



## ミケランジェロ作「ミネルヴァのキリスト」の主題について

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2011-12-15 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	<a href="https://doi.org/10.24729/00006326">https://doi.org/10.24729/00006326</a>

# ミケランジェロ作「ミネルヴァのキリスト」の主題について

中 江 彬

## はじめに

ローマのパンテオンのすぐ近くのサンタ・マリア・ソープラ・ミネルヴァ教会の主祭壇左脇の柱の前には、ミケランジェロの彫刻「ミネルヴァのキリスト」(図1)が高い台の上に設置されている。それは十字架を持つ等身大のキリスト裸体立像というだけの一五一四年の注文で制作が開始され、その造形方法はミケランジェロの自由に委ねられた。最初の作品は石目のせいで、失敗してしまい、そのために石をもう一度注文して再開された。しかし、制作は遅れて、一五一九年から一五二〇年頃に一応制作されたが、設置までには修正作業が他の芸術家に任せられた。ミケランジェロは完成作品に不満であったが、再び完成が遅れることを心配した委嘱者の意志で、その作品は一五二一年十一月二七日にその教会に設置された<sup>(1)</sup>。その彫像は、コントラポストの立像で、右手で大きな十字架を支える。この作品の模作の殆どが腰布を彫込まれたように、聖痕のない極度に磨かれた全裸のキリスト像は、伝統的な図像から逸脱<sup>(2)</sup>して、異常に見える。頭髮は「ヴァティカン<sup>(3)</sup>のピエタ」のように中央から分かれ、淡く髭が彫られた顔はやや右下を凝視する。この作品について、伝記作者のうちコンデイヴィ

は何も語らず、ヴァザーリはその設置場所をミネルヴァ教会の主祭壇の脇と書き、彫刻を絶賛しただけで、主題については「十字架を持つ裸のキリスト<sup>(4)</sup>」と簡単に記述したに過ぎない<sup>(5)</sup>。今日、その作品は委嘱者メテルロ・ヴァーリの一五三三年の手紙に基づき「復活のキリスト<sup>(6)</sup>」と呼ばれるが、その図像は、従来の復活図とは随分異なり、その題名で理解するべきかについて大いに議論されている<sup>(7)</sup>。本稿では、この彫

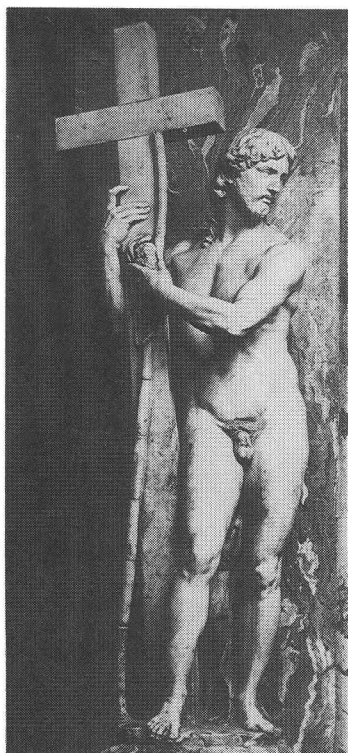


図1 ミケランジェロ作「ミネルヴァのキリスト」  
(1519-21, Roma S. Maria Sopra Minerva)

像の不可解な主題および制作意義を考察してみたい。

## 一、キリストと十字架

△十字架を持つ裸のキリスト像△という依頼は何らかの手本を想起させるが、そのような図像はそれほど多くはない。このようなテーマは、十字架運搬といった生前のキリストを別にすれば、△キリストの復活▽や△聖母の前に現れたキリスト▽や△リンボのキリスト▽、さらに聖書以外の主題としての△救世主の血▽と△忍耐のキリスト▽と△十字架を担うキリスト▽ぐらいである。

これらの主題のうちで、「ミネルヴァのキリスト」に似た立像としては、シエナで活躍し、フラ・アンジェリコなどのフィレンツェ派に影響を及ぼしたジョヴァンニ・ディ・パウロの「忍耐のキリストと栄光のキリスト」

(図2、Siena,

Pinacoteca Nazionale)

が挙げられる。ここで

は、人間と

してのキリ

ストと神性

をそなえたキ

リストとが対

比され、画面

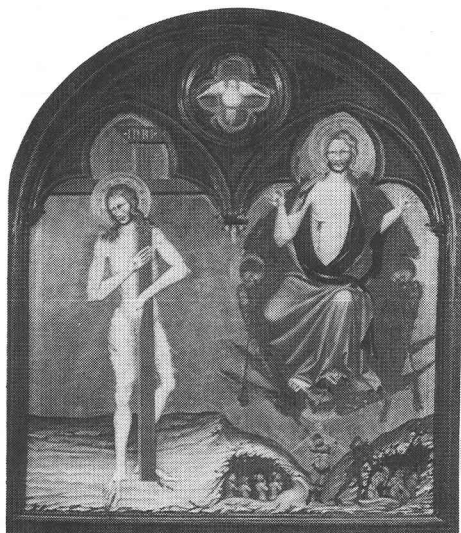


図2 ジョヴァンニ・ディ・パウロ作  
「忍耐のキリストと栄光のキリスト」  
(ca. 1426, Siena, Pinacoteca Nazionale)

下部には裁かれる人間が小さく描かれている。この絵画における△忍耐のキリスト▽は、ほぼ裸体で、前に置いた巨大な十字架を両手で支え、胸の前を横切る腕

や幾分下げた頭、さらには一歩前に踏出した右脚のモチーフが「ミネルヴァのキリスト」に似ているうえに、この画家の「最後の審判・天国・地獄」(Siena, Pinacoteca)とともにミケランジェロの「最後の審判」の先駆けをなしていることも注目すべきである。

さらに、大きな十字架を持つ像は、ジョヴァンニ・ベリーニの絵画「救世主の血」(図3、National Gallery, London)やカルロ・クリヴェリ (ca. 1430—ca. 1500) の「救世主の血を拝受する聖フランチェスコ」(Museo Poldi-Pezzi, Milano) がある。グアットソーニは最近、これらと同じ図像が一五二三年のフィレンツェ版『キリストのまねび (Imitazione di Cristo)』

の扉絵(図4)に登場したことから、その著書の第十五章の△あなたの本来の神聖な姿を拝することは、わたしには堪えられないのです。そこであなたは、サク

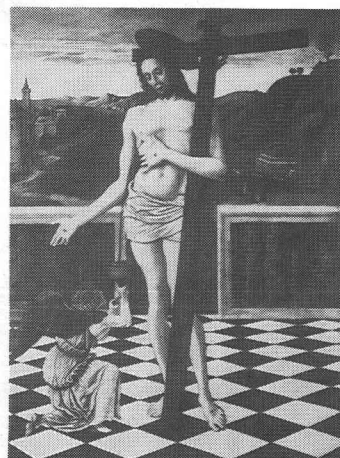


図3 ジョヴァンニ・ベリーニ作  
「救世主の血」(1462-64, London, National Gallery)

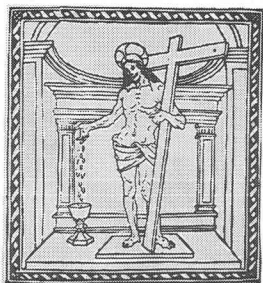


図4 「キリストのまねび」の木版扉絵  
(1523, Firenze)

ラメント（秘跡）の中に自身を隠してくることによって、わたしの弱さを助けようとしたのです（由木康訳）を引用して、この彫刻の制作意義を推定した。つまり『キリストのまねび』での秘跡の（聖餐拝受）と、この彫像の安置場所の壁龕がサクラメント礼拝堂の横であることの関係から、この彫像がサクラメントへの誘導意義をもつという。しかし、その扉絵が彫像の模写でもないので、作品の特殊性を図像上で説明してはいないのである。

この現代のグアットソー以上の説得力のある解釈は、一五四五年と翌年にローマを訪問したヴェネツィアの画家ティツィアーノの一五五五年頃の作品「聖母の前に現れたキリスト」（図5、Medole, Santa Maria）でなされた。キリスト背後の人物は十字架を「ミネルヴァのキリスト」と同じ所作で持つし、キリストの肉体はミケランジェロの「一つの動作をキリストの聖母への動作と従者の所作との二つの行為に分解してしまい、ミケランジェロの不可解な図像を明解な「聖母の前のキリスト」にしてしまったのである。この彫像がミネルヴァ神殿

の上に建てられた聖母教会にあることから、祭壇左の立像があたかも聖母の左手に現れたキリストと



図5 ティツィアーノ作「聖母の前に現れたキリスト」  
(ca, 1555, Medole, Santa Maria)

解釈されても不思議ではないが、しかし、ミケランジェロの彫像が（聖母の前のキリスト）と断定されたわけではない。ここでは、ティツィアーノは、ミケランジェロへの敬意を示すとともに、ヴェネツィアのカルメル会のメドレー聖堂参事教会（Padova近く）の教義を解りやすく解説するために利用していると思われる。しかし、このティツィアーノの絵画で気にかかるのは、従来の絵画に稀にしか現れない十字架を担ぐ裸者が従うことである。この点は三章で考察したい。

ジョージ・ワイズは、新しいキリスト像について解説するために、ティツィアーノの「聖母の前に現れたキリスト」と十五世紀の同主題のドイツ木版画（図6）を比較したが、その木版画ではキリストは両手を開いて、手から血を滴らせる。その手の挙げ方はティツィアーノの絵画のキリストと同じであり、ティツィアーノが、古い図像を参考にしたことを示唆する、とともに、（救世主の血）との関連を看破したことを示す。おそらく、ティツィアーノや現代のグアットソーによる解釈が常識の範囲にあるのであろう。

「ミネルヴァのキリスト」では、十字架だけでなく、他の多くの受難具を持つ。このような要素を重視すれば、それは別のテーマではないかとも考えられるのである。しかしメテロ・ヴァーリの一五三二年六月一日付けのミケランジェロ宛書簡では「figura... che fa la Resurrezione di Nostro Signore Jesu Cristo」と書かれたという



図6 十五世紀末のドイツ版画  
「聖母の前に現れたキリスト」

ことであり、それが「ミネルヴァのキリスト」と関係すると多くの研究者たちは見ている。<sup>10)</sup>しかし、バロッキとリストーリの編纂になる『ミケランジェロの手紙Ⅲ』(Prato)には、よく引用されるその言葉が見当たらず、その註にも、その欠如の理由が述べられていない。とすれば、その言葉は、後の注釈であつたのであろうか。だから、△復活のキリスト▽説は、あまり強烈であるとは言えない。しかも、△復活のキリスト▽が多くの受難具を持つのも不思議である。

## 二、リンボのキリスト

本章では△リンボのキリスト▽との関連を考察したい。「ミネルヴァのキリスト」がミケランジェロの弟子ウルビーノによって完成されたとき、その作品の修正を要求したのはセバスティアノ・デル・ピオンボであり、その作品の監督者のような役割を演じていた。この作品の委嘱は一五一四年になされているが、ミケランジェロのデル・ピオンボとの交友開始は、一五二二年末から一五二三年初頭と考えられる。<sup>11)</sup>この交友開始時期と「ミネルヴァのキリスト」の委嘱時期との接近は注目に値する。後にデル・ピオンボは、ミケランジェロの素描をもらうことで自分の代表作を制作したが、その中には「復活のキリスト」とともに「リンボのキリスト」(図7、一五三三年頃、Prado, Madrid)が含まれていた。この作品のキリストは、左手に十字架をもち、右脚を前にだし、前屈みになり頭を下げて、リンボにいるアダムとエヴァを救済しようとしているが、この脚の踏みだしかたはミケランジェロの「ミネルヴァのキリスト」を想起させるのである。その準備段階と思われる作品はデル・ピオンボが枢機卿ジュリオ・デ・メディチ、す

なわち後の教皇クレメンス七世、のために一五二七年一月一日に契約して制作した「ラザロの復活」(図8、National Gallery, London)である。この頃ミケランジェロは、この枢機卿と教皇レオ十世の委嘱でフィレンツェのサン・ロレンツォ教会正面の設計に忙殺されていたが、デル・ピオンボのその作品のための下絵(図9-10、Musée



図8 セバスティアノ・デル・ピオンボ作「ラザロの復活」(1517-19, London, National Gallery)

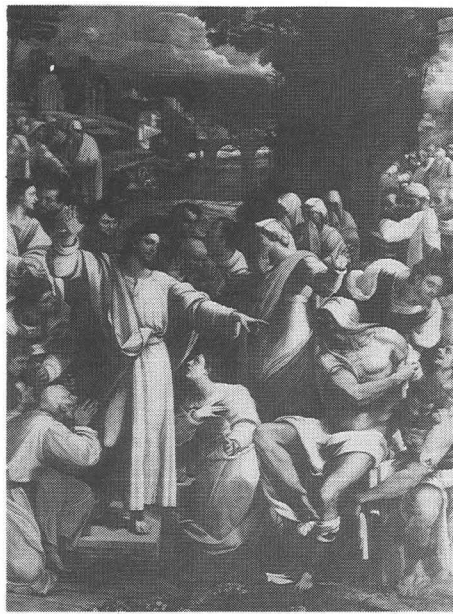


図7 セバスティアノ・デル・ピオンボ作「リンボのキリスト」(ca. 1532, Madrid, Prado)

Bonnat, Bayonne;

British Museum,

London) を制作

した。「ラザロの

復活」ではキリス

トは右手を、「ミ

ネルヴァのキリス

ト」が十字架を持

つと同様に、上

に挙げて左下を見

つめる。脚は「ミ

ネルヴァのキリス

ト」とは逆である

が、一步を踏み出

す。キリストから手を指し出された復活するラザロは「ミネルヴァのキリスト」のように片手（ここでは左手）を胸の前で横切らせる。つまり、キリスト（復活させる者）とラザロ（復活する者）の動作が一緒になったのが「ミネルヴァのキリスト」のように見えるのである。

「ラザロの復活」の委嘱理由が、契約前年の一五二六年のヌムール公ジュリアーノ・デ・メデイチ（ミケランジェロは後に「メデイチ家墓碑」でこの「ジュリアーノ像」を制作することになる）、すなわち教皇レオ十世の弟、の逝去にあるのは明らかであり、ジュリアーノの復活の祈りが込められたのであろう。ここでは、キリストとラザロとは、システイーナ礼拝堂天井画「アダムの創造」における「神」／と「アダム」／との関連が再現され、キリストの手がラザロを復活させる。



図9, 10 ミケランジェロ作「ラザロの復活」

この神の創造行為は、キリストによる死者の復活の行為へとつながり、ひいてはその行為の現実的な現れとして「リンボのキリスト」／という主題を発展させただろう。ペストが絶え間無く襲いかかるこの頃の恐怖に加えて、商業活動による利益追求と最後の審判の心理的恐怖にののいていた時代に、死後の救済への願望は増大していたように感じられる。

このように見てくると、ミケランジェロは、デル・ピオンボとの共同制作といった意味で、人間の復活あるいはリンボのキリストといった主題を発展させたどころか、その背景には、これらの主題、つまり救済の主題を要望していた集団があったと思われる。ミケランジェロ自身は、この思想をサン・ロレンツォ教会内のメデイチ家礼拝堂の旧聖器室の「メデイチ家墓碑」制作で発展させるが、この思想そのものは、ミケランジェロとセバスティアアーノ・デル・ピオンボだけでなく、むしろメデイチ家自体の思想ともかわりがあるようである。そのように考えてみると、トルナイの言葉、すなわち「この彫刻がドミニコ会のサンタ・マリア・ソープラ・ミネルヴァ教会にさげられたことをわすれてはならない」が重大性を帯びてくるはずである。

ところで、「リンボ」(Lat. limbus)とは、直訳すれば、「縁」／という意味で、ドイツ語ではVorhülle (Vorhimmel) とも言い、普通は降誕以前の人や未洗礼の子児が死後に行く場所limbus puerorum はFegfeuerつまり煉獄といわれる。この用語は聖書にはないし、初期キリスト教の教父たちの言葉でもない。この救済以前の魂の逗留場所としてのリンボという言葉がどのようにしてあらわれたのかは、不明であるらしく、聖トマス・アキナスの頃からこの用語が広まったという。しかし、美術における「リンボのキリスト」／では、幼児では

はなく、アダムやエヴァのような旧約の人物たちが現れ、そこは「煉獄」や「陰府」あるいは「地下の獄」「辺獄」と呼ばれる地獄の入口である。美術史上は、ロマネスク、ゴシックにおいて普及したが、その起源は古く、パレスティナの初期教会に登場している。ビザンティン美術ではAnastasisとか復活として知られ、ヴェネツィアのサン・マルコから西欧に入ったと思われる。<sup>(15)</sup> ダンテの『神曲』には、「リンボのキリスト」の総まとめがみられる。『私が来てまもなくの頃、勝利のしるしを頭につけた力ある方が一人ここに来るのを見た。その方は第一の父（アダム）やその息子アベル、ノアや法を立てまた神によく仕えたモーセ、族長のアブラハムや王ダビデ、イスラエルとその父や子供たち、そしてイスラエルが忠実に仕えたラケル、その他大勢の人の魂をここから、連れ出して、祝福を与えた。おまえに知ってもらいたいことは、それ以前には、人間の魂で救われたものは無いということだ。』<sup>(16)</sup>

「リンボのキリスト」の絵画では、フィレンツェでは、ドミニコ派の教会サンタ・マリア・ノヴェッラのスペイン礼拝堂にある十四世紀中頃のアンドレア・ダ・フィレンツェ作のフレスコ画「リンボのキリスト」(図11)が目立つ。<sup>(17)</sup> この岩穴にあるリンボではアダム夫婦以下の人々が救済を待つ。この礼拝堂は「キリストの復活」や「我に触れるなかれ」などの旗を持つキリストの図像の宝庫でもある。これらの主題は、十五世紀中葉にもオッセルヴァンツァの画家の「リンボへ下るキリスト」(Cambridge, Fogg Art Museum)に継承されて、キリストは右向きで描かれる。<sup>(18)</sup> このように中部イタリアのシエナやフィレンツェにおいて十四、十五世紀にしばしば描かれたこの主題でのキリストは単独でリンボに下るが、十六世紀では、キリストはリンボに

もはや単独では現れなくなるのである。

### 三、北方版画の影響

前述したティツィアーノの作品「聖母の前に現れたキリスト」の特異な点は、この絵画において従来の絵画には稀にしか見られない十字架を携えた従者の表現にある。このような図像ができた直接の理由は、ティツィアーノがこの図像をデル・ピオンボの「リンボのキリスト」から導き出したためと思われる。デル・ピオンボの「リンボのキリスト」では、十字架を持つ者が背後にいるからである。そして、その従者のいる特異な図像は、ベッカフーミの「リンボのキリスト」(Siena, Pinacoteca)やブロンツィーノの豪華な作品「リンボのキリスト」

(1552, Firenze, Museo

di S. Croce)へと変貌した。<sup>(19)</sup> ということは、ティツィ

アーノは、ミケランジェロの作品「ミネルヴァのキリスト」を単に「聖母の前に現れたキリスト」と理解しただけでなく、「リンボのキリスト」であることを意識していたと解釈することのできるものである。なぜなら、キリストはリンボへと下った後に聖母の前に現れ



図11 アンドレア・ダ・フィレンツェ作「リンボのキリスト」(ca. 1365, Firenze, Santa Maria Novella, Capitolo)

たと理解されていたからである。とすれば、従来の「リンボのキリスト」に見られない従者のいる特異な図像が、どのようにしてミケランジェロとセバステイアーノ・デル・ピオンボとの協力で形成されたのだろうか。

「リンボのキリスト」において従者の人物に大きい十字架を持たせて登場するキリストは、ヴィニョーラの画家の作品「リンボのキリスト」(図12、ca. 1435, Vignola, Cappella della Rocca)・マンテーニャの工房の版画(図13)と、ドイツの芸術家デューラーの二葉の版画(図14)に見ることができ<sup>(20)</sup>る。マンテーニャ工房の版画では、背中をみせた着衣のキリストは、岩山に彫られた古典的なアーチ門の中の暗いリンボへと



図12 ヴィニョーラの画家「リンボのキリスト」部分 (ca. 1435, Vignola, Cappella della Rocca)

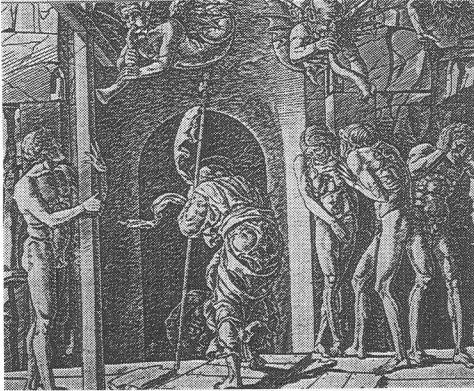


図13 マンテーニャまたは工房作「リンボのキリスト」部分 (ca. 1448-55)

身をかがめる。このような背中ばかりを見せる「リンボのキリスト」は、多分シエナ派にも影響をおよぼしたが、マンテーニャはヴィニョーラの画家の伝統において古典的建築の門と十字架を持つ従者のモチーフとを付加した。この従者は完全に裸体であり、ミケランジェロの「ミネルヴァのキリスト」に良く似ている。

そして、このマンテーニャ工房の版画は、デューラーの版画の手本になった。デューラーは、一五一〇年の版画「リンボのキリスト」を制作する際にジョーン・ガウアーの版画をも手本にしたが、この裸体の従者の付加と古典的建築、さらにキリストの背面表現という点ではイタリア化したのである。半裸のキリストはリンボの穴倉へと下る。デル・ピオンボの「リンボのキリスト」でもキリストは、一段と低い穴の中にいるアダム夫妻の

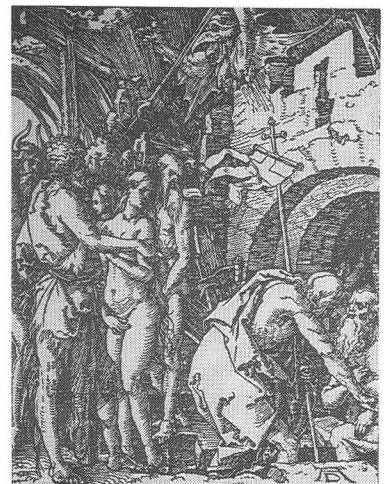


図14 デューラー作「リンボのキリスト」(1510)

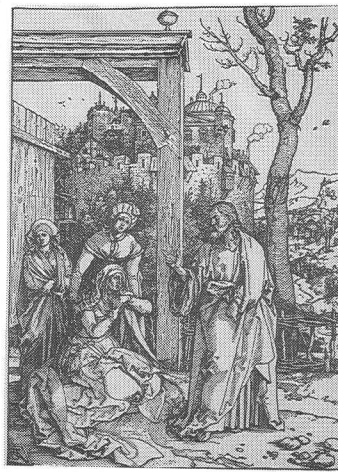


図15 デューラー作「キリストの母親との惜別」(1504)

の所に右手を伸ばす。

では、デル・ピオンボはマンテーニャやデューラーの版画に影響されたのであろうか。メディチ家のための絵画「ラザロの復活」にはミケランジェロの素描の使用が見られるとはいえず、その構図や背景はミケランジェロの素描とは無関係であり、ジョルジョーネの作品「嵐」の影響が観察される。背景には、長方形の塔が並び、橋がある。デル・ピオンボは、ジョルジョーネの木製の橋からローマ風のアーチの石橋に変えた。このように背景に都市風景を遠近法的に置く構図はジョルジョーネ風であるが、この「嵐」そのものの構図はデューラーの版画の影響で構成されたと推定されている。<sup>23)</sup>このような影響関係は、デル・ピオンボの「ラザロの復活」にも指摘できるのである。<sup>24)</sup>

この「ラザロの復活」の遠景に都市を描く構図とキリストの姿を前景に置く表現方法は驚くほどにデューラーの一五〇四年の版画「キリストの母親との措別」(図15、Meder 204, Panofsky 312)に似ていて、キリストは厚いローブを肩から垂らし、腰のところに巻き込む。逆さ向きのキリストは片手を指し伸ばして直立し、片足を前に出す。「ラザロの復活」では、キリストの下には驚いて胸に手を当てる女性がいいて、長いローブの裾を地面にだぶつかせる。その女性に相当するデューラーの版画の人物は聖母である。デューラーの版画の聖母を支える女性はラザロを背後から支える人物になる。このように、デューラーなどの北方版画もしくは北方版画の影響を示すヴェネツィア版画から構想を引き出す方法をデル・ピオンボは、ジョルジョーネから学んでいたに違いない。

ところで、この「ラザロの復活」の制作前にデル・ピオンボは、ミケランジェロの友人ドメニコ・ブオンセーニ(デル・ピオンボの子

供の名付け親)のために、ローマのサン・ピエトロ・イン・モントリオのボルゲリーニ礼拝堂に「二人の預言者」、「キリストの変容」、「キリストの鞭打刑」を描き、その下絵(図16、British Museum)はミケランジェロによって準備された。ここでは「ミネルヴァのキリスト」の中に表現された鞭による受難が現れる。

そのミケランジェロの素描下絵における鞭打刑での直立したキリストの裸体、特に下半身は「ミネルヴァのキリスト」に酷似し、右脚は前に出て、左脚は後ろにひく。このようにキリストの受難にミケランジェロとデル・ピオンボの関心は移っていき、一五三三年頃から再びこのようなテーマ、「キリストの復活」や「リンボのキリスト」という主題に復帰し、この後者の制作は再びデル・ピオンボに委ねられた。このような中世的主題選択には北方版画の影響にも基づくに違いないが、それは同時にドミニコ派的な思想に基づいていたのである。このような十年代におけるミケランジェロとデル・ピオンボへの北方版画の影響が、フィレンツェの若い芸術家たちへの影響を触発したのである。

とにかく、ミケランジェロはデル・ピオンボを通じてデューラーを熟知していたに違いない。デューラーはヴェネツィアの聖バルトロメオ教会のために油彩画「ロザリオの聖母」(Prague)を一五〇六

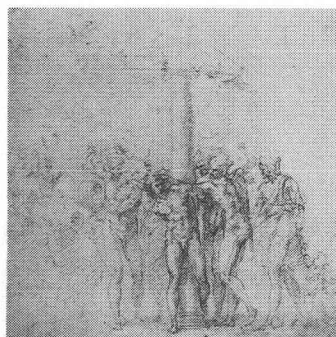


図16 ミケランジェロ作「キリスト鞭打刑」  
(London, British Museum)

年に制作したが、その内容は、パノフスキーが指摘するように、徹底的にドミニコ会の教義の図解であった。<sup>(26)</sup> ロザリオ自体が、聖ドメニコが提唱した信仰の道具であり信仰の信条であった。このデューラーの作品の制作から三年後の一五〇九年にデル・ピオンボは同じ教会からの委嘱で、「聖バルトロメオの扉絵」を制作した。ミケランジェロも、若いころボローニャの聖ドメニコ教会で「聖ドメニコの墓」を完成し、さらにローマのドミニコ派の本部とも言うべきサンタ・マリア・ソープラ・ミネルヴァ教会の「ミネルヴァのキリスト」を制作中であつた。

このように、ミケランジェロとデル・ピオンボとデューラーとは、ドミニコ派教会での制作という点で連鎖していた。だからミケランジェロがデューラーの版画に注目したというよりも、デューラーの版画のテーマそのものが、ドミニコ派の人々には極めてなじみ易かったといふべきであろう。

#### 四、設置意義

ミケランジェロの「ミネルヴァのキリスト」は主祭壇の左側の柱の下部壁龕の中に収められ、彫像の下には祭壇が設置される予定であった。<sup>(27)</sup> その祭壇の上に設置された彫像の足は、鑑賞者の頭の位置にあり、キリストの視線は主祭壇に礼拝する者の頭のあたりに落ちたに違いない<sup>(28)</sup>、そのような彫像が「悲しみの人」<sup>(29)</sup>とか「復活のキリスト」<sup>(30)</sup>である必要があるのだろうか。主祭壇に祈る者は、聖母のとりなしだけでなく、キリスト自身による救済を求めるに違いない。

もし「悲しみの人」<sup>(31)</sup>がその主題であつたとしたら、一五一一年制作

のデューラーの版画「聖グレゴリウスのミサ」(図17、Meier 206, Panofsky fig. 183)のような姿の彫像になっていただろう。この奇跡物語



図17 デューラー作「聖グレゴリウスのミサ」(1511)

語では祭壇と化した石棺の中から半かがみのキリストが聖痕のある両手を広げて礼拝者グレゴリウスを見詰める。いばらの冠をつけたキリストの背後に立つ大きな十字架には、さまざまな受難具が下げられている。

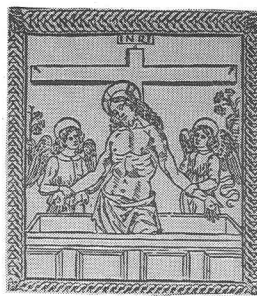


図18 「悲しみの人」(1492, Firenze)

しみの人」<sup>(32)</sup>は、たとえそこに受難具が不足していても一四九二年出版のサヴォナローナの著書『謙遜について』の木版挿絵「悲しみの人」(図18)で周知のことであろうし、デューラーの版画から見てもキリストは正面を向かなければならない。これと付随して当然考えられるデューラーの一五

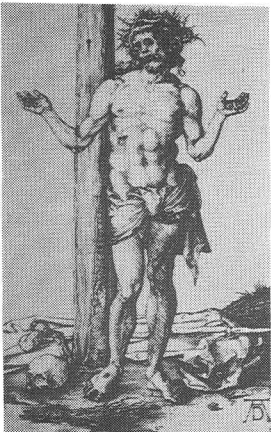


図19 デューラー作「悲しみの人」(1500)

〇〇年の版画「悲しみの人」(図19、Mader 20; Panofsky 127)でも、たとえキリストの体が「ミネルヴァのキリスト」に良く似ていようとも、首をひねりながら正面を向こうとする。

これらの「悲しみの人」は聖痕のある単独像として成立可能であろうが、ローマの聖母に捧げられたドミニコ派教会の彫像は単純に「悲しみの人」としては理解できないのである。

特に、ドミニコ派はその設立根拠を聖母の「とりなし」に求めている、救霊事業を主に説教によって行い、そして、ロザリオの祈りを普及させた。<sup>30)</sup> ロザリオの祈りにおける苦しみの玄義(玄義 *Mysterium*)には、ゲッセマニの園の死の苦しみ、鞭打ち、十字架運搬、架刑、茨の冠、十字架での死、栄えの玄義がある。<sup>31)</sup>

このように、キリストの受難は、祈りにとって重大な意義を帯びるが、サンタ・マリア・ソープラ・ミネルヴァ教会内部の多くの墓碑における一群の石棺の上のフレスコ画では「悲しみの人」よりは「とりなしのキリスト」や「とりなしの聖母子」が表現されている。特に、メロツォ・ダ・フォルリの「最後の審判」では、とりなしのキリストの周囲にキリストの受難具を持つ天使達が描かれ、「ミネルヴァのキリスト」のキリストが持つ受難具との関連が指摘できるにしても、いわゆる「悲しみの人」のイメージは見いだせない。「ミネルヴァのキリスト」が多くの受難具を持つのは、単に復活の図像と関連するだけではなく、むしろ「最後の審判」の「とりなし」においてであり、そのような「とりなし」は、聖書においてはキリストが地下の獄、つまりリンボへの降下において示されているだろう。

ところで、リンボではなく地上で大きな十字架を担いで「とりなし *intercession*」を行うキリストの登場する図像が、ドミニコ会の人に

よって創造されていた。

それは、ドイツのドミニコ修道会の間で一三二四年に発行された『人類救済の鏡』であって、その中には、腰に布を巻いただけのキリストが、胸から血を垂らしながら、大きな十字架を肩に担いで、建物の中にいる隠修士を救済に來ている(図20)。<sup>32)</sup>

もう一枚は、復活したあとの空の墓石の前に女性

が一人茫然と立って天を仰いでいる。棺桶の後ろには大きな十字架が立ち、その回りには、受難の道具がひと揃い置かれている(図21)。これらの図像では、キリストは十字架を担いで、救済に駆け回るような印象を与えてくれる。この図像を直接ミケランジェロが知っていたかどうかは解らない。

しかし、ローマのドミニコ会の本部のようないかなサンタ・マリア・ソープラ・ミネルヴァ教会関係の人々がその書物のことを知らないはずはないだろう



図22 バルナ・ダ・シエナ作  
「十字架を荷なうキリスト」  
(New York, Frick Collection)

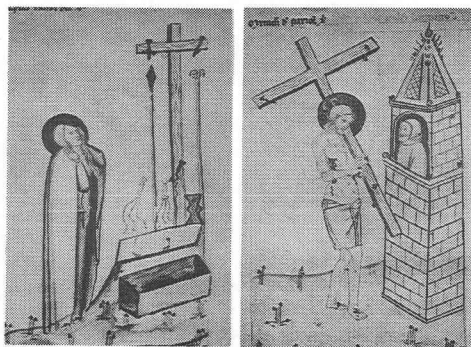


図20, 21 「人類救済の鏡」の挿絵  
(1324, Shenley, Riches Collection)

う。むしろ、美術としてはあまり普及しなかったが、十字架を持ってキリストがやってくるとは信じられていただろう。その古典化された図像をメテルロ・ヴァーリが求めるということは十分にありうることであろう。

このように十字架運搬というキリスト伝からそれた△十字架を担ぐ孤独のキリスト▽というテーマは、イタリアでも制作されていて、バルナ・ダ・シエナの作品「十字架を荷うキリスト」(図22、New York, Frick Collection)では、キリストは服をきて、十字架運搬と同じ姿勢で孤独に歩く。背後には小さく祈願する聖職者が描かれていて、これが△とりなし▽をもとめる祈禱画であることを示している。これは十四世紀から礼拝像として発達する主題であって、△悲しみの人▽同様に、キリスト伝にないテーマである。

## 五、典 拠

「ミネルヴァのキリスト」(図23)は「モーゼ」(図24)や「ダヴィデ」(図25)や既に述べた「ジュリアーノ像」(図26)の動作とよく似ている。それでその図像と△とりなし▽の意義に関する聖書における典拠との関係について若干検討しておく。ミケランジェロが「ユリウス墓碑」の制作や「サン・ロレンツォ正面の設計」に忙殺されていた時期の制作のために着手が遅れた「ミネルヴァのキリスト」は、当然「モーゼ像」と上半身が似てしまった。顔は右を向き、左腕は胸の前を横切る。モーゼとキリストとの顔の向きの関係から、次ぎのパウロの言葉が想起される。△律法はモーゼをとおして与えられ、めぐみとまことは、イエス・キリストをとおしてきたのである(ヨハネ福音書

一・一七)▽。「モーゼ像」は十戒板を持ち、「ミネルヴァのキリスト」は△めぐみとまこと▽を証明する受難具を持っているからである。△めぐみ▽についてパウロは『エペソ人への手紙』で△あわれみに富む神は、わたしたちを愛して下さったその大きな愛をもって、罪過によって死んでいたわたしたちを、キリストと共に生かし…あなたがたの救われたのは、恵みによるのである…キリスト・イエスあって、共によみがえらせ、共に天上で座につかせて下さったのである。…またあなたがたは、使徒たちや預言者たちという土台の上に建てられたものであって、キリスト・イエスご自身が隅のかしら石である▽(二章)と述べる。このなかの△隅のかしら石▽という意味は、「ミネルヴァのキリスト」の設置場所、つまり祭壇の収まるサクラメント礼拝堂を支える左脇の柱の下部に置かれたという意味にとられなくもない。

さらにこの彫刻が△リンボ▽と関係するとすれば、その理由もまた『エペソ人への手紙』第四章にある。△さて

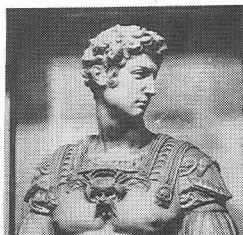


図26 「ジュリアーノ」部分 (1530-34)

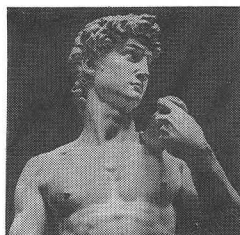


図25 「ダヴィデ」部分 (1500-04)



図24 「モーゼ」部分 (1515, Roma)

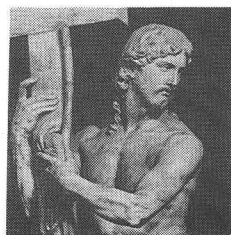


図23 「ミネルヴァのキリスト」部分

「上った」という以上、また地下の低い底にも降りてこられたわけではないか。：彼は、ある人を使徒とし、ある人を預言者とし、ある人を伝導者とし、ある人を牧師とし、教師とし、お立てになった。このことは、キリストのリンボへの降下をも意味すると共に、ミケランジェロ作の「預言者モーゼ」の姿との類似も指摘していることになるだろう。

さらに、このように右を向いた立像裸体という点では、「ダヴィデ像」と関係し、古代彫刻アポロンのような裸体像として表現された点とも関連する。キリストは、「ダヴィデ」のごとく挑戦的に見え、パウロの言葉を再び想起させる。△もしたたちが敵であった時でさえ、御子の死によって神との和解を受けたとすれば、和解をうけている今はなおさら、彼のいのちによって救われるであろう（ローマ人への手紙五・一〇）。パウロはキリストの生前において徹底的にキリストの敵であった。そのパウロが、汝の敵を愛せよ、というキリストの言葉につまづくのであり、キリストの十字架による死と復活とを前提にして救いを強調したのであった。「ダヴィデ」は投石器を右手に隠し、左手で投石器の紐を持ち、敵ゴリアテにたいして殺意を決定した瞬間が造形されている。視線は殺意を示す。それに対して「ミネルヴァのキリスト」は受難具を両手で持ち、敵に対しても救済を決意しているかのようにも見える。殺意の視線は救済への視線に変貌したかのようなのである。このような救済への視線はメデイチ家礼拝堂の祭壇側を向く「ジュリアーノ公爵」(1538-39)の視線に引き継がれたと思われる。さらに裸体という点では、ドミニコ会士であったヤブスコ・デ・ウォラギネのベストセラー書『黄金伝説』の第五章「主のご受難」に△アダムは、裸であり、キリストも裸であった。禁断の木は、死を

もたらし、十字架の木は、生命をもたらした△とあり、十字架上のキリストが裸体であったと民間にも伝承させていたのである。

## おわりに

ワインバーガーは、「ミネルヴァのキリスト」があらゆる受難具を持つことから、受難の苦しみに耐えるキリストと解釈した。つまり、ワインバーガーは、単に△悲しみのキリスト△だけでなく、あらゆる苦しみに耐えるキリストとしてミサの全行程を示すものとして見て、キリストは裸の恥辱から神の眼をそらしている、と解釈している。ワインバーガーはこれまでの解釈のうち△復活のキリスト△という題名と△悲しみの人△との間には矛盾があるとみて、十五世紀とは違った意味の△悲しみの人△の解釈に傾くのである。

しかし、この彫像は、最初から十字架を持った裸の立像として注文されているのであり、裸は重要な要素である。このキリスト像の裸体を屈辱とみるにせよ、英雄的神の尊厳をみるにせよ、お互いの解釈はつねに水かけ論に陥ってしまう。委嘱者ヴァーリは古代彫刻を含む芸術作品のコレクターであって、ミケランジェロの若い頃の作品「バックラス」を購入したガッリ同様に庭園に彫刻を置いていたよ

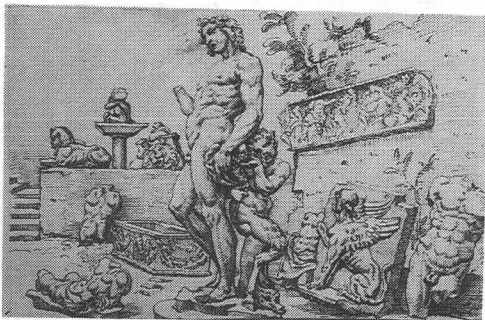


図27 ヘームスケルク作「ガッリ邸の庭園」  
(Berlin Dahlem, Kupferstickabinett)

うで(図27)、たとえ意義が違うにしても、多分、「バックカス」の作品を想定したうえで裸体立像を委嘱したことは十分に考えられる。だから、筆者には、裸体が屈辱的というよりは、むしろ「ダヴィデ」のような勝利者の象徴のように感じられる。ミケランジェロは、デューラーやマンテーニャの版画をも参考にして、裸体のキリスト像の可能性を求めたのだろう。強い主題を求めれば、リンボから帰還したキリスト像としてしかいいようがなく、その意味ではティツィアーノによって「聖母の前に現れたキリスト」として理解されても不思議ではない。

キリストは既に述べたように聖母の前にはリンボから帰還したのち立ち寄ったと思われるからである。⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿㋀㋁㋂㋃㋄㋅㋆㋇㋈㋉㋊㋋㋌㋍㋎㋏㋐㋑㋒㋓㋔㋕㋖㋗㋘㋙㋚㋛㋜㋝㋞㋟㋠㋡㋢㋣㋤㋥㋦㋧㋨㋩㋪㋫㋬㋭㋮㋯㋰㋱㋲㋳㋴㋵㋶㋷㋸㋹㋺㋻㋼㋽㋾㋿㌀㌁㌂㌃㌄㌅㌆㌇㌈㌉㌊㌋㌌㌍㌎㌏㌐㌑㌒㌓㌔㌕㌖㌗㌘㌙㌚㌛㌜㌝㌞㌟㌠㌡㌢㌣㌤㌥㌦㌧㌨㌩㌪㌫㌬㌭㌮㌯㌰㌱㌲㌳㌴㌵㌶㌷㌸㌹㌺㌻㌼㌽㌾㌿㍀㍁㍂㍃㍄㍅㍆㍇㍈㍉㍊㍋㍌㍍㍎㍏㍐㍑㍒㍓㍔㍕㍖㍗㍘㍙㍚㍛㍜㍝㍞㍟㍠㍡㍢㍣㍤㍥㍦㍧㍨㍩㍪㍫㍬㍭㍮㍯㍰㍱㍲㍳㍴㍵㍶㍷㍸㍹㍺㍻㍼㍽㍾㍿㏀㏁㏂㏃㏄㏅㏆㏇㏈㏉㏊㏋㏌㏍㏎㏏㏐㏑㏒㏓㏔㏕㏖㏗㏘㏙㏚㏛㏜㏝㏞㏟㏠㏡㏢㏣㏤㏥㏦㏧㏨㏩㏪㏫㏬㏭㏮㏯㏰㏱㏲㏳㏴㏵㏶㏷㏸㏹㏺㏻㏼㏽㏾㏿㐀㐁㐂㐃㐄㐅㐆㐇㐈㐉㐊㐋㐌㐍㐎㐏㐐㐑㐒㐓㐔㐕㐖㐗㐘㐙㐚㐛㐜㐝㐞㐟㐠㐡㐢㐣㐤㐥㐦㐧㐨㐩㐪㐫㐬㐭㐮㐯㐰㐱㐲㐳㐴㐵㐶㐷㐸㐹㐺㐻㐼㐽㐾㐿㑀㑁㑂㑃㑄㑅㑆㑇㑈㑉㑊㑋㑌㑍㑎㑏㑐㑑㑒㑓㑔㑕㑖㑗㑘㑙㑚㑛㑜㑝㑞㑟㑠㑡㑢㑣㑤㑥㑦㑧㑨㑩㑪㑫㑬㑭㑮㑯㑰㑱㑲㑳㑴㑵㑶㑷㑸㑹㑺㑻㑼㑽㑾㑿㒀㒁㒂㒃㒄㒅㒆㒇㒈㒉㒊㒋㒌㒍㒎㒏㒐㒑㒒㒓㒔㒕㒖㒗㒘㒙㒚㒛㒜㒝㒞㒟㒠㒡㒢㒣㒤㒥㒦㒧㒨㒩㒪㒫㒬㒭㒮㒯㒰㒱㒲㒳㒴㒵㒶㒷㒸㒹㒺㒻㒼㒽㒾㒿㓀㓁㓂㓃㓄㓅㓆㓇㓈㓉㓊㓋㓌㓍㓎㓏㓐㓑㓒㓓㓔㓕㓖㓗㓘㓙㓚㓛㓜㓝㓞㓟㓠㓡㓢㓣㓤㓥㓦㓧㓨㓩㓪㓫㓬㓭㓮㓯㓰㓱㓲㓳㓴㓵㓶㓷㓸㓹㓺㓻㓼㓽㓾㓿㔀㔁㔂㔃㔄㔅㔆㔇㔈㔉㔊㔋㔌㔍㔎㔏㔐㔑㔒㔓㔔㔕㔖㔗㔘㔙㔚㔛㔜㔝㔞㔟㔠㔡㔢㔣㔤㔥㔦㔧㔨㔩㔪㔫㔬㔭㔮㔯㔰㔱㔲㔳㔴㔵㔶㔷㔸㔹㔺㔻㔼㔽㔾㔿㕀㕁㕂㕃㕄㕅㕆㕇㕈㕉㕊㕋㕌㕍㕎㕏㕐㕑㕒㕓㕔㕕㕖㕗㕘㕙㕚㕛㕜㕝㕞㕟㕠㕡㕢㕣㕤㕥㕦㕧㕨㕩㕪㕫㕬㕭㕮㕯㕰㕱㕲㕳㕴㕵㕶㕷㕸㕹㕺㕻㕼㕽㕾㕿㖀㖁㖂㖃㖄㖅㖆㖇㖈㖉㖊㖋㖌㖍㖎㖏㖐㖑㖒㖓㖔㖕㖖㖗㖘㖙㖚㖛㖜㖝㖞㖟㖠㖡㖢㖣㖤㖥㖦㖧㖨㖩㖪㖫㖬㖭㖮㖯㖰㖱㖲㖳㖴㖵㖶㖷㖸㖹㖺㖻㖼㖽㖾㖿㗀㗁㗂㗃㗄㗅㗆㗇㗈㗉㗊㗋㗌㗍㗎㗏㗐㗑㗒㗓㗔㗕㗖㗗㗘㗙㗚㗛㗜㗝㗞㗟㗠㗡㗢㗣㗤㗥㗦㗧㗨㗩㗪㗫㗬㗭㗮㗯㗰㗱㗲㗳㗴㗵㗶㗷㗸㗹㗺㗻㗼㗽㗾㗿㘀㘁㘂㘃㘄㘅㘆㘇㘈㘉㘊㘋㘌㘍㘎㘏㘐㘑㘒㘓㘔㘕㘖㘗㘘㘙㘚㘛㘜㘝㘞㘟㘠㘡㘢㘣㘤㘥㘦㘧㘨㘩㘪㘫㘬㘭㘮㘯㘰㘱㘲㘳㘴㘵㘶㘷㘸㘹㘺㘻㘼㘽㘾㘿㙀㙁㙂㙃㙄㙅㙆㙇㙈㙉㙊㙋㙌㙍㙎㙏㙐㙑㙒㙓㙔㙕㙖㙗㙘㙙㙚㙛㙜㙝㙞㙟㙠㙡㙢㙣㙤㙥㙦㙧㙨㙩㙪㙫㙬㙭㙮㙯㙰㙱㙲㙳㙴㙵㙶㙷㙸㙹㙺㙻㙼㙽㙾㙿㚀㚁㚂㚃㚄㚅㚆㚇㚈㚉㚊㚋㚌㚍㚎㚏㚐㚑㚒㚓㚔㚕㚖㚗㚘㚙㚚㚛㚜㚝㚞㚟㚠㚡㚢㚣㚤㚥㚦㚧㚨㚩㚪㚫㚬㚭㚮㚯㚰㚱㚲㚳㚴㚵㚶㚷㚸㚹㚺㚻㚼㚽㚾㚿㜀㜁㜂㜃㜄㜅㜆㜇㜈㜉㜊㜋㜌㜍㜎㜏㜐㜑㜒㜓㜔㜕㜖㜗㜘㜙㜚㜛㜜㜝㜞㜟㜠㜡㜢㜣㜤㜥㜦㜧㜨㜩㜪㜫㜬㜭㜮㜯㜰㜱㜲㜳㜴㜵㜶㜷㜸㜹㜺㜻㜼㜽㜾㜿㝀㝁㝂㝃㝄㝅㝆㝇㝈㝉㝊㝋㝌㝍㝎㝏㝐㝑㝒㝓㝔㝕㝖㝗㝘㝙㝚㝛㝜㝝㝞㝟㝠㝡㝢㝣㝤㝥㝦㝧㝨㝩㝪㝫㝬㝭㝮㝯㝰㝱㝲㝳㝴㝵㝶㝷㝸㝹㝺㝻㝼㝽㝾㝿㞀㞁㞂㞃㞄㞅㞆㞇㞈㞉㞊㞋㞌㞍㞎㞏㞐㞑㞒㞓㞔㞕㞖㞗㞘㞙㞚㞛㞜㞝㞞㞟㞠㞡㞢㞣㞤㞥㞦㞧㞨㞩㞪㞫㞬㞭㞮㞯㞰㞱㞲㞳㞴㞵㞶㞷㞸㞹㞺㞻㞼㞽㞾㞿㟀㟁㟂㟃㟄㟅㟆㟇㟈㟉㟊㟋㟌㟍㟎㟏㟐㟑㟒㟓㟔㟕㟖㟗㟘㟙㟚㟛㟜㟝㟞㟟㟠㟡㟢㟣㟤㟥㟦㟧㟨㟩㟪㟫㟬㟭㟮㟯㟰㟱㟲㟳㟴㟵㟶㟷㟸㟹㟺㟻㟼㟽㟾㟿㠀㠁㠂㠃㠄㠅㠆㠇㠈㠉㠊㠋㠌㠍㠎㠏㠐㠑㠒㠓㠔㠕㠖㠗㠘㠙㠚㠛㠜㠝㠞㠟㠠㠡㠢㠣㠤㠥㠦㠧㠨㠩㠪㠫㠬㠭㠮㠯㠰㠱㠲㠳㠴㠵㠶㠷㠸㠹㠺㠻㠼㠽㠾㠿㡀㡁㡂㡃㡄㡅㡆㡇㡈㡉㡊㡋㡌㡍㡎㡏㡐㡑㡒㡓㡔㡕㡖㡗㡘㡙㡚㡛㡜㡝㡞㡟㡠㡡㡢㡣㡤㡥㡦㡧㡨㡩㡪㡫㡬㡭㡮㡯㡰㡱㡲㡳㡴㡵㡶㡷㡸㡹㡺㡻㡼㡽㡾㡿㢀㢁㢂㢃㢄㢅㢆㢇㢈㢉㢊㢋㢌㢍㢎㢏㢐㢑㢒㢓㢔㢕㢖㢗㢘㢙㢚㢛㢜㢝㢞㢟㢠㢡㢢㢣㢤㢥㢦㢧㢨㢩㢪㢫㢬㢭㢮㢯㢰㢱㢲㢳㢴㢵㢶㢷㢸㢹㢺㢻㢼㢽㢾㢿㣀㣁㣂㣃㣄㣅㣆㣇㣈㣉㣊㣋㣌㣍㣎㣏㣐㣑㣒㣓㣔㣕㣖㣗㣘㣙㣚㣛㣜㣝㣞㣟㣠㣡㣢㣣㣤㣥㣦㣧㣨㣩㣪㣫㣬㣭㣮㣯㣰㣱㣲㣳㣴㣵㣶㣷㣸㣹㣺㣻㣼㣽㣾㣿㤀㤁㤂㤃㤄㤅㤆㤇㤈㤉㤊㤋㤌㤍㤎㤏㤐㤑㤒㤓㤔㤕㤖㤗㤘㤙㤚㤛㤜㤝㤞㤟㤠㤡㤢㤣㤤㤥㤦㤧㤨㤩㤪㤫㤬㤭㤮㤯㤰㤱㤲㤳㤴㤵㤶㤷㤸㤹㤺㤻㤼㤽㤾㤿㥀㥁㥂㥃㥄㥅㥆㥇㥈㥉㥊㥋㥌㥍㥎㥏㥐㥑㥒㥓㥔㥕㥖㥗㥘㥙㥚㥛㥜㥝㥞㥟㥠㥡㥢㥣㥤㥥㥦㥧㥨㥩㥪㥫㥬㥭㥮㥯㥰㥱㥲㥳㥴㥵㥶㥷㥸㥹㥺㥻㥼㥽㥾㥿㦀㦁㦂㦃㦄㦅㦆㦇㦈㦉㦊㦋㦌㦍㦎㦏㦐㦑㦒㦓㦔㦕㦖㦗㦘㦙㦚㦛㦜㦝㦞㦟㦠㦡㦢㦣㦤㦥㦦㦧㦨㦩㦪㦫㦬㦭㦮㦯㦰㦱㦲㦳㦴㦵㦶㦷㦸㦹㦺㦻㦼㦽㦾㦿㧀㧁㧂㧃㧄㧅㧆㧇㧈㧉㧊㧋㧌㧍㧎㧏㧐㧑㧒㧓㧔㧕㧖㧗㧘㧙㧚㧛㧜㧝㧞㧟㧠㧡㧢㧣㧤㧥㧦㧧㧨㧩㧪㧫㧬㧭㧮㧯㧰㧱㧲㧳㧴㧵㧶㧷㧸㧹㧺㧻㧼㧽㧾㧿㨀㨁㨂㨃㨄㨅㨆㨇㨈㨉㨊㨋㨌㨍㨎㨏㨐㨑㨒㨓㨔㨕㨖㨗㨘㨙㨚㨛㨜㨝㨞㨟㨠㨡㨢㨣㨤㨥㨦㨧㨨㨩㨪㨫㨬㨭㨮㨯㨰㨱㨲㨳㨴㨵㨶㨷㨸㨹㨺㨻㨼㨽㨾㨿㩀㩁㩂㩃㩄㩅㩆㩇㩈㩉㩊㩋㩌㩍㩎㩏㩐㩑㩒㩓㩔㩕㩖㩗㩘㩙㩚㩛㩜㩝㩞㩟㩠㩡㩢㩣㩤㩥㩦㩧㩨㩩㩪㩫㩬㩭㩮㩯㩰㩱㩲㩳㩴㩵㩶㩷㩸㩹㩺㩻㩼㩽㩾㩿㪀㪁㪂㪃㪄㪅㪆㪇㪈㪉㪊㪋㪌㪍㪎㪏㪐㪑㪒㪓㪔㪕㪖㪗㪘㪙㪚㪛㪜㪝㪞㪟㪠㪡㪢㪣㪤㪥㪦㪧㪨㪩㪪㪫㪬㪭㪮㪯㪰㪱㪲㪳㪴㪵㪶㪷㪸㪹㪺㪻㪼㪽㪾㪿㫀㫁㫂㫃㫄㫅㫆㫇㫈㫉㫊㫋㫌㫍㫎㫏㫐㫑㫒㫓㫔㫕㫖㫗㫘㫙㫚㫛㫜㫝㫞㫟㫠㫡㫢㫣㫤㫥㫦㫧㫨㫩㫪㫫㫬㫭㫮㫯㫰㫱㫲㫳㫴㫵㫶㫷㫸㫹㫺㫻㫼㫽㫾㫿㬀㬁㬂㬃㬄㬅㬆㬇㬈㬉㬊㬋㬌㬍㬎㬏㬐㬑㬒㬓㬔㬕㬖㬗㬘㬙㬚㬛㬜㬝㬞㬟㬠㬡㬢㬣㬤㬥㬦㬧㬨㬩㬪㬫㬬㬭㬮㬯㬰㬱㬲㬳㬴㬵㬶㬷㬸㬹㬺㬻㬼㬽㬾㬿㭀㭁㭂㭃㭄㭅㭆㭇㭈㭉㭊㭋㭌㭍㭎㭏㭐㭑㭒㭓㭔㭕㭖㭗㭘㭙㭚㭛㭜㭝㭞㭟㭠㭡㭢㭣㭤㭥㭦㭧㭨㭩㭪㭫㭬㭭㭮㭯㭰㭱㭲㭳㭴㭵㭶㭷㭸㭹㭺㭻㭼㭽㭾㭿㮀㮁㮂㮃㮄㮅㮆㮇㮈㮉㮊㮋㮌㮍㮎㮏㮐㮑㮒㮓㮔㮕㮖㮗㮘㮙㮚㮛㮜㮝㮞㮟㮠㮡㮢㮣㮤㮥㮦㮧㮨㮩㮪㮫㮬㮭㮮㮯㮰㮱㮲㮳㮴㮵㮶㮷㮸㮹㮺㮻㮼㮽㮾㮿㯀㯁㯂㯃㯄㯅㯆㯇㯈㯉㯊㯋㯌㯍㯎㯏㯐㯑㯒㯓㯔㯕㯖㯗㯘㯙㯚㯛㯜㯝㯞㯟㯠㯡㯢㯣㯤㯥㯦㯧㯨㯩㯪㯫㯬㯭㯮㯯㯰㯱㯲㯳㯴㯵㯶㯷㯸㯹㯺㯻㯼㯽㯾㯿㰀㰁㰂㰃㰄㰅㰆㰇㰈㰉㰊㰋㰌㰍㰎㰏㰐㰑㰒㰓㰔㰕㰖㰗㰘㰙㰚㰛㰜㰝㰞㰟㰠㰡㰢㰣㰤㰥㰦㰧㰨㰩㰪㰫㰬㰭㰮㰯㰰㰱㰲㰳㰴㰵㰶㰷㰸㰹㰺㰻㰼㰽㰾㰿㱀㱁㱂㱃㱄㱅㱆㱇㱈㱉㱊㱋㱌㱍㱎㱏㱐㱑㱒㱓㱔㱕㱖㱗㱘㱙㱚㱛㱜㱝㱞㱟㱠㱡㱢㱣㱤㱥㱦㱧㱨㱩㱪㱫㱬㱭㱮㱯㱰㱱㱲㱳㱴㱵㱶㱷㱸㱹㱺㱻㱼㱽㱾㱿㲀㲁㲂㲃㲄㲅㲆㲇㲈㲉㲊㲋㲌㲍㲎㲏㲐㲑㲒㲓㲔㲕㲖㲗㲘㲙㲚㲛㲜㲝㲞㲟㲠㲡㲢㲣㲤㲥㲦㲧㲨㲩㲪㲫㲬㲭㲮㲯㲰㲱㲲㲳㲴㲵㲶㲷㲸㲹㲺㲻㲼㲽㲾㲿㳀㳁㳂㳃㳄㳅㳆㳇㳈㳉㳊㳋㳌㳍㳎㳏㳐㳑㳒㳓㳔㳕㳖㳗㳘㳙㳚㳛㳜㳝㳞㳟㳠㳡㳢㳣㳤㳥㳦㳧㳨㳩㳪㳫㳬㳭㳮㳯㳰㳱㳲㳳㳴㳵㳶㳷㳸㳹㳺㳻㳼㳽㳾㳿㴀㴁㴂㴃㴄㴅㴆㴇㴈㴉㴊㴋㴌㴍㴎㴏㴐㴑㴒㴓㴔㴕㴖㴗㴘㴙㴚㴛㴜㴝㴞㴟㴠㴡㴢㴣㴤㴥㴦㴧㴨㴩㴪㴫㴬㴭㴮㴯㴰㴱㴲㴳㴴㴵㴶㴷㴸㴹㴺㴻㴼㴽㴾㴿㵀㵁㵂㵃㵄㵅㵆㵇㵈㵉㵊㵋㵌㵍㵎㵏㵐㵑㵒㵓㵔㵕㵖㵗㵘㵙㵚㵛㵜㵝㵞㵟㵠㵡㵢㵣㵤㵥㵦㵧㵨㵩㵪㵫㵬㵭㵮㵯㵰㵱㵲㵳㵴㵵㵶㵷㵸㵹㵺㵻㵼㵽㵾㵿㶀㶁㶂㶃㶄㶅㶆㶇㶈㶉㶊㶋㶌㶍㶎㶏㶐㶑㶒㶓㶔㶕㶖㶗㶘㶙㶚㶛㶜㶝㶞㶟㶠㶡㶢㶣㶤㶥㶦㶧㶨㶩㶪㶫㶬㶭㶮㶯㶰㶱㶲㶳㶴㶵㶶㶷㶸㶹㶺㶻㶼㶽㶾㶿㷀㷁㷂㷃㷄㷅㷆㷇㷈㷉㷊㷋㷌㷍㷎㷏㷐㷑㷒㷓㷔㷕㷖㷗㷘㷙㷚㷛㷜㷝㷞㷟㷠㷡㷢㷣㷤㷥㷦㷧㷨㷩㷪㷫㷬㷭㷮㷯㷰㷱㷲㷳㷴㷵㷶㷷㷸㷹㷺㷻㷼㷽㷾㷿㸀㸁㸂㸃㸄㸅㸆㸇㸈㸉㸊㸋㸌㸍㸎㸏㸐㸑㸒㸓㸔㸕㸖㸗㸘㸙㸚㸛㸜㸝㸞㸟㸠㸡㸢㸣㸤㸥㸦㸧㸨㸩㸪㸫㸬㸭㸮㸯㸰㸱㸲㸳㸴㸵㸶㸷㸸㸹㸺㸻㸼㸽㸾㸿㹀㹁㹂㹃㹄㹅㹆㹇㹈㹉㹊㹋㹌㹍㹎㹏㹐㹑㹒㹓㹔㹕㹖㹗㹘㹙㹚㹛㹜㹝㹞㹟㹠㹡㹢㹣㹤㹥㹦㹧㹨㹩㹪㹫㹬㹭㹮㹯㹰㹱㹲㹳㹴㹵㹶㹷㹸㹹㹺㹻㹼㹽㹾㹿㺀㺁㺂㺃㺄㺅㺆㺇㺈㺉㺊㺋㺌㺍㺎㺏㺐㺑㺒㺓㺔㺕㺖㺗㺘㺙㺚㺛㺜㺝㺞㺟㺠㺡㺢㺣㺤㺥㺦㺧㺨㺩㺪㺫㺬㺭㺮㺯㺰㺱㺲㺳㺴㺵㺶㺷㺸㺹㺺㺻㺼㺽㺾㺿㻀㻁㻂㻃㻄㻅㻆㻇㻈㻉㻊㻋㻌㻍㻎㻏㻐㻑㻒㻓㻔㻕㻖㻗㻘㻙㻚㻛㻜㻝㻞㻟㻠㻡㻢㻣㻤㻥㻦㻧㻨㻩㻪㻫㻬㻭㻮㻯㻰㻱㻲㻳㻴㻵㻶㻷㻸㻹㻺㻻㻼㻽㻾㻿㼀㼁㼂㼃㼄㼅㼆㼇㼈㼉㼊㼋㼌㼍㼎㼏㼐㼑㼒㼓㼔㼕㼖㼗㼘㼙㼚㼛㼜㼝㼞㼟㼠㼡㼢㼣㼤㼥㼦㼧㼨㼩㼪㼫㼬㼭㼮㼯㼰㼱㼲㼳㼴㼵㼶㼷㼸㼹㼺㼻㼼㼽㼾㼿㽀㽁㽂㽃㽄㽅㽆㽇㽈㽉㽊㽋㽌㽍㽎㽏㽐㽑㽒㽓㽔㽕㽖㽗㽘㽙㽚㽛㽜㽝㽞㽟㽠㽡㽢㽣㽤㽥㽦㽧㽨㽩㽪㽫㽬㽭㽮㽯㽰㽱㽲㽳㽴㽵㽶㽷㽸㽹㽺㽻㽼㽽㽾㽿㿀㿁㿂㿃㿄㿅㿆㿇㿈㿉㿊㿋㿌㿍㿎㿏㿐㿑㿒㿓㿔㿕㿖㿗㿘㿙㿚㿛㿜㿝㿞㿟㿠㿡㿢㿣㿤㿥㿦㿧㿨㿩㿪㿫㿬㿭㿮㿯㿰㿱㿲㿳㿴㿵㿶㿷㿸㿹㿺㿻㿼㿽㿾㿿

しかし、ミケランジェロの「ミネルヴァのキリスト」は聖痕をもたないために伝統的図像上では分類不可能である。受難の道具は持つが、聖痕はない。この作品についてミケランジェロは満足してはいず、新たな作品制作を申しでている。ワインバーガーは、ヴァーリの友人の神学者がその特異性上設置場所を変更させたために、設置を依頼されたフリッツィが困惑した、と推測している。⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿㋀㋁㋂㋃㋄㋅㋆㋇㋈㋉㋊㋋㋌㋍㋎㋏㋐㋑㋒㋓㋔㋕㋖㋗㋘㋙㋚㋛㋜㋝㋞㋟㋠㋡㋢㋣㋤㋥㋦㋧㋨㋩㋪㋫㋬㋭㋮㋯㋰㋱㋲㋳㋴㋵㋶㋷㋸㋹㋺㋻㋼㋽㋾㋿㌀㌁㌂㌃㌄㌅㌆㌇㌈㌉㌊㌋㌌㌍㌎㌏㌐㌑㌒㌓㌔㌕㌖㌗㌘㌙㌚㌛㌜㌝㌞㌟㌠㌡㌢㌣㌤㌥㌦㌧㌨㌩㌪㌫㌬㌭㌮㌯㌰㌱㌲㌳㌴㌵㌶㌷㌸㌹㌺㌻㌼㌽㌾㌿㍀㍁㍂㍃㍄㍅㍆㍇㍈㍉㍊㍋㍌㍍㍎㍏㍐㍑㍒㍓㍔㍕㍖㍗㍘㍙㍚㍛㍜㍝㍞㍟㍠㍡㍢㍣㍤㍥㍦㍧㍨㍩㍪㍫㍬㍭㍮㍯㍰㍱㍲㍳㍴㍵㍶㍷㍸㍹㍺㍻㍼㍽㍾㍿㏀㏁㏂㏃㏄㏅㏆㏇㏈㏉㏊㏋㏌㏍㏎㏏㏐㏑㏒㏓㏔㏕㏖㏗㏘㏙㏚㏛㏜㏝㏞㏟㏠㏡㏢㏣㏤㏥㏦㏧㏨㏩㏪㏫㏬㏭㏮㏯㏰㏱㏲㏳㏴㏵㏶㏷㏸㏹㏺㏻㏼㏽㏾㏿㐀㐁㐂㐃㐄㐅㐆㐇㐈㐉㐊㐋㐌㐍㐎㐏㐐㐑㐒㐓㐔㐕㐖㐗㐘㐙㐚㐛㐜㐝㐞㐟㐠㐡㐢㐣㐤㐥㐦㐧㐨㐩㐪㐫㐬㐭㐮㐯㐰㐱㐲㐳㐴㐵㐶㐷㐸㐹㐺㐻㐼㐽㐾㐿㑀㑁㑂㑃㑄㑅㑆㑇㑈㑉㑊㑋㑌㑍㑎㑏㑐㑑㑒㑓㑔㑕㑖㑗㑘㑙㑚㑛㑜㑝㑞㑟㑠㑡㑢㑣㑤㑥㑦㑧㑨㑩㑪㑫㑬㑭㑮㑯㑰㑱㑲㑳㑴㑵㑶㑷㑸㑹㑺㑻㑼㑽㑾㑿㒀㒁㒂㒃㒄㒅㒆㒇㒈㒉㒊㒋㒌㒍㒎㒏㒐㒑㒒㒓㒔㒕㒖㒗㒘㒙㒚㒛㒜㒝㒞㒟㒠㒡㒢㒣㒤㒥㒦㒧㒨㒩㒪㒫㒬㒭㒮㒯㒰㒱㒲㒳㒴㒵㒶㒷㒸㒹㒺㒻㒼㒽㒾㒿㓀㓁㓂㓃㓄㓅㓆㓇㓈㓉㓊㓋㓌㓍㓎㓏㓐㓑㓒㓓㓔㓕㓖㓗㓘㓙㓚㓛㓜㓝㓞㓟㓠㓡㓢㓣㓤㓥㓦㓧㓨㓩㓪㓫㓬㓭㓮㓯㓰㓱㓲㓳㓴㓵㓶㓷㓸㓹㓺㓻㓼㓽㓾㓿㔀㔁㔂㔃㔄㔅㔆㔇㔈㔉㔊㔋㔌㔍㔎㔏㔐㔑㔒㔓㔔㔕㔖㔗㔘㔙㔚㔛㔜㔝㔞㔟㔠㔡㔢㔣㔤㔥㔦㔧㔨㔩㔪㔫㔬㔭㔮㔯㔰㔱㔲㔳㔴㔵㔶㔷㔸㔹㔺㔻㔼㔽㔾㔿㕀㕁㕂㕃㕄㕅㕆㕇㕈㕉㕊㕋㕌㕍㕎㕏㕐㕑㕒㕓㕔㕕㕖㕗㕘㕙㕚㕛㕜㕝㕞㕟㕠㕡㕢㕣㕤㕥㕦㕧㕨㕩㕪㕫㕬㕭㕮㕯㕰㕱㕲㕳㕴㕵㕶㕷㕸㕹㕺㕻㕼㕽㕾㕿㖀㖁㖂㖃㖄㖅㖆㖇㖈㖉㖊㖋㖌㖍㖎㖏㖐㖑㖒㖓㖔㖕㖖㖗㖘㖙㖚㖛㖜㖝㖞㖟㖠㖡㖢㖣㖤㖥㖦㖧㖨㖩㖪㖫㖬㖭㖮㖯㖰㖱㖲㖳㖴㖵㖶㖷㖸㖹㖺㖻㖼㖽㖾㖿㗀㗁㗂㗃㗄㗅㗆㗇㗈㗉㗊㗋㗌㗍㗎㗏㗐㗑㗒㗓㗔㗕㗖㗗㗘㗙

は熊本大学の吉川登氏によって始められた。氏は一九八七年美術史学会西部会で、この彫刻とボッティチェリの「パラスとケンタウロス」などの図像学上の関連を指摘しようとした。ミネルヴァ(パラス)とミネルヴァ教会との連想は斬新であるが、詳しい内容は論文を読んだ上で検討したい。

- (6) Piero Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena i dipinti dal XII al XV secolo*, Genova, pp.302-303. Giovanni Paolo (1400 c.-1482): ちよこ十字架を持つ裸体のキリストの絵画はローマのサン・タンジェロ城にある「十字架を持つキリストと日曜日」に禁止された職業」(San Martino)の画家は不明であるが、インブリア・メルケ出身と説かれる。cf. Bruno Toscano, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'Arte Italiana*, fig.421. 尚、本文で触れることの出来なかったシエナの彫刻家マッキエッタの「復活のキリスト」については注(27)を参照。

- (7) Valerio Guazzoni, *Michelangelo Sculture*, Milano, 1984, p.88

- (8) E.Panofsky, *Problems in Titian Mostly Iconographic*, Phaidon Press, New York, 1969, pp.39-41. 注(40)を参照。

- (9) Georg Weise, *Rinnovamento dell'Arte religiosa nella Rinascita*, Firenze, 1969, figs 91-92.

- (10) Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, p.143.

- Tolnay, *op.cit.*, p.92; Herbert von Einem, *Michelangelo*, Stuttgart, p.196

- (11) Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, 1981, p.42

- (12) この絵画の中には後のミナランジェロの芸術「最後の審判」や「ペテロの磔刑」と同じモチーフが多く見られる。

- (13) 拙稿「メデイチ家礼拝堂における両公爵像の現名称への疑問」『デ・アルテ』第三号、昭和六十二年三月、p.24.

- (14) Charles de Tolnay, *Michelangelo Sculptor・Painter・Architect*, Princeton, 1975, pp.36-37(邦訳 田中英道訳 岩波書店 pp.39-40)

- (15) Cf. Evelyn Sandberg-Vavala, *La croce dipinta italiana e L'iconografia della passione*, Roma, 1985, pp.309-322. 筆者がリンボについて幾つかの事

典をひもといたが(注(21)参照)、それぞれの定義が曖昧であった。本稿提出直前に知った研究書は、ジャック・ル・ゴッフ著(渡辺香根夫 内田洋訳)『煉獄の誕生』(叢書フニベルシタス263、法政大学出版局、1988; Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Editions Gallimard, 1981.)である。トンプソンは、煉獄についてのキリスト教の定義がカトリック的形式を整えたのは新教徒の拒絶のせいで十六世紀のトリエント宗教会議以後になる(p.63)、要するに「ミネルヴァのキリスト」の制作以後のことである。異教徒は死者の楽園における幸福のために祈り、キリスト教徒はあの世で苦しむ緣故ある死者のために祈るという(pp.69-71)。煉獄という用語とその場所が明確に姿を現すのは、シトー会士の聖ヘルナルドゥス(一二五三年没)の説教(この世で返すのを怠った負債は、死後、浄罪の場で(in purgabilibus locis)最後の一スーに至るまで(マタイ五・三六)百倍にして返済しなければならぬことを、いかにも心得べし)(p.215)においてである。煉獄信仰の出現(1150-1200)はキリスト教の想像領域の空間的・時間的枠組みを質的な変化させ(p.4)……一五〇年から一三〇〇年にかけて地上でもあの世でも、キリスト教界では大がかりの地図改訂作業に没頭した(p.8)。リンボの思想は同じ時期に出現する。煉獄という語 purgatorium の使用者コメストル(一二七九年頃没)によれば「ラザロはアブラハムのふところにおかれた。実は、彼は地獄の上部の境界(in superiori margine inferni locus)にいたのである。その場所に、救霊を予定された人たちの魂は、キリストの冥府降下までいたのである。この場所は、そこを支配する静けさゆえに、あたかもわれわれが母のふところというのと同じように、アブラハムのふところと呼ばれた。それが信仰の最初の道だったからである(p.233)」。

《これから後は、中間的な時間と空間とは唯一の煉獄によって占められ…キリスト以前の義人と受洗せぬまま死んだ幼児のために、なにかアブラハムのふところに似たものが感じられる場合には、死後世界に付随する二つの場所、すなわち族長たちの古聖所(リンボ)と幼児たちの孩所(リンボ)に頼る」となる(p.234)。さらに美術ではリンボは岩穴として表現されるが、その



- (31) 矢崎美盛著『アヴェマリヤ』岩波書店、1953、pp. 111-121.
- (32) Frederik Antal, *Florentine Painting and Its Social Background*, London, 1947, pp. 235, figs. 90A, 90B(邦訳)中森義宗訳『フイレンツェ絵画とその社会的背景』岩崎美術社、一九六八年、p. 295, figs. 116-117.)
- (33) *Ibid.*, p. 137. 前掲書『フイレンツェ絵画と…』p. 179. 参照。この主題はイタリアよりも北方諸国で普及した。しかし、〈悲しみの人〉は、この著書の図一六二にもあるように、イタリアでも普及したようである。
- (34) この典拠は、当時ではラファエロやミケランジェロによって絵画のテーマにされたようである。拙稿『ミケランジェロ作ヘドニーの聖家族の背景について』、『大阪府立大学紀要(人文・社会)』第三十六巻、一九八八年、pp. 9-10.
- (35) Charles de Tolnay, *The Art and Thought of Michelangelo*, New York, 1964, pp. 8-11.(邦訳)上平貢訳『ミケランジェロ・芸術と思想』昭和五七年、一九頁以下)Valerio Guazzoni, *op. cit.*, p. 38-39. 拙稿『ドナテロ作〈ヘディット〉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、一九八三年、pp. 71.
- (36) ヤロプス・デ・ウォラギネ「黄金伝説I」(前田敏作・今村孝訳)人文書院、一九七九年、p. 521. さらに過去にさかのぼると聖アウグスティヌス、聖アンブロシウス、聖アタナシウスや初期の神父たちが、キリストは鞭打刑と十字架刑のとき完全に裸であったと述べている。(cf. Weinberger, *op. cit.*, p. 208.)
- (37) Weinberger, *op. cit.*, p. 209.
- (38) Weinberger, *op. cit.*, p. 201. ヲアリーのローマにおける代理人リオナルド・セッライオの勧めで、ミケランジェロは最初の失敗作品をウァーリに贈呈した(Barocchi, *Carteggio di Michelangelo II*, Firenze, 1967, p. 336.)。その作品がウァーリ・ボルカリー邸の中庭にあったという一五五六年の報告がある。(cf. Ulisse Aldovrandi, *Roma*, 1556, p. 245.)
- (39) Lotz, *op. cit.*, p. 145, note 32. の作品制作よりも後のことであるが、ミケランジェロは教皇パウルス三世との会話において、古代作品の中にある精神的な美について語っている。
- (40) Panofsky, *Titian ...*, *op. cit.*, pp. 40-41. キリストが聖母の前に現れたとは聖書にはない。しかし、西欧美術では、デューラーの版画にあるように、十字架架刑の金曜日と復活の日曜日との間に聖母の家に現れた場所が描かれた。しかし、パノフスキーによれば、家が描かれないティツィアーノの作品の意図は、地上や煉獄よりも天上における死者の魂の永遠のとりなしにあるという。ミケランジェロの場合は、どこにおけるとりなしであるか判然としない。
- (41) Arthur M. Hind, *op. cit.*, p. 571, fig. 326.
- (42) Weinberger, *op. cit.*, p. 209.
- 〔追記〕本稿は昭和六十三年度科学研究費一般研究C課題「ミケランジェロとドミニコ派との関係」の研究成果の一部である。