

Title	ミケルアンジェロの聖母
Sub Title	Madonnas by Michelangelo
Author	守屋, 謙二(Moriya, Kenji)
Publisher	慶應義塾大学文学部藝文学会
Publication year	1951
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.1, (1951. 12) ,p.1- 31
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	美術学特集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00010001-0001">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00010001-0001</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## ミケルアンジェロの聖母

守屋謙 二

イタリア・ルネサンスの聖母美術といえば、人は直ちにラッファエッロに想到し、その多数の作品、殊に初期のフィレンツェ時代における『マドンナ・グランドウーカ』や『マドンナ・テムピ』の、聖母子のみを扱った單純な構圖のうちに潜む深い雅趣、或いはローマの圓熟期における『フォリニョのマドンナ』や『マドンナ・システイーナ』の、聖者など多人數を交えた複雑でしかも緊密な畫面の莊麗さに見入つて、聖母表現のあらゆる可能性とその古典的完成を云爲するのが常である。おそらくこのウムブリア畫家の作風にとつては聖母子の宗教的情愛を主題とすることが稟質的に最も適合し、また時代からいつてもレオナルドやミケルアンジェロなどの偉大な先人による藝術的諸成果を一身に集積することができたためであらう。

それに比べるとミケルアンジェロの聖母は全く面貌を異にする。先ずその製作の數から見て、彫刻が九、繪畫が一を確實なものとし、彼の九十年に亙る永い生涯の全業績からすれば、極めて僅かな比率を占むるに過ぎず、ラッファエッロが三十七歳の夭逝にも拘らず、この方面に莫大な作品を残したのとは到底同日に論ずべきでない。それ故に「ミケルアンジェロの聖母」といえば、ラッファエッロのそれのように、或いは世間一般の通念となつていなくとも知れない。けれども美術史的には勿論そこに重要な意義が認められ、幾多の研鑽が積み重ねられているばかりか、初代キリスト教美術以來の聖母表現の發達や變遷における特有な位置づけとその獨自な藝術的價値を明かにすることが望まれるであらう。

\*

フィレンツェにルネサンス美術の行脚を企てる者は必ずやサン・ロレンツォ寺を訪ねて新聖器室なるメデイチ家の墳墓禮拜堂に詣で、貴公子『デュリアーノ』の坐像とその下の石棺に横わる二つの寓意像『夜』と『晝』並びにその反対の壁面の『ロレンツォ』坐像とその下の同じ體裁をとる二つの寓意像『薄暮』と『曙光』をまのあたりにすれば、いま更にミケルアンジェロの彫刻の魔術に魅せられて茫然と自失するものがある。殊に『夜』の眠れる女人裸像に至つては、この一作をもつて作者が解かんとした藝術的課題の總ては盡きるとまでいわれるほどの絶對價をもつている。しかしかような訪問者も、この兩群像の中間なるまだ建築的裝備も整わない空虚な壁面に、メデイチ家の守護聖者コスマスとダミアヌスの二像（これらはミケルアンジェロの助手の作）に守られて聖母の一大理石像が靜かに立つているのを看却し勝ちである。墳墓像から受けた高度の感激に幻惑されたための結果であろう。この愼ましやかな像は『メデイチのマドンナ』と稱せられるもので、作者は既に一五二一年頃からその草案を抱き、一五三一年にもなお製作を續け、遂に全部に互つて未完成の部分を残しているのが見られる。この作は墳墓像と作成の時期を等しうし、従つて作者の創作道程にあつても大なる轉回點に立ち、それだけに聖母像ながらも極めて含蓄性に富むものである。特にこの像の製作後におけるなお三十年に及ぶ彼の晩年には聖母に關した『哀悼』の三つの未完成作を餘すのみであるから、この種の彫刻としては最後の意義をもつことと考えられるであろう。

この『メデイチのマドンナ』を究極點としてルネサンス盛時におけるミケルアンジェロの聖母美術を考察することが小論の目的である。尤もそれのために當然この作者の藝術的全貌との密接な關連を保ちつつ、そのむしろ不協和音と「怪異」をさええ藏する幾多の展面に瞥見を加えねばならない。しかしそれを完うするためにはおのずから別途の準備を必要とすることであろうから、ここではただ主題の範圍内にあつて一應の概觀を與えようとするに過ぎない。

\*

先ず豫め聖母を取扱つたミケルアンジェロ（一四七五年——一五六四年）の一般に確認された作品を年代順に表示しておこう（所在寸法、製作年代の推定などは主として比較的最近の研究たる F. Kriekbaum, Michelangelo Buonarroti, Die Bildwerke, 1940 に據る）。

(一) 『階段のマドンナ』、フィレンツェ、カトサ・ブオナロッティ藏、大理石低浮彫、 $0.34 \times 0.375m$ 。フィレンツェにて一四九〇年——一四九二年製作。

(二) 『サン・ビエトロの哀悼』、ローマ、サン・ビエトロ寺藏、大理石丸彫、高さ $1.75m$ 、基板の幅 $1.68m$ 。ローマにて委嘱一四九七年秋、契約一四九八年夏、完成一五〇〇年の終り頃。

(三) 『ブルージュのマドンナ』、ブルージュ、ノートル・ダム寺藏、大理石丸彫、高さ $1.25m$ 。ローマ或いはフィレンツェにて一五〇一年製作。

(四) 『ドニの聖家族』、フィレンツェ、ウフィツィ藏、圓形油彩、直徑 $1.10m$ 。フィレンツェにて一五〇五年頃製作。

(五) 『タッデオ・タッデイのマドンナ』、ロンドン、ローヤル・アカデミー藏、大理石圓形浮彫、直徑 $1.09m$ 。フィレンツェにて一五〇五年——一五〇八年製作。

(六) 『バルトロムメオ・ピッティのマドンナ』、フィレンツェ、國民美術館藏、大理石圓形浮彫、直徑 $0.81m$ 。フィレンツェにて一五〇八年製作。

(七) 『メデイチのマドンナ』、フィレンツェ、サン・ロレンツォ寺、メデイチ家墳墓禮拜堂藏、大理石丸彫、高さ $2.07m$ 。フィレンツェにて一五三一年にはなお製作中。

(八) 『フィレンツェ本寺の哀悼』、フィレンツェ、本寺藏、大理石丸彫、高さ $2.34m$ 。ローマで一五五〇年以前に著手され、一五五三年にはなお製作中、フィレンツェへ移された時期は不明、一七二二年に本寺の中央祭壇の背後に、一九三三年以來は左の袖廊のうち陳列。

(九) 『パレストリーナからの哀悼』、フィレンツェ、チェントロ・ミケルアンデリオレスコ藏、大理石丸彫、高さ $2.53m$ 。この作については何等の記録を留めず、一九〇七年に始めて A. Grenier によりミケルアンデロの作に歸せられた。

(一〇) 『ロンダニーニの哀悼』、ローマ、サンセヴェリーノ・ヴィメルカーティ宮藏、大理石丸彫、高さ $1.965m$ 。ローマで一五

五〇年代の中頃に著手され、構想の變改はありながら、生涯の最後の年、即ち一五六四年にもなお製作中。臺座の邊にある署名は後刻である。

このほかに繪畫として謂わゆる『マンチエスタターのマドンナ』(ロンドン、國民畫廊藏)その他の初期の聖母畫を見出すが、幾多の疑問を存するためにここでは擧げないことにする(H. Makowsky, Michelagnolo, 1919, 三四八頁参照)。

\*

ミケルアンジェロの現存する最初の彫刻が聖母像、即ち第一の『階段のマドンナ』であつたことはわれわれにとり一つの奇縁である(圖版二參照)。メデイチ家の興隆と榮華を誇つたロレンツォ・イル・マニーフィコの庇護のもとにやつと藝術の修業を始めたばかりの彼がまだ十五歳から十七歳の間の若年の作である。

ヴァザリはその『美術家列傳』のミケルアンジェロの條下でこの低浮彫バツソリニエツォの聖母像について、それは「ドナテッロの作風を模倣しよう」(volando contrafare la maniera di Donatello)とするもので、それが一層の優美さと卓れた素描をもつている點を除けば、この巨匠の作と思われるほどに立派だ、と叙べている(ボッターリ版第三卷一九四頁)。ミケルアンジェロの彫刻の師匠はベルトルド・デイ・ジョヴァンニであり、また後者の師匠はドナテッロであるから、師承關係から見てこういう作風が採られたことは何の不思議もない。けれどもこの作品が出来上がったのはドナテッロの活動期からはもはや半世紀を距て、しかも四百年代後半のフィレンツェ美術といえれば幾多の俊才が輩出して一日をも争うほどの躍進の時代である。それ故にヴァザリの評言はこの作品が當時においてはやや古様の印象さえ與へたことを示すものと思われる。

一般に四百年代におけるフィレンツェ作家の聖母表現は彫刻、殊に浮彫の領域で最も獨異なものを生み出したと私は考えている。しかもこの種の聖母彫刻は當代の夥しい社會的需要に應ずるもので、大理石、青銅乃至は陶土で仕上げられた作品は勿論、それらの原型を漆喰若しくは陶土で模作し、更に豊麗な彩色を施したものがフィレンツェ人の貴賤を問はず家庭の祭壇や或いは街頭の厨子にまで飾られて、その現存する遺品は數百を下らないであらう。

三百年代を離脱したルネサンスの意味における聖母構圖の形成のためには特に三人の彫刻家、即ちギベルティ、ドナテッロ及びルカ・デッラ・ロッチアの功績が擧げられ、それぞれの特徴をもつて後世の發展にとり著しい影響を與えた。先ずギベルティの聖母子像の一般的性格は「神の母」や「神の子」としてのゴシック的把握とは反對に、もつと自然的なものとなり、マリアは子供を愛撫し、接吻し、時にはその頸筋を擦り、また林檎とか葡萄の房であやして、靜かな母性愛における多趣多様なモチーフが非常な繊細さをもつて觀察され、潑刺としたしかも素朴な無造作をもつて表現されて、かような人間の幸福の最も純粹な喜びの一つの顯われこそイタリア美術に新たな領土を拓くものであつた。これに反してドナテッロの場合にはマリアは依然として崇高な聖童貞であり、息子の使命を豫感するものように愁えさえ帯びている。尤もキリストは大抵はたあいもない「嬰兒」として表わされ、それを母はじつと見つめ、時には不安げに自分に押しつけ、時には自分から取り離して祈念のうちに打ち沈んでいる。勿論それらの姿態や動勢や表情において現實觀察の鋭さが示されているが、しかし個性的描寫はむしろ避けるところである。ドナテッロの聖母の一つの特性として殆どいつも鼻筋の通つた古典的形式をもつ横顔であることが擧げられよう。かような嚴肅にして無愛想とも思われる表現の仕方は返つて刺戟的效果をもち多數の追隨者が見出されたにしても、當來におけるフィレンツェ美術の一般的傾向は聖母子の一層自然的で、また一層情趣に富む把握を求めたのであつて、ルカ・デッラ・ロッチアの作品の發展を辿ればこれが明かにならう。彼は初期にはドナテッロの感化を受けたが、次第にギベルティやその後繼者と同調するに至つた。殊に彼の創案になる釉薬著彩の陶器で出來た聖母浮彫の饒多な製作はこの特色を發揮するもので、またその繊細を極めた趣味、濃やかな感觸、清潔な仕上げのうちにはアルノ河畔の都民の最も麗しい一側面たる家庭的雰圍氣の親密さがまざまざと看取される。

上述の三大作家の後にはもはや彼等を凌駕するほどのものを見出さないが、聖母美術の場合も同斷である。四百年代にはなお多數の彫刻家を名ざすことができる。例えばドナテッロ派のアゴステイノ・デイ・ドゥッチョやベルトルドなどその作風は寫實的であるが、益々風俗的要素を加えている。この派のデジデリヨ・ダ・セッティナヤノのそれは個別性や生動さに對する特殊の愛好を有する。同年輩のアントニオ・ロセッリーノの聖母浮彫は繪畫的な柔味を示すが、平俗で安易なものに墮している。彼の後繼者ベネット・ダ・

マヤーノの作品は美しい線條においてギベルティに近く、また慎ましやかな情緒性に富んでいる。爾餘のトスカナ彫刻家は聖母表現において殆ど何等の新規軸をも生み出してない。ルカ・デッラ・ロbbieアの甥アンドレアはその工房を受け継いで、莫大な数の釉薬着色ある陶器の聖母を焼いたが、單なる型式の蹈襲に終つてゐる。四百年代の最後の四分の一世紀になるとヴェロッキョの如きは聖母浮彫においても（例えばフィレンツェ、國民美術館の一作）細部に至るまで忠實な自然探求を試みたが、しかし一般的には個別的なものの排除、諸々の形式の普遍化、純粹に藝術的な要求が一層著しくなつた。アンドレア・サンソヴィーノにおいてこの傾向は極度に達している。彼の聖母は類型的表現であつて、嘗ての風俗的な生動性に代る嚴肅にして宗教的な把握のうちには屢々空疎な形骸や感情の誇張が見られる。以上で四百年代におけるフィレンツェの聖母彫刻の推移變遷を極く大ざかみに概観したが（この主題に關する精到な研究、殊に豊富な作例の引用については W. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, 4. Aufl. 1921 参照）、ミケルアンジェロの最初の作品が出来上がるまでには實にこのような傳統が樹立されていたのである。

\*

ここで『階段のマドンナ』そのものについて見るに、この矩形の浮彫では聖母は四角な石の臺座に横向きに腰掛けて、眞剣な横顔のうち空虚を見つめている。裸體の聖子は觀者に背を向け母親の胸のうち深々と眠り込んでいる。背景には階段があつて——作品の名稱はこれに基づく——、その上で童子達が嬉々と遊び戯れてゐるが、その叫び聲も聖母子が醸し出す靜謐を破ろうとはしない。しかも頭部をいびつな圓光——圓光はミケルアンジェロの以後の作品ではもはや二度と現われていない——が取り巻いてゐるために聖母たることを認めるが、さもないと到底そのようなものとは考えられないほどに在來の表現からは脱却してゐることが漸次に明かにされるであらう。

この作品が「ドナテッロの作風」を帯びることは前にヴァザリーの叙べたところであるが、それが單なる推察でないことをわれわれはまたポーデの證明によつて知る（前掲畫一七四頁以下）。即ちバリの *Dreifus* 蒐集には一つの聖母浮彫が藏せられるが、それはもとドナテッロの作品に基づきその弟子のデジデリヨ・ダ・セティナヤーノが幾分の創意を加えながら模造したものと考えられ、ミケルアン

デエロは當然これを根據に『階段のマドンナ』を作成したというのである。この説についてヴェルフリンは夙に異議を唱えたが、詳しく見てゆくと一應は承服し得るもので、トードなどもこれを認めている(H. Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance, 1912 第三卷第一部七二頁以下)。デジデリヨのこの大理石浮彫ではミケルアンデエロのそれとは正反對に聖母は左向きであるが、やはりドナテロに特有な純然たる横顔を取り、その上體はもつと強く前屈みになり、膝のうちに幼児を支えていると、幼児は母親を見上げ、その着物を胸のところで擱んでいる。母親は左足を一層高く置いているが、着物の裾で被われた四角な石塊の上に坐している様子はミケルアンデエロの場合とそっくりである。幾分の修正を試みながらこの表現に従つて彼はベンの素描を作り、いまロンドンのHeathcote 蒐集に歸するものがそれであるとポーデは述べている。

ところでこの兩者の作品には著しい懸隔が存することを見認るべきでない。若き日のミケルアンデエロが求めたものは既に一種の永久碑性であつて、それがために四百年代におけるような日常の親密な母子關係は消え失せて、慄然たる嚴肅味と冷酷ささえが加わつて來ている。かような情趣の轉回には彼が「古代」から學んだ様式形成的な諸要因が働き、それは組立における構築的直線性と集群における立體的確實さであつて、作品そのものはいまだ初期ルネサンスの繪畫的浮彫たるを免れないにしても、そこに自由彫刻の觀照が移し入れられているといえよう。ドナテロ風の聖母のすんぐりした比例はここではすつきりと細長いものとなつているが、その著座する上體は嚴格な垂直線のうちに直立せしめられるに對し、水平線は彼女の左の上腿や背景の階段において、また對角線はその左脚、右脚、右肩において強調されている。こういう線の骨組をもつ構成は、ミケルアンデエロがいかに古代の合法則法をばその最も單純な諸々の規則に還元せしめ得たかを示すもので、メデイチ家の「サン・マルコの苑」における古代遺品の蒐集の研究が彼の創造力を促進し、當時の傳統から解放したことと考うべきであらう。ユスティの如きは古代の彫像より、むしろ彫石が『階段のマドンナ』の手本となつたと見做し、ヴィンケルマンがヴェスタ女神の祭尼と認めようとした一つの婦人像彫石との比較を勧めている(C. Justi, Michelangelo, 1909 三五頁)。それほどまでに具體的な例證は差し控えるにしても、このミケルアンデエロの聖母はもはやフィレンツェの淑やかな女性でなく、パルテノン神殿の小壁浮彫に描かれた女神の一人が姿を表わしたものといつても過言でないであらう。或る意味で



この作者の將來において展開さるべき諸々の藝術的稟性を豫示するとさえ思われる最初の聖母像について古來の美術史家達はあらゆる言辭を費して殆ど遺漏なきまでに至つてゐるが、ただ一事に關し甚だ等閑視されてゐるのではないかと私は考へる。

\*

一體にミケルアンデエロの聖母作品は比較的儉少であるため、その取材的範圍も狭く、「マリアの生涯」の數多い作因からは謂わゆる「悲しみの聖母」と「優しき聖母」との二つの範疇に限られてゐるようである。「階段のマドンナ」では裸體の幼兒は母の兩腕の間にぐつすりと寝込んで、その後向きの逞しい首、頸、兩肩、それから無器用に曲げられた左腕を顯わにしているに過ぎないが、實は夢もなき熟睡にありながら深々と乳房に吸いついてゐるものと思われ、母もそれを容易ならしめるために右手で胸を少しばかりはだけてゐるから、二つの範疇のうちで後者に屬することはいうまでもない。しかしただ親愛な母子の間柄というだけでなく、かように乳を飲ませるといふ契機が撰ばれたことには甚だ意義深いものがあると思われ。

こゝういふ作因そのものは必ずしも珍奇といふわけではなく、キリスト教美術の最古の聖母と見做されるローマ、プリスキッラ墓坑に描かれた二世紀初頭のフレスコ畫は既にそれを取扱つてゐる。またビザンティン美術の末期になり「養育の聖母」の型が成立するにつれて、かような授乳の圖もまた屢々作られるに至つた。十二世紀の中葉なるローマ、サンタ・マリア・イン・トラステヴェーレ寺の正面部を飾るモザイク畫にその一例が見られる。十四世紀に入ると、彫刻家ミノ・ビザーノの「授乳の聖母」(ヒザ、キエーザ・デッラ・スピーナ藏)や、更に著名なものにシエナ派の畫家アムブローヂョ・ロレンツエッティの同題の作品(シエナ、サン・フランチェスコ寺藏)がある(拙稿「聖母美術におけるシエナ派」、『美術史』第四號參照)。しかし十五世紀において、殊にフィレンツェ派の多彩を極めた聖母表現にも拘らず、この種の題材は殆ど見當らないようである。また上述の諸作と比べても、その把握の仕方においてミケルアンデエロの場合は本質的な相異があるように思われる。それ故に私はかような作因のうちには藝術家の根強い意圖が含まれてゐると考へる。殊に四十年後の圓熟作たる「メデイチのマドンナ」においても再び授乳のモチーフが繰返えされ、またおそらくこの二つの作品は彼の聖母表現として最も獨自なものと思われるから、一層その感が深い。蓋しここでは地上的な母としてでなく、永遠に母性的なも

の本源力<sup>ウエルズ</sup>が天才的的確さをもつて把握され、象徴的に總てを包攝する姿態のうちに表現されているからであつて、だからこそマドナは無限を見つめる女豫言者のような相貌をとるに至つたのであろう。この聖母は同時代の浮彫たる『ラビタイ族と半人半獸との格闘』と共に作者が生涯に互り身邊から離さず、ヴァイ・マツツア街なる自宅に留めて、彼の在世當時にはただ少數の者のみが見ることを許されたといわれる所以もここに存する。

\*

ローマの大本山サン・ピエトロを訪れる者は、正面支關から入り右の側廊たる最初の禮拜堂のうちにやや高過ぎる位置に据えられたミケランジェロの『哀悼』の彫像を仰ぎ見て、なんとなく舊知の思ひをすることであらう。それほどこの作品は最も著名なものであり、またこの一作をもつて彼の世界的名聲が確立されたことはヴァザリーの證するところである。この彫像はフランスの樞機卿ジャン・ド・ヴィリエ・ドゥ・ラ・グロレーの委嘱により製作されたもので、元來は改築以前のサン・ピエトロ寺の謂わゆる「フランス王の禮拜堂」に祀られる筈であつた。この委嘱を仲介したヤコポ・ガツリは「今日ローマに存するうちで最も美しい大理石作品となり、いかなる作者も現在ではこれ以上のものを作ることができないであらう」と保證したといわれる。主題といい、場所柄といい、二十二歳の新銳作家が精根を傾けるには十分であつた。實際この作品ほど仕上げにあらゆる考慮が拂われ、最後の磨き<sup>磨き</sup>までかかつていることは彼のものとして珍らしい。それ故に聖母の胸衣の紐には Michael Angelus Bonarotus Florentinus Faciebat と神銘體で彼の署名が刻ま



サン・ピエトロの哀悼

れているが、これは最初にして唯一の場合に屬している。

この群像では「聖母は十字架を支える岩の上に坐し、膝のうちに死せる息子を抱いている。彼女は氣高くて素晴らしい美貌を持つているから、それを仰ぐ者は何人も敬虔の念に捉えられる。この像は神の子とその母のうちに具象化された人間性の一つの尊敬すべき再現である。それにも拘らずこの母に非難を加える人々があつて、息子のことを考えたと彼女は若過ぎるように見えるという。或る日の點について私がミケルアンデェロと言葉を交わしたとき、彼はこういふのであつた。『貞潔な婦人は不貞な婦人よりもずっと新鮮さを保つてゐるのを君は知らないのか。その心のうちに肉體を傷ける慾情が少しも起こつたことのない處女になると一層新鮮である。しかし更に言を進めよう。若い年頃のかような新鮮さと花盛りは自然の法則に従つて肉體のうちに保たれてゐるのだから、これを問わないとするも、神の母の處女性と純潔さをこの世に證明するためには、神の助けが働いてゐることであらうと考えられ得るのである。息子の場合はそういうことを考慮する必要がなく、むしろその反對である。神の子が實際に人間の姿をとり、しかも人間として他の人間のように罪に墮することがなかつたことを示すべきであるから、彼の場合その表現において人間的なものを神的なものに對し退かしめる要がないばかりか、むしろその年輩にふさわしいように人間的なものが現われねばならなかつたのである。だから、私が最も神聖な處女、即ち神の母をば息子と比べて、彼女の年輩に叶つたよりも一層若作りに表現し、これに反して息子はその年格好にふさわしく描出したにしても、君は何も不思議がるには及ばない』と。こういう考察は神學者なら誰をも勿體ぶつたものにし、またほかの人ではおそらく變に思われることであらうが、しかしミケルアンデェロにあつてはそういうことがない。彼の弟子であり、親しくその傳記をものしたコンデヴィイは以上のように物語つてゐるが（『ドイツ譯コールハムメル版五二—三頁』、當代の作家達の間における藝術的關心が奈邊にあるかを彷彿せしめて甚だ興味あるばかりか、事實この場合のマリヤの表現は驚くべき效果をもつものである。

ぐつたりと生氣も失せた成人の屍體をか弱い婦人が膝の上に抱くといふこの群像の課題は最も困難なものの一つである。ここで作者は當時の何人もなし得なかつたような方策に出で、形式的には總てが「轉回と振れ」(ヴェルフィン)であつて、二つの體軀は苦もなく接合せしめられている。マリヤは支えているが、重みで壓しつけられることもない。それにはまた豊富に過ぎる位の巧妙な衣の襞

づげが大きな役割を演じていると思われる。しかしなんといつても最大の感銘はマリアの表情のうちにある。この種の「悲しみの聖母」にあつては、泣き腫れた顔、苦痛のしかめ面、力もなき憔悴を表わすことが常套手段であつたが、「神の母は地上の母のように泣くべきでない」というミケルアンデロは更に、上述のコンデイヴィの證言のように、超自然的な若々しさと處女性とを賦與した。そして「彼女は全く静かに頭を垂れ、顔付きにはなんの感動もなく、ただ下げられた左手のうちでのみものを言つている。その半開きの左手は苦惱の黙した獨白モノローグに伴奏するものである。」かようなヴェルフリンの讚辭（『古典美術』第七版四六頁）もさることながら、われわれ日本人はまたおのずから別趣の印象を受けるであらう。頭巾に被われやや斜に俯いた伏目の聖母は能面をつけたようで、僅か左の指先だけに微妙な動きを見せる抑制され切つた謙虚なポーズはどこか能樂の所作を想わしめるものがあり、生動性と多聲ポリフォニーを特色とするルネサンス彫刻のうちにあつて珍らしく家郷的な氣持が甦えることは私だけでないであらう。偶々ユステイを繙くと、この點に關し「或るフランスの彫刻家は佛教について、神のうち沈潛した魂の神秘的諦念について述べたことがある、」（前掲書九一頁）といつて「魂の静けさ」を稱えているが、西洋人にも或る程度これに言及したものがあつたかと懐しく思われる。

しかし『哀悼』は聖母表現としてむしろ副次的なものに屬し、われわれの主題ではかような成人のキリストよりも、やはり「嬰兒」を伴つたマリアの方が一層重要であると考えられるから、この作品そのものの藝術的價值にも拘らず、ここでは簡略に従うことにしよう。

\*

『サン・ピエトロの哀悼』と製作年代が餘り下らず、様式的にも類縁關係にあるものは第三の『ブルージェのマドンナ』である。この作品も毛のような尖鋭さをもつて丹念に仕上げられ、輝かしい最後の磨きがかかつていて、ミケルアンデロの作中でも異例の一つに數えられる。この聖母像は製作後の數年に（一五〇六年）ブルージ



ブルージェのマドンナ

ユの富裕な商人ムースクロン家によつて購われ、同地のノートル・ダム寺を飾ることとなつたが、デューレルはネザerland旅行の途次一五二一年にこれを見て驚歎したことがその日記に出ている。尤もこの像が他からの委嘱を俟つて製作されたものか、それとも作者自らの満足のために試みたものかについてはそれぞれの理由が存し、美術史家の間に必ずしも定説を見出さない。

それとはにかく、この大理石彫刻は一つの魅力ある創作であつて、「既婚婦人の品位と處女の優美」(トーデ)とが聖母像のうちでこれほど微妙な効果をもつて結びつけられていることは甚だ稀れであり、近づき難い貞淑や垢れなき純粹さが嚴肅のうちにも柔味ある表情を見出したことはおそろくいままでにその例がないであろう。マリアのすつきりした額、細目に伏せられた臉、緘黙の口元のうちには幻想に充ちた或る神秘の生命がひそんでいるとも思われる。彼女は讀み了つた聖書を右手に保ち、左足は石塊の上に支え、どつしりと著坐した不動の姿勢をとつているが、これに反して大柄な裸體の童子キリストは母の膝から降り立ちながら、まだその右脚にしがみつき、その手を握り——母の左手と子の右手とが握り合つた箇所には特に微妙な描寫がある——、足の指先で裾の襞の上から地面を探り當てようとしている。恰も母の胸の平安を抜け出て最初の一步を人間的生存のうちに踏み込もうとするかのようで、こういう場面が生ずるには『階段のマドンナ』における嬰兒の深い眠りが前段階として豫想されることであろう。しかも下界の混濁した煙霧は子供の無邪氣な笑みを追ひ拂つてしまふのであろうか、キリストはしかつめらしい顔をしている。

この聖母像は祭壇彫刻として『サン・ピエトロの哀悼』と同様に前面から見られるように規定されている。しかも後者より一層嚴格に正面觀と古代的な落着きの効果が與えられている。それと共に垂直線が全體を無條件に主宰して、魂の高貴さを顯わならしめている。こういう確乎とした基本情調にふさわしく衣裳のうちにも簡明さと靜平が見出される。マリアの胸間に掲げられた裝飾板と左肩にある外套のボタンとは祭尼らしい威嚴を保たせている。全體の構圖には素晴らしい調和があるが、ただ母親に比べて童子がやや大き過ぎる點で異様な感じを受けることであろう。かような完璧の作品にも拘らず、或る程度の比例の無視があることはミケルアンデロ藝術の一つの宿命的志向とでも稱し得るのであろうか。

ヴェルフリンはこの像のうちに五百年代チクエエント的「神聖なものに對する新しい敬虔と畏怖」を見出ししているが、それを明かにするために

ベネデット・ダ・マヤノの『聖母子』陶土像（ベルリン、美術館蔵）の如き四百年代的な情緒主義作品との比較を試みている。即ちベネデットのマリアは『某の人の好い女で、どこかでいままで見たとように思われ、慣々しく家政を執るものであり、また童子は優れた道化者で、祝福のために幼い手を舉げているにしても、だからといって眞面目にやつているものと考えする必要がない。彼等の顔の上に輝き、多辯な眼差しから笑いかける喜色というものがミケルアンデエロの場合になると全く消え失せている。（彼のマリアの）頭部はもはや市民の妻に似もつかなく、同様にその衣服も世間的な奢侈や高價を思わせるところがない』（上掲書四八頁）。ここでミケルアンデエロの聖母に見る面貌の一般の特徴が次第に明確にされているが、この點についてはもつと數々の作品を觀察することにより改めて觸れるのが至當であろう。

\*

『ブルージュのマドンナ』にはやがてフィレンツェにおける『ダヴィット』その他の目醒ましい製作が續いたが、それはミケルアンデエロの二十代の後半のことで、青春期の際限なき自己擴張と成功を齎すものであつた。しかし三十歳の成人期（一五〇五年以後）に入ると、益々廣大な領域が拓かれ、彼の生涯の一大業績たるシステイーナ禮拜堂の天井畫のうちにその終結を見出す。この劃期の始めには聖母美術としてもこれから取扱おうとする一連の作品、即ち『ドニの聖家族』の繪畫と二つの圓形浮彫が屬している。

一體ミケルアンデエロとレオナルドとの個人的關係はルネサンスの巨匠にふさわしく悲劇的なものであつたろうが、しかし彼より二十三年のこの年長者が十五世紀の末葉にミラノで發展させた「古典藝術」こそは最も深い層において彼の心を震撼させたものと言ふべくそれは既に『サン・ピエトロの哀悼』のうちにも何等かの反響が認められる。ところがいまやフィレンツェのパラツォ・ヴェッキオ宮における壁畫の競作を通じてこの兩者は直接に相見えることとなり、しかも彼の『浴みする兵士』は五十歳の大家の『アンギアリの戰鬥』から教示されることの方が多かつたと考えられよう。彼の聖母作品にとつても重要な問題を提出したのはレオナルドの『聖アンナと共なるマリア』（パリ、ルーヴル藏）である。この圖はマリアが母なる聖アンナの膝の上に斜に坐して屈み、その足元で小羊に乘らうとする童子キリストを兩手で捉えている複雑な群像であつて、レオナルドの謂わゆる三角形構圖が最も發達して圓錐形をとるに至つた

ものである。またミケルアンジェロのこれらの三つの聖母作品は圓形の形式をとるが、これはルカ・デッラ・ロピピアに始まり、その後特に繪畫において好んで個人的禮拜圖のために用いられ、當時に流行したものである。

\*

『ドニの聖家族』はフィレンツェの市民でミケルアンジェロの友人たるアニョロ・ドニのために描かれ、彼の油彩になる唯一の疑いもなき額繪だと見做されている。主題は母子再會の喜びを表わし、圖中で中央にマリアが坐し、聖書を讀むのをやめて、幼児を受け取るうとしている。年輩の夫ヨゼフは彼女をびつくりさせようと思ひ、肩越しに後から子供を手渡している。彼女はそれが近づくを感じていたが、後向きになる代りに、反り返つて、兩腕を差し上げている。子供は母の髪の毛を掴み、その腕の上に降り立つている。尤も



ドニの聖家族

この畫因は別様に解釋することができ、ヴァザリーは母が幼児を抱き上げて夫に見せようとするものと述べているが、いづれにしても甚だ不明確な圖柄であることを免れない。「著しく弊き合つた運動をもつ諸々の人物の絲毬である。ここで描き出されたものは母らしいマリア（ミケルアンジェロは一般にそのようなものを示さない）ではなく、また莊重なマリアでもなく、ただ女丈夫たるに過ぎない。主題が要求するものとの矛盾が非常に強いため、ここでは興味ある運動の單なる展示と、一定の構圖の問題の解釋とが目差されていることを觀者は直ちに認めなかつた。……そういう藝術上の問題というのは明かに、最も狹隘な空間のうちに出来るだけ大なる運動内容をばいかに展開させることができるかという點であつた。集中化された彫刻的豐富さがこの圖の本來の意味であり、またこの圖はおそらく一種のコンクール作品と見做さるべきで、それによりレオナルドが敗退する筈のものであつた。この圖は、諸々の人物が新しい仕方で

密接に入り組まされているレオナルドの『聖アンナと共なるマリア』の畫稿が評判になつたときに出来上がったものである。ミケルアンデロはアンナの代りにヨゼフを置いたが、爾餘の點で課題は同様であつて、即ち、出来るだけ近くに、しかも不明確になつたり、窮屈な思いをさせたりすることはなしに、二人の大人と一人の子供とを組合わせることであつた。疑いもなくミケルアンデロは軸線の豊富さにおいてレオナルドより優つてゐるが、しかしどんなに犠牲が拂われたことであろうか、とこの圖に關するヴェルフリンの古典的叙述は更に語を繼いでいる。「線條と肉づけとは金屬の精密さをもつてゐる。この圖は本來がもはや繪畫ではなく、描かれた彫刻である。彫刻的表象は以前からフィレンツェ作家の強みであつた。彼等は彫刻の民族であつて、繪畫のそれではない。ここではしかしこの國民的才能が『よき素描』の本質に關する全く新たな概念を開示する高所にまで昂まつてゐる。レオナルドと雖も、マリアの差し上げた腕に比敵する何ものをも持つてゐない。この圖ではあらゆる關節や各々の筋肉の一切が生動的であり、この觀念のために意義を生じてゐる。腕が腋下まで剥き出しになつてゐるのも無駄ではない」(前掲書四九頁以下)。かような過褒とも思われるヴェルフリンの言辭に對して試みにブルクハルトから引用すれば、「ここで求められた困難さ(跪けるマリアが彼女の背後に坐したヨゼフの膝から子供を取り上げるという)は完全には克服されていない。この種の氣持をもつては人は一般に聖家族を描くべきでない」(全集第四卷二五九頁)とむしろ難詰の言葉を洩して、この二大美術史家の意見の相異にはいささか愕くべきものがある。

ところでこの圖を従來見て來たミケルアンデロの他の聖母作品の系列において比較すると、どんなに異つた様相を呈してゐることであろうか。その構圖は一層複雑さを加えてゐるが、やはり「優しき聖母」の一種であるには變わりがない。しかも人體描寫は益々動勢の多いものとなり、またそのことが自己目的的であることはこの作者の本來の意圖からいつて當然である。——聖母以外の、殊に神話的題材においてはそれは既に最初から彼の藝術に約束されてゐたものであろうが。この圖が「聖家族」というより「體育家の家族」(ユステイ)とまで稱せられるのも故なしとしない。このように考えると、背景にある裸體人物の二つの群はギリシアの體育場における若者達の様なポーズであるにはかならず、まことに主要人物群にふさわしい伴奏と思われるであらう。初期における「階段のマドンナ」や「ブルージュのマドンナ」のあの靜寂な姿に比べると、これらの人物は全く解放されたような潑刺さと運動性に充ちたものであ



る。このことがやがてはシステイーナ天井畫における人體表現の大なる祭典を先觸れするのであつて、この圖のマリアは天井畫における女豫言者達の姉妹かと思われ、事實、彼女の兩腕を差し上げた仕草はその一人『リビユカ』のうちに再び現われ、頑強な體軀は『エリュトレイア』にそっくりであり、また背景の裸體人物は『奴隸』と異らず、更に童子キリストは世界創造の場面における天使のうちに數えられることであろう。

\*

等しく圓形の形式をとり、荒削りの未完成に終つている二つの大理石浮彫がこの關連において考察にのぼつて来る。兩者のうち幾分早く成立したと思われる『タッデオ・タッテイのマドンナ』はミケルアンジェロの作品として珍らしく抒情的なもので、われわれもここでほつと一と息繼ぐことができよう。これは聖母を中心に童子キリストとヨハネとの無邪氣な戯れを主題とし、事實これ以上に可憐なものを彼は作つたことがなく、従つて眞のフィレンツェ的快活さをここでのみ發揮して、レオナルドの數ある兒戲のモティーフにも引けをとらないであろう。マリアは軽く左肘を石塊に支えて地面に坐し、その頭髮にターバン様の布を卷いた横顔は微笑さえ含んで子供達を斜上から見下ろしている。キリストは近くで遊んでいたのだから、腰に洗禮者の盃をつけたヨハネが手に一匹の鷗を差し出して近づいたがために、その不安げな羽搏きに驚いて彼は母のところへ逃げて來たのである。全く一つの牧歌的情景であつて、珍らしくミケルアンジェロの作品にも始めて優美グレイスフルという形容詞が移されることであろう。尤もこの種のものならやはり四百年代のフィレンツェ作家にもつと特徴の出た優作があつたことは否定できない。

『バルトロムメオ・ピッテイのマドンナ』はやや趣を異にする。殆ど中心軸をなしてマリアは低い四角な石塊に腰かけ、首を傾げ氣味に正面を向いている。六翼天使セラフィムの飾りがある頭部は幾らか楕圓形に近い大理石圓板の縁からはみ出て、彼女の物々しい態度を強めている。悲しみに充ちた息子の將來を見つめるとでもいつた女豫言者のような彼女の鋭い眼が全體の印象を支配している。キリストは早熟そうな物思ひをして母の膝に開かれた聖書のうちに腕を支え、それがために遊び友達ヨハネも近づいて來ようとしなかに見えるが、こうしたことも場面を一段と嚴肅にしている。更に構圖的に圓形の空間と人物の填充との緊密な關係がこの作品に永久碑的性格さえ與え、

この聖母には既にシステイーナ天井画における豫言者達の孤獨な風貌と相通するものが感ぜられる。

この二つの圓形浮彫はヴァザリーが述べているように、前者はタッデオ・タッデイのために、後者はバルトロムメオ・ピッツィイのために作られ、もともと個人的委囑によるものである。両者は勿論その情調を異にするとはいへ、専ら家庭の親密さのうちに描き出されて、僅かに福音物語の片影が認められるに過ぎないのはこれがためである。

ただここで問題なのはこれらの聖母浮彫が未完成作品ということである。ヴァザリーもこの作者が「二つの圓形大理石像を粗彫りして完成させなかつた」(abbozzo, e non fini due toniti di marmo)と誌している(前掲書二〇六頁)。實際に作品を見ると、第一の像ではキリストとマリアの上體とは比較的仕上げがかかつているが、ヨハネは最初の齒狀鑿で加工されたに留まり、彼の可愛い頬に觸



バルトロムメオ・ピッツィイのマドンナ

れる聖母の右手も同様の状態にある。そのほか、殊に背景は大理石の荒削りのままに残されている。また第二の像は未完成の程度がもつと著しく、人物は殆ど全部が齒狀鑿の線彫りで、滑かな面をもつていない。向つて左方の縁にはなお粗々しい尖狀鑿の並行線が大きな部分を占めている。一體これらの像は浮彫ではあるが、しかし各部分によりその深度を異にして、第二の像のマリアの頭部は殆ど完全な丸彫に近く、第一の像のマリアの横顔は半浮彫メソレフティであり、ヨハネは兩者ともに低浮彫で取扱われているが如きである。このことがまた鑿の取扱いの様々の段階と何等かの關連をもつものと考えられることであろう。いづれにしてもこれらの浮彫の「未完成」ということが、果して作者の意圖に出でるものか、それとも偶然の結果であるか、について興味ある藝術的課題が生ずる。尤も一般にミケランジェロの彫刻はかような「粗彫り」(この語は「スケッチ」と解すべきであろうが、彫刻の場合である

ためこの譯語を用いることにする)の状態でわれわれに残されているものが多数にのほり、しかも少年作『ラビタイ族と半人半獸との格闘』を始め、『聖マテオ』、『勝利者』、ルーヴルやフィレンツェ、アカデミーに藏せられる幾多の『奴隸』、そのほかメデイチ家墳墓像の或る種のものなど、おそらくこの藝術家の最も本質的な特性を示すと思われる作品は總てこの例に洩れない。それ故にこの課題は忽卒に採り上げらるべきでなく、もつと彼の業績の全貌に互つて探究することが必要であらう。ただこの二つの聖母浮彫についてのみ見れば、ヴァザリは上述の口吻で明かなように、作者が未完成に終つたことはむしろ偶然の結果と考えている。他の創作慾のために中途で放棄したといえなくはないであらう。また現に初期の『サン・ピエトロの哀悼』は勿論、比較的晩年のユーリウス墳墓における二つの婦人象徴像『ラヘル』と『レア』の如きは最後の仕上げがかかつた傑作である。機會さえ十分に恵れれば、ミケルアンデエロと雖も完成作を期待したことは確かであらう。

概して未完成作品の魅力は十九世紀の七十年代に至りロダンなどの印象派作家によつて強調された一つの藝術的效果であつて、かような近代的見方がミケルアンデエロの上にも投影されたと考へべき節が多分に存する。この作家に關する研究の諸文献を跡づけることによつても、こういう事情は一層明白になるであらう。夙に一八七一年にベーターはその『文藝復興』の『ミケルアンデエロの詩』の一篇で表現の理想性を論じ、必ずしも故意でないにしても、『未完Unvollendet』によつてミケルアンデエロはそれに到達したと述べているが如きはその著しい場合である(全集第一卷七六頁)。その後もこの種の見方は諸家によつて蹈襲され、或いは敷衍されて可なり通俗的とさえなつてゐるが、結局は世紀末的思想の一つの顯われで、果してルネサンスの巨匠に妥當するかどうかは大なる疑問であらう。私はここで課題の究極的決着を差し控えておきたい。というのは、前にも述べたように、それがためには他のもつと重要な未完成の諸作を取扱うことが必要だからであつて、ただこれらの聖母像は「粗彫り」に潜められるミケルアンデエロの藝術の謎をわれわれに提起するに過ぎないであらう。

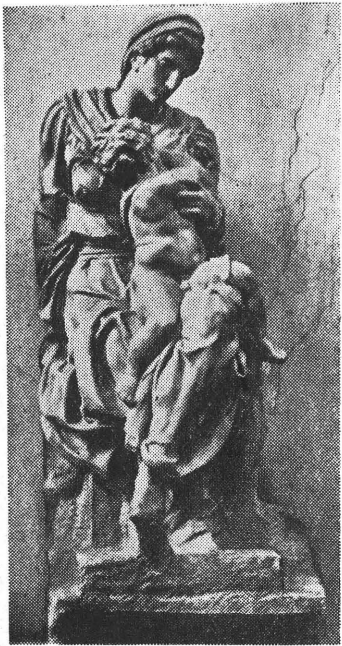
\*

いまやミケルアンデエロの聖母美術は二十數年の空白時代に入る。勿論その間には彼の生涯における幾多の主要勞作が次々に果たさ

れ、遂には彼自身の様式感情の上にも大なる變革が齎らされるに至つた。先ずシステイーナ天井畫では古今に冠絶する巨人的彩管が振われ、人類の有する藝術理念を根柢から覆すのであつた。また教皇ユーリウス二世の墳墓のための最初の大計畫は、もしそれが實現されていたらば、この天井畫の謂わば「彫刻的對<sup>ゲイゼンシムトツク</sup>作品」(ヴェルフリン)として比敵するものであつたらう。僅かに『モイゼ』や『奴隸』の諸像が最初の作品の片鱗を伝えるに過ぎない。この計畫は數次に互り改められて、なお四十年の後まで繼續されている。他面において高期ルネサンスの大家達も次第に地上から姿を消して、レオナルドやフラ・バルトロメオは夙に以前に歿し、またラッファエッロは一五二〇年に夭折している。アンドレア・デル・サルトは一五三一年まで生き永らえたが、最後の十年にはもはや殆ど活躍することがなかつた。しかるにミケルアンデロは瞬時も倦むことなく、九十年の生涯の後半生に入つて始めて彼の藝術的力量は集大成された觀がある。メデイチ家墳墓、『最後の審判』、パロリーナ禮拜堂の壁畫、サン・ピエトロ寺の大圓蓋構想など總てこの時代に屬している。

\*

ここでわれわれはいよいよ『メデイチのマドンナ』を觀照する順序になつた。この像は前に一言したように、サン・ロレンツォ寺のメデイチ家墳墓における一つの壁面を飾るものであるが、しかしかような禮拜堂の本尊としては玉座につく「天國の女王」、「代願者」、或いは「慈愛の母」の型をとつて信者の方に温顔を向けるのが普通であるに拘らず、それとはおよそ縁がないものの如く、マリアは信者から眼を背け、童子の肩越しに地面を見つめ、打ち解けぬ、近づき難い様子をして、われわれはほとんど全く索寞たる感じを受ける。出來れば佻し



メデイチのマドンナ

い草原の中において考えてみたい。」と欲するのはユステイばかりでないであろう(前掲書二六一頁)。この底知れぬ孤寂と鬱悶を面貌に湛えた聖母はまたミケルアンデエロ藝術の一つの魔力でもあるが、われわれはこれを単に主観的感傷に終らしめるだけでなく、純形式問題としてもつと分析的に取扱わねばならないであろう。

ブルクハルトも『チエローネ』のうちで言うように、この殆ど荒削りに等しい像には「もともと異常に美しい彫塑的思想が根柢に横わつていた。おそらく多くの缺けるところがなければ、この像は作者の唯一の優れた全く自由な聖母坐像となつたことであろう(しかるに彼の殆ど總ての他の聖母像はただ前面から見られることを計畫していたが)。(全集第四卷八〇頁)。事實この像は前面からだけでなく、あらゆる観<sup>アジゼン</sup>面に互り常に新たな内部的秘密をさらけ出すもののようにである。前面から見ると、上述した如く、マリアはその傳統的な淑女の面影を留めず、両肩を峻々しく怒らし、上體は重く前屈みとなり、頭部も愁えに充ちて傾げられている。著座する兩脚は並行することなく、右脚の上に左脚を組み合わせ、しかもその足の先は宙に浮いて——尤も未完成の製作のために大理石の支えが附著したままになつている——、聖堂内の儀禮などに全く無關心のようである。童子キリストは母の左膝の上に馬乗りとなり、裸體の全體を前方に向けてはいるが、ぐつと體を振らし、顔を埋めて兩腕で母の乳房に取り纏つてゐる。(この像でマリアの左手は童子を支えているが、右手はずつと後方に引込められ、その所作が不明確である。この點についてブルクハルトは大理石材の不足か、それとも作者の失策によるものと見做している。この種の聖母像とすれば右手には聖書を携えしめるのが通例であろう。)ところがこの像を向つてやや左側から仰くと、膝の上の童子を越えて祈拜する人達を懇ろに見下ろす氣高い横顔の聖母に接することであろう(圖版一参照)。童子の無作法に振れた體は消え失せて、何かを私語するように慣々しく母親の方を向いてゐると思れわる。更に右側へ廻つて眺めると、マリアは繪畫的に生彩ある四分の三の觀面をとつて、愛情に溢れる母親となり、子供のこと専心するかの如く、その肩を抱えながらそつと自分の胸に押しつけてゐる。

このような觀面に豊富な、構圖的にも多様を極めた自由彫刻としてのミケルアンデエロの圓熟作が成立するまでにどんな發展過程をとつたかはわれわれの最も興味を惹くところでなければならぬ。幸にこの聖母像についてはその準備工作となるべき若干の素描が残さ

れているから、それらに基づいて「直接的要因」の數々を知ることができる。先ずこの作者の一門弟のコッピイーによる聖母像の壁面全體の設計圖がウフィツィ畫廊の有に歸している。中央の壁龕のうちでマリアは正面向きに玉座について聖書を開き、その膝に寄つて立つ童子を優しく誘きよせるような恰好をしている。尤もこの圖は遂行されるに價するほどの魅力をもたないものであろう。次いでウィーンのアルベルティーナには一つのベンの素描が藏せられるが、ここではマリアは左腕をつく支柱に斜に寄りかかつて下方を向き、童子は母の左膝の上に正面向きで馬乗りになりながら、上體は瞬間的に振り返つて、右手で母の乳房を求めてゐる。この構圖は殆どわれわれの聖母彫刻に近いものであるが、キリストの顔はまだ横向きであり、母の眼は慣々しく子供の上に注がれて、いかにも日常生活からの風俗描寫に終つてゐるようである。更に實際に乳を飲ませているところを表わした素描に至つては、ルーヴル、カーサ・ブオナロツティ、ウフィツィ、大英博物館などにそれぞれ見出されて、斷片的要因に過ぎないとはいへ、一層親しく『メデイチのマドンナ』の成立を示唆することであらう。「授乳の聖母」のモチーフは既に最初の作品『階段のマドンナ』の場合に認められたが、しかもそれがミケルアンジェロの聖母表現の一つの本質的性格である點については、このように最後の作品においても避け難い契機をなしていることによつていよいよ確められるであらう。蓋しこのマドンナはメデイチ家墳墓の中央祭壇を飾つて最も莊重な禮拜像となるべき筈で、かようなモチーフこそは一番にふさわしからぬものと思われるに拘らず、敢てそれが試みられたについては作者の意圖に極めて根強いものがあつたと推定されるからである。これに反シラッファエロなどは莫大なマドンナ畫を作つてゐるが、授乳のそれは一つもなく、またそうした作因は彼に特有な聖母の淑かさを傷けるものであつたらう。

個々の直接的要因はとにかくとして、この聖母像における構造の複雑さや獨異性の發達をもつと一般的に明かならしめるには、三十年を溯る青年作『ブルージュのマドンナ』と比較するに越したことはない。兩者は共に大理石丸彫で、祭壇像としての聖母子を取扱つてゐるが、しかし前者の體軀が容量として嚴格に凝集されていながら、深奥的形成に富み、各々の空間層において生動性をもつて反して、後者はそれと並べると全く平板なものに見え、丸彫というよりも浮彫のような効果があることであらう。このことは製作年代をそれぞれに大體等しうするミケルアンジェロの他の諸作、例えば晩年の『アポロン』（フィレンツェ、國民美術館藏）と初期のあの有名な

『ダヴィト』(フィレンツェ、アカデミー藏)とを比較しても十分に看取されるところである。それ故に取材の内容の如何を問わず、人體の表現における純粹な「造形」の問題としてわれわれの考察を進めねばならない。しかも一般にメディチ家墳墓の構想が作者の念頭に去來し始めた時代においては、夙にリーグルなどが提唱する如く、「高期ルネサンスの均衡的傾向」は既に究極的に克服されたように思われ(A. Riegl 遺稿 Barockkunst in Rom, 2. Aufl. 1923, 三三頁)。ここに様式上の變革が行われ、當來におけるバロックの發端が漸次に明確な姿をとるに至っている。この聖母像についてもかような時代様式の推移における大なる波動の一つとして眺めることが必要であろう。

美術史上におけるルネサンスからバロックへの様式變遷は普遍的現象であつて、そこには幾多の強力な心的、並びに物的諸原因が働き、また藝術のあらゆる領域に互り滲透して行つてゐる。従つてわれわれの場合にあつてはこの現象のほんの一端にのみ觸れることが許され、即ち人體表現の理想における様式の變遷過程を辿るに過ぎないが、このことは特に西洋美術——東洋のそれとは區別された——の造形問題の根幹をなすという意味で最も重要視されるべきであらう。

ヴェルフリンはその『ルネサンスとバロック』においてこの問題を扱い、人體のバロック的理想について次のように述べてゐる。「ルネサンスのすらりとして柔軟な姿態に代り、巨大で動きののろい、筋肉は脹れ上がり、衣裳は奔騰するところの、ずんぐりした體軀が、ヘラクレス的なものが現われる。樂しげな爽快さと弾力性は消え失せた。總てはより重壓的となり、一層の重みをもつて地面にのしかかる。」「ルネサンスは肉體を隔々まで感得して、びつたり合つた衣服のうちに身體の輪廓をいつも顯わならしめたに反して、バロックは透徹しない塊量のうちに沈溺する。内部の構造や分節よりも、素材の方が一段と感ぜられる。肉體は密度が一層少く、ぶよぶよとして、不安定であり、ルネサンスの引き締つた筋肉をもつていない。諸々の肢體は解きはぐされず、關節において自由闊達でなく、阻止され拘束されているようだ。姿態はあくまで無感覺的に凝り固まつている。」「しかしこういうことはバロックの一面に過ぎない。その嵩張つた性質には、激越で威力的なものに高められた運動がいつも附け加わつてゐる。この藝術は一般に専ら動的なものの表現に固執する。かような運動のうちには加増する躁急さと行動の迅速化が觀察される。」「バロックの理想とするところはもはや満足した存在でなく、

一種の興奮の状態である。到るところで熱情的な行爲が要求される。」「總ての氣儘な運動も一層骨の折れる、一層重苦しいものとなり、異常な力の浪費を必要とする。その際に個々の肢體は獨立的に自由に働くことなく、爾餘の身體の一部は共に運動のうちへ引き入れて行く……大なる力の浪費はしかし必ずしも一層力強い肉體性を指すものでない。その反對だ。放恣な運動器官の行動は缺陷ある行動であり、精神の刺戟による肉體の支配は非常に不完全な支配である。二つの契機、即ち肉體と意志とは謂わば離叛せしめられている。これらの人間はその體軀を制御し切れないかの如く、もはや全くその意志では貫徹し切れないかの如く思われる。そこには均等的な生氣づけと形成遂行が缺けている。個々の部分の激しい運動にも拘らず、解體と蕩盡と没形式的歸依との状態が益々バロック藝術の唯一の理想となつている」(第四版八〇頁以下)。

以上の叙述は甚だ一般的で且つ抽象的に過ぎ、一方ではラッファエッロやティツィアーノや初期のミケルアンジェエロなど、他方ではコッレッヂョやアゴステイーノ・カッラッチなど、ルネサンスとバロックとの代表的作家の例證について照らし合わせてみる必要があるが、この兩者の間における人體理想の様式的變遷を或る程度に表示するものと私は考へている。しかもかような新藝術の端著をなすものは比較的晩年のミケルアンジェエロであり、彼が「バロックの父」と稱せられる所以はこの點に存する。けれども、彼がそう稱せられるのは、「その建築のうちに許した『放縱性』のためでなく——放縱は決して一つの様式原理たり得ない——、人體を取扱う彼の威力的な仕方のため、即ち没形式のうちにのみその表出を見出すことができた、氣味の悪い嚴肅さのためである。同時代の人達はこれを『怪異的』と呼んだのである」(前掲書八二頁)。ミケルアンジェエロの人體のこのバロック的形成は上述のように、メデイチ家墳墓の諸彫刻に始まり、『デュリアーノ』や『ロレンツォ』の坐像、殊に『夜』と『晝』、『薄暮』と『曙光』の四軀の臥像ではその特性が益々顯著に發揮されているのを見る。『メデイチのマドンナ』もこの様式的關連において考察されることを要し、かくして始めて、あの憂鬱に閉ざされ勝ちな、しかも底に情熱を貯えた一種の超人的風貌と體軀とを十分に理解することができるであらう。

嘗て故兒島喜久雄さんとお話した折、「ミケルアンジェエロに美人はいないよ、」と言われたことがここで想い出される。それは特にレ



オナルドと比べてのことであつたらうが、いままでに見て来た幾多のわれわれの聖母についても後者の「洞窟のマドンナ」や「聖アンナと共なるマリア」のような優艶、高雅の域に達するものは一つも見出すことができない。その上、彼の聖母は後者におけるような一定の美貌の理想型を作り出すことなく、各々の作品が多様性に富み、まぢまぢな面相をとつてゐる——尤も肖像的な個性化という意味ではないが。このことはひとり聖母に限らず、業績の總體に及んで思議さるべきで、一般にこの作者の女性描寫に關する問題となり、またそれがためには彼の狷介、不羈といわれる獨異な人間性についてもつと克明な探究を重ねる必要があらう。殊に異性に對する態度には病的なものさえあつたらしく、彼が生涯のうちに敬意をもつて接近した唯一の女性がヴィットリア・コロナという神秘に包まれた侯爵末亡人であつたことによつても想察されよう。

ミケルアンジェロの藝術における女性表現は全く異常なもので、この點は既にヴァインケルマンの指摘するところである。「彼の描いた婦人は特有な女らしさから遠ざかつて、性格というものを持ち合わせていない。淑かさがすつかり剥ぎ取られてゐる。優美は彼の夢のうちに見られなかつたのである」(ユステイ前掲書四二〇頁の引用文による)。これは十八世紀の古典主義的評價であるが、十九世紀のミケルアンジェロ學者の場合にもサイモンズの如きはこの問題を委しく取扱つてゐる。「彼の藝術の缺陷は或る種の本質的な不感症、即ち特に女性的なものに對する感覺的な、若しくは空想的な感受性の缺如に基づいてゐる。彼の彫刻、乃至は繪畫に描かれた一人の女性たりとも若者の魅力や處女の優しさを持つていない。」「ミケルアンジェロは女性を愛し、敬い、或いは心を傾けることがなかつた。だから彼は女性的形式のうちで最も良い、最も美しいものを彫刻的に取扱うことができなかった。彼の女性の彫刻的理想は男性的というものである。彼は筋肉や骨格や肉體の巨人的組織を作り、それは卓れた解剖學によつて研究されたものである」(J.A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, 2. ed. 1893, 第一卷二六七頁)。これは彼の女性描寫の一般について述べられたことで、可なりの程度に妥當するものと考えられる。彼の聖母表現に關しても前來折に觸れて言われたように、その面貌が女豫言者とか、女丈夫とか、或いは「アマゾーンの」とかいう、およそ女性的艶美や優雅とは縁遠い形容をもつて特徴づけられ得るのはこれがためである。

しかし翻つて思うに、ミケルアンジェロの藝術の最も本質的な魅惑力がまたここから迸り出ていることはまた拒否し得ないであらう。

この點については彼の女性表現における謂わば「兩性合體神」的な怪奇美の創造ということもその一つの理由たるに違いないが、更にそれ以上にもつと根本的なものが潜んでいるのではないかと私は考える。一般にこの藝術家の場合では面相はそれだけで獨立的表現を持つことなく、體軀との連繫において始めてその意義を生ずるのであつて、即ち容貌は全體としての人體美の一つの部分の顯われにほかならないといえよう。或いはこれをもつと嚴密に言えば、彼にとつては「面貌」(Gesichtszüge)というものはなく、本來はただ「體貌」(Körperzüge)——こういうドイツ語があるかどうかは知らないが)とでも稱すべきものが存するに過ぎないのである。このことはモデルによる彼の數多い人體素描を見ても明かで、顔はいつも極めて大ざつばに片附けられているが、これに反して胴體や四肢は實に丹念に非常な熱意をもつて仕上げられている。男性にしろ、女性にしろ、眼鼻などの容色によつて彼は決して惹きつけられることがなかつたのであろう。このことがまた、ヴァザリーも述べるように、ミケルアンジェロが肖像畫を描くのを好まなかつたという事實に關連している。單なる性格描寫とか、顔面美とくに踴躍することは彼の根深い人體把握の到底許さなかつたことであらう。それほど彼の求めた人間の姿態の美しさは普遍的にして本源的であり、そこでは異教的、乃至はキリスト教的という差別をも超越しているといえよう。

ところで彼の聖母についてもかような觀點から改めて照明をあてる必要がある。勿論この場合には裸體でなく、著衣であることを主要條件とするが、しかも根本において「面貌」の表現ではなく、「體貌」のそれが常に意圖されているといふことができる。かくしてのみ彼の藝術の眞髓が闡明することであらう。實際、上述の諸作を見るに、その總てが必須條件的に體軀の全體を取扱つたものばかりで、あの圓形の粹づけのうちに窮屈そうにしながらも『バルトロムメオ・ピッティのマドンナ』の如きは全身を顯わに示して、「體貌」にのみ特有な形式語を雄辯に物語つている。しかしかういふ圓形の粹づけを持つた聖母表現は他の作者の場合では殆ど總てが半身像であるといつてよい。ポッティチェリの『讚美歌を綴るマドンナ』(フィレンツェ、ウフィツィ藏)やラッファエッロの『マドンナ・デッラ・セディア』(フィレンツェ、ピッティ藏)などがその顯著な例證である。かういふ半身像であればこそ、これらの作者は専ら「面貌」のうちにあらゆる情感を傾け、彼等にふさわしい獨特の繊細な顔面美を生み出したのであろう。

\*

ミケルアンジェロがメデイチ家墳墓禮拜堂の仕事を終えた後(一五三四年)、その故郷を永久に去つたとき、彼はやがて六十歳であつた。晩年の三十年はローマで働くように運命づけられていた。その間には繪畫、殊に建築における諸々の主要課題に携わつたが、彫刻の領域では精々數箇の作品を遺しているに過ぎない。そのうちで聖母の『哀悼』を三作まで數え、しかもそれらは幻影のように臚げな瘦軀の未完成作ばかりである。彼がこれらの群像に著手したのは八十歳に近い老齡のことであるが、それ以前から既に彼の創作生活には大きな罅が入つていたことは被えないようである。即ちバオリナ禮拜堂の二つの壁畫『ポウロの改宗』と『ポウロの磔刑』を完成した(一五四九年)後には彼はもはや何等の大作をも試みるこゝがなかつた。このことについては彼自身が感銘深い十四行詩をツザア<sup>ソネット</sup>に書き送つてゐる(前掲書二八四頁)。その終りの二節に

Gli amorosi pensier già vani, e lieti

Che fen' or, s' a due morti mi avvicino?

D' una so certo, e l' altra mi minaccia.

Nè pingir, nè scolpir fia piu, che quieti

L'anima volta a quello Amor divino,

Ch' aperse a prender noi in Croce le braccia.

(大意、「空しくて愉しかつた創作の歡びは終り、いまや二重の死が私に迫つてゐる。一つの死は確かに、他の死は間近かに見られる。もはや畫技も彫刻もわたしの魂を鎮めることができな。それは、われわれを抱き上げようと、十字架から兩腕を擴げ給う神の愛に向つてゐる。)」

詩句のうち「二重の死」を靈肉のそれと解釋する者が多いが、私はドウボルシャックに従つて「創作の死」と「現實の死」との二つの意味に採る方が妥當と考へてゐる(M. Dvorak, Geschichte der italienischen Kunst, 1928. 第二卷一三六頁参照)。従來は地上的な

生命力の讚美に献げられた彼の藝術の總てが邪道のように思われ、餘生を神の事柄に奉仕するために、そういう邪道から逃れようとする氣持がこの詩句のうちに窺われていることであろう。事實、彼の最晩年に試みた作品の數々がこれを證明する。というのは必ずしも一切の藝術活動を放棄したのではなく、いままでも見られなかつた題材の領域が拓かれていくからである。この時代には珍らしくも受難圖が多く、十字架の「磔刑」や「降下」にはいまでも各種の下繪や素描が残されている。ヴィットリア・コロナナのために、十字架から降ろされたキリストを二人の天使が兩脇から支え、その背後でマリアが兩腕を上方に擴げて泣き悲しんでいる圖を彼が作つたことはコンデイヴィも傳えるところである(前掲書一四五頁)。「哀悼」の諸作もこの種に屬するものであるが、「磔刑」などが圖繪で表わされたに反して、これらが大理石に刻まれたことは性質上當然といえよう。しかし何分『メデイチのマドンナ』が製作されてからさへ二十年の歲月を経過している。また更に溯る青年時代の『サン・ピエトロの哀悼』の作因がここで繰返えされていながら、その極端な完成作に比して、これらは石塊から刻み出したままの「粗彫り」の未完成作である。この作者の激しい精神的經緯の跡は勿論のこと、様式的にも餘程の飛躍があつたことは言うまでもないであろう。ただかような題材は上述のように、聖母美術としては主要なものと考えられないから、ここでは簡単に觸れるに過ぎない。

先ずその一つ『フィレンツェ本寺の哀悼』は一五五三年にはなお製作中で、コンデイヴィはその有様を親しく目撃し、ミケルアンヂエロが「自分の満足のために」作れるものと見做し、「彼は創造的理想に充ちて日に日に何もかを明るみに持ち出して來るに違いない」と感慨を述べている(前掲書二二四頁)。しかしこの作品のうちに彼は何等の新しい解決をも見出さなかつた。それ故に彼は槌を取り、短氣な一瞬のうちにこれを打ち碎いてしまった。彼の弟子の一人ティベリオ・カルカーニが後になりそれらの斷片を繼ぎ合わせたのが現在のものである。全體の印象は石塊のままの感じで、石塊から作者は諸々の形象を性急に取り出した。このことは文字通りにとられねばならない。なぜなら、ミケルアンヂエロはこの勞作のために怒卒なスケッチを作つたであろうが、そういうものはそつちのけにして、これらの人物を直接に巨大な石塊から刻み出したのである……(ドゥボルシャック前掲書一三八頁)。中央にはキリストの屍體が力もなくしなだれかかり、「哀悼」というよりは「十字架降下」にふさわしく、その兩脇で「悲しみの聖母」とマгдаラ・マリアとが

それを支え、またニコデムスの父性的な姿が上方から天蓋のようにこの群像を庇っている。ニコデムスの容貌のうちには、著しく類型化されているとはいえ、あの詩句における十字架から差し出された愛の腕に取り縋ろうとする晩年のミケルアンデエロの自畫像が見出されるように思われるが、この作品はヴァザリも述べるように、ローマのサンタ・マリア・マッジョーレ寺に設けられる筈であつた彼自身の墳墓のために企圖されたものだから尤もなことであろう。

これらの人物の形式的表現は獨特な線條のリズムを示し、殊にキリストの脇の方へ沈められた頭、垂れ下がった腕、折り曲げられた兩脚のように、あらゆる方向に錯綜する四肢や胴體は一緒になつて曲線的圖案を作っている觀がある。かような構成はこの作者の晩年の一つの特性とする「抽象」への熾烈な意慾を仄すもので、總てはいまや諸々の現象の上に超越し、ただ偉大にして單純な内面的心意の表出に驅られた結果であると言えよう。しかし、彼に固有なものを失わないにしても、或る意味では同時代の一層若い世代の藝術家達に協調するところがあつたと考へるのは私だけでないであらう。というのはこの群像にはポントルモなどの謂わゆる「マニエリスム」的標風を想わしめるものがあるのを否定できないからである。

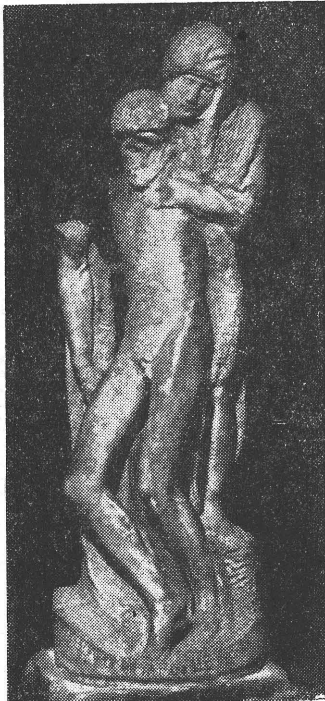
\*

『パレストリーナからの哀悼』はもとローマ東南方のサビーナ山中の寂寞境にあるパレストリーナのバルベリーニ宮に附屬した一禮拜堂にあつたもので、現在はフィレンツェ市の有に歸している。この群像はローマ時代の蛇腹建築材から製作され、後側の右角にアカンサス裝飾文様などが残っているのはそれがためである。頽齡のミケルアンデエロがどういふ動機でこの山中に鑿を振つたかについてはヴァザリもコンデイヴィも誌すことなく、總てが謎のうちにある。

構圖はその全面に大きくキリストの正面向きの屍體が立ちほだかつている。彼の幅廣い胸、右肩にがくんと折れた頭、地面に崩れかかる兩脚はやつと背後から聖母によつて抱き止められ、左側からはマグダラ・マリアの支えを受けている。これらの三人物は緊密に組合わされた、どこにも孔を穿たない統一のうちに凝集されていて、こゝういふ點で前のフィレンツェ本寺の群像より更に一步を進めるところがある。屍體の關節が弛緩した様子の描出なども到底比較にならない。ミケルアンデエロの原作たることを證據立てるに最も十分な

理由は聖母の右の手であつて（マッコウスキイ前掲書二六六頁参照）、それはキリストの右の腋下を抱き、人差指だけを上方に伸ばしているが、『サン・ピエトロの哀悼』の場合と殆ど同様の作因でありながら、非常に威力的な表情を持つている。尤も聖母はそのほかに頭部を覗かせているだけで、全體の姿態はすつかり石塊のうちに埋れている。けれどもその荒削りの容貌は既に總ての表出的要因を包蔵しているということが出来る。この群像で作者は比例など益々念頭に置いていない。キリストの頑丈な太い右腕と弱々しい細い兩脚とは不均合の甚だしい場合である。しかしそういう「錯亂的な偉大さ」、「崇高な放縱」（マッコウスキイ）ともいうべきものがこの種の謂わば「老年様式」の作品にあつては極く自然のことのように考えられる。しかも特にミケルアンデロにとつてはその本源に歸つたような感銘を興えるのである。

われわれの巨匠が臨終の床にあつてなお鑿の手を離さなかつたと言われる彼の最後の勞作『ロンダニーニの哀悼』はおそらく一般に「表出藝術」として究極的所産たるに價するであろう。直立した聖母とその前に支えられたキリストの屍體とのただ二人物のみを表わす等身大を遙かに越えた群像である。それらの人物は異様に細長く引き伸ばされ、その肢體はずんべらぼうで殆ど分節がなく、比例も全然無視されているが、そういう構成には未完成の状態に打ち棄てられたことがいかにも似つかわしい。現代美術では、デフォルマシヨンの一種として「短縮」、乃至は「延長」の歪曲手段が講ぜられているが、ここで既にその驚くべき先例を見出すことであろう。尤もかような表出的契機としてなら、ミケルアンデロはむしろゴシック彫刻に繋がりを持つと考へるのが至當である。というのはこの高さへと向う慾動は、石塊からそのうちに内在する重壓力を取り除こうとする中世



ロンダニーニの哀悼

的な非物<sup>モノトウザンゲン</sup>質<sup>シツ</sup>化<sup>カ</sup>を意味するからである。

この群像は「悲しみの聖母」の哀悼というには餘りにも描寫性を缺いている。或いは若しそういうものがあるとすれば、二人物に共通的な「寂滅」とでも稱すべき、一つの大理石塊に母と子が融け合つた風姿を表わすに過ぎないであろう。しかもこの大理石塊に對しては老藝術家のイメージが幾度か破壊されつつも、幾度か凝結されたことであろうか。その痕方をまざまざと作品について追うことができる。その右側全體には大きな變改が加えられ、キリストの元の逞しい右手と二の腕が中ぶらりんに取り離されている。またマリアの顔の左の上方には頭巾の髪のように微かなもう一つの彼女の額、鼻、兩眼の跡を留めているが、これは以前の草案、即ち「オクスフォードの素描」によることが確められる。かようにして彼の最後の日に心に泛び出た幻影がいつまでもここに結實したのであろう——永遠に未完成に。

\*

前來、私は「ミケルアンデエロの聖母」について個々の作品を辿つて來たが、この種の宗教藝術の一つの顯われには中世以降のキリスト教的思潮がいかに底深く流れているかを見逃すわけに行かないであろう。ヴァザリーが言う如く、ミケルアンデエロは「最も善きキリスト教徒のように」聖書を愛讀し、青春の日にサヴォナローラの説教を親しく聴いたがため、その著作に對し深い尊崇の念を懷いたが、後年になり女友ヴィットリア・ゴロンナとの交遊は彼を益々宗教上の思索や詩作にまで高めた。更に特筆すべきは彼がイグナティウス・ロヨラの反宗教改革運動に共鳴し、その創立にかかる耶蘇會の最初の寺院キエーザ・デル・デズーの設計は實に彼により無償で引受けられようとしたことである(ドゥヴォルシャック前掲書九五頁)。しかしこの問題は特に聖母表現に限らず、彼の藝術活動の殆ど總ての分野に互つて考察するべきであろうから、ここではただルネサンス美術の精華が古代文化の復興によるばかりでなく、キリスト教信仰の大なる裏づけを持ち、この兩者の奇しき融合と調和を示すものであることを述べるに留めよう。

因みに宗教藝術といえ、われわれは今春のマチス展でヴァンス禮拜堂のために描かれた彼の諸作によつて驚歎と歡喜を新たにしたいところである。殊に聖子を抱いたマリアの立姿、謂わゆる「道案内の聖母」型の大きな像の、白いマイルの上に漆黒の簡淨で素朴な描線

を持つ壁畫は八十歳の老大家の圓熟味を物語つて、現代美術においても聖母表現を云爲する機會が與えられる。そしておのずから前來述べたミケルアンヂエロの聖母、とりわけ晩年の枯淡、峻嚴を極めた諸作との比較に思い當たることであろう。しかしこういふ主題を取扱ふと、現代美術は一時的思付きか、或いは子供嫌しにも類するものであると斷じて憚らない。マチス個人の宗教的な敬虔の念や精進の跡は認められるにしても、時代的共感にはそういう必然性がなく、やはり人々は『オダリスク』とか、牡蠣を描いたりした『靜物』のうちに彼の藝術の妙絶境を求めることであろう。現代美術にとり聖母表現はもはや一つの閉ざされた世界である、という感がわれわれには益々深い。