

『旅順入城式』論——内田百閒の虚構意識

西 井 弥生子

一 夏目漱石『夢十夜』と内田百閒『冥途』『旅順入城式』

S・フロイトは『夢判断』(一九〇〇)で夢の機能に関する理論を提唱した。以来夢は、解釈や現象への探究という側面にとどまらず、欲望や心の無意識の領域を表すものとして、心理学や精神分析の側から注目されていく。一方、文学作品において夢は虚構空間を現出させる手法として用いられる。J・R・R・トールキンは「妖精物語について」と題する文で次のように定義している。

不思議な出来事ははつきりとあるのに、それは人が眠って見て見た夢だったと説明するような夢の仕掛けを利用した話はすべて規定外だ。

夢を物語の枠として用いた代表的作品は「こんな夢を見た」という一文より始まる夏目漱石『夢十夜』(一九〇八・七・二五)八・五、「東京朝日新聞」(「第一夜」から「第三夜」、「第五

夜」だろう。夏目漱石の弟子だった内田百閒の第一創作集『冥途』(一九二二・二、稲門堂書店)は、発表当時より師の夏目漱石『夢十夜』(特に「第三夜」と比較され、その独自性が問われてきた。

『冥途』と題する六篇が「新小説」(一九二二・一)に発表されると、芥川龍之介は『夢十夜』のや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」と評した。しかし、『鳥』(一九二二・一)においては、「私は恐ろしく早い犬の吠え聲を何時までも追うて眠らなかつた」と記されている。文字通り解釈すれば、進行する無気味な出来事は夢ではなく、入眠前の語り手の幻想(妄想)の吐露といえる。『冥途』では、『夢十夜』『第三夜』のように最初または最後に睡眠中に見た夢だったという大枠は設定されていない。これは『冥途』が、「私は山東京傳の書生に這入つた」(「山東京傳」)、「私を生んだ牛はどこへ行つたのだか」(「件」)や、「生まれなかつた兄」(「道連」)と

いう不条理で特異な表現に支えられていることにもよる。夢の中では、覚醒時のような物理的、社会的制約は取り払われても不思議ではない。夢枠を設定することで虚構世界を現出させる『夢十夜』のような夢オチではなく、あえて「眠れなかつた」とすることで、百間は夢と現実、さらには現実と幻想との境界を取り払って新たな虚構世界を読者に提示しようとしたのではないか。

『冥途』については、一九二一年以前に書かれた未定稿の存在が確認されている。³第六高等学校「校友会誌」に発表されたウル「烏」(一九一〇・三)は紀行文風であり、『冥途』所収の「烏」(一九二二)の「眠れなかつた」というモチーフは使われていない。また、ウル「道連」(一九一五・一、「東亜之光」)において道連の正体は僧であった。しかし、『新小説』(一九二一・一、原題「土手」)では、「榮さん」(百間の本名は榮造)と「私」に呼びかける「生れなかつた私の兄」と名乗る極めて「私」に近い存在へと書き改められている。

『旅順入城式』(一九三四・二、岩波書店)は、『冥途』に続く百間の第二創作集である。最も早く発表された「映像」(一九二二・一、「我等」)では、不眠から一転して「私」が眠り、夢を見る場面が頻出する。文字通りの睡眠、夢、覚醒が交互に訪れる。そして睡眠を中断するように語り手「私」は、自身の鏡(映)像や影、ドッベルゲンガー⁴などの怪異を目にする。

一九二〇年前後の日本では、ドッベルゲンガー、鏡、影に分

裂する人物をモチーフとする小説が数多く書かれている。⁵これらの怪異は、怪奇小説の名手として今日知られている後期ドイツ・ロマン派のE・T・A・ホフマン(Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 一七七六―一八二二)が開拓した題材である。ドイツ語教授でもあった百間が、一九一九年から創作と並行して取り組んだのがまさにホフマンの翻訳である。百間は、ホフマンに関する文学史を繰り返し読んでいた内に、ホフマン的怪奇・幻想を新たな趣向として『冥途』『旅順入城式』に取り入れることを思いついたのではないか。

このように百間は一九一〇年から一九二二年の間に、既成リアリズム描写に飽き足らず、睡眠、ドッベルゲンガーをモチーフとして用いるようになった。本稿では、一九二〇年前後においてドッベルゲンガーという概念がどのような背景の下に日本に輸入されたのか、まず明らかにする。次に、百間がホフマンの翻訳に取り組みながら執筆した『冥途』『旅順入城式』の成立過程を考察する。『冥途』には「榮さん」と呼びかける道連(ドッベルゲンガー)が登場するが、『旅順入城式』においても語り手「私」の背後に筆者の姿を髣髴とさせる仕掛けがある。そこで、最後に分裂する「私」を書いた百間の虚構意識に注目したい。

二 ブランデス『十九世紀文学の主潮』

一九一七年から一九二二年までの日記『百鬼園日記帖』(一九

三一・一〇、三笠書房）、『續百鬼園日記帖』（一九三六・二、三笠書房）には、E・T・A・ホフマンの作品の翻訳をしたと書かれている。ホフマンと百間の出遭いは、一九一九（大正八）年八月四日である。「ホフマンは一冊も持つてゐないし又讀んで見た事もない」としつつも、『冥途』で世に出るまでの経済的事情による副業として百間はホフマンの翻訳を承諾した。

古典主義のゲーテやシラーとは対照的に、「一九世紀に書かれた『文学史』にはホフマンの名が存在しないケース、あるいは存在する場合でも、その記述が否定的なケースが非常に多い」といわれている。日本にホフマンの作品が初めて紹介されたのは、森鷗外によって「スキュデリー嬢」が「玉を懷て罪あり」の題で翻訳（一八八九・三・五）七・二一、「読売新聞」※計一三回）された時である。しかし『改訂水沫集』序（一九〇六・五、春陽堂）では「此篇の如き、我嗜好に遠きものなるを、当時強ひて日刊新聞に訳載せしは、世の探偵小説を好む人々にせめては此種の趣味を知らしめんとおもひしなり」と鷗外はホフマンの作品に対して肯定的な姿勢をみせていない。では、百間はどうのような感想を抱いたのだろうか。一九一九年八月六日の『百鬼園日記帖』には次のように書かれている。

朝の内はホフマンを二三冊の文学史で調べた。今迄は何も知らなかつたのだが、面白いらしい。特に私の興味にふれる。翻譯するのを楽しみに思ふ。

ブランドス (Brandes, Georg Morris Cohen 一八四二—一九二

七) 著『十九世紀文学の主潮』（一八七一一八七）は例外的にホフマンを詳述した文学史である。百間の日記には、ホフマンの翻訳を承諾した二ヵ月後、一九一九（大正八）年十月十四日に「明日の拂の金をこしらへる爲にブランドス六冊とベルグソンの Time and free Will を賣らうと思ふ」と「ブランドス六冊」を売却しようとする記述がある。『十九世紀文学の主潮』は、シリーズ全六巻としては邦訳されていないので、一九一九年十月当時百間が所持していたのは英訳か独訳と思われる。

一九二〇（大正九）年四月二十九日の日記にも、「ホフマンの『長子權』を途中止めにして『黄金の壺』を譯し始めた」とある。翌年の一九二一（大正一〇）年八月九日には、ホフマンに関する文献を丸善で買い、八月十日には「ホフマンに関する文学史の記載を拾ひよみした」、九月九日には「ホフマンのマイステルマルチンを少し讀む。野上氏邦譯近代文学を讀む。夜冥途の原稿整理」と、一九一九年から百間は、ホフマンを翻訳し、『冥途』『旅順入城式』の執筆準備を進めていたことが明記されている（但し何らかの事情で翻訳は出版されなかったと思われる）。

『十九世紀文学の主潮』は、「フランス革命以後のフランス、イギリス、ドイツの比較研究により、革命による反動と、その結果がまた必然的に招来する自由主義という観点から、19世紀ヨーロッパ文学の総合的把握を目指す壮大な文学史となるとともに、文化的に閉塞状況にあったデンマークに近代化の突破口

を切り開こうとした野心的な試み^⑦と解釈されている。

ブランドス『十九世紀文学の主潮』は、その網羅的な性格により第二巻『独逸の浪漫派』においてホフマンやシャミツソーを詳述しているので、同書を所蔵していた百間がブランドスの解説を読んだ可能性は高い。日本で刊行された吹田順助訳『十九世紀文学の主潮 上巻』（一九一五・五、内田老鶴圃）の第一章「浪漫派の反射及び心理学 ティークの諷刺劇 ホッフマン シャミツソー」（二七四頁～三二五頁）では、ホッフマンの「分身」（二九九～三〇一頁）、「黄金の壺」（三〇〇～三〇二頁）、「悪魔の靈液」（三〇二～三〇八頁）が紹介されている。「分身」や『悪魔の靈液』は、主人公がそのドッペルゲンガーに脅かされる話である。ブランドスは、ドッペルゲンガーをホッフマンらドイツ・ロマン派の特権的な主題とみなしている。このように「自我」を分解する要素として、夢、睡眠、幻覚、狂気を挙げている。

夢に於いては吾人は、これまで行はなかつた多くのことを、行つたやうに思ふ。それからその事は、吾人に誤れる記憶の生ずる場合には、常に起こることである。（略）吾人が自我の連鎖に環を附加せずして、その反対にそれから環を除去する時は、常に前の正反対が生ずるのである。病人が幻覚を起こしてゐる間は、自分の聴いてゐる声を見知らぬ人の声と感ずる。或は彼は、ルッテルがヴルトブルクに於ける彼の室に於いて悪魔を見た時のやうに、自分の内部の

幻影に外的現実性を付与する。次に狂人は自己をば單に部分的ではなく、全く他人と取り違へるのである。（三一〇～三一頁、傍線は引用者、以下同）

ブランドスは「観念聯合の製作物」（三一頁）として後天的なものである「自我」を「環」に喩えている。いわば接着剤の役目をする記憶を通して自己と複数の出来事とが関連付けられることで、同一性、連続性が維持される。しかし、ここでは、このような自己を維持する仕組みとしての「自我」が崩壊する場合について述べている。一つは、睡眠中の夢の中の出来事が覚醒時の記憶に残り（＝自我の連鎖に環を附加、夢と現実の区別を無くす場合である。もう一つは、病氣や狂氣の状態で、自己を構成していた因果関係が失われ、自分と他人とを取り違えたり、「第二体出現」（二九二頁）のように「自分の内部の幻影に外的現実性を付与」するなど、複数の自己に分裂（＝自我の連鎖から環を除去する）して現れる場合である。

シャミツソー著「ペーター・シュレミール」には、灰色の男によつて影を奪われ、各地を放浪する主人公が登場する。「自分の影を失つた人間は、何んな不幸を忍ばねばならぬか」といふことを、吾人に教へてゐるのである」（三一五頁）と、金銭と引き換えに影を失つた主人公を、ブランドスはフランス革命でドイツに亡命した作者の姿に重ねあわせて解説している。

シャミツソーの成功は、ホッフマンを眠らしめてはゐなかつた。彼は「失はれたる映像の物語」（Die Geschichte

vom verlorenen Spiegelbilde」といふ面白い短篇を書いた。この作に於ける主人公は伊太利に行つて、彼を蠱惑したるギウリエッタといふ美人の許に、彼の映像を置いて来る(略)

この作に於いては、前に例として話した鏡面室は、その映像が原物に支配されずに、自分独りで動くといふほどの仕掛けになつたのである。それは頗る面白い、独創的かつ空想的である。(三三三頁～三三三頁)

誰もが持つ鏡像を喪失した主人公は、子供や妻から畏怖、疎外される存在となる。「凄愴の感を惹起せしむが為に、好んで幻覚者や狂者や白日に於いて夢見る人」(三四四頁)を描き、「自我を分解」(三一二頁)する独創性を評価しながらもブランドスはホフマンを異端と位置づけている。一方、大正教養主義を担う人々に多くの影響を与えたR・ケーベル(一八四八～一九二三)のように、ホフマンを高く評価していた人物もいる。「文学に於ける驚嘆すべきものに就て(八)」(一九二三・三、五～六、「思想」)で、「ホッフマンの浪漫主義の独創は、それが写實的浪漫主義たるところに在る」彼は充分自分の空想を支配して、それが自分を愚弄するのでなく、反つて自分がその産み出したものを愚弄し得るまでにならうとするのである」とし、再評価を呼びかけていた。しかし、一般的にドッペルゲンガーや剥奪される鏡(映)像や影は、主人公を疎外に追い込む(自我)の暗部とみなされた。夢の記憶や、「第二体出現」

によつて崩壊するという(自我)の法則を説いたブランドス『十九世紀文学の主潮』との共通性を、内田百閒『旅順入城式』から読み取る事が可能であろう。

三 「映像」

一九一九年にホフマンの翻訳を始めた百閒は、一九二一年一月から七月にかけて『冥途』を「新小説」「我等」に、一九二二年一月には「映像」「我等」を『旅順入城式』に収録される作品群の中では最も早く発表する。

私は夜通し夢を見ていた。いくつもの夢がお互いに前と後とつながり合つて、絶え間なしに續いた。さうして長い夢が急に、ふつりと切れたと思つたら、また蒼ざめた私の顔が障子に映つていた。

ブランドス『十九世紀文学の主潮』で紹介されたホフマン「失はれたる映像の物語」と百閒「映像」を比べると、動く映像というモチーフが共通する。夢の切れ間に「硝子」という物質に浮かび上がる「私の顔」は動作主として「私」を見入り、動き始める。日頃見慣れたはずの己の姿は徐々に異質で呪われた相貌を表し「私」を圧倒する。「あの恐ろしい私の顔が、何十里も行った先までついて來たらだうだらう」と考え、「私」は日中不気味な「馬の脚」を見たり、あらゆる光学器械を恐れたりする。「私の顔」は障子の硝子から浮かび上がり、立体的な輪郭を帯び、「私」に蔽いかぶさつて睡眠の妨害をする。

百閒「映像」においては、語り手の「私」は筆者自身ではない。筆者が創造した「私」、言い換えれば、虚構としての筆者である。「映像」という題名からも、百閒が「失はれたる映像の物語」の解説を読んだことは確実だろう。映像（ドッペルゲンガー）を使って新しい表現の可能性を模索しようとしている百閒の意気込みが感じられる。語り手の「私」は、何者かもわからない無気味な、しかし「私」に極めて近い「私の顔」映像（榮造）とねじくれた関係となり、どちらが主体なのかわからなくなる。突然硝子に出現する映像（＝榮造＝百閒の本名）は、虚構としての筆者の姿を投影しているのではないか。「蜻蛉玉」（一九二九・一二、「婦人サロシ」、原題「小さくて丸いもの」）の冒頭で「私と云ふのは、文章上の私です。筆者自身の事ではありません」と百閒は宣言している。

「映像」の執筆は、『冥途』前後、ホフマンに関する文学史を讀んでいた一九二一年頃と推測できる。『續百鬼園日記帖』の一九二二年八月六日には「春心」を、十日から十一日にかけては「先行者」〔梟林漫筆〕、十二日には「大宴會」を執筆したという記録があることから、『旅順入城式』作品群の執筆はこの頃行われていたと考えられる。「春心」（一九二二・一二、「新小説」）が限定された虚構空間を意味する夢オチでないことは、「いつまでもいつまでも眠れなかつた」という記述からも明らかであり、「先行者」（一九二二・一二、「新小説」）では、「先生」が睡眠中の夢に見た人物（＝先行者）が行く先々に現れ、「先生」

になり代わるというような、夢を見た本人に収拾不可能な恐るべき事態が予見される。先行者は、夢を媒体にして現実に押し入って来る。『旅順入城式』における夢の記述は、極めて意識的になされている。¹⁰⁾

百閒「旅順入城式」において進行する出来事は、夢と現実、幻想の境界を失っていく。「菊」（一九二七・六、「女性」）では、現実には遭遇した「菊花ノ怪」は、原物の菊が枯れても、寝苦しい夜に見る切れ切れの悪夢として反復されていく。「矮人」（一九二八・二、「女性」）では、奇妙な夢から「目が覺めた」後で過去に溯って「私」は、「小さな私」というドッペルゲンガーが「私」の部屋に闖入するという歪曲された時空間に放り込まれる。青黒い羽織を着た小さな私の姿が、二人を送つて廊下に出て行つた。

「私」（一人称の語り手）は寢床の中でその様子を見守り、「私の姿」の帰りを待ち構えている。どちらが本当の「私」なのだろうか。

「猫」（一九二九・五、「新青年」）では、岩佐という知人が「私」を訪問し帰つた後、「私」は「無闇にいらいらする氣持」と、岩佐の來た記憶との間に、何のつながりもないのが氣になり眠れない。隣の部屋に入り込んだ猫が知人に化けていたのか、前後のつながりが定かでない。「藤の花」（一九二九・六、「文学時代」）においては、花の精が女性の姿をして「私」を誑かしたのか、牛のような女と酒を酌み交わしている内に酔いつ

おれ、牛の夢を見て目が覚めると、傍らの女は毛だらけの姿と化し、次に眼がさめた時には消えていた。起き上がった「私」は霧に包まれた庭に光る藤の花を見る。

四 いくら寝ても寝たりない

「山高帽子」(一九二九・六、「中央公論」)は発表直後、川端康成によって「六月創作評」(一九二九・六・一、四、「時事新報」)で次のように評された。

病的心理を描いて天衣無縫の病的作品である。醫者か詩人にしか、この小説の批評は出来ぬ。自殺直前の異常な芥川氏——らしいのが描かれてゐて興味が深い。

さらに再び「作家と作品」(一九三四・五、「中央公論」)で「芥川氏のつくりごと」の怪談も、自殺に近づくにつれて、怪奇妖妻を濃くしたが、やはり正氣の理窟を超え切れなかつた。それを超えるくらゐならば、死を選んだであらう」と「複雑な悔恨と苦悶とで終始もち続けた人」芥川龍之介の姿を登場人物に見出す。芥川龍之介と野口とする川端の「山高帽子」評価は當時の読みの限界を露呈させる。何故なら、虚構として造型された「私」は《狂氣》を装っているだけだからである。

過眠でありながら、常に「寝不足」な「私」(青地)は、自分の身に起こった不思議な出来事を饒舌に物語る。例えば「細君の妹が死にかけた時」に、妻と「私」が会話をしていると、「駄目だよ」と「私」ではない声が返事をした(ように感じた)。

それを聞いた友人・野口は「既に怪異や神秘の領域を超えてゐるからね」「自分の考へてゐない事をいきなり云つたり、自分の云つた事が他人の声に聞こえたりするのは、もうそろそろ本物だよ、君」「その後幻聴は聞こえないかい」と、「私」が遭遇した怪異を「私」の《狂氣》の所為にする。そのため怪異が實際に起きたかどうかかわからない。「私」はその後も二人連れを装って一人で料理屋へ入ったり、野口の恐れる山高帽子を被るうちに、顔が大きくなり、眠りは深まっていく。

さうして相変らずよく眠る。いくら寝ても寝たりない。(中略)夜中に目がさめて、いつもの通り水を飲まうとすると、寝る前には一ぱいあつたコップの中が、半分足らずになつてゐる事がある。始めの内は寝惚けて自分の飲んだのを忘れるのだらうと思つたけれど、段段さうではないらしくなつて來た。

寝ている間になくなるコップの水は、モーパッサン「オルラ」と共通の挿話である。¹²「山高帽子」では登場人物「私」の直接体験として物語られている。また「今出て來た廁の中に、何人かいる様な氣がした」りと、「山高帽子」には「私」の特異な感性にまつわる挿話が複数ある。ブランドス『十九世紀文学の主潮』における《自我》の連鎖に関する記述に刺激されたと思われる。「映像」「先行者」「矮人」において睡眠の前後に現れるドッペルゲンガーと同様に、特定不可能な何物かが「私」になりすましているのではないか、という疑問を読者に抱かせる。

また、「私」は周圀からは奇怪な人物と目されているが、実際は周圀の人物（細君の妹、野口、斉藤）の方が精神的肉体的に危機に瀕している。「人人から合点の行かない扱いを受けなければならぬ」と、疎外を恐れた「私」は、あえて（狂気）を装い、その象徴である山高帽子を被り野口を驚かす。「私」が見た最後の野口は、眠り薬を飲み過ぎ「ふらふら」「べろべろ」「ぐったり」し、やがて人工的に睡眠を催して、自殺する計画を立てていた。野口の自殺を聞いた「私」は、「ただ私の長い悪夢に、一層恐ろしい陰の加はつた事を他人事のやうに感じ」、何日か後の夜明けに「自分の声にびつくりして目がさめた」と、悪夢のように息苦しい現実を暗示させる。

「影」（一九二九・七、「文学時代」）では「私」の借金を拒んだ者たちが次々と不幸に見舞われる。借金を断つた甲野の子供を抱き、もがき廻る夢を「私」が見た翌日に、その子は亡くなる。都市の貨幣社会の落伍者となり、周圀から疎外される「私」は不吉な影を投げかける。一方、不気味な大尉の訪問に始まる「遊就館」（一九二九・七、「思想」）においては、進行する出来事そのものが、語り手の「私」や不特定の人物に紡ぎだされた夢である可能性が示唆されている。現実^{ひとごと}に属する（と思われる）世界で「私」（野田先生）は靖国神社の遊就館に横ならべになっている。「死骸」を見る。別の日、木村君の送別会で、酒を飲んでみると、例の大尉がまたやってきた。その夜、「私」は隣で寝ている妻のうなされる声で、眼をさます。死骸が隣に寝てい

る夢を見た、という妻の話を聞いて、「私」は眠りながら考える。大尉も、死骸も夢だったに違ひない。死骸は妻の夢で、大尉は私の夢なのだらう。（略）

それで、私が考へて見ると、木村君はきつと大尉に殺されたに違ひない。

それとも矢つ張り、何人かの夢の續きなのか知ら。

さうすると、事によつたら、自分が先に何人かの夢の中

で、殺されたのではないだらうか。
「私」が推測する夢とは、一つの夢が別の夢に吞み込まれ、夢を見る者の主体も特定できないものである。そして、そのような断片的な夢から現実が再構成される。

「狹筵」（一九三三・一一、「経済往来」、原題「さむしろ」）は、三つの挿話からなる「私」の子供の頃の回想である。「うつらうつら」としながら「私」は「あらしの末の鐘のこゑむすばぬ夢のさめやらでただしのぼる」と三味線に合わせて唄う母の調子はずれな声を聞くことで、突然「はつきり目が覺め」て、昼間苛め殺した獣が「私」の家に逗留する「狐使ひ」梅次に化けたのではないか、と想像する。母が唄っているのは、題名の通り、箏曲「さむしろ」の一節であろう。

前編
去年の秋、散りし梢は紅葉して、今はた峯は有明の、
月日はかりを数へても、^合まつに甲斐なき村時雨。^合時しも
分かず降るからに、色も褪せつついつしかに、我袖のみや
変わるらん。^合三三三 中空 本調子 商 上り 鳴く音をそへてきりぎりす、

夜半の枕に告げ渡る。^合嵐の末の鐘の聲、^合結ばぬ夢も覚めやらで、ただ偲ばるる昔なりけり。¹³

「さむしろ」の古雅な音色は、「私」に「迷信」として排斥された「狐使ひ」の記憶を呼び覚ます。筆曲「さむしろ」は、松風・村雨姉妹と在原行平の説話に基いている。典拠に沿えば、恋人をあてどなく待ちながら切れ切れに見る夢も浅いため、鐘の聲で目を覚まし、なおありし目に受けた夢のような儚い行平の寵愛をひたすら過去と現在、夢と現実の狭間で思い続ける女心が秋の風物に託されていると解釈できる。筆曲「さむしろ」一節「むすばぬ夢のさめやらで」(＝眠れないままに、うとうとまどろむ夢も覚めないで)という夢現は、『旅順入城式』の中で繰り返し描かれる。百閒「狭筵」本文では、翌朝「狐使ひ」が犬に噛まれる騒ぎで「私」は目が「覚め」たと続けられる。『広辞苑 第四版』(一九九一・一一、岩波書店)によれば、「覚(醒)める」は、「酔い・眠り・迷いなどが消え去って正常・冷静な意識にかえる」を意味する。しかし、「狭筵」の結末は、「私」の意識が正常な状態に戻っていたかどうかかわからないとしている。

以上の話を、私は自分の記憶を辿って書き綴つたつもりだけれど、全部本當にあつた事だか或は私の物怖れをする心で作りの出した、ありもしない妄想が、あやふやな記憶の中にまぎれ込んでゐるか、ゐないか、その見境は今となつては、私自身に解らないのである。

執筆時の「私」は「冷静な意識にかえ」り、一連の出来事を子供が見た恐い夢を正しい記憶に基いて記したとはしていない。筆曲「さむしろ」一節の半睡半醒の状態は、まさに『旅順入城式』における夢現の象徴とみなせるだろう。『夢十夜』のような夢枠とは異なる、虚構世界が構築されている。

五 虚構としての筆者

前章で考察した通り、一九二一年前後から百閒は、多彩な睡眠、夢、覚醒を自在に組み合わせて、『冥途』(一九二二)、『旅順入城式』(一九三四)を執筆する。「私」は、極めて「私」に近い存在の兄と邂逅し(「道連」、睡眠を中断するように硝子という物質に現れる「私の顔」に襲われ(「映像」)たり、「私」が見た夢から抜け出した不気味な男が行く先々に現れ脅かされ(「先行者」)たりする。夢の中で起きた事の記憶と、目覚めている時の幻覚や妄想、想像との境が曖昧で、時空間が歪む。「私」は、「山高帽子」では「瑪瑙」の著者の青地豊二郎君、「遊就館」では「野田先生」と呼ばれているように、多くの章において執筆時の百閒と同じ様に文筆家、教員を職とする知識人である。つまり、筆者が反映された語り手の「私」は、虚構としての筆者である。

また百閒にとって、創作方法の転機となつたのは、一九一九年(大正八年)年八月に始まるホフマンの翻訳と、ブランドス『十九世紀文学の主潮』との出会いではないか。第二章で考察

したように、鏡や影に分裂する「私」を描くことは、『十九世紀文学の主潮』によれば、〈自我〉の自明性に疑問を投げかけることを意味した。ねじくれた「私」とドッペルゲンガーの關係からは、百間が「私」を多様な角度から捉えようとしたことが窺える。百間の場合は、「私の顔」(映像Ⅱ築造^{えいぞう}Ⅱ筆者百間の本名)のように、語り手「私」の背後に筆者の姿を髣髴とさせる仕掛けがある。硝子から浮き上がる超物質的な「私の顔」である。この仕掛けこそが百間の虚構意識の象徴であり、夢現の世界を創造した手段であつたのではないだろうか。

最後に、ブランデス『十九世紀文学の主潮』が、百間だけでなく文学者たちの間に広く読まれていたことを指摘しておきたい。夏目漱石が「創作家の態度」(一九〇八・四・一、「ホトトギス」)で触れた他、佐藤春夫「先師を憶ふ」(『現代日本文学全集第五十九巻 高山樗牛・島村抱月・片山伸・生田長江集』所収、一九五八・六、筑摩書房)、中野重治「空想家とシナリオ」(一九三九・八・一一、「文芸」)、小島政二郎『眼中の人』(一九四二・一一、三田文学出版部)でも言及されている。例えば中野重治「空想家とシナリオ」において、空想家で文学青年の兼六は友人から「芸術家が頭のなかで描くことと、実際にそれを芸術作品として創ることとはまるで別だつて」と言われた後、「君、ブランデスの『十九世紀文学主潮史』を読んだろう?」とバルザックの名が挙げられる。当時の日本の文壇で文芸批評の書としてより啓蒙書として大いに読まれていたことがわかる。

また小島政二郎は『眼中の人』において、ブランデスを援用した佐藤春夫「芸術即人間」(一九一九・六、「新潮」)を読み、また、「嘘だと思つたら、ブランデスの『十九世紀文学の主潮』を読んで見たまえ。一人として例外なしに新しい真理と美との創造のために、無理解なこの大衆との悲壮なる闘争の生涯でないものはないから——」という芥川の言葉に従つて、「私は彼等を崇拜した。そうして一歩でも彼等に近付きたいと思つた」と告白している。『旅順入城式』が刊行されて間もなく、日本は戦時体制へと突入し、国民・国家文学を担う近代的〈自我〉の確立の機運が盛り上がる。一九三〇年代後半から四〇年代にかけて小島政二郎や中野重治は、芸術家を志す「私」(または三人称の人物)を通して、ありのままに書くことの葛藤、挫折を「私小説」や転向小説の形式で表さざるを得なかったからである。戦時下^{せんじげ}に刊行された矢崎弾『近代自我の日本的形成』(一九四三・七、鎌倉書房)でも、ブランデス『十九世紀文学の主潮』は文学史の評価基準として採用されている。これはいかに『十九世紀文学の主潮』が読まれていたかの証左ではないだろうか。ひいては、ホフマンを翻訳し、『十九世紀文学の主潮』を読んでいた百間ならば、『十九世紀文学の主潮』から刺激を受けていたことは想像に難くない。

内田百間の引用は『内田百間全集』(講談社)による。その他の引用については、適宜旧字旧仮名を改めた。

注

- (1) 杉山洋子氏訳『妖精物語の国へ』(二〇〇三・五、筑摩書房、三九―四〇頁)
- (2) 芥川龍之介「冥途」(「点心」一九二一・五、金星堂)
- (3) 酒井英行氏「『冥途』覚書」(内田百閒——「百鬼」の愉楽——二〇〇三・六・一二、沖積舎、九一頁) 参照。
- (4) 百閒のドッペルゲンガーに関しては篠田知和基氏「近代文学における日本的『分身』像の表現 その二」(一九八六・三、「名古屋大学文学部研究論集」) 参照。
- (5) 百閒「舞臺稽古」(一九三九・六、「改造」) では「幽霊」に「ドッペルゲンゲル」とルビが振られている。
- (6) (中略) 私の家の玄關に私と同じ様な男が訪れて來たり、その男と私が座敷で對座する様な事になつたら、私は氣持が變になりやしないかと案じた。おまけに私の昔に書いた小説にそれに似た様なものがある。目のあたりに生きた幽霊を見るばかりでなく、自分の古い文章の祟りまで出て來る様で甚だ無氣味な話であるから、願はくはそんな事のない様にと念じてゐたら、いい工合に地方に出てゐた古川君の歸京が遅れたとかで沙汰止みになつて安心した。
- (7) 拙論「日本ドッペルゲンガー小説年表稿」(「柳廣孝氏・吉田司雄氏編著『ナイトメア叢書2 幻想文学、近代の魔界へ』二〇〇六・五、青弓社」参照。
- (8) 木野光司氏『ロマン主義の自我・幻想・都市像 E・T・A・ホフマンの文学世界』(二〇〇二・三、関西学院大学出版会、一五頁) 参照。
- (9) シリーズ「世界大思想全集」(一九二九―一九三二、春秋社) に『十九世紀文学主潮史』の題で四卷に分冊された。また『十九世紀文学主潮』(一九三九―一九四〇、春秋社)として十冊に分冊され、刊行されている。
- (10) 『集英社 世界文学大事典3』(一九九七・四、集英社、七九二頁、枘田啓介氏執筆)。
- (11) 鈴木貞美氏は『日本の「文学」を考える』(一九九四・一、角川書店、七二―七五頁)において、西欧一九世紀の「文学」や「文学史」が、ステイト・ナショナリズム(国民国家主義)によって形成されたことを指摘している。一九三四年一月の「文藝通信」誌上におけるアンケートの「題をつける時、書き出しに、結末に困つた話」に、百閒は「映像」という題をつける経緯を回答している。逆説睡眠を発見したミッシェル・ジュヴェ氏は、『齊物論』の「胡蝶の夢」を例にして、「夢での意識」を「目覚めていて幻覚にとりつかれている人間の意識」にたとえている(北浜邦夫氏訳『睡眠と夢』一九九七・七、紀國屋書店、一〇七頁)。
- (12) 芥川龍之介は『齒車』(一九二七・一〇、「文芸春秋」)に至る一連の神秘・怪奇を題材とする作品において、『旅

順入城式」と素材を共有しているが、書簡や夢、狂気、活動写真などは、リアリティを補強する限定枠として用いている。

(12)

須田千里氏「内田百閒「山高帽子」の材源——モーパッサン「オルラ」・芥川龍之介「歯車」など——」(二〇〇三・三、「京都大学総合人間学部紀要」が同時代小説との関連を論じつつ、典拠を明らかにしている。「映像」の夢魔、「遊就館」の夢の中の殺人、「菊」の撓む花弁という挿話も「オルラ」と共通する。しかし「オルラ」の場合は、すべて得体の知れぬ新生物による仕業とされ、ドッベルゲンガーは登場しない。

ランケの鼠の話に関しては、永井太郎氏「佯狂の物語——「山高帽子」論」(二〇〇〇・一〇、「福岡大学日本語日本文学」参照。

(13)

今井通郎氏『生田山田両流 箏唄 全解 中』(一九七四・五、武蔵野書院)。

(14)

中等教育における「自我実現説」については、日比嘉高氏『「自己表象」の文学史』(二〇〇二・五、翰林書房)参照。

(にしい やえこ／本学大学院後期課程)