

フィレンツェ・ルネサンスの素描

石 鍋 真 澄

はじめに

クライスト・チャーチは、オックスフォード大学の中でも、最も大きなカレッジであり、クリフトファー・レインが設計した建築とともに、付属の優れた美術館（ピクチャー・ギャラリー）でも知られている。美術館は多くの絵画のほかに、世界でも有数の素描コレクションを誇っている。この素描コレクションの中から厳選されたフィレンツェ派の素描が、一九九四年二月に、東京ステーションギャラリーで開催された「オックスフォード大学クライスト・チャーチ美術館所蔵 フィレンツェ・ルネサンス素描展」で展示され、多くの美術愛好家の称賛を得た。その展覧会の監修を任された筆者は、カタログに「ルネサンスの素描と芸術論の発展」と題する小論⁽¹⁾を掲載した。それとともに、展覧会を記念する講演会が催され、イタリア・ルネサンスの素描について話をする機会を得た。ルネサンス美術の発展に素描（ディセーニョ）が果たした役割は大きく、素描は実践においても理論においても、本質的重要性を有している。しかし、日本では素描に関する美術史的研究は乏しく、素描についてあまり知られていないのが実情である。こうした点を考えて、長い間眠っていた講演の原稿を見直し、若干の註を

付して、ここの公刊することにした。前半部分は、カタログの解説との重複が少なくない点は、あらかじめご了承いただきたい。ルネサンスの「デイセーニョ」は、筆者にとって、ずっと気になっているテーマの一つである。識者の関心を喚起するなら、これに過ぎる幸いはない。

イントロダクション

今回の展覧会を記念して、こうして皆様にルネサンスの素描についてお話してできるのを、たいへんにうれしく思います。といいますのは、今回の展覧会には、今まで私が関係してきた展覧会よりも、強い愛着を感じるからです。オックスフォード大学のクライスト・チャーチ美術館が所蔵する素描による展覧会ですが、出品作品を選び、展覧会の構成を考え、カタログを監修するといった風に、展覧会の実現に深く関係したせいで、そんな感慨をもつのでしょうか。クライスト・チャーチ美術館は寛大にも、私たちが選んだ作品をほとんどすべて出品してくれました。そのおかげで、たいへんに水準の高い展覧会になったと思います。ご承知のとおり、素描は常時展示しないのが普通ですから、これだけの水準とヴァラエティのあるルネサンスの素描をまとまって見る機会は、ヨーロッパでもそうしばしばあるわけではないのです。素描には、完成した壁画や祭壇画などとは違った、芸術家の日常生活や創造の秘密を垣間見るような、独特の楽しみがあります。そのどことなく親密感のある素描の世界をゆっくり鑑賞して、楽しんでいただければと願っております。

ところで、私は趣味で楽器を少々演奏しますが、ある音楽家が、フルート吹きはフーフーと息を吹き込むのが好きなのであり、チェロ奏者は手を横に動かす動作が好きなのだ、といったことがあります。つまらないことを

いう、とお思になるかも知れませんが、案外と核心をついているのではないかと私は思います。つまり、どんな高尚な思想や感情も、結局は身体を通してのみ表現したり、形に表したりすることができるのです。たとえば、文章を書くこともりっぱな肉体による作業です。文字を書き記すという行為そのものが好きでなかったら、作家や学者にはなれません。大作家や大学者の精力的、あるいは几帳面な筆跡には、私はいつも賛嘆してしまいます。大英博物館に展示されている偉大な文人、芸術家、音楽家などの原稿や手紙、あるいは楽譜などをご覧いただきたいと思います。もちろん、日本でもそうした例には事欠きません。たとえば何年前か前、松阪の本居宣長の旧宅を見学したとき、展示されている草稿やメモ類の几帳面な筆跡に私は深く感じ入ってしまいました。しょせん自分はいったい学者にはなれないということを、まざまざと見せられたように思ったからです。そんな頼りない私の救いの神は、ワープロかもしれません。この「電子鉛筆」のお陰で、書くという作業の苦痛がだいぶ和らぎました。ワープロは古代エジプト以来五〇〇〇年の文字の歴史に革命をもたらした道具なのです。

そんなわけで、文字を書き記す人物のイメージには、特別の感慨を抱きます。たとえば、ルーヴル美術館やカイロの国立博物館の有名な《書記の像》(図1)を見ていただきましょう。神経を集中してファラオのいうことを一言も聞き逃すまいとする書記の姿には、充実した気力と知性がみなぎっています。さらに、古王朝時代の傑作の一つ《ヘジラのパネル》(図2)には、筆記用具を下げた誇らしげな役人の像が刻まれています。文字を扱うことができるのは、まさにエリートの特権でした。

時代は飛びますが、一四世紀後半に北イタリアで活躍したトマソ・ダ・モデナという愛すべき画家が、ヴェネツィアに近いトレヴィーゾという町の教会の参事会室に描いたドメニコ会士たちの様子を見てください。ペンを削ったり、削り具合を見たり、ペンをもちながら瞑想したり、虫メガネで本を調べたりといった、さまざまな研

究や執筆の様子が描かれています。たとえば、この中にメガネをかけた枢機卿(図3)がいますが、これは西洋で最初のメガネをかけた人物の像であるとされています。⁽³⁾これらはドメニコ会が誇る聖人や学者たちの像ですが、当時の修道士たちをモデルに描かれたと考えるとよいでしょう。生き生きとした彼らの姿に、私は親近感を感じずにはおれません。

同様に、仕事中の画家や彫刻家たちのイメージにも、心惹かれます。たとえば、アンドレア・ピサーノがフィレンツェの鐘塔(「ジョットの塔」として知られています)のために制作した浮き彫りパネルの中に、画家や彫刻家の姿を描いたもの(図4)、あるいはナンニ・デイ・パンコが石工の組合のために制作した四殉教聖人像の下の浮き彫りなどが有名です。しかし、こうした公的な性格をもったものよりも、今回の展覧会にも作品が出されている一五世紀フィレンツェの画家マートン・フィニグエーラとされる素描には、工房の若い画家が絵を描いている様子を伝える作品(図5・6)がいくつかあり、当時の工房の雰囲気をつたいへんよく伝えています。⁽⁴⁾一人前の画家になるための修行は、なかなかたいへんでした。読み書きを習い終えて、徒弟になって最低六年くらいは下働きをしながら画業を習ったのです。フィレンツェは職人の町です。画家もしっかりと基礎をたたき込まれました。そのことは、今回の展覧会の素描作品を見ても実感できると思います。あまり有名ではない画家でも、素描は実にしっかりと描けています。

そのほか、工房やアカデミーの画家たちの様子を描いたいくつかの作品を見ていただきましょう。

さて、ヨーロッパの大きな美術館はたいいてい版画・素描室があって、膨大なコレクションを誇っています。素描は、ヨーロッパ美術に特徴的なものだといっているでしょう。「素描」という言葉は、大正時代くらいまでし

かさかのぼれないそうですから、間違いなく「デッサン」の翻訳語だと思えます。日本では「白描」とか「白描画」とかいう言葉が古くからありますが、これは基本的に色彩がない絵のことで、「デッサン」とはニュアンスがかなり違います。

ヨーロッパ美術の研究では、素描の研究は非常に重要です。たとえば、建築や彫刻の研究でも、素描が残っている場合には、制作のプロセス、最初の構想や途中の設計変更などが、どの時点でどのような発想から生まれたかが、素描を調べることによって明らかにすることがしばしばあるのです。たとえば、バロックの天才ベルニーニの、『プロセルピナの略奪』の貴重な準備素描(図7)を見ると、初め彼はマニエリスト風の螺旋状にねじれた人物のポーズを考えていたことが分かります。しかし、できあがった作品ではこのアイデアが放棄され、正面から見るように作られており、この準備素描のあとバロック彫刻の新しいアイデアが生まれたことが分かります。また、サン・ピエトロ大聖堂のアプスを飾る《カテドラ・ペトリ(ペテロの司教座)》はバルダッキノ(天蓋)が額縁のようになるように作られています⁽⁵⁾が、このすばらしいアイデアを思いついた瞬間を描きとめた素描が残されています。

このように素描を分析して芸術家の創造のプロセスを明らかにするのが、美術史家の重要な仕事なのです。つまり、ヨーロッパ美術においては、素描は芸術的創造性と深くかかわっているのです。こうした素描と創造性との関係は、イタリア・ルネサンスにおける素描芸術の発展と、それにもなう素描(イタリア語では「ディセーニョ」)を中心とする芸術論によって確立した、ということができます。これは非常に重要なことなので、ちょっと説明しなければならぬと思います。

ジョットは「イタリア絵画の祖」といわれますが、残念ながらジョットの素描は残っていません。もちろん、ジョットがまったく素描を描かなかったということではありません。彼も修行時代には、板に骨粉を塗った練習板で素描の練習をしたことでしょう。また、契約のさいに注文主に見せる完成見本として、あるいは工房の弟子たちが用いる手本として素描を描いたに違いありません。しかし、インスピレーションを描きとめたり、創造性を研ぎ澄ましたりするために素描を描こうなどという考えはもっていなかったでしょう。まして、素描のようなものが芸術作品であり、コレクションするに値するなどという考えは思いもよらなかつたに違いありません。つまり、ジョットの時代には芸術的創造性と結びついたルネサンス的素描の概念がまだなかつたのです。⁽⁶⁾

けれども、シエナの巨匠シモーネ・マルティニーの素描は残っています。このアヴィニョンの大聖堂に描いた壁画の下絵(図8)とアッシジの壁画《マントを与える聖マルタン》の下絵がそれです。こうしたフレスコ画の下絵はシノピアといいますが、一九六六年のフィレンツェの洪水の被害にあったフレスコ作品の修復の過程で多くのシノピアが日の目を見、「知られざる素描」として大いに注目されました。しかし、このシノピアはあくまでフレスコ画制作にさいして大体の形の目安をつけるという、実際の目的で描かれました。だから、自分が描くところはちょっと形をつけたくらいにとどめておき、弟子が描く部分は丁寧に下絵を描く、といった例も見られます。⁽⁷⁾こうしたシノピアには、完成した作品と大きく異なるところがあつたりして、たいへん興味深いのですが、先に述べたルネサンス的意味での素描ということではできないと思います。

ジョットやシモーネ・マルティニーの時代には、紙が普及していませんでした。中国から伝えられた製紙法は、この時代によくやくイタリア(その中心は中部イタリアのファブリアーノでした)に根づき、一四世紀の間、イタリアはアルプス以北の国々に紙を輸出していました。しかし、紙の生産はさほど多くはなく、紙は高価なままでし

た（一四世紀の末でさえ、紙は羊皮紙の六分の一くらい）の値段はしたといわれます）。ですから、画家たちはカルトン（原寸大の下絵）を描くことはありませんでした。この時代の素描は、おおむね工房の「モデル・ブック（見本帳）」か契約のさいに描かれた完成見本だったと考えられます。つまり、ルネサンス以前の素描は公的性格をもつものだったのです。それは芸術家の創造性にかかわる、私的、個人的な活動ではありませんでした。

一五世紀になると、古代の文献に知的活動の豊かな源泉を見いだす、いわゆる人文主義が美術にも影響を与えるようになりました。その最初が、一五世紀初頭のフィレンツェのアヴァンギャルドたち、ブルネッレスキやドナテッロ、マザッチョといった芸術家たちでした。彼らは自然を写したり、古代作品を模写したりすると同時に、自由な発想を取り戻しました。この偉大な実験者たちの素描が残っていないのは非常に残念です。ブルネッレスキとドナテッロはローマに出かけて、廢墟をさまよいながら、古代ローマの建築や彫刻を研究したと伝えられますが、その素描が現存していたら、われわれのルネサンス美術史のイメージは少々変わっていたかもしれません。建築のアイデアを記したブルネッレスキの素描や、ドナテッロの《ダヴィデ》の準備素描、あるいはマザッチョの《貢の銭》のカルトンが今回の展覧会に展示されたら、考えただけでもぞくぞくしますが、残念ながら、これはかなわぬ夢です。

彼らはルネサンス的素描の基礎となる新しい芸術の概念を生み出しました。けれども、彼ら自身は、まだ「偉大な素描の時代」の世代ではなかったのです。マインツ出身のグーテンベルクが「グーテンベルクの聖書」といわれる活版印刷によるラテン語の聖書を初めて印刷したのは一四五〇年頃のことでした。イタリアで初めての印刷所がローマで開かれたのは一四六七年で、一四七〇年代の初めには半島のあちこちに普及しました。⁽⁸⁾当然のこととして、活版印刷の実用化は紙の生産を促しました。この紙の普及が素描芸術の発展をもたらし、結果として、

美術はドラマティックに変化したのです。

「偉大な素描の時代」は一四六九年に実質的にフィレンツェの君主となったロレンツォ・デ・メディチの「黄金時代」と軌を一にするものでした。⁽⁹⁾この時期にはいろいろな種類の仕事をこなす工房が発達しましたが、フィレンツェで最も重要な工房は、ヴェロッキオとポツライウオーロ兄弟が経営する工房でした。一四五二年生まれのレオナルド・ダ・ヴィンチがヴェロッキオのもとで修行したのは、周知のとおりです。レオナルドは一四七〇年代以降の「素描の時代」が育てた最初の、そして最も偉大な「デイセニャトーレ(素描家)」でした。レオナルド・ダ・ヴィンチは西洋美術史上最もすぐれた「素描家」だ、と考えている人は多いと思います。その若きレオナルドに重要な影響を与えたヴェロッキオのすばらしいカルトン(図9)が、今回の展覧会に出品されているは、たいへん喜ばしいことだと思います。このカルトンは、現存する一五世紀の素描の中でも、最もすばらしい作品の一つだといえます。

レオナルド・ダ・ヴィンチは六三〇〇ページにわたる手稿と九〇〇点近くの素描を残しています。彼にとって素描は、あらゆる知的活動を記録する言語でした。芸術の可能性の範囲が、一人の人間によってあのように広がったことに、私は驚きを禁じ得ません。素描しないレオナルドはもはやレオナルドとはいえませんが、彼がもう五〇年早く生まれていたら、あのように偉大な天才にはならなかったでしょう。その理由は、紙が十分普及していなかったからです。レオナルド・ダ・ヴィンチといえども、やはり時代が生んだ天才という側面は否定できないのです。

レオナルドより一世代(二三年)後に生まれたミケランジェロも、ロレンツォ・デ・メディチの「黄金時代」に才能を育んだ芸術家でした。彼は同時代人から「偉大な素描家」と呼ばれ、さらに「神のごとき」と形容され

ました。レオナルド・ダ・ヴィンチが素描を武器に、今日いう科学技術的研究をも広く包含する広範な知的活動を展開した、という意味で「ウオーモ・ウニヴェルサーレ（普通人）」、「ルネサンス的天才」だとすれば、ミケランジェロは建築、彫刻、絵画の三芸術に比類のない傑作を残したという意味で、「普遍的」、「ルネサンス的芸術家」だといえるでしょう。「かの三芸術は、古代にも現代にも見られないほど彼において完璧なものになった」というヴァザーリの言葉が端的に示すように、同時代の人びとにもミケランジェロの活動は驚異に映りました。そして人びとは、その三分野の作品の根底にあるのが、「素描」であることに気づくようになりました。ミケランジェロ自身も、初め自分は彫刻家であることに強いこだわりをもっていました。システイナ礼拝堂の天井画を完成してから、次第に偏狭な考えを克服し、晩年には「普遍的な芸術家」（トルナイ）に成長しました。そして彼は三芸術は一つの源、つまり素描から発する支流に過ぎない、と考えるようになったのです。彼はフランシスコ・デ・オランダにこう語っています。

「この世界には、唯一つの学芸があるだけであり、それは素描、もしよければ絵画と呼ぶべきもので、他の一切のものは、その源流から派生する支流のようなものである。注意深く考えてみると、人は誰しもこの世界を描きつつ、あるいは創造しつつあり、たとえば家屋を造る、耕作する、航海する、戦争するというような一切の操作や運動や行為は、すべて大きな意味における絵画なのであり、絵画こそ源流、他のすべてのものは、彫刻でも建築でも、ことごとくその源流から派生する支流のようなものである」⁽¹¹⁾

こうした晩年のミケランジェロが到達した「素描」の概念は、彼の三分野にまたがる不屈の創作活動の経験から生まれたものでした。ミケランジェロの彫刻、絵画、そして建築の三分野の作品を知り、彼の創造のエネルギーと苦難に満ちた膨大な数の素描を見ると、彼の考え方がよく理解できます。

こうした三芸術に共通する創造性の源としての「素描」という概念は、ミケランジェロが考え出したものではありません。たとえば、彼より一世「紀前の彫刻家」、「天国の門」で有名なギベルティは一四五〇年頃著した『コメンタリー』の中で、「ディセーニョ（素描）」は彫刻と絵画芸術の基礎であるといい、優れた彫刻家は優れたディセニャトーレ（素描家）であり、同様に優れた画家は優れた「ディセニャトーレ」である、と記しています。⁽¹²⁾

それにしても、ミケランジェロの存在は圧倒的でした。彼の数々の彫刻作品やシステイナ礼拝堂の壁画、そしてサン・ピエトロ大聖堂の大クーポラを初めとする建築作品を見れば、同時代の人びとが彼に畏敬の念を抱いたのも当然だと思われます。ミケランジェロと親しく交わったヴァザリーは、名高い『美術家列伝』の中で、チマブーエやジョットのお陰で蘇った美術は、ブルネッレスキやドナテッロらの一五世紀の天才たちによって第二の時代に発展し、レオナルド・ダ・ヴィンチ以降、真に成熟した芸術の時代が実現した、とルネサンス美術の歴史の発展を図式化し、その頂点に「神のごとき」ミケランジェロがいると考えたのです。そのヴァザリーがミケランジェロの「素描」の概念を受け入れ、理論化したとしても何の不思議もありません。

ヴァザリーは一五五〇年に出版した『美術家列伝』の初版に、建築・彫刻・絵画に関する「技法論」（あるいは「芸術論」）を伝記の前に挿入しました。⁽¹³⁾そして内容的にはほとんど同じですが、第二版では「ディセーニョ（素描）」の概念を明確して、「三つの素描の芸術、すなわち建築、彫刻、絵画への手引き」というタイトルをつけました。ヴァザリーはいくつかの箇所での概念について論じ、三芸術は自然を母とし、「素描」を父とする三姉妹だ、と述べています。彼によれば、知性に導かれて素描に専心するならば、自然の中に正しい比例（つまり美）を認識する普遍的判断力がつく、この判断はまず精神の中で形成され、次いで手によって表現される、それが

「素描」にほかならないのです。ですから「素描」は、描かれた、いわゆる素描だけでなく、ある美しい形態やすぐれた着想を思い描く能力そのもの、われわれの言葉でいえば「想像力（イマジネーション）」をも意味するのです（レオナルド・ダ・ヴィンチも「素描は学であるのみならず、まさに記念すべき神聖さそのものである」といっています⁽¹⁴⁾）。たとえば、制作の遠い道程の彼方にある彫刻作品を目に見えるようにできる素描は、まさに神聖な創造力そのものです。たえば、制作の遠い道程の彼方にある彫刻作品を目に見えるようにできる素描は、まさに神聖な創造力そのものだ、ということです。

こうして「デイセーニョ」を中心とするルネサンスの美術論が確立されました。ヴァザーリが『列伝』のこの部分を書いたのは一五六四年頃だといわれますが、ちょうどこの前の年（一五六三年）に、彼が中心となってフィレンツェにヨーロッパで最初の美術アカデミーが創設されました。このアカデミーの創設は中世の画家組合（ギルド）にかわるアカデミーの時代の幕開けを告げる画期的な出来事でしたが、ここで注目すべきは、これが「アッカデーミア・デル・デイセーニョ」、つまり「素描アカデミー」と名づけられたという事実です。しかも、このアカデミーはトスカナ大公コジモ一世とミケランジェロを総裁としていました（君主と美術家が同等に並んでいるのです。美術家の社会的地位の向上は頂点に達したといえるでしょう）。ミケランジェロは一五六四年二月一八日に世を去りましたが、フィレンツェでの葬儀はアカデミーによって行われたのです⁽¹⁵⁾。

このヴァザーリの提案で創設された「アッカデーミア・デル・デイセーニョ」は、ギルドなどに代わる美術家たちの新しい機関として創られたのですが、同時に若い美術家たちの養成をめざした機関でもありました。若者たちに「素描」を教えようとしたのです。ヴァザーリの構想は必ずしもうまく実現しなかったようですが、後世にはご承知のとおり、アカデミーは主に教育機関になります（一七、一八世紀のイタリアでは「アッカデーミア」というのは、有力な美術家やパトロン邸宅で開かれた人体デッサンの教室を指す言葉になっていました。ゲーテの親友

としても知られるティッシュュバインが一七七九年にローマに着いたときには、ローマにはこうしたアッカデーミアが一〇もあったのです。今日なお日本でも美術大学の入試に石膏や人物などの素描（デッサン）が課せられるのは、このフィレンツェの「アッカデーミア・デル・ディセーニョ」の遠い残響だといえるでしょう。

ヴァザリーと「素描」との関係については、もう一つ付け加えなければならぬことがあります。それは、彼が素描の芸術的価値を認め、素描のコレクションをした最初の人物の一人だった、という事実です。ヴァザリーは集めた素描を自ら製本して、「リープロ・デイ・ディセーニ（素描帳）」と名づけました。⁽¹⁶⁾このコレクションは数十人の作家の数百点の作品から成っていた（少なくとも五巻はあったといわれます）、と考えられています。今回の展覧会にその「素描帳」の二つのページが出品されています。これは、おそらく日本では初めてこのことであり、特筆すべきことだと思います。カタログの九番と一一番の作品（図11・12）がそれですが、ヴァザリーは自ら素描を張りつけ、ペンで装飾を描いて、『列伝』で用いた肖像を掲げています。また、たとえば先に触れたヴェロッキオのカルトン（カタログ八番・図9）やレオナルド・ダ・ヴィンチの《グロテスクな頭部》（カタログ一七番・図10）などもヴァザリーのコレクションにあったものだとされています。

さて、ヴァザリーによって確立されたルネサンスの「素描」を軸とする美術論と美術アカデミーの発想は、後の世代の美術家たちに大きな影響を与えました。実際、一六世紀後半、後期マニエリスムの時代には、美術の理論書が次々と書かれました。また、アカデミーも各地で創設されていきました。

そうした中でも、フェデリーコ・ツッカロは注目に値します。彼は画家としてはめざましい才能の持ち主ではありませんでしたが、野心的で、とりわけ一五九三年に創設されたローマのサン・ルカ美術アカデミーの中心人物（初代院長になりました）として、また『アイデア』（二六〇七年）という大部な理論書の著者として有名でした。

フェデリコ・ツッカロはマニエリストらしい語呂合わせで、素描を「セーニョ・ディ・ディーオ・イン・ノイ（われわれの中の神のしるし）」と定義し、素描は「ディセーニョ・エステルノ（外なる素描）」と「ディセーニョ・インテルノ（内なる素描）」から成るとしています。彼は素描を「イデア」と同一視し、それはまさに神の恩寵、「聖なるもののきらめき」の反映にはかならない、というのです。⁽¹⁷⁾これではまるで中世の神学のように、ルネサンスの合理主義や個人の創造性に対する確信はどこかに飛んでしまったような感じですが、その一方で、ツッカロは美術理論の講義と討論を重視し、知識によって美術の教育ができるという確信を広めるのに貢献しました。素描の理論はそれを権威づけるものでもあったのです。ここには、われわれのいう芸術の「アカデミスム」の芽生えがはっきりと見て取れます。

今回の展覧会には、このフェデリコ・ツッカロの素描が出品されていますが、とりわけおもしろいのがカタログ一〇一番の作品（図13）です。これは一五八一年に彼が、自分の祭壇画を非難した教皇の一族に対する報復として弟子に描かせてローマのサン・ルカ聖堂に展示した作品の下絵なのです。結局、この風刺画に立腹した教皇に裁判にかけられ、フェデリコ・ツッカロと弟子のパッシニャーノは二年間の追放を宣告されました。当時のローマの熱っぽい雰囲気伝える興味深いエピソードだと思います。追放されたフェデリコ・ツッカロが一〇年後にローマの美術アカデミーを創設することになります。

さて、ルネサンスにおける素描の発展と、そこから生まれた「ディセーニョ」を中心とする美術理論について、概略をお話ししました。これからは、ルネサンスの素描がどのような役割を果たしていたのかを、出品作品を中心に具体的に見ていこうと思います。

この講演を準備しながら私は、素描には一体どんな種類があるのだろうか、と改めて考えてみました。たとえば、技法によって分類することもできません。ペンによる素描、チョーク、木炭、水彩、あるいは銀筆やメタルポイントによる素描、その中には白のハイライトをつけたものも、また色彩をほどこした紙に描かれたもの、さらには複数の技法を混用したものもしばしばあります。技法には、銀筆は古くから使われたが、チョークが一般的になると、あまり使われなくなる、といった風に行があり、またフィレンツェでは赤チョークが好まれ、青い紙はヴェネツィアで多く用いられる、といった地域差もありました。⁽¹⁸⁾

素描の性格を考えると、公的な性格をもつものと私的な性格のもの二つに大別できる、と思われれます。公的、つまり人に見せることを前提として描かれた素描には、たとえば画家が注文主の要求に応じて契約時に提示する完成予想図もありますし、友人に贈るといった目的のために独立した作品として描かれた素描はもちろん、版画やタペストリーの下絵もそうした性格だといえるでしょう。また、工房の見本帳、つまり後の制作の便宜のためや弟子たちの訓練ために保存された素描も、公的な性格をもっていたといえます。すでにお話ししたように、現存する中世の素描はおおむねこうした完成予想図とか見本帳に収められていた素描で、公的な性格のものであったと考えることができます。ルネサンスの素描の概念がなかったのと、自由に素描を描くという発想が育っていなかったのです。さらに、そうした実目的以外の素描の価値が認められていませんでしたから、素描が後世に残ることは稀だったのです。

一方、多かれ少なかれ私的、個人的性格の素描はルネサンスの創造物だといってよいでしょう。アイデアを描きとめたり、制作のために構図全体の構想や細部を素描で研究する、さらには訓練のために写生や模写、あるいは科学的探求に素描を描くといったのも、私的な性格をもったルネサンス的素描だといえるでしょう。そうし

た素描の芸術的価値を認めるといのは、先に述べたとおり、ルネサンスにおける美術のドラマティックな変化の現れなのです。もっとも、作家自身がそうした私的 성격の素描を残したりすることを望まなかった場合もあったと思います。たとえば、ヴァザーリはミケランジェロが死ぬ少し前に、無数の素描やスケッチ、そしてカルトン（原寸大の下絵）を焼却した、と伝えていきます。創造の過程の苦悩の跡を残したくなかったというのです。⁽¹⁹⁾ 実際、たとえば膨大な数があつたはずのシステйна礼拝堂の天井画のカルトンは残っていません。

もちろん、こうした公的と私的という性格の分類も厳密なものではありません。たとえば、カルトンは公的とも私的ともいえます。あるいは古代の作品の模写は、工房の弟子たちの利用に供すれば公的性格をもつといえるでしょう。

どのような分類も曖昧さが残るものですし、すべてをいいつくすことは不可能だと思えます。それでも、あれこれ考えているうちに私は、ルネサンスの素描は用途や目的によって三つの種類に分けられるのではないかと思うようになりました。この分類についてお話ししながら、具体的に作品を見ていきたいと思えます。

分類の第一は、画家としての自己鍛練を目的として描かれる素描です。これを仮に「訓練素描」と名づけておきましょう。この「訓練素描」には「写生素描」と「模写素描」の二種類が考えられます。自然の事物を忠実に写すという写実精神はルネサンス美術を特徴づけることの一つですから、写生素描は若い美術家の訓練に盛んに行われたと思われる（図19）。特にモデルをおいて人体や頭部を描く素描が多く残っています。それからすぐれた先人の作品（図17・18）や古代の美術作品の模写（図14）も重要な訓練の手立てでした（図15・16）。特に古代の作品に対する関心はいかにもルネサンスという時代を思わせます。それから、こうした「写生素描」や「模写素描」が工房の仕事や弟子の訓練のために見本帳のようにして保存されこともあったと思えます。それらを

「見本素描」と呼んでもいいかもしれませんが。こうした作品の例をご覧くださいませう。

二番目は、祭壇画や壁画の制作のために描かれる素描です。「制作素描」と呼ぶのが適当でしょう。この「制作素描」には脳裏に浮かぶアイディアを素早く描きとめた素描もありますし(図20)、全体の構図を研究した素描(図21・22・23・24・25)、そしてさまざまな細部を研究した素描(図27・28・29・30)もあります。最初のタイプは「アイディア素描」、次のそれは「構図素描」、そして最後のタイプは「準備素描」と呼んでおきましょう。「構図素描」と「準備素描」の中には、下絵として制作に直接用いられたものもあります。たいてい引き写すために方眼が引かれていたりするので、それと分かります。そうした中でも原寸大の下絵、カルトンは制作現場で使われるためか、現存するものはあまり多くはありません。今回の展覧会には、ペルジーノとヴェロッキオのすばらしいカルトン(図9・28)が出品されています。いうまでもありませんが、こうした制作素描には絵画だけでなく、建築や彫刻、工芸品のための素描(図26)も含まれます。当然、ルネサンスの素描では、この種の素描が主流をなしています。それでは、実際の作例を見ていきましょう。

そうして三番目、最後はそれ自体独立した性格の素描です。仮に「独立素描」と名づけておきましょう。ルネサンス作家たちは素描を完成した作品として描くこともありました。たとえば、レオナルド・ダ・ヴィンチもミケランジェロも、また後にはベルニーニも、素描を描いて親しい友人、知人への贈り物とする習慣をもっていました。また素描は簡便な肖像画(図31)にもなりえたと思います。さらに、本などの挿絵や図解として描かれた素描(図32)もそれで完結していますし、版画の下絵として描かれた素描も多く描かれるようになりました。それから、幾度か触れた契約時に完成予想図として描かれた素描も、「独立素描」だといってもよいかもしれません。特殊な例としては、レオナルドなどの科学的探求、記録のために描かれた素描も「独立素描」の一種と考え

られます。こうした「独立素描」に分類できる作品をご覧いただきたいと思えます。

ご覧のとおり、ここで私が試みた分類は不完全で曖昧です。「写生素描」は同時に「準備素描」にもなりえますし、「構図素描」なのか他の画家の作品を模写した素描なのか分からなくなっている場合も多いと思います。それでも、こうした分類はある程度有効であり、少なくともこうした試みは、ルネサンスの素描をよりよく理解するための助けになると、私は思います。

さて、そろそろ私の話も終わりに近づきました。今回の展覧会を準備する中でルネサンスの素描に関する文献を少々読みましたが、その中で私の心に不思議に強い印象を残したのは、ミケランジェロが何げなく書き記した言葉でした。大英博物館にある素描の片隅に、こう記されているのです。「アントーニオ、素描しなさい。素描しなさい、アントーニオ。素描しなさい、時間を無駄にしないで」⁽²⁰⁾。今日お話ししたルネサンスの素描の歴史の頂点に立つ天才ミケランジェロ、「ディセーニョ」を基本とするルネサンス芸術論の権化ともいべき彼が残した、この弟子を叱咤した言葉には、彼の長い不屈の創造活動の精髓が込められているように、私には思われます。ミケランジェロが生まれたのは一四七五年ですが、ちょうどその頃から紙の普及が急速に進み、偉大な「素描の時代」が実現したのです。先にお話ししたとおり、その時代の潮流によって、レオナルド・ダ・ヴィンチは素描し続けて、芸術家を越える芸術家になりました。ミケランジェロもまた素描し続けて、ルネサンスの理想を体現する偉大な芸術家に成長したのです。彼らの膨大な量の素描は、二人の天才の真の偉大さを教えてくれます。と同時に、「ディセーニョ（素描）」はルネサンス美術を理解する最も重要な鍵であることをも納得させてくれます。今回の展覧会と今日の私の話とよって、このことを理解していただけただけなら、これに過ぎる幸いはありません。

ご静聴いただき、ありがとうございました。

註

- (1) 「オックスフォード大学クライスト・チャーチ美術館所蔵 フィレンツェ・ルネサンス素描展」(監修 石鍋真澄 一九九四年)三三―五五頁。
- (2) 前掲カタログの四四頁の註(4)参照。その他、日本で行われたフィレンツェ・ルネサンス関係の展覧会カタログからさまざまな情報を得られる。
- (3) John Larner, *Culture and Society in Italy 1290-1420*, London, 1971, pl. 21, p. X.
- (4) *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, a cura di Annamaria Petrioli Tofani (Catalog della mostra), Milano, 1992, pp. 64 ff.
- (5) ヘルニーニに関しては、拙著『ヘルニーニ バロック美術の巨星』を参照。
- (6) ルネサンスの素描については、次の二つの著書が基本的な知識と概念を与えてくれる。その二書とは、Charles de Tolnay, *History and Technique of Old Master Drawings, A Handbook*, New York, 1972 (1943) と Francis Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, Yale Univ. Press, 1981 である。
- (7) アンドレア・テル・カスターニョの《キリストの復活》(サンタポリナーレ修道院)などはその例が見られる。
- (8) Tintori and Meiss, *The Paintings of the Life of St. Francesco in Assisi*, New York, 1962, p. 21.
- (9) ロレンツォ・イル・マニフィコ時代のフィレンツェの素描については、前掲展覧会カタログが優れている。
- (10) ヴァザリー(平川他訳)『ルネサンス画人伝』(白水社一九八二年)三二―四頁。
- (11) F. de Holanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, Milano, 1964, p. 48. 訳文は裾分一弘『イタリア・ルネサンスの芸術論研究』(中央公論美術出版社 一九八六年)四二―三頁によった。
- (12) *I Commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli, 1947, p. 3.

- (13) ヴァザリーの技法論については、辻・高階・佐々木・若桑・生田『ヴァザリーの芸術論』(平凡社、一九八〇年)を参照されたい。
- (14) Cod. Urb. 50.r.50.v. 訳文は裾分一弘『レオナルド・ダ・ヴィンチの「絵画論」攷』(中央公論美術出版社、一九七七年)一五六―七頁。
- (15) R. and M. Wittlower, *The Divine Michelangelo, The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564*, London, 1964 参照。
- (16) C. Ragghianti e L. Collobi, *Il libro dei disegni del Vasari*, 2 vols., Firenze, 1974. 参照。
- (17) ツッカロの素描論に関しては P. Barocchi, *I scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 2 の disegno のアンソロジー、パノフスキー(伊藤・富松訳)『イデア』(平凡社ライブラリー)、ブランド(中森訳)『イタリアの美術』(SD選書・第九章)などを参照した。
- (18) ルネサンス素描の技法などについては、トルナイ、アームス・レーヴィスなどを参照のこと。
- (19) ヴァザリー『ルネサンス画人伝』三一―四頁。
- (20) 裾分一弘『レオナルド・ダ・ヴィンチ』(中央公論美術出版社、一九八三年)七六頁。



図1 書記座像 古王国時代
カイロ国立博物館



図2 ヘシラのパネル 古王国時代
カイロ国立博物館



図3 トマソ・ダ・モデナ ドメニコ会の修道士(部分) カピトロ・デイ・ドメニカーニ(トレヴィーゾ)



図4 アンドレア・ピサーノ 画家像
フィレンツェ大聖堂付属美術館



図5 マーソ・フィニグエーラ 工房の画家
ウフィツィ美術館



図6 マーソ・フィニグエーラ 工房の画家
ウフィツィ美術館



図7 ベルニーニ プロセルピナの略奪
の素描 ライプツィヒ美術館



図8 シモーネ・マルティエーニ キリストと天使
アヴィニヨン大聖堂



図9 ヴェロッキオ 若い女性の頭部
クライスト・チャーチ美術館



図10 レオナルド・ダ・ヴィンチ グロテスクな頭部
クライスト・チャーチ美術館



図11 ヴァザーリ 素描帳の1頁
クライスト・チャーチ美術館



図12 ヴァザーリ 素描帳の1頁
クライスト・チャーチ美術館



図13 フェデリーコ・ツッカロ 美德の門：
無知と誹謗に勝利する芸術 クラ
イスト・チャーチ美術館



図14 16世紀ローマの画家 ベルヴェデーレのトルソ
クライスト・チャーチ美術館

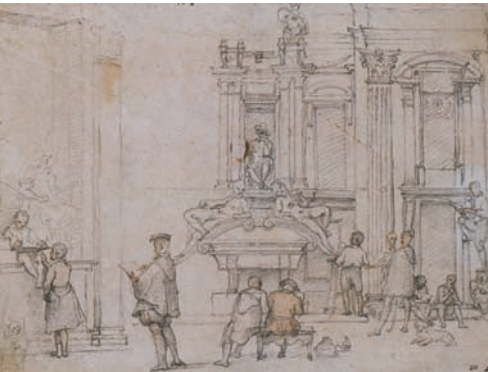


図15 フェデリーコ・ツッカロ メディチ礼拝堂の美
術家たち ルーヴル美術館



図16 フェデリーコ・ツッカロ 古
代の石棺を模写するタッデオ
ポール・ゲティ美術館



図 17 マザッチョ 貢ぎの銭 (部分) サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂 (フィレンツェ)



図 18 ミケランジェロ マザッチョの模写 ミュンヘン版画素描美術館



図 19 バッチョ・バンディネリ (帰属) ラクダ クライスト・チャーチ美術館



図 20 ラファエッロ 聖母子のためのスケッチ クライスト・チャーチ美術館



図 21 フィリッポ・リッピ 聖母子 ウフィツィ美術館



図 22 フィリッポ・リッピ 聖母子のための素描 ウフィツィ美術館



図 23 ポントルモ 十字架降下 サンタ・フェリチタ聖堂 (フィレンツェ)



図 24 ポントルモ 十字架降下の準備素描 クライスト・チャーチ美術館



図25 ブロンズイーノ 寓意：悪徳と病気を
駆逐する美德と結婚の天恵 クライ
スト・チャーチ美術館



図26 サルヴィアーティ タベストリー
の装飾のための習作 クライスト・
チャーチ美術館



図27 ベルギーノ 十字架降下
ビッティ美術館



図28 ベルギーノ ひげを生やした男の
肖像 クライスト・チャーチ美術
館



図 29 サルヴィアーティ 十字架降下 (部分) サンタ・クロ
ーチェ聖堂 (フィレンツェ)



図 30 サルヴィアーティ もたれか
かる男 クライスト・チャ
ーチ美術館



図 31 ソドマ ラファエッロと考えら
れる男の肖像 クライスト・チ
ャーチ美術館



図 32 ヤコボ・リゴッツィ 森で日の出を見るダンテ
クライスト・チャーチ美術館