

# ミケランジェロ芸術についての一考察

## —『階段の聖母』をめぐって—

佐藤 成美

### 1.

この論文では、ミケランジェロの芸術についての考察を試みる。

そこでまず、芸術とは一体どのようなものであるかを問題にする。K. フィードラーは、その主著である『芸術活動の根源』において、「眼自身が活動を終えるにいたったまさにその地点で、眼の行なうことを引き継ぎ発展させ、さらに先へとそれを押し進める<sup>(1)</sup>」純粋な視覚的活動として芸術を定義した。つまりフィードラーによるならば、芸術とは網膜に写ったものを描きとるという純粋な視覚作用の延長上に成り立っている活動であった。

しかしR. G. コリングウッドはさらに、視覚等の感覚作用がそれ特有の情緒と結び付いていると考え、芸術が単なる感覚作用にとどまらず、人間の感情とかわりを持っていると結論づけた。<sup>(2)</sup> そして、芸術とは感覚作用によって引き起こされる情緒、あるいは感覚作用を想像することによって引き起こされる情緒、また特定の主題を巡る想像作用によって引き起こされる情緒を、表現することによって意識化する活動である、と定義した。

このようにコリングウッドは、芸術において不可分の形式と内容を、共に作家の内面的な活動の中に見ようとする。つまり芸術とは、作品における形式と内容に存するのではなくて、あくまでも芸術家(あるいは共働者としての観客)の内面における内容(情緒)とその形式化の活動なのであり、作品は特定の形式とその内容を持っているのではなく、これを制作する者やその共働者の情緒の意識化の活動によって随時形成されるのである。このような芸術論は、芸術

## ミケランジェロ芸術についての一考察

作品が特定の形式とそれに付随する内容を持つという想定からおこる、時代や状況を越えたところの普遍的な作品解釈が可能かどうか、という問題を乗り越える。つまり、唯一の作品解釈があるというのではなくて、作品を媒介として個々人の感覚作用、想像作用による情緒の意識化の程度によって、個々に異なる芸術活動が存在するのである。

このような芸術活動の自律性は、その情緒の意識化の活動によって保たれており、従って、意識化される情緒は、表現される以前に概念化されていることは決してない。つまり芸術家は、その情緒を把握しその後これを表現するために制作に取り組む、というのではなく、それを表現し意識化してゆく過程のなかで、はじめて自分の情緒を把握することになる。<sup>(3)</sup> 従って芸術は、あくまでも芸術家自身が自らの情緒を知るためだけ為される活動であって<sup>(4)</sup>、彼によって把握された情緒を、作品を通して観る者に知らせ、共感させるという意図をもって為されるものではない。見る者に作家の持つ情緒を意図的に引き起こそうとする行為は、芸術ではなく似非芸術なのである。コリングウッドは、そのような似非芸術の例としてプラトンやアリストテレスによって把握された詩人の技術、つまり芸術の技術説というものをあげている。「詩人は一種の熟達した生産者である。彼は消費者のために生産をする。そしてその彼の技術の効果は、あらかじめ望ましい状態として考えられているある種の精神状態を、その消費者に引き起こすのである。<sup>(5)</sup>」このように芸術の技術説とは、作品によってこれを観る者に一定の情緒を惹き起こすことをその目的としているのであり、その目的達成のために、作家はどのようにしたらその効果を生み出せるのか、ということを知り、その技術を駆使して作品を作り上げるのである。これがコリングウッドによる似非芸術としての芸術の技術説である。そして彼によれば、宗教芸術もこの芸術の技術説に従うものである。何故ならば、宗教芸術は日常生活において影響を持つある特定の情緒を惹き起こすことをその目的として作られているからである。<sup>(6)</sup>

では、美術の歴史の中にこのような芸術、あるいは似非芸術を当てはめてみるならばどのようなことになるであろうか。

コリングウッドによるならば、中世の美術には芸術の技術説があてはまる。<sup>(7)</sup> なぜならば、中世において美術作品は、教会の説く教えに従属しながら、観る者に神の世界を指し示す役割を担わされていたからである。そして美術作品を制作する者（職人）もまた、観る者に神の世界を思わせるという目的に従って、その技術を駆使した。<sup>(8)</sup> 従ってたとえば、見たものを写實的に描くという自然主義の発展は中世にもあったが、しかし、それらはあくまでも神の世界という精神的内容に従属していなければならなかったのである。「マリアの表現は単に美しい女性や、あるいは優しい人間母性の画像といったものより以上の意義をもつべきであり、聖母の超現世的慈愛という不滅の概念を同時に具現すべきであった<sup>(10)</sup>」。

中世におけるこのような芸術の技術説は、初期ルネサンスにおいても引き続き見出すことが出来る。たとえば、初期ルネサンスの偉大な先駆者である彫刻家ドナテルロの作品にもそれはあてはまる。造形的に見るならば、確かにドナテルロの彫刻作品には、作品自体のもつ自律的な空間が表現されている。<sup>(11)</sup> しかし、後にイタリアの絵画に大きな影響を与えた、パドヴァの祭壇のブロンズ浮彫『死せるキリストと天使たち』（図2）などは、「プットーという中間的存在を介し、礼拝者の精神性を容易に祈念像の画面に投影させる効果<sup>(12)</sup>」をもった作品であり、明らかに観る者にキリストによる贖宥を思わせる目的をもって作られている。このようにドナテルロの作品には、造形的な新しい要素と共に、観る者に特定の思いを与える中世美術の要素がまだ残されている。彼の作品は神の世界への従属からまだ完全には解き放たれていなかったのである。そして事実、このドナテルロのブロンズ浮彫の影響を受けながら生み出されていった15世紀末のピエタ像は、まさにそれが中世的な精神に従属していたが故に<sup>(13)</sup>、16世紀になると教会の改革や信仰の刷新を求める人々によって激しく批判されてゆくことになる。<sup>(14)</sup>

では美術の歴史の中で、中世への従属から解き放たれた、自律した芸術活動が始まったのはいつ頃からであろうか。実はそのような職人から芸術家への転換というものを、われわれは盛期ルネサンスの芸術に見い出すことが出来る。

ミケランジェロ芸術についての一考察

そして、ミケランジェロもまた芸術家として、芸術活動に取り組んだ一人であった。

そこでこの論文では、コリングウッドの芸術理解を踏まえながら、中世美術から解き放たれたミケランジェロの芸術について、具体的に考察してみたい。そのため、特にこの論文では、ドナテルロの影響を残していると言われるミケランジェロの現存する最初の浮彫作品『階段の聖母』（図1）を取り上げ、これを通してミケランジェロ芸術についての考察を試みる。しかしその際我々は、作品解釈に専念するのではなく、そこから遡って、ミケランジェロ個人の内的活動に目を向け、その意識化された情緒という芸術活動の根源を推測するという方法を取らねばならない。恐らくミケランジェロはこの作品を制作する時に、まず作品主題を巡る様々な神学的象徴とその意味についての解説をフィレンツェのプラトン主義者から受けていたと思われる。前述のように作家は、特定の主題を巡っても、知性のレベルにおける想像作用を感覚のレベルの想像作用と同じように働かせるものなのであり<sup>(15)</sup>、ミケランジェロもまたその主題、そして様々な象徴の説明を聞きながら、それを巡る想像作用によって、芸術活動の根源となるある情緒をもったはずなのである。

そこで以下では、まずこの作品が制作された当時のミケランジェロの置かれていた状況について述べた後、作品の図像学的主題、造形様式、その他の影響を明らかにし、その後各形態の意味を考察する。これらの図像学的な考察、また各形態の意味の考察は、それによってミケランジェロに惹き起こされた情緒を探るための手がかりとしてなされるものである。そして、これらを土台としながら、そこから遡ってミケランジェロの内的な情緒を推測しつつ、ミケランジェロの芸術について論及したい。

## 2.

『階段の聖母』が制作されたと考えられる1492年頃、ミケランジェロはまだロレンツォ・デ・メディチの邸宅に住んでいた。そもそも彼がロレンツォの屋敷に住むようになったのは、ヴァザーリによるならば、1490年頃ミケランジェ

ロがギルランダイオの工房から派遣されて、ロレンツォの持つサン・マルコ庭園に彫刻を学びに通っていたことから始まる。<sup>(16)</sup> そして、その才能に目を留めたロレンツォは彼を自分の邸宅に住まわせるようになり、結局ミケランジェロは、1490年頃から1492年4月のロレンツォの死の時までの2年間でそこで過ごすことになる。ミケランジェロが15～16歳頃のことである。

当時ロレンツォの邸宅には、ロレンツォが主催していたフィレンツェのプラトン・アカデミーのメンバー（M. フィチーノ、ピコ・デルラ・ミランドーラ等）がよく出入りしていた。<sup>(17)</sup> その中でも特にミケランジェロに目をかけていたのは、そのメンバーの一人である詩人のポリツィアーノであった。彼は、ミケランジェロの仕事を激励し、説明をしたり、またその主題を提供したのである。<sup>(18)</sup> このように若いミケランジェロを取り囲む環境はまさにプラトン主義のそれであった。晩年ミケランジェロが愛について語る時には、プラトンの作品中に見い出せる愛以外は語らなかった、とコンディヴィは記しているが<sup>(19)</sup>、そのようなプラトンへの傾倒もこの時代に受けた影響によるものだろう。また、同じようにコンディヴィは、ミケランジェロがサヴォナローラに非常な好意を抱いており、その書物をよく読み、また晩年になってもその説教を心に留めていたことを記しているが<sup>(20)</sup>、このようなサヴォナローラへのミケランジェロの思い入れもプラトン・アカデミーのメンバーからの影響だと思われる。というのは、ミケランジェロがロレンツォ邸に住み始めた1490年以降、プラトン・アカデミーのメンバーの多くは、当時サン・マルコ寺院でその活動を始めたサヴォナローラに帰依していたからである。<sup>(21)</sup> そしてミケランジェロに目をかけた前述のポリツィアーノもその一人であった。

では、ミケランジェロの信仰や思想に大きな影響を与えたところの、フィレンツェのプラトン主義者たちが目指していたものは何であろうか。それは、キリスト教とプラトンの融合という古代神学の復興であり、さらにはキリスト教の中に異教的な神秘主義を取り込むことによる新しい神学の構築であった。<sup>(22)</sup> つまり彼等の活動は、教会の作りあげた信仰や神の世界に依拠するものではなく、古代の哲学や神学に触れながら、自分たちの理性の力でこれを理解し、分

ミケランジェロ芸術についての一考察

析し、総合したところの新しいキリスト教理解の確立を目指すものであった。そしてその点で彼等は、教会の改革、内的な信仰の刷新を叫ぶサヴォナローラに共感を覚え、また引かれたのである。ミケランジェロが学んだのは、そのような彼等の、教会から自律した信仰の在り方であった。

### 3.

『階段の聖母』は、そのサイズ56×40センチの大理石浮彫で、現在はフィレンツェにあるカーザ・ブオナロッチィがこれを所蔵している。

ミケランジェロの古伝の中でこの『階段の聖母』について言及しているのは、ヴァザーリの『画家・建築家・彫刻家列伝』の第二版（1568年）のみである。この中でヴァザーリは、「同時期の若い頃のものでは、彼はドナテルロの様式を模倣しようとしている。非常にうまく仕上がったので、ドナテルロの手になったもののように思えるし、そこにはさらに、それ以上の優美さや造形性すらうかがえる。リオナルドは後にこれをコージモ・メディチ公に与えたのだが、公はミケランジェロの手になる低浮彫がこの彫刻しかないことから、それをいとも稀なる作品として所有している。<sup>(23)</sup>」と記している。

この作品の帰属性やその制作年代については、これ以外の古伝（1550年出版のヴァザーリの『列伝』初版や、1552年のコンディヴィの『ミケランジェロ伝』）にこの作品への言及が見い出せないこと、また作品に描かれた形態に未熟な点があることなどから、その問題が指摘されたこともあったが<sup>(24)</sup>、しかしほとんどの学者はこれを現存するミケランジェロの最初の作品として受け入れており、制作年代も1492年頃と考えている。<sup>(25)</sup>

図像学的な伝統に照らしてみると、作品主題としてまず当てはまるのが「授乳の聖母」である。聖母マリアが御子イエスに授乳しているというこの図像の最も古い例は、紀元2世紀のプリスキラのカタコンベに見い出せる。しかし10-14世紀にかけてビザンティンにこの図像が広まったそのルーツはエジプトにある。エジプト美術では、天空の神ホルスに乳を与えている女神イシスの図像（図3）が描かれたが、その影響で8世紀頃には「授乳の聖母」がエジプトで

描かれるようになった。<sup>(26)</sup> そしてC.トルナイによるならば、イタリアにおいても14世紀の初めにはその図像(図4)が見られるようになるが、しかし15世紀のフィレンツェ絵画においてはそれは一般的な主題ではなかった。<sup>(27)</sup>

また御子イエスは聖母の胸の中で眠っているように見えるが、これは「眠れる御子と聖母」の図像(図5)からとられたものであろう。この図像は、十字架降下の後の場面で死せるキリストを抱きしめるマリアを描いたピエタ像から発展してきたと考えられている。<sup>(28)</sup> 従って、御子の右腕はだらりと垂れ下がっているが、このような表現は死せるキリストの垂れ下がった腕を表わしており<sup>(29)</sup>、御子を包むようにしているマリアの衣服も、キリストが十字架から降ろされる時包まれた布、あるいはその遺体が包まれた布を表わしていると考えられる。<sup>(30)</sup>

このように、図像学的に見るならこの作品は「授乳の聖母」と「眠れる御子と聖母」の要素を併せもつものである。

また造形様式について見るならば、前掲のヴァザーリの言葉やまた多くの研究者の指摘するように、この作品がドナテルロの影響を受けていることは明らかである。ミケランジェロがここで用いているのは、スキアッチャート(Schiacciato)と呼ばれる非常に浅い浮彫の手法であるが、この方法を特に好んで用いたのがドナテルロであった。また『階段の聖母』の各形態に直接影響を与えたドナテルロの浮彫作品としては、たとえば聖母の横向きの顔の表現については『聖母子』(ボストン美術館、図6)<sup>(31)</sup>、また背後の階段のモチーフとしては『死せるキリストの哀悼(十字架降下)』(サン・ロレンツォ聖堂説教壇、図7)<sup>(32)</sup>、『ヘロデの饗宴』(リール美術館、図8)<sup>(33)</sup>などがあげられている。しかしまた、このようなドナテルロの影響を指摘する反面、どの研究者もそれが単なるドナテルロの模倣ではなく、ミケランジェロ自身の独自性をあらわすものであると述べている。たとえばC.トルナイは、ドナテルロが絵画的な効果を彼の浮彫に与えるためにこの手法を用いたのに対して、ミケランジェロはその大理石本来の形を生かしながらこの手法を用い、作品の構図を決定していることを指摘し、素材の完全さを保ちながら、その中に宿る芸術

ミケランジェロ芸術についての一考察

的な着想を引き出すミケランジェロ独自の石彫家としての才能がすでにここに現れていると述べている。<sup>(34)</sup>

またドナテルロの作品と並んで、この作品の形態のモチーフとしてこれに影響を与えたと考えられているのが、古代ギリシアの石棺である。トルナイは、フィレンツェにあった紀元前4世紀のギリシアの石棺浮彫を模倣した作品(図9)を例にあげながら、長四角のブロックの上に座り、一方の手をベールに、もう一方は膝の上に置いているその女性像の姿が『階段の聖母』に描かれている聖母とよく似ていることを指摘し、また15世紀には異例であった全身像の聖母の表現もこの石棺浮彫の影響ではないか、と述べている。<sup>(35)</sup>

このように『階段の聖母』は、その主題について、またその造形様式、形態のモチーフについて様々な影響をそこに見い出すことが出来る。しかしながら、ミケランジェロはそれらの要素をただ単に模倣し反復したのではなく、消化吸収した上で、プラトン主義者のアドバイスのもと、それらに彼独自の図像の意味を与えたのである。そこで以下では、そのミケランジェロによって与えられた形態の新しい意味について考察してみたい。

#### 4.

まず一見してわかることは、この作品に見られる聖母と御子が中世的な感情移入を誘う作品とは全く異なっているということである。側面から描かれた聖母は、じっと前方を凝視しており、来るべき御子の運命を見通しているように思えるが<sup>(36)</sup>、しかしそこには母親としての感情は一切表現されていない。御子への慈しみやまたその運命への嘆きのようなものは聖母の表現には伺えない。また御子は全く背を向けた姿で描かれており、まるで観る者を拒んでいるかのようである。この特異な聖母子の形態の特徴をみただけでも、この作品が特定の感情を惹き起こすために作られたものでないことは明らかである。

しかし勿論、ミケランジェロは図像学的な伝統を完全に棄てた訳ではない。背中を向けながら乳を吸う御子の垂れ下がった右腕は御子の死を、また御子を包み込んでいる聖母の衣服は死せるキリストを包む衣を暗示している。そして



じっと思いに耽っている聖母の姿は、そのような御子の死の運命と関連をもっているであろう。<sup>(37)</sup> このように作品前景に描かれている聖母と御子は、観る者を御子の死へと感情移入させるという形ではないにせよ、死を強く暗示している。

また、背後にある階段についてV. グッツォーニは、聖母自身が天と地をつなぐ徳の階段の役割を果たすという教えや、贖罪の象徴であるその階段を通して死すべき人間が天国へと昇って行けるという教えなどが、サヴォナローラの説教や書物を通して当時のフィレンツェで広く受け入れられていたことを指摘している。<sup>(38)</sup> またヒッバートによるならば、そのような教えはポリツィアーノなどにも親しまれていたようであり、彼の友人であるドメニコ・ベニヴィエニが1495年に出版した『マリアの名に見られる精神的生命の階段』という書物の中では、マリアの名前の五文字が天国への階段の五段と結び付けられている。<sup>(39)</sup> このように階段は、天と地を結ぶ復活の象徴としてサヴォナローラやフィレンツェのプラトン主義者たちによって広く受け入れられており、恐らくはミケランジェロも、ポリツィアーノ等の助言によって、階段に復活の意味を与えていたと思われる。

また古代エジプト神話に照らしてみても、この階段は意味深いものである。古代エジプトの神話では、豊穡の神であるオシリスは、その兄弟である砂漠（荒野）の神セトによって殺されるが、その妻であり妹であるイシスによって、ばらばらにされた身体は集められ、復活させられた。そして妻イシスはオシリスとの間に天空の王ホルスを生み、オシリス自身は地下世界（陰府）の支配者、死者の裁き手となる。このことからオシリスは、死と復活を象徴する神となり<sup>(40)</sup>、また階段（梯子）は、復活と上昇の神オシリス自身が天に昇ったり、あるいはオシリスが神を信じる者を天に昇らせるための道具として、復活を象徴するようになった。<sup>(41)</sup> このように古代エジプト神話に照らしても、階段は復活を象徴している。更に、女神イシスはオシリスの復活を助け、またそれによってホルスを身ごもったことから死者の守護神と考えられるようになったが<sup>(42)</sup>、この死者の守護者イシスが息子ホルスに乳を与えている図が『階段の

## ミケランジェロ芸術についての一考察

『聖母』の図像学的主題である「授乳の聖母」の原型であることはすでに述べた通りである。つまり、この『階段の聖母』にエジプト神話の象徴をあてはめて観るならば、階段が死と復活の象徴であるオシリス、聖母が死者の守護神であるイシス、そして御子はその息子ホルスということになる。そして実は女神から乳を飲むという行為は、いかにもフィレンツェのプラトン主義者が好みそうな、支配者が神の力に与るといふ秘儀を表わしたものであり、乳は神的な生命の象徴であった。<sup>(43)</sup> このようなエジプト神話の様々な象徴についてミケランジェロが知っていたという直接的な証拠はなにもないが、しかしフィレンツェのプラトン主義者の間では、古代エジプトの神話は良く知られていた。そのことは彼等が『イシスとオシリスについて』を著わした古代の哲学者プルタルコスをよく読んでいたことから明らかである。<sup>(44)</sup> 従って、古代の異教をキリスト教に取り入れ、その独自の神学を打ち建てようとしたプラトン主義者の助言を受けながら、ミケランジェロがここで古代エジプト神話の象徴のもつ意味をキリスト教的な図像に併せ持たそうとしたこと、またそのために、あえてこの古代エジプトに起源をもつ「授乳の聖母」をその図像に選んだことなども十分に考えられる。

以上のように、背後の階段が、キリスト教的な意味からもまた古代エジプトの神話からも復活を意味していることは明らかになったが、では、その階段のうえにいる二組の子供たちは一体何を表わしているのだろうか。トルナイはこの子供たちのうち、布をもっている二人の姿勢が、ピエタ像の背後でキリストの衣を攜んでいる天使たちの姿から取られたものであろうとし、この背後の子供たちもまたキリストの死を暗示しているのだ、と述べているが、しかし階段の一番奥にいる子供たちについては、これを前方の二人と対象をなす要素として導入されたものと考えているだけである。<sup>(45)</sup> 従ってこのようなトルナイの説明では、まだこの図像の意味は十分に明確ではない。またグァツオーニは、天に昇ろうとする者を助けるために天使が舞い降りるといふサヴォナローラの説教がこの作品が制作されたころによく知られていたことから、この子供たちは四人とも翼のない天使であり、彼等の持つ衣はキリストを包む布であらう、

と推測している。<sup>(46)</sup> たしかにこのグァツオーニの説のように、翼のない天使は、後に作られたシステーナ礼拝堂の天井画や『最後の審判』、そしてパオリーナ礼拝堂の壁画などにもミケランジェロによって描かれており<sup>(47)</sup>、従ってこの作品でも、これらの子供たちが天使であることは可能であろう。ではこれらの天使たちは、一体どのような意味をもって描かれたのであろうか。このような子供の姿をした天使（プッター）の図像は、そもそもルネサンス時代に登場してきたもので、特にドナテルロが好んでこれを用いたのであるが<sup>(48)</sup>、しかしそのルーツを探るならば、ギリシア神話の愛の神エロスへとたどり着く。<sup>(49)</sup> そして恐らくは、この『階段の聖母』の天使たちにも、そのルーツである愛の神エロスにまつわる意味が込められていると考えられる。

そのことを明らかにするためにも、まずこの作品に描かれている天使たちをよく観察して見よう。階段途中に立つ天使と聖母の向かって右側にいる天使は互いに布を引っ張りあっているが、よく見るとその布は階段上の天使の衣服につながっているようにも見える。そして右側の天使にその衣服を奪われないように、階段上の天使はそれを握り締めている。また、左奥の階段上の二人は、格闘しているふうにはとても見えないが、しかし踊っているのか、押し合いをしているのか、向かって左の天使が右側の天使をその手で右側に押しやっているのかわかる。田中英道によるならば、このように奪い合い、押し合いをする一組の子供たちの図像は、本来エロスとアンテロスというヴィーナスの子供たちが棕櫚を奪いあう図に見られるもので、それは古代から描かれてきたものであった。<sup>(50)</sup> そして、このようなエロスとアンテロスによる棕櫚の奪い合いは、不和ではなくて、相手に対する感情の強さを表わすものであり、愛とはそのようにして互いに愛しあうことでより大きくなり強められる、ということの意味していた。<sup>(51)</sup>

フィレンツェのプラトン主義者が傾倒したプラトンは、このエロス（愛）について、『饗宴』における愛の修行の中でこのように語っている。愛の修行の道程では、まず美しい肉体の美に目を注ぐことから始まり、「一つの美しい肉体から二つの美しい肉体へ、二つの美しい肉体から一切の美しい肉体へ、次

## ミケランジェロ芸術についての一考察

に美しい肉体から美しい営みへ、かすかすの営みから美しい学問へ、かすかすの学問からかの一つの学問まさしく、かの美そのものの学問へと、いわば階段を登るように処理しながら、辿りつくこと<sup>(52)</sup>」が必要なのである。つまりプラトンにとって愛とは、真なるものを求めて階段を登るように上昇してゆくものなのであり、愛の対象とは真なるもの、善きものなのである。そして「善きものが永遠にわがものとなることを、愛が目的としている以上、その愛が、善とともに不死をも欲求することは、(略)当然考えられること」であり、「また当然、愛の対象とは不死でもある、ということではなくてはならない<sup>(53)</sup>」のである。このようにプラトンの説く愛は、地上的な感覚的な事物を離れて、真なるもの、善、不死を目指して上昇してゆくものであった。

しかし、ルネサンスの人文主義者たちは、このようなプラトンの愛の理解を受け入れながらも、さらに愛を二つに分類した。パノスフキーによれば、フィレンツェのプラトン主義者フィチーノは、そのような二種類の愛を瞑想的な愛と行動的な愛と呼び、その二つの愛の形式のあいだに価値の相違を見い出していた。<sup>(54)</sup> つまりフィチーノによれば、人間の視覚的な経験に留まる者は人間的な行動的な愛に留まったままであり、それを越えて叡知的、普遍的な美に向かおうとする者が天的な瞑想的愛の段階に至るのである。<sup>(55)</sup> このようにフィチーノをはじめとするフィレンツェのプラトン主義者は、プラトンの説く愛を瞑想的愛として理解しながらも、それと同時に、この世の感覚的な事物に引かれたままの愛もあると考えて、これを行動的な愛と呼んだ。そして彼等は、そのような二つに分けられた愛の意味を、ギリシア神話のエロスとアンテロス、あるいは双子のウェヌス（ビーナス、エロスの母）に当てはめたのである。

ミケランジェロの『階段の聖母』における二組の天使にも、恐らくこの二つの愛が当てはめられる。つまりそれは、神のもとにある美（善、不死＝復活）を目指しながら上昇しようとする愛と、地上的な、感覚的な事物における美に引かれ、そこに留まろうとする愛との、人間内部における相克を表わしている。階段途中に立つ天使の衣服を聖母の右側の天使が引っ張っている姿は、天を目指して昇る瞑想的愛を行動的な愛が妨げている状態を表わしているのであろう。

また、階段の一番上、つまり天においては、今度は向かって左側の天使（画面内では右側）が右側に立つ天使を押しやり圧倒しており、ここでは瞑想的愛が行動的愛に勝利を収めている様子が表わされている。この解釈は、右側に立つもの（画面内において）が左側に立つものに対して優越しており、右側のものが天を志向し、左側のものは地に属するという図像学的伝統によっても支持される。<sup>(56)</sup> このような天と地を結ぶ階段における愛の葛藤については、フィレンツェのプラトン主義者の一人であるピコ・デルラ・ミランドーラも『人間の尊厳について』で言及しており、その中で彼は、物質的なものによりかかろうとする靈魂を哲学等によって制御し、天を目指すことが必要であることを説いている。<sup>(57)</sup>

以上、各形態の意味をまとめてみるならば、聖母と御子は死を暗示するものであり、また、階段は復活を、そして天使は天と地を結ぶ階段での愛の相克を表わしている。

このような各形態の意味においては、すでに見たようにフィレンツェのプラトン主義者たちが好んだところの様々な古代の異教的な象徴が、キリスト教の図像の意味に融合されて、重層的に用いられているといえる。そしてそういう点では、この『階段の聖母』は、フィレンツェのプラトン主義者の目指す新しいキリスト教神学をそのままに表わしている。しかしミケランジェロは、単にそのような神学的意味を形として表わすためにこの作品を制作したのではない。彼を制作に駆り立てたのは、そのような作品の主題、神学的な象徴などを巡る想像作用によって惹き起こされた、彼の内的な情緒なのである。彼はそれを表現し、意識化するためにこの作品を制作した。そこで以下では、彼をその芸術活動へと駆り立てたミケランジェロの内的情緒とはどのようなものであったかを、形態の意味をもとに推測してみたい。

## 5.

ミケランジェロを制作へと駆り立てたその情緒、それは神から切り離された人間のもつ不安ではなかつただろうか。

## ミケランジェロ芸術についての一考察

ミケランジェロにとってフィレンツェのプラトン主義は、中世的な信仰にとって代わる新しい信仰の土台であった。それは、腐敗した教会に代わって純粋な信仰、内的な神を求める信仰を彼に提供してくれたのである。若いミケランジェロは、人間の理性の力を十分に用いながら、しかも純粋に信仰を求めてゆくというプラトン主義に引かれた。<sup>(58)</sup> そして彼は、美というものが彼等の説くように神のもとにある、ということ信じ、また、美しい作品を作り上げることで、その神のもとへと馳せ昇ることが出来ると信じた。<sup>(59)</sup> その故に彼は、この『階段の聖母』にも死を克服するための復活に至る階段を描き、また、その階段上には理性の力によって天を目指す愛の天使の勝利をも描いたのである。しかし実際には、そのような楽観的な新しい信仰への確信だけがミケランジェロの中にあっただけではない。それと共に彼の中にあっただけの新しい信仰によって克服されたはずの死、御子と聖母の姿に色濃く表われている死に対する恐れであった。フィレンツェのプラトン主義による、主観の解放を伴う純粋な新しい信仰の確立は、それと同時にミケランジェロ自身に自らの罪の問題を抱えこませ、これを自分の問題として考えることをも課していったのである。

そして、このようなミケランジェロの潜在的な不安をさらに増大させたのが、彼が心引かれ、その晩年まで記憶していたところのサヴォナローラの説教であった。サヴォナローラは内的な信仰の刷新ということと同時に、神の裁きをも力強く語っていた。彼はローマ教会を攻撃すると共に、腐敗したフィレンツェの滅亡を予言し、メディチ家の専制支配を痛烈に批判したのである。<sup>(60)</sup> そしてミケランジェロ自身はと言えば、まさにその腐敗したフィレンツェの頂点に立つメディチ家に養われて、芸術活動を続ける身であった。このような状況は、ミケランジェロに自らの罪、裁き、死の運命を思わせずにはおかなかったはずである。フィレンツェのプラトン主義による新しい信仰の希望と共に、彼の内では自らの罪への思い、裁きと死への恐れがますます強まっていった。これが彼の抱える不安であった。

『階段の聖母』は、本来はフィレンツェのプラトン主義者の新しい信仰をそ

のまま表わすはずの作品であった。しかしその制作にあたってミケランジェロは、単に新しい信仰に対する希望だけではなく、それと共にしのびよる死への恐れをも無意識に感じていたのである。そして、救いと滅びを巡る彼のその内的な葛藤、その内的な情緒が『階段の聖母』制作へと彼を動かした。

しかし、この様なミケランジェロの抱え込んだ不安は、単に彼個人に留まらず、この時代そのものが抱えこもうとしていた不安であったとも言えるであろう。なぜなら、教会の説く神の支配というものが次第に崩壊してゆく中で、人々はそれまでの拠り所であった絶対的な規範というものを失いつつあったからである。

中世の時代、人々は、神の支配という一定の枠付けの中で生きていた。そしてそれに従っている限りはまだ心の安らぎを得ることが出来たのである。しかし、ルネサンスから盛期ルネサンスにかけて、人々は古典古代と出会うことにより、自らの考えたこと、発見したこと、感じたことにも価値を見出し始め、信仰においても、自然科学においても、美術においても、中世的な神の支配から離れて、自分たちの足でしっかりと立つようになる。そして、そのような絶対的な神の世界の崩壊と主観の解放が、同時に人間の不安を増大させてゆくことになる。<sup>(61)</sup> 人々は今やその絶対的な神の支配に代わるものを自らの手で築きあげて行かなければならなかった。そしてミケランジェロを始め、多くの人々が、そこに時代の抱える不安を見出したのである。

わが子の死をじっと見据える聖母、そして自らの死を予感したかのように母の胸に顔を伏せ、その衣に身を隠しながら運命に耐える御子。一方そのような前景の深刻さに対抗するかのように、新しい信仰によってしっかりと建つ救いの階段、そしてその上で天と地に引き合う愛の天使たち。このまだ固さの残るミケランジェロの初期作品は、その固さゆえの作品全体の不統一から、かえって前景における死への恐れと後景における新しい信仰による救いというテーマをはっきりと対比させ、死と救いのはざまに立つ者の不安定さを表わしているようにも思える。ミケランジェロは作品制作の過程で、彼自身の、そしてその時代の抱える不安をそこにはっきりと見てとったことであろう。

ミケランジェロ芸術についての一考察

【注】

- (1) K. フィードラー「芸術活動の根源」山崎正和編『近代の芸術論、世界の名著』、中央公論社 1974年、115頁。
- (2) R. G. コリングウッド著・近藤重明訳『芸術の原理』、勁草書房 1973年、300頁以下参照。Collingwood, R.G., *The Principles of Art*, Oxford 1938, pp.273ff.
- (3) コリングウッド前掲書118頁以下参照。Collingwood, op. cit, pp.109ff.
- (4) コリングウッド前掲書121頁参照。Collingwood, op. cit, p.111.
- (5) Collingwood, op. cit, p.18.
- (6) コリングウッド前掲書81頁参照。Collingwood, op. cit, p.72.
- (7) コリングウッド前掲書78頁参照。Collingwood, op. cit, p.70.
- (8) M. ドヴォルシャック著・中村茂夫訳『精神史としての美術史』、岩崎美術社 1966年、85頁参照。
- (9) 前掲書83頁以下参照。ドヴォルシャックによるならば、中世における自然主義は古代の自然模写とは異なっており、中世的な神的理念との融合、調和を持っているものとしての自然を描こうとするものであった。
- (10) 前掲書115頁。
- (11) 前掲書65頁参照、塚本博『イタリア・ルネサンス美術の水脈』、三元社 1994年、52頁、80頁参照。
- (12) 塚本博前掲書62頁。
- (13) Kretschmar, G., *The Reformation and the Theology of Images*, in: *Ikons-windows on Eternity*, Geneva 1990, p.78. このような聖像は個人的に魂の救いを目指す瞑想のために用いられた。そしてこれを寄贈することは最後の審判において神から恵みを受けるためになす善き業の一つと見なされていた。
- (14) Ibid, p.78.
- (15) コリングウッド前掲書321頁以下参照。Collingwood, op. cit, pp.292ff.
- (16) G. ヴァザーリ著・田中英道他訳『ルネッサンス画人伝』、白水社 1982年、



217頁以下参照。

- (17) A. シャステル著・桂芳樹訳『ルネッサンス精神の深層』、平凡社 1989年、6頁以下参照。
- (18) A. コンディヴィ著・高田博厚訳『ミケランジェロ伝』、岩崎美術社 1978年、34頁参照。E. ウィント著・田中英道訳『ルネッサンスの異教秘儀』、晶文社 1986年、131頁参照。ウィントは、ルネッサンスの芸術家が古代の図像を模倣する場合、人文学者の助言が不可欠であったと述べている。
- (19) コンディヴィ前掲書102頁参照。
- (20) 前掲書101頁参照。
- (21) シャステル前掲書19頁以下参照。D. P. ウォーカー著・榎本武文訳『古代神学』、平凡社 1994年、51頁以下参照。ウォーカーによれば、フィレンツェのプラトン主義者のうちM. フィチーノは、1494年末まではサヴォナローラを受け入れていたものの、その後距離をおき、彼を糾弾するようになった。
- (22) シャステル前掲書22頁参照、ウィント前掲書13頁参照。
- (23) ヴァザーリ前掲書221頁。
- (24) Eisler, C., *The Madonna of the Steps. Problems of Date and Style*, in; *Stil und Überlieferung, Akten des 21, Internationale, Kongresses für Kunstgeschichte, II* Berlin 1967, pp.115ff.
- (25) Tolnay, C., *The Youth of Michelangelo*, Princeton 1943, p.132. アイスラーはこの作品の年代を、ミケランジェロが北イタリア旅行から帰ってきた後の1495年頃であろう、と考えている。またこの作品についての古伝の沈黙は、本来この作品が、古代の作品の模倣である失われた『キューピッド』のように、ドナテルロの模倣作品として制作されたためである、と推測している。Eisler, op. cit, p.115.
- (26) Lasareff, V., *Studies in the Iconography of the Virgin*, in: *Art Bulletin* XX, 1938, pp.27. Wallen, G.A., *Das Marianbild Frühchr Kunst*, in: *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, Basel, pp.158ff.

## ミケランジェロ芸術についての一考察

- (27) Tolnay, op. cit., p.125. Einem, H., *Michelangelo*, Stuttgart 1959, pp.12ff.
- (28) Firestone, G., The sleeping Christ, Child in Italian Renaissance representations of the Madonna, in: *Marsyas*, Vol.2, 1942, p.45. 塚本博前掲書10頁以下参照。
- (29) Firestone, op. cit., p.46.
- (30) Ibid., p.48, p.55.
- (31) Einem, op. cit., p.12. 尚『雲の中の聖母』のドナテルロへの帰属性については、辻成史「伝ドナテルロ作聖母浮彫（ボストン美術館）について」『待兼山論叢11号』大阪大学文学部 1978年参照。
- (32) V. グァツォーニ著・森田義之他訳『彫刻家ミケランジェロ』、岩崎美術社 1992年、9頁参照。
- (33) C. トルナイ著・田中英道訳『ミケランジェロ』、岩波書店 1978年、4頁参照。
- (34) Tolnay, op. cit, p.77.
- (35) Ibid, p.75, p.128. また、そもそもドナテルロ自身が古代石棺の影響を受けている。其については辻成史「ミケランジェロの初期様式成立についての一考察」『ミケランジェロ研究』（生誕500年記念ミケランジェロ学会報告）、平凡社 1978年、65頁以下参照。
- (36) Ibid., p.125.
- (37) Tolnay, op. cit., p.75. Einem, op. cit., p.12. グァツォーニ前掲書8頁参照。H. ヒッバート著・中山修平訳『ミケランジェロ』、法政大学出版局 1986年、24頁参照。
- (38) グァツォーニ前掲書10頁参照。
- (39) ヒッバート前掲書75頁参照。Wind, E., Michelangelo's Prophets and Sibyls, in: *Proceedings of the British Academy LI*, 1960, p.79, 注3.
- (40) M. ルルカー著・池田紘一訳『聖書象徴事典』、人文書院 1988年、433頁参照。V. イオンズ著・酒井傳六訳『エジプト神話』、青土社 1988年、

- 103頁以下、261頁以下、266頁以下参照。M. P. ホール著・大沼忠弘他訳『古代の密儀』、人文書院 1980年、203頁以下参照。
- (41) ルルカー前掲書284頁参照。
  - (42) 前掲書429頁参照。
  - (43) 前掲書238頁参照。
  - (44) ウィンド前掲書17頁参照。
  - (45) Tolnay, op. cit, p.75. トルナイ前掲書9頁参照。
  - (46) グァツォーニ前掲書9頁参照。
  - (47) Wind, op. cit, p.79.
  - (48) 塚本博前掲書59頁参照。J. ホール著・高橋達史訳『西洋美術解説事典』、河出書房新社 1988年、281頁参照。
  - (49) ホール前掲書281頁参照。
  - (50) 田中英道『ミケランジェロ』、講談社学術文庫 1991年、28頁参照。
  - (51) ホール前掲書111頁参照。
  - (52) プラトン著・森進一訳『饗宴』、新潮文庫 1968年、101頁 211C。
  - (53) 前掲書91頁、207A。
  - (54) E. パノフスキー著・浅野徹他訳『イコノロジー研究』、美術出版社 1971年、124頁参照。
  - (55) 前掲書124頁参照。
  - (56) ホール前掲書346頁以下参照。
  - (57) G. ピコ著・大出哲他訳『人間の尊厳について』、国文社 1985年、25頁以下参照。
  - (58) Carriere, M., Michelangelo und die Reformation, Zeitschrift für Bildende Kunst, 1869, pp.332ff.
  - (59) このようなミケランジェロの思いは、その詩の中に綴られている。詩については、平川祐弘『ルネサンスの詩』、講談社学術文庫 1984年、46頁、田中英道前掲書71頁などを参照。
  - (60) Ridolf, R., Savonarola, Girolamo, in: *The New Encyclopaedia*

ミケランジェロ芸術についての一考察

*Britanica Volume 10*, Chicago 1988, p.484f.

(61) パノフスキー前掲書195頁参照。

### 【付記】

- 図1 ミケランジェロ『階段の聖母』（V. グァツォーニ著・森田義之他訳『彫刻家ミケランジェロ』、岩崎美術社 1992年。）
- 図2 ドナテルロ『死せるキリストと天使たち』（塚本博『イタリア・ルネサンス美術の水脈』、三元社 1994年。）
- 図3 『ハルポクラテスを抱くイシス女神座像』（『世界美術大全集・第2巻 エジプト美術』、小学館 1994年。）
- 図4 アンブロジオ・ロレンツェッティ『授乳の聖母』（Wallen, G.A, *Das Marianbild fruchr Kunst, Lexicon der Christlichen Ikonographie*, Basel.)
- 図5 ジョバンニ・ベリーニ『眠れる幼児を礼拝する聖母マリア』（Firestone, G., *The sleeping Christ, Child in Italian Rnaissance representations of the Madonna, Marsyas, Vol.2* 1942.)
- 図6 伝ドナテルロ『聖母子』（辻成史「伝ドナテルロ作聖母子浮彫（ボストン美術館）について」『待兼山論叢11号』大阪大学文学部 1978年。）
- 図7 ドナテルロ『十字架降下』（グァツォーニ前掲書）
- 図8 ドナテルロ『ヘロデの宴会』（G. G. ベルテラ著・芳野明訳『ドナテルロ』、東京書籍 1994年。）
- 図9 『B.C. 4世紀ギリシア石棺の模倣』（Tolnay, C., *The Youth of Michelangelo*, Princeton 1943.)

ミケランジェロ芸術についての一考察



図1 ミケランジェロ「階段の聖母」、1492年頃 フィレンツェ。



図2 ドナテルロ「死せるキリストと天使たち」、1449年 パドヴァ。



図3 「ハルポクラテス（ホルス）を抱くイシス女神坐像」前600年頃、パリ



図4 アンプロジオ・ロレンツェッティ「授乳の聖母」、1330年頃 シエナ。



図5 ジョバンニ・ベリーニ「眠れる幼児キリストを礼拝する聖母マリア」1475年頃、ヴェネツィア

ミケランジェロ芸術についての一考察



図6 伝ドナテルロ『聖母子』、ボストン。

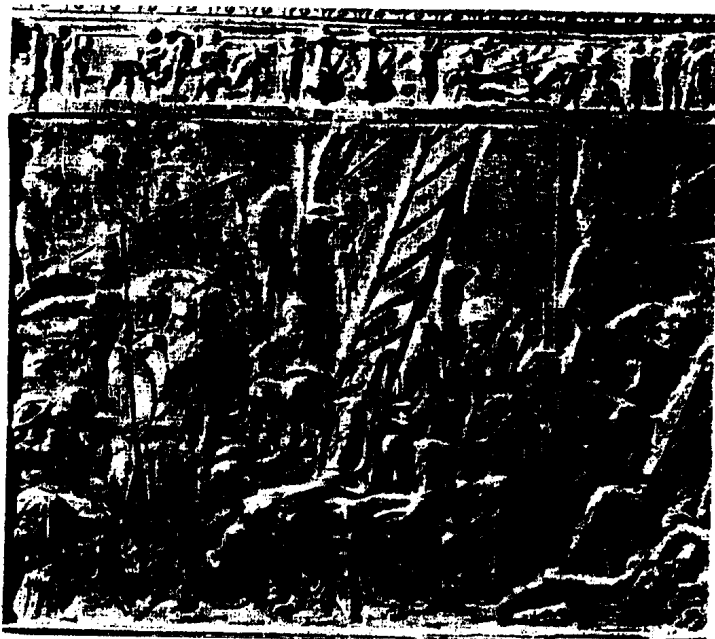


図7 ドナテルロ『十字架降下』部分、1460年代、フィレンツェ。



図8 ドナテルロ『ヘロデの宴会』、1427年頃、リール。



図9 『B.C. 4世紀ギリシア石棺の模倣』、フィレンツェ。