

キリスト教美術における「祈りの形」

高 橋 達 史

はじめに

(図1) はルネサンスの最末期に属し、バロック美術への道を整えたイタリアの画家フェデリコ・バロッチが《キリスト磔刑》(1566/67年頃)の習作として描いた聖母マリアの手の素描である。全く未完成の頭部と対照的に、しっかりと組み合わせられた両手は入念かつ緻密に描かれており、絶望的な状況の中で救いを求めて必死に祈るマリアの表現の鍵を握るのが手の描写であったことを鑑賞者に強く意識させる。

サムエル幼稚園という名のキリスト教の幼稚園に通っていた私が最初に学んだ「祈りの形」も両手の指を根元から深く組み合わせるこのポーズだった。母方の祖母を失った小学2年生の時に仏教式の葬儀を初めて体験した際に両手の指をまっすぐ伸ばして揃える祈りの形に出会った私はその後かなり長い間、両者がそれぞれキリスト教と仏教とを代表する祈りのポーズなのだと、ばかり思い込んでいた。これが重大な誤解であり、少なくとも今日ではキリスト教信者の多くも指を伸ばして揃えた形で祈りを唱えることを学んだのは、自分の意思で初めて教会に行った中学3年の時だったが、その後も幼稚園での習慣が忘れられず、文学部教授会冒頭の祈りの際にも私は(おそらく一人だけ)両手の指を畳



図1 バロッチ《磔刑の習作》(部分)
ベルリン美術館

んで組み合わせている。

「祈る手」だけを取り上げた作品で知名度が最も高いのは、ドイツ・ルネサンスの巨匠アルブレヒト・デューラーの素描だろう（図2）。手の甲にくっきりと浮かび上がる腱と血管や指の関節部分の皺まで精緻に描写したこの作品は、素描ながら完全な完成作であり、確信に満ちたデッサン力が鑑賞者に強い印象を残す。しかしこの素描を見て今日の代表的な祈りのポーズと同じだと納得してしまう人は注意力が足りない。仔細に観察すれば、これが男性の手であることに加えて、各



図2 デューラー《祈る手》
素描 1508年 ウィーン
アルベルティーナ版画素描美術館

指の第2関節が軽く曲げられており、両手の指先は接しているものの、指の付け根や手のひらは合わさっていないことがわかる。後に詳述することになるが、実はこれがとりわけアルプス以北の15世紀～16世紀初頭の絵画や彫刻において最もしばしば見られる祈りの形なのである。

とはいえキリスト教における祈りの形は、ほかにも数々ある。（図3）は13世紀前半に制作されたヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂のモザイクの一場面で、この大聖堂が献呈されている福音書記者マルコの遺体が奇跡的に発見された直後、多数の人々がミサの中で祈りを捧げているところを表したもののだが、彼らの祈りの姿勢やポーズは実に多岐にわたっている。両手を合わせて祈っている者もこの部分図に7名いるが一左端前景の女性の両手は衣服で覆われている一、姿勢に関しては平伏に近い、深く身体を折り曲げた者（上述の女性）から跪いているが上半身は直立している者、跪きつつ頭を下げている者、立位のまま頭を下げている者など、さまざまなヴァリエーションが認められる。両手をX字型に交差させた形で胸に当てている人物もふたりいる。中央前景に位置する聖職者のグループに属する者たちは全員が身体を屈した平伏の姿勢をとっており、とりわけ最前景の6人は両手の肘も床に着けた姿勢で、頭の位置



図3 《聖マルコの遺骸発見の奇跡を祝う人々》 モザイク 13世紀 ヴェネツィア
サン・マルコ大聖堂

も床にきわめて近い。

しかしキリスト教における祈りの形のすべてがこのモザイクに表されているわけではない。現存するキリスト教美術に見られる最も古い祈りの形はオラン
ス（Orans; 「祈る人」の意味）と呼ばれる、直立し、肘を少し曲げて両手を拡
げて揚げたポーズである。現在のミサや礼
拝における司祭や主祭のポーズの原点であ
るこの姿勢は、民衆の救済のための祈りの
形式と考えられている。プリシッラのカタ
コンベの女性像（図4）は数々のオラン
スの中でも、身体や足に対する両手の大き
さが特に際立った作例で、祈りにおける手の
意義の大きさを単刀直入に示している。カ
タコンベの壁画や初期キリスト教時代の石
棺に頻出するこのポーズの人物は女性の多
さが目立つが、男性の例もまた少なからず
残存している。その後のキリスト教美術、



図4 《オランス》 3世紀 ローマ
プリシッラのカタコンベ

とりわけ東方のビザンティン美術においてはこの姿勢は聖母マリアの表現に応用され続け、その伝統はギリシア正教会のイコンに引き継がれて今日に至っている。

本稿ではここまでに取り上げた身体形式だけにとどまらず、キリスト教美術における「祈りの形」の歴史の変遷の概略をたどりつつ、それぞれの形に備わった象徴性を考察することを目的としている。前半の諸章においては「祈りの形」に関する聖書の記述を列挙したのち、美術作品におけるその扱いの変遷を概観し、聖書を出典としていない「合掌」を扱った後半の諸章では、歴史的展開もある程度踏まえつつも、むしろ祈りの手の形のヴァリエーションの豊かさを示すことを目的としているため多数の部分図を用い、個々の美術史的意義についての詳しい説明は一切省いてある。

1. 新約聖書における「祈りの形」の規定の欠如

キリスト教美術における「祈りの形」がかくも多種多様である根本的理由は、新約聖書においてイエスやその教えを受けた使徒たちが、望ましい祈りの姿勢について、具体的な言及を全く行っていないことである。イエスが説くのは常に神を礼拝する者の魂のあり方である。祈りについて最も詳しく語っているのは「主の祈り」、すなわち使徒たちに直接教えた祈祷文の箇所だが、ここでも祈りの姿勢については全く触れられていない。

「あなたが祈るときは、奥まった自分の部屋に入って戸を閉め、隠れたところにおられるあなたの父に祈りなさい。そうすれば、隠れたことを見ておられるあなたの父が報いてくださる。また、あなたがたが祈るときは、異邦人のようにくどくどと述べてはならない。異邦人は、言葉数が多ければ、聞き入れられると思い込んでいる。彼らのまねをしてはならない。あなたがたの父は、願う前から、あなたがたに必要なものをご存じなのだ。だから、こう祈りなさい。『天におられるわたしたちの父よ、／御名が崇められますように。御国が来ますように。御心が行われますように、／天に

おけるように地の上にも。わたしたちに必要な糧を今日与えてください。
わたしたちの負い目を赦してください、／わたしたちも自分に負い目のあ
る人を／赦しましたように。わたしたちを誘惑に遭わせず、／悪い者から
救ってください。』(『マタイによる福音書』6章6～13節)

祈る時に言うべき言葉が記されているだけである点は『ルカによる福音書』
(11章2～4節)も同様である。また十二使徒の代表格であるペトロとパウロ
の書簡においても、問題にされているのは信者の霊的なありかたそのものであ
り祈りの姿勢ではない(『ペトロの手紙1』2章4～5節、『ローマの信徒への
手紙』12章1節)。

2. 礼拝に関するアウグスティヌスとトマス・アキナスの見解

大切なのは祈りに際しての靈魂の準備であってその形式ではない、という考
えはラテン四大教父のひとりであるアウグスティヌス(354～430年)の著
作においても一貫している。彼は『シンプリキアヌスに答えた諸問題』(*Ques-
tiones ad Simplicianum*: Simplicianusはアンブロシウスの後継者のミラノ司
教で、死後アウグスティヌス同様聖人とされている)において、「祈りのある
特別な態度を絶対的に規定すること」を拒否し、時宜に応じて靈魂を動かすに
最も相応しいと思われる態度を選ぶべきである、と主張し¹⁾、また『死者に対
する配慮』(*De cura pro mortuis gerenda*)においては、より具体的に次のよ
うな論述を展開している。『中世の身ぶり』の著者ジャン・クロード・シュミ
ットの要約に従うならば「祈る者は、膝を曲げたり両手を伸ばしたり、平伏し
たり、その他の〈目に見える〉ことをしたりする。しかし、それは最も重要な
点ではない。それらは〈兆候〉にすぎない。本質は、目には見えないが神がご
存じの意図である。しかし、これらの身体の動きとうめき声には、祈る靈魂の
神への上昇において演じるべき役割はある。」「身体の動きを生みだす見えない
内的な動きは、外側で目に見えて行われる動きによって増幅される。こうして
身体の動きを発生させるためにそれに先行した心の感情は、身体の動きがなさ

れたために増す。²⁾

アウグスティヌスより800年以上後に活動したトマス・アクィナス(Thomas Aquinas 1225～74)も彼の思想を基本的に継承している。『神学大全』(Summa Theologicae 1259～65)の「第84問題 礼拝について」において、スコラ神学の代表者に相応しく彼はまず「第1項 礼拝は敬神の行為であるか」という根本的な問いを立て、敬神の礼拝は神にのみ捧げられるべきであるが、『創世記』18章にはアブラハムが天使たちを礼拝した(伏し拝んだ)、『列王記上』1章には預言者ナタンがダビデ王の前で「地にひれ伏した」と記述されていること、など3つの理由を挙げて答えが否である可能性を模索しつつ、詳細きわまる反駁によってこれを肯定する。続く「第2項 礼拝は身体的行為を含意するか」という問いにおいても「身体的行為は感覚的認識に関係づけられる。しかるに、われわれは身体感覚 sensus corporis によってではなく、精神的理解力 sensus mentis によって神に到達する。それゆえに、礼拝は身体的行為を含意しない」(稲垣良典訳)すなわち祈りは霊の行為であって五感には無縁である、と否定の根拠を挙げた後、「われわれは感覚によっては神に到達することはできないとはいえ、われわれの精神は可感的な徴しによって神へと向かうようになりたてられるのである」(同前)と反駁し、「敬神 latria のすべての行為において、外的なるものはより主観的なものとしての内的なるものへと関連づけられるがゆえに、外的礼拝そのものは内的礼拝のために為される。それはすなわち、われわれが身体的にあらわすところの謙遜・卑下 humilitas の徴しによって、われわれの心情がおのれを神に従属せしめることへとかりたてられるためである。なぜなら、われわれにとって可感的なことがらを通じて可知的なことがらに進むのが自然な connaturale ことだからである」そして「礼拝はたしかに主要的には神への内的崇敬に存するが、第二次的には謙遜・卑下の何らかの身体的な徴しに存するのである。すなわち、われわれは神との対比におけるわれわれの弱さの表示としてひざまずき、他方、いわばわれわれはわれわれからしては無であることの告白として身を伏せるのである」と極めて論理的に肯定の結論を導き出している³⁾。この箇所「跪く」「平伏

する」という二つの身ぶりだけが例に挙げられているが、これはおそらく偶然ではない。次章以降で検証するように聖書における祈りの描写にも、この両者が他を圧して多いからである。

3. 「ひれ伏す」 旧約聖書・新約聖書の記述と美術作品

聖書における「祈りの形」に関する具体的な記述は、ユダヤ教の経典でもある旧約聖書に集中している⁴。その中で突出して多いのは「ひれ伏した姿勢の祈りである。モーセが神から授かった十戒の2番目に偶像崇拜への戒めがあるが（『出エジプト記』20章4節）、この箇所において「あなたはそれら（=像）に向かってひれ伏したり、それらに仕えたりしてはならない」と特記されていることは、ユダヤ教に先立つ中東の諸宗教においてすでに、これが神に対する祈りの最も一般的な形式だったことを如実に物語っている。『イザヤ書』（2章8～9節）にもこう記されている。「この国は偶像に満たされ／手の業、指の造った物にひれ伏す。人間が卑しめられ、人はだれも低くされる。彼らをお救しにならぬように。」

しかしここで厳禁されているのはあくまでも偶像崇拜であり、このモーセも十戒の再度の授与の際には地にひざまずき、ひれ伏してこう言っている。「主よ、もし御好意を示してくださいますならば、主よ、わたしたちの中であって進んでください。確かにかたくなな民ですが、わたしたちの罪と過ちを赦し、わたしたちをあなたの嗣業として受け入れてください。」（同書、34章8～9節）。『詩編』（95）にもこう歌われている。「わたしたちを造られた方／主の御前にひざまずこう。共にひれ伏し、伏し拝もう。」この2箇所からだけでも、ユダヤ教においてもまたこれが祈りの基本形式だったことがわかる。

旧約聖書において人間の前に神やその御使いが出現する箇所では彼らはほぼ例外なくひれ伏している。すべてを引用するのは物理的に不可能なので、特に主要だと思われる箇所のみ、しかも文意の伝わる限りにおいて前後をできるだけ省略したかたちで以下に掲げることにする。

〔旧約 1〕 アブラムが九十九歳になったとき、主はアブラムに現れて言われた。「わたしは全能の神である。あなたはわたしに従って歩み、全き者となりなさい。わたしは、あなたとの間にわたしの契約を立て、あなたをますます増やすであろう。」アブラムはひれ伏した。（『創世記』17章1～3節）

〔旧約 2〕 主はマムレの櫨の木のでアブラハムに現れた。暑い真昼に、アブラハムは天幕の入り口に座っていた。目を上げて見ると、三人の人が彼に向かって立っていた。アブラハムはすぐに天幕の入り口から走り出て迎え、地にひれ伏して、言った。「お客様、よろしければ、どうか、僕のもとを通り過ぎないでください。水を少々持って来させますから、足を洗って、木陰でどうぞひと休みなさってください。（『創世記』18章1～4節）

〔旧約 3〕 主はこのとき、バラムの目を開かれた。彼は、主の御使いが抜き身の剣を手にして、道に立ちふさがっているのを見た。彼は身をかがめてひれ伏した。（『民数記』22章31節）

〔旧約 4〕 祭壇から炎が天に上るとき、主の御使いも、その祭壇の炎と共に上って行った。マノアとその妻はそれを見て、ひれ伏して顔を地につけた。主の御使いは再びマノアとその妻に現れることがなかった。マノアはそのとき、この方が主の御使いであったことを知った。（『士師記』13章18～21節）。

旧約聖書において御使いでなく神が人間の前に顕現するのは珍しいが、(1)(2)はその代表例である。超越的存在に接した場面以外でも、人々は神を礼拝する際にやはりこの姿勢をとっている。次の(5)は個人でなくイスラエル人の群衆の祈りの記述である。

[旧約 5] アロンは主がモーセに語られた言葉をことごとく語り、民の面前でしるしを行ったので、民は信じた。また、主が親しくイスラエルの人々を顧み、彼らの苦しみを御覧になったということを知り、ひれ伏して礼拝した。(『出エジプト記』4章30～31節)

旧約聖書の数多い記述から、元来は偶像礼拝と密接に結びついた異教の祈りの形であった「ひれ伏す」祈りが、偶像礼拝を断固否定するユダヤ教においても、神やそれに準じる超越的存在に対する祈りの形としては一般的であり、指導者たちもこれに異を唱えていないことがわかる。これが新約聖書との大きな相違点である。

新約聖書にも「ひれ伏す」祈りはたびたび言及されているが、そのすべてがイエスを神と認識した人々、あらゆる難病を癒すイエスの超能力にすがろうとする人々の行動である点が旧約聖書との大きな違いである。頻度こそ異なるが、奇跡的治癒に関連した「ひれ伏す」ポーズはどの福音書においても言及されている。紙数の限界ゆえの便宜的措置ではあるが各福音書からひとつずつ引用しておこう。

[新約 1] イエスが山を下りられると、大勢の群衆が従った。すると、一人の重い皮膚病を患っている人がイエスに近寄り、ひれ伏して、「主よ、御心ならば、わたしを清くすることがおできになります」と言った。(『マタイによる福音書』8章1～2節)

『マタイによる福音書』では、「指導者の娘」(9章18～26節)や「カナンの女の娘」(15章21～28節)の奇跡的治癒の箇所でも「ひれ伏す」祈りが言及されている。

[新約 2] 会堂長の一人でヤイロという名の人が来て、イエスを見ると足もとにひれ伏して、しきりに願った。「わたしの幼い娘が死にそうです。

どうか、おいでになって手を置いてやってください。そうすれば、娘は助かり、生きるでしょう。」（『マルコによる福音書』5章22～23節）

〔新約3〕 イエスがそこに行かれる途中、群衆が周りに押し寄せて来た。ときに、十二年このかた出血が止まらず、医者に全財産を使い果たしたが、だれからも治してもらえない女がいた。この女が近寄って来て、後ろからイエスの服の房に触れると、直ちに出血が止まった。イエスは「わたしに触れたのはだれか」と言われた。（中略）女は隠しきれないと知って、震えながら進み出てひれ伏し、触れた理由とたちまちいやされた次第とを皆の前で話した。イエスは言われた。「娘よ、あなたの信仰があなたを救った。安心して行きなさい。」（『ルカによる福音書』8章42～48節）

〔新約4〕 マリアはイエスのおられる所に来て、イエスを見るなり足もとにひれ伏し、「主よ、もしここにいてくださいましたら、わたしの兄弟は死ななかったでしょうに」と言った。イエスは、彼女が泣き、一緒に来たユダヤ人たちも泣いているのを見て、心に憤りを覚え、興奮して、言われた。「どこに葬ったのか。」彼らは、「主よ、来て、御覧ください」と言った。（『ヨハネによる福音書』11章32～34節）

上述のとおりこれらの記述はいずれもイエスの力による奇跡的治癒に関するもので—最後にごく一部だけ引用した逸話〔新約4〕では死後4日経っていたラザロが蘇生をとげる—、イエスに救いを求めようとする、あるいは治癒を通じてイエスが神であることを確信した人間でその足下にひれ伏した者は少なくない。

『使徒言行録』には聖なる天使からお告げを受けた百人隊長コルネリウスが使徒ペトロを神だと誤解してひれ伏した際に、ペトロがそれを丁寧な寝た逸話が記されている。偉人であれ、同じ人間の前にひれ伏すのは正しくない、というのがペトロの考えである。

〔新約5〕 ペトロが来ると、コルネリウスは迎えに出て、足もとにひれ伏して拜んだ。ペトロは彼を起こして言った。「お立ちください。わたしもただの人間です。」（『使徒言行録』10章25～26節）

イエスが神にほかならぬことがこのペトロを含む3人の弟子たちに明示される《キリストの変容》も場面は次のように記されている。

〔新約6〕 イエスは、ペトロ、それにヤコブとその兄弟ヨハネだけを連れて、高い山に登られた。イエスの姿が彼らの目の前で変わり、顔は太陽のように輝き、服は光のように白くなった。見ると、モーセとエリヤが現れ、イエスと語り合っていた。（中略） ペトロがこう話しているうちに、光り輝く雲が彼らを覆った。すると、「これはわたしの愛する子、わたしの心に適う者。これに聞け」という声が雲の中から聞こえた。弟子たちはこれを聞いてひれ伏し、非常に恐れた。イエスは近づき、彼らに手を触れて言われた。「起きなさい。恐れることはない。」（『マタイによる福音書』17章1～7節）

ここでは神であるイエスも、ひれ伏した使徒たちに起きあがるよう促している。旧約聖書では一般的だった「ひれ伏す」祈り、超越的存在に対する畏れに基づいたこの形式の祈りが自己に捧げられることを、イエス・キリストは否定しているのだ。すでに引用した〔新約3〕でも、イエスは「立ち上がるように」、という直接の指示はしていないが、「安心して行きなさい」と立ち上がることを優しく促している。これが旧約聖書との根本的な相違点である⁵。

関連した美術作品の変遷とともに詳しくは次章で論じることになるが、イエス自身が父なる神に祈りを捧げた「ゲツセマネの祈り」（もしくは「オリーブ山のキリスト」）の際にどの祈りの姿勢がとられたか、という非常に重要な点において福音書の記述は揃っていない。「地面にひれ伏し」と記した『マルコ

による福音書』(14章35節)では、この伝統的な祈りの姿勢をとったとされているのだが、『マタイによる福音書』(26章39節)の「うつ伏せになり、祈って言われた」という記述は本稿第7章で論じる、腰の部分まで含めて身体全体を地面につける「平伏」(prostration)を示唆しており、さらに「ひざまずいてこう祈られた」と記す『ルカによる福音書』(22章41節)によれば本稿次章で扱う祈りの形がとられたことになる。

『ひれ伏す』祈りは美術作品にはどのように描かれてきたのだろうか。記述された箇所が多さから推測されるとおり、この姿勢の祈りを表した美術作品の大半は旧約聖書の当該場面を扱ったものである。

【旧約2】として引用した、mamreの榎の木の前のアブラハムに主が顕現する場面⁶を描いたシチリア島パレルモのパラティナ礼拝堂のモザイク(図5)には、mamreの榎の木の左右に「3人の人」をひれ伏して迎えるアブラハムとその3者に食事を提供するアブラハムが異時同図法で描かれている。前者において主と御使いの翼は一部しか認められないが、右の食事場面では3者がいずれも立派な翼を備えていることがはっきりと認められる⁷。

聖書にこの姿勢が明記されているにもかかわらず、必ずしもビザンティン美術の影響下にあったわけではない西方美術では13世紀以降、新たに主流となった祈りの形がこの場面に採用され始める。「ひれ伏す」のではなく「跪いた」ポーズでの祈りである。ゴシック盛期のフランスの写本『聖王ルイの詩編』の彩飾(図6)では、客人を迎えるアブラハムは両手を合わ



図5 《アブラハムと3天使》(部分) モザイク
1140～70年頃 パレルモ パラティナ礼拝堂

せ、膝を屈してまさに跪こうとする姿勢で描かれている。現実の世界で大半の信者が跪いて両手を合わせて祈るようになっていたこの時代に、とりわけ死後すぐ聖別されたものの元来は俗人の国王のために制作された写本においては、おそらくこれが最も自然な表現だったのだ。

活版印刷術の確立後初めて100点を超える大型の木版画を掲載したこの名高い通称『ケルン聖書』の挿絵(図7)では、アブラハムは左ひざを屈し、右膝は立てた姿勢で両手を合わせて祈りを捧げている。この版画を含め、14世紀以降の西欧美術においては「ひれ伏す」姿勢で神と御使いを迎えるアブラハムは全く描かれていない。

初期キリスト教美術からビザンティン美術の初期にかけては、新約聖書の逸話においてもイエスの足下に「ひれ伏す」人物がしばしば描かれた。ラヴェンナのサンタポリナーレ・ヌオーヴォ教会のモザイク《キリストと長血の女》(図8)はその一例である⁸。しかし一連の難病の治癒の場面における「ひれ伏す」祈りは、時代の進行とともに描かれなくなってゆく。

そうした中での最大の例外は、イエスによる奇跡的治癒の中で最古の美術的



図6 《アブラハムと3天使》『聖王ルイの詩編』(部分) 1265年頃 パリ国立図書館



図7 《アブラハムと3天使》通称『ケルン聖書』木版画挿絵 1478/79年

伝統を誇る「ラザロの蘇生」である。

死者の蘇生という、『ヨハネによる福音書』において出来事の一部始終が他に類のないほど詳しく語られているこの話は、イエスによる一連の奇跡の中でも特別な位置



図8 《キリストと長血の女》 モザイク 6世紀前半

を占めている。「ラザロの蘇生」の奇跡に先だってイエスを出迎えるマリア（ラザロの姉妹）が、その足下にひれ伏す描写は最初期のキリスト教時代の一連の石棺以来の長い伝統を有している。この描写は以後も連綿と続いてゆくが、[新約4]の引用に示したとおり、この場面ではイエスはひれ伏したマリアに立ち上がるよう促していないので、聖書の記述にも合致している。マリアと同時にその姉マルタも出迎えている作例が中世においてはむしろ一般的になったが、そうした作例においても多くの場合、「祈りの姿勢」はマリアの方だけがとっているために姉妹の識別は常に可能である。イタリア・ルネサンスの原点をなすジョットのバドヴァ、スクロヴェーニ礼拝堂の壁画ではマルタもマリアと全く同じひれ伏した姿勢で描かれているが、この斬新な表現は例外に属する（図9）。15世紀前半のフィレンツェにおける本格的なルネサンス開始を意味するギベルティ制作のフィレンツェ大聖堂洗礼堂ブロンズ扉において《ラザロの蘇生》（図10）のマリアの頭は、これまでに挙げたどの作例よりも深く、ほとんど地面に顔をつけているように見える。

新約聖書の主題の造形化における「ひれ伏す」祈りは16世紀以後ほぼ姿を消すことになるが、再び旧約聖書に話を戻すならば、神、もしくはその御使いなど超越的存在の前で「ひれ伏す」人物として、西歐美術において最も長く描き続けられたのは、もはやダビデに王位を奪われるのが確実な絶望的状况の中でエンドルの口寄せ女（わが国での「いたこ」に相当する）を訪れ、呼び寄せ



図9 ジョット《ラザロの蘇生》(部分) 1303～05年頃 壁画 バドヴァ スクロヴェーニ礼拝堂



図10 ギベルティ《ラザロの蘇生》(部分) 浮彫 1402～24年頃

られて出現したサムエルの霊を見て畏れるサウル（初代イスラエル王）で、ロマン主義前夜の18世紀末にイギリスで活躍したアメリカ出身のベンジャミン・ウェストが『サムエル記上』（28章）の記述どおりひれ伏す王を描いている。

同じように17世紀以後まで「ひれ伏す」姿で描かれたのは旧約聖書外典（『新共同訳聖書』や最新版の『聖書協会共同訳聖書』⁹では「旧約聖書続編」と名付けられている）『トビト記』の主人公トビトである。善行が仇となって失明し貧困に陥ったトビトが、遠方の知人に貸していた金を返済してもらうためにまだ幼い息子トビアを旅立たせた際に、同行を申し出てくれた青年アザリアの正体が、実は大天使ラファエルであったことを知らされる。

〔旧約続編1〕 トビトとトビアの二人は驚いてひれ伏し、恐れおののいた。ラファエルは二人に告げた。「恐れることはない。安心しなさい。とこしえに神をほめたたえなさい。（中略）日々、神をほめたたえ、賛美の歌をささげなさい。（『トビト記』12章16～18節）

ゴシック期のステインドグラスを除くと、この話が頻繁に取り上げられるようになったのは16世紀中葉の北方版画からだが、オランダのマールテン・ファン・ヘームスケルクの（下絵に基づく）『トビト記』の連作版画では6点連作の木版画（1548年頃；図11）においても、10点連作のエングレーヴィング（1556年制作）においても最終図にこの場面が取り上げられ、どちらにおいてもトビトは両肘を地に着けて頭を深く下げる姿勢を、トビアの方は上体を直立させたまま右足の膝を地に着けた姿勢で表わされている。両手の指先の描写に関しても関節を曲げて組み合わせられたトビトと指先を合わせているが手のひらは離しているトビアは異なっている（戸口ではトビトの妻ハンナが立ったまま両手の指先だけを合わせている）。この版画を着想源とした同じオランダのレンブラントの《トビトの家を去る大天使ラファエル》（1637年、ルーヴル美術館）においても三者の姿勢はほぼそのまま踏襲されているが、トビアの両手の肘から先は離れた形で掲げられており、祈りではなく驚きを示すポーズに変更されている点が異なっている。

しかしほぼ同時期にレンブラントやその弟子たちが手掛けた一連の素描・絵画の《マノアの燔祭》においては『士師記』の記述に反してマノアとその妻は「ひれ伏す」姿勢では描かれず、妻の方は一貫して跪き両手を合わせて祈りを捧げている。旧約聖書の主題を取り上げた美術作品以外に目を転じて、冒頭近くで紹介したサン・マルコ大聖堂のモザイク以降の作品で、聖職者であれ俗人であれ寄進者がこの姿勢で描かれている例は皆無に等しい¹⁰。寄進者像における「ひれ伏す」祈りの描写の極端な欠如は、次章で論じる「跪いて両手を合わせ



図11 ヘームスケルク《トビトの家を去る大天使》木版画 1548年頃

る姿勢」が13世紀以降の宗教画における寄進者像において定型と言ってよいほど一般的であるのと好対照をなしている。

4. 「跪く」旧約聖書・新約聖書の記述と美術作品

「跪く」形式の祈りも、旧約聖書では少なからぬ箇所と言及されている。前章で引用した『詩編』(95歌)をもう一度確認しておこう。「わたしたちを造られた方／主の御前にひざまずこう。共にひれ伏し、伏し拝もう。」

この例ではまず膝を屈して着地したのち、上体をかがめて頭を地面に近づける形式が想定されていると判断されるが、まさにこれと同じ形の祈りは他の箇所にも見られる。次の引用はアブラハムの僕が泉でリベカに初めて出会い、主人の一族の運命を察して神に祈る場面、および神から十戒を再度授かった際のモーセの態度、そしてソロモン王の祈りがもたらした超越的現象に対する民衆の反応の記述である。厳密には3章で扱った「ひれ伏す」姿勢との重複があり、両者の間に明快な一線はひけない(本稿での区分はあくまでも私の判断に基づくものである)。次の引用はその好例である。

〔旧約6〕 ソロモンが祈り終わると、天から火が降って焼き尽くす献げ物といけにえをひとなめにし、主の栄光が神殿に満ちた。(中略) イスラエル人は皆、火と主の栄光が神殿に降るのを見て、ひざまずいて敷石の上に顔を伏せ、礼拝して、「主は恵み深く、その慈しみはとこしえに」と主を賛美した。(『歴代誌下』7章1～3節)

次の箇所においても二つの祈りの形の共通性に力点が置かれているように思われるが、民衆である会衆がまず「ひれ伏した」のに対して、王と高官たちは「跪き」、彼らの促しに従って会衆も「跪いた」という記述から、「ひれ伏す」祈りの方が、礼拝対象である神に対する隷従・屈従の要素がより強いことが推察される。

〔旧約 7〕 レビ人がダビデの楽器を、祭司がラッパを持って立つと、ヒゼキヤは祭壇に焼き尽くす献げ物をささげるように命じた。焼き尽くす献げ物をささげ始めると、イスラエルの王ダビデの楽器の伴奏で、主の賛歌とラッパの演奏が始まった。会衆は皆ひれ伏し、賛歌がうたわれ、ラッパが響き渡り、これらの事はすべて、焼き尽くす献げ物をささげ終わるまで続いた。焼き尽くす献げ物をささげ終わると、王および彼と共にいた人々は皆ひざまずいて礼拝した。ヒゼキヤ王と高官たちが、ダビデと先見者アサフの言葉をもって主を賛美するようにレビ人に命じたので、彼らは主を賛美して喜び祝い、ひざまずいて礼拝した。（『歴代誌下』（27章26～30節）

「跪く」姿勢の本質が上位の者に対する謙譲と服従であることは、権威ある王ではあるものの神でないこともまた明白なダビデに対する王妃バト・シェバの行動からも明らかである。

〔旧約 8〕 バト・シェバは王（＝ダビデ）の前にひざまずいて礼をした。（『列王記上』1章16節）

新約聖書において、神であると認めたイエスの前で人々がとる態度も、この「跪く」形式が（イエスやペトロにたしなめられる）「ひれ伏す」形式と並んで多い。

〔新約 7〕 一同が群衆のところへ行くと、ある人がイエスに近寄り、ひざまずいて、言った。「主よ、息子を憐れんでください。てんかんでひどく苦しんでいます。度々火の中や水の中に倒れるのです。（後略）」（『マタイによる福音書』17章14～15節）

〔新約 8〕 さて、重い皮膚病を患っている人が、イエスのところに来てひざまずいて願い、「御心ならば、わたしを清くすることがおできになりま

す」と言った。(『マルコによる福音書』1章40節)

この「跪く祈り」に関する新約聖書の記述で特に重要なのは、ユダの裏切りを知ったイエスが最後の晩餐の後にオリーブ山に向かい、孤独と深い悲しみの中で神に祈る場面の記述である。この場面のイエスの「祈りの形」について共観福音書間に異同があることは前章で触れたが、マタイ、ルカの両福音書の引用を併記しておく。

〔新約9a〕 イエスは弟子たちと一緒にゲツセマネという所に来て、「わたしに向こうへ行って祈っている間、ここに座っていなさい」と言われた。ペトロおよびゼベダイの子二人¹¹を伴われたが、そのとき、悲しみもだえ始められた。そして、彼らに言われた。「わたしは死ぬばかりに悲しい。ここを離れず、わたしと共に目を覚ましていなさい。」少し進んで行って、うつ伏せになり、祈って言われた。「父よ、できることなら、この杯をわたしから過ぎ去らせてください。しかし、わたしの願いどおりではなく、御心のままに。」(『マタイによる福音書』26章36～39節)

〔新約9b〕 イエスがそこを出て、いつものようにオリーブ山に行かれると、弟子たちも従った。いつもの場所に来ると、イエスは弟子たちに、「誘惑に陥らないように祈りなさい」と言われた。そして自分は、石を投げて届くほどの所に離れ、ひざまずいてこう祈られた。(後略)(『ルカによる福音書』22章39～41節)

ユダヤ教が異教を継承する形で取り入れた「ひれ伏す」祈りが自分に捧げられることを喜ばなかったイエスが、自らの祈りに選んだのがどの形式だったのか判明しないのはまことに惜しまれるが、これは解決するすべがない。

使徒たちの場合はどうだろうか。十二使徒には属さぬもののキリスト教伝道において最大の業績をあげたパウロの立場は明快であり、神に対する祈りに際

して「跪く姿勢」を用い、また信者たちにもこれを推奨している。

【新約 10】 このように話してから、パウロは皆と一緒にひざまずいて祈った。（『使徒言行録』 20 章 36 節）

【新約 11】 こういうわけで、わたしは御父の前にひざまずいて祈ります。（『エフェソの信徒への手紙』 3 章 14 節）

【新約 12】 こうして、天上のもの、地上のもの、地下のものがすべて、イエスの御名にひざまずき、すべての舌が、「イエス・キリストは主である」と公に宣べて、父である神をたたえるのです。（『フィリピの信徒への手紙』 2 章 10 ～ 11 節）

こうした点を踏まえた上で、イエス自身の祈りである点で格別の意義を有する「ゲツセマネの祈り」が美術でどう表現されてきたかを概観してみよう。

初期キリスト教美術の集大成であると同時にビザンティン美術最初の黄金時代の代表例であるラヴェンナのサンタポリナーレ・ヌオーヴォ教会のモザイク（図 12）においては、忠告にもかかわらず眠り込んだ十二使徒¹²の中央に立つイエスは、キリスト教美術において最も早く確立されたオランズ（祈る人）のポーズを取り、肘を曲げた両手を広げて肩の高さに掲げている。11 章で論じることになるが、この祈りのポーズは聖母マリアに関してはビザンティン美術、およびその直系であるロシアのイコンにおいて永続的に用いられ続けてゆくが、イエスの祈りのポーズとしてはむしろ例外的で、少なくともこの場面の描写においては



図 12 《ゲツセマネの祈り》
（部分） 6 世紀 ラヴェンナ サンタポリナーレ・ヌオーヴォ教会

定型化されずに終わっている。

ビザンティン美術の強い影響下で制作された13世紀前半のヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂のモザイクにおいてはこの場面は縦約4m、幅約12mというきわめて横長の巨大な画面に描かれ、イエスの祈りの姿勢も、「跪いているが上半身は直立した姿勢」から「上半身をかなり前屈した姿勢」、そして「頭を下げた、〈ひれ伏す〉に近い姿勢」に至る3段階に描き分けられている(図13～15)¹³。この描写からも、相手に対する敬意と謙譲に基づく「跪く」姿勢に比べて、「ひれ伏す」姿勢が、文字通りより深く「自己を低くする」ものであることが理解される。全面的帰依、服従のしるしとも言えるだろう。

しかしこの場面で「ひれ伏す」祈りが13世紀まで描き続けられたのはビザンティンおよびその影響下の地域だけで、西欧では12世紀前半の『聖オルパンの詩編』においてすでにイエスは跪いて膝から上は直立した姿勢で表わされている(図16)。板絵の制作が広く普及した13世紀後半以後のイタリア絵画におけるこの場面のイエスの祈りもほぼ例外なく、新約聖書の記述に忠実な「跪いた姿勢」であり、ルネサンスが本格的に開花した15世紀の美術にもそのまま継承された。初期の代表例としてシエナ派のドゥッチョの大作『マエスタ(荘嚴の聖母)』(1308～11年)の一部をなす



図13～15 《ゲッセマネの祈り》
(部分) 13世紀初頭 ヴェ
ネツィア サン・マルコ大聖
堂



図 16 《ゲツセマネの祈り》(部分)
『聖オルバンの詩編』 1130 年
頃 制作地=イングランド
ロンドン 大英図書館



図 17 ドゥッチョ《ゲツセマネ
の祈り》「マエスタ」(部
分) 1308～11 年 シエ
ナ 大聖堂美術館

板絵(図 17)を挙げておこう。このイエスは神の御使いに向かって差し出した両手の指を合わせているが、両方の親指を他の指からはっきりと離している点において現代における最も一般的な祈りのポーズとは異なっている。実はこの「両手の指を揃えて合わせる」形式こそ、旧約聖書・新約聖書において全く言及されていない祈りのポーズなのだが、これについては第 10 章で論じることになしたい。

5. 「手を掲げる」「手を広げる」 旧約聖書・新約聖書の記述と美術作品

これまで論じてきた「ひれ伏す」「跪く」以外に、聖書で直接的であれ間接的であれ祈りに関連して言及されている姿勢にはどのようなものがあるだろうか。

ここでも旧約聖書から始めるが、最初はアマレク人との戦いの際にイスラエルの指導者モーセが両手を挙げた、という記述である。

[旧約 10] アマレクがレフィディムに来てイスラエルと戦ったとき、モーセはヨシュアに言った。「男子を選び出し、アマレクとの戦いに出陣させるがよい。明日、わたしは神の杖を手にとって、丘の頂に立つ。」ヨシュアは、モーセの命じたとおりに実行し、アマレクと戦った。モーセとアロン、そしてフルは丘の頂に登った。モーセが手を上げている間、イスラエルは優勢になり、手を下ろすと、アマレクが優勢になった。モーセの手が重くなったので、アロンとフルは石を持って来てモーセの下に置いた。モーセはその上に座り、アロンとフルはモーセの両側に立って、彼の手を支えた。その手は、日の沈むまで、しっかりと上げられていた。ヨシュアは、アマレクとその民を剣にかけて打ち破った。」(『出エジプト記』 17 章 8～13 節)

この記述におけるモーセの姿勢は一神の杖を手をしている点を除けば—キリスト教美術に最初に登場したオランズに通じる姿勢であり、アロンとフルが両側から彼の手を支えたという箇所から、杖を持った手だけではなく両手を掲げていることが明白だが、オランズのように両肘を曲げていたのか、それとも両手をまっすぐ伸ばしていたのかは確認できない。両手が天に向けられている状態でないと神通力が失せることが明快に説明されており、オランズの型を踏襲している現代の司祭や主祭が祈りのあいだずっと手を掲げていることの肉体的な苦痛が偲ばれる記述でもある。

『詩編』および『哀歌』、とくに前者には「両手を高く掲げる」祈りの姿勢が頻繁に言及されているが—ここでの引用は一部に限定する—、肘を曲げているのか真っすぐ伸ばしているのかはやはり判然としない。新約聖書の『テモテへの手紙』の記述もこの点に関しては同様である。

[旧約 11] 命のある限り、あなたをたたえ、手を高く上げ、御名によって祈ります。(『詩編』 63 歌 5 節)

〔旧約 12〕 わたしの祈りを御前に立ち昇る香りとし／高く上げた手を／
夕べの供え物としてお受けください。（『詩編』 141 歌 2 節；賛歌、ダビデ
の詩）

〔旧約 13〕 天にいます神に向かって／両手を挙げ心も挙げて言おう。（『哀
歌』 3 章 41 節）

〔新約 13〕 だから、わたしが望むのは、男は怒らず争わず、清い手を上
げてどこでも祈ることです。（『テモテへの手紙』 2 章 8 節）

一方次の『歴代誌下』の記述においてはソロモンが両手をまっすぐ伸ばして
いることに誤解の余地がない。

〔旧約 14〕 彼（＝ソロモン）は、イスラエルの全会衆の前で、主の祭壇
の前に立ち、両手を伸ばした。境内の中央に縦五アンマ、横五アンマ、高
さ三アンマの青銅の台を造らせてあったので、ソロモンはその上に立ち、
イスラエルの全会衆の前でひざまずき、両手を天に伸ばして、祈った。
（『歴代誌下』 6 章 12 ～ 14 節）

この記述でも依然として判明しないのは両手を揃えて伸ばしたのか、あるいは
左右に大きく拡げて伸ばしたのかである。言及箇所の数に関して旧約聖書の方
が圧倒的に多いことから、ユダヤ教においては極めて一般的だったこの姿勢
の祈りが、キリスト教においては主流から外れた可能性がまず考えられるのだ
が、その仮説に対する強力な反証を提示しているのが、第 7 章で紹介するペ
トルス・カントルの著作『祈りとその要素』の記述と挿絵である。7 通りの「祈
りの姿勢」を記述したこの書— 13 世紀初頭から 14 世紀にかけて制作された 8
つの写本が現存している¹⁴—が、その 7 つの姿勢のうち「方式 1」として最初
に取り上げられているのが、両手を揃えたまま、肘を曲げずに高く掲げる姿勢

なのである。その例として両手で頭を挟むようにして真っすぐ上方に伸ばす姿勢（図18）とやや肘を曲げて頭の前方に両手を揃えて掲げる姿勢（図19）を示しておこう。

ともに「方式1」にまとめられているにもかかわらず、両者には少くない違いが認められ¹⁵、後者は跪いていないこと、および持ちあげた両手の先が頭部の位置よりかなり高いことを除けば、両手の位置と相互関係性に関する限りは、第11章で詳述する「両手の指先を合わせる」形式との類似点が少なくないからである。



図18、19 ペトルス・カントス『祈りとその要素』より
13世紀前半。(左) オットーボイレ本、(右) ヴェネツィア本)

中世を代表する「祈りのマニュアル」だったこのペトルスの小冊子の挿絵には写本ごとの相違がかなり多く、同じ「方式」の挿絵のポーズにもかなりの幅がある。まさに信者のための「マニュアル」として書かれた本である以上は、少なくとも13世紀の美術作品にも、類似したポーズの祈祷者が数多く描かれていても不思議ではないのだが、現実には「この方式」に準ずる祈りの姿勢を描いたキリスト教美術はきわめて珍しく、第1章以降紹介してきたヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂のモザイク『聖マルコの遺骸の発見の奇跡を祝う人々』（図3）にもこれに該当する姿勢の人物は見当たらない。最大の理由は「私的な祈りは公共的・集団的な祈りに優る」と考える筆者によって書かれた『祈りとその要素』が、あくまでも個室での私的な祈りを想定して書かれているのに対して¹⁶、美術作品においては修道士の独房における、もしくは俗人の私室における祈り自体が描写対象から外れているためだと思われる。

これとよく似た事情にあるのが「両手を広げる」祈りの姿勢で、これは旧約聖書の少なくとも2箇所に見出せる

[旧約 15] (前略) タベの捧げ物のときまで、わたしはぼう然として座り続けた。タベの献げ物のときになって、かがめていた身を起こし、裂けた衣とマントをつけたままひざまずき、わが神、主に向かって手を広げ、祈り始めた。(後略) (『エズラ記』9章4～6節)

[旧約 16] あなたに向かって両手を広げ、
渇いた大地のようなわたしの
魂を、あなたに向けます。(『詩編』143歌6節)

この「両手を広げる」祈りの姿勢もベトルス・カントルの『祈りとその要素』では「方式2」として冒頭近くで論じられている(図20はその一例である)。これはキリスト教徒にとっては『磔刑』におけるキリストの姿勢を想起せざるをえない姿勢であり、外見上には共通点が大いにして、上に引用した旧約聖書のポーズとは根本的な意味合いが異なっていることには深く留意すべきであろう。

しかし「両手を真っすぐ上に伸ばす祈り」と同様、この両手を水平に(真横に)伸ばす祈りのポーズに関しても、美術作品の実例は非常に少ない。まさにキリストの十字架上の死を連想させる祈りのポーズであるだけに「自らをキリストに擬えている」と受け止められることが避けがたく、それゆえ基本的に個人的な祈りには適しているものの、公共の場においては高位聖職者ならともかく、寄進者など一般信者には採りがたい姿勢だったのではないかと私は推察している。両手の保持の仕方だけに限定するならばこの姿勢からすぐ想起されるのはフラ・アンジェリコのフレスコ壁画『キリストの変容』(1440～42年頃、フィレンツェ、サン・マルコ美術館)であるが、磔刑像そのままに両手を水平に広げたポーズがこ



図20 ベトルス・カントス『祈りとその要素』より 1275年以後 ライプツィヒ大学図書館

の作例においては神としての超越性と絶対的権威を示したもので、本稿のテーマである「祈りの形」の考察対象としては相応しくない。

キリストが跪いているのがあまりにも大きな相違点であるため、『祈りとその要素』の挿絵との関連で取り上げるには問題が多いものの、「両手を左右に広げた」祈りは16世紀後半以降の「ゲツセマネの祈り」において頻繁に見られるようになる。その嚆矢となったのはスペイン王フェリペ2世の委嘱でヴェネツィア派のティツィアーノが描いた2点（図21）で¹⁷、同じヴェネツィア派のフランチェスコ・バッサーノ（図22）がすぐ続いた（ともに夜景として描かれている点も斬新である）。16世紀末～17世紀初頭にスペインで活動したギリシア出身のエル・グレコもティツィアーノの影響下に類似した姿勢のキリストを一度ならず描いている。

実はペトルス・カントルの『祈りとその要素』だけでなく、同じく第7章で詳しく紹介する聖ドミニコ（ドミンゴ・デ・グスマン・ガルセス Domingo de Guzmán Garcés 1170～1221）が規定した「祈りの9つの姿勢」の中にも手を揃えて真上に掲げる姿勢、および両手を横に大きく広げる姿勢が含まれているため（図25参照）、このふたつの姿勢を取り上げた美術作品の実例の乏



図21 ティツィアーノ《ゲツセマネの祈り》（部分）1562年頃 プラド美術館



図22 フランチェスコ・バッサーノ《ゲツセマネの祈り》（部分）1670年頃 フィレンツェ パラティナ美術館（ピッティ宮）

しさが目立つのだが、その理由についても一度第7章で再び考察することにした。

6. 「手を打ちならす」「踊る」「歌う／叫ぶ」 旧約聖書の記述

すべて旧約聖書における言及であって新約聖書の例は見当たらないが、聖書にはこのほか、「手を打ち鳴らす」「踊る」「歌う」動作が神を讃える際の人々の行為として記載されている。

〔旧約 17〕 主の箱を担ぐ者が六歩進んだとき、ダビデは肥えた雄牛をいけにえとしてささげた。主の御前でダビデは力のかぎり踊った。(中略) ダビデとイスラエルの家はこぞって喜びの叫びをあげ、角笛を吹き鳴らして、主の箱を運び上げた¹⁸。(『サムエル記下』6章13～15節)

〔旧約 18〕 すべての民よ、手を打ち鳴らせ。神に向かって喜び歌い、叫びをあげよ。(『詩編』47歌1節)

これらは神に対する感謝と喜びを体現したものと見なされ、それゆえ祈りそのものとは本質の異なる行為かもしれない。美術作品においても「神の箱」を携えてエルサレムに凱旋したダビデが群衆に迎えられる場面では聖書の記述に従って楽器と歌唱が描かれるのが常だが、この場面以外で、とりわけこれに対応するような箇所が存在しない新約聖書関係の美術では、『マエスタ（荘厳の聖母）』などの群像を伴う聖母子像や『聖母戴冠』『聖母被昇天』などの多人物構成の絵画—その多くは祭壇画—において天上に多数の合唱天使および奏楽天使が描かれるのが14世紀以降非常に一般的だったことを除くと、歌唱・奏楽も手を打ち鳴らす行為も祈りの行為としてはほとんど制作されていない。寄進者像に関しても楽器を手にした口を開けて歌ったりしている様子が表されている例を少なくとも私は寡聞にして知らない。

7. ペトルス・カントル (?) 『祈りとその要素』と『ドミニクスの身体による祈りの方式』

中世における「祈りの型」もしくは方式に関する具体的な記述を含み、また少なくとも一部の写本においてはそれらが図示されている点で、史料価値の極めて高い2つの小著作が12世紀後半、および13世紀中葉～後半に執筆された。

その一方はおそらく12世紀のフランスの神学者で、1183年以降パリのノートルダム大聖堂の聖歌隊長の地位に遭ったペトルス・カントル (Petrus Cantor 1197年没) の著作とリチャード・トレクスラーによって見なされており、ジャン・クロード・シュミットもその仮説を受け入れつつ論じている¹⁹。そもそも『悔悛とその要素』(De penitentia et partibus ejus)として構想された書であるが、実際に書かれたのはその第1巻『祈りとその要素』(De oration et speciebus ejus)だけであるため、本稿では後者の名称を用いる。1220年頃から1400年頃までに制作された8つの写本が現存している。トレクスラーとシュミットが指摘しているとおり「図を参照せよ」と原文に明記されている以上、挿図が執筆当時から想定されていたことは間違いない²⁰。

この小著では祈りの方式は7つに分類されている(図23)²¹。上段の3つは立位の祈りを示している。方式1(上段左)は本稿第5章で紹介した『詩編』141歌(ダビデの詩)の記述に則したもので、この小著の著者は「女性たち



図23 ペトルス・カントル『祈りとその要素』1220年以降 ヴェネツィア 国立古文書館

がこの型の祈りを教会堂内だけでなく家や路上、畑、広場でも捧げることがある」と指摘しているが、これに対応する美術作品の例は乏しい。方式2（上段中央）は『詩編』143歌6節などで言及されている「両手を（左右に）広げた」祈りで、『特に聖なる場所での祈りに相応しい』と記されている。方式3（上段右）は一見両手を合わせているように見えるが著者は「（書物を）読むためであるかのごとく両手は目の前で開かれている」と説明しており、両手の間にたしかな隙間があることが想定されている。シュミットの指摘通りこの図（ヴェネツィア写本挿絵）は著者の記述に正確には合致していないため、ペガウ写本の挿絵（図24）を参考のために掲げておく。方式4（中段左）は図だけからでは分かりにくい、祭壇の前にして跪いたり、また立ちあがったりする姿勢を3つ並べたもので、テキストの方では両手の位置に関する言及はない²²。方式5（中段右）はいわゆる平伏の姿勢の一変種であるが、この方式の挿図においては両手の位置、両肘の曲げ方、両手の先の合わせ方の相違が非常に大きい。方式6（下段右）は『詩編』38歌の記述「わたしは身を屈め、深くうなだれ」に則したもので、著者は祭壇の前、キリストや聖人の像の前、使徒信經を唱える間、パンとぶどう酒の聖別を待つ間に行われるとしているが、容易に納得できる説明である（ただしシュミットはこの方式6の図にも写本による差異の大きさを指摘している）。最後の方式7（下段左）は膝と肘とを地面につけた姿勢、本稿3章で扱った「ひれ伏す」祈りの一変種に分類されるべきものに思われるが、著者によればこれは教皇グレゴリウス1世（聖グレゴリウス；540頃～604）の『対話編』に言及されている「駱駝の姿勢」に対応するものだという²³。シュミットはこの方式7だけが聖書を典拠としていない唯一の方式だとしているが、私にはこの時期以降最も一般的となった「跪く祈り」（方式4）の「両手の先を合わせる」姿勢の



図24 『祈りのその要素』
（ペガウ本）1220
年頃 ライプツィヒ
大学図書館

根拠も聖書には見出せないなので、この点に関しては賛同できない。両手を合わせる祈りの各変種に関しては第9章で取り上げることにする。

『ドミニクスの身体による祈りの方式』(*De modo orandi*) は13世紀中葉におそらくはボローニャのドミニコ会修道士によって記された小論文で、現存する3冊のうち、13葉からなるヴァティカン図書館の写本(Biblioteca Apostolica Vaticana, MS lat. Rossianus3)が、ウィリアム・フッドとジャン・クロード・シュミットによって詳しく紹介されている(ただしこの写本の制作年代に関しては両者の見解は異なり、シュミットが13～14世紀とするのに対し、フッドは15世紀と推定している²⁴⁾)。一般信徒ではなくあくまでもドミニコ会士、とりわけ新参の修道士たちへの手引きとして書かれたものと推定されている。

この史料の大きな価値は、9つの祈りの姿勢を明快に図示した9点の彩飾を伴っていること(図25)に加えて、それぞれの祈りの形式と密接に結びつけ

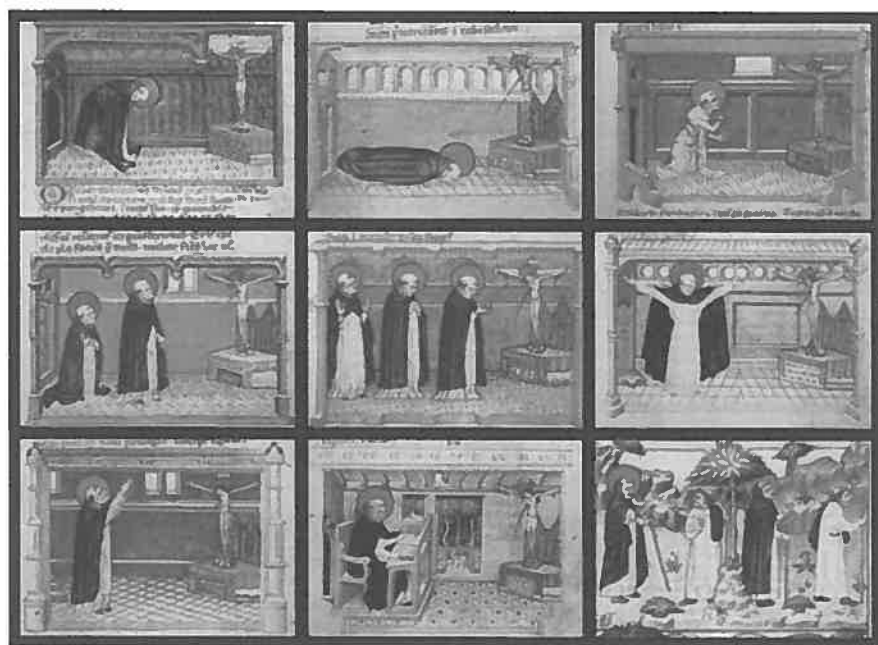


図25 『ドミニクスの身体による祈りの方式』 15世紀 ヴァティカン図書館

られた内的感情もしくは魂のありかたが説明されていることにあり、その点ですでに紹介した『祈りとその要素』と双璧をなしているが、「前屈；頭を下げる」（方式1；図25上段左）は謙譲、「両手を揃えて高く掲げる」（方式7；下段左）は恍惚、「両手を水平よりやや高く左右に広げる」（方式6；中段右）は代祷、靈感、「両手を下げ、腰・膝・足首の関節を伸ばし、顔面を床につけた完全な平伏」（方式2；上段中央）は悔恨、「自らを鞭打つ」（方式3；上段右）は懺悔に対応するとされているなど、説明が簡潔ではあるものの非常に観念的なため、理解は必ずしも容易ではない²⁵。

シュミットとフッドが指摘しているように、この小論が扱っているのは「聖ドミニクスの個人的あるいは〈秘密の〉祈り」であって、若きドミニコ会士たちの手本とはなり得ても、俗信徒たちに「祈りの型」を教える性格のものではなかった。いや同胞の修道士たちにすら方式6の「直立して両手を左右に広げる」姿勢で祈ることを勧めることを避けていた²⁶。聖人であるドミニクス自身に相応しいことが一般の修道士たちにも常に良いとは限らないのである。

悔恨の表明とされる方式2の「完全なる平伏」―（図25）では細部が不明瞭なので現代の英訳版に添えられた書き起こし図（図26）を掲げておく―にしても、キリスト教美術においてここまで全身をぴったりと床もしくは地面に密着させた姿勢は、寄進者像に見られぬだけでなく、修行中の聖人を表した美術作品においてもきわめて稀である。1505年頃にオランダのヒエロニムス・ボッスが描いた《荒野のヒエロニムス》（図27）はその数少ない例外だが、傾斜地ゆえに伏せた身体が斜めになっていることだけでなく、十字架像を挟んだ両手を前方に伸ばしている点においてドミニクスの祈りの方式2とは大きく異なっている。「五体投地」と呼ばれる仏教における平伏においても、両手の位置

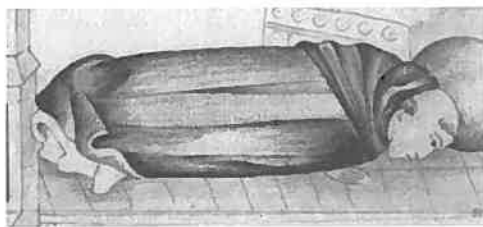


図26 『ドミニクスの身体による祈りの方式』
方式2 図25上段中央部分の書き起こし図

は必ずしも一定していないようだが、少なくとも今日においては両手を前方に伸ばすのが基本であり、この書のドミニクスの姿勢とは相当に異なっている²⁷。

美術作品の非常な乏しさとは対照的に、この「完全なる平伏」（英語では prostration）が、今日においても多くのキリスト教の教派において、「聖金曜日の典礼」の開始時など特別に意義深い礼拝式の際における聖職者の「祈りの型」として残存しているのはまことに興味深い（図28）。現代においてもこの姿勢が認められているのは聖職者のみであり、一般信徒とは無縁の「祈りの型」と言えるが—ただし3章で扱った「ひれ伏す」祈



図27 ヒエロニムス・ボッス《荒野の聖ヒエロニムス》（部分）1505年頃 ヘント市立美術館



図28 「聖金曜日の典礼」の冒頭で祈りを捧げるユナイテッド・メソヂスト教会の牧師

りの型に限れば、少なくともギリシア正教会では巡礼者の一般信徒にも用いられている一、ほぼ同じことが中世末期～ルネサンス、さらにはバロック期の西洋にも当てはまるのではないだろうか、というのが私の推測である。

この『ドミニクスの身体による祈りの方式』に挙げられた祈りの形と伝ベトルス・カントルの『祈りとその要素』におけるそれとは2つの大きな異同がある。一つは『祈りとその要素』の「方式4」、すなわち跪いた姿勢で揃えた両手の指を合わせる姿勢—盛期中世～初期ルネサンスの絵画や写本において最も広範に見られるこの祈りの姿勢が『ドミニクスの身体による祈りの方式』には取り上げられていないことである。もう一つ、私の視点から最も注目に値

するのは、後者では言及されていないいわゆる「オランズ」の姿勢の祈りが前者においては手短ではあるものの触れられている点である。この問題に関しては第11章で論じることにした。

8. 「両手を胸の上で交差させる」 美術における表現伝統

非常に興味深いのは、ペトルス・カントルの作とされる『祈りとその要素』にも、またドミニコ会士による『ドミニクスの身体による祈りの方式』にも言及されておらず、当然ながら図示もされていない形式の祈りが、これらの成立ときわめて近い時代に制作されたサン・マルコ大聖堂のモザイク『聖マルコの奇跡を祝う人々』（図3）に描かれていることで、それはすでに手短に触れた「両手の指先を揃えたまま交差させて胸に当てる」姿勢（図29）である。ここではこの男女を取り巻く人物の多くは両手の指を伸ばして揃える祈りを捧げていることから、二人がとる両手を胸前で交差させる姿勢が、「祈り」を表したものであることは誤解の余地がない。

この「両手を交差させて胸に当てる」姿勢は、きわめて自然な連想に基づいて、通常は「謙譲」「恭順」言い換えれば「相手に対する敬意」の表明と見なされている。13世紀以降の西洋美術において最も頻繁にこのポーズで描かれたのは14～15世紀のイタリア絵画において空前の大流行を見せた《聖母戴冠》において実子のイエスから天上で冠を授かる聖母マリアで（図30）、この時期の作品では例外を探す方が難しいほどの比率の高さを誇っている。大天使ガブリエルによって聖童貞マリアが神の子を宿したことを伝えられる《受胎告知》においても当該時期の作例におけるマリアはしばしばこの恭順の姿勢をとっており、フラ・アンジェリコによる一連の作例のように、大天使の方



図29（図3部分） 13世紀初頭 ヴェネツィア サン・マルコ大聖堂

も「神の母」となるマリアに対して同じポーズをとっている作例も多い（図31）。しかしこれを狭義の「祈り」の姿勢と位置付けることには少々無理がある。同じことは、15世紀以降数多く描かれた《聖母被昇天》におけるマリアや、17世紀のスペインで流行した《無原罪の御宿り》におけるマリアに関しても当てはまる。まず魂、そして自分の肉体を天上に引き上げてくれるイエスに対する、あるいは自分を「神の母」となるべく母アンナの胎内に宿らせてくれる「父なる神」に対する感謝と恭順を表明しているポーズだからだ。例外的な作品ではあるが17世紀スペインのホセ・デ・リベラは《キリスト洗礼》（1643年、ナンシー美術館）において、ヨハネに洗礼を施されるイエスにもこの姿勢をとらせている。

しかし原点に立ち戻って、この姿勢がどの定型主題に最初に登場

したかに視点を転じると、意外な事実が判明する。この姿勢をとる人物で私の知っている最も古いのは、13世紀初頭のドイツの写本『ベルトルトのミサ典書』の《磔刑》場面でキリストの右方に立つ福音書記者ヨハネである（図32）。反対側に位置する聖母マリアが一詳しくは9章で論じることになる―「両手の



図30 ヴィターレ・ダ・ボローニャ《聖母戴冠》（部分）14世紀初頭 ボローニャ国立絵画館



図31 フラ・アンジェリコ《受胎告知》（部分）1435～45年頃 マドリード プラド美術館

指を複雑に絡み合わせる」という、少なくとも誕生当初は「極度の悲しみと苦悶」を示すポーズをとっているのとは対照的だが、全体の整合性を考慮するならば、ここでのヨハネも苦悶して身をよじっていたはずだ。極度の悲しみを示す身体記号として長い歴史を有する「片手の拳、もしくは両手の拳で胸を強く叩く」が描かれるべきであったのに、ヨハネの双方の拳の握り方が緩やかなために、胸の上で両手を交差させた静止的なポーズのように見えてしまっているのではないかと私は推測している。更に推測を重ねるならば、後には「恭順・謙遜」の代表的姿勢となるこのポーズの起源は悲しみのあまり

自分の胸を打つ行為だったのではないだろうか。片手の拳で胸を打つ人物や、恭順の意の表明に際しても両手でなく片手を用いる人物もかなりの頻度で描かれているのを思えば、この仮説にも説得力があるのではないだろうか。

14世紀以降の《降誕》や《羊飼いの礼拝》には、幼子イエスの前でこの姿勢をとるヨセフや羊飼いがかなりの頻度で登場している。実母であるマリアが両手の先を合わせる祈りの型をとっているのに対して血の繋がっていないヨセフの方が両手を交差させているのが普通だが、中にはその逆にマリアがこの姿勢をとりヨセフが手を合わせている例外的な作例もある²⁸。この苦悶と悔悛を原点とし、その後謙遜・恭順へと力点が移ったこのポーズが遅くとも16世紀末までに「祈りの形」の一つとして確立されたことを明確に示しているのは、ギリシア出身のスペインの画家エル・グレコの《祈祷する聖フランチェスコ》(図33)である。またスペイン出身のリベラの《羊飼いの礼拝》(図34)では、マリアと羊飼いの一人が手を合わせて幼子イエスに祈りを捧げているのに対して、もう一人の羊飼いは手を交差させた姿勢をとっている。この作例においても「手の交差」は「両手を合わせる」に準じた祈りの姿勢として選ばれている



図32 《磔刑》(部分)『ペルトルトのミサ典書』ドイツ
1215/17年頃 ニューヨーク
モーガン図書館



図33 エル・グレコ《祈禱する聖フランチェスコ》(部分) 1585
～90年頃 ビルバオ美術館



図34 リベラ《羊飼いの礼拝》(部分)
1650年 パリ ルーヴル美術館

と言える。またイタリア画家アニエロ・ファルコーネが描いた天を仰ぐ《カルトジオ会修道士》(図35)は、「胸を打つ」という悲痛の表現出発点とする右手だけを胸に当てるポーズもまた17世紀には完全に祈りの形として定着したことを示している。

9. 「両手の指を組み合わせる」のヴァリエーション

現代における最も代表的な祈りの形式である「両手の指を揃えて合わせる」「両手の指を組み合わせる」の考察が本章および次章まで持ち越された理由は、これが聖書の記述に依拠していない「祈りの形」であることに加えて、美術作品における変化の多様性が際立っており分類と整理、そして歴史的展開の跡をたどることが困難きわまるからである。

これまた意外と受け止められる読者が多いと予想するが、「両手の指先を合



図35 ファルコーネ《祈るカルトジオ会修道士》17世紀中葉
ローマ 国立古典絵画館

わせる」「両手の指を組み合わせる」の両者のうちで、史料において先に言及されたのは後者の方である。教皇グレゴリウス1世の『対話編』には聖ベネディクトゥスの姉妹聖スコラスティカが兄弟との霊的会話を日没後も続けることを目指して「机の上に指を組んだ両手を置き、神に祈るために両手の中に頭を垂れた」と記されている。

グレゴリウスの活動期は6世紀後半だが、この祈りの形式が美術にしばしば描かれるようになったのは、私の理解が正しければ12世紀中葉以降である。第3四半世紀に制作された『トゥールのミサ典書』の《磔刑》に描かれた聖母マリア（図36）は右手の指を根元から大きく曲げ、伸ばした左手の指を包み込んでいる。これと今日における祈りの一類型との差異は非常に大きいが、12世紀後半から13世紀前半にかけての写本彩飾の《磔刑》においては繰り返し登場する形である。この姿勢が磔刑像の聖母マリアに集中していることは、誕生当初は祈りそのものではなく、極度の悲しみを示す身体記号だったからだと考えられる。『ピーターバラの詩編』の《磔刑》における福音書記者ヨハネ像（図37）についても同じことが言えるが、このヨハネの指の組み方は今日



図36 《磔刑》（部分）『ミサ典書』 1150～70年頃
トゥール市立図書館



図37 《磔刑》（部分）『ピーターバラの詩編』 1200年頃 ケンブリッジ フィッツウィリアム美術館

のそれに遥かに近い。だが仔細に観察するとこの絵のヨハネは確かに両手の指を組み合わせているが、ほぼすべての指先を宙に浮かせていることがわかる。次節で触れる通り、この「両手の指を組み合わせる」形式は、最初期に相当する12世紀の時点から、細部にはさまざまな相違が認められるのである。

ルネサンス期ではアルプス以北の地域、とりわけドイツの作例が多く、またこの型で祈っている人物の大半が（子供を含む）女性であるのが大きな特色である。グリューネヴァルト—これは後世に付けられた仮名で本名はマティアス・ナイトハルト・ゴットハルト—が描いたドイツ絵画史上最大の傑作の一つである《イーゼンハイム祭壇画》の《磔刑》においては聖母マリア（図38）とマグダラのマリア（図39）の両者がともに両手の指を組み合わせているが、形は全く異なっており、マグダラのマリアが指を伸ばしたままであるのに対して聖母の方は両手の指をそれぞれ纏めた状態で組み合わせている。同じ画家の素描《祈る女》（図40）の指の組み合わせ方はまた異なっており、握った左手全体を覆う形で右手の指がその上に被せられている。最初期の例として紹介した福音書記者ヨハネ（図37）もそうだが、磔刑の目撃者に目立つこの形式の祈りは、16世紀初頭のドイツにおいてもまだ「深い悲しみと苦悩」切っても切り離せぬ関係にあったことは間違いない。アントウェルペン画派の礎を築いたクウェンティン・マセイスの《祈る修道士》（図41）の指の組み方はこれら

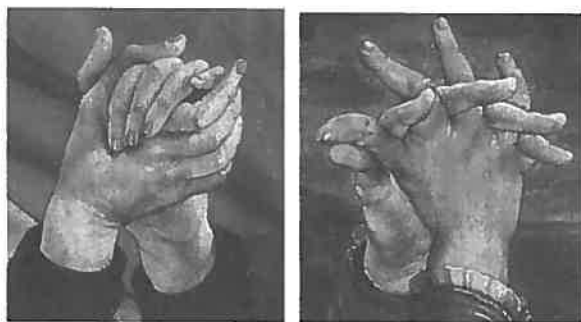


図38（左）：聖母マリアの手 図39（右）：マグダラのマリアの手
グリューネヴァルト《磔刑》（部分）「イーゼンハイム祭壇画」
1513～15年 コルマル ウンターリンデン美術館



図40 グリユーネヴァルト《祈る女》
(部分) 1512年 オクスフォード
アシュモール美術館



図41 マセイス《祈る修道士》(部分)
1530年代 個人蔵



図42 エル・グレコ《祈る聖ドミニクス》(部分) 1586～90年頃



図43 エル・グレコ《悔悛するマグダラのマリア》(部分) 1578～80年頃
ウースター美術館

のいずれとも異なっている。両手の指が交互になるよう組み合わせられているのだが、その組み方が浅く、接しているのは第2関節の部分で、その先は立てられている。

16世紀末から17世紀にかけてのスペイン絵画では、自らの罪を荒野で悔悛する使徒ペトロやマグダラのマリア、あるいは同じく荒野での修行中に十字架像に祈りを捧げるフランチェスコとドミニクスを筆頭とする修道士像にこの形式の祈りが頻繁に用いられている(図42、43)。この2点のエル・グレコの絵の聖人たちの手は、指は組み合わせられているものの、手首は離れている²⁹(こ

のヴァリエーションにも15世紀まで遡る伝統があるが、紙数の都合で詳述は省かざるを得ない。またリベラの《悲しみの聖母》(図44)は《磔刑像》の伝統に連なる作例だが、マリアの手はこれまで紹介したどの作例とも異なった指の組み合わせ方で描かれている。「両手の指を組み合わせる」祈りの形式の変種は際限がないほど豊富であると言ってよい。

悲嘆と苦悩に支えられた「哀悼」から出発したのち「後悔」「悔悛」を含意するようになったこの祈りの形式は19世紀美術にも継承された。オランダ出身のロマン主義画家アリー・シェッフェルはこのポーズの《悔悛するマグダラのマリア》をたびたび描いている。その後、少数派にとどまっていることは確かにせよ、教会における信徒の祈りの定型の一つとして今日に至っている。

「両手の指を組み合わせる」と同様、哀悼と極度の悲しみの表現から出発したものの、この形式とは異なり「祈りの形」として定着することなく終わったポーズについて、一言触れておきたい。12～13世紀の写本彩飾の磔刑図において、マリアにもヨハネにもしばしば適用され

ていた、片方の掌もしくは手の甲を額に当てる「頬杖」の姿勢である。(図45)は同一の写本彩飾の中で(図37)のヨハネと対称の位置に立つ聖母マリアだが、これとは逆にヨハネがこの姿勢をとっておりマリアが指をからめ合せている同時代の写本彩飾もあり³⁰、また両者がともに頬杖をついている作例も残っている³¹。この頬杖をつくポーズはデューラーの名作《メレンコリアI》



図44 リベラ《悲しみの聖母》(部分) 1634年頃 個人蔵



図45 《磔刑》(部分) 『ピーター・バラの詩編』 1200年頃 ケンブリッジ フィッツウィリアム美術館

(エングレーヴィング、1514 年) 以後「憂鬱質」の特徴である深い思索と瞑想を示す身体記号に変質を遂げ、そのまま今日に至っている。

10. 「両手の指先を合わせる」 合掌のヴァリエーション

現代における最も代表的なこの形式が西洋美術における祈りの表現の標準となったのは、シュミットによれば 11 ～ 12 世紀であり、またゲルハルト・ラートナーの説に従えば、形としてはかなりの異同があるもののその起源はキリスト教自体ではなく封建制においてきわめて重要な役割を果たしていた「臣従礼」にあるという³²。ただしシュミットの指摘するとおり、臣従礼において重ねられるのはふたりの人物の 4 本の手であって、ひとりの人間の 2 本の手ではないため、この臣従礼が原点であるにしても、違いもまた大きいのが事実である³³。

ラートナーは 13 世紀から 14 世紀前半のローマ教皇の図像の比較考察に基づいて、高位聖職者の代表的な祈りの形式だった「オランス型」と「平伏 (prostration)」に代わって、両手を合わせる新しい祈りの型が台頭したのはグレゴリウス 9 世 (在位 1227 ～ 41 年) からインノケンティウス 4 世 (在位 1243 ～ 54 年) の時代にかけてだったことを明らかにし、教皇の肖像として最初にこの新しい祈りのポーズで描かれたグレゴリウス 9 世がアッシジの聖フランチェスコ (1182 ～ 1226 年) の友人でありまた彼の托鉢修道会の庇護者でもあったことから、この祈りの形式がフランチェスコの影響下に台頭した可能性を指摘している³⁴。

この形式にも多くのヴァリエーションがあり、その数は前章で扱った「両手の指を組み合わせる」に優るとも劣らない。ラートナーはこの祈りの形を「両手の指を伸ばして掌を合わせる」と要約しており³⁵、確かに彼の論文の挿図に取り上げられた教皇はみな両手の指と掌を密着させたポーズであるのだが、他の美術作品を広く見まわしてみるとこの定義にそぐわぬ変形が実に多いのである。最初に挙げるべきは、掌どころかそもそも両手が接触せずに平行した位置に保たれているポーズ、違いの大きさゆえにこの「両手の指先を合わせる」の

一種として分類してよいのかどうか躊躇われる変種である。美術史上著名な作品としては、15世紀イタリアを代表する彫刻家ドナテッロの凄絶な木彫像《マグダラのマリア》(図46)がまず挙げられるが、これと異なり両手の指や掌がさらに大きな間隔をあけてほぼ平行に保たれている描写も少なくない。この分類に属す最初期の作例の一つであるオットー朝の写本『ハインリヒ3世の黄金の福音書』(1043～46年頃)のアグネス・エヒテルナッハ(皇帝ハインリヒ3世の妃、図47)も、玉座の聖母マリアに祈りを捧げているところだが³⁶、その両手の掌が密着しているかどうかは定かでなく、少なくとも双方の親指と人差し指は接していない。これは「両手の指先を合わせる」形式の起源にかかわる実に重要な問題である。というのも臣従礼は文字通り「互いの手を重ね合う」ことこそが基本だからである。現時点では問題点を指摘することしかできないのだが、かりにこの「両手の指を揃えて限りなく近づけるが密着はさせない」形式の方が「両手の指先を合わせる」形式に先行して存在したのだとすれば、この形式の祈りの起源を臣従礼に求めることの根拠が崩壊してしまうので



図46 ドナテッロ《マグダラのマリア》(部分) 1457年頃
フィレンツェ 大聖堂美術館



図47 『ハインリヒ3世の黄金の福音書』
(部分) 1043～46年頃 エル・
エスコリアル 聖ロレンツォ図書館

ある。

肘を曲げて両手を胸の前に差し出してはいるものの、互いに接していないため本来はこの分類に含めること自体の可否が問われる姿勢の祈りは、15世紀の北方ルネサンス絵画にも、とくに「降誕図」の聖母マリアに珍しくない。特に両手の開きが大きいものの代表例としてロベール・カンパンの《降誕》における聖母を掲げておく（図48）。これとは比較にならぬほど接近しているものの、ヤン・プロヴォーストが1522年に描いた二連画—左翼の主題は「十字架を担うキリスト」—における祈る54歳のフランシスコ会修道士の両手も、仔細に観察すると掌だけでなく左右のどの指も接触していないことがわかる³⁷（図49）。

「両手の指先を合わせる」という基本的定義にあてはまる各種のヴァリエーションに話を戻すと、これらは①左右の掌を密着させているか否か、②どちらの手にせよ指と指（たとえば人差指と中指）を密着させているか否か、によって大きく4通りに分類することが可能である。

本稿の「はじめに」で紹介したデューラーの《祈る手》（図2）のように「指先は合わせてあるが指の付け根や掌は密着していない」ポーズは14～16世



図48 ロベール・カンパン《降誕》
（部分）1430年頃 デイジョン美術館



図49 プロヴォースト 二連画右翼
部分 1522年 ブリュッヘ 聖ヨハネ施療院美術館

紀の美術に非常に多く、アルプス南北の広範な地域に及んでいる。厳密にはこの類型もさらにふたつの変種に分類される。「隣接する指同士が密着している形」(図50)と「指と指の間隔が開いている形」(図51)である。この両図はどちらも15世紀の作例だが、これらの形式の祈りは17世紀の聖母像および聖母子像にも用いられているから、時代とともに「両手首と掌を密着させる」形式によって替わられたとは言えない。しかし現代の標準的な祈りの形式であるこの「両手の指先、隣接する指同士、手首、掌」をすべて密着させる形の祈りは前に説明したとおり13世紀の教皇像にすでに広く見られ、それ以外の寄進者像にも遅くとも14世紀以降広く適用されている。15～16世紀の降誕図における聖母マリアや寄進者像に非常に数多い「掌を密着させず指先だけ合わせる」祈りの形(図50はその極端な例)が、どのようにして生まれるに至ったのか、またこの身体記号の象徴的意味が何であるか、何らかの「ものの形」を模したものなのかどうか、これらはきわめて重要な問題だが答えはまだ探り当てておらず、仮説すら立てられていないのが現状である。

実はこの形式の「祈る手」のポーズにはもう一つの区別が可能である。③両手の親指を重ねずに密着させるか、右手の親指を左手のその上に重ねるかの



図50 ベトルス・クリストゥス《降誕》(部分) 1452年 ブリュッヘ市立フルーニング美術館



図51 ミケーレ・パノナイオ《聖母子》(部分) 1450年頃 ヴェローナカステルヴェッキオ美術館



図 52 メムリンク《ニーウェンホーフエの二連画》(部分) 1487年頃 ブリュッヘ市立フルーニンゲ美術館



図 53 メムリンク《モレール三連祭壇画》(部分) 1484年 ブリュッヘ市立フルーニンゲ美術館

相違である。今日と同様 15 世末においても信者によって流儀がさまざまだったことの証として、フランドルのハンス・メムリンクが描いた《マールテン・ファン・ニーウェンホーフエの二連画》(1487年)の寄進者の手(図 52)と《モレール三連祭壇画》(1484年)右翼における寄進者の妻バルバラ・ファン・フラーデルベルフの手(図 53)を並べて図示しておく。国際的な名声を誇ったメムリンクほどの多忙な画家でも、容貌や衣服の特徴をスケッチする際に、注文主が慣習としている祈りの手のポーズについてもチェックしていたことを示唆してくれる異同なので、少なからぬ美術史的意義がある。

11. 「オランズ型」の祈りとヴァザーリのビザンティン美術批判

3 世紀に確立された、キリスト教美術における最古の「祈りの形」である「オランズ」の考察を最終章まで持ち越したのには大きな理由があるが、それは最後に回すことにしよう。キリスト教関係の各種事典において、(肘を軽く曲げて)両手を左右に広げて掲げるオランズの形はキリスト教誕生以前の東方オリエント美術を継承したもので、エジプトに起源をもつと説明されているものの、その起源に関するまとまった論考は乏しく、定説はまだないというのが実状である³⁸。私の知る範囲におけるオランズの最も詳細な研究は R. J. サザランドの論考だが、最古の例として図示されているエジプト先王朝時代(紀元

前4000年紀)の女性小像(手の先端部は欠損している)は肘を曲げずに両手を掲げていてオランスの形とは微妙に異なり、これに次ぐ古い先例として挙げられているミノア文明のテラコッタ小像は女神ポビーを表したもので、両手のポーズは両肘の低さを除けばオランスの形に近いものの、これが「折り」の姿勢であることは証明できていないため、正確な起源は依然として不明のままである³⁹。

確かなことはオランスのポーズが帝政初期にすでにローマに根付いていたことで、初代皇帝アウグストゥスの后リウィアをこの折りの姿勢で表した大理石彫像が残されており(図54)、この形式がローマでの信者拡大を目指していた初期のキリスト教会に採用されたのは自然な成り行きだったことが推察される。最初期のキリスト教美術における代表例はプリシッラのカタコンベの女性像(図4)だが、大魚の腹中から復活を遂げたヨナやライオンの洞窟に投げ込まれたダニエルなど、究極の苛酷な状況において救済を願う人物、もしくは大洪水のを生き延びたのち神に感謝を捧げるノアの描写にもこの折りの形はしばしば用いられている⁴⁰。(図55)として示したドミティッラのカタコンベの男性像は「(永遠の)平安に生き、我々のために祈りたまえ」(IN PACE ET PETO PRO NOBIS)という銘文を伴っており、死後の救済への願いの込められた像であることがわかる。

オランスの姿勢はビザンティンに継承され、ラヴェンナ近郊サンタポリナーレ・イン・クラッセ教会の祭室モザイクにはこの教会の守護聖人である聖アポリナリスが威厳に満ちた姿で堂々と表されている(図56)。ビザンティン美術ではとくに聖母マリア像の典型の一つとして描かれ続けて(図57)、その伝統はロシアの地にも深く根付き—著名なキエフ大聖堂の《オラ



図54 《祈るリウィア》 大理石 1～2世紀 ヴァティカン ビオ・クレメンティーノ美術館



図 55 《オランズ》 3
世紀 ローマ ド
ミティッラのカタ
コンベ



図 56 《聖アポリナリス》
モザイク 549 年頃
サンタポリナーレ・イ
ン・クラッセ教会



図 57 《オランズの聖母》
モザイク 12 世紀
ヴェネツィア サ
ン・マルコ大聖堂

《オランズの聖母》(12 世紀) などーギリシア正教の世界ではこの姿勢の聖母のイコンが今日まで途切れることなく続いている。聖母マリアに比べれば数は遥かに少ないものの、6 世紀にラヴェンナの《ゲツセマネの祈り》の中のキリストがこの姿勢で描かれていることは前に紹介した(図 12)。

実はこれと同じサンタポリナーレ・ヌオーヴォ教会のモザイク連作「キリストの生涯」の中に、「オランズ型」の祈りがもう一度取り上げられている。《ファリサイ人と徴税人》(図 58) で、たとえ話ゆえにこの連作中でキリストが登場しない唯一の場面でもある。関連箇所の新約の記述は下記のとおりである。

[新約 14] 自分は正しい人間だとうぬぼれて、他人を見下している人々に対しても、イエスは次のたとえを話された。「二人の人が祈るために神殿に上った。一人はファリサイ派の人で、もう一人は徴税人だった。ファリサイ派の人は立って、心の中でこのように祈った。『神様、わたしはほかの人たちのように、奪い取る者、不正な者、姦通を犯す者でなく、また、



図 58 《ファリサイ人と徴税人》 6世紀前半 ラヴェンナ
サンタポリナーレ・ヌオーヴォ教会

この徴税人のような者でもないことを感謝します。わたしは週に二度断食し、全収入の十分の一を献げています。』ところが、徴税人は遠くに立って、目を天に上げようとせず、胸を打ちながら言った。『神様、罪人のわたしを憐れんでください。』言っておくが、義とされて家に帰ったのは、この人であって、あのファリサイ派の人ではない。だれでも高ぶる者は低くされ、へりくだる者は高められる。』

傲慢なファリサイ派の人間がどういう姿勢で祈ったのかの記載はなく、そもそも「心の中で祈った」のだから、大きな身体のアクションを伴っていたかどうかも疑問なのだが、(図 58) のモザイクでは見紛うことなき「オランス」の姿勢をとっている。悪びれず堂々としたその態度は、頭を下げて—こちらは聖書の記述に忠実に一片手で胸を打つ徴税人の謙虚な姿勢とは対照的だ⁴¹。テキスト通り徴税人の方が高く判定されたことは「義とされた者」の位置である右側(鑑賞者見ると左側)に位置していることから誤解の余地はない⁴²。このモザイクは非常に大切なことを我々に教えてくれる。「オランス型」の祈りは、6世紀においてすでに宗教的権威にのみ相応しい祈りの姿勢であり、俗信徒がそれを真似るのは高慢な越権行為だった可能性が高いのである。

オランスのポーズは西方カトリック教会にもミサにおける司祭や司教など高

位聖職者の祈りの姿勢として取り入れられた。

(図 59) は教会堂内における聖歌の合唱をあらわした現存最古の作例である象牙板の書籍—おそらくミサ聖歌集—の装丁で、司教（もしくは大司教）は左手で書見台上の楽譜を抱えながら右手を肩の高さに揚げて入祭文を唱えている⁴³。10 世紀前後に生じたミサにおける司祭の立ち位置の正反対への変化—祭壇の祭室（アプシス）側に立ち身廊の信徒たちに直面する位置から、祭壇の背後（身廊側）に立ち、背後の信徒たちを率いてその先頭に立つ位置への変化—に伴ってこのオランス型の祈りは絶対的な地位を失い、やがて台頭する「両手の指先を合わせる」形式の祈りに取って替わられてゆくことになる。教皇像におけるその決定的変化が 13 世紀前半だというラートナーの論証はすでに紹介したが、この転換とほぼ同時期に著された『ドミニクスの身体による祈りの方式』の「方式 5」には 3 つの姿勢をとるドミニクスが併置されている（図 25 中段中央）が、このうち一番左に位置している、肩に近いところに両手を掲げているドミニクスの姿勢について、テキストの方では「また時にはドミニクスはミサの際の司祭と同じように両手を肩まで持ち上げた」と説明されている⁴⁴。両肘が左右に広がっていない点でオランスの原型とは異なるこの祈りのポーズが、独房の修道士たちによっていつ頃まで普通に行われていたかは不明だが、13 世紀～19 世紀の西欧美術において、この祈りの姿勢をとる高位聖職者の像は私の知識の範囲では全く見当たらない。再度の大転換をもたらしたのは 1962 年の第 2 ヴァティカン公会議で、これによって全世界のカトリック教会におけるミサでの司祭の立ち位置は原点に戻って会衆と向かい合うことになり、この転換に伴って長い歴史をもつオランス型のポーズが再び司祭の祈りの標準形となって今日に至っている。



図 59 《ミサ聖歌集装丁》(部分) 象牙 11 世紀末 ケンブリッジ フィッツウィリアム美術館

る。

教皇も司教も、そして司祭も「オランズ型」の祈りを行わなくなって久しいルネサンス期のイタリアではこの姿勢はどう理解されていたのだろうか。彫刻家のピサーノ親子や画家のジョットを原点とするイタリア・ルネサンスの画家・彫刻家・建築家に関する膨大な伝記の集成であるジョルジョ・ヴァザーリ (Giorgio Vasari 1511 ~ 74) の『美術家列伝』 (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*; 初版 1550 年、増補改訂版 1568 年) の「第 1 部序論」において、自然観察に基づかず図式化の目立つビザンティン美術を嫌い、12 ~ 13 世紀のイタリアにおけるその巨大な影響を深く嘆いていた著者は、ビザンティン美術の欠点を次のように要約している。「こうした多くの絵画は、一様に大きく見開いた眼と広げた両手につま先立ちといった様式で描かれている。」(野村幸弘訳)

この記述に私は 20 年以上前から深い疑問を抱いてきた。ビザンティン美術の最初の黄金時代である 6 世紀のユスティニアヌス 1 世の治世以後、いやそれに遥かに先立つコンスタンティヌス 1 世の治世のローマ帝政末期に起源を有する「大きく見開いた目」、どのような状況の人物像にも適用される、精神力の充実は強く感じさせるものの自然らしさからはほど遠いこの目の表情 (というより無表情) についての批判はよく理解できる。これまた不自然の極みとヴァザーリの目にはうつった「つま先立ち」も、確かにジョット登場の直前の時期のビザンティン風イタリア絵画に目立つ (図 60)。重力の法則を無視したかのようなこうした人体表現にヴァザーリが憤ったのにも大いに納得がゆく。

しかし問題は「広げた両手」という箇所である。ヴァザーリは具体的にはどのような作品を念頭に置いてこの発言をしたのだろうか。というのも聖母マリアを代表格とする「オランズ」を除くと「両手を広げた」人物像はビザンティンやその影響下

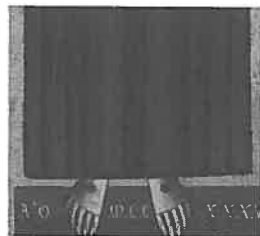


図 60 ベルリンギーリ
《聖フランチェスコ》
(部分) 1235 年
ストイア大聖堂

にあった時代のイタリア美術にほとんど見当たらないからである。私の仮説は以下の通りである。すなわち、ヴァザーリはこの「両手を広げた」姿勢がキリスト教美術の原点でもある「祈りの形」だということを理解できておらず、それゆえに極端に不自然な図式的ポーズと受け止めてしまっていたのではない。両手を広げてやや上方に掲げた聖母マリアはヴァザーリ没後の16世紀末から17世紀のイタリアにおける《聖母被昇天》でしばしば取り上げられているのに対して、ヴァザーリの生きた時代のイタリア絵画にはティツィアーノの巨大な同主題祭壇画（1516～18年頃）以外にオランズに近いポーズの典型例が見出せないのだ。

この仮説の弱点はそのティツィアーノの《聖母被昇天》（図61）がヴァザーリの「ティツィアーノ伝」（1568年の増補改訂版で追加された）で言及されており、ヴァザーリがこの絵を知っていたのが確実なことである。「カ・グランデ（大きな家）と呼ばれるフランチェスコ派教会堂の主祭壇に、下方に十二使徒を伴う聖母被昇天を描いたが、カンヴァスに描かれているため、そしておそらく保存状況の悪さのためにほとんど見えない。⁴⁵」あまりにも高い位置にあることも手伝って細部が良く見えなかったことにも増して私が重視したいのは、両手を広げていくぶん上方に向けたこの聖母のポーズをヴァザーリが上昇感の醸成によって効果の高いポーズとして造形的観点からのみ理解しようとした、あるいは「天上に迎えらるる聖母の喜びと感謝」の表現と見なし、祈りとは結びつけて考えなかった可能性である。

ビザンティン美術に話を戻すならば、ヴァザーリが見たことが確実な「両手を広げた」人物像の筆頭に挙げられるのはヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂の《オランズ



図61 ティツィアーノ《聖母被昇天》（部分）1516～18年
ヴェネツィア サンタ・マリア・グロリオサ・デイ・フラーリ教会

の聖母》(図57)、およびサンタポリナーレ・イン・クラッセ教会の聖アポリナリス像(図56)である⁴⁶(サンタポリナーレ・ヌオーヴォ教会の「キリストの生涯」連作は身廊最上段に位置しており個々のサイズが小さいため、ゲツセマネのキリストやファリサイ人のオランス型祈りをヴァザーリが識別できたかどうかは少々疑わしい)。正統的なオランスの姿勢で描かれたこれらの大作の根本的な意味をヴァザーリが理解できなかったという仮説は、乱暴すぎて自分でもたじろがざるを得ないのだが、そう解釈しないでもない限り、なぜつま先立ちや大きく見開いた目だけでなく「広げた両手」までが断罪されているのが理解しにくいのである。

私の仮説のもう一つの弱点は、このヴァザーリが『美術家列伝(増補改訂版)』刊行後の最晩年に、大きく左右に手を広げたポーズのイエスを伴う《ゲツセマネの祈り》(図62)を制作していることである。この主題として当然のようにイエスは跪いているが、大きく広げてやや上方に向けた両手の位置だけに限れば「オランス」と似ていなくもないからだ。とすれば、少なくともヴァザーリが「広げた両手」が祈りの一つの形であることを知らなかったはずがない、という反論が出てくるのが当然予想される。しかしこの絵に関連した史料の一つである、ヴェネツィア在住のコジモ・

バルトリがヴァザーリに宛てた1570年7月1日の手紙から、彼が自宅に夜景として描かれたパッサーノの《ゲツセマネの祈り》を所蔵しており、その絵をこの上なく高く評価していたことがわかる。ヴァザーリの絵とパラティナ美術館(ピッティ宮)にある前述の《ゲツセマネの祈り》(図22)の夜景描写などイエスのポーズ以外の類似点も考慮に入れると、ヴァザーリ作品の直接の着想源の一つがこのパッサーノの絵だった可能性は小さ



図62 ヴァザーリ《ゲツセマネの祈り》(部分) 1573年頃 東京国立西洋美術館

くないのだ⁴⁷。もう一つ考えうる着想源は、ティツィアーノがスペイン王に送った2点の同主題作品（図21）で、複製版画を通じてヴァザーリがその構図を知った可能性もあることが指摘されている⁴⁸。大胆な仮説を立てた身としては決定的な反証に出会うまでは、ティツィアーノやバッサーノの作品の感化でヴァザーリが最晩年になって初めて「広げた両手」の可能性に気付いたのではないかと想像しておきたいのである。

おわりに

私がキリスト教美術における祈りのポーズとその多様性に注目するようになった理由は多々あるが、①「はじめに」で記した、自分が幼稚園時代に教わった「両手の指を組み合わせる」形式の占める位置、②青山スタンダードの「美術AB」や比較芸術学特講「ネーデルラント絵画史」の授業で受講生から頻繁に受ける質問—「なぜ15世紀美術では両手の指の付け根や掌を離れた祈りの形が一般的だったのか」、③2015年に初めてリスボン国立古美術館を見学した際にゴンサルベス（推定）の《聖ヴィンセント祭壇画》から受けた衝撃—なぜ58人もの人物の中にただ一人だけ「ひれ伏して祈る」男が混ざっているのか、④11章で取り上げたヴァザーリのビザンティン美術批判に関する根本的疑問が最も根本的な契機である。加えて⑤わが国でもキリスト教関係の美術書や画集は数多いものの、日本だけでなくヨーロッパやアメリカを視野に含めても「祈りの姿勢」に特化したものが一般書にも研究書にも見当たらない、という理由も大きい。こうした諸事情から大風呂敷を自任する本人ですら躊躇せざるを得ない巨大な問題を扱う論考に取り組む勇気を奮ってみた次第である。

②と③の疑問に何ら解決が見出せぬ状況の中での執筆となったのは残念ではあるが、24年間にわたって全学共通科目、次いで青山スタンダード科目を担当してきた自分としては、間近に迫った定年退職前に『青山スタンダード論集』に一度は寄稿したい、という思いを抑えられなかった。この問題自体を扱った参考文献の少なさもあって、学術論文とは呼べぬ「研究ノート」あるいは「問題提起」であるが、準備と執筆を通じてあらためて実感したのは一食べ物に関

する禁忌が一切ないこととともに—「特定の祈りの形式」を強要することなく今日に至っているキリスト教の寛容の精神の尊さである。締め切りに間に合わず「洗礼志願者」という中途の状況のうちに定年を迎える身ではあるが、この大きすぎる問題に今後も美術史的観点の限界内において取り組み続けてゆくつもりである。

¹ *Sancti Aurelii Augustini De diversis quaestionibus ad Simplicianum*, ed. Almut Mutzenbecher, Turnhout, Brepols, 1970, p.194.

² Jean Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident medieval*, Paris, Gallimard, 1990, p.291. ジャン・クロード・シュミット『中世の身ぶり』松村剛訳 みすず書房 1996年、297～8頁。

³ 『アウグスティヌス神学大全 第19巻』稲垣良典訳 創文社 1991年、119～125頁。

⁴ *New Catholic Encyclopedia* におけるマスターマン執筆の項目「聖書における祈り」"Prayer (in the Bible) には祈りが言及された聖書の箇所が列挙されているが、これは完全なリスト化を目指したものでなく、形式の分類よりも、祈る者の内的感情の区別に基づく記述がなされている。M. R. E. Masterman, "Prayer (in the Bible), *New Catholic Encyclopedia*, Vol.11, Washington, D.C., The Catholic University of America, 2003, pp.591-593. また『新カトリック大事典』における「礼拝」の項目では、この事典の性格上当然のことではあるが、主に礼拝の概念とキリスト教的意味の解説に比重が置かれており、聖書の関連箇所の指摘は少数にとどまり、美術の作例については一切言及されていない。石井祥裕「礼拝」『新カトリック大事典』第4巻、研究社、2009年、1388～89頁。

⁵ ただし本文で後述するように例外もあり、「ラザロの蘇生」の直前にイエスの足下にひれ伏した（マグダラの）マリアに対しては起きあがるように促していない（『ヨハネによる福音書』11章32節）。

⁶ 「アブラハムと三天使」は美術における慣用的な主題名だが実は正確ではない。「主はアブラハムに言われた。」（『創世記』18章13節）、および彼らを見送る際の「主は言われた」（同17節）、さらにその後続くソドムとゴモラを滅亡させるか否かに関するアブラハムとのやり取りにおいて一貫して「主は言われた」と記されていることから判断する限り、三人の人に見えた者のうちの一者は神自身であると考えられるしかないからだ。「アブラハムはなお、主の御前にいた」（同22節）、「主はアブラハムと語り終えらと、去って行かれた」（同33節）の記述からは、アブラハムが天から聴こえる神の声ではなく眼前に存在する神と会話したことが明らかである。これは神が人間の前には姿を現さず、声だけを通じて人間たちに言葉を伝えるのが根本的な原則である旧約聖書における、非常に例外的な箇所と言える。

⁷ Joachim Poeschke, *Italian Mosaics 300 – 1300*, New York / London, Abbeville Press Publishers, 2010, p.268, Pl.120.

- 8 この場面の主題は長らく「キリストと長血の女」と見なされてきたが、ユッタ・ドレスケン＝ヴァイラントは、この描写は「キリストとカナン」の女」一本稿の（新約3）の引用参照一にも当てはまり、両者のどちらが真の主題であるかの識別が難しいとして二つの主題名を併記している。Jutta Dresken-Weiland, *Die Frühchristlichen Mosaiken von Ravenna: Bild und Bedeutung*, Regensburg, Schnell&Steiner, 2016, p125f. 前者であれば感謝の祈りであり、後者であれば懇願の祈りであるから大きな違いがある。ひれ伏す女性の背後にいるのが使徒たちなら「カナン」の女」の可能性もあるが、彼らが一図版では省略したイエスの背後にいる白衣の使徒と異なった服装をしていることから、私は群衆の中で起こった出来事である「キリストと長血の女」だと判断している。
- 9 『聖書 聖書協会共同訳 旧約聖書統編付き 引照・注付き』日本聖書協会 2018年。
- 10 ボルトガル画家ヌーノ・ゴンサルベスの作品と推定されている6枚のパネルからなる『聖ヴィンセント祭壇画』（1470年頃、リスボン国立古美術館）において守護聖人聖ヴィンセントを取り巻く58人の人物の中でただ一人だけロザリオを手にしてひれ伏している男性が、私の知る最も時代の遅い作例である
- 11 同じ3使徒だが『マルコによる福音書』（14章33節）ではペトロ、ヤコブ、ヨハネと名を明記してある。
- 12 引用〔新約11〕に示したとおり、『マタイによる福音書』と『マルコによる福音書』によればゲツセマネに同行したのはペトロ、（大）ヤコブ、ヨハネの3使徒だが、『ルカによる福音書』は「弟子たち」という曖昧な記述にとどまっている。14世紀中葉以降の西欧絵画においてはほぼ例外なく3使徒のみがイエスとともに描かれているが、ラヴェンナから始まるビザンティン美術においては12使徒全員が描かれるのが一貫した造形的伝統だった。
- 13 使徒の代表格であるペトロに対する3回の指示を含むと、異時同図法を駆使したこの画面にはイエスは計6回登場している。Demus, op.cit(n.9), Black and White Plates 1a, 1b.
- 14 Richard C. Trexler, *The Christian at Prayer: An Illustrated Prayer Manual Attributed to Peter the Chanter (d.1197)* (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 44), Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies State University of New York, 1987, p.19, pp.167-170.
- 15 腕を曲げずに伸ばしている点においては（図22）、顔面も天を仰いでいる点においては（図23）の方が『祈りとその要素』の記述に忠実である。この箇所はラテン語原文はトレクスラー前掲書（註16）、p.182
- 16 ペトルス・カントルの『祈りとその要素』は聖職者だけを対象に書かれた書ではないものの、トレクスラーが指摘しているとおり、全体が修道士の独房のような個室における個人的な祈りを扱ったものであること、また私的な祈りが公共的な祈りや集団的な祈りに優ることは筆者自身が明言している。トレクスラー、前掲書（註16）、p.43。
- 17 サイズのやや小さいもう一点はエル・エスコリアル宮殿にあり、どちらが第1ヴァージョンであるかについて研究者の意見は分かれている。画像の鮮明さを優先してここではブラド美術館蔵作品の方を図示した。Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian I The Religious Paintings*, London, Phaidon, 1969, Cat.6 & 7, pp.68-69, Pl.125, 126;

- Filippo Pedrocchi, *Titian: The Complete Paintings*, London, Thames & Hudson, 2001, Cat.210 (p.253), Cat.230 (p.269).
- ¹⁸ これに先立ってダビデがベリシテ人の武将ゴリアトを倒して凱旋した際に、ダビデ自身も踊り、歌、楽器の演奏で人々に歓迎されているが(『サムエル記上』18章6～7節)、これは祈りの型の範疇には入らない。
- ¹⁹ Trexler, op.cit. pp.15-18; Schmitt, op. cit., pp 303-309.
- ²⁰ Trexler, op.cit., p.54, Schmitt, op.cit., p.303.
- ²¹ ヴェネツィアの国立マルチャーナ図書館所蔵の写本(1220年頃)の挿絵7つを組み合わせたこの図は便宜上シュミット(前掲書、原著、305頁)のものを転載したが、トレクスラーの研究書(註16参照、134～163頁)には現存8写本における7種の祈りの形式の挿絵がすべて採録されている。
- ²² *The Nine Ways of Prayer of Saint Dominic*, Edited and translated by Simon Tugwell, with Drawings by Sheelagh Wilsden after the Miniatures in Codex Rossianus 3 in the Vatican Library, Dublin, Diminican Publications, 1978, p.26.
- ²³ Grégoire Le Grand, *Dialogues*, II, ed. A. de Vogüé & A. Antin, Paris, Cerf, 1979, pp.232-33. 私はこの史料の存在をシュミットの研究書(前掲書、302頁、註17)から知った。
- ²⁴ William Hood, Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco, *The Art Bulletin*, Vol.68, No.2(June 1986), pp.195-206; Schmitt, 前掲書(註3)、pp.309-314. 出版年はフッドが先だが、この写本の存在と意義を最初に指摘したのはシュミットで、1982年10月におけるニューヨーク州立大学中世・初期ルネサンス研究所でのシンポジウム「同一性の形成としての社会的振る舞い」(*Social Behavior as Identity Formation*)においてだったという。Hood, op.cit., p.197, n.4; p.198, n.7. シュミットのこのシンポジウムでの発表はその後の論文集中に収録されており、この論文には現存する3写本における「9つの祈りの方式」の挿絵が、すべて掲載されている。Jean-Claude Schmitt, "Entre le texte et l'image: les gestes de la Prière de Saint Dominique", Richard C Trexler(ed.), *Persons in Groups: Social Behavior as Identity Formation in Medieval and Renaissance Europa*, Binghamton, New York, Medieval & Renaissance Text & Studies, 1985, pp.220. 話を戻すとフッドはこの論文を出発点とするフラ・アンジェリコ論(*William Food, Fra Angelico at San Marco*, 1993, New Haven and London, Yale University Press)においても15世紀のドミニコ修道会における「ドミニクスの身体による祈りの方式」の意義の大きさを強調している。なお特定できぬドミニコ会修道士によるこの著作の執筆時期に関しても、フッドが13世半ばと特定しているのに対してシュミットは13世紀末～14世紀初頭という約半世紀遅い成立年代を推測している。
- ²⁵ 「読書」(方式8:図25下段中央)およびとりわけ「同伴者との旅行中の孤独な瞑想」(方式9:図25下段右)は特殊な状況を扱っている点で他の7つとはかなり異質である。
- ²⁶ Schmitt, op.cit., p.311. シュミット、前掲書、318頁。
- ²⁷ 「祈りとその要素」の「方式5」の挿絵としてはバドヴァ本(1220年頃、バドヴァ、聖アントニオ図書館)のものだけが、両手を曲げて身体の下に敷いているが、掌を上にしてその中に顔を埋めようとしているように見える点が異なっている。Trexler, op. cit.

p, 152.

- ²⁸ 一例はロレンツォ・ロットの《降誕》(1523年、ワシントン、ナショナル・ギャラリー)。
- ²⁹ とくに指先だけが組み合わされていて双方の手首が左右に大きく離れているこのマグダラのマリアの手とはほぼ同じポーズは、同じスペインのムリーリョの《祈祷する聖フランチェスコ》(1645～50年頃、アントウェルペン大聖堂)においても見られる。
- ³⁰ アミアンで1100年頃に制作された『註解付き詩編』(アミアン市立図書館)。Walter Cahn, *Romanesque Manuscripts: The Twelfth Century*, London, Harvey Miller Publishers, 1996, Vol.1, fig.15.
- ³¹ 1000～1110年頃におそらくサン・ブノワ・スル・ロワールで制作された『ボーヴェのミサ典書』(ロサンジェルス、ポール・ゲッティ美術館)。La France au temps des première Capétiens (987–1152), Ex.Cat., Paris, Musée du Louvre, 2005, p.253, fig.192.
- ³² Gerhart Burian Ladner, "The Gesture of Prayer in papal Iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries", *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, Vol.1, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, pp.209-237.
- ³³ Schmitt, op.cit., p.295-298. シュミット、前掲書、302～305頁。ただし私は現時点ではまだ11世紀の作例に出会っていない。
- ³⁴ Ladner, op.cit, p.209, p.237.
- ³⁵ Ladner, op.cit, p.210.
- ³⁶ 全図は Ingo F. Walther / Norbert Wolf, *Codices Illustres: The World's Most Famous Illuminated Manuscripts 400 to 1600*, Köln, Taschen, 2001, p.135 参照。
- ³⁷ 全図は John Oliver Hand / Catherine A. Metzger / Ron Sponk, *Prayers and Portrait: Unfolding the Netherlandish Diptych*, Washington, The National Gallery of Art / New Haven & London, Yale University Press, 2006, pp.212-213 参照。
- ³⁸ 柳宗玄(『新カトリック大事典』第1巻、研究社、1996年、960頁)は「このような姿勢で祈る人物像は、キリスト教以前の古代社会においてもみられ、オランダはそれを継承したものである」と概観して具体的な地域・時代については言及していない。またJ. ボードリー (*New Catholic Encyclopedia*, Vol.8, Washington, D.C., The Catholic University of America, 2003, p.621) は末期エジプト美術の石碑に言及しているが具体的な作例は挙げていない。
- ³⁹ Reita J. Sutherland, *Prayer and Piety: The Orans-Figure in the Christian Catacombs of Rome*, M. A. Thesis Presented to the Department of Classic and Religious Studies, University of Ottawa, Ottawa, 2013, p.89, fig.2. : p.90, fig.3.
- ⁴⁰ サンティ・マルチェリーノ・エ・ピエトロのカタコンベ壁画《ライオンの洞窟のダニエル》、《ノアと白鳩》など。Fabrizio Mancinelli, *The Catacombs of Rome and the Origins of Christianity*, Firenze, Scala, 1981, fig.79, 81.
- ⁴¹ この自己を貶める謙虚さの象徴だった「片手で胸を打つ」行為が一両手を胸の前で交差させる祈りの一変形である片手だけを胸に当てる祈りのポーズ(たとえば図39)の原点となった、と私は推察している。
- ⁴² エモリー大学のデイヴィッド・ガウラーは、二人の服装に貧富の差が見られず、徴税人と広く見なされている男の衣装(の色の組み合わせ)が、キリストの敵対者のそれ

に似ていることから、主題の同定自体に疑問を評しているが、私には根拠薄弱に思われる。<https://parablesreception.blogspot.com/2014/08/mosaic-of-pharisee-and-publican-in.html> ユッタ・ドレスケン＝ヴァイラントは前掲書（註12参照）において、裕福なファリサイ人が若い男として表されている理由を評しがっているものの、主題に関しては当然視している。

⁴³ *Treasures of the Fitzwilliam Museum*, London, Scala Publishers, 2005, p.130.

⁴⁴ タグウェル訳の現代英語版（前掲書、註12）、p.30.

⁴⁵ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Tomo VII, Firenze, G. C. Sansoni, 1906, p.

⁴⁶ ヴァザーリは1548年にラヴェンナに赴いて《キリストの埋葬》（現ラヴェンナ市立美術館蔵）を制作した。その契約書がほかならぬこのサンタポリナーレ・イン・クラッセ教会に残っている。ラヴェンナ滞在はヴァザーリの「自伝」の中でも言及されている。Vasari, op.cit., p.685. なお《キリストの埋葬》に関する支払いの記録についてはラヴェンナ市立美術館のホームページにも詳しく記載されている。<http://collezioni.mar.ra.it/Opera.aspx?id=27>

⁴⁷ 高梨光正「国立西洋美術館所蔵ジョルジョ・ヴァザーリ《ゲツセマネの祈り》の来歴に関する調査ノート」『国立西洋美術館研究紀要』11号、2007年、25～33頁。

⁴⁸ 越川倫明・栗田秀法編『大英博物館所蔵イタリア素描展』、国立西洋美術館、東京新聞、1996年、19～20頁；高梨、前掲論文（註46）、30頁。

Praying Gestures in Christian Art

Tatsushi Takahashi

The standard Christian praying gesture, namely putting the palms of one's hands together, came into being in eleventh century and became the normal form of prayer only in the thirteenth century. Up to then and even thereafter Christians offered their prayers with a wide variety of gestures. This is inseparably related to the spirit of tolerance which is the essence of Christianity. In this article, which consists of eleven chapters, I followed the history of each praying gesture depicted in the visual art.

Nowhere in the New Testament a specific gesture is recommended as suitable to public or private worship and the great theologians of the middle ages, namely Augustine and Thomas Aquinas, argued that a gesture is not necessarily required at prayer but is tolerable because it is inseparable to the state of soul.

The Old Testament shows us that Hebrews were not very different from their neighboring idol-worshipping nations as far as the praying gestures were concerned: they adopted prostrating as the most prevalent form of worship of God. Apostles on the other hand regarded it as an inappropriate posture adopted toward them and considered kneeling more suitable.

Christ's own prayer in Gethsemane is described differently in the Synoptic Gospels: "threw himself face downward on the ground" according to Matthew, "knelt down and prayed" according to Luke. In the fourth chapter I showed how the Christ's posture in this scene gradually shifted from the former to the latter with the changing times.

In the seventh chapter I analyzed the illustrations showing exemplary pray-

ing gestures found in the two most important praying manuals, namely *De Oration et speciebus ejus* attributed to Petrus Cantor (d.1197) and *De modo orandi* written by a Dominican monk in the middle of the thirteenth century and concluded that though they were highly important booklets to monks and friars who prayed in their cells, judging from the art works produced in the corresponding periods, the form of prayers recommended in these manuals were not widely adopted by nonclerical Christians.

In the following three chapters I followed the changes of symbolical meanings of three praying gestures using both hands. Crossing hands on the breast developed from beating one's breast in deep mourning and became a gesture symbolizing humility and obedience and finally at the end of the sixteenth century established as one of the proper praying gestures. Interlacing fingers which likewise started from mourning gestures of the Virgin and Saint John the Evangelist standing beside the cross became one of the established paying gestures especially among women in the seventeenth century. Putting the palms of hands together which has been related to the homage, a courtly ceremonial became the standard praying gestures of popes in the middle thirteenth century and adopted by the majority of Christians thereafter. Unlike *Gasshou* in Buddhism, it has a uncountable variants including ones in which both palms are detached.

In the last chapter I argued that *Orans*, the literally first prayer posture in Christian art, was the proper posture for the religious authorities who prays for the people and was regarded as inappropriate posture for lay Christians. After being substituted by putting the palms together, and before being revived in the second half of the twentieth century, I suppose it was almost completely forgotten. Giorgio Vasari, the painter and writer famous for *Lives of the Italian Artists* (1550) who condemned Byzantine art severely might have been unable to understand the symbolical meaning of uplifted hands.