

ミケランジェロ作「階段の聖母」を読む

著者	吉川 登
雑誌名	熊本大学教育学部紀要 人文科学
巻	50
ページ	155-166
発行年	2001-12-14
その他の言語のタイトル	Reading of Michelangelo's La Madonna della Scala
URL	http://hdl.handle.net/2298/1170

ミケランジェロ作「階段の聖母」を読む

吉川 登

Reading of Michelangelo's "La Madonna della Scala"

Noboru YOSHIKAWA

(Received September 3, 2001)

1 はじめに

美術作品は、それが絵画であれ彫刻であれ、言語システムと比較されるイメージのシステムを構成するひとまとまりの視覚的記号列、即ち「視覚的テキスト」として位置づけられるとき、初めて読みうるものとなる。

本稿は、大理石浮彫り作品であるミケランジェロの「階段の聖母」をそのような「視覚的テキスト」とみなし、これをしかるべき手順に従って読み解く試みである。視覚的テキストの「読み」は、言うまでもなく、言語（ここでは日本語）によって遂行されるが、その過程は、イメージのシステムと言語システムを同時に作動させるある種の翻訳として記述できるかもしれない。その場合、イメージのシステムは言語システムほど厳格にコード化されていないし、また、標準的な辞書もないので、言ってみれば、作品ごとに独自の辞書を作成しこれを読むという、それ自体が作品制作に匹敵するような非能率的で手仕事の作業に巻き込まれることになる。しかし、読みの悦楽は、こうしたある種反テクノロジー的な作業過程の中にこそあるのだ。

2 読みの準備 (1) - 作品を「見る」こと -

料理に取り掛かる前に、適切な材料の調達や環境の整備やレシピの確認といった準備ないしは下ごしらえが不可欠なように、美術作品の読解にも、読みに入る前の準備もしくはウォーミングアップが必要である。

読みの準備には二つの段階がある。一つは「見る」段階であり、もう一つは「知る」段階である。まず、作品を「見る」ことから始めよう。

最初に目が捕らえるのは、作品の示す全体的印象である。作品の細部はこの全体的印象の中で息づいており、全体的印象と細部モチーフは不可分の関係にある。

「階段の聖母」(図1)の示す全体的印象は、「なんとなく重々しい」とか「どっしりとして重厚な」とか「真剣な、やや暗い感じ」といった一連の言葉で言い表されるだろう。



図1 ミケランジェロ「階段の聖母」
1489～92年

最初に得られる作品の全体的印象は、いわば読みの背景で読みを支え、マラソン競技の伴走車のように、脇にまわって読みが完了するまで読解につき従う。

次に、細部のモチーフに目を向けてみよう。そこには、様々なものが見える。まず、矩形の石塊のようなものに着席した女性が、ひときわ大きく前景を占有している。この女性は、ゆったりとした古代風の衣服を身につけ、眠りこけてぐったりとしている幼児を、奇妙な手の仕草で抱いている。その横顔から窺われる表情は、暗く、放心したような、あるいは内面に沈潜したような、独特の心の状態を示しているかのようである。目は大きく見開かれているが何か特定のものを見ているわけではなく、その口元は厳しく閉じられているのである。

先ほどこの女性の奇妙な手の仕草について言及したが、厳密に言えば、この女性の両手は幼児を抱えているのではなく、幼児の上半身を、さながら円を描くかのように、取り囲んでいるのである。とりわけ奇妙なのは右手の仕草である。この右手は、ぐったりとした幼児の頭部を、衣装の一部で覆おうとしている。

筋肉質の背中をした幼児は、まったく意識を失った様子で、その右腕を反転させつつだらりと垂らしている。また、この幼児は、女性の膝の上に座っているというよりもむしろ、その下半身を女性の下腹部に埋没させているように見える。

前景の雄大な女性像と対比されて、一層小さく軽快にすら感じられる背景の子供たちは、一体何をしているのだろうか。背景には4人の子供が認められる。女性の背後の左右に一人ずつ、(この作品の名称がそれに由来する)階段の上部に二人。女性の背後左右の子供たちは、両側で布のようなものを引っ張り合っているか、もしくはくり広げるような身振りをしているように見える。一方、階段上部の子供たちについては、向かって左の子供が右の子供(未完成の状態のままである)の顔に触るか撫でるか、あるいは平手打ちしているように見える。

3 読みの準備(2) —作品について「知る」こと—

読みを進める前に、この作品に関する様々な情報を手に入れておくことが必要である。それらの情報は、例えば作品の成立状況や制作者を取り巻く文化的諸条件に関するもので、それらは主として、この作品に関するこれまでの研究によって提供される。

本稿での読解にあたって重要と思われる情報を幾つかあげてみよう。まず、この作品は現存するミケランジェロの全作品のうち最も古いもの、つまり(素描等を別にすれば)事実上本格的な最初の作品であるということだ。天才の最初の作品というものは、往々にして、以後の芸術的展開の本質的な部分を、さながら種子が将来の開花をその内に包み込んでいるように、予感的に内包しているものである。

次に、この作品が自由制作であったことを指摘したい。もしこれがしかるべき教会等から依頼された礼拝像であったとしたら、先ず確実に依頼者側から受け取りを拒否されたことであろう。なぜなら、礼拝される対象(聖母子)が二人とも礼拝者に対し顔を背けているこのような図像は、宗教的機能を持たないと判断されるからである。

最後に、この作品が、少年期のミケランジェロがメディチ家の保護にあった頃(1489～1492)に制作されたものであることを挙げておこう。この時期は、フィレンツェ・ルネッサンスの最盛期を築き上げたメディチ家ロレンツォ豪華王の治世(1469～1492)の末期にあたっている。古代思想とキリスト教教義を融合して統一的な世界観を構築しようとする「新プラトン主義」の哲

学は、メディチ家の保護の下に推進され、ロレンツォの治世において最高潮に達した。美術が新プラトン主義によって言わば監督・演出されることによって、高度に知的で難解な言説が一見ありふれた宗教画や神話画の中に挿入されることになった。例えば、ボッティチェリの「春」(1478頃)や「ヴィーナスの誕生」(1482頃)といった作品はそうしたタイプの絵画に属する。そこでは神話的主題が新プラトン主義思想によってリメイクされ、その世界観が独特の造形語法により新たなメッセージとして提示されているのを見て取ることができる。ミケランジェロの「階段の聖母」はこうした文化的環境の只中で生まれたのである。

4 「階段の聖母」を読む (1) —作品を「解読」すること—

作品の読みは、基本的に、次の二段階の手続きを経て行われる。即ち、第一段階は、美学や美術史といった学問体系によって制度化された、既成の・比較的安定したコードを使って読むという作業であり、「解読」(Decoding)と呼びうる段階である。これに対して、読みの第二段階は、確定した読みのコードが存在しないかもしくはそれが未発見にとどまっている等の理由で生ずる、曖昧で多義的な状況において読みを進めて行くという段階である。この段階は、読みの主体の介入によって、存在しなかったコードを新たに作成したり、埋もれていたコードを発掘したりする作業を行うので、「解釈」(Interpretation)と呼びうる段階である。

「階段の聖母」の解読は、二つの、美術史によって制度化された、既成の・安定したコード(図像コードおよび様式コード)を用いて行われる。これらのコードは、図像学と様式論に基づいており、美術の世界を制御するために美術史によって制作された言わば「理解するための機械」である。便宜的に、それぞれのコードに名称をつけてこの段階での読みを行うと、次のようになる。

子供を抱いたある女性の描写が「聖母子」を意味する、と解読できるのは、図像コード〈キリスト教／聖母子〉によってであり、また、子供を抱いたある女性の描写が「自然主義的」で「モニュメンタルな」様式特徴を示すと認識しうるのは、様式コード〈ルネッサンス〉によってである。

ミケランジェロの「階段の聖母」を、こうした図像コードと様式コードの交差する地点においてみよう。すると、これらのコードで読み尽くせない様々な部分をこの作品がもっていることに気付く。これらの部分は、既成の安定したコードの網の目から漏れ出た異質な部分であり、ルネッサンス・聖母子の一般的なタイプとの差異性を際立たせる部分である。既成のコードで解読することによって初めて、これらの作品に内在する異質部分が取り出せるのである。

既成のコードによっては解読できない異質な部分を「キー・モチーフ」として特定し、それぞれのキー・モチーフの示す含意(Connotation)を推論によって読むために、新たに「コード作成」(Code-Making)を行う。ここからわれわれは、読みの第二段階「解釈」に入ることになる。

5 「階段の聖母」を読む (2) —作品を「解釈」すること—

「読みの準備」(1)で観察されたこの作品の諸特徴から、「解読」の段階で確認されたキー・モチーフを拾い出してみよう。キー・モチーフ群は次の6つのカテゴリーに分類することができる。

(1) 聖母の手の形 (2) 聖母の表情 (3) 眠る幼児 (4) 背景の幼児 (5) 階段 (6) 矩形の座席 (立方石)。以下、順次これらを読んで行こう。

(1) 「聖母の手の形」を読む

この手の形は独特であり、西欧に流布していた聖母表現の一般的なタイプのどのようなものにも見出せない。基本的イメージは、聖母に円形を組み合わせることであるが、同時に重要なことは、その円形が「手」によって形作られ、また、その位置が下腹部に設定されているということである。

聖母と円形を組み合わせる図像は、東欧ビザンチン美術のいわゆる「プラティテラ型聖母」(図2)といわれるものに見出せる。この聖母像の持つ意味は、神の子を産出した聖なる子宮の持ち主である聖母を賛美するということにある。従って、聖母の胸元の円形は「子宮」であり、その中にある子供は子宮内の胎児キリストということになる。子宮を抽象的な円として描き、それをより精神的な部位である胸部に位置させることによって、聖なる産出を非生理化しているとみなしうるこの奇妙な図像を、西欧ルネサンスの自然主義は再生理化することによってこれを密かに受け入れたのではなかろうか。「ヨセフの疑惑」(図3)では、円形がいびつで有機的な楕円に変更され、さらにその位置は下腹部に移されている。ドナテッロの「聖母子像」(図4)では、異貌の幼児が胎児を想起させ、楕円形の布に取り巻かれたその身体は聖母の股の間という、極めて生理的な意味での産出を暗示する場所に置かれている。コスメ・トゥーラも明らかに出産を暗示する「聖母子」(図5)において、聖母の股の間というこの特殊な聖域を利用しており、そこには胎児風の極めて小さい幼児キリストがまどろんでいる。イメージのこの史的展開が示すものは、西欧における「プラティテラの自然化」とでも呼ぶべき現象である。[コード作成くプラティテラの自然化]

ミケランジェロの「階段の聖母」もこうした西欧的現象の一例と位置付け、「プラティテラの自然化」を示す一連のイメージ系列の中で読むことができる。即ち、ミケランジェロは、子宮の円形を手で代理させ、それを下腹部に位置付けるとともに、眠る胎児を聖母の胎内に深く埋めたのである。このような処理を加えることによって、聖母子イメージに新たな含蓄が生じることになる。つまり、聖母子像は、母子の情愛の交換という素朴なレベルを超えて、キリス



図2 プラティテラ型聖母
13世紀



図3 上部ライン川の画家「ヨセフの疑惑」 1400年頃



図4 ドナテッロ「聖母子」
1447～50年



図5 コスメ・トゥーラ
「聖母子」 1452年

トの誕生＝受肉の秘儀を暗示する神学的思索と絡み合うものとなるばかりでなく、「女が産出する」という人類にとって普遍的なイメージ圏—古代エジプト美術「女神ヌトが太陽神レーを産む」(図6)からシャガール「母性」(図7)に至る—の中で再読可能な視覚的テキストとなるのである。[コード作成<産出する女>]

手で円形を形作るという着想はミケランジェロ独自のものであるが、これは、ボッティチェリの「受胎告知」(図8)を参照することによって得られたものと考えられる。そこでは、大天使ガブリエルの突然の来訪に驚愕した聖母の、激しく鼓動する心臓を抑える右手と、落としそうになった書物を支える左手とが偶然胸前で円弧を描くさまが描出されている。聖母子図像に受肉の問題を絡めようとしたミケランジェロが、同様のテーマ圏に属する「受胎告知」に注目しないわけではない。とりわけ、メデイチ家とも新プラトン主義とも深い関係のあったボッティチェリの「受胎告知」に対しては並々ならぬ関心を抱いていたことが推定される。[指向対象<ボッティチェリ>]

聖母の「手」に関しては、さらに、右手の奇妙な仕草に注目しなければならない。つまり、その右手は、幼児の頭部に衣装の一部を被せようとしているのである。この身振りは二種類の読解を許すだろう。一つは、「庇護」であり、幼児／胎児を危険から護る、という読みである。もう一つは、「埋葬」であり、これは、「布を頭／顔にかける」という死者に対する態度を示す一般的な行為のコードから導き出せる意味作用である。後者の読みから、一層深い読解への展望が開けると思われる。即ち、聖アンブロシウス以来、キリストを埋葬した「未使用の墓」は、聖母マリアの「閉じられた子宮」とのアナロジーにおいて思考され、Womb(子宮) = Tomb(墓)というイメージの等式が産出されたのであるが、ミケランジェロのこの作品における幼児／胎児の母体への埋没ぶりは、「子宮への埋葬」という逆説的な幻想を掻き立てずにはおかない。[コード作成<行為：布を頭にかける><教父思想の伝統>]

(2) 「聖母の表情」を読む

聖母は内面に沈潜し、暗く・深刻な表情で、放心したように遠方を眺めている。この表情の示す基本的な感情的意味は、「抑えられた苦悩」と記述できるかもしれない。すくなくともそこには、キリスト誕生に際しての祝祭的な喜びは見出せない。さらに、空間的概念である「遠方」は、これを時間軸に転写すると、「未来」と翻訳できる。この二つのものを合わせると、「聖母の苦悩は幼児／胎児の未来の運命に関わる懸念である」と解釈できる。[コード作成<表情><修辞：遠方＝未来>]

(3) 「眠る幼児」を読む

先ず、「手の円形の中で眠る幼児」は、すでに述べたように、図像コード<プラティテラ>を用いて、「聖なる子宮内で眠る胎児キリス



図6 「女神ヌトが太陽神レーを産む」
古代エジプト新王国時代

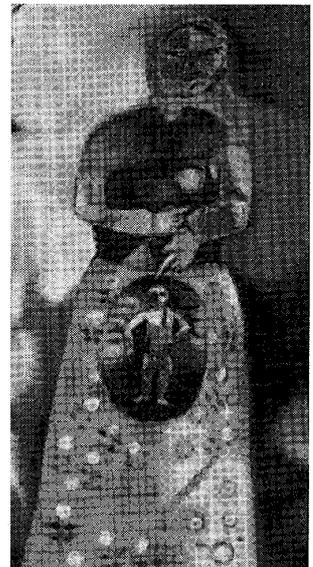


図7 シャガール「母性」
1912～13年



図8 ボッティチェリ
「受胎告知」部分
1481年

ト」と読むことができる。胎児は、中世美術では子宮内で多様な活動をしているところが描かれるケースが見られるが(図9)、ルネサンスになると、レオナルド・ダ・ヴィンチの有名な作例(図10)

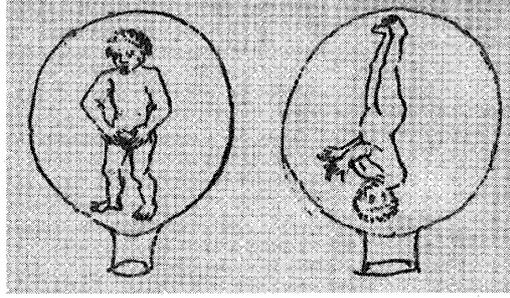


図9 中世写本「子宮の中の胎児」13世紀

が示すように、もっぱら狭い子宮内で睡眠している。ルネサンスは、子宮内の胎児の生活を「眠り」という状態において表象したのである。[コード作成〈プラティテラ〉〈ルネサンス解剖学〉]

しかし、「眠る幼児」のもう一つの含意は「死」である。古代において、ヒュプノス(眠り)とタナトス(死)は兄弟とみなされたが、こうした古代の神話的イメージは15世紀終わり頃の美術家や知識人にはおなじみのものであっただろう。ましてや、この作品は、メディチ家の新プラトン主義者たちの助言をいつでも受けられる環境において制作されたのである。

とは言え、幼児キリストの「眠り」と「死」を結びつける別のコードが存在する。元来、ビザンチン美術においてすでに、「聖母子」図像には、幼児キリストの将来の死をごくかすかに仄めかすような表現が認められたのであるが、西欧の自然主義美術は、幼児を眠らせることによって、この含意に、暗示的ではあるにしてもより明瞭で直截的なイメージを与えようとしたと解しうる。つまり、「聖母子」図像において、眠る幼児は、しばしば「死せるキリスト」(ピエタ)の記号でありうるのである。ここから、「眠る幼児」のイメージは、死せるキリストを示す代表的な表現形である「ピエタ」のキリスト・イメージと重なり合う。

眠る幼児キリストのイメージの中に死せるキリストを透視するという、一種の慣習的な視線がいつ頃成立したかは明確ではないが、「階段の聖母」が制作された少なくとも15世紀末には、こうした視覚習慣はある程度の安定性を持って流布していたものと考えられる。例えば、コスメ・トゥーラは眠る幼児を含む聖母子図を得意とした画家だが、彼の「ピエタ」(図11)と「エジプトへの逃避」(図12)とを並べて見ると、そこにイメージ同士の濃密な共振が生じるのを感じないわけにはいかない。即ち、「エジプトへの逃避」は、葬送行列のように悲嘆に暮れて進む異様に悲しげな聖母マリアおよびヨセフと、眠る幼児キリストが組み合わされているのであるが、眠る幼児を抱く聖母の「抱き方」は、同じ画家の描く「ピエタ」での「抱き方」とまったく同じである。一般に、「ピエタ」での死せるキリスト



図10 レオナルド・ダ・ヴィンチ「子宮の中の胎児」1510~12年



図11 コスメ・トゥーラ「ピエタ」1460年



図12 コスメ・トゥーラ「エジプトへの逃避」1474年

の抱き方は多様であるが、画家は「エジプトへの逃避」の幼児の抱き方を、先に制作された「ピエタ」での抱き方に合わせているのである。これら二つの作品の相互連関的イメージが示すのは、おそらくコスメ・トゥーラという画家の想像力の中で、眠る幼児のイメージと死せるキリストのイメージが融合しているということである。

「眠るキリスト」と「ピエタ」のイメージ相互連関性は、さらに、別の観点から論じることができる。即ち、「ピエタ」図像には、聖母が死せるキリストを抱きながら幼いキリストを抱いていた頃を思い起こすという局面があり、この面を強調して幼児のサイズに縮小された成人の死せるキリストを聖母が抱くという特異な表現形式(図13)が出現したのであるが、こうした作品は、どうかすると、悲しげな聖母が「眠る幼児」を抱いている場面にしか見えない。こうした表現形式を受容する歴史的経過において、鑑賞者の想像力の中で、「眠る幼児」を「死せるキリスト」として「見る」という回路が出来上がったのではないかと考えられる。[コード作成くピエタ]

「階段の聖母」の眠る幼児は、腕を反転させだらりと垂らしているが、このモチーフは、ミケランジェロが好んだものであり、晩年の「ドゥオオモのピエタ」(図14)や後期の素描(図15)に見られる。いずれも、キリストの死を表現するかもしれない暗示している。つまり、このモチーフは、反復する主導動機のように用いられた「死せる状態」の記号として解しうるのである。[コード作成く主導動機]

幼児キリストの、背中を向け腕を反転して垂らすというこの前例のないモチーフは、どのようにして生まれたのであろうか。私見によれば、ビザンチン美術の「ペラゴニティッサの聖母」(図16・17)と呼ばれるものが、このモチーフに酷似した表現形を提供する。ミケランジェロに対する直接の影響関係は不明だが、同様に背中を向け腕を反転して垂らすこの幼児を抱く聖母の表情は悲し



図13 セヴェリ石棺の作家「ピエタ」1360～70年



図14 ミケランジェロ「ドゥオオモのピエタ」部分
1550～55年



図15 ミケランジェロ「静寂の聖母」1538～40年



図16 ペラゴニティッサの聖母 1316～18年



図17 ペラゴニティッサの聖母 14世紀中頃

げであり、幼児の将来の死に関わるイメージであることは疑い得ない。[指向対象〈ペラゴニティッサ〉]

(4)「背景の幼児」を読む

聖母の背景には、二人ずつ二組、総計4人の子供がいる。一組目の二人は、聖母の背後で、互いに布のようなものを引っ張り合っているか、もしくは繰り広げているように見える。左の子供が持つ布のすぐ下には、水平の線が認められ、水平に置かれた何か石材のようなものの存在を感じさせる。一方、階段の上に位置する二人の子供は、互いに対面し、片方の子供がもう一方の子供の頬に平手打ちをしているか、あるいは撫でているように見える。

現代人にとって一見謎めいているこうした子供たちの行為の意味は、15世紀末のイタリア人の鑑賞者にはむしろ分かりやすいものであったと思われる。キリストの生涯を描いた絵画芸術に慣れ親しんでいる者にとって、これらの子供たちの行為が「キリストの受難」に関係していることを見抜くのに大して時間はかからないだろう。布を繰り広げる二人の子供の行為は、「キリストの埋葬」の場面で用いられる定型的表現を反復したものであると考えられる。即ち、「埋葬」の場面では、通常、二人の男がキリストの遺体を布で包み、それぞれが布の両端を肩にかけて遺体を石棺の上まで運ぶところが描かれる(図18)。「階段の聖母」において、布の下に引かれた水平の線は、石棺上部の水平のラインを暗示するものと解釈できるだろう。[コード作成〈受難：キリストの埋葬〉]

階段上部の子供たちの行為も、キリストの受難に関する表象であると解することができる。つまり、ここでの行為を「平手打ち」と同定するならば、それは、新約聖書福音書に記され、多くの絵画表現に見出される「キリストの鞭打ち」の場面を直ちに想起させるのである(図19)。キリストは、嘲弄され、唾を吐きかけられ、葦の棒で殴られ、鞭打たれ、平手で打たれるのである(ヨハネ伝19:3「平手でイエスを打ち続けた」)。[コード作成〈受難：キリストの鞭打ち〉]

「埋葬」にせよ「鞭打ち」にせよ受難の場面では、これらの行為を行うのは、言うまでもなく、大人である。「階段の聖母」において大人が行う行為を子供が代理しているのはなぜだろうか。おそらくこれを解く鍵も受難の場面にあるものと思われる。即ち、キリストの受難死を描いた場面にはしばしば「嘆きの小天使」が飛び交い、キリストの死を悼んでいる(図20)。ミケランジェロが「天使」を描く場合、翼を省略する傾向があること、そして、15世紀末のイタリア美術界において、キリスト教的な小天使は古代風のプットーのイメージと融合する傾向があった

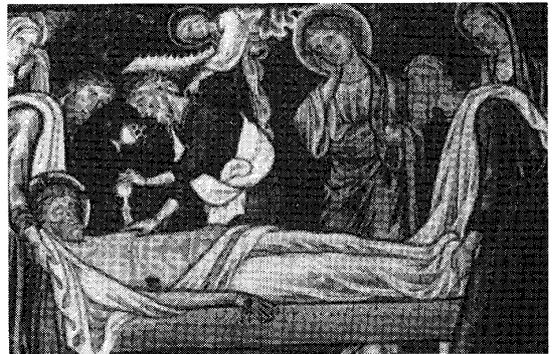


図18 中世写本「遺体に塗油する」 1210年頃



図19 中世写本「キリストの鞭打ち」 820～30年

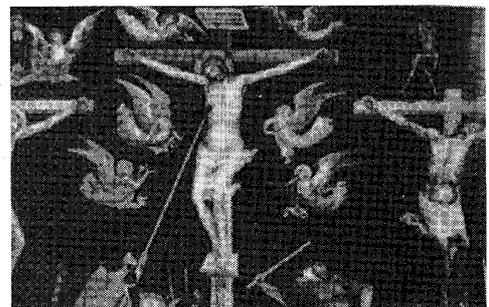


図20 バルナ・ダ・シエナ「磔刑」部分 1350～55年

ことを考え合わせると、「階段の聖母」の子供たちは、「幼児／胎児の未来の受難死を暗示・告知する小天使群」と解釈することができると思われる。[コード作成く受難：嘆きの小天使]

(5) 「階段」を読む

嘆きの小天使たちが上り下りする「階段」も、キリストの受難に関係するモチーフであると解釈するのが自然であろう。西洋のイメージ圏では、階段の象徴的意味は「梯子」のそれと同じである。即ち、階段と梯子は互換性のあるイメージであり、階段＝梯子の等式が成立するが、梯子は「天と結びつく」表象であると同時に、磔刑のエンブレムである。梯子は、十字架昇架・降架・哀悼等の「磔刑」諸場面（図21）に欠かせないモチーフであり、磔刑の現場を生々しく想起させる受難の道具であるばかりでなく、キリストの受難死一般を象徴的に表す記号として流通して行ったと考えられる。キリストの父、大工のヨセフの仕事場にさりげなく置かれた大工道具としての梯子は、同時に受難を暗示するシンボルとしても機能する表象とみなしうる。[コード作成く受難：磔刑]

(6) 「矩形の座席（立方石）」を読む

このモチーフに関しては、基本的に2種類の相反するベクトルにおいて読むことができると思われる。即ち、「受肉」と「受難」という2種類の意味のベクトルにおいてである。

まず、「立方石」は、「硬い・物質的素材」であり、凝縮された物質性を表象する。従って、「立方石」に座すということは、聖母が、物質的・自然的な本質を土台＝根拠にする「大いなる母」（Magna Mater）であることを印象づける。「立方石」に座る聖母は、豊穡の女神デメテルのように、立方石を通じて大地の生産力に与かる者であり、産出する母性の具現化である。キリスト教的な「受肉」の秘儀は、「立方石」の導入によって、より原初的でアルカイックな産出イメージを纏うことになったと言えるかもしれない。[コード作成く立方石]

次に、聖母の座席が「矩形／立方体」であることに着目すると、まったく別な角度からの読みが可能になる。即ち、「矩形／立方体」は「球」に対立する表象として、不安定・偶然に対する確実・必然を表すと考えられる。また、矩形は、意志堅固や堅忍不拔の精神を意味する。16世紀美術において、球の上に乗る女性が「好機」を表す寓意像として描かれた例（図22）があるが、ピカソは、明らかに「球」と「矩形／立方体」の対比を意識して描いた作品（図23）の中で、「球」の上に乗る移ろいやすく・不安定な少女のイメージを、重厚



図21 イタリア美術 作者不明
「昇架」 14世紀中頃



図22 ジロラーモ・ダ・カルピ
「好機と後悔」 1541年

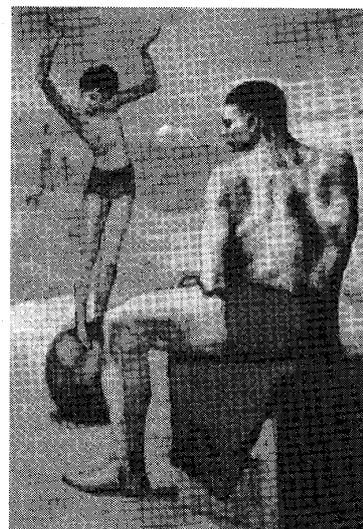


図23 パブロ・ピカソ「玉乗りの少女」 1905年

で安定的な男性のイメージと対立させている。こうしたイメージの対立の中で、「階段の聖母」を読むと、「矩形／立方体」の形態の上に座す聖母は、「確実に訪れる予定された運命＝必然である受難死に対して、揺るぎない不動の精神で立ち向かう者」として、キリストの「受難」のコンテキストにおいて読むことができる。聖母は、わが子の確実な死を予知的に認識しつつも、人間的な心の揺らぎを超越しており、その「表情」に読み取れるように、ストイックに感情をコントロールしているのである。[コード作成く矩形／立方体]

聖母の座す「立方石」が、場合によっては「石棺」に見えることがある。これはおそらく、コスメ・トゥーラやエルコレ・ロベルティのようなフェラーラ派の画家が、「ピエタ」の場面（図24）で聖母を石棺に座らせて描くケースが見られるのであるが、こうした画家たちの作例の示すイメージ連想によるものと考えられる。[コード作成くピエタ：フェラーラ派]



図24 エルコレ・デ・ロベルティ
「ピエタ」 1482年

6 読解の結論

複数のキー・モチーフが示す多数の読みの可能性は、読解を支配する二つの基本概念「受肉」と「受難」に収斂していくように見える。「受肉」はキリストの誕生＝始まりであり、「受難」はキリストの死＝終わりである。即ち、「階段の聖母」という作品においては、キリストの「始まり」と「終わり」という二つの究極のテーマが一つに折りたたまれ、一見何の変哲もない「聖母子」という日常的な図像の中にさりげなく投げ込まれているのである。

このことによって、「聖母子」は深い含意をはらんだ複雑なイメージ複合体としてわれわれの前に立ち現れることとなるのであるが、ミケランジェロは、このような複雑なイメージの操作・加工法をどのようにして手に入れたのであろうか。もちろん、新プラトン主義者たちの助言はあったと考えられるが、われわれが知りたいのは、キリストの「始まり」と「終わり」を合成する手法あるいは着想の言わば靈感源である。

ある種の「受胎告知」図像の中には、キリストの「始まり」と「終わり」を同時に暗示するような描き方がなされている（図25）。そのような作例においては、画面の上方で、父なる神が聖霊とともに、十字架を背負った「胎児キリスト」を聖母に送り込んでいるところが描かれる。十字架は言うまでもなく受難死のエンブレムであるから、十字架を背負った胎児は、誕生と死、受肉と受難の両方を同時に意味するやや説明的な表現であると言えるだろう。すでに述べたように、ミケランジェロは「階段の聖母」を制作する際、受胎告知作品を多数参照していると考えられる。「受肉」と「受



図25 ベルトラムの画家「受胎告知」 1379年

難」を合成する着想は、こうした受胎告知図像との出会いから生まれたものかもしれない。しかし、その場合、あくまで説明的で不自然な「受胎告知」における表現と比べると、「階段の聖母」の深遠でさりげない表現は見事と言うほかない。

それにしても、なぜミケランジェロは、「受肉」と「受難」という究極の神学的観念を、「聖母子」というごく一般的な図像の中で合成しようとしたのであろうか。これについては、次の3つのことが考えられよう。一つは、ルネサンスの現代思想であった「新プラトン主義」のミケランジェロへの感化である。即ち、美術界への新プラトン主義の浸透によって、ある主題・モチーフに、別の主題・モチーフを重層させる手法が発達し、このことにより、美術作品の意味が複数化・複雑化したのであるが、「階段の聖母」はそうした新プラトン主義的な実験精神に富む作品の一つであるとみなすことができるのである。二つ目は、中世から連綿と繋がる神学的伝統の吸収ということである。先述したように、聖アンブロシウス以来、聖母の「未開封の・閉じられた子宮」とキリストを埋葬する「未使用の墓」とをアナロジカルに結び付ける神学的伝統が成立しており、そこから、「聖母子」と「受肉・受難」をイメージの上で結合させるための前提が生じたと考えられる。最後に三つ目の理由として、造形的先例としてのドナテッロとボッティチェリのミケランジェロに対する影響を指摘できる。ドナテッロは「パッツィの聖母」や「雲中の聖母」(図26)において、怯える幼児と憂いに沈む聖母を組み合わせた独特の「悲劇的な」聖母表現を作り上げた。「階段の聖母」の横顔等の基本パターンは、「雲中の聖母」に依存しており、受難のテーマを匂わせる手法も酷似している。さらに、ボッティチェリにも、「聖母子」と「受難」を結び付けたとみられる極めて興味深い作例がある。この作品(図27)では、眠る幼児を少年ヨハネに手渡す聖母は憂いに満ちた表情をしており、ヨハネも泣きそうな顔で描かれている。異様な雰囲気にも包まれているこの聖母子図の構図は、実は、伝統的な「埋葬」の構図(図28)を「引用」して作られたものだ。こうして、「聖母子」に「受難」の含意が加算されたのである。



図26 ドナテッロ「雲中の聖母」
1425～28年



図27 ボッティチェリ工房「聖母子」
1490年代



図28 ドゥッチオ「降架」
1308～11年

参考文献

- 吉川 登、ミケランジェロ作「階段の聖母」に関する一考察、『デ・アルテ』第3号、1987。
Tolnay, Charles de, Michelangelo I, The Youth, Princeton, 1947.
Lightbown, Ronald, Botticelli, London, 1978.
Weis, Adolf, Die Madonna Platytera, Taunus, 1985.
D'Ancona, M. L., The Doni Madonna by Michelangelo, Art Bulletin, 1968.
Molajoli, R., L' Opera Completa di Cosme Tura, Milano, 1974.
Wittkower, R., Allegory and the Migration of Symbols, London, 1977.
Steinberg, Leo, Michelangelo's Florentine Pieta: The Missing Leg, Art Bulletin, 1968.
Marin, Louis, Etudes Semiologiques: Ecritures, Peintures, Paris, 1971.
Panofsky, E., Artist, Scientist, Genius, in "The Renaissance", New York, 1962.