

### 夏目漱石の漢詩（下篇）：修善寺大患期を中心として

黒田, 眞美子 / KURODA, Mamiko

---

(出版者 / Publisher)

法政大学文学部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

Bulletin of the Faculty of Letters, Hosei University / 法政大学文学部紀要

(巻 / Volume)

78

(開始ページ / Start Page)

1

(終了ページ / End Page)

25

(発行年 / Year)

2019-03-18

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00021780>

# 夏目漱石の漢詩 下篇

——修善寺大患期を中心として——

黒田 眞美子

## 目次

〈上篇〉	第一章 空白十年後の漢詩再開
	第二章 「骨」と「血」
〈中篇〉	第三章 病臥という時空
〈下篇〉	第四章 漱石の「夢」

## 第四章 漱石の「夢」

漱石の漢詩における「夢」については、すでに第一章において、三十九例の多きが認められること、時期別に整理すると、第二期と第四期に多く、特に当該第二期の七例（77・83・84・85・86・89・91、43.75%）が突出していることを指摘した（五頁）。全十七首の半ば近くを占めている。本章では、その所以、特質について考究する。

### 第一節 「夢」か<sup>まづ</sup>現か

夢は、漱石とほぼ同時代人であるフロイト（一八五六一一九三九）やユング（一八七五―一九六二）によって、学問的研究対象として深められるに至ったが、現代の科学を以てしても、未だ全容解明とはいえない領域である。その神秘性ゆえに、西洋の古代では、紀元前五世紀、ソクラテスが自分の夢を「神の警告」と解釈していたように、早くから興味を持たれている。中国においても、古代より多くの言説があり、その中の重要な文献を整理分析した著作が、劉文英『夢の迷信与夢的探索』<sup>1</sup>上編である。上編は「占夢」を中心として、その起源、歴史の変遷、方法や分析、占夢書の流伝や社会的影響についての記述である。それぞれに興味深い事象を展開するが、拙論の問題意識と関わるのは、下編である。下編は、夢の分類やその本質と特徴、発生原因と原理などについて論述する。特に「生理病理原因和機制」（二）「関于夢的原因与機制」（一）が充実している。夢の発生理由の一つが生理的病理的原因ならば、漱石

詩の今期の「夢」の多さは、やはり病患と関わりがあると推察されよう。

劉氏は、生理的病理的原因によって発生する夢について、後漢・王符（八〇？～一六七？）『潜夫論』「夢列」篇が挙げる「十夢」の内、三種（「時夢」「感夢」「病夢」）を紹介する。三種とも外部世界、すなわち現実の状況が身体に生理的影響を及ぼして発生する夢である。

「時夢」の「時」は四季を指し、季節によって夢の内容が規定されると説く。「春は発生を夢み、夏は高明を夢み、秋冬は熟藏を夢む。此れ時に応ずるの夢なり」「春夏は生長を夢み、秋冬は死傷」を夢見る。季節ごとの自然の営為が夢の発生に影響することを指摘する。当時の、自然と人間の暮らしの距離の近さや、四季の推移への敏感さを看取し得る。だが、例えば秋に見る夢は、必ずしも「死傷」ばかりではあるまい。一口に「秋」といっても、三秋（孟・仲・季）では相違があらうし、劉氏の説くように、スパンの長さゆえに説得力に欠ける。漢詩に限れば、やはり多様な夢が展開する。現実の秋の季節感が夢世界にも影響を及ぼして、主に老いや隱遁、望郷に関する内容である。その中に「死傷」を詠う作も認められる。詩語としての「秋夢」は唐代から認められ、中唐以降増えていくが、中唐・盧仝（七九五？～八三五）の「秋夢行」〔全唐詩〕卷三八八は、舜の二妃娥皇・女英が後追ひ自殺をしたという湘水への旅の夢（客夢）である。「客行一夜 秋風起こり、客夢南遊 湘水を渡る」と始まる。虚構的作なので、さほど切実感はないが、それでも「湘水冷冷として徹底清く、二妃怨む処 無限の情」（第二聯）と悼む。西晋・潘岳を嚆矢とする亡妻を悼む悼亡詩中にも見

える。北宋・謝邁（？～一一一六）「悼亡詩三首」其一「月冷やかにして秋夢を同じし、灯寒く夜窓に対す」〔竹友集〕卷七、五律頷聯<sup>1</sup>）などである。秋という季節ならではの、「時夢」の作といえよう。

では、漱石詩においては、いかがであろうか。今期の「夢」の作（すべて明治四十三年の作、以下省略）は、83の十月二日以来、91の十月十六日までで（77を除く）、季節は秋だけなわである。漱石詩は、旧稿「夏目漱石の中国文学受容—南画趣味時代の漢詩を中心として—」（以下、「旧稿」は同拙論）でも述べた如く、自然への傾倒が顕著であり、今期に限らず、その自然描写は重要な要素である。したがって、六首とも背景として秋の自然の季節感が表されており、それが「夢」に直接、間接的に何らかの影響を及ぼしたのであることは否めない。86（十月七日、五律）の「高秋 鬢の白きを悲しみ、衰病 顔の紅きを夢む」（頷聯）は、直接的とはいえないまでも、天高く澄み渡った秋の空の下、自らの老いと病という現実を思い知らされ、紅顔の少年時代へと帰って行く。夢の中では自由に時空を超越できるが、ここでは過去の時間へと遡及する。秋という季節が、人生の「秋」、すなわち老年の始まりを意識させ、若き時代への「夢」をいざなう。王符の「秋冬は死傷を夢見る」ことに通じていくであろう。人は、死を意識すれば、人生を回顧せざるを得ない。ここには、「衰病」という現況も加味されるので、単なる「時夢」だけではなく、王符の造語という「病夢」（二〇四頁）も起因しているであろう。「病夢」すなわち疾病が夢の発生原因とする考え方は、中国最古の医学經典である黄帝に名を託された『内經』が、すでに前漢初めまでに、内臓の気の盛衰虚実が夢の発生原因と関わるこ

とを論じている。詳細は、劉氏の著作（二）「関于夢の原因与機制」（二）に譲るが、『内經』は、中国古代医学の陰陽理論に基づき、外界自然の陰陽二気が睡眠中の五臓六腑に影響し、「特定の夢は特定の臓器の状態（臓象）を示す要素」であり、「特定の臓象から生み出される」と述べ、各臓器と夢との関わりを記す。例えば、夢のなかでの怒りは肝臓と関わり、憂い、懼れ、哭泣は肺、笑いや喜びは心臓、夢中の歌楽は脾臓などである（一九三頁）。かような生理的見解は後世も継承され、基本的には現代にも受け継がれているという。王符の「病夢」も、その流れに属しており、『内經』ほど具体的には述べないが、病患が夢をもたらすことを明記したのである。漱石は、十代から胃弱に苦しみ、今期は、胃潰瘍に因る吐血に見舞われた。「夢十夜」と異なり、漢詩には詳しい夢の内容は記されないが、前掲86や84「夜に入りて空しく疑ふ 身は是れ骨かと、臥床 石の如く 寒雲を夢む」は、やはり「病夢」の一種とも解されよう。この「寒雲」は、第三章第三節で述べたように、外気の寒さと共に、心身の寒さ、〈存在の寒さ〉を喻えると考えられるが、漢方医学的解釈も可能である。病気の発生は、外界自然の陰陽虚実の不調和に所以すると看做され、その意味でやはり「病夢」も「時夢」と同様、現実との関りから生じるといえよう。拙論は詩論なので、これ以上の詮索は無意味だが、漱石の「夢」の多さは、病気のみならず、病の発生源とすべき陰陽二気によって成立する自然との深い関わりを物語る。すなわち彼の繊細な五官が自然界の陰陽虚実に鋭く感応すると考えられ、「夢」は単なる幻想ではないことを押さえておく。

王符の「感夢」は「病夢」よりも、一層現実と密着した夢である。外

界の風雨寒暑という気象が、睡眠中の身体を直接刺激して発生する夢である。具体的には、「陰雨」「陽旱」「大寒」「大風」が、それぞれ「厭迷」（心乱され、うなされる恐ろしい夢）「乱離」「怨悲」「飄飛」という夢を生じるといふ。右の「寒雲」は「感夢」ともいえるが、五官の鋭い漱石は、「感夢」に属する作を少なからず詠つている。例えば第一期では、21（「木屑録」より十四首其四、明治二十二年九月、七絶）に見え

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 濤声一夜 郷夢を欺き

漫作故園松籟聲 漫りに作す 故園松籟の声

「木屑録」とは、一高一年次修了後の夏休み、八月七〜三二日まで、友人四人と房総半島を旅行した時の漢詩文集（巻十八）である。同行の四人は、鯨飲馬食しては困甚や花札で遊ぶばかりで「風流韻事を解する者無し」（九）。それゆえ孤独感を深めて（「暗愁生ず」）「一夕、独り寐ねず。臥して濤声を聞き、誤りて以て松籟と為し、因りて憶ふ 家に在りしの日、天大いに寒く、戸を閉ぢて書を読む…（後略）」（十）と記す。一人眠れぬ夜、波の音にいざなわれて夢と現のあわいに揺蕩い、いつしか我が家へと至るが、その庭には松風の音が響いている。夢の自由な時空往還性に基づく作であるが、現実の「濤声」が「松濤」として持続する浅き夢といえよう。ここには、北宋・黄庭堅（一〇四五〜一一〇五）の機知的詩篇と同様の発想が認められる。「馬枯菓（枯れた豆がら）を齧みて 午枕を喧しくすれば、夢に風雨と成りて 浪 江に

翻る」(六月十七日晝寝)七絶、転結句)という山谷独特のユーモア漂う作と「南風 昼夢に入り、起坐すれば是れ松声」(次韻吉老十小詩)其八、五絶、転結句)である。ともに昼寝の夢であるが、現実の音声(馬の咀嚼する音と松籟)が影響を及ぼしている。ただいずれも「風雨」「南風」という気象は、「感夢」とは逆に夢の中で生じている。それも山谷の機知的一工夫といえようか。一方、漱石は、山谷詩前首の夢中の「浪」を現実<sup>に</sup>に翻させ、後首の現実の「松声」を夢の中に響かせている。山谷詩二首を踏まえながら、その夢と現を反転させて、自家の「換骨奪胎」を地で行く趣向を凝らす。「木屑録」は、当時療養中で、四人とは異なり「風流を解する」(II「二代の風流」)子規宛の漢詩文集なので、当該作も彼を意識した機知性を認め得る。漱石初期の作における典故使用は、名句名詩を直接そのまま用いることが多く、間々稚拙な印象を与えるが、当該詩の反転性は、後の漱石詩技巧の萌芽と位置付けられよう。同時に漱石の現実的聴覚の鋭さを窺わせ、それが「感夢」を生じさせたことを物語るのである。

今期の漱石詩では、第三章第一節「聴覚と視覚」で挙げた89(十月十日、七絶)を再掲する。

客夢回時一鳥鳴	客夢回る時	一鳥鳴き
夜來山雨曉來晴	夜來の山雨	曉來晴る
孤峰頂上孤松色	孤峰の頂上	孤松の色
早映紅暎鬱鬱明	早に紅暎に映じて	鬱鬱として明らかなり

旅の身空で見る夢(「客夢」)は、夜明けの澄んだ空気に鋭く響く鳥の声にまどろみを破られる。鳥声については、第三章で夢世界からの覚醒

を促す力強さを指摘し、典故も含めて述べたので、贅言は省く。この夢は、熟睡して雨に気づかず、無意識に聴覚が反応したというより、「夜來の山雨」という詩句が物語るように、夜中、山に降り注ぐ雨の音を聞きながら見たのである。前掲、盧全詩と同じく用いられている「客夢」は、「回」という動詞の主語として擬人化されていると捉えるか、あるいは主語は(隠された)詩人で、「客夢より回る」とも解せよう。いずれが正しいか、結論から言えば前者で、後述する如く、漱石の漢詩において、夢は、自立した主体として詠われることが多いからである。夢の内容はここでも語られないが、「客」(旅人)の語が示唆する前に、「木屑録」の詩と同様、「郷夢」かもしれない。伊豆から帰京する前日の作なので、「回る」は、夢世界から現実への帰還の意に、東京への「帰郷」を重ねているとも考えられる。夢の中では、雨音が「松声」か何か別の音声に変わっていたにしても、一晚中、響いていた。つまり現に感応する「感夢」といえよう。夢世界からの帰還を促したのは、現実の「鳥鳴」であった。あるいは浅き夢の中で帰還を迎えるかのよう<sup>に</sup>に、鳥が鳴いたのかもしれない。いずれにしても現実の「山雨」が始終響いていて聴覚を刺激していたからこそ、彼の耳に一羽の鳥の音が鮮明に響いた。既述の如く、病臥によって視覚を制限され、聴覚が一層鋭敏になっていることもある。その結果、夢と現のあわいに放たれた鳥の声に敏くも感応したのである。すなわち漱石の夢は、夢か現か、現か夢か、夢と現のあわいで見られる浅き夢であることが多い。そのためか漱石の夢の詩は、覚醒を詠うことが少なくない。今期最後の作93に続く「春日偶成」十首(94~103、すべて五絶、明治四十五年五月二十四日)

其七100も、鶯が夢から目覚めさせている。

流鶯呼夢去 流鶯 夢を呼びて去り

微雨濕花來 微雨 花を濕して來たる

昨夜春愁色 昨夜 春愁の色

依稀上綠苔 依稀として綠苔に上る

鶯が、枝から枝へと流れるように飛び移りながら、夢に向かつて遠く近く呼びかけている。その囀りが夢世界に届いて、詩人を現に引き戻す。戻された現実には、小糠雨が降り出して、花々は、しっとり濡れている。

「呼」が鶯を擬人化すると同時に、呼びかける対象を「夢」とするのも印象的である。なぜ「夢」なのかを解く鍵は、「流鶯」の典拠である。李白「春日醉起、言志」(五古六韻、第三四聯)に見える。

① 處世若大夢 世に処ること大夢の若し

② 胡爲勞其生 胡為れぞ 其の生を勞せんや

……

⑤ 覺來眊庭前 覺め來つて 庭前を眊なまむれば

⑥ 一鳥花間鳴 一鳥 花間に鳴く

⑦ 借問此何時 借問す 此れ何れの時ぞ

⑧ 春風語流鶯 春風 流鶯に語る

詩人は前夜泥酔し、家の入り口で崩れるように倒れてそのまま眠りこけた(④)「類然として前楹(広間の入り口の柱)に臥す」。眠りから覚めてふと庭先に目をやると、一羽の小鳥が咲き乱れる花陰で囀っている。二日酔いで夢うつつの彼は問いかける、「一体今はどの時節なのだ」

と。春風が、流れ飛ぶ鶯にささやきかけている、ああ、まさに今、春たけなわなのだ。その春を寿ぐように詩人は、また酒杯を傾け、浩歌放吟して(⑩)「浩歌して明月を待ち」、まさに「三人」の「月下獨酌」をする。歌を終えればもはや無我無心(⑫)「曲尽きて已に情を忘る」。

「花間」の「酒」と「明月」を詩材とする李白詩の典型的作である。酒飲みの言い訳を「志」と称するその大言壮語は、①「處世若大夢」とあるように、「莊子」齊物論の、死は「大覺」、生は「大夢」に基づく。漱石が詩題に李白と同じ「春日」を用いる所以もさりながら、ここに鶯が「夢」と関わる発想の淵源を見出せよう。<sup>8)</sup>

漱石詩の「夢」への呼びかけ(「流鶯呼夢去」)は、現実的には夢中の詩人に対するものと解すべきであろうが、鶯にとっては不可視の「夢」をあたかも実体のある存在と看做している。客体ではあるが、先の89「客夢」を自立した主体として機能させているのと同様である。漱石詩において、かような「夢」は数多く認められ、今期中も、83(七絶、起句)「夢は星潢を繞りて 泣露幽なり」、91(五古七韻第七句)「孤愁空しく夢を遶る」と詠まれている。もともとこれは漱石独自の発想ではなく、すぐに想起されるのは、芭蕉の「旅に病んで夢は枯野をかけめぐる」、中国の漢詩に求めれば、唐代から数多見え、李白の「夢は繞る辺城の月」(「太原早秋」、柳宗元の「夢は繞る 羽人の丘」(「酬婁秀才寓居開元寺、早秋月夜、病中見寄」、顧況の「夢は山川を繞り 身は行かず」(「范山人画山水歌」)などが名高い。こうした先人の用例も含めて、漱石の「夢」への愛好を看取し得るのである。

当該詩100の形式は、漱石が絶句によく用いる前対後散格で、起句の聴

覚・視覚（鶯色）に対する承句の視覚・触覚という繊細な感覚的対偶に、句末に「去」「來」という動感をも詠みこむ。しかも起句の速やかな流動感に対して、承句の緩やかな速度という緩急を試み、詩人を夢からまどろみのあわいへゆったりと導いている。鳥声は漱石の淡い夢に易々と入り込み、夢と現の境界をなくしてしまう。「感夢」の一種といえよう。夢の内容は、やはり語られないが、転句の「春愁の色」が暗示してアンニュイな情趣を醸し出し、体言止めゆえ主部として成立し、結句へと緊密に流れてゆく。「依稀」は、漱石最後の作208にも「依稀たる暮色 月 草を離れ」（七律第五句）と詠われ、朦朧と暮れなずむ「暮色」を形容するにふさわしい疊韻の詩語である。ここでは朝靄であろうが、霧雨が緑苔の光と色を瑞々しく潤して、詩人の愁いを包み込むように朧な空間が広がっている。次節に述べるように、漱石詩には水性が少なくない。多様な意匠が凝らされるが、この朦朧空間もその一例といえよう。詩人はまだしつかりは目覚めず、名残りの夢のあわいで揺蕩っているかのようである。

当該十首は、前述の如く第二期最後の作93に続くが、実は一年半の空白を経て再開された。その空白期は、伊豆から東京に戻って退院（明治四十四年二月二十六日）後、『思ひ出す事など』『彼岸過迄』執筆の他、評論や談話、講演を行う一方、大阪での再度の吐血入院、帰京後の痔の手術、さらに愛児の死（十一月二十九日）、朝日「文芸欄」存廢をめぐる辞職騒動と、擁護者の主筆池辺三山の退社と死（翌年二月二十八日）という公私ともに心身を損ねて当然のような状況が続いていた。連作十首は、急死した五女ひな子の四十九日も過ぎ、『彼岸過迄』の連載も無

事終わって、ほぼ一ヶ月後の作である。幾分精神的に余裕が出てきたのか、第一首94（五絶）は、こう詠う。

莫道風塵老 道ふ莫かれ 風塵に老ゆと

當軒野趣新 軒に当りて野趣新たなり

竹深鶯亂囀 竹深く 鶯 乱れ囀り

清晝臥聽春 清昼 臥して春を聴く

生き生きした春の息吹に託して、「老い」を意識する自らを励ます詩句から始めている。十首のうち其一と其四・六については、旧稿第三章「南画趣味時代の漢詩」第四節「詩と画」において論及したので、縷説は要しまい。其一に「夢」は用いられていないが、結句は昼寝を示唆し、鳥声、竹声に耳を傾けて横臥する詩人が、いつしか夢の世界に入っていく始まりの作とも位置付けられよう。

十首は連作として緩やかな相関関係を保っており、それを可能にするのは、無論、「春」という関鍵とその景物である「花」「春風」「水」であるが、中でも右の「鶯」（鳥）は、次に挙げる其四・前掲其七・其八・其九に現れて囀り、飛翔してあたかも狂言回しのように連作であることを印象付ける。季節感や色彩の美しさは元より、聴覚的機能を担うとともに、先の「流鶯」のように飛翔によって空間移動を果たし、詩の世界の時空を自在に置換する。例えば97其四は、「暗」から「明」への転換である。

樹暗幽聽鳥 樹暗くして 幽かに鳥を聴き

天明仄見花 天明けて 仄かに花を見る

春風無遠近 春風 遠近無く

吹到野人家 吹き到る 野人の家

当該作も前対で、旧稿(二二頁)で述べたように、天地対、視聴対を粹組みとして微妙な光の「明」「暗」の対比によって、空間の奥行きと次第に明けてゆく時間の推移を表現する。その始まりを告げるのが鳥声であり、李白詩と同様、転句の「春風」に乗り、「遠近と無く」空間を広げて「明」へといざなう。対語(第二字)として「明暗」が並置されており、一般に『明暗』書名の由来とされる芥川等宛て書簡中の14「明暗双双 三万字」(七絶転句)に先立つこと五年の作であることも興味深い。漱石の光への関心が認められるが、白みゆく朝の光の中で、「幽かに」「仄かに」という繊細な虚辞が、いまなお覚醒しきれない詩人の夢の名残りを思わせる。同時に、「聴」「見」という動詞によって暗示される詩人の存在が結句の「野人」へと結びつく。旧稿でも指摘したが、漱石は「野」の字を好み、「官」や権威に対するアンチテーゼであるとともに、自然への親炙が籠められている。転結句は、その「野人」を慰撫するかのように「春風」が遠近惜しみなく吹き寄せる。「春風」自身があたかも眠りから覚めて「野人」の家を訪ねるかのよう擬人化されているが、果たしてこの「野人」は漱石自身と解してよいのだろうか。当該連作中、漱石自身と思しき人物が、そのほか、「詩人」(其二)、「漁翁」(其六)、「人」(其八)として登場する。読者は、その人物が誰なのか、視点を誰に定めるべきか戸惑わされる。この揺らぎは、当該連作だけではない。今期以降、少なからず認められる漱石漢詩の特徴の一つなのである。ここでは問題提起に止めて、後掲の「漁翁」が登場する99詩に論述する。

右の97は、一海注が引くように、祖述する作がある。南宋の遺民といわれる眞山民の「新春」(五律)「東風 厚薄無く、例に随ひて衡門(横木だけの粗末な門。隱遁の象徴)にも到る」(尾聯)<sup>10)</sup>である。漱石詩は既述の如く、第二期以降、祖述する詩句をそのまま模擬せず、反転や変換、重層、複合などを用いて独自性を發揮するが、当該詩では最も素朴な詩語の置き換え(東風↓春風、厚薄↓遠近、衡門↓野人家)を試みている。ただ連作という観点からは、眞山民詩が、連想の媒介として用いられていることは、注目に値する。末句「衡門」が次の其五98に見えるのである。

抱病衡門老 病を抱きて 衡門に老い

憂時涕淚多 時を憂ひて 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

この起承句は、少々無理がありながらも意図としては恐らく対句を期しており、転句の自然に對して、憂い深き人事を詠う。伊豆からの帰京後も病氣続きの状況は変わらず、心身の衰弱に加えて「老」をも意識する。十首連作における初めての詩人の感情吐露である。一年半の空白後ではあるが、起句の「病」は、むしろ空白ゆえに伊豆時代と繋がっていることを明確に物語る。「衡門」は、『詩經』陳風「衡門」に由来する古い詩語であり、爾後、陶淵明・王維ともに用例があるので、必ずしも眞詩に基づくとは限らないが、この「衡門」が眞詩の媒介と解することに よって、「春風」の吹き寄せる家という97詩と明確に繋がりが、転句の「春意動」に結びつくのである。漱石詩が典故の重層的襲用という技巧



を用いることを旧稿で指摘した(二六頁)が、この連想からもそれが窺われよう。

承句では、時勢の現況や行く末に胸を痛めている。これは現実的状況の一つとして、当該作の二ヶ月後に明治天皇が崩御したことを推定し得る。崩御に関しては、周知の如く、『心』「下 先生と遺書五十五」(百九)において、その報を知った「先生」は、こう記す。「明治の精神が天皇に始まって天皇に終ったやうな気がしました。最も強く明治の影響を受けた私どもが、その後に生き残ってゐるのは必竟時勢遅れだといふ感じが烈しく私の胸を打ちました」と。この感慨をめぐって、漱石の天皇観や「明治の精神」について多くの議論があるが、ここでは言及を控える。ただ「先生」と漱石とは別人格ということを勘案しても、「涕涙多し」という詩語は、明治天皇の重篤な病状に対して素朴な憂慮を吐露していることは明らかである。「心」の「私」が帝大卒業後、帰郷した際、「ある大きなことが起った。それは明治天皇の御病気の報知であつた。」「私はつい此間の卒業式に例年の通り大学へ行幸になった陛下を憶ひ出したりした」(「中 両親と私三」三十九)とあり、その行幸は、「明治天皇奉悼の辞」(全集卷二十六、雑纂II)にも記されている。「天皇御在位の頃学問を重んじ給ひ明治三十二年以降我が帝国大学の卒業式毎に行幸の事あり」と。漱石は帰国後の明治三十六年四月、帝国大学講師に着任するので、卒業式には天皇を遠くより拝顔したのであろう。また教え子の松根東洋城は宮内省に務めており、彼を通じて天皇の人間像を知る機会を推測され、当時、式部官だった彼から公式発表前、すでに天皇の病状を知っていた蓋然性が高い。七月二十六日付林原(当時岡

田)耕三宛の書簡167に「松根式部官も陛下の御病気に忙しく自分の方が病気になるのも近々の事と候」と記す。前日二十五日付けの橋口貞宛書簡167では、清国湖北省の領事館に赴任中の橋口(旧稿注51参照)に、状況報告と心情を表白している。「聖上御重患にて上下心を傷め居候今朝の様子には又々心元なきやに被察洵に御気の毒に存候」と。「明治の精神」論とは別に、漱石がかように天皇の病状を気遣い、死を悼む人間的感情を抱いたとしても不思議はない。当該詩では、それも含めて明治の終わりという時代の大きな転換が迫る中、漱石の現実への関心と憂慮が表明されるのである。

だが気が付けば、時は春、山も川も春の兆しが蠢動し始めた。詩人は、いざなわれるように春の自然に感応し、いつしか山川に遊ぶ夢の世界へと入っていく。この「客夢」は、伊豆での89「客夢回時一鳥鳴」と同じ詩語である。両首は、覚醒と入眠という方向を逆にし、89詩において、詩人は現実的に修善寺という旅寓の身であつたのに対して、当該作の旅先(「客」)は、夢の世界になつている。だが「客夢」は、全詩中この二例のみなので、ここで同じ詩語を用いるのは、飛躍を承知でいえば、夢中の旅先は、修善寺と思しき自然ではあるまいか。さすれば冒頭の「病」にも繋がり、十首は、伊豆時代の続編に位置すると看做せよう。その流れを考慮すれば、この夢も春霞に包まれた波に揺蕩いながら、89詩と同様、詩人は、夢と現のあわいに遊んだのではないだろうか。現の憂愁をしっかりと抱えながら。「煙波に落つ」という夢の朦朧性が、波によって揺れ動いている。水がもたらす揺動感が、五言絶句という極小の世界に、無限の時空を広げるのである。漱石の夢には、水、

もしくは水に関わる要素が印象的である。次節でその意味を考察する。  
続く其六99にも水が描かれ、絵画的叙景を詠じている。

渡口春潮静 渡口 春潮静かに

扁舟半柳陰 扁舟 柳陰に半ばす

漁翁眠未覺 漁翁 眠り未だ覚めず

山色入江深 山色 江に入りて深し

春の波も風いだうらかな昼下がり、渡し場近くの緑陰に舫う一艘の小舟。釣り人は夢か現か覚めやらす、水面に映る山容が、いつしかその色を深めていく。「詩中画有り」というよりも、一幅の画そのものの詩である。旧稿において、当該作と漱石最初の山水画及びその題画詩12「題自画」<sup>15</sup>（大正元年十一月、七絶）とのアナロジを指摘し、その画の構想がすでに五ヶ月前のこの詩に認められ、漱石の希求する世界が具体的に描出されていると論じた。

当該詩には、詩人の存在が無い。一読、純粹な山水詩であり、唯一の人間である「漁翁」もその点景に過ぎない。強いて詩人の思いを探れば、その隠遁憧憬であろう。漢詩において『楚辭』以来、伝統的に隱遁者の象徴とされる「漁翁」を登場させ、「扁舟」も、官僚生活から解放された自由を象徴する語だからである。連作という観点に立てば、詩人の存在が消えて連作を否定するかのようである。だが詩語を検証すれば、98詩との相関性が明らかである。「扁舟」「漁翁」の隱遁志向は、98詩起句の「衡門」に繋がり、「春潮」は、98詩の「江」に柵引く結句の「煙波」と呼応し、その「江」には、98詩の「山」容が映っている。まるで鏡像のように。さすれば、99詩は、詩人が遊んだ98の「客夢」の世

界ではないか。ここにも豊かな水の光景が広がり、夢か現か揺蕩う中で、姿無き詩人は、春の昼下がり「漁翁」と化して、長閑に釣りを垂れたのである。夢の内容を語ることの少ない漱石詩の「夢」が語られている。漱石が実際に見た夢か、あるいは彼の夢想なのかは不明である。いずれにしてもこの作は、漱石の夢世界であり、まさに彼の「願望の充足」（フロイト）と看做せよう。続く前掲100詩は、既述の如く「流鶯」に呼ばれて覚醒する。従ってこの三篇（98・99・100）は、入眠・夢世界・覚醒という夢をめぐる相関性を明快に認め得るのである。さらに第一首を夢の始まりと位置付ければ、「春日偶成」十首は漱石の「春の夢」詩とも題せるのではないだろうか。

最後に指摘したいのは、「漁翁」についてである。98詩との関わりから、漱石の分身と看做したが、先の問題提起のように果たしてそう断定できるのか。清宮一成『夢分析』に拠れば、夢に登場する人物は、「自分がなりたいたいもの」「自分がかつてそれであったはずのもの」ばかりでなく、「自分はそれだけにはなりたくないもの」「それにならざるを得ないもの」も含めて、すべて「自己」の姿に集約されるといふ（第七章「夢中の転生」<sup>16</sup>）。したがってこの「漁翁」も、漱石自身と看做せよう。ただしその漱石は夢を見ているという条件付きである。99詩には「夢」がない。だが「漁翁」は、小舟の中でまどろんでいる。その姿が、詩人の夢の中ならば、夢中の夢という入れ子構造である。このフラクタル構造は、反復する夢の特質の一つという。夢の中では、自由に変身、転生が可能になるのである。その姿を見ているもう一人の漱石がいる。心理学的には、自己を客観視することによる、自身の存在、自己の生の確

認である（清宮、一九四頁）。それは小説中の登場人物は、すべて作者の分身ということとよく似ている。いわば夢の虚構性である。夢はそれ自体虚妄なので、あえて言うまでもないが。

漱石詩には、前述の如く、「漁翁」のような虚構の分身が少なからず登場し、それは「夢」の詩に多い。今期最初の前掲（第一章）77詩の「老衲の衣」を身に纏い、座禪を組む老僧もその一人である。夢における分身の登場は今期から始まり、明暗期に少なくなる<sup>17</sup>。例えば19詩（大正五年九月九日、七律）にも詩僧が登場し、仏教色が濃厚である。

- ① 曾見人間今見天 曾ては人間を見 今は天を見る
- ② 醍醐上味色空邊 醍醐の上味 色空の辺
- ③ 白蓮曉破詩僧夢 白蓮 曉に破る 詩僧の夢
- ④ 翠柳長吹精舎縁 翠柳 長く吹く 精舎の縁
- ⑤ 道到虚明長語絶 道は虚明に到りて 長語絶え
- ⑥ 烟歸暖曖妙香傳 烟は暖曖に帰して 妙香伝ふ
- ⑦ 入門還愛無他事 門に入りて還た愛す 他事無きを
- ⑧ 手折幽花供佛前 幽花を手折りて 仏前に供ふ

初句は、人間が織りなす世間の諸事は、今や眼中にないと詠う。『明暗』執筆中であることを思えば、意外な告白ともいえるが、むしろそれはゆえに「人間」を客観視できるとも考えられよう。いずれにしても、これは紛れもなく、漱石自身の率直な感懐であろう。漢詩だからこそ可能な表白である。この「天」は、仏教的意味であることを②が明示する。「醍醐」は、牛乳を精製して作った最上の味で、仏語としては、如来の無上の教法を喩えており、「色空」すなわち「色即是空、空即是空」の

法味である。「天」が仏道をいざない、詩人の連想に池のある精舎が出現し、「詩僧」が登場する。

寺院の池で、夜明けに花開く白蓮の弾ける音が、仏僧を夢から現に戻す。池のほとりでは、翠の柳が風に揺れる。対語の「白」と「緑」の色彩が爽やかで、劉宋・謝靈運詩の名句「白雲 幽石を抱き、緑條 清運に媚ぶ」を髣髴とさせる。謝詩と同様、柳は長い枝を水面の白蓮にまで靡かせて、仏縁を物語る。仏教語でもある「白蓮」は夏の季語であり、「緑柳」は、春を象徴する。漱石現実の季節は重陽の秋であり、季節の不統一からも、当該詩が虚構であることは明白である。あるいは、これらの植物は、まだ覚め切らない名残りの夢の中に浮んでいるのかもしれない。それらの中央には池が位置し、風は水面を揺らし、白蓮も揺れ動く。光源の定かでない朧な光に浮かび上がる「道」は、時空を超越した世界へ導くよう、おのずと無駄な言葉は慎まれて、静寂が支配する。夢が現かわからない名残りの夢は、水による浮遊感で揺れ、朦朧たる空間の中に「妙香」が漂い流れる。

尾聯は一転して、具体的な動作が述べられるが、尾聯の各動詞の主体はいずれも「詩僧」で、漱石の姿は無い。初句（曾見人間今見天）では明確に、漱石自身の存在を詠んだにも関わらず。この齟齬は、「夢」ならばこそ許容されるといえよう。逆にその綻び（あるいは裂け目）ゆえに、夢の世界と断じ得るのである。ここで気づかされるのは、夢から覚めた「現」であるはずにも関わらず、それもまた「夢」ということである。漱石の「夢」には、先の「漁翁」同様、分身によるフラクタクル性を指摘できよう。

漱石詩に於ける、かような分身の登場は、既述のごとく「夢」と結びつくことが多い。それは、「夢」の虚構性が、現実の時空の縛りを解き放ち、詩人の想念を自由に繰り広げ得るからではないか。漱石は、小説家としてリアリティを賦与するために、緻密で精細な合理性を徹底的に追求する<sup>18</sup>。その試行錯誤の間中、彼の頸には、堅固な軛が縛られていた。というよりも、小説家としての現実的合理性追求が自縛していたといえよう。だが漢詩においては、小説家の軛から解放されて、現実及び

現実における諸々の関係性をそのまま詠う自由が許容される。漱石にとって、漢詩は、私的感懐や願望を直接表白し得る文学領域なのである。彼が午前中の『明暗』執筆と同時に、午後、あくまで漢詩を創作し続けた所以を示唆するであろう。「夢」は、小説と同じく虚構性を前提とするが、小説はどれだけ現実と真実に迫れるかが求められるのに対して、リアリティが問題にされることはない。如何に非現実的且つ不条理であろうとも許容される。夢という虚構によって、彼は「漱石」から解放されて、自由に「詩僧」にも「高人」にも成り切れるのである。時には、漠然とした「人」になったり、果ては、現実には「東京で秋」の時空にも関わらず、何食わぬ顔で、山居の春景（例えば164詩<sup>19</sup>）を詠んだりもする。漢詩は、中でも漢詩中の「夢」は、小説を執筆している彼の軛を緩め、解きほぐし得る安全装置だった。夢の中で、彼は、安心して真の自己を語ることができたのである。それが外貌としては、「高人」や「漁翁」という別人格であったとしても、もっと突飛な鳥や動植物、あるいは雲であったとしても、それらは「すべて当の夢みる人が生きている全体的な世界関係、あるいはむしろその時その時にまさに本来的に其

の人自身に外ならぬ世界関係に、根源的かつ不可分に帰属している」（メダルト・ボス『夢——その現存在分析』一五五頁<sup>20</sup>）。夢の世界は、漱石の真実と「根源的かつ不可分に」関わるのである。

以上のように、夢は虚構であるがゆえに、逆説的に現実と切り結ぶリアリティを有し、真実を語り得る。さらに今期のように、病臥の時空は、現実そのものでありながら、「現実界を遠くに」（『思ひ出す事など』五）見ることになる。この複眼的アナロジーが、元来の「夢」への高い関心に輪を掛けて、今期、特に漱石を引き付けることになったのではないだろうか。その夢は、浅き夢、名残りの夢、夢と現のあいだにまどろむ儂き夢であり、現実の関係をそのまま包含したフラクタルな大夢といふべき夢であった。「時夢」「病夢」「感夢」という陰陽虚実の自然をも含む現況が影響を及ぼす夢を基底に持ちながら、漱石が見つけた、真実を自由に表白できる境位だったといえよう。それらの夢の中で、繰返し表現されて印象的なのは、多種多様な「水」、あるいは水の揺動性、朦朧性に関わる詩境である。それは何を意味するのか、次節以降に考察する。

## 第二節 「水」のポリフォニー

漱石漢詩の特徴の一つは、これまで指摘したように、自然を対象とすることである。所謂山水詩も数多く詠われ、必然的に「水」の描写が少なくない。「病中の余は自然を懐かしく思っていた」（『思ひ出す事など』二十四）と記すように、今期、その傾向は特に顕著で、すでに挙げた作中にも、川や池、雨などの水性を見出した。前掲「春日偶成」十首（す

べて五絶)にも「水」が多く詠われて、春の好ましい景物としても不可欠の要素として用いられている。すでに「客夢煙波に落つ」(其五)、「渡口 春潮静かに」(其六)と夢の中の朦朧たる水景色や、「微雨花を湿ほして来る」(其七)という小糠雨を挙げたが、そのほか、其十では「渡り尽くす 東西の水、三たび過ぐ 翠柳の橋」と詠い、数多くの川を渡ってきた人生の比喩として、「水」を用いている。「東西」とあるからには、70「眼に東西の字を識る」(明治三十二年、五古五韻初句)のように、東京や国内のみならず、海外を意味している可能性もある。これまでの半生を顧みて、十首の掉尾を飾っている。ここには、やはり『維摩經』「十喩」の一つ、「水の如し」の感慨も籠められていたであろう。

其二95「竹密にして 能く水を通じ、花高くして春を隠さず」(起承句)は、密生する竹林の中にも水は流れ通じて行く様を詠う。この句は、晩唐く五代・永安院善静禅師の語である「竹密にして豈に流水の過ぐるを妨げんや、山高くして那んぞ野雲の飛ぶを阻まんや」(『五燈會元』卷六)に基づく。竹が如何に密生しても、水は難なく流れてゆく。密生する竹と高い山が、人生に立ちはだかる障害の比喩として用いられ、水と雲は、それを物ともせず自由に運行する。「水」については、「上善は水の如し」という『老子』第八章の語が有名だが、「上善」の理由としては、万物に恵みを与えながら争わず、自らは人の忌避する低地に居ようとするからという、いわば道徳的謙虚さが評価されている。一方、右の禅語は、融通無碍に流動する自然体の在りようを表わし、それに対する漱石の憧憬を認め得る。病患続きや「兎角に人の世は住みにく

い」という感懐を有する漱石にとって、心惹かれる禅語であったことは明らかであろう。そしてなぜ自然体が可能なのかに対する解答と思しき作が、次の其三96詩である。

細雨看花後 細雨 花を看るの後

光風静坐中 光風 静坐の中

虚堂迎晝永 虚堂 晝を迎へて永く

流水出門空 流水 門を出でて空し

霧雨が花々を潤して生気を注ぐ様を見守っていると、いつしか光が射しこんでさわやかな風がそよぐ。その中で心静かに坐している「野人」(其四)の姿が浮かぶ。後半は対句で、これも時空対の一種といえよう。昼になりはしたが、人氣無い部屋では、次第に茫然として時が消えてしまふ。だが結句がわかりづらい。一海注は、平仄を整えるため転倒したもので、「出門流水空(門を出づれば流水空し)」の意とする。さすれば門を出る主体は、「虚堂」中の「野人」(詩人)になる。だが「流水」の語は全詩中この用例だけで、それが其二「竹密能通水」の典故の禅語中にあることは看過できない。すなわち、「出門」の主体は、密生した竹林を物ともせず流れる門内の「流水」と考えられる。この「門」は、横木を渡しただけの粗末な「衡門」であり、詫び住まいの単なる目印に過ぎない。区画も無い山居内には野性の竹が鬱蒼と茂り、その中を融通無碍に流れる「水」である。早が続けば消えて無くなるいさら川であるが、雨後の今は、門外にも流れてゆく。まさに「空」、すなわち無心のままに。「空」なるがゆえに、如何なる障害が立ちはだかろうと、難なく通り抜けることが可能になるのである。

第一節で、「衡門」(其五)が、其四「春川無遠近」の典故である真山民「新春」中の詩語であることを指摘したが、それと同じく間接的重層的典故使用である。この用法によって、「流水」が単なる小川ではなく、典故と重ね合わせて響き合い、禪的意味を賦与された水としてポリフォニー(多声音楽)が奏でられるのである。それゆえに「空」が意味を持つことが可能になるといえよう。この観想は、実は、今期の病臥中に生まれている。82詩(十月一日、五絶)である。

日似三春永 日は三春に似て永く

心隨野水空 心は野水に随って空し

牀頭花一片 牀頭 花一片

閑落小眠中 閑に落つ 小眠の中

枕元に飾られた花一輪、まどろみから覚めると、人知れず散っていた。この詩が掲載されている『思ひ出す事など』三十によれば、漱石を慰めるために、裏山の草花が病床に飾られたという。「漸く秋草の淋しさを物憂く思ひ出した時、始めて蜀紅葵しよこうあひばらとか云ふ燃える様な赤い花弁を見た」「蜀紅葵の花弁は燃えながら、翌日散って仕舞った」とあるので、この花は、芙蓉の仲間のモミジアオイであることがわかる。大ぶりの緋紅色の五弁の花であるが、一日花で、儂く散ってしまう。想像に拠る88詩の野菊(「黄花粲照顔」とは反対に、病床に横臥せざるを得ない漱石の現実が、静かに、だが鮮やかに詠出されている。「静中の動」「無音の音」といべき一瞬が「落」という入声に凝縮され、自然の営為への鋭い感受が明示されている。

一方、前半は、対句による抒情表現である。一読して先の96詩転結句

(「虚堂迎晝永、流水出門空」)との類似が明らかで、これも時空対の一種である。無為のまま過ぐす病床の秋の日の「永さ」が、「春日遅遅たり」と同様で、実感として伝わってくる。96詩と同じく時間の無限の「永さ」を詠うが、よりリアリティに富む。気の遠くなるような時間は、「小春日和」と同様、秋なのに春を印象付ける。承句は、それを感じている「心」が導き出される。「日」と「心」が、対語として成立するのにか心許ないが、二語の関わりは、容易に解し得る。その「心」の「空」すなわち無我無心を、野原を流れる川(「野水」)によって表現している。この水の響きも、「無音の音」と言えるかもしれないが、「野」によって、空間が可視化され、具体的に拡大する。あたかも眼前に、うらかな春景色の中、川が流れているかのように幻視幻聴させる。さらに言えば、それが「小眠中」の儂い夢であったことを否定する根拠は何もない。「野水」はまどろみの中の春の夢だったのでないだろうか。

「野水」は、次の南画時代の二首に用いられており、旧稿第三章第四節「詩と画」において論じた。横山大観から贈られた画へのお礼の詩108詩「酬横山画伯惠画」(五律、明治四五・七)の「野水 君(大観)が巷を辞し、閑雲 我が堂に入る」(頸聯)である。「野水」「閑雲」は、大観の画中の景物であろうが、擬人化して、恰も自らの意志で漱石の家を訪れたかの如くに詠む。もう一首、122詩「閑居偶成、似臨風詞兄」(五絶、大正三年)も同様の発想である。

野水辭花塢 野水 花塢を辞し

春風入草堂 春風 草堂に入る

徂徠何澹淡 徂徠 何ぞ澹淡たる

無我 是れ仙郷 無我 是れ仙郷

詩題の「閑居」は、『禮記』や『荀子』に見られる古い言葉だが、詩語としては魏晉の頃から用いられ、六朝時代、最多の用例は、陶淵明である。<sup>24</sup> 世俗を避けて、心静かに暮らす隱遁の生き方を意味する。当該作も隱遁憧憬を表わし、漱石はこの作でも「草堂」に住む隱者に成り切っている。

起句は、108詩と同様、「野水」を擬人化して、「花咲く土手にいとまごいして流れ去る」。「春風」とともに、去人の流動性を、転句の「徂徠」（往来）と関わらせ、詠嘆表現によって「澹淡」たる風趣を強調する。「澹淡」は、一海注は「静かで淡泊なさま」として、典故は示さない。結句の「無我」にそのまま通じていく解釈で、諸訳も皆それに従う。だが、この語は漢代の辭賦に多く用いられ、原義は一海注とは異なっている。例えば「湍流遡波、又澹淡として之く」（漢・枚乗「七発」）、「波に隨ひて澹淡たり」（西晋・潘岳「西征賦」）などである。三水偏からもわかるように、用例は、いずれも水が揺れ動いて波紋が広がりゆく様態、あるいは水や波の上で漂う様を表わす。すなわち「澹淡」たる境位は「野水」の様相であり、それが「春風」のそよぎにひたひたと波紋を広げて「草堂」に進入し、魔法のように「草堂」を「仙境」へ、すなわち現実を超越した時空へと変容させるのである。元来、漱石の虚構である「草堂」から、さらに名実ともに虚構である「仙境」への変容。現実との隔絶の飽くなき追求である。そこは、「無我」の世界という。82詩の「心隨野水空」の空なる「心」が「野水」に導かれて辿り着いた先が、この世界だったのである。「何事も無い、また何物もないこの大空」

「余の心にも何事もなかった、また何物もなかった」、あの『維摩經』に因む「默然」たる無我無心の世界である。

漱石は、前述の如く「野」字を好み、「野靄」「野花」「野鶴」「野菊」など十種もの熟語を見出せる。その中で、最多が「野水」（四例）であり、彼の水への関心の深さが明らかである。漱石の水は、無我無心ゆえの融通無碍な流動性によって、詩人を願望や理想の世界へと、いざない導いてゆく。

漱石の「水」の寓意は、それだけではない。92詩（十月二十四日、七絶）に明らかである。

桃花馬上少年時 桃花馬上 少年の時

笑抛銀鞍拂柳枝 笑ひて銀鞍に抛りて 柳枝を払ふ

綠水至今迢遞去 綠水今に至るも 迢遞（遙か彼方に）として

去り

月明來照鬢如絲 月明 来りて照らす 鬢 糸の如きを

「少年時」は、人生の春に相当し、それにふさわしい「桃花」から始まり「柳枝」に収める。「柳枝」は、水辺の畔のイマージュから「綠水」を導き出す。「綠」は、「柳」と呼応し、色彩的に補色の「桃」をも意識させて、やはり「少年時」を意味し、結句の「鬢」の白さと対比させている。「月明」は銀色の光を輝かせて承句の「銀鞍」と関わらせながら、夜という時間帯は、晩年を意識させよう。すでに何度か指摘したように、漢詩における漱石の色彩へのこだわりをここでも認め得るが、それ以上に前（起承句）と後（結句）、絶句の簡潔な枠組みを用いて、今昔、老若の感を明快に詠出する。その中で、転句の「綠水」は、果てしなく

流れることによって、若年から老年へという時間の流れの表象となり、前と後を自然に繋げる。孔子の所謂（川上の歎）、「逝く者は斯くの如きかな、昼夜を舍かず」（『論語』子罕）を淵源とする漢詩における伝統的機能の発現である。いわば、空間の時間化であるが、先の「渡盡東西水」と同様、人生の比喩や感慨にも繋がっていく。その流れは鮮やかな色彩との結合によって、視覚との共感的効果を響かせて、ポリフォニーを奏でるのである。

斯くの如く、漱石は水に深い関心をもち、単なる景物のみならず、その流動性を用いて、比喩、象徴、寓意など多様な意匠を凝らす。

今期の詩の中で、漱石の肉声が進ったと思えるのが、前掲85詩（十月四日、七律）の初句である。この作には、水と夢の双方が詠われる。

- ① 萬事休時一息回 万事休せし時 一息 回る
- ② 余生豈忍比殘灰 余生 豈に忍びんや 殘灰に比するに
- ③ 風過古澗秋聲起 風は古澗を過ぎて 秋声起こり
- ④ 日落幽篁暝色來 日は幽篁に落ちて 暝色來る
- ⑤ 漫道山中三月滯 漫りに道ふ 山中三月滯ると
- ⑥ 詎知門外一天開 詎んぞ知らん 門外一天開くを
- ⑦ 歸期勿後黃花節 歸期 後るる勿かれ 黃花の節
- ⑧ 恐有羈魂夢舊苔 恐らくは羈魂の旧苔を夢むる有らん

①「一息」という入声の強い響きが、恰も「ヒュッ」という音が聞こえそうな臨場感を醸し出している。蘇生の喜びが「余生」という未来の時間に託して、反語表現で強調される。続く領聯③④の自然描写に谷川（古澗）が流れている。旧稿第二章第二節「時代区分と概略」におい

て、当該詩の典故や技巧について詳述したので贅言は省き、「水」に焦

点を絞る。第三句は、聴覚による秋の季節感を詠うが、「古澗」は、対語の「幽篁」が奥行きのある空間を表わすのに対して、「古」という時間の堆積を表わす形容を冠す。時空の対比であることは明白であり、「昔からある谷川」という意味であろうが、聊か違和感のある形容である。したがって用例も少なく、唐代では、管見の限り唯一、白居易詩の「千年古澗の石、八月秋堂の琴」のみである。漱石はなぜ「古」という形容を用いたのか。漢語の「古」の字は、「万古」が永遠を意味するようになり、「過去のみを意味しない。未来へわたったの時間も（古）でいわれる」（吉川『漱石詩注』、五二頁<sup>28</sup>）。すなわち「古澗」の流れは未来にも持続する長いスパンを意味する。さすればここに相対立する②「余生」という短い残り時間への意識を勘案すべきであろう。そこには、奇跡的時間という詠嘆が籠められている。その想いは、白詩の「千年の石」を踏まえなくても、悠久の時間を持続する自然へと向かう。長い長い時間の堆積を経てきた谷川が、風とともに、今も「秋声」を響かせており、それは未来永劫持続するだろう。まさに「天籟」といべき自然の生命への賛美である。したがって、この自然描写は、彼の隠遁憧憬の山水詩とは別に、死からの蘇りという体験を経て得た新たな耳目に因る自然表現と解すべきではないか。病臥中、漱石は、現実には聞こえないせせらぎの音に耳を傾け、眼には見えない竹林の夕焼けから暮色へと深まる様を、現実以上に鮮やかに感受したのである。この「水」は、「緑水」と同様、孔子の「逝く者」を淵源とする時間の表象であろうが、清新な美しさに溢れている。気の遠くなるような「古い」時間の流れが



風籟の働きかけを得て、「秋聲」という和声的旋律を奏で、生き生きとした清流の調べを響かせるようになったのである。これも「水」のポリフォニーの一種といえよう。

続く後半の末句に「夢」が詠われる。頸聯⑤⑥は、病状の深刻さを知らなければ、山の中に三月も滞在して結構な事と言われるだろうが、死に直面し、その後まさか門外に新しい世界が開けていようとは思っても寄らなかつたと、反語を用いて強調する。予想外の喜びが弾むように伝わってくるが、②にも反語を用いており、律詩中の二カ所の反語は、相殺してかえって逆効果である。また⑥「一天」の「一」は①「一息」にもあり、近体詩においては忌避すべき重複といえる。だが、仔細に見れば、同じく五字目に措いて、同じく押韻の上平灰韻の動詞「回」「開」と組み合わせている。いわば確信犯である。その動詞は、相互に逆方向を表わし、「息」「天」には、大小の対比を読み取れる。また頸聯は、中と外との方向対、数対、時空対と、高度に緊密な対偶性が試みられている。かように技巧的巧拙が渾然としているが、それらがすべて「一天開」という希望の光の開示へと収斂する。詩人の予期せぬ驚喜が眩しいほどに輝く。新たな「天」の発見は、今期の特質として留意し、次節で闡明する。この「天」へ開かれた視線は、さらに現実の次元を超えて尾聯⑦⑧に繋がって行く。

折角、手にした奇跡的「余生」を、燃えかすの灰②「残灰」のようにはしたくないという強い思いが、菊の節句（九月九日、重陽）までには、東京に帰りたいという⑦句を生み出したのであろう。そうでないと、旅の身空をさすらう我が魂は、夢の中で昔生した我が家に帰りそう

だからと結ぶ。

⑧「羈魂」は、唐代から用いられた比較的新しい詩語である。すでに第二章第一節「(骨)について」で指摘したように、李賀「傷心行」(五四四韻)の末句⑧に見える。「古壁に凝塵生じ、羈魂 夢中に語る」と。本来の語意と考えられる「客死した人の魂魄」という意味を、李賀は「衰弱した生者の魂」の意に用いた。その発想の淵源は、『楚辭』「招魂」、すなわち左遷されて死の淵を彷徨う悲劇的詩人屈原の魂であり、中国古来の伝統的魂魄観に基づく。ここでは詳述し得ないが、「魂魄」とは、陰陽二元論によって、人の靈魂を陽魂と陰魂に分類した総称である。死後、魂魄は肉体から離脱し、陽魂は天に帰して「神」と称され、陰魂は地に帰して「鬼」と称される。「招魂」は、古代葬礼の一つ(『儀禮』士喪禮)であり、遺族が高い所に登って、「魂よ、帰り来たれ」と叫ぶ「たまよばい」である。だが「招魂」では死魂ではなく、衰弱した傷心の生魂(屈原)に呼びかけている。鬱病とも看做し得る屈原の状況を、魂が肉体から離脱していると解釈したのである。その後、魏晉の神滅不滅論争(死後の靈魂の有無)が起ると、「魂」は靈魂(精神)を意味して、「形」(肉体)とも対比されるようになる。ここにおいて「魂」は、肉体と弁別すべき存在と明確に認識されるに至り、「夢」の中では、肉体から離れて一層、自由に時空を超える機能を獲得するのである。

小説類書である北宋・李昉等編『太平廣記』卷二七六(二八二)の「夢」には、多様な話が収録され、その中の「夢遊」上下(卷二八一―二)には、夢魂遊行の話が収録されている。中唐元和年間を代表する二人の詩人、元稹と白居易の有名な「二人同夢」も、「元稹」(卷二八二、出『本

事詩」と題して採録されている。元稹（七七九〜八三二）が若いころ、監察御史として、梓潼（四川省北部）に出張したとき、親友の白居易は、長安の慈恩寺で花見をして、元に寄せる詩を詠んだ。元もその晩、白の花見を夢で見て「君が兄弟を夢む 曲江の頭、也た慈恩院裏に向いて遊ぶを」という詩を寄せたという。夢による二人の同時性を「本事詩」は、「千里 魂交はる」と評す。晩年のユングが「同時発生論」と呼んだ事象である。日常の中でも、ある人物のことをふと思い出すと、当人が姿を現したり、連絡があったりする。非日常の経験としては、遠方の知友や縁者が訪れる夢を見ると、後からその人物の死亡時刻と合致していたなどの例が挙げられる。かような事象は、「菊花の約」（『雨月物語』）や支怪小説にも数多、記されている。現実には空間的距離のある二者が、夢の時空超越性によって面晤する。それは単なる偶然ではなく、多くの場合、二者の密接な精神的関係や情念に因るとされる。元白の場合も、二人の深い友情が相互に感応して夢を生じさせたと解されよう。『本事詩』は、それを「千里魂交」と称したのである。

⑤ 銀釭照夢見蛾聚 銀釭 夢を照らして 蛾の聚まるを見  
 ⑥ 素月匿秋知雨隨 素月 秋に匿れて 雨の随ふを知る  
 ⑦ 料得洛陽才子伴 料り得たり 洛陽才子の伴  
 ⑧ 錦箋應写斷腸詞 錦箋 応に写すべし 斷腸詞

「木屑録」は、前述（第一節、注（6））の如く、一高一年次修了後の夏休み、房総半島を旅行した時の紀行漢詩文集（詩は十四首）で、当時、療養中の子規に宛てた作である。同行の四人は、みな鯨飲馬食の徒で「風流韻事」を解さない輩ばかりと孤立感を吐露して（第九段落）、その反動か、子規への親愛の情は深まる。それに応えるかのように、旅館に届いた子規からの手紙は、漱石を「郎君」（旦那様）、自分を「妾」と称している（第八段落）。漱石詩22は返信として、「馬齡 今日 廿三歳、始めて佳人に我が郎と呼べる」（其五、転結句）と詠み、27「白蘋花底 鶉娘（ホトトギス嬢、すなわち子規）を夢む」（其十、結句）も、その乗りの作である。若者同士、ふざけながらも二人の親密な関係を物語る。

右の作30は、第十五段落掲載五首の一つである。旅は終盤に近く、東金から銚子を経て利根川を遡り、三ッ堀（野田市）到着後の作。肝胆相照らす友の不在を嘆き、都の友への慕情を詠う。①「墨江」（隅田川）は、子規の下宿先を指し、子規の『七草集』冒頭「蘭之卷」にも「余は則ち墨堤月香楼に寓す」（『墨江橋居記』）と記す。詩題に「諸友」とあるが、子規が中心なのは明白である。したがって初句は、千里の距離をものともせず、子規の元に飛んでいきたい思いを表す。第二句は、子規

- ① 魂飛千里墨江涓 魂は飛ぶ 千里 墨江の涓  
 ② 湄上畫樓楊柳枝 湄上の画楼 楊柳の枝  
 ③ 酒帶離愁醒更早 酒は離愁を帯びて 醒むること更に早く  
 ④ 詩含別恨唱殊遲 詩は別恨を含みて 唱ふること殊に遅し

の下宿先（隅田川畔向島長命寺境内にあった桜餅屋）を美化して、水辺の粋な酒樓のように描出する。「楊柳枝」は、送別のシンボルとして常套の詩語であるが、「畫樓」が男女の別れをも暗示するのは、22・27詩のように子規との関係を男女間に喩えていることに基づくのであろう。体言のみの造句で余韻を醸し出す景観は、千里を超えて飛び到った「魂」が目撃したものと解せよう。「涓」を反復する蟬聯体を用いて二句を繋ぎ、「魂」の流動感を継続するとともに、「墨江」を強調する。船旅を続けていく彼の「魂」は、まるで川の流れに導かれるようにして遊行するのである。水と魂の親和性に、留意すべきであろう。だがこの「魂」は、果たして「夢」か否か定かでない。その点を問題意識として読んでゆく。

一方、頷聯③④は、旅愁に沈み、同行者と共感し得ない孤独感を酒で紛らわす漱石の現況である。詩作によって別離の悲哀を表現すれば、吟詠しても心はますます重く沈みゆく。ただ尾聯の「才子」も詩作しているので、頷聯の情景は、漱石のみならず、②に引き続き「魂」が見た都の画樓での友の姿かもしれない。さすれば「詩詞」に込められた情念が千里という距離を超えて、漱石と友を結び付け、同時性を実現することになり、「千里魂交」の蓋然性が高い。もつともこの「魂」も「夢」ではなく、詩人の情念の塊とも解せよう。

頸聯⑤⑥の対句は、室内と室外、あるいは天と地、また光と闇の枠組みが看取され、それが対語（「夢」と「秋」、「蛾」と「雨」）のぎこちない対偶性を辛うじて支えている。一海注が、頸聯について、「七言のリズムには合わぬが」と述べ、別訓として「銀釭照らして夢に蛾の聚まる

を見、素月匿れて秋に雨の随ふを知る」と提案する。その理由は、恐らく対句の不安定感と内容の不可解さゆえと考えられよう。「七言のリズム」とは、通常、上四語と下三語に分かれることを指すが、それをあえて崩しての別訓の意図は、「蛾の聚まる」光景を夢の中と明示することである。さりながら原訓でも、その意に解することは可能であり、論者はそれを是とする。すなわち銀製の油皿の灯が照らし出した「夢」とは、「蛾聚」の夢だった。「銀釭」は、学生旅行の安宿にはふさわしくない美称である。宮怨詩、閨怨詩に用いられることから、安宿よりも「畫樓」にふさわしく、やはり男女間の恋情に擬したのであろう。さすれば「蛾」は、「蛾眉」（美人）にも解され、子規など都の「諸友」の比喩と看做せよう。詩人はそれを「見」ているが、「夢」が作品の中で「夢」であるためには、夢を見る主体は分裂せざるを得ない。<sup>35</sup>当該例では「夢」の外にいる詩人と中の「魂」の二者に。かように⑤「夢」が詠われることによって、冒頭の「魂」は、「夢魂」と断定できるのである。その結果、第二句の光景は、「夢魂」が「見」たものであり、頷聯③④の三ツ堀と都の二重性、同時性は、「夢魂」ゆえに成立するのである。

漱石詩において、「魂」は五例用いられており、必ずしも「夢魂」だけではない。<sup>36</sup>だが右の30、85（「鞆魂」）を含めた四例ともに「夢魂」あるいは「夢」と関わっている。3「題畫」では、「春去り夏来たりて好興無きも、夢魂回る処 氣冷冷たり」（二十歳以前の作、『時運』掲載、七律尾聯）と「夢魂」を用い、没年の14（大正五年九月二十四日、七律）では、詩作との関わりを詠って興味深い。

① 擬將蝶夢誘吟魂 蝶夢を將って 吟魂を誘はんと擬し

② 且隔人生在畫村 且く人生を隔てて画村に在り

③ 花影半簾來着靜 花影 簾に半ばして 來たりて靜に着き

④ 風蹤滿地去無痕 風蹤 地に滿つるも 去つて痕無し

⑤ 小樓烹茗輕烟熟 小樓 茗を烹て 輕烟熟し

⑥ 午院曝書黃雀喧 午院 書を曝して 黃雀喧し

⑦ 一榻清機閑日月 一榻の清機 閑日月

⑧ 詩成默默對晴暄 詩成りて 默默として 晴暄に對す

『莊子』の「胡蝶の夢」を用いて、「吟魂」を誘い出し、しばし俗世を離れて「畫村」に遊ぼうとする。「畫村」とは、一海注も記すように、「画中の村」であろうが、漢詩語の用例は見えず、漱石の造語かもしれない。

頷聯③④以下、「清風滿地」（『禪林類聚』など）、「清機」（『槐安國語』卷一）など禪的要素を含みながら、「畫村」の幽居での午後のひとときを描出する。頷聯は、詩人はまだ客観的な立場で「画」を見ながら、自然を擬人化しているが、頸聯⑤⑥は、自ら行動して、画中の人と成り切っている。前述の如く、明暗期にしばしば登場する隱遁者と化している。尾聯は、いみじくも「默默」が明示するように、「維摩經」の「默然」たる心境（中篇第三章第二節参照、十十一頁）、すなわち言葉では表現し得ないほどの悟達の心境で、暖かい日差しを楽しむ。「一榻」（長椅子、寢台）も維摩詰に因み、文殊師利の病氣見舞いを待つ部屋に、唯一置かれた家具である（『碧巖錄』第八十四則「維摩不二法門」。同時に、ここでは漱石の習慣を類推させる午睡の長椅子とも解し得る。一か月前の140詩（大正五年八月二十日、七律）に、寢椅子を庭先に持ち出して、昼寝を楽しんでいるからである。「清風 地に滿つ 芭蕉の影、

午眠を揺曳して 葉葉輕し」（尾聯）と。140第四句では、「胡蝶夢中 此の生を寄す」と詠い、当該作との関わりを見出せる。「胡蝶夢」が、「午眠」の伏線ともなっている。さすれば当該詩も「蝶夢」は、無論、「莊子」の価値観を含みながらも、午睡の夢をも意味する。その結果、「吟魂」という詩人の魂は、夢の中で自由に羽ばたき、「明暗」執筆での人間模様疲れ果てた現実を脱して憧憬世界へと遊ぶのである。⑧「詩成」に込められた例えような満足感が伝わってくる。頸聯の隱遁者への成り切りも、「吟魂」がいざなった「夢中」ならではの変身といえよう。

以上のように、漱石の夢の多くは、「魂」と結びついて成立する。今期、病臥中にも関わらず、自然の移ろいや景物を鮮やかに感受するのは、彼の豊かな想像力に拠ると述べたが、加えて詩作の際、彼は自由に遊行し得る夢魂を措定して（詩語として必ずしも用いずとも）、思うが儘の自然や理想的境涯を描出し得たのではないだろうか。「魂」は、自己の意識を有しながら時空を自由に超越できる特性ゆえに、「夢」の解明に恰好であったことは、言を俟たない。前掲（第一節）、劉文英『夢的迷信与夢の探索』も、古代の占夢の起源は、夢魂觀念にあるとする（「占夢的起源和發展」十頁）。劉氏は、古代、夢とは何かを考察する中で、靈魂という概念が形成され、また逆に靈魂概念を用いて夢を解釈し、夢と魂は、離れがたく捉えられていた（十一頁）と説く。漱石の「魂」も、源を辿れば、中国の伝統的夢概念に則った表現といえよう。

30詩冒頭の「魂」も、「夢魂」であるがゆえに自由奔放な空間移動が可能になり、「千里」の遠隔地をもとめせず遊行する。その飛翔をい

ぎなうように、「墨江」として現実には利根川が流れている。いわば実と虚、二つの流水であるが、ここに「夢」が共に遊行するのは、果たして偶然であろうか。漱石の詩想において、融通無碍に流れる「水」と時空を自由に超越する「夢」、両者のイマージュの類似性を再確認し得るのである。やがて降り出すであろう「雨」は、二つの川にも降り注ぎ、水の横溢する空間が、「離愁」「別恨」の涙をも含んで、「断腸詞」にふさわしい詩境を構築する。虚実の「水」のポリフォニックな調べが、天空を自由に浮遊する「夢」とも共鳴して、その詩境に響き渡るのである。

最後に付言すれば、「水」は、小説論においても重要視されている。例えば、大岡昇平『小説家夏目漱石<sup>37)</sup>』では、「幻影の盾」、『草枕』などを中心に、「水がしばしば顕著なモチーフになっています」(三一頁)、「彼の水に対する偏執」(二一六頁)、漱石の「水コンプレックス」(三一四頁)などと記す。『草枕』論では、『水と夢』で有名なガストン・バシュラール(一八八四〜一九六二)に言及し、「水と美少女」との結合は、古今東西の「神話、怪異譚、文学一般に常に出て」おり、バシュラールは、それをハムレットの「オフィーリア・コンプレックス」と呼んだと紹介し、「西洋では水は文法的に概して女性です。そしてまた〈母〉なのです」(二二六〜七頁)と述べる。さらに大岡氏はオフィーリアの入水自殺を例に、「死や自殺などの、不吉な運命をめぐる果しない夢想のすべてが、かくも強く水と結びついているのであれば」「水は憂鬱にする元素」というバシュラールの言を引用する。バシュラールの『水と夢<sup>38)</sup>』を繙くと、「水はもつとも女性的な死の物質」(一一三頁)、

「穏やかな水のなかの死はいくつかの母性的特徴を持っている」(一三五頁)とも記し、水と女性の関係が死と色濃く結びついていることを明らかにする。大岡氏も説くように、漱石がなぜ「水」を頻用したかの根源に、母性不在の幼児体験<sup>39)</sup>が推定されること、そして「水」は、終生消えることのない暗黒の「暗愁」「孤愁」と関わる蓋然性があることは、注目に値する。

また大岡氏は、蓮實重彦『夏目漱石論<sup>40)</sup>』を、「漱石と水との関連だけで」書かれた本(三一四頁)と述べる。それは聊か大仰にしても、同書は十二章構成の後半を、ほとんど「水」が占めて、主要テーマであることは間違いない。その「水」は、さまざまに「雨」である。「濛々と天地を鎖す秋雨」(『二百十日』)、「しとく」と降り出す「春の雨」(『草枕』)、予兆としての雨(『坑夫』)などを挙げる。「雨」は、「人と人とを結び合わせ」(二八八頁)るが、遭遇は、『虞美人草』の最後、ヒロイン藤尾の自殺に顕著なように、「訣別」をもたらす。その別れを登場人物のすべてが「雨に濡れつつ」演じており、『虞美人草』は、「ひたすら雨に統禦され、雨に操作された遭遇と訣別のドラマ」(一九六頁)と論じる。

『彼岸過迄』「雨の降る日」にも言及する。拙論第三章第二節「芭蕉」について」で引いたように、高等遊民を自称する松本が、雨の日に面会謝絶する理由は、松本の幼女の突然死が雨の日だったことに因る。その日の背景描写として、芭蕉を打つ雨の音が印象的であるが、通夜の夜まで雨は降り止まず、「亜鉛葺の廂にあたる音」<sup>41)</sup>が響き、通奏低音として持続する。まさにポリフォニックな雨の音であるが、蓮見氏は、「幸福

な日常を暗く染あげる原因不明の死。そこにはただ雨が降っていたからとしか説明しえない不条理な生の変容が語られ(一九二頁)、「雨は、ある不条理な残酷さで人の生命を奪う」(一九六頁)と指摘する。この見解は、バシユラルの言を彷彿とさせよう。

一方、『明暗』の終わり近く、主人公津田が、かつての恋人清子に会うために湯治場に赴く際、「厚く湿った粒子の層として列車を蔽いつくしている」雨は、津田を「幸福なる遭遇」へと導き(二百頁)、それは「遍在する水に支配された世界」だが、「その水辺には、そして幻想の中にさえ、きまつて一人の女性が姿が見せる」。「水の女たち」と題された中の文章であるが、「男と女とを外界から孤立させるものとしての水」ゆえの「幸福」かもしれない。だが孤立は、『行人』の二郎と嫂が暴風雨に閉じ込められた時のように、「その水は、いまや崩壊と消滅の環境へと変容しつくしているかにみえる」(二二二頁)。幸福は、やはり一時的に過ぎない。かような一連の解釈は、水が女性を暗喩し、(いみじくも年上の嫂が暗示するように)母性にも通じてゆくこと、また「崩壊と消滅」の「元素」であることを物語るといえよう。

以上の如き見解は、漱石の漢詩と直接関わるわけではないが、漱石文学における「水」の意味を考える上で、示唆に富む。

本節では、漱石詩において、「水」が重要なモチーフとして用いられていることを例示し、自然の景物として詠われながら、朦朧性や流動性によって、多様な比喩、寓意、象徴を表し、共感的効果も含めて複合的重層的調べとなつて、ポリフォニーを奏でていることを述べた。その多声は、「水」自体の数種の和声は本より、風の音、「秋声」、そして

「松籟」など異種の音色ともコラボを試みている。「松籟」は、前掲(第一節)21「濤声一夜 郷夢を欺き、漫りに作す 故園松籟の声」(「木屑録」より其四)と詠われている。王符の「感夢」の例とも述べたように、夢か現かのまどろみの中で、波の音がいつしか「松籟」と化して響く。もはやそれが波か「松籟」か、夢なのか現なのか、判然としない。その朦朧たる融合は、漱石詩の「夢」の特質の一つに数えられよう。もつとも「水」と「夢」との関わりは、一体何を意味するのか、両者のイメージの類似性を指摘したもの、さらなる検討を要する。その際、注目すべきは、「天」である。水のポリフォニックな響きが「夢」と共鳴するのは、「夢」が天空を浮遊するからであろう。漱石詩の「夢」が、「水」が、そして両者の関りが、天空を背景に、いかなる様相を展開するか、第三節で考究する。

(次号に続く)

### 〈注〉

(1) 中国社会科学出版社、一九八九・八。なお「中国の夢判断」と題して、劉本の下編を中心とした翻訳(湯浅邦弘訳注、東方書店、一九九七・四)があり、訓読及び詳細な補注が付されている。

(2) 拙論引用書は、清・汪繼培箋、彭澤校正「潜夫論箋校正」(中華書局、二〇一〇・三)。「夢列」篇は、卷七第二十八。「十夢」(拙論本文中の三種を除く)とは「直夢」(夢の内容とその後の事実が直接呼応する夢)・「象夢」(兆しを表わす夢)・「精夢」(思いを凝らし神経を集中させると見る夢)・「想夢」(昼に吉凶善悪、種々に思ったことを夜に見る夢)・「人夢」(貴賤賢愚、老若男女の地位や境遇を反映する夢)・「反夢」(陰極まれば陽、陽極まれば陰と反転する夢)・「性夢」(心情好悪を表わす性情の夢)。なお

フロイト「夢判断」(高橋義孝・菊盛英夫訳、日本教文社、一九九八・六) I c 「夢の刺激と夢の源泉」では、発生原因を(一)外的感覚刺激、(二)内的(主観的)感覚興奮、(三)内的 器質的身体刺激、(四)心的刺激源の四種に分類し、王符の「十夢」と重なる部分もある。(三)は、まさに「病夢」で、フロイトも「内臓諸器官の明確な障害が明らかに夢の因として働く」「消化器系統の生涯では、夢はものを食べたり、吐いたりする表象を含んでいる」(四十二頁)と述べる。漱石は、ドイツ語文献情報を小宮豊隆から入手しているが、初版は一九〇〇年なので、同書を知り得たか定かでない。全集巻二八「総索引」および洋書目録には見えない。

(3) 盧仝、字は不明、号は玉川子。少壮期から少室山に隠棲、諫議大夫に招かれたが、仕えなかった。「月蝕詩」が有名で、韓愈が称賛して親交を結んだ。文宗の太和九年、甘露の変に巻き込まれて殺された。「客夢」は後掲の如く、漱石詩89、98に用いられている。

(4) 謝逸、字は幼盤、号は竹友。北宋の江西詩派の一人、謝逸の従兄。終身出仕せず、布衣のまま亡くなった。妻は、「林下の趣」(其一初句)がある。とされ、才女として名高い東晋・謝道韞に比せられている。胡旭「悼亡詩史」第三章第六節(東方出版中心、二〇一〇・四、一五六、七頁)参照。ただし表記は「謝邁」になっている。

(5) 旧稿下篇(『日本文学誌要』第九六号、二〇一七・七)第三章「南画趣味時代の漢詩」第四節「詩と画」、「我は自然を師とす」などを引いて、漱石の自然への傾倒について指摘した。

(6) 「木屑」とは、「木くず、おがくず」の意。劉宋・劉義慶撰「世説新語」政事篇の陶侃(東晋初、軍閥の領袖、陶淵明の遠祖)に因む語。陶侃は、荊州の長官だった時、兵船を造らせたが、おがくずや竹切れをすべて保存させ、竹切れは竹釘に用い、おがくずは、正月の儀式の時、雪解けでぬかんでいた役所の前庭に敷かせて、無事、儀式を終えたという。漱石の謙遜の意とともに、自負をも忍ばせる。陶淵明への傾倒もあるのだろう。十六段落(全集巻十八では、三十六段)に分けられ、中に漢詩十四首(18、31)を含む。なお拙論の底本である全集巻十八は、岩波書店、一九九五・十。ただし、底本の原詩の新字体は、旧字体に改めた。

黄詩の底本は、宋・任淵、史容、史季温注、劉尚榮校點『黃庭堅詩集注』(中華書局、二〇〇三・五)。前詩は「紅塵席帽烏韉裏、想見滄洲白鳥雙。馬斂枯葭誼午枕、夢成風雨浪翻江」(卷十一)。後詩は「茵席絮剪翬、枕囊收决明(マメ科の一年草)。南風入畫夢、起坐是松聲」(外集卷十三)。

(7) 詹鏞主編『李白全集校注匯釋集評』百花文藝出版社、一九九六・十二。第二十一卷所収。「大夢」は、『莊子』齊物論の「且有大覺、而後知其大夢也」に基づく。

(8) 漱石の「夢」の典拠の一つに、『莊子』の「大夢」を踏まえることは、亡くなるひと月ほど前にも「自ら笑ふ 壺中(仙界)大夢の人、雲霓(雲の棚引く世界)縹緲として 忽ち神を忘る」(206大正五年十一月十三日、七律首聯)と詠うのにも明らかである。この自己認識は、壺の中のような狭小の世界で、「大夢」であることに気づかず齷齪暮らしてきた愚かな笑うべき自分である。頷頭聯は、「三竿旭日紅桃峽、一丈珊瑚碧海春。鶴上晴空仙翻靜、風吹靈草葉根新」。当該聯では、③「三竿(竿を三本分繼いだほどの高さ)の旭日 紅桃の峽」などと、常春の仙界を幻想的に語るが、尾聯では、「長生 未だ蓬萊(仙山の島)に向かはず、不老 只だ当に一真を養ふべし」と仙趣を否定して、不老長生は、仏法の「一眞法界」(唯一絶対の究極の真理)を養ってこそ得られると述べる。「一眞」は、『維摩經』の四例(大正新脩大藏經テキストデータベース2018、以下同じ)を初めとして、仏典に数多く見られる仏語である。206詩は、漱石が晩年信愛した臨濟宗の若き僧徒、富沢敬道宛て書簡283中にも記されている。詩に続いて、「私は五十になって始めて道に志ざす事に気のついた愚物です」と述べる。この文言は、第一句冒頭の「自笑」の自注とも解せよう。さすれば「大夢」は、道家的解釈に限定せず、生の無常という意味で、むしろ「十喻」の仏教的「如夢」という生の儚さと捉えるべきであろう。

(9) 其八101結句「啼鳥自殘春」、其九102結句「孤鶯呼偶去」。

(10) 『四庫全書』集部四、別集類三(宋)所収「眞山民集」。原詩尾聯は「東風無厚薄、隨例到衡門」。なお漱石の蔵書目録にも、2102近藤南州校訂『眞山民詩集』青木嵩山堂、明治四二年と著録。

(11) 『詩經』陳風「衡門」は、一章四句から成る三章構成。第一章だけ挙げ

れば、「衡門之下」可以棲遲（のんびりと暮らす）、泌（泉水の流れ）之洋洋 可以樂餓。詩序と集傳の解釈は、大きく異なるが、集傳の説くように、賢者が貧窮にあっても、足るを知って楽しむとの説を是とする。陶淵明詩は、「寢迹衡門下、逸與世相絶」（癸卯歲十二月自作、與從弟敬遠）。王維詩は、「披衣倒屣且相見、相觀笑語衡門前」（輞川別業）。一海注は、杜甫詩「歲月在衡門」（東屯月夜）を引く。

(12) 明治天皇の崩御は、七月三十日午前零時四十三分。宮内省は、七月二十日に糖尿病による尿毒症を發表し、新聞各紙は、以後、連日病状を報道した。全集巻九「心」当該箇所（一一四頁）の注解（重松泰雄注、三二〇頁）に連日報道の見出しを列挙。

(13) 「奉悼の辞」は、『法学境界雜誌』第三十卷第八号（大正元年八月一日發行）掲載。無題・無署名のため、当該全集は、「参考資料」として収録（岩波編集部）。だが帝大卒業式への行幸が、『心』にも記述され、漱石筆である蓋然性が高い。昭和三十年版全集では、第二十一卷「評論雜篇」に収録され、小宮豊隆の解説では、『法学境界雜誌』の当時の主幹、山田三良からの漱石への依頼と明記され、仕上げた文章を山田に手渡す際、漱石は「率直に誠実に、奉悼の意を表現した」と言ったという。

(14) 松根東洋城（一八七八—一九六四）は、松山中学の教え子で、俳人。帝大卒業後、宮内省に入り、大正八年十二月に退官するまで、式部官、宮内書記官などを歴任していた。なお東洋城は、修善寺での養生を勧めた人物で、漱石は、「遠慮の無い、い、男」（高浜虚子宛て書簡65明治三九・八・二六）と信頼し、恋愛に悩む彼に、手紙（82明治四十・五・四）や俳句（1930・1971・1972・1973）を送り、親身になって助言している。

(15) 112「題自画」（七絶）は「山上有山路不通、柳陰多柳水西東。扁舟盡日孤村岸、幾度鷺群訪釣翁」。一読、単純素朴な絶句にみえて、「全く稚拙な繪の辯解か説明みたいなもの」（松岡謙『漱石先生』）と酷評されるが、豊富な典故を重ね的に踏まえた隱通懂懂の作である。詳細は、旧稿第三章第四節参照。なお「扁舟」は、宿敵呉を破った後、自由を選んで「扁舟」に乗り、越王勾踐の元を去った忠臣范蠡に因む詩語。

(16) 岩波書店、二〇〇三・一、一九一頁。

(17) 一例として、158詩（大正五年九月六日、七律）には、「高人（高潔な隱遁者）」が登場する。

- ⑤ 幽燈一點 高人夢 幽燈一點 高人の夢
- ⑥ 茅屋三間處士郷 茅屋三間 処士の郷
- ⑦ 彈罷素琴孤影白 素琴（裝飾のない琴）を弾じ罷めて 孤影白く

⑧ 還令鶴唳半宵長 還た鶴唳をして半宵に長からしむ  
静かな月夜に、ぼつんと一つ仄暗い灯の下、「高人」が鄙びた陋屋で、陶淵明よろしく「素琴」を弾じ、鶴の鳴き声を真似て長嘯している。漱石は、典型的な隱遁者に成り切っているといえよう。このほか161・164・165なども、隱遁者に成り切っている。

(18) 小説における「不合理」への忌避は、登場人物の性格造形にも及ぶ。例えば、『道草』（巻十）では、主人公の健三は、細君の父と心情的な「疎隔」があり、「不合理な事の嫌な健三は心の中でそれを苦に病んだ」（七十九）。「それから」（巻六）の代助も、亡き親友の妹で嘗ての思い人三千代の夫が家庭を不在にしがちなのを改めるように忠告する場面で、夫が「だつて、僕は家へ帰つても面白くないから仕方がないぢやないか」と弁解すると「そんな筈はない」と「彼は平生にも似ず論理に合はない事をたゞ衝動的に云つた」（十三の七）などである。『明暗』でいえば、主人公津田は、朝鮮へ行くという小林と酒を飲んだ後、帰宅して家に入ろうとすると潜り戸に鍵がかけて入れて入れない。潜り戸を二つ敲いて、出てきた妻のお延になぜ「締め出した」と納得するまで執拗に詰問する。この意味はさておき、津田の人物造形として、あくまで合理的説明を追求する姿は、印象に残る。

(19) 大正五年九月十三日の作、七律。当時、漱石は、東京で『明暗』執筆中。それにもかかわらず、「山居 日日 恰も相同じ、出入 時無く 西復た東、的磔たる梅花 濃淡の外、朦朧たる月色 有無の中」（首領聯）と山中の春景を詠む。

(20) 三好郁男・笠原嘉・藤繩昭共訳、みすず書房、一九八〇・十二。第五章「元型の概念と人間的現象の具体的全体性」。



- (21) 「竹密豈妨流水過、山高那阻野雲飛」。善靜禪師（八五八〜九四六）は、長安金城の人。二十七歳で出家、洛浦元安禪師の法嗣。ある僧が元安禪師の許を去ろうとした時、四面皆山なのに、どこへ行くのかと尋ねられて答えに窮した。十日と期限を限られて、悩んだ僧が偶々善靜禪師に会い、禪師が僧のために考えてくれた答え。「禪林句集」（足立大進編、岩波書店、二〇〇九・六）十四字（『禪林類聚十一』）にも収録。但し『禪林句集』では、「竹密不妨流水過、山高豈礙白雲」。ここに「白雲」とあるのも、漱石愛好の理由の一つかもしれない。
- (22) 「上善は水の如し。水は善く万物を利して争はず、衆人の患む所に処る。故に道に幾し」蜂屋邦夫訳は、「最上の善なるあり方はみずのようなものだ。水は、あらゆる物に恵みを与えながら、争うことがなく、誰もがみな厭だと思っ低いところに落ち着く。だから道に近いのだ」（『老子』岩波書店、二〇〇八・十二、三九頁）
- (23) 「臨風詞兄」とは、笹川種郎（一八七〇〜一九四九）。美術評論のほか、著作に『支那小説戯曲史』『支那文学史』など。「似」は「示す」の意。
- (24) 「閑居三十載、遂與塵事冥」は、「辛丑歲七月、赴假還江陵、夜行塗中一首」（卷三、五古十韻、第一聯）、「息駕歸閑居」は、「飲酒二十首并序」其十（卷三、五古五韻、第十句）。なお「飲酒」の序中にも「余閑居して欲び寡し」と見え、「九日閑居并序」と題する作もあり、「閑居」は、陶淵明の隱遁を象徴する。
- (25) そのほか、「徙靡澹淡、隨波聞藹」（戦国楚・宋玉「高唐賦」）、「靡微風澹淡浮」（後漢・班固「西都賦」）など。
- (26) 「野水」以外の残りの五種は、「野橋」「野趣」「野人」「野笛」「野梅」。特に「野人」は、97詩（旧稿第三章第四節参照）で述べたように、漱石自身の自意識として興味深い。
- (27) 詩題は、「崔湖州贈紅石琴薦。煥如錦文。無以答之、以詩酬謝（崔湖州紅石の琴薦（琴を載せる台）を贈る。煥として錦文の如し。以て之に答ふる無く、詩を以て酬謝す）」（『白氏長慶集』卷二十一、五古四韻、第二聯）。
- (28) 「無題」五首其一（全集の通し番号は53、明治二十八年五月、七律第四句）「蒼天万古 賢邪を照らす」の吉川注。
- (29) 仏教の受容が広がる中で、仏教信者は、因果応報、輪廻転生の主体として靈魂の不滅を説き、儒者など反仏教論者は、「神滅」を唱えた。例えば、南朝齊梁、范縝「神滅論」（『梁書』卷四八儒林列伝）は、形と神の關係を、質と用を用いて相即不可分とし、死後の靈魂の消滅を説いて有名。
- (30) 「夢」を未来の吉凶の予告と看做して解釈する、いわゆる「夢のお告げ」や「夢占い」（『休徵夢』卷二七七〜八、「答徵夢」卷二七九）、冥界の幽霊が現れて、墓の移葬願望や、冥界での処遇改善を訴えるなど冥界との通い路やコミュニケーション媒体にもなっている話（『鬼神』卷二八〇〜一）など。なお李漢濱『《太平廣記》的夢研究』（學海出版社、二〇〇四・一）は、豊富な事例に基づき、「夢」故事について、宗教的、社会的、文学的観点から論述する。「元稹」も、第四章二、『《太平廣記》夢故事中的夢觀』
- (一) 魂遊義に収録（一九〇頁、但し、『廣記』の卷数三八二は誤り。正しくは、卷二八二）。
- (31) 元白の話は、白居易の弟である白行簡「三夢記」の第二夢としても有名。「三夢記」は、魯迅「唐宋傳奇集」を初めとして、各種の唐代傳奇集に収録されている。序と跋を付して、三種の不思議な夢を記す。各話が完結していないが、相呼応した関連性が認められる。拙訳注解説『中国古典小説選』5唐代II（明治書院、二〇〇六・六）参照。なお「本事詩」は、晚唐・孟棻撰。詩に関わる逸事集。「三夢」のうち第二夢のみ「徵異」第五（『四庫全書』所収）に収録。澁澤龍彦「思考の紋章学」「夢について」も、「二人同夢」の例として『今昔物語』卷三十一、第九話の「安永の夢」を引き、「三夢記」と同様の「同心円構造」と記す（河出書房新社、二〇〇七・三、四十〜四二頁）。
- (32) C・S・ホール、V・J・ノードバイ『ユング心理学入門』（岸田秀訳・清水弘文堂、一九八二・四）第七章「心理学におけるユングの位置」参照。ユングは、夢を因果論・目的論（発達しつつある人格がめざす目標）のほかに、晩年、同時発生論を唱えたという（一九八頁）。ユングは同時発生を偶然とはみなさず、彼独自の概念である集合的無意識を表す太古類型に適用した。先天的普遍的に潜在するという数多くの太古類型は、「外界において物理的に表現されると同時に、個人の内部で精神的に表現され得る」

と論じた。

- (33) 漱石と子規は予備門入学（明治十七年九月）以来、同級生であったが、友人グループが異なり、さほど親しくなかった。明治二十二年（一八八九）一月ごろ、共に寄席好きとわかり、親しくなる。子規の外祖父は、松山の藩校明教館教授、漢学者大原観山で、幼少期から漢詩漢文に親しみ、前年から和漢詩文集『七艸集』七巻を編み、友人に回覧し、批評を請うていた。漱石は、五月二十五日、『七艸集』の説後感を漢文で書き、漢詩（絶句九首）を添えた（詩評ともに巻十八所収）。この時初めて、筆名の「漱石」を用いた。旧稿第一章第二節「漢籍受容の過程」3「正岡子規との交友」参照。

- (34) 例えば「擬樂府子夜四時歌四首」其四「銀釭照殘夢、零淚霑粉臆」（唐末・崔道融）、「宮詞」二首其一「香鋪羅幌不成夢、背壁銀釭落盡」（唐・離中）など。特に崔詩は、「夢」を動詞の客体として漱石詩に類似し、原案成立の根拠となろう。

- (35) 藤森清「夢の言説——〈夢十夜〉の語り」（石原千秋編『夏目漱石 反転するテキスト』所収、有精堂、一九九〇・四）は第五夜「天探女」について、「自分」という一人称の叙法上の齟齬を検証して、「夢」らしき、夢のリアリティは、見る主体の分裂が生成すると論述。

- (36) 漱石詩の「魂」は、必ずしも「夢魂」ではなく、55では「華髪を散じ来たりて 老魂驚く」（大正五年九月四日、七律初句）と、年老いた身の比喩として用いる。

- (37) 筑摩書房、一九八八・七（第四刷）。I「ウィリアム・「盾」・水——「幻影の盾」源流考——」、及びIII「水・椿・オフィーリア——「草枕」をめぐる——」。『草枕』の「オフィーリアの川流れや椿の落ちる池」、『虞美人草』の「保津川下り、鴨川の水」、『三四郎』の池や小川を挙げる。

- (38) 小浜俊郎・桜木泰行訳、国文社、一九七三・二（第三刷）。「オフィーリア・コンプレックス」については、第三章に記述。大岡氏引用文は、第三章冒頭（一三六頁）。なお母性と女性については、第五章「母性の水と女性の水」に詳しい。

- (39) 「文鳥」「夢十夜」「永日小品」の幻想性を中心に、「漱石の本当の恋慕の

対象は、存在しない母性ではなかったか」と記す（三一三頁）。よく知られているように、漱石は生まれてすぐに里子に出され、一歳から九歳まで養家で育てられ、その後、生家に戻ったものの十四歳で母を亡くしている。

- (40) 青土社、一九八七・五。