



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, 彰 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00006326

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、一五二〇年から一五二〇年頃に一応制作されたが、設置まで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。⁽¹⁾ 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⁽²⁾、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していく、異常に見える。頭髪は「ヴァティカンのピエタ」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ィヴィ

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」⁽³⁾と簡単に記述したに過ぎない。⁽⁴⁾ 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」と呼ばれるが、その図像は、従来の復活図とは随分異なり、その題名で理解されるべきかについて大いに議論されている。本稿では、この彫

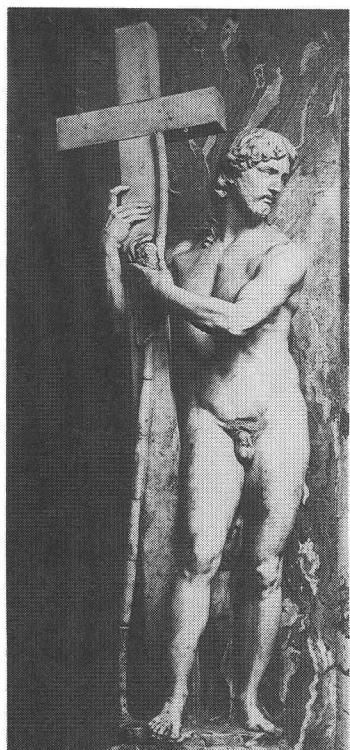


図1 ミケランジェロ作「ミネルヴァのキリスト」
(1519-21, Roma S. Maria Sopra Minerva)

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)

Pinacoteca Nazionale)

が挙げられる。この中で

は、人間と

しのキリ

ストと神性

をそなえたキ

リストとが対

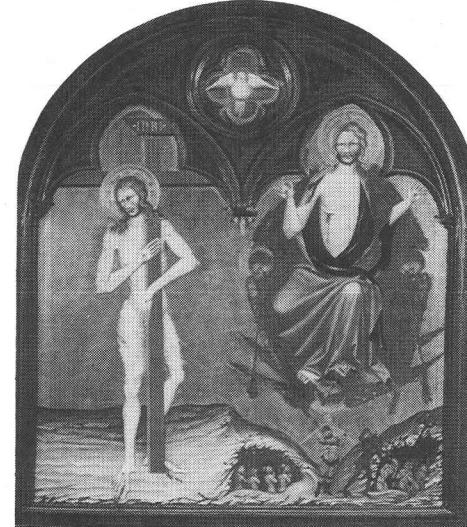


図2 ジョヴァンニ・ディ・パウロ作
「忍耐のキリストと栄光のキリスト」
(ca. 1426, Siena, Pinacoteca Nazionale)

や幾分下げる頭、あるいは一步前に踏出した右脚のモティーフが「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」の先駆けをなしたことでも注目すべきである。

おひこ、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・クリヴェラ (ca. 1430 – ca. 1500) の「救世主の血を捧受する聖フランチエスコ」(Museo Poldi-Pezzoli, Milano) がある。グアッソーニは最近、これらしい同じ図像が1511年版『キリストのまねび』(Imitazione di Cristo) の扉絵(図4)に登場したことを述べ、その著書の第十五章の△あなたの本来の神圣な姿を拝することは、わたしには堪えられないのです。そこあなたは、サク

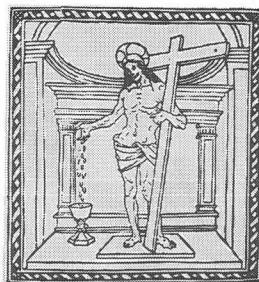


図4 「キリストのまねび」の木版扉絵
(1523, Firenze)

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

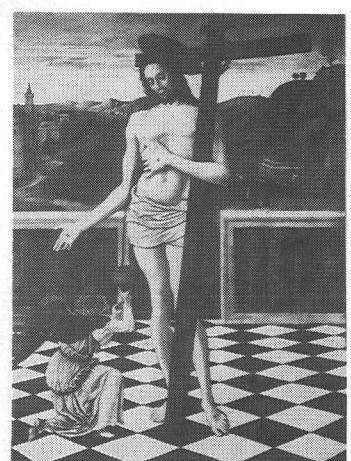


図3 ジョヴァンニ・ベリーニ作
「救世主の血」(1462-64, London, National Gallery)

ラメント（秘跡）の中に「自身を隠してくる」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。⁽⁷⁾つまり『キリストのまねび』での秘跡の△聖餐挂受△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。

この現代のグアッソーニ以上の説得力のある解釈は、一四五五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キリスト像の模写である。ティツィアーノは「ミネルヴァのキリスト」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ーレ聖堂参事教会（Padova近く）の教義を解りやすく解説するため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・ワーズは、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。⁽⁸⁾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△との関連を見破したことでも示す。おそらく、ティツィアーノや現代のグアッソーニ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。しかしメテルロ・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』⁽⁹⁾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。⁽¹⁰⁾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』(p.415)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、後の注釈であったのであろうか。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ーノ・デル・ピオントボであり、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・ピオントボとの交友開始は、一五一二年末から一五二三年初頭と考えられる。⁽¹¹⁾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・ピオントボは、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、一五三二年頃、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・ピオントボが枢機卿ジュリオ・デ・メディチ、す



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

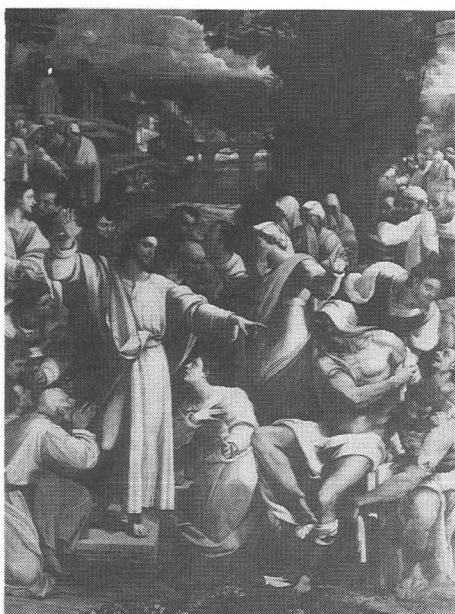


図7 セバスティアーノ・デル・ピオントボ作
「リンボのキリスト」
(ca, 1532, Madrid, Prado)

なむ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・ピオントボのその作品のための下絵(図9-10、Musée

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
つたと同様に、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。⁽¹³⁾ 「ラザロの復活」の委嘱理由が、契約前年の一五一六年のヌムール公ジユリアーノ・デ・メディチ（ミケランジェロは後に「メディチ家墓碑」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る⁽¹⁴⁾。ここでは、キリストとラザロとは、システィーナ礼拝堂天井画「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。

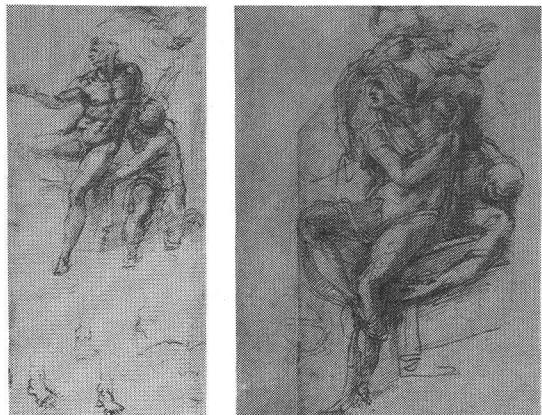


図9, 10 ミケランジェロ作「ラザロの復活」

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的心理的恐怖におけるのいた時代に、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希望していた集団があつたと思われる。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ィチ家礼拝堂の旧聖器室の「メディチ家墓碑」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ーノ・デル・ピオンボだけではなく、むしろメディチ家自体の思想ともかかわりがあるようである。そのよううに考えてみると、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。⁽¹⁵⁾

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 Vorhölle (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 Fegefeuer 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・アクィナスの頃からこの用語が広まつたという。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。

もはや単独では現れなくなるのである。

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⁽¹⁵⁾。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、その他大勢の人々の魂をここから、連れ出して、祝福を与えた。おまえに知つ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。」⁽¹⁶⁾。

「リンボのキリスト」の絵画では、フィレンツェでは、ムーニ派の教会サンタ・マリア・ノヴェル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。⁽¹⁷⁾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「我に触れるなれ」などの旗を持つキリストの図像の宝庫である。これらの主題は、十五世紀中葉にもオッセルヴァンツィアの画家の「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。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

二、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、その従者のいわゆる特異な図像は、ベッカフーミの「リンボのキリスト」（Siena, Pinacoteca）やプ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。⁽¹⁸⁾といつとは、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もできるのである。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

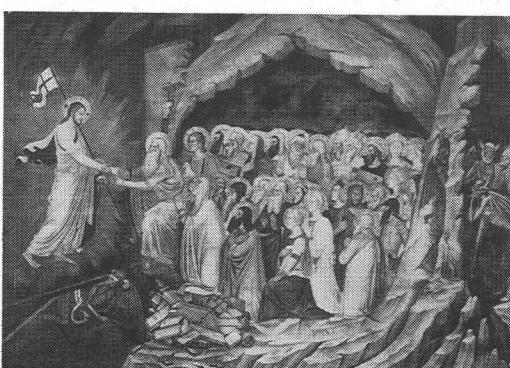


図11 アンドレア・ダ・フィレンツェ作「リンボのキリスト」（ca. 1365, Firenze, Santa Maria Novella, Capitolo）

たと理解されていたからである。とすれば、従来のヘリンボのキリスト／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。

ヘリンボのキリスト／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, Capella della Rocca）、マンテニヤのRocca）、マンテニヤの工房の版画（図13）と、ドイツの芸術家デューラーの二葉の版画（図14）に見ることができる。⁽²²⁾ マンテニヤ工房の版画では、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13 マンテニヤまたは工房作「リンボのキリスト」部分 (ca. 1448-55)



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)

身をかがめる。このような背中ばかりを見せるヘリンボのキリスト／は、マンテニヤ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ティーフとを付加した。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、このマンテニヤ工房の版画は、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」を制作する際にシ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15 デューラー作「キリストの母親との惜別」(1504)

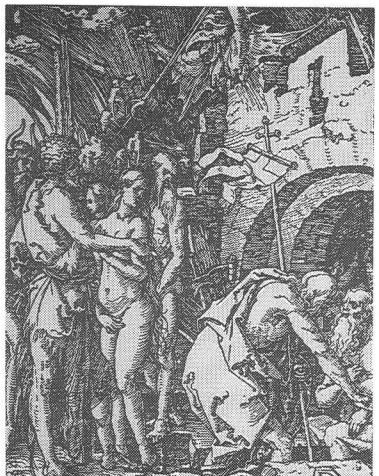


図14 デューラー作「リンボのキリスト」(1510)

の所に右手を伸ばす。

では、デル・ピオンボはマンテニヤやデューラーの版画に影響されたのであるうか。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、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。⁽²³⁾ いのちの影響関係は、デル・ピオンボの「ラザロの復活」にも指摘できる。⁽²⁴⁾

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別離」(图15、Meder 204, Panofsky 312) に似いで、キリストは厚いローブを肩から垂らし、腰のむきだしに巻き込む。逆さま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。

ところが、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・ボニンセーニ(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「一人の預

言者」、「キリストの変容」、

「キリストの鞭打刑」を描

き、その下絵(图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く。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ろう。

とにかく、ミケランジェロはデル・ピオンボを通じても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

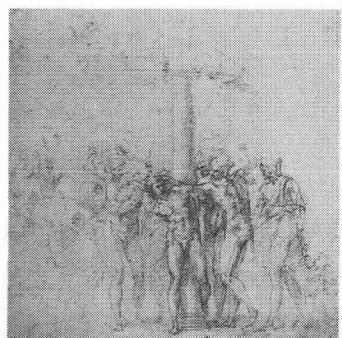


图16 ミケランジェロ作「キリスト鞭打ち刑」
(London, British Museum)

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。⁽²⁶⁾ 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団づべきサンタ・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」を制作中であった。

のよう、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った点で連鎖していた。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つた。

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。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ひなく、そのような彫像が△悲しみの人△とか△復活のキリスト△である必要があるのであろうか。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△がその主題であったとしたら、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, Meder 226, 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、おまざまの受難具が下げられている。このような腰布をまとつただけのキリストが表現された△悲しみの人△は、たとえそこに受難具が不足していても一四九一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) で周知のことである⁽²⁷⁾。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ぬ。これと付随して当然考えられるデューラーの一五

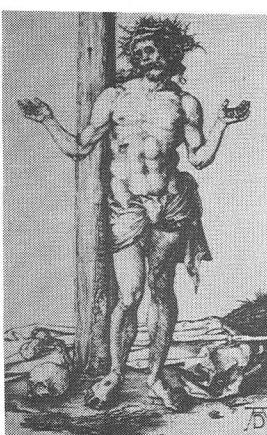


図19 デューラー作「悲しみの人」(1500)

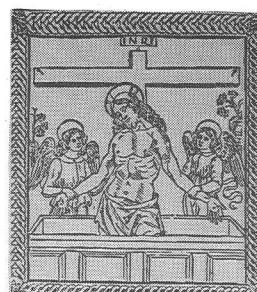


図18 「悲しみの人」(1492, Firenze)



図17 デューラー作「聖グレゴリウスのミサ」(1511)

○○年の版画「悲しみの人」(図19、Meder 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に向ひとする。

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るが、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」に求めていて、救靈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。⁽³⁹⁾ 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、榮えの玄義がある。⁽⁴⁰⁾

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、メロツツオ・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、ドミニコ会の人々

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一二一四年に発行された『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来ている(図20)。

もう一枚は、復活したあと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いサント・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



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)

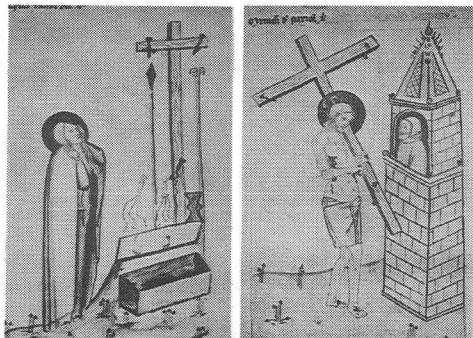


図20, 21 「人類救済の鏡」の挿絵
(1324, Shenley, Riches Collection)

う。むしろ、美術としてはあまり普及しなかったが、十字架を持つてキリストがやってくるとは信じられていたらう。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・シェナの作品「十字架を荷つキリスト」(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。△律法はモーゼをおして与えられ、めぐみとまことは、イエス・キリストを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つているからである。△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つて、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、つまり祭壇の收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

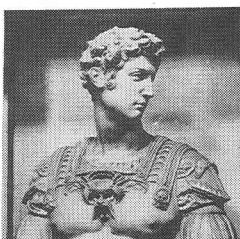


図26 「ジュリアーノ」部分 (1530-34)

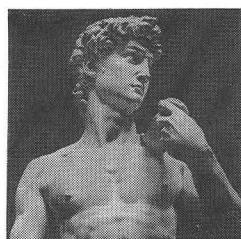


図25 「ダヴィデ」部分 (1500-04)



図24 「モーゼ」部分 (1515, Roma)

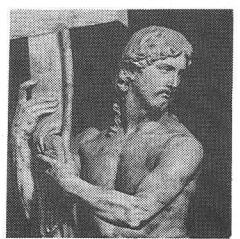


図23 「ミネルヴァのキリスト」部分

「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くことになるだろう。

さらに、このように右を向いた立像裸体という点では、「ダヴィイデ像」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、「ダヴィイデ」のごとく挑戦的に見え、パウロの言葉を再び想起させる。△もしわたしたちが敵であった時さえ、御子の死によって神との和解を受けたとすれば、和解をうけていける今はなおさら、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。「ダヴィイデ」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意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である。このような救済への視線はメディチ家礼拝堂の祭壇側を向く「ジユリアーノ公爵」（1530-34）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。³⁶

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。³⁷ 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つて、ミケランジェロの若い頃の作品「バッカス」を購入したガッリ同様に庭園に彫刻を置いていたよ

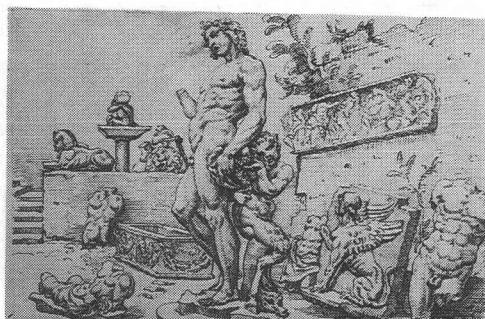


図27 ヘームスケルク作「ガッリ邸の庭園」
(Berlin Dahlem, Kupferstickkabinett)

(3) 「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ていたからである。ところどころ、「キリストは」聖母を訪れた後に多くの人々を訪れる」となる。その訪問は、聖母がまだ生きていたという意味から、その後には生きていた人々、当時だけではなく、永遠に生ける者を救済して歩くと解釈もあり。いのうな十字架をもつて現れるキリストの図は、一四八七年にアントワープでレーフェン・オヌス・ベーレンによって制作された木版画「三人の清らかな婦人の前に現れたキリスト」に見るとがわかるからである。

しかし、ミケランジェロの「『ネルヴァのキリスト』は聖痕を持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はず、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ティが困惑した、と推測している。たしかに、この作品は大胆であり、設置場所が後に決定された点も不可解である。にもかかわらず、この作品は好評であったらしい、後世にレプリカが多く作られ、画家たちによつても模写された。いうして新しいキリスト像の伝統が

生まれ、ミケランジェロ自身においても「最後の審判」における異教的なキリスト像創造の基礎になった。これは大變理想化されて、いたるところに図像上曖昧であり、どのようにも解釈できるのである。このよひに多義的に解釈できる図像という点でジエラード・マールジエーネの造形方法を想起せぬ。そこには版画などの普及による図像の混乱、宗教感情の変化、そこから生じた芸術家の自由がかいま見られるようである。

注

- (1) Martin Weinberger, *Michelangelo the Sculptor*, London · New York, 1967, Vol. I, p.198ff.; Charles de Tolnay, *Michelangelo III. The Medici Chapel*, Princeton, 1970, pp.89-95. ハーバード大学のキャベトの形態上の特徴を的確に分析して、「奴隸」との関連を指摘している。

(2) Tolnay, *ibid.*, pp.93-95.

- (3) Vasai-Barocchi, *La Vita di Michelangelo I*, Milano · Napoli, 1952, p.59. (初版は再版ではない内容である。); カトザーリ「ルネサンス画人伝」田中他譜、白水社、1982, pp.255. いのうの雕像の設置場所に関する説には修正が必要である。

(4) 注10を参照。

- (5) Thode, *Kritische Untersuchungen II*, 1908, Berlin, p.268ff. ニーヒュム最初とする解釈史については、Weinberger, *op.cit.*, p.208, note 40 に詳しく述べ。いわゆる解釈の歴史では、《悲しみの人間》(Thode, 1908, v. Eitem, 1959), 《悲しみの人とキリストの複合體》(cf. R. Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlöser als Schmerzensmann, Das Minster*, IX, 1956, p.115), 《復活のキリスト像》(Lotz, 1965, 注2を参照)、《復活のキリスト像》(Tolnay, *op.cit.*, 1948, 1970)に別れるが、その境界は実に曖昧である。いのうの図像上の不可解性についての日本での検討

は熊本大学の吉川登氏によつて始められた。氏は一九八七年美術史学会西部

会で、「」の彫刻とボッティチニの「ベラスケンタウロス」を含む西画

像学上の関連を指摘しもつた。『ネルヴァ(ペトロ)』『ネルヴァ教会

』の連想は斬新であるが、詳しく述べた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); 40-50は十

字架を持つ裸体のキリストの絵画をローマのサンタ・マリヤ・マロ城にある「十字架を持つキリスト」に露出された職業』(San Martino)で、画家は不明であるが、やハトコト・タルケ出身と思われる。¹⁵ cf.Bruno Tosciano, Storia

dell'arte e forme della vita religiosa, in *Storia dell'Arte Italiana*, fig.421.

現、本文で触れた「」の出来なかつたシントの彫刻家カッヤトッタの「復活のキリスト」は(2)を参照。

(7)

Valelio Gazzoni, *Michelangelo Scultore*, Milano, 1984, p.88

(8)

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

(9)

Georg Weise, *Rinnovamento dell'Arte religiosa nella Rinascita*, Firenze,

1969, figs 91-92.

(10)

Aurelio Gottl, *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) 「」の絵画の中には後の「」の藝術「最後の審判」や「」の磔刑」も同じモチーフが多く見られる。

(13) 描稿「メティチ家礼拝堂における両公爵像の現名稱への疑問」「ト・タルト」第11回、昭和六十一年1月、p.24.

(14) Charles de Tolnay, *Michelangelo Sculptor·Painter·Architect*, Princeton, 1975, pp.36-37.(英訳) 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. 築都せんじょうじの事

典をひもといたが〔注(2)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、シャックル・ガット著(渡辺香根夫、内田洋訳)『煉獄の誕生』(叢書カリブルシタベ263)法政大学出版局、1988.; Jacques

Le Goff, *La Renaissance du Purgatoire*, Éditions Gallimard, 1981.)である。

「」による「」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會議以後になる(p.63)。要するに「」のキリストの制作以後のことである。異教徒は死者の樂園における幸福のために祈り、キリスト教徒はあるの世で苦しむ縁故ある死者のために祈るところ(pp.69-71)。煉獄とは用語とその場所が明確に姿を現すのは、シトー会士の聖ベルナルドゥス(一一五二年没)の説教

「」の世で返すのを怠つた負債は、死後、淨罪の場所(in purgatoribus locis)」最後の一ステー(至るまで)(マイイ五・一六)、百倍にして返済しなければならない、「かにも心得く」(p.215)における地獄である。煉獄信仰の出現(1150-1200)はキリスト教の想像領域の空間的・時間的枠組みを実質的な変化させ(p.4)... 一二五〇年から一二七〇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。煉獄と云ふ語 purgatorium の使用者カッヤトール(一一七九年頃没)によれば、トーラヘムのやうにおかれた。実は、彼は地獄の上部の境界に(in superiori margine inferni locus) はよたのである。その場所は、教皇を生んだ人の魂は、キリストの冥府降下までのいたのである。この場所は、それを支配する静けさゆえに、あたかもわれわれが母の心といふやうの心同じよつて、アグラヘムのやうにいふと呼ばれた。それが信仰の最初の道だつたからやねべ(p.233)。

「」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アグラヘムの心によつて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る古聖所(リンボ)と幼児たちの孩所(リンボ)に頼るゝことなる(p.234)。ついで美術ではリンボは岩穴として表現されるが、やの

想像の根柢は火口(窓ルビトナ)なるもの(p.14)°

- (16) 平川祐弘著「神曲」河出書房新社、1968年。p.17。「地獄圖」第四巻、52-61。

- (17) Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, 1964, New York, fig. 98.

- (18) Cecilia Alessi Pietro Scapechi, Il 'Maestro dell' Osservanza': Sano di Pietro o Francesco di Bartolomeo?, *Prospettiva* 42, 1985, pp. 13-37.

- (19) Cf. *L'opera completa del Bronzino*, Classici dell' Arte • Rizzoli Editore Milano, fig. 96; A. Hauser, *Der Manierismus*, München, 1964, figs. 71, 84.

- (20) ドラウトの画家としてのBruno Toscano, op. cit., figs 353-354.※

- ※註。ドラウトによる版画としてArthur M. Hind, *Early Italian Engraving A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints Described, Part II*, figs. 9, 9a.: Vol. V, Catalogue pp. 18-19.※

- (21) ハンナハ活躍した画家としてのハーマン・ハーメルト(c.1436-1518)の版画「舟の聖職」の一編(二枚のキリスト)など、キリストが大胆に船後から描かれるが、從来せざる。Cf. *New Catholic Encyclopedia*, McGraw-Hill Book Company, New York, "Limbo".

- (22) Cf. Martin Schongauer und Sein Kreis: *Druckgraphik Handzeichnungen*, Herausgegeben von Marianne Bernhart, München, 1980, Die Höllenfahrt Christi (Minott, 29), p. 68.※ハーマン・ハーメルトの版画「死と死の入口」(死と死の入口)。

- (23) Seiro Mayekawa, Giorgiones *Tempesta* und Dürer, in *Giorgione, Convegno Internazionale di Studi*, Venezia, 1978, pp. 105-107.; Theodor Hetzer, "Das deutsche Element in der Italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts, in *Das Ornamentale und die Gestalt*, Schriften T. Hetzers Band 3, Urachhaus, Stuttgart, 1987 (1st ed. 1927), pp. 138-139.

- (24) 1冊11冊のトマス・ド・カセラの世話「トマス・ド・カセラの遺稿集」(Collection

Thyssen-Bornemisza, Lugano)の複数の建物をハーマン・カハペリの一つの版画「洗礼者ヨハネ」「死・魔」(British Museum)の背景の借題で「死と魔」の版画である。この版画は「死と魔」(cf. L. J. Slates, Hieronymus Bosch and Italy, *Art Bull.* September 1975, p. 343.)。

(25) 本版画はハーマン・カハペリの多量に複数の版画(約十枚の版画)の一題画を模倣したもの。シニティアーノの「死と魔」(死と魔)の版画を模倣したもの(F. Lippmann, *Der Kupferstich*, Berlin, 1963, p. 102)°

(26) E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 1955, pp. 110-111.

(27) Wolfgang Lotz, "Zu Michelangelos Christus in S. Maria Sopra Minerva", in *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Berlin, pp. 143-149.ローハウスの聖父は彫刻の設置状況にて最も詳しう。

(28) ドラウトの版画上の分析に沿うて、ハンナハのナーハ・ヤニト・トヨト。ベカールのオクタバハ・壁龕の設置されたハーマン・カハペリの「ローハウス祭壇」十番架をもつキリスト像(聖母の人と復活のキリストとの合成)との比較かく、「ミケランジェロのキリスト」が恵みの人である。古代の美を意識した復活のキリスト像や聖母マリアの作用の洗礼者ヨハネの聖殿内に設置する。Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters Sculptors and Architects*, trans. by Gaston Du C. de Vere, New York, 1979, p. 572.※

(29) George Weber, Bemerkungen zu Michelangelos Christus in S. Maria Sopra Minerva, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XXII, 1969, pp. 201-203.ローハウスの壁龕の複数の版画(約十枚の版画)の設置状況を照らして。

(30) Arthur M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcut II*, Dover Publication, New York, p. 545, fig. 304.

Cf. *New Catholic Encyclopedia*, op. cit., "Dominican Spirituality".

- (31) 矢崎美術館「トセ・ムニーリ」出版書店、1953. pp. 111-121.
- (32) Frederik Antal, *Florentine Painting and Its Social Background*, London, 1947, pp. 235, figs. 90A, 90B(紙版、中森義示訳「トマス・ハッカ・繪画の背景」社会文化背景) 矢崎美術社、一九六八年、p. 295, figs. 116-117.)
- (33) *Ibid.*, p. 137; 前掲書「トマス・ハッカ・繪画の…」, p. 179 参照。この主題はイタリートマスも北方諸国で普及した。しかし、懲らしむ人間ばかりの著書の図一七二にみあるやうに、イタリアでも普及したようである。
- (34) この典拠は、當時ではトマス・ハッカ・ヨハネス・ハッカ・ローランティウスの絵画のテーマじかれたようである。拙稿「“トマス・ハッカ・ローランティウスの聖母”」、「大阪府立大学紀要(人文・社会)」第三十六卷、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「トマス・ハッカ・ローランティウスの思想」昭和五七年、一九貢訳), Valerio Guazzoni, *op. cit.*, p. 38-39; 拙稿「トマス・ハッカ・ローランティウスの設置場所変遷」(大阪府立大学「人文学論集」第一集、一九八二年, pp. 71.
- (36) ヤコブス・アントニオ・ウォルギネ「黄金伝説」(前田敬作・今村孝訳)人文書院、一九七九年、p. 521。ついで週刊にじめかのばる「聖トマス・ベネディクス、聖トマス・ロシウス、聖アグナシウスや初期の教父たちが、キリストは鞭打刑と十字架刑の二種完全に裸であつた」と述べてゐる。cf. Weinberger, *op. cit.*, p. 208.)⁹
- (37) Weinberger, *op. cit.*, p. 209.
- (38) Weinberger, *op. cit.*, p. 201. ドーリー・ローランティウスにおける代理人リオナルド・ヤコブイオの輸入者「トマス・ハッカ・ローランティウスは最初の失敗作品をトマス・ベネディクスに贈呈した(Barocchi, *Carteggio di Michelangelo II*, Firenze, 1967, p. 336.)¹⁰ その作品がカトーニ・ボルカーニ邸の中庭にあつた。一五五六年の報告がある。(cf. Ulisse Aldrovandi, *Roma*, 1556, p. 245.)¹¹
- (39) Lotz, *op. cit.*, p. 145, note 32. ①の作品制作より後のことであるが、ミケ

トマス・ハッカ・ローランティウスとの会話において、古代作品の中にある精神的美について語つてゐる。

(42) 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、西歐美術では、ティーチャーの版画にあるように、十字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、ペントスキーによれば、家が描かれないとティッシュ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ころだ。」ケランジュロの場合ば、まさににおけるとりなしであるか判然としない。

[追記] 本稿は昭和六十二年度科学芸術研究費一般研究〇課題「“トマス・ハッカ・ローランティウスの関係」の研究成果の一部である。

(41) Arthur M. Hind., *op. cit.*, p. 571, fig. 326.
(42) Weinberger, *op. cit.*, p. 209.