

パルミジャーノ研究

——《長い首の聖母》について——

小笠原 朋子

序

私がパルミジャーノの《長い首の聖母》を初めて見て強い印象を受けたのは、一年次の「西洋美術史」の授業においてであった。その後、ウフィツィ美術館で実物を見ることができた。まずは画面一杯に描かれた等身大の聖母の美しさに目を奪われたが、聖母の優雅で穏やかな表情とキリストの「死」を感じさせる姿は、同一画面上にあっても融和しておらず、じわじわと不気味なものを感じた。また、一般的な聖母子図とは異なる親子関係の希薄さにも違和感を覚えた。

《長い首の聖母》は、マニエリスムに関する文献の中で必

ずと言っているほど取り上げられ、マニエリスムの特徴、すなわち人体表現の歪みや振れ、極端な遠近法が注目される。また図像学的解釈が多くの研究者によつて議論される。また図像学的解釈が多くの研究者によつて議論される作品でもある。しかし私は、従来の研究からでは本作品が鑑賞者に感じさせる不気味さや違和感はどこから生じているのか、といった疑問を説明しきれないのではないかと考えた。従つて本論文では、この疑問を解決し、さらにパルミジャーノは《長い首の聖母》の幼児キリストと聖母をどのように描きたかったのか、といった点についても明らかにしていきたいと思う。

第一章 作品紹介

第一節 制作の経緯

《長い首の聖母》【図1】は、パルミジャーニョ (Parronino、本名ジローラモ・フランチェスコ・マリア・マッツォーラ、一五〇三—一四〇年) がエレーナ・バイアルド(1) によって一五三四年末に依頼され、パルマにある聖母マリア下僕修道会の聖堂、サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂内のエレーナが所有する礼拝堂に設置するために描かれた作品である。

しかし、パルミジャーニョは他の仕事の件で当局と揉め、一五三九年にパルマからカザルマッジョーレへ逃亡してしまふ(2)。そして一五四〇年八月二四日には現地で死亡していることから、この作品は主に背景が未完のまま残されることになるが、一五四二年にエレーナによって礼拝堂に設置された(3)。

さて、その際にエレーナが取り付けた銘板には、この作品が未完であること、そしてこの礼拝堂が夫の基金によって改築された旨、さらに「最も神聖な聖母に敬意を表して」「彼女への崇拜のために」(4) という聖母を称える言葉や聖

母を信仰することを表す言葉が刻まれていた。サンタ・マリア・デイ・セルヴィ聖堂を運営していた聖母マリア下僕修道会は、「聖母への信心、とくに悲しみの聖母への信心の奨励をその活動に含んでいる」(5) という特徴がある。礼拝堂については、メアリー・ヴァツカロの「無原罪の御宿り信仰と密接な関わりがあった」(6) という説と、それに反論するデイヴィッド・エクサージャンの説が存在する(7) が、いずれにしても前述の銘板から、聖母信仰と繋がりのあった礼拝堂であったことは確かであるし、画家も注文主もそのことを念頭に入れて作品を構想したことだろう。

第二節 ディスクリプション

縦二一六 cm、横一三三 cm という大きなサイズの画面中央に、ほぼ上下いっぱい聖母が描かれている。顔をやや傾け、右手は胸元に、左手では彼女の膝に横たわって眠る幼児キリストを支えている。右足を金の縁取りと房のある朱色とグリーンのクッションの上に置き、左足は一段高くなった地面にかすかに触れている。カールした金色の髪の毛は丁寧に描き込まれており、頭と額にはパールの飾りを付けている。後ろ髪は束ねているようだ。かすかに微笑み、

視線は幼児キリストに注がれていて、どこか恍惚とした表情を浮かべている。頬はピンク色で唇も艶やかである。衣服は生地の薄いシルバーのドレスで乳房や臍が透けており、さらに風に膨らんだような青いマントを身に着けている。

膝の上にいるキリストは、何も身に着けておらず、胴体や四肢が引き伸ばされている様子、また青白く光るような肌が十分に確認できる。髪の毛は描きかけであり、無表情で目を閉じ、顔も全体的に血色がよくない。キリストは聖母の膝に広げられた青いマントに包まれるように眠っている。中心の聖母子向かって左側には、金色の十字架が映っている童を持つ少年（この少年を含むグループは、先行研究では一般に天使たちと解されている）がいて、聖母を見上げてゐる。彼のすらりとした右足が目立つ。この天使の後ろには五人（聖母の腕の下の一人は未完）の天使が密集して描かれていて、さらにその後ろには赤いカーテンがかかっている。一方、聖母子の右側奥には巻物を広げて見せる聖ヒエロニムスと、足しか描かれていない聖フランチェスコ（8）が極端に小さく描かれている。その後ろの空間には、階段状の台座の上に一本の目立つ白い柱があり、その奥にもさらに七本の柱が描かれる予定だったことが影から

想像できる。また、柱の奥には黄土色の下塗りを確認することができ、ここには神殿が描かれる予定だったと考えられる。背景には雲の多い不気味な空が描かれている。以上のように、《長い首の聖母》は情報の多い作品であると言える。

全体的な構図を見ると、聖母子を画面の中心として、画面向かって左側には天使たちが密集して描かれており、一方の画面向かって右側では、聖人たちが極端に小さく描かれることで奥へと広がる空間が生まれている。この左右非対称的な描き方はパルミジャーノにとっても試験的に用いたものと考えられる。本作品の後に制作された《聖ステファノ、洗礼者聖ヨハネ、寄進者を伴う聖母子》（一五四〇年頃）【図2】では、中央に聖母子を、作品前方の両脇に聖人を描いており、そこでは非対称性は消え去っている。つまり、《長い首の聖母》は非対称の冒険的な構図であると言えるだろう。

第三節 準備素描から見る《長い首の聖母》

パルミジャーノは《長い首の聖母》を制作するにあたって、数多くの素描を残している。それらを検討するこ

とで⁽⁹⁾、画家がどのような要素を切り捨て、どのような点を残したのかを知ることができ、最終的に何を描こうとしたのかが分かるはずである。

ブリティッシュ・ミュージアムにある構想段階初期の素描【図3】では、天蓋のついた玉座に聖母子が座り、その両脇にはそれぞれのアトリビュートを持った聖ヒエロニムスと聖フランチェスコが左右対称に描かれる「聖会話」のありふれた形式であった。しかしその後、パルミジャーノは典型的なものを打ち破るかのように様々な構図の素描を生み出していく。

パルマ国立美術館の素描【図4】では聖母から乳をもらおうとするキリストが描かれており、この段階において、聖母が胸元に手を当てるというポーズが確立したと考えられている⁽¹⁰⁾。最終的な《長い首の聖母》では、幼児キリストは眠った状態で描かれるようになるため、「授乳の聖母」の姿の名残として、聖母が胸に手を当てるポーズ、そして衣服から透けた乳房だけが取り残される形となった⁽¹¹⁾。また、この素描における「聖ヒエロニムスの後ろにあつて、聖母が腰かけている、幅の広い墓のような台は、死や埋葬を想起させる」⁽¹²⁾とデイヴィッド・フランクリンは述べている。《長い首の聖母》に描かれた眠る幼児キリストの

姿から、それが将来のキリストの「受難」の姿を暗示しているという点については多くの研究者が述べていることであるが⁽¹³⁾、「眠る幼児キリスト」とは異なる方法ではありつつも、キリストの死を何らかの方法で表現することを、構想段階においてパルミジャーノは既に考え始めていたということが分かる。

最も丁寧に《長い首の聖母》に近い形で聖母が描かれている素描は、ルーヴル美術館に所蔵されている【図5】。ここでは、聖母の膝の上に抱かれているはずのキリストは下半身がうつすらと確認できる程度で、キリストよりも聖母に力を入れて取り組もうとしている画家の姿勢が窺える。

また、構想段階後期になると、聖母とキリストを切り離して描くか、もしくはキリストを聖母の膝の上で眠らせた状態で描くのかを悩みながらも、最終的に幼児キリストは眠った姿で描かれていくようになる。

《長い首の聖母》の構想を固めるまで、パルミジャーノが試行錯誤を繰り返していることがこれらの素描から確認できる。

第四節 先行研究

作品中の情報が多く、さらに背景などに未完成的な部分のある《長い首の聖母》に関する先行研究のほとんどは、図像学的観点から様々にこの作品の解釈を試みている。

まず、前述のように、聖母の膝の上に眠る幼児キリストの姿に将来の受難が暗示されているということは、多くの研究者が指摘している。新田建史は、天使の持つ壺に映った十字架について、「聖母が予見している、この眠る幼児キリストの姿を映し出している」⁽¹⁴⁾と述べている。

また、これもすでに触れたことであるが、《長い首の聖母》に「無原罪の御宿り」の含意を見る説もあり、これについて論じているのは、ファジョーロ・デッラルコ⁽¹⁵⁾、新田建史⁽¹⁶⁾、メアリー・ヴァツカロである⁽¹⁷⁾。

壺に映った十字架は、注文主エレナ（同名の聖女ヘレナは、キリストが磔刑にされた十字架を発見したとされる⁽¹⁸⁾）を表しているとするのはジョン・シアマンで⁽¹⁹⁾、この解釈を新田、ヴァツカロ、エクサージャンも支持している⁽²⁰⁾。また、天使の持つ壺については、ファジョーロ・デッラルコがパルミジャーノが没頭していたとされる錬金術を、さらにダヴィッド・アスムスがオリゲネスの神学

の寓意を読み取っていると新田は紹介している⁽²¹⁾。

アーノルド・ハウザーは画面左側に描かれている人物たちを「聖母に贈り物をささげにきた古代ギリシアの若者たちである」とし、《長い首の聖母》については「宗教芸術と、異教礼讃とが結び合わさっている」⁽²²⁾と述べている。若桑みどりは、背景の描きかけの神殿に注目し、「神殿が異教のそれであることからみて、キリストの降誕とともに滅びるとすれば、これは未完であるのではなく、廃墟であるとも考えている」⁽²³⁾と、背景がキリスト教の時代の到来を示す可能性を述べている。

また、ヴァツカロが紹介しているエリザベス・クロツパーの論文では、《長い首の聖母》が「一六世紀に広く普及していたペトラルカの描写的な伝統を用いて、理想の美の形を作り出している」⁽²⁴⁾とし、クロツパーはさらに「旧約聖書の『雅歌』の中の花嫁を『聖母と』結びつけるキリスト教的解釈に触れて、パルミジャーノの美しい聖母の図像学的含意を指摘している」⁽²⁵⁾。そしてヴァツカロは、このクロツパーの論文を受け、ペトラルカ風の詩を書いていたエレナの父親アンドレア・バイアルドが、「女性の首」についての詩を多く詠んでいること指摘し、《長い首の聖母》にはパトロンへのオマージュが含まれていると見

る⁽²⁶⁾。

このように多彩な先行研究の中から、本論文では特に、眠る幼児キリストに受難の予告を見る解釈と、聖母の美に注目した解釈を問題にしていきたい。

第二章 コレッジの《バスケットの聖母》との比較

先行研究において、《長い首の聖母》の影響源としてよく取り上げられているのは、様式面でもパルミジャーニノに大きな影響を与えたコレッジの《バスケットの聖母》（一五二四年頃）【図6】である⁽²⁷⁾。《長い首の聖母》と同様に、受難というテーマを含む聖母子図であるが、受ける印象は非常に異なる。この章では両者を比較して、その相違について考察する。

《バスケットの聖母》では、ピンク色の服を着た若々しく優しい表情の聖母が草の生えた地面に座り、膝の上にキリストを座らせている。傍らに毛糸や糸切り鋏の入ったバスケットが置かれている。キリストは白いシャツを着て両手を広げ、青い上着を着せられるのを拒むようなポーズをしている。キリストの視線は「祝福の動作」⁽²⁸⁾を思わせる、自分の右手方向に向けられている。この体全体のポーズは將

来彼が受けることになる「磔刑」を表しているとされる⁽²⁹⁾。背景ではヨセフが大工仕事をしており、この場面がエジプトへの逃避をしている最中の出来事であることが読み取れる⁽³⁰⁾。

《バスケットの聖母》と《長い首の聖母》の最大の共通点は、将来起こる悲劇的な受難を予見させているところにある。前者では「磔刑」、そして後者では「キリストの死」というテーマが込められている。

しかし受難という同主題を抱える二作品だが、その表現には大きな違いが見られる。第一に、幼児キリストの姿である。《バスケットの聖母》でのキリストは衣服を身に着けた状態で描かれており、生活している一場面を切り取ったような印象を受ける。キリストの動きは大きく、そのふくよかな体つきは生命力を感じさせ、瞳はつぶらで、やや口を開けている表情が赤ん坊らしい。一方の《長い首の聖母》では、幼児キリストは裸体で表現されており、左手を力なくだらりと垂れ下げた生氣のない姿は、「キリストの死」というテーマをまざまざと見せつけている。

二点目の相違点は、聖母の描き方である。コレッジの描いた聖母は、ふんわりとした柔らかな雰囲気放って、日常生活の一場面の中でわが子を愛おしく思う強い母性

を感じさせ、聖母の「母親」としての性格が強く表現されている。一方、《長い首の聖母》における聖母は、非日常的な場面の中で、頭には冠を思わせる宝石類を付けていることから、彼女が「女王」として表現されていることが分かる³⁾。また、衣服はシルバーのドレスに青いマントと寒色系でまとめられ、冷たい雰囲気を感じる。コレッジョの聖母が目の前にいるキリストに思いを寄せているのに対し、パルミジャーノの聖母は、今この瞬間に自分の膝の上で寝ているキリストを見ているというよりも、将来の彼の姿に思いを馳せているように見える。さらに両作品の聖母を比較すると、聖母の右手は共に彼女の胸元あたりに描かれていることが分かる。しかし、コレッジョの聖母の右手は丸みを帯びていて、少女のような愛らしさを感じさせるのに対し、パルミジャーノの聖母の右手は、細い指先が異様に長く、美しくも不気味だ。前者の聖母の右手は、キリストの右手を支えるという具体的な動作を見せているが、後者の聖母の右手は手を胸に当てるというポーズの一部であり、その動作に一見、明確な意味は見出せない。

最後に挙げられる相違点は、聖母子の見せ方にある。《バスケットの聖母》では画面中央に聖母子がクローズアップされるように描かれており、鑑賞者は聖母とキリストを間

近で見ていような気持ちにさせられる。一方の《長い首の聖母》では、キリストを抱いた聖母が頭からつま先まで画面にしっかりと納まっている。鑑賞者は聖母子と距離を置いた場所で二人を見ているような形になり、二人がいる世界には入り込めないような気分させられる。

こうして見てみると、《バスケットの聖母》は受難という主題を含んでいるとされるが、作品の中のキリストの子供らしい仕草や、聖母の「母親」としての性格によって、悲劇的な主題がオブジェクトに包まれていのように感じられる。一方、《長い首の聖母》では、「キリストの死」という強烈な主題をカバーする要素、すなわちキリストの子供らしく愛らしい姿や、仲睦まじい親子関係、子を包み込む母性といった表現が欠けており、聖母が母親というより「女王」としての風格を醸し出していることから、不気味な雰囲気が作品全体にまわりついているのだと考えられる。

第三章 《長い首の聖母》とキリストの「死」を描いた作品

第一節 ベツリーニの聖母子像との比較

眠る幼児キリストが「死の予兆」を感じさせるものとして描かれたのは、《長い首の聖母》が初めてではない。一四世紀後半からヴェネツィアにおいて「死せるキリスト」を暗示させる、眠る幼児キリストが描かれるようになっていた⁽³²⁾。「眠り」と「死」は文学上でも繋がりのあるものとして表現されていたことから⁽³³⁾、眠る幼児キリスト図に「死せるキリスト」の姿を重ねて見ることも難しくなかったと思われる。そして一五世紀末までには「眠る幼児キリスト」のモチーフは北イタリアから中央イタリアまで広がることとなった。

とりわけ、ヴェネツィアのジョヴァンニ・ベツリーニは様々なバターンの「眠る幼児キリスト」を描いている。ニューヨーク、メトロポリタン美術館の《眠る幼児キリスト（マドンナ・デーヴィス）》（一四五五年頃）【図7】では、青みがかったヴェールを被り、赤いドレスを着た聖母が、眠っている幼児キリストに視線を落とし、胸の前で静かに手を合せている。幼児キリストは目を閉じ、左腕を胸に、

右手を体から離れたところへ落としている。キリストは頭の下に黒い小さなクッションを枕のようにして、白い大理石の上に寝かされている。この大理石について「石棺を思わせる」⁽³⁴⁾とジゼツラ・ファイアストーンは述べている。このようなモチーフが登場していることによって、「キリストの死」が《長い首の聖母》よりもさらに具体的に表現されているように感じる。

加えてこの作品では、キリストが全身で、眠るキリストに視線を注ぐ聖母が半身で描かれている。そのため、二人にぐっと近づくことで、そこに存在する「死せるキリスト」、「将来のキリストの悲劇的な終末に思いを巡らせる聖母」という主題に鑑賞者は強く思いを巡らせることになる。聖母のわが子に対する哀れみや慈悲といった感情は、静かな表情であるが故に強められているようにも感じる。

一方で《長い首の聖母》では、ベツリーニの作品とは違い、聖母もキリスト同様に全身像で描かれている。ベツリーニの聖母が敬虔な面持ちで死を悼んでいるように描かれているのに対し、パルミジャニーノの描いた聖母はきらびやかな姿、そして穏やかな微笑みを浮かべながらキリストの「死」という場面に立ち会っている。《長い首の聖母》における聖母も、膝の上の幼児キリストの姿から、彼の将

来の運命には気付いているはずだ。にもかかわらず、悲しみや祈りの姿を見せない聖母の「明」の姿と、キリストの「暗」の姿が対立し、その結果、鑑賞者は《長い首の聖母》に奇妙な雰囲気を感じるのだろう。

第二節 《長い首の聖母》と《ピエタ》の比較

眠る幼児キリストが「死せるキリスト」を暗示しているとしても、ベッリーニの作品では、伝統的ピエタ像におけるように、キリストが聖母に抱かれているわけではない。むしろ《長い首の聖母》の方がピエタ像に近い形式で描かれている。絵画と彫刻とジャンルは異なるものの、ミケランジェロの《ピエタ》（一四九八—一五〇〇年）【図8】は、キリストの死を表現する上で、パルミジャーノを含む当時の芸術家たちに大きな影響を与えたに違いない。実際、パルミジャーノがミケランジェロの《ピエタ》に触発されて描いた素描が存在する⁽³⁵⁾。《長い首の聖母》とピエタを代表するミケランジェロの作品とを比較することによって、「死の予兆」が示されている幼児キリストと「既に死んでいるキリスト」との表現の差、またそれらのキリストを前にした聖母の表現の違いを見ていきたい。

ミケランジェロの《ピエタ》では、ヴェールを被った聖母の膝の上で、死せるキリストは腰布を巻いた状態で聖母のマントに包まれながら横たわっている。右手をだらりと下げ、天を仰ぐようにして顎を上げている。聖母の衣服やマントの襷はゆつたりとしていて本物の布のような印象を与える。聖母は右手で直接キリストに触れないようにマントの下からキリストの脇の下あたりを支え、左手は掌を見せるようにしてやや広げられており、膝にいるわが子を鑑賞者に示しているようである。

両作品の共通点として挙げられるのは、聖母の膝の上にキリストが乗せられている点である。また、片方の手を垂れ下げているキリストのポーズも共通している。このだらりと力の抜け切った腕の表現が、「死」を物語る重要なポイントのひとつであることは間違いない。キリストを聖母がマントで包むという表現も《ピエタ》では確認しづらいが、パルミジャーノの作品では聖母のマントが青色のためにはっきりと分かる。これらの点から、パルミジャーノが《長い首の聖母》のキリストを描くときに手本にしたのがミケランジェロの《ピエタ》であつたと言えそうである。

それでは異なる点はどうか。まず大きな相違点としてはキリストが《長い首の聖母》では子供、《ピエタ》では成人

であることが挙げられる。キリストが子供か成人かという違いによって、「キリストの死」という同じテーマを扱っているとしても作品から受ける印象や衝撃が随分と違う。

《長い首の聖母》では一見、よくある聖母子図であると感じるであろう。しかし幼児キリストの様子から、そこに「死せるキリスト」という主題が重ね合わされていることを知ることになる。死から遠くにいるはずの幼児と「死」のギャップが、《長い首の聖母》になんとも不気味で不吉な印象を漂わせてしまうのではないか。

次に、《長い首の聖母》と《ピエタ》の聖母の表情の違いに注目したい。《長い首の聖母》における聖母は、キリストに視線を注ぎ、穏やかな微笑みを浮かべている。一方で《ピエタ》の目をつむる聖母は、悲しみだけではなく、既になが子の死を受け止めた後の表情にも見て取れるし、キリストの犠牲に対して感謝や尊敬の念を抱いているようにも見える。

他に挙げられる相違点としては、聖母のキリストを抱いていない方の手の表現が挙げられる。《長い首の聖母》での聖母は、右手を自分の胸元に当て、《ピエタ》の聖母は左手を開いてキリストを鑑賞者に提示するようなポーズを取っている。前者の右手は、素描の進化過程において考えられ

ていた「授乳の聖母」のイメージの名残とも考えられるが、「キリストの死を自分は知っている」ことを表し、一方で後者の左手は、目の前のキリストの死を鑑賞者に見せ、すべての人のための生贄となったわが子の死を無駄にしないように訴えかける姿を表しているとも見ることもできそうである。つまり二作品において聖母はそれぞれ相反するポーズ、言い換えれば「内面」に向けたポーズと「外側」に向けたポーズを取っていると言える。

ここで述べておきたいのは、ベツリーニやミケランジェロの聖母子には、《長い首の聖母》のような聖母子間のよそよそしさ・関係の希薄さは感じられないということである。それは、ベツリーニやミケランジェロの聖母の動作や表情が「キリストの死」というテーマと連動し、そのテーマを強調する役割を果たしているからだと考えられる。一方《長い首の聖母》では、聖母が「キリストの死」を思っているのにもかかわらず、鑑賞者が聖母に期待する祈りや悲しみといった表現が欠けているのである。そのことが二人の間に「よそよそしさ・冷たさ」といった雰囲気を作り出しているのではないだろうか。

第四章 祭壇画としての《長い首の聖母》

最後に、パルミジャーニョの描いた祭壇画の中で《長い首の聖母》はどのような特徴を持つ作品なのかを検討し、パルミジャーニョは本作品においてどのようなキリストと聖母を描きたかったのかを明らかにする。

パルミジャーニョが生涯に制作した祭壇画は、十点に満たない。それらの祭壇画の聖母子に共通して見られる特徴として、聖母とキリストが視線を交わしていない点、キリストが自ら積極的に動く、もしくは何らかのメッセージ性を持つている点、聖母がキリストの動作にあまり干渉していないように描かれる点、聖母のヴェールが描かれることが少なく、当世風の髪型が見られる点、伝統的な聖母子像に見られるような聖母が子を両手でしっかりと抱くというタイプが少ない点が挙げられる。

ではパルミジャーニョの描く祭壇画の中で、《長い首の聖母》だけに見られる特徴は何だろうか。まず一点目の大きな特徴は、「眠る幼児キリスト」の姿を描くことで、キリストの死を暗示している唯一の作品だということだ。幼児キリストが見せる「死」のポーズは、パルミジャーニョの祭壇画においてひとときわ異彩を放っていて、動かない姿

がむしろ強い存在感を示す。

二点目の特徴は、聖母がわが子に視線を注いでいるという点である。《長い首の聖母》の場合だけ、聖母がキリストを見ているという事実をどう捉えるべきか。この作品が収められていたサンタ・マリア・デイ・セルヴィー聖堂とそれが属する修道会が、悲しみの聖母への崇敬を重視していたことはすでに述べた。そのことを考慮するならば、聖母の不可解な微笑みは、わが子の将来の宿命に対する悲しみという次元を乗り越えた、人類の罪を死で贖う神としてのキリストを誇らしく思う「神の母」、また「女王」としての聖母の笑みとも取れるように思う。

三点目は、聖母子が全身像で画面に大きく描かれている、特に聖母がキリストと同等に目立っているという点ではないだろうか。他のパルミジャーニョの祭壇画、例えば《聖マルガリータの聖母》（一五二七—三〇年頃）【図9】、《聖ヒエロニムスの幻視》（一五二六—二七年）【図10】ではキリストの存在を引き立てるような役割であった聖母が、《長い首の聖母》では一人でも堂々と目立っている。頭からつま先、指先に至るまで、丁寧に描かれている聖母を見ると、パルミジャーニョは微笑みを湛えた「美しい女性」としての聖母を描き出すことに、特に力を入れていたのでは

ないかと思えるのである。

結 論

人々が思い浮かべる聖母子図とは、子供らしい生き生きとした姿を見せる愛らしいキリストと、それを見守る温かな母親としての聖母が登場する仲睦まじい親子の姿が描かれるものである。しかし《長い首の聖母》にそのような「親子」の姿は見当たらない。なぜなら、そもそもパルミジャーニノはコレツジョが表現したような日常風景の中の仲睦まじい親子を描くことが目的ではなかったからである。ではパルミジャーニノは聖母と幼児キリストをどのように描き、どのように見せたかったのか。

《長い首の聖母》における幼児キリストは、聖母に守られるべき愛らしい子供としてではなく、自らの死をもって人類の罪を贖う「神」として表現されており、聖母から独立した存在として描かれている。そして自ら「親子としての聖母と幼児キリスト」という枠を堂々と破り捨て、その存在感を放っている。

それでは聖母はどうだろうか。将来の悲劇的な運命を感じさせる幼児キリストを前に不可解な微笑みを浮かべる聖

母にパルミジャーニノは、神としてのわが子を提示し、それを誇らしく思う「神の母」、そして堂々と君臨する「女王」としての聖母を描きたかったのではないか。ベツリニーやミケランジェロの描いた聖母は、祈りや悲しみの動作や表情が「キリストの死」というテーマと連動し、そのテーマを強調する役割を果たしていた。それに対し、パルミジャーニノは微笑みを浮かべる聖母を描くことで、テーマを強調する役割を超えた崇拜対象としての聖母、自ら輝き出すような聖母を描き出しているように思う。

パルミジャーニノの《長い首の聖母》の聖母の描き方は、大変丁寧で細やかであり、画家の力の入れ込みようが窺える。パルミジャーニノはこの聖母に、前述したような役割と並行して、「理想的な女性の美しさ」を描き出したかったのではないだろうか。《長い首の聖母》における聖母は、「死せるキリスト」という作品のテーマを物語っている幼児キリストを押しつけるような描かれ方はしていない。だからといって幼児キリストの姿に圧倒されて、印象が薄らいでいるわけでもない。細く長い首や指先、曲線的な身体ライン、十頭身はあると思われるすらりとしたスタイルの聖母は、非現実的な空間の中に描かれることで、より現実離れた「理想的な美」の姿を見せている。このように

描かれた聖母はあくまでも幼児キリストと同等の存在感を表しており、微笑みを浮かべる姿は人々の心を魅了する。

私がこの《長い首の聖母》に独特な雰囲気を感じたのは、聖母子間によそよそしさ・関係の希薄さを感じたのは、この作品が「キリストの死」を暗示しながらも、その悲劇的なテーマに相反するような生き生きとした聖母の「美しさ」を描くことにも重きが置かれたためであったようだ。従来の研究で指摘されている、人体の引き伸ばしや不自然なポーズ、背景が未完であることも相まって生み出された不合理な空間もさることながら、「陰と陽」といえるほど対照的なその二つの特徴が同一画面上に混在し、ぶつかりあっているために、私を含めた鑑賞者はこの作品に不気味さや違和感を覚え、それでいて強く惹きつけられてしまうのだと結論したい。

[注]

(1) 彼女の名前は文献によって様々な表記があるが、ここではパルミジャーノの最新の主要研究書である次の文献に従う。David Ekserdian, *Parmigianino*, New Haven, 2006, pp. 181-211.

(2) Cecil Gould, *Parmigianino*, New York, 1994, pp. 154-160.

(3) Mary Vaccaro, *Parmigianino: the paintings*, Turin, 2002, p. 184.

(4) Ekserdian, op. cit., pp. 208-209. また、エクサージャンが英語訳の元にした銘文については、Vaccaro, op. cit., p. 184 に見られる。

(5) ジョン・A・ハードン編著（浜寛五郎訳）『現代カトリック事典』、エンデルレ書店、一九八二年、四一二～四一二頁。

(6) Vaccaro, op. cit., p. 185.

(7) Ekserdian, op. cit., pp. 280-281, note 8.

(8) 背景の二聖人のうち一人は未完成なため、誰なのかを判別することは難しい。しかしパルミジャーノの準備素描では「聖ヒエロニムス」と「聖フランチェスコ」が頻繁に組み合わされて登場している。以上のことから新田建史、エクサージャンはこの描きかけの聖人を「聖フランチェスコ」としている。以下参照。新田建史「パルミジャーノ作《長い首の聖母》「無原罪のお宿り」の含意について」、『武蔵野美術大学研究紀要』Vol. 28' 一九九七年、二二三～三〇頁。Ekserdian,

op. cit., pp. 191-211.

- (6) 一部を除いたほとんどの素描は David Franklin, *The Art of Parmigianino*, New Haven, 2003, pp. 244-253 による。制作年は「c. 1534-1539」という幅のある表記になっている。従って、素描の年代順を明確に定めることはできない。そこで、制作年について記載されていないものの『長い首の聖母』の多くの素描について非常に詳しい言及がなされている Ekserdjian, op. cit., pp. 191-211 に示された前後関係を参考にした。

- (10) Ekserdjian, op. cit., p. 195.
 (11) Franklin, op. cit., p. 250.
 (12) Ibid., p. 248.
 (13) 新田、前掲論文、二六頁、及び Ekserdjian, op. cit., p. 205 参照。
 (14) 新田、前掲論文、二六頁。
 (15) Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Le Parmigianino. Un saggio sull'ernestismo nel Cinquecento*, Rome, 1970, pp. 41-53. この文献に関しては、私が実際に原著に当たったわけではなく、新田、前掲論文、二九頁、「註2」において紹介されている。

- (16) 新田、前掲論文、二二二-二三〇頁。

- (17) Vaccaro, op. cit., p. 184.

- (18) ジェイムズ・ホール（高橋達史はか訳）『西洋美術解説事典…絵画・彫刻における主題と象徴』、河出書房新社、一九九三年、三〇八頁。

- (19) John Shearman, *Only connect : art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, N.J., 1992, pp. 223-236.

- (20) 新田、前掲論文、二六頁、Vaccaro, op. cit., 185 及び Ekserdjian, op. cit., 209.

- (21) 新田、前掲論文、二九頁、「註2」及び「註13」において、両名の解釈について触れている。そこで紹介されているファジオーロ・デッラルコの文献に関しては、(15)を参照のこと。また、ダヴィッド・アスムスの文献に関しては Ute Davitt Asmus, *Corpus quasi vas : Bei-träge zur Ikonologie der italienischen Renaissance*, Berlin(west), 1977, pp. 114-174.

- (22) アーノルド・ハウザー（若桑みどり訳）『マニエリスム・ルネサンスの危機と近代芸術の始源―中巻』、岩崎美術社、一九七〇年、三二〇-三二二頁。

- (23) 森洋子、若桑みどり責任編集『世界美術大全集 第

15 卷『ニエリスム』、小学館、一九九六年、三五三頁。

(24) Vaccaro, op. cit., p. 24.

(25) Ibid., p. 21.

(26) Ibid., pp. 21-31.

(27) Gould, op. cit., p. 145-147.

(28) エリカ・ラングシユア (高橋裕子訳) 『ナショナル・ギャラリー・コンパニオン・ガイド』、シューシアム図書、二〇〇四年、一一一—一二頁。

(29) Ekserdjian, op. cit., p. 146.

(30) Ibid., pp. 146-149.

(31) 新田、前掲論文、二六頁。

(32) 塚本博『イタリア・ルネサンス美術の水脈』、三元社、一九九四年、一〇四—一三〇頁。

(33) Gizella Firestone, "The Sleeping Christ-Child in Italian Renaissance: Representations of Madonna", *Maryas: studies in the history of art*, II, New York, 1942, p. 44.

(34) Ibid., p. 47.

(35) Ekserdjian, op. cit., p. 28.



【図1】《長い首の聖母》

1534-1539年、板 油彩、216×132cm、
フィレンツェ、ウフィツィ美術館



【図2】《聖ステファノ、洗礼者聖ヨハネ、寄進者を伴う聖母子》

1540年頃、板 油彩、253×161cm、
ドレスデン、絵画館

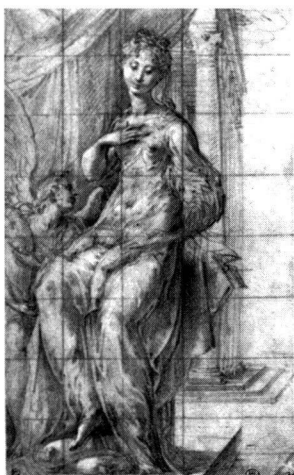


【図3】《長い首の聖母》準備素描

1534年頃、黄褐色の紙 黒チョーク、
ペンと褐色インク、グレーの淡彩、白の
ハイライト、18.2×10.4cm、ロンドン、
ブリティッシュ・ミュージアム



【図4】《長い首の聖母》準備素描
1534-1539年頃、クリーム色に下塗りされた紙、金属尖筆、9.3×7.2 cm、パルマ、国立美術館



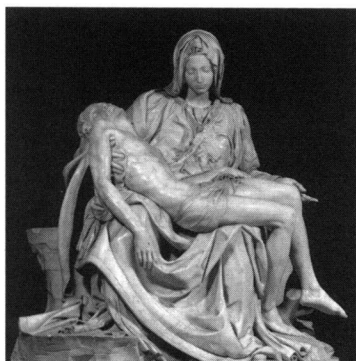
【図5】《長い首の聖母》準備素描
1534-1539年頃、赤チョーク 白のハイライト、19.8×12.3 cm、パリ、ルーヴル美術館



【図6】コレッジョ《バスケットの聖母》
1524年頃、板 油彩、33×25 cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー



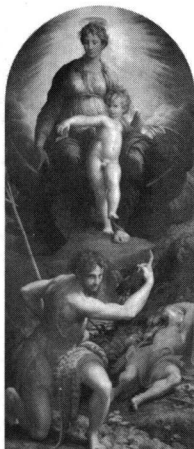
【図7】ジョヴァンニ・ペッリーニ《眠る
幼児キリスト（マドンナ・デーヴィス）》
1455年頃、板 テンペラ、72×46cm、
ニューヨーク、メトロポリタン美術館



【図8】ミケランジェロ《ピエタ》
1498-1500年、大理石、高さ174cm、
ヴァティカン、サン・ピエトロ大聖堂



【図9】《聖マルガリータの聖母》
1527-1530年頃、板 油彩、222×
147cm、ポローニャ、国立絵画館



【図10】《聖ヒエロニムスの幻視》
1526-1527年、板 油彩、343×149cm、
ロンドン、ナショナル・ギャラリー