は自分と教皇との権威を主張していると解釈したとき、ドメンティキの伝えるエピソードの意義が解つてくるように思われる。つまり、教皇自身は、地獄の入口であるリンポまでは行けるが、地獄まで入っては行けない、ということであろう。このように聖パウロのリンポへの降下という図像をヴァザリーやドメンティキが知っていたかどうかは解らないが、その図像に熟知したミケランジェロと教皇には、洗礼をうけた者で地獄に落ちた人物を救済しえない意味を十分に理解していたし、そのことがこの壁画の主題であったはずである。ともかくあのブラックユーモアは、その真偽は別にしても、的確にこの壁画の制作意図を明示しているように思われる。

にもかかわらず、ピアージオは図像のより複雑なレベルでは完全に教皇に見捨てられたのではない。この死者を復活させる聖パウロと復活させられる半ば昏睡状態の死者との図像は、単にハリンポのキリストVの図像の応用というだけでなく、やはりサテュロスの図像の応用も観察されるからである。それはティツィアーノの絵画にも見られるように、昏睡状態のアリアドネの表現(図14)、あるいは

は、それに似た昏睡する裸体の母親の表現(図24)がバッカス祭やサテュロスとの脈絡において版画などで見られるからである。死者を復活させるパウロは、この昏睡する女を覗くサテュロスのもじりにも見えなくもなく、

画面両下部にいる重要人物ピアージオと教皇とは、お互いに異教的形態上ではサテュロスの親族として永遠張り合う宿命にもある。

註

- (1) G. Vasari-Barocchi: G. Vasari, *La Vita di Michelangelo*, curata e commentata da Paola Barocchi, Milano, Napoli, 1952, p. 75.; 田中英道他訳「ジョルジョ・ヴァザリー著「ミケランジェロ伝」」ルネサンス画人伝「白水社」, p. 268. (2) G. Vasari-Barocchi, Vol. III, *op. cit.*, p. 1297.; cf. L. Domenichi, *Facezie, moti e burle di diversi signori e*

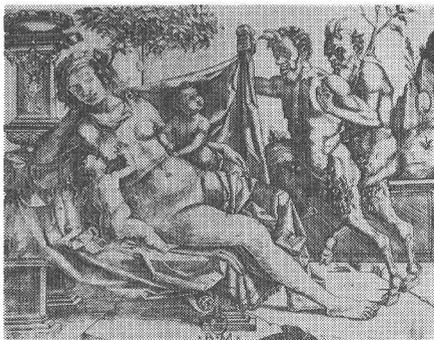


図24、ベネデット・モンターニャ作
「眠れる母親をはぐサテュロスたち」
Paris, Bibliothèque Nationale.

- persone private*, Firenze 1564, p. 263.
- (3) Alessandro Parronchi, "Biagio da Cesena e Il duca Alessandro = in *Opere giovanili di Michelangelo III Miscellanea Michelangeloesca*, Firenze, 1981, pp. 239-240.
- (4) マンテ著 (平川裕弘訳) 『神曲』河出書房新社、一九六八年、p. 16.
- (5) マンテ著『神曲』前掲書、p. 22. この点について平川氏は註においてこう述べる。「慈悲おかげでなされる神ではなく、怪獣ミノスにこの判決をゆせている(た)うにマンテの工夫が感じられると見えるだろう」た。このためにミノスが裁くという考えは、すでにウェリギリウスの『この箇所に見られる。「糞間主套のミノスは、くじ盡ぶって亡霊の、法廷ひびき亡霊の、生涯をまた告発を、地下の世界を聴いていむ」(泉久之助訳「アエネーイス」上、433〜435、岩波文庫、1976、p. 383。)と。ミケランジェロの「最後の審判」におけるキリストが裁いているのか、それとも救済しているのかについては全く二つの意見に別れる。もしキリストが裁いてはじらずに、救済しているとすれば、当然ミノスが裁く者として位置づけられる。キリストは救済してはいるという説に関しは、Marcia B. Hall, *Michelangelo's Last Judgement: Resurrection of the Body and Predestination*, *Art Bull.* Vol. LVIII, Num. 1 March 1976, pp. 85-92, を参照。
- (5) マンテ著『神曲』前掲書、p. 22.
- (6) Charles de Tolnay, *Michelangelo V. The Final Period*, Princeton, 1971, p. 42.
- (7) Tolnay, *op. cit.*, p. 42.
- (8) John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Phaidon Press London, 1963, Catalogue pp. 63-64, Plate 64.
- (9) Paolo Moreno, *Il visivile nascosto: Ercole nel 'Giudizio' ed altro antico in Michelangelo*, in *Prospettiva* 33-36 Aprile 1983-Gennaio 1984, pp. 150-156.
- (10) Edger Wind, "A bacchic mystery by Michelangelo" in *Pagan Mysteries in Renaissance*, Pergine Books, 1967, pp. 177-190.; Francesco La Cava, *Il Volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale*, 1925, p. 173ff.
- (11) Robert S Liebert, M. D., *Michelangelo A psychoanalytic study of his life and images*, New Haven and London, 1983, p. 347.
- (12) S Liebert, *ibid.*, p. 348.
- (13) マンテ著『神曲』前掲書、p. 250.
- (14) S. Liebert, *op. cit.*, p. 352.
- (15) マンテ著『神曲』前掲書、p. 14. この箇所をマンテはウェリギリウスの『アエネーイス』の『この部分から引用している。「すべての砂をロキエトスの、河に吐き出すマケロンのは、水の流れの川守は、垢にまみれて見るからだ、形相す(ま)あのカロン。顎にはかかって禰知らぬ、髪の白きははち(ま)まは、は焰にかつと燃え、結んで肩より垂れ下がる、袖は片泥のよう。みずから水竿で船を押し、帆を掲げそれをあざ(ま)つ(ま)つ」(泉久之助訳「アエネーイス」上、299〜303、岩波文庫、1976、

- p. 372.)。ダンテもウエリギリウスもカロンを白髪の人として表現するが、ミケランジェロのカロンは老人ではない。ミケランジェロはこのカロンをシステイーナ礼拝堂天井画「大洪水」の船から応用している。
- (16) Cf. James Hall, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. New York-London, 1974. "Bacchus", "Hercules", "Snake" を参照。(高階秀爾監修の邦訳が最近出版されてる。)
- (17) 拙稿「禁断の木の実と黄金のリンゴルネサンス美術の場合——大阪府立大学「人文学論集」第6集、1988、pp. 36-38.
- (18) Cf. *Michelangelo e l'arte classica*, a cura di Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella, Firenze, 1987, pp. 15-20.
- ミケランジェロの「最後の審判」において以前の同じ主題の絵画と比較して気付くのは、ミケランジェロが地獄を精密には描写していないという点である。ジョットの「最後の審判」(1307, Padova, Cappella degli Scrovegni)における地獄は、残忍な拷問の一覽表と化している。地獄の王ミノスは裁く者というよりも、クローヌスのように人間を食べる。煉獄と地獄の区別は明確ではなく、リンボが救済された者の下に穴を空けている。シニョーレルリの「最後の審判」(1499-1504, Orvieto, Cappella di San Brizio)でも地獄は火山列島の感がする。ミケランジェロはこのような地獄の具体的な地理や拷問の道具を明確に描かない。当然地獄の王ミノスからも残忍性は失われる。ただ、地獄に落ちる者の心理表現だけがリアルであり、ここでは地獄は人間化、内面化されているといえる。
- (19) E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Harper & Row Publishers, pp. 221-223.
- (20) *L'opera completa di Tiziano*, *Classici dell'Arte*, Rizzoli Editore-Milano 1969, p. cat. nom. 85.
- (21) E. Panofsky, *Problems in Titian mostly iconographic*. Phaidon, New York 1969, pp. 20-21.
- (22) Johannes Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian*, Oxford, 1981, pp. 145-150.
- (23) 「饗宴」215~216, 「キイトン」69 C-D.
- (24) ヘラクレスが自分の体を火葬したとき下に敷いたライオンの皮がある。この後にヘラクレスは天に昇る。さらに、ギリシマの医神アスクレピウスの持物はで蛇あって、それは再生や治療の象徴としての脱皮の意義から理解される。さらに、初期キリスト教美術では、ライオンは救済の象徴であり (Panofsky, *Tomb Sculpture*, London, 1964, p. 41) 中世の動物寓話では「復活の象徴 (Hall, *op. cit.*, p. 193) であった。ミケランジェロが「ロレンツォ公爵像」の卵にライオンの顔の皮を彫ったのも、この救済や復活の象徴としてであろう。
- (25) パノフスキーは人生の三つの時代論を展開して解釈する。
Cf. Panofsky, *Problems in Titian, op. cit.*, p. 101.
- (26) H・フアルクハイター著「ラファエルの宗教画」玉川大学出版部、1986、p. 73.
- (27) 拙稿「ミネルヴァのキリスト」大阪府立大学紀要(人文・社会科学)第三七巻、平成元年三月を参照。
- (28) Camesasca, "Giudizio Universale": in Salvini-Camesasca-

Ragghianti, *La cappella Sistina in Vaticano*, Milano, 1964, p. 257-258.

(28) チャマラーリとロンディッチャと聖パウルにめぐって報告した。

(30) ティンティーンの「パウルス三世の肖像」(Museo di Capodimonti, Napoli) は鼻の頭部の肉質が二つに別れて二つの壁面の人物に似ている。ティンティーンの二作品やその絵画によって制作されたマテル (*La Cappella Sistina, I Primi Restauri: La Scoperta del Colore*, Novara, 1986, p. 13, 参照、邦訳あり) でのパウルス三世では、鼻が異常に長く描かれている。ミケランジェロの描く死者を復活させる人物をパウルス三世として同定した学者はいないが、実際のパウルス三世の顔に近いのではないだろうか。その根拠のひとつは、現在ナポリにあるヴェヌステイによる「最後の審判」の模写において、この死者を復活させる人物の背後にミケランジェロの自画像が描かれていて、その死者を復活させる人物とミケランジェロとの親しみを伺わせることである。この模写は、パウルス三世の甥であるマルネーセ枢機卿によって委嘱された。

(31) Achille Bertini Calosso, *Ritratti nel "Giudizio Universale" di Michelangelo*, in *Michelangelo Buonarroti nel IV centenario del "Giudizio Universale"* (1541-1941), Firenze, 1942, pp. 52-55.

(32) ルター著「ガラテア書講義」(徳善喜和訳) 世界の名著「ルター」中央公論社、昭和五四年、p. 473.

(33) この図像に関しては以下の論文を参照。Elisabeth B. MacDougall, *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist*

Fountain Type. *Art Bull.* September 1975, pp. 357-365.; Millard Meiss, "Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities" in *The Painter's Choice Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, 1967, Harper & Row Pub., pp. 212-239.; Seymour Howard, *The Dresden Venus Its Kin: Mutation and Retrieval of Types, The Art Quarterly* (sponsored by The Metropolitan Museum of Art), Winter 1979, II.1, pp. 90-111.

〔追記〕 本稿は昭和六十三年度科学研究費（一般研究C）に基づく研究成果の一部である。