



ミケランジェロ作「聖ペテロの磔刑」の構図について

メタデータ	言語: jpn 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	https://doi.org/10.24729/00006408

ミケランジェロ作「聖ペテロの磔刑」の構図について

中 江 彬

はじめに

一五五〇年にミケランジェロは、ヴァティカンのパオリーナ礼拝堂壁画「聖ペテロの磔刑」(図版1)を完成し、その主題の作品において画期的な図像を創造した。従来の同主題の絵画や浮彫り彫刻及び青銅レリーフにおいては、聖ペテロは垂直に立てられた十字架に逆さにはりつけられて殉教するところが、このミケランジェロのフレスコ画における聖ペテロの十字架は、今まさに穴に挿入すべく斜めに持ち上げられたところであり、しかもその十字架は、画面を左下から右上へと横切る対角線構図をつくっている。更にこの絵画を特異な図像にしているのは、磔刑に処せられている裸の聖ペテロが無理な姿勢で頭をひねり、大きく眼を開いて、画面の外を冷然とみつめていることである。それに、この絵画には従来の図像に必ず認められたピラミッドも消滅しているうえに、画面右下には事件から眼をそらした巨大な老人も描かれている。

この絵画の研究は意外にも遅く始まった。その理由は、これがミケランジェロの最後の壁画であるという他に、この絵画ではルネサンスの芸術家たちが最も重要な視覚上の原則とみなした透視図法が、

無視されているからである。この絵画の研究に最初の契機を与えたのはマックス・ドヴォルシャックであるといえる。⁽¹⁾ その研究史上にヘルベルト・フォン・アイネムやシャルル・ド・トルナイが続くが、一九七一年のフィリップ・フェールの研究ノートや⁽⁴⁾一九七五年のリオ・スタインバークの著書⁽⁵⁾が、この絵画の研究に新局面を開いた。本稿では、それらの研究成果を踏まえて、この絵画の構図の成立過程を改めて検討し、それを本紀要第二八巻の拙稿の補遺としたい。⁽⁶⁾

一 ピラミッドの消滅

従来の聖ペテロの磔刑図においては、聖ペテロは、垂直に立てられた十字架に逆さにはりつけられて殺されたり、或は釘付けの途中で眼を大きく開いていたりする。この種の作品はイタリアで余り歓迎されずに数が少ない。それら二つの系統の磔刑図は以下の通りである。

初期ルネサンス以前では、チマブエの作品とみなされる「聖ペテロの磔刑」(アッシジ、サン・フランチェスコ教会、上部の教会)、その作品とほぼ同じ構図のジョット作「ステファネス祭壇画」のなかの「聖ペテロの磔刑」(三翼祭壇画全体の寸法が二・二〇×二・四五メートルあるから、聖ペテロの磔刑図は横幅が七〇センチメートル程の

小画面になる。一三二〇—一三三〇年頃、ローマ、ヴァティカン美術館、図版2)、旧サン・ピエトロ大聖堂の回廊壁画の模写「聖ペテロの磔刑」(ドメニコ・タッセルリ作とみなされる。ローマ、サン・ピエトロ大聖堂付古文書館)等がある。それらの作品では、聖ペテロははりつけられてすでに死んでいるし、十字架は左側の急な傾きをもつピラミッドと右側にある多角錐の塔との間に立てられている。

もう一つの系統の絵画は初期ルネサンスに創造されている。それらの作品では、聖ペテロは、垂直に立てられた十字架上に釘付けされているところである。それらには、マサッチョ作「ピサの祭壇画」のなかの「聖ペテロの磔刑及び洗礼者ヨハネの斬首」(二二×四三センチメートル、板にテンペラ、一五二六年制作、ベルリン、国立美術館、図版3)、フィラレーテ作「サン・ピエトロ大聖堂青銅扉」のなかの一区画「聖ペテロの磔刑」(一五三—一四五年制作、ローマ、サン・ピエトロ大聖堂)がある。

以上の作品に登場するピラミッドと奇妙な塔とは、それぞれ現在のサン・パオロ門広場にあるケステイウスのピラミッド(紀元前一二年完成)⁽⁷⁾と、現在サン・ピエトロ広場の中央に建てられているオペリスク⁽⁸⁾(一六〇五年に移された)である。そのオペリスクは以前は旧サン・ピエトロ大聖堂の左脇(祭壇に向って)に建てられていた(図版4)。この二つは、九世紀まで溯れる種々の『聖ペテロ伝』のなかにおける磔刑場所の指示語 *inter duas meta* に基づいて描かれている⁽⁹⁾。というのは、*meta* というラテン語は、円錐体やピラミッド形の標識を意味している⁽¹⁰⁾、中世や初期ルネサンス期におけるローマ巡礼案内書や建築に関する文献のなかでは、古代ローマの標識として *meta Romuli* (ロムルス) のピラミッド) と *meta Remi* (レムスのピラミッド) (つまりケス

テイウスのピラミッドとヴァティカンのピラミッド(オペリスク)とが挙げられていたからである。それゆえに、聖ペテロの磔刑は、《二つのピラミッドの間で》執行されたことになり、そのように描かれていたのは、旧サン・ピエトロ大聖堂回廊の前述した壁画(消失)の模写であった。たしかに、この二つのピラミッドを地図の上で結び、その中間点をとると、そこはほぼヤニクルスの丘に位置する。それで、中世及び初期ルネサンスの人々は、聖ペテロの処刑の場所を認知したのである⁽¹¹⁾、その記述をもとにして聖ペテロの処刑の図像を形成していたのであろう⁽¹²⁾。

ところが、この明瞭な標識は、ミケランジェロの絵画から消滅している。この点について、ミケランジェロ最後の壁画に高い評価を与えた最初の人ともいえるべきドヴォルシャックは、やや理想化しすぎて解釈し、次のように述べた(一九二九年)。つまり、ミケランジェロは、ピラミッドの省略と、ローマ近郊を想像させない不毛の平原とによって、処刑場所も歴史的特徴も与えずに、普遍的人間性を表現しようとした⁽¹³⁾。と。その意見に対して、この絵画にはやはり地誌上の異った表現上の工夫があると見抜いたのは、フィリップ・フェールである(一九七一年)。フェールが注目したのは、その工夫とは、要約すると次の四点程であろう。第一点は、ペテロが処刑された *Monte aureo* (黄金の丘) という場所の由縁を示唆する黄金色の砂が丘全体、特に十字架の下の大きく丸い岩に描かれていることである。第二点目は、十字架を挿入するための穴に、それを掘っている男が手を挿入していることである。第三点目は、わずかに残ったミケランジェロの習作の一つである「階段を登る兵士のカルトーン断片」(ナポリ、カーポディモンテ美術館) やジョヴァンニ・バッティスタ・デ・カヴァリエーリの銅版画「ミケ

ランジェロの聖ペテロの磔刑」(パリ、国立図書館、図版5)等が示すように、⁽¹²⁾ 聖ペテロの十字架の下の岩を両側から挟むようにして二つの階段が描かれていて、左側を兵士たちが登り、右側を一般市民が降りていることである。更に第四点目は、黄金色の丘のななたにみえる青味がかった中くぼみの丘の稜線である。

黄金の丘とは、ヤニクルスの丘に黄金の砂がとれたことに由来する名前であって、そこには、一五〇二年にブラマンテによって設計されたルネサンス的円蓋をもつ美しい「テンピエツト」が建てられた。この建物の断面図(ポール・リタリユ著『現代ローマの諸建築』、リエージュ、ブリュッセル版、一八四九—六六年、図版6)によれば、この建物には地下墓室があり、一階の床中央にはペテロの十字架の穴を示す開口部があり、そこから地階がみえる。そして地階には更に十字架を挿入する穴がつけられている。そこに降りるためには階段を使わねばならない。フェールはその穴を、第二点目の穴を掘る男と関連させて次のように述べている。《それは十字架の挿入場所、つまりミケランジェロの絵画では若者が手を挿し入れている穴を示唆する。その場所では礼拝者たちは体を屈めて、彼らの手でその穴を充たしているなにかの黄金の砂に触れて、享んだ》と。

ブラマンテの「テンピエツト」が建造されたときには、地階の教会は未だ建造されていなく(一七世紀になって建設)、そこには穴が掘られていて、腰を屈めてその穴から土を持ち帰る習慣があったようである。そのような習慣を表現したのがパオリーナ礼拝堂の壁画のなかに描かれた階段であり、屈み込む若者である、というのがフェールの説であって、その解釈によってドヴォルシャックが提唱した《どこでもない》という説は否定された。そして、スタインバークもフェールに

同意する。しかも、フェールは自説を強化すべく、絵画のなかの二つの階段を、サン・ピエトロ・イン・モントリオへ向う二つの道と関連させてもいる。現在は、「テンピエツト」を包むようにして、広いカリヴァルディ通りがコの字形に取り回っている。このような形になるのは、この建物が丘の急斜面に建てられているからであり、道は当然スロープを描いて曲らねばならず、えらく遠回りして丘の上に着ることになる。それで迂回を避けるべく近道が、D字形を形成するかのようにつくられていて、その近道は余りにも急であるために、階段を有している。実際に、レオナルド・ブツファリーニが一五五一年に作製したローマの地図では、丘の急な斜面を明確にするための陰影が施されているぐらいである。⁽¹³⁾ このような道路、すなわち巡礼路を階段としてミケランジェロは表現したのかもしれない。更に第四点目についてのフェールの推理は大変興味深い。荒涼たる丘のななたにみえる青味がかった山の稜線は、遠方からみられたときのヤニクルスの丘の稜線と考えられる、という。

以上からピラミッドの消滅理由は明らかになるが、それを確実にするためにフェールは、更に、「テンピエツト」の祭壇に嵌め込まれたシクストゥス四世の聖櫃付きのレリーフ「聖ペテロの磔刑」(作者不明)において二つのピラミッドが消滅していることから、ブラマンテの作品以前にすでにペテロの処刑の場所が明確になっていたと推定する。実際に、ブラマンテが「テンピエツト」を建てる以前から、現在のサン・ピエトロ・イン・モントリオの回廊中央部に相当する場所には、mons crucifixionis、つまり磔刑の丘があつて、十字架を打ち込んだその丘の頂は、モントリオの象徴としてだけでなく、聖ペテロの十字架崇拝の標識になっていたらしい。以上がフェールによるミケラ

ンジェロの壁画解釈への新しい局面を開くことになった。しかし、フェールはピラミッド問題に新たな光をあてたのであって、横たえられた十字架については何も言及していない。その問題に対応しようとしたのはスタインバーグである。

二 画面の巨大化

ルネサンス期の芸術家にとって聖ペテロの磔刑に関する最もポピュラーな文献は、ヤコブス・デ・ウオラギネ著『黄金伝説』であろう。そのなかでは、磔刑の経過が次のように記述されている。

「ペテロが十字架を見たとき、彼は言った。「わたしの主キリストは、かたじけなくも天上から地上へと降りてこられました。そして、十字架にかけられました。しかし、わたしの主が地上から天上へとお召しになったこのわたしは、地面へと頭を向けて十字架にかけられることを希望致しません。わたしの頭を下にしてはりつけて下さい。というのは、わたしはわたしの主が死なれたようにして死ぬには価しないからです。」と。以上のようにペテロは兵士に向って死に方を指定した。この様を見ていた群衆は怒り、ネロと長官とを殺すようにと脅かした。しかし、ペテロはその怒る民衆に向って、自分の殉教を防害しないように懇願した。それから、神は泣いている民衆の眼を開かせた。彼らは、天使たちがバラと百合の花の冠とを持って立っていて、その間にペテロが立っているのを見た。そしてペテロは十字架の上から次のように語り始めた。「主よ、わたしは、あなたさまに従いたいと望みましたが、わたしはまっすぐに十字架にかけられることを願いませんでした。あなただけが直立していて、まっすぐに、たかい。わたしたちはアダムの子であります。アダムの頭は地にさげられた。彼

の墮落は、人間が生まれる仕方のしるしです。というのも、われわれは地面へ逆さに落ちるようなやり方で生まれてくるからです。¹⁴⁾このようにペテロが逆さにはりつけられることへの初期の言及例は、聖ヒエロニムス(三四〇頃―四二〇年)の著書『著名人列伝』である。そこでは次のように述べられている。

「ペテロは、クラウデスの第二年にシモン・マグヌスを倒すべく、ローマに派遣された。そして、ネロ帝の最後の年、つまり一四年までの二五年の間そこで聖職者の椅子を守った。彼は、殉教の冠を自分の手で獲得した。彼は頭を地面に向けて、脚を高くかかげて、十字架に釘付けされた。それは、彼が彼の主と同じ仕方で十字架にかけられるには価しないと主張したからである。¹⁵⁾

以上から解る通りに、聖ペテロは奇妙な殉教者として、文学的に記述されている。『黄金伝説』では、アダムの原罪と人間の出生時の姿勢とが無理に、レトリカルに関連づけられている。この逆さはりつけという殉教のあり方は、斬首される聖ヨハネ、車びきされる聖カテリナ、沢山の矢で射殺される聖セバステイアンのように残酷ではあるが、強制されるがゆえに感動的でもある殉教のあり方とは全く異っている。聖ペテロは、自らの意志で殉教する。この全く不様で、しかも不合理な死に様は、使徒たちの長にふさわしくない。このような、文学的には受け入れられえたとしても、視覚上では受け入れ難い凶像を芸術家たちはどのように処理したのであろうか。

スタインバーグは、その点に関して次のように観察している。(一)パトロン、画家、一般の人々は、逆さにはりつけられた男を、拷問の苦しみのために人間性を損われた者とみなし、逆さの顔が親しみを欠くと考えた。それで、教会に連作の一つとしてどうしてもその絵を奉納

しなければならぬとき以外に、余り描こうとはしなかった。(二)そこから、ペテロの絵は小型の画面になり、そこで意図されたのは、感動的物語としてではなく、視覚上の記念物としてにすぎない。一般的に、ペテロの磔刑は描かれると何の意味もない、と認められていたようである。(三)ペテロが殉教と無関係な持ち物、つまり鍵をもつ唯一の使徒であることは、殉教図のもつ不自然さに由来するに違いない、と⁽¹⁶⁾

たしかに、前章で挙げた一連の磔刑図の殆んどが、メートル以下の小品である。それらに對して、パオリーナ礼拝堂の壁画は、約十倍の途方もない巨大な絵画になっている。この巨大化にこそ、ミケランジェロの芸術の革新的意味があるが、それは、すでに本紀要第二八巻の拙稿において指摘していたこの絵画の主題変更と係り合う筈である。⁽¹⁷⁾ スタインバークは、次のように推測している。つまり、ミケランジェロは、ペテロの磔刑図の好ましくないイメージをなくすために、十字架を横だおしにして、しかも聖ペテロに不撓不屈の表情と動作とを与えた、と⁽¹⁸⁾。そして、そのイメージの変革は、教皇パウルス三世を満足させたに違いない。スタインバークは、その教皇による承認のための史的根拠として、一五四七年の教書(一二の三六二)を考えている。同年に、教皇パウルス三世は、キリストが《この岩(ペテロ)の上に教会を建てよう》(マタイによる福音書第一六章一九節)を皇帝に向ってではなく、聖ペテロに与えたことを皇帝カルル五世の大使に認めさせた。そのことで、聖ペテロの岩の象徴は確認されたことになり、この教書を契機として、ミケランジェロは壁画において十字架の下に黄金色の岩を描くことになり、それゆえに「鍵の授与」から「聖ペテロの磔刑」へと主題が変更された、というのがスタインバークの説の要約となるだろう。⁽¹⁹⁾

以上みてきたように、聖ペテロの磔刑像の図像に関する特殊性は明らかになるが、それでも、斜めの十字架を描く図像の創造過程は一向に解明されていない。それで、本稿では、芸術創造の思考方法を明確にするために、手本の問題を更に検討してみたい。

三 ポントルモとミケランジェロ

ミケランジェロの「聖ペテロの磔刑」の造形過程について示唆しているのは、シャルル・ド・トルナイである。彼は、横だおしの十字架が釘付けされるキリストの表現にあることを認めて、そのイメージがミケランジェロに影響を及ぼした可能性を想定しているが、⁽²⁰⁾ 彼はそのための具体的作品名を挙げていない。しかも、そのような十字架は、トルナイによれば、持ち上げられたミケランジェロの描く十字架と異なっていて、横だおしになっているのが普通である。そのような例は、ドイツの芸術家アルブレヒト・デューラーの木版画小受難伝シリーズのなかの「キリストの釘打ち」(B・三九、図版7)を挙げる事ができる。たとえそれが手本になりうる可能性があったとしても、横たえられたキリストは、画面の外をみつめていない。とはいえ、この木版画がミケランジェロの手本になる可能性はあった筈である。というのは、このデューラーの受難伝シリーズは、イタリアに伝わり、マニエリスムたちに手本として利用されたからである(ヴァザリ、「マルカントーニオ伝」⁽²¹⁾、「ポントルモ伝」⁽²²⁾)。

ヤコポ・ダ・ポントルモによって制作されたチェルトーザ・デル・ガルツォの修道院における五枚の壁画のうちで「オリーヴ山のキリスト」、「ピラトの前のキリスト」、「哀哭」、「復活」⁽²³⁾には、デューラーの木版画や銅版画の影響が明確に表われている。しかし、「十字架運

搬」(図版8)だけは、デューラーの同主題の木版画「十字架運搬」(大、B・一〇、一四九七―九八年、及び小、B・三七、一五〇九年)とは、小受難伝の木版画においてのみマグダラのマリアの姿勢からの応用がみられるにすぎず、それが別の手本をもっていたことを示唆している。その別の手本として考えられるのは、やはりドイツの版画家マルティン・ショーンガウアーの同主題の銅版画(大)「十字架運搬」(図版9)である。興味深いのは、このショーンガウアーの作品は、ポントルモの同主題の壁画の構図全体に似ているだけでなく、ミケランジェロの「聖ペテロの磔刑」の構図にもよく似ていることである。それゆえに、デューラーの「十字架への釘付け」を検討する前に、このショーンガウアーの作品の影響について考えてみたい。

ミケランジェロは、コンデイーヴィの『ミケランジェロ伝』(一五五三年)によれば、少年の頃、ショーンガウアーの版画「聖アントニウスの誘惑」(図版10)を友人のグラナツチからもらい、その自然主義に驚いて模写したといわれる。実際にミケランジェロがそれから大きな感銘をうけたであろうことは、ずっと後年の作品「最後の審判」の画面右下に描かれた「地獄に堕ちる男」(図版11)の構図、つまり悪魔共に引つ張られる男と、画面の外をみつめる容貌とに類似点が認められることから解る。それゆえに、ミケランジェロが「聖ペテロの磔刑」の制作当時に、ショーンガウアーの「十字架運搬」を入手して、それを利用してと、推定できなくもない。しかし、それ以上の影響を及ぼすことができたのは、ポントルモの作品であるに違いない。

ポントルモは、チェルトーザにおいて五枚の壁画の他にも一枚「キリストの十字架への釘付け」をも準備していて、そのための「構図習作」(R・二〇六、フィレンツェ、ウフィツィ美術館、図版12)及び

「キリストのための習作」(R・二〇七、フィレンツェ、ウフィツィ美術館、図版13)を残している。これらの素描のなかの十字架は、勿論、前述したデューラーの版画にみられる横だおしにされた十字架と無関係ではないが、しかし、このポントルモの作品がデューラーの作品と異り、ミケランジェロの作品と類縁性をもつのは、そこに、斜面に群がる人々に取りかこまれた十字架上から画面の外を凝視するキリストが描かれているからである。リアリックによれば、この「キリストの十字架への釘付け」は、「十字架運搬」とのミラー・イメージになつていて⁽²⁵⁾、デューラーの版画の模写ではなく、ショーンガウアーの版画からの応用例といえるだろう。それゆえに、次のような推測が可能になるだろう。つまり、ミケランジェロは、何等かの理由で、ポントルモの上述の作品を知っていて、「十字架運搬」と「キリストの十字架への釘付け」とを融合させることによつて、「聖ペテロの磔刑」を創造できたかもしれないと。そこで、ポントルモの「十字架運搬」とミケランジェロの「聖ペテロの磔刑」との構図上の類似点を確認しておこう。

まず、第一の類似点は、事件現場が急斜面であり、そこには地誌上の標識も、風景も消滅していることである。⁽²⁶⁾ 両絵画は、群衆の集積と画面枠に切り取られた人物の多さにおいても似ている。

第二に、両絵画に類似モチーフが多く見出されることである。画面の核となる十字架は、横木と心木とは入れ換わるが、いずれの絵画においても対角線構図を形成しており、キリストとペテロとは共に画面の外をみつめている。「十字架運搬」(以下「運搬」と略記する)の心木を右側から持ち上げている上半身裸の人物は、「聖ペテロの磔刑」(以下「磔刑」と略記する)では、十字架の右側に屈みこみ、十

字架を持ち上げている人物に應用されている。「運搬」の十字架横木の先端に手を置き、左手で画面を二分するかのよう伸びた長槍を持つ人物は、「磔刑」の心木の左側から半身をだして、聖ペテロを人指しゆびで示している人物に転用されている。「運搬」のマグダラのマリアとキリストとの間に立つ、むちを持つ男は、「磔刑」の右側で十字架を持つ男の横で左手を挙げて指示する人物に應用されている。むちを持つ男の横に屈んだ、そして腰に斧を挿したドイツ人風の男の姿勢は、十字架左端を持ち上げている人物に切り換えられている。斧を持つ男、マグダラのマリア、そしてその背後の胸から上だけを見せた女性は、「磔刑」の画面左側から登ってくる背中を見せた兵士三人に應用されている。「運搬」の画面右側で画面の横棒と縦棒とによって切り取られた女性たちの群像は、向きこそ異つても、「磔刑」の画面右下で、脚から下部が下枠に切り取られた女性群像四人に應用されている。「運搬」の画面左側の坂を登る騎馬二頭は、向きこそ異つていても、「磔刑」では、ペテロをゆび指す長官とその方向をのぞき込む男とに対応している。「運搬」の画面上部の岩の背後で泣くマリアたちの群像は、「磔刑」では、ドヴォルシャックが最も注目して、《語り手》(Sprecher)とよんだ男⁽²⁷⁾つまり画面中央でペテロと長官とをゆびさす男のいる集団に應用されていると思われる。「運搬」の画面右隅上の二つの十字架(ヤコポ・ダ・エンポリの模写)によって解る。R・一八九を参照。)の間にある帽子を被った長い鬚の老人は「磔刑」では、画面右下の両腕を組み沈思する巨大な老人に転用されている。特に、《語り手》と巨大なこの老人が大きな意義を獲得していることが、ミケランジェロの「磔刑」がポントルモの壁画を乗り越えている、といえる。

四 スピリトゥアーリ

ポントルモとミケランジェロとが出会うのは、一五三〇年代初頭のフィレンツェにおいてであった。勿論、一四九四年生れのポントルモは、一五〇五年から七年にかけてミケランジェロがフィレンツェの市庁舎においてレオナルドと競争した「カッシーナの戦い」のためのカルトーンを研究していた⁽²⁹⁾。だから、ポントルモは、すでにミケランジェロの芸術を十分すぎる程体験してはいた。ところが、一五三〇年代になってから逆に、ミケランジェロは、すでにデューラーの芸術を吸収して異様な受難図を創造していたポントルモに近づいているのである。その点に関してヴァザリは次のように報告している。

《グアスト伯アルフォンソ・ダヴァロ殿は、フラ・ニッコロ・デラ・マーニャを介してミケランジェロ作「我に触れるな」のカルトーンを入手したので、それをヤコポの手で油彩にしてみらおうと努めた。というのは、ブオナルローティが、ヤコポ以外にそれをなしうる者は一人もいないと言ったからである。フィレンツェの守備隊長をしていたアレッサンドロ・ヴィテルリ殿は、その絵をみると、同じカルトーンからもう一枚ヤコポに油彩画を制作させて、チッタ・デ・カステルロの彼の館においた。そのことはミケランジェロがポントルモをいかに高く評価していたか、そしてポントルモがミケランジェロのデッサンをいかに素晴らしく仕上げたかを示している。バルトロメオ・ベッティーニは、彼の友人ミケランジェロに、裸のヴィーナスと彼女にキスしているキューピッドのカルトーンをつくらせた。それをポントルモによって油彩画となし、彼の室の真中に飾るためであった⁽³⁰⁾》と

一五三〇年代初頭は、ミケランジェロ・ブオナルローティは、メデ

イチ家出身の教皇クレメンス七世の故郷フィレンツェで、「メデイチ墓碑」と「ユリウス二世墓碑」とを制作していたため、彼には油彩画を制作する余裕は全然なかった。それで、ポントルモがその仕事をひきうけたのであろうが、このポントルモが選ばれた理由としては、彼の技量が卓越していた点だけを挙げることはすまないだろう。ミケランジェロがポントルモに接近した理由の大半は、多分、ミケランジェロがポントルモ作の「百万人の殉教」（フィレンツェ、ピッティ画廊、図版14）を見たことに起因するだろう。

この絵画は、一五二九年から三〇年にかけて、フィレンツェの捨子養育院の尼僧たちのために描かれた。その絵画の画面前方には、玉座に座った長官と、階段を登る兵士とがあたかもバレエを踊っているかのような優雅な身振りで表現されている。それらのモティーフが、ミケランジェロのカルトーン「カッシーナの戦い」から借用されている⁽³¹⁾ことと共に、背景に描かれたミケランジェロ風の裸体で描かれた殉教者たちの悲惨な状況がミケランジェロの注目を惹いたに違いない。ポントルモを最初に高く評価したドヴォルシャックは、その意義について次のように述べている。《盛期ルネサンスにおいて殉教図は殆ど描かれなかった。それは、肉体的、精神的な諸力が調和的均衡を保っている静的存在の概念に反するからである。これらはミケランジェロの場合は、個々の人像のなかですでに葛藤していたのであるが……》と。ポントルモは、すでにチェルトーザの修道院において、ドイツ版画の影響下で突然ともいえるほどの宗教画（つまり殉教画）への転回を行っていた。この体験が、ミケランジェロとポントルモの接近の大きな理由に違いなく、フォルスターによれば、ポントルモは、一五三一年の秋に、多分ミケランジェロの家で「我に触れるな」をミケランジェ

ロのデッサンに基づいて描き始めた⁽³³⁾。その制作中にポントルモが、チェルトーザの修道院で完成させることになかった「キリストの十字架への釘付け」のための習作をミケランジェロに見せたことは、十分にありうるし、しかもシエナ経由でローマに向う道筋に建てられているチェルトーザの修道院をミケランジェロが訪れる機会は、一五三四年に最終的にフィレンツェを去ったミケランジェロには幾度もあったであらう。ポントルモの「百万人の殉教」は、ヴァザーリの報告では、フィレンツェのアカデミア（一五四〇年創設）の代表者であり、捨子養育院の院長になるヴィンツェンツォ・ボルギーニによって大層賞讃されている。

このボルギーニは、一五四〇年創設のアカデミアを代表する人物であるだけでなく、ヴァザーリの『美術家列伝』の再版に際して、種々の助力をした文化人でもあった。このアカデミアには有名なベネデット・ウアルキが会員として所属していた。彼は、ダンテ、ペトラルカの詩に詳しい詩人であり、種々の文人と交遊していた。そもそもフィレンツェのアカデミア (Accademia fiorentina) は、イタリア文学、ことにダンテやペトラルカを研究し、併せてトスカーナ語の保存と育成とを狙いとしたところであった⁽³⁴⁾。前述したように、ヴァザーリによれば、バルトロメオ・ベッティーニは、ミケランジェロのカルトーン「ヴィーナスとキューピッド」の油彩化をポントルモに依頼しているが、フォルスターによれば、ベッティーニは彼の自室に、ポントルモの弟子であるアロンツィーノ作の肖像画「ダンテ」、「ペトラルカ」、「ボッカチオ」等を飾っていたという⁽³⁵⁾。要するに、ポントルモとミケランジェロをつなぐ糸は、フィレンツェの人文主義的な文化的背景である。この文化風土に、一五三〇年代後半から一五四〇年代にわた

り、別の宗教的な影響が流れこむ。本稿には、その点を深く追求する余裕がないので、フォルスターの示唆に富む記述を引用するにとどめる。

《イタリアの宗教改革は、スペイン人ファン・デ・ヴァルデースのなかにその弁護人を見出した。エラスムスの著書に精通した彼は、ナポリに來た。そして後に教皇クレメンス七世の侍従としてローマ、ボローニヤに赴く。クレメンスの死後、彼は再びナポリに戻り、そこで一五四二年に亡くなった。教皇庁において彼は、エルコレ・ゴンザーガ（枢機卿）やカルネセッキ（フイレンツェ出身の聖職者）と親交した。冷淡に彼を拒む教皇パウルス三世の時代には、彼はナポリで同志たちのサークルを形成する。そしてシエナの説教家ベルナルディーノ・オキーノはヴァルデースの影響力ある代弁者となった。オキーノを通じてジュリア・ゴンザーガがヴァルデースと接触し、ヴァルデースは彼女のために「キリスト教の初歩」を教授した。ヴァルデースは、彼の教義の基礎に、パウロの信仰のみによる義認をおいた……カトリック改革派のこれらのサークルに、ポントルモの友人ベネデット・バルキも傾倒した。ヴァルキは、ヴェットリア・コロンナやカテリーナ・チポーに詩を贈った。それらの詩をヴァルキは後に『スピリトゥアーリのソネット集』（フイレンツェ、一五五一年）の彼の巻に部分的に収めた。……彼は、ドン・ヴェインツェンツォ・ボルギーニにも、全くスピリトゥアーリの精神に充ちたソネットを贈呈した》³⁶。

すでに私も指摘しているように「ミケランジェロは、ヴェットリア・コロンナを通じてスピリトゥアーリ（精神的な人々、精神主義者）とよばれるヴァルデースの教義への共鳴者たち（カトリック内部における穏健な改革派）に近づいていった。彼らは、ローマにおいては、

一五四二年に発足した異端糾問所の脅迫にあつて沈黙を強いられることになるのである。ミケランジェロは、一五四七年のコロンナの死を契機として、スピリトゥアーリの精神の先がけをなしたかにみえるポントルモの作品を手本として、「聖ペテロの磔刑」を創造したように思われる。

五 《語り手》と《考える人》

「聖ペテロの磔刑」のなかの種々のモティーフのうちでドヴォルシヤックの注目を最も惹いたのは、前述した《語り手》と呼ばれる画面中央の批判的人物である。この人物は、ポントルモの壁画とは全く無関係であり、この絵画の消極的ムードのなかで唯一人積極的に権力に向つて反抗しているかにみえる。ドヴォルシヤックは次のように理解している。つまり、この絵画の主役は沈黙したペテロではなく、兵士たちの指揮者を弾劾しているこの《語り手》であつて、この人物こそが、左側の堅固な集団、つまり行動的意志の具現である殺害の手下人たちと、右側の個々に解体された人物たちとを二分している、と。そして、ドヴォルシヤックは、この《語り手》の右横でこの人物に手をおき、悲し気に下をみている男について《友人は彼を引き留め、自制するように忠告している》³⁸と説明している。

私は「聖パウロの改宗」に関する論文において、聖パウロを援け起す兵士の付加について注目して、その付加理由を「ローマ人への手紙」第八章二六―三〇節に求めていた。つまり、《神はあらかじめ知っておられる者たちを更に御子のかたちに似たものにしようとして、あらかじめ定めて下さった》の内容を、兵士とパウロとの組合せに関連させた。私はそのイメージに「埋葬」、「哀哭」、「復活」等のなかのキリ

ストの姿を想定した。そのための傍証として、レオーネ・レオーニによつて制作された「ミケランジェロの記念メダル」(図版15)のなかの銘文(私はとがを犯した者にあなたの道を教え、罪びとはあなたに帰ってくるでしょう)を挙げ、それがトマス・ア・ケンピス著「キリストにならいて」(コロンナの愛読書)の第二部一章三九節を介して、前述の『ローマ人への手紙』と結びつくことを指摘していた。³⁹⁾つまり、ミケランジェロは「聖パウロの改宗」において、背後から援け起す人物のモチーフに極めて重要な意味、つまりアイネムの言葉を借りるならば、「人間は神へと到る道を手さぐりするのに援助者を必要とする。隣人を愛することは神に仕えることである」という意味を、コロンナやヴァルデースの影響下で、与えていた。カルネセツキによれば、コロンナは《聖者は仲介しない》という説を信じていたという。⁴¹⁾要するに、スピリトゥアーリの信条では、イエス・キリストを信じる信仰のみによつて義とされるのであつて、人間と人間との関係にあつては、互いに援助し合うしか手だてがないという、或る意味では近代的な、しかしペテロの後継者を任じる教皇庁側からみれば危険思想を妊んだこの考え方は、『キリストにならいて』を金科玉条の如くに尊んだイグナチウス・ロヨラのイエズス会が築いた組織力なしには異端とされ易いであらう。

「聖ペテロの磔刑」における《語り手》とその友人とは、コロンナがいただいていたと同じ考への持主のように表現されているように思われる。彼らは、聖者の力を余り信じていなくて、むしろ、ペテロを一人の偉人の如くみなしているように感じているからである。まさに彼らもまた援け合う人が必要としてるのであり、その意味で、このペテロを弁護し、そして友人に援助されるこの《語り手》もまた、信仰

のみによつて義とされた人々の一人であるだろうし、しかも、御子のかたちに似たものであるだろう。―それゆえに、この《語り手》は、向い合う壁画「聖パウロの改宗」の天上に顕われたイエス・キリストの言葉(なぜわたしを迫害するのか)(使徒行伝九、二二、二六章)に耳を傾けながら、復活を信じるペテロの往年の似姿でもあらう。

この《語り手》の創造に際して、ミケランジェロが利用した手本は何であらうか。まず考えられるこの批判者となだめ役との組合せのモチーフは、システイーナ礼拝堂で一五四一年にミケランジェロが完成させた「最後の審判」のなかの審判のキリストとなだめるマリア(図版16)である。両モチーフは、共に画面中央にあり、しかも画面の動きを二分している。両絵画は、共に時計の針と同じ左から右への半円形の大構図をもつことから、ミケランジェロが「聖ペテロの磔刑」の構成に「最後の審判」の構図をも応用していることは明らかである。そしてその応用こそが、透視図法の無視へと導いたに違いない。

さて、語り手となだめ役とのモチーフの出所が「最後の審判」のキリストとマリアにあつたとしても、《語り手》の動作は、キリストよりもむしろ、キリストと鍵をもつ聖ペテロとの間にいる聖者によく似ている。しかし、《語り手》のモチーフは、もつと別のところにも見出される。それは、コンスタンティヌス凱旋門のなかのレリーフ「蛮族首長の降伏」(ローマ、図版17)であるに違ひなく、ここには支配者であるローマ帝国と被征服者との対照、つまり玉座の長官と息子又は輩下の者にかかえあげられた蛮族首長との明確な対比がみられる。首長のプロフィールの顔、挙げられた右手、そして悲し気にうつむく輩下の者、更に彼らの背後に直立する人物たちの種々のモチーフが、《語り手》のいる集団の造形に合致する。

このように、ミケランジェロが迫害される側の人物に古代ローマ芸術のなかに登場する蛮族の屈辱的姿を借りて、当嵌めていったであろうことは、画面右下を占めるもう一人の重要な人物、つまり円錐帽を被って沈思する巨大な老人の手本についても指摘できる。スタインバーグは、そのモティーフの手本として、「ローマの捕虜パルティアの王」(G・B・カヴァリエーリ『ローマ市における古代彫刻』初版一五六六年、図版一四の素描、図版18)を挙げて次のように述べている。《ミケランジェロの人物の英雄的な孤独と断固たる姿とは、これらの古代のプロトタイプとは異っているが、それらの形式上の連想が、奴隷状態との随意の類縁性をもたらしてしまう。彼の人間の状況を象徴する奴隷は、すでにミケランジェロにまとりついていた》⁴²⁾と。たしかに、ミケランジェロは彫刻において多くの奴隷像を彫つたし、彼自身を奴隷にたとえていたが、「聖ペテロの磔刑」におけるあの老人は、すでに述べた「ミケランジェロの記念メダル」のなかの巡礼者姿のミケランジェロ自身と重なり合う。この円錐帽を被った老人の容貌は、ミケランジェロの自画像に他ならない。ミケランジェロは、「聖パウロの改宗」において自分を聖パウロの容貌と重なり合せていたが、ここでは、坂を下る老人、しかも沈思する深刻な老人として自己の立場を表明している。この老人とメダルの老人とを照合したフェールは、老巡礼者を導く忠実な犬を、サン・ピエトロ大聖堂のグロッテのなかにあるマッテオ・ポライウオーロ作「聖ペテロの磔刑」の十字架の下に彫り込まれた小さな犬と関連させて、その犬を《信仰》の象徴として解読した。しかし、「聖ペテロの磔刑」のなかの老人は、腕を組んだまま黙々と坂を下るだけで、彼には導き手も、犬も伴っていない。彼の足もとに四人の女性が、不安と悲しみの表情をみせて、磔刑中の

聖者の方を向いている。そのなかの幾分大きめに描かれた右側の女性は、ペテロ同様に画面の外を大きく見開いた眼でみつめている。その女性は、私には、一五四七年にローマで孤独のうちに亡くなったスピリトゥアーリの詩人、そしてミケランジェロの敬愛するヴィットリア・コロンナにみえる。というのは、その女性の容貌と被り物とが、「コロンナのメダル」(バリ、国立図書館、メダル室、図版19)のなかのコロンナによく似ているからである。それゆえに、この「聖ペテロの磔刑」は、導き手を失ったミケランジェロがコロンナに献げた鎮魂の絵画であつたように思われる。

註

- (1) M. Dvořák, *Geschichte der Italienischen Kunst*, München, 1928, Zweiter Band. 邦訳『イタリア・ルネサンスの美術』下巻、中村茂夫訳、岩崎美術社、昭和四一年。
- (2) H. Eimm, *Michelangelo*, Stuttgart, 1959 (Berlin, 1973).
- (3) C. Tolnay, *Michelangelo V The Final Period*, 2nd ed. Princeton, 1971.
- (4) F. Fehl, "Michelangelo's Crucifixion of St. Peter: Notes on the Identification of the Local of the Action", *The Art Bulletin* 53 (1971).
- (5) L. Steiberg, *Michelangelo's Last Painting*, London, 1975.
- (6) 拙稿『ミケランジェロ作「聖パウロの改宗」の隠された意味』大阪府立大学紀要(人文・社会科学)第二八巻、昭和五五年。
- (7) ガイウス・ケステイウス(紀元前四三年没)は、エプローネスの神官。ピラミッドは、古代ローマ人によって墓としてしばしば建造された。ケステイウスのピラミッドは、紀元前一二年に完成している。それはレン

ガの上に大理石板をはった構造をもつ。

- (8) 赤色花崗岩のこのオベリスクは、プリニウスの『博物誌』のなかで報告されている。それはカリグラ帝の要望でローマに運ばれて、彼によって建造し始められた競技場の中央を飾ることになる。それは後にネロ帝の競技場とよばれた。その跡地にサン・ピエトロ大聖堂は建造されたので、オベリスクはロトング(サンタ・マリア・テルラ・フェツプレ)とともに残った。その異教的オベリスクの移動案は、ニコラウス五世、パウルス二世、パウルス三世によって提出されていた。パウルス三世は、ミケランジェロに拒絶された。結局一六〇五年になって、それは現在の位置に移った。中世の文献では、それは「Terminus Neronis」つまりネロ帝のテレピン樹と記されたために、絵画ではその上に、又は横に木が描かれている。以上については C. G. Paluzzi, *La Basilica di S. Pietro*, Bologna, 1975, p. 154; Fehl, op. cit. note 12 を参照。
- 因みに、ギベルティがフィレンツェの洗礼堂東口扉の一区画に鑄込んだ「ノアの箱舟」の箱舟は、このケステイウスのピラミッドの模倣ではないだろうか。アルカという言葉は、箱や舟とともに棺をも意味するし、オリゲネスは、箱舟の形をピラミッド形と記しているからである。ギベルティは、ローマ訪問の際に聖ピエトロの磔刑にまつわるこのピラミッドを見物して、いたに違いないからである。
- (9) Fehl, op. cit. pp. 327-329.
(10) Dvořák, op. cit. p. 132.
(11) Fehl, op. cit. pp. 329-332.
(12) カヴァリエーリの銅版画の他に「ミシェル・ルッシュエース作のエッチング「ミケランジェロの聖ピエトロの磔刑」(パリ、国立図書館)も階段を明瞭に描いている。ミケランジェロのカルトーンについては Goldschneider (cat. no.) 117; Tolnay V, 203; Wilde, p. 116; Dussler, 187; Harit, 407 をそれぞれ参照。

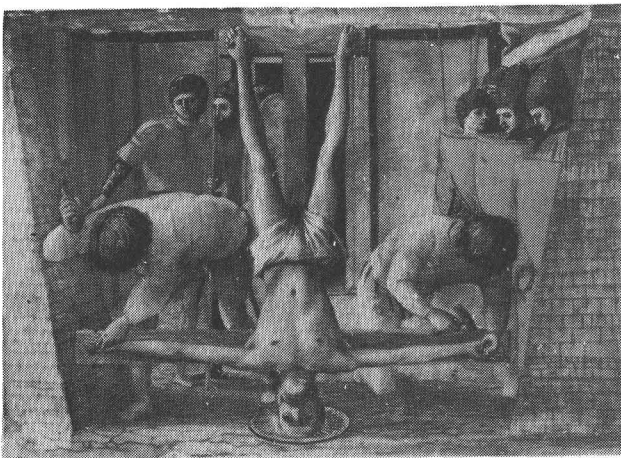
- (13) Fehl, op. cit. fig. 6.
(14) Steinberg op. cit. p. 47.
(15) Ibid. p. 46.
(16) Ibid. p. 46.
(17) 拙稿「前掲紀要」三〇頁を参照。
(18) Steinberg, op. cit. p. 45.
(19) Ibid. Chap. VI note 46.
(20) Tolnay V, op. cit. p. 144.
(21) G. Milanesi, ed., G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, Firenze, 1906, Vol V, p. 398ff.
(22) Vasari-Milanesi, ibid. Vol VI, p. 266.
(23) ポントルモの壁画「ネターラーの版画との影響関係は次のように認められる。「ユラトの前のキリスト」、「ネターラーの同主題の木版画(B・二六)。「ユラトの前のキリスト」、「ネターラーの同主題の銅版画(B・七一五・二二年)及び木版画「クロデ王の前のキリスト」(B・三二一・一五〇九年)。「哀哭」、「ネターラーの同主題の銅版画(又は「降下」B・一四一五・〇七年)。「復活」、「ネターラーの同主題の木版画(小「B・一五」)など、ポントルモとネターラーとの関係については「Dvořák, op. cit. pp. 168-169; W. Friedländer, *Mannerism & Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1965, pp. 23-28.
(24) J. Recupero, ed., A. Condivi, *La Vita di Michelangelo in Michelangelo*, Roma, 1964, pp. 105-106.
(25) J. Rearck, *The Drawings of Pontormo*, London, 1964, pp. 221-222.
(26) ショーンガウアーは大小二点の銅版画「十字架運搬」を制作した。そのうちの小さな銅版画がネターラーに影響を及ぼした。ポントルモの作品は「ショーンガウアーの大きな銅版画「十字架運搬」と構図やモチーフ

フの上で類似しているために、その銅版画がイタリアに伝ったと考えられる。更に、ショーンガウアーの大きな銅版画「十字架運搬」は、今日消失しているヤン・ファン・アイクの「ゴルゴタへの道」の影響を受けていると推定されている。アイクの作品の模写はブタペストに残っている。それらに引いて、F. Anzelewsky, "Handzeichnung und Druck-graphik" in *Propyläen Kunstgeschichte* Band 7, p.255, Cat.no. 171 ; *L'opera completa dei Van Eyck*, Milano, 1968, Cat. no.2 を参照。

- (27) Dvořák, op. cit. p. 134.
- (28) このモティーフはアイクの絵から現われる。
- (29) Vasari-Milanesi VII, p. 161.
- (30) Vasari-Milanesi VI, p. 277.
- (31) 拙稿『ミナランジェロの素描とマンネリスト』美学、第八〇号、昭和四五年、一頁。
- (32) Dvořák, op. cit. p. 126.
- (33) K. Forster, Pontormo, München, 1966, p. 78.
- (34) 裾分一弘『ヴァルキに宛てたミナランジェロの書簡』学習院大学文学部研究年報第一五輯、昭和四三年、一頁。
- (35) Forster, op. cit. p. 79.
- (36) Ibid. pp. 93-94.
- (37) 拙稿、前掲紀要『ミナランジェロ作〈聖パウロ……〉』四二頁。
- (38) Dvořák, op. cit. 註(12)に同じ。
- (39) 拙稿、註(37)と同じ紀要、四三頁。
- (40) Einem, op. cit. p. 146.
- (41) Tolnay, op. cit. p. 55.
- (42) Steinberg, op. cit. p. 53.



図版1 ミケランジェロ「聖ペテロの磔刑」



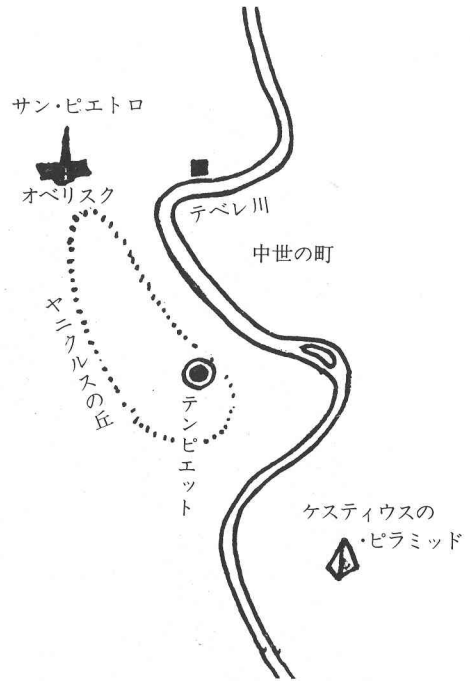
図版3 マサッチョ「聖ペテロの磔刑」



図版2 ジョット
「聖ペテロの磔刑」



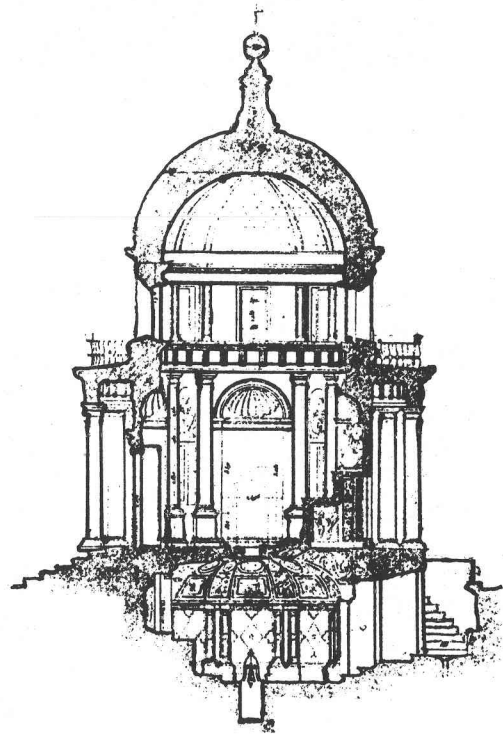
図版5 カヴァリエーリによる模写



図版4 ローマ略地図



図版7 デューラー「キリストの釘付け」



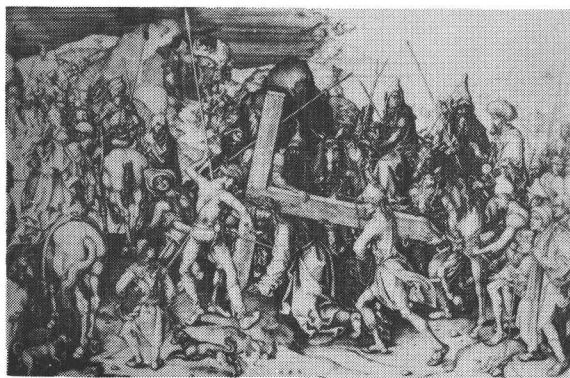
図版6 「テンピエット」の断面図



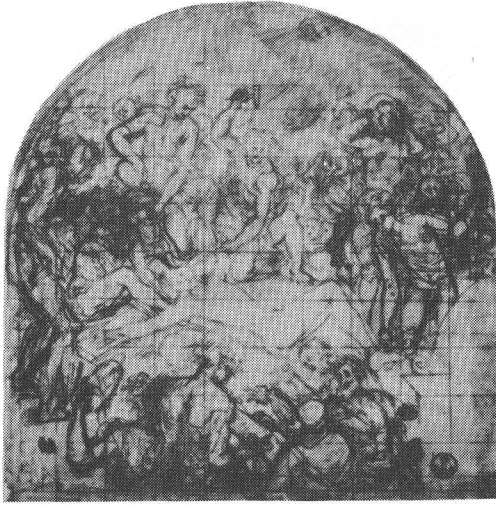
図版8 ポントルモ「十字架運搬」



図版10 ショーンガウアー
「聖アントニウスの誘惑」



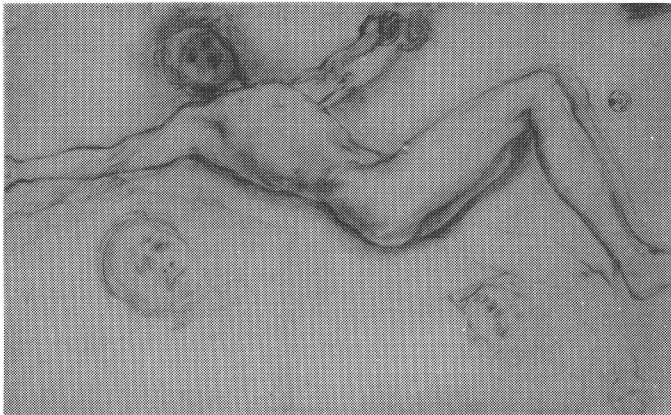
図版9 ショーンガウアー「十字架運搬」



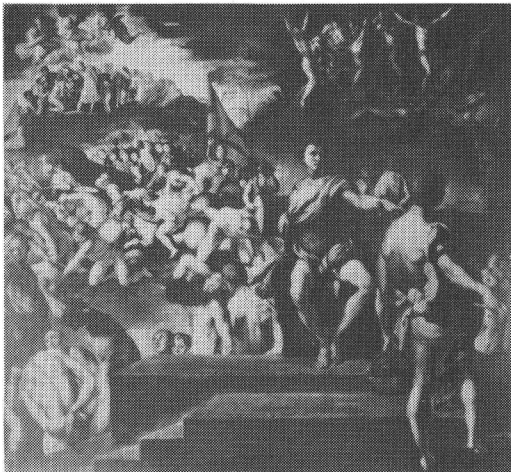
図版12 ポントルモ「キリストの釘付け」



図版11 ミケランジェロ
「最後の審判」(部分)



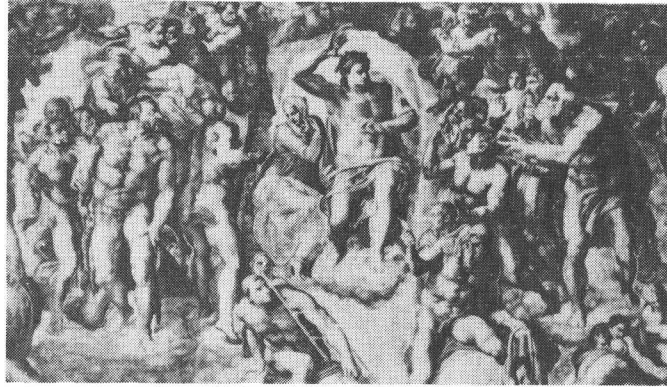
図版13 ポントルモ
「キリストの釘付けの
ための習作」



図版14 ポントルモ「百万人の殉教」



図版15 レオーネ・レオーニ
「ミケランジェロの記念メダル」



図版16 ミケランジェロ「最後の審判」(部分)



図版18
「ローマの捕虜パルティアの王」



図版17 「蛮族首長の降伏」
コンスタンティヌス凱旋門



図版19 「コロナのメダル」