



漱石の『草枕』におけるミケランジェロ：
超人的芸術論の歴史

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/10.24729/00004569

漱石の『草枕』におけるミケランジェロ

— 超人的芸術論の歴史 —

中江 彬

はじめに

夏目漱石が一気に書き上げて一九〇六年九月に発表した『草枕』は饒舌な非人情の芸術論に満ちている。この芸術論は今なお研究者諸氏の悩みの種だが、これは、漱石が当時の道徳なき純文学と国家を一挙に批判するべく仕掛けた、巧妙な時限爆弾だったふしがある。主人公の画工は一度だけ二二章でミケランジェロの名前を挙げるが、この芸術家は『草枕』を理解するための鍵ではないだろうか。

基督は最高度に芸術家の態度を具足したるものなりとは、オスカー、ワイルドの説と記憶している。……われは第一流の大家である。技に於て、ミケランジェロに及ばず、巧みなる事ラフハエルに譲る事ありとも、芸術家たるの人格に於て、古今の大家と歩武（ほぶ）を斉（ひとし）ゅうして、毫（こ）うも

遜（ゆず）る所を見出し得ない。……温泉場へ来てから、未だ一枚の画もかかない。……人はあれでも画家かと嗤（わら）うかも知れぬ。いくら嗤われても、今の余は真の画家である。¹

奇妙な言い方だ。絵を描かずともミケランジェロ（一四七五—五六四）に人格で毫も遜らぬ真の画家とはどういう意味なのか。本稿ではミケランジェロを手掛かりに画工の言説を検証してみよう。

一、描かぬ画工とダンテ

画工は、混濁した末世を絵で清めるための旅に出て、逗留した温泉地で、挑発的な元人妻の那美に会う。後日、観海寺で那美の従兄弟の久一にも会う。その寺で、満州への召集が決まっている久一の横に座った画工は、彼の鼓動を聞きながら八章でこう述べる。

朔北の曠野「満州」を染むる血潮の何万分の一かは、この青

年の動脈から迸る時が来るかも知れない。この青年の腰に吊る長き剣の先から烟となって吹くかも知れない。

さらに画工は一〇章で、鏡が池の赤い椿に亡者の血を想像する。

ぼたり赤い奴が水の上に落ちた。……しばらくすると又ぼたり落ちた。……かたまって居る所は、何となく毒々しい。又ぼたり落ちる。……落ちて居るうちに、池の水は赤くなるだろう……静かに浮いて辺りは今でも少々赤い様な気がする。又落ちた。池の上へ落ちたのか、水の上へ落ちたのか、区別がつかぬ位静かに浮く。落ちる。……又一つ大きいのが血を塗った様に、人魂の様に落ちる。又落ちる。ぼたりぼたりと落ちる。際限なく落ちる。

画工は、椿が落ちる、落ちる、赤い、赤い、と詩的にくりかえす。漱石は、同年一月の短編『趣味の遺伝』の中で、乃木將軍指揮下の旅順松樹山の塹壕に兵士たちが次々に落ちて「沢庵の如く積み重なって」死んだと書いた。椿もこの沢庵同様に兵士たちの暗示である。この短編の主人公は、塹壕の沢庵になった友の墓に詣でて、そこで合掌していた謎の美女を探偵した結果、愛情が遺伝するという暗示をうける。翌年、漱石（一八六七—一九一六）は『文学論』第五篇三章で「暗示あるがゆえに推移す。而して推移は事実なればなり」と書き、史的事実も科学的真理も暗示であり、その暗示を通して初

めて普遍性が認識されると言う。画工も、暗示的な那美を探りつつ、召集兵の久一を駅に見送りに行き、最後に「赤いもの」を強調する。

車輪が一つ廻れば久一さんは既に吾等が世の人ではない。遠い、遠い世界へ行ってしまう。その世界では烟硝の臭い中で、人が働いている。そうして赤いものに滑って、無闇に転ぶ。空では大きな音がどんどんと云う。

皆知っているかのように日露戦争（一九〇四—〇五）を赤で暗示しつつ、画工は核心の女に読者を引き入れる。画工の饒舌な芸術論は女の鼻の息まで探偵する拡大誇張の捜査用ルーペである。画工は非人情を求める俳句の画紙をもって女を追いかける。その点で画工は文化の「すべての要素をわがものにして」すべてをくまなく見るためにベアトリーチェを天国まで追った詩人ダンテ・アリギエーリ（一二六五—一三二三）に本当に似ている^③。非人情の天地に遊ぶつもり画工が、忠君愛国だの利害だの苦悩におしつぶされて、腹からの、笑いといえど、苦しみの、そこにあるべし。うつくしき、極みの歌に、悲しさの、極みの想、籠もるとぞ知れと歌った「シェレーが雲雀を聞いて嘆息した」と言うとき、彼はシエリー（一七九二—一八二二）が『詩の擁護』（一八二二）で、ミルトンやラファエロやミケランジェロとともに、群星中の明星ダンテの不滅の愛の讃歌を讚美したことを思いだしているだろう^④。

『草枕』は構成と比喩においても、ダンテの『神曲』に似ている。画工がふと見た印象的な点景は東洋的な比喩で語られるが、目を分ける老人や川辺の太公望は、『神曲』の地獄の裁き手ミノス（三歌）や守銭奴ブルートン（七歌）に似ている。温泉地は画工の高度の幻想のなかで血の池の地獄と化していくのである。

画工同様、ダンテもまた血の色を詩的に語った。『神曲』地獄篇第三歌で血色の亡者は木の葉のように散る。第一〇歌では血がアルピエ川を紅に染める。一二歌の血の川には人の血を流して産を掠めた暴君がいる。『神曲』天国篇二七歌では怒る聖ペトロの墳墓の地ローマの天を血の色で赤々と染めたのは、異教徒ならぬ背教のキリスト教徒であった。赤は恥の色、戦の色である。

漱石の画工は、饒舌な非人情の詩学で、感情的すぎる芝居や「不如帰」や「金色夜叉」などを批判して、己が写実を誇る。『草枕』の本質たる画工の傲慢な饒舌を理解するためには、『神曲』煉獄篇第一二歌を読まなければならない。そこでダンテは、みごとに言い回しで、傲慢の罪を浮き彫りに刻まれた舗石（図1）について語る。

見るとトロイアが灰燼に帰し塵墟と化していた。おおトロイアよ、卑しく落ちぶれた、おまえの姿がまざまざと刻まれていた。鋭い感受性の持主ならば眺めいらすにはいられない、こうした線やこうした影を描いた、筆や鑿の名匠はいったい誰なの

だろうか。死人は死人に、生きている人は生きている人のように見えた、俯いて、私はこうした光景を踏みしめて歩いたが、それはその事実を眼の前に見るよりもさらに真に迫っていた。

ダンテはこのリアルな浮彫りの「筆や鑿の名匠」は誰かと問う。それは詩人ダンテである。架空の舗石を自作の詩で彫りだし、傲慢が起こした戦

を弾劾するダンテもまた傲慢である。自らの饒舌な詩才に惚れ惚れする。漱石の画工もまた非人情の詩人陶淵明と王維や、ホメロスやウエルギリウスや、「絵は詩と同じ」を論じたレッシングの「ラオコーン」の博識を披露するが、「単純に空間的なる絵画上の要件を充たしさえすれば、言語を以て描き得る」と自惚れる。しかも画工は、「色、形、調子が出来て、自分の心が、ああ此所に居たと、



図1、傲慢の罪を刻んだ舗石、イタリアの写本挿絵、1360-75年、ホルカム・ホール

忽ち自己を認識する様にかかなければならぬ」と自己に徹する。

ダンテもまた地獄篇第四歌で、詩人の王ホメロス、風刺詩人ホラティウスを列挙して、「オウイデウスが三番目で最後がルカヌスだ」と詩人の系譜を示しながら、「その人たちは皆私とその名をわかつのだ」と言つて、その最後に自己を置くが、最高の詩人はもちろん高慢の舗石を刻んだ名匠である、と示唆するだろう。そう誇るのは博識な文学史観をもつ詩人の人格である。誰であれ「巢から追い出す」(煉獄篇一歌)ダンテは、亡霊ウエルギリウスを旅の伴侶にした。一方、『草枕』の画工は旅の伴侶を正岡子規に見せかけるが、その裏に、非人情の師ダンテを隠しとおすのである。

「絵は詩と同じ(ut pictura poesis)」と述べたホラティウスに忠実なダンテは、「トロイア戦争を双子の卵から始めることもしない。たえず終わりに向かつて急ぎ、皆が物語をよく知っているかのように、事件の核心(incidentes)へ聞き手を引き入れ」る。⁵⁷しかもダンテはアウグスティヌスの『告白』に自叙伝の書き方を学び、詩の主題と叙述法と物語る主体を巧みに自伝的叙事詩に織りこみ、高度の幻想(アルタ・ファンタジア)をリアルに表現した。

漱石の博識な画工もまた幻想をこらして、高砂の蠅(ばば)ないし蘆雪の山姥に似た茶店の老婆を創作するが、それが天国篇三三歌の巫女や、ウエルギリウスの『アエネイス』におけるクマエの巫女

に似るのは当然である。⁵⁸この女は地獄巡りの導き手だからである。画工は五輪塔を地獄篇第三歌の地獄の門に見立てたが、漱石は前年一月の『倫敦塔』で、その第三歌冒頭の句を「憂の国に行かんとする者はこの門を潜れ」と翻訳し、それを倫敦塔の比喩にしていた。

漱石は倫敦の三重の塔に「百代の遺恨を結晶したる無数の記念」と読むや、「世に反語といふがある。白といふて黒を意味し、小と唱えて大を思わしむ。凡て反語のうち自ら知らずして後世に残す反語程猛烈なるはまたと有るまい。墓碣と云い、記念碑といひ、賞牌と云ひ、授章と云ひ此等が存する限りは、空しき物質に、ありし世を偲ばしむるの具となるに過ぎない」と思い、「死ぬ時に時世の辞も作るまい。死んだ後は墓碑も建ててもらふまい」と自戒する。

漱石は隠喩をダンテに学び、『草枕』の前年の『倫敦塔』でその語り口を試作していた。『神曲』第三歌の地獄の門の前で、ウエルギリウスはダンテに、疑心や怯懦もすべて絶って、明知を失った悲惨な連中を見よ、と非人情を助言した。漱石の画工もまたこの非人情の芸術論に仕立てるだろう。

詩人とは自分の屍骸を、自分で解剖して、その病状を天下に発表する義務を有している。その方便は……一番手字かなのは……手当たり次第第十七字にまとめて見るのが一番いい。

「死人は死人に」を表現するダンテの三行連詩のリアリズムは、画

工が手当たり次第に書く俳文的な死者の描写と関連している。画工は、死せるオフィーリアを浴槽のなかに想像して土左衛門の髻を書くし、鏡が池の水草を見ると、地獄の川底の亡者の髪を想像する。

漱石は『文学評論』でもドラクロワの《ダンテとウエルギリウス》の幽霊の裸体に、「日本の累以上のもの」「その累は地獄篇第八歌の「高慢ちきな奴」が……仰向けになって船の下に浮いてゐる」と書いた。死人の描写力は写実の基準である。西欧近代では、伝記作者・画家・建築家のジョルジョ・ヴァザリー（一五一一—一五七四）がこの非人情の画論を『ミケランジェロ伝』の《最後の審判》（一五三六—四一、図3）の解説で布教していたのである。

彼（ミケランジェロ）はその制作した絵にたいへんな力を注いだので、ダンテの言葉「死人は死人に、生きている人は生きている人のように見えた」を立証したほどである。ここには地獄に落ちた者の悲惨と、祝福された者の喜びが見られるのである。この審判図が公開されるや、それは、かつてそこで制作したことのある第一流の芸術家「ポッティチェリやベルジーノなど」たちに立ち勝っているばかりか、「すでにミケランジェロが描いていた」天井画にさえ勝っていることを証した……¹⁾つまり

ここでヴァザリーは「高度の幻想」の詩聖ダンテの引喩を使い、写

実のミケランジェロを以前の第一流の芸術家たちに立ち勝る高慢な「筆や鑿の名匠」に仕立てた。漱石の画工が高慢な人格を示して張り合おうとしていたのは、かつてダンテに張り合ったミケランジェロだったのである。

二、淑女と国家

ダンテに張り合うミケランジェロについてのヒントを漱石に与えたのは、ウオルター・ペイターの『ルネサンス』（初版は一八七三）漱石蔵書は一九〇一）の「ミケランジェロの詩」の章であろう。

ミケランジェロはつねに外面の美——「目を楽しませる外の美」——から進んで、見えざる美を捉える。「普遍的形(omniversal)に移りゆく」——すなわち、プラトン派が推論する美の抽象的形態である。そしてこのことが、何か束の間で定まらぬもの、脆く弱い肉体を通して透いて見えそうな、住むに家なき嘆きの精神が彼のうちに存在している印象を与える。彼は「目惚れの恋を存在以前の状態ということと説明する——「それぞ君を初めて恋せしところ」。それでも、多くの点でミケランジェロはダンテに本当に似ており、……「上品な」とか「丁重」といような言葉を繰り返したり、「愛」を人格化したり、愛する者が目の前にいると、脈拍や心臓に肉体的影響が

及ぶことを事細かに論じたがるところは、たしかにダンテを思
い起させる。とりわけダンテに似ているところは、政治的な発
言の熱意と強さで、最もすぐれたソネットの一つに歌われている
「淑女」は、当初から「フィレンツェ市」[国]を指すものと理
解されていた。そして彼は断固として言う、「天使の形」に作
られた彼女が、たった一人のピエロとかアレッサンドロ・デ・
メディチとかにひとり占めにされるようなことがあれば、それ
は天国にいる者がみな情眼をむさぼっているからに違いない、
と。たびたび彼は、愛と死を登場させて、両者に自分のことを
論じさせている。……彼もまた墓のことに相当心を奪われてい
た。彼の本当の愛人は死だったのである。¹⁾

祖国への追慕の念を淑女に託した国外追放者ダンテに張り合い、
ミケランジェロもまた自らフィレンツェで生まれとか、国外追放者
と偽り、その心境を淑女の詩に託したが、漱石はこの詩をアディン
トン・シモンズの『イタリア・ルネサンス美術』で知ることでもでき
た。

淑女よ天使の如く美しく在ますは／そなた「フィレンツェ」
を愛でる多くの人の喜び／多衆の福祉を独り占むる者「独裁
者」のあるは／はるかに天空にて神の眠り給ふ為にや／福祉
を奪われながら生くべき人々を／避け給ふことなく、その御

顔の光をば／涙もつ眼の前に現はせ給へ。¹⁾

漱石の画工は国外追放者ではないが、国家的・世間的なものから
の逃避者である。彼は美しい国を示唆するかのような那美という女
に心を奪われるが、那美の落ち着きのない表情をこう批評する。

眼は五分のすきさえ見いだすべく動いている。顔は下膨の瓜
実形で、豊かに落ち付きを見せているのに……、額は……所謂
富士額の俗臭を帯び……眉は両方から通って、中間に数滴の薄
荷を点じたる如く、びくびく焦慮している。鼻ばかりは軽薄に鋭
くもない、遅鈍に丸くもない。画にしたら美しかろう。……元
来は静であるべき大地の一角に欠陥が起って、全体が思わず動
いたが、動くは本来の性に背くと悟って、力めて往昔の姿にも
どううとしたのを、平衡を失って時勢に制せられて、心ならず
も動きつづけた……。

那美は日露の戦雲という時勢を気にして、落ち着きがなく目玉を
動かし、眉は迫り、びくびくしている。ヴィンケルマンの愛読者た
る画工には、那美の美は「端肅」なるギリシア彫刻にはなく、ミ
ケランジェロの作品のアナログたる連慶の仁王や北斎漫画のように
見える。「動か静か、これがわれ等画工の運命を支配する大問題で
ある。古来美人の形容も大抵この二大範疇のいづれか」であるが、
両者の混交たる那美は絵にしないと美しくない。シモンズはこの静

と動の混交を、ミケランジェロの《デルフォイの巫女》(図2、一五〇九年、ヴァティカン、システイーナ礼拝堂)に見たのである。



図2、ミケランジェロ
《デルフォイの巫女》

フィディアスの彫刻にある人体は喜ばしい安らかな晴明さを持っていたが、ミケランジェロの作は激動に満ちた奇異な恐ろしい感じで混濁し……人間が闘争、覚醒、希望、恐怖及び天上へ向はんとする努力の新しい生命に眼ざめてる。……ミケランジェロの巫女と預言者とは年老いて皺が寄り、思慮の為にうな垂れ、徹宵の為に疲労し、神の命令を受け過ぎて幻夢の平成を破られている。これら二人像の中の最も美しいのはデルフォイ

の巫女であるが、目を見張って幻の途上を走り行く夢の跡を追ふかのような¹⁴である。

この「皺の寄り、思慮の為にうな垂れた」巫女(《クマエの巫女》)は『草枕』の茶店の老婆に似ていたので、画工は人が「氣狂」と言う那美にも《デルフォイの巫女》を見るだろう。かつてソクラテス(前四七〇―前三九九)は『パイドロス』の中で、デルフォイの巫女が恋心にも似た狂気で国や人のために正義をなした、と言った¹⁵『饗宴』で醜き牧神マルシユアスにされたソクラテスは、「吾輩は猫である」の中に登場して、自知の明あるが愚かなことをしたり逆上したりする醜い顔の苦沙弥になっていた。酩酊するシレノスのような美学者迷亭や、髭を生やした山羊的な牧神たる山羊髭の哲学者八木独仙と対話したり、¹⁶誰も鑑定できぬ水彩画を描いていたソクラテスの苦沙弥は、今や『草枕』のダンテ的・ミケランジェロ的な画工に変身し、「氣狂」の那美にダンテ的な憐れを探している。

三、石のような女

ペイターのミケランジェロとダンテは、「脈拍や心臓に肉体的影響が及ぶ」一目惚れの恋を歌ったが、ダンテは実際、冷たい「ピエトラ(石という淑女)の詩」を書いてきた。それにならうミケランジェロもまた詩のなかで石の淑女に「憐れ」を求めるが、見いだす

のは死のみである。二人はともに淑女をフィレンツェの暗示にして「政治的な発言の熱意と強さ」を示したが、漱石もまた那美を国家の暗示にしていたのである。那美は突然、夜にあらわれる。

あの声はと、耳の走る見当を見破ると……花ならば海棠かと思わるる幹を背に、よそよしくも月の光を忍んで朦朧たる影法師が居た。あれかと思ふ意識さえ、確とは心にうつらぬ間に、黒いものは花の影を踏み砕いて……すらりと動く、背の高い女姿。



図3、《プリマヴェーラ》の中のフロ
ーラ、クローリス、ゼフェュロス

那美はこのように登場する。その雰囲気は『神曲』煉獄篇第二八歌の地上楽園で、冥府からまいもどったプロセルピナつまり花の精

フローラでもあるかのように、花々を踏んであらわれる淑女に似ている。その姿はあたかも漱石蔵書の画集の《プリマヴェーラ(春)》(図3、一四八五年頃、フィレンツェ、ウフィツィ美術館)のフローラのようにである。フローラは冥府から帰ったプロセルピナでもある。それを見た画工は、

海棠の露をふるふや物狂ひ。

海棠の精が出てくる月夜かな。

などの俳句をつくり、その心境をダンテ的に解説する。紅色の海棠の花影を踏む那美は、画工に幻想的な芸術論を語らせる。

怖いものも只怖いものそのままの姿と見れば詩になる。凄事も、己を離れて、只単独に凄いのだと思えば画になる。失恋が芸術の題目となるのも全くその通りである。失恋の苦しみを忘れて、……同情の宿る所やら、憂いのこもる所やら、一歩進めて云えば失恋の苦しみその物の溢るる所やらを、単に客観的に眼前に思い浮かべるから文学美術の材料になる。世には有りもせぬ失恋を製造して、自ら強いて煩悶して、愉快を貪るものがある。常人はこれを表して愚と云う。

ここではベアトリーチェへの失恋を製造して煩悶するダンテの『新生』が示唆される。ダンテは、顔に憐憫が見えたので「彼女を一目見んと思つた者は、泣きながらその面前で死んだらう」と書く、

「第三部は、私たちを泣かせて、で始まり、第四部は、顔には憐憫が、で始まっている」と解説し、その女を『神曲』煉獄篇三歌でもっと政治的な意味をこめて再登場させたのである。

広やかな大気の中へあなたがとぼりをぬいで姿をあらわし、天があなたに調和のとれた影をつけた時の、あなたのありのままの姿、それを写そうと試みて、茫然自失しなかつた人が果たして誰かいるだろうか？

その姿を見て茫然自失したのはダンテである。同様に漱石の画工も湯煙の中に那美の白い裸体を見て茫然自失し、『猫』一章の画論のしみのような白い裸体を絵そのものではなく、詩中画にする。

部屋一面の虹霓（にじ）の世界が濃やかに揺れるなかに、朦朧と、黒きかと思わるる程の髪を暈して、真白な姿が雲の底から次第に浮き上がってくる。その輪郭を見よ。……輪郭は次第に白く浮き上がる。今一步を踏み出せば、折角の嫦娥が、あわれ、俗界に墮落するよと思ふ刹那に、緑の髪は、波を切る霊亀（れいき）の尾の如くに風を起こして、莽（ぼう）と靡いた。

何か束の間で定まらぬ那美の裸体は、大理石のように白い。この裸体を画工は、ペーター同様、ウフィツイ美術館にあるポッティチェリの《ヴィーナスの誕生》（図4）で想像している。それは大理石の古代彫刻《メディチ家のヴィーナス》（フィレンツェ、ウフィツ

イ美術館）の模写であったので、当然白い。久一の象徴は赤であったが、那美の象徴は死の白色である。画工は、世間が「薄情、不人情」とよぶこの白い幻の女を危うく冷たい帝国の象徴にする。那美



図4、《ヴィーナスの誕生》
の中のヴィーナス

は帝国が銀行倒産を見過ごし、若者たちを戦地におくりだし、大陸進出を企てている、と暗示させる仕掛けである。ちなみに『猫』の「しみ」の画論もまたポッティチェリの示唆だったのである。

四、ニーチェと漱石

漱石の画工の旅は、混濁の世をうららかに清めるための旅であり、冒頭で画工はその動機をこう説明する。

山路を登りながら、こう考えた。智に働けば角が建つ。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。住みにくさが高じると、安い所へ引き越したくなる。どこへ越しても住みにくいと悟った時、詩が生まれて、畫が出来る。

漱石は『文芸の哲學的基礎』において心の分野をショウペンハウアーに基づいて、科学・学問の対象となる世界の【智】、文学や繪画のテーマとなる世界の【情】、農業・運輸・軍事・政治の世界の【意】に分けたが、『猫』で独仙は、「意」を強調するニーチェが、その窮屈さに自棄になって「超人」を生んだ(26)と正しく語っていた。『猫』の貧しい苦沙弥は、金銭では優れた精神は生まれぬ、と言う『弁明』のソクラテスに似ていた。苦沙弥は、金儲け主義の私立中学の幼稚な学生を召集した商業的侵略戦争の被害者になるや、野蛮なアキレウスが張飛のように逆上し、マキャヴェッリの大人気ない戦法を披露して、被侵略者の憐れと気概を示した。金銭に汚れた世は、迷亭のお薦め料理トチメンボーや、なめくじのソップ「スーブ」(27)（『パイドン』で刑死直前のソクラテスが書くイソップの詩）や、蛙のシチューや、猫が死ぬ間際に見せた猫踊りや、苦沙弥の逆上で清めねばならない(28)。その理由をこうである。

人の世を作ったものは神でもなければ鬼でもない。やはり向こう三軒兩隣りにちらちらする唯の人である。唯の人が作った人の世が住みくいからとて、越す國はあるまい。あれば人では

しの國へいく許りだ。人ではしの國は人の世よりも猶住みにくからう。

この世の創造者はもはや神でなく普通人である。誰もが自由、自由とか、お金、お金と言うゆえに、この世は窮屈である。もはや極楽や天国はない。独仙が言ったように、「自棄」になって超人を創造したニーチェは、實際『ツアラトウストラ』の「至福の島々で」において、人は神を「推測」にして逃げ場を失ったので（ソクラテスのように）新たに世界を創造せねばならない、と書いた。

あなたがたが世界と呼んできたものが、あなたがたによってはじめて創造されなければならない。あなたがたの理性、あなたがたの心象、あなたがたの意志、あなたがたの愛が、みずから世界とならなければならない！……あなたがた認識者よ、この希望をもたずに、どうしてあなたがたは人生に堪えられるのか。……もし神々があるのなら、どうしてわたしは、自分が神とならないことに、堪えられようか！ ゆえに、神々は存在しないのだ。神はひとつの推測である。しかしこの推測から生じるあらゆる苦悩をなめて、なお死なずにすむ者があろうか？……
 ……一なる者、全なる者、不動の者、充足せる者、不滅なる者というようなことを言う、一切のこうした教えをわたしは悪と呼び、人間憎悪と呼ぶ！(29)

神々があるなら、私たちも神々にならずにはおれない。私たちは神になれないので、神々は存在しない。ゆえに神々は推測である。こう言うニーチェは『人間的な、あまりにも人間的な』第一部二二〇から二二二で、神々の墮落についても説明する。

古代ギリシア人は、四つの手や耳のアポロ像のような怪物的で、不気味で、本質的に非人間的なものを崇め、樹木や木片や石や動物の中にある神像の人間化を瀆神のわざとして恐れた。不完全・暗示的、あるいは過度に完全な神像には、凄惨な神聖さがある。彼らは神殿の柱廊で神像の部屋を隠し、衝立や薄紗で神像を隠匿すること、神性や聖なるものを暗示した。ところが詩人たちは宗教的畏羞の呪縛を脱して、内面的幻想力で神々を人間的なものへ変えた。しかも競技の勝利者像が神殿の庭に立てられ、神像の人間化に対する「畏羞も失われて大彫刻の大競技場」が開かれ、太古の形式と醜悪さは浄化される。人々はソフィストたち同様、厳肅さや徹底性を一種の歪みと感じ、それらを秩序づけ美化し、あまりにも人間的なものを罵倒しないで、社会と祭儀の慣習にして非本質的権利を神々に与えた。その過程でソクラテスだけが厳肅で徹底したものを追求した。こう説明するニーチェはキリスト教信仰も「無条件な幸福」という想像にすぎないと言っ。

〈天なる汝らの父が完全なるごとく完全なれ〉という要求に

従って神のような完全さを実際にわがものとし身につけてしまったという信仰により、つまり想像によって、地上の生活が事実一つの至福な生活となるかもしれない（『人間的な……』の九六）。

キリストもまた神でないなら、ワイルドも言うように、キリストは想像力で「完全なる地上の至福」を創作する最高度の芸術家である。そうなら人もまた創作者たる芸術家にならねばならない。ヘーゲルに学んだニーチェには、人は人間としての価値をギリシア人の人間的な神像から学んだのであり、漱石も『文学評論』で『イリュアド』のゼウスは「人間が霊に近づいて神になったと云ふよりは、神が退化して人間になったと評する方が適當である」と述べる。日露戦争が新しい軍神を生みだそうとしていたとき、漱石は神々を人間として把握していた。ニーチェは「至福の島々」の章で「創造こそ苦悩からの大きな救済であり、生きることを軽快ならしめる」ので、創造する者が生まれるためには「苦悩」が必要であると言ひ、芸術家を救済者にしたが、漱石の画工もまた芸術を救済の秘儀にする。

越す事のならぬ世が住みにくければ、住みにくい所をどれほどか、くつろげて、束の間の命を束の間でも住みよくせねばならぬ。ここに詩人という天職が出来て、ここに画家という使命がくだる。あらゆる芸術の士は人の世を長閑にし、人の心を豊

かにするが故に尊い。住みにくい世から、住みにくい煩ひを引き抜いて、難有い世界をまのあたりに寫すのが詩である。畫である。あるいは音楽と彫刻である。

ここにニーチェの『人間のな』(下第一部一七四)の言葉が反響する。芸術は人間自身をやわらげ快いものにし、無教養人に品位、清潔、礼儀を与え、人間の嫌悪すべき情熱、苦痛、不安、醜惡なものを意義あるものにならなければならないのである。

五、「超人間的」な「非人情」

画工は、ニーチェ同様、芸術はこの耐え難いものを心地よいものにすべきだと言う。彼は、ショーペンハウアーにもならない、イデアを「着想」におきかえ、直観を「只まのあたりに見る」と言いかえ⁽¹⁾ている。

寫さなくてもよい。只まのあたりに見れば、そこに詩も生き、歌も湧く。着想を紙に落とさぬともきゅうそうの音は胸裏に起こる。丹青は画架に向かつて塗抹せんでも五彩の絢爛は自ずから心眼に映る。只おのが住む世を、かく觀じ得て、靈臺方寸のカメラに澆季「末世」混濁の俗界を清くうららかに収め得れば足る。この故に無聲の詩人には一句なく、無色の畫家には尺けんなきも、かく人生を觀じ得るの點に於て、かく煩惱を解脱す

る點に於て、かく清淨界に出入し得るの點に於て——千金の子よりも、萬乗の君よりも、あらゆる俗界の寵兒よりも幸福である。

絵をかかずとも「詩をつくれれば」藝術家という論理はダンテ的である。この世を「二十年にして、住む甲斐のある」と知り、「二十年にして明暗は表裏」があると悟った画工は、こう言う。

三十の今日はこう思っている。——喜びの深きとき憂いはいよ深く、楽しみの大なる程苦しみも大きい。これを切り放さうとすると身が持てぬ。片付けようとすれば世がたたぬ。金は大事だ、大事なものが殖えれば寝る間も心配だろう。恋はうれしい、嬉しい恋が積もれば、恋をせぬ昔がかえって恋しかろう。闇僚の肩は数百万人の足を支えている。……余の考えがこゝ迄漂流して來た時に、余の右足は突然坐りのわるい角石の端を踏み損なった。

ここで画工は突然に角石に右足を滑らせる。なぜ山の道にまっすぐに切られた四角な石があり、なぜそれに踏み損ねるのだろうか。その理由をダンテの『神曲』地獄篇冒頭の句が教えてくれる。

人生行路の半ばにて、正しい道を踏みそこねたわたしは、暗い森の中にいた。その苛烈で荒涼とした峻嚴な森がいかなるものであったか、口にするのも辛い、……

画工とダンテが踏みそこねたものは『詩篇』一一八篇の「家を建てたる者の退けた隅の親石（四角の礎石）」と一一九篇の「まったき道」である。それらは、一一六篇の主が「憐れ」み深く行う正義であり、また『イザヤ書』二八章では、「死と契約をむすび、陰府と協定する」者への躓きの隅の石である。『草枕』の角石はまた、アルカディアにも我ありの暗示であり、画工が海の見える温泉地に逃避したとき、このアルカディアにも死や陰府と契約や協定をむすび「数百万人」を朔北へと死に駆り出す閑僚「伊藤博文たち」の手がびていることの慎重きわまる暗示である。

ダンテは、一三〇〇年にひとり暗い森で道に迷ったとき、伴侶となる詩神ウエルギリウスの亡霊に遭遇するが、ニーチェのツアラトウストラもまた第一部序説冒頭で「三〇歳になったとき、自分の故郷と故郷の湖を捨てて、山にはいった」。そして、序説第九節で破壊者・犯罪者の預言者モーセを伴侶として求めるのである。

見よ、あらゆる信仰に属する信者を。かれらが最も憎むのはだれか。かれらの価値の表「十戒」の板を砕く者である——破壊者、犯罪者である。だが、それが創造する者だ。

その伴侶は自己本位の立法者・預言者モーセ、つまりミケランジェロの彫刻《モーセ》（図5、一五二三年、ローマ、サンピエトロ・イン・ヴィンコリ）である。画工がミケランジェロの名前を

げたのは、「至福の島々」でニーチェがミケランジェロの彫刻《囚われ人》（図6、フィレンツェ、アッカデミア美術館、一五二〇年



図5、《モーセ》
Springer, *Michelangelo und Raphael* (1985) の挿絵

頃) や詩を暗示していたことと関連するかもしれない。

いちじくの実が木から落ちる。……その果汁と甘い肉をすするがよい。……かつて人々ははるかな海を眺めたとき、「神」と言った。しかし今わたしは君たちに教える。そのとき「超人」と言うことを。……わたしの感受性はつねに悩み、牢獄につながれている。しかし、わたしの意欲は、つねにわたしの解放者……神と神々から離れよとわたしを誘ったのはこの意志だった。……わたし創造すべき何が残っているだろう。もし神々が存在しているとするれば。……人間たちよ、石の中に一つの像が眠っている、……ああ、それが、最も堅い、最もみにくい石の中に眠

っていないくはならぬとは。いまや、わたしの鉄槌は、この牢獄を破るべく、さまざまの力をふるう。石から破片が飛び散る。この無花果も『草枕』の蜜柑も、天国篇第一歌の存在の大海に向かう前にダンテが訪れる地上楽園（煉獄篇第二八歌）の暗示である。ここでツアラトウストラは、ミケランジェロの詩八七、一五一、一

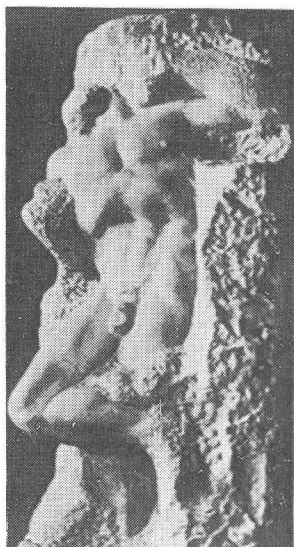


図6、《囚われ人》

五二番の言葉で彼の彫刻《囚われ人》を示唆して、最も堅く醜い石「人間」の中に一つの像「理想」が眠っている、と言う。画工はそれを「衆俗の辟易して近づき難し所に……芸術家は無数の琳瑯を見無上の宝を知る」に言いかえているようにも思われる。琳瑯や宝ろは堅い石の中の珠玉、すなわち名詩のことである。のちに漱石は『夢十夜』で、名詩の暗示たる仁王を自在に彫る運慶を、ミケランジェロと自己の暗示にするが、『草枕』ですでに漱石は画工として堅い那美から名詩を彫るために非人情の惚れ方・彫り方を示してい

た。ニーチェはその彫り方を「ツアラトウストラ」で「超人」よんだが、その用語はバーゼル大学の同僚で歴史家のブルクハルトの名著『チチエローネ』（一八五八）からの借用語だったのである。

ミケランジェロが表現する生命はどの種のものか。彼の中で抗争する二つの精神がそれである。ひとつの精神は人間の形姿と動勢のあらゆる動機と表出を倦むことなき解剖学によって追求し、彫像に完全な現実性を与えようとした。だがもう一つの精神は、超人的なものを求め、——もはやかつての芸術家たちがしたような頭部や顔の純粹で高尚な表現ではなく、奇異な感を与える姿勢や動勢の中や、力ある者の諸肉体の形姿の部分の造形の中に——生命を見いだす。²⁷¹

ブルクハルトはさらに超人的なものをビザール（奇怪な）とも形容し、『モーセ』の血管の表現などに「超人的な造形がある」とか「なにか壮大で、どっちつかずの非人的なもの」があると書くこと²⁷²で、シナイ山から十戒を持ち帰ったモーセに「輝いていたつかのまの栄光」（『コリント書二』、三章）があったことの説明にする。ミケランジェロは超人的なものを求めて、奇異な感を与える姿勢に生命を見いだす、とブルクハルトが言うとき、ゲーテが『イタリア紀行』（一八六二年版）の中で《モーセ》を形容した用語「超人的」を念頭においていた²⁷³だろう。しかしダンテを鋭く読

むブルクハルトは、その語が『神曲』天国篇第一歌で巧みに使われていたことを知っていたはずである。ベアトリーチェを見て奇異な感に襲われたダンテは、その変化を動詞「人間的なものを越える」(トラスウマナーレ)で表現していたのである。

ベアトリーチェは目をじっと天球に、すえていた……彼女を眺めているうちに、私の内部には変化が生じた、それはいわばグラウコスが草を噛んで、海人たちの仲間入りをしたような変化だった。人間の条件の上に出るといことは……恩寵によって、そうした経験にいつか会えるような人々にはこの例で足りるだろう。……あなたは願いを容れ天球の回転を永遠のものとしたが、……見れば大空は一面に太陽の炎で燃えあがった……すると哀れみの吐息を漏らした後、正道を踏みはずした息子を見やる母親の表情で、私に……話しはじめた。あらゆる事物にはその間にお互いに、秩序がある「ので」存在の大海の中でみなそれぞれ、さまざまな港へ、与えられた本能が導くままに、動いていくのです。

ここで大空は一面に太陽の炎で燃えあがるが、このように天は、天国篇二十七歌の聖ペトロの話のあとでもう一度赤く染まる。

あの私の地位を地上で篡奪している者は、私の墳墓の地を皿で穢し、塵芥汚臭の掃きだめとした。それでこの天から落とさ

れた、あの背教の徒が地上で大いに満悦しているのだ。

夕方や朝方、向かい側にある雲を、太陽は赤々と照らす、その時それと同じ色で、天がごとごとく染められるのを私は見た。つつましかな女は、自分には落度がないという、自信はあっても、他人の過ちを耳にすると、おのずと色を変えるが、そのようにベアトリーチェの色も変わった。

ダンテは『神曲』でベアトリーチェの顔色や自分の心の変化に敏感である。そのような顔や心境を言い表す言葉としてダンテは「超人的(超人的)」を使っていた。ブルクハルトの用語「超人的」は、ダンテに始まり、ゲーテに引き継がれた用語から出ていて、シモンズやペイターまでそそぎこむ。ペーターもまたミケランジェロの《アダムの創造》(一五一〇年、ヴァティカン、システイナ礼拝堂)を、ダンテが使うプラトニックな用語サテュロスで表現していたのである。

アダムの物憂げな姿態には、何か粗野なサテュロスのようなところ、自分が横たわっている突元とした山肌に似たところがあつて、その形全体は、ただ期待と受容をあらわすようにまとめられている。彼は指をあげて創造主の指に触れるだけの力もない。しかし指先がひとたび触れば、それでこと足りる。この生命の創造——生命はつねに救済あるいは恢復としてして

あらわれ、……色々な点で彼の作品のモチーフとなっている。³¹ ペイターを読んだ漱石の画工自身もまた期待と受容を示すサテュロスの的なアダムである。彼は那美の指に触れる勇氣もなく、その顔に憐れが浮かぶのを待つ。ダンテは天国篇第一歌でアポロンに皮を剥がれる牧神マルシユアスに自らをたとえて、「アポロンよ、私の胸にはいれ」と叫び、「人間の条件の上に出る」の咄嗟の瞬間を待つが、パウロが『コリント書一』一三章で言うように、「そのときがくれば」、ダンテも地獄・煉獄・天国での記憶を詩にまとめ、アポロンの大詩人になれよう。祝福された人ペアトリーチュエが、「哀れみの吐息」をもらし、「正道を踏み外した息子を見やる母親の表情」をしたとき、アポロンはダンテの胸中にはいる。「そのとき」の表情に似たものを、漱石の画工はミケランジェロの聖母の画像にさぐっていたようである。³²

憐れは神のしらぬ情で、しかも神に尤も近き人間の情である。御那美さんの表情のうちにはこの憐れの念が少しもあらわれておらぬ。……ある咄嗟の衝動で、この情があの子の眉宇にひらめいた瞬間に、わが画は成就するであろう。

画工が人格で張り合ったミケランジェロは自作の《最後の審判》の聖母(図7、一五三六―四一年、ヴァティカン、システイーナ礼拝堂天井)に、余りにも人間的な表情を与えていた。罪人たちを眼

下にふと見たその聖母は茫然とした表情をしている。それは母の情



図7、《最後の審判》の中の
聖母と審判のキリスト

の「憐れ(ピエタ)」であり、燃える地獄の穴から抜けだそうとする人や墓から復活して肉がつき裁きを待つ人々をみつめる。その右横でキリストは右腕を挙げて罪人を弾劾しているかに見えるが、ペイターが言うように、³³それは人を復活させる動作である。なぜならキリストはすぐ下で皮を剥されたマルシユアスの聖バルトロメオに入るアポロンのようだからだ。聖母は墓場で復活を手伝う聖パウロをみつめる。³⁴パウロはわたしの肉には善がすんでいないと知っていると言いつつ、復活を希求した。ダンテはそのパウロに似ている。ダンテにとって元人妻のペアトリーチュエは復活を助ける聖母の

ようである。彼女は危機的な国家を見て茫然とした。ミケランジェロもまた茫然としたベアトリーチェのような聖母を初めて描いた。聖母は「憐れ」からわが子の裁きに対して彼らの復活のとりなしをする。審判神に「尤も近き」ところで示す聖母の茫然は、まさしく「神に尤も近き情」である。その聖母のふとした茫然の表情は天国篇三三歌の聖母の「陽にとける雪」や「木の葉に記された巫女の託宣」のような、瞬間的で「記憶を越えた」イメージである。画工もまたこのイメージが那美に瞬時でもあらわれるのを待つが、那美は駅で久一を見送りつつ「御前も死ぬがいい。生きて帰っちゃ外間がわるい」と言う。那美は心の中に燃えるものをもちながらも、表面では時勢に流されて石のように冷たい。美しいベアトリーチェがダントエにとって国家の隠喩であったように、画工にとってもまた、元人妻の那美は侵略色を強めはじめた冷酷な帝国の隠喩である。画工は、この那美にも「憐れ」が宿るのか、疑いつつも、「利害に気を奪わ」れぬ「非人情」から那美の顔を見つめる。召集された久一の乗る列車の車窓に、那美は「朔北の曠野を染むる血潮の地」へ金儲けに赴く前夫の顔を一瞬見て、茫然となる。

那美さんは茫然として、行く汽車を見送る。その茫然のうちには不思議にも今までかつて見たことのない「憐れ」が一面に浮いている。「それだ！ それだ！ それが出れば画になりま

すよ」と余は那美さんの肩を叩きながら小声で云った。余の胸に
中の画面は咄嗟の際に成就したのである。

那美に「正道を踏みはずした息子を見やる母親の表情」のようなものを見たとき、画工是那美の中に自我の生命を見いだして詩中画を成就させ、『草枕』は終わる。四年後にはこの非人情の饒舌な芸術論はダントエを教祖とする芸術教の日本版讚美歌「詩篇」として、『白樺』の自我の生命に光をともし、武者小路実篤、阿部次郎、柳宗悦、児島喜久雄たちに日本における芸術教のそれぞれの使徒行伝を書かせことになるだろう。

おわりに

自己本位に文学史をまとめる以外に自己を救う途はない、と倫敦で悟った漱石は、『文学評論』や『文学論』で普遍的見方を模索したが、彼の画工は非人情な惚れ方を追求した。憐みの情を捨てて地獄や煉獄を通過してきたダントエが、天国篇第二七歌で、ベアトリーチェの蒼白の顔を通して見たものは、キリスト教徒同士の血潮で恥の赤色に染まる天であった。画工もまた那美の茫然のうちに見ていたものも、恥の赤色に染まる朔北の天だった。すでに『猫』の苦沙弥がしたように、戦争指導者の伊藤博文の文字を逆さに見ていた個人主義者の漱石には、戦争でさえ、猫の言葉によれば、「自己の

異名にすぎぬ」だろう。博文が暗殺された翌年の一九一〇年に韓国が日本帝国に併合され、一九一四年九月、日英の軍隊がドイツ占領下の中国・青島への侵略を開始して一月七日に勝利を収めたとき、漱石は思い余って、学習院大学での講演で、国家は詐欺をやる、目茶苦茶なものである、と個人主義の倫理から発言するだろう。すでに一九〇六年に、古今東西の比喩に満ちた俳文的な恋の詩を批評精神になし、人間が人間を殺しに行く侵略戦争を批判した『草枕』の画工は、たしかに「芸術家たるの人格に於て」ミケランジェロに毫も遜る所のない第一流の大画工だったのである。

註

(1) 『草枕』の引用は部分的に漢字をひらがなに変えた。

(2) 漱石が一九〇七年に刊行した『文学論』（『漱石全集』一八巻、岩波書店、昭和三二年第五編「第二章、意識推移の原則」）で漱石は自分の意見をこう述べる。「一時代に於る集合意識の播布は暗示の法則に由つて支配せらる」。暗示は感覺、観念、意識からさらに複雑なる情操に至るまで、甲から乙へ傳播して踏襲される一種の方法である。催眠術のような暗示で人の意識は多かれ少なかれ変化するようになっている。この集合意識をつねに自分の心や、他人の経験を検討したり、さら

に一代の精神を観察したり、「過去の歴史を繕いて、時運消長の跡を尋ね」たところ、「わが假定の事實を去る事遠からずを知」り、「遂に一代を重ねて不可思議に運行する浩蕩たる過去の歴史——幾億の群衆が、各自に活動すると共に一團に活動し、一團に活動すると共に一團に推移して、恐るべく抗しがたき勢の渦中に所謂天命の二次を説明する過去の歴史——に應用して憚からざらんとす」と暗示の法則を述べる。

(3) ブルクハルト「イタリア・ルネサンスの文化」柴田治三郎訳『世界の名著45・ブルクルト』（中央公論社、昭和四一年）の「人格の完成」を参照。血潮の比喩をつかったブレイクとの関連については、岩波文庫『倫敦塔』註一六二）や、『文学論』第四編を参照。ブレイクの師はダンテとミケランジェロであったので、詩や版画が彼らの作品に似るのは当然である。漱石は明治四一年二月の講演「創作家の態度」（『ホトトギス』）で「たえへばダンテの神曲に見えるような考えを持ってゐる人は今の世には澤山いない。又神曲の真似をした作物を出さうと云う男はありますまい。然し神曲のうちから、現代精神をひきだせばいくらでも出て来るに極めてゐる」と言った。すでにその『草枕』でダンテの精神を生かしていたが、漱石はそのことを決して漏らさない。それが詩人の矜持である。

(4) 『シェリー詩集』上田和夫訳、新潮文庫、昭和五九年、二四九頁。漱石は一九〇三年の東大の講義で『詩の辨護』（昭和三年『漱石全集』三三巻八頁参照）を使った。この本でシェリーは、ダンテが忘我の状態にあったヨーロッパを最初に覚醒させた人、と言う。また漱石の『文学論』（九五頁）では「情死するものの極樂観は一蓮托生の世にして、酒呑の極樂は酒の井戸のあるところなるべし。プレトリーの極樂は『理想共和国』にして、モリアの極樂は『無有國（ユートピア）』なりとす。ダンテの極樂は天国、ロセッティの極樂は、かの祝福されたダモゼルの住むところなるべし。またミルトンのそれは『失樂園』四の巻に描かれしエデンの花園なりしならん」と述べた。「非人情」はダンテ・ニーチェ的な用語と筆者は思うが、諸解釈については、今西順吉『漱石文学の思想』（筑摩書房、一九九二年）第二部第三章は詳しい。非人情は、憐れが那美に現れて否定され（江藤淳）、そこに永住できる境地ではなく（中野記偉）、漱石には夢だったし（梶木剛）、「迷妄」の白日夢である（重松泰雄）。越智治雄には「この文体は暗示より饒舌にすぎ、背後に作者の意識をのぞかせすぎ」である。今西自身は逆にこう言う。「自然な心が『憐れ』の表情となって那美に浮かんだ」とき、画工は現実の那美さんの生き別れの「悲劇」には目もく

れず、「現実の悲しみ」を「悲しみ」そのままに受け止めるだけで、「『現実』は脱け落ちてゐる。作者はそこに非人情の完成を見ている」と言う。これは逆であり、江藤、中野、梶木の意見が漱石の意図に近い。『文学論』で漱石は没道德的な芸術のための芸術を「非人情文学」と見なし、そのような没価値の文学は宙中の天地と論駁する。「若し夫れ文藝は道德と没交渉なるが故に、いかなる作品をも為すも此方面に一顧の注意を拂ふに價せずと主張す事を知らざるものなり。情緒は文学の骨子なり。道德は一種の情緒なり」と述べ、「余は茲に善惡觀念の抽出を以て文学の或る部分の賞翫に缺くべからざる條件なりと断言す。さて之を二種に分かつ。(1)は非人情と名づくべきものなり。即ち道德抜き文学にして、此種の文学には道德的分子入り込み来る餘地なきなり。例せば、『李白一斗詩百篇……』と歌わば如何」。さらに西洋文学の例を掲げて、「東洋の文学には此趣味深きが如く、吾が國俳文学にありて殊に然りとす。(2)は道德的分子の當然交じり来るべき問題なるにも關せず、読者が其道德的方面を忘却して之を味はふ場合を言ふ。暫くこれを不道德文学と名づくべし。人は云はん、非人情、没道德はその意を了す、されども不道德に至りては同情を寄せ難し、かかる文学は存在すべくもあらず、若し存在し得たりとすれば、そ

- は濠季「末世」の世に於て始めて然るのみと。誠に然り、されども此不道德文学は抑も世界に文学あってより以来存在し来り、亦文学が存在する限り滅亡するものにあらず（「漱石全集」第十八卷『文学論』、岩波書店、昭和三年、一三九頁）。要するに漱石はこう言う。文学には純芸術派の非人情文学「李白の詩、コウバーの詩、バーンスの詩、日本の俳文学」とか不道德文学「田山花袋の『布団』？」があるが、後者はいざしらず、前者はたとえ没道德的であれ、「廣かるべき地面に強いて不自然の垣をめぐらして、好んで掌大の天地に踞踏するものと云ふべし」である。漱石は『草枕』で非人情の文学にも道德の情緒が入りこむことを証明しようとする。だが、この非人情の概念には、単に純文学の説明以上の言葉の伝統がありそうである。
- (5) 本稿での訳は平川裕弘訳。ダンテ『神曲』河出書房新社、一九九二年を参照。漱石はヴァンデッリ註解イタリア語版『神曲』（一九〇三）と、以下の英訳本を所有していた（漱石蔵書を*で示す。以下同様）。
- * Dante, *The Inferno of Dante Alighieri* (1901), *The Purgatorio of Dante Alighieri* (1900), *The Paradiso of Dante Alighieri* (1900), London: J. M. Dent & Co.
- (6) ホラーティウス『詩学』岡道男訳、岩波文庫（一九九七年）、詩学の三六一（二五一頁）。
- (7) 上掲書、詩学の二三八一―二五二（三三九頁）。
- (8) Barolsky, *Michelangelo's Nose*, Pennsylvania, 1990.
- (9) ウェルギリウス『アエネイス』第六卷四二以下参照。泉井久之助訳「アエネイス」、筑摩書房『世界古典文学全集』、昭和四〇年参照。
- (10) 夏目漱石『文學評論』（東大での一九〇五年の講義録で、一九〇九年に発行）、岩波文庫（昭和一六年）、三九頁。
- (11) 田中英道・森雅彦訳「ミケランジェロ伝」、『ルネサンス画人伝』白水社（一九八二年）。
- (12) ウォルター・ペイター『ルネサンス』別宮貞徳訳、富山房白科文庫（一九七七年）、九六頁。
- * Pater (W.), *The Renaissance*, London: Macmillan & Co., 1901.
- (13) Z. A. サイモンズ（シモンズ）『伊太利ルネサンスの美術』城崎祥蔵訳、昭和三年、春秋社、四一七頁。サスローはその詩（二四九番）を「一五四五―四六年頃のもの」と見て、独裁者を「ジモ・デ・メディチにする。友人のルイジ・デル・リッチョは」の詩に「淑女はフィレンツェを表す」と記している。
- * Symonds (L. A.), *Renaissance in Italy*, 7 vols., London,

- Smith, Elder & Co. III, The Fine Arts, 1901; James M. Saslow, *The Poetry of Michelangelo*, Yale University and London, pp. 1991.
- (14) サイモンズ、上掲書、四三八頁。
- (15) 『バイドロス』二四四A—B。
- (16) 拙稿「ミケランジェロと漱石—鼻の神話」『大阪府立大学・人文学論集』、平成九年。
- (17) * *Namess*, Art Library, 15 vols, London.
- (18) ダンテの「新生」は筑摩世界文学大系『ダンテ』（昭和四四年）の野上素一訳を参照。
- (19) 夏目漱石「文学の哲學的基礎」、日本の名著『夏目漱石・森鷗外』中央公論社、一九八四年、八四—九八頁。
- (20) 漱石は『文学論』においても、ニーチェの『善悪の彼岸』が語る奴隷の道徳に対する君主の道徳を紹介する（二一九頁）。
- (21) プラトン『バイドン』五九B—E、『猫』の二章—一章を参照。鳥もイソップの話の暗示である。
- (22) ニーチェ『ツァラトゥストラ』の「至福の島々」の章を参照。
- (23) ニーチェ『人間的な、あまりにも人間的な』第一部二二〇から二二二頁。
- (24) 夏目漱石『文学評論』（一九〇五年の東大での講義録、一九〇九年刊行）、岩波書店、昭和一六年、三九〇頁。『文学論』でも、「神とは英雄を無限にかく大したるものにして、英雄は神の縮図に過ぎず」と述べた。
- (25) ショーベンハウアー『意志と表象の世界』、西尾幹二訳、中央公論社、昭和五〇年、三六六—三七五頁。
- (26) ニーチェ全集別館3『生成の無垢』ちくま学芸文庫（一九九四年）、上、五三七—五三九頁。
- (27) Jacob Burckhardt, *Der Cicerone Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, II, in *Jacob Burckhardt Gesammelte Werke Band X*, Basel/Stuttgart, 1970, pp. 70 : der andere aber sucht das übermenschliche auf und findet es (Leben) in einer partiellen Ausbildung gewisser Körperformen in das Gewaltiger.
- (28) Burckhardt, op. cit. p. 73 : Seine Armes und Hände sind von einer insofern wirklich übermenschlichen Bildung : p. 74 : "etwas Grandios-Neutrales und Unpersönliches".
- (29) Vasari-Barocchi, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Vol. II, Commento, Milano - Napoli, 1962, p. 361 : "der übermenschliche, aber auch die

Menschheit gewaltsam überdielende Moses". (Goethe, *Italienische Reise*, Stuttgart, 1862, II, p. 189)

(30) *trasumanare* : l'innalzarsi oltre i limiti dell'uomo.

Cf. D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Paradisi, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, 1985, p. 111 : *La Divina Commedia*, Paradiso, nell'interpretazione e nel commento di Edoardo Soprano, Firenze, 1956, p. 5.

類似した体験は『コリント書』二章二―四節のパウロの言葉に見られる。

(31) ペイター、前掲書、八三―八四頁。

(32) 『文学論』、上掲書、九六頁。聖母についての記述がある。

(33) ペイター、前掲書、八四頁。

(34) 拙稿「ミケランジェロ作《最後の審判》の主題と地獄」、『美術史』第百三十六号、平成六年、二一七―二三四号。

(35) とくに白樺同人の阿部次郎は『三太郎の日記』やそれ以降の著書でダンテ研究に沈潜していく。

(36) 夏目漱石「私の個人主義」、日本の名著『夏目漱石・森鷗外』中央公論社、一九八四年、二一六―二二七頁。大正五年の『點頭録』には、ニーチェと関連してドイツの軍国主義的な戦争についての漱石の批判が述べられている(二二九頁)。

〔追記〕

本稿は、平成九年度科学研究費基盤研究(C)「近代日本におけるミケランジェロの美術史観の受容史」(研究代表者：中江彬)の研究成果の一部である。研究において助言をいただいた国文学者三輪正胤氏に謝意を表したい。