OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	システィナ礼拝堂天井画の「意匠」
Author(s)	上平, 貢
Citation	デザイン理論. 1983, 22, p. 58-75
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52616
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

システィナ礼拝堂天井画の「意匠」

上平　貢

はじめに

1508年の春、ミケランジェロ(Michelangelo Buonarroti, 1475～1564)は，教皇ユリウスⅡ世によって，システィナ礼拝堂の天井画を描くためにローマへ召喚された。この年５月10日に契約が交わされ，直ちに天井壁面の下地準備が開始された。天井は長さが40.23m，幅13.41m，高さが20.73m，そして面積は約520㎡である。

実際にミケランジェロが天井のフレスコ画の制作に着手したのは，恐らく1509年１月以降であった。中央部の旧約聖書創世記の主題９場面は，礼拝堂の入口から祭壇に向って逆に進められた。初め，人間の堕落を描く『ノアの泥酔』『大洪水』『ノアの燔祭』がこの年の９月半頃に，つづいて『アダムとエヴァの原罪と楽園追放』『エヴァの創造』が翌年９月末までに，それぞれ終えられた。残る４場面『アダムの創造』『水と地の分離』『日と月の創造』『光と闇の分離』とつづく神の物語は，多分1511年１月から，最初に除幕が行われた同年８月14日までの間に描かれたものであろう。

なお，これらの画面を囲むように，格子状の枠に配された12人の預言者と巫女たち，そして20人の青年裸体像，10箇のメダイヨン，さらにこれらを礼拝堂側壁から支えている凹面のスパンドレルとルネットに，キリストの祖先たちと裸体精童群が描かれたが，これらの制作も上述の主題と同時に順次進行してい

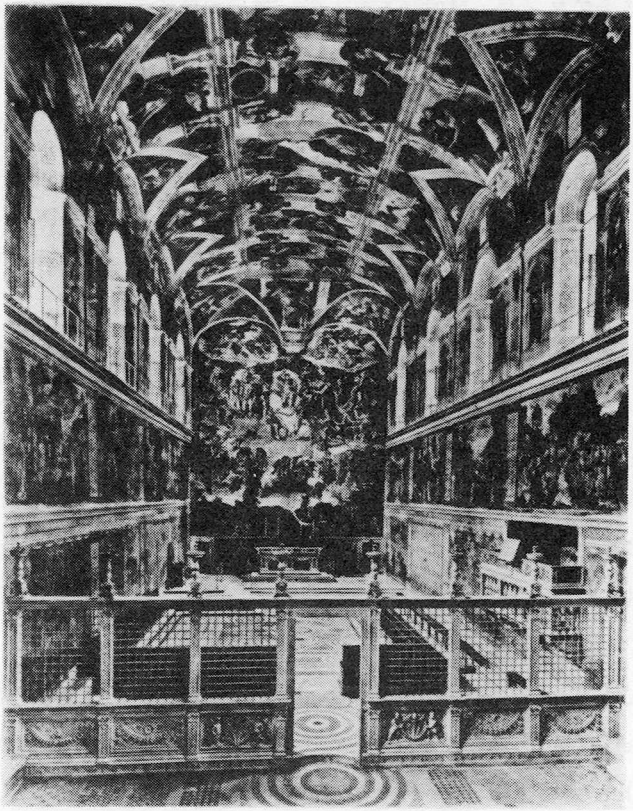


図1　システィナ礼拝堂内部，ローマ，ヴァチカーノ

った。こうして，すべての天井画が完了したのは，最後の除幕式が行われた1512年10月31日の少し前であった。(図1)。

ミケランジェロは、自らを「彫刻家」としながらも[1]，彼が制作にかかる前にすでに与えられていたさまざまな条件を克服し，また多くの困難を乗越えて，これらの大画面を描き上げた。この小論では，ルネサンスの建築と絵画をめぐる問題をはじめ，ミケランジェロが構想した組織的な図像学上の新機軸や壮大な人物表現にみる造形上の革新にも触れつつ，この天井画制作における彼の内的イメージとしての「意匠」に，幾分なりとも論及してみたい。

1．内的イメージとしての「意匠」

ミケランジェロの友人で人文主義者のベネデット・ヴァルキ（Benedetto Varchi，1502～1565）は，1547年のある日[2]，フィレンツェのアカデミア[3]で講

演を行った。それはミケランジェロのソネットの一篇について[4]であったが，彼自身の許可を得て行われたという。この有名なソネット[5]は，次の四行詩で始まる。

Non ha l'ottimo artista alcum concetto
c'un marmo solo in sè non circonscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all' intelletto.

いとすぐれたる美術家に，一つの意匠(おもい)ありて，
大理石の底深く沈むがごとし。
そこに到りうるものは
知性に従う手練のみなり。

大理石の奥深く秘められているのと同じように，非常にすぐれた美術家の胸中には一つの concetto（意匠）が宿されている。つまり，美術家は，神の智慧ともいうべき intelletto（知性）に導かれながら，実際には彼の mano（手）によって，石塊の底に沈んでいる一つの意匠をさぐりあてていく。そしてこの過程を通じて，はじめて forma（形態）があらわになっていくのである。

この講演の中でヴァルキは，forma（形態）と芸術家が抱く concetto（意匠）との関係を次のように定義づけている。「芸術とは，描かれる対象に関する内的イメージにほかならない。すなわち，芸術家の魂の中，つまり彼の想像力の中に宿る l'imagine del cor[6]（心の中のイメージ）にほかならないのだ。従って，このイメージこそが，創造されるあらゆるものに関する根本原理としての causa efficiens（動力因）である」と。そしてヴァルキはまた，ミケランジェロの concetto が，ギリシア語の idea(理念)，ラテン語の exemplar（範例），イタリア

語の modello（模範）と同じ意味をもち，さらにそれがアリストテレスの forma agens（能動的形相）に相当する言葉でもあると強調している。[7]

ここでいう concetto とは，通常の「概念」とか「観念」ではなくて，創造的な行為における知的根拠としての「意匠」ないし「造形思考」と呼ぶにふさわしい言葉ではなかろうか。それ自身はいわゆるプレフィグラールなものであっても，いかなる芸術もこの知的・創造的な concetto の領域を経由することによって，はじめて目に見える形態が生じることを意味していると考えられる。

ミケランジェロの場合，芸術家の「意匠」とは，芸術家が自然の意図するものについて独力で創造する内的イメージである。ミケランジェロの間接的な弟子ヴィンチェンツォ・ダンティ[8]（Vincenzo Danti, 1530—76）によれば，芸術家はただ単に目に見える自然を「写す」（ritrarre）べきではなく，自然が具有している目的にかなうように自然を「模倣」（imitare）しなければならないという。すなわち，芸術家は自然が意図した完全な形態を模倣すべきなのである。従って芸術家は，自然に没入し，自然が望む通りの完全な形態が彼の精神の中に抱かれるとき，内的イメージとしての意匠は，彼の心の中に呼びさまされることになる。逆にいえば，もともと物質それ自体は生命のないものである。芸術家こそが，例えば大理石に眠っている潜在的なイデアを引き出すことによって，大理石の中に生命を吹きこむのである。その際，芸術家の魂の中にある内的イメージと，切出したままの石の塊の中に彼が見出すイメージとは同一のものだといえよう。

このような芸術創造における基本的な考え方が，ミケランジェロにとって明確に自覚されるようになったのは，いったい何時頃からであろうか。すでに粗削りの浮彫，通称『ピッティの聖母』(1504～06年）や，切出した当初の石塊の形状をとどめる『聖マタイ』(1506年）の大理石作品などは，彼の「内的イメージ」に対する考え方を表明したものといえるかもしれない。しかしわれわれは，彼がシスティナ礼拝堂の天井画を制作するに当って，この「意匠」の立場を初

めて確立し，その重要性を自認するようになったというべきではなかろうか。そして彼が構想した意匠が，まことに深遠かつ壮大な内容を帯びるようになったのも，この頃からであろう。しかもまた，このことこそが，彼が15世紀の芸術創造に対する一般の芸術家たちの造形思考を凌駕するに至った理由でもあったと思われる。

2．システィナ礼拝堂の来歴

さて，システィナ礼拝堂の建設事情について簡単に述べてみよう。それは同時に，ミケランジェロが天井画制作に先立って直面し，彼を拘束した前提条件を語ることにもなるであろう。

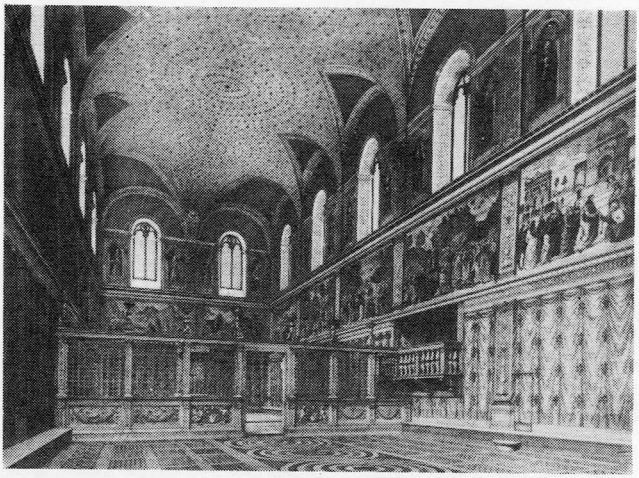


図2．G．トネッティ，礼拝堂内部及び天井の復元図

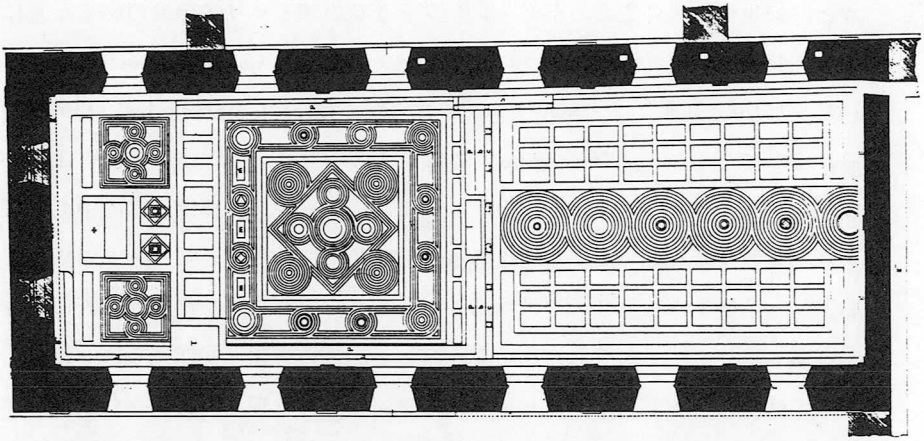
システィナ礼拝堂は，時の教皇ユリウスⅡ世の伯父で，2代前の教皇シクストゥスⅣ世（Sixtus Ⅳ della Rovere, 1471～87在位）によって造営された。1473年，建築家ジョヴァンニーノ・デ・ドルチ（Giovannino de' Dolci）が設計し，神に対する礼拝と敵に備える防衛という相反する二つの目的のために建立された。壁は煉瓦で固められ，厚さが92cmもあり，窓は高く，入口はいたって狭い。しかも地下には兵士のための部屋が設けられており，あたかも要塞さながらであった[9]。主として枢機卿会の聖なる最高審議，例えば教皇選挙のそれや教皇庁の個人的宗教目的に用いられる建物であった。

初め，壁面は細かい区分をさけてそのまま残されていたが，1480年代にはいると，15世紀後半の主だったフィレンツェ及び中部イタリア出身の画家たちによって装飾された。周知のように，ボッティチェルリ（Sandro Botticelli, c. 1445～1510），ドメニコ・ギルランダイヨ（Domenico Ghirlandaio, 1449—94）ら，それにペルジーノ（Perugino, 1446～1523），ルカ・シニョレッリ（Luca Signorelli, 1441～1523）らが含まれていた。彼らは，礼拝堂側壁の中央ゾーンにフレスコ画を描いた。祭壇に向って，左壁に旧約聖書からモーゼの物語，右壁に新約聖書からキリストの物語を配列した。それらは，祭壇から入口の方へと順を追って，それぞれの物語を展開した。この方式は初期キリスト教美術以来の伝統によるもので，ともに人類の歴史をたどる画面であった。祭壇には，もとペルジーノの『聖母マリアの昇天』が描かれていた。後にはラファエルロ（Raffaello Santio, 1483～1520）のタピストリーがかけられてもいた。礼拝堂は，1483年８月15日，聖母マリアの被昇天の祭日に祝福されたのである。

一方，天井は，ウムブリアの美術家ピエル・マッテオ・セルデンティ・ダメリア（Pier Matteo Serdenti d'Amelia）とその弟子ラファエリーノ・デル・ガルボ（Raffaellino del Garbo）によって装飾されていた。今日，フィレンツェのウフィツィ美術館に素描が残っている。それによると，ルネットとスパンドレルはセピア色でデザインされ，天井そのものはライトブルーの空と黄色の星で飾られていた。隅折上げのペンデンティヴのはじまる所にはアカンサスの葉をあしらった柱頭があった。このヴォールトを星空で飾る慣習も，初期キリスト教美術以来の伝統的な天井装飾の方法である。これらの天井は十分な構造ではなかったらしく，はやくも1504年に修理が必要となっている。また1508年の春にも二回目の修理が施された。

なお，南北両壁の６面づつの高い窓の間の部分には，歴代教皇の肖像画が描かれていた。

上のことから分かるように，天井画はヴォールトのほかに，ペンデンティヴ，



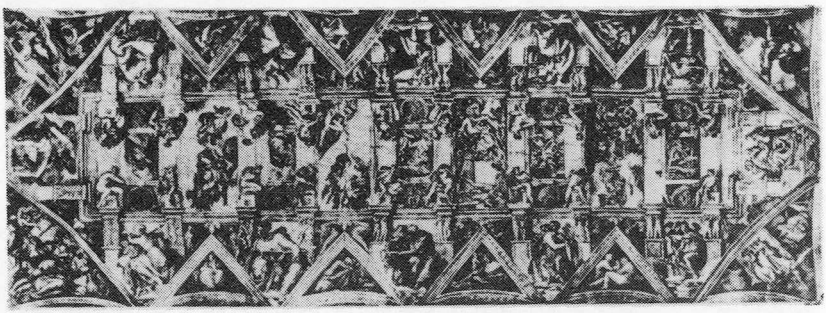


図３（上）．窓の高さによる礼拝堂平面図および床面設計の復元図（スタインマン案）。
図４（下）．ミケランジェロ，礼拝堂天井画全図（ルネットを除く）。

スパンドレル，ルネットもミケランジェロの仕事の範囲に入ってきたのである。

このような礼拝堂内部の状況や壁面装飾は，天井画の神学的プログラムの創案や，さらに主題の選択及びフレスコ画の順序を決定するに際しても，先行の前提条件である。つまり，ミケランジェロの創作の自由はすでに制約をうけていたことを物語っている。このほか，床面モザイクの Opus Alexandrinum と呼ばれる模様の形状（図３）と，堂内の中程に設けられていた，司祭や聖職者

[10]側と一般の俗人側を分けるための鉄柵（cancellata）の位置も，天井画の構想に大いに関係があった[11]。その位置は1578年以前に変更をうけ，現在のものより５ｍほど祭壇に近かった。実はこの元の位置の真上に，入口から５番目の天井画の梁を描いており，そこから他の梁の位置を割出したのである。そして，やがて司祭側の上方に五つの長方形，さらに俗人側に四つの長方形が与えられることになり，それぞれに，神の創造物語と人間の罪の物語がくりひろげられることになる（図４）。

３．天井画の構成

この天井画の図像プログラムの場合，神学者としてマルコ・ヴィジェリオ[12]（Marco Vigelio）の名があげられている。しかし最終的なプログラムの決定には，誰よりも教皇ユリウスⅡ世その人が関与したと思われる。

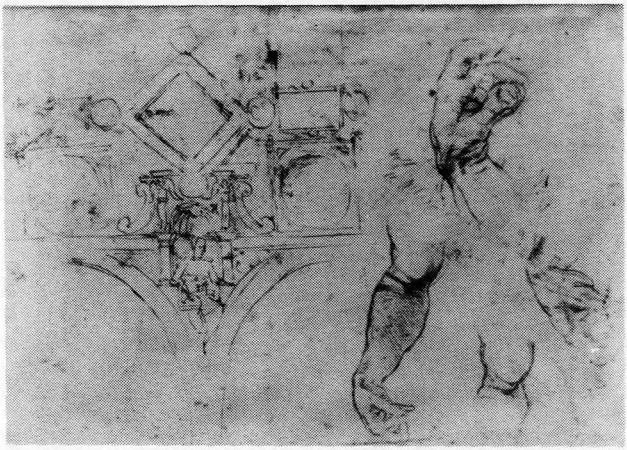


図５．ミケランジェロ，礼拝堂の天井装飾のための最初の素描，1508年，ロンドン大英博物館（No．36）

1508年５月10日の契約当時，初めはただ筒形穹窿部分だけを装飾画で蔽うことが論議されたようである。しかしそのうち，ミケランジェロ自身は，これをcosa povera（見栄えのしない出来）と考えるようになった[13]。その解決のために，天井のヴォールトにつづく三角形のスパンドレルや半円形のルネットにもフレスコ画を描き，15世紀の画家たちがすでに描いていた窓と窓の間の教皇の肖像画と結合させること

を提案し，この年の８月に教皇ユリウスⅡ世の同意をとりつけている。[14]

今日，大英博物館に伝わる素描（図５）によると，最初から彼は礼拝堂に存在している柱の軸を強調して，ぐるりと12使徒の巨大な像をそれぞれの壁龕の中に描こうとしていた。しかも，天井の形状をばらばらに区画するのではなく，相互の形態を入りこませ，しっかりと統一感のあるものにしようとする意図がうかがえる。[15]

最終の制作においても，シャルル・ド・トルナイによれば，[16] ミケランジェロは穹窿の実際の形や量塊性から，もともとの発想に示唆をうけたに違いないと思われる。そして恐らく，ミケランジェロは，天井全体の統一と単純化を心がけたに違いない。トルナイは，「天井の力強い構築的有機性は，重力の法則を真向うから無視して，礼拝堂を蔽って宙に浮べられている。それは力感にあふれ，理想的な人類によって住まわれている」と述べている。

トルナイはさらに，ルネサンスの画家たちが一般に知っていた三通りの天井画装飾の方法に触れつつ，ミケランジェロの天井画の構成法の特質を次のように指摘している。[17]

天井画の制作には，まず装飾的(decorative)，第二に彫塑的(plastic)，そして第三に錯覚的(illusionistic)の三方式がある。最初の装飾的方式は，ピントゥリッキョ(Pinturicchio, 1454—1513) やラファエルロらが用い，16・17世紀を通じてよく行われた。これは綺麗な装飾効果によって，実際の天井構造をふさいでしまう方式である。次の彫塑的方式は，ヴォールトに彫塑的構成を与えようとするもので，この傾向は15世紀の終り頃からあらわれた。例えば，高浮彫に描いた格間を天井に用いる装飾法であるが，その枠組は完全に静止的で，ミケランジェロのように生き生きとした力動性は見られないのが普通である。最後の錯覚的装飾は，クヮットロチェント後半からイタリアで用いられるようになった。早い例では，マンテーニャ (Andrea Mantegna, 1431～1506) のマントヴァにおけるカメラ・デリ・スポージの壁画や，メロッツォ・ダ・フォル

リ（Melozzo de Forli, 1438～1494）がロレートやローマで描いた天井画がある。これらは，結局は実際のヴォールトの効果を除去してしまって，天井の上に空が見えるようにあけてしまう方式で，いわばdal di sotto in sù（下から上へ）の遠近法を用いて，見上げるように中空にかかる人物を描く仕方である。この方式に最初の装飾的方法を結合したのが16世紀のコレッジョ（Correggio, c. 1494～1534）や17世紀のピエトロ・ダ・コルトーナ（Pietro da Cortona, 1596～1669）であり，18世紀にはポッツォ（Andrea Pozzo, 1642～1709）やティエポロ（Giovanni Battista Tiepolo, 1696～1770）のような画家が登場した。一口でいえば，だまし絵による無限空間を天井画に導入することである。

ミケランジェロの場合，これら三つの方式のどれとも異っている。彼は天井の実際の形状や量塊によって積極的に意匠を鼓吹されたのである。力強く弯曲したヴォールトの表面をそのままうけとめ，それを巨大な超自然的な幻影の世界に作り上げた。そして天井そのものに内在する生命力，もしくは可能的・潜勢的に存在しているエネルギーを体現し，化肉化したのだ。ちょうど彼が大理石から，そこに潜在している芸術形式をひき出した彫塑的方法[18]と同じなのであった。

強いていえば，ミケランジェロの方法は，第二の彫塑的方式の延長線上にあるかもしれない。一種の三次元的な人物像のヴォリュームや浮彫り風に描かれた建築によって，いわば天井の形状やマッスに理念的な秩序を演出し，ただの天井に新しい解釈を施し，意味を与えたのである。この物質から精神を生み出す象徴的な造形は，何よりも天井をとりまく予言者や巫女の巨大な人物像の重量感に代表されよう。もはや現実のヴォールトがもつ重力は象徴的な諸力におきかえられ，それ自身の法則によって支配された独自な世界を形作っている。ちょうど古代の凱旋門を見るような律動と均衡が，天井全域を蔽っているのである。

このようなトルナイの見解は，天井画の遠近法や光線の効果に示されたミケ

ランジェロの独自性をも，いっそう鮮明に説明してくれる。

ミケランジェロは，この天井画において，これまで15世紀の画家たちが壁画の制作で用いた方法，例えば全体を把えるように定められた一つの視点から遠近法によって画面を描くようなやり方を放棄している。ここでは預言者や巫女の座す位置ごとに焦点が置かれ，天井をめぐって，満遍なく視覚の中心が分散されている。従って見る者にとって，天井のそれぞれの部所が力感を蓄えており，天井の弯曲した力強い効果をそこなわぬように考慮されている。遠近法や短縮法は，ただ個々の形態を強調し際立たせるためにだけ用いられている。そして建築形態にも，できるだけそのダイナミックな力強さをさまたげないように省略が試みられているのが分かる。

また，これらの天井画の構築や人物像を照射する光線に一言触れてみよう。15世紀には壁画の描写に当り，画中を照す光源は，あたかも実際に設けられている窓から射し込むかのように，一定方向から与えられていた。例えばカスターニョ（Andrea del Castagno, 1423～1457）によるフィレンツェのサンタポルロニア聖堂や，レオナルド・ダ・ヴィンチ（Leonardo da Vinci, 1452～1519）によるミラノのサンタ・マリア・デルレ・グラツィエ聖堂の各『最後の晩餐図』のように。しかし，ミケランジェロでは，そうした礼拝堂の実際の窓によらず一様に祭壇方向から光源を与えられている。つまり自然の現実の光源ではなく，いかにも理念的世界にふさわしく，叡知的な神の光を浴びている。いいかえると，人間の視覚における統一ではなくて，神的な統一を達成しているのではなかろうか。

4．天井画の中心思想

これまで述べたように，システィナ礼拝堂の天井及び礼拝堂内部の空間構成に対するミケランジェロの基本認識は，先行する諸条件を克服して，きわめて独創的であった。それに立脚した天井画の主題の採択も，当然，画期的な規模

と壮大な気宇に包まれていた。

礼拝堂の側壁には，さきにも触れたようにクワットロチェントの画家たちの手で，左側にモーゼの物語，右側にキリストの物語が描かれていた。つまり，前者は sub lege（律法のもと），後者は sub gratia（恩寵のもと）にあるそれぞれ人類の歴史を扱っていた。従ってミケランジェロが描くことのできる歴史場面，しかも前二者の物語群を完結させる主題といえば，それは ante legem（律法以前）の歴史を選ぶほかはなかった[19]。ミケランジェロは，それらを前の二つの場合と歩調を合わせて，祭壇から入口の方へと順次に展開させることを余儀なくされた。また，前述の鉄柵による礼拝堂空間の二分割——司祭聖職者側と俗人側——に応じ，祭壇に近い前者の上方に神の歴史物語を５面，反対に後者の上方の４面には人間の堕落を配することになった。

かつてスタンダールは，天井中軸の一連の物語を三つの精神的位層に分けた。それは世界と人類の三つの起源を叙述するというのである[20]。

第一の三幅対は世界の起源である。光を闇から分離し，日月星辰を創造し，水を空もしくは陸から分け，陸と水に生きるものを創造する。

第二の三幅対は人類の起源である。アダムとエヴァの男女を創造し，そして堕落，エデンから人間の地へ人類を追放する。

第三の三幅対は，罪の起源である。大洪水，ノアの犠牲と神との契約，そしてノアの泥酔と罪の継続。これらは後に，罪に生きる人類が救済を待つ物語を予想させて終わる[21]。

さらにトルナイによれば[22]，天井画の立体的な枠組みは，天井の空間を三つのゾーンに分け，一つのものを他のものの上に重ねているという。即ち，まずルネットとスパンドレルからなる最下層には，キリストの祖先たちによって，人間の状態である永遠の変遷を耐え忍ぶ種族が住んでいる。その上の第二の層には，預言者や巫女たちの巨大な人物像が鎮座している。彼らは人間ではあるが，天与の慧眼をそなえているので人間より高い位置にいる。彼らは人生から聖な

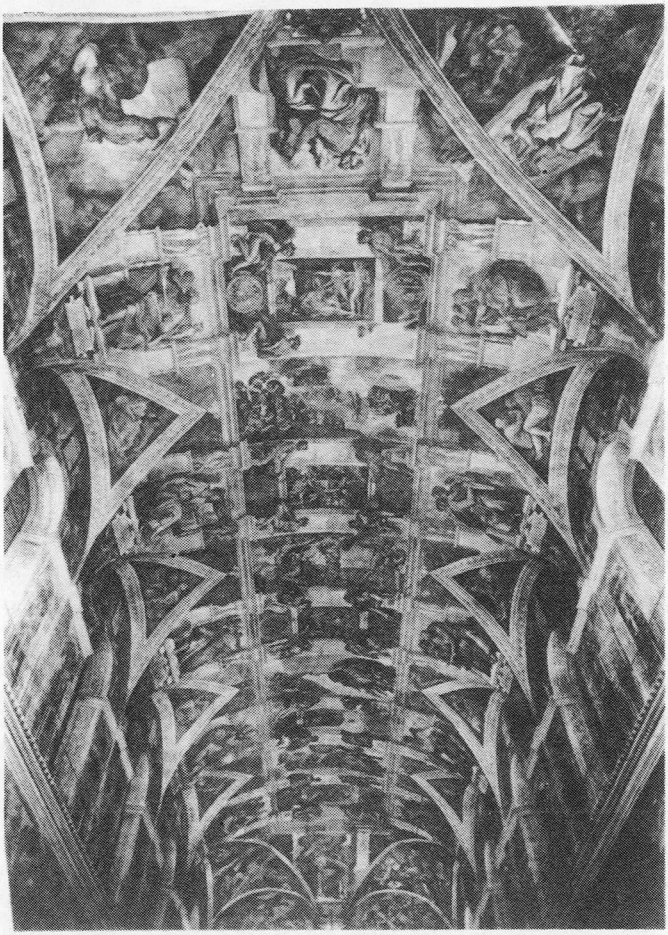


図6．ミケランジェロ，入口側から祭壇へ向う天井画全景

る要素を引出したり，永遠なるものの心を解釈する術を知っている。第三の層，つまり最上層には，第二層の背後にあって，神との直接的なかかわりをもった人間の歴史と神そのものの歴史が収められている。これら三つの層を通じて，人間が肉体にとじこめられた不完全な形から次第に完全な形に，そして宇宙的な存在，いいかえると神に至る階層が，天上の建造物に仕組まれているのだと。

こうした考え方には，われわれは異教的な思想を読みとることができるのではあるまいか。いわば「下から上へ」の上昇が象徴的に示唆されているのである。肉体の束縛から，霊魂に本来そなわっている自由への上昇というテーマは，そのままルネサンス期のプラトン学派の文学にも，しばしば見られた思想であった。

ところで，この上昇の意味のほかにも，礼拝堂の中を入口から祭壇へと進む観覧者は，これらの歴史画を通じて，徐々に上昇していく感じを経験するであろう。連続的に味わう解放感といってもよい。『ノアの物語』から『天地創造』へと三つの階梯を人びとは通過していく。最初の三画面は，大勢の比較的小さな人物によって埋められた画面に見られるように，古代の浮彫的手法によって描かれている。次の三画面は，前面に描かれた数人の大き目の人物像によって構成され，緊迫した物語の情景を示している。最後の祭壇に近い三つのフレスコ画では，父なる神の動的な表現それ自体が，天井の形態や建築的枠組から独立して崇高な世界を開示している。人びとはここに至って，地上的なものの制約から解放されて，絶対的な自由の世界へと上昇していく自分を感じるのではなかろうか。そして，肉体に閉じこめられた人間精神が神へ復帰するのを覚えさせられるであろう。トルナイが説くように[23]，deificatio（神化）あるいは，ritorno a dio（神への再帰）こそ，この天井画の中心思想ではなかろうか。元来，システィナ礼拝堂は，被昇天の聖母マリアに捧げられた堂宇でもあるのだから。

むすび

16世紀の初め，ミケランジェロがシスティナ礼拝堂の天井画を描いたのは，彼が33才から37才にかけての約4年間であった。従って彼の89年に及ぶ長い生涯からみると，この天井画で示されたミケランジェロの「意匠」ないし「造形思考」の構造は，彼が後年に到達することのできた円熟した考え方や内容，例えば『ユリウスⅡ世の墓廟』(1505～45年）やシスティナ礼拝堂の『最後の審判』（1536～41年）の場合に比べれば，まだ初期の段階を物語るにすぎないかもしれない。しかし，この天井画は彫刻家ミケランジェロが[24]初めて完遂した大規模な絵画制作であったばかりでなく，それまでの彫刻や絵画における制作活動を経由して築かれてきた造形思想が，ようやく明確な形で自覚された前半生の最

も代表的な作例であった。そして，この天井画制作を通じて確信された「意匠」ないし「造形思考」は，その後の新プラトン主義的な宗教思想や世界観の展開を予想させる最も組織的な，信仰と表現力の美事な結晶でもあったといえよう。

ミケランジェロは，いわば形態と理念の一致に美を見いだしたのであった。例えばギベルティ（Lorenzo Ghiberti, 1378～1455）のように「均衡のみが美をもたらす[25]」といった単なる量的測定に美の基盤をおくのではなくて，むしろ質的測定ともいうべき内的基準にそれを見いだしていた。即ち，外なる対象とその対象の内面に宿る理念との対応，いいかえるとmisura intellettuale（精神的な釣合い）にこそ一般的な規則性を与えていたと思われる。ダンティの言葉を借りるならば，ミケランジェロの場合，「釣合いは形態がきっちりと理念に同化していることに存する[26]」のであって，固定した量的釣合いといった外的基準は存在しないと考えていた。

ロマッツォ（P. Lomazzo）によれば[27]，ミケランジェロは「すべての幾何学，すべての数学，遠近法のすべての規則も，観察する目なしでは役に立たない」と言ったという。また，ミケランジェロ伝の著者ヴァザーリ（Giorgio Vasari, 1511～74）は，ミケランジェロの見解として，次の言葉を伝えている。「人は自分の手の中にではなく，目の中にコンパスを持っていなくてはならない。というのは，手は仕事をするけれども，目は判断を下すものであるから[28]」と。ここでいう目とは，芸術家自身の心にほかならない。そして，手の動きとしての造形に対して，判断を下すのは，内的イメージとしての「意匠[29]」を指示しているように思われる。

註

(1) 契約をすませたミケランジェロは、「本日，1508年5月10日，私こと彫刻家ミケランジェロは，教皇ユリウスⅡ世により，システィナ礼拝堂の天井画代金（3000ドゥカーティの

内金）として 500ドゥカーティを賜わり，本作業を開始するものである。」と述べている。その当時彼が意気込んでいたのは『ユリウスⅡ世の墓廟』の彫刻群の計画であった。1508年頃，ジョヴァン・ダ・ピストイアへ贈った詩は有名。

(2) フィレンツェの暦では1546年，四旬節の第２日曜日 [la seconda domenica di Quaresima del 1546].

(3) メディチ家のコジモⅠ世の保護のもとに，1540年に設立。当時ローマに在住のミケランジェロも名誉会員であった。

(4) "Su sonetto di M. Michelangelo Buonarotti." ただし，正確な演題は明らかでない。

(5) この詩を紹介したヴァルキの講演は，1549年にフィレンツェで出版された「二つの講演集（Due lezzioni de M. Benedetto Varchi)」に伝えられている。この詩はふるく高田博厚氏が，ヴィットリア・コロンナに寄せた詩の一つとして,「白樺」誌上に「ミケランジェロの書簡」と題して訳出された。近年，裾分一弘氏（『ヴァルキに宛てたミケランジェロの書簡』—学習院大学文学部研究年報第15輯，1968.）や若桑みどり氏(『ディセーニョの系譜』—「みづゑ」,1982，夏号）などの論考がある。

(6) この言葉を標題とするヨーゼフ・ガントナーの研究が，中村二柄氏訳『心のイメージ—美術における未完成の問題』(玉川大学出版部，1983）に掲載されている。

(7) Charles de Tolnay : Werk und Weltbild des Michelangelo. 1949, Rhein—Verlag A.G. (拙訳書『ミケランジェロ——芸術と思想』1982，人文書院，p. 149)

(8) Vincenzo Danti,『完全調和論(Trattato delle perfette proporzioni)』より。(前掲拙訳，p .148) 彼自身も彫刻家・建築家・画家であった。

(9) Robert Coughlan, The World of Michelangelo. Time Inc., New York, 1966, p. 116.

(10) 司祭席の側は，さらに枢機卿たちの正方形と教皇の座，それに祭壇前の座とに分けられた。後に祭壇の床は約40cm拡げられ，約45cm高くされた。

(11) Tolnay : Michelangelo, Ⅱ. The Sisine Ceiling, 3 rd ed.(Princeton, 1969), pp. 11, 12.

(12) 彼は教皇ユリウスⅡ世と同郷のフランチェスコ会修道士で，後に枢機卿となった。1507年に『クリスティアーノ・デカルコルディ』を出版している。彼は多分ミケランジェロの神学顧問であった。

(13) 1523年12月末に，ローマのG．ファットゥッチに当時フィレンツェに居たミケランジェロが送った手紙の中で，回想して述べた。Tolnay : Michelangelo, Ⅱ., pp. 4 , 248. 高田博厚氏前掲書，p. 50.

(14) Tolnay : Michelangelo—Sculptor, Painter, Architect. Princeton, 1975. （田中英道

氏訳『ミケランジェロ』.1978, 岩波書店, p. 27)

(15) しかし, F. ハートは多分1509年に天井画を描きはじめた時に, ミケランジェロはまだその複雑な構造の相互の関係を完全に確定してはいなかったと指摘している。(Frederick Hartt : Michelangelo. Narry N. Abrams Inc., New York. 大島清次氏訳, 1965, 美術出版社, p. 72.)

(16) Tolnay : Werk und Weltbild … (拙訳, pp. 162, 163).

(17) Tolnay : Michelangelo, Ⅱ., pp. 15, 16.

(18) 1549年頃, ミケランジェロはヴァルキに宛てた書簡で,「…彫刻によって per forza di levare(取除く力によって) 創造されるものを学ぶ。これに対して, per via di porre (植付けの方法によって)生れてくるものは絵画によく似ている。…」と述べた。(拙訳, pp. 152, 161).

(19) Tolnay, (拙訳, p. 69).

(20) Ludwig Goldscheider : Michelangelo. Phaidon, London, 1953, p. 13.

(21) 実際の画面の展開は, 旧約聖書の主題の順序を二図も変更している。『水と地の分離』と『日と月の創造』, そして『大洪水』と『ノアの燔祭』が入れかわっている。大小二つの画面の大きさを交互に繰りひろげるため, 主題が必要とする画面の広さに応じた変更と思われる。なお, 四組の四人の青年裸体像が構成する寓意の内容に物語を合わせる理由からとも考えられる。(田中英道氏の説)。

(22) Tolnay, (拙訳, pp. 67～70).

(23) Tolnay, (拙訳, pp. 72～78).

(24) この天井画制作の頃は, まだあくまで scultore と自認し, etiam pictor (画家でもある) に過ぎないと思っていた。しかし後年は次第に, Dismegistus (二芸術に秀でた巨匠) から Trismegistus (建築を加えて三芸術に秀でた巨匠) となり, 更に Apollo—Apelles (偉大な詩人兼美術家) の名まで冠せられるに至った。(裾分一弘氏の前掲論文参照)。

(25) Ghibertis Denkwürdigkeiten, ed. von Schlosser. Berlin, 1912, p. 105. (前掲拙訳, p. 149).

(26) Danti, op. cit. (前掲拙訳, p. 150).

(27) P. Lomazzo : Trattato dell'arte della pittura, Buch Ⅵ, Kap. 7. (拙訳, p. 151).

(28) Le Vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi, ed Carl Fley, Berlin, 1887, p. 244. (拙訳, p. 151).

(29) Concetto, つまり conception を「意匠」と称することは, 一般には異論もあろう。Disegno (素描) の本義こそ「意匠・創案・設計」などの意味に近いともいえよう。しかし

ミケランジェロの場合，これを「内的イメージ」と同義語に解することによって，はじめてその偉大な造形思考の特質が明らかになるのではないかと考えた。