



Title	ミケランジェロのシスティーナ礼拝堂天井画：《アダムの創造》
Author(s)	若山, 映子
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1991, 25, p. 1-23
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48139
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ミケランジェロのシスティーナ礼拝堂天井画 —《アダムの創造》—*

若山映子

はじめに

システィーナ礼拝堂天井画の中で、最も広く知られているのは《アダムの創造》(図1)であろう。聖なる一群に囲まれて自由に飛翔する、白髪白髭ながらも若々しく力強く生命力漲る創造主の姿と、彼が差し伸べた右手に引き寄せられるように左手を伸ばし、彼の方に顔を向けるアダムの均整のとれた逞しい肉体は、時代を超えて人々を魅了し続けてきた。それは、物語の一場面で天井画中央部の大区画を占めている唯一の画面である。¹⁾

この作品についてはいくつかの図像解釈が試みられてきた。²⁾しかし、なぜ創造主と彼を囲む青年・童子を、風を孕む深紅のマントが覆っているのか、なぜ創造主が十二の人物像と共に現われているのか、³⁾そしてその内の二人物のみに彼が自らの意志をもって触れているのはなぜか、等の疑問に適切な解答は与えられていない。つまり、芸術家が熟考し選択し決定した構図、像の形姿とその動作、用いた色彩と形が全体で意味するところのものは、未だ十分に解読されたとは言えない。

本稿は、この《アダムの創造》の図像の詳細な観察に基づき、新たなる解釈の一試論である。

(1) ミケランジェロとネオ・プラトニズム

ミケランジェロは14歳から17歳の多感な時期をロレンツォ・デ・メディチの家で過ごし、ロレンツォを取り巻くアカデミア・プラトニカの人々と交わる機会をもち、ネオ・プラトニズム思想に親しんだ。トルナイのように、ネオ・プラトニズム思想がミケランジェロ理解の重要な鍵であると考えて研究を展開する美術史家も多い。⁴⁾

重層的な文化と教養を身につけ、常に探究者であったミケランジェロの作品の図像と表現形式とを、絵によるネオ・プラトニズム思想の解説であるかのように解釈しようとしても、作品の本質を捉え、十分に理解することはできないであろう。⁵⁾ しかしその哲学思想が、彼の人間形成と芸術観の確立に影響を及ぼしたことは事実である。従って彼の作品研究にあたっては、その作品が造形的な観点から美しく調和的で均衡がとれているとしても、彼が単に個性的な表現形式や様式の確立を目論み、美的感性の充足を目指したのではなく、むしろ理想の形象を構想し表現することによって、宇宙美、すなわち形なき神の姿を求めていたということを念頭に置くべきであろう。⁶⁾ 作品はあくまでもこの探究を通して得られた成果なのである。

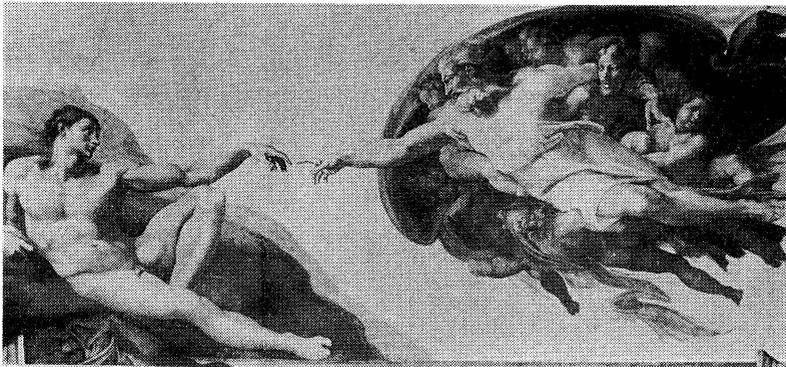


図1 《アダムスの創造》全図（ハート（1990），pp.84-86より）

ミケランジェロが表現の素材として、目に見える全ての物象の中から人間を選び、専らその姿を描き彫刻したのも、神の^{にすがた}似像（イマゴ・デイ）として人間が創造されたことへの認識の深さ故ではなかったであろうか。最も美しく均整のとれた人間、それはその美において限りなく神に近い存在なのである。⁷

人間の姿、動作、眼差しを描くことで、神を、その愛とメッセージを表わそうとミケランジェロが才能と知識と情熱の全てを賭けて制作したからこそ、観者はその作品の力強さと重厚さを感じ取り、深い内的感動を覚えるのである。この感動が具体的にどのような要因によって引き起こされるのかを知るためには、彼がメッセージを託した個々の人物像の特徴、その動作と視線、像の相互関係と組合せ、用いた色彩の全てを注意深く観察し、彼の他の作品の表現内容と比較しながら読み解いていく必要がある。

最初の間人アダムの創造は、地上のあらゆる被造物の支配を委ねるために、御自身の^{にすがた}似像として彼を造られた神の愛の現われであった。ミケランジェロは、絶対善で不可視の存在である神の比類無い創造の良き^{みおご}御業と限りない愛とを、同じ主題に取り組んだ多くの芸術家の作例研究と、聖書のことばに託された思想の瞑想とを通して構想し、先例の模倣に墮することなく、彼自身の教養と当時の思潮とを反映させて、独創的な解釈による図像構成と卓抜した表現技術によって見事に形象化したのである。

(2) 《アダムの創造》

《アダムの創造》の伝統的な図像構成では、創造主は大地に横たわったアダムに祝福を与えられるか、あるいは彼に手を差し伸べてその一方の手を取り、彼が起き上がるのを手伝い、時にはギベルティの『天国の扉』に見られるように、左手でアダムを引き起こしつつ右手で彼に祝福を与えられる。⁸ しかしミケランジェロの創造主は、アダムをまっすぐ見つめ、彼

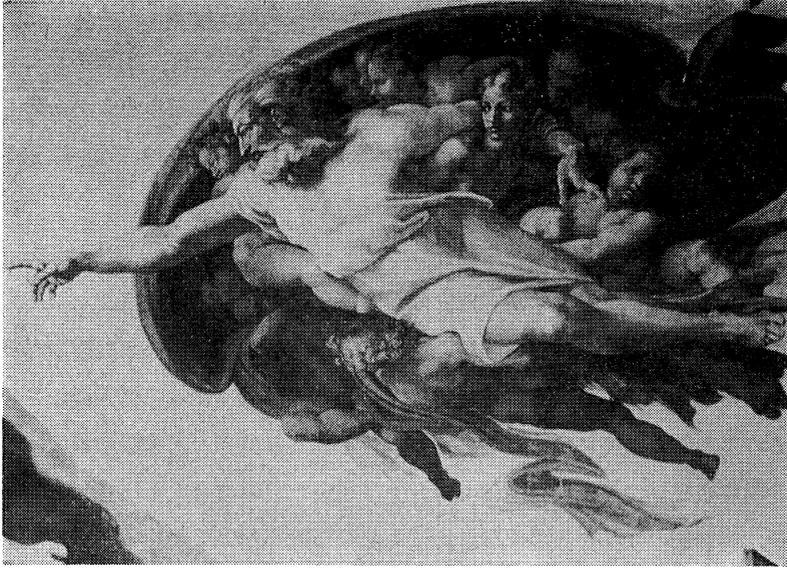


図2 《アダムの創造》部分（ハート（1990），pp.84-86 より部分）

に向かって力強く手を伸べ彼を指差してはいるが彼に触れず、彼に祝福を与えているわけでもない。その手は、同じ天井に彼がその後描いた《太陽と月の創造》の創造主の両手と全く同じ形で、そこにはまさに神の絶対的な意志の集中が感じられる。アダムは創造主の呼び掛けに reacting、自ら左手を彼の方に差し出している。右腕を僅かに背に回して肘を大地につけ、上体の重み全てをその右腕に託し、左膝を深く曲げてようやく上半身を起こし神の方に顔を向けたアダムの瞳は、まどろみから完全に覚めきっていない。右脇腹から腰、ゆったりと伸ばした右脚は、あたかも彼の肉体が形造られた素材としての大地の温もりをまだ味わいつつあるかのようにけだるさを感じさせる。アダムは創造主に差し出す左腕を力なく左膝で支えており、その腕と手首、指先にも力が入っていないことも、目覚めの直前、あるいはその瞬間の弛緩を思わせる。それは伸ばした人差指の先にまで力が満ちている創造主の手とはまさに対照的である。⁹⁾

創造主は他のどの作例とも異なり、アダムの傍らの大地に立つのではなく飛翔している（図2）。彼の右脚とアダムの右脚は、現在見られる姿では僅かに膝から下の部分の角度が違うのみで殆ど同じ大きさで形である。¹⁰⁾とは言えこの角度の微妙な差が、重力の法則に従って横たわるアダムと、重力の法則に拘束されずに飛翔する神との本質的な違いの表現となっている。¹¹⁾ アダムの横たわる大地は、彼の姿勢に呼応するように左上から右下にと傾斜し、アダムの周囲から彼の背後にと緑色が広がっている（図1）。

創造主（図2）は、長い髪を結び上げたあどけない表情の少女を想わせる人物（便宜上この人物に関しては以下「少女」として記述する）¹²⁾の肩を抱えるように左腕を彼女の背に回し、その隣の哀しげな表情の童子の肩に、力をこめた手で触れている。その童子の、後方に大きく弓なりに捻った上半身や傾げた頭部と、水中を泳ぐかのように曲げた左脚は、両手でしっかりと隣の少女の左脚にしがみつく動作とあいまって、聖なる集団の中でただ一人、神の飛翔の勢いにグループから振り落とされるのを必死で堪^{こら}えているかのようなようである。飛翔のスピードは、聖なる一群を包む深紅のマントのちぎれんばかりの先端と、少女の脚部から創造主を支える青年の肩にかかる緑色の細長い布の大きなはためきにも感じ取れる。童子の方に身体を向けた少女は左肘を曲げ、その手で創造主の腕を掴み、右腕を彼の背に回して右肩後方を振り返りつつ目を見開いてアダムを凝視している。

画面前面に顔を見せる創造主と少女と童子の三者は光を浴び、細部にわたり詳細に描写されている。一方、風を孕んで大きく膨らんだ赤いマントの下で創造主たちを背後から取り囲む青年と童子たちは蔭の中にあり、顔の描写も省略され、数人はその肉体の量感が考慮されぬかのように互いに接近して顔のみ描かれている。観者に背を見せて創造主を下から支える青年と、創造主の顔の横にあり、振り返ってアダムに視線を投げかける童子のみが、辛うじて他の者より少し明るい。

これらの青年・童子の描写が明瞭でないためであろうか、トルナイを初めとする研究者は、このグループを、創造主と十一の霊あるいは天使であるとして記述している。¹³⁾ しかし実際は、創造主と少女の背後に三童子、少女と童子の間に金髪をなびかせた一青年と栗色の短い髪の子二童子、創造主の顔の横の一童子と彼の右腕と脇腹の下の子二童子、そして創造主を支える青年と、合計十の姿が中心の三者を囲んで見出される。つまり、中心の創造主と少女と童子を除く数は、ユダヤ教及びキリスト教の伝承において最も完全であり最も聖なる数字と見なされたものなのである。¹⁴⁾ 一方彼らが囲む三者は、既に見たように、各々の腕と手の動作でしっかりと結び付き、全身に光を受け、しかも周囲の十の聖なる存在とは異なった筆使いで目鼻立ちも克明に描写されている。このことは、少女とこの童子が他の従者たちとは違う、創造主と一なる存在であることを暗示しているとの推測を可能ならしめるのである。

(3) 三位一体によるアダムの創造

創造主が手を触れている童子が、ミケランジェロが表わした幼子イエスのタイプであることに注目したリヒターは、童子を三位一体の第二のペルソナ、イエス・キリストであると解釈し、彼らの間に現われる少女をエバのアイデアであると考えた。¹⁵⁾ トルナイは、ドメニキーノが、《楽園追放》(図3)においてミケランジェロの創造主の姿を借用しながら、この童子の位置に地球を支える童子を配していることと、ウィーン図書館蔵の14世紀の写本(Ms. 1921)挿絵(図4)の、創造主が幼子イエスを腕の中にして天使たちに囲まれて描かれている三位一体像の構成とミケランジェロの聖なる集団との間の表現の類似性を指摘して、この仮説を支持している。¹⁶⁾

ドメニキーノの絵画では、右端の童子はその背中に球体を乗せてはいるが、一方創造主がその球体の上に手を置き、球体はあたかも創造主の所有

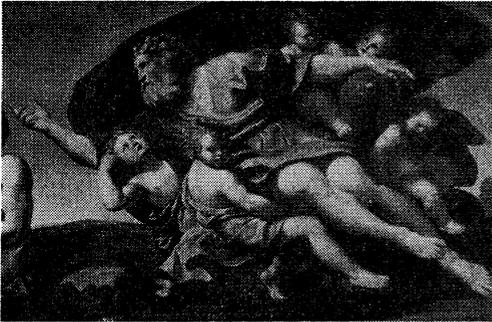


図3 ドメニキーノ画《楽園追放》部分—ローマ、パルベリーニ美術館（トルナイ図319より）



図4 《ナポリ女王ジョヴァンナ1世に出現する三位一体》、ウィーン国立図書館、写本1921（トルナイ図312より）

物で、童子は他の童子たち同様に彼の従者であるかのようにも見える。事実、このような球体は、ランブル兄弟による『ベリー公の豪華時祷書』168フォリオ裏の挿絵やラッファエッロの《聖体の論議》に見られるように、第一のペルソナの持物とされることもあり、ドメニキーノが描いた球体を背負う童子が第二のペルソナであると断定することはできない。¹⁷⁾

一方ウィーン図書館所蔵の写本挿絵における創造主の腕の中の幼子が第二のペルソナであることは、彼らの間に聖霊の鳩が描かれているので明らかである。そして、作品の題名となるべき主題こそ違え、この写本挿絵はミケランジェロの《アダムの創造》の解釈に新たな光を投じられると思われる。

リヒターもトルナイも、ミケランジェロの《アダムの創造》に創造主と第二のペルソナを確認しながらも、そこに教会の伝承による「人間創造」の神学上の註釈、すなわちアダムは三位一体の神によって三位一体の似像（イマゴ・デイ）として創造された¹⁸⁾との説が表わされていると考えるには至らなかった。とは言え、アダムの創造が三位一体の御業であることをミケランジェロと教皇庁の神学者たちが知らなかった筈はない。

一般に前述の写本挿絵に見られるように、三位一体の図像構成において

は、聖霊は第一と第二のペルソナの間に鳩の形で表わされる。しかしながら、《アダムの創造》の第一と第二のペルソナの間に鳩を描き込んだならば、絵画の構成は崩れ、作品は至って平板な絵解き図になってしまったであろう。¹⁹⁾ そしてミケランジェロは、^{おんちち}御父と^{おんこ}御子の姿の間に鳩の代わりに少女を描いた。しかしこの少女こそは、ミケランジェロと当時のローマ教皇庁の神学者たちにとっては、聖霊の表象であった。事実、ユリウス二世の側近、アウグスティノ会士のエジーディオ・ダ・ヴィテルボは、美の女神ヴェヌスと聖霊を、そして美しい青年の姿をとる太陽神アポロとキリストを同一のものと見なしていた。²⁰⁾

ギリシア神話のエピソードに現われるアプロディテーは、キリスト教的美德の象徴とは成り得ない。しかし15世紀フィレンツェのアカデミア・プラトニカの人々は、純粋な、理想的な愛の女神アプロディテー・ウーラニアを美德の象徴として取り上げた。その文化環境の中で制作活動を展開したボッティチェッリの、新しい人間性の目覚め、平和をもたらす愛の象徴としてのヴェヌスを主題とした数々の作品がそのことを証している。²¹⁾ エジーディオもフィレンツェにおいてフィチーノに師事し、ネオ・プラトニズム思想を学んでいた。彼にとって、「^{おんちち}御父と^{おんこ}御子の永遠の愛として両者から発出する、生命の与え主である第三のペルソナ聖霊」²²⁾を、愛の女神ヴェヌスに喩えることは何等不都合ではなかった。むしろそのことにより、古典文化の価値の再発見と再評価に努めていた当時の識者たちは、神学上の難解な教理を容易に受け止めることができたのかも知れない。²³⁾

聖霊を、誘惑者ではない愛と豊饒の女神、天上のヴェヌスとして、無垢な少女として表わすのであれば、神学上の奥義の表現という要請に十分に応えながらも、調和と均衡と品格のある画面の構成が実現できる。キリストや聖人に光輪をつけず、天使にも悪魔にも翼を描かなかったミケランジェロである。彼にとって重要なことは、伝統的な図像表現の安易な踏襲・

模倣ではなく、表わすべき思想、概念 (conpetto) の適切な表象化であった。従って、聖霊をヴェヌスに喩えるエジーディオの考えを知ったミケランジェロが、その案を作品に生かさなかつた筈はない。

聖霊を象徴する少女は第一のペルソナの腕の下から身を乗り出し、彼の腕をしっかりと掴み、アダムに情熱的な視線を注いでいる。そのうえ第二のペルソナはその脚を両腕で抱え込んでいる。まさにカトリックの信仰宣言に謳われる「聖霊は父と子とよりいで……」の絵画化である。²⁴⁾更に聖なる集団の中で、第二のペルソナだけがただ一人哀愁を帯びた表情で、しかも、飛翔の力に振り解かれそうになりながら必死に堪えるといった、重力を感じさせる姿で描写されている点も見逃せない。アダムはやがて、神から与えられた自由意志を行使して神に背き樂園を追われ、第二のペルソナは、この人間の贖罪のために肉体をとって人となるのである。彼が憂いの表情であるのは、存在を喜び知識に輝き愛に満ちたアダムの墮罪という将来の姿を彼が既に知り、そのことに想いを巡らせているからであろう。

この《アダムの創造》と、先に見た14世紀の写本装飾の三位一体像とを比較するならば、図像表現の違いが、観者に与える印象の強烈さの差異の大きな要因となっていることに誰も気付くであろう。ミケランジェロは、説明的な図像描写を排して、神の似像^{にすがた}である人間の姿のみを描くことで、物語性をもたせながら三位一体の奥義を形象化したのである。²⁵⁾

(4) 三位一体の似像^{にすがた}としてのアダム

アダムの右脚と創造主のそれとが最終的に同じ大きさに描かれ、その形さえも酷似していることは既に観察した。そのうえ、互いに差し伸べる腕も微妙な描写の差と手先の形の違いによって全く異なった印象を与えてはいるが、実際は類似対称形をとっている。もう一方の腕を自らの背中の方に引く様子も似通っている。彼らの顔も、創造主が中年の肉付きで、アダ

ムが青年である点を除けばほぼ同じタイプであることに気付く。まさにこのアダムはその存在において創造主である第一のペルソナの^{にすがた}似像である。それと同時に注目すべきは、ハートが指摘するように、創造主の姿勢が前進を暗示する凸曲線である一方、アダムがこの形を受け入れるような凹曲線を全身で描いている点である。生命を与える者と受ける者の両者の立場が、ほぼ重なり合う両者の姿で示されている。²⁶⁾ また第二のペルソナの、右脚を伸ばし左脚を曲げ、右肩をあげて顔を傾けつつ左肩の方に回らず姿勢は、アダムの原像と言える。更にこのアダムの上半身と頭部の関係は、ユリウス二世の収集品の一つ、レオカレス原作による帝政ローマ期の大理石模刻像、《ベルヴェデーレのアポロ》を想わせるところにも、アポロを第二のアダム、すなわちキリストに喩えたエジーディオの言葉が思い出される。「神の造ったものの中で神にもっとも近い」(本論註7参照) アダムは、キリスト=アポロの^{にすがた}似像なのである。²⁷⁾

聖アウグスティヌスは、三位一体を、存在、知識、愛と呼び、人が神の^{にすがた}似像であるということは、人が「存在し、その存在を知り、かつその存在とその知識を愛する」ことであると説く。²⁸⁾ ミケランジェロのアダムは、今まさに神の存在に気が付き、自らの存在の認識に目覚めて神の呼び掛けに応えようとしている。彼に存在を与えた創造主と、愛であり生命の与え主である聖霊との両者の熱い視線を受けて、アダムの顔は神への憧れと愛に輝く。首を僅かに肩の方に傾げた顔を低い角度から捉えることで、この憧憬の表情が強調されている。彼の横たわる大地は、彼の触れる処から希望の緑色に染まり、その色は彼の背後に広がっていく。

ミケランジェロの《アダムの創造》が先例諸作と大きく違う点は、愛に溢れた神がアダムに呼び掛け、神の^{にすがた}似像であるアダムが与えられた自由意志をもって自主的に応えるポーズをとるという、聖書のことばの本質を捉えた神と人との本来的な関係を絵画化し、²⁹⁾ かつまたアダムが三位一体の

似像^{にすがた}であることを、彼らの形の類似性によって視覚的に明確に示したところにある。この新しい図像は勿論作者ミケランジェロの人間観を反映したものであるが、それはまた、三位一体の似像^{にすがた}としての人間の偉大さを神学的な命題として語った、エジーディオ・ダ・ヴィテルボの思想の反映でもあった。彼は、「人はその本性の力で三位一体の神格の認識に至ることができる」と述べている。³⁰⁾ 被造物であり肉体に拘束される人間はむしろ神と等しくはない。しかし与えられた理性によって自らの実在を認識しこれを愛し、その認識を通して三位一体の認識に至るとの聖アウグスティヌスの解説は、エジーディオの神学的、文学的な解釈を参考にしたからこそ、ミケランジェロの中でこのような具体的なイメージとなったのであろう。

遍在の実在である三位一体の神がアダムに存在を与え生命を吹き込んだとき、アダムは目に見えず耳に聞こえぬ創造主とその御言葉^{みことば}（第二のペルソナ）と聖霊の愛を感じて手を伸ばし、自らが神の似像^{にすがた}として造られたことを直感し、その喜びは全身に満ちた。この一瞬の荘厳厳粛なドラマの主人公たちを、ミケランジェロは、愛であり生命の与え主の聖霊を情熱的な眼差しをアダムに向ける少女として、御言葉^{みことば}を肉体をもつ憂いを湛えた瞳の童子として、第一のペルソナ御父^{おんちち}を逞しく均整のとれた白髪白髭の活力溢れる、重力の法則に拘束されない男性として、また三位一体なる神の時空を超越した遍在性を、烈風のような勢いで無限空を飛翔する姿で表わし、アダムを三位一体から存在と知識と愛を受ける者として彼らに似た姿で、しかも受容を暗示する凹曲線の姿勢をとらせて描いたのである（図1）。

(5) 神の創造のエネルギーとしての「十のセフィロス」

第二のペルソナの頭上には（図2）、頬を膨らませた童子が顔を覗かせている。彼とその後方の童子の身体は全く描かれていない。第三のペルソナを覗き込むようにうつむく金髪の青年も頭部のみを見せている。創造主

の左腕に沿うように左腕と背をカーヴさせ、頭を高く上げて真剣な眼差しでアダムを凝視する金髪の童子のその姿勢と後ろに流れる頭髮、球体のように大きく張り出した額の形と目立つ頬は、あたかも彼が神の飛翔の原動力であるかのような力強さと勢いを感じさせる。彼と並ぶ二童子の身体は全く見えないが、彼らも頑丈な丸い額をもち、創造主の顔の奥の童子同様にアダムの方に視線を向けている。創造主の右腕の下の二童子は、飛翔を助ける役割を果たしているかのように激しく全身を揺さぶっている。創造主を支える青年の逞しい背中と伸びやかな両脚とは、彼が飛翔の推進力であるとの印象を強める。その姿は、15世紀の芸術家の間で優れた古代作品として既に知られていた「アントニヌス・ピウス帝記念円柱の台座」(ヴァチカン博物館蔵)の浮き彫り、《皇帝アントニヌス・ピウスと后ファウスティーナの神格化》における、皇帝と后を背に乗せるアイオンの擬人化である有翼の男性像(図5)を背後から見たものである。³¹⁾

彼らを包み込む深紅のマントは、神が身に纏う衣の一部ではなく、彼ら数人の身体に巻き付き、あたかも彼らとそのマントから生まれ出るかのよ



図5 《アントニヌス・ピウスとファウスティーナの神格化》部分、ヴァチカン博物館(若山映子撮影)

うな描写さえ認められる。風を孕んで大きく楕円形を描いて膨らむその形と色とは、爆発的なエネルギーを感じさせる(図2)。

深紅のマントに覆われたこの青年と童子たちは、一般に天使、あるいは霊であると言われてきたが、その十という数は具体的に何を意味しているのだろうか。ユダヤ教とキリスト教において、十が最も完全な数字と見なされてきた

(本論註14参照) とも言え、その数の寓意とこの主題との接点はどこに見出せるのであろうか。もし彼らがアダムの創造に立ち会った全ての階級の天使であるとすれば、その数は九の筈である。³²⁾あるいはミケランジェロは、三位一体を支える青年を九位の天使とは別の存在として扱ったのであろうか。

この疑問に答えるには、ミケランジェロの時代に十という数にどのような解釈が賦されていたかを知らねばならない。そこで検討されるべきものが、ユダヤ教伝統の神秘思想であるカバラである。

15世紀イタリアの神学者たちは、聖書のことばに託された真の意味の究明の必要性を強く感じ、ヘブライ学やカバラの研究に従事するようになり、ユリウス二世の教皇庁にも優れたカバラ研究者が名を連ねていた。エジーディオ・ダ・ヴィテルボもその一人であった。彼が本格的にカバラ研究を深めていくのは1513年以降であるが、それ以前からカバラの知識に詳しく、数字の暗喩にも深い関心を抱いていたことは、オマリーの研究が明らかにしている。³³⁾ その彼が十という数について重要な発言を残している。それは「十のセフィロス (Sefiroth)」である。

彼は言う。神の活力と力のダイナミックなオーガニズムの本質をなす十のセフィロスは、神以外の何者もが知覚し得ず理解し得ない神の隠された世界 (En-Sof) 即ち無限者 (Infinite) を証し、神が創造された全ての実在は十のセフィロスの世界の反映であると。彼はまた、歴史とは、神力の幽かな反映像であり、神のダイナミックなエネルギーである十のセフィロスの不十分な地上的イメージであると考え、信仰の歴史は十のセフィロスの似像 (likeness of the ten Sefiroth)、神の実体に倣うもの (imitation of the divine realities)、そして神慮を映し出したもの (mirror to the dispositions of providence) にほかならないとも言う。³⁴⁾

ミケランジェロの《アダムの創造》に描かれた、風を孕んで大きく膨ら

む、爆発するエネルギーを想わせる深紅のマントと、そこから姿を現わしそれにくるまる、神の飛翔の原動力を窺わせる童子たちは、「神の隠された世界の証し」、「神のダイナミックなエネルギー」である十のセフィロスでなければ何であろうか。

神の隠された世界を映し出すものであり、神のダイナミックなエネルギーである十のセフィロスは深紅のマントに覆われ、そこから湧き出すように姿を見せ、あるものは被造物アダムを見つめている。ギリシア・ローマ神話のアイオンから借用されたセフィロスの一体は、神の無限性を証すのであろう。彼の肩と、聖霊の表象である少女の脚に掛かる長い緑色の布は、その場合、神の無限の愛への希望を暗示するものとなる。

この解釈に疑問を差し挟む余地があるとすれば、それはエジーディオ自身の十のセフィロスに関する解説にある。彼は最初の三セフィロスが三位一体の三神格に該当すると考えていた。³⁵⁾ もしエジーディオのこの解釈に従えば、三位一体のほかには青年・童子たちは七体しか登場しない筈である。そしてその場合彼らは、聖霊の七つの賜物か、信仰、希望、愛の三つの対神徳と賢明、剛毅、正義、節制の四大枢要徳というキリスト教の七つの美德、完成を意味する神の創造の七日というような解釈をも許したに違いない。³⁶⁾ 一方彼らが十体登場する《アダムの創造》では、その創造のエネルギーである十のセフィロスが三位一体を顕現させるものとして彼らを取り囲み、アダムに神の实在を明かしていることになる。更に上述したように、彼ら十のセフィロスは同時に、アダムの創造に参加した全ての階級の天使とアイオンをも暗示するのである。このようなミケランジェロの解釈によって初めて、ユダヤ教の伝統とキリスト教の教義と異教の神話の一つになり、唯一の真理である神の本性の可視化が実現されたのである。

結　　び

システィーナ礼拝堂は、教皇シクストゥス四世の意向によって建立され、その四面の壁には、1481年から1483年にかけて、フィレンツェとウンブリアの名匠たちが大工房を率いて豪華絢爛たる絵画装飾を施した。1503年、シクストゥス四世の甥ジュリアーノ・デッラ・ローヴェレはユリウス二世として教皇座に着き、アレキサンデル六世治世下に衰微の極みに至った教皇庁の権威の回復に努めると同時に、叔父を記念して、その礼拝堂の、金の星がちりばめられている青空が描かれていた天井部を、新たな構想による絵画で飾ることを考え、その任務をミケランジェロに委ねた。天井部に十二使徒を配するようにとの教皇の試案の意図を汲んだミケランジェロは、神のメッセージを人々に伝え、回心と呼び掛けた旧約時代の預言者たちと異教世界の巫女たちを使徒像の代わりに選び、各人のメッセージの内容を明確にすべく、15世紀の画家たちがモーセとキリストの生涯のエピソードから選んで描いた主題を熟考したうえで、それらの内容と関連付けながら彼らの配置を決めた。天井中央部には『創世記』に取材した神の創造の物語とアダムの墮罪と楽園追放、ノアの物語からの三場面を描いたが、その配置と図像構成もまた、下の壁画と礼拝堂の建築構造のもつ象徴性を配慮したものであった。³⁷⁾そして、教皇庁の内部改革とその領土の回復を通してユリウス二世が実現を図った教会の権威の復興と、エジーディオ・ダ・ヴィテルボが繰り返し提唱した個々のキリスト者の内的改革による教会の真の刷新とが豊かに実を結ぶ、新たな黄金時代の訪れへの大いなる期待を、ミケランジェロは、礼拝堂天井画の構想に託したのである。³⁸⁾

三位一体の神の^{にすぎた}似像として、自由意志を持つものとして造られ、神の愛を一身に受けたアダム＝人間への、ミケランジェロの深い愛と信頼、人間としての自覚と人間であることの誇りとを、《アダムの創造》に描かれた

神と人は、その姿と表情とで、観る者に雄弁に語りかけてくるのである。

神のダイナミックなエネルギーである十のセフィロスに囲まれた御父おんちちによって、御言葉みことばを通して形作られ、聖霊から生命を今与えられたアダムは、十のセフィロスが彼に顕示する三位一体の限りない愛の温もりを感じて目覚め、次の瞬間歓喜に満ち溢れるであろう眼差しを彼らに向けつつ、彼らの方にその手を差し伸べる。彼は三位一体にすぎたの似像であればこそ、その本性において神に似たものなのである。彼は創造と認識と愛の力を与えられた唯一の被造物であった。アダムの美しさはその証しにほかならない。

(1991年3月31日脱稿)

* 本稿は、1985年から1988年にかけて文部省科学研究費海外調査補助金を受けて行なった調査研究の成果の一部である。関係者各位に心から感謝申し上げる。なお当論文の非常に簡単な要約は、東北大学と地中海学会の共催により同大学において1990年11月24日に開かれた『ミケランジェロ学会』で読まれた。私は当日他の予定があり参会できなかったので発表者リストから外して頂いていたが、それに先立つ11月10日、懐徳堂研究助成を受けて大阪大学文学部美学科が開催した、ナポリ大学のデ・マイオ教授の講演会において通訳をお引受けし、同氏との熱の入った意見交換の機会を得たことから、同氏への感謝の気持ちを込めて、急遽五分間で読める原稿を準備し、同氏を特別講演者に迎えていた学会に送付したのである。

註

- 1) 《ノアの洪水》も勿論大区画を一つの物語で占めてはいるが、それは、画面に様々な状態の人間を多数描き込むことで人類の悲劇の諸様相を表わしており、《アダムの創造》とは全く異なった画面構成になっている。
- 2) これらの諸説は以下の文献を参照のこと。Charles De Tolnay, *Michelangelo, vol. II: The Sistine Ceiling*, Princeton, Princeton University Press, 1969³ (1st Ed., 1945), p. 136; Patricia Emison, "Michelangelo's Adam before and after Creation", *Gazette des Beaux-Arts*, VI^o

période, Tome CXII (oct. 1980), pp. 115-118.

- 3) トルナイ (De Tolnay, *op. cit.*, p. 136) もカメザスカ (Ettore Camesasca, *L'opera completa di Michelangelo pittore*, Presentazione di Salvatore Quasimodo, Milano, Rizzoli, 1966, p. 91) もこれらの内の一人を数えておらず、創造主と十一の天使が表わされているとして論述している。
- 4) エミソン (Emison, *op. cit.*) もネオ・プラトニズム思想に基づいて《アダムの創造》の図像解釈を試みている。
- 5) 1990年11月10日、懐徳堂研究助成を受けて大阪大学文学部美学科が開催した、ナポリ大学教授ロメオ・デ・マイオ氏の講演会で、同氏は、ミケランジェロは、特定の一人物や特定の一思想との関連においては解釈され得ない普遍性を有しており、一貫して人間の本質に関する探究をし続けたという点を強調された。
- 6) ネオ・プラトニズムに関しては数限りない研究があるが、本論は特にその立場からの考察を主眼としていないので、ここではその哲学思想の基本精神に触れるに留めておく。
- 7) 聖アウグスティヌスは言う。「わたしたちはたしかに、わたしたち自身の中に神の似像 (イマゴ・デイ)、すなわちかの至高の三位一体の似像があることを知る。それは神の造ったものの中で神にもっとも近いものである (『神の国』第11巻第26章『アウグスティヌス著作集』第13巻(泉治典訳)教文館 1981年73頁)。神の似像としての人間の尊厳をミケランジェロ自身も詩に謳っている (John W. O'Malley, "Il mistero della volta. Gli affreschi di Michelangelo alla luce del pensiero teologico del Rinascimento", in *La Cappella Sistina. I primi restauri: la scoperta del colore*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1986, p. 124)。
- 8) モデナ大聖堂ファサードのヴィリジェルモの浮き彫り (12世紀前半) では、アダムは創造主の前に両膝を曲げて立っているが、ヴェローナ聖ゼノ聖堂ファサードのニコロの浮き彫り (同時期) には、横たわるアダムの傍らに立ち彼を祝福する創造主が表わされている。アンドレア・ピザーノは、フィレンツェ大聖堂鐘塔の装飾浮き彫り (14世紀前半) に、横たわり、左肘を大地について上体を起こそうとしながら右手を挙げるアダムの上に身を屈め、彼を祝福する創造主を表わした。この構成を受け継ぐのがヤコポ・デッラ・クエルチャのボローニャ、聖ペトロニオ聖堂ファサードの浮き彫り (1425年以降) である。一方パオロ・ウッチェッロは、フィレンツェ、聖マリア・ノヴェッラ聖堂横のキオストロ・ヴェルデに、創造主

がアダムの右手首を掴み、彼が立ち上がるのを助ける動作をとる作例を1425年頃残した。

- 9) トルナイは既にこの対照的な表現に着目し (De Tolnay, *op. cit.*, p. 35), バッティスティ (Eugenio Battisti, *La Cappella Sistina*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1983, p. 12) もこの卓越した表現の豊かさに注目している。エミソンはこのアダムの姿の表現に, *corpus* と *spiritus* を与えられてはいるが, まだ *anima* をもたぬ存在を見て取り, フィチーノの *anima* と *corpus* を結び付ける *spiritus* に関する論説とこの凶像とを関連付けて検討している (Emison, *op. cit.*, p. 116)。シーモアは「聖霊は神の指」という聖アウグスティヌスの言葉を引用し, この《アダムの創造》は, “*Veni Creator Spiritus*” の祈り (カトリック教会の和訳の祈りの文では, 単に「御父の右腕として約束された……」となっているが, ラテン文の祈りでは次のような表現がみられる。“*Veni, Creator Spiritus - Mentis tuorum visita, - Imple superna gratia, - Quae tu creasti pectora, ……Tu septiformis munere, - Digitus paternae dexteræ, - Tu rite promissum Patris, - Sermone ditans guttura. …*”) に由来し, 神の手は, 聖霊がアダムに降ることを表わしているとの解釈を述べている (Charles Seymour Jr., *Michelangelo: The Sistine Chapel Ceiling*, London, Thames and Hudson, 1972, pp. 93-97)。なおシーモアの本書は, ミケランジェロの天井画に関する文献と批評の選集を含む小冊子である。
- 10) 天井画に固定された下絵の上から鉄筆で引き写された刻線に見られるアダムの脚部は現状よりも短く, その角度も僅かながら異なっていることが天井画修復のための足場からの観察で確認された。このことは, システィーナ礼拝堂に関する最新の大判写真集の中でコラルッチも言及している (Gianluigi Colalucci, in Frederick Hartt, *Michelangelo. La Cappella Sistina. La Storia della Creazione*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 90 — 以下本書は Hartt (1990) として示す —)。
- 11) ミケランジェロはこのアダムのための素描を残しているが, その素描 (London, British Museum, Department of Prints and Drawings, 1926-10-9-1r) にはこのような微妙な表現, アダムの感情表現は見られない。そのことは, 素描はあくまでも人体の整合的, 有機的な形態研究の過程を示すものであり, 制作の最終段階で初めて独自の表現が実現されたことを示している。更に膝喰上に引き写された下絵と最終的な形態との間の大きな違いは, 制作途上の大胆な変更を示すものであり, 天井画のこの段

階での主要部分の描写に弟子たちの参加があり得なかったことを証している。素描と比較して壁画のアダムが遙かに調和的に表現されていることは、ハートも指摘している (Frederick Hartt, *Michelangelo*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1984, p. 84 — 以下本書は Hartt (1984) として示す —)。

- 12) この姿は女性として解釈される場合と、性別不明の両性具有像として捉えられる場合がある。前者の解釈をとる例ではそれはエバ、あるいはエバのアイデア、または聖母マリアとされてきた (De Tolnay, *op.cit.*, p. 35)。後者の記述はオマリーの論文のキャプションに見られる: O'Malley, "Il mistero della volta. Gli affreschi di Michelangelo……" p. 142。なおハートはこの姿に女性らしい乳房が備わっていないとして女性と見なす解釈に疑念を表明し、若いセラフィムとして記述している (Hartt (1990), p. 254: n. 26) が、同書の中でコラルッチはこれを「少女」と呼んでいる (Colalucci in Hartt (1990), p. 94)。なおエリトライの巫女ヤリピアの巫女も胸の顕著な膨らみはないうえ、この少女は彼女たちよりも若い年齢を感じさせる。ミケランジェロは、ほっそりと尖った顎、ふっくらとした頬、結び上げた長い髪によって彼女たちの女性らしさを表現していると思われる。
- 13) De Tolnay, *op.cit.*, p. 136; Camesasca, *op.cit.*, p. 91.
- 14) John W. O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform. A Study in Renaissance Thought*, Leiden, E. J. Brill, 1968, pp. 93, 97: 十はモーセの十戒、十人の乙女 (Mt. 25) や十枚のドラクマ銀貨の喩え (Lc. 15: 8-10) 等を暗示するという点で重要であると述べている。
- 15) Jean Paul Richter の *Zeitschrift für bildende Kunst*, (1879), p. 168 に掲載されているとトルナイが言及している (De Tolnay, *op. cit.*, p. 136) 論文は入手できなかったので、これに関しては間接引用である。
- 16) *Ibid.*, p. 136。一方ハートはミケランジェロの右端の童子を単に「一ケルビム」と考えている (Hartt (1990), p. 15)。
- 17) 確かに飛翔する神のポーズはミケランジェロの《アダムの創造》からの借用であるが、ドメニキーノは創造主を囲む童子を五体しか描いていない。このことは、ドメニキーノは、《アダムの創造》の制作にあたってミケランジェロが熟慮した神学的な思想体系には無関心であったか、あるいはそれを理解していなかったことを証している。
- 18) 前掲書『神の国』73及び78-79頁。
- 19) ラッファエッロは「署名の間」のいわゆる《聖体の論議》に、球体を左手

で支え右手で祝福を与える創造主と翼をひろげた聖霊の白鳩をキリストの頭上と足下に配したが、陰影をつけて三次元的に描いた創造主、キリスト、聖霊の各々を、刻線と刻点だけで装飾された無機的な金一色の三つの円で囲み、彼らの存在が三次元の物質的な世界とは異なることを表わした。この説明的な構成と描写は、透視図法で構成された空間に、自然の風景を背にして群衆を配した画面の下の部分とは不調和で、わざとらしさを感じさせる。

- 20) O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform*.……, pp. 55-56.
- 21) ボッティチェッリの《ヴェヌスの誕生》, 《春》, 《ヴェヌスとマルス》におけるヴェヌスの解釈は既に広く知られているので、本論での文献紹介は割愛する。
- 22) これはカトリック教会による聖霊の説明である（『カトリック祈祷書祈りの友』中央出版社1980年26及び28頁参照）。
- 23) フォン・パストールは、エジーディオ程の敬虔な神学者が、キリストの超自然的な誕生をゼウスの頭から生まれたミネルヴァに喩えたとして驚きを示しているが、そうしたアプローチはむしろ当時の文化的時代背景を証すものであった（Ludovico Von Pastor, *Storia dei Papi*, vol. III, Roma, Desclée & Ci. Editori Pontifici, 1932, p. 153）。
- 24) 《エバの創造》では、エバがアダムの脇腹から脱け出して来るかのように表わされるのが一般的であるが、ミケランジェロは、アダムの背後で、左足を彼の膝の後ろに踏み出し、膝を曲げた右脚の足先を彼の肋骨背後に隠して立ち上がるエバを描いた。従って、《アダムの創造》で創造主の脇腹の後ろ、その腕の下から上半身を見せ、童子の脇腹の横、両腕の輪の中から左脚を出している少女の位置は、まさに聖霊が父と子とより出たことを表現していると言えよう。
- 25) 旧約聖書の『創世記』18章に登場するアブラハムを訪れた「三人の人」は、文脈から神の顕現であり、従って三位一体であると解釈されている。また三位一体を三人の人で表わす絵画の作例もかなりの数にのぼるが、その場合には年齢も相貌も同じ三人の姿で表わすのが普通である。造形芸術における三位一体の表現に関しては次の文献を参照した：P. Giuseppe M. Toscano, *Il Pensiero cristiano nell'Arte*, vol. I, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1960, pp. 455-525; André Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origin*, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 112-116.
- 26) Hartt (1984), p. 82; Hartt (1990), pp. 14-15.

- 27) ハートは聖ボナヴェントゥーラのキリストの美しさを讃える言葉を示しながら、神の似像として造られたが故にアダムはキリストのように美しいと言う (Hartt (1985), p. 84; (1990), p. 13)。
- 28) 前掲書『神の国』, 72-73頁。
- 29) ミケランジェロの《原罪》に、エバのみならずアダム自身が自らの手を伸ばして禁断の木の実をとる姿が描かれていることに注目したデ・マイオ氏は、11月10日の講演会において、「ミケランジェロはエバを誘惑者とは見なさず、またアダムもエバの誘惑に負けて罪を犯したのではなく、自らの自由意志によって一つの選択をしたことを表わしている」との解釈を披露された。この考えについては同氏の著作にも触れられている (Romeo De Maio, *Donna e Rinascimento*, Milano, Mondadori, 1987, p. 62)。《エバの創造》においても、ミケランジェロは、エバの自主的な行為を捉す神の姿を描いた (若山映子「ミケランジェロのシスティーナ礼拝堂天井画(その二)」『フィロカリア』第6号(1990年)47頁)。ミケランジェロはこの天井画において、神の無限の愛と恩寵を示す図像表現を構想したが、同時に、全ての被造物の中で人間だけに与えられた自由意志の行使こそ、人間を人間たらしめる恩恵であるとの思想をも表現していると解釈できる図像構成を見せている。
- 30) エージーディオは「人はその本性の力で三位一体の神格の認識に至ることができる」(O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform*……, p. 24) と言う一方で、「人は自分だけでは神的な真理に対して盲目であり、神の助けなしに神を見出すことはできない」(Ibid., p. 25) とも述べている。この二つの命題は一見矛盾するかのように見える。しかし、アダムの罪の結果人の本性は曇らされ、人は神の啓示なしに神的な真理を把握し得ない状態にあるが、神がその似像として造られた人間の本性の力は、神の恩寵の下で、自身の原像である三位一体の認識に至る能力を備えているのである。
- 31) ミケランジェロは、具体的な寓意を図像で雄弁に表わすためにしばしば古代作品の図像に託された意味の転換を意図してそれらの鏡像を借用した (若山映子「ミケランジェロのシスティーナ礼拝堂天井画(その一)」『福井大学教育学部紀要』第Ⅵ部：芸術・体育学(美術編)第8号(1988年)28頁の註22; 同「ミケランジェロのシスティーナ礼拝堂天井画(その二)」46頁と72頁の註32)。ここにおいても同様な意図が推察される。ローマ皇帝と后を天上界に運ぶアイオーンは、皇帝と后より遙かに大きく正面を向いてその超越的な存在としての姿を顯示しているが、《アダムの創造》で

は巨大な三位一体を支える青年像は小さく、その存在さえも目立たせぬように観者に背を向けている。異教の神的存在は、キリスト教の神に仕える存在でしかないからである。

- 32) 天使に関しては Renato Aprile, “Angeli,” in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. I, Roma, Istituto Giovanni XXIII, 1961, colonne 1196–1225; *Enciclopedia Bompiani*, vol. I, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno Etas. S.p.A., 1985, p. 49 の “Angelo” の項を参考にした。
- 33) O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform*.……, Chapter 3 (pp. 67–99) & Chapter 4 (pp. 100–138) がエジーディオの聖書とカバラ研究について述べた部分である。1513年に “Historia” の著述に着手した頃から彼がヘブライ語とアラマイ語及びカバラ文学の研究にかなりの深まりを見せたこと、1515年にローマに到着したエリヤ・レヴィタが1527年まで彼の師であったことなどは70頁に記されている。
- 34) *Ibid.*, pp. 85, 100. 英語はオマリーの研究の注釈による。エジーディオの原文には当たらなかったが、イエズス会士の神学者である彼のエジーディオ研究には定評があり、一方私は神学研究者ではないので、本稿ではこのような形の引用で充分であると判断した。
- 35) *Ibid.*, p. 89.
- 36) *Ibid.*, p. 93 参照。
- 37) 若山映子前掲二論文及び同「ミケランジェロのシステイーナ禮拜堂天井画——ダニエル、キリストの祖先の名とリビアの巫女——」『イタリア学会誌 STUDI ITALICI』XL (1990年10月) 83–117頁にこれらの対応について述べた。また《アダムの創造》は、神の強い右手に導かれてエジプト軍の追跡を逃れ自由を獲得したイスラエル人が、神に感謝の歌を捧げる場面を表わしたモーセの《紅海渡海》と、イエスが弟子たちを招き、彼らがその呼び掛けに応える場面を描いた《使徒の召命》との上部にあり、そこに、創造主の差し出す強い右手の呼び掛けに応えるアダムの姿が見られる点に注目しよう。
- 38) ユリウス二世の政治的、宗教的な政策と行動は、様々な批判を受けたものではあったが、戦争を絶対悪であると断言するエジーディオ・ダ・ヴィテルボでさえも、正当な自己防衛と高尚な意図に支えられた戦争は「善き行い」であると述べ、ユリウス二世の決断と行動を支持していた (O'Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform*.……, pp. 127–129)。エジーディオは、アレキサンデル六世に仕えていた頃、ローマをバビロンに等しい墮落と退廃の都であると断言している (John O'Malley, “Historical

Thought and the Reform Crisis of the Early Sixteenth Century” in *Theological Studies* 28, Baltimore, Md., 1967, p. 534: n.9: “……nihil jus nihil fas; aurem, vis et Venus imperabat” とアレキサンデル六世治世下のローマについて形容している)が、それにも拘わらずローマこそ約束された新たなエルサレムであり (O’Malley, *Giles of Viterbo on Church and Reform*……, p. 135), エリウス二世の時代に新たなる黄金時代が始まったと述べている (*Ibid.*, pp. 107-108; John O’Malley, “Giles of Viterbo: a Reformer’s Thought on Renaissance Rome”, *Renaissance Quarterly*, XX, New York, 1967, pp. 9-11)。なおエジーディオは、教会の改革を目指すことは、宗教上の実践や教理、信仰信条のような宗教そのものに関わる部分の改革ではなく、キリスト教徒一人一人の回心の達成であると強く訴えている (John O’Malley, “Man’s Dignity, God’s Love and the Destiny of Rome. A Text of Giles of Viterbo”, in *Viator*, 3, Berkeley/Los Angeles, 1972, p. 394) が、これは、当時のローマ教皇庁内における改革者たちの考えを代表するものであった。しかし、エジーディオと同じくアウグスティノ会に属していたルターの、これとは異なった理念に基づく宗教改革運動の波は、エジーディオがまさに新たなる黄金時代そのものとなることを期待していたレオ十世の時代にローマに押し寄せて来るのである。

(文学部助教授)

図版出典

図1及び図2 : F. Hartt, *Michelangelo. La Cappella Sistina* (1990)

より。

図3及び図4 : C. De Tolnay, *Michelangelo*, vol. II (1969^o) より。

図5 : 若山映子撮影。