



ミケランジェロと漱石：鼻の神話

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-05-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中江, 彬 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004584

ミケランジェロと漱石 — 鼻の神話

中江 彬

はじめに

まずロダン崇拜から出発して究極的には「神的な」ミケランジェロ・ブオナローティのまねびに向かつていった文芸誌『白樺』の同人たちは、ケンピスの『キリストのまねび』にも似た模倣感情によって芸術を人生の「慰め」として把握し、「芸術の宗教」とでも言えるものを布教した。その見方を留意したのは、『白樺』発刊の五年前に作家としてデビューした夏目漱石（一八六七—一九一六）であつただろう。彼はミケランジェロ（一四七五—一五六四）同様にサチュロスのなグロテスクとしてのソクラテス的なベルソナを帯びて、芸術による救済論を小説にこめていたからである。

歴史的にみれば、地獄・煉獄・天国を巡るダンテの『神曲』の中に芽生えていた救済論的芸術観は、一六世紀の伝記作者ジョルジョ・

ヴァザーリ（一五一一—一五七四）が発展的三部構成の美術史として書いた『美術家列伝』（一五五〇年初版、一五六四年増補改定版）で決定的なものになった。その主旨を極端に要約してみよう。

ゲルマン民族の侵入によって衰退した文化は、画家ジョットたちの努力によって復活させられ、以後ドナテッロやレオナルドやラファエッロたちの努力でさらに進歩したが、まだ誤謬の中にあつた美術を救済し完成させるべく、天の支配者はミケランジェロを地上に送りだしてダンテ的な《最後の審判》を描かせた。その中でユニヴァーサル・ジャジメント（普遍的審判）を下すアポロンのなキリストは、諸芸術にユニヴァーサル・ジャジメント（万能の判断）を下したミケランジェロその人の姿だという。芸術家は救済者なのだ。

本稿では、漱石がこの救済論をいかに吸収していたかを検証すること、日本でのミケランジェロ受容史を示唆してみたい。

一、「憐れ」と芸術

漱石の中にヴァザリーのな救済論があることを漱石論者たちもかすかに感じてはいたらしく、昭和五年の「心理文学の発展とその趨勢」で瀬沼茂樹は、普遍的人間性を掘りあてた漱石の中に人道主義・理想主義は全盛期を迎えたとして、こう論じていたのである。

近代文学は自然主義文学において確立をみたが、外面的な皮相に流れ、外的感覚に耽溺し、自我を虚無にまで解体して、弱小な個人の醜悪な方面のみを描こうとした。一方、漱石が「人間の暗黒面、利己主義になやまされながら、その奥にとらえられた道徳的イデオからこれを克服していった」ので、個人主義的求道精神は、漱石の体験のうちにおいて完成した。

この道徳的イデオとは何だろう。求道的『草枕』はこうはじめる。

知に働けば角がたつ、情に棹させば流される。意地を通せば窮屈だ。兎角に人の世は住みにくい。……どこへ越しても住みにくいと悟った時、詩が生まれて、画が出来る。

詩と画は住みにくき世の「清め」の秘儀のようだ。『草枕』では三〇歳になった画工が一人「喜びの深きとき、憂いよいよ深く、楽しみの大いなる程苦しきも大きい」ので、「憐れ」の視点で「壺台方寸のカメラに澆季こん濁の俗界を清くうららかに収める」ため

の旅に出て「角石の端を踏み損なう」。角石は躓きの石のようだ。『神曲』では、「人生行路のなかば頃、正しい道を踏みはずした」ダンテは「哀憐（ビエターテ）に堪えるための」旅に唯ひとりで発ち「おおムーゼ（詩神）よ、高い叡知よ、私を助けて」くれと叫ぶ。『草枕』はまさに『神曲』の縮尺版である。いずれの旅でも救いは、聖書『詩篇』第五一篇のダヴィデの言葉「あなたの憐れみによって私を清めてください」と関連しているかのようである。

『草枕』十章の「鏡が池」の水面に落ちる赤い椿は人魂の比喩だ。「年々落ち尽くす幾万輪の椿は、水につかかって、色が溶け出して、腐って泥に」なる。その椿は「血を塗った、人魂の様に落ちる。ぼたりぼたり落ちる。際限なく落ちる」。『神曲』地獄篇第三歌では「アダモの悪い種子（罪人）たち」の人魂は「顔は血で縞目になり……秋になると木の葉が一枚一枚と散る」ように、「つぎつぎと、まるで鷹匠に呼ばれた鷹のように水際におりていった」（野上素一訳）。いずれも地獄の川を見ているのだ。ダンテ的なシェリーやロッセッティを研究した漱石もまた、第四歌の地獄の人の「苦悶を思うと私の面に憐愍（ビエタ）の情が浮かぶ」ダンテを模倣して画工にこう言わせる。「多くある情緒のうちで、憐れと云ふ字のあるのを忘れていた。憐れは神の知らぬ情けで、しかも神に尤も近かき情である。この情があの子の眉宇にひらめいた瞬時にわが画は成就する

であろう」。ダンテの詩神と漱石の「憐れ」は同じものなのだ。

銀行倒産で失職した夫を不人情にも捨てた女、那美は小説の最後で、出征する若い従兄弟の久一に「死んで御出で」と冷酷な言葉で吐くが、同じ列車の窓に、金儲けを期し戦雲の満州に赴く哀れな前夫の顔を見つけて茫然となる。その顔に「憐れ」を見て「それだ！それが出れば画になりますよ」と画工は言う。地獄へ向かう無垢の者へは「死んで御出で」と、ダンテ的な晶子の「君死にたまふことなかれ」の逆説を言い、地獄のただ中にいる者には「神に尤も近い情」たるが「憐れ」が向けられる。

「憐れ」は、不倫のフランチェスカの恋話に茫然自失するダンテの恐怖心、人間の感情を停止させて殺さねば生きない逆説的な情、「心を裂くがごとく無頓着さ」で「非人情的なものを叙述する」精神（阿部次郎）、デ・サンクティスがダンテの詩神とよぶもの（平川祐弘の解説）、すなわち詩神アポロンの残酷と聖母の慈悲心の複合視点、それが芸術を淨めの秘儀にする。ショウベンハウアー的でもある『草枕』は「吾輩は猫である」（以降「猫」）終章でニーチェ信奉者八木独仙が言う「窮屈」の清めだ。それを要約しよう。

西洋文明は積極的、進歩的であれ、不満足で一生をくらす人の作ったもので、個性の自由を許せば許すほどお互いの間が窮屈になる。ニーチェの超人もこの窮屈のやりどころがなくなり、

あんな哲学に変形したものだ。個性の発展した十九世紀にすくみ、大将少しやけになって書き散らした怨恨痛憤の音だ。吾人は自由を欲して、自由を得た結果不自由を感じて困っている。地口で山羊独善とも読める山羊髭の哲学者八木独仙は、下半身が山羊の醜い顔をした神話上の動物サテュロスの代弁者だ。サテュロスは、プラトンの『饗宴』ではバックカスの下僕の資格（哲学者の意味）で機知に富むソクラテスの比喩にされたし、ニーチェの『悲劇の誕生』（一八七二年）ではこう説明される、要約してみよう。

サテュロスは、人間の原像、神の苦しみを共にする仲間、知恵を告知する者、ギリシア人が畏敬の念と驚嘆で見ていた絶倫の自然を示す生殖力の象徴、文明の衣をぬぎ捨てた真実の人間。神に向かって歓声をあげるひげのはえたサテュロスの前に文明人はしばみ、嘘っぱちの戯画になる。サテュロス合唱団が写す現実には自分たちこそ唯一の現実だと思っている文明人の頭の中の現実よりもっと真実に近く、現実的で完全であり、嘘だらけの飾りを投げ捨てている。詩人が詩人になるのは、生き生きと行動するいろいろな人物……の最も内面の真実を彼が見ぬくためだ。真の詩人にとって比喩は、修辭的形容ではなく、概念に代わる、実際にありありと浮かぶ代理的な心象である。芸術的能力は自分が自分の目の前で変貌するのを見、本当に別人のか

らだ、別人の性格に乗り移ったかのように行動することである。神に憑かれた状態でディオニュソスの熱狂者は、自分をサテュロスとして、変貌しつつ自分の状態のアポロンの完成として、一つの新しいまぼろしを自分の外に見る。このまぼろしによってドラマは完成する。ディオニュソス（パックス）は叙事詩の主人公としてはばホームロスの言葉で語る。

ニーチェのサテュロスの芸術家は、憑かれた神がかりの状態で「変貌しつつアポロンの完成としてのまぼろしを外に見る」が、そのような変身の仕方を日本人に示唆することが「猫」の課題であり、そのまぼろしを『草枕』は「憐れ」という言葉のもとで提示する。このような変身やまぼろしを『白樺』の同人たちは芸術家たちの奇行、苦悩、反逆、勝利に見ようとした。したがって漱石を理解するために、漱石のサテュロスの・坊ちゃんの変身を反映させた『白樺』同人たちの「まぼろし」を検討する必要がある。

二、新しい宗教

明治四三年（一九一〇年）四月から大正十二年八月まで約一六〇冊発行された『白樺』の第一号の挿絵には、ペーターヴェンの芸術家「クリンゲル」と、いわば芸術の神様「フィディアス」が登場する。ロダンを特集した十一月発行の第一巻八号で柳宗悦は、ロダン

を「新しい宗教」として持ち上げて絶讃した。この号の筆者たちは誰もが彫刻家ロダンを「反逆者、苦難の体験者、最終的な勝利者」として紹介し、彼を「自然という宗教」の教祖と見なした。「苦難に耐えた勝利」という言い回しがキーワードである。

翌年の一九二二年から児島喜久雄が「ヴィンセント・ヴァン・ゴッホ」の手紙を翻訳しはじめ、翌年の大正元年十一号は、ゴッホ特集が刊行される。ゴッホ没後二十一年後のことであった。マイヤー・グレーフェの本を参考にした阿部次郎は、ゴッホは「自らを他に與へむと希う人」「現代全般に渉るエゴイズムを折伏する為に自分の身を捨ててみせた唯一人」「偉大な殉教者」であり、作品を「自らと精神を等しくする少数の人」に贈る人と紹介する。阿部がゴッホを「芸術よりは他人を幸福にする為に人に與えられたる、巨大にして純粹なる創造力の方を信じた」人と讃美するとき、創造力ある芸術家はまるで人を救済するために生まれてきたかようである。武者小路実篤が「私は最後の勝利を信じている、しかし生きてる内にそれを味はえるかどうかはわからない」と「ゴッホ」は弟に書いた、と語るとき、彼もまたゴッホを殉教者として把握し、「トルストイが受けた苦痛をゴッホもまた受けねばならなかった」と述べることで、ゴッホをトルストイ的な聖人に祭りあげたのである。

第一巻九号には、トルストイの手紙とレービンの作の《トルストイ

の肖像画」が紹介され、第二巻十一号には、ニーチェの手紙が小泉鉄によって訳された。ゴッホはニーチェとも対比されただけでなく、パウロ的な手紙を残したことで、ゴッホも文学者トルストイと同格の聖人になり、ロダン同様に「勝利者」として崇められた。ロダンやゴッホの作品の写真展は、『白樺』の布教活動における聖人の遺物を収めた移動式幕屋となったが、その奥の至聖所には「神のような」ミケランジェロの「まぼろし」が隠れていたのである。

最初に紹介されたミケランジェロの作品は、大正二年の第四巻第一〇号の素描《兜をかぶれる女》という巫女像である。一九一五年つまり大正四年四月の『白樺』第六巻第一号で長与善郎は、苦悩する芸術家に焦点を絞ったロマン・ロランの『ミケランジェロ』を紹介し、そこでミケランジェロの作品も写真で紹介した。次号にはこの芸術家のエンブレムたる素描《サテュールの首(?)》とともに小泉鉄訳で、ミケランジェロに本質的なソネットが添えられた。

天上より彼は降りて地上の姿をとり／彼は地獄の罰と悔恨の涙を此處に見て／故郷（ふるさと）に彼は歸れり、生きて神を拜し／吾等に智の光を與へんと。

一つの輝ける星、吾が搖籃の臥床に與へたり／彼はその光もて

受くるに値せぬ輝きだ、／全世界も報ゆるに足らず……／主のみ、彼を作れる主のみ彼に報ゆるが得。

ダンテに就きて吾は語るなり、彼の作は／理（ことわり）知らぬ國民に誤り解せられたり、／唯賤しき者のみ彼の精神を會得す。吾は彼なりとするも、かゝる運命に生まれ、

放逐のために、……吾は彼の徳を有つとも、／吾は世界の最大幸福を與へたらんや。

これは、ヴァザリリが、ダンテに代えてミケランジェロを救世主として紹介する根拠の詩である。その意味を要約しておこう。

ダンテは天から下った救世主である。神のみが計りうる彼の知性は世界が報いぬほど偉大な輝きであるが、彼を追放したフィレンツェ人たちはそれを理解しない。それは優しき心の人のみが理解できるのだ。ダンテに倣って詩を書く私も追放の身ゆえ、もし彼と同じ徳があれば、世界最大の幸福を人々に与えうるだろう、と。

三、ダンテ、ミケランジェロ、ニーチェ

まさにミケランジェロの詩においてサテュロスの芸術神が姿を現し、自らの苦悩と野心をダンテの追放体験に託して語ることで、ダ

ンテ以上の救済者の勝利を要求する。この根拠は『神曲』煉獄篇第十一歌の、ジョットの勝利に比したダンテ自らの勝利宣言にある。

山川丙三郎の翻訳（大正三年から十一年）を読んでみよう。

繪にてはチマーブエ、覇を保たんとおもへるに、今はジョットの呼聲高く、彼の美名（よき名）微になりぬ、また斯の如く一のグイード他のグイードより我等の言葉の榮光を奪へり、し
かしてこの二者を果より逐う者恐らく生まれたるなるべし。

ダンテはこの詩で、巢（フィレンツェ）には最高の詩人が生まれたらしい、すなわち「生まれたのだ、それは私だ」と自らの勝利を暗示的に誇る。その屈折した語法の手本は「わたしもまた地上から引き上げられ、翼と勝利を得て人々の唇にのぼる」ことができる道を試みよう」と詠う古代ローマの詩人ウェルギリウスの『農耕詩』にある。「祖国の父」たる初代皇帝アウグストゥスの政治的勝利を凌ぐ永遠なる詩人の勝利宣言によって、ウェルギリウスはダンテの自我修行の旅の師になった。ダンテはこの叙事詩的な勝利観念をキリスト教的な意味の勝利観と結びつけることで、師を凌ぐ西洋的な救済者の自我観を創作し、その救済者の自我に靈感をえたミケランジェロも教皇ユリウスを凌ぐ者になろうとし、マキャヴェッリもその教皇やチューザレ・ボルジアを凌ぐ君主を創作する。そのような自我の理解者は十九世紀の歴史家ブルクハルトであった。彼の自称弟子

たるニーチェもダンテ、ミケランジェロ、マキャヴェッリの救済的勝利者像からキリスト教的奴隷道徳に対抗する君主道徳の「超人」を創造したのだ。ニーチェの思想にかぶれた『白樺』同人たちがダンテ的救済者の詩を書くミケランジェロに感応できる直接的な基盤は、『神曲』の彫刻家ロダンの圧倒的な有名度であった。ロダンの前には黒田清輝たちがフラ・アンジェリコの清さをもつ画家ピュヴィス・ド・シャヴァンヌを聖人の如く崇めていたが、今ではサテュロ的なロダンがシャヴァンヌを凌ぐ勝利者になっていた。

大正三年九月、阿部は自伝文字『三太郎の日記』で「表現派の代表者」ロダンの誇張を自然の心を生かすための誇張と書き、その論理で誇張の画家ゴッホを理解する。「實によく自然の心をつかみ、物の精を活かし」たゴッホの「繪の前に、自然か自己かのディレンマ」はないとして、阿部は自然と自我を同一視した。さらに阿部はニーチェに敢えて「謙虚」という美德を与え、詩人としてのニーチェを彫刻家ロダンや画家ゴッホに並べ、さらに、矛盾した個性に見えるカンディンスキーやワグナーとも対等視することで、「近代的天才が精神的事業の諸方面」で次第に多くなつたと感嘆した。

しかし阿部は「ミケランジェロの晩年に感じた寂寥」はスタンダーに比較にならないほど大きく、もしドン・ホアンとして生きた者の晩年にミケランジェロの大きい「深刻な寂寥」がやって来たら

「想像するも身慄ひするほど恐ろしい事」だと言ひ、大正七年（一九一八年）に、「ミケランジェロやレオナルドに比べればロダンでさへその傍により付けない……カンディンスキーのごとき名をここにならばたべたことを私は恥ずかしい」と岩波版の後書きで懺悔した。

ロダンやカンディンスキーごときをミケランジェロに比すは神聖冒瀆だと悟った阿部は、『三太郎の日記』の筆を折つて、道徳的な偉大さを究めるべくミケランジェロの聖書たる『神曲』の研究に赴いた。彼は『文學評論』の漱石同様にドラクロワの絵を通してダンテを想ひ描きながら、地獄のフランチェスカ、愛国者ファアリナータをダンテの詩神たる「憐れ」の視点から熟読しはじめたのである。

四、高貴の道徳

阿部は大正一〇年の「ダンテの『神曲』とニーチェの『ツァラツストラ』」の中で、ダンテの中の「意力の壯烈に對する嘆美の調」に「ツァラツストラの英雄主義の心」を見て、ニーチェが『神曲』地獄篇の中に表面的な戒律の背後に脈々と流れている「高貴の道徳に對する感覺」を觀察したと言ふ。こうして阿部はニーチェの『善悪の彼岸』を引用して、漱石が体験していた「自己本位」の根柢そのものを説明するのに最適な、ダンテ・ニーチェ的な「自己立法」の構造を解説する。要約してみよう。

高貴とは信仰、自己へのある種の根本的確信である。高貴な靈魂は自己に敬虔を感じる。敬虔の本能こそ高貴の標識だ。その本能を保存した点で基督教に感謝しなければならぬ。低き民衆や百姓の間に、新聞愛読者有識者階級よりも多くの高貴な趣味や敬虔のタクトがあることも可能だ。高貴の本質は靈魂の自己立法、優れた者に對する敬虔の本能にある。ダンテから正義に對する敬虔の譬えようもない嚴かな感情を学ぶべきだ。ダンテは単に中世詩人ではなくて人類の永遠の教師の一人だ。すでに明治三三年には登張竹風の『帝國文學』第六卷の「独逸の輓近文學を論ず」、高山樗牛の「文芸批評家としての文芸者」がニーチェの超人論を喧伝していたが、おそらく漱石の冷静なニーチェ論に影響されて人道主義に方向転換した阿部は、高貴の本質をなす「自己立法」を強調することになった。この「自己立法」なるものは彫刻（モーセ）を制作した芸術家ミケランジェロにニーチェが見た精神であった。ニーチェは『道徳の系譜』のために準備していた結局使用しなかつた遺稿で、ヴァザリーの『ミケランジェロ伝』を秘密めいた詩的な比喩で言い換えた。要約してみよう。

私はミケランジェロをラファエッロ以上に評価する。彼はキリスト教的・ラファエッロ的文化よりも高貴な文化の理想を見たからだ。ミケランジェロが感知したのは新しい諸価値の立法

者の問題、すなわち完成された征服者の問題だ。その征服者は自ら最高として仰ぐ人間を征服し、自らの憐れみの情ですら抑えなければならなかった。彼はオリンピアの神（アポロン）として自分の検印をつけていない者を無慈悲にも粉砕し絶滅する。ミケランジェロはなるほどある瞬間だけ自分の時代とキリスト教的ヨーロッパをきわめて遠くまでやすやすと超越した。しかし大抵彼は、キリスト教精神の中の永遠にして女性的なるものに慇懃な態度をとり、女性の前で屈服したかに見える、もっとも靈感にみちた時間という理想を諦めたかに見える。それは最強で最高の生命力の人間がもちうる理想だ！まさに彼はその理想でキリスト教精神を破壊しなければならなかったのだ。

ミケランジェロを《モーセ》的な自己の立法者としてラファエッロ以上に評価することで、ニーチェは美術アカデミーにおける伝統的なラファエッロ重視を粉砕していた。この価値転倒は大正七年三月の『白樺』第九巻第三号の高村に、神となったミケランジェロへの祈りの言葉「ゲセルが書いたロダンの遺言」を唱えさせたのだ。

「美」の祭司でありたいと思う青年諸君、……フィディアスとミケランジェロとの前には平伏せよ、前者の神々しい明淨、後者の猛烈な激情を讃嘆せよ。

こう祈りつつ高村が自ら制作した青銅の《手》は、一八九八年制作

のロダンの《神の手》に做ったものだが、一方、ロダンはシステイーナ礼拝堂の《アダムの創造》の神の手、つまりそれを描くミケランジェロの手を模倣し、トマス・ア・ケンピス風での「ミケランジェロのまねび」を形成していた。「模倣」を宗教の基礎と見なすマキャヴェッリの意味で模倣をしながら、彫刻家たちはミケランジェロを神として崇める「芸術の宗教」の祭司を演じたのである。

五、知者の醜い顔

神的なミケランジェロの福音書たるコンデイヴィの『ミケランジェロ傳』は、岩波書店から高田博厚の訳によって大正十一年に発行された。しかし「天の支配者によって地上に送りだされた」救世主ミケランジェロを理解するための必読書たるヴァザリーの『ミケランジェロ伝』の邦訳はまだなかったが（石進の仏語版からの邦訳は一九四三年）、ミケランジェロの神的な姿は『白樺』に現れたのだ。

このように自己立法の養成所たる『白樺』は神的なミケランジェロを見いだしたが、難解なミケランジェロの自我を理解する精神風土を準備していたのは自己本位を悟った漱石であった。漱石は、阿部が言う「ミケランジェロが経験したやうな大きい深刻な寂寥」「想像するも身慄ひするほど恐ろしい」「自己立法によって、漱石の言葉にすれば、文学の「概念を根本的に自力で作り上げるより外に、

私を救う途はない」と、倫敦で狂気を装って、悟った自己本位によって明治三八年（一九〇五年）の『猫』で自己形成したのである。

自己本位の漱石は、興味深いことに、自己立法のミケランジェロと同じように、狂的なサテュロスの醜い顔で自己成型したのだ。

ミケランジェロは若い頃鼻を潰された。メデイチ家のロレンツォ豪華公は、美術家・建築家の養成学校をサン・マルコ修道院横の庭園に創設したが、そこで学んでいた富裕な家庭出身のトリッヅジャーニは、カルミネ聖堂でマサッチョの壁画を模写していたとき、自分の素描を笑ったミケランジェロの鼻を拳骨で潰した。貧乏であるが不遜な天才は、金持ちだが短気で嫉妬深い芸術家によって名譽の座を潰された。その頃、彼は彫刻家庭園で醜い顔の豪華公のために制作した、醜く老いて齒の欠けた《牧神》を褒められ、彼の学校へ入学が許されたという。《牧神》はまさにデビュー作であった。興味深いミケランジェロ論を最近発表した米国の美術史家バロルスキー（一九四一年生まれ）によれば、ミケランジェロが制作したという《牧神》は、老成したミケランジェロが創作した青春時代のフィクションだという。プラトン研究者たちの保護者にして、自らプラトンの詩を書いていた豪華公の黄金時代を回顧しながら、ミケランジェロは、プラトンの『饗宴』でアルキピアデスがソクラテスを牧神に比した故事に倣い、ソクラテス的なペルソナで自己成型したこ

とを弟子のコンデイヴィに示唆したのだという。

鼻を潰されたミケランジェロと醜い顔の《牧神》についての話は、漱石にも当てはまる、ミケランジェロのデビュー作《牧神》に相当するのは漱石のデビュー作『猫』である。漱石は主人公苦沙弥先生に牧神の醜い顔を与え、その仮面をかぶって酩酊したり山羊髭をした牧神たちとともに、明治時代の軽薄な風潮を思いつきり揶揄したのである。『猫』第九章冒頭の猫の言葉を要約してみよう。

主人はあばた面である。猫には一匹もない。人間にはたった一人いる。その一人がすなわち主人である。はなはだ氣の毒である。なんの因果でこんな奇妙な顔をして臆面もなく二十世紀の空気を呼吸しているのか。大いに吾人の尊敬に値するでござることよ。ただきたないのが欠点である。あばたの顔面に及ぼす影響として、不言の間にその答案を生徒に与えつつある。もし主人のような人間が教師として存在しなくなつた時には彼ら生徒はこの問題を研究するために図書館もしくは博物館へ駆けつけて、吾人がミイラによってエジプト人を彷彿すると同程度の労苦を費やさねばならぬ。この点で主人のあばたも冥々のうちに妙な功德を施している。

かくして漱石はミケランジェロと共通の醜い仮面を被るが、その根はソクラテスの醜い顔と機知豊かな語り口にある。さきに要約し

た猫の意見はアルキビアデスによるソクラテス評の応用だが、「私」立場で発言する猫の語り口の手法は、十八世紀英国のロレンス・スターンの小説『紳士トリストラム・シャンディの生涯と意見』（一七五九—一七七年）の「私」にある。漱石は彼の言葉によれば頭尾の不明な海風の如きこの小説を紹介した、明治三〇年の『江湖文学』所収の小論「トリストラム・シャンディ」で、この本がレッシングやゲーテの愛読書だと言ったが、これはニーチェ（『あまりにも人間的な』）の愛読書でもあったのだ。

六、自己の研究

スターンの小説の「私」は「しこまれる」状況からはじめ、長い小説の途中でやっと懐胎し、第三卷第二十九章で医師の手違いで鼻を潰されて誕生する。「私」の無様な誕生を知った哀れな父ウォルターは自室の床に鼻をつけ、顔に手をあて、ミケランジェロの（『ピエタ』）のように腕をだらりと下げてさめざめと泣いた。その説明の妙を見よと漱石は言う。漱石が言うように、「私」はほんのわずかしかな姿を見せない。この小説全体は「私」の潰された鼻を伏線にして、父ウォルターとその家に住む奇人たちにまつわる話である。

「私」が語る話は「私」の生涯という本題から際限なく脱線し、あるときは、人間は「自由であれば」と言ってクネクネした線を示し、

調子に乗ってクネクネしたり回転した線を幾条も書き、これまでの各章の脱線状況を説明したかと思うと、本当はこうあるべきだという直線を示し、女性の服もこうあるべきだと教訓を垂れる。ついでにこれは習字の教師の定規を借りて書いた線だということわる。実に人を食べたこの小説の主題はまさに「自由」である。

一方鼻が潰された「私」たるトリストラムの役割は、「猫」では小説家漱石の分身の猫が演じる。『トリストラム』がシャンディ家の時代離れた面々の奇譚集であるなら、『猫』は苦沙弥先生の家に集まる知的奇人の滑稽譚集になっている。「猫」でも苦沙弥先生の顔の醜さが数頁にわたる。鏡を見つめ続ける漱石のベルソナたる苦沙弥先生を見て、漱石の自我たる猫は「自己」について考察するが、そこには熱狂的なニーチェ論者たちへの揶揄が隠されてもいる。要約してみよう。

すべて人間の研究は自己を研究することである。天地と言ひ山川と言ひ日月と言ひ星辰と言ふも皆自己の異名にすぎぬ。自己の研究は自己以外にだれもできぬ。だから古来の豪傑はみな自力で豪傑になった。朝に法を聞き、夕べに道を聞き、梧桐燈火に書巻を手にするのは皆この自証を挑発する方便の具に過ぎぬ。人の説く法のうち、他の弁ずる道のうち、五車にあまる蠶紙堆裏（としたいり、多くの書物）に自己が存在するゆえんが

ない。あれば自己の幽霊だ。もっとも幽霊は無霊よりまさるかもしれない。影を追えば本体に逢着する時がないともかぎらぬ。

多くの影はたいていは本体離れぬものだ。この意味で主人が鏡をひねくっているのならだいぶ話せる男だ。エビクテクスなどを鵜のみにして学者ぶるよりもはるかにましだと思ふ。

「自己の異名」の根拠はショーペンハウアーにあり、エビクテクスは『トリストラム』のエビグラフ「行為にあらず、行為に関する意見こそ、人を動かすものぞ」を書いた人である。トリストラムやソクラテスの顔の醜さは、自己研究を促すための文学的な仕掛けとなる。醜いソクラテスは『弁明』でこう言っていた。要約してみよう。

この人間より、わたしは知恵がある。この男は、知らないのに、何か知っているように思っているが、わたしは知らないから、そのとおり、また知らないと思っている。だから、つまりこのちよっとしたこと、わたしの方が知恵があることになるらしい。つまり私は知らないことは、知らないと思う。ただそれだけのことで、まさっているらしい。

これはアポロンの託宣「汝自身を知れ」の教えの応用であり、ニーチェがディオニュソスと対置するアポロンのものへ導く箴言である。この言葉に従い知者は探しても「見当たらなかった」と言うことでソクラテスは「自己の知」の優位を語る。滑稽さやグロテスク

も辞さない諸角度からの逆説的な検討法がソクラテスの自由性を保証するが、その自己の知は「猫」にも生きているのだ。

『饗宴』の中で美男子アルキピアデスがソクラテスを醜いサテュロスに譬えたことは、外見において醜いが内面において神々しいソクラテスの真摯な問答法を浮き彫りにする一方、ソクラテスの検証方法の道化的なグロテスクも暗示していた。『弁明』のソクラテスは神に仕えるべく問答をして知者を探して歩くので、まともな職につく余裕もなく苦しい、と言うことで、内的な神々しさと対照的な自らの愚かさ、「貧しさ」を暴露する。賢人のグロテスクな一面は彼の悪妻伝説にもこめられていたのである。

七、女嫌いのモティーフ

システイーナ礼拝堂天井画のアダムとエヴァに禁断の果実を平等にとらせたり、愛の詩を書いたミケランジェロは、私生活で女性恐怖を演じてソクラテスの自我を披露したが、同様に漱石も、ソクラテスの悪妻伝説を利用して女性恐怖を見せつける。正義漢たる坊ちゃんも鼻毛を抜いて奥さんを遠ざける。『猫』の冒頭で、迷亭がアンドレア・デル・サルトのものとして出鱈目に紹介した水墨画的画論もまた女性恐怖の暗示である。高山樗牛は明治三三年三月の『太陽』

の「難者に答ふ」でブルクハルトの『チチェローネ』を引用し、サルトの異時同時表現法の破格の妙を美学的に解説していたが、一方漱石はサイモンズ著『伊太利ルネサンスの美術』にあるサルトの不貞な妻もしくは悪妻をほのめかすのである。

不貞な彼の妻が聖母のモデルになっていたとるう伝説や、又差し迫った金を調達するために作畫したという物語は、恐らく事実であると思はるゝ……。

この記述の典拠はヴァザリーの『アンドレア・デル・サルト伝』にあるが、十九世紀初頭の英国詩人ブラウニングもサルトの妻ルクレツィアの不貞を詩に書き、欲しい物を買ひ与えねば聖母図のモデルを続けない妻に仕立てた。賢人の妻は悪妻という話に似た、聖母のモデルになるほどの美人妻は我がままであったという逸話は、悪女好みのロマン派にも恰好のテーマを与え、漱石もそれを利用する。

もつともヴァザリーやサイモンズはサルトの妻を不貞と言うが、これは画家の仕事や出世を理解しないかわいひ女の態度、つまり『バイドン』の中の泣き叫ぶクサンチックペに似ているのである。

宮廷人の鏡たる道徳的なヴァザリーは、フランス王から注文された出世仕事を妻と遊ぶことで失ったサルトの行状を、芸術家にあるまじき反倫理的行為として責めたが、その非難の根は、自分がサルトの家で勉強したときのルクレツィアの小言へ恨みにあつたかもし

れない。同様に、鏡子夫人にとって家庭の破壊者に見えかねない漱石山房の弟子たちも、漱石の悪妻伝説を喧伝したかもしれないが、その伝説の責任は、妻に対する苦沙弥先生のグロテスクで無神経な行為を日記的に生々しく伝える漱石の「自伝的」記述にある。ミケランジェロが弟子に口述した「自伝」や、ジャンノッティのミケランジェロとの『対話』と同様、漱石も『猫』を自伝的な対話篇に仕上げて自らのソクラテス的な自我を見せようとしたのである。

八、グロテスク

小説の主人公の醜さと愚かさやソクラテス的な自我を暗示した範例のひとつは、漱石が二冊所有したトマス・カーライル（一七九五—一八八一）の小説『サーター・リザータス』（一八三二—三四年）であり、その中では、「何処か知らず」という市の「悪魔の養教授」つまりトイフェルスドレック教授の意見と生涯が無秩序に紹介される。この教授がモンテスキューの法の精神と生涯が無秩序に紹介されていたという『衣服、その起源及び影響』は、「人間は道具を使う動物」という文明思潮に警鐘を鳴らすのが、その比喩的な文明批評の手本はスウィフトの『桶物語』の辛辣な諷刺であった。別の手本もまた、漱石が二冊所有した、スターンの小説『紳士トリスラム・シャンディの生涯と意見』であり、すでに述べたように、その主人公は

姿をみせないが、鼻のつぶれた醜い顔をしていたのである。

この小説の中間部で、朱牟田夏雄によれば「尿瓶汚物山」とでも訳せる奇人ハーフェン・スラウケンベルグウスの話になり、彼の語る旅人のグロテスクな人工的金属的鼻は、それを一目見たすべての者を夜に一睡もさせぬ不安感に陥れて、ストラスブルクに『桶物語』風の大論争を惹き起こす。同様に漱石の「苦沙弥」も一義的には鼻の回りの蠅のように小煩いクシヤミだが、二義的には「くさめ」つまり「糞食め」、糞によって呪いをさける呪術の意味（中国哲学者大形徹氏の助言）を帯びることで、カーライルやスターンの小説の主人公の仲間になり、その呪術的含意によってソクラテスの巫女の狂的予言力をも喚起させる。ずばり「やけになったときの呪いの言葉」という意味では、独仙的な「やけに」なったニーチェの代弁者でもある。三義的には字義通り、「苦」悩し誰の話も聞く「沙」門の「弥」陀であり、その愚者の寛容さは漱石が愛読したショーペンハウアーの『意志としての世界の第二考察』における「屈辱や苦悩を限りない忍耐と柔和さをもって受けとめ」るシャカの救済論を暗示する。「苦沙弥」の多義性はまさにサテュロスのものである。

スターンのスラウケンベルグウスは鼻学者であり、人文主義者エラスムスの鼻談義も欠かさない彼の研究成果は、奇しくもトリストラムの父ウォルターの手に渡り、父の原稿「ソクラテスの生涯」に

材料を提供したという。それがソクラテスの背景の示唆である。スターンは、ソクラテス、エラスムス、モンテーニュ、ラブレリーの道化文学の奥深い伝統を継承した。そのスターンの脱線、肩すかし、はぐらかしなどの手法を換骨奪胎した『猫』において、漱石はソクラテスの対話を享受して「鼻論」を展開する。久保猪之吉著『鼻科学』にも目を通すほどの漱石は、日本近代文化鼻学の創始者になって、見事な研究論文「金田鼻子の鼻論」を発表したのである。

まさに鼻を明かす漱石の「鼻論」は、スターンの鼻論同様に「古人のうちにもソクラテス、ゴールドスミスもしくはサッカレーの鼻など構造上……愛嬌がございます」によって小説のソクラテス的出自を明かすが、その蘊蓄は、駄洒落の「鼻より団子」、新説を出しては「鼻高々」から、もちろんのことバスカルのなクレオパトラの鼻まで網羅していて、苦沙弥・迷亭共著『東西鼻学大辞典』近日アララギ社より出版予定と書かれかねない博識なのである。

殊に興味をそそのめるのは鼻子の旦那の鼻である。「子供の時分けんかをして、餓鬼大将のために首筋つかまえられて……精いっぱい土塚へおしつけられた時の顔が四十年後の今日まで、因果をなしておりはせぬかと怪しまるくらい平坦な顔」は、トリストラムの鼻よりも、餓鬼大将であったミケランジェロの、生涯に因果をなした平たい鼻の出自をずばり衝くからだ。七八歳頃のミケランジェロは

自らの黄金時代たる少年時代について弟子のコンデイヴィに語りながら、平たい鼻の由緒話もしていた。サイモンズの『伊太利ルネサンスの美術』の「ミケランジェロ」の章はこう説明している。

ミケランジェロの容貌は決して美しいとは言えない。殊にその年若き頃、カルミネ僧院で共にマサツチオのフレスコ畫を模写してゐた時に、かの喧嘩好きの悪黨トリジアニが、彼の鼻柱を拳で打ち挫いた。それ以後彼の魂は悲しげな佛に宿つてゐるやうで、灰色の眼は小さく、鼻は平たく、そして額が出てゐた。芸術上で時代の豫言者たるべき運命を有せる彼は、些々たる戀愛などには煩わされぬように出来てゐたのであった。ペトウヴェンと同様、彼は元來美しいものに敏感で、情愛を欲する人なつこい資質と荒っぽい容貌とかが結合してゐた。彼は單なる死すべき者に愛着することは到底出来ないで、自己の理想を妻としたやうである（城崎祥藏訳）。

トリジジャーニ自身の証言をチェッリーニの『自伝』も伝えている。この著書は、ゲーテが翻訳出版し、歴史家ブルクハルトが自伝文学の傑作として絶賛し、ニーチェが「超人」の手本となした告白的自伝文学の傑作である。それによると、鼻に触るほど傲慢なミケランジェロから怒りを誘発されたトリジジャーニは、拳骨の一撃を加えざるをえなかつたという。ヴァザリーによれば、この彫刻家は、

ロレンツォ豪華公の報復を恐れて逃亡し、後に英国へ、さらにスペインへと落ちのび、その性格があだとなり当地で死刑になつた、という。ヴァザリーは勸善懲惡的な『美術家列伝』でこの彫刻家に、大天使ミカエルたるミケランジェロの迫害者、惡の権化、サタンの役割を与えたのである。

勸善懲惡物語としてのヴァザリーの美術史ではプラトンの環境のメデイチ家彫刻庭園や、さらにカルミネ僧院は一五六三年に創設された善なる美術家たちが集う理想的場所たる美術アカデミーの予型としてタイポロジ的に把握されている。彼はそこを、救世主ミケランジェロが洗礼者ロレンツォ豪華公から洗礼をうけた場所のやうに仕立て、ミケランジェロの鼻潰し事件をキリストの鞭打ちの受難劇として想像させている。サイモンズはさらに、この悪役をアルキピアデス風の美男子として記すことで、再びソクラテスの殉教劇にも仕立てた。漱石はこの話を『美術家列伝』の英訳直後の翻訳本で読むこともできただろう。なぜなら、エブリマンズ・ライブラリーの『美術家列伝』英訳本は、当時の訳本の再出版だからである。

すでに紹介したやうに、バロルスキーの仮説ではミケランジェロがメデイチ家彫刻庭園で《牧神》を彫つた動機は、プラトンの『饗宴』において、アルキピアデスがソクラテスを牧神に譬えたという故事にあつた。ミケランジェロは自らの醜さと自らのパトロンのロ

レンツォ豪華公の醜さの奥に秘められたソクラテスのな知性を強調すべくサテュロスのな《牧神》の話を作成し、ヴァザリーもまた一五五三年にウフィツィ美術館の《ロレンツォ豪華公の肖像》の椅子や壁のグロテスクな仮面でその意味を解説したのである。

この観点からみれば、一九九六年の東京と京都でのミケランジェロ展に出品された、鼻の潰れたグロテスクな《牧神》の石膏模作はミケランジェロの創作伝説から逆創造された仮面なのである。ヴァザリーが、自分の監督下でアッロリが制作した絵画《バルナツス》には《牧神》を持ったブラクシテレスが描かれた、と「ミケランジェロ伝」再版で述べたが、その典拠は、プリニウスの『博物誌』第三四卷十九の六九のブラクシテレスの《牧神》であつただろう。

ところで、美術史家シャステルの『グロテスクの系譜』は「グロテスク」を、モンテーニュの『エッセー』の言葉で説明している。それは「確たる形象も秩序もなく、ただ偶然としかいいえない、さまざまな四肢を継ぎは合わせた、この怪物じみた体をもつ」模様である。さらに、奇怪な動物や植物文様を組み合わせた、このような壁面模様を「考古学者たちが、ローマのさまざまな地下の洞窟からこれを発見した」とチェッリーニは書き、それが洞窟（グロット）に由来する古代風の模様だと紹介していた。さらにヴァザリーによれば「グロテスク」は「放縦で、極めて滑稽な種類の絵画」を意味し

た。まさにこの放縦と滑稽さはグロテスクな牧神たるソクラテスの自由な発想そのものであり、モンテーニュはグロテスク文学『エッセー』の文「レーモン・ズボン弁護」でソクラテスに、

私は他人より……すぐれているとは思っていないことによつてだけ、やつと賢者であるにすぎない。私の神は、自ら学問があり知恵があると思うことを、人間特有の愚であると考へてい

る。わたしの最上の学説は無知であり……と語らせ、その学説は、神は形状がない、太陽が神、靈魂が神、万物を支配する力、と説明する混沌たるグロテスクだ、とクセノフォンに語らせる。このソクラテスの言説同様に比較思想論的『エッセー』もまたグロテスク模様である。漱石もまた明治三八年一〇月号の上篇自序で「猫」を「此書は趣向もなく、構造もなく、尾頭の心元なき海鼠の様な文章である」と語り、モンテーニュ的なグロテスク文学の伝統を示唆する。《バックス》を制作したミケランジェロもこのプラトンのな博識とグロテスクを享受し、さらに美しい絵画を生む大画家ジョットは醜い子供を生んだ、というトスカーナの話を下地にして、ポロニーアの画家は美男子を生むと皮肉ったが、苦沙弥先生の醜さもまたそのようなサテュロスのな醜さなのである。

九、運慶とミケランジェロ

道化的な自己矮小の醜さは、プラトンのな啓蒙文学の仕掛けであり、その伝統下でスターンの小説もまた啓蒙主義者ティドロの論評対象になり、レッシング、ゲーテ、ニーチェをも魅了した。同様にシヨペンハウアーの救済論的哲学で文学論を裏打ちした英文学者漱石もまた、評論家瀬沼が後に語ったように、イデア論を自家薬籠のものとして、醜い苦沙弥先生に醜いソクラテスをひめた啓蒙小説『猫』を発表して、文学のイデア界に突入した。このイデア論を応用して漱石はミケランジェロのイデア界へ日本人初の着陸を試みた。

イデア展開史たるヴァザーリの『美術家列伝』初版は、最初の大画家ジョットと最後の「神的な」彫刻家ミケランジェロに醜い顔を与えて変身的な救済のイデア論を説いたが、その論理に暗い明治末の知識人や画家たちは、ミケランジェロの「偉大さ」の意義をはかりかねた。それに対して道化文学研究者・自伝文学作家の立場をあらますところなく利用した漱石は、明治四一年（一九〇八）七月から八月の大阪および東京の朝日新聞掲載の『夢十夜』第六夜の中にミケランジェロのイデア論的な彫刻論をひそませて、ダンテ的な自我も磨いた。狡猾な漱石は散歩道にある護国寺を例にとることでもっともらしく見せかけつつ、美学者迷亭的なスターン仕込みの内容の

すりかえの巧妙な語り口で、外面では「運慶」を語ると思わせてその奥でミケランジェロと自己を同時に語るのである。ある男すなわち漱石が「運慶が護国寺の山門で仁王を刻んでいる」ので見に行くのと、すでに大勢が下馬評をやっている。

流石は運慶だな。眼中に我々なした。……仁王と我れあるのみと云う態度だ。……鑿と槌の使い方を見給へ。大自在の妙境に達してゐる……堅い木を一刻みに削って、厚い木屑が槌の聲に應じて飛んだと思ったら、小鼻のおつ開いた怒り鼻の側面が忽ち浮き上がって来た。……刀の入れ方が如何にも無遠慮で……少しも疑念を挟んで居らん様に見えた。……能くあゝ無造作に鑿を使って、思う様な眉や鼻が出来るものだな……眉や鼻を鑿で作っているんぢやない。あの通りの眉や鼻が木の中に埋まつてゐるのを、鑿と槌の力を使って彫り出す迄だ。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。

こう聞いた男は自宅に帰り、庭にあった切り木をいくつも彫るが、仁王は見当たらなかつた……遂に明治の木には到底仁王は埋まつてゐない……運慶が今日迄生きてゐる理由も略解した。

仕事に没頭する運慶は、『囚われ人』を彫るミケランジェロそのものである。形象が素材の中に埋まっていることや、オムニバス形式の幻想的構成は、一八九九年に書かれ一九〇〇年のクリスマスに

インゼル書店から出版されたリルケの『神さまの話』の「石に耳を澄ます男」を彷彿とさせる。要約するとリルケの話はこうなる。

天上の神は、地上で石にひたすら耳を澄ますミケランジェロが気に入り、不安さえ覚えて、何を探しているのかと尋ねる。「あなたですよ、神さま。ほかの誰でもありません。しかし私はまだあなたにとどかない」とミケランジェロは答える。そう聞いた神は自分が石の中に囚われて苦悶しているような恐怖心におそわれ、ミケランジェロが自分を石から無事に彫りだしてくれるように祈る。

もちろん最後にミケランジェロは神の広大さに安堵するが、ここでリルケは、神にミケランジェロを祈らせることで、ニーチェ的な超人に変身させたミケランジェロを紹介していたのである。

十、ミケランジェロの彫刻論

逆説は自伝的文学の常套である。「夢六夜」の言葉「明治の木に到底仁王は埋まてゐない」を逆説的に「埋まっている。自分が明治の運慶なのだ」と読み、そこに漱石の自我を見るべきだ。『神曲』地獄篇第二歌のダンテは地獄に行くとき分かつての自分に、私は地獄へ行った「パウロではない」からと、ウェルギリウスに地獄行きを拒み、パウロ的自我を逆説的に示唆した。漱石もやはりその口調を真似て、「自分は明治の運慶だ」「庭の木たる日本文学には、仁王

たる理想文学『猫』が埋まっていたのだ」と主張している。漱石は、大学の英国文芸論講義で地口や道化的語り口で自己成型していた文豪たちについて論じたが、小説家として彼らの言い回しを大自在・自己本位に変形させて『猫』を彫りだしたのである。

ところでリルケの手本は一八六〇年に初版が出たグリムの『ミケランジェロ』かもしれないが、その手本は究極的にはヴァザーリの『ミケランジェロ伝』である。ミケランジェロは一五〇六年にローマに出てくるよう要請する神的な恐ろしさをもつ教皇ユリウス二世の申し出を拒絶するが、結局、ローマよりもフィレンツェに近いローニャに教皇が出征してきたとき出頭する。教皇は「お前は私が出てくるのを待っていたのだ」と嫌みを言うし、教皇からシステイーナ礼拝堂天井画がいつ完成するのかと聞かれて、ミケランジェロは「私が出来ますとき」と答える。ミケランジェロは恐ろしい教皇に張り合うことで自己成型したのである。リルケの神のモデルはまさにこの教皇であった。なぜなら、教皇は自らの《ユリウス二世廟》制作をミケランジェロに依頼し、自分の横臥像をミケランジェロが彫り出すように祈り続けたし、彫刻の《囚われ人》はこの墓碑に用意していたアレゴリー像だったからである。

ニーチェの熱狂者であったリルケは、神（＝教皇）に地上のラファエッロを無視させる。なぜなら、リルケがミケランジェロを、神も

恐れる彫刻家に仕立てたとき、彼はミケランジェロとニーチェの言い回しに従っていたからである。もちろんリルケの肥大化したミケランジェロは、ガリヴァーが小人の国から帰ってきたときとは逆の息苦しさを覚え、結局、神の無窮の広大さに屈服するにせよ、神にかぎりなく切迫していた。同様に漱石もまた、『夢十夜』の神技をもつ運慶をミケランジェロに切迫させたのだ。漱石もリルケも、優れた芸術家は木や石の中に埋まっている像を彫り出すだけだということに論点をおく。漱石は「土の中から石を掘り出す様なものだから」と書いたとき、ヴァザリーを典拠にしていたサイモンズの『伊太利のルネサンス美術』の彫刻論も参考にしていたはずである。サイモンズの言葉を要約しよう。

形態は石の裡に存在し、鑿は單にその邪魔物を取り去るに過ぎない、と彼は考えた。従って荒い表面を削り去って出来る形を早くから豫見しているので、彼の目には大理石の表面がウェールかマントルのように見えたかもしれない。

ヴァザリーは、ミケランジェロの四体の彫刻（囚われ人）（アカデミア美術館、フィレンツェ）を見たときの印象からミケランジェロの彫刻論を『ミケランジェロ伝』で分かりやすく解説する。

荒削りの四体の囚われ人像は、石材を損なうことのない確実なやり方で、大理石から像を削ることを教えている。……ます

蟬か何か他の堅固な材質の像を……水盤に水平に横たえ……当の像を少しづつ等しく持ち上げると最初にもっとも突き出た部分の姿を現し……もっとも低い部分は姿を隠し……最後にその全貌が現れる……大理石像はこれと同じように鑿で彫らねばならない。

十一、イデア論

この彫刻観はミケランジェロの詩そのものに典拠がある。ヴァザリーは『ミケランジェロ伝』で、フィレンツェ・アカデミアにおけるベネデット・ヴァルキの講演のテーマたるミケランジェロの詩の最初の三行を挙げている。

いかに優れし芸術家といえど、大理石一塊がその中に豊かに囲ぬような形像（コンチェット）を抱きえず、その形像にとどくは知に導かれたる手のみ。

漱石の運慶は「土の中から石を彫り出す様」に仁王を大自在に彫りだし、リルケの彫刻家は「私はまだあなたにとどかない」と神に言ったが、木の中の仁王であれ、石の中の神であれ、それらは彫刻家の「胸中に」ある形像（イデア）だったのであり、その典拠がこ

の詩の中に見いだされる。優れた彫刻家は知性に導かれて石に隠された形像（コンチェット）を取り出す、とミケランジェロが詠うときの「形像」は、美術史家バノフスキーの『アイデア』によれば、プラトンのな形像（アイデア）ないしアリストテレス的な型式（モルフェー）に相当するという。アリストテレスの『形而上学』は、素材（質量）と形像（型式）は分けがたいと言う（第七卷第三章）。ミケランジェロの場合、硬い残酷な大理石なしに形像も実在しえず、その形像は彫刻家の胸中に存在していなければならぬ。それはアイデアがグロテスクな対話を通して徐々に姿を現すのと同じだ。

『草枕』を書いた翌年、漱石は東京美術学校での講演で「われわれに必要なのは理想である。理想は……絵に在するものではない。だから技巧の力を借りて理想を実現するのは人格の一部を実現するのである」と述べた。この講演の人格同様、『草枕』の「憐れ」も画論用語というより人間論・人格論の用語である。その論法は、技巧に優れても胸中に形像（理想）がなければ石から像を彫り出しえないと言うミケランジェロの論理と同じである。実はこの詩の後に善と悪を秘めた婦人の詩行が続き、婦人から良きものを取りだそうとするが「憐れ」と「死」が同時に襲えば「死」しかとりだせない」と詠う。この「憐れ」を漱石は『草枕』で、画布ではなく、那美の中間に見た。那美を硬い石のベアトリーチェに見立てたとき、画工は

そこにミケランジェロの（ピエタ（憐れみの聖母））を見る。ミケランジェロと漱石が彫っていたのは、残酷な硬さと憐れみある美しさを共にもつ、ダンテ的な「石のような女」、人間性である。

ディオゲネス・ラエルティオスはソクラテスが石工であったと伝え、メデイチ家庭園の哲学者たち、フィチーノ・ランディーノ、ピコ・デッラ・ミランドーラは、新たに生まれ変わることで神的な人間になるという秘儀を、彫刻家の比喩で伝授し、ミケランジェロを人間性の彫刻家にしたが、のちにはカステイリオオーネの『宮廷人』などのイタリア文学を通して、エリザベス朝の教養、シェイクスピア、スターン、ポーブ、カーライル、ブラウニング、ニーチェたちだけでなく、日本の漱石をも人間性の彫刻家にしたのである。

〔追記〕 本稿は、日本のミケランジェロ受容史研究事始めである。筆者は、パロルスキーが「芸術の宗教」とよんだものを『白樺』の中に求めているうちに漱石にぶつかった。筆者に適切な助言と参考文献と漱石についての対話を惜しまれなかった国文学者三輪正胤氏に謝意を表したい。

参考文献（枚数の都合で註を割愛し、主要参考図書を挙げた。邦訳がある場合は原著を省き、引用する場合、固有名詞は多少変更

した。傍線は筆者のものである。）

瀬沼茂樹「心理文学の発展とその帰趨」（昭和五年の論文）、現代

日本文学大系九六『文芸評論集』筑摩書房、昭和四四年。

『白樺・ロダン號』第一卷第八号、明治四十三年一月一日。

日本文学研究資料叢書『白樺派文学』有精堂、昭和四九年。

夏目漱石の図書は、岩波書店の『漱石全集』第十六卷（昭和三二年）

『五輩は猫である』岩波文庫（一九三八年初版）一九八八年第

五七刷等を使用。

夏目漱石『文学評論』岩波文庫、昭和一六年。

夏目漱石「文芸論の哲學的基礎」『日本の名著四二』中央公論社、

一九八四年。

江藤淳「漱石とその時代」第三部、新潮選書、一九九三年。

平川祐弘『夏目漱石』講談社学術文庫、一九九一年。

山本勝『夏目漱石文芸の研究』桜楓社、平成元年。

山下俊介「漱石以前」『理想』五四五号、理想社、一九七八年。

『阿部次郎全集』角川書店、「第一卷」昭和三五年、「第五卷」昭

和三六年。

島村抱月「囚われたる文芸」（明治三九年）、現代日本文学大系九

六『文芸評論集』筑摩書房、昭和四四年、二九一四五頁。

柿崎正治篇、改定註釋『橋牛全集』第一卷、博文館、大正一四年。

アンドレ・シャステル著『グロテスクの系譜』長澤峻訳、文彩社、

一九九〇年。

リルケ「神さまの話」会津伸訳、『リルケ全集』小説1、彌生書房

昭和三五年、『リルケ全集』第六卷、散文1、金子正昭・伊藤

行雄訳、河出書房新社、一九六八年。

ロレンス・スターン『トリストラム・シャンディ』朱牟田夏雄訳、

岩波文庫、一九六九年。

伊藤誓『スターン文学のコンテキスト』法政大学出版社、一九九五

年。

スウィフト『桶物語』深草弘三訳、岩波文庫、昭和四三年。

トマス・カーライル「サーターア・リザータス」柳田泉訳、『世界大

思想全集・一九』春秋社、昭和五年。

カステイリオネ『宮廷人』清水純一、岩倉具忠、天野恵訳、東海

大学古典叢書、一九八七年。

エラスムス『痴愚神礼讚』渡辺一夫訳、岩波文庫、一九五四年。

モンテーニュ『随想録』関根英雄訳、白水社、一九六〇年。

プラトン『ソクラテスの弁明』田中美知太郎訳、『プラトン全集1』

岩波書店、一九七五年。

アリストテレス『形而上学』出隆訳、岩波文庫、昭和三六年。

デイオゲネス・ラエルティオス「ソクラテス」北嶋美雪訳、筑摩書房、世界文学大系『ギリシア思想家集』、一九六五年。

ウエルギリウス「牧歌・農耕詩」河津千代訳、未来社、一九八一年。
 ショーペンハウアー「意志と表象としての世界」西尾幹二訳、『世界の名著、統一〇』中央公論社、昭和五〇年。

ニーチェ『悲劇の誕生』秋山英夫訳、岩波文庫、昭和四一年、『ニーチェ全集』第八卷〔第1期全十二卷〕麻生建訳、一九八三年、
 『ニーチェ全集・別巻3・生成の無垢』上、原佑・吉沢伝三郎訳、ちくま学芸文庫、一九九四年。

山崎庸佑『ニーチェ』講談社学術文庫、一九九六年。

ダンテ『神曲』、野上素一訳（筑摩書房、昭和四十八年）、平川祐弘訳（河出書房新社、一九九二年）。

ダンテ『神曲』山川丙三郎訳、岩波文庫、一九五三年。

ベンヴェヌート・チェッリーニ『自伝』古賀弘人訳、岩波文庫、一九九三年。

アスカニオ・コンディヴィ『ミケランジェロ伝』高田博厚訳、岩崎美術社、一九七八年。

ドナート・ジャンノッティ「対話・ダンテは地獄と煉獄をめぐるのに幾日かかったか」杉浦明平訳、『ルネサンス文学の研究』、未来社、一九六六年。

『ヴァザーリの芸術論』、辻茂・高階秀爾・佐々木英也・若桑みどり・生田圓訳、平凡社、一九八〇年。

高田博厚訳『ミケランジェロの詩と手紙』岩崎美術社、一九七八年。

ジョルジョ・ヴァザーリ「ミケランジェロ伝」田中英道・森雅彦訳、『ルネサンス画人伝』白水社、一九八二年。

G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568* ed. Paola Barocchi, 5 vols. Milan and Naples, 1962.

Paul Barolsky, *Michelangelo's nose, The one Myth and its Maker*, Pennsylvania, 1992.

David Summers, *Michelangelo, and the Language of Art*, Princeton, 1981.

Robert Browning's *Works*, Centenary Edition, vol. IV, New York, 1966' pp. 117-124.

Giorgio Vasari, *The Lives of the Painters, Sculptors, and Architects*, Everyman's Library, London, 1927.

アーウィン・ボンフスキー『イデア』中森義宗・野田保之・佐藤三郎訳、思索社、一九八二年。

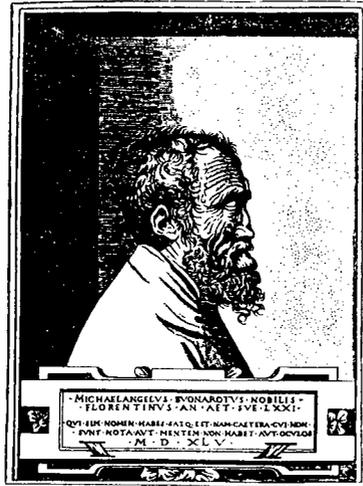
ウォルター・ペイター『ルネサンス』別宮貞徳訳、富山房百科文庫、一九七七年。『ルネサンス、美術と詩の研究』富士川義之訳、

白水社、一九九三年。

Z・A・サイモンズ『伊太利のルネサンス美術』城崎祥藏訳、春秋社、昭和三年。

参考図、七〇歳頃のミケランジェロ

ジュリオ・ボナソーネ作、銅版画《ミケランジェロの肖像》
一五四五年。



〔追記2〕 ロダンの最初の作品《鼻のつぶれた男》は、ミケランジェロの顔を想定していると筆者が仮定していたところ、実際に、一九九六年にフィレンツェのカーサ・ブオナローティで開催された展覧会のカタログで、《鼻のつぶれた男》の手本がボナソーネの銅版画《ミケランジェロの肖像》にあるという指摘がなされている。

（なかえ あきら・西洋美術史教授）