



ニーチェの芸術論の余波：(1)漱石と子規の暁斎：
自然は一幅の大活画なり

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/10.24729/00004524

ニーチェの芸術論の余波

① 漱石と子規と暁斎

—自然は一幅の大活画なり—

中江 彬

② ジョルジョ・デ・キリコとミケランジェロ

市川 直子

本稿は、フリードリヒ・ニーチェの著書が一九〇〇年以後の十五年間に夏目漱石の文学とジョルジョ・デ・キリコの絵画に及ぼした影響について共同研究した成果の一部である。

ニーチェはプロシアのザクセン州で一八四四年に生まれ、一八六九年にバーゼル大学員外教授としてギリシア哲学・文学を講義したとき、歴史・美術史教授で『チチエローネ』の著者ヤーコブ・ブルクハルトと交友し、その著におけるミケランジェロの彫刻の解説用語「超人的」に反応していた。一八七二年（明治五年）に『悲劇の誕生』、一八七八年に『人間のな、あまりに人間のな——自由精神のために』、一八八〇年にその第二部下巻『漂泊者とその影』、一八八三年から八五年（明治十八年）までに『ツアラトゥストラ』、一八八六年に『善悪の彼岸』を出版して衝撃を与えたが、一八八九年にトリノで昏倒してから狂気に陥り、パリ万国博覧会が開催された

一九〇〇年（明治三十三年）五月にワイマルで没した。同年に日本では戸張竹風と高山樗牛が帝国主義批判者としてニーチェを紹介し、明治三十五年には東京大学の大塚安治がニーチェを新ロマン主義者として語った。ニーチェ没後、西洋ではクリンガーやムンクがニーチェの肖像芸術を制作した。漱石は日露戦争終了後の明治三十九年に『吾輩は猫である』十一章で哲学者八木独仙にニーチェの超人を語らせた。ニーチェの『この人を見よ』が出版された翌年の一九〇七年、ピカソは『アヴィニヨンの娘たち』でニーチェ的に過去の芸術を破壊しだし、一九〇九年頃、デ・キリコはニーチェの著書に想を得て、秋の午後の情景を描き、その作品の周辺に始まる一連の絵画をのちに「メタフィジカ絵画」と称した。ここでは、ニーチェに加えて、ミケランジェロとの関係に注目し、メタフィジカ絵画の誕生と終焉について考察する。

① 漱石と子規と暁斎

— 自然は一幅の大活画なり —

中 江 彬

夏目漱石は、慶応三年（一八六七）二月九日に生まれ、大正五年（一九一七）十二月九日に没するが、三十七歳で日露戦争に直面したとき、小説『吾輩は猫である』（以下『猫』と略）を書いた。一章で吾輩の主人の苦沙弥は、謡（うたい）をうなったり、詩歌つくりをやめ、「毎日毎日、書齋で昼寝もしないで」絵をかくが、「だれも鑑定がつかない」。迷亭に「どうも甘（うま）くかけないものだね」と言うと、迷亭はアンドレア・デル・サルト（一四八六—一五三二）の奇妙な画論を漢文調にこう語るのである。

昔し伊太利の大家アンドレア、デル、サルトが言つた事がある。画をかくなら何でも自然その物を写せ。天に星辰あり。地に露華あり。飛ぶに鳥あり。走るに禽あり。池に金魚あり。枯木に寒鴉（かんあ）あり。自然はこれ一幅の大活画なりと。どうだ君も画らしい画をかこうと思ふならちと写生したら。

苦沙弥はその信憑性を怪しむが、助言にしたがい昼寝中の吾輩を写生する。肖像画を見た吾輩は「主人に描き出されつつあるような妙な姿とは、どうしても思われぬ。第一色が違う」と憤慨する。つぎに迷亭が来たとき、苦沙弥が写生はむずかしいと述べると、迷亭はあの画論は自分の偽造だと言ひ、つぎにレオナルドが「寺院の壁のしみを写せ」と述べたと語るが、この画家はポッティエリがしみを見て貧しい風景をえがくので、画学生に、自然を写生せよと警告していたのだ^{〔1〕}。迷亭があまりにも茶化すので、『猫』は漱石研究者たちに不評であるが、これらの画論の隠喩が日露戦争の本質を衝いていたことは看過できないので、本稿は正岡子規や河鍋暁斎を介して、大活画論の哲学的根拠を明らかにしてみよう。

一、黒田清輝と裸体画

昼寝する猫の肖像画は明治二十七年の黒田清輝作《昼寝》（図一）（千葉県立美術館）の揶揄であると思われる。子規は、明治二十八年十二月二十七日の随筆「棒三昧」において、小山正太郎や浅井忠たちのリアリズム絵画を脂派（北派）、清輝の印象派的な油彩画を紫派（南派）と名づけて、紫派を「意匠もない無造作な絵」だと冷笑した^{〔2〕}。高山樗牛もまた、明治二十九年三月の『太陽』に掲載した論文「文学と美術」で、その絵を「骨を構へ肉を付せしみに

て、未だ表皮を被らせざるもの」
 「肉体なるを弁知するに苦しま
 せると酷評した。その論評に対し
 て森鷗外は反論し、印象派の自然
 の意味論争を惹起した⁽³⁾。

ところで下手な絵をえがいた
 苦沙弥は自分の絵が床の間にか
 ざられる夢を見たあと、芸者を
 妻にした放蕩人〇〇について日

記に書く。明治三十七年頃の漱石の日記が示すように、〇〇は清国
 大使の娘から愛されていると語った清輝である⁽⁴⁾。清輝は明治三
 十年に芸者種子を内妻照子にして《湖畔》(図2)にえがいた。明
 治三十一年頃には、日本人の貧弱な肉体改造を理由にして、日本で
 裸体画を普及したい趣旨を東京大学総長外山正一に語ると、その公
 表を勧められ、その草稿に「天然ノ実写ニ依リテ技法ヲ練リ、……
 健全ナル人体ヲ作ルヲ以テ芸術ノ神髓トシ」と書いた⁽⁵⁾。明治三
 十二年には照子の顔を《智・感・情》の日本人らしくない長身の中
 央裸体女性の顔(図3)にして、明治三十三年のパリ万国博覧会に
 出品し、銀牌を獲得した。漱石はその博覧会を見学したのち、ロン
 ドンに官費留学した。清輝はパリで師コランの絵に似せた行水姿の



図1

ような《裸体婦人図》(図4)をえがいて、翌三十四年に日本で展示
 すると、十月の『中央新聞』(図5)挿絵の布が示すような、いわ
 ゆる腰巻き事件を惹起した。そのとき、漱石の友人で美学者大塚安
 治は、東京美術学校の東洋美術史教師大村西崖に依頼された講演
 「裸体と美術」(十一月の『帝国文学』掲載)で、教皇庁の宮内大臣
 ビアジョが(最後の審判)のキリストや使徒たちの全裸姿を「不敬」
 だと攻撃したために、ミケランジェロから閻魔のようなミノスにさ

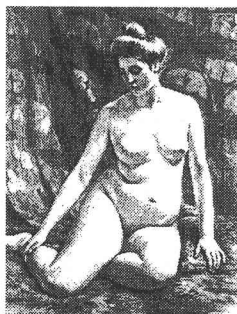


図4



図2 (部分)

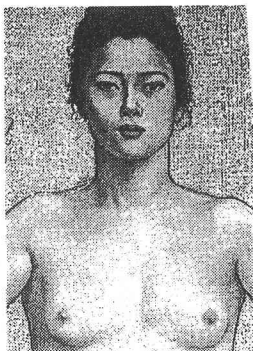


図3 (部分)



図5

れ、のちにその「裸体に着物を被せ」られたと語り、自分も裸体画を非難すれば、皆から閻魔にえがかれるので、ほとけのつもりで語ったと話を終えた。迷亭のような安治は、伝記作者G・ヴァザリー著『ミケランジェロ伝』（一五六八年出版）によれば、ピアジョがその裸体画は「銭湯」の絵にふさわしいと述べたために、裸体に腰布がえがかれたことを隠していたのである。

ちなみに、ヴァザリーは一五五〇年の『ミケランジェロ伝』初版で、春本作家・偽善ジャーナリストのアレティーノによる裸体画非難に対して、神のごときミケランジェロがグラツィアのある裸体を短縮法で生き生きと示したと、神学用語「グラツィア（神の恵み）」で弁護した。ヴァザリーは一五六三年にグラツィアを裸体美術の教義とする美術アカデミーを創設したので、教祖ミケランジェロのグラツィアを布教する芸術家聖人、いわゆる芸術家なるものが誕生したのである。十九世紀には命をかけて芸術家聖人になろうと欲し、石膏裸体デッサンに励んだのはゴッホであった。

一方、清輝や久米桂一郎はその教義を理解しないまま、グラツィアを「高尚」と解し、芸術史家テーヌの風土論に倣って、強国スバルタ的な官能的な女性裸体を富国強兵的な国家理想にしたとき、多くの日本人は猥褻と非難した。二百三高地での日本兵士の大量の肉弾戦死の報に接したとき、漱石は清輝の裸体画を不道德と批判した。

問題は風土論にあった。ニーチェは『道德の系譜』で道德の総合研究の必要性を説いたが、大国主義による適者生存の乱用を恐れ、道德の研究からはダーウイン流風土論を排除すべきと警告したために、博識な美学者迷亭や英文学者苦沙弥は、清輝や久米桂一郎が風土論に隠した富国強兵的な豊満な裸体画を揶揄し、ニーチェの吾輩は『猫』七章で、裸体画は「ローマの遺風が文芸復興時代の淫靡の風に誘われてからはやりだした」と批判したのである。

漱石は『文学論』で、安治の講演を紹介し、裸体画を非人情の純文学に比したが、明治三十八年十月の『猫』六章の寒月（寺田寅彦）は虚子が登場する写生俳劇を創作し、清輝の《裸体婦人図》を「行水の水にほれる烏かな」と茶化した。七章で吾輩は、美しいからとて妻の裸の絵を展示する裸体信者は、娘とともに上野公園を裸で散歩せよ、と矛盾を説いた。その公園には明治三十一年十二月に犬を連れた



図6

西郷像が設置され、明治三十三年に子規が「銅像雜感」でそれをお相撲さんのようだとか化したので、娘ずれで散歩する裸体信者は征韓論者の大西郷に比された。七章末尾のまさに「銭湯」の裸体場面ではミケランジェロ的・ダンテ的な熱湯地獄にニーチェの超人的な魔中の大王が登場し、台湾を植民地にした日本人たちの奇観な裸を罪人にする。九章の天道公平が語る朝鮮人參は朝鮮支配を欲する伊藤博文の示唆である。

清輝が「猫」の標的になったのは、彼が植民地時代の裸体画家だからである。アルジェリアを植民地にしたフランスで青春をすごした清輝は、ドラクロワなどオリエンタリストの明るい絵に学び、明治二十六年に帰国し⁽⁶⁾、初訪の京都で風俗をオリエンタリスト的に《舞妓》としてえがき、明治二十九年には、支持者の西園寺公望文相下で設置された東京美術学校洋画科で理想画ないし構図画の教育をはじめ、明治三十一年に大作《昔語り》(図6)を完成させ、文部大臣の西園寺が実弟の大阪住友家の友純に裸体画《朝妝》と共に売った。明治三十一年に完成した《昔語り》とシヤヴァンヌ作《休息》(一八六三年)の構図上の関連はすでに指摘されているが、《休息》がラファエッロ原画のライモンディ作版画《パリスの審判》の構図に倣っているかぎり、そこにヘレンとパリスの悲恋話を幼児をあやす農民男女に老人が語っているようにみえるので、その

老人が『平家物語』の小督の話を語る僧侶になり、坂井厚水が「客人」とよぶ前景の若者はミケランジェロ作《ダヴィデ》背面の模写であろう、と筆者は推測した⁽⁷⁾。しかし、幼児も老人もいない《昔語り》における草刈り女に「未来」の寓意をみたり、また筆者の悲恋説を客人と芸技の駆け落ちの恋愛説にしたり、その寺にかつていた大西郷と月照の心中未遂に恋愛を見て、この絵が恋愛的国家忠誠心を表明していると解釈した者もいる。清輝が恋愛を忠誠心とむすびつけた証言はないし、兵士も西郷もいない《昔語り》を国家的忠誠心の表明と見るのは、図像解釈にふさわしくない。その解釈の根底には、明治十五年の『新体詩抄』がある。東京大学教授外山正一は、和歌ならぬ革命歌ラ・マルセイエイズを新体詩「抜刀隊」に翻案し、「大和魂ある者の／人に遅れて恥かくな／進めや進め諸共に／死ぬる覚悟で進むべし」と書き、恋愛・戦功・戦死をおりまぜ、大和魂の特攻精神を創意工夫して、朝鮮との戦争を挑発した。外山はさらにハムレットの死ぬか生きるかという有名な台詞を文脈から独立させ、大和魂と恋愛主義を命がけというナルシズムの主観主義に転化させ、明治の浪漫派の歌人や詩人や小説家に死を美化させた。漱石はそのような思想と学生藤村探の華嚴滝投身自殺との関連を危惧し、『文学論』では、文学と現実とは違ふと述べ、『猫』六章の苦沙弥に、東風の恋愛新体詩を東郷平八郎の新体詩へ変えさせ、

大和魂を人殺しと言わせたのである。

ところで、清輝の《昔語り》制作の本意は、国家的な忠誠心の高揚ではなかった。清輝が学んだ十九世紀後半のフランスの美術アカデミー教育は国立美術学校の予備校的性格の私塾でなされ、そこは国内や国外の画家志望者に試験もなしで裸体石膏デッサン、歴史画や寓意画のえがきかたの基礎教育をした。国立の美術学校エコー・デ・ボザールは基礎教育はしなくなり、未熟な学生には私塾を推薦し、熟達した学生が展覧会での入賞や学校でのローマ賞受験のために歴史画をえがくのを指導したのである。また、人物のいない歴史画はありえなかつたので、人物のいない風景画をえがく者は岡倉寛三が明治二十年に、風景画家カザンなどを例にあげて述べたように、国立美術学校の土台をおびやかしていたのである。

清輝はコロロやミレーの風景画を好み、コランの塾では歴史画の教育をうけたが、コランはすでに歴史画ではなく、シャヴァンヌの影響を受けて、ソロボンヌ大学講堂の壁画や劇場などの裸体による物語画ないし寓意画（清輝は理想画とよぶ）をえがく画家になっていった。そのような大油彩壁画の制作が清輝の課題であったので、日本の画家たちに、その制作プロセスを教えるために、《昔語り》を制作して、白馬会展で木炭の構図クロッキーや細部習作、油彩構図クロッキーと油彩習作を展示した。若者の姿は西洋アカデミー（私

塾）の学生が一度は試す手のひらを返すポーズであり、その先例はブラクシテレス作《メルクリウス》や《休息のヘラクレス》やミケランジェロ作《反逆の奴隸》にあつたので、清輝はルーヴル美術館において、ミケランジェロの《潮死の奴隸》などを模写した。ミケランジェロの彫刻の模写は、清輝を新ロマン派にしたのである。

清輝は《昔語り》の制作動機について明治三十二年に大橋乙羽こう語つた。静閑寺で穢ない坊主や草だらけの庭、もがもがする老婆、僧侶の話に「昔の時代が其儘出てくる」「変な心地」になつたと（絵画の将来）三二頁。それは清輝が「ドラクロア」（絵画の将来）一四二頁以下）に書いたロマン派の「気味の悪い」感情であるので、《昔語り》は構図上下ラクローワが一四八四年にえがいた《アラビアの道化師》（図7）に通じる。のちに清輝はロダンの彫刻に触発され、大分石仏の文化保存を指示したし、一九一〇年代以降、印象派の瞬間的筆致で《桜島爆発図》や風景スケッチをえがいたのである。

しかし最近、ある近隣国人は、清輝と美術アカデミーの論文に



図7

において、油彩風景画がモネの四季表現に類似すると述べながら、その影響関係の説明もせず、古今和歌集に四季表現があるという理由だけで、清輝の風景画は古今和歌集に倣って創出されたと述べて、それらの風景画は世界に通用する「日本的な」四季画の名品だと賛美した。模倣されたのなら創出ではない。東京大学国文学助教授で、のちに文展審査員も務める藤岡作太郎は明治三十六年の『近世絵画史』で、清輝がコランから学びもたらした油彩画の特殊性を論じるとともに、同著者の明治三十八年の『国文学全史・平安朝篇』も翌年の岩城準太郎著『明治文学史』と軌を一つにして、古今伝授系の和歌をリアリズムの基準から酷評した。そのような知識があるなら、四季表現を古今和歌集に求める時代錯誤をおかしえないだろう。

日本は唐の四季風景表現の詩画を学んでいたし、江戸時代の寛政年間頃から司馬江漢や谷文晁たちは、オランダやイギリスの風景画や花鳥画から透視図法的な四季の絵を生み、富士山遠望などをえがいた。それらに触発された葛飾北斎や広重は富士山や海浜風景を浮世絵にした。それらの版画や花鳥屏風や扇子は、一八五一年のロンドン万国博覧会や一五五三年のペリー来航と開国以来、ホイットストラール、クールベ、マネ、モネを魅了して、彼らに花火の絵や、夏の納涼、海浜画、花鳥画をえがかせた。さらに清輝はフランスで彼らのジャポニスム絵画に影響されて風景画をえがいた。清輝の師ラファ

エル・コランも林忠正から日本屏風などを買ったジャポニストである。文化はいわばキャッチボールなのである。

上記の者は、古今和歌集が清輝に日本的な四季の油彩画を創出させた結論つけていたが、その根拠を明治二十七年の志賀重昂著『日本風景論』の和歌に求めたのである。その意見に対しては、清輝はそれ以前にフランスで外光派の風景画をえがいていたとか、明治二十七年に内村鑑三（『日本風景論』岩波文庫一九九五年、掲載資料参照）は重昂の日本風景賛美をラスキンの『近代絵画論』の悪用、排他的差別主義として酷評していたことで反論できる。重昂は南洋調査をしたとき列強の南洋支配に驚愕し、帰国後に国粹的な日本主義を主張した。明治二十七年に排外的に日本の四季だけを賛美し、多情に散る桜花や伐採される松柏に特攻的戦死の象徴を見て、朝鮮や中国への戦争を扇動した。その関連で清輝の風景スケッチを「日本的」な四季表現と見なす解釈は、清輝の絵をフランス外光派の日本への移植とみなす通説に反するだけでなく、戦争賛美になる。清輝は大正時代に油彩画もいつか日本的なものになると述べたが、その真意は古今和歌集の四季表現に魅了されたためではなく、油彩画は西洋文化の模倣だと非難されたからである。隈元謙次郎氏が指摘したように、明治四十四年十月の『美術新報』で清輝は「日本画流の写生は、遂に何物をも自然から学ぶことは出来ない」と書き、

大正五年頃、自分の油彩スケッチ画が粗雑で「深く恥じる」と述べ、「構成的タブロウ」をえがく意欲を示した。大正時代に文部省が西洋文化を統制したときも、清輝は弟子に油彩画の基礎的な写生を求め、外国人の極めて無邪気に見える作品でさえ「決して無邪気ではない」と諫め（『日本絵画の将来』一一〇頁）、大正十二年に書いた「仏国四季の追憶」（『将来』二五五―二六五頁）でも、日本の醉漢のいる春や暑苦しい夏ではなく、葦や蒲公英が多い仏国の野原、夏の川の緑、滅入らず悲しくない黄金色の秋のポプラを賛美し、日本で印象派好みの遅ればせの風景画をえがいていた⁽⁸⁾。彼は生涯にわたりコランとフランス文化への憧憬を示しつつ、大正十三年五月に没した。彼は、明治三十二年にコランの《合奏》（ペルフィール美術博物館）にまねて《智・感・情》を黄金地表現でえがいたように、西洋オリエンタリスト・ジャポニストだったのである⁽⁹⁾。

漱石が清輝に大陸主義を見たのは、清輝の風景画でなく、日本人離れた裸体画に対してである。そのとき漱石は戦争批判者ソクラテスのようであった。プラトン著『パイドン』でソクラテスは、紀元前三九九年の死刑の直前に、「知を求めるとなみ・哲学に徹した者」は「真に〔酒神〕バッコスのとまがら（サテュロス）」であると語ったので⁽¹⁰⁾、美学者迷亭は酩酊する牧神のサテュロスに化していた。「弁明」のソクラテスは、アテナイの人々が十人の軍事

委員をペロポネソス戦争アルギヌウサイ沖の海戦で漂流者を救出しなかつた理由で、正当な裁判なしに違法にも死刑したし、一人が反対したと弁明し、また三十人の革命委員たちは彼らの犯行に連座させようして自分に殺人命令をだしたと反論した。

同様に、「自知の明ある」苦沙弥は、日本の金持ちが金儲けのために兵士を戦場で人殺しさせると非難することになるので、『猫』一章ですでに吾輩は地獄にいた。絵のモデル中に小用に立ち主人から「馬鹿野郎」と罵倒されたのち、裏庭の茶畑で真ん丸の燃えるような眼をした三途の川の渡し守カロン（ダンテ『神曲』地獄篇第四歌）もどきの車屋の黒猫から⁽¹¹⁾、搾取する者の罪業を知らされるのである⁽¹²⁾。レオナルドのしみの画論も、深く検討すれば、プラトンの『パイドン』（一一〇C以下）や『ティマイオス』（五八D以下）の第五元素のアイテールとの関連が証明できよう⁽¹³⁾。

二、甘い透視図法とパノラマ戦争画

苦沙弥の言葉「甘（うま）くかけない」は意味深長だ。甘の象形文字は口の中の食物を表わして「美味」になる。『莊子』大宗師篇（紀元前三〇〇年以前）には「其食不甘（その食うやうましとせず）」とある。明治三十五年、宮崎滔天は「三十三年の夢」で伊藤博文を伏字〇〇にしたが、明治二十八年に李鴻章が「馬関条約に、甘（う

ま)く伊藤を瞞着して遼東(半島)を還付せしめたり」⁽¹⁴⁾と実名でも書き、三國干渉の怨念で戦争を挑発した。漱石も『猫』二章発表後の二月末、寺田寅彦宛に「浅井の口絵の百姓の足は非常に甘(うまい)いと思ふ」とか「(橋口五葉の絵に)僕は非常に感服した。僕の文章よりもうまい」と書いた。甘いはうまいと読めるが、漱石がイギリスの学者G・バルドウィン・ブラウン著『ザ・ファイン・アーツ、ア・マニユアル(諸芸術提要)』(初版一八九一年、再版一九〇二年、グラスゴー大学出版局)を熟読していたことを勘案すると、甘いと戦争画との関係は、後述するように、暗示されている⁽¹⁵⁾。その三七五頁にウッチェツロの記事がある。

絵画革命は、透視図法の発明によつて絵画芸術のために準備されていて、『絵画論三書』と題して一四三六年頃公刊の、フィレンツェのレオン・バッティスタ・アルベルティの著書で予見されていた。本書の大半は、当時アルネレッスキ、ドナテッロ、アルベルティが完成させんと没頭した新科学の文章で満たされ、ヴァザーリ著の列伝物語は、彼らがその研究に献身した熱意を生き生きとわれわれに示している。「おお、この透視図法は何と甘いことか(オー、ケ・ドルチェ)〔英語ではスウィート〕・コーザ・エ・クエスタ・プロスペクティーヴァ)は、パオロ・ウッチェツロの賛辞であった。それは、深夜から明

け方まで机前に立つ彼に、寒さで震える妻がベッドに来て休むように嘆願したときの返答だった。

ヴァザーリは「妻がよく口にしたのは、夫のパオロがしばしば仕事場で夜を徹して遠近法の問題に打ち込み、妻がもう寝るように夫に声をかけると、彼は『ああ、この遠近法というのは、可愛い(ドルチェ)甘い)やつでなあ』と答えるのが癡だった」と記した⁽¹⁶⁾。

漱石はもまた「甘い透視図法」の逸話を暗示すべく苦沙弥に「甘い」と言わせたときか思われない。漱石の時代に大活画Ⅱパノラマの戦争画が見世物が流行したので、ブラウンが著書第三章八節「進歩の最初の段階・線透視図法」でパノラマ画発見の瞬間を想像した箇所に関心を示していたのだろう。

フィレンツェのこのフレスコ画家(ウッチェツロ)を想像してみよう。すでに彼が祭礼行列や、市内景観の前を占める祝祭場面を、聖堂の上部壁面に転写するのをすでに見たが、その前景は、従来の自然とは全然ちがう、突然新しい科学でえがいた景観であった。いわば彼はフィレンツェから月へ旅行したのだ。日没近く静かな地中海の岸边に座し、水平線近くの海霧に赤い大円盤が沈むのを眺める。変容する湾の彼方に船が点々と浮び、水際から数百尺沖に一船が投錨している。彼はボート、遙か沖を航行する船、水平線や太陽を見て、馴染の光景をまったく新

しい視点から見て衝撃をうける。海面は水平線から持ち上がるように見え、このとき一船が海の果てに沈みつつある太陽球面と出会い、一部が重なりあうまで、船を水面に持ち上げるのに気づくだろう。彼は目前に半腕ほど手を持ち上げてみる。かなり多くの大きな物がすべて覆われ消失する。彼は腕に代え、今度は書き物用小板を持ち上げ、近くの船から遠くの太陽までの空間全部、船の幅や長さが、両手の間の空間をそれが覆うのに注目する。それを見ると今や彼はその船、遠方の舟々、やや近くの船、太陽、出港を待つ群衆も描けると悟るのである。

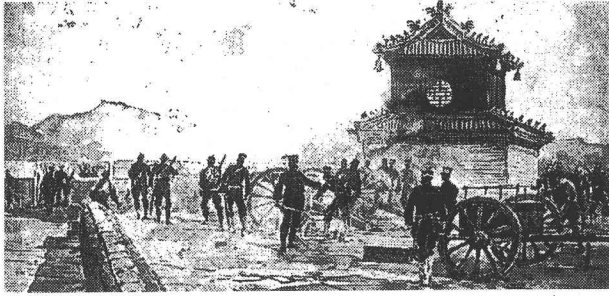


図 8

鳥を研究したためにウッチェツロ（鳥）の画家と呼ばれたウッチ

エツロまさに寒鴉をえがく画家であろう。とはいえ、大活画の話題は、十九世紀の米欧の万国博覧会で客寄せの見世物に透視図法で競争をえがいたパノラマ館が流行したことと関連する。パノラマ（パンIIすべて、ホノラマII眺め）は、一七八七年にイギリスの画家ロバート・パーカーが発明し、特許をとり、一七九四年に構想通りに円筒形建物をつくり興業的に成功して、そののちこの興業はロンドンから一九世紀にヨーロッパ中に広がった⁽¹⁷⁾。画題はたいていは戦争画であり、明治二十三年

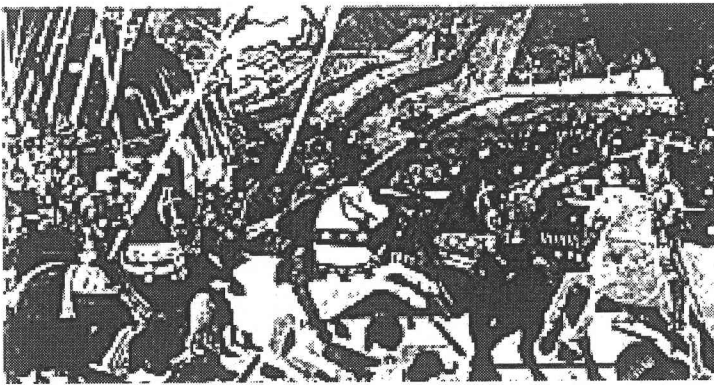


図 9

(一八九〇)、第三回内国勲業博覧会の上野で五月に開館し、矢田虎吉画の《奥州白川大戦争図》が展示された。その直後、浅草に日本パノラマ館がフランス人画家の《アメリカ南北戦争図》(サンフランシスコから輸入)を展示した。明治二十四年一月に大阪難波パノラマ館にルイ・ブラウンとオガスト・ローアの《普仏戦争図》(シカゴから輸入)が三月には神田錦町パノラマ館に浅井忠(一八五六—一九〇七)、松井昇、柳源吉(由一の息子)、本多錦吉郎、中村不折、都島英喜の《富士川ヨリ富士ヲ望ム図》や《赤穂義士復讐之図》が展示された。巨大な円筒形のパノラマ館では、一階から二階中央に出ると、円筒形壁一面に戦場の光景が見えた。さながら、谷あり、海あり、遠景に大砲の煙あり、砲弾の炸裂あり、近くに騎兵の突撃あり、落馬する者あり、目前に横たわる死体人形ありの、まさに大活画であった。木下直之氏はその意義を的確にこう述べる。「パノラマは逆に想像力の放棄、一種の判断停止を観客に強いたはずだ。視野を限定しない画面は、観客の視野を麻痺させてしまうからだ」。明治二十九年四月に『太陽』二巻八号の「パノラマ叢話其一」で大倉喜八郎は「尚武思想の奨励」をこう強調した。

観客をして実境に臨み、其人自身も画中の人たるを忘れしむるにあり、故に美術の神髄にして教育の捷徑なり、……外国にて

もパノラマは博物館遊就館の類と同一に待遇し、之によりて自国の美術を發揮し、又之によりて国民の尚武思想を奨励す。

浅井忠は明治二十七年の日清戦争に従軍し、《金州城壁上》(図8、千葉県立美術館)をパノラマ的にえがいたが、その先例はフィレンツェのメディチ家のためにウッチェットロがえがいた《サン・ローマーノの戦い》(図9) ロンドン・ナショナルギャラリー)にある。その戦闘図は、透視図法風景を背景にして、短縮法でえがかれた尻を見せる馬がいる。徹夜したウッチェットロに対して、苦沙弥は昼寝しなかつただけなので、絵が下手だったというわけであろう。

三、正岡子規とパノラマ画

大活画すなわちパノラマ画は、だまし絵である。画家はこの風景は本物だと観客の目を瞞着する工夫をする。観客は大きな見世物小屋のなかの風景を見たのち、これは絵や精巧な死体人形であつて、本物ではない、だまされたのだ、と気づいて、その絵をほめる。心理的に、だまされて味あう喜びが、写実の判定基準である。これが十三世紀末のイタリヤの画家ジョット以来、写実の明快な鑑定基準になり、画家はえがいた蠅を払わせて鑑賞者を嗤うのである¹⁸⁾。

江戸時代には、だまし技法が西洋から伝わり、浮世絵師司馬江漢は《プリニウスの『博物誌』に典拠のある)ゼウクシスの絵のブド

ウを本物と誤解する小鳥をえがいた⁽¹⁹⁾。寛政期頃にオランダからロイエンなどの銅版画が伝わり、文人画家谷文晁もまた松平定信(吉宗の孫)の依頼で、日本各地の風景をパノラマ的にえがいた⁽²⁰⁾。

江漢が微塵銅版画にこめたパノラマ技法には、大きくみせる透視図法がある⁽²¹⁾。葛飾北斎は豆版木版画(近江八景)で銅版画のパノラマの可能性を最大限に工夫し⁽²²⁾、富嶽三十六景などの浮世絵に應用して傑作を生み、クールベ、マネ、モネ、ゴッガン、ゴッホ、セザンヌに大きな影響を及ぼした。この画風を幕末に研究した高橋由一は、香港風景を素描したし⁽²³⁾、明治には、写真を模写して写実油彩画をえがいた⁽²⁴⁾。また当時では日本画家たちも西洋油彩画を参考にして奮闘したのである。

一方、迷亭が語る金魚、寒鴉は、伝統的な水墨画の屏風絵か掛け軸を思わせる。パノラマ画はその伝統的畫面構成に對立するので、迷亭の論理は一種のパラドックスである。しかもデル・サルトとむすびついて諧謔が生まれる⁽²⁵⁾。漱石は旅順攻防戦中の十二月頃、『猫』一章を書き、翌年一月の『ホトトギス』に発表した。その動機は疑いもなく、多くの日本兵士が戦死した旅順戦であった。

漱石の留学中、子規は病床でカリエスの苦痛に悲鳴をあげていた。陸羯南が来て、子規の体をなでると、その苦痛はやわらいだ。当時、子規が創刊した『ホトトギス』の売れ行きはよくなったが、羯南が

発行する新聞『日本』は逆に読者が一万人に落ちていた。羯南はその不振を挽回すべく子規の随想記事を欲しても、苦しむ子規に頼めなかつたが、子規は羯南の苦境をみかね、『日本』に「病牀六尺」を毎日に掲載し、明治三十五年七月二十九日にこう書いた⁽²⁶⁾。

西洋の審美学者(ハルトマン)が実感(実感)といふ言葉をこしらへて區別を立て、ているさうな。実感といふのは實際の物を見た時の感じで、(仮感)といふのは画にえがいたものを見た時の感じであるといふ事である。こんな區別を言葉の上でこしらへるがあるが……例えばパノラマといふものは、(実物)と画とを接続せしめるように置いたものであるから、これに對して起こるところの感じは、「(実感)」と「(仮感)」と両方の混合したものであるが、その(実物)と画との境界に在るもの、すなわち(実物)やら画やら、ほとんどわからぬところのものに對して起こるところの感じは何といふ感じであらうか。もし画にえがいてあるものを(本物)だと思ふて見たならば、そのときは、画に對して(実感)が起こるといふても善いのであらうか。また(実物)を画と誤つて見たときの感じは、何といふ感じであらうか。そのときに、(実物)に對して(仮感)が起こつたと言ふても善いのだらうか。さうなると(実感)か(仮感)か(実感)か、少しもわからぬではないか。元來、画を見たときの感じを(仮感)などと名づけたところで、その(仮感)

なるもの、心理上の有様が、十分に説明していない以上は、議論にもならぬことである。われわれが画を見たときの感じは、種々複雑しておつて、そのなかには、実物を見たときの実感と、同じような感じもいくらかもつている。そのほか彩色または筆力などの上において、美と感ずるような感じももつている。しかるに、それをただ仮感と名づけたところで、どんな感じを言うのか捕へどころのないような事になる⁽²⁷⁾。

明治三十五年八月九日、病床の子規は草花をかきながら、自分を神になぞらえていた。「少し黄色味を帯びた赤とかいふものを出すのが写生の一つの楽しみである。神様が草花を染める時も矢張りこんな工夫をして楽しんで居るのであろうか」。八月十五日、子規はパノラマ画のことをこう再考していた。

「病牀六尺」(七十八)に於て実感仮感といふ語の定義について疑を述べておいたが、その後(明治三十二年刊行の森鷗外著「審美綱領」といふ書を見たら仮情といふ事を説明してある、これが大かた前にいふた仮感に当たっているものであろう⁽²⁸⁾。しかしこれには「美なる感情と名づけて仮情といふ」と規定してあるのだから仮情といふ語の定義については別に論すべき余地はない。もし論するならば「美なる感情」について論すべきである。さうなると問題が全く別になる。すなわち論理の順序を転

倒せねばならぬ。この「審美要綱」といふ書を少し読み見て見たるに余り簡単なるためと訳語の聞き慣れぬためとにて分かりにくいところが多いが、かく簡単に、無駄なく順序立ちて書いてあるのには世間にも少ない方ではなはだ心地がよい。

八月十九日に帰国した浅井忠は二十七日に子規を見舞つた。九月十七日、子規は最後の記事に「徘徊の夢みるらんほと、ぎす拷問などに誰がかけたか」と、肺病と俳諧病をユーモラスに口合わせしたが、九月十九日午前一時に永眠した。同日、浅井忠は京都でデザイン教授になるべく一家で京都に移り、翌年一月に帰国した漱石は子規の記事を読み直していた。子規の文章は、森鷗外が説明したハルトマン美学への疑問であつた。この議論は、明治二十三年の第三回内国勸業博覧会に原田直次郎が油彩画(騎龍観音)を出品したとき生じていた。鷗外は『国民新聞』の「又又饒舌」に「褒貶共に喧きはこの画なるべし」と書いた。秋の第二回明治美術会大会では、東京大学教授外山正一は、会頭の渡辺帝国大学総長・清国全権大使・イタリア公使・榎本文部大臣を前に講演し、信仰心なくして龍をえがくな、と原田の絵を批判し、講演集「日本絵画の将来」を出版した。直次郎の友人の森鷗外は「外山正一氏の画論を駁す」を書き、ハルトマン美学でこう反発した。外山の意見は芸術鑑賞の視点ではなく、宗教的実感であると⁽²⁹⁾。外山は、第一に画題は人の注目す

る事物を撰ぶべきで、第二に画題は画人の感情を動かしたものでなければならぬと論じたとして、鴎外はこう反論した。

第一、画題は時好に投じ世俗におもねたる画には、今の意ありて画くこと、古より甚だしき時代に於て真美術品たるべき価値を得むこと難かるべければなり。題を撰ぶ画工は其志商賈（商人）の如く、老子の所謂「人見其跂、猶之魁然。」たるものなるべければなり。第二、画題は必ずしも画人の実感を動かしたるものなることを要せず。経験は洵とに製作の源なり。……作家は未だ、おのれが実感に触れざるものをも、そのかつて実感に触れたるものより自在に結構することを得べし。……外山氏は「感情」と云ひ余は「実感」と云ふ。……民の信仰心などを例に引けるにてもその実感にして審美的反感にあらざるを知るに足らむ。

外山は沈黙し、ドイツのハルトマンに弟子を要請したのか、明治二十六年に四十歳のラファエル・ケーベルが来日し、漱石たちに講義した。同年、東京大学に日本最初の美学講座がひらかれ、そこに入学した高山樗牛は、その後の日本で美学論争と「新しい日本主義」論争をリードし、明治三十三年からはニーチェ哲学論争を惹起した。ケーベルに学んだ大塚安治はドイツに留学し、帰国後の明治三十四年、西崖の依頼で裸体画講演をした。その後、鴎外は西崖とハルト

マン美学を難解な日本に翻訳した。それらの翻訳書に対し子規は疑問をなげかけた。実感と反感の相違は、写実と想像力による芸術、

鴎外氏門人
高木三郎の図



図10

科学と想像力の相違でもある。子規はパノラマ鑑賞において実感と仮感の区別が心理的にはむづかしく、むしろその区別不能の状態にこそ、芸術鑑賞の醍醐味があるのではないかと率直に述べた。漱石はその疑問を迷亭に面白く語らせたのである。

四、暁斎と漱石

ところで、迷亭の偽造画論の典拠は何だろうか。漱石山房の美術図書（東北大学図書館蔵）には瓜生政和（梅亭鷲叟という戯作者）著の『暁斎畫談』（内、外篇、河鍋洞郁「暁斎」画、東京、岩本俊、明治二十年、四巻四冊の秩入り本）の外篇上があり、暁斎は「子弟をして写生を専らに為しむ」（図10）で子弟にこう教えていた³⁰。

花鳥、虫魚、獸の差別なく、春は春の物を以てし、秋は秋の物を以てして写生を第一に為すなり。人によって蘭一種を画き、



図11



図12

又竹一種を画き、梅、亀、狗などをのみ画く者あれども、是らは傍らの慰みにして、画術を専門と為すに有らざるなり。画を以て専門と為る者は、目に見える程の物品なら何にもまれ彼にもまれ其形体を写生なし得るを以て画を書者とこそするなれ。

その図版には、写生する者の様が生き生きとえがれている。写生の対象は猿、鯉、鷲、イタチ、蛙、鶏、牡丹など様々である。なお暁斎が描いた猫、蛙、蟬、鴉、モグラ、コウモリ、トンボの絵もある。迷亭は、この図版を見ながら暁斎の画論を語っていたようである。猫の姿には寝姿（図11）、顔の接写も含まれているが、とくに鴉の絵には「暁斎氏博覧会出品の鴉」とあり、毅然とした鴉が枝に立っている。その説明にはこうある³¹。

○暁斎氏博覧会に鴉（図12）の画を出（いだ）す

明治十年初夏、東京上野公園内に於て第一博覧会ありし時、図せし通りの鴉を出し、金百円の定価を附たるに、掛り員見て余り高価の由を以て難するに、暁斎氏答て、是は鴉の価にはあらず。是まで数十年の間画の為に千辛苦して学び得たる所の価なり。此度の儀は天下の博覧会なる故、求め人の有無に係わらず思ふ儘の正価を附たるなりと言しかば、掛り員も夫にて止たり。然るに其鴉を日本橋西河岸の菓子商栄太郎主人が買入たるは暁斎氏の面目にして幸福と言ふべき也³²。

明治三十四年八月没の酒豪、飯島虚心が書いた草稿（国会図書館蔵）『河鍋晩斎翁伝』には⁽³²⁾、この絵は明治十四年に上野開催の第二回の内国勲業博覧会の出品作とある。天保十二年生まれの虚心は慶応四年に五稜郭で、幕臣大島圭介や土方歳三とともに官軍と戦い、維新後、文部省で教科書や英和辞典を編纂し、大槻磐溪や大槻文彦や黒川真頼と洋々社を結成し、明治二十六年には『浮世絵便覧』と『葛飾北斎伝』を出版していた。前記の晩斎翁伝で虚心はこう書く。

世界に轟きしも、実に此の一幅の絵画あるによれるなりと。

同十四年、四月。上野公園におきて第二回内国勲業博覧会の催しありたり。此の時、晩斎翁は枯木寒鴉の図を画きて出品せり。これ、翁が一生中に最も名誉を得たる絵画にして、……これより鴉万国飛の印を用ゐ、大に得意を世に鳴らしたり。其の絵画は、果して如何なるものぞ。軽々筆を下だして寒鴉一羽を画き、僅に枯木を添へたるのみ。これを画くには、僅に十分間をも費さざるべし。然れども真を写し神に入り、其の妙味、口言ふ能はざる所に存せり。これ即ち筆数愈々減じて、神気愈々全きものならん。其の会場に陳列するや、定価金百円の附箋を下げてあり。具眼者は、蓋しこの附箋を見て甚だ廉価なりとせしならん。凡眼者は、皆これを見て驚き怪み、如何にも高価なりとし、中には窃（ひそか）に嘲り笑ふ者もありしと。或人、翁に問ふ、

鴉一羽の価、百円は高価にあらずやと。翁笑て曰く、これ鴉の価にあらず、多年苦学の価なり。購ふ者なければ売らざるのみと。東京日本橋の菓子商栄太楼の主人、文雅にして画をたしなむ。一日会場に入り来り、この枯木寒鴉の図を熟視し、妙味のあるところを知り、ただちに金百円をもつてこれを購ふ約定をなし、約定済の附箋をだしたり。

『晩斎画談』添付図とは違う《枯木寒鴉図》（図13）が菓子屋栄太楼に現在あるが、「百円は……鴉の価にあらず、多年苦学の価」という発言はホイッスラー言説の模倣である。この米国画家はイギリスで広重を参考に《黒と金色のノクターン》、落下するロケット》を制作したとき、その技法と価格を非難した大学教授ラスキンを裁判に訴え、一八七八年（明治十一年）に裁判官に「一生（の蘊蓄）に対して（二百ギニーを）要求している」と答えて勝訴し、挿絵入り新聞の紙面を沸かしていたのである⁽³³⁾。

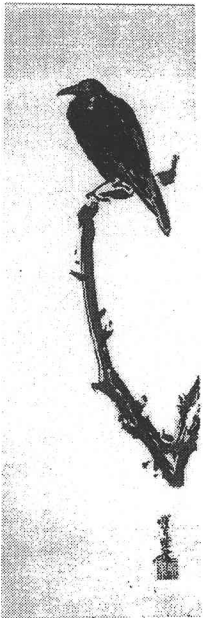


図13

五、唐子遊びの絵画論

実は虚心の『河鍋暁斎翁伝』には迷亭が語つたデル・サルトの画論の原型らしいものが見いだせるのである³⁴。

辻氏（作次郎＝暁斎の弟子）曰く、翁、かつて或る人の囑託に
 応じ、唐子遊の図を画かんとせしが、意匠至らざる所あるをも
 て筆を止めたり。翌日早起一瓢を携へ、余を誘ふて先ず下谷の
 万年町に至りたる。万年町は貧民群居の地にして貧民常に群居
 せり。翁先ず一児を呼び、錢を与へ謂て曰く、なんじはなんじ
 の朋友を呼び来たりて遊ぶべし。よく遊ぶ者には錢を与ふべし
 と。忽ちにして数十の群児出で来たり、翁の前に集る。翁すな
 わち群児を導きて、路傍の隙地（あきち）に至り、先ず相撲を
 とれとて、相撲をとらしめ、また、角兵衛獅子の学びをなすべ
 して、その真似をなさしめ、さて錢を与へければ、皆々大に
 喜び、それより馳くらをなし、また目かくしをなし、その他
 種々の遊戯をなしたり。その間泣くあり、笑ふあり、怒るあり、
 一挙一動、千種万状、真に唐子遊びの一活画なり。翁は傍らに
 ありて、欣然酒を飲みつつ筆を採りてこの遊戯の状を写し、更
 に群児を呼び錢を与へ、去りて本所松葉町に至れり。この地ま
 た貧民の群居せる所なり。翁また群児を集め、遊戯をなさしめ、
 筆を採りてその状を写し薄暮家に帰り、翌日唐子遊の図を画き

出だせり。この図今何くにあるを知らず。

暁斎がえがく様と迷亭の画論を比較してみよう。

●暁斎…泣くあり、笑ふあり、怒るあり、一挙一動、千種万状、真
 に唐子遊びの一活画なり。

●迷亭…星辰あり。露華あり。鳥あり。獸あり。金魚あり。寒鴉
 あり。自然はこれ一幅の大活画なり。

上記のように、デル・サルトの画論が虚心の『河鍋暁斎翁伝』か
 ら偽造されたことは明白である。暁斎は「欣然、酒を飲みつつ筆を
 採りて、この遊戯の状を写」すし、迷亭も酩酊気味にこの画論を語
 る。辻作次郎は貧民を助ける心やさしい暁斎について語つた。その
 の歯切れの良い文体には何か漢文の典拠があるように思われたの
 で、筆者が中国思想研究者大形徹氏にたずねると、即座に『莊子』
 齊物論篇との類似を福永光司著『莊子』で示していただいた³⁵。

『莊子』齊物論篇において子遊は、自然現象（地籟（ちらい））
 は人の呼吸（籟（あな）のひびき）に似ているし、人の感情（人籟
 （じんらい））も笛の響きに似ているが、天籟（＝自然）の原因（神）
 はどういものかとたずね、師はこう答える。音をたてるものは自然
 にそう成る。人は寝ても覚めても心は乱れ、日々鬭争に明け暮れて
 いるので、

喜びまた怒り、哀しみまた楽しみ、慮（おそ）れまた嘆き、変

(うつ)りぎみなるかとみれば、ひとえにとらわれ、姚(しなつ)くるかとみれば、佚(きまま)にふるまい、啓(あけすけ)なるものあり、態(もつたい)ぶるものあり、楽(おと)の虚(あな)より出で、蒸せたる気の菌(きのこ)と成るがごとし。

一方、虚心著『河鍋晚斎翁伝』において、辻作次郎が語る晚斎は、貧しい子供の遊び百態をパノラマとして写生していた。その絵は消息不明であるが、それに似た構図に《上野不忍ヶ岡三河屋ニテ其角堂書画会ノ席狂斎縛サル、ノ図》(図14)がある。暴れる晚斎を捕縛する人の周囲で人々は大混乱に陥り、角堂の棧を破り池に集団で落下する。おおげさなこの絵の画家は晚斎である。同様に、遊ぶ子供たちは千種万状だが、喜怒哀楽があった。貧しい子に銭を与え飲酒して作画する晚斎は天衣無縫である⁽³⁶⁾。一般に画家は仏画をえがく前に沐浴するが、晚斎は飲酒中にえがいたと伝える『河鍋晚斎翁伝』は⁽³⁷⁾、晚斎を『莊子』の逍遙遊する画家にしていた。

『莊子』によれば、人間存在を「自然」天が支え、人は自然として生まれてきたので、その「成心」にしたがい、自然を「師」とし、「心に自ら」とればよいが、一生を争いで終える。「また悲しからずや」である。人間は賢者愚者の別なく自然に成る形があり、深遠な理法で行動するなら、本来の安寧にいたるはずだが、是非論争即ち人籟(人のひびき)をして、偏見と虚傲、独善と恣意にした

上野不忍ヶ岡
三河屋ニテ
其角堂書画
會ノ席狂斎
縛サルノ図

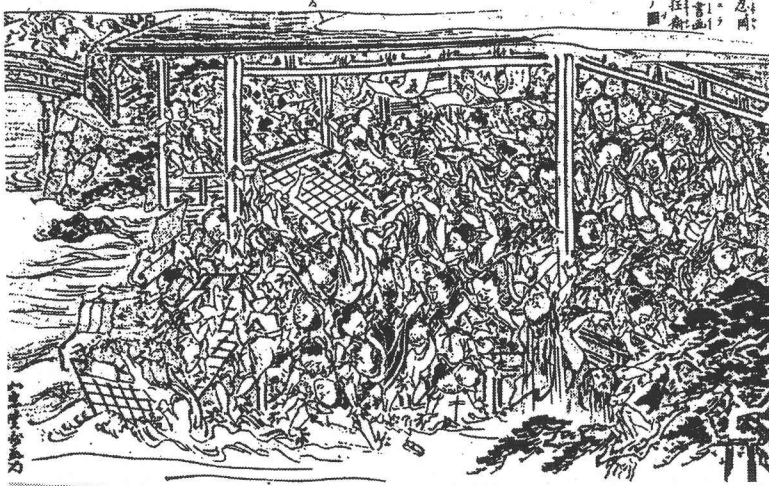


図14

がう。孔子と墨子の、籟の泣き声に似た、両学派の争い(儒墨の是

非)には何ら根拠はない。福永氏の解説によれば、莊周は人間の喜怒哀楽の究極原因を問ひ、人の心を外や上から支配する絶対者(真宰)が存在するように思わせるが、誰もその絶対者をとらえない。夢で飲酒し歓楽をつくす者は、朝に悲しい現実^レに号泣し、悲しい夢を見て哭(な)いた者も、朝に楽しい狩猟^レでかける。人間の一生も同じだ。夢のように生き、見果てぬ夢を追い、それが夢だと誰も気づかない。孔子は絶対者の存在を、でたらめな観念遊戯(孟浪「もうろう」の言)と見るし、孔子の説明を(妙道の行)と言う者もいるが、莊周によれば、どちらも夢を見ている。とはいえ、孔子や君は夢を見ていると主張する莊周も夢を見ている。論理の一切が夢だと説く莊周の言葉もまた「弔詭(ちようき)」、すなわち世俗の常識と詭(ことな)った「グロテスクな謎」だ、と福永氏は説明する。莊周によれば、この謎を解ける絶対者に出会えるのは「何十万年に一人」であり、絶対者との遭遇の機会は日常にあると言えるほど希有であるから、人はほとんど絶対者に出会えない。出会おうと思う者は奇人である。こうして是と不是、然と不然は、相互否定のなかで限りなく循環・空回し、是非論議は全く相対的なものになる。

六、グロテスクと超人

福永氏はニーチェの超人で『莊子』のグロテスクを類推したが、

そのグロテスクは冒頭の「逍遙遊篇」からはじまる。北方にある不可解な冥という海にいる幾千里もある巨大魚鯤(こん)が「化」して、翼が天をおおうほどの巨大鵬(ほう)になり、南の不可解な冥という海に移動したという。莊周は、魚の卵という意の縮小辞の昆や朋をつかつて微小な鯤や鵬を極大だと述べ、舌では表せても筆ではえがきえない壮大なグロテスクを創作し、さらには存在しもしない書『齊諧』にこの怪なる話が記してであると述べ、引用癖のある学者を唾う。福永氏は大胆に莊子をニーチェの超人でこう説明する。

……かのニーチェの「超人」(Übermensch)を連想するであろう。ニーチェの超人——ツアラットトゥストラ——は、彼の故郷と故郷の湖とを捨てて山中に分け入ったが、莊子の超越者は大鵬とともに九万里の上空を飛翔する。ニーチェの超人は、一切の人間のものを超克し、偶像と価値の桎梏を破壊して、生命の混沌たる灼熱を求めたが、莊子の超越者もまた人間の迷妄と惑溺、偽善と虚飾とをしりぞけて、自己が何よりも自己であること、明るくたくましい生の充溢と奔放闊達な人間精神の高揚を求める。莊子とニーチェの思想には、いくつかの相違点があるにもかかわらず、彼らがともに人間を超克すること、人間を超克しながら人間が真に自己自身となることにおいて、一つの共通

の広場に立つていることを、われわれは見出すであろう⁽³⁸⁾。

福永氏の『莊子』の大胆な解釈は、東西文化を比較検討する『猫』における迷亭・苦沙弥・寒月・吾輩たちのグロテスクな対話に似ている。漱石も明治三十一年三月、莊子的な詩を書いていた。

寸心何窈窕 寸心、何ぞ窈窕（ようちょう）たる
縹渺忘是非 縹渺として是非を忘る

三十我欲老 三十、我れ老いんと欲し

韶光猶依依 韶光、猶ほ依依（いい）たり

逍遥随物化 逍遥して物化に随ひ

悠然对芬菲 悠然として芬菲（ふんぴ）に对せん

小さな心も、大自然の中で是非分別を超越すれば、静かで深い。

三十歳の私はこれから老いるが、春景には心ひかれる。鵬の飛翔や胡蝶の夢のごとく自然の理に従い、悠然と美しいものをながめよう、と漱石は語る。明治三十二、三年には「心ハ喜怒哀楽ノ舞台、舞台ノ裏ニ何物カある。煩悩と真如は紙の表裏の如し、二而一、一而二と記す⁽³⁹⁾。『文学論』第二編第三章「fに伴う幻惑」でも善悪美醜の区別を転倒させる至難さとニーチェについてこう述べた⁽⁴⁰⁾。

昔時、耶穌（ヤソ）出でて人の子のために磔に上りしより以来、

世は謙讓、親切、仁惠等を除き他に道德と称すべきものなきがごとく、心得るにいたりしが、なんぞ知らん、こは皆他人のため

にする道德にして己のためにする道德は、吾人日ごとに実行しつつあるにも関せず人は高閣に束ねて顧（かえりみ）ざりしなり。十九世紀に至り Nietzsche なるものあり。はじめて（マキヤヴェッリの『君主論』の）君主たる道德と（キリスト教の）奴隷たる道德なるをもつて、よろしくこれを捨てて、別に君主の道德を樹立すべしと叫びぬ。……忽然世に出現したるをもつて、大いに一世を聳動したりといえどもその実は豪も珍らしきことにあらず。……ただ君主の道德は左迄これを唱道するの必要なかりしをもつてただ無意識にこれ等を等閑視し来りしのみ。今、余はこれを事実より示さんがため試みに吾人の精神作用の対偶（「反対の言葉」のある物を列挙すべし。意気は謙讓と対し、大胆は内気と対し、独立は服従と対し、主張は恭順と対す。かくのごときものはすべて皆、流俗の等しく賞揚する性質にして、しかも対偶の一は他とまったく矛盾せるものなり。一は自己を主として建立せる道德にして、他は自己以外を目的として発達せる道德なり。Nietzsche の語をかりていへば、一は君主の道德にして他は奴隷の道德なり。

『莊子』についての教養がある漱石には、ニーチェの指摘は「毫も珍らしく」ないが、自我を強調したところが目新しい。福永氏も莊周とニーチェの相違を認めながら、『莊子』の超越者も（ニーチ

エの超人同様)、人間の迷妄と惑溺、偽善と虚飾とを退け、自己としての明るくたくましい生の充溢(じゅういつ)と奔放闊達な人間精神の高揚を求める」と述べ、この対偶性を乗り越える自我はグロテスクになると述べた。この言説は『猫』のグロテスク観を要約している。漱石は、ソクラテスの対話小説『猫』で、西洋的に偽造された日本の、裸体画と成り金とロマンチックな恋愛と日露戦争の大和魂を連続グロテスク模様として、すなわち、モンテーニュが語ったように、ソクラテス的でグロテスクな自我の随想録として示し、すべてを疑うが⁽⁴¹⁾、その辛辣な疑念は、福永氏も体験したような、外地での兵士の死の恐怖と大量戦死を求める人々の心の分析に向けられていた。福永氏は『莊子』をニーチェ的に解釈した理由をこう語る。「明治以後では牧野謙次郎の『莊子国字解』があるが、『莊子』の思想を哲学的に把握して、これを近代的な論理で最も明快に解釈しているのは、前田利謙の『莊子』を第一とする⁽⁴²⁾。彼は若くして(昭和六年に三十三歳で)逝いた西洋哲学専攻の俊才であるが、私の訳釈が最も多くを負っているのは、彼の『莊子』解釈である⁽⁴³⁾。

明治三十一年、漱石が狩野亨吉、山川信次郎と小天温泉の前田案山子別荘を訪れたとき、前田利謙はその家の末子として生まれ、父の没後、長姉の夫の宮崎滔天と上京し、『草枕』の那美のモデルといわれる次姉につれられて晩年の漱石を訪れ、最後の弟子になった。

漱石没後は漱石門下と交友し、東京大学で哲学を学び、ニーチェの哲学の観点から『莊子』を研究した⁽⁴⁴⁾。没後に利謙の著書『莊子』は福永氏を『莊子』や中国画論の研究者にしたのである⁽⁴⁵⁾。
おわりに

迷亭の偽造画論には、狩野派伝来の莊周の思想を實踐して奇人になった暁斎の画論が隠されていた⁽⁴⁶⁾。『猫』で暁斎を介して莊周からニーチェの思想を考えた漱石の類推(アナロジー)が、前田と福永両氏にニーチェ的な『莊子』解釈をさせたようである。『莊子』逍遙遊篇の鯤は微細・超巨大な鵬に化するが、その論理を『パイドン』の「反対の事物から反対の事物が生じる」(一〇〇D以下)とも共鳴させて、漱石は矛盾の統一論理を東西哲学に見いだしていた。ニーチェが語る超人には、醜い石(人間の隠喩)から理想(イデア)を完成させようとして《囚われ人》(ルーヴル美術館、フィレンツェのアッカデミア美術館)を彫るミケランジェロが隠されていて、その典拠はブルクハルトの『チチェローネ』を越えて⁽⁴⁷⁾、ヴァザリーがミケランジェロの詩を参考に書いた『ミケランジェロ伝』であった。そのことを察知した漱石は、明治四十年の『夢十夜』第六夜の運慶を、北斎・ミケランジェロと合体させ、さらに超人的な『猫』の著者自身とも人格合体させた⁽⁴⁸⁾。この人格合体の超人思想

が、白樺派の同人たちに美術史を展望できるゴッホやロダンを認めさせ、さらに世界美術史の探求に駆り立てていくのである。

本稿で最後に残る疑問は、漱石がどうして虚心著『河鍋曉齋翁伝』の草稿を知りえたかである。河鍋曉齋美術館館長、河鍋楠美氏の示唆によれば、虚心草稿への書き込み者が誰かが問題である。『河鍋曉齋翁伝』解説によれば、虚心は美術学校教授の話があった翌年の明治三十五年、沼津の母の墓参直後に没した(二七六頁)。これが東京美術学校なら、当時の同校教師の西崖が人事のために曉齋翁伝起草稿を読み、同年に講演依頼した大塚安治(迷亭のモデル)に⁽⁴⁹⁾、それを見せた可能性もある。また東京大学助教授の藤岡作太郎が漱石が安治に草稿を見せた可能性もあるが⁽⁵⁰⁾、真相は不明である。

註

- (1) 杉浦民平訳『レオナルドの手記』岩波文庫、一九五四年、二五四頁。
- (2) 『正岡子規全集第一巻』改造社、一九三二年(昭和六年)、一六一頁参照。
- (3) 『高木樗牛全集第一巻・美学美術史』博文館、一九二六年(大正十四)、三五二頁。
- (4) 『漱石全集第24巻「日記及断片上」』岩波書店、一九五七年、

一〇四頁。

- (5) 吉田千鶴子「黒田清輝の意見書」『近代画説5』三九―四八頁。国立博物館所蔵資料、清輝の「美術教育之方針ヲ論ス」の清書。植野健造「白馬会と裸体画」『近代画説5』一四頁以下。
- (6) 黒田清輝「絵画の将来」中央公論美術出版、一九八三年、一三三頁。
- (7) 拙稿「黒田清輝の《昔語り》とポーズ」大阪府立大学人文学論集9・10合併号、一八九一年。坂井厚水「黒田清輝」聖文堂、一九三七年、八八頁。
- (8) 隈元謙次郎「黒田清輝」講談社、一九六二年、六〇頁。「絵画の将来」前掲書、一一〇、二五五―二六五頁。
- (9) 日本屏風描写の流行は一八六八年のマネ作《ゾラの肖像》や一八七〇年頃のティソ作《日本の工芸品を眺める娘たち》にあり、清輝の師コランはたぶん林忠正から日本屏風を購入していた。
- (10) プラトン『パイドン』六九C―D。松永雄二訳『パイドン』岩波書店、一九七五年を参照。アルキピアデスは『饗宴』でソクラテスをサテュロスとして同定した。『猫』終章の猫の溺死は『パイドン』でのソクラテスの死の暗示である。
- (11) 漱石は一八九五年のロングフェロー訳で『神曲』を読んでいた。

た。明治三十七年頃の日記断片（本稿註4、九四頁）参照。
「百尺の琅杆を以て蒼穹無数の星を払ひ落して三途の河底にうづむ小舟を織して其上を渡る暗中光ありて微かに精塚の婆々の顔を照らす之によりて挨拶する事を云々タンテ未だ之を詩に上せず」。

- (12) 河合栄治郎著『明治思想史の一断面』（日本評論社、一九四一年二三三頁以下）、矢内原忠雄編『現代日本小史』（上巻、みすず書房、一九五二年、一八七頁）参照。明治三十五年の会社数八六二社の八割以上が明治二十七年以降の創設、資本は二十七年の一億四千八百万円から二十八年・三十年には一四億六千万円に増加（鉄道五八%、銀行一五%、諸企業二六%、産業は主に綿糸紡績）。生産力増加が内国・朝鮮での需要超過を生み、資本家は市場を満州に求めざるをえなくなり、軍艦増強の直接経費一九億八千万円の約一五億円を国債、約八億円を英国と米国で調達したが、一億円以上を増税し、労働者と農民は搾取されて、国民は戦争の賠償金目当てに戦争を欲した。まさに商業戦争であった。明治三十七年一月、幸徳秋水は『平民新聞』で、戦争は「罪悪・極端な自業自棄」であると非難した。『幸徳秋水』中央公論社、一九七〇年、三六八頁。

(13) H.W.Janson, 'The "Image Made by Chance" in Renaissance

Thought', in *Essays in Honor of E. Panofsky*, ed. M. Meiss, New York University Press, 1961, pp. 254-266.

- (14) 『宮崎滔天・三十三年の夢』日本図書センター、一九九八年、一八〇頁。

(15) G.B. Brown, *The Fine Arts, University Extension Manuals* London, 1891, p. 375.

- (16) G. Vasari, *Le Vite de eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi Nostri*, Firenze, 1550, A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino, 1986, p. 241; "mentre ch'ella a dormire lo invitava et egli le diceva: «O che dolce cosa questa prospettiva»".

(17) 木下直之『美術という見世物』ちくま文庫、一九九九年、二一六頁以下（初版は平凡社、一九九三年）。

(18) E. クリス／O. クルツ『芸術家伝説』大西広他訳、ペリカーン社、一九八九年、一〇二頁。

(19) 成瀬不二雄『司馬江漢・生涯と作品』八坂書房、一九九五年、本文編一五二頁以下。図版は作品編、一一五図。

(20) 河野元昭『谷文晁』至文堂、一九八七年、六一一六七頁。

(21) 成瀬不二雄『司馬江漢』前掲書、作品篇一五七図参照。

(22) 菊地貞夫『北斎』至文堂、一九七二年。図57、58参照。

- (23) 『没後一〇〇年・高橋由一展』カタログ、神奈・香川・三重・福島各県立美術館、一九九四—一九九五年、上海日誌を参照。
- (24) 上掲書、図版六三と解説を参照。また木下直之「見世物としての美術」前掲書の由一と螺川胤式との関係を参照。
- (25) この画家の妻はブラウニングの詩では悪妻である。『ルネサンス画人伝』（白水社）巻末の平川裕祐訳を参照。
- (26) 『正岡子規全集第一巻』改造社、一九三一年、六一—一〇五頁。長谷川權編『子規の三大随筆』増進会、二〇〇一年、四〇五頁。子規は『日本』に明治二十五年十一月に入社、陸羯南を介して浅井忠を知る。明治二十七年、家庭新聞『小日本』の挿絵画家に浅井から中村不折を推薦される（『墨汁一滴』柴田宵曲『評伝・正岡子規』岩波文庫、一九八六年、一一〇頁参照）。ちなみに《昔語り》の完成した明治三十一年に子規は「歌よみに与ふる書」で「古今集はくだらぬ集」と述べ、十一月の記事「写生と写実」（『子規全集第二巻』改造社、一九四二年、五八九—九〇頁）で金岡以来の日本写生史を語り、写実を手段と見なし精神を強調する美術院派が、「写生が出来ずに精神が加へられるであろうか」「土瓶の写生が出来ん人に、大きな歴史画がかかるとは到底思へない」と述べた。
- (27) 『正岡子規全集第一巻』上掲書、九二頁。『子規の三大随筆』前掲書、四二四頁。
- (28) 東京・春陽堂は、明治三十二年に森林太郎・大村西崖『審美綱領』、明治三十三年に森林太郎編『審美新説』（フォッケルトの審美時事問題概要）、明治三十五年二月に森林太郎編『審美極致論』（オット・リーブマン『現実分析』抄訳）を出版した。最後の本で「美とは、唯、官快なる者に簡別して言ふときは、利害 *Interesse* 無くして好尚せらるる、を謂ふ」と定義。
- (29) 『明治文化全集』第二十巻・文学芸術篇『文化評論社』、一九六七年、一七七—一九三頁。『明治芸術・文学論集』筑摩書房、一九七五年、一四九頁以下。中村義一「日本近代美術論争史」求龍堂、一九八一年、三四—三九頁。
- (30) 図録『晚齋画談』Ⅰ、Ⅱ（再版）、晚齋記念館、一九八二年十一月、『晚齋画談』、外篇Ⅰの28—210（Ⅱ、66—21）。
- (31) 『晚齋画談』上掲書、外篇下、外2の21（Ⅱ、66—51）。
- (32) 飯島虚心著『河鍋晚齋翁伝』河鍋楠美監修、吉田漱解説、ぺりかん社、一九八四年、一一〇頁。
- (33) 拙稿「高橋由一とミケランジェロ」大阪府立大学人文学論集十七、一九九九年、三三頁参照。
- (34) 飯島虚心著『河鍋晚齋翁伝』前掲書、一一〇頁。
- (35) 福永光司「中国古典選7・莊子・内篇」朝日新聞社（初版、

一九五六年）再版、一九六五年、四〇頁。

- (36) 張彦遠『歴代名画記』「顧・陸・張・呉の用筆を論ず」での呉生を参照。十一世紀の郭熙の「画意」における「荘子」田子方篇の裸の画家については、福永光司著『中国文明選第十四巻・芸術論集』（朝日出版社、一九七一年）を参照。郭熙は孫過庭『書譜』を参考にした。江戸時代の狩野家絵師の安信（一六一四—一八五年）著『画道要訣』（昭和四年出版）は心・気・形・式・具の五つを画の本と述べ、「既に術尽き其業の神妙を得たらば、此五の事さらに用るにたらず」として田子方篇を引用。安信は「包丁のまなこ全牛を見ざるがごとし」（養生主篇）、「言忘れ、意得ざるなし（外物篇）」と述べる（『定本・日本絵画論大成』第4巻、小林忠・河野元昭監修・安村敏信編集・校訂、ベリかん社、一九九七年）。吉田晴紀『画道要訣』と中国画論『美術史の断面』武田恒夫先生古希記念会編、清文堂、一九九五年、三七—三七三頁参照。岡倉寛三は『国華』二二〇号「狩野芳崖」で荘子とミケランジェロを語る。『国華』は漱石蔵書。
- (37) 『河鍋暁斎翁伝』前掲書、一四一頁。
- (38) 福永光司『中国古典選7・荘子・内篇』前掲書、六頁。
- (39) 松浦友久編『漢詩の事典』大修館書店、一九九九年、「夏目漱石」、二八七頁。「断片」は、漱石全集24巻、三頁。
- (40) 漱石全集第18巻『文学論』岩波書店、一九五七年、一一八頁。
- (41) アンドレ・シャステル『グロテスクの系譜』長澤峻訳、文彩社、一九九〇年、九頁以下を参照。
- (42) 前田利鎌『臨済・荘子』岩波文庫（昭和七年に岩波書店刊『宗教と人間』に所収）、一九九〇年。
- (43) 前出書参照。
- (44) 福永光司『中国古典選7・荘子・内篇』前掲書参照。
- (45) 前田利鎌『臨済・荘子』前掲書および福永光司『中国文明選第十四巻・芸術論集』前掲書。本書『臨済』は、文与可が竹をえがく刹那を純粹持続と述べ、漱石は『草枕』で文与可について書き、自ら竹をえがいた。文与可と竹の意味は、古原宏『画論』明德出版社、一九八三年、一一八頁。（文与可と竹について語る）西田幾太郎は美的直観を純粹意識と見、その理論をフイドラーに求めたとき（『芸術と道徳』岩波書店、大正一二年）、漱石の感化を示す。
- (46) 明治には中橋（フェノロサの師永恵）・浜町（東京美術学校助教授友信）・鍛冶橋・駿河台・木挽町（芳崖、橋本雅邦が弟子）・京都の六狩野家があり、それについては中村溪男編『日本の美術・明治の日本画』至文堂、一九六七年、二六一—三〇頁

を参照。暁斎は明治十七年に九世洞春秀信の駿河台狩野家をつぐ。

(47) J. Burckhardt, *Der Cicerone*, II, in *J. Burckhardt Gesam-melte Werke Band X, Basel/Stuttgart, 1970*, pp. 70.

ニーチェの芸術論については、市川直子「ジヨルジョ・デ・キリコと《メタフィジカ絵画》に関する研究」『鹿島美術研究』一七号別冊、二〇〇〇年、『ハイデッガー全集』第四三卷（蘭田、ウンジン訳）「芸術としての力への意志」創文社を参照。

(48) 明治四十年の『夢十夜』第六話で東京の護国寺で仁王を彫る明治の運慶は大達磨の画家北斎（飯島虚心著『葛飾北斎伝』明治二十六年）と彫刻家・詩人のミケランジェロと作家の漱石を超人的に人格連合している。

(49) 《最後の審判》の批判者はピエトロ・アレティーノである。

(50) 藤岡作太郎『近代絵画史』ベリかん社、一九八三年。初版は明治三十六年であるが、ここには虚心の『暁斎翁伝』の内容はまだまだない。作太郎は明治三十八年九月出版の『国文学全史』（開成館）の金張りの表装を中村不折に依頼したとき、漱石と交友していたのだろう。作太郎は明治四十三年に三十九歳で夭折。

追記、本稿は平成九・十年度科学研究費による漱石の芸術史観の研究の補遺であり、当時の調査において協力していただいた東北大学図書館と同大学大学院文学研究科教授田中英道氏にお礼を述べるとともに、『莊子』と東洋画論については大形徹教授や河野道房助教からヒントをいただいたいき心から感謝したい。