



メディチ家礼拝堂の「時の四寓意像」と宇宙論

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/10.24729/00004680

メディチ家礼拝堂の「時の四寓意像」と宇宙論

中 江 彬

はじめに

フィレンツェのサン・ロレンツォ教会にあるメディチ家礼拝堂は
 図像解釈学にとって試練の場である。それは、単に芸術的要因だけ
 でなく、政治的要因がこの礼拝堂整備にからむからである。エトル
 スク、古典古代、中世の文化が混交する様々の彫刻と、特異な礼拝
 形式のメディチ家礼拝堂はミケランジェロによって未完成のまま残
 され、メディチ家御用芸術家ヴァザーリによって完成された。メデ
 イチ家は神聖ローマ帝国の公爵となり、王朝的な支配体制をとるに
 至り、共和主義者ミケランジェロはローマに去って、メディチ家へ
 の協力を拒否した。礼拝堂の構成理念を巡る論争はこの複雑な要因
 から生まれる。

特にこの礼拝堂の解釈を混沌とさせるのは、「二人の公爵像」、「四

つの時」の寓意像四体、そして完成されなかった「河の神」であ
 る。それらを哲学、政治、宗教のいずれの観点から見るとかによつて
 かなり違った解釈がこれまでに提起された。四性論⁽¹⁾及び新プラトン
 主義に基づく宇宙論⁽²⁾、それに真つ向から反発した王朝的なメディチ
 家賛美の理念⁽³⁾、伝統的な授乳の聖母の図像に基づく解釈など、とき
 には激しい論争になった。本稿では、特に宇宙論を中心にした解釈
 を紹介するとともに、新しい研究成果を踏まえて、今後の研究への
 新たな方法を示唆してみたい。

一 「一日の四つの時」の形態

メディチ家礼拝堂では祭壇に向かって、右壁面に「ヌムール公爵
 ジュリアーノ」の座像とその下の石棺に横臥した裸体彫刻「夜」及
 び「昼」(図版1)とがある。

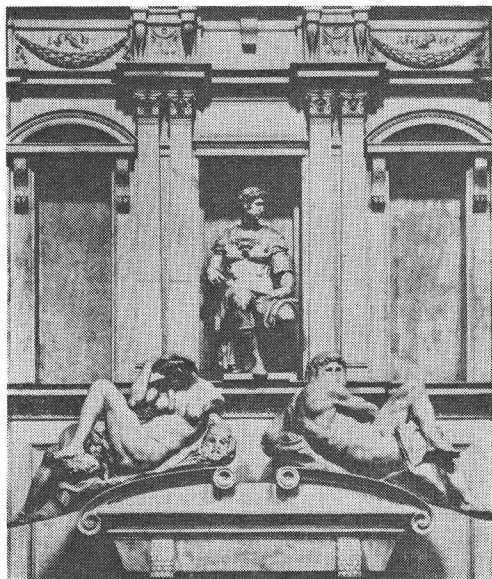


図1 「ジュリアーノ」 「夜」と「昼」

「夜」(La Notte) は窮屈な姿勢をした女性である。右腕の肘は曲げた筋肉質の左太股に載せられ、右手はうなだれた頭に当てられている。垂れ始めた乳房、弛んだ腹は、老齡初期を示す。この姿勢では十分眠れず、うとうとして夢をみているようである。四つの裸体像のうち、彼女だけが多くの標識(アトリビュート)を持つ。星と三日月の頭髮飾り、額の紐、右足の下のケシの花束、その横のフクロウ、湾曲した寝台の背後のサテュロスのような仮面。これら全ては夜の象徴である。トルナイは、⁽⁴⁾ケシを夢または多産、仮面サテュロスの官能性の象徴と考え、彼女が叶わぬ妊娠を夢みている、と



図2 古代彫刻「レダ」の模写
ベルリン国立図書館

解釈する。
仮面はリーパによれば誤謬の象徴だからである。「夜」の形態は彫刻「レダ」から借用され、たに違いなし。白鳥を

股の間に挟んで、接吻している古代レリーフ彫刻「レダ」の十六世紀の模写(ベルリンの国立図書館の Codex Pignatarius、図2)と比較すると、両手の表現が違った「夜」は、妊娠に必要な相手もなく頭を抱えて、苦悶しているかのようなのである。白鳥はフクロウに代る。このように多産と関連するから、シュタインマンは、「夜」に四性論のうちの多血質(四元素の空気、四季)の春をみる。⁽⁵⁾

「昼」(Il Giorno) も窮屈な横臥姿勢をしている。右脚に交差した左足、左脚の付け根に置かれた右腕の肘、九十度曲り正面を見る顔。胸の上で横切る右腕、背中の方に回って反った手の平。背中に回って反る手のモチーフは初期の作品「階段の聖母」(カーサ・

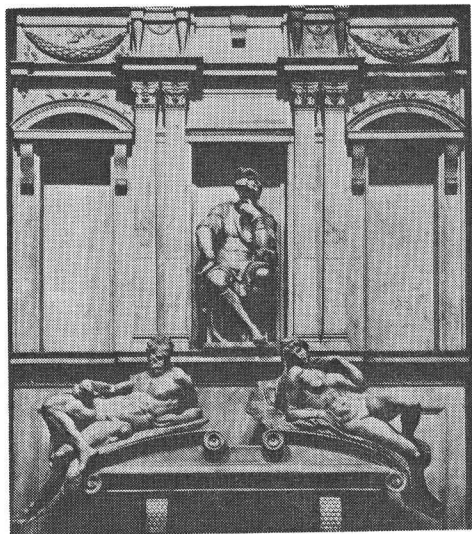


図3 「ロレンツォ」
「夕」と「曙」

ブオナルローティ)に既に使用されていた。未完成のまま残された顔の鼻の付け根には侮蔑のためか大きなしわがぎざまれている。このヘラクレスのようなこの彫像の激しいねじれの効果に怒りと反逆の気配が感じられる。シュタインマンは、この激しい怒りの表現から、この像に胆汁質(Choleric)、火、夏を想定する。

祭壇に向かって左壁面には「ウルビーノ公爵ロレンツォ」座像とその下の石棺に横臥した裸体彫刻「夕」及び「曙」(挿図3)とがある。「夕」も頑丈な体をしているが、「昼」に比べて老齢化し、疲労困ばいの呈で氣力を失いうなだれているかのようなのである。シュタイ

ンマンは、その無氣力に粘液質(Chlegmatic“粘液質”、という意味は同時に「無氣力」を意味する)をみる。標識は一切ない。

「曙」(Aurora)は、長く体を伸ばしてシーツの上に横臥しているが、背中のヴェール(シュタインマンの説では「喪の象徴」)を取ろうと右手を背後に伸ばし、左腕で体を支える。頭には、重たく大きな金属製のシヨール留めが付けられている。大腿部は滑らかにふくよかであるが、右を向いた顔は、眉間にしわを寄せてしまっている。処女のように突出した乳房は、「夜」と対照的である。乳房には、ルーヴルの「奴隸」同様に、細い帯びがつけられている。左脚はシーツを押し立て立ち上がりとしているかのようなのである。トルナイは、空しく彼を待つ女性、と特徴付けている。シュタインマンは「曙」に憂鬱質をみている。トルナイはこの「曙」のモティーフに河の神、もしくは「セプティミウス・セウエルス」の凱旋門の山の神を見ている。

以上の構成に関して四性論の立場を強調し、システイーナ礼拝堂の「裸体の若者たち」の形と関係付けをしたのは東北大学の田中英道氏である⁽⁶⁾。この指摘は大変興味深いといえる。しかし、田中氏の解釈は必ずしもメディチ家礼拝堂の問題解明には向かっていない。四性論に関するミケランジェロ自身の証言は一切ないが、ミケランジェロの造形を四性論で公式化し、それらを使用したチェリーニたちのような二、三流の芸術家が確かにいたし、⁽⁷⁾当時では占星術と

もに四性論は確かに流行しかけていたし、キリスト教会の内部にも入り込んでいたことはたしかであろう。⁽⁸⁾

二 新プラトン主義の宇宙論

「一日の四つの時」は古代彫刻の河の神やレダなどを模倣して制作されているが、このような異教的なモチーフが中世からミケランジェロ以前までのキリスト教会における墓碑の石棺の上で使用されたことは殆どない。メデイチ家礼拝堂においてこの異教的なモチーフの採用が許されたのはなぜなのか、という問いが生じる。それはメデイチ家が新プラトン主義の牙城であったからであろう、という考えは一応誰でも思い付くであろう。このようにして、新プラトン主義的解釈において、四つの寓意像は四性論と結び付くことになる。この考えは、これらの寓意像を礼拝堂建設の全体の構想の中で位置付けるといふ功績を残した。この関連の中で、予定されていたが未完成に終わった「河の神」が重要なヒントとなっている。

そのような解釈の典型は、パノフスキーによって方程式化にされた⁽⁹⁾。この博識な学者は、石棺の下に置かれる予定であった「河の神」を△あらゆる悪の象徴である▽ハデスの四つの河、すなわち、アケロン河、ステュクス河、フレグトン河、コキュトス河と同一視した。ランディーノやピコのようなフィレンツェの新プラトン主義者たちは、誕生のとき人間の魂の幸福を破壊し、魂を奴隷化する四

重の純粹物質の領域を△地下の世界▽と呼び、肉体に△閉じ込められている▽間の人間の魂の存在を△冥界の住人の許▽での生活になぞらえていたからである。それに対して、物質と形相から一時的に結合した時間のある自然の領域（地上世界）を象徴するのは「一日の四つの時」である、と解釈している。このことを公詩と「夜」「昼」との組合せ及びその意義を示唆したミケランジェロの散文詩△昼と夜が語って、言う。我々のすばやい動きでジュリアーノ公を死に導いた。云々▽が示しているという。

以上からパノフスキーは、ルネッサンスの思想家が見たかもしれない「河の神」と「一日の四つの時」との内的関連を指摘して、次のように元素・気質・季節と関連した図式化を試みた。

寓意像 ハデスの四河

元素・気質・季節・一日

「曙」（喜びのない）アケロン河………大気・多血質・春・朝

「昼」（燃えあがる）フレグトン河………火・胆汁質・夏・昼

「夕」（悲嘆にくれる）ステュクス河………土・憂鬱質・秋・薄闇

「夜」（涙の沼）コキュトス河………水・粘液質・冬・夜

このパノフスキーの解釈にはすでにみたシユタインマンの意見との食い違いがあるし、しかも四像すべてが憂鬱そうに見える。そこでパノフスキーは、当時の鑑賞者はこれらの像に四つの気質による憂鬱質を見たにちがいない、としてミケランジェロの特殊性を強調

している。以上のような図式の中でパノフスキーは、二人の公爵像と時の寓意像とを関連付けている。閉ざされた窮屈な造形の「ロレンツォ」はサトゥルヌスの特徴（暗い顔、吝嗇を示す金庫とこうもりの装飾）をもち、伸び伸びして開かれた造形の「ジュリアーノ」はユピテルの特徴（王侯にふさわしい錫杖、左手の二枚の金貨）とを示している。だから、「ジュリアーノ」が男性的な「昼」と成熟した女性「夜」の上に「ロレンツォ」は処女なる「曙」と老齢の「夕」との上におかれるのは当然である。なぜなら「ジュリアーノ」と「ロレンツォ」とは新プラトン主義によれば、不死となった魂、《行動的生活》と《瞑想的生活》を示し、二人の神格化を証明しているという。このような解釈の前提は、パノフスキーが二人の公爵像が《実在した個人》の肖像でも抽象的な觀念の擬人化でもない《とみなすことにある》。

パノフスキーは《瞑想的な思索家と高潔な実行家は、ともに（ラッティーンノによって体系化されたフィレンツェのアカデミアの教義によれば）新プラトン主義的な神格化をうける資格が与えられている》とし、その神格化の成就として墓碑の最上部つまり天空界の超天界のモチーフを紹介する。ミケランジェロの構図習作（図4）には墓碑最上部中央にトロフィ（低次の存在形式に対する究極的な勝利の意味）、うすぐまる少年（誕生前の魂）、空位の玉座（神格化の象徴）が描かれている。⁽¹⁰⁾ 以上からパノフスキーの宇宙論をつぎの

ように要約する。

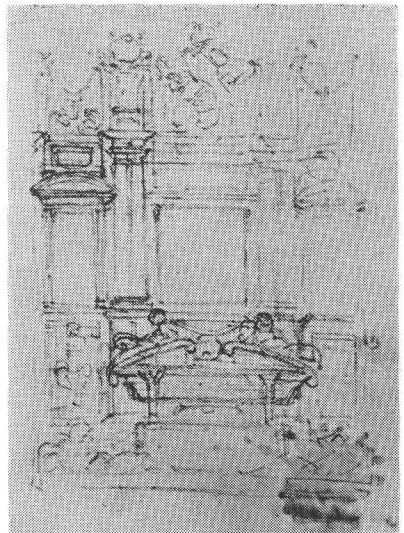


図4「公爵像墓碑習作」
ロンドン、大英博物館

- I 墓碑の最上部……………《超天界》の領域
 - II 二人の公爵像……………《天界》つまり不死なる魂の領域
 - III 一日の四つの時……………形相と物質の結合した《自然》の領域
 - IV 河の神……………《純粹な物質》の領域（地下の世界）
- この図式はトルナイの図式から発展している。それで次にトルナイの宇宙論をみておこう。⁽¹¹⁾

- I ルネットとターポラのある最上層……………天上的領域
- II 公爵像のある中間層……………地上の領域、合理的建築。

III 石棺のある最下層部……ハデス（冥府）の領域、ここに離脱した魂が住む。不合理な建築が特徴。

パノフスキーの宇宙論の前提は次の二点にある。①瞑想的公爵像は処女及び老人と、行動的公爵像は成熟した女及び男性的男性と必然的に組合せられる。②二人の公爵像は肖像彫刻ではなく理想像である。しかし、禁欲的な瞑想的生活を処女と組合せ、精神的な行動的生活を若い女性と組合せる①の解釈は、あまりにも作爲的にすぎること。神格化の条件としてこの二つのタイプが想定されたのはアツティカに空位の玉座を認めるからであるが、完成作では玉座とみることには困難である。この組合せが最初から意図されていたかどうかとも疑わしい。すでにグリムによって提起された公爵像の名称の入れ代わりへの疑問にもパノフスキーは一切答えない。なぜならパノフスキーの解釈はトルナイの解釈を一層精緻にしたものだからであり、トルナイ自身もニッコロ・マルテルリの一五四四年の手紙（「ミ克蘭ジュロは」彫刻に偉大さ、良い体格、威厳・・・を与えた⁽¹²⁾）を鵜呑みにして、二人の公爵像を理想像とみなしているからである。

パノフスキーの四層の説にたいして、トルナイは自分の意見の多くが賛同を得たと述べつつも、四層という区別において、建築区分と公爵墓碑の人像構成とは区別が付けにくい、として批判する。構

図習作では、二ないし三つの層が示されていた。完成した墓碑でも、アツティカ部分は縮小されて、上部の永遠の領域と、下層の無常の領域の大きな区分しか認められない。しかも、新プラトン主義の四層の表現のための標識にも一貫性が見られない。ロレンツォの墓の凹形破風上の装飾イルカはジュリアーノの墓にはないし、天部の標識である筈の仮面装飾は、下にも上にもあるからである。だから、全体は、下部の無常の世界と上部の永遠の世界を表現した、いわゆる「死者の家」の構造としてみなされると。

トルナイは、理想化された正面部分をもつこの墓碑建築を古代石棺に見られる死の象徴をもった「死者の家」(domus aedis) とみなす。例えば、すでにダントテの時代にフィレンツェの洗礼堂の南入り口に置かれていた古代石棺「冥府の門」(Tolnay, Michelangelo III, fig. 293) から靈感をうけたであろう、と考えている。⁽¹³⁾ また、トルナイは公爵たちと河の神との上下関係死者の肖像の横臥像とを上下配置した古代石棺の影響を見た。例えばそのようなものとしてはローマのパラッツォ・マッティイにある三世紀の「ボセイドンとガイアの上の凹形額縁(クリペオ)に死者の姿のある石棺」(図5)をあげることができる。この石棺では、二人の翼を持つ天使が死者の半身像を収めた凹形額縁を持っていて、その下にはコロノコピア(ゼウスに与えたヤギから、果物や花を詰めた角を示し、豊穡を意味する)を持った大地ガイアと、水瓶に寄り掛かり、右手を右膝

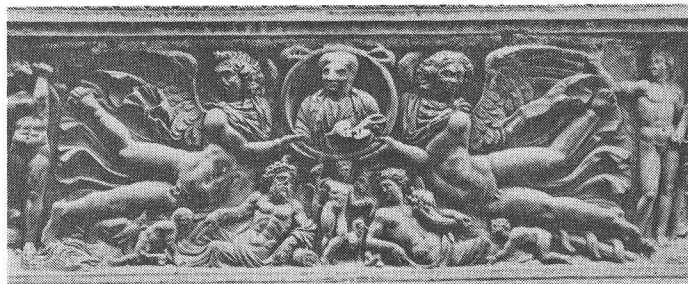


図5 「使者の像とポセイドンとガイアの古代石棺」

ローマ、パラッツォ・マッテエイ

い解釈をしている。

しかし、このように古代石棺に△大陸▽や△大洋▽の横臥像があらわれ、ミケランジェロの靈感源になったとしても、それはメディチ家礼拝堂において、ハデスの河になりうるものであろうか。

にのせた海神ポセイドンとが横臥している。このことはミケランジェロが描いた初期の下絵（挿図10）の石棺の中央部分上に円形額縁がクロッキーされていることから解るとしている。この円形額縁の半身像がメディチ家礼拝堂では全身像に拡大されただろうという。この比較からトルナイは、石棺の蓋が中央で分離し、それぞれの蓋に大きな横臥像がおかれているために、その重みで蓋が割れ、そこから魂としての公爵像が現れたようである、と興味深い

三 石棺の上の裸体像

トルナイは、メディチ家礼拝堂の「河の神」と「一日の四つの時」そして礼拝堂の構成の源泉を求めた論文を一九六九年に発表し、フィレンツェのサン・ミニアート・アル・モンテ教会の墓碑礼拝堂との比較をした。アントニオ及びベルナルド・ロッセリーノ兄弟の手になるその「ポルトガルのヤコポ枢機卿の礼拝堂」（図6）は一四三四年から一四五九年にかけて制作された。この礼拝堂には当時としては特異な墓碑が設置されている。伝統的には、アンフェ型の墓碑は壁面に縁をつけて、その壁面にびったりとはめこまれていたが、この礼拝堂では墓碑は大きく開けられた壁がんに独立したように設置されている。その背後は壁がんの壁に付けられた二人の天使にもたれた花飾りの中の聖母子像があり、墓碑は壁と連続する。しかもこの礼拝堂は、メディチ家礼拝堂同様に正方形をしていて、墓碑自体がこの空間の一部となっている。

千四百年代のフィレンツェの墓碑付き礼拝堂においては、普通では、フレスコ画が彫刻された墓の上の壁を飾っていて（例えば、サセッティ礼拝堂）、墓碑は絵画と彫刻との組合せにおいて制作されていた。それに対して、ロッセリーノが制作したこの墓碑は独特の形式をしていて、△古代石棺に由来する、石棺の蓋の上に座った二つの人像の配置▽という構成は、古い起源をもつが、イタリアの墓

碑美術においては新しく、メディチ家礼拝堂の（二つの）石棺の上に半ば横臥した大きな「時」の寓意像の配置の先駆でありえたであろうと指摘する。そして、「ポルトガル枢機卿の墓」の下部の台座レリーフ（図7）にある翼を持った守護神（genio）二像も、古代のテルス（豊穰を司どる女神）の像に由来していて、石棺の両脇に河の神を置くというミケランジェロ風の着想を予告している、という。トルナイは、この礼拝堂全体に神的な太陽図式（天井）をもつ天の位階制のイメージを見て、ミケランジェロがそのイメージを

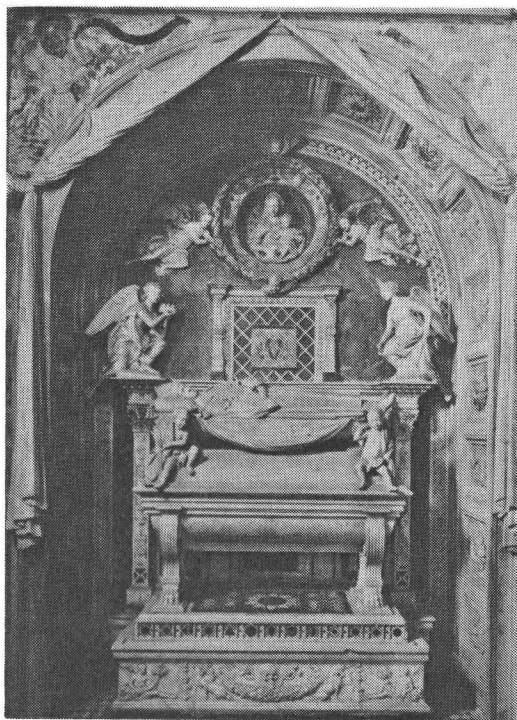
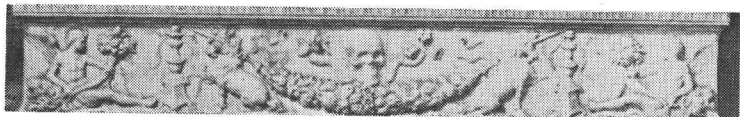


図6 「ポルトガルのヤコボ枢機卿の墓碑」
フィレンツェ、サン・ミニアート・アル・モンテ
教会、1434—59年

ヒントにした上で、凌駕しようとした、と解釈した。⁽¹⁵⁾このトルナイの指摘は、あのポセイドンとガイアのいる古代石棺のモチーフを改めて想起させる。ガイアは豊穣のコロノコピアを持つ横臥していた。このコロノコピアを持つ横臥像は「ポルトガル枢機卿の墓」の台座正面両脇の守護神に似ている。これらの守護神はライオンの上に乗っていて、彼らの前にはメディチ家礼拝堂の祭壇の脇にある蠟燭立てに似た飾りがあり、その飾りにむかって一角獣が二頭座っている。一角獣は両方から花飾りで結ばれて、その花飾りの上にはどくろが彫られている。五世紀の「フィシオログス」には、「精神的な一角獣である我々の主イエス・キリストは聖母の子宮に宿りたもうた」とある。⁽¹⁶⁾一角獣は、キリストの受肉やマリアの貞節の象徴でもあった。死の象徴であるどくろ（多分、死を思え、の意味）をこれらの様々の古代風やキリスト教の象徴がとりかこんでいるが、これらは全ては死の勝利ではなく、死への魂

図7
「台座」
レリーフ



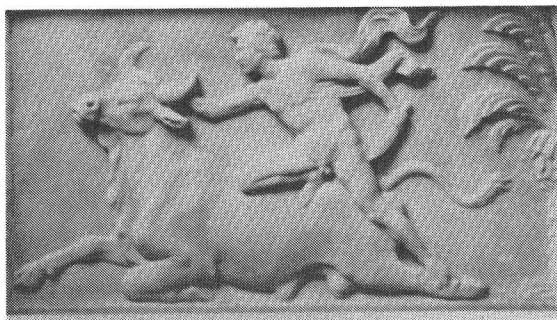


図8 台座側面レリーフ「牡牛を殺すミトラ」

の勝利を意味するだろう。なぜならライオンが中世には復活を意味していたというだけでなく、この台座の側面にある特異な古代モチーフもまた復活を意味しているからである。右脇には二輪馬車から翼のある守護霊（ジェニオ）が立ち上がり、左脇にはミトラ（もしくはヘラクレス）が牛を殺している（図8）。トルナイは前者の図像が上層への魂の上昇の象徴で、後者が闇の力に対する光の勝利の象徴であるとみなすからである。⁽¹⁷⁾ 台座はハデスの領域を意味しては、むしろ、「ポルトガル枢機卿の墓」では、あらゆる図像が魂の復活を意味し、魂の勝利の図解だと見るべきだろう。とすれば、この台座の守護神がメディチ家礼拝堂では、ハデスの河の神Vになったと言える根拠があるのだろうか。ミケランジェロは最初から「河の神」を想定していたのではない。独立墓碑の段階で枢機卿ジュリオの忠告に従っているうちに変化が

生じている。一五二〇年十一月頃に描かれたと推定される大英博物館所蔵の絵素描（Inv. n. 1859-6-25. 545v, Wilde 25v; Tolnay, Corpus, 184r, 図6）はまだ独立墓碑としての構想を示しているが、ここでは石棺の上ではなく、両脇に裸の若者像が寄り添うように描かれている。トルナイはこの像にシステイーナ天井画の裸の若者の影響をみると同時に、その着想を「ポルトガル枢機卿の墓」の石棺の上の少年としての哀悼の天使にもみている。⁽¹⁸⁾ この像が、古代石棺「ポセイドントガイアの石棺」などの構成理念を取り入れて、徐々に横臥像に変化し「時の四つの像」になったのであろう。ブオナルローティ館にある素描（88A・図10）では二つの横臥像

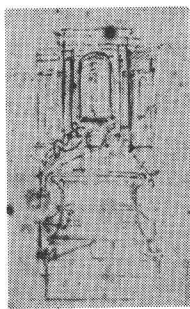


図10

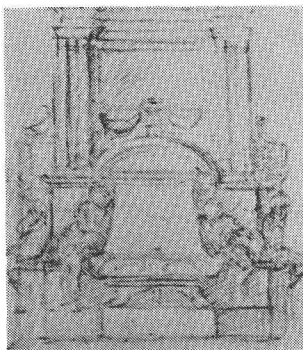


図9

は、むしろ、「ポルトガル枢機卿の墓」では、あらゆる図像が魂の復活を意味し、魂の勝利の図解だと見るべきだろう。とすれば、この台座の守護神がメディチ家礼拝堂では、ハデスの河の神Vになったと言える根拠があるのだろうか。ミケランジェロは最初から「河の神」を想定していたのではない。独立墓碑の段階で枢機卿ジュリオの忠告に従っているうちに変化が生じている。一五二〇年十一月頃に描かれたと推定される大英博物館所蔵の絵素描（Inv. n. 1859-6-25. 545v, Wilde 25v; Tolnay, Corpus, 184r, 図6）はまだ独立墓碑としての構想を示しているが、ここでは石棺の上ではなく、両脇に裸の若者像が寄り添うように描かれている。トルナイはこの像にシステイーナ天井画の裸の若者の影響をみると同時に、その着想を「ポルトガル枢機卿の墓」の石棺の上の少年としての哀悼の天使にもみている。⁽¹⁸⁾ この像が、古代石棺「ポセイドントガイアの石棺」などの構成理念を取り入れて、徐々に横臥像に変化し「時の四つの像」になったのであろう。ブオナルローティ館にある素描（88A・図10）では二つの横臥像

が反った石棺の上に乗っている。石棺の蓋は二つに分かれ、間に円形額縁がある。トルナイはまさにここに古代石棺の影響を見た。⁽¹⁹⁾さらに大英博物館にある素描 (Inv. n. 1859-5-14-822v, Wilde 26v; Tolnay, Corpus, 180v, 図11) は一五二〇年十二月頃制作されているが、そこでは石棺上の横臥像と石棺の下の横臥像とが分離している。これはミケランジェロが伝統的な壁面墓碑へある程度復帰していることを示す。石棺の上の横臥像は伝統的には豪華公たちの姿になるものであっただろう。石棺の下の横臥像は、伝統的にフィレンツェでは制作されなかったトランジ、つまり死者の不様な裸の遺体に相当するだろう。⁽²⁰⁾しかし下の横臥像が体を捻っていることから見て、それが豪華公たちの遺体の姿であるとは思えない。とすれば、それは「河の神」であろう。このように考えると「河の神」は二人の公爵の墓碑のものと合計して五体以上になり、四という四性論を成立させる組み合わせは不可能になるだろう。最初

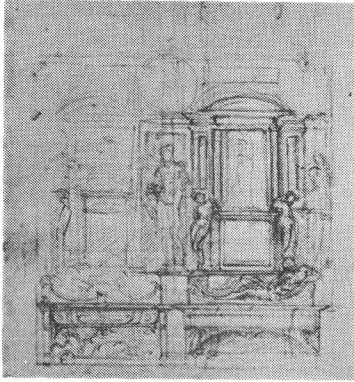


図11

からミケランジェロが四という組合せを想定していないことは明白である。

ではそれらの像をどのように解釈すればいいのであろうか。

三 横臥像の前イメージ

横臥像の異教的なイメージは、常にそれらの解釈について混乱をもたらしている。では、そのイメージは、メディチ家礼拝堂以前にミケランジェロによってすでに使用されてはいなかったのだろうか。田中氏は、特に時の四像をシステイーナ礼拝堂天井画における「裸の若者たち」と関連して考えておられるが、これらの若者たちは決して横臥像ではなく、座像であった。それに対して横臥像は、すでに指摘されたように⁽²²⁾、イスラエルの民のスパンドレルの上部に描かれた十二の「ブロンズ色の裸体横臥像」に現れている。

それらの内で「エゼキエルのスパンドレルの上の裸体二像」(図12)は、「夜」(頭の傾きと脚の曲げかた)に似ている。「青銅の蛇のスパンドレル上の裸体二像」(図13)も、脚が反対になるが、「夜」とほぼ同じ形をしている。「ゾロバベルのスパンドレルの上の裸体二像」(図14)は「夕」と「曙」に似ている。それらはスパンドレルの斜めの枠縁に寄り懸り、石棺の上に乗っている姿を思わせる。これらの横臥像は、ギベルティの作品「天国の門」にある横臥像レリーフの「アダム」(図15)と「エヴァ」(図16)、「ノア」と「プア

洪水の全景左の横臥女性（「曙」）に引き継がれている。
 暗い場所に閉じ込められ、苦しんでいるような印象を与えるこれらの天井画の裸体像は、メディチ家礼拝堂の苦悩、怒りなどの感情を示す「一日の四つの時」と何か関係があるのではないだろうか。
 ドッツソンは天井画の構想をアウグスティヌスの「神の国」と関連つけたが、その二つの天使を「裸の若者」と「青銅色の裸体」と



図14

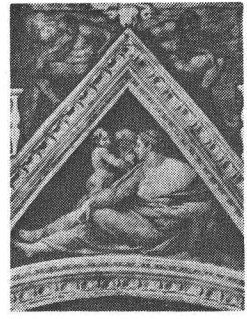


図12



図13

ルフェラ」との四像の影響でもあり、しかもシステリーナ礼拝堂天井画の「アダムとエヴァの創造」、「ノアの泥酔」（「夕」）そして大

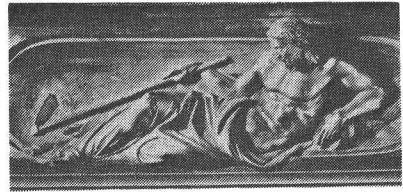


図15 「アダム」



図16 「エヴァ」

に当てはめた。⁽²⁴⁾ 十一卷第三十三章にこう書いてある。
 ≪しかしながら、ある天使たちが罪を犯して、かれらにとって牢獄ともいべきこの世界のもっとも深い淵につき落とされ、そして審判の日に最後の断罪をうけるまでそこにあるということは、使徒ペテロがもっともあきらかに教えているのであって、かれらは「神は、罪を犯した御使いたちをゆるしておかないで、かれらを下界の暗やみの牢獄におとし入れ、裁きのとき、罰せられるまでそこに閉じ込めておくようにゆだねられた」と言っている≫。さらにこの後には光の中にある天使に対して、このやみにいる天使の特徴をこう述べている。≪こう慢に増長する集団≫、≪自分自身の高きことを求める不浄の愛によって煙るもの≫、≪暗い欲望をもって動揺し、

・・・服させようとする高慢と害しようとする欲望によって燃えたち、△その欲するままに害するところのないように神の力によって抑制される、△(光の天使が)その異国にあるものを寄せ集めるのをねたむもの、△本性は善であるのに意志は正しくない、△。以上の特徴は△使徒が「あなたがたはみな光の子であり、昼の子なのである。わたしたちは夜のもので、闇のものでもない」と述べているのは、この(霊的なものとの)類似性にしたがってである、△(服部英次郎訳「神の国」三、岩波書店)と続く。ただしこの昼と礼拝堂の「昼」とは言葉の意味が違うだろう。

以上に述べられた闇の天使の特徴は、時の四寓意像によく当てはまる。かれらは暗い欲望、屈服させ、害しようとする欲望、妬みとあざけり、に満ちているが、△神の力、△によって抑制されている。つまりかれらは、最後の審判を前にした人間の現世の状態をしめしていると解釈できるだろう。しかも、このような言わば救いのない状況は古代の河の神やレダなどの彫刻を手本にしたのであろう。

ミケランジェロが一日の四つの時の寓意像のモチーフとして使用したものがこれらの闇の天使であったとすれば、そこには当然光の天使、あるいは△光の子、△が対になっている筈であろう。この△光の子、△という表現をアウグスティヌスは使徒パウロの「テサロニケ人への第一の手紙」から取った。それは第五章からの引用であるが、四章から読むとこうなる。

△主ご自身が天使のかしらの声と神のラッパの鳴り響くうちに、台図の声で、天から下ってこられる。その時、キリストにあって死んだ人々が、まず最初によみがえり、それから生き残っているわたしたちが、彼らと共に雲に包まれて引き上げられ、空中で主に会い、こうしていつも主と共にいるであろう、△(以上四章)。△突如として滅び(主の日)が彼らをおそってくる。それからのがれることは決してない。しかし、兄弟たちよ、あなたがたは暗闇の中にいないのだから、その日が盗人のように不意に襲うことはないであろう。あなたがたはみな光の子なのである。わたしたちは、夜の者でもやみの者でもない。だから、ほかの人々のように眠っていないで、目をさまして慎んでいよう。・・・しかし、わたしたちは昼の者なのだから、信仰と愛との胸当を身につけ、救の望みの兜をかぶって、慎んでいよう。神は、わたしたちを怒りにあわせるように定められたのではなく、わたしたちの主イエス・キリストによって救いを得るように定められたのである、△。

このパウロの言葉あるいはアウグスティヌスの文章とから推測すれば、これら「一日の四つの時」と二つの「公爵像」とは、やみの天使と光の子との関係をもつようである。最初に制作されたいわゆる「ロレンツォ」の思索する姿は、システイナ礼拝堂天井画の予言者エレミアのように最後の審判を△目をさまして△見ているのであり、△信仰と愛との胸当を身につけ、救いの兜をかぶって、慎ん

で、 ∇ と解釈できるだろう。このとき「ロレンツォ」がかぶっている奇妙なデザインのライオンの帽子は上述の ∇ 救いの ∇ 兜 ∇ と関係し、復活を意味するのかもしれない⁽²⁵⁾。そして、このライオンは、ロッセリーノの「ポルトガル枢機卿の墓」の台座にある守護神の敷くライオンの皮（やはり復活を意味するだろう）とも関係するのかもしれない。

また、公爵たちがこの審判を前にした姿であるという解釈は、これらの公爵が「上座の墓碑」とよばれる聖母像の方を向くということをも説明してくれる。なぜなら、聖母子像は伝統的に授乳の聖母のタイプであって、この図像はフィレンツェのガッディ派の中では最後の審判の図像と対になって描かれていた。しかも、十五世紀から十六世紀初頭にかけての墓碑彫刻では、石棺の上の横臥した死者の像（ジザン）の更の上に復活した姿が描かれたり、彫刻されたりした。この復活した者は審判の厳しさを和らげるために聖人たちとともに聖母子に祈りかけている⁽²⁶⁾。このような墓碑では裸体の寓意像は置かれていない。しかし、ミケランジェロの造形思想をたどってくると、時の四像の前イメージは闇の天使から発展したものであろう、と推測できる。しかし、それが直ちに時の四像になったとは思えない。石棺の上は伝統的には死者の姿、あるいは死者の生前の起き上がった横臥像が置かれていた。このことはユリウス墓碑の教皇の横臥像が示している。そこでは教皇は二人の天使に抱き起こされ

ていた。これは復活しつつある姿であろう⁽²⁷⁾。

メディチ家礼拝堂では、その死者の復活しつつある横臥像に代えて寓意像がおかれたが⁽²⁸⁾、それは現世の苦悩を表現した姿の寓意像になった。それが闇の天使であるという考えもあり得たであろうが、 ∇ この世界のもっとも深い淵 ∇ にメディチ家の公爵たちを落とすことはふさわしくないとと思われるかもしれない。それでミケランジェロは、石棺の下にいわゆる ∇ 闇の天使 ∇ に相当する「河の神」を設置することになったと推定していいだろう。

では、この河の神はハデスの領域をも意味してしまおうであろう。しかし、この世界はプラトン主義者のものと同じハデスの世界ではない。新プラトン主義者によれば、ハデスの四つの河は純粹物質を表現していた。それは形をもたない、捕らえ所のない世界である。ワインバーガーは、そのような世界は表現出来ないという⁽²⁹⁾。しかも、聖書からすれば、闇の天使がいるのはこの世界の最も深い淵なのであって、地獄ではない。とすればミケランジェロはこの世界を現世と世界の最も深い淵との二つに分けて表現しようとしたことになる。礼拝堂全体の構成理念は以下のような図式になるだろう。

- I クーボラのある最上部……………超天上の領域
- II ルネット及び公爵像のある部分…最後の審判を待つ魂の領域
- III 一日の四つの時と石棺……………現世の領域

IV 「河の神」……………世界の最も深い淵

メディチ家礼拝堂の制作理念は「一日の四つの時」の像の形の意味関連からすれば、最後の審判と復活した公爵たちということになり、審判の図式という点から宇宙論が想定できるのは当然である。

しかし、「河の神」は結局制作されなかった。それは、「河の神」自体が地獄を想起させたかもしれないと、結局「河の神」を助手たちに任せて制作しようという考えはメディチ家にも、礼拝堂を整備したヴァザーリにも生まれなかった。

おわりに

メディチ家礼拝堂は墓碑をもつ礼拝堂である。ここでは礼拝が終日行われた。その礼拝は、ここに埋葬されたメディチ家の人々の救済への祈りのためになされた。それは最後の審判を前にして復活した者のための祈りであって、ドメニコ派の理念の最も華麗な具現化が目指された。⁽³⁰⁾この祈りの形式を教書という形をとって一五三一年に制度化したのは、礼拝堂建設を枢機卿のときから指揮し続けた教皇のクレメンス七世であった。このような礼拝は、とくにペストが頻発した中世末の恐怖感の名残である。富ある人々は、死後の最後の審判を恐れ、多額の費用を教会に献納したのである。

メディチ家のための礼拝堂建設を指揮していたクレメンス七世

は、一五三三年に全キリスト教徒のためにヴァティカンのシステーナ礼拝堂にフレスコ画「最後の審判」を企画し、ミケランジェロに制作を委嘱した。トルナイによれば、この大壁画でミケランジェロはコペルニクスの地動説と同じような近代的イメージを創造したという。太陽神アポロンのように表現されたキリストの回りを復活した者たちが回転しつつ、キリストを見詰めている。ダンテの「神曲」のプラトンの報告、死後の魂は星々に帰る、という意見と合わせる、太陽を中心として円環運動する惑星というイメージが生まれるからである。⁽³¹⁾太陽とキリストを同一視する図式はミケランジェロが要塞化したサン・ミニアート・アル・モンテ教会（フィレンツェのロマネスク教会）に見られた。ここでは窓から差し込む光がアプスのモザイク画キリストの足元を輝かせる。鋪床には太陽を中心とした大きな獣帯がはめ込まれている。⁽³²⁾ミケランジェロは中世末の墓碑のイメージとこの教会の輝かしいキリストのイメージを総合しているうちに、新しい宇宙像を創造してしまったといえるだろう。このイメージの創造は結局ミケランジェロからまだ中世的名残を留めどめたメディチ家礼拝堂の完成意欲を喪失させたようである。

註

(1) Ernest Steinmann, *Das Geheimnis der Medici-graber Michelangelo*, Leipzig, 1907.

- (2) Charles de Tolnay, *Michelangelo III. The Medici Chapel*, Prenceton, 1970 (1st ed. 1948); Erwin Panofsky, "Neoplatonic Movement and Michelangelo", *Studies in Iconology*, New York, 1962 (1st ed. 1939), 203. (邦訳『浅野徹他訳』『トロロロニー』美術出版社(一九七一); E. Panofsky, 註を参照)
- (3) Frederick Hartt, "The Meaning of Michelangelo's Medici Chapel", *Beiträge für Georg Swarzensky*, Berlin, 1951; F. Hartt, *Michelangelo The Complete Sculpture*, 久保幸二訳、美術出版社(1973); Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London, New York, 1971 (1st. ed. 1968).
- (4) Tolnay, *op. cit.*, 「時の四像」を論じた pp. 65-67, pp. 132-139.
- (5) Steinmann, *op. cit.*, 「時の四像」を論じた pp. 82-106.
- (6) 田中英道著『フオネロロニーの研究』美術出版社(1984, pp. 109-123, 図 9-15。
- (7) 前掲書 p. 121. Cf. B. Cellini, *La Vita*, Libro Secondo, Capitulo XXXI V. Cellini 自身は四性論について言及しながら、四の風を表現しようとしたから四性論との関係が明らか。
- (8) Steinmann, *op. cit.*, pp. 77-78. Cf. J. Seznec, *La Survivance des Dieux Antiques*, Paris, 1980 (1st ed. London, 1940) pp. 56-57, 邦訳高田勇訳『神々は死なず』美術出版社(1977, 60-61.
- (9) Erwin Panofsky, *Neoplatonic...*, *op. cit.*, pp. 203-212. 邦訳 p. 171-180; Tolnay, *Michelangelo III*, *op. cit.*, p. 166. Tolnay は Steinmann の四性論を "somewhat artificial" として批判している。
- (10) Johannes Wilde, *Michelangelo and his Studio*, British Museum Publications Limited, 1975 (1st ed. 1953) pp. 53-56, 27 recto; Tolnay, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, 2, Novara, 1976, p. 29, cat. n. 185 recto; Hartt, *Michelangelo Drawings*, New York, 1970, n. 220.
- (11) Tolnay, *Michelangelo III*, *op. cit.*, pp. 63, 168-169.
- (12) 拙稿『メディチ家礼拝堂の穹窿の四寓意像の現在と今後の問題』(本年三月の九州芸術大学誌「ト・トナチ」の特号)参照。
- (13) Tolnay, *Michelangelo III*, *op. cit.*, p. 66.
- (14) Charles Tolnay, *Nuove Osservazioni sulla Cappella Medicea*, Roma Accademia Nazionale dei Lincei, 1969.
- (15) *Ibid.*, p. 6.
- (16) James Hall, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, London, 1979, p. 327.
- (17) Charles Tolnay, *Nuove Osservazioni...*, *op. cit.*, p. 7.
- (18) *Ibid.*, pp. 5, 8.
- (19) Tolnay, *Michelangelo III*, p. 66.
- (20) Cf. Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, London, 1964, pp. 63-66.
- (21) 註を参照。
- (22) Tolnay, *Nuove Osservazioni...*, *op. cit.*, pp. 8-9.; Tolnay,

Michelangelo III, pp. 133, 134, 138, 139.

- (23) Martin Weinberger, *Michelangelo The Sculptor*, New York, Colombia Press, 1967, p. 311. ; Richard Krathheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Prentice-Hall, 1975, p. 172. Michelangelo (24) の扉を「天国の門」と呼ぶべし。絶賛したところ。Weinberger は Ghiberti に「若きマヌエッラ夫妻で老いたマヌエッラ夫妻の組合せが聖書との照合よりも重大で (p. 311) 、「これは四季の寓意像にも容易に変化できるだろう (p. 391) とうろ。良く観察すると「エウヰ」は若し「夕」とポーズと表情だけでなく額に巻かれた布までも同じであり、手本の可能性は高い。この疲れた表情と動作は「大洪水」の左前景で横たわる女性に引き継がれている。Michelangelo には人生の苦悩の表現と見ええに違いない。
- (24) Esther Gordon Dotson, "An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Ceiling, Part I", *The Art Bulletin*, June 1979, Vol. LXI, No. 2, p. 231.
- (25) 中世の動物寓話では、生まれたライオンの子は父ライオンが顔に息を吹き掛けて生命を取り戻すまでの三日間死んだままであることから、ライオンは復活の象徴であった。 Cf. James Hall, *op. cit.*, p. 193. また初期キリスト教美術ではライオンは「救済」の象徴 (Cf. Erwin Panofsky, *Tomb...*, *op. cit.*, p. 41) 。メディチ家礼拝堂は「キリストの復活」と「救済」とのテーマを持つ。しかし、Piero di Cosimo の「アンドロメダの解放」(ca. 1513-15) でジュリアーナ公爵がライオンの帽子 (または兜) を被って表現されていることとの関係も注意す
- る必要があろう。Michelangelo (24) の一致を利用したかもしれない。
- (26) 拙著『ミナト・ジエロ作「メディチの聖母」の意義』(本年三月大阪府立大学「人文・社会科学紀要」掲載) 参照。
- (27) Cf. Luitpold Dussler, *Die Zeichnung des Michelangelo*, Berlin, 1959, cat. n. 279; Hartt, *Michelangelo*, New York (1970), 美術出版社 (1975), cat. n. 290.
- (28) 復活しているのは二人の公爵たちである。
- (29) M. Weinberger, *op. cit.*, pp. 388-389, 391. Weinberger は「河の神」を「時の四像」と同じ秩序のより下位のカテゴリーと見る。つまり流れ続ける永遠なる同一性の象徴と見る。
- Eitinger は Panofsky とは全く逆に天国の河を見る (*op. cit.*, p. 301)。
- (30) 註26参照。
- (31) Charles Tolnay, *Michelangelo* V, Prentice-Hall, 1971, pp. 46-50. Tolnay はタンテを引用するが、「神の国」第十三巻十九章にもプラトンの説が引用されている。
- (32) Fred Gettings, *The Secrets of San Miniato al Monte*, West Yorkshire, 1982. Gettings はプロペナスの教会 San Miniato al Monte の正面及び説教壇に隠された牛 (ヨハネの象徴「ミラ」と太陽、喉を支配する星座) のミステリーを解明して、西洋中世ではユニークな太陽中心のイメージが教会全体で表現される構造を明らかにしている。(ここでは第四回十字軍の略奪によってもたらされた古代世界のイメージが占星術を取り込んだ特

異なるミサの儀式のなかで蘇っている。彫刻と司祭とで現出させる審判のキリストのイメージはミケランジェロに影響を及ぼしたであろう。

〔追記〕本稿は鹿島美術財団の昭和五十九年度調査研究助成による研究成果の一部である。