

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

日本語が的確に使われているかを考えなさい。

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。いわば、彼が産出したものは周知のことであるが、それを産み出した内面的なことは謎のままということになる。~~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、彼らが背負った普通の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。~~というのは、彼らの内面の考察が遅れた理由は、従来の美術史の彼らに対する主な接近方法が「ルネサンス」という時代に重点を置いた実証主義に向かったため、これまでの美術史の方法が、大間の外側に生起した歴史的事柄を扱うことはあっても、芸術家の身辺に生起した事柄を扱うことはあっても、その時代の中で苦悩する個人的な検証不能な内面にまでは立ち入らなかつたからである。~~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、芸術作品は芸術家の内面の吐露であり、思想の凝縮したものであつてみれば、芸術意志の表現であり、そこには彼の芸術思想の凝縮したものが現れているのであるから、我々は芸術作品を通じて彼らの内面芸術意志を見ているのであり、彼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を通してどのように彼らの芸術意志や思想が表現されているかを見てみよう。

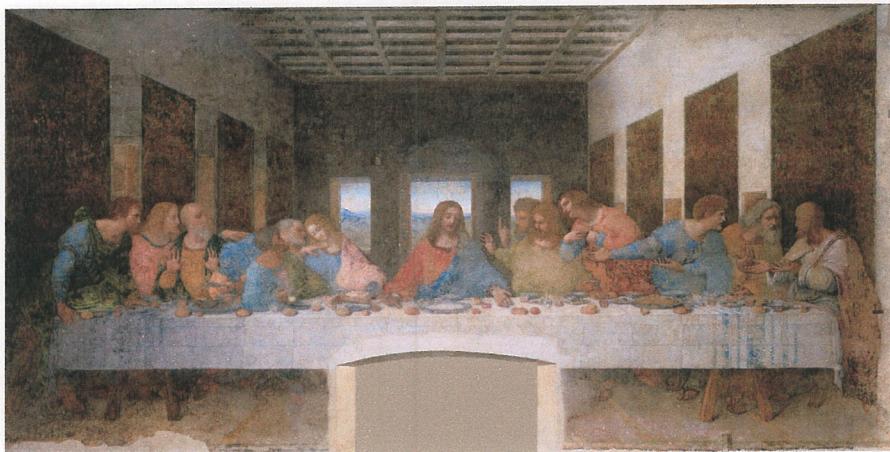


図1 レオナルド・ダ・ヴィンチ 最後の晩餐(1497) (修復後のもの)



図2 ミケランジェロ
ダヴィデ像(1504)

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考えられた(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気を向けていない。ミケランジェロにとって、彼の表現手段は絵画ではなくて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手段であること」であったのである。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を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というよりは、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なければよい。

「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、我々が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のである。

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」は表現され得ること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、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感じる人はいるといふものの、だからといって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、実感的に理解できる人は極め

自分だけにしか通用しない言葉を使用してはいけない。分かりやすい言葉はありませんか。

て少ないのであろう。

恐らく、ミケランジェロは周囲の人々に向かって自分の表現したい「存在感」を話しかけても理解してもらえたかったであろうから、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つたであろう。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で満足させてしまうことはできなかつたのである。「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つたのである。「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」であつて、ひとたび「ぬり絵」に墮した絵画であつてみれば、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、人間を追求する「画家」の手による「絵画」ではなかつたのである。23才も年上で芸術においても先輩のレオナルドを想定して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」と侮辱といつ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。写真での鑑賞ではミケランジェロは分からぬ。5°でも良いから角度を変えて見なくてはならない。(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年代以降にキルケゴー¹⁸¹³⁻¹⁸⁵⁵ル、ヤスパース、ハイデッガー、サルトルらによって提出し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駆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。神やキリストの中の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。古代ギリシアの美的極致:明朗にして晴朗な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、不完全でいざれば死すべき限りある肉体を持った人間の宿命を歌つたものであることに他ならず、そのことを看破したのはニーチェの「悲劇の誕生」であった。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 Renaissance=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。non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、煩惱に苦しむ人間から眼を逸らさぬこと——これがルネサンス。

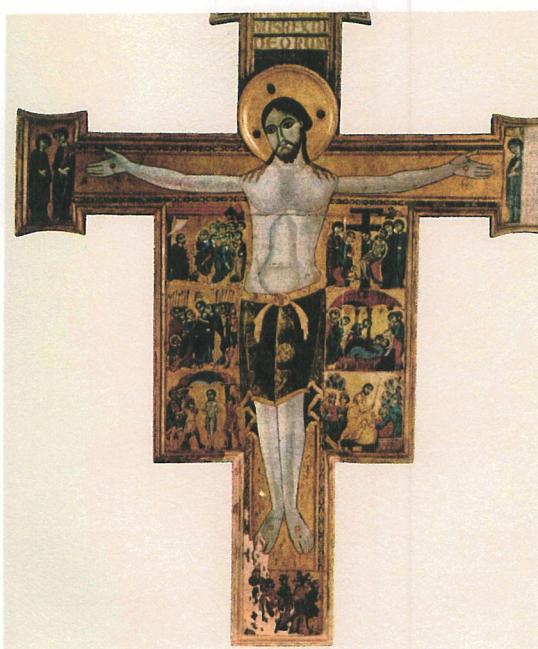


図3 12世紀のイコン



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、人間を問い合わせ、人間を表現する時代に入る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所有するという感覚はキリストも我々と同じように痛みに苦しみ、また、我々の苦しみもそのまま理解してもらえるという近親感を与えてくれる。ギリシアの永劫に美しい肉体の極致とは異なる肉体表現が要求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ティオが写実的な画法を打ち出した。（図5）チマブエやマサッティオの技術を考えれば、ルネサンスがもしギリシアの模倣というのであれば、彼らはもつと彼らの絵画をギリシア的に描こうと思えば描けたであろう。これらの図の中にはまだギリシアはない。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。重要なことはプレ・ルネサンス人の古典を復興させようとした原動力「人間とはなんぞや」という人間への自覚である。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

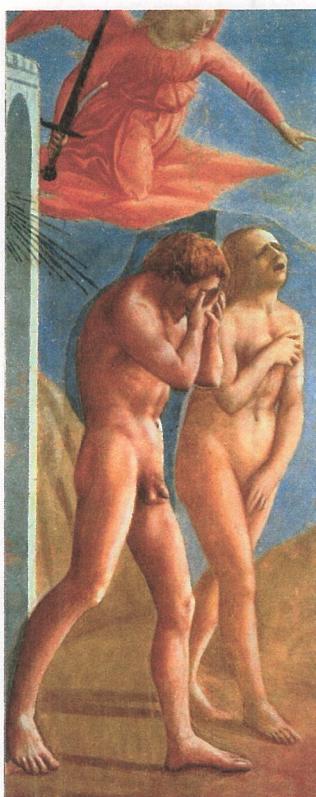


図5 マサッティオ 楽園追放（1427）
(1980年代修復後)

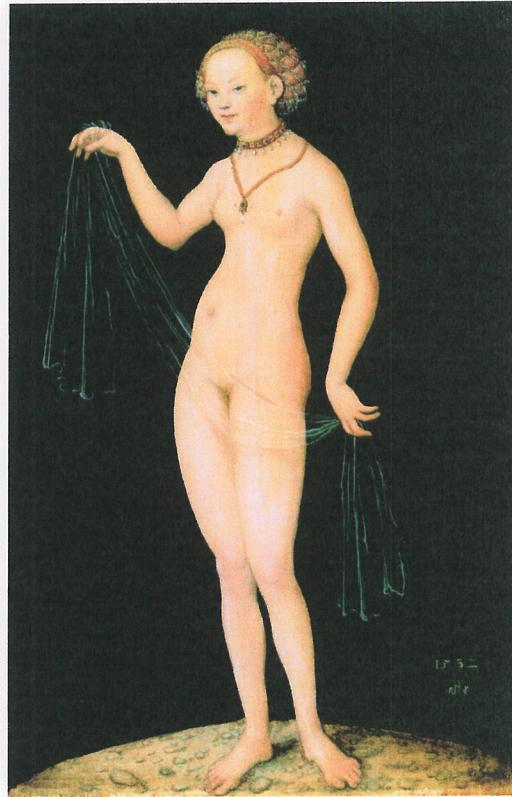


図6 クラナッハ ヴィーナス(1532)

間特有の狡猾さに変化するのである。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神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。どうしようもない人間の特有性から眼を逸らせることなく、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。この考え方方が絵画化されるにはクラナッハを待たねばならなかつたが、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」

「女性の畠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)。

ヒルデガルドの思想は更に奥が深く、彼女についてはこれ以上は稿を改めたいが、这样に人間に関心を向けることの思想的基盤はルネサンス期には十分与えられていたのであり、「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くのである。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にする。しかし、作風は異なるども「人間」を「実感」して、それを「表現」したい気持ちは時代・文



図7 デューラー エラスムス(1526)



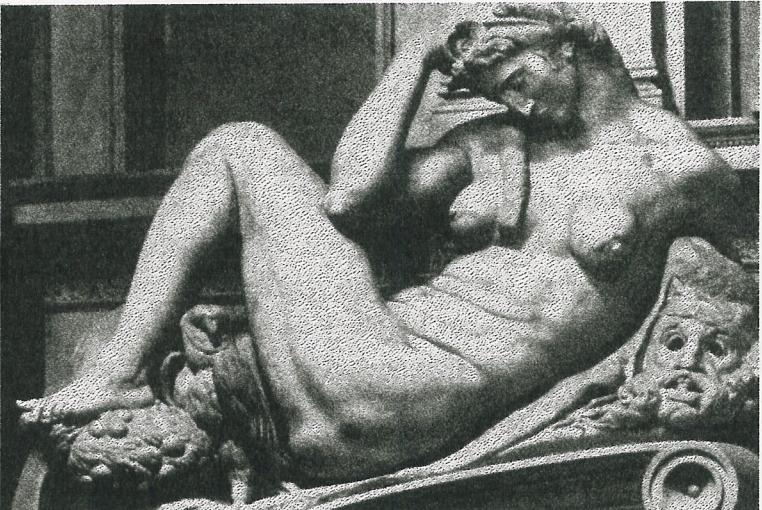
図8 デューラー 自画像(1500)

化を問わない。

つまり、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、「人間の隅々までももの写実」であるといつても、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には「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エ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靈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



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 (from)

ミケランジェロに次の詩がある。「起きたもうな。死、声落として語れ。眠りこそ我には良けれ。

見えず、聞こえずこれに勝るなし。さらば。」

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單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、彼の目的が单なる「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」こそが靈廟にふさわしいと考えたのであろうか。

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。対象をどのように写実化するかは画家のモチーフ芸術意思 (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リミ袋を、また筋肉隆々たる裸体というより、寧ろ一束の蕪を見る如き思ひがする」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・ロマッソも次のようにいいう。「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

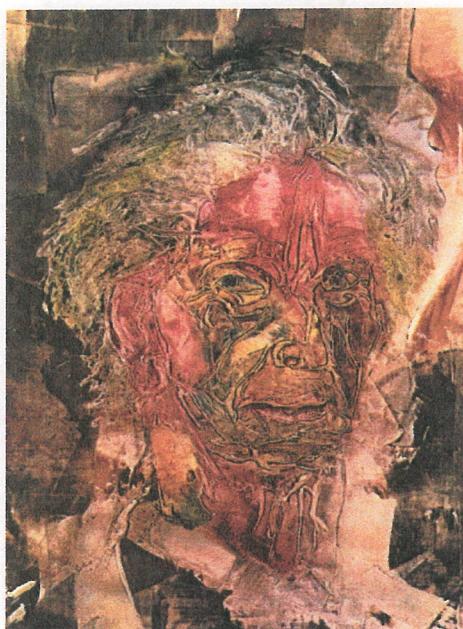


図11 ハンス・エルニ パートランド・ラッセル



図12 ダリ 肉の復活(1945)

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充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つたであろう。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つたであろう。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。

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「自分固有の存在概念」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つたであろうか。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つておらず、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齢な姿勢であつて、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「描かざばおれず、彫らばおれぬ内から押し動かす自我が、作品として出来上がつ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つ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。次のシーンはアノーモ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。フィレンツエ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いた。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つたのである。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つた。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



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)

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。断つておくが、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「神の模倣したもの」であるが、その「模倣物」を画家は描くわけだから、~~画家が描かれたいた~~ 「人間」はいわば、「模倣」の「模倣物」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~~あってはならなかつた~~。「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」であってはいけないのである。ミケランジェロにとってレオナルドやデューラーの~~していること~~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 あくまでひたすらに厳密に」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ある。~~デューラーの場合にも同じことが言えるのであるが~~、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」

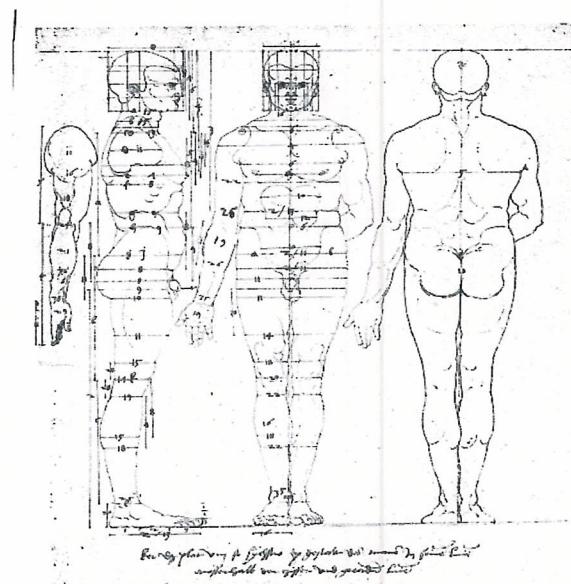


図15 デューラー 人体比例図 (1512)

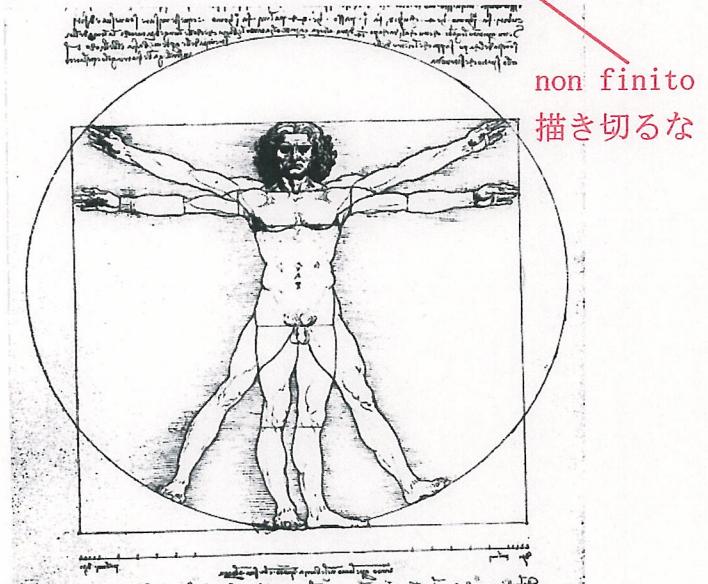


図16 レオナルド 人体比例図

可能性に止めること

~~デューラーの場合にも同じことが言えるのであるが~~
non finito
描き切るな



図17 レオナルド 足の解剖（部分）（1510）

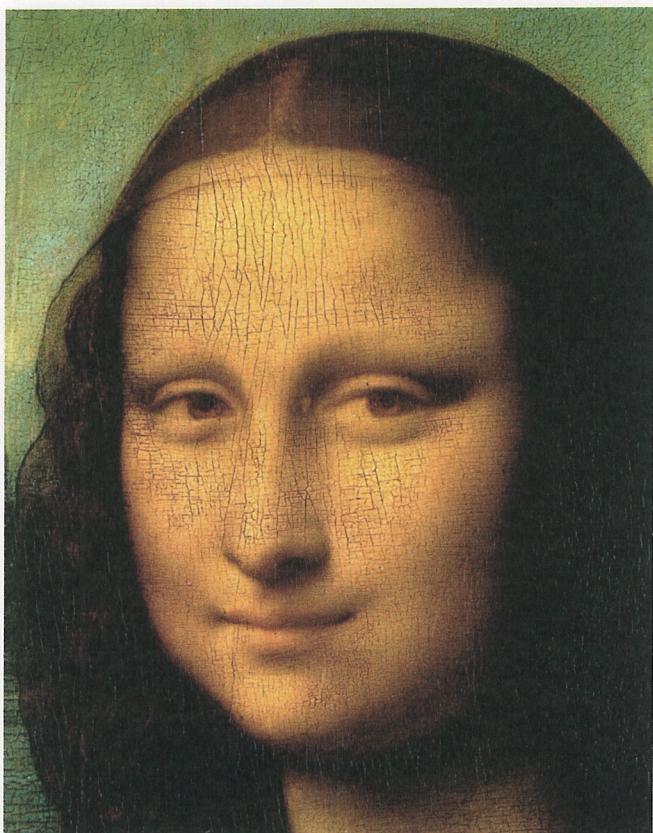


図18 レオナルド モナリザ（部分）（1503）

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) (この姿勢には「言ふぬが金」ならぬ「描かぬが金」という「奥ゆかしさ」だけでは済まされぬものがある。) 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ないか。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」の典型であり、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、二人が辿った陥凹と成果はそのまま今日の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た、同志を持ちながらミケランジェロですら理解できなかつたレオナルドの「それ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記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は5000ページに上る手記を手稿が残していくので絵画からの直感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ぬ陥凹とは「企まれた落とし穴」の意であるから、¹ ここでの使用は不適当である。

不要?

「したためる」は文章を書く場合に用いられる言葉である。

い」と言われるが「名画」を~~したためる~~製作することのできる画家は、~~自分自己~~の哲学は述べなくてはならないと思うが、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~~させ~~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「~~科学~~学問」の名に値しない」

「~~第一に~~先ず、~~科学を研究せよ~~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である”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」は上手に描かれて~~書きさえすれば~~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、~~科学~~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つてくるものでなくてはならなかつたのである。筋肉を誇張的に描くことによって「人間」が描けた~~制作できた~~と考えるの~~レオナルド~~の言葉か？は「人間」の冒涙であり~~絵画~~芸術作品の冒涙に他ならなかつたのである。だから、「~~絵画~~芸術作品」を侮る者は「自然」を侮る者であった。~~「絵画~~芸術作品の神聖さはいかなる詭弁によても汚されてはならなかつた。また、このように中世以来の「~~絵解~~歴史画」から「絵画」に~~生揚す~~高めることによって~~科学者~~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「~~肉切れ~~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。脂肪の上を覆つ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鎧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」

出典は？

いつ頃から？

レオナルドの「知」の背景

立松先生からの別紙参照

シユテーリッヒ「西洋科学史」現代教養文庫P22-25, s50.

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)・素養・幾何学・音楽・天文学の「科学的4科」から成り、その修得は中世知識人=貴族の標準であった。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。これは肉体労働であり、下賤な者の仕事的技術であった。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」の仕事による機械下賤とu>的技術であるが故に「自由七学科」の中には入っていないから区別されている。芸術Arteが「Arte」と「学問」だけではなく、「芸術」も含めて「Arte」と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。(19世紀までのArt「諸学問と諸芸術」と今日のArt「芸術」はまた意味が異なる。) ArtistやArtisanの言葉が1500年代から用いられるようになつたが、画家はArtisanであつてまだArtistではなかつたのである。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Artisanと呼ぶことはなかつた画家(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時代背景からである。

とにかく、貴族階級出身ではなかつ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つたようである。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。彼はその経験から医学者にはなれなかつたが、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こ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、常人通常の人であれば満足するかも知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」描写を観察することを通して



図19 デューラー 手袋の自画像(1498)

もっと良い言葉がないか



図20 レオナルド 跪く女の裾裳の習作(1477頃)

「自然」の向こう側に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」の間を往来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「より本質高い合理性へ」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、細部への分解分析と検証をし、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」の思考秩序方法でもあった。デカルトの先取りとも言えるこの思考秩序方法が古代・中世の偏見から脱していようとするときの学的方法論として展開されていくとき、レオナルドに近代科学の源流を見る感がすることができる。とてもない合理主義者自然の忠実な観察者レオナルドがひとたび絵筆を取るときとてもない超越論者自然を超えるようす

る人間に転換変貌するところがレオナルドの魅力でもある。科学、哲学、絵画の学問各領域が互いに重なっていた「学」的中世・ルネサンスの状況の中で、いわばまだいまだ学問が個々に柔軟であった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、「本質内なる形態」の表現をに挑んだレオナルドは、「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。意識された的に「厳密な自然そのままを扱う解剖学」と、意識された的に自然を超えるとした人物像、例えば、「曖昧な輪郭を明瞭にしないモナリザ」は共にレオナルドの「知」の表現である。次にはレオナルドの解剖学に見られたる「知」を考察してみよう。

文献や引用には「」を付けること

レオナルドの解剖学に見る「知」

また、「」があると引用かと思われるからむやみに「」
を付けないこと

レオナルドの何処からの引用か?
引用でなければ、このような表現が良い。

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」と言う意味の素朴な疑問から始まり、レオナルドなりの結論がを出している。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」と思つ

受け取つたら大間違い大間違いである。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に、若い時期の誤った理解から描いた誤謬のある解剖図譜をも処分しないで残している。そのために「解剖手稿」を見一覧すれば、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

前後関係から不要。
くどくならないように

このような日常会話の用語を学術論文には用いないこと。

を進めていることや、その解剖が「解剖学」のための解剖ではなく、「解剖」を通じて「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のである。解剖学の入門時期には当時の権威あるガレノス医学に深く影響された解剖図譜を描いていたが、解剖の実地所見を積み重ねていくに従って権威あるい、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、ガレノスも述べていない事柄、(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など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。

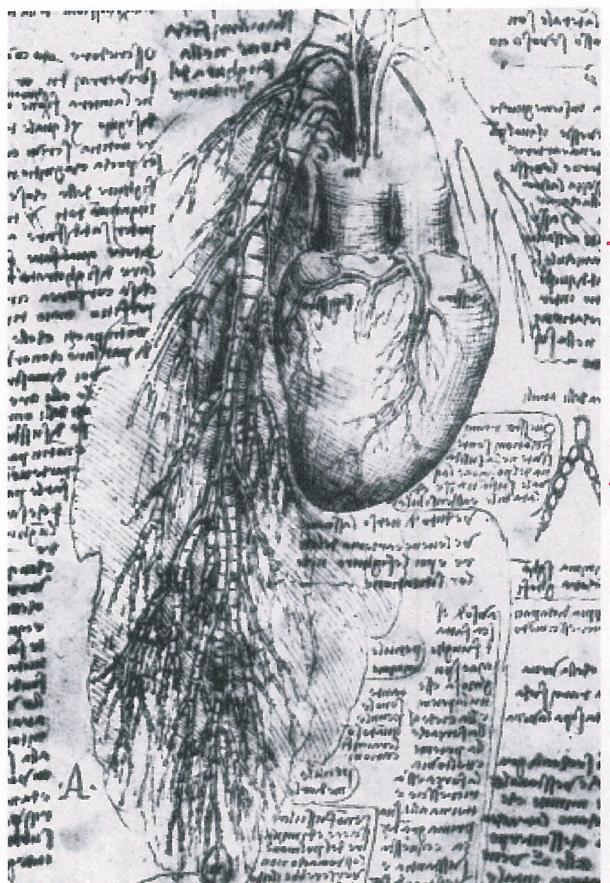


図21 レオナルド 解剖図 19071r, 162r (c1513)

肺動脈は気管支と併走すれども交通せず

画家レオナルドと彼の解剖学と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、解剖は彼の命を懸けた最重要な課題であったろう。彼が大事にした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」と共に、彼の解剖図譜もレオナルド理解のための核心必要不可欠な遺産である。その「解剖手稿」中でも、完極において到達し、かつ、そこでもって一切の解剖に終止符を打つ部分は最も重要な部分ではなかろうか。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つたテーマ、つまり、心臓と肺に関する解剖学である。それは心臓に関する解剖学で「(肺から入った)空気は心臓に浸透侵入するかそれともしないか」と項を立てた部分である。そこではレオナルドによれば、「動脈には血液

が充满している。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」と結論が下されている。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。またかつ、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、そこその左心室で身体機能を司る靈氣(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、先述前述したように肺からの空気は心臓には入ってこないことを述べるのである。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

い。そして「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論は真実が「~~教科書~~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」は何人にも妥協せぬしない精神と、何人も納得させる「具体性」と「合理性」により諄々と諭すのである。その一方で、レオナルドの「感性」は見える以上のものを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」と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。

しかし、このような「知」であればこそ、レオナルドの「知」は恐らく他人には謎めいて理解しがたい「知」であったろう。レオナルドの「知」が行き着いた先は、~~伝統的な~~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ことだけである。晩年の「自画像」は年齢以上に老けて見えるし、「腰掛けた自画像」と目される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。人目には名譽も富も得た名声と業績を残した希有の大逸材と映じたであろうが、むしろレオナルドほど落胆失意の晩年を送った人はいないのではないか。レオナルドの合理客観的な側面である「解剖学」も、~~非~~理主觀の側面である「自然の向こうの本質奥に潜む真実」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はなかったからである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」はどの様なものであったろうかとなる「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思っていることを言語化して表現しなくてはならない。~~から何か言葉を当てねばならない~~ミケランジェロの場合その言葉は「素描」であり、このという言葉にミケランジェロは自分の芸術意志を託した。~~だから~~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。

指示代
名詞を
余り使
わない
ように

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。ミケランジェロがによって提出された「素描」の概念は~~(非)レオナルド的~~素描概念を提出してきた由縁はレオナルドにはない見られなかつた”何か”を表現したいためである。ではレオナルドの素描には現われなかつてこないミケランジェロ的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。それはミケランジェロの芸術思想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。~~これこの表現は理論だけのによる知性の連鎖によっては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「より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」~~身体~~~~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ものである。誇張的解剖学的表現でよりミケランジェロは非難されたが、トルナイ(p147)の「狭義の意味では、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」の描写を説く意図したミケランジェロが特に勧めた訓練にとりわけデッサンがあり、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。時間を無駄にしないで。」に見られるようにことあるごとに弟子達に勧めたというを諫めている。デッサンは本質直観に至る道である。やみくもに写生しているのすることではない。「本質直観に気付く自分自己」に出会うためにデッサンをするのである。しかし、ここでも問題はもっと明瞭に示されるであろう。但し、本質直観というものはデッサンを重ねればことにより本質がいつかは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飽くことを知らぬ膨大な人体のデッサンの分量素描・素画や200枚を越すレオナルドの厳密な解剖図譜を見るとき、デッサンに対する「身構え方考え方」が異なっておれば、ミケランジェロの言葉が求める「本質」はかつてに向こうからやって来るものでは、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をが知るられるのである。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気付けぬ人は、いかにデッサンを重ねたとて気付けるものでは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」という言葉の奥の意味を察知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」では得られぬ到り得ない「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ディの次の言葉は参考になるかも知れない。「~~芸術家~~~~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」。ここで強調されてしていることは、画家にとって描写の技術よりも、本質直観での見抜くほうが一層重要だである**トルナ~~イ~~P148~~コンディ~~~~ヴィ?~~~~調べるこ~~と~~と~~
「本質直観」への旅過程は「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に転換するである。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、むしろ「素描画=描かれたもの=すなわち私の外のなるもの」ではなく、というよりも、「素描心=描こうとする理念=気持ち、すなわち私の内のなるもの」と捉えた方が分かりると、理解し易いであろう。この視点の転換こそが大事である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んだぶるのである。「感じる内なる気付く私」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たものではなくて
くるい。人間の一切の営み、例えば、文章を綴ったり絵画を描こうとするいたり田畠を
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
とまりを凝集させ持たせ、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
交換しながら、絵画表現に秩序を与えていくプロセスをミケランジェロ用語では「素描」
というのである。画家が仕事を始める前にある種の身構えと美術家が製作を前にして感
性を整理し、つまり、繰り返し「素描」をしておかないと重ねない限り誤の分からぬ混
沌になってしまうであろう製作は進まない。つまり、自分は何を表出したいかを明確
に私の内に内なる私が持つこと。これが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。天才であれば、何も考えずに無心の境地から会心の名作が生まれるこ
ともあろうが、実はそれに先立つ苦心が開花したことであって、ミケランジェロ
ですら行うデッサンへの努力はアントニオのみならず我々にも安堵と勇気を与えてくれ
るであろう。

「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)。

いたずらに“ ”を用いないこと。
特別な意味を持たせたいのであれば定義せよ

ミケランジェロの「知」は「実存的”知”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。」

主觀の極み極限である「実存主義哲学で言われる感覺」私は生きているの実感”を求
める実存感覺も、客觀の極み極限である「誰にとっても真実なこと”を求める科学
感覺」もつまりは”私より出げる感覺”共に私の感覺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1900年代に入って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のにおける「才知」または「知性」は実存感覺か
ら来る主觀的・感性的な才知・知性を意味しており、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」よりも廣義である。20世
紀の「実存」概念を知らぬ當時ふまえない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せねばしなければなら
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ろうかあったか。「理性的
的”知”」どこが如何なる点において異なり、それを以てすること「実存的知」を使用
することによって何が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
験に基づいて感受され、統合されているという点にある。(裾分;芸術論研究:p398) こ

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。~~私の身体心身~~を分析したりして解釈する事は出来ても、~~私の身体心身~~の目的は私が感じるしか仕方ないのである。私の身体は「私のもの」~~であると同時に~~~~ではあっても~~「私に帰属するもの」ではなく「自然に帰属する次には肯定もの」であるからである。ある年齢がきたらに達したら人は「恋」をし、~~また~~ある年齢文が来る~~がきたらに至ると~~「死」への諦観と準備と諦観が始まる。この精神・身体・精神の変化は理性だけでもっては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、私は若い時期に、死に対する恐怖から救いを「仏教」や「哲学」に入った求めた時のことである。~~下宿の~~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。健康にな状態で年をとることが大事だよ」と。死は理性がによって克服してくれるのされるものではなく、健康新な肉体が克服してくれるするというのだ。これが「肉体の目的」というものか。~~50才を過ぎて~~この言葉は妙に50才を過ぎた私の内部で重きをなしてきていたにとつて重要な意味を持っている。肉体は理性の奴隸ではない。むしろ、理性こそが肉体によってより

育てられていくものである。これはこのことは「理性」ではなく、「感性」によってこそ感じ取らねばならないことだるべきものである。「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あらゆる所彼の作品の全てに見出すことができる。それぞれつづつその各々についてミケランジェロの各作品を通して述べて眺めてみよう。

まず、「肉体」の「理性」に対する優位について。「瀕死の奴隸」(図22)はその奇妙な一風変わったタイトルによって層良く知られた作品であるが、私には官能という肉体が持つ官能の業の前にによって理性がかなわなくなりつつある失われていく状況のように見える。Dying Slaveは奴隸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。ゴリアテを倒すべく石つぶてを握る「ダビデ」の右手を理性の人は理性的な立場に立つ限り「大きすぎる」と言う思われるかもしれないが、「私：筆者永田の感性」「私永田の感性」と「作品の目的意図」はそれでなくてはならないのである。まず、鑑賞者

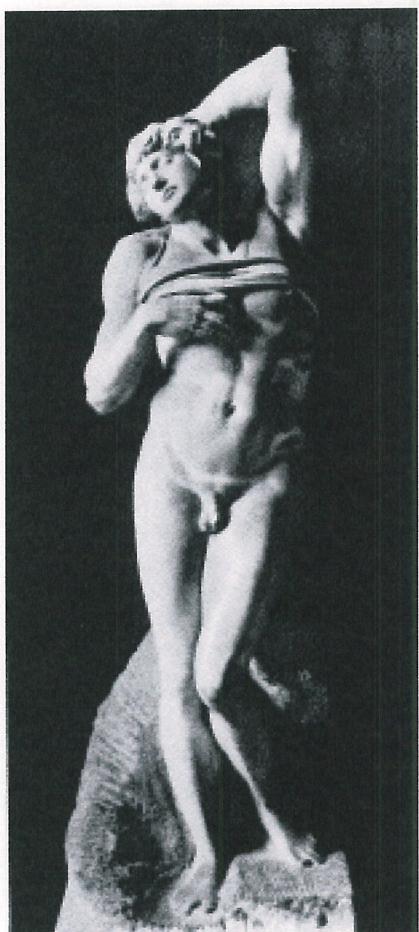


図22 ミケランジェロ
Dying Slave (1513)

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。私の全神経は石づ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つてよい。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^{ギリ}デは投石器を、われは弓錐(arco)を」(ルーブル714 (No 6)) が注目されている。このarcoが~~その~~^{どう}うな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、~~や時期~~この素描の製作が「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の説(Giovanni Papini)まで飛び出しているが等あるが、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ある(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」というとき、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”」の闘争がかいま見られる。「弓錐(arco)を持つ」と言うことは、自分~~彼~~自身が職人(Artisan)であることを宣言することであるの自覚の表明である。弓錐(arco)を持つ職人の手こそは「職人の手」かも知れないがミケランジェロにはその手こそ「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」の中でこの手は一番大事最も重要な部分であったろう。だから、ダビデ像の右手は異様に不自然な程大きいのであるく作られている。

こうしてこのように見ると、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、現代思想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、彼の表現はだから直接的であり、解説や解釈を拒むのである。また、だから、理性による「知」と異なり「自由な知」である。どうしようもなく感じてしまった「知」であり、第三者が好き勝手に感じとつて頃いても構わない取ることが許されるという「知」である。「実存的”知”」は感性の及ぶ限りの無限である。ミケランジェロの鑑賞は作品を見るときには「知」の如何を強制しないされることはない。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」のを受容はしようとするならば鑑賞者にとつてもミケランジェロのいう「素描」が要求されるかもしれないであろう。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) そのプロセスは表現対象作品の「本質」を尋ねる求める私自身の「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振り動かす。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つてなかつたことが分かつた瞬間でもあった。もっとも、これでギリシアも現代も分かつたというつもりはない。逆に、何が分かつているのか全てに自信がなくなってしまった状態である。もとより、私は開業歯科医師で美術史の専門家ではないから、ミケランジェロが分からぬからとて一向に私の生活に支障を来たす訳ではないが、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つた。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、私も一心不乱になつたという次第である。この美術史的な題目を持った本稿は実は歯科医による歯科治療上の「備忘録」であったという奇想天外な結末に、だから、引用されている諸事項も学術的な裏付けを欠いており誤謬もあるが、どうか失望ではなく余興を感じていただきたい。

正月には愛車の故障で帰省できなくなり、ミケランジェロに取り掛かりっぱなしであつた。おかげでこのような形にまとまつたがその途中で夢を見た。レオナルドとミケランジェロから手紙を受け取つた。ラテン語なのやら日本語なのやらは分からぬが文意だけは読み取れた。

「永田君。私に关心を寄せて頂いてありがとう。しかし、君が思うように、私は悲嘆の中に死んだのではない。 レオナルド」

「空想家の永田君。君は私を実存作家に仕立てたいようだが、私はあくにくそのような精神病質者ではないよ。 ミケランジェロ」

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.

追記 ミケランジェロと歯科治療

私の同僚に本稿を読んでいただき感想を求めたところ、文末の「この美術史的な題目を持った本稿は実は歯科医による歯科治療上の「備忘録」であったという奇想天外な結末」の部分が腑におちないということであった。なるほど、私の話は飛躍が大きいために話の筋が繋がらないことがしばしばある。しかし、今回だけは飛躍を埋めてどなたにでも理解していただけるようにしておかねばならぬ。こここの部分は重要な部分で、美術史の世界の方々にも「美術史は全ての学問に影響を与える学問である」ということの一つの見本として提供させていただき、開かれた世界へ論議を発展させていただきたいからであるし、美術史を論議するのは何も美術史の専門家にだけと限ったものではないこともまた示したかったからである。

端的に「備忘録」的部分を示すにはつい先日の診療室の風景を紹介させていただくのが良いであろう。毎日が健康保険診療を中心とした超多忙な治療の連続である。その合間にねって美術に関心のある患者さんと雑談をしたときの話である。「歯科学として、レオナルドやミケランジェロを勉強している」と申しあげたらその患者さんは目を丸くされた。「どうしてミケランジェロと歯科学とが関係あるのですか」と。その患者さんは前の歯が欠けてしまって審美的にも機能的にも支障をきたしての来院であった。

歯科治療も医学の一分野としてその歴史は古く、前歯の補綴（ほてつ：人工の歯を作ること）も既に200年の歴史の中でその技法は確立されたものとなっている。職人芸に委ねられる部分も多いが、それにも増して学術的な要素もこれまた大きい。このような、歯科医側の要素のみならず、歯の状態や患者さんの要望、さらには家族の意向等で治療術式は多岐を極めることになる。

「今、欠けてしまった前歯を修復することになりました。治療して再び活き帰らせなくてはなりません。あなたの歯のルネサンスです。」

「はあ。なるほど」

「では、どの様に再生させますか。」

「....？」

「大きく分けて二通りの考え方があります。科学技術としての歯科医学にのっとり理性的に治療する方法です。尤も、医療ですから理論むき出しではなく、優美に仕上げたいと思います。これはレオナルド・ダ・ヴィンチの態度です。もう一つは、学問は学問、貴方は貴方という立場です。理屈の上の審美や機能はもはや関係ありません。以前のあの時の、あの感覚とあの形態をもう一度取り返したいという気持ちを尊重する感性的な立場です。形態も感性も強調されます。これはミケランジェロの態度です。レオナルドでいきますか、それともミケランジェロにしますか？」

「...。レオナルドも恐いし、ミケランジェロも恐い」

「そうですね。では、その中間で行きましょう。治療途中でその都度説明しますから」

私の診療室では毎日がルネサンスである。ルネサンスの定義が問題なのではなく、何をどの様に再生させるかが問題なのだ。人間の行為は全てある物事に生命を吹き込む行為であるから、どの時代もルネサンスであったし、どの行為もルネサンスである。「今日はどの様に生きるか」と毎日がルネサンス。今日のルネサンスの概念は歴史家ブルクハルトによって定着された。批判的に歯科医ブルクハルトも勉強してみなくては。 終

澤田昭夫先生からの修正コメント

2001年2月3日

永田和弘様

小平市学園西町2-9-37

1月25日のお便りとMichaelangelo／Leonardoに関するご論文有り難く頂戴しました。入学試験、期末試験、卒論口頭試問などで忙殺されゆっくり検討させて頂く時間がありませんし、何よりM／Lについての専門的知識がないため時間があっても、信頼おけるコメントを申せる状況にありません。あえて、何か申し上げられるとすると、次のようなことです。

A はじめに Aで問題、問い合わせの姿を..(?)..研究と共に明らかにする
Fで問い合わせる。

B 1 Mはなぜ、彫刻からはいったか

C 2 実存表現の系譜

D 3 Mの実存表現

i 肉体

ii 老境

E 4 Lの知とMの知

i 1) Lの知

a. Lの絵画論にみる知

b. Lの知の哲学

c. Lの解剖学にみる知

ii 2) Mの知

a. Mの素描概念

b. Mの知は実存的

F おわりに

..(?)..における「実存」の定義が欲しい

うまくペアになっているか

これはaとb(ママ)から生まれてくるのではないか

章1

2はM

3

4はMとL

なぜ最初からMとLとしないか?

あるいはなぜ先ずM、次にL、

そしてその次にMとLとしないか?

問題は何か:AでMやLの作品を通じて、どのように彼(ら)の思想が表現されているか?

もう少し明確にいうと、M/Lの芸術作品は、知識 scienzaについて何を、いかに語っているかということでしょうか?

結論は何か:Fが言おうとするのは、Lの知は理性的、Mの知は感性的/実存的ということでしょうか?

知るとは何か、何について、自分について (se ipsum) 外界について (natura rerum),...?

自然的(形而下的に physice)か超自然的(形而上學的に Metaphysice)か...

歴史認識の大前提是、当人が何を、いかに考えて生きていたか?という歴史的文脈を知ること。後世の学者が考えた思い込み(古代/中世/近代という啓蒙思想の時代区分やルネサンスについての思い込み)を歴史的文脈と思い違いせぬこと。あの時代の人達は、人間は何のために生きるか、自分の使命を、自分と世界と神という関係のなかで考えていた。自分は科学者として、神の創造世界、被造物世界の美を理論的、静的に分析することによって神を賛

美する（これが L か？）あるいは芸術家として、神の救いの業を、救済史的 heilsgeschichtlich に、動的にとらえ、それを芸術的に現在化 repraesentare することによって神を賛美し、かつ人々を教化する（これは M 化？）。M／L がそれぞれ、自分を何と考えていたか、自然学者か芸術家か（あの当時に通用していた概念を用いて確定する）。

実存 (existenzia、Existenz) という、後世の哲学の意味合いで充満した概念をあの時代の人間分析に適用するのはアナクロニズムではないか。M の知識（知り方？）が「実存知」というなら L の知識は「何知」というか？

L については被造世界、自然認識、自然哲学、経験的というようなキャッチワードが想起される。M については全く違うキャッチワードが必要になる。創造、煩い、救済…それを現代のことばでいえば救済史的となり哲学的に説明して実存的ということもできるかもしれない。思弁的に対しての実存的（我と汝関係的、サルトルのいう本質否定の実存ではなく）。ふたつのタイプは Pico della Mirandola と Manetti という、あの時代の哲学者の人間論の違いに対応するように見える。

自分を何と考えていたか、どういう作品を何のために追ったか、それを彼らの書簡、メモ、作品自体に照らして分析する、解釈者の主観を控え、彼ら、彼らの時代に沈潜し、史料に別して理解するのが歴史的分析。史料がないものについては分からぬといふしかない。思想史は政治史にくらべ困難（人間の内奥を究める史料は間接的なものが多い）。

実証主義という言葉は私は使いたくない。positivistic というのはコントの、形而上の世界否定の哲学。英語では empirical（史料によって立証する）という。そういう研究を ドイツ語では Tatsachenforschung という。実証的に研究する、ならよいが、実証主義は困る。

学術論文なら、従来の先行研究についての、研究史的言及が A の部分に必要。従来の研究の不十分な点を明らかにし、穴場を見つけた自分の研究の存在理由 raison d' etre を述べる。日本では下村寅太郎の名が思い出される。ただし彼の研究は歴史的というより哲学的。あの時代への密着暖か少ない。現在に役立つ歴史研究はまず、現在と現在の概念、発想をかなぐりすて、過去の時代の人々の発想、概念に徹すること。それ以外はすべてアナクロニズム。

知識についての M／L の対比といいながら、L は scienza を追求、M は arte と言われることろ (p. 2) に食い違いを感じる。ただしこの言及 (scienza 対 arte) は、よいとつかかりではないかと思われる。自然知的分析 対 救済史的探求につながる。もう少しきめ細かい分析を加える要。面白そうな絵と「歴史学と現象学」論（フッサー論は L／M 研究とどうつながるか）

お会いしてお話ししないとわかりません。いろいろ思考の刺激になる議論、有難うございました。舌足らずの、以上のようなコメントで今回は失礼します。

拙著『論文のレトリック』（講談社 学術文庫）も御参照下さい

澤田 明夫