

ミケランジェロの造形的特性 (上)

制作過程と方法

原著 シヤルル・ド・トルナイ

翻訳 森田 義之

平谷 奈緒子

La figura artistica di Michelangelo : procedimenti di lavoro (Charles de Tolnay)

Le opere di Michelangelo ci permettono una partecipazione attiva ai suoi procedimenti creativi più di quanto non sia possibile con altri artisti dell'epoca. A differenza di questi, Michelangelo, infatti, non presenta forme chiuse, come entità statiche e oggettive, ma ce le mostra nel loro «divenire», lasciandole spesso allo stato di abbozzo. Parecchie delle sue sculture si vedono emergere gradualmente dal blocco amorfo, quasi immagini del processo creativo come tale. In questo saggio l'autore analizza i suoi metodi e procedimenti artistici, riferendo soprattutto alle tre opere scultoree: *Tondo Pitti* (Museo Nazionale del Bargello), *Crocifisso* (bozzetto, Casa Buonarroti), *Pietà Rondanini* (Castello Sforzesco, Milano).

ミケランジェロの作品は、同時代の他の芸術家以上に、われわれがその創造過程に積極的に参加することを可能にしてくれる。実際、他の芸術家たちとは異なり、ミケランジェロはわれわれに静的で客観的な実体としての、閉じた形態を提示するのではなく、作品をその「生起」において提示するのであり、それらをしばしば粗彫りの状態で放置する。彼の作品は、その制作過程そのものを示すかのように、形なき量塊から徐々に立ち現れてくるように見える。しばしばわれわれは、鑿の痕跡に、作品進行の継起する段階をたどることができる。それゆえわれわれは芸術家の努力に直接参加し、われわれの想像力の中でその「未完の」量塊を再創造し完成することができるのである。おそらくこのことが、今日でもなおミケランジェロの作品が無尽蔵の活力の源泉として現れ、またそれらを見つめることが今でもわれわれの創造的な力を高める理由のひとつなのである。

ミケランジェロ自身、システイーナ礼拝堂天井画の「世界の創造」の諸場面において、神が芸術家^{アーキテクト}創造主の原型として出現するという最も有効なやり方でもって、美術史上初めて、創造過程の諸相を喚起した。われわれのこの研究にとつて、これらの創世記の絵画にもまして良い案内役はないだろう。それらは創作行為における下意識のオートマティズムに関する、あのフロイトの仮説や理論よりも優れており、それに取って代わるものである。ジャック・マリタンも、詩的直観における前意識的契機はフロイト学派の言う下意識と同一ではない、と述べている。

ミケランジェロは、『フレスコ画《光と闇の分離》において天地創造の最初の段階を描き出しているが、その中で彼は、創造主が彼を包む雲状のカオスを両腕で懸命に掻き分けるさまによつて、あの精神の前意識的状态を表している。それは光と明澄さへと向かう無意識のものがきであり、合理的に定められた目的をもたない本能的な運動である。ミケランジェロは天地創造の最初の段階であるこの作品を、明確な経験として生きたにちがいない。その結果、彼はその経験を創造者たる神の表象の中に完全かつ客観的に移し変えることができたのである。

ダントはその「煉獄篇」(第九歌、一三一—一八)のなかで、こうした創造の原初の前意識的様態を書きとめている。

明け方ちかく……

われらの心は、肉体を離れてさまよいだし

思念にとらわれることもなくなるから、

その幻想はほとんど神々しいものになる。

Nell'ora...

...che la mente nostra, peregrina

più dalla carne e men da' pensier presa,

alle sue vision quasi è divina.

創造過程の第二段階は、ミケランジェロが「心の像 (*l'immagine del cor*)」と呼んだ内的イメージを外在化することにある。この段階は《太陽と月の創造》において示されており、そこでは神の創造的エネルギーが、そのあふれんばかりの横溢の結果として、二つの天体のなかに直接流れ込んでいる。こうした内的イメージが出現するさまはミケランジェロによつてすばやいスケッチや粘土による小型の雛形に捉えられている。ミケランジェロが描きつけた最初のスケッチ(それを十六世紀のイタリア人は、含蓄をこめて「草案 (*pensieri*)」と呼んだ)は形態を一挙に捉えており、ヴァザーリが言うように、それらは「芸術的熱狂から (*dal furore dell'arte*)」生み出された。そしてこの熱狂は、まさにこのフレスコ画中の父なる神の顔の表情に見られるものなのだ。

ミケランジェロの「草案」^{ヘンシェロ}はわずかな本質的な描線だけからなっており、また未完成の状態で残されている。またそれらはあの「荒々しさ (*finezza*)」という特質を表している。この特質は、実際にはミケランジェロの火山のように激しい気質の結果なのであるが、ヴァザーリとロドヴィーコ・ドルチェは誤ってそれを「流

暢さ (facilia)」という特質と結びつけている。これらの「草案」^{ペシエンロ}は、徹底して具体的な内的ヴィジョンを敏速かつ精確に捉えようとした人間の覚え書なのである。内なるイメージをすばやく描きとめる必要から、ミケランジェロは、一種の速記のような、典型的な省略描法を用いるようになった。腕や脚を示すためには凸状の湾曲線を描くだけで彼には十分であり、手や足ではそれらはますます縮小して、かろうじて暗示されるだけである。こうした省略描法はそれだけで、ほとんど常にミケランジェロの作であることを確実に示している。

スケッチと粘土雛形のどちらが先に作られたのかは常にはつきりしているわけではない。いくつかのスケッチは直接蠟製の雛形に基づいて描かれており、そのなかに雛形の壊された腕が見られるものもある。他方、スケッチから作られた雛形も存在する。実際には、スケッチと粘土雛形のどちらが先かという問題はさほど重要ではない。重要なことは、ミケランジェロがそのモニユメンタルな構想を、素描であるにせよ彫刻であるにせよ、最初は小さなフォームマットで表したということである。

彼がときには大型の雛形を作ったことを否定しているのではないが、大型の雛形は、メディチ家礼拝堂以後の比較的後期になつてから作られたようである（たとえばフィレンツェのカーサ・ブオナローティ所蔵の《河神像》のための雛形）。しかし彼がこの大型の雛形を、ちょうど当時の彫刻家がやっていたように、大理石に彫る準備工程として作ったのか、それともパトロンに全体の構成をとりあえずの形で示すために作ったのかは不明である。

概して、基本的な構想はミケランジェロの想像力のなかで成長し、増大した。彼は均衡と調和のとれた構図に到達するために、しばしば同一の構想を反復した。たとえばそれは、システイーナ礼拝堂の天井画やメディチ家礼拝堂に見られるが、ここでは同一のあるいは類似のモテイーフを反転して繰り返かえし用いている。このことと関連しているが、ミケランジェロが若いときに考案した人物像が、後の作品に反転されたかたちで、しかし常にいつそう発展させられたかたちで、再登場することも見られた。一例をあげると、青年期の消失した《ヘラクレス》(カーサ・ブオナローティの雛形とリュベンスによるインク素描から知ることができる)は、九年後の大理石の《ダヴィデ》像で、反転された形で発展させられている。

おそらくいつそう驚くべきことは、まったく異なる主題のために同じモテイーフが使われていることである。たとえば、ティトウス、ゼウス、ガニユメデスは、ほとんど変更されずに、直接《復活のキリスト》へと変容させられている。あるいは反対の例をあげると、ローマのサンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ聖堂の《復活のキリスト》のようなキリスト教の主題が、異教主題に採用されて、《勝利》像(フィレンツェ、パラッツォ・ヴェッキオ)に変容している。しかし、当初のモテイーフは常に発展させられ、比例は雄大になり、動きは自由さを増している。この種の発展は大きな作品群にも見出すことができ、ここでは最初の着想は、最終的な完成作品のモニユメンタルな雄大さに比べるといくらか慎重らしく見える(たとえば、システイーナ礼拝堂天井画、メディチ

家礼拝堂、《最後の審判》)。

創造過程の次の段階は、最初の着想を、実物のモデルを用いた入念かつ詳細な習作によつて練り上げることである。これらの習作のために、ミケランジェロは、男性像のためにも女性像のためにも、自分の弟子をモデルとして使った。それらのモデル素描において、彼は筋肉の彫塑的な緊張と変化とを研究しながら、ポーズや動きを發展させた。それらが描かれた直接の目的を越えて、彼はそれらの素描にそれ自体で真の芸術作品たりうるほどの彫刻的完全さを与えることに成功した。それらは、いかなる周囲の影響からも独立した、「絶対的な彫塑的形態」(*forma plastica assoluta*)を示している。それゆえに、ミケランジェロはこれらの習作をそのまま最終的なヴァージョンに移し変えることができず、そこでは彼は肉づけの豊かさを諦めて、それを等価値の別の質——たとえば概括的でリズムミカルな輪郭——に置き替えている。この創造過程の第三段階に伴う相対的な精神的静寂は、まさに水と地を分離する清澄な「父なる神」の顔や動作に現れているのと同じものである。

細部の習作は第四段階にも伴うことがあるが、ミケランジェロはこの段階で作品が作られる材質と接触することになる。この段階は天井面の第四場面《アダムの創造》にアナロジカルに表象されており、ここでは、創造主の精神が物質に接近してそれに生命を附与し、神の火花を点火するさまが見られる。

この時点で、最初の着想は材質の要請に適合しなければならぬ。最初のスケッチに現れた、生命感にあふれ自由で独立した動

きをもつ有機的な肉体という概念は、彫刻においては直方体の量塊の要請にしたがつて、あるいはフレスコにおいては、壁体の表面の形状にしたがつて、修正されなければならない。

彫刻作品に取り組む際、ミケランジェロはまず初めに、粗い鑿を用いて、大理石塊の結晶構造がむき出した幾何学的な面を變形させ、それに生命を吹き込まれた物質の、ある種の原初的な質料 (*matte*) の様相を与えた。つまり彼は大理石を硬い不活性の石とは受けとめず、それにいち早くに生命を吹き込み、その硬さをやわらげようとしたのである。像の台座となる石塊の部分でさえ、生命ある物質として扱われ、ゴシック彫刻に見られたように建築的形態として扱われたり、十五世紀や後のバロック期になされたように自然主義的な目だましとして扱われることはなかった。

こうして石塊に生氣が吹き込まれると、ミケランジェロは正面の表面に、丸彫り像の場合には側面にも、像の輪郭を描いた。彼は丸鑿を用いて、下描きした輪郭をたどり、主だった点をそのまま残しながら、^{グラデーナ} 櫛歯鑿でより深い層へと彫り進めていったが、この櫛歯鑿によつて大理石の上には斜めのハッチングが残され、それが彫塑的なモデリングを明確にする役割を果たす結果になっている。

このようにミケランジェロは像全体を同時に彫り進めたため、彼には常にすべての段階で像全体を把握することができるという利点が生じた。側面観は作品の進展と分離することなく、徐々に彫り進められた。像の背面は最後に作られた。形を粗彫りして大理石から解放したあとも、ミケランジェロは様々な時点でそれに

立ち戻り、一層ずつ彫り進み、こうして像は少しずつ完成に近づいていった (Wenzel, Vermehren)。

これら各段階のいずれにおいても、ミケランジェロは真の芸術作品を生み出した。まさにそれゆえに、彼はこれらの段階の一つで作業をやめ、作品を意図的に「未完成 *non finito*」の状態を残すことができたのである。さらにこの技法のもう一つの結果として、形態はそれ自体の空間の中に、つまり石塊の中に閉じ込められているように見えるのである (A. von Hildebrand)。

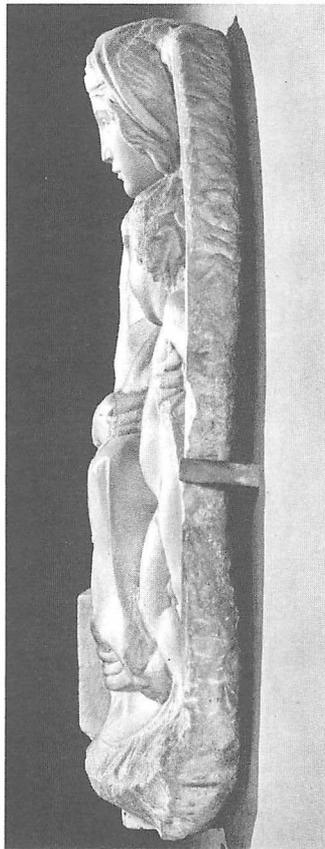
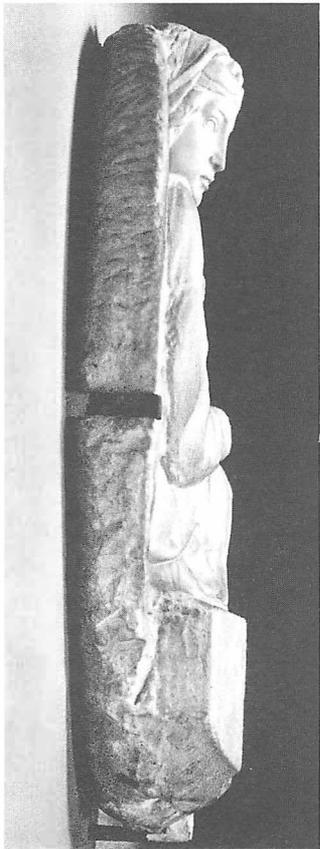
こうした制作工程は、多くの点で、ずっと古い彫刻家たち——エジプト、アルカイック期の古代ギリシア、ロマネスク、初期ゴシック (たとえば、大聖堂の人像柱) の彫刻家たち——の制作工程と接点をもっている。アルカイック彫刻とミケランジェロの彫刻との違いは技法にあるのではなく、精神に、つまり彼自身の言葉を使えば「構想 (*concetto*)」にあった。ミケランジェロの作品においては、実際、人物像は、石塊の境界のうちに閉じ込められていても、絶えず自らを解放しようと試みている。一方、アルカイック彫刻では人物像は石塊の外形に受動的に順応している。

このようにミケランジェロの人物像は大理石の中から徐々に出現し、制作のそれぞれの段階——丸鑿による粗彫りから櫛歯鑿によるハッチング、滑らかな表面仕上げまで——において生命を帯びているのである。そこには仕上げ面の唐突なコントラスト、後のロダンに見られるような、粗彫りの面と繊細に磨きあげられた面とのコントラストがもたらす効果は見当たらない。ミケランジェロの技法の分析から分かることは、彼にとって「未完成」は、あ

らかじめ決められた原理を適用した結果ではなく、制作の過程で自発的かつ同時進行的に生じた、計算された美的判断の結果だということである。ロダンにおいては、反対に、ミケランジェロの技法から影響を受けているとはいえ、未仕上げの部分はまさにあらかじめ決められた計算の結果であった。つまり粗い面は、磨かれた面の表面の美しさをきわだたせる役割をもっており、それはしばしば官能的な含意を帯びている。

ミケランジェロの作品のうちでその準備工程がすべて現存しているものは一つもない。いくつの場合、最初の構想がスケッチという形で残され、そして最終的な完成作品が残されている。中間の諸段階が失われているにせよ、この二つの段階を比較することとは有益だろう。その一例が、バルジェツロ国立美術館にあるバルトロメオ・ピッティのための浮彫〈聖母子と幼児聖ヨハネ (トンド・ピッティ)〉(図1)に見出される。一九二八年にわれわれが同定したシヤンティイの素描 (図2) はおそらくこの浮彫の最初の「草案」である。ここでは四分の三正面で見られた体は右側を向き、頭部は反対側に回転し、右腕は膝の上に置かれている。

つまり、すべてが浮彫のなかの聖母マリアと一致している。にもかかわらず、この素描が特にこの浮彫のためのものであると断言することはできない。というのもこのスケッチは必ずしも「髹」を表しているわけではなく (レオナルドやラファエッロの素描では、最初から主題を特定できるが)、単に若い女性を表しているだけだからである。このスケッチが何の目的で描かれたのかを知らずとも、ミケランジェロがこの構図を大理石の円形の空間全体を



右上
図1. ミケランジェロ《トンド・ピッティ》
(1503-05頃、フィレンツェ、バルジェッ
ロ国立美術館)

左上
図2. ミケランジェロ、座る女性の習作
(ジャンティイ、コンデ美術館)

下(左・右)
図3. ミケランジェロ《トンド・ピッティ》
側面観
(1503-05頃、フィレンツェ、バルジェッ
ロ国立美術館)

満たすように拡張して、《トンド・ピッティ》に活用したことは確かである。彼は聖母の左右に二人の幼子を対称的に配し、またトンドの丸い形を聖母のマントのドレープや縁、折れ目に繰り返している。彼は聖母マリアの身体と頭部に直立した姿勢を与え、それを軸線の両側の二本の垂直線——腕と膝からまっすぐに落下する折れ目——によって強調している。

ミケランジェロは三段階の層を得るために、大理石塊を奥へと彫り進めた(図3)。つまり第一の高浮雕の層(聖母の頭部と右脚、彼女が座っている丸太)に続いて、第二の層(聖母の右腕と幼児イエス)があり、最後の第三の層は低浮雕になっている(幼児聖ヨハネの頭部)。さらに凹面状の背景面を彫り出すことによって、浮雕の形態をいっそう際立たせている。三つの人物像すべての上に、櫛歯鑿コシチヤウによって生み出されたクロス・ハッチングがはつきりと見られる。また左側には粗い鑿で削られた部分が見られる。なめらかに磨かれた部分はまったくなく、十五世紀の彫刻の基準から見れば、この作品は未完成の浮き彫りと見なされたことだろう。しかし実際には、そこには全芸術理念が完全な形で表現されているのである。

この作品の最終ヴァージョンは、ミケランジェロの構想、つまりシャンティイ素描の若い女性のスケッチから発展させられた預言者然とした聖母マリアの構想と、大理石の性質そのものに想を得た三段階の層構造の総合であるように思われる。それゆえ大理石という物質の要請にしたがうことよって、この預言者然とした聖母マリアの形態に込められた精神的メッセージはいっそう強

められているのである。

ユリウス二世墓碑のために作られたルーヴルの《抵抗する奴隷》は、大理石塊の外形が芸術的形態を、したがって芸術家の精神的メッセージをある程度まで決定した別の作例である。初期のすばやいスケッチ(現在オックスフォードにある)をルーヴルの彫像とを比べてみると、次のようなことが見てとれる。つまり「草案」では左脚のうしろになかば隠れていた右脚が、彫像では大理石塊の形をいまだ留めている台座の上に体重を力強く乗せている。胸当ては、スケッチではいくつかの古代作品(モンテカヴァッロの《ディオスクロイ像》)におけるように、右脚のうしろに見られるが、彫像には見られない。素描では、両腕は背中の上しろで縛られているが、彫像では大理石塊の外形に沿って、臀部の上に垂直におろされており、一方、左腕は石塊の正面と側面に合わせて、背中で右向きに曲げられている。最後に、頭部はスケッチでは前に突き出し観者の方を向いていたが、彫像では石塊の境界の内側にとどまり、上方を仰ぎ見ている。ミケランジェロが《ラオコーン》の苦悶の表情を導入したのはこの頭部だけであり、少なくとも部分的には、この彫像は石塊の要請がもたらした結果なのである。したがってこれも石塊への適応という要請が作品の精神的メッセージを強めているもう一つの作例なのである。

別のケースとして、最終ヴァージョンに至ることがなかった「構想」があり、作品の初期段階を示す小型の雛形と素描とが残されている。ここで取り上げるのは未公表の《磔刑》のための小型

の木製雛形である。これは長い間カーサ・ブオナローティに展示されていたにもかかわらず、研究者の注意を引いてこなかった作品である(図4)。

身体の逞しいプロポーション、肉づけ(たとえば、臨終のまぎわのような張り出した胸とくぼんだ腹部をもつトルソ)、膝の形と肉づけ、両脚を交差させた垂直の姿勢、ヘルメットのような形に処理された髪の毛のマス——これらすべては、現在では一般にミケランジェロの晩年期(一五五〇—一五五年)の作とされている、聖母と聖ヨハネをともしなう十字架上のキリストをあらわす素描群と

一致している。

ウィンザーの《磔刑》素描の裏(カタログ番号四三七裏)に描かれた、三角形の大理石塊の外形に基づいて、われわれは当初、これらの素描群がミケランジェロによって大理石彫刻の下図として描かれたものと推測した。しかし近年ラウレンツィアーナ図書館で展示された二つの手紙は、ミケランジェロが木製の磔刑像を彫る計画をもっていたことにはつきりと言及している。最初の手紙は、一五六二年八月一日に、ローマのロレンツォ・マリオートーティーニという人物からフィレンツェのミケランジェロの甥リオナルド・ブオナローティ宛てたもので、次のように書かれている——「ミケランジェロは」

木で磔刑像を作りたいと思っているので、……あなたにその仕事に必要な道具をすべて送ってほしいとのことです」。二番目の手紙は、その翌日に、チェーザレ・ピッティーノによってローマから同じ宛先に書かれたもので、そこには同じ依頼に加えて、木材は菩提樹が望ましい、と書かれている。

これらの二つの手紙は、カーサ・ブオナローティの木製雛形の年代比定を可能にしているだけでなく、様式的に木製雛形にきわめて近い、先の素描群のより正確な制作年を提案することを可能にしている。つまり、それらは一五六二年の夏ごろに描かれたものと思われる。

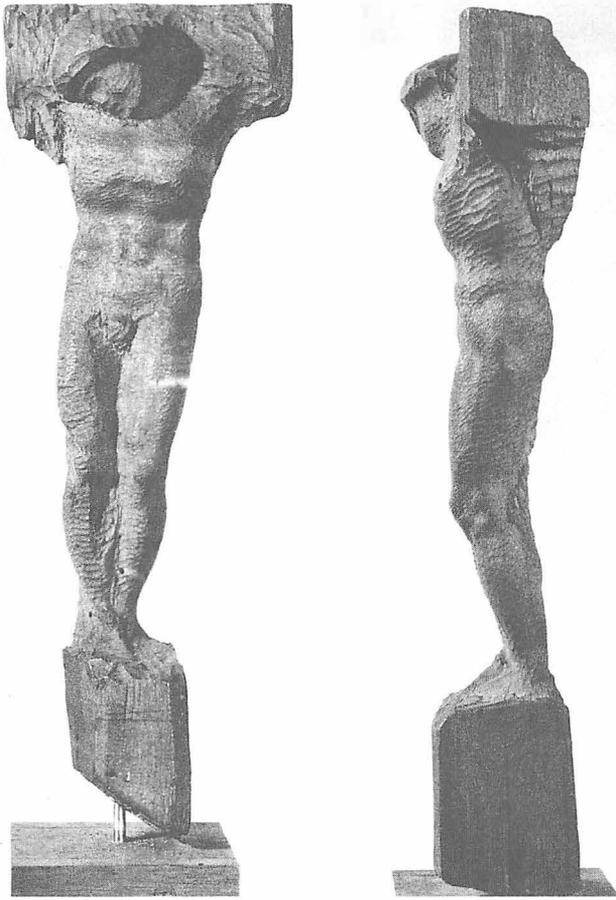


図4. ミケランジェロ《磔刑》のための木製雛形
(1550—55年、フィレンツェ、カーサ・ブオナローティ)

ここでわれわれはミケランジェロの熟練した手腕が到達した完全性を強調するべきだろう。彼は直接、木に雛形を彫り出し、そこに「大理石のような肉感とやわらかさ」を与えることに成功している。この作例では、彼は、ヴァザリーがやや後に書くような忠告——「木製の人物像を完璧に仕上げたいのであれば、最初に蠟か粘土で雛形を作らなければならない」(1, 166r)——にしたがっていない。

ミケランジェロは、この雛形のために、厚みよりも幅のほうが広い三角形の木材を用いた。この形は上述のウィンザー素描の裏面に描かれたブロックと似ている。ミケランジェロは両腕を収めるために幅の広い方を上にしてそれを用いているが、両腕は後に何らかの事情で壊されてしまった。大理石塊を彫るのと同じように、彼は前面から彫り始め、彫られていない木材の頂部と底部は元の形を保っている。表面はスプーンのような凹形の道具によって削り取るように肉づけされた。こうして荒彫りの表面が生み出されたのである。

ミケランジェロがこの雛形を「未完成」で残したことによって、光はその上で均質にふるえているように見える。形態は閉じて孤立しているのではなく、周囲の空気と一体化して見え、統一的な効果がより明瞭になっている。外面的なポーズの不動性や木という材質にもかかわらず、周囲の空気との融合によって、像は生命感をもって息づいており、ほとんど精神化されて見える。こうした効果は上記の素描群のそれと完全に一致しており、そこでは肉づけがわずかに示されるだけで、反復された輪郭線が、人物像の

周りに暈光を形づくっている。これらの素描では、しかし（ヴァティカン写本三二一一の《磔刑》をのぞいて）キリストの頭部は胸のうえに垂れており、一方、雛形ではそれは右の肩にもたれかかっている。これは木材の大きさに、頭部を適合させる必要から生じた姿勢である。

今日ではまたわれわれは、キリストのポーズからあらゆる動きが取り去られるまでの発展の過程をたどることができる。ルーヴルにある《磔刑》の素描 (Inv. 822) は、裏面の建築素描から一五五七年作と同定できるが（つまり今論じている木製雛形と素描群より五年前のもの）、ここではまた身体は生命と動きとによって息づいており、それより十年以上前にヴィットリア・コロンナのために描かれた《磔刑》の素描のように、頭部は起こされている。しかし、さらに後に描かれたウィンザーの素描 (Inv. 827) では、身体はなお動いているが、頭は垂れ下がっている。さらに、大英博

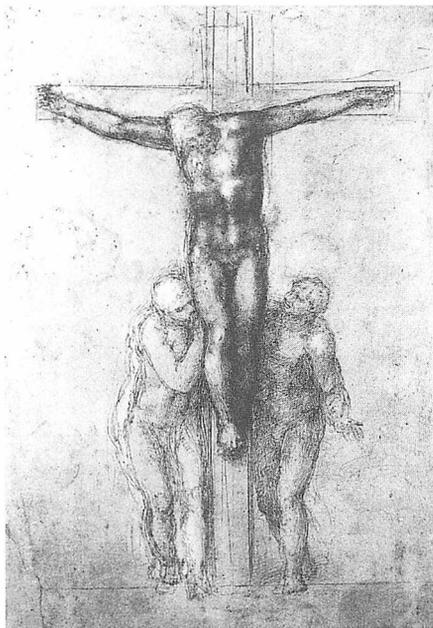


図5 ミケランジェロ《磔刑》のための素描 (1550-55年、ロンドン、大英博物館)

物館の素描 (Cat. No. 23) (図5) とセイレーン伯コレクシオン (ロンドン) の素描では、木製雛形におけると同様、ミケランジェロは人物像のあらゆる外的な動きを放棄し、内的なドラマをいっそう強く表出する表現に達するために、軸線状になっている。

《ロンダニーニのピエタ》(図6) は特殊なケースである。というのも、ここではかなり進展した段階の大理石の当初のヴァージョンが、新しい構想にあわせて、ミケランジェロによって部分的に故意に破壊され、根本的な変容をこうむっているからである。

小さな黒チヨーク素描 (オックスフォード) (図7) では、キリストの十字架降下が二つの構図によって描かれている。いずれもキリストの身体は垂直な姿勢をとり、一人の人物 (聖母) ないし二人の人物 (おそらくアリマタヤのヨセフとキュレネ人シモン) によって墓に運ばれている。いずれのスケッチにおいても、ミケランジェロはキリストの体の重みとそれを持ち上げようとする立つ



図6. ミケランジェロ《ロンダニーニのピエタ》
(1564年、ミラノ、カステッロ・スフォルツェスコ)

た人物の努力との対比を強調している。(ここでは、晩年におけるミケランジェロが、「草案」^{ヘンリッヒ・エーロ}においてもすでに石塊の閉じた形態を重視していたことがわかる)。

この紙葉の左端のスケッチは、大理石の当初のヴァージョンの中で再現する手がかりを与えてくれる。大理石には今でも当初のヴァージョンの一部が残されており、キリストの磨かれた両脚、大理石塊の上方部分から切り離されて残っている右腕、そして最初は左上を向いていた聖母の頭部 (当初の頭部は目と鼻梁とヴェールのかかった額によって大理石の中に今でもたどることができる)。大理石の中のこの最初のヴァージョンは、今しがた触れた腕に見られるように、いつそうがしりしりとしていた。以前よりも華奢になった、磨き上げられた両脚は、おそらく一五五五年頃に作られたものであろう。

その約九年後、死の直前に、ミケランジェロは石塊の中心軸から突き出たすべての部分、つまりキリストの当初の頭部と胴体の一部を打ち壊し、こうしてキリストの体の受動的な重みとそれを支えようとする力との対立を消し去ってしまった。彼は二つの人物像の厚みを削り取り、聖母に当てられた石塊に直接キリストの新たな体を彫った。つまりキリストの新しい頭部を聖母の右肩から彫り出したのである。聖母の腰からはキリ

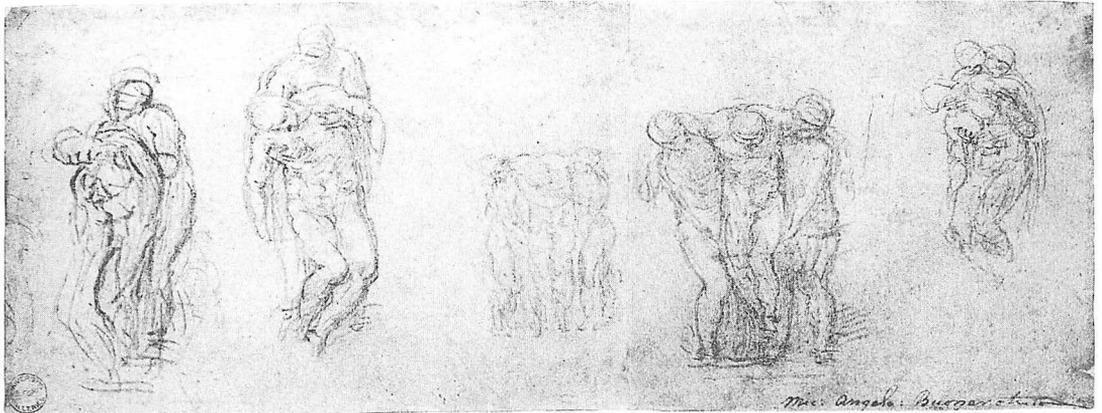


図7. ミケランジェロ《ピエタ》のための習作
(1540-50年頃、オックスフォード、アシュモリアン美術館)

ストの新しい両腕が生まれた。また聖母の頭部の位置をキリストの新しい頭部にもたせかけるように変更した。それらのすべては、おそらく無意識の衝動にしたがったもので、その結果、全体が中世的な表現に近づいている。中世の表現では、聖母は受苦のわが子に寄り添い、わが子を支えるような仕草で、キリストを信徒に対して見せつけている（たとえば、今日でもサン・ミニアート・アル・モンテ聖堂の十四世紀のフレスコ画に見られるように）。

しかしながら、ミ

ケランジェロの群像には、観者に向けて示されたいかなる身振りも見出すことはできない。聖母とキリストは孤立している。最初は、ミケランジェロはたぶんキリストの亡骸を支える仕草をする聖母をあらわそうとしたのだろう。しかし今や彼女は上からキリストにもたれかかり、二つの体は溶け合って、あらゆる緊張が消え去ったひとつの存在となっている。身がかがめ、神の恩寵によってのみ支えられている。この姿勢は、この作品に取り組んでいた時の——ダニエレ・ダ・ヴォルテッラが手紙に書いているように、彼の死のたった六日前の——彫刻家の精神と身体状況を反映している。キリストのやせこけた顔の形は、横から見ると、まるでミイラのようにくぼんで見え、死後のミケランジェロ自身の姿を暗示しているのである。

〔訳者後記〕

本論は、以下の論文（前半）の翻訳である。

Charles de Tolnay, 'La figura artistica di Michelangelo: Procedimenti di lavoro', in *Michelangelo: artista, pensatore, scrittore*, vol. I, Novara (Istituto geografico De Agostini), 1965, pp.25-36.

共訳者の平谷奈緒子は本学美術研究科美術専攻芸術学領域一年次に在学。

本論の後半の翻訳は、本紀要の次号に掲載する予定である。