

〔論文〕

『夢十夜』「第六夜」と『莊子』——漱石における東洋と西洋の揺らぎ

西 檣 偉

The influences of Zhuangzi on Soseki's Ten Nights of Dreams

Isamu NISHIMAKI

藤田

In this paper, I will explore the connection between the Chinese Philosopher Zhuangzi and the “Sixth dream” in Natsume Soseki’s “Ten Nights’ Dreams”. Until now, the ideas concerning the sculpture of “The Sixth night” have only been argued with reference to European artists. However, this article calls attention to the connection between Soseki’s image of the artist as it relies on the thinking of Zhuangzi in the Ziqing and Gongchui stories. The story in “The Sixth Night” is composed of Ziqing and Gongchui’s episodes from Zhuangzi, with another original story of Soseki’s creation, in which the artist decides to make a sculpture of his own. It is true that Soseki looked to Leonardo Da Vinci’s sense of sculpture, but this may have caused a stronger consciousness in relationship to Zhuangzi’s episodes. Consequently, by confronting western aesthetics, Soseki rediscovers the spirit of Unkei, indicating an ideal image of the East-Asian artist. Additionally, this allowed for a criticism of the Japanese art world in the Meiji period.

キーパーズ

Natsume Soseki, *Ten Nights’ Dreams*, Zhuangzi, Unkei, Ziqing

はじめに

夏目漱石の『夢十夜』（一九〇八）は、夢の内容を綴るといふ形式の短編連作である。その「第六夜」は、木の中に埋まっているものを鑿と槌の力で掘り出すように巧みに仁王像を彫る運慶を描き、最後に自分も木を探してきて彫って見たが、明治の木には仁王は埋まっていなかったと悟ったところで結ばれる。この短編について、これまでさまざまに語られてきた。作者は明治文明を批判し、運慶の芸術精神を称揚しようとした、との解釈が主流を占めるほか、運慶芸術の表現手法と作者の文学方法との間に共通点が見出せるとの論もあれば、韓国の芸術観との比較を試みた論もある。^(注1)

「第六夜」の解説には、描かれた運慶の芸術精神あるいはその彫刻観がきわめて重要と思われるが、今まで主にレオナルド・ダ・ヴィンチやミケランジェロとの関連から論じられ、前者から影響を受けたという論が有力のようである。^(注2) 漱石の蔵書には『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』の英訳などがあり、この説にはかなり説得力がある。しかし、「第六夜」のテーマは伝統芸術精神の再評価にあるとすれば、作者が西洋芸術家のそれを援用するというのとはどういうことだろうか。

その答えの一つとして、西洋芸術家の彫刻観は、日本の伝統にも通じるのだとも考えられる。ならば、いかなる意味で通じるのだろうか、日本の伝統芸術観の何に基づくのだろうか。

『夢十夜』『第六夜』の彫刻観はむしろ『莊子』『外篇・達生篇』に見える梓慶のそれに近く、漱石が依拠したのは『莊子』ではないか、というのが本論の論点のひとつである。また、彼がレオナルド・ダ・ヴィンチやミケランジェロの彫刻観に惹かれた可能性も確かにあり、それらが中国古典の芸術思想といかに類似し、また相違があるのか。本論ではそれをも探り、最後に漱石における東洋と西洋の屈折の問題にも触れるつもりである。

一 運慶と梓慶

『莊子』「外篇」第十九「達生篇」は、人生の達人の境地をいろいろな説話を通して語ったものである。その「十」を以下に引く。

梓慶削木為鐻、鐻成、見者驚、猶鬼神、魯侯見而問焉曰、子何術以為焉、对曰、臣工人、何術之有、雖然、有一焉、臣將為鐻、未嘗敢以耗氣也、必齊以靜心、齊三日、而不敢懷慶賞爵祿、齊五日、不敢懷非譽巧拙、齊七日、輒然忘吾有四枝形体也、当是時也、無公朝、其巧專、而外滑消、然後入山林、觀天性形軀至矣、然後見成鐻、然後加手焉、不然則已、則以天合天、器之所以疑神者、其由是與。

梓慶、木を削りて鐻を為る。鐻成る。見る者驚きて猶お鬼神のごとしとす。魯侯見て焉れに問うて曰わく、子、何の術か以て焉れを為ると。对えて曰わく、臣は工人なり。何の術かこれ有らん。然りと雖も一あり。臣將に鐻を為らんとするや、未だ嘗て敢えて以て氣を耗さざるなり。必ず齊（齋）して以て心を静かにす。齊（齋）すること三日にして、敢えて慶賞爵祿を懷わず。齊（齋）すること五日にして、敢えて非譽巧拙を懷わず。齊（齋）すること七日にして、輒然として吾が四枝形体あるを忘るるなり。是の時に当たりてや、公朝なし。其の巧専らにして、外滑消ゆ。然る後、山林に入り、天性の形軀の至れるを觀、然る後、成鐻を見、然る後、手を加う。然らざれば則ち已む。則ち天を以て天に合す。器の神に疑（擬）する所以の者は、其れ是れに由るか。

木彫の達人梓慶の作品（鐻、夾鐘に似た楽器または楽器を吊るしかける架桁との二説がある）に驚嘆した魯の殿様が、梓慶にその技術を尋ねる寓話である。梓慶はみずからの修行の方法を語り、本編を芸術論または芸術家伝説とみ

なすことができる。

まず、梓慶の物語と「第六夜」の展開を対比させて見ていくことにしよう。

「第六夜」はこう始まる。

運慶が護国寺の山門で仁王を刻んでゐると云ふ評判だから、散歩ながら行つて見ると、自分より先にもう大勢集まつて、しきりに下馬評をやつてゐた。(注4)

運慶が仁王を彫っているところへ、「自分」が散歩がてら見物に行く。これから制作の様子が描かれる。これに対して、梓慶はすでに「鑿」を完成させ、人間技とは思えないとしてそれを見た者は褒め称える。作品を仕上げたか否かという違いがあるにせよ、評判を呼び、見物人が賛嘆の声を上げ、これより芸術談義に入るといふ構成は共通する。「自分」は見物人の列に加わり、護国寺山門の赤松を眺め、そして運慶に対する車夫たちの批評に耳を傾ける。「大きなもんだなあ」、あるいは「人間を拵へるよりも余つ程骨が折れるだらう」「どうも強さうですな」といった声を上げたのは車夫などで、「無教育な男」と見受けられる。彼らは運慶が彫っている仁王を讃えるが、とらえ方は表面的である。

一方、梓慶が作った「鑿」も見るものを驚かせ、「猶鬼神のごとし」といわせたが、「第六夜」の車夫たちに類似する鑑賞者も大勢いたであろう。その中からただ一人、よき理解者と見られる「魯侯」が登場する。彼は梓慶に創作の秘訣を尋ね、この問答が寓話の主要内容となる。

「第六夜」において、運慶は衆目環視のなか、一言も発せず、制作に取り組むのみである。彼は問答により作品制作の手法を披瀝したりはしない。とはいえ、「第六夜」の後半には、車夫たちとは異なる批評者が現れ、彼は余念なく彫り進む運慶の様子を眺めて、次のように評を下す。

「流星は運慶だな。眼中に我々なしだ。天下の英雄はたゞ仁王と我とあるのみと云ふ態度だ。天晴れだ」と云つて賞め出した。

自分は此の言葉を面白いと思つた。それで一寸若い男の方を見ると、若い男は、すかさず、

「あの鑿と槌の使ひ方を見給へ。大自在の妙境に達してゐる」と云つた。

(中略)

「能くあゝ無造作に鑿を使つて、思ふ様な眉や鼻が出来るものだな」と自分はあまり感心したから独言の様に言つた。するとさつきの若い男が、

「なに、あれは眉や鼻を鑿で作るんぢやない。あの通りの眉や鼻が木の中に埋つてゐるのを、鑿と槌の力で掘り出す迄だ。丸で土の中から石を掘り出す様なものだから決して間違ふ筈はない」と云つた。^(注5)

ここで運慶芸術の本質ともいえる諸特徴が、「若い男」によつて道破され、彼はやはり運慶のよき理解者といえる存在なのである。さて、「若い男」を運慶の代弁者と位置付けることも可能であり、その意味でこのくだりがみずから創作を語る梓慶と重なってくる。では、両者はその芸術の真髓において対応するのだろうか。

梓慶は取り組む前に道具を整えるのでも、技術を高めるべく修練をするのでもなく、精進潔斎をするのである。段階を追つて効果が顕れ、三日も潔斎すれば、制作によつて褒美をもらい、官位につこうなどとは思わなくなり、五日もすれば世間の毀誉褒貶や技術の巧拙が気にならなくなる。一方の運慶は精進潔斎をしたのかどうかは定かではない。^(注6)しかし、車夫たちの下馬評や、「見物人の評判には委細頓着なく鑿と槌を動かしてゐる。一向振り向きもしない」運慶の姿には、潔斎をした梓慶と同様の境地にあるといえる。梓慶の場合、さらに潔斎すること七日すれば、自分の手足や肉体さえ忘れ去り、心にはお上の存在もなくなり、技巧が自然に固まり、外から悪影響はなくなる。

「第六夜」における「若い男」の言葉に改めて目を向けると、極めて明瞭な対応関係が認められるのではないだろ

うか。「流石は運慶だな。眼中に我々なしだ。天下の英雄はたゞ仁王と我とあるのみと云ふ態度だ」という評語は、高度な精神集中ぶりをとらえ、みずからがただ一人の「天下の英雄」であり、眼前に誰が現れようと一顧だにしない気概である。この言葉はまさに「公朝無し」に対応するのではなからうか。また、運慶の技術に対しても、「若い男」は「大自在の妙境に達してゐる」と讃えるが、この言葉も内外ともに心を乱すものではなく、思う存分に腕を振るう様を示し、「其の巧専らにして、外滑消ゆ」に通ずる。

梓慶は潔斎七日にして、初めて山林に入り、制作の材料となる木材を選定するのである。「天性の形躯の至れるを觀、然る後、成鏤を見、然る後、手を加う。」つまり、自然本来の形で鏤を彫るのにふさわしい樹木を見つけ、それからさらにそこに完成した形の鏤を見るに至って初めてとりかかるのである。この部分はいうまでもなく「若い男」が最後に「あの通りの眉や鼻が木の中に埋つてゐるのを、鑿と槌の力で掘り出す迄だ……」と評した言葉につながる。ただ、木に埋まつているのが誰に見えるのか、「若い男」はそれを特定していない。それが「第六夜」のその後の展開を左右するのであるが、この点についてはのちにまた触れるとしよう。

二 運慶と工倅

「第六夜」の運慶を『莊子』の梓慶と対比しながら見てきたが、「第六夜」の後半に運慶の制作ぶりが活写される一段がある。

運慶は今太い眉を一寸の高さに横へ彫り抜いて、鑿の歯を豎に返すや否や斜すに、上から槌を打ち下した。堅い木をひと刻みに削つて、厚い木屑が槌の声に應じて飛んだと思つたら、小鼻のおつ開いた怒り鼻の側面が忽ち浮き上がつて来た。其刀の入れ方が如何にも無遠慮であつた。さうして少しも疑念を挟んで居らん様に見えた。(注)

なんらの迷いもなく、果敢に仁王の顔を現出させる様子にとらえられている。この「無遠慮」で「疑念を袂」まな
い制作ぶりは漱石の想像力によるものと思われるが、ここでまた『莊子』「達生篇」「十二」の工倕と対比させてみよ
う。

工倕旋而蓋規矩、指與物化、而不以心稽、故其靈臺一而不桎、忘足、履之適也、忘要、帶之適也、忘是非、心
之適也、不内變、不外從、事會之適也、始乎適、而未嘗不適者、忘適之適也、

工倕こうすい施せいらせばすなわ而きち規き矩くに蓋あう。指さしは物と化して、心を以て稽とじめず。故に其の靈台は一にして桎かぎ（筥）がらず。足
を忘るるは、履つの適きなり。要じ（腰）を忘るるは、帶の適なり。是非を忘るるは、心の適なり。内に變かぜず、外に従
わざるは、事会の適なり。適に始まりて、未だ嘗かつて適きせずばあらざる者は、適きを忘るるの適きなり。（注）

工倕は堯の時の名工、細工師といわれる。この一節は何物にもとらわれない彼の制作時の境地を説く。達人梓慶の
談義に引き続きもので、それを補い、また通じるものでもある。梓慶は精進潔斎による心身の変化のみを語り、制作
の様子はその談話からはあまり伝わってこない。しかし、この節には制作時の様子を窺わせる記述がある。

具体的に見ていくことにしよう。「工倕旋らせば而ち規矩に蓋う」、つまり工倕が道具を持って手を下せば、作られ
たものは定規やコンパスで測ったように寸分の狂いもなく出来上がるのである。これは制作の状況全体を評した言葉
といつてよく、続いて視線は手に向けられる。「指は物と化して、心を以て稽めず」、ここで材料に直接触れる指の動
きが注目され、それは材料と一体化しているかのように自在に動く。本人はあくまで無心で、心の思慮で手の動きを
止めたりするようなことはない。以降は、心理状態の説明である。身体は材料に従って動くので、作者の精神は極め
て自由な働きをする。その後、足と腰の比喩が用いられ、「是非を忘るるは、心の適なり」を強調するためかと思わ
れる。すなわち、ものごとの善し悪しの判断を忘れられるのは、心が対象と一体となり快適な状態にあるからである。

それは梓慶が潔斎して得られた境地に相通じるといえるのではないか。また、内面に動揺はなく、外面に流されることもないのは、いかなる状況にも適合でき快適だからである。そして最後に、どんな場合でも快適さを感じ得るものは、快適ささえ忘れて意識しない快適な状態にあるからだとして、締めくくられる。

こうして見てくれば、「第六夜」の「若い男」が運慶を評した言葉——「あの鑿と槌の使ひ方を見給へ。大自在の妙境に達してゐる」——を見直すと、「大自在の妙境」にある運慶はまさに「適」の状態にあるといえるのではあるまいか。さらに、「其刀の入れ方が如何にも無遠慮であつた。さうして少しも疑念を挟んで居らん様に見えた」という表現も、「指は物と化して、心を以て稽めず」に通じるといつてよからう。

三 「第六夜」の構成

これまで、「第六夜」を『莊子』「外篇・達生篇」の「十」「十二」とそれぞれ対照させてきたが、ここでは「十」と「十二」の関連性にも目配りし、「第六夜」の構成意識を探ってみたい。またそうすることにより、いかに「第六夜」の読みを深化させることができるのだろうか。

「十」では名工梓慶がみずから創作の心構えと方法を理解者に語るのに対して、「第六夜」では運慶は黙して何も語らず、その代わりに「若い男」の批評が運慶芸術の達している境地をとらえ、代弁しているといえよう。この違いを除けば、「第六夜」の展開はほぼ梓慶の寓話と重なる。しかも、「若い男」の言葉には、梓慶の会話を踏まえたと思われるところもあり、漱石は制作中の運慶を主人公に据えるため、「若い男」を脚色したのだという可能性は充分ある。

工俵を描いた「十二」は梓慶寓話に見られる芸術観に類似し、我を忘れて自由自在な境地で制作する様子を想像させる表現を含んでおり、それが「無遠慮」な刀法で仁王の面部を彫る運慶を描写した「第六夜」後半の一段と通底す

る。それゆえ、「第六夜」の後半において、漱石は「十二」を参照した可能性が考えられよう。のみならず、この第「十二」節は、制作中の芸術家を描くという「第六夜」の構想にまでヒントを与えた可能性さえある。

つまり、「第六夜」における運慶物語は『莊子』「外篇・達生篇」の「十」と「十二」を組み合わせた形といえる。しかし、「第六夜」は運慶物語で始まり、それが主要内容となるが、最後に「自分」も彫ってみたが、仁王は明治の木には埋まっていなかったという「自分」の物語で終わるのである。それをどのように解釈すればよいのだろうか。

「第六夜」を『莊子』の上述二節と比べ、共通点を指摘してきたが、相違に注意すれば、「自分」物語への展開がもたらされた理由も浮き彫りになるであろう。「若い男」は運慶の代弁者であるとはいえ、彼は運慶がいかに修行をして、達人の域に達したのかを語っていない。それが「第六夜」と『莊子』の梓慶寓話の相違である。つまり、「第六夜」では精進潔斎するという修行の方法に漱石は触れなかった。「第六夜」の運慶が『莊子』の梓慶と同様、達人の領域に達していながら、その修行の方法に漱石は触れなかった。作者は故意にそれを伏せたと考えられ、それにより「自分」物語の展開が可能となったのである。したがって、木を探して仁王を掘り出すとするが失敗に終わるという結末は、「自分」は「若い男」の言う——「あの通りの眉や鼻が木の中に埋つてゐるのを、鑿と槌の力で掘り出す迄だ。丸で土の中から石を掘り出す様なものだから決して間違う筈はない」——を嚆呑みしたからにはほかならない。「若い男」が、運慶でなければ木の中に仁王を見つけたことはできないとあえて明言しなかったためなのだが、ここで作者は「自分」の失敗をもって逆に読者に強く訴えようとしたのではないだろうか。

そうしたメッセー^(註9)ジ性が特に強い末尾の部分を引きおこう。

(前略)どれもこれも仁王を蔵してゐるものはなかった。遂に明治の木には到底仁王は埋つてゐないものと悟つた。それで運慶が今日迄生きてゐる理由も略解つた。

鎌倉時代の仏師運慶を明治時代によりみがえらせた「第六夜」の夢はこうして幕を閉じた。ここで、明治という時代への作者の批判はまず読み取れよう。それは西欧文化移入の流れの中で、仏教信仰の形骸化に対するものであり、また西欧文化輸入に際しての物質的、科学的文明への偏重に対するものだ、とする論が大勢を占めるが、首肯してよいだろう。また最後の一文には運慶の芸術精神を明治時代によりみがえらせようとする作者の思いがこめられていよう。しかしながら、運慶の達した境地を制作中の様子や批評者の言葉により描出したが、漱石はその芸術精神をあまり明瞭に示さなかった。彼は最後の一文によって、読者にそれを沈思熟考させようとしたのではあるまいか。

では、運慶の芸術精神とはなにか。「第六夜」を『莊子』と比較して明らかのように、それは漱石が『莊子』に依拠しつつも、伏せた部分である。すなわち、人間技とも思えない作品を制作する芸術家となるためには、梓慶のように精進潔斎などを通して精神的な修練を積まなければならないということである。そうすることによって、芸術家は雑念を取り去り、みずからの存在さえ忘却し、自然との一体感を得て、そこで初めて作者が創作する対象となる材料を選び、制作にふさわしい材料の中に完成した作品のイメージを見出す。それから手を加えるが、大いなる自然の意志に従うままで、出来上がった作品は神業かと見紛うのである。

漱石がそうした芸術精神を理想としていた形跡がある。彼は「文展と芸術」（一九一三）という同時代芸術への批評を残し、その中で展覧会の出品や受賞のために制作する芸術のあり方に疑問を呈し、芸術家のあるべき姿を次のように明示している。

邵青門といふ人が、自分の室に閉ぢ籠つて構想に耽るときの有様を叙して、「両頬赤を発し、喉間略々声あるに至る」と云つてゐる。大いに苦しい様だとも云つてゐる。然し都合よく何物をか捕まへたときには、大喜びで、「衣を牽き床を遶つて狂呼す」とも云つてゐる。自分は小供の時分から此所の文章を読んで嘘とは思はなかつた。

この興奮した状態が取も直さず制作熱の高潮に達した光景である。此光景を遺漏なく活演する芸術家の前に、家

も国家も存在する筈がない。是非も得失も付着する訳がない。毀誉といふのも褒貶といふのも悉く知らぬ国の言葉に過ぎない。仏来れば仏を殺し、祖来れば祖を殺すといふのは正に此時の気概である。一言にして評すれば、製作熱に駆られた芸術家は、当面の所作以外に何物をも認めぬといふ意味で、殆んど絶対の境に入ったものである。^(注1)

ここで、漱石は清朝の詩人邵長蘅（一六三七—一七〇四）を例に、芸術家が作品の構想のために閉門潔斎し、全身全霊を傾けた末に一種の高揚した状態に陥り、よいアイデアを得るといふ過程を述べている。この興奮した状態が「絶対の境」であり、制作の理想的な境地なのである。ここでは芸術家は世評によって動揺せず、作品制作に集中することができる。このエピソードを漱石は「人生」（一八九六）においても語っており、彼にとつてよほど印象深いものであろう。^(注12) また、引用文第二段落の表現は梓慶の言葉にも通じ、そして「当面の所作以外に何物をも認めぬ」というのは「第六夜」の運慶にそのまま当てはまるといえよう。車夫達の下馬評にも、「若い男」の的を射た評語にも、動じるそぶりは全く見られない。

したがって、「第六夜」は運慶の姿を借り、理想的な芸術家像を表そうとしたといつてもよい。また、それによって同時代芸術を批判するという意図も容易に認められるであろう。展覧会という近代的な評価システムによって作品の優劣がつけられ、そうした批評に芸術家が翻弄され、表現が阻害されるのではないかと漱石は憂慮していたのである。

このように、「第六夜」は『莊子』における梓慶、工倕の寓話にもとづき、芸術のあり方についての「莊子」の直接的な語りを間接的な描写に改め、最後に問い直す形で構成されたものといえる。

四 運慶とレオナルド・ダ・ヴィンチ、ミケランジェロ

「第六夜」の運慶は、今まで主にレオナルド・ダ・ヴィンチやミケランジェロとの関連で論じられてきた。『漱石全集』（第十二巻、一九九四）で、清水孝純氏は、「若い男」の言葉——「あの通りの……掘り出す迄だ」——に次のような注解を付している。

この彫刻観は、『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』の中に見出すことができる。「けだし彫刻家はその作品の制作にあたって、石の奥に包まれている人物に附着する余計な大理石その他の石を削りとるのにそれは極く機械的な作業を伴うもので腕力と衝撃力を用いるが（以下略）」（杉浦明平訳）。漱石がこの言葉を読んだとすれば、メレジコフスキーによるレオナルドの伝記的小説で三部からなる『キリストと反キリスト』のうちの第二部『神々の復活』の英訳『先駆者』*The Forerunner*によってかと思われる。（中略、引用者による）漱石の蔵書には、H. Trench 訳の一九〇五年ロンドンで出された同書があり、書き入れ傍線がある。前記のレオナルドの言葉は、その第十四章にそのままレオナルドの言葉として引用されている。なお、漱石の蔵書には、『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』の英訳 *Leonardo Da Vinci's note books, arranged a. Tras. w. introd. by E. McCurdy, Duckworth, London, 1906.* も見出される。^(註13)

引用文中に見えるダ・ヴィンチの表現が「第六夜」の「若い男」の言葉に近似し、しかも漱石の蔵書に『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』の英訳などがあるとすれば、漱石がそれを読み、そこからヒントを得た可能性は否定できないだろう。しかし、ダ・ヴィンチの言葉はいかなる文脈に置かれていたものなのだろうか。上記引用文の前後を以

下に引く。

絵画と彫刻との相違——「絵画」と「彫刻」との間に見出される相違は、彫刻家が画家より大きな肉体的労力によって制作をいとむのに対して、画家はその作品をより、大きな知的労力によって創るといふ点にすぎない。それは正にそのとおりだということが次のように実証される。(上記引用文中に含まれる部分を中略) しばしば塵埃とまじって泥と化した大汗をかき、顔はべとべととなりすっかり大理石粉でまみれてパン焼職人のごとく、しかも体は貼りつけたように細かなピカピカの破片でおおわれ、住居も石の破片や粉でいっぱい汚れているからだ。その点、画家(一流の画家、彫刻家のことを語っているのである)には正反対のことがおこる。というのは画家は大へんらくらくと、立派ななりをして自分の作品の前に坐り、うるわしい顔料で世にも軽い筆を走らせ、自分の好きな衣裳に身を飾る。しかもかれの住居は美しい絵であふれていておまけに清潔だ。音楽とか、さまざまな立派な作品の朗読者がそばについていることもしばしばあるが、そういうものは、槌のひびきその他雑然たる騒音とはちがつて、大へん気持よくきかれるのである。(註)

長めの引用となったが、ここでダ・ヴィンチは画家は知的作業を行うのに対して、彫刻家の仕事は肉体労働の色彩が濃いことをはっきりと述べている。よって、このうちの「石の奥に包まれている人物……」という表現は、「第六夜」の「若い男」の言葉とは異なる文脈で用いられているといえる。そして、ダ・ヴィンチの彫刻観はこの言葉に代表されるものというより、芸術のジャンル間の相違や序列に関する論争が盛んになされた当時において、彼は彫刻を肉体的な作業とみなし、その表現力も絵画に劣るとしていたのである。(註) よって、漱石がダ・ヴィンチの言葉に触れたとしても、その彫刻観をもとに「第六夜」を創作したとは考えにくいのではないか。両者の彫刻観にはかなり懸隔があるといわざるをえない。いみじくも引用文から大理石の粉にまみれ、汗だくになって働く彫刻家のイメージが表され、

それは「第六夜」の運慶とは対照的ではないか。彫る素材の違いからか、「堅い木を一刻みに削つて、厚い木屑が槌の声に応じて飛んだと思つたら…」などと、運慶は滞りなく軽快にほりすすむのである。両者が描く彫刻家イメーヂの相違が明らかといえる。ただ、ダ・ヴィンチの表現そのものに漱石が惹かれた可能性はないと言ひ切れないだろう。

一方、笹淵友一氏は、佐々木充氏の論を踏まえ、ミケランジェロの彫刻観を運慶と対比させ、ミケランジェロを運慶の原型とした。^(注16) 笹淵氏が注目した「もつとも偉大な芸術家とは、大理石がその表面の下にすでに含んではいないようななものをも、取りだそうとは思わぬ人のことである」というミケランジェロの詩句は、^(注17) ダ・ヴィンチ以上に明確な彫刻認識となっており、運慶との比較は大変興味深い。ミケランジェロの彫刻美学を論じる際、上記詩句はよく引き合いに出され、それはいかなる意味で重要視されるのだろうか。

それはまず、彫刻の精神性、つまり彫刻は知的な営為だという芸術観の表明として、そして彼が素材を見る確かな目を持つていた徴としても引かれるのである。^(注18) 彫刻における精神性の強調という意味で、ミケランジェロと「第六夜」の彫刻観が通じるともいえそうだが、それぞれの中身をただしてみることにしよう。ミケランジェロの場合、新たな芸術家概念が形成されつつあるルネサンス期にあつて、彫刻の精神性を説くことは、彼自らの芸術家意識の流露であり、また彫刻家の地位を高めることにもつながるものであろう。それゆえに、神のごとき創造力を手に入れ、素材の中に完成した作品を見、それを取り出すと表現したのではないだろうか。しかし、彼は決して精神性のみを唱えたのではなく、その芸術はしっかりした人体解剖学に支えられていた。彼は科学を必要とし、デッサンの大切さをも説いていたのである。

ところで、「第六夜」で漱石が現代に復興させようとした芸術精神は、東洋的伝統に基づくものといえよう。そこには、芸術家の自我の意識は弱く、制作者はむしろ進んで自我を滅し、宇宙あるいは制作する素材そのものとの一体化を図るのである。したがって、漱石の彫刻観はダ・ヴィンチともミケランジェロとも相違があるといえる。しかも、

彼は西洋文化に深い造詣を持ちながらも、どちらかといえば批判的な立場をとっていたからである。彼は、西洋芸術家の芸術精神を形象化し、運慶を造形しようとしたとは考えにくい。仮に日本文化を西洋の立場から解釈し「第六夜」を創作したとしたら、明治の木には仁王が埋まっていけないなどと、彼はおそらく書かないのではないか。

したがって、「第六夜」のプロットはダ・ヴィンチやミケランジェロにあるのではなく、『莊子』の梓慶や工倕にあるというのが本論の主張である。では、ダ・ヴィンチなどの言葉が「若い男」のそれとの類似をいかに考えるのか、と反論されるにちがいない。「第六夜」の着想に際して、梓慶の言葉も含め、確かにこの類似が刺激となったと考えられる。漱石がダ・ヴィンチなど西洋芸術家の芸術観に心惹かれたことも事実であろう。ダ・ヴィンチの言葉は絵画と彫刻を比較する際に彫刻家が重労働に従事することを説明する文脈におけるものにもかかわらず、漱石がそれに目を惹かれた可能性は充分ある。ただ、漱石がなぜダ・ヴィンチなどの彫刻観に注目し、運慶を主人公に据えたのだろうか。

漱石が西洋芸術家の彫刻観を表した言葉に目を留めたのは、それが東洋古典に見られる彫刻観とかなり近似したものであるのではないかと筆者は考える。漱石の思想は莊子の思想と共鳴するところがあり、彼が『莊子』を胸のうち^(注19)に収めていたと想像するにたかたくない。そこで、ダ・ヴィンチの言葉との出会いはことさら彼に強い印象を与えたであろう。この思考のプロセスは、西洋の中に東洋に通じる要素を見出すというものだが、そうした思考法を漱石はほかに用いた形跡がある。彼は英国詩人の作品に老荘的な特色を認めたことがその一例といえる。^(注20)また、この思考パターンは漱石以降も多々見られ、決して特殊なものではなかった。^(注21)それは東西文化対峙という構図のもとで生まれた思考法であり、様々に意義深いのである。ここで詳論することはさておくが、それには西洋を通して東洋の伝統を再発見するという特徴があり、漱石の場合もダ・ヴィンチなどにより『莊子』を強く意識したのではないだろうか。

それゆえ、西洋芸術家の言葉が刺激となり、漱石は『莊子』の寓話を運慶の形象に託してよみがえらせたのが「第六夜」となるわけだ。そこで、作者が運慶の現代的意義を強調しようとしたのは、すなわち東洋芸術精神の再興への

願いゆえではないだろうか。

最後に

漱石は「東洋美術図譜」(一九一〇)で、伝統文化と西洋の間で揺れる自らの心境を語っている。

余が現在の頭を支配し余が将来の仕事に影響するものは残念ながら、わが祖先のもたらした過去でなくつて、却て異人種の海に向ふから持つて来てくれた思想である。一日余は余の書齋に坐つて、四方に並べてある書棚を見渡して、其中に詰まつてゐる金文字の名前が悉く西洋語であるのに気が付いて驚いた事がある。今迄は此五彩の眩ゆるうちに身を置いて、少しは得意であつたが、気が付いて見ると、是等は皆異国産の思想を青く綴ぢたり赤く綴ぢたりしたものの、みである。単に所有と云ふ点から云へば聊か富といふ念も起るが、それは親の遺産を受継いだ富ではなくつて、他人の家へ養子に行つて、知らぬものから得た財産である。自由に利用するのは養子の権利かも知れないが、こんなもの、御蔭を蒙るのは一人前の男としては気が利かな過ぎると思ふと、有り余る本を四方に積みながら非常に意気地のない心持がした。(注22)

西洋の文学と芸術に耽溺しながらも、漱石は伝統文化に強く心惹かれていた。(注23) 彼はここで伝統への目覚め、あるいは再発見に至る心境の変化を具体的なイメージで描いている。ちょうどその折、彼は『東洋美術図譜』(一九〇九)に触れ、その中に「われ／＼日本の祖先がわれ／＼の背景として作つて呉れたと云つて恥づかしくないものが大分ある」として、借り物でない日本文化を実感したようである。

そこで彼が感じ取った日本美術の特色は何であろうか。「その特長が全体にわたらざる一種の風致にせよ」という

文中の言葉から多くをうかがい知ることは難しい。しかし、彼は「不折俳画の序」（一九一〇）で西洋には見られない東洋の美を示している。

グロテスクと云ふ言葉があつて美と区別するが元来此グロテスクなる言葉が西洋語であるに拘はらず其趣味は決して西洋的でない。大抵は日本支那印度の美術品に限つて使はれる様に思ふ。夫は何故だか一寸分らないが歐洲の様な男振りの好い国柄では器量人ばかり眼につくから、変挺な羅漢や仙人の顔付のうちで風雅な奴を選択する程の趣味を養成しにくかつたのだらう。幸にして我々は不思議な位とほけた面相を揃へて生活してゐるので、長い間には何時か此とほけたうちに一種の趣味を發見すべく余義なくされた所を西洋人に見付かつて、ついにグロテスクと云ふ名を頂戴して仕舞つたのぢやなからうか。^(注24)

「グロテスク」が東洋美学の特色のひとつだとするとらえ方自体検討する余地があるであらう。^(注25)しかし、ここで運慶が彫るのが「仁王」であつたことを想起すれば、そのモチーフ選びに意図があつたように思われる。つまり、作者は「変挺な羅漢や仙人」をグロテスク美学で評価するが、怒りや脅しの表情をかなりデフォルメした仏教彫刻であるゆえ、仁王も同じように西洋にはない、日本独特な美を代表するとして選ばれたのではないかと考えられる。^(注26)

また、運慶や仁王を表現モチーフとしたのは、当時の美術界における運慶評価と無関係ではなかつた。根立研介氏は「運慶一タヒ出テ天下復タ彫刻ナシ」——運慶の名声の確立と伝承をめぐつて——において、運慶生前より近代までの名声の確立と伝承をたどり、『夢十夜』にも言及し、「第六夜は、運慶が護国寺で仁王像を刻む場面が舞台となつてゐるが、そこにも当時広まつた運慶の言説や仁王像と結び付いた運慶イメージが正しく投影されている」と指摘する。^(注27)氏によれば、明治期に成立した「日本美術史学」がそれまでの運慶の名声を喧伝する役割を果たし、たとえば明治二十三年（一八九〇）八月の『國華』十一号に東大寺南大門金剛力士像（阿形）とその解説文が掲載され、美

術雑誌におそらくその名が始めて登場するにもかかわらず、氏が論文のタイトルに掲げた言葉を冒頭に、「運慶出ツルニ至リテ遂ニ天下ヲ風靡シ百世ノ彫工皆其ノ遺範ヲ守リ今日ニ至ルマテ佛像彫法ハ尽トク運慶ノ法ヲ祖伝セサルモノナシ」などと絶賛されたのである。^(注28)

よって、日本美の代表者と評されていたこともあり、ダ・ヴィンチやミケランジェロ、あるいは梓慶、工倕といった西洋と中国古代の大家名匠への対抗意識をもつて、日本的芸術精神の具現者として運慶が造形されたと思われる。

注

- (1) 作者が運慶の芸術精神を評価し、明治文明を批判しようとしたという主旨の論は多い。坂本浩「『夢十夜』の理念と構造」『成城国語学院』第五輯、成城大学大学院文学研究科、一九七二年四月、入江隆則「『夢十夜』変奏」『講座 夏目漱石』第二卷、有斐閣、一九八一年八月、笹淵友一「『夢十夜』論——第六夜・第七夜——」『学苑』昭和女子大学近代文化研究所、第五二八号、一九八三年十二月、大竹雅則「『夢十夜』——生のかなしみ——」『夏目漱石論考』桜楓社、一九八八年五月、石井和夫「『夢十夜』——われらが夢想実験の場 第一、六、七、九夜を中心に——」『高校通信』第二十五卷二号、教育出版、一九九一年二月などがある。「第六夜」の芸術論に漱石の文学方法の模索との並行関係を論じたものに、駒尺喜美「『夢十夜』異説」『漱石 その自己本位と連帯と』八木書店、一九七〇年五月、宮井一郎「『夢十夜』」『漱石文学の全貌』上巻、国書刊行会、一九八四年五月がある。さらに、比較的な視点からの論として、権赫建「『夢十夜』の『第六夜』と韓国文学を通してみた日韓の彫刻芸術観の比較」『東アジア日本語教育・日本文化研究』創刊号、同学会、一九九九年三月、孫樹林「『夢十夜』与儒・釈・道」『外語与外語教学』第一三九期、大連外国語学院、二〇〇〇年第十一期がある。権赫建論文において、「第六夜」には自然中心の芸術観が見られ、韓国近代作家玄鎮健の『無影塔』(一九三九)では人間中心の芸術観が見られるとして、さらにこの相違の原因については「日本には、伝統的な『自然崇拜の意識』と『木の中に神があるという独特なカミの観念』等の『アニミズム』があり、それが後に日本に入ってきた仏教思想と融合して、木の中に仏があるという思想に発展したのではないか。そのような伝統的な思想を十分身につけていた漱石に、ロンドン留学を通して会得した『ミケランジェロの彫刻芸術観』や『レオナルド・ダ・ヴィンチの彫刻芸術観』などが影響を及ぼしたのではないかと思われる」との見解を示した。日韓芸術観の比較はとても興味深いが、共通点についてはあまり言及されていない。孫樹林は上記論文で、「『夢十夜』を中国思想の観点から論じ、『第六夜』に関して『夏目漱石が読者に示そうとしたのは芸術論ではなく、日本近代の浅薄な文明への批判とともに伝統文化への首肯なのではないだろうか』と触れている。

- (2) 「第六夜」における彫刻観をレオナルド・ダ・ヴィンチに拠るものとする論は、前掲石井和夫論文（一九九一年）、そして『漱石全集』第十二巻、岩波書店、一九九四年十二月所収「夢十夜」「第六夜」の「若い男」の言葉——「あの通りの……掘り出す迄だ」——に対する清水孝純の注解が挙げられる。ミケランジェロとの関連を指摘する論は、佐々木充「夢十夜」解析」『帯広大谷短大紀要』八号、一九七〇年十二月、それから前掲笹淵友一論文（一九八三年）、さらに田中英道「漱石、鷗外、天心とイタリア美術」『日本文化』拓殖大学日本文化研究所、六号、二〇〇一年秋がある。
- (3) 金谷治訳注「莊子」第三冊、「外篇・雜篇」、岩波文庫、一九八二年十一月第一刷、一九九八年十二月第二刷、五七—五八頁。
- (4) 夏目漱石「夢十夜」「第六夜」、『大阪朝日新聞』明治四十一年七月三十一日、ここでは『漱石全集』第十二巻、岩波書店、一九九四年十二月、一一五頁。なお、『漱石全集』からの引用はルビを省略した。
- (5) 同前書、一一七頁。
- (6) 「第六夜」の現代的受容として、コミック『ガラスの仮面』（美内すずえ著、白泉社、一九八九年九月第一刷、一九九七年八月第二三刷）第十二章、「紅天女（三）」所収の、仏師海慶のエピソードが挙げられる。ここでは海慶は「木の中の仏像が叫びだす」まで、「手慣らし作業をしながら製作用の木をみつめるだけ」という精神集中を経て、風呂に入り身を清め、塩でうがいもしてから身を引き締めて作業に取りかかる様子が描かれている。
- (7) 前掲『漱石全集』第十二巻、一一七頁。
- (8) 前掲『莊子』第三冊、六一—六二頁。
- (9) 前掲『漱石全集』第十二巻、一一八頁。
- (10) 注（一）に掲げた笹淵論文等を参照。
- (11) 夏目漱石「文展と藝術（四）」、『東京朝日新聞』大正元年十月十九日、ここでは『漱石全集』第十六巻、岩波書店、一九九五年四月、五一—五二頁。
- (12) 同エピソードの典故は『宋元明清名家文鈔』（明治十四年）所収の、邵青門「青門老圃伝」（『漱石全集』第十六巻、注解による）。「人生」における漱石の引用はもう少し詳しく、ほぼ原文に従っている。そこには、「青門老圃独り一室の中に坐し、冥思遐搜す、両頬赤を発し火の如く、喉間咯々声あるに至る、稿を属し日を積まざれば出でず、思を構ふるの時に方つて大苦あるもの、如し、既に来れば則り大喜、衣を牽き床を逸りて狂呼す」とある（『漱石全集』第十六巻、十三—十四頁）。原文では、「大苦あるもの」に類す、既に成れば」となっている（同注解による）。
- (13) 前掲『漱石全集』第十二巻、六五四—六五五頁。
- (14) 杉浦明平訳「レオナルド・ダ・ヴィンチの手記」岩波文庫、岩波書店、一九五四年十二月第一刷、二〇〇〇年五月、第五一刷、二〇五—二〇六頁。
- (15) Larfoulloux, Jaques, *Sculpture et philosophes : perspectives philosophiques occidentales sur la sculpture et ses techniques de Socrate à Hegel*,

Paris : Arguments, 1999. また、ダ・ヴィンチの彫刻批評はそのライバルのミケランジェロへの明らかなあてつけだとする論もある。
See Clark, Kenneth, *Léonard de Vinci*, Traduction par Eleanor Leieux et Françoise-Marie Rosset, Paris, Librairie Générale Française, 2005, p.177.

(16) 注(1)に挙げた笹淵氏論文を参照。

(17) 笹淵論文ではこの詩句を山元一郎『ミケランジェロの怖れ——付・ニイチェ——』法律文化社、一九七〇年六月より引用し、山元著は *Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti*, herausgegeben und mit kritischen Apparate versehen von Dr. Carl Frey, 1897. に基づくが、ミケランジェロのソネットの第一聯のイタリヤ語原文は以下である。

Non ha l'ottimo artista alcun concetto

c'un marmo solo in sé non circoscrivea

Col suo superchio, e solo a quello arriva

La man che ubbidisce all'intelletto.

右の原文は *Michel-Ange, Poésies / Rime*, Traduction de Adelin Charles Fiorato, Texte italien de Enzo Noé Girardi, Les Belles Lettres, 2004, p.92.

(18) *Ibid.*, p. 171, 176.

(19) 漱石と老子の関連については多くの言及があるが、漱石と荘子の関連を論じた研究は瞥見の限り多くはない。松本倫枝「漱石と荘子：則天去私への一考察」『実践女子大学文学部紀要』第十三号、一九七〇年十二月。

(20) 「老子の哲学」(一八九二)で、漱石は「(一)老子は学問を以て無用とせり」と「(三)老子は嬰兒たらんとす」の二節でワーズワースの詩句を引用し、両者の共通点に触れている。

(21) たとえば、国画創作協会の理論的支柱で、美術評論家の中井宗太郎や、画家で美術評論家の黒田重太郎などが、一九二〇年代に行なったゴッホ批評には東洋風な画家としてのゴッホ・イメージが見られる。また、大正期から昭和初期にかけて、西洋近代の表現主義芸術思想と東洋文人画のそれとの共通性が大いに注目を浴びたことも挙げられる。拙著『中国文人画家の近代——豊子愷の西洋美術受容と日本』思文閣出版、二〇〇五年四月を参照。

(22) 夏目漱石「東洋美術図譜」、『東京朝日新聞』明治四十三年一月五日、(ここでは前掲『漱石全集』第十六巻、三〇七頁)。

(23) 漱石における「東洋の回帰」については平川祐弘『夏目漱石 非西洋の苦闘』講談社学術文庫、一九九一年十一月に詳しい。四五〇頁。

(24) 夏目漱石「不折俳画の序」、中村不折画「不折俳画」上巻、光華堂、明治四十三年三月十二日、(ここでは前掲『漱石全集』第十六巻、三二四頁)。

(25) 漱石自身は第一高等中学校時代、英語教師J. マードックに提出したレポートで、すでに日本彫刻の特色をgrotesqueと認識していた。

- (26) 『漱石全集』第二十六卷、岩波書店、一九九六年十二月、四一六頁。
 漱石は「運慶の仁王」を美の「典型とみなしていたと思われる。「文芸の哲学的基礎」(一九〇七)で、彼は文芸家の理想を、「感覺物そのものに対する情緒」と「感覺物を通じて知、情、意の三作用が働く場合」とに分け、「運慶の仁王は意志の発動をあらはして居る」と評した。前掲『漱石全集』第十六卷、一〇二頁。ただ、『草枕』(一九〇六)で、「端肅」を特徴とするギリシヤ彫刻との比較において、「運慶の仁王も、北齋の漫画も全く此動の一字で失敗して居る」とも評した。『漱石全集』第三卷、岩波書店、一九九四年二月、三九頁。また、前掲石井和夫の論考では、天探女を踏みつける様式をもつとして、仁王像は「第五夜」の「天探女」から連想されたものだとする。
- (27) 根立研介「運慶一タヒ出テ天下復タ彫刻ナシ」——運慶の名声の確立と伝承をめぐって——『京都大学文学部美学美術史学研究室研究紀要』第二一号、京都大学文学部美学美術史学研究室、二〇〇一年、六一頁。
 引用は前掲根立論文による。
- (28)