

ROSEリポジトリいばらき（茨城大学学術情報リポジトリ）

Title	システィーナ礼拝堂天井画小論
Author(s)	ブラーヴォ, カルロ・デル / 甲斐, 教行
Citation	五浦論叢：茨城大学五浦美術文化研究所紀要(14): 111-148
Issue Date	2007-11-30
URL	http://hdl.handle.net/10109/538
Rights	

このリポジトリに収録されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作権者に帰属します。引用、転載、複製等される場合は、著作権法を遵守してください。

お問合せ先

茨城大学学術企画部学術情報課（図書館） 情報支援係
<http://www.lib.ibaraki.ac.jp/toiawase/toiawase.html>

【翻 訳】

システイーナ礼拝堂天井画小論

カルロ・デル・ブラーヴオ
甲斐 教行 訳・註解

システイーナ礼拝堂天井画(図1)を眺めるとき、われわれは《創世記の物語》が開口部としてではなく絵画として構想されていることに気づく。「物語場面の中に」空が描かれていても、光はそこから射してこない。事実、物語場面の枠取りの長辺は、祭壇上に想定すべき空隙——空を示す細長い董色の区画の存在(図2)からも察せられるあの空隙——からくる光に対応して、一方が陰になり、一方が光を受けている。入口上の、やはり空を示す細長い区画によって示唆される、ただし(想定上のあの日光について言えば)太陽を含まない側にあるもうひとつの空隙(図3)が、その空隙とシンメトリーを形成する。

私は数日前、この天井画では意味内容が二つの異なる次元で展開していると結論つけた。そのひとつは、聖書学者たちが創意を働かせた、ユリウス二世に帰される思想を担っており、もうひとつはミケランジェロの思想を担っている。天井画に任意の主題を描くことを教皇が許したと伝えるミケランジェロの回想は、与えられた意味内容の表現を自由に構成することを教皇が許したという意味にとらえられる。つまり、ミケランジェロは与えられた図式の上に、独立した自分自身の図式を重ねあわすことを許されていたのである。

聖書学者たちは二つの言説を提示している。ミケランジェロはその一方を、ひとつの共通の結論にかこまれた二つの叙述の中で展開し、またもう一方の言説を、ひとつの結論にかこまれた単一の叙述の中で展開することによって、両者を区別している。聖書学者たちの二つの言説を区別するため、またそれら言説の各部を区別するため、ミケランジェロはみずからの精神性を潜在的に強く反映させたいいくつかの形

態構造を用いている。

天井画の縦軸に沿って展開する《創世記の物語》を正しい順序で觀賞するには、後ろを向き、祭壇から礼拝堂の入口へと逆行しつつ、場面ごとに立ちどまらなければならぬ。そして物語の進行は、入口を目標や終着点とはせず、ただちに礼拝堂内部の別の部分——やはり叙述場面をなす、浮き彫りを模したトンドによって引きつがれる。天井の最奥面にあつて《物語場面》をとりかこんでいるそれらトンドを観察するには、またしても後ろを向いて、左右に目を配りつつ祭壇方向へと進んでいかねばならない。「物語場面とトンドという」これら二つの叙述は、時間軸の中で展開されるすべての事象がそうであるように、直線的進行という共通点をもつ。最後に、これら二つの叙述は、それらを円環状にとりかこむ《預言者たち》と《巫女たち》がもたらす秘められた註釈によって結論つけられている。この円環構造は連続的性格をもつ。なぜなら後述するように、天井の短辺の両端に位置する《預言者》(《ヨナ》と《エレミヤ》、《ヨエル》と《ゼカリヤ》)が同一の意味内容を担っているからである。

これに第二の言説が続く。第二の言説は《ヨセフの祖先たち》によって叙述され、それらをとるかこむペンデンティヴ——これらはよく似た枠取りによって《祖先たち》と関連づけられる——によって註釈される。《祖先たち》は天井画全体をとるかこんでいるので、ミケランジェロはこれらを連続する円環としてでなく時間軸上の継起として提示するために、アモンとヨシアの間で二つの異なる部分に分割した。つまり銘板に名が記された祖先たちのグループは、アモンまでは聖マタイが伝える年代順に、礼拝堂を左から右へと横切つて進行する

が、ヨシアから先では右から左へと進行するのである。一方、各グループの内部では、登場人物はおそらく（後述するように）最初は右から左に、そしてヨシア以降は左から右に配されている。二つの時期に分割されたこれらの叙述は、前述したように、それらをとりかこむ四つのペンデンティヴの物語の意味内容によって註釈され、結論づけられている。

このように、聖書学者たちは二つの言説を提示している。最初の言説は、《物語場面》の中では不信心と信仰心の起源を提示し、メダイヨンの中では、「列王記」や「マカバイ記」からとられたさまざまな不信心の実例に加え、最後の部分で悔悛と神への畏怖の実例を提示している。これらの叙述は、それをとりかこむ預言者たちと巫女たちによって註釈されている。彼らは不信心に対する神の怒りと、悔悛に対する憐れみとについて語っている。

聖書学者たちの第二の言説は《ヨセフの祖先たち》によって、神への畏怖に始まり不信心に終わるひとつの物語と、信仰心への回帰を表すもうひとつの物語とを連続的に説きおこし、それをとりかこむ四つのペンデンティヴによって註釈されている。それらのペンデンティヴは、思うに、現世でも来世でも、信仰ある者は報償を、不信心者は懲罰を受けるという意味内容を表している。

《物語場面》は信仰心と不信心の起源について語っている。「神の如く」であろうとした始祖たちの原罪に続くのは犠牲の場面（図4）であるが、それはカインとアベルの犠牲でも、大洪水ののちのノアの犠牲でもない。なぜなら前者ならば二人、後者でも三人であるべき若者の人数が、ここでは多すぎるからである。また後者であるなら、隣にある《大洪水》の場面に先行するのではなく後続すべきであるのに、ここでは先行しているからである。だが楽園追放と大洪水の間に位置する「創世記」の頁には、これまでおそらくシステイーナ礼拝堂の《物語場面》と一度も関連づけられてこなかった記述がある。四章二六節の、「セツにも男子が生まれ、その子をエノスと名づけた。主の名を呼び始めたのはこの者である」という一節である。祭壇は、「レヴィ記」のちに定めたように、下から火をおこす仕組みになっている^②。祭壇上の火のそばにいる老人は、セツをもうけたのちなお八百年生き、息子たちや娘たちをもうけた始祖アダムであろう^③。したがってもとも年少の男はエノスであろう。彼はこれまた若い、自分の父親セツの弟たちにかこまれている。月桂冠をかぶった着衣の青年が一五六五年頃ドメニコ・カルネヴァーリによって描きなおされており、オリジナルの部分はただ前腕と、この最初の儀式で祭壇に捧げられる動物の脂肪を供儀者から受けとる両手にしか残っていないこと、また彼の手前には羊を連れた裸の若者も大部分描きなおされていることを忘れてはならない。だが修復官たちは、カルネヴァーリが損傷したオリジナルの部分を書した透写紙に基づいてこれらの人物像を描きなおしたものと推測している^④。

とはいえ、《エノスの信仰》もしくは祭儀の起源とでも呼ぶべきこの場面の、背景の出来事の意味も解明されねばならない。背景では、若い女が一本の枝を——松明を聖なる火にくべている（と同時に、ゆつくりと燃えつく火にあおられて顔がほてるため、彼女は片手で顔を守っている）。古代の詩人たちやポリツィアーノはすでに松明を婚礼の隠喩として用いているので、なぜ年老いたアダムが神に感謝するように空を指差しているのか（またなぜ横顔のエヴァが熱心に見つめているのか）が理解できる。外側には家畜の頭部が見られるが、ここには犠牲に用いられない動物も含まれている。フラウイウス・ヨセフスの記述を考えあわせるなら、これはおそらく、ここにいるのが農業を発明したカインの子孫ではなく、アベルのように動物の自発的な繁殖によって日々の糧を得ていたセツの子孫であることを示すものである。う。

この場面からさらに後退すると、《大洪水》（図5）の区画にいたる。聖書学者たちがこの場面を加えたのはどんな概念に基づいているのかを考えてみた。それは「創世記」に見られる、人類の「多くの悪」と「不法」への懲罰という概念であろうか。そうではない。続く物語場面（図6）は、「神への信仰を父から受けつがなかった」ハムで終わっている。そこで大洪水に関するテクストから、ハムの父ノアの信仰に関する概念を選びだしてみよう（しかもノアの信仰は直前に表されたエノスの犠牲とも関わっているのだから）。「信仰なしには、神に喜ばれることはありえない。（…）信仰によってノアは、まだ見ぬ事柄について神託を受けたとき、恐れながら、自分の家族の救済のため方舟を造り、（…）信仰による義を相続する者となった」⁸。（われわれは氣

短にも、すぐさまここで理解したい衝動に襲われる。なぜミケランジェロの観想をめざす想像力が、泳ぐ者たちや陸地に上がる人々の表現によって、その主題が担う「否定的な」含意を打ち消しているのかを、したがってわれわれの心の中でもそうした含意が再度打ち消されることになるのかを。またなぜ、水面から露出する裸の肩、瞑想的な頭部、たくましいが柔らかな胸などの美しいイメージを点在させているのかを。だがこのことはミケランジェロに関わることであり、当面の問題である聖書学者たちに関わることではない）。最後の決定的な《物語場面》である《ノアの泥酔》（図6）では、ハムが父ノアの身体の露出部を指差している。ここでわれわれはラクタンティウス（二四〇年頃—三二〇年頃 古代ローマの護教家・修辞家）の『神託の手法 (*Divinae institutiones*)』の一節を参照しよう。この一節は聖書学者の意図を再構築するために必要となる。ラクタンティウスのこの著作はすでに、ミケランジェロ研究文献の中で《巫女たち》を解釈する際の典拠として用いられている。同書はウァロ（前一二六年—前二七年 古代ローマの著述家・修辞家）の巫女に関する重要な断片をも含んでいる。だがフレスコ画の中で父ノアの裸体を指差し、それが原因で父から呪いを受けることになるハムについては、同書にこう記されている。「彼の子孫はカナン人である。これは神を無視した最初の種族である。なぜならその最初の創始者が神への信仰を父から受けつがずに、父から呪われたからである。こうして彼は神を無視する行為を自らの子孫に残した」⁹。実際、カナン人は偶像崇拜をおこない、また神の法に背く習慣も身につけることになったのである。

聖書学者のこの最初の言説のうち、第二の叙述がここで始まる。入口まで逆行してきたわれわれだが、ここからはメダイオンを観察しながら祭壇へと戻っていくことになる。最後の二つのメダイオンの意味内容に基づく示唆にしたがって、横並びに対をなすすべてのメダイオンを、左から右へという順序で観察していくことにしよう。思うにこれらのメダイオンは、最初の対では傲慢を、第二と第三の対では無信仰を、第四の対ではおそらく父親への無法を例示している。ここでの中心的な罪とは無信仰で、二回にわたってくりかえされている。シュタインマン、ウイント、ホープの研究を画像上の助けとしながら、これらのメダイオンをひとつひとつ観察してみよう。最初の対は、《馬車から落ちるアンティオコス》(図7)と《アブネルを殺害するヨアブ》(図8)である。「傲慢に満ちた」アンティオスは、神の手の一撃を受ける。「欺瞞によって」アブネルを殺害したヨアブは、「人がいかに吝嗇と野心に生まれついているかをはっきりと知らしめすものである。野心は、かれらが誰にも負けまいとするかぎり、危険を冒さずには達成しえない」。

第二の対のうち、《偶像の破壊》(図9)に見られる簡潔な描写は、ユダの王ヒゼキアとヨシアの行為についての聖書の言い回しと共通する。彼らはいずれも「彫像を砕いた」とされる。続く《ヘリオドロスの懲罰》(図10)は、この男の冒瀆の試みゆえに選ばれており、そのとき「全能の神のはつきりと姿を現した」とされる。

第三の対。まず《ニカノルの死》(図11)では、この男が「傲慢にも

全能者の神殿に向かってあげられた不敬なる手」を切りとられたことを示すため、すでに背景に切断された両手が吊されている。同じ対の《大祭司の前のアレクサンドロス》(図12)は、「第一マカバイ記」冒頭の直前に挿入された加筆部分を出典とし、いまや悪の根源と成りさがつた、宗教への表面的な敬意を象徴している(「罪の根源」「聖なる契約を放棄し、異邦人とくびきを共にした」)。

第四の対には、今では剥離してしまったメダイオンが一個と、《アブサロムの死》がある。前者に何が描かれていたかは、一七八〇年にドメニコ・クネーゴが出版した天井画全体の版画(ウイントの指摘を参照)によつてうかがうことができる(図13)。そこには、あおむけになった男の上のしかかろうとする一人の女が見える——また二人とも裸体である。だがジャコモ・コンカの素描と、それに基づくルイジ・ファブリの版画(一八二三年と二九年の間、図14)は、聖書についてのわれわれの記憶に即しており、いっそう信憑性が高い。それらはこのメダイオンに、女の喉をつかんで襲いかかる男を表している——また二人とも裸体である。アムノンに襲われるタマルであろうか。だがタマルは「くるぶしまで達する上着を(…)身につけていた」とされる¹⁹⁾。それでは、父を侮辱するため、公の広場に設えられた天幕の中でアブサロムに陵辱されたダヴィデの側女たちのひとりであろうか。ただひとつはつきりしているのは、右のメダイオン(図15)の中でアブサロムが父への反抗ゆえに罰せられ、木に吊されて殺害されていることである。

《物語場面》の最後の諸作の意味内容を正確に想起させつつ不信心を例示していく、これら四対のメダイオンの後には、鍵を握る最後の

対が位置する。その左には、《火の車に乗って昇天するエリヤ》(図16)、右には、《アブラハムの犠牲》(図17)が表されている。テクストはエリヤに対しこう告げる。「あなたは王たちに油を注いで報復させた」。また「神の怒りを静める者として、時のために記されている」とも記されている。²¹⁾主がその信仰を試みようとする息子の犠牲を命じたアブラハムに対しては、犠牲が中断されたとき、天使がこう告げる。「今、お前が神を恐れることを知った」。²²⁾

最後の二つのメダイヨンの意味内容は、一方が《見者たち》と、もう一方が《祖先たち》と関連づけられる。実際、神の怒りと悔悛の要請——厳格なユリウス二世はこうしたことにおおいに思いを馳せたに違いない——こそは、不信心の起源と実例とを表した直線的に進行する二つの連作(《物語場面》と《メダイオン》)をとりかこむ、《預言者たち》と《巫女たち》が形成する円環構造の意味内容にふさわしい。それに対し信仰心と神への畏怖は、さらに下方にある《ヨセフの祖先たち》の最初の人物アブラハムその人の中に見いだされる。アブラハムは教皇の紋章の上にある教皇冠と鍵とを差し示している(図18)。

メダイオンを支える《男性裸体像》(図19)は、聖書註釈者たちの思想に基づくこの緻密な図像学の中では重要性をもたない。彼らはここでは装飾として——デッラ・ローヴェレ家のユリウス二世の紋章を暗示する、葉とオークの実をつけた花綱装飾の支持体として登場している(だが彼らの思うがままの肉体の誇示が、その輝く瞳が、その渦巻

く頭髮が、別次元へといざなうものであることをわれわれは知っている)。

この天井画に《巫女たち》が含まれる理由を説明するため、美術史家たちはラクタンティウスの『神託の手法』を参照した。この書物には神の単一性やキリストの到来に関する預言者の言葉が数多く収録されている。ラクタンティウスはエリトレアの巫女にしか正確な預言の言葉を与えていないとはいえず、十人の巫女の名を列挙している。だが天井画には五人しか描かれていない。このため、私は学者たちがこれらの巫女に帰したメシア到来のメッセージ——預言者たちの場合には、その確証はたやすく見いだされるのだが——に疑念を抱いた。そしてラクタンティウスのもうひとつの著作『神の怒りについて(De ira Dei)』という小論をも参照したところ、次の一節を見いだした。「神の霊に満ちたすべての預言者は、義人に対する神の恩寵と、不信心者に対する神の怒りのみを語る」。だがラクタンティウスは学者特有の虚栄心から、人間の証言までも引き合いに出そうとする。「したがってわれわれは、そのために信憑性が高まるような、少なくとも否定しがたくなさえるような証言を、すなわち巫女たちの証言を「必要とする」²³⁾。さてこの巫女たちの証言は、不信心者に対する神の怒りに関連する。そしてラクタンティウスはこのために五人の巫女を、すなわち天井画に描かれたのと同数の巫女を列挙する²⁴⁾。彼はまず、主要な、そしてもっとも高貴な巫女としてエリトレアの巫女(図20)を挙げ、ギリ

シャ語による彼女の言葉を引用する。その意味は、「天界にいます、不朽にして永遠の創造主は、義人には豊かな報酬として恵みを与え、悪人および義人ならざる者には怒りと欲望とをもたらす」である。二人目として、ラクタンティウスはクーマの巫女(図21)を挙げ、彼女の「書は(…)秘密の中にある」と述べる。だが『神託の手法』では、一人の詩人を介して、この巫女の「歌」から次の言葉が引用されている。「まことに、宗教に対し不信心な者たちは滅ぼされ、瀆神は粉砕され、神によって地に倒されるのであるから、『海を行く者は自ら動く(…)』²⁶⁾。三人目として、ラクタンティウスは「すべての種族に、人類の不信心に対する神の怒りを説く」一人の巫女を挙げる。四人目として、「義人ならざる者に対する神の憤り」を古代の天変地異の原因とみなし、それが彼らの悪を滅ぼすためのものであるとし、新たに「人類の不信心」を滅ぼす大爆発を予知する一人の巫女を挙げる。最後に五人目として、「人類を蹴散らす神の怒りを招かぬよう、天と地を生んだ父を愛さねばならぬと告げる」もう一人の巫女を挙げる。そしてラクタンティウスはこう結論づける。「こうしたことから、神が怒りを抱かないと考える哲学者たちの見解が偽りであることは明らかである」。

そしてくりかえすが、天井画の『預言者たち』の意味内容も神の怒りという主題に収斂していくことは、先に引用した「神の霊に満ちたすべての預言者は(…)」で始まる『神の怒りについて』の一節を見ても明らかである。聖書図像学者は、これらの巨人像の研究者をそうした方向に導くための手がかりをミケランジェロに提供したことだろう。実際、子供たちが『イザヤ』(図22)と『エゼキエル』(図23)に對し意味深長な身振りをする場面では、他の場面よりも絵画がいつそ

う明解なものになっている。イザヤのもとには感動をあらわにした二人の子供がおり、そのひとりが後方を指差している。この子供は後方から一気呵成に到着したばかりなのである。しかし預言者は子供からやや注意を逸らしている。思うに、この子供はイザヤに、彼が述べた預言の成就として、一晚に一八万五千人の敵が死んだという朗報を運んできたところである。²⁶⁾だが当然ながら、信仰篤き預言者はそのことに驚きを示さない。エゼキエルに対しては、一人の少年が片手を天に向け、もう一方の手をやはり上に、ただし斜めに向けて指差している。少年はこの預言者の言葉どおり、神と北とを指差している。「神の栄光が私に言った。(…)目を上げて北の方を見よ」。そこでエゼキエルは、選ばれし民の中に「甚だ忌まわしいこと」があるのを、続いて「さらに甚だしく忌まわしいこと」があるのを目にした。また最後に主がこう述べるのを聞いた。「わたしも憤っておこない、慈しみの目を注ぐことも、憐れみをかけることもしない。彼らがわたしの耳に向かつて大声をあげても、わたしは彼らに耳を貸しはしない」²⁷⁾。

われわれは次に『ダニエル』(図24)を仰ぎ見ることで、神の怒りという意味内容を示すさらなる手がかりを天井画の中に確認できる。ダニエルは膝の上で巨大な書物を開き、一人の子供がそれを支える手助けをしている。またダニエルは右手を傍らの書字板にもたせかけて、何かを記している様子である。だがこの預言者は書物も書字板も見えておらず、心の中で観想に集中している。「わたしダニエルは書物を見ながら年数について思いをめぐらし、エルサレムの荒廢は、主が預言者エレミヤに告げられたように七〇年続くことを悟った」²⁸⁾。「エルサレムの荒廢」。

したがって、思うにイザヤ、エゼキエル、ダニエルは神の怒りを象徴している。彼らは、不信心の起源と実例の叙述を註釈してとりかこんでいる（と少なくとも私には思われる）この《見者たち》の連作の、中央の三つの段階に位置している。そして彼らの間には、やはり神の怒りという意味内容を担う、《エリトレアの巫女》と《クーマの巫女》が位置している。

だが祭壇側と入口側それぞれに位置する二つの最終段階——左から右の順に見ていくと、《ヨナ》（図25）と《エレミヤ》、《ヨエル》と《ゼカリヤ》がそれに該当する——では、思うに、神の怒りという意味内容が、悔い改めた人々への慈悲へと変化している。

ヨナは、それぞれの手で反対の方向を、つまり神が彼に行けと命じた方向——ニネヴェ——と、その命に従わずに彼が向かった方向とを指差している。また彼が半裸なのは、彼が投げこまれて三日間——魚の腹の中で——海水に浸かっていたことを示している。その魚は、ヨナが不服従を悔い改めたのち、神の命令で岸辺に彼を吐きだしたのである。また背景には、ヨナの第二の物語を示す植物が描かれている。つまりニネヴェでの彼の説教と、ニネヴェエ人の悔い改め、主の彼らに対する慈悲を表す物語である。⁽²⁰⁾のちにマタイもルカも、「ニネヴェの人々は（…）ヨナの説教に対し悔い改めた」とこの種族を引き合いに⁽²¹⁾出している。またヨナの近くに位置する、最後から二番目の預言者エレミヤも、不信心について語ったのち（二章〜三章五節）、その悔い改めを長々と説いている（三章六節〜四章四節）。

入口側では、左から右の順に見ていくと、まず《ヨエル》（図26）が、次に《ゼカリヤ》（図27）が位置している。ヨエルについても同じ

ことが言える。「主の日はおおいなる日で、甚だ恐ろしい。誰がその日に耐えられようか。主は言われる。今こそ心からわたしのものに還れ。断食とともに、涙とともに、嘆きとともに」。「主の御名を呼ぶものはみな救われるだろう」。⁽²¹⁾またゼカリヤ書の冒頭には次の言葉がある。「主の言葉が（…）預言者ゼカリヤに臨んだ。『主はお前たちの祖先に対し激しく怒られた。お前は彼らに告げよ。万軍の主はこう言われる。へわたしのもとに還れ、と万軍の主は言われる。そうすればわたしもお前たちのもとに還る、と万軍の主は言われる』」。

ユリウス二世の思想を天井画に表すために考案されたと思われる、聖書学者の最初の「言説」を辿る作業は終了した。ここからは、この逸名の聖書学者の第二の「言説」を辿っていくことになる。この第二の言説は、思うに、聖マタイが伝えるヨセフの祖先たち⁽²²⁾を表した一連のスパンドレルとルネッタに、またそれらをとりかこむ、（前述したように）よく似た枠取りを備えた四つのペンデンティヴに見受けられる。祭壇側の最初の二つのルネッタ（これらは《最後の審判》を描くために破壊されたので、二次的な資料を通してしか知ることができない）から始めると、系図どおりの順序を辿るには、礼拝堂の片側のグループから反対側のグループへと眼を転じていかなければならない。（これらのルネッタから）アモンまでは左から右へと進行することは、すでに観察した。またアモンからは、祭壇に向かって右側の、同一壁面上の隣接するスパンドレルとルネッタを辿っていき、ヨシアからヨ

セフまではふたたび礼拝堂の片側から反対側へと、ただしこのたびは右から左へと眼を転じていかなければならない³³⁾。

思うに、この方向の逆転は、祖先たちの間で不信心の時代が終わり、最終的に信仰心がよみがえる箇所を起こる。なぜならそれらの事件は、後述するように、前半部分ではアモンの治世、後半部分ではその子ヨシアの治世に起こるからである。

系図の前半と後半との間では、前述したように、ルネッタ内部の人物配置もまた異なっている。そのことは、前半の最初と最後のルネッタ、後半の最後のルネッタが示すとおりである。系図の開祖アブラハムのいるルネッタに基づく素描〔図18〕と版画〔図28〕を見ると、アブラハムは幼いイサクとともに右側におり、読解の順序が要請する左側にはいない。次に、前半の最後に位置する、マナセとその子アモンのいるルネッタ〔図29〕を見ると、右側の老人に該当するのは六七歳まで生きた父親だけであること³⁴⁾、また左側で母親の腕の中にいる幼児として表されているのは非常に若くして死んだ息子であることがわかる³⁵⁾。それに対し、後半の最後のルネッタ〔図30〕は左から見るように配されている。右側で幼児として表されているのはヨセフである。なぜなら左側の険しい顔つきの老人にはヨセフの面影が見あたらないからで、こちらは彼の父ヤコブであろう。

現存しない最初のルネッタでは、いくつかの模写素描に見られるように、アブラハムがデラ・ローヴェレ家の大理石の紋章——《ヨナ》の下方の二つのルネッタの間にあったその紋章は、入口壁に現存する紋章〔図31〕と向かいあっていた——の上の教皇冠と鍵とを指差していた〔図18〕。天井画制作時のように教皇権が大きな困難に直面して

いた時代にあつて、アブラハムの模範的な信仰心と神への畏怖——それらがメダイオン連作の結論としての意味をも担っていたことをくりかえしておこう——とが人々の注意を教皇の権威へといざなうことに、ユリウス二世自身も特別な意義を認めていたにちがいない。

だがアブラハムからアモンにいたるヨセフの祖先たちの系図は、たとえばこの期間に孤立して存在するヒゼキヤの信仰心などを除外すると、基本的に信仰心の減少という特徴をもつ。「創世記」と、とりわけ「列王記」を繙くことによつて、そうした結論をひきだすための豊富な素材が得られるであろうが、こうした註釈は短いものでよい。ソロモン以降では、王たちと「高台」、すなわち山の上に築かれた他の種族の偶像崇拜の聖域との結びつきが、その実例として挙げられる。「ソロモンはモアブ人の偶像ケモシユのために、エルサレムと向かいあう山に聖所を築いた。アンモンの子らの偶像モレクのためにもそうした³⁶⁾」。ヤロブアム、アビヤという罪多き王ののち、アサは「高台をとりどころなかつた³⁷⁾」。ヨシャファトは「高台をとりどころなかつた³⁸⁾」。ヨラムは「ユダの町に高台を築いた³⁹⁾」。ウジヤは「高台をとりこわさなかつた⁴⁰⁾」。ヨタムは「高台をとりこわさなかつた⁴¹⁾」。アハズは「高台の上と丘の上で、(…)犠牲を供し、香をたいた⁴²⁾」。ヒゼキヤのしもべたちは「高台をとりこわし⁴³⁾」、その子マナセは「ヒゼキヤがうちこわした高台を築いた⁴⁴⁾」。そしてアモンは「その父マナセがおこなったように、主の前で悪をおこなつた⁴⁵⁾」。

しかし信仰心はヨシア王とともによみがえつた。主はこのことを預言者の口を借りて予告していた。預言者はヨシアが「高台の祭司たち」を犠牲に供するであろうと、祭壇に向かつて述べたのである⁴⁶⁾。実

際、ヨシアは「ソロモンが築いた（中略）高台」を汚し、ヨセフの系図の中に新たな信仰心の歴史を切りひらいた。数多くの無名の子孫たちの間には、バビロン捕囚以後の信仰の復興者の一人であるゼルバベルが、そしてなかならず、キリストの父とみなされた最後の人物がいる。

そうした叙述は、前述したように、ペンデンティヴと同じ手法で枠取りがなされ、そのペンデンティヴによってとりかこまれている。ちようど第一の「言説」の叙述が《見者たち》によって円環状にとりかこまれているように。

ペンデンティヴも《見者たち》と同様に、事件に対する註釈をなししている。それはおそらく、前述したように、現世でも来世でも信仰ある者は報償を、不信心者は懲罰を受けるという註釈であったにちがいない。註釈は叙述が終わった地点から、すなわち入口壁から始まる。最初に読解すべきペンデンティヴ（図32）は、ホロフェルネスの首を刎ねて逃亡するユーデイトを表している。やがて同胞のもとに帰還した彼女は、主が「主に希望を抱く者をお見捨てにはならなかった」と述べるだろう。第二のペンデンティヴ（図33）では、ゴリアテが「自分の神々によってダヴィデ」を呪ったことを考えると、ここでダヴィデの次の予言が実現しているのがわかる。「主はお前をわたしの手に引きわたされる。わたしはお前を討ち、お前の首を刎ねるだろう」。次に

祭壇壁に目を転じると、「エステル記」に基づく左のペンデンティヴ（図34）では、そこに表された二つの物語は順不同で二つの重要な結論に収斂する。つまりハマンはその不実ゆえにアハシエロス王から磔刑に処せられ、逆に王宮の門に座っていたモルデカイはその忠実さ

ゆえに王から栄誉を賜ったとハマン自身から告げられる。これらは現世における懲罰と報償を表している。一方、来世における懲罰と報償は《青銅の蛇》（図35）に表されている。荒野で主は蛇に襲われたヘブル人のためにこう述べた。「蛇にかまれた者がそれ『青銅の蛇』を見れば、命を得る」。しかし聖ヨハネはそこに、神の子を通じての救済の寓意と、恐怖の審判の寓意とを見てとる。「彼を信じる者は裁きを受けません。だが信じない者は、すでに裁かれています」等々。これが聖書図像学者の第二の註釈の結論であることは——第一の結論と同様に、神への畏怖という概念を特徴とする結論であることは、ミケランジェロ自身が長い年月の後に隣接する祭壇壁に描いた巨大なフレスコ画に、最後の審判の主題が選ばれたことと符号している。

ここで議論を突如中断して、ミケランジェロが自己について抱いていた苦悩に満ちた認識を示すことにしよう。ごく若い頃から彼のまなざしは美へと向かっていた。曰く、「美しき顔の力は何に私を駆り立てるのか／この世には他に私を喜ばせるものなきがゆえに」。罪深き思いは、やがて自己に課された運命という、天職についての気高い考えにいたる。そして彼は天井画の中で、簡潔で率直な三つの「言説」によって、彼に運命づけられた「炎」にしたがって、想像力と美と愛についての思いにかたちを与えた。

《物語場面》には彼の想像力についての思いが断片的に存在しているが、それは彼の素描の紙葉にときとして詩の断片が記されているの

にも似ている。アダムの青年時代を表した《物語場面》の区画から区画へと目を移すにつれ、アダムの姿は変化化する。このこともまた、作者の芸術が現実の反映ではなく、変幻自在な想像力の反映であることを示している。「神は自らの似姿として人を創造された。人を神の似姿として創造された」という言葉どおり、アダムは絶美の姿で表されている(図36)。彼は神の「優美な (Eggiadro)」鏡⁶⁷という清らかな姿をとり、観想の対象となっている。しかし彼がさまざまな出来事に、それも生殖と関わりのある出来事に参与している《原罪》の場面(図37)では、もはやこれほど美しい姿では構想されていない。つまりミケランジェロは観想者として構想をおこなったのであり、《物語場面》の中で美しい要素を即座にかつ単純に選りわけ、点在させ、またそうすることで物語の展開を中断したのである。彼は心の底ではむしろ彫像制作に「適性を感じ (proporzionato)」ていた⁶⁸。「私は画家では(…)ない⁶⁹」という、天井画について語ったあの言葉は、こうした意味に解するべきである。そしてわれわれが《大洪水》(図5)の中に点在するのを見た、水面から露出する裸の肩、瞑想的な頭部、たくましいが柔らかな絶美の胸もまた、この意味に解するべきである。

想像力と美については、天井の建築、その建築が支える絵画、物語を表す低浮き彫り、高浮き彫りによる人物像、プットの彫像、《男性裸体像》、《見者たち》、と順次隆起性を段階的に増大させていく工夫を用いることで、ミケランジェロはいっそう系統立った自己表現をおこなっている。心の表層から深奥への移動に対応する、隆起性の諸段階⁶⁵。想像力におけるこのような隆起性の諸段階は、プロティノスの一節⁶⁶に、またそれ以上にその一節に付されたフィチーノの註釈に基づい

ており、ミケランジェロは後年それを次の詩によって表明している。⁷⁰
 「かつて私が見た「美」に／眼でものを見る私の魂が近づくととき／心に「美」の像が生まれ、私の魂は場所を譲る／すっかり卑しく、価値無きものとして⁷¹」。さらに後年になると、ミケランジェロは絵画が彫刻と較べて劣っており、絵画的な彫刻「浮き彫り」が彫刻的な彫刻「丸彫り」と較べて劣っているという見解を書き記している。⁷²

たしかにわれわれは、最終段階に対応する《男性裸体像》や《見者たち》の隆起性——心の中における深奥性——が、作者ミケランジェロの詩の中で輝かしく不動のものとされているのを思いだす。《男性裸体像》については、若々しい肉体と、星に似た瞳が、「優美な」ヴェールは、「死すべき」ものとはいえ神の似姿に変わりなく、肉の復活に際して完全な姿をとる永遠の存在である——これらの裸体の被造物をとりまく花綱装飾の中の、紋章の機能を併せもつオークの実が、復活時の肉体の偉大さを示しているとすれば⁷³。だが現世における肉体がそのようなように、これらの肉体はその多くが不完全なプロポーションで「図19」、「死すべき美 (mortal bellezza)」が「天界より魂と／ともに」降り来った熱烈な回帰への欲求を押しとどめるものではないと暗示している。そうした回帰への欲求は「彼方へと過ぎさり」、天界の霊を吹きこまれた《見者たち》の霊的な美へと移行していく——なぜなら「われらのいずれの顔容も、心象には／較ぶべくもない」のであるから⁷⁴。

「炎」として運命づけられた愛についての言説を、思うにミケランジェロは、天井画の下方で表明した——そこではペンデンティヴと《祖先たち》が同じ粹取りの中に収められて、われわれが美について

の言説のクライマックスを見てとった《見者たち》をとりかこんでいる。ペンデンティヴの中では、磔刑のハマンや蛇に苦しむへブル人たちのような人体において「計り知れない美 (immensa bellezza)」の記憶が具現化されているが、それらの人体はまた苦痛に歪んでいる。ホロフェルネスとゴリアテの場合、人体は切断されている。美しい人体を愛することは罪ではない、とミケランジェロは言うだろう、もしそれが上昇をめざす最初の段階であるならば、「神の矢に瞬時に射抜かれし／魂が、溶かされたまま残るならば」⁽²⁵⁾。ここで、先の「言説」において、丸彫り彫刻と人体とがミケランジェロの想像力の段階の中で隣接していたことを思いだすならば、これらの切断され歪められた美しい人体に、作者ミケランジェロが同じように損傷を受けた人体彫刻のイメージについて記した内容をあてはめてもよからう。

「無礼、過酷、粗野な時が

それ〔美術作品〕を破壊し、歪め、すっかり解体してしまおうとも、最初に存在していた美が思いかえされ、

虚しき快樂をより良い場所にとつておく」⁽²⁶⁾。

ここでもまた、復活時に完全形をとりもどす永遠の人体が、神に由来すると述べられている。そのことは、大理石浮き彫りの枠取りの中にあるように表されたオークの実によっても暗示されている。だがそれ以上に、何人かの男性裸体像に（前述したように）プロポーシヨンの狂いが見られることからわかるように、ここでは巨大で魅惑的な人体に欠陥が与えられており、そのことが次のような考えを導く。す

なわち、現世において人体の美は不完全で毀れやすいので、霊的な幸福を渴望する心は、それを超えて、「より良い場所に (a miglior loco)」到達しなければならぬ、と。

「私が語る者の愛は高みをめざし、一人知のよく及ばぬもの、／愛を知りたいと望む者は、まず先に死するがよい」⁽²⁷⁾。この種の愛の非肉体的性質について、ミケランジェロは別の詩でもこのように語る——「信仰をもって美を愛する者は／超越して神へと至り、死をも甘美なものにする」、「われらが愛は、現世の友情を／まったきものとする、だが死後の天界にてはなおさらのこと」⁽²⁸⁾。ペンデンティヴや《祖先たち》の周囲と《見者たち》の区画に見られる、大理石フリーズの枠取りに収められたオークの実と互い違いに描かれた、身の部分をすでに失った二枚貝の殻 (図38) は、このことを象徴的に示している⁽²⁹⁾。神の息吹きをもたらす者に寄せる愛は、「思ひえがき、心の裡で目にした／美がもたらす観念」⁽³⁰⁾であり、また「汝の才知によって私はつねに天へと運ばれる」⁽³¹⁾とその人物に告げる幸福へといたる。ミケランジェロの「言説」の中では、このような愛の主体、すなわち愛する者とみなすべき存在は、《靈感を得た者たち》全員の傍らにいる弟子の子供たちである。彼らはときに弱々しいこともあるが、多くの場合できばきとして、若々しく気が利いており、思いを分かちあっている。子供たちは巻物 (図39) や巨大な書物 (図21) を腕に抱えている。彼らは単独で (図40)、または師匠の肩越しに (図21)、文字を読んでいる。一人が目をごすっているのに対し、もう一人は勢いこんで巫女のランプを手ずから点けてやっている (図20)。ある子供は、プラトンが述べるように、預言者のために書見台の役目を喜々として果たしている (図

24」。別の子供たちにいたっては、自分自身が預言者であるかのよう
に思いに沈み、マントにくるまわっている(図41)。しかし子供たちが師
匠に寄せる愛を十分に示している一方で、師匠たちは彼らに無関心で
ある。異なる二つの美の間のプラトン風、フィチーノ風の愛のやりと
りのうち、人間的な弱さに満ちた、可視的な美に寄せる愛は、ミケラ
ンジェロの「言説」のこの段階にあつては、すでに乗りこえられてい
る。そのことは視覚的にも明らかである。実際、ほぼ全員の子供たち
(聖書学者の画像上の要請のために強調されている三人を別にすれ
ば)が、想像力の最初の階梯である絵画の段階に位置しており、全身
で圧倒する見者たちほどには立体性をもたない。フィチーノによる
『饗宴』の註釈は、可視的な美——この時点で魂はこれを脱ぎすてて
いる——に寄せる愛に關しても、霊的な美に寄せる愛に關しても、プ
ラトンの原著以上の共鳴を示している。

以下に示すのは、この時点ですでに乗りこえられてしまった愛の一
段階についてフィチーノが述べた言葉である。「肉体の美とは、色彩と
線によって飾られた光輝そのものに他ならない」。「肉体を愛する者は、
容姿のみで満足する」。「要するに、美は美を愛する者たちの間で交換
される。愛人たる年少者の美を、成人は眼によって享受する」。「魂の
み美しい者は、肉眼を肉体の美によって満足させる。両者のいずれに
も、良俗、有益性、心地よさが「ゆきわたる」というのは、まったく驚
くべき交換である。もしまことに、良俗が両者のいずれにも等しく
「ゆきわたる」ものだとすれば、なぜなら、良俗を学ぶことも教えるこ
とも同じように可能だからである。年長者はより大きな快感を味わ
う。彼は容姿と知性によって喜びを感じるからである」。だが、くり

かえそう、これらすべての見解は、それがいかに心を揺さぶるもので
あれ、この時点ではすでに乗りこえられたものである。身の部分をす
でに失った二枚貝(図38)、すなわち魂は、そうした純粋な愛を抱いて
いる。「魂の(・・)美とは、学識と徳との調和の中の輝きである」。

「かの(・・)光と魂の美とを、われわれはただ霊によってのみ理解し
うる。魂の美を求める者は、ただ霊的直観によってのみ満足するの
あるから」。「成人の美を、年少者は霊によって模倣する。肉体のみ美
しい者も、このような慣習を通して、魂までもが美しくなる」。「まこ
とに、年長者は年少者に効用を「見いだす」。実際、魂が肉体に優越す
るその分だけ、魂の美を所有することが肉体の美を所有することより
も貴重となる」。

「私が語る者の愛は高みをめざす」。そして霊ゆえに愛された者たち
は、想像力の中で巨大な姿をとる。さらには、過ぎ去った美の記憶の
中で愛されている、欠陥をもつたくましい「男性裸体像の」肉体を圧倒
し、それ以上に、スパンドレルやルネッタの小さく憂愁に満ちた人類
を圧倒している。これら人類は、叡知ではなく生殖だけを頼りに、肉
としての生命の伝達に没頭している。そこにあるのは、無気力と倦怠
感、孤独、無頓着と虚しい身振り、養育と幼年時代である。

「私が語る者の愛は高みをめざす。

女(「に寄せる愛」)はあまりに異なる。女に心を焦がすことは、
賢く雄々しき魂にはふさわしくない。

一方の愛は天へと引きあげ、他方の愛は地へと引きさげる」。

Carlo Del Bravo, *Breve commento alla Volta Sistina* (1996), in *Idem, Bellezza e pensiero*, Le Lettere, Firenze 1997, pp.85-100.

原註

- (1) ミケランジェロがフィレンツェからローマの G. F. Fattucci に送った書簡を参照。Ch. de Tolnay, *Michelangelo*, Princeton 1947-1960, 2, pp.248-249. 天井画に好みのままに描くという、ユリウス二世がミケランジェロに許容した自由を、歴史的条件の枠内で考察しようとする必要はないはずと H. von Einem, *Michelangelo*, Stuttgart 1959, p.55. v. H. Filitz, *Zum Problem der Deckenfresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle*, "Römische historische Mitteilungen", 1985, p.401 に見られる。
- (2) 「レビュー記」六章二節。
- (3) 「創世記」五章四節。
- (4) G. Colalucci, *Stato di conservazione, in Michelangelo e la Sistina - La tecnica il restauro il mito*, catalogo della mostra (Venezia), Roma 1990. 以下の明瞭な複製図版を参照。F. Mancinelli - A.M. de Strobel, *Michelangelo - Le lunette e le vele della Cappella Sistina*, Roma 1992, p.112, fig.111. しかしわれわれはそれが部分的な透写紙であったと考えたい。なぜなら、青年の両脚を包む加筆された衣服の間隙に見られるオリジナルのフレスコ画の二つの箇所のうち、一箇所が空を、もう一箇所が背景の壁面と祭壇の稜線との隙間を表しているからである。つまり空とこの隙間とが、衣服に覆われていない腰の両側に存在していたこととなる。
- (5) ポリツィアーノの詩の一節「さあ行きて咎めよ、由緒ある松明を」を参照。この言葉は『オルフェウス物語 (*Favola di Orfeo*)』の末尾近くで、主人公の切断された首を運ぶバッカスの巫女に よって発せられる。
- (6) Flavio Giuseppe, *Antichità giudaiche*, 1, 54.
- (7) 「創世記」六章五節、六章一一節、六章一二節。
- (8) 「ハブル書」一一章六節—七節。
- (9) Lattanzio, *Divinae institutiones*, 2, 14 (*Patrologia Latina*, 6, col.327).
- (10) E. シュタインマン (E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, München 1901-1905, 2, pp.261-272) は、ヴァザリーの指摘 (ed. Bettarini e Barocchi, 6, testo, p.40 を参照) を発展させて、「列王記」だけを拠り所としてメダイヨンの画像を読みといた。それに較べ、E. ウィントの論考 (E. Wind, *Maccabean Histories in the Sistine Ceiling*, in *Italian Renaissance Studies - A tribute to the late Cecilia M. Ady*, London 1960, pp.312-318) は、出典として「マカバイ記」をつけくわえ、「ダヴィデとナタータン」、「アハブの子らの殺害」、「ウリヤの死」の主題を、それぞれ《大祭司の前のアレクサンドロス大王》(聖書を俗語に翻訳した N. マネルビによる挿入部分を出典とする)、「ニカノルの死》(「第一マカバイ記」七章四三—四七節に言及あり)、「ヘリオドロスの懲罰》(「第二マカバイ記」三章二五—二七節)に、それぞれ変更した。後年、Ch. ホープ (Ch. Hope, *The medallions on the Sistine*

Ceiling, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1987, pp.201-202) は、『ヨラムの死』の画像を《馬車から落ちるアンテオコス・エピファネス》(「第二マカバイ記」九章)と訂正した。偶像破壊を表したメダイヨンの画像については、私はE・ウィント(*op. cit.*, p.320)の解決案にもCh・ホープ(*op. cit.*, p.202)の解決案にも納得できないままである。しかしこれについては、本稿の後出する註13を参照。

- (11) 「第二マカバイ記」九章七節、八節。
- (12) 「第一列王記」三章二七節。Flavio Giuseppe, *op. cit.*, 7, 37 (trad. di E. Baldelli, *Dell'antichità de' Giudei*, Vinegia 1581, p.300).
- (13) このメダイヨンの画像について、E・ウィント(*op. cit.*, p.320)は「第二列王記」十章二五―二七節を挙げ、Ch・ホープ(*op. cit.*, p.202)は「第一マカバイ記」二章とN・マネルビが俗語訳した『聖書』の一四九三年ヴェネツィア版の関連木版画挿絵を挙げる。思うに、彼らが採用した章句(「第二列王記」十章二六―二七節では、イエフの治世に「バアルの彫像を神殿から運びだし、これを焼きすてた」。「第一マカバイ記」二章二三―二五節では、「ひとりのユダヤ人が皆の目の前に進みでて、王の命令によりモデインにあった祭壇の偶像に犠牲を捧げようとした」。マタティアは「祭壇上でこの男を殺害した。またそれとともに、犠牲を無理強いていたアンテオコス王の使者をも殺害し、祭壇を引きたおした)のいずれも、メダイヨンに表された一体の彫像の単純な破壊の場面に対応していない。そのうえ、モデインにおけるマタティアの物語を表した、Ch・ホープが用いた

一四九三年の木版画挿絵(図42)は、ミケランジェロのメダイヨンは何の関係もないと思われる。「その挿絵では」四人の人物が死んで地面に倒れており、そのうち二人は老人に見える。これは「広場で老人たちが殺害され、若者たちが敵の短刀にかかって倒れている」(「第一マカバイ記」二章九節)という言葉で解説している。また偶像を破壊する人物の奥では、剣で武装した一人の女が髭の男を襲撃しているが、これはマタティアが偶像を崇拜するユダヤ人を襲撃するところである(さらに言えば、ミケランジェロがこの『聖書』の挿絵を参照したとするCh・ホープの確信は、私の目には明瞭性が欠けている)。だが思うに、メダイヨンの画像に対応する「彫像を砕いた」という簡潔な形容は、『聖書』の中ではヒゼキヤ(「第二列王記」一八章四節)とヨシア(同二三章一四節)に関連している。

- (14) 「第一マカバイ記」三章二三節―二七節。
- (15) 前掲書、一五章六節、一五章三三節、一五章三五節。
- (16) 画像については、本稿の註10を参照。意味内容については、本文中に引用した『ウルガータ訳聖書』の言葉は「第一マカバイ記」一章一節および一六節に由来する。
- (17) E. Wind, *op. cit.*, pp.320 e 321, e fig.28.
- (18) 以下を参照: *La Sistina riprodotta, a cura di A. Molledo, catalogo della mostra*, Roma 1991, cat. D34/20, e cat. 34/20.
- (19) 「第一列王記」一三章一八節。
- (20) 前掲書、一六章二二節。
- (21) 「集会の書」四八章八節(「第三列王記」一九章一五―一七節を

参照)、四八章一〇節。

- (22) Flavio Giuseppe, *op. cit.*, 1, 223. 「創世記」二二章一二節。
 (23) Lattanzio, *De vita Dei*, 22 (*Patrologia Latina*, 7, col.141-142).
 (24) *Ivi*, 22-23 (*Patrologia Latina*, 7, col.142-145).
 (25) *Idem*, *Divinae institutiones*, 7, 24 (*Patrologia Latina*, 6, col.810).
 (26) 「第四列王記」一九章二〇—二五節。「イザヤ書」三七章二二節—二六節。
 (27) 「エゼキエル書」八章四節—一八節。
 (28) 「ダニエル書」九章二節。
 (29) 「ヨナ書」一章一節—三節、二章一節—一節、三章一節—一〇節。
 (30) 「マタイ伝」一一章四一節。「ルカ伝」一一章三二節。
 (31) 「ヨエル書」二章二節—二二節、三章三二節。
 (32) 「マタイ伝」一章一節—一六節。
 (33) Ch・ド・トルナイ (*Ch. de Tolnay, op. cit.*, 2, p.79) は「シグザグ状の進行」と、その進行が《ヒゼキア、マナセ、アモン》と《ヨシア、エコニヤ、サラテル》の間で中断されることを指摘している。近年 A・パッパス (*A. Pappas, Observations on the Ancestor cycle of the Sistine Chapel ceiling, "Source", XI, 2, 1992, p.27*) はこう記している。「この画像計画の構造上の特徴——祖先サイクルの交替パターンの中断——は、捕囚を暗示している。しかしその中断はユダの最後の王であるヨシアと、捕囚の最初の王であるエコニヤの間という必然的な箇所が生じているのではなく、ヨシアと彼の父アモンとの間で生じているのである」。この中断(その後、方向は元に戻る)がバビロン捕囚に由

来する可能性をさらに減少させるためにつけくわえると、マタイ福音書(一章一七節)ではたしかにこの捕囚がヨセフの系図上での節目となっているものの、他にもダヴィデの生涯という節目が存在している。にもかかわらずそちらの方はいわゆる「シグザグ状の進行」に痕跡を残していないのである。

- (34) 以下に掲載の図版を参照。*Michelangelo e la Sistine* *cit.*, p.152 (Rugby, Rugby School, Art Museum); p.154 (Oxford, Ashmolean Museum); p.156 (Windsor Castle, Royal Collection); p.222 (*A. Scultori, incisione*); p.157 (一六世紀の素描に基づく W.Y. Otley の版画)。

- (35) 「第四列王記」二二章一節。「歴代誌下」三三章一節。
 (36) 「第四列王記」二二章一九節。「歴代誌下」三三章二二節。
 (37) 連作の最初の二つのルネッタ(最後の審判)に場所を空けるために一五三四年に破壊された)の模写のうち、今日ラグビーとオクスフォードにある二葉の素描(図43、44)は、《ヨナ》の下方に一人のプットの姿を示している。それに対し、今日ウィンザーにある素描(図18)と、後年 W・Y・オットリーが未知の素描に基づいて制作した版画(図28)は、入口壁の《ゼカリヤ》の下方に現存する紋章(図31)とよく似た、教皇冠と鍵を上に載せたデッラ・ローヴェレ家の紋章を示している(本稿註34を参照)。アーノルド・ネッセルラスは、すでに引用した図録(*Michelangelo e la Sistine*)の中で、ラグビー素描とオクスフォード素描が信頼できると主張しているが、彼はまず(p.152)、紋章の位置に見られるプットがいずれの素描でも

「同一」であると——だが続けて掲載された「ラグビーとオクスフォードの」挿図を較べると、プットは異なって見える——述べておきながら、次に (p.155)、オクスフォード素描の信頼性がこの後彼が列挙していくような「いくつかの誤りや相違によっても損なわれない」と述べている。だがその誤りの中には、「ゼカリヤ (ZACHERIAS) を ZACHARIAS と転記している」に関するひどい混乱が含まれる。彼はこの預言者の下方に——今日なおそこに見られるデッラ・ローヴェレ家の大理石製の巨大な紋章によって確認できるように——ありもしない一人のプットを (….) で「うちあげてしまったのである」。ネッセルラスとは逆の結論を示唆する手堅い指摘は、一九二五年にステイナ礼拝堂のフレスコ画を再現したさまざまな素描を見せられた際に、ヴァティカン美術館の B・ピアジェッティがしたためたある記述からもたらされる。彼はその中でこう記している。「それらはこの傑作の忠実な再現であり、『最後の審判』の上にある二つのルネッタとヨナに関する素描が特に興味深い。ルネッタはアブラハム、イサク、等々を表し、他のすべての部分と同様に、明らかに原作と対応している。(….) ヨナの素描では銘板の下方に生じた変更が著しい。その箇所を表した素描には、シクストゥス四世の紋章が見られる。それは入口壁の反対側の持ち送り部分に現存する紋章と類似しているが、同一ではない。(….) 素描では、紋章の教皇冠が銘板の上にかぶさり、ヨナという記銘の方にまで及んでいる。実際この語は銘板の中央ではなく、上方に位置している。これは素描とまったく同一であ

る」(D. Redig de Campos - B. Biagetti, *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Roma 1944, p.9, n.2)。今引用したこの最後の観察に続けて、天井画の《見者たち》の名前の中でヨナ (IONAS) とゼカリヤ (ZACHERIAS) だけがそれぞれの銘板の上方に位置しているのに対し、他の名前は中央に位置しているばかりか、四つの事例においてはイントナコに刻まれた中央線によって正確に半分に分割されているという事実を指摘しておこう (AA.VV., *La Cappella Sistina - La volta restaurata: il trionfo del colore*, Novara 1992, pp.120, 162, e pp.128, 132, 144, 148)。今日なお、ZACHERIAS という名前が、教皇冠と鍵を伴い下方に突き出ているデッラ・ローヴェレ家の大理石製の紋章によって覆い隠されないように高い位置にあることが見てとれる [図31]。JONAS の名前にも同じことが言える [図25]。となると、『ヨナ』もまた下方に突き出ている大理石製の紋章を伴っていたと考えなければならぬ——つまりウィンザー素描と W・Y・オットリーの版画が《ゼカリヤ》の下方に存在していたことをはっきり示している、教皇冠と鍵を伴ったデッラ・ローヴェレ家の紋章を伴っていたのである。

- (38) 「第三列王記」二一章七節。
- (39) 前掲書、一五章一四節。「歴代誌下」一五章一七節も参照。
- (40) 「第三列王記」二二章四四節。「歴代誌下」二〇章三三節も参照。
- (41) 「歴代誌下」二二章一一節。
- (42) 「第四列王記」一五章四節。
- (43) 前掲書、一五章三五節。

- (44) 前掲書、一六章四節。「歴代誌下」二八章四節も参照。
- (45) 「歴代誌下」三二章二節。「第四列王記」一八章四節も参照。
- (46) 「第四列王記」二二章三節。「歴代誌下」三三章三節も参照。
- (47) 「第四列王記」二二章一〇節。
- (48) 「第三列王記」一三章一—三節。
- (49) 「第四列王記」一三章一三節。ただし二三章全体も参照。
- (50) 「第一エズラ記」三章二節—六節。
- (51) 「ユディト記」一三章一七節。
- (52) 「第一列王記」一七章四三節および四六節。
- (53) 「エステル記」七章一節—一〇節、六章一節—一〇節。
- (54) 「民数記」二二章八節。
- (55) 「ヨハネ伝」三章一八節。
- (56) *Rime* (ed. a cura di E. Borelli, Milano 1975), 39.
- (57) *Ivi*, 279.
- (58) *Ivi*: 97, 279.
- (59) *Ivi*, 164.
- (60) *Ivi*, 97.
- (61) 「創世記」一章二七節。
- (62) *Rime*, 106.
- (63) *Ivi*, 97.
- (64) *Ivi*, 5.
- (65) 私はこの解釈をすべしと *Scale di immaginazioni*, “Artista”, 1993, pp.212-214 (tipr. in *Bellezza e pensiero*, Firenze 1997, pp.101-102
〔拙訳「想像力の諸段階」〕『五浦論叢』一三号、二〇〇六年、一一五—一五七頁)で示している。
- (66) *Enneadi*: 4, 3, 30; 4, 3, 31.
- (67) M. Ficino, *In Platonum*: 4, 3, 30; 4, 3, 31.
- (68) *Rime*, 44.
- (69) Michelangelo, lettera a B. Varchi sulla maggioranza delle arti, in *Trattati d'arte del Cinquecento* etc., a cura di P. Barocchi, Bari 1960-1962, 1, p.82.
- (70) *Rime*, 107.
- (71) *Ivi*, 106.
- (72) 以下を参照。F. Picinelli, *Mundus symbolicus*, 9, 32, 421.
- (73) *Rime*: 276, 49.
- (74) *Ivi*, 260.
- (75) *Ibidem*.
- (76) *Ivi*, 237.
- (77) *Ivi*: 260, 60.
- (78) *Ivi*: 83, 105.
- (79) 一四〇〇年代のフィレンツェ彫刻(マルスッピニー記念碑を思いうかべれば十分であろう)に頻出する、肉体から離脱した魂の象徴としての二枚貝の殻は、新聖真室の墓廟群という、他のミケランジェロの作品にも見受けられる。
- (80) *Rime*, 38.
- (81) *Ivi*, 89.
- (82) *Simpósio*, 184 b-e.
- (83) M. Ficino, *In Convivium Platonis de amore*, *Commentarium*, 9, in

Opera cit., p.1328.

(84) *Rime*, 260.

訳註

(一) つまり、ミケランジェロは自分が物語の叙述に適した画家ではなく、個々の人体の観想に適した彫刻家であると主張しているのだ、とデル・ブラーヴォは解釈する。

(二) オークの木の象徴についてデル・ブラーヴォが参照したピッチネッリの『象徴世界』には、次のようにある。「極めて博学なるフィロテウスは、紋章の位置にどんぐりを描いた。どんぐりを地面に投げて土に植え、立派なオークの木にする。それは長い年月を経て、実を付け、堅固となり、何千という動物たちに役立ち、また彼の森に光彩を与える役に立つ。エピグラフは『吸収するために植えられる』。どんぐりの実は、きわめて価値高き樹木に生長すること、われわれの肉体がたとえ死に奪われ土に蝕まれるとしても、永遠に埋葬されたままではなく、その肉体の栄光に満ち満ちた復活が期待できると教えている」(F. Picinelli, *Mundus symbolicus*, 9, 32, 421)。

図版出典 (photographic references)

- 1, 18, 28, 29, 30 (F. Mancinelli, A. M. De Strobel, *Michelangelo. Le lunette e le vele della Cappella Sistina*, Roma 1992)
 —2, 3, 19, 31, 38 (*La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore*, a cura di P. De Vecchi, Novara 1992)

—4, 5, 6, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41 (*La Cappella Sistina. Il restauro degli affreschi di Michelangelo*, Milano 1996)

—7, 8, 9, 10, (F. Hartt, G. Colalucci, *La Cappella Sistina*, vol.I [*La preistoria della Bibbia*], Milano 1989)

—11, 12, 15, 16, 17 (F. Hartt, G. Colalucci, *La Cappella Sistina*, vol.III [*La storia della Creazione*], Milano 1990)

—13 (E. Wind, *Maccabean Histories in the Sistine Ceiling*, in *Italian Renaissance Studies. A tribute to the late Cecilia M. Ady*, London 1960, pp.312-318)

—14 (*La Sistina riprodotta*, a cura di A. Molledo, cat. della mostra, Roma 1991)

—42 (Ch. Hope, *The medallions on the Sistine Ceiling*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1987, pp.200-204)

—43, 44 (*Michelangelo e la Sistina. La tecnica il restauro il mito*, cat. della mostra [Venezia], Roma 1990)

訳者後記

昨年本誌に掲載した「想像力の諸段階」の訳稿において、デル・ブラーヴォのシステイーナ礼拝堂天井画解釈の一部を紹介した。デル・ブラーヴォは天井画の奥から手前へと、建築、絵画、彫刻、自然界の美(男性裸体像)、霊界の徳(見者たち)という順に立体性が増加(隆起)する構造を指摘し、これを芸術家の内面のヴィジョンにおける優先度と対応させた。つまり、ミケランジェロの想像力の中で絵画より彫刻が、自然界の美より霊界の美(つまり精神的な徳)がよりいっ

そう大きな位置を占めると解釈し、そこにネオプラトニズム的な上昇的階段を見てとつたのである。

ミケランジェロのネオプラトニズム解釈そのものは定番であり、その代表格としてはトルナイの古典的文献が真つ先に思い浮かべられる^①。トルナイはミケランジェロが禮拜堂の入口側から祭壇側に向かって天井画を描き進めた点に着目して、入口側の墮落した人類の物語から原罪以前の始祖たち、さらには神による天地創造へと物語を遡って制作することで、穢れた地上界から神へと近づこうとするネオプラトニズムの上昇を見てとつた。だがデル・ブラーヴォは、トルナイが神への上昇とみなした物語場面を天井画の構造中きわめて偶発的な^②低いレベルに位置づけることで、トルナイの解釈を一蹴している。天井画の構造を平面的ではなく立体的に考察しようとしたデル・ブラーヴォの視点はきわめて独創的であり、しかもロッソ、ヴァザリ、サルヴィアーティ、ポッチェッティ、アンニーバレ・カラッチ、ピエトロ・ダ・コルトーナにまで及ぶ一六〇一七世紀壁画装飾をネオプラトニズム的階段という観点から体系的に読み解こうとした考察は、もつと大きな反響を呼んでしかるべきだと思うが、現在のところ著者の独壇場の世界にとどまっている。

その「想像力の諸段階」から三年後、「天井画の構造」ミケランジェロの精神構造」についての見解を保持しつつ、天井画に描かれた主題そのものの解釈へと踏み込んでいったのが今回ご紹介する論考である。

エドガー・ウィント、フレデリック・ハート、エステル・ゴードン・ドットソンら、かつてこの天井画の解釈に立ち向かった学者たちの多くは、天井画の主題を特定の神学者（それぞれサンテ・パニーニ、マ

ルコ・ヴィジェリオ、エジディオ・ダ・ヴィテルボを提唱）の意図に基づくものとみなし、そこにミケランジェロ自身の思想が介在する余地を与えなかった^③。今回のデル・ブラーヴォの解釈が意義深いのは、委嘱主（ユリウス二世）／神学者の思想と、ミケランジェロの思想とを独立した別個のものとして、それぞれを区別して読解したことである。この手法はやがてラファエッロの「署名の間」の読解（『五浦論叢』本号に掲載）においてさらに雄大な成果を生むことになる。

デル・ブラーヴォによれば、天井画中央の「物語場面」において信仰心と不信心の起源が、また「プロンズ・メダイオン」においてさまざまな不信心の実例と、改悛および神への畏怖の実例が示されている。これらを円環状にとりまく「預言者」と「巫女」は、不信心に対する神の怒りと、改悛に対する憐れみに言及することで、中央の区画を註釈する。ここまですべてが聖書学者たちが考案した第一の言説である。次に「ヨセフの祖先たち」の前半と後半とで、神への畏怖に始まり不信心に終わる物語と、信仰心への回帰を示す物語がそれぞれ扱われ、四隅のペンデンティヴが信仰ある者となき者に対する報償と懲罰とに言及して「祖先たち」を註釈する。これが第二の言説である。

画像解釈学以前の画像学的レベルの検討で特に意表を突くのは、通常《ノアの犠牲》とされる場面の、創世記の再読による新解釈である。デル・ブラーヴォはこの場面の登場人物の数を厳密に数え、この場面がノアの犠牲を表しているのではなく、「創世記」四章の短い一節を典拠に、エノスが史上初めて神への犠牲をおこなった場面を表していると主張した。この解釈は、天地創造の三場面、人類の始祖の三場面、ノアの三場面という物語場面全体の数的プロポーションを崩すこ

とになる反面、物語場面の中でなぜ《ノアの犠牲》と《ノアの洪水》の順序だけが入れ替わっているのかという天井画解釈上の難問^{アザナ}をやすやすとのりこえる。順序の逆転ではなく、主題を読み違えていたのだ、と。このように解釈上の通念にまったくとらわれないデル・ブラーヴォ流の再解読は、前述した「署名の間」壁画群の登場人物同定にもいかに発揮されている。

五人の巫女たちにラクタンティウスによる同数の預言を当てはめた新解釈は、エリトレアとクーマ以外の巫女が匿名であるとはいえ、きわめて興味深い。デル・ブラーヴォは巫女に関する基本的文献としてすでに定番の『神託の手法』に安んじることなく、その著者ラクタンティウスの他の著作にまで探求の手を挙げ、この典拠を見出したのである。

本稿の中でもっとも感動的な箇所は、おそらくイザヤとエゼキエルの周囲の子供たちの解釈であろう。彼らの身振りにふさわしい預言を、両者の膨大な預言書の中から見つけだす手腕は見事であると同時に、解釈における客観性の成立と主観性の介在という本質的な問いへと目を向けさせる。誰がおこなっても同じ実験結果を得られるのが実証的科学的条件であるとすれば、デル・ブラーヴォならではなしえないこれらの解釈は個人的なものとどまっていると言うべきかもしれない。だが現代に生きる研究者が過去の偉大な作品や制作者と対峙するとき、そこには自ずから余人によっては反復されえない一回性の出会いが生じざるを得ない。ニュー・アート・ヒストリアンが「隠された唯一の意味」の探求を否定し、表層上のテクストが各々の鑑賞者に与える多様な読解の可能性を評価していくとすれば、デル・ブラーヴォの解釈はまさにそうした選択肢のひとつとして消し去ることので

きない光芒を放っているとは言えないだろうか。

論考の後半では、肉体美を通じて神へと至る、キリスト教化されたミケランジェロのネオプラトニズム思想が、巨匠自身のソネットの縦横な引用によって構成される。肉体の美は、やがて霊的な美への到達によってうち捨てられ、いつその高みへと進んでいく。末尾、そのソネットのひとつを典拠として、『祖先たち』の肉の伝承が負のイメージとして解釈される。女性に寄せる生殖的愛を男性同士の精神愛よりも一段低いものとみなすこの思想は、プラトンの『饗宴』にまで遡る。現代のタブーに抵触しかねないプラトン風の愛への「歴史的」共感を、デル・ブラーヴォはためらうことなく表明している。

註

(1) Ch. de Tolnay, *Michelangelo*, 2 (*The Sistine Ceiling*), Princeton 1945.

(2) E. Wind, *Sante Pagnini and Michelangelo. A Study of the Succession of Savonarola*, "Gazette des Beaux-Arts", 26, 1944, pp.211-246; F. Hartt, *Lignum Vitae in Medio Paradisi. The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling*, "The Art Bulletin", 1950, pp.115-145, 181-218; E. Wind, *Michelangelo's Prophets and Sibyls*, "Proceedings of the British Academy", LI, 1965, pp.47-84; E. G. Dotson, *An Augustinian Interpretation of Michelangelo's Sistine Chapel Ceiling*, "The Art Bulletin", 1979, pp.223-255, 405-429.