

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第76回

物質の裡に精神は宿るか 漱石『夢十夜』の運慶とミケランジェロの詩

稲賀 繁美 (いなが しげみ/国際日本文化研究センター, 総合研究大学院大学)

ミケランジェロと漱石をつなぐ糸

硬いアルプスの石の中に
生動する像があると仮定して、
夫人よ、それを取出すためのごとく、
石片がおもむろに砕け散ると、
像はおもむろに大きな姿を現す。

このようにわれらの肉体の表面は
手ははいていない、荒れた、硬い肌により、
立派な行いを内に隠している、
それにふさわしい魂はその間に
だたうちふるえている。

(平川祐弘『ルネサンスの詩』、沖積舎版、50-1頁。
紙面の都合で、仮名、改行をやや改めた)

Si come per levar, donna, si pone
in pietra alpestra e dura
una viva figura,
che là più cresce u' più la pietra scema;
tal alcun'opre buone,
per l'alma che pur trema,
cela il superchio della propria carne
co' l'inculta sua cruda e dura scorza.

彫刻家として著名なミケランジェロ・ブ
オナロツティ(Michelangelo Buonarroti, 1475-
1564)が、ヴィットリア・コロナ(Vittoria
Colonna, 1490-1547)に宛てた詩である。ここ
にあげた平川祐弘訳は『ルネサンスの詩』
昭和36(1961)年に初出だが、聡明な訳者は、
注釈であやまたず夏目漱石(1867-1916)の『夢

十夜』(1908)の第六夜に言及する。運慶が
赤松の幹のなかから仁王を彫り起こしてみ
せる、という例の物語だ。「なに、あれは
眉や鼻を鑿で作るんぢややない。あの通り
の眉や鼻が木の中に埋ってゐるのを、鑿と
槌の力で掘り出す迄だ」。見物する群衆の
一人の言だが、これにミケランジェロが酷
似したことを言うのだから不思議だ、と訳
者は述べている。

だが実際には、ミケランジェロが漱石に
似ているのではなく、漱石がミケランジェ
ロから着想を得て『夢十夜』の第六夜を構
想したものだろう。東北大学に残る漱石文
庫から判断するかぎり、漱石が参照できた
のはWalter Pater (1839-1894), *The Renais-
sance*, London, MacMillan and Co, Ltd,
1904 および John Addington Symonds
(1840-1893), *Renaissance in Italy*, 7 vol.
London, Smith Elder & Co, 1901の第3
巻かと推定できる。あいにく、漱石による
書き入れは確認できないが、ペイターには
こうある。

The old Florentine records describe
a sculptor—*master of live stone*—with
him the very rocks seem to have life;
they have but to cast away the dust and
scurf that they may rise and stand on
their feet. (p.76)

ミケランジェロは「生きた石の工匠」と
呼ばれ、彼が岩を刻むと、あたかも塵と残

骸を払い落としたように、岩が生命を帯びて、すっと立ち上がる、というわけである。

サイモンズは現代ではむしろ同性愛文献との関わりで著名だろうが、該当箇所は以下であろう。

He loved to fancy that the form dwelt within the stone, and that the chisel disencumbered it of superfluity. Therefore, to his eye, foreseeing what the shape would be when the rude envelope was chipped away, the marble mask may have taken the appearance of a veil or mantle. He may have found some fascination in the incompleteness that argued want of will but not of art, and a rough-hewn Madonna may have been to him what a Dryad still enclosed within a gnarled oak was to a Greek poet's fancy. (ここでは、J.A. Symonds, *Renaissance in Italy*, Smith, Elder & Co, 1899, p.307)

ミケランジェロにとっての荒削りのままの聖母とは、ちょうどギリシアの詩人にとっての、樫の木の節くれのなかにまだ閉ざされている森の女神にも似たものだったのではないかと著者は述べ、芸の欠如というよりは意思の欠如を現す未完成に彫刻家は魅惑を抱いたのだらう、と想定してみせる。サイモンズの言葉を要約すれば、形態は石の裡にすでに存在し、鑿は単にその邪魔者を取り去るに過ぎない、と述べているようだ。この「取り去る」は、もともとは *aphariseisis* という概念であり、中世スコラ哲学の大成者、トマス・アクィナス(Thomas Aquinas, 1225-1274)の『自然学註解』第1巻第2章にも見える。トマスは「彫刻家によって石からメルクリウスが生じるように、あるものどもは除去 *abstractio*=*aphariseisis* によって生じる」と記している(パノフスキー『イデア』[1924]、平凡社文庫版 p.245)。

ミケランジェロの詩に戻るならば、訳詩の3行目は、原詩ではもっと即物的で、石が滅滅するにつれ、「生動する像」 *una viva*



運慶《阿形》 奈良東大寺南大門 鎌倉時代

*figura*が成長する、と述べている。あたかも水平に倒されて水のなかに浸かった像が、水面の低下とともに、突起した部分から順番に、おもむろにその姿をあらわしてゆくようなものなどは、ヴァザーリ(Giorgio Vasari, 1511-1574)が解説してみせるところだ(『ルネサンス画人伝』白水社版 p.317)。

問題は、「取り去る」側の彫刻家の脳裏あるいは精神のうちに、あらかじめ掘り出すべき形態のアイデアが宿っているのか、それとも反対に、掘り出すべき形態は、むしろ素材のうちに、その形態を潜在させて内在するのか、との問いだろう。はたしてミケランジェロの考えは、漱石の仁王の話と同一の発想だったのか。それとも漱石の解釈は、ミケランジェロの想念を裏切っていたのだろうか。

ミケランジェロから哲学史を遡る

ヴァザーリによる『芸術家列伝』の「ミケランジェロ」(1550)の章には、芸術家の別の詩句からの引用もある。Non ha l'ottimo artista in se alcun concettoと始まる詩句で、田中英道氏はこう訳している。「至上の芸術家は思念をもっていない、/ただ大

理石のうちにやどらなければ。」(田中英道訳『ルネサンス画人伝』p.316)。同じ詩句を中江彬氏は、こう訳す。「いかに優れた芸術家といえど、大理石一塊がそのなかに豊かに囲うような形像を抱きえず、その形像にとどくは知に導かれたる手のみ。」(中江彬「ミケランジェロと漱石 鼻の神話」『人文学論集』大阪府立大学、1997年、63-84頁)。ここで「思念」あるいは「形像」とあるのは、イタリア語ではconceitto。着想というに近く、マニエリスムの詩では綺想と同じ言葉を当てる。conceit あるいはサイモンズの英訳にあるfancy が対応するだろう。この詩句については、ヴァザーリとともに、ミケランジェロの同時代人であるフィレンツェのアカデミー会員、ベネディット・ヴァルキ(Benedetto Varchi, 1502/3-1565)が注釈を加えており、ミケランジェロ自身がそれにお墨付きを与えている、という。ここでヴァルキはconceittoをギリシア語のアイデア、ラテン語の範型exemplarと同一視し、さらにアリストテレス『形而上学』第7巻を論拠に、これを「能動的形相」forma agensであって、芸術家の魂のなかに宿るもの、と解釈する。だが、ここにはプラトン主義者、ヴァルキによる議論の破綻が垣間見られるのではないか。

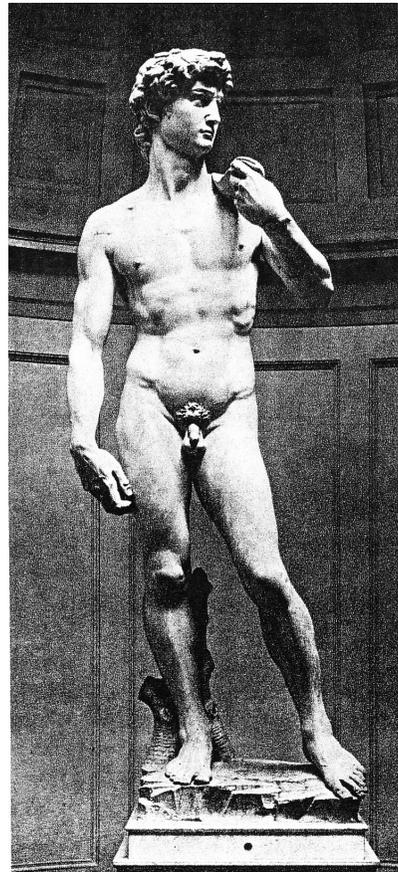
美術史家エルヴィン・パノフスキー(Erwin Panofsky, 1892-1967)は『アイデア』(1924)のなかで、このconceittoをプラトンのidea ないし、アリストテレス的な形相と質量との結合に関する議論の末裔ととらえ、古代ギリシア哲学との異同を犀利に腑分けしてみせる。そのうえで、当時まだ30歳そこそこのこの俊英文献学者は、ミケランジェロをアリストテレス主義者として位置づける。たしかにアリストテレスの『形而上学』第7巻3章によれば、素材(質量hyre)と型式(morphe)とは分けがたいとする議論がみられる。これは少なくとも前期プラトンの形相(エイダス eidos)からは、大きく隔たった物質観といわねばならない。アリストテレスは青銅の銅像をとりあげ、質量とは材料としての青銅であり、型式(morphe)とは像(idea)のかた(スキーマ)であって、両者

の結合から銅像が成立する、と述べる(出隆『形而上学』[上]岩波文庫、p.230、1029-a2-8)。

アリストテレス主義者ミケランジェロ

ここでパノフスキーが、きわめて慎重な言い回ししながら強調するのは、ミケランジェロが「素材のなかでの現実化が、魂のなかにある「内的形相」endon eidosに、つねに、そして必然的に及びえないものであると主張するようなことは、まったくといってなかった」という事実である(『アイデア』伊藤博明・富松安文訳、平凡社文庫版、169頁)。

当時のイタリアにあっては、プラトニズムが新プラトン主義者のパルメニデス Parmenidesと混同されて、ピコ・デッラ・ミランドラ(Pico della Mirandola, 1463-1494)ある



ミケランジェロ《ダビデ像》大理石 1501-4年頃 サン・ピエトロ寺院(ローマ)

いはフィッチーノ(Marsilio Ficino, 1433-1499)などにより、神秘的な形而上学的装いを強めていた。先にみたヴァルキの解釈も、あくまでミケランジェロが大理石から掘り出したのは、芸術家の魂に宿った形象にほかならない、とするかぎり、きわめてプラトニズムの志向が強い。そうした知的風土を背景としてみれば、ミケランジェロは、異端の思想を抱いていたようにも映ずる。なるほど、アリストテレスが論じた青銅の鑄造ならば、形像は芸術家の構想に基づくものであり、それにそった形態を青銅という質量が満たしてゆくことになる。だがミケランジェロの詩句を虚心坦懐に読むかぎり、形像は、芸術家の人知を超えた密かな様相を備えて、あらかじめ素材のなかに埋まっているようにも読めるからである。

では、西洋世界の伝統のなかで、この詩句は、はたしてそのような、漱石流の意味で解釈されてきたのだろうか。

パノフスキーと同じくワールブルク(Abi Warburg, 1866-1916)の学統に属するといつてよい、エルンスト・クリス(Ernst Kris, 1900-1957)とオットー・クルツ(Otto Kurz, 1908-1975)は『芸術家伝説』(1934)の英語による増訂版で、ミケランジェロの同じ言葉を解釈し、「彼の彫刻とは、自然の中の何かを模倣して石を刻むことではなく、すでにある「形象の世界」を眼の前の石の中から解き放つてやることにほかならなかった」と説明する。(『芸術家伝説』大西広ほか訳、ベリかん社、83頁)。だがここでも、その「形象の世界」なるものは、物質に内在しているのか、それとも芸術創造者の「胸中」あるいは「魂」の裡に前もって存在しているものなのか、どちらとも判明しがたい。石材という材料がなければ像を彫りだす術がないのは事実だが、素材としての石材のなかから余分な夾雑物を排除して、石に生命を吹き込むのは、あくまで彫刻家の頭腦的な手仕事の手柄だろう。再びパノフスキーを引くなら、「芸術作品の「アイデア」が「現勢的に」energeiai 芸術家のうちにあるという考え方は、芸術作品そのものが「潜勢的に」

dynamei 石や木のなかに含まれているという考えと同じように、まさしくアリストテレス的なもの」であり、すくなくとも「ミケランジェロの詩句のなかに」「このように解釈することに対する反証」を見出すことはできない、のである。(パノフスキー『アイデア』前掲訳書、168頁)。

そもそも岩のアイデアなど、どんな形をしたものか、想像もつくまい。ここで「魂は手のようなもの」とするアリストテレス『靈魂論』(?8,432, a1)の不思議な言葉が思い起こされる。石を感覚する際に、「魂のうちにあるのは、石ではなく、石の形相である、だから魂は手のようなものだ」、とアリストテレスは言う。これだけでは、いかにも論理が飛躍しているようにみえるが、不在alousiaを現存parousiaへともたらず働きにおいて、手は魂と類同的である、という類推がアリストテレスにはある、とみるのがジャン・ブラン(Jean Brun)の解釈である(『手と精神』中村文郎訳、法政大学出版会、145頁)。ミケランジェロがこのアリストテレスの議論に知悉していた証拠はないようだ。とはいえ彫刻家の手は、大理石の質量のなかに、不在と存在とを媒介する形相を探る。そしてアリストテレスが魂のなかに想定した、内的形相endon eidosを、魂ではなく、ひょっとすると質量たるはずの岩の塊のうちに透視していたのではなかったか。仮にそうだとすれば、これは古代以来、ルネサンス同時代にあっても、きわめて異端の考え方であり、孤立した事例だったことになる。

潰された鼻、掘り出された鼻

ここで再び、冒頭の詩句に戻ってみよう。あらためて読み直すと、ミケランジェロの真意がいづくにあったのかは、詩人彫刻家の綺想concenttoゆえに、容易にはつかみがたくなる。というのも、詩の末尾でミケランジェロは、詩を託した女性、ヴィットリア・コロナの徳を賞賛してこう述べているからだ。自分の魂の真実は、自らの醜い容貌によって隠されているが、その真実を透視できるのはあなただけ、と。再び平川訳に

よって引いておこう。

このわたしの外面の姿から

これを取り出し得るのは君、ただ君あるのみ、
わたしにはもはや己の意志もなく力も
尽き果てた以上。

Tu pur dalle mie streme
parti puo' sol levarne,
ch'in me non è di me voler né forza.

ここには物質すなわち質量は、霊的な形相の真実を覆い隠す遮蔽物、すなわち障害であるとする、プラトニズムの思想が、したたかに残存しているのを見逃せまい。ウォルター・ペイターが『ルネサンス』で述べるとおり、ミケランジェロにあってはまた、「眼を楽しませる外的な美」 il bel del fuor che agli occhi piaceから、見えない美、「普遍的な形態へと超越してゆく」 trascenda nella forma universaleという傾向は、疑いなくみてとれるからだ（ウォルター・ペイター全集 藤川義之訳 筑摩書房、63頁）。

詮ずるに、ミケランジェロは敬愛する女性を賞賛するあまり、そして自分の不可視なる魂に隠された美を訴えるあまり、彫刻家としての自らの手が大理石のなかに発見していたはずの真実を、詩の後半で裏切ってしまった、ともいえるだろう。

こうしてみれば、「形態は石の裡に存在し、鑿は単にその邪魔物を取り去るに過ぎない」とのサイモンズの言、さらにそれを受けたらしい漱石の、赤松に埋まっていた仁王、なる解釈は、すくなくとも正統なアリストテレス解釈からみれば、あまりに危険な逸脱だったことが明らかになってくる。ましていわんや、プラトンのイデアへの憧れからもついに完全には離脱していなかったミケランジェロの真意を、漱石はそうとも知らず、真っ向から裏切っていたことにもなりかねまい。

とはいえ、きわめて興味深いことに、漱石が描いたのは、運慶が仁王の鼻の側面を一撃のもとに掘り出す妙技だった。これは

有名な逸話としてヴァイザーリも触れている事実だが、ミケランジェロは、若い折、同僚のトッリジャーノ (Pietro Torrigiano, 1472-1528) との諍いで、鼻を潰されていた。それゆえの容姿への負い目が、彫刻家の詩人をして、醜き皮膚の下に宿る「立派な行い」 opre buoneと、それに「相応しい魂」への喚起を詩に謳わせた原因だった。

とすればどうだろう。たしかに、漱石の運慶は、理論的にはミケランジェロをいささか深読みし過ぎており、プラトン主義者たるヴァルキ先生のご教説に照らすなら、これでは大彫刻家のソネットを誤解した、穿ちすぎの暴論に等しいとの謗りも免れ得まい。だが、極東の小説家によるリメイクは、仁王の見事な鼻を掘り出してみせたことで、ルネサンスの大芸術家の、隠された深層心理の真相を穿っていたことになる。

ちなみに『我輩は猫である』の金田鼻子の旦那の「平たい鼻」は、ミケランジェロの鼻潰しの逸話を下敷きにしたものだろう、との説得力溢れる推定が、すでに中江彬氏によってなされている（中江同上論文、75頁）。瘡瘡によるあばた面に劣等感を抱いていた漱石は、潰れた鼻で醜い容姿を晒していたミケランジェロに密かなる親近感を抱いていた——とまで綺想を逞しくするかは、それこそ穿ちすぎというものだろう。ただし、忘却より掘り起こされた真実は——フェデリコ・フェリーニの『ローマ』の一場面ではないが——白日の下に晒されると、とかく変質を余儀なくされがちなものだからである。

*中江彬「近代日本におけるミケランジェロの美術史観の受容史」平成9年度・10年度科学研究費補助金・基盤研究C-2、研究成果報告書、より多方面にわたる示唆を得た。記して謝意を表す。なおポール・パロウスキー「芸術神ミケランジェロ：鼻の神話と隠された自伝」中江彬訳、ありな書房、1997年刊およびその解説も参照のこと。ただし本稿で筆者が仮説として展開した解釈は、漱石の『夢十夜』の仁王をミケランジェロの「綺想」の逸脱的解釈と読む点において、中江論文の提案とは異なっていることを、お断りする。なお本論作成中に、青銅像の塑像鑄造と大理石の彫刻との違いについて高階秀爾先生からは貴重な助言を賜った。学恩に御礼申し上げる。（2010年7月20日）