

エマソンとミケランジェロ

高 木 大 幹*

Emerson and Michelangelo

Taikan TAKAGI

In the last issue of our memoirs, the author touched upon Emerson's aesthetics, laying stress on his correspondence, symbol, and organic theory. This essay presents his aesthetic theory in connection with Michelangelo, the great Italian sculptor, painter, and poet. One of the chief matters of concern is how to find Emerson's impression and effect at the sight of Michelangelo's various works, and study Emerson's aesthetics clinically.

Emerson said, "Above all men whose history we know, Michael Angelo presents us with the perfect image of the artist," and selected him as the subject of one of his earliest lectures.

Consciously or unconsciously men describe themselves in the characters they draw. The author tries to find Emerson in Michelangelo, and comes to the conclusion that Emerson and Michelangelo have much in common even in their view of art. But, strange to say, it is very difficult to find Emerson's aesthetic, minute expression to Michelangelo's works. This is an interesting question that the author wants to put into consideration.

I

エマソンの長い生涯において、いわゆる人生の山といつてよい時期はいくつもあったが、1836年から1838年にいたる期間は、いろいろな意味からいって大いに注目されてよい。というのは、トランセンデンタリズムの何たるかを高らかに謳いあげ、新思想ここにありと堂々たる宣言をなした「自然論」が1836年に出版され、オリヴァー・ウェンデル・ホウムズをして、アメリカの知性的独立宣言なりといわしめた「アメリカの学者」という講演がハーヴァードの講堂において1837年になされ、また、当時の教会の在りようを痛烈に批判したために一大論争をひきおこした「神学部講演」が1838年に行なわれているからだ。この三つのものは斉藤 光教授もいっておられるように**、おのずと三部作を形成し、エマソンの中心思想を表明したもので、「自然論」は自然を、「アメリカの学者」は人間を、「神学部講演」は神をそれぞれ主調として述べたと見られる。エマソンはここにおいて、己れを社会と対決させる重大な転機に立つていた

った。彼の姿はアメリカ国民の前にくっきりとクローズアップされたが、いかなる反撃も受けて立つ自信があった。まさに、彼の思想発展史において、一応誇示するに足る立派な結実を見、毅然として新時代に乗り出す体勢の整った時期であった。だが、われわれはこれに先行する段階、すなわち夜明け前にもあたる時期、第一回ヨーロッパ旅行—のもつ意義を忘れてはなるまい。ヨーロッパ旅行のそもそもの動機は健康回復のためであったが、イタリアでは数々の芸術作品に接し、フランスでは動植物園を訪れ、イギリスではカーライル、コールリッジ、ワーズワスといった文人に会い、大西洋上では「自然論」の構想を練るなどしたのであった。結果的には、このヨーロッパ旅行はエマソンに自信を与えることとなった。

爽り多きワグネル・ヤーレを終えて帰国した彼は講演と説教に明け暮れる。1835年にはボストンでミケランジェロについて講演* をしているが、これはいうまでもなく彼がローマやフローレンスで接したミケランジェロの

* この講演についてラスクは、"It was a symbolical act for him to write his lecture on Michelangelo in a coat he had had made in Florence. He got into the spirit of Michelangelo..." といっている。Ralph L. Rusk, "The Life of Ralph Waldo Emerson" p.202, (1964) Columbia U.P.

* 本学外国語助教授

** 斉藤 光, "エマソン" p.101, (1957) 研究社

作品から受けた感銘と省察の結実といえる。彼がイタリアで鑑賞した絵画や彫刻などは、かなりの数にのぼるが、多くの巨匠の中で特にミケランジェロに関するこのような講演をしているのは興味がある。ウェンデル・ホウムズ*はその第一の理由としてエマソンの言、“He (Michelangelo) was not a citizen of any country; he belonged to the human race; he was a brother and a friend to all who acknowledge the beauty that beams in universal nature, and who seek by labor and self-denial to approach its source in perfect goodness.”をあげている。なお、Foersterが“Michael Angelo, however, won Emerson’s warmest interest, as sculptor, painter, architect, and man. It is significant that in 1835, fresh from his sojourn in Europe, Emerson chose the Italian artist as the subject of a lecture before the Society for the Diffusion of Useful Knowledge. It is significant also that copies of Angelo’s works hung upon his study walls, and that he resisted the attempt of his friend Ward to prove to him, with engravings as evidence in the debate, ‘that Raphael was greater than Angelo, great as Shakspeare.’ This was in 1839, when Emerson’s choice of men of the First Class was: Phidias, Jesus, Angelo, and Shakspeare…….”⁽¹⁾といっているのも考慮に入れてよいと思う。

II

われわれはエマソンがミケランジェロを人間的にいかように眺めていたかということ、二、三の点から考えてみたいと思う。

ミケランジェロに関する講演において、つぎのように述べているところから判断するとエマソンのミケランジェロに対する打ちこみ方は一通りのものではなく、ミケランジェロに芸術家の完全像を認めて傾倒していたのがわかる。“Above all men whose history we know, Michael Angelo presents us with the perfect image of the artist. He is an eminent master in the four fine arts, Painting, Sculpture, Architecture, and Poetry. In three of them by visible means, and in poetry by words, he strove to express the Idea of Beauty. This idea possessed him and determined all his activity. Beauty in the largest sense, beauty inward and outward, comprehending grandeur as a part, and reaching to goodness as its soul,—this to receive and this to impart, was his genius. …Amidst all these witnesses

to his independence, his generosity, his purity, and his devotion, are we not authorised to say that this man was penetrated with the love of the highest beauty, that is, goodness; that his was a soul so enamoured of grace, that it could not stoop to meanness or depravity; that art was to him no means of livelihood or road to fame, but the end of living, as it was the organ through which he sought to suggest lessons of an unutterable wisdom; that here was a man who lived to demonstrate that to the human faculties, on every hand, worlds of grandeur and grace are opened, which no profane eye and no indolent eye can behold, but which to see and to enjoy, demands the severest discipline of all the physical, intellectual, and moral faculties of the individual? …He was not a citizen of any country; he belonged to the human race; he was a brother and a friend to all who acknowledge the beauty that beams in universal nature, and who seek by labour and self-denial to approach its source in perfect goodness.”⁽²⁾ (この引用文の終りの部分はIのものと重複するが必要と思うので再び挙げた)

なお、怠けること自体が罪であるとみなすピューリタン道徳の伝統を血にうけついでいるエマソンにとって、生涯営々として文字通り刻苦奮闘、ひとつひとつ峻嶮を越えてよくルネッサンスの雲表に聳ゆるにいたったミケランジェロに対して強い共感を抱いたのは当然であり、また、創造活動においては、己れの生命の奥から抑えがたく盛り上ってくる感情を表現すべしと唱え、芸術作品を見れば必ず芸術創造が人間のすぐそばにあることを教えられののだと創造性を重視するエマソンにしてみればミケランジェロに対して、“Michel Angelo is largely filled with the Creator that made and makes men. How much of the original craft remains in him, and he a mortal man!”…⁽³⁾と賛辞を呈するのも無理からぬところであろう。つぎに見落してならないのは、自恃の精神である。エマソンは、万物に通じしかもわれわれ各々のうちにも遍在している霊を信頼しこれに頼ることによって、すなわち本質的な自己を見出し、そこに確固たる足場を礎くことによって、完き生を営むことができるとした。「アメリカの学者」の後半では、学者はすべからず自己信頼、自恃の精神に立つべしと力説しているのは周知の通りであるが、ミケランジェロの自恃——この場合は自主性といってもよい——に関しては、ペリが、“Self-reliance seems almost to be the one common quality which unites the heroes who are subjects of the lecture series, ‘Biography.’ It is in Michelangelo’s ‘almost savage independence,’ in his demand for ab-

* Oliver Wendell Holmes, “Ralph Waldo Emerson” p.75, (1885) Houghton Mifflin, Boston.

solute freedom in the designing of St. Peter's, in his refusal to accept gifts since thereby he would be obligated to the giver.”⁽⁴⁾ とうまく捉えている。

Ⅲ

たえなる美はすべて、その中に道徳的要素を宿す。それは真についていえることであって真と美は対立できない。エマソンは美と善とは同一であるとまでいう。これは一切の根源は大霊であり神の最大の属性である道徳的要素を重視するエマソンにしてみれば当然のことといえよう。だからミケランジェロについても、“This truth, that perfect beauty and perfect goodness are one, was made known to Michael Angelo;… ‘Nothing is beautiful but what is true.’… In art, Michael Angelo is himself but a document or verification of this maxim. He laboured to express the beautiful, in the entire conviction that it was only to be attained unto by knowledge of the true. The common eye is satisfied with the surface on which it rests. The wise eye knows that it is surface, and, if beautiful, only the result of interior harmonies, which, to him who knows them, compose the image of higher beauty. Moreover, he knew well that only by an understanding of the internal mechanism can the outside be faithfully delineated …”⁽⁵⁾ ということができ、内と外の美の連関性に重点を置いたのである。この見方は正しい。ヘーゲルはシェリングの美の定義を受け入れ、真理とは理念そのものであって美は理念の感覚的現象であるという。しかし、彼はこの定義から更に一步踏み出して、外的現象の単なる模倣は芸術といえるものではなく、芸術家の果すべき使命は理想を表現することだという。すなわち、ダイナミックであるべしというのである。そこでエマソンのつぎの言葉が生きてくる。“Since what skill is therein shown is the reappearance of the original soul, a jet of pure light, it should produce a similar impression to that made by natural objects. …The best of beauty is a finer charm than skill in surfaces, in outlines, …”⁽⁶⁾

法隆寺の百済観音の前に立つと、あの永遠を思わせる静けさ、神秘的な清浄さ、今にも優しく清らかな声で話しかけてこられるような、えもいえぬ和らぎに、われ知らず心なごむのを覚える。あの像には、彫刻師の受けた仏の量りがたい慈悲心の貴さ、そして人体の美しさに対する深い感動と驚異が内在し、それが完璧なまでに表出されて人の心に迫るのであろう。もしそれ、甘美と哀愁の泌みとおった柔らかなさ、純粹な愛と悲しみの表徴を求めれば、中宮寺の弥勒の像に歩を向けることになるう

か。ここには、苦悩と闘う人間の思惟ではなく、衆生済度の大慈悲心に輝く仏の思惟がうかがえるような気がする。

ヘーゲルは人間が作り出した文化を「客観化された精神」と考えた。すると法隆寺の仏像は飛鳥時代の精神がある程度客観化されたものと見られよう。ディルタイは文化を生命の表現とみた。しからば、法隆寺の仏像はそれを作り出した飛鳥時代の人間の生命の表現であり、その作られた像を通じて作った人間の生命に迫るのは精神史の一つの課題* ともなるわけである。

仏陀についての見方を自由に展開させたのは大乘仏教であった。多元論的な小乗の世界観から絶対的な一元論、スピノーザのような汎神論に近づいた大乘仏教は、「釈迦の存在を起歴史化、起人格化し、それを人間と違った如来、仏とするばかりか、釈迦の持っているさまざまな性格をも、実体化して仏とし薬師・大日・阿弥陀などの多くの仏を生んで行った」⁽⁷⁾ ので、あらゆる衆生にむけられた慈悲深い宗教的感情に富む救済の教となった。それには当然、夥しい仏像が製作され、大きな役割を果たしたのであるが、今に残るそれらの中の優れたものは形と心の一体化、内なるものの如実な表現であるのが多いのはいうまでもない。さて、内と外との美的関係において、つぎのエマソンについてのホプキンスの言は大いに参考となろう。“His instinctive feeling is that inner beauty of character should also make the outer person attractive. When character fails to have that effect—as with Turner, whose face remains ugly despite his creation of beautiful paintings—he asserts that character makes up for the lack of outer grace. Conversely, a handsome person who expresses ignoble sentiments becomes suddenly ugly in Emerson’s eyes. These compensations, however, never quite make up for his disappointment when ‘inner’ qualities of character fail to match outer manifestations of grace, or vice versa. The reason is that in the perfect working of organic form, the two should be consonant.”⁽⁸⁾

エマソン美学を形成するいくつかの要素の中で有機体説は重要なものの一つである。エマソンの芸術有機体説は根本的には対応の説に連関性があり、「芸術が生命体であるということは、細部と全体が有機的に密接に関連している」わけであって「この点でエマソンはコールリッジと同様に有機的という概念を機械的と対立するものとして」区別している。ハーバート・リードは、“Cole-ridge was convinced that the imagination, in its highest

* 望月信成他，“仏像一心とかたち—”p.12. (1966) 日本放送出版協会

potency, was something 'essentially vital'. He also felt that its source was in the unconscious—”(9) といっているが、想像力というのは有機的形式と深いつながりがあり、岡本昌夫教授が「Read は元来、文芸の根本形式は 'shape' ではなく 'form' でなければならぬと考え、またその 'form' も abstract でなく organic なものでなければならぬと考えた。Read によれば、その考えは Schelling に発するのであるが、Coleridge もまた同じ考えを持ち、殊に organic form については Coleridge は最も行届いた考えを持っていたというのである。又 'shape' とは本質的であるよりはむしろ外観的なものであり、外から与えられる先在的 (pre-existent) なものであるが、'form' はこれに反して、本質の分野に属し、芸術家の天才 (天才の持つ無意識な能力) によって本質から引き出されるものである……」(10) と説明を加えておられるのは注目すべきである。

エマソンはギリシアとゴシックの芸術、古代とラファエロ前派の絵画を研究してみても教えられるのは、すべての美は有機的でなくてはならないことであるといっている。そして健全な骨格が桃の花のような血色となり、健康な体質が目や輝きと力とを生み出すというのである。これは人体が有機的な組織体であるからそのような営みが予想されるのである。単なる機械体では不可能であるのはいうまでもない。バスを走らせる運転手、無電を打つ通信士、家を建てる大工、すべてこうした姿は英知ある人の目には美しく映ずるというのである。無論、エマソンはミケランジェロの作品にも organic form を見出しており、それについてホプキンスは、"The epitome of organic form in sculpture Emerson discovers in the work of Michelangelo. First led by Goethe to admire this sculptor, Emerson proceeded to study him independently. The essay on 'Michael Angelo' approves his definition of beauty as 'the purgation of superfluities,' which of course underlines Emerson's own demand for selection, in artistic form. ...The choice of Michelangelo for his ideal in sculpture indicates that Emerson's concept of organic form in that art differs sharply from the 'classic' ideal. The turbulence as well as the design, the 'far-off glimmering' of a distant ideal as well as the integration of idea with form, are the keys to Michelangelo's appeal for Emerson throughout the years." (11) と鋭い観察をしている。

ルネッサンスの芸術上の手本はギリシアの芸術であったのはいうまでもない。だから、それに近づくためには人間の構造を知るとというのが捷徑であった。ミケランジェロは生涯に 100 個近い死体を解剖して筋肉や骨組のす

べてを会得したのである。故に彼の形式の概念は解剖学の知識に立脚しており、ヴェントウリ* が指摘しているように、彼の視覚は自然から人間の形象へと行くのでもなければ、事物の表面からその構造に向って行くのでもない。彼の人物は解剖学的な構造からその内部的な骨組が生まれてきており、その骨組のまわりに人物の身体が表面が拡がり、それが運動を示す機能を有するのである。このように彼の創作のプロセスは内から外へと向う。その点、ティツィアーノは全く逆といってよい。ミケランジェロは彫刻を絵画の道案内にしようとした。白い彫像はその芸術的効果のために色彩は不要である。このように、ミケランジェロは絵画において色をただ、キアロスクロの機能としてのみ用いたのである。エマソンもミケランジェロの解剖に対する献身を認めた。"...he devoted himself to the study of anatomy for twelve years; we ought to say rather, as long as he lived. The depth of his knowledge in anatomy has no parallel among the artists of modern times..." (12)

IV

ミケランジェロが、彫刻は山からころがり落ちて、こわれないように作らなくてはならないといったのは有名なが、ロダンも似たようなことを説く。これは彫刻の本質を突いた言葉であって、物理的にもそうではあろうが、それにもまして、彫刻の有する抜きさしならぬ緊迫感、真実感というものに一点のよろこびもあってはならぬということであろう。生命の再現、この絶対的な壁にぶつかる時、彫刻家はいかにしてその壁をつき破るのだろうか。

ミケランジェロは自分の眼前に大理石を据えた。石に対して坐すということは石と一体になることであり、石の生命に参入し石をわがものとするのである。そうすると石が示す面の微かな変化にも石の言葉を読みとることができ、その奥に彼が求むる真像を発見するのである。彼はのみを持って立ち上り、心眼に映じた像を石塊の中から掘り出した。

ロダンはこのルネッサンスの巨匠の虜になったのだ。「七十一才の時、ロダンはグゼルにこう語っている。＜一生涯、私は彫刻の二つの大きな傾向の間を往ったり来たりしました。私は古代彫刻から出発しました。ところが、イタリアへ行った時、たちまちこのフィレンツェの大家にとらえられてしまいました。私の作品は確かにこの情熱の名残を感じさせます。……ミケランジェロが愛好したテーマ、人間の魂の深い洞察、彼の作った諸人

* ヴェントウリ、石川公一・利光 功訳「絵画鑑賞入門」pp.95-97, (1965)みすず書房

像がもっている力と苦悩との神聖さの一つの厳然たる偉大さをそなえています>今日、ロダンの芸術作品の全体を見やりながら、これらの告白を静かに熟考してみると、彼の作品からはミケランジェロのメロディーがフェイデアスのメロディーよりはるかに強くひびいているように思われる。¹⁰³ とガントナーは述べているが、ミケランジェロからロダンへ色々の造形理念が豊かに流れていることは疑う余地はないのである*。

さて、エマソンは彫刻についてどのように考えていたのであろうか。“Temperamentally more sensitive to sculpture than to painting, Emerson notes the ‘organic’ advantage of sculpture over painting, in educing the life out of the marble block, instead of putting on paint and gold. Reluctant though Emerson is to limit criticism by the method of comparison, he states in the *Dial* notes on ‘Painting and Sculpture’ (1841) that sculpture, especially that of the Greeks, is ‘the result of all the other arts, the lofty interpreter of them all; ...’¹⁰⁴ これはミケランジェロの作品をエマソンが見た時、どのような感動を受け、いかなる反応を示したかということとにらみ合わせると興味がある。“I went this afternoon to see Michel Angelo’s statue of Moses at the Church of San Pietro in Vincolo, and it is grand. It seems he sought to embody the Law in a man. Directly under the statue, at the side where the whole face is seen, the expression is terrible. I could wish away those emblematic horns. ‘Alzati, parla!’ said the enthusiastic sculptor.”¹⁰⁵ “In sculpture, his greatest work is the statue of Moses in the Church of Pietro in Vincolo, in Rome. It is a sitting statue of colossal size, and is designed to embody the Hebrew Law. The lawgiver is supposed to gaze upon the worshippers of the golden calf. The majestic wrath of the figure daunts the beholder...”¹⁰⁶

エマソンがモーゼの彫像を見に行ったのは1833年4月21日のことであった。この像は1535年にジュリオ二世が歿した後、ミケランジェロがその遺族とジュリオ二世の墓廟を完成する約束をしてから刻まれたのであって、彼の彫刻としては最も成熟したもので「完璧な作品であり、且つ彼の情熱と意志との均衡を最もよく具現したもの」¹⁰⁷ といえる。この像は全く力の権化である。頭

の頂きから足の先にいたるまで、すさまじい力が充滿しており、見る者は圧倒されてしまう。これはもう予言者のモーゼではなく超人である。この像の特徴の一つは顔面にあるといえようか。像そのものも類のないほど大きく工夫されているが、特にその大きさは顔面に集中している。この怒りに燃え緊張の極にある顔を見る者は、そこに表明されている量り知れぬ超人的な意志力に思わずたじろぐであろう。ローランはこの像の中に「情熱と意志との均衡」を発見したが、これはまことに尤もな言葉ではあるが、何か突っこみの足りなさを感じさせられる。山元一郎氏¹⁰⁸ はこの像について、形態の上に盛りこむことのできない精神の美を形態の中に限定せんとする一種の悽愴な緊張を力強くみなぎらせているが、その矛盾を芸術家はいかにして突破しようとしているか。そうした絶望的な気魄は刻まれた像に苦闘の姿勢をとっているという。すなわち、ミケランジェロは単なる官能的美に安住できる芸術家ではなく、それを執着するに足らぬ仮現のものと思い、形態を超えたもの、むしろ形態を否定しようとする永遠の美を捉えることが彼の芸術の窮極のねらいであった。そこに悲劇的な矛盾があった。われわれはこのモーゼの像に力を認めることは容易であるが、それと同時に一抹の沈うつさを発見することも可能であろう。力と沈うつさとのコントラストは一見、奇妙に思えるかも知れないが「人間の能力の絶対性の信仰者であったミケランジェロの心中に、ようやく不安と疑惑が強くあらわれてきていることをこの像から察することもできる。システィナ壁画の‘エレミヤ’の暗い思索の姿がやがてこの後のミケランジェロの主題になる」¹⁰⁹ という会田雄次氏の言は、ミケランジェロにおける何か落莫としてうら悲しい人生の哀歌、そして悄然とした孤影をさえ思わせるものがある。

エマソンがモーゼの像をミケランジェロの全彫像の中で最も優れたものと認めたのは素晴らしい。彼はミケランジェロが、モーゼの中に the Law, 宇宙の大法則を具現しようとしたらしいと述べているが、これはエマソンの根本思想の一つである対応の思想の表れと見てよからう。

マシーセンが、“More alive to the beauty of form than of color, sculpture appealed to him (Emerson) more than painting, though he was sublimely indifferent to its technique.”¹¹⁰ と述べているのは、エマソンが1833年にイタリアへ旅をする前には、彫刻より絵画を見るのがすくなかったということとも符号する。尤も、彼がナポリやローマのギャラリーで色彩の豊さについて先ず言を発してはいるが、これは一種の幻惑に近

* この点から、ミケランジェロの「エレミヤ」「アダム」「奴隸」などと、ロダンの「考える人」「アダム」「青銅時代」などを比較考察するのは極めて興味深い。

** ロマン・ローラン、古川達雄訳、「ミケランジェロ」p.95 (1941) 二見書房。ローランの「モーゼ」に対する言及は意外にすくない。

* 山元一郎、「ミケランジェロの怖れ」pp.34—35, (1948) 弘文堂書房

いものからだとみられる。フローレンスにおいても、
 “Then I went round this cabinet & gallery & galleries
 till I was well nigh ‘dazzled & drunk with beauty.’ I
 think no man has an idea of the powers of painting
 until he has come hither.”⁹⁴と感嘆しているが、似た
 心境にあったといえよう。

エマソンの眼は色よりも線に対して一層感覚が鋭かっ
 たので、線を絵画の form として考え、色は付加物とみ
 なしていた。1837年に「眼と耳」について講演をした時、
 子供の芸術教育においては、線が与えるさまざまな表現
 の重要性を教えるべしと話した。これはひとつの卓見で
 ある。ミケランジェロの絵を見ると誰でも気付くよう
 に、実に線が巧みに生かされて、立体感が申し分なく出
 ている。Ludwig Goldscheider の *Michelangelo Draw-
 ings* を見ると、このルネッサンスの巨匠が線を絶妙に
 駆使して、いかに生命を如実に表出しているか全く驚嘆
 せざるを得ない*。ミケランジェロは十三才の時、ギル
 ランダーヨの工房に入ってペン描きのデッサンを進め
 た。それから墨と赤チョークで線を強めて行き、ついで
 彼の線は細く、太く、また繊細となり、曲線、螺旋を自
 由にこなし独創性を発揮した。いや、ミケランジェロば
 かりとはいわぬ。マサッチョからティエポロにいたるル
 ネッサンスの偉大な画家は、いずれも立派な素描家であ
 った。また、うんと新しいところでマチスに例をとろう。
 彼が1949年に描いた背向きの裸婦のデッサンなど実に簡
 単で纏滞たる趣のものであるが、その線は創造的な造形
 の音楽を奏でている。デッサンは一応、線で描くわけだ
 が、そこに量感やムーブマンも当然入ってくるし、光や
 色彩すら生れる。「デッサンは作家の世界観、または思
 想のそれ自体完成した表現とも見られるし、またその表
 現にまで一步一步導く探索の段階の役目を果すものとも
 思える」⁹⁵のであってマチスもピカソも年中デッサンを
 やっている。

システィナ礼拝堂のミケランジェロの天井画について
 エマソンは、“This is his capital work painted in fres-
 co. Every one of these pieces, every figure, every
 hand and foot and finger, is a study of anatomy and
 design. Slighting the secondary arts of colouring,
 and all the aids of graceful finish, he aimed exclu-
 sively, as a stern designer, to express the vigour and
 magnificence of his conceptions.”⁹⁶といっているが、
 このシスティナの天井画はミケランジェロの芸術の全構

想を示すに足る作品であって、それが彼の本命とする彫
 刻においてではなく、こうした絵画によって——それも
 いやいやに引受けた絵画によってある程度達成されたとい
 うのは皮肉である。とにかく、この偉大なる絵画は、
 彼が年来の夢、大彫刻群を偲ばしめるものといえよう。

エマソンはヨーロッパ旅行中、見聞録を詳しく書いて
 いる。だが不思議なことに、こうしたミケランジェロの
 大作について——いや、ダヴィデとかピエタとか当然言
 及されてよい作品などを含めて——詳しい彼の手記は見
 当らない。ボストンでなしたところの「ミケランジェロ」
 に関する講演においても同様であって、各作品論は見付
 けられない。例えば、あの有名な「最後の審判」につい
 ても、その講演にはただ、“Upon the wall, over the
 altar, is painted the Last Judgement.”とあるのみだ。
 尤も、“for the sake of the completeness of our sketch
 we will name the principal ones.”とことわってはあ
 るが、日記にも書翰にも、とても具体的な作品論はうか
 がえない。しからば、エマソンには美を観る力はなかつ
 たのか。

なるほど、ヘンリー・ジェイムズは「エマソンのなか
 には全然振動しない絃があった。……いや、或る種の絃
 が全く欠けていた」といっているが、果してそのまま受
 け取らなくてはならぬものであろうか。

彼の美学のもつ意義は十分、再評価されてよいし、現
 に関心を抱いている人も多いときく。いうまでもなくエ
 マソン美学は彼の宇宙観を基調とするもので、もし彼に
 造形美術の具体的作品論を期待し得ないとすれば、何か
 この辺りに陥穽があるのだろうか。いうなれば、彼の宇
 宙観は多分に神秘思想であるから、具象体にぶつかる場
 合、個々の表現より本質が問題になって象徴的な意味が
 前面に押し出してくるが故に、いちいち具体論の形をとら
 ないのであろうか。エマソンの美学は確かに優れたもの
 であるが、実はそのエマソンの優れている面が同時に
 取りも直さず、負の面でもあると看することはできないで
 あろうか。

引用文献

- 1) Norman Foerster, “American Criticism” pp.101—102,
 (1962) Russell & Russell Inc., New York.
- 2) R. W. Emerson, “Nature, The Conduct of Life and Other
 Essays” pp.103—118, (1963) Everyman’s Library.
- 3) R. W. Emerson, “Letters and Social Aims” p.35, (1882)
 Houghton Mifflin, Boston.
- 4) Edmund G. Berry, “Emerson’s Plutarch” p.103, (1961)
 Harvard U.P.
- 5) R. W. Emerson, “Nature, The Conduct of Life and Other
 Essays” pp.104—105.
- 6) R. W. Emerson, “Essays, First Series” pp.323—324, (1881)
 Houghton Mifflin, Boston.
- 7) 望月信成他, “仏像一心とかたち” p.35, (1966) 日本放送出版協会

* なお、Jaromir Pecirka, “The Drawings of Leonardo
 and Michelangelo” (1966) Artia, Prague. は、両巨匠
 のデッサンが比較できて大変都合がよい。

- 8) Vivian C. Hopkins, "Spires of Form" pp.74—75, (1951) Harvard U.P.
- 9) Herbert Read, "Coleridge As Critic" p.23, (1949) Faber and Faber, London.
- 10) 岡本昌夫, "コールリッジ評伝と研究" p.218. (1965) あぼろん社
- 11) Vivian C. Hopkins, "Spires of Form" pp.95—96.
- 12) R. W. Emerson, "Nature, The Conduct of Life and Other Essays" p.106.
- 13) ヨーゼフ・ガントナー, 海津忠雄訳, "ロダンとミケランジェロ" pp.16—17, (1966) 昭森社
- 14) Vivian C. Hopkins, "Spires of Form" p.92.
- 15) "The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralf Waldo Emerson" Vol. IV ed. Alfred R. Ferguson & Others, pp.165—166, (1964) Harvard U.P.
- 16) R. W. Emerson, "Nature, The Conduct of Life and Other Essays" p.110.
- 17) 会田雄次, "ミケランジェロ" p.175, (1966) 新潮社.
- 18) F. O. Matthiessen, "American Renaissance" p.48, (1964) Oxford U.P.
- 19) "The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralf Waldo Emerson" Vol. IV, p.168.
- 20) 三瓢祥之助, "美の探究" p.186 (1966) 造形社.
- 21) R. W. Emerson, "Nature, The Conduct of Life and Other Essays" pp.110—111.