

## 2つの愛 (カリタス)

—ティントレットのマドンナ・デッロルト聖堂内陣対作品の意味についての一考察

### 石川育子

本稿は、ヴェネツィアのマドンナ・デッロルト聖堂内陣に設置されている、ティントレット (Jacopo Tintoretto, 1519–1594) が制作した対作品、《モーセへの十戒の授与と黄金の子牛の制作》(図2)《最後の審判》(図3) の意味について再考を試みるものである。本対作品はティントレットの中期を代表する作品の1つであり、規模の大きさや出来栄えにティントレットの強い意気込みが感じられる作品である<sup>1</sup>。本対作品の意味についてはこれまで様々な議論がなされてきたが、いまだ決定的な結論に至っているとは言い難い。本稿では、これまでの研究を踏まえながら、作品を改めて観察し、それをもとに対作品の意味について考察していきたい。

#### 1. 作品の概要

幅6m、高さ14.5mにも達する巨大な対作品は、マドンナ・デッロルト聖堂内陣の身廊寄りの部分、祭壇の両脇に向かい合うように設置されている(図1)。身廊から内陣に向かって左側が《モーセへの十戒の授与と黄金の子牛の制作》、右側が《最後の審判》である。また、内陣上部に設置されている4つの枢要徳の擬人像(左から「節制」「正義」「賢明」「剛毅」)も、ティントレットによって対作品と同時に描かれたと考えられている(中央の「信仰」は17世紀の作品)。

《モーセへの十戒の授与と黄金の子牛の制作》は画面が上下に分かれ、画面上部には「モーセへの律法の授与」、下部には「黄金の子牛の制作」の場面が描かれている。一方、《最後の審判》では、画面上部がキリストを頂点とした天国、画面左下が死者の復活の場面、画面右下がカロンの舟と地獄への入り口となっている。

内陣の現状は、ティントレットが対作品を制作した当時とは異なっている。現在内陣中央奥に設置されているパルマ・イル・ジョーヴァネの祭壇画は、19世紀に設置された作品であるため本稿の考察の対象外である<sup>2</sup>。またその両脇には、現在ティントレットの《聖ペト

口の十字架の幻視》と《聖パウロの殉教》が設置されているが、この2点は元々オルガンの扉を飾っていたもので、16世紀当時内陣にはなかったため、やはり本稿の考察の対象とはならない。これに対して、当時内陣のヴォールトには天国をイリュージョニスティックに表したフレスコ画が描かれていた。そこではラッパを吹く天使たちが、本対作品の両方に向かって降りてくるように描かれていたという<sup>3</sup>。この壁画については、対作品の考察に際しても考慮する必要があるだろう。

この対作品に関しては契約書等の記録が現存せず、どのようないきさつで、誰が、何のためにティントレットに制作を依頼したのかは不明である。唯一、制作当時の逸話を伝えるのが、17世紀のリドルフィ（Carlo Ridolfi, 1594–1658）によるティントレット伝である。

リドルフィによれば、この対作品の制作を申し出たのはティントレット自身であった。

ティントレットは想像力豊かな才能によって、途切れることのないアイデアであふれていたため、常に自分が世界で最も大胆な画家として知られるようにするための方法について考えていた。そこで、彼は、マドンナ・デッロルト聖堂の司祭たちに、内陣のために、高さが50ピエーディになる2点の巨大な絵画を描くことを申し出た。修道院長は、1年間の歳入はこのような仕事に支払うのに十分ではない、と考え、笑って彼を去らせた。しかしティントレットは動ずることなく、この仕事に対して彼が支出した分を補うだけの額を要求し、それを報酬としたいと付け加えた。賢明な修道院長は考えた末、このような素晴らしい機会を逃すまいと決心し、ティントレットと100ドゥカーティの支払いで合意した<sup>4</sup>。

ティントレットは、自ら巨大な作品2点の制作を申し出、作品の報酬として、制作にかかる材料費100ドゥカーティを請求しただけだったのである。イルヒマンによれば、この金額は破格の値段であり、材料費さえまかなえなかったのではないかという<sup>5</sup>。ティントレットは自らの名をヴェネツィアの社会に広め、名声とさらなる注文を得たいと願っていたらうし、自らが死後この聖堂の礼拝堂に埋葬される可能性を考えたであろうから<sup>6</sup>、この逸話もありえないことではない<sup>7</sup>。

## 2. 先行研究

1969年のA. パルッキーニの論文<sup>8</sup>を嚆矢として、本対作品の図像とその意味について議論がなされてきた。まず注目されたのはガスパロ・コンタリーニ（Gasparo Contarini, 1483–1542）との関係である。彼はこの聖堂に一族の礼拝堂をもつコンタリーニ家のお出で、カトリックに留まりながらもプロテスタントに共感を示し、パウルス3世によって枢機卿に任命され、プロテスタントとの和解に奔走した。本対作品の制作年代と同時期の1563年に彼の遺体がマドンナ・デッロルト聖堂に安置されたことなどから、彼の思想の影響が指摘されたのである。A. パルッキーニによれば、《最後の審判》の、呪うために威厳ある手を挙げ

るのではなく慈悲深い態度で雲の上に座る審判者として表されたキリストの描写に、ティントレットのコンタリーニに対する共感が表れている。また、E. バンクス<sup>9</sup>によれば、《最後の審判》には、キリストは「慈愛」の執り成しによって人々を救うよう心を動かされるというコンタリーニの信条が表されている。そして偶像崇拜の場面が描かれていることは、プロテスタントがカトリックを異端であると考えていたことを想起させる。このように本対作品にはプロテスタントへの同感が表れているが、それにもかかわらずカトリックに留まっており、その点でコンタリーニの穏健な信条を表している、とバンクスはいう。

一方、コンタリーニ個人というよりもカトリック内部の改革派全体との関連を指摘する学者もいる。D. クネップフェル<sup>10</sup>は、「モーセへの十戒の授与」は十戒の板の物質的な授与ではなく、神とモーセの出会いを主題としており、《最後の審判》は、審判としてではなく人間の救済として解釈されている、とする。彼によれば、このような神との精神的な邂逅や神の愛による人間の救済といった要素は、イタリアの福音主義者たち<sup>11</sup>の思想と一致するのである。

反ルター主義を読み取る研究者もいる。A. ニエーロの1984年の論文<sup>12</sup>では、この対作品はミサと関係づけられて、反ルター的な作品として解釈されている。義認は恩恵のみによって得られるのではなく、むしろ恩恵(キリスト)と律法(モーセ)によって得られるのだということを示しているというのだ。同じニエーロの1994年の論文<sup>13</sup>では、「モーセへの律法の授与」は教会に神の言葉を解釈する権能が与えられていることを、「黄金の子牛の制作」は、コンタリーニが述べている、原罪のために与えられた恩恵を奪われた人間は善に向かうことができない状態にあり、そのため人間は悪へと向かう傾向にあることを表している、とされている<sup>14</sup>。《最後の審判》の慈愛像の描写は救済における善行の重要性を意味し、本対作品にはルターの教義に反対するカトリックの教義が表されているというのだ。

これに対して、コンタリーニとの関係を明確に否定する意見もある。R. ルゴーロ<sup>15</sup>は、この対作品ではキリストと律法の連続性が表されているとして、コンタリーニとの関係を否定する。律法は罪の奴隷である人間に対する計り知れない愛の発露として神から与えられ、人間は律法によって自らの罪人としての卑しさを見つけて推し測り、キリストの恩恵に助力を求める。それゆえ、救済への道は律法に完全に服従することであり、枢要徳の擬人像は、行いを伴わない信仰は何の価値もないということを示している。こうした意味内容や作品の描写は、16世紀当時聖堂を所有・管理していたサン・ジョルジョ・イン・アルガの在俗祭式者会の初期の人物で、ヴェネツィアの最初の総大司教となり、後に列聖されたロレンツォ・ジュスティニアニ(Lorenzo Giustiniani, 1381-1456)の著作と一致する。また、在俗祭式者会で読まれていたであろう『キリストにならいて』<sup>16</sup>の内容とも合致する。《モーセへの十戒の授与と黄金の子牛の制作》はこの世に示された律法、すなわち御言葉の卓、《最後の審判》は救済のために人間に与えられたキリスト、すなわちパンをのせた祭壇の卓であり<sup>17</sup>、それぞれが典礼と聖体を象徴することで、本対作品はミサにおけるキリストの犠牲を暗示しているという。

コンタリーニとの関係を考慮しない見解もある。A. マンノ<sup>18</sup>は、ヨハネの福音書の「モーセによって人間に律法がもたらされたならば、神の決定的な啓示は、御言葉であるところの、

御子によって成し遂げられる。この御言葉すなわち御子によって、恩恵すなわち救済と、真実が到来したのだ(ヨハ1, 17)。』という言葉に、対作品の主題の意味するところが表されているとする。また、マイケル・ダグラス・スコット<sup>19</sup>はこの対作品の関係を救済の歴史の行程の始めと終わりとして捉える。人間はキリストの恩寵を通じてのみ罪から救われ義と認められるのであり、イスラエルの人々の律法の下での長い旅、救済の歴史は、最後の審判のキリストの再臨と死者の復活において劇的な終焉を迎える。さらにダグラス・スコットは、本対作品はサン・ジョルジョ・イン・アルガ在俗祭式者会による16世紀半ばの聖堂の近代化の一環をなしており、奇跡を起こすとして民衆の信仰を集めた彫像《マドンナ・デッロルト》(現在もサン・マウロ礼拝堂に設置されている)に対して内陣とそこで行われるミサの重要性を強調し、在俗祭式者会と彼らの修道院を賛美するものであると主張する。

一方、イルヒマン<sup>20</sup>はこうした宗教的な思想よりもむしろティントレット自身の宗教芸術への関心と関連させて解釈する。《最後の審判》では、ミケランジェロの同主題作品に対して強まっていた批判に基づいて巨匠の作品を修正することで、ティントレットはこの巨匠の作品をめぐる議論に加わっている。また、《モーセへの十戒の授与と黄金の子牛の制作》でティントレットは、1560年の直前の数年間にヴェネツィアでまだ盛んだった宗教芸術の是非に関する議論に参加している。「黄金の子牛の制作」の場面が芸術の誤った使用方法を示す一方、《最後の審判》は模範的な宗教絵画を示している。このように、この対作品は宗教芸術を作る際の芸術家の責任についてのティントレットの意見表明であるというのである。

以上のとおり、これまでの研究によっていくつもの重要な指摘がなされてきた。しかし、3つの場面と枢要徳の擬人像を包括的に説明する決定的な解釈はいまだ提示されていないといわざるをえない。また、この対作品には様々なモチーフが描きこまれているが、そうしたモチーフが全体の意味とどう関係するのか、これまでの研究では十分な考察がなされてこなかったように思われる。そこで本稿では、これらの先行研究に基づきつつ、それぞれの作品でどのような描写がなされているかを確認し、それらの考察を通じて対作品の意味について検討していきたい。

### 3. 《モーセへの十戒の授与と黄金の子牛の礼拝》

祭壇に向かって左側に設置されているのは、旧約聖書の出エジプト記から主題を取った《モーセへの十戒の授与と黄金の子牛の制作》である。この作品の下部分は、ヴァザーリにならって「黄金の子牛の礼拝」の場面とされてきたが、D. ロジャーズが指摘して以来、「黄金の子牛の制作」の場面と考えられるようになった<sup>21</sup>。クネップフェルによれば、「黄金の子牛の制作」の場面を「モーセへの十戒の授与」とともに描くというのは、図像の組み合わせとして先例がない<sup>22</sup>。また、イスラエルの人々が黄金の子牛を鑄造しようとしている場面は、筆者の知る限り先例がない。礼拝する場面ではなく、一般的ではない「黄金の子牛の制作」の場面をわざわざ選んでいる点、さらに、知られている「黄金の子牛の制作」にも例のない、鑄造するための型をイスラエルの人々が行列して運ぶという場面を選んでいる点に

は、当然何らかの意図があったと考えざるをえない<sup>23</sup>。

画面上部 (図2-a) に描かれているのは、旧約の神ヤハウエが十戒の書かれた板を渡そうと、シナイ山の頂上にいるモーセのもとに降りてくる場面である。右端のモーセに向かって、両手に十戒の板を持った神を先頭とする天使たちの列が、優雅に曲線を描きながら天から下ってくる。モーセはまるでオランス (祈る人) のように両手を大きく広げ、恍惚として神を見つめている<sup>24</sup>。この場面では、光と影との神秘的なコントラスト、天使たちが作る優雅な曲線、体の色彩が変化しているモーセなど、幻想的なスペクタクルが鑑賞者の前で展開されている。神は両手に十戒の板を持ってはいるが、モーセに手渡すところは描かれておらず、モーセが十戒の板を受け取るところを描いた通常の商品 (図4,5) とは異なって、神とモーセが顔を見合わせているところが描かれている。すなわち、ここでは神がわざわざ天より降り来たって自らモーセの前に姿を現したことが強調され、十戒が神の恩寵によって人類にもたらされたことが強調されているのである。「モーセへの十戒の授与」とは、神が授ける戒め、律法が示され、神と人間との間で契約が交わされた、すなわち旧約の成立を物語る出来事である。神の持つ十戒の板は非常に大きく重たげだが、これは律法の重要性を示すと共に、人間に対する神の愛の大きさ・重さを示しているのではないだろうか。神の表情は見えないが、モーセに顔を真っすぐに向けたポーズからは、神のモーセ、そして人間に対する愛が感じられる。ティントレットは、単に十戒が渡されたという事実以上に、神の人間への愛ゆえに十戒が与えられたことを強調しているように見える。

画面下部には「黄金の子牛の制作」(図2-b) の場面が描かれている。ここでは、子牛の像を鑄造するために人々が行列しながら型を運んでいる場面が描かれている。子牛の足元や画面前方には大量の金製品が積み重ねられている。子牛の型を運搬する人物たちの後ろには、大勢の人々がいくつもの金製品を掲げながら、行列をなしてその後が続いている。一方、画面奥の丘の上には何人かの人々がシナイ山の方を見ながら寝転んだり座ったりしている (図2-c)。ただ1人立っている女性は赤ん坊に乳を与えている。シナイ山の中腹には、段のようなものがあり、数人の女性が座っている (図2-d)。その中には、赤ん坊に乳を飲ませている女性が描かれている。さらに画面左前方やシナイ山の段上には2人組の女性がいて、一方の女性がもう一方の女性のイヤリングを外すのを手伝っている。左前方の女性の顔は醜く歪んでいる (図2-e)。

この上下2つの場面には、簡潔で大胆な構図と細かなモチーフが描きこまれた構図、神聖な場面と卑俗な場面という対照が見られる。上下の場面の対比という点に関して、バンクス<sup>25</sup>が画面下部の人間の愚かさと上部の神の顕現との対比を指摘して、ルーカス・ファン・ライデンの祭壇画 (図6) との関係を示唆している。バンクスは、ティントレットはおそらくこのファン・ライデンの作品を研究し、群集表現と道徳的な表現を本対作品で組み合わせたのではないかと考えた。しかし、ティントレットが実際にこの作品を見た可能性は低いと思われる。また、ティントレットは、全体としてイスラエルの人々を非難するというより、愚かではあるが憎めない存在として描いているように見える。ファン・ライデンの作品には、泥酔したり快樂に酔いしれたりする者の姿が見られるが、ティントレットの作品にはこのような醜態は描かれていないのである。このことは、人々の生き生きとした描写についてもい

える。

偶像を作りそれを礼拝することは旧約・新約問わず大罪とされている。つまり彼らは罪を犯しているのだが、そのような自覚はもっていないようである。モーセと異なり、彼らには神の言葉を聞く能力がなく、姿を見ることも叶わない。だから、神を身近に感じることはできない。そのような彼らが偶像を欲したのは、アロンがモーセに述べたように、具体的な信仰の対象が必要だったからである。画面下部に描かれているのは、律法がなければこのように簡単に罪に陥ってしまう人間の弱さだと考えられる。

以上の考察から、上部に描かれた神の姿は、下部の弱く無知な人間を救うために神が律法をもたらしたこと、つまり、律法は人間を救おうという神の愛によってもたらされたものだということを強調しようとしていると考えることができる。

#### 4. 《最後の審判》

祭壇に向かって右側に設置されているのは《最後の審判》である。ティントレットは尖頭アーチの頂上に再臨したキリストを描いている。キリストの下には聖母マリアと洗礼者ヨハネ、さらにその下には聖人たちが円形の雲の上に配置されている。このキリストを頂点とする聖人たちの円は総体としての天国を表していると考えられる(図3-a)。画面左下には復活した人々が描かれている。そのうち救われた人々は、キリストのすぐ下にいる、2人の赤ん坊を抱えた女性(慈愛の擬人像)に導かれて、竜巻のような勢いで聖人たちの輪を突き抜け、キリストに向かって上昇している。画面中央奥には海から復活した人々が天へと昇る様が描かれており、海は、これらの人々の手前から滝となって、地獄行きを宣告された人々を画面右側の地獄の業火へと押し流している。画面右端に舟(伝統的にカロンの舟とされてきた)が描かれ、その先に地獄の業火が燃え盛っている。

伝統的な「最後の審判」の図像では、中央に審判者キリストと使徒たちを中心とする「天上の法廷」が描かれ、その左右に天国と地獄が表される(図7)。しかし、この作品では12人の使徒は明白に描かれておらず、「天上の法廷」としての要素はほとんど見られない。大天使ミカエルは、剣と天秤を持ってはいるものの、魂の計量をしているようには見えず、むしろ救われた人々を誘導しているように見える。また、伝統的に「最後の審判」で描かれてきた、真正面から捉えられた厳格な審判者、再臨した神としての威厳あるキリストとは異なり、ティントレットのキリストは威圧的には描かれておらず、少年のような印象すら受ける(図3-b)。キリストは明確に右側の救われた人々の方を見下ろして、彼らに対する祝福を示しており、A. パルッキーニが述べるように<sup>26</sup>、人々を救済する慈愛に満ちた存在として描かれている<sup>27</sup>。さらに、救われた人々が天国へ上昇するのを助ける天使や、地獄へ堕ちかけた人を助ける天使が描かれるなど、全体として神による「審判」よりも神による「救済」が強調されていると言える。

## 5. 2つの愛 (カリタス)

《最後の審判》の中で、慈愛の擬人像 (図3-c) は重要な位置を与えられている。使徒や聖人たちの多くは明確なアトリビュートがなく、ペトロとパウロですら描かれているのか分からないのに、彼女だけははっきり目立つように、しかも聖母と洗礼者ヨハネに次いでキリストに近い重要な位置に描かれている。さらに、彼女は救われた人々をキリストのもとへ先導するという重要な役割を与えられている。また、「慈愛」に限らず、徳の擬人像を「最後の審判」中に目立つように描くこと自体稀である<sup>28</sup>。彼女はなぜこの場所に描かれたのだろうか。

キリスト教における慈愛には2つの側面があるとされる。神に対する天上的・精神的な愛、「神への愛」と、隣人に対して地上的・物質的扶助 (ミゼリコルディア) という形で示される「隣人愛」である。前者は祈りを通じて神へ捧げられる愛であり、後者は食べ物や衣服の施しなど、物質的な扶助を通じて表される、いわば地上的な愛である。甲斐氏によれば、子どもないしは乳のモチーフは、後者の物質的な扶助による隣人愛の意味合いを持っている。13世紀初頭にはじまる慈愛像の発展の過程をたどると、大聖堂の扉口の美德サイクルでは貧者に衣服の施しをする人物として隣人愛の側面が表されていたのが、13世紀半ば以降専らイタリアにおいて、「神への愛」を表す、立ち上る炎や心臓といったモチーフを伴う図像が表されるようになる。そのうち、ティエノ・ディ・カマイーノ (図10) やオルカーニャの作例 (図11) では、頭上から立ち上がる炎と子供あるいは燃える心臓と子供両方が表され、炎や燃える心臓が神への愛を、子供が地上的な隣人愛を表すと考えられる<sup>29</sup>。

《最後の審判》の慈愛像は、2人の子供を抱えた女性として表されている<sup>30</sup>。では、この作品において、慈愛像は地上的な隣人愛を表しているのだろうか。筆者はそうではないと考える。後姿のため表情はうかがえないものの、「慈愛」は熱烈にキリストを見つめており、この点でキリストすなわち神に対する愛も示していると考えられるからだ。すなわち、この慈愛像は、子供を伴う点で隣人愛を、キリストを強く見つめている点で神への愛を表しているのではないだろうか。この慈愛像が救われた人々を先導しているのである。このことは、人々が救われ天国へと至るためには慈愛という徳が必要であり、さらに神への愛と隣人愛の双方が必要であるということを示していると考えられる。

ところで、子供を抱えた女性というモチーフは、《最後の審判》だけでなく《モーセへの十戒の授与と黄金の子牛の礼拝》にも登場する。シナイ山の段上に豪華な服装で描かれた女性と、画面奥の丘の上に表された女性である。ティントレットは、同時期に描かれた旧約主題の作品でも、母子像を副次的なモチーフとして描きこんでいる。スタンリー・モス・コレクションの《パンと魚の奇跡》、メトロポリタン美術館の同主題作品、さらにフランクフルトのシュテーデル美術館の《岩から水を出すモーセ》である。甲斐氏は、ティントレットのこれらの作品に描かれた母子像は、キリストやモーセが群衆の飢えや渴きを満たすという、作品の主題に含まれる物質的扶助=隣人愛を表す擬人像であると解釈している<sup>31</sup>。実際、メトロポリタンの《パンと魚の奇跡》 (図12) では、母親とともにいる子供が犬にパンを与えており、その可能性は高いと思われる。この説を本作品にも適用すると、「黄金の子牛の制作」

の赤ん坊に乳を与える母親は、隣人愛を示していることになる。

## 6. 救済の歴史の始まりと終わり

では、《モーセへの十戒の授与と黄金の子牛の礼拝》はどのような意味を持っているのだろうか。この作品を解釈する上で、救済をめぐるトマス・アクィナス (Thomas Aquinas, 1225–1272) の思想が重要であると筆者は考える<sup>32</sup>。トマスの思想では、人間は自由意志をもち、この自由意志によって「神に向かう動き」をする<sup>33</sup>。しかしその動きは自然法によって方向付けられており、人間の道徳的向上は、まずアリストテレスが規定した4つの枢要徳 (正義・賢明・節制・剛毅) に集約される。これに対して、神は人間の心に恩恵として対神徳 (信仰・希望・愛) を注ぎ与え、人間はこの神の恩恵を受け入れることによって神に向かって上昇するのである。

このトマスの思想に沿ってティントレットの作品を観察すると、《モーセへの十戒の授与と黄金の子牛の制作》の画面の下にいるのは、まだ「神に向かう動き」に至っていない人々であると考えられる。神に向かうどころか、偽の神、すなわち偶像を作ることに心を奪われている。トマスによれば、人間の理知は、神が創ったものに神の痕跡または神との類似を見て取るので、自然状態においても神への愛をいくぶんか持っている<sup>34</sup>。しかし、自然的な理知は原罪によって発達が阻害されているために、低級な良いものに固執してそれらを偶像視しやすい。人間の理知が絶対的な善、すなわち神に向かうためには、超自然的な恵みの光が必要である。人間は自分の自然的な徳や能力で神に向かって進むことはできないのである。「黄金の子牛の制作」は、まさにそのことを物語る主題といえるだろう。神の光に照らされたモーセは、光に照らされた正しい理性を持つ人である。それに対して、偶像を作ろうとしている人々は正しい理性をいまだ持たず、愛を向ける対象を誤っている。トマスの教えに従うなら、彼らはまず枢要徳を得なければ、神のもとへ向かうための対神徳へ至ることはできない。対作品の上部に置かれている枢要徳の擬人像は、これらの徳が救いに至るための基本となることを強調しているのではないだろうか。

一方、《最後の審判》の慈愛像の存在もトマスの教えと一致する。キリスト教において愛は伝統的に最も重要な徳と見なされてきた。パウロは愛について次のように述べている。「たとえ、預言する賜物を持ち、あらゆる神秘とあらゆる知識に通じていようとも、たとえ、山を動かすほどの完全な信仰を持っていようとも、愛がなければ、無に等しい。」(一コリ 13.2)「それゆえ、信仰と、希望と、愛、この三つは、いつまでも残る。その中で最も大いなるものは、愛である。」(一コリ 13.13)

愛を救済の過程の中に組み込んだのはトマス・アクィナスである<sup>35</sup>。トマスによれば、愛徳こそがすべての徳の原動力となるのであり、神へと向かわせるものである。

第一に永遠の生命は神を享受することに存することを考察しなければならない。しかるに、神的善の享受へ向かう人間精神の運動は愛徳の固有的働きであって、この働きによ



って他の諸徳のすべての働きはこの目的へと——他の諸徳が愛徳によって命令されるかぎりにおいて——秩序づけられるのである。したがって、永遠の生命の功德は第一に愛徳に属するのであり、他方、第二次的に他の諸徳に——それらの働きが愛徳によって命令されるかぎりにおいて——属するのである。

『ガラテヤの信徒への手紙』第5章においていわれているごとく、信仰が「愛によって働く」のでなければ信仰の行為は報いを得るに値するものではない。<sup>36</sup>

トマスのこれらの言葉と、《最後の審判》の救われた人々を先導する慈愛像という描写は合致するように思われる。「慈愛」に導かれてキリストのもとへ昇っていく人々の勢いの激しさは、キリストへの激しい愛の反映であると考えられる。その人数の多さは、キリストから発せられる光（恩恵の光）によって愛を注がれ、救いへと至る人間は多い、ということを示しているのではないだろうか。

それでは、「黄金の子牛の制作」において隣人愛を示すと考えられる、子供に乳を与えている女性はどのように解釈されるだろうか。隣人愛や慈善ミゼリコルディアは通常善いものとして捉えられる。しかし、ティントレットの作品には、決してよい意味で描かれたのではないのではないと思われる母子像もある。サン・ロッコ大同信会館の《キリストの洗礼》(図13)では、中景に「キリストの洗礼」が描かれ、前景の人物群の中には赤ん坊に乳を含ませる母親が描かれている。まばゆい光の当たる中景から後景に対し、前景は暗く、母親を含め人々は聖なる出来事に気づいていないように見える。ここでは母親は、日常のことにかまけてより高次の、重要なことに気づけないでいる人間を象徴しているように思える。乳を与える母親像には、隣人愛としてのプラスの意味と、地上的な、物質的なものしか見えていない者というマイナスの意味と両方与えられているのではないだろうか。とすれば、「黄金の子牛の制作」の母子像は、黄金や偶像という物質的なものに縛られているイスラエルの人々を象徴すると見なすべきだろう。このことは彼女の豪華な服装からもうかがわれる。つまり、この母子像は富や物質的な繁栄といった地上的な価値への愛を表しているのである。この母子像は《最後の審判》の慈愛像と対応関係にあるといえるだろう。一方は神への愛と隣人愛、もう一方は地上的な愛を表し、天国へ導くのは神への愛と隣人愛の総合としての慈愛であり、地上的な愛ではないということを示している。このように考えると、イスラエルの人々が美しく描かれていないことも理解できる。彼らは物質に縛られ、偶像を作ろうとしている。大量に描かれた金製品や、偶像を作るという行為そのものが、地上的なあるいは物質的な繁栄に対する人々の関心や執着を表している。左隅の耳飾りを取る女性の顔が醜く描かれていたのもそのためであろう。しかし、ティントレットは彼らを緻密にいきいきと描いており、非難がましい印象は受けない。むしろ彼らの描写には、ヴェネツィアの町で忙しく立ち働く活気に満ちた市民たちを連想させるところがある<sup>37</sup>。こうした描写は、彼らが救済されないわけではなく、その前の段階にいることを示しているからではないだろうか。彼らも、まずは枢要徳を得ることで救済の道に近づくことができるのである。

以上のように考えると、「黄金の子牛の制作」で行列する人々の奥の丘の上に描かれた人々

に、シナイ山から漏れた光が降り注いでいるのも理解できる。彼らは黄金の子牛の行列には参加せず、光の降り注いでくる上のほうを見つめている。光に気づいているのは、この場面では彼らだけである。おそらく彼らは、偶像ではなく唯一の神の存在に気づいた数少ない人々なのだろう。彼らの中で1人だけ立って子供に乳をあげている不思議な女性は、シナイ山で子供に乳をあげている女性が物質的な関心、不完全な愛としての地上の愛を表しているのとは異なり、彼らに与えられる神の慈愛を象徴していると解釈できる。

ところで、本対作品の主題が人間の救済だと考えられるにもかかわらず、救済の教義で最も重要であるはずのキリストの受難の場面やそれを暗示するものが描かれていないのはなぜだろうか。この疑問に対しては、マイケル・ダグラス・スコットも指摘するように、キリストの犠牲についての言及を避けることで、かえって内陣で執り行われるミサの本質的な意味を浮き彫りにしているのだ、と考えることができるだろう。

ミサというのは、キリストの受難を反芻する儀式である。司祭の聖別によってキリストの体と血に代わったパンとワインを祭壇に捧げることによって、キリストが神に捧げられ、キリストの受難がミサの参加者の前で行われるのである。主祭壇でミサが行われるとき、《モーセへの十戒の授与と黄金の子牛の制作》に始まり、祭壇上のキリストの受難を経て、《最後の審判》での最終的な救いへ至るといふ、神による人間の救済の歴史が内陣で繰り返されるのだ。ティントレットの巨大な対作品は、内陣をモニュメンタルなものにすると同時に主祭壇で執り行われているミサを際立たせ、受難の現前を強調するのである。それは、キリスト教における最も偉大な愛の現前でもある。ここでは、旧約、新約、そして終末の時に、神＝キリストがいかに人間を救おうとしているかが強調されているのだといえよう。ミサに集う信者の頭上には、フレスコで描かれた天国が広がっていたのである<sup>38</sup>。

## 結論

ティントレットのマドンナ・デッロルト聖堂内陣を飾る対作品では、地上的な、物質的なものに縛られ、簡単に罪に陥ってしまう弱い人間を救うべく、神の愛によって律法が授けられたこと、弱い人間も枢要徳を身に付ければ救いへの第一歩を踏み出すことができること、そして最終的には、神の恵みによって注入された愛、神への愛と隣人愛の二つの愛によって人間はキリストのもとに導かれ、天国へと迎えられること、このように人間が救われうる存在となったのは、祭壇上でミサの度に現前するキリストの受難のおかげであることが明示されている。

この対作品が描かれた16世紀当時、宗教改革とそれに対するカトリック側の対抗運動の中で、義認の問題をめぐる議論が起きていたことはよく知られている。ルターは慈愛を軽視したわけではないが、信仰義認説を主張し、行いではなくあくまでも信仰のみによって人々は救われると主張した<sup>39</sup>。また、ガスパロ・コンタリーニは、レーゲンスブルクの宗教会議において、両派を和解させるために折衷的な二重義化説<sup>40</sup>というものを提示したが、あくまでも信仰によってのみ救われると考えていた点ではプロテスタントと変わらず、ティントレ

ットの《最後の審判》の表現とは合致しない<sup>41</sup>。一方、トレント公会議の義認についての教令では、信仰だけではなく希望と愛が重要であるとされており、ティントレットの描写とも矛盾しないが<sup>42</sup>、ティントレットはあくまでもトマスが体系付けた伝統的な救済の思想を表現しているように見える<sup>43</sup>。

また、ティントレットの対作品がミサにおける受難の現前を強調する点でも、対抗宗教改革が関係しているように思われる。1215年の第4ラテラノ公会議以降、化体説（聖餐式においてパンとぶどう酒が、外的形態は変わらないまま実体的にはキリストの体と血（聖体）に変化するという説）が正統とされたが、ルターはじめプロテスタント側はこの教義を否定した<sup>44</sup>。これに対し、カトリック教会は、1551年のトレント公会議第13盛式会議において化体説を保持する聖体の教義を決定し、プロテスタントに対抗する<sup>45</sup>。こうした状況の中で、ティントレットは本対作品によって伝統的な化体説を強調しようとしたものと考えられる<sup>46</sup>。

以上のとおり、本対作品は対抗宗教改革の風潮の中で、カトリックの伝統的な救済の思想を強調するために描かれたと考えられる。その救済の思想はまた、神と人の愛をめぐる思想でもあった。この対作品には二つの歴史、一つは、聖書における神による人間の救済の歴史、そしてもう一つは、1人の人間が義と認められて終末の時の救いに至るまでの歴史が織り込まれている。至高の神の愛が示されたキリストの受難は、その二つの歴史の結節点をなしているのである。ティントレットの対作品がそうであるように。

## 註

- 1 ティントレットは、生涯のうちにテレーロ *telero* と呼ばれる大画面の作品を何点も描いている。初期から中期にかけては、サン・マルクオーラ聖堂のための《最後の晩餐》(157×443cm)と《弟子の足を洗うキリスト》(210×533cm)や《病人を癒す聖ロクス》(307×673cm)といった作品が挙げられる。本対作品はその中でも特別に大きい。
- 2 ティントレットが対作品を制作した当時は、内陣奥には聖クリストフォルスの巨大な木像があったことが知られている。そもそもこの聖堂は聖クリストフォルスに捧げられた聖堂であり、その像が内陣に置かれていたとしても不思議ではない。従来その場所に置かれていた像が、特に撤去する理由もなかったためそのまま残されていたものと考えられるため、本対作品の意味内容とは特に関係しないと判断し、今回考察の対象とはしない。
- 3 内陣の装飾については、R. Krischel, *Jacopo Tintoretto*, Köln, 2000, pp.64–70. 参照。
- 4 Carlo Ridolfi, *Le Meraviglie dell'Arte, ovvero Le Vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, vol.2., Arnaldo Forni Editore, 2000., p.182.
- 5 イルヒマンによれば、1562年のヴェロネーゼの《カナの婚宴》の契約書は、ヴェネツィアのサン・ジョルジョ・マッジョーレ修道院が画家に324ドゥカート支払い、さらに下塗りされていないカンヴァスと木枠、1樽のワインと、修道院食堂での食事を含ま絵に従事している間の食べ物を提供しなければならないことを伝えている。F. Ilchman, 'Tintoretto as a Painter of Religious Narrative', *Tintoretto*, Madrid, Museo del Prado, 2007, n.71.
- 6 ティントレットは1550年代後半にマルコ・エピスコピという人物の娘ファウステイナと結婚する。ティントレットの結婚の時期についてはR. Echols, 'The Decisive Years : 1547–1555', *Ibid.*, 2007, p.215. この義理の父親は、1555年から自分を含め家族の墓をマドンナ・デッロルト聖堂に持つことを認められており、ティントレットも1594年に亡くなった後この聖堂に埋葬されている。
- 7 それにもかかわらず、この対作品にはパトロンがいたのではないかとする議論が繰り返されてきた。

1966年の修復時に、《最後の審判》右側の聖人たちの中の男女の肖像は、オリジナルが切り取られて後から貼り付けられていることが明らかになり、この男女がパトロンに関係づけられて議論されるようになった。修復の詳細についてはA. Clarke, P. Rylands, *Restoring Venice. The Church of the Madonna dell'Orto*, London, 1977.を参照。パトロンの有無は重要な問題であるが、本稿の目的は作品の描写に基づいて意味を考察することなので、研究者の意見を簡単に述べるに留める。A. パルッキニーニはガスパロ・コンタリーニの兄弟トンマーゾを挙げ、D. クネップフェルは、マドンナ・デッロルト聖堂の内陣を埋葬礼拝堂として使用していたヴェネツィア貴族グリマーニ家の人物の寄付がティントレットの報酬に充てられたが、主題選択や図像の決定にはティントレットが深く関わったはずだという。A. ニエーロ (1994) はやはりトンマーゾ・コンタリーニを、マイケル・ダグラス・スコットとR. ルゴーロは当時マドンナ・デッロルトを所有していたサン・ジョルジョ・イン・アルガの在俗祭式者会を挙げている。また、F. イルヒマンはリドルフィの逸話を事実とし、内陣に絵を描くことを申し出たのも、主題を選択したのもティントレットであるとする。

- 8 A. Pallucchini, 'Considerazioni sui grandi teleri del Tintoretto della Madonna dell'Orto', *Arte Veneta*, xxiii, 1969.
- 9 E. M. Banks, *Tintoretto's Religious Imagery of the 1560's*, Ph.D., Princeton University, 1978.
- 10 D. Knöpfel, 'Sui dipinti di Tintoretto per il coro della Madonna dell'Orto', *Arte Veneta*, xxxviii, 1984.
- 11 福音主義とは、16世紀初頭に起きた、聖書や教父の精神に立ち帰りつつ教会の改革を目指したキリスト教人文主義者たちの運動で、フランスやイタリアで起こり、プロテスタントやカトリックの新しい修道会(カプチン会・テアティノ会・イエズス会など)を生み出す土壌となった。プロテスタントとの大きな違いは、カトリック教会を離れることなくその内側から教会を改革しようとしたことである。
- 12 A. Niero, 'Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia', *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di V. Branca-C. Ossola, Firenze, 1984, pp. 81-82.
- 13 A. Niero, 'Riflessioni sui Tintoretto del presbiterio', Lino Moretti, Antonio Niero and Paola Rossi, *La Chiesa del Tintoretto: Madonna dell'Orto*, Venice, 1994. この論文でニエーロは、ドナテッラ・チャローニの1978-79年のローマ大学の学士論文を参考に行っている(Donatella Cialoni, 'Teologia per immagini: Gasparo Contarini e i due teleri di Jacopo Tintoretto alla Madonna dell'Orto', tesi di laurea all'Università di Roma, 1978-79.)。しかし、筆者はこのチャローニの論文は確認できていない。
- 14 ガスパロ・コンタリーニが1537年末から1538年始めにかけて、シエナのラッタンツィオ・トロメイに宛てた予定説についての手紙の中に見出せるという。「同様の状態に置かれたままの人間は偶像崇拜へと至る」。Ibid., p. 162.
- 15 R. Rugolo, 'Il simbolismo dei grandi teleri custoditi nel presbiterio della Madonna dell'Orto', *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte: atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Paola Rossi e Lionello Puppi, Padova, 1996.
- 16 ルゴーロによれば、15世紀末から16世紀全般にわたって、数多くのヴェネツィア版が出版された。R. Rugolo, *op. cit.*, n. 56.
- 17 トマス・ア・ケンピス『キリストにならいて』大沢章、呉茂一訳、岩波書店、2009年、256頁参照。
- 18 A. Manno, 'Mose's riceve le tavole della legge e gli ebrei adorano il vitello', 'Il Giudizio Universale', *Tintoretto, Sacra rappresentazioni nelle chiese di Venezia*, Venice, Grafiche Veneziane, 1994.
- 19 Michael Douglas-Scott, *Art Patronage and the Function of Images at the Madonna dell'Orto in Venice under the Secular Canons of San Giorgio in Alga circa 1462-1668*, Ph. D., University of London, 1995.
- 20 F. Ilchman, *op. cit.* pp. 86-91.
- 21 D. Rodgers, 'Tintoretto's Golden Calf', *The Burlington Magazine*, CXIX, 1977, p. 715. そのため、この文章が発表される以前のA. パルッキニーニ、E. バンクスなどの論文では、この場面は「黄金の子牛の礼拝 Adorazione del Vitello d'oro; Worship of the Golden Calf」と呼ばれている。
- 22 D. Knöpfel, *op. cit.*, p. 149. それに対して、「モーセへの十戒の授与」と「黄金の子牛の礼拝」、あるいは「黄金の子牛の周りで踊るイスラエルの人々」が、モーセ伝、あるいは1枚の絵の中で同時に描かれる例はある。クネップフェルは、その例として、ヴァチカンのラファエロのロジリアやロレンツォ・ロットの作品、ルーカス・ファン・ライデンの作品を挙げている。Ibid., n. 16.

- 23 この主題についてはあまり作例が知られていない。クネップフェルは、ベッカフーミによるシエナのドゥオーモの床面装飾、フォゴリーノによるアスコリ・ピチエーノのパラッツォ・ヴェスコヴィレの壁画、1483年のコベルガーの聖書やサント・シャベルのステンドグラスのモーセ伝中の作品を挙げている。Ibid., n. 18. いずれも鑄造している場面や火の中に子牛の像が現れている場面で、本作のように行列して型を運んでいる場面ではない。
- 24 モーセのポーズがキリストの磔刑のポーズを暗示しているとして、キリストの予型としてのモーセが表されていると指摘されている。E. Banks, *op. cit.*, p. 131.; Michael Douglas-Scott, *op. cit.*, pp. 272–273.
- 25 E. Banks, *op. cit.*, p. 117.
- 26 A. Pallucchini, *op. cit.*, p. 63.
- 27 ジョットのスクロヴェーニ礼拝堂の《最後の審判》のキリストも、救われた人々の方を見、迎え入れるように手を伸ばしている。しかしながら、正面から捉えられた威厳ある姿はビザンティン以来の伝統に従っており、「審判者」としての性格を保持しているようである。この点、ティントレットの青年のようなキリストとは異なっている。
- 28 A. パルッキニは、同時代のエル・グレコのモデナにある「最後の審判」を表した多翼祭壇画に対神徳の擬人像が描かれていることを指摘し、ティントレットが《最後の審判》中に擬人像を挿入したのは東方の図像に起源を持つのではないかと考えているが、それを裏付けることのできるような作品は示されていない。A. Pallucchini, *op. cit.*, pp. 60–61.
- 29 慈愛の2つの側面、図像的変遷については、甲斐教行「<sup>カリタス</sup>慈愛の図像伝統」『フェデリコ・バルッチとカッブチーノ会—慈愛の薔薇と祈りのヴィジョン』ありな書房、2006年、321–351頁参照。
- 30 この図像は中世以来の伝統があり（バルディーニ美術館のティーノ・ディ・カマイーノの作品が最初期の例）、ラファエロ（ヴァチカン絵画館）やアンドレア・デル・サルト（ルーヴル美術館）の作例からもわかるように、すでに16世紀イタリアでは定着した図像だった。ヴェネツィアでも、本対作品以前にサンソヴィーノがこの図像を用いている（ヴェネツィア、サン・サルヴァドール聖堂《フランチェスコ・ヴェニエール墓碑》）。
- 31 甲斐、前掲書、350–353頁。
- 32 トマス・アクィナスの影響についてはニエーロがすでに示唆していた。しかし、ニエーロは枢要徳の擬人像にのみトマスの思想の影響を読み取っており、対作品も含めた内陣の装飾全体についてはトマスの影響の可能性を考察していない。A. Niero, ‘Riflessioni...’, *op. cit.*, p. 164. 対抗宗教改革においてドメニコ会の神学者の活躍は目覚ましく、トレント公会議においてもトマス神学が支配的となっており、ティントレットの対作品がトマスの思想に基づいていても不思議ではない。『新カトリック大事典』上智学院新カトリック大事典編纂委員会編、研究社、1996–2010年、1354頁。
- 33 大木英夫『終末論』紀伊国屋書店、1994年、108頁。
- 34 J. B. ラッセル『天国の歴史』野村美紀子訳、教文館、1998年、179頁。
- 35 トマス以前に、すでにアウグスティヌスが愛を徳の中心として捉えている。アウグスティヌスによれば、「徳について簡潔で真なる定義は愛の秩序」であり、その秩序の中心は神への愛で、それが神の国を形成する（大貫隆他編『岩波キリスト教辞典』岩波書店、2002年、807–808頁）。また、愛について、「神への愛と隣人への愛を慈愛という。俗世への愛を煩惱（クビディタス）という。煩惱を抑制して、慈愛を促進しなければならない」としている（甲斐、前掲書、註3）。
- 36 トマス・アクィナス『神学大全』第14冊、稲垣良典訳、1989年、創文社、214–215頁（第2–1部、第114問題、第4項）。
- 37 クネップフェルは、ティントレットはイスラエルの群衆を描くにあたって、ヴェネツィアの祝祭や行列、ヘブライの女性の服装など周囲の環境から着想を得たとしている。D. Knöpfel, *op. cit.*, p. 151.
- 38 ミサにおける受難の現前を踏まえた聖堂の装飾は無数にあると思われる。例えば、アレツォのサン・フランチェスコ聖堂主礼拝堂のピエロ・デッラ・フランチェスカの《聖十字架物語》は、キリストの受難による贖罪と人間の救済、その象徴である聖十字架の称揚が主要テーマであると考えられているが、キリストの受難の場面は壁画には描かれておらず、ミサでの受難の現前を前提とした装飾であると思われる。しかし、この主礼拝堂には13世紀の磔刑図が下がっており、ミサ以外には受難を暗示するものがないティントレットの対作品の方が、ミサにおけるキリストの受難の現前を強調しようとする度合いが

- より強いと言えるであろう。
- 39 「このようにして、信仰から、神への愛と喜びとが流れ出、愛から、報いを考えずに隣人に仕える自由で自発的で喜ばしい生活が流れ出るのである。」マルティン・ルター「キリスト者の自由」『宗教改革著作集3 ルターとその周辺(1)』教文館、1983年、32頁。
- 40 二重義化説とは、「恵みに基づく一方、良い行いを伴う信仰によって、人は義とされるのであるが、人間の功績でもあるこの義は永遠の命を得るのに不十分であるため、最終的にはキリストの功績によってその不足分が補われる」(ハンス・ユージェン・マルクス「トレント公会議『義認についての教令』解題」『宗教改革著作集13 カトリック改革』、1994年、528頁)という説。
- 41 G. グリーズンによれば、コンタリーニは、善行は人間の義認には何の役割も果たさないと考えていた。E. G. Gleason, *Gasparo Contarini: Venice, Rome, and Reform*, University of California Press, 1993., pp.231-232.
- 42 義認の問題は、シュマルカルデン戦争による中断などを経ながら、1546年9月から、第5盛式会議において議論され、1547年1月7日の第六盛式会議において決定した。信仰だけが人を義とすることができ、善行を通じて人が義認のために働きかけることはできないとしたルター説に明白に反対し、「人間の意志は、義認の全過程を司る神の恩恵と協力するものであり、それゆえに人間は何らかの功徳を積む可能性を有すること」が主張された(フォーベルト・イエディン『公会議史——ニカイアから第二ヴァティカンまで』梅津尚志・出崎澄男訳、南窓社、1986年、112頁)。ニエーロは《最後の審判》の慈愛像を善行の象徴とみなし、対抗宗教改革の義化についての考えと一致するとした(A. Niero, 'Riflessioni ...', *op. cit.*, p.162.)。筆者としては、慈愛像は善行だけでなく神への愛も表していると考えられること、また、この教令では枢要徳について何も触れられていないことから、ティントレットの対作品はこの教令の内容をそのまま絵画化したものではなく、あくまでも伝統的な救済の思想を表したものと考える。
- 43 ここで、本対作品の制作年について若干述べておきたい。ヴァザーリが1568年に出版した『美術家列伝』第二版でこの作品について詳述していることから、この対作品はヴァザーリがヴェネツィアを訪れた1566年にはすでに完成していたとされ、様式的観点から1562-63年が制作年として定着していた。しかし近年、ローマ近郊のファルファにある修道院の、北方の画家による《最後の審判》の人物像が本対作品に基づいていることから、ファルファの《最後の審判》の制作年である1561年にはティントレットの対作品は完成していたのではないか、という説が提示されている。R. Krischel, *op. cit.*, pp.64-70. イルヒマンは1560年頃には制作中であつたと考えている。F. Ilchman, *Tintoretto, op. cit.*, n. 64. しかし、仮に制作年が早まったとしても、すでにこの頃にはトレント公会議の義化の教令は決定しており、本稿で考察した内容に影響はないものと思われるので、本稿では特に制作年については問題とせず、従来の説(1562-63年)に従っておく。
- 44 ルターは、キリストの体と血とがパンとワインとともに在るとする共在説を唱え、ツヴィングリらスイスの神学者たちは、パンとワインはキリストの体と血のしるし、象徴にすぎないとした。
- 45 これによって、聖体の内に主が実際に現存することや実体変化の教えがそれぞれ教義として定義された。こうして、カトリックの聖堂では、聖体を拝領するとき以外にも、常に聖体にはキリストが実在することになり、聖体に対する信仰が保持されることとなった。
- 46 ティントレットは、生涯を通じて、ミサが聖体を奉じるものであることを強調する作品を多く制作している。多くの場合スクオーラ・デル・サクラメント(各教会で聖餅を管理する一般信徒の団体)の注文によるものであり、サン・ロッコ大同信会館のサーラ・スペリオレの装飾やサン・ジョルジョ・マッジョレ聖堂内陣の対作品でもこうした傾向が指摘される。M. E. Cope, *The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteenth Century*, Ph. D., The University of Chicago, 1965, published by Garland Publishing, New York and London, 1979. ; Nicola Ivanoff, 'Il ciclo eucaristico di San Giorgio Maggiore a Venezia', *Notizie da Palazzo Albani*, vol. 4(2), 1975. ; Paul Hills, 'Piety and Patronage in Cinquecento Venice : Tintoretto and the Scuole del Sacramento', *Art History*, vol. 6, no. 1, 1983. ; Thomas Worthen, 'Tintoretto's Paintings for the Banco del Sacramento in S. Margherita', *Art Bulletin*, vol. LXXVIII, no. 4, 1996. ; Tom Nichols. *Tintoretto*, Reaktion, 1999., pp.178-180., pp.233-236. こうした作品制作の背景として、ヴェネツィアで大きな力をもっていたテアティノ会の存在も重要であると考えられる。テアティノ会の創始者聖カエタヌスは聖餐の秘蹟を重視し、ミサ奉獻が繰り返されるキリストの犠牲の実現である

ことを強調して、信者に対し絶えずミサに出席して聖体を頂くことを勧めていた。若桑みどり「ティントレットの宗教性」『ティントレット』フランチェスコ・ヴァルカノーヴェル、テリージョ・ピニャッティ著、若桑みどり訳、美術出版社、1988年。







図1 マドンナ・デッロルト聖堂内陣



図2 ティントレット 《モーセへの十戒の授与と黄金の子牛の制作》1562-63 油彩、カンヴァス  
1450 × 590cm ヴェネツィア、マドンナ・デッロルト聖堂 内陣左壁



図3 ティントレット《最後の審判》1562-63年 油彩、カンヴァス 1450 × 590cm  
ヴェネツィア、マドンナ・デッロルト聖堂 内陣右壁



図 2-a 「十戒を授かるモーセ」の場面



図 4 コジモ・ロッセッリ《十戒を授かるモーセ》部分 1481-82年 壁画 フレスコ 約340×550cm ヴァティカーノ宮システリーナ礼拝堂



図 5 ベリン・デル・ヴァーガ、ポリドーロ・ダ・カラヴァッジョ《モーセへの十戒の授与》部分 1518-19年 天井ヴォールト フレスコ ヴァティカーノ宮ラファエロのロτζア



図 2-b 「黄金の子牛の制作」の場面



図 6 ルーカス・ファン・ライデン《黄金の子牛の礼拝(黄金の子牛の周りでの踊り) 三連祭壇画》  
部分 1530年頃 油彩 板 93.5 × 66.9cm アムステルダム国立美術館



图 2-c

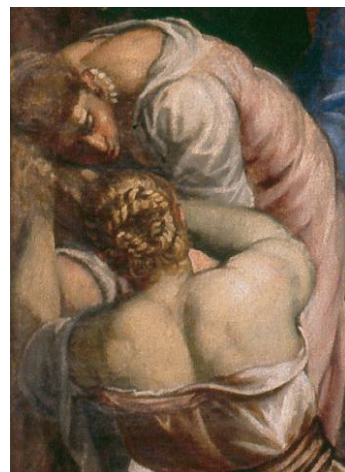


图 2-e

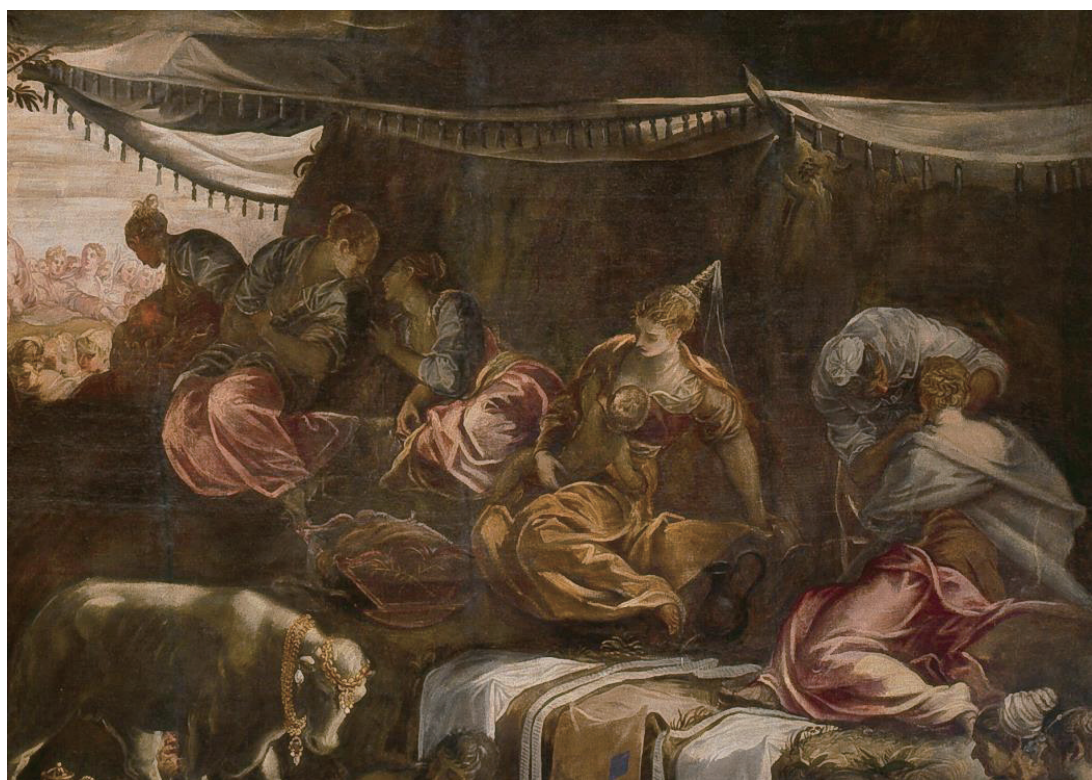


图 2-d



図 3-a 天国



図 7 フラ・アンジェリコ《最後の審判》1432-35年頃 板 テンペラ 105 × 210cm  
フィレンツェ、サン・マルコ美術館



図 3-b

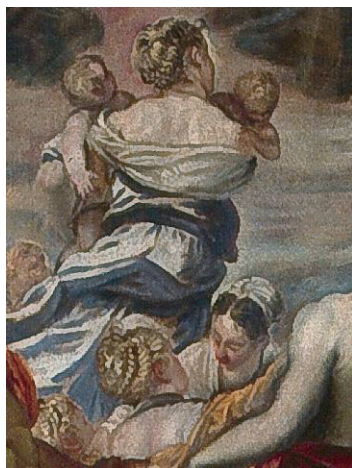


図 3-c



図 13 《キリストの洗礼》 1575-81年 油彩 カンヴァス  
538 × 465cm ヴェネツィア、スクオーラ・グランデ・  
ディ・サン・ロッコ





図10 ティエノ・ディ・カマイーノ《慈愛》  
（《カテリーナ・ダウストリア墓碑》  
部分）1324年 ナポリ、サン・ロ  
レンツォ・マッジョーレ聖堂



図11 オルカーニャ《慈愛》  
（《タベルナーコロ》南側胸壁部分）  
1352-59年 大理石 フィレンツェ、  
オルサンミケーレ



図12 《パンと魚の奇跡》1555年頃 油彩 カンヴァス 155 × 407.6cm  
ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図12 部分



Two aspects of *Caritas*  
— A study of a pair of paintings by Tintoretto at the Madonna dell’Orto in Venice —

Ikuko ISHIKAWA

A pair of gigantic paintings by Jacopo Tintoretto is displayed in Madonna dell’Orto in Venice—*Moses Receiving the Tablets of the Law and the Last Judgment* (which also features the four cardinal virtues). The paintings have been interpreted in various ways, but a decisive understanding has not been realized yet.

In the scene depicting Moses receiving the tablets of the Old Law, Tintoretto emphasizes that God, who gives the tablets to Moses and gazes at him intensely, is filled with love for human beings. In the scene depicting the Israelites’ creation of the golden calf, Tintoretto accentuates the sinful weaknesses of humans. This painting conveys the notion that God gave the tablets to Moses to save human beings, whom he loves.

In the *Last Judgment*, the artist has represented God’s relief rather than God’s judgment. *Caritas* (meaning “charity”) has been personified as a woman holding two children near the Christ; she plays an important role in guiding souls that have been saved to heaven and to Christ. According to Professor Noriyuki Kai, the motif of the child whom *Caritas* holds is associated traditionally with material and earthly aid. Her passionate gaze toward Christ indicates divine love, so this painting demonstrates that both divine and neighborly love guide one to heaven.

According to St. Thomas, original sin has resulted in the tendency of human beings to focus on earthly values such as wealth. The mother nursing a child who sits down at the foot of Mt. Sinai symbolizes the Israelites’ earthly love for wealth. However, St. Thomas maintained that people with cardinal virtues who choose to receive the grace of divine virtues can reach God. Tintoretto seems to have expressed this idea in these paintings. St. Thomas viewed *caritas* as the most important virtue because it moves other virtues toward God.