

「夢十夜」の作品世界

高崎 みどり

1. はじめに

(注)

夏目漱石の「夢十夜」は、小品ながら精緻な描写と、いわゆるオムニバス形式と呼ばれる特異な構成をもつ、魅力的な作品である。この作品について、何らかの形で解き明かしを試みてみたい、というのが本稿の趣旨である。もちろん、私の取りうる方法は、あくまでも言葉に即したものであるので、「夢十夜」というテキストだけを手がかりにし、それを繰り返し読むことによって、言葉の面からとらえるものを整理して示してみようというわけなのである。

今回は、そういった読み取りの過程で、「夢十夜」全体を通じて、この作品を構成している四つの柱とも言うべきものを見出すことができたように思う。以下それらについて述べてゆきたい。

2. 「夢十夜」を支える四つの柱

四つの柱とは、端的に短いことばでまとめるならば、「無限さ」・「変化(へんげ)のもの」・「自分の位置の不確かさ」、そして「リアリティー」の四つである。これだけではわかりにくいと思われるので、以下おのおのについて順を追って述べてゆく。あくまでも本文の読みに徹する、という立場から、根拠となる箇所もできるだけ具体的に指摘してゆきたい。

2.1 「無限さ」と、そこから来る「非力感」

まず、この作品を通読して気づくのは、各夜とも何らかの形で、「無限さ」や、「無限さ」から来る「非力感」とでも言うべきものを持っている、ということである。それぞれ、無限であるものごとや、その状態は異なりながらも、果てしなさと、そしてそれをどうすることもできないという感じが、色濃く流れているように思われるのである。

以下、「夢十夜」の一夜ごとにあらわれた、「無限さ」を指摘し、また本文のそれに該当する記述も合わせて示してみる。

〔第一夜〕

- 赤い日が上っては落ちる回数。待つ時間としての百年。

- 本文 — 「自分はこう云う風に一つ二つと勘定して行くうちに、赤い日をいくつ見たか分らない。勘定しても、勘定しても、しつくせない程赤い日が頭の上を通り越して行った。それでも百年がまだ来ない。」

〔第二夜〕

- 悟りに到達できぬ昏迷状態。
- 本文 — 「無は中々出て来ない。」「無はちっとも現前しない。」

〔第三夜〕

- なかなか目ざしているはずの所へ着くことができない。
- 本文 — 「中々思う様に出られない。」「路はだんだん暗くなる。」

〔第四夜〕

- 手拭がなかなか蛇にならない。自分は爺さんが川の中から出てくるのを待っているのに、爺さんはちっとも出て来ない。
- 本文 — 「自分は蛇が見たいから、細い道を何処迄も追^うて行った。」「自分は爺さんが向岸へ上がった時に、蛇を見せるだろうと思って、蘆の鳴る所に立って、たった一人何時迄も待っていた。けれども爺さんは、とうとう上がって来なかった。」

〔第五夜〕

- 女がなかなか愛する男に会えない。天探女への^{あまのじやく}怨みはずっと続く。
- 本文 — 「それでもまだ^{かおり}篝のある所迄来られない。」「此の蹄の痕の岩に刻みつけられている間、天探女は自分の敵である。」

〔第六夜〕

- 仁王がなかなか見つけられない。
- 本文 — 「自分は一番大きいのを選んで、勢いよく彫り始めて見たが、不幸にして、仁王は見当らなかった。其の次のにも運悪く掘り当てる事が出来なかった。三番目のにも仁王は居なかった。自分は積んである薪を片っ端から彫って見たが、どれもこれも仁王を^{かく}蔵しているのはなかった。」

〔第七夜〕

- 船の煙や、波の様子。船は太陽を追いかけるが、決して追いつかない。死のうと思って飛び込むが、なかなか水に着かない。

- 本文 — 「毎日毎夜すこしの絶間なく黒い煙を吐いて」「（波が）際限もなく蒼く見える。」「船は凄じい音を立てて其の跡を追掛けて行く。けれども決して追付かない。」「身体は船を離れたけれども、足は容易に水に着かない。」「無限の後悔と恐命とを抱いて黒い波の方へ静かに落ちて行った。」

〔第八夜〕

- 「自分」は豆腐屋のふくらんだ顔が気がかりである。帳場格子の中の女の数える百枚の札が尽きる様子がない。

本文 — 「生涯蜂にさされている様に思う。」「札の数はどこ迄行っても尽きる様子がない。膝の上に乗っているのは高々百枚位だが、其百枚がいつ迄勘定しても百枚である。」

〔第九夜〕

- 母の御百度参りが毎晩くり返され、終わりが無いようだ。
- 本文 — 「母はいつでも草履を穿いていた。」「鳥居を潜ると杉の梢で何時でも梟が鳴いている。」「二十間の敷石を往ったり来たり御百度を踏む」「幾晩となく母が気を揉んで」

〔第十夜〕

- 無限の広さの草原。底なしの切岸。際限なくあらわれる豚。
- 本文 — 「非常に広い原で、何処を見廻しても青い草ばかり生えていた。」「底を覗いて見ると、切岸は見えるが底は見えない。」「遙の青草原の尽きる辺から幾万匹か数え切れぬ豚が、群をなして一直線に、此絶壁の上に立っている庄太郎を^{よが}目懸けて鼻を鳴らしてくる。」「けれども豚は続々とくる。黒雲に足が生えて、青草を踏み分ける様な勢いで無尽蔵に鼻を鳴らしてくる。」

この「無限さ」というものは、その中に身を置くと、自らの力ではどうにもならないという、非力感のようなものを感じるのではないだろうか。第二夜あたりなどは、むしろこの「非力感」の方が強く出ているように思われる。

また、「いつも」「無尽蔵」「無限に」といった、そのものズバリのことばが「無限さ」を指し示している場合もあるが、たとえば、いわゆる「歴史的現在」のような手法も、そういった効果を持つものと思われる。具体的にあげるなら、

第九夜の、母が願をかけて祈ったり御百度をふむところの描写は、

夜になって、四隣^{あたり}が静まると、母は帯を締め直して、鮫鞘の短刀を帯の間へ差して、子供を細帯で背中へ背負って、そっと潜り^{くぐ}から出て行く。

から始まって、

土塀の続いている屋敷町を西へ下って、だらだら坂を降り尽くすと、大きな銀杏がある。此の銀杏を目標に右に切れると……

というように道順を追ってゆく箇所、そして、

母は先ず鈴を鳴らして置いて、直にしゃがんで拍手を打つ。

から始まる祈りの場面とそれに続く御百度の場面まで、ずっと現在形、というよりむしろ“時”を持たない動詞終止形が記されている。第九夜は全文数が51文であるが、この部分にそのうちの30文が割かれているので、強い印象を残すのである。動詞終止形の連続でたたみこむように示されると、それがあたかも一つの真理のようなものであって、今もなおそれが続いているような、そんな果てしなさを感じさせる効果があるように思われる。第九夜ばかりでなく、第七夜においても、

波の底から焼火箸の様な太陽が出る。それが高い帆柱の真上迄来てしばらく
っているかと思うと、何時の間にか大きな船を追い越して、先へ行って仕舞
う。そして、仕舞には焼火箸の様にじゅっといって又波の底に沈んで行く。
其の度に蒼い波が遠くの向うで、蘇枋の色に沸き返る。すると船は凄じい音を
立てて其の跡を追掛けて行く。けれども決して追付かない。

このように動詞終止形の文末の連続がみられるし、例はもうあげないが、第二夜でもそれを指摘することができる。こういったいわゆる歴史的現在形は、単にものごとを目前で起っているよう描くためばかりではなく、むしろ「～であった」調の文末にまといつく余韻や感概を切りすてたうえで、「いつもそこではこうである」「いつもこうなったら必ずこうなる」といった絶対的な真理の世界の提示として、機能しているのではないかと考える。

また、最後に、「無限さ」の象徴として、「百」という数がたびたび出てくることも指摘しておきたい。全部の話についてはないが、第一夜の「百年待っていて下さい。」、年三夜の「今から百年前文化五年の辰年のこんな闇の晩に、此

の杉の根で、一人の盲目を殺したと云う自覚が……」、第八夜の、「(女の)膝の上に乗っているのは高々百枚位だが、其百枚がいつ迄勘定しても百枚である。」第九夜の、母親の御百度参り、等に「百」という数が出てくる。「百」という数を、単純な量としてでなく、「無限さ」を象徴するものとして描き出しているように思われる。また、このことは、漱石自身もこの「無限さ」を「夢十夜」における重要なポイントと考えていたということの証左であるように思う。

こうして見てくると、「夢十夜」全体における「無限さ」は、憧憬や願望の対象としてではなくむしろ苦しみや怖れの対象であるように思われる。そしてまた、こういった果てしないもの、底知れぬものへの恐怖は、まさにそれを「悪夢のような」と形容することもあるように、夢らしさを演出するのに欠かせないイメージでもあったと思われるのである。

2.2 「変化(へんげ)のもの」

「変化のもの」とは聞き慣れない言い方であるが、他に適当なことばを思いつかないので仮にこう呼んでおく。この作品に、いろいろな形で登場するところの、現実にはありえない現象、この世ならざるものを指しているのである。以下、各夜にわたって具体的に指摘してみる。(該当する本文の箇所は、長大なるものもあるので、省略に従う。)

- 第一夜 — 死後、百年待っていてくれればきっと会いに来ると予言する女。女の墓から百年後に出て来て見る間に茎が伸びつぼみが開く真白な百合の花。星の破片。
- 第二夜 — 切先が殺気をこめていて、ぐさりとやりたくなる鋭い短刀。生きているように見える丸行灯の影。
- 第三夜 — すべてを見すかしているようなことをいって、自分はおまえに百年前に殺された、という盲目の子供。
- 第四夜 — 吹いた息がずっと河原の方までまっすぐ行ったり、「今に其の手拭が蛇になる」と言いながら笛を吹いて川の中に入ってゆき、いつまでも出てこない爺さん。
- 第五夜 — 鶏の鳴く真似をして女を殺した^{おまのじやく}天探女。
- 第六夜 — 明治の時代に無造作に仁王を彫っている運慶。鎌倉時代と思われ

る古風な赤松。

- 第七夜 — どこへ行くのか全くわからない、凄じい音を立てて進んでゆく船。
- 第八夜 — 鏡の中だけに存在している、いつまでも札を数える女。
- 第九夜 — 母子が鳥居をくぐると必ず鳴き、母が拍手を打つと急に鳴かなくなる梟。
- 第十夜 — 庄太郎を切壁のてっぺんへ連れて行って「飛びこんで御覧なさい」という女。無限に出てきて、ステッキで打つと谷底へ落ちてゆく豚。

これらは、夢の中でだけ、合理的な説明なしに存在することを許されるイメージである。そしてまた、行き先のわからない乗り物に乗る不安や、ふくろうなどの小動物が何でも知り尽くしているような気のする時、また、鏡の中をのぞきこんで背後の世界に全く違った光が当たったように見え、鏡の中だけの世界があるように思う経験、といったふうに、ふつうの生活の中で、微かにいだている不安や怖れ、また願望などが、非常に鮮明に、具体的な形をとって提示されているものと考えられる。妖怪とか、怪物といった荒唐無稽なものでなく、ふつうものが、ふつうでなくなる怖さ、不可思議さが描かれている。

2.3 「自分の位置の不確かさ」

現実のできごとを描いているという設定の小説では、全知視点にせよ、限定的な視点にせよ、ともかく視点というものが一定の位置に安定している場合が多いと思われる。つまり、その「見うる範囲」「知りうる範囲」について合理的な設定がなされているわけである。ところがこの作品では、その視点の位置が不安定である場合、つまりつじつまのあわない場合が少なくない。また、たとえ視点の位置は矛盾なく一定している場合でも、「自分」という1人称が、自らの位置を把握できない「わからなさ」の中にいるという場合も多いように思う。具体的に見ていくと、

- 第1夜 — 「自分」は、百年がいつ来るのか、来たらどうなるのか、だまされたのではないかという「わからなさ」の中にいる。
- 第2夜 — 「自分」は、悟りきれないので耐えがたく苦しく、出口がないよりの状態の中にいる。

- 第三夜 — 背負っている子供に示唆されるままに動いており、「自分」は場所や因果関係などについて「わからなさ」の中にいる。
- 第四夜 — 「自分」は子供であって、川の中に入ったままの爺さんを待ち続けているが、それがどうなるのか、「わからなさ」の中にいる。
- 第五夜 — 「自分」は虜で、その夜明けには殺されたはずなのに、遠くはなれた場所で、女が馬に乗っている様子や天探女に妨げられて溺れ落ちたことまで詳しく知っている。また、「天探女は自分の敵である」という感慨まで持っている。つまり見られるはずのないことを見、知るはずのないことを知っている。後半だけが全知視点の印象を与える。
- 第六夜 — 明治の今に鎌倉時代の運慶がいることを不思議がりながら解き明かされないままそれを見ている。
- 第七夜 — 「何でも大きな船に乗っている」から始まって、船の行き先もわからず、乗り合わせている人々との接触もちぐはぐでやはり「わからなさ」の中にいる。また最後に「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。」とあって、死にゆく自分というものを自分が描く、という視点の不整合が見られるように思う。
- 第八夜 — 見たいものが鏡の中に映らず、見られないというもどかしさがある。また、「自分」の問いかけに「白い男」は答えず、状況把握のできない不安がある。
- 第九夜 — 全知視点で一貫しているようだが、最後の一行「こんな悲しい話を、夢の中で母から聞いた。」で、それまでの母の側に沿った視点がからりと一回転して、子供にスポットがあたり、再び話のすじをさかのぼりはじめるのである。
- 第十夜 — これも全知視点で一貫しているようだが、「自分」の位置がはっきりしていないのである。「自分も尤もだと思った」という最後の方の一文だけに「自分」が出てくるが、設定は、「庄太郎」の話を聞いた「健さん」の話を、また自分が聞いた、というふうになっている。なぜかそこに「健さん」という人物を介在させて二重の構造にしている。伝聞した話という夢が可能かどうかということとはともかく、「自分」は実際はその場面を経験せず、

健さんの話を通じた、庄太郎の目でできごとを見ているが、細部の描写の迫真性は、ともすればそういった設定を忘れさせる。そして「自分」や「健さん」の、話の中での役割が明確でないので、最後の「庄太郎は助かるまい。バナマは健さんのものだろう。」という断定の奇妙な冷たさとも相まって、視点は宙に浮いたままであるように思われる。

これを見ると、第一夜から第四夜までと、第六夜・第八夜において、「自分」が、自らの置かれた状況や因果関係をはっきりつかめず、知りたいことを知ることができないという、「わからなさ」がいろいろな形をとって描かれている。

また、第五夜・第七夜においては、「自分」は知るはずのないことを知っていて、細部までを描いており、「誰がそれを見ていたか」という点についてつじつまが合わず、何かしらちぐはぐな感じを残す。

第九夜と第十夜は、伝聞の夢、つまり、夢の中で聞いた話を、語っているという設定がなされている点で共通している。第九夜は、母から聞いた話を語っているという設定だが、そのできごとの述べ方は、母と子を全知視点で見えるものである。第十夜も、庄太郎が健さんに話し、健さんがそれを「自分」に話し、そしてそれを「自分」が語っているという設定だが、やはりできごとの述べ方は全知視点に近いものである。話の最後にきて、「自分」の登場があり、その話を直に体験した夢を見たのではなく、実は、夢の中で聞いた話であるということが明らかにされる。しかし、その「自分」が、話の世界の中ではどういう役割を果たしているのかが明確に示されていない。第九夜では話の中の子供が「自分」であるという暗示はあるが、それはあくまでも暗示にとどまっているし、第十夜では「自分」が健さんや庄太郎とどんな関係にあるのか、全く示されていない。唐突に夢の語りが二重であったことを示され、また語り手の「自分」の位置も明確に示されていないのである。

こういったちぐはぐな視点や、くり返し描かれる「わからなさ」によって、自らの置かれた位置の不確かさというものを実感的に描き出すことが目ざされているように思われる。

2.4 リアリティー

これまで見てきた、「夢十夜」の中の「無限さ」、「変化のもの」、「自分の位置の不確かさ」という三つの柱は、いずれも「夢」という設定を強力に支えるものとして働いていたと考えられる。それに比して、今から述べようとする、「リアリティー」という要素は、やや異なる側面を持っているのである。

題材は「夢」であっても、小説に仕立てるためには、細部の描写や結構などがある程度整えなければならないわけである。つまり「夢」であっても、その場面場面に説得力を持たせて、一つの世界をつくり上げるためには、非現実なりのリアリティー（真実味）が求められるのである。そういったリアリティーの一端、ここではまずオノマトベ（擬態語・擬音語）の使われ方において見てみたい。十夜のうち第三夜だけは、オノマトベが全く出てこないのであるが、それ以外の各夜では、実感的表現としてオノマトベが程度の差こそあれ、使われているのである。たとえば、

- 第一夜 — 「そこへ遙かの上から、ぼたりと露が落ちたので、花は自分の重みでふらふらと動いた。」

このような「ぼたりと」あるいは「ふらふらと」の使い方は、目前にその動きや状態が再現するような実感をもった使い方である。このようなオノマトベが、第一夜で合計11語、出てくる。

- 第二夜 — 「身体の血が右の手首の方へ流れて来て、握っている束がにちゃ^つにちゃする。」

この「にちゃにちゃ」は造語であろうが、触覚の再現としてすぐれた効果を発揮している。第二夜ではオノマトベが計14語、出てくる。以下、例を各夜から一例ずつあげる。（第三夜を除く。）

- 第四夜 — 「爺さんは茶碗のような大きなもので酒をぐいと飲んで、そうして、ふうと長い息を白い髯の間から吹き出した。（合計9語）
- 第五夜 — 「真黒な眉の下で、大将の眼がびかびかと光っている。（合計8語）

- 第六夜 — 「わい わい云っている見物人とは丸で釣り合が取れない様である」
（この一語のみ）
- 第七夜 — そうして仕舞には焼火箸の様にじゅっと云って又波の底に沈んで行く。（合計2語）
- 第八夜 — すると御尻がぶくりと云った。（合計6語）
- 第九夜 — そうして冷飯草履の音がびちゃびちゃする。（合計4語）
- 第十夜 — 豚はぐうと云いながらころりと引っ繰り返って、絶壁の下へ落ち
て行った。（合計8語）

これらは、夢の世界を小説的現実として再構成するときに、「まさにこうであったろう」と感じさせるような、リアリティーをもたせるものとして使われた方法の一つであると言える。オノマトベというのは、他の修飾的要素に比べて、非常に即物的で具体性の強いことばである。だからこそ、これらのオノマトベによって、再現がいつそう容易におこなわれ、我々の中で、実際にあった場面、体験した事態になって立ち現れてくるのである。

それでは、第三夜や第六夜などは、オノマトベに頼らないとすれば、何によって場面や事態の再現がなされているのであろうか。まず第三夜で気づかされるのは、会話が、他の夢に比べて多く、また、話そのものも会話をたて糸にして成立していると言っても良いくらいに重要な役割を負っていることである。

「田甫へ掛ったね」と背中で云った。

「どうして解る」と顔を後ろへ振り向ける様にして聞いたら

「だって鷺が鳴くじゃないか」と答えた。

から始まって、子供をおぶったまま進んでゆき、道標の石をすぎて森へ入り、杉の木のところへ来るまで無気味な会話が続き、

「御父さん、其の杉の根の処だったね」

「うん、そうだ」と思わず答えて仕舞だった。

「文化五年辰年だろう」成程文化五年辰年らしく思われた。

「御前がおれを殺したのは今から丁度百年前だね」

という衝撃的な結末までつづられる。会話の言葉もよく選ばれており、また「声は子供の声に相違ないが、言葉つきは丸で大人である。しかも対等だ。」とか、「際^{まわ}どい声を出して聞いた」というような周到な解説がほどこされてもいる。また、第六夜においても、車夫など見物人の会話が生き生きと描かれている。とくに終りの方の、若い男の、

「なに、あれは眉や鼻^{のみ}を鑿^{つち}で作るんじゃない。あの通りの眉や鼻が木の中に埋っているのを、鑿^{つち}と槌^{つち}の力で掘り出す迄だ。」

という発言がきっかけとなって、「自分」の次の行動や、その結末を導くようになっていく。こういった会話は、生身の人間の存在を示しているわけで、各々の人物の肉声として直接描写されることは、なまなましい実感を伴わずにはおかないのだと思われる。やはり具体的に出了声や音の描写ということで、先ほどのオノマトベと共通するものがある。

また必ずしも擬声語的なものでないオノマトベ、いわゆる擬態語のようなものも、先ほど見たように、リアリティーによく貢献していた。それらは、ものごとの状態を、直感的に、感覚的にとらえた表現であるが、オノマトベ以外にも、そういった感覚の再現をめざす表現は多い。てっとり早くいえば、味覚以外のほとんどの感覚の描写がされているといってよいのである。「焚き残した線香が暗い方でいまだに臭^{くさ}っている。」(第二夜)というような嗅覚的なもの、「鷺が二声鳴いた。」(第三夜)といった聴覚的なもの、「(星の破片を)抱き上げて土の上へ置くうちに、自分の胸と手が少し暖くなった。」(第一夜)という触覚というか、皮膚感覚的なもの、そして「米嚙^{こめかみ}が釣^かって痛い。」(第二夜)のような痛みの感覚、などである。そしてむしろ視覚的なものは、第一夜の真白な百合・青い莖^{かきつばた}・唐紅^{からべに}の天道・赤い唇・真黒な眼、から始まる色彩語の多彩さや、「襖^{ふすま}の絵は無村の筆である。黒い柳を濃く薄く、遠近とかいて、寒むそうな漁夫が……」という細叙などの描写をいたるところに見出すことができる。

3. おわりに

この作品は、「夢」という設定と、話としてのリアリティーという二つのものを、絶妙のバランス感覚で溶かし合わせたものである。

その「夢」という設定は、「無限さ」や「変化のもの」や「自分の位置の不確かさ」を描くためにこそ、必要とされたのではないだろうか。有限である自らの命にとって「無限さ」というのは堪えがたい恐怖をかきたてるものであるはずである。その恐怖感は、日常の中のかすかないらだたしさや非力感が拡大されたものであるのだろう。こういったいらだたしさ、非力感を、あからさまに描ききる場として、「夢」という場が必要だったのである。また「変化のもの」に対しては、現実の世界では、それへの厭いとそして執着が、せめぎ合っているものなのであろうが、夢というシチュエーションでは、抑制の必要なくその魅力にとらわれることができるのである。そして「わからなさ」や「位置の不確かさ」をも、合理的な説明を一切することなく、そのまま提出できるのも、「夢」という設定ならばこそであろう。人間を不安におとし入れるもの、いわゆる「存在の不安」というもの、それを理性的に説明したり解釈したりしないで、いろいろな形で象徴的に語ることが「夢」においては可能なのである。

また一方、「リアリティー」は、作家としての「良心」とでも言ったらいいのだろうか。「夢」という素材を使った一つ一つの話、として各夜を作り上げるとき、細部についていかにもそれらしく、説得力をもつようにこしらえてゆく配慮をしている。細部としては「リアリティー」につかえながら、全体としては「夢」をより「夢」らしくすることを助けてもいる。「夢」というと、感覚の麻痺したような、つかみどころのなさがおのずと想像されるのだが、この作品ではむしろ、話としてのリアリティーの強調が目ざされているといってよい。さきほど見たように、生き生きとしていてゆきとどいた、実感的表現が試みられているのである。

さて、初めにあげた、「無限さ」など三つの要素は、夢らしさを演出するのに欠かせないものであったのだが、逆にその「無限さ」への恐れ、「変化のもの」への執着、「自分の位置の不確かさ」への不安を、そのまま描き出すことのできる方法、それが「夢」であったのだ、と私は考えるのである。そしてリアリティーへの努力は、そうした、いわば「透けて見える」構造を巧みにおおってゆく、

漱石のストーリーテラーとしての力量のもとに、自然に発揮されたものではないだろうか。

以上が、「夢十夜」の作品世界として、私が読み取ったものである。

(注) 各夜の夢の梗概を以下に示す。

- 第一夜 — 女が、百年待っていてくれたら逢いに来る、といて死んだあと、自分は墓を作って待ち続けた。すると真白な百合が咲き出た。
- 第二夜 — 自分は侍で、悟れなければ自刃するつもりで座っている。なかなか悟れない苦しみの中、時計がチーンと鳴る。
- 第三夜 — 背中に負った子に指図されて、森まで行き、そこの杉の根で、百年前に子を殺したということを忽然として自覚する。
- 第四夜 — 手拭を蛇にして見せるという爺さんのあとをついてゆくが、爺さんは川の中に入ってしまったとうとう上がって来ない。
- 第五夜 — 神代に近い昔、虜になって殺されることになったが、その前に思う女に一目会うことを許され、女がこちらへ馬で出発するが、途中、天探女あまのじやくに妨げられ、女は深い淵に落ちてしまう。
- 第六夜 — 運慶が仁王を彫っているところを見て、自分も彫って見るが、明治の木には仁王は埋っていないものだと思える。
- 第七夜 — 船に乗っているが、行き先もわからず、心細くつまらないので死のうと海に飛びこむ。しかしなかなか水に着かず、そのうち後悔しはじめるがどうすることもできずに落ちてゆく。
- 第八夜 — 床屋で散髪する間、鏡に、豆腐屋や芸者や札を数える女など、いろいろなものが映るのを眺めている。
- 第九夜 — いなくなった父のために、母は子を連れてお百度参りをするが、父はもうとうに殺されていた。という話を母から聞く。
- 第十夜 — 庄太郎が女にさらわれ、豚の群の襲撃を受けて倒れてしまった、という話を健さんから聞く。