

## ミケランジェロ作「システィナ天井画」における 予言者・巫女の身振り言語

吉川 登

### On the Signification of the Gestures of the Prophets and Sibyls in Michelangelo's Sistine Chapel Ceiling

Noboru YOSHIKAWA

(Received September 1, 1998)

#### はじめに

本稿では、ミケランジェロのシスティナ礼拝堂天井画（1508～12）の繰り広げる意味作用を探求するために、そこに登場する多様な人物の示す多彩な身振りがある種の「言葉」とみなし、これを分析するという方法を採用。筆者は既に、同天井画の「世界を創造する神」の諸場面について、同じ方法論によって、神の身振りの意味を解明している<sup>1)</sup>。本稿は、この方向でのミケランジェロの天井画研究の続編である。

#### I 予言者・巫女の位置

一般に、システィナ天井画全体は、大きく三つの部分に分けることができ、これら三つの部分は、層をなして秩序づけられている。最上層を形成するのは、神による世界創造、アダム・エヴァの創造を含む「創造」のテーマをめぐる部分であり、いわば神の永遠性を顕示する最も光輝ある領域である。これと正反対の位置を占める最下層は、ノアの洪水以後のユダヤ民族の、救世主を待ち望む暗澹たる日常生活を描き出しており、「創造」の光輝から最も遠い、いわば神の永遠性の不在の領域である。予言者・巫女の領域は、最大限に掛け離れたこの二つの層（最上層・最下層）を区別しながら結び付ける媒介項の役割を果たし、中間層を形成する。

神的な最上層と神性をはぎとられた最下層の「間」を形成し、両層を結合する役割を演ずる人物群は、必然的に、神적であると同時に人間的でなくてはならない。つまり、人間的なものから神的なものにいたる諸段階がこの層（中間層）に含まれているのでなければならない。そのように考えると、ここに表現されている一連の予言者・巫女のひとりひとりが、神的領域に至るいわば「ヤコブの梯子」の一段一段を示すものとして見えてくる。システィナ天井画そのものが一種の「描かれた建築」として提示されているのだが、建築物には「階段＝梯子」はつきものである。予言者・巫女を含む中間層は、システィナ天井画の光輝ある最上層に至るための「階段＝梯子」であって、その一段一段には、神的領域に到達するための心的能力の諸段階が相互に差異化されて刻み込まれている。予言者・巫女の身振り言語は、このことを明らかにする。

## Ⅱ 予言者の身振り言語

「階段＝梯子」として階層的に差異化された予言者の列は、入口側から祭壇側に向かうにつれて、神的領域への近接度を増大するように構造化されている。予言者はすべて男性で、総計7人である。これら旧約聖書の予言者の固有名は、入口側から祭壇側へという順序に従って列挙するならば、ザカリア、ヨエル、イザヤ（イサイア）、エゼキエル、ダニエル、エレミア、ヨナ、である。

システイナ天井画最上層の「創造する」神が、その創造の意味を、専ら**行為＝身振り**を通して表明していたように、これらの予言者たちも、神的領域への近接度そのものを、独特の**行為＝身振り**を通して明らかにする。

### 1. ザカリア

ザカリア（図1）は、白く長い髭を蓄えた老人であり、プロフィルの姿勢で、穏やかに着席している。書物を手にし、それを読もうとしているが、読み始めたばかりのような様子である。つまり、ここに見られる予言者の行為は、**読む**という行為である。読まれるべき書物は、言うまでもなく、神のメッセージが記されているはずの聖なる書である。書物は、従って、神的領域への接近のための通路である。この通路を通過してどの程度まで進むかは、予言者の聖なる**能力**にかかっている。予言者の能力は、ルネサンス期における人間の魂の構造の内、高次の魂と呼ばれた二つの部分の働きに左右される。その二つの部分とは、人間の魂の中であって天使と共有する能力である**知性**（神的領域を直観しうる能力）と、人間だけにそなわっているとされた**理性**（論理的推論能力）である<sup>2)</sup>。ザカリアの背後にいる



（図1）

二人の子供は、お

そらく、神的領域への接近を可能にするこの二つの能力の擬人化である。書物と知性・理性の擬人像、つまり、通路と能力がこの絵には描かれており、予言者の姿＝身体はこの二つのものの間に現れ、身振りを通して行為の意味を分節する。

書物を開いたばかりの予言者の身振りから、行為の意味を**読解の開始**と解することができ、また、難渋を極めたその表情から、**読解の困難**を読み取ることができる。この予言者の知性・理性はまだ十分に活動していないようにみえる。二人の子供は予言者の背後に静かに潜んでおり、予言者の意識に上っていないようだ。



（図2）

### 2. ヨエル

ヨエル（図2）は、壮年の学者風なタイプの予言者として表現されており、着席の姿勢はもはや穏やかなものでは

なく、力強い動きに満ちている。書物の代わりに**巻物**が描かれているが、その意味するところは書物と同じである。ここでも、**読む**という行為が関与的だが、ザカリアと異なり、ヨエルは熱中して読み進んでいる。上半身と下半身は動きのあるコントラポストの関係で捉えられ、やや前のめり加減の姿勢で、ヨエルは読解に没頭している。予言者のこの身振りに呼応して、二人の子供も活動し始める。彼らは互いに論争するかのようであり、この予言者の論客風なパーソナリティを反映しているように見える。ヨエルにおいて、読むという行為は、ザカリアの段階よりもさらに進み、**読解の進行中**と規定できる。

### 3. イザヤ

**イザヤ**（図3）は、まだ若者の面影のある壮年にさしかかった男性として描かれている。ザカリアやヨエルと比べると、ここには決定的に新しいものが現れている。つまり、イザヤはもはや書物を読んでいない。おそらく直前まで膝の上にのせて読んでいたであろう書物を、イザヤは一瞬の激しい動きとともに脇に押しやり、身体を痙攣的に緊張させる。両足は強い力を込めて交差され、両腕はほとんど無意識的な動きを示している。目は細められ、口は忘我的に半ば開かれている。



(図3)

イザヤのこうした身体表現は、ミケランジェロのモーゼ像にも認められるものであるが<sup>3)</sup>、超自然的な力の関与、つまり予言者への**靈感**の到来を意味している。靈感が作用している間、予言者の身体は極限的に緊張し、また、靈感の息吹（靈感とは神の息が吹きこまれることにほかならない）によるマントや衣服や髪の毛のひるがえりを伴う。イザヤのマントや髪の毛は、まさにそのように表現されている。イザヤは、もう読む必要はないのだ。ここでは、読むことに代わって**聴く**ことが、関与的な行為として現れている。イザヤと同じく靈感に浮かされたように興奮しきっている二人の子供の内の一人は、イザヤに耳打ちしながら、漠然と遠くを指さしている。イザヤは、心の底深くに忘却したものを探り出そうとするかのような、いわく言いがたい表情をしながら、肩越しの子供に気づいていないかのように見える。声だけが微かに響くが、漠然とした遠方から訪れる響きは方向を明確にするものではない。おそらくここに聴覚の限界があり、聴覚は視覚によって乗り越えられなければならないというメッセージを、やがて我々は受け取るはずだ。

いずれにせよ、イザヤにおける**聴く**という行為の意味を**靈感の開始**と規定できるだろう。

### 4. エゼキエル

**エゼキエル**（図4）は、白い顎髭をたくわえた屈強な初老の男である。エゼキエルは、座っているというよりも、腰を浮かしているように見える。イザヤと同様に、もはや巻物を読まず、激しい靈感の促すままに身体を動かし、どっかりと座ってられないという風情である。ここにはイザヤよりも一層動的な表現が見られる。イザヤの場合と同様、マントのひるがえりは、エゼキエルに靈感が持続的に作用していることを明らかにしている。しかし、イザヤと異なり、エゼキエルは、**聴く**ではなく、**見る**という行為において描きだされている。

エゼキエルの頭部は真横向きであり、その目は大きく見開かれている。この表現は、靈感源の方向が、イザヤの場合よりも明確になったことをほのめかしている。ルネサンス期の思想によれば、視覚は、聴覚よりも正確に対象と距離を把握することができる有能な器官である<sup>9)</sup>。また、それは、光に映じたこの世界の美（この美そのものが神的領域の残照である）を捉えることができるので、聴覚よりも高貴な器官である<sup>10)</sup>。エゼキエルは、この聖なる器官の能力を最大限に活用して、二人の子供の内の一人（おそらく、知性の擬人像）を、大きく見開かれた目でまじまじと見ている。この**見る**という行為に呼応して、見られるほうの**知性**は、その指を真っすぐに上方へ向ける。この指の方向は明確であり、それは、靈感源である神的領域を指示する。エゼキエルにおいては、**見る**という行為が現れているが、この行為の意味は、高次の魂（知性・理性）を通して靈感源をつきとめること、である。従って、つきとめられた靈感源である神的領域から果てしなく神的メッセージを受けとり続けるという意味において、ここでの行為＝身振りは、**靈感の進行中**を表す、と考えることができる。靈感の進行中における、降り注ぐ神的メッセージのシャワーの中で、究極の秘儀である**聖三位一体**がぼんやりと啓示される。これは、エゼキエルの右手の指の内の三本がおもむろに且つ不確定に開かれようとしている様によって暗示されている。



(図4)

## 5. ダニエル



(図5)

ダニエル（図5）は、力強い巨大な体躯の若者であり、その姿は、着席している椅子がつぶれているのではないかと思わせるほど雄大である。彼の頭髪は、強い風にあおられたかのように、逆立っている。言うまでもなく、これは、靈感の継続的な作用を表す記号である。イザヤ、エゼキエル、ダニエルの三人は、**靈感の作用下**にあるという点で、共通している。しかし、ダニエルは、エゼキエルと比べると、動的表現に乏しい。エゼキエルが立ち上がろうとしているのに対し、ダニエルはゆったりとした着席の姿勢にもどっている。また、ダニエルにおいては、靈感の作用を表す息吹＝風の表現は、頭髪のみ限定され、マントにあたる風は既に吹き止んでいる。つまり、ダニエルにおいて、靈感はようやく終息に向かおうとしているのである。このことに対応して、これまで予言者を促し、導いて来た高次の

魂（知性・理性）は、再び予言者の身体へ帰入する。二人の子供は影のようにダニエルの身体に密着して描かれているのは、おそらく、そのためである。

ダニエルにおいて関与的な行為は、**書く**である。書くことは、靈感の作用下において啓示される神的メッセージを文字に固定化することによって、靈感の作用そのものを完了させる行為であ

る。常に書き損ないの危険につきまわっているこの行為に不可欠なのは、正確さと注意深い参照である。ダニエルの左手の二股に開かれた指は、(最上層の「創造する神」の表現にみられたように) 正確さを表象する「神のコンパス」を模倣しているし<sup>9)</sup>、また、彼の膝に置かれた大きな書物は、神的メッセージを遺漏無く書き記すための膨大な参照項を暗示しているように思われる。

要するに、ダニエルに見られる**書く**という行為＝身振りの意味は、**靈感の完了**である。

## 6. エレミア

エレミア(図6)は、沈黙考する老人であり、重々しく重苦しい雰囲気包まれている。靈感に襲われ高揚した三人の予言者の後に、エレミアの沈黙と静寂がやってくる。神のメッセージを受け取り、それを書き取ることが予言者の使命であるならば(中世写本画によく描かれる福音記者の使命ははそのようなものだった)、予言者の仕事はダニエルで終わっているはずである。ミケランジェロの表現の独創性は、従来のこのような予言者観を打破し、予言者にさらに非凡で困難な使命を与えたところにある。ダニエルとエレミアの間には、断絶と飛躍があるのだ。エレミアの沈黙と静寂は、さながら三人の予言者の嵐のような合奏の直後に突如導入された唐突な休止のように、曲想そのものを別の次元へと転回させる機能を果たすかのようである。

エレミアにおいて、関与的な行為は、**考える**である。これほど深く考える人物像は、ミケランジェロの全作品を見渡しても他に見つからない。ミケランジェロの語彙におい



(図6)

て、考えることは、論理的思考ではなくて、神的領域を直観する**瞑想**である。エレミアは瞑想する人であり、瞑想を極限まで推し進める予言者である。そして、新プラトン主義者ミケランジェロにとって、瞑想を極限にまで推し進めることは、魂が限りなく肉体から遊離することを意味する。瞑想によって、魂は、浄化され、肉体の不純で攪乱的な影響力から自由になる。浄化された魂が「肉体という牢獄」<sup>10)</sup>から脱出することは、神のヴィジョンを見るための前提条件である。しかし、魂が肉体から分離することは、同時に、死を意味する。新プラトン主義者にとって、それは「喜ばしい死」であろうが、人間的なレベルから見れば、依然として、死は別れであり、悲しみをもたらすものである。

エレミアの両手の身振りは、**瞑想と死**を同時に表意している。つまり、顎にあてられ深々と口をも覆うその右手は、限りなく深い瞑想を表す記号であり、脱力し垂れ下がったその左手は、ミケランジェロのイメージ圏において死を表意する記号である<sup>11)</sup>。さらに、悲しみの表情を見せる背後の二人の子供(女性のように見える)が、裸体ではなく喪の衣装を着用しているという説をここで採用するならば<sup>12)</sup>、エレミアの行為＝身振りの意味は一貫性を一層強めるであろう。

エレミアにおいて、関与的な行為は**考える**であり、その身振りの意味は**死に至る瞑想**である、と規定しうる。

## 7. ヨナ

ヨナ(図7)は、天井画の全ての予言者の内、最も若く、最も動的で、最も裸体に近い人物と

して表現されている。エレミアからヨナへの移行は劇的である。エレミアの沈黙はヨナの叫び（エレミアが口を閉ざしているのに対し、ヨナは口を開いている）へと、エレミアの静止はヨナの躍動へと、急転回する。

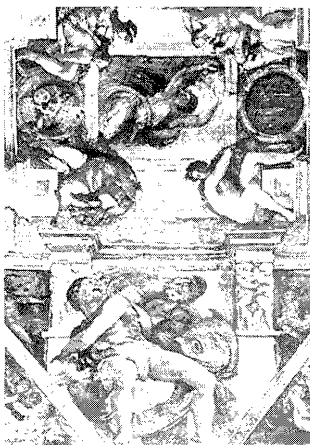
大いなる魚から吐き出された瞬間、ヨナは神の姿を見る。つまり、ここでの関与的な行為は、見るである。その点で、ヨナはエゼキエルと同じ行為のカテゴリーに属する。しかし、両者の違いは著しく大きいと言わねばならない。エゼキエルが見るのは、自身の魂の最良の部分である知性であるのに対して、ヨナが見るのは、神そのものである。上を見上げるヨナの視線の方向には、いわゆる「闇と光を分かち」神が、下から見上げられた角度で出現する（図8）。見ることに於いて、エゼキエルが出发点にいたとするならば、ヨナは到達点にいる。見るという行為は、自身の高次の魂を直視することに始まり、神のヴィジョンを見ることによって終結する。見ることの究極は、



（図7）

見神であり、ヨナの行為は、視覚器官という聖なる器官の最終的な行使を表している。

直接神を見るためには、あらかじめ魂は肉体から遊離していなければならない。依然として肉体の内に止まっていたエゼキエルには、従って、神が顕現するはずがない。しかし、ヨナの直前の段階を示すエレミアは、既に「魂の肉体からの分離＝死」の段階を経過している。肉体から遊離し、人間的なレベルでの死を通過した魂は、やがて死から復活する。



（図8）

与型論的観点からキリストの復活を表すヨナは、この天井画の論理において、**エレミア＝死**からの復活を意味している。エレミアの身体が墓であるのに対して、ヨナの身体は、復活した身体である。復活は生まれ変わりであるから、その身体は限りなく若々しく、限りなく産まれたままの姿＝**裸体**に近くなければならない。ヨナの身体はそのように表現されている。ヨナの男根が申し訳程度の布片で覆われねばならなかったのは、おそらく、その真下に聖なる祭壇があったからであるにちがいない。論理的に言えば、ここでのヨナは全裸で表現されなければならなかったはずだ。

復活したヨナが纏う身体は、人間的な身体ではなく、神的な身体である。見るという行為を共有しながら、エゼキエルとヨナが決定的に異なるのはこの点である。人間的な身体にとどまるエゼキエルが己の知性しか見ることができず、**聖三位一体**の秘儀を漠然としか感知できなかったのに対し、神的な身体を纏ったヨナは、物質的な重さから解放されて身を浮かせ、神的な解像度を備えた視覚器官によって神をじかに捉えつつ、両手の指を三本突き出して、**聖三位一体**の秘儀を明瞭に感得するのである。

予言者の系列の最終段階を示すヨナの**見る**という行為＝身振りの意味は、復活した身体＝眼（視覚器官）による**見神**、と規定できる。

### Ⅲ 巫女の身振り言語

予言者の列が、入口側から祭壇側へと向かうにつれて神的領域への近接度を増し加えたのに対し、巫女の列は、入口側から祭壇側に向かうにつれて、神的領域から離反していく。異教の巫女たちが、キリスト教の祭壇に近づくにつれて、本来の能力を喪失していくのは、けだし当然のことかもしれない。総計5人の巫女は、言うまでもなく全て女性で、これを入口側から祭壇側という順序で列挙すれば、デルフィカ、エリトレア、クマエ、ペルシカ、リビカ、となる。

デルフィカ（図9）は、読む行為を突如中断し、かなたから到来する呼び声に耳を傾けているようにみえる。ここには聴くという行為がみられる。マントは靈感の息吹＝風にはらまれ、髪の毛もたなびいている。この点で、デルフィカは、予言者イザヤに近い位置にいる。しかし、デルフィカにはイザヤほどの集中力も緊張もなく、靈感の程度は低い、と言わざるをえない。それを示すかのように、二人の子供は、デルフィカにそっぽを向き、勝手な読書をしている。



（図9）



（図10）

エリトレア（図10）は書物を開き、今から読もうとしているところである。従って、ここでの関与的な行為は読むであり、その身振りから読解の開始を意味すると考えられる。この点で、エリトレアは、予言者ザカリアに対応する位置をしめている。しかし、灯火を点ずる背後の子供達の仕草から夜の状況が明示され、これによっ

て読解の困難さが、ザカリアの場合よりもはなはだしいことが暗示されている。

クマエ（図11）とペルシカ（図12）では、読むという行為が関与的であるが、それもマイナスの意味においてである。この二人はいずれも、聖なる視覚器官の生理的能力＝視力の衰退・弱化のために読解の著しい困難さに陥って



（図11）





(図 12)

く巫女を指さし、ささやきあっている。祭壇に最も近い地点で、対極にある人物である巫女リビカと予言者ヨナは接触遭遇する。予言者ヨナが神的領域へと入場するのに対し、巫女リビカは、神的領域から限りなく遠い出発地点で締め出される。予言者ヨナが光輝あふれる出口から飛び立とうとしているとすれば、巫女リビカは容易に開かない入口付近でたたずんでいるのである。

いる。クマエは老人性の遠視であり、書物を遠く離さないと文字が見えず、ペルシカは極度の近視で、書物を異常に近づけないと読めない。

最後のリビカ(図 13)は、諦めに満ちた表情をして、書物を閉じ、この場から立ち去ろうとしている。行為としては退去が指摘できるが、その身振りの意味は読解の不可能である。後ろの子供たちは、非難がまし



(図 13)

## 註

- 1) 吉川 登「ミケランジェロ作《システナ天井画》における身振り言語」(京都大学美学美術史研究会編『芸術の理論と歴史』所収)、思文閣、1990年。
- 2) E.Panofsky, Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, Harper & Row, New York, 1962. (浅野徹他訳『イコノロジー研究』、美術出版社、1971年)によれば、「高次の魂はただ二つの能力から成っている。理性(ratio)と知性(mens)とである。理性は(中略)想像力によって与えられた諸々のイメージを論理の法則に従って秩序立てる。一方知性は、直接超天界のアイデアを冥想することによって、真理を把握することができる。理性が論証的かつ反省的であるのに反し、知性は直観的かつ創造的である。」(訳書118～119頁)
- 3) 吉川 登『ミケランジェロ：作品の分析と概説』、杉山書店、1990年。p.45～46参照。
- 4) この耳もとで囁くモチーフは、パノフスキーの前掲書(訳書140頁)によれば、「超自然の説得」と呼称されるもので、古代美術に起源をもつ。このモチーフは、エロスの誘惑に負けるポリュフェモスやパリスの審判などの題材で、ヘレニズム時代に使用された後、ルネサンスの美術家によって再度採用された。
- 5) レオナルド・ダ・ヴィンチは、視覚芸術＝絵画が、聴覚芸術＝詩文学よりも優れている理由の一つに、視覚器官の正確さを根拠にする。C.J.Farago, Leonardo da Vinci's "Paragone", E.J.Brill, Leiden, 1992.などを参照。
- 6) ルネサンスの新プラトン主義によって、「眼は形而上学的認識の具として讃えられた」(A.Chastel, Marsile Ficin et l'Art, Geneve, 1954. 桂芳樹訳『ルネサンス精神の深層』平凡社、1989年。160頁)。
- 7) 吉川 登「ミケランジェロ作《システナ天井画》における身振り言語」(前掲書)、あるいは、吉川 登「ミケランジェロ作《システナ天井画》にみられる創造性の理念」、大学美術教育学会誌第22号、1990, p.21～26.を参照。



- 8) ミケランジェロが自作の詩に用いている表現.
- 9) 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年, p.9 ~ 22. 参照.
- 10) Ch.de.Tolnay, Michelangelo, The Sistine Ceiling, Princeton Univ.Press, 1969, p.51.