台大日本語文研究第 19 期
2010 年 6 月，頁 1-26
2010-06-21 收稿，2010-08-06 通過刊登

漱石題畫詩中之繪畫意境
—與王維之《輞川集》作比較—

范淑文*

摘要

中村宏對漱石之題畫詩稱道:「漱石漢詩早期即出現饒富繪畫意境之詩句，這（題畫詩—引用者注）是最明顯的例子，而且以歌詠〝胸中之畫〞爲主的要屬題畫詩時期」[1]，可見評價甚高。這可說就是文人畫中所謂的「詩中有畫」之藝術境界吧！

提到「詩中有畫」，一般人都會聯想到中國文人畫始祖王維，而其中最能表達這種藝術境界的首推王維的《輞川集》了，此詩集中收錄之漢詩都以臻至「詩中有畫」之境界而爲人知曉。

漱石崇拜王維畢生追尋之藝術境界，寫給友人信札中多次提及王維，並在小說中對《輞川集》之漢詩讚賞有加。對王維如此傾心之漱石其所吟詠之題畫詩中展現何等繪畫意境？頗耐人尋思。拙稿分析漱石題畫詩中題材之特色、人與自然界之關係、並與王維之《輞川集》作比較，探討兩者間之相異點、漱石以何種方式承襲了王維的藝術精神—文人畫精神—？或是有以自己的方式重現其精神之處？

關鍵詞：漱石、題畫詩、繪畫意境、承襲、輞川集

* 台灣大學日本語文學系副教授
1 中村宏『漱石漢詩の世界』1983.10.5 第一書房 P.171

Natsume Sōseki's Inscription Poetry on Painting and Its Comparison with Wang *Wei's Wang Chuan Ji*

Fan, Shu-wen*

Abstract

Nakamura Hiroshi praised Sōseki's inscription poetry, by saying that "Lines that of painting conceptions appeared in early Chinese poems composed by Sōseki, and this (inscription poetry) is the most obvious case. Poetic themes on Literati also represent the period of his inscription poetry."[2] One can see this as the realm "painting in poetry" of Literati painting (*Bunjinga*).

When it comes to "painting in poetry", one generally thinks of the founding father of Chinese Literati painting, Wang Wei. His literary works can express this realm to the extreme, for example *Wang Chuan Ji*, a Chinese poetry collection that is famous for depicting "painting in poetry".

Sōseki adored the artistic realm that Wang Wei had been seeking all life. He often talked about Wang in his letters to friends and had made several compliments on the Chinese poems in *Wang Chuan Ji* in his novels. As a huge admirer of Wang, how would Sōseki present inscription poems in the painting realm? This study intends to examine the characteristics of elements used in Sōseki's inscription poems, human's relations with the nature, and the comparison with *Wang Chuan Ji*—their similarities as well as differences. Last but not least, this study

* Associate Professor of the Department of Japanese Language and Literature, National Taiwan University

2 Hiroshi, Nakamura. 1983. The World of Sodeki's Chinese Poems, page 171. Daiichi Syobo.

also tries to explore if Sōseki used his owned way, or adopted Wang Wei's Literati conceptions in his works.

Keywords: Sōseki, Inscription Poetry, painting realm, adopted, *Wang Chuan Ji*

漱石の題画詩にみる画趣
—王維の『輞川集』と比較しながら—

范淑文*

要旨

漱石の題画詩について、中村宏氏は「漱石の詩の中には早くから画趣に富む句が見られたが、それ（題画詩—引用者注）が最も顕著になり、しかも“胸中の画”を詠うことが主体となったのはこの時期である。」[3] と賞賛している。それは即ち、文人画の所謂「詩中に画あり」という芸術の境地であろう。

「詩中に画あり」といえば、誰しもが中国の文人画の始祖である王維を思い浮かべるだろう。その芸術境地の例としては王維の『輞川集』という有名な詩集がよく想起される。この詩集に収められている漢詩はいずれも、「詩中に画あり」という境地に達していることで知られている。

こうした王維の芸術精神に、漱石が憧れ、友人への書簡などでしばしば触れており、また、小説の中でも『輞川集』に収められている漢詩を賞賛している。こうした背景の下で漱石が詠嘆した題画詩には如何なる画趣が見出せるか、という問題は興味深い。漱石の題画詩で歌われている題材の特徴や、人間と自然との関係などの点を調べ、王維の『輞川集』のそれと比較し、両者の相違点を探ることを通して、王維の芸術精神—文人画精神—を如何なる形で漱石が継承しているだろうか、または再生したものがあろうか、などを考察するのが本稿の主旨である。

キーワード：漱石、題画詩、画趣、継承、輞川集

* 台湾大学日本語文学科副教授

3 中村宏『漱石漢詩の世界』1983.10.5 第一書房 P.171

漱石の題画詩にみる画趣
―王維の『輞川集』と比較しながら―

范淑文

一、はじめに

漱石は生涯、漢詩を人生の苦悩の捌け口と見なし、数多くの漢詩を残した。それらの漢詩は（1）学生時代（2）松山･熊本時代、（3）大患直後（4）題詩時代（5）『明暗』時代[4]と、五期に分けられている。そのうち、第四期である題詩（題画詩とも称せられる）について、中村宏氏は「漱石の詩の中には早くから画趣に富む句が見られたが、それが最も顕著になり、しかも“胸中の画”を詠うことが主体となったのはこの時期である。」[5]と語り、この時期の漢詩は画趣に富んでいると高く評価している。氏が言及している「画趣に富む句」とは、漱石の題画詩には画の趣が見出せ、画として楽しむ可能性が十分だという示唆であろう。言葉を換えれば、即ち、文人画の所謂「詩中に画あり」という芸術の境地に達していると思える。

「詩中に画あり」といえば、誰しもが中国の文人画の始祖である王維を想起するだろう[6]。そのような芸術境地の例としては王維の田園描写の漢詩のほか、また、『輞川集』という有名な詩集が挙げられる。都である長安から離れている輞川というところに、王維が世俗の煩いから遁れるために別荘を構えていた。その周辺の絶妙な風景を詠った二十首の漢詩が後世に親しまれているこの『輞川集』である。勿論、詩人のほか、文人画画家でもあった王維は、詩のみなら

---

4 中村宏『漱石漢詩の世界』1983.10.5 第一書房）／佐古純一郎「漱石の漢詩文」(『講座夏目漱石 第二巻』1982.2.25 有斐閣）／鄭清茂『中国文学在日本』1982.10 純文学出版社などを参照。

5 中村宏『漱石漢詩の世界』1983.10.5 第一書房 P.171

6 明治時代の美術評論家である瀧精一は「就中王維は蘇東坡に依りて、詩中畫あり、畫中詩ありと評せられ、」（瀧精一「支那畫に於ける山水一格の成立」『國華』No.191 明治四十年四月）、田中豊蔵も「蘇東坡も「摩詰の詩を味ふに、詩中に畫あり、摩詰の畫を觀るに、畫中に詩あり」といつて居る。」（田中豊蔵「南畫新論」（二）『國華』No.264 大正一年五月）と、二人とも蘇東坡の言葉を引用しながら王維の詩と画に言及している。

ず、輞川の周囲の風景を描いた「輞川図」など数多くの文人画も後世に残した。しかし、今日まで保存できる質の紙や絹を製造する技術を当時には持っていたかどうかは疑わしく、現存している王維の「輞川図」と推測される作品は果たして王維の肉筆であるか、裏付ける有力な根拠に欠けている。とはいうものの、模倣作が沢山残されており、その模倣者数[7]からも、「輞川図」は如何に王維の精神を反映し、王維の芸術境地を物語っているかは明らかであろう。王維の肉筆の絵である「輞川図」を見ることは不可能であるが、王維の『輞川集』は「詩中に画あり」という最高の芸術境地に達していることでよく知られている漢詩集である。このような『輞川集』の芸術性について、漢詩研究家入谷仙介氏は、「王維は『輞川集』において、彼の藝術の最高處に到達した。」[8]と称えており、そして、絵画的視点から王維を研究している蘇心一氏は、「〈輞川圖〉與《輞川集》已到人生的最高境界—「物我兩忘」。」[9]（「画の方も詩の方も「物と我の境界がない」という、人生における最高境地に達している」と、絶賛している。両氏の評価に従えば、「詩中に画あり」という文人画の醍醐味を最も表現できる王維の代表作、王維の芸術の究極が、即ち『輞川集』であると捉えられる。よって、『輞川集』を理解することも王維の芸術理想にアプローチする最も効果的な方法と見受けられるだろう。

こうした王維の芸術精神に漱石が傾倒していたことは、漱石の友人への書簡[10]や俳句[11]からその一端が窺える。更に、初期作品『草枕』

---

7 「輞川荘を絵画化した「輞川図」は後世の画家による三十種に及ぶ倣画があるといわれる」（大槻幹郎『文人画家の譜—王維から鉄斎まで』2001.1.10 ぺりかん社株式会社 P.10）と、大槻幹郎氏はその模倣者の数まで言及している。

8 入谷仙介『王維研究』1981.10.30（第一刷り 1976.3.10）創文社 P.624

9 蘇心一『王維山水詩畫美學研究』2007.5 文史哲出版社 P.329

10 例えば、明治四十年三月二十七日付け橋口五葉宛ての書簡には「篆字の義は別段よきもの無之王維の日落江湖白潮来天地青抔如何かと存候然し十字にて足らぬならば是非なく候。石闌斜点筆桐葉坐題詩もよろしかるべくか。」（『漱石全集 第 23 巻』P.36）と王維の詩に触れた一節があり、また大正四年四月二十九日付け加賀正太郎宛の書簡には、「（七）曠然荘 王維の詩に曠然蕩心目とあります。（八）如一山荘 是も王摩詰の句です雲水空如一とあるのです。」（『漱石全集 第 24 巻』P.417）と、加賀正太郎から山荘の命名の相談を受けた漱石が山荘の名に相応しい名を十四個挙げた。そのうち二個が王維

の第一章でも、「うれしい事に東洋の詩歌はそこを解脱したのがある。採菊東籬下、悠然見南山。只それぎりの裏に暑苦しい世の中を丸で忘れた光景が出てくる。(中略) 超然と出世間的に利害損得の汗を流し去つた心持になれる。独坐幽篁裏、弾琴復長嘯、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。」[12]と、陶淵明の詩のほか、『輞川集』に収められている王維の漢詩を、主人公である画工が思い浮かべ、それは即ち世俗を離れようとする時に構えるべき姿だと語り手が示唆し、陶淵明や王維など中国の詩人を称えている。

このような中国漢詩嗜好や芸術背景の下で漱石が詠嘆した題画詩には如何なる画趣、どのような芸術的境地が見出せるか、という問題点は興味深い。漱石の題画詩で詠われている題材の特徴などを調べ、王維の『輞川集』のそれと比較し、両者の相違点を探ることを通して、王維の芸術精神―文人画精神―を如何なる形で漱石が継承していただろうか、または再生したものがあろうか、などを考察するのが本稿の主旨である。

二、王維の『輞川集』の虚と実

伊藤正文氏は「王維が輞川荘を彼の王国、生命をつちかう聖域と考えていたことは、『輞川集』が形成した世界が雄弁に語っている。」[13]と、『輞川集』は即ち、凝縮された王維文学、または王維人生の極地そのものだと、高く評価している。そうした究極の美である王維の『輞川集』の芸術性について、蘇心一氏は次のように述べている。

> 王維將他領受佳景的愉悦充分抒寫出來，將他熱愛大自然的情懷毫不隱藏表現出來，(中略) 因爲他是個畫家，對自然景色感受敏

の詩に因んだものと見える。

[11] 例えば、俳句には No.2418「門鎖ざす王維の庵や尽くる春」(『漱石全集 第17巻』P.460) と、隠遁者である王維の生活振りと思われるムードを織り込み、「王維の庵」という言葉を使っている。

[12] 『漱石全集 第3巻』P.10

[13] 伊藤正文『中国の詩人⑤王維』1983.8.10 集英社 P.207

> 銳；他又是音樂家，對自然界的聲音體會仔細。」[14]（王維は美しい風景から受けた受けた喜びなどの感覚や、自然への感情をそのまま詩に詠っている。（中略）画家であるゆえ、自然を鋭く感じられ、また音楽家でもあるため、自然界の音にも十分に耳を傾けることができた）（引用者訳）

『輞川集』に潜んでいる絵画性のみならず、音楽性も見出して称賛している。一方、入谷仙介氏は、『輞川集』の本質について、次のように語っている。

> 私は輞川荘を現實から隔絶された幻想的な世界として構築することが「輞川集」の目的であったと思う。（中略）私はこれまで何度も王維には一見現實的な風景描写に見えながら、それが何かそのまま自然的な他界の風景に轉化する、特有の作詩方法が存在することに注意してきた。こうした方法が最高度に驅使されたのが「輞川集」である。[15]（下線引用者）

氏は『輞川集』における「現實的な風景描写」を認めながら、この詩集で王維が独自のフィクション手法を駆使し、「他界の風景に轉化」することを完成していると、詩の技法についてユニークな見解を示している。「他界の風景」とは、一種のフィクション性であり、つまり、写実から離れていると言葉を換えてもよいだろう。

隠遁のつもりで輞川に別荘を構えた文人である王維の心境、隠遁者の願望や遊び心を考えれば、その願望の現れとして『輞川集』にフィクション性を織り込んだのは否定はできない。しかし、隠遁者でありながら、王維の内面には現実に気を取られる、否、と言うより無意識にそれに眼を離れられない部分はないだろうか、と言う問題にも興味深く感じる。よって、小論では、次のように『輞川集』に使われている表現を考察しながらその共通性を分析することを通して、『輞川集』の本質及び、芸術性に迫ってみたい。

---

[14] 蘇心一『王維山水詩畫美學研究』2007.5 文史哲出版社 P.125
[15] 入谷仙介『王維研究』1981.10.30（第一刷り 1976.3.10）創文社 P.615

番号	詩句	焦点	その他
(1)	孟城坳－新家孟城口 古木餘衰柳 來者復為誰 空悲昔人有	柳・人	心境
(2)	華子岡－飛鳥去不窮 連山復秋色 上下華子岡 惆悵情何極	鳥・景色	視覚的
(3)	文杏館－文杏裁為梁 香茅結為宇 不知棟裏雲 去作人間雨	植物	隠遁・幻想
(4)	斤竹嶺－檀欒映空曲 青翠漾漣漪 暗入商山路 樵人不可知	斤竹・人	隠遁
(5)	鹿柴－空山不見人 但聞人語響 返景入深林 復照青苔上	景色・人語	隠遁・聴覚的
(6)	木蘭柴－秋山斂餘照 飛鳥逐前侶 彩翠時分明 夕嵐無處所	鳥・景色	桃源郷・視覚的
(7)	茱萸沜－結實紅且綠 復如花更開 山中倘留客 置此茱萸杯	茱萸・人	交流
(8)	宮槐陌－仄徑蔭宮槐 幽陰多綠苔 應門但迎掃 畏有山僧來	槐・人	交流
(9)	臨湖亭－輕舸迎上客 悠悠湖上來 當軒對樽酒 四面芙蓉開	芙蓉・人	交流
(10)	南垞－輕舟南垞去 北垞淼難即 隔浦望人家 遙遙不相識	景色	隠遁
(11)	欹湖－吹簫凌極浦 日暮送夫君 湖上一迴首 山青卷白雲	景色・人	交流・聴覚的・隠遁
(12)	柳浪－分行接綺樹 倒影入清漪 不學御溝上 春風傷別離	柳・景色	暗喩
(13)	欒家瀨－颯颯秋雨中 淺淺石溜瀉 跳波自相濺 白鷺驚復下	鷺・景色	聴覚的
(14)	金屑泉－日飲金屑泉 少當千餘歳 翠鳳翔文螭 羽節朝玉帝	金屑泉	幻想
(15)	白石灘－輕淺白石灘 綠蒲向堪把 家住水東西 浣紗明月下	景色・人	日常性
(16)	北垞－北垞湖水北 雜樹映朱欄 逶迤南川水 明滅青林端景	景色	視覚的
(17)	竹里館－獨坐幽篁裏 彈琴復長嘯 深林人不知 明月來相照	篁・人	聴覚的・隠遁
(18)	辛夷塢－木末芙蓉花 山中發紅萼 澗戸寂無人 紛紛開且落	芙蓉・景色	視覚的
(19)	漆園－古人非傲吏 自闕經世務 偶寄一微官 婆娑數株樹	植物	暗喩
(20)	椒園－桂尊迎帝子 杜若贈佳人 椒漿奠瑤席 欲下雲中君	植物	幻想

漢詩の表記やまたは解釈などは次の書籍を参照した。(1) 小林太市郎・原田憲雄『漢詩大系　第十巻』1964.8.30 株式会社集英社／(2) 伊藤正文『中国の詩人⑤王維』1983.8.10 集英社／(3) [唐]王維撰[清]趙殿成箋注『王右丞集箋注』中國古典文學叢書 1998.3 上海古籍出版社／(4) 楊文生『王維詩集箋注』2003.9 四川人民出版社／(5) 蘇心一『王維山水詩畫美學研究』文史哲出版社 2007.5／(6) 吳啓楨『王維詩的意象』儒林選萃 2008.5 文津出版社有限公司

なお、詩の番号を太字で表示し、更に網かけしているのは季節が

秋、詩文に四角で囲んだのは季節が春と判明される詩である。詩文に下線を引いたのは詩人を含め、登場人物が複数でそれらの人物の交流が読み取れる詩である。

上記の表から、王維の『輞川集』に見られる特徴を次の幾つかの項目に分けて考察していきたい。

（一）視覚的表現の工夫

例えば、2 番「華子岡」では、「飛鳥去不窮　連山復秋色」という表現によって、山が重なっている奥山に、鳥がちらっと見える、淋しい秋の風景が目の前に展開されている。一方、「連山復秋色」の「秋色」という簡素な表現は、木々が黄色や赤など鮮やかな秋の色に染まっている、視覚的な雰囲気の示唆としても受け止められよう。また 6 番「木蘭柴」も同じ秋の風景を詠った詩であるが、「飛鳥逐前侶」という表現から、日が暮れるまでに急いでねぐらに帰ろうと飛んでいる鳥の姿が目に見えるように感じられ、その鳥の羽色で鮮やかな秋の夕暮れが一層鮮明になってくる。次に、16 番「北垞」になると、「雜樹映朱欄　逶迤南川水　明滅青林端」の表現から、視点が茂っている雑木林の前に据えられていることが分り、それによって、青い森の間に赤い欄干や日差しに光っている川が見え隠れしている風景は想像できる。「雜樹」とは、様々な種類の木が生えているため、木の色が単一の緑でなく、見事なグラデーション—濃淡の異なる青—が目の前に広がっている。「朱欄」の赤や小川の透明感や清らかさによって、画面には生気が吹き込まれたような雰囲気に変わり、沈静でありながら「朱欄」のワンポイントで頗る魅力的な絵になっている。18 番「辛夷塢」では、「澗戸寂無人」の句によって隠遁の世界が広げられ、「紛紛開且落」の表現で、芙蓉の花が散ったり咲いたりしている春麗らかな季節の風景が展開されている。「山中發紅蕚」の「發紅蕚」が絵画的効果を一段と高め、鮮やかな赤い芙蓉の開花—艶やかさを競っているような咲き方—によって、元来淋しかった奥山がいきなり輝かしくなってくる。視覚的な雰囲気に満ちた詩であることは明らかであろう。

それ以外に、5 番「鹿柴」の「返景入深林　復照青苔上」や、7 番の「結實紅且緑　復如花更開」、9 番の「四面芙蓉開」、11 番の「湖上一迴首　山青卷白雲」などの句は、夕陽が林に差し掛かっている風景、茱萸の赤い実とまだ赤くなっていない緑の実の鮮やかな風景、芙蓉の花が咲き乱れている湖の景色、夕暮れの湖や山の姿など、いずれも静かな画面が目に見えるような視覚的な表現である。

（二）『輞川集』にみる写実性

上記の表で、秋が詠われたのが 4 首[16]、春と思われる表現や風景の詩が 4 首[17]であることが推定できるが、それ以外の詩は季節が判明しない。つまり『輞川集』は特定の季節に偏っていない傾向が見られると言えよう。四季折々の風景に感銘した際、その風景の美しさや感動の心境を読者にも楽しませようとする詩人の姿勢が窺える。ふと気づいた風景、その場で感じた季節を素直に詠ったのは正に写実性の具現と称せられよう。

季節以外に、植物にもその写実性を見出せる。柳や竹、銀杏[18]、「芙蓉」などポピュラーな植物のほか、『輞川集』にはまた、「茱萸」「漆」「杜若」[19]「槐」など、珍しい植物も詩に盛り込まれている。なかには、君子や隠遁者の比喩として使われる竹以外に、柳や「芙蓉」のような鑑賞用のものがあれば、「漆」や家の梁に使う銀杏の木などのような実用的なものもあり、または「茱萸」「杜若」など食用性の植物もよく詠われている。

そして、15 番にある「浣紗明月下」とは、『漢詩大系　第十巻』によれば、「月かげにきぬをあらえり」[20]とあり、月の光に頼って、

---

16 「連山復秋色」「秋山斂餘照」「颯颯秋雨中」との三句はいずれも秋とはっきり季節が詠われている。「古木餘衰柳」という句ははっきり秋とは記されていないが、衰えている柳という表現から秋と捉えられるだろう。

17 「春風傷別離」というように春とはっきり季節が詠われる他、「青翠漾漣漪」「復如花更開」「紛紛開且落」とのように、青々しいという表現や、花が咲き乱れている風景から、春と推定できるだろう。

18 「文杏館」の文杏について、「文杏：銀杏、白果樹。」とある。（楊文生『王維詩集箋注』2003.9 四川人民出版社 P.333）

19 《尔雅翼》: “杜若，苗似山薑，花黄赤，大如棘子，中似蔻，一名杜蘅。”（楊文生『王維詩集箋注』2003.9 四川人民出版社 P.364）

20 小林太市郎・原田憲雄『漢詩大系 第十巻』1964.8.30 株式会社集英社

川辺で洗濯をしている庶民の姿—生活の一部—が最もよく写実性を反映している表現と思われるだろう。生計や生活を営むような画面のみならず、9 番の「輕舸迎上客　悠悠湖上來　當軒對樽酒　四面芙蓉開」や 11 番の「吹簫凌極浦　日暮送夫君」など、友人と長閑に酒を飲みながら歓談したり、惜しげに簫を吹きながら友人を見送ったりする、優雅な一面も隠遁者の実生活のスケッチと看做してよかろう。

更に「山中倘留客」や「畏有山僧來」、「輕舸迎上客」などの句にあるように、客や僧侶の来訪など友人との交流も隠遁者生活そのままの表現であるのは明らかであろう。つまり、王維が奥山に半ば隠遁生活を目指し、世俗に背を向けていたというのは一般的な認識であるが、以上に挙げた『輞川集』の描写からすれば、自分の実生活や周りの庶民の生活ぶりに目を向けた写実性の一面も垣間見することができたのである。

（三）聴覚的表現の多用

蘇心一氏は、『輞川集』の芸術性について、更に次のように見解を示している。

> 其實在他《輞川集》當中（中略）這些詩中都有無限天籟在詩內輕輕緩緩出現或有音響冷冷不絕於耳的從字裡行間展現，他確實發揮宗炳所提倡的音樂與圖畫結合之趣，所以研究者認爲東坡說的：「詩中有畫，畫中有詩。」還不足以描摹清楚王維的詩畫美學，應該再補充：「詩中有樂，畫中有樂。」方才至矣盡矣。[21]
>
> （実は『輞川集』において、（中略）これらの詩から天籟か何かの音が緩やかに、冷やかに感じられる。王維は宗炳が唱えていた音楽と絵画との融合の趣を実践している。故に、「詩中に画あり、画中に詩あり」という蘇東坡の賛辞は王維の詩画の境地を十分に称えきれず、更に「詩中に楽あり、画中に楽あり」という賞賛の辞を加えるべきだと、指摘している研究者がいる。）（引用者訳）

この引用文から、王維の『輞川集』は絵画性の他、更に詩集に音

[21] 蘇心一『王維山水詩畫美學研究』2007.5 文史哲出版社 P.178

楽性も見出せると評価している研究者も少なくないことが窺える。例えば、13 番の「欒家瀬」「颯颯秋雨中　淺淺石溜瀉」にある秋の雨やせせらぎの音を音楽として見なし、それを十分に楽しめるという見解が示されている。全く同感である。「淺淺石溜瀉」とその次の句「跳波自相濺」を合わせて考えてみれば、石や岩の間を流れている冷たい水や、また石と石との落差で迸っている飛沫などの表現に簡単に音楽性を見出すことが出来る。「淺淺石溜瀉」の「瀉」（流れる）と「跳波自相濺」の「濺」（撥ねる）という対の表現によって、滑らかな流れ及び、スピードの速い撥ね方を想像することが出来、まるで緩やかな音節と激しくて速いテンポの音節が交替に登場してくる音楽のように聞こえるのである。その音楽性の他、擬人化された飛沫が互いに戯れているような明るくて楽しい場面も想像できるのである。

そのような、自然界の音に見い出す音楽的雰囲気にとどまらず、鳥の鳴き声や楽器の音など聴覚的な表現及びその効果にも注目したい。前掲した 13 番「欒家瀬」の「白鷺驚復下」[22]という最後の句がその例である。川水の冷たさや飛沫の撥ねる激しさで驚いた白鷺の啼き声が加わったことによって、それまで水や飛沫による大自然の音楽にアクセントをつけられたようで、その音楽が更に豊かになるのである。また、11 番の「吹簫凌極浦　日暮送夫君」にあるように、友人に餞別として未練がましい気持ちを表す簫の音、17 番の「獨坐幽篁裏　彈琴復長嘯」にある琴の音や詩人の歌い声などの表現によって、聴覚的なムードが漲っているのである。

---

[22] 入谷仙介氏は「…欒家瀬にはまたしても精靈の鳥ともいうべき白鷺がほの暗い秋雨の中を飛びまわる。」（入谷仙介『王維研究』1981.10.30（第一刷り 1976.3.10）創文社 P.615）と、白鷺を精霊に結びつき、この詩のフィクション性を高めようとする見解を示している。そうした仙界譚が隠遁の趣につながることを否めないが、私は（二）『輞川集』にみる写実性―の節で論証した通りに、『輞川集』の写実性に注目し、ここの白鷺を精霊であるか否かの問題より、詩人の日常生活の周囲における存在としてみなし、気候や環境の変化によって白鷺が見せた反応―驚いて啼いた―という反応に惹かれ、そこから感じた聴覚性の方が漢詩の芸術性を高めていることを強調したい。

（四）幻想世界の展開

上述した『輞川集』にみられる写実性のとおりに、王維は輞川での実生活や庶民の姿などに取材し、写実的に詩を詠じ、視覚的や聴覚的な雰囲気作りに工夫を凝らした。一方、3 番の「不知棟裏雲　去作人間雨」のように、家の周囲を漂っている雲が暫しして雨と化し、人間の世界に降りかかる、という日常性から離れている世界が詩の題材にされるのも見られる。人間の世界に遠い雲がかかっている世界とは、仙人の世界につながり、幻想が更に広がっていくのである。また、20 番の「桂尊迎帝子　杜若贈佳人　椒漿奠瑤席　欲下雲中君」にあるように、さまざまな酒を古人に捧げ、古人と語り合ったりすることの描写によって、現実世界から暫し離れ、幻想の世界に身を浸すことが成り立つのである。そして、14 番の「金屑泉」について、伊藤正文氏は「「金屑泉」「椒園」が盛る浪漫的な幻想性も彼の世界の構築には必須であった。」[23]と、王維の隠棲願望につながるようにその幻想性の重要性を強調している。「日飲金屑泉　少當千餘歳」とは、隠棲地である輞川荘にある金屑泉―質の優れた泉―の素晴らしさ、その大地の豊かさを称えると共に、一方、その泉は即ち、不老の薬効を有する命の泉であることも暗喩している詩句として捉えられる。その泉はどれ程の薬効があるかは不明であるが、長い歳月の象徴である「千餘歳」という表現によって、仙界への幻想性が高まってくる。入谷仙介氏は、「輞川荘はたしかに人間が営んだものであった。しかし王維にとってはもはや單なる人間の造營物でなく、超俗の靈境であり、神的なものと交わる聖所でさえあった。それであるがゆえに人間を超えて美しくあらねばならなかった。」[24]（下線引用者）と、輞川荘、その建物及びその土地を「神的なものと交わる聖所」と見なしている。輞川荘は心の癒しや隠棲の積りで営んだ別荘であり、住み心地の絶妙な空間であることは改めていうまでもない。が、厳密に言えば、王維にとって「神的なものと交わる聖所」

[23] 伊藤正文『中国の詩人⑤王維』1983.8.10 集英社 P.207
[24] 入谷仙介『王維研究』1981.10.30（第一刷り 1976.3.10）創文社 P.616

とは、実在の輞川荘や周囲の風景より、『輞川集』という漢詩集を指していると考えた方が合理的であろう。何故なら、言葉や詩句の力を通して、輞川荘が清められ、再構築され、仙界へ通じることも可能になるからである。仙人との交わりの場として、漢詩集『輞川集』が無限大にその働きが発揮されるのである。

三、漱石の題画詩に見る芸術性

さて、漱石の題画詩にはどのような芸術性が見い出せるだろうか。第一節にも触れたが、漱石が後世に残した漢詩のうち、晩年に詠じた題画詩がもっとも画趣に富んでいる。なぜなら、漱石は晩年に専ら南画（文人画）[25]を画いたり、またのち画に添える意図でその南画の雰囲気やモチーフに符合する漢詩[26]を数多く詠んだりしていたからである。そうした題画詩の文学性や、芸術性について、漢詩研究者鄭清茂氏は「五言絕句是最難出色的體裁，（中略）但漱石不但敢作，而且作得好，當然我們不能否認這些詩裏有唐詩，尤其是王維的影響，然而卻有漱石自己的心境，不只是模仿而已。在這方面，漱石無疑是日本漢詩中的第一人。」[27]（一般の人がなかなか作れない五言絶句に漱石はよくぞ挑戦してみた。それらの漢詩には唐詩、とりわけ王維から深く影響を受けているのは否めないが、漱石は王維の模倣にとどまらず、更に画意及び禅味、そして詩情を一体に融合させた境地にまで達している。正に、日本の漢詩界において第一人者と称せられよう）と、大いに漱石を賞賛するとともに、王維の影響を受けたことをはっきりと述べている。よって、漱石の漢詩に見る画趣や芸術性を考察する際、または王維の『輞川集』の比較の対象と

[25] 日本では、明治時代から一般的には南画は即ち文人画と見なされている。詳しくは范淑文「漱石の南画にみるその隠逸精神―陶淵明の受容―」（『関西大学東西学術研究叢刊 32　東アジアの文人世界と野呂介石―中国・台湾・韓国・日本とポーランドからの考察―』中谷伸生編著 2009.3.31　関西大学出版部 PP.61-71）を参照されたい。

[26] 渡辺昇一氏は「これは実際に自分の画いた絵に題したもの、あるいはすぐ絵になりそうなもので、時間があったら絵にしたろうと思われるようなものである。」（渡辺昇一『漱石と漢詩』1975.9.10 英潮社出版株式会社 P.50）と、漱石のこの時期の漢詩と絵画との関係について述べている。

[27] 鄭清茂『中國文學在日本』1981.10.4（1968.10 初版）純文學出版社 P.35

しても、題画詩が最も適切な題材と思えよう。

渡辺昇一氏によれば、こうした漱石の題画詩は、三十九首[28]ある。王維の『輞川集』の比較対象や、または「詩中に画あり」という芸術境地を考え、「酬横山画伯恵画」（横山画伯の画を恵まるるに酬ゆ）のような、謝礼のしるしである漢詩や、「山上有山路不通　柳陰多柳水西東」など、画に添えてある漢詩[29]—画趣がはっきりしている作品—や、「題結城素明画」（結城素明の画に題す）のような、他人の絵に添える漢詩などは特定の対象を意識しているため、今回考察の対象から外す。残り 29 首の題画詩にみるそれぞれの特徴を次の表に示しておく。

番号[30]詩句	場所	焦点	その他
(94)莫道風塵老 當軒野趣新 **竹深**鶯亂囀 清晝臥聽春	室内	人・竹・鳥	春
(95)**竹密**能通水 **花高不隠春** 風光誰是主 好日屬詩人	庭	人・竹・花	春
(96)細雨**看花**後 光風靜坐中 虛堂迎晝永 流水出門空	室内	人・花	春・雨
(97)樹暗幽聽鳥 天明仄**見花** **春風**無遠近 吹到野人家	外	花・家・鳥	春
(98)抱病衡門老 憂時涕淚多 江山**春意**動 客夢落煙波	室内	人	春
(99)渡口**春潮**靜 扁舟半**柳陰** 漁翁眠未覺 山色入江深	外	人・柳・舟	春
(100)流鶯呼夢去 微雨**濕花**来 昨夜春愁色 依稀上綠苔	室内	花・鳥	春・雨
(101)樹下開襟坐 吟懷與道新 **落花**人不識 啼鳥自残春	外	人・花・鳥	春
(102)**草色**空階下 **萋萋**雨後**青** 孤鶯呼偶去 遲日滿閑庭	庭	植物・鳥	春・雨
(103)渡盡東西水 三過**翠柳**橋 **春風**吹不斷 春恨幾條條	外	柳	春
(104)雨晴天一碧 水暖**柳**西東 愛見衡門下 明明白地**風**	外	柳	春・雨
(105)**芳菲**看漸饒 韶景蕩詩情 却愧丹青技 **春風**描不成	外	花	春
(106)高梧能宿露 **疎竹**不藏秋 靜坐團蒲上 寥寥似在舟	室内	竹・人	秋

[28] 漱石の題画詩の数について、渡辺昇一氏は「「題賛」としてまとめられる漱石の漢詩は三十九首ある。」（渡辺昇一『漱石と漢詩』1975.9.10 英潮社出版株式会社 P.50）と言及している。

[29] 例えば安部成得氏は（安部成得「漱石の題画詩について」『帝京大学文学部紀要 国語国文学 第 13 号』帝京大学文学部国文学科 1981.10.1）「山上有山路不通」や「起臥乾坤一草亭」など、漱石自身が描いた画に題賛した漢詩をも対象としてその詩の意味や境地を論じているが、小稿は「詩中に画あり」という芸術境地に最も符合する王維の漢詩集『輞川集』に合わせ、画がある漢詩を敢えて論証外とする。

[30] 漢詩の前に付けてある番号は『漱石全集 第 18 巻』（岩波書店）に従うもの。

(107)緑雲高幾尺 葉葉疊清陰 雨過更成趣 蝸牛踏翠岑 外 風景 春・雨

(111)蕭條古刹倚崔嵬 渓口無僧坐石苔 外 瀧・人 夜

山上白雲明月夜 直為銀蟒佛前来

(113)獨坐聽啼鳥 關門謝世喧 南窓無一事 閑寫**水仙花** 室内 鳥・人 春

(114)夜色幽扉外 辭僧出**竹林** 浮雲回首盡 明月自天心 外 竹・人 夜

(115)葉密看風動 枝垂聽雨新 南軒移植後 君子不憂貧 室内 竹・人 春・雨

(116)**竹裏**清風起 石頭白暈生 幽人無一事 好句嗒然成 外 竹・人 春

(117)二十年来愛**碧林** 山人須解友虚心 室内 竹・人 時間不明

長毫漬墨時如雨 欲寫鏗鏘戛玉音

(119)澗上淡煙横古驛 峡中白日照荒亭 山 松竹 秋か冬

蕭条十里南山路 馬背看過**松竹青**[31]

(122)野水辭**花塢** **春風**入草堂 徂徠何澹淡 無我是仙郷 室内 花・仙境 春

(124)十里**桃花**發 **春溪**一路通 潺湲聽欲近 家在斷橋東 外 桃の花 春

(126)一路蕭條盡 清溪馬上過 朱欄何處寺 **黄葉**照僧多 外 黄葉・僧侶 秋

(127)隔水東西住 白雲往也還 東家松籟起 西屋**竹珊珊**[32] 外 松竹 時間不明

(129)机上蕉堅稿 門前碧**玉竿** 喫茶三盌後 雲影入窓寒 室内 竹・人 秋

(131)裁松人不到 移石意常平 且喜**靈芝紫** 莖莖瑞色明 室内 植物・人 春？

(132)幽居人不到 獨坐覺衣寛 偶解**春風意** 來吹**竹與蘭** 室内 竹・蘭・人 春

(133)唐詩讀罷倚闌干 午院沈沈綠意寒 室内 竹・蘭・人 春

借問**春風**何處有 石前**幽竹石間蘭**

---

[31] 飯田利行氏は、「「南山松竹図」の自賛の詩である。これは野上豊一郎氏の手に入っていたが、大正十二年の大震災で焼失したとのこと。なお昭和四年八月の「漱石全集月報」に野上氏は、次の文を載せている。「私は先生があの画を仕上げた時の満足さうな顔付きを思ひ出した。傑作が出来たよ、見せてやらうか、さう言って書斎から捲いた画宣紙を取って来て、（中略）紙面の半分以上は松山で、下の方は竹林であった。竹林は雨雪点とか胡椒点とか言ったやうな描法で、その中を一筋の往来が斜に通り、両側に人家が古駅らしく列んでゐた。その上の松山の中腹にも人家が列んでゐた。何より著しいことは、無数に排列された松が、すべて同じ密度で同じ大きさに描かれてあることであった。驚くべく根気のいい画であるが、その表現に素人でなければ到底描けない稚拙な所があって、それが誠に温順な気持ちのよい調子を作ってゐた。……」」（『新訳漱石詩集』飯田利行 1994.10.25 柏書房 P.217）と、語っている。氏の調べによると、元来画（漱石が割と気に入った画）があったが、火事で焼失され、現存していない。元々の持ち主である野上豊一郎の解説で、どんな画なのかある程度想像できるが、実物がないため、画がない題画詩と看做し、拙論の考察の対象とする。

[32] 飯田利行氏は、「この詩の起句、承句は、鴨川を隔てた東西の風景を意識して詠んだものと思われる。」と解釈している。（『新訳漱石詩集』飯田利行 1994.10.25 柏書房 P.228）

番号に網がかかっているのは秋を詠う詩であり、詩句が四角で囲んであるのは鳥などによって聴覚的なムードが感じられる詩である。黒字体で示してある詩句は描写の植物かまたは春の関連用語であり、下線の引いてある「獨坐」「臥聽春」などの部分は視点が部屋の中に据えられている印である。

上記の表から、漱石の題画詩に見られる幾つかの特徴を次に纏めておこう。

（一）最もよく詩の題材に扱われる竹とは

29 首のうち、竹が詠われているのが 12 首にも上り、全体の 40%強を占めている。中村宏氏は、「このあたり竹の詩が続く。漱石は大患後、松山の人・蔵沢の墨竹を贈られ、それをきっかけにしきりに竹を描いたという。」[33]と漱石の身辺から、この時期によく竹を描くようになった理由を語っている。これについて、渡辺昇一氏は次のように述べている。

> 又植物では竹が比較的多く題材になっている。これは大患の後に松山出身の知人に蔵沢の水墨の竹図を見舞にもらって、大いに絵心を動かされたことが一因であろう。また竹は文人画の画題としては蘭、梅、菊と共に四君子の一であり、又、茎の中が空であるので、無心、虚心、去私に通ずるとされているので、漱石が特に好んだものらしい。[34]

氏は中村氏と同じく、漱石が友人より竹の絵を見舞いに贈られたことを契機に、大患後よく竹を題材にして絵を描いていたと語っている。さらに、四君子の一つであり、中国の文人に好まれている画題であるゆえ、漱石がよく描いていたことにも言及している。文人画に描かれる題材について、『文人画粋篇　第一巻王維』には、次のような一節がある。

> 文人画においては山水画を第一とする。しかも水墨に重きをおく。花木にも及ぶが、宋元時代では墨竹、墨梅をたっとぶ。

[33] 中村宏『漱石漢詩の世界』1983.10.5 第一書房 PP.191-192
[34] 渡辺昇一『漱石と漢詩』1975.9.10 英潮社出版株式会社 P.51

また枯木樹石などの淡泊な題材をえらぶ。[35]

このように、山水以外に、竹も梅など四君子の植物も文人画の題材として古くから、漱石の憧れの王維を始め文人画画家に好まれていた。幼い頃から南画（＝文人画）[36]を嗜み、晩年には画家津田青楓に本格的に画を習い、専ら南画を描いていた漱石は、上記のように友人から貰った水墨の竹図に触発された他、文人画における竹の象徴や意義などを十分に知っていたというのも要因の一つで頻りに竹を描いていたとも思えるだろう。現に、上記の竹を詠う詩のうち、「静坐團蒲上」や「辭僧出竹林」、「君子不憂貧」、「幽人無一事」「山人須解友虚心」などの詩句から、竹は僧侶か参禅と結びつくか、または隠遁者や高潔な君子と思われるシンボルとして詠われているのが窺える。そして、最も徹底的に文人画の味を見せているのは 132 番の「幽居人不到　獨坐覺衣寬　偶解春風意　來吹竹與蘭」を挙げるべきであろう。隠棲している主人公のところに訪れる人がおらず、独りで寛いでいる主人公の視線がふと庭に植えてある竹と蘭に止まった。春風の中を揺らいでいる竹と蘭のなんとも言えない風情に見蕩れている主人公の姿が想像できるだろう。四君子のシンボルである竹と蘭が同時に詩の中に、否、画の中に盛り込まれ、主人公自身も竹や蘭と同じく俗世界に流れず、高潔な精神を有していることを、漱石が詠いたかったと捉えられる。つまり、上掲した漱石の題画詩で詠われている竹は食材など実用性との関連が薄く、そして単なる風景描写にもとどまらず、詩人や主人公の精神―君子のような高潔な内面―の反映として詠われる傾向が強いと言えよう。

（二）春がモチーフとされる漢詩が圧倒的に多い

『中国書画 2 山水画』[37]によると、山水は春とは限らず、秋や冬も文人画の題材とされていたことが明らかである。また、漱石が大いに賞賛していた江戸末期の文人画画家田能村竹田[38]の作品にも春

[35] 『文人画粋篇 第一巻王維』1975.5.5 中央公論社 P.151
[36] 注 25 参照。
[37] 余成『中国書画 2 山水画』1983.3 再版 光復書局股份有限公司
[38] 田能村竹田『竹田』編者 鈴木進 日本経済新聞社 1963.6.10 に収められてい

のほか、秋や風雨、または雪がモチーフとされる作品は少なくない。つまり、春のみならず、夏、秋、冬などの季節はいずれも文人画の題材とされることが十分に有り得るのである。しかし、上記の漱石の題画詩から、秋を詠った詩が四首しかないが、一方春を詠じた詩が二十首、全体のほぼ七割を占めており、圧倒的に多い結果が出ている。ここでは漱石が修善寺の大患後、綴った散文『思ひ出す事など』に収められている、南画に対する漱石自身の思い出の一節を思い浮かべる。

> 或時、青くて丸い山を向ふに控えた、又的皪と春に照る梅を庭に植へた、又柴門も真前を流れる小河を、垣に沿ふて緩く繞らした、家を見て—無論画絹の上に—何うか生涯に一遍で好いから斯んな所に住んで見たいと、傍にゐる友人に語つた。[39]（下線引用者）

子供のごろから南画に憧れ、よく一人で絵の前に坐って楽しい一時を過ごしていた述懐である。そして、そのような南画の風景に囲まれた家に住んで見たいという気持ちをも友人に語っている。その南画の風景と言えば、上掲した引用文から、山も河もある清閑な郊外であるのは容易に想像できる。ここで、漱石は忘れずに、「的皪と春に照る梅」と、季節を春と定めていることに注目したい。似たような表現は小説の中にも見られる。

> 春はものゝ句になり易き京の町を、七条から一条迄横に貫ぬいて、烟る柳の間から、温き水打つ白き布を、高野川の磧に数へ尽くして、長々と北にうねる路を、大方は二里余りも来たら、山は自から左右に逼つて、脚下に奔る潺湲の響も、折れる程に曲る程に、あるは、こなた、あるは、かなたと鳴る。[40]—『虞美人草』（一章）

主人公である甲野が親友の宗近に誘われ、京都へ遊びに行った時の

る作品には雪が描かれているのが四点、風雨がモチーフのが四点、秋がモチーフになっているのが七点ある。

[39] 『漱石全集 第 12 巻』P.427

[40] 『漱石全集 第 4 巻』P.6

春麗らかな風景描写である。こうした春の風景描写が「まさに春風駘蕩たる南画に似た世界」[41]という、玉井敬一氏の指摘のとおり、南画の世界であることは明らかであろう。『草枕』においても、俗世界の煩いから遁れようとする主人公画工の願望に応えているように、「柳と柳の間に的皪と光るのは白桃らしい」と、季節は春―桃の花が咲いている美しい春―に設定されている。南画や桃源郷の世界に触れる際、漱石の脳裏に思い浮かぶのは、「的皪と光る」「的爍と春に照る」[42]などのイメージのように、明るくて、生き生きとした生命力の強い春雰囲気につながる傾向が見られる。言い換えれば、生命の終わりに近いというイメージをもつ冬や秋などに比べ、春は希望に満ちた、苦しみや悩みのない桃源郷とも捉えられるのではなかろうか。

このように、小説の創作に際する時の季節設定の傾向を合わせて考えてみれば、漱石の中には文人画（南画）に言及する際、春―桃源郷のシンボル―が必須条件のように常に付随している傾向があると言えよう。四季に拘らず、どの季節でも画趣に相応しい王維の写実性に対して、他の季節に比べ春が遥かに画趣に溢れているという漱石の発想はより虚構性が高いと言えよう。

（三）聴覚的表現が目立っている

「竹深鶯亂囀」、「啼鳥自残春」、「孤鶯呼偶去」、「獨坐聽啼鳥」などの句にあるように鳥の鳴き声や、または「東家松籟起」、「西屋竹珊珊」、「欲寫鏗鏘戛玉音」[43]の句で詠われているように風の中を揺れている竹や松が触れ合う音、「枝垂聽雨新」や「潺湲聽欲近」などの句で詠じられている雨の音など、聴覚的な表現が十箇所あり、全

[41] 玉井敬之「虞美人草」『国文学　解釈と教材の研究』 特集十四巻五号 1969.4.20 学燈社

[42] 『広辞苑』によれば「的皪」とは、「白くあざやかに光り輝くさま」（『広辞苑』第4版 1991.11.15 岩波書店）と解釈されている。つまり、春を迎え、凍っていた川水でも、湖の湖水でもすっかり溶けてしまい、この季節の喜び、大地の生命力の甦ったのを謳歌している一つの象徴として捉えられるだろう。

[43] 飯田利行氏の現代語訳によると、「また古来の画家が、筆を投げた、金、石、玉が奏でる美しい音にも似たあの竹が触れ合うさわやかな音を、描き出そうという意欲のほとばしりを感取できる。」となっている。（『新訳漱石詩集』飯田利行 1994.10.25 柏書房 P.214）

体の 34%を占めている。とりわけ、「清晝臥聽春」にある「聽春」—「春風」を含む様々な春の音を聴く—という表現が聴覚的な効果を最大限に発揮しようと勧める詩人の意図は興味深い。絵画的表現—視覚的表現—を通して画趣を醸し出そうと漱石が努めていたことはいうまでもないが、のみならず、春風や鳥の鳴き声、せせらぎの音、雨の音などに耳を傾けようと、勧めた漱石は「詩中に画あり」という芸術境地にとどまらず、更に「詩中に楽あり」という趣を発見し、様々な可能性をこの時期の題画詩で試みたと言えよう。

（四）人を焦点に当てた詩が多い

主人公や詩人に焦点を当てているのは合計 17 首で、ここに挙げている題画詩のほぼ三分の二を占めている。山や川など風景描写をする傍ら、漱石は人間の心境を決して忘れることはなく、鳥の鳴き声やせせらぎの音、自然界の音に耳を傾けている主人公の姿を頻りにクローズアップしている点を見落としてはなるまい。「細雨看花後光風静坐中」、「樹下開襟坐　吟懐與道新」、「静坐團蒲上　寥寥似在舟」、「獨坐聽啼鳥」などの詩句から、焦点が自然界より主人公に据えられていることは判明であろう。また、「静坐」や「獨坐」など禅につながるポーズの多用から、隠遁者に憧れていながら、自然への関心とともに主人公や詩人が自己内省の姿勢を常に構えており、人間と自然との関係に気兼ねていたその姿を垣間見することも出来るだろう。

（五）視点が室内に据えられる詩が多い

「清晝臥聽春」、「虚堂迎晝永」、「静坐團蒲上」、「獨坐聽啼鳥」、「抱病衡門老」、「枝垂聽雨新」、「獨坐覺衣寬」、「机上蕉堅稿」など、はっきりと主人公が室内にいる表現の他、「遅日滿閑庭」など庭—住居から離れていない場所—を含める表現は全体の半分以上を占めている。文人画は文人、極端的に言えば隠遁志向の文人が俗世界から離れた辺鄙なところや人気のない奥山などに憧れ、そのような自然界に身を置いたり、筆の焦点を山や瀧などの郊外に据えたりする設定が一般的である。こうした文人画の約束や理想を漱石が十分に知っ

ていながら、視点である主人公の位置を室内や庭など住居の周囲から容易に離れさせないのは上掲した詩句から窺えるだろう。

四、結び

以上の考察から、王維の『輞川集』に比べ、漱石の題画詩における画趣や、両者の相違点を次のように纏められる。

（一）春の風景＝南画（文人画）

第三節で考察した漱石の題画詩のうち、春を歌った詩が圧倒的に多かった結果が出ている。特定な季節に拘らなく、どの季節でも詩の題材に取り上げる王維の『輞川集』とは趣がやや異なっている。そして、実際の南画作品にも春に執着する傾向が見られる。『図説漱石大観』に納められている漱石の南画作品のうち、50番の「寒林図」（冬の枯れ木がスケッチ風に描かれた作品）及び、46番の「秋景山水図」との二点を除き、他の山水画はすべて春の風景である。のみならず、『草枕』や『虞美人草』の冒頭にも、南画と思われる春の風景が主人公の精神の癒しとして描写されている。それらの小説における季節の設定の傾向と共に以上の題画詩を考えた場合、漱石の中にある南画とは、写実性を持っておらず[44]、『桃花源記』に描かれている桃源郷の原点―桃の花が咲いている春麗らかな世界―俗世界から切り離された別世界を指していると言えよう。そこには春の象徴である柳が青々しく、さまざまな花が綺麗に咲いており、鳥なども心地よく囀ったりしているのである。

また、竹がモチーフとされる際にも、竹の外形や食用性より、竹の高潔さに主人公の精神を託す意図で詠われているのが殆んどである。これは正に王維など君子と自称していた古き文人の姿に自分の姿を重ね、俗世界と一線画す文人のライフスタイルに憧れていた

[44] 木村由花氏も、「漱石は「南画」において恐らく「実風景」は描いておらず専ら「心象風景」や画本から得られた風景を描いているのである。（中略）私たちはそこに漱石における文人の伝統への強い回帰願望を見ることができる。」（木村由花氏「漱石と文人画―「拙」の源流―」『日本文学の伝統と創造』1993.6.26 きょういく出版センター P.269））と、漱石の南画を非写実的と看做している。

漱石の内面を示唆していると捉えられよう。

（二）自己内省の傾向が強い

植物や風景描写が大半を占めている王維の『輞川集』に比べ、漱石の題画詩には、主人公に焦点を据えている詩が意外に多かった。近代知識人が自己の内面を見詰め、自然と人間との関係といった命題に、常に関心を持っていた漱石の一面が窺えるだろう。主人公の視線や心境が詩の中でよく働いているのも漱石の題画詩における趣と看做せるだろう。

（三）聴覚的な表現が目立っている

王維の『輞川集』に現れるせせらぎや鳥の鳴き声、または簫などの楽器の音のほかに、漱石の題画詩では、更に春風の中を揺らいでいる竹や松などの音、春風などの表現によって、聴覚的な効果が上がっている。詩人に誘われ、春という季節で生じたすべての音に耳を傾けようと読者はそれらの題画詩から、視覚的な趣以外に聴覚的なムードをも満喫することができるのである。

つまり、漱石は定着している南画のイメージや文人に付着しているライフスタイルなどの既定約束に従い、フィクションの世界を構築する一方、実生活にある自己への凝視を忘れず、詩の中にしばしば顔を覗かせるのである

一方、文人画の理想的な世界にぴったりする輞川に王維が別荘を構え、そこに題材を求めて詠じた漢詩集『輞川集』には、上記の考察を通して高い写実性を見出すことが出来た。その写実性によって、文人画の世界が広げられており、読者が絵画性を満喫することができる。とはいえ、写実のままにとどまらず、王維が更に幻想的な世界に心を馳せ、仙境への通路を設けたりしたことによって、『輞川集』のロマン的な雰囲気が漲っているのも注目すべきであろう。

言葉を変えれば、王維は写実からスタートし、幻想的な世界に転化している。それとは逆のビクトルで、漱石は幻想的な世界から筆を下ろし、実世界に転化している。実の中に虚が潜んでいる王維の『輞川集』に対して、漱石の題画詩には虚の世界に実が見出せると

思われるのである。従って、王維に憧れ、その模倣と思われる部分があることは否めないが、漱石は、近代を生きる知識人と自然との関係はどうあるべきかという命題を見詰めながら、漱石ならではの文人の世界を晩年の題画詩を通して再構築したと言えよう。

テクスト

『漱石全集』全 28 巻 1993-1999 岩波書店

参考文献

飯田利行（1994.10.25）『新訳漱石詩集』柏書房
伊藤正文（1983.8.10）『中国の詩人⑤王維』集英社
入谷仙介（1981.10.30 第一刷り 1976.3.10）『王維研究』創文社
王維[唐]撰、趙殿成[清]箋注（1998.3）『王右丞集箋注』中國古典文學叢書 上海古籍出版社
大槻幹郎（2001.1.10）『文人画家の譜―王維から鉄斎まで―』株式会社ぺりかん社
木村由花（1993.6.26）「漱石と文人画―「拙」の源流―」（『日本文学の伝統と創造』きょういく出版センター
吳啓楨（2008.05）『王維詩的意象』儒林選萃文津出版社有限公司
小林太市郎・原田憲雄（1964.8.30）『漢詩大系　第十巻』株式会社集英社
蘇心一（2007.05）『王維山水詩畫美學研究』文史哲出版社
瀧精一（1907）「支那畫に於ける山水一格の成立」『國華』No.191
田中豊蔵（1912）「南畫新論」（二）『國華』No.264
田能村竹田（1963.6.10）『竹田』編者 鈴木進日本経済新聞社
鄭清茂（1981.10.4、1968.10 初版）『中國文學在日本』純文學出版社
中村宏（1983.10.5）『漱石漢詩の世界』第一書房
范淑文（2009.3.31）「漱石の南画にみるその隠逸精神―陶淵明の受容―」（『関西大学東西学術研究叢刊 32 東アジアの文人世界と野呂介石―中国・台湾・韓国・日本とポーランドからの考察―』中谷伸

生編著 関西大学出版
玉井敬之（1969.4.20）「虞美人草」（『国文学 解釈と教材の研究』特集十四巻五号 学燈社
安部成得（1981.10.1）「漱石の題画詩について」『帝京大学文学部紀要 国語国文学 第 13 号』帝京大学文学部国文学科
楊文生（2003.9）『王維詩集箋注』四川人民出版社
余成（1983.3、再版）『中国書画 2 山水画』光復書局股份有限公司
渡辺昇一（1975.9.10）『漱石と漢詩』英潮社出版株式会社