

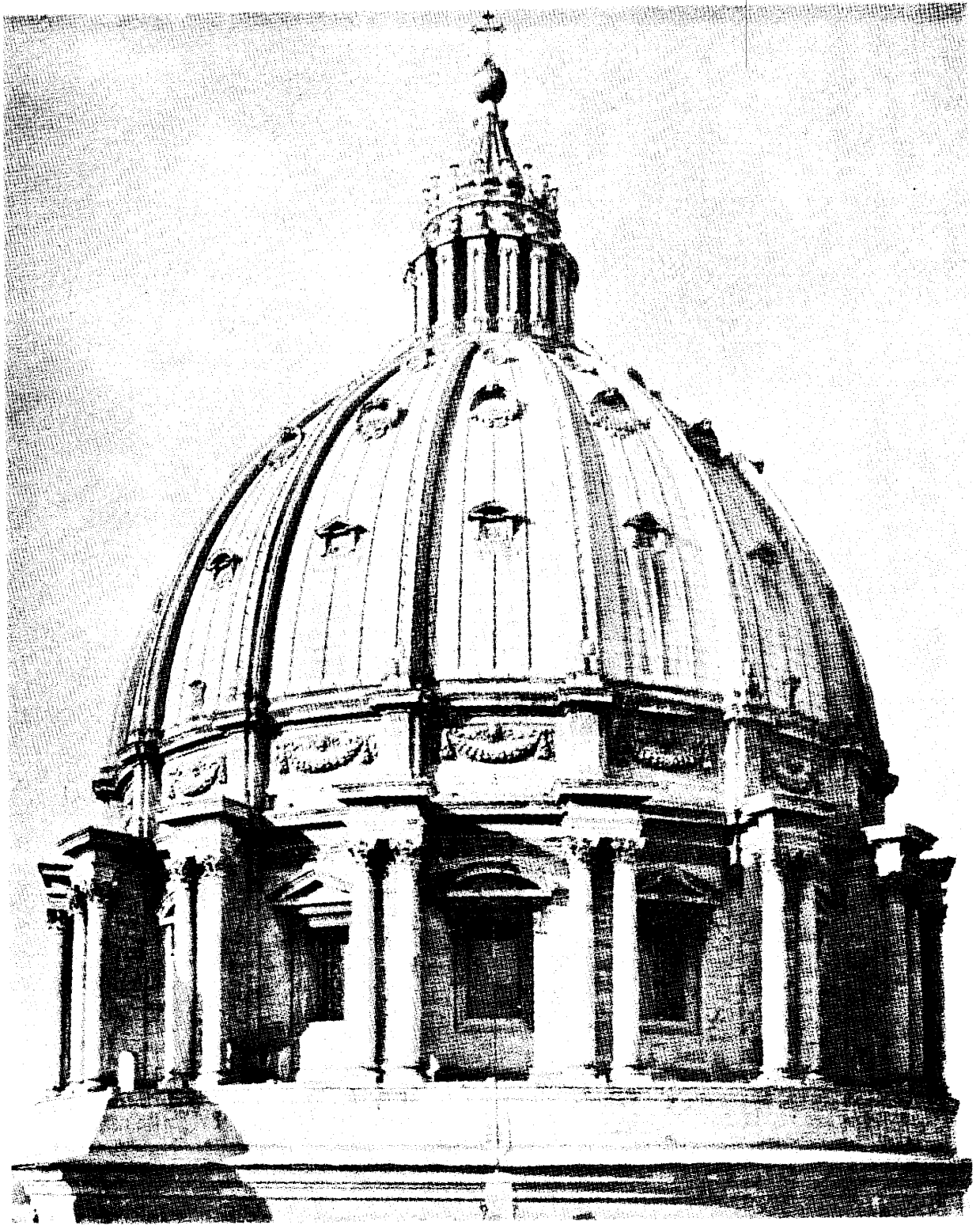
本稿は1957年度、早稲田大学の大学院に於ける美術史学特論の講義用ノートである。美術史学の立場から、Michelangelo を「個性」として扱った講述である。但し、序論の「1」は、「芸術的個性」の構造一般について述べたもので、既に二種の学術誌に発表したところと重複するので除いてある。即ち、金沢美術工芸大学学報第1号にのせた「個性的存在の研究」（原稿80枚）は、哲学的人間の観点から、芸術創造を主体とする個性問題の素描であり、また、美学会誌「美学」37号（1959年）に書いた「芸術的個性と社会的構造」（40枚）は、美術史学方法論の立場から試みた素描である。従って本稿は、これを簡単に要約した序論（1）を除き、序論（2）からのノートそのままである。然し、「個性」としてMichelangelo を扱ったから、序論（1）に概括してのべたことも、随時にふれてある。

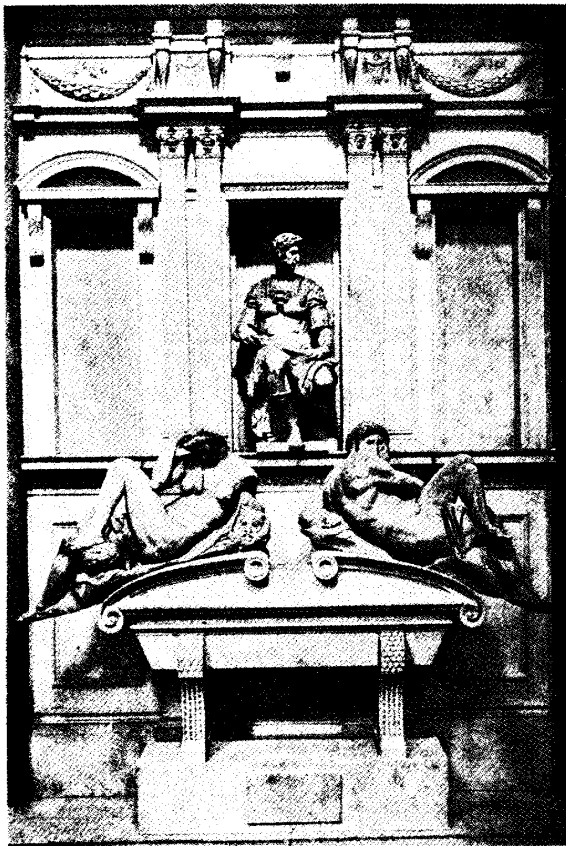
本文目次

序論 1	美術史学的個性研究の方法（略除）	
序論 2	Firenze と Medici と Michelangelo.....	1
序論 3	Michelangelo の生涯	7
本論 1	Michelangelo と聖母	12
本論 2	Cappella Sistina の天井画.....	18
本論 3	Medici 家礼拝堂と壁面墓碑	25
本論 4	巨人的表現（ダビテとモーゼ）	33
本論 5	S. Pietro in Vaticano	39
本論 6	Capitolino 丘の整備計画.....	49
本論 7	最後の審判.....	62
附論	建築の部分意匠と設計者の個性.....	68

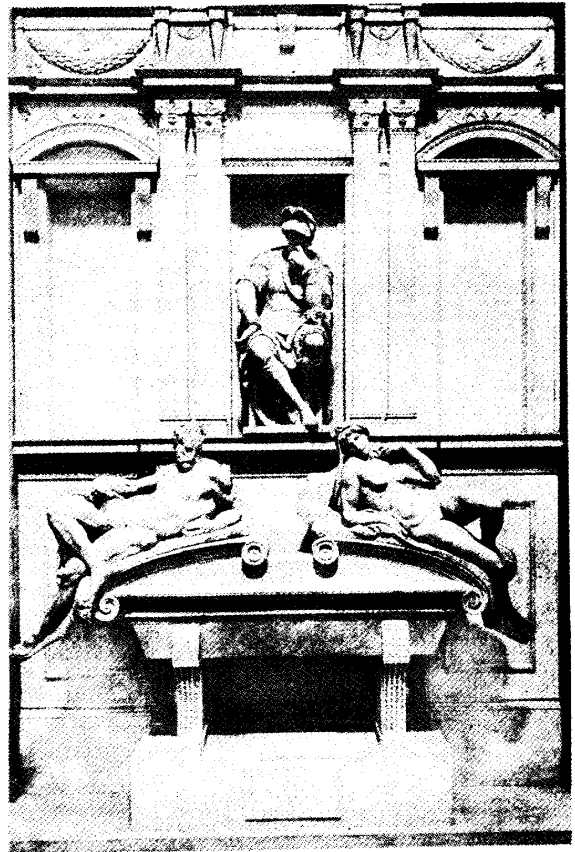
— 圖 版 目 次 —

1	S. Pietro の Cupola
2	}Medici家礼拝堂の壁面墓碑
3		
4	Medici 家礼拝堂内部
5	Cappella Sistina の天井画
6	同上, 天井画の一部
7	Biblioteca Laurenziana 階段室
8	Pietà
9	聖母子浮彫
10	Madonna Doni
11	Pietà Rondanini
12	Monte Capitolino
13	同上, 平面図
14	S. Pietro 広場平面図
15	最後の審判(部分)
16	同上の一部
17	Palazzo Farnese の軒
18	Medici 家礼拝堂平面
19	同上(壁面構成)
20	同上(断面略図)
21	三体像略図(同上内)
22	Roma 市略図
23	S. Pietro 遠望軸線
24	S. Pietro の Cupola 力線
25	S. Pietro 背面
26	S. Pietro 平面 (Michelangelo)
27	S. Pietro 平面 (Bramante)
28	Medici 家系図

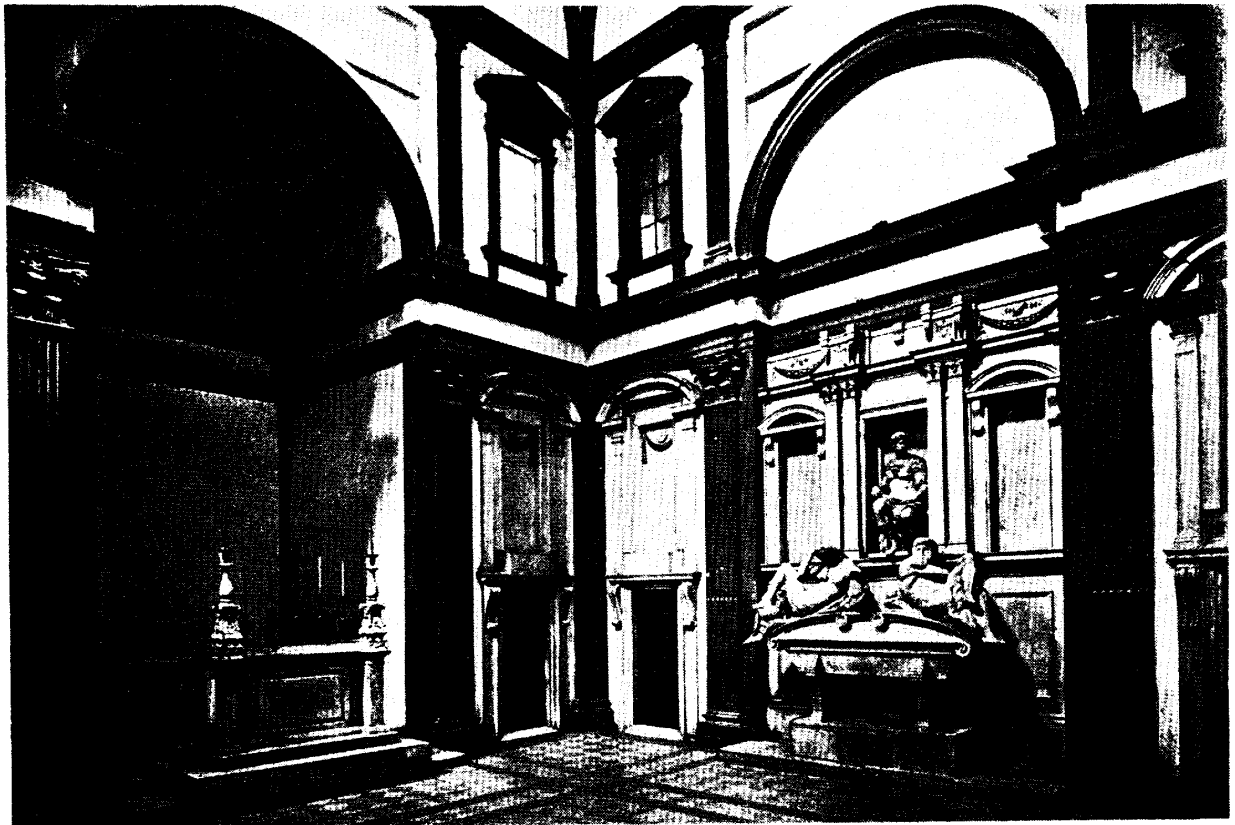




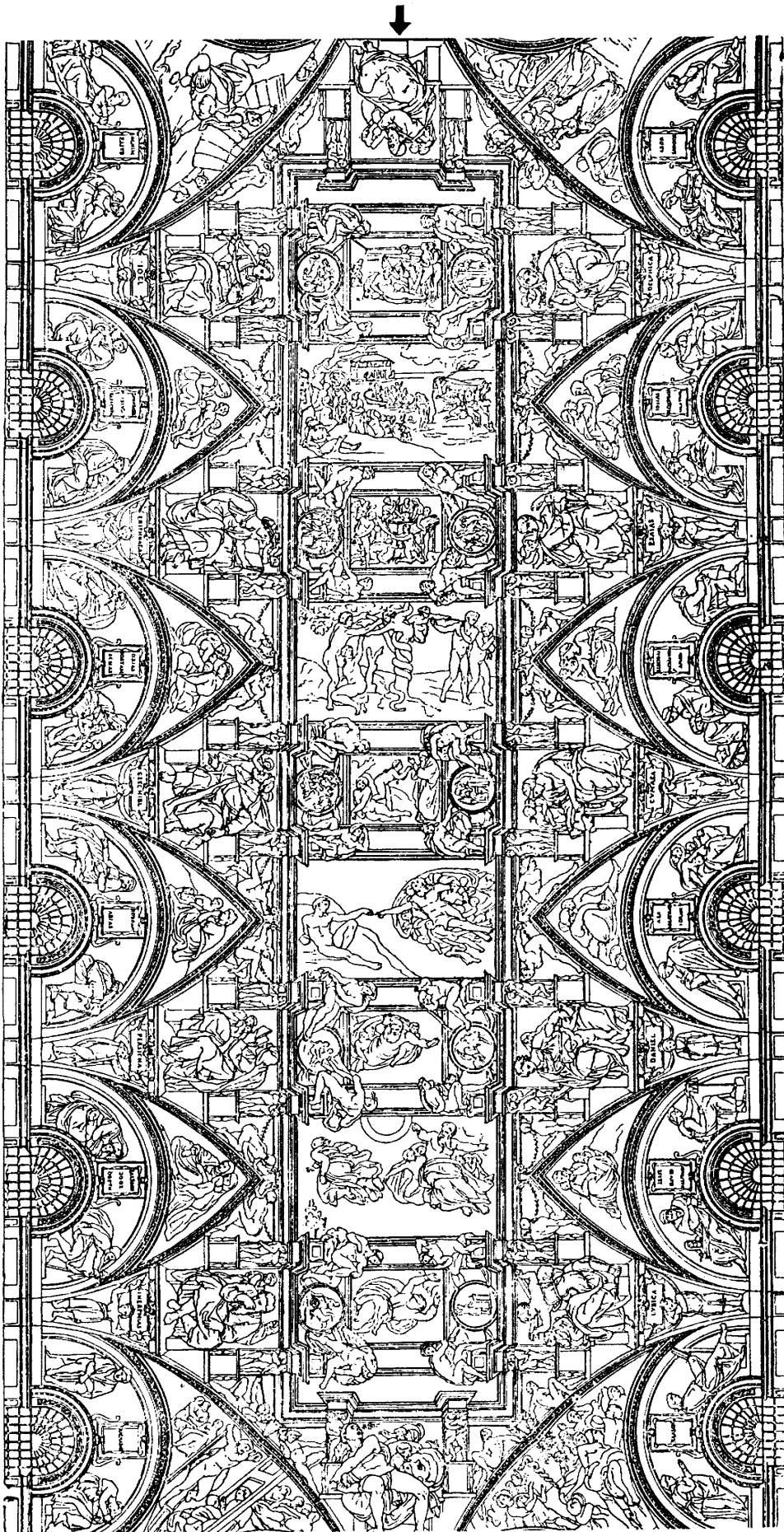
2

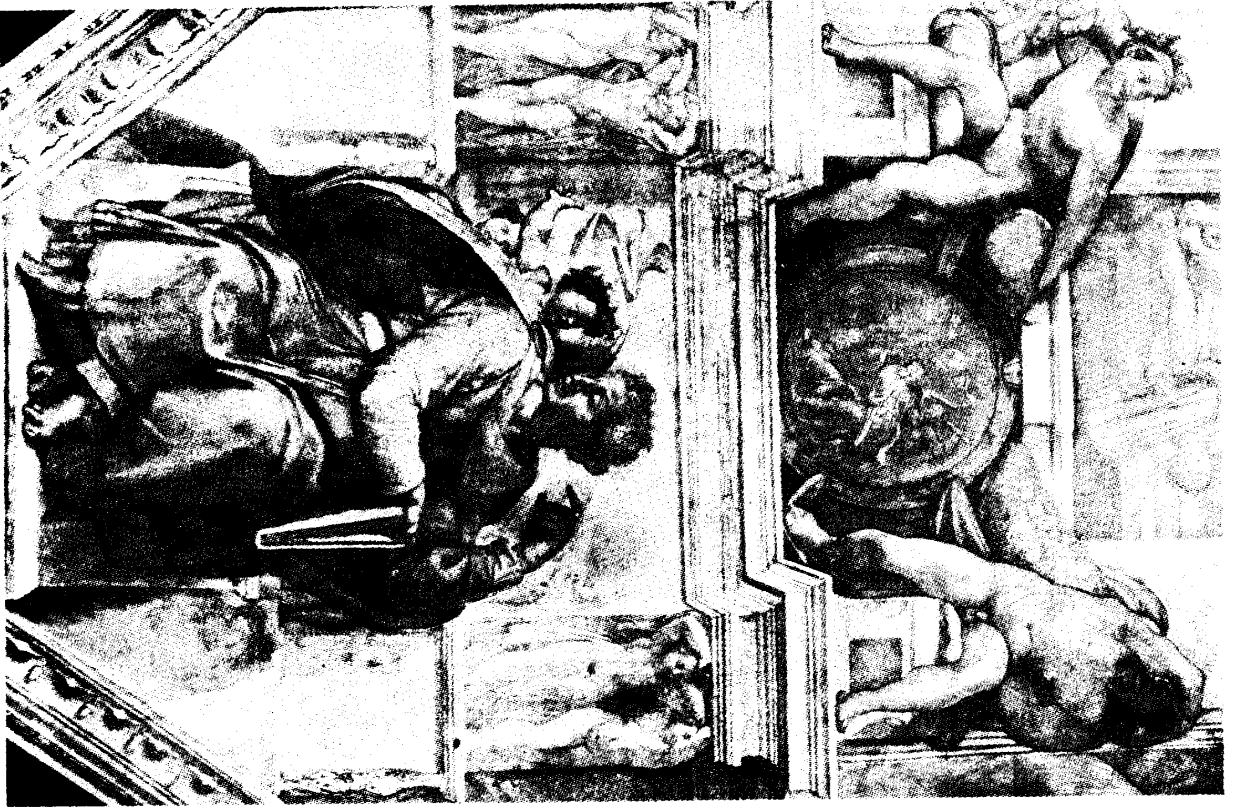


3

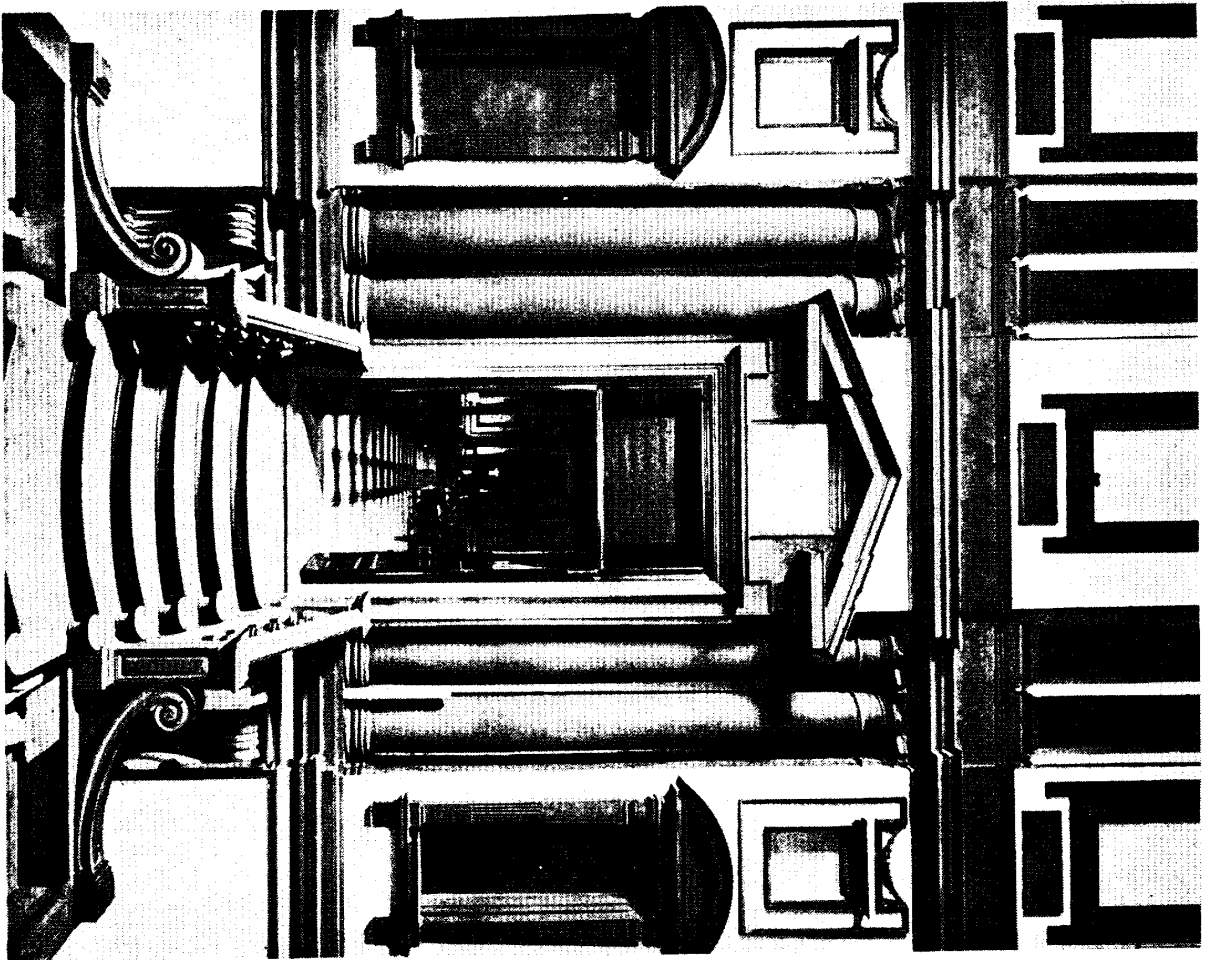


4





6



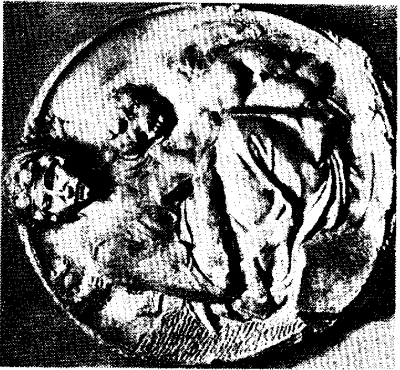
7



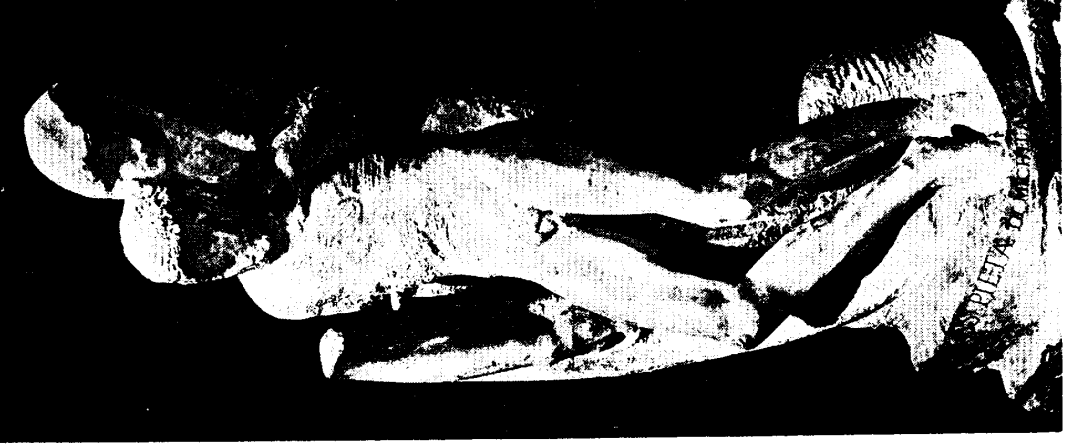
8



10

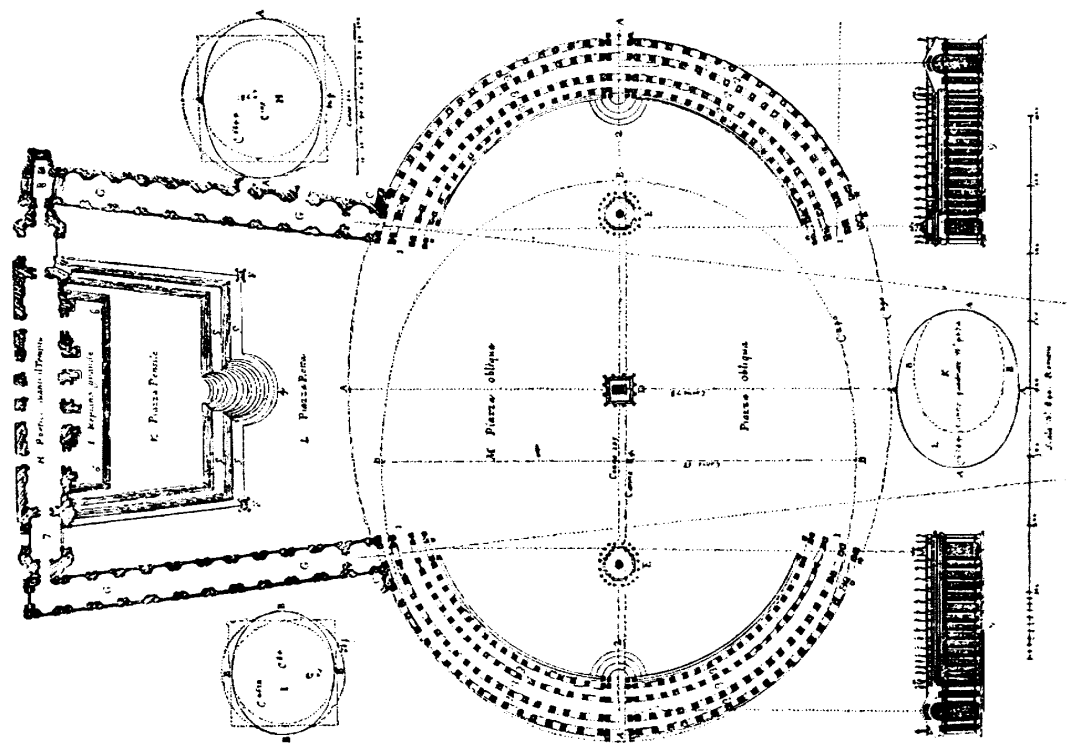
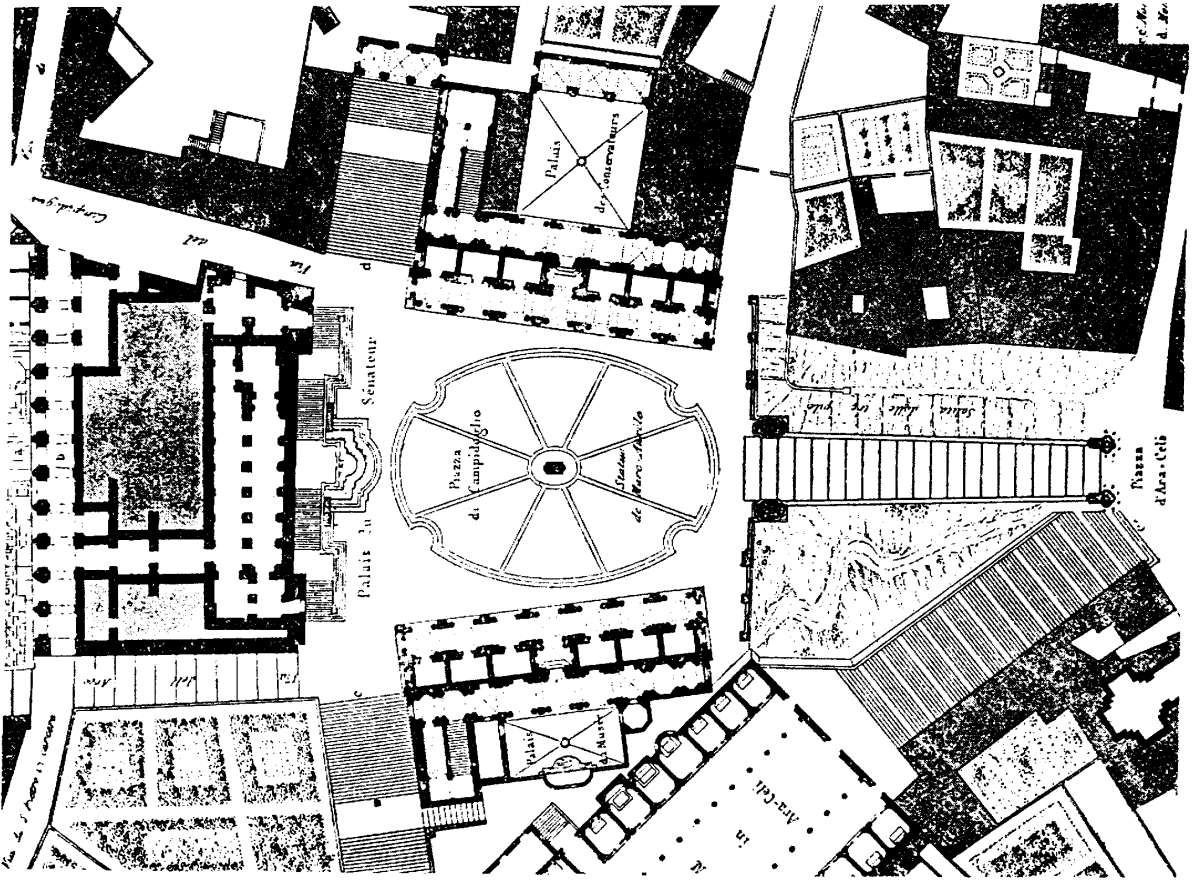


9



11



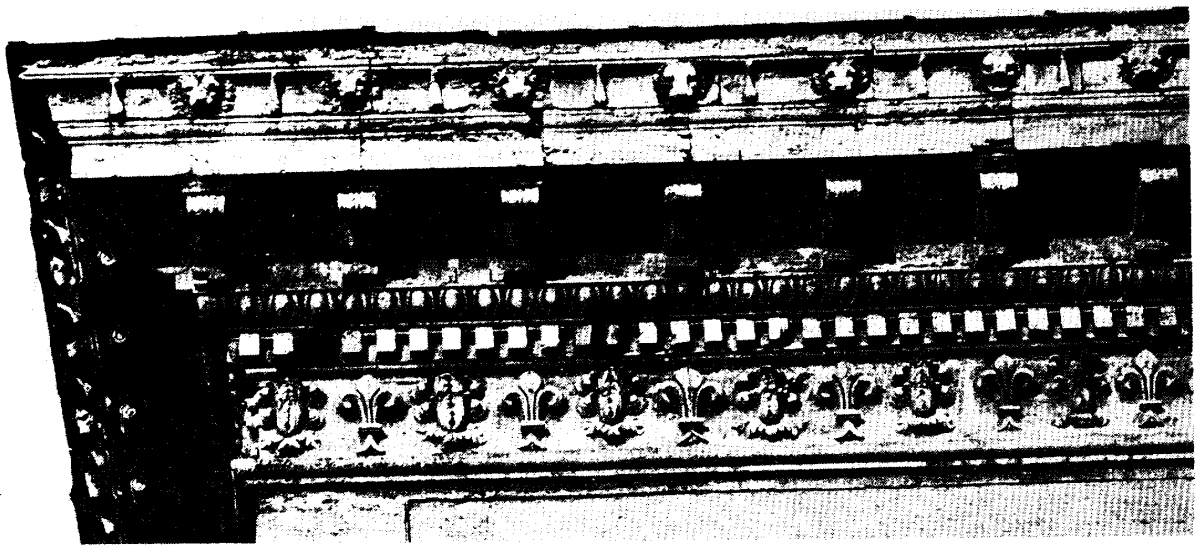




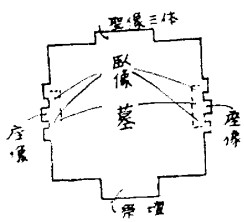
15



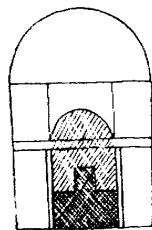
16



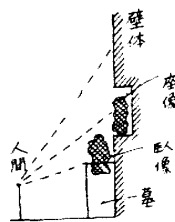
17



18



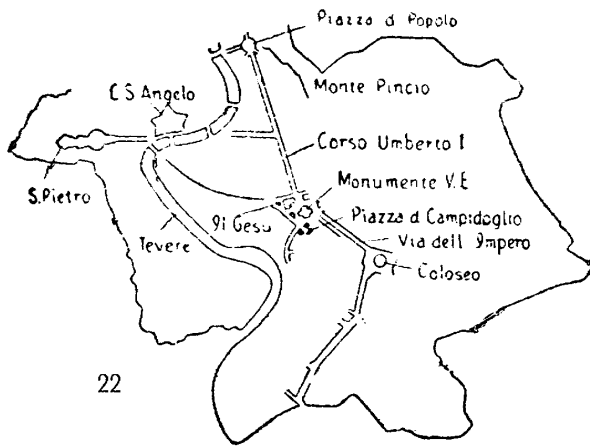
19



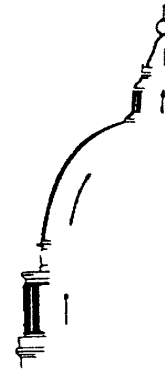
20



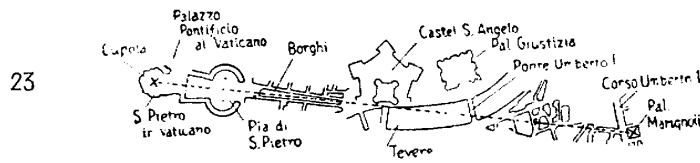
21



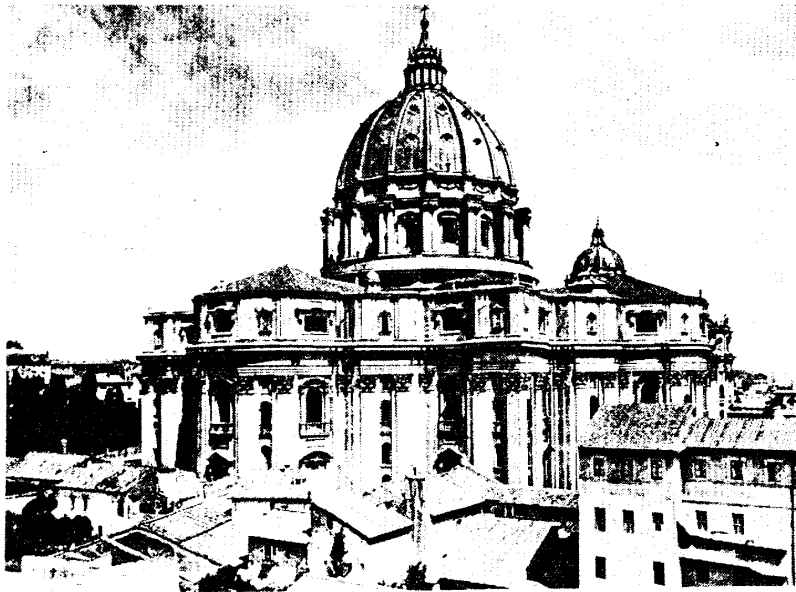
22



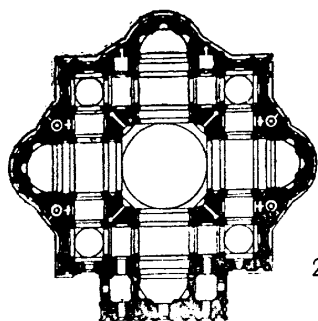
24



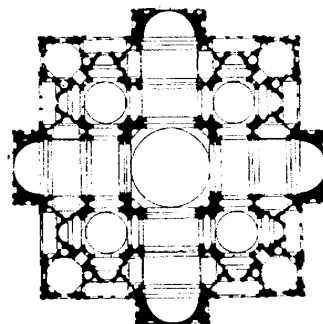
23



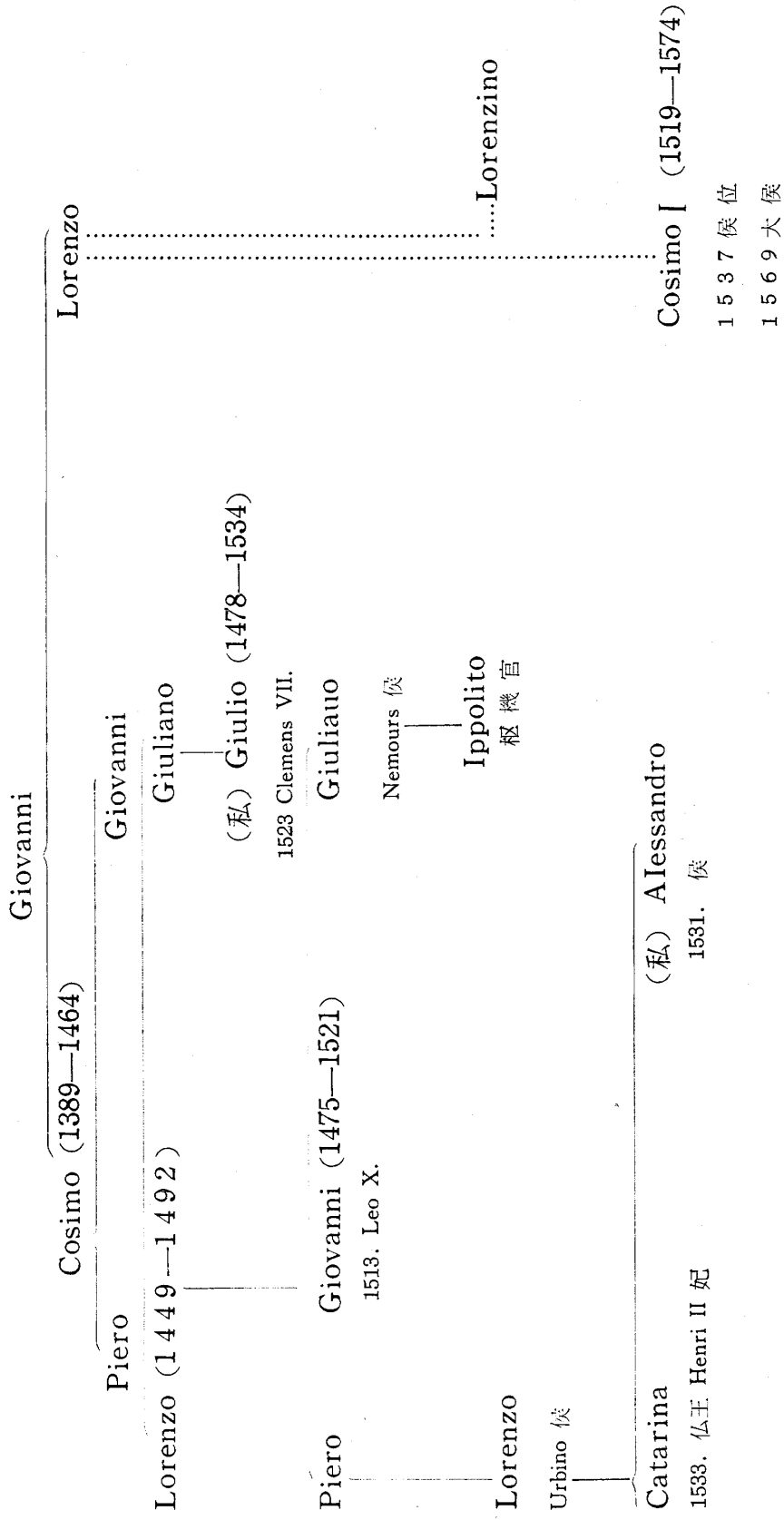
25



26



27



序論 2 Firenze と Medici と Michelangelo

Michelangelo の個性の構造には Firenze 市と Medici 家とが複雑に組みこまれている。従って、Michelangelo の生涯と業績とを考える場合には、簡単ながら一応この両者につき述べておく必要がある。

Firenze は本来、都市として決して条件にめぐまれた土地ではない。Venezia は特に地理的条件にめぐまれていたのであるが、中世期に栄えた都市の中には、例えば Siena の如く、周辺を支配する高地に位し、山岳都市として好条件をもった都市や、Pisa のように、Arno 河口に近く、港湾都市として発達したものがある。この二都市はいずれも Firenze に近い位置にあるが、これに対し Firenze は Arno 河の上流に位し、交通条件にめぐまれていないから、産業を発達させるには特に市民の努力を必要とした。また周辺地域には豪族達が勢力を張っていたから、国家の境域では戦争が断えなかった。従つて Firenze 市は、遠く北欧地方まで経済関係を求め、銀行業を各地にいとむ等の努力を要した。

加うるに、対外・対内の関係が錯雑する宿命にあった。Toscana 辺境伯の娘 Mathilde (1046—1115) は母の時代からドイツ皇帝系に関係があつたが、生涯の経験から Roma 教皇の側にたつた。そして Toscana の広大な領域を Roma 教会に寄進した。このことにより、Firenze 市も皇帝対教皇の争いにまきこまれ、同時に「独立」と「依存」との複雑な関係にまきこまれた。そればかりではない。市の有力者間に相剋が断えず、市民階級や産業組合の中にも勢力争いがあった。従つて、Firenze の歴史は煩雑を極めるが、共和国家の体制を確立しようとしてつくられる行政組織もまた甚だ錯雑していた。実質から言うと、自由民権の共和制を「理想」に求めながら、同時に理想に終つた観がある。

ここに Medici 家が Firenze 市の欲すると否とにかかわらず、次第に市政に重きをなし、終局に於いて世襲の支配権をおさめるに至る必然性がある。即ち、重なる内部の相剋、外部の支配権の追放等により、15世紀のはじめには Medici 家の支配権を確立する機運に到達したのである。市民に親しい態度をとっていた Medici 家の名は既に13世紀から市史に出ていると言うが、政治的に重きをなした最初の人物は Salvestro である。(1378年 Gonfaloniere della Giustizia, 5~6月) その後継者 Veri は不満を抱く市民を利用して Firenze の支配権を獲得する機会にあつたが、彼は職位によらず、自己個人の力で平和を成立させたと言う。然し、ここで問題になるのは、1434年、他家の策動により追放されてからもどつた Cosimo de' Medici 以後である。

Cosimo よりさかのぼつて4代目の Averardo は1314年に Gonfaloniere であり、銀行業による富の力の基礎をおいた。Cosimo の父 Giovanni は15世紀のはじめから Firenze の要職につき、1421年 Gonfaloniere となったが、既に Firenze の最も富める人の一人であつた。対外的に発展していたが、教皇 Johannes XXIII の銀行家として、息 Cosimo を教皇の従者とな

し、Konstanz に旅行させた。Cosimo が25才（1414年）の時である。Giovanni は用心深く機
の至るをまつ賢明な性格であり、正義感と素直な親しさにより、市民に好かれていたから、
公務にも自ずから重きをなしたので、支配権をもっていた側からは危険視された。支配権をも
った側では味方に引き入れようとしたが彼は応じなかったと言う。1429年に彼が歿した時、
Cosimo と Lorenzo と二人の息子に莫大な遺産を残したばかりでなく、Medici 家に対する
市民の信頼をも残した。一私人として世に処しながら家柄の基礎をきずき、名誉心にわざわざ
されず、国の必要とするときにはそれに応じて働いた。この父の経験を体現して、Firenze 市
に重きをなしたのが Cosimo である。

Cosimo (1389—1464) は 1433年、敵対者と Gonfaloniere により市庁舎に捕えられたこと
があるほど勢力をえた。敵対者は殺害したかったが出来ず裁判にかけた。Cosimo は大金を
Gonfaloniere に贈り、10年間 Padova に追放されることに成功した。Medici の資産を国家が
没収すると、外国にまで取引関係が及んでいるので Firenze 政府の没落を来すことになり、
Cosimo の不在中はそれを監理するにとどめた。護衛つきで彼は都門を出た。Padova と Ven-
ezia とで Cosimo は恰も交友関係にある国家の代表者の如く待遇され、重要な地位にある人
人と親しくなった。そしてこの機会を将来のために利用した。国民は Cosimo の帰ることを
のぞみ、市庁の役員も Cosimo に親しい人々に変ったので、1434年（追放後1年）Cosimo は
国家の祝儀をもってむかえられ、敵対者の一味は国外に追われ、或いは逃れた。この日より30
年間、Cosimo は官職も役名もない一個人の資格で、国家の支配権を掌握した。重要な官職に
つくものはといえば、彼が安全と判断した人達である。総てが Cosimo の意向で決定した。追
放された一味の危険に対しては外国の有力者との間に相互保安の関係を結ぶことによつてのぞ
んだ。そして賢明な彼は Firenze にとって極めて有効な方策をとった。即ち、Italia の国家
体制にとって必要な「力の均正」を求めたのである。北は Milano 侯と Venizia 共和国、南
は Napoli 王と Roma 教皇、この間にあって Firenze は恰も計器の中心の如き位置を占める
ことになる。この方策を実現することに彼は成功した。イタリア各都市間の複雑な関係の中に
あって均衡を保つことに成功し、同時に銀行家としての手腕を発揮したのである。

Cosimo は晩年を静かに送った。かつその自覚の中から、権力を収めようとする者が出て来
たとき彼は身をひいた。Cosimo は然し、彼の私財で市の美化につくした。父から事務家とし
て訓練をうけた彼は、武力によらず銀行家として国家を支配し、同時に Italia の外交方策に
関与した。且つ Cosimo は古典思想家達と親しく交り建設事業と共に書物を集め、二つの図書
館を作った。S. Marco と Badia (Fiesole) である。後に S. Lorenzo の図書館 (Biblioteca
Laurenziana) がこれであり、Michelangelo の設計になる。

Cosimo の父 Giovanni は Brunelleschi と Donatello を重く用い、S. Lorenzo を設計・装
飾させたが、Cosimo は Brunelleschi の後継者 Michelozzo を重く用いた。ドミニクス派の僧
院 S. Marco も彼の企画になるが、Medici 家の Palazzo では Brunelleschi の豪壮さをさ

け、Michelozzo に設計させている。邸内に Gozzoli の壁画を描かせたのも Cosimo である。全体として彼の美術企画は宗教的であった。

Cosimo の二息は Piero と Giovanni であったが、弟は Cosimo より早く死し Piero があとをついだ。Piero は銀行家として多くの家を破産させうらみをかっただようである。Luca Pitti は Medici 家に対し陰謀を企てたが、Piero と和し、仲間を見すてたため、人々の心が Pitti からはなれた。かの豪壮な邸が当時未完成であったのは Pitti 家のためにはたらく者がなかったからだと言う。Piero は病弱であったが長男 Lorenzo のためにローマの Orsini 家の侯女を妻として与えた。共和市民の都市国家に侯位をもって支配しようとする Medici 家の意図がここに現われはじめる。

Lorenzo (1449—92) は Il Magnifico と通称されているが、イタリアでは侯として都市国家の支配権をもたぬ人々を儀礼的にかく呼んだようである。従って Lorenzo に限って Il Magnifico と言うのは、むしろ彼が豪華さを好んだため、この名称を結びつけられたものであろう。父 Piero の死後、彼は然し、幾多の試練を経ている。Lorenzo は若い頃から国家事務になれてはいたが、祖父 Cosimo のように優れた政治力もなく外交家でもなかった。然し、教養はゆたかで派手な人柄であった。Cosimo は言葉少く而かもこれを的確に用いたが、Lorenzo は弁舌に優れていた。容貌は醜くかったが、彼が語り出すとそれが消えたそうである。文化のことは Cosimo にあっては随伴的な問題であったが、Lorenzo はこれを主体的に扱った。学問の施設をおこし Biblioteca Laurenziana を拡充した。彼自ら詩作もした。Cosimo のように計算と経営とを好むことなく、むしろ浪費家であった。美術を集め美術家を保護し、好んで客を招いたが、Michelangelo の少年期にその才を認め、父親の如くこの少年を自宅で好遇して美術家に育成したのは彼である。(このことに就いては後に述べる。)

1471年に Sixtus IV が教皇の位に即いた。彼は新たに任じた Pisa の大司教や、Medici をねたむ Pazzi 家と共に、陰謀を企て、Lorenzo と弟の Giuliano との殺害をはかった。1478年のことである。Luca Landucci の書いた日記の1478年4月26日(当日)から6月12日までをみるとこの企てとその結果が断片的ながらうかがわれる。当日、Santa Maria del Fiore で聖儀が行われた機会に殺害を企画した。Giuliano は殺されたが Lorenzo は聖器室にのがれた。Firenze 市は陰謀の一味を捕えて処刑した。Pazzi 家の人々はもとより Pisa の大司教も処刑された。但し Giuliano を殺した Bandini は Constantinopolis にのがれたが、Lorenzo は特使をスルタンに送り Bandini を捕えさせて送還させた。1479年12月29日にこの犯人もまた Palazzo del Capitano の窓からつるされたが、当時なお Firenze にあった Leonardo da Vinci はこれを詳細に写している。

Landucci 1478, 5, 17に下の如き記事がある。

首をつるされた Jacopo de Pazzi の屍を墓地から掘って20日たつてくさった屍を Pazzi 家の門につるした後 Arno 河に投じ、流れゆくのを橋ごとみにみ下し、更に引上げて木につる

し、再び Arno 河に投じて Pisa まで流す。「Jacopo 殿はアルノの中を散歩しながら下ると嘲笑する。

Sixtus IV は Michelangelo と関係の深かった Julius II の伯父であり、共に戦斗的である。Pisa の大主教が処刑されたのを怒り、Lorenzo を引きわたさない場合は Napoli 王の軍をもって Firenze を攻略することにした。然し、Firenze は Lorenzo を引きわたさず、国運をかけてことにのぞんだ。Napoli の軍は1478年 Toscana に入り、Firenze は破れた。このとき Lorenzo は大胆な外交策に出た。1479年12月、ひそかに Pisa から船に乗り Napoli におもむき、恰も最も富める侯の如く振舞い、派手な演出を行った。そして Cosimo の方策にもとづき、Venezia と Napoli との間に Firenze の位する役を行った。Napoli では Lorenzo の不在中に Firenze の情勢が変わることを慮ったが、何の変化もなかった。そこで2ヶ月経った1480年3月、この客人を丁重な儀礼をもって帰した。外交は功を奏し、Firenze は Lorenzo を歓呼してむかえた。間もなく、トルコが Venezia と Napoli とをおびやかしたから、教皇も Firenze と和した。然し Firenze はトルコにおびやかされることがなく、むしろ親しい関係にあった。

その後、Sultan Mahomed II が死に、教皇に Innocent VIII が即位して、イタリアの状勢が変わったが、Lorenzo は Firenze の制度を変えて、閑居の外見のもとに彼の意図をもって処した。外国の支配者とも派手な交りを結んだ。S. Marco に接して Medici の園をもち、美術家を好遇したが、このタイラント風な派手好みに対し、Firenze 市民に警告を発し、Lorenzo に対抗した説教僧が現れた。Savonarola である。彼は1482年 Ferrara から Firenze に来り、S.Marco の僧院に入った Dominicus 派の僧である。この僧が Lorenzo に対抗し S. Marco が彼を Prior にえらんだのち (1491)、Lorenzo は世を去った (1492)。Lorenzo の死後、長男の Piero があとをついだ。然し彼は Medici の当主として侯の位をのぞむ以外に希望をもたなかった。芸術の育成より、芸術を支配下におくことを考えた。Michelangelo の Medici 家に対する反感は Piero の時代にはじまっている。

Savonarola は Medici 家の没落をのぞんだ。フランス国王 Charles VIII の侵入後、Piero は Firenze を追放された。Savonarola は教皇 Alexander VI の非行に抗した。1497年には Palazzo Vecchio の広場で異端的なものを焼却したが、1498年には彼自身がこの広場で火刑に会った。1499年には Louis XII の侵入により、Milano 侯が没落している。

Firenze は 1502年に Piero Soderini を終身官として Gonfaloniere にえらんだ。優れた政治家ではないが、民望を得た。Michelangelo の保護者である。教皇 Julius II (1503—13) は教会国家を世界的勢力に高めようとしたから、柔軟性をもった枢機官 Giovanni de Medici (Piero の弟) は、その傍らあって静かに時機の来るのをまった。この間に Italia では諸国関係の変移、外国の干渉があり、Firenze では Giuliano de' Medici (Giovanni の弟) が勢力を得て、Piero Soderini が職を退いた。そして、Julius II 没後、Giovanni は教皇の位につい

た。Leo X である。

Giuliano は性格がよわく、人物はおだやかだが徳義性に向け、空想的なところもあったらしい。(晩年の Leonardo を Roma に誘ったのは彼である。) 彼は兄教皇の Gonfaloniere (隊長) として Roma におもむき、甥 (Piero の子) Lorenzo を Firenze に残して国家政策にたずさわらせた。このころから既に Medici 家を支配者の位置に高める方策を行っていたらしい。

(彼はフランス王により Nemour 公に任ぜられ、甥 Lorenzo は Urbino 公となった。二人の不肖な人物は、Michelangelo により傑出した墓碑を与えられることになる。)

Firenze はこの時代、Roma に支配されていた感があり、Medici 出身の教皇は Firenze の同族に指示を与えていた。Lorenzo を Urbino 公にしたのも Leo X である。彼は無能で名誉心のつよい男であった。彼はフランスの王家に近い婦人をめとったが、その息女が Catharina de' Medici であり、後にフランスの王妃となり、更に母后としては歴史的に有名な「聖バルトロメウスの夜」を企策している。この Lorenzo の後継者は Giulio であるが、家系から言えばむしろ一代前の人物である。即ち、優れた Lorenzo の弟として殺害された Giuliano の正室外の子である。枢機官であり、後の教皇 Clemens VII である。

Leo X の歿後、僅かの間、狂信的な人物 Hadrianus VI が位にあったが、その後には再び Medici 家から Clemens VII が出ている。Leo X は Lorenzo Il Magnifico の次男として Michelangelo と共に育ったが、むしろ巨匠を敬遠した観がある。これに対し、Clemens VII は、Michelangelo に対し良く配慮して、Cappella Medici の大作を創造させた。然し、この教皇は終に Firenze の共和制を廃棄させ、Medici 家を侯位の支配者とする策動に成功した人物である。

かって Leo X の時代に北イタリアに侵入したフランス王の François I は1523年再び侵入したが、ドイツ皇帝として世界国家をきずいた Karl V に破れ、1525年 Pavia に捕われ、26年の和約でフランスに帰った。然るに Clemens VII は親仏的であったため、1527年、Roma はドイツとスペインの軍により残酷な攻略をうけた。Sacco di Roma と呼ばれた事件で、Roma 市は地獄と化し、教皇自身も Castel Sant' Angelo に閉じこめられた。1529年、教皇は Karl V と和した。

Medici 家の宿望をかなえる者は強力な皇帝 Karl V のほかになかった。そして、Medici 家を Firenze の支配者たらしめるものも Karl V であった。Clemens VII はこれを画した。

1529—30年、Firenze は皇帝と教皇の軍をむかえて最後の抵抗を試み、制度の欠陥と Malatesta Baglioni の裏切とにより、自主制を失った。(Malatesta の父 Giovan Paolo は1520年に首を切られていることから、Firenze は彼を信頼したかも知れない。然し Michelangelo は既にこの傭兵の長を疑っていた。)

Catharina de' Medici は Lorenzo の正室の娘であるが、その弟にあたる Alessandro は Medici 家にいたモール人の女奴隷にうませた混血児である。野獣のような風貌をした粗野な

男で、ふしだらな生活をしていた。Catharina はフランス王 Henri II の王妃となったが、Alessandro は Penna 公となり、間もなく Karl V により Firenze 世襲の侯位を与えられた。Clemens VII は Medici に反抗した Firenze 市民を処刑させたが、表面は応急の政府にやらせて、Medici 家がうらみをかうことをさけた。1531年に Alessandro は Firenze 公となり、36年には Karl V の正室ならざる娘を妻にむかえたが、翌37年1月には同族の放蕩仲間 Lorenzino に殺されている。Michelangelo が Firenze を去る前後の Medici 家はかく廃頹していたが、もう少し Medici 家について述べておく必要がある。

無能な Giuliano の息子（正室ならざる）Ippolito は、才にたけ名誉心つよく軍人になりたかったのであるが、Clemens VII は彼を僧属に加え、18才のとき（1529年）枢機官に任じ、Avignon の大司教にした。そのほか、外交要務をおびていた。然し、Alessandro に対して奸計をめぐらしていたようである。彼は1535年24才の若さで急死したが、Alessandro が毒殺させたと言ううわさがある。

Lorenzino は Medici 家の別系にぞくする。かの優れた Cosimo の弟 Lorenzo から4代目の人物である。常規をはずれた空想をもてあそぶ異常性格者であるが、タイラントを殺害する役割を想像し、遊び仲間の Alessandro を自宅にさそって、職業的な人殺しの男と共に短刀で殺したそうである。そののち諸国をさまよっていた。Alessandro の死後、Lorenzino と同系の Cosimo が公位につき、Cosimo I となったが、Cosimo は Lorenzino の首に賞金をかけていた。1547年（10年後）、Venezia で事情を知った男の手にかかっている。

Cosimo I は1537年18才で公位につき、Karl V の従僕の如くふるまい、後に大公になっている。Michelangelo は Roma にあって Alessandro の殺害を知り、Brutus の胸像を作った。Cosimo I はくりかえし Michelangelo を Firenze に招こうとしたが、巨匠は終いにもどらなかった。

Medici 家について略記すれば以上の如くである。

これによって明らかなように、Firenze の歴史には Medici が深く関与する。Firenze の文化を栄えさせ、複雑な Italia の情勢に善処したのも Medici であるが、Firenze の実質的生命をうばったのもまた Medici である。そして Medici がかくの如き役割をもつに至った必然性は、Firenze の政治機構そのものに内在している。

然し同時に、Michelangelo と Medici 家との間にある極めて密接な——しかも宿命的な——関係も、以上の略記から推察されるであろう。但し、もっと深い関係に就いては Michelangelo の生涯を述べるときに詳述する。

なお、Michelangelo と Roma 教皇との関係も深いが、これは巨匠の生涯の中に述べる。

かくて、Michelangelo の個性の構造の中には Firenze 市と共に Medici 家が組みこまれているのである。

序論 3 Michelangelo の生涯

Michelangelo は1475年3月6日、Firenze 共和国公吏の家に生れた。父は Lodovico, 母は Francesca。父の任地で生れ、5人兄弟の次男である。6才のとき母の死に会った。幼年で母と死別したことはその生涯に大きな意味をもち、生涯を通じて聖母を描いたのも母の愛に恵まれなかったためかも知れない。祖先は12世紀までさかのぼれると言う。家柄の良いことを彼自ら誇っていたらしい。14世紀の後半から15世紀の前半まで、この家系は栄え、政治の要職についた者も幾人かあったが、美術家は彼一人だけである。祖父 Lionardo の頃から家運が傾きはじめた。Michelangelo は生涯を通じ、財をたくわえ不動産を求めているが、これは彼の家系の経済を向上させるためであった。家族のためにはつくしたが、彼自身は極めて質素な生涯を送っている。

Michelangelo は父の意に反し、少年の頃から美術に関心が傾いていた。彼より6才年上の友、Francesco Granacci に促されて素描をはじめ、Ghirlandaio のアトリエを訪れたが、1488年4月1日ここに入門した。然し、Giotto, Masaccio の作品に心をひかれたらしく、その模写をとっている。Giotto の作品の特徴は、壁画としての monumental な性格をそなえていること、宗教的な理想性が現われていること、性格描写にすぐれていること等であって、Michelangelo はそれらの点に心をひかれたのであろう。但し単なる模写ではなく、既に Michelangelo の特質が現われはじめている。一年後の1489年、Ghirlandaio のアトリエを去り、それより Giardino di Cosimo Mediceo (S. Marco の近くにあった一種の自由な教修所) で美術修業をつづけた。指導者は Donatello の弟子 Bertoldo di Giovanni である。この頃から彫刻に専心しはじめたようである。Torrigiani に悪口を言って鼻をつぶされ、顔がみにくくなったのもこの時代であるらしい。この結果、生涯彼は自分の醜さを自覚している。

Lorenzo de' Medici (Il Magnifico) に才を認められたのもこの時代である。Lorenzo は Michelangelo の父に恩恵を与え、少年を彼の邸に引取った。1490年から Lorenzo の死んだ1492年までの短い期間であったが、この間彼は自分の実子よりも Michelangelo をいつくしんだようである。これにより Michelangelo の生涯が決定的に開け、豊かな教養の示唆も与えられた。(15才—17才)。Lorenzo の死後、父の家に帰り、Santo Spirito の院主から便宜をうけて屍体解剖を行った。1493年から翌年にかけては、Savonarola の説教から深い感銘をうけた。Piero de' Medici は再び Michelangelo を自宅に住わせたが、1494年、Piero は Firenze を追放されたので、Michelangelo も国外にのがれ、Venezia にしばらくいたのち Bologna に滞在した。Gianfrancesco Aldovrandi の保護をうけ、若干の小像を残した。この一年近い滞在中で重要な意味をなすのは、Jacopo della Quercia の作品を知ったことである。Jacopo は Siena の彫刻家であって、Bologna には San Petronio 寺入口に浮彫がある。(これは、15世紀風の浮彫と異り、人体描写の扱いかたが Michelangelo の作風に近い。)

1495年の末、Michelangelo は Firenze にもどったが、6ヶ月いて1496年はじめて Roma に行った。(21才)。Jacopo Galli が Bacchos をかい、Cardinal の Jean Bilhères de Lagraulas のため Pietà を制作した。1501年 Michelangelo は Firenze に帰った。

1501年から1505年までは、Michelangelo は Firenze にあって名声もさだまり、創作もさかんであった。(26才—30才)。Gonfaloniere の Piero Soderini が市政を掌っていたが、彼は Michelangelo を厚く遇した。David の巨像と Cascina の戦とが彼の命によるものである。そのほか、ブルージュの Madonna, Madonna Doni が制作された。当時の教皇は Julius II (1503—13) であった。Vaticano の建築家 Giuliano da San Gallo により Michelangelo の才能を知り、1505年、彼を Roma に呼んだ。記念碑を制作させるためである。それは、Julius II と共に歴代の教皇を記念するためのものであって、最初 Michelangelo は巨大な構想をたてた。そして、その構想を教皇は受理した。Michelangelo は Carrara の石山にゆき大理石を切出させて、同年の末 Roma にもどった。Michelangelo のアトリエは S. Pietro の近くにあり、教皇は Vaticano 宮から直接行ける橋をかけさせたようである。然し、Julius II は Bramante に S. Pietro の新堂を命じ、企画が進むにつれて教皇自身の Monument よりもこの事業に関心を向けることになった。同時にこの事業は多額の資金を要し、記念碑の方の資金に不足するようになり、教皇は Michelangelo を冷遇するに至った。1506年8月17日、新 S. Pietro の起工式の前日には守衛が教皇の命により Michelangelo に謁見を許さないという事態になる。大いに怒った彼は激しい言葉を残して Roma を去った。(31才) Michelangelo が去ったのを知った Julius II は直ぐ使者を以て追わせ、暴力をもってしてもつれもどすように命じた。然し、怒りにまかせて馬を走らせた巨匠に使者が会えたのは、既に Firenze 領内であった。Michelangelo は拒絶したので、教皇は Firenze 政府に交渉した。Soderini は Michelangelo を説き、「汝のことで Firenze は教皇と戦争しようとは思わない」と言ったそうだが巨匠は応じなかった。

一方教皇は、1506年の末、軍を Bologna に進め、入都式を行った。この壮図を記念する必要から、再び Michelangelo が招聘されることになる。このときの巨匠と教皇との対面の有様は、詳しく伝えられている。Soderini の配慮で Michelangelo は Bologna にゆき、Julius II と和解したのであるが、後年このときのことを「首に縄をつけられて」出かけたと回想している。1508年、ブロンズの坐像を制作し、S. Petronio の門上におかれた。(この像は Bologna が奪回された1511年の末に破壊される。)

1508年の春、Michelangelo は Roma にゆき、Julius II から新たに Cappella Sistina の天井画を命じられた。(Michelangelo にこの制作をさせる意向は 1506 年からあったらしいが、Bramante の策があったとされている。) 1508年の夏から1512年10月31日まで4年間余りで、Michelangelo は約 10,000 平方フィートの大作を独力で仕上げた。(33才—39才)。完成した礼拝堂の中で Julius II は聖儀に出た(11月)。然し、クリスマスの聖儀には死の床にあって

出られなかった。そして1513年2月に世を去っている。Julius II は性格の強い教皇であったが、芸術家をよく用いた。特に宮廷人的な処世術を心得た Bramante, 儀礼的で柔和な Raffaello, それに制作力がつよく性格の狷介な Michelangelo と、それぞれに性格の異なる芸術家を各様に用いたのは興味深い。Michelangelo が天井画の困難な仕事をなし終えたのは、教皇の意志と Michelangelo との「対決」であると共に、その「協力」の結果であるといえよう。

Michelangelo にとって宿命となる Julius の Monument の第二の契約は1513年5月に結ばれた。二体の奴隷は恐らくこの年に完成され、モーゼは1515—6年頃に出来たものらしい。(1516年には、さらに縮少された第三契約が結ばれている。) 1513年, Marcello dei Corvi の家は彼の所有となり、死ぬまで Roma の住居となった。

Leo X (1513—21) は Lorenzo の第二子であるから Michelangelo は邸内で共にいたことがある。然し、Leo X は Michelangelo よりも Raffaello を重んじ、彼を宮廷から遠ざけたが、Firenze の氏寺 S. Lorenzo の Facciata を命じた。この大規模な企画のため、Michelangelo はモデルを作らせたり、石山で年月を浪費したりしたが、1520年にはこの企画が解消された。1519年、Michelangelo は Dante の墓を無報酬で制作しようと Firenze 政府に提案したようである。Michelangelo は Dante を特に尊敬していたからである。

S. Lorenzo の Facciata が解消されたのは、莫大な費用を要するためであるが、Leo X と Cardinal Giulio とは、もっと経費のかからない企画で Michelangelo につぐないをしようと考へた。S. Lorenzo に同族の墓をおさめる Cappella Medici がこれである。Leo X は1521年に死んだが、その後継者は恐るべき Hadrianus VI であった。彼は狂信的な人間で、教会の風紀にやかましかった。Vaticano 宮にある古典彫刻を見せないようにしたと言うが、Cappella Sistina の天井画も塗りつぶしてしまうつもりであったと言う。幸なことに彼の在位期間は甚だ短く1522年に即位して翌23年に死んでいる。

Clemens VII (1523—34) は Michelangelo に Medici 家礼拝堂のほか、同じく S. Lorenzo 寺につづく図書館 Biblioteca Laurenziana の建設をも命じた。既に Hadrianus VI のとき、Julius II の後継者は Michelangelo が契約を履行しないことにつき裁判にかけようとしていたので、これを制作しようとしたが、Clemens VII は拒絶した。然し、心の傷きやすい Michelangelo の性格を知っていたので、常に Firenze に連絡して、Michelangelo が制作に専念しうよう配慮していた。当時、François I と Karl V がイタリアに軍を進めていて、Clemens VII ははじめ親仏政策をとり、Karl V に Roma を犯された。1527年の Sacco di Roma である。Clemens VII は間もなく皇帝と和し、その強力な軍力を利用して、Firenze の共和制を廃し世襲の君主制をとろうという Medici 家の野心を実現した。一方 Firenze は Karl V と Clemens VII の軍に対し、共和制を支持して Medici の支配権に反抗した。Michelangelo は、Cappella Medici にたずさわりながら、同時に Firenze 市民として Karl V と Clemens VII の軍への反抗に加わるという複雑な事態に当面した。

1529年、Michelangelo は築城研究のため、Ferrara に派遣される。Alphonso d' Este 侯は彼を厚く遇す。Malatesta Baglione の反意を察し Firenze 政府に告げる。同年秋、Ferrara と Venezia にのがれ、政府は彼を反逆者と宣す。同年10月、Firenze は包囲され、Michelangelo は11月に Firenze にもどる。1530年8月、Firenze 攻略 (Baglione の反による)、Michelangelo はかくれる。Alessandro de' Medici 当主となる。Clemens VII, Firenze の支配者となり Michelangelo を許し、Cappella Medici の制作をつづけさせる。

1532年、Julius II 碑の新契約 (S. Pietro in Vincoli に定まる) を結ぶ。恐らく同年、Tommaso Cavalieri を知る。1534年、Michelangelo は Firenze を去り Roma に住む。Medici の支配下に自主性の失われた故国にとどまる気持がなくなったからであるが、T. Cavalieri との親交も関係したらしい。このとき Clemens VII 死す。

Paulus III (1534—49) は Michelangelo を最もよく用いた教皇である。そして彼は、カトリック教会革新期のはじめに出た優れた人物であった。若いとき Lorenzo de' Medici の邸を訪れているから、Michelangelo を既に早くから知っていたかもしれない。彼は Michelangelo より7才年上で、1468年に生れた。不徳な教皇 Alexander VI は Farnese 家の婦人と親しく、1493年に彼を Cardinal に任じたそうである。25才のときである。当時は放蕩な生活をしてきたが、50才をこえてから生活をかえた。かって Firenze で古典に親しみ、Borgiaの宮邸にあった彼は、ジェスイタ教団を認め、カトリック教会革新者となった。低い声で話す人であったが、それは老令のためでなく、強い性格をかくすためだったと言われる。即位後間もなく Michelangelo を呼び、Cappella Sistina に「最後の審判」を描くことを命じた。Michelangelo は Julius 碑の義務履行のため、その命を辞したが、教皇はきかなかった。「30年前から汝に大作をさせたかった。教皇になった今、これを断念するということがあるか」。ここに Michelangelo 晩年の最もかがやかしい時代がはじまる。且つ Michelangelo は社会的にも尊敬されるようになっていた。最後の審判は1536年の春にとりかかり、1541年の秋に完成した。(60才—65才)。

1537年 Alessandro de' Medici が殺されたとき、Michelangelo は Brutus の胸像を作っている。また Vittoria Colonna と親交をむすび、新しい宗教思想の仲間に加わる。Vittoria Colonna からは精神的な影響をうけ、彼自身はこの婦人に宗教的な素描を幾枚か送っている。Julius 碑を終ったのは1542—45年であるが、1550年までに Cappella Paolina の壁画を完成している (Saulus の改変、Petrus の架刑)。

1546年、Antonio da Sangallo が死んだので、教皇は Michelangelo を一切の造営主任に任じた。Palazzo Farnese の工をつぎ、Piazza del Campidoglio の整備計画、S. Pietro の建設がこれである。1547年、72才の Michelangelo は S. Pietro の建設をはじめた。「一切の報酬をうけず」「神に対する愛と使徒の長に対する礼とのために」(“Per amor di Dio e per la riverenza al principe degli Apostri”) 彼はこの造営事務を引受けたのである。

1549年、絶対権を与えられ終身官となった。教皇が世を去った年である。Paulus III が死んだとき、Michelangelo は“Er hat mir nur Gutes erwiesen, und noch mehr durfte ich von ihm hoffen” (Pastor 著 Geschichte der Päpste, Paulus III 編) と言ったそうである。Pastor は Paulus III 編を下の言葉で終っている。

“Den klugen Farnesepapst, welcher den reizbaren Künstler so geschickt zu behandeln und für die höchsten Aufgeben zu gewinnen verstand, gebührt ein wesentlicher Anteil an der alles beherrschenden Riesenkuppel von S. Peter. Mit diesem grössten Werke Michelangelos erhielt die ewige Roma ihres schönsten Schmuck und ein unvergleichliches Symbol der höchsten geistlichen Gewalt, welche Christus dem Apostel Petrus und seinen Nachfolgern übertragen hat.”

Julius III (1550—5) はジェスイタ派を重んじ、Triento の宗教会議の主査であったが、同時にルネサンス的な好みもあった。Michelangelo は S. Giovanni dei Fiorentini を設計、恐らく Belvedere も設計に関係したであろう。Ignazius Loyola に Gesù の設計案を提したらしい。また、晩年の Pieta を制作した。

Paulus IV (Carafa) (1555—59) はかつてのヒューマニストではなく Inquisition を励行した。「最後の審判」が不徳な文筆家 Pietro Aretino の批難で補修されたのもこの時代である。Pietà Rondanini の制作。

Pius IV (1559—65) は Carafa の反動で豪華を好んだが、教会革新を強化し、Triento の会議を再会する。Michelangelo に Roma の城門を再建させ Porta Pia が 1561 年に出来た。Diocletianus の Thermae の一部を寺院に変えた。S. M. degli Angeli (1563—66) である。

1564年2月18日、Michelangelo は89才で世を去る。Roma は遺骸を欲したが、甥 Lionardo の希望でひそかに Firenze にはこぼれ、3月10日についた。公の葬儀は7月14日、S. Lorenzo で行われた。

本論 1 Michelangelo と聖母

聖母像は Michelangelo の芸術の特質を理解する Motiv の一つとなる画題である。Michelangelo の聖母は極めて独得であり、他の作家の表現と全く異なるものであるが、それと共に Michelangelo の芸術の本質がよく表われている。しかも Michelangelo は生涯を通じて一貫して聖母を表現した。最初の作品も、死ぬまで手がけていた未完成の作品も聖母である。

キリスト教会に於いて、マリアが「聖母」の資格を承認されたのは、431年 Ephesos の宗教会議で決定をみてからである。(もっと古くからマリアは描かれていたし、崇拜もあったが、「聖母」としての尊厳が承認されたのはこれ以後である。ただ、キリストの理想像は古代から一定している一方、聖母はあらゆる時代の美術家が各自の芸術的性格によりあらゆるタイプで描きわけた。相異の典型としては、中世末の Giotto, 15世紀の Botticelli, Filippo Lippi, Giovanni Bellini, Andrea della Robbia, 16世紀の Leonardo, Raffaello, 17世紀の Rubens, Rembrandt 等があげられる。Lippi のようにしばしば聖母の理想性を有さない場合もあった。これらに対し、Michelangelo の聖母は風貌のみならず肉体をも含めた理想性を追求するという全く異なる特質をもっている。この事情を考えるため Raffaello と Michelangelo を対比する。

Raffaello の聖母の特質は Madonna della Sedia と San Sisto (Piacenza) の Madonna によって知られる。ルネサンスの思想では「美」の表現が「神性」の啓示であると考えられたが、Raffaello の性格は極めて調和的であったから、この特質が彼のこの優れた聖母に現われている。即ち、マリアの処女性と母性、親しみあることと尊厳なること、この二種の矛盾を調和した特有の理想像を Raffaello は示したのである。Madonna della Sedia は新鮮であり、且つ民衆的な装いをもつ活々とした人間味を示しているので Lippi と同系列におかれそうな卑俗性をみせるが、実際の作品はそれにもかかわらず厳粛な神性を示している。San Sisto の Madonna はこれに対し、Vision の表現である。複製では感じられない崇厳な迫力をもつ大作である。Raffaello の多くの聖母の中でもこの二作は特に傑出しているといえる。聖母の風貌にこの特質があるのは、上記の矛盾を綜合する調和から来たものである。複製によって Raffaello の作品は誤解されがちであるが、甘美で平俗になったのは Raffaello のアカデミズムをとり入れた一派である。又、真筆ならざるものに尊厳を欠いたものが多いので Raffaello を誤解するものになっている。

Michelangelo の最も初期の浮彫、二種の円形浮彫、Madonna Doni, Bruges の聖母, Pietà (S. Pietro), Medici家礼拝堂の Madonna に共通する特質として

1. 風貌と肉体全体とを含め、Michelangelo に固有な「超人的理想性」をもつ。
2. 聖母は御子をいつくしみ、或いは嘆く人間性を示さず、御子の運命を知る沈うつな姿である。

があげられ、この二者が一体となり、Michelangelo 固有の精神性と造形性とを示している。

つまり、全身でまとまる所の性格を有している。

以下に後期のものを含め各作品につきのべる。

1. 階段を背景とする聖母。(Casa Buonarroti) H. 55.5cm, L. 40cm, 薄肉浮彫, 大理石

Michelangelo の作品として保存される最初のもので、Lorenzo de' Medici の邸にいたときの作(1490—92)である。Technique は Donatello から示唆をうけているが、聖母の Motiv は恐らく古典時代の Stele からであるらしい。Medici の邸にギリシアの Stele をローマ時代に模倣した作品があったと言う。ギリシアのこの種の美術には沈痛な表情を有したものが多し。それはギリシア特有の考え方である。キリスト教の世界では霊が天に救済されるという樂觀があったがギリシアは死を真正面から恐れた。Michelangelo のこの聖母のプロフィール、及び沈うつな態度は Stele に似ているが、御子の運命を予感している如き態度は後期の Madonna と共通する。御子をいつくしむ人間的な態度ではない。御子の方をむかず、遠い彼方をみている姿である。古典時代の Stele に示唆を受けたにしても、それは Michelangelo の聖母観に合致したためであろうと考えられる。

但し Madonna の風貌は後の作品と異り古典的である。Michelangelo, 15—17才の作品であるから、彼の理想性は未だ現れず、古典の模倣がうかがわれる。この作品は Michelangelo の甥 Lionardo が Cosimo I に献じたが、Cosimo II が Michelangelo の美術館に贈ったものである。

2. Pietà (Roma. S. Pietro in Vaticano 内の la Cappella della Pietà) H. 1.74m

1497年、フランスの Cardinal, Jean Bilhères de Lagraulas の依頼によって制作され 1499年に完成した。(24才)。Michelangelo がサインした唯一の作品で、聖母のベルトにラテン語でそれが書かれている。又、仕上げが行きとどいた作品である。膝の上にキリストの屍をのせる Pietà の形式は北方から Italia に入ったと言われる。この形式の古いものはキリストの Proportion を縮小してあったが、Michelangelo は自然の大きさにしている。但し、Mantegna の絵画 (Milano, Brera) に於けるように、聖母を老女に表わさず、御子を抱く母のような年令にしている。これが一般の形式である。本来から言うと男性の成長した体を女性が軽々と膝にのせることは出来ない。しかし Michelangelo は聖母の膝を開き衣のヒダを豊かにしているので、視覚的に均合がとれ、三つに曲る屍が一体となり、決して重すぎる感じを与えない。衣のヒダの扱いかたは、ギリシアが既に優れていたが、Michelangelo にあってもその優れた表現がみられるわけである。マリアの風貌は Michelangelo 独得のもので、この作につづく Bruges の Madonna と Medici 礼拝堂の聖母とに共通する顔である。面をかるくふせ、左手に僅か心の状態をたくしている。決して人間的な感情の発現ではない。むしろ、顔と体とが全体として超人的であり、ストイックに死の悲しみを受けている具合である。

Michelangelo は大理石の重量感をよく彫刻的に活かした作家であるが、この特徴が既に現われている。

3. Bruges の Madonna (Notre Dame) H. 1.28m (台とも)

恐らく1501年の作であって、1506年 Michelangelo が Bruges の人に売ったものである。技法は Pietà に似ている。形式も同様である。厳然と正面を向いて坐す聖母は、顔から衣裳までシンメトリックに構成されている。御子は膝の間に立ち微笑する。自らの使命におもむかんとするものの如くである。聖母もこの使命をストイックに受けた態度である。御子をいつくしむ顔ではない。眉と唇に予感の表情が出ている。

この場合にも、聖母の姿態と表情、風貌が一体となっている。肉体と精神を総合した聖母である。

(註) Michelangelo は Leonardo を好まなかったが、1501年の春 Michelangelo が Firenze にいたとき Leonardo の S. Anna の Carton が S. S. Annunziata 僧院で展示され、groupement の新しさが Firenze 美術家の注目するところとなり、Michelangelo もこれを素描にと (Oxford) つた。然し Michelangelo の作品は別個の解決をしている。これは、Giotto や Masaccio に対した場合と同様である。

4. 円形浮彫 (Firenze, Bargello) Diam. H. 85.5cm, L. 82cm, 大理石

制作年代は不明であるが、1504—5年頃の作品である。19世紀はじめまで私物であって、その後美術館に入る。個人の依頼によって制作されたものである。この Madonna は体格も顔も巾広くなっている。この形式のマリアは Donatello の初期の作にみられる。また Tondo の Relief も Donatello がはやく作っている (Paris, Louvre)。然し、マリアが予言的な表情とポーズを示しているのは Michelangelo にはじまる。マリアの額に cherubim (翼ある天使の顔) がついているが、中世紀の考え方では上智の能力を意味するから、予言を象徴するであろう。

5. 円形浮彫 (London, Royal Academy of Fine Art) Diam, 1.09m, 大理石, 未完

私物が19世紀のはじめ、Royal Academy に買われた。制作年代は1505—6年頃と思われる。Bargello の作品の如く Michelangelo の Madonna の特質を明示せず、むしろ15世紀の絵画の伝統に近い。面積内のプロポーションも同様である。

6. Madonna Doni, Diam, H. 91cm, L. 80cm, テンペラ

制作の動機は Agnolo Doni と Maddalena Strozzi の結婚のためである。1503—4年頃に制作される。

この作品は普通の聖家族とは全く異なる構想であるから、種々の解釈が生れる。ここに二種の誤った考えかたがある。その一は「様式史」の偏見である。即ち、16世紀 Cinquecento 形式

を強調する者は、Michelangelo が殊更に構図の緊密化を意図し、円形の枠内におさめるため、不自然を敢えてしたと言うのである。（この考えかたは、Leonardo の Cenacolo に対してもとられている。）他の一つは Michelangelo を「類型」として考え、彫刻家としての彼は複雑なポーズを好んだから、故意にマリアに不自然な姿態を与えたと言うのである。（背後の青年像も同一の好みによるとする。Michelangelo は風景を描写していない。plastique なものを好むから、不鮮明な物象を嫌うのである。これを背景の青年像に結びつける。Michelangelo は青年裸像を好んだから風景の代りに描いたと言う。然し聖家族と青年裸像は不自然な組合せである。）いずれも「不自然」を前提とする解釈である。

これに対し、Charles de Tolnay は下の如く解している。この聖家族は Maria も Christ もヒロイックに扱われている。L'idée de placer un personnage sur l'épaule d'un autre est le symbole de la victoire d'un principe nouveau sur un principe ancien. かくて中世期には、prophètes の肩の上に apôtres をおくことがあったと言う。ところで、ヨゼフもマリアも旧約書の時代に生をうけている。キリストは来るべき新約書の時代を示す。この御子を聖母は感動して仰ぎみているのである。また、背景に描かれた二組の青年達であるが、向って右の三人は同性愛とそれをねたむ者、左の方はこれをみている者達である。この異教時代は聖家族の高貴な愛を知らない。独りヨハネは中間にあって聖家族を仰ぎみていると言うのである。この解釈は何等の不自然を伴わない。そして Doni の婚姻にも相応しいであろう。

但し、この Tondo にあるマリアは、Bargello の Tondo と等しく、Cappella Sistina の巫女を予感させる。Michelangelo 独自の肉体と精神とを含めた超人的存在である。

7. Madonna (Cappella de Medici) H. 2.26m (台とも)

御子を除き未完成である。1531年の秋頃まで制作していたらしい。（1530年8月に Firenze は攻略された。1534年に Michelangelo は Roma に移っている。）本来のブロックはもっと広がったことが台でわかる。（Michelangelo は制作のとき大胆に石をかくので、かきすぎてこのポーズになったと想像する者もある。然し、其側——聖母が右手をついている——は元来のブロックのままであるから、この想像はあたらない。）聖母の右足が地につき左脚を重ねているので一種の軽快さが出ている。これに対し御子は聖母の膝にまたがり、体をよじて胸にすがっている。聖母は左手で御子をささえているだけで、顔は御子の方をむいていない。

Cappella の中にあって中心的位置をしめている。（Cappella 自体のことは後述する。）

（註）ここで、Tolnay の注目すべき仮説を検討してみる。

Raffaello の San Sisto の Madonna は彼の作品中で特に plastique であるが、Michelangelo の Julius 墓碑第二案（1513年）の教皇像の上に御子を抱いて立ち天空に浮くような聖母の姿から示唆をうけたらしいと云うのである。資料で Michelangelo の構想第二案をみると、San Sisto の Madonna によく似ている。また Gronau の説によればこの大作は1515年前に出来ていたと云う。Raffaello は常に先進者や同時代人から示唆をうけこれを自身の創造に摂取していたから、この仮説は成立し得る。

但し、既にのべたように、聖母に於いて Michelangelo と Raffaello とは正反対の表現をする個性であり、San. Sisto の Madonna はどこまでも Raffaello 的である。

(註) Michelangelo は晩年、死の問題を考え、且つ宗教的に深くなっていた。十字架のキリストを描いたデッサンもあるが、特に注目すべきは二種の Pietà である。Vittoria Colonna のため大理石の浮彫で Pietà を作っている。模造品中 Vaticano のものが良い。(屍が中心で、両側に天童を配し、背後に聖母が両手を開き嘆きの声を天空に送っているとき態度をとっている。)

これらの作品は彫刻的ではなく、純粹に精神的な幻想である。Tiziano の最も晩年の Pietà が、色彩画家たる彼の特質を失ってモノクロームに近く、水底の Vision のように静寂であるのと比較される。

8. Pietà (Firenze, S. M. del Fiore) H. 2.26m

1550年前に制作しはじめ、1553年にはなお未完、1555年、Michelangelo 自ら破壊す。弟子 Tiberio Calcagni が破片を集め補修する。Magdalena も彼が完成する。Cosimo III が Firenze に取りよせ、18世紀から S. M. del Fiore におかれ、1933年に同寺内の現在の場所に移った。

Michelangelo は、S. M. Maggiore の彼の墓室の祭壇のためにこれを制作したと言う。構図は Vittoria Colonna の Pietà の伸展であるが、聖母、Magdalena のほか、屍をうしろから Nicodemus (ヨハネ伝、主の屍を葬るとき来る) がささえている。Nicodemus の顔は Michelangelo の自像だと言う。

この作品は精神性を主体とするため、素材性を出来るだけなくそうとしている。在来の Michelangelo にみる石材の質量感を強調するものと異なる。構想は15世紀の伝統に似ているようであるが、Réalité を求めるものではなくして symbolique である。Magdalena もマリアも Nicodemus も屍と共に肉体的でなく Sentiment の表現である。Technique の上では、磨かれた部分と粗い部分とが故意に区別して扱ってある。

9. Pietà Rondanini H. 1.95m

はじめは1555年頃に制作しかけたらしいが後に取りかかったのは1564年、Michelangelo の死の少し前らしい。構想のもとになっているのは中世期の屍と聖母とが立つもののようである。即ち、はじめ Pietà を作りかけた石があり、S. M. del Fiore の Pietà を破壊してからこの石を更に取り上げたものらしく、死ぬ6日前まで制作していたと言う。

この未完の状態で見ると、聖母の Passion が純然たる精神的愛に変わり、物理的な重量の法則を超越し、二人が完全な一体をなして区別し難い。Michelangelo がこれを完成したとすれば、どう言うものになったか想像がつかないが、未完の状態のままで見ると、殊に現代の感覚で考えると、精神的・象徴的な表現としてまとまってみえる。(Tizianoの最も晩年に描いた Pietà は色彩画家が色彩を否定して精神性だけを表現している。Michelangelo は生涯の肉体的表現を否定して精神性だけをここに示している。上記。)

然し、死を自覚しながら死の直前まで「死」の彫刻を制作しつづけていた Michelangelo の

心と当時の状態とは、回顧する者に深い感銘を与える。そして、更めて Louis Lavelle が La Conscience de Soiで述べている言葉を聯想する。

Car la vie est un moule qu' il nous appartient de remplir; mais nous ne savons pas quelle est sa grandeur. Celui qui mène à bien la tâche de chaque jour doit toujours s' attendre à voir le moule se briser et la statue apparaître.

本 論 2 Cappella Sistina の天井画

1. Michelangelo の大作に共通する特質

Michelangelo は彫刻家をもって自任していた美術家である。絵画は本来好まなかつた。Cappella Sistina, Cappella Paolina の天井画と壁画とは, Julius II, Paulus III の強力な意志により制作したものである。

Michelangelo の彫刻と建築とは独得の性格をもっている。Michelangelo の建築は彫刻家の性格を明示している。(後述するごとく構想のまとめかたも彫刻的である。フリーハンドでスケッチをとること, スケールの記入なきことが, 本来の建築家と異なるが, 壁も単なる空間のシキリとして扱わず, むしろ彫刻的な実体として扱う。柱の如きは, 恰も彫像の手足の如く, Michelangelo 特有のダイナミックな力感を示す。S. Pietro の如き, 全体が Michelangelo の彫刻と共通する。)これに対し, 彫刻家としての大作は常に建築的構想をもっている。Julius 記念碑の第一第二案, Medici の Cappella, S. Lorenzo の Facciata 等, これに就いても後に述べるが, 彫刻を建築にくみこむ構想である。

そしてこの特徴が Cappella Sistina の天井画にも明らかに現われているのである。これは「画」であるが, 在来の天井画とは著しく異り, 言わば「描かれた建築」の中に「描かれた彫刻」を組みこんだような性質をもっている。この独自性は下のことから言える。建築的構成の中に組みこまれているものは, 殆んど人体だけである。樹葉を描いているのは「木の実」の部分だけ, Noa の洪水もアダム創造も, 枯木と切株だけ, 天帝には聖輪なく, 天使には翼がない。plastique なものだけで統一する Michelangelo の特質である。20体の青年像の如き, 立体性を出すため, 大胆な遠近法を使い陰影をこれに伴う。メダイヨンでも, 柱装飾の童女でも, 彫刻的なものは念入りに扱っている。然し, この作品をみるときは, 人間と神と天童とが, 明らかに区別される。Michelangelo の理想性に特有な表現である。

天井装飾に於ける Michelangelo の意匠はその後, Villa Farnesina (Raffaello), Palazzo Farnese (Caracci), S. Ignazio (Pozzo) の如く, 16—17世紀に様々の Variation を示すが, 建築そのものの天井意匠としても, S. Pietro in Vaticano の如きが現われて来る。これらがいづれも Roma にうかがわれることは注目を要するであろう。

かかる次第であるから, Cappella Sistina の天井画は, イタリア美術史上の関係が深い, それと同時に Michelangelo の生涯を通じる作品としても, 特に彼の性格を代表するものの一つである。以下, この作品につき, 要点を述べることにする。

2. Cappella Sistina は Julius II の伯父にあたる Sixtus IV の意図により建設され, 1483年に完成した。長方形で天井は高く, 天井に折込んだ高窓をもつだけで他は壁である。要塞の

ような建物であるが、かかる目的をも兼ねていたようである。この礼拝堂で式儀が行われるときに教皇をおそうことを不可能ならしめ、危急の場合にはこの中に退避し得るように設計されていたらしい。

この礼拝堂の完成期に、15世紀を代表する画家達が招かれ、恰も腰板に相当する壁面下部に、共作の壁画を描いている。主題は左右の壁面向い合って、モーゼの生涯とキリストの生涯をシリーズに描出する、当時天井は古い伝統に従い青空に金色の星をちりばめただけであった。壁画の上部には歴代教皇の像が描かれているが、作品価値がない。

1508年5月、Julius II は Michelangelo に命じて天井の部分に建築意匠のデザインを用い、窓の間の構造体（アーチ）の部分にかけて、12使徒の坐像をニッチの中に描く計画をたてた。

（London の British Museum にある素描。）この素描が既に建築意匠の中に坐像をくむ形式をとっていることは注目を要する。

然し、この第一案は Michelangelo を満足させなかった。彼は既に出来上っているフレスコの上部にまで及ぶ構想をたて、天井から窓に及ぶ壁面までを統一したものにしよと考へた。Julius II もこの第二案を賛成、費用も倍に拡大された。Michelangelo は彫刻と建築とを組み合わせる場合にも、彼の超人的な制作力をもってして而も完成し得ないほど大規模な構想をたてるが、この天井画にもそれが現われている。

3. 1508年の秋から制作にかかったらしい。助手を数人使うつもりで入れたが役にたたないので追放し、ほんの仕事の助手一人をおいただけで、Michelangeloは全部を独力で制作した。既に1509年の終りには、第一期の制作を終り、教皇にみせている。Julius II は老令の身をもって檣に昇り、最後の段で Michelangelo が手をさしのべている。性格のつよい二人は争いながら和解していた。1510年、Julius II は Roma を去り Bologna に向ったが、教皇は苦難な立場にあり、制作資金も支払いがおくれがちであった。この間 Michelangelo は仰臥の姿で制作をつづけた。したたる絵具が顔にたれた。今では、礼拝堂を訪うものが首を仰向けて天井画をみるのに肉体の負担を味っているが、制作する者は更に苦しかったに相違ない。Vasari の語るところによれば、この制作の後当分の間、Michelangelo は手紙をよむにも仰向いて、手紙を頭の上に保ったと言う。但しこれは疑わしい。

1511年6月に Julius II は Roma に帰った。病んで力つき、しかも意力は保っていた。聖母昇天祭には天井の部分完成、Cappella Sistina では大作の下で聖儀が行われた。

それより、壁部に及ぶ制作がはじまった。再び資金の不足が来た。然し、Michelangelo は1512年、制作をつづけた。“Ich habe mehr Mühe zu tragen, als je ein Mensch getragen hat. Auch fühle ich mich unwohl. Trotzdem will ich geduldig ausharren, um zum ersehnten Ende zu gelangen.” (Pastor III 2. Julius II 編 S. 967. 1512. 7. 24. 書簡)。

1512年10月、“Meine Malerei in der Kapelle sind beendet, und der Papst ist in hohem

Masse zufrieden.” (Pastor. S. 967)

1512年10月31日、(Vorabend von Allerheiligen) 全部の完了をみた。既に墓に向って歩いていた Julius II は、この礼拝堂で最後の聖儀に臨むことが出来た。かって歴史に現われたことのない——そして恐らく、歴史のつづく限り二度とは出現しないであろう——大作の下で。これは Julius の宗教的生涯に於ける最高の経験であったと共に、彼の皇位の最も光輝ある終結であった。クリスマスの聖儀には Julius は既に死の床についていた。そして1513年2月に彼は世を去った。死は21日であったが、19日に聞えうけた人には、未だ力のあることを示したそうである。そして、20日には、Cardinale を集め、後任選挙につき教訓を与えている。

(Pastor S. 870—1)

この大作の面積は10,000平方フィート以上だと言う (Pastor S. 967)。礼拝堂の床面積が約5,000平方フィートであるが、天井は曲面であり壁の上部にも絵画は及んでいるから、間ちがない。Pastor によれば、予言者と巫女の像は高さ18フィート、他にも12フィート以上のものがあると言う (S. 967)。美術史上に類例のないこの大作を独力で完成したことについては、もとより Michelangelo の超人的な制作力を前提する。然し、Julius II の強力な意志がなければ出来なかったことである。

ところで、イタリアの教皇と美術家との関係は、常に一組の「個性的関係」を「直接」に前提している。Michelangelo に就いては Julius II, Paulus III がこれである。Sixtus V と Domenico Fontana, Urbanus VIII と Bernini, 既に Nicolaus V と L. B. Alberti がこれである。この場合決して宮廷の人事組織が介入しない。教皇対美術家の「直接関係」である。これにより美術家自体の個性の構造の中に教皇の個性が深く関与する。それと共に、美術家の個性的創造が充分に発現するのである。

(註) この事情は中央集権期のフランスと対比的である。Bernini は Louis XIV の時代、国賓の礼をもって Paris にむかえられたが、太陽王の態度は「儀礼」にすぎず、Bernini は歴代の教皇に於けるごとき待遇を期していた。当時のフランスでは Louis XIV——Colbert——Ch. Lebrus の宮廷人事組織が介入しているから、Bernini は王の胸像一個を完成し得たにすぎず、失意のうちに Paris を去っている。宮内官 Perrault の策動其他、Paul Frèart, Sieur de Chantelou の日記をよむとこの事情がよくわかる。

4. Michelangelo の構想は、壁から天井に及ぶ建築の構造に即し、建築的意匠を全体の骨組として描く。この場合、建築的装飾は用いない。全体にダイナミックな力感を強調するためである。そしてこの目的に応う人像を組みこみ、力感と装飾とを兼ねるようにする。巨大な天井全体にわたり緊張があり、重量と支力との関係が生じる。且つこの目的から、立体性を強調する遠近効果を使っている。言わば、天井全体が独自の世界像を構成して而かも礼拝堂内部の建築空間と融合する。それと共に、15世紀に完成した壁画との間に、内容的にも形式的にも連

関するように出来ている。

15世紀の画家達が描いた壁画のシリーズは、モーゼの生涯（戒律の下に於ける人間性）キリストの生涯（聖き恵みの下に於ける人間性）であるに対し、Michelangelo の作品は「戒律以前の人間性」を表示する。これが三段に分れる。

- a. 下部（壁面上部）はなお自覚なき遠い時代の人間性。
- b. 天井と壁とを媒介する部分は、12人の予言者と巫女、人間ではあるが超人的な能力をもつ。
- c. 天井の中央部は、天地創造の神の業、人間の罪を表示する。

また、礼拝堂の空間的区分が考慮される。即ち、堂内には柵により、教会員と一般人との空間が区劃されているが、前者に相応する天井は神の創造を、後者に相応する部分は人間の罪を表現する。

これを予言者に就いて言えば、礼拝堂入口の上部に位する Zaccaria は、精神的観想の態度をもち、天井画の世界像の序曲の如く扱われている。これに対し祭壇上（最奥）のヨナは、神の業を「現実」として仰ぎみる姿である。（この間にある予言者と巫女に就いても、ポーズにつき種々の解釈が下されている。）

Michelangelo は全構想をまとめるにあたり、神学の専門家の助言を得ているようであるが、Firenze 人である彼は Platon 派の解釈も加えているようである。

（註）Firenze では15世紀の時代、Platon 派の哲学が尊重され普及していた。これに対し Venezia では Aristoteles 派の思想が重く扱われたそうである。これは二つの都市の性格及びそのキリスト教的伝承に関係すると思われる。Jean Alazard, *La Venise de la Renaissance* の記すところである。

ところで、Tolnay の如き専門研究家の意向に対し、私はこの点で疑念をもつ。即ち、

a. 内容上のこと。Tolnay は予言者と巫女のポーズとジェスチュアにつき、これを「意味」づけて天井画の序列を解釈しているが、Michelangelo がそこまで考えたか否かは確かでない。むしろ内容より形式に重点をおいて考えることも可能であろう。Michelangelo は「造形性」を主体として天井全体の構想をまとめ彫刻×建築の視覚性を主位に扱っていると思われるから、12体の予言者と巫子のポーズとジェスチュアも、天井全体のダイナミックなコンポジションからえらんだと思われる。

（註）美術史家は常に、Cappella Sistina の天井画を Classique の時代として扱い、審判壁画を Baroque と考えている。然し、天井画の予言者と、巫女のポーズが純彫刻的・視覚的・形式的であるとすればこの論は成立しない。むしろ、審判壁画の場合には「意味」の表現から必然的にあの構想が成立すると考えられる。上記の論は漠然たる Periodisierung で拒否すべきことである。

予言者と巫女のポーズを純造形的に解釈する根拠は下のことから言える。即ち、これらの人物の両側、背後にある裸体の Putto は、彫刻的造形性だけで扱われて「意味」はない。また、その上に位する20体の青年裸像のポーズは、唯だ天井全体に視覚的リズムを与え、鏡板の *rythmische Trave* を強調するものである。この点からみれば、12体の予言者と巫女は、更に

視覚効果が著しい筈である。従ってそのポーズは天井全体の視覚性を主体として扱われている——即ち変化にとんだ扱いかたを主としている——と考えるべきであろう。

且つ、Tolnay の解釈する「精神性」から、これらのポーズの必然性を認めることは、むしろ強いての解釈と言う感を誘う。

b. これに対し Tolnay は、天井面の建築意匠から個々の神・人の扱いかたまで、古典時代の遺構や Renaissance の作品から示唆を得ているように述べている。私はこの考えかたもとらない。例えば、Michelangelo は Bologna にいたとき Jacopo della Quercia の作品 (S. Petronio の Relief) から影響されたのは事実であろう。且つ、15世紀の浮彫で Michelangelo の作風に近いのはこの作家だけだからである。然し、Adam と Eva の作品をみても、Michelangelo の天井画とは直接の関係が認められない。殊に Michelangelo ほど独創性の強い作家なら、この簡単な主題をまとめるのに示唆はいらない。しかも、天井画はどこまでも Michelangelo 独特の性格を明示している。

(註) 歴史家がしばしば他の作品の示唆を強調しすぎることは危険である。これを明示して良い場合は、1, 記録に残っているとき (作者の言葉), 2, 完き類似, 3, 作者の特質に反する性格が現われている場合である。

但しこの「示唆」の問題は芸術によっても芸術家の事情によっても異なる。A. Einstein の Mozart 研究は、この「独創的天才」が常に他の作品から示唆されたあとを詳細に分析し、Mozart の創造態度に結びつけて考えている。Raffaello などは「示唆」が特に鮮明である。これは Raffaello の個性から直ちに考えられるところである。

以上のような事情から、私はここに純造形的な観点をえらび、私の解釈を述べておく。

6. 純造形的に天井全体を考察しよう。その巨大なダイメンションには大小様々の人間と超人と神・天使と、それに純装飾的な人像が加わり、巨大なコスモスが形成されている。然し恰も音楽に於けるように、秩序だてる部分が強調されて全体を統一する。この統一は、天井の周辺から中央に向って三段に扱われると共に、天井を横に区劃する別個の統一原理と併せ綜合される。

a. 予言者・巫女の12体の像は、天井画の中の人像 (神を含めて) 中、最も巨大であるが、この12体は礼拝堂の長辺に沿うて各5体、短辺にそうて各一体、恰も堂内をめぐって列座する如きものである。そして、その描かれている部分は、高窓上のクリ込みの間にある天井構造体の壁面であり、天井と壁とを媒介する曲面に位する。この系列は 堂内空間を引きしめ、統一し、ダイナミックな造形効果をもつ。而も各予言者と巫女は、交代しながら様々のポーズをとることにより、堂内空間を活気づけている。

12体の像は、天井の構造上必然的に壁面より浮き出し、且つ、三角形の中に坐をしめる。その座下には各体の名を記す銘板をささげる Putto がいる。座の両側には描かれた梁材があり、ここにも小型の童女が柱の代りになっている。そして、水平な建築体で相互に結ば

れ、天井画の基調をととのえる。

b. 12体の像の両側にある梁材（柱）の上部は、青年裸像が二体ずつ向き合い、中間に巨大なメダイオンをおく。このメダイオンには浮彫があり、両側の裸像はこの円盤を引き支える形になる。そして各自が活潑なポーズをとり、ポーズは相互に異っている。これが天井に堂の長辺にそい10体ずつ並び、天井全体に力強いリズムを与える。

20体の裸像は特に立体性を与えるため、極めて大胆な遠近法を使うと共に、陰影により更に立体性を強調する。Michelangelo の彫刻的特質が最も明示されているのはこの20体の裸像であるが、それだけに天井の造形性にとり重要な意味をもつ。

c. ところで、この2体ずつ一組の裸像は、天井の長辺に沿い両側から相対することになるから、中間にメダイオンをおく部分の天井は面積がせまくなる。これに対し、裸像が背をむけている部分の天井は著しく広い面積をもつ。そこで、天井中央部は、狭い面と広い面とが交代し、天井の建築意匠に活気を与える。この意匠が Michelangelo 以後の建築に多く使われたほどである。

d. 次に天井を巾に就いてみるとする。窓上のクリ込みが三角形に突出する部分は、唯だその中間に大きい面積の鏡板があり、大形の天井画が描かれているだけである。これに対し、天井構造体の部分は、一对の梁材により天井にスパンが与えられる。そして予言者・裸像がここに位し、天井には狭い面積の鏡板に絵画が描かれる。即ち、一对の梁材のスパン5個が天井を巾について区劃しながら、ダイナミックな統一を与え、人像と画伝とがここに組みこまれる。

即ち、天井全体が縦にも横にも構成されて統一した秩序をなし、異質的な人像その他を組みこんで決して混乱することがない。

e. 天井画の部分の中から、少し主要な点をのべておく。

予言者の中で最も印象深いのはエレミアである。沈思する姿は Rodin の *Penseur* の原形であるが、Steinmann はエレミアの顔に Michelangelo の「精神的肖像」をみている。

巫女の中で最も印象的なのはデルフィカである。そして Michelangelo の超人的女性に共通する特質がよく現われている。Madonna Doni や Aurola に共通する肉体的・精神的統一性である。

青年裸像の中ではイザイア上の一体が印象深い。且つ、遠近法による立体効果も鮮明である。（20体の像のうち一体が失われているが、これは Castel St' Angelo の火薬が爆発したときの被害だそうである。）

創世記の部分で最も優れているのは Adam の創造の部分と禁断の果実の部分である。前者は Adam と天帝と天帝の腕の中にいる Eva との関係が良いし印象的である。後者は、禁断を犯す部分と楽園追放とが、蛇のからまる樹木を中に良く対比され構図もまとまっている。そして、果実をうける Eva は Medici の Aurola と共に Michelangelo の女性裸像として特に優

れている。(失われたLedaのタブローがあったら、これをも加うべきであろうと想像する。)

最後に描いた人間像の部分は、他の部分に比べて出来がわるい。然し主題が鮮明さをかくためとも考えられるが、またこの部分を強く浮出させると他の重要な部分に対し余り鮮明になりすぎるかも知れない。言わば造形上のアクセサリーに似た扱いかたかも知れない。後になって描いた最後の審判の壁面はもっと隅々まで Michelangelo の特質をみせているが、これに対し壮年期の制作としては弱い。この問題は美術史家がもっと追求すべきであろう。或いはこの部分に別な構想を使い建築的に全体を引きしめる方が良かったのではないかと考える。

私は Roma 滞在中、この礼拝堂を7回ほど訪れたと記憶する。季節は冬であった。朝ここが開かれると直ぐ入った。未だ見物人はいない。高窓から陽光が直接にささず、天井は混沌とした絵画におおわれているように見える。しばらくまつと朝陽が高窓から直接にさして来る。すると今まで沈んでいた天井画が実に鮮かにみえて来る。この時間の来るのを広大な礼拝堂の中で独り待っていた。

天井画と大壁画の迫力が著しく強いので、15世紀の画家達が描いたシリーズは余り印象に残っていない。

本論 3 Cappella Medici と壁面墓碑

1. Cappella Sistina のはじめに述べたように、Michelangelo の大作は建築と彫刻との総合と言うよりは、相互の関係が密接に聯関するものである。この点に於いて Medici の礼拝堂も同様であるが、その様相は C. Sistina と異り別個の独自性をもっている。

即ち、C. Medici は堂内「空間」そのものにこの総合が現われている。単に壁面墓碑が建築意匠をバックとして彫像を組み入れているのではない。墓碑のある二つの相対する壁面は、堂宇の「壁」であると共に、独自の造形的な「世界」である。その上に、堂内の「空間」自体が、建築的空間であるばかりでなく、むしろ「彫刻的空間」である。別の言葉を使うならば、リアルな空間であるばかりでなく、イリュージョンの空間である。簡略に言うならば「建築的彫刻的雰囲気」である。

彫刻は本来自己の素材的、物理的空間の周囲に、イリュージョンの空間——「彫刻的空間」をもつものである。

(註) このゆえに、トルソーや首像の如く、絵画では成立し得ない形式が可能である。また、駅前広場のように交通の摩擦の多いところには、単独な彫像をおくと「彫刻的空間」が成立しない。従って広場には「彫刻的空間」を形成させる設計が必要である。

Medici 礼拝堂では、この彫刻独自の形成する空間が、リアルな建築的空間と一体をなしている。

然し、リアルな空間であるから、堂内に立つ人間の目が感じる空間性を予定する。

2. 但し、これらの点は、礼拝堂の「現状」で考えるよりほかない。現状そのものが既に、私の生涯に於ける最も貴重なる体験の一つとなっているが、この建設は Michelangelo の生涯にとって最もクリティカルな期間に行われたものであり、当時の企画事情から作者の心境に至るまで、極めて複雑な関係にある。そして、或る意味では「未完成」であり、まとめかたも「便法」にすぎない。従って「あるがまま」の状態を考えなければならない宿命をもつ作品である。

且つ、Michelangelo の個性的発現の最も性格的な示例であると共に、これをイタリア美術の史的展開にくりこむときは、中世末から17世紀に及ぶ聯関を考慮しなければならない。一言につくせば、Michelangelo の「個性的構造」の縮図の如き意味をもつ。この点も C. Sistina の場合とは著しく異なる事情にある。従って先ず、Michelangelo の生涯の年代をたどって、この作品の「現状」が形成された事情をみななければならない。

3. C. Medici の制作に関しては、1520—34年の15ヶ年を詳しく考える必要がある。

この礼拝堂が S. Lorenzo に建てられはじめたのは15世紀であるが、1520年から Michelangelo がこの建築にたずさわることになった。

1520, 4, Raffaello 死す。Sebastiano del Pimbo は Michelangelo を Vaticano の制作に計ったが、彼は Firenze にいた。

1520. 11. Michelangelo は礼拝堂墓碑の制作を承けた。堂内に独立の墓碑をたてる案と壁面に設ける案とがあった。

1522. Leo X 死し, Julius 記念碑の建設がまた当面に出る。

1523. Cardinal Giulio が Clemens VII となり, Michelangelo は Roma に上り, Biblioteca Laurenziana の造営が加わった。

1524. C. Medici に設ける墓碑決定。Julius の契約問題を教皇は解決し, 親書をもって Michelangelo を勇気づけた。Michelangelo は礼拝堂にこもって制作をはじめむ。

1525. Julius の後継者は裁判をもって Michelangelo を強しようとしたので, 彼は既完の作品を売って契約金をつぐなおうとしたが, 縮小した規模の契約に変わった。

1526, 教皇庁の危機にもかかわらず教皇は Michelangelo の配慮をつづけた。

この年, Michelangelo の書簡に下の言葉があるから, Clemens VII を信頼していたと思われる。

Wenn der Papst mir verloren ginge, so wäre meines Bleibens nicht mehr in dieser Welt!
Ich will jetzt nur das, was Seine Heiligkeit will, und ich weiss, er wünscht nicht meinen
Ruin und meine Schande! (Steinmann, Geheimnis der Medicigräber.)

1527. Sacco di Roma

1527—30, Firenze 最後の共和政, Michelangelo は Firenze 市民として自由民権の理念を守ろうと考えた。Medici に対する反抗である。

1528. 秋, Michelangelo は自発的に都市防備に参与を申し出た。

1529. 1. Michelangelo は防備委員となり, 同年4月, 戦事最高委員の長となる。

1529. 7—8. Firenze は Michelangelo を Ferrara に派遣し, 著名な要塞を視察させた。Alphonso d' Este 侯は, 丁重に Michelangelo を遇し作品を希望, Michelangelo は Leda の Carton を作る。(かつて C. Sistina での制作中, 檣に昇って Michelangelo の作品を称賛したのも, この侯であると考える。)

Michelangelo は熱意をもって塞城の設計をしたが, 当時の Gonfalonier Niccolò Capponi は Michelangelo の案に反対した。後任 Francesco Carducci に対し, Michelangelo は Malatesta Baglioni の背任を言ったが, 政庁はこれを認めなかった。

1529. 9. Michelangelo は危険を感じ Firenze をのがれ, Ferrara により Venezia に行ったが, 全く安住し得ず France にのがれることを考えた。(この事件は, 教皇と皇帝の軍が Firenze を攻める3週間前である。)

1529. 10. 10. Firenze 攻めらる。

1529. 10. 13. Michelangelo は政庁が許すことを条件として Firenze にもどることにした。

1529. 11. 末, Michelangelo は包囲された Firenze にもどった。Consiglio Maggiore は Michelangelo をせめたが, 罰はうけなかった。Michelangelo は祖国に希望をもって難局にあたった。

1530. 8. 12. Firenze は Baglioni の背任により攻略された。Michelangelo は身をかくした。Alessandro de' Medici は Michelangelo を反逆者としてにくみ, Michelangelo は危険であった。然し Clemens VII は彼を許し, 礼拝堂の制作につかせた。

1530. 秋, 教皇は Michelangelo のため, Roma から Firenze への使者に下の如き指令を与えている。

Vor allem soll Michelangelo bei guter Stimmung erhalten werden; nichts hätte Seine Heiligkeit mehr erfreuen können, als zu hören, dass Michelangelo wieder arbeite; es dürfe ihm an nichts fehlen, er solle in allem befriedigt werden, und für das verflossene Jahr soll ihm wieder seine Provision von 50 Dukaten ausgezahlt werden. (Steinmann, Das Geheimnis d. M. G.)

Michelangelo の心は既に Firenze を去ったが, 礼拝堂の中に閉じこもっていた。S. Lorenzo の Prior は仕事の伸展を忠実に教皇に報じた。Sebastiano del Piombo は, 教皇と Rovere 家 (Urbino) と Michelangelo との間をまとめる面倒な役をうけもっていた。

1531. 二体の女像は完成した。Aurora の表情に Michelangelo の心は反映しているように思われる。

制作の伸展につれこれを見たらざる者は多かったが, 特別な例外のほかは許さなかった。

1532. Julius 碑第4契約により S. Pietro in Vincoli に移すことになった。

Michelangelo は2ヶ月 Roma にあった。Tommaso Cavalieri を知って心をひかれたのはこの時であろう。

礼拝堂は内部装飾にうつり, Giovanni da Udine がこれにたずさわった。

1533. Michelangelo はしばらく Firenze にもどった。然し, T. Cavalieri に対する親愛と, 侯国に変わった祖国をさける気持で Roma に移ろうとした。Clemens VII は Michelangelo を Firenze におけないことを知り, Cappella Sistina に最後の審判を命じた。

当時 C. Medici のため出来ている彫像, 未完成の作品を配置する仕事は弟子にゆだねられた。

1534. 夏, Michelangelo の父 Lodovico は91才で死んだ。Michelangelo は父の死を送り, 秋に Firenze を去った。そして再び帰ることがなかった。

1534. 9. 25. Clemene VII が歿した。

以上のように制作中の条件が複雑である。

4. 当時に於ける Michelangelo の心境を考えてみる。

礼拝堂の外では祖国の防衛につとめ、Medici に反抗しながら、同時に堂内では Medici のために仕事をしている。従って墓碑の制作は社会に秘している。これがわかると Medici の味方とうたがわれるからである。この Situation は卑しい裏切りではない。上に記した史的事情の「必然性」である。そして、Michelangelo は美術家として彼の理想に生き、美の Kategorischer Imperativ に服するのが彼の「善」であり、倫理的行為である。

Notte が出来たとき (1531年)、1529年以來 Firenze を去り、戦時中 Padova で修学していた Medici 派の Giovanbatista Strozzi は、この作を称賛した詩を贈った。G. Strozzi は、特に Medici 派の人物ゆえ、Firenze の敵である。(はじめに Grimm のドイツ訳を記す)。

“Die Nacht, die du so reizend hier schlummeln siehst, ist von einem Engel (Angelo) in Marmor gehauen worden. Sie schläft, sie hat Leben; wecke sie auf, wenn du es nicht glauben willst und sie wird reden.

これに対し、Michelangelo は答えた。

“Lieb ist der Schlaf mir, mehr noch, dass ich von Stein bin, während die Schmach und die Schande bei uns dauern; nichts sehn, nichts hören ist das glücklichste Schicksal; deshalb erwecke mich nicht, bitte, sprich leise.”

Michelangelo の原文は下の如くである。

Caro m'è sonno, e più l'essor di sasso, Mentre che'l danno e la vergogna dura; Non veder, non sentir m'è gran ventura; Però non mi destar, deh! parla basso. (最後の deh! parla basso はドイツ訳よりもっと強くひびくようである)。

これは皮肉であり、心に内攻する怒りである。しかも、当時としてはギリギリな反抗の表現である。この詩は有名だが、これだけを知っている者は、恰も Michelangelo が賛辞などききたくないと言ったように解しやすい。気をつけるべきことである。

然しこれだけではない。当時、Baccio Valori が教皇の代表者として Palazzo Medici にいた。彼は全権者であった。共和国の敵であるが、市民は彼をおそれて彼にへつらった。Michelangelo は Clemens VII の保護で守られているから、この全権者とは直接の交渉がなかった。しかも Firenze には、当時まだ存命していた父をはじめ肉親達がいた。従って家族のためにもこの「敵」と和解していなければならなかった。

Michelangelo が彼のため、未完に終わった Apollo (?) を制作せざるを得なかったのはこの事情による。Michelangelo の愛する祖国を亡ぼした者達をにくむ気持は、Michelangelo の性格から特にはげしかったであろう。然し、敵は Michelangelo の才能を重んじ彼を優遇した。Michelangelo はそれらの者のために制作し、それらの者から賛辞をうけた。Karl V も礼拝堂をみてから馬に乗って Firenze を去ったと言う。

当時の Michelangelo の心境を詳しく追体験することは個性研究にとり大切である。然し Aurora の表情が暗く、喪の衣をかぶり、奴隷のヒモをもつことは、彼の心境と併せ考えねば

ならぬ。

5. Midici の Cappella は正方形に近い平面をもつ。祭壇と聖像3体とが相向う壁内に、2個の壁面墓碑が他の2面に相向う。天井は甚だ高く、Cupola に極まり、採光は堂内の高い部分のみからに限定されている。

建築意匠は、灰黒色の石材と白色大理石材とで構成され、壁面は白色に塗装してある。上部壁面から天井に及ぶ中間の部分に Fresco を描く予定で、Giovanni da Udine が描きかけたが、Clemens VII の気に入らず中止したと言う。教皇の考えがどんなものであったかわからないが、出来栄の如何にかかわらず、この礼拝堂に Fresco が描かれた場合を想像することは出来ない。つまり色彩をこの堂に持ちこむことは出来ないのである。色彩ある絵画をこの中に加えるとすれば、現在吾々が感じる 静寂な神厳さは失われ、「彫刻的空間」も成立しない。Michelangelo 自身が Fresco の問題をどう考えていたかも詳にしないが、白壁のままであることは幸いである。

3体の聖像のうち、既に述べた聖母は Michelangelo の作で未完成である。S. Cosmus と S. Damianus の像は Michelangelo の素描をもとに弟子の手になる。これら3体は低い台座の上にあるが、現状でみても唯だ便宜的に並べたと言う感じである。本来はこの部分の壁面にも白色大理石の建築意匠がほどこされる筈であった。そうなっではじめてこの部分はまとまる。彫刻を3体列べただけでは相互に隔離されず、また聯関も成立しない。これを媒介する建築意匠が必要である。(3体の像のある台座の下に、Lorenzo il Magnifico と Giuliano とが葬られたのは1559年である。)

従ってこの講では、壁面墓碑のある二面に就いて考える。そして、これを通じて堂内空間の問題をも考える。その上で、イタリアに於ける壁面墓碑の展開を扱うこととする。

6. この墓碑の解釈は二種になる。「意味」を主体として構想を考えると、「造形」を主体とする場合とである。Tolney は前者にぞくするが、私は後者の立場をとる。

Tolnay は Michelangelo の作品につき、天井画でも S. Pietro の堂宇でも同様に扱う。彼は「時」を象徴する像を含み、それ以下の部分を Hades と解する。Michelangelo のエスキスに、Hades を表わす試みのあったことを指摘し、棺の上にある「時」の像がその重量感により、上の坐像との間に世界を区別すると考える。坐像は「不滅の霊」を象徴すると考え、Platon の思想に於ける「死」に聯関させ、Pheidon に書かれた思想にもとづくと言う。そして、天井に近い壁体の絵画を予定して、ここを天上の部分と解している。

かかる構想は Michelangelo が「示唆」として或る程度まで予定していたかも知れない。然し、それよりもむしろ、イタリアに於ける壁面墓碑の伝統が Michelangelo の固有の創造意図により伸展し、建築と彫刻とを一体とする造形性をとることとなったのは事実である。且つ、

思想的意味も純造形的な解釈によって価値をもつわけであるから、「造形的なまとめかた」を主体として考察すべきものとする。

加うるに、坐像の象徴的意味に就いては、像のポーズが2体を対比した「意味」と解すべきであろう。

7. イタリアの壁面墓碑は中世時代からあるが、Michelangelo に先立つ15世紀の作品にも様々な形式が認められる。然し当時の基調をなすものは、平面的にニッチの中に、台の上に棺があり、棺上に死者の臥像がある。臥像の顔が肖像である場合もある。ニッチの内部は建築意匠を示す。ニッチの上部は半円アーチをなし、この部分に聖母子の Tondo 浮彫を収める。そのほか天使を配するものが多い。これに対し、Medici のものは、礼拝堂の壁面全体が15世紀のニッチの拡大であり、堂宇内部の建築意匠を構成する。

既にのべたように、この礼拝堂は正方形に近い平面をもち、面積に対し天井が著しく高い。そして高窓から外光が入るだけであるから、床に近い部分に向かって「閉された空間」の重心が位する。また Michelangelo の意匠は、——現状でみる限り——上が軽く下が重い。且つ、側部から中央に向かって集中的に設計されている。逆に言えば、中央下部から両側と上方とに向かって「ぼかす」ようになっている。「濃く強い」中心下部から、「淡く弱い」周囲にぼかされたようになっている。3体の像（臥像2体は「時間」を象徴し、坐像は「徳性」を象徴する）を核として、その上部の半円アーチまでが、言わば伝統的な壁面墓碑の Michelangelo 的伸展形態である。そして、その周囲と天井との全体が、この壁面墓碑の余韻の如く拡がるのである。

8. 然しそれだけではない。以上の構想は床上に立つ人間の目の高さを予定せず、壁面を「面」として扱った場合であるが、堂内に入ってみると更に重心が強調され、彫像の視覚的プロポーションが更に拡大される。即ち、堂内に立つ人間の目の高さは、臥像を少し仰ぎみる位の位置にある。且つ、棺と棺上の臥像とは壁面より出ているから、仰ぎみる者の目にはこの部分がせまって大きくみえる。

これに対し、徳性を象徴する坐像は、壁面よりくりこまれた中に収まり、且つ、臥像より高く位する。従って坐像は、棺と臥像を通してその奥に高く深まるようになる。そして、この3体の像の背後に壁面の建築意匠が縮小され弱まってみえる。その周囲と上部は視覚的には「ぼかされて」みえるにすぎない。そこで、彫像3体は「立体的」に構成されて大きく浮出し、壁面は次第にぼかされる背景となる。

ここに、既にのべた彫刻固有の「空間性」が加わり、堂内空間を統一するのである。

以上のことから考えられるように、「現状」で統一しているのである。上部に Fresco が描かれたとすれば、この統一は破壊される。むしろ15世紀の壁面墓碑に逆にもどることになり、Michelangelo の特質とも矛盾する。

(註) この意味から、Tolnay の云う「地上」と「天上」の境界説には同感できない。

現在まで私の知る限り、この「人間の目」の角度からうつした写真はない。然し、この角度で考えないと、問題が誤解される。

Walter Hege の写真の優れた特質は、地上にたつ人間の目の角度からリアルにうつすことであった。この礼拝堂に就いても同様である。

9. 彫像は2体の「時」と坐像とが組み合されている。Michelangelo は、後に Bernini がかの Chantrou の日記で語っているように、「肖像」を制作するに適した個性ではない。超人的表現に適しているから、現実の人間をその「性格描写」にとることは好まない。この点で Donatello や Bernini と異なる。しかも、Medici の墓碑像は、ここにはじめ予定された Lorenzo, Giuliano の個人ではなく、且つここに葬られている二人とも凡庸以下の人物であるから、肖像に表現される資格をもたない。むしろ「支配者」の象徴であり、精神的、普遍的な理想像である。このうち1体は「果敢」を象徴する (Giuliano 墓碑)。また他の1体は「思慮」を象徴する (Lorenzo 墓碑)。これに対応して、前者の坐下には明確な「時」即ち「昼」と「夜」がおかれ、後者にはニュアンスある「時」即ち「あけぼの」と「夕暮」が配されている。

- a. 「あけぼの」 (l'aurora), 長さ2.03mのブロック, 1524年に制作をはじめ, 1526年に殆ど完成。処女の姿であるが超人的である。
- b. 「夕暮」 (il Crepusculo), 長さ1.95m, 未完成, 男性, 1524年に制作をはじめ, 1525年に殆んど完成。
- c. 「夜」 (la Notte), 長さ1.94mのブロック, 1526年に制作をはじめ, 1531年に殆んど完成, 母性の姿。
- d. 「昼」 (il Giorno), 長さ2.85mのブロック, 全体に未完成, 1526年に制作をはじめ, 恐らく1533年までかかる。男性。
- e. 「思慮」, 高さ1.78m, 1524年にはじめ, 1531年に終らず, 部分的に弟子が手がけている。
- f. 「果敢」, 高さ1.73m, 1526年にはじめ, 1533年に大部分完成, 部分的に弟子の手が入っていると思われる。

10. かく3体の像をくみ合す墓碑の形式は、様々の Variation をもって17世紀までつづく。

(註) Roma の一美術館は、Michelangelo 以後の画家の描いた二点の作品をもつ。「あけぼの」と「夜」との模写である。卑俗な絵で価値はないが、Michelangelo の影響の一面を推知するに足る。

16世紀後半から17世紀にかけて現われた墓碑の中から、二つの代表作をえらぶとする。

Guglielmo della Porta (Michelangelo の弟子) の製作した Paulus III 碑は、S. Pietro 堂内の最も位高い位置にある。「徳性」を象徴する2体の女性臥像の上に、台座にのる Paulus III を示す。まとめかたはあまりよくない。

Lorenzo Bernini の制作した Alexander VII 碑も同じ堂内にある。高潔な教皇の墓としては

不相応であるが、17世紀の時代性と作者の *Virtuoso* が行過ぎている。墓穴から帳をささげて、死の神が砂時計をささげ、ひざまづいて祈る教皇に「死」を告げる。教皇の坐下には豊かな肉体をもつ女性二人（慈愛と真理の象徴）が教皇に近づく。殊に「真理」は教皇を誘惑する悪魔の化身の如くである。伝説的な聖アントニウスの像の如くである。当時の感能主義と達者な技巧との組合せである。

（註）一般に「真理」は人を楽しませないが、これはまた余りに楽しませすぎる——と云う皮肉が出たそうである。

かくて、*Medici* の墓碑は、中世から17世紀に至るイタリア墓碑の歴史の中で *Klassik* の意味をもち、且つ最高の価値を占める。

（註）18世紀の *Canova* までこの系統の墓碑をたどることが出来る。古くは *Arnolfo di Cambio* (13世紀) からである。イタリアの壁画墓碑の歴史は極めて興味深い。

そして同時に、*Michelangelo* の生涯に就いても、*Cappella Medici* は彼の芸術の特質を明示する。建築と彫刻の統一性である。しかも、*Michelangelo* の生涯からみれば、精神的に最も失意の状態にあった混乱期の作品でありながら、この彫刻群は最も円熟した境域を示しているのである。

本 論 4 巨人的表現 (ダビデ と モーゼ)

既に述べた通り, Michelangelo はマリアにも肉体的・精神的超人性を与えた。Cappella Sistina の予言者, 巫女に就いても同様である。然し, この特質を最も著しく発揮しているのは, 旧約書に於ける二人の大人物, David と Moses とである。従って, はじめに述べた聖母と共に, それとは全く異なる主題を扱った David と Moses とは, Michelangelo の芸術の著しい特質を代表するものと言える。

1. David は Firenze 市が彫刻家に多く制作させているが, 制作の動機も作家の扱いかたも著しく異っている。

旧約書の David は, Samuel の16章—17章に彫刻の主題が出ている。16章は Samuel が天帝の命によりベトレヘムの Isai のもとにゆき, 8人の子のうち一番下の David を神の意にもとづき, イスラエルの王となるべきこととする。David は牧童である。カトリックの独訳によれば, “David aber war rötlich braun, hatte schöne Augen und war wohlgestaltet” (16. 12) (フランス訳は少しちがっている。)。David は Saul のもとにゆき, 豎琴をかなで王に侍す。

17章にははじめに巨人 Goliath が書いてある。イスラエルの民に接する部族が, イスラエルの民をおびやかしているが, これを代表して対決の戦いをいどむのがこの巨人である。(この敵民族のことを旧約書では Philister と書いてある。ヘブライ語では移動する者を意味するようである。然し, 後になると, Philister は, 狭い経験にとじこもってそれではしか考えない人間一般を軽蔑する言葉になっている。) Goliath は大きな武具に身をかためている。David は Saul のところからしばしばベトレヘムに帰って父の羊をかっていたが, Philister は対決をイスラエルに求めた。David は自分が行くことを Saul につげた。Saul は少年 David の力をうたがったが David は答えた。守っている羊をライオンや熊がおそったら, それを殺すというのである。Saul は, 自分の武具と武装を David に与えた。然し David はかかる装備になれないからとかえした。“Er nahm seinen Stab in die Hand, suchte sich fünf glatte Steine aus dem Bach, legte sie in die Hirtentasche, die er bei sich führte, nahm eine Schleuder zur Hand und ging dem Philister entgegen.” (フランス訳も大体同じである)。二人は対決した。David は「石を投げ」, Goliath の額をやぶって入った。彼は Goliath の屍に近づき巨人の劔をもって首を切った (40—50)。

ところで, イタリア・ルネサンス時代に Firenze の彫像家として David を制作しているのは,

Donatello	極く初期 (1408—9)	大理石	1430年頃	ブロンズ
Verrocchio	1476年以前	ブロンズ		
Michelangelo	1501—4年	大理石		

であるが、上記旧約書の描写を性格的に表現しているのは Donatello のブロンズ像一体だけである。

Donatello の生涯は一貫した伸展を示し、美術家として模範的である。彼は現実の人間から聖典の人物まで、「性格的表現」を追求して行った。若いとき制作した S. Giorgio から晩年の Sta Magdalena までこの追求が一貫している。

David を描いた極く初期の石像は、なお中世期の彫刻を思わせるが、ブロンズの David は彼独自の性格描写に優れている。歴史家によってはこの像が特に優れているから後期の作品と考えている者もあるが、後期のものは形式がちがう。

Donatello は 1386年に生れ、1425年(40才)から Cosimo de' Medici の信頼をうけていた。この優れた David は Medici 家の噴泉用に制作したものであるが、聖書にかかれた「褐色」で「肉体のよく整った」牧童、「眼の美しい」ところまでそのままである。Goliath を殺し、巨人の劔で切った首をみている姿である。歴代美術家の作品で、これほど少年 David を性格的に表現したものは他にない。しかも彫像としてのポーズ、コンポジションに優れた傑作である。

これに対し Verrocchio の David は、15世紀の画界にうかがわれる水準的で世俗的な一傾向を示している。即ち、当代世俗の風俗描写に近い扱いかたである。美術史家の中には、この傾向が15世紀の特質であるごとく説く者もあるが決してそうではない。優れた作家はいずれも独自の境域を創造しているのである。従って、Verrocchio の David は当時の平俗な傾向を代表するもので、特に優れた作品ではない。まして旧約書に描かれた David とは全く異なる。性格描写ではなく、当世趣味の凡作であると考えられる。15世紀の伊達男にすぎない。ポーズも平俗であるし、肉体、衣裳、風貌も同様である。この作は、Lorenzo de' Medici のために作られたらしいが、Firenze 政庁が買って庁舎においたようである。

これらの David は15世紀に制作された。Michelangelo はこれらを見ているに相異なる。Michelangelo の David も巨人を殺す主題を扱ったものではあるが、Motiv は全くことなり、巨人に向う姿である。

然し、種々の制約があつて、矛盾を含み、欠点の多い作品である。多くの人はこれを Michelangelo の傑作の如く扱うが、決してそうでない。むしろ、壮年期の Michelangelo の欠点を示しているが、「巨大」なものを好む彼の性格はそれだけに明示されている。そして、Firenze 市民の理想とする政治観念を代表している。(当時市民が Michelangelo の作品の中で最も称賛したのはこの像であつたと言う。)

2. Michelangelo の David H. 4.34m (台ごと)

はじめは磨いてあつた。1504年美術家の委員会でも置き場所を審議したがきまらず、Michelangelo の意向により、Donatello の Judith があつた場所、P. Vecchio の入口に近い広場の一

隅に決定、19世紀になり Academie に移され、模造品が広場におかれた。

この大理石ブロックは1464年、Agostino di Duccio により制作されかけ中止、恐らく衣をつけた David の像らしく、S. M. del Fiore に使うはずであった。1476年、Antonio Rossellino が完成するはずで成らず、1501年、Michelangelo に命じられた。

既に15世紀時代、このブロックは Il Gigante と言われていた。この巨大な石材をマスターすることは、15世紀の作家には不可能であったために、壮年期の Michelangelo にとっては力量を誇示する動機を含んでいた。かかる因縁のブロックを手がけること、それ自体に関心のあったものである。はじめから Michelangelo が David を作るつもりでえらんだブロックではない。従って、制作の動機そのものが純粹ではない。それだけに Firenze 市民がこの作品に関心をよせたのである。前代の作家に出来なかったことを仕上げた点である。然し同時に、この作品の示す欠陥の原因がここにある。

Michelangelo の David を正面からみるときは、因縁のある石材の欠陥は気づかない。然し、横からみると非常に厚さの足りないブロックであることがわかる。仮りにもし Michelangelo が David を作る目的で——他の制作の場合のように——ブロックをえらんだとすれば、もっと厚い石材を求めたに相異なる。従って、先ず、正面からみるだけの作品と言う感じがする。

ところで David であるが、巨人を打つときの David は牧童である。Donatello の表現したような少年である。然るに、Michelangelo に提供されたブロックは「巨大」であり、彼はこの石材から巨人を作ること誇りを感じていた。そこで「少年」と「巨人」との矛盾が生じる。Michelangelo の David は若者の肉体性と巨人の肉体性との間の矛盾を含んでいる。ポーズだけはヒロイックであるが、空虚であり、充実したところがない。この像の背後にまわってみると、両脚をはって、体の下半が構図的に拙い。その上に顔は、敵に向う怒りの緊張を示し、像全体の重点は頭部におかれているから、余計に下半が空ろになる。

この欠点を補うものは身体の緊張した解剖学的肉体性であり、この点は念入りに扱われている。然し Michelangelo の彫刻に特有な肉体と精神との一体となった理想性がなく、精神と肉体とがはなれている。「怒り」(Ira)と「力」(Fortezza)はルネサンス時代の Firenze では「徳性」として扱われ、政治的な意味をもった。Michelangelo はこれを顔の表情と肉体の解剖学的写実に表現したのである。徳性としての「怒り」、この特殊な表現は、肉体と精神とを一体としてはじめて生きる筈である。

恐らく Michelangelo は David を Herakles の如く扱うつもりであったろう。そして、置き場所に関する彼の意向から推察されるように David を自由民権のために戦う守護者として扱うことであつたらう。自由民権は既に述べたように、Firenze のユートピア的理念であつた。既に Donatello の Judith に対する Firenze の処置がこれと共通する。Judith は1444年、Medici の依頼で Palazzo のために制作されたが、1495年、Medici を追放したとき、Pal.

Vecchio の広場におき、タイラントを征服した政治的意味に転用した。Michelangelo の David もこの考えかたによるものである。

即ち、種々な制約をもって矛盾を含む作品であるが、而も、Michelangelo が David を作る時必然的にこうなつたと考えられるのである。これと異なる巨人的作品が Moses である。

3. Moses は、旧約書ではイスラエルの民の指導者であり、神と民とを媒介する最も重要な人物である。

旧約書 Exodus(2章1—10), Pharao はヘブライ人の子供の女を活かし、男の児を殺すことを命じていた。Moses が生れたとき、パピュロスの箱にアスファルトをぬってその中に入れ、Nil の岸の芦の中におき、姉がみはっていた。そこへ Pharao の娘が来てこれを見出し、子供のなくのをあわれに思って姉に乳母をつれて来させたので、姉は母をつれて来て乳を与えた。Pharao の娘は、子供に Moses の名を与えた。“Ich habe ihn ja aus dem Wasser gezogen” (10.)。仏文註によると Moïse は Sauvé des eaux の意とある。然し独文註によると In Wirklichkeit ist der Name ägyptisch und bedeutet Kind, Sohn とある。

Moses は成長して、ヘブライ人がはたらいているのをみていると、エジプト人がヘブライ人(彼の兄弟)を殺すのをみた。そこで彼は他に人のいないのをたしかめ、そのエジプト人を殺して埋めた。

Moses が家畜に草をはませているとき、炎のもえ上る中に神の声をきいた。神は、イスラエルの民をエジプトから解放する使命を Moses に告げた。これから Meses の指導によるエジプト脱出がはじまる。そしてシナイ山に登り、神の戒律を記した二枚の石板をうける(24章12—17)。然し、イスラエルの民は掟を守らず、Moses は怒って石板を投げくいだいた(32章19)。再び神の命により、Moses は新しく二枚の石板を作りシナイに登り、神の戒律をうける。

Michelangelo の作品の Motiv は、シナイ山から神の精神をうけておりた Moses が、異端の祭儀を行う民をみて怒るところである。頭に二本の角があるのは、超人的な表現であろう。神と共にあった精神を示すものであろう。

Michelangelo は David の場合、旧約書からはなれた表現を試みようとしたのである。Moses もやはり Michelangelo 独特の巨人的理想性を示しているが、旧約書の Moses 自体が「神と人とを媒介する存在」であり、神の掟に反するイスラエルの民に対し、超人的な「怒り」を発しているのであるから、むしろ、旧約書で感じる Moses の印象に近い表現と思われる。(私はかつて、紅海を航行する船のデッキから、夕ぐれの空にそびえるシナイ山をみたことがあるが、この印象とも調和する。)然し、Ira と Fortezzo との表現である点に David と共通するものがあり、Michelangelo の特質を明示する。しかもこの作品は、肉体から髭まで、極めて写實的であり、ポーズと共に肉体と精神の一体となった傑作である。David も緊張した「静中の動」であるが、何となくスキがある。内からあふれる力にかけている。これに対して Moses

は「静中の動」がよく引きしまっている。内部からもりあがる力の表現である。

4. Moses は高さ 2.35m の大作である。Michelangelo は Cappella Medici の制作が一段落した1532年4月に Julius 記念碑に関し、第5の契約を行い、縮小した構想にまとめ、S. Pietro in Vincoli (Julius II が Cardinal として在った寺) に墓碑をおくことになった。それ以前の巨大な構想では、二段になった墓碑の上段に他の聖像と共に Moses も位する筈であった。スケッチでみると、1505年、第一の設計にも Moses があるが、形式はちがう。第三の設計(1516年)のスケッチでは、現在の Moses が描かれている。但し当時はなおこの像は完成していなかったようである。

Paulus III が教皇の位についたとき、最後の審判を Michelangelo に命ずるに際し、彼はこれを見ているようである。Paulus III が Michelangelo のアトリエを訪れたとき、側にあった Mantova の Cardinal は下の如く言ったそうである。「Moses だけで Julius II の追憶を現実味に充分である」。即ちPapa terribile の強力な姿がここに表現されていると言うのである。Julius II は大いに怒る教皇であったから、この Moses の像に教皇の理想の姿をみる史家もある。或いは Michelangelo もそれを意識して制作したかも知れない。

Michelangelo は Paulus III の命により最後の審判を描き上げてから、Julius 記念碑にかかることにした。然し、第5の構想を更に転じ、1542年8月、第6の契約をした。このとき、既に完成している奴隷は全体に調和しないというので除いた。これにより、墓碑の諸像を Michelangelo の支出に於いて Raffaello da Montelupo にゆだね、Moses だけ自作を組みこむことにした。(但し、Rachel と Lea とを自分で手がけることになり、恐らく、Lea の頭部以外は Michelangelo が制作したようである。)

従って、墓碑の下部は Moses を中心として大体が Michelangelo の制作であるが、上部は異なる。下部の石材は象牙色で、上部は良質でない白色である。しかも、建築的構成から彫像まで、下部に比して上部は甚しく劣る。むしろ下半だけが生命をもつ作品であり、トルソの如きものである。

いずれにしても、S. Pietro in Vincoli にある Julius 記念碑の中で、Moses の像だけが Michelangelo の真作であり、以前の構想により制作された彫像として唯一の作品である。この寺を訪う者は、この像のみから深い印象をうける。その意味では、Mantova の Cardinal の言葉と異るところがない。事実、この墓碑では、Moses の像が中心となっているのである。

David と Moses は各々異なる意味に於いて、Michelangelo の個性的存在の中に「矛盾」を代表している。

David に就いては上に述べた通りであるが、Moses は、壮年期から老年期まで、Michelangelo の失意と拘束との中で完成した作品である。そして Michelangelo の生涯が、Firenze と Roma とに二分された事情を代表する作品である。

Donatello の生涯が Firenze を中心として Padova をも含め、一貫した制作に貫かれている
に対し、Michelangelo の生涯は、FirenzeとRoma とに分かれていた。Michelangelo は超人的
な巨大さを芸術に表現したから、その意味では、彼の芸術的特質を表示していると言えるであ
ろう。然しこの二作とも、別個な意味で、彼の個性的宿命を代表する。然し Moses は、これ
を一個の作品としてみる限り、「完成」しているのである。

本論 5 S.Pietro in Vaticano

1. 既に Michelangelo の略伝で述べたように Michelangelo が純粋に建築の設計と造営にたずさわったのは晩年のことである。S.Pietro の造営主任になったのは72才のときである。ここに「個性」というものの深い意味があるから、このことから先ず述べておく。

A 「個性」については、「若し……ならば」と言う仮定は一切成立しない。従って、「若し Michelangelo が70才で世を去ったとすれば、彼の建築的業績は存在しなかったであろう」と言う如き仮定はナンセンスである。Michelangelo とする一回限りの存在は、90才に近い生涯を内に含むのである。

B ところで、既に述べたように、Michelangelo の芸術に於ける特性は、彫刻的であると共に建築的である。従って、生涯の伸展に於いて、社会の機構が機会を提供すれば、「彫刻的建築」の創造にみちびかれる必然性を内に含むのである。この必然性が、S. Pietro の設計に於いて、最も大規模に、且つ最も鮮明に発現したわけである。

C 然し、個性の構造は、「世界を反映する」。そして Knotenpunkt der geschichtlich = gesellschaftliche Wirklichkeiten である。Leibniz と Dilthey の言葉を引用するのは下の理由による。即ち、この Michelangelo の特質を発現した寺院の形式は、イタリア固有の寺院形式の伸展に於いて最も性格的な場合である。それが、カトリック教会主寺に体现されたのである。しかも、設計者が Michelangelo であり、命じた人物がカトリック教会革新期の最初の教皇である。

然し同時に Michelangelo の設計が後に変更される必然性を内に含むのである。この変更により統一性を失った S. Pietro を整備する設計が後に現われるが、ここにも広場計画で Michelangelo の示唆が加わっている。そして終局に於いて Michelangelo の優れた創造を救う企画が Mussolini の時代まで及ぶ。

かくて Michelangelo の S. Pietro は、紀元4世紀のはじめから第二次大戦期まで、1600年に及ぶ主寺造営の歴史に組みこまれることになる。

以上のような関係であるから、イタリア寺院形式の伸展する内的必然性と、S. Pietro 造営史を略述しておく必要がある。

2. いまここで寺院建築の歴史をのべるのではない。ただ上記のように Michelangelo の個性を S.Pietro につき理解するに必要な前提だけをのべておく。

Constantinus 大帝は紀元313年に Milano 教書を発し、キリスト教を承認したが、このときから寺院の建立が公認されたばかりでなく、大帝自ら、聖者受難の地に聖者の墓を守る寺院をたてた。S. Pietro in Vaticano がその一つである。

マタイ伝16章18（日本訳はプロテスタントの聖典）に下の言葉がある。「我はまた汝に告ぐ。

汝はペテロなり、我この磐の上に我が教会を建てん……」。日本訳では意味が通じないがフランス語ではよくわかる。“Et moi je tu dis aussi que tu es Pierre, et que sur cette pierre je bâtirai mon Église……” 即ち、ギリシア語の Petros が石（岩）であり、フランス語の普通名詞 pierre であるが、同時に人名「ペテロ」（Pierre）である。

もとよりここに言う「教会」は建造物のことではない。然し、ペテロの墓を守る S. Pietro in Vaticano が教会主寺となったことを考え合せると、象徴的な意味がある。

Constantinus 時代には、S. Giovanni in Laterano が、主寺であり、Roma 司教の住居が Laterano 宮であった関係上、第一位の寺院であった。Vaticano 丘の S. Pietro と共に、パウロのための寺 S. Paolo fuori le mura があった。然し、Roma 司教を重く扱うことは Leo I (440—61) から始まり、Gregorius I (590—604) の時代には教会国家の基礎が出来、北歐にまで布教が及んだ。これに Pietro 尊崇の思想が加わり、且つ、Vaticano 宮に司教の住居が移されてから、S. Pietro in Vaticano が教会主寺となり、教皇はペテロの後継者となった。更に紀元800年のクリスマスに Karl 大帝が S. Pietro (第二の堂宇) で戴冠式を行って以来、教会国家が成立している。

然し、皇帝対教皇の錯雑した中世史がはじまる。紀元1377年に教皇は Avignon から Roma にもどった。Roma は荒廃しつくしていた。それより70年後 Nicolaus V (1447—55) が即位して、Roma を整備し、教皇地区を建設する理念が確立した。

「Cardinal がえらんだのではない、神がえらんだのだ」と言われたほど、Nicolaus V は人物本位に選出された。この優れたヒューマニストは、貧しい医師の子と生れ、家庭教師をして学資を得た人で、自分の体験から Vaticano 図書館を充実して学者に便宜を提供した。また、Roma 市民のため、都市整備をも目論んだ。然し、それと共に、S. Pietro を新築し、教皇区を整備する建設理念をたてた。彼の信頼した人物は、ルネサンス・ヒューマニズムの代表者 Leon Battista Alberti である。Alberti は建築家ではない。教皇庁の文書官であるが、イタリア建築史上に傑出する存在である。この二人のヒューマニストの結合は、教皇庁の個人関係（既に述べた）の最初の優れた例示である。

教皇史で Nicolaus V を知るものは、恰も長夜の後に曙の光をみるように感じるであろう。然し、彼の意図は「理念」にとどまった。この理念が実現したのは17世紀に於けるカトリック教会革新期であるが、S. Pietro 再建の歴史は16世紀にはじまる。

再建を敢行したのは Julius II であった。Milano の宮廷技師として Leonardo と同役であった Bramante は老練な宮人的性格であった。彼を Julius II は再建事業に用いた。Michelangelo を遠ざける策動をした人間である。（彼の設計に就いては後に述べる。）Julius II は1513年2月19日（死の直前）恐らく最後と思われる教書の中で下の如く述べている。

「……既に余は枢機官として、諸方の——わけても Roma 市の——寺院・僧院を修理し或いは再建せり。聖なる座につき、教会の任務の重るに及び更に熱誠と資金とをかたむけて、予

はこの種の事業を企画せり。賢きソロモンは、なおキリスト教の光を仰がざりしと雖も、神の徳に相応しき殿堂の建設に、如何なる犠牲をも惜しまざりき……」(Pastor, Julius II編)

Bramante の建設は、4本の支柱とそれを結ぶアーチとを完成したにすぎず、旧堂は半ば破壊されていた。二つの廃址が並んでたっているような状態を残して彼は死んだ。そののち、数人の建築家がたづさわったが、建設は伸展しなかった。

のみならず Julius II は資金を得るため、1507年に罪滅護符の販売を布告したが、これが機会となり、10年後の1517年には Martin Luther のテーゼが現われた。やがてヨーロッパをカトリックとプロテスタントの両宗派に分け、全土を戦乱にみちびくに至った。「ローマ教皇は建設事業により多額の資金を失ったが、それよりも更に多くの精霊を失う結果となった」。

ここに、教会革新期の最初の教皇 Paulus III が現われる。彼は Antonio da Sangallo を主寺造営主任としていたが、その死後、Michelangelo に S. Pietro の建設が命令された。

以上が、Michelangelo に至るまでの経過の大略であり、ここに Michelangelo の創意が実現される「外的」必然性をみるのである。

3. キリスト教の寺院は、集会と聖儀との場であるから、「内部」本位の建築である。そして、「外」から「内」に入り、「入口」から「堂奥」に向うことにより、「移行する空間秩序」をもつ建物である。浄化、集会、神禱の序列である。従って、宗教的規定と建築的構成とが不可分の関係をもっている。

この秩序は、外観効果を重視する場合にも変わらない。ここに寺院の「本質」がある。そこで必然的に、

a 寺院正面の外観 (Facciata) と正面広場 (Piazza) とが先ず重要になる。初期に於いては前廊 (Atrium) が存在する。

b 平面は長方形が基本形式であるが、次第に十字架型 (ラテン十字) の平面に伸展する。即ち、

合理性。聖儀の形式が伸展して僧属の空間を拡大する必要性が生じる。

象徴性。キリストの十字架を平面に求める。これにより、寺院空間を形成する。

造形性。堂内空間を縦に長く、横に短く交叉させることにより、空間構成をゆたかにする。

c この形式は必然的に、屋根棟を十字に交叉させるから、ここに屋上の造形性をととのえる統一点を求めることとなる。北欧ではここに尖塔をたてるが、イタリアでは Cupola をおく。そして、この Cupola が次第に拡大される。

d 拡大された Cupola は、イタリアの陽光に生きて固有の造形効果をもつから、この効果を強調しようとする要求が生じる。同時にイタリア人は明快な造形性を求めるから、寺院外観に Cupola を重視するようになる。

e イタリアに於いて、Facciata に就いても、その造形効果を重視する伝統的傾向がある。こ

とに更に Cupola が現われる。然し、長堂式の寺院は、Facciata を主体とするもので、Cupola は外観統一の主体とはならない。

f 然るに Renaissance 時代になると、寺院本来の空間秩序とは別に、幾何学的に明快な平面设计を好み、これに宗教的意味を与えるようになる。(求心的空間構成をもつ寺院は古典遺構の伝承期から存在していたが、これに新しい意味が加わったのである。)

g 且つ、16世紀初期を中心とする時代には、美術一般に対して「明快」な造形性を求める時代趣味が生じる。そこで、幾何学的に明快な平面と、Cupola 中心に明快な外観とをもつ寺院の形式が成立する。

h この形式を「彫刻的」に純化し徹底させるとき、Michelangelo の S. Pietro に到達するのである。

4. 上記の序列に従い代表作をえらぶと、下の如きものがあげられる。

Pisa Duomo (小型 Cupola をもつ初期)

Firenze S. M. del Fiore (Cupola が拡大された時期)

F. Brunelleschi, S. M. degli Angeli, 1434年起工, 中止, Firenze, 円型に近い求心的構成
Giuliano da Sangallo, Madonna delle Carceri, 1485年, ギリシア十字, 内面, 曲面天井,
外面, 天幕型屋根

Leonardo の素描群, 1480—99, はじめて曲面屋根をもつ Cupola 中心の構成形式。

(註) Milano, S. Lorenzo が示唆を与えたらうが、同時に力学的構成と幾何学図案の興味が Leonardo に特有である。

Antonio da Sangallo (Giuliano の弟), Madonna di S. Biagio, 1518年起工, 曲面屋根

S. M. della Consolazione, Todi, 大体同年, (設計者略) 最も完全な Cupola 中心の形式
(これに似たものが既に Leonardo の素描にある)。

これらの機運に Bramante の構想が現われている。Heinrich von Geymüller は Bramante に因む数千枚の素描を閲し、S. Pietro の平面を羊皮紙に描いた一枚を発見した日を生涯なつかしんでいた。然し、Dagobert Frey, Brmantestudien が立証するように、Geymüller の研究は彼独自の理想(19世紀の歴史主義)と不可分の関係にあるから、Bramante—Geymüllerの構想であり、Bramante 自身の設計は復原し難い。強いて想像すれば、決して優れた設計でないように思われる。且つ、Bramante を重視する一部史家の言う如く、彼は決して優れた構造家ではなく、Geymüller の重く扱う Plan も、実は幾何学図型の如きものである。加うるに、Bramante の設計としてまとまっている建築は Tempietto の小堂だけで、Milano の S. M. delle Grazie の如きは、Santuario della Madonna (ギリシア十字)にみるロンバルディアの寺院形式を追従しようとしたにすぎない。

元来、業績の不明なものは迷信的に重要視されて、その業績をどこまでも拡大して考える弊

を伴いやすいが、Bramante の場合もその例と私は考えている。

以上のことは、Michelangelo が Antonio da Sangallo (上記同名人の甥) の設計を非難して、Bramante の基本精神にもどることを述べた意見書をよむとき留意すべき点である。即ち、Michelangelo が San Gallo の設計を非難するのは、Michelangelo に特有な明快性をかき、平面が複雑で、多くの暗部をもつからである。然し、Bramante と Michelangelo との構想は、ギリシア十字をとると言う以外に共通点はない。私はむしろ、両者の間に正反対な相異をみるのである。かくて、ここでは、Bramante を重視する必要を認めない。

5. Michelangelo は S. Pietro の設計に於いてイタリアに於ける Cupola を最高度に発現したが、彼自ら、ここに到達するまで約15年の考推を行っている。Tolnay の指摘するところによれば、この間に4種のモデルが制作されているらしい。

- Model 1 1546年, 堂全体
- Model 2 1546—7年, 堂全体大型
- Model 3 1557年, Cupola
- Model 4 1558—61年, Cupola 木製大型

このうち、「2」と「3」との間に、Firenze の S. M. del Fiore の Cupola を研究しているから、「3」は最もこれに近い。然し「4」はこれからはなれている。

この Model 4 が、現在吾々の仰ぎみる大作に極めて近いことはわかるが、完全に同一ではない。Michelangelo が世を去るとき、建造は未だ曲面の部分に達していなかった。後継者 Giacomo della Porta によって完成されたものである。この巨大な Cupola の曲面を精密に実測することは不可能であるから、Model 4 との相異も正確にはわからない。Dagobert Frey の Michelangelo - Studien はこの相異を「効果」の点で考察しているが、それも確かとは言えない。

然し、次の点ははっきり言える。即ち、建設された Cupola は、Michelangelo の芸術的特質を極めて鮮明に表示している。そしてこのことは、Cupola 以下の部分をも含め、堂宇の外観全体に就いてみると、更に立証されるのである。

6. Michelangelo の S. Pietro は——平面図と外観とを併せみるとき——彼の彫刻、建築の特質を明示する。言わば、Michelangelo の彫刻の特徴を人体描写からはなれた純粹の造形として、最大限に拡大し、最高度に純化したようなものである。

即ち、彫刻の場合には大理石の素材のもつ重量感を保存して、これを超人的な肉体性にいかし、しかもこの「肉体性」によって深い「精神性」を表現する。この場合、「抑圧」と「解放」とのダイナミックな関係が、内面的なムーブマンとなり、生命のエネルギーから高度の理想性が発現する。S. Pietro の堂宇では、外壁体は角柱型のモルディングをもって強く引きしめられている。「抑圧」である。これに対し、壁体の上にもり上る巨大な Cupola は、高く強くしか

も極めて明快に、美しい曲線を描いてのびてゆく。その曲面の下には一対の柱がたって一本の梁線を大空に放出し、これを上で受ける一対の小型支柱に達する。その上が更に曲線を描く頂点となり、球体をのせ、頂上の十字架に極まるのである。

但し、S. Pietro を実際に仰ぎみるときは、ここに更に重要な効果加わる。イタリアの風土に固有な明るい陽光が曲面屋根を「活かす」ことである。S. Pietro の Cupola に就いて「Roma の明るい空と光の下で」と言われるのは単なる修辞ではない。この陽光によって生命が与えられるのである。写真でみると梁線に陰影が出来るから構成されたようになるが、実際には柔かい曲面がもっと明るく、且つ「ふくよか」に浮き出るのである。イタリア人が伝統的に Cupola を尊重する意味がここにある。

私は1カ月あまり Roma に滞在中、Pincio の丘に住んでいた。Scala Spagna の上に立って毎朝 Roma を展望し、「永遠の都の宝冠」として、巨大な Cupola のかがやくのを、常に新しい感激をもってながめつづけた。心に残る印象は写真とは著しくちがっている。

7 建築を擬人的に解する態度は絶対に排除しなければならない。古くから外国にこの種の考えかたがあり、キリスト教の寺院建築に就いてもこれが流布し、日本でも無批判にうけつがれているのを見出す。これは S. Pietro にも関係するから、ここに一応述べておくが、この考えかたは二重の誤りを犯すものである。即ち、かかる考えかたそれ自体が排除さるべきであるが、それと共に「史実」を全く無視しているのである。

この誤った——然し、伝統的な——考えは下の如くである。即ち「中世の寺院が天上への希求を表現しているのに対し、ルネサンスの寺院は地上を肯定している」と言う。寺院建築の歴史に無智で、作品の体験をかいている意見だが、この間ちがえは下の事情から生じている。即ち、「天を指してたつ中世の寺院」なるものは北欧に13世紀を中心として現われた Gothique であるが、これは北欧に入った寺院が Campanile を本堂の Facciata の主体として、vertical な効果を外観に求めたものである。そしてこの形態は北欧の風土と民族思考とに相応する。且つ北欧では、中世末で大寺の建立が終っている。かくて北欧の思想家が北欧の寺院をもとに考えた「観念論」である。

これに対しイタリアでは、Arnolfo di Cambio が設計した S. M. del Fiore のように、Cupola の構造技術をもたない中世紀からこの形式の中に宗教的理想性を求めていた。しかも Cupola はイタリアの風土に生きイタリア人の造形感覚に相応していた。この伝統が Brunelleschi により技術上の解決を見出し、且つ、上に述べた諸事情から、ルネサンス時代にかけて連続的に伸展しつづけ、そして寺院建立の社会的基礎もそのまま存在しつづけたのである。

「宗教的理想」を体現する要求に於いては北欧もイタリアも同様であり、唯だその「造形的表現」が異なるのである。

(註) このことは、寺院音楽に就いても云える。ネーデルランドの煩瑣なポリフォニー形式は一時全歐を

支配した。然し、カトリック教会革新期に批判され、イタリア本来の明快な音楽が「宗教的」として認められた。かの Palestrina の音楽と Trient 宗教会議とに因む伝説の原因はここにある。

そして、北欧の建設が中世で終わっているに対し、イタリアでは17世紀まで伸展がつづくのである。これを「中世」と「ルネサンス」に切りはなす考えかたは史実に無智である。

且つ、S. Pietro を実際にみる者は、ここにこそキリスト教精神の最高の発現を見出すであろう。「理想性」の極致である。

この擬人的解釈に対し、Tolnay は、彼独特の考えかたをしている。Tolnay は、既に述べたように、Cappella Sistina の天井でも、Medici の墓碑でも、Sphère を幾層かに分ける考え方を好む人である。そしてこの考えかたを S. Pietro にも行っている。これら各自の作品が各自の世界像をもつと言う考えかたであり、「観念的」に傾いている。即ち、S. Pietro に就いては下の如く考える。全体は images-symboles d' un monde essentiel であり、Cupola は un symbol de la sphère céleste で、下の部分は un symbole du monde terrestre である。両者あわせて un image de l' univers だと言う解釈を認めているらしい。

Michelangelo は設計にあたって、このような考えかたをしてはいない。ただ、現在この堂宇をみるものが後に加えた解釈である。上に述べた「抑圧」と「解放」とのダイナミックな関係を比喩的に考えた場合である。

8. Michelangelo が、S. Pietro の構想をねっている間、故郷 Firenze の S.M.del Fiore の Cupola を注目していることは、個性研究上に意味が深い。これはただ、「参考」として注目しただけではないであろう。恐らく Michelangelo の精神の中では、既に自由の失われてしまった故郷、彼が愛しながら去ってしまった都市、幼いころから親しく仰いでいた主寺、それらが複雑な Complex として、彼の心に生きつづけていたであろう。そして Michelangelo の生命体験が、創造の中に組みこまれていたであろう。

(註) Donatello は、Firenze の Cupola を常になつかしみ、この都市に制作することを悦んでいた。

Michelangelo の生涯を通じる「体験」に生きつづけた Firenze 主寺の Cupola は、然し同時に、中世以来、イタリア建築家の「理念」であり、民族精神の伝統である。

従って、終局に於いて Michelangelo の到達した設計は、中世以来の宗教精神を、彼に固有な造形性により発現したものである。歴史の伸展であると共に個性の伸展である。

そこで、代表的な三つの Cupola を並べて考える。S. M. del Fiore, S. M. della Consolazione, S. Pietro がこれである。Cupola ばかりではなく、この三つの寺院全体を考察する。これを通して、イタリアに於ける「理念伸展」の様相をみる事が可能であろう。

然し、ここに戒めておくことがある。この三様相は決して、Gothique, Renaissance, Baroque と言う如き、公式的類型ではない。Brunelleschi は gothique の構造法を応用することによって Firenze 本寺の Cupola を建設したのであり、造形性自体は gothique のイタリア的発現で

ある。また Todi の寺がもつ形式は、Renaissance 中期の形式感の体現である。これに対し、Michelangelo の設計は、決して Baroque の類型ではない。どこまでも彼の個性の発現である。

(註) 一般美術史が Baroque の語を乱用していることは、歴史を類型化する弊の現われである。

かくて、Michelangelo の S. Pietro は「唯一の存在」なのである。

9. J. Burckhardt は、既に19世紀の半に書いた独自の——そして最も優れた——著書 *Der Cicerone* に於いて、S. Pietro の Cupola を下の如く述べている。

“Die Kuppel Michelangelos, an Form und Höhe derjenigen der frühern Baupläne gewaltig überlegen, bietet vielleicht von aussen die schönste und einfachste Umrisslinie dar, welche die Baukunst auf Erden erreicht hat”

然し、それより古い時代から、——時代思想の変移をこえて——この Cupola は常に最高の賛辞をうけつづけて来た。私はかつて、この Cupola に関する歴代の歴史家、建築家、美術史家、文芸家の述作の中から、賛辞を集めてみたことがある。礼賛の表現は様々であるが、その「程度」の高さは常に不変である。その中で面白いのは、Cupola の輪廓が余り美しいので、Charles Garnier (パリの Opéra の設計者) は技術家であるにもかかわらず、「天才の発現」というロマンチックな言葉を使っていることである。本来から考えると自明なように、巨大な Cupola の曲線は、単なる円弧の一部を組み合わせたものにすぎない。そして実際、Giacomo della Porta は S. Paolo fuori の前庭に、これを描いてみたことがある。然し、Garnier に限らず、この Cupola を作図してみようとした学者は、20世紀まで出ていない。Dürer がこれを試みたのであるが、その作図が正確であるか否かは判定することが出来ないだけである。(輪廓線が単純な円弧を二つ向い合せたものであることは、巨大なスケールから当然のことである。然し問題はコンパスの針をどこに立てて描くか?——その針をたてる点をさがすところにある。)

但し、既に述べたように、輪廓線の美だけを強調することは危険である。前に伝記のところで、Pastor が Paulus III 編で述べている言葉を紹介したが、これにつづいて述べている賛辞は最も至当と思われる。

“Diese Betonung der Wölbung steigert den Eindruck majestätischer Ruhe, Von aussen bietet die Kuppel wohl die schönste und erhabenste Umrisslinie dar, welche jemals in der Baukunst zur Ausführung gelangt ist.”

然し、Michelangelo の設計も、後に変更されることになった。Michelangelo までは、16世紀初頭以来の「明快な形式」が寺院に求められたのであるが、既に述べたように、寺院本来の「移行する空間秩序」が復活される時、ギリシア十字の平面はラテン十字にもどり、イタリアの寺院に宿命的な Facciata 対 Cupola の矛盾が現われる。

10. 寺院本来の空間秩序を再現して、長堂式を徹底させた最初の代表作は、カトリック教会革新の精神を強調したイエズイタ教会の主寺 Il Gesù である。1568年に起工・1584年に竣工している。原型の設計者は Vignola である。この原型によると、Facciata は内部空間の平面を示唆し、堂内は簡単な単一空間となり、両側に礼拝堂をつらね、奥に Cupola があり、これを中心として三方に祭壇がある。

この新機運が S. Pietro にも及んだ。Paulus V (1605—21) のとき、Michelangelo の堂宇を前方に延長してラテン十字の平面に変えることになった。設計者は Carlo Maderna で1607年に起工、1614年に工を了っている。その結果、平面は不徹底になり、Facciataは 貧しく、Cupola を広場から仰ぐことが出来なくなった。この欠点を修正したのが Lorenzo Bernini である。

Bernini がフランス王 Louis XIV の宮廷に国賓の礼をもってむかえられたとき、接待役の Paul Fréart (Sieur de Chantelou) の残した日記をみると、1665年7月15日に下のように書いている。

Chantelou が Bernini の室に出勤すると、宰相 Colbert が訪れて、話が Louvre 宮広場のことに及んだ。これに因んで Bernini は略図を描きながら、S. Pietro の Piazza を設計した動機を語った。「Paulus Vのときに Michelangelo の設計を変更して Facciata をきずき、しかも巾に対し高さの低すぎる設計をしたのは明らかに誤りであった。あまり具合がわるいので、Urbanus VIII と Innocent X はこの Facciata を取りこわすことを考えた。然し、教皇は一般に年老いてから位につくので、取りこわし作業からはじめなければならないような大事業をおこす決心がつかなかったのである。現在の教皇 (Alexander VII) もこの難問題を私に相談された。私は熟慮の結果、Facciata の両側に低い廊をつくることにより、正面が高くみえるに相異なる、と言う結論に達した。そして事実、この方法で欠点を除くことが出来たのである。」

この言葉は、単なる「便法」としての動機を述べているにすぎないが、実は遙かに積極的な意図をもつ構想である。いまここで Bernini の構想を詳しく分析している余裕はないが、さしあたり、下の点だけを略述しておく。

- a Bernini の設計した長廊と Colonnade は、Facciata の高さ45mに対し19mであるが、造形性の特性により高くみえる。そして、平面設計と相まって、Facciata を引立たせる。
- b この設計には Michelangelo が Capitolino 丘上広場に行った設計が示唆を与えている（後述）。
- c 教皇庁主寺正面広場を整備して全世界の教徒が教皇から祝福をうける場たらしめている。
- d 寺院本来の空間秩序を教皇庁主寺に相応しくととのえている。（そして堂内の奥、Cupola の下、ペテロの墓の上に Bernini の設計した天蓋と相待つ。）

然し、この優れた設計をもってして、Michelangelo の Cupola を救済することは出来ない。S. Pietro の Piazza は非常に広いが、それにもかかわらず、低い Facciata にさえぎられて、

Cupola の美しさはみえない。

11・ Michelangelo の設計した S. Pietro の実相をみるためには、この堂宇の背後からながめるよりほかはない。Cupola は Facciata にさえぎられることなく、後に附加された長堂も正面もみえないからである。従って、Michelangelo を述べた美術書は、常に背面の写真だけをのせている。正面から S. Pietro をみて Copola の美しさを味うためには、Tevere 河畔まではなれなければならない。

また、Michelangelo の設計を壁画に描いたものは、Vaticano 宮内 Biblioteca に見出せる。S. Pietro の造営に関する壁画のシリーズ、その他が描いてある。絵そのものには別に作品価値がないが、参考になって興味深い。

S. Pietro の造営史は現代までも続く。1929年、Mussolini は Laterano 協定を教皇と結んだ後、エチオピアを攻略した。イギリスは地中海に艦隊を集結したが、イタリアの空軍は当時優れていて、どうすることも出来なかった。イギリスではカンタベリーの大司教がローマ教皇に抗議を試みたが、Laterano 協定後の教皇は動かなかった。エチオピア攻略が終わった後、Mussolini は記念大路を計画した。Via della Conciliazione である。S. Pietro の正面から真直に Tevere 河畔に達する道路であり、これが出来れば Cupola の美しさが完全に仰がれる。Mussolini はこの目的をも併せ考えたのである。（河を越えた地域にも Cupola を遠望する道路を考えていた。）

この大路のため、民家を取りはらった。然し、その後間もなく第二次大戦がはじまった。その結果、Mussolini は中世紀的な方法で殺された。今では Mussolini の国土計画をイタリア国民は追懐している。これに反し、この記念大路は拙劣な設計で完成した。そして、依然として、Michelangelo の Cupola の近望を阻んでいるのである。

Michelangelo と Bernini, この人類の歴史に二度とは現われそうもない巨匠の設計のあとに、整備の大路を建設する者は、余程優れていなければならない。さもなければ、貧しさがめだつはずである。ところが、この大路に連関する建造物は、——写真でみる限り——甚しく拙劣である。水準以下の愚作にみえる。

以上が、1600年に及ぶ S. Pietro in Vaticano の造営史の終結である。そして、この複雑極まる史的Komplex の頂点をなすものが、Michelangelo の Cupola である。然し、それだけではない。全体が Michelangelo の「個性」の構造を構成しているのである。

本 論 6 Capitoline 丘の整備計画

1. イタリアは古くから広場 Piazza の設計に優れている。ここに「広場の設計」と言うのは、決して宮廷文化期のフランスにみるようなものではない。当時のフランスでは、Versailles 宮を中心とする広場、或いは Louvre 宮から Place de l'Etoile にいたる Paris 都心の広場のよう、言わば「平面的なデザイン」である。宮廷の権威を表示し、或いは主都の威容をほこる設計であるから、「図案的形式」を主体とする。市民が親しんで使う広場ではない。また、この広場の中になつた人間の目を予想した視覚効果を求めるのでもない。超人間的と言うよりはむしろ非人間的である。

例えば Place de l'Etoile をとってみる。12本の巾広い大路を放射する中央の広場に、50m に近い高さの L'arc de l'Etoile が建っている。乗車交通にも面倒であるが、歩行者には更に甚しく面倒である。私は30余年前、この付近に宿っていたからこの広場に出たのち、どこかへゆくわけであるが、障害物の並んだところを歩くようなものである。その頃でさえそうであったから、今ではどうしているであろうか。しかも地上になつた人の目は低い高さであるから、広場の巨大なスケールを図案的に味うわけでもない。これに対し、航空撮影でとると、この広場の設計が甚だ明らかになるのである。このような設計は、図案の上だけで考えて、出来るだけ壮大なまとめかたをしたものであるから、航空写真の使えるようになった現代になって、はじめてその性格が現われ、デザイン効果がわかるのである。

同様なことは、Place de la Concorde に就いても言える。徒らにスケールが大きいだけで、使うのは甚だ不便である。パリ市の交通計画でも、この広場の扱いかたには困っているようである。私は Louvre の帰り、この広場をよこぎり、Champs - Elysées を通り、Place de l'Etoile に出ることが多かったが、今ではあの広場を歩いては通れまい。車でこの広場を通ると、色々の彫刻の横を走るので面白いが、やはり、広場の図案効果は航空写真でないとうわらない。

これに比べると、Bayern 王国の主都であった München の Königsplatz などは、乗車交通を予想しない記念広場であり、記念建築と美術館とが配列されている。落付いた都会であった München はナチ政権になってから、発祥の地として変形したが、私の行った頃には、芸術の保護者 Ludwig I の意図を保存していた。然し、国王の意図により作り上げられた空間であることに変わりはない。

イタリアの Piazza はこれと全く性質が違ふ。「人間学的空間」であり、「人間共存の場」である。

2. 「人間共存の場」として人間に親しく、且つ、地上になつた人間の目の視覚効果に優れた Piazza がイタリアに特に発展する必然性は、イタリアの風土とイタリア人の特質とにより規定

されている。

このイタリアの特徴は、この国土に親しんだ者が感じている筈であるが、これをはっきり書いた学者は私の知る限りただ一人しかない。しかも、僅かな一部分を書いただけで著者は死んでしまった。Theodor Hetzer の遺稿 *Erinnerungen an italienische Architektur* (1951) である。覚書の断片をも含めて百ページに足りず、稿を了った部分は序文のほか *Architektur und Landschaft* と *Der Mensch und die Stadt* の二節だけである。

然し、生涯を通じてイタリアに親しんだ体験の結果であるから、卑近な人情までを含めて、この国土と民族とをよく理解している。しかも、特に注目すべき第一の特色は、ドイツ学派に多い欠点がないことである。Idealtypus を事実と混同することがない。観点的な思考に偏ったり、しいて「学問」らしい形式をととのえたりしない。実証的で、観察が的確である。

(註) ドイツの美術史家はよく *Deutschland und Italien* の比較をするが、いずれもドイツ的な考え方で、イタリアをみるから、イタリアが正しく理解されず、ドイツ的にゆがめられる。

Hetzer 自ら、美術史家の欠点をよく知っていた。19世紀以来の建築史家は、この時代の建築が歴史主義であり「様式」を尊重したのと同じ弊に陥っている。「Burckhardtのように自由な考えかたをした学者にもこの傾向が現われる」と言っている。

この随筆風にかかれた遺稿の中から、広場の問題に関係のある要点をえらび、これに私の経験と思考とを補いながら述べておく。

a 北欧人は住居の中に「住み心地」を重んじるから、「室内」と「屋外」とが対立する。そして、住居内をアンティームにととのえるため、種々の調度で雰囲気を構成する。即ち「内的所有性」である。(17世紀オランダの室内画が典型的)。これに対しイタリア人は個人的な「気分」よりも一般的な「空間秩序」を求める。外部に向っては明廓な造形性をもつ建築意匠を好む。即ち「外的所有性」である。

(註) G. Simmel は、イタリアとドイツとの農民が仕事をしながらうたう態度を対比している。ドイツ人は、自分の「気分」に即したうたいかたをするが、イタリア人は舞台のうたい手のようにうたう。(このことを書いた論文の題を覚えていない。)

b 同じ「所有」の観念でも、北欧では「内に守る」ことであるが、イタリアでは「外に示す」ことになる。この対比は、建物の構成する都市景観にも現われる。北欧では、広場に面する個人の家が、各自別個に内部本位の外観をもつが、イタリアでは、建物の外壁が Piazza を統一する「公共の場」を形成する。

c イタリア都市の広場は、「人間共存の場」として極く自然に形成されるのが常であるが、これに対し北欧都市では、広場に造形的な統一を与えるとき、「作意的」であり、「独占的」である。

(註) 上に述べた Paris のPlace などその典型である。

d 日常生活に於いて、イタリア人は如何なる場所をも「親しい共存の環境」と考える。街路

でも寺院でも広場でも同様である。例えば寺院内部は、北欧では周囲の「世俗」から隔離された「神聖」な場所として扱われる。これに対しイタリアでは、むしろ Piazza の延長に近い共存の空間である。

(註) 神聖の考え方の相異である。北欧寺院では、聖儀に必要な椅子が堂内をみだが、イタリアではこれがない。私の知る限り Il Gesù ぐらいである。Firenze の S. Lorenzo と St. Spirito にも長椅子が少しあった。その他は一人がけの椅子がちらばっている程度で、大寺には椅子は全くない。

- e 従って北欧に於けるごとく、寺院と広場との対立がイタリアにない。両者が一体をなし、「共存の空間」として造形的な統一をもっている。このことは、中世の市庁舎に就いても明らかであるが、17世紀教会革新期の都市計画に於いてむしろ意識的である。
- f イタリアでは15世紀以来一般に Perspektiv による視覚空間を好み、後には Piazza の設計にもこれを使う。この空間性は「人間の目」を予定するから、「図案効果」とは全く異なる。
- g このイタリア的空間は、人間の登場する舞台と共通した性質をもつ。そして Giotto から Raffaello にいたる壁画の人物の姿態にもうかがわれる。このことは、建築に彫刻や壁画を組みこむ場合にも同様である。リアルな姿態が自由で、しかも造形的で環境と調和しているが、このことは、「現実」の空間内に於ける人間についても言える。
- h ドイツ人とイタリア人とを比べてみると著しい一つの相異がある。ドイツ人の場合には、職業別によるタイプの相異が明らかであるが、イタリア人にはこれがない。むしろ「人間一般」である。

(註) このことは私の経験にも思い出される。イタリアの旅ではじめ私が異様に感じたのは軍人である。ユニフォームをきているから職業ははっきりしているが、軍人自体には「軍人意識」がない。夕方に街を散歩するときは、一般の人間と同じ気持でいるし態度も同様である。当時の日本では軍人は心の鏡をきて、「忠勇」を発散していた。私はそれが軍人だと思っていたから、イタリアの軍人を見ると、オペラの舞台からぬけ出て来たように思った。女と腕をくんで楽しそうに歩いている。然し、食堂車の中で同じ卓に向い会って席をとると、軍人は立派な紳士である。

この職業意識を発散しない「人間一般」が、「共存の空間」に親しむイタリア人の第一条件であろう。相互の間に摩擦を生じることなく、「人間」としての共有性を示すからである。

3. 上記の人間的特質がイタリアの Piazza をして、人間学的に優れた設計を可能ならしめている根本条件である。

(註) 但し Hetzer は、Venezia の Piazza di S. Marco を例にとっているだけである。而もこの広場は Venezia 共和国の内政機構から風土の特殊性に至る一切の条件を前提するが、Hetzer はこれらの点についてはふれていない。上記広場はイタリアの Piazza の一般的性格を明示すると共に、また極めて独特な条件により成立したものである。

イタリアの Piazza は図案的・形式的ではないから、都市により、或いは広場に面する主要建造物との関係により、いずれも異っている。

例, Padova, Piazza del Santo

Siena, Piazza del Campo

これに対し、Bernini の設計した Piazza di S. Pietro や Michelangelo の設計した Piazza del Campidoglio は少し性質が異なる。即ち、設計者の個性的発現であり、一定の企画に統一されている。但し、その設計企画がイタリア広場の人間学的空間を前提しているのである。従って、単なる平面図案的な設計ではない。

然し、ここになお一つ述べなければならないのは、Piazza del Campidoglio が Michelangelo の芸術の個性的特性を共有する設計であることである。既に Cappella Medici で述べたように、建築と彫刻との「本質的综合」が意図されたことである。そして、上記礼拝堂に於ける Michelangelo の構想がその「直接」の伸展をここにみせていることである。それは決して、広場を彫刻によって装飾するだけではない。本質的综合である。但し、Capitolino 丘は古典彫刻をもって象徴される伝統をもつから、Michelangelo はそれらの作品を組みこんでいるのである（後記）。

4. Monte Capitolino (Mons Capitolinus) は古典 Roma 発祥の地であり、広大な世界国家がこの丘上から世界を支配したところと考えられていた。この伝統精神が中世に残り、ルネサンスに伝わり、カトリック教会革新期に至って造形的に表現された。晩年の Michelangelo がこの整備計画をたてる必然性があり、Michelangelo の個性がここに発現するのである。

従って、Michelangelo の研究は必然的に Capitolino 丘の歴史を含むこととなるが、最近に優れた研究が刊行された。

Herbert Siebenhüner の著 *Das Kapitol in Rom, Idee und Gestalt* (1954) である。Kunsthistorischer Institut in Florenz が刊行している *Italienische Forschungen* が二度の大戦の危機ののち、1953年に再建されて以後の出版である。

著者は Kapitolinische Idee が各々の時代に一定の形式をとって体现される内的必然性を歴史的に追求している。そして、根本資料に即し、歴代の記録を研究し、現代諸学者の所説をもあまねく考察しながら、Michelangelo から Giacomo della Porta に及ぶ整備計画を、その造形性に就いて扱っている。極めて堅実な業績である。しかも、現代研究家の所説を批判した註をも附している。

然し、この講では、Michelangelo の個性研究に必要と思われる広場の歴史の要点だけを紹介するにとどめておく。

5. Michelangelo に至るまで Kapitolinische Idee が体现された様相の概略。

a 古典時代に於いては Roma 国家の国家的行事から国家的犯罪者の処刑まで、Capitolino 丘上で終結していた。(例えば、祭礼のプロセッションもこの丘に昇ることによって了ったが、国事犯人の処刑は丘の断崖から下に突きおとしていた。)

- b この丘に因む伝説は古典時代からあったが、紀元5世紀には異端の怪物が市民に禍をことから与えたと言われた。異教時代の神々がこの丘上で悪魔となり、不吉な行いをほしいままにしていると考えられた。
- c 丘上の建造物を破壊し、彫像をうばってここを荒廃させることは、ビュザンツ帝国期から始まっている。また、この丘にキリスト教の小祠をたてることも同じく6世紀にはじまる。これはマリアにささげられたもので後の *S. Maria in Aracoeli* のはじめである。
- d 7世紀以後になると、世界帝国の理念が *Capitolino* に結びつけて考えられるようになる。東ローマ帝国が無力になったとき、この観念が現われ、丘は再び古典時代の理念をもつようになる。荒廃にも拘らず、帝国理念の象徴として扱われることとなった。
- e 12世紀には元老官制 (*Senatus*) が復活した。Roma市の自主権により、古典の伝統にもどり、*Capitolino* で *Senatus* の設置が定った。ここにこの丘は新しい生命をもちはじめた。丘上には *Palazzo del Senatore* が建った。(改築13世紀末)。処刑執行も復活した。また市場が設けられて、価と量とを市の吏員が監督した。
- f 古典時代の彫刻をもって丘上をかざる風潮が成立する前に、2体の当代人の像がたてられた。 *Senatus Karl von Anjou* (1278年以前。それ以後は Roma 市民のみ *Senatus* になった。) と Roma 教皇 *Bonifacius VIII* (1300年の式年) である。
- g 14世紀には *Capitolino* 丘が政治的事件の焦点になった。 *Cola di Rienzo* にとっては、彼の悲劇の頂点をなす舞台であった。彼が共和時代の Roma を偲び、Roma 市民を貴族の専制から救うため憲法を宣したのもこの丘上であるが、後に、政治的才能もなくティランノスとして処刑されたのもここである。
- h 教皇庁が *Avignon* から Roma にもどった後、教皇は *Capitolino* 丘の重要性に着眼したが、*Conservatori* により、記念物を監理することが重視されるに至った。かの *Nicolaus V* は、*Casa nova delli signori Conservatori* を企画している。 *Senatore* の *Palazzo* を改築することも、同じ教皇の企図である。
- Nicolaus V の如き教皇により、古典時代の意義深き地域を教会に結びつけて扱うことが出来たのであるが、その後の教皇はこの方針のもとに *Capitolino* を重視し、次第に整備の計画を進めることとなった。
- i *Capitolino* を古典の伝統としてでなく、教会権の立場から扱った最初の設計は、*S. M. in Aracoeli* の堂側を *Piazza del Campidoglio* を中に *Palazzo dei Conservatori* と向い合わせることであった。然し、広場を全体として設計することは、*Michelangelo* のときまでなかった。
- j 1471年、*S. Pietro in Vincoli* のカルディナル *Francesco della Rovere* が *Sixtus IV* として教皇の位についた。彼はあらゆる政策を用いて自己の安定を計った。*Capitolino* 丘に古典彫刻を贈ることになった動機は、Roma 市民に過去の偉大さを自覚させることであった

が、ここにも教皇の政策がうかがわれる。

その中にかのブロンズの狼がある。(二兎は15世紀の彫刻家の作)。この狼は、紀元前5～6世紀ごろ Capitolino 丘のために作られたもので、ここに再び元の位置にもどったのである。

k Leo X は Roma 市に恩恵として酒、塩等の免税を行ったので、教皇の像がここに建てられた。(但し、P. d. Conservatori の中)。然しこの教皇は Mons Copitolinus を Roma aeterna の自覚にみちびく政治的舞台として扱った。後に Michelangelo により総合設計にくみこまれた大河 (Nil と Tevere)の像がここに移されたのも当時である。

l そこで、象徴的な二つの施設 Senatore と Conservatori の Palazzo の重要性が変り、後者が重く扱われるようになる。そしてこの時代から古典遺物の研究がはじまる。

然し、当時はなお、総合的な計画はなかった。

m ここに Paulus III の時代が来る。この教皇の長い在位中に、Piazza del Campidoglio の総合的な整備計画が Michelangelo によって設計された。

然し、Michelangelo のたずさわる以前に、Marcus Aurelius の乗馬像がここに移された(1538)。そして、Michelangelo の設計による新しい台座が制作され、位置も定まった。(新しい台座をもつのはこの丘上でこれがはじめてである。)

以上は Siebenhüner の研究の中から、Michelangelo の設計にみちびく必然性をたどるために、必要と思われる事項を拾ったにすぎない。

ここで Michelangelo の設計に入るわけであるが、それに先立って、この乗馬像をここに置いた意図と乗馬像そのものについて略述しておく必要がある。

n 先ず、乗馬像の方向を定めることが問題であった。P. d. Conservatori を背後にとることも考えられたが、P. d. Senatore から Roma 市内に進む方向に定まった。Imperator がかかる位置をとるには Roma 市民の伝統的自覚が関与する。Roma は Sacco di Roma (1527) ののち、新たな自覚に達した。Paulus III の世界政策は成功した。Karl V は Triumphator として古典の式儀にもとづき迎えられた(1536)。Paulus III は Roma がキリスト教世界の中心となることを欲した(Protestant, トルコに対し)。かくて、乗馬像を Capitolino に移す計画は教皇の意図であった。

Marcus Aurelius の乗馬像は、史料の立証するところによれば、少くとも紀元10世紀以来、ラテラノ宮の前にあった。そして、Constantinus 大帝の像であると考えられていた。学者達が他の人物に帰することを考証として試みたに拘らず、大帝の乗馬像と言う通念は残っていた。然し、移建の前に Marcus Aurelius の像であることはわかっていたのである。

従って、この像は、特定の皇帝像として扱われたのではない。かって丘上にあった像の「代表者」として見做されたのである。(当時まで存在した唯一の古典 Roma 皇帝乗馬像である。)

Dioskuren (Dios - Kuros) も同様に Paulus III の意向では Monte Cavallo よりここに移

す筈だった。これは Monte Quirinale の Piazza にあって、この彫刻により Monte Cavallo の名があった。高さ、5.6m、帝政 Roma 初期の作で、Furtwängler の Denkmäler griechischer und römischer Skulptur によれば、この作品は古典ギリシアの作品の模造であり、Phidias の面影を伝えていると言う。(Constantinus の Thermae を装ったが当時の作ではない。但し、銘文には Opus Fidiae, opus Praxitelis とある。) 古典 Roma の彫刻として特に巨大な優れた作であるから、Capitolino 丘に移すアイデアが出るのは当然である。

Capitolino 丘上から下に下る Cordonata は 1538年に計画された。これにより、乗馬像の位置は更に決定的なものとなった。そして、Piazza del Campidoglio を支配する中心となることも、ここに定まったのである。

なお、Paulus III に就いては下のことを附記しておく。教皇は Capitolino 丘から Roma 市を展望することを好んだ。彼は、S. Maria in Aracoeli の僧院を好み、崖下の Palazzo Venezia となる S. Marco から直接に通じる道を計画させたほどである。

6. Michelangelo の設計は、広場と古典彫刻と周囲の建築とを含む総合的な性質をもち建設の経過も複雑である。且つ、Michelangelo の死後にこれをうけついで Giacomo della Porta は、或る程度まで Michelangelo の意図からはなれている。これらを詳しく述べる余裕はないから、Michelangelo の個性に即して、この設計の造形的設計を「私見として」述べることになるが、まずはじめに、Capitolino 丘が Roma 市にもつ地域的意味をみておく必要がある。

Capitolino 丘は遠く Vaticano 丘に相對し、この二つの丘を結ぶ線が Roma 市の中軸をなす。そして、Piazza del Campidoglio の主軸と一致する Palazzo senatore → 乗馬像 → Cordonata を結ぶ線が丘上から永遠の都を展望するに最もよい。また、丘の背後は Foro Romano の広い廃址で、そのうしろに Colosseum が位し、横には Monte Palatino の遺跡がつづく。即ち、古典時代の広い遺跡をうしろにひかえ、前方には、近くは Roma 市の中心を俯瞰し、遠くは——Tevere 河がここで最も Capitolino 丘からはなれるが——Castel S. Angelo と S. Pietro と Vaticano の宮殿を正面にみる。更に丘の先端から両側をみると、右に遠く Monte Pincio が市内をへだててあり、左には Tevere 河を近くみて Monte Gianicolo に向う。

かって全世界をここから支配した Monte Capitolino は、永遠の都の中心に位する。そして現在では「永遠の都」を象徴する巨大な群像を形成している。即ち、Piazza del Campidoglio を中心として古典遺跡を背後にひかえ、中世紀の寺 S. M. in Aracoeli が直接に隣り、それにつづいて20世紀に出来た巨大な建国記念建造物が寄りかかるようにたち、Piazza Venezia に向って Roma の中心街 (Corso Umberto I) をずっと通って Piazza del Popolo に達する。

かくして、Monte Capitolino は永遠に新たな生命をもつ大都市の特性を圧縮したような意味をもっているのである。そして、その中心をなす Piazza del Campidoglio の設計者がイタリア最大の美術家 Michelangelo である。

7. Piazza del Campidoglio の正面奥に位する Senatore の Palazzo は、Michelangelo の設計により改築されたのではない。Michelangelo の設計を伝える見取図ともちがう。Michelangelo の親友 Tommaso de' Cavalieri の設計かも知れない、と想像する歴史家もあり、形式上からもディレクターの設計らしい。どうして Michelangelo が Tommaso にこれをさせたかは不明である。二人は甚だ親密だったようだが、素人にこの大切な設計をやらせる Michelangelo を私は想像することが出来ない。

然し、Senatore の Palazzo が広場の総合設計に対してもつ重点は、Michelangelo 自身の設計になる階段である。この階段は、Palazzo の Facciata が両側で突出しているため、途中で曲折しているが、ここには、Facciata の設計者と階段の設計者との間に協力が認められる。

この階段は、正面の巾いっばいにあり、平面の上で曲折している部分が側面でも中段で折れている。低い両側が中央より広場に突出しているから、中央の高い部分は少しひっこんでいる。この部分に古典時代の河神 Nil と Tevere が背中を向けて相対し、階段の斜に下る線にそうている。言わば、三角形の「くぼみ」の中におさまった形であり、階段と彫刻とが総合的に統一されている。

Michelangelo は河神二体の真中のニッチに Jupiter の像をおくつもりであつたらしい、(現在は Roma trionfante と称する貧しい座像がある)。

また、階段を両側から昇った中央に Palazzo の入口があり、Facciata の上には塔がそびえている。従って、Facciata 自体の貧しさにかかわらず、彫刻と建築との総合が階段を主体として構成され、それと共に、広場との融合が成立する。そして、乗馬像に至る広場主軸の「しめくり」が出来ているのである。即ち、塔、正面、階段、彫刻、広場、乗馬像、Cordonata が空間的に主軸をなす。

このあたりの設計は、Cappella Medici の総合的特質を聯想する。河神と「時」とはいずれも二体ずつ背中合せになり、中央にニッチ内の像を予定し、背後の壁面におさまるからである。Cappella の場合は Michelangelo 制作の彫刻であるが、この場合は古典彫刻により Kapitoline Idee を体現するのである。

8. この階段に聯関して Michelangelo は乗馬像の台座を新たに設計した(実施の決採はおくられて1561年であるが、Michelangelo の設計はもっと早く、1540年代である)。

Michelangelo の台座は在来の乗馬像のものより遙かに低い。そして、広場と像とを一体となす設計である。後に述べるように、広場と周辺とは統一した空間を形づくっているが、その広場の面積の大部分は楕円形をなす階段で囲まれ、周辺は少しさがったようになっている。この楕円形の中心に、楕円に近い低い台座をおき、その上に乗馬像をのせる。これにより楕円形をなす広場の床面は、乗馬像がもつ「彫刻的空間」の限界をなし、乗馬像は低い台座で床面から孤立せず、統一した造形効果を示す。

且つ、ペーヴメントは乗馬像を中心として周辺の楕円までダイナミックな空間に統一するよう、平面図案的な装飾をもっているので、上記の造形効果が更に強調される。(このデザインは、Michelangelo の設計を示す見取図に描いてあったが、最近に至るまでは単なる放射線状のデザインに過ぎなかった。然るに最近になって Michelangelo のデザインに改められている。Brinckmann の Platz und Monument も Tolnay の Michel - Ange も在来のままの写真を使っているが、Siebenhüner の研究書では改っている。私はこの改装がいつ行われたか知らないが、1950年以後であると想像する。)

なお、このペーヴメントの断面図をみると、周辺は階段により下っているが、乗馬像を中心として軽い傾斜で盛り上っている。この盛り上りが、広場にたつ者にどれだけ自覚されるか、私には記憶がない。然し、周辺が下っているため、楕円の輪廓が鮮明度を増していることは、視覚的にはっきりしている。

かくて、P. d. Senatore の正面と、乗馬像を中心とする広場とは、各自別個の境域を形成する。しかし、正面階段の集中性と乗馬像を中心とする集中性とは、広場の主軸をなしているので、両者は造形的に聯関する。

そして、この主軸は乗馬像の台座が低いので、馬の進む方向に向って動的効果をもつ。皇帝は馬を進めて、P. d. Senatore から歩み出し、Cordonata から丘の下、都心に向って動線を描く。この動線の方向に丘上から Roma 市を展望すると、上記の如く遙かに Vaticano 丘がみえる。

これに対し、Cordonata を下から昇って来る者は、この動線と逆な移動を感じる。この二種の空間的、視覚的な動きが「すれちがう」ようになるため、乗馬像の描く動線が更に強調され、広場の奥行は深さを増し、正面の建物が余計に目立って見えるし、階段から塔に至る集中効果が強まるのである。

9. そこで、広場全体の空間構成がここに扱われる。現在の Piazza del Campidoglio は梯形をなし、奥に広く前がせまい。これは既に述べた S. Pietro に Bernini が Michelangelo から示唆をうけた設計で明らかのように、正面の建物を引き立たせる。そこで、Palazzo dei Conservatori の平面配置であるが、この建物は、Michelangelo の設計にもとづく改築の以前から、この位置にあったものである。この意味に於いては、広場の平面設計は Michelangelo 以前から梯形をなすように出来ていたことになるが、Michelangelo が改築にあたって、外装を新たにただけで、平面配置を以前のままにしておいたことは、やはり Michelangelo の創意にぞくするであろう。さもなくば、Michelangelo はこの建物を正面の建物と直角におき、広場を長方形にする設計も考え得た筈である。以前のままとを伝承したと言うことは、Michelangelo の創意を否定することにはならない。

Michelangelo は Palazzo dei Conservatori に正面のアーケードを設け、外装に Colossar-

ordnung (巨大な柱を組みこむ形式)を用いた。上部軒部に達する半角柱を組み、軒の出を強調し、上階に窓を連ね、アーケードには円柱を組んだ。この Facciata が横から広場に面するとき、その造形性により広場が深まり、広場が閉された空間になる。(Giacomo della Portaは Michelangelo の意に反して、この Facciata の中央に形式のことなる窓を作った。)

ところで、この建物に向う Aracoeli 側の整備であるが、Michelangelo ははじめ、広場の梯形を完成させるため、Aracoeli 側に壁体を造り、その中央にニッチを設けて彫像を収めるようにしたらしい。後になって、Palazzo dei Conservatori と向い合う同様式の建物を設計しているが、これが完成したのは後のことである。

然し、壁体をここに設けることそれ自体が重要な意味をもつ。即ち、これにより広場と寺院とを全く隔離し、広場の整備から S. M. in Aracoeli を除外する意向が明示されたことである。

10. 恐らく、Piazza del Campidoglio が総合的な企画をもって扱われるようになったのは Pius IV のときからであろう。在位期間は1559年から1565年までである。Trient の教会会議(1560—3)はカトリック革新の機運を強化した。この教皇は Roma 市の世界的意義を自覚し、Michelangelo に都門の再建を命じたほどである。(Porta Pia だけ Michelangelo が設計したが1564年2月に Michelangelo は死んでいる。)

この教皇の意図により、Michelangelo が広場、建築、彫刻の総合設計を行ったのであろう。Marcus Aurelius の乗馬像台座が Michelangelo の設計で完成したのも Pius IV のときである。

Dupérac の版画はこの総合計画を示すものであるが、これは Michelangelo の意図を示すものとして認められている。

Michelangelo は Palazzo dei Conservatori に Kolossarordnung を使ったが、彫刻にも巨大なものを求めた。Monte Cavallo の Dioskuren のように 5.6m の巨大な彫刻を Cordonata の降り口に向い合わすことも彼は好んだであろう。若しこれが実現していたならば、どんな効果が現われたかは、大略下の如くである。

Palazzo del Senatore の正面に河神が二体あり、広場をはさんで入口に Dioskuren 二体が対する。二体ともたける馬をおさえる姿であるが、Cordonata の昇り切ったところに正面を向く Dioskuren が力強いポーズで両側に立つ。これにより、丘上からの展望は少し阻まれるかも知れないが、Palazzo del Senatore の塔から Cordonata に至る広場は、乗馬像を中心として主軸を強調し、彫刻的・建築的空間が引きしまり、奥行が深まるであろう。

Dioskuren は Roma 時代の伝統では神殿の守護者のような意味をもっていた。Pius IV が Capitolino を世界支配の象徴に整備するときも、この二体を広場の入口におくことは相応しかったであろう。かくて、Monte Capitolino は S. Pietro in Vaticano と対して Idee 体现の地

となった。(但し、巨像移建は実現しなかった。現在でも Cordonata の上部に一对の Dioskuren はあるが、これは Monte Cavallo の作品のように優れたものではない。)

11. 広場と建物とのスケールを、現在の状態で示せば下の如くである。

広場の奥行き	79m
広場の巾(前)	42m
広場の巾(後)	60m
正面建築の高さ	27m
両側建築の高さ	20m

広場の空間的特質につき、研究家の意見は様々である。例えば Tolnay は「閉された空間性」と考えるが、Brinckmann は「開かれた空間性」と見る。然し、実際には、上記二種の特質を併せ含むので、視点の位置により異なる空間効果を示しているのである。

これを要約すれば下の如くである。

- a 丘の下から Cordonata を昇って正面を見ると、Palazzo dei Conservatori と現在の museo との角がせまって広場の入口を引きしめ、奥に向って開けた感じを与える。
- b Palazzo del Senatore は装飾階段により、両側の建物と連関しながら、広場と融合する。それと共に、広場から両側の外にみちびく階段とつらなる。
- c 両側の建物は巨大な列柱により奥行の空間効果を強調し、アーケードによって広場と融合するが、Palazzo del Senatore は Palazzo dei Conservatori と Museo より高いから、正面の建物が更に引きたつ。而かも、両側の建物の軒線により、広場の空間が統一的になる。
- d 逆に、広場の中から Roma 市を展望すると、大都市の主軸が視界に入る。そして Vaticano 丘を正面に遠く眺める。然し、両側の建物の壁は入口に向って相狭まっているから、市内の展望は程よく限定される。これにより、広場から市内に空間性が延長されながら、同時に広場の空間を独自のものとして区劃する。
- e 乗馬像を中心とする広場床面は、楕円形の階段で仕切られ、且つ、集中的な平面図案による舗装をもつから、広場自体が求心的な統一効果をもつ。乗馬像の台座が低いから、恰も楕円の中心の如くなり、広場床面と一体をなす。
- f 乗馬像は、Cordonata を昇る人に向って進む姿であるから、人の視覚方向と逆になるため、広場の空間が強調される。また、広場にたつ人の視覚が、乗馬像と建物の軒とに対して程よく、人と広場と建物と像との関係が、調和を保っている。

12. Monte Capitolino の整備計画につき、附記しておく点は下の如くである。

- a Palazzo dei Conservatori は、Michelangelo の「新設」ではなく、もともとあった改築を更に外装を新たに設計して「改築」したものである。主要な壁体、階の高さなど、以前のま

までである。然し、それにもかかわらず、Michelangeloの「創造」であり、彼の芸術的個性の「体现」である。所与条件の制約内に於いて、造形的意図を立派に実現しているからである。

MichelangeloのあとをついだGiacomo della Portaは、大体に於いてMichelangeloの設計を活かしていると言えるかも知れない。屋上に並んでいる古典立像もMichelangeloの意図によるものであるが、選定の条件は単に大きさだけである。質は問題外であり、何の像であるかも問うところでない。

但し、極めて重要な点でdella PortaはMichelangeloの意図を無視している。即ち、Colossarordnungを厳正に保つためには、Facciataの一部にアクセントを与えてはならない。これがMichelangeloの意図であるが、della Portaは中央の窓の形式を変え、ここにアクセントをおいている。既に述べて来た広場の統一性から言うと、ここにアクセントをおくことは不可である。

然し、全体としてMichelangeloの特質は現われている。

- b Palazzo del Senatoreの塔は中央になかったから、Michelangeloは厳正にこれを修正しようと考えていた。Michelangeloの死後（1577年8月）落雷で塔はそこなわれた。然るに、1578年、Michelangeloの設計によらず、公募が行われ、Martino Lunghi il Vecchioの案が採用され、それによって彼はGregorius X IIIの信頼をうけた。その後、この塔上に彫像がおかれたり、取りはらわれたりした。

正面階段中央のニッチに、結局Roma trionfanteの小像がおかれ、階段の効果も少し変わった。

Palazzo del SenatoreのFacciataは終局に於いてGiacomo della Portaの設計で整備された。Michelangeloの——版画から想像される——設計とは著しく異っている。Michelangeloのはplastiqueに明廓な立体性を示している。Travertinoの素材である。これに対し、実現したFacciataは、表面の滑らかなもので、Michelangeloが柱を主体にしたに対し、窓の平面効果が著しい。言わば、Michelangeloと正反対の設計である。かくして、Palazzo del Senatoreの外観は、Michelangeloの意向と著しく異なるものとなった。但し、既にのべたように、はじめから素人じみた弱さがあるので、何故Michelangeloが自分の設計を使わなかったか、よくわからない。（T. Cavalieriなどを想像するのも不思議な話である）。

然し、Michelangeloの意図した広場と建物とのブロック・プランが活きて、広場の空間性はMichelangeloの意向にもとづくものとなった。

- c MichelangeloのCordonataははじめ簡単な斜道であったが、後に現在の形式に変わった。Giacomo della Portaの設計により、丘の下と丘の上とを媒介する造形効果が強調された。Cordonataは上が巾広く下がせまい。漸次昇るに従って広場に開けた具合である。

Cordonataと共にDioskurenの置きかたが問題になる。Michelangeloの設計では上記

Montecavallo の Dioskuren が向い合って簡素な台座にたつが、della Porta は Condonata の正面に向ってその両側に立つようにした。

但し、ここにおかれた Dioskuren は上記の優秀作ではなく、これがどこからもって来たものかを私は知らない。

d Palazzo Nuovo (Museo Capitolino) は Michelangelo の設計にあったが、Innocent X のとき建設することになり、1654年に完成した。Michelangelo の設計後約百年に近い。これにより、Piazza del Campidoglio は完成した。Giacomo della Porta の設計した Palazzo dei Conservatori と同一形式である。その後2年して(1656年)Bernini は S. Pietro の Colonnade を設計している。明らかにPiazza del Campidoglio の示唆によると私は考える。

この建物を美術館として公開することにしたのは Clemens XII のとき1734年である。色々の曲折はあったが、これにより独自の Piazza が完成した。そして最近になり Michelangelo の広場床面意匠が完備した。

本論 7 最後の審判

1. Dilthey は人間の晩年について *die Erinnerung herrscht* と言い *erworbener Zusammenhang* により、生涯の体験が集積することを述べ、芸術作品としては Goethe の *Faust* や Beethoven の第9 *Symphonie* をあげていたと記憶する。然し、私はこの二作と共に Michelangelo の「最後の審判」を適例と考えている。1475年に生れた Michelangelo がこの大作を制作したのは1536年の春から1541年の秋(11月)までであるから60才以後の作品である。そして、生涯の思想と体験とを渾然と融合する一つの巨大な世界像を形成しているのである。

且つ、Michelangelo は壮年期に Julius II の命により Cappella Sistina の巨大な天井画を仕上げた。この同じ礼拝堂に Paulus III の命により巨大な壁画を制作した。いずれも美術史上空前絶後の大作である。前者が天地創造に発する旧約書の世界像であるに対し、後者が「最後の審判」であることは、壮年期と晩年期との主題としても興味深い。

同一作者のこの二つの大作を一堂の天井と壁とにもつ Cappella Sistina は人類文化の歴史上にみる唯一の存在であるが、この巨大な壁画を仰ぐ者は、Michelangelo の生涯を反省して深い感慨を味うのである。

2. 最後の審判を Michelangelo に制作させる意向は Clemens VII のときからあったが、Paulus III の命によって完成した。この壁面は Cappella Sistina の奥正面で、Perugino の描いた聖母昇天の祭壇画があった。(この礼拝堂は聖母昇天に捧げられたと言う。) そのほか、キリストと Moses に関する壁画も下の部分にあった。これらを廃して、正面の壁全面(H. 17 m, 巾13.30m)に審判を描いたものであるから、巨大な祭壇画の如き意味をもつ。

はじめの構想を伝える素描をみると、なお Perugino の祭壇画を保存し、その背部の壁に描くつもりであったらしいが、これは Michelangelo の個性とも矛盾するし、礼拝堂内部全体にも調和しないので、壁面全体に巨大なそして力強い「審判」を表現することにした。

この大壁画は在来の祭壇画の観念とは全く異なるが、また、在来の壁画の扱いかたとも異なる。後の時代をも含めてユニクな存在であるが、Michelangelo の個性は鮮明に表示している。凡そ「最後の審判」と言う主題を最も強烈に且つ性格的に表現した特例であり、天井画と相俟って礼拝堂に固有の統一した芸術的雰囲気形成している。

(註) Michelangelo の作品と対照して興味ある作例は、Luca Signorelli が Orvieto の Dom に描いた15世紀の壁画と、P. P. Rubens が小型のタブローに描いた作品とである。前者は15世紀の素朴なリアリズムを代表するが、裸体のアクトを集積した試みとしては劃期的であった。後者は作者の極めて達者な油彩技法の発現である。あれだけ小型のタブローに無数の人物を描いて、全体が流れ落ちるような流動的な構図になっている。Michelangelo は Signorelli の作品から或る程度の示唆を得たであろう。また Rubens はイタリア滞在中、Michelangelo の作品を詳しくみているし、模写までとっているから、Michelangelo の作品から示唆をうけている。かかる意味で、この3人の作品を考え合すことは、Michelangelo の美術史的位置を規定する上に必要である。

Michelangelo のこのフレスコは、天井画が建築的構想をもって天井の建築性を形成しているのと全く異り、壁面全体を言わば「無限の空間」として扱っている。従って、堂内の建築性を構成する框の意匠をもたない。即ち、額縁にはめこまれた世界ではなく、一個の無限の空間の如く扱われている。

(註) これに類する空間性をもつ壁画を私は一つだけ聯想する。Venezia の Palazzo ducale の大広間の正面の壁をおおいつくしている Tintoretto の作 *La gloria di Paradiso* がこれである。Christ と Maria を中心として天国に集う無限の精霊を描いた作品である。但しここに云う Cappella sistina の空間の無限性は、Venezia 後期の絵画に於ける——透視画法によって構成された——空間の深さではない。これは如何に深くとも統一ある空間性を構成しているのであるが、Michelangelo の最後の審判と Tintoretto の天国の栄光とは、云わば統一的に構成されざる空間である。L'espace illimité de l'univers である。唯だ、キリストを強力な中心として、この人間像の世界が統一されているところは、Tintoretto の作品と根本的に異るところである。そしてこの相異は Michelangelo の個性と Venezia 絵画の装飾的で精神性を欠く性格との相異である。

Michelangelo はこの大作の中に、彼の生命体験を、複雑な Komplex として綜合している。「信仰自体が救済する」と言う当時の思想も、古典彫刻の追憶も、これまで彼の描き或いは描こうとして来た様々の人体表現も、聖典に養われた伝承も、彼の尊敬していた Dante の *Divina Comedia* の場面も、生涯の苦難多き体験も、一切が渾然と含まれている。従って、ここに描かれている人物の一つづつにつき、古典彫刻との類似や、彼の前作との関係を指摘することは意味をなさない。この大作を制作しているときの Michelangelo の複雑な精神構造を分析することは出来ないものである。Dilthey の *Die Erinnerung herrscht* の意味がこれである。

(註) Michelangelo の研究家の中には、例えば Tolnay の如く個々の人物のポーズに示唆を与えたものを指摘する人があるが、それは「研究家の趣味」以上に出ないと私は考える。

3. 壁画の構想はキリストを中心とする。上端は天使、中段は予言者、巫女、使徒、殉教者、下段は右に裁かれておちゆく者の群、地獄、左は墓よりよみがえり昇りゆく者の群、大体そう言う具合になっているが、特に表現の明らかに理解される部分につき下に述べておく。

a キリストは甚だたくましく超人的な肉体と風貌をもち、裁きのポーズをとる。マタイ伝24章30にキリストが雲の上に現われるところを語り“…… avec une grande puissance et une grande gloire”と述べているのを思わせるというのが Tolnay の意見である (Tolnay は聖典を原典で引いてはいない)。然し、Michelangelo のキリストは決して *une grande gloire* ではない。Une grande puissance を肉体的に誇張している。顔には人間的な表情はない。きびしい審判の姿であるが、キリストの上部に描かれた「受難」の部分に照応すると、むしろ受難への復讐に近い。即ち、上部右はキリストが笞打たれた柱に天使が群り、左は十字架に群る天使と棘の冠を裁かれる者達に示す天使とである。柱と十字架とをたてようとするこれらの天使達は受難の追憶を新たにすることくである。

マリアは裁くキリストの側にうづくまり、顔をそむけている。ここに「審判」と「慈悲」

との組合せをみることは言うまでもない。然し、私はここに、Michelangelo が生涯の初めと終りに制作した Pietà の群像との対比を感じる。Pietà を最も精神的に深く表現した Michelangelo は、審判の描写に於いて最大の「力強さ」と「きびしさ」とを表現したかっただであらう。Michelangelo のはげしい個性にもそれが相応しい。

- b キリストの両側には、ヨハネとペテロとが巨人の如く向い合っている。洗礼者ヨハネは裁くキリストの有様を見守っているごとく、ペテロはキリストに錠をさし出している。然し、Michelangelo はこの主要な二人を大きく向い合わず造形的な構図に重点をおいているように思われる。

他の殉教者中、特に注目されるのはバルトロメウスとセバスティアヌスとである。いずれも裁かれて落ちゆく者の上に位する。

バルトロメウスは皮をはがれた殉教者であるが、手に皮をさげている。Michelangelo はこの皮に自分の顔を描いているが、これはどう言うつもりであろうか。ルネサンス時代の画家は作品中に自分の肖像を加えている。Raffaello が La Scuola di Athene の片隅に自画像を描いているときこれである。Michelangelo ははぎとられた皮にゆがんであわれな自分の顔を描き、両手をぶらさげている。Michelangelo の自らあざける戯画であろうか、Raffaello の先例を皮肉に扱ったのでであろうか、Raffaello が美しく自分が醜いので、劣等感から反抗したのでであろうか。伝記者はしばしば、何事にも深い意味を与えようとする。然し、普通の人間味が現われる場合の多いことを注意しなければならない。私は Michelangelo の場合にもその解釈をとる。

セバスティアヌスは、多くの矢に体を射られた殉教者である。彼はいま、体にささった矢を束ねて持ち、立派な肉体をもつ若者として、落ちゆく者の群を見下している。聖セバスティアヌス殉教の姿は15、16世紀の画家達が多く扱っている。いずれも感傷的な面持で天を仰いでいる。これらの作品は Michelangelo も知っていたであろう。彼はその反対をここに描いたのだと考えられる。キリストの表現に相応する描写である。

- c 昇りゆく者の最下段は墓穴から骸骨が出て肉体を得、精神をうけるところである。Ezechiel 37章 Schau vom Wiederbeleben der Totengebeine によれば、骨から次第に再生しゆく有様が詳しく書かれている。これを素材にそのまま描写したのは Signorelli で、Orvieto の Duomo の壁画がそれである。Michelangelo は壁画の最下部右にこの有様を描き、ラッパをふく天使をキリストの下中央に描いている。再生する人々が昇りゆく姿は「他力」で昇るのではなく「自力」で努力しながら且つ助け合って昇るのである。その中にはニグロが二人いる。上からさげられたロザリオの実（信仰の象徴）のひもにつかまっている。

これに対し最下部右端は、もつれ合って落ちて来た者達が、船から地獄へ追いこまれるところである。この部分には Dante の Inferno (Ⅲ, 109—111) (註1) からの示唆がうかがわれる。画面右端の最下(礼拝堂扉上)に minos がこの有様を満足気にみている。Dante

(Inferno V. 4—12) (註2) では Minos の巨大な体をまくものは尾であるが、Michelangelo の作では大蛇(邪淫の象徴)が体をまいている。そして蛇の首が Minos の陰部をくわえていたように記憶する。写真で見るとわからないが、私は礼拝堂でこれを見て、表現の大膽なのに驚いたことを記憶する。然し、いまそれを確める材料をもたない。

(註1)

Mit feur' gen Augen sammelt Teufel Charon (109)
Gebietarisches Winks die Seele alle,
Schlägt mit dem Ruder jeden, der da zaudert,
Gleichwie zur Herbsteszeit die Blätter alle,
Eins nach dem andern, abfall' n, bis der Zweig,
Am Boden alles sieht, das ihn bekleidet……

かくて罪ある者すべて岸より舟にのり、暗い流れの彼方にゆき、舟からおろされる。その間にも、こちら側には新しい群が集まっている。(120)

Charon は冥界の舟人、ギリシア、Michelangelo も Dante と同様に描写している。

(註2) Tolnay は(Ⅲ, 5—6)と書いているが実は(V, 4—12)である。

Graunvoll steht Minos hier und fletscht die Zähne,
Er prüft die Sünder einzeln, wie sie kommen,
Verurteilt sie und bannt sie drch Umwinden.
罪ある者は彼の前に来る。(7—8)
Er aber, als ein Kenner jeder Sünde (9)
Erwäget, welcher Höllenplatz ihr zukommt,
Umwindet mit dem Schwanz so manches Mal sich,
Als Stufen sind, die sie soll niedersteigen. (12)

Minos は Kreta の王で、きびしい裁きを行った立法者、死後には冥界の審判者となる。(彼の孫も Minos, minotauros にアテナイ人の犠牲を食わせた王)

Michelangelo の Minos は Dante と異なる。Michelangelo が Dante に直接の示唆をうけたのは

(註1)(註2)の部分だけらしい。(独訳だけ私はみた)。

右上(天使の下)には裁きの有様を恐れながら見守っている人々があり、左上(天使の下)には人間的な愛情をもって別れを惜しむ如き四組の人々がいる。しっかり抱き合っているもの、接吻しているもの(この二組は性別不明)、手をさしのべている女の下に男を描いた二組がこれである。

d このほか数限りなく色々な人物が描いてある。これは Michelangelo の精神構想の中に入ってみなければわからない。研究家は様々な詮索をする。(例えば Tolnay は、上記の Michelangelo の歪んだ顔のある皮の方をむいている人——未亡人の服を着た婦人——に Vittoria Colonna を想像している。) Michelangelo は複雑な精神の Strukturzusammenhang から造形的表現を与えているであろうから、そう言う推察も「推察」として成立するが、Michelangelo が手記か何かで言い残していない限り確証はない。また時としては、単に画面の構成上、随意に描いた部分もあるに相異なる。従って、全部の人物を意味づけることは出来ないし必要もない。

恰も、最も初期の浮彫「Kentauros の戦」（と通称されるもの）を晩年に巨大な壁面に伸展させたような作品である。

e ここで、この作品が後の時代に与えた現象につき述べておく。

地獄におちてゆく者のからみ合った姿は、16世紀の後期に於いて Giovanni da Bologna の優れた群像（サビニ女の略奪，1583）に示唆を与えたであろう。（或いは直接でなくとも、かかる造形性の流行を誘ったであろう。）

Bronzino の作品ウエヌスとキューピド（ロンドン）は無理なポーズをとっている上に、背後には意味不明な諸々の人物がいつぱいつまっている。どうしてかかる絵を描いたか、現在ではわからない。然し、当時に於いては、Michelangelo の亜流現象としてこの種の構図が出て来たと思われる。（現代に於いても美術界には亜流的流行現象が著しい。これも後の時代からみれば意味のわからないものに相異なる。）

ところで、美術史家の中には Michelangelo の天井画と壁画とを様式的に区別して、前者を Klassik, 後者を Barock とする者が多い。然し私は一体にかかる様式名を好まず、まして Michelangelo の作品「自体」にこれを用いることは不可と考える。天井画と壁画とが形式的に異なるかの如き観を与えるのは、主として主題の必然性によるものであり、それと共にこの主題を表現する Michelangelo の個性にもとづくものである。

別の言いかたをすれば、

1. 最後の審判を Michelangelo が扱えば、必然的にこのような形式をとるであろう。
2. 晩年の作品であるから Erworbener Zusammenhang により形式が複雑になる。
3. 然しこれはどこまでも Michelangelo の「個性」自体の展開である。
4. 時代感覚が造形的表現に現われることは水準的な作家にはみられるが、Michelangelo の如き芸術的個性にはない。
5. Barock 中の「純正ならざる」形式は、追従的傾向の作品に現われるもので、逆にこれを Michelangelo に適用することは出来ない。

(註) 個性的伸展に就いて云えば、Donatello の晩年の作品、S. Magdalena, Judith の如きは、云わば Barock 的に「性格描写」を透徹させたものであるが、時代が15世紀なる故に誰も Barock とは云わない。

元来 Barock と云うのは真珠のゆがんだものから「純正ならざる」形式になったが、それが更に17世紀の様式名になった。そしてその基を16世紀後期に見出そうとしているのである。もとより、17世紀でも、Bernini の Alexander VII 墓碑の如き、「時代趣味」を反映して典型的である。当時の優れた画家の中で Rubens を Barock の優れた典型とすることは、その流動し誇張する形式である程度まで妥当であろう。これに対し、Velasquez や Rembrandt, 或いはオランダの室内画などを「Barock時代」と云うのは甚しく滑稽である。如何にも美術史家が「便宜的」な Periodisierung に安住して、「本質」をとらえていないことを明示しているようなものである。

古典ギリシアの彫刻に就いて、Archaik, Klassik, Barock を区別することは、古典ギリシア彫刻の

内的必然性による。即ち、主題に対して技術が未熟な時代、主題と表現技術とが調和している時代、主題に対して技巧が過剰な時代を区別するのである。この伸展をイタリアの15, 16, 17世紀にそのまま適用することが「法則化」の Prokrustesbett に陥るのであるが、更に17世紀一般の様式名にすることは拒否すべきであろう。

Michelangelo の場合、例えば Biblioteca Laurenziana の階段室の意匠など、この一般様式名を使いたくなるかも知れないが、どこまでも Michelangelo の「個性的表現」であって、「時代趣味」ではない。

附 論 建築の部分意匠と設計者の個性

断るまでもなく、建築の「部分」は「全体」を構成する。従って、「部分」だけを切りはなして考えることは出来ないが、例えば、柱とか軒とか言う部分の扱いかたに建築家の「個性」が鮮明に現われる場合がある。そして、これを *motiv* にして個性的発現をみることも可能となる。いま Michelangelo に就いて言えば、Biblioteca Laurenziana 階段室に於ける「柱」の扱いかた、及び、Palazzo Farneseの「軒」の扱いかたなど、甚だ独自のものである。

この二種の建築は、複雑な建設過程をもち、Michelangelo の設計した部分以外に、他の設計者の意向が著しく加わっている。従って、これらの建築をそれ自体として扱うとすれば、これらの建設過程を述べなければならない。然し本講で扱うのは上に記したような意図であるから、煩瑣な史実上の過程は述べずにおく。そして唯だ「柱」と「軒」とを主体とする考察にとどめておく。

Biblioteca Laurenziana は Firenze の S. Lorenzo 寺院に附属する図書館で、Cosimo de' Medici 以来の優れた蔵書をもつ。Clemens VII が Michelangelo に命じて設計させたのが1525年のことであるが、教皇は幾度か設計を変更させた。階段室の設計が実現したのは Michelangelo が Roma に去ったあとで、階段の設計は Michelangelo の示唆にもとづき他の建築家が行っているが、この室の壁面に組みこまれた柱の扱いかたは、Michelangelo 独自のものである。そして、Michelangelo の彫刻の特質と著しく共通する性格を示しているのである。

この建物の壁に組みこまれた柱は、壁体に実体性を与えるばかりでなく、壁面の制約から脱れようとする力動感を示す。Michelangelo の彫刻に共通な抑圧と解放とのダイナミックな関係がここにあり、柱は恰も彫像の肢体の如く、Mouvement をもっている。柱は一普通の場合の如く一柱台に置かれず、長押を支えるのではない。柱台の代りに巻型の上に乗っている。この巻型が柱の力動を強調するが、柱は長押の上に更に柱につづく。面積に比して天井の高いこの階段室は、壁面の中に組みこまれた柱によって引きしめられた空間を形成する。

Michelangelo に於けるこの柱の用法を、同じ S. Lorenzo 寺院本堂に於ける Brunelleschi の柱の扱いかたと比べてみると、二人の建築設計に於ける「柱」の意味の根本的な相違がわかる。Brunelleschi は柱の「支える」機能を軽快な造形意匠の中に組み入れ、空間全体に軽快なリズムを形成し、柱をうけるアーチの連続と一体をなす。そして、この美しさは S. Lorenzo の堂内空間と平面設計にもうかがわれる。

また Brunelleschi の設計した Cappella Pazzi に於いて、壁面に組みこまれた柱の意味をみるとする。ここにも上に述べたことがうかがわれる。柱は構造体であると共に造形的構成体であり、上につづくアーチと一体をなし、アーチの上のクーポラにつづき、全体として幾何学図案を立体化したような軽快な意匠である。

これと同じことが、Spedale degli Innocenti の正面に於いて、広い階段、列柱、その上のアーチ、アーチの間の童子像と、簡素で軽快で明朗な意匠になる。Brunelleschi の一貫した特質である。この二人の建築設計に於ける相異を、「初期ルネサンス」と「バロック初期」と言う様式名でかたづけなくてはならない。これは Michelangelo と Brunelleschi との個性の相異である。15世紀に於いて Brunelleschi は独自であり、16世紀に於いて Michelangelo は独自である。

S. Pietro in Vaticano の外壁に於ける柱型モルディングとこの堂宇の平面設計とは、共に壁体を引きしめる力感がある。このことは既に述べたが、Biblioteca Laurenziana にも共通性が現われている。

Firenze 系の Palazzo は宮殿と呼ぶよりも館と呼ぶ方が妥当である。建築物としての性格から言うと外観の Massenwirkung を厳しく整えるから、建物としての使用目的に沿わない。殊に室割と無関係に窓を配列することを余儀なくするから、非合理的な建築と言える。この種の建築では不規則な窓の配列は外観に致命的な障害をなすのである。且つ、豪族達の争いに備えて、外側は城塞の様に堅固な構えになっている。(Venezia では少数貴族の手で安定した市政がとられていたので、外観は快的に開いている。)

当時の中央集権都市 Roma と都市国家 Firenze とでは必然的に形式が異なる。Palazzo Farnese は Paulus III が Cardinal Alessandro Farnese のとき、1495年 Campo dei Fiori の地所を得たのち、Antonio da Sangallo (甥) に邸を依頼、1534年、Paulus III の即位後に拡大した設計となり、1541年起工、46年 Antonio da Sangallo の死後、Michelangelo が工をついだものである。当時正面は三階まで出来上っていた。軒の設計者を教皇は Roma の建築家達に求めて、Competition を行ったが、Michelangelo の設計に定まった。そこで Setta Sangallesca が Michelangelo の設計を批難した。Michelangelo は木材で現物大のモデルを一部作り、建物の角においてみてから起工した。極めて大胆な軒であるが、これによりこの邸の Facciata は傑出した迫力を与えられたのである。1547年のことである。

ルネサンスの Palazzo として最初の代表作は、Cosimo de' Medici が Michelozzo に命じた Firenze の邸である。(1444—60年頃)。

(註) 後に Riccardi の所有、17世紀末に正面が拡張されたが、はじめは10個の窓まで。

Palazzo Medici は、一階が不規則に出た石材の rustica、二階は石面を突出させない切石、三階は平滑な石面、その上に少し重い感じの軒というように各階のニュアンスを著しく変えてある。Cosimo de' Medici は余り威圧的な外観になるのをさけたと言うから、Palazzo Vecchio の如く、不規則に突出する石面を全体に使った壁体の威圧的なほどに強い Massenwirkung をさけたのであろう。これは、Cosimo de' Medici の賢明さに合い、Firenze 市民の心理に応じた方策と考えられる。そのため現場で見ると、二階三階の迫力がよわくなり、軒だけが重すぎてみえる。(一階の rustica で三階までを統一すれば、軒はよく調和したのであろう。)

Palazzo Strozzi は Benedetto da Majano が1489年頃に設計し、1497年彼の死ぬまで督工し

ていた。その後 Cronaca が工をついで優れた軒を完成したのである。壁面の rustica は一階から三階まで少しずつ強さが減じているが、みる者には殆んど気づかれない。下が強く上がよわくなるのが、恰も遠近法の差のように感じられるからである。然し、全体として、単純な立方体が迫力をもっているから、軒の設計がこれを压えるだけの強さをもたなければならない。そして、路上から仰ぐ場合には、軒はその張出しによって強くなり、建物全体を引きしめる。(軒の意匠は壁面に調和して簡素である。) また窓は、隣接してならば、相互の間隔が少い。これに対し、下層と上層との間隔は甚だ大きい。これにより、壁面の高さが強調され迫力が増す。

(註) 一階の高さが普通の家の二階にあたる。

これら Firenze の Palazzo に対し Palazzo Farnese は如何に関係するだろうか。Firenze 出身の Michelangelo はこれらの Palazzo をよく理解していたに相異なるから、Italia の Palazzo の伝統と言う以上に彼自身の生命体験の中に深くみこまれていたであろう。然し、地方都市の栄えた時代に地方の豪族が建てた邸と、Roma が中央集権的になった時代に教皇出身の邸が目論んだものとの相異がある。

Palazzo Farnese は、約100尺の高さであるから丸ビルと同じであるが、これを三階にし、各階の窓を相接し、上層と下層との間隔を大きくとっているから、Facciata の迫力は強い。然し、15世紀 Firenze の邸のように rustica の「厚み」は使っていない。

一体に、軒の設計で建築家の才能の程度がわかるほど、軒は重要でありむづかしい。Michelangelo が Farnese 邸にたずさわったとき、Antonio da Sangallo の設計した壁面の造形効果は既に決定していたのであるから、これに調和する軒の設計が重要な意味をもつ。Palazzo Strozzi に於ける Cronaca と似た事情にある。Michelangelo はこの難問を良く解決したが、更にそれ以上に、この建物全体を Michelangelo 的に統一する軒をそれに与えたのである。

この Palazzo は、Campo dei Fiori から Tevere まで、前に広場をもち背後に庭をひかえ、広大な設計であるから、Firenze の街中にたつ Palazzo とは事情がちがうが、Roma の如く巨大なスケールになれているところでも、この Palazzo の威容には压せられる。高さは僅か 100 尺であるから、Roma としては決して大きくはない。それにもかかわらず、Roma になれた後でも想像を超越する偉観である。

私は Campo dei Fiori にゆき、Giordano Brunoが 火刑にあったところに立つきびしい僧服の立像をみて直ぐ Palazzo Farnese のある広場に出た。そのときの気持は、——何等の誇張なく言って——跪拝したいような感銘であった。崇高な迫力である。既に一貴族の邸がもととする偉容ではない。むしろ「権威そのものの理念」である。傑出した芸術家の作品に就いてしばしば現われる「理念の体現」である。

(註) Giordano Bruno の処刑は1600年2月である。

Campo dei Fiori は異端者の処刑場であった。Paulus III のとき、Inquisition が強化されたが、この

教皇の家柄の大邸は恰も、優れた哲学者の火刑にあった場所に近い。

この立像と大邸とは不思議な対比をなしている。

広場、壁体、軒の関係がこの効果を更に強めているが、大胆な軒の、Setta Sangallesca が「野蛮」と評した力強さが、仰ぎみる者を圧するのである。然し、決して軒は孤立せず、壁体と完全に一体をなしている。

(註) 別な機会に、この邸とは知らず横を通り、何となく力強く引きしまった効果を感じ、仰ぎみて Palazzo Farnese であることを認めたこともある。

このほか、Firenze の Palazzo で問題をもつものは Palazzo Pitti である。

Palazzo Pitti の設計者が Brunelleschi であると言う先入観は、Vasari 以後一般に普及しているが、時間的にも記録的にもこれは不可能である (H. Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien)。

Palazzo Pitti の起工は1458年以前にはあり得ないから、いくら早くても Brunelleschi の死後12年後である。1469年から1472年にかけて工事が進んだらしいが、Luca Pitti の死後中絶し、1550年 Toscana 大侯が買って増築した。

Vasari は Luca Fancelli が施工主任だと言っているが、Brunelleschi の時代には彼は子供であった。然し彼は Alberti の設計に施工主任の一人であり、1460年以来 Firenze に滞在したようである。Rossellino が Alberti の施工主任であるが、当時は主に Roma にいたから、Palazzo Rucellai の施工も Fancelli であったかも知れない。(設計は Alberti)。

且つ、Palazzo Pitti の形式は Alberti が Roma で研究した遺構(水道)からの示唆を感じさせる。外観は異なるが、Palazzo Rucellai に似ている。Massenwirkung は著しいが、軒はこの建物では重要でない。

終 講(略)