

漱石『木屑録』の旅

——風景の成立——

樂 殿武

The Study on the travel book *Bokusetsu-roku*

David Luan*

Natsume Sôseki and his friends did travel to round the Bôsô Peninsula from August 7th 1889 to the 30th. Returned from the trip to Tokyo, Sôseki wrote the travel book, *Bokusetsu-roku* in classical Chinese, which referred to his experiences on the trip, and asked his friend, Masaoka Shiki, to review this book.

In this paper, I would like to analyze *Bokusetsu-roku* discussing such focal points as: 1) the issues concerning Sôseki's knowledge of classical Chinese and his style of travel writing: 2) the ways of describing Bôsô sceneries with regards to Sôseki's perspective as a prose writer: 3) how Bôsô sceneries are signified in the narrative.

It is clear that Sôseki was impressed by the natural beauty of the Bôsô Peninsula. For Sôseki, the travel to the Bôsô was not just a travel for sight-seeing, but it was the literary practice of searching for the way to go beyond the concepts of realistic sceneries represented by the Chinese poetry and the Painting in the Nanga style .

(*城西国際大学日本研究センター・研究員)

はじめに

『木屑録』は漱石の房総旅行の紀行文である。明治二十二年八月七日から三十日まで、漱石は一高の友人四人とともに、房総半島を一周する旅をした。旅行中に見聞したものを草稿に書き、帰京してからまとめ上げ、九月九日に脱稿した。その後、子規に示し、感想を求めた。『木屑録』が子規の『七艸集』の刺激を受け、成立したことはよく知られているのである。『木屑録』は、漢詩をさしはさんだ漢文で書かれ、日誌式ではないが、旅の経過順にトピックを並べたものである。

漱石の房総旅行については斎藤均氏の『夏目漱石の房総旅行——『木屑録』を読む——』（崙書房、一九九二年）や、高島俊男氏の『漱石の夏やすみ——房総紀行「木屑録」』（朔北社、二〇〇〇年）が知られている。斎藤氏は『木屑録』を十六段に分け、それぞれの段落に「語注」と訓読を施した上で、解説をしている。実地調査を出発点に、『木屑録』の訓読を独自に施したことにその特徴が見られる。一方、高島氏は『木屑録』の全文をかなりくだけた口語表現で訳し、全文を三部十六章に分け、説明を行なった。漢文を大胆に現代風の若者の口語に訳すことは著者の独自の視点があり、新鮮に感じられる。

総じて見れば、斎藤氏と高島氏は、『木屑録』の訓読、語釈

および現代語訳を問題点としている。本稿は斎藤氏と高島氏の論と異なる視点に立ち、『木屑録』における風景描写を分析し、漱石の紀行文の再検討を趣旨とする。

『木屑録』は「余児時、誦唐宋数千言、喜作為文章」（余、児たりし時、唐宋の数千言を誦し、喜んで文章を作爲る）で始まる。漱石が高い漢学素養を有しているのはよく知られたことであるが、その漢学素養の形成は二つのルートによると思われる。一つは漱石自身の言葉で示されているように、漢文学に対する高い情熱で好んで独学したことによる。もう一つは二松学舎に在籍した推定一年以上の間に受けた正規の漢文教育による。漱石は、『文学論』の序文にも「余は少時好んで漢籍を学びたり。之を学ぶ事短きにも関わず、文学は斯くの如き者なりとの定義を漠然と冥々裏に左国史漢より得たり」（『漱石全集』第十四巻）と述べたように、明治初期という混沌とした文明圏の転換期に教育を受けたために、漢文古典の学習を通じて最初の文学観を形成したのである。その特徴の一つとして、漱石の文章観が挙げられる。

『木屑録』に「窃自嘆曰、古人読万卷書、又為万里遊。故其文雄峻博大、卓然有奇氣。今余選栗趙超、徒守父母之郷、足不

出都門。而求其文之臻古人之域、豈不大過哉」（竊かに自ら嘆きて曰く、古人、万卷の書を読み、又た万里の遊を為す。故に其の文、雄峻博大にして、卓然として奇氣有り。今、余、選要して趨超し、徒らに父母の郷を守りて、足、都門を出でず。而うして其の文の古人の域に臻らんことを求むるは、豈に大いなる過ちならず哉」とある。「万卷の書」と「万里の遊」は、「信乎、不行一萬里、不讀萬卷書、不可看老杜詩也」（「王直方詩話」『詩話總龜』卷二所収）のごとく、これは杜甫の詩を読むための前提ではあるのだが、引いては、作詩作文の要件ともなると考えられていた。この考え方に基づき、漱石も遊（旅行）を記（紀行）の前提とし、旅を単なる物見遊山ではなく、文章創作の場を求めて行われる行為と位置づけている。そのため、この時期に漱石は特に積極的に旅に出た。年譜を特に引かなくても、明治二十年に箱根と富士山の旅行、明治二十二年七月に兄と興津での十日間ほどの旅、翌月に二十四日にわたる房総一周の旅、翌二十三年八月に友人を送るために再び箱根での二十日間ほどの滞在が挙げられる。

漱石は、富士山登頂の際に、箱根山を越える時、「白雲蓬勃の間を行き、山頂に立つて関八州の山々を見渡す時、気持ちの高揚を覚えたが、雄大な景色を紀行詩文に書きとめることができなかった。また、興津の旅の時にも同じである。そのため、『木屑録』に「嗟乎、余先者有意於為文章、而無名山大川揺蕩

其氣者。今則覽名山大川焉、而無一字報風光。豈非天哉。」（嗟乎、余、先には文章を為るに意有りて、而も名山大川の其の氣を揺蕩する者無し。今は則ち名山大川を覽て、而も一字の風光に報ゆる無し。豈に天に非ず哉」と、その焦りをあらわにしている。

周知のように、日本では吉田兼好や西行や芭蕉などは紀行文の名篇を残しているが、『木屑録』で意識されている「古人」の文章は吉田兼好らの紀行文ではなく、おそらく漱石が二松学舎時代に読んだ中国の文人たちの文章であろう。中国の紀行文は濫觴が魏晉時代に溯るが、唐宋時代に興り、明清時代に隆盛期を迎えた。その中で、謝靈運の山水詩、酈道元の『水經注』、蘇東坡の『石鐘山記』、柳宗元の『永州八記』、範仲淹の『岳陽樓記』、歐陽修の『醉翁亭記』、張岱の『湖心亭看雪』、袁宏道や徐霞客の紀行などがよく知られている。特に範仲淹の『岳陽樓記』や歐陽修の『醉翁亭記』などの名篇が、漢文教育の教科書である『古文真宝』に収められているため、漱石が二松学舎時代に勉強したことは容易に想起される。よって、前述の焦りは漱石の読んだ漢文古典の影響によるものだと考えてはば間違いない。その結果、『木屑録』と箱根旅行の漢詩の成立が見られた。

漱石はこれらの名篇の感銘を受け、「万里遊」の旅を名文家の前提としている。だが、この認識が必ずしも正しいとは言え

ない。中国の唐宋時代に、「父母在、不遠遊、遊必有方」（父母在せば、遠く遊ばず。遊ぶこと必ず方あり）（『論語』「里仁第四」）の教えにより、積極的な旅行は一般的に行われなかった。当時、一般的に遠方へ行くことは左遷か流刑に処せられ、もしくは使節として外国への赴任を命ぜられることなど、やむを得ないことである。その先々で接した大自然に触発され、紀行文を記したが、単純に景色を描くよりもむしろ自然を借りて自らの「悲天憫人」の気持ち表現するほうが多い。漱石も漢文古典の紀行文の特徴を認識し、『木屑録』で次のように述べている。

余觀其風物之沖融、光景之悠遠、心甚樂焉。乃執筆為之記、而亦不能無嘆也。嗚呼、天下之奇觀、亦多矣。雖甚好遊者、不能盡觀而盡記也。而其平居登臨焉、往來焉者、概皆樵夫牧童、不能記其奇而傳之天下後世也。

（余、其の風物の沖融にして、光景の悠遠なるを觀、心甚だ樂しむ。乃ち筆を執り、之が記を為りて、亦た嘆ずる無き能わざるなり。嗚呼、天下の奇觀、亦た多し。甚だ遊を好む者と雖も、尽く觀て尽く記する能わざるなり。而うして其の平居、焉に登臨し、焉に往來する者は、概ね皆樵夫牧童にして、其の奇を記して、之を天下後世に伝うる能わざるなり。）

幸而遊者至矣、而其文或不足伝。既足伝矣、而或成於流離困

苦、竄謫之余、怨憤淒惋、徒藉山水、而洩其鬱勃不平之氣。是特幸乎作者、而不幸乎山水耳。

（幸いにして遊ぶ者至るも、而も其の文或いは伝うるに足らず。既に伝うる足るも、而も或いは流離困苦、竄謫の余に成り、怨憤淒惋、徒らに山水を藉りて、其の鬱勃不平の氣を洩らす。是れ特だに作者に幸いして山水に幸いせざる耳。）

（二十八、二十九）

右の文章から、漱石が中国の文人たちの風景觀を否定し、主觀を排して自然風景を模写することに徹しようとする姿勢は伺える。つまり、漱石は中国の古典模範文たる紀行文の手法に不満を抱き、みずから風景を発見しようとしている。しかし、純粹に風景を客觀的に記録することはたして可能であろうか。写真は光と色で自然の景色を紙に記録させることで一見客觀的に見えるが、広大な風景の一部を切り取る構図を決める行為はきわめて主觀的である。写真がまだ一般化していない近代までには、紀行文が旅の見聞を材料とし、画と詩とともに風景を記録する重要な手段である。紀行文に描かれた風景を分析することにより、著者がどのような風景に興味を持ったかという風景觀を解明することができる。

「余長於大都紅塵中、無一丘一水足以壯觀者、每見古人所描山水幅、丹碧攢簇、翠楮交錯、不堪神往」（余、大都紅塵の中

に長じ、一丘一水の以て觀を壮にする足る者無く、古人描く所の山水の幅にして、丹碧攢簇し、翠赭交錯せるものを見る毎に、神の往くに堪えず」と記されているように、漱石の風景觀は南画と漢詩の二つのルートから獲得されたと考えられる。

南画は文人画とも称され、唐の王維を祖とし、水墨で山水を多く描かれる中国画である。文人画のジャンルが成立したのは北宋（九六〇—一二二七）以降のことであるが、蘇軾の墨竹や楊補之の墨梅などが特に有名である。元初には趙孟頫、元末に倪瓚、黄公望、王蒙、呉鎮の四大家が現れ、明代に浙派と呉派、清代に職業的な南宗画家が文人画の中心をなしていたという。文人画の基本は作者個人の個性と精神を表現し、写実より写意を重んじている。文人画は室町時代に日本に伝来し、最初は五山僧の余技として位置づけられたが、江戸時代に入ってから本格的に描かれ、文人の間に好まれた。漱石は少年時代を回想して、次のように述べている。

小供のとき家に五六十幅の畫があつた。ある時は床の間の前で、ある時は藏の中で、又ある時は蟲干の折に、余は交る／＼それを見た。さうして懸物の前に獨り蹲踞まつて、黙念と時を過すのを樂とした。（中略）／＼畫のうちでは彩色を使つた南畫が一番面白かつた。惜しい事に余の家の藏幅には其南畫が少なかつた。子供の事だから畫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、構圖の上に自分の氣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

（『思ひ出す事など』二二四）

このように、子供時代、日頃南画の山水風景を眺め、特に意識しなくても東洋の山水画の風景觀の薰陶を受けていた。中で漱石はとりわけ倪瓚と黄公望を好んだらしい。

東洋の山水画がたんに自然の風景を写實的に写した絵ではなく、画家の脳裏に想像されている風景であり、また、できることなら絵に描かれた風景の中に住んでみたいというような理想郷を写したものである。風景の集団的表象について、中村良夫氏は「特定の社会集団あるいは特定の文化圏内で暮らしている人々の間には、ある種の風景的イメージが共有されているのが普通である。ちなみに、日本人の社会では、『浄土』とか『桃源郷』といえは、細かいことは知らなくても、おおよその風景的印象は思い浮かべることができる」（『風景学入門』六十頁）と指摘している。漱石はまさに伝承された南画というテキストを、十歳からの数年間、繰り返し鑑賞することを通じて、東洋的心象風景の基礎を形成したのである。それが映像として記憶の中に痕跡をとどめて、いつまでも忘れられない風景になる。その風景を思い出すと心に安らぎを感じ、静かなエナジーが湧き出してくるのである。

一方、漢詩と紀行文の「型」の存在が漱石の風景観の形成に果たした役割を見逃すことはできない。

漢詩は、長い発展の歴史にともなうて、数多くの詩人によって生産された。その中で、様々な独特の意境が生まれ、その意境は固定的なイメージとなつて、普遍的な観念として一般化されている。読者は詩の解説、つまり固定的イメージの教育を受けることによつて、それらの詩句を読んだ時、詩語から元のイメージに還元し、作者と共通する感興を得ることができる。また、それらの詩句は、歴代の人々に好まれ、真似されて、不朽的な存在となつている。例を挙げて見ると、陶淵明の「採菊東籬下、悠然見南山」(「飲酒」その五)や「白日掩荆扉、虛室絶塵想」(「歸園田居五首」その二)では、菊や田園生活および隱者詩人としての閑適が詠われている。「菊」、「東籬」、「南山」など、もともと単純な言葉は、隱者詩人の閑適な気分をあらわす意味合いが附加され、漢詩の世界に固定的なイメージを持つ詩語になっている。また、李白の「浮雲遊子意、落日故人情」(「送友人」『唐詩選』卷三)、「朝辭白帝彩雲間、千里江陵一日還」(「早發白帝城」『唐詩選』卷七)、「飛流直下三千尺、疑是銀河落九天」(「望廬山瀑布二首之二」『全唐詩』一八〇卷)など、これらの詩句には、奔放自在な精神、明るい輝き、流動の感覚に富む大胆な誇張、そして、明月や酒に対する偏愛が含まれ、李白に月、酒のイメージを付随させている。

杜甫の「国破山河在、城春草木深」(「春望」『唐詩三百首』卷二)、「朱門酒肉臭、路有凍死骨」(「自京赴奉先縣、詠懷、五百字」『杜少陵詩集』卷四)などには、自分の不幸、戦乱に苦しむ庶民への同情や愁い、社会や自己の実相を直視する現実的な発想が多く見られる。孟浩然の「移舟泊烟渚、日暮客愁新」(「宿建德江」『唐詩三百首』卷三)、「春眠不覺曉、處處聞啼鳥」(「春曉」『唐詩三百首』卷三)、「王維の「明月松間照、清泉石上流」(「山居秋暝」『唐詩三百首』卷二)、「白雲迴望合、青霭入看無」(「終南山」『唐詩三百首』卷二)、「行到水窮處、坐看雲起時」(「終南別業」『唐詩三百首』卷二)などには、風景描写の美しさ、そして不遇によつて俗塵を避けて山林に入る詩人の愁嘆と淡泊な心境が描かれている。

白居易の「離離原上草、一歲一枯榮。野火燒不盡、春風吹又生」(「草」『唐詩三百首』卷二)、「諷諭詩から閑適の詩、感傷の詩、さらに日常生活の詩が多く書かれている。蘇軾の「水光瀲灩晴方好、山色空濛雨亦奇」(「飲湖上、初晴後雨」一首)その二「蘇東坡詩集」卷九)、「春宵一刻直千金、花有清香月有陰」(「春夜」『蘇東坡詩集』卷四十九)、「これらの詩には、幻想的な風景、映像的な印象および透明感に富むイメージがまるで絵のように描かれている。崔顥の「日暮鄉關何處是、煙波江上使人愁」(「黃鶴樓」『唐詩三百首』卷二)、「李商隱の「春蚕到死糸方盡、蠟炬成灰淚始乾」(「無題」『唐詩三百首』卷二)、「柳宗元の

「孤舟蓑笠翁、独釣寒江雪」(『江雪』「全唐詩」第三五二卷)などもよく知られている。これらの詩句には、詩人個人の非凡な造語力によって、平凡な言葉に詩人の特有の視点が加わり、新しいトポスが生まれたのである。これは意境の個性化である。袁行霈氏は「中国の古代の詩歌も、真に迫った模写よりも個人的な『意境』を創り出そうとする。中国の古典詩歌の重要な特徴だ」(『詩の芸術性とはなにか』、汲古書院、一九九三年)と述べている。また、これらの大詩人の創出した意境のすばらしさについて、中国の近代初期の文芸評論家である王国維氏は、「境を造るもの有り、境を写すもの有り、これにより理想と写実の二派に分けられる。然し両者また分別し難し。大詩人の造られたる境、必ず自然に合致する、また写されたる境、必ず理想に接近する故である」(『新訂『人間詞話』』広『人間詞話』、華東師範大学出版社、一九九〇年、引用者訳)と指摘している。

右の詩人の个性的な意境のほか、漢詩の中では普遍的な詩想の傾向、いわゆる「型」も存在している。秋氣の悲、春風の喜び、夕日の美と感傷、月光の美などに対する共通する認識はその一部分である。これらの自然現象は、詩人の的確な観察眼によって、見事な詩句に結晶され、しかも詩における風景描写が決して単なる叙景ではなく、作詩当時の詩人の心理状況にふさわしいイメージとして、詩人の心境を告白する舞台装置の役割を果たしている。各々のイメージは唐詩の流行によって拡散さ

れ、模倣によって一般化される。これは、即ち文学感情の一般化のプロセスである。

こういような文学感情は大きく働き、漱石の中で一種の心象風景を形成させている。漱石の初期漢詩には中国古典詩による影響が顕著に現われている。その一例として、現存の漱石の最初の漢詩を見てみたい。

鴻臺

鴻臺冒曉訪禪扉 鴻臺 曉を冒して 禪扉を訪う

孤磬沈沈断続微 孤磬 沈沈 断続して微かなり

一叩一推人不答 一叩 一推 人答えず

驚鴉撩乱掠門飛 驚鴉 撩乱 門を掠めて飛ぶ

鴻臺は千葉県市川市の国府台で、詩に描かれた寺は曹洞宗の総寧寺だと言われている。前半は常建の「万籟此都寂、但余鐘磬声」(『題破山寺後禪院』・『三体詩』)の意境と共通している部分があり、後半は明らかに賈島の「鳥宿池中樹、僧敲月下門」(『題李疑幽居』・『三体詩』)や宋之問の「猿飲排虚上、禽驚掠水飛」(『早入清遠峽』・『全唐詩』第二卷)の詩句を踏襲する表現で簡潔に寺院の静けさを表現している。

一方、紀行文の「型」も存在する。明治期に漢詩・漢文の習得に必要な不可欠のマニユアル本が数多く上梓されている。漢詩

の場合は、漱石が愛用していた『幼学詩韻』が知られている。漢文の模範文は『古文真宝』、『文章規範』などの参考書があるが、安田敬斎『記事論説文例』のような模範文を集めたマニュアル本が明治十二年に出版されたことに注目したい。同書の本編は、時候、記遊、記事、記戦、慶賀、傷悼、論文、説文、雑編の九門に分ち、さらに「記遊門」は「河海」「山嶽」「郊野」「溪整」「城邑」「旧趾」「勝跡」「花木」「温泉」「瀑布」「園地」「寺院」「神社」などの細目に分けられ、それぞれ定型文を示している。

齋藤希史氏は『木屑録』の漢文漢詩まじりのスタイルに注目し、「唐宋の古文によって書かれた游记にしても、文は文であり、紀行の詩は詩として別に録されるのが普通である。文には文としてのリズムと美があるからである。／けれども、和文脈においては、散文の間に歌をさしはさんで紀行にリズムを設けることは普遍であったとしてよいだろう。日記や紀行に歌はつきものである。とすると、漢文で書かれた紀行に漢詩をさしはさむのは、和文脈に倣ったものである可能性が高い。それがいつから生まれたのか詳らかにしないが、つとに林羅山が元和二年に江戸から京都へ向かった旅を記した『丙辰紀行』は和文に漢詩を交え、また寛永二年の『癸未紀行』は漢文に漢詩を交えた紀行である」（『明治の游记——漢文脈のありか』岩波書店『文学』増刊号所収、二〇〇一年十月）と述べ、『木屑録』が和

文脈のスタイルにならった日本漢文の系統を引いていることを示唆している。

二一

『木屑録』において、漱石が最初に注目した風景は保田周辺である。同年七月の興津旅行を踏まえて、保田と興津の風景を比較して、興津の景色を「君子」、保田のを「奸雄」と感覚的に形容し、「君子無奇特驚人者。故婦女可狎而近。奸雄变幻莫测。非卓然不群者、不能喜其怪奇峭曲之態也」（君子は、奇特人を驚かす者無し。故に婦女も狎れて近づく可し。奸雄は、变幻して測られず。卓然として群せざる者に非ずんば、其の怪奇峭曲の態を喜ぶ能わざるなり）と述べた上で、七言絶句二首を詠んだ。

（其一）

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
出雲帆影白千点	雲を出づる帆影	白千点
総在水天髻髻辺	総べて水天髻髻の辺に在り	

（其二）

西方決皆望茫茫	西の方	皆を決して	茫茫を望めば
幾丈巨濤拍乱塘	幾丈の巨濤	乱塘を拍つ	

水尽孤帆天際去 水尽きて 孤帆 天際に去り

長風吹滿太平洋 長風 吹きて滿つ 太平洋

其の一における「総在水天髣髴辺」は、頼山陽のかの有名な

「雲耶山耶呉耶越、水天髣髴青一髮」（「泊天草洋」）を、其の二における「水尽孤帆天際去」は、李白の「孤帆遠影碧空尽、唯見長江天際流」（李白「黃鶴樓送孟浩然之広陵」）をそれぞれ思い出させる。あらためて右の段落を見てみると、この部分は両方の海の比較であつて、興津と保田の風景が具体的に描かれていないことがわかる。漱石の視線は、海辺にある興津や保田の景色より海や水平線に注がれている。空と海の境目である水平線が空間の縁として人間の視知覚を刺激し、記憶に残りやすいと言われている。水辺の絵の構図はたいてい岸辺の人間や木などを近景に描くが、私たちの視線は緩やかに水に近づく近景より広大に広がる海の水平線に集中しやすい。

目の前に広がる海、真つ青な空を流れる白い雲、空と水がつながる遙か向こうの水平線に船が点々と散らばっている。遠景は無限の空間として見る人の想像をかきたてる。この場合、遠景の水平線や海および雲が背景の「地」になり、風に帆をふくらませた船は「柄」となり、一幅の風景画を織りなしている。

二十余年住帝京 二十余年 帝京に住み

倪黄遺墨暗傷情 倪黄の遺墨 暗かに情を傷ましむ

如今閑却壁間画 如今 閑却す 壁間の画

百里丹青入眼明 百里の丹青 眼に入って明らかかなればなり

この詩の起句は劉禹錫「与歌者何戯」の「二十余年別帝京、重聞天楽不勝情」（『唐詩選』）を明らかに踏まえているが、前半は少年時代、部屋に閉じこもり、一人寂しく南画に親しみ、山紫水明の景色に思いを馳せたことを述べ、後半は房総の地で南画に描かれた風景を見つけた時の感動を「明」の一字で表現している。漱石の心に隠されていた心象風景は、房総旅行で現実の風景と重なり、彼自らの風景を発見しようとする。旅行中に、漱石は子規への書簡にこのような詩を記した。

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

この詩に帝京Ⅱ俗世間Ⅱ人工的風景Ⅱ都市空間Ⅱ房総Ⅱ理想郷Ⅱ自然空間Ⅱ東洋的田園という対峙構造が見られる。漱石にとって、房総半島で発見した風景は「碧水白雲」のあふれたいわゆる理想郷である。東洋の理想郷は陶淵明の「歸去来辞」、

賈島の「尋隠者不遇」などにあらわされているように、人里から遠く離れた、雲に隠れた田園にある。房総旅行は近代文明に「汚染」され、電車の音、機械の音によって織り交ぜられた喧噪な帝京からの脱出であり、また立身出世のために迫られる日頃の勉強からの脱出でもあり、自然への回帰、理想郷での心靈の浄化を求める旅である。「脱却塵懷百事閑、儘遊碧水白雲間」の詩句から風景を発見した時の漱石の感動が読み取れる。言うまでもなく、房総紀行の前に、漱石は兄と興津を旅した。しかし、漱石は子規宛の書簡に興津の景色を東海道五十三次のトツプと位置づけ、「山腹有古刹、佛閣經樓、高出于青靄之上、望之縹渺如畫圖」（『子規全集』別巻一、四六五頁）と賞賛しながらも、淡々と景色を描くだけで、つい感動を覚えることなく、むしろ「縉紳公卿、避暑遊于此地、陸續麇至、山蒼水明之郷、亦將漸化絃歌熱鬧之地、可嘆也……」（同前）と嘆いている。いったい漱石の目や記憶に留まった房総の風景は何であろうか。保田の海水浴場に次いで漱石が目にした風景は、鋸山、日本寺、保田周辺の隧道および小湊と誕生寺である。漱石はなぜこれらの風景に引かれたのか、都市の風景に飽きたらぬこれらの風景に何かが定着されていて、それが純化、凝縮された形で提示されているはずである。それに対して、漱石はどのように書きとめたのだろうか。

鋸山の風景については、漱石はまず「余相房地、三分之。而

其二則山矣。山不甚高。然皆峻削衝空、石質土膚、絶無合抱樹。叔子之所謂孤劍削空、從天而仆者、比比皆是。東北一脈蜿蜒橫截房総者、最高最峻、望之、峰峰嶮嶮、如鋸刃向碧空而列。名曰鋸山。鋸山之南端、岐為三。中央最高者、曰瑠璃峰、其東稍低者、曰日輪峰、其西最低者、曰月輪峰。而日本寺在峰之中腹。聖武帝時、僧行基奉勅東下、相此山曰、是真靈境也」（余、房の地を相て、之を三分す。而うして其の二は則ち山なり。山、甚だしくは高からず。然れども皆峻削空を衝き、石質土膚、絶えて合抱の樹無し。叔子の所謂孤劍空を削り、天従りして仆る者、比比皆是なり。東北に一脈蜿蜒として房総を横截せる者、最も高く最も峻しく、之を望めば、峰峰嶮嶮にして、鋸の刃の碧空に向かつて列なれるが如し。名づけて鋸山と曰う。鋸山の南端は、岐れて三と為る。中央の最も高き者を瑠璃峰と曰い、其の東の稍低き者を日輪峰と曰い、其の西の最も低き者を月輪峰と曰う。而うして日本寺は峰の中腹に在り。聖武帝の時、僧行基、勅を奉じて東下し、此の山を相て曰く、是れ真の靈境なり）と鳥瞰の視点から房総の地形を把握している。実際、房総の山の最高峰は五〇〇メートルに満たないが、鋸山や九十九谷などの山々が連綿とつながる。標高は低い、山道が険しく、樹木が叢生し、山越えはかなり難しい。漱石は海を眺める視線を陸に転じる時、まず鳥瞰の視点で房総半島を眼下に収め、僧行基の言葉を借りて風景の質を「靈郷」――「白雲郷」と規定し

ている。

日本寺の僧坊と仏像を見ながら登っていくと、当初の鳥瞰の視点は鋸山の登頂にしたがい、下降して近景を見る視点に変わっていく。昼頃、山頂に立つ時、漱石の眼下には鋸山周辺の山々や太平洋の広大な景色が広がり、パノラマの風景が得られた。そこで漱石が見たものは「群山莽蒼、先以為在雲半者、今皆在脚底。故其蜿蜒起伏之状、晰然可觀」(群山莽蒼として、先に雲半に在りと以為いし者も、今は皆脚底に在り。故に其の蜿蜒起伏の状、晰然として觀る可し)(十九)という眺望の光景である。眺望は広い視野を我がものとすることで、非日常的で浩然の氣を味わえるため、古今東西、人々は自然景を求めて小高い所に登り、眼下に山並みや川もしくは大海原を見渡すことを楽しんだのである。漱石が親しんだ昔の中国の詩人たちも好んで山や望楼のような高台に登り、大自然を一望するような爽快な気持ちを詩に残している。例えば、「白日依山尽、黃河入海流。欲窮千里目、更上一層樓」(王之渙「登鶴雀樓」)、「孤帆遠影碧空尽、唯見長江天際流」(李白「黃鶴樓送孟浩然之廣陵」)、「無邊落木蕭蕭下、不盡儘長江滾滾來」(杜甫「登高」)など、人々の口の端によくのぼる眺望の詩句は枚挙にいとまがない。しかし、中国の詩人たちがひとたび高所に立つと、望郷や不遇の嘆きも常に忘れていない。これはまさに文学感情の表れである。漱石もただ眺望にふけっただけではない。古

の詩人たちと同じように、眺望を楽しんだのち、「余壯鋸山之勝、迴異群山、又觀羅漢之奇、而悲古寺廢頽不脩、斷礎遺柱、空埋沒於荒烟冷雨中也、慨然為之記」(余、鋸山の勝の廻かに群山に異なるを壯とし、又た羅漢の奇を觀て、古寺廢頽して脩められず、斷礎遺柱の空しく荒烟冷雨の中に埋没せるを悲しむ也、慨然として之が為に記す)と、時勢を憂い、悲しみ嘆き、無常觀を記している。漱石は古の詩人の景觀意識を批判し、風景の模写に努めようとしたが、この無常觀を見ると、結局完全に主觀を排することができず、明治政府の廢仏毀釈の宗教政策によって荒廢してしまった寺院の前に、思わず風景に感情移入し、中国の文人たちと同じく嘆いてしまったのである。

余哀をあらわすように、漱石は古詩を一首詠んだ。その詩は日本寺と羅漢像見物の述懐を中心としているが、「冷眼下瞰太平洋」で結んでいる。前掲の保田の海を描写した詩の結びにも「長風吹滿太平洋」とある。「太平洋」はPacific Oceanの訳語で、元来ポルトガルの航海者Magellanの命名によるもので、当然中国の古典詩に見られない表現であるが、幕末明治期の日本漢詩に太平洋や鉄道など、西洋の新技术や外国の地名がよく読み込まれている。その一例として、成島柳北の「達桑港書喜二首」に「鉄道三千三百里、今朝始望太平洋」が挙げられる。高島俊男氏は「支那の詩には、かわやみずうみはしよつちゅうでてくるが、海はまずでてこない。それは無論、支那の詩人はおおむ

ね、海とは縁がなかったからである」(「漱石の夏やすみ」前出)と述べているが、唐宋時代、長安や洛陽などの内陸部の町を都とする時代が長かったため、この論は一見もつとものように聞こえる。しかし、あれだけ広大な沿岸部を有するのに、まったく海を詠む詩がないことも疑わしい。よって、『全唐詩』を調べたら、太宗皇帝の「春日望海」、楊師道の「奉和聖製春日望海」、李嶠の「海」、獨孤及の「觀海」、薛據の「西陵口觀海」、長孫佐輔の「古牆望海」、周繇の「望海」など、海をテーマとする詩が数多く見られる。確かに海にまつわる詩は川や湖を歌う詩ほど多くない。だが決して高島氏の断言したように皆無ではない。

自然景觀以外に、漱石はおおよそその旅行者と同じように、「探勝的景觀」⁸を求めて、日本寺と誕生寺をまわった。日本寺では、寺建立の縁起から羅漢像の由来、山門の落書き、廢仏毀釈後の敗残ぶり、千五百羅漢像の様子など、保田隧道や周辺の風景、誕生寺では、日蓮と寺の歴史、寺周辺の景觀、鯛ノ浦などの觀光スポットを紀行文の型どおり、逐一記した。ところが、旅行者として審美的な態度を示している文章の中で、漱石独特の觀察による描写があることを見逃すべきではない。

「柳陰四合、紅蕖湛然。山風時一過、荷葉微動、葉上露珠、潜潜摇曳、欲墜不墜」(柳陰四もに合い、紅蕖湛然たり。山風、時に一過すれば、荷葉微しく動き、葉上の露珠、潜潜として揺

曳し、墜ちんと欲して墜ちず)のごとく、寺の池にハスの葉が一面に生い茂り、池の周りに柳が青々とした枝葉を垂れて、その真ん中にハスは赤い花を咲かせている。緑に囲まれて、赤い花はひととき美しく見える。大きなハスの葉に露が真珠のように輝いている。そしてゆらゆらと風に揺れた葉っぱの上に露がころころ転がって、落ちそうで落ちない。「探勝的景觀」を求め、る旅行者は、往々にして寺の伽藍や仏像、周辺の景色、山の眺望に引かれ、月並みの紀行文もそれらを中心に記述されるが、それに比べると、漱石の前掲の写生は恐ろしいほど細かい觀察である。『木屑録』を読んでいくと、このような「探勝的景觀」ならぬ自然への觀察がいくつも見られる。例えば、第二十六段に保田周辺で巨岩⁹を見つけ、周辺の海を見たら、水草が流れでひらひらと動いている。その間を色鮮やかな魚がすばやく泳いでいる。水の底には貝類が点々と散らばり、透き通った水の上から見ると、まるで簡単に手に取れるような錯覚がする。また、第三十段には、押し寄せる波に驚き、飛び上がった岩にとまったりする海鳥、第三十二段には、光にきらきら輝く海で赤色の鯛が人を恐れず、船の周辺に集まってエサを争うなどの「奇觀」が克明に描かれている。これらの風景は「探勝的景觀」と対照的な「生活的景觀」¹⁰に属するものであり、写生的視点に立脚したものである。だがこれらの「生活的景觀」はすべて「探勝的景觀」に付随するもので、見逃しやしない。『木屑録』で

は、第五段に帽子を風に飛ばされる際に、同船の女子に笑われたこと以外、漱石が特別に房総の村や民家、民の人情及び暮らしに興味を示した記述が見られない。

総じてみれば、『木屑録』は三十三段まで、保田周辺、鋸山、誕生寺の風景を中心に描かれたが、天津小湊から利根川登りを経て東京までの帰路は、三十四段の漢詩五首だけですまされてしまったのである。よって、全体的に竜頭蛇尾の感があることは否めない。それまでの文章からは、風景という自然の美を発見し、その体験を漢文・漢詩で記し、人に伝えようとする感動が読み取れる。また、文章の間に差し込まれた漢詩は、風景を中心とし、読者に明るい印象を与える。さらに、対句などの規則も簡単に風景の描写や個人感情の表出に便利な古詩を二首も取り入れられ、漱石が感動した房総特有の風景がいきいきと描かれている。しかし、文末の三十四段の漢詩には月並みの風景しか描かれていない。もちろん、漢詩そのもの自体には、「秋林」、「荒駅」、「江村」、「墨江」などの詩語もあるし、秋の季節の特徴も現れているから、風景がちゃんと表現されているのではないかと反論されるかもしれない。しかし、それらの風景がどこにでもある風景で、しかも、「秋千里」や「涙万行」のような漢詩特有の常套の誇張的表現も使われている。それらの風景は漱石の「愁い」をあらわす雰囲気作り、もしくは舞台装置のようなものであり、東金から銚子、利根川登り、三堀に至る

までの景色は前半のような写生的なものとは明らかに異なる。つまり、中国の古の詩人たちのように、風景の集団的表象を外在化させることによる自己表現にもどってしまった。その理由は二つ考えられる。一つ、これらの漢詩における時間の推移はちょうど夏から秋への「時間の縁」にあたる。秋の季節や風景は東洋ではとりわけ詩人の寂しい気持ちを誘いやすい。季節の変化が漱石の脳裏に染みついた東洋的文学感情を呼び覚ましたのである。二つ、二十四日間にわたる長旅が終盤にさしかかり、「郷愁」の念にかられ、一行五人が帰路を急ぎ、風景を楽しむ余裕はなくなったかもしれない。よって、時間的に後半の帰路は執筆に近いにもかかわらず、風景がほとんど記されていない。風景が急速に色あせて、かつ風景を見る視線もぼやけて、見つめる対象も抽象的になっている。それにともない、詩も個性を失い、パターン化してしまったのである。

おわりに

紀行文の隆盛は幕末から明治二十年代にわたる時期の文学において大きな特徴をなしている。成島柳北の『航微日記』（明治二）やヨーロッパ旅行記『航西日乗』（明治五―六）などがその具体例としてただちに想起される。新聞や雑誌など、広範囲の読者を想定する定期刊行物の登場によって、流通環境や読

者層が明治に入って大きく変化し、紀行文の隆盛に強く作用した。その時代の流れの中で、漱石の『木屑録』が成立した。

房総の旅は漱石にとってまず貴重な異境体験だった。旅をすることで日常を相対化し、日常性の差異化、逸脱を経験し、新しい視点で風景を発見することができた。旅での体験は、後に漱石の『草枕』や『こゝろ』などの作品に生かされている。次に、旅を通じて、漱石は自然界の風景に内面の心象風景を発見し、中国の古典詩によく現われた集団的表象だった「白雲郷」を見つけることができた。それが刺激となり、漱石の創作意欲を高めるのである。

風景の発見と言えば、『木屑録』におくられて書かれ、明治期にもっとも話題を呼んだ作品が二つある。一つは、明治二十七年に刊行された志賀重昂の『日本風景論』である。もう一つは、明治三十八年一月に『国民の友』に掲載された国木田独歩の「武蔵野」である。江戸漢詩文を基盤とする独特の文学性や当時の地理学の問題を掘り起こした『日本風景論』は、従来の「日本三景」式の風景観を脱却し、同時代の日本人にそれまでとは違う近代日本の新たな風景観を差し出したため、十五版を重ねるほど、一大ベストセラーとなった。また、同書は数多くの若者を登山に駆り立てて、同時代日本人の風景観の変革を引き起こした。それに対して、独歩の「武蔵野」は言文一致の文体で武蔵野の四季を抒情的に描き、それまで無視されてきた

「ただの風景」の美を発見し、世の中にあつく迎えられた。この二作は明確な目的意識に基づき創作され、ともに日本の近代意識と景観意識の形成に大きな役割を果たした。

それに比べて、漱石の『木屑録』は子規を特定の読者とする私的な文章で、出版メディアにも載せなかった。さらに漢文体で記されたため、志賀や独歩の文章のような社会的な影響はまったく見られなかった。『木屑録』は頼山陽の「耶馬溪」の漢文と比べて、まだ未熟であり、また文中に「大愚山人」や「柴野是公」などの同級生のエピソードがあり、私的、もしくはサロンの読み物の性格が強く、紀行文として習作の域にとどまっていることは否めない。だが、漱石は文中に普通の観光客と生活者が風景を十分に記すことができないと嘆き、文人が往々にして景色を借りて個人の「鬱勃不平之氣」を表現しようとするという、それまでの景観意識を一蹴している。その上で、主観を排除し、風景の模写に徹しようと思気込んだのである。『木屑録』は短時間に成稿し、漱石の満ちあふれた漢学の才能の自然な流露である。文章の端々に、漱石の自然観および風景観などの原型が含まれ、風景を見つめる視点が盛りこまれており、青年時代の漱石を知る上での好材料である。

房総の旅は漱石に大きな感銘を与え、最初の紀行文『木屑録』の成立につながり、文学を志す漱石の文学修行の最初の試みである。また、旅の体験は後に漱石の作品に様々な形で生かされ、

作家漱石の原体験となった。さらに、紀行文を記したことは、二つの意味があると考えられる。一つ、従来の漢詩の型を破り、写真的風景描写から脱却し、写生的な試みの第一歩を踏み出した。二つ、文章家の原体験を求め、心象風景だった南画を自然の中で見つけ、模写することにより、対象への細かい観察力をも身につけた。房総の豊かな自然に大きな感銘を受けた房総一周の旅は、漱石の自然観および文学観の形成に大きな意味を持つたに違いない。

① 漱石と子規が共に東京大学予備門（二高の前身）に入学したのは、明治一七年九月であるが、当初、子規は漱石のことを英語のできる同学年の一人として見ていたらしく、交流はあまりなかった。漱石と子規との交友は明治二十二年一月、寄席通いから始まる。二人の交流については、『木屑録』に跋を寄せた子規が、「余、吾兄を知ること久し。而れども吾兄との交はりは、則ち今年一月に始まれり。」とある。

② 高島氏の口語訳に新鮮さを感じている一方、同氏があえて中国を議論の多い「支那」との名称で表記し、政治的スタンスにこだわることにはきな臭さを感じざるを得ない。

③ 『木屑録』の読み下し文は岩波版『漱石全集』第一八卷（一九九五年）に依った。以下同。

④ 明になってから徐霞客が中国各地を旅行し、日誌式の紀行文を記したが、それはきわめて稀なことである。

⑤ 『木屑録』（八）の漢詩を参照。

⑥ 漱石は明治二十九年十一月十五日付子規への書簡の中で『幼学詩韻』を使い、漢詩を作成することを述べている。漱石愛用の『幼

学詩韻』の版本に関する検討は拙稿「漱石の初期漢詩における中国の古典詩の影響について」（千葉大学『社会文化科学研究』第四号を参照）

⑦ 詳しくは拙稿「漱石と魯迅における中国古典文学の文学感情の形成について」（千葉大学『社会文化科学研究』第五号）を参照。

⑧ 勝原文夫『農の美学—日本風景論序説』を参照。

⑨ 斎藤氏によれば、岩の所在は不明という。漱石の記憶ちがいの可能性がある。高島氏は畔柳芥舟への書簡（大正三年七月十四日付）の内容はこの巨岩に関する可能性が高いと指摘している。

⑩ 注⑧に同じ。

参考文献

- ・ 柄谷行人「風景の発見」（『日本近代文学の起源』講談社、一九八〇年所収）
- ・ 木股知史「風景の詩学」（『ハイメージ』の近代日本文学誌）双文社出版、一九八八年所収）
- ・ 『風景の詩学』富士川義之 白水社 一九八三年
- ・ 『風景学入門』中村良夫 中央公論社 一九八二年
- ・ 『漢詩の風景』石川忠久 大修館書店 一九八九年
- ・ 『農の美学』日本風景論序説』勝原文男 論創社 一九七九年
- ・ 『日本風景論』加藤典洋 講談社 二〇〇〇年
- ・ 『日本風景論』（上・下）志賀重昂 講談社 一九七六年
- ・ 『風景学・実践篇』中村良夫 中央公論社 二〇〇一年
- ・ 『新訂「人間詞話」』広『人間詞話』華東師範大学出版社 一九九〇年
- ・ 『日本人の原風景』岩田慶治 淡交社 一九九二年