

# レオナルドの初期浮彫△アレキサンダー▽(下)

三 神 弘 彦

## 目次

### (上)

はじめに

一、第一ミラノ時代レオナルド構想説の検討

二、「アレキサンダー」と「ダリウス」の制作年と制作目的の推定

作目的の推定

以上本誌第二号（一九八四年）に掲載

### (下)

三、△アレキサンダー▽||レオナルド説の具体的論

証

四、結論

三、△アレキサンダー▽||レオナルド説の具体的論  
証

1 レオナルドの初期様式について

△アレキサンダー▽(図1)をレオナルドの初期作品と主張する根拠は、言うまでもなくその様式である。しかし、様式は本来言葉にそっくり置き換えることができないものであり、可能なのはその特徴を言葉で説明することだけである。ここでの論証の意味もレオナルドの初期様式の特徴から類推して同じ様式と見做すことができるということの説明にほかならない。幸いレオナルドの初期絵画をめぐる

帰属問題の多くは、過去一世紀以上に及ぶ研究によつてほぼ落着しつゝあり、レオナルドの初期様式に対する認識も相当に固まつてきたように思われるので、確証ある彼の作品が皆無の浮彫について新たな帰属問題を提起し得る条件は整つてゐるかに見える。ここでは、論証に先立つてレオナルドの初期様式に関する若干の基本的事柄を確認しておきたいと思う。

レオナルド芸術における初期とは、通常彼の第一フィレンツェ時代の十年間、すなわち聖ルカ組合に画家として登録された一四七二年からミラノに移住する前の一四八二年頃までを指すが、様式的に見ると、この十年間は前半の五年間の「堅い様式」と後半の五年間の「柔らかない様式」の二つに区分することができる。前半に位置づけられる彼の絵画は、①《キリストの洗礼》(図5)の左端の天使および左上の風景(一四七二—七三年頃)、②ウフィツィ美術館の《聖告》(一四七三—七六年頃)(図3)、③《ジネヴラ・ベントの肖像》(一四七四—七六年頃)(図4)、④《カーネーションの聖母》(一四七五年頃)(図5)の四点であるが、絵の登場人物はいずれも二人以下に限定されている。現存作品で見ると、素描にあつては二人どころか一人の人物の全身像

さえなく、部分の習作に限定されている。また上記四点のすべての絵画に部分的ながら三次元表現にかかわる不自然さが認められ、人物の姿勢には独特の緊張が見られ、表情も概して堅い。一方、後半の五年間(一四七八—八二年)に位置する作品では、まず一四七八年一月十日にフィレンツェ政庁から市庁舎内聖ベルナルド禮拜堂祭壇画の委嘱を受けて描かれた素描「牧者の礼拝」(ヴェネツィア・アカデミア蔵およびボナ美術館蔵)(図6)および(図7)において、初めて三人以上の登場人物を含んだ構図が構想され、それを契機として絵画および素描の人物の動きと表情に多様性と柔軟性と深み加わり、時には中心人物の顔に優美なほほえみが浮かぶようになったことが確認できる。一般に人が何らかの専門的活動を行う場合、一定の訓練期間を経て実際に現場に出て活動に入つても、しばらくは肩に力が入り、試行錯誤が目立ち、あるいは木を見て森を見ない傾向を示すのが常であり、その結果は広義の「堅い様式」となるものである。しかし、やがて肩の力が抜け、全体が十分に視野に入るようになると、その活動には自発性と柔軟さが目立つようになり、結果は広義の「柔らかない様式」となる。個人差としての質的水準のことは別にして、天才レオナルド

もこの一般原則に極めて忠実であったように見える。そこで、もしレオナルドが初期前半の例えば一四七五年に浮彫を制作したと仮定すれば、その浮彫は上記四点の絵画と共通する「堅い様式」の作品であり、《ブノワの聖母》(図8)、《マギの礼拝》(図9)、《聖ヒエロニムス》(図10)と共通する「柔らかな様式」ではないことになる。したがって、デジデリオやロツセリーノの浮彫を想起させる凹凸が目立たない優美なモデリングによって支配された目に優しい作品を想定してはならないということである。また、すでに円熟期に入っているヴェロッキオの自然主義的欠点のない完成された様式の浮彫とも異なるはずである。まずこのことを確認しておく。

次に、もっと重要なのはレオナルドの「堅い様式」の内容についての確認である。素描「一四七三年の風景」(図11)やウフィツィの《聖告》(図12)が特によく示しているように、「堅い様式」の本質は、世界を理知と神秘とが共存する活気に満ちた有機的生命体として直観した若き天才の生命感情(レーベンスゲフュール)である。換言すれば、「堅い様式」はその生命感情の性急な再現を目指して、「画面の構成要素である遠近感、立体感(ヴォリューム感)、運動感、質感を

最も効果的に組み立てようと試行錯誤を行なった軌跡である。そしてこの様式の指標は、構想における創意(インヴェンツィオーネ)と空想(ファンタジーア)の豊富さであり、実現における迫力と密度の遍在である。

しかし、上記四点の絵すべてに不自然さが見られることは、無視できない現象である。通常、それは表現能力の不足を意味している。だが、レオナルドにはそれが当て嵌まらない。表現能力の不足している天才などあり得ないからである。本人が自然さを求めているのに、思い通りにならず不自然さが生じてしまうのではなく、本人が表現したいと思っている通りに表現した結果が不自然さとなってしまうと考えるほかはない。つまり、過大な表現意欲が自然さの枠を踏み越えさせる傾向があるということである。では、レオナルドの過大な表現意欲とは何か。それは絵画芸術における新しい表現の可能性の直観であろう。自分ならば誰もまだやったことのないことがいっぱい出来るはずだという閃きである。そしてこの時代の絵画上の焦眉の課題に取り組んで、それに熱中する余りに自然さの枠を踏み越えてしまうことがあるというのがこの現象の真相であろう。不自然さの正体がわかれば、それに名前を付けることも可能

となる。その名前は、筆者の観察によれば、「対比誇張傾向」「外観偏重傾向」「表現過剰傾向」の三つである。

では、これまでに述べたことを、レオナルドのデビュイー作である「キリストの洗礼」の左端の天使<sup>①</sup>において確認してみたい。まず画面を支配している指標に注目すれば、天使の姿を四分の三背面から捉えるという彼自身の裏返し文字を想起させる構想の独創的なインヴェンツィオーネ、下半身、上体、頭部をそれぞれ反対方向に振る奥行に向かった複雑で緊張感に満ちた動きの展開、その姿形と動きとを際立たせる巧妙な明暗効果、各種素材の性質の違いを描き分けた繊細かつ濃密な質感表現、そして主題の意味内容に一挙に生命を吹き込むファンタジーアの豊かさ——こんなにも素晴らしい天使の表現を見せられてはヴェロッキオが絵筆を捨てたのも当然であろう。一方、不自然さに注目すれば、一つは腰の振れを誇張し過ぎてある点である。腰の右側面は背中のおぼ中央の真下の位置から始まっており、衣に隠された右大腿部はその存在がほとんど示唆されておらず、突然に下肢を示唆する表現が出現している。これは腰から膝までの部分を頭部や下肢と対比させてコントラストの効果を強めるために極度に短縮された

状態に描きたいという欲求の実現であり、たとえ不自然さを指摘されても直す意志はないという意味で、法律用語で言う確信犯に当たるだろう。これが「対比誇張傾向」である。二つ目の不自然さは、表現対象の機能や構造よりも外観に圧倒的関心を示す「外観偏重傾向」であり、文字通り用より美を優先する場合と隠れて目に付かない部分には表現上の責任を負わないという形で現われる場合がある。この天使の左脚はどうなっているかほとんどこの絵からは想像がつかない。右腕の先の衣に隠れた部分がどういう形で衣を捧げ持っているかも見当がつかない。また透明な貴石の並ぶ肩飾りもマントの下に入ってからどういう状態になるか想像するのが困難である。三つ目の不自然さは、二つ目のそれと関連性を持つものだが、画面をできるだけ広く自分の表現するもので占領しようとする「表現過剰傾向」である。天使の足元においては、後方に伸びた右足先からキリストの衣の先端まで、この絵全体の横幅のおぼ三分の一がレオナルドの衣の表現で占領され、天使の姿勢も最も横幅が出る形が選択されており、背中の左側では肘と垂れたマントの壁が場所を塞ぎ、右側では突き出たキリストの衣の幅広い湾曲面がヴェロッキオの天使の下半身を隠して

しまっている。主にウフィツイとルーヴルに残る「衣の習作」から彼が熱心に衣の表現を研究し、すばらしい成果を示していることはよくわかるが、いくら自信があると言ってもこれほどまでに拡げて見せなくてもよさそうに思うというのがヴェロッキオによって描かれた天使ならずとももの印象であろう。(▲聖告▽の天使と聖母のマントはさらに長大である)。

以上、不自然さの根にある三つの傾向を見たが、もう一歩進んでレオナルドがこの天使を構想した舞台裏を覗いて見よう。図13はアントニオ・ポライウオーロが一四六四年以後に描いた踊る人物であり、フィレンツェ近郊アルチェトリにあるガツリーナ別荘の裝飾壁画▲五人の踊る人物▽の左端の踊り手である(1)。レオナルドの目にはこの踊り手の姿が焼き付いていたにちがいない。何しろ彼の大好きなリボンが三本も大きく空中に乱舞しているし、身体の三拍子揃った振れもうつとりするほど魅力的である。そうだが、これを基にしてすばらしい天使に仕立て上げてみよう。頭部は特に大切だから古代彫刻を手本として描くことにしよう(児島喜久雄の指摘(2))。ただし、リボンは小さ目にしておこう。厳肅な主題に派手なりボンは合わないし、ポライ

ウオーロからまねしたと言われるのも癪である。衣服やマントの表現は得意中の得意だから腕に持たせる衣とともども思う存分大きくしよう。腰の振れはもつと緊迫感を強くするためにアッチデントアレ(偶然的)な動きにしないといけない。肩飾りは、やはりポライウオーロ兄弟の描いた▲聖告▽(ベルリン国立美術館蔵)図14の天使に見られる皆さんの宝石類に対抗して透明さと質感の表現で凌駕しよう。ついでに、同じその▲聖告▽の遠景に見られる風景表現と同様の、しかしもつと神秘的なのを、親方に頼んで自分の天使の遠景に描かせてもらおう。そのためにはその▲聖告▽の絵全体の、消失点が左上隅にある遠近法構成を参考に、またギランダイヨの▲キリストと若き洗礼者ヨハネの出会い▽(ベルリン国立美術館蔵)図15の風景構図をも参考にして風景の習作素描を作り(一四七三年の風景)、日頃の自然観察の成果を示してやろう(3)。それにしても周囲の連中の絵には最も大事なファンタジアが不足しているように見えて仕方がない。おもに人間以上の存在が引き起こす必然の出来事をそれ以外にはありやうのないほどにありありとそこに想い描く能力のことを言っているのだが……。舞台裏はざっとこんなことではなかったかと

想像される。師ヴェロッキオにはこのような舞台裏がおそらく手に取るようにわかつていたにちがいない。そうであればこそ、あれだけの天使と風景に仕立て上げた弟子の力量に脱帽したということなのである。しかし、彫刻となれば話は別で、二人の立場は逆転するにちがいない。二人の制作経験のことではなく、制作理念のちがいを言っているのである。丸彫彫刻は言うまでもなくあらゆる方向から見て不自然に見えないように作らねばならず、それには表現対象の外観のみならず機能や構造にも普段から注意を払って精通していなければならぬ。また彫刻の使命が存在そのものの確かさ、高貴さ、不思議さを示唆することにありとすれば、重さの均衡と調和に作者の最大の関心と意識が注がれる。また無理な表現は素材自体が許さないとという側面もある。丸彫を理想的表現手段とするヴェロッキオの基本姿勢が謹厳実直にあつたのも肯ける。一方、レオナルドの制作理念は美術史上に登場したその発端から完全に平面芸術としての絵画に方向づけられており、それをそのまま丸彫彫刻に適用することは不可能に近い。ただ、薄浮彫ならばそれなりに応用できるはずである。ヴェロッキオがこのようなことを見抜いていなかったとはとても考えら

れない。レオナルドには丸彫は向いておらず、自分と弟子のフランチェスコ・デイ・シモネ（シモネ）とで十分人手は足りる。レオナルドには絵と薄浮彫の仕事をやらせよう、と。

以上、「堅い様式」の最初に目に付く特徴、つまり踏み込んだ考察によつて捉えたその本質と指標、その内部で生じる不自然さの三傾向、構想段階における古代彫刻を含めた他人の作品の、手本および参考としての利用、制作理念の方向性について述べたが、「堅い様式」には、これらの基本的要素のほかに、もう一つの重要な要素があることに触れておかなければなるまい。すなわち、これまでの本稿の考察すべてを「堅い考察」として一挙に葬り去るほどの魅力をも秘めた要素であり、人によつてはそれがレオナルドのすべてであると信じて疑わないもの、筆者の貧しい表現力では観る者の心の琴線に触れる初々しくも繊細微妙な気高い優しさとしか言えないものがそれである。かつてそれは「レオナルド的センチメント」と呼ばれて一人歩きを始め、あらゆる学者たちをして「ドレフュスの聖母」(ワシントン国立美術館蔵)や「スキピオ」(ルーヴル美術館蔵)をレオナルドに帰せしめる誤解の元になつたものである。ただし、レオナルドの初期様式におけるこの究極の要素は、筆者の

観察によれば、「堅い様式」の作品にあつては天使や聖母の何気ない表情や仕草の中に、あるいは髪や草花の軽妙な表現の中に、要するにレオナルドの過大な表現意欲が静まったところで画面の全体からそこはかとなく現われてくるものであつて、この要素が明瞭に表面化するのには、先に述べた三傾向をレオナルド自身が「貪欲の罪」に当たると自覚するようになり、「堅い様式」が「柔らかな様式」へと移行する時であるように思われる。

## 2 レオナルドの素描「ダリウス」について

再び「堅い考察」に戻らねばならない。これまで大英博物館蔵のレオナルドの素描「ダリウス」(図16)に言及しなかつたのは、筆者の意識の中でそれが様式上△アレキサンダー▽とほぼ一致しているため、論証の基盤が整わないうちにその様式に言及すれば、どちらも同じ言葉になつて論証が堂々巡りに陥るような気がしていたからである。両作品の様式上の特徴を言葉にして、それが一致したからと言つて(もとより一致しなければならぬ)、それだけでは必ずしも論証できたことにはならないのが様式の同一性の説明における困難さである。この場合、少なくとも両作品

がそれぞれに「堅い様式」という統体に合致することを検証し、その上で両作品の個別的特徴の合致を明らかにする必要がある。勿論それでもなお帰属の最終判断が各人の直観(心眼)に委ねられていることに何ら変わりはない。「堅い考察」と断つてゐる所以である。

さて、筆者が十年ほど前に行なつた△アレキサンダー▽と△ダリウス▽の制作年と制作目的に関する推定の脈絡の中に本素描を置いた場合、様式と図像内容の両面にわたる整合性が確認できるだろうか。まず図像面では、両浮彫の円形の肩当ての中に見られたジヨストラの内容を示唆する表現が本素描の主人公の肩当てには見られないことから、制作テーマの一つは考慮されていないことがわかる。一方、ジヨストラ開催の公式理由であるフィレンツェ、ヴェネツィア、ミラノ三国の対トルコ防衛同盟締結を寓意的に表現するというもう一つの制作テーマの方は、兜の頂上飾りの花をフィレンツェ、兜の前後の庇を繋ぐ耳の近くの留金に付けられたと見られる五弁花飾りをフィレンツェ(もしくは祝賀の印)、そこから出ている竜の翼の側頭飾りをミラノ、胸部に目を移して、胸の正面の有翼獅子頭の飾りをヴェネツィア、そこから出ている胸脇の花飾りをフィレンツェ、

兜の後庇から出ている二本のリボンと腕の二本のリボン（一本は画面下端にほんの一部しか見えない）を共に祝賀の印と見做せば、頭部におけるフィレンツェとミラノ、胸部におけるフィレンツェとヴェネツィアのそれぞれの結び付きが示されていることになり、テーマは成立していると思えてよからう。なお、前庇の頂部にある小さな巻蔓の中にいくつかの小球が見えるが、そのうち四つは明瞭に見え、天辺と底にも一球ずつかすかに見えるように思われるので、そうであるならば全部で六球となり、メディチ家を示唆する意図と推測できよう。一方、△アレキサンダー▽の前庇に見えるフィレンツェ共和国の紋章のユリは、本素描ではそれとわかるほど明確には描かれていない。また、肩飾りとしてアカンサスの葉と蔓が目立つように描かれているが、△アレキサンダー▽ではそれをギリシア世界の暗示と特定できたが、ここでは古代世界を暗示するものと解するほかはなからう。いづれにしても、本素描と対を成すはずのもう一枚の素描が存在しない現状では、これ以上の細かい分析は無理であるが、制作テーマの一方を念頭に置いた構想図と見做すことだけはできるように思われる。すなわち、主人公はヴェネツィアを意味するダリウス（胸の獅

子頭はペルシア）と見做してもよいことであり、本素描は△アレキサンダー▽と△ダリウス▽の浮彫で実現されている最終構想の前段階を示す構図習作素描の一方ということになる。そしてその限りでは、かつての推定に何ら齟齬を来たすことなく整合することが確認されたことになる。では、なぜ最初はジョストラの内容を示唆する表現がなかったかと言えば、同時にヴェロッキオ工房が注文を受けたジョストラのための旗幟の構想の方に注意が向けられ、それが具体化した段階で浮彫の方にもそのテーマを追加した方がより複雑で完全になっておもしろいということになったと推測することができる。

様式の面はどうであろうか。一四七五年一月二十九日開催のジョストラのための仕事とすれば、本素描の制作年は一四七四年秋頃と推定され、当然「堅い様式」の特徴を持っているなければならない。従来史家の推定は一四七五年頃（少数派）と一四八〇年頃（多数派）とに二分されている（註）。筆者の区分で言う「堅い様式」か「柔らかい様式」かの対立に相当する。まず、「堅い様式」の最初に目に付く特徴として挙げた姿勢、表情、三次元表現について言えば、姿勢は背筋をびんと伸ばした緊張した姿勢であり、特に後



頭部が上方に引き上げられているような印象を受けるほどである。一方、肩はそれとは対照的に下方に落ちており、頭部と胸部のこの対立的な動きが姿勢全体の緊張感の根元であることがわかる。ウフィツィの△聖告▽の聖母、△ジネヴラ・ベンチ▽、△カーネーションの聖母▽の聖母の姿勢にはいずれも同類の緊張が見られるのに対して、△ブノワの聖母▽の聖母、△マギの礼拝▽の聖母、△聖ヒエロニムス▽の主人公の姿勢ははるかに柔軟でのびのびとしている。次に、表情は必ずしも堅いとは言いつれぬが、真剣さの特徴としている点では同じであり、上記「柔らかな様式」の主人公たちの仲間に入れるわけにはいかないであろう。三次元表現の不自然さとしては、兜の後庇が観者の方に浮き出て見える表現と兜の前庇と竜の翼とに挟まれた頭頂部が頭蓋に食い込んで見えるほど落ち込んでいる表現がすぐに目に付くであろう。

ここで素描の三次元表現の構造をより明確に捉えるためにヴェロッキオの浮彫△ダリウス▽（便宜上このように呼ぶ）と比較してみよう。図17と図18はそれぞれの主人公の耳朶を通る垂線を書き加えたもので、おおよそ垂線の左側が主人公の前半身、右側が後半身と見做せるであろう。

すぐに気付くことは素描における後半身の著しい短縮である。特に肩の部分の両者のちがいは歴然としており、浮彫ではこれからヴォリュームが増加し始めようとしている同じ所で、素描ではそれが急速に減少し始めている。かつて指摘した通り、浮彫の胸部は完全な横向きではなく、△アレキサンダー▽の胸部との関連性を考慮してやや右側に開かれていたから、その点を割引く必要があるが、それでもなお素描の短縮は急過ぎよう。頭部は両方とも完全な横向きであるから、その違いは額面通りに受け取るべきである。

そこで素描の前半身と後半身には三次元表現に関する「対比誇張傾向」が認められると指摘できる。しかもこの傾向は後半身の要所要所に見ることができ、胸部ではリボンとアカサンス葉の浮き上がりに対する肩当ての短縮的後退、襟および後髪の前部における後退に対する兜の後庇の浮き上がり、その後者に対する兜の後部の後退、それに対する竜の翼の浮き上がりである。この互い違いに浮き上がりとは後退を対比させる構成原理は、浮彫の方にも認められるが、そこには特に不自然さを感じさせる部分はなく、対比強調の枠内に留まっている。くだいようだが、ここで素描「一四七三年の風景」の遠近法構成を想起していただき

たい(図リ)。画面の中央に垂線を立てたと仮定すれば、右半分は膨張を示し、左半分は著しい短縮の後退を示すという「対比誇張傾向」が歴然としており、しかも後退する左半分の中でも、急速に落下する左端の土手に対する崖縁の城郭の不自然な浮き上がりという小さな「対比誇張傾向」までもが認められる。では「外観偏重傾向」はどうかと言えば、兜の前庇の先端の鋭い刃物を思わせる表現、竜の翼の骨の先端の同様の表現、兜の後頭部の鉄菱を思わせる表現などは、確かに見た目には美しい形であるが、実用的とは言えず、敵より先に自分や仲間をすぐに傷つけてしまうにちがいない。その意味では肩から背中にかけて見えるアカンス葉の飾りも実用的とは言えず、用より美を優先する一貫した傾向の一端と見え、また「表現過剰傾向」とも重なっているとして差支えあるまい。

以上、本素描の中に「堅い様式」の負の面ばかりを先に捜し出したように気が晴れないが、様式の年代推定のことのほか、かつてG・パッサヴァンが△アレキサンダー▽に対して指摘した欠点や非難の多くが本素描にもそのまま当て嵌まることを一度は確認しておく必要を感じたためである(例えば、「この作者は武器の現実的表現には何ら関心

を持っていないように見え、その種々の部分の機能や接続にも通じているとは思えない。」「△アレキサンダー▽の)効果がいかに芝居がかった作為性と虚為の感情的訴えによつて作り出されているかがはつきり見てとれよう。一見すると異様なほど豊富なすばらしい画面構成の仕組がほとんど尽きることのない芸術的想像力から湧き出ているかに見える。しかし具体化された諸形態は決定的細部において失敗している」(6)。筆者はそれを若き天才の印と見るのに対して、彼はそれを模作者の印と見ている。実際、本素描(および△アレキサンダー▽)を素直に鑑賞すれば、これまで見た負の要素が逆に挺子として作用し、前に述べたあの指標が生まましく浮かび上がってくるのではなからうか。感覚的な比喻で言うなら、小さな生き物を度の強い凸レンズで見た時、形の歪みをも含めて驚くほど大きい鮮明な像が浮かび上がる印象である。そしてその鮮明さの驚きにも慣れた頃、人によつてはこの敵しい像(および△アレキサンダー▽)の中に初期様式の究極の要素さえも仄かに感じ取るにちがいないのである。いずれにせよ、本素描の様式が実際には見た目以上に「一四七三年の風景」に近く、△マギの礼拝▽や△聖ヒエロニムス▽からはるかに遠いことだ

けは動かし難い事実と言えよう。かくして、図像と様式の両面で整合性が確認されたことになる。

ところで、本素描はレオナルドの初期全体の現存素描の中でも最高の完成度を示す一点であり、特に明暗表現が丹念に行なわれている点で際立っていると見えよう。本素描が一四八〇年頃の作と推定されてきた理由の一つもそこにあったのだが、ではこの事実は何を意味するのであろうか。たまたまレオナルドの体調が特に良く、興が乗ったという偶然の結果なのだろうか。それも全く考えられないわけではないが、本素描より完成度がやや劣る素描「一四七三年の風景」が△キリストの洗礼▽の左上部分の習作であったことを想起すれば、本素描も工房に注文された具体的作品のための気合の入った習作と考えるのが妥当であろう。しかも明暗表現が特に丹念であるのは、それが彼にとつてはおそらく彫刻の分野での処女作であった薄浮彫のための習作だったからであると考えられるだろう。よし、後半身には思い切り短縮を利かせて前半身と対比し、上から下まで浮き上がりその後退の対比を連発しよう。兜の先端という先端は鋭く尖がらせ、それとの対比で花々は柔らかく円形の蔓で巻き、頭部では金属と植物と動物と人間の質感をはっ

きりと対比し、胸部では自然物と人工物の対比を強調しよう。対比、対比、対比……。処女作に賭ける若き天才の意気込みのほどが強く伝わってくるのではないか。しかし、見落してならないのは、薄浮彫のための習作素描であることを彼が知りながら、絵画表現にこそ最適な、しかし薄浮彫表現には必ずしも通用しない相対的明暗表現を駆使した透視的立体表現の深耕に彼が熱中していることである。これは彼が根っからの画家であつて、薄浮彫を絵画の延長と考えている証拠と言えるのではなからうか。素描における影の濃淡をそのまま浮彫の彫りの深浅に置き換えることができないとすれば、本素描を浮彫に表わす際には多大な困難を伴うことが予想される。例えば、頭部における竜の翼、胸部における肩のアカンサス葉、獅子頭の下の花などは、像本体の面から浮き上がっているように見えるが、それは相対的明暗表現と透視的立体表現の組合せで錯覚的に浮き上がりを創出しているにすぎず、浮彫にこれを持ち込もうとすれば像本体の面を窪ませることになってしまう、像自体が台無しになり、それを避けようとするれば、像本体から服のボタンのように危うく突出させることになり、すぐに取れてしまう心配がある。浮彫の立体感の表現は人が考

えている以上にむずかしいものであり、筆者自身体験的にそれを理解しているわけではないが、レオナルドが絵画や素描で最も注力し、すぐれた成果を上げている、ある面を背景として空中に物が浮き上がって見える表現は浮彫では大した表現効果は期待できないと考えるべきであろう。つまり、例えば奥行一メートルの丸彫像を十センチの厚みに圧縮して表わしたものが浮彫と考えれば、前述の浮き上がりなどは直ちに消えてしまうほどの奥行における距離でしかないのに、素描ではあたかも十センチもあるかのように見せかけているからである。本素描とヴェロッキオの《ダリウス》を比較してすぐに気付くのは、印象として前者の立体感が奥行へ向かって展開されているのに対して、後者のそれは観者に向かつて盛り上がってくるように見えることであろう。その違いは、前者の観者に近い面が画面に平行な面として十分な広さを持つことなく、すぐに画面に斜めになる面（短縮面）として表現されていること、一方後者には短縮面があまり見当らず、画面に平行な面が十分な広さをもっていることと関係しているように観察される。両者の頭蓋部分と肩の部分のヴォリューム感の圧倒的な違いは、浮彫での短縮表現の濫用はヴォリューム感の減少を

招くことを教えている。しかし『堅い様式』の諸作品が示している通り、若きレオナルドの重大な関心は明暗法を駆使した短縮表現の利き具合に注がれている。それは浮彫制作の時だけは棚上げにしておくと言うような中途半端な関心事ではないはずである。したがって、彼の浮彫がヴェロッキオの《ダリウス》に比べて短縮面の多用から来る像本体のヴォリューム感の減少に特徴を持つ作品であると予想することは必ずしも困難ではないであろう。そしてそれを地で行っている作品が他ならぬ《アレキサンダー》であるとすれば、それはヴェロッキオではなく、レオナルドの作と考えざるを得ないのではなからうか。

### 3 《アレキサンダー》について

一般にヴェロッキオの作品と見做されている大理石薄浮彫《アレキサンダー》（五八×三八cm）<sup>19</sup>は、現在ワシントン国立美術館十五世紀イタリア彫刻展示室の、《ロレンツォ・イル・マニフィコ》と《ジュリアーノ・デ・メディチ》の二つの胸像の間の壁に展示されている<sup>20</sup>。本作品が収められている黒褐色の木製の額縁は近年当美術館によって用意されたものである。作品本体はやや黄色味を帯びた

白大理石であり、薄浮彫としてはかなりの厚みを持つている(図20および図21)。像様は様々の飾りの付いた鎧兜に身を包み、胸部を正面四分の三右に曲げ、頭部を右横向きにした青年の胸像姿である。保存状態を見ると、作品面の左上から右下にかけて、すなわち上方のリボンの先端、竜の尾、兜の後頭部から主人公の顎までの頭部、主人公の左肩先をそれぞれに通る条跡があり、同種の条跡は主人公の顎の下から右端にかけて、また兜の先端をかすめる形で右上隅に、それぞれ一条ずつ見られる。これはかつて本浮彫が背面方向に倒れ四つの部分に割れたことを物語っていると推定される(頭部の条跡だけ二条になっているので五つの部分に割れたかもしれない)。欠損部分は、頭上の竜の首と尾の先、下方のリボンの一部、胸のメドゥーサの鼻先であり、このうち竜の首とメドゥーサの鼻には柄穴が見えるが、それらが制作当初のものか否かは判断できない(図22)。欠損した竜の首は、左の翼に接した後、兜の手前側に曲がり下りてから頭部に接続していたものと推定され、また尾は一回右巻きの際を描いてから兜の後頭部の飾りに先端が接していたものと推定される(図41を参照されたい)。損傷部分は竜の右の翼の一部、作品面の左端中央付近の三個所、兜の前庇の下端

部などで比較的軽微である。全体として保存状態はそれほど悪くないと言えよう。

像様に目を移すと、主人公の姿勢は、後頭部がやや上がり、右肩が落ちるといふ対比に基づいた緊張を特徴とし、その点で後頭部が下がり、左肩がやや上がっているヴェロッキオの《ダリウス》の安定とは対照的であり、レオナルドの素描「ダリウス」と共通している。正面四分の三右に曲げた胸部の輪郭は、ピエロ・ポライウオーロが一四七一年に描いたミラノ公《ガレアツォ・マリア・スフォルツァの肖像》(図23、ウフィツィ美術館蔵)の胸部と類似しており、両方の主人公の主題上の一致をも考慮すれば、浮彫の作者がこの肖像画を参考にしていることはほぼ確実である。絵の円形の袖を鎧の肩当てに代え、胸のペンダントをアカンサス葉と翼とで飾ったメドゥーサの頭部の胸飾りに代え、手袋をした右手を除外し、左袖を祝典用の肩掛に代えるとほぼ浮彫の胸部が出来上がる。そうであれば、円形の肩当てとその内部の寓意表現も浮彫の作者が発展させた創案と見做すことができるかもしれない。絵と浮彫の類似性をもう一つ挙げれば、紋章を装飾的に利用して主題の意味を暗示する表現法である。絵の主人公の豪華な服に数多く縫い

込まれたフランス王家のユリの紋章はかつてミラノの支配者ヴィスコンティ家がフランス王から与えられ、スフォルツァ家が受け継いだもので、晴がましい外交儀礼の際にミラノ公国の印の一つとして用いられた。一方、浮彫の主人公の兜の前庇を飾るユリがフィレンツェの紋章であることはかつて述べた通りである。レオナルドの素描「ダリウス」の同じ個所の表現が未だ暗示的であったのが、この絵を媒介として浮彫では明確になつているとするならば、素描と「浮彫の作者の同一性が想定されるべきであろう。レオナルドがポライウオトロ工房の作品を参考にした前例についてはすでに述べた通りである。

肩当てには波状の縁取りがあり、その幅は遠近法に従つて上部と下部で変化している。内部の上半分には円弧を連続させた縁取りが施されているが、その形状はレオナルドの素描「ダリウス」の後頭部に見られた縁取りを想起させる。その円弧の内部に肩当ての錨とおぼしきものが連続しているが、下半分にはそれが見られず、海の表現が広がっている。ヴェロッキオの「ダリウス」の同じ個所では下半分にも錨が見られることを考えれば、これは用より美を優先させる「外観偏重傾向」と言わざるを得ない。内部を

飾るトリトンとアブンダンティアの群像表現は活力に溢れており、内部装飾の枠をはみ出してトリトンの左手と尾の先、アブンダンティアの右足が外に出ている。これもヴェロッキオの「ダリウス」との比較から、「表現過剰傾向」と言わざるを得ない。この群像の寓意についてはかつて述べた通りである。造形上の発想源はおそらく古代の浮彫であつたと想像される。というのもこの画像内容は異なるが、ドメニコ・ギランダイヨの工房から出たとされるスケッチ「ブクク」に同類の古代の浮彫の模写があり(図24および図25)、当時この種の表現を目にする機会は十分にあつたと考えられるからである。ただし、この場合は本浮彫よりも模写の年代の方が遅い可能性が高い。本浮彫の肩当ての下の上腕を保護する腕当てには様々の表情をした人面装飾が付いているが、その先例はドナテッロの「ガッタメラータ騎馬像」の腰当てに見ることができ(図26および図27)。レオナルドが後に「マギの礼拝」でドナテッロのサン・ロレンツォ聖堂説教壇青銅浮彫「キリストの埋葬」における前景両端の老人と若者の人物像を参考にしたことは想起してよい事柄である(3)。胸飾りであるメドゥーサの頭部も「ガッタメラータ」に先例を見ることができ(図28)が、ゴルゴン三姉

妹の一人で蛇髪、黄金の翼、猪の牙を持ち、見る物を石化する怪物というメドゥーサの属性を念頭に置くならば、共に蛇髪と牙を略した表現で共通しているものの、気味の悪さではドナテッロの表現が上回わり、感情的に訴える効果と美的洗練の度合いでは本浮彫の表現が優るように見える。《ジュリアーノ・デ・メディチ》におけるヴェロッキオのメドゥーサの表現<sup>29</sup>は装飾化が極度に進み、女怪物であることさえ認識し難い洗練を示している。本浮彫のメドゥーサの頭部と翼の写実的表現は古代の飾り壇<sup>30</sup>、ウィッティ美術館<sup>31</sup>の基部に見えるスフィンクスのそれを参考にして発展させたもののように思われる。同じタイプの飾り壇は上記ギルランダイヨのスケッチブックにも模写が残されている<sup>32</sup>。いずれにせよ、本浮彫の作者の特別の関心がメドゥーサの属性のうちの視力と翼に注がれていることは暗示的である。またこの翼の表現が全体の張りりと繊細さの点で、四年後に制作されたルーヴル蔵の一对のテラコッタ浮彫《天使》<sup>33</sup>および<sup>34</sup>のうちの右の天使のそれに酷似していることも見逃せない<sup>35</sup>。さて、メドゥーサの顎の下からはアカンサス葉が生え出ており、その片側（向かって右）では葉の先が途中までは肩掛の間に隠れ、途中から

外に出るという三次元における前後関係の細かい配慮が見られるが、その周辺をよく見ると必ずしも理にかなっていない点で、《キリストの洗礼》の左端の天使の肩飾りの部分のマントの地の表現の不合理さと同類であることがわかる。このアカンサス葉の一部は、イオニア式円柱の円い縦溝を思わせる胸当ての外にはみ出ている。装飾モチーフとしてアカンサスを使用することは、ヴェロッキオ工房では早くから見られ、ヴェロッキオの代表作の一つ《メディチ墓》<sup>36</sup>ではそれが極めて重要な役割を果たし、それに基づいてレオナルドの《聖告》の書見台<sup>37</sup>が描かれたことは明白であるが、本浮彫に見るその表現が、十分に水分を含んだ旺盛な生命力を示している点で、レオナルドの書見台や素描「ダリウス」の肩に見られるそれにより近いことも明白であるように思われる。胸当ての上端の葉の間からは二本の蔓が出、その先にそれぞれ花を付けて一連のアカンサスの表現は終わっている。一方の花は蔓に囲まれ目立つように表現されているが、もう一方は花卉の下二枚が地の面に埋没しかかって漠然としている。これらの花卉の下の一帯はかなり窪んでいるが、作者はおそらく腋の下の窪みとして考えながら、同時にこのあたりの葉や蔓や花

弁を何とか浮き上がらせようと苦心しているように見受けられる。素描「ダリウス」の同じ個所や肩飾りの部分の濃い陰影が思い出されよう。

主人公の左肩から胴当てに達する円弧状の肩掛は、主人公の高貴な身分（総司令官）を示す役割を担うとともに、造形的には横顔および首と繋がる柔らかさの表現として、武具の形態の堅さや厳しさと調和を保つ目的を担っている。その形状は△キリストの洗礼▽の左端の天使が捧げ持つキリストの衣を思い出させずにはおかず、溝の浅い髪表現から肌ざわりのよい極上の布の質を想像させる。鎧の胸元には、浅い彫りでパルメットの連続模様を表わされ、鎧の縁にはさらに浅い彫りで同心円の連続模様が表わされているが、それらの形状は遠近法に従った短縮の変化を見せている。この面が低く表わされ、模様彫りが浅いのは、手前にあるメドゥーサの頭部と右の翼の浮き上がりを強調するためであることは容易に想像がつくが、それによって肝腎の像の中心部のヴォリューム感が後退し、減少を余儀なくされていることは疑いないことである。面の後退はもう少し続き、首の根元の胸着の襟縁で止まっている。襟縁は細い革紐のように見え、鎧の縁との間の透間が首の根元

のように見えるが、その部分が襟であり、主人公の顎の真下の襟縁に小さなボタンが見て取れる。

さて、胸部を一通り見た段階で、もう一度出発点に立ち戻り、ポライウォーロの肖像画と見比べてみよう。肖像画の主人公の首と体の正中線は、襟に縦の細い線が描かれている所からペンダントの中心を通ってほぼ垂直に落ちる線である。ところが、本浮彫では肩当てを肖像画の肩袖よりもかなりの程度、すなわち画面に平行な面となるまで内側に向け、ほぼそれに見合う分だけ頭部をも回転させて横向きに修正したにもかかわらず、胸部の中心にあるべきメドゥーサの頭部の位置は肖像画のペンダントの位置とあまり変わらない所に表現されているのはどうしたことであろうか。正しくは肩や首を回転させた分だけ右奥にメドゥーサの頭部も動かさねばなるまい。そうすれば△ガッタメラータ▽の胸のメドゥーサ（図28）と同様に、肩当てと翼の先とが重なり合わない正常な姿になるであろう。筆者の見たところ、この三次元表現に関する初歩的で重大な誤りの原因は二つあり、一つはこの作者が日頃から奥行の短縮表現に興味を持ち過ぎていて、少しでも短縮すれば視覚の方が先回りをして十分に短縮したように見えてしまうという頭脳



と連動した視覚の過敏さであり、もう一つは胸板面を背景として手前の表現対象であるメドゥーサの頭や翼の上端部を浮き上がらせることにこだわったためである。これと同種の誤りは、ウフィツィの△聖告▽の聖母と書見台との関係に見ることができる。聖母の右腕の肘から先が手前に出過ぎている誤りは早くから指摘されてきたが、問題はその原因であり、その元兇は書見台の短縮である。図35を仔細に見ると、書見台の左側のイオニア式ヴォリュートの左横にアカンサス葉の表現が小さく見えるが、それが書見台の反対側にある獅子肢上部のアカンサス葉であり、作者の意識ではこれだけ短縮したのだから書見台の奥行は十分に長いと思ひ込み（実際には長さが足りない）、それよりも短縮の少ない聖母との位置関係を誤ったのが聖母の右腕の誤りとして表面化したのである。つまり、空中に聖書と聖母の手を浮き上がらせることにこだわって、書見台の短縮を知的に先取りしてしまった視覚の過敏さが原因である。

胸部の三次元表現で理解し難いもう一つの点は、観者から遠い方の肩や腕を覆っているはずの肩掛がかなり大きく膨張する形で表現されていることである。それはヴェロツキオのテラコッタ浮彫△聖母子▽（図36、国立バルジェロ美術館蔵

の聖母の両肩の正しい表現と見較べるまでもなく、不自然である。しかし、レオナルドの「堅い様式」の作品の主人公の多くは、観者に近い方の肩が押しつぶされたように短縮され、その圧力分だけ遠い方の肩が盛り上がるかのように高く大きく表現されている。△ジネヴラ・ベンチ▽の場合だけはその不自然さが見られないが、それが肩ではなく頭部に移っていて、遠い方の額と頬が若干膨張しているのが見てとれる。この若きレオナルドに特有の力学的遠近感△モナ・リザ▽の肩にも名残りを留めており、近い方の肩に見られる肩掛がよくぞ滑り落ちないものと感じさせるほどその下の面が急落している。

では、本浮彫の頭部に目を移そう。まず兜に注目すると、前庇は二重の構造を持ち、後庇は一重である。両方を繋ぎ留める錨はロゼットによって装飾的に表わされ、ここでも用より美の優先が見られる。先端が丸く渦巻を形成している前庇の外面には生命力に溢れたユリがその根に始まって茎と葉と花に至るまで、所々で庇の縁にかかりながら生え伸びている様が彫り出されている。その図像的意味はかつて述べた通りである。庇の縁の描く曲線はいずれも独特の勢いを感じさせ、尖った角の堅さがその効果を一層強めて

いる点でレオナルドの素描「ダリウス」と共通している。その共通性は後庇の手前に浮き上がる不自然さに最も明瞭に現われている。後庇の中心にある穴からは二本の幅の細いリボンが出、共に後庇の裏側に回った後、一本は上方に伸び、もう一本は下方に降りているが、それぞれ何度か向きを変えつつ蛇行しながらも、常に画面に平行になることを避けて短縮された姿を示そうとしている。その点で素描「ダリウス」のリボンと共通している。また、その長さには「表現過剰傾向」を認めることができるだろう。頭蓋を覆う兜の本体部分は庇からはつきりと奥にあるように示されており、中央の突起に始まる渦巻模様は途中まで二重であるものの、その後三重となる形で側頭部を飾っている。その外側は兜本体の左右両側面を繋ぎ留める枠が囲んでおり、それは前頭部に向かって幅を広げ、その内部には渦巻の中心に向けられた連続的刻み目が付けられている。さらにその外周には波状の連続模様の縁飾りが取り付けられて兜の表現は終わっている。その複雑な構成は基本的には素描「ダリウス」と共通するもので、ヴェロッキオの「ダリウス」とは異なっている。兜の上には極端なコントラストの姿勢を示す二本肢の竜が丸彫に近い状態で彫り出され

ており、頭部は犬に近く、胴は鱗に近く、肢は小熊に近く、翼は蝙蝠に近く、首と尾は蛇に近い。その鱗や気孔を含む表現の生ま生ましさは、レオナルドが多くの小動物を集めて各部分を継ぎ合わせ、醜怪な生き物を創り出したというヴァザーリの語る逸話を思い出させずにはおかないほどである。尾の最初の「巻きが左巻きであることは作者が左利きであることを暗示している(図41および図37と比較されたい)。

兜の庇の下には主人公の髪の毛が豊富に表わされているが、それらの向きも意図して斜め向きに示され、大きさも下に向かうにつれて次第に増加し、首筋の後方で急速に奥に向かって後退している。前髪が表現されている点も含めて素描「ダリウス」と共通している。横顔の表現はおおよそ「キリストの洗礼」の左端の天使に近く、さらにル・ヴル蔵の素描「イザベラ・デステ」(図38)を少し堅くすれば目鼻立ちの微妙な凹凸の要所において著しい共通性があることに気付くはずである。パサヴァンは下瞼の膨らみを線で区切るような表現や鼻頭の極度の窪み、さらには眼球と両瞼とその下の膨らみとが一直線をなす表現などを決定的欠点と見做したが、「ジネヴラ・ベンチ」の下瞼の下の線や「イザベラ・デステ」との共通性を見落しているにすぎ

ないのではなからうか。口元の微妙な感情の含みの表現は「堅い様式」の主人公たちよりも若干解きほぐれてはいるものの、「柔らかい様式」の主人公たちの優美なほほえみにはまだ相当の距りがあると言つてよい。長目の首には三本のしわが顎と襟に沿う形で柔らかく示されており、後部には卷毛の先端が所々に懸かっている。この首も向きこそ違え、**▲聖告▼**の聖母のそれに思ひのほか近いことを認識すべきであらう。

頭部を中心とする三次元表現の構成を確認しておこう。図39は主人公の耳朵を通る垂線と首筋と思われる個所に立てた垂線と右肩の短縮が始まる個所に立てた垂線を書き加えたものである。竜を表現するために、頭部の二本の垂線の間には若干余裕が生じた点を除けば、素描「ダリウス」に見た短縮構造がほぼそのまま持ち込まれていると考えて差し支えあるまい。上から下まで奥行に関する対比の連続である。特に目立つ最上部の竜の右の翼の極度の短縮は、ウフィツィの**▲聖告▼**の天使の右の翼を思い出させるにちがいない。それはおそらくレオナルド自身の手で後に修正されていることでも明らかな通り、若き天才の「貪欲の罪」の象徴である。頭部本体のヴォリューム感が後退的減少を示し

ている構造も素描「ダリウス」と大差はない。渦巻部分を画面に平行な面に直し、もつと広くしない限り、本当のヴォリューム感は表われないが、すでに主人公の卷毛の短縮表現や兜の庇の湾曲で像の厚みを浪費しているので、それも無理な相談である。つまり、浮彫における奥行表現は一定の像の厚みをいかに有効に活用するにかかつており、観者に近い面ほど短縮を柔らげて画面と平行になる面を広げなければならぬのである。その感覚は丸彫を手掛けることによつて身につくはずのものであり、浮彫はあくまで絵画の延長ではなく彫刻なのである。その意味で本浮彫はその三次元表現の構造の本質から見ても、通説となつてゐるヴェロッキオの作ではなく、「堅い様式」の画家の手になる浮彫の処女作と見做すべきであらう。

#### 四、結論

ワシントン国立美術館蔵の大理石薄浮彫**▲アレキサンダー▼**は、消失した**▲ダリウス▼**と二対をなす作品として、一四七五年一月二十九日にフィレンツェのサンタ・クロッチェ広場で開催されたジョストラのためにメデイチ家（ロ

レンツォ・イル・マニフィコ)の注文によつて制作された作品であり、その作者はヴェロッキオではなく、当時十二歳であつたヴェロッキオ工房の助手レオナルド・ダ・ヴィンチである。ベルリン国立美術館蔵のテラコッタ着釉浮彫《ダリウス》(図40)は、上記《アレキサンダー》と対をなす作品としてヴェロッキオが制作した大理石薄浮彫《ダリウス》からジョヴァンニ・デラ・ロツピアが直接石膏の型を取り、テラコッタ着釉浮彫に置き換えた作品であり、細部が甘くなつた可能性は大きいものの、ほぼヴェロッキオの消失した原作に合致するものと見做すことができる。これら《アレキサンダー》と《ダリウス》は、フィレンツェ、ヴェネツィア、ミラノの三国の間に二十五年間(10)を期限とする対トルコ防衛同盟が締結されたことを寓意的に表現するというテーマと、その同盟の祝賀を公式の開催理由として行われることになつたジョストラの内容を寓意的に表現するというテーマとを一体的に具体化した作品である。大英博物館蔵のレオナルドの素描「ダリウス」は、そのテーマの一方のみを念頭に置いて描かれた、前段階の構想習作素描であり、その制作年は一四七四年である。ウィーン美術史美術館蔵のテラコッタ着釉浮彫《戦士》(図41)は、レオ

ナルドの《アレキサンダー》に基づいておそらくジョヴァンニ・デラ・ロツピアが制作した作品であり、制作年は一四七〇年代の後半と推測される。ルーヴル美術館蔵の大理石薄浮彫《スキピオ》(図42)は、上記ウィーンシの《戦士》に基づいて十九世紀中葉に贋作家オドアルド・ファンタッキオッティ(11)によつて制作された作品である可能性が極めて高い。(図43)の目鼻立ちと口の表現に注目して頂きたい。

《アレキサンダー》がその「貪欲の罪」のゆえにレオナルドの作品目録から除外されてきたとするならば、レオナルドの批評史に求められるのは「吝嗇の罪」に陥らないように努めることではないかと思われる。

(謝 辞) この論文(上・下)の執筆に際しては、東京教育大学名誉教授澤柳大五郎先生、国立西洋美術館長高階秀爾氏、筑波大学教授中山典夫氏からそれぞれ貴重な文献資料を提供して頂いた。遅ればせながら、記して心から感謝し、御礼申し上げます。次である。また、上篇刊行後、いろいろな方々から貴重な感想、助言をお寄せ頂いた。ここに深く謝意を表したい。

## 註

- (1) この壁画に関する文書、資料はない。ヴィラ・ガッリーナは元はランベルテスキ家の所有であったが、一四六四年にジョヴァンニ・ランフレディーニの所有となったことが知られている。L. Etlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo*. New York, 1978, pp. 35-36, pp. 145-146.
- (2) 児島喜久雄「レオナルド研究」岩波書店 昭和二十七年 五五—六四頁。なお、ボライウオーロも同じ古代彫刻の首を発想源にした可能性が高いと考える。
- (3) Etlinger, op. cit. p. 138によれば、この絵の記録や資料はななく、一般的に一四七〇年頃の作とされ、作者についてはアントニオとピエロの両説がある。
- (4) この点については、三神弘彦「レオナルドの素描(4)——一四七三年の風景について」筑波大学芸術年報一九八六 一四—一七頁を参照されたい。
- (5) H・ボードマー、K・シラークは一四七五年頃と見、A・E・ポツパム、J・ワツサーマン、C・ネドレッティは一四八〇年頃と見てゐる。H. Bodmer, *Leonardo. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen in 360 Abbildungen*. New York, 1931, S. 112, 378. K. Clark, *Leonardo da Vinci*. Penguin Books, 1959, p. 22. Pl. 7. A. E. Popham, *The drawings of Leonardo da Vinci*. London, 1946, p. 64, p. 141, Pl. 129. J. Wasserman, *Leonardo da Vinci*. New York, 1974, fig. 70. (日本語版 三神弘彦訳 美術出版社 一九七五年)。カルロ・ネドレッティ編 日本版監修 裾分一弘 翻訳 裾分一弘・高階秀爾・三神弘彦・斎藤泰弘「レオナルド・ダ・ヴィンチ素描集第二輯馬および他の動物」岩波書店 一九九〇年 参照図17。
- (6) G. Passavant, *Verrocchio*. London & New York, 1969, p. 200.
- (7) H. Egger, *Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandatos*. Soest, 1975, fol. 34, 35, 49.
- (8) J. Wasserman, op. cit. p. 17, fig. 7.
- (9) この作品については、三神弘彦「およびピストリアの片方(chopra in pistola)——ルーヴル美術館蔵テラコッタ・レリーフ△天使の制作年と帰属について」筑波大学芸術研究報15 一九九四年に論じられている。
- (10) 本論文上篇で五年間としたのは誤りで、訂正する。御指摘頂いた京都大学助教授斎藤泰弘氏に感謝する。
- (11) この版作家については、J. Pope-Hennessy, *The study and criticism of Italian sculpture*. Princeton, 1980, pp. 230-235に詳しく述べられている。なお、本論文上篇の図版一覽で△スキピオの作者をフィレンツェ派としたが、現在はこのように考

## 図版原拠

- J. Wasserman, op. cit. (図2' 3' 4' 5' 8' 9' 10' 12)'.  
 A. E. Popham, op. cit. (図9' 7' 11' 16' 17' 37' 38)'. G. Passavant,  
 op. cit. (図25' 29' 40' 41' 42)'. M. Chiarini, I Maestri della scultura.  
 Il Verrocchio, Milano, 1966. (図27' 28' 33' 34' 36)'. L. Ertlinger,  
 op. cit. (図31' 14' 23)'. H. Egger, op. cit. (図24' 25' 13)'. M.  
 Gosebrüch, Donatello. Das Reiterdenkmal des Gattamelata.  
 Stuttgart, 1958. (図26' 27' 28)'. J. Pope-Hennessy, op. cit. (図23)  
 . L. Goldscheider, Leonardo da Vinci. London, 1975. (図23)'. 轉拠

撮影 (図1' 19' 20' 21' 22' 30' 33)'.  
 (みかみ くらら)

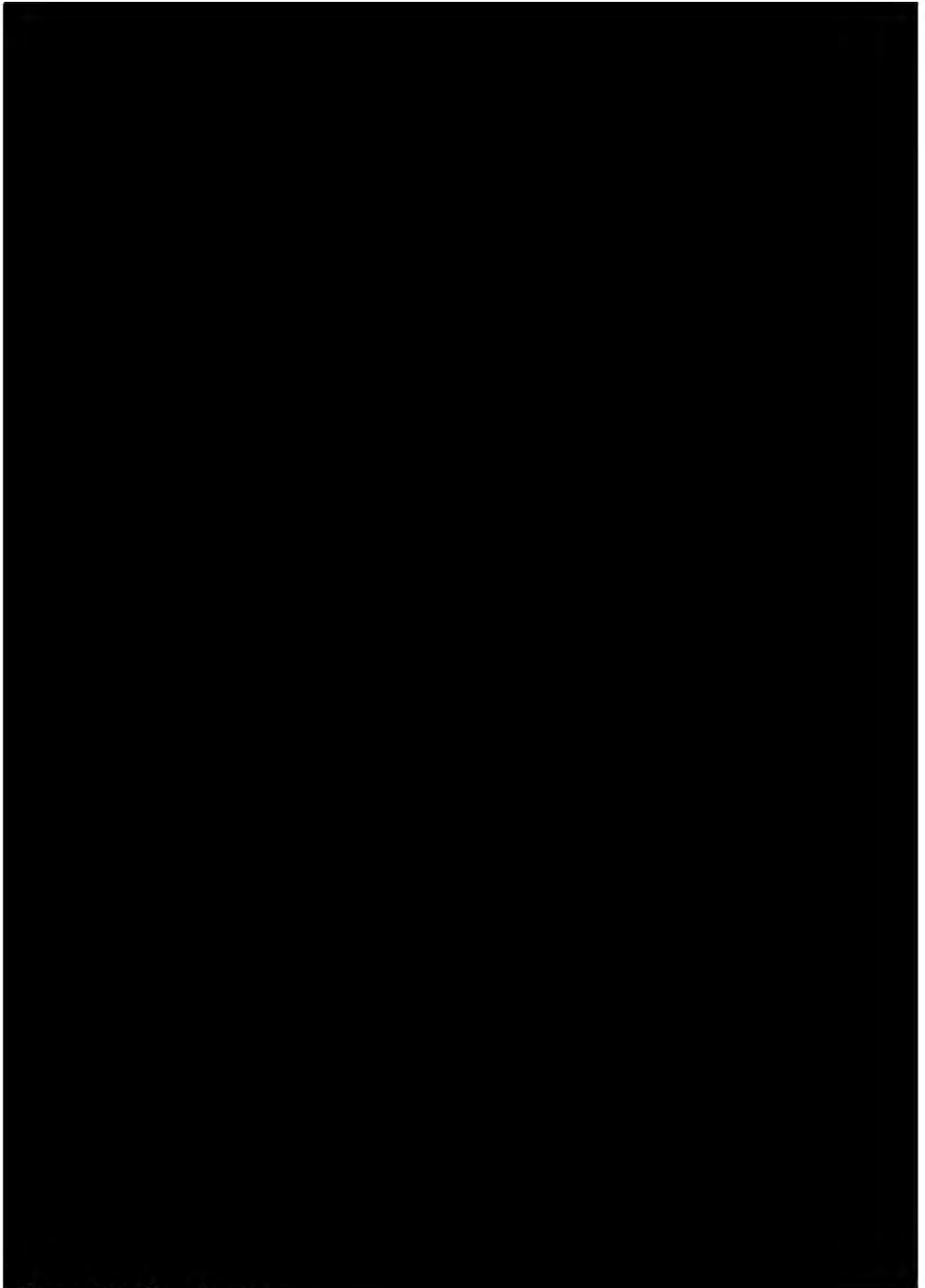


図1 レオナルド〈アレキサンダー〉

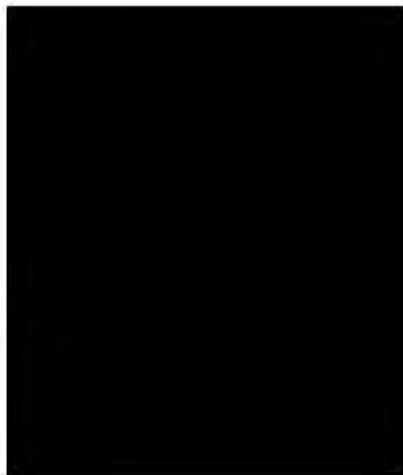


図2 ヴェロッキオおよびレオナルド  
〈キリストの洗礼〉

図3 レオナルド〈聖告〉ウフィツィ蔵

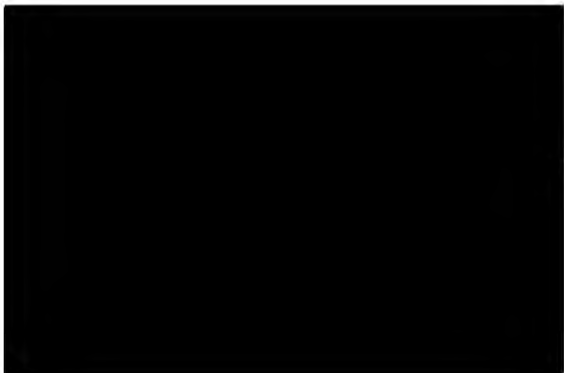


図5 レオナルド〈カーネーションの聖母〉

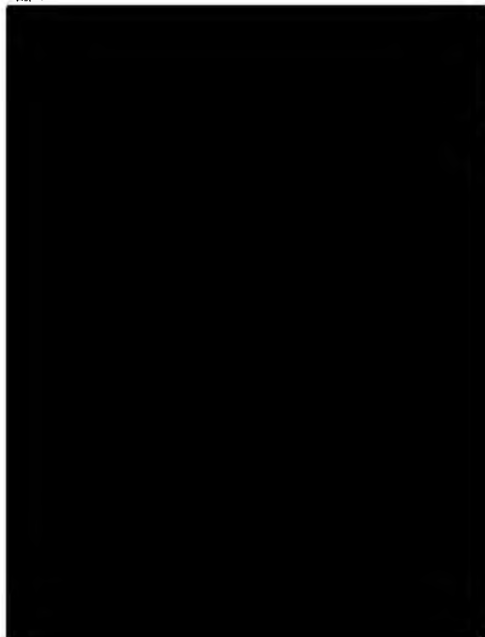
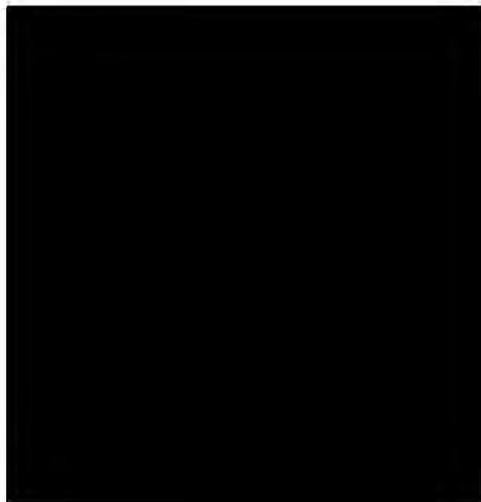


図4 レオナルド〈ジネヴラ・ベンチの肖像〉





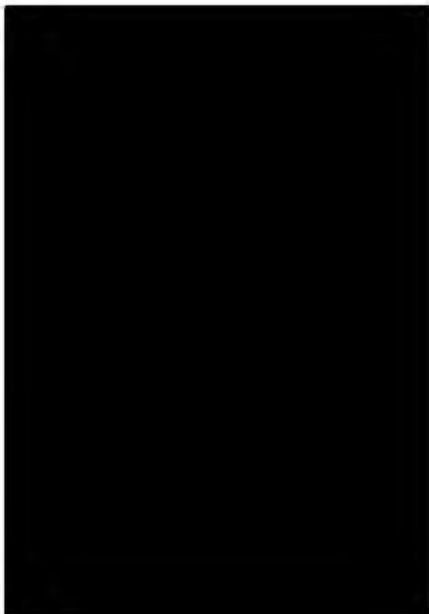


図7 レオナルド「牧者の礼拝」ボナ美術館蔵

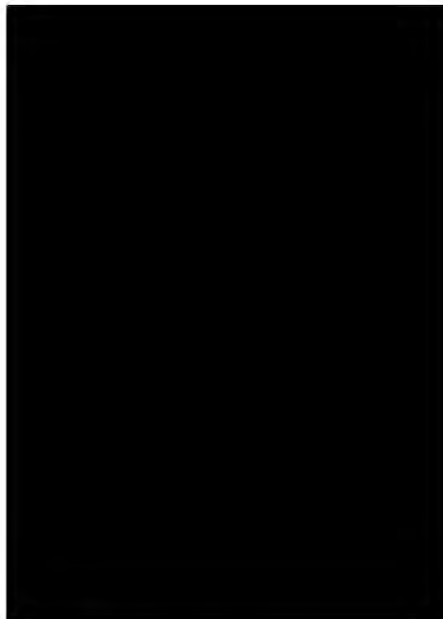


図6 レオナルド「牧者の礼拝」部分  
ヴェネツィア・アカデミア蔵

図8 レオナルド〈ブノワの聖母〉



図9 レオナルド〈マギの礼拝〉



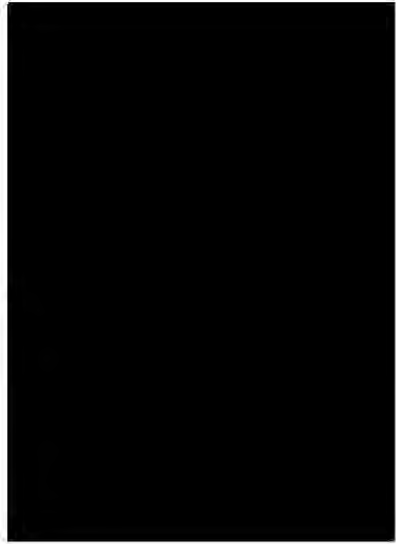


図10 レオナルド〈聖ヒエロニムス〉

図11 レオナルド「1473年の風景」



図13 アントニオ・ボライウォーロ〈踊る人物〉部分

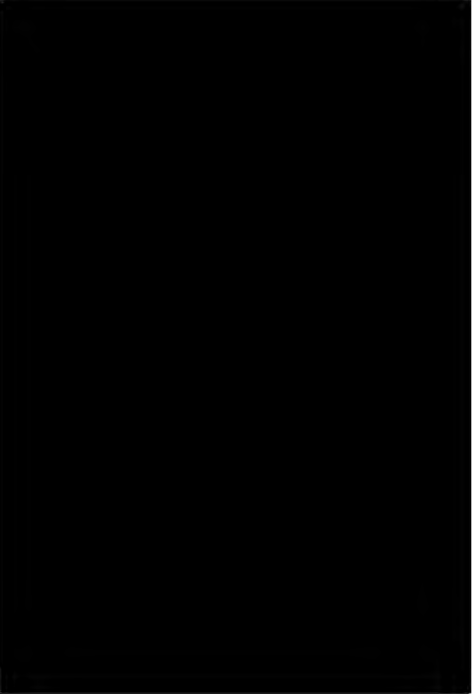


図12 レオナルド〈キリストの洗礼〉部分

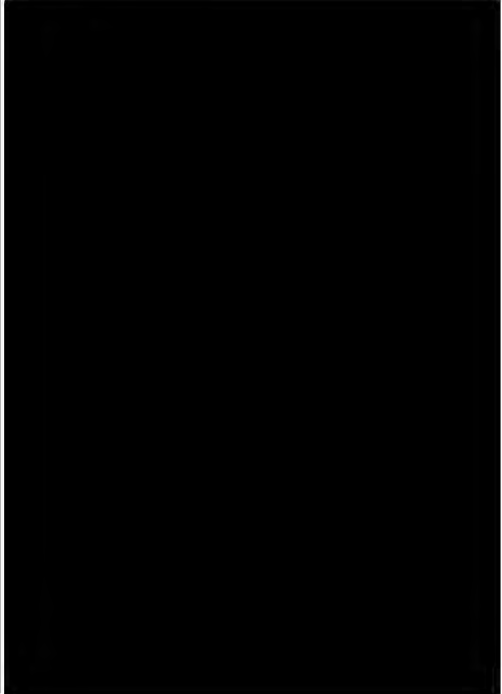


図15 ドメニコ・ギルランダイヨ  
「キリストと岩き洗礼者ヨハネの出会い」



図14 ボライウォーロ兄弟「聖告」部分

図17 レオナルド「ダリウス」(筆者加筆)



図16 レオナルド「ダリウス」大英博物館蔵

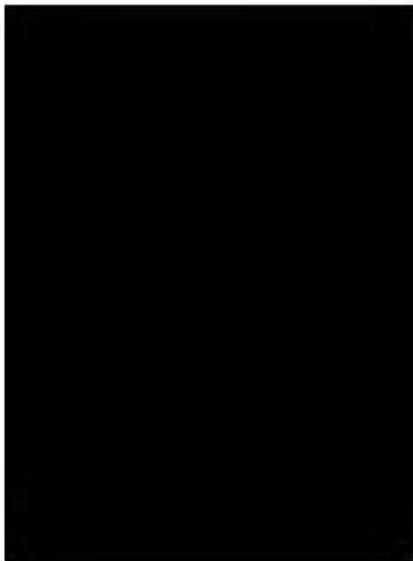




図19 ワシントン国立美術館15世紀イタリア彫刻展示室

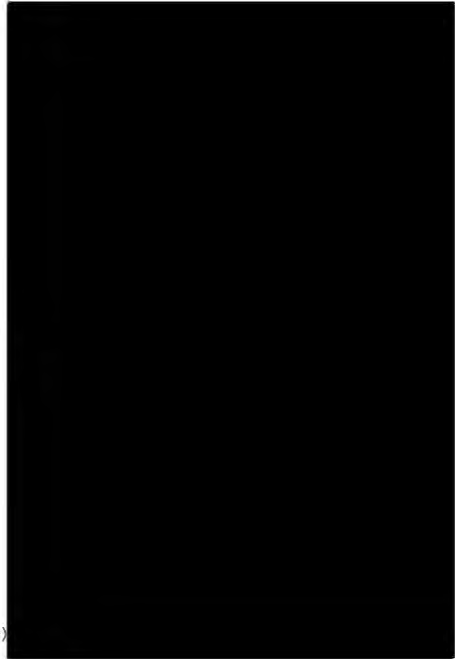


図18 ヴェロッキオの〈グリウス〉の写し（筆者加筆）

図21 レオナルド〈アレキサンダー〉

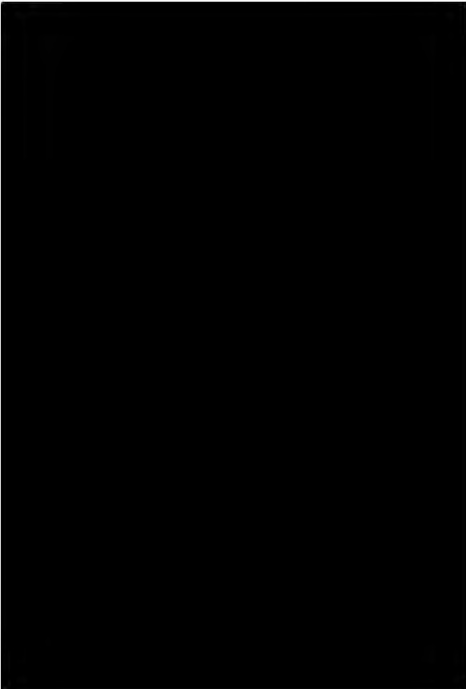
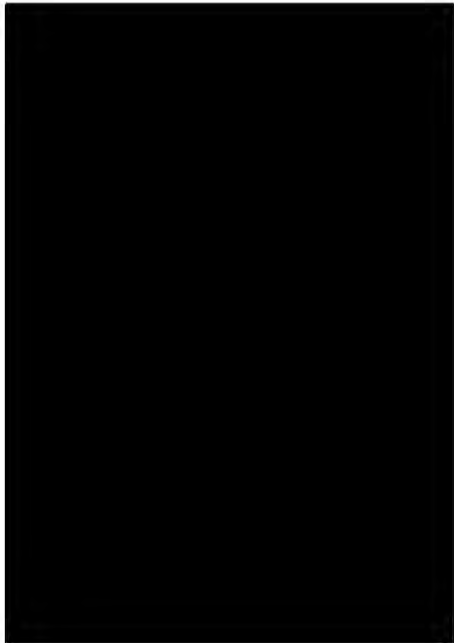


図20 レオナルド〈アレキサンダー〉



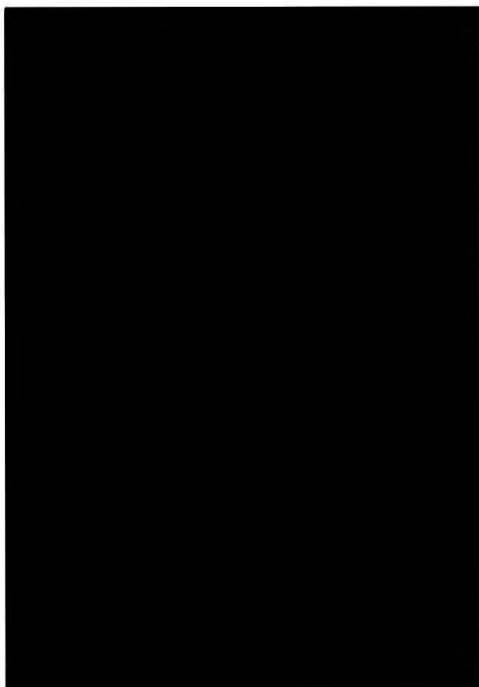


図23 ピエロ・ボライウオーロ  
 <ガレアツォ・マリア・スフォルツァの肖像>

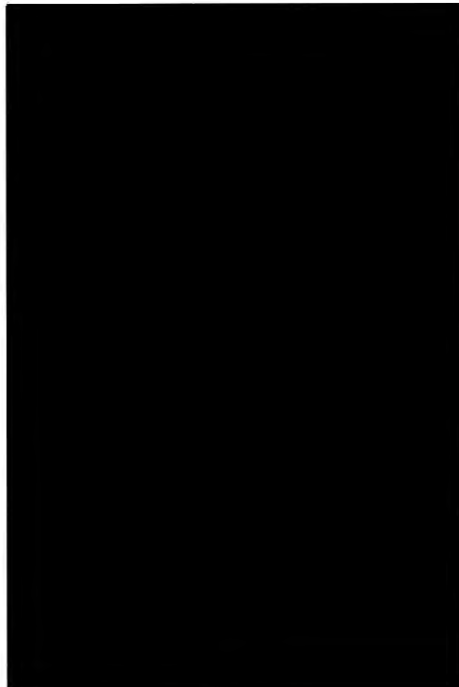


図22 レオナルド<アレキサンダー>

図25 ドメニコ・ギルランダイヨ工房「古代遺品の模写」

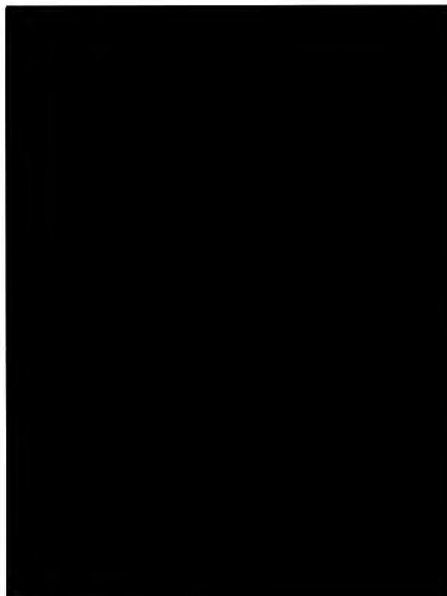


図24 ドメニコ・ギルランダイヨ工房「古代遺品の模写」

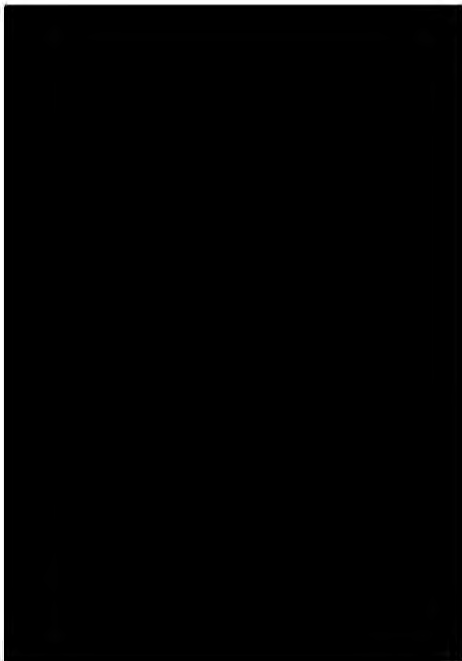


図27 ドナテッロ<ガッタメラータ騎馬像>部分



図26 ドナテッロ<ガッタメラータ騎馬像>部分

図29 ヴェロッキオ<ジュリアーノ・デ・メディチ>

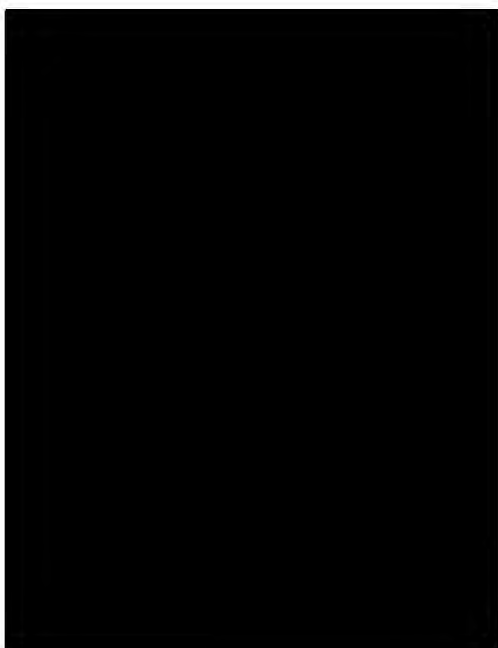


図28 ドナテッロ<ガッタメラータ騎馬像>部分



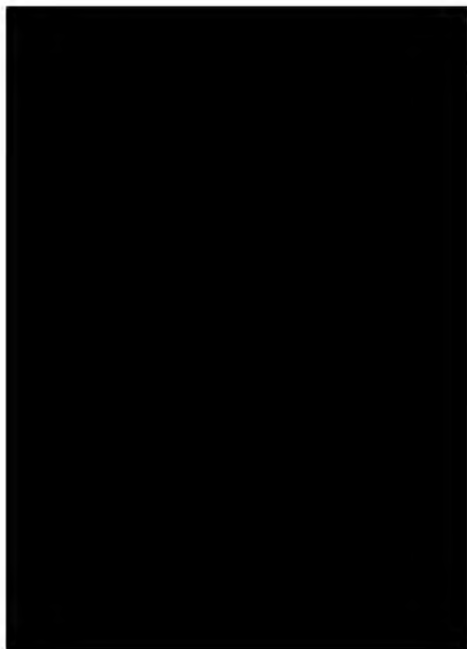


図31 ドメニコ・ギランダイヨ工房「古代遺品の模写」

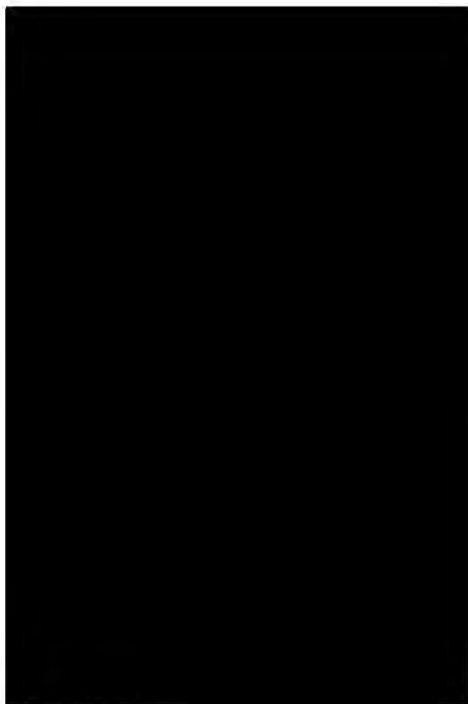


図30 古代遺品〈大理石飾り壇〉ウフィツィ蔵

図33 ヴェロッキオ〈天使〉ルーヴル蔵

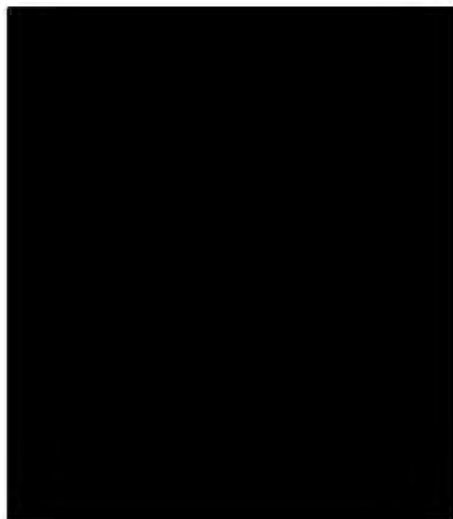
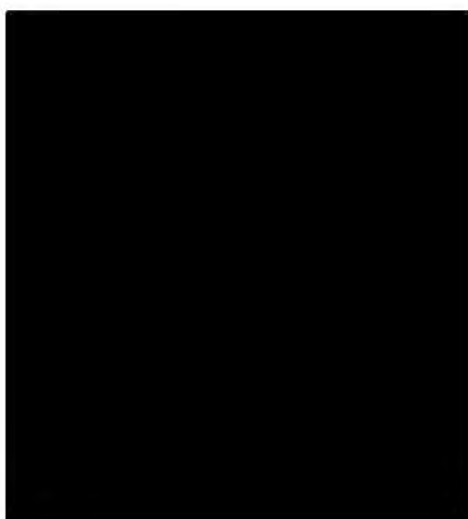


図32 レオナルド〈天使〉ルーヴル蔵



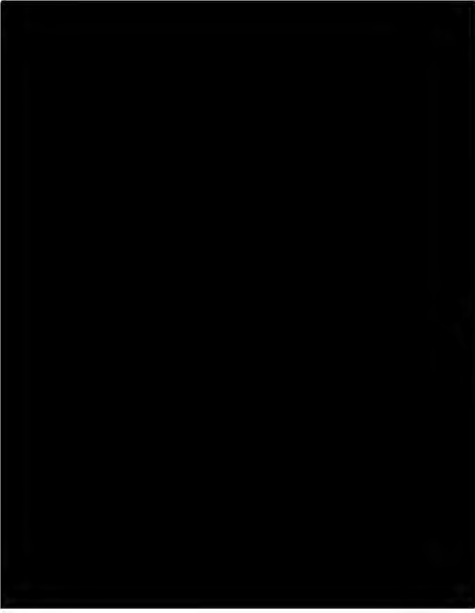


図35 レオナルド〈聖告〉部分



図34 ヴェロッキオ〈メデイチ墓〉

図36 ヴェロッキオ〈聖母子〉

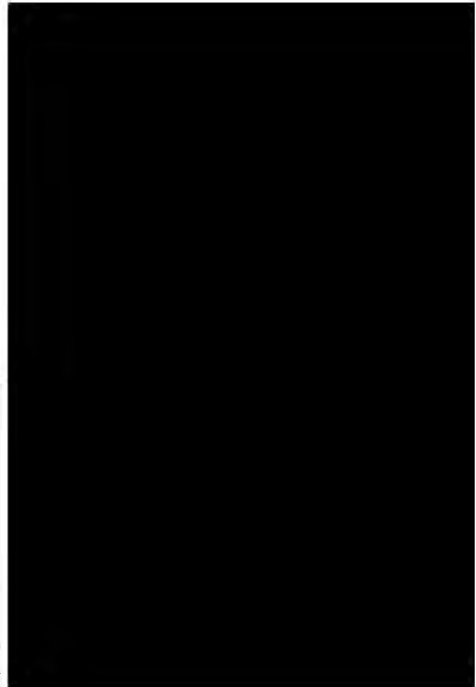
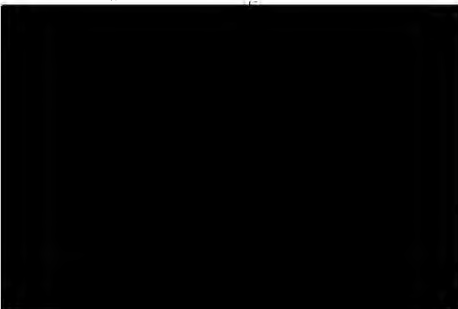


図37 レオナルド「海馬を御すネプトゥス」





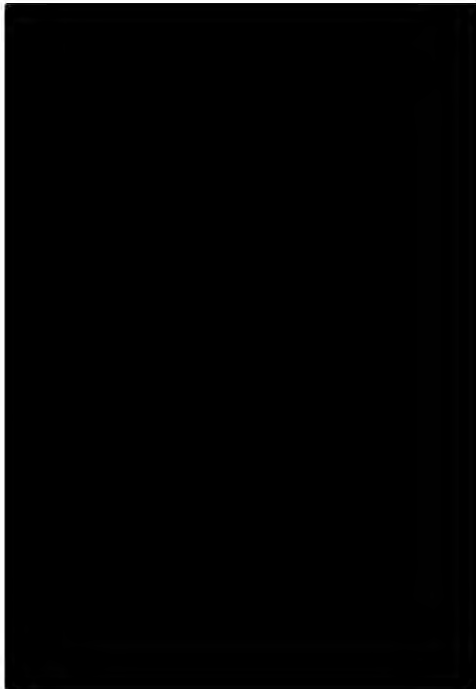


図39 レオナルド〈アレキサンダー〉（筆者加筆）

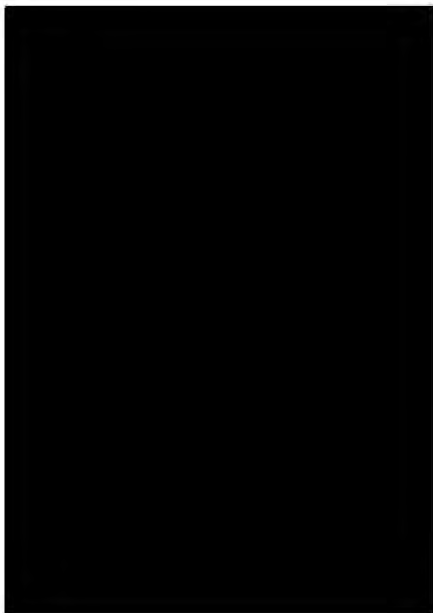


図38 レオナルド「イザベラ・デステ」部分

図41 ジョヴァンニ・デラ・ロッチャ〈戦士〉

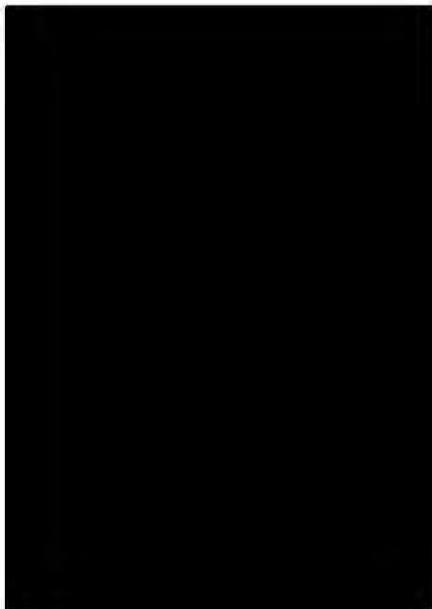
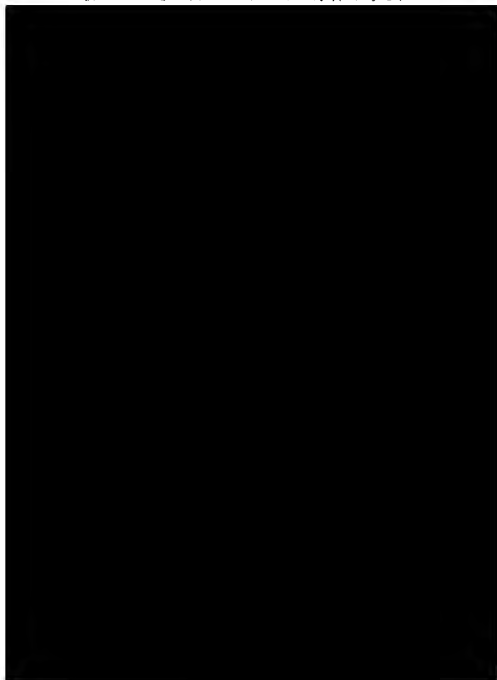


図40 ジョヴァンニ・デラ・ロッチャ  
〈ダリウス〉（ヴェロッキオの原作の写し）



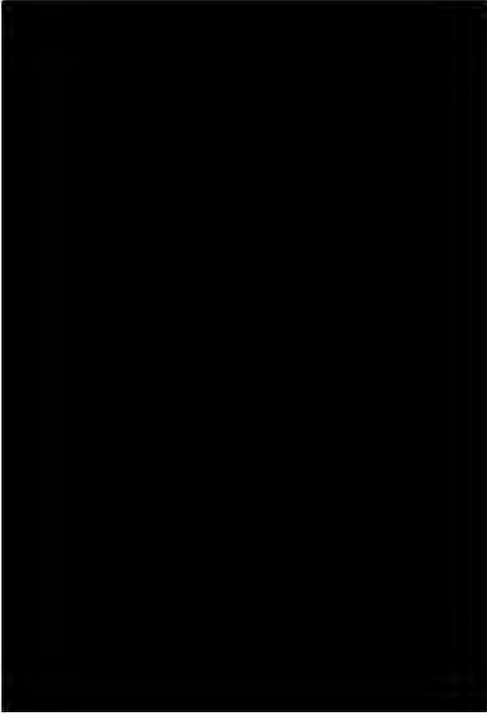


図42 オドアルド・ファンタッキオッティ(?)  
〈スキピオ〉19世紀中葉(?)

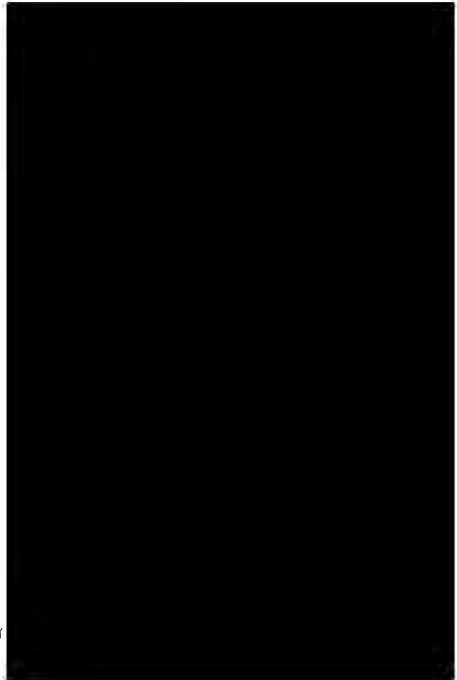


図43 オドアルド・ファンタッキオッティ  
〈婦人像〉19世紀中葉