

# 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

田 中 雅 史

A Study of the Labyrinthine Images in Natsume Sôseki's  
"Kokoro" and Uchida Hyakken's "Hanabi"

Masashi TANAKA

## Abstract

In this essay I analyze Natsume Sôseki's "Kokoro" or "The Heart" and Uchida Hyakken's "Hanabi" or "Fireworks", from the viewpoint of the labyrinthine images in them. These short stories have in common extraordinarily dreamy characteristics.

In "Kokoro", a man finds a strange bird that reminds him of vague memories within himself. Then he meets a strange woman who also gives him impression that she may be related to dim memories of his past. She leads him into a dark, narrow, mazy lane, that is, a labyrinthine space. In this story Sôseki created a chain of images that showed his subjective world: a bird, a woman, memories, and so on. He created "Kokoro" on the basis of subjective visions, instead of the real world. On this point, Sôseki can be compared with the Western subjective artists whom G.R.Hocke called the Mannerists.

"Kokoro"'s influence on "Hanabi" is obvious. In "Hanabi", a man also meets a strange woman on a bank near the sea. They walk together towards the seaside. They saw splendid fireworks on their way, and he thinks that the fireworks resemble the memories of his past. That is, the image of fire or fireworks has the function of the bird in "Kokoro". Getting into a small labyrinthine corridor, he feels uneasy. Finally the woman fall upon him, screaming "a flirt!". Hyakken also created a subjective chain of images in his work.

These works are quite neurotic, but I think pathological approaches are not sufficient to understand them. Because Sôseki and Hyakken composed them deliberately from the viewpoint of artistic effects. They tried

to express their inner enigmatic world, which they thought really valuable. They produced many labyrinthine images in the process of representing such enigmas.

## はじめに

私は子供のころ、江戸川乱歩の少年探偵団のシリーズが好きだったが、その中でも印象的なエピソードは、暗い洞窟の中に入って行くというものだった。暗号を解読し、それを頼りに曲がりくねった洞窟を進んで行くスリルとサスペンス。先にあるものへの期待と、迷うことへの不安とが交錯した、異様な興奮をそこに感じた。

カール・ケレーニーの「迷宮の研究」によると、こうした体験は迷宮の内部に身を置くという体験とつながりがあるようである。ケレーニーはこの論文の中で、迷宮のイメージが意味するものは何であるかを明確に示している。迷宮は死の国（冥府）である。だがそこには生と結びついた死という観念が認められるという。ケレーニーはこれが「観念」であることを、つまり自然の实在としての生命に対応する、あくまで精神的实在であることを強調している。死と再生ということを経験する自然の現実として考えると、研究論文の範囲外であるから、この区別はもっともである。だが精神的「实在」であると言うことで、同時にケレーニーは、それが人間の精神が生み出したものとしてのリアリティーをもつということも言っているのである。

この死と生が一体となった観念について、もう少しケレーニーの言うところを追ってみたい。この研究にとって、重要なものだからである。この古代の観念が「神話的観念」であることを、ケレーニーは驚きを込めて語る。古代の哲学的観念と神話学的観念はこの点をめぐって対立しているのだ。プラトーンやエピクローロスなどの哲学者は、死と生を互いに相いれないものにとらえている。一方、略奪されて死の国へ行き、再び戻って生命のあふれる春をもたらしたペルセポネーなどの神話的イメージには、生の観念の基礎をなす死の観念が反映している。

このような観念は、外から、論理的に把握できるものではない。「神的な存在として私たちを迎えるなにもものかが私たちの胸のうちに目覚めさせられてはじめて」把握できるものだという。ケレーニーがこの論文でさまざまな図形（特に螺旋の模様）、神話、建造物、舞踏などを比較対照することで見いだそうとし

ているのは、「理解不能なるものの理解可能なぎりぎりの限界」であり、私たちを豊かにしてくれる「一個の秘密」なのである。

このような研究態度は、たいへんユニークなもののように思われる。通常、研究というものは物事を明らかにするためのものであるが、ここでは目指されているのは各人の内部でのみ感得し得る一個の謎にたどり着くことである。この研究自体が、古代の人々が迷宮の中を一步一步進む際に体験したことをなぞろうとしているかのようだ。しかし、迷宮を対象とした研究の場合、このような方法によるアプローチが不可欠のものとなると、ケレーニーは第1章「問題－秘密」で自ら述べている<sup>1)</sup>。

さて、文学に現われる迷宮の場合も、そこに見出されるものは一個の解釈であるよりも、むしろ一個の謎であると考えたほうがいいだろうか。多くの文学作品に関して、そこに出てくる迷宮のイメージが死の国を表わし、そこに入って再び脱出することが死と再生を意味していると解釈することは可能であろう。しかし、それでは文学作品の中に盛りこまれている、不合理を含むがゆえに豊かであるような神話的観念を、合理的な説明に還元してしまうだけである。

迷宮的要素を作品に取り入れた作家達も、古代の人々同様、迷宮のイメージの中に「理解不能なるものの理解可能なぎりぎりの限界」を見ているのではないだろうか。神話における迷宮の場合同様、文学における迷宮を研究する場合も、表現の様々なヴァリエーションを比較対照することで、迷宮が指し示す謎を浮き彫りにするという方法がふさわしいように思う。

文学と美術における迷宮の研究として有名なものに、グスタフ・ルネ・ホッケの『文学におけるマニエリスム』とその姉妹編の『迷宮としての世界』がある。その中でホッケは、彼の言う「マニエリスム」的芸術家の性格や作品を分析している。ホッケは、ルネサンスとバロックの中間にあたる16世紀の芸術様式であるマニエリスムの中に、近代以降の芸術家が抱える問題が集中的に現れていると考えた。そしてマニエリスムという言葉を拡大して、16世紀に限らず同様の特徴をもつ芸術家に適用している。この意味でのマニエリスム的芸術家は、芸術を外部の自然の模倣でなく、芸術家の主観的な創造であると見なす。神が世界を創造したように、芸術家は内部の基準にしたがって作品を創造する。その意味で芸術家は「地上の神」とも言うべき存在である。つまるところ、そのような芸術家自身が、マニエリスム的な文学や美術に現れた迷宮が示す謎な

---

1) カール・ケレーニー『迷宮と神話』（種村季弘・藤川芳朗訳、弘文堂、昭和四八年）8-24頁。

のであろう。ホッケが本の中で論じている、多くの表現上の特色（修辞、頻出するイメージ、テーマなど）、中でもかけはなれたものを強引に結びつける、ホッケが対置隠喩あるいは「反対の一致」の隠喩と呼んでいるものなどは、文学における迷宮を研究する上で参考になると思われる<sup>2)</sup>。

ただし、ホッケはマニエリスムについて、ヨーロッパに限定して議論を展開しているが、この研究は夏目漱石と内田百閒の作品を対象としている。日本文学へのホッケの理論の応用は、それが可能かどうか考えることも含めて、慎重に行わねばならないだろう。その意味で、この研究に大いに参考になると思われるのが、堀切直人の『日本夢文学志』である<sup>3)</sup>。この本は夏目漱石、泉鏡花、萩原朔太郎、島尾敏雄などの幻想的な文学作品を、バシュラールやバフチンなどの文学理論を踏まえて論じている。以上のような本を、アリアドネーの糸として随時参照していきたい。

取り上げる作品は夏目漱石の「心」（『永日小品』所収）と内田百閒の「花火」（『冥途』所収）である。いずれもしばしば論じられてきた作品だが、細部に謎めいた要素が多く見られるので、この論文ではまずそれぞれの作品を細かく分析して私なりの解釈を加えることから始めたい。

## 1 夏目漱石の「心」の分析

堀切直人は『日本夢文学志』第2章「八幡の藪知らず」で、夏目漱石の作品に見られる暗い森のモチーフについて論じている。その森は迷宮的特徴を備えており、漱石の幼児体験と結びついているという。例えば、『硝子戸の中』には、里子に出されていた彼が実家に戻る途中の「両側に大木が鬱蒼と生い茂り、昼なお暗い、人影の絶えた道」が描かれている。また、森を思わせる「錯綜と込みいった廊下や路地」の「迷路的性格」も見られる。ほかにも『道草』『夢十夜』『永日小品』などを取り上げて、漱石の作品中に「廊下と路地とからなるラビリンス」が頻出することが論じられている<sup>4)</sup>。

漱石の幻想的な作品についてのこれまでの多くの研究は、そこに漱石の死や夢に対する関心が反映していること、彼の内面の深いところにあるイメージ、特に女性のイメージを謎めいた形で表現していることなどを論じている。これ

2) グスタフ・ルネ・ホッケ『迷宮としての世界 マニエリスム美術』（種村季弘・矢川澄子訳、美術出版社、一九六六年）および『文学におけるマニエリスム I・II』（種村季弘訳、現代思潮社、一九七二年）参照。

3) 堀切直人『日本夢文学志』（芸術出版 冥草舎、昭和54年）。

4) 同書、69-70頁。

らの点に関しては、迷宮が死の国であり、そこから脱出する手段をアリアドネーという女性が示すというクレタ島のラビュリントスの場合と重なる。漱石の迷宮の場合、そこに「父母未生以前」という言葉で言われるような、過去へ向かうアイデンティティー探求が加わる。そのことを、『永日小品』中の「心」（明治42年）を取り上げて見てみたい<sup>5)</sup>。

「心」は、湯上がりの語り手が二階から「春の町」を見下ろすところから始まる。湯上がり気分、春という季節は、いずれもぼんやり、のんびりとした感じであり、すでに冒頭から、内部のとらえどころのない記憶の世界へ導入するための作者の計算した言葉の選び方が見てとれる。つづいて、下駄の齒入をしている老人が通る。彼が竹のへらで古い鼓をたたき音は鋭いくせにどこか気が抜けていて、それが「頭の中で不圖思ひ出した記憶」のようだと書いてある。下駄の齒入れは当時実際にあったもので、それを老人が行っていることもあっただろうが、この老人や「古い」鼓も、やはり今述べたような計算に従って、冒頭から続くイメージの延長で選ばれた言葉だろう。鼓の音を記憶に例えているのは、若干不自然な結びつけ方である。この短編の描こうとしているのが記憶の世界であることを示す意図をもってあえてこのような表現を選んだのであろう。

その音と共に小鳥が飛び出してくる。同時に老人は視野から消える。つまり、小鳥は音＝記憶の等価物である。それは、その鳥を形容する言葉が、渋い翼の色、くすんだ色の「ふわつい」た胸など、やはり冒頭からのイメージの延長にあることから確認できる。その色合いが「著しく自分の心を動かした」のは、それが意識にのぼってはいないが、忘れられないでいる記憶を指し示しているからであろう。

彼は「半ば無意識に」右手をのばし、鳥はその手に飛び乗る。ここで鳥は「華奢な足」「漣の打つ胸」のすべてを挙げて「其の運命を自分に託するもの」のようだとある。この段階で鳥＝記憶のイメージは、女性のイメージへとつなげられているように見える。これらの表現は鳥の様子を描くものとして不自然とまでは言えないが、女性を描写する表現と見ることもできるだろう。特に「其の運命を自分に託する」といった表現などは、いかにも意味ありげである。これは後半で語り手が、不思議な女性に出会うことを暗示しているのだろう。

後半では、まず彼は散歩に出る。あてもなく賑やかな通りをどんどん行くと、「右へ折れたり左へ曲がったり」する道にはいる。迷路的な状況が現れ始めてい

5) テキストは『漱石全集』第16巻（全34巻、岩波書店、昭和31年）108-11頁。

る。その道は「賑かで、陽気で、楽々している」ので、彼は「何処の点で世界と接触して、その接触するところに一種の窮屈を感じずるのか」分からない状態になる。世間との接触に窮屈を感じるというのは、漱石自身や、漱石の多くの登場人物に見られる特徴である。ここでは、その現実生活の窮屈な感じがなくなり、夢のなかのように「頓と頭に映らな」いぼやけた印象の群衆の中を歩いていく。

やがて、前に一人の女が立っているのに気づく。彼女の服や髪などはぼんやりしていてよくわからない。ただ顔だちが非常に印象的で、自分の為だけに作られた顔、「百年の昔から」その場所に立って自分を待ち、「百年の後」も自分を従えて行く顔であるという。ここで出会う人が、この不思議な女も含めて、ぼんやりとした印象でしかないのは、漱石が記憶の世界を描こうとしていると考えれば説明がつく。女性の印象は前半の鳥同様、説明はできないが直感的に自分と深くつながっているというものである。つまり、前半が鳥＝記憶というイメージ連鎖を形作っていたように、後半は女＝記憶というイメージ連鎖を形作っている。百年以前にも百年以後にも自分とつながっているというのは奇妙だが、現実の時間経過に関係なく記憶の中にいる女性という意味ならば、納得がいく。この百年という時間は、『夢十夜』にも二回（「第一夜」と「第三夜」）出てきて、よく論じられるものである。「第一夜」では百年後、「第三夜」では百年前なので、ほぼ「心」の場合と重なる。

語り手は女に誘われて、「身を穿める様にして」露地にはいる。そこには黒いのれんがふわふわしており、軒燈が頭をかすめるくらい低く出ている。ここでもぼんやりした感じは継続しており、さらに閉鎖的な領域にはいっていく感じが加わっている。これらの特徴から、この露地も記憶の世界を表していると考えられる。続いて描かれるのが郷愁を漂わせた町並みであることも、それを裏書きしている。つまり、女と彼女が入っていく暗い露地は同じものである。露地の突き当たりには真っ黒な土蔵の壁があり、そこを右に曲がると「前よりも長い露次が、細く薄暗く、ずっと續いてゐる」。複雑に曲がり、だんだん狭くなっていく暗い道を進んで行く体験は、迷宮的である。このように後半は女＝記憶＝迷宮的な露地というイメージ連鎖の上に構築されている。最後に男は「鳥の心持」になり、「鳥の様に」女の後を追っていくところで話は終わる。

このように「心」では、過去のぼんやりした記憶の世界が描かれている。その描かれ方は迷宮的であると言える。その理由はまず、後半に迷宮的イメージがはっきり現れていること、さらに作品全体として見ても、鼓の音、記憶、鳥、不思議な女、迷路のような露地などのイメージが組み合わされて、読者を幻惑

していることなどである。最後の「鳥の様に」女性の後を追っていくところにはっきり示されているが、この話は極めて同語反復的である。つまり、鳥も女も自分の中にある記憶を指すのだから、結局最初から最後まで同じ一つのものしか出てきていないことになる。その一つのものとは自分自身である。漱石は鳥＝記憶＝女＝露地というイメージ連鎖を構成することで、彼が自らの内部に感じ取っていた、死や夢などに関わる謎めいた領域を描いたのである。

## 2 「心」の迷宮の意味

前章で論じた「死や夢などに関わる謎めいた領域」を表現することは、漱石にとってどんな意味を持っていたのだろうか。『幻影の盾』や『夢十夜』などの幻想的な短編だけでなく、『こころ』や『行人』のような長編においても、『思い出す事など』や『硝子戸の中』のようなエッセイにおいても、「死や夢などに関わる謎めいた領域」が作品の重要な構成要素になっている。漱石の幻想文学というジャンルに普通入れられていない作品でも、彼は主観的なものに重点をおいて、そこからものごとを見ているのである。彼の関心は常に人間の心の内部にあるとあっていい。彼の登場人物は、現実と死や夢の世界との境界にいて、現実とは無縁のような顔で世の中を眺めていたり、世の中に居場所を見いださなくて死や夢の世界をのぞいていたりするのである。「心」には、その意味で漱石文学のエッセンスが凝縮されていると言える。

こうした主観主義的創作態度は、先に触れたヨーロッパのマニエリスムの芸術家にも見られる。彼らは芸術を自然の模倣でなく、自分の内部にあるものに基づく創造と考えた。ホッケによれば芸術を外部の現実から離れた主観的な幻想の創造とする考え方は、古代ギリシャのファンタジアという概念までさかのぼれるという。15世紀後半のフィレンツェにおいて、ネオプラトニストのマルシリオ・フィツィーノは、そうした幻想の元になるものが「内部のアイデア」として芸術家の中にあり、それに基づいて作品を創造すると論じた。形而上学的「絶対」であるプラトンのアイデアを、芸術家は精神の内部にもっているというのである。この考え方は、芸術家が外部の現実を離れて、かけ離れたものを結びつける隠喩や非論理的な表現などによって、内部にあるものを自在に表現する理論的支えとなった。この「内部のアイデア」という考えは、単にマニエリスムの時期の芸術家だけでなく、その後現代にいたるまで、例えばオスカー・ワイルド、マックス・エルンストなど多くの芸術家の中に見られるという<sup>6)</sup>。

6) ホッケ『迷宮としての世界』4「アイデアと魔術的自然」参照。

漱石の作品をこうした西洋の主観的芸術と並べるのは乱暴に思えるかもしれない。しかし主観的なものの表現という点で、学者としての漱石がヨーロッパの文学・芸術から学んだものは多かったはずだ。そのことは、例えば「作家の態度」という講演の中で、心を石にたとえる例や人を虎にたとえる例などを取り上げて、それを直喩、隠喩、象徴という修辞学の用語を使って説明していることでもわかる<sup>7)</sup>。

しかし、同じく死や夢の世界を扱っても、漱石には西洋のマニエリスムの芸術家とは違った面もあった。漱石は内部の主観的なものを、神につなげて考えることはしなかった。それは、彼が死について執拗に書きながら、その際に死を超越的なものとは分けて書こうとしていることから分かる。例えば『思い出す事など』では、自分の臨死体験に触れ、それがただ意識を失っただけで、自分より大きな精神と冥合するというようなことではなかったと書いている<sup>8)</sup>。また、『硝子戸の中』では、日常生活のわずらわしさに比べ、死は「生よりは楽なもの」、「人間として達し得る最上至高の状態」と思うことがあると書いている<sup>9)</sup>。今例に挙げた「作家の態度」でも、西洋人のいう「無限の憧憬」infinite longing は頭では理解できても、本当のところはよく分からないと言っている<sup>10)</sup>。

江藤淳の漱石論は、この違いを重く見ている。彼は西洋人と日本人の違いを生み出すものとして、「究極に於てぼくらが彼らの神と無縁だ」ということがあると言う。パスカルが無限に対してもったような感想、そこから神へとつなげるような思考の仕方は、明治以降の日本の芸術家にはなじまない。近代日本には神との対立の上にあるような本来の西欧的自我はなく、「我執」と括弧付きで呼ばれるようなものがあるだけである。漱石にもこのことは当てはまる。そして、漱石の偉さは、日本に生まれ育つことで形成された「内部風土」をもつことに気づき、「西欧文化の完全な理解などは出来ない」という認識に達したという点にあると言っている<sup>11)</sup>。

江藤淳の考え方に従えば、漱石の描く精神内部の世界は日本的な「内部風土」ということになる。彼は『夏目漱石』第3章「[無]と[夢]」の中で、漱石の

7) 『漱石全集』第20巻、110-20頁。

8) 『漱石全集』第17巻、45-46頁。

9) 同書、135頁。

10) 『漱石全集』第20巻、119頁。

11) 江藤淳『夏目漱石』（増補版、勁草書房、1965年）90-91頁。



「低音部」とか「孤独な内部風土」と彼が呼ぶものを論じている。それは英国中世を舞台とするロマンティックな作品に描かれた世界と、南画や漢詩の世界の二つを含むものである。前者は『薤露行』『幻影の盾』『夢十夜』などに結晶しており、いわば「夢」の世界、後者は漱石の文人趣味の故郷であり、いわば「無」を象徴する世界であるという。江藤氏は漱石の英詩の一つに出てくるロマンティックな女性に触れて、そのイメージが漱石の内部の二つの世界の「蝶番」の役目を果たして、「女は、恐らくこの蝶番の上に立ち、そしてあの空漠とした「無」の世界に呑み込まれて行ったのだ。」と述べている<sup>12)</sup>。つまり、後者の南画や漢詩の東洋趣味的な世界の「無」の方が、漱石の低音の最低音部であるというわけである。

しかしながら江藤氏も述べているように、この「夢」の世界も「無」の世界も、その「蝶番」の女性も、漱石の「内部風土」、つまり主観的幻想であり、いわば彼自身である。このような同語反復的状况は、東洋的にしろ西洋的にしろ伝統的なものから根こぎにされたと感じた時に生じるものではないだろうか。マニエリストの場合、ルネサンス的な秩序の崩壊が、漱石の場合は、イギリスに留学していたときの喪失感がある。両者が内部の主観的なイメージの表現に向かった心理には、共通点があると思う。さらに言えば、江藤氏が使っている「内部風土」という表現も、東洋的なものが失われつつあるという自覚の中ではじめて生まれるものではないか。そこには喪失感を埋め合わせるものが、自らの主観内部に存在することを強く願う気持ちが表れているように思える。それは批評家としての江藤淳の表現としては適切だろうが、漱石の理解としては、「風土」というような表現は外部の世界との連続性を思わせる点でふさわしくないと言える。

堀切直人は漱石の迷宮的世界を、彼が「夢魔の森」と名づけた、人間の心に普遍的に存在する迷宮的イメージの一環として論じている。「夢魔の森」とは、「私たちの祖先が森の下闇で味わった恐怖」がユングの言う集合的無意識を介して、「森の外側の、動物たちの攻撃から守られた、比較的安全なところに身を置いている」現在の私たちに伝わってきた「危険な動物たちのひしめき合った太古の夢魔的な森の世界」のイメージだということである<sup>13)</sup>。つまり、これらの作品が描いているのは、自らの内部にある先祖から伝わってきたイメージであ

12) 同書、29-39頁。

13) 堀切直人『日本夢文学志』、20頁。

るということになる。やや乱暴な議論だが、こうした人間の心の奥に存在している普遍性をもったイメージととらえる方が、漱石における内部の「死や夢などに関わる謎めいた領域」の理解としてふさわしいように思う。

渥美孝子は『夢十夜』について、次のように言っている。

死と夢は漱石にとって、思考によっては抽出し得ない「隠約たるもの」という側面において通底していたのではなかろうか。夢が未知の奥深い領域を秘めているように、死もまた真相を補足し得ない神秘と深淵をその存在場所としている。言わば死は、「心理解剖を以て」しても、「直覚を以て」しても看破し得ないがゆえに、それを見出すのは夢の中でなのだ。

「漱石にとって夢という独自の時空」の根源には「死という解けぬ謎の提示」があるという<sup>14)</sup>。それは自らの根源にある謎であり、現実との戦いの中でしばしばそこに帰って自分自身を確認する基準となるような場所であった。漱石は自らの内部に見たそのような謎を、鳥＝記憶＝女＝迷路状の露地という主観的なイメージ連鎖によって描いたのである。

### 3 内田百間の「花火」の分析

『夢十夜』や『永日小品』にみられる漱石の試みを受け継いだ作家の一人に、内田百間がいる。彼の初期の作品と、漱石の幻想的な短篇との類似ははっきりしており、内田道雄をはじめ多くの人の論文で指摘されてきた。ここでは「心」との類似が目立つ「花火」(大正十年)を取り上げて百間の短篇について考えてみたい<sup>15)</sup>。

冒頭で語り手は、「長い土手」を港の方へ歩いている。一人できみしい道を歩いて行くという状況は、百間の幻想的な短編によく見られる。土手の片側は海、反対側は入江、つまり海に向かって突き出した細い土手である。蘆が生い茂って、「目のとどく見果ての方は、蘆で土手が埋まつて居る」という。百間のこうした幻想的な短編は夢をそのまま描いたと言われることもあるが、ここまでを見ると、寂しい感じを読者に与えるように慎重に場面を構成していることがわ

14) 「『夢十夜』に描かれた死の諸相」121-138頁、『幻想文学 伝統と近代』(村松定孝編、双文社出版、1989年)。

15) テキストは『内田百間全集』第1巻(全10巻、講談社、昭和46-48年)11-13頁。

かる。つまり、作家の意識的な介入の跡が見られるのである。

やがて向こうから女が現れる。「見たことのある様な顔だと思ふけれども思ひ出せない」と彼は感じる。この女の描写は「心」とよく似ている。女は「御一緒にまゐりませう」と言って、二人は並んで港に向かう。彼は女が、「丁度私を迎へに來た様なふうにももの言ひ、振舞」って、今歩いてきた方へ戻るの、いぶかしく感じる。「心」では、暗い廊下を不思議な女にどこまでもついていくが、それとほぼ同じことがここで起こっている。女がそこから現れ、そこに向かっている暗い海の方とは、「心」について考えたことから言えば、内部の記憶の世界である。続いて、女と一緒に歩きながら花火をみて、「何だか昔の景色に似てゐる様に」感じるとあることから、百閒がそれを意識していることがわかる。

題名にもなっている花火は、「心」での鳥と同じで、女＝記憶の等価物である。それは今の場面が続く部分からわかる。そこには「燃える」「焼ける」などの燃焼にかかわるイメージが多く見られる。まず、海の上の空が「鮮やかな紅色に焼けて」くる。それが褪せてくると、遠くから「紙の焼けた灰の様なもの」が飛んでくる。これは女によって「海の蝙蝠」と説明されているが、もちろん架空の生き物である。この辺りは夢のような奇妙な感じの風景であるが、花火が記憶の等価物だと考えれば、やはり記憶の等価物と考えられる海と結びついて、〈海の上の焼ける空〉や〈焼けたような海の生物〉などのイメージが現れるのは納得できる。周囲の原っぱにも火の粉を吹き出す火の筒があり、女は「今にここら一面に焼けて参ります」という謎めいたことを言う。

つづく場面は、「心」の最後の部分同様、暗い迷宮的な廊下である。「心」が最後どうなるのかをぼかしているのに対し、「花火」は廊下の先の出来事まで書かれている。その廊下は、暗くて足下はわからない、カンテラは「ぼんやり」ともり、その光は「うるんだ様」という具合に、ぼんやりした感じの場所である。いくつかの座敷があり、その一つに「古びた帳面」が広げてある。これは主人公とその女のつながりを明らかにするものらしく、男は「怖いものに触れかけた様な」気がする。

しばらく前から主人公は女と同行するのを苦痛に感じていたが、この廊下は「段々狭く暗く」なるので、体が女に押しつけられて「息苦し」と感じている。この廊下はやはり、過去の記憶の世界だろう。全体にぼんやりした情景描写は、明確な像を結ばせまいとする作者の計算を感じさせる。また女性のイメージについて言えば、それは漱石の場合とはかなり違っている。漱石の短篇に

出てくる女性の場合は、謎めいていて魅惑的な女性である。中には百間が参考にしたであろうような不気味な話に女性に関わることもあるが(『夢十夜』の「第十夜」など)、それほど多くはない。『夢十夜』の「第一夜」の女性なども、人間ばなれしてはいても魔物の様ではなく、ユリに変身するところなどは天上的な純粹さを感じさせる。「心」は、やはり女性と鳥を重ねて描いている『文鳥』と並べてみるとはっきりするが、どちらも男にとって永遠に謎である魅惑的な女性美というものが表現されている。一方、「花火」のこの部分は、生理的な圧迫感を感じさせ、罪責感をかきたてる女性である。この記憶の世界は、漱石の場合と比べて生々しい。

心の中はよく部屋に例えられる。『冥途』にしばしば出てくる「白ら白らした」座敷は、心の中を表しているのだろう。先程の帳面は、奥の座敷の「本当の真中」にあると書いてある。つまり、心の中のその奥まった核心にある記憶だということである。

続いて女は、日が暮れて真っ暗で、蘆の原は焼けていて、土手は波にさらわれているので、もう帰れないと言う。意識の世界との連絡が断たれ、無意識の強迫的な記憶が全体を覆うのである。男は帰ろうとするが、女の「白い襟足」を見て、「十年昔だか二十年昔だかわからない、どこかの辻でこの女に行き會ひ、振り返つてこの白い襟足を見た事があつた。」という既視感をおぼえる。

女はその瞬間に男のうなじにしがみついて、「浮氣者浮氣者浮氣者」と言う。おそらく「燃える」「焼ける」などの燃焼にかかわるイメージが多く見られるのは、「やきもちを焼く」というのと掛けているのだろう。後を見てももう女はいない。それなのに「目に見えないものが私のうなじを掴み締めて」いるという怪談のような終わり方をしている。

#### 4 「花火」の迷宮の意味

2で漱石の「心」について言った「死や夢などに関わる謎めいた領域」を描いているということは、「花火」についても言える。百間はその頃の日記の中で、自分が書きたいのは「私の心の中の神秘」であると言っているので、確信犯である<sup>16)</sup>。「花火」の迷宮もまた自分自身の内部の謎めいた領域を意味しているのである。では、それが漱石の場合と比べてどうなのかを考えてみよう。

内田道雄は最後の目に見えないものを「生そのものの裏側に広がるより大き

16) 『内田百間全集』第3巻313頁。

な不可知の实在」である死のイメージと解釈している。そして百間の中で、死を恐れる気持ちが「血縁への濃厚な意識」と結びついていることを指摘している。地方の旧家出身の百間には、家の連続性に執着があり、それが死への恐れにつながっているというのである。題名の冥途という言葉自体、「日本人特有の、伝統的な死生観の基部をなす感覚」がまつわっているものであるなど、百間の土着的側面が強調されている<sup>17)</sup>。この見方に関しては、先に述べた江藤淳の漱石観に対するのと同様の理由で反対である。

種村季弘は、百間は文学にエディプス・コンプレックスを持ち込まなかったと言っている。『冥途』は表題作の「冥途」や「件」など、エディプス的なイメージやエピソードにあふれている話が多いので、意表を突く指摘である。種村氏は百間が古い造り酒屋に生まれ、それが近代的な産業システムの中で潰れたため、むりやり新しい教育システムの中で自己形成するはめになったと言っている<sup>18)</sup>。つまり大学教授のような近代人の仮面の下には、過去への執着、失われた実体のようなものがあって、それが作品に現れているというのである。

このことを例証するものに「弾琴圖」というエッセイがある。その冒頭はこうである。

法政大学の大騒動で、学校をやめられてから、家に座つて考へて見ると、私は顔と云ふものが要らなくなつた。目や口が、急になくなつては困るし、鼻はなくても濟むやうに思ふけれど、有れば有つたに越した事はない。兎に角、道具がもとの儘に残つてさへみればいいので、さう云ふものを竝べた配置から生ずる顔は、不要になつた様である<sup>19)</sup>。

表向き近代的システムに適応する必要から教授のような近代人の仮面をかぶっているが、それは「やめられた」というほっとしたような表現に表れているように、違和感のあるものだった。そして、それをかぶる必要がなくなれば、その顔はくだけてバラバラになっても構わないものなのだ。

百間の幻想的短編の核にあるのは、こうした近代以前の世界にうごめいている自分自身である。「血縁への濃厚な意識」は、内田氏の言うように死を恐れる

17) 内田道雄『内田百間 『冥途』の周辺』(翰林書房、1997年) 85-87頁。

18) 日本文学研究資料新集22『内田百間 夢と笑い』(有精堂、1986年) 所収、川村二郎、種村季弘「対話 明晰なる精神薄弱」68-69頁。

19) 『内田百間全集』第1巻451頁。

気持ちと結びついているのではなく、むしろ死の世界を求める気持ちと結びついている。なぜなら「死や夢などに関わる謎めいた領域」は、彼が生理的違和感を覚える外部の近代的システムを離れたところにある、既に存在しないが故に過去にも未来にも遍在する（漱石の「百年」である）内部の記憶の世界だからである。「花火」ではそのような記憶の世界に対するタブーの意識が見られる。漱石の場合も、例えば『夢十夜』の「第三夜」の子供を背負って歩く話などには、こうしたタブーが感じられる。しかし、種村氏の言うように、漱石には百間のような「うごうご蠢いているような」ところとともに「れっきとした知識人的な面が、観念的には」ある<sup>20)</sup>。表面的にはつじつまを合わせてはいても、実際は適応を放棄していた百間は、漱石以上に強迫観念を感じただろう。

近代的システムへの適応を強いられたことで百間に生まれたタブーの意識は、話が進むにしたがって女を嫌悪する気持ちを主人公の中に引き起こす。しかし、同時にそのタブーの意識が、不思議な女、花火、海、海の上の焼ける空、焼けたような海の生物、暗い廊下などの記憶の等価物に異様な魅力を授けてもいるのだ。

### おわりに

今まで見てきたイメージは夢の中のような雰囲気醸し出し、無意識の中身のようなものである。死を求める気持ちというのも一見フロイト的だが、フロイト的な解釈で説明しきれるものではない。なぜなら漱石も百間も神経症的な作家だが、神経症的な作家は神経症の患者と違って、内部のイメージを表現する際に芸術家としての意識的な介入を行うからである。「心」には、鳥、女、迷宮的な廊下などのイメージのつながりがあり、「花火」には、暗い土手、暗い廊下、女、花火、海、炎などのイメージのつながりがある。いずれも自分の内部に見いだした「死や夢などに関わる謎めいた領域」に、意識的な言語を媒介にしてアプローチするために凝らされた文学的工夫である。こうした姿勢は日本の江戸以前の文学にも見られるが、漱石の主観内部を描いた作品は、ヨーロッパの文学・芸術・思想などに見られる主観的なものの探求を自らの問題意識と重ねたところに生まれたものである。そして百間は、自分の肌に合うように変えながら、漱石の切り開いた方向に進んでいった。彼らの作品に見られる迷宮のイメージ、あるいは作品自体の迷宮化といった事態は、その過程で生み出された

20) 『内田百間 夢と笑い』75頁。

のである。こうした迷宮は、いわば内部の迷宮とでも言うべきものである。

漱石、百間にとって内部の主観的な世界は決定的に重要なものであった。百間は日記の中で「子供に神秘的な恐怖を教えたい。」と書いている。それは神秘的な存在への感受性が「子供の心を深くし廣くする大事な養ひ」だからである<sup>21)</sup>。漱石の『夢十夜』の系列の作品、百間の『冥途』『旅順入場式』などの作品は、これまでもそれ自体の重要性は多くの研究者によって論じられてきたが、ホッケのいうマニエリスムのようなヨーロッパ近代の主観的美学・芸術にあたるものが近代日本に出現した重要な例として、例えば萩原朔太郎や宮沢賢治などの他の主観的芸術家とつなげて論じられるべきだろう。

---

21) 『内田百間全集』第3巻304-305頁。