HOKUGA 北海学園学術情報リポジトリ
学校法人北海学園
北海学園大学
北海商科大学

タイトル	近代の衝撃と海 ： 鴎外・漱石・魯迅・郁達夫・サイチョンガによって表象された「海」-(上)
著者	テレングト，アイトル
引用	北海学園大学人文論集，28：47-66
発行日	2004-07-31

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

近代の衝撃と海
――鴎外・漱石・魯迅・郁達夫・サイチョンガによって表象された「海」――（上）

テレングト　アイトル

一

「西力東漸」[1]，あるいは「西方・西洋」の文明・文化の総体が東へ漸近してきた近・現代史において，日本・中国・モンゴルは前後不同にしてそれぞれ違った反応をしてきたのである。アジア文化圏のなか，先頭にまずいわば「日本を代表選手」として「西方・西洋」に対し応答し，挑戦し，また積極的多く移入し，さらに発展もさせてきた。このことは精神世界・内的世界においても同じ現象が見られる。そしてアジアのなか「近代」を最も多く感受し，そのメランコリーと苦悩を最も深く味わってきたのも日本だと見て取れよう。アジアにおいてこういった西洋への対応は各国・民族・地域の互いの差があったものの，文学という場，あるいは近・現代文学の感受性において，偶然的，または必然的にこぞって「海」にむかい，「海」と海辺をスペクタクルにして思索をし，詩を吟じるようになってゆくという点では同じである。それまで伝統的にあまり重要視されなかった「海」が突然注目を浴び，「海」を意識し，異口同音にして「海」を再発見し，「海」にむかって自分の憂慮や苦悩，憧憬や願い事を訴えるようになったのだ。そして，とりわけそれらの国民的作家が先んじて「海」を意識し，「西方・西洋」の衝撃下の苦悩と憂慮を何らかの形で「海」に語りかけ，訴える。しかも，まるで暗黙の約束があったかのように必ずや「海」と自分自身とを結びつけるようにする。かつまた深刻・深遠なときに限って「海」に想像力を働かせ，「海」をスペクタクルにして思いを馳せ，「海」に向かい合って自分を語り，あるいは自国，あるいは自分に属する文明・文化を憂慮し

ていたのである。本稿は漱石・鴎外（日本），魯迅・郁達夫（中国），サイチョンガ（内モンゴル）といった三民族の国民的作家が，「西方・西洋」あるいは「近・現代」の衝撃の下，どのように「海」を文学の場にして語ったのか，海はどのように想像されていたかなどを検証し，それぞれの作家にイメージされた「海」を比較し，近・現代における「海」が，それぞれ国民的作家の文学にとって何を意味していたのかを考察する。そのため，まず近代以前の海についての一般的な通念を素描してみる。

二

古来ほぼ世界共通して人々は海それ自体には象徴的意味を付与していた。海は生のシンボルで，すべては，海より生成し，海に回帰する。海は誕生・変容・消滅・再生の場であり，かつまた広大無限で，様々な可能性のある混沌やすべての起源の象徴でもある。海は多義性をもち，未決定状態を保ち，人倫を越え，善悪どちらでもない。

例えば，聖書における「創世記」から「詩篇」や「ヨブ記」をめぐる海・大洪水は，神によって創造され，かつまた手なずけられた獰猛な対象でもある。かつて紅海を横断する話に関して様々な伝説があったが，信仰と宗教の運命にかかわったとき，モーゼが神の言葉に従って手を広げると，海はユダヤ人の救出と，追ってくるエジプト人の没滅に決定的な役割を果たすのである[2]。海は神の創造物で，従属物でもあり，そして人間と神の間に介在する中間物でもある。のち海は聖アウグスティヌスにとって生と死の象徴的イメージでもあった。

日本の神話に出てくる海にはもっと根源的な意味が込められていた。「国うみ」，「神うみ」の神話によると，最初はイザナキ・イザナミが海に天の沼矛をさしいれて引きあげると，オノゴロという島が創造され，そこからすべてが始まるという。のちイザナミが出産で黄泉国にいってしまうが，黄泉国にいるイザナミを訪れたイザナキはもどってきて穢をはらうため，海や川の浄水で禊祓をする。そして禊をするたびまた神が生まれてくるの

である。つまり，ここで海は禊祓をし，罪や不浄をとりのぞくばかりか，海はさらに生成し，再生・誕生する役割を果たすことができると見做されていた。

それに対して，中国神話には海があまり登場せず，川と洪水の被害の形で語られるのが多く，そこに善的象徴的な意味というより，むしろ手なずけ難い恐怖の対象として見なす場合が多い。歴史的記述をみると，「海」は確かに中国の始皇帝の生死にかかわるほど重要な場所だったともみてよい。すなわち長寿不老を求める始皇帝は，「海中」の「三神山」には長寿不老の仙人がいるという報告を聞き，童男・童女数千人をおくって「海中」の山へ仙人を探させたが，消息がなかった。のち始皇帝が「海神」と闘った夢をみるが，「占夢博士」がその「海神」は除去すべき「悪神」だという。「悪神」退治のため始皇帝みずから栄成山・平原津（山東省）までいたったが，結局この「悪神」退治の海の旅で病にかかり死を迎えることになる。この『史記』に記録される内陸皇帝の「海神」の夢はきわめて興味深い象徴的な出来事である[3]。

仏教における海はもっぱら善的，神聖なる象徴的なものになる。『大蔵経』によると，海は八種の徳を備えているという。その八種の徳を略して示せば，以下のようになる。海は広大・無辺・深遠で測り知れない①。海潮・干潮は正しく②，全ての宝を包容して死臭を入れない③。金銀瑠璃あらゆる宝物を蔵しており④，個々の河川が海に流入したら，すべての個別性がなくなり普遍な海になる⑤。しかも海はそれで増減もない⑥。海には巨魚がおり⑦，海の塩味はどこでも同じく変化はない⑧という[4]。海はここで仏法そのものの比喩・象徴として語られている。

チベット仏教の最高者の「ダライ・ラマ」という称号は，一五七八年モンゴルのアルタン・ハーン（1507〜1582）によって贈られたことをきっかけに始まった伝統であるが，ダライはモンゴル語で「大海」，ラマはチベット語で「先師」を意味する。海と直接につながらない内陸モンゴル草原の人々にとっても，海は無限・広大・善的象徴そのものになるのだ。信者と民間では，「大海・先師」ダライ・ラマは不死身で，転生によって永遠に生

き長らえると信じられている。想像上の海は，モンゴル人にとって「悪」どころか，もっぱら善的で，かつ神聖な場所となる。

三

かたや前述の聖書にまつわる海のほかに，西欧において海神ポセイドンとネプトゥヌスは古代ギリシャ・ローマから神話・伝説・叙事詩に数多く登場してきた。海は神話・伝説や文学などにとって欠かすことのできない象徴的な意味の磁場となっており，その枚挙に暇がない。しかし，ローマ帝国衰退につれ海と海神は語られなくなり，千年もの沈黙を経て，ルネサンスを経由して復活するようになる。それがやがてロマン主義の洗礼を受けてから，海と人間との関係，また海にまつわる感受性は質的に変化してゆくのである。海について系譜学的詳細な分析でみせてくれたアラン・コルバンの諸指摘[5]を借りていえば，西欧近代の人間と海との関係は，海に対する人間の欲望と身体の変化のことだという。そこには近代によって引き起された憂鬱（スプリーン）・憂愁（メランコリー）・ヒステリーから快癒したいという欲求の高まりに呼応して海が再発見された一七五〇年から，大型大衆海水浴場の登場する一八四〇年の間に起った一連の人間対海のドラマが展開されたという。この約百年間の間，それまでのすべて歴史上のものとは違った海と海辺が誕生したのだ。つまり海と海辺は人々の休養・沐浴・幻夢・憧憬・隠棲・恋愛・観光・治癒の場所ないし人間自身の巨大なスペクタクルとして変貌し，欲望を達成する場として変貌したのである。海に対する人間の方の「精神のシステムと情動のシステム」[6]が変化したのだ。言い換えれば十八から十九世紀にわったて人間と自然との関係には変異が起ったのである。(こういった西欧の人間と海との関係の変容の歴史を描出することは，実際まったく別個の独自の研究課題になるので，ここでその輪郭を指摘することさえあきらめねばならない。というのも，当面本稿において焦点を日中蒙の近・現代作家によって海がどのように表象されていたか，という限定した範囲内で考察をすすめるため，「西方・西洋」側

の海の表象がいかに近・現代の「東方・東洋」側への海のそれに影響を与えたかといった背景と影響経緯の問題は，ここであえて避けることにし，概してそれを「西力東漸」の近・現代史という自明な前提にしておくことにする)。

ヨーロッパのそういった「世界のとらえかた」，「集団的な感性」，あるいは「信の，価値の，知的装備のシステム」[7]が変貌してから，ある一定の伝統が形成されたのが十九世紀であるが，ところがまさにこの十九世紀半ばから，「東方・東洋」側が「西方・西洋」の全面的な衝撃・影響を被るようになる時期と重なるのである。

しかし，アラン・コルバンが指摘した，十九世紀半ばまで変貌してきた西欧の海にまつわる「精神のシステムと情動のシステム」が，実際「東方・東洋」側に浸透していくには，さらに時間がかかった。事実，本稿の考察対象となる日本と中国の国民的作家がその「精神のシステムと情動のシステム」を吸収し，内面化して，海を一つのスペクタクルとして作品に表象するまでには，二〇世紀初期まで待たねばならなかった。しかもモンゴルの作家はもっと遅く一九三七年になる。実際，海と海辺をスペクタクルとして自分自身に結びつけ，あるいは作品の背景に登場させるように，この新しい「精神のシステムと情動のシステム」を習得できるには，この作家たちが海を渡って留学し，あるいは留学先から帰国するのを待たねばならなかったからである。

四

スペクタクルとして変貌して表象された西洋の海と海辺を強く意識し，真の意味でそれを批評し，風刺して，かつまた自分の精神世界を表象するのに用いたのは，日本の国民的作家の先陣をきった人，夏名漱石である。漱石は，英国に二年間留学して帰国後，イギリス文学導入において早くも大学講義の形でその成果を上げた。その一方，西欧の文化一般あるいは日本の文明開化に対しての批判的な考えは，まず作品『吾輩は猫である』

(1906) において表明されたのである。この作品の第七節において「吾輩」は，当時すでにブームになっていた西洋の海水浴や，人々が突然海辺へ繰り出す時好の滑稽さを笑い，またそれを真似する日本について「猫」の語りで風刺的に描いている。これはアラン・コルバンの歴史的分析の批判的暴露したことより八十年も早く見抜いていたことになる。

> 運動をしろの，牛乳を飲めの冷水を浴びろの，海の中へ飛び込めの(…)とくだらぬ注文を連発するようになったのは，西洋から神国への伝染した輓近の病気で，やはりペスト，肺病，神経衰弱の一族と心得ていい位だ。(…)人間は昔から野呂間である。であるから近頃に至って漸々(ようよう)運動の功能を吹聴(ふいちょう)したり，海水浴の利益を喋々(ちょうちょう)して大発明のように考えるのである[8]。

このように西欧の海辺へ繰り出す時好の滑稽さを笑った「猫」は，その一方，古来日本の伝統的な民間海水治療法をも心得ているようである。「猫」はさらにまるで漁民のような立場からその時好やブームを揶揄する。

> 吾輩などは生れない前からそのくらいな事はちゃんと心得ている。第一海水がなぜ薬になるかと云えばちょっと海岸へ行けばすぐ分る事じゃないか。あんな広い所に魚が何疋(びき)おるか分らないが，あの魚が一疋も病気をして医者にかかった試しがない。みんな健全に泳いでいる。病気をすれば，からだが利かなくなる。死ねば必ず浮く。(……)洋行をして印度洋を横断した人に君，魚の死ぬところを見た事がありますかと聞いて見るがいい，誰でもいいえと答えるに極っている。それはそう答える訳だ。いくら往復したって一匹も波の上に今呼吸(いき)を引き取った――呼吸(いき)ではいかん，魚の事だから潮を引き取ったと云わなければならん――潮を引き取って浮いているのを見た者はないからだ。あの渺々(びょうびょう)たる，あの漫々(まんまん)たる，大海(たいかい)を日となく夜となく続けざまに石炭を焚いて探がしてあるいても古往今来(こんらい)一匹も魚が上がっておらんと

ころをもって推論すれば，魚はよほど丈夫なものに違ないと云う断案はすぐに下す事が出来る。それならなぜ魚がそんなに丈夫なのかと云えばこれまた人間を待ってしかる後に知らざるなりで，訳はない。すぐ分る。全く潮水を呑んで始終海水浴をやっているからだ。海水浴の功能はしかく魚に取って顕著である。魚に取って顕著である以上は人間に取っても顕著でなくてはならん[9]。

それにとどまらず，海水浴の健康効能の再発見と，それによって繰り広げられた海と海辺にまつわる巨大なスペクタクルの「元祖」リチャード・ラッセル[10]を「吾輩」は嘲笑し，明治時代の西洋追随をも揶揄する。

一七五〇年にドクトル・リチャード・ラッセルがブライトンの海水に飛込めば四百四病即席全快と大袈裟な広告を出したのは遅い遅いと笑ってもよろしい。猫といえども相当の時機が到着すれば，みんな鎌倉あたりへ出掛けるつもりでいる。但し今はいけない。物には時機がある。御維新前の日本人が海水浴の功能を味わう事が出来ずに死んだごとく，今日の猫はいまだ裸体で海の中へ飛び込むべき機会に遭遇しておらん。せいては事を仕損んずる，今日のように築地へ打っちゃられに行った猫が無事に帰宅せん間は無暗に飛び込む訳には行かん。進化の法則で吾等猫輩の機能が狂瀾怒涛に対して適当の抵抗力を生ずるに至るまでは――換言すれば猫が死んだと云う代りに猫が上がったと云う語が一般に使用せらるるまでは――容易に海水浴は出来ん[11]。

リチャード・ラッセルの名著『腺病に対する海水利用について，とくに壊血病，黄疸，瘰癧，癩病，腺状消耗をめぐって』[12]そのものを漱石は実際読んだかどうか不明だが，西欧人の海にまつわる見方の変貌が，一七五〇年ラッセルの「実験と考究の成果」の刊行を起源とするアラン・コルバンの指摘と一致して，漱石は「猫」を通じてそれを嘲笑したのが意味深い。

五

漱石は『吾輩は猫である』において，西欧のスペクタクルとしての海・海辺と，それを模倣する日本について風刺したが，その後の作品『坊ちゃん』(1907)においても，海を意識的に日常化させ，決して西欧のような癒しや喜ばしい幻想の場として描かなかった。例えば，小説の第五節において主人公の「坊ちゃん」は「赤シャツ」と「野だ」に誘われて船で海を出て釣りにゆく。そこで海と海辺，島の景色が描かれ，ターナーの風景画までも言及されたが，いずれも「坊ちゃん」の目には淡々と映り，海と海辺が当時の西欧に盛んにいいはやされるロマン主義のスペクタクルのようには見えなかった。

> ひろびろとした海の上で，潮風に吹かれるのは薬だと思った。いやに腹が減る。「あの松を見たまえ，幹が真直で，上が傘のように開いてターナーの画にありそうだね」と赤シャツが野だに云うと，野だは「全くターナーですね。どうもあの曲り具合ったらありませんね。ターナーそっくりですよ」と心得顔である。ターナーとは何の事だか知らないが，聞かないでも困らない事だから黙っていた。舟は島を右に見てぐるりと廻った。波は全くない。これで海だとは受け取りにくいほど平だ[13]。

ここで表面において「赤シャツ」，「野だ」のいうことを黙って聞くようにしている「坊ちゃん」は，実は二人を多少見下ろしている。一緒に眺めれた海の風景は高揚するほどのものではなく平凡そのものだった。「赤シャツ」と「野だ」にとって現代絵画の美の基準になる，あの陸地や海洋の空気の変化の描出にすぐれたロマン主義風景画家の「ターナー」は「坊ちゃん」にとって無視してもいいという具合である。西欧でもてはやされ，日本でも新しい風流として受容される海辺の楽しみと，幻想を見る海という巨大なスペクタクルは，ここで恰も格下げされているかのように淡々と描

かれる。海は故意に平凡化され，風景画としての海の画趣も軽く扱われているのである。

ところが，以上の二作品の主人公を通じて漱石は海と海辺について自分の見識・見解を表現したとするならば，今度『夢十夜』（1909）の「第七夜」において，漱石は海をまったく別の意味で登場させたのである。それでは，この「第七夜」の夢には，海をもって一体何を語ろうとしていたのか，それは，作家自身の心状か，それとも精神的な表出か，あるいは無意識の世界の徴か，もしくは日本文明・文化の船が航行する海洋・カオスか，今なお謎に包まれている。海はここで夢として表現されただけに，その意味が多義的で，象徴的である。その「第七夜」[14] の荒筋を簡単に述べると以下のようになる。

大きな船が「焼火箸」のような太陽を追って西へ航行するが，決して追いつかない。船の行き先がわからないので，「落ちてゆく日を追かける」のかと「自分」が船の男に聞くと，嘲笑われた。行き先がわからずに波を切って行く船に乗るのが「自分は大変心細かった」ので，「身を投げて死んでしまおうかと思った」。乗り合いはほとんど「異人」のようだが，洋服の一人の女性が泣いていて，「自分」と同じように悲しい人がいた。ある晩甲板に出て星を見ていると，「一人の異人」が近寄って天文学から宗教信仰まで説教してくる。サロンに入ったら，派手な衣装の女のピアノに合わせ，立派な男が「唱歌」を歌う。二人は船に乗っていることさえ忘れるほど夢中だった。「自分はますますつまらなくなった。とうとう死ぬ事に決心し」，「思い切って海の中へ飛び込んだ」が，「船と縁が切れたその刹那に」後悔しはじめた。海の色は黒かった。船は通り過ぎ，「自分」は「無限の後悔と恐怖とを抱いて黒い波の方へ静かに落ちて行った」。

「第七夜」の夢の内容はこのようにきわめてシンプルである。それは「海」，「船」と「船」に乗る人物たち，「海の中へ飛び込む」行為と，それらにめ

ぐる心理的な動きといったように，凡そ四つの部分によって成り立った夢の語りだと読むことができる。ところで，前述で見てきたように，漱石は『吾輩は猫である』において西欧の海と海辺へ繰り出す時好と，その元祖リチャード・ラッセルを指摘し，その真似をする日本の現状を嘲笑った。その翌年，作品『坊ちゃん』において本来ロマン主義的な海と海辺のスペクタクルが登場するはずだったが，「坊ちゃん」の視点と語りによって，「ターナー」に描かれるべき幻想的な海と海辺ですら，むしろ意識的に平凡化され，日常化されて語られたのである。十九世紀西欧で定着し，二十世紀初頭日本においてすでに当然なことのように受容された海と海辺についての通念は，漱石によって意識的に貶され，回避され，変容させられたのである。しかし，この「第七夜」の夢の語りにおいて，漱石は一転してそれまでとは違ってきたのだ。海をよけたり，貶したりすることなく，逆にどっぷり浸かって海の夢をみ，その夢の語りに海を登場させ，海は夢主にとって，欠かすことのできない帰結的な存在となったのである。

事実，漱石文学研究・評論の歩みを考察すればわかるように，『夢十夜』は漱石と漱石文学を理解・解釈するうえで，きわめて重要な作品となっている。それが戦後になってからますます明らかにされ，強いては漱石とその文学にとって『夢十夜』が，核心的，存在論的な意味を担う証言として扱われたりもしてきた。

それでは，『夢十夜』の「第七夜」において，漱石は海の夢をみ，その海を漂流し，夢の最後にみずから海に身投したのだが，その海とは，漱石にとって一体何なのであろうか。西欧の海のスペクタクルを十分に心得ていた漱石にとって，海は何を象徴しているのであろうか。ここで『夢十夜』の「第七夜」の海は，重要なモチーフとして改めて問われなければならない。そのためには，まず今まで「第七夜」をめぐる研究と評論を簡単に辿ってみることにする。

六

『夢十夜』は短い作品だが，それについての研究論文・評論は，膨大なものになる。幸い『夏目漱石「夢十夜」作品論集成』[15]という便利な研究文献資料集は，坂本育雄によって選出・編集されている。それは日本国内研究文献の範囲を示す目安になるが，それだけでもすでに二三〇篇を超える[16]。この膨大な研究・評論の多くは，「第一夜」から「第十夜」と順番に論及するような形をとっているが，しかし「第七夜」に限り詳細な分析・考究は，他の九夜の夢と比べて分量が少ない。しかも，明治・大正の読者や評論家はいうまでもなく，のち戦後に入ってからも「第七夜」について真正面から分析・解析した論文の数は少なかった。例えばそれらの論文から二例をあげてみると，大正三年（1914）雑誌『ホトトギス』において赤木桁平は，『夢十夜』をロマンチシズム的な作品として捉えた上で，「第七夜」については「我々はかかる氏の企図に全然謳歌する術は知らない」[17]と，あえて避けることにしている。その四十年後，山本捨三は漱石を同じく浪漫主義文学の枠内に留めて見ている。氏は「漱石初期の浪漫主義と『夢十夜』の解釈」において，浪漫主義的な「夢」の解釈に視点を据えてから，「第七夜」を自殺と後悔，生と死の夢として解釈している。

> これは人生の退屈感にとらわれながらも，人間は生の執着を絶ち切れない。倦怠の生にとって死は一面魅力であるが，いざ死に直面するとやはり無限の後悔を感ずるという生死の生理的かつ哲学的心理を表現したものである[18]。

このような漱石＝浪漫主義＝『夢十夜』といった解釈は作品刊行当時から戦後まで一つの流れをなすが，その一方，戦後，精神分析的な視点から評論家伊藤整は『夢十夜』を特殊な作品として言及するようになる。

> （『夢十夜』は〈引用者〉）漱石文学の中で量的に言うと小さなもので

あるが質的には特殊な意味を持っている作品である。(…)現実のすぐ隣にある夢や幻想の与える怖ろしさ，一種の人間存在の原罪的な不安が捉えられている。この試作的な作品によって彼はその内的な不安な精神にはっきりした現実感を与えたのである[19]。

伊藤整のこの「画期的な評価」[20]がきっかけとなって，『夢十夜』は「原罪的な不安」の表徴や象徴として読まれるようになる。以来，金之助を含め，作家漱石自身と漱石文学全体にとって『夢十夜』は一種の象徴となり，ますます特殊かつ重要な作品として見なされるようになる。のち評論家江藤淳は「第七夜」の象徴性について以下のように強調する。

この船は，漱石の眼に映じていた人生の象徴であり，『黒い』水は，死の象徴であるより先に，彼を飲み込もうとしている例の『深淵』の象徴であるように思われる[21]。

伊藤・江藤の「原罪的な不安」，「人生の象徴」と「『深淵』の象徴」のような新しい批評に加え，一九七〇年「第七夜」の研究は駒尺喜美によって，その解読がさらに具体化される。氏は「第七夜」を，「人生航路において，目標（理想）を見失った漱石の不安感が，そっくりそのまま，この話には托されているということなのである」と指摘し，漱石の個人の「人生態度と，彼の精神の微妙な均衡」[22]が夢として表現されたという。

このように，「第七夜」に対しての解読は，浪漫主義的鑑賞か，あるいは精神分析か，あるいは作者個人の生い立ちや内的な不安に還元するような様々な形で多様化されてゆく。そういった読みに対して，もっと広い視野のもとにおいて解読すべきだと，はじめて東西文明・文化という視野において読むことを言及したのは，一九七一年の「公開研究会――『夢十夜』をめぐって」での駒尺喜美の「研究会報告」である。

つまり，あそこの西へ西へと進む船は，西洋文明へと向って進む明

治日本という船に乗っている漱石の不安を直接に語っているもので，それぞれの登場人物もはっきり，人生の縮図になっていると，私は考えます[23]。

同じ時期，柄谷行人も「第七夜」の海を航行する船は「明治日本の漂流」と，「漱石の自己存在の無根拠性」の象徴だと見なすようになる。ただし，柄谷行人も漱石の個人的生い立ちや心理的要素にこだわり，大洋の向こうの大英帝国で東西文明を俯瞰する視点を獲得して，日本を憂愁する「文明批評家」[24]としての漱石像には懐疑的であった。

爾来，「第七夜」に関する解読は，ほぼ以上のような諸視点を発展しつつ様々なアプローチが試みられている。

七

実際，「第七夜」は二通り，三通りとも読み取れ，他の九夜の夢と同じように，夢という象徴的言説となるだけに，それらは多様な解釈が許容されよう。

したがって「第七夜」における船，航行先と時代，海への飛び込みと後悔はいずれも海にかかわるが，それは一体何を象徴しているのであろうか，あるいはかつて西欧伝来の海というスペクタクルを熟知して嘲笑っていた漱石とその近代化が，この夢においてどのように表象されてきたのであろうか。前述の「第七夜」の荒筋を踏まえながら，以下，「文明批評家」としての漱石を想定して改めてその夢の読みを試みたい。

「第七夜」の夢は，冒頭からまず夢主の居場所と進行中の出来事について言及する。つまり「何でも大きな船に乗っている。この船が毎日毎夜すこしの絶間なく黒い煙を吐いて浪を切って進んでゆく。凄じい音である。けれどもどこへ行くんだか分からない。ただ浪の底から焼火箸のような太陽が出る。それが高い帆柱の真上まで来てしばらく掛っているかと思うと，

いつの間にか大きな船を追い越して，先へ行ってしまう。(…)船は凄じい音を立ててその跡を追かけて行く。けれども決して追つかない」。

この冒頭から語られた幾行の言葉は「第七夜」夢全体にとって，きわめて重要である。つまりその突如として登場してきた「大きな船」とは，何を象徴しているのか，海を漂流してあるいは航行してどこへ向かおうとしているのか，読者によってさまざまである。言い換えれば，それは，夢主の自身の人生そのものの表徴なのか，あるいは夢主金之助がかつて養子に出された体験を淵源とする今までの心理的な彷徨の歩みの象徴なのか，それとも夢主の個人的，心理的な諸出来事とは関係の薄い，日本・東洋文明を憂愁する「文明批評家」としての心象なのか，解釈を通じて還元できるところは複数にわたる。ここで作家の個人的・内的な「襞」を無視しようとするつもりは毛頭ないが，あえて「文明批評家」の漱石を想定して解読してゆくと，その夢はたしかに別な様相を示してくれるのである。

実際，「大きな船」というと，当時二十世紀初頭の海洋航行の発達は，日本にとってすでに他人事ではない。西欧ロマン主義文学における海の比喩的表現も充分に日本に浸透されており，敏感な感受性をもつ知識人にとって，その「大きな船」は一個の文明・文化を乗せた船だということは決してとっぴな発想ではなかったはずである。換言すれば，時間という暗闇の歴史を航行する「文明船」だという比喩の意味は，容易く想像できていたに違いない。それはロマン主義時代の作品を想起すれば十分に分かるはずだが。だとすれば，この「大きな船」は昼夜なく凄まじい音を立てて波を切って太陽の沈む西の方向へ航行していることは，明治日本が西欧を追いかける激しい歴史的行進の比喩になることは理解するのに難しくないはずだ。そして，夢主「自分」はこの「明治日本文明船」がどこへゆくかはわからないので，「船の男を捕まえて（…）この船は西へ行くんですか」と聞いたのだが，逆に笑われた。時代の潮流に逆らって疑問をする人はいつの時代，どこの国でも笑われるものであろう。

夢主は船首で大勢の「水夫」が帆綱を手繰って「西へ行く日の，果ては東か。それは本真か。東出る日の，御里は西か。それも本真か（…）」と囃

しているのをみるが，闇の歴史という時間を航行する明治文明船の文化人(知識人)が，西洋哲学の究極は東洋に尽きるとか，東洋発祥の文明が西洋の没落によって終息するとか，「それは本真か」といった具合に，東西文明の行方を講釈する知識人は決して今日だけの現象ではない。

この行先不明の明治文明船に対して，「自分は大変心細くなった。いつ陸へ上がれることか分からない。そうしてどこへ行くのだか知れない。(…)こんな船にいるよりいっそ身を投げて死んでしまおうかと思った」と夢主は，死をもってこの明治文明船から離れようと思った。しかし乗客はたくさんいた。乗客の「たいていは異人のようであった」。ただし，ここで注意すべきなのは，乗客は「異人のようであった」が，決して「異人」ではない。むしろ「邦人」ばかりであったのではないだろうか。

事実，漱石の「異人のようであった」という記述に関して，今まで多くの評論・研究は，それをそのまま「異人」だと鵜呑みにし，しかも漱石のかつて英国留学への旅船での体験と結びつけて，「大きな船」とは留学に乗った「異人」船だとして解読してきた。そこには西洋を追いかける「明治日本文明船」だと認めながら，その一方，それは「異人」船だと解釈したりして，夢解読上，自己矛盾をきたした読みは今まで多々ある[25]。

「空が曇って船が揺れた時」夢主は「一人の女が（…）しきりに泣いていた」ことをみる。その「更紗のような洋服を着ていた」女性が「異人」のような身なりだが，「異人」ではなく「邦人」だった。このくだりは時代が暗くなったり，国が揺れたりすると，犠牲になるのがまず女性だということの比喩になるであろうか。そして，夢主は「サローンに這入ったら派手な衣裳を着た若い女が向かう向きになって，洋琴(ピアノ)を弾いていた。その傍に背の高い立派な男が立って，唱歌を歌っている。その口が大変大きく見えた。けれども二人は二人以外のことにはまるで頓着していない様子であった」というような船の一室サロンの光景をみる。

実際，この二人も「明治日本文明船」に乗った「異人」ではなく，「邦人」のはずである。というのは，「唱歌」を唄うのは日本人に限る。その「唱歌」に合わせて伴奏しているのも日本人であり，その「明治日本文明船」のサ

ロンに「異人」が登場して「異人に向かって」「唱歌」を歌うはずがないからだ。強いて言えば，明治時代どころか，現在ですら外国人が日本の「唱歌」を歌うのはきわめて珍しいことであろう。というのも，「唱歌」とは，明治五年（1873）学制発布の際，十五の教科のなか「唱歌」という教科が制定されたことから始まった基礎音楽教育の科目のことである。それは，音楽時間を意味し，明治時代から小学校の音楽の時間に教わる歌をも指す。「唱歌」という教科書は正式に明治十四年（1881）日本初の音楽教科書『小学唱歌集初編』[26] という形で文部省から発行されることから学校で音楽教育時間に使用するようになる。その教科書には，初め唄いやすい諸外国の民謡を多く採用し(一部分の賛美歌の曲も含む)，のち全国小学校に普及するにつれ，日本人によって作曲作詞の唱歌が増えてきた。例えば教科書『小学唱歌集初編』の一つはスコットランド民謡「蛍の光」で，現在でもよく聞かされ，小中学校の卒業式の歌，あるいはデパートやスーパーマーケットの営業終了時間の合図となっている。

したがって，西欧の音楽やアリアを知っている漱石が「明治日本文明船」において「異人」による「異人」向きの「邦人」小学校の「唱歌」を歌うという滑稽な風景の夢を描く（みる）わけにはいかない。たとえ夢主が，留学赴任中の「異人」船で本当にアリアなどを聞いた経験があったとしても，「第七夜」ではそれをわざと「唱歌」と置き換える必要はなかったはずであろう。

実際，夢主のいう「異人のようであった」とは，むしろ字義通りの意味であり，つまり，それは「異人のよう」な真似をしていた「邦人」を指しているのであろう。そしてその「サローン」とは，「鹿鳴館」を代表とする急進的な「欧化主義」の館のことであり，その風潮に流されてきた明治日本，もしくは「明治日本文明船」の一箇所を指しているのではないであろうか。

もちろん，「明治日本文明船」には，確かに「異人」も乗っていた。それは「江戸日本文明船」の時代からすでに乗船の経験をしたことであろう。明治時代，宣教師はいうまでもなく，信心深い敬虔なクリスチャンとして

のお雇い外国人教師も「日本文明船」に数多くいたのである。そして彼らが天文学を教え，星・海などがみんな神の作ったものだと説教するのも当然のことである。

このような「明治日本文明船」に運命づけられて乗船した夢主は最後に，「ますますつまらなくなった。とうとう死ぬ事を決心した」という。そしてある晩海の中へ飛び込んだ。しかし，「船と縁が切れたその刹那に，急に命が惜しくなった」。後悔しはじめたのである。海の色は黒かった。船は通り過ぎ，夢主は「無限の後悔と恐怖とを抱いて黒い波の方へ静かに落ちて行った」のである。「明治日本文明船」は通り過ぎた。漱石はその歴史の時間を航行する船から飛び降りて取り残されたのだ。この西洋に向かう「文明船」にいるのが苦しいが，飛び降りても怖しいのだ。これこそ「文明批評家」漱石の苦悩であり，東洋文明の悲哀ではないであろうか。

「第七夜」の夢は，かくして「文明批評家」としての漱石の夢だと読むことができよう。言い換えれば，「第七夜」の夢は，漱石個人の生い立ちや体験とは直接関係のない，未来という暗闇の時間を航行して西欧を追いかけようとする「明治文明船」の有り様と行方にまつわる夢だったのだと解釈できる。そして夢主はその時代の「文明船」から離れてしまうが，その途端に「海」という暗闇の時間・歴史に取り残されたことを後悔して，恐怖に襲われるのである。しかしもう遅い。「明治日本文明船」は通り過ぎ，夢主は「黒い波の方へ静かに落ちて行った」。

しかし，その「海」に落ちていったのは死を意味するのか，それとも行進中の時代風潮から取り残された恐怖を意味するのか，もしくは近代文明と違うカオスの世界に落ちていったことを象徴しているのか，あるいは時間・歴史の刻みの測定できない別の世界の象徴なのか。

いずれにせよ，漱石と夢主にとって「海」は「恐怖」の対象として見なされているのである。つまり，「海」は漱石にとって日本神話に由来する生・再生の意味でもなければ，仏教の善の意味でもない。または西洋の治癒・憧憬の場所でもない。それは近代化・「明治文明船」に取り残される暗闇の

時間と「恐怖」であるかもしれない。

ところが，漱石は海というスペクタクルを意識し，風刺して，ロマン主義文学作品に見られるような海こそ意識的に抵抗して描かなかったが，西洋化と近代化の衝撃下におかれ，近代文学の流れに位置づけられた以上，漱石は，否応なしに近代の「海」というスペクタクルに巻き込まれていくのである。

（つづく）。

註

1 小堀桂一郎編著『東西の思想闘争』中央公論社，一九九四年（十一頁）。

2 『聖書』「出エジプト記」，（一四～一八，二一，二四，二六節）。

3 司馬遷著，野口定夫等訳「秦始皇帝本記」『史記』平凡社，一九六八年（七八～七九，八四～八五頁）。

4 高楠順次郎ら編『大正新脩大蔵経』一九八八年（八一五頁）。

5 アラン・コルバン著，福井和美訳『浜辺の誕生 ── 海と人間の系譜学 ──』藤原書店，一九九二年。

6 同上書（五五四頁）。

7 同上書（五四八，五五八頁）。

8 夏名漱石『吾輩は猫である』岩波書店（岩波文庫）一九九〇年（二四五～二四六頁）。

9 同上書（二四六～二四七頁）。

10 前掲書『浜辺の誕生 ── 海と人間の系譜学 ──』（一五一頁）。著者アラン・コルバンはリチャード・ラッセルの海の再発見について次のように指摘する。「波うちぎわの猟師たちはこぞって海水を薬として用いているし，水夫たちも経験から海水を下剤の代わりに服用している ── ラッセルは以前からこのことを察知していた。となれば，あとは海水の持つ薬効を理論的に説明するだけでよかった。一七五〇年，ラッセルは二十年近くつづけてきた実験と考究の成果を，ラテン語でつづられた本のなかで披瀝する」。

11 前掲書『吾輩は猫である』（二四七頁）。

12 著者リチャード・ラッセル本人によるラテン語から英訳した該当書の確認できるものは以下である。〈Richard Russell, *A Dissertation on the Use of Seawater in the Diseases of the Glands: particularly the Scurvy, Jaundice, King's Evil, Leprosy, and the Glandular Consumption*, London, 1752.〉

[13] 夏目漱石「坊っちゃん」『漱石全集』（第二巻）岩波書店，一九六六年（二八三～二八四頁）。

[14] 夏目漱石『夢十夜・他二篇』岩波文庫，一九八六年。

[15] 坂本育雄編『夏名漱石「夢十夜」作品論集成』（全三巻）大空社，一九九六年。

[16] 同右書『夏名漱石「夢十夜」作品論集成』（十六頁）。

[17] 赤木桁平「夏目漱石論」『ホトトギス』一九一四年三月一日（一三〇頁）。

[18] 山本捨三「漱石初期浪漫主義と『夢十夜』の解釈」『相愛女子短期大学研究論集』（創刊号）相愛女子短期大学，一九五四年六月（七〇頁）。

[19] 伊藤整「解説」『現代日本小説大系』（第十六巻）河出書房，一九四九年五月（四一七頁）。

[20] 平岡敏夫「夏目漱石研究史論」『日本文学』未来社，一九六六年九月（三九頁）。

[21] 江藤淳「夏目漱石論（下）── 漱石の位置について ──）『三田文学』三田文学会，一九五五十二月（四八頁）。

[22] 駒尺喜美『漱石・その自己本位と連帯と』八木書店，一九七〇年（四五頁）。

[23] 平岡敏夫・駒尺喜美「公開研究会 ──『夢十夜』をめぐって」『日本文学』一九七一年（二三頁）。

[24] 柄谷行人「内側から見た生 ──『夢十夜』論」『季刊芸術』（第五巻第三号）一九七一年七月（九〇～九一頁）。

[25] 漱石の「異人のようであった」という記述をそのまま「異人」だと認めた批評・研究は数多くある。例えば，柄谷行人は「内側から見た生 ──『夢十夜』論」（『季刊芸術』第五巻第三号，一九七一年七月〈九一頁〉）において「この夢の素材は留学の際の船旅であろうが，この不気味な幽霊船のイメージが象徴しているのはむろん漱石の生そのものであり，同時にまた明治日本の漂流感である。なぜなら，この船の乗客はほとんど異人で，『船に乗っている事さえ忘れている』ように呑気にみえるからだ」と，「大きな船」を漱石の個人の人生として解釈して，その「人生」の船に乗っている客は「ほとんど異人」であるというような読みをしている。また坂本浩も「大きな船」を「当てもなく流される近代日本の姿」としながら，なぜか「船の乗合客はほとんど異人ばかりである」（「『夢十夜』の理念と構想」成城国文学論集，一九七二年〈一頁〉）と念を押している。それらは自己矛盾を含んでいるが，いずれにせよ，夢主の漱石のいう「異人のようであった」とは，「異人」ではなく，「異人のよう」な真似をしていた「邦人」であり，「鹿鳴館」を代表とする急進的な西欧追随の「明治日本文明船」の比喩だとして理解した方がより妥当ではないだろうか。

[26] 伊澤修二編『小学唱歌集（初編）』文部省蔵版，一九八二年（海後宗臣編『日本教科書大系近代編第二十五巻（唱歌）』講談社，一九六五年）。