レオナルドとミケランジェロの美術思想史的特徴

H9.1.1　永田和弘

はじめに

レオナルド・ダ・ヴィンチ（1452-1519）とミケランジェロ（1475-1564）は盛期ルネサンスを代表する芸術家で、それぞれサンタ・マリア・デレ・グラツフィエ聖堂「最後の晩餐」（図 1）やフィレンツェ・アカデミア美術館「ダビデ像」（図 2）はよく知られるところである。しかし、彼らの作品は有名であるにもかかわらず、彼らの性格や思想についてはあまりよく知られていない。この二人は共に生前から「天才」と呼ばれて賞賛されてきたが、彼らが背負った人間としての心情や苦悩についてはあまり取り上げられることはなかった。彼らの内面の考察が遅れた理由は、これまでの美術史の方法が、芸術家の身辺に生起した事柄を扱うことはあっても、苦悩する芸術家の実証不能な心情にまで立ち入ることはなかったからである。

もとより、作品は芸術家の芸術意志の表現であり、そこには彼らの思想の凝縮したものが現れている。だから、我々は作品を通じて彼らの芸術意志を見ているのであり、彼らの思想と語らっているのである。 レオナルドやミケランジェロの作品の中にどのような芸術意志や思想が表現されているかを見てみよう。

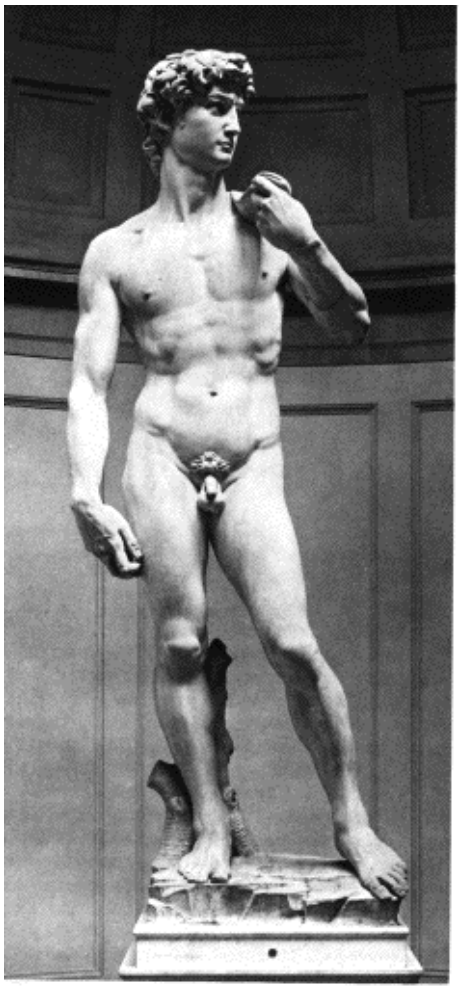

図 2 ミケランジェロ　ダヴィデ像（1504）

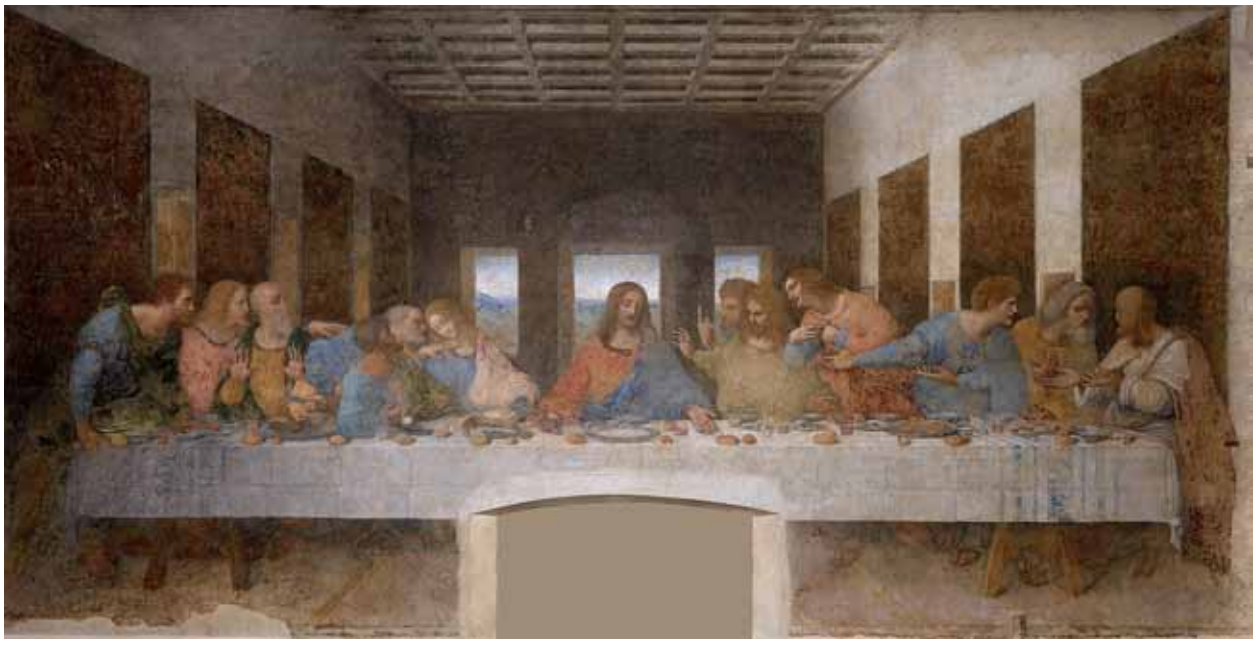

図 1　レオナルド・ダ・ヴィンチ　最後の晩餐（1497）

1．ミケランジェロは何故彫刻から入ったのか

レオナルドによれば、絵画は「技（arte)」ではなく「学（scienza)」であり、しかもそれは、諸学の中の最高の学であるという（裾分；芸術論研究 :p352)。レオナルドが目指したものは「人間とは何か」を彼なりに構築することであったが、その思想的基盤は極めて理性的である。

一方、ミケランジェロは絵画による表現の限界をいち早く感じ取って彫刻に転向してしまうのであるが、ミケランジェロはレオナルドと異なり、彫刻を「学（scienza)」に仕上げることには関心を寄せなかった。ミケランジェロにとって、表現手段は彫刻でなくてはならず、その彫刻にとって重要なことは「学」であることよりも「表現したいものが表現できること」であった。ではミケランジェロは何を表現したかったのであろうか。それはレオナルドと同じく「人間とは何か」であった。しかし、同じテーマを持ちながら、レオナルドとミケランジェロとはその表現の方向が大きく異なるのである。この相違は単に「絵画」と「彫刻」という表現手段の相違からくるものではなく、二人の精神・性格の違いから出てくるものであった。そして、この違いを端的に言えば、レオナルドの理性主義に対してミケランジェロの感性主義である。レオナルドは絵画を通して人間の「意味」を持たせたが、ミケランジェロは彫刻を通して人間の「存在」を訴えた。ここでいうミケランジェロの「存在」は今日の言葉で言えば「実存」である。

この文章を読みはじめた読者のために「実存」の説明もしなくてはならぬであろうが、ここでは現代哲学の一分野である「実存」概念を披瀝することは避けたい。難解とされる「実存」概念も、人間ならば誰しもが持っている本能直感であり、ましてや、本稿で扱われる「実存」は現代哲学が扱う以前の原初的・普遍的な段階の「実存」であり、極めて感性的なことであってみれば次の場面を想定して、とりあえず「実存」とはその様なものかとだけ理解しておかれればよい。

「寂しい。私を抱いて」

「抱いているではないか」

「私の体ではなく、私を抱いて」

このとき、「私の体」は単なる「存在」であるが、「抱いて欲しい私そのもの」は「実存」である。このように「実存」は「私自身を自覚している私」の「存在」に向けて使われ、「机」や「山川」の「存在」に使われることはない。

ともかく、二人の目指したものは共に単なる「美」ではなかった。だから、我々は彼らの作品の前では「意味」を解釈しなくてはならないし、「存在」を解釈しなくてはならない。

今日では「実存」の精神は「現代美術」で大きく取り扱われ、絵画によっても、彫刻によっても「実存感」の表現が多くの芸術家によって試みられるようになった。「生きている自己」への原因無き「不安・恐怖」や、「充実した生きがい感」への強い「願望」はいつの時代、いつの文化の中にあっても自我に敏感な人には感じてしまうのであって、そのような人たちはこの「実存の精神」に高ぶりを見せたり、苦しんだりするのである。それが翻っては「確かに生きている」充実感になり、時としてその「生きがい感」は芸術を産み出すのである。もっとも、これ無くば「芸術」にあらずというものでもない。いつの時代やどのような文化においても「実存感覚」を感じる人はいるというものの、だからといってそれをすべての人が理解し実感できるという代物でもない。むしろ、実感的に「実存感覚」を理解できる人は極めて少ないであろう。

恐らく、ミケランジェロは周囲の人々に自分の表現したい「存在感」を話しかけたであろうが、誰にも理解してもらえなかったであろう。結局、彼独自の「存在感」を表現するためにはただ一人でそれに向かわねばならなかったであろう。ミケランジェロは「ただの存在では済ませることができない私の存在」を単なる学問的整合性だけで満足することはできなかったのである。「美しく」や「うまく」だけでは済ませ得ない自己の内から来る偏執性を満たすためには絶対多数の人々からの絶大な評価のみならず、更に加えて「私は充実して生きているという実感」が投射された作品を手掛けずには納得できなかったのである。「実存感」が得られぬ絵画はミケランジェロにとっては単なる「ぬり絵」であって、ひとたび「ぬり絵」に堕した絵画であってみれば、そこに学問的な幾何学が如何に厳密に応用されていようとも、当時の最先端の知見が如何に巧妙に書き込まれていようとも、「人間を追求する画家」の手になる「絵画」ではなかったのである。23才も年上で芸術においても先輩のレオナルドを目したと思われる人物にたいして「あの位のものなら、私の所の女中でももっとうまく描けるよ」と侮辱といってよい表現で批評している。ミケランジェロとレオナルドの確執は単なる「うまい・へた」という画法上の問題ではなく、二人の精神の差から来るものであった。この二人の確執については後ほど詳細に論じてみよう。ミケランジェロにとって、人間の「本質写実」は「絵画」によっては限界があり、三次元的な立体表現によって初めて達成できるものと考えられた。人間の「本質直観」は人間の三次元的な「観察」を抜いては達成できないと考えたからである。だから、我々がミケランジェロを知りたいと思うのであれば彼の彫刻の前に実際に立ってみて、その周りを回ってみる必要がある。角度を変えたときにその彫刻がどのように変容するかを見る必要があるからである。写真での鑑賞だけではミケランジェロは分からない。5°でも良いから角度を変えて見る必要がある。（対称を三次元的に把握すべきことが絵画でなされるのは20世紀のキュビズムである。）

2. 「実存」表現の系譜

ではこのような「感性」や「志向」は一人ミケランジェロのみが有したものであったのであろうか。そうではあるまい。「実存」概念は 1900 年代以降にヤスパース、ハイデッガー、サルトルらによって提出されてきたものではあるが、先にも述べたように実存概念は自我に敏感である人間であれば誰でもが感じる自己の存在感覚を出発点としており、「自己」の外にある「論理」を出発点とした他の先験哲学の体系とはその点で大きく異なっている。もし、「実存」概念が難解なものであるとするならば、それは先の例でも見たように、「実存」は論理ではなく感性で理解・実感せねばならないからである。「実存」を理解するのに必要なものはヤスパースやハイデッガーら実存哲学者の「知識」ではなく、「実存」を感じ取ることができる「感性」である。むしろ、実存哲学者達の難解な論理は彼ら一人一人の「実存感」への一つの症例でしかない。重要なことは、実存哲学者達の論理を正しく理解することではなくて、自身の「実存感覚」を直視することである。もしそれが恐ければ、自分の中にその様な感覚があることを認めるだけでもよい。「実感」なく実存哲学に入り込むことは、難解な哲学用語のジャングルジムで遊ぶ子供のようで、一つ一つの用語の位置と関係を熟知したからといって理解とは程遠いのである。ここでは論理という「理性」よりも実感という「感性」が優先される。

しかし、この「理性に対する感性の優位」を明確にすることは「個人」にとっても「社会」にとっても危険なことである。この「感性優位」は「理性」の否定と「肉体」の容認に繋がるためである。「神」と「人」、「精神」と「肉体」、「理性」と「感性」これら絶対的な階位（ヒエラルキー）の中で、それらに逆行してミケランジェロはいかにして自分の「実存」を提出できたのであろうか。

時代はルネサンス期。この時代にあっては、神よりも人を、精神よりも肉体を、そして、精神・理性ではなく官能・感性を問うことは不謹慎であった時代であったし、よしんば発想されたとしても芸術のテーマとしてはまだ許される時代ではなかった。しかし、「実存」の芸術が不可能であったというわけではない。神やキリストの中に人間表現が試みられ、精神表現として肉体の形態が流用され、芸術作品の展開の中で作者の感性そのものは表現されていったのである。「実存」の思想は「実存」の姿を消して、または名前を変えて、または別個の概念に紛れ込んで各時代の中に現れていくのである。「実存」の歴史はその様にしてみてみると随分と古くにまで遡ることができる。古代ギリシアの美の極致であるギリシア彫刻群はそれらが完璧であり永劫であればあるほど、それだけ逆意に、不完全でいずれは死すべき限りある肉体を持った人間の宿命を歌ったものと考えることができる。ニーチェの「悲劇の誕生」は実存的ギリシャ解釈である。このように、古代ギリシア以来今日にいたるまで連綿と繋がる「実存の系譜」をたどることはできる。簡単にそれを眺望してみよう。

「ルネサンス Renaisance= 再生」。何の再生か。人間精神の古代からの再生。では、古代においては人間精神は自由であったか。否である。では古代のどのような人間精神の復活であるか。神ならぬ人間の、肉体を持った人間の、人間事象の全ての受諾である。悪行を企て、性を犯し、煩悩に苦しむ人間から眼を逸らさぬこと ---- これがルネサンス。

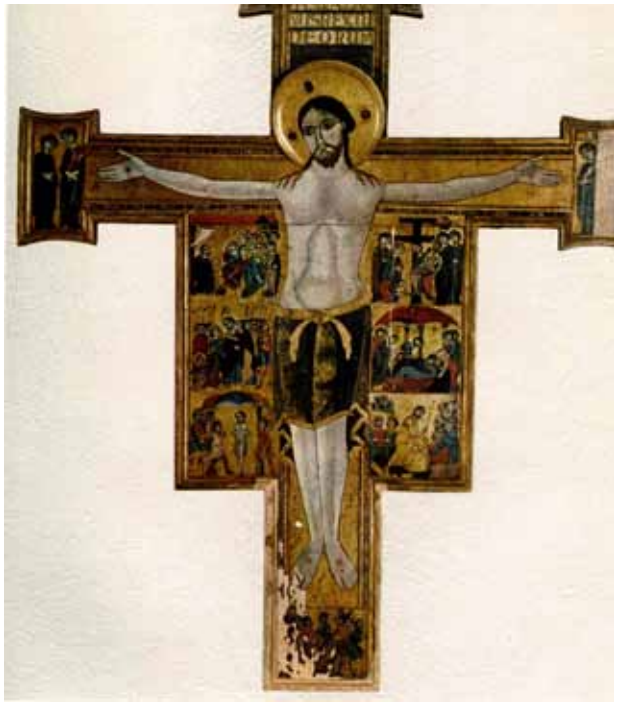

図 3　12 世紀のイコン

図 4　チマブエ　13 世紀

だから、ルネサンスは「文芸復興」「人間復興」とも呼ばれる。この表現がルネサンス芸術。それは一体いかなるものか。

神を求め、神を賛美し、神を尋ねる時代から、人間を問い、人間を認め、人間を表現する時代に入ったことによって何が変わったかというと、絵画では表現様式が変わった。精神性が求められた時代には肉体の表現はないがしろにされたのである（図 3)。キリスト像の肉体が人間的にリアルに表現されるようになったのはチマブエ（図 4）以降とされている。なるほど、チマブエのキリストは切れば血が滴り落ちる肉体の実在感がある。キリストが我々と同じ肉体を持つという表現はキリストも我々と同じように痛みに苦しむのであり、また、我々の苦しみも理解してもらえることを表現してくれる。ギリシアの永劫に美しい肉体の極致とは異なる現実の肉体が持つ痛みと苦しみの表現がされるようになってきたのである。

絵画においてはマサッチョが写実的な画法を打ち出した。（図 5） ルネサンス（再生）がもしギリシアの模倣というのであれば、チマブエやマサッチオの技法を持ってすれば、彼らはもっと彼らの絵画をギリシア的に描けたであろう。しかし、彼らの図の中にはギリシアはない。彼らはまず、人間の自覚に触発されたのであり、ギリシアへの回顧はその後に起こったのである。ルネサンスは単純な古典の模写・復興ではない。「人間とはなんぞや」という人間への自覚こそがプレ・ルネサンス人をして古典を復興させようとした原動力となったことを見逃してはならない。しかし、人間の自覚はそのまま「実存」の自覚にはならない。人間写実が人間の外皮だけの写実から人間の内実の写実に及ぶにはまだもう少し時間がかかるのである。

人間の外見を通して内実を描こうとした動きはイタリアルネサンスよりも後に続くドイツルネサンスにみられる。その最初の画家はクラナッハ(1472-1553)ではなかろうか。（図 6）ヴィーナスが人間の外皮をまとったとき、ヴィーナスのエロスは神々しい奔放さから人間特有の狡猾さに

図 5 マサッチョ 楽園追放(1427)

図 6 クラナッハ ヴィーナス(1532)

変化するのである。神の中に逆意的に人間を見出すニーチェの洞察をここに適応するならば、クラナッハのヴィーナスは女神の神聖美と人とのエロスの相違を端的に表明する。人間が「人間」に関心を持ち、「人間精神」を高らかに歌い上げることは、「教会」にとっても「権力者」にとっても「危ない思想」であったろう。これが花開くにはそれに先立つ歴史と当時の政治を理解することが必要である。ルネサンスに先立つ「人間志向」の歴史。「12世紀ルネサンス」と呼ばれる時代に既に人間の見直しが始まっている。如何ともしがたい人間の特有性から眼を逸らせずそれらを承認して、神の前に投げ出されている「存在」として自分を規定すること。むしろ、自分が永遠に神にはなれぬ人間であることを自覚することによって却って救われるのである。「俗」なる人間から「聖」なる宗教者に脱却することによってではなく、「人間」であることを承認することによってかえって救済されるという考え方は決して新しい考え方ではない。この考え方が絵画化されるにはクラナッハを待たねばならなかったが、このような「人間肯定」の思想は既に12世紀の尼僧ヒルデガルドに見出すことができる。

「人間は隅々まで肉体である。そして、これこそが人間の本質である」

「女性の畑は男性の鍬によって、汗と血と体液が煮えたぎるほどまでに掘り返され、かくて両者は共にオルガスムスに達する。」ヒルデガルド（1160）。

このように人間に関心を向ける思想的基盤は15世紀ルネサンス期には十分与えられていた。「人間」の思想に共鳴・実感したルネサンスの画家達はそれを絵画化していったのである。クラナッハはデフォルメをもって人間性を表現したが、デューラーは写実的な技法をもってそれを達成した。（図7，8） 特にこのような精神性の強い作風は北方ルネサンスの特徴で、風土的にも明るいイタリアルネサンスとは作風を異なえる。しかし、作風は異なれども「人間」を「実感」して、それを「表現」したい気持ちは時代・文化を問わない。

図 7　デューラー　エラスムス（1526）

図 8　デューラー　自画像（1500）

ルネサンスは、中世という暗闇の中から15世紀に入った途端、「ギリシア」というランプが灯されて「人間」が見えだしたというのではない。「人間の自覚史」のなかで、宗教上にせよ、政治上にせよ、思想上にせよそれらの煮詰まりがルネサンス期に「ギリシア」を呼び起こし「天才」達の才能を開かせたのである。

3．ミケランジェロの「実存」表現

ミケランジェロの彫刻は恐ろしく写実的でヒルデガルドの言葉で言うならば、「隅々までもが人間」である。しかし、「人間の隅々までもの写実」であるといっても、それは今日の言うスーパーリアリズムとは異質のものである。「写実」に徹して「実存」に至る道もなくはないが、ミケランジェロの場合は「単なる写実」ではないのである。ミケランジェロは「表現したいもの」を表現するために、時として大胆なデフォルメを課し、時としてモデルに不自然なポーズを取らせてまでも「実存表現」としての写実を彫刻していく。それは時として無気味でさえある。この点で、同じルネサンス人であるボッティチェルリの明朗で屈託のない作品とは大きく異なるのである。ダビデ像やピエタのマリア像の如き「美」を穿つことのできるミケランジェロとしたことがどうしてメディチ家霊廟のグロテスクな女性像（図 9,10）を刻むかと思うであろう。この女性像からは性的な誘惑を感じない。足は男性の様に筋肉隆々である。ここでは乳房は既に生殖の為の誘惑装置ではなく、種の保存の為の授乳装置でさえない。それらの役目が終わった単なる脂肪の多い腺組織であって重力によって垂れ下がった肉体の一部でしかない。つまり、彼の目的が単なる「美」ではなく、何か精神性の高いものを表現しようとしたことは明らかである。「生を受けた苦しみ」「生きる不安」「死すべき終末」こそが霊廟にふさわしいと考えたのであろうか。

左図 9　ミケランジェロ　朝（from トルナイ）

上図 10　ミケランジェロ　夜

ミケランジェロの肉体表現

「写実」技法は単に「あるがまま」をリアルに写し取ることではない。「夜」の作例に見るように実際にはあり得ぬ肉体と不自然なポーズに写実技法を取り込むのである。対象をどのように、また、どこまで写実し描くかは画家の芸術意思（Kunst Wollen）から決まる。ミケランジェロにとってはそうでなくてはならない肉体表現であったが、レオナルドはミケランジェロの肉体表現は解剖学偏重として非難している。「素描の大家らしく見せるために、材木同然の少しの優美さもない裸体を描き、そのために、それは人間の皮膚というよりクルミ袋を、また筋肉隆々たる裸体というより、寧ろ一束の蕪（かぶら）を見る如き思いがする」と。（裾分；芸術論研究 :p363） またレオナルドの流れを汲むパオロ・ロマッツォも次のようにいう。「画家は、ミケランジェロがやっているような事はしないよう注意せよ。ミケランジェロは、如何に解剖学に精通しているかを示そうとして、解剖学者だけが実地に試みることによって、初めて見極めることができるような筋肉をも、その人物像に付与しているからである」（裾分；芸術論研究 :p362）

では、ミケランジェロは何故ことさらに筋肉描写にこだわったのであろうか。思うに、ミケランジェロが目指したものは「人間の本質」の描写である。人間の外皮の内に隠れているものを描き出すことである。これは肉体の解剖学的表現と深い関りを持つ。この絵画的手法は現代美術であれば生皮を剥がして表情筋を露出させ、更なる奥深い所に描写を進めようとするかもしれないし（図 11）、ダリに至っては人間の核心部分を表現しようとして筋の更に深層である骨や骨髄までもを人体表現に用いるのである（図 12）。さすがに、ミケランジェロの時代ではせいぜいの所、解剖学者だけが見れるような筋肉に薄い皮膚を掛けて身体の深部の描写を計るのが精一杯である。ダリに「骨まで露出して少しの優美さもない裸体を描いている」と非難してもそれは見当はずれの批判というものである。レオナルドやロマッツォはその類の批判をしたことになる。恐らく、レオナルドはこのミケランジェロの実存的写実を理解しなかったであろうし、また、当時の人々も理解しなかったであろう。しかし、ただならぬミケランジェロの「存在感」は当時の人々の好奇と賞賛の眼を奪ったであろう。そして、この「外面賛辞・内面無視」と言えるミケランジェロ理解の事態は今日もさほど変わっていないのである。

図 11　ハンス・エルニ　バートランド・ラッセル

図 12　ダリ　夢（部分） 1940-45

ミケランジェロの老境

晩年のミケランジェロは既に「理解されたい」という願望からは離れてしまっているようだ。「実存」の感性を持った人間には説明なしに分かることであり、それを持たぬ人間には百日かけて説明しても分からぬことであることを知っていたためである。言葉でもっても、絵画でもっても説明のできない「自己固有の存在概念」ではあるが、分かる人には説明抜きでも理解してもらえる概念をミケランジェロはどのように扱ったであろうか。この点に関して興味ある事実が残されている。

当時のフィレンツェの人文学者で文学・美術の批評家兼歴史家であるベネデット・ヴァルキ(Benedetto Varchi 1502-65)に手紙を出している。以下に問題としたい部分のみを書き出してみよう。

「ベネデット殿。絵画は浮き彫りに近付けば近付く程立派になり、一方、浮き彫りは絵画に近付けば近付く程悪くなるものです。ですから、彫刻は絵画の灯火であり、両芸術の間には、太陽と月の間ほどの相違があると私は考えて参りました。ところが同じ目的を持つものは、同じものだという貴尊の小冊子を拝見しました上は、私の考えを変更いたしまして、絵画よりも彫刻の方がより大きな判断、困難・労苦を必要とすることを考慮に入れなければ、絵画も彫刻も、結局同じものだと申しておきましょう」

宛名のベネデット・ヴァルキ(Benedetto Varchi 1502-65)は1547年に「絵画と彫刻との何れが高級な芸術であるか」の講演をし、その小冊子をミケランジェロに送っており、この手紙はそれに対する返事である。(1547年または1549年:ミケランジェロ 72または74才) この返事から老齢のミケランジェロが絵画も彫刻も表現手段が異なるだけで、諸芸術は同じであると考えたと思ってはならない。これはミケランジェロの対外的にした老獪な姿勢であって、ベネデットは体よく花を持たされたに過ぎぬ。しかし、字句に嘘があるのでもない。確かに、ミケランジェロは絵画も彫刻も同体的であると何度も述べている。ここでは、ベネデットが考えた「同じ目的を持つ絵画と彫刻は、結局、同じものだ」というレベルとミケランジェロが言う「同体的」というレベルとは意味の次元が違うことに注意をし、しっかりと整理をしておかねばならぬ所であろう。絵画も彫刻も「同体的」であると言うことは、絵画も彫刻も「描(か)かずばおれず、彫らずばおれぬ内から押し動かす自我が、作品として出来上がった物の中にあるかどうか」の判断の前には同じであるということである。この信念はミケランジェロの中で絵画・彫刻に限らず人間の行為全てに普遍化されていく。ミケランジェロを突き動かす物は何か。老境に入って更にミケランジェロの芸術への執念はものすごさを増していく。ミケランジェロの弟子で伝記作者であるコンディーヴィは「ミケランジェロは「人間描写」の画家デューラーをも「非力な画家」と呼んだ」と述べている。「デューラーは身体の寸法や変化のみを取り扱っているに過ぎない。彼は最も重要なもの、人間の行動や行為については何も語っていない」からだと。これは、既に「絵画と彫刻と何れが優越なるや」を越えてしまっている。絵画にせよ彫刻にせよ最も重要な事柄「人間」が表現できていなかったのでは既に芸術ではないと言うのだ。では「人間」の表現に厳密な観察と描写を加えても「寸法」が正確なだけで「人間」を表現したことにはならないのであれば、ではミケランジェロの「人間とは何か」とは一体どのようなものであった

のであろうか。デューラーですら到らず、レオナルドでは所詮かなわぬ芸術の極致をミケランジェロはどのように考えたのであろうか。これは今日においても興味のあるテーマである。これへの切り口として、ミケランジェロの「知」に対して、対極としてレオナルドの「知」を考察することによってミケランジェロの目的とした「極致」を辿ってみよう。

4．レオナルドの「知」とミケランジェロの「知」

ミケランジェロとレオナルドは不仲であったことはよく知られたことであるが、これは両者の精神・思想の差異を考察する上で興味のあることである。次のシーンはガッディアーノという16世紀初葉の伝記作家が伝えるものである。フィレンツェの町をレオナルドが歩いていたとき、上流人士の論議に呼び込まれた。かれらはダンテの件で論議をしており、レオナルドはダンテについての素養があったからである。しかし、レオナルドは自分に向けられた質疑をたまたまそこを通りかかったミケランジェロに振り向けた。ミケランジェロはダンテ通であったからである。「ミケランジェロ君が君達にそれを説明してくれるだろう」と。ところがミケランジェロはその言葉をレオナルドが自分を嘲笑するための言葉として受け取ってしまった。ミケランジェロは憤然として次のように答えたといわれる。「あなたがそれを説明なされたら良いでしょう。騎馬隊のデッサンはしたものの、青銅の鋳造が果たせず、恥ずかしくも放置したままにしている貴方がね」と。残されたレオナルドは赤面したとある。時期は明確には断定できないが 1503-4 年くらい、レオナルド51，2才「モナリザ」（1503）完成後のこと、ミケランジェロ28，9才で「ダビデ」（1504）制作中のことである。ミケランジェロは敵も多かったと伝えられるが、彼の自信と自我意識の強さから、事あるごとにこのような展開を遂げたのであれば生きてもいけまいと思われるが、非凡な才能と洞察眼とで、時として強引に、時として外交儀礼的な妥協で平穏に89才の天寿を全うするのである。30才にならずしてレオナルドを見下すのは単なる技術上の自信からだけではなかったであろう。レオナルドの才を認めながらも、レオナルドの才知の方向では所詮届く範囲は見て取れるという芸術観なくば、そこまで言えるものではない。では、この思い上がりとでも言える信念は20代の「にきび」のようなものだったのであろうか。そうではなかろう。この信念はミケランジェロ70代に入ってからの先のヴァルキの返礼の中にも認められるのである。レオナルドを目したと思われる人物にたいして「あの位のものなら、私の所の女中でも一層うまく描くでしょう」（1547）は先に紹介した通りであり、しかも、レオナルド没して28年後のことである。ミケランジェロにしてみれば「モナリザ」も「解剖図譜」も、いやすべてのレオナルドの業績は「真の芸術」の延長上に来るものではなかったのである。生涯を一貫した「芸術の信念」が「ダンテ論議の屈辱事件」の時点には既にミケランジェロの内にあったとすると、逆に「ダビデ像」にはそれが表現されていることになる。後でも述べるが、ミケランジェロはレオナルドが目標とした絵画の科学性（Scienza）を意識的に無視しようとした。絵画に要求されるものは「学」（Scienza）ではなく、「本質表現」であらねばならなかった。では、「ダビデ像」にはそれは出ているのであろうか。ミケランジェロは既に人体解剖を経験しており（1495：20 才）、筋肉等の形態を熱心に勉強したといわれる。それもあってか「ダビデ像」は見事な人体表現のように見えるが、それだけであればレオナルドの厳密な写実とどこが違うのであろうか。ミケランジェロは外観の精密・厳密な描写ではなく、本来の本質を描こうとした。場合によっては遠近

法も無視し、形態をデフォルメし、形態を創造してまで「表現したいものが表現される」ようにするのが常であった。「ダビデ像」はその眼で見ると頭部が異常に大きく足は小さい。 下から見上げた場合、これで丁度釣り合って見えるのである。それでいて、敵のゴリアテに投げ付ける石つぶてを持つ右手首は異常に大きい。この恐るべき手法 ---視覚効果法、と「忠実な模写」の否定はなんとミケランジェロ16才の浮き彫り作品「階段の聖母」(1491) に既に見出すことができる。(図 13) そこでは忠実な遠近法に従わず、デフォルメされた遠近法が取られている。周囲が学術的な遠近法を駆使して画法の最先端を誇示していた時代にである。16才の少年に「芸術」の目的は「学」ではなくて、「本質」であるということが言えるのであろうか。更にいえば、ミケランジェロは13才の春にギルランダイオの画工房に入るが、翌14年のはじめにはギルランダイオの門を去り、メディチ学園の彫刻学校に入って古代彫刻を研修している。このことはミケランジェロが「絵画」から明確に「彫刻」に身を転じたことを意味し、前述した「ミケランジェロは何故彫刻から入ったのか」の問題に直結していくのである。「本質表現は彫刻によってのみ」の考察は前述した通りであるが、ここまで来るとそのような哲学的考察が13才で為され得ることであろうかという驚きが入ってくる。私の尺度を基準にするから天才の世界が計れないのであって、13 才のミケランジェロにはギルランダイオの下では自分が生かされないと本当に思ったのであろう。断っておくが、ギルランダイオは超一流かはさておき、決して二流の画家ではない。(図 14)

では、ミケランジェロ少年は巨匠ギルランダイオのどこに限界を見いだしたのであろうか。「人間」は神が神の姿に似せて創造し給うた「神を模倣したもの」であるが、その「模倣物」を画家は描くわけだから、画家が描いた「人間」はいわば、「模倣」の「模倣」ということになる。ミケランジェロにとっては、画家が描くべきものは「神が創造しようとしたもの = 本質」であっ

図 13 ミケランジェロ 階段の聖母 (1489-92)
(from Hartt)

図 14 ギルランダイオ 老人と子供 (1480)

て、「創造してしまったもの = 形態」を忠実に描写することではなかった。「神の模倣物」の厳密な描写はあくまでも「本質」描写のための一手段でこれあれ、決して画家の「目的」ではなかった。ミケランジェロにとってレオナルドやデューラーの製作態度は神の「模倣」を厳密に人間が「模倣」することに汲々としているだけであって、それらの行為が厳密であればあるほど却って一層「本質」から遠のき、見る人を欺くものであった。(図 15,16) このものの持つ意味は深く、重いものがある。 中世と近代の曙を理解するためにももう少しレオナルドの「知」とミケランジェロの「知」について考察を加えてみたい。

1) レオナルドの「知」

レオナルドの座右銘は「Hostinato rigore ひたすらに厳密に」であったという。(ヴァレリー「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法 :p55」) しかし、レオナルドについて調べ始めるとすぐに奇妙なことに気がつく。「レオナルドの解剖学」や「飛翔の研究」等の厳密な学としての「学」(Scienza) の姿勢と、「学」たらんとした「絵画」との間に意識的な不一致が見られるのでる。厳密な解剖学的観察が、絵画の上では敢えて皮膚の下に隠されていわば「あくまで曖昧に」仕上げられているのである。解剖学的知見が投入されているとされる「石で自らを打つ聖ヒエロニムス」(1482) の例もあるが、他の油絵作品は解剖学的素養は皮膚の下に完全に隠されている。(図 17,18) 何故レオナルドはかくまで「曖昧」なのか。 恐らく、レオナルドにミケランジェロを理解できないところがあった様に、ミケランジェロにもレオナルドを理解できないところがあったのではあるまいか。 レオナルドは厳密に観察を続けたが、行き着くところは「厳密な描写」に止まらず「それ以上のもの」に入っていくのである。厳密な描写に止まらないことについてはレオナルドもミケランジェロも同じであるのに、「それ以上のもの」の解釈と表現は二人においては相互に理解できぬ程に隔たってしまうのである。それ程、両者の「知」のありようは異なっていた。しかし、この両者の「知」は夫々が共に中世の「知」典型であり、また共に現代の「知」の根源をはらんでいるのである。「観察」から「本質」に至るプロセスは、今日においてもその精神活動の状況は同じであり、二人が辿った思わぬ落とし穴と成果はそのまま今日の

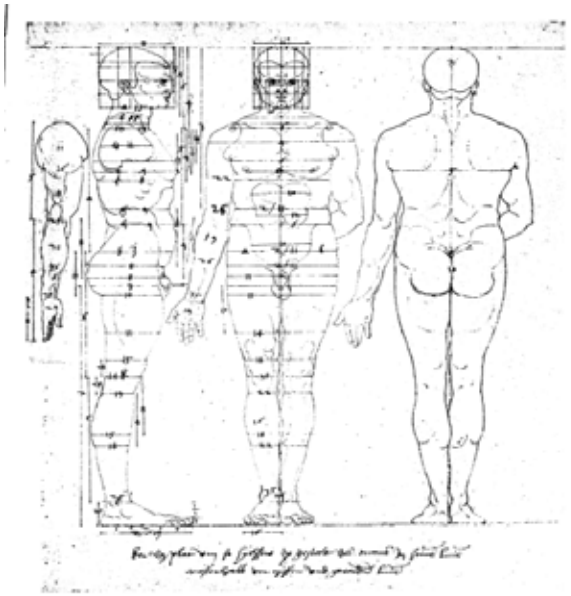

図 15 デューラー 人体比例図 (1512)

図 16 レオナルド 人体比例図

図 17 レオナルド 足の解剖（部分）（1510）

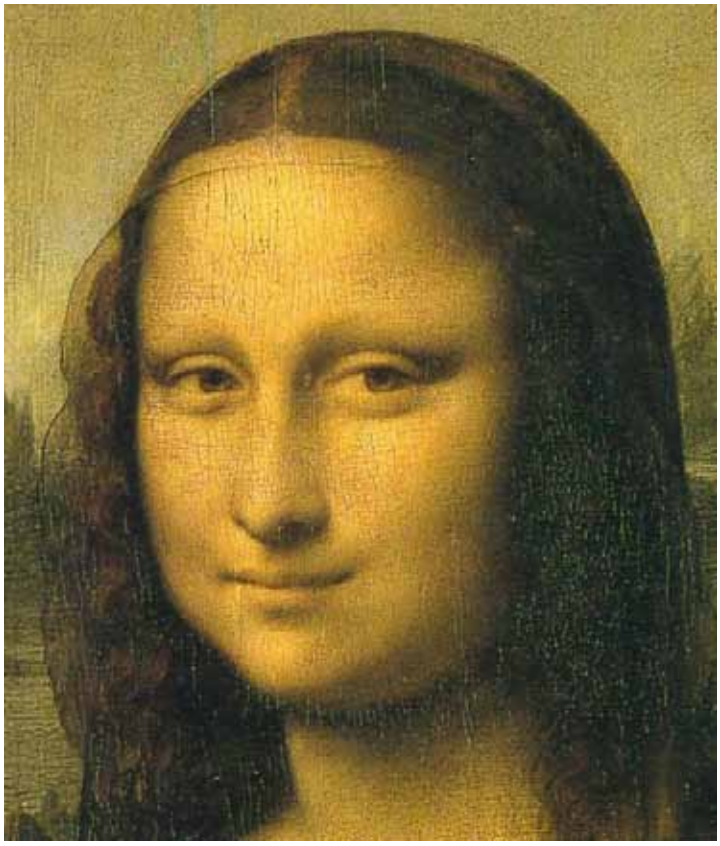

図 18 レオナルド モナリザ（部分）（1503）

我々への警鐘となるのである。今日の我々の生き方に直結した彼らの人生は、決して「額縁の中の世界」に止まるのではない。

敢えて比類無き解剖学的素養を滅却してまで達成しようとし、同志を持ちながらミケランジェロですら理解できなかったレオナルドの「厳密な描写以上のもの」とは何であったのであろうか。彼が逝って 500 年を経た我々にはそれを解く鍵は彼が残した絵画と手稿をもって判断する他はない。有り難いことにレオナルドの 5000 ページに上る手稿が残されているので絵画から得られる判断だけではなく、かなり具体的に彼が何を考えていたかを推し測ることができる。「名画は何の解説もいらない」と言われるが、私は「名画」を製作することのできる程の画家であれば、自己の思想ぐらいは述べることができなければならないと思う。レオナルドの場合、それは彼の「絵画論」に集約されている。我が国ではこの「絵画論」は加藤の翻訳紹介と裾分の考察が出版されているだけという寂しい現状である。この限られた資料を下にレオナルドの「知」を考察してみよう。

レオナルドの「絵画論」に見る「知」

レオナルドの「絵画論」はレオナルドの遺稿の中から彼の弟子のメルツィが整理・編集し、手写したものである。つまり、絵画論に関する論考を集めたレオナルドの「写本」であり、今日ではヴァティカンの教皇図書館に「ウルビノ稿本」として所蔵されている。多くの散逸したレ

オナルドの手記がこの「ウルビノ稿本」を介して知ることができる点でも重要であるが、この「絵画論」は絵画論だけに限ったものではなく、レオナルドの「学」的世界が端的に表明されていることからレオナルドを理解する上で不可欠な文献である。

「いかなる探求も、数学的証明を通過しないならば「学問」の名に値しない」

「先ず、学問を修めよ。それからその成果を応用せよ。」

「遠近画法は案内者であり、門である。これなくば、絵画において語るを得ず。」

このような「絵画論」を展開するレオナルドにとって、あからさまに挑戦的な行動にでる”若輩者”ミケランジェロの雑言には耐え難いところがあった。「絵画」は上手に描きさえすればよいと言ったものでは決してない。レオナルドにとって、「絵画」は哲学であり、学問であった。「絵画」は「自然（人間も含まれる）」を模倣するが、単なる模倣ではなくその見えざる奥のものを描き取るものでなくてはならなかったのである。筋肉を誇張的に描くことによって「人間」が製作できたと考えるのは「人間」の冒涜であり「芸術作品」の冒涜に他ならなかったのである。だから、「芸術作品」を侮る者は「自然」を侮る者であった。「芸術作品」の神聖さはいかなる詭弁によっても汚されてはならなかった。また、このように中世以来の「歴史画」から「絵画」に高めることによって知識人であり、哲学者である「画家」が誕生するのである。この重大な任務は画家一人一人の自覚に懸かっていた。才能はあるのに人間を「肉体」としか描かぬミケランジェロにレオナルドは深い憤りを覚えていた。レオナルドがどの様なミケランジェロ批判をしたかを考察することによってこの辺の事情だけではなく、双方の「知」の相違を理解することにもなろう。

（以下引用：裾分；芸術論研究 :p363-366）

「筋肉を悉く描くことはしない方がよい。何故なら、彼らは素描の大家らしく見せるために、材木同然の少しの優美さもない裸体を描くからである。」（1502）

「2 本の筋肉間にできる皮膚上の溝は鋭利でも鈍重であってもいけない。脂肪の上を覆った皮膚でなくてはならない」

「彫刻は理論も少ないし削り取る作業であるに対して、絵画は理論的で付け加えていくものである。」

「大理石彫刻は極めて職人的な作業である。彫刻家はパン職人さながらに石の粉で真っ白になり、彼の住居並びに制作環境は汚なく鎚や鑿の音で騒がしいに対して、画家の環境はきれいで、時として音楽を奏でさせながら制作する」

レオナルドの「知」の背景

そもそも、レオナルドの時代にあって「知」とはどのようなものであったのであろうか。古来、「知」の伝統は大きく2つに分かれていた。一つは「頭脳」の伝統で学問的伝統。もう一つは「手」の伝統で職人的伝統であった。中世になると、学問は「自由七学科」（Artes Liberales）と呼ばれて、文法・修辞学・弁証術の「論理的三科」と数論（算術）・幾何学・音楽・天文学の「科学的四科」から成り、その修得は中世知識人＝貴族の素養であった。一方、職人的技芸は Artes Mechanicae と呼ばれ、「機械的技術」と訳されるが、意味は「頭脳」ではなく「手」

を使う技術のことである。航行・狩猟・農耕・機械工作・建築・外科医術・演劇等である。これは肉体労働的技術であった。 ここでいう「自由七学科」の「自由」とは肉体労働からの自由で、「Art」は「学芸」の意である。が、絵画・彫刻は「頭脳」による仕事ではなく、「手」による機械的技術であるが故に「自由七学科」から区別されている。「Arte」が「学問」だけではなく、「芸術」も含めて呼ばれるようになったのは 17 世紀以降になってからのことである。Artist や Artisan の言葉が 1500 年代から用いられるようになったが、画家は Artisan であってまだ Artist ではなかったのである。デューラーに「手袋をした自画像」(1498) の作品があるが（図 19)、画家もはめている絹の手袋すなわち手を汚さない身分 = 貴族階級であるべき画家を誇示した彼の抱負を見ると共に、絵画が置かれていた当時の状況が察せられる。レオナルドが自らを画家（Pittore;Painter）と呼んだことや、切削した石泥にまみれたミケランジェロと目される彫刻家を嘲笑するのもこのような時代背景からである

とにかく、貴族階級出身ではなかったレオナルドは生涯自分の学問の不足には卑下するところがあったようである。そのせいもあってか、絵画制作のかたわらダンテの「神曲」をはじめ、ラテン語の修得に精を出した跡がある。また「自由七科」を修得した人に初めて開かれる「医学」の解剖をも実地研究するのである。彼はその経歴から医学者にはなれなかったが、彼の観察した「解剖学」は既に当時の解剖学の学問レベルを凌駕して、ローマ以来のガレノスの解剖学・生理学を否定するところまでに達していた。医学に素人であったレオナルドがどうしてそこまで追求したのであろうか。無学を卑下する屈折した精神がレオナルドをそこまで駆り立てたのだという見方は皮相浅薄であろう。精神的コンプレックスだけで行けるレベルではないからである。それを「天才」と言ってしまえばそれまでであるが、通常の人であれば満足するかも知

図 19　デューラー　手袋の自画像 (1498)

図 20　レオナルド　跪く女の裾裳の習作 (1477 頃)

れないレベルを超えて、レオナルドの何がそこまで求めさせようとしたか。「自然」を観察することを通して「自然」の奥に潜む真実に至ろうとしたレオナルドは「合理」と「不合理」の間を模索したはずである。レオナルドの目的は極めて抽象的な「より高い合理性へ」であったが、そのプロセスは徹底した具体・実用・唯物・合理の手順を踏んだ。概括的な把握から始まり、細部への分析と検証をし、最終的には迷わず譲らぬ線で仕上げていく彼の絵画手法（図20）はレオナルドの「解剖学」の思考方法でもあった。デカルトの先取りとも言えるこの思考方法が古代・中世の偏見から脱しようとするときの学的方法論として展開されるとき、レオナルドに近代科学の源流を見ることができる。合理主義者であり自然の忠実な観察者であるレオナルドがひとたび絵筆を取るとき、合理性を超えようとし自然を超えようとする人間に変貌するところがレオナルドの魅力でもある。科学、哲学、絵画の各領域が互いに重なっていた中世・ルネサンスの状況の中で、いわばいまだ学問が個々に確立されていない状況の中でレオナルドの「知」は成長展開されたのである。絵画には「形態以上のもの」、つまり、「形態の本質」の表現をに挑んだレオナルドが、「解剖学」においては「あるがままの形態そのもの」に挑んでいる。意識的に自然を超えようとした人物像、例えば、「輪郭を明瞭にしないモナリザ」と意識的に「自然そのままを扱う解剖学」とは共にレオナルドの「知」の表現である。次にレオナルドの解剖学に見られる「知」を考察してみよう。

レオナルドの解剖学に見る「知」

今日の解剖学はその構成の仕方によって系統解剖学と局所解剖学がある。レオナルドの「解剖学」はそのどちらでもない。「解剖手稿」には素人の段階から次第に専門知識を得てゆくプロセスが現れている。「人はどうして動けるのか、どの様に動くのか。人の体はどの様になっており、どうして生きられ、また死ぬのか」というような素朴な疑問から始まり、レオナルドなりの結論を出してゆく。このレオナルドの「解剖学」を画家による「美術の基礎としての解剖学」とか、天才による「余技としての解剖学」と受け取ったら大変な間違いである。レオナルドは解剖学に関する理解の成長記録を残そうとしたかの如く、若い時期の誤った理解から描いた解剖図譜をも処分しないで残している。「解剖手稿」を一覧すれば、レオナルドが最初から美術製作とは次元が異なる対象（例えば、脊髄や神経の走行など）から解剖を進めて、しかも、その解剖が「解剖学」のための解剖ではなく、「解剖」を通して「人間とは何か」に正面から取り組もうとしていることが分かる。解剖学の入門時期には権威あるガレノス医学に深く影響されていたが、解剖の実地所見を積み重ねるに従い、そのガレノス医学を次々と批判・否定していく様子が見られる。このプロセスはさながら推理小説を読むが如くである。下降してきた迷走神経が右鎖骨下動脈付近で分岐する反回神経を剖出したり、ガレノスもふれていない事柄、（つまり、レオナルドが独自で見いだした）迷走神経の一部が、心臓にも分布する記述はレオナルドの解剖観察や解剖技術が尋常ではなかったことを物語っている。

画家レオナルドと彼の解剖学とをどのように関連づけるかは重要な論点である。晩年の20年を絵画制作よりも解剖学に打ち込んだレオナルドにしてみれば、解剖は彼の最重要な課題であったろう。彼が最後まで手放さなかった「モナ・リザ」、「聖アンナ」、「洗礼者ヨハネ」と

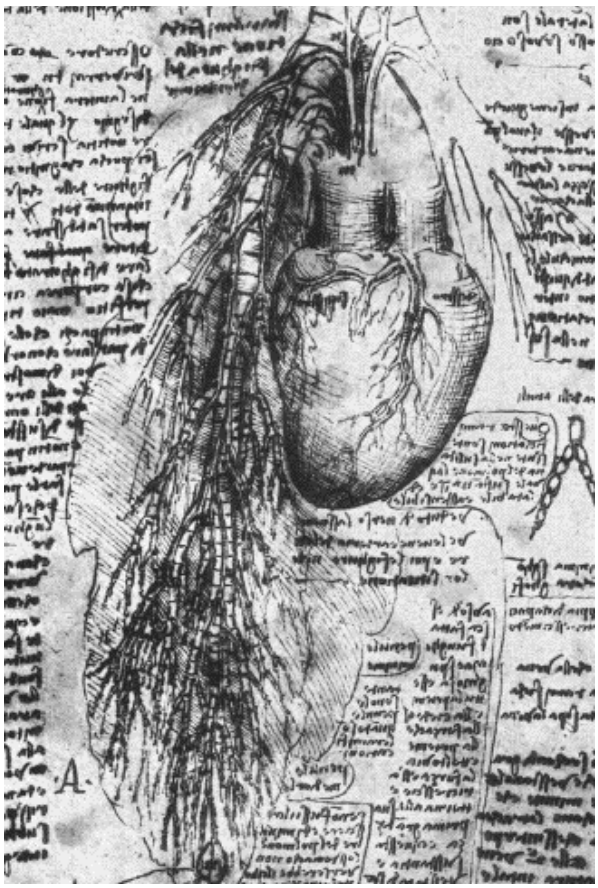

図 21 レオナルド 解剖図 19071r,162r（c1513）
肺動脈は気管支と併走すれども交通せず

共に、彼の解剖図譜もレオナルド理解のための必要不可欠な遺産である。その「解剖手稿」中でも、最も重要な部分は、彼が最後まで手がけながら何らかの障害により解剖続行を断念せざるを得なかったテーマ、つまり、心臓と肺に関する解剖学である。「(肺から入る)空気は心臓に侵入するかそれともしないか」と項を立てた部分がそれである。レオナルドは、「動脈には血液が充満している。また、気管支と血管の間には何の交通もなく単に接触しているだけである。肺からの空気が自由に血管に通じることはあり得ない」と結論を下している。今日では常識的に肯定されるこの一文も当時にあっては革命的な叙述であった。当時は、静脈には血液が流れ、動脈には空気が流れると考えられていたからである。かつ、肝臓で作られた血液と、肺から取り込まれた空気（精気）とが、心臓の中隔壁にあるとされた小孔を通じて左心室で混和され、その左心室で身体機能を司る霊気（Anima?）を発生させると考えられていた。これについて、レオナルドは心臓中隔壁には小孔ではなく正しくも貫通していない盲孔として描き、前述したように肺からの空気は心臓には侵入しないと述べるのである。この厳密な観察は、1628 年のハーヴェイの「血液循環説」まであと一歩である。

レオナルドの「理性」は、「見えるもの」のみを描き「見えないもの」を決して描かない。「確かなもの」を基にして「全体」を構築していくレオナルドの方法は真実が「当時の権威ある学説」の中にではなく「現実」の中にこそあることを教えるのである。レオナルドの「理性」は何人にも妥協しない精神と、何人をも納得させる「具体性」と「合理性」により諄々と諭すのである。一方、レオナルドの「感性」は見えないものすら対象から引き出し、または、投入する。「理性」と「感性」の合一。レオナルドの世界は「より厳密に・より具体へ」と、「より本質へ・より抽象へ」が同居する世界である。これがレオナルドの「知」の特徴である。

このような「知」であればこそ、レオナルドの「知」は他人には理解しがたい「知」であったろう。レオナルドの「知」が行き着いた先は、当時の医学理論の否定であり、教会の教義に触れる世界であった。「進むべきか、それとも、留まるべきか」。そのまま進めば生きながらにして殺される異端審問が待ち受け、留まれば生きながらにして死んだも同然の人生が待っているのである。この選択に関してはレオナルドは一切の口を閉ざす。残された事実はレオナルドは解剖学を中止したということだけである。晩年の「自画像」は年齢以上に見えるし、「腰掛けた自画像」と称されるスケッチには、一人の老人が威厳も充足感もなく描かれている。人目には名声と業績を残した希有の逸材と映じたであろうが、むしろレオナルドは失意の晩年を

送ったのではないか。レオナルドの客観的な側面である「解剖学」も、主観の側面である「自然の奥に潜む真実」も作品としては残されたが、彼の周囲には絶賛はあったもののはたして理解されていたかどうかは疑問である。孤独な天才と言う他はない。彼が永遠の眠りについたのは彼が解剖のメスを捨ててから4年後 1519 年のことであった。

では、レオナルドから手厳しい批判を受けたミケランジェロの「知」はいかなる「知」であったろうか。

2) ミケランジェロの「知」

レオナルドの「知」の根底は理性であったが、ミケランジェロの「知」の根底は感性である。

理性的な「知」は言語化しやすいが、感性的な「知」は言語化が困難である。この点で、感性的な人間は大きなハンディを持つ。つまり、他人に言葉では理解されがたい部分を持つことになるからである。しかし、意志を伝達するには自分の考えを言語化して表現しなくてはならない。ミケランジェロは「素描」という言葉に自分の芸術意志を託した。ミケランジェロは「素描」という言葉を彼特有の使い方をしており、レオナルドの「素描」という言葉の使い方とは異なっている。

ミケランジェロの「素描」概念

ミケランジェロの「素描」は「下書き・輪郭」でも「表現の基礎的段階」でもない。ミケランジェロによって提出された「素描」の概念はレオナルドには見られなかったものを表現したいためであった。ではレオナルドの素描には現わてこないミケランジェロ独自の素描とは何であろうか。分かりやすく例えれば、「人はなぜ動くのか」という関心に対して二人のとった行動は大きく異なった。つまり、レオナルドの関心は解剖学に向かったが、ミケランジェロの場合は、自己の動こうとする衝動の根源に向かった。ミケランジェロの芸術意思はすべての人間的行為を営み、繰り出してくる自我の根源を表現することである。それは肉体からなる自己の本能的衝動の表現とも言えるであろうし、また生きている実感とその証しを得るための全努力の表現とも言えるであろう。この表現は理論による知性のを積み重ねるだけでは決して到達できないものである。レオナルドが行った「可能な限りの厳密な」解剖学や、デューラーが行った「より精密な」人体測定からでは、ミケランジェロの求めた人体表現は得られないのである。 誇張的解剖学的表現によりミケランジェロは非難されたが、トルナイの「ミケランジェロに厳密な意味での解剖学的素描がない、ということは注目に値する。(p147)」はむしろ正当な評価であろう。形態の描写ではなく、「隠された本質」の描写を意図したミケランジェロはとりわけデッサンを勧めた。例えば 「デッサンしなさい、アントニオ。デッサンしなさい、アントニオ。デッサンしなさい、時間を無駄にしないで。(Disegnia Antonio, disegnia Antonio, disegnia e non perdere tempo)」

(British Mus. 18 59-5-14-818r)(図 22) に見られるように弟子を諫めている。デッサンは本質直観に至る道である。やみくもに写生することではない。「本質直観に気付く自己」に出会うためにデッサンをするのである。但し、本質直観というものはデッサンを重ねることにより本質

がそのうちに露呈してくるかといえば、そうではないのである。デューラーやレオナルドの膨大な人体の素描・素画を見るとき、デッサンに対する「考え方」が異なっておれば、ミケランジェロが求める「本質」は、膨大なデッサンを単に重ねることにより得られるものではないことが知られるのである。ミケランジェロ的な立場に立つことにより、始めて見えてくるものがあると気付いた人が更に気付くためにデッサンをするのである。ミケランジェロの立場を取らぬ限り、いかにデッサンを重ねたとてミケランジェロの本質直観に到達できるきるものではないのである。我々はミケランジェロが使う「素描」という言葉の意味を理解しなくてはならないだろう。レオナルドやデューラーの「素描」では到り得ない「素描」について、ミケランジェロの間接的な弟子であるダンティの次の言葉は参考になるかも知れない。「美術家はただ単に眼に見える自然を写すのではなくて、自然が目的とする自然を模倣しなくてはならない」（トルナイ P148）。 ここで強調していることは、画家にとって描写の技術よりも、本質直観で見抜くほうが一層重要であるということである。「観る私」を抜きにして「直観」あり得ないから、「本質直観」への過程は「私自身」への旅である。対象を観察することは即ち自分自身を観察することである。対象物を素描することは自分自身を素描することに他ならない。ミケランジェロの「素描」とは、「描かれたもの、すなわち私の外なるもの」というよりも、「描こうとする気持、すなわち私の内なるもの」と捉えると、理解し易いであろう。この視点の転換こそが美術家にとって必要欠くべからざるものであるとミケランジェロは叫ぶのである。「気付く私」と「自然の目的」が合一するところに理想郷を見いだしたとなると「素描」概念はデッサンだけに限られるものではい。人間の一切の営み、例えば、文章を綴ったり絵画を描いたり田畑を耕したりする気持ち一つを取ってみても分かることである。絵を描く場合、モチーフは何か、何を被写体とするか、どの様な姿勢をとらせ、どの角度から描くか、どの様な描写法を取るか、等まだそれらが画家の頭の中でマグマ状態にあるとき、それらにあるまとまりを持たせ、取捨選択を試行錯誤的に繰り返し、描き始めた素描と問答を交しながら、表現に秩序を与えていくプロセスをミケランジェロは「素描」というのである。美術家が製作を前にして感性を整理し、繰り返し「素描」を重ねない限り製作は進まない。つまり、何を表出したいかを明確に内なる私が持つこと。それは素描によってこそ得られるもの。「デッサンしなさい、アントニオ。デッサンしなさい、アントニオ。時間を無駄にしないで」はこのことを指す。

図 23 ミケランジェロ（ 大英博物館 ）
「聖母子の習作」 右下に「デッサンしなさい、アントニオ。時間を無駄にしないで」が見える。

「素描は一切の芸術に通じる。」「人間の一切の営みは全て大きな意味における素描である。」と彼は考える。（裾分 ; 芸術論研究 :p390-1）。

ミケランジェロの「知」は「実存的知」

「要するに絵画と彫刻の両者は、同じ才知に由来するのものですから、お互いに仲直りをして、おおげさな議論はやめにしたいものです」

「優れたる美術家に一つの着想ありて、大理石の底深く 底深く沈むが如し。
そこに到り得るものは、知性（intelletto）に従う手練のみ。」

主観の極限である「”生きている実感”を求める実存感覚」も、客観の極限である「”誰にとっても真実なこと”を求める科学感覚」も共に私の感覚の両側面に他ならない。これが区別されるようになったのは20世紀になってからのことである。言うまでもなく、ここでのミケランジェロにおける「知性」は実存感覚から来る主観的・感性的な知性を意味し、科学的・理性的な「知性」ではない。また、ここで用いられている「知性」は、今日の「知性」よりも広義である。20 世紀の「実存」概念をふまえない 16 世紀においてはこの実存概念も科学概念も共に「知性」と呼ばれたのである。だから、レオナルドが「知性」という場合とミケランジェロが「知性」と言う場合とでは意味が異なることに注意しなければならない。ではミケランジェロの「実存的〝知〟」はどの様なものであったか。「理性的〝知〟」と如何なる点において異なり、「実存的知」を使用することによって如何なる表現が可能となるのであろうか。

ミケランジェロの「知性」の特質は理論家の理論による統合ではなくて、芸術家の体験に基ずいて感受され、統合されているという点にある。（裾分；芸術論研究：p398） これは次の様にも言えるであろう。ミケランジェロの「知性」は理性的な手続きからではなく、感性的な応答の中から得られるのである。ミケランジェロにとって、一切の理論は浅はかな人知の産物であって、重要なことは”自然の中に秘められた目的”であった。理論とは自然に説明をつけることであって、説明するためには自然を解釈することになるが、ミケランジェロには理論・説明・解釈はその人の立場に立った勝手であると映じたのである。理論や解釈の正否は実験や観察によって確かめることは出来るであろうが、「自然の目的」はそういう訳にはいくまい。心身を分析したりして解釈する事は出来ても、心身の目的は私が感じるしか仕方がないのである。私の身体は「私のもの」ではあっても「私に帰属するもの」ではなく「自然に帰属するもの」であるからである。ある年齢に達したら人は「恋」をし、またある年齢に至ると「死」への準備と諦観が始まる。この精神・身体の変化は理性によっては統御も説明もできない。思い出話で恐縮であるが、私が若い時期に、死に対する恐怖から救いを「仏教」や「哲学」に求めた時のことである。90 才近い下宿のおじいさんが悩む私に忠告を与えてくれた。「永田さん。死は恐いものではないよ。ただ、身体を病むと死が恐くなる。健康な状態で年をとることが大事だよ」と。死への恐怖は理性によって克服されるのではなく、健康な肉体によって克服されるというのだ。これが「肉体の目的」というものか。この言葉は 50 才を過ぎた私にとって重要な意味を持っている。肉体は理性の奴隷ではない。むしろ、理性こそが肉体によってより育てられるものであるである。これらのことは「理性」ではなく、「感性」によってこそ感じ取るべきものである。「肉体」の「理性」に対する優位。また「感性」の「理性」に対する優位。ミケランジェロが理性を絶対視しない姿勢は彼の作品の全てに見出すことができる。その各々に

ついて、ミケランジェロの各作品を眺めてみよう。

まず、「肉体」の「理性」に対する優位について。「瀕死の奴隷」（図 23）はその一風変わったタイトルによって良く知られた作品であるが、私には肉体が持つ官能によって理性が失われていく状況のように見える。Dying Slave は奴隷の肉体が死に瀕しているのではなくて、理性が死に瀕しているのである。

「感性」の「理性」に対する優位については再び「ダビデ像」（図 1）を取り上げてみよう。

図 23 ミケランジェロ
Dying Slave (1513)

ゴリアテを倒すべく石つぶてを握る「ダビデ」の右手を理性的な立場に立つ限り「大きすぎる」と思われるかもしれないが、「鑑賞者の感性」と「作品の意図」はそれでなくてはならないのである。まず、鑑賞者が自身をダビデ像に移して、この像になりきってみれば分かるだろう。私の全神経は石つぶてを握る右手に集中しているのである。ダビデは全身が右手になっていると言ってよい。ついでながら、ダビデ像の左眼は敢えて完成されていない。このことはダビデが右目でゴリアテを注視していることを教える。右手が大きく、右目が見開いているのは、外から見たダビデではなく、ダビデの身体内から感じて見た形態だからである。また、私にはこの「ダビデ像」はミケランジェロの更に強い主張が込められているように思われる。「ダビデ」の制作に当たって一枚の素描が残されており、そこに書かれたメモ「ダヴィデは投石器を、われは弓錐（arco）を」（ルーブル714（No 6））の arco がいかなる意味なを持つのかが問題にされているのである。ハープ型の楽器ではないかという説（R.J.Clements）や、この素描の製作が先に紹介した「ダンテ論議の屈辱」事件頃なのでこの寸句はレオナルドへ弓でもっての敵愾心を表す説（Giovanni Papini）等あるが、私は Seymour の言うように、切削のための器具と考えるのが妥当ではないかと考える（歯科治療の歴史でも弓型のドリルが使われた）。

「われは弓錐（arco）を」と言うとき、ミケランジェロの内部における学問的「頭脳の”知”」と職人的「手の”知”」の闘争をかいま見ることができる。「われは弓錐（arco）を持つ」と言うことは、彼自身が職人（Artisan）であるの自覚の表明である。弓錐（arco）を持つ職人の手こそがミケランジェロには「自然の目的」を具現化してくれる手なのである。その意味では「ダビデ像」の中でこの手は最も重要な部分であったろう。だから、ダビデ像の右手は不自然な程大きく作られているのである。

このように見てくると、ミケランジェロの”知”は当時にあっては極めて革命的で、かつ、現代に通じる思想であることが分かる。私には「自分の身体と感性に正直であれ」は正に「ルネサンス・人間復興」にふさわしく思われる。ミケランジェロの「感性」が教える「知」は理屈抜きである。だから、彼の表現は直接的であり、解説や解釈を拒むのである。また、理性

による「知」と異なり「自由な知」である。感じてしまった「知」であり、第三者が好き勝手に感じ取ることが許される「知」である。ミケランジェロの作品を見るときには「知」の如何を強制されることはない。ミケランジェロから出た限りの「感性」であり、受け手にとっても感じ取る限りの「感性」である。このミケランジェロの不安定な「感性」を受容しようとするならば鑑賞者にもミケランジェロのいう「素描」が要求されるであろう。彫る者も観る者も作品を介して自己を「素描」するのである。

知性に導かれながら石塊の底に沈む一つの形を探り当てていくプロセスを「素描」と呼べば、この素描は最早輪郭を意味しない。(裾分;芸術論研究:p403) そのプロセスは作品の「本質」を求める私自身の「感性」への旅立ちである。

おわりに

レオナルドとミケランジェロの「知」の確執を通して二人の思想上の特徴点についての考察を試みてみた。これは「感性」と「理性」の対極は相互にどの様な理解が可能なのであろうかとか、「感性」の人の理性と「理性」の人の感性は芸術上どの様な特徴点を持つのであろうかとかいう「芸術学的人間学」への端緒を開くことになろう。この精神史的アプローチを計った美術史は不可逆な歴史上の人間の営みを明確にしてくれる一方で、500年前、千年前の人間の精神がほとんど現在と変わらぬこともまた明確にしてくれる。ミケランジェロが現在の私を揺り動かす。レオナルドもすごいがミケランジェロもまたすごい。この「すごさ」を知るきっかけを与えて頂いたのは裾分一弘先生である。

それまでの私にはギリシア彫刻には「美」を、現代彫刻には「哲学」を感じていたが、ミケランジェロの彫刻には何を感じたら良いのか分からなかった。裾分先生に与えて頂いた契機で本稿のような閃きを得たが、それは同時にギリシアも現代も実は分かってなかったことが分かった瞬間でもあった。

今回の体験は私には歯科医師としても実に貴重な視野を与えて頂いたのである。医学・歯学にも共に「理性」と「感性」とが必要なことに思い至ったのである。

今日、医学は自然科学としての学問体系を持っている。しかしこれだけでは人は救えない。…と思いつつ、でも「理性」を批判する突破口が思いつかなかった。ミケランジェロはそれをしている！ この閃きは実に危うい状態にあった。霧消するまえに思いついたことを書き留めずには居られなかった今回の衝動は今こうして脱稿してみると何だったのかと思える程である。「ルネサンス」は天才達が乱舞した「光明の時代」と思いきや、自我の自覚に触発された「精神闘争の時代」であったことに気付いて、私も一心不乱になったという次第である。

終わり

H9.2.2

参考文献

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，昭和 61 年．
裾分一弘；レオナルド・ダ・ヴィンチの「絵画論」敲，中央公論美術出版，昭和 52 年．
レオナルド・ダ・ヴィンチ（加藤朝鳥：訳）；レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論，北宋社，1985.
レオナルド・ダ・ヴィンチ（杉浦明平：訳）；レオナルド・ダ・ヴィンチの手記，岩波文庫，1954.
シャルル・ド・トルナイ（上平貢：訳）；ミケランジェロ　芸術と思想，人文書院，1982.
ポール・ヴァレリー（渡辺広士：訳）；レオナルド・ダ・ヴィンチの方法、審美社，1972.

目次

レオナルドとミケランジェロの美術思想史的特徴

はじめに
1．ミケランジェロは何故彫刻から入ったのか
2．「実存」表現の系譜
3．ミケランジェロの「実存」表現
　ミケランジェロの肉体表現
　ミケランジェロの老境
4．レオナルドの「知」とミケランジェロの「知」
1) レオナルドの「知」
　レオナルドの「絵画論」に見る「知」
　レオナルドの「知」の背景
　レオナルドの解剖学に見る「知」
2) ミケランジェロの「知」
　ミケランジェロの「素描」概念
　ミケランジェロの「知」は「実存的知」
おわりに