

夏目漱石の漢詩研究
-連作と「断面的文学」という視点から-

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2019-07-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 崔, 雪梅 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/20259

明治大学大学院教養デザイン研究科

二〇一八年度

博士学位請求論文

夏目漱石の漢詩研究

—連作と「断面的文学」という視点から—

A study of Natsume Soseki's Chinese poetry

- From the Perspective of Series and "Cross-sectional Literature" -

学位請求者 教養デザイン専攻

崔 雪梅

凡例

博士論文では、漢詩を分析する際に、便宜上以下のように記す。

- *1 博士論文に漢詩に振っている番号は、すべて平成七年岩波書店から出版した『漱石全集』一八巻における順番に従う。
- *2 漱石の漢詩作品の分類に関して、「前期」と「後期」と二つに分ける。前期は、最初の作品からイギリス留学した明治三三年までに作られた75番までで、後期は、76番から最後の作品までとする。つまり、漱石の漢詩創作の空白期を区切りとして前後に分ける。さらに、後期の作品は、修善寺大患期、絵画創作期（前期・後期）、最晩年の漢詩などに分けて考察する。ちなみに、制作時期不詳となる76番の無題の作品については、平成七年版『漱石全集』漢詩部門の注釈者の一海知義による注釈を参考にして、後期の作品として扱うことにする。

その該当部分抜粋

『虞美人草』「三」に、作中人物甲野さんの未定稿として見える。また、『吾輩ハ猫デアル』下編（明治四十年五月刊）を野間真綱に贈ったとき、見返しに自書したものがのこっている。正確な制作年代はわからぬが、明治四十年頃の作として、ここに収める。最初の全集や和装本『漱石詩集』には見えず、昭和四十年版全集第十二巻が、「漢詩文拾遺」の中に収める。

- *3 字体の一部は、現代常用漢字に変換している。漢詩の詩句の引用も同じである。

- *4 博士論文における漱石の漢詩の訓みくだしは、岩波書店出版した『漱石全集』における一海知義の訓みくだしを引用している。

- *5 本文には、注釈者の名前とその注釈について言及する箇所が多いため、便宜のため以下の通りに略する。

「〇〇による注釈」↓「〇〇注」

「〇〇による現代語訳」↓「〇〇訳」

- *6 漱石の作品の引用は、断りのない場合、『漱石全集』（岩波書店、平成五―一二年）による。また、特殊な読みを示すルビ以外は省略している。

- *7 本文では原則として和暦を用いた。刊行年については、参考文献リストの場合には西暦を用いた。

目次

凡例	
序章	
一節 問題意識と目的	1
二節 『文学論』と「断面的文学」	1
三節 『草枕』と「断面的文学」	5
四節 「文芸の哲学的基礎」と「断面的文学」	7
五節 「俳句的小説」と「低徊趣味」	9
六節 考察視点と独創的なところ、本研究の意義と位置づけ	11
七節 先行研究―漱石漢詩の注釈	13
八節 先行研究―小説の漢詩の挿入と引用	17
九節 各章の概要	19
注	21
第一部 連作として読む	
第一章 前期の漢詩	23
一節 はじめに	23
二節 詩人の反骨な精神と原郷	23
三節 「木屑録」と「断面的文学」	31
一 「木屑録」に関して	31
二 海水浴場と写実的な空間描写	34

	三	幻想的な空間描写と理想的な空間描写	38
	四節	「望郷」と「離別」	43
	一	連作として読む「望郷」の詩	44
	二	連作として読む「離京」の詩	47
	三	事実上の離京と漢詩の創作	50
	五節	まとめ	52
	注		52
	第二章	後期の作品	57
	一節	はじめに	57
	二節	絵画創作期の漢詩と「断面的文学」の絵画的要素	58
	一	絵画創作期(前期)——「春日偶成」十首	60
	二	絵画創作期(後期)——題画詩	62
	三	「断面的文学」の絵画的要素	68
	三節	最晩年の作品	72
	四節	まとめ	79
	注		80
	第二部	「断面的文学」という漢詩	
	第三章	「詩入」作品と「俳句的小説」	83
	一節	はじめに	83
	二節	『思ひ出す事など』と漢詩	84
	三節	『虞美人草』と漢詩	90

一	甲野欽吾の「日記」と漢詩	96
二	甲野欽吾の「日記」	96
四節	『草枕』と「俳句的小説」	99
一	『草枕』の漢詩	99
二	「俳句的小説」という創作方法	102
三	「俳句的小説」という概念が提示された時代背景	105
五節	まとめ	108
注		109
第四章	『草枕』における漢詩的な空間構造	111
一節	はじめに	111
二節	交通機関に関する題材	111
一	【船】—「舟」	113
二	【船】—「帆」	117
三	【汽車】	120
四	【駅】	123
三節	ひび割れた世界—「舟」と「船」	125
四節	まとめ	130
注		131
第五章	「古別離」	136
一節	はじめに	136
二節	「古別離」の訓みくだし	136
一	「不贈貂檐榆、却報英瓊瑰」	139
二	「欲遣君子佩、蘭渚起徘徊」	141

三節	「古別離」の注釈と翻訳
一	張衡「四愁詩」
二	「古別離」の注釈
三	「古別離」の翻訳
四節	まとめ
注	
終章	結論
一	結論
二	漱石の漢詩創作と「断片的文学」
注	
参考文献	

序章

一節 問題意識と目的

博士論文で中心的に扱うのは、夏目漱石の漢詩の二〇八首である。漢詩の分析において、漱石が『文学論』で提示した「断面的文学」という概念に沿いながら考察し、漱石の漢詩観、漢詩創作における特性や理論上の独創的などころを明らかにする。「断面的文学」という概念は『文学論』のほか、漱石の評論、談話、小説にもそれに関連する言説を散見することができる。これまでの漱石の漢詩の注釈・解釈をめぐる研究は、漱石の文学研究に大きな貢献を与えた一方、漱石の漢詩と小説、漢詩と『文学論』の間に互いに絡み合う関連性について依然として明確に解き明かしてはくれない。漱石の漢詩を創作する目的と表現上における新しさは何か。明治から大正にかけて西洋詩や新体詩、英詩漢訳などの詩形が漢詩と併行的に存在する時代状況の中で、漱石は、なぜ「断面的文学」という概念を持ち出して、漢詩を紹介したのか。「断面的文学」をめぐる漱石の理論的研究には、漢詩の伝統を視座に即しながら、文学とはいかなるものか、漢詩とはいかなるものかを解明する試みが表わされている。『文学論』や評論に示された漢詩に関する見解は、漱石が研究者として心理学、哲学の立場に根差して行われた問題追究である。そして、小説の創作における漢詩の挿入と引用、および、漢詩的な表現構造を取り入れた背景には、漱石の漢文学を振興するための意図が込められている。

博士論文では、漱石の漢詩を分析することに当たって、連作と個別作に分けて研究・分析を行う。そのうえ、「断面的文学」という構造が漱石の作品の中でどのような作用を果たしたのかを解明しながら、作品の再解釈の可能性を検討する。

二節 『文学論』と「断面的文学」

なぜ、「断面的文学」を考察する必要があるのか。それは、それをめぐる理論と概念の提示、及び、小説の創作における見解とが、漢詩と漢文から由来し、また、それを実際の創作に取り入れたためである。「断面的文学」に対する理論上の分析、及び、関連する文芸作品に対する考察は、漱石の漢詩創作の意図を明らかにするための重要な材料となり、漢詩的構造を取り入れた文芸作品に描きこんだ芸術的効果をよりよく把握することができる鍵となる。漢詩と漱石の作品の全般との関係性を考察することは、小説の鑑賞に新たな視点を提示することだけではなく、新たな解釈を与えられることにおいて、重要な意義を持つていと考える。

「断面的文学」という概念の提示は、『文学論』で漱石が英文学の構造と材料に対する説明で行われている。その特質は、英文学と漢文学、ないし国文学に通ずるところに現れる。そして、この特質を特徴づけるのは、作者が「言語の能力（文章の力）」を用いて制作する「断片」にある。（文中の傍線は筆者による。以下同。）

此故に言語の能力（狭く云へば文章の力）は此無限の意識連鎖のうちを此所彼所と意識的に、或は無意識的にたどり歩いて吾人思想の伝導器となるにあり。即ち吾人の心の曲線の絶えざる流波をこれに相当する記号にて書き改むるにあらざりて、此長き波の一部分を断片的に縫ひ拾ふものと云ふが適當なるべし（1）。

漱石は、自分の内にあるもの、たとえば気持ちや感情などを文字による表現、または、芸術作品を作ることを通して外部化する時に、文芸作品が波のような意識の流れのすべてを文字化、イメージ化することができない、と考えている。そして、文芸作品は具象されたいくつの意識の断片をつなぎ合わせたものとして呈されている、と述べる。つまり「断片的文学」という名前の由来であると言える。

漱石の言う作者の意識を具象した「断片」は、どのように英文学作品、ないし、漢詩、俳句、和歌にも通ずる「断片的文学」の構造を築いているのか。「断片的文学」については、『文学論』の「第三編 文学的内容の特質」の「第一章 文学的『』と科学的『』との比較一汎」で次のように述べられている。

或人曰はん。文学に時間を含まざる種類あることは勿論のことなるべきも、凡そ文学の最高傑作とも称すべきものは、皆此“How”の問題に触れざるものなきにあらざり。叙事詩を見よ、劇曲を見よ、或は小説を見よ、何れも皆此

“How”を繞りて其作に対する興味の大部分を構成するにあらざりと。一面の理はあれども、元来、含まれたる時間の長きは決して其作品の価値を定むるものにあらざること明にして、要は賞翫者の態度如何によるのみ。一時的の消えやすき現象を捉へて快味を感じる人は文学者にありても彫刻家、画家に近きものなり。吾が邦の和歌、俳句若くは漢詩の大部分の如きは皆此断片的文学に外ならず。故に其簡單にして、実質少なき故を以て其文学的価値を云々するは早計なりと云ふべし（2）。

ここでは、「断片的文学」は、文学の「何れも皆此“How”を繞りて其作に対する興味の大部分を構成するにあらざり」という普遍的な認識を反論する証拠として持ち出されている。そして、鑑賞者の立場から提示された「断片的文学」は、意識の流れの中のある「断片」を母胎にするが、内容や実質上に簡単で厚みのない欠陥が潜まっている、と記されている。また、その欠陥を補完するものは、作品が鑑賞者に与える「快味」であると書かれている。つまり、「断片的文学」における「快味」の伝達は、鑑賞者に興味をそそらせる“How”に関連する描写を物語の展開に織り込むような方法を以て実現することではなく、時間の外部に立つて出来事や自然現象を記述することによって実現することと言える。

漱石は、また、従来の“How”に関連する描写には長き時間の推移が伴っているが、それに対して、「断片的文学」は長続きしないながら快味を感じさせる一時的な現象、または、「断片」のみとらえて、時間の外部に立つて描き出していると述べる。で

は、時間の外部に立つ描写法は、具体的にどのようなように行われたのか。

かくの如く常に変化し動揺するものを“How”の眼のみにて観察するは、無限の糸を巻く如く終に尽くる時あらざるべし。さりながら文芸家は此終局なき連鎖を随意に切りとり、之を永久的なるかの如くに表出する権利を有するものなり。即ち無限無窮の発展に支配せらるゝ人事自然の局部を随意に切り放ちて「時」に関係なき断面を描き出すの特許を有す。かの画家、彫刻家の捕ふる問題の如きは常に此「時」なき断面にして、これより以外に出づること能はざること明かなり。而して文学は「時」を含有し得るの點に於て画、彫刻よりも範圍広きものなれども、一方に於て「時」を閉却する一時的叙述、或は即座の抒情詩的發動等に於いて画、彫刻と類を同じくするところあれば、文学者の「F」は科学者の「F」の如く、常に“How”なる好奇心のため、付き纏はらるゝものにあらず。

右に掲げた叙述より、絵画と彫刻は、時間の問題を閉却することにおいて、「断面的文学」と共通性を持ちながら、“How”なるものが絡みついていない、という漱石の見解が読み取れる。そして、時間の推移が含まれない「断片」を具象した絵画と彫刻作品が鑑賞者に感じさせる「快感」は、時間的に変遷するに伴う事物の発展を表わす出来事や自然現象の局部を描き出すことを通して実現しているという漱石の認識が見とれる。時間の推

移が伴わない作品として、漱石は Burns と Herrick の詩を取り上げた。

例へば、 Burns の

"Tho' cruel Fate should bid us part,
As far's the Pole and Line;
Her dear idea round my heart
Should tenderly entwine.

Tho' mountains frown and deserts howl,
And oceans roar between;
Yet, dearer than my deathless soul,
I still would love my Jean. " — Tho' Cruel Fate.

(訳:「たとえ残酷な運命がぼくたちを引き裂いて、／北極と赤道ほど離れ離れになったとしても、／愛しい彼女はやさしく／ぼくの心に纏わって離れないだろう。／／たとえ山が顔を顰(しか)め、砂漠が哮(たけ)り、／大洋が咆哮して二人を遮ろうが、／ぼくは永遠にジーンを愛する、／ぼくの不滅の魂よりもっと大切に」。) (バーンズ「たとえ残酷な運命が」(c))
の如き全く一時的感情の流露せるものなるが故に首尾あり時間ある事件の断面と見るの外なし。

右の Burns の詩について、ここでは具体的な分析が行われていないが、「一時の感情の流露せるものなるが故に首尾あり時間ある事件の断面」であるという漱石の見解が述べられている。そして、このような作品を「主観的断面」と語られている。Jean に対する愛情を歌うこの作品では、引き裂かれた男女の運命を「大洋」で遮られた「北極」と「赤道」として表現し、その悲

しみから催されたせつない感情を擬人化した「山」と「砂漠」の様子を用いて表現している。つまり、漱石の言う「主観的断面」とは、一時的に現れる感情を具象することを通して、鑑賞者に「快味」を感じさせる作品であることが分かる。その方法は、時間的推移が現れる感情の経過や結果の局部を、時間の外部に立ってその感情の性質や特色を記述することであると考えられる。そして、感情を中心として表現する「主観的断面」のほか、「客観的断面」として表現される「断面的文学」の例も取り上げたのである。それは、Herrickの詩である。

又 Herrick の

"Dew sate on Julia's haire,

And spangled too,

Like Leaves that laden are

With trembling Dew:

Or glitter'd to my sight,

As when the Beames

Have their reflected light,

Daunc't by the Streames. " — Upon Julia's

Haire Fill'd with Dew.

(訳：「露がジュリアの髪に降りて、／きらきらと輝いている。／ゆらめく露をじっと湛(た)えた／葉(は)は(叢)むら)のように。／ぼくの目にそれは輝いて、／まるで、陽の光が／水に影を投げかけ、／流れにのって踊っているよう」。(ヘリック「露もしとどなジュリアの髪に」——八行) (4)の如きまことに単簡にして真率なる詩なり。只 Julia の頭に露の宿りしを詠ぜし迄のことにて、此露は何処より来たらしものか、Julia は何処にありや、又自己との関係如何等につきては一向に云ふところなし。即ち前の Burns のが主観的なるが如く此詩は客観的断面なり。

前掲した Burns の詩のように、Herrick の詩に対しても具体的な説明が行われていない。Herrick の「露もしとどなジュリアの髪に」について、漱石は、「単簡にして真率なる詩」であると述べ、作品に描かれたものが「自己との関係如何等につきては一向に云ふところなし」と語る。そして、この作品を「客観的断面」であるとみなす。右の Herrick の詩には、「輝く」「ゆらめく」「踊る」などの動詞を用いて、躍動感の溢れる露の様子を描き出している。ここでは、主人公の目に映る露が Julia の髪と葉に降りていく中で、見る人と見られる人や物の間の関係に対する具体的な叙述が行われていない。ところが、「ぼくの目に」映る露の様子が「輝いている」「ゆらめいている」「踊っている」という描写には、「ぼく」の喜びが表現されている。その喜びは、露と Julia の髪、そして、葉などの点景を以て構成された構図より催された「快味」と言える。つまり、漱石の言う「客観的断面」とは、簡単で飾りけのない描写を以て、一時的に現れる消えやすい現象から現れる「快味」を具象する作品のことである。一見にして主人公と明確な関係性が示されない人や物の点景らは、同じ画面の中で無造作に添えているように表現されているが、それらをめぐる描写に貫き通された基調から作者が鑑賞者に伝えようとする「快味」が表象されているのである。

要するに、「断面的文学」は事物の発展を含む出来事や自然現象の局部、及び、長続きしないながら「快味」を感じさせる一時的な現象のみとらえて文芸化した作品と考えられる。「主観的

断面」は、事物の発展を表わす出来事や自然現象の局部を描くときに、感情を中心として表現する。それに対して、「客観的断面」は、「快味」を感じさせる一時的な現象を捉えて、簡単に飾りけのない描写を以て表現する作品である。

三節 『草枕』と「断面的文学」

「断面的文学」の名称が初めて使用されたのは、明治四〇年五月七日大倉書店より発行された『文学論』の中である。しかし、漱石の「漢詩の大部分の如きは皆此断面的文学」という認識を表わす詩歌の創作に関する理論的な分析は、明治三九年九月、「新小説」で発表された『草枕』の中ですでに展開されている。同作品では、詩歌とする「断面的文学」の創作方法がレッスングの『ラオコオン』で言及した詩の創作方法を批判する立場で展開されている。

次に詩にはなるまいかと、第三の領分に踏み込んで見る。レッスングと云ふ男は、時間の経過を条件として起る出来事を、詩の本領である如く論じて、詩画は不一にして両様なりとの根本義を立てた様に記憶するが、さう詩を見ると、今余の発表しやうとあせて居る境界も到底物になりさうにない。余が嬉しいと感ずる心裏の状況には時間はあるかも知れないが、時間の流れに沿ふて、遞次に展開すべき出来事の内容がない。一が去り、二が来り、二が消えて三が生まるゝが為に嬉しいのではない。初から窈然として同所

に把住する趣きで嬉しいのである。すでに同所に把住する以上は、よし之を普通の言語に翻訳した所で、必ずしも時間間に材料を按排する必要はあるまい。矢張り絵画と同じく空間的に景物を配置したのみで出来るだらう。只如何なる景情を詩中に持ち来つて、此曠然として倚托なき有様を写すかゞ問題で、既に之を捕へ得た以上はレッスングの説に従はんでも詩として成功する訳だ。ホーマーがどうしても、ブージュルがどうしても構はない。もし詩が一種のムードをあらはすに適して居るとすれば、此ムードは時間の制限を受けて、順次に進捗する出来事の助けを藉らずとも、単純に空間的な絵画上の要件を充たしきへすれば、言語を以て描き得るものと思ふ(5)。

ここでは、漱石が「詩画は不一にして両様なり」(6)といったレッスングの詩歌の創作態度を反対し、詩は絵画のように時間の推移を表わす材料を程よく並べる必要がなく、絵画のように人や物を表わす材料を以て空間的な関係を構成すればできると語っている。そして、このように作られた詩には、「時間の流れに沿ふて、遞次に展開すべき出来事の内容がない」が、「初から窈然として同所に把住する趣き」を表わしていると述べる。これは、つまり、前述した「客観的断面」の創作方法を示している。このような詩に表われる「初から窈然として同所に把住する趣き」、または、「一種のムード」は、すなわち、漱石が『文学論』で述べる「快味」であると分かる。さらに、「詩画は不一にして両様なり」を反対する意見の背後には、漱石の詩画一如

という中国の伝統的な考えが現れている。そして、「初から窈然として同所に把住する趣き」を求める詩と画は、つまり、漢詩と山水画（南画）なのである。この点について、博士論文では具体的な分析をする。

詩と画の創作に関して、『草枕』では、漱石がレッシングと異なる見解を示しているが、表現の仕方において、レッシングと共通するところが見られる。これは、漱石が絵画と彫刻に関するレッシングの考えを受容した証拠になる。

レッシングは、叙事詩と演劇とが時間の中に展開される芸術であり、絵画と彫刻が空間の中に展開されていると考えている。そして、詩歌の創作に関する認識は、芸術家が「表現において節度を守り、けっして行為の最高の瞬間を描こうとしない」という考えに基づいている。この認識が依拠されるのは、「ある感情の全体の流れのなかで、その最高段階」に達した「最高の瞬間」を表現した芸術作品は、鑑賞者の「空想の翼をしばる」ためであるという考えである。これを説明するために、レッシングはラオコオン像を例として挙げている。レッシングは、「最高の瞬間」をとらえて表現するラオコオン像が極点に達した苦痛を表現するので、鑑賞者に不快感を与えながら、美と調和し得ない作品になってしまうと言う。しかしながら、それより低い程度の感情に引き下げて表現する時、ラオコオン像は鑑賞者の同情の気持ちを汲み取ることができて、美に伴う苦痛を感じさせられる、とレッシングは言う。これに関して、レッシングは、「表情は芸術の第一原理すなわち美の法則に従うべきだ」という見解を提示した。また、この表情は強く押し出すべきもの

ではなく、「画家が美にささげた一つの犠牲」として、描いてはならないものを鑑賞者の推量にゆだねて、調和した表情として呈すると述べる。そして、それによって、作品を通して表現しようとする芸術的效果は、持続するような形で鑑賞者に感じさせられると言う。異曲同工の如く、『草枕』で画工にとつて最高の画材となっているのは、小説の終わりの部分に描かれた那美の「表情」である。

窓は一つ一つ、余等の前を通る。久一さんの顔が小さくなつて、最後の三等列車が、余の前を通るとき、窓の中から、また一つ顔が出た。

茶色のはげた中折帽の下から、髯だらけな野武士が名残り惜気に首を出した。そのとき、那美さんと野武士は思はず顔を見合せた。鉄車はごとりと運転する。野武士の顔はすぐ消えた。那美さんは茫然として、行く汽車を見送る。其茫然のうちには不思議にも今迄かつて見た事のない「憐れ」が一面に浮いてゐる。

「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に云つた。余が胸中の画面は此咄嗟の際に成就したのである。（『草枕』一三二）

この部分では、那美と野武士の間の感情の流露が一方的に描写されている。那美が汽車の中にいる野武士と対面した瞬間に、読者の視線は画工によって那美と一致させられ、野武士の「名残り惜気」な感情が現れる表情に注目するようになる。こ

の時、野武士と対面する那美の顔に現れた表情は、画工の目線によつて遮られている。それからは汽車が離れていくなどの叙述が綴られる。そして、読者の目線は再び画工の目線に従い、那美の顔に戻る。この時の那美は、姿が消えていく野武士と汽車とを見送りながら茫然とした表情をしている。ここでは、野武士の「名残り惜気」な感情に対する描写から那美の呆気にとられた様子に対する描写に転換することによつて、作品におけるクライマックスの場面が完成したと言える。それから間もなく、画工は那美の表情から「憐れ」というものを見つけたのである。そして、この「憐れ」な表情が現れた咄嗟に、画工は自ら求める最高の画を手に入れたと宣言する。車窓を隔てて偶然と野武士と対面した那美は驚きを禁じ得なかつた末に茫然となるが、その驚きの裏には「憐れ」という感情が潜まれている。この「憐れ」は、レッシングによれば高まつた感情が一段と引き下げられた時の感情である。

那美の顔から現れた「憐れ」といった感情は時間的推移が現れる感情の経過や結果の局部（断片）として捉えられ、画工の目線を通してその感情の性質や特色が記述されている。要するに、この部分は「主観的断面」という形式を以て「断面的文学」として認められるのである。『草枕』に見られる「断面的文学」の表現形式については、第三章で詳しい分析を行う。

四節 「文芸の哲学的基礎」と「断面的文学」

明治四〇年四月、すなわち『文学論』が発表される一ヶ月前

に漱石は東京美術学校で「文芸の哲学的基礎」を題にした講演を行った。この時、漱石は「断面的文学」に関連する「詩的作用」について発表している。前掲した通り、漱石は『文学論』において、人間の意識の連鎖が一々漏れなく書き出せないものではあるが、「言語の能力（文章の力）」がその意識の内容を部分的、あるいは、「断面」的に表象し得ると述べている。「断面的なもの」を縫い合わせば、その長い意識の一部分を描き出すことができる、という考えを示した。漱石は同講演で、シェイクスピアの作品に見られる「断面的文学」の側面を取り上げて、作品中の時間の処理の仕方について説明を行った。

沙翁の方から述べますと——彼の句（8）は帝王が年中（十年でもよい、二十年でもよい。苟も彼が位にある間丈）の身心状態を、長い時間に通ずる言葉であらばさなないで、之を一刻につづめて示して居る。そこが一つの手際であります。其意味をもつと詳しく説明するとかうなります。uneasy と云う語は漠然たる心の状態をあらわす様であるが実は非常に鋭敏なよく利く言葉であります。例へば椅子の足の折れかゝつたのに腰をかけて uneasy であるとか、ズボン釣りを忘れたためズボンが擦り落ちさうで uneasy であるとか、凡て落ち付ぬ様子であります。勿論落ち付かぬ様子と云ふのは、ある時間の経過を含む状態には相違ないが、長時間の経過を待たないで、すぐ眼に映る状態であります。だから此 uneasy と云ふ語は、長い間持続する状態でも、之を一刻もしくは一分に縮めて画の様に咄嗟の際

に頭腦の裏に描き出し得る状態であります。

ある人はかう云て、私の説を攻撃するかも知れぬ。——成程君の云ふような *uneasy* な状態もあるかも知れない。然しそれは身体の *uneasy* な場合で心の *uneasy* な場合ではない。身体の *uneasy* な状態は長い時間を切つて断面的に之を想像の鏡に写す事も出来やうが、心の *uneasy* な場合即ち心配とか、気がゝりと云ふ様なものは、さう云ふ風に印象を構成する訳には行かんだろうと。私はその攻撃に対しては、かう答える。——さう云ふ *uneasy* な状態はあるに相違ない。ないが、こゝにはそんな事を考へる必要はない。(中略)して見ると *uneasy* も亦形態に關係のない目に見えぬ意味とは取りにくい。しかも其 *uneasy* な有様はいつまで続くか無論わからないが、よし長時間続く状態にしても、苟も続いてゐる間は、何時でも目に見える状態である。いつでも見える状態であるからして、其いづれの一瞬間を截ち切つても其断面は長い全部を代表する事が出来る、語を換へて云へば、十年二十年の状態を一瞬の間につゞめたもの、煮詰めたもの、煎じ詰めたものを脳裏に呼び起すことが出来る。そこで此煮詰めた所、煎じ詰めた所が沙翁の詩的な所で、読者に電光の機鋒をちらつと見せる所かと思ひます。是は時間の上の話であります。長い時間の状態を一時に示す詩的な作用であります。(9)。

漱石によれば、シェイクスピアの『ヘンリー四世』に見える
「*Uneasy lies the head that wears a crown.* (王冠を戴くもの

は安心して眠れない)」という一句は長い間に持続する *uneasy* の身心状態が一行に凝縮されることで、読者に絵画を見るような体験を与えられる。読者に *uneasy* に関する映像を想像させるこの句は帝王のある瞬間の状態を描いているが、それはサンブルのように帝王の心と体に現れる *uneasy* の状態を代表的に表現している。

この説明から考えられることは、「快味」またはある種の「趣」を表わす「断面的文学」を構成させるには、材料としての「断面」の選択と時間の処理とが極めて重要である。そして、「いつでも見える状態であるからして、其いづれの一瞬間を截ち切つても其断面は長い全部を代表する事が出来る」というところから、その「断面」は作者と読者の間に共通の理解を得ているものであることが考えられる。ここでは、ふたたび『草枕』における「憐れ」の感情が那美の顔から現れる場面と、画工がそれを発見した瞬間に対する描写について検討する。まず、「余(画工・筆者注)が胸中の画面は此咄嗟の際に成就した」と設定した。「憐れ」という感情は、ある期間中に持続することが可能な感情であり、身体の状態から容易に認識できる感情である。これは、シェイクスピアが表現した *uneasy* と同じ種類の心の状態と言えるだろう。

先述のとおり、漱石は『文学論』で Burns の詩に対して「一時の感情の流露せる」ものと言ひ、「首尾あり時間ある事件の断面」であると述べている。Burns は引き裂かれた男女の運命に対して描写することを通して、読者の心にせつない感情を惹き起こす。この感情は、シェイクスピアが「*Uneasy lies the head*

that wears a crown」という一句を通して表現する uneasy や、『草枕』に表現する「憐れ」のように、物事に感じて起る普遍的な気持ちである。そのうえ、文芸作品を構成することにおいては、時間的推移を表わす要素を作品の中に織り込まないと表現しえない材料ではないのである。要するに、「断面的文学」を構成させるには、作者と読者の間に共通の理解を持つ材料の選択、及び、時間の処理を行った描写が要求されている。そして、「文芸の哲学的基礎」に触れたシェイクスピアの一句と漱石の『草枕』では、「主観的断面」という表現形式を用いて、uneasy と「憐れ」の感情を表わしている。ここから「断面的文学」という視点は、漱石が人間の意識の連鎖について考察し、その意識の一部分を文芸作品として表現することに関する探究の過程に見見たと考えられる。そのうえ、東西の詩歌作品における時間の処理と題材の表現に対する比較文化を通して、英詩のみならず、和歌や俳句、漢詩の大部分も、「断面的文学」の表現形式をとっていると漱石は結論付ける。

漱石がこの新たな視点に着眼できたのは、『文学論』の序に記しているように、「余は心理的に文学は如何なる必要あつて、此世に生れ、発達し、頽廢するかを極めんと誓へり。余は社会的に文学は如何なる必要あつて、存在し、隆興し、衰滅するかを究めんと誓へり」という志が能動的に働いたのである。漱石によれば、漢文学と英文学とは異なる種類に属しているが、両者の性質はそれほど異なるものではない。『文学論』の序文で漱石は英文学より劣らない漢文学の学力を持つていと語る。そのためであろうか、英詩の内容面と表現手法に関する叙述に、し

ばば俳句や漢詩に通底する性質と表現とを用いて説明されているところにそうした自負が垣間見える。例えば、第四編の第五章「調和法」では、泰西の作品に欠ける「情景兼至」たる調和法を説明する時に、シェイクスピアの『空騒ぎ』に登場する Leonato の述懐を取り上げている。この部分については、「知的要素の加重なる点にあり」として、「切実にわが心を動かし、至情のわが感を惹くものなし」と評している。その理由に、「術説の詩的ならざるに由る」と述べる。そして、「吾人の嗜好より云へば既に詩を以て文を行る以上は、厳めしき無韻詩にわが容儀を正して読者に見ゆる以上は、其内容に於ても亦少しく感情的に詩的なるべきを期待せざるを得ず」と書かれている内容からは、当時の読者視点に立つて感想を述べ、それに相応する論述方法を用いて『文学論』を執筆しようとする漱石の意思が認められる。

このように、明治三十九年から翌年の五月までの間に、漱石は『文学論』、小説の『草枕』、そして「文芸の哲学的基礎」と題した講演などの三つの形態を通して、「断面的文学」について発表したのである。「断面的文学」は、言うまでもなく漱石のオリジナルな視点によつて発見された概念である。そして、まとまった理論として提示できたのは、『文学論』の執筆の功にほかならない。

五節 「俳句的小説」と「低徊趣味」

明治三十九年一月一日、『文章世界』に掲載された「余が『草

枕』において、漱石は『草枕』の創作方法について述べている。

私の『草枕』は、この世間普通にいふ小説とは全く反対の意味で書いたのである。唯一種の見方——美しい感じが読者の頭に残りさへすればよい。それ以外に何も特別な目的があるのではない。さればこそ、プロットも無ければ、事件の発展もない。

茲に、事件の発展がないといふのは、かういふ意味である。——あの『草枕』は、一種の變つた妙な觀察をする一画工が、たま／＼美人に邂逅して、之を觀察するのだが、此美人即ち作物の中心となるべき人物は、いつも同じ所に立つてゐて、少しも動かない。それを画工が、或は前から、或は後から、或は左から、或は右からと、種々な方面から觀察する。唯それだけである。中心となるべき人物が少しも動かぬのだから、其處に事件の發展しやうがない。

所が普通の小説ならば、この主人公は甲の地點から乙の地點に移つて行く。即ち其處に事件の發展がある。この場合に於ける作者は、第三の地點に立つて事件の發展して行くのを側面から觀察してゐるのだが、『草枕』の場合はこれと正反對で、作中の中心人物は却つて動かずに、觀察する者の方が動いてゐるのだ。

「プロットも無ければ、事件の發展もない」という「俳句的小説」の創作方法は、「断面的文学」の「客觀的断面」という表現形式から發展したと考えられる。なぜなら、両者には共通す

る創作方法が用いられてゐるためである。「中心となるべき人物が少しも動かぬのだから、其處に事件の發展しやうがない」というのは、因果連鎖を指示する出来事に関する叙述や、描くものと主人公との關係を示さない「客觀的断面」の変形のことである。漱石が『草枕』は、作品に仕組んだ過去に發生した事件などが「中心となるべき人物」と直接な關係を持たない構造を以て構成されてゐると述べてゐるように、作品に描かれた出来事は画工という觀察者を通して叙述されてゐる。そして、知らされた出来事は、画工が「中心となるべき人物」を「或は前から、或は後から、或は左から、或は右からと、種々な方面から觀察する」時に、関連人物らによつて語られるのである。

また、「世間普通にいふ小説とは全く反対の意味で書いたのである。唯一種の見方——美しい感じが読者の頭に残りさへすればよい」と語られた「俳句的小説」の特徴は、すなわち、「漢詩の大部分の如きは皆此断面的文学」に表現する「快味」「趣」を指示していると考えられる。

明治四一年一月の『鶏頭』序で、漱石は「低徊趣味」という造語を持ち出している。「断面的文学」に表わす「快味」と考えられる「低徊趣味」について、漱石は、次のように述べている。

文章に低徊趣味と云ふ一種の趣味がある。是は便宜の爲め余の製造した言語であるから他人には解り様がなからうが先づ一口に云ふと一事に即し一物に倒して、独特もしくは連想の興味を起して、左から眺めたり右から眺めたり

して容易に去り難いと云ふ風な趣味を指すのである。だから低徊趣味と云はないでも依々趣味、恋々趣味と云つてもよい。所が此趣味は名前のあらはす如く出来る丈長く一所に佇立する趣味であるから一方から云へば容易に進行せぬ趣味である。換言すれば余裕がある人でなければ出来ない趣味である。

「低徊趣味」という造語に関して、漱石は多くの場所で使用しているが、その具体的な意味と表現形式について明確に語っていない。しかし、それに関する論述から、「低徊趣味」は読者に「美しい感じ」を与えることを第一位にする「俳句的小説」と、事件の発展や筋と構造にかかわらず、「主観的」「客観的」な描写法を用いて「快味」を表わす「断面的文学」の文脈にあることが確認できる。「低徊趣味」あるいは「余裕がある」趣味に関する議論は、当時の文壇の主流と形成する自然主義を批判する立場で持ち出されている。写生文を擁護する論陣にいる漱石は、『鶏頭』序で「天下の小説を二種に」區別して、「余裕のない小説」に対する「余裕のある小説」は「左から眺めたり右から眺めたり」して、読者に連想を起す独特な趣味を表わしていると言う。「客観的断面」を継承した「余裕のある小説」は、漱石が「俳句的小説」について述べたように、あまり作れないものである。なぜなら、それは作品を構成するための厳しい条件が付与されているからである。

それを実践した作品の『草枕』を例として挙げれば、作品が成立するためには、物語の発展に直接的に関与しない登場人物

が必要とされる。この登場人物は、読者と同じ目線を共有する観察者としての機能を働かなければならない。また、「中心となるべき人物」にまつわるエピソードに関する叙述は、作品の全体を貫通する「プロット」や、事件の発展に関わることに許されない、という厳しい条件に制限されている。それと同時に、物語の進行に影響しない事件は作品の中で副次的に描かれている。「俳句的小説」は、「客観的断面」の形式を継承する一方、プロットと事件のない叙述方法を強化したと見られる。これについては、第三章でさらに具体的な分析を行う。

六節 本研究の考察視点と独創的などころ、及び、意義と位置づけ

漱石には二〇八首の漢詩がある。その多くの作品は一定の期間中、集中的にかつ連続的に創作されている。「漢詩の大部分の如きは皆此断面的文学」と指摘されているように、漱石の漢詩において、「主観的断面」と「客観的断面」はどのように詠われているのか。そして、『文学論』で「長き波の一部分を断片的に縫ひ拾ふもの」が「即ち吾人の心の曲線の絶えざる流波」と記しているように、連続的に詠われた作品群を連作として読む場合、前後の作品の間にはどのような関係性が表われて、作品に表現される「快味」・「趣」は作品間にどのように変化するのか。一方では、個別作品として読む場合、個々の作品の中でどのような内容が集約的に表現されているのか。そして、前述したような「憐れ」をめぐる描写のほか、「断面的文学」といった形式

が漱石の小説やエッセイの中では、またどのように表現されているのか。さらに、漢詩を挿入した文学作品には、漢詩がその作品にどのような芸術的効果を与えたのか。これらの問題を解決するために、博士論文では五章に分けて具体的に分析を行う。

漱石の漢詩を分析するに当たって、ある一定の期間の中で集中的にかつ継続的に創作されている漢詩群―連作と、個別の作品という二種類に分けて考察することは、言うまでもなく漱石漢詩研究において独創的で新たなチャレンジになる。この方法論に関する構想の源泉は、漱石が漢詩を中心として展開する「断面的文学」に関する理論の構築と、小説家としての漢詩の創作、及び、漢詩人としての小説の創作である。今まで見過ごされてきた漱石の「断面的文学」といった発想に対する研究は、漱石の漢詩の解説に大きな力となり、また、小説に組み込まれた漢詩的構造を示してくれる。これは、漢詩が漱石の文学における重要な価値と意義を提示してくれると同時に、余技と思われがちな漢詩の創作と小説との緊密な関係性を示しながら、小説の解釈に新たな可能性を与えてくれる。いわば、本研究は、漱石の文学研究に空白になっている創作方法と構造の問題、及び、小説と漢詩との関係性などを解明する補完的な研究の一つになると考える。

二〇八首の漢詩の中では、大部分の作品が一定の期間の中に集中的にかつ連続的に創作されたのである。詳しく考察するために、時系列に従い、以下に示す。

前期

二十歳以前	「鴻臺」二首	1	・	2番
二十歳以前	「即時」二首	7	・	8番
明治二二年五月	「七艸集評」九首	9	〵	17番
明治二二年九月	『木屑録』一四首	18	〵	31番
明治二三年九月	「函山雜咏」八首・「送友到元函根」三首・「歸途口號」二首	36	〵	48番
明治二八年五月	五首	53	〵	57番
明治二九年一月	五首	59	〵	63番

後期

明治四三年七月より一七首	77	〵	93番	
明治四五年五月	「春日偶成」一〇首	94	〵	103番
明治四五年六月より四首	104	〵	107番	
明治四五年七月より二六首	108	〵	133番	
大正五年八月より七五首	134	〵	208番	

右に示している二〇八首の漢詩のうち、明治四五年七月より創作された二六首は、漱石が自らの絵画作品に題した漢詩、つまり、題画詩作品である。この二六首の題画詩は、漱石が山水面を描きはじめてから、集中的に創作された作品として、博士論文では連作として考察を行う。

漱石は「文芸の哲学的基礎」の第十回「芸術家の理想(一)」と第十一回の「芸術家の理想(二)――美的理想」において、中国詩人や俳句家、そして、山水画家が詩歌と絵画を通して感情や思想を表現することについて分析を行っている。

かやうにして美的理想を自然物の関係で実現し様とするものは山水専門の画家になつたり、天地の景物を咏ずる事を好む支那詩人もしくは日本の俳句家の様なものになります(10)。

漱石は、「吾人文芸家の理想は感覺的なる或物を通じて一種の情をあらはす」とい、感覺的なものになるのが自然と人間であると述べる。そして、人間は「感覺的なるものに対して趣味、即ち好悪、即ち情、を有して」いて、「此等の感覺的な物の關係を味はふ事が」でき、さらに、「其うちで尤も優れたる關係を意識したく」と言う。そのため、「其意識したい理想を実現する一方法として詩が出来ます、画が出来ます」と分析する。さらに、もつとも優れた關係を意識したくなる理想を「美的理想」と言い、その理想に対する著しい情を「美的情操」と言う。では、明治四五年七月より作られた二六首の題画詩には、漱石のどのような「美的理想」と「情操」とが託されているのか。博士論文の第二章では、「感覺的なる自然と感覺的なる人間其物の色合やら、線の配合やら、大小やら、比例やら、質の軟硬やら、光線の反射具合やら、彼等の有する音声」について具体的に分析しながら、連作の中で個々の作品間にどのような相關する感情と感情の変化とが詠われているのかを分析する。

上述したような考察を通して、「断面的文学」という文学観を構造化するための理論的枠組みを明らかにしながら、漱石文学における漢詩の意義を考察する。博士論文は二部構成となる。

第一部の第一・二章では、連作という視点から漱石の漢詩を研究・考察をし、第二部の第三・四・五章では、個別作品という視点を以て分析を行う。このような試みは、今日まで漱石漢文学の研究における未解決な問題を解けるための糸口になり、また、漢詩研究に新たな方向性を示すきっかけになると考える。

七節 先行研究―漱石漢詩の注釈

平成三〇年現在、夏目漱石の漢詩数は二〇八首と言われている。早くにまとまった形で漱石の漢詩六六首に注釈を加えた研究者は和田利男である。和田はその著『漱石漢詩研究』の序文で、漱石の詩に親しむことによつて、「彼の人及び藝術の最後の扉を開く鍵は此の漢詩にある」(11)と感じたことを述べている。その時の漱石漢詩研究の現状、そして自らの漱石漢詩に拘った経緯、及び覚悟を告げたのである。

世の漱石研究家が、此の忘れられた貴重な資料に對して認識を新にし、競つて其の研究の結果を公にせられんことを希つてゐた。だが、遺憾ながら今日に至つても、未だに私の要望は満たして貰へない。そこで人がやつてくれないのなら自分でやる、といふ柄にもない意地つ張りが、どうせやるなら人眞似みたいな事はやりたくない、といふ日頃の私かなる主張と一つになつて、遂に自ら描らず、此の難事業に手を染めたわけである(12)。

和田の研究は、言うまでもなく、漱石漢詩研究における先駆となり、その後の研究者の手本となるものである。後に十字屋書店より出された『漱石の漢詩』で、松岡譲はその序文で、「これ迄漱石研究家に比較的漢詩が閑却されてる上に、數次に抄る『漱石全集』並びに『漱石詩集』登載の全詩が、いつも返へり點捨て假名なしの白文のまゝであるのを思ひ出し、これでは如何に滋味豊であらうとも、大多數の今日の讀者にとつては一應讀むだけでも容易でないに違ひないのだから、親しめるわけがない事を痛感した」¹³と述べている。続けて、「漱石文學の未開墾の領土」である漢詩一九八首を年代順に配列し、「和訓と簡單な註」と「短い解説或は感想」をも記した。さらに、松岡が自分の執筆意図に関して、次のように述べる。

本書は學問的な研究を目ざして書かれたものでないから、漱石の漢詩界に於ける位置づけや、その詩の價值を他の詩人達と比較計量して定める事や、作詩法の解剖批判やなどについては、一切觸れない。これは専門家ならざる私の柄にない以上に、又全く興味がないからでもある。同時に思想的背景などを一々克明に分類わけをしたり系統づけをしたりして、或は老莊的、或は禪的などゝその由つて來るところを詮索するやうな煩瑣な戸籍調べも、所謂世の學者先生に一任して、こゝでは専ら彼の詩に直參してその醍醐味を享けん事を念としたつもりだ¹⁴。

右に記した如く、松岡の『漱石の漢詩』は、研究と一步を画

して觀賞の立場から恩師の作品を考えて著されたものであることが分かる。漱石に師事し、後に女婿になった松岡の考察は、漱石の親近者として重要なものである。

両者の研究を踏まえて、はじめて漱石の漢詩の全作に注釈を加えた者は、吉川幸次郎である。彼は、岩波書店の昭和四二年版全集の漢詩部分の序文で、自らの考察・研究に関して次のようなことを述べた。

執筆の動機は、先生の文學のこの部分が、久しく読まれざる書としてとりのこされ、私にさきだつて、和田利男、松岡譲らに、業績があるけれども、なお不十分に感ぜられるのを、惜しんでである。注釈の態度としては、私の他の同種の書とおなじく、訓詁家の本分を守り、著者の心理としてあつたものを発掘するのを、職務とした。したがつて語の出典をあげる場合も、先生の記憶にあつたと思われるものにとどめるのを、原則とする。私は先生の文學の他の部分に、必ずしも通ずるものでない。私の注釈を手がかりとして、より精密な研究が行われることこそ、私の希望である¹⁵。

中国古典文學に精通した吉川の緻密な考察による注釈は、画期的な成果として、その後の漱石研究に大きな影響を与えた。それからの漱石漢詩研究は、ほとんどこれを底本とされている。前述した和田・松岡・吉川三方の研究を含め、ほかにも多く參考されている注釈書をまとめたのは、以下の表一である。

著者	書名	出版社・出版年月	作品数
1 和田利男	『漱石漢詩研究』	人文書院、昭和一二・八	66首
2 松岡謙	『漱石の漢詩』	十字屋書店、昭和二一・九	198首
3 吉川幸次郎	『漱石全集』一二巻『漢詩文』	岩波書店、昭和四二・三	208首
4 飯田利行	『漱石詩集譯』	国書刊行会、昭和五一・六	170首
5 佐古純一郎	『漱石詩集全釈』	二松学舎大学出版部、昭和五八・一〇	207首
6 一海知義	『漱石全集』一八巻『漢詩文』	岩波書店、平成七・一〇	208首

表一

(筆者作成)

右に示している通り、和田は『漱石漢詩研究』において漱石の六六首の漢詩を取り上げて考察し、松岡は『漱石の漢詩』において一九八首の漢詩について注釈を行っている。そして、昭和四二年、岩波書店より出版した『漱石全集』一二巻においては、二〇八首の漢詩を収録している。この時に至って、はじめて各作品に吉川による訳注が加えられるようになる。同年、岩波新書『漱石詩注』も刊行された。飯田利行の『漱石詩集譯』は、昭和四二年岩波新書『漱石詩注』を底本として、漱石の一七〇首の漢詩に注釈を施し、さらに現代語訳を加えている。佐古純一郎の『漱石詩集全釈』は、二〇八首の作品について注釈し、現代語訳も加えている。佐古は、漢詩二〇七首の解説をめぐって、当時、二松学舎大学院中国学科の博士課程を終え

ている学徒の三人と共に行われたことを記している。そして、「一首ずつ『語釈』『通釈』『補説』と本文の読み下しを用意して、四人でディスカッションしながら問題点を究明し、さらに三君がもう一度整理して原稿にするという手続を経てなされた。意見が分かれたときには、私（筆者注・佐古）の判断で一応の決着をつけるということもあった」（16）と、完稿出版について、その経緯を語っている。また、二松学舎大学佐古研究室のゼミナールの成員の一員の斉藤順二（ほかに吉崎一衛・大地武雄両がいる）は、佐古の『漱石詩集全釈』が出版された翌年、『夏目漱石漢詩考』（教育出版センター、昭和五九年八月）を出版した。ここでの漢詩の翻訳は、佐古の『漱石詩集全釈』に準じている。

現在、最新の岩波書店出版の『漱石全集』の漢詩部分は、吉川の門下生の一海知義によって施された。一海は、かつて岩波書店から依頼を受けた経緯について、「すでに吉川幸次郎先生のきわめてすぐれた評釈があり、屋下に屋を架する必要はない」（17）と言い、また、「これまで未検討だった資料や新たに発見された資料等によって、従来の諸注に訂すべき問題が生じた」（18）ため、仕事を引き受けたと述べたことがある。一九九五年版『漱石全集』の漢詩部門は、従来の「漢詩」・「漢文」の注解に、未定稿の「漢詩」及び漱石の学生時代の「作文」を加えている。そして、語句の注釈を施すに当たって、「先行の諸注や論文等を参照し、入矢高の教示を受け」（19）、吉川の注解を踏まえて、さらに、一海自らの注解を加えたと言う。文中、吉川の注解を引用した部分は、「吉川注」という形で注記されている。

ほかに、作家の古井由吉が著した『漱石の漢詩を読む』（岩

波書店、平成二三年二月）は、全四回に渡って連続講義した岩波市民セミナー「漱石の漢詩を読む」を母胎にして、完成したものである。この書は、漱石が修善寺大患以降から最期までに創作した漢詩作品をめぐって書いたエッセイである。その注釈と読み下し文は、岩波文庫新書版の吉川『漱石詩注』に従っているのである。そして、田中邦夫『漱石『明暗』の漢詩』は、小説『明暗』と同時期に創作された漢詩との関係をめぐって論じた一冊である。田中は漱石漢詩に対する注釈・訓みくだしに關して、「後書き」で次のように記している。

私は、漢詩・漢籍については全くの門外漢である。その私が漱石の漢詩と『明暗』の關係に取組むことが出来たのは、和田利男、吉川幸次郎、中村宏、佐古純一郎、飯田利行、一海知義諸氏による漱石詩についての注釈類が存在し、その諸注釈に導かれて漱石詩を考えることが出来たからである。とりわけ一海氏の注釈から多くの学恩を受けた。また東北大学図書館のホームページで漱石詩のノートが公開されており、そのネット上の公開で、漢詩の細かい問題まで考えることが出来た。漱石詩の禅的性格については、陳明順『漱石漢詩と禅の思想』（勉誠社）から多く学んだ。禅書類についても多くの注釈書が存在し、禅語索引も整備されつつあり、そのおかげで、禅と漱石詩の關係も考えることが出来た（20）。

右に掲げたように、田中は漱石漢詩の注釈・訓みくだしにつ

いて、諸先行の注釈書を踏まえ、「とりわけ一海の注釈から多くの学恩を受けた」と記している。前述のとおり、一海の注釈は、吉川の注釈に準じている。また、文中に提起した陳明順の『漱石漢詩と禅の思想』（21）は、その漢詩の注釈・訓み下し文と吉川幸次郎・佐古純一郎・中村宏・松岡讓・飯田利行・和田利男・渡部昇一・斎藤順二の著書を参考にしており、その序文に記している。

上述した漱石漢詩に関する著書の他、論文の参考文献にしばしば見られる関連著書の漱石漢詩の訓みくだし文・注解について、少々検討しておきたい。中村宏の『漱石漢詩の世界』（22）は、松岡と吉川との注釈を引用し、井出大の『漱石漢詩の研究』（23）は、松岡・吉川・中村（中村宏）・佐古の著作を引用・参考している。また、加藤二郎の『漱石と漢詩―近代への視線』（24）は、吉川の注釈にしたがっているのである。

注釈に關して

このように、現在見られる漱石漢詩をめぐる多くの研究は、和田利男・松岡讓・吉川幸次郎三氏の研究に基づいて展開されたものである。現在、主に参考されているのは、一海によつて注釈された岩波書店から出版された『漱石全集』一八巻である。これは、吉川の注釈に基づきながら、研究・調査を深めて、新しい発見と解説を加えたものである。例えば、大正三年から五年まで漱石が使った「小遣帳及漢詩ノート」に記された初案・訂正稿・定稿をめぐって分析を行い、先行研究である加藤二郎の論文『『明暗』期漱石漢詩の推敲過程』（25）と対比して、論じて

いるのである。その上、全集が補訂を加えて第二刷が刊行された二年後、一海はまた「漱石漢詩札記」²⁶という題名で、漱石漢詩語の出典・漢詩人桂湖村の講評・王維の漢詩から受けた影響等に関する研究を行った。漱石文学研究は、漱石が没後一〇〇年のうちに様々な視点と方法から研究が行われてきたが、その多彩で膨大な数の研究成果の中で、漢詩研究は僅かなものである。そのような中で、本研究のように多様な視点と相互関連する領域の科学的方法論を取り入れることで、新たな可能性が展望できるだろう。

八節 先行研究―小説の漢詩の挿入と引用

漱石の小説には、ところどころに漢詩の挿入と引用する箇所が散りばめられている。漢詩を挿入する小説の表現は、中国の古典文学によく見られる常套表現である。例えば、中国四大名著である『三国演義』『水滸伝』『西遊記』『紅樓夢』に数多くの漢詩が含まれている。このような章回小説における詩詞、または、詩句の挿入は、各回の冒頭・文中・末尾に見える。

冒頭の例

○ 『西遊記』第一回「靈根育孕源流出 心性修持大道生」

詩曰

渾沌未分天地乱 茫茫渺渺無人見
自從盤古破鴻蒙 開闢從茲清独弁
覆載群生仰至仁 發明万物皆成善

欲知造化会元功 須看西遊釋厄伝
蓋聞天地之數、有十二万九千六百歳為一元

文中の例

○ 『紅樓夢』第一回 甄士隱夢幻識通靈 賈雨村風塵懷閨秀
又題曰 『金陵十二釵』並題一絶句。即此便是『石頭記』
的縁起。詩云…
滿紙荒唐言 一把辛酸淚
都云作者痴 誰解其中味
『石頭記』縁起既明、正不知那石頭上面記着何人何事？

末尾の例

○ 『三国演義』第三回 議温明董卓叱丁原 饋金玉李肅呂布
正是…丁原仗義身先喪、袁紹争鋒勢又危。
畢竟袁紹性命如何、且聽下文分解。

右に示しているように、詩詞の導入することにおいては、「詩曰」「詩云」「正是」などの定型的な表現が使用される。ほかに「有詩為証」「但見」「恰似」「念詩道」「道是」「但見那」など、様々な表現が見られる。このような詩詞が挿入する「詩入小説」の始まりは、中国の戦国時代の魏の頃の歴史小説『穆天子伝』（六卷）に遡ることが出来る。『穆天子伝』には、すでに多くの漢詩を取り入れている。『唐代伝奇』に見える短編小説をはじめ「詩入小説」といた形式が普遍化されるようになったのである。前掲した中国の古代名著の長篇小説となる『三国演義』

『水滸伝』『西遊記』『紅樓夢』には、数多くの漢詩を加えている。李万鈞の『詩』在中國古典長篇小説中的功能」によれば、『三国演義』に入っている漢詩の数は一九八首を超え、『水滸伝』は五七六首以上、『西遊記』は七一四首以上、『紅樓夢』は二六八首以上にのぼっている。作家がなぜ大量の漢詩を小説に加えたのかについて、李万鈞は次のように分析している。

一 中国の古詩の多くは短詩となり、文章の長さ制限されないため小説に入りやすいのである。もし西洋の長編叙事詩のような数千句ないし数万句に至る長詩になると、小説に加えにくくなる。

二 小説の地位を高めるために漢詩を加える。班固が『漢書』の芸文志に分けた「九流」には、小説が含まれていない。小説は漢詩を加えることで、当時正統と思われる文学の恩恵を浴す。これは、当時多くの民間の講談師が作品を語る前に漢詩を詠うことに通ずる。

三 小説に詩味を加える。『唐代伝奇』の作者の多くは詩人であるため、その作品には詩的趣味が帯びている。このような作品は、漢詩を加えることで、詩味がさらに深まる。

四 長篇小説は元々話本（講談本）から発展されたものである。講談本に大量の詩と詞を加えることから、長篇小説も自然とその影響を受けるようになった。

五 インドの仏教經典の影響を受けている。仏經の中では「偈」があつて、「称える」ことを意味し、すなわち、「詞を詠う」ことである。一般的には、決まった文字数の四句

によって構成する。「偈」は、すなわち、詩である(27)。

また、日本の古典文学と明治期の小説にも「詩入小説」という形式が踏襲されている。平安時代中期の『源氏物語』と随筆の『枕草子』における『白氏文集』の詩歌の受容がよく論じられている。鴻濛陳人の重訳した漢文小説の『日本忠臣庫』(28)では、四〇首の漢詩を挿入し、導入する際の表現にも工夫されている。「古人有篇古風、唱得好」「有篇古調、道得好」「有四句陳風情、道得好」「有一編散詞爲証」「唱起曲兒道」「唱兒道」「我今誦一首好詩、教你聽見」「我唱起一曲兒」「念偈道」などの表現が使用されている(29)。鷺野正明は『忠臣庫』と漢詩という論文で、鴻濛陳人の重訳した『日本忠臣庫』が原作の『仮名手本忠臣蔵』に出ている詩歌を漢詩に訳し、さらに、「古人有篇古風、唱得好」のような表現を以て漢詩を文中に導入することによって、原作の口調の良さを生かしたと指摘している。例えば、おかるが酔いをさましに二階へ上がり、憂いを晴らす場面に、漢の斑婕妤が成帝と同じ輦に乗ることを断つた故事を踏まえて詠った「辭輦畫成新樣眉、陌頭春樹上林枝、罷來長信宮中語、綻入翠樓花月詞」という詩を挿入した部分である。鷺野は、このような詩的表現がおかるといふ女性の美しさと心理活動とを浮き上がらせながら、物語の展開に伏線として大きく働いたと指摘する。

明治期にも漢詩を挿入する小説が多く見られる。例えば、戸田欽堂の民権演義の『情海波瀾』、宮崎夢柳の虚無党実伝記の『鬼歌歌』、東海散士の『佳人之奇遇』、末広鉄腸の『雪中梅』、小宮

山天香の『聯島大王』等々がある。前述したように、漱石の作品の中にも漢詩が多く挿入されている。漱石の文学における漢詩の役割に対する説明は、未だ尽くされていない。その小説の創作には、漢文学からの影響を多く受けている。とくに、『草枕』『虞美人草』『思い出す事など』などの作品は、「詩入」という古典的な創作方法を受け継いでいる。このような作品の中では、漢詩を挿入・引用する際に、自作した漢詩、または、古典名作を挿入し、あるいは、その詩句の訓みくだしという形で文中に加えるなどの方法を用いている。では、このような漢詩は、小説の構造の中でどのような役割を果たしているのか。この問題については、第三章で詳しく分析する。

多数の作品に漢詩を取り入れる事実から、漱石の漢詩は小説・エッセイ・『文学論』と緊密な関係を持っていることが分かる。漱石は、異なるジャンルの内部に通底する「断面的文学」という構造を見つけ出し、また、理論的解釈を試みた。博士論文では、「断面的文学」と小説における漢詩の働く作用、という二つの方面から漱石の漢詩を研究・分析する。このような研究は、今もなお行われていない。本研究は、今まで解決できなかった問題の解明に繋がると考える。

九節 各章の概要

明治四〇年、漱石が『文学論』で提示した「断面的文学」という概念は、一体どのようなものなのか。それは、漱石の漢詩・小説・エッセイ・評論・談話、ないし、南画の中でどのように

表現されて、また、どのように言及されたのか。さらに、文学作品において「断面的文学」という構造は、どのような芸術的効果を果たしたのか。博士論文では、このような問題を解決するために、次のような研究と分析とを行う。

まず、「断面的文学」という概念の理論的枠組みと意義を明らかにするため、博士論文は二部に分けて考察を行う。第一部の第一・二章では、漱石の漢詩を前期と後期に分けて、漢詩における「主観的断面」と「客観的断面」という構造と表現効果とを研究・考察をする。そのうえ、ある一定の期間の中に集約的にかつ連続的に創作された作品群を連作として読む場合、「主観的断面」と「客観的断面」とがどのような作用を果たしたのかを解明しながら、作品の再解釈の可能性を追究する。

漱石の前期の漢詩には「主観的断面」という形を以て切々たる帰心や離愁を詠う作品が多く占められている。このような作品では、「家山」「郷夢」「故園」などの点景に対する描写を以て若い詩人の煩惱と望郷の情とを淋漓と表現し、詩人の思想と精神上の「故郷」に対する憧れを表わしている。第一章では、この時期の作品を連作として読む場合、前の「主観的断面」「客観的断面」に詠われる諸々の出来事が後に来る作品にどのような情報を与え、そして、後に来る作品がどのように前の作品に表現した内容や感情を継承したのかを確認する。この考察を通して、連作として読む時に、前後の作品間に生じる連係と「断面的文学」という構造との関係性を明らかにしながら、作品の再解釈の可能性を検討する。

第二章では、漱石の後期の漢詩を絵画期と最晩年の作品について分析している。まず、「断面的文学」の理論的背景を明らかにするために、絵画期の漢詩と南画作品における「断面的文学」という構造がどのような芸術性を果たしたのかを明らかにし、漱石が彫刻、絵画、漢詩に重要視する絵画的な表現形式と「断面的文学」との関連性について考察する。また、連作として読むことによって、「断面的文学」という構造が作品の解釈に与える可能性を解明する。そのため、最晩年の作品の分析においては、この時期の作品の中で重複的に表現される「帰臥」というビジョンについて考察を行う。加えて、連作として読むときに、「帰臥」にまつわる人物・地理・建築などの景観が連続的に展開するビジョンの中でどのような意味と作用とを表わしているのか明らかにする。

第二部の第三・四・五章では、個別作品という視点を以て漱石の漢詩を分析する。『思ひ出す事など』のように、漱石は多くの作品の中に漢詩を加えている。その中でも、古典的な創作方法を受け継ぎながら、異色な存在となる作品がある。それは、すなわち、「俳句的小説」として創作された『草枕』である。『草枕』は、「詩入」という表現形式を取り入れることにとどまらず、漱石の言う「吾が邦の和歌、俳句若くは漢詩の大部分の如き」の「断面的文学」の表現方法が最大化に活かされた作品でもある。なぜなら、それは「俳句的小説」の「プロットも無ければ、事件の発展もない」といった創作方法に十分に反映されているからである。第三章では、漱石の「詩入」作品における漢詩と小説、または、漢詩とエッセイの関係性について分析し、漢詩

が挿入された作品の中で働く作用を解明する。そして、当時の時代背景から「断面的文学」という構造が「俳句的小説」という創作方法にどのような形で関与しているかを考察しながら、その理論の構築に漱石のどのような思いが込められているかを検討する。

『草枕』では、漢詩の挿入や創作方法のほか、その空間描写にも「断面的文学」の構造が仕込まれている。それは、汽車と対立する船に関する漢詩的な空間構造から確認できる。明治から大正にかけて、交通網の敷設により都市空間の構造は加速的に変化すると同時に、当時の時代相、意識、理念などを返照するような小説、詩歌などが多く創作されている。『草枕』では、汽車、路面電車、蒸気船等の交通機関をめぐる表現が登場人物の人物像・物語の時代相・語り手の世界観を物語る装置として働くことにとどまらず、「断面的文学」の構造の中で漢詩的空間を構成している。第四章では、明治期に登場した船、汽車という交通機関に注目し、このような題材が漱石の漢詩の中でどのように表現されているのかを考察する。そして、その意味と作用は、『草枕』の創作とどのような関連性を持っているかを解明し、『草枕』の空間描写における「断面的文学」の構造を明らかにする。

前掲した律詩や絶句と異なり、漱石の71番の「古別離」は、五言古詩という詩形で詠われた「断面的文学」である。明治三二年四月に作られた「古別離」は、張衡の名作「四愁詩」にある言葉を多く引用し、古詩という詩形を以て離別の情を詠っている。「主観的断面」という形で詠われた「古別離」において、

「四愁詩」から引用した言葉はどのような意味を表わし、またどのような作用が働いているだろうか。現に、多く引用・参考されている代表的な注釈書の四冊における「古別離」の訓みくだしや、注釈と現代語訳とを比較してみたところ、それぞれの注釈書には作品と張衡の「四愁詩」との関連性を指摘している。ところが、「四愁詩」の詩文に関する注釈において、それぞれ異なる解釈が見られるのである。そのことにより「古別離」の現

注

- (1) 『漱石全集』一四卷、岩波書店、平成七年八月、二二二頁による。
- (2) 同前、二二七頁による。
- (3) 同前、六一〇頁、出淵博の訳による。
- (4) 同前。
- (5) 『漱石全集』三卷、岩波書店、平成六年二月、七八・七九頁による。
- (6) 漱石が批判する内容の原文は、以下の部分であると考えられる。「さらに詩人は、その叙述を唯一の瞬間に集中する必要もない。詩人は、その事件の一つ一つを、思うままにその事の起りから書きはじめて、考えられるあらゆる変化を通して終局に導いてゆく。こうした変化の一つ一つは、造形芸術にとつては、それだけでまとまった一つの作品になるほどのものがあるが、詩人にとってはただのひと筆にすぎない。そしてこのひと筆は、それだけを切りはなして考えると読者の想像力を妨げるかもしれないけども、それは、先行部分によって準備されたり、後続部分によって緩和または調整されて、その個々の印象を失うとともに、全体との結びつきにおいて世にもすばらし

代文訳に、どのような影響を与えたのかを考察する。第五章では、先行研究に見られる「金錯刀」・「英瓊瑰」・「貂檐楡」などの言葉をめぐる異なった解釈と現代語訳について考察し、その原因を解明する。その上、これらの言葉が張衡の「四愁詩」における意味を考察し、「古別離」の内容を明らかにする。

- い効果を発揮するのである。」レッシング・斎藤栄治訳『ラオコオン』岩波書店、平成二五年九月、五一頁による。
- (7) 同前、三八頁による。
- (8) シェイクスピア『ヘンリー四世』に見える。「Uneasy lies the head that wears a crown. (王冠を戴くものは安心して眠れない)」とこう一句である。
- (9) 『漱石全集』一六卷、岩波書店、平成七年四月、一二〇頁による。
- (10) 同前、九二頁による。
- (11) 和田利男『漱石漢詩研究』人文書院、昭和一二年八月、「序」による。
- (12) 同前。「序」による。
- (13) 松岡譲『漱石の漢詩』十字屋書店、昭和二一年九月、三四頁による。
- (14) 同前、二四頁による。
- (15) 吉川幸次郎訳注『漱石詩注』岩波書店、平成二〇年一月、一七・一八頁による。
- (16) 佐古純一郎『漱石詩集全集』二松学舎大学出版部、昭和五八年一〇月、三二二頁による。
- (17) 一海知義『漱石と河上肇 日本の二大漢詩人』―「漱石

漢詩札記」(藤原書店、平成八年一二月)三五頁による。

(18) 同前。

(19) 一海知義訳注『漱石全集』岩波書店、平成七年一〇月、第一八卷、九六頁による。

(20) 田中邦夫『漱石『明暗』の漢詩』翰林書房、平成二二年七月、五四〇頁による。

(21) 『漱石漢詩と禪の思想』勉誠社、平成九年八月

(22) 中村宏『漱石漢詩の世界』第一書房、昭和五八年一〇月

(23) 井出大『漱石漢詩の研究』銀河書房、昭和六〇年一二月

(24) 加藤二郎『漱石と漢詩―近代への視線』翰林書房、平成

一六年一月

(25) 加藤二郎の論文『『明暗』期漱石漢詩の推敲過程』(『宇都宮大学教養部研究報告』第二二二号、昭和六三年

(26) 一海知義『漱石漢詩札記』、『漱石研究』翰林書房、終刊号、一八、平成一七年

(27) 李万鈞『『詩』在中国古典長篇小説中的功能』、『文史哲』平成八年第三期。引用した該当部分は、筆者による翻訳である。

(28) 鴻濛陳人重訳『日本忠臣庫』宝文閣、明治二三年

(29) 鷺野正明『『忠臣庫』と漢詩』六二頁『日本漢文小説の世界』

日本漢文小説研究会、平成一七年三月三〇日を参考した。

第一章 前期の漢詩

一節 はじめに

『木屑録』をはじめとする漱石の前期の漢詩作品は、後期の作品と比べると清心で古雅な趣に富んでいる。この時期の作品の多くは、「望郷」「離別」を主題にして、若い詩人の煩惱と望郷の情とを淋漓と表現しながら、思想と精神上的「故郷」とを描出している。ここでは、前期の漢詩に対する分析を通して、「断面的文学」という概念が提出されるのに先立って、「主観的断面」と「客観的断面」とがどのように表現されているかを確認する。そして、連作として読むことによって、前に詠んだ「主観的断面」と「客観的断面」に詠われる諸々の出来事が後に来る作品にどのような情報を与え、そして、後に来る作品がどのように前の作品に表現した内容や感情を継承するのか考察する。このような考察を通して、連作として読む際に前後の作品間に生じる連係と「断面的文学」という構造との関係性を明らかにし、作品の再解釈の可能性を検討する。

ここでは、左記の作品を中心に扱う。

二十歳以前	「鴻臺」二首	1・2番
二十歳以前	「即時」二首	7・8番
明治二二年九月	『木屑録』一四首	18～31番
明治二二年九月	「函山雜咏」八首・「送友到元函根」三首・「歸途口號」二首	36～48番

明治二八年五月 五首

53～57番

二節 詩人の反骨な精神と原郷

前期の漢詩の中では、「望郷」「離別」に関する内容が「主観的断面」を以て詠われる時に主人公の感情がどのように表現されているのか、そして、「客観的断面」を以て詠われる時に、「望郷」「離別」をめぐる情緒がどのように人や物を通して表現されているのか。そのために、まず、この時期の漢詩作品になぜ「望郷」「離別」をめぐる作品が多く見られるのかについて考察する。

古代中国の詩人の中には、詩人であると同時に官僚である人が多い。それゆえに、花鳥諷詠に止まらず、実世界の世相を反映し、人生の諸相を表わす作品が多く生まれたのである。抒情的なノンフィクションの多い古典作品を見れば、漱石の作品の多くは虚構と化した空間と人物とを描きながら望郷・離京に関する感情を詠っていることが分かる。これは、漱石がかつて漢文を以て立身しようと志し、また、激変する社会風潮に戸惑い、自らの居場所を失う危機感に陥ったために、古代詩人の作品に宿っている精神を模倣しながら、母なる自然の懐に駆けつけようとする漢詩を詠ったと考えることができる。このような漢詩を創作した社会背景には、西洋文明の移入に伴う文化変容から受けた影響が見られる。服部之総は、明治維新以後のスローガンの「文明開化」「富国強兵」という変革について、次のように述べる。

この「文明開化」の實體が、明治四年の廢藩置縣と幕を切つて落された一連の明治の改革——四民平等、學制發布、鐵道電信、太陽曆の採用、徴兵制度、地租改正であつたという點を、いま強調する必要はないであろう。戦後の日本「民主主義」の實體があるがままの「マッカーサー解放」によつて示されていたように、明治の改革もまた、たとえその先人プロシヤ宰相スタインに「上からの革命」という自得のことばがあるにせよ、けつして「明治の革命」ではなかつた。GHQ的農地改革と明治の地租改正とは、元且詔書的な血のつながりを、もっていたのである。さればこそ、農民は必死の覺悟で、この改革全體に反抗した⁽¹⁾。

「文明開化」のもとに施された地租改正が当時の農民たちの全面的な反抗を受けて、服部之総によれば、この改革を開明的な「明治の改革」ではなかつた。同じく遠山茂樹は「三大改革の二面性」という題で、「明治の革命」について論じたのである。その中で、明治の學制について、次のように述べる。

第一に、これまでの學問が武士以上のものの独占物であつた身分差を否定し、華士族・農工商および婦女子の平等を主張し、第二には、學問・教育の目的を「其産^{しんだい}を治め、

其業^{とほい}を昌にする」「身を立てる財本^{もとで}」たる実學の修得におき、これまでの武士の學問の國家のためになるとなえた

教學的性格を非難した。そして第三に學問・教育が人民の自主自發により行わるべきだとの原則に立ち、學費・衣食を官より支給される旧習を否定した⁽²⁾。

遠山は、明治政府が出した學制が制度上に「きわめて近代的」と評価する一方、この欧米の學制制度を手本とし、國家統制の基礎とした教育が「旧幕藩の學校制度・教育内容を破壊するための武器としてかかげられたのである」⁽³⁾と指摘する。さらに、學制の教育は實際近代的な教授法ではなく、従来の「漢學塾の素読方式のやきなおし」で、「権力の強制」を表わしたと考えている。時代を遡つて、明治一〇年の福沢諭吉による「丁丑公論」の「諸言」を繙けば、次のような見解が記されている。

凡そ人として我が思ふ所を施行せんと欲せざる者なし。即ち專制の精神なり。故に專制は今の人類の性と云ふも可なり。人にして然り。政府にして然らざるを得ず。政府の專制は咎む可らざるなり。

政府の專制咎む可らずと雖も、之を放頓すれば際限あることなし。又これを防がざる可らず。今これを防ぐの術は、唯これに抵抗するの一法あるのみ。世界に專制の行はるゝ間は、之に對するに抵抗の精神を要す。其趣は天地の間に火のあらん限りは水の入用なるが如し。

近來日本の景況を察するに、文明の虚説に欺かれて抵抗の精神は次第に衰頹するが如し。苟も憂國の士は之を救ふの術を求めざる可らず。抵抗の法一様ならず、或は武を以

てし、又或は金を以てする者あり(4)。

福沢諭吉は、政府の専制について許すべきことでありながら、際限なく放っておくことではないと述べ、それに対して「抵抗の精神」が必要であると述べる。しかるに、「抵抗の精神」は「文明の虚説に欺かれて」いて、日々衰退していると慨嘆する。「望郷」「離別」を詠う前期の漢詩には、福沢が「丁丑公論」で述べる「抵抗の精神」につながる詩想が内包されている。それは、若き日の漱石が漢文を以て立身しようとしたが、漢文学から英文学へ転向する世相の中でやむを得ず初志を諦めた事実と深くかかわる。そして、その「抵抗の精神」は、原郷たる「故郷」(5)を求める詩歌から窺うことができる。

「木屑録」を中心とする前期漢詩作品には、「故園」「帝京」「塵懷」「洛陽」「故国」「塵寰」「人間(人の住む世界)」「東都」など様々な表現を用いて「故郷」を描いている。これらの作品には、社会変革が表面にとどまる時代状況の中で、自省する青年の姿が描かれて、原郷たる「故郷」を求める文脈が読み取れるのである。「故郷」を指示する様々な表現は、精神的な「故郷」への回帰が詩人にとって差し迫った問題となっていることを示唆している。たとえば、「木屑録」の六首目の23番では、故郷を離れた詩人が客地を遍歴しながら、心に思う原郷を訪ねる内容が詠われている。

23 木屑録 六

脱却塵懷百事閑 塵懷じんかいを脱却だつきやくして 百事閑かんなり
儘遊碧水白雲間 遊まがぶに儘まがす 碧水白雲の間
仙郷自古無文字 仙郷 古えより 文字もじ無なく
不見青編只見山 青編を見ずして 只ただだ山を見る

23番では、実世界の故郷を意味する「塵懷」が詩人の煩惱の源泉であると詠う。そして、詩人は故郷を遠ざけ、碧水と白雲に近寄ってから、迷いから解放されて、心の平和を手に入れたと詠う。これと同じ旨を詠ったのは、「木屑録」の四首目の21番である。23番のように21番でも、詩人が「塵懷」を捨て去り、「南出家山百里程」をすることによって、煩惱から解放されたことを詠っている。同じ文脈で展開される23番では、詩人の見つけた心の原郷を「仙郷」と表現する。渡部昇一はこの作品について、禅月大師が寒山の住んだ天台山を「白雲の郷」と詠ったことから、「仙郷」がここで道教的、仏教的な意味を表わしながら、「白雲」とともに寒山の住む「白雲郷」を指していると『漱石と漢詩』の中で指摘している(6)。

23番では、「仙郷」という境地を表わすために「無文字」という表現を用いて表現している。一海注(7)にも示されているように、「無文字」は、「禅宗の『不立文字』ということと重ね合わせた表現」で、ここで文字や言葉によらずに、師弟間の以心伝心、理解し合う禅宗の道を悟る伝授法を表わしている。したがって、これを以て表現された「仙郷」は、詩人が「塵懷」で生じた煩惱を取り払ったことを意味すると同時に、心の平和を

保つ方法を手に入れたことを暗示しているのである。右の作品に詠われる仏教的な考えは、同時期のほかの作品にも見出せる。たとえば、現在残されている漱石の漢詩の中で最も早い時期に作られた「鴻臺」の二首である。ここでは、仏教思想が表現されている。

1 鴻臺 二首 一
鴻臺冒曉訪禪扉 鴻台 曉を冒して 禪扉を訪う
孤磬沈沈斷續微 孤磬 沈沈 斷續して微かなり
一叩一推人不答 一叩 一推 人答えず
驚鴉撩亂掠門飛 驚鴉 撩亂 門を掠めて飛ぶ

右の漢詩は、まず詩人が明け方に禪寺を尋ね、途上に微か沈沈と断続的に響く「磬」の音について詠う。それから、寺に辿り着いた詩人が森閑たる禪寺の門を「一叩一推」し、その音が夜明けの静寂を破り、驚かされた鴉たちが撩乱と飛び離れる光景について詠う。ここでは、「声」と「門」に対して念入りな描写が行われている。

「声」をめぐって、右の漢詩では、まず「冒曉」という言葉を用いて万物の眠っている寂然な時分を表わした。これは、「無声」の状態である。そして、「孤磬沈沈」という表現と「一叩一推」という詩人の行為に対する描写を以て、微かに聞える「磬」の声とノックの声とを表現した。これは、「有声」の状態である。それから、「驚鴉」「撩乱」という表現を用いて、驚かされた複

数の鴉が一斉に羽ばたきながら寺から飛び離れる様子を描き、「有声」の状態を表現した。次から次へと変換する「声」は鴉の群が寺から消えていくことによつて収まり、寺は一時の騒動から再び「無声」の静寂な状態に戻る。つまり、作品に表現される「声」は、「無声」から始まり、そして、微かに聞える「磬」の声に転じ、さらに、ノックの声と羽ばたきの声などに切り替えて、最後に再び「無声」の状態に戻るといふ「静↓動↓静」の強弱の変化を表わしている。

また、右の作品は「門」を焦点とした構図を取っている。「門」をめぐる描写は、前述した様々な「声」に付随する形で行われている。この「門」は、「訪禪扉」と「一叩一推」、そして、「掠門」などの言葉を以て作品の中で重複的に表現されている。「門」のほか、この構図は、寺を訪れる詩人、断続的に聞こえる微かな「声」より連想する「孤磬」、撩乱と飛ぶ鴉などの部分を用いて構成されている。作品に描かれた人・寺・鳥などの景物は、ただ画面の中の点景として処理され、凡てのものが自然に統一された形として仏教的な情調を表現し得ている。

「鴻臺」の一首目のように二首目の作品でも同じような仏教的な情調を表わしている。

2 鴻臺 二
高刹聳天無一物 高刹 天に聳えて 一物無く
伽藍半破長松鬱 伽藍 半ば破れて 長松鬱たり
當年遺跡有誰探 當年の遺跡 誰有りてか探らん

蛛網何心床古佛 蛛網 何の心ぞ 古仏を床とす

前作のように、右の作品も寺の中の風景を詠っている。遠いところにある仏塔が高く聳え立って、その周りには何も無い。寺院は朽ちていて、松の木は鬱蒼と茂っている。荒涼たる寺には客足が途絶えて、蜘蛛だけが古仏に巣をかけている。

起句に見える「無一物」は、禅宗の詩偈「菩提本無樹、明鏡亦非台、本来無一物、何処惹塵埃」から借りたと推測できる。

「菩提」とは、一切の煩惱を離れた境地で、本来から何も無いところを意味する。前掲した23番に表現された「無文字」は、これに通ずる。この「無一物」が象徴する詩境に呼応して、結局では、一匹の蜘蛛がひたすら古仏に巣をかける情景を借りて、何事にも執着のない心の状態を表わしたと考えられる。

前掲した三首の作品に見られるように、漱石の前期の漢詩では、理想的な故郷―原郷を求めようとする情緒が詠われている。作品の中では、この原郷を「仙郷」と呼び、「本来無一物」「自古無文字」のような無垢な世界であると表現する。また、原郷に訪れた詩人は、かつて人事に惑わされたが落ち着きを取り戻したと詠う。

古典作品の中では、仙郷を詠う作品が多く見られる。「仙郷」が表わす意味として、「1」俗界を離れたところ。仙寰。仙界。「2」他人の故郷に対する美称。「3」愛する人が住むところ、などがある。その中でも、「1」の意味を表わす作品が最も多く見られる。例えば、南唐の李中の七言律詩「思簡寂観旧遊寄重

道者（簡寂観旧遊を思い、重道者に寄す）」には、「閑憶当年遊物外、羽人曾許駐仙郷」という詩句が見える。

23番のほか、後期の漢詩となる122・134・153・174番でも、仙郷をめぐる描写が行われている。たとえば、122番では、「徂徠何澹淡、無我是仙郷」と静かで安らかな草堂の生活が描かれ、その暮らしの中で味わう無我の境地こそ、仙郷であることが詠われている。134番は、「江村日月老來長」という詩句を通して、理想的な故郷を表現し、「座有詩僧閑拈句」「門無俗客靜焚香」などの詩句を以て閑静を楽しむ老後の生活を詠っている。

134 無題 大正五年八月一日夜

幽居正解酒中忙 幽居して正に解す 酒中の忙

華髮何須住醉郷 華髮 何ぞ須いん 醉郷に住むを

座有詩僧閑拈句 座に詩僧有りて 閑かに句を拈り

門無俗客靜焚香 門に俗客無くして 静かに香を焚く

花間宿鳥振朝露 花間の宿鳥 朝露を振り

柳外歸牛帶夕陽 柳外の帰牛 夕陽を帯ぶ

隨所隨緣清興足 所に随い 縁に随いて 清興足り

江村日月老來長 江村の日月 老來長し

153番では、134番の「江村日月老來長」という閑静な暮らしを「大地從來日月長」と詠い替えられており、「座有詩僧閑拈句」という情景は「普天何処不文章」として再表現されている。153

番では、心が私利私欲に執着しなければ、春夏秋冬いずれの時
も故郷、つまり、原郷であることが詠われる。

153 無題 大正五年九月二日

大地從來日月長 大地 從來 日月長く

普天何處不文章 普天 何れの処か 文章ならざらん

雲黏閑葉雪前靜 雲は閑葉を黏して 雪前靜かに

風逐飛花雨後忙 風は飛花を遂いて 雨後忙し

三伏點愁惟泣露 三伏 愁いに点ずるは 惟だ泣露

四時關意是重陽 四時 意に関するは 是れ重陽

詩人自有公平眼 詩人 自ら有り 公平の眼

春夏秋冬盡故郷 春夏秋冬 尽く故郷

174 番では、長閑な暮らしが「一榻清機閑日月」と描かれてい
る。そして、122番では「草堂」、134番では「江村」と住居環境を
意味する言葉が174番では、「画村」として表現されている。

174 無題 大正五年九月二四日

擬將蝶夢誘吟魂 蝶夢を誘て 吟魂を誘わんと擬し

且隔人生在畫村 且く人生を隔てて 画村に在り

花影半簾來着靜 花影 簾に半ばして 来たりて靜に着き

風蹤滿地去無痕 風蹤 地に滿つるも 去つて痕無し

小樓烹茗輕烟熟 小樓 茗を烹て 輕烟 熟し

午院曝書黃雀喧 午院 書を曝して 黃雀 喧し

一榻清機閑日月 一榻の清機 閑日月

詩成默默對晴暄 詩成りて 默默 晴暄に對す

漱石の漢詩に描かれた原郷、または、「仙郷」と最も親縁性が
見られる古典作品は、宋の邵雍「何処是仙郷」である。

宋 邵雍 何処是仙郷

何処是仙郷 何れの処か 是れ仙郷

仙郷不離房 仙郷 房を離れず

眼前無冗長 眼前 冗長無き

心下有清涼 心の下 清涼有り

靜処乾坤大 靜なる処 乾坤大に

閑中日月長 閑中 日月長し

若能安得分 若し能く 分に安んじ得れば

都勝別思量 都て 別思量に勝る

邵雍は、「何処是仙郷」において、「仙郷」たるところは、実
に場所に拘らないと詠っている。無駄なことを見なければ、心
はいい気持ちになる。静かなところにいれば心の世界が広くな
り、その趣を楽しめる。もし、これらができるとしたら、何よ
りも幸いなことではないだろうか。漱石の後期の作品に描かれ
た原郷は、邵雍の「何処是仙郷」に表現された仙郷に通ずるの

である。

先述した数首の後期の作品では、漱石が思う原郷での暮らしが描かれている。後期の作品における「原郷に辿り着いて、暮らしをする」との内容の展開は、前期の故郷を懐かしみ、郷愁を詠う内容と繋がっている。漱石の漢詩に見られる「故郷の喪失→離郷→原郷を訪ねる」という文脈は、文明の衝突する最中、時代の風潮に盲従する人たちへの漱石の批判する立場と「反骨」の精神とを反映していると言える。

漱石の作品が白居易の詩格に深い影響を受けていることがよく知られているが、その中でも、とくに「木屑録」は白居易の詩想の脈絡をよく反映している。例えば、かつて漢籍と漢文思想の薫陶を受け、漢文学を修めようとする志を語る「木屑録」の冒頭の部分である(8)。これは、白居易が「題文集櫃」(9)において、幼き時代に文を以て立身しようと志し、詩人として一生を送ることを述べる内容、及び、「與元九書」(10)の学問に専念し、進を惜しんで詩作の創作に苦心する内容と、極めて相似しているのである。「木屑録」の一四首目の「自嘲書木屑録後」に見える「為譏時輩背時勢」というような詩句は、青年期の漱石の心象と詩想の脈絡を明らかにするための重要な資料となる。

31 「木屑録」一四

自嘲書木屑録後
自嘲、木屑録の後に書す
白眼甘期與世疎
白眼 甘んじて期す 世と疎なるを

狂愚亦懶買嘉譽
爲譏時輩背時勢
欲罵古人對古書
才似老駘駑且駸
識如秋蛻薄兼虛
唯贏一片烟霞癖
品水評山臥草廬
狂愚亦た懶し 嘉譽を買ふに
時輩を譏らんが爲に 時勢に背き
古人を罵らんと欲して 古書に對す
才は 老駘に似て 駑且つ駢
識は秋蛻の如く 薄 虚を兼ね
唯だ贏す 一片 烟霞の癖
水を品し 山を評して 草廬に臥す

右の作品に続く32番では、前作の「白眼甘期與世疎」「為譏時輩背時勢」という詩句と同じ態度と心境とを表現している。

32 無題 明治二二年九月二〇日正岡子規宛の書簡より

抱劍聽龍鳴 劍を抱きて 龍鳴を聴き
讀書罵儒生 書を読んで 儒生を罵る
如今空高逸 如今 空しく高逸
入夢美人聲 夢に入る 美人の声

32番の漢詩は、明治二二年九月二〇日、正岡子規宛の漱石の書簡に記されている。この漢詩を附した書簡には、「第一句は生童の折の事二句は十六七の時轉結は即今の有様に御座候字句は不相変勝手次第御正し被下度候云々」(11)という内容が記されている。後に、漱石は32番の漢詩を通して表現した思想、及び、書簡の中で触れた「生童の折の事」と「即今の有様」とを作文

と書きなおしている。それは、すなわち、明治二三年二月二三日付けの作文「故人到」である。ここでは、31番で詠った「唯嬴一片烟霞癖、品水評山臥草廬」という願望についても触れられている。(文中の傍線は筆者による。以下同。)

左もありなん河べの柳をりて君を送りまいらせしよりは
や六歳あまり七歳ちかくなりぬ変りしものはわれのみかは
まみつらつきいとめでたかりし君の久しう見ぬほどにあを
ひげこく生ひいでたる杯あさましとてうち笑ひけるさはれ
黄なるはかますそみぢかにきなして高き足駄ひきならし唐
歌うたひ玉ひし君の姿今にわすれやらす杯云へば友もうち
多みてわれもなほ覚え侍り君の龍鳴とやらんいふもの聞か
んとて枕辺にかたなかけ玉ひしをと云ふめりさてもつるぎ
をぬいて床柱をきりいり豆をかんで古人をのゝしりし君と
われの変ればかはるものかな君は塵の世をすて、山秀で水
清きふるさとに草の庵りをむすびわれは都のちりに埋れて
名利のちまたにさまよふされど春秋の花もみぢにつけ世渡
るすべのむつかしく人の心のつれなきを思へばなまじい名
をたて家をおこさんとちかひける事の口惜さよ苔の下に人
しらぬ骨をうづめん君こそ中々に心安けれいでや故郷のも
のがたり聞きて汚れたる耳を洗はんと近くぬよれば友うな
づきてたばこくゆらし(12)。

作文「故人到」は、31・32番の二首の内容を踏まえて展開し、「帰郷者」と「望郷者」の相違する生き方を描きながら、異な

る生活の実態より現れた内面世界を対照的に表現したものである。漱石は、精神の居場所の原郷を希求する「我」を「望郷者」と設定し、「君」を原郷に回帰した「帰郷者」と設定しながら、「生」をめぐる物語を書いた。

「故人到」は、「帰郷者」の「君」が久しぶりに上京し、旧友の「我」のところに訪ねてくることから始まる。六、七年も会っていない「君」と「我」は、久しぶりの再会を悦びながら、お互いの変化に驚く。現在「あをひげこく生ひいでたる」の「君」は、かつて、「黄なるはかますそみぢかにきなして高き足駄ひきならし唐歌うたひ玉ひし」といった姿の青年であった。その時の「我」は、また、「龍鳴とやらんいふもの聞かんとて枕辺にかたなかけ玉ひし」、「つるぎをぬいて床柱をきりいり豆をかんで古人をのゝしり」をした男であった。かつての二人は血気盛んな青年であったが、現在の「君」は「塵の世をすて、山秀で水清きふるさとに草の庵りをむすび」て、「脱却塵懷」した人間として逍遙自在な生活を送っている。しかし、今の「我」は「都のちりに埋れて名利のちまたにさまよひふ」暮らしをして、「君」と異なる人生の道を歩んでいる。「我」は「故郷」に関する「君」の話の聞いて、「君」の生き方を羨むと同時に、我が生活をかえりみる。

「故人到」に登場する若き頃の「君」の生き方に関する叙述は、その前に詠んだ31・32番の漢詩に表現した「為譏時輩背時勢、欲罵古人对古書」と「抱劒聽龍鳴、読書罵儒生」という詩句を翻訳したものである。そして、「帰郷者」となった「君」の暮らしに関する叙述は、同じ二首の詩句「唯嬴一片烟霞癖、品

水評山臥草廬」、「如今空高逸、入夢美人聲」を生かして表現したものである。作品は「我」の視線より二人の関係を語り、かつて「君」と一緒に送った青春時代を顧みて、また、自分の半生を自省する構造となっている。

文化・教育・日常生活にわたる構造変化に直面する二人の青年は、初志を貫き、固有のアイデンティティを保ちながらマイノリティーになるか、あるいは、時勢に盲従する人のように疑問を抱えながらマジョリティーの一員になるか、という取捨選択にぶつかる。漱石は、これを「離郷」と「帰郷」という主題を以て表現する。「故人到」は、また、若き漱石の心に内在する矛盾する両面を表わしている。作文に登場する「我」のように、「帰郷」することを心から追い求めながらも「離郷」を選択することにためらう。このような心の状態は、青年漱石の「反骨」精神を反映すると同時に、躊躇する内面世界を表わしている。

このように、前期においては、漱石の原郷に対する憧れと、時流に乗る若者を批判しながら、古代の賢人を凌駕しようとする青年時代の漱石の意気込み、及び、自嘲しながら自省する青年の姿が重複的に表現されている。そして、詩句の「白眼甘期與世疎、狂愚亦懶買嘉誉」に表われる青年の人生観は、「故人到」の不撓不屈な「君」と、優柔不断な「我」という対照的な人物を通して、忠実に表現している。「君」のような「反骨」精神をもつ青年像は、漱石が思う理想的な青年像であり、「帰郷者」とする生き方は、漱石が憧れた生き方である。このような人生観は、後期の作品の中でもよく反映されている。原郷への帰郷の問題は、実に漱石の文学において大きなテーマとなっている

のである。

三節 「木屑録」と「断面的文学」

前期の漢詩に含まれた構造と思想的な背景とを解明するため、第一章では、「木屑録」の漢詩作品を中心に扱う。なぜなら、漢文紀行文として書かれた「木屑録」は、漱石の前期の漢詩作品の中で、最も時代状況に対する観察を先取りして説明し、かつ、詩という形式を通して表現しながら、思索のプロセスと作品の完成度とを示した作品になっているためである。また、作品の冒頭から若き頃の経験が述べられ、未知の経験に関する感覚的な動揺が暗示的に表現されている。「木屑録」を読み進んでいくと、都会の繁華な街並みと相反する自然風景・荒廃した寺社・時間の流れが古典的な教養を表わす表現と、伝統的漢文創作の実践を示した詩句とを用いて表現されていることが分かる。その上、心的葛藤を抱える青年が精神的な脱皮を図ろうとする成長過程が描かれている。

一 「木屑録」に関して

漱石が明治二二年九月九日に脱稿した「木屑録」は、自作の一四首の漢詩を加えた漢文紀行文である。この紀行は、同じ年の八月、同窓の友人と共に房総地方を旅行し、旅中の事を記している。「木屑録」の注釈に関しては、吉川幸次郎をはじめ、一海知義、佐古純一郎等によって行われている。しかし、作品に

対するさらなる研究は、漱石文学研究の中で最も遅れて、かつ、少ない部分である。「木屑録」における空間描写と内容は、漱石の小説に反映されるばかりか、漢詩に関する理論的構築と深くかかわっている。博士論文では、「木屑録」の執筆当時の時代背景を検討しながら、小説の中に刻まれた「木屑録」の軌跡、及び、漢文（以下、地の文と言う）と漢詩における空間の構造と漢詩の物語性とのかわりについて具体的に分析していく。

作品のあらすじについて、以下の通りに要約する。漢詩に表現される抽象的な内容を避けるために、漢詩を除いた地の文の内容のみ翻訳しておく。

〈あらすじ〉

古人は万巻の書を読み、また、万里の遊をなす故に、その詩文が卓然で才智に優れている。かつて、余は古人のような学問（漢文学）の境地に至ることを志したが、これを果たさず、時勢に従い英文学の道に進んだ。明治二〇年、富士山・箱根山に登り、今年（明治二二年）七月、兄の直矩と興津を遊覧した。いずれの旅も詩心が現れず、ついに一首の漢詩も作らなかつた。そして、八月、友人の四人とともに房総へ旅に出た。余は大都の俗世間に二〇年間を過ごしたため、古人の描いた山水画を見るたびに心が惹かれる。今日、房総の風景を見て、そそのる詩心にまかせて漢詩を詠う。

旅中に子規からもらった書簡に、余は郎君と呼ばれ、子規は妾と自称している。余はそれに失笑し、一首を作って贈った。昔には、蘇東坡が文与可に「簞簞竹詩」¹³を贈り、それを与可

が妻と食事をするところに読み、失笑して嘖飯したという話があった。子規は、今弱冠に過ぎず、また、妻を娶っていないけれど、余の詩を読むと与可のように嘖飯するだろう。自宅に帰ってからは、余の贈詩に次韻をした子規の詩作¹⁴が届いた。この詩は佳作であるが、余は子規の詩に詠われているような状態ではなく、心神が衰えて怠けている。

余は房総の奇観にうっとりしているばかり、帰るのを忘れる。古人が文を作る時、一字が相応しくないと思えば、終日を用いて考え、一句が妥当ではないと思えば、旬を経て考える。今の才子は古人に及ばず、また、心を労して工夫することを知らぬ。余は古人に及ばざる才能を以て、古人の遂げにくいことをしようとする。これは、大きな過ちである。余は、文を作ることが画の描く方法に似る、と考える。まさに、王呉の山水の描き方と文鄭の竹と蘭の描き方のような。その上、王呉と文鄭の絵画はもともと絶妙で、余はその神技を具えないばかりか、文才も乏しいのだ。

「木屑録」の成就に、子規の存在が大きく働いていることを見逃すことができない。これは、「木屑録」の執筆の過程に現れる。「木屑録」は、子規の「七艸集」に触発され、子規に見せる目的で書いたと一般的に言われている。それは、子規が明治二二年五月頃、「七艸集」を知友の間に回覧させながら批評を求めたことによる。「七艸集」を読んだ漱石は、五月二六日に批評する文章の「七艸集評」と九首の七言絶句とを持参して子規と長く話し合った。この「七艸集評」において、漱石はかなり評価

しているが、明治二三年子規稿『銀世界』に対する評の巻末に、次のような事実を語ったのである。

去年七草集拝見せし折は何でもほめてやツたら嬉しがるだらうと親切心からでこゝの漢文尤もらしく製造してゑらいかな先生書いたりや隊長と無上に持ち上たところさすが独尊の君もあまり嬉しくなかつたと見え無暗矢たらに人の文をほむる者ではないほめ過ぎたるはなほほめ足らぬが如しすこしは悪口も雑るがよしと御小言頂戴仕りてよりよろしい承知(15)

さらに、漱石が書き上げた「木屑録」を子規に贈呈し、「木屑録評」を乞うことを見れば、「木屑録」は子規を第一読者として意識しながら書いたものであると推測できる。

漱石が漢詩の創作を心がけた旅の中で、その漢詩の創作は子規から受け取った書簡によつて、詩風上に変化を生じさせたのである。この詩風上の変化は、子規が「妾」と自称し、また、漱石を「郎君」と呼んだことから、漱石の漢詩に「佳人」「鶉娘」という表現が使用されたことによる。その上、子規による詩文の添削にもひとしく注意を払うべきである。それは、簡潔な形式を以て詩語を羅列する漢詩の構造であるからこそ、添削する前後の作品が強調するイメージに際立った相違が現われる可能性がある。

例えば、子規が「木屑録」の「客中憶家」の「玉笛散風淚萬行」の句に、「涙萬行」を「雁兩行」と改めたところである。一

海注に記されているように、「雁兩行」は第二句の「兩淒涼」と「重出の禁」を犯している。ところで、「雁」が詩賦の中での使用情況を見れば、多くは「望郷」の情を表す意味として使っているのである。「涙萬行」と「雁兩行」は、両方とも望郷の感情を表しているが、両者を比較すると、前者は主人公の身体表現を通して濃厚な感情を表わし、後者は客観描写を通して客地にいる者の寂しい心情を表現している。徐前が『漱石と子規の漢詩―対比の視点から―』に指摘している通り、漱石の漢詩は「内発的なので、視線をつねに自己の内面に注いでいる。だから、単なる客観的な自然の景観でなく、自ら求めている主観的な心象風景を多く詠じている」のである。それに対して、子規の漢詩は、「外発的なので、視線は常に外在の事物に注いで」いて、その漢詩作品に詠じた風景が「自然に溶け込む写生の楽しみを味わうことができる」のである(16)。このような言葉の使用状況から、詩作における両文学者の詩風と詩情上の差異を窺うことができる。

昭和五六年、ほるぷ出版より出された復刻版の『漱石詩集』では、「木屑録」に対する子規の朱批が見られる。「木屑録」をいつ子規に渡したのかについて、荒正人の『漱石研究年表』では「郷里松山で静養中の正岡子規に送る」(17)と記し、昭和五三年講談社より出された『子規全集』の年譜は、これに依拠して「松山で静養中の子規のもとへ送附」(18)と記している。一方、高島俊男は子規が松山で静養する時にもらう説に反対し、その著『漱石の夏休み―房総紀行『木屑録』』において、一〇月上旬という説を提出している。筆者は高島説を支持したい(19)。

その根拠になるのは、高島の指摘の如く、『筆まかせ』明治二二年「木屑録」の項目に書かれた「余京に帰る 漱石余に其著す所の木屑録を示す 是れ即ち駿房漫遊紀行なり」⁽²⁰⁾という内容である。子規は、この年の五月に咯血し、七月の学年試験を受けてからすぐ郷里の松山へ帰ったようである。九月に新学期が始まり、子規が東京に戻るのが九月末であることから、「木屑録」が実際子規の手に入ったのは一〇月上旬であると分かる。

漱石漢詩研究の先駆者である和田利男は『漱石の詩と俳句』において、洋行以前の作品として「木屑録」について言及したことがある。和田は、この時期の作品について、「客観描写を主としたものよりも、主観の勝ったものが多いのであるが、第一期⁽²¹⁾の初め頃には、割合に風景を詠じた作が多い」と指摘する。そして、「木屑録」の漢詩については『木屑録』などとはもと紀行文であるだけに、その中に挿入されている詩も大半は叙景詩である」⁽²²⁾と評し、また、「木屑録」の一首目の漢詩を取り上げながら、「このような調子で、何の特徴もない類型的なものに過ぎない」⁽²³⁾と述べる。しかし、「木屑録」の詩は、本来に「何の特徴もない類型的な」詩で、「叙景詩」として「挿入」されていると言えるだろうか。この問題について、具体的に分析する。

漱石の前期の漢詩・漢文に見られる空間の構造と、物語の展開と収束の方法などは、後期の漢詩の創作、そして、『吾輩は猫である』と『草枕』等の小説に現れる東洋的趣味と漢詩的構造とに繋がっていると考えられる。そこで、まず、「木屑録」の地

の文に描かれた空間と漢詩作品に詠われた物語の空間とを並行して考察する。それから、物語の基盤をなす文化的・社会的要因を検討しながら、写實的、幻想的、理想的描写という三つの視点から、この時期の漢詩における詩的空間の展開・収束を検討する。

二 海水浴場と写實的な空間描写

「木屑録」の冒頭では、漱石が「余児時、誦唐宋数千言、喜作為文章」と述べ、旅に出ると古人に倣い、詩を作るのを心がけたことを記している。「木屑録」のように、冒頭から古代詩人が旅中に詩心を得て佳作を作り出す経験への憧憬を示す展開は、明治三九年に発表した『草枕』にも見られる。『草枕』の浮世から遠ざかるうとする旅は、「住みにくき世から、住みにくき煩ひを引き抜いて、難有い世界をまのあたりに写すのが詩である、画である」という画工の考えより成立している。ここで画工の言う「詩」とは、シェレーの詩のような「人事が根本になる」西洋の詩ではなく、人事の境を解脱する陶淵明・王維のような東洋の詩歌である。かつて、古人のように万巻の書を読み、万里の旅をして、優れた文書を作るとを羨み、ついに房総半島に向った旅は、『草枕』の画工が「淵明、王維の詩境を直接に自然から吸収して、すこしの間でも非人情の天地に逍遥したい」旅と、同じ枠組みの中で書かれている。

漱石は、「木屑録」の旅で下総・上総を経て、保田・小湊（現在天津小湊）・東金・銚子などの地を訪れている。当時、漱石ら

が房総半島を選んだ主な理由は、海水浴⁽²⁴⁾という新たな文化が日本国内で隆興するようになった時代背景による。明治一二年日本に招かれたお雇い外国人のドイツ人のエルヴィン・フォン・ベルツの著書『ベルツの日記』が出版され、これより海水浴は日本中に広まるようになったのである。この著には、海水浴が医学上に病氣回復・健康増進の効果があり、神奈川県片瀬海岸が海水浴場に最適と評価している。そのうえ、この時期の内務省による働きかけも海水浴の全国的普及を加速させたのである。こうして、海水浴は舶来文化として日本社会に浸透し、さらに、海浜保養地という概念を導入することに至ったのである。

明治二二年八月七日、漱石の一行は房総の海水浴場に向かう船に乗り、船中の情景について、次のように記した。

此日大風舟中人概皆眩怖不能起有三女子坐于甲板上談笑
自若余深愧鬚眉漢不若巾幗者流強倚欄危坐既欲觀風水相鬪
之狀蹣跚而起時怒濤掀舟舟欹斜殆覆余失步傾跌時盲風森
至奪帽而去顧則見落帽飄飄回流於跳沫中耳舟人皆拍手而大
笑三女子亦靦然如嗤余亡狀為之忸怩⁽²⁵⁾

文中の「舟中人」は、漱石の一行と同じく房総の海水浴場に向かう観光客と考えられる。これは、次の文章より窺うことができる。

余自遊于房日浴鹹水少二三次多至五六次浴時故跳躍為兒

戲之狀欲健食機也倦則橫臥於熱沙上温氣浸腹意甚適也如是者數日毛髮漸赭面膚漸黃旬日之後赭者為赤黃者為黑對鏡爽然自失⁽²⁶⁾

右に示しているように、当時、漱石は海水浴を一日に少なくとも二、三回、多い場合に五、六回も楽しんでたと記し、また、食欲を健やかに整える海水浴の効果⁽²⁷⁾を期待していたことを記している。当時の新聞・雑誌などのメディアでは海水浴の効果に関する情報が盛んに掲載されている⁽²⁸⁾。海水浴の宣伝に伴い、海水浴場は全国各地で開設されるようになる。このような風潮の中で、漱石は房総半島に旅たち、「鹹氣射顔顔欲黃、醜容對鏡易悲傷」(「木屑録」の五首目)という日焼けした自分の顔を自嘲する詩句を得たのである。

ところが、千葉の内房に観光客が集まるようになったのは、先に台頭した富岡・宮の前海岸(横浜市金沢区)地域よりだいぶ後のことである⁽²⁹⁾。当時において漱石の一行が海水浴場として発展が遅れていた保田海水浴を選んだ理由は、『ころ』の「先生と遺書」に明かされている。

Kはあまり旅へ出ない男でした。私にも房州は始めてでした。二人は何にも知らないで、船が一番先へ着いた所から上陸したのです。たしか保田とか云ひました。今では何んなに変つてゐるか知りませんが、其頃は非道い漁村でした。第一何処も彼処も腥さいのです。それから海へ入ると、波に押し倒されて、すぐ手だの足だのを擦り剥くのです。拳

のやうな大きな石が打ち寄せる波に揉まれて、始終ごろ／＼してゐるのです。

私はすぐ厭になりました。然しKは好いとも悪いとも云ひません。少なくとも顔付丈は平気なものでした。其癖彼は海へ入るたんびに何処かに怪我をしない事はなかつたです。私はとう／＼彼を説き伏せて、其所から北条に行きま

した。北条と館山は重に学生の集まる所でした。さういふ意味から見て、我々には丁度手頃の海水浴場だつたのです

(『こゝろ』「八二」・「下 先生と遺書 二八」)

『こゝろ』では、二つの海水浴場が登場している。明治二二年の海水浴の体験を材料として取り入れた「先生と遺書」では、「北条と館山」³¹は重に学生の集まる所でした。さういふ意味から見て、我々には丁度手頃の海水浴場だつたのです」と、大学生頃の「先生」が保田の海水浴場を選んだ理由が述べられている。前掲した「木屑録」の「皆拍手而大笑三女子亦靦然如嗤」という「舟中人」に対する叙述にも青年男女の姿が描かれている。これらの資料より、明治二二年八月、漱石と同じ船に乗った多くの乗客の目的地は、保田町、安房郡北条町などの富浦海岸にある海水浴場であると考えられる。また、当時においてこの地域は、比較的に安価な海水浴場として知られて、海水浴を旨とする若い男女を引き付けていることが推測できる。漱石のこの時の体験は、『こゝろ』のみならず、ほかの作品にもしばしば取り入れられている。

「先生と私」の冒頭では、青年と先生との出会いに関する話

が展開されている。二人の出会いの場所は、鎌倉の海水浴場に設定されている。小説の中では、「此邊にこれ程の都會人種が住んでゐるかと思ふ程、避暑に來た男や女で砂の上が動いてゐた。ある時は海の中が錢湯の様に黒い頭でごちち／＼してゐる事もあつた」と、混雑する鎌倉の海水浴場の情景を描いている。

青年が初めて掛茶屋で先生を見かけたのは、先生が「西洋人」の友人と一緒に海に入ろうとする時であつた。このような設定は、海水浴文化が横浜在留外国人たちによって浸透して広がる時代背景に適合している。さらに、裕福な暮らしをする「先生」の登場舞台としても相応しい場所となる、という漱石の考えが察知できる。この部分の描写は、漱石が明治四五年の夏に子供たちの避暑のために訪れた鎌倉の体験を生かして書いたと見える。明治二二年に漱石が訪れた「非道い漁村」の保田と異なり、同時期の富岡・宮の前海岸（横浜市金沢区）や、鎌倉と大磯などの海水浴場はすでに「海水浴発祥の地」を標榜し、その中でも富岡が先立つて明治一六年に上流貴顕紳士たちの避暑地として定着していた。海水浴場という近代的な文化を象徴する空間の中で、先生は「西洋人」とともに登場している。また、「玉突き」「アイスクリーム」「ホテル」など、当時においては目新しい事物が小説の中に描かれている。このように、漱石は、実際に訪れた二つの海水浴場を小説の中に取り入れて、それぞれ明治二〇年頃、また大学生の先生とKが訪れた海水浴場と、明治四四年頃と設定した先生と青年とが訪れた海水浴場として描き、異なる時代相を表わしたのである。

「木屑録」の前半では、海水浴場をめぐる非日常的な空間が

写實的に描写されている。そのうえ、漢詩を通して、目に映る自然景観と空間を描き出している。その一首・二首目の漢詩は、漱石が同じ年に訪れた興津と保田を比較し、それぞれの優れたところを詠った作品である。

18 「木屑録」一(32)

風穩波平七月天 風穩かに波は平かなり 七月の天

韶光入夏自悠然 韶光 夏に入りて 自ら悠然

出雲帆影白千點 雲出づる帆影 白千点

總在水天髣髴邊 総べて水天髣髴の辺に在り

19 「木屑録」二(33)

西方決皆望茫茫 西の方 皆を決して 茫茫を望めば

幾丈巨濤拍亂塘 幾丈の巨濤 乱塘を拍つ

水盡孤帆天際去 水尽きて 孤帆 天際に去り

長風吹滿太平洋 長風 吹きて満つ 太平洋

18番の「風穩波平七月天」という詩句は、漱石がこの年七月下旬から八月初めにかけて、兄の直矩と一緒に静岡県興津に訪れた時に覚えた風景を詠っている。それに対して、19番では、房総の海水浴場を目指した漱石が当時の海上交通の拠点であった靈岸島(34)より出発し、浦賀水道に面して航行する船から見た東京湾の風景を詠った作品である。この二首の作品では、簡単に飾りけのない描写で「韶光」「帆影」(18番)と「巨濤」「孤

帆」(19番)などの風景を写實的に表現することを通して、興津の「清秀穩雅有君子之風」と保田の「險奇譎峭酷似奸雄」たるところが対照的に表現されている。「客觀的断面」として見られるこの二首の作品は、それぞれ七月の興津と八月の保田のある瞬間の状態を描き出しながら、悠長の趣を表わしている。

この二首に次ぐ20・21番の作品は、地の文にも記された創作背景を説明する詩として表現すると同時に、詩的物語の空間を構築しながら、漢詩作品に立脚した物語の自己完結へ導いている。言い換えれば、この二首の作品は、詩と文の内容上の呼応を示す一方、「木屑録」の漢詩作品における物語の生成と空間の構成に作用するのである。これは、20番の漢詩における空間の展開に表現されている。

20 「木屑録」三

二十餘年住帝京 二十余年 帝京に住み

倪黃遺墨暗傷情 倪黃の遺墨 暗かに情を傷ましむ

如今閑却壁間畫 如今 閑却す 壁間の画

百里丹青入眼明 百里の丹青 眼に入つて明らかなればなり

20番の漢詩は「主觀的断面」として、帝都に二十年余り住んだ詩人が倪瓚と黄公望の遺墨を見る度に、自ずと悲しみが湧くという心情を表現している。それは、詩人が隱遁生活への志しが二十年のうちにも果たせなかつたゆえに、その隱遁の場所を描いた山水画を見るたびに、叶えなかつた思いによって心が痛

んだと詠っている。また、房総の山水が目に入ると、愛した壁間の絵画も忘れて、ひたすら房総の山水に魅了されるようになると表現している。20番の漢詩は、地の文の「余長於大都紅塵中：及遊于東海于房總得窮山雲吐吞之狀盡風水離合之變而後意始降矣」といった、長らく都市に住み、古人の描いた山水に心が奪われる情緒を表現することとして、地の文に表わされる内容と感情に呼応している。

また、前の二首に詠った客地(35)という空間に呼応して、ここでは、故郷を意味する言葉の「帝京」が使用されている。これは、21番で郷愁を詠うための足がかりとなっている。そして、風景の描写において、前作の「出雲帆影白千點」「幾丈巨濤拍亂塘」のような写実的な描写が、20番では「百里丹青」という抽象的な表現に変わっている。「韶光」「白千點」(二首目)「倪黃遺墨」「百里丹青」(三首目)のような色彩表現は、二十年間住み続けた帝京との違いを強調しながら、保田の長閑な趣を表現している。

21 「木屑録」四

南出家山百里程	南のかた家山を出でて	百里の程
海涯月黒暗愁生	海涯 月黒く	暗愁生ず
濤聲一夜欺郷夢	濤聲 一夜	郷夢を欺き
漫作故園松籟聲	漫りに作す	故園松籟の聲

前作と同じく、21番の漢詩も「主観的断面」となっている。

右の作品では、詩人の心の底にある感情を喚起する「家山」「暗愁」「郷夢」「故園」などの詩語を使用しながら、故園から客地、そして再び故園に戻るような交錯的な空間構造を呈示し、詩人の郷愁を表現している。作品は、まず、客地から百里を離れた「家山」について詠う。それから、現実の空間にある月や海を見て暗愁がそそられた詩人は、故園に戻る夢を見たのである。ここでは、地の文で記された房総に聞く波の音を故郷の松風の音と錯覚した内容(36)を、「濤聲一夜欺郷夢、漫作故園松籟聲」と詠っている。

連作として読む時に、「客観的断面」として詠われる18番・19番は、詩人が非日常な空間で感じる趣を表現しながら、「主観的断面」となる20番・21番で詩人の郷愁を詠うための足がかりとなっているのである。そして、前の作品に見える「出雲帆影白千點」「幾丈巨濤拍亂塘」という写実的な描写は、「木屑録」の漢詩を「離京」「離郷」をプロットとする物語に発展させる材料となっている。「木屑録」の漢詩に描かれた詩的空間は、写実的に描写する作品を以て始まり、また、幻想的な空間と理想的な空間へ転向する。

三 幻想的な空間描写と理想的な空間描写

漱石の「木屑録」の成就是子規と深くかかわっている。旅行中に、漱石は子規から「羨君房海醉鵝黄、鹹水医痾若菓傷、黄卷青編時読罷、清風明月伴漁郎」(37)という漢詩を付した書簡を受けて、次の作品を作り出した。そして、この作品により、前

作まで続けた写実的な描写は幻想的描写に変わるようになったのである。

22 「木屑録」五

鹹氣射顔顔欲黃 鹹氣 顔を射て 顔 黄ならんと欲す
醜容對鏡易悲傷 醜容 鏡に對すれば 悲傷し易し
馬齡今日廿三歲 馬齡 今日 廿三歲
始被佳人呼我郎 始めて佳人に我が郎と呼ぶる

「木屑録」の地の文には、「客舍得正岡瀬祭之書。書中戲呼余曰郎君、自稱妾。余失笑曰、瀬祭諧謔、一何至此也。輒作詩酬之曰」(38)と、22番に関する創作の経緯が記している。作品に詠う「佳人」は、つまり、子規を指している。ところが、連作の一四首の作品の一つのまとまった物語として読む場合、女性を表わす表現が作品の中に加わることと共に、作品における空間描写が写実的描写から幻想的描写に切り替わったのである。そして、空間描写における変化と共に、郷愁を詠うプロットから「脱却塵懷百事閑」という長閑な心情を希求するプロットへ移行させたのである。

23 「木屑録」六

脱却塵懷百事閑 塵懷を脱却して 百事閑なり
儘遊碧水白雲間 遊ぶに儘す 碧水白雲の間
仙郷自古無文字 仙郷 古えより 文字無く

不見青編只見山 青編を見ずして 只だ山を見る

23番と同じく「客觀的断面」となる21番では客地・故郷の空間を写実的に表現し、それに対して、ここでは「白雲間」「仙郷」のような幻想的な空間を描いている。

右の作品に続く24番の漢詩では、20番と21番のような実際の場合に基づいた作詩方法を使用し、「二十餘年住帝京」(20番)と「南出家山百里程」(21番)という詩句に相關する内容を「吾是北來帝京客」と詠っている。そして、25番と共に、「鋸山」「房総」「銚子」などの具体的な地名を作品に登場させて、地の文に呼応しながら写実的な描写を以て実際に目に映る自然風景を表わしている。

前掲した22番のように、27番も「主觀的断面」となり、女性を連想させる言葉が使用されている。

27 「木屑録」十

賃舟溯刀水(39) 舟中夢鶉娘鶉娘者女名而非女也
舟を賃いて刀水を遡り、舟中、鶉娘を夢む。鶉娘なる者は女の名にして、女に非ざるなり。
扁舟行盡幾波塘 扁舟 行き尽くす 幾波塘
滿岸新秋芳草長 滿岸の新秋 芳草長し
一片離愁消不得 一片の離愁 消すことを得ず
白蘋花底夢鶉娘 白蘋花底 鶉娘を夢む

漱石の一行は保田より安房郡湊村小湊（天津小湊町）に移って誕生寺を訪い、また、船で東金より銚子（九首目作品）に上る。右の漢詩は、すなわち、船に乗る時に見た風景から詩心を得て、詠った作品である。

作品中の「鶇娘」をめぐって、漱石は「木屑録」の地の文に「賃舟溯刀水、舟中夢鶇娘、鶇娘者女名、而非女也」と説明している。「鶇娘」は、佐古純一郎が『漱石詩集全釈』に「杜鶇娘で子規のこと」（40）と指摘しているごとく、22番の「佳人」と同じく「子規」のことを指している。27番は、22番のように実際上漱石が戯れに作った作品であるが、「木屑録」の地の文と切り離して、一四首の漢詩を連作として読む場合、22番の「佳人」と、27番の詩人が舟の中で「鶇娘」の夢を見るエピソードは、詩人の離愁、または、男女の恋愛にまつわる物語性を読み取ることができる。

そうして、漱石が銚子を立ち、「三堀」（野田市三ツ堀）に達した時に詠ったのは、28の漢詩である。この作品は、「客観的断面」という形で、物寂しい秋の情調を表わしている。

28 「木屑録」一一

天明舟達三堀旗亭即事

天明、舟、三堀に達す。旗亭即事

烟霧夢夢見不看 烟霧夢夢として 見れども看えず

黎明人倚碧欄干 黎明 人は倚る 碧欄干

江村雨後加秋意 江村 雨後 秋意を加え

蕭瑟風吹衰草寒 蕭瑟として風は吹き 衰草寒し

「木屑録」の地の文では、26・27・28番の前に、それぞれ「自東金至銚子途上口號」・「賃舟溯刀水」・「天明舟達三堀旗亭」などの内容が掲げられている。このような内容から、漱石の一行は、銚子から帰途についていたことが考えられる。その根拠になる資料として、小説に記された房総旅行に関する記述がある。

三年目の夏休みに小六は房州の海水浴へ行つた。そこに一月余りも滞在してあるうちに九月になり掛けたので、保田から向ふへ突切つて、上総の海岸を九十九里伝ひに、銚子迄来たが、そこから思ひ出した様に東京へ帰つた（41）。

（『門』四の八）

『門』の小六が保田からの移動路線は、「木屑録」の移動路線と重なっている。つまり、漱石は当時実際の移動状況をそのまま『門』に取り入れたのである。しかし、三ツ堀から東京までの移動方法と路線については、「木屑録」にそれを明かす記録が見つからない。川名登が『ものと人間の文化史 139・河岸』（法政大学出版局、平成一九）における明治期の河岸と水運に関する説明によれば、銚子・東京間連絡輸送路は明治一六年により完成し、それから間もなく、蒸気船の就航が盛んになったのである（42）。つまり、房総からの帰りに漱石は水路を選んだと推測できる。

このように、28番の「天明舟達三堀旗亭即事」を含む26番、30番までの作品は、内容上、前後の文脈がつながり、また、紀行の文体と内容となる地の文とかけ離れ、まとまった物語を開示する部分として仕上げられている。ここで、28番の漢詩とその後作品との内容上の関連性においては、秋が深まる雨後の江村に対する描写が、前作に詠う「一片離愁」の構図に沿いながら主人公の「離愁」の心境を際立たせ、また、次作に詠うわびしい「客心」の描写との繋がりを密接的にかつ統一的に結びつけたのである。

29 「木屑録」一二

客中憶家

客中、家を憶う

北地天高露若霜

北地

天高くして

露

霜の若く

客心蟲語兩淒涼

客心

虫語

両つながら

淒涼

寒砧和月秋千里

寒砧

月に和して

秋千里

玉笛散風淚萬行

玉笛

風に散じて

淚万行

他國亂山愁外碧

他國の乱山

愁外に碧に

故園落葉夢中黃

故園の落葉

夢中に黄なり

何當後苑閑吟句

何か当に

後苑に閑に句を吟じ

幾處尋花徙繡牀

幾処か

花を尋ねて

繡牀を徙すべき

紀行の内容を示す24・25番の作品が古詩であることを除き、28番まで続いた七言絶句の詩形が、29番では七言律詩の詩形に

変わり、最後まで続く。ここでは、絶句から古詩、そして、律詩に増幅することによって、詩人の感情がより緻密に詠じられたのである。つまり、「木屑録」の最後の三首は、「主観的断面」として作られている。

たとえば、29番では、前作の「江村」を「他國」に言い換え、「客中憶家」という題を以て「故園」を懐かしく思う感情を表現している。27番に登場する「鶉娘」に誘われる「一片離愁」は、29番の三句目で、旅人の心も虫の鳴き声も寂しいと詠い、さらに、四句目でその感情の高ぶりを「淚萬行」と表現している。そして、「佳人」「鶉娘」の登場により29番「客中憶家」という内容を充実させ、主人公の切々たる帰心を表現する物語が完成される。30番の漢詩では、前作の「故園」「家山」を意味する「帝京」を「洛陽」に表現することによって、詩的物語をさらに豊かにしている。

30 「木屑録」一三

別後憶京中諸友

別後、京中の諸友を憶う

魂飛千里墨江湄

魂は飛ぶ

千里

墨江の湄

湄上畫樓楊柳枝

湄上の画楼

楊柳の枝

酒帶離愁醒更早

酒は離愁を帯びて

醒むること更に早く

詩含別恨唱殊遲

詩は別恨を含んで

唱うることに殊に遅し

銀釭照夢見蛾聚

銀釭

夢を照らし

蛾の聚まるを見

素月匿秋知雨隨

素月

秋を匿れて

雨隨うを知る

料得洛陽才子伴 料り得たり 洛陽才子の伴
 錦箋應寫斷腸詞 錦箋 応に写すべし 断腸の詞

右の作品は、前の作品と比べて、擬古的に詠われ、作品の中にいくつかの空間が交錯的に表現されている。一句目では、詩人が洛陽の友人らに送別された過去の様子を思いだすことが詠われている。それに合わせて、「洛陽」の「墨江湄」「湄上畫樓」といった離別の空間が描かれている。そして、五・六句目では、主人公の思索の糸が夢のような過去に対する記憶から現実に戻る。次第に、物語の空間は過去から現実に変わっている。この変化は、「銀釭」「蛾聚」「素月」などの「秋の夜」を構成する景観描写により表わされている。

ここでは、空間を切り替える装置として、二句目は「楊柳枝」を用いて離別する際的情況を伝え、六句目は「素月匿秋」を用いて客地の情景を伝えている。それから、詩人が「洛陽」の「才子」の様子を想像することを通して、物語の空間は、再び現実の空間から離れ、幻想の空間へ移行する。つまり、この作品には、過去にあった空間から現実の空間に転じ、さらに、幻想の空間へ移行する、という二つの空間が仕込まれているのである。

タイトルの「別後憶京中諸友」に呼応するように、七句目では「料得洛陽才子伴」と詠い、「京」の指すところが「洛陽」であることを告げる。「木屑録」のすべての漢詩を一つのまとまった物語として読む場合、30番に詠う「洛陽」は、前の作品に提起された「故園」「家山」「帝京」への解釈となる。つまり、「木

屑録」の漢詩部分は、客地にいる主人公が「佳人」「鶻娘」を思慕し、友人を懐かしく思うことを描いた物語として読むことができる。

そして、物語のクライマックスとなる最後の漢詩の「自嘲書木屑録後」では、さらに、幻想的な空間から理想的な空間に移行している。

31 「木屑録」一四

自嘲書木屑録後	自嘲 木屑録の後に書す
白眼甘期與世疎	白眼 甘んじて期す 世と疎なるを
狂愚亦懶買嘉譽	狂愚 亦た懶し 嘉譽をかうに
爲譏時輩背時勢	時輩を譏らんが爲に 時勢に背き
欲罵古人對古書	古人を罵らんと欲して 古書に對す
才似老駘驚且駭	才は 老駘に似て 驚 且つ駭
識如秋蛻薄兼虛	識は秋蛻の如く 薄 虚を兼ね
唯羸一片烟霞癖	唯だ羸す 一片 烟霞の癖
品水評山臥草廬	水を品し 山を評して 草廬に臥す

右の作品では、虚名と功名とを軽んじて、「時輩」と「時勢」を批判する詩人が、自ら俗世を遠ざけて、自然の美しさを楽しみながら「臥草廬」のような隠遁の生活空間を送りたいことを詠っている。詩人は、かつて漢文学を以て立身をし、古人の遂げにくいことをしようと志す。そして、自らの才能の欠如に

気づき、古人のように旅をして、詩材と詩心とを得ようとする。旅の終わりに、詩人は、自らが憧れる「品水評山臥草廬」という暮らし方を詠う。これは、23番に「脱却塵懷百事閑、儘遊碧水白雲間」と詠っている人生観と通ずる。また、23番で詠う「仙郷自古無文字、不見青編只見山」のような幻想的な空間と比べて見れば、31番の作品では出世間的な生き方が示されながら、理想的な空間が呈されているのである。要するに、「木屑録」の一四首の漢詩に表われるプロットの展開は、前述した「故郷の喪失→離郷→原郷を訪ねる」という文脈をたどっているのである。

ちなみに、31番の前に題される「自嘲書木屑録後」の「自嘲」に含まれた意味として考えられるのは、かつて自らの才能の乏しさに気づかないまま古人を凌駕しようとしたことに対する反省であると考えられる。また、前述したように「木屑録」は、漱石が子規の「七艸集」に触発されて書かれたものである。そこで、「自嘲」という表現は、漱石が第一読者の子規を意識した上に、使用したへりくだった表現であると考えられる。

漱石の漢詩における詩的空間の展開・収束の考察を通して、「木屑録」の漢詩は、和田が述べているようなただ「挿入」した「叙景詩」に留まらないことが分かる。「離郷」「離京」をめぐる感情を詠う「主観的断面」と異郷の風景を描く「客観的断面」で構成する「木屑録」の漢詩は、内容上から見る時、前後の作品間に整合性があり、一つのまとまった作品として見る時に、長編詩のようなイメージの連鎖と語彙の繋がりとが見出す

ことができる。その個別の作品を結びつけるのは、空間を表象する詩語の使用と、レトリック表現である。物語の発展につれて、作品における空間表現は漸次的に具体化され、内容上の繋がりは強固になる。そして、物語の発展は、空間を表わす詩語の入れ替えによって、新たな展開が呼び起されている。それは、過去の空間・現実の空間・幻想的空間・理想的空間などで構成された交錯して重層な空間構造に表われる。

四節 「望郷」と「離別」

「望郷」と「離別」を主題とした詩歌作品は、古から数多くの詩人よって詠じられて、様々な人生のドラマが記録された。「望郷」の詩は、政界で失脚して地方に左遷され、生まれ故郷を思う漂泊の魂の切実な思いを描く作品としてよく詠われている。ほかに、切々たる旅情をこめた懐郷の作、または、詩人が故郷を遠く離れ、故郷を懐かしむ作品が見られ、人間の原始的純粋な情感を表わしている。そして、「離別」という主題は、主に感傷的な詩風と豪邁的な詩風に分かれる。古代中国では、広域内の移動が交通手段に制限されて、労力と物資とを消耗する一方、自然災害や人為的な災禍をこうむる危険性がともなっている。そのため、古人にとつての家族、親友との離別は、一生になることが多くあるゆえ、その感情には現代人が想像しがたい悲しみと淋しさが含まれている。また、古くから詩人たちは、よく「古別離」という楽府題⁴³を通して、送別する際の離愁、他郷にいる家族、師友に対する思念の情を伝えている。

「古別離」という楽府は雜曲歌辞の項目として、梁の江淹、唐の孟雲卿・李益、南宋の張玉娘、清の乾隆帝等による詩歌作品がよく知られている。漱石の擬古の作品として、明治三二年四月の「古別離」が見える。この作品に関しては、第五章で具体的に分析する。

一 連作として読む「望郷」の詩

「木屑録」で「望郷」の詩として詠われたのは、21番と29番である。そして、二首ともに「主観的断面」という形をとっている。21番では、詩人の心に生じる「暗愁」について詠い、その「暗愁」によつて夢の中で客地の「濤聲」を故郷の「松籟聲」のように聞こえると表現する。そして、29番の「客中憶家」では、21番と同じく客地の「月」「故園」の景物を通して、懐郷の情を表現している。ここでは、「北地」の秋が「故郷」の秋より寒いと叙し、客地にいる人の心が「客心蟲語兩淒涼」とそろそろ姿を消して行く虫の鳴き声のように憐れで、脆くて弱くなっている」と表現する。さらに、29番は「木屑録」のクライマックスに近づく一首として、秋の長夜に響き続く「寒砧」の音が長閑な月の光と共に千里まで届いて、「玉笛」から流れる曲が詩人の涙を催し、その涙は「散風」によつて万行に散らされるというような描写を通して、詩人の心に抑えきれない凄烈な感情を表現したのである。

前掲の21番と合わせて読むと、前に生じた「暗愁」が後の「涙萬行」という強烈な感情に変調し、故郷の「松籟聲」を懐かし

む構図が故郷の「落葉」が夢の中で黄ばむ構図に変わることから、詩人の感情の経過を表現している。同じく、「望郷」の詩として詠われた二首の作品は、21番の七言絶句から29番の七言律詩に増幅することと共に、連作の中で表現される「暗愁」という感情がより具体的に鮮明に描き出されている。

一海注では、「木屑録」の手稿に見える子規の「涙萬行」を「雁兩行」と改めたところについて、「第二句の『兩』と重出の禁を犯すことになる」と指摘している。ところが、ここから若き子規が「雁」は賦の中でよく「望郷」の情を表す詩語として使用されていることを熟知している、ということが分かる。たとえば、中国南北朝時代の隋の詩人である薛道衡の作「人日思歸」(44)があげられる。

人日思歸 薛道衡

入春纔七日 春に入いつて 纔わすかに七日
離家已二年 家を離れて 已すでに二年
人歸落雁後 人の帰りは 落雁らくがんの後
思發在花前 思はっいを発するは 花の前に在り

昔の中国の文人墨客は、よく一一、一二月に暖かい南へ飛んでいき、六、七月にまた北に戻ってくる「雁」を借りて、帰心と郷愁とを表わした。子規の思郷の情を表わす「雁兩行」と、漱石の帰心に焦がれて苦しむ意味を表わす「涙萬行」は、感情の細部を表現することにおける差異を表わしている。子規はも

のを借りて登場人物の内面を表現し、漱石は登場人物の感情を凝視して率直に表現している(45)。

同じく「主観的断面」という形をとっている27番と30番では、離別という事件をめぐる詩人の感情が詠われている。「離愁」が消し難く、「白蘋花」(46)の下で「鶉娘」の夢をみると詠う27番は、前述したように漱石が戯れに作った作品である。ところが、「木屑録」の地の文と切り離して、一四首の漢詩を連作として読む場合、22番の「佳人」の登場と、27番の詩人が舟の中で「鶉娘」の夢を見るエピソードは、詩人の離愁、または、暗愁に秘められた事情を明かしてくれる。「馬齡今日廿三歳、始被佳人呼我郎」という詩句に詠う郎君と「佳人」との間の感情は、綾織のように連作の中で織り込まれて、「望郷」の内容を膨らませる。

27 「木屑録」十

賃舟溯刀水(47)舟中夢鶉娘鶉娘者女名而非女也

舟を賃やといて刀水とうすいを遡さかのぼり、舟中、鶉娘けんじようを夢む。鶉娘なる者は女の名にして、女に非あらざるなり。

扁舟行盡幾波塘 扁舟 行き尽くす 幾波塘

滿岸新秋芳草長 滿岸の新秋 芳草長し

一片離愁消不得 一片の離愁 消すことを得ず

白蘋花底夢鶉娘 白蘋花底 鶉娘を夢む

27番の閑静な湖に一人で小舟に乗り、「白蘋」のような自然の

風物を眺める構図には、沈思にふける中国古代詩人の姿が映っている。

淥水曲(48) 李白

淥水明秋月 淥水 秋月明かに

南湖采白蘋 南湖 白蘋を采る

荷花嬌欲語 荷花 嬌として語らんと欲し

愁殺蕩舟人 愁殺す 蕩舟の人

「舟」「白蘋」は、古典作品の中で常用する表現である。右に掲げた李白の「淥水曲」は、秋の夜に南湖で白蘋をとる主人公が清纯な蓮の花をみて、恋しい人を想う情感を詠う作品である。李白は「荷花」のしなやかな姿を多情な女性にたとえ、ものを伝えようとしても伝えることができない戸惑う「荷花」の様子と、「荷花」の告知を知りたいけど知る筈のない「蕩舟人」の哀愁とを表現した。ここでは、悠長に流れる時間の中にある長閑な「秋月」、採る人を待っているような「白蘋」、少女のように静かで美しく咲いている「荷花」、閑静な「南湖」に揺蕩う「舟」、哀愁にふける「蕩舟人」などの情景を瞬間的にとらえて表現している。これは、すなわち、漱石が言う「一時の感情の流露せるものなるが故に首尾あり時間ある事件の断面」を描き出した「主観的断面」である。恋しい人を想う情感を詠うこの作品では、擬人化した「荷花」の様子と「蕩舟人」の悲しむ姿とを用いて、その感情の性質や特色を表わしている。前期の漢詩にお

いて、27番のほか、二十歳以前に作った8番と10番にも「扁舟」。「白蘋」を指す表現が使用されている(49)。このような同じ詩語を繰り返して使用することは、詩人が自らの求めるモチーフとイメージとを構成するために行われたと推測できる。

30番の「別後憶京中諸友」は、詩人が洛陽の友人らを思念する心情を擬古文体で綴った作品である。

30 「木屑録」一三 別後憶京中諸友

別後、京中の諸友を憶う

魂飛千里墨江涓 魂は飛ぶ 千里 墨江の涓

涓上畫樓楊柳枝 涓上の画楼 楊柳の枝

酒帶離愁醒更早 酒は離愁を帯びて 醒むること更に早く

詩含別恨唱殊遲 詩は別恨を含んで 唱うること殊に遅し

銀缸照夢見蛾聚 銀缸 夢を照らし 蛾の聚まるを見

素月匿秋知雨隨 素月 秋を匿れて 雨隨うを知る

料得洛陽才子伴 料り得たり 洛陽才子の伴

錦箋應寫斷腸詞 錦箋 応に写すべし 断腸の詞

この作品では、「飛」「醒」「唱」「見」「知」「料」「寫」などの動詞を用いて、『時』に係なき断面」を描き出しながら、詩人の離愁を表現している。離愁に耽った詩人は、その思いの糸が時間と空間とを超え、離別の日に戻り、その時の情景に溺れる。ここでは、洛陽の「墨江涓」「画楼」「楊柳枝」「才子」とい

う題材をスタティックに表現し、水中の月、鏡の中の花のような過去の幻影を作り上げている。そして、「酒」は「醒更早」、「詩」は「唱殊遅」という記憶の断片を詩人に思い出させる。それから、「銀缸」の光に詩人が果敢ない夢から目覚め、詩人の意識の焦点が「蛾聚」から「素月」に移ることに伴い、空間は過去から現在に戻る。最後に、詩人は、洛陽にいる友らが寂しい秋の趣に「断腸」の詩を詠っていることを想像する。

連作として読む場合、27番では、詩人が舟の中で「鶉娘」の夢を見るエピソードが「離愁」という感情に関与する事件を具体的に表現している。それに対して、30番では、交錯する空間を構成しながら、さらに、詩人が処する離郷の状況をイメージ化し、離愁という感情の深奥の部分を徹底的に練り上げていると言える。

「木屑録」以前の作品には、30番の「別後憶京中諸友」の試作とも言える作品が見られる。なぜならば、二作を比べて見れば、同じ詩語表現が重出し、同じ主題となっているのである。

5 離愁次友人韻

離愁 友人の韻に次す

離愁別恨夢寥寥 離愁 別恨 夢寥寥

楊柳如烟翠堆遙 楊柳 烟の如く 翠堆遙かなり

幾歲春江分袂後 幾歲か 春江に 袂を分かちし後

依稀纖月照紅橋 依稀として 纖月 紅橋を照らす

右の5番の漢詩は、30番のように「楊柳」と「纖月」に離愁を託した詠っている。この二首を比べると、5番では「離愁別恨」と表現した離別の悲しみが30番では「詩含別恨」と表現されている。そして、5番の「別恨夢寥寥」「纖月照紅橋」という悲涼のムードを構成した「夢」「照」という表現は、30番では、「銀釭照夢見蛾聚」という形として表現されているのである。

二 連作として読む「離京」の詩

漱石が明治二三年八月下旬から九月上旬にかけて箱根に旅した時に作った一三首の漢詩は、「離京」を主題としている。

五言律詩 「函山雜咏」八首

七言絶句 「送友到元函根」三首

「歸途口號」二首

この一三首の漢詩は、「函山雜咏」・「送友到元函根」・「歸途口號」という三つの部分に分けているが、旅中のことを通次に表現しているため、一つのまとまった作品として読むことができる。前で分析したように、「木屑録」では「帝京」「家山」「故園」「仙郷」「他国」「洛陽」などの空間表現を多く使用し、連作として読む場合、こうした表現は詩人の感情の変化を表わすことに作用する。「函山雜咏」の八首は、五言律詩という詩形を用いて都会とまったく異なる田舎の風景と暮らしとを描きながら、青年の彷徨いと煩悶を詠う。そして、「送友到元函根」三首は、

五言律詩から七言絶句に変わり、青年が先に帰京する友を送る出来事より一時の逃げ場となる旅が終わる時に、やはり「帰京」という現実と対面しなければならぬことを詠いながら、その時に現れた心理状態を演劇的に表現している。最後の「歸途口號」二首では、離京した目的が詳細に伝えられながら、詩人が感じた自然の有難さについて詠われている。

非日常な空間を描く「木屑録」の前半の作品のように、「函山雜咏」の八首も箱根の悠々とした自然風景を詠った作品である。36番の漢詩では、旅で見た風景を詠い、「蕭蕭三十里、孤客已思歸」と懐郷の思いを表現している。そして、続く37・38番では「客観的断面」という形で箱根山の風景が細かく描かれている。

37 「函山雜咏」

函嶺勢崢嶸 函嶺 勢 崢嶸

登來廿里程 登り来たる 廿里の程

雲從鞋底湧 雲は鞋底湧り湧き

路自帽頭生 路は帽頭自り生ず

孤驛空邊起 孤驛 空辺に起こり

癡關天際橫 癡関 天際に横たわる

停筇時一顧 筇を停めて時に一顧すれば

蒼靄隔田城 蒼靄 田城を隔つ

37番では、詩人が二十里の箱根の山道を登った時に見た風景

が詠われている。前方は、足の下から湧いてくるような雲、頭の上より生ずるような道、空の端にぼつんと置かれているような宿場、空の彼方にあるような廃れた閑所などの景物が目に入り、後方は、暗い靄がかかっている小田原の町である。37番と同じく、38番でも山水画のような風景が詠われている。

38 「函山雑咏」三

來相峯勢雄 相そに來たれば 峰勢雄ほうせいゆうにして
恰似上蒼穹 恰あたも蒼穹そうきゆうに上るに似たり
落日千山外 落日 千山せんの外そと
號風萬壑中 号風ごうふう 万壑ばんがくの中うち
馬陁逢水絶 馬陁ばけい 水みづに逢おうて絶たゆるも
鳥路入天通 鳥路ちようろ 天あまに入りて通とぜり
決皆西方望 皆まなを決して 西方せいほうを望のぞめば
玲瓏岳雪紅 玲瓏れいろうとして 岳雪紅がくせつくれななり

相模国に來ると、峰々が雄大で、まるで天に上っているようである。夕日は山々の彼方に沈み、風は谷の間で咆哮する。馬の通る道は川によつて絶えているが、鳥の通うは尽きるところがないのである。目を見開いて西の方を眺める。富士山の雪は、夕日に紅く染まって美しく輝いている。

連作として読む時に、雄大な自然風景を詠う37・38番の漢詩に表われる情調は、煩悶に耐えなく旅に出た詩人が眼前に広が

る風景で愉悦に浸る心理状態を表わしている。この二首に続く39・40・41番の漢詩は「主観的断面」として、京を去つてからの青年の心境の変化を表現している。それは、まず、39番の「排悶何須酒、遣閑只有詩」という詩句を以て、旅中の詩人が長閑な趣を表す詩を作ることを通して心の中の苦悶を紛らわしていると詠う。そして、40番では、「百念冷如灰、靈泉洗俗埃」と心の落ち着きを失わせる「百念」が旅によつて埃のように軽くなり、靈泉の水に洗つたように跡が見えなくなると表現される。そのため、詩人は帰京する思いが淡くなり、ひたすら閑静な風景を楽しみたいと思ひ、「悠悠歸思少、臥見白雲堆」という詩句を詠う。それから、41番では、ふたたび39番で詠つた心の底にある苦悶について触れている。ここでは、「豪懷空挫折、壮志欲蹉跎」という詩句を以て、詩人が挫折を遭つてから自らの志が遂げられなくなりそうに感じることの苦しく思つていたことを伝えている。

そして、「函山雑咏」の八首の最後の二首の作品では、旅によつて苦悶が払われた詩人のすがすがしい心持が表わされている。

43 「函山雑咏」八

恰似泛波鷗 恰あたも似たり 波なみに泛うかぶ鷗うの
乘閑到處留 閑かんに乗じて 到いたる処ところに留とどまるに
溪聲晴夜雨 溪聲けいせい 晴夜せいやの雨
山色暮天秋 山色さんしよく 暮天ぼてんの秋
家濕菌生壁 家しめ濕りて 菌壁きんに生なじ

湖明月滿舟 湖明らかにして 月舟ふねに滿みつ
 歸期何足意 歸期きき 何ぞ意とするに足らたん
 去路白雲悠 去路きよろ 白雲悠はくうんゆうたり

「函山雜咏」の最後の一首になる43番では、「客觀的断面」という形をとって箱根の自然風景を詠い、40番で「悠悠帰思少、臥見白雲堆」という内容を受け継ぎながら、帰ることを気にしなくなるほど美しい景色に陶醉している詩人の様子を詠っている。43番では、南面の山水の中にある村落が詠われている。それは、波に浮ぶような鷗、谷川と秋の色にそまっている山、荒れた家、及び、月の明かりがいっぱいに降り注いでいる湖と船などの風景で構成されている。このような風景に魅了されている詩人の姿は、「歸期何足意、去路白雲悠」という詩句を以て表現されている。

「送友到元函根」の三首と「歸途口號」の二首では、青年の苦悩の姿と成長する過程とを簡潔で明快なリズムを以て表現している。その中、「送友到元函根」の三首では、「客中送客」という出来事について詠っている。その一首目の44番では、まず、「客觀的断面」という形で、離京して十日間を過ぎた時、詩人が先に帰京する友人を送る場面を詠っている。そして、45番では、詩人が離別の場で生ずる心情について詠っている。

45 「送友到元函根」二

煙澹天澄秋氣微 煙は澹あわく 天は澄みて 秋氣微かすかなり
 風塵不着舊征衣 風塵は着くかず 旧征衣
 東都諸友如相問 東都の諸友 如もし相問あいとわば
 飽看江山猶未歸 飽くまでも江山を看て 猶なお未いまだ歸らずと

ここで、詩人は先に帰る友に、もし「東都」の友人が自分のことを尋ねたら、自分は自然の山水に陶醉し、まだ帰るつもりがないと伝えてほしいと、と詠う。この部分について、吉川注に指摘されたように、この部分は盛唐の王昌齡の七言絶句「芙蓉楼送辛漸」の「洛陽親友如相問」にならっている(50)。

芙蓉楼送辛漸 王昌齡
 芙蓉楼ふようろうにて辛漸しんぜんを送る(51)

寒雨連江(52)夜入吳 寒雨江に連つらなり 夜よる 吳ごに入る
 平明送客楚山孤 平明客を送り 楚山孤そざんひとりなり
 洛陽親友如相問 洛陽の親友 如もし相問あいとわば
 一片冰心在玉壺 一片冰心 玉壺ぎよくこに在り

漱石の45番の漢詩では、かすみは淡くて空が澄み切り、秋の気配を微かに感じる日という詩的空間を詠い、浮世の塵がついていない古い征衣を着る人、という詩人の姿を描いている。そして、王昌齡の「芙蓉楼送辛漸」にならない、故郷の親友から自分のことを聞かれたら「一片冰心在玉壺」と伝えてほしい、と

いう仮設の問答を取り入れる部分では、故郷の洛陽をその別名である「東都」に言い替えている。ここでは、王昌齡が洛陽に向かう辛漸を送る際に感じる郷愁を模倣して表現することを通して山中の生活を楽しむ詩人の心情を強調し、この旅が詩人にとって一時の逃げ場としかならないことを暗示している。これは、46番の漢詩から読み取ることができる。

46 「送友到元函根」三

客中送客暗愁微 客中客を送れば 暗愁微かなり
秋入函山露滿衣 秋は函山に入りて 露は衣に滿つ
爲我願言相識士 我が為に願わくは 相識の士に言え
狂生出國不知歸 狂生国を出でて 歸るを知らずと

46番の漢詩では、前作の東都の友人を「相識士」と言い替えて、山水を楽しむことを表わす詩句の「飽看江山猶未帰」を「狂生出國不知歸」と詠っている。そして、「客中送客」という出来事について、ここでは初めて「暗愁」を味わうと詠う。連作として読む場合、この「暗愁」は「函山雜咏」で詠った苦悶に繋がっている。つまり、ここでは詩人が帰京という現実的な問題を直面する時に、一時の平静を取り戻した心の状態がふたたび乱れそうになっていたことを表現している。

最後の「歸途口號」の二首の漢詩は、「主觀的断面」として詩人が帰京する寸前の思いを詠っている。一首目の47番では、詩

人が「囊裡無錢自識還」「黄金用尽出青山」という状況を叙して、二首目の48番では、「漫識讀書涕淚多、暫留山館拂愁魔」と煩悶を払おうとした旅の目的、及び、「可憐一片功名念、亦被雲烟抹殺過」という旅に得た成果を詠っている。

このように、「函山雜咏」など一三首は「木屑録」一四首と同じく、連作として読むことができる。纏綿する離愁を詠う「木屑録」と異なり、「函山雜咏」など一三首では、青年の彷徨いや煩悶を詠いながら、山中での暮らしの中で生じる心の変化と成長とを表現している。そして、連作として読む場合、離京を詠う「主觀的断面」は、前後の作品を繋ぎ合わせる役割を担い、「客觀的断面」は読者の想像力を發揮させる描写を通して作品の物語性を豊かにしていることが分かる。

三 事実上の離京と漢詩の創作

明治二八年五月、漱石が正岡子規宛の書簡とハガキに付した五首の漢詩は、「函山雜咏」など一三首の離京というプロットを受け継ぎながら、「木屑録」から見える青年の反骨精神と、さらに激しく発展した感情を素朴で雄勁な調べに託して、青年の気概と心理的な屈折とを表現している。これは、前の作品と異なり、漱石が四国の愛媛尋常中学校に赴任するという事実上の離京を背景にした創作に関わっていると考えられる。そして、「主觀的断面」という形を取った五首の漢詩では、客地の空間描写に詩人の「詩人憤」と「山家」で暮らす「閑愁」とを織り込みながら、離京という人事の局部を描き出している。ここでは、

離京が詩人の自ら願ったことであると詠い、「小人」たちの行為を批判し、己の正義を貫き、抗争する青年の姿勢を表現している。例えば、54番の漢詩である。

54 明治二八年五月作 二

辜負東風出故關 東風に辜負して 故關を出づ

鳥啼花謝幾時還 鳥啼き花謝して 幾時か還る

離愁似夢迢迢淡 離愁 夢に似て 迢迢として淡く

幽思与雲澹澹閒 幽思 雲と与に 澹澹として閒かなり

才子群中只守拙 才子群中 只だ拙を守り

小人圍裏独持頑 小人圍裏 独り頑を持す

寸心空託一杯酒 寸心 空しく託す 一杯の酒

劍氣如霜照醉顏 劍氣 霜の如く 醉顏を照らす

54番では、「辜負東風出故關、鳥啼花謝幾時還」と春風に背いて故郷を離れて、いつになったら故郷に戻れるだろうかと詠いながら、離愁がつかいことではなく夢のように淡くて遙かなものようであると表現する。ここでは、「才子群中只守拙、小人圍裏独持頑」という詩句を用いて、若い詩人の意気を劍氣とを詠っている。そして、57番では、志が叶えられない詩人のうつうつとした「閑愁」を表現している。

57 明治二八年五月作 五

劍上風鳴多殺氣 劍上 風鳴りて 殺氣多く
枕邊雨滴鎖閑愁 枕辺 雨滴りて 閑愁を鎖ざす

明治二八年五月に作った五首の漢詩の中で、離京の原因を詠ったのは53番である。

53 明治二八年五月作 一

快刀切斷兩頭蛇 快刀 切斷す 兩頭の蛇

不顧人間笑語譁 顧みず 人間笑語譁しきを

黃土千秋埋得失 黃土 千秋 得失を埋め

蒼天万古照賢邪 蒼天 万古 賢邪を照らす

微風易碎水中月 微風 碎き易し 水中の月

片雨難留枝上花 片雨 留め難し 枝上の花

大醉醒來寒徹骨 大醉 醒め來たりて 寒 骨に徹し

餘生養得在山家 余生 養い得て 山家に在り

53番で、詩人の心に生じる迷いは「兩頭蛇」に喩えられている。その心の迷いを払う方法は、世間とのかかわりを一刀兩断にして生きていくことである。このような覚悟は、56番において「夙把功名投火灰」と功名に対する執着を切り捨てると詠いながら、それは「心似鉄牛鞭不動」と揺るがせないことであると表現している。

「主觀的断面」として詠われるこの五首の漢詩において、一

首目の53番では「大酔醒來寒徹骨」と詩人が酔いから醒めた時の心情を詠い、54番では過去の自分を顧みる時の思いを表現している。そして、55番では「人間五十今過半、愧為読書誤一生」と自省する内容を詠い、56番では自省した後の覚悟について詠っている。最後の57番では、志が叶えない詩人の心境を詠っている。詩人の情緒を表現することに当たって、この五首では具体的な空間を表現せずに、時間の流れに左右されない描写を通して、青年の心理的な屈折と稜々たる気概とを切実に描き出している。

五節 まとめ

漱石の前期の漢詩には、「望郷」・「離京」を主題とした作品が多く占められていて、原郷たる「故郷」を求める文脈が表われる。前期の漢詩における故郷は、二重の意味を表わしている。一つは、客観世界に実在する故郷で、もう一つは、思想と精神上の原郷である。その創作の裏には、若き日の漱石が戸惑いを感じながらやむを得ず漢文学から英文学に変えたことに對する心残りとして、かつて古代の賢人を凌駕しようとした青年の自身への自嘲と自省とが含まれている。また、この故郷を離れて、旅をすることを通して理想の故郷―原郷に訪れるという設定には、

漱石の急激に行われる社会変革と時勢に従う人たちに対する懷疑が示されている。

連作として読む場合、この時期の作品から「故郷の喪失↓離郷↓原郷を訪ねる」という文脈を読み取ることができる。たとえば、「木屑録」の一四首の漢詩はこのような文脈をたどりながら、バリエーションに富む情緒表現と詩形の転換などを通して、重層する空間構造と生き生きとした人物像とを表現している。そして、「故郷の喪失↓離郷↓原郷を訪ねる」という文脈を浮き彫りにすることで、一つの長編詩のようなイメージの連鎖と語彙の繋がりとを確認することができる。それは、「主観的断面」と「客観的断面」の形をとった漢詩が交錯的に並べられることによって、詩人の「望郷」「離別」の感情は前後の作品間に保持されて、感情の起伏のある人物像を作品の中から浮き出させている。

前期の作品に見られる旅程とともに漸次的に具体化する内面世界と理想的な故郷に對する描写は、漱石の『文学論』で展開された「主観的断面」と「客観的断面」の概念の提出に導かれたと考えられる。つづく第二章では、後期の作品の分析を通して、漱石が「文芸の哲學的基礎」で示した美学的な見地と「断面的文学」との関連性を検討する。

注

(1) 西周代表著者『明治文学全集』三卷、「明治啓蒙思想

集」、筑摩書房、昭和五二年、四一九・四二〇頁による。

(2) 遠山茂樹『明治維新と現代』、岩波書店、昭和五三年、一七八頁による。

- (3) 同前。
- (4) 西周代表著者『明治文学全集』八卷、「福沢諭吉集」、筑摩書房、昭和五二年、二四七頁による。
- (5) 小林秀雄は、「故郷を失った文学」(『文芸春秋』五月号、昭和八年五月)という文章の中で、この時期の青年を「伝統精神を失ったわが国の青年達」と呼び、そのさまよう精神状態を「故郷のない精神」と称している。同書、一八四、一九〇頁による。
- (6) 渡部昇一『漱石と漢詩』英潮社、昭和四九年五月一日、二九頁による。
- (7) 博士論文では、便宜のため以下のように略す。
- (8) 「木屑録」「余兒時、誦唐宋數千言、喜作爲文章。或極意彫琢、經旬而始成……遂有意于以文立身。」(余が幼時に、唐宋の數千言を誦し、文章を作ること好んだ。ある時は意を極めて彫琢し、經旬(十日あまり)にして始めて成る……遂に、私は文を以て立身する意があった。)
- (9) 「題文集櫃」「我生業文字、自幼及老年、前後七十卷、小大三千編。」(我生まれながらにして文字を業とし、幼より老年に及ぶまで、前後で七十卷、小大の三千編。)
- (10) 「與元九書」「及五六歲、便學爲詩。九歲諳識聲韻。十五六、始知有進士、苦節讀書。二十已來、晝課賦、夜課書、閒又課詩、不遑寢息矣。以至於口舌成瘡、手肘成胝。」(五、六歳に及び、便ち詩を為すを学び、九歳にして声韻を諳識す。十五、六にして、始めて進士有るを知り、苦節讀書す。二十已(「以」とも記す)來、晝は賦を課し、夜は書を課し、間に又詩を課し、寢息に遑がなきかな。以て口舌に瘡が成り、手肘に胝が成るに至る。)
- (11) 『漱石全集』二二卷、岩波書店、平成八年三月一九日、九頁による。
- (12) 『漱石全集』二六卷、岩波書店、平成八年一月二一〇

- 日、八、九頁による。
- (13) 「簀篋谷」七言絶句。
- (14) 羨君房海醉鵝黃、鹹水醫痾若藥傷、黃卷青編時讀罷、清風明月伴漁郎(羨う君が房海に鵝黄に酔い、鹹水痾を醫す傷の藥が若く、黄卷青編時に読むことを罷め、清風明月漁郎を伴う)。
- (15) 『漱石全集』二六卷、岩波書店、平成八年一月二一〇日、二二七頁による。
- (16) 徐前『漱石と子規の漢詩—対比の視点から—』明治書院、平成一七年九月二五日、二三五頁による。
- (17) 荒正人『漱石研究年表』集英社、昭和五九年六月二〇日、一一五頁による。
- (18) 『子規全集』二二卷、講談社、昭和五三年一月三〇日、一二二頁による。
- (19) 高島俊男『漱石の夏休み—房総紀行』木屑録』湖北社、平成一三年六月一〇日、九五頁による。
- (20) 『子規全集』一〇卷、講談社、昭和五〇年五月二〇日、一一九頁による。
- (21) 漱石の少年時代の作品から、明治三三年、イギリス留学の途に上る際に作った作品に至るまでの七六首の作品を言う。
- (22) 和田利男『漱石の詩と俳句』めるくまーる社、昭和四九年一月二五日、二七七頁による。
- (23) 同前、二七八頁による。
- (24) 日本で「海水浴」という言葉を初めて使ったのは、安政四年、緒方洪庵が訳した『扶氏經驗遺訓十三』である。海水浴は、この著の中で医学的な治療法の一手段として挙げられている。
- (25) 此の日、大風が吹き、舟中の人は大概皆めくらみ怖れて、起つ能わず。有る三人の女は甲板の上に坐し、談笑自若

たり、余は鬚眉漢が巾幗者流に若かずことを深く愧ず。強い
て欄に倚りて危坐し、既に風水相闘うの状を觀んと欲す。蹠
蹠として起つ時、怒濤が舟を掀げて、舟欹斜して、殆ど覆らん
とし、余は歩を失い傾き跌ぶ。跌ぶ時盲風が森たり（かすめ
るような勢いで走る様）と至り、帽子を奪つて去り、顧みれば
則ち落帽飄飄として跳沫の中に於いて回流するを見る耳。
舟人、皆拍手して大笑し、三女子も亦輾然たりと余の亡状を
嗤うが如し、これの為に忸怩たり。

(26) 余、房に遊びて自り、日び鹹水に浴す。少きも二三
次、多きは五六次に至る。浴する時、故らに跳躍して、兒戲
の状を為す。食機を健ならしめんと欲すればなり。倦めば則ち
熱沙の上に横臥す。温氣、腹を浸して、意甚だ適きなり。是
くの如き者、数日、毛髮漸く赭らみ、面膚漸く黄ばむ。旬日の
後、赭らみし者は赤と為り、黄ばみし者は黒と為り、鏡に對し
て爽然自失せり。

(27) 原田香織編『コレクション・モダン都市文化 第五四卷
鎌倉と海水浴』（ゆまに書房、平成二十二年二月二五日）によ
れば、林洞海は早くも海水浴の効力に目を向けて、安政三年に
ワートルの薬学書『窠篤児（ワートル）薬傷論』を訳したと言
う。同書、六〇〇・六〇一頁による。

(28) 以下に掲げる海水浴に関する新聞記事は、漱石が房総半
島に訪れる明治二十一年までのものである。以下は、畔柳昭雄
『海水浴と日本人』（中央公論新社、平成二十二年七月一〇日）
に掲載した「日本の海水浴関連年表」より引用している。同
書、一九八・一九九頁に見える。

明治一四年六月 『内務省衛生局雜誌』三四号「海水浴説」
特集発行

明治一五年三月 後藤新平著『海水功用論 附海浜療法』
出版

明治一七年六月一〇日 『東京横浜毎日新聞』広告掲載

明治一八年六月二七 『時事新報』記事掲載

明治一八年七月二六 『東京横浜毎日新聞』記事掲載

明治一九年八月 松本順著『海水浴法概説』出版

明治二一年三月 野中良一『海水浴鉱泉浴問答』出版

明治二一年四月 司馬亨太郎『海浴要覽』出版

明治二一年七月一八日 『東京日々新聞』記事掲載

明治二一年一二月二二 『東京朝日新聞』広告掲載

(29) 川名登は『街道の日本史19 房総と江戸湾』（吉川弘文
館、平成一五年三月二〇日）で、保田地域の海水浴場の発展に
ついて次のように語っている。「安房郡北条町（館山市）では、
一八八八（明治二十一）年八月に東京から多数の避暑客が訪れ
た。二、三年前までは誰も訪れる者もなかったと伝えられてい
るから、一つの新しい動きであった。このときに滞在した人び
とは高崎東京府知事や森山元老院議官の官吏ら六、七〇〇人も
あったという。一九〇三年には富浦海岸へ東京高等師範学校附
属中学校の一四〇人が団体避暑客として訪れている。一九〇五
年八月に保田町（鋸南町）では役場が寄付を集めて海岸に休憩
所を建設し、避暑客と懇親会を開いている。一九一四（大正
三）年八月に同町へ東京から三〇人の学生が訪れて夏季学校を
開設したが、これは保田町が団体客を受け入れた最初である
という。木更津駅から北条駅まで鉄道が開通したのは一九一九年
五月であるが、この鉄道開通で内房海水浴場は急速に台頭する

ことになった。」同書、一五四頁による。ここから、明治二〇年代では、千葉の内房海水浴場の開発が富岡・宮の前海岸（横浜市金沢区）や鎌倉、大磯等の地より遅れていたことが分かる。

(30) 『漱石全集』九卷、岩波書店、平成六年九月九日、二二四頁による。

(31) 北条町の南に隣接するのは館山町。現千葉県館山市の一部。館山湾に面している。

(32) 興津からみる駿河湾の風景を詠った作品。

(33) 東京湾の風景を詠った作品。

(34) 現在中央区新川に当たる場所。

(35) 駿河湾と東京湾。

(36) 一夕、独り寝ず。臥して濤声を聴き、誤りて以て松籟と為し、因りて憶う、家に在りしの日、天大いに寒く、戸を閉じて書を読む、時に星高く気清く、燥風颯颯として、窓外の梧竹松楓颯然として皆鳴る。

(37) 注14と同じ。

(38) 客舎に正岡頼祭之書を得たり。書中、戯れに余を呼びて郎君と曰い、妾と自称す。余、失笑して曰く、頼祭の諧謔、一に何ぞ此に至れる也。輒ち詩を作り、之に酬いて曰く。

(39) 利根川。

(40) 佐古純一郎『漱石詩集全釈』二松学舎大学出版部、昭和五八年一〇月二〇日、四四頁による。

(41) 『漱石全集』六卷、岩波書店、平成六年五月九日、三九二頁による。

(42) 「また下利根川では、明治十四年（一八八一）に銚子汽船会社が設立され、翌十五年から銚子―木下河岸間に蒸気船「銚子丸」が就航した。十六年には内国通運会社と同盟して航路を三ツ堀河岸まで延長し、ここより江戸川沿いの野田まで陸

行によつて結び、それよりは「通運丸」で東京に入るといふ、銚子・東京間連絡輸送路を完成した。しかし、この利根川水系汽船就航の成功をみて、多くの同業者が現われ、熾烈な競争が展開された「川名登著『ものと人間の文化史139・河岸』法政大学出版社、平成一九年八月六日、二七七頁による。

(43) 「楽府」とは、古代中国の音楽を主管する官署である。そして、漢の時代から始まり、宮廷・巡礼・祭祀に使う音楽を掌るだけではなく、民謡を採集し、文人詩歌に合わせる楽曲を作ったのである。後になると、中国では楽府官署が採集・制作した詩歌、入楽（曲に合わせる）こと）できる作品、及び、擬古楽府題にした作品を「楽府」と称して、「楽府」を詩体の名称として使うようになった。胡大雷著『文選詩研究』広西師範大学出版社、平成一二年四月、三二七頁による。

(44) 薛道衡（せつどうこう）は、北斎から北周、隋をかけて奉公し、待詔文林館、主客郎、淮南道行台吏部郎等の職についてたことがある。「人日思歸（人日 帰りを思う）」という作品は、薛道衡が南朝の陳へ使に行つた時の作品と言われている。人日とは、陰暦正月七日のことをいう。

(45) 明治三〇年、子規は「俳句と漢詩」（『子規全集』四卷、講談社、昭和五〇年、五九一頁）という題を以て、両者の共通性について論じたことがある。文中、子規は、俳句・和歌・漢詩三者は同趣とはいふものの、和歌より、俳句と漢詩との関係が最も緊密であることを強調している。その理由について、俳句は漢詩の「力」を借りているからであると、子規は考えている。また、芭蕉と蕪村との作品を例としてあげて、前者は漢詩の詩風・詩境を俳句の句風・句境に移し、後者は漢詩の詩風・詩語を俳句に用いたと分析している。そして、俳句と漢詩とを見る標準において、同一視しなければならぬと主張し、俳句が漢詩の一句に相当し、漢詩の一句が単独の俳句として見なせるといふ観点を提示した。この観点に基づいて、多くの中国の

漢詩作品を俳句に訳して示した。このことからわかるのは、漱石と子規の漢詩における表現差異を考察することが、漱石と子規の漢詩、また、子規の俳句と漢詩を研究することにおいて、重要な切り口となると考える。

(46) 「白蘋」は浮き草、デンジソウのこと。夏から秋に白い花が咲くという説より「白蘋」として使われてきたが、デンジソウはシダ類植物で花が咲かないため、古人が葉の基部近くところから出る胞子囊を見て「白蘋」と表現したのではないかとの説もある。

(47) 利根川。

(48) 「淥水曲」は、古楽府の曲名。湖。

(49) 8番の「即時」の「二」と10番の『七草集』評に見え

る二首目の漢詩は、ともに「客観的断面」という形を取り、詩人の恬淡な田舎暮らしを詠っている。

(50) 吉川幸次郎『漱石詩注』岩波書店、平成一〇年二月一日、一二頁による。

(51) 「送別」を詠う「芙蓉楼送辛漸」では、まず、冷たい雨が揚子江に降り注いで江水と河水とが一つに連なり、夜に呉の地方へと流れ込むという情景について詠う。そして、その明け方、芙蓉楼にて友を見送れば、残された自分は楚山の如く独りになる、という詩人の姿が描かれている。

(52) 連江は揚子江をさす。雨が揚子江の上に降り込めて、江水との境目はさだかでないことをいう。

第二章 後期の作品

一節 はじめに

漱石の明治四五年度の文芸活動について、『漱石周辺人物事典』の「年譜」には、次のような内容が記されている。

明治四五年三月、美術新報主催の津田青楓らの展覧会に行く。同時に開催されていた青木繁の遺作展を見る。五月、この頃文人画を描き始める。

大正元年九月、この頃、津田に油絵水彩画を習うがすぐに飽き、南画風の画を描き始める。一〇月、文部省美術展覧会を見る。「文展と芸術」を發表。

大正二年六月、太平洋画会などの展覧会に行く。

大正三年一一月、蕪村の画を購入する⁽¹⁾。

年譜によれば、漱石は明治四五年五月頃より文人画を描き始めたとされる。同時期に創作された漢詩作品は、「春日偶成」十首の94〜103番までの作品である。博士論文では、この十首の漢詩を絵画創作前期の作品として考察し、その二ヶ月後の明治四五年七月に作った「酬横山画伯惠画」の108番から大正五年春に作った題自画の133番までの作品を、絵画創作期後期の作品として考察する。(前掲した文中の傍線は筆者による。以下同。)

前掲した年譜には、「文人画」と「南画」の二つの言葉が同時に使用されている。「文人画」と「南画」は、それぞれどのような

な絵画作品を指しているのか。文人画、南画のほか、関連する絵画用語として、南宗画と北宗画という名称もよく知られている。中国明代末期に活躍した文人董其昌(嘉靖三四〜崇禎九年)は、中国の山水画に南宗画と北宗画の二つの流れがあると指摘した⁽²⁾。いわゆる文人画は、画を職業としない文人が描いたもので、これを職業画家が描いたものから区別したのである。また、董其昌は文人画の方が絵画の中で高尚なものであると主張した。

ところで、実際は文人画の系譜と南宗画の系譜とに属する人は大方重なっていたので、後になって、南宗画は即ち文人画であると考えるようになったのである。このような考え方が日本にも伝わり、江戸時代の人々は、画の作者を問題にした文人画と画のジャンルから分かれる南宗画と、二つの意味を混ぜ合わせて受け入れたのである。このような経緯で、南宗画を文人画と呼んだり、また、南画と略称したりすることになる。つまり、前掲した年譜に見える二つの言葉の「文人画」と「南画」は、同じ類の絵画作品を指しているのである。ところで、日本の南画は純粹な南宗画様式ばかりではなく、また、日本の職業画家である池大雅(享保八〜安永五年)、与謝蕪村(享保一〜天明三年)は自らの画を文人画と称することもある。

中国において、文人は知識人であり、官吏である場合がある。それゆえ、日本の南画を中国で言う南宗画と同一視しがたいのである。吉澤忠は、著書の『水墨美術大系 日本の南画』において、日本で南画が描かれるようになったのは一八世紀江戸時代後半になってからである、と指摘する。南画の定義について

は、「南宗画を中心とした中国の元・明絵画に触発され、古今東西のさまざまな様式をとり入れながら、江戸時代の後期におこった一つの画派」とまとめている³⁾。吉澤の観点に基づいて、また、作家漱石として描いた文人画であることから見れば、漱石の文人画を南画と称した方が相応しいのである。そこで、博士論文では、漱石が描いた「文人画」を「南画」という名称に統一する。

漱石が南画を描くと同時に、創作した108、133番の題画詩作品は、その前に詠った「春日偶成」十首と比べると、内容面と表現面に共通性を持ちながら、多様で複雑な構造を用いて、詩書画一体と気韻生動という文人画家が求める思想的、芸術的境地を表現している。このような構造では、漱石が『文学論』、『草枕』などの著作の中で展開した詩歌の表現形式が見てとれるのである。とくに、この時期に「客観的断面」という作品が多く見られる。これは、漱石が漢詩の創作において重要視した絵画的な表現形式によると考えられる。

そして、最晩年の作品となる七五首は、漱石が大正五年八月一日から約百日の間に作った漢詩である。この部分の作品は、「則天去私」という漱石の晩年の思想を考察する度に、盛んに取り上げられている。ところが、思想の背景に対する研究が進んでいる一方、作品の表層構造に対する考察や、漱石の漢詩の創作における方法に対する解明が見過ごされたままである。

第二章では、「断面的文学」の理論的背景を明らかにするため、絵画期の漢詩の分析において、この時期の漢詩と南画作品に「断面的文学」という構造がどのような芸術性を与えたのかを明ら

かにし、漱石が彫刻、絵画、漢詩に重要視する絵画的な表現形式と「断面的文学」との関連性について考察する。また、連作として読むことよって、「断面的文学」という構造は作品の解釈にどのような可能性を与えられるのかを解明する。そのため、最晩年の作品の分析においては、この時期の作品の中で重複的に表現される「帰臥」というビジョンについて考察を行う。そのうえ、連作として読むときに、「帰臥」にまつわる人物・地理・建築などの景観は連続的に展開するビジョンの中でどのような意味と作用とを表わしているのか明らかにする。

二節 絵画創作期の漢詩と「断面的文学」の絵画的要素

日本の南画の根底に流れる思想は、中国の文人画の考え方に由来し、画の外形よりも画家の内面や精神を重視している。「気韻生動」は、中国絵画を評価する上の第一義の標準として唱えられている。これは、謝赫が『古畫品録』において、画の優劣を評するための六法のうちの第一条⁴⁾として提示されている。この言葉は抽象的であるだけに、これに対して様々な解釈が試みられてきたのである。ことに明朝以後近世南宗画の勃興するに当たっては、気韻生動の説が盛んに主張され、あたかも南宗山水画の専有物であるかの如き観を呈した。南宗画が日本に伝わりと同時に、徳川時代の画人は自然と明清の論画家の説を承けて、気韻生動を唱道したのである⁵⁾。気韻生動という言葉は、おおよそ生き生きとした情緒や風格が作品に漲っていることを意味している。そして、このような作品は、画家の高い人

格と充実した芸術精神によって創作されたという考え方である。明治四三年に発表された『思ひ出す事など』では、南画の構図と色彩をめぐる漱石の幼き頃の思い出が記されている。

小供のとき家に五六十幅の画があつた。ある時は床の間の前で、ある時は蔵の中で、又ある時は虫干の折に、余は交る／＼交るそれを見た。さうして懸物の前に独り蹲踞まつて、黙然と時を過すのを樂とした。今でも玩具箱を引繰り返した様に色彩の乱調な芝居を見るよりも、自分の気に入つた画に対して居る方が遙かに心持が好い。

画のうちでは彩色を使つた南画が一番面白かつた。惜しい事に余の家の蔵幅には其南画が少なかつた。子供の事だから画の巧拙などは無論分らう筈はなかつた。好き嫌ひと云つた所で、構図の上に自分の気に入つた天然の色と形が表はれてゐれば夫で嬉しかつたのである(6)。『思ひ出す事など』(二四二)

漱石は明治四五年に入つてから、南画の創作に心を傾けるようになる(7)。南画は漱石の漢詩創作に言うまでもなく重要な影響を与えている。それは、絵画と題画詩の創作に留まらず、オリジナルな落款印の篆刻に力を入れたことにも現れる。たとえば、『思ひ出す事など』が発表される前の明治四三年九月二〇日の日記には、「南画宗を買はうと思つたが贅沢過ぎるので躊躇す。妻に話すと御買ひなさいといふ」という内容が記されている(8)。また、この時期の日記には、印譜の『蘇氏印略』に関する話も

触れられている。南画(または文人画)は作品の表現面を論じる気韻生動という考え方のほか、造形や技法を要求する詩書画一体という標準も重要視されている。画に題する画賛や落款は造形として、画家の精神と人格とを表現する。

漱石の蔵印に関しては、明治四一年一月一日の談話「僕の水彩画と書齋」に「印章は・筆者注）日本派の俳人が彫つてくれたので、印材は支那の友人から貰つたものだ」という談話の記録が残されている。また、翌年滿韓旅行をする時にも、漱石は行き着いた先で印材を探し求めたのである。それは、当時の日記の八月二十五日条に「(長春・筆者注) 外出筆と墨壺を買ふ。七圓に三圓二十錢也」と書かれていた。さらに、九月一日条には「(韓国の・筆者注) 古道具屋をひやかしたら硯の價値を聞いたら十二圓と云つたのでやめにした」という記録も残されている。現在、知られている漱石の蔵印は、総五八顆(9)があり、種類が落款印、蔵書印、検印、認印などに分けられる。そのうち、落款印は最も数多く占めている。それゆえ、大正五年八月二一日、漱石が久米正雄・芥川龍之介宛の書簡に付した漢詩には「明暗雙雙三萬字、撫摩石印自由成」(141番)と、愛蔵する印章について詠つたのである。

大正元年に入つてから漱石は南画の創作に伴い、南画に題する題画詩を集中的に作り出した。かつて漱石を魅了した南画の「天然の色と形」という絵画的要素は、この時期に作られた題画詩の中でどのように表現されたのか。この問題を明らかにするために、漱石が創作した南画を研究対象に加える。そして、「断面的文学」に画像を加えることで、題画詩にどのような特

徴が現れるのかを解明する。さらに、ここでは、「断面的文学」の重要な材料とする絵画的要素は南面とどのような関連性を持っているのかを考察する。

一 絵画創作期（前期）―「春日偶成」十首

「春日偶成」十首は、漱石の明治四五年五月二三日から二五日の間の日記に見える。この十首の漢詩には、後に作った題画詩と同じような詩書画一体という構造が表現されている。また、「客観的断面」という形式はこの時期に集中的に作られながら、その芸術性がきわめて特徴的に反映されている。簡単に飾りけのない描写を以て一時的に現れる消えやすい現象を描きながら、その描いた現象から「快味」を具象する作品として、以下の三首が挙げられる。まず、その一首目の94番について分析する。

94 春日偶成 一（10）

莫道風塵老 道いう莫なかれ 風塵ふうじんに老やゆと
當軒野趣新 軒けんに当あたりて 野趣やしゆ新あたなり
竹深鶯亂轉 竹深うぐいすみだくして 鶯うぐいすみだ乱だれ轉さり
清晝臥聽春 清晝せいぢゆう 臥がして春を聴きく

94番では、詩人の身体状況を表わす言葉の「老」と趣味を修飾する「新」という反対の意味を表わす表現を用いて、老後の生活を迎える詩人が質素な暮らしの中で新たな楽しみを手に入

れたことを強調する形で表現している。「野趣」という「快味」を表現するにおいて、94番では、「當軒」と深い緑の色に染まった竹林、そして、春の訪れを知らせる鶯などの景物が取り入れられている。そして、「清昼臥聽春」という一句を以て、春の情景を聴く、見る詩人の暮らしの状況を描くことを通して、軽やかなムードを構成すると同時に、詩人の暢気がかつ快い心理状態を表わしている。この作品に続く95番では、前作の「野趣」を表現する筋に沿い、眼前に広がる美しい風景が誰のために用意されたのか、それは、その素晴らしさを解し得る詩人のためである、という問答する形を以て表現している。そして、94番と同じく96番でも、部屋の中で静坐して、静かに風景を眺める詩人の姿が描かれている。

96 春日偶成 三

細雨看花後 細雨 花を看のるの後
光風靜坐中 光風 靜坐うちの中
虚堂迎晝永 虚堂きよどう 晝の永ながきを迎むかえ
流水出門空 流水 門を出ででて空むなし

前掲した94番は「鶯亂轉」「聴春」という言葉を以て活力に満ち溢れる春の気分を表現し、春の気分がみなぎる作品に仕上げている。一方、右の作品は、詩人の視線から描かれた風景が画のような静止した状態を呈している。ここでは、自然現象の局部を表現する「断面的文学」として、雨後の風景の中の一場面

を捉えて、生き生きとした植物と川の流れとを描き出しながら、詩人が感じる「野趣」を表現している。

101番の漢詩は94番と同じく、「新、春」に韻を踏んでいる。さらに、詩人の新しい「野趣」(94番)が表現される前の作品に対して、ここでは、詩人の詩情と思想とが新たな展開を迎えたことが表現されている。

101 春日偶成 八

樹下開襟坐 樹下 襟を開いて坐せば

吟懷與道新 吟懷 道と与に新たなり

落花人不識 落花 人識らず

啼鳥自殘春 啼鳥 自ら殘春

「落花人不識、啼鳥自殘春」という二句は詩人の詩情と思想における新たな展開を表現する内容として、ここでは二重の意味が読み取れる。それは、花卉が散り、鳥が春の終わりを告げるように鳴くという暢気な気分を表現することを通して、詩人の詩情を表現していると考えられる。また、木の下に足を組んで静かに大自然の美しさを觀賞すれば、自然と湧き上がる詩情である。そして、「新」のもう一つの意味は、哲理に関わるひらめきとして読むことができる。それは、自然法則や、仏教の自然法爾という教理に示されているような「あるがままの自然はたらき」を指しているかと読むことができる。ここで詠う詩情を意味する「吟懷」と、個人の思想または哲理を意味する「道」

は、94番で詠う詩人の「野趣」の表現として見なすことができる。

98番は、ほかの九首とやや異なり、「主観的断面」という形を以て詩人の感情を表現している。

98 春日偶成 五

抱病衡門老 病を抱いて 衡門に老い

憂時涕淚多 時を憂いて 涕淚多し

江山春意動 江山 春意動き

客夢落煙波 客夢 煙波に落つ

98番では、老後に病軀をひっさげて陋屋に住み、時勢を憂えて涙を催すことがあるが、春意に染まる山河の風景を見て、人生の旅人の夢が縹緲たる煙波に沈んでゆく、という詩人の内面世界が描かれている。ここでは、詩人が春めいた江山の景色を転句で詠うことを通して、承句に詠う憂いという心情から結句の「客夢落煙波」と落ち着いた心理状態への変化を強調して表現し得ている。99番は、前の数首と同じく、景觀をめぐる描写に絵画的な構造を成している。作品の中に描かれた静かな潮、渡し場にとまっている舟、舟に眠っている漁翁は、すべての景觀を静止した時間の中に閉ざされたように表現されている。

春の野趣を詠う「春日偶成」十首に見える多く作品は、晴れの日、雨の日、雨後の様々な時間帯の春の景色を描いている。

木々、鳥、花、風、家などの景物が今にも動き出さんばかりのように描かれている。また、ある瞬間の風景に定着して、絵画のように描き出しながら、春たけなわの生命力の溢れ出る勢いを表象している。これは、つまり、漱石が言う「客観的断面」の表現法である。漱石は、「一時的の消えやすき現象を捉へて快感を感じずる人」が⁽¹⁾文学者である同時に、彫刻家、画家に近い者である、と言う。絵画的要素を重要視する「断面的文学」においては、絵画的要素が漢詩の中で具体的にどのような働きをするのか。これを明らかにするために、詩と画が最も緊密な関係を持つ題画詩作品について分析を行う。

二 絵画創作期（後期）—題画詩

一海注によれば、漱石が自画に題した最初の漢詩は112番の漢詩である。現在、知られている題画詩の作品数は一七首である。以下に示す絵画期後期の作品の108〜133番のうち、漱石自身の絵画作品に漢詩を題した数は一五首で、他人の画に詩を題した数は二首がある。そして、すべての作品は絶句として作られていて、そのうち、五言絶句は十首、七言絶句は七首がある。ここでは、以下の一五首のうち、六首の作品を取り上げながら、南画を加えることで漢詩の表現面に現れる特徴を説明する。

2	1	詩形	時期
113	112	七言絶句【題自画】 五言絶句【題自画】	大正元年十一月 大正元年十一月

17	16	15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3
133	132	131	130	129	128	127	126	125	124	120	119	118	117	115
七言絶句	五言絶句	五言絶句	五言絶句	五言絶句	七言絶句	五言絶句	五言絶句	五言絶句	五言絶句	七言絶句	七言絶句	七言絶句	七言絶句	五言絶句
【題自画】	【題自画】	【題自画】	【題自画】	【題自画】	【題西川一草亭画】	【題自画】	【題自画】	【題自画】	【題自画】	【題自画】	【題自画】	【題自画】	【戲画竹加贊】	【題画竹】
	大正五年春	大正五年春	大正五年一月	大正五年一月	大正四年九月	大正四年四月	大正四年四月	大正三年十一月	大正三年	大正三年二月	大正三年	大正三年	大正三年	大正三年

江戸文化の一翼も担う南画は、山や石・川・滝・樹・花・建物・人・動物などがよく画家の画材となっている。題画と題詩の関係性において、題画は絵画的材料を用いて詩句に表現する内容を視覚的に表現し、題詩は画に即しつつ詠いながら、主導的にストーリーを展開すると同時に、画の文学的なイメージを最大限に表現する。今残されている漱石の南画作品は、南画でよく画材にする山水・草亭・人（釣翁・旅人・読書人）などを用いて隠遁する人の暮らしを描いた作品と、四君子の竹と蘭を画材にした作品となっている。絵画期の112番の作品は、上述した詩材を用いながら、「客観的断面」として静かな村での詩人の

暮らしを描き出している。題詩となる112番の漢詩は、扁舟を焦点として、題画に描かれた景物を上から下への順番で詠い、田舎の長閑な趣を表現している。

112 題自画 大正元年一月

山上有山路不通 山上に山有りて 路通せず
 柳陰多柳水西東 柳陰に柳多くして 水西東
 扁舟盡日孤村岸 扁舟 尽日 孤村の岸
 幾度鷺群訪釣翁 幾度か 鷺群 釣翁を訪う (12)



図一 『夏目漱石遺墨集』求龍堂、昭和五四年七月二五日による。

「漱石山人詩画」と署名した右の南画には、山・人家・柳・扁舟などの景物が表現され、画面の中心部に近いところに描かれた扁舟には釣翁が釣りをしてる様子が加わっている。題詩と題画の不即不離の関係から見ると、右の題画には「鷺群」たるものが見当たらない。それに関して、芳賀徹は『夏目漱石遺墨集』の「解説」に「画賛の詩が先にできていて、そこから演繹されたもの」であると推測している(13)。その理由となるのは、「幾度」と表現される「鷺群」は、必ずしも画面上に描かれなければならぬ、ということではないからである。一方、池澤一郎は「漱石の山水画における画と詩との関係」において、「家鴨とおぼしき白い点が五つほど見える」と述べ、画面上に見える白い斑点を「鷺群」と見なす異なる意見もある(14)。

左に示す115番では、竹を南の軒端に移し植えてから、詩人が風に靡かれる竹の葉の様子を眺め、雨の雫が枝葉にぶつかる音を聴くような暮らしができるようになったことを詠う。そして、このような暮らしの中では、詩人の貧しさも気にならなくなるような安らかな気持ちで喚起されたと詠う。

115 題画竹

葉密看風動 葉密にして 風の動くを看
 枝垂聽雨新 枝垂れて 雨の新たなるを聴く
 南軒移植後 南軒に移し植えし後
 君子不憂貧 君子 貧しきを憂えず



図二 夏目純一編『漱石遺墨集』第一輯、春陽堂、大正一年二月二三日による。

右に示す図二では、四五本の竹が描かれている。その題詩となる115番の漢詩では、生い茂る竹の葉が風に吹かれて繚乱と動き、枝が雨に濡れて重くなる様子を表現している。このような風の音と雨の音とを想像させる描写を通して、絵画作品を目の前に広がる実際の情景のように仕上げながら、春めいた風景に心の満足感を得た詩人の心境を表現している。115番の題詩は、時間的推移が現れる感情の経過や結果の局部を描き出した作品として、「主観的断面」という構造を成していると見られる。

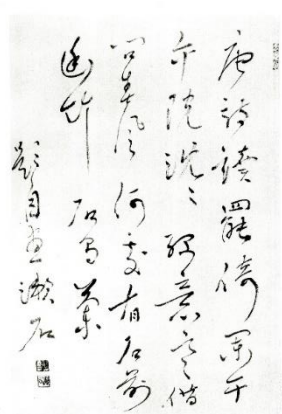
また、この題詩は題画となる南画作品を鑑賞者が実際に眺めている情景のように詠っている。このような方法は、132番と133番の漢詩にも用いられている。132番では、南画に描かれた竹と蘭は鑑賞者が実際に眺めている景物として詠い、それらが風によぶ様子や音などの描写を通して、春の長閑な気分を表現している。そして、絵画期の最後の作品となる133番では、題画について次のように詠っている。

133 題自画 大正五年 春

唐詩讀罷倚闌干 唐詩を読み罷めて 闌干に倚れば
 午院沈沈綠意寒 午院 沈沈として 綠意寒し
 借問春風何處有 借問す 春風 何れの処にか有ると
 石前幽竹石間蘭 石前の幽竹 石間の蘭



図七 『図説漱石大観』角川書店、昭和五六年五月二六日による。



図八 『漱石遺墨集』春陽堂、大正一三年九月一五日による。

右の題詩は、唐詩を読み終えた詩人が欄干にもたれて庭を眺め、中庭の緑の色から寒さを感じたと詠う。そして、春風はど

こにあるかと問うと、つまり、石の前でそよいでいる幽竹と蘭にあるという問答を通して、春の長閑な気分を表現したのである。

同じく竹の面の題詩となる117番は、115番の画に対する解釈を中心とする内容と異なり、「客観的断面」として画家に対する説明、及び、その制作過程について詠っている。

117 戯画竹加贊 戯れに竹を描きて賛を加う

二十年來愛碧林 碧林を愛す

山人須解友虚心 山人 須解く虚心を友とせよ

長毫漬墨時如雨 長毫 墨に漬して 時に雨の如く

浴寫鏗鏘夏玉音 写さんと欲す 鏗鏘夏玉の音



図三 『夏目漱石遺墨集』求龍堂、昭和五四年七月二五日による。

117番では、山人と自称する詩人が竹林を二十年間愛し続けて来たことを詠い、無心の心の境地を解し、中空になっている竹を友人として思うことを伝えている。そして、筆にたつぷりと

墨をつけてその姿を描こうとすると、墨液が雨の雫のように滴り、その音がまるで金属や玉の楽器で奏でる音のようである、という詩と画の制作過程を表現している。117番は、前掲した題詩と同じく、「断面的文学」として詩人の暮らしの中のある断片を捉えて詠いながら、素朴な暮らしの中で味わえる長閑な情調を表現している。

119番と120番は、前掲した作品と異なる視点で詠われている。

119番の漢詩は、画を解釈する形として詠われながら、鑑賞者が絵画作品と向き合つて鑑賞するような視点に立ち、下から上へ、近景から遠景への順番で詠っている。そして、120番では詩人の視点が「草亭」の中に坐っている主人の視点に変わる。

119 題画 大正三年二月

澗上淡煙横古驛 澗上の淡煙 古驛に横たわり

峡中白日照荒亭 峡中の白日 荒亭を照らす

蕭条十里南山路 蕭条たり 十里 南山の路

馬背看過松竹青 馬背に看過過ぐ 松竹の青きを

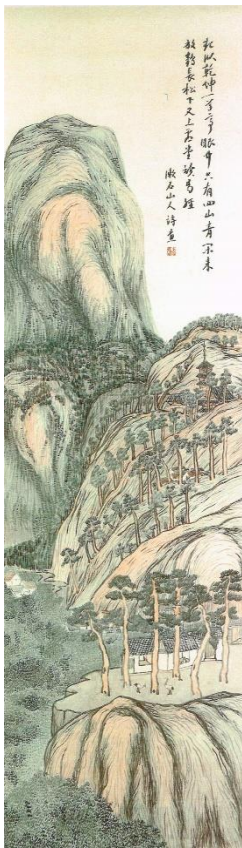


図四 『漱石遺墨集』岩波書店、昭和一〇年五月一日による。

119番では、鑑賞者が絵画作品と向き合って鑑賞するような視点に立ち、薄い靄がかかる谷川と古い宿場、蜿蜒と続く南山への道、生い茂る松や竹の木などで構成された南面の全体像が詠われている。それは、また、谷間から差し込む日差しが古いあずまやを照らしている近景と画面から把握できない馬に乗る旅人が細長くて物寂しい道を進んでいる遠景を下から上への順番で詠い、深淵なる詩情を語り得ている。これに対して、120番では、詩人自らが画中の人物であるように表現され、鑑賞者に作品と一体化させるような感覚を与える。

120 題自画 大正三年

起臥乾坤一草亭 起臥す 乾坤一草亭
眼中只有四山青 眼中 只だ有り 四山の青
閑來放鶴長松下 閑來 鶴を長松の下に放ち
又上虚堂読易経 又上虚堂に上つて 易経を読む



図五 『夏目漱石遺墨集』求龍堂、昭和五四年七月二五日による。

右の南面には、粗末な家を囲んでいる四方の山々と、庭にある松の下に遊ぶ鶴が描かれている。120番では、詩人は「草亭」の中に坐っている主人の視点を借りて、秀麗な風景を眺め、鶴を松の下に放ち、部屋の中で易経を読む、という閑静な暮らしを詠う。鑑賞者は、120番の叙述法によって、画中の人のような錯覚を覚えるようになる。

福島理子が「頼山陽の題画詩をめぐって」において指摘した通り、題画詩というものはもとより詠物詩の一つである。題詩は、まず題する画に描かれた情景と景物、そして中心的に表現しようとする内容に則して詠うことが最も多い。さらに、画に喚起された詩人の感情や思想などを詠うものである。また、画の作者について詠うものや、その創作背景に関して語るものもある¹⁵⁾。詩書画一体という仕組みを取って作られた絵画期の漢詩に題画を加えて読むことによって、その表現面には三つの特徴が現れる。それは、三つの言葉を以ってまとめることができる。一つは、まさに、この中国山水画に求めることのできる「氣韻生動」という言葉である。漱石の漢詩にはこの言葉のイメージを表わすために工夫されている描写が見られる。二つ目は、中国の四字熟語の「身臨其境」という言葉が表わす意味の如く、鑑賞者がすなわち画の中に描かれている人物であるような叙述法が使用されている。三つ目は、鑑賞者の視野を制限する方法として、題画そのものを窓越しに見た風景として詠い、作品と

鑑賞者を一体化する方法が用いられている。以下、漱石の漢詩を取り上げながら、この二つの特徴について具体的に説明する。

一 「気韻生動」を求める

春の様々な風景を絵画のように詠う「春日偶成」十首と題画詩の112番のように、春の情景の中のある瞬間をとらえ、扁舟、柳、漁翁、山などの詩材を用いて、春の「野趣」を表現し、または、長閑な春の気持ちがいっぱい溢れるムードを描出している。101番のように、作品に描かれた景物が遠近法を軸にしてスタティックに表現されているが、それに表われる春の情調は「落花人不識、啼鳥自残春」と詠っているように、景物の様子と詩人の主観的な感情体験とが相合に絡み合いながら表現されている。つまり、作品の絵画的な空間を描写することにおいて、単純な描写に収まる性質のものではなく、美の現出を発動する詩人の主観的な視点が含まれている。

二 「身臨其境」

120番の作品を例にすると、詩人は、自らが題画の中に描かれている人物であるように、題画について詠っている。そして、「草亭」の中に坐っている人物の視線から見る草亭、山々、松の木、鶴などの情景を近景から遠景へ、また、遠景から近景への順番で描く。このような方法は、鑑賞者に、まるで画の中にあるような臨場感を与え、鑑賞者によりよく詩人・作家が表現しようとする感情と思想を感じさせるのである。

三 「窓越しの風景」

「窓越しの風景」という表現形式は、「身臨其境」という表現形式と同じく、鑑賞者に臨場感を与える描写を行っている。後者の鑑賞者がすなわち絵の中の人物であるような描写と異なり、「窓越しの風景」のような描写は、画の枠、或いは、その画につけた額縁が「窓」であるように表現され、鑑賞者のいる現実世界と画の中に描かれた虚構の世界を繋いでいる。そして、ここでは、画の枠・額縁は、鑑賞者の視野を制限するが如く、ただ題詩（詩人の視線）を通して、画面の上に移動しながら、頭の中でその世界のイメージを構成する。115・133番の題詩のように、竹を画にした絵画作品は鑑賞者の向こう側に実に見える情景であるように詠われている。その上、景物に対する生き生きとした描写を通して、詩人が表現しようとする情調と世界観とを表象している。

画面の空間表現は、景物、人物、線、モノトーン、余白などによって構成される。絵画空間は、文人画家が憧れる理想の世界と精神世界とを表現している。それに、詩書画一体という仕組みをとっている文人書画は、詩、画、落款など総合作用の下で、芸術効果が表される。漱石の題画詩の場合、画に描かれている景物をまるで生きてるように表現しながら、題画に描かれない部分まで想像させる働きをしている。そのうえ、題画の文学的なイメージを高めながら、鑑賞性を強化するのである。要するに、「断面的文学」において絵画的要素は、詩人が表現しようとする情調と世界観とを表象することに重要な詩材に留ま

らず、実際の景色を還元する描写法よりは、南画に見られるように鑑賞者に連想を呼び起し、「快味」催す描写法である。

三 「断面的文学」の絵画的要素

『文学論』において、漱石は「漢詩の大部分の如きは皆此断面的文学に外ならず」と述べている。明治四二年三月春陽堂から刊行された『文学評論』で、漱石は、文学の歴史に対する研究、または、批評は科学的にやらなければならないと述べている。これに関連して、漱石は、一八世紀の西洋文学を論ずるに当たって、「鑑賞的な態度」または「批評的の態度」において請売りになることがあると指摘する。一方、「批評的鑑賞」については、「批評的鑑賞の態度に於て請売と云ふとそこに矛盾が起る」と述べ、「批評的鑑賞」の標準となる趣味と嗜好とが「歐洲人も東洋人も同一に感ずると云ふ事がある」というような「必然的な暗合」があるという理由を提示した。ここで注意すべきところは、「必然的な暗合」が成立する前提条件となる趣味の普遍性をめぐる論述では、『草枕』にも触れている漢詩の創作において重要な「絵画上の要件」に関する内容が再び取り上げられている。

ヨシ此等が時勢の変化に従つて、吾人の心を動かす強弱の度に相違を生じて、又は是等に対する趣味が全然普遍的でないとしても、人間の趣味はどこかに普遍的な所がないか、なくてはならぬ訳である。

中略

もう一つ必然的暗合をひき起こすべき別種の趣味がある。是は外国文学を研究する際に当つて、普通の場合よりも一層重大な任務を帯びてくる大切な趣味である。此趣味が普遍的である為に、吾人は外国語を以て書いた書物に対して比較的独立した判断を下して、相当の信念を以て、必然の暗合を、却つて彼等外人に対つて要求する事が出来るのである。此普遍性の趣味とは外でもない。即ち文学書中に使用せられたる材料の継続消長から出る趣味を云ふのである。前云つた趣味は材料其物に対して申したのであるが、今度のは材料其物は偕置いて、材料と材料の関係案排の具合から出てくる。画を例にして御話をして見ると、ドラクロアが Dante et Virgile を描いたとする。するとダンテとブーヅルが船の中に立つてゐて、二人の姿勢やら容子やらがよく纏つて見える。夫から船の外の波だか焰だか分らない中にある死者幽霊杯が大勢かたまつて、中心になつた二人の周囲を取巻いた有様がよく調つて見える。それで一目見ると、すぐに出来上つた品物だ、是より意外に求めるものはない、是で沢山だと云ふ満足な感じが起るとすれば、此画は材料の案排具合からして出て来る吾人の趣味を飽かしめたのである。さうして此趣味は東西の別なく通じる普遍的なものである。何故普遍的かと云へば少し具眼の人から注意されれば、すぐ啓発を受けた様な心持になるからである。

中略

此二種の趣味を文学的作物に応用して少し御話をする、意味が一層明瞭になつて来るだらう。例へば今アレキサンダー、ヂューマの *The Black Tulip* を取つて見る。もし私が、この作は駄目だ、構造が丸で糊細工の様に旨く出来過ぎて居る、巧妙かも知れないが、非常に人工的で不自然であると評したとすれば、此断案の基づく私の趣味は、作者の材料に対して起したのではない。材料の順序排列に対して起したものである。夫からもし此作物を評して、断面的

性格（断面的文学な性格・筆者注）の描写が浅薄だ、作家の都合の好い様に動いてゐると評したなれば、此評の出立地にある私の不満足な感じは、篇中の人物即ち材料に対する趣味から来る事になる。又モーパサンの *Une Vie* を評して、中心点がない、夫婦の関係が主眼なのか、親子の情合いが主眼なのか、両者が個々別々に独立して有機的に一篇の作物を構成してゐないといふ非難をしたら、此非難は矢張り材料其物に対する趣味から生じたものではなくつて、材料の並べた案排に対する私の趣味から生じたものである（16）。

漱石は、『文学論』においてコとハの視点を以て文学の全般を解釈している。そして、『文学評論』では、漱石が東西に通じる趣味の普遍性が存在していると考えを提示している。これらの考えの根底にあるのは、漱石が東西の文学から見出すことができる共通の構造の「断面的文学」であると推測できる。また、漱石は、趣味の普遍性において「断面的文学」という構造が重

要な証拠として考えられていることが考えられる。

柄谷行人は、「漱石とカント」において、漱石の趣味の普遍性に関する言説と「材料と材料の関係案排の具合」について、次のように述べている。

漱石は二十世紀の初めのロンドンでそれ（普遍的な趣味を根拠にした理論的な考察・筆者注）を開始する。ロシアからフォルマリスタがあらわれるずっと前である。ヨーロッパの辺境ロシアにあつて、趣味を自明の前提にすることができなかつた人たちが文芸の「科学」を始め、それが今日に及ぶ文学理論の先駆けとなつた。だが、漱石の仕事はまったく（日本においても）無視されている。人々は、漱石自身が『文学論』に関して述べた自虐的な感想を真に受けすぎたのである。漱石は日本の古典文学・漢文学に関してたとえば吉田健一の百倍ぐらいの活きた教養をもつていただろう。だが、そのような人であるからこそ、彼は英文学に対する趣味判断の能力が欠いていると考えざるをえなかつたのである。

同時に、漱石はこうした趣味がローカルな共通感覚ではないのではないかと考える。西洋の、しかもある歴史的なものが普遍的と見なされているだけではないのかと。だからといって、東洋の文学が普遍的なものでもない。さらに、漱石は文化的相対主義を斥ける。彼は、普遍性は、素材でなく素材と素材の「関係」形式にあると考える（『文学評論』）。ここから、文学が「科学」として考察される道が

開かれる(17)。

柄谷は吉田健一同じく、漱石の趣味に普遍性があると認めず
に、「彼(漱石・筆者注)は英文学に対する趣味判断の能力を欠
いている」と批評している。柄谷が指摘した通り、趣味に普遍
性をめぐる論述には「漱石はこうした趣味がローカルな共通感
覚でしかない」のようなところがある。そして、絵画と彫刻、
ないし、東西の文学に共有する「断面的文学」という構造は、
東西の趣味の普遍性を語るのではなく、文芸作品、および、
美術作品(18)に見られる特有性として考えるべきである。

なぜなら、「断面的文学」という構造を構成するものは材料だ
けではなく、「材料と材料の関係案排の具合」である。漱石は、
鑑賞者の間で同一の作品に対して生じる好き嫌いの感情が作品
を構成する材料のほか、絵画の場合、「材料と材料の関係案排の
具合」から生じて、文学作品の場合、「材料の順序排列」による、
と述べている。すでに序論で分析したように、漱石は『草枕』
でレッシングの作詩方法について批判し、時間の制限を受けず
に絵画的な要件を満たす材料を排列する作詩の方法を提示して
いる。また、前で分析したように、「断面的文学」における絵画
的要素は、詩人が表現しようとする情調と世界観とを表象する
ことに重要な詩材に留まらず、実際の景色を還元する描写法よ
りは、南画に見られるような鑑賞者に連想を呼び起し、「快味」
催す描写法である。漱石は、詩歌における「材料と材料の関係
案排の具合」を「主観的」と「客観的」の二つに分ける。そし
て、漱石の「断面的文学」の構造をする詩歌に用いられる『時』

に關係なき」ながら「空間的なる」材料とその描写法を見る時、
中国山水画に見られる「守拙」という考え方が現れている。第
一章で触れたように、明治二八年五月、正岡子規宛の書簡に、
漱石は次の漢詩を賦している。

54 明治二八年五月作 二

辜負東風出故關	東風に辜負して	故関を出づ
鳥啼花謝幾時還	鳥啼き花謝して	幾時か還る
離愁似夢迢迢淡	離愁 夢に似て	迢迢として淡く
幽思与雲澹澹閒	幽思 雲と与に	澹澹として閒かなり
才子群中只守拙	才子群中 只だ拙を守り	
小人圍裏独持頑	小人圍裏 独り頑を持す	
寸心空託一杯酒	寸心 空しく託す	一杯の酒
劍氣如霜照醉顏	劍氣 霜の如く	醉顔を照らす

「才子群中只守拙、小人圍裏独持頑」という詩句に見える「守
拙」について、一海は、次のように注釈を施している。

吉川注に、「拙」は世わたりの下手さ。それをじつと守
りぬく。陶淵明の「田園の居に帰る」詩に、「拙を守りて田
園に帰る」。先生が「守拙」を愛したことは、他にも見える。
たとえば「草枕」第二章、「評して見ると木瓜は花のうち
で、愚かにして悟つたものであらう。世間には拙を守ると

云ふ人がある。此人が来世に生れ変ると屹度木瓜になる。

余も木瓜になりたい”。なおこの句、才子群中只守拙と、下

が仄三連であり、近体詩の法則にそむくのが惜しまれる”。

「守拙」については同年一月一日付子規宛書簡にも、

「只守拙持頑で通すのみに御座候」とあり、さらに明治三

〇年の俳句には、「木瓜咲くや漱石拙を守るべく」、また、
後年自らの書画集に「守拙帖」と名づけてもいる(19)。

一海注に指摘されているように、「守拙」という言葉は詩人の
人生観を表わしている。ところが、すでに分析して分かったよ
うに、漱石の漢詩創作には、南画の芸術的な表現から受けた影
響が大きいのである。「守拙」は、離俗する生き方、または、愚
直な性格を表わす言葉だけではなく、文人画家が南画(文人画)
に対する根本的な考え方を表わしている。武田光一は「南画家
の文人意識」において、南画の理論特徴を三つに分けている。
その一つ目は、すなわち、「拙」を守ることである。

文人画の理論の特徴を便宜的にまとめてみれば、第一に、
画の技術(描写の技術、装飾の技術)よりも精神的なもの
を重視した。典型的な言葉としては、例えば元末の倪雲林
の「僕ノ所謂画ナル者ハ逸筆草々タルニ過ギズ。形似ヲ求
メズ。聊カ以テ自ラ娛シムノミ」や、あるいは「余ノ竹ハ
聊カ以テ胸中ノ逸気ヲ写スノミ」など。外形を写すのでは
なく、内面精神を写すということで、それを「写意」とも

いう。技術を超越するから「巧」よりもむしろ「拙」を尊
ぶことすらあつた(20)。

つまり、「拙」とは、漱石の54番と陶淵明の「田園の居に帰る」
にも表現されているような不遇な境遇に陥ったとしても、小人
に囲まれているとしても、己の徳義を頑固に貫くという処世術
を表わすと同時に、外形に囚われずに内面精神を表わすという
南画の創作理念も表わしているのである。

一海が提示した「木瓜咲くや漱石拙を守るべく」の俳句と、
『草枕』で画工が「此人が来世に生れ変ると屹度木瓜になる。
余も木瓜になりたい」と木瓜を賞賛するところにもこの理念が
表わされている。

所々の草を一二尺抽いて、木瓜の小株が茂つてゐる。余
が顔は丁度其一つの前に落ちた。木瓜は面白い花である。
枝は頑固で、かつて曲つた事がない。そんなら真直かと云
ふと、決して真直でもない。只真直な短かい枝に、真直な
短かい枝が、ある角度で衝突して、斜に構えつゝ全体が出
来上つて居る。そこへ、紅だか白だか要領を得ぬ花が安閑
と咲く。柔かい葉さえちら／＼着ける。評して見ると木瓜
は花のうちで、愚かにして悟つたものであらう。世間には
拙を守ると云ふ人がある。此人が来世に生れ変ると屹度木
瓜になる。余も木瓜になりたい。
小供のうち花の咲いた、葉のついた木瓜を切つて、面白
く枝振を作つて、筆架に作つて見た事がある。それへ二銭

五厘の水筆を立てかけて、白い穂が花と葉の間から、隠見するのを机へ載せて楽んだ。其日は木瓜の筆架ばかり気にして寐た。あくる日、眼が覚めるや否や、飛び起きて、机の前へ行つて見ると、花は萎へ葉は枯れて、白い穂だけが元の如く光つて居る。あんなに奇麗なものが、どうして、かう一晚のうちに、枯れるだらうと、その時は不審の念に堪へなかつた。今思ふと其時分の方が余程出世間的である。寐るや否や眼についた木瓜は二十年來の旧知己である。見詰めて居ると次第に気が遠くなつて、いゝ心持ちになる。又詩興が浮ぶ。(『草枕』「二二」)

画工は、野原の木瓜が手入れしなくても、無造作に生えてい
るだけで奇麗に見えると言う。そして、その枝と枝が自然とう
まく支え合いながら屈折せずにまっすぐ伸びて、異なる色の花
と柔らかい葉とがその上に美しく生える姿に魅了される。ここ
からは、手入れて上手にやろうとてかえつてしくじるとい
う画工の見方が表われる。言い換えれば、画工はここで木瓜の
特徴に対する描写を通して、何らかの標準に合わせるために自
らのまっすぐなところを変えようとせず、拙に見えるとしても、
自らの内面に備える性質を大切にしようとする思いを表現した
のである。これは、すなわち、中国山水画に求める外形に囚わ
れずに、内面の精神を重視し、巧みに表現することよりも自然
で「拙」などころを大切にするという理念に由来する発想であ
る。

要するに、「断面的文学」における絵画的要素は、実際の景色

を還元する材料を指すことではなく、時間の制限を受けない材
料と鑑賞者に連想を呼び起こす描写法である。その描写法は、
中国山水画に見られる「守拙」という考え方に示されているよ
うに、描く対象の外形に囚われず、絵画のような構図を構成し
て、鑑賞者の連想をひき起こす方法である。

三節 最晩年の作品

漱石の最晩年の漢詩作品には、無題の作品が多く占められて
いる。そして、この時期の作品は、漱石の晩年の思想を表わす
ものとして、漱石の漢詩研究の中で最も多く取り上げられてい
る部分となっている。たとえば、一番早い時期に、和田利男は
その著の『漱石の詩と俳句』において、漱石の最晩年の作品に
ついて、次のように解釈を行っている。

ただ、淵明は田園に帰臥して「車馬喧」のない自然の中
に自適の生活を送ったが、漱石は「不愛帝城車馬喧」(147番・
筆者注)とかこちなながらも、ついに都会の紅塵裡を離れる
ことができなかった。けれども淵明にとっては田園が故郷
であったのだし、漱石にとっては都会が故郷だったのだけ
ら、どちらも官を去って故郷に住んだという点では一致す
るわけである。

大正五年八月一九日作の「無題」詩の中で、漱石は

老去歸來臥故丘 老い去つて帰來 故丘に臥す

蕭然環堵意悠悠 蕭然たる環堵 意悠悠(139番・筆者注)

と詠んでいる。同じく九月一日の詩には、

不入青山亦故郷 青山に入らざるも 亦 故郷

春秋幾作好文章 春秋幾たびか作る 好文章（150番・筆者注）

と見えている。東京はやはりかけがえのない故郷だったのである。これを捨てて田園の人となることは漱石にはできなかった。自然を愛しはしたが、より以上に彼は人間を愛したのであり、淵明に比べて遥かに人間的だったのである。同年八月一五日の詩にも、

五十年來處士分 五十年來 処士の分

豈期高踏自離群 豈に高踏を期して自ら群を離れんや

（136番・筆者注）

と詠懐している。都塵から離れることのできなかつた漱石は、漢詩を作ることによって自らの創造した自然の中に遊ぶ以外、淵明の境涯に近づくことはできなかつたのである（21）。

ここで、和田は作品を解釈する際に、作家漱石という要素を加えている。そこで、和田は、139番では「老去帰來臥故丘」という詩句を以って詩人がすでに帰臥していると詠っているにもかかわらず、「都塵から離れることのできなかつた漱石は、漢詩を作ることによって自らの創造した自然の中に遊ぶ以外、淵明の境涯に近づくことはできなかつたのである」という解釈を行っている。和田の解釈は、松岡譲が『漱石の漢詩』において述べた「漢詩の世界は彼にとつて風流の別天地だ。風流の世界は

生存競争の激しい現実生活、即ち俗世界ときびしく対立する。それは隠逸的であり、逃避的であり、高踏的だ」（22）という見方に基づいて行われたと考えられる。現在、オーソドックスな解釈は、このような読み方と作者漱石の実際に経験したことを加える方法をとっている。

ところが、和田のように漱石に置き換えて考える分析は、漱石の漢詩をすべて伝記的に解釈している。これによって、漢詩そのものに表されている芸術的な内容と構造、および、哲学的な思想が見過ごされる可能性が存在する。そこで、博士論文では、この時期の作品の分析に当たって、連作として読むことによって、「断片的文学」という構造は作品の解釈にどのような可能性を与えられるのかを説明する。そして、この時期の作品の中で重複的に表現される「帰臥」に関する言葉・詩句を手掛かりにして考察し、連作として読むときに、「帰臥」にまつわる人物・地理・建築などの景観は連続的に展開するビジョンの中でどのような意味と作用とを表わしているのか明らかにする。

「帰臥」の意味について、『大漢和辞典』では、「家に歸つて息ふ。又、官職を辭して故郷に歸り餘生を送ること。隱居すること。〔李山甫、山中寄梁判官詩〕歸臥東林事偶諧。〔司空曙、下方詩〕倦行今日首、歸臥已清晨」（23）と、解釈を行っている。漱石の漢詩の中で、「帰臥」は、仕事をやめて故郷、または、田園に戻り、余生を送る意味として表現されている。また、右に掲げる「帰臥」の類義語と詩句表現とが見える。ここでは、139・144・147・152番の作品を中心に扱う。漱石の最晩年の作品

の中で、「帰臥」という表現が初めて使用されたのは、139番である。

139 大正五年八月一九日 無題

老去歸來臥故丘	老い去つて帰來し	故丘に臥す
蕭然環堵意悠悠	蕭然たる環堵意	悠悠
透過藻色魚眠穩	藻色を透過して	魚眠 穩かに
落盡梅花鳥語愁	梅花を落とし尽くして	鳥語 愁う
空翠山遙藏古寺	空翠 山遙かにして	古寺を藏し
平蕪路遠没春流	平蕪 路遠くして	春流を没す
林塘日日教吾樂	林塘 日日	吾をして樂しま教む
富貴功名曷肯留	富貴 功名 曷ぞ肯て留まらん	

「帰臥」という言葉の初出は、147番の作品ではあるが、大正五年八月一九日に作った右の139番の一句目では、「帰臥」という行為を表わす表現を「老去歸來臥故丘」という形として表現している。139番は「主觀的断面」として、詩人が年老いて故郷に帰ってきて、侘しくて狭い家に住んでいることにかかわらず、長閑な気分を味わっていることを詠っている。ここでは、水草色の池の中で眠ったように穏やかに泳ぐ魚、梅花、それを憂えるような鳥の鳴き声などの風物を近景として詠い、はるか遠くの山の中にある古寺や、草の茂る道、そして、春の川を遠景として表現しながら、詩人の生活空間を描き出している。そして、

優美な自然環境に囲まれた暮らしの中で、詩人が富貴と功名の世界に対して未練が消えたことについて詠いながら、時勢を達観した心の状態を表わしている。

ここで注意すべきところは、139番における「老去」「帰來」「臥故丘」などの統語的關係をもちながら、時間の経過を表わす表現である。これらの言葉は「昔」と「今」を対比する形式を通して、詩人の心的状態を表現している。一方では、これらの表現が七句目の「日日」という時間的表現によって、確かな「今」の時間の不在を表現している。「昔」と対照する特定できない「今」をめぐる表現構造は、この作品のある瞬間の情景と心情とを表現すると同時に、持続する「今」の状態が帰臥した後の日常の暮らしを縮めて映し出す方向に働いている。言い換えれば、帰臥した後の暮らしの中で見られるありふれた情景を「断面的」に描き出したのである。これは、漱石が「文芸の哲學的基礎」において、述べたような「沙翁の方から述べますと——彼の句は帝王が年中（十年でもよい、二十年でもよい。苟も彼が位にある間丈）の身心状態を、長い時間に通ずる言葉であらばさないで、之を一刻につづめて示して居る。そこが一つの手際であります。」という表現形式に通じる。

139番に見える「老いて去る」という身体的変化が、144番では、「蕭条と老い去る」と表現されている。また、「（故丘）に帰來す」「故丘に臥す」という身体的行為を表わす表現は、144・147・152番作品と内容上に統語的關係を構成している。

144 大正五年八月二三日 無題

寂寞光陰五十年
蕭條老去逐塵縁
無他愛竹三更韻
與衆栽松百丈禪
淡月微雲魚樂道
落花芳艸鳥思天
春城日日東風好
欲賦歸來未買田

寂寞たる光陰 五十年
蕭條と老い去りて 塵縁を逐う
他無し竹を愛す 三更の韻
衆の与に松を栽う 百丈の禪
淡月微雲 魚は道を楽しみ
落花 芳草 鳥は天を思ふ
春城 日日 東風好しく
帰來を賦せんと欲して 未だ田を買わず

「帰臥」以後の作品として、144番では、詩人がわびしい五十年の光陰が過ぎ去り、世俗から離れてひっそりと老いていく状況を詠っている。そして、「客観的断面」として長い日々の中でありふれた一情景を以て表現している。それは、夜中に竹林から伝わる風の音を愛し、松を植えて禅味を体得し、淡い月と微かな雲とがかかる空と川に楽しそうに泳ぐ魚を眺める暮らしてある。快いリズムで詠われる自然風景の中には、詩人の帰臥した日常に感ずる快適さを表現している。

これに関連して、147番では、「主観的断面」として次のような暮らしの情景が詠われている。

147 大正五年八月二十九日 無題
不愛帝城車馬喧 愛せず 帝城 車馬の喧しきを
故山歸臥掩柴門 故山に帰臥して 柴門を掩わん

紅桃碧水春雲寺
暖日和風野靄村
人到渡頭垂柳盡
鳥來樹杪落花繁
前塘昨夜蕭蕭雨
促得細鱗入小園

紅桃 碧水 春雲の寺
暖日 和風 野靄の村
人 渡頭に到りて 垂柳尽き
鳥 樹杪に來たりて 落花繁し
前塘 昨夜 蕭蕭の雨
細鱗を促し得て 小園に入らしむ

147番は、詩人が故郷に移り住んでから人との往来から遠ざけた暮らしが詠われている。車馬の音で騒がしい都と異なり、故郷で目に入るのは、赤い桃の花と緑の川、寺、靄のかかる村である。そして、渡し場の先に至るところまで並んでいるしだれ柳と、木のこずえに留まる鳥、繁く散り落ちる花びらなどの風物や、雨で池から庭に押し上げられた小魚などの光景に対する描写より、悠長な春の趣を表わしている。

前作と比べて、147番では詩人の住居環境に対する描写が細部にわたって行われている。たとえば、139番では「故丘」という言葉を用いて詩人の生活空間を描いて、147番では、それと同じイメージを表わす言葉の「故山」と「野靄村」を用いて表現している。そして、139番に詠う「環堵」（せまい部屋）が147番では「柴門」と「小園」などの表現が加わっている。また、139番の漢詩の点景となる「古寺」が、147番では「春雲寺」として表現されている。さらに、前作に詠う「富貴功名曷肯留」と表現した達観した生き方が、147番では「不愛帝城車馬喧」と具体的に表現されている。

139 番の作品と同じく、147 番では具体的な時間が示されていないが、「不愛帝城車馬喧、故山帰臥掩柴門」という過去と現在を対比する形を以て、時間の経過を表現している。つまり、「昔」の「帝城車馬喧」を聞く暮らしの状態と対照的に、帰臥してからは故郷の村に閑居していることを詠っているところである。そして、頸聯の鳥が樹杪に飛んできて花が繁く落ちる描写や、尾聯の前夜の雨で細鱗が促されるように小園に入るなどの景物の描写も、過去と相対化することを通して、不特定の「今」の情景を表現している。不特定の「今」、または、「今」を直接的に示さない表現形式として詠われたこの作品で、「人」「鳥」「花びら」「雨」などの景物をめぐる描写は、時間の経過を含有しながらも、生き生きとした画風を表現し得ている。

「帰臥」をめぐる反復的な表現として、最晩年の作品では、139 番の「老去帰来臥故丘」と144 番の「欲賦帰来未買田」、そして、147 番の「故山帰臥掩柴門」と152 番の「白首南軒帰臥日」などの詩句が見られる。同じく帰臥した後の生活空間を詠う前の作品と比べて、152 番では、過去と現在の状況を比較しながら、詩人が選択した老後の生き方を表現している。

- 152 大正五年九月二日 無題
- 満目江山夢裡移 満目の江山 夢裡に移り
指頭明月了吾癡 指頭 明月 吾が癡を了す
曾參石佛聽無法 曾て石仏に参じて 無法を聴き
漫作伴狂冒世規 漫りに伴狂を作して 世規を冒す

白首南軒歸臥日 白首 南軒 歸臥の日
青衫北斗遠征時 青衫 北斗 遠征の時
先生不解降龍術 先生 解せず 降龍の術
閑戸空爲閑適詩 戸を閑ざして 空しく為る 閑適の詩

152 番では、詩人が過去の半生を顧みて、目の前の明月を見て、我が愚かさに悟ったと詠う。「昔」の詩人は石仏に参じて無為の仏法を聴き、狂人のように世間のおきてを冒し、白髪の老人になった「今」は、故郷に隠棲してから、北斗星を眺めながら遠征する若い頃の自分を顧みる。そして、「今」でも龍を降伏するような法外の術を解しないが、ただ、戸を閑ざして閑適な詩を詠む暮らしをしていると詠う。152 番の漢詩は、髪の毛が白くなった「今」から詠いはじめて、「參石佛（石仏に参する）」、「聴無法（無法を聞く）」、「漫作伴狂（狂人のようなふりをする）」、「冒世規（世間のおきてをおかす）」、「青衫」を着て「遠征（遠征する）」などの青年時代を顧みながら、帰臥して得た悟りの境地を表わしている。そして、過去にあった出来事を詳しく表現するのに対して、現在の状況を閑適な詩を作るという行為に収束する形として詠っている。ここでは、門を閉じて詩を作るという行為が現在行っている行為なのか、あるいは、帰臥した後の日々に行う日課であるかについては、はっきりと示していない。つまり、152 番も前の二作と同じく、「主観的断面」として過去に生じたことを詠い、また、不特定の「今」の状況を伝えている。

「帰臥」する以前の作品として、138番の漢詩が挙げられる。

138 大正五年八月一日 無題

行到天涯易白頭 行きて天涯に到りて 白頭なり易く

故園何處得歸休 故園 何れの処か 帰休するを得ん

驚殘楚夢雲猶暗 楚夢を驚殘して 雲猶お暗く

聽尽吳歌月始愁 吳歌を聽尽して 月始めて愁う

遠郭青山三面合 郭を遠る青山 三面に合し

抱城春水一方流 城を抱く春水 一方に流る

眼前風物也堪喜 眼前の風物 也た喜ぶに堪えたり

欲見桃花独上楼 桃花を見んと欲して 独り楼に上る

138番では「主観的断面」として、髪の毛が生える年になって安住できる場所が一体どこにあるのか、という詩人の不安な心情が詠われている。それは、すぐ消え去らない暗い雲のように、または、吳歌を歌い終わったばかり時に感じる余韻のように、哀愁を帯びている。そして、視線が青い山々に囲まれている城下と静かに流れる川水に移り、眼前に広がる風景に心を奪われた詩人は高楼上って桃の花も鑑賞しようとする上ろうとすること詠うことを通して、詩人の安住できる場所は、すなわち、田園のようなどころであると暗示している。それは、安住できるところがどこにあるのかという詩人の不安な心情が自然風景に癒されて、さらに、高楼上って春の風景を楽しもうとする心

理変化から現れている。

前掲した数首の作品のように、この時期の作品には、「帰臥」を意味する言葉が継続的に表現されている。それに、このような「帰臥」に関する叙述には、論理的な順序で保てられた繋がりが見出すことができる。これは、各々の作品に因果関係を暗示する『時』に関係なき断面」的な「今」の表現、および、変化を伴う空間表現を通して表現されている。この五首の作品に存在する内的関係を示せば、次のようになる。

138番 「故園何処得 帰休」 帰臥する以前

139番 「老去 归来臥 故丘」 帰臥したばかりの時

144番 「欲賦 归来未買田」 帰臥したばかりの時

147番 「故山 帰臥 掩柴門」 帰臥して、ある程度時間が経った時

152番 「白首南軒 帰臥 日」 帰臥して、ある程度時間が経った時

さらに、連作という視点からこの時期の作品について考察してみる。まず、最晩年の漢詩として、その一首目になる134番について分析する。

134 大正五年八月一日 無題

幽居正解酒中忙 幽居して正に解す 酒中の忙

華髮何須住醉郷 華髮 何ぞ須いん 醉郷に住むを

座有詩僧閑拈句 座に詩僧有りて 閑かに句を拈り

門無俗客靜焚香 門に俗客無くして 静かに香を焚く

花間宿鳥振朝露 花間の宿鳥 朝露を振り
 柳外歸牛帶夕陽 柳外の歸牛 夕陽を帯ぶ
 隨所隨緣清興足 所に随い 縁に随いて 清興足り
 江村日月老來長 江村の日月 老來長し

「歸臥」していない時の作品として読む時に、134番では、詩人が幽居してから人間関係のためにする杯の応酬することを煩わしく思い、白髪になって、なぜまたこのような酔郷に住む必要があるのか、という心情を詠っている。そして、この内容に関連して、135番では、次のように詠っている。

135 大正五年八月一日 無題
 双鬢有絲無限情 双鬢 糸有り 無限の情
 春秋幾度読還耕 春秋 幾度か 読み還た耕す
 風吹弱柳枝枝動 風は弱柳を吹いて 枝枝動き
 雨打高桐葉葉鳴 雨は高桐を打って 葉葉鳴る
 遙見半峰吐月色 遙かに見る 半峰 月を吐く色
 長聴一水落雲聲 長えに聴く 一水 雲より落つる声
 幽居樂道狐裘古 幽居 道を楽しみて 狐裘古り
 欲買温袍時入城 温袍を買わんと欲して 時に城に入る

前の作品に関連して、135番の漢詩では、白くなった両鬢に詩人の限らない感情がこみ上げて、いくたびの春秋を経て、晴耕

雨読の生活をできるだろうかという嘆きが詠われている。これは、134番の酔郷を煩わしく思う内容と通じている。さらに、136番では、都での詩人の幽居の暮らしを詠っている。

136 大正五年八月一日 無題
 五十年來處士分 五十年來 処士の分
 豈期高踏自離群 豈に期せんや 高踏 自ら群を離るるを
 蕪門不杜貧如道 蕪門 杜ざさず 貧しきは道なるが如く
 茅屋偶空交似雲 茅屋 偶たま空しく 交りは雲に似たり
 天日蒼茫誰有賦 天日 蒼茫 誰か賦有る
 太虚寥廓我無文 太虚 寥廓 我に文無し
 慙慙寄語寒山子 慙慙に語を寄す 寒山子
 饒舌松風獨待君 饒舌の松風 独り君を待つのみ

ここでは、詩人が五十年間を生きてきて、自らが求めていないが、仲間から離れて一人になった「今」の情況を詠っている。前の134・135番の作品と比べる時に、136番では簡素な暮らしを楽しんでいる詩人の感情が一層強まっているように表現されている。

このように、連作という視点から見ると、「歸臥」に関する感情表現と空間表現は、「主観的断面」と「客観的断面」の二つの表現形式の間に働く作用によって、前後の作品の間に緊密な

繋がりを持たせて、「帰臥」という出来事を漱石の最晩年の全体の作品に貫く主題に仕向けているのである。前掲した作品を例にして説明すれば、134・135番に詠う詩人の暮らしぶりと酔郷から離れたいという感情に対する描写は、後続してくる136番の仲間から離れて一人になる状況を暗示する内容、つまり、予告する内容となっている。そして、136番の詩人を楽しませる自然風景に対する描写は、前の作品の内容の再説となっている。また、同じ意味を表わす134番の「華髪」、135番の「双鬢」、138番の「白頭」、139番の「老去」、144番の「蕭条老去」、152番の「白首」などの身体表現は、「帰臥」という出来事とともに、最晩年の作品の中で反復的に表現されている。さらに、「帰臥」「帰休」「帰来」などの言葉に含まれる「隠遁」「帰郷」などの情報が後続の作品に引き継がれることによって、互いに関わらなく並び連なる独立する作品群に、長編詩のようなイメージの連鎖と語彙の繋がりが見出すことができる。

四節 まとめ

第二章では、連作と断面的文学という視点から絵画期の漢詩と最晩年の漢詩の特徴と構造について分析し、「断面的文学」の表現形式と南画との関係性を明確に示した。漱石は、明治四五年五月頃より南画を描き始める。それと同時に創作した漢詩には、詩書画一体という構造が見られる。『思ひ出す事など』に記されているように、漱石は、幼き頃から南画の色合いと構図について関心を持っていた。そして、晩年に入ってから、南画

に関連する書籍と印材とを購入し、頻繁に美術展覧会を訪れながら、本格的に南画の創作に心を傾けるようになったのである。題詩と画の関係は、詩の内容が画に即しつつ、ストーリーの展開を主導的に担当し、画の文学的なイメージを具体的に説明する役割を果たす。

『文学論』において、漱石は「漢詩の大部分の如きは皆此断面的文学に外ならず」と述べている。これまでの分析を通して、漱石の漢詩作品の中には、このような「断面的文学」が多く占められていることが分かる。そして、前期の作品のように漱石の最晩年の漢詩にも長編詩のようなイメージの連鎖と語彙の繋がりが見出だすことができる。この時期の作品には、「帰臥」を意味する言葉が継続的に使用されながら、論理的な順序で保てられた繋がりが存在している。これは、各々の作品に因果関係を暗示しながら、時間の制限を受けない「今」の描写、および、変化を伴う空間表現によって構成されている。

漱石は、『文学論』において㊦と㊧の視点から文学の全般を解釈し、また、科学・芸術・道徳の領域から分析を行っている。そして、『文学評論』では、漱石が東西に通じる趣味の普遍性が存在していると考えを提示している。これらの考えの根底にあるのは、漱石が東西の文学から見出すことができる共通的な構造の「断面的文学」である。漱石の提示した趣味の普遍性は、「断面的文学」という構造を重要な証拠として考えているが、絵画と彫刻、ないし、東西の文学に共有する「断面的文学」という構造は、東西の趣味の普遍性を語ることでなく、文芸作品、および、美術作品に見られる特有性として考えるべきであ

る。それは、「断面的文学」における絵画的要素に現れる。この絵画的要素は、実際の景色を還元する材料を指すことではなく、時間の制限を受けない材料、及び、鑑賞者に連想を呼び起こす描写法を指している。ことに、その描写法は、中国山水画に見られる「守拙」という考え方に示されているように、描く対象

注

- (1) 原武哲、石田忠彦、海老井英次編『漱石周辺人物事典』笠間書院、平成二七年五月三一日
- (2) 中国画における南北両宗の区別は、かくの如き簡單明瞭なものではない。董其昌は、文集の容臺集（別集卷六画旨）に、北宗は李思訓より出で、南宗は王維を開祖とする、と考えていたのである。しかし、この分け方は、南宗北宗の区別を明瞭に示してくれない。明の董其昌撰『容臺文集』（別集卷六、崇禎三序刊）の「画旨」には、次のような内容が記されている。「禪家有南北二宗唐時始分畫之南北一宗亦唐時文也但其人非南北耳北宗則李思訓父子著色山水流伝而為宗之趙幹趙伯駒伯驢以至馬夏輩南宗則王摩詰始用渲淡一變拘研之法其伝為張藻荆関董巨郭忠恕米家父子以至元之四大家亦如六祖之後有馬駒雲門臨濟児孫之盛而北宗衰要之摩詰所謂雲峯石迹迴出天機筆意縱横參乎造化者東坡賛吳道子王維画壁亦云吾於維也無間然知言哉」。このデータは、国立国会図書館デジタルコレクションデータベースによる。
- (3) 吉澤忠『水墨美術大系 日本の南画』講談社、昭和五一年二月二五日、四〇頁による。
- (4) (南齊) 謝赫『古畫品録』（台北）藝文印書館、平成八年。「六法者何一氣韻生動是也二骨法用筆是也三應物象形是也

の外形に囚われず、絵画のような構図を構成して、鑑賞者の連想をひき起こす方法である。

四隨類賦彩是也五經營位置是也六傳移模寫是也（画に六法ありと雖も、能く尽く該（かぬ）るもの罕にして、古より今に及ぶまで、各々一節を善くせり。六法とは何ぞや。一、氣韻生動、是なり、二、骨法用筆、是なり、三、応物象形、是なり、四、隨類賦彩、是なり、五、經營位置、是なり、六、伝移模写、是なり。）」

(5) 田中豊蔵『中国美術の研究』二玄社、昭和五六年九月三〇日、八六頁を参考している。

(6) 『思ひ出す事など』『漱石全集』一二巻、岩波書店、平成六年一二月二〇日、四二六頁による。

(7) 漱石は明治四五年以降、南画を含む様々な美術展覧会を訪れるようになる。とくに、明治四五年から大正二年までの二年の間は、多い時は月二度ほど展覧会に訪れたこともある。新聞小説を連載する人気作家にしては、美術に対するよほどの興味がない限り、小説を創作するかたわら、南画や漢詩を創作し、また様々な美術展に足を運ぶことが難しいことであろう。以下、その一部を示す。原武哲、石田忠彦、海老井英次編『漱石周辺人物事典』笠間書院、平成二七年五月三一日、「年譜」、及び、『漱石全集』一二七巻、岩波書店、平成九年一二月一九日、「年譜」参考。

「漱石が訪れた展覧会」
明治四五年三月一七日、美術新報主催の第二回美術展覧会で津

田青楓らの画を見た。青木繁の遺作展。五月二十六日、上野公園の日本美術協会へ健筆会の展覧会を見に行った。

大正元年一〇月一三日、第六回文部省美術展覧会（文展）。

大正二年一〇月二六日、津田青楓と文展を見に行った。三月、津田青楓が出品している光風会展を観覧。六月一〇日頃、太平洋画会、日本水彩画会の展覧会を見に行った。七月頃、高橋広湖の遺作展覧会、健筆会を見に行った。九月二六日、上野表慶館に、宗達・光琳・抱一などの絵を見に行く。一二月八日、上野の美術協会が開かれていた平泉書店古書画展覧会を見に行った。

大正三年四月九日、上野公園で開かれていた東京大正博覧会の美術館に出かけた。

大正四年六月初旬、光琳の没後二百年を記念して三越で開かれた展覧会に出かけた。

大正五年三月三日、上野の国民美術協会の展覧会に出かけた。七月四日、伊達家所蔵の美術工芸品の売立入札会を見に出かけた。

(8) 『漱石全集』二〇巻、岩波書店、平成八年七月五日、二〇九頁による。

(9) 神奈川文学振興会編『夏目漱石落款集成』雄松堂書店、平成一九年一二月、「解説」による。

(10) 94番では、年を取った詩人が清々しく晴れた春の昼間に、眼前に広がる竹林とその奥から聞こえる鶯の鳴き声とを楽しむ情景を詠っている。

(11) 漱石の『文学論』の「第三編」「第一章」に記された内容。『漱石全集』一四巻、岩波書店、平成七年八月、二二七頁による。

(12) 「漱石山人詩画」と署名した画には、「幾度鶯群到渡頭」という句の後に「到渡頭」を「訪釣翁」に改めている個所が見える。

(13) 夏目漱石『夏目漱石遺墨集』（求龍堂、昭和五四年七月二五日）の「解説」部分による。

(14) 池澤一郎「漱石の山水画における画と詩との関係」、『明治大学教養論集』三四〇号、平成一三年一月、一九頁による。

(15) 福島理子「頼山陽の題画詩をめぐって」、『江戸文学』一七号、ペリカン社、平成九年、七〇頁による。

(16) 『漱石全集』一五巻、岩波書店、平成七年六月九日、四一、四四頁による。

(17) 柄谷行人「漱石とカント」『漱石全集』一六巻、「月報一四」岩波書店、平成七年四月、二頁による。

(18) 「美術」という言葉が日本語の歴史にはじめて登場したのは、ウイーン万博に参同出品するに際して翻訳された同博の出品分類として使用された時である、と北澤憲昭が『眼の神殿』において指摘している。この出品分類は、明治五年一月に発せられたウイーン万博への出品を呼びかける太政官布告に付されているのである。（北澤憲昭『眼の神殿』美術出版社、平成一年九月、一四三頁による。）また、佐藤道信の『明治国家と近代美術―美の政治学―』（吉川弘文館、平成一一年四月一日）によれば、明治十年代に入って、「美術」には詩や音楽を含んで使用することが多くなり、明治二〇年以降になって、現在のような視覚芸術に限定する意味として用いられるようになったのである。そして、「美術」「絵画」「彫刻」「工芸」という概念と制度については、いずれも明治期に成立し、近代の文脈に則った再編と振興が図られたと指摘している。（同書、四四一、四六頁による。）漱石が明治四〇年に発表された「断片的文学」に関する論述には、視覚芸術である彫刻を含む「美術」の要素が大きく論じられている。中国の山水画からの影響を大き

く受けた「断面的文学」という構造には、近代文化に寄せながら漢文学を振興する漱石の意図が窺える。

(19) 「守拙」の注は、『漱石全集』一八巻、一七七―一七八頁による。

(20) 武田光一「南画家の文人意識」、『江戸文学 文人画と漢詩文』一八号、ぺりかん社、平成九年、八三頁による。

(21) 和田利男『漱石の詩と俳句』めぐるくまゝる社、昭和四九年一月二五日、二二〇頁による。

(22) 松岡譲『漱石の漢詩』十字屋書店版、昭和二年、一五一―一六頁による。

(23) 諸橋轍次『大漢和辞典』巻六、大修館書店、昭和四六年五月一日、七二六頁による。

第三章 「詩入」作品と「俳句的小説」

一節 はじめに

『思ひ出す事など』に加わっている漢詩は、漱石が修善寺で大病を患い、また、十年間の創作の空白期を経て作られた作品として、しばしば論じられてきた。ところが、『思ひ出す事など』に加わった漢詩が作品の中で、いったいどのような働きをしているか、という問題に対する究明は見逃されているままである。前述したように、漢詩を挿入する小説のスタイル、つまり、「詩入小説」という形式は、『唐代伝奇』に見える短編小説で始まり、徐々に受容されていた。そして、「詩入小説」という形式は日本の文学作品にも影響を及ぼし、古典文学から明治期の小説にも多く使用されるようになっていく。漱石の場合、『思ひ出す事など』のほか、多くの作品の中に漢詩を加えている。その中でも、古典的な創作方法を受け継ぎながら、異質な存在となる作品がある。それは、すなわち、「俳句的小説」として創作された『草枕』である。『草枕』は、「詩入」という表現形式を取り入れることにとどまらず、漱石の言う「吾が邦の和歌、俳句若くは漢詩の大部分の如き」の「断面的文学」の表現方法が最大化に活かされた作品でもある。なぜなら、それは「俳句的小説」の「プロットも無ければ、事件の発展もない」といった創作方法に十分に反映されているからである。

第三章では、まず、漱石の「詩入」作品における漢詩と小説、または、漢詩とエッセイの関係性について分析し、漢詩が挿入

された作品の中で働く作用を解明する。そして、当時の時代背景から「断面的文学」という構造が「俳句的小説」という創作方法にどのような形で関与しているかを考察しながら、その理論の構築に漱石のどのような思いが込められているかを検討する。

さて、漢詩を挿入・引用した漱石の「詩入」作品を以下に示す。

詩入作品	掲載紙〔誌〕	創作時期
『吾輩は猫である』	『ホトトギス』	明治三八年一月～翌年八月
『一夜』	『中央公論』	明治三八年九月
『坊っちゃん』	『ホトトギス』	明治三九年四月
『草枕』	『新小説』	明治三九年九月
『虞美人草』	『朝日新聞』	明治四〇年六月～一〇月
『門』	『朝日新聞』	明治四三年三月～六月
『思ひ出す事など』	『朝日新聞』	明治四三年一〇月～翌年三月
『行人』	『朝日新聞』	明治四五年二月～翌年一月
『心』	『朝日新聞』	明治四七年四月～八月
『道草』	『朝日新聞』	明治四八年六月～九月

前掲した作品における漢詩の挿入・引用には、次のような特徴が見られる。

自分の漢詩の挿入

代表作

① 丸ごと一首を挿入したもの。

『草枕』

② 一句、二句のみ挿入したもの。

『思ひ出す事など』
『虞美人草』

③ 漢詩の内容やイメージを引用したもの。『吾輩は猫である』

他人の漢詩の引用

代表作

① 丸ごと一首を引用したもの。

『草枕』

② 一句、二句のみ引用したもの。

『吾輩は猫である』
『吾輩は猫である』

③ 崩した形で引用したもの。

『吾輩は猫である』

前掲した詩入作品の中で、漢詩を最も多く取り入れたのは、『思ひ出す事など』である。漱石は十年間ほどの漢詩創作の空白期を経て、明治四三年大患をわずらったのをきっかけに再び創作し始めたのである。その時、詠まれたのは、77（明治四三年七月三十一日）～93番（二〇月二七日）の一七首の漢詩である。このうちの77番（1）を除いて、すべて『思ひ出す事など』に加えられている。その次に漢詩を多く取り入れたのは、『草枕』『虞美人草』である。この二つの作品では、漱石自らの作品だけではなく、中国の詩人の漢詩も多く引用している。ここでは、上述した三つの作品に焦点を絞って考察を行う。

二節 『思ひ出す事など』と漢詩

『思ひ出す事など』は明治四三年一〇月二十九日より総三二回に分けられて、『東京朝日新聞』と『大阪朝日新聞』に発表され

た。各回における漢詩の挿入状況は、以下の通りである。左に示した回数表示は、平成六年岩波書店より出版した一二巻の「後記」を引用・参考している。

漢詩	詩形	挿入された部分	新聞掲載日
90番	七言律詩	【四】回の文中	10・11
80番	五言絶句	【五】回の文中	9・25
79番	七言絶句	【八】回の末尾	9・22
84番	七言絶句	【二三】回の末尾	10・30
91番	五言古诗	【二五】回の末尾	10・16
93番	五言絶句	【二九】回の末尾	10・27
81番	五言絶句	【二〇】回の末尾	9・29
78番	五言絶句	【二二】回の末尾	9・20
86番	五言律詩	【二三】回の末尾	10・7
88番	五言絶句	【二四】回の末尾	10・8
87番	五言絶句	【二五】回の末尾	10・7
89番	七言絶句	【二八】回の末尾	10・10
83番	七言絶句	【二九】回の末尾	10・2
82番	五言絶句	【三〇】回の末尾	10・1
92番	七言絶句	【三一】回の末尾	10・24
85番	七言律詩	【三二】回の末尾	10・4

右に示した発表の順番から分かるのは、漱石が事前に作った漢詩の78～93番の中から各回の内容に相応しい作品を選び、『思ひ出す事など』の中に加えたことである。これは、また、

中国の章回小説のように、話題ごとに回を分けて書きながら、漢詩の多くを文末に加えている。この一六首の漢詩とその本文に書かれた内容とを分析すると、次のような特徴が現れる。

特徴

- (一) 本文には、そこに加えた漢詩に対する説明となる内容が見える。このような説明を通して、内容上に一体感を構成する。例えば、90・80・81・88・83・82・92・85番の作品である。
- (二) 漢詩は、本文の末尾に加えられるながら、結びの作用として働く。例えば、79・84・91・93番の漢詩である。この場合、作者は漢詩という洗練した表現形式を以て、本文で伝えようとする思想、または、感情を概括的に表現する。
- (三) 作品に加えた漢詩は、本文と互いに補足する形を構成している。例えば、78・86番である。
- (四) 作品に加えた漢詩は、本文に表わす情緒やムードと共振している。例えば、87・89番の漢詩である。

ここでは、代表的に90・85・93・86・87番の漢詩を取り上げて具体的に説明する。次に掲げる90番の漢詩は、特徴(一)を表わした代表例である。『思ひ出す事など』の【四】回目では、漱石が友人の池辺三山に右の漢詩を送ったと述べて、また、その創作した経過に触れる。漱石は、この詩について、「巧拙は論外として、病院に居る余が窓から寺を望む訳もなし、又室内に琴を置く必要もないから、此詩は全くの実況に反してゐるには違ないが、たゞ当時の余の心持を詠じたものとしては頗る恰好

である。……詮ずる所、人間は閑適の境界に立たなくては不幸だと思ふので、其閑適を少時なりとも貪り得る今の身の嬉しさが、此五十六字に形を変じたのである。」と述べる。漱石の言う「此五十六字」は、つまり、90番である。

90 無題 明治四三年一月一日 池邊三山宛
遺却新詩無處尋 新詩を遺却して 処として尋ぬる無く
嗒然隔牖对遙林 嗒然 牖を隔てて 遙林に対す
斜陽滿径照僧遠 斜陽 径に満ちて 僧を照らすこと遠く
黄葉一村藏寺深 黄葉の一村 寺を蔵すること深し
懸偈壁間焚佛意 偈を壁間に懸くるは 仏を焚くの意
見雲天上抱琴心 雲を天上に見るは 琴を抱くの心
人間至樂江湖老 人間の至樂 江湖に老い
犬吠鷄鳴共好音 犬吠 鷄鳴 共に好音

90番は「主観的断面」として、天下の至樂になる生活空間を描きながら、詩人の素朴な暮らしの中で感じる喜びを表わしている。その生活空間は、夕陽に明るく照らされる秋の小路と偕侶、壁間に懸ける詩偈、や、白雲、そして、犬の吠え声と鷄の鳴き声などの風物で構成されている。そして、このような風景の中で詩人は琴を弾きたい心持が生じ、そのような晩年を送りたいという心情を抱く。

この「此五十六字」の中で、起聯の部分には、「新詩」という

言葉が見える。「新詩」の意味解釈において、吉川は「生死の間を彷徨した新しい経験」、または、「これまで努力した西洋的な文学」と力説している。これに対して、一海は「最近作ったばかりの詩。病中のことを詠じたこれまでの作品」と、異なる推測を提示した。「新詩」は、ここまでのように読めばいいだろうか。【四】回の本文では、「閑適の境界」の閑適な趣は「古い趣である。何の奇もなく、何の新もないと云つても可い」と記されている。さらに、次のような内容が記されている。(文中の傍線は筆者による。以下同。)

たまにはこんな古風の趣が却つて一段の新意を吾らの内生活上に放射するかも知れない。余は病に因つて此陳腐な幸福と爛熟な寛裕を得て、始めて洋行から帰つて平凡な米の飯に向つた時の様な心持がした。三山君に遺つた詩が、既に此太平の趣をうたふべき最後の作ではなからうかと、自分ながら掛念してゐる位である。「思ひ出す事など」は平凡で低調な個人の病中に於ける述懐と叙事に過ぎないが、其中には此陳腐ながら払底な趣が、珍らしく大分這入つて来る積であるから、余は早く思ひ出して、早く書いて、さうして今の新しい人々と今の苦しい人々と共に、此古い香を懐かしみたいと思ふ。(『思ひ出す事など』【四】)

漱石は、漢詩を詠うという「古風の趣」から「却つて一段の新意」を感じたと述べる。そして、漱石は、「太平の趣」を詠う「此五十六字」を含む一六首の漢詩を病中の感想とともに、

早くも世の中に公表したいと考えたのである。ここで推測できることは、漱石が大患を患つたきつかけに漢詩を創作しはじめたが、その時に作つた漢詩から「一段の新意」と「古い香」を感じたため、それらを世の中に発表することに決めたのである。そして、発表することを決意して漢詩の創作を続けるが、ほぼ終盤を迎えたときに90番を詠つたのである。そのため、漱石は、「三山君に遺つた詩が、既に此太平の趣をうたふべき最後の作ではなからうかと、自分ながら掛念してゐる位である」と述べたのであろう。つまり、ここでは、「古風の趣」を表わす漢詩に対して、「新詩」は当時にとつて新しい西洋の文学を指す言葉として使われているのである。

漱石は、また「古風の趣」から感じる「一段の新意」を「始めて洋行から帰つて平凡な米の飯に向つた時の様な心持」と表現する。その心情に通ずるものは、「風流と云ふ趣」である。

当時の余は西洋の語に殆んど見当らぬ風流と云ふ趣をのみ愛してゐた。其風流のうちでも茲に挙げた句に現れる様な一種の趣丈をとくに愛してゐた。

秋風や唐紅の咽喉仏

といふ句は寧ろ実況であるが、何だか殺気があつて含蓄が足りなくて、口に浮かんだ時から既に変な心持がした。

(『思ひ出す事など』【五】)

西洋の言葉に見当たらない風流の趣は、俳句と漢詩にはあると漱石は言う³⁾。それを証明するが如くに、「秋風や唐紅の咽

喉仏」という一句を本文の中に加えている。このように、90番を加えた『思ひ出す事など』の【四】回目では、大患をきつかけに、病中の漱石は英文学を学び、『文学論』を著わした過去を捨てて、古い漢文学から新たに発見したことを伝えている。それと同時に、詩や俳句を以て閑適な時間の中で感じる嬉しさを表現している。ここでは、『思ひ出す事など』の【四】回の本文の内容は、90番の創作の経緯と作品の内容とを具体的に説明している。そして、90番の漢詩は本文の主意を表わしながら、『思ひ出す事など』という題名に表わす意味に呼応している。また、このような理由で、漱石が比較的遅い時に作った90番を【四】回目に加えたのであろう。

90番と同じく、85番も特徴(一)を表わした代表例である。そして、文中に加えた90番と異なり、この作品は『思ひ出す事など』の最終回【三二】(回)の文末に加えられる。

85 無題 明治四三年一〇月四日

萬事休時一息回	萬事休 <small>ばんじ</small> せし時	一息回 <small>いつてくかえ</small> る
餘生豈忍比殘灰	余生 <small>あ</small> 豈 <small>あ</small> に忍 <small>しの</small> びんや	殘灰 <small>ざんかい</small> に比 <small>ひ</small> するに
風過古澗秋聲起	風 <small>かぜ</small> は古澗 <small>こかん</small> を過ぎて	秋聲 <small>あきこゑ</small> 起 <small>おこ</small> り
日落幽篁暝色來	日は幽篁 <small>ゆうそう</small> に落ちて	暝色 <small>めいしよく</small> 來 <small>き</small> たる
漫道山中三月滯	漫 <small>ま</small> りに道 <small>みち</small> う	山中 <small>やまなか</small> に三月滯 <small>とま</small> ると
詎知門外一天開	詎 <small>なん</small> ぞ知らん	門外 <small>かど</small> に一天 <small>いつてん</small> 開 <small>ひら</small> くを
歸期勿後黃花節	歸期 <small>きき</small> 後 <small>おく</small> るる勿 <small>な</small> かれ	黃花 <small>こうか</small> の節 <small>せつ</small>

恐有羈魂夢舊苔 恐らくは羈魂きこんの旧苔きゅうたひを夢ゆめむる有あらん

【三二】回では、まず、東京に帰る二週間前から語り始め、帰京をすることを歯がゆく思い、大患から生き返った喜びとを伝えている。それから、宿から運び出される時に見た修善寺の風景について描き、その風景から受けた感動を記している。85番は「主観的断面」として、詩人が九死に一生を得て生き延びて、残りの人生は燃え残りの灰のようであると詠い、三ヶ月間を暮らした山中の風景を描きながら、家が恋しくて帰る夢を見てしまいそうになると、帰京する日を待ちこがれる詩人の心情を伝えている。ここで、【三二】回の文末に加えた85番の漢詩は、本文と共に、帰る日の修善寺の風景を描き、帰京への思いと喜びとを表現している。

次に掲げる93番の漢詩は、特徴(二)を表わした代表例である。93番の漢詩は、修善寺大患期に作った最後の一首である。【一九】回の末尾に付された93番の漢詩は、本文の内容に呼応し、作者の感情を伝えながら【一九】回の内容を首尾よくまとめている。

93 無題 明治四三年一〇月二七日

馬上青年老	馬上 <small>ばじよう</small> 青年 <small>せいねん</small> 老 <small>らう</small>
鏡中白髮新	鏡中 <small>きやうちゆう</small> 白髮 <small>はくはつ</small> 新 <small>あら</small>
幸生天子國	幸 <small>さいわ</small> いに天子 <small>てんし</small> の國 <small>くに</small> に生 <small>な</small> まる
願作太平民	願 <small>な</small> わくは太平 <small>たいへい</small> の民 <small>たみ</small> と作 <small>な</small> らん

【一九】回の冒頭には、漱石が思わず経験した「三十分の死」と、それによって体験した体の不調、及び、周りの人から享けた親切心に湧き上がる心情について、「余は此の心持を何う形容すべきかに迷ふ」と述べている。

かつて、『草枕』に「住みにくき世から、住みにくき煩ひを引き抜いて、有難い世界」を求めた画工が、次のように、過去の人生を振り返っている。

世に住むこと二十年にして、住むに甲斐ある世と知った。二十五年にして明暗は表裏の如く、日のあたる所には屹度影がさすと悟った。三十の今日はいかう思ふて居る。——喜びの深きとき憂愈深く、樂みの大いなる程苦しみも大きい。之を切り放さうとすると身が持てぬ。片付けやうとすれば世が立たぬ。(『草枕』「二」)

これと対照的に『思ひ出す事など』では、「仰向に寝た余は、天井を見詰めながら、世の人は皆自分より親切なものだと思つた。住み悪いとのみ観じた世界に忽ち暖かな風が吹いた」と記されている。さらに、生きて来た四十年の振り返りが次のように綴られている。

四十を越した男、自然に淘汰せられんとした男、左したる過去を持たぬ男に、忙しい世が、是程の手間と時間と親切を掛けてくれようとは夢にも待設けなかつた余は、病に生

き還ると共に、心に生き還つた。余は病に謝した。又余のために是程の手間と時間と親切とを惜しまざる人々に謝した。さうして願はくは善良な人間になりたいと考へた。さうして此幸福な考へをわれに打壊す者を、永久の敵とすべく心に誓つた。(『草枕』「一九」)

【一九】回では、住みにくいと思つた世の中が病気を患つたのをきっかけに、漱石は人から温情を感じ、それに感謝しようとする気持ちを禁じ得なかつたことが綴られている。その感謝の気持ちを、93番の漢詩に託して、【一九】回の末尾に付したのである。五言絶句で詠われた93番の漢詩では、かつて、立身出世を願つた勇猛果敢な馬上の青年が、今や、ただの白髪の老人になつてしまつていと嘆いている。そして、老境に入つてこそ、天子の司る国に生まれたことを、ありがたく感じ、残りの人生は悠然と閑適なる生活を送りたいと願つてゐることを詠っている。ここでは、93番の漢詩は「主観的断面」の構造を以て、作者が本文に伝えようとする思想、または、感情を概括的に表現しながら、結びの作用として働いている。

次の86番の漢詩は、前掲した特徴の(三)を表わした代表例である。86番の漢詩は、【二三】回の末尾に付されて、本文の内容と互いに補足する形を構成している。

86 無題 明治四三年一〇月六日
天下自多事 天下 自ら多事

被吹天下風 天下の風に吹かる

高秋悲鬢白 高秋 鬢の白きを悲しみ

衰病夢顔紅 衰病 顔の紅きを夢む

送鳥天無盡 鳥を送りて 天尽くる無く

看雲道不窮 雲を看て 道窮まらず

殘存吾骨貴 殘存せる吾が骨貴く

慎勿妄磨礪 慎んで妄りに磨礪する勿かれ

「好意の干乾びた社会に存在する自分を甚だぎごちなく感ずる」という文句は、【二三】回の中で五回重複されている。漱石は、あらゆる義務を履行することにおいて、得失、支出と収入のバランスを計る社会現象を批判する意味で、「好意の干乾びた社会」と表現したのである。そのうえ、漱石は大患を患ったのをきっかけに、人間の「純潔な感情」を享け、「此感情が遠からず単に一片の記憶と変化して仕舞さうなのを切に恐れてゐる」という思いも伝えている。86番の漢詩は、その時の心境を表現した作品として、作品の中に加えている。

世の中は事件や変化が多く、人々は社会に起こる変動に影響されつつある。秋に入り、詩人は白くなった両鬢を見て悲しみを感じる。そして、体が病で衰えてから、若い頃の自分を夢の中で見る。また、鳥が遠く飛び去るのを見て、空の尽きないことを思い、雲の漂うことを見て、道の窮まりないことを知る。骨だらけの病体になって、残った寿命の尊さを感じ、それをあまりにすり減らさないように大切にしようと思う。このような

内容を詠う86番の漢詩は、本文の内容とかけ離れながら、本文と同じ基調の世界観を表わしている。

次の87番の漢詩は、前掲した特徴(四)を表わした作品である。87番の漢詩は【二五】回の文末に加えられ、本文に表わされている情緒やムードと共振している。

87 無題 明治四三年一〇月七日

傷心秋已到 傷心 秋已に到り

嘔血骨猶存 嘔血 骨猶お存す

病起期何日 病起 期するは 何れの日ぞ

夕陽還一村 夕陽 還た一村

【二五】回の本文では、漱石が危篤に陥る時に、子供が修善寺に見舞いに来たことと、子供らが帰京した後のことについて触れている。漱石が当時の情景を振り返って、「彼等は死と云ふ名前を覚えてゐた。けれども死の恐ろしさと怖さとは、彼等の若い額の奥に、未だ嘗て影さへ宿さなかつた」ということを覚えてゐる。そして、「彼等の顔には此会見が最後かも知れぬと云ふ愁の表情が丸でなかつた」と思いながら、執筆中の『思ひ出す事など』が子供たちに詠まれる時に「彼等は果たして何んな感じがするだらう」ということを想像したのである。この文章の最後に加えられたのが、87番の漢詩である。

87番では、秋の夕暮れに病中の人が抱える悲しみを詠い、本文の内容とややかけ離れているが、心境を表わす点で本文と共

振し、主人公・作者の感情を強調している。

三節 『虞美人草』と漢詩

『虞美人草』では、漱石が自作した漢詩と他人の漢詩とが加わっている。『思ひ出す事など』のように一首の漢詩をまるごと文中に加えるのは異なり、『虞美人草』では、一句、または、二句、或いは、訓読の形を以て、文中に加えている。前述したように、『思ひ出す事など』で漢詩は、本文の内容を概括的に表現し、または、作品に表現しようとする思想・情緒を強調している。では、『虞美人草』で漢詩はどのような役割を果たしているのか。たとえば、『虞美人草』の【一】回では、次のような詩句を以て宗近と甲野の二人の対照的な性格を表現したのである。

宗近君は脱いだ両袖をぐるぐると腰へ巻き付けると共に、毛脛に纏はる堅縮の裾をぐいと端折つて、同じく白縮緬の周囲に畳み込む。最前袖畳にした羽織を桜の杖の先へ引き懸けるが早い。「一剣天下を行く」と遠慮のない声を出しながら、十歩に尽くる岨路を飄然として左へ折れたぎり見えなくなつた。

中略

考へるともなく考へた甲野君は漸くに身を起した。又歩行かねばならぬ。見たくもない叡山を見て、入らざる豆の数々に、役にも立たぬ登山の痕迹を、二三日が程は、苦しき記念と残さねばならぬ。苦しき記念が必要ならば数へて

白頭に至つて尽きぬ程ある。裂いて髓に入つて消えぬ程ある。いたづらに足の底に膨れ上る豆の十や二十一と切り石の鋭どき上に半ば掛けたる編み上げの踵を見下ろす途端、石はきりりと面を更へて、乗せかけた足をすはと云ふ間に二尺ほど滑べらした。甲野さんは

「万里の道を見ず」

と小声に吟じながら、傘を力に、岨路を登り詰めると、急に折れた胸突坂が、下から来る人を天に誘ふ風情で帽に逼つて立つて居る。甲野さんは真廂を煽つて坂の下から真一文字に坂の尽きる頂きを見上げた。坂の尽きた頂きから、淡きうちに限りなき春の色を漲ぎらしたる果もなき空を見上げた。甲野さんは此時

「只万里の天を見る」

と第二の句を、同じく小声に歌つた。

『虞美人草』【一】・【一】の四、第四回【一】

右に示したように、宗近と甲野のセリフとなる「一剣天下を行く」と「万里の道を見ず」「只万里の天を見る」という三句は、漢詩の詩句として表現されている。宗近のセリフとなる「一剣天下を行く」を漢文に直すと、「一剣行天下」になる。この詩句は、南宋の詩人である陸游の「灌園」〔4〕に見える。

少攜一劍行天下

わか

少くして一劍携えて

天下を行き

晩落空村學灌園

晩に

空村に落ちて

灌園を学ぶ

交舊凋零身老病 交旧 凋零して身は老病

輪困肝胆與誰論 輪困たる 肝胆 誰与にか論ぜん

陸游の「灌園」に見える「少携一劍行天下」という詩句は、若い頃の詩人が武を以て世の中を渉る生活を送ることを通して、意気軒昂な青年のイメージを描き出している。陸游の影響を受けたと考えられる「一劍行天下」という表現は、若い宗近の人物像の特徴をよりよく表現し得ている。それは、宗近が自身にとって許嫁のような存在である藤尾との関係、及び、藤尾と小野との恋愛関係、さらに、婚約を結んでいる小野と小夜子の関係を整理する時に、積極的な役割を果たしたところに表われている。宗近は、甲野と小野の友人として、財産を捨てて家から出ることを決心した甲野を自宅に迎え入れようとし、また、優柔不断の小野を説得し、小夜子を助けたのである。作品の最後に、宗近は、藤尾の心を象徴するガーネットの付いた金時計を大理石の角で砕いたのである。その時、宗近は次のようなことを語る。

「藤尾さん、僕は時計が欲しい為に、こんな酔興な邪魔をしたんぢやない。小野さん、僕は人の思をかけた女が欲しいから、こんな悪戯をしたんぢやない。かう壊して仕舞へば僕の精神は君等に分るだらう。これも第一義の活動の一部分だ。なあ甲野さん。『虞美人草』「一八」・「一八の一四、第一二四回」)

藤尾の不徳に対して、宗近は毅然たる態度で二人の関係を断ち切る。そして、藤尾によつてもたらされそうな悲劇をとどめたのである。その後、作品は、藤尾が憤死し、宗近がロンドンに渡ることで幕が下りる。「一劍行天下」の「一劍」は、すなわち宗近の理非曲直を裁き、過去にとらわれない性格を表わしているのである。

このような宗近と対照的な性格を持つ人物は、甲野である。甲野のセリフの「万里の道を見ず」「只見万里の天を見る」を漢文に直すと、「不見万里道」「只見万里天」になる。岩波書店『漱石全集』第四巻の注解者の平岡敏夫が指摘しているように、漱石は明治四〇年三月一日付小宮豊隆宛書簡に「不見万里道但見万里天」と墨書している。自然を愛し、財産に拘らない甲野は、『虞美人草』の中で詩人、思想家として設定されている。『虞美人草』の第【一】回の文末に、

山を下りて近江の野に入れば宗近君の世界である。高い、暗い、日のあたらぬ所から、うららかな春の世を、寄り付けぬ遠くに眺めて居るのが甲野さんの世界である。『虞美人草』「一」・「二の五、第五回」)

と書かれているように、異なる性格の持ち主の二人は、互いに融合できない二つの世界の代表者である。宗近は俗世間の色が付いた人間であり、甲野は無欲恬淡な人間である。このように、「一劍行天下」と「不見万里道」「只見万里天」という詩句は、

二つの異なる人物像を対照的に表現したのである。

また、『虞美人草』の【三】【四】【一二】回には、漱石が自作した漢詩の76・74・70番がそれぞれと加えられている。留意すべきところは、この三首の漢詩に見える詩句のすべてが甲野欽吾の日記に記された内容として表現されていることである。

一 甲野欽吾の「日記」と漢詩

『虞美人草』に加わった漱石の詩句は、甲野をはじめとする登場人物の人物像の構成に重要な役割を果たしている。そして、作品の中で、それらの詩句は甲野の日記を介して、人物関係を築いている。さて、甲野欽吾の「日記」に記された漢詩について考察する。まずは、第【三】の文中に見える76番の詩句について分析する。

甲野さんは寐ながら日記を記けだした。横綴の茶の表布の少しは汗に汚された角を、折る様にあけて、二三枚めくると、一頁の三が一ほど白い所が出て来た。甲野さんは此所から書き始める。鉛筆を執つて景気よく、

「一盃楼角雨、閑殺古今人」

と書いて暫らく考へている。転結を添へて絶句にする気と見える。

旅行案内を放り出して宗近君はずしんと畳を威嚇して椽側へ出る。椽側には御詠向に一脚の籐の椅子が、人待ち顔に、しめつぽく据ゑてある。連翹の疎なる花の間から隣家

の座敷が見える。障子は立て切つてある。中では琴の音がする。

「忽聒弹琴響、垂楊惹恨新」

と甲野さんは別行に十字書いたが、気に入らぬと見えて、すぐ様棒を引いた。あとは普通の文章になる。『虞美人草』

【三】・【三の二、第一三回】

右に示した通り、甲野が日記を記す時に、最初に書き入れたのは、漢詩の詩句である。一首の五言絶句を得たが、なぜか気に入らなかつたので、甲野はその上に棒線を引いたのである。

76 無題

一盃楼角雨(5) 一盃 楼角の雨

閑殺古今人 閑殺す 古今の人

忽聒弹琴響 忽ち聒く 弹琴の響き

垂楊惹恨新 垂楊 恨みを惹いて新たなり

最初に日記に書き入れた「一盃楼角雨、閑殺古今人」という二句は、漱石の76番の起句と承句である。この二句は、鏡に映る降り続く雨が別の閑静な世界を作り出しているようなことを表現している。それから甲野が書き入れたのは、76番の転句と結句となる二句である。しかし、甲野は、後になぜかこの二句を消したのである。たちまち伝わる琴の音と、新たな恨みを引いているような柳枝は『虞美人草』の中で何を象徴し、また、

「棒を引いた」という動作はどのような意味を表わしているだろうか。

『虞美人草』で、「琴」は小夜子の換喩表現として表現されていると考えられる。なぜなら、「唯小夜所持の琴一面は本人の希望により、東京迄持ち運び候事に相成候。故きを棄てがたき婦女」と書かれたように、作品の中では、小夜子は「琴」を愛し、また、「琴」を所有する彼女が「ふるき」を重んじる婦女として表現されたからである。それだけではなく、小野に関する叙述の中でも、「琴の音は自分(小野・筆者注)に取つて禁物である」という表現が見られる。「ふるき」を重んじる小夜子は、京都に移り住んでいた五年の間にもずっと小野を夫として思い込んでいる。しかし、藤尾との結婚を望んでいる小野にとつては、過ぎ去った「古き五年は夢」としか感じなかつたのである。孤堂先生から受けた恩義に報いるためにも小夜子と結婚すべきと考えるが、内心から藤尾を嫁としてもらいたいと悩む小野は、「琴」の音を聞いても小夜子を連想してしまふ。

甲野の日記に記された「忽暗弹琴響」という一句は、甲野が旅先で偶然に聞いた小夜子の引いた琴の音を表現することだけではなく、「垂楊惹恨新」とともに、小夜子の人物像と運命とを表現している。中国文学の中で、なよなよと揺れる柳の枝は、よく女性の優婉な姿を喩える言葉として使用されている。ここで、「垂楊」は「琴」とともに小夜子を意味する言葉として読むことができる。そして、「垂楊惹恨新」の「恨」は、すなわち、小野の裏切り行為に対する小夜子の感情を意味していると考え

られる。さらに、甲野が「一盃楼角雨、閑殺古今人」と「忽暗弹琴響、垂楊惹恨新」の四句のうち最後の二句だけ消した行為については、後に小夜子の恨みが過ちを悔い改めた小野によって晴らされた展開を、予示する伏線として考えられるのである。

『虞美人草』【四】回の冒頭の部分では、漱石の74番に見える詩句が加えられている。

甲野さんの日記の一筋に云ふ。

「色を見るものは形を見ず、形を見るものは質を見ず」

小野さんは色を見て世を暮らす男である。

甲野さんの日記の一筋に又云ふ。

「生死因縁無了期、色相世界現狂癡」

小野さんは色相世界に住する男である。(『虞美人草』

「四」・「四の一、第一七回」)

元となる74番の漢詩は、次のように詠われている。

74 無題 明治三十三年(6)

生死因縁無了期 生死因縁 了期無く

色相世界現狂癡 色相世界 狂痴を現ず

迢迢屢校塵中滯 迢迢 校を屢けて 塵中に滯り

迢遞正冠天外之 迢遞 冠を正して 天外に之く

得失忘懷當是佛 得失に懷いを忘るるは當に是れ仏なるべく

江山満目悉吾師 江山の目に満つる 悉く吾が師
前程浩蕩八千里 前程 浩蕩 八千里
欲學葛藤文字技 学ばんと欲す 葛藤文字の技

甲野の日記に記された詩句の「生死因縁無了期、色相世界現狂癡」は、『虞美人草』の第【四】回で、語り手が引用する形で表現されている。そして、それを以て、「小野さんは色を見て世を暮らす男である」と小野という人物の特徴が紹介される。ここで、「色相世界現狂癡」と詠う「狂」と「痴」は、それぞれ藤尾と小野を指す言葉として読むことができる。それは、作品の中で藤尾も小野と同じく色相世界の人間として設定されているためである。

愛の対象は玩具である。神聖なる玩具である。普通の玩具は弄ばるゝだけが能である。愛の玩具は互に弄ぶを以て原則とする。藤尾は男を弄ぶ。一毫も男から弄ばるゝ事を許さぬ。藤尾は愛の女王である。〔『虞美人草』「二二」・「二二の四、第五九回」〕

藤尾は、男たちを玩具のように翻弄したがる女性である。藤尾が母と共に家の財産を独占し、兄の甲野を家から追い出そうと企てたことや、小野と事実的な関係を結ぶために大森へ行くことを約束したことや、小野の裏切りに憤死したことなどには、彼女の「狂」的な性質が表現されている。藤尾の「狂」に対し

て、小野の「痴」に関する叙述は、「生死因縁無了期、色相世界現狂癡」の詩句の後に、次のように展開されている。

小野さんは色相世界に住する男である。

小野さんは暗い所に生れた。ある人は私生児だとさへ云ふ。筒袖を着て学校へ通う時から友達に苛められて居た。行く所で犬に吠えられた。父は死んだ。外で辛い目に遇つた小野さんは帰る家が無くなつた。已むなく人の世話になる。

水底の藻は、暗い所に漂ふて、白帆行く岸边に日のあたる事を知らぬ。右に揺かうが、左りに靡かうが颯るは波である。唯其時々には逆らなければ済む。馴れては波も気にならぬ。波は何物ぞと考へる暇もない。何故波がたらく己れにあたるかは無論問題には上らぬ。上つた所で改良は出来ぬ。只運命が暗い所に生へて居ると云ふ。そこで生えてゐる。只運命が朝な夕なに動くと云ふ。だから動いてゐる。——小野さんは水底の藻であつた。〔『虞美人草』「四」・「四の一、第一七回」〕

小野が「色を見て世を暮らす男」になつた経緯には、苛酷な過去があつたのである。小野は、自らの暗い所にいる「水底の藻」のような運命を変えようと思ひ、博士になつて、知識と財産をもつ藤尾との成婚を望んでいたのである。しかし、藤尾と婚姻関係を結ぶ前に、小夜子との婚約を解約しなければならぬ。その時、小野は借金の申し出をしに来た友人の浅井に、

自分の代理人として孤堂先生に破談を申し入れることを要求した。その代わりに、小野は浅井に十円を貸すことを承諾したのである。それから、藤尾と事実上の関係を結ぶために大森へ出発しようとした。ところが、小野は出発する直前に訪ねてきた宗近によって説得され、小夜子との婚約を守ることを決心した。そして、これはまた藤尾に対しての裏切り行為になる。作品の最後は、藤尾が憤死することで終末を迎える。

「生死因縁無了期、色相世界現狂癡」という詩句は、名誉や利益を渴望しながら、優柔不断な性格を持つ小野と、恋に狂う藤尾との人物の特徴を概括的に表現している。

『虞美人草』の【一二】回に加わった詩句は、漱石が明治三二年に作った五言古詩の70番に見える。ここでは、語り手が甲野の日記に記された詩句を以て春の光景を表現する形になっている。

甲野さんの日記には「鳥入雲無迹、魚行水有紋」と云ふ一聯が律にも絶句にもならず、其儘楷書でかいてある。春光は天地を蔽はず、任意に人の心を悦ばしむ。只謎の女（藤尾の母・筆者注）には幸せぬ。

「何だつて、あんなに跳ねるんだらうね」と聞いた。謎の女が謎を考へる如く、緋鯉も無暗に跳ねるのであらう。酔狂と云へば双方とも酔狂である。藤尾は何とも答へなかつた。（『虞美人草』「一二」・「一二」の九、第六四回）

70番の全文は、次の通りである。

70 無題 明治三二年（7）

眼識東西字 眼に東西の字を識り

心抱古今憂 心に古今の憂いを抱く

廿年愧昏濁 廿年 昏濁を愧じ（8）

而立纔回頭 而立 纔かに頭を回らす

静坐觀復剝 静坐して 復剝を觀

虚懷役剛柔 虚懷 剛柔を役す

鳥入雲無迹 鳥入りて 雲迹無く

魚行水自流 魚行きて 水自ら流る

人間固無事 人間 固より無事

白雲自悠悠 白雲 自ら悠悠

前掲した74・76番の詩句のように、70番に見える「鳥入雲無迹、魚行水有紋」という二句も、甲野が詠った詩句として表現されている。この二句は、「万里の道を見ず」「只万里の天を見る」と共に、甲野のものを見る視点を表わしている。「謎の女」は、池の中に泳ぐ緋鯉を見て「何だつて、あんなに跳ねるんだらうね」というセリフをする。藤尾の場合、風景を見ているようであるが、脳裏は「四五日無届欠席」した小野のことが充滿している。藤尾は、男を玩具のように弄ぶのを好むが、弄ばれるのを許さない「愛の女王」である。彼女の恋に比して、池に

泳ぐ魚にも、空に飛ぶ小鳥にも、さらに、声をかけてきた母親にも、彼女にとつて注意を払う価値はなかったのである。同じ風景を見て、甲野が「鳥入雲無迹、魚行水有紋」と詩句を詠うことに対して、「謎の女」は、何の感銘も得ないばかりか、嘲るような口調でものを言う。甲野の親子の間には、趣味にとどまらず、ものの考え方においてもすれ違いが現れる。

欽吾の財産を欽吾の方から無理に藤尾に譲るのを、厭々ながら受取った顔付きに、文明の手前を繕はねばならぬ。そこで謎が解ける。呉れると云ふのを、呉れたくない意味と解いて、貰ふ料簡で貰はないと主張するのが謎の女である。六畳敷の人生観は頗る複雑である。〔『虞美人草』一二二、一二の八、第六三回〕

「謎の女」は、甲野から財産を奪いたいのが、「厭々ながら受取った顔付きに、文明の手前を繕はねばならぬ」と思っている。そして、息子の甲野の心境を解しえないゆえ、「謎の女」は、甲野が財産をあきらめると言っても、本当にくれると思わないのである。「鳥入雲無迹、魚行水有紋」という詩句は、親子三人が見た庭の風景を表現すると同時に、同じ風景を見るとしても、互いの思いが決して交わることがなく平行線のままになる親子関係を間接的に表現したのである。「六畳敷の人生観は頗る複雑である」と書かれたように、「鳥入雲無迹、魚行水有紋」という庭の風景も見る人によって受け得る感受も異なっている。

このように、『虞美人草』に加えられた漢詩は、『思ひ出す事など』にも見られるような特徴が表われている。とくに、『思ひ出す事など』で漢詩は作者の思想や心情を表現する主な作用として働いていることに対して、小説においては、人物像を表わす材料や、物語の展開を予示する伏線として作用している。これは、「断面的文学」の構造に現れる特徴によると考えられる。

前述したように、漱石は『文学評論』において、鑑賞者の間で同一の作品に対して生じる好き嫌いの感情が作品を構成する材料となるほか、文学作品の場合、「材料の順序排列」により、漢詩と絵画の場合、「材料と材料の関係案排の具合」から生じる、と述べている(9)。この「材料と材料の関係案排の具合」は、すなわち、「断面的文学」における絵画的要素である。それは、実際の景色を還元する構造ではなく、時間の制限を受けない材料と鑑賞者に連想を呼び起こす描写法である。そこで、このような漢詩を取り入れた小説では、漢詩は人物の特徴を表現する材料になり、また、読者に作品の展開を予想させる道具になるのである。

二 甲野欽吾の「日記」

『虞美人草』に登場する甲野の「日記」には、甲野の自らに関する叙述や、過去に対する追憶や、時間的推移に伴い生じた出来事などが記録されていない。それは、常に登場人物を紹介する時に、「甲野さんの日記の一筋に又云ふ」「甲野さんの日記には鳥入雲無迹、魚行水有紋と云ふ」という引用する形として

表われる。甲野の「日記」から引用された詩句は、作品の中で宗近・「謎の女」・藤尾・小野などの人物像を表現しながら、彼らの運命を予知する意味を表わしている。そして、このような詩句が記載された「日記」は、登場人物らの運命を運ぶ器のように扱われている。

作品が終わりに近づいていることを予示する意味を表わす詩句の「入道無言客、出家有髮僧」の二句は、『虞美人草』の【一八】回に見える。作品の中で、この二句は日記の「最後の頁」の「最後の句」として設定されている。

レオパルヂの隣にあつた黄表紙の日記を持つて暖炉の前迄戻つて来た。親指を抑へにして小口を雨のように飛ばして見ると、黒い印気と鼠の鉛筆が、ちら、ちら、ちらと黄色い表紙迄来て留つた。何を書いたものやら一向要領を得ない。昨夕寐る前に書き込んだ、

入レ道無言客。出レ家有髮僧。

の一聯が、最後の頁の最後の句である事丈を記憶してゐる。甲野さんは思ひ切つて日記を散らばつた紙の上へ乗せた。屈んだ。暖炉敷の前でしゅつと云ふ音がする。乱れた紙は、静なるうちに、倦怠い伸をしながら、下から暖められて来る。きな臭い烟が、紙と紙の隙間を這ひ上つて出た。すると紙は下層の方から動き出した。

「うん、まだ書く事があつた」

と甲野さんは膝を立てながら、日記を烟のなかから救ひ出す。紙は茶に変わる。ぼうと音がすると暖炉のうちは一面の

火になつた。〔『虞美人草』「一八」・「一八の一〇、第一二〇回）

【一八】回では、甲野が財産を捨てて家出をするために、書齋を片付ける。その時、甲野は、書類や書簡などを暖炉の中に投げ込み、最後に「日記」まで暖炉の中に投げ込んだのである。

暖炉の中に捨てられた「日記」の中には、甲野が前日の夜に詠つた詩句が書き込まれている。「入道無言客、出家有髮僧」という詩句は、すなわち、甲野の俗世間との因縁を断絶しようとする決心を表わしたのである。「入道」を求める「無言客」と、剃髪しないまま修行する僧は、つまり、甲野が考えた家を出てからの生き方である。ここで、甲野の「日記」が暖炉の火で燃えつくされることは、すなわち、甲野が財産を捨てる、「謎の女」がその財産を得る、小野が婿入りをするなどの意味を象徴する。甲野は、その決断を示すために、色相世界のことを記した「日記」を暖炉の中に投げ込む。ところが、「謎の女」の思う通りに発展しようとする時に、急にブレーキをかける事態が生じたのである。それは、「日記」が火で燃えつくされる一髪千鈞を引く際に、甲野が「うん、まだ書く事があつた」と突然に独り言を言つて、暖炉から日記帳を拾ひ出したのである。それから、「ぼうと音がすると暖炉のうちは一面の火に」なつたのである。燃え上がる直前の暖炉から救ひ出された「日記」のように、甲野たちの運命にも大きな変化が訪れる。甲野の家には、糸子が来る、宗近と小野が来る、小夜子が来る、最後に藤尾も待ち合わせ場所とした新橋停車場から戻つて来る。小野は、藤尾の前で

小夜子を自分の妻として紹介する。そして、藤尾、小夜子、宗近に向つて懺悔する。ヒステリーになつた藤尾は、自らの愛の誓いを象徴する時計を宗近にあげようとしたが、宗近は時計を受け取つてすぐ大理石の角に向つて投げて砕いたのである。藤尾は刺激に憤死する。彼女の死を予告するが如く、甲野が暖炉から「日記」を拾ひ出した時に、「紫の舌の立ち騰る」ような火が真つ黒に変わったのである。

めらくと燃えた火は、揺ぐ紫の舌の立ち騰る後から、ぱつと一度に消えた。暖炉の中は真黒である。『虞美人草』「一八」・「一八の一〇、第一二〇回」

「日記」を呑み込もうとする火のように、藤尾は甲野の財産のすべてを呑み込もうとする。紫色を帯びる焰が藤尾の死を暗示するように、ぼうぼうと燃えた後、ぱつと消えてしまったのである。かつて、兄の甲野に「火打石を金槌の先で敲いたような火花を射る」ような眼差しを向ける藤尾は、その命の燈火が真つ黒に変わる暖炉の中の火のように消えてしまう。

藤尾の葬式が済んだ夜、甲野は再び「日記」を開いたのである。書き込んだ最初の一行は、「悲劇は遂に來た。來るべき悲劇はとうから預想していた。預想した悲劇を、為すが儘の發展に任せて、隻手をだに下さぬは、業深き人の所為に對して、隻手の無能なるを知るが故である」という内容である。ここで、甲野の「日記」は、『虞美人草』の中で全知なる存在のように表現されていることが分かる。実に作品の前半で、「日記」はすでに

全知なる存在として作用していた。それは、後に甲野が出家を選んだことを暗示する部分である。

第【三】では、甲野が日記に書き込んだ「忽聒彈琴響、垂楊惹恨新」の二句を消して、「一盃樓角雨、閑殺古今人」の続きに、「宇宙は謎である」という哲学めいた分析を展開したのである。甲野は、「疑へば親さへ謎である。兄弟さへ謎である。妻も子も、かく観ずる自分さへも謎である」と書く。このような謎を解く方法は、「親の謎を解く為めには、自分が親と団体にならねばならぬ。妻の謎を解く為めには妻と同心にならねばならぬ。宇宙の謎を解く為めには宇宙と同心団体にならねばならぬ」と分析し、「凡ての疑は身を捨て、始めて解決が出来る。只如何身を捨てるかゞ問題である」と記したのである。『虞美人草』の中では、藤尾の母親が「謎の女」と言い換えられている。甲野の言う「親の謎」は、いわば、片づけられない母親との關係を示している。そして、「凡ての疑は身を捨て、始めて解決が出来る」をめぐつて、甲野は、「親の謎」を解くために、家を捨てて出家することを決めたのである。しかし、それは宗近によつて阻止されてしまう。その代わりに、身を捨てたのは藤尾である。藤尾が死んでから、その親はようやく自分の罪に気づいたように、甲野に許しをこう。

甲野のすべての「疑」が「身を捨て、始めて解決が出来る」という思索の源泉となるのは、『宋書・陶潜傳』に記された陶淵明に関する故事であると考えられる。李白の「戲贈鄭溧陽（戲れに鄭溧陽に贈る）」¹⁰は、すなわち、淵明は韻律を解しないが、一張の素琴を蓄えて、飲酒するたびにそれを撫でたという

故事を踏まえて詠われた作品である¹¹。そのうちの一句は、「素琴本無弦（素琴本弦無し）」となっている。甲野は、その「日記」に李白の「素琴本無弦」という一句を引用することを通して、「疑」の解ける方法を説明する。

「眼に見るは形である」と甲野さんは又別行に書き出した。

「耳に聴くは声である。形と声は物の本体ではない。物の本体を証得しないものには形も声も無意義である。何物かを此奥に捕へたる時、形も声も悉く新らしき形と声になる。是が象徴である。象徴とは本来空の不可思議を眼に見、耳に聴く為の方便である。……」

琴の手は次第に繁くなる。雨滴の絶間を縫ふて、白い爪が幾度か駒の上を飛ぶと見えて、濃かなる調べは、太き糸の音と細き音を縋り合せて、代る／＼に乱れ打つ様に思はれる。甲野さんが「無絃の琴を聴いて始めて序破急の意義を悟る」と書き終った時、椅子に靠れて隣家許りを瞰下して居た宗近君は

「おい、甲野さん、理窟ばかり云はずと、ちとあの琴でも聴くがい。中々旨いぜ」

と椽側から部屋の中へ声を掛けた。（『虞美人草』「三」・「三」の二、第一三回）

甲野は、形や音や、または、思索を戸惑わせる「身」が「物の本体を証得しない」ものであると考えている。それは、形と

声とが本体ではないため、形と声とを認識しただけで、本体まで分かったとは言えないという理由による。そして、どんなことでも奥まで探究すると、「形も声も悉く新らしき形と声になる」ことであるように、「象徴」とは「本来空の不可思議を眼に見、耳に聴く為の方便である」と、甲野は分析している。このような分析を綴った後、最後に日記の中に書き込んだのは、「無絃の琴を聴いて始めて序破急の意義を悟る」という内容である¹²。甲野の「日記」に綴られた最後の一文は、淵明が目に入るものと耳に聞こえることに囚われてないゆえ、素琴を撫でながら悠々自適な感受を得たことを指すと同時に、「疑」を生む形と声とを捨てられることこそ、本当の真実を解き明かすことができることを伝えている。

このように、漱石の小説の中で漢詩は新たな使命が付与され、それを加えた甲野の「日記」を全知なる存在として仕上げていく。甲野の「日記」は、物語の展開を導き、登場人物の性格と運命とを暗示する働きをする。

四節 『草枕』と「俳句的小説」

一 『草枕』の漢詩

『草枕』の冒頭の部分では、画工が山中の旅の中で、陶淵明と王維の詩のような出世間的で非人情な詩と画とを作り上げること志す内容が書かれている。そのために、作品の冒頭の部分から出世間的な詩味を表わす漢詩として、陶淵明の「飲酒」と王維の「竹里館」とが取り上げられている。画工の詠った最初

の作品として、作品の中に掲げたのは、漱石自らが明治三十一年三月に作った67番の「春日静坐」である。しかし、画工はこの作品に関して「索然として物足りない」と感じ、第【一一】回でもう一度チャレンジをしたのである。ところが、二回目のチャレンジでは、「仰数春星一二三」という一句のみを得たまま、失敗に終わったのである。そして、画工がようやく自らが思う出世間的で非人情な漢詩を作り出したのは、『草枕』のクライマックスに達する直前の【一二】回である。この時、作品に加えた漢詩は、漱石が明治三十一年三月に作った65番の「春興」である。これは、また、レッシングの作詩方法を否定し、「断面的文学」の方法で作られた成功例として提示されている。

序章で述べたように、詩と画の創作に関して、『草枕』では、漱石がレッシングと異なる見解を示しているが、表現の仕方において、レッシングと共通するところが見られる。また、「詩画は不一にして両様なり」に反対する意見の背後には、漱石の詩画一如という中国の伝統的な考えが現れている。この考え方には、詩画一如という漱石の態度が表われる。詩画一如は、北宋期に確立したと言われる。これについて、宇佐美文理は『中国絵画入門』において、次のように述べる。

詩と絵画は制作面でも鑑賞面でも同一の原理に基づくというこの発想は、のちに、山水画の場合、画面に詩が直接書き込まれていくが、もとはこの「秋塘図」のような絵を見て、そこに詩を感じるところから始まったと考えられる。そして、それは小景画だけのことでなく、大きな画

面の山水においても求められることになる(13)。

つまり、漱石の言う「境界」と「心理の状況」、または、「一種のムード」に言い換えた着想は、漱石のオリジナルなものではなく、すでに中国の山水画の発展過程の中で出来上がった制作と鑑賞の仕方の一つである。ただ、それについて『草枕』では、出所を明確に示さなかったのみである。その原因は、たぶん漱石が作品の前半で、「非人情の天地」を「淵明、王維の詩境」であることを書いたので、それについてわざわざ言明しなくても読者は了解し得ると想定して、敢えて言わなかったのかもしれない。なお、『東坡題跋・書摩詰(藍田烟雨図)』に見える「味摩詰之詩、詩中有画。觀摩詰之画、画中有詩」という蘇軾が王維の詩画に対する評は、よく知られていることである。

さて、「断面的文学」が『草枕』に見える漢詩の中で、どのように表現されたのか。「初から窈然として同所に把住する趣き」を「よし之を普通の言語に翻訳」したものは、漱石の67番の漢詩である。

67 春日静坐 明治三十一年三月

春日静坐

青春二三月 青春 二三月

愁随芳草長 愁いは芳草に随って長し

閑花落空庭 閑花 空庭に落ち

素琴横虚堂 素琴 虚堂に横たう

蠨蛸挂不動 蠨蛸 挂かりて動かず

篆烟繞竹梁 篆烟 竹梁を繞る

獨坐無隻語 獨坐 隻語無く

方寸認微光 方寸 微光を認む

人間徒多事 人間 徒らに多事

此境孰可忘 此の境 孰か忘る可けん

會得一日靜 會たま 一日の靜を得て

正知百年忙 正に知る 百年の忙

遐懷寄何處 遐懷 何れの処にか寄せん

緬邈白雲鄉 緬邈 白雲の郷

画工は右の作品について、「自分が今しがた入った神境を写したものとすると、索然として物足りない」と思っているが、自ら描こうとする「抽象的な考」を表現し得ていると考えている。そして、前の六句について、「みな画になりさうな句許りである」と画工が分析する。

前の六句では、芳草が生えている様子、花卉が落ちる様子、静かな虚堂に置かれている琴、天井にぶらさがっている蜘蛛、煙がうつばりの周囲に漂う様子などについて詠っている。いずれもひっそりした春の日の風景として、作品の中で絵画に描かれた景物のように配置されている。「独坐無隻語」という詩句は、作品に表現しようとする静かなムードを強調して表現し、「人間徒多事」は詩人の何の心残りもない心境を表現している。

次に掲げる65番の「春興」は、画工が三度のチャレンジを経て、ようやく「断面的文学」の方法で作りに出した作品となる。ここでは、出世間的で非人情な「快味」を表わす漢詩として『草枕』に加えている。

65 春興 明治三十一年三月

春興

出門多所思 門を出でて 思う所多し

春風吹吾衣 春風 吾が衣を吹く

芳草生車轍 芳草 車轍に生じ

癡道入霞微 癡道 霞に入りて微かなり

停筇而矚目 筇を停めて 目を矚げば

万象帶晴暉 万象 晴暉を帯ぶ

聽黃鳥宛轉 黃鳥の宛轉たるを聴き

靚落英紛霏 落英の紛霏たるを靚る

行盡平蕪遠 行き尽くし 平蕪遠く

題詩古寺扉 詩を題す 古寺の扉

孤愁高雲際 孤愁 雲際高く

大空断鴻歸 大空 断鴻歸る

寸心何窈窕 寸心 何ぞ窈窕たる

縹緲忘是非 縹緲として 是非を忘る

三十我欲老 三十 我老いと欲し

韶光猶依依 韶光 猶依依たり
逍遙隨物化 逍遙して 物化に随い
悠然對芬菲 悠然として 芬菲に對す

右の作品について、画工は「あゝ出来た、出来た。是で出来た。寐ながら木瓜を觀て、世の中を忘れて居る感じがよく出た」と満足する喜びを示した。「世間には拙を守ると云ふ人がある」と、画工が指示する人は、画工自身であり、陶淵明でもあり、また、漱石でもある。画工が淵明や王維のような詩境と趣とを表象し得たと思つたこの作品には、画にしようとした刺激のない、「窈然として名状しがたい樂」が表現されている。春風に吹かれる衣、草、廢道、落英（落花）、野原、古寺の扉、雲、韶光（春の光）などの景色は、いずれも「初から窈然として同所に把住する趣き」を表現し、作品の中で絵画的な要素として配置されている。

『草枕』は、画工の非人情の詩と画を創作する目的で始まり、また、創作が成功すると共に幕を閉じたのである。『草枕』に加えた漢詩は、前述した『思ひ出す事など』と『虞美人草』に見られるような詩と文が互いに補足し、また、情緒やムードが共振する特徴を持っている。そのうえ、詩歌の創作における「断面的文学」の構造について触れながら、出世間的な詩趣、または、「快味」を表わす詩と画とを創り出すための旅が描かれている。

前述したように、『虞美人草』の中で漢詩は、人物像の特徴を表わす材料となり、また、登場人物の運命をつかさどる役割を担っている。それに対して、『草枕』に加えた漢詩は、作品を展開する道具として作用するうえに、小説『草枕』の風格を定める重要な材料となっている。それは、非人情な旅と非人情な詩と画を求める作品の方向性に表わされる。ほか、「プロットも無ければ、事件の發展もない」という「俳句的小説」の方法にも表わされている。これについて、さらに分析しておく。

二 「俳句的小説」という創作方法

『草枕』では、出世間的で非人情な詩を創作することを目指す画工を通して、「必ずしも時間間に材料を按排する必要はあるまい。矢張り絵画と同じく空間的に景物を配置したのみで出来る」とする「断面的文学」の詩歌の創作法を提示する。

次に詩にはなるまいかと、第二の領分に踏み込んで見る。レッシングと云ふ男は、時間の経過を条件として起る出来事を、詩の本領である如く論じて、詩画は不一にして両様なりとの根本義を立てた様に記憶するが、さう詩を見ると、今余の發表しやうとあせつて居る境界も到底物になりさうにない。余が嬉しいと感ずる心裏の状況には時間はあるかも知れないが、時間の流れに沿ふて、遞次に展開すべき出来事の内容がない。一が去り、二が来り、二が消えて三が生まるゝが為に嬉しいのではない。初から窈然として同所

に把住する趣きで嬉しいのである。すでに同所に把住する以上は、よし之を普通の言語に翻訳した所で、必ずしも時間間に材料を按排する必要はあるまい。矢張り絵画と同じく空間的に景物を配置したのみで出来るだらう。只如何なる景情を詩中に持ち来つて、此曠然として倚托なき有様を写すかゞ問題で、既に之を捕へ得た以上はレツシングの説に従はんでも詩として成功する訳だ。ホーマーがどうでも、ブーヅルがどうでも構はない。もし詩が一種のムードをあらはすに適して居るとすれば、此ムードは時間の制限を受けて、順次に進捗する出来事の助けを藉らずとも、單純に空間的なる絵画上の要件を充たしきへすれば、言語を以て描き得るものと思ふ。(『草枕』「二六」)

加藤禎行は、画工を通して語られた詩歌の創作法について、『汽車論』の隱喩―夏目漱石『草枕』をめぐって―という論文中、漱石が「余が『草枕』で提示した「第三の地点」という創作理論と同じものとして見なしているが、なぜ同じ理論として見なせるのかという根拠について述べていない。加藤は、「だが、『胸中の画面』(十三)という結果には、その原因として『草枕』での個々の情景が『必要』で、その個々のユニットや情景を、因果関係や配列の必然性などなしに配置しても、記述の終焉を決断する時点で、不可避的に結末とそれ以前の記述とのあいだに『通次』の関係を結んでしまうからだ」¹⁴と述べ、『草枕』における漱石の時間に関する理論を否定的に捉えている。『草枕』の画工が「余が嬉しいと感ずる心裏の状況」を表象

しようとするが、その媒体として選択したのは、小説ではなく、詩と画である。明治三十九年一月一五日の『文章世界』に掲載された「余が『草枕』」では、「プロットも無ければ、事件の発展もない」という漱石の創作態度が記されている。この創作態度には、「断面的文学」から受けた影響が見いだせる。

私の『草枕』は、この世間普通にいふ小説とは全く反対の意味で書いたのである。唯一種の見方―美しい感じが讀者の頭に残りさへすればよい。それ以外に何も特別な目があるのではない。さればこそ、プロットも無ければ、事件の発展もない。

茲に、事件の発展がないといふのは、かういふ意味である。――あの『草枕』は、一種の變つた妙な觀察をする一画工が、たま／＼美人に邂逅して、之を觀察するのだが、此美人即ち作物の中心となるべき人物は、いつも同じ所に立つてゐて、少しも動かない。それを画工が、或は前から、或は後から、或は左から、或は右からと、種々な方面から觀察する。唯それだけである。中心となるべき人物が少しも動かぬのだから、其處に事件の發展しやうがない。

所が普通の小説ならば、この主人公は甲の地點から乙の地點に移つて行く。即ち其處に事件の發展がある。この場合に於ける作者は、第三の地點に立つて事件の發展して行くのを側面から觀察してゐるのだが、『草枕』の場合はこれと正反對で、作中の中心人物は却つて動かずに、觀察する者の方が動いてゐるのだ。

右に掲げる内容より、「プロットも無ければ、事件の発展もない」という「俳句的小説」の方法は、「断面的文学」の要素を取り入れていることが考えられる。なぜなら、ここでは、作品に描かれたものが「自己との関係如何等につきては一向に云ふところなし」という「客観的断面」の表現形式が見いだせるからである。「客観的断面」における「自己」は、詩人や主人公になる。「俳句的小説」の場合、漱石は、「中心となるべき人物」と呼ぶ。そして、「客観的断面」に加える主人公と明確な関係性が示されない人や物の点景らは、『草枕』の場合、那美を除いた画工や茶店の婆さん、髪結屋の親方、源兵衛などの登場人物と、作品の中に加えたエピソードとして考えられる。さらに、このような材料を以てまとまった作品に構成させるには、繋がりを付ける媒介となるものが必要とされる。漢詩の場合、点景に関する描写に貫き通される基調は作者が鑑賞者に伝えようとする「快味」を表現し得る。一方、「俳句的小説」は、媒介の役をつとめる観察者が必要とされる。

那美を「中心となるべき人物」として読む時に、画工は、単なる観察者として登場するだけではなく、読者と同じ地位に立つ人物として設定されていることが分かる。そして、『草枕』の展開は、読者と同じ視線を共有する画工が「中心となるべき人物」を「或は前から、或は後から、或は左から、或は右からと、種々な方面から観察する」ことによつて構成されている。この問題については、さらに具体的に分析する。

「プロットも無ければ、事件の発展もない」ということは、

「中心となるべき人物」とする那美に関する出来事の展開が存在しないと考えられる。この方向に沿いながら、那美に関する事件が『草枕』の中でどのように描かれたのかを考察する。

【那美に関する事件】

【事件1】 画工が茶店の婆さんから聞いた話。①志保田の嬢様—那美のお嫁入りの時の状況。②長良の乙女が二人の男に恋い慕われて、悩んだ末に淵川へ身を投げたこと。③那美が旦那と離縁したこと。（婆さんは「那美・筆者注」嬢様と長良の乙女とはよく似て居ります」と、二人のお嬢様の身の成り行きが似ていることを画工に告げる。）

【事件2】 画工が髪結屋の親方から聞いた話。①もと観海寺の坊主の泰安が那美に文をつけて、恥を搔かせられたこと。

【事件3】 「鏡が池」で、画工は源兵衛から「あの志保田の家には、代々気狂いが出来ます」と聞かされて、昔の志保田のお嬢様が虚無僧に恋をしたが、親の反対に「鏡が池」に身を投げたことが分かる。

右に示している通り、「中心となるべき人物」の那美にまつわる三つの事件が作品の中に記述されている。いずれも、過去に生じた事件で、うわさという他者から第三者の画工・読者に告げる方法で叙述されている。また、この三つの事件は、補助線のように那美の人物像を表わしている。このような叙述法は、すなわち、「プロットも無ければ、事件の発展もない」として創作方法を意識した証拠になる。ここでは、他者から伝達された

事件として描かれたシーンに「中心となるべき人物」の直接的な参与が行われてないことから、「中心となるべき人物が少しも動かぬのだから、其處に事件の發展しやうがない」ということになってゐる。そのうえ、「作中の中心人物は却つて動かずに、觀察する者の方が動いてゐるのだ」という方法は、那美に関する事件の展開を設けずに、すべての事件が画工の觀察を通して得た情報として叙述されるところに反映される。このような情報は、『草枕』を構成する材料となる。それらは、以下の通りである。

【画工による觀察】

【觀察1】那美との最初の対面―【三】

那美の「顔に統一の感じのないのは、心に統一のない証拠で、心に統一がないのは、此女の世界に統一がなかつたのだらう」と、画工が觀察して思ったこと。

【觀察2】那美が裸で風呂場に現れる―【七】

【觀察3】「鏡が池」で源兵衛と遭遇し、その後、池の危巖の頂に突然現れた那美の顔に注目する。―【十】

【觀察4】画工は、偶然と雑木の間にいる野武士と那美と一緒にいることを見かけ、二人の様子を注意深く觀察した。―【十

二】

【觀察5】那美が走り出した汽車の窓から現れた野武士の顔を見合わせた瞬間に、画工は、那美の顔から「憐れ」の表情を發見した。―【十三】

漱石が「中心となるべき人物が少しも動かぬのだから、其處に事件の發展しやうがない」と主張したように、右に掲げた内容には、因果關係を含む事件の發展が見当たらないのである。ところが、「中心となるべき人物」ではない久一が満州に行くプロットがなければ、画工らが汽車の停車場に行く展開は生じられなくなる。さらに、那美の顔から「非人情」の表情も現われなくなる。つまり、漱石が「余が『草枕』で言う「プロット」と「事件の發展」は、那美にまつわるプロットに限られているのである。要するに、「俳句的小説」の方法は、「客觀的断面」の表現形式を展開するために、「プロットも無ければ、事件の發展もない」という形式に進展したのである。しかしながら、これは「中心となるべき人物」の設定に制限されている。

このように、明治三九年の「新小説」に發表された『草枕』では、「断面的文学」とする詩歌の創作方法が見られるばかりではなく、それを実践に移した内容も加わっている。さらに、「断面的文学」という概念を正式に提示するまでに、漱石は、すでに「俳句的小説」という名前で「断面的文学」の構造を持つ小説を創作したのである。

三 「俳句的小説」という概念が提示された時代背景

明治期に入って古来重要視されてきた漢文学は、西洋思想・科学技術等に移入することによって、日本文学における堅固な立場が揺るぎはじめたのである。『明六雑誌』の第三五号では「支

那不可侮論」、『東京学士会院雑誌』第三編第二冊では「四書素読ノ論」、同じく第五編では、「古典講習科乙部開設ニ就キ感アリ書シテ生徒ニ示ス」の篇に「漢学ヲ治ムル工夫ヲ論ズ」、また第九編第四冊でも、「漢学不可廢論」等々、有識者たちによって漢籍の習得と漢学思想の重要性とが唱えられる一方、京都の皇学所漢学所を廃止し、大学校⁽¹⁵⁾の内部における国漢学派と西洋文明を積極的に受容する勢いととも、「変革」の嵐はあらゆる分野に及び、漢詩壇にも大きな影響を与えた。明治一五年八月、古来の詩風・詩形と異なり、英米の詩風を模倣する新体の詩形が、井上哲次郎・外山正一・矢田部良吉三氏により提案された。井上哲次郎は「新体詩抄序」において、儒学者で教育思想家である貝原益軒の「我邦只可以和歌言其志述其情。不要作拙詩以招詭癡符之誚」という言説に依じて、「我邦之人。可學和歌。不可學詩」⁽¹⁶⁾という観点を述べ、漢詩の創作に反対する意を示した。外山正一も序文で、「日本人に取りてハ支那流の詩ハ、恰も瘧の手眞似、若くハ操人形の手踊の如きものなり、瘧に生れずして、瘧の眞似をなし、人と生れて、人形の眞似をするもの、又憫まざるべけんや」と、当時の漢学者の唐詩作りと詩吟などについて激烈に批判した⁽¹⁷⁾。

明治二二年、『国民之友』に発表された「於母影」は、森鷗外を英詩漢訳の代表詩人とさせるような作品となった。鷗外は「俤に就きて」と言う一文で、翻訳に関する独自の見解、及び認識を記した。その冒頭では、「詩の想髓はその形骸のために變ぜず」という考えを述べ、翻訳の成敗が訳者の技巧にあると主張した。

「於母影」の翻訳については、「主として趣味を傳へむとするにありき」と明示し、「字句、平仄、韻法をも流石に抛棄するに忍びず、その能く根を托し芽を抽かむは覺束なしとは思ひながら、聊又移植を試みつるなり」⁽¹⁸⁾と、漢詩に訳す思いを語っている。明治三〇年、子規は俳句と漢詩に対する観点を、小論文「俳句と漢詩」としてまとめた。子規は、日本文学に見られる詩歌の中、俳句・和歌・漢詩三者の詩形は異なるが、「趣」は同じだと述べる。鷗外は子規と同様に、詩形が異なるとしても詩想と「趣」とが変わらないと考えている。子規は、また、漢詩の「力」を借りている日本の詩歌の中で、俳句が和歌より漢詩との共通性が多いと主張する。鷗外は、また、新体詩について終始否定の立場に立っている。明治二六年の歳の暮れに書かれた「紅豆集題詞」に、鷗外は和歌・俳諧・新体詩・ラテン語詩に触れているが、新体詩については「詩の新體といふものあれど是れ將たいまだ整はず」と述べ、また、「一時の遊びものになり」⁽¹⁹⁾と冷評したのである。

英詩を漢訳する鷗外の文学活動と子規の「俳句と漢詩」という論文の発表には、いずれも当時衰退しつつあった漢文学を復興する意図がうかがえる。このような時代背景の中で、『草枕』に代表される「断面的文学」は、漱石の漢文学を振興するための取り組みであり、当時の主流となった自然派を批判するものであり、自らの立場を鮮明に示す態度にもなっている。

斎藤希史は『漢文脈と近代日本』で、「漱石の初期の小説は、ちょうど『感傷』から『恋愛』への流れが近代小説を作っていたように、『閑適』という主題を近代小説へと転換することは

できないか、という実験である」と述べる。そして、『草枕』は、西洋への対抗原理としての漢文脈にある実験的作品である、という見解を示した。

漢文脈における閑適は、私の世界の核となるものとして、公の世界との対比の上になりたつものでした。ところが漱石はそれを「船、汽車、権利、義務、道徳、礼儀」に対比させます。あるいはファウストやハムレットなどの西洋の文学に対比させます。つまり明治の文明社会、またそれをもたらした西洋文化と対比させてしまうわけです。陶淵明や王維が登場するのは、「東洋の詩歌」としてです。

中略

漱石は、閑適を西洋への、あるいは文明への対抗原理として取り出そうとしたのです(20)。

斎藤が述べたように、『草枕』は西洋への対抗原理としての漢文脈にある実験的作品としてとらえられるかもしれない。しかし、「断面的文学」をめぐる構想や「俳句的小説」という方法から見る時、『草枕』は、東洋と西洋の文学と美術から抽出した共通構造、または、表現形式を取り入れた作品として作られていることが明白である。この意味で、「閑適」というものは、「断面的文学」を通して表現される「快味」や情調であり、作者が読者に味わせようとする「美しい感じ」であることが分かる。「閑適」というものが「東洋の詩歌」における一つの題材であるように、それは「断面的文学」という枠組みの中で、『草枕』

を支える重要な材料として取り入れられている。

斎藤は『漢文脈と近代日本』で、漱石の『草枕』に見られる東洋と西洋の対比が「漢文脈の拡大」という意味を持っていると述べる。東洋と西洋を相対化する流れの中で、『草枕』は言うまでもなく漢文脈において創作された作品である。この意味で、『草枕』は「東洋の詩歌」に見られる「閑適」という情調を最大限に表象した作品として、漢文学を振興するための実践になる。一方、東洋と西洋の文学ないし美術に共通する構造を持つ「断面的文学」は、漢文学の地位が低下する情勢の中で、その価値をより認識させるために掲げられた理想形として提示されたと考えられる。この意味で、『草枕』は西洋の小説や芸術作品にも見られる表現形式を構造化した実験作である。

北川扶生子が「〈文〉から〈小説〉へ——漱石作品における漢語・漢文脈と読者」において述べたように、漱石にとって漢文学と小説は別々に存在するものではない。漱石は、小説の中に漢文調や漢語を取り入れ、新聞小説という場を借りて試行錯誤を繰り返しながら、漢文学の可能性を広げたのである(21)。ところが、「断面的文学」に関しては、『文学論』において定義されているが、十分に理論化されていると言えない。

「俳句的小説」という「小説の組立」(22)は、「中心となるべき人物」をめぐるプロットと事件の発展が叙述されず、作品に加えたエピソードや登場する人物らの関係性を一つの作品に繋げる媒介の役が必要とされる。「余が『草枕』」に示されているように、『草枕』の中心場面に常に同時に登場する画工と那美の二人の人物に対して、漱石は那美を「中心となるべき人物」とし

て設定し、画工を観察者として設定している。しかし、読者にとっては、二人とも「中心となるべき人物」であるばかりか、那美よる画工の方がメインとなる主人公として思う可能性が高い。画工を「中心となるべき人物」として読む場合、「プロットも無ければ、事件の発展もない」という構造は崩れてしまう。「俳句的小説」として創作された『草枕』は、作家によって決められた読み方に従わないと成立しない点において、成功例と言えない。これは詩入作品とともに、漱石の小説の中でいかに漢詩や漢詩的構造を生かすかを試みた成果であり、いかにすれば小説が読者に新たな体験を与えうるかに関する問題追求である。漢詩の挿入や創作方法のほか、『草枕』の空間描写にも「断面的文学」の構造が確認できる。これについては、第四章で分析することにする。

五節 まとめ

漱石は『思ひ出す事など』の執筆において、その前に作った78〜93番の漢詩を各回の中に加えている。それは、また、中国の章回小説のように話題ごとに各回に分けられて、本文の内容にかかわる漢詩の一首を文中、または、末尾に挿入されている。『思ひ出す事など』に加えた漢詩が働く作用には、四つの特徴が見られる。一つ目は、本文ではそれに加えた漢詩に対する説明となる内容が見える。このような説明を通して、内容上に一体感を構成する。二つ目は、漢詩は本文の末尾に加えられるが、結びの作用として働く。この場合、作者は漢詩という洗練

した表現形式を以て、本文に伝えようとする思想、または、感情を概括的に表現する。三つ目は、作品に加えた漢詩は、本文と互いに補足する形を構成している。四つ目は、作品に加えた漢詩は、本文に表わす情緒やムードと共振している。

『虞美人草』では、『思ひ出す事など』のように一首の漢詩をまるごと文中に加えるのは異なり、一句、または、二句、或いは、訓読の形を以て、文中に加えている。『虞美人草』に加えられた漢詩は、『思ひ出す事など』にも見られるような特徴が表われると同時に、人物像を表わす材料や、物語の展開を暗示する伏線として作用している。これは、絵画的材料と鑑賞者に連想を呼び起こす描写法を用いる「断面的文学」の構造から受けた影響として考えられる。ことに、留意すべきところは、このような漢詩のすべてが甲野欽吾の日記に記された内容として表現されていることである。『虞美人草』の中で、漢詩は新たな使命が付与され、それを加えた甲野の「日記」を全知なる存在として仕上げていく。甲野の「日記」は、物語の展開に影響し、登場人物の性格と運命とを暗示する働きをする。

『草枕』に加えた漢詩は、作品を展開する道具として作用するうえに、小説『草枕』の風格を定める重要な材料となっている。それは、非人情な旅と非人情な詩と画を求める作品の方向性に表わされる。そのうえ、『草枕』は、詩入作品であると同時に、「客観的断面」の表現形式を展開した「俳句的小説」という方法で作られている。つまり、「断面的文学」という概念が正式に提示されるまでに、漱石は、すでに「俳句的小説」という名前で「断面的文学」の構造を持つ小説を創作したのである。ま

た、前述したように、漢文学の地位が低下する情勢の中で、詩入作品と「俳句的小説」の創作は、漱石の漢文学を振興するた

注

(1) 明治四三年七月三十一日に作られた77番の漢詩は、「來宿山中寺、更加老衲衣（来たり宿る山中の寺、更に加う老衲の衣）」と、詩人が山中の寺に泊まり、老僧の衣を重ねて着たと詠い、「寂然禪夢底、窓外白雲歸（寂然たる禪夢の底、窓外白雲帰る）」と、「老衲衣」を着たためであろうか、詩人が禪の夢を見たこと詠う。修善寺大患期の最初の作品の77番は、『思ひ出す事など』に加えられていないが、ほかの78、93番の漢詩と同じく、修善寺の宿に泊まる時の心境を表わしている。

(2) 「焚仏」の意味は、仏像を尊崇することを通して仏心を得ることではなく、慈悲深い心や、形に囚われずに、真理を理解し得れば十分であることを指す。「焚仏」の故事は、『五灯会元』の巻五に書かれている。丹霞天然禪師が唐の元和中（八〇六・八二〇）の頃、洛京龍門の香山に至り、伏牛和尚と友になる。その後、慧林寺において天の大寒に遭遇し、寺の木仏を取って火に焼いて体を温めたのである。その時、丹霞天然禪師と院主との間で次のような話が交わされる。「院主、呵して曰く、『何ぞ我が木仏を焼くことを得たる』。師は、杖子を以て灰を撥って曰く、『吾れ、焼いて舍利を取らん』。主曰く、『木仏に何ぞ舍利有らんや』。師曰く、『既に舍利無ければ、更に両尊を取って焼かん』。主、自の後、眉鬚墮落す。」能仁晃道訓読『訓読五灯会元』上巻（禅文化研究所、平成一八年一二月八日）四三三頁より引用した。ここで、「懸偈壁間焚仏意」は、「焚仏」の故事を借りて、物事に執着しない心の状態を表わしている。

めの試みであり、いかにすれば小説が読者に新たな体験を与えうるかに関する問題追求である。

(3) 漱石は、【五】回で俳句と漢詩を「風流を盛るべき器」と言い換え、明治四三年九月二五日に作った80番の漢詩「風流人未死、病裡領清閑。日日山中事、朝朝見碧山。（風流人未死せず、病裡清閑を領す。日日山中の事、朝朝碧山を見る）」を以て、風流とは何かを伝え、風流に関する自らの実体験を表象している。そして、漢詩や俳句を加えたことについては、「単に詩人俳人としての余の立場を見て貰ふ積りではない。実を云ふと其善悪などは寧ろ何でも好いと迄思つてゐる。たゞ当時の余は此の如き情調に支配されて生きてゐたという消息が、一瞥の迅きうちに、読者の胸に伝えれば満足なのである」と文中に記している。ここでは、漱石が読者や知人に自らの状況を伝えるために、実生活から受ける圧迫と、病気をわずらったきっかけに閑適な時間を得たことなどに関する感想を、漢詩を通して表現した経緯について説明している。また、

【五】回の冒頭から、「修善寺に居る間は仰向に寝たまゝよく俳句を作つては、それを日記の中に記け込んだ。時々は面倒な平仄を合して漢詩さへ作つて見た。さうして其漢詩も一つ残らず未定稿として日記の中に書き付けた」と述べ、修善寺にいる頃の漢詩と俳句の創作活動について綴っている。

(4) 訓みくだしは、一海知義注『中国詩人選集』二集八巻、岩波書店、昭和三七年七月二三日に従う。

(5) 奩は、鏡台を指す。

(6) 『虞美人草』【四】回に加えた詩句は、74番では、生死によって因縁は尽きる期が訪れず、現実の世界には常軌を逸する人や事があると詠う。詩人は、足枷がかけられたように俗世界に滞っていると感じ、冠をかぶり直して、遙かの遠いところ

へ行こうとする。そして、得失を気にかけないことは仏の世界である。と詠い、山河の至るところに、吾が師となるものがある。と考える。最後に、前途は広々として遼遠であるが、煩わしい言語を学ぼうと進んでいくことを詠っている。

(7) 【現代語訳】東西の文字を知り、深い愁いを抱えてしまふ。二十年間、歩くべき道を分らないまま生きてきたことを恥ずかしく思い、三十歳になった今は、過去のことを振り返る。静坐して禍福の反復を観じ、わだかまりのない心を以て固いものと柔らかいものを自在に操る。鳥は雲の中に入り、迹を残さず、魚は自在に泳いで、川の流れに変化を与えない。人の世はもともと何事も無い。雲が空に悠々と漂っているように、静かで奥ゆかしいのである。

(8) 昏濁とは、いろいろなものがまじってにごること。秩序なく乱れること。

(9) 『漱石全集』一五巻、岩波書店、平成七年六月九日、四二、四四頁による。

(10) 陶令日日醉、不知五柳春。素琴本無弦、漉酒用葛巾。清風北窓下、自謂羲皇人。何時到栗里、一見平生親。

(11) 「素琴」とは、かざりのない琴を指している。

(12) 「無絃の琴」をめぐる表現は、ほかに『吾輩は猫である』『草枕』にも見える。

(13) 宇佐美文理『中国絵画入門』岩波新書、平成二六年六月、九一・九二頁による。

(14) 加藤禎行『汽車論』の隠喩―夏目漱石『草枕』をめぐるつて―「日本近代文学」六二集、平成二二年五月、三七頁による。

(15) 明治二年七月八日、政府は大学校を設立。昌平学校を中心に、開成・医学両学校を大学校分局とし、これらを大学校と総称。

(16) 『明治文学全集』六〇巻、筑摩書房、昭和五二年三月、

三頁による。

(17) 同前、四頁による。

(18) 「俳に就きて」には、鷗外の「若唯情のみを傳へば、他邦の趣味を輸入すといふべく、若唯文のみを傳へば、他邦の風調を輸入すといふべし」という翻訳するにあたって守るべき原則が提示されている。森鷗外『鷗外全集』一九巻、岩波書店、昭和四八年、六七頁による。

(19) そのうえ、子規の新俳句については、長く流行すると思わないが「新しい名詞や何かをドシク注入することも出来る」という作詩上の簡易さがあるため、俳句は生き続けるだろうという意見だった。(森鷗外『鷗外全集』二八巻、岩波書店、昭和五〇年、一四〇頁による)さらに、明治三〇年に記した「今の文學界」で、鷗外は東洋と西洋との詩形に対する見解を述べ、「まさか今の新體詩見たいなものを作る氣にもなれぬさ、めざまし草にも新體詩の投書が来るが一向に載せぬ」と、新體詩に対する反感を隠さなかった。

(20) 斎藤希史『漢文脈と近代日本』角川文庫、平成二六年五月二五日、二三五―二三六頁による。

(21) 山口直孝編『漢文脈の漱石』翰林書房、平成三〇年三月二〇日、四六頁による。

(22) 「小説の組立」は、『文学評論』の最終編の「第六編ダニエル、デフォーと小説の組立」に提示された漱石自身の用語である。「小説の組立」の意味は、佐々木充が『小説の組立』の転換で述べたように、「いかにすれば読者の interest を一貫して惹きつけうる組立を作りうるか」という意識で支えられており、いかえれば読者にいかにすれば真のリアリティを感得させうるかというこの追求である。『国文学 解釈と教材の研究』学燈社、第一九巻一三号昭和四九年一月号、五九頁による。

第四章 『草枕』における漢詩的な空間構造

一節 はじめに

『草枕』では、漢詩の挿入や創作方法のほか、その空間描写にも「断面的文学」の構造が仕込まれている。それは、汽車と対立する船に関する漢詩的な空間構造から確認できる。明治から大正にかけて、交通網の敷設により都市空間の構造は加速的に変化すると同時に、当時の時代相、意識、理念などを返照するような小説、詩歌などが多く創作されている。『草枕』では、汽車、路面電車、蒸気船等の交通機関をめぐる表現が登場人物の人物像・物語の時代相・語り手の世界観を物語る装置として働くことにとどまらず、「断面的文学」の構造の中で漢詩的空間を構成している。

第四章では、明治期に登場した船、汽車という交通機関に注目し、このような題材が漱石の漢詩の中でどのように表現されているのかを考察する。そして、その意味と作用は、『草枕』の創作とどのような関連性を持っているかを解明し、『草枕』の空間描写における「断面的文学」の構造を明らかにする。

二節 交通機関に関する題材

交通機関が入る漱石の漢詩を表一にまとめた。

	時期	作品	詩句	「舟」	意味
1	二十歳以前	8番 即時 二	畫裡棹輕舟	「輕舟」	小舟
2	明治二二年九月九日脱稿	27番 「木屑録」 十	扁舟行盡幾波塘	「扁舟」	小舟
3	明治二三年九月	43番 函山雜咏 八	湖明月滿舟	「舟」	小舟
4	明治二三年九月	44番 送友到元函根 一	風滿扁舟秋暑微	「扁舟」	小舟
5	明治二九年一月一二日	58番 無題	火輪沸紫潮	「火輪」	蒸気船
6	明治三三年	73番 無題	笑指西天一葉舟	「一葉舟」	ちっぽけな船
7	明治四五年五月二四日	99番 春日偶成 六	扁舟半柳陰	「扁舟」	小舟
8	明治四五年六月	106番 無題	寥寥似在舟	「舟」	小舟
9	大正元年一一月	112番 題自画	扁舟盡日孤村岸	「扁舟」	小舟
	時期	作品	詩句	「帆」	意味
1	明治二二年九月九日脱稿	18番 「木屑録」 一	出雲帆影白千點	「帆」	帆掛け船
2	明治二二年九月九日脱稿	19番 「木屑録」 二	水盡孤帆天際去	「孤帆」	ぼつんと一艘ゆく帆船
3	大正五年八月三〇日	149番 無題	紺水映邊帆露白	「帆」	帆掛け船
4	大正五年九月一二日	162番 無題	一帆去盡水如年	「一帆」	一艘の帆掛け船
5	大正五年九月一九日	169番 無題	孤雲無影一帆去	「一帆」	一艘の帆掛け船
6	大正五年九月二六日	176番 無題	遠送斜陽入片帆	「片帆」	一艘の帆掛け船
7	大正五年九月二七日	177番 無題	望窮空際水吞帆	「帆」	帆掛け船
8	大正五年一〇月七日	185番 無題	雲隨片帆望將餘	「片帆」	一艘の帆掛け船
	時期	作品	詩句	「汽車」	意味
1	大正五年一〇月三一日	204番 元成禪人自徳源大會回鉢到余家淹留旬日臨去需余畫余爲禪人作墨竹三竿併題詩以贈	明朝鐵路西歸客	「鐵路」	鉄道、汽車
2	明治二九年一月一二日	58番 無題	鐵笛吹紅雪	「鐵笛」	鉄路の笛
	時期	作品	詩句	「駅」	意味
1	明治二二年九月九日脱稿	26番 「木屑録」 九	一路蕭蕭荒驛晚	「荒驛」	草むした宿場
2	明治二三年九月	36番 函山雜咏 一	驛馬鈴聲遠	「驛馬」	宿場を通う馬
3	明治二三年九月	37番 函山雜咏 二	孤驛空邊起	「孤驛」	ぼつんとある宿場
4	大正三年二月	119番 題画	澗上淡煙横古驛	「古驛」	古びた宿場

表一

右に示す交通機関は、「船」「汽車」「駅」の三つに分かれる。さらに、船を意味する表現として、「舟」「帆」が使用され、「船」

という表記が見当たらない。それを具体的に示せば、次の通りになる。

【船】—「舟」「輕舟」「扁舟」「舟」「火輪」「一葉舟」

「帆」「孤帆」「片帆」

【汽車】「鐵路」「鐵笛」

【駅】「荒驛」「驛馬」「孤驛」「古驛」

このような言葉は、漱石の漢詩の中でどのように作用しているだろうか。右に掲げている通り、漱石の漢詩には、「古驛」や「ふね」を指す表現が多く使用されている。それは、漱石が「古人は万巻の書を読み、また、万里の遊をなす故に、その詩文が卓然で才智に優れている」と述べ、また、「余は大都の俗世間に二〇年を過ごしたため、古人の描いた山水画を見るたびに心が惹かれる。今日、房総の風景を見て、そそる詩心にまかせて漢詩を詠う」と記している如く、古代中国人のように旅をすることで、詩心得て漢詩を創作した⁽¹⁾にかかわる。日本では、江戸から明治まで多くの文人墨客は旅をして文芸作品を創作するのを好んでいた。『道草』と『こゝろ』では明治二二年の房総半島での旅行を材料として取り入れているが、漱石が当時房総半島を訪れた時に、どのような交通手段を選んだのかに関する明確な記録は残されていない。しかし、川名登の指摘によれば、明治一六年、銚子と東京間連絡輸送路が完成され、それから間もなく、蒸気船の就航が盛んになったのである⁽²⁾。この資料より、漱石が当時利用した交通手段は水路であると推測できる。

陸路交通網の展開は明治初期から始まるが、それがまだ発達しない時代では、海・河川・湖沼などによる水上交通が重要な役割を果たしていた。内陸に延びる河川水運路は各地に発達し、その途中には、多数の川の湊である「河岸(かし)」が生まれ繁栄した。河川水運による移動の盛行は、商業と観光による経済的効果を発揮した一方、文化的にも大きな影響を与えたのである。これについて、川名登は、その著『河川水運の文化史』江戸文化と利根川文化圏』において、「河川水運は、物資輸送が主流であったが、しだいに旅人の輸送も行われるようになり、客船である乗合船や遊覧船まで出現するようになる。たとえば、利根川下流における「木下茶船」もその一例であった」⁽³⁾と記している。

漱石と同じ「山会」⁽³⁾のメンバーとなる長塚節は、「旅行に就いて」の冒頭に、「余は旅行が好きである。年々一度は長途との旅行をしなければ気が済まぬやうになった。兎に角全国歩いて見たい積りで地図の上に朱線の殖えるのを樂みの一つにして居る。時には汽車や汽船のの便を借りることもあるが、大抵は徒歩である。随つて身體には苦勞を掛けて、歸りには顔が黒くなって頬骨が出る。それで苦勞をすればする程、旅行の面白味が増して、話の種が殖えて来る」と書いている⁽⁴⁾。また、同じメンバーの碧梧桐は、三四歳の時に日本全国遍歴をし、それを『三千里』として発表した。その後も、全国を旅行を続けた。文人墨客による旅とそれをめぐる作品の創作は、地域に文化的影響を与え得る側面があるだけでなく、詩歌や小説などのメディアによって観光客を呼び寄せて、交通網を発達させなが

ら、地域文化の隆盛を惹き起こす重要なきっかけにもなる。
新たな交通機関の登場は、漱石の漢詩の創作にどのような影響を与えたのであろうか。まず、船を指す「舟」について考察する。

一 【船】―「舟」

漱石の二十歳以前の作品は、わずか八首しか見当たらない。そのうちの「即時 二首」の二首目の作品には、船を指す「輕舟」が使用されている。一海注によれば、この8番の作品は、ほかの七首の作品と共に、明治三九年六月一日、茨城県真壁郡下館町の時運社で発行されていた文芸雑誌『時運』八号の漢詩欄に載っているのである。その題名は「枕雲眠霞山房主人詩草 文学士夏目漱石」となっている。

8 即時 二首 その二

滿岸 蘋花白	滿岸 蘋花白く
青山影欲流	青山 影流れんと欲す
漁翁生計好	漁翁 生計好く
畫裡棹輕舟	畫裡 輕舟掉さす

8番では、「滿岸」の「蘋花」という表現を通して、作品の空間のスケールを示し、「青山」の川に映る影がその波に流されそのような情景を描きながら、山々に囲まれた川を表現している。そ

のうえ、「輕舟」に乗る「漁翁」について詠い、作品を一幅の山水画のように仕上げている。つまり、右の作品では、物理的な広がりを示す描写より、川、船、人などの風景の細部に対する描写に移行すると同時に、「輕舟」という言葉がイメージする内容が「画裡」という表現に限定することによって、山水画を思わせるような構図を構成したのである。

この作品において「輕舟」は、現実的な対象の船を指示する客観性を持っているが、岸、山、川、漁翁と共に、一幅の絵画の構図を構成する要素になっている。「漁翁」について、一海注に指摘しているように、その生き方が中国の古来の文人にとつて理想の一つとして、よく詩歌、絵画作品の題材となっている。「漁翁」の登場は、読者に作品の絵画的図面の配置のような印象を与える。それに合わせて、結句では作品の焦点を「輕舟」に移すことによつて、作品に田園的な情緒の漂うイメージが強調される。また、「輕舟」に含まれる絵画的なメッセージが「画裡」と言う表現と共振し、風景に対する描写が客観的描写から象徴的描写へ移行する働きをする。

27 「木屑録」十

賃舟湖刀水(5) 舟中夢鶉娘鶉娘者女名而非女也

舟を賃やといて刀水とうすいを遡さかのぼり、舟中、鶉娘けんじやうを夢む。鶉娘なる者は

女の名にして、女に非あらざるなり。

扁舟行盡幾波塘 扁舟 行き尽くす 幾波塘いくはとう

滿岸新秋芳草長 滿岸の新秋 芳草長し

一片離愁消不得 一片の離愁 消すことを得ず

白蘋花底夢鶉娘 白蘋花底 鶉娘を夢む

作品の構造から見る時、右の27番の作品では、8番の作品に見える「輕舟」の類語である「扁舟」という言葉を使用し、「満岸」とともに、空間的距離を示す点景として表現されながら、空間のスケールを指示している。そして、離愁の影響で詩人が「鶉娘」の夢を見る展開が詠われている。「木屑録」の地の文における説明により、27番の漢詩は、漱石が実際の体験と詩的想像力を統合して詠った作品であることが分かる。

ここでは、「鶉娘」との離別で生じた「離愁」は、「消不得」という持続する時間の表現の中に処理され、その持続する情緒がまた結句に引継がれて、主人公が白い浮き草の中で夢見ることに変形する。この持続する時間的感覚は、前の二句の空間的描写と緊密に結びついている。小舟が初秋の草が生い茂っている堤をいくつも通り過ぎていて、主人公は、その移動中の舟の中で夢を見る。その「鶉娘」に関する夢は、主人公の消し難い「離愁」に惹き起こされて、堤の上に悠長に漂う「扁舟」とともに持続されているように表現されている。ここで、「扁舟」は情緒を伝達し、持続する時間の流れを表象する重要な働きをしている。

前述した通り、「木屑録」のテキストからは当時の旅の実況を把握することが難しい。地の文に示した移動路線により、漱石の一行は、先に保田より安房郡湊村小湊（天津小湊町）に移つ

て誕生寺を訪い、それから船で東金より銚子（九首目作品）に上る。そうして、銚子を立ち、「三堀」（野田市三ツ堀）に向かう。「三堀」に達した時に詠ったのが28番（天明 舟 三堀に達す 旗亭即事」と作品の前に記す）の作品である。27番の漢詩は、漱石が銚子から移動する時に作った作品と考えられる。しかし、その時、漱石が蒸気船で移動したのかどうかについては不明である。

27番の作品と同じく、43番の作品も漱石が旅をする時に、詩心を得て作った作品である。

43 函山雑詠 八

恰似泛波鷗 恰も似たり 波に泛かぶ鷗の
乘閑到處留 閑に乗じて 到る処に留まるに
溪聲晴夜雨 溪声 晴夜の雨
山色暮天秋 山色 暮天の秋
家濕菌生壁 家湿りて 菌 壁に生じ
湖明月滿舟 湖明らかにして 月 舟に満つ
歸期何足意 歸期 何ぞ意とするに足らん
去路白雲悠 去路 白雲悠たり

この作品で、詩人は自分がまるで鷗のように悠悠自適な生活を送っていることを詠っている。詩人は、谷川のせせらぎを聞き、秋の山の景色を楽しみ、部屋は湿気が多くて、カビが生え

ていても、帰る日を思い出さないと詠い、自然に囲まれる快い心境を表現している。湖上に静かに浮んでいる「舟」と「鷗」、そして、「溪声」・「山色」・「壁」・「白雲」などの風物は、すべてスタティックに表現されながら、悠然とした情調を表わすことに機能を働いている。前掲の作品とともに、「舟」は、詩人が作品を通して表現しようする感情や情調を伝えることに重要な役割を果たしている。

次に掲げる44番は、「送友到元函根」の一首目である。「送友到元函根」三首は、「函山雑咏」八首、「帰途口号」二首とともに、明治二三年八月から九月にかけて約二〇日間の旅をした時に作った作品である。

44 「送友到元函根」一

風滿扁舟秋暑微 風は扁舟に満ちて 秋暑微かなり

水光嵐色照征衣 水光 嵐色 征衣を照らす

出京旬日滞山館 京を出でて旬日 山館に滞り

還卜朗晴送客歸 還た朗晴を卜して 客の帰るを送る

44番は、ほかの二首と共に、友を送ることを詠う作品である。右の漢詩では、まず、送別する日の風景と人物について詠い、送られた人が既に京を出て十日間山の中の宿に泊まっていたことを伝える。それから、作品の主題に呼応して、詩人が「征衣」を着る客を送ることを詠う。

詩人は、結句で客の帰る日を「朗晴（晴れる）」の日を選ぶと

詠う。44番は、送別を詠う作品ではあるが、読者に快く穏やかな印象を与える。これは、風景と人物に対する描写を通して表現されている。風が「扁舟」に吹き渡り、暑さがわずか残る時期に、「水光嵐色」(6)という自然の色に染まった衣を着る帰る人は、「朗晴」の日に友と別れて京に戻る。ここで、快い風が満ちる「扁舟」は、「水光嵐色」と修飾された「征衣」とともに、詩人の快く穏やかな心境を表わしている。「扁舟」という事物に対する漱石が感じる詩味は、『草枕』にも書かれている。

二十世紀に睡眠が必要ならば、二十世紀に此出世間的の詩味は大切である。惜しい事に今の詩を作る人も、詩を讀む人も、みんな西洋人にかぶれて居るから、わざ／＼呑気な扁舟を泛べて此桃源に溯るものはない様だ。余は固より詩人を職業にして居らんから、王維や淵明の境界を今の世に布教して広げやうと云ふ心掛も何もない。只自分にはかう云ふ感興が演芸会よりも舞踏会よりも薬になる様に思はれる。ファウストよりも、ハムレットよりも難有く考へられる。一つの酔興だ。(『草枕』(一))

『草枕』で「わざわざ呑気な」と修飾された「扁舟」は、画工の感じるのびのびとして緩やかな情調を表わしている。さらに、ここでは、「扁舟」に乗る感興が画工にとって「薬になるように思われる」と書かれている。このような「酔興」は、73番の漢詩にも読むことができる。(文中の傍線は筆者による。以下同。)

73 無題 明治三三年

長風解纜古瀛洲 長風 纜を解く 古瀛洲

欲破滄溟掃暗愁 滄溟を破らんと欲して 暗愁を掃う

縹渺離懷憐野鶴 縹渺たる離懷 野鶴を憐れみ

蹉跎宿志愧沙鷗 蹉跎たる宿志 沙鷗に愧ず

醉捫北斗三杯酒 酔うて北斗を捫む 三杯の酒

笑指西天一葉舟 笑うて西天を指さす 一葉の舟

萬里蒼茫航路杳 万里 蒼茫 航路杳かに

烟波深處賦高秋 烟波 深き処 高秋を賦せん

明治三三年六月、漱石は、文部省から英語研究のため満二年間の英国留学を命じられて、九月八日、横浜でロイド社のプロイセン号に乗ってイギリスへ向かった。のちに、神戸に着いた漱石は、当時乗船した時の気持ちに「秋風の一人を吹くや海の上」と詠み、葉書で弟子の寺田寅彦に送った。昭和七年一〇月一七日、寺田は「夏目漱石先生の追憶」という文章を書き、その中では、次のような思い出が綴られている。

船の出るとき同行の芳賀さんと藤代さんは帽子を振って見送りの人々に景色の好い挨拶を送って居るのに、先生だけは一人少しはなれた舷側にもたれて身動きもしないで、ちつと波止場を見下して居た。船が動き出すと同時に、奥さんが顔にハンケチを当てたのを見た（7）。

ロイド社のプロイセン号に乗る時に作られたと思う73番の作品では、漱石が「古瀛洲」（日本）を離れるときの心境が詠われている。大海原（「滄溟」）を突き抜ける船は、詩人の心の「暗愁」を払おうとする。離別の情は、野の鶴に同情し、くじけそうな志は自由に飛び回る鷗にさえ恥ずかしいと思ってしまう。詩人は、三杯の酒に酔い、北斗星の形をするヒシヤクをつかもうとする。そして、一葉の「舟」に乗りながら、西に向かつて旅を立つ。万里ともなる航路は遙かに遠いが、靄に包まれた海の上で秋の詩を詠う。イギリスに向かうロイド社のプロイセン号を「一葉舟」に喩えられたこの作品では、前掲の44番の「送友到元函根」に見える「扁舟」とともに、漱石が『草枕』で言う一種の「酔興」を表わしている。

プロイセン号に乗った漱石は「景色の好い挨拶」をする芳賀矢一や藤代素人とは異なつて、涙を拭く鏡子夫人と別れの挨拶もせずに、ただ一人で風景を見下ろしていた、と寺田が追憶する。それは、たぶん漱石がその時初めて詩歌に登場する主人公のような母国の家族・知人らと別れる時の心情を実感できたため、その詩的な味わいを吟味していたのではないかと考えられる。そこで、作品の中で「離懷」・「宿志」について詠ったのである。『主観的断面』として詠われたこの作品において、「舟」は離愁という情緒を表わしているというより、やはり前の作品と同じく、詩人がのびのびとして緩やかな雰囲気を楽しめる「酔興」を表わしていると言えよう。そして、「舟」という言葉に表わす悠長で自適な情調は、『草枕』にも引き継がれていることが

分かる。

作品の創作時期と「古瀛洲」・「西天」・「萬里」・「航路」などの言葉に含まれる情報により、この作品は、イギリス留学の時の作品であることが推測できる。ところが、この作品では、単にプロイセン号を指示する言葉として「一葉舟」を使用したわけではない。漱石の文学において、「舟」の象徴する意味内容は、単に交通手段を意味することにとどまらない。それは、『草枕』に展開する「汽車論」と、「舟」と「汽船」「汽車」とをめぐる表現差異に現れる。

「舟」という表現が使われた作品は、前掲の作品のほか、また、99番・106番・112番にも見える。創作した時期は、それぞれ明治四五年の五月と六月、大正元年の十一月である⁸。この三首は、「客観的断面」として詠われた作品である。たとえば、99番の作品である。

99 春日偶成 六
渡口春潮靜 とこう しゅんちやう 春潮静かに
扁舟半柳陰 へんしゆう ねむいまま 柳陰に半ばす
漁翁眠未覺 ぎよおう ねむいまま 眠り未だ覚めず
山色入江深 さんしよく こう 江に入りて深し

99番では、まず、春の渡し場に潮が静かに満ちて、そこに浮ぶ「扁舟」が柳の木陰に半分隠れている情景について詠う。それから、「扁舟」に乗っている「漁翁」が穏やかな眠りから覚め

ていない様子を詠い、春の渡し場が山々に囲まれていて、川の上流の景色が色濃く見えると詠う。作品の構図は、ある地点から見渡すような方法で表現されている。春日のある瞬間の景色を描き出したこの作品では、「渡口」・「扁舟」・「漁翁」は点景のように詠われている。漱石の漢詩には、「舟」がよく「漁翁」、または「釣翁」と対になって表現されている。そして、のんびりとした情調を表わしている。古代中国の文人たちは釣り人のような自然の中での自由な生活を憧憬した。それゆえに、これらの表現は文人が創作した詩歌や山水画の中で、ほとんど不可欠な題材となっている。このような詩味は、『草枕』にも現れている。

漱石の「舟」を詠う詩句には、「舟」に関する具体的な描写が行われていない。点景として表現される「舟」は、漢詩に表現しようとする時間の流れと情調とを強調して表現しながら、ほかの点景とともに一つの絵画に収まるような構造を構成している。

二 【船】—「帆」

同じく船を意味する「帆」は、漱石の漢詩の中で「舟」のように点景として表現されている。

18 「木屑録」一

風穩波平七月天

風穩 おたや かに波は平 たいち かなり 七月の天

韶光入夏自悠然
韶光 夏に入りて 自ら悠然
出雲帆影白千點
雲出づる帆影 白千點
總在水天髣髴邊
総べて水天髣髴の辺に在り

19 「木屑録」二

西方決皆望茫茫
西の方 皆を決して 茫茫を望めば
幾丈巨濤拍亂塘
幾丈の巨濤 乱塘を拍つ
水盡孤帆天際去
水尽きて 孤帆 天際に去り
長風吹滿太平洋
長風 吹きて満つ 太平洋

右の二首の作品は、『木屑録』に見える一四首の漢詩作品のうち
の二首である。18番は、漱石が明治二二年七月下旬から八月
初めにかけて、兄の直矩と一緒に静岡興津に訪れて、その風
景を詠った作品である。そして、19番は、同年の八月、同窓の
友人と共に房総地方を旅行し、保田の風景を詠ったものである。
『木屑録』の地の文では、興津と保田の風景を比較して、前者
を「清秀穩雅有君子之風」と評し、後者を「險奇讒峭酷似奸雄」
という感想を述べている。二首の作品は、「帆」を焦点とする空
間の構図を描き出し、「帆」並びに「風」「波」という点景の特
徴を以て対立した構図を極めて示す。

18番 (興津) 風穩 波平 帆影 (白千點)
19番 (保田) 長風 巨濤 孤帆 (天際去)

18番では、漱石が興津で見た悠然たる「風穩」・「波平」・「韶
光」・「帆影」・「白千點」などの風景を「温雅」な君子に想像し、
スタティックな構図を以て描き出している。ここでは、起句
に詠う穏やかな風と波、承句に詠う春から夏に移り変わる気候
条件によって、転句に詠うような「帆」の影が無数の白い斑点
に砕けられた景色が見られるようになる。そして、「白千點」に
なる「帆」の影が結句のすべてが水天の彷彿たるところにある
という帆と波に関する描写は、「風」を視覚的に表現し得て、興
津の「温雅」なイメージを強化したのである。これに対して、
保田の「險奇讒峭酷似奸雄」を表現した19番では、強い風と巨
大な波に乗っている一艘の「孤帆」が空のかなたへ遠ざかる様
子を詠っている。スタティックな構図をとった18番に対して、
19番では「巨濤」が「乱塘」を打ち、「孤帆」が遠くへ去るとい
うダイナミックな情景を描き出している。この二首とも「客観
的断面」の形をとって、「帆」と「波」を以て「風」を視覚的に
表現し、「波」の動きをクローズアップすることで、「帆」を焦
点とする構図を極めて示す。

162 無題 大正五年九月二二日
我將歸處地無田 我將に帰らんとする處 地に田無く

我未死時人有緣 我未だ死せざる時 人に縁あり

唧唧蟲聲皆月下 唧唧たる虫声 皆月下

蕭蕭客影落燈前 蕭蕭たる客影 燈前に落つ

頭添野菊重陽節 頭に野菊を添う 重陽の節

市見鱸魚秋暮天 市に鱸魚を見る 秋暮の天

明日送潮風復急 明日 潮を送りて 風復た急に

一帆去盡水如年 一帆 去り尽くして 水 年の如し

右の作品では、まず、「帰処」・「死時」という言葉を用いて長い歳月を送った詩人の暮らしの状況を伝えて、「虫声」と「蕭蕭客影」に対する描写を通して、帰る場所のない詩人の感じる寂寥感を表現している。それから、秋のシンボルの「菊」・「鱸魚」を以て四季の交替を表現し、最後に時間の流れが海水のように絶え間なく永遠に流れ続けることを詠う。ここでは、歳の変化、日没後の情景、四季の交替に表現される時間の流れは、激しく流れる潮水に乗る一艘の帆掛け船の様子に収斂されることによつて、無限に続く時間の状態が象徴的に表現されている。

169番と同じく一艘の帆掛け船が遠く去る風景を詠った169番では、王維の「詩中有画、画中有詩」という漢詩の創作理念が表現されている。

年年妙味無聲句 年年の妙味 無声の句

169番は、「好詩」が作られる経過を詠った作品である。詩人は、たとえ「詩想」が途絶えたとしても嫌がることはない、と詠う。

なぜなら、優れた詩はいつまでも（詩人の）眼中に焼き付いているためである。それは、まさに、雨が上がり、孤雲の影もない日に、一艘の帆掛け船が遠く去る風景のようなものであり、雨後の床几に残っている雨の迹（雨が降ったことを知らせる）のような情景である。つまり、ここでは、見えなくても、それはきつと素晴らしい風景であり、「好詩」になる風景であることの意味している。「年年妙味無聲句」は、自然の風景が「無声の詩」の如く、春風が吹く頃になると、錦の上に花を添えるようなものになる、ということ詠っている。「好詩長在眼中黏」は、つまり、「見える詩」を意味し、それに合わせて、「年年妙味無声句」は「無声の詩」、すなわち、「絵のような詩」を意味している。

前掲した作品のほか、176・177番の作品の構図は、遠近法で作られている。この二首において、「帆」は遠景として表現され、書籍を指す「唐詩」「黄卷」と「岩」は近景として描かれている。そのうえ、「旧衫」を含めて、帆、書籍、岩を意味する表現が重複的に使用されている。

169 無題 大正五年九月一九日

好詩長在眼中黏 好詩 長えに眼中に在りて 黏す

「旧衫」 176 独対秋風着旧衫

「旧衫」 177 為愛曠夷脱旧衫

「帆」	176	遠送斜陽入片帆
「帆」	177	望窮空際水呑帆
「唐詩」	176	数卷唐詩茶後榻
「黄卷」	177	漸悲白髮親黄卷
「巖」	176	幾聲幽鳥桂前巖
「巖」	177	既入青山見紫巖

176・177番の作品のほかに、185番の作品においても、「潮満大江秋已到、雲隨片帆望將賒」と「帆」を遠景として詠っている。

以上の分析を通して、漱石の漢詩の中で「帆」は、つねに作品の構図上の焦点として描かれていることが分かる。また、波の強弱に連動するように描かれた「帆」は、作品の中で時間を表象しながら、「詩中有画」というイメージを構成している。

前述したように、漱石の漢詩の中では、「船」という表記が見当たらない。ただし、蒸気船を意味する「火輪」が、58番に表現されている。漱石が漢詩の中で「船」という表記を使用しない原因は、「船」が「火輪」と共に、「舟」と「帆」と異なる意味を象徴していると考えているためである。これについて、『草枕』における「船」と「舟」の使い分けと合わせて、第三節で詳しく分析する。

三 【汽車】

都市化の捗る明治期において、高速交通網の建設と人口移動、

及び、鉄道の移動空間の生成による都市空間の変化は極めて目立った現象となつてゐる。東京最初の市内電車が走つた「新橋・品川間」（明治三六年八月二二日）は、日本最初の鉄道「新橋・横浜間」（明治五年九月一二日・太陽曆一〇月一四日）に沿つた移動空間にあり、その開業が鉄道より三一年も遅れている。この間、鉄道敷設は全国に渡り、それに伴う移動人口の増加が顕著に現れ、東京への人口の流入も次第に増加する。市内電車が東京に開業したのは、東京の人口数が全国一位になつた四年後のことである。前田愛が「漱石は、市電の開設をきっかけにはじまつたこの都市化現象の大きなうねりのただなかで翻弄される、さまざまな生のかたちを克明に見とどけようとした作家」（9）と述べ、漱石の文学に見られる市電の交通網とそれに張り巡らされた山の手の都市空間との関連性に関する鋭い分析を示した。ところで、漱石の小説と異なり、漢詩の中からは「汽車」や「蒸気船」のような、当時において新しい言葉が見当たらない。

「汽車」を指す言葉を使用した作品は、58番と204番の漢詩のみである。次に掲げる58番の漢詩は、漱石が明治二八年歳末から翌年の年明けにかけて、松山より一時帰京した時に、子規から受けた送別の詩「夏目漱石の伊予に之くを送る」に次韻した作品である。この作品は、明治二九年一月一二日付、子規宛のハガキに見える。

58 無題 明治二九年一月一二日 正岡子規宛の端書より

海南千里遠 海南 千里遠く

欲別暮天寒 別れんと欲して 暮天寒し

鐵笛吹紅雪 鐵笛 紅雪を吹き

火輪沸紫瀾 火輪 紫瀾を沸かす

爲君憂國易 君と為りて 國を憂うるは易く

作客到家難 客と作りて 家に到るは難し

三十異還坎 三十 異にして還た坎

功名夢半殘 功名 夢半ば残す

ここでは、「鐵笛」は汽車の号笛を指し、「火輪」は蒸気船を指している。漱石は、子規の「夏目漱石の伊予に之くを送る」の「空中懸大岳、海末起長瀾」の内容に合わせて、松山に帰る時の情景を「鐵笛吹紅雪、火輪沸紫瀾」と詠う。

夏目漱石の伊予に之くを送る 子規

去矣三千里 去け 三千里

送君生暮寒 君を送れば 暮寒生ず

空中懸大岳 空中 大岳懸かり

海末起長瀾 海末 長瀾起こる

僻地交遊少 僻地 交遊少く

狡兒教化難 狡兒 教化難からん

清明期再会 清明 再会を期す

莫後晚花残 後るる莫かれ 晩花の残るるに

「鐵笛」・「火輪」という表現は、58番の中で象徴的な意味が表わされず、汽車と蒸気船そのものを指す意味として使用されている。蒸気船を意味する表現が使用されたのは、ただこの一首のみである。次の204番の漢詩では、「汽車」を意味する「鐵路」という言葉が使用されている。

204 大正五年一〇月三一日

元成禪人、徳源の大会自り鉢を回らして余の家にとり、淹留すること旬日。去るに臨みて余に画を需む。余、禪人の為に墨竹三竿を作り、併せて詩を題して以て贈る。

秋意蕭條在畫中 秋意 蕭條として 画中に在り

疎枝細葉不須工 疎枝 細葉 工を須いず

明朝鐵路西歸客 明朝 鐵路 西歸の客

聽否三竿墨竹風 聴くや否や 三竿 墨竹の風

作品の題に記しているように、204番は、漱石が禅僧の鬼村元成のために描いた水墨画に題した作品である。その内容は、当時の実況を伝えたものと見える。58番に見える「鐵笛」のように、この作品では、「鐵路」という表現を以て、明治初期に日本の交通網に登場した「汽車」を指示している。同じく交通機関である「舟」が多く使用されることに比して、新しい言葉の「火

輪」・「鐵路」の使用例はわずかなのである。そして、漢詩の中で物語の構図を構成することに重要な働きをする「舟」に対して、「火輪」や「鐵路」は物語の構成には関わらず、ただ蒸気船と汽車そのものを指示する意味で使用されている。このような創作方法は、漱石と同時代の作者の作品と比べる時に際立った相違が現れる。例として、漱石の作品を子規の作品と比べる。以下に示す三首は、子規によって作られた漢詩である。

汽車過東海道壯快甚乃賦長篇 子規

火車如龍涉岨岨 火車は竜の如く岨岨を涉り
樹逃家走山欲舞 樹逃れ家走り山舞はんと欲す
炭烟散乱函根雲 炭烟散乱す函根の雲
疾風吹飛足柄雨 疾風吹き飛ばす足柄の雨
六條隧道穿山根 六條隧道山根を穿ち
風光百變村又村 風光百變す村また村
一明一闇幾晝夜 一明一闇幾晝夜
乍峰乍谷別乾坤 乍ち峰乍ち谷別乾坤

明治二二年七月一日、東海道線の「新橋・神戸間」が全通した。好奇心を持つ子規は、その数日後に乗車して体験し、その時に感じたことを漢詩として詠ったのである。右の作品は、子規が素早く走る汽車に乗る時の気持ちと、汽車からみた風景とを表現している。そして、その翌年に子規はまた次の二首の漢詩を詠っている。

出京帰郷 明治二三年 京を出でて帰郷す

離別不須唱莫愁 離別 莫愁を唱ふを須ひず
飄飄為客似神遊 飄飄と 客と為るは 神遊に似たり
人工架梯且穿石 人工 梯を架け 且つ石を穿ち
火力飛車又使舟 火力 車を飛ばし 又 舟を使ふ
京雨播風一千里 京雨 播風 一千里
駿山摂水十余州 駿山 摂水 十余州
回看今曉經過処 回看すれば 今曉 經過の処
海遠雲低來路悠 海遠く 雲低く 來路悠かなり

出京向阪汽車中雜詠 録二 其二 明治二三年

京を出でて阪に向かふ汽車の中の雜詠
汽車上函関 汽車 函関を上れば
紆回溪似帶 紆回して 溪は帯に似たり
忽過山底來 忽ち 山底を過ぎ來り
直出白雲外 直ちに 白雲の外に出づ

「火車如龍涉岨岨」「飄飄為客似神遊」といった詩句のように、子規の漢詩は漱石と異なり、汽車の走る様子とそれに乗るときに感じる素直に表現されている。この三首とも、子規の好奇心と童心とを感じさせる作品である。漢詩だけではなく、「汽車」は、子規の俳句にも少なからず登場している¹⁰。飯田利行がその著『子規漢詩と漱石―海棠花』において述べたように、子規

と漱石の漢詩を比較すれば、「子規詩には、客観的に事物の実景、実況を詠んだものが多い。漱石は、主観的に自己の心境、感慨を詠んだものが多かったといえよう」(11)という差異が現れる。

前掲した作品に対する分析から、「汽車」に関する子規の作品は、共時的に生きる読者との間に共感できる表現を以て詠われていることが分かる。それに対して、漱石の漢詩では、当時文明の利器となる汽車に対する主観的な感想が表現されず、唯一蒸気船を意味する言葉の「火輪」を含め、その意味表現が「汽車」と「蒸気船」そのものを指示する意味で使用されている。

四 【駅】

漱石の漢詩の中で「駅」が見られる作品は、四首がある。いづれも、宿場を意味する言葉として使用されている。そのうちの26・36・37番は、旅中の風景を詠んだ初期の作品で、119番は、大正三年頃、漱石の自筆の絵画に題した漢詩である。26番は、「木屑録」に見える十四首のうち、九首目にあたる作品である。

26 自東金至銚子途上口號

東金自り銚子に至る、途上口号

風行空際亂雲飛 風は空際を行きて 乱雲飛び

雨鎖秋林倦鳥歸 雨は秋林を鎖ざして 倦鳥帰る
一路蕭蕭荒驛晚 一路 蕭蕭たり 荒驛の晩
野花香濺綠蓑衣 野花 香は濺ぐ 綠蓑の衣

26番では、まず、風が吹き荒れて、雲が散々に乱れて飛んでゆく様子について詠う。そして、秋雨が林を閉ざすように降り注ぎ、飛びつかれた鳥がねぐらに向って飛んでゆく風景を詠う。それから、旅人が物寂しい旅路を歩き、夕暮れに古びた宿場に着き、その身に着ける蓑には野花香りがすることを詠ったのである。「客観的断面」として作られた26番で、人の往来の少ない旅路にある古い宿場として詠われた「駅」は、物寂しいムードを作り出している。

36番・37番は、「函山雑咏」八首のうちの二首で、漱石が明治二三年八月から九月にかけて、箱根芦ノ湖、箱根関所跡などの地に訪れる時に、作った作品である。

36 函山雑咏 一

昨夜着征衣 昨夜 征衣を着け
今朝入翠微 今朝 翠微に入る

雲深山欲滅 雲深くして 山滅せんと欲し

天潤鳥頻飛 天潤くして 鳥頻りに飛ぶ

驛馬鈴聲遠 驛馬 鈴声遠く

行人笑語稀 行人 笑語稀なり

蕭蕭三十里 蕭蕭たる三十里

孤客已思歸 孤客 巳に帰るを思う

旅人は、昨夜、征衣を着て旅を出て、今朝、山の中に入る。

雲が深く、それに隠れた山は消えそうに見えるが、鳥は大空に頻りに飛んでいる。駅馬の鈴の音は遠くなり、旅人の談笑の声も稀になる。故郷より離れた三十里の旅路は物寂しくて、孤独な旅人はすでに帰ることを思っている。「主観的断面」として作られた36番の漢詩で、遠ざかる「駅馬(宿場を通う馬)」をめぐる描写は、姿が消えそうになる山と少なくなっている旅人に対する描写とともに物寂しい雰囲気を出して、長い旅の中で感ずる詩人の郷愁を強調して表現している。

37 函山雑咏 二

函嶺勢崢嶸 函嶺 勢 崢嶸

登來廿里程 登り来たる 廿里の程

雲從鞋底湧 雲は鞋底従り湧き

路自帽頭生 路は帽頭自り生ず

孤驛空邊起 孤驛 空辺に起り

癡關天際横 癡關 天際に横たわる

停筇時一顧 筇を停めて時に一顧すれば

蒼靄隔田城 蒼靄 田城を隔つ

詩人は、険しい箱根の山路を登り、雲が足の下から湧いてく

るように見え、道が頭の上より生じるように感じると詠う。遠い空の端に宿場はぼつんと置かれて、空の彼方にあるような閑所は廃れたまま取り残されている。杖を止めて顧みると、暗い靄が小田原の町を隔てるように立ち込めている。「客観的断面」として作られた37番の漢詩では、一軒だけぼつんと置かれていると詠われる「駅」は、廃れた閑所をめぐる描写とともに、人の往来が少ない山中の閑静な雰囲気を醸し出している。

次に掲げる119番の漢詩は、題画詩として作られている。

119 題画 大正三年二月

澗上淡煙横古驛 澗上の淡煙 古驛に横たわり

峡中白日照荒亭 峡中の白日 荒亭を照らす

蕭條十里南山路 蕭條たり 十里 南山の路

馬背看過松竹青 馬背に看過過ぐ 松竹の青きを

谷川の薄い靄は古い宿場にかかり、谷間から入る太陽の光は荒れた亭を照らしている。十里の南山への道はひっそりとして、松や竹が生える林の中で馬を駆る。このように、「客観的断面」として詠われた119番でも、「駅」は宿場として表現されている。前掲した四首の作品において、「駅」は、物寂しいムードを構成する点景として描かれている。そして、「駅」をめぐる空間描写には、雲・雨・靄などの自然現象に対する描写が伴われている。それは、「駅」を人の住んでいる場所とかけ離れた空間にあ

る物として特徴づけている。また、一つだけが古びた状態であつんと置かれたように詠われる「駅」は、古い時代の名残であるように停滞した時間の中に閉ざされた形で表現されることによつて、悠々たる時の流れを表象することに働きかけながら、物寂しい情調を醸し出している。

漱石の漢詩の中で「駅」は、汽車や電車のプラットホームを指す交通機関として表現されていない。これと対照的に、小説の中で「駅」は、ほとんど「新橋駅」を指示する意味として表現されている⁽¹²⁾。これについては、また、別の機会の研究分析をする。

明治期に、貨物と人口の主要な交通手段が水路交通より陸路交通へ移行する状況は、都市と農村の空間構造に大きな変化を生じさせたのである。「舟」のような古い時代から使われる言葉は、詩人らが表現しようとする内容を表現しきれなくなる。その中で、「舟」は、テキスト外の世界と密接な関係を持ちながら、テキスト内で「小舟」・「帆掛け船」・「蒸気船」などの意味を表わす言葉になる。また、「火輪」・「鉄道」などのような新しい言葉が作品の中に取り入れられるようになる。

前述したように、「船」・「汽車」という表記は見当たらない。交通機関に関する新旧表現は、漱石の漢詩の中で、異なる意味として表現されている。58番に詠う「鉄道」と「火輪」と204番に詠われる「鉄道」は、作品の中で意味を持たず、汽車と蒸気船そのものを指示することに限られている。これに対して、「舟」・「帆」・「駅」などの言葉は、作品の構図を構成する点景

として詠い、古めかしくてローカル（田舎・地方的）な空間を描き出しながら、悠長な情調や物寂しい雰囲気を表象する。たとえば、「主観的断面」として詠われた73番の漢詩で、「舟」は詩人がのびのびとして緩やかな雰囲気を楽しめる「酔興」を表わしている。また、162番の漢詩では、帰る場所のない詩人の物寂しい心情を表現しながら、帆掛け船を意味する「一帆」や「菊」と「鱸魚」などの風物に関する描写を通して、無限に続く時間の状態を象徴的に表現している。そして、前掲した二首と同じく「主観的断面」として作られた36番の漢詩では、「駅馬（宿場を通う馬）」をめぐる描写を通して、物寂しい雰囲気を醸し出し、長い旅の中で感ずる詩人の郷愁を強調して表現している。

漱石の漢詩に見られる「舟」・「帆」・「火輪」・「鉄道」などの言葉の意味と作用は、『草枕』にも引き継がれて、漢詩的空間を構成することに重要な担い手となっている。これについては、次の部分で明らかにする。

三節 ひび割れた世界―「舟」と「船」

交通網の発展に伴う人間相互間の交通は、売買を意味する「交易」や、コミュニケーションや国が相互に物理的に争う「戦争」、または、こうした交易や戦争に伴う文化的な「交流」・「コミュニケーション」などの様々な形態に浸透し、作用を働く。では、『草枕』に登場する汽車や船などの交通機関は、どのような意味を表わし、どのような作用を持っているのか。『草枕』で、画工は汽車が見えるところを「現実世界」と称し、「汽車程二十世紀の

文明を代表するものはあるまい」と言う。また、汽車並びに「汽船」「船」も同じく、「現実世界」に属するものとして表現されている。そして、「現実世界」と対立的に表現されたのは、画工と那美、および、和尚の大徹のいる「吾等が世」である。

ここで、注意すべきところは、『草枕』における漱石の「船」と「舟」の二つの表記の使い分けである。その上、「汽車・停車場（駅）・船」と「舟」は対立する意味として表現されていることである。これについて、具体的に分析する。

『草枕』における交通機関の使用状況は、以下の通りである。

- (一) 「船」 (七回) (13)
- (二) 「舟」 (一〇回) (14)
- (三) 「汽車」 (一二回) (15)
- (四) 「駅」なし・「停車場」(四回) (16)

「汽車」は、『草枕』の中で否定的な意味として表現されながら、その使用頻度数が最も高い。次に多いのは、「汽車」と対立的な意味としてとらえられた「舟」である。かつて前田愛は汽車と船に関する描写について、「世紀末と桃源郷 『草枕』をめぐって」(「理想」、昭和六〇)という論文に、『草枕』の世界が桃源郷のトポスをかりていることはよく知られているが、冒頭的那古井温泉へ向う山旅と末尾的那古井温泉から鉄道の駅に出る舟旅とは相互に補完しあっている¹⁷という見解を示している。一方では、平成六年岩波書店が出版した『草枕』の注解者の今西順吉と出原隆俊は、「非人情」が漱石の独自の哲学的主張

だと解釈し、漱石が描こうとする「桃源」が陶淵明の『桃花源記』に描かれた世界ではない、と反対の意見を示している¹⁸。前田は、画工らが「那古井温泉から鉄道の駅に出る舟旅」という設定をめぐって、次のような推測を行った。

オフィーリアのうつろな表情や開かれた両手の不気味さからあらかじめ視線を外らすようにしていた画工の「余」は、この鏡が池の場面ではミレーのオフィーリア像の深層にわたかまるもつとも暗い部分を呼び出してしまった。藻草や深山椿が織りなすアラベスク模様とひとつひとつにけあつた死美人のイメージある。それがユリやスイレンなどの植物に変生した宿命の女を好んでとりあげたアール・ヌーヴォーの図像学に通じていることはいうまでもないが、本来は画工が忌避し、排除しなければならなかった無意識の領域のうとましさに、おぞましさに触れてしまったゆえに、那美さんをモデルにした画像には、浄化の兆しが期待されなければならない。その意味で那美さんの顔に「憐れ」の表情が掠めすぎる一瞬を点出することで締めくくられる河下りの最終章は、この鏡が池の章と相呼応している。

有明海に面しているはず的那古井の里から出征する久一青年を見送る一行を乗せた船が川を下って行く不合理については、はやいとこでは森田草平が直接漱石にむかつて疑問をぶつけているし、最近では佐々木充の論考(『草枕』―根源の記憶への旅・有精堂『一冊の講座 夏目漱石』)もある。しかし、そういった矛盾をあえて犯してまでも、漱

石にはこの川下りの場面を書きくわえなければならぬ
内的要請があった。あるいは『草枕』のテキストに内在す
る論理があった。『桃花源記』の武陵の漁人は、「芳草鮮美」、

「落菟^マ續^マ紛」の溪流を舟でさかのぼり、山中の洞窟の向う
側に異界としての桃源郷を発見する。ところが、『草枕』の
テキストでは、『桃花源記』の行程が逆に辿りかえされ、船
旅の終わるところ下りの場面を最後につけくわえること
で、死の翳りを浄化しなければならなかった。那美さんの
「憐れ」を引きだすためには、的躑と光る桃の花や田園の
あいだをゆるやかに流れる春の水、つまりは桃源郷のトポ
スにふさわしいイメージが欠かせなかつたのである(19)。

当時那古井の里から満州への実際のルートはともかく、前田
は、那美の「憐れ」を引きだすために、久一を船で送る場面を
『桃花源記』の行程に収斂させるような設定にしたのであると
考えている。その理由は、画工が非人情な表情の中にミレーの
描いたオフィーリアのような面影を取り入れようとした試みが
あつたためである。しかし、後に画工はこの案を捨てる。それ
は、

どんな顔をかいたら成功するだらう。ミレーのオフィエ
リヤは成功かも知れないが、彼の精神は余と同じ所に存する
か疑はしい。ミレーはミレー、余は余であるから、余は余
の興味を以て、一つ風流な土左衛門をかいて見たい。然し

思ふ様な顔はさう容易く心に浮んで来さうもない。『草枕』
「七」

と書かれているように、画工は、自らが求めるものはミレーが
オフィーリアに込めた創作意図と相違があることに気づいたた
めである。前田は、画工が表情の構想に「死美人のイメージ」、
つまり、オフィーリアのイメージがわだかまっていると述べ、
「那美さんをモデルにした画像には、浄化の兆しが期待されな
ければならない」と主張する。そのために、『桃花源記』の行程
を加えたと解釈する。

前田が指摘したごとく、久一を船で送る場面を『桃花源記』
の行程に収斂させることは、那美の「憐れ」を引きだすため
である。しかし、『桃花源記』のような行程を『草枕』に加えるこ
とは、前田の言うような「死の翳り」を浄化する意味は含まれ
ないと筆者は考える。これは、画工の「非人情の旅」に必要と
されるゴール、つまり、「非人情の天地」を象徴する部分なので
ある。その上、画工が画の題材にしようとした表情の中には、
那美とオフィーリアの表情だけではなく、茶店の婆さんの表情
もあつたためである。

二三年前宝生の舞台で高砂を見た事がある。その時これ
はうつくしい活人画だと思つた。箒を担いだ爺さんが橋懸
りを五六歩来て、そりりと後向になつて、婆さんと向ひ合
ふ。その向ひ合ふた姿勢が今でも眼につく。余の席からは
婆さんの顔が殆んど真むきに見えたから、あゝうつくしい

と思つた時に、其表情はびしやりと心のカメラへ焼き付いてしまつた。茶店の婆さんの顔は此写真に血を通はした程似て居る。

中略

余は懐から写生帖を取り出して、婆さんの横顔を写しながら、話をしかける。

中略

余は天狗岩よりは、腰をのして、手を翳して、遠く向ふを指してゐる、袖無し姿の婆さんを、春の山路の景物として恰好なものだと考へた。余が写生帖を取り上げて、今暫くといふ途端に、婆さんの姿勢は崩れた。〔『草枕』一〇二〕

旅を始めたばかりの時に、画工は氣に入つた婆さんの表情を描こうとしたが、成功せずに終わる。そして、旅を続けながら新たな画材を求めた。そのうちに、画工是那美の顔から期待する表情を求めようとし始めたのである。

憐れは神の知らぬ情で、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此憐れの念が少しもあらはれて居らぬ。そこが物足らぬのである。ある咄嗟の衝動で、此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らう。然し——何時それが見られるか解らない。〔『草枕』一〇一〕

ここで、画工はすでに画にしようとする表情を「憐れ」に決

めようと考えたのである。ただし、画工は、那美の憐れの感情をひき起こす「ある咄嗟の衝動」が現われるまで待たなければならぬ。この衝動が到る時期は、すなわち、画工の「非人情の天地に逍遙したいからの願」によつて成り立つた「非人情の旅」のゴールでもある。

前述したように、『草枕』には、「船」と「舟」の二つの表記が同時に使用されている。これは、言うまでもなく、漱石が意図的に行つたことである。「舟」と異なり、「船」は汽車と同じく「現実世界」を象徴している。『草枕』の【八】回では、観海寺の和尚の大徹、久一、志保田の隠居さん、画工が同時に登場する場面が描かれている。隠居さんの甥の久一は徴兵され、まもなく満州に行くことになる。大徹は、久一と志保田の隠居さんに、「なあに、送つて貰ふがい」。川船で行けば訳はない。なあ隠居さん」と提議する。大徹の口から出された「かわぶね」は、「川船」と表記されている。（「舟」に関する使用例の〔三〕）これに対して、画工の視点によつて語られた「ふね」は、すべて「舟」と表記される²⁰。また、「舟」に関する使用例の〔四〕・〔五〕では、「舟」に乗つた画工が見た風景が丹念に描かれている。これは、『桃花源記』の漁夫が見た「芳草鮮美、落英繽紛」「土地平曠、屋舍儼然」「阡陌交通、鶏犬相聞」²¹という風景のように描かれている。画工にとつて「舟」で移動する空間は、「吾等が世」からひび割れて生じた世界である。この世界は、すなわち、画工の「非人情の旅」のゴールである。

画工は「非人情の天地」から出てからまもなく、那美の憐れの感情をひき起こす「ある咄嗟の衝動」に出会つたのである。

「汽車」に関する使用例の〈五〉に「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」と書かれているように、画工は、那美と和尚の大徹のいる世界を「吾等が世」と称している。

そして、「鉄車はごとりとく」と運転」して、「久一さんの車室の戸もぴしやりとしまつた。世界はもう二つに為つた」と、画工は思う。それは、「吾等が世」と繋がる窓が閉ざされることによつて、汽車内は密閉された現実世界となつたためである。そして、素早く走る車窓から野武士の顔が現れる。那美が野武士と「思はず顔を見合せた」瞬間に、那美の「統一の感じのない」顔から割り出されたのは「憐れ」の表情だったのである。

「非人情」は、漱石の独自の哲学を示す造語であると同時に、陶淵明・王維の詩味と詩境と不即不離な関係を持つている。これは、『草枕』における非人情の空間に出入りする情景の描写、及び、「舟」と「船」とが漱石のテクストで象徴する意味より検証することができる。『桃花源記』では、一人の漁夫が船に乗つて道に迷い、思いがけなく桃花源の奥にある秘境を訪れる。そして、秘境から離れた漁夫は、その後何度も同じところに訪れたが、秘境は二度と現れなかった。原文では、漁夫が桃花源に出入る際の情景を「忽逢桃花林」と「既出得其船」と記している。

『桃花源記』を意識した漱石は、「非人情の天地」を「淵明、王維の詩境」のようであると表現し、また、そこから表われる「呑気な扁舟を泛べて此桃源に溯る」のような「感興」が画工にとつて薬になると表現する。漱石は、『桃花源記』の漁夫が船に運ばれて秘境に入ったと見ているだろう。そのために、「非人

情の天地」に運ぶ道具として、「二十世紀の文明を代表」する「汽車」「川船」ではなく、「川舟」を設定したのである。

「停車場」に関する使用例

〈一〉川舟で久一さんを吉田の停車場迄見送る。

「舟」に関する使用例

〈五〉一行は舟を捨て、停車場に向ふ。

久一を送る「舟」は、画工を「非人情の天地」へ送る。そして、画工らが「非人情の天地」での旅を終えて、向かうのは汽車の見える現実世界である。漱石にとって『桃花源記』の漁夫を秘境へ送るような「ふね」こそ、現実世界から「非人情の天地」にわたる最も相応しい道具に違いない。そして、汽船と区別するために、それを「舟」と表記したのである。このように、『草枕』では、三つの世界が描かれている。それは、日本の近代文明を象徴する汽車や蒸気船が見える「現実世界」と、「現実世界」から離れた「吾等が世」、および、「吾等が世」から分離された「非人情の天地」である。作品の前半で画工は「非人情はさう長く続く訳には行かぬ」と言う。これは、後の「非人情の天地」への船旅と非人情な表情の現れとが長く続かないことを暗示するように表現している。これは、また思わず桃園境に迷い込んだ漁夫がそこで長くいられず、元の世界に戻ってくるような設定に共通している。

『草枕』に見える交通機関をめぐる新旧表現は、漱石の漢詩における意味と作用を引き継ぎながら、「舟」対「汽車・船」と

いう二項対立の構造を以て異なる世界を描き出している。画工にとつて「舟」で移動する「非人情の天地」は、「吾等が世」からひび割れて生じた世界である。この世界を呈することは、画工の「非人情の旅」の終結を意味し、画工の求める表情の現れを予示しているのである。

四節 まとめ

漱石の漢詩における交通機関に関する言葉は、「船」・「汽車」・「駅」の三つに分かれるが、「船」・「汽車」というそのままの表記は見当たらない。そのうち、「舟」・「帆」・「火輪」などの表現は船を意味する言葉として使用され、「鉄笛」・「鐵路」は汽車を意味している。そして、漱石の漢詩の中で「駅」は、宿場を意味する言葉として使用されている。船を意味する「舟」は、漱石の漢詩の中で点景として表現されて、漢詩に表現しようとする時間の流れと情調とを強調して表現すると同時に、ほかの点景とともに絵画のような構造を成している。「帆」は、つねに作品の構図上の焦点として描かれて、波の強弱に連動するような描写を通して、作品の中の時間を表象している。それに対して、「火輪」は汽車を指す「鉄笛」・「鐵路」とともに、蒸気船と汽車そのものを指示する言葉として使用され、明治時代に新しく登場する交通機関に関する主観的な感想は表現されていない。漱石の漢詩の中で「駅」は、汽車や電車のプラットホームを指す交通機関としては表現されず、宿場を意味する言葉として使用されている。「駅」をめぐる空間描写には、雲・雨・靄など

の自然現象に対する描写が伴われていて、「駅」を人の住んでいる場所とかけ離れた空間にある物として特徴づけている。そのうえ、作品の悠々たる時の流れを表象することに働きかけながら、物寂しい情調を醸し出している。このような詩の創作は、漱石が『文学論』で述べた、時間的推移が現れる感情の経過や結果の局部を、時間の外部に立ってその感情の性質や特色を記述する「主観的断面」の方法と、簡単に飾りけのない描写を以て、一時的に現れる消えやすい現象から現れる「快味」を具象する「客観的断面」の方法とを表わしている。

漱石の漢詩に見られる「舟」・「帆」・「火輪」・「鐵路」などの言葉の意味と作用は、『草枕』にも引き継がれている。『草枕』では、「駅」を汽車や電車のプラットホームを指す交通機関として表現し、汽車や汽船とともに、「現実世界」の象徴として設定されている。そして、「舟」は「非人情の天地」の象徴として表現され、「非人情の天地」を「吾等が世」から区別されながら、「現実世界」と対立的に表現されている。これは、『草枕』における「船」と「舟」の使い分けと、「汽車」をめぐる叙述から読み取ることができる。画工の視点によつて語られた「ふね」は、すべて「舟」と表記される。「舟」で画工を「非人情の天地」へ送る描写は、『桃花源記』の漁夫を秘境へ送るような行程に収斂させながら、「吾等が世」からひび割れて生じた「非人情の天地」にわたる最も相応しい道具として設定されている。このように、「客観的断面」の表現形式を展開した「俳句的小説」²²という方法で作られた『草枕』は、詩入作品である同時に、漢詩的な空間構造が仕込まれている。

注

(1) 「また下利根川では、明治十四年(一八八一)に銚子汽船会社が設立され、翌十五年から銚子―木下河岸間に蒸気船『銚子丸』が就航した。十六年には内国通運会社と同盟して航路を三ツ堀河岸まで延長し、ここより江戸川沿いの野田まで陸行によって結び、それよりは『通運丸』で東京に入るといふ、銚子・東京間連絡輸送路を完成した。しかし、この利根川水系汽船就航の成功をみて、多くの同業者が現われ、熾烈な競争が展開された。」川名登『ものと人間の文化史¹³⁹・河岸』法政大出版局、平成一九年八月六日、二七七頁による。

(2) 『木下茶船』は、木下河岸より発着する貸切りの遊覧船で、利根川沿岸の有名な神社、香取・鹿島・息栖の三社をめぐり、河口の銚子まで下つて磯めぐりなどを楽しむ旅人利用された。近世中期より始まり、文化文政期(一八〇四―一八二九)を頂点として、この川船利用の三社参詣が江戸で大流行となり、多くの人々が利根川沿岸を訪れた。……たとえば、利根川下流についてみれば、貞享四年(一六七八)の松尾芭蕉の来遊をはじめ、寛政六年(一七九四)の国学者加藤千蔭、村田春海、文化文政期の十返舎一九、高田与清、渡辺崋山、小林一茶、平田篤胤、幕末期の大窪詩仏、梁川星巖、大槻磐溪、吉田松陰、藤森天山等々枚挙にいとまのないほどで、これは、前節でも指摘したところである。」川名登『河川水運の文化史』江戸文化と利根川文化圏』雄山閣出版、平成五年六月二〇日、三八頁による。

(3) 「山会」は、明治三三年九月から子規の主唱によって、『ホトトギス』同人が毎月文章を持ち寄って朗読批評し合うサークルである。長塚節は、明治三六年三月頃から写生文を書き

始め、「山会」に作品を送った。(原武哲、石田忠彦、海老井英次編『漱石周辺人物事典』笠間書院、平成二七年五月三十一日、四五五頁による)

(4) 長塚節『長塚節全集』春陽堂、昭和四年一月二五日、三八六頁による。

(5) 利根川。

(6) 水の光や山の色、俗世間に暮らして付いた汚れが落されたという意味として捉えられる。

(7) 『漱石全集』別巻、岩波書店、平成八年二月、七〇頁による。

(8) 一九一二年七月三〇日を以て、大正に改元されたため年号が異なる。

(9) 前田愛『都市空間のなかの文学』筑摩書房、昭和五八年三月、三二五頁による。

(10) 明治二六年の俳句「汽車見るく山を上るや青嵐」。明治二七年の俳句「汽車過ぎて山静かなり夏木立」。明治二八年の俳句「汽車過ぎて烟うづまく若葉哉」

(11) 飯田利行『子規漢詩と漱石―海棠花』柏書房、平成五年一〇月、五三頁による。

(12) 『虞美人草』・『三四郎』・『それから』・『彼岸過迄』などの漱石の小説では、新橋駅とそれに繋がる鉄道空間が反復的に表現されながら、錯綜する登場人物らの関係を示す「出会い」が仕込まれている。たとえば、『虞美人草』では新橋駅というトポスを通して、藤尾、小野、小夜子を中心とする登場人物のネットワークと物語の展開とを、抽象的かつ集約的に表現しているのである。

(13) 以下の用例は、平成六年岩波書店出版した『漱石全集』の第三巻から引用している。そして、文字の表記については、『新小説』第一一年第九巻に載せた『草枕』と一致する文字を使用している。

(一) 「船」の使用例

〈一〉此乾坤の功德は「不如帰」や「金色夜叉」の功德ではない。**汽船**、汽車、権利、義務、道徳、礼義で疲れ果てた後、すべてを忘却してぐつぐつと寝込む様な功德である。

〈二〉御婆さんが云ふ。「源さん、わたしや、御嫁入りのときの姿が、まだ眼前に散らつて居る。裾模様の振袖に、高島田で、馬に乗つて……」

「さうさ、**船**ではなかった。馬であつた。矢張り此処で休んで行つたな、御叔母さん」

〈三〉若い男は此老人の甥と見える。成程どこか似て居る。

「なあに、送つて貰ふがいゝ。**川船**で行けば訳はない。なあ隠居さん」

「はい、山越では難義だが、廻り路でも**船**なら……」

若い男は今度は別に辞退もしない。ただ黙つて居る。

「支那の方へ御出でますか」と余は一寸聞いて見た。

「えゝ」

〈四〉「そんなものですかね。何だか**船**の中の様ですね」

「**船**でも岡でも、かいてある通りでいゝんです。何故と聞き出すと探偵になつて仕舞ふです」

〈五〉春の日は限り無き天が下を照らして、天が下は限りなき

水を湛へたる間には、白き帆が小指の爪程に見えるのみである。然も其帆は全く動かない。往昔入貢の**高麗船**が遠くから渡つてくるときには、あんなに見えたであらう。其外は大千世界を極めて、照らす日の世、照らさるゝ海の世のみである。

(14) (二) 「舟」の使用例

〈一〉二十世紀に睡眠が必要ならば、二十世紀に此出世間的の詩味は大切である。惜しい事に今の詩を作る人も、詩を読む人も、みんな西洋人にかぶれて居るから、わざ／＼呑気な**扁舟**を泛べて此桃源に溯るものはない様だ。

〈二〉**川舟**で久一さんを吉田の停車場迄見送る。**舟**のなかに坐つたものは、送られる久一さんと、送る老人と、那美さんと、那美さんの兄さんと、荷物の世話をする源兵衛と、それから余である。余は無論御招伴に過ぎん。

御招伴でも呼ばれゝば行く。何の意味だか分らなくても行く。非人情の旅に思慮は入らぬ。**舟**は筏に縁をつけた様に、底が平たい。老人を中に、余と那美さんが艫、久一さんと、兄さんが、舳に座をとつた。源兵衛は荷物と共に独り離れてゐる。

〈三〉岸には大きな柳がある。下に小さな**舟**を繋いで、一人の男がしきりに垂綸を見詰めて居る。一行の**舟**が、ゆるく波足を引いて、その前を通つた時、此男が不図顔をあげて、久一さんと眼を見合せた。眼を見合せた兩人の間には何等の電気も通わぬ。男は魚の事ばかり考へてゐる。久一さんの頭の中には一尾

の鮒も宿る余地がない。一行の**舟**は静かに太公望の前を通り越す。

〔四〕**舟**は面白い程やすらかに流れる。左右の岸には土筆でも生えて居りさうな。土堤の上には柳が多く見える。まばらに、低い家が其間から藁屋根を出し。煤けた窓を出し。時によると白い家鴨を出す。家鴨はがあくくと鳴いて川の中迄出て来る。

〔五〕**舟**は漸く町らしいなかへ這入る。腰障子に御肴と書いた居酒屋が見える。古風な縄暖簾が見える。材木の置場が見える。人力車の音さへ時々聞える。乙鳥がちちと腹を返して飛ぶ。家鴨ががあくく鳴く。一行は**舟**を捨て、停車場に向ふ。

(15) (三) 「汽車」の使用例

〔一〕独坐幽篁裏、弹琴復长嘯、深林人不知、明月来相照。只二十字のうちに優に別乾坤を建立して居る。此乾坤の功德は「不如帰」や「金色夜叉」の功德ではない。汽船、**汽車**、権利、義務、道徳、礼義で疲れ果てた後、すべてを忘却してぐつぐつと寝込む様な功德である。

〔二〕この故に天然にあれ、人事にあれ、衆俗の辟易して近づく難しとなす所に於て、芸術家は無数の琳琅を見、無上の宝璐を知る。俗に之を名けて美化と云ふ。其実は美化でも何でもない。燦爛たる彩光は、炳乎として昔から現象世界に実在して居る。只一翳眼に在つて空花乱墜するが故に、俗累の羈絆として絶ち難きが故に、榮辱得喪のわれに逼る事、念々切なるが故に、ターナーが**汽車**を写す迄は**汽車**の美を解せず、応挙が幽霊を描く迄は幽霊の美を知らずに打ち過ぎるのである。

〔三〕愈現実世界へ引きずり出された。**汽車**の見える所を現実

世界と云ふ。**汽車**程二十世紀の文明を代表するものはあるまい。何百と云う人間を同じ箱へ詰めて轟と通る。情け容赦はない。

詰め込まれた人間は皆同程度の速力で、同一の停車場へとまつて、さうして同様に蒸汽の恩沢に浴さねばならぬ。人は**汽車**へ乗ると云ふ。余は積み込まれると云ふ。人は**汽車**で行くと云ふ。余は運搬されると云ふ。**汽車**程個性を軽蔑したものはない。文

明はあらゆる限りの手段をつくして、個性を發達せしめたる後、あらゆる限りの方法によつて此個性を踏み付け様とする。

〔四〕余は**汽車**の猛烈に、見界なく、凡ての人を貨物同様に心得て走る様を見る度に、客車のうちに閉ぢ籠められたる個人と、個人の個性に寸毫の注意をだに払はざる此鉄車とを比較して、

——あぶない、あぶない。氣を付けなければあぶないと思ふ。現代の文明は此あぶないで鼻を衝かれる位充滿してゐる。おさき真闇に盲動する**汽車**はあぶない標本の一つである。

停車場前の茶店に腰を下ろして、蓬餅を眺めながら**汽車論**を考へた。是は写生帖へかく訳にも行かず、人に話す必要もないから、だまつて、餅を食ひながら茶を飲む。

〔五〕蛇は吾々の前にとまる。横腹の戸がいくつもあく。人が出たり、這入つたりする。久一さんは乗つた。老人も兄さんも、那美さんも、余もそとに立つて居る。

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、遠い世界へ行つて仕舞ふ。其世界では烟硝の臭ひの中で、人が働いて居る。さうして赤いものに滑つて、無暗に転ぶ。空では大きな音がどどんくと云ふ。是からさう云う所へ行く久

一さんは車のなかに立つて無言の儘、吾々を眺めて居る。吾々を山の中から引き出した久一さんと、引き出された吾々の因果はこゝで切れる。もう既に切れかゝつて居る。車の戸と窓が書いて居る丈で、御互の顔が見える丈で、行く人と留まる人の間が六尺許り隔つて居るだけで、因果はもう切れかゝつて居る。車掌が、びしやり／＼と戸を閉てながら、此方へ走つて来る。

一つ閉てる毎に、行く人と、送る人の距離は益遠くなる。やがて久一さんの車室の戸もびしやりとしまつた。世界はもう二つに為つた。老人は思はず窓側へ寄る。青年は窓から首を出す。

「あぶない。出ますよ」と云ふ声の下から、未練のない鉄車の音がごとりと／＼と調子を取つて動き出す。窓は一つ一つ、余等の前を通る。久一さんの顔が小さくなつて、最後の三等列車が、余の前を通るとき、窓の中から、また一つ顔が出た。

茶色のはげた中折帽の下から、髯だらけな野武士が名残り惜気に首を出した。そのとき、那美さんと野武士は思はず顔を見合せた。鉄車はごとりと／＼と運転する。野武士の顔はすぐ消えた。那美さんは茫然として、行く**汽車**を見送る。其茫然のうちには不思議にも今迄かつて見た事のない「憐れ」が一面に浮いてゐる。

「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に云つた。余が胸中の画面は此咄嗟の際に成就したのである。

(16) (四) 「停車場」の使用例

(一) 川舟で久一さんを吉田の**停車場**迄見送る。舟のなかに坐

つたものは、送られる久一さんと、送る老人と、那美さんと、那美さんの兄さんと、荷物の世話をする源兵衛と、それから余である。余は無論御相伴に過ぎん。

(二) 舟は漸く町らしいなかへ這入る。腰障子に御肴と書いた居酒屋が見える。古風な縄暖簾が見える。材木の置場が見える。人力車の音さへ時々聞える。乙鳥がち／＼と腹を返して飛ぶ。家鴨があ／＼鳴く。一行は舟を捨て、**停車場**に向ふ。

愈現実世界へ引きずり出された。汽車の見える所を現実世界と云ふ。汽車程二十世紀の文明を代表するものはあるまい。何百と云う人間を同じ箱へ詰めて轟と通る。情け容赦はない。詰め込まれた人間は皆同程度の速力で、同一の**停車場**へとまつて、さうして同様に蒸汽の恩沢に浴さねばならぬ。

(三) **停車場**前の茶店に腰を下ろして、蓬餅を眺めながら汽車論を考へた。是は写生帖へかく訳にも行かず、人に話す必要もないから、だまつて、餅を食ひながら茶を飲む。

(17) 前田愛「世紀末と桃源郷 『草枕』をめぐつて」『理想』三月号、昭和六〇年三月、二〇五頁による。

(18) 平成六年岩波書店が出版した『草枕』の注解者の今西順吉と出原隆俊は、『非人情の天地』について、『天地』はこれまでは『乾坤』と表されていたものである。『非人情』は人情・不人情を超越したものの。漢籍に用例が皆無というのではないが、殆ど漱石独自の用語と言つてよい。『文学論』の第二編第三章に道徳的分子の入り込まない情緒として『非人情』を取り上げ、『東洋の文学には此趣味深きが如く、吾が国俳文学にありて殊に然りとす』という。その意味でも、意識論に基礎をおく漱石の『非人情』説は独自の哲学的主張である」と、解釈している。『漱石全集』三巻、四六六頁による。

また、「桃源」については、「陶淵明の『桃花源記』に、一漁夫が小舟で川を遡って行くと、いつしか桃花の咲く夢のような別世界（桃源境）に迷い込んでいたという話による。ただし漱石はこの意味における桃源境としての理想郷を『草枕』で描こうとしたのではない」と、解釈している。（『漱石全集』三巻、四六六―四六七頁による）

（19）前田愛「世紀末と桃源郷 『草枕』をめぐって」『理想』三月号、昭和六〇年三月、二一―三頁による。

（20）「船」の使用例（一）の（四）は、那美と画工の間に交わしたセリフである。那美は、画工の読む小説の内容を聞いて、小説に登場する男女の関係を「船」の中にいるように感じると言う。そして、画工は「船でも岡でも、かいてある通りで

いふんです。何故と聞き出すと探偵になつて仕舞ふです」というセリフをする。ここで、画工のセリフに「船」という表記をしているが、これは那美の言う「ふね」の意味を引用しているため、「船」と表記したと考えられる。

（21）「芳草鮮美にして、落英繽紛（ひんぷん）たり」「土地平曠（へいこう）、屋舎儼然（げんぜん）たり」「阡陌交はり通じ、鶏犬相ひ聞ゆ」

（22）漱石の「俳句的小説」は、「中心となるべき人物」をめぐるプロットと事件の発展が叙述されない。そして、観察者という媒介の役を通して、作品に加えたエピソードや登場する人物間の関係性を伝えながら、一つの作品に仕上げている。

第五章 「古別離」

一節 はじめに

前掲した律詩や絶句と異なり、漱石の71番の「古別離」は、五言古詩という詩形で詠われた「断面的文学」である。明治三二年四月に作られた「古別離」は、張衡の名作「四愁詩」にある言葉を多く引用し、古詩という詩形を以て離別の情を詠っている。「主観的断面」という形で詠われた「古別離」において、「四愁詩」から引用した言葉はどのような意味を表わし、またどのように作用しているのか。現に、多く引用・参考されている代表的な四冊の注釈書における「古別離」の訓みくだしや、注釈と現代語訳とを比較してみたところ、それぞれの注釈書で作品と張衡の「四愁詩」との関連性を指摘している。ところが、「四愁詩」の詩文に関する注釈においては、それぞれ異なる解釈が見られるのである。このことが「古別離」の現代文訳に、どのような影響を与えたのかを考察する。第五章では、先行研究に見られる「金錯刀」「英瓊瑰」「貂檐楡」などの言葉をめぐる異なった解釈と現代語訳について考察し、その原因を解明する。その上、これらの言葉が張衡の「四愁詩」における意味を考察し、「古別離」の本来の内容を明らかにする。

二節 「古別離」の訓みくだし

漱石の「古別離」は樂府詩である。胡大雷の『文選詩研究』

によれば、「樂府」とは、古代中国の音楽を主管する官署である。そして、漢の時代から始まり、宮廷・巡礼・祭祀に使う音楽を掌るだけではなく、民謡を採集し、文人詩歌に合わせる楽曲を作ったのである。後になると、中国では樂府官署が採集・制作した詩歌、入樂（曲に合わせること）できる作品、及び、擬古樂府題にした作品を「樂府」と称して、「樂府」を詩体の名称として使うようになった⁽¹⁾。

したがって、同じ樂府題でも多くの詩人によって様々な作品が詠われたのである。たとえば「古別離」は、樂府雜曲歌辭の項目で、梁の江淹、唐の孟雲卿・李益、南宋の張玉娘、清の乾隆帝等による詩歌作品が知られている。作品は「別離」という前提で、送別の離愁、或いは他郷のある恋人に対する相思相愛として描かれている。内容は、作者が男女に拘わらず、恋に苦しむ女性の心境を歌う作品が多く見られる。

漱石の「古別離」と題する一首は、張衡の「四愁詩」の言葉を多く借用している。これは、漱石が熊本の第五高等学校で教職に就いた頃の同僚であった長尾雨山に「情思が纏綿し、語言藻薈が頗る復古調である」⁽²⁾と評されたように、擬古の作品である。次に作品を示す。

古別離 明治三二年四月

上樓湘水綠、捲簾明月來。
雙袖薔薇香、千金琥珀杯。
窈窕鳴紫籥、徙倚暗淚催。

二八纒畫眉、早識別離哀。
 再會期何日、臨江思邈哉。
 徒道不相忘、君心曷得回。
 迢迢從此去、前路白雲堆。
 撫君金錯刀、憐君奪錦才。
 不贈貂檐褕、却報英瓊瑰。
 春風吹翠鬢、悵切下高臺。
 欲遺君子佩、蘭渚起徘徊。

右に掲げた如く、漱石の「古別離」は、全二二句で構成され、五言体、偶数句の文末にある「來・杯・催・哀・哉・回・堆・才・瓊・臺・徊」などの字で韻を踏んでいる。また、各句のリズムは上手く二・三字に分けられている。文脈上、上下二句が一文となり、全二二句である。作品の内容をより分かりやすく示すために、内容を起承転結という構成から四つの部分に分けて分析する。そして、各句に番号を付けて、リズムの分け目に「/」を入れておく。

【第一部分】

- ① 上樓／湘水綠 ② 捲簾／明月來。
 ③ 雙袖／薔薇香 ④ 千金／琥珀杯。

【第二部分】

- ⑤ 窈窕／鳴紫簫 ⑥ 徙倚／暗淚催。
 ⑦ 二八／纒畫眉 ⑧ 早識／別離哀。
 ⑨ 再會／期何日 ⑩ 臨江／思邈哉。

- ⑪ 徒道／不相忘 ⑫ 君心／曷得回。
 【第三部分】
 ⑬ 迢迢／從此去 ⑭ 前路／白雲堆。
 ⑮ 撫君／金錯刀 ⑯ 憐君／奪錦才。
 ⑰ 不贈／貂檐褕 ⑱ 却報／英瓊瑰。
 【第四部分】
 ⑲ 春風／吹翠鬢 ⑳ 悵切／下高臺。
 ㉑ 欲遺／君子佩 ㉒ 蘭渚／起徘徊。

右に示しているように、四つの部分に分けられる。この分け方について、少々説明しておく。

第一部分の①の「上樓（楼に上る）」内容に対応して、第四部分の⑳では「下高臺（高台を下りる）」という主人公の行為について詠っている。これは、それぞれ物語の始まりと終わりを提示する部分となっている。また、ここから第三と第四部分の分け目は、⑱と⑲のところであることが分かる。そして、身体特徴を示す③の「雙袖」から「薔薇香」が漂っているという描写より、主人公が女性であることが分かる。この女性は、美しい「琥珀杯」を持つている。そして、⑤では女性が「紫簫」（紫色の笛）を吹き、心に思うある事で「暗涙」が催されることを詠っている。女性の身の上のことを暗示する部分として、⑤・⑥の描写は、物語を展開する働きをする。④の「千金琥珀杯」から⑤の「窈窕鳴紫簫」という動作の変化、及び、⑤・⑥の女性の心の内面に対する描写は、物語の展開を表わし、④と⑤は第二と第三部分の分け目であることを示している。

第二の部分では、⑦の「二八」という表現より女性は一六歳であることを告げる。⑧～⑩では、少女は年若く早くも別離の悲しみを知り、いつになれば再会できるだろうと嘆きながら、江に臨んでほのかな思いに耽る様子を描いている。ここで、女性を悩まし、「暗涙」を催させることは、すなわち、恋をする男と離別することであるのが分かる。⑪と⑫では、二人は互いのことを忘れないと契りあったけれど、少女はどうして恋人の心を引き戻すことができようかと思うことを詠っている。これに続く⑬では、距離を示す「迢迢」・「前路」という表現を用いて、女性の考える内容の変化を表わしている。つまり、⑫と⑬は、第二から第三部分に移る分け目になる。

第三部分の⑮～⑰では、君(恋人)の金錯の刀を撫しながら、奪錦の才がある君を憐れむと詠い、⑱～⑳では、君に貂檐褕を贈らなかつたけれど、君は却って私に英瓊瑰を報じたと詠う。第四部分では、女性が高台から下りて、男性に佩を贈ろうとする思いを詠っている。

序章で述べたように、早くにまとまった形で漱石の漢詩について注釈を加えたのは、和田利男の『漱石漢詩研究』である。ほかに、漱石漢詩諸注解者による訓みくだしを分類したところ、四種類に分けられる。それは、松岡注・吉川注・一海注・佐古注として見られる。

- (1) 松岡讓 著『漱石の漢詩』(十字屋書店、昭和二一・九)
- (2) 吉川幸次郎 著『漱石全集』第一二巻「漢詩文」(岩波書

店、昭和五〇・一一)

(3) 佐古純一郎 著『漱石詩集全釈』(二松学舎大学出版部、昭和五八・一〇)

(4) 一海知義 著『漱石全集』一八巻「漢詩文」(岩波書店、平成七・一〇)

第五章では、右に示す先行研究における「古別離」の注釈・訓みくだしを比較する際、文語体・送り仮名・平仮名などの表記上の相違があるが、同じ意味を表わす場合、すべて同一視する。例えば、「来る―来たる、道ふ―道う」のような表記である。また、訓みくだしを引用する際に、便宜のため、旧字体を新字体に改めた。第一・第二部分に対する四氏の訓みくだしを比較した結果、上下句の接続助詞と一聯の後半の終助詞の使用に相違があるのみで、意味上には大きな差異が見られない。ところが、第三部分の⑰・⑱と第四部分の⑳・㉑には、注目すべき相違が存在する。

第三部分

⑬ 迢迢／從此去 類似

【松岡】 迢々／こゝより去る

【吉川】 迢迢として此れ従り去り

【佐古】 迢迢として此れ従り去り

【一海】 迢迢として／此より去り

⑭ 前路／白雲堆 同

【松岡】 前路／白雲堆し

- 【吉川】前路／白雲堆し
 【佐古】前路／白雲堆し
 【一海】前路／白雲堆し
- ⑮ 撫君／金錯刀 同
- 【松岡】君が金錯の刀を撫し
 【吉川】君が金錯の刀を撫し
 【佐古】君が金錯の刀を撫し
 【一海】君が金錯の刀を撫し
- ⑯ 憐君／奪錦才 同
- 【松岡】君が奪錦の才を憐れむ
 【吉川】君が奪錦の才を憐れむ
 【佐古】君が奪錦の才を憐れむ
 【一海】君が奪錦の才を憐れむ
- ⑰ 不贈／貂檐楡 不同
- 【松岡】貂の檐楡を贈らず
 【吉川】貂檐楡を贈られざるも
 【佐古】貂檐楡を贈られざるも
 【一海】貂檐楡を贈られざるも
- ⑱ 却報／英瓊瑰 類似
- 【松岡】却つて英瓊瑰を報ゆ
 【吉川】却つて英瓊瑰を報ず
 【佐古】却つて英瓊瑰を報ず
 【一海】却つて英瓊瑰を報ゆ

第四部分

- ⑲ 春風／吹翠鬢 同
- 【松岡】春風／翠鬢を吹き
 【吉川】春風／翠鬢を吹き
 【佐古】春風／翠鬢を吹き
 【一海】春風／翠鬢を吹き
- ⑳ 悵切／下高臺 類似
- 【松岡】悵切／高台を下る
 【吉川】悵切／高台より下る
 【佐古】悵切／高台を下る
 【一海】悵切／高台より下る
- ㉑ 欲遣／君子佩 不同
- 【松岡】君子の佩を遣らんと欲して
 【吉川】君子に佩を遣らんと欲し
 【佐古】君子に佩を遣らんと欲し
 【一海】君子に佩を遣らんと欲し
- ㉒ 蘭渚／起徘徊 同
- 【松岡】蘭渚に起つて徘徊す
 【吉川】蘭渚に起ちて徘徊す
 【佐古】蘭渚に起ちて徘徊す
 【一海】蘭渚に起ちて徘徊す

次に、このような差異について、詳しく分析していく。

一 「不贈貂檐楡、却報英瓊瑰」

右に示している通り、⑰・⑱句の訓みくだしは、「贈る」の助動詞の接続表現と、「報ずる」の文法表現に差異がある。したがって、表わす意味がそれぞれ異なってくる。まずは、松岡の⑰「不贈／貂檐榆」・⑱「却報／英瓊瑰」に対する訓みくだしを分析する。（文中の傍線は筆者による。以下同。）

【松岡】「貂の檐榆を贈らず、却って英瓊瑰を報ゆ」

上句では、「私」と目的語の「君」とが省略されていて、下句では、主語「君」と目的語の「私」とが省略されている。すなわち、

（私は）（君に）貂檐榆を贈らなかつた、（君は）却って（私に）英瓊瑰を報いる。

という意味として読んでいる。ほかの三氏は、この部分について、次のように読んでいる。

【吉川】「貂檐榆を贈られざるも、却って英瓊瑰を報ず」

【佐古】「貂檐榆を贈られざるも、却って英瓊瑰を報ず」

【一海】「貂檐榆を贈られざるも、却って英瓊瑰を報ゆ」

こちらも、上下の二句とも主語と目的語とが省略されている。すなわち、

（私は）（君に）貂檐榆を贈られなかつたけど、（私は）却って（君に）英瓊瑰を報いる。

という意味として読んでいる。この二種類の読みの異なっている部分は、貂檐榆と英瓊瑰をめぐる贈る人と贈られる人に関する解釈である。松岡の訓みくだしにおいて、「私」は貂檐榆を贈る人であると同時に英瓊瑰をもらう人になっていて、「君」は貂檐榆をもらう人であると同時に英瓊瑰を贈る人になっている。そして、ほかの三氏による訓みくだしでは、「私」は貂檐榆をもらう人であると同時に英瓊瑰を贈る人になっていて、「君」は貂檐榆を贈る人であると同時に英瓊瑰をもらう人になっている。では、いったいどのように読めばいいだろうか。筆者は、女性性の「私」が恋人の「君」に貂檐榆を贈ろうとするが、結局贈らなくなってしまう。けれども、「君」から英瓊瑰をもらった、と読むべきであると考える。つまり、

【筆者】貂檐榆を 贈らず、却って報ずる 英瓊瑰。

（私は）（君に）貂檐榆を贈らざるが、（君は）却って（私に）英瓊瑰を報いる。

と、読むべきである。これは張衡の「四愁詩」を用いて説明することができる。吉川が指摘した通り、漱石の「古別離」に使用された詩材の「貂檐榆」と「英瓊瑰」、及び⑮の「金錯刀」は、漢の張衡の「四愁詩」に登場する贈り物であり、漱石はそれを借用している。それだけでなく、漱石の「古別離」は張衡の「四

「愁詩」を模倣した作品と推測できる。このことは、漱石の正岡子規宛の書簡、明治三十二年五月一九日条により確かめられる。

右は先日市中散歩の折古本屋で文選を一部購求歸宅の上二三枚通讀致候結果に候どうせ真似事故碌なもの出来ず候へども一夜漬の手工を一寸御披露申上候 勿々以上

(3)

漱石の作品の「古別離」・「咏懷」の二首は、書簡の中に一緒に並べて記されている。つまり、この二首の作品は、漱石が古本屋で購入した『文選』を読み、その中に載っていた「四愁詩」から詩心を得て、「真似事」をした産物である、と断定できる。当時、漱石が購入した『文選』は、いったいどのような形で出版されたものだろうか。考えられるのは、以下の三種類のうちの一つである。いずれも、漱石の蔵書にあるものである。

- (1) 康熙二六年版『昭明文選六臣彙註疏解』（八冊一九卷、清・心耕堂）
- (2) 乾隆五一年版『重訂文選集評』（八冊一五卷、清・金閭書業堂藏版）
- (3) 貞享四年版『文選音註』（一二冊二一巻、京都・風月莊左衛門）等

(2)の乾隆五一年版『重訂文選集評』に関しては、漱石が橋口貢からのプレゼントされたものである。それは、橋口貢宛書簡

の大正元年一月一六日条に書かれている。

文選集評乾隆版本十六日着御厚意あつく御札申上候板は例の如く二枚とも割れ申候残念に候(4)

従って明治三二年頃、漱石が古本屋で購入した『文選』は、『昭明文選六臣彙註疏解』か『文選音註』のうちの一つである。当時、彼はいったいどちらの『文選』を参考したのか今は推定できないが、『文選』には確かに漢の張衡作「四愁詩」（晋の張孟陽作「擬四愁詩」も見られる）、魏の阮籍作「詠懷」、梁の江淹作「古別離」などの作品が収録されている。ここで漱石が言う「真似事」は、張衡の「四愁詩」という作品の深意を理解した上で行われた創作活動であることを意味し、また、自らの作品に引用した詩材にその出典となる作品で派生した意味を帯びることも認識しているということを示している。言い換えるれば、「古別離」における「貂檐楡」「英瓊瑰」「金錯刀」をめぐる読みは、「四愁詩」に従うべきである。これについては、第三節で分析する。

二 「欲遺君子佩、蘭渚起徘徊」

①・② 「欲遺／君子佩、蘭渚／起徘徊」については、四氏の訓みくだしは助詞の「の」と「に」の使用に分かれている。

【松岡】「君子の佩を遺らんと欲して、蘭渚に起つて徘徊す」

【吉川】「君子に佩を遺らんと欲し、蘭渚に起ちて徘徊す」

【佐古】「君子に佩を遺らんと欲し、蘭渚に起ちて徘徊す」

【一海】「君子に佩を遺らんと欲し、蘭渚に起ちて徘徊す」

「欲遺君子佩」の訓みくだしに関して、松岡とほかの三氏は、

「君子の佩」を贈る、「君子に佩」を贈るという二つの読みに分かれている。ところが、原文に則して読む場合、この部分は私
が君に佩を贈ると読むべきである。

佩玉の贈与には、色々な意味が含まれている。佩玉は、古代
中国の皇帝をはじめ、王公や大臣、或いは文人墨客、乃至一般
庶民の男子に至るまで好んで腰に飾る装飾品（玉器）である。

『礼記・聘義』に孔子の曰く「夫昔者君子比徳於玉焉」（5）、ま
た、『礼記・玉藻』に「君子無故、玉不去身」（6）と記している

ように、佩玉は身分・人格・道徳などを象徴するものである。

そして、常に男性の身に付けるアクセサリであるため、古代中
国の女性は心を寄せた男性の所持する佩玉に自分で作った羅纓
（7）を結びあげること、恋心を伝えるのである。つまり、漱
石の「古別離」は、女性が自分から離れようとする恋人に対す

る切ない思いを詠う作品なのである。そして、最後の「蘭渚に
／起つて徘徊す」という心のさまよいを表わす女性の身体表現
は、作品に表現しようとする切ない情緒が一層高められている。

つまり、この部分は、「（相忘れずと言う君の誓いに応じて、）私
は君に佩を贈ることと私の愛を示したい。しかし（迢迢と遠い
ところへ行こうとする君といつ再会できるかと考えると）心が

不安になり、すぐ佩を贈れなくなる。このような迷いで、私は
今蘭渚にさまよう」と解釈できるのである。前掲した長尾の「情
思が纏綿し、語言藻薈が頗る復古調である」という評は、長尾
が「古別離」から受けた感動を表わしながら、漱石の「眞似事」
の能力に対する評価にもなる。

先行研究に見られる「古別離」の訓みくだし上の問題点は、
以上のようなのである。詩材の引用、乃至、「古別離」の解釈に関し
ては、次の節で分析を行う。

三節 「古別離」の注釈と翻訳

前述した如く、漱石の明治三二年の作「古別離」と「咏懐」
は、漢の張衡作「四愁詩」、魏の阮籍作「詠懐」、梁の江淹作「古
別離」などの作品を模倣して創作したものである。作者は作者
になる前に一人の読者である。「古別離」の作者漱石は、まず、
張衡の「四愁詩」の読者である。作品を読み、ある種の強い感
情が惹き起こされ、彼は想像することを通して追体験し、現実
にはない物、或いは、体験し得ない出来事を描き、模倣の作品
を創り出す。原作にある詩句、言葉は、作者が読者である時に
享けた感情体験の記憶に繋がる。このような言葉、あるいは、
コンテクストは、原作品を想起させる装置のようなものである。
「古別離」では、張衡の「四愁詩」に登場する「金錯刀」・「湘
水」・「英瓊瑤」・「貂檐楡」などの詩材を借用している。ちなみ
に、漱石の「古別離」では「英瓊瑰」と表現されているが、吉

川の指摘の如く、脚韻を踏むために改めたのである。意味は「英瓊瑤」と同じである。ここでは、「四愁詩」におけるこれらの言葉の意味を分析しながら、先行研究に見られる「古別離」をめぐる翻訳上の不一致の原因を究明する。そして、その再解釈を試みる。ちなみに、松岡注では張衡について言及していないため、その代わりに、飯田注を考察対象として加える。

一 張衡「四愁詩」

「金錯刀」・「英瓊瑤」・「貂檐楡」という言葉は、張衡の「四愁詩」四首の一首目と三首目の漢詩に見える(8)。

四愁詩 其の一 張衡

我所思兮在泰山 我わが思おもふ所ところは 泰山たいざんに在あり

欲往從之梁父艱 往ゆいて之これに從したがはんと欲ほつすれば 梁父艱りやうふかんなり

側身東望涕霑翰 身そはたを側そばたてて東望とうぼうすれば涕霑なみだかんを霑うるほす

美人贈我金錯刀 美人びじんわれ我われに贈おくる金錯刀きんさくたうを

何以報之英瓊瑤 何なにを以もつてか之これに報こたへん英瓊瑤えいけいよう

路遠莫致倚逍遙 路遠みちとほくして致いたす莫なく倚よりて逍遙せうせうす

何爲懷憂心煩勞 何なんす為なれぞ憂うれひを懷いだいて心煩勞こころはんろうす。

四愁詩 其の三

我所思兮在漢陽 我わが思おもふ所ところは漢陽かんやうに在あり

欲往從之隴阪長 往ゆいて之これに從したがはんと欲ほつすれば隴阪長ろうはんながし

側身西望涕霑裳 身そはたを側そばたてて西望せいぼうすれば涕霑なみだもす裳うろほ

美人贈我貂檐楡 美人びじんわれ我われに贈おくる貂檐楡てうせんゆ

何以報之明月珠 何なにを以もつてか之これに報むくめん明月めいげつの珠たま

路遠莫致倚蹢躅 路遠みちとほくして致いたす莫なく倚よりて蹢躅ちちゆうす

何爲懷憂心煩紆 何なんす為なれぞ憂うれひを懷いだいて心煩紆こころはんゆうする

張衡の「四愁詩」は、四章に分け、各章の一句目に東・西・南・北の地名を取り上げて、各地にいる美人を慕い、思いのかなわぬ切なさ詠っている。全て七言古詩で、四句目から換韻している。『文選』に収録された張衡の「四愁詩」には序文が附されている。その末尾の部分だけ引用しておく。

時天下漸弊，鬱鬱不得志，爲四愁詩。屈原以美人爲君子，以珍寶爲仁義，以水深雪雰爲小人。思以道術相報，貽於時君，而懼讒邪不得以通。其辭曰(9)。

筆者訳

時に、天下に居るのが漸く疲れると思ひ、志が叶えられない鬱々とした心情を四愁詩に詠じる。屈原は、君子を美人にたとえ、仁義を珍寶にたとえ、小人の陰謀深さと軽薄さを水の深さと雪の降る様子にとたとえた。道徳と治術を以て時の君王に報いたいと思うが、小人の讒言と邪魔を恐れて、我が意を通じることが出来ないのだ。その辞に曰く。

「四愁詩」では、「君子」を「美人」に喩え、「小人」を「梁父」「隴阪」に喩えて表現している。主人公、即ち、張衡は、君主のために国を治める大望を抱えているが、小人の妨げによって思いが叶えられなくなり、その心の辛さを詩に託したのである。「四愁詩」の一首目では、主人公が東の泰山の「美人」から「金錯刀」を頂き、それに対して「英瓊瑤」を返礼にしようとすることを詠い、三首目では主人公が、西の漢陽にいる「美人」から「貂檐楡」を頂き、それに「明月珠」を返礼にしようとすることを詠っている。ここで、「金錯刀」「貂檐楡」は女性から男性へ贈り物で、「英瓊瑤」「明月珠」は男性側から女性へ贈り物として登場している。

「金錯刀」・「貂檐楡」 女性↓男性 男性を象徴する贈り物
「英瓊瑤」・「明月珠」 男性↓女性 女性を象徴する贈り物

いずれも、愛の印となる贈り物として詠われている。「四愁詩」の主人公が男性であることと異なり、「古別離」の主人公は女性で、恋人を慕う女性の心情を詠っている。

同じく、張衡の「四愁詩」を模倣した作品には、張載と傅玄の「擬四愁詩」がある。二作とも、「我所思兮在……」という詩句から始まり、「美人」を同じ意味の「佳人」に言い換えた。そして、張載は、張衡の「四愁詩」の男女間の愛の印となる贈り物をめぐる表現形式を受け継ぎ、傅玄は、それを女性と睦まじい夫婦関係を結びたいことを願う物語に展開している。

比較する上での便宜のため、張載の作品と並べて、張衡の詩句も左に示す。そして、贈答を表現する詩句のみ引用する。

魏晋南北朝 張載「擬四愁詩」

一首目
「佳人遺我筒中布、何以贈之流黄素」
二首目

「佳人遺我雲中翮、何以贈之連城璧」

三首目

「佳人遺我雙角端、何以贈之雕玉環」

四首目

「佳人遺我綠綺琴、何以贈之雙南金」

張衡 四愁詩

一首目

美人贈我金錯刀 何以報之英瓊瑤

二首目

美人贈我金琅玕 何以報之雙玉盤

三首目

美人贈我貂檐楡 何以報之明月珠

四首目

美人贈我錦繡段 何以報之青玉案

右に示しているように、張載の作品では、張衡の作品におけ

る女性から贈る品物の「金錯刀」・「金琅玕」・「貂檐榆」・「錦繡段」を、「筒中布」・「雲中翮」・「雙角端」・「綠綺琴」に言い換えている。また、男性による贈り物の「英瓊瑤」・「雙玉盤」・「明珠」・「青玉案」を「流黄素」・「連城璧」・「雕玉環」・「雙南金」に言い換えている。次は、傅玄の作品である。

西晋 傅玄「擬四愁詩」

一首目

「佳人貽我明月珠、何以要之比目魚」

二首目

「佳人貽我蘭蕙草、何以要之同心鳥」

三首目

「佳人貽我蘇合香、何以要之翠鴛鴦」

四首目

「佳人貽我羽葆纓、何以要之影與形」

前述したように、傅玄は原作の詩形を保ちながら模倣しているが、原作の男女間の愛を詠う筋を夫妻の縁を結ぶことを願う内容に展開している。それは、「何以要之……」という表現を用いながら、仲睦まじい夫婦関係を「比目魚」・「同心鳥」・「翠鴛鴦」・「影與形」などの言葉を以て表現されている。ほかに、漱石の「古別離」のように張衡の「四愁詩」にある言葉を引用して、模倣する作品がある。例えば、唐の孟浩然

の「峴潭作」では、

美人聘金錯 美人 金錯を聘す(10)
織手膾紅鮮 織手 紅鮮を膾す(11)

という詩句が見える。ここでは、「美人」は感謝の意味を表わすために「陸内史」に「金錯（金錯刀）をあげたと詠っている。ほかに、李白の「秋浦清溪雪夜對酒、客有唱山鷓鴣者」に見える「貂檐榆」は、張衡の「四愁詩」から引用したものであるが、同じく男性を象徴する言葉として使用されている。

秋浦清溪雪夜對酒、客有唱山鷓鴣者 李白(12)

秋浦の清溪に雪夜對酒すれば客に山鷓鴣を唱ふる者有り

披君貂檐榆 君の貂檐榆を披き

對君白玉壺 君の白玉壺に對す

雪花酒上滅 雪花酒上に滅し

頓覺夜寒無 頓に覺ゆ夜寒無きを

客有桂陽至 客桂陽より至る有り

能吟山鷓鴣 能く山鷓鴣を吟ず

清風動窗竹 清風窓竹を動かし

越鳥起相呼 越鳥起ちて相呼ぶ

持此足爲樂 これを持し樂しむと為すに足る

何煩笙與竽 何ぞ笙と竽とを煩はさん

張衡の「四愁詩」では、美人を以て君王を表現し、珍宝を以て仁義、美禄を表現している。右の李白の作品では、主人公が「君」(ここでは、主人)の「貂檐榆」を借りて着て、「君」の白玉の酒壺に向かい杯を傾ける様子を描いている。ここから、古代では、「貂檐榆」が男性の体につけるものであることが分かる。そのため、「四愁詩」に登場する女性は、「貂檐榆」を贈り物として男性に贈ったのである。

また、唐末五代前蜀の貫休は「四愁詩」の金色の美玉を指す「金琅玕」を「擬齋梁酬所知見贈二首」の一首目において「紅琅玕」と表現し、「四愁詩」と同じく女性からの贈り物として表現している。また、その二首目では「四愁詩」のように、「英瓊瑤」が男性からの贈り物として作品に詠っている。

擬齋梁酬所知見贈二首 其の一 唐 貫休

佳人忽有贈 佳人 忽ち贈りものが有り

滿手紅琅玕 手に満ちる 紅琅玕

其の二

慚無英瓊瑤 英瓊瑤のないことを 慚り

何以酬知音 何を以てか酬いん 知音

以上の作品が示しているように、古典作品の中では、「金錯刀」・「英瓊瑤」・「貂檐榆」のような言葉が詩材として頻繁に詩歌作品に使用されている。また、もともとその言葉が指す意味

のほか、「四愁詩」のような名作によって、派生した意味が付加されるのである。それをまとめれば、次のようである。

「金錯刀」・「金琅玕」・「貂檐榆」・「錦繡段」:
1. 「美人」(張衡の作品では、君子の喩えとして表現している)から男性への贈り物。

2. 贈られる対象が男性であることを指標する。

「英瓊瑤」・「雙玉盤」・「明月珠」・「青玉案」:

1. 男性から「美人」への贈り物。

2. 贈る相手が女性、または、君子であることを指標する。

詩歌作品の作者は作者になる前には、一人の読者である。読者は詩歌を意味解釈するに当たって、作者の創作活動に関わる読書・日記や伝記を参照する方法をよく行っている。ロラン・バルトには、「作者の死」と題した小論がある。彼は、この論において「作品」概念から「テキスト」概念への転換を要請することによって、「作者」からその特権性を剥奪しようとした(13)。漢詩は、バルトが「無数にある文化の中心からやって来た引用の織物」という、テキストの概念にも当てはまる。ここでは、「金錯刀」・「英瓊瑤」・「貂檐榆」のような言葉が反復的に表現されることによって、指標的な意味が生じながら、作品に古風な雰囲気をもたらしている。

二 「古別離」の注釈

さて、先行研究における「金錯刀」に対する注釈を考察する。序論で触れたように、飯田の『漱石詩集譯』は吉川の新書版『漱石詩注』を底本にして、解釈を行っている。そして、前で示している通り、松岡などの四人は、「撫君金錯刀、憐君奪錦才」について、同じ訓みくだしをしている。つまり、五人とも左のように読んでいる。

君が金錯の刀を撫し、君が奪錦の才を憐れむ

前述したように、「四愁詩」の中では、「金錯刀」は「貂檐楡」とともに、女性が男性への贈り物として詠われてる。つまり、ここでは、「金錯刀」は、女性が男性を象徴する「金錯刀」を撫しながら、才能があるが、まだ世間に認めてもらえなかった恋人を憐れむ、と読むべきである。その上、女性の「金錯刀」を撫でる身体表現は、「憐君奪錦才」という情緒に呼応するように表現されている。さらに、女性の視点から詠う「不贈貂檐楡、却報英瓊瑰」や、「欲遺君子佩、蘭渚起徘徊」などの詩句の作法に一致している。

先行研究に見られる訓みくだしに生じた問題の原因は、詩材に対する注釈にある。ここでは、まず、吉川と一海が「金錯刀」「英瓊瑰」「貂檐楡」について施した注釈を見る。

【吉川注】

「金錯刀」

黄金を象嵌した古刀型の貨幣。漢の張衡の「四愁の詩」

に見える語。「四愁の詩」は、遠くはなれた恋人から、贈り物がとどき、返しの贈り物をしようとするが、道遠くして届けにくいのを歎く歌であり、すべて四首あるうち、一首ごとに、双方の贈り物が現れる。「金錯刀」は、むこうから届いた贈り物の一つ。「撫」はそれを手でなでさすりながら「貂檐楡」

やはり「四愁の詩」でむこうから届く贈り物の一つ。「文選」の注によれば、要するにミンクのコウト。それをこの詩の佳人はもらっていないけれども。

「英瓊瑰」

しかしこちらからは寶石を「報」返礼としましょう。「英瓊瑰」は寶石の一種。張衡の「四愁の詩」では「英瓊瑤」であるが、ここは脚韻をふむために改めた。

前述したように、一海の注釈は吉川注を引用し、さらに、展開している。以下の通りである。

【一海注】

「金錯刀」

「黄金を象嵌した古刀型の貨幣。漢の張衡の「四愁の詩」に見える語。「四愁の詩」は、遠くはなれた恋人から、贈り物がとどき、返しの贈り物をしようとするが、道遠くして届けにくいのを歎く歌であり、すべて四首あるうち、一首ごとに、双方の贈り物が現れる。「金錯刀」は、むこうから届いた贈り物の一つ。「撫」はそれを手でなでさすりながら

ら」。(鈎確固内の内容は、吉川注) なお、「四愁の詩」は、前述のごとく『文選』所収。197に、「地に擲てば鏗鏘たり金錯の劍」この場合は貨幣でなく刀。

「貂檐楡」

ミンクのコート。「檐楡」は、膝かけともいう。「四愁の詩」に見える贈り物。

「英瓊瑰」

美しい宝石。「英」は、「瑛」に同じ。「四愁の詩」では、「英瓊瑤」。「美人我に金錯刀を贈れり、何を以てか之に報いん、英瓊瑤」。押韻のため「瑤」を「瑰」に改めた。なお、「瓊瑤」という語、贈り物の代名詞としても使う。

右に示しているように、一海注は吉川注よりさらに詳しく説明を加えている。また、飯田注(14)も、吉川注を参照している。なお、「四愁詩」にある三つの言葉が入る詩句の訓みくだしは、一海注と同じく訳している。その部分のみ抜粋する。

【飯田注】抜粋

「金錯刀」

『玉台新詠』卷九、張衡「四愁詩」「美人 我れに贈る 金の錯刀」

「貂檐楡」

『玉台新詠』卷九、張衡「四愁詩」「美人 我れに贈る 貂の檐楡、何を以ってこれに報さん 明月の珠」

「英瓊瑰」

『玉台新詠』卷九、張衡「四愁詩」「何を以ってこれに報さん 英瓊瑤」

このように、張衡の「四愁詩」の詩句「美人贈我金錯刀」「美人贈我貂檐楡」「何以報之英瓊瑤」に対する訓みくだしでは、吉川・一海・飯田は三人とも「金錯刀」「貂檐楡」を女性から男性への贈り物、「英瓊瑤」「明月珠」を男性から女性への贈り物として訳している。これは、原作の意味に沿った翻訳である。一方、佐古は次のように訳している。

【佐古注】

「金錯刀」

黄金をもって文字、模様を彫つたもの。張衡の「四愁詩」に「美人贈我金錯刀(美人に我が金錯刀を贈る)」とある。

「貂檐楡」

貂の単衣の服(ミンクのコート)。張衡の「四愁詩」に「美人贈我貂檐楡(美人に我が貂檐楡を贈る)」とある。

「英瓊瑰」

美しい宝石。張衡の「四愁詩」に「何以報之英瓊瑤(何を以てか之に報いん英瓊瑤)」とある。

傍線を引いている部分に対する佐古の訓みくだしは、前の三人と異なっている。つまり、佐古注では、男女を象徴する贈り物を間違つて読んだのである。分かりやすく示すと、四人が張衡「四愁詩」における「美人贈我金錯刀」「美人贈我貂檐楡」「何

以報之英瓊瑤」という詩句に対する解釈上の齟齬は、左のようである。

(正) 【吉川・飯田・一海注】

「金錯刀」・「貂檐榆」 女性↓男性 (男性を象徴する贈り物)

物)

「英瓊瑤」 男性↓女性 (女性を象徴する贈り物)

物)

(誤) 【佐古注】

「金錯刀」・「貂檐榆」 男性↓女性

「英瓊瑤」 女性↓男性

右に示している通り、「古別離」の注釈において、佐古は張衡の「四愁詩」に対して、誤った解説を行ったのである。

ちなみに、③の「雙袖薔薇香」の句について、吉川注では、「このイメージ、英詩的である」と記し、一海注はそれにしたがっている。しかしながら、英詩的イメージとは断定できないのである。それは、薔薇をめぐる表現は漢詩にもよく見られるためである。

例えば、白居易の七言古詩の「簡簡吟」に、女性の美しい姿について描写する時に「薔薇香」という表現が用いられている。

簡簡吟 白居易

玲瓏雲髻生花樣 玲瓏たる雲髻 花樣を生み

飄飄風袖薔薇香 飄飄たる風袖 薔薇の香

また、宋の蘇軾の詞「桃源憶故人 暮春」にも見える。

桃源憶故人 暮春 蘇軾

幾点薔薇香雨 幾点か 薔薇香の雨

寂寞閑庭戸 寂寞たる閑庭の戸

さらに、漱石の『吾輩は猫である』にも漢文学をめぐる薔薇の引用が見られる。

柳宗元は韓退之の文を読むごとに薔薇の水で手を清めた
と云ふ位だから、吾輩の文に対してもせめて自腹で雑誌を
買つて来て、友人の御余りを借りて間に合はすと云ふ不始
末丈はない事に致したい。

『吾輩は猫である』で柳宗元の故事を引いている如く、漱石の「古別離」における「薔薇香」という表現は、英詩のようなイメージを表現するために使用したものではない。それは、前掲した白居易と蘇軾のように若い女性像を描き出すために用いられている。

「古別離」における注釈の問題は、以上の通りである。では、「古別離」の翻訳について検討する。

三 「古別離」の翻訳

漢詩の創作は、叙情性、音韻の調和、語順の変化、修辭法等を重んじながら、使用する言葉の品と格にも拘っている。漱石の「古別離」のように、古典文学作品が使用した言葉を借用することは、よく見られる方法の一つである。では、「古別離」はどのように翻訳すればいいだろうか。すでに、「古別離」を現代語訳したのは、飯田の『漱石詩集譯』と佐古の『漱石詩集全訳』である。まず、飯田による「古別離」の現代語訳を次に掲げる。

(文中、番号は筆者による。以下、同じ。)

【飯田訳】

- ① 宿屋の二階に上ると相模灘の青海波を一望できる。その青海原をじっと見ている、心の乱れはいっこうに治まらない。考え込んでいた我が身が、夜のとばりにつまれていたのに、ふと気がつき、つと立って簾をかかげると、皓々たる明月の光りがさしこんだ。
- ② その月光に乗って訪れた夢の中の美人は、両のたもとに薔薇の香りをふんだんに漂わせ、美しい琥珀の杯に口づけしたような唇を潤ませていた。
- ③ 奥ゆかしい調べを奏でる紫色の笛をとり出して、これを吹けば、その美人は、ゆきつもどりつして、ただ暗涙にむせぶばかりである。
- ④ そなたは、桃和柄を結う年頃になったかならぬのに文金島田に、引き眉の花嫁となつてしまつた。そして早くも生きながらの永の別離を味わう身となつた。

⑤ 人妻となつたあなたとの再会の日を、いついつと期するわけにゆかなくなつた。二人の間を隔てている広く大きいな江に面して、再会がいつかなうことやら分らないはるかな思いにかられ、呆然とたたずむばかりである。

⑥ あなたはお別れする前に、私のことはゆめゆめ忘れませんよと、あたかも誓うかのように仰入られました。あなたがあなたの心をどうして元のとおりにかえすことができましょうか。元にかえせば「人の掟」にそむく。

⑦ あなたは、私のところから去つて、はるかに遠い彼方の人となつてしまつた。だがあなたの行く手には、白雲が重畳として無限の可能性が孕まれているかのようにみうけられる。

⑧ 私はあなたから頂いた黄金の模様のついた錢を大事にしているが、あなたは唐の則天武后よろしく、一たん与えた錦袍をとりあげて、もつとすばらしいと思われる他の人にそれを与えなかつた。けれども私は、それゆえに才長けたあなたを不憫に思う。

⑨ また私は、あなたから貴重な貂の裘などは贈つていただかなかつたけれども、私からは、おしるしに、美しい寶石を差し上げた。

⑩ そよそよと吹く春風は、あなたの緑なす黒髪をなびかせているが、春風に背を向けてあなたはいたみなげきつつ天上の月台から、しずしずと下りてくる。私はその幻覚を見る。

⑪ さてこそと私は勇気をとりもどし、再びあなたに相応

しい佩玉を贈ろうと思ひ、蘭の生えている渚に立つて、
ゆきつもどりつする。

右の飯田の現代語訳は、「古別離」と思えない別の物語のように語られている。まず、①・②では、ヒロインが「月光に乗って訪れた夢の中の美人」という形として登場し、⑩ではそれに呼応して、女性が男性の「幻覚」である内容が付け加えられた。そして、⑪では、原文の女性が男性に贈ろうとする「佩」を男性が女性に贈るものに誤訳している個所が見える。さらに、⑥では、原作に描いていない内容が加えられて展開している。つまり、傍線を引いた部分である。主人公の男性は人妻となった元恋人と再会したいと詠いながら、二人の関係を元通りにしたいが、そうすると『人の掟』にそむくことになる、といった設定が加えられている。そして、⑧・⑨部分の訳文は、すでに前で説明したように、男女を象徴する贈り物を逆転している。次は、佐古による現代語訳である。

【佐古訳】

- ① 高殿に登って見渡すと湘水は緑色に流れ、すだれを捲きあげると名月の光がさし込んでくる。
- ② わたしの両袖にはバラの香がただよい、千金にも価する美しき琥珀の杯をもって汲みかわし、
- ③ 奥床しい調べを玉笛が奏で、さまざまうて人知れず涙を流すのである。
- ④ 十六歳でわずかに眉をかいで嫁いだかと思うと、早く

も別離のかなしみを味わう身の上となった。

⑤ 再び逢える日はいつの日かわからず、長江を眼の前にして、はるかな思いにふけるのである。

⑥ 互いに忘れなれど契り合った言葉も空しく、あなたの心をどうして、もとにもどすことが出来ようぞ。

⑦ わたしのところを去って、遙かに遠いところへ行ってしまったあなたが行く手には、白雲がうず高くおおっている。

⑧ あなたから戴いた黄金の模様を象つた刀を撫で、あなたの詩文の優秀さに心ひかれるのである。

⑨ あなたは美しい寶石をお上げしましょう。

⑩ そよ吹く春風は、みどりなす鬢を吹き、わたしは、いたみ嘆きつつ高殿を下りるのである。

⑪ あなたに再び美しい佩を贈ろうとして、蘭の生えている水際に立つて、行きつもどりつ去り難いのである。

前述したように、佐古は張衡の「四愁詩」の「美人贈我金錯刀」と「美人贈我貂檐榆」について誤った注釈を施している。この結果として、⑧・⑨に対する佐古による訓みくだしと訳文も誤ったのである。文中、傍線を引いた「十六歳でわずかに眉をかいで嫁いだかと思うと」の部分には、「二八纒画眉」に対する

翻訳である。「画眉」という行為をめぐって、前掲の飯田訳では「人妻」という既婚の女性と訳し、佐古訳では未婚の女性として訳している。吉川注では「画眉」について「眉のけしきは、

妻となった女のすること。漢の張敞の妻のごとく、夫に眉を画かせた女もいる」と解釈しているが、「古別離」中の「二八」の女性は既婚者だとは断定できない。それは、以下の作品を通して説明できる。

例えば、中唐の白居易が当時の世相を描いた「秦中吟十首」である。その一首目になるのは「議婚」である。作品は、五言古詩、新樂府である。その一部分を抜粋して、次に示す。

議婚 白居易(15)

紅樓富家女	紅樓の富家の女は
金縷繡羅襦	金縷羅襦に繡す
見人不斂手	人を見るも手を斂めず
嬌癡二八初	嬌痴二八の初
母兄未開口	母兄いまだ口を開かざるに
已嫁不須臾	すでに嫁して須臾もせず
綠窗貧家女	緑窓の貧家の女は
寂寞二十餘	寂寞として二十餘
荊釵不直錢	荊釵に直らず
衣上無眞珠	衣上眞珠なし
幾廻人欲聘	幾廻か人聘せんと欲するも
臨日又踟躕	日に臨みてまた踟躕す

白居易の「議婚」は、古代中国の貧富の差が女性の婚期に影

響する世相を描いた作品である。「議婚」では、「二八」(数え年で十六)才が女性の結婚適齢期であると詠う。家柄がよく、家財のある家の娘は、皆早く縁談がまとまる。それに対して、貧しい家の娘は、二十歳を過ぎててもなかなか嫁ぐことができない。たとえ、縁談があつても親孝行をするため、すぐ決められない、と詠う。これに似た作品として、晩唐の李商隱の無題の作がある。この作品は五言古詩、樂府詩である。その最初のみ抜粋する。

無題 李商隱(16)

八歳偷照鏡	八歳に鏡に照らし
長眉已能畫	長眉に能く描く
十歳去踏青	十歳に去きて踏青し
芙蓉作裙衩	芙蓉に裙衩と作す
十二學彈箏	十二に彈箏を學び
銀甲不曾卸	銀甲に曾て卸さず
十四藏六親	十四に六親より藏る
懸知猶未嫁	懸知に猶お未だ嫁がざるを
十五泣春風	十五に春風に泣き
背面鞦韆下	背面を背く鞦韆の下

右の作品で李商隱は、少女が成長して思春期と結婚適齢期を迎えるまでの容姿と心理の変化について描いている。最初は、

八歳の少女は、早く大人に成長したが、すでに眉を綺麗に描けると詠う。そして、十四歳になると、少女は思春期に達して、婚期が近づいてくることに気付く。少女は両親と離れることに感傷し、嫁入りの話をされないように、親に隠れるようになる。十五歳になると、少女が初めて恋を味わい、その時の少女の感性はまるで一首の風物詩のようである。

白居易の「議婚」、そして李商隱の「無題」に詠じられているように、数え年の十五、六歳は、古代中国女性の結婚適齢期である。また、中国のことわざの中に、「張敞画眉」という言葉がある。その由来は、『漢書』の「張敞伝」に見られる。張敞は、漢の平陽出身の人物であるが、都で京兆尹（職位）を勤めている時に、ある人が皇帝に張敞が妻の眉を描いて、官としての威儀を損じたと上奏した。そこで、皇帝が張敞に聞いたところ、張敞は「臣聞閨房之内、夫婦之私、有過於画眉者」¹⁷と答えた。また、張敞の妻が幼い時に怪我をし、眉尻の眉毛が欠けたため、張敞が毎日妻の眉を描いてやった、という話もある。それから、「張敞画眉」が、夫婦間の恩愛の情深さを示す言葉として使われるようになったのである。「画眉」という行為は、李商隱の「無題」にも「八歳偷照鏡、長眉已能畫」と詠われているように、年齢と婚姻に拘わらず、女性たちの嗜好である。必ずしも、「人妻」、或いは既婚女性を象徴する行為とは言えない。

漱石の「古別離」に登場する「二八纒画眉」のヒロインの姿は、「雙袖薔薇香、千金琥珀杯」と詠われ、その家庭の裕福さが表わされている。また、「窈窕鳴紫簾、徙倚暗淚催」は、良い教養を受けた女性のイメージを表現し、「欲遺」・「徘徊」といった

表現は、贈り物をしようとするが、なかなか決められず、岸辺にさまよう姿を表現したのである。上述したいくつかの身体的特徴により、漱石が「古別離」で描こうとする女性像は、深い教養を受け、清純で恋を始めるばかりの若い女性である。ここでは、既婚者、または、未婚者に決めつけるべきではないのである。

前掲した「金錯刀」・「英瓊瑰」・「貂襜褕」のほか、「湘水」も張衡の「四愁詩」により引用した言葉である。「湘水」は、「四愁詩」の「我所思兮在桂林、欲往從之湘水深（我が思ふ所は桂林に在り、往いて之に従はんと欲すれば湘水深し）」から取り、ここの「湘水深」を擬して、漱石は「湘水緑」と表現している。李善注の『文選』、または、辞書を引けば、「湘水」は中国の広西壮族自治区に源を發し、湖南省の洞庭湖に注ぐ河川であることが記されている。この地域は亜熱帯気候で、年中降水量が多く、自然資源が豊富である。故に、張衡は「湘南深」と詠い、漱石はそれにまねて「湘水緑」と詠ったのである。このように擬古文の作品「古別離」を通して、古代中国の漢文学ないし文化・風土・人情に対する漱石の該博な知識が窺える。

以上、先行研究における「古別離」の訓みくだしや、注釈と翻訳などをめぐる問題点について、考察と分析を行った。筆者は、先行研究者の成果を踏まえながら、「古別離」の訓みくだしを以下のように改める。

古別離 漱石

上樓湘水綠 樓に上れば 湘水緑に
 捲簾明月來 簾を捲けば 明月來る
 雙袖薔薇香 双袖 薔薇の香
 千金琥珀杯 千金 琥珀の杯
 窈窕鳴紫篴 窈窕として 紫篴を鳴らし
 徙倚暗淚催 徙倚して 暗淚が催す
 二八纒畫眉 二八 纒かに眉を画きしに
 早識別離哀 早くも識る 別離の哀しみを
 再會期何日 再會 何れの日をか期せん
 臨江思邈哉 江に臨んで 思い邈かなる哉
 徒道不相忘 徒らに道う 相い忘れずと
 君心曷得回 君の心 曷ぞ回らすを得ん
 迢迢從此去 迢迢 此れ從り去り
 前路白雲堆 前路 白雲堆し
 撫君金錯刀 君の金錯の刀を 撫し
 憐君奪錦才 君の奪錦の才を 憐れむ
 不贈貂檐楡 貂檐楡を 贈らず
 却報英瓊瑰 却つて 英瓊瑰を報ゆ
 春風吹翠鬢 春風 翠鬢を吹き
 悵切下高臺 悵切 高臺を下る
 欲遺君子佩 君子に佩を 遺らんと欲し
 蘭渚起徘徊 蘭渚に 起ちて徘徊す

漱石が「眞似事」をして創作した擬古文の作品「古別離」は、明治三二年四月頃脱稿した。その後長尾の添削を経て、現に見られる「古別離」は、悲しむ「情思」に耽っている女性の美しい姿がありありと表現されている。一方、これに比べて、添削前の原作「古別離」はやや美感が欠けているが、作品に描かれた情景はドラマチックで、愛する二人の男女の「情思」がより鮮明に表現されている。「古別離」という題名の通り、古い時代の送別の場にいる恋人同士の相思相愛の感情と、離愁とが詠われている。こうして、長尾が付け加えた評語の「情思纏綿語言藻薈頗復古調」(18) 結語遺君子佩歸旨(19) 敦厚極得風人之意」の適切さと、添削の精確さとが感じられる。長尾の高い評価を得た原作は、いったいどのようなように詠われたのか。それを、左に示す。

- ⑤ 窈窕鳴紫篴、⑥ 徙倚暗淚催——「参差」鳴紫篴、徙倚暗淚催 (原)
 ①9 春風吹翠鬢、②0 悵切下高臺——「秋風」吹翠鬢、「携手」下高臺 (原)

原作の⑤の「参差」は、長短で等しくない様子を指し、②0の「携手」は、手を携えるという意味で、二人の関係の親密さを表わす。「窈窕鳴紫篴、徙倚暗淚催」(傍点・筆者。以下同じ)の場合、「窈窕たる女性が笛を吹いて徘徊しながら暗涙にむせぶ」という意味だが、「参差鳴紫篴、徙倚暗淚催」にすると、「笛を

長くまた短く吹いて、徘徊しながら暗涙をむせぶ」となる。長尾の「窈窕」という表現は女性のしとやかなスタイルを強調的に表現し、漱石の「参差」という表現は「鳴紫簾」を修飾している。長尾は、また、⑬の「秋風」を「春風」に直している。これは、①の「湘水緑」と③の「薔薇香」の色彩表現に合わせて、直したと考えられる。

ところが、長尾による⑳の「悵、下高臺」は、窈窕たる女性が悲しみに耽るまま高台から下りる様子を表現しているが、原作の「携手、下高臺」は、二人の男女が高台から下りることとなっている。これを合わせて読むと、原作の「参差鳴紫簾、徒倚暗淚催」は、男性が笛を吹いて、そのメロディーに女性が悲しみに耽って暗涙にむせぶ、という場面を詠うことになる。そうして、⑨⑩は、女性が「再會期何日」と嘆き、男性がその問いに「不相忘」と答える場面となり、「撫君金錯刀、憐君奪錦才」は、男性の才能がある故、女性は引き留めたくても、それができず、男性から受けた切実な誓いと愛のしるしの「英瓊瑰」に、自分は「佩」を贈りたいと思うが、迷っているような物語が詠われていることが分かる。

このように、改稿する前の「古別離」は、男女が同時に登場する物語として詠われている。そして、長尾の添削を経た「古別離」は、男女ともに登場する作品としても読まれるが、それより女性一人で登場するイメージの強い作品に変わったのである。

四節 まとめ

漱石の「古別離」の内容と構造は、張衡の「四愁詩」を模倣した作品である。「断面的文学」として作られた71番では、「金錯刀」・「英瓊瑰」・「貂檐楡」などの言葉の引用は、作品の構成上に極めて重要な働きをしている。このような言葉、または、コンテキストは、読者が持っている知識を通して、それに対する読者の注意を引きつけ、その言葉に関する記憶を喚起すると同時に、審美的な感覚を以て作品を鑑賞させる。それは、まず「引用の織物」となるテキスト（作品）の中に組み込まれることによって、作品の全体を装飾する担い手・道具になる。そして、読者がそれを認識することによって、作品に対する美的享受が一層強化されるのである。読者の場合は、まず、このような表現に含まれる物語性を読み取り、その上、作者の創造的な組み合わせによって作られた物語と共に観賞する手続きをする。張衡の「四愁詩」を例にして、このような詩材の生成は、張衡以後の詩人による模倣として使用されることによって慣例的な表現となり、詩歌表現における特定の標識となったことと密接な関係を持っている。このように、「金錯刀」・「英瓊瑰」・「貂檐楡」などの言葉は原作の「四愁詩」に表われる芸術的印象を帯び、漱石がそれを自らの作品に引用することと共に古風な芸術的印象が作品の中に移植されて、「古別離」を擬古的な作品として仕上げたのである。

注

- (1) 胡大雷『文選詩研究』広西師範大学出版社、平成一二年四月、三二七頁による。
- (2) 長尾雨山は、漱石が熊本の第五高等学校で教職に就いた時の同僚である。漱石はよく長尾に漢詩の添削を求めた。
- (3) 『漱石全集』二二巻、岩波書店、平成八年三月一九日、一六六頁による。
- (4) 『漱石全集』二四巻、岩波書店、平成九年二月二一日、一一五頁による。
- (5) 昔の人は、みんな玉(ぎよく)の美しさをういて、君子の人徳に喩えた、という意味である。
- (6) 君子は故無くて、玉(ぎよく)を身から取り外さないのだ、という意味である。
- (7) 羅纓(らえい)は、絹糸で結ったひもである。
- (8) 張衡の「四愁詩」の訓みくだしは、内田泉之助著『漢詩体系古詩源上』四巻(集英社、昭和三九年一月)に従う。
- (9) (梁)蕭統編、(唐)李善注『文選』第三冊、上海古籍出版社、昭和六一年八月、一三五六・一三五七頁による。
- (10) 聘は、賢者を招いて用いる。まねく。めす。
- (11) 膾は、細かく切る意味。
- (12) 訓読は、大野實之助著『李太白詩歌全解』早稲田大学出版部、昭和五年五月一〇日、七二九頁に従う。
- (13) 「われわれは今や知っているが、テクストとは、一列に並んだ語から成り立ち、唯一のいわば神学的な意味(つまり、「作者」神)のメッセージ(多次元の空間であって、そこではさまざまなエクリチュールが結びつき、異議を唱えあい、

- そのどれもが起源となることはしない。テクストとは、無数にある文化の中心からやって来た引用の織物である。」(ロラン・バルト、花輪光訳『物語の構造分析』みすず書房、昭和五四年一月、八五・八六頁による)
- (14) 前掲しているように、飯田の『漱石詩集譯』は、昭和四二年吉川の岩波新書『漱石詩注』を底本として、一七〇首に訳注を加えたものである。
- (15) 訓読は、田中克己『漢詩大系』一二巻(集英社、昭和三年七月)に従う。
- (16) 訓読は、川合康三選訳『李商隱詩選』(岩波書店、平成二〇年一月一六日)に従う。
- (17) 現代語に訳すと、「臣の聞いた事によれば、閨房の中の事は、夫婦間のプライベートで、むろん、眉を描くことより酷い事をする者もいるのだ」ということである。
- (18) 「頗復古調」について、吉川・一海二人とも「頗る復古調」と訳したが、これは誤訳である。「復古調」は一つの言葉として「新しい風潮に対して過去の思想・伝統・流行等に戻ろうとする傾向」を意味する。つまり「頗る復古調」と訳すべきである。
- (19) 「歸旨敦厚」について、吉川と一海は「旨を敦厚に歸し」と訳している。しかし、ここでは、「趣旨」或いは「宗旨」に帰すという意味として理解すべきであろう。つまり、この評は、「情思が纏綿し、言葉とその修飾が頗る復古調である。結語の「遺君子佩」をめぐる表現は、帰旨が敦厚で、極めて詩人の趣味に相応しいのである」となる。

終章 結論

博士論文では、漱石の「断面的文学」という概念に着眼し、漢詩の内容と構造からその創作方法や芸術効果について研究と考察を行った。第一部の第一・二章では、連作という視点から漱石の漢詩を研究・考察し、第二部の第三・四・五章では、個別作品という視点を以て分析を行った。漱石が提示した「断面的文学」は、事物の発展を含む出来事や自然現象の局部、及び、長続きしないながら「快味」を感じさせる一時的な現象のみとらえて文芸化した作品である。それは、漱石が東洋と西洋の文学、および、美術から抽出した共通的な構造である。そのため、漱石は、『文学論』で「吾が邦の和歌、俳句若くは漢詩の大部分の如きは皆此断面的文学」と述べ、BurnsとHerriekの詩やシェイクスピアの作品を取り上げて説明を行ったのである。漱石は、さらに、この構造を「主観的断面」と「客観的断面」に分ける。同じ系統より分れた「主観的断面」と「客観的断面」は、漱石のオリジナルな見方を示している。「主観的断面」は、事物の発展を表わす出来事や自然現象の局部を描くときに、感情を中心として表現する。それに対して、「客観的断面」は、「快味」を感じさせる一時的な現象を捉えて、簡単に飾りけのない描写を以て表現する作品である。

一 結論

漱石の漢詩の大部分は「断面的文学」であると述べたように、

漱石の漢詩にはこのような形式が多く見られる。「断面的文学」の理論と概念の提示は、漱石の漢詩と小説の創作と深い関係性を持つている。博士論文では、漱石の漢詩と南面における「断面的文学」の構造を分析することを通して、その概念と芸術的効果をよりよく明確に示した。そのうえ、漢詩を連作として読むことを通して、作品の中から長編詩のようなイメージの連鎖と語彙の繋がりとを見出した。さらに、詩入作品と「俳句的小説」に対する考察を通して、漢詩がエッセイや小説の中で働く作用、および、「俳句的小説」の創作背景を明らかにした。それは、以下の通りである。

第一章 前期の漢詩

ここでは、前期の漢詩に対する分析を通して、「望郷」「離京」を主題として連続的に作られた作品の中で、原郷たる「故郷」を求める文脈を見出した。この時期の漢詩における故郷は、二重の意味を表わしている。一つは、客観世界に実在する故郷で、もう一つは、思想と精神上の原郷である。その創作の裏には、若き日の漱石が戸惑いを感じながらやむを得ず漢文学から英文学に変えたことに対する心残りとして、かつて古代の賢人を凌駕しようとした青年の自身への自嘲と自省とが含まれている。また、この故郷を離れて、旅をすることを通して理想の故郷―原郷を訪れるという設定には、急激に行われる社会変革と時勢に従う人たちらに対する漱石の懐疑が示されている。連作として読む場合、この時期の作品からは「故郷の喪失↓離郷↓原郷を訪ねる」という文脈が読み取れる。作品の中で旅程とともに漸次的に具

体化する内面世界と理想的な故郷に対する描写は、漱石の『文学論』で展開された「主観的断面」と「客観的断面」の概念の提示に導かれたと考えられる。連作として読む時に、連続的に作られた作品群には内容上に整合性があり、作品の全体から一つの長編詩のようなイメージの連鎖と語彙の繋がりとを見出すことができる。ことに、「主観的断面」と「客観的断面」の形をとった漢詩が交錯的に並べられることによって、詩人の「望郷」「離別」の感情は前後の作品間に保持されながら、感情の起伏のある人物像を作品の中から浮き出させているのである。

第二章 後期の作品

漱石は、明治四五年五月頃より南画を描き始めて、これと同時期に創作した漢詩には詩書画一体という構造が見られる。『思ひ出す事など』に記されているように、漱石は、幼き頃から南画の色合いと構図について関心を持っていた。そして、晩年に入ってから、南画に関連する書籍と印材とを購入し、頻繁に美術展覧会を訪れながら、南画の創作に心を傾けたのである。ここでは、絵画期の漢詩に対する分析を通して、漱石の言う「断面的文学」の絵画的要素は、詩人が表現しようとする情調と世界観とを表象することの重要な詩材に留まらず、実際の景色を還元する描写法よりは、南画に見られるような鑑賞者に連想を呼び起し、「快味」を催す描写法であることを解明した。この描写法は、中国山水画に見られる「守拙」という考え方に示されているように、描く対象の外形に囚われず、絵画のような構図を構成して、鑑賞者の連想をひき起こす方法である。そして、

最晩年の漢詩には、「帰臥」を意味する言葉が継続的に使用されながら、前期の漢詩に見られるような論理的な順序で保たれた繋がりを見出すことができる。漱石が『文学評論』で提示した趣味の普遍性は、「断面的文学」という構造の重要な証拠として考えているが、絵画と彫刻、ないし、東西の文学に共有する「断面的文学」という構造は、東西の趣味の普遍性を語ることでではなく、文芸作品、および、美術作品に見られる特有性として考えるべきである。

第三章 「詩入」作品と「俳句的小説」

ここでは、詩入作品として『思ひ出す事など』・『虞美人草』・『草枕』について研究考察を行った。漱石は『思ひ出す事など』の執筆において、その前に作った78〜93番の漢詩を各回の中に加えている。『思ひ出す事など』に加えた漢詩が働く作用には、四つの特徴が見られる。一つ目は、本文に加えた漢詩に対する説明となる内容が見えること。このような説明を通して、内容上に一体感を構成する。二つ目は、漢詩は本文の末尾に加えられるながら、結びの作用として働くこと。この場合、作者は漢詩という洗練した表現形式を以て、本文に伝えようとする思想、または、感情を概括的に表現する。三つ目は、作品に加えた漢詩は、本文と互いに補足する形を構成していること。四つ目は、作品に加えた漢詩は、本文に表わす情緒やムードと共振していることである。

『虞美人草』では、『思ひ出す事など』のように一首の漢詩をまるごと文中に加えるのとは異なり、一句、または、二句、或

いは、訓読の形を以て、文中に加えている。『虞美人草』に加えられた漢詩は、『思ひ出す事など』にも見られるような特徴が表われると同時に、人物像を表わす材料や、物語の展開を暗示する伏線として作用している。これは、絵画的材料と鑑賞者に連想を呼び起こす描写法を用いる「断面的文学」の構造から受けた影響として考えられる。とくに、漢詩は『虞美人草』の中で新たな使命が付与され、それを加えた甲野の「日記」を全知なる存在として仕上げている。

『草枕』に加えた漢詩は、作品を展開する道具としての作用として働くうえに、小説『草枕』の風格を定める重要な材料となっている。それは、非人情な旅と非人情の詩と画を求める作品の方向性に表わされる。そのうえ、「プロットも無ければ、事件の発展もない」という「俳句的小説」の方法には、「断面的文学」の要素を取り入れている。なぜなら、ここでは、作品に描かれたものが「自己との関係如何等につきては一向に云ふところなし」という「客観的断面」の表現形式が見いだせるからである。「客観的断面」における「自己」は、詩人や主人公になる。「俳句的小説」の場合、漱石は「中心となるべき人物」と呼んでいる。そして、「客観的断面」に加える主人公と明確な関係性が示されない人や物の点景らは、『草枕』の場合、那美を除いた画工や茶店の婆さん、髪結屋の親方、源兵衛などの登場人物と、作品の中に加えたエピソードとして考えられる。このような材料を以てまとまった作品に構成させるには、繋がりをつける媒介となるものが必要とされる。漢詩の場合、点景に関する描写に貫き通される基調は作者が鑑賞者に伝えようとする「快味」

を表現し得る。一方、「俳句的小説」は、媒介の役をつとめる観察者が必要とされている。このように、「中心となるべき人物」の設定が作者によって制限される「俳句的小説」は、実は「客観的断面」の表現形式を展開したと言えるのである。

第四章 『草枕』における漢詩的な空間構造

『草枕』では、漢詩の挿入や創作方法のほか、その空間描写に「断面的文学」の構造が仕込まれている。それは、汽車と対立する船に関する漢詩的な空間構造から確認できる。漱石の漢詩における交通機関に関する言葉は、「船」「汽車」「駅」の三つに分かれるが、「船」「汽車」という表記そのものは見当たらない。その代わりに、「舟」「帆」「火輪」などの表現が船を意味する言葉として使用され、「鉄笛」「鉄路」が汽車を意味している。そして、漱石の漢詩の中で「駅」は、宿場を意味する言葉として使用されている。船を意味する「舟」は、漱石の漢詩の中で点景として表現され、漢詩に表現しようとする時間の流れと情調とを強調して表現すると同時に、ほかの点景とともに絵画のような構造を成している。「帆」は、つねに作品の構図上の焦点として描かれて、波の強弱に連動するような描写を通して、作品の中の時間を表象している。これに対して、「火輪」は汽車を指す「鉄笛」・「鉄路」とともに、蒸気船と汽車そのものを指示する言葉として使用され、明治時代に新しく登場する交通機関に関する主観的な感想が表現されていない。

漱石の漢詩の中で「駅」は、汽車や電車のプラットホームを指す交通機関としては表現されず、宿場を意味する言葉として

使用されている。「駅」をめぐる空間描写には、雲・雨・靄などの自然現象に対する描写が伴われていて、「駅」を人の住んでいる場所とかけ離れた空間にある物として特徴づけている。そのうえ、作品の悠々たる時の流れを表象することに働きかけながら、物寂しい情調を醸し出している。このような詩の創作は、漱石が『文学論』で述べた、時間的推移が現れる感情の経過や結果の局部を、時間の外部に立つてその感情の性質や特色を記述する「主観的断面」の方法と、簡単に飾りけのない描写を以て、一時的に現れる消えやすい現象の「快味」を具象する「客観的断面」の方法とを表わしている。

漱石の漢詩に見られる「舟」「帆」「火輪」「鉄路」などの言葉の意味と作用は、『草枕』にも引き継がれている。『草枕』では、「駅」が汽車や電車のプラットホームを指す交通機関として表現され、汽車や汽船とともに、「現実世界」の象徴として設定されている。そして、「舟」は「非人情の天地」の象徴として表現され、「非人情の天地」を「吾等が世」から区別しながら、「現実世界」と対立的に表現されている。これは、『草枕』における「船」と「舟」の使い分けと、「汽車」をめぐる叙述から読み取ることができる。画工の視点によって語られた「ふね」は、すべて「舟」と表記される。「舟」で画工を「非人情の天地」へ送る描写は、『桃花源記』の漁夫を秘境へ送るような行程に収斂させながら、「吾等が世」からひび割れて生じた「非人情の天地」にわたる最も相応しい道具として設定されている。このように、「客観的断面」の表現形式を展開した「俳句的小説」という方法で作られた『草枕』には、漢詩的な空間構造が仕込まれてい

る。

第五章 「古別離」

「主観的断面」として詠われる漱石の71番の「古別離」は、明治三二年四月に作られた五言古詩の楽府詩である。この作品では、張衡の「四愁詩」にある「金錯刀」・「英瓊瑰」・「貂檐榆」などの言葉を引用し、男女の間の切ない離別の情を詠っている。先行研究における「古別離」の訓みくだしや、注釈と現代語訳をめぐる問題は、張衡の「四愁詩」に対する誤った解説に、その原因が求められる。「断面的文学」という構造から見る時、71番の漢詩は原作の「四愁詩」に表われる芸術的印象を帯びる「金錯刀」・「英瓊瑰」・「貂檐榆」などの言葉を引用することを通して、「古別離」を擬古な作品として仕上げている。このような言葉、または、コンテクストは、読者が持っている知識を通して、それに対する読者の注意を引きつけて、またその言葉に関する記憶を喚起すると同時に、審美的な感覚を以て作品を鑑賞させる働きをする。そのうえ、改稿する前の「古別離」は、男女が同時に登場する物語として詠われていたが、のちに長尾の添削を経た「古別離」は、男女ともに登場する作品としても読まれ、これにより女性一人が登場するイメージの強い作品に変わっている。

二 漱石の漢詩創作と「断面的文学」

日本における漢詩の受容と発展は、『文選』『白氏文集』『三体

詩』『唐詩選』などの書籍の渡来による。平安時代に入ってから日本人による漢詩が世に出て、江戸時代になって創作の成熟期に入る。幕末から維新にかけて、漢詩を作る人は文人にとどまらず、憂国の志士の中にも増えてくるようになる。この時期、武士階級の教養として、漢学や儒教の思想を習得することが一般的に行われている。倒幕に働く志士たちは激動する政治状況を漢詩の形式でその志を詠う。たとえば、元治元年一時期平尾山荘に身を寄せた高杉晋作は、長州藩士の周布正之助が切腹した後、「野村望東尼に贈呈す」を題にする七言絶句を詠う。この作品の中で、高杉は「浮沈十年杞憂志、不若閑雲野鶴清（浮沈十年杞憂の志、閑雲野鶴の清らかなるに若かず）」と当時の心境を表現している。そして、高杉晋作と親交があり、西郷隆盛、大久保利通とともに維新の三傑と呼ばれる桂小五郎の漢詩作品には、長州藩と薩摩藩と同盟を結ぶ時の心境を「勤王唱義已多歳、欲向何人説杞憂、此夜孤篷無限恨、満川風雨不勝秋（勤王義を唱えて已に多歳、何人に向かって杞憂を説かんと欲す、此の夜の孤篷無限の恨み、満川の風雨秋に勝えず）」と詠う。しかし、明治期に入って、漢詩の創作は繁栄を迎えてからすぐ滅亡に向かってしまう。明治期の漢詩壇の中心にいる人物らは森春閣親子とその門下生であろう。西洋思想・科学技術等に移入することによって、漢文学は日本文学における堅固な立場が揺るぎはじめるようになる。西洋文明を積極的に受容する勢いに伴い、古来の詩風・詩形と異なり、英米の詩風を模倣する新体の詩形が、井上哲次郎・外山正一・矢田部良吉の三氏により提案されるようになる。その中、漢詩は西洋の詩歌を移植する詩形

として考えられることもあった。明治二二年、『国民之友』に発表された「於母影」は、森鷗外を英詩漢訳の代表詩人とさせるようになる。しかしながら、明治期の後半から大正期にかけて漢文学の衰退は留まることができなかった。この時期の新聞の漢詩欄では、岩溪裳川や国分青崖の活躍による漢詩の創作活動が推進されている。岩溪裳川は「万朝報」の漢詩欄に選評者として働きかけて、国分青崖は新聞「日本」で漢詩の時評「評林」を連載し、当時の漢詩壇を賑わせたのである。漱石や子規そして鷗外のような文学者による漢詩の創作活動も、言うまでもなく漢詩を今日の日本文学研究でも脚光を浴びるようになる重要な働きをしたのである。

漱石の漢詩作品と異なり、鷗外や子規の漢詩には紀行、記事、詠物、応酬、贈答などの題材が多く詠われている。漱石の場合、国家や戦争などに触れる作品が少なく、主に自らの生き方や暮らしに関する作品となっている。しかし、その創作の裏側には、漱石が自らの感情や思想を伝達することに留まらず、文学とは如何なるものか、詩歌とは如何なるものかという原点を辿る問題追究があり、言語表現の構造に対する理論的研究がある。

漱石の漢詩が本格的に注目されるようになったのは、言うまでもなく昭和四二年岩波書店より出版された吉川幸次郎の『漱石詩注』である。本研究は、吉川幸次郎をはじめとする従来の漱石漢詩研究とは異なるが、漢詩の訓みくだしや解釈は吉川幸次郎と一海知義の注釈を引用・参考にしている。そして、漢詩の内容と構造を分析する上に、漱石文学全般における意味と重要性とを解明することを試み、「断面的文学」という視点から展

開する漢詩と小説、漢詩と『文学論』『文学評論』など、総合的な方法を用いて研究考察を行っている。

漱石は、「断面的文学」という構造が東西の文学の全般に存在するものと考えている。ところが、英文学論からアプローチした構造にもかかわらず、その概念、及び「断面的文学」を構成することにおける重要な絵画的材料が主に漢文学や美術から導入しているため、体系化されるまでには至らなかった。ところで、漱石が詩歌や小説、または、芸術作品の中に存在する共通的な表現形式を見出し、それを新たな形として提示したのは「俳句的小説」である。しかし、「俳句的小説」は、漱石が曰く大量に作れない種類のものである。それは、そのような作品には、物語の発展に直接的に関与しないながら、読者と同じ視線を共有する観察者が必要とされる条件が付与されているためである。さらに、「中心となるべき人物」として設定される登場人物にまつわるエピソードは、プロットや事件の発展に関連することを許されない厳しい条件に制限されているのである。このような「俳句的小説」は、「客観的断面」の形式を継承する一方、漱石が明治四一年一月の『鶏頭』序に述べた「低徊趣味」とも同じく読者に「美しい感じ」を与えることを第一位にしている。前述したように、写生文を擁護する論陣にいる漱石は、「低徊趣味」に関する議論を当時の文壇の主流を形成する自然主義批判の立場で持ち出している。「低徊趣味」という造語に関して、漱石は多くの場所で使用しているが、その具体的な意味と表現形式について明確に語っていない。ただし、「天下の小説を二種に」区別して、「余裕のない小説」に対する「低徊趣味」を表わす「余

裕のある小説」は、「左から眺めたり右から眺めたり」して、読者に連想を起す独特な趣味を表わす創作方法としての「断面的文学」の文脈にあることが確認できる。

斎藤希史が『漢文脈と近代日本』で、『草枕』に見られる東洋と西洋の対比は「漢文脈の拡大」⁽¹⁾という意味を持っていると述べたように、東洋と西洋を相対化する流れの中で、漢文脈の中にある『草枕』は「東洋の詩歌」に見られる「閑適」という情調を最大限に表象した作品として、漱石が漢文学を振興するための実践になるものである。一方、東洋と西洋の文学ないし美術にも見られる「断面的文学」の構造は、漱石が漢文学の地位が低下する情勢の中で、漢文学の価値をより認識させるために掲げた理想形として提示したものと考えられる。漱石の文学を研究するに当たって、漢文学と小説を別々の存在として見ることはもはや不完全なことであろう。漱石の処女小説の『吾輩は猫である』や、朝日新聞社に入社後、創作した最初の新聞小説の『虞美人草』や、その後創作した『行人』には、漢学的教養を備えた人物が登場している。『吾輩は猫である』では「吾輩」の飼い主の苦沙弥、迷亭君と独仙君などのセリフに漢詩の詩句を用いて表現し、『虞美人草』では孤堂先生が「漢学者」と設定して、甲野が作った漢詩が登場人物の人物像を表わしている。そして、『行人』では、二郎が杜甫の「大雲寺贊公房」の詩句を用いて一郎の人格を言い表している。漱石は小説の中に漢文調や漢語を取り入れ、新聞小説という場を借りて試行錯誤を繰り返しながら、漢文学の可能性を広げたのである。その漢詩の創作は、趣味に収まらない文芸活動であり、小説の構造を変

容する過程の中で漢文化を振興することに重要な意義を持っている。

漱石は、文学という形式の中で東西に共通する構造を見出して理論化し、さらに、模索して発展することを実践的に行っている。しかし、「断面的文学」に関しては、『文学論』において定義されているが、十分に理論化されていると言えない。漱石の内に蓄積した漢学的素養が基礎となる「断面的文学」の概念は、漢文学を中心にして考察する傾向が現れる。一方、詩歌ないし小説における時間と空間とをめぐる漱石の言説は、ウイリアム・ジェイムズとベルクソンの哲学が下敷きになっていると

注

(1) 斎藤希史『漢文脈と近代日本』角川文庫、平成二六年五

も考えられる。漱石の『文学論』と「文芸の哲学的基礎」における意識の連続をめぐる言説は、ジェイムズの『心理学』の「意識の流れ」と共通する見方が述べられている。これは、当時の学問における風潮と社会的雰囲気と深く関わっている。そして、若き日の漱石が西洋哲学に対する興味や、心理学と哲学の立場から文学研究を行おうとする意志が「断面的文学」の提示に繋がったとも考えられる。漱石が文学と美術に共通する構造を以て詩歌作品を創作するに至るまでの過程に関しては、さらに体系化する必要がある。このような博士論文で解決できなかった問題については、今後の課題として研究を進めたい。

月二五日、二三五〜二三六頁による。

参考文献

【著書】

- 1 夏目純一編『漱石遺墨集』第一輯、春陽堂、一九二二年一月二三日
- 2 夏目純一編『漱石遺墨集』第四輯、春陽堂、一九二四年九月一五日
- 3 夏目金之助著『漱石遺墨集』岩波書店、一九三五年五月一日
- 4 和田利男著『漱石漢詩研究』人文書院、一九四〇年三月
- 5 松岡讓著『漱石の漢詩』十字屋書店、一九四六年九月
- 6 一海知義注『中国詩人選集』二集八卷、岩波書店、一九六二年七月二三日
- 7 内田泉之助著『漢詩体系古詩源上』第四卷、集英社、一九六四年一月
- 8 諸橋轍次著『大漢和辞典』卷六、大修館書店、一九七一年五月一日
- 9 西谷啓治・柳田聖山編『禪家語録』筑摩書房、一九七二年二月一五日
- 10 渡部昇一著『漱石と漢詩』英潮社、一九七四年五月一〇日
- 11 和田利男著『漱石の詩と俳句』めるくまーる社、一九七四年二月二五日
- 12 吉沢忠著『水墨美術大系 日本の南画』講談社、一九七六年二月
- 13 遠山茂樹著『明治維新と現代』岩波書店、一九七八年
- 14 夏目漱石著『夏目漱石遺墨集』求龍堂、一九七九年七月二五日
- 15 ロラン・バルト著、花輪光訳『物語の構造分析』みすず書房、一九七九年一月
- 16 大野實之助著『李太白詩歌全解』早稲田大学出版部、一九八〇年五月十日
- 17 吉田精一・荒正人・北山正迪監修『図説漱石大観』角川書店、一九八一年五月二六日
- 18 田中豊蔵著『中国美術の研究』二玄社、一九八一年九月三〇日
- 19 佐古純一郎著『漱石詩集全釈』二松学舎大学出版部、一九八三年一〇月
- 20 前田愛著『都市空間のなかの文学』筑摩書房、一九八三年三月

- 21 東吳積道原著『惠德傳燈錄』卷五、中文出版社、一九八四年五月
- 22 荒正人著『漱石研究年表』集英社、一九八四年六月二〇日
- 23 (梁)蕭統編、(唐)李善注『文選』第三冊、上海古籍出版社、一九八六年八月
- 24 北澤憲昭著『眼の神殿』美術出版社、一九八九年九月
- 25 川名登著『河川水運の文化史 江戸文化と利根川文化圏』雄山閣出版、一九九三年六月二〇日
- 26 飯田利行著『子規漢詩と漱石―海棠花』柏書房、一九九三年一〇月
- 27 芳川泰久著『漱石論―鏡あるいは夢の書法』河出書房新社、一九九四年五月二〇日
- 28 一海知義訳注『漱石全集』十八卷、岩波書店、一九九五年一〇月
- 29 一海知義著『漱石と河上肇 日本の二大漢詩人』藤原書店、一九九六年一二月
- 30 (南齊)謝赫著『古畫品録』(台北)藝文印書館、一九九六年
- 31 吉川幸次郎著『漱石詩注』岩波書店、一九九八年二月一九日
- 32 佐藤道信著『明治国家と近代美術―美の政治学―』吉川弘文館、一九九九年四月一日
- 33 胡大雷著『文選詩研究』広西師範大学出版社、二〇〇〇年四月
- 34 高島俊男著『漱石の夏休み―房総紀行』木屑録』朔北社、二〇〇一年六月一〇日
- 35 高橋千劔破著『江戸の旅人』時事通信社、二〇〇二年五月
- 36 マルクス／エンゲルス著『ドイツ・イデオロギー』岩波文庫、二〇〇二年一〇月
- 37 川名登著『街道の日本史 19 房総と江戸湾』吉川弘文館、二〇〇三年三月二〇日
- 38 徐前著『漱石と子規の漢詩―対比の視点から―』明治書院、二〇〇五年九月二五日
- 39 能仁晃道訓読『訓読五灯会元』上巻、禅文化研究所、二〇〇六年一二月八日
- 40 川名登著『ものと人間の文化史 139・河岸』法政大学出版社、二〇〇七年八月六日
- 41 吉川幸次郎訳注『漱石詩注』岩波書店、二〇〇八年一月
- 42 原田香織編『コレクション・モダン都市文化 第五四巻 鎌倉と海水浴』ゆまに書房、二〇〇九年一二月二五日
- 43 畔柳昭雄著『海水浴と日本人』中央公論新社、二〇一〇年七月一〇日

- 44 田中邦夫著『漱石『明暗』の漢詩』翰林書房、二〇一〇年七月
- 45 レッティング著・斎藤栄治訳『ラオコオン』岩波書店、二〇一三年九月
- 46 宇佐美文理著『中国絵画入門』岩波新書、二〇一四年六月
- 47 斎藤希史『漢文脈と近代日本』角川文庫、二〇一四年五月二五日
- 48 井上克人著『〈時〉と〈鏡〉 超越的覆蔵性の哲学―道元・西田・大拙・ハイデガーの思索をめぐって―』関西大学東西学術研究所、二〇一五年三月二〇日
- 49 原武哲、石田忠彦、海老井英次編『漱石周辺人物事典』笠間書院、二〇一五年五月三二日
- 50 山口直孝編『漢文脈の漱石』翰林書房、二〇一八年三月二〇日
- 51 明董其昌撰『容臺文集』別集卷六「画旨」、崇禎三序刊、国立国会図書館デジタルコレクションデータ

【学術論文】

- 52 小林秀雄著「故郷を失った文学」、『文芸春秋』五月号、一九三三年五月
- 53 佐々木充著『小説の組立』の転換、『国文学 解釈と教材の研究』第一九卷一三号、学燈社、一九七四年一月号
- 54 末盛三枝子著「漱石『三四郎』一考」、『日本文学』三三卷、七号、一九八四年
- 55 前田愛著「世紀末と桃源郷 『草枕』をめぐって」『理想』三月号、一九八五年三月
- 56 李万鈞著『詩』在中国古典長篇小説中的功能、『文史哲』第三期、山東大學文史哲編輯委員會、一九九六年
- 57 武田光一著「南画家の文人意識」、『江戸文学 文人画と漢詩文』一八号、ぺりかん社、一九九七年
- 58 福島理子著「頼山陽の題画詩をめぐって」、『江戸文学』一七号、ぺりかん社、一九九七年
- 59 笠嶋忠幸著『書画一致』の美、『江戸文学 文人画と漢詩文』一七号、ぺりかん社、一九九七年
- 60 加藤禎行著『汽車論』の隠喩―夏目漱石『草枕』をめぐって―「日本近代文学」六二集、二〇〇〇年五月
- 61 池澤一郎著「漱石の山水画における画と詩との関係」、『明治大学教養論集』三四〇号、二〇〇一年一月
- 62 『鷲野正明著『忠臣庫』と漢詩』、『日本漢文小説の世界』日本漢文小説研究会、二〇〇五年三月三〇日

【翻訳・書評・作品等】

- 63 『長塚節全集』春陽堂、一九二九年一月二十五日
- 64 『鷗外全集』一九卷、岩波書店、一九七三年
- 65 『鷗外全集』三八卷、岩波書店、一九七五年
- 66 復刻版『漱石詩集』ほるぷ、一九八一年
- 67 『漱石全集』一卷く別巻、岩波書店、一九九三年二月く一九九九年三月
- 68 『子規全集』一卷く別巻、講談社、一九七五年四月く一九七八年一月
- 69 西周代表著者『明治文学全集』三巻、筑摩書房、一九七七年
- 70 西周代表著者『明治文学全集』八巻、筑摩書房、一九七七年