

大 国 語 文 学 研 究

第 49 号

連歌における「鐘」の作法の再検討…………… 勢 田 勝 郭 1
「論稿のひろば」 卒業生訪問 —書籍編集者 中島匡子さん— …… 江 口 泰 生 14
2020年度 岡山大学言語国語国文学会発表要旨…………… 18
前号要目…………… 21
2020岡大会運営記録…………… 江 口 泰 生 27 (47)
〈招待講演〉内田百閒の幻想文学・文壇におけるその評価と解釈 …………… クチネッリ・ディエゴ 40 (34)
アメリカにおける日本語教育の現状報告 —ドレクセル大学 (ペンシルバニア州フィラデルフィア) の場合— …………… 小 山 裕 美 56 (18)
佐藤春夫訳「故郷」の人物造形についての考察 —人称代名詞・文末表現・敬語表現などから— …… 曲 嵐 73 (1)

Z13-1319

雑誌

(49):2021.9



1 2 0 2 0 0 1 1 7 6 2 8 9



令和3年9月

内田百閒の幻想文学・文壇におけるその評価と解釈

クチネッリ・デイエゴ

要旨

内田百閒は夏目漱石の弟子で、師と同様、残した作品は非常に幅広く、様々なジャンルに渡るものである。若い頃に執筆した写生文から、俳句や詩、また短編小説、エッセー、日記などがある中、「幻想文学」といえる作品が圧倒的に多く見られる。その内容も大変豊かで、夢を取り上げて漱石の『夢十夜』を継承発展させたと言われる処女作品『冥途』から、江戸時代の怪談の影響を受けた怪奇小説、更に幻覚をモチーフとした『東京日記』や『サラサーテの盤』など、多岐にわたっている。先行研究では、特に『冥途』の場合、漱石との影響関係が重視されたが、観念上でも形式上でも二つの作品には根本的な差異が潜んでいるように思われる。では、こういった多面的な百閒の幻想文学の特質は何か、またどんな動機を持ってどの方向へ動いていくのか。本稿においては、文壇の著名作家たちによる評価や解釈を踏まえながら、百閒の幻想文学の性格について考察していきたいと思う。

① 内田百閒、夏目漱石と芥川龍之介を繋げる「夢」

内田百閒は造酒屋の一人息子として岡山に生まれ育った。高校時代に素琴に俳句を学び、「百閒」の号で作品を発表する。その後も、「百閒」や「百鬼園」などの号を使用した。1910年より、東京帝国大学で独文学を学び、これと並行して漱石の傘下に入り「漱石山房」のメンバーになる。そこで、鈴木三重吉や芥川龍之介をはじめ、多数の文学者と交友関係を結び、その友情を描いた作品も残す。しかし、文章家としての百閒にとって、最も深い意味を持つのは師、漱石との関係であるⁱ。高校の頃に、百閒は漱石の『吾輩は猫である』に深く魅了され、写生文『老猫』をはじめ、エッセー『ノラヤ』、パロディー『贗作吾輩は猫である』や怪談『猫が口を利いた』など、猫をテーマにした作品をいくつか執筆して行く。

ⁱ 百閒と漱石の関係をこまめに分析する論文として、新田篤、『日本近代文学におけるフロイト精神分析の受容』、和泉書院、2015年、pp. 100-128を参考。

百聞文学は非常に幅広く、その中には『御馳走帖』のような作者の私生活や飲食物に対する好みを語る随筆、観念的かつ描写的な俳句と詩、『王様の背中』のような昔話集や、『山高帽子』のような私小説もある。また、幻想文学の作品も数多く残し、江戸時代の怪談の影響を受けた怪奇小説の他、「夢」を取り上げた小品は特に著しいものである。「夢」は、処女作品『冥土』から『東京日記』や『サラサーテの盤』まで、百聞文学の全体を貫くモチーフであるが、はじめて百聞が「夢」の話を執筆したきっかけは漱石の『夢十夜』と思われる。百聞は『夢十夜』に深く刺激され、夢の世界に挑む意志を育んだと考えられ、その意味で『冥土』は『夢十夜』を継承発展させた作品だといえよう。だが、二つの作品には根本的な差異が認められ、それを文壇の中で誰よりも早く気づいたのは百聞の親友である芥川龍之介であった。『冥土』について、芥川は『新潮』（1922年2月号）に以下のような感想文を掲載する。

「この頃内田百聞の『冥土』と言う小品を読んだ。「冥土」「山東京伝」「花火」「件」「土手」「豹」等、悉夢を書いたものである。漱石先生の『夢十夜』のように、夢に仮託した話ではない。見た儘に書いた夢の話である。出来は六篇の小品中、「冥土」が最も見事である。たった三頁ばかりの小品だが、あの中には西洋じみない、気持ちの好いPATHOSが流れている。」ⁱⁱ

また、この数年後に、『文芸時報』（1927年8月号）誌上で芥川は以下のような見解も述べる。

「内田氏の作品は『冥途』後も佳作必ずしも少なからず。（中略）然れどもこの数篇を読めるのは（僕の知れる限りにては）室生犀星、萩原朔太郎、佐々木茂索、岸田国士等の四氏あるのみ。（中略）僕は佐藤春夫氏と共に、「冥土」を再び世に行わしめんとせしも、今に至って微力その効を奏せず。内田百聞の作品は多少俳味を交えたれど、その夢幻的な特色は人後に落つるものにあらず。（中略）僕は単に友情の為のみならず、真面目に内田百聞氏の詩的天才を信じるが為特にこの悪文を草するものなり」ⁱⁱⁱ

芥川は「夢」が『夢十夜』と『冥途』の大きな共通点であると認めると同時に、その相違を強調する。また、百聞文学の主な特徴を二つ指摘している。一つ目は作品内容に関わるも

ii 芥川龍之介、「冥途」、内田百聞、『冥途』、ちくま文庫、2002年、p. 334を参照。

iii 芥川龍之介、「内田百聞氏」、前掲内田百聞、『冥途』、p. 336を参照。

ので、その「夢幻的な特色」である。二つ目は作風に関わるもので、その「作品の読みにくさ」だといえよう。ひとまず、後者を置いておき、先ず前者について考えてみたいと思う。芥川は『夢十夜』が「夢に仮託した話」であり、『冥途』が「見た儘に書いた夢の話」との観察を述べるが、これはどんなことを指すのであろうか。

『夢十夜』の殆どの小品の冒頭には「こんな夢を見た」とのよく知られた文章が記されている。これによって、読者はこれから始まろうとする物語が夢の話であると事前に把握するのである。つまり、この文章は「夢の世界への扉」の役割を果たしている。これをもって、芥川が言及した「夢に仮託した話」が成立すると言えよう。

それに対して、百聞の『冥土』には、明確な「夢の世界への扉」のような印はどこにもない。それは、以下の引用文にも明らかである。

「高い、大きな、暗い土手が、何処から何処へ行くのか解らない、静かに、冷たく、夜の中を走っている。その土手の下に、小屋掛けの一ぜんめし屋が一軒あった。カンテラの光が土手の黒い腹にうんだ様な暈を浮かしている。私は、一ぜんめし屋の白ら白らした腰掛に、腰を掛けた。何も食ってはいなかった。ただ何となく、人のなつかしさが身に沁むような心持でいた。卓子の上にはなんにも乗っていない。淋しい板の光が私の顔を冷たくする。」（内田百聞、「冥土」）

「黄色い大きな月が向うに懸かっている。色計りで光がない。夜かと思うとそうでもないらしい。後ろの空には蒼白い光が流れている。日が暮れたのか、夜が明けるのか解らない。」（内田百聞、「件」）

上は『冥土』からの引用で、それぞれ「冥土」と「件」の書き出しである。この二つの小品の内容は全く異なっているが、双方に共通しているのは文章の中に漂う佇まいであろう。先ず、目立つのは「光」の使い方である。百聞が描写する場面には、必ず「光」と「闇」のコントラストがあるが、どちらもぼやけたもので、結果として「昼でもない、夜でもない」とにかく実世界には存在しようがない場面として読者に認識される。更に、語り手の感覚を表す形容詞が扉となり、これをもって百聞は冒頭から読者をぼやけた「感覚の世界」へ導く。また、「夜の中を走る、何処から何処へ行くのか解らない土手」や「日が暮れたのか、夜が明けるのか解らない」などといった要素によって、その感覚の「鈍さ」や「はっきりしない」性格が端的に読者に伝わる。これは、人間の睡眠に就く直前の感覚を再現しようとする描写とも見なすことができる。つまり、百聞は「この世ではない」場面、「睡眠に就く直前の煙

った視界」とのシグナルを読者に与え、それによって読み手の眼前に夢の世界の扉を開くといえよう。

このように、『夢十夜』と違って、『冥土』の各小品の冒頭には一定のキーワードはないが、文章中に百閒幻想文学に類出するモチーフがいくつか挿入されている。「土手」、「迷宮」や「黒雲」はその例である。「土手」は百閒の小説にもっとも頻繁に出るイメージで、具体的な例を挙げると、「冥土」の死者たちも土手の上を歩いている、「花火」の中でも「土手の妙なところ」から不思議な女性が降りてくる、「短夜」でも土手のむこう側が見えないなどがある。「土手」は百閒が愛するモチーフで、当時の他の作家の作品にはなかなか見られないものだが、「迷宮」と「黒雲」は漱石文学にも認められる。「迷宮」は『心』にも現れ、登場する背景も百閒の「花火」と非常に強い類似性を示す^{iv}。また、江戸文学にも散見するモチーフ、「黒雲」も『夢十夜』と『冥土』の両方に登場し、ある程度の類似性を示している。前者においては、「第十夜」の主人公を襲おうとする豚の群れの抽象的なイメージで、後者では件の周りに集まる人々のやはり抽象的なイメージとなっている。いうまでもないが、これらは全て何らかの形で幻想に繋がるモチーフである。「土手」はこの世とあの世の境目の象徴であり、「迷宮」は混乱や錯乱のシンボルであり、「黒雲」は迫ってくる暗い鬼気とそれが呼び起こす不安の形象だといえよう。

「夢」とは百閒の幻想文学において最も大事なキーワードの一つであり、芥川はそれに着目している。但し、百閒にとって、これは漱石につながるのみならず、本人と芥川との絆も象徴するものようである。それは、百閒の短編小説『山高帽子』と随筆『亀鳴くや』を合わせて読むとよく解る。二つの作品は二十年間以上隔たっており、それぞれ異なるジャンルに属するにも拘らず、中に漂う雰囲気には強い類似性が潜んでいて、それは「夢」に関連したものである。『山高帽子』は私小説に近い小品で、主人公「私」は百閒自身で、脇役人物「野口」のモデルになったのは芥川であろう。これに対して、『亀鳴くや』は俳句も取り入れた随筆で、百閒と芥川の友情や芥川が自殺した経緯が記されている。『亀鳴くや』から解るように、『山高帽子』の人物と同様、最後に百閒と芥川が会ったのは芥川の自殺の二日前であり、百閒が自殺のことを知らされるのは電話である。

私は野口の様子が普通でないと思った。

さうして非常に心配になった。

iv これに関して、田中雅史、「夏目漱石の「心」と内田百閒の「花火」における迷宮イメージの研究」、徳島大学総合科学部（編）、『言語文化研究』、通号7、2000年、pp. 1-15を参考。

しかし、彼がその二日後に自殺するとは思はなかった。

麻酔薬を少しづつ過量に飲んで、その最後の日の準備をしてみたのだとは思はなかった。

その知らせを受けた時、私はいきなり自分の部屋に這入って、後の襦を締め切った。

「野口は自殺した」と私ははっきり考へようとした。

しかしそれは私にはできなかった。

どうして自殺したのだらうとも思はなかった。

ただ私の長い悪夢に、一層恐ろしい陰の加はった事を他人事のやうに感じただけだった。

『山高帽子』の「私」も友達「野口」の自殺を体験し、彼にとってこれは文字通りの「悪夢」に相当する。おそらく、百閒の頭の中にその「電話での知らせ」が刻み込まれ、悪夢の形で彼を責め続けたのであろう。

更に、百閒は前出の『亀鳴くや』の文章に次いで、二句の俳句を創作して加える。

亀鳴くや夢は淋しき池の緑。亀鳴くや土手に赤松暮れ残り^v

これは確かに二つの俳句だが、同じ行に置かれており、その合わせた形は一つの挽歌となっているといえよう。ここで、まず目につくのは反復される「亀鳴く」であるが、それはこの場合、単なる春の季語ではなく、「非現実」、または幻想的な空間を作り出すためのキーワードだと思われる。先述したように、百閒にとって芥川が死んだことは「悪夢」のような体験であり、ここの「亀鳴く」は夢幻の世界の幕を開ける機能を果たしていると考えられる。また、二重の反復も、現実から離れた距離の感覚を強調するためであろう。

一句目の主体をなすのは「夢」という語彙であり、芥川が『新潮』に掲載した記事を併せて読めば、漱石も含め「夢」がどれほどこの三人を結びつける言葉であったかがわかる。また、その次にくる「池」は松尾芭蕉の有名な発句、「古池や蛙飛び込む水の音」の「池」を踏まえていると思われる。『百鬼園俳句帖』において、百閒はこれについて長く議論しており、彼が非常に愛した句であった。また、同じ句は芥川にも愛され、彼が執筆した寓話『蛙』も「古い池」に棲む蛙たちを主人公にしている^{vi}。百閒の俳句における「池」には、こ

v 内田百閒、「山高帽子」、別役実（編）『日本幻想文学集成』（8）、国書刊行会、2017年、pp. 281-282を参照。

vi 内田百閒、「亀鳴くや」、「私の「漱石」と「龍之介」」、ちくま文庫、1993年、p. 259を参照。

vii 『蛙』ははじめて1971年に筑摩書房によって出版された。

た記憶が反映しているかのようだ。親友とかつて共有した次元が潰えた今、それへの挽歌の中で、この「池」を修飾する形容詞は元の「古い」から百間の感情を表す「淋しい」に変えられたと考えられる。

二句目には、『冥途』をはじめ百間文学に頻出する「土手」のイメージが現れる。大谷哲は、百間の作品における土手は「他界への入り口」であり、主人公の「自己同一性、自明性を揺るがす場を生成するものである」と指摘している^{viii}。また、上記の俳句では、「土手」は「赤松」のイメージに関連づけられている。赤松は黒松とともに日本文化や歴史と深い関わりを持った樹木で、昔から建築の梁や棟木に用いられた優れた構造材である。日向を好み、日陰では育ちが悪く、常緑の喬木で長寿や節操を表わすものとして古来尊ばれてきた。

百間の俳句では、日が沈んだあと、赤松はしばらく残る明るさを浴びており、その輪郭が土手に際立つ。これは象徴的なイメージであると同時に、百間が非常に愛していた色彩に彩られた幻想的なスケッチの一つだと思われる^{ix}。『冥途』の「件」にある「夕暮れが近づき、月が黄色にぼんやり照らし始めた」や、『東京日記』の「牛の胴体よりもっと大きな鰻」の体を照らす信号の赤と青の照明などがその最も著しい例だが、この俳句もその趣向によって創作されたと考えられる^x。ぼんやりした暮れ残りの薄赤く染まった空と、それに照らされた赤松の薄い褐色という色彩的な要素が、「土手」と「亀鳴く」が醸し出す幻想的な画面を彩っている。深まる夕闇に取り残された赤松は、百間の孤独を象徴するが、それもやがて闇に閉ざされるという、自分も含めた人の命の儚さも暗示している。

百間は気難しく独特な人格を持った人物らしく、おそらく自分自身に涙を流すことを許せない人間であった。しかし、親友の芥川の死は彼にとって極端に寂しいことであったため、どうかその苦しさを外に表す必要性を感じたに違いない。したがって、この『亀鳴くや』の挽歌は、本人が流せない涙を亀に預けて、代わりに夢の次元で流してもらおうような意義を持つのではないかと思われる。

viii 大谷哲、「内田百間『冥土』と夏目漱石『夢十夜』の構造」、『二松学舎大学人文論叢』、75号、2005年、pp. 118-140を参考。

ix 百間の文学における幻想的なスケッチについて、別役実、「解説・内田百間の幻想的特質」、前掲別役実（編）、『日本幻想文学集成』(8)、pp. 379-386を参考。

x 『東京日記』からの引用文は、「東京日記 その一」の文章である。内田百間（著）、東雅夫（編）、『百鬼園百物語・百間怪異小品集』、平凡社、2013年、p. 79を参照。

② 内田百間と百物語 — 佐藤春夫の見解

芥川の他に、ほぼ同年にもう一人の文学者が百間の『冥途』について『中央公論』(1923年5月号)誌上で興味深い意見を述べているが、それは佐藤春夫である。彼の言及の中にも『夢十夜』と『冥土』との差異や後者の特徴を理解するための重要な暗示が潜んでいると思われる。

「このほど、内田百間氏の『冥土』という本を見た。実に面白い本だ。その本がそっくりそのまま当世百物語だ。不思議なチャームのある作品集だ。ただ私にとってはやはり少し古い気がする。といてその感じ方ではない。ただ取材が古いだけで、感じ方はむしろ斬新だ。あんな空気の世界をあれだけに表現する手腕が私にあつたら私も今何か面白いものが書けるのだが、どうも我々の筆は理屈にかないすぎていて百物語は書けない」(傍線筆者)^{xi}

佐藤春夫のこの見解には、内容に関わる指摘と、作風に関わる指摘とが認められる。前者は『冥土』と百物語の関係性を巡ったもので、後者は百間の筆が表現する感覚について、つまりその描き方のことであろう。

百物語とは、江戸時代に遡る伝統で、怪談会である。百筋の灯心に明かりを点した会場で、参加者が夜を徹して怪談奇聞の数々を披露し、一話を語り終えるごとに灯心一筋を消していく。やがて百話満ちとなり、会場が真の闇に包まれると、怪異が起こるとされている。『諸国百物語』を皮切りに、「百物語」を冠する怪談集も盛んに出版される。また、「こっくり様」と並んで、こういった風習は明治維新以降にも盛んであり、泉鏡花、柳田國男や森鷗外などといった文化人も参加した記録がある^{xii}。鏡花等と違って、百間はこういった集まりに参加したことはないらしいが、百物語怪談会は大正時代以降の幻想文学の隆盛に大きく影響を与えたので、百間も何らかの形でその刺激を感じた可能性が高い。この意味では、佐藤春夫が

xi 佐藤春夫、「首くくりの部屋」、前掲内田百間（著）、東雅夫（編）、『百鬼園百物語・百間怪異小品集』、p. 356を参照。

xii 東雅夫（編）、『文豪怪談傑作選・百物語怪談会』、ちくま文庫、2007年；柳廣孝、近藤瑞木（編）、『幕末明治・百物語』、国書刊行会、2009年を参考。また、明治時代における「こっくり様」と百物語怪談会について、Michael D. Foster, *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yokai*, University of California Press, 2009, pp. 77-114; Diego Cucinelli, "Ghosts from the Past: The Fortune of *Hyaku Monogatari* in Post-Meiji Japan", in M. Tomasi (ed.) *RELIGION AND SPIRITUALITY IN JAPANESE LITERATURE - Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies* (16), Washington: Western Washington University - Center for East Asian Studies, 2016, pp. 115-127を参考。

『冥途』を「当世百物語」と受け取るのもうなずけるが、この解釈には異存の余地がある。百物語は夢の話ではなく、発話者の本人（若しくは、その話を発話者に語った人）が現実体験した怪異現象を語るのが建前であったことが見落とされている。

「怪談は文学の極意である」と思っていたらしい佐藤春夫であるため、『冥土』を「当世百物語」と定義するのは百聞文学を絶賛しているといえよう^{xiii}。しかし、『冥土』は単なる百物語と言えるのか、疑問に思われる。佐藤春夫が指摘する通り、確かに百聞の文学には百物語と言えるものもある。その具体的な例としては人語を喋る猫が登場する『猫が口を利いた』や人間の前に小さな天狗が現れる『天王寺の妖霊星』などの小品があるが、『冥土』は百物語とは違って、語り手がこの世において体験した怪異現象の集成ではなく、夢の世界における出来事を語る作品である。その意味で、漱石の『夢十夜』、特に「第十夜」には百物語のパターンに沿っている要素も認められるが、『冥途』はそれとは趣旨が全く異なると言える。

これに加え、もう一つの大きな違いは「時間性」である。百物語の段取りだと、ちょうど漱石の「第十夜」と同様、先ず不思議な現象が起こり、その次にそれを体験した人からの報告がある。これと違って、『冥途』は夢とその語りが並行で進んでいるという形式を持つ。『冥途』の作品には百物語に認められない体験と物語の「同時性」がある。この点から見れば、百物語のパターンに最も近い短編集は『東京日記』である。『東京日記』においても、実際に語り手が体験した不思議な話であるか、若しくは見た夢か幻覚の話であるかがはっきりしないが、発話者がある時点で位置付けられており、それより過去の出来事を語る作品なのである。

おそらく、『冥途』の語りに認められる「同時性」こそ、正に芥川が指摘する「見た儘に書いた夢の話」の本質ではないかと、筆者は思う。しかし、百聞による夢の形成過程は、こういった物語の設定における巨視的な要素ばかりでなく、微視的なレベルにももう一つの機微があり、それが百聞の独特な作風に潜在していると考えられる。これを巧みに把握したのは百聞文学を細かく解剖して分析した三島由紀夫と多和田葉子である。

xiii これは三島由紀夫による「現代随一の文章家」の中に入った情報である。三島由紀夫、「現代随一の文章家」、内田百聞、「サラサーテの盤」、ちくま文庫、2003年、p. 315を参照。

③ 「夢」を語るプロセス

—三島由紀夫と多和田葉子から見た百聞の作風

百聞の作風については、先述したように、先ず百聞文学の「読みにくさ」を挙げる芥川がいる。芥川は具体的な説明を加えていないが、おそらく題材の特異性と独特の断続的な文章の流れを指しているかと思われる。百聞の文章は読者の頭の中で具象化しない表現や描写が多く、モダニズム文学を思わせるようなタッチがあり、確かに誰でもすらすら読めるようなものではない^{xiv}。しかし、これこそ佐藤春夫が「新しい感じ方」と呼んでいるものではないかと思われる。

更に、日常の日本語では使われない外来語も多い。その著しい例の一つ挙げると、随筆『百鬼園日記帳』に出る「アルトクークな子供」（独語：altklug）という表現がある^{xv}。これは百聞がドイツ語の哲学の専門書からそのまま引いた言葉で、その意味は「子供らしくない子供」、また「子供らしさを失った子供」である。もちろん、大正時代の一般的な読者には理解不可能な言葉で、今日の読者においてもそうである。

では、どうして百聞は読者に意味の伝わらない言葉を文章中に挿入するのか。おそらく、これは理解不明ということから発生するミステリ感や恐怖感を活かすためであろう。幻想文学研究の先駆者であるツヴェタン・トドロフが論じる通り、幻想は「承知」と「未知」の境目に蔓延るものである^{xvi}。百聞は日本語で書かれた文章に日本語とは言えない言葉を入れ込んで、「理解できるはずだけど、なぜか理解できない」という読者の中に必然的に発生する不安感を生かそうとしていると考えられる。

更に、先ほど筆者が触れた百聞の文体における微視的な機微については、以下の三島由紀夫の観察が核心を衝いている。

「もし現代、文章というものが生きていたら、ほんの数人の作家にそれを見ただけだが、随一の文章家ということになれば、内田百聞を挙げなければならない。

（中略）百聞文学は人に涙を流させず、猥褻感を起こさせず、しかも人生の最奥の真実を暗示し、一方、鬼気の表現に卓越している。（中略）お化けや幽霊を实际信じているらしくて、文章の呪術的な力でそれらの影像を喚起することのできた泉鏡花の様

xiv 百聞文学におけるモダニズムについて、小澤京子、「モダニズム都市と夜の幻想」、『和洋女子大学紀要』、第58集、2018年、pp. 37-48を参考。

xv 内田百聞、『内田百聞全集』(3)、講談社、1971年、pp. 303-304を参照。

xvi ツヴェタン・トドロフ、『幻想文学—構造と機能』、朝日出版、1975年を参考。

な作家と、百閒は同じ鬼気を描いても対蹠的な場所にいる。百閒の俳画風な鬼気は、いかにも粗い簡素なタッチで表現されているようであり、その実、緻密きわまる計算と、名人の碁のような無駄のない的確きわまる言葉の置き方によって、醸し出されている。(中略) 彼が信ずべき素材は言葉だけであり、もし言葉が現実を保証しなければ、それは一篇の興味本位の物語になり、いちばん大切な鬼気もあらわれないから、言葉の現実喚起の力の重さと超現実超自然を喚起する力の重さとは、ほとんど同じことを意味することになる。そこに百閒の、現実の事物の絶妙のデッサン力と、鬼気の表現との、表裏一体をなす天才が見られる」(傍線筆者)^{xvii}

大変百閒を愛した三島は、先ず百閒の幻想文学と江戸時代の怪談の影響を大きく受けている泉鏡花の幻想文学との境目をはっきりと指摘する。また、それと同時に、百閒文学の独特な「タッチ」と「言葉を信じる」態度に注目している。三島も芥川や佐藤春夫と同様、百閒文学における「内容」と「作風」を密接に繋げる架け橋の必然性にウエイトを置いているといえよう。内容に関して、三島が百閒の創作する形象を非常に好んでいたのは明白な事実であり、それを模倣させている。具体的な例を挙げると、三島の『雨のなかの噴水』には、『東京日記』の「四」にある「水」と「幻の丸ビル」、同作の「一」にある煙った空気の中で「赤と青に点滅する信号」といった百閒が用いたイメージが認められるのである^{xviii}。

だが、上記の文章で三島が最も強調するのは百閒の文章力、「俳画風な鬼気」や「粗い簡素なタッチ」であろう。三島以前、芥川も百閒の作品に漂う「俳味」を指摘したが、三島がいうその「俳画風」な特質は「鬼気」に結びついている。散文の他、百閒は確かに俳句も学び、多数の句を残した。百閒文学の出発点は俳句であるといっても間違いではなかろう。この点に関しては、文学者としての三島が歩んだ道も同様である。また、百閒の作風を解剖すれば、俳句と同様、文章と文章の接続性は希薄であり(場合により、殆どないと言っても良い)、それぞれの文はまるで宙に浮いているような印象を与える。更に、おぼろな光の使い方や、水彩画のような和らげた色彩が、茫漠とした中に不穏な感覚を呼び覚ます。この文章世界は半透明的で、言葉を一つ変えるだけで均衡が崩壊しそうな儂いものである。こういった百閒の作風は日本の幽霊の発想、またその仕組みを意図的に再現するものだと考えられる。

日本の妖怪は昼と夜の境目である黄昏に出現し、人間の目から見てぼやけた輪郭をしたものである。また、阿部正路は幽霊のことを「非存在の存在」と呼んでおり、その恐ろしさの

xvii 三島由紀夫、「内田百閒」、前掲内田百閒、『サラサーテの盤』、pp. 315-323を参照。

xviii 三島由紀夫、「雨のなかの噴水」、『剣』、講談社、1963年を参照。

原因を「人間はついに幽霊に及び得ない存在にすぎない」と説いている^{xix}。幽霊は「この世」と「あの世」の隙間にいて、人間に自分の姿を見せるかどうかを自由自在に決められる。人間は幽霊の存在を感じるだけで、それを掴むことができない。これと同様、百閒の文章は読者に半透明的ではやけたものしか見せず、黄昏のような雰囲気の中で完全に掴むことのできないものを語る。三島の言う「鬼気」は、百閒のこうした文体が分泌する不安と戦慄をさしているのであろう。

三島よりもさらに微視的に百閒の作風を分析したのは多和田葉子である。エッセー「文字と夢」で、多和田は『冥土』について以下のように論じている。

「夢を見ている感触である、と百閒を読んでいたと思う。しかし、その感じがどこから来るのか分かりそうで分からない。普通ありそうもないことが起こっているから夢のようだ、などと言う単純なことではない。むしろ、夢にしかない厳密な法則が働いているような感じがするのである。覚醒しておる人間は、その法則を知ることではできない。(中略)「件」という字を見て、それが「人」と「牛」から成り立っていることには普段はなかなか気が付かない。まして、この字を見る度に、半分が人間で半分が「牛」である生き物を思い浮かべる人はいないだろう。文章の意味を素早く理解することができなくなってしまう。網膜に人と牛という字が映っていても、そんなことは忘れて、「件」という意味だけを理解するのが普通だろう。(中略) こうして見ると、文字達がどれも妙に生き生きとして見えてくる。「蜥蜴」という作品では、難しい漢字二つの両方ともムシヘンなのが印象的だが、他にも「蹲踞る」という難しい字が出てくる。「踞る」とか「蹲る」と書けばいいのに部首の同じ字を重ねるのは、うずくまっているのが熊だから、熊は足の数が人間の倍あるから、うずくまる時もアシヘンが二つ必要なのだ。「うずくまる」という言葉の中に「くま」という単語が隠れている。(中略) 人々は「狼狽」する。けものが二匹いるので、ケモノヘンが二つ付く「狼狽」という状態が起こるのである。別の言い方をすれば、わたしたちはいつも狼狽する度に、二匹のけものがある日、夢の中にあるいは小説の中に蘇るのである。」(傍線筆者)

^{xx}

多和田は、日本語とドイツ語の両言語で詩や小説を書き、それぞれの国で高い評価を受け

xix 阿部正路、『日本の幽霊たち・怨念の系譜』、日貿出版社、1972年、p. 2を参照。

xx 多和田葉子「文字と夢」、前掲内田百閒、『冥土』、pp. 329-333を参照。

るという、日本文学史上稀に見る異色のバイリンガル作家である。百閒と大きな共通点を持っており、それはドイツ文化である。また、百閒が文章中に取り入れるドイツ語からのカタカナ語を理解するには最も適切な人であろう。それにも拘らず、エッセーの中で多和田はその共通点にいつさい触れず、『冥土』で百閒が描く「夢」に焦点を当てる。百閒と同様、多和田も多数の幻想的な小説を執筆し、その中には『今昔物語集』以来日本に伝わる「犬婿入り」の話をベースにした作品や、悪魔の化身が登場する『聖女伝説』のような妖怪小説がある。だが、夢の記述めいた世界を展開する『枕木』の多和田もいて、おそらく百閒の『冥途』がこれと共鳴したのであろう。

多和田は先ず作品中に潜在する「夢にしかない厳密な法則」の働きを強調し、次にその「働き」を形成するのは百閒の独特な文体だと解釈する。言語や表現に関わる幻想を取り上げるメタフィクショナルな短篇を多数執筆する多和田であるので、言葉による幻覚という点に敏感に反応するのは当然である。多和田は漢字の部首や言葉など、百閒の文章には二重となる要素が多いことを指摘する。その具体的な例として、小品「蜥蜴」にある「狼狽」や「踞蹲る」などに見られるしつこい程の反復と、「冥土」の冒頭にある「白ら白ら腰掛に、腰を掛けた」などが挙げられる。だが、こうした反復、重複で、百閒はどんな効果を狙っているのだろうか。おそらく、読者にデジャブ現象を起こすのを意図しているのではないかと考えられる。更に、この反復は頭の中で「反響」として響き、読者を混乱状態にさせる目的があると思われる。すなわち、言葉の選択によって、百閒は読者に幻視と幻聴を起こして惑わせる。惑わされた読者は不安感に襲われ、百閒が目指している「恐怖感」にとらわれるのである。

④ 結び

「アルトクーク な子供」について、百閒はそれが望ましくない状態であり、そういった子供の性格を直すべきだと思っている。では、どんな対策を提案するかというと、それは子供たちに妖怪やお化けの話聞かせることである。それによって、百閒は「子供に神秘的な恐怖を教えたい」と考えている^{xxi}。百閒以前、1911年に永井荷風も「神秘幽玄」という表現を使っているが、これは谷崎潤一郎文学の特徴に触れたものである^{xxii}。これに対して百閒は、幻想文学の分泌する「神秘的な恐怖」は「暗い森」の中にいる妖怪を退治する勇気を身につけさせるためではなく、そこに「どんな怖いものが住んでいるだろう」という好奇心や想像

xxi 前掲内田百閒、『内田百閒全集』(3)、pp. 303-304を参照。

xxii 永井荷風、「谷崎潤一郎氏の作品」、『永井荷風全集』(7)、岩波書店、1992年、p. 487を参照。

力を鍛えるための最も適切な手段だと主張する。また、そのためには、子供たちが「臆病になっても構わない」と言う。この立場は百閒自身の体験に裏打ちされている。父親と最愛の師に死なれた悲傷や、高利貸しに借金を重ねている罪悪感で、上京後の百閒は精神的に萎縮し、医者に神経衰弱の薬を勧められていたのである。だが、新田が論じるように、百閒は「再び漱石の『夢十夜』を模範とすることで、心的葛藤から離れることができた」^{xxiii}、つまり夢による幻想の力を通してその臆病な状態を乗り越えることができたといえよう。

自らの経験に照らし、百閒は幻想の「治療力」を認め、それを心的な問題を抱えた子供と共有したい気持ちを持って、幻想文学を多数執筆したとも考えられる。しかし、『王様の背中』や『猫が口を利いた』のような怪談のジャンルに含められる作品を除くと、百閒文学は子供が読んで理解できるものとはとうていない。また、芥川の指摘を素直に受け止めれば、大人にとっても難解である。むしろ、百閒文学は非常に複雑で、俳画風な気どった世界だといえる。これは、文体や作風全体のみならず、多和田葉子が指摘するように、百閒が用いる個々の単語や文字の中にまで感じられることである。百閒の筆は独特な単語と文字のモザイクを描き、これによって読者に視覚の上でも聴覚の上でも幻覚を呼び起こし、物語の奇想天外な境地に誘い込む。

日記において百閒は漱石を模倣したい気持ちを端的に打ち明けているのだが、筆者は一般に『夢十夜』を継承発展させたと言われる『冥途』は単なる後追い作品だと言い切れないと考える。漱石が歩んだ経路を再び歩き出した百閒だが、形式上でも観念上でも、『冥土』は『夢十夜』から遠ざかり、違う方向を目指す作品である。二つの作品に共通するのは「夢」というテーマとモダン小説風な描き方であるが、『夢十夜』には江戸時代の百物語を想起させる要素があるのに対して、『冥途』には夢と物語の同時性が認められ、結果として百物語のモデルから離れていく。この意味では、『東京日記』の方が百物語に近い性格を持っているが、筆者にはこれも典型的な百物語だと定義しきれないように思われる。三島が指摘する通り、確かにこの作品は鬼気が溢れているが、妖怪やお化けは登場しておらず、語り手の見た幻覚が軸をなしている。更に、醸し出される不安や戦慄は、内容そのものより百閒の独特な文体に負うところが大きい。筆者は『東京日記』を「精神的百物語」と呼んで新しい趣旨の近代的な百物語として位置付けたい気持ちがあるが、今後研究を進め、この点についてより深く考察する必要があると考えている。

(クチネッリ・ディエゴ フィレンツェ大学(イタリア)日本語学科講師)

xxiii 前掲新田篤、『日本近代文学におけるフロイト精神分析の受容』、p. 128を参照。

令和三年九月三十日発行

編集・発行 岡山大学言語国語国文学会

代表 山本 秀樹

〒七〇〇一八五三〇 岡山市北区津島中三一一一

☎〇八六一二五二一〇一一代

振替口座 〇一二二〇一三一八〇七

印刷 岡山県総社市駅南一丁目一番地五

サンコー印刷㈱

☎〇八六六一九三一二二二代