

Title	伝ドナテルロ作聖母子浮彫（ボストン美術館蔵）について
Author(s)	辻, 成史
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1978, 11, p. 1-20
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48131
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

伝ドナテルロ作聖母子浮彫

(ポストン美術館蔵)について*

辻 成 史

米国のポストン美術館は、雲上に坐する聖母子を表わした一枚の浮彫を蔵している(図一)。縦三三・五センチ、横三二・二センチのこの小型の大理石板浮彫は、今日まで、しばしばドナテルロの手に帰せられて来た。⁽¹⁾ 作品は一九一七年にクインシー・アダム・シヨウによりポストン美術館に寄贈されているが、そのおよそ廿年前、十九世紀末にローマのある教会から購入されたという。それ以前の事情はいっさいわからない。しかし、カウフマン H. Kauffmann, *Donatello* (Berlin, 1935) が提唱したところによれば、この作品は、ヴァザリーがその「伝記」の中で (Milanesi, p. 416) かつてロジモ一世の居室で見たと述べているのと同じ作品であるらしい。ヴァザリーはまた、「伝記」^{ツイテ}の他の箇所でも (Milanesi, IV, p. 176)、元来この浮彫を所有していたのはメデイチ家に連なるフィレンツェの貴紳ピエロ・デル・プリエーゼなるもので、彼が浮彫板に、木製の櫃^{タベルナクル}を附け加えたこと、そしてこの櫃の翼扉がフラ・バルトロメオによる幼児キリスト伝の場面で飾られていたことなどを報告している。この翼扉は今日、ウフィッチ画廊に保存されており、カウフマンとシュヴァルツェンスキー G. Schwarzenski, *Bulletin of the*

Museum of Fine Arts, XI, 1972, pp.64ff. によって復元の試みが成されている。

この作品が真にドナテルロの手によるものかどうかについて、識者の意見は必ずしも一致していない。真作と見る研究者の内では、ポーデー W. Bode, *Denkmäler der Renaissance Skulpturen Toscanas* (Munich, 1892—1905); *Ibid.*, *Florentiner Bildhauer der Renaissance*, 1st ed., (Berlin, 1902) が、もともと早くこの作品に注目した。最近では、ジャンソンも、この浮彫がかつてロジモ一世の居室において見られたものと同一作品であり、一見粗放であるが、実は精妙な浅浮彫の技術などから見てドナテルロ以外の何者の手によるものではなく、ナポリのブランカッチ卿廟墓の「聖母被昇天」浮彫（聖アンジェロ・ア・ニーロ教会）に連なる、一四二五年から二八年の間の作品であるとした。グラッッシもはこの意見に従い、ロンドンの「天国の鍵の授与」（ヴィクトーリア・アルバート美術館）を含む一四二〇年代後半の作品群に属するとしている。さらに、ド・トルナイは、ミケランジェロの最初期の作品とされる「階段の聖母」に関連してこの浮彫を取り上げ、ドナテルロの真作としている。⁽⁵⁾

他方、何人かの研究者はこれを真作と認めていない。ジャンソン、グラッッシのカタログによれば以下の通りである。古くボルカレス (1903)、クラットウェル (1911) らは、作風があまりに粗放であり、洗練さを欠いているとしてこれを斥けた。コロッサンティ (1927) は、少なくとも部分的に弟子の手が入っているに違いないと考え、ゴルトシャイター (1941) は、作風がデジデリオ・ダ・セッティニャーノに似ていると述べている。またブランシック (1947) は故意にこの作品を問題としていない。ベケルツ (1958) はミケロッツォの手に帰しているが、ポープ・ヘネッシーも、この作品を、師のカルトンをもとに、プラトーの聖歌壇の左半分その他を制作した弟子によって作られたとしている。⁽⁶⁾

作者の問題に関してはこのように意見が分れており、ルネッサンス美術の専門家ではない筆者が云々する資格のないことは当然である。しかし、古代末期やビザンチン美術を専攻するもの目で見るとき、この小品は一、二の、まことに興味ある画像学的要素を含んでいる。その点の究明がドナテルロ問題解明の一助となるのではないかと思ひ、あえて筆をとることとした。

まず、個々の画像学的要素に従つて観察を進めよう。作品の中心主題は、いうまでもなく、膝を曲げて雲上に坐し、聖子をその膝の間に抱く聖母である。ジャンソンは、カウフマン、ミース⁸⁾らの説に拠りつつ、この聖母をいわゆる「謙讓の聖母(Madonna of Humility)」に属するものであるとした。とくに、伝統的「謙讓の聖母」が地面や床に坐するのに対し、この聖母は雲上に坐し、あたかも空中に浮遊するかのようであらわされているので、別して、ミースが称えたところの「天上型(Celestial version)」の「謙讓の聖母」であるとしている。

しかし、私見によれば、この聖母は、「天上型」を含めた「謙讓の聖母」一般とは基本的性格を異にしているように思われる。ミースの述べるところでは、ごく初期、十四世紀前半の「謙讓の聖母」においては、聖子は母の膝上に坐するか、あるいは母に支えられて上体を直立させ、威厳に満ちた様子で表わされたが、その後は急速に、母子の親しい関係(聖母の授乳等)が強調されるようになった。いや、むしろ、十四世紀半ば以降は聖子が母の胸にとりついたり、乳房を口に含んでいることが、「謙讓の聖母」画像に不可欠の要素となつたようである。その結果、聖母を表わす際に、ある一定の視点が要求されるようになった。つまり、聖子が聖母の胸や乳房に戯れる様を、より見易く表現するには、聖母の upper body を、斜め前、や、上方から見て描くのがもっとも適切であるとされるようになった。真横から見て描いた場合には、腕で胸が隠れ、さらに乳房がプロフィールになつてしまふので、

不適當とされたようである。事実、ミスがその著書の中で図示している三十点近い「謙讓の聖母」のほとんどすべてが、斜め前から見た姿で表現されており、残る少数が正面向きであるのはこのためである。(図三)。この事実を踏まえてポストンの浮彫の聖母子図を見るなら、それが一般の「謙讓の聖母」とは、かなり人体のデッサンや視点を異にしているのに気附く。まず視点はいちじるしく低く、真横に近くなり、ほとんど下から見上げたような印象を受ける。この姿勢で聖子の姿を良く見せるため、聖母の右脚は、解剖学的實際に反して、外側に低く倒した位置になっている。上体はや、前から見られているが、伝統に反して乳房の位置は定かではない。差し伸べられた右腕が上体前面の大きな部分を隠している。

さらにもうひとつ、通常の「謙讓の聖母」と異なる点を挙げよう。それは上体の姿勢である。伝統的図像においては、聖母の上体はほぼ直立し、頭部を軽く左右いずれかの前向きに傾けている。この優しく、時にかすかな媚を交えた動きは、中世末期の聖母像一般に見られるものである。それに対し、この浮彫像にあつては、上体全体が前に傾き、真横のプロファイルであらわされた頭部はいつそう前に傾けられている。その結果、通常なら、膝と胸によって、ひろびろとした方形の空間が形成され、聖子がそこで自由な姿勢を取るべきところが、著しく狭くなり、聖子の上体は、いわばそこからずり落ちぬよう、やっとの思いで胸に取り縋っているように見える。聖母のこの特異な姿勢に関連して、頭部の独特の表情にも注意すべきであろう。伝統的「謙讓の聖母」は、その姿勢とともに表情も優しく、時には見る人の目を意識しているかのよう、女らしい眼差しをそっと観者の方に向けている。さもなければ、穏やかな眼差しは膝の上の聖子に注がれ、いかにも母としての安心と満足にひたっているかのようである。しかし、ポストンの聖母の表情はこれとまったく違ふ。眉のあたりは暗く、ほとんど苦惱の影

さえ認められる。薄く長い鼻梁は、かえつてその心の苦しみを厳しいものに見せる。そしてその目は観者の方にも、聖子の上にもなく、自らの足の先の「地面」をじつと見つめ、いかにも耐え難い苦悩を耐えているかのようである。その心理的表出を問題とするなら、この聖母は、「マリエル・ドロイヤ苦しみの聖母」の一変型であるとすらいえよう。

さて、ポストンの聖母像は、通常の「謙讓の聖母」と比較し、このように多くの特色を備えているが、独自の扱いは、またその膝の間の聖子にも見られる。まず、奇妙なことに、聖母の手に抱かれた聖子の土体と、聖母の右肘のかけにあらわれた二つの足の間には、解剖学的な関連がまったく欠如している。弓なりに反った土体と、母の胸に差し伸べた両手の急速な動きから判断するなら、この幼児は、何ものかに驚かされ、恐れ、急いで母の懷に駆け込み、その胸に必死で取り縋っているというべきであろう。もしそうであれば、幼児の少なくとも一方の下肢は、当然膝立てした母親の左足に沿って伸べられているはずである。また、衣服の襷の動きから推定される幼児の臀部の位置はあきらかに母の左膝のあたりになければならず、そこから、母親の右肘の下に見える二つの足先との間には、如何とも納得のゆく連関がつけ難いのである。さらに注意したいのは、この足先の大きさである。現に見る上体の大きさと釣合いを考慮するなら、この足先は異常に小さく、まったく便宜的にそこに附け加えられたものと思われぬ。最後に、聖母の右手の動きはどう説明すべきであろうか。聖子の下半身と足の間に、強いて解剖学的関連を立て、みるなら、おそらくこの手は、彼の臀部を支えていること、なるう。だが、この動きは、一般に幼児を下から支える母親のそれではない。十四、五世紀の聖母像において、聖母が聖子の臀部を下から支える時は、もっと手を深くさし入れ、坐り心地の良いものを見せている。それに對し、この聖母の手は、ほとんど彼女自身の衣服の襷を押えているように見える。さらに不思議なことに、当然このあたりに

現われるべき聖子の下腹部、臀部、下肢の量がまったく見られず、幼児は腹部から下が突然消え去ったような、ほとんど半身像のような印象を与える。

以上のような観察からあえて推測するなら、ポストンの聖母子像は、伝統的「謙讓の聖母」に基くものではなく、まったく異った類型から出発し、便宜的に外見を天上型の「謙讓の聖母」に近附けたものと考えられる。

そこで、まず、地面に裸足で坐し、顔を伏せ、暗い眼差しでじっとその地を見つめる母。その胸の中に、驚き恐れて駆け込む幼児。しかもそれが強い側面視で見られている、という図像学的類型を想定してみよう。拙考によれば、このような条件をもっとも良く満たす類型は、ローマ美術にしばしば見られる、捕われの蛮族の母子図に他ならない。いわゆる「フランスの大カメオ」(パリ、国立図書館、キャビネ・ド・メダイユ蔵)(図三)に見られる図像は、幼児を横に抱き、子も顔を母からそむけている。しかし、ローマのカンピドリオにある。いわゆる「アメンドラの石棺」(図四)においては、母子像は完全なプロフィールで見られ、子は母にかけ寄り、その腕に縋ろうとしている。様式は先の「大カメオ」に比し、いちじるしく民俗的傾向が強いが、髪を乱し、じっと下を向く母の面貌には、あきらかにポストンの聖母の悲壮な表情に通うものがある。さらに、これよりや、時代が下る「マルクス・アウレリウス麾下の一將軍の石棺」(ローマ、国立美術館蔵)になると、母親の頭部は無理に観者の方に向けてねじ曲げられてはいるもの、幼児は母の膝の間で、その膝によりかゝるようにして顔を寄せ合っている(図五)。だが、母子相互の動勢に関する限り、ポストンの聖母子像にもっとも近い虜囚の母子像は、興味深いことに、古代末期もはるかに時代の下る、初期ビザンチン美術の中に見出される。それは、四一七年にラヴェンナで発行されたとされている「コンスタンティウス三世の象牙二連板」浮彫である(図六)。こゝでは像はポストンのそ

れと左右逆向きになっており、さらに母親の膝から下と幼児の下半身は手前の縛られた虜囚の脚部に隠されている。しかし、前にうつむき、両手で取り纏る幼児を抱き寄せる母の姿勢。(おそらく両方の)腕を上方に差出し、母の胸許に倒れるように迫る幼児の動勢は、問題としている聖母像に酷似している。コステュームに關しても、被布をまとった頭部はボストンの聖母のそれに良く似ている。すでに一―三世紀の作品に、多数の良く似た捕らわれの母子像があること、また浮彫の様式がきわめて古典的であることなどを考慮するなら、五世紀初頭のこの群像は、初期ビザンチン芸術家の発明というよりは、むしろ前時代の原型の忠実な継承、あるいは復活に違いない。

以上の諸例、とくに「アメンドラの石棺」と「コンスタンティウス三世の二連板」の例をもとに、ボストンの聖母子像から、一応その原型となつたと思われる古代末期の捕われの母子像を復元してみることも出来よう(圖七)。これによって、さらに、ボストンの浮彫では、や、不確定な印象を受ける、自分の衣の襜をつかむ聖母の右掌の動きが、元來は取り纏る幼児の膝の辺りを押えるものであったことが想像されるのである。そして、この聖母の陰鬱な表情も、このような虜囚の母親像をモデルと想定することにより充分説明がつく。なお附け加えるなら、古代の虜囚像のうちでも、アントニヌス朝後期からセヴェルス朝にかけての作例は、とくに激しい暗さを宿しており、ボストンの浮彫のモデルも、おそらくこの期の作品であつたらうことが想像されるのである。

ドナテルロの、あるいはドナテルロに帰せられている作品の中で、その原型が古代末期の浮彫に求められているものは数多い。一九六八年のルネッサンス学会におけるジャンソンの発表においても、その比較例の殆どが古

代末期の浮彫から引かれている。⁽¹¹⁾ このことを考えれば、ボストンの浮彫がドナテルロの作品であると仮定して、上記のような推定を行うことも許されて良いであろう。他方、興味深いことに、ドナテルロにより、発想の源泉として利用されたとされる古代作品のいくつかは、初期、中期のビザンチン芸術家によって復活、再現されている。先に見た象牙二連板は、いわゆるテオドシウス帝のルネッサンス期に属するものである。以下、他のいくつかの例により、この点を論じてみたい。

紀元前三世紀初頭、シキユオンのエウテュキデスは、アンティオキア市のために、有名なテュケの像を造った。この女神の坐像は、その下から、オロントス河を表わす擬人像によって支えられていた。⁽¹²⁾ ジャンソンは、先に引いた論文の中で、この擬人像が、ドナテルロの「聖母被昇天」浮彫（聖アンジェロ・ア・ニートロ教会）に見られる天使の一人（図八）の原型ではないか、と示唆している。⁽¹³⁾ ジャンソンも暗に述べているように、この有名なテュケ像は、古代を通じてその後もたびたび複製され、はるかに下ってテオドシウス帝の時代にも、ロンドンの大英博物館蔵のような愛すべきミニアチュール版（三八〇年頃）を産んでいる。⁽¹⁴⁾ したがって、ドナテルロが、このヘレニズム初期の作品を、古代末期あるいは初期ビザンチン美術の複製によって学んだとしても不思議はない。ちなみにこのテュケの群像のうち、坐する女神像も、その後、多少形を変えつつ、擬人像として用いられるようになる。今日、十世紀のマケドニア朝ルネッサンスの作品とされる「ヨシユア画卷（Cod. Palat. gr. 431）」⁽¹⁵⁾ の中では、例えばイェリコの市の擬人像として、テュケと良く似た像が挿入されている（図十）。

さらに次の例を見るなら、ドナテルロが発想の源泉として利用した古代の作品と、中期ビザンチン芸術家による復古作品の源が、同一ではないにせよ、きわめて接近していたことがいっそう明らかとなる。前出論文の中で

ジャンソンは、聖ロレンツォの説教壇浮彫の部分(図十二)がパラッツォ・マッテイにある「獅子狩りの石棺」のひとつ(図十三)に想を得ていることを指摘している¹⁶⁾。ジャンソンは、ドナテルロが石棺の左半分の一連の人物群の構成からヒントを得ているとし、とくに石棺の左から三人目、ヘルメットをかぶったヴィルトゥスの擬人像が、説教壇浮彫の、髪を乱して十字架に駆け寄るマグダラのマリアの原型となったことを示唆している。しかし、私見では、このマリアと石棺の擬人像の間には、四肢の位置、服装その他に余りにも違いがありすぎて、いちがいにジャンソンの意見に賛成し難い。それに対し、石棺の左から二人目、後を振り返る兵士の像は、明らかに、説教壇浮彫の、マリアに手を取られ、後を振り返りつつ走る兵士に対応している。ちなみに説教壇浮彫左端の、ピラタスーの前に槍を持って立つ二人の兵士は、同じくパラッツォ・マッテイにある、第二の「獅子狩りの石棺」(図十二)の左に立つ將軍と女性の擬人像にその動勢が酷似している。また、この第二の石棺の中央右下で、恐怖に腰を抜かし地面に坐り込んでゐる兵士は、説教壇浮彫のマグダラのマリアの少し後ろの足下で、地面に坐して絶望し泣いている女性像にほゞ対応している。このように、決して直接的なモデルとそのコピーという関係ではないにせよ、ドナテルロが三世紀半ばの「獅子狩りの石棺」のいくつかから基本的な発想を得ていることは、ジャンソンの述べているとおり、疑いない。

ドナテルロの古代借用が、このように間接的であるのに対し、ビザンチン美術家のそれはいつそう直接的である。興味深いことに、先の「ヨシユア画卷」と並ぶ、十世紀のマケドニア朝ルネッサンスの代表作、「パリの詩篇」(Bibl. Nat. cod. grec 139)中の「ダビデの獅子殺し」の場面には、先のパラッツォ・マッテイの第一の「獅子狩りの石棺」に見られた女性の擬人像と非常に良く似た擬人像(CXXVC「カ」と添書されている)が用いられてい

(17) 左足を踏み出し、右足を大きく踏み出しているのに対し、「パリの詩篇」の「力」の擬人像は無帽で、髪はや、短かく、左手を布で隠し、右足を大きく踏み出している。とはいえ、両者の動勢、一般的な衣服の表現法などは著しく相似している。中でも見逃すことの出来ないのは、石棺の擬人像が中央の騎馬像に向って差出す手の動きと形状が、詩篇本の擬人像のそれと殆ど同一であることである。また、両者の差し延べた右掌と中心人物の体軀との関係も、これまた、非常に良く似ている。

こゝで、石棺と詩篇本挿絵の比較を、あえて、画面中の他の要素にまで押し進めてみよう。まず中心の人物について見るなら、石棺上のそれが壮年の騎馬人物像であるのに対し、詩篇本挿絵のそれは徒足の少年ダビデである。また石棺の人物が槍をもって獅子に向うのに対し、ダビデは棍棒を振り上げている。しかし、これらの点を除くなら、両者の動勢、四肢の方向などは驚くほど一致している。両作品の類似点はさらにこまかい部分にまで及んでいる。石棺中央の馬の頭部のすぐ右、左手に槍を持つ青年は、右手を挙げ、掌を開いて驚きのジェスチュアを示しながら、この場面を急いで逃れて行くとして行こうとしている。姿勢は左右逆向きになるが、詩篇本挿絵でも、ダビデの頭部のや、右上のところに、同じく驚きのジェスチュアを示しつつ急速にこの場を逃れて行く人物が描かれている。もちろん挿絵中には馬の頭部は見られないが、その代り、右上に向って急角度に延びている岩のモチーフが、構図上で、石棺の馬の頭部に等しい役を演じていることは見逃せない。次に、石棺では、獅子の後肢の下に頭部を見せて、一匹の牡獅子が苦悶の表情を浮べ死んでいる。この牡獅子の前肢と後肢は後方に向って力無く折り曲げたような形で表わされているが、この独特な表現は、そのま、詩篇本挿絵左下の、ダビデに倒された熊

の死骸に再現されている。最後に、残された中心主題のひとつ、獅子について考えてみたい。筆者の知る限り、「パリの詩篇」以前の「獅子（あるいは熊）を殺すダビデ」の作例においては、ダビデは、古代写本に見るヘラクレスのように獅子と正面から取組んでいるか、あるいは牛を殺すミトラ神のように、獅子の背に膝をかけ、他の脚を地面に伸ばし、力いっぱい獅子をおさえつけて棍棒を振っている。これに対し、この写本では、山羊に飛びかかる獅子の頭部を上から腕で押えつけ、獅子の尾はS字型を描いて画面右縁に沿ってのぼっている。この型は、石棺の構図内における獅子と狩人との位置の関係を依然として反映していると思われる。以上の観察から、(一)「パリの詩篇」中の「ダビデの獅子殺し」は、たとえばパラッツォ・マッテイの第一の石棺のような古代末期の「獅子狩り」の石棺から重要な諸特徴を借りていること。(二)この借用は、「パリの詩篇」が製作された時点で、初めて行われたであろうこと、の二点が結論される。

こゝで美術史上のひとつの通則に触れておこう。ひとつの構図なり、あるいは類型的要素が、元来それが用いられていた主題Aを離れ、他の主題Bに転用されるのは、美術史上、頻繁に見受けられることである。注意したのは、このような転用が起る時、この作品の間には、形態についてのみならず、その内容に関してもまたなんらかの類比が存在することである。あるいは、むしろ、主題A、B間になんらかの類比が考えられる際のみ、構図や類型の転用が可能となる、というべきであろう。⁽¹⁸⁾この通則に照らすなら、ビザンチン美術家が「ダビデの獅子殺し」の場面を新たな創意をもって描こうとした時、その想の源を古代末期の「獅子狩り」の図像に求めたのは、きわめて自然であつただろう。

だが、こゝでさらに立入って考えるなら、ビザンチン美術家はローマのモデルを、単純に「獅子狩り」である

というだけの理由で積極的に取り上げたのではない。そこにはさらに具体的な理由があったと思われる。すなわち、ビザンチン芸術家は、これら「獅子狩り」の石棺浮彫りの凶像が、単純に故人の生前の事蹟を表わすものではなく、むしろ獅子狩りという英雄的な行為によって、彼の内面における「徳の戦い」^{グイルトワース}を表わすものであることを知っていたのではあるまいか。石棺浮彫り中心の騎馬人物を支えるようにしてともに進む女性像が「徳」^{グイルトワース}の擬人化であることは、すでに多くの研究者によって指摘されている。一般に擬人像というものが、中心人物に対して副次的な位置とサイズで表わされることが多いのに対し、この「徳」の像は著しく大きく、また中心的な位置を占めている。この点から、この浮彫の凶像は、一種の「霊の戦い」^{フシニコマキア}であると考えて良いであろう。ビザンチン美術家が、ダビデの生涯を描くについて、積極的にこの浮彫を取り上げたのは、このためであったと信じたい。⁽¹⁸⁾

この推定はいささか精神的、解釈学的な色合いをおびている。しかし、次に挙げる二つの美術史上の作例は、古代末期、あるいはビザンチン美術において、画題に対する道德論的解釈ともいうべきものが、しかも視覚的に行われたことを示唆するのである。その第一は、同じ「パリの詩篇」中にある有名な「ダビデとゴリアテの戦い」⁽²⁰⁾の場面である。画面上半分に描かれた二人の戦闘場面において、ダビデの背後には ΔΥΝΑΜΙΣ (力) と添書された有翼の擬人像が、投石器を持つダビデに手を添えている。他方楯を持ち投槍を放つゴリアテの背後には、ΑΝΑΖΩΝΕΙΑ (傲慢) と添書された人物像がこの場を急いで逃れようとしている。こゝでは聖書題材が、いわゆる「霊の戦い」^{フシニコマキア}的要素に密接に組み合わされているのである。ちなみに、この有翼の「力」の擬人像がどのような先行例から取られたかについては、筆者は未だ究明する機会を得ない。しかし、無翼の逃亡する「傲慢」の擬人像は、先に見た「ダビデの獅子殺し」の場面右上の逃亡する人物像に動勢、髪型、服装などが良く似てい

る。すでに論じたように、この「獅子殺し」図中の擬人像が古代末期の石棺から取られたものなら、これら「力」^{デユナミス}と「傲慢」の像も、同じく古代末期の石棺浮彫から取られたのではあるまいか。

この点を証するにあたっては、小論の主題であるクインシー・ショウの聖母子像が重要な証拠を提供すると思われるが、それを論じるに先立って、この「ダビデとゴリアテの戦い」が、単なる歴史的、説話的な表現ではなく、いわゆる「^{フシユコマキア}霊の戦い」の範例としてこゝに取り上げられていることを、違った角度から証しておきたい。古来、プルデンチウスの「^{フシユコマキア}霊の戦い」には多くの挿絵入り写本が存在したが、今日残るもつとも古い例として、九世紀のCod. lat. 8085（パリ、国立図書館蔵）がある。そのfol. 57rの左上には、フィデス（信仰）が右手に石のようなものを握り、左手で足下に倒れ伏すイドラトリア（偶像崇拜）を押えつけ、左足でその頭を踏みつけている（²¹図十六）。さらに、その右隣には、プディチティア（貞淑）が二本の剣のようなものをもって、燃える硫黄のついた薪をかざすリビド（快樂）に立ち向っている。ところで、プルデンチウスの本文は、フィデスがどんな武器をもって敵に立ち向ったかは明記せず、まず敵のこめかみを打って倒したとのみ記している。次に、プディチティアについては、まず岩片をもって *ipae saxos* 敵の武器を打ち落とし、しかる後に剣で首をさし貫いた、と述べている。したがって、左の場面のフィデスが石を握っているのは、何か他の理由がなければならぬ。さらに、右のプディチティアが二本の剣をもって敵に立ち向っているのは本文に反する。あえて想像するなら、一方の手には石、あるいは投石器を持ち、他方の手に剣を持つべきであったろう。

このように本文と図像との関連を考慮しながら二つの場面を見るなら、まずこの説話自体が、そうしてさらにその図像が、今問題としている「ダビデとゴリアテ」の物語を基本的な性格を一にしていることが容易に首肯さ

れよう。図像に関してみるなら、燃える薪をもって構えるリビドとそれを迎えるプディチティアの姿勢は、例えば、キプロス島出土の銀皿上に見られるダビデとゴリアテの戦闘場面に著しく似ている。しかし、このような類型は古代の戦闘場面にはつきものであり、とくにダビデの物語に関連させる必要はないと考えるむきもあろう。しかし、左のフィデスの場面はさらに具体的にダビデの場面に接近している。「パリの詩篇」に見るダビデは、短い半袖のテュニカを着ており、それは、連続する小円がついた帯状の飾りで飾られている。他方、フィデスのテュニカは長袖であるが、同じような飾りがついている。この服装は、興味深いことに、プルデンチウスの語るところとはまったく異っている。すなわち、本文によれば、「いきり立ったフィデスは、農夫のように荒らくれた服装をし、肩を露わに、髪を長く乱し、上膊をあらわして」⁽²²⁾「まず最初に一騎打ちにと野に歩み出た」のである。してみれば、この（フィデスは女性であるにもかかわらず）貴公子のような服装の源は、あるいはダビデにあるのではなからうか。この観測をさらに強めるのはフィデスの手の中の石である。先に触れたように、石のことはプルデンチウスの本文には何も触れられていない。あるいは次のプディチティアの説話がこゝに反映したかとも思われるが、その服装との関連から、やはりこれはダビデの物語に発想していると考えられる。以上の観察から次のように結論できよう。すでにプルデンチウスの本文は、美德と悪徳の一騎打ちを聖書的な要素を加味し、その反映として描いている。したがって、その挿絵を描いた古代末期の画家は、本文よりは、むしろ聖書の挿絵であるダビデとゴリアテの戦いの場面に類型的な想を得たのではあるまいか。先に「パリの詩篇」においては、聖書場面が視覚的に道德化され、「^{モラライズ}霊の戦い」の相を呈していたが、こゝでは、元来の「^{フシユコマキア}霊の戦い」の場面が聖書的に視覚化されている。この両者は、すでに古代末期において密接な相互関係に立っていたと考えられる。

さて、このような結論は、必ずしも「パリの詩篇」の「ダビデとゴリアテの戦い」中に見られる徳の擬人像が、古代末期にすでに描かれていたもの、忠実なコピーである、ということの意味するものではない。実際、何人かの研究者によって提出されている初期キリスト教あるいは古代末期の同じ戦闘場面に見られる擬人像は、動作、服装などが「パリの詩篇」のものとはかなり異っている。²³むしろ、十世紀の復古的ビザンチン芸術家が目指したことは、当時彼が目にした異教古代の作品から芸術的語彙を借用して、作品を古代風に見せること^{アラ・アンチキ}にあったのであるまいか。十五、六世紀の多くの「復古作品」がそうであったように、ビザンチン・ルネッサンスの作品の多くは擬古代的 Pseudo-Classical な創作であったと想像されるのである。

では、このビザンチン芸術家の用いた芸術的語彙の源は何であったろうか。先の「ダビデの獅子殺し」の場面については、三世紀半ばの「獅子狩り」の石棺浮彫りがその主たる源として浮び上って来た。次の「ダビデとゴリアテの戦い」についてはどうであろうか。こゝで私達の考察は嫌疑なしにボストン美術館の聖母子浮彫像に立ち帰らざるを得ない。浮彫上縁近く、聖母の背後には有翼の、光輪を戴き、髪をたなびかせた天使がみえる。そして、右隅には、この場を急速に逃れて行く、同じく有翼、光輪を載いた天使が見える。この二人の「天使」は、私の知る限りでは、「パリの詩篇」中の「力」と「傲慢」の擬人像にもっとも良く似た例である。もちろんいくつかの相違点を指摘することが出来る。詩篇本の「力」^{デユナミス}が頭にバンドをつけ、顎に指を当てているのに対し、浮彫の有翼像の髪には飾りがなく、手の位置はさだかでない。詩篇上の「傲慢」^{アラフネイア}は無翼で顔をうつむかせているが、浮彫のそれは有翼で後ろを振り返っている。しかもその顔はひどく醜い。だが他の諸点においてこれらは実に酷似しており、同一ではないにせよ、非常に似通った原型があったと想像されるのである。

すでにこの聖母子像に関して、その原型が古代末期の「ローマ軍と蛮族の戦い」の石棺浮彫にあること、又「パリの詩篇」に關しても、古代末期の「獅子狩り」石棺浮彫りの影響のあることなどを確かめた以上は、こゝでも、さらに何らかの古代末期浮彫、おそらくは何らかの闘争場面を伴った石棺がモデルとなったことが推定されるのである。

クインシー・ショウの聖母子浮彫は、確かに一見して奇異な印象を与える。たとえば、今日もつともドナテルロの真作に近いと考えられている「パッツィ家の聖母子」浮彫(24)に比して、画面や人物の面貌はいちじるしく統一を欠いている。あまりにも「パリの詩篇」のそれに良く似た擬人像の見られるところから、かえってこの作品はバステイヤス合成による現代の贋作と思われぬこともない。しかし、その発想の大胆さは、臆病な贋作家のアイデアというよりは、むしろ一人の天才の獨創性をあらわしているのではないか。そして、その獨創性の故にこそ、この作品は、その発想の源を良く理解し得たメデイチ家の人々の間で愛蔵され続けたのであろう。また、この作品がドナテルロの真作と考えられるもう一つの理由は、これとミケランジェロの初期の作品との興味ある関連であるが、その点についてはすでに本稿の論旨を脱するので、紙をあらためて論じることとする。(25)

最後に、ひとつの図像解釈学的問題を提起して論を閉じたい。すでに指摘した二人の擬人像の特殊な位置は、ドナテルロがこの古代的な図像についてしかるべき理解を持っていたことを示唆する。すなわち、美德は伝統的に聖母の肩のあたりに位置し、真直前進し、悪徳は醜い顔で振り返りつゝ、逃れて行く。ドナテルロが伝統的な「ニコマキア霊の戦い」についての理解を備えていたならば、こゝでは聖母こそ徳の具現ヴァルトゥスでなければならぬ。それがいかなる

種類の徳であるかを図像学的に判定することは、現在の筆者の力では不十分である。だが、初めに触れたように、この聖母を「^{マテル・ドロリーサ}苦しみの聖母」の一変型であると考えらるなら、この聖母は、聖子の来るべき受難の苦しみ、悲しみの予感にひたすらに耐える聖母である。聖子は、未だ幼くして、それが具体的にいかなる形を取るべき苦難であるかを知らず、たゞ迫り来る運命の影におびえ、母の懷に逃れ取り縋る。聖母は、これを抱き、その運命の日まで、幼子をかばい、護ろうとしてゐる。いや、聖母自身の魂の中で、神への服従と勇気が母としての不安と悲しみを前に激しい戦いを交えている。間もなくローマ軍兵士の手によって、母子の絆を荒々しく断たれようとしている蛮族の親子。怯え取り縋るその幼子を母は悲しみもだえつつ懷に守り抱く。ドナテルロの深奥な芸術的直感がこの古代末期の図像の中に見たものは、まさにこのような苦悩する諸徳の母 Mater Virtutum としての聖母の姿であつた。²⁶⁾

注

* 本稿は筆者が昨年来たずさわつて来たミケランジェロ研究の一環を成すものである。本稿を完成するにあたっては、早稲田大学助手永澤峻氏の助言に負うところが多い。氏は、本稿中の「パリの詩篇」の擬人像の源について、数年来精力的に研究を継続して来られた。とくに「ダビデの獅子殺し」中のそれについては、本稿脱稿以前に氏は詳細な研究を完成しておられ、発表の期を待つばかりになっている。本稿が先に出版されることがあつても、その発想は氏に帰すものであることをここに記する。また、本稿中に引用したジャンソンの一九六八年の学会発表は氏の提供して下さつたものである。ここにあらためて感謝の意を表したい。大阪大学助手若山映子氏は最初にこの作品について筆者の注意を喚起してくれた。また氏との有益な討論に対しても、ここに感謝を述べておきたい。

(1) H. W. Janson, *The Sculptures of Donatello* (Princeton, 1963), pl. 36, pp. 86 ~ 88; L. Grassi (ed.), *Tutta la scultura di Donatello*, 2nd ed., (Milan, 1963), pl. 57, p. 73; J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*,

2nd ed., (London and New York, 1971), p. 258.

- (2) 以下の記述にのっとりて Janson, *Sculptures*, pp. 86 - 87 にあそぶ。
- (3) Janson, *Sculptures*, pl. 37 - 38, pp. 88 - 92.
- (4) *Idem*, pl. 39 - 40, pp. 92 - 95.
- (5) Ch. de Tolnay, *Michelangelo*, Vol. 1: *The Youth of Michelangelo* (Princeton, 1969), pp. 127 - 132.
- (6) Pope - Hennessy, *Ital. Ren. Sculpture*, *loc. cit.*
- (7) Janson, *Sculptures*, pl. 47 - 48, pp. 108 - 118.
- (8) M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (Princeton, 1951), pp. 132 - 156.
- (9) *Idem*, pp. 145ff.
- (10) R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen* (Berlin and Leipzig, 1929), pp. 87ff, Cat. no. 2.
- (11) H. W. Janson, "Donatello and the Antique," *Donatello e il suo tempo: Atti dell' VIII° Convegno Intern. di Studi sul Rinascimento* (Florence, 1968), pp. 77 - 96.
- (12) G. Lippold, *Die Griechische Plastik* (Munich, 1950), pp. 296 - 297. pl. 106, 2.
- (13) Janson, "Donatello and the Antique," p. 253.
- (14) W. F. Volbach - M. Hirmer, *Early Christian Art* (London, 1961), p. 333, pl. 119.
- (15) K. Weitzmann, *The Joshua Roll* (Princeton, 1948).
- (16) Janson, "Donatello and the Antique," p. 260.
- (17) H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter* (London, 1938), pp. 17 - 18, pl. II, 水澤岐『『ペリ詩篇』挿絵群の再検討』『早稲田大学文学部研究紀要』II (一九七五) pp. 139 - 156. なお脚注最初の*の項を参照されたい。
- (18) これに関する問題の他の実例は拙稿 S. Tsuji, "The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. GR. 74," *Dumbarton Oaks Papers*, XXIX (1975) pp. 165ff. を参照されたい。
- (19) このように画像と内容が平行して移動する際に、どちらについての類比が原因として先行するか、という問は不必要

である。芸術家の直観において、形象と内容の認識は不離のものと筆者は考える。

- (20) Buchthal, *Paris Psalter*, pp. 21 ~ 23, pl. IV, なお前出水澤論文の他に、K. Weitzmann, "Prolegomena to a Study of the Cyprus Plates," *Methaphisic Museum Journal*, III, 3 (1970), pp. 97 ~ 111.
- (21) K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, 2nd print, (Princeton, 1970), p. 95, pl. XXIII, fig. 62. 「トナリロケキヤ」(本文) (57~58 M. Lavarenne, *Prudence*, Vol. 3, (Paris, 1963) (Bude), pp. 51ff.
- (22) "Prima petit campum dubia sub sorte duelli
Pugnatura Fides agresti turba cultu, Nuda numeros, intonsa comas, exerte lacertos."
- (23) Buchthal, *Paris Psalter*, pp. 22 ~ 23, pl. XIX, fig. 33, 34 参照。
- (24) Janson, *Sculptures*, pp. 44 ~ 45, pl. 19b.
- (25) 拙稿「ミケランジェロの初期様式成立についての一考察」、『ミケランジェロ研究論文集(仮題)』(平凡社)(一九七八年出版予定)
- (26) 十五世紀ルネッサンスにおけるプシユコマキアの画像との関連については、前注拙論を見られたい。

(文学部助教授)

- 図一、「クインシー・ショウの聖母子」(ボストン美術館蔵) (Janson, *Sculptures*)
- 二、「謙讓の聖母」シモーネ・マルティーニ派(旧ベルリン、フリードリッヒ帝コレクション) (Meiss, *Painting*)
- 三、「フランスの大カメオ」一世紀(パリ、国立図書館、カビネ・ド・メダイユ蔵)(新潮社、「人類の美術」)
- 四、「アメンドラの石棺(部分)」一六〇一—一七〇年頃(ローマ、カンピドリオ美術館蔵)(学研、「大系世界の美術」)
- 五、「マルクス・アウレリウス麾下の一将軍の石棺(部分)」一七〇一—一八〇年頃(ローマ、国立美術館)(新潮社、同)
- 六、「コンスタンティウス三世の象牙二連板」(部分)(四一七年頃) (Delbrueck, *Konsular diptychen*)
- 七、「クインシー・ショウの聖母子」の古代末期のモデル復元の試み(筆者)

- 八、「聖母被昇天」浮彫(部分)(ナボリ、ブランカッチ卿廟墓、聖アンジェロ・ア・ニーロ教会)(Janson, *Sculptures*.)
- 九、「エウテュキデスのテュケ(古代末期の青銅縮少像)」「(四一〇年頃)(ロンドン、大英博物館)(Valbach, *Early Christian Art*.)
- 十、「イエリコ市の擬人像」(ユシユア画巻)部分(ヴァティカン図書館蔵)(Wulff, *Alchr. und byz. Kunst*.)
- 十一、「十字架磔刑」(部分)(フィレンツェ、聖ロレンツォ教会説教壇)(Janson, *Sculptures*.)
- 十二、「獅子狩りの石棺」(二五〇年頃)(ローマ、パラッツォ・マッテイ)(*Propyläen Kunstgeschichte*)
- 十三、同(新潮社、同)
- 十四、「ダビデの獅子狩」(パリの詩篇) fol. 2^v. パリ、国立図書館蔵)(Buchthal, *Paris Psalter*.)
- 十五、「ダビデとゴリアテの戦い」(同書 fol. 4^v.) (同)
- 十六、「^{インゴリアテ}壺の戦い」の場面(九世紀)(プルデンチウス「プシユコマキア」写本、パリ、国立図書館蔵)(Weitzmann, *Roll and Codex*.)