

モナ・リザの鳶色の眼

高橋 達 明

オウィディウスは『変身の譜』巻15で、やがてローマの第二代の王となるサビニー人ヌマを南イタリアのクロトンに送って、ピュタゴラスの講筵に列せしめた。ヌマは、*mente deos adiit*（知性によりて神々のもとに到りし）哲人の、食物の禁忌と輪廻説にはじまり、万象の流転の教え、アウグストゥスの支配の予言をへて、ふたたび肉食の禁止におわる、詩句にして400行を越える講義を聞くことになるが、そこには、次のような、自然学の考察も含まれていた。

かくして 土地の定めはいくたびも変わった。 261
わたしは見た、かつてとても固い土地であったものが
海となったのを、また、海より陸が生まれるのも見た
海洋から遠い所に 海の貝が散らばり
古い錨が山の頂に見出されたこともある
平地であった所が 水流によって谷間となり
洪水で 山は平野に低められる。 267

オウィディウスは海と陸の交替にかかわる伝統的な見解を継承している。山頂の錨はいま別としても、石化した貝類、現在の用語でいえば、海産貝類の化石が陸地に見出される理由を、その土地がかつて海であったことにもとめるのは、ヘロドトスのエジプトの記述（巻1—12）に先例がある。アリストテレスの『気象論』第1巻第14章には、化石は出てこないが、海陸交替説がある¹⁾。

月下界では、けだし、万象は流転するからである。しかし、オウィディウスが、コスモスの生成と消滅を認めない、アリストテレスの永久天界説（『天体論』第1巻第10章）に立つか、どうか、これだけの記述では決めようがない。

古典古代には、化石は生物の遺骸であって、鉱物ではないことが正しく認められていたが、化石の存在を、ヘロドトスのように、海陸交替説で説明するときには、その動物は、遺骸が発見された場所（かつての海）に棲息していたことになる。しかし、当時、説明にあたっては、必ずしも海陸交替説によったわけではなく、もっと単純に、遺骸が何らかの理由で現場に運ばれてきたのだと考えるほうがむしろ普通であったらしい。たとえば、オウィディウスと同時代の人ストラボンの『地理学』（巻3—3—3～16）には、陸地の形成論があり、エラトステネス、ストラトン、その他の先人の説（旱魃や決潰による海の後退、沖積土による海底の上昇、その他）に反対して、海底の隆起説を説いている。そして、隆起の原因として海底の噴火を取りあげ、紀元前197年に多島海のテラ島で起こった火山島の出現を例の一つとしている²⁾。化石との関係でいえば、テラ島の一部に石灰岩の山体が見られるように、堆積岩の隆起という事態も想定できないわけではないが、それは現代の知見であって、ストラボンとしては、噴火による海底の上昇が洪水（津波）と水位の変動を引き起し、それが生物を陸地に運んだとするのであろう。

さて、『モナ・リザ』の背景の風景画に描かれている橋について書かねばならないが、そのためには、まず、レオナルドの化石成因論を調べておく必要がある。

レオナルドが地質学的研究に熱心であり、また熱心という以上に、大きい価値を認めていたことは、手記に見える、次のような文章によってわかる³⁾。

過ぎ去った時と大地の場所の認識は人間精神の誉れであり、糧である。

[R. 1167]

ここに言われる過去の時間を、歴史時代をはるかに越えて、地質学の編年区

分にまで遡らせるとき、時と場所の双方の知識は、切り離せない、一つの課題として現れるであろう。実際、レオナルドは地球史の可能性を直観していたはずである。そうなればこそ、いずれ十八世紀末には、地質学という名のもとに組み入れられることになる一連の観察と理論構成の仕事に携わったのにちがいない。この短い引用文にも、自然の秘密に分け入ったという確信がふと筆を取らせた趣きがある。大地と訳した *terra* は、レオナルドがギリシア以来の大地の球状説を取っていたことはむろんだから、地球とすることもできる。

レオナルドの観察は、アペニン山脈とアルノー川の山間部の地層に露呈している新生代の海産の軟体動物（貝類）の化石層に向けられていた。たとえば、

川が海に注ぐところには、大量の貝殻が見られる。なぜなら、そのような地点では、合流する淡水のせいで、水がそれほど塩辛くないからである。その証拠は、アペニン山脈がかつて川をアドリア海に流していた場所に見られる。その山中では大部分、多数の貝殻が青灰色の海の泥土とともに見出され、また、岩を引き剥がすと、貝殻がつまっている。アルノー川もゴンフォリーナ岩から、それほど下手ではなかった海に落ちるとき、同じ作用をしたと認められる。というのは、この川は当時サン・ミニアート・アル・テデスコの高さを越えていたから。だから、この高地の岩壁には、貝殻と牡蠣で一杯の崖が見られる。〔R. 988〕

ところで、レオナルドは山地の地層のあいだに見出される貝類を化石とはっきり認めていたが、化石 *fossil* あるいは化石に相当する言葉はまだ使っていないようである。いま書物の表題に注目すれば、アグリコラの *De natura fossilium*（掘り出された物の本性について）が1546年に、ゲスナーの *De rerum fossilium... figuris et similitudinibus liber*（掘り出された物の姿と類似についての書）が1565年に出ているから、十六世紀の半ばのころに、発掘物から化石へと、語の意味の移行が起きつつあったことになる。というのは、アグリコラは化石の正しい認識に至らず、「一部の化石については、それらが岩石の

vis formativa (形成力) によってできると考えて」いたけれども⁴⁾、ゲスナーは古代の説に立ち返って、lapides figurati (物の姿をした石) の一部については、生物の遺骸と認めたからである。なお、物を石化する形成力は、十一世紀アラビアの人イブン・スィーナ (アヴィケンナ) の vis plastica (造形力) に発して—この力は山の成因でもある (agglutinative clay の石化)—⁵⁾、十三世紀のスコラ哲学者アルベルトゥス・マグヌスに受け継がれた考え方で、十八世紀にもなお生き残っていたという。化石という一つの事実をとってみても、諸説はまことに紛々であって、地質学ないしは古生物学が決してすらすら成立したわけではなく、行きつ戻りつの果てであったことを改めて納得させられる。

では、化石の成因について、レオナルドはどう考えていたか。この問いには、「地球の重さを変化させる海について」という表題をもつ、手記の次のような文章がよく答えてくれる。

貝類、牡蠣、その他、海の泥の中に生まれる動物は、われわれの元素の中心を取り巻いている地球の変動を証言している。それは次のように証明される。大河は、水の摩擦によって河底と岸から取り除かれる地に染められて、いつも濁って流れている。こうした消耗は、あの貝殻の層からなる地層の前面をむき出しにする。貝殻は海の泥の表面にあり、その場が潮水に覆われていたときに、そこに生み出されたものである。それらの地層は、時とともに、河川の大小さまざまな規模の洪水によって海に運ばれた、さまざまな厚さの泥に再び覆われ、さらに、泥の層は非常に高さにまで構成されたので、それらは底から大気の中に露出するに至った。いまや、海底はとても高いので、丘陵や高い山を作っている。そして、川はこの山々の側面を消耗させ、貝殻の層を露出させる。地球の軽くなった側は上昇し、対蹠点は宇宙の中心にいつそう接近し、そして、昔の海底は山々の尾根を作る。 [R. 935]

一読、レオナルドが海陸交替説を展開していることはわかるが、隅々まで理

解が届くという文章ではない。もちろん手記ということがあるけれども、わかりにくさは、実は、中世末期のスコラ学の理論が背後に潜んでいることに起因している。この源泉を発見したのは、レオナルドの自然学の形成について、浩瀚な研究を発表したピエール・デュエムである⁶⁾。そこで、この高名な科学史家の論述に従って、源泉の理論を紹介したいが、その前に、立論の基礎となっているアリストテレスの自然学について簡単に説明しておきたい。

アリストテレスの宇宙体系は同心天球説で、不動の地球を取り巻いている、全部で56の数の同心の天球が回転して、天球に付着した、各々の天体の円運動を構成するが（『形而上学』第12巻第8章）、その中心は宇宙の中心であって、地球の中心ではない。地球の中心は宇宙の中心に偶然に一致しているにすぎない（『天体論』第2巻第14章）。そこには、宇宙の中心は静止しているが、地球の中心は必ずしもそうではないとする余地がある。実際、地球と月の位置を取り替えるという思考実験がなされている（『天体論』第4巻第3章）。そこで、地球は動いている、という主張が後代に生まれてもくる。ただし、それは地動説あるいは太陽中心説には関係せず、後述の内容からわかるように、場所の問題に係わっている。アリストテレスが場所を、「包むものの、第一の、不動の限界」と定義し、物体はすべて、*physis*（自然、本性、運動原理）によって、固有の場所に運ばれるとする（『自然学』第4巻第4章）のに応じて、地球の自然的な場所はどこにあるか、という問題が議論されることになるからである。次に、アリストテレスの運動論によれば、自然的な運動には、1) 中心から離れる、2) 中心へ向かう、3) 中心をめぐる、の三つの様式があり、これで全部である（『天体論』第1巻第2章）。この中心は宇宙の中心で、宇宙の中心から離れる方向が上、中心へ向う方向が下であるから、1) は直線的に上昇する運動、2) は直線的に下降する運動、3) は円運動になる。それらの運動を *physis* として遂行する単純物体、すなわち、物質の究極の構成要素である元素は、1) については、火（および、空気）、2) については、地（および、水）、3) については、アイテール（エーテル）である。そこで、重さまたは軽さを持っている、すべての物体は、それが軽いなら、自然的に宇宙の中心か

ら上昇し、重いなら、自然的に宇宙の中心に向かって下降する（『自然学』第3巻第5章）。言いかえれば、重い（軽い）ということは、*physis* として、宇宙の中心に向かって（中心から離れて）運動することに他ならない。したがって、重力的現象は、すべての物体が四大元素と熱、冷、乾、湿の原性質の組み合わせから構成されている月下界の現象であって、天界＝月上界を構成する第五の元素であり、重さも軽さも持たないアイテールには係わらない。

さて、レオナルドの地質学的理論の源泉になっているのは、十四世紀の唯名論者で、パリ大学で教えたこともある *Albert von Sachsen* (*Albert de Saxe*) であり、直接関係するのは、その重力理論である。それによれば、物体が自由に落下するときは、全体として、一つの重さの中心、すなわち、重力の中心に直線的に向かう。しかし、地球の自然的場所は重力の中心にあるのでも、水との境界面にあるのでもない。アルベルトによれば、地球が自然的場所にあると言えるのは、重力の中心が宇宙の中心にあるときである。ということは、逆に、重力の中心が宇宙の中心に一致しないときがあるということであり、そして、この不一致は、実は、恒常的に起こっている。その原因は、大地の地表の変動が引き起こす、重さの配分の変化である。地表の変動は、一つは、水の浸食による陸地の平準化と堆積による海底の上昇の結果であり、もう一つは、太陽の熱による膨張と密度の減少の結果である。言いかえれば、地球のある部分が浸食と太陽熱のせいで軽くなり、上昇する（宇宙の中心から離れる）と、対蹠点は反比例的に重くなり、下降する（宇宙の中心に接近する）。これは、確かに、地球の運動であり、アルベルトは「地球は不断に動いている……地球は不断に動かなければならない」(*Duhem, I, p. 13*) と述べているが、この言明を、どれほど微小な距離であっても、まさに、地球は動く、と解釈するのか、それとも、重力の中心の移動とだけ解釈するのか、容易に決めがたいようである。前者の解が事実として成立するのは、十五世紀イタリアの反パリ学派のアリストテレス（アヴェロエス）主義者から、反論が相次いでいることからわかる。いずれにせよ、重力の中心が宇宙の中心から移動することはまちがいない。総体としての地球の重さの配分に変化が起こったことに変わりはないから

である。そして、ここが重要なところだが、地球の自然的場所のあり方からして、重力の中心はいったん移動したあと、もとの位置、すなわち、宇宙の中心に再び戻らなければならない。この復元にあずかるのは、マスとしての地の元素で、地の元素は、たとえば地表のある部分の海底に堆積された沖積土を構成するが、対蹠点に向かって直線的に、ゆっくりした速度で移動して、反対側の地表に達し、陸地を押し上げ、その表面に出るといふ。これは大地の隆起の理論であり、アルベルトに独自のものとされる。いかにも荒唐無稽の論のようだが、今日のプレート・テクトニクスの海洋底拡大説に何やら似ていなくもないのである。地の元素の移動による隆起も海陸交替説の一つと言えらるであろうが、アルベルトには、浸食による海の形成と同じく山の形成という尋常の交替説もある。いずれの場合にも、重力の中心の移動があり、それを復元する移動があることは言うまでもない。以上がアルベルトの理論の粗描にもならぬ粗描である。なお、管見では、レオナルドは手記にアルベルトの *Quaestiones in libros de Coelo et Mundo* (天体論と宇宙論の諸問題) [R. 1421], *Tractatus de Proportione Velocitatum in Motibus* (運動速度比例論) [Carnets, I, p. 498] の二著の名をあげ、後者については、内容の一部に反論していることを付記する。

ここで、問題の引用文に戻れば、「元素〔複数形〕の中心を取り巻いている地球の変動」という最初の文と終わりのところ、「地球の軽くなった側は上昇」するのに対して、「対蹠点は宇宙の中心にいつそう接近」という文は、レオナルドがアルベルトの重力理論を受け入れていることを示唆する。

「地球の重さを変化させる海について」という、引用文の表題に改めて注意したい。しかし、それには、なお、「元素の中心」を重力の中心と読み替えることが必要になるが、この読み替えは、別の手記に見える、「地球は太陽の軌道の中心にあるのでも、宇宙の中心にあるのでもなくて、地球に伴う、地球に結合された元素〔複数形〕の中心にある」[R. 858] という文章によって支持されるはずである。この断片は、地球の重力の中心が宇宙の中心から移動するという「事実」を記述するものである。したがって、筆者はこれを、地動説ある

いは太陽中心説の表明ではないと考える。「太陽は動かない」〔R. 886〕という名高い文についても、その考えは同じである。しかし、この重大な問題の解決は、今後の詳細な検討に待つべきであろう。付け加えれば、デュエムは、前者の文について、こう述べている、「1508年、コペルニクスが宇宙体系についての、以後二十年におよぶ思索をようやく始めたころ、レオナルドはすでに地球中心説を放棄して、地球が宇宙の中心にも太陽の軌道の中心にもないことを表明していた」⁷⁾。ともあれ、1508年という日付は、この文を含んでいる、フランス学士院所蔵のコーデクス（略号F）の冒頭に「1508年10月の日に」〔R. 1528〕とあるからで、その冊子には、次に引用するような、化石の起源（生物遺骸の石化）についての重要な文章も記されていた。デュエムが推定するように、レオナルドの化石論は晩年に及んで、完成するのである。

外部骨格をもつ動物の種類は、二枚貝、カタツムリ、牡蠣、タマキガイ、等々、無数である。

川の水を濁らせる細かい泥が、河口に近い水中に暮らす動物のうえに堆積すると、動物は相当な重量の泥にはまりこんで、すっかり埋没し、いつも食べている餌をとることができないので、死ぬ他はなくなる。

時代を経て、海の水位がさがり、潮水が流れ出ると、泥は石になり、すでに住人を失っていた二枚貝は泥土に満たされた。周囲の泥が石に変わっていく間に、半ば開いた貝殻の内部の泥も、ローム土の残りに接触しながら、やはり石に変化した。かくして、貝殻の形が二つの石化物の間に印象されることになった。〔*Carnets*, I, p. 285〕

レオナルドがここで印象化石の成因を観察していることは興味深い。当時、化石の起源について、一般的に取り沙汰されていたのは、占星術の考え方に従って、ある星の力が地中に生み出した「自然の戯れ」と考えるか、聖書のノアの洪水によって山地に運ばれたものとするか、であったというから⁸⁾、歴史をサンクロニックに切るなら、レオナルドの化石成因論は抽んでてオリジナルな

ように見える。星の影響にも、大洪水説にも、とくに後者に対しては、長文の反論がいくつか残されている〔R.987, 988, 989, 991〕。しかし、レオナルドの地球の理論はアルベルトの重力理論を受け継いだものである。レオナルドは海陸の交替について、水の作用を基本とするように見受けられるが、さきの引用文〔R.935〕の末尾の文は隆起説であって、地の元素の移動を想定している。では、レオナルドのオリジナリテはどこにあるのかと言えば、それは、「地球の変動を証言」するために、化石の研究をおこなうという方法論にある。引用文〔R.935〕のはじめの部分参照。デュエムによると、アルベルトは化石には言及していない由である。敷衍すれば、理論の吟味のために、実験を組み立て、あるいは、観察を実践すること、それがレオナルドの方法論であった。

しかし、予め実験をおこなってから、先に進むことにする。というのは、まず実験を提示し、ついで、この実験はなぜこのような結果を生み出すのか、それを推論によって示すつもりだから。これが、自然現象を思索する者が従うべき規則である。自然はまず理法に範をとって、経験に終わるのだが、われわれはそれを逆にして、経験から始め、そこから、理法の探究に向かう。〔*Carnets*, I, pp. 467-468〕

フェリックス・ラヴェッソンは十九世紀フランスのある形而上学者の特異な事実論に含まれる、アプリアリ（仮説）からアポストリアリ（検証）へという方法を論じるついで、前例として、レオナルドの手記のこの箇所を引いて、レオナルドを、「経験がいかに有用であり必要であるとしても、判断が終局に属するのは理性である」という見解をとった偉大な *physicians* の一人に数えている⁹⁾。ただし、それは経験の役割をきわめて重く見る見解であって、逆ではない。眼は経験と理論のいずれか一方ではなく、言わば、経験を透かして理論を見抜いている。レオナルドの科学理論の記述は通常の帰納法の枠内に止まるものと考えられるけれども、経験が理論を試すという過程の複雑な手続きには、そして、敢えて言えば、その手続きを処理する経験にかけては、科学者とい

うよりも技術者であった、この人物は、誰にもまして精通していたにちがいない。その結果を、レオナルドは「智慧は経験の娘である」[R. 1150]と言った。

もっとも、科学者というよりも技術者であった、という表現は適切ではないかもしれない。レオナルドは『絵画の書』で、学問と技能についての世の評価、つまり、学問は心に生まれ、心に終わるもの、技能は経験から生まれた知識、そして、学問から生まれ、手の作業に終わるものは半技能であるという評価に反駁して、「すべての確実さの母である経験から生まれていない学問」は空しいとし、「真の学問は、経験が感覚を介して取りこむものである」(Richter, I, pp. 33-34)と断言している。心に終始する学問とは、書物を相手とする研究の謂いである。それに対抗して、職人の手仕事を高く評価することがルネサンスの社会の新しい動向の一つである、とはよく聞くことで、いまさら驚くにはあたらないが、レオナルドはさらに進んで、純然たる技能ではないとしても、半技能である絵画を学問と見なす¹⁰⁾。scientia della pittura (絵画学)という言葉の結合は絵画についての学問を意味するのではなく、絵画が学問であり、絵画こそは学問であるという、世評を転倒する、驚くべき主張の表現である。「絵画を軽蔑する者は filosofia (知識)をも、自然をも、愛してはいない」と題する手記から、次のような文を引用しておく。レオナルドが、絵画は natura (自然)の孫であり、神の親族であると言うのを耳にするとき(自然という語の意味は、古く、大地の生成の力であった)、人は必ずやパスカルの絵画否定論を思い浮かべながら、論理をあくまでも徹底させる、レオナルドの強靱さに低頭するにちがいない。

もし君が、自然のあらゆる眼に見える作品を模倣する唯一つのものである絵画を軽蔑するようなら、君はたしかに一つの精妙な発明を軽蔑しているのだ。絵画は、知識に係わる精妙な思索でもって、物の形のすべての性質を考察する。大気と土地、植物、動物、草と花々、それらは影と光に囲まれている。実際、絵画は学問であり、自然の嫡出の娘である。というのは、絵画はあの自然から生まれるから。いや、もっと正確に表現するな

ら、自然の孫と言うべきであろう。なぜなら、眼に見えるすべての事物は自然によって生み出され、これらの事物から、絵画が生まれたからである。それ故、正しく、絵画を自然の孫と、神の親族と呼ぶべきである。

[R.652]

したがって、絵画の学は、画家、つまり描く主体の内的経験と並外れた好奇心とに基礎づけられた芸術意志にふれずに言えば、*filosofia* のすべての領域、天体、地球、鉱物、気象、水、植物、動物、解剖、生理、物理、光学、数学、幾何、機械、土木、木工、金工、染色、織物、服飾、建築、彫刻、音楽、文芸、神話、歴史、地誌、神学と、さらに、遠近法、黄金分割、明暗法、 sfumato、顔料、その他の絵画に特有の技術的領域の全体から成る体系である。ということは、一枚の板絵といえども、題材のすべてにわたって、*filosofia* の裏打ちがあるということである。おのずから、レオナルドの絵画は具象の中でも具象の絵画である。ミケランジェロの絵画と彫刻にふっと差しこんでいる、美の抽象の影はまったく見られない。現代の抽象画、たとえば木村忠太の風景画に浮かんでくる、色の重なりと色の横の並びに浸透されて、透明となり、黒い線と化してうねる実在、雲、庭、樹木、動物、人、自転車、橋、塔、家屋を眼にしたなら、レオナルドは果して何と言うだろうか。いたずらな空想と思われるかもしれないが、筆者は、油彩画というものが数百年の歳月を経て、ついに到達した一つの極限に思いを致さざるをえない。

さて、『モナ・リザ』である。世に完璧な絵画があるとすれば、それは、『モナ・リザ』であろう。ただし、レオナルドの絵画学の意味において。たとえば、無限の課題に満ちている人体の表現から、文字通り一つだけ細部を取り上げれば、モナ・リザの柔軟で微妙な感触の肉づけは、「透明な油絵具を薄く何回も塗り重ね、その融合の効果」でなされていることがエックス線の調査でわかった由だが¹¹⁾、その筆遣いは存在の模倣、すなわち、骨、筋肉、皮下組織、皮下組織に蓄積される脂肪、そして皮膚という層状の構成の模倣なのである。同じ技法は、微笑を維持する口もと、頬のみならず、眉のない高い額、眼下の

膨らみ、顎、首飾りのない喉、胸、また右手の手首、両手の甲、指輪のない指に及んでいるはずである。しかし、もう一つ、モナ・リザの衣裳の上衣を縁どっている二層の組紐模様を見てみよう。まず、2本の刺繍された太い撚り糸が作る細い帯に縫いこまれているのは、光沢のある絹紐の小さい八角形の輪をつないだ鎖模様であり、下の撚り糸にすぐ接している、二層目の模様は、一本の絹紐が織りなしてゆく、大きい四つ葉（六角形）の続き模様である。四つ葉と四つ葉のあいだには、六角形が二つ並んで、両側をつないでいるが、上衣の正中になる箇所には、六角形が三つあり、真ん中の六角形が左右相称の中心を示している。そして、四つ葉模様を作っている紐は模様の上の部分、撚り糸に接しているところでしか、布地に止められておらず、模様自体は布地にぶら下がっていることが、上衣のギャザーが生み出す、細かい襷との関係からわかる。また、2本の撚り糸と二層の模様は肩から背中にまわって、胸へ戻ってくるはずで、眼に見えない円環が余情をかもしている一。かような細部はすべてレオナルドのデザインであろう。ヴァザーリの『画人伝』がすでに、*perse tempo*（時間を浪費して）、と記しているように、レオナルドは紐模様の創作に熱中したことがある。

矢代幸雄によれば¹²⁾、バーナード・ベレンソンは、『モナ・リザ』の *overtone*（含蓄）の催眠作用が、ロマン主義以来、文学的叙述を堆積させてきたので、見る者は更なる自己催眠に誘われて、絵としての本来の良し悪しを見ようとしないと、*overtone* の否定論を述べて、『モナ・リザ』嫌いの弁としているそうである。ベレンソンの快活と傍若無人はひとまず措くとして¹³⁾、文学的叙述というとき、必ず出てくるのは、ウォルター・ペイターの『ルネサンス』（1873）の一章で、その影響は相当に大きく、漱石の『夢十夜』の「モナリサ」にも及んでいる。ペイターはむろん「気味の悪い顔です事ねえ」などとは言わず、*She is older than the rocks among which she sits* と、なかなかのことを書いている¹⁴⁾。歴史の無数の経験、血と淫乱と愛と罪悪と神秘の海の黄昏の光の中に潜んで、一人、永遠の生命を保っている女人。それはヨーロッパの世紀末が創造した *femme fatale*（妖婦）の高雅なヴァリエーションであ

る。しかし、高雅であるとはいえ、妖婦であることに変わりはない。ペイターは『モナ・リザ』の背景に描きこまれている「年老いた」岩山で、貝の化石が発見されることを知らなかったわけではないが、それを手にとろうとはしなかった。美は人の心の鏡ではない。リルケの言う *reine Verweigerung* (純粹の拒否)、それが美の特性である。一見、すべてが受け入れられたように見えるのは、美の側の好意にすぎない。感情移入は、いかに時代の好尚に合おうとも、ロマンチックな自己催眠に終わる他はない。美の作用のすべて—それは、見る者の心に、自己に対立する自己を自覚させることにある。『モナ・リザ』もまた、恒常不変。そこには、厳しい拒否がある。見かけの自然主義に惑わされてはならない。好き嫌いを言うのは止むをえないことで、容喙すべきではないが、もし自己催眠の解毒剤を必要とするなら、それは背後の風景画に見つかるであろう。一人の優美な女人の不動の姿勢から生まれる、ともに永遠を指向する、束の間のかすかな微笑と悠久の大地の終わりなき変動。この対置の形式は芸術意志において完璧であり、また、*filosofia* において完璧である。レオナルドという画家が、ハインリヒ・ヴェルフリンの温順な言葉を借りれば、「ルネサンスのすべての芸術家のうちで、世界に対する悦びを最も多く抱いた人であった」からである¹⁵⁾。

『モナ・リザ』の背景が地質学的風景であることはこれまでしばしば指摘されてきた。新しいところでは、マーティン・ケンプが、その風景に *elemental* な状態を見、「世界を形作る荒々しい過程が容赦のない推移を追求しつつある」と書いている¹⁶⁾。風景の推移を担っている *elements* は、もちろん、水と地である。水は空気遠近法にかすむ遠景の空をさらに煙らせている激しい雨であり、高地に湖のように湛えられた降水であり、盆地に幅広く塞ぎとめられた流れであり、大きく蛇行する濁流である。地は青くかすんで溶けそうな岩峰であり、青褐色と黒褐色の岩山であり、代赭色の泥土に覆われた扇状地であり、流れを水とともに駆け下る土砂である。手記には、原始海洋説を思わせる、次のような文章があるが、それを線と色に直したものが『モナ・リザ』の風景だと言ってよい。

指摘しておけば、地表は、太古には、潮水によって平野まですっかり満たされ、一面に覆われていて、大地の骨格である山々は、広い麓を擁しつつ、高く積もった大量の土をまとめて、空中にそびえていた。その後、雨が續いて、河川が増し、山々の頂きは、水に繰り返して洗われて、一部はむき出しになり、残った土地でも、岩峰は空にさらされ、土は流失した。土は山地の斜面と頂上をくぐって、麓に到り、周囲の海の底を上昇させ、平地を出現させ、地域によっては、海をはるか遠くに追いやったところもある。〔*Carnets*, I, p.289〕

しかし、話は、これだけではすまない。かような水の作用の結果として、繰り返して起こるのは、地球の全体をまきこむ大規模な変動である。そして、終局的な変動はすでに起こっている¹⁷⁾。その事実をはっきり示しているもの、それが、モナ・リザの左肩のところに架かっている橋である。

橋はアーチ橋で、左岸（向かって右手）の岩山のあいだを通ってきたらしい道を対岸に結んでいる。右岸のほうは、柱廊の低い壁面をはさんで、手前の肘掛け椅子にかけたモナ・リザの身体に隠されてしまっている。道がどう進むのか、明らかではない。おそらく、左に一部見えている岩山のあいだを、モナ・リザの後ろで抜けて、奥の盆地、いまは水が溢れている平地に向かっていたのであろう。橋のアーチは四つ見える。いちばん左のものは一筋の明るい線にすぎないが、橋床に平行する、橋桁の上部の直線がそこまで延びているので、アーチとわかる。

ところで、石造アーチ橋としては、スパン（径間）の数が4というのは異例のことではないだろうか。いま、オコナーの『ローマ時代の橋』の巻末に出ている、イタリアに現存するローマ期の橋の一覧表から¹⁸⁾、スパンが大きく、計測がなされている80例について、スパンの数を見てみると、1スパンのものが49と6割以上を占め、ついで2スパンが12、3スパンが10、4スパンが1、5スパンが4、6スパンが1、7スパンが2、8スパンが0、9スパンが0、10スパンが1となっている。4スパンの1例（Ponte d'Augusto）は橋台と一つ

のアーチを残して、崩落しているが、スパンの形測値(m)は19.6, 32.1, 18.0, 16.0と、大と小とに倍の差があり、アーチがシンメトリーを構成していないことがわかる。イタリア以外の土地(ガリア, スペイン, アフリカ, 東方)に残る橋についても(74例), 4スパンのものは, アフリカに1, トルコに1にすぎない。

アルベルティの『建築論』(1485)は著者の死後の出版だが、当時、大きい反響を呼んだ由であり、橋の建設についても一章(第4書第6章)をもうけて、実用を旨とする簡潔な文体で、技術に関する知識と経験の集成を図っている。いま興味を惹かれるのは、橋脚の数は流れの幅に係る、と述べたあとに、「アーチの数は奇数の方が快いと同時に、強固な橋を作る」という文章を記していることである¹⁹⁾。快いというのは、奇数のスパンは、偶数のスパンのシンメトリーが持っている、眼の動きを止めるほどの安定感は欠くけれども、逆に、左右に延びる、軽快なリズムを刻み出すからであろう。そこで、イタリアの橋のスパンについて、奇数と偶数を見れば、1と2が多いのは当然ながら、3以上では、奇数が16, 偶数が3という数字になっている。

以上のように考えてくると、『モナ・リザ』の橋のアーチを、いま眼に見えている四つだけとするのはやはり難しい。なにしろ、アルベルティが述べている、架設の場所の選定(経済性と永久性の視点から)にはじまって、設計、施工の万端を、橋梁技術者として取り仕切ったのは、レオナルドだから²⁰⁾。ということは、もともとのスパンが5なら1, 7なら3, がなお画面に隠されているということになる。筆者の考えでは、その隠されている原因は、橋の土砂の堆積による埋没である。左の端のアーチが光の帯にすぎなくなっているのも、しかり。そして、おそらく、右の端に、他と同じスパンのアーチが一つ完全に埋もれているのであろう。すぐ左隣りのアーチの岸側の橋台が、斜めになだれ落ちる堆積物にすでに埋もれていることに注意したい。

ところで、この橋のアーチをコンパスでなぞってみると、半円アーチ(ライズ比=アーチの迫高とスパンの広さとの比が1対2)であることがわかる。つまり、橋の下に入れば、天井は半円筒ヴォールトになっている。この半円筒天

井のアーチはローマ建築の古典的様式であって、中世の改良を経て、ルネサンス期には、半円が欠円（弧）、楕円へと置き換えられてゆくという。そのほうが、ライズ比が小さくなり、アーケードの全体として、流水断面をより大きくすることができるからである。欠円アーチが使用された最初の例はフィレンツェのヴェッキオ橋であった（1345）²¹⁾。

では、レオナルドがあえて新傾向をとらず、半円アーチを採用した理由は何であろうか。それは、筆者の考えるところでは、画面を支える、万象の流転という古風な象徴的観念がローマ期の橋を要求したからである。

ローマ時代の橋は頑丈で、時を経たいまも使用されているものが多い。橋は道の延長であり、道路が政治的支配の現実の基盤である以上、橋は何よりも堅牢無比でなければならなかった。たとえば、ローマの新市街（カンプス・マルティウス）とハドリアヌス帝廟を結んで、テーヴェレ川に架かるアエリウス橋（＝Ponte Sant'Angelo）。サン・タンジェロ橋は、現在、18mのスパンの五つの半円アーチの姿を優美に川面に映しているが、それは1892—94年の改修の結果で、もともと、134年の完成時には、中央に三つのスパン（18m）があり、その両側に、二つのスパン（7.5mと3.5m）があった（すなわち、大小あわせて、7）。時につれて、原形は失われて、ピラネージの『ローマの景観』（c.1748）に所収の風景版画「サン・タンジェロ橋と城」では、中央にそびえるサン・ピエトロ大聖堂のドームに向かって、いちばん左の、いちばん小さいアーチが迫り出した建物に吸収され、右のサン・タンジェロ城の側のいちばん小さいアーチがほぼ岸の土砂に埋もれ、次のアーチも半分以上は埋もれている、という無残な姿である。原形は、やはりピラネージの『ローマの遺蹟』（1756）に所収の橋の断面図と、橋の側面と下部構造物の断面を一枚の画面とした、もう一枚の図によく描き出されている²²⁾。筆者は、1977年、奈良県立美術館のピラネージ版画展で、二枚の版画をはじめて眼にした折りの衝撃を忘れることができない。石の有機体。ローマの橋はあたかもシベリアの永久凍土から忽然と姿を現した恐竜のような生々しきで、そこにうずくまっていた。画面を描写することはとてもできないが、とにかく、石、石、石の、縦、横、斜め

の積み重ねである。川底から橋床までの高さを1とすると、川底から石積みの基礎までの深さは1.5になる。眼に見えない下部構造に、いかに工事の精力が注ぎ込まれているか、まことに感嘆すべきものがある。といっても、これは、二つの図面の石積みの相違からもわかるように、ピラネージの強烈な想像力、遺蹟の復元に対する考古学の熱情と廃墟に対するロマンチックな幻想とがないまざった想像力の果実である。しかし、これだけの備えがあって、今の橋がある。そう納得させるだけの力を、ローマ人の手になる建築物はいずれも秘めているように思われる。それが、たとえば、日本の「貧弱な」橋の持ちえない力であることは言うまでもない²³⁾。

レオナルドが『モナ・リザ』に描いたのは、古代の橋である。「高い山々のあいだに、古代の都市の城壁と廃墟が土の増加によって埋められ隠されているのに君は気づかないか」(*Carnets*, I, p.291)と手記に記されている、その廃墟である。土砂に埋もれつつある廃墟の橋。大地の地質学的変動のゆえに。しかし、それは、土石流の恐るべき破壊作用に抵抗している橋でもある。おのれの力学上の全構造によって。万象の流転という象徴的な観念が、では、この橋にどういう価値を付与しているかと言え、それは *civilisation* (文明) という象徴である²⁴⁾。橋は文明の痕跡なのである。なぜなら、何千年、何万年にわたる人間の営為が言語を媒介として自然に(人間の本性と外部の世界に)刻印してきた、一切合切の心的事実と物的事実、それらの組み合わせをどう工夫してみても、大地の変動を阻止することはできないからである。人間は自らを破壊する力を手中にするかもしれないが、天変地異の破壊力、そのものを破壊することはついにできない。万象の流転は、すなわち、人間の流転である。とはいえ、人間はわずかに抵抗することができる。生身によるのではなく、自己の創造力が生み出した事物を通して。物質の力に抵抗することができるのは、ひとり、物質のみである。それも、堅牢な物質のみが抵抗することができる。仮に、人類が死に果てたのちにも。人間の痕跡として一。かくして、いま、文明の痕跡として、ようやく残っているもの、それが橋なのである。橋は理論と技術の具現である。単なる石の集積ではない。しかし、それは、あくまでも、

人間にとっての話であって、自然には係わらない。自然は盲目の力であり、理論と技術の刻印を読み取る能力をそなえていない。橋は、だから、自然にとっては、物質にすぎず、また、十分に堅牢な物質であるが、人間にとっては、象徴としての文明である。そして、ここでは、というのは、『モナ・リザ』の背景の画面では、橋は人間の痕跡として描かれている。この画面の解釈を、例の大洪水による世界の終末というヴィジョンをもってするなら、歴史の終末、人間の終末を考えざるをえないが、果してそうなのか、じつは決めがたい。ともあれ、人間の痕跡 *vestigia hominum* としての橋には、明確な典拠がある。他ならぬウィトルーウィウスの『建築書』（第6書）に見える、次のような挿話である²⁵⁾。

ソクラテス派の哲人アリスティッポスは難船して、ロドス島の浜に打ち上げられ、幾何学図形がそこに描かれているのに気づいたとき、仲間たちに、こう叫んだと言われている、「希望があるぞ、わたしは人間の痕跡を眼にしている」と。

廣川洋一によれば、アリスティッポスが島の砂浜に見出したのは、人間の単なる *vestigia*（足跡）ではなく、幾何学の図形、すなわち、「教養ある人間のしるし *vestigia*」である。というのは、ギリシアの *paideia*（教育、教養）の理念は算数、幾何、天文、音楽の「数学的諸学科」の学習を必須の基礎としていたからであり、また、『ディオゲネス・ラエルティオス』には、アリスティッポスの言葉として、「無教育な人間 *apaideutos* であるよりは、むしろ乞食であるほうがましだ。乞食に欠けているのは金だが、無教育な者には人間性 *anthrōpismos* が欠けているから」（D.L.2.70）という言葉が出ているからである²⁶⁾。ローマ人は *paideia* を受け継ぎ、この理念に相当する用語として、*humanitas*（人間的であること）という言葉をもちいた。*paideia* と *humanitas* のあいだには、ニュアンスの相違があり、後者には、前者の学芸の教授による知的、道徳的洗練という内容に加えて、家族の生活と宗教の伝統によっ

て育まれる，人間らしい威厳と共感という特徴が見られるという²⁷⁾。うゑに引用したのとほぼ同じ挿話を，キケローもまた記しているが，そこでは，さすがに，学識が前面に出ている²⁸⁾。

ある人を，嵐が沖から見知らぬ土地の荒れ果てた浜辺に漂流させたとき，他の者は場所を見知らぬために心配したが，その人は砂にある幾何学図形が描かれているのに気づいたと言われている。それを見るやいなや，彼はこう叫んだ，「元気を出せ，人間の痕跡 *hominum vestigia* が見つかったから」と。彼がそれを畑の植えつけからではなく，学識のしるし *doctrinae indicis* から判定したことは明らかである。

mathēma (数学) が，本来，学習されるもの (学科，知識，学問) を意味していたことは，数学の方法である証明 (論証) が人間の思考の合理性と公共性の極度に純化された姿であり，論証を抜きにしては，学問という事業が成り立たないことを示している。周知のように，単なる測量術ではない，論証としての数学が成立するのは，ギリシアの *polis* (都市国家) において，であった²⁹⁾。それは，文明の性格にまことによく一致する事実である。けだし，ポリスという制度が前提とする第一の事態，それは *une extraordinaire prééminence de la parole sur tous les autres instruments du pouvoir* (言葉が他のすべての権力的手段に対して並外れた優位に立っていること) であるから³⁰⁾。対話，ディアレクティケー，弁論術，修辞学，自由学芸，また，一般教育科目，かく近代の日本にまで舶載された，ヨーロッパの教育の理念と内容を規定してきたものこそ，「言葉」の定義としての人間的経験であった。言いかえれば，経験としての言葉なくして *humanitas* はありえない。その *humanitas* がもはや不可能になる事態，すなわち，言葉の欺瞞が徐々に進行してきた過程が近代である。その原因するところを，いま，言葉にからめて，簡潔に述べれば，事物の世界を対象とする科学の中立的言語のほうが，経験という眼に見えない現実が定義する言葉よりも，扱いやすいからに他ならない。

話がつい先走ったが、主題にもどれば、レオナルドが数学の論証性を重視していたことは、手記の、次のような文章に明らかである。

数学の諸学の一つが適用されえない学問には、数学の諸学と結合されない学問には、いかなる確実性もない。〔R. 1158〕

橋梁技術者としての研鑽については、言うまでもない³¹⁾。

そこで、さきほど記した文をもう一度取りあげて、ひとまずの結論としたい。『モナ・リザ』の背景の風景、この風景は、不当にも、しばしば夢幻的と形容されるが、この荒涼たる風景に唯一の人工物として石造アーチ橋が描かれたのは、変動してやまない大地の表面に人間と文明の痕跡を刻印するためであった。前景の肖像、モナ・リザは橋姫である。すなわち、大地の変動がもたらす人間と文明の未来についての *cognitiō* (認識) の証人である。微笑は無知から生まれるのではない。それは認識の果実である。しかし、同時に、美は沈黙を強いる。微笑を分析することはできない。私たちにできることは、モナ・リザの鳶色の眼が静かに見ているものを見つめかえすことであろう。

さて、筆者が文明の痕跡という言葉に思い至ったのは、ウィトルーウィウスを知るよほど前のことで、橋をめぐる、文明のありかをさまざまに考えていた折りであった。文明の痕跡は、ただちに、人間の痕跡である。文明は *humanisme* (人文主義) という、人間精神の批判的機能の精粹に他ならないからである。すでに注に述べたように、ここで、文化という言葉を使うことはできない。まして、精神文化、物質文明というがごとき、ドイツ流の上部と下部の構造の対立を考えることはできない。文明が成立するのは、都市、*logos* (言葉)、*humanitas* の三つの要素の調和があつてのことである。あたかも、夕暮れのジャンニコロの丘から見渡されるローマの調和のごとくに。調和は理想である。そして、理想はつねに危うい。かような事例は歴史に事欠かない。ルネサンスが、バーゼルの賢者ヤーコプ・ブルクハルトの華麗な幻想であつたように。しかし、文明が歴史の普遍的理想であること、それは、筆者の意見では、

遙かな東洋から、文明の解体という名の無慙な電車に乗り遅れまいとして破滅に突っ走ったアジアの端の無慙な君主国の一隅からヨーロッパを見つめている者が決して手放してはならない、西洋理解のもっとも重要な視角である。そして、そこから見れば、ルネサンスもまた中世の末期であって、近代の始まりに位置するものではない。いま、夢のように美しい終末を迎えつつあるのは、高貴で穏和な秋の光に包まれた中世なのである。なるほど、レオナルドは近代の出発点に立っていた人と言えるかもしれない。恐るべき近代の出発点に³²⁾。

『モナ・リザ』の画面は全体として（人物と背景を合わせて）、来るべき没落に対する予感に満ちた洞察を示しているからである。ということは、しかし、レオナルドの鋭敏で繊細な心が静かな均衡を保持している、ということである。理性と神秘との生々とした均衡。それは揺るぎない信仰の故であった。レオナルドは心の内奥に、遺言の冒頭に次のように記すまでは、誰に明かすこともなかった、自己の靈魂の救済に係わる信仰を、あたかも剣の鋭い切っ先のように潜ませていたのである、「第一に、彼は彼の靈魂をわれらが主なる神に、栄えある処女マリアに、聖ミカエルに、そして、天国の至福の天使と聖者と聖女のすべてにゆだねまつる」〔R.1566〕、と。世界の語りかけに対するレオナルドの全幅の信頼、それはこれまで本稿で見てきた通りだが、その信頼をこちら側で保証していたのは、内心深く豊まれた信仰であった。

遺言を記して、ほぼ一年ののち、1519年5月2日、レオナルドはロワール川の中流のアンボワーズの城にほど近いクルーの館で世を去った。

時は春、川沿いの美しい丘陵には草木が碧く萌えそめ、露が滴り、サヨナキドリの声が水の精の夜明けの眠りにひととき寄り添ったことであろう。そして、静謐がすべてを包みこんでいったにちがいない。

ニンフらよ、なれの住むは見るも芳しき里
わが美しのロワールは流れ 土を潤しつつ
セヴェンヌの山より来たって アルモリカの海に入る
さては われらとともに ここぞと力をそそげかし

フランスの琴よ鳴るなかれ

いやまさる楽しき調べついに至るときまで³⁸⁾。

まことに、レオナルドはルネサンスの人であった。

(juillet-septembre 2007)

註

- 1) 地質学的理論で、海陸交替説よりも古いものは、紀元前6世紀前半の人アナクシマンドロスの原始海洋説である。それによれば、大地は原初、海に覆われていたが、海水が太陽熱によってしだいに蒸発し、海は縮小した。現在の海は原始の海洋の名残りであり、なお縮小しつつあり、いずれは干上がる時が来る。アリストテレス『気象論』第2巻第1章、また『ソクラテス以前哲学者断片集』第1分冊、岩波書店、p.178 参照。この理論もまた、海産貝類化石の存在を説明することができる。なお、アリストテレスの著作の参照と引用は、すべて、『全集』全17巻、岩波書店による。
- 2) ストラボンの記事は以下の通り。「テラ島とテラシア島の中ほどで、火が海から吹き出し、四日間続いたので、海全体が沸騰し、燃え立った。そして、火が島を一つ盛り上げた。島は燃える塊からなり、楡子によるかのように次第に高くなった。その大きさは、周囲12スタディアである。」(Strabo, *Geography*, LCL 49, pp. 213-215) 現代の知見によれば、テラ島が属するサントリーニ火山は、アフリカプレートとユーラシアプレートへの沈みこみによって生まれた活火山で、テラ、テラシア、アスプロネーの三島が外輪山としてカルデラを取り巻いている。カルデラは外海とつながり、その中央に、1950年に噴火した新カイメニス島がある。BC197年の噴火は、隣の古カイメニス島を形成したとされる。サントリーニ火山の古典的記述は、Ch. Lyell の *Principles of Geology*, vol. I, 1830, pp. 385-386 にあり、同書の増補第10版の第2巻(1868)には、測量図と1866年の噴火についての記述がある(pp. 65-74)。しかし、カルデラという術語はいまだ用いられていない。付け加えれば、隠岐の島前の三つの島をカルデラ地形と見る推定は、サントリーニ火山をモデルとしてなされた。山上萬次郎「隠岐圖幅地質説明書」1896、『隠岐島誌』復刻版、名著出版、所収、参照。
- 3) レオナルドの手記の引用は、*The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled & edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, 2 vols., Third Edition, Phaidon, 1970 により、引用文の末尾に、Richter の通し番号を付した。なお、原文の解釈にあたって、Richter の英訳、杉浦明平訳『手

記』（岩波文庫），および *Les Carnets de Léonard de Vinci*, introduction, classement et notes par E. M. Curdy, 2 vols., Gallimard, 1942 の仏訳を参照したこと，また，Richter に収録されていない文章はこの仏訳によったことを付記する。

- 4) ハンス・フィッシャー『ゲスナー 生涯と著作』今泉みね子訳，博品社，の第十章の記述に従うが，ダンネマン『大自然科学史』安田徳太郎訳編，第三巻，三省堂，の第十二章には，アグリコラが植物については化石を認めた旨の記述がある。
- 5) 山の成因についての付加文は，D. Oldroyd, *Thinking about the Earth: A History of Ideas in Geology*, Athlone, 1996, pp. 23-24 による。
- 6) P. Duhem, *Etudes sur Léonard de Vinci*, 3 vols., F. de Nobele, 1955. 直接係わるのは第一分冊の論考 Albert de Saxe et Léonard de Vinci, pp. 1-50 および第二分冊の Léonard de Vinci et les origines de la géologie, pp. 283-357 である。
- 7) 寺田寅彦がドイツ語から訳したアーレニウスの『史的に見たる科学的宇宙観の變遷』（岩波文庫）にも，レオナルドが地球の公転と自転を認めた旨を述べている。原書の出版は，初版が1907年である。
- 8) 化石とノアの洪水の因縁についての歴史的記述は，M. J. S. Rudwick, *The Meaning of Fossils-Episodes in the History of Palaeontology*, University of Chicago Press, 1972, pp. 36-38 に詳しい。なお，この書に，Leonardo was favourably disposed in general towards the idea of stellar influences, and might indeed be regarded more truly as a Hermetic 'magician' than as a premature modern man of science. (p. 40) とあるが，前半の星の影響の部分は，手記のR. 990に明らかなように，まったくの誤解である。後半は誤りではないかもしれないが，「魔術師」と言うのも，「万能の天才」と囃し立てるのと同じ程度の粗雑さであることに間違いはない。
- 9) F. Ravaisson, *La philosophie en France au XIX^e siècle*, Vrin, 1983 [1867], p. 166.
- 10) 中村彝がフランス語から訳した，十五世紀前半のイタリア人画家チェンニーニの『芸術の書』（中央公論美術出版）は，周知のように，中世絵画の技術書であり，表題の *Arte* は技法の意味である。芸術になったいまも，絵画が手仕事であり，画家が工匠であるべきことは，この書に寄せた，画家ルノワールの温敏な手紙に説かれてある。
- 11) ルネ・ユイグ『モナ・リザ』美術出版社， p. 32。
- 12) 矢代幸雄『随筆レオナルド・ダ・ヴィンチ』朝日新聞社， p. 56。
- 13) ベレンソンのレオナルドに対する高い評価は，次の一文に尽くされるであろう。
Could a mere painter, or even a mere artist, have seen and felt as Leon-

ardo? Bernhard Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, Putnam's Sons, 1909, p. 68.

- 14) W. Pater, *The Renaissance-Studies in Art and Poetry*, University of California Press, 1980 [1893], p. 99.
- 15) H. ヴェルフリン『古典美術—イタリア・ルネサンス序説』守屋謙二訳, 美術出版社, p. 40.
- 16) M. Kemp, *Leonardo*, Oxford, 2004, p. 214. さて, ここで, 『モナ・リザ』の風景画が中国の山水画に関係するという, かなり昔からあるらしい説について述べておく。管見では, 矢代幸雄は『水墨画』岩波新書にて, レオナルドが中国絵画を知っていたか, という問題について, ヨーロッパの古い文書館等の調査をふまえて, 否定的な考えを示しているが, 最近でも, 田中英道「『モナ・リザ』の背景と山水画」(『レオナルド・ダ・ヴィンチの世界像』東北大学出版会, 所収)のように, 陶磁器を引き合いに出して, 山水画が西洋に運ばれた可能性を説き, 『モナ・リザ』の「とくに右側の光景には, 山水と共に橋が出てきており, 完全に前景の人間像と対照させた自然景のみになっていない点もまた, 山水とそこに住む隠遁の士という中国的な主題と共通するのである」などと, 荒唐無稽の思いつきを書いている人もいる。ケネス・クラークの両者の相違に関するまともな解釈を参照せよ(『レオナルド・ダ・ヴィンチ』加茂儀一訳, 法政大学出版局, pp. 177-178)。ついでながら, 山水画の橋については, 『芥子園畫傳』(筑摩書房)初集巻の四に, 「画橋法」があり, 石造アーチ橋で三つのスパンをもつもの, その他が図示されていることに注意したい。そこで, 日本の南画にも, 石造アーチ橋が描かれることがある。たとえば, 池大雅の『六遠図』(東京国立博物館蔵)の一, 「幽遠図」は前景に三つのスパンのアーチ橋を置いている。この図は一般に「深遠図」とされ, 『池大雅作品集』(中央公論美術出版)でもそうになっているが, やはり協本樂之軒の意見に従うべきである(『日本美術随想』新潮社, 参照)。浦上玉堂の山水画にも, アーチ橋のかかるものがいくつもある。古くは, 『山水長巻』に, アーチの橋と城門が見えるのは, 雪舟の実見であろう。ジョゼフ・ニーダムの『中国の科学と文明』(第10巻, 土木工学, 思索社)は, 中国のアーチ橋について, 伝播説を取らず, 全体の構成の相違から, 中国人とローマ人のあいだには接触はないとする見解を紹介し, また, マルコ・ポーロが記述している例の蘆溝橋のような弓形アーチの形式は, 中国からヨーロッパに伝わったという推測を述べている。しかし, 中国のアーチが, アーチの発祥の地であるメソポタミアのシュメール文化からの伝播である可能性は果してないのであろうか。
- 17) この大変動を, ヨーゼフ・ガントナーの言うレオナルドのヴィジョン, 大洪水による世界の没落と見ることもできる。『レオナルドの幻想』藤田赤二, 新井慎一訳, 美術出版社, 参照。本書には, レオナルドの関連するテキストのイタリア語原文も

- 収録されている。ガントナーによれば、最初の幻想の記述はレオナルドの初期ミラノ時代のものというから（30歳～47歳）、『モナ・リザ』の制作を50歳代とすれば、その背景を世界の没落、人類の破滅の描写とする可能性がないわけではないが、決め手がなく、また、ガントナーもそのような解釈はとっていない。「絵画による（世界没落の）表現」はずっと遅れて、ウィンザー手稿の素描に見られるという。
- 18) Colin O' Connor, *Roman Bridges*, Cambridge University Press, 1993, pp. 193-201.
- 19) レオン・パティスタ・アルベルティ 『建築論』相川浩訳, 中央公論美術出版, p. 112.
- 20) レオナルドは1502年, 金角湾の架橋計画をトルコ皇帝に進言したことがある。詳しくは, Richter, II, p.269 のR. 1109およびその注を参照。ベルト・ハインリッヒ 『橋の文化史一桁からアーチへ』宮本裕, 小林英信訳, 鹿島出版会, pp.147-150をも参照。
- 21) この一節は, 最初の二文を除き, 第三文からは, おおむね, 注20)の文献の pp.119-124 の記述による。なお, S. ギーディオンは次の書で, アーチを「ローマ建築における反古典的なもの」と規定している。「反」古典的であるのは, ギリシアのドーリス式神殿の形式が示しているような支持と荷重の可視的分離の厳密性が失われたからである。そして, その「アーチとともににはじまった」のがローマ建築である。『建築, その変遷—古代ローマの建築空間をめぐる』前川道郎, 玉腰芳夫訳, みすず書房, pp.147-150.
- 22) *Vedute di Roma*, tab. 23, in John Wilton-Ely, *The Mind and Art of G. B. Piranesi*, Thames & Hudson, 1978. また, 『ピラネージ版画展』図録, 1977, 奈良県立美術館, 図版62—65, 68, 69.
- 23) 「貧弱な」という言葉は保田與重郎の『日本の橋』（初版, 昭和11年, 改版, 同14年）に見えるが, もともとは, 保田が参照した, 濱田青陵の『橋と塔』（岩波書店, 大正15年）の形容詞で, 保田はローマ人の橋を見ていない。保田の代表作『日本の橋』が近年, 言語論という形で読み直されているのは興味深い。白石喜彦『『日本の橋』ノート』, 『国語と国文学』昭和53年9月号, 参照。
- 24) *civilisation* という語は18世紀中葉のフランスで, つまり革命前夜の啓蒙思想の息吹とともに生まれた名詞にすぎない。動詞の *civiliser*（野蛮を教化する）にしても, 大航海時代の産物で, 新しい言葉である。しかし, 語源は *civis*（市民）というラテン語であり, 由緒正しい。ホイジンガは『汚された世界』（磯見昭太郎訳, 河出書房新社）で, ギリシア語の動詞語尾 *-izein* がラテン語にくっつくという「語の成り立ちの醜さ」を指摘して, ダンテの *civiltà* がイタリア語にしか伝わらなかったことを惜んでいる。これはラテン語の *civitas*（善き市民であること）に由来するトスカナ方言で, ダンテの『饗宴』（IV-4）には, 「皇帝統治の根本

的な基礎は、真理に次いで、一つの目的へ、つまり幸福な暮らし *vita felice* へと組織された、人間の文明 *umana civiltà* の必要である」とあり (Pléiade 版の A. Pézard の仏訳では, *la nécessité pour les hommes d'un vivre civil*), この引用文の *civiltà* について、ホイジンガは「言葉が文化のための表現を見出していると同時に、文化は不可欠であって人間全体にゆきわたらねばならず、幸福に仕えるものであるという大胆な理念によって精神が豊かにされている」と述べている。ホイジンガは「文化」と言うが、*civiltà* は「文明」とするほうが、素性が明確になる。*cultura* は農業に係わる言葉であって、文明が都市の様態 (都市の自由民としての暮らしのあり方) であるのに異なる。筆者の言葉遣いでは、古典古代を含めて、ヨーロッパの文化は正確に文明と呼ぶことができる世界でただ一つの文化である。したがって、筆者が文明と言うとき、ヨーロッパ近代の進歩の思想は含意されていない。むしろ、逆に、文明はギリシアの *polis* に由来する制度とエートスの批判的形態であって、その拠って立つ基盤は、普遍人間的な価値である。

- 25) Vitruvius, *On Architecture*, LCL 280, p. 2. 邦訳は『建築書』森田慶一訳, 東海大学出版会。
- 26) 廣川洋一『イソクラテスの修辞学校』岩波書店, pp. 1-6。
- 27) A. グウィン『古典ヒューマニズムの形成』小林雅夫訳, 創文社, pp. 43-44。
- 28) Cicero, *De Re Publica*, LCL 213, pp. 50-52.
- 29) 下村寅太郎「ポリスに於ける數學の成立」, 『科學史の哲學』弘文堂書房, 所収。
- 30) Jean-Pierre Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, PUF, 1962, p. 44.
- 31) たとえば、アーチの力の作用についての研究は「アーチの性質について」の題のもとに, Richter, vol. II, pp. 86-94 に収録。
- 32) 筆者の考えでは、ヨーロッパの近代は、次のような三つの主題の共鳴によって描き出すことができる。1) ダンテの「地獄篇」第26歌のオデュッセウスの航海に始まり、マラルメの『さいころの一投』(1897)の船長に至る難破の主題, 2) コロンブスによるグアナハニ (聖救世主島) の住民七名の拉致 (1492) に始まり、アウシュヴィッツに至るニヒリズムの主題, そして, 3) コペルニクスの『天球回転論』(1543)に始まり、ダーウィンの『種の起源』(1859), ハイゼンベルグの不確定性原理 (1927) に至る偶然性の主題である。この過程を主調低音のように貫いているのは、「自然」の跳梁である。それはことにフランス革命の前後から甚だしい。皮肉なことに、文明という語ができたときには、文明の解体が進んでいたのである。いま、人間的なるものは言葉により辛うじて荒廃した現実繋がれているかに見えるが、言葉もまた言語道具説にからめとられて、解体の途上にあるから、本来の力を取り戻すことはきわめて困難であろう。しかし、人の努めて心を致さなければならぬのは、言語の自然という逆説に対する信頼の回復である。それについては、巷間に見られるように、いかようにも語ることはできるが、経験の現実は本来

一つの方途しか示すことができない。したがって、近代合理主義の批判と称して、東洋、その他の文化が体现しているとされる「自然」にもたれかかるのは、まさに本末転倒であり、また、ひ弱な蒙昧主義に他ならないことを人は銘記すべきである。人生を価値あるものとする、肝心のことがそこにはない。

- 33) François 1^{er}, *Œuvres poétiques*, Edition critique par J. E. Kane, Slatkine, 1984, p.175. 引用の詩行は「牧人アドメトウスの歌」と題する田園詩の冒頭だが、フランソワ一世の作ではなく、王がフィレンツェの亡命詩人ルイージ・アラマンニの作を訳したものである。フランス・ルネサンスを唱導し、みずから詩作もした王の治世には、レオナルドのように、招かれて異国の土を踏むイタリア人の数はことに多かった。アラマンニもやはりアンボワーズの地で亡くなるが、その名はジョアシャン・デュ・ベレーの『フランス語の擁護と顕揚』（1549）に、無韻詩の作者としてすでに見えている。デュ・ベレーといえば、ローマの古蹟を歌った、この詩人・ユマニストの故郷もまた、アンボワーズの西の方、アンジュー地方のロワール川沿いの小邑である。レオナルドの67歳の死から3年ののち、1522年の生まれであった。

（付記I）

筆者は1967年5月4日、京都大学法経一番教室で、「古代ギリシア哲学と現代物理学」と題するヴェルナー・ハイゼンベルクの講演を聴聞した。プラトンのイデア論（観念論）とデモクリトスらの原子論（唯物論）がそれぞれ主張する、物質の最小単位に関する理論を、量子力学が明らかにした素粒子の生成に関する記述、すなわち、エネルギーは素粒子の形をとって物質となるという定式的記述に照らし合わせるとき、現代物理学は、自然の中心には数学的対称性があるというプラトンの観念論を支持すること。そして、プラトンが記述言語の彼岸でもちいる詩人の言葉、心象と隠喩を駆使する詩人の言葉が、多様な現象の背後に潜んでいる統一についての理論の模索がなされている現在、科学者の言葉よりもさらに重要かもしれない、と淡々たる講演は感動とともに結ばれた。その後、ハイゼンベルクがエーリッヒ・ヘラーの『芸術の内面への旅』の書評を書いていることを知って（『科学における伝統』所収）、ヘラーの言う芸術の内面化とハイゼンベルクの言う科学の抽象化の同源性について、いつか書いてみたいと思いながら、荏苒として今日に至ったことをここに記しておきたい。

（付記II）

レオナルドが二年余りの日々を過ごしたクロ・リュセ（クルーの館）は往時の姿を止めている。筆者がこの館をたずねたのは、1975年8月8日のことであった。赤い煉瓦と白い切石を取り合わせた壁の美しい佇まい。二階の居室の窓からは、さきほど訪れた、レオナルドが眠るとされる、アンボワーズの城の聖ユベール教会堂の塔が見えたはずで

あるが、もう覚えていない。暗い小部屋の窓辺に懸けてあった、城と家々の屋根の眺望を写した、誰かイタリア人の画家が描いたという、古びた一枚のデッサン、いま、その細勁な線が、なぜか、強い印象とともに蘇り、耳に、ジョスカン・デ・プレの『オケゲムの死を悼む挽歌』（c.1497）の、あの、この世のものとも思われぬポリフォニーの旋律が響きはじめる。

(le 17 septembre 2007)