

Title	ミケランジェロの「復活素描群」における区分：造形を基準とした素描群の分類
Sub Title	Categories in the 'resurrection drawings' of Michelangelo : categorization of drawings from the point of view of the style-analyse
Author	新倉, 慎右(Niikura, Shinsuke)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2019
Jtitle	慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.26(2018/19), ,p.177- 187
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000026-0177

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ミケランジェロの「復活素描群」における区分： 造形を基準とした素描群の分類

新倉 慎右

Bunkamura ザ・ミュージアム学芸員

はじめに

1530年代はじめ、ミケランジェロは「復活のキリスト」を主題とする素描を繰り返し描いた。筆者は以前、ミケランジェロによるこれらの素描を「復活素描群」と定義し、いくつかの素描の整理、分類の簡潔な例示と、それによる研究進展の可能性を指摘した*¹。先行研究もこの素描群に注目してはいるものの、「復活したキリストを描いた素描」という枠組みの提示にとどまり、描かれた目的に関してすら、統一した見解があるとはいえない。これはハートが指摘しているように*²、表現の多様性ゆえに描かれた目的としての具体的な作品計画を想定しづらいからであろう。

実際に近年の研究では、この素描群は別々の目的で描かれた素描を無分別に含んでいると指摘されている*³。そのことを踏まえるならば、研究の進展のためには「全ての素描が同一の目的で描かれたわけではない」という点を意識し、複数の計画を想定する必要がある。このような前提に立つと、確かに同一の作品計画のために描かれたと考えるには造形が違いすぎる素描があるため、一定の規則にしたがって分類した上で考察を進めるほうが効率的に優れているはずである。しかしながら現状では、研究の基礎となる素描の整理と分類作業自体が不十分であると指摘せざるを得ない。

本稿ではこうした研究上の課題を鑑み、以前指摘した論点を踏まえながら、実際に素描群を整理、分類していく。その際の判断基準となるのは群像、単独像の違いだけではなく、各々の紙片に描かれたキリストの造形である。これにより単独像はさらに3グループに分けることができる。

本稿における「復活素描群」の具体的な分類は、研究史上初の試みである。そして、ここでの分類を基礎として素描群を考察することで、素描の目的や造形の発展経路をより正確に探ることができるようになるであろう。

復活素描群の枠組みと先行研究の問題点

本稿で扱う「復活素描群」に含まれる素描は、ミケランジェロの生涯最後のフィレンツェ定住末期にあたる1530年代前半に描かれたものが中心になっている。具体的に挙げるならば、裏表を別の素描として数えると、カーサ・ブオナローティ（以下C.B.）に5点*⁴、アルキーヴィオ・ブオナローティ（以下A.B.）に2点*⁵、大英博物館に3点*⁶、ウィンザー城王立図書館に2点*⁷、アシュモリアン美術館に1点*⁸、ルーヴル美術館に1点*⁹の計14点が復活の主題に関連する素描であるといえる*¹⁰。

一方で、描かれた目的に関する議論は最終的な結論に至つ



fig.1 ミケランジェロ・ブオナローティ 《キリストの復活》 1532-1534年頃
木炭・紙 ロンドン 大英博物館 1860-6-16-133r

ていないが、同年代にミケランジェロが従事していたメディチ家礼拝堂^{*11} やシステイーナ礼拝堂^{*12} での仕事と結びつけられることが多い。

しかしながら、「復活素描群」全体がひとつの作品計画のためだけに描かれたと拙速に結論づけることはできない。というのも、まさにハートが指摘したとおり、造形の多様さが、それを困難にしているからである^{*13}。

たとえば大英博物館の群像 (fig. 1) はキリストを頂点としたピラミッド構図になっており、確かにメディチ家礼拝堂のルネッタに適しているといえるが、一方でルーヴル美術館の構図 (fig. 2) はその限りではない。またキリストを単独で描いた素描は縦長のフォーマットを必要とするはずで、半円形のルネッタにふさわしい構図であるとは判断し難い^{*14}。

現在《最後の審判》が描かれているシステイーナ礼拝堂の祭壇側壁面のために「復活素描群」が準備されたという説も、同様に検討の余地がある。ミケランジェロが教皇クレメンス7世とシステイーナ礼拝堂の祭壇側壁面の再装飾に関する話し合いをもったのは1532年頃であったようなので、制作時期は合致するが、計画最初期の時点で壁画の主題が決定していたという確証はない。確かに「復活」を描くことになっていると述べる資料が存在するものの^{*15}、ヴァザーリは予定されていた主題に関して「最後の審判と反逆天使の墜落」^{*16}と書いている。さらに素描の造形を考慮すると、群像はまだしも、そもそも単独像を巨大な壁面に描くという試みは現実



fig.2 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃
赤チョーク・紙 パリ ルーヴル美術館 691 bis r

的ではない。想定される場所に関してトルナイは、かつて壁面上部に存在していた窓の間(天井画の《ヨナ》直下)の縦長の空間を示唆した^{*17}。しかしながらミケランジェロが、主題が《最後の審判》に決定した後でもできるだけ壁面の改変を少なくしようとしている^{*18} ことから、それ以前の段階で壁面構成(ミケランジェロ自身が描いた天井画を含む)を変更しようとしたとは考えにくい。

このように、ミケランジェロの「復活素描群」はその造形の違いから、やはり単独よりも複数の作品計画のために描かれたと考える方が合理的である。こうした視座に立ち研究を進展させるためには、すでに述べたように、詳細な造形の考察が必要不可欠な状況となった。その素地を整えるために以下では先行する論文^{*19}で枠組みを提案していた「復活素描群」の分類に本格的に取り組み、具体的な分類案を提示していく。

群像

主題の中心となるキリスト以外の人物だけでなく、簡潔な描線で周囲の風景も描かれてナラティブが表現されている大英博物館とルーヴル美術館の2枚の素描は、他のキリストが単独で描かれた素描とは、鑑賞者に明らかに異なる印象を与える。これは、当然ながら描かれた人数が多いということ、そしてキリストの造形そのものが他の素描とは異なることによる^{*20}。特にキリストが石棺から飛び出して宙に舞う大英

博物館の素描 (fig. 1) は、その重量を感じさせない浮遊感により、「復活素描群」に属する他のキリスト像に共通する特徴 (ミケランジェロ作品全体にもいえることだが) である肉体の量塊性とも一線を画している。他方で、ルーヴルの素描に描かれたキリスト (fig. 2) は同じく石棺から出る瞬間だが、このキリストは浮き上がるわけでもなければ、単独像のように石棺の上に立っているわけでもない。しっかりと地面を踏みしめながら、周囲で驚く番兵たちと同じ高さに属していて、群像表現とはいえ、ミケランジェロは全体の構図を大英博物館の作例とは全く異なる表現で描き出している。

このような多人数の構図はそれなりの規模で描かれるために構想されたはずであり、資料的な裏づけはないものの、メディチ家礼拝堂のルネッタ部分のフレスコ画を描くための準備素描である可能性も否定できない。しかしながらより説得力があるのは、システリーナ礼拝堂に描かれていたドメニコ・ギルランダイオの《キリストの復活》と置き換えるために描かれたというガンバに端を発する仮説であろう^{*21}。とはいえこの2枚の素描は、キリストの動勢や構図の組み立て方に至るまであまりにも表現手法が異なっているため、それが同一の計画のために描かれたと考えることを困難にしているのも事実である^{*22}。紙面の都合上、詳しい考察と結論を提示する余裕はないが、石棺の周囲にいる番兵や背景といった構成要素がここまで詳しく描かれたミケランジェロの準備素描はあまり見られず、一方で献呈素描ほどの完成度はない。したがって具体的な作品計画のための準備素描である可能性が高く、時期と主題を考慮すれば、現状ではやはりメディチ家礼拝堂とシステリーナ礼拝堂の装飾が制作目的の候補となろう。

キリストを頂点としたピラミッド構図を有する大英博物館の素描 (fig. 1) は、支持体の形状との関係上、長方形 (場合によってはふたつのルネッタを含む) のシステリーナ礼拝堂の壁面よりも、メディチ家礼拝堂の半円形のルネッタに特に適切な構成であると考えてよい^{*23}。他方でルーヴルの素描 (fig. 2) は、構図の左右が高くなっているため、ルネッタという支持体に適切な構図とはいえないだろう^{*24}。システリーナ礼拝堂を想定した場合、別の祭壇画があると仮定すると、その上の壁面だけを用いることになり、幅広の構図と支持体との親和性は高まる。いずれにせよ、「復活素描群」の中に2枚しかない群像素描は、内容的には以下で述べる単独像のグループ以上に、互いに造形が異なっているといえよう。この認識は、目的に関する考察の一助となるはずである^{*25}。

グループ	所蔵場所	目録番号
A	カーサ・ブオナローティ	61Fr
		61Fv
		66Fr
	大英博物館	1887-0502-119r
		1895-9-15-501r
		12768r
ウィンザー城王立図書館	12771v	
B	カーサ・ブオナローティ	62Fr
	アルキーヴィオ・ブオナローティ	vol. I, 74, fol. 203v
C	カーサ・ブオナローティ	65Fv
	アルキーヴィオ・ブオナローティ	vol. VI, fol. 24v
	アシュモリアン美術館	Parker 311v

表 本稿における「復活素描群」キリスト単独像の分類

単独像

「復活素描群」の大部分を占めるのがキリストのみを描いた単独像である^{*26}。これらの素描にはキリストの多様な姿が描かれており、それぞれが全く異なる印象を生み出しているにもかかわらず、肉体の所作には一定の共通性が保たれ、群像よりもグループとしてのまとまりが強い。さらに、単独像が描かれた素描には完成度に大きな差がある点に特徴があり、枚数も多い。それゆえ各素描の造形を考察することによって、ミケランジェロが復活するキリストの表現をどのように発展させていったのかについても考察することができる。そうした考察に混乱をもたらしていたのが、前述したように、「復活素描群」のすべての素描を同時に扱おうとする姿勢であった。このことは、単独像の分類で各々の造形的特徴をより明確に把握することを通して、改めて認識することになるだろう。以下本稿ではキリストの造形をもとに、単独像を3つのグループに分け、個別に考察していく (表)。

グループ A

このグループは「復活素描群」中で最大の規模であり、C. B. 61Fr/v (figs. 3, 4)、66Fr (fig. 5)、大英博物館 1895-9-15-501r (fig. 6)、1887-0502-119r (fig. 7)、ウィンザー城の 12768r (fig. 8)、12771v (fig. 9) の7点が含まれる。素描としての完成度、つまり描き込みの度合いに著しい差が存在することが特徴となっているこのグループは、それにもかかわらず、以下で見ていくような共通性を有している。

カーサ・ブオナローティに所蔵されている C. B. 61Fr と C.

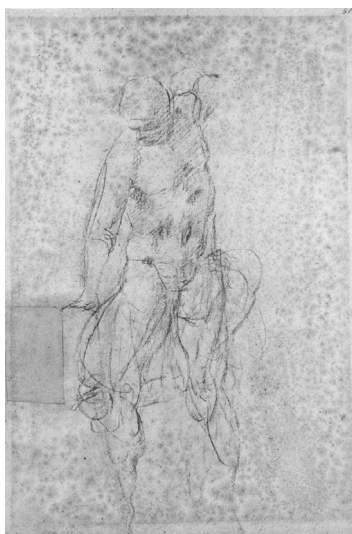


fig. 3 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃 黒チョーク・紙 フィレンツェ カーサ・ブオナローティ 61Fr



fig. 4 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃 黒チョーク・紙 フィレンツェ カーサ・ブオナローティ 61Fv



fig. 5 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃 黒チョーク・紙 カーサ・ブオナローティ 66Fr



fig. 6 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃 黒チョーク・紙 ロンドン 大英博物館 1895-9-15-501r



fig. 7 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃 黒チョーク・紙 ロンドン 大英博物館 1887-0502-119r

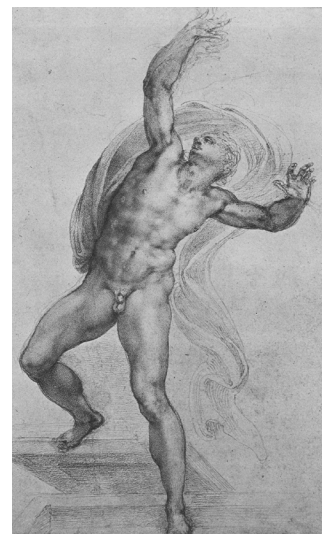


fig. 8 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532-1534年頃 黒チョーク・紙 ロンドン ウィンザー城王立図書館 RL12768r

B. 66Frの2枚の素描については、その造形の源泉となったのがウィンザー城の素描12771v、ひいては輪郭の抽出元であり献上素描として知られる《ティテュオス》^{*27} (fig. 10)であった可能性を旧稿で指摘した。この2枚の素描は、簡易な

描線と多くの描き直しから、同様の造形を有するキリスト像の初期段階であると考えられる^{*28}。通常想定される造形手順と同様に、ミケランジェロの素描作品においても、大胆な造形の変更を簡易な線で考察するのは構想の最初期に限定さ

れるといえるだろう。構想が固まり、描線の密度が増えてゆくにしたがって、肉体全体の動勢や配置の大幅な変更は影を潜めていく傾向が強く、このグループに属するウインザー城の素描 (fig. 8) が示しているように、ある程度完成した造形に対する変更の試みは軽微なものにとどまる。

つまり、カーサ・ブオナローティの素描^{*29}は、他の素描が見つかっていない現状では^{*30}、上半身を中心に造形を考察している C. B. 61Fv も含め、このグループにおける造形発展の出発点として位置付けなければならない。この2枚の素描を起点として設定した上でグループ内の素描を概観すると、ミケランジェロが辿っていった造形発展の流れが明確に把握できる。そして、さらにこれらの素描の原案として存在するのが《ティテュオス》の裏面に描かれたキリストなのである^{*31}。このキリストはおもて面のティテュオスの身体を構成する輪郭線をなぞって描かれており、横臥像を立像へと変化させている。この《ティテュオス》裏面のキリスト (fig. 9) と C. B. 61Fr (fig. 3) と C. B. 66Fr (fig. 5) は、対行する頭部、上半身、下半身や、片手を高く上げ、片手を突き出す姿勢など重要な造形要素が共通している。着想元の《ティテュオス》裏面のキリストが簡易ながらもしっかりとした線で描かれている一方で、そこから発展したと考えられる C. B. 61Fr と C. B. 66Fr には描き直しが多い。その理由は、《ティテュオス》裏面のキリストの輪郭をなぞるという造形手法上自由がなかったからであろう。そしてミケランジェロは C. B. 61Fr と C. B. 66Fr の脚部において座像としての可能性も検討しているところから、この2枚の素描が後から描かれたと判

断できるのである。

これらの素描と比べると、グループAの残りの3枚は素描作品として高い完成度を有しているといえる。中でも大英博物館の 1895-9-15-501r (fig. 6) とウインザー城の 12768r (fig. 8) は、際立って完成度が高い^{*32}。部分的に未完成の箇所があるものの、基本的に堅固な輪郭線を持ち、丁寧な濃淡による陰影がつけられている。これらの素描においてはもはや全体の造形を考察する段階ではなく、確定した造形要素により、いかに印象深い肉体を表現できるかということにミケランジェロが焦点を絞っていることがわかる。陰影の施されていない部分にも描き直しはほとんどなく、どちらも右手にわずかな描き直しが認められる程度である。

他方、大英博物館の 1887-0502-119r (fig. 7) は、前2枚の素描と比べると、描き込みが少ない。しかしながら、グループ中で唯一単独像としての枠組みを超え、ナラティブを明確に表現する群像へと至る過程を示すものであるといえるのではないだろうか。石棺の上に立ち上がったキリストは、周囲の番兵に向けて視線を落とし、右手で祝福の仕草を作っている。注目すべきは、キリスト本人を含め、周囲の番兵や石棺、背景に至るまでほぼ描き直しの痕跡を見せていない点であろう。キリストと比べて簡単に描かれた番兵は、平行な斜線による陰影を付されながら、ほとんど造形を考察した形跡がない。これらの番兵たちは、通常ミケランジェロが構想を練る際に描く簡単に分節された肉体^{*33}ではなく、簡易ながらも衣服を纏っており、すでに芸術家の構想がかなり具体的に存在していることを証明している。



fig. 9 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》 1532年頃
黒チョーク・紙 ロンドン ウインザー城王立コレクション 12771v

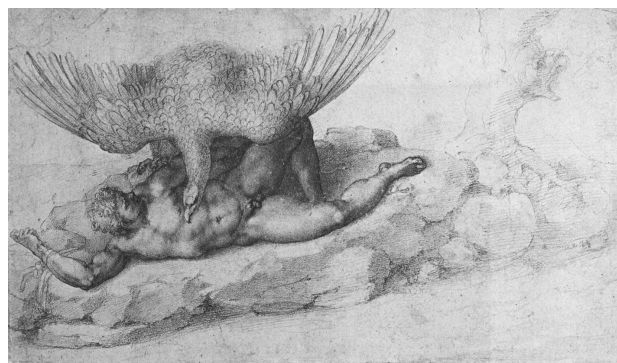


fig. 10 ミケランジェロ・ブオナローティ 《ティテュオス》 1532年頃
黒チョーク・紙 ロンドン ウインザー城王立コレクション 12771r

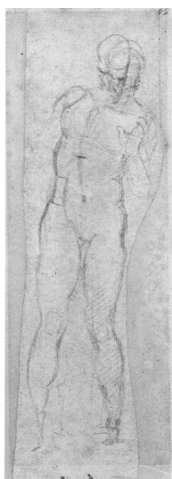


fig. 11 ミケランジェロ・ブオナローティ 《ノリ・メ・タンゲレ (?)》1532-1534年頃 赤チョーク・紙 フィレンツェ カーサ・ブオナローティ 62Fr

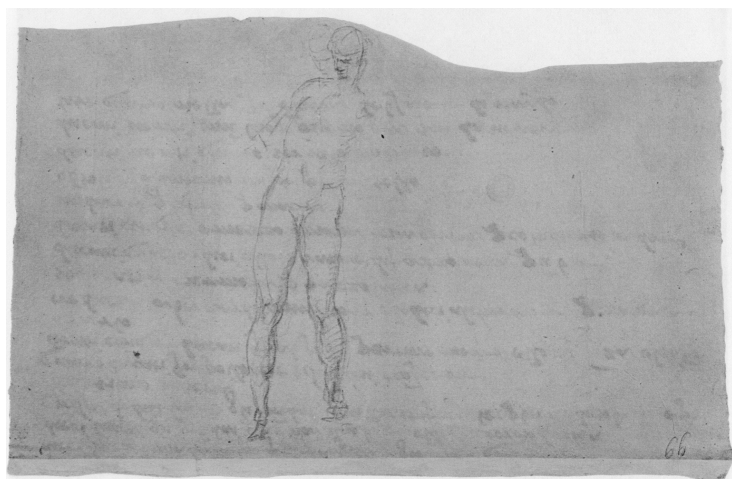


fig. 12 ミケランジェロ・ブオナローティ 《ノリ・メ・タンゲレ (?)》1532-1534年頃 赤チョーク・紙 フィレンツェ アルキエヴィオ・ブオナローティ vol. I, 74, fol. 203v

これら高い完成度を有する3枚の素描は、しかしながら、初期段階と目されるグループAの他の4枚の素描と造形上の強い関連性をもっている。素描ごとにその度合いは異なるものの、基礎となっている造形要素にはほとんど違いがないのである。すなわち、カーサ・ブオナローティの素描で指摘した頭部、上半身、下半身のそれぞれが互いに逆行することによって肉体の力感とダイナミズムを生み出す手法が全ての素描に共通して見られる。さらに、ウィンザー城の12768rを例外として^{*34}、全てのキリストの動勢が下方向に向かっていることも共通の特徴である。これに高く掲げた腕や、伸屈の対比が際立つ脚の配置などを含めたほとんどのモチーフが、この7枚の素描が同一の造形意図に基づいて描かれているということを示唆している。

もちろん同じ造形意図があったとしても全てが同じ目的で描かれたということを証明するわけではないし、発展経路も稿を改めて考察する必要があるだろう。しかしながら数も多く、後述の他グループよりも比較的そうした点を論じやすいのは確かであるため、グループAは、本稿における素描群の分類を基礎とした発展的な研究の成果がもっとも期待できるグループであるといえる。

グループB

このグループに含まれるのはC. B. 62Fr (fig. 11)とA. B. I, 74, fol. 203v (fig. 12)である。この2枚の素描^{*35}に描かれた人物像は、頭部が下を向き、意識がそちらの方向に向けられ

ているという点においてグループAの大部分と共通する造形をもっている。一方で、グループBを特徴づけているのが動作の穏やかさであろう。これらの紙片の人物像は激しい身体動作を伴う他の単独像と比べると静的な動きを示している。さらに身体のねじれもわずかで、鋭く側面を向く頭部ももたず、ほとんど完全な正面観を有する造形となっているからである。すなわち、ミケランジェロが描く一連のキリスト像における、復活に際してキリストの肉体にみなぎるエネルギーがここでは見られないのである。

1928年に公開されて以来^{*36}、グループBの素描は復活のキリストと見なされてきたが、トルナイはこの素描に描かれた人物を、キリストが復活する際に石棺の周囲で奇蹟に驚嘆する番兵であると考えた。おそらくその理由は、左手が驚きを表す仕草に見え、またわずかに視線の方向から避けるように上体を反らしている点が、大英博物館の素描1860-6-16-133r (fig. 1)の前景右側にいる番兵の姿勢と類似しているからだと考えられる。しかしながら、実際に比較してみると、1860-6-16-133rの番兵は上昇するキリストを凝視する一方で、グループBの2点の素描の人物像は斜め下に視線を落としている。ミケランジェロが描くキリストは、石棺の有無にかかわらず、ほとんどの場合番兵よりもやや高い場所に位置しているため、トルナイの説は説得力に欠けるといわざるを得ない。

他方、より説得力があるのは、ワイルドやツェルナーの指摘である。彼らはこの2枚の素描に描かれているのは厳密に

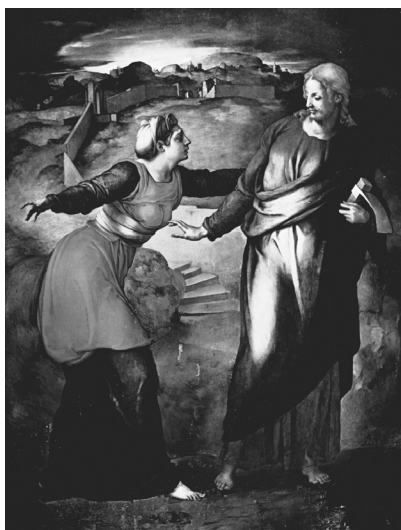


fig. 13 ヤコポ・ポントルモ(?) 《ノリ・メ・タンゲレ》 1532年頃
油彩・板 カーサ・ブオナローティ

は復活の場面ではなく、ノリ・メ・タンゲレであるとしている^{*37}。実際、グループBの素描に描かれた人体は、ポントルモに帰属されるカーサ・ブオナローティ所蔵の《ノリ・メ・タンゲレ》(fig. 13)における、マグダラのマリアから身を避けながら視線を向けるキリストの姿と非常に類似している。左手にはアトリビュートとして鋏を抱えているため、素描にあるような拒絶の仕草を作っていないが、視線の方向や上体の反らし方、脚の配置に至るまで共通していることがわかる。

このグループに属する2枚の素描が復活ではなくノリ・メ・タンゲレを主題としている可能性はすでに先行研究において言及されているし^{*38}、カーサ・ブオナローティの絵画との関連性の指摘も存在する^{*39}。そのため、厳密には「復活素描群」の名で括るには違和感があるが、簡素な人体描写だけでは主題を確定するのは難しいし、また広義には「復活したキリスト」を描いた主題であるともいえる。さらに上述のように、他の「復活素描群」の素描とも一定の共通性も有する。より詳細な研究を待たなければならないが^{*40}、現状では、絵画作品との著しい一致から、主題としてはノリ・メ・タンゲレであると考えるのが理にかなっているといえよう。いずれにせよ、本稿における造形分析と分類により、これまで曖昧なままで看過されてきた他の素描とは異なる点が浮かび上がり、区別がより明確になったのは確かである。

グループC

グループBの素描とは対照的に、確実に復活したキリストを表現していると考えてよいのが、A. B. vol. IV, fol. 24v (fig. 14)とC. B. 65Fr (fig. 15)、アシュモリアン美術館の素描Parker 311v (fig. 16)である。これらの素描は、小さな図版等では認識しにくいものの、それぞれの人物像の足元には確かに薄く石棺が描かれている。さらにC. B. 65Frは左手に復活を象徴する旗を握っていると考えられることから、グループAのいくつかの素描と同様、キリストの復活という主題は容易に特定できる。

ところが、このグループの紙片に描かれたキリストの身体は、これまで見てきたような他の「復活素描群」のキリストの姿とは大きく異なっている。特にA. B. vol. IV, fol. 24vとC. B. 65Frでは、他の単独像ではほとんど見られなかった上方への動勢が全身を支配している点が大きな特徴であろう。石棺に足をかけたキリストは片腕を上へ伸ばし、短縮法で表された頭部も同じ方向に向けられている。2点ともグループAの素描に顕著に認められるような、頭部、上半身、下半身が交互に対行するモチーフを共通して採用している一方で、運動の強度には違いが認められる。まずC. B. 65Frは、静的な身体動作でありながらも、肉体に内在するエネルギーを明示するというミケランジェロが得意とした表現になっている。他方、A. B. vol. IV, fol. 24vの下半身の動きに逆行した右ひざはこちらへ向けられ、さらに右腕も顔を覆うように斜めに伸ばされている。これにより前者とは異なり、全身が躍動するきわめて動的な印象が生み出されているのである。両素描にはほぼすべてのモチーフが共通しているため、素描の完成度を考慮するならば、C. B. 65FrはA. B. vol. IV, fol. 24vを発展させて描かれたと考えることができる。

これらは復活するキリストを描いているものの、上述のようにグループAとは全く異なる肉体を与えられているため、その目的も異なっていたと考える方が自然ではないだろうか。実際、C. B. 65Frの裏には《最後の審判》の準備素描が描かれており、関連性が指摘される^{*41}。片方の足を前に、反対の足を後ろに配置する下半身は《最後の審判》のキリスト(fig. 17)のそれと類似しており、ミケランジェロがグループCをはじめとした素描群をフレスコ画の制作に際し着想源とした可能性もあろう。

アシュモリアン美術館が所蔵するParker 311v (fig. 16)に描かれたキリストは、グループCで唯一視線が斜め下方へ向けられている。足元には薄く石棺と蓋が描かれており、左手は人差し指で天を指し示し、右手には復活を象徴する旗

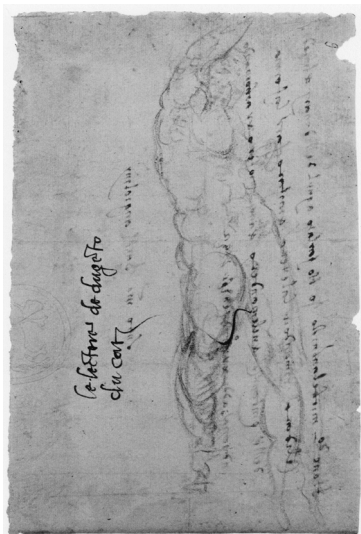


fig. 14 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》1532-1534年頃 木炭、ペン、褐色のインク・紙 アルキヴィオ・ブオナローティ vol. IV, fol. 24v

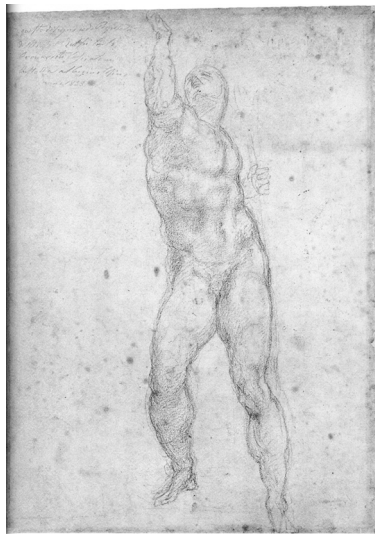


fig. 15 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》1532-1534年頃 木炭、黒石墨による描き込み・紙 フィレンツェ カーサ・ブオナローティ 65Fv

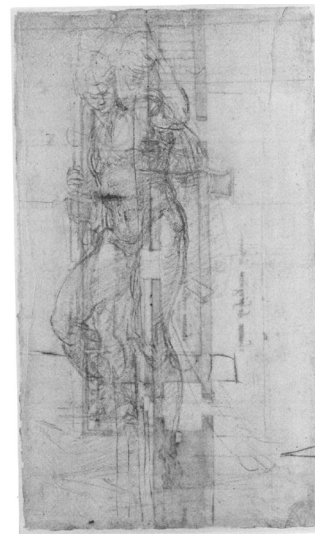


fig. 16 ミケランジェロ・ブオナローティ 《復活のキリスト》1532-1534年頃 木炭・紙 オックスフォード アシュモリアン美術館 Parker 311v

をもっている。サン・ロレンツォ聖堂のトリブーナ計画案の裏面に描かれたこの素描は、やはり1532年頃に描かれたと考えられている*42。キリストの右脚は鋭く曲げられ、伸ばした左脚との対比はトルナイが指摘するとおり、グループAにおけるウィンザー城の素描12771v (fig. 9) に描かれたキリストの型を踏襲している。したがって本素描はグループAにも近いといえるが、ミケランジェロ芸術における重要な部位であるトルソ部分を考察すると、グループCの他の2枚との関連性が強いということがわかるだろう。上半身と下半身にねじれによる対行が発生していないこの造形は「復活素描群」中でも稀である。

すでに述べたように、グループCの素描は石棺の描写によりキリストが復活する場面であるということが容易に認識できる一方で、主題を同じくするグループAとは一定の共通性を有しながらも造形が著しく異なるということがわかる。同時期に同主題を描いているため両グループを完全に分けてしまうことは難しいが、これほど造形が異なるということは、描く目的も異なっていたと考えた方がよさそう。左右の幅が狭く、特に上方への動きをもつA. B. vol. IV, fol. 24vとC. B. 65Frは、既存の説の中では、たとえばシステーナ礼拝堂祭壇側壁面の上部2連窓に挟まれた空間を示唆するトルナイの説*43と親和性が高いのではないだろうか。



fig. 17 ミケランジェロ・ブオナローティ 《最後の審判》(部分) 1536-1541年 フレスコ ローマ システーナ礼拝堂

おわりに

これまでミケランジェロの「復活素描群」をめぐる先行研究では、同一主題の素描を一括して扱おうとする傾向が強かったが、近年になって改めて指摘されているように、その前提を再考する必要があるだろう。そうした研究を踏まえつつ、本稿では以前の論文で枠組みを提示していた素描群の分類作業を、各素描の造形を吟味することで実践した。それにより、ここまで見てきたように、「復活素描群」は群像と単独像に

分けられ、単独像の中にはさらに3つのグループが形成されることとなった。本稿で試みられた分類作業は、「復活素描群」がいかなる目的で描かれたのかということを中心として、さらなる研究の進展の基礎となるべきものである。分類作業によって得られた各素描の造形を中心とした関連性に対する新たな知見により、先行研究で過去に指摘されてきた個別の素描間の影響関係も、その合理性を判断することができるようになる。

また、グループAおよびグループCにおいてミケランジェロは復活したキリストの姿をさまざまに考察しているが、グループごとに見てみると、グループCにはグループAの特徴的な下半身の造形が採用されている。その部分に描き直しが無いことから、ミケランジェロはグループAにおいて具体化した構想の一部をグループCに適用しているということがわかる。こうしたことも、造形分析による分類により素描が整理された成果とすることができよう。

一方で、グループCよりもグループAと多くの共通点をもつグループBは、それにもかかわらず主題としてはむしろノリ・メ・タンゲレであると考え方が合理的であるということも示された。この主題におけるキリストは、広義には復活したキリストであるものの、他のほとんどの素描が明確にキリストの復活を描いている以上、造形上だけではなく主題上も区別する必要があるだろう。

このように、本稿における造形を基準とした「復活素描群」の分類研究だけでも、さまざまな新しい知見を得ることができる。他方、すでに示唆しているように、分類により素描群の造形的特徴が整理されたことで、より重要な課題としてキリストを中心とした造形の発展経路の解明、そしてこの素描群が描かれた目的の考察へと研究を進展させる段階へと到達したといえる。したがって、ミケランジェロの「復活素描群」の発展的研究の基礎となるという本稿の目的は、十分に達成されたはずである。

註

Corpus = C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, I - IV, Novara, 1975-1980.

*1 新倉慎右「ミケランジェロによる「復活素描群」研究の現状と展望：素描の分類がもたらす研究進展の可能性」、『慶應義塾大学アートセンター年報 / 研究紀要』、Vol.24, (2016/2017)、pp. 180-188.

*2 F. Hartt, *The drawings of Michelangelo*, London, 1971 [久保尋

二訳『Michelangelo: drawings』、I、美術出版社、1975、p. 134].

- *3 Exh. Cat. *Michelangelo & Sebastiano*, M. Wivel, ed., London, 2017, p. 201; Exh. Cat. *Michelangelo: Divine Draftsman & Designer*, C. Bambach ed., New York, 2017, p. 161. この観点は、古くはワイルドによっても提示されている。J. Wilde, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Michelangelo and his studio*, London, 1953, pp. 88ff.
- *4 Inv. n. 61Fr/v (*Corpus* 261r/v), 62Fr (*Corpus* 257r), 65Fv (*Corpus* 347v), 66Fr (*Corpus* 262r).
- *5 Inv. n. VoI. I, 74, fol. 203v (*Corpus* 256v), Vol. IV, fol. 24v (*Corpus* 259v).
- *6 Inv. n. 1860-6-16-133r (*Corpus* 258r), 1887-0502-119r (*Corpus* 264r), 1895-9-15-501r (*Corpus* 263r).
- *7 Inv. n. RL12768r (*Corpus* 265r), RL12771v (*Corpus* 345v).
- *8 Inv. n. Parker 311v (*Corpus* 260r).
- *9 Inv. n. 691 bis r (*Corpus* 253r).
- *10 トルナイはこれに加えて A. B. XIII, fol. 148v (*Corpus* 252v) も復活素描群に含めている。しかしながらここに描かれた人物は明らかに右手から大剣をさげており、キリストであるとは判断し難い。
- さらに、イギリス王室コレクションにもルーヴルの素描と同じ構図の素描があり (Inv. n. RCIN 912767r)、ルーヴルの素描よりも完成度が高い。かつて真筆性をめぐる議論があったこの素描は、ニューヨークの展覧会カタログではミケランジェロの真筆とされている。New York 2017, p. 165. この2枚の素描は同じ構図であり、完成度の違いしかないため、王室コレクションの素描を「復活素描群」に数え入れたとしても本稿の議論には影響はない。
- *11 A. Popp, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, 1922, p. 96; H. Hibbard, *Michelangelo*, Harmondsworth, 1985 [中山修一、小野康夫訳『ミケランジェロ』、法政大学出版、1986、pp. 201, 250-251]。また素描群の成立年代を1510年代としているハートも、メディチ家礼拝堂の地下室に描かれた巨大なキリストの壁面素描が復活のキリストであるということ、そしてメディチ家礼拝堂が復活に捧げられているということを検討し、ポップの説をある程度支持している。F. Hartt, 'Michelangelo, the Mural Drawings, and the Medici Chapel', in: *Studies in the History of Art*, Vol. 33, Symposium Papers XVII: Michelangelo Drawings (1992), pp. 178-211, esp. pp. 193ff. 一方でイーラムは、この復活のキリストを含めた

- ほとんどの壁面素描がミケランジェロ以外の芸術家の手になると考えている。C. Elam, 'The Mural Drawings in Michelangelo's New Sacristy', in: *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 943 (Oct., 1981), pp. 592-602, esp. pp. 596ff.
- *12 A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti: narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, II, Firenze, 1875, p. 175; H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, III, Berlin, 1913, n. 53; C. de Tolnay, *Michelangelo V, The final period: Last Judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietàs*, Princeton, 1960, n. 163; Exh. Cat., *I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane*, C. de Tolnay, ed., Firenze, 1975, n. 74; *Corpus* II, pp. 69-70; A. Perrig, *Michelangelo's drawing: the science of attribution*, New Haven, 1991, p. 47; Exh. cat. *Michelangelo: disegni e altri tesori dalla Casa Buonarroti di Firenze*, P. Ragionieri, ed., Perugia, 2007, n. 37; Exh. cat. *Michelangelo: the drawings of a genius*, A. Gnann, ed., Wien, 2010, n. 89.
- *13 この点に関しては旧稿にて詳しく触れているため、ここでは概要のみを示す。
- *14 これらの素描では、およそ1:1.5の縦横比をもった紙片に立像のキリストが描かれており、強い垂直性を生み出している点ですべて共通している。London 2017, pp. 198ff; New York 2017, p. 161. これらの単独像が、ナラティブを表現した構図のキリスト部分だけを抜き出して考察している素描である可能性も存在するが、ミケランジェロはそうした種類の素描を「復活素描群」のように繰り返し描いてはいないということに留意する必要がある。
- また後述する大英博物館の素描(1887-0502-119r)は単独像の造形が群像形式に反映されているといえるが、これは単独像における考察で造形が十分に発展した結果を群像に組み込んだのであり、初めから群像形式に配置する目的で単独像を描いていたわけではないと考えられる。註26参照。
- *15 1534年の手紙では主題として「復活」に言及しているが、ジョアニデスによればこれは「肉体の復活」、すなわち最後の審判のことであり、システーナ礼拝堂に「キリストの復活」を描くことになっていたという説の根拠を否定している。P. Johannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge, 2007, p. 200.
- *16 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, 1568 [平川祐弘ほか訳『ルネサンス画人伝』、白水社、1982年、p. 263].
- *17 C. de Tolnay, *Michelangelo III: The Medici Chapel*, Princeton, 1970², p. 104.
- *18 このことは、ミケランジェロの素描(カーサ・ブオナローティ、Inv. n. 65Fr)で、ペルギーノの《聖母被昇天》(あるいは別の祭壇画)を囲むように主題が展開されていることが証明している。
- *19 註1参照。
- *20 London 2017, pp. 198ff; New York 2017, p. 161. これらのカタログでは群像が描かれたルーヴルと大英博物館の2枚の素描には水平性が認められるため、垂直性をもつキリスト単独像の素描とはその性質が異なるということが指摘されている。群像と単独像が性質を異にするという点に関しては同意できるが、大英博物館の素描においては、浮き上がったキリストを頂点とするピラミッド型の構図となっており、完全に水平性が支配しているとはいえない。
- *21 C. Gamba, *La Pittura di Michel Angelo*, Novara, 1945, p. xxxii. ギルランダイオの《復活》があった場所にヘンドリク・ファン・デン・ブルックによりミケランジェロ風の《復活》が描かれたということは、ミケランジェロによるこの二点の素描がシステーナ礼拝堂入口側壁面のために描かれたという説を補強するかもしれない。New York 2017, p. 162.
- *22 さらに、ジョアニデスが指摘しているように、この2枚は光源が互いに逆の位置に設定されているため、同一の作品計画のために構想されたと考えるのは一層困難となる。Johannides, *op. cit.*, p. 200.
- *23 Popp, *op. cit.*, p. 96; *Corpus* 258r.
- *24 トルナイはこちらの素描も、幅広の構図を理由に、メディチ家礼拝堂のルネッタのために描かれたと解釈している。*Corpus* 264.
- *25 これらの群像素描が描かれた目的については、改めて詳しく考察を進める予定である。
- *26 大英博物館の素描(1887-0502-119r; *Corpus* 264r)は石棺の上に立つキリストの周りに墓守が描きこまれることによって構図が拡大しているものの、身体が直立しているだけでなくフォーマットも縦型である。そのため復活素描群の中で唯一両カテゴリの特徴を兼ね備えた、中間に位置する素描であるといえる。しかしながら群像に描かれたキリストと異なり、他の単独像と同様に垂直性を意識した造形であるだけでなく、何よりも身体の姿勢そのものが単独像に極めて類似しているため、ここでは単独像のカテゴリとして扱う。ジョアニデスもこの素描に関して、周辺

- の人物が明らかに従属的であることを指摘し、単独像に含めるべきではないかとも述べている。Johannides, *op. cit.*, pp.199-200.
- *27 Inv. n. RL12771r (*Corpus* 345r).
- *28 L. Goldscheider, *Michelangelo drawings*, London, 1966, p.50.
- *29 かつてペリヒはこれらをセバスティアノー・デル・ピオンボに帰属したが (A. Perrig, 'Über eine verkannte Michelangelo-Zeichnung', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 23. Bd., H., 1 (1960), pp. 19-41, esp. pp. 22ff.)、これらの素描はセバスティアノーの祭壇画制作のための下絵として描かれたとする説は現在でも残っている。New York 2017, p. 162.
- *30 本文冒頭で言及したとおり、同一主題の素描が大量に現存しているということが「復活素描群」の特異性のひとつである。このことは、他の主題の素描よりも残存している数が多いとも考えられ、かつて存在していたが失われていた素描を考慮する必要性も低いはずである。
- *31 たとえばトルナイが *Corpus* 260v において Parker 311v と 12771v との類似を指摘しているが、先行研究においてはこのように個別の類似点が言及されるのみにとどまる。またハートはむしろ 12768r が元となって 12771v が制作され、それを写して《ティテュオス》が制作されたとした。Hartt, *op. cit.*, n. 353. しかしながら筆者が以前指摘したように、他の素描の造形を勘案すると《ティテュオス》こそが造形の基礎となっているのである。さらにそこから得られたモチーフは、「復活素描群」の大部分に採用されている。
- *32 この2枚の素描は、グループAのみならず、「復活素描群」全体の中でももっとも完成度が高い素描である。そしてこのことは、これらの素描が献呈素描であった可能性を示唆するだろう。
- *33 「復活素描群」で例を挙げれば、ルーヴル美術館の 691 bis r の右端の番兵と思わしき人物像がこれにあたるだろう。
- *34 動勢が他の素描と異なり上方へと向かっているために見逃されることが多いが、この素描におけるキリストのトルソと左脚の造形は、大英博物館の 1895-9-15-501r に描かれているキリストのそれとほぼ同じである。そのため、動勢の違いにもかかわらず、グループAに含まれるべき素描であるといえる。
- *35 カーサ・ブオナローティの素描 62Fr は、もともとアルキーヴィオ・ブオナローティの素描 vol. I, 74, fol. 203v で裏打ちされていた。 *Corpus* 257r.
- *36 C. de Tolnay, 'Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti', in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Ser. NF, vol. 5 (1928). p. 377-476, esp. pp. 441ff; *Corpus* 256r.
- *37 Wilde, *op. cit.*, p. 87; F. Zöllner ed., *Michelangelo. Das vollständige Werk*, Köln, 2014, nos. 158, 161.
- *38 A.E. Popham, J. Wilde, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, London, 1949, p. 249.
- *39 M. Hirst, 'Michelangelo, Pontormo e Vittoria Colonna', in: M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze, 2003, pp. 4-29, esp. pp. 20-22.
- *40 ツェルナーも、これらの素描が「復活」主題である可能性に触れている。註 37 参照。
- *41 トルナイが指摘しているように、A. B. vol. IV, fol. 24v は 1532年9月19日付のバルトロメオ・アンジョリーニからミケランジェロに宛てた手紙の裏に描かれているため、素描の制作年代はそれ以降ということになる。 *Corpus* 259r.
- *42 *Corpus* 260v; New York, 2017, p. 117.
- *43 註 17 参照。