

近代文学における日本的「分身」像の表現 その二

篠田知和基

前篇において鷗外、梶井、大岡、梅崎、安岡のケースを検討したのは、特定の分類に従って同系列の作家たちを抽出したと言うわけではない。近代文学を通覧してもっとも顕著な例を抽出したにすぎず、さまざまなタイプの作家におけるいくつかのサンプル例を抽出したとも言えないであろう。梅崎と安岡はほぼ同じタイプの作家と言うことができようし、鷗外も前篇でとりあげた作品は梅崎——安岡のタイプに近い自己省察、自己分析の作品である。その自己の問題の前に風景、あるいは自然が登場してきても、作品の種類としてはさしてかわらないのは梶井のばあいも同じである。その中では『野火』だけが客観的な小説に近いようにも思われるが、そこから「狂人の手記」という枠をとり去るなら、架空の語り手のそれであるにせよ、ともかくそれは自己のあり様を追及した作品であることにはかわりはない。それはホフマンやポーにおけるフィクションの中での主人公の分裂とは、種類を異にしている。ホフマンやポーが、荒唐無稽な空想の産物たる綺譚の語り手であり、分析の文学とは異なっており、同じ系列はわが国では乱歩にでも求めるべきだとするのなら（乱歩には一人二役や、

替玉やそっくり人間のトリックはいくらでもある）それでもいいが、それならドストエフスキーやモーパッサンにおける主人公の自我意識の混乱とその外形化、二重の自我の顕在化についてはどうなのかと言うことになる。

ドストエフスキーはともかくとして、モーパッサンのなストーリーテラーの作品としては、たとえば円地文子に『遊魂』がある。しかし禁じられた欲望が遊魂となって身体を脱けだして好きな男と交わって、という話自体は、前近代の物語のレパートリーに属すべき話柄であって、近代的分身とは呼べないであろう。憑霊を扱った『女面』にしても、「物語」ではなくとも「精神」は近代の範疇を逸脱する。²⁾

似たような雰囲気のあるロマネスクな作品では綺堂の『修善寺物語』もあるが、分身譚ではない。「物語」の系列の作品では井上靖の『化石』に「分身」が登場する。旅先で死病の宣告を受けた男が、いままでとちがった目で人生を見るもう一人の自分と、今までどおりに行動しようとする自分とのあいだで引きさかれ、内的対話をくりひろげる。しかし、もちろんこの「分身」は外に投影されて現実の登場人物

になることはない。彼には、影のようにつき従う秘書の若い男や、同じような目で生を裏側から見ている外地暮らしの女の友人などがあるが、それと彼の言う「分身」とは重ならない。これはいわば「イワンの悪魔」(『カラマーズフ』)型の、実在しない分身である。

「分身」という名称ないし観念は、たとえば太宰や英光にも親しいものだった。『人間失格』は自分を偽って生きているうちに本当の自分を見失った半人前人間が、たえず他者にもたれかかって生きてゆくとする物語で、はじめその他者は、彼の道化の演技を見抜いている醜い少年竹一としてあらわれる。「もはや、自分の正體を完全に隠蔽し得たのではあるまいか、とほつとしかけた矢先に、自分は實に意外にも背後から突き刺されました」³⁾。ついでそれは罪と汚辱の同伴者、誘惑者としてあらわれる。「自分と堀木。形はふたり似てゐました。そつくりの人間のような氣がする事もありました」⁴⁾堀木と自分。互ひに軽蔑しながら付き合ひ、さうして互ひに自らをくだらなくして行く⁵⁾。間柄。

堀木はとりわけ恥辱の共有者として、切っても切れない過去の尻尾のようにつきまとう。「忘れかけると、怪鳥が羽ばたいてやつて来て、記憶の傷口をその嘴で突き破る。たちまち過去の恥と罪の記憶が、ありありと眼前に展開せられ」⁶⁾る。

過去を忘れようとしたり、本当の自分を隠そうとしたりする努力がそれらの分身を生んでゆく。しかし、その外側の分身に呼応するようなものが内側にもある。それを彼は「化物」と呼ぶ。あるとき、ゴッ

ホの絵にヒントを得て筆をとると「自分でも、ぎよつとしたほど陰惨な繪が出来上りました。しかし、これこそ胸底にひた隠しに隠してゐる自分の正體なのだ……」⁷⁾

この「化物」がそのまま外にあらわれて、彼と対決すれば正真正銘の「分身」になる。竹一や堀木は「秘密の共有者」⁸⁾でしかない。しかし、この主人公と同じく太宰もそんな「化物」の繪はついに書くことはなかつた。

田中英光が「暗黒天使と小悪魔」で「我慢して、そんな鏡の中の自分の顔をつめてみると程なく、享吉の予期していたように、彼の酒にむくんだ蒼黒い顔の前に、もう一つ、彼の心の象徴のような、ひからびた猿の死面、それはやはり彼の顔ではあったが、いつも彼の肉体の顔から浮上り、二重写しになってみえる顔が浮んでみえた」⁹⁾と書くのは、酒びたり、薬びたりで自分が自分でない生活をしていれば当然に生じる感想であるかもしれないが、また、その師太宰の模倣でもありえたらう。「離魂」では「見失った自分の魂を探したい」¹⁰⁾と書いたが、それを何らかの形の上にとらえ表現することはできなかつた。

分身の意識を持った作家、もう一人の自分を意識した作家は少なくはない。しかし、生涯それにつきまとわれ、内心の身分的問題の外形化に己れの文学をかけた作家と言うと多くはない。偽りの自分、演技している自分の意識を強烈に持っていて、つねに仮面の生を作品の上に構築しようとしていたのは、太宰をまるで己が分身であるかのよう

に嫌っていた三島だが、ここではそれより、己れの中の「化物」との格闘に一生を終えた作家、百閒について見ておきたい。

まず処女作『冥途』を見ると「道連」という作品がある。暗くなつた土手を歩いているとだれかが横についてくる。その道連が、やがて「榮さん」と呼びかける。「榮さん、己の頼みをきいておくれ……ただ一口己を見さんと呼んでおくれ」。「私」というのは一人息子で兄弟はいないはずである。しかし相手はそれに対して言う。「己は生まれないですんでしまったけれども、お前さんの兄だよ」。

土手は野辺送りの葬列の通る道であり、死んだものの霊が戻ってくる道でもあった。「冥途」では父の霊にそこで会う。巻頭の「火花」では過去の女の亡霊が土手でとりついてきた。「木霊」では『夢十夜』第三夜を思わせる背中の子供が土手にいる。

百閒には事実、養子の兄がいて、百閒が生まれて養子縁組が解消された。その「兄」はのちに旅回りの見世物師になって、旅先で豹に食われて死ぬ。その葬列がいつもの土手を通ったとき、その姓を聞いて友人が詠んだ句「今朝冬や我と同名の葬を聞く」。分身の意識は姓のちがう百閒のほうに、この句の作者以上に強いのは言うまでもない。豹に食われた身替りの死は、夢の中の豹となつてあらわれる。『冥途』中の「豹」らしい、晩年の「神樂坂の虎」まで、夢の中の猛獣は、むしろ分身そのもののようにも思われる。

豹に追われて逃げこんだ家の中に多勢の人とともに息をひそめていて、だんだん気持が食いちがってきて、中の一人が「過去が洒落て

るのさ」と言う。そして気がついてみると豹が「何時の間にか家の中に這入つて来て、みんなの間にしやがんで一緒に笑つてゐた」。(I・六四)ここで「家」とは、彼の意識そのものである。彼を追いかけたいた猛獣は彼自身の過去だった。過去が「洒落て」豹の姿で追いかけてごっこをした。しかしよく見れば過去は自分という「家」の中にあるのだ。

夢の豹は屋の意識では何でもない猫に化けている。「山高帽子」では、その猫が道にかぶさつた木の枝からちぎれたように落ちて逃げてゆくを見て、水を浴びたようにぞっとする。

のちに彼は、「猫は我々の身邊にある小さな運命の塊まり」だと書く。(IX・四三四)

猫にかぎらず、身の小動物を彼はたえず気にしていた。気になつたのは彼らの目である。軒端の雀一羽が何ごとかを語りかけてくるような気がする。過去がたえずつきまといつて忘れようとする罪を思いださせる。一人家の中に坐っているときに、まわりの静けさが気になりだすと、見えない「もののけ」にとり囲まれているように感じられる。あたりの気配をうかがう意識が外側に投影されて、影となつて自分をとるかこむ。そんなとき、屋根の上の小石が転がる音が聞こえてきただけではとすると、そこに何もものかがいる、そう思っただけで、百閒の「物怖れする心」、いや、過去の意識せざる罪に脅える心は、異界からの誅求者の告発の声をそこに聞く。「映像」では、それは障子の硝子に映つた自分の顔になる。その顔が動きたして部屋の中に入

りこみ胸の上にのしかかってくるように思われる。たえず何ものかにつきまとわれ、監視されているという強迫観念が自己像を他者のように認識させる。

のちに、「私の昔に書いた小説にそれに似た様なのがある」として、「目のあたりに生きた幽霊を見る」(「幽霊」に「ドッベルゲンゲル」とルビをふる)こと、「私の家の玄關に私と同じ様な男が訪れて」來ること(「舞臺稽古」, IV・一一二)と書くのは具体的にどの作品を指すかとなると、「自分と同じ人間が玄關に立つ」という場面をそのままに書いたものではなく、「道連」や「映像」における「自己像幻視」のことかとも思われるが、それよりむしろ、玄關にあらわれた異様な訪問者がそれにあたるのだとするなら、この「舞臺稽古」の一節はいくつもの場面を一挙に説明することになる。すなわち「山高帽子」「鬼の冥福」「南山壽」などにあらわれた不吉な訪問者が分身(「ドッベルゲンゲル」)であるのなら、彼につきまとして離れなかった「過去」は、たんに軒端の雀や、硝子の顔だけではなく、立派に小説的人格を持っていたことになる。

硝子の顔については最晩年の文章に、「硝子戸にびつたりすれすれに、飛んでもない大きな顔の猫がのぞいたり、小さな半分くらゐしかない泥坊が、凄い目をして這り込まうとしたり」と書いて、その偏執が終生ついて回ったことを示しているが、それだけならたんに神経衰弱弱気味の強迫観念であり、せいぜいが自己像幻視でしかないが、その猫が「口を利いた」(遺作)となるとただではすまなくなり、どうや

らその猫は自分自身のことであろうと思われるならなおさらである。そして、口を利いて何を言うかと言うに、何年前におまえの玄關口に立ったのは自分だと言うのなら、ドン・ファンを訪れた石像の騎士である。不吉な訪問者とは、彼岸からの警告者にほかならない。そのまゝ最初のあらわれは「山高帽子」である。芥川を思わせる野口が、しきりに「私」の狂気の徴候を気にする。その「彼を一つおどかしてやらう。自分でしよつちゆうそんな事ばかり気にしてゐるのだから、いよいよ私が變な様子で彼の前に現はれたら……どんなに氣味をわるるか知れない」(I・一〇一)と言うのだ。「急に思ひついて、和服の著流しに山高帽子をかぶつて、野口の玄關に起つた」(I・一〇二)野口はその姿を見て何も言わずに奥へ引き返し、そのまま外へ逃げ出す。

「影」は、同じような場面を相手の側から説明する。まず「私」が甲野の家を訪れる。案内を乞う声に大分たつてから小さな子供が出てくる。子供は客の顔を一目見て、不意に獣のような悲鳴をあげて奥にかけこむ。あとで聞くとその子はそのまま寝ついて死んでしまったと言う。それを告げた男も、彼が訪れて行ったあとで危篤に陥った。三番目の男は、その話をしてから、「しかしいやだぜ、又僕に取り憑いては」(I・一一九)と言う。そのとき横を見ると、「傍の腰板に私の影が映つてゐる」(I・一二〇)。それが「何ものとも解らない、いやな形」である。影は彼のものではない。あるいは、自分でそう思っていたような自分の姿ではない。この、半ば怪談的文脈では、それは

死神の姿であつたらう。野口の玄関先へ立ったときも、彼の背後に立っていたもう一人の彼、「死」の姿に野口は恐れたのだと思われる。そのことを「山高帽子」でもすでに意識していたことは、その前の場面になるが、料理屋に通されて、「今日はお一人ですか」と訊ねられて「いや二人だ」「お後から入らつしやるのですか」「そこにあるぢやないか」(Ⅰ・八九)というやりとりをするところにもうかがわれる。その後もしばらくは、見えない連れがいるようにふるまう。

橋外男の「逗子物語」(昭・一二)にも同じような話があつたことが思いだされる。海辺の墓地に亡き妻を偲びに行った帰り、死者の世界から一人、同じような淋しい亡者の霊がさまよい出てついて来る。自分にははっきりと感じられるその霊の存在が、訪ねて行った先ではただ何とはなしに連れがいるような雰囲気として受けとられ、はじめは気味悪がられ、ついで、狂気の兆候とみなされる。

「逗子物語」では、その見えない同伴者は病的な感覚が描きだした一種の自己像分離のようなものとして描かれるが、百閒の「同伴者」は、むしろ他界から立ちあらわれて彼にとりついた「他者」としての「死」の姿で、周囲のものをおびえさす。

それをより明瞭に描き切つたのは、高利貸につきまとわれていた時代の追われる意識が逆に死神を背負つた姿となつて訪問先を驚ろかすという「鬼の冥福」(昭・一一)である。

それは例によって冬の寒い夜で、風が吹いて、あかりの消えた玄関先である。しばらく戸をたたいてしていると、やがて中から返事がして、

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

戸を細目にあけて女が顔を出す。ところが向こうでは、玄関先に佇む男を見たたんんに、「何だか意味の解らぬ聲」をあげて、あわてて奥へかけこんでしまふ。それをしばらくあとで解釈して、「常常氣にしてゐる自分の御亭主の姿が、深夜云ひわけに來た男の影に乗り移つたまでの事であらう」(Ⅱ・三四一)と言ふ。

亭主の姿が乗り移ると言つても、あたりまえの姿で乗り移るなら別に恐れることはない。「私の顔が鬼に見えたか蛇に見えたか」(同前)と言ふとおり、そのときは恐ろしい異相のものとして見えたはずである。それが亭主か、債務者であるかはどうでもいい。要は追いつめられて切羽つまつた顔をした人間に冥界の鬼が乗りうつるのである。あるいは内なる死が死相を現するのである。高利貸の妻は、そのときありありと、死神を見た。事実、その高利貸はその後まもなく妻子を残して死ぬことになる。

高利貸しとの関係では、互いに必死の追いつ追われつゝの鬼ごっこであり、彼のほうでも相手の追及を逃れて宿屋にひそんでいた、その宿屋でたまたま女連れの相手と顔を合せて、互いに微妙な立場になつたりするのだが、相手のほうも債権はこげつき、金の取立てもままならず、運転資金の返済に追われる状況で、困つてゐるのは相手互いであることがよくわかっている。そこで、高利貸しの留守宅の妻子の心細さと不安を思いやれば、自分にとりついてゐる債鬼の恐ろしさが、相手にも共通のものであることが身にしみて感じられる。むしろこれは、彼の留守中に、深夜取り立てにあらわれた債鬼の顔におびえ

た彼自身の妻の恐怖と解することもできそうである。事実そんなことは幾度もあったことだろう。死神でなくとも、払えぬ金の取立てに玄関の戸を蹴破って踏みこんでくる借金取りの顔を見れば、留守家族の女子供は思わず押入れの中であれ、裏の勝手口からであれ、逃げ出したくもなるであらう。

同じころの「相剋記」¹⁸では、高利貸しの追及を逃れるためばかりではなく、妻との関係もうまういなくなつて、家族を捨てて一人下宿にひそんでいた主人公が、ある晩、用があつて留守宅にでかけていつて戸を叩いたところが、家族のほうでは「いよいよ……殺しに來たものと思つて」(Ⅱ・三五一)寝ていた子を抱きあげて裏から逃げだそうとしたと書かれている。

高利貸しの妻が、深夜言いわけに來た客を亭主と取りちがえて死ぬほど脅えたと言うのも、その高利貸しの家庭に、主人公の家庭と同じ家庭崩壊の悲劇があつたか(主人公は高利貸しが女連れで旅館に泊まつているところを目撃する)、あるいは主人公の放置してある家族への後ろめたさ、罪の意識が、当時の敵の身の上に投影されて意識されただかである。

妻子を捨てて一人暮らしをしていることの罪の意識は、深夜、下宿で、いま子供たちはどうしているだろうと思ふときにひとときわ胸をえぐるような痛みとなつて浮かびあがる。

「子供たちは今ごろ電燈の下で何をしてゐるだらう……お父さんは何故歸つて來ないかと云ふ事を、既に幾度もたづねたであらう。或は

風が玄關の戸を押し、がたがたと鳴らした時、私が歸つたのではないかと、子供心に思つた事もあるだらう……」(Ⅳ・三五〇)

本來いるべき家族の中にいないで、別の家の中にいること、そのことがすでに本来の自分と、仮の自分、優しいはずの父親と、子供に就いて鬼のように見える父親とを分離させている。共に暮らしていたときからすでに、金操りの心労その他から、ふいに子供たちにあたりちらしたり乱暴になつたりしたこともあつたらう。そんなとき子供たちは、今日は「悪いお父さん」がやつてきた。良いお父さんと悪いお父さんがいて、今日は賤のお父さんの方が帰つてきたというように思はしなかつたらうか。そんな子供の心はただちに父親に反映する。債鬼に追われて必死の形相で逃げ回り、あるいはとてもできないはずの金策に走り回っているときには、自分が自分の顔でなくなつていても十分に承知している。そんな顔でよその家を訪れば、そこにいる幼い子供は思はず悲鳴をあげて奥に逃げこみもするだらう。自分の家の戸を叩いてさえ家族のものが脅えるのである。相手の反応を見せつけられる度ごとに、彼は、自分がどんなにすんだ顔になつていいのか、いかに市民的家庭生活の幸せから遠い顔になつていのかを自覚させられる。それを自分自身ではない感覚、離人症的症狀の中でひとごとのように思えば、深夜の不吉な訪問者の姿がそこには浮かびあがってくるだらう。何とということをしていふのだから、そんなことをしてはいけけないのだ、という自責の念と、自分はどうせだめな男なのだという自嘲の念が他人のような自分の姿を描かせる。そして

そのはては、いつか、その「深夜の訪問者」を彼みずからが迎えることになるだろう。

その前に、いつも何ものかに追われている感覚を、現実に行く手先回りする影として描いた「先行者」は百閒のものとしては成功作とは言えない。エーヴェルスの『プラハの大学生』は映画としては相当にはやっていたから、すくなくともその主人公の行く先々にあらわれて彼の隠れた欲望をより直接的な方法で実現してしまふ「ドッペルゲンゲル」については、百閒も話としては聞いてはいるはずである。『冥途』でも『夢十夜』をそのまま敷き写しにしたような作品は面白くない。さまざまな影響をとり入れても、個有の偏執の文学化の道具になるモチーフとそうでないものがある。八先行者Vのテーマは彼にはなじまないものだった。同じようであっても、彼のばあい背後につけてくるもの、のしかかるもの、肩の上に顔をのぞかせるもの、いつのまにか、自分の顔とすりかわってしまふもののほうに八親しみVがあり、その八分身Vを背負って深夜に他人の家を訪問する己れの姿を自分の家の訪問者として迎えるところまでが、彼個有の領域と思われる。

その「深夜の訪問者」の第一の訪れは『旅順入城式』所収「遊就館」。その書き出しは雨。

「午過ぎから降りつつけてゐた雨が、急に止んだ。」

玄関で声があるので出てみると「變な砲兵大尉が起つてゐた」(I・一〇七)。その大尉が「實は昨日九段坂でお見受け致したものですか

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

ら」(I・一〇八)と言うのに覚えがないのは、芥川の「齒車」と同じ、いないはずのところを姿を見られる話だが、昨日、九段にいたもう一人の「私」が何をしたと言うのでもないのだから、その話はそれ以上は發展はしない。ただ、帝劇で芥川を見たという証人は、おそらく思いがちをしていただけのことだろうが、この大尉はやがて「物妻い雨の音に驚いて気がついて見ると」(I・一〇八)姿が見えなくなっている。その出沒が雨の中を伝ってくる亡霊のように、この世の論理と別の論理に従うのなら、その大尉が見たという九段の「私」ももうひとつの世界に属する「私」であるかもしれない。

姿を消す前の大尉が「表情が段段に變つて來」て、「狭い額が青褪めて、頬の光沢も拭き取つた様に消えて」(同前) いったのは、異界の住人、あるいは死神としての本性をあらわしていったのかもしれない。

次の段落で、「私」が九段の遊就館に行ったというのは、その大尉の話が気になったからとも思われるが、「九段坂は風の爲に曲がつてゐた」という、ポリス・ヴィアンの幻想を思わせる描写から、遊就館の入口は馬の脚でいっばいで、足許が「妙に柔らか」く「ふにやふにや」で、門番には耳がなく、中には死骸が山積みしてあるというところまで読めば、あきらかに夢魔の光景としか考えられない。

つぎの段落の田舎へ行く友人の送別の宴を描写するくだりは現実世界であろうが、そこにも「いきなり襖が開いて、砲兵大尉が這入つて」來ると、世界は一挙に別の秩序に入つてゆくようである。たとえ

ば、そこにいた芸者が立ちあがると「無暗に背が高くて」天井にまで届きそうだと言うのは、怪談のろくろ首を思わせる。そして最後にその友人が実は、ずっと前に田舎へ行ってしまったいて、そのころは九段などいるはずがなかったとなるのだから、すべては夢なのであろうか。夢だとすれば「夜通し風が吹きすさんで、窓の戸を人の敲くやうな音が止まなかつた」(I・一一〇) せいで、深夜に戸を叩く不吉な訪問者の夢にうなされたのだろう。

そのとき傍らで寝ていた妻が「獣のなくやうな聲」をたててうなされる。起こしてみると、死骸と一緒に寝ていて、その死骸にのしかかられた夢を見たのだと言う。そこで「私」は「大尉も、死骸も夢だつたに違ひない。死骸は妻の夢で、大尉は私の夢なのだらう」(I・一一二)と考えて納得するのだが、傍らに寝ている妻が夢で死骸と寝ていたのなら、その横に寝ていた「私」がその死骸だったわけである。そして「私」もそのとき、死神の訪問を受けて死者の国を訪れた夢を見ていた。二人が同時に同じ夢を見るのはフランチェスコ・コロナの『ポリュフィリオスの夢』いろいろ、夢文学の追及してきた理想のひとつで、同じ夢が二人以上のものによって確認されるならそれは正夢だということになる。

しかし同じ素材を使った昭和十四年の「南山壽」では、「ひどい吹き降り」の中をやってきたのは「私」がやめた学校でその後釜に坐った「新教官」であり、ここではもう夢であるという言い逃れができないのは、同じように「またひとしきりひどい雨の音が家の周囲に敲き

つけて来た途端に」(IV・二〇〇) 新教官があわただしく帰っていったあとで、例のように獣のような野をかいて寝ている老妻を揺り起こしても、同じ夢を見ていたと言ってくれるかわりに、少しも目を覚まさず、そのまま死んでしまうからだ。雨の訪問者はまちがいなく死神だった。

その新教官が持ってきた干菓子²⁸⁾がそのまま霊前に供える菓子になったと言うのはトルストイの寓話から得たアイディアでもあろうか。雨の中を俵を走らせて先任教官の家へ教科の教授法を聞きに行ったというのは作者自身、他で白状しているとおり、自分自身の経験である。ここでは作者自身の戯画的な肖像は、もうひとつ、老教官が再就職を頼みに行った私学教授の上にも認められる。もと、同じ官立の学校に勤めていて、いささか不名普な理由で退官させられて私学に転じた若い学士はほとんどそのまま作者自身のことと思われる。この学士の家の玄関先で、ふいに地震が襲ってきて、学士の妻がいきなり外へ飛びだして「お父さん、坊やを早く、お父さん」と叫ぶのは、前の「影」における不吉な訪問者と脅えた子供との関係を思わせる。

しかし新教官のほうは、これははっきりと「遊就館」の大尉の焼き直しであり、老教官が昔なじみの女と「南山の壽」を楽しんでいるところへきまって踏みこんでくるのも「遊就館」そのままである。そして最後には、この新しい女をもまた取り殺してしまうのが新教官である。ちがうのは、「遊就館」では夢であったものが、ここでははっきりとした現実の人格を持っていることである。そして、学校で「私の掛

け馴れた椅子に腰を掛け、私の机の抽斗に自分の物を入れてゐる」
 (Ⅳ・二一六)ということ、その他から考えても、これはあきらかに
 「私」の分身である。

分身は職と地位とを奪ったばかりか、はじめは老妻を奪い、後添え
 までも取り殺す。そもそもこの女と新教官は前にどこかで会つてい
 多少のなじみもあつたようにさえ思われる。料理屋で、老教官と女の
 さし向かいの部屋へ踏みこんできたときも女はさして驚いた風も見せ
 ない。ばかりか、彼は老教官の家にいる子連れのおかしな女中とも、
 学校や老教官の留守のあいだの彼の家で会つてゐる。その話では、女
 中が新教官のいる学校へ老教官を名ざして会いに来ると言う。そんな
 はずはない。しかし、このどこか不気味なところのある女中には、新
 教官と老教官の相互分身性が見えるのかもしれない。百閒の世界では
 「サラサートの盤」の未亡人に通ずる巫女的な女である。一方の後添
 えのほうもその出現のしかた、立居ふるまいには冥界の消息に通じた
 ところがあるようだが、彼女たちの問題はここでは触れない。ただ、
 分身としての新教官の性格を決定する上では彼女たちの役割は無視で
 きない。分身であれば「事毎に……後をつけたり先に廻つたり」する
 のは当然で、その都度、忘れたはずの過去をつきつけ、これからの楽
 しみを先どりして美味を不快な味わいにしてしまはずである。女と
 会えば必ずその場に顔を出すばかりか、その先にすでに女に手をつけ
 てさえているかもしれない。女がぼんやりしているのでどうしたのかと
 思うと「變な人の事を思ひ出して……」(Ⅳ・二一九)と言うのが新

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

教官のことである。女中のばあいも過ぎ去つたはずの過去を掘りおこ
 すようなおかしな事をするときに、何の必要があつてか新教官が彼女
 に会つてゐる。女中も女もともに過去のある女である。それぞれに死
 んだ事主がい、別れた旦那がいる。新教官は彼女たちのその過去につ
 ながつてゐる、あるいは彼女たちにつきまとう過去の影の具現である
 ようにも思われる。さらに言えば、彼女たちはいずれもその半身に死
 の影を背負つてゐる。その影が分離すれば新教官になる。しかしそれ
 は彼女たちだけの死ではない。老教官にとって死はより身近の存在で
 ある。その死を新教官が具現して、どこへ行くのにもついて行く。他
 人の目には老教官の背中には新教官の顔が見えるかもしれない。新教
 官の背中にも、逆に言えば前任者の影がはりついてゐるだろう。二人
 の二人三脚は、老妻の死んだ日の、雨を通り抜けてやつてきた新教官
 の訪問からはじまつてゐる。老教官にとって、老妻の死のみならず、
 自分自身の死がそのとき告げられていたのだ。妻のかわりに家事をす
 る女中と、孤閨を慰める女とは、死神が、もう一度彼自身を迎えに来
 るときまでのモラトリアムの間、仮りに彼にあてがってくれた幻なの
 であるかもしれない。そう思つてみれば、この世のすべては、死が刈り
 入れをするまでのあいだ冥途のみやげのみりののために手配をしてく
 れている束の間の賑わいにすぎないのかもしれない。われわれの人生
 の一瞬ごとに行き会ふ人のだれにも死の影がつきまといつてゐる。そし
 てそれは、実はわれわれ自身の背中にははりついてゐる同じ影の投影な
 のだ。人は一人一人みな顔も名前もちがうはずである。それがあつると

き、ふと目の前に自分と同じ人間が見えたとする。それは自己像幻視ではなく実在の他人を自己と同一視することのだが、そのためには相手の個性も顔も抹殺されて、ただの黒い影にならなければならぬ。そのときには自分自身もアイデンティティーを失って、同様の黒い影になっているだろう。そこではじめて分身の実在が感覚されるのだ。そしてそれは死と直面する瞬間なのだ。

死神としての分身、あるいはわれわれの背後につき従う日々の死の気配、それは百聞にとつてごく若いときから親しいものであったらしい。

たとえば、「いままで足がすくむ程恐ろしかった事が三遍ある」(Ⅶ・六一)と語り恐怖の原体験はすべて死神との出会いである。一番目は郷里岡山市外の山寺仏心寺での出会い。危篤の父のために医者を迎えに「山寺の玄關を一足外に踏み出した途端にぞつとこはくなくて、足が竦んでしまった。庭先の闇に何本も突つ起つた大きな杉の木が暗い地面から暗い空へつながつてゐる」(「夜道」Ⅶ・六二)。

二番目は高校生のとき、病氣をして治つたお札に三十三ヶ所参りをしてきた間のある峠道の恐怖、「不意に何だか私のすぐ後からついて来る者があつて、それに気がついた時の恐ろしさは後を振り向く事も出来ない」。(Ⅶ・六二)

三度目は茅ヶ崎で、療養中の友人を見舞つた帰り、「提燈をさげて農家の点在する折れ曲がつた道を歩いて片側に低い石崖のある所まで来るとぶるつと水をかぶつた様な気がした」。それをあとになって思

い返して、「あの時は山邊の死神が低い石崖の道まで出て来て来たのを、私が背負つて途中で振り落としたのだ」(Ⅶ・六三)

彼の描く幻想篇は、ほとんどがこの三つのどれかの変奏をふくんでいる。彼の作品には土手がよく出て来るし、彼自身、それを認めているが、この三つの恐怖が、どれも糸をたぐつてゆくとその土手偏執に行きつく。あるいは峠のはずがいつの間にか土手にすりかわつたりしている。そのふたつを接続させるためなのか、あるいは本当にそうであったのか、遍路参りの峠は、大きな池の縁の土手からつつく峠になる。茅ヶ崎は、はじめは池か海のように広々とした田圃の中のまっすぐの道で、踏切の近くとされてきた。それが海の上の崖道にまで近くなる(「龜鳴くや」)のは、茅ヶ崎の前にいた三崎の崖の上の寺との連関であるが、いずれにしてもそれは、海なり池なり田圃なりの水面の上につづいてゆく道である。仏心寺で死んだ父の葬列は生家の裏を流れる百間川の土手をのぼつていった。もっともそのあたりではほとんどすべての死者がその土手を通るのである。土手は死者の道である。死者はそこまで来て生者と出会うとする。

死者の土手は百間川ばかりではなく、思いがけないところにもある。岡山の後楽園に土手があるうとはまず思いもしないが、池があれば土手がある。土手があれば死神がやってくる。初期の名品「鶴」には、そんな土手道での「背後の気配」の恐怖があざやかに描きだされている。

後楽園の池の汀にいる鶴が一羽、まともに「顔を見ながら」「私の

方に歩いて来た。群れを離れて一羽だけやってくるのが意味ありげである。数羽の鶴が群れているなら問題はない。一羽だけこちらにやってくるのは何の用なのか、それはすでにして鶴の形をしていながら鶴でないようにさえ思われる。

鶴は人の目玉をねらうと語り⁹⁰。しかし、ここはそんなことが恐いのではない。群れの中の一羽の鶴に突然、異変がおこった、神がかりになったと言ってもいいかもしれない。ちょうど八件⁹¹のように、その鶴が何か言いだすかもしれない。「私は近づいて来る鶴に背を向けて、なるべく構はない風を装ひつつ、とつとと先へ歩き出した。」(Ⅱ・一三)しかし背後には鶴の気配がする。「急にいろいろの事を思ひ出すやうな」気がして、「その中には……二度と再び思ひ出してはいけない事までも」あるようである。

背後の気配を気にしながらひたすら足を早めた記憶は遍路の峠の記憶である。

やがて鶴に追われるようにして橋を渡ると裏門がいっばいに開け放たれていて、その向こうが広い田圃になっている。その先には遠い山が見える。橋を渡り、門を越えてさらに山の向こうまで行けば、そこはもうこの世ではない。『死者の書』に見るやうな異界の光景まで、山越しの阿弥陀如来像まで、百聞は見はしない。しかし、そこに至るまでの単純な死の恐怖、門の手前の世界への執着が胸をしめつける。一面の水田の中をまっすぐに延びる道は、その先の行く手がどこへ行くのかわからない茫漠たる不安とともに、茅ヶ崎の田圃の中の道の恐

怖を思い出させる。

そこへ行くまでの、鶴に追いたてられて池の縁をあわただしく走りながらつまづいては転んだ土手は、幼い日の水辺の禁じられた遊びの恐怖の思い出をも呼びおこしていた。

「川浪がきらきらと輝いて、その中にむくれあがつたやうな浪が……」という、ふいによみがえった過去の断片は、「沙美の苔岩」などに綴られた水辺の事故の恐ろしい記憶につながってゆく。⁹²

水辺で、土手で、浜街道の峠で、一面の海のような田圃の中の道でその都度、彼の背後にのしかかるようにあらわれた何ものとも知れない恐怖、死神による死への誘いととったその背後の恐怖の源は、土手道でふいに彼の傍らにあらわれた「生まれそなた兄弟」であり、仏心寺の玄関で彼をいまにもつかまえそうになった死神であった。死神は彼のかわりに、父親をさらつて行った。いらい彼には傍らにいないはずの存在、父や兄弟の不在が、黒々とした「しみのやうな」影となつてつきまとう。親に死なれた一人っ子の淋しさとやうな影といだらう。やがては、父と同じ名をつけた息子久吉が不幸な家庭の相剋の中に死んでゆく。父がわりにすがりつくように師事した漱石も早く世を去った。互いの淋しさと不安をまぎらわせるように交友を深めた芥川も先にあの世に旅立った。その死者たちが頼りない息子の行末を見守るように、あるいは異常な言動をする友のふるまいを心配するようにいつまでも彼の背後につきまとい、頭より少し高いあたりから彼の心の中をのぞきこむ。

「歩いてゐるそのすぐ後ろから、矢張り同じ通りについて来るのは後ろの暗い中にぼんやり浮いた、輪郭のないしみではないか」、

その「しみが追つ掛けて来る」(『遍照金剛』Ⅷ・四二二)

峠の暗い木陰で、「山高帽子」の猫のように、黒いしみがちぎれたように落ちて旅人の背中にはりつく。峠をかけ下りて宿屋の玄関へかけこんでガラス戸を閉めたら、ふっと離れたが、その「しみ」は、公園の池のほとりでも現われて、光あふれる光景の中に忘れかけていた死の恐怖をかきたてる。そのとき、のどかな光景の中に突然あらわれた黒いしみは一層恐ろしい。ラウクラフトなら、その「しみ」、白屋の黒点に、「ナイアルラトホテップ」といった名前を与えるかもしれないし、モーパッサンなら「ル・オルラ」とそれを名づけるにちがいない。

ただ百閒はその恐怖を一見さりげない抒情の中にそれとなく忍びこませておいて、恐怖に無縁なものには気づかず読みとばさせるだけである。晩年になるとそこにはさらにノンセンスな笑いの仮面がつけ加わって、そうおいそれとは恐怖を感じさせない。しかし、たとえばノンセンス・ユーモアの代表作とされる『阿房列車』の中にも、死神の黒い影はもっとも親しい道連れとしてつきまとう。

たとえば「松江阿房列車菅田庵の狐」。

松江の宿について酒を汲みかわしはじめたら、何となく身体の片側がぞくぞく寒気がする。同行の山系氏を向かいの席から横にこさせて飲みだすと、空いた向かいの席が気になってくる。何かの音がある。

「風だらう。おい、そこにだれかゐるぢやないか」……

「山系のゐた後に坐つてゐる男が、もつとはっきりして来て、にたにたと笑つた」(Ⅶ・三一七)

しばらく、その貧乏神風の風采のあがらない男と話をしながら酒を飲んでいると女中が入ってきて、「あれ、又ここに……」と言う。相手は「稲妻の速さで襖の外へ飛び出した」(Ⅶ・三一九)それが「菅田庵の狐」である。

一人で琴を弾いていると、いつのまにかもう一掉の琴で競いあうように弾きはじめるものがある。あとで気がつくところ中が泥だらけになっている(『東京日記』)

狐はつぎの「列車寝台の猿」では猿である。列車の中に「さつきから氣になる相客がある」途中を下りて宿屋に泊まつて、また同じ列車に乗ると、同じ客が乗っている。そして夜になってコンパートの寝台に寝ていると、「入口のドアの硝子戸に人影が映つた……どうもさつき男らしい。さう思つたが、さう思つたもう一つ奥の所に、もつとはつきりしてゐるのは、猿の影だと云ふ事である」(Ⅶ・三七七)

やがてその影が中へはいりこんだ身体の上のしかかる。四十年前の「映像」の悪夢の復活である。

何の用もない旅の阿房列車に魔がさしたのかもしれない。そのときとりついた狐変じて猿は、「由比駅」に至って、いよいよその本性をあきらかにする。

まずはじめに東京駅の改札の前に並んだ行列の中から一人だけこち

らをふり向いた顔がある。「何だか氣になるので、そつちを見てゐたら、その顔が列を離れた。和服の着流しの男が、すたすた歩いて、私の方へ近づいて来る。かうしてゐては、いけないと云ふ氣がし出した」(Ⅶ・四六二)

「鶴」の書き出しとふしぎに重なっている。事実、汽車が走り出して段々速くなると「線路だか車輪だかが、こうこうこうと鳴く様な音がし出した。」(Ⅶ・四六三)『死者の書』冒頭の死者の魂呼びの声を思ひだす読者もあろう。

「こう こう こう

先刻から、聞えて居たのかも知れぬ……

こう こう こう

確かに人聲である。鳥の夜聲とは、はつきりかはつた韻を曳いて来る……」

百閒は、しかしその声から「御後園の鶴の声」を思い出す。

ポイがとおりにかかって「お連れ様が別の車に……」と言う。「背後の氣配」は列車の中にまでついてくる。そこへ見知らぬ女が来て隣りに坐る。由比で下りて宿へ行くところ、列車の中の女がやって来る。そして妙なことを話した。

「この窓の外の、あの松の木が重なり合つたうしろは崖で御座いますよ。もう一つ山になつて、その上に榛の木が繁つて、木のまはりを大きな白い蝶蝶が」(Ⅶ・四六八)

女は、東京駅の改札の前にいた男の家内であると名告る。そこへポ

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

イがあらわれて、いましがた宿の下の薩埵隧道で、大きな獣が轢かれたと言う。突然、すべてがあきらかになつて目の中がぐらぐらと揺らぎはじめる。「鶴」なら土手が浪のようにうねるところである。「耳許ががんとして、耳鳴りがする。松も鳴つてゐる。ポイの白い顔と白い上衣が境目がなくなつた。」(Ⅶ・四七〇—四七一)

少し百閒の文章に慣れている読者なら意味の明らかな作品だが、慣れない読者がぼんやりと読んだら何のことかさっぱりわからないふしぎな文章だろう。

背後の氣配、群れから一人離れてやってきたのは「死」である。

「死」のはじめでの登場は仏心寺の父の臨終の時のことだった。瀕死の病人は、庭に金と銀の大きな蝶が舞うとうわごとを言った。(Ⅹ・三三九)

山寺の風景は、薩埵峠の宿のあたりに似ている。海辺の崖の上の宿、あるいは寺は「龜鳴くや」で描かれた三崎の寺でもあるだろう。そこから死神がついて出てきて、それを石崖道でふり落とした。寺はのちに大火のときに火の塊になって崖の上から暗い海に転げ落ちた。燃える炎の塊は一瞬、ふわふわと崖の途中に舞いあがりもしただろう。海に転げ落ちる炎の寺は死の中にとびこんでゆく芥川の思い出と重なった。

岡山の生家の二階からふわふわと飛び出したという人玉、百閒川の暗い土手をふわふわと揺れながら遠ざかった提灯の火、それらの思い出が合成した映像なのか、百閒は人が死ぬときは、あえて魂と言わな

いまでも、何かえたいのしれないものが、多くは火の玉が、ふわふわと漂い出るように想像していた。仏心寺の病人も、彼岸の蝶が舞うのを見たときにすでに死に委ねられていた。

そこで、薩埵峠で女が「白い蝶蝶が」と言ったときに、「それは違ふ。手の中ぐらゐるもあつて」と言ってから「白い蝶蝶ぢやない。黒いのだ、眞黒な」(Ⅶ・四六八)と言う。

黒かったのは蝶ではない。蝶などいほしなかった。お寺の高い縁側から庭のほうへ「ひらひらと飛んだ」のは、「いち」という牛ほどもある黒犬である。長年飼いなれた黒犬は、そのとき病人の身のまわりに死の影がそっと忍び寄るのを感じて、ふいに縁側にとびあがつて来たのだ。前には、狐つかいの女にとびかかったこともある犬である(Ⅰ・一三六)。大江健三郎描くところの『空の怪物アグイー』だと、人には見えない「空の怪物」が舞い下りてきたときに、犬だけはそれに気がついて吠えたてる。この「いち」にも、そのような見えない存在を見ぬく透視力が備わっていたようである。その犬が死神を見て縁側にとびあがつた。犬は追われて「ひらひらと飛んだ」。それが死者の見た彼岸の蝶の光景とひとつになって黒い大きな蝶となって思い出の暗い峠の上を飛ぶ。

犬が「ひらひらと」飛んだのはそれがはじめてではない。他でも書かれているが「由比」でも前のほうでそのことは確認されている。ちょうど父が病気になるころ、何とはなく竿を持ちだして犬を追いかけてまわしたことがあった。犬はおいつめられて居直ると、「井戸の上

をひらひらと飛び越えて、向かうの側からこつちを振り向き、薄闇の中で白い歯をむき出した」(Ⅶ・四六五)

それが「いち」である。そしていま、東京駅で列を離れて近づいてきた男は、自分がその「いち」であると名告った。

であれば、その「いち」の家内と名告る女が「大きな白い蝶蝶が」と言うことにも筋が通っている。汽車に乗りこむときに思いだしてはならないことを「思ひ出し掛けて、胸元から戻す様な、いやな気持ちになつた」のも当然である。列車はトンネルを越えて、死者の国へ入っていった。死者の思い出は、つきまとう「氣配」とともに汽車に乗っているうちにしだいしだいに鮮明になってきた。そして峠の上の山寺のような宿に着いたとき、彼はすでにこの世の意識ではなく、死者の思いであったのかもしれない。そのとき現し身の肉体はトンネルの中で列車に轢かれてもはやこの世にいないのだ。それが後から、過去から、ついて来た黒い大きな犬「いち」なのだろうか。

宿に来る前のことである。由比の駅のホームで「すぐ目の前を通過する急行列車を」、彼は「氣抜けがした様に」見ていた。「氣抜けがしていた」というのを「心そこない」「魂が離脱した」と呼んでもいいだろうか。そのときはまだ魂はかろうじて彼の肉体の周辺にとどまっていたとしても、目の前を列車がかすめてゆくときには、魂はさらわれてしまいかもしれない。

「それは列車だつてあの勢ひで動いてゐるのですから、ぼんやりした且那様のなんかを持つて行つて、擦れ違ふ時に今度の上りに渡した

のが返つて来るまで旦那様はまるでお留守です。」(Ⅶ・四七〇)

前年(二十六年)の『區間阿房列車』によると、語り手は時間をつぶすために所在なげに上り下りの列車の通過する様子に放心したように見惚れている。そのとき、信号手が「不意にけたたましい叫び聲を」あげ、ついで列車が非常汽笛を鳴らした。しばらくして反対方向の列車が近づいてくると、列車はさきほど同じ場所、また非常汽笛を鳴らした。どうやら「だれかがすれすれに機關車の前を横切つた」にちがいない。人家が線路にせまって建てこんで、浜へ往復する漁師の女などがたえず線路を横切っているところである。列車のほうにはトンネルを抜けたばかりで、視野が広くない。そこは一種の魔所でよく人死のあるところではあるまいか。語り手の想像はそこから、数十年前の茅ヶ崎の恐怖をありありと思い描いたとしてもふしぎはない。

死病の床についている友人を見舞つての帰り、えたいのしれないものに背中から追いかぶされるように思つて駆けだしたあたりの記憶である。「あの時は山邊の死神が低い石崖の道まで來てゐたのを、私が背負つて途中で振り落とした」(「夜道」Ⅶ・六一)。そこも踏切事故や飛び込みのある魔所だったと言ひ。

読者としてはディケンズの「信号手」なども思ひだすところである。トンネルの出口の怪としては、茅ヶ崎よりは由比のほうがディケンズには近づいている。

その魔所で、下りが非常汽笛を鳴らし、しばらくして上りがまた汽

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

笛を鳴らした。下りがそこにいた人間の「なんか」をかすめとつていって、トンネルの中で、すれちがう上りの列車に渡した。そんな不安な想像が作者の心には生じたのだから。トンネルは上りはひとつで、下りは二つである。トンネルをくぐるたびに死と生をくり返すとすると上りと下りでは数が合わない。死者の魂が生者の身体に移しかえられる輪廻転生が、そのトンネルの前後でも夢魔のミクロコスモスの中で展開していると考えると、列車が数のちがうトンネルを上り下りするたびに、行きどころのなくなつてしまふ魂がいくつかでできそふである。

そしてボーイが言うには、いましがたその下りの第一トンネルと第二トンネルのあいだで「黒い獣が出たり這入つたり」していたかと思つたら、上りの列車に轢かれてしまった。それは東京駅で彼の姿を見かけて追いつがってきた過去の亡霊が、トンネルとトンネルのあいだで追い求めるものの姿を見失っているうちに会つた事故なのだろうか。それともそれは、下りの列車にさらわれていつ上りの列車で戻つてこようとしていた彼の魂が第二トンネルの出口で迷つてしまつて戻れなくなつた果てのことだろうか。いずれにしてもそれは同じことではなかつたらうか。数十年前、父を看取つた山寺を思い起こさせる峠の宿に來て、ある種の喪失感と帰郷感とを同時に感じている彼にとつて、父の死の床からひらひらと蝶のように飛んでいらぬ忘却の海に消えた黒犬が戻つてきて、彼を思い出の場所へ連れ戻して姿を消したのなら、今彼は魂を失つて死んでいるのである。いままで彼につきま

とって、ときには悔恨を、ときには死の恐怖をかきたててきた「分身」は、その黒い影だったのであり、それこそが彼をそこまで導いてきた、いわば「魂」だったのであるのなら。

あてのない旅の途中で、車中の相容の顔が気にかかる。ふと目にした車窓の風景が忘れていたはずの過去を揺り起こす。過去は死者の思い出で満ちている。淋しい死者たちが気がついてみれば人の生きてゆく身辺にいつも浮遊していたのだ。日常生活は、過去を忘却のかなたに押しやる防衛のシステムを幾重にもはりめぐらしている。旅はその防衛の殻の外へ踏み出すことである。いつもの見知った街の風景や親しいものたちの顔のかわりにそこには知らないはずの風景、知らないはずの人の顔がある。しかし、長い人生を踏みこえてきたあとでは、なんでもない街角、なんでもない人の顔に、どこかで忘れていた思い出に通じあうものを見出すことが多くなる。あれは何だったのだろう。あの顔はだれに似ているのだろうという問いは、慣れ親しんだ日常の光景の中でより、知らない街で知らない人のあいだにいるときのほうがより顔繁に生まれてくる。

若いころ、彼は日記に「知らない横町には神祕がある」（Ⅲ・三〇三）と書いた。晩年に近づいた彼は「知らない横町にはいつもだれかが待ち構えている」と書いたかもしれない。待ち構えているのは過去からの使いであり、先に死んだものたちの思い出である。彼らについて知らない横町をまがれば、そこには、あの「低い石崖道」が、あの「杉に囲まれた山寺」があるにちがいない。いたるところで待ち構え

ている分身たち、それが「死」であることは、還暦をすぎて摩阿陀会を年々開いてもらうようになってからはもはや自明のこととなっていた。たとえば旧友宮城道雄の最後の旅について、その朝、「大検校宮城道雄は死神の迎へを受けて……目をさました」（Ⅷ・四二四）と書き出す。車中で手洗いに立った検校は、閉まっているはずの境の扉がそのときにかぎって開いていたことを知らなかった。閉まっているはずの扉が開いていたのは「閉まらない様に死神が押さへてゐる宮城を通したのだらう」（Ⅷ・四三〇）。やがて扉の数から数えて手洗いの扉と思われるところを開けたとき、それはデッキの扉であって、そのとき「霧進する列車の外側へ廻つた死神が、宙に浮いた宮城の片手を力一ぱい引つ張つた」（同前）

「死神」という名前をこれほど堂々と出している例はほかにないしまた逆にここではその死神がどんな風態の男であったとも書かれていないし、もとより目に見える存在として書いたわけではないが、ほかで名指さず、かつ、何でもない人間や獣のようにして描いてきたもの、あるいは、背後につきまとう「氣配」として描いてきたものが「死」の恐怖であったことは、これをもってしてもあきらかであるう。

たとえば中期の写生文「葉蘭」で描いた「不在の狐」も結局は死神としての分身だったのであるまいか。この、はじめ「狐」と題された短い文章は、作者によれば庭先の葉蘭を描くために、いもしない縁の下の狐をいることにして書いたのだとされているが、それがまた作

者一流の韜晦であることは言うまでもない。

狐をもらってきて檻に入れて縁の下に置いておいたら、どうにも氣になつてしかたがない。夜になつて外を見ると庭の隅の葉蘭が光つてゐる。それだけの「写生文」で、狐は葉蘭を描くための小道具なのだとすると、それでは葉蘭は何のために描いたのかということになる。夜になつて葉蘭がざわざわと鳴るのは、それまで「心に止めた事はなかつた」。それが「狐の檻を縁の下に入れてから、急に氣になり出した」。葉蘭こそ狐の「氣配」を描くための小道具なのだ。そしてその狐が狐でないのなら、それはまさに縁の下か、夜の庭の隅にいる何かの「氣配」そのものなのである。夜になつて庭の隅でびかりびかりと光っている何ものかの氣配と言へば、「映像」などでなじみの硝子戸の外から中を覗きこむ「幽霊(ドッペルゲンゲル)」である。あるいは、夜風にざわめく木の葉のそよぎの「氣配」であるなら「夜の杉」の氣配、すなわち仏心寺の玄關いらいつきまどつた死の氣配である。

家の中で一人で酒を飲んでいるといつのまにか向かいに女がいる。その女がどこかで見たとあるようにだと思つていたら、目白の坂でいつも見かける牛である。はっと氣がついたら女は消えている。外を見ると「恐ろしく房の長い藤の花が、真暗な庭を照らす様に、きらきらと光つてゐた」というのは「藤の花」である。藤の花の精が女に化けて酒の相手をしに来たというのなら中国の怪談だが、一人で家にとじこもつてゐるときの酒中の夢には、半人半獣の妖怪が容易に入りこ

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

むらしい。というより、猫でも牛でも狐でも、彼のまわりには、いつもそんな地獄の幽鬼、牛頭馬頭の妖怪がうろついているのである。ふだんは彼らは縁の下か、庭の隅か、あるいは屋根の棟の上にも隠れている。部屋にあかりをともし、戸を閉めきつて酒も飲まずに理性をもつて精神の「家」の守りを堅固にしていれば、豹であろうが牛のように巨大なうなぎだるうが、彼の意識の中にまで入りこんでくることはない。それでもそれはたえずどこかにいるのである。それがたとえば縁の下の狐であり、屋根の上の五位鷲である。(あるいは土手の鶴でも軒端の雀でもいい)。西欧の文脈では「屋根裏の狂人」とか「家つきの狂女」という表現がある。想像力は理性が統べている一家の秩序をふいにかき乱す狂った女中のようなものだといふたとえ。わが国の文脈では庭敷わらしでも、座敷牢の狂人でもいい。表向き立派な邸の奥深く、人には言えない秘密がある。百聞の住まいは「三疊御殿」と称するような手狭な家だから、秩序壊乱者たる身内の狂者は座敷牢というわけにはいかずに縁の下にほおりこんでおく。それがふとしたおりに顔を出す。それを言いかえれば、縁の下は無意識で、あかりのともつた座敷が意識の領域だと言つてもいい。そして暗い庭は死の領域で、家の中が死神を待つ猶予の期間の束の間の生の賑わいだと言つてもいい。

いずれにしても同じことである。庭の隅の葉蘭の茂みの暗がり、そのまま冥界の暗闇へも通じようし、それをじつと見つめているもうひとつの目、縁の下の狐の世界にも通じよう。座敷という虚構の空間

の中に封じこめた意識は、暗い縁の下にその影をひきずり、それをあわせて「家」という人間存在の姿がうかびあがる。それを生と死が外がわから包みこむ。後年の百閒は、その冥界の鬼、ないしは「運命の塊」を縁の下や暗い庭先にほおりだすかわりに、好んで座敷の中に入れて手なづけようとした。それはたんに「ノラ」や「クルツ」と名づけられた猫だけではない。遺筆となった「猫が口を利いた」における「不在の猫」でも同じことである。そうやって彼は死を抱きこもうとして、結局は、あらゆる人間の定めどおり、死に抱きこまれてあの世へ旅立っていった。しかし、そこまで「死」という分身との共生を意識して生きぬいた日本の作家も他に例はなかった。

日本文学の伝統のひとつである「写生」⁹⁹は、風景に仮託して心を語るという口実のもとに、自然の中に投影された「もうひとつの自分」を追い求めてはきたが、その「自然内自我」を自分という精神の構築物の一部として認識するほどに汎宇宙的視野、ないしは宇宙の主体たる意識を持つてはいなかった。風景もまた箱庭の中の狭い自然であって、すべては自我の囲いの中に囲いこまれたものであることを意識するに至っていないのだとも言えよう。しかし本当はそこにこそ、自我のもうひとつのあり方があったのであり、縁の下の狐の目を意識せざるをえなかった百閒においてはじめて「自然」は、「身邊の運命の塊」として西欧的分身像と対応しうる「人間」の姿をとってきたのでもあろうかもしれない。¹⁰⁰しかし、あるいはそれもまた近代的な自我の輪郭を持たぬまま「自然」、それも囲いの中の箱庭的、摒の内的自

然の中に拡散した前自我的日本的心性の姿であったかもしれない。それが、近代か前近代かは別にして、にわかには輪郭をあきらかにするのは、「死」が強力で自己を主張するときであった。ふだんは小さな自然の中にとけこんでいた自我が、死を自覚するとき、にわかには、自然内自我と「家」の中の自我とを区別し、その対立をまざまざと見るのである。それは必ずしも、ひとり百閒だけのことではなかったかもしれない。井上靖も、いや梶井基次郎も、さらには『野火』の狂人でさえもが、死の脅迫を前にして自己の分裂と、自然の中の死を見たのだ。しかし、その「自然の中の死」が気分や幻覚や、あるいは視覚の中の「闇」ではなく、すくなくとも猿であり狐であり、あるいは軒端の雀であり、そしてときには先行者であり、不意の訪問者であるまで形象化されてきて、はては、そののしかかる猿や侵入してくる新教官と格闘し、社会的地位や女をめぐる争うとなれば、そこにはすでに立派な「分身」がいるのである。

百閒自身は「幽霊」に「ドッペルゲンゲル」とルビをふり、「私とそっくりな」人物と説明をしているように、いささか前近代的分身をドッペルゲンゲルとして認識していたのかもしれないが、彼が必ずしも「ドッペルゲンゲル」と呼ばなかった「死神」や、死をもたらず追跡者に、実は近代的な分身の相貌が読みとれるのである。分身は主体と外貌において相同である必要はない。まったく同じであれば、まさにそれは「幻」であり「幽霊」なのである。恐ろしいのは、しかしちがうはずの人間が後ろをふりかえったのを見たら自分の顔がそこから

自分を見返していたということである。そのときには、同一人が二人は同時に存在しえない法則により、片方は死に委ねられているのである。「南山壽」でも、彼につきまとい、女たちの死の機縁になった新教官を逆につめようとしたらその顔が自分の顔だったという、「書かれざる結果」を暗示しているように思われる。百閒の分身は、実は「書かれざる分身」であつたかもしれない。¹⁰⁾

註

(1) 日本的分身像を追及する作業は、西欧近代文学における「分身」のテーマを前提として、その西欧近代文学の学習をおして確立された近代日本文学に「分身」がいかに現われるかを、もっとも顕著な例から検討するというプロセスを踏んでいる。ここでは「西欧」「近代」「日本の近代」という概念が「分身」概念の規定とともにまずはじめに明確にされねばならないだろうし、近代以前の東西の分身的超自然現象とその理解についても考究されねばならないのは当然ながら、論考の手順としては、そのように通時的に、かつ大きな概念からしだいに時代を下り、下位概念に分けいつてくる方法と、手近な具体例から論考の縮口をつかもうとする方法とが考えられるであろう。「近代」や「文学」の枠をとりはらって一挙に日本的心性のあり方を把握することは論者の力にあまることであり、日本においてはたして「近代」があるのかということもまた、この論考の出発点によりは到達点のあなたにはほの見えている問題であることをここでことわっておきたい。

したがって、自然との親近性と対立性とのちがいから自我意識の外的イメージのあらわれ方の彼我のちがいを論ずる大方の論(近年ではたとえば岡田晋の『日本人のイメージ構造』、中央公論社一九七二、など)は、ここでは論の出発点とはしていない。狩猟と農耕とを分けても、それが日本

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

と「西欧」に対応するかどうか疑問だし、西欧近代文学は、ある意味で狩猟文化的起源を否定する都市文化であるとも言いうるのである。自然現象的妖怪や神を否定する作業からはじまった西欧近代が、人間の問題に最後にたどりついたときに、そこにあらたな超自然的、あるいは非合理的な「名づけえぬもの」を見出した。それがホフマンからフロイトに至る、一連の「もうひとつの自我」の非神学的、非迷信的追究であつたのならその「近代」が否定した前近代の妖怪や自然霊を日本の幽霊との比較において追及することは、本論の当面の目的とは一致しないのである。

ただ、先にあげた岡田晋がヨーロッパ的妖怪を「客体化された存在」と規定し、日本のそれを(ここで妖怪と幽霊が混同されるが)「主体的」なものとする論は、西欧における「客体化された分身」が日本においてはなかなか客体化された小説的人物になりえない事実(それが事実であるか否かを目下検証中ではあるが)によって裏づけられなくもないであろう。とはいえ、それはあくまで小論の結論をさらに敷衍した方向で出て来るかもしれない議論とし、ここでは一切の先入観なしに、具体的作品を目にふれたところから順次拾いあげて検討を重ねてゆくのである。

(2)

乱歩をここで、一応論考の対象から外すのは、いわゆる「通俗文学」に対する偏見からではない。たとえば「押絵と旅する男」はボーよりもはるかにホフマンを思わせる以上に、さらに乱歩自身の文学であることのアキらかな作品であり、そこにも当然「生きている肖像」という類分身的テーマが存在しているのだが、これはまずワイルドらの寓話的モチーフを除外しているためまえから除外され、その他の推理小説は、西欧の推理小説のトリックを詳しく研究した上で、既存の材料をパズルのように組み立てた一種の翻案、ないし知的遊戯であつて、「自己」のあり方の追及とはおのずから作品の種類を異にしているものとみなして対象外とした。ただ、いずれ公房の『他人の顔』に論及するときに来ればそのときには乱歩の「一人二役」や(ただしそのときにはエーメの『他人の顔』も出てくるが)「石榴」には言及せざるをえない。

- (3) 憑霊現象を扱った作品には川端康成の「抒情歌」「憑霊歌」もあるが、分身物語ではない以上に、むしろ作品としても前近代の荒唐無稽である。三島の「英霊の声」も、ともかく分身譚ではない。と同時に、彼らは平地をも含めて『日本の「私」を求めて』(一九七四)で佐伯彰一が言うところの「神なき神秘主義」家であり、憑霊を信じずにそれを「戦略上」用いるところがある。
- (4) 大幸治全集V・9、四一五頁、筑摩書房、昭五一。
- (5) 同上、四八六頁、四八四頁。
- (6) 同上、四八五頁、なお「過去の恥と罪の記憶」は、たとえば『道草』の「島田」的人物像としては日本文学にも親しい存在だが、日本の作家は、そのようにつきまとい、具合の悪いときにあらわれる「過去」に正面から責任をとろうとはしない人が多い。いわんやそれを「分身」ないし「自分」とは認めたららない。
- (7) 同上、四二五頁。
- (8) Rogers は Conrad の Secret Sharer を引いて秘密の共有が分身派生の契機となると説くが、それはいささか分身概念を拡張すぎよう。(R. Rogers: The Double in Literature, Wayne, 1979)
- (9) 田中英光全集七巻、四一頁、芳賀書店、昭四〇。
- (10) 同上、七四頁。
- なお情女離魂の話を表題にとりながら、主題は「見失った自分の魂」であって「目の前にあらわれたもう一人の自分」や「形をとって遊離した魂」ではなかった点に分身譚たりえないところがある。
- (11) 講談社版全集、I・三五頁。以下巻数と頁数のみ記す。なお「道連」の書き出しは峠である。後に書く遍路の峠路での背後の恐怖の思い出である。どこかで水音のする暗い峠を越えるとき、背後に気配がして、気がつくくと連れが横を歩いている。道はやがて土手になる。さらにそのまま行く。と道の片側が崖になる。崖の片側道は「茅ヶ崎の恐怖」の舞台である。さらに「洲」よどんである水を、無理に掻きまはす様な音は、民俗の恐怖
- (12) に源を持つ「小豆とき」偏執である。
- (13) もと養子だった子供については「新秀楼の惣さん」(今朝冬)あるいは「大秀楼の長さん」(六高土手)として幾度か書かれている。「その間の因縁に確信がない」(I・五二八)と言いつつ「惣さんは、その昔、私の家で捨てた棄て子である……或は私が生まれかかったので、急いでよそに、つまり新秀にやつたと云ふ風にも聞いた」(同右)と言っているところが事実に近いだろう。
- 「惣さん」の思い出としては、土焼の貯金箱を持ってきて、それを「縁先の舟の形をした庭石に叩きつけ」て、中からきらきら光る銀貨が出てきたという場景がもっとも鮮かなものであったようである。
- 『冥途』表題作で、ビードロの筒を縁先の庭石で割る光景はその変奏にちがいない。「私は、日のあつてゐる舟の形をした庭石を、まざまざと見る様な気がした」
- 強情な子が、そのビードロをくれと言って聞かないので父親が庭石に叩きつけてこわした。子供と言うのは自分のことである。その前に、暗い土手にどこからともなくあらわれた父の亡霊とその連れが話しあいながら、「提燈をともし、お迎へをたてると云ふ程でもなし、なし」と言うのは「私のことを云つたのらしい」と言うが、「冥途からの「お迎へ」と言えは新仏にちがいない。「まあ仕方がない。あんなになるのも、こちらの所爲だ」という註釈は、中学に在学中、いく度か盗癖をあらわして放校になりその後「その儘の方向で一筋に行」って、やがて旅廻りの見世物師の一座で「豹に喰はれた」「長さん」(Ⅷ・一一八)の行跡にあてはまるようである。「道連れ」の分身を自己と一体化した意識である。
- (13) 「神楽坂の虎」はノラの失跡後の文章である。(昭・三四・二)宮城道雄の死を悼む文章を収めた『東海道刈谷駅』の巻頭に置かれた。表題作が巻末である。「実説師平記」を編むにあたって自信作「サラサテの盃」を巻頭に、表題作を巻末に据えたように、巻頭作の選択にはそれなりの配慮が働いているものと思われる。名作「鶴」も、「薄暗く消えかかった記

憶の中に、大きな蠟燭の焰が……」という「十夜」も、「昇天」も、「夜の杉」も、とりわけ作者が大事に思うものが巻頭に置かれていと思われ。しかしそれにしてはふしぎな気味合の作品である。「豹」のばあいは、「過去が洒落てるのさ」というせりふがあって、皆が笑っているうちに気がついてみると、いつのまにか豹も中にはいつて一緒に笑っている。豹が夢魔の猛獣だとしても、それを文学的に解釈して「過去が洒落てる」としたところで、ただの夢の記録ではなくなっている。それにたいして「神樂坂の虎」は、虎に追われて押入れに逃げこんだのはいいが、戸の隙間からそっとのぞいてみると虎の気配がたちこめてしんとしている。それを感じて身体中が石のように重たくなる、と言うのだから夢だとすれば終始夢である。

途中でほかの一頭を大きな鯨桶で押さえたら、中でつぶれて死んでしまった、というのめいかにも夢にふさわしい。しかし夢なら夢でいい。豹が女を食い殺していたように、ここでも虎は女連れのところを襲いもっぱら女を相手にしている。それをこちらからどこかの「小父さん」が出てきて鉄砲でねらう。典型的な原光景の覗きの夢である。覗き屋の欲望が投影された禁じられた性欲の光景は、猛獣と女とのからみあいになる。それを去勢処罰者が鉄砲で射つ。

押入れの中から襖をそつとあけてただならぬ気配をうかがうと言うのも覗きのファンタスムのあらわれである。覗きの意識は、見ている欲望の対象へ容易に自己を同一化させ、むしろ自分が見られている意識になる。そのときには見ている自分が、息子を処罰しようとする父親の意識である。虎は、去勢処罰者であると同時に、結合両親像の中の男性像である。そう言えば虎が踏みこんできた家は大きな酒屋であり、作者の生家の造酒屋を思わせる。鯨桶で押しつぶした動物は虎よりは猫に近いような小動物である。犬や「雷獣」をいじめたという似たような話ならあちこちにある。その過去は、しかしそのままではすまない。わがまま放題に育った少年時代の過去は暗い影になって人生についてくる。一人息子のわがままの犠牲

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

者は家族のものたちであり、あるいはその家族の団欒からしめだされていた「廃嫡者」である。廃嫡者のみならず、生者の団欒からしめだされた「死者」たちも身辺の小動物の姿になって戸を叩くかもしれない。それが夢に入れば身体も大きくなって虎にも豹にもなるだろう。その途中では民間俗信を援用して狐や狸が登場する。しかし、もっとも百閉的な夢魔は『東京日記』にある「胴体が牛ほどもある鰻」のように寸法がのびちみし、かつ流体的にぬらりくりとしたものの不気味さである。豹も日記では見世物で炎の輪をくぐって飛ぶときに、胴がのびて、炎が長く尾を引くイメージで印象されている。

(14) 「山高帽子」の書きだしは「今出て来た厠の中に、何人かある様な気がした」というところだが、その厠の方へ猫が歩いてゆくを見て「不安になつて、早くどうかしななければいけない様な氣」になる。そして「一寸待て」という声が出かかって「水を浴びた様な氣がした」。すると猫がふり返つて「何だ」と言つた様である。今しがた厠にいたのは自分である。出てきたあともまだだれか中にいるような氣がするのは、そこに自分を残してきたような氣がするからだろう。猫がそこへ入つてゆくとなせ恐ろしいのかと言え、その厠の中へ残してきた魂なり何なりを猫に呑みこまれてもしたら大変だというからであるよりは、厠の中で脱落してどこかへ行つてしまった魂が、すでに猫に移つてそこを歩いているからである。魂は猫に宿つてしばらくそこいらを歩いたあとで、厠の中のものも身体へ戻ろうとしている。しかし、自分はもうそこにはいない。それで「早くどうかしななければいけない」

(15) この猫は失跡したノラのことだが「輪舞する病魔」と題して、身辺の病魔や宮城道雄の死について語った文章のしめくりりに置かれた感想である。猫の出入りのたびに人が死ぬ。

(16) 「しんとした窓の外、どこか遠くの方で、何だかわからない物音がする。ことりと云ふただ一つの物音が……真直ぐに私の耳に飛んで来る」
 (「昇天」I・七三)。「時時、小石か小さな土の塊りが、屋根の瓦の上を

二つて廂に落ちて来る音がした」(『南山壽』Ⅳ・二一〇)。家の中に閉じこもって息をひそめている。外にいるのは借金取りであり、過去であり、あるいは死である。現在の束の間の生の静けさは嵐の前のそれであり、過去や死や、あるいはたんに借金取りの恐ろしさを意識の罅いの外へ放逐している偽りの静けさである。

(17) 「日没閉門」(Ⅴ・三三四)

(18) 昭和十一年六月の『中央公論』所収のさいの表題。のちに『南山壽』に収められたときは「蜻蛉眠る」と改題。

(19) 『旅順入城式』所収、作中の「先生」はむろん漱石ではないが、漱石の「追跡恐怖」の焼直しではあるかもしれない。

(20) 「ブライグの大学生」シネテラン・ライ監督、ヴェーゲナー主演、一九一三、日本公開、翌一九一四年、ヘンリック・ガレン監督、ユンラット・ファイト主演、一九二六、日本公開同年、アルトゥール・ロビンソン監督、一九三五、邦訳、秦豊吉。「映画と想像力」の中で『カリガリ博士』と同じ系統の物をいくつか見た(Ⅳ・六三)と言ひ、エゲナーとかファイトとか云々と言うから「ブライグの大学生」も見ていたろう。

(21) 鏡花の「三人の盲の話」(明・四五年)に話柄が似ていることと、この話が百聞的でないことは関わりがある。

(22) 『日々』(L'écume des jours)に、少女の病状にあわせて収縮する部屋の壁が出てくる。一方、「遊就館」の九段坂の棚の上に右手ばかりが立って手首から先が動いているという夢の光景もきわめてシュール的である。

(23) 「人は何で生きるか」大正五年、塚本弘訳『トルストイ民話集』、洛陽堂、他。なお交際のあった米川正夫の全集訳は昭和二十五年。百聞と米川は同郷、「文章世界」の投稿者同士でもあり、琴の桑原会の盟友でもある。「南山壽」のころは米川との交際の密なとき。

(24) 最後の第十一章は推敲の過程で削られ、「断章」として別に発表された。『東京』誌、昭・一四、三月)。新しい女が目まいがすると言って寝てい

る。もとの家に入用なものと云うので取りに行つてやるが、途中は出水で大雨の後のようである。女のもとの家は留守で縁側に子供の泥足の跡がついている。そこへ例の新教官があらわれて、いまお宅にうかがつて来たがあのままではいけませんでしようと言ふ。女は死んでいたのである。縁側の泥足というのは、仏心寺の縁側へ跳びあがった黒犬にも通ずるが、老教官のところにおいて、新しい女の引越したとに暇をとって出ていった女中の連れ子をも思わせる。この女中は老教官のいなくなったあとをつぎつぎに訪れて不気味な言動をする。

新教官は死の告知者、ないしは死神だが、女中の連れ子は、生まれそこなつた分身の育ちそこなつて子供のままとどまった亡魂の形かもしれない。自己の正嫡性に対する疑いと妄想のひとつの形は追い出された拾い子であり、もうひとつは「女中の子」であろう。一家の中に息をひそめて白い目をしている暗い存在は、作者生家の志保屋でも、つねに「權妻の子」「妾腹の捨子」どこからか拾われてきた番頭(笑はやはり妾腹の庶子)、「養女(作者の実母)の入婿」といった形で存在していた。そのような、暗い存在におびやかされる一人息子のいわれなき罪障感が、主人公の身辺にその存在を補充し、暗い過去を思い出させるような少年や一寸法師や盲目の音楽師などを配させる。

(25) 地震の日頼みに行つた私学の口を、やはり新教官が兼務の形で奪つてしまふ。「この感じの悪い若い男が、事毎に自分の後をつけたりに廻つたりしてゐる」(Ⅳ・二一七)

(26) 新教官は雨の中をやってきたが、女はやはり「夜來の雨」があがったばかりで町が「白い水の底」に沈んでいるような時刻に、「不意に烈しい物音がして」一匹の黒馬が目の前を駆け抜けたときに、まるでその馬がどこからかくわえてきてそこにはおりだしていったように、道ばたにころがった形であられる。

馬は「映像」ではあきらかに死者の骸を運ぶ亡霊馬車の馬であった。『東京日記』では「植物園裏の小石川原町の通を、夜十一時過ぎになると

裸馬が走」とあり、一種の幻の妖怪として描かれる。その話を聞いて、ある風の吹く日に氷川下のほうへ出ると、「ずつと先の道の真中に新聞紙を丸めた位の大きな紙屑が落ちてゐて、それがあつちへ転がつたりこつちへ転がつたり」していたかと思ふと、それが「次第に大きくなり、仕舞に龍頭鶴首の頭の様なもの、きりぎり舞ひながら、生垣に沿つて走つて行った」。

「南山壽」で駆け抜けていった馬も、この『東京日記』の馬同様、現実以外の場所から立ちあらわれた妖怪のようで、紙屑がころがって馬になつたのが『東京日記』なら、その馬が走り抜けたあとに（紙屑のように）ころがっていた「南山壽」の女は、やはり冥界の馬の化身であつてもふしぎはない。

この女が住んでいる家は青い森の中で、耳の聞こえない老婆との二人暮らしはまさに中国の怪談で死女の霊が男をたぶらかさうとする野中の一軒家と思わせる。

女は新教官について「私の方では知つてゐる」と言う。

(27) 子連れの未亡人には、捨てられた女とその子供たちのイメージがある。すなわち作者自身が捨てた家庭に対する悔恨の具象的イメージである。

(28) 死神との出会いは近代西欧の文脈ではたとえはリラダンの「前兆 (Præstige)」にあきらかに描かれる。深夜、旅人の部屋を訪れて黒いマントを手渡した司祭は、部屋の中をとり回る黒い怪鳥のように想像された。司祭はそのとき、その「死」のマントを旅人に押しつけようとする。しかしすでにしてとりついていた死神は、ほどなくして彼を冥界へ奪いさる。もっともリラダンは、この司祭を必ずしも旅人の分身としては描かなかつた。近代的な文脈では、自我分裂の具象的表現としての分身は瀕出しても前近代の寓意的存在である「死神」は、すでに中世において陳腐化するまで描きつくされているためか、めつたに文学にその姿をあらわすことはない。(ポーの「赤死病」は中世趣味、すなわちゴシック小説の枠内の作品

近代文学における日本的「分身」像の表現 (篠田)

である)。もちろん、自分の分身を見ることは死の前兆であるという俗信は文学の中でも、たとえばネルヴァルの『オーレリア』にはとりいれられているが、それも身分的登場人物や、分身妄執の描写のさいの注釈として言及されるだけで、背後につきまとう黒い影を自分の過去であり、かつ自分を待ちかまえている死であると認識することは少ない。『オーレリア』冒頭で、深夜、街灯の下に顔蒼ざめ、目の落ち窪んだ女がいるのを見て死の告知だと思ふ場面も、分身妄執とは多少ずれているだろう。ただし、それに引きつづく夢の中では、ありありと分身を見る。自分の埋葬の光景を見るといふ「野火」にあらわれた幻想は、鷗外訳で知られるシュトロールの「己の埋葬」や、メリメの「煉獄の魂」、あるいはデュマの「自ら語る死者の物語」や「ドン・ベルナルド・ド・ツニガのふしぎな物語」など、近代でもロマネスクな縮譚には数多く登場するが、それらは死や罪の告知、警告としての幻であり、分身としての死神ではない。

(29) 「土手」(X・二六)

(30) 後年の「鶴龜」(昭・一四)には、「鶴は人の目玉が好きであつて、うつかりしてゐると眼をねらはれる」(W・一七二〜一七三)とある。いかにもフロイトの「砂男」論「不気味なものについて」(Das Unheimliche)にそのままあてはまりそうな原光景偏執の去勢恐怖を思わせるし、分身妄執には原光景偏執があることは百聞についても言い得ようがここでは詳説を避ける。詳しくは拙論「日本幻想派の覗きと触覚」に委ねたい。(『文学研究の方法』有精堂、一九八四)

(31) 「古里を思ふ」には、「裏門は大概いつも閉まつてゐた……たまに開いてゐるのを見るといつも見慣れたそこいらの景色がやつて不思議な氣持がした」(W・一一四)とある。閉まつてゐるはずの扉が開いているのは、「死神が扉を押さへてゐるからだ」と「東海道刈谷駅」なら言うだろう。

(32) 昭和三年の「沙美の苦岩」は、「水で死ぬ」と言つた易者の言から語りおこして、幼少年期の水の恐怖をいくつか連ねてある。その中のひとつに、貸しボートに乗って転覆した話がある。そこでも「暗い水の先に、大

川の明かるい川波がきらきら光つてゐる」(Ⅶ・一一二) 死の恐怖は、そのあかるく光る川波の中にあつた。もつとも「鶴」の「小さな包みを袂から出して、渡し舟の舷にそつと手を下ろし……」と言ふ回想は、さらに物語化されたより古い過去につながつてゆくだろう。

(33) どこへ行って何をするというあてもない旅である。しかし『阿房列車』が評判になりだしてからは、行く先々に取材陣が待ち構えている。宿では昔の知己や、鉄道関係の人を招んで酒宴を張るのがならないとなつていたが中には好まざる客も押しかけてくる。気散じのはずの旅が、車中や宿で会う人の顔を思ひうかべると憂鬱になることもある。どんなに追いはらい、ふりまいて逃げだしてもついてくるものもある。松江では無理矢理押しつけてきた取材陣の中に「一人、何だか見覚えのある様な顔があつた……話しを終つて席を立つ時、みんなに會釋をした目が、またその顔にぶつかつた」(Ⅶ・三二六)。部屋に引きあげると「女中が来て、應接間にまだだかゝると云ふ」。行つて見ると「さつき顔に見覚えがあると思つた男の顔だが、様子が違ふ」。

見覚えがあるというのは自分の顔というのではなからうか。何となく気が持ちがちくはくで黙っていると、一旦、その「幻」は消えたようである。しかし部屋に戻つて酒を飲みだすと妙な氣配がする。現実にはどこまでもつきまとい、のぞきこもうとする記者なのかもしれないし、相手にしたくない不愉快な客なのかもしれない。しかしそれを「狐」と表現すると、にわかには宿命的な追跡者か、超自然的な敵対者のような相貌が生じてくる。

(34) 猿はこの文章の書き出しにも登場する。「蚊帳の裾から、きたない猿が這入つて来て、寝巻を引つ張つた」(Ⅶ・三三三)。旅立ちの前の夢にはいりこんだ猿は、旅先の宿の夢にも顔を出す。「寝床の足許の所を、猿だか泥坊だかよく解らないが、這ひ廻つて何かしてゐる様で、段段に呼吸が苦しくなつた」(Ⅶ・三四五)。

旅の列車は猿の名所、高崎山の麓を通つたが、列車に乗るたびに乗り合せて悪夢のさきがけをする男は、その猿よりも「東京を立つ朝の猿に

似てゐる」(Ⅶ・三七五)。それが硝子戸からのぞいて、中にはいりこんでのしかかるのは、忘れたつもり、思ひだしてはいけない過去の亡霊である。その「過去」は「猿、猿と云ひなざるが、その身になつて御覽なさい」のほせて、いらいらして「毛を生えてゐるし、方が痒くて……」(Ⅶ・三七七)と言ふからには「蚤に小丸」などで描いた、少年時代の性の目覚めの「のほせて、いらいらし」た氣分にそのまま通ずる感覺である。旅は高崎山の麓を通る前に故郷の岡山を通過した。岡山には当然思ひ出があるが、思ひだしたくないこともあつてと言ふのか、あえてそこでは下りなかつた。何の氣なしにぶらりと出たつもり旅が、思ひがけずも過去をほり起こす旅になつて、昔の故郷の町での、少年の日々の動物じみた「春機發動期」の生々さい、不愉快な思ひ出をかきたてるのではあるまいか。高橋義孝はこの文章を引いて「幻想と写実とユーモアとが渾然として一体を成してゐる」(Ⅰ・五五六、解説)と評するが、過去の妄執が若い日の旅寝の不安にはいりこんで下りなかつた故郷の町へ無理矢理引きずつてゆくその先には、百間川の狐花の咲く土手があつて、さらにそのむこうは、人の魂が獣の形でうごめいている世界があるとすると、さらにそのむこうつてして「ユーモア」とばかりは言つていられない。『阿房列車』の旅はことごとく、この世の見おさめの旅であり、そこには狐や猿や鶴や犬が、過去からの使者のようにつきまとう。東京の住みなれた「家」を出て、自分の意志ではどうしようもない列車の進行に身を委ねたときから、作者の幻の冥界行がはじまるのであり、そこにあらわれる小動物は、旅の手引きをする過去の自分自身の亡霊なのではあるまいか。

(35) 「作文管見」と題する講演で、作者は「私の庭に葉蘭がある。その葉蘭の葉を叙述しようと思ふ。その叙事文に、私は文章の上の一つの方法として、檻に這入つた狐が縁の下にゐて夜分になるとそれがたがた暴れる。さう云ふ事を書いた方が葉蘭を描写する上に適當だと思つたとする。さうしてそれを試みた」(Ⅳ・四一〇)と言ふ。

しかし身辺の小動物は作者にとつて親しい存在である。幼い日の思ひ出

としては見世物の「雷獣」と称する私たちのようなものを棒でいじめていじめ殺したという話がある。(「狹筵」I・一三一―一三六) その得体のしれない獣は薄暗い裏庭の地面に置かれた檻の中にはいついて、目だけきらきらと光らせていた。それをわけもなくいじめたと言うのも、心中の名づけえぬ憂悶を散ずるためだったのであり、「雷獣」自体が、彼の心中の「獣」であったとも考えられる。彼の心の中にもそんな暗い檻があつて、その中に得体のしれない獣が目を光らせている。

(36) 夕方から一人で酒を飲んでいていつのまにか女が来て前に坐つていゝ。その女がどこかで見た覚えがあると思つたら目白新坂の女だつた、と言うのは「列車寝合の猿」などと同じ想像の筋道で、しかし目をさますと女は消えていて、ただ匂いだけがする。外を見ると藤の花が光つていて言うので、これも作者に言わせれば、藤の花を描くために、いもしない女を持ちだしたのだと言うことにならうが、逆に葉蘭も藤も、心の中の無意識の縁側の下にいる獣を描き出すための工夫なのだとも言いえよう。

(37) 寝ているとふいに女の悲鳴が聞こえる。あたりを見回して、何事もないのでまた寝ると、もう一度頭の上で叫び声がする。外を見ると屋根の上に五位鷲がいる。物をなげつけると鳥は一声ぎやっつと鳴いて飛んでゆく。「するとその鳥の遠ざかる姿を見送つてゐた私の喉から、不意にぎやつと云ふ聲が出た」(I・一五四)。

最初の叫び聲は、夢に女を殺した声であらうと思う。最後の叫び聲は、声が鳥のものではなく、やはり彼自身のものであつた。あるいは鳥が分身であつたことをあかしているようである。過去の悔恨の叫び声である。過去に追われているものの悪夢である。女を殺したもう一人の自分が追われる夢を見て悲鳴をあげている。屋根の上の五位鷲は、そんな心中の恐怖を描く口実である。

(38) 写生説に諸派ありといえども、その本質はやはり茂吉の言う「實相観入」にある。「自然を歌ふのは性命を自然に投射するのである」(「源實朝雑記」大正五年)「写生とは實相観入に縁つて生を写すの謂である」

近代文学における日本的「分身」像の表現(篠田)

(「写生といふ事」大正六年)。

(39) 百閒の本質を「俳諧味」と評するのはほぼ通説であらうが、その俳諧味とはすなわち漱石の言う「俳味」であり、あるいは「低徊趣味」であつてつまりは写生である。百閒は少年のころの花袋の『文章世界』時代からまさに俳諧的写正文をこころがけていたのであつて、その「写生」とは、「意(こころ)」を写す写生であつた。すなわち「意」を写すに必要のないものは「取捨選択」し、あるいは抽象化(単純化)することも辞さないばかりか、描写の真実のためには虚構をもむしろ積極的にとり入れる「実在しないもの」の写生にまで至ることをよしとするものであつた。そうなればたとえ茂吉においてもみられるように、その「写生」は「象徴的、神秘的」になり、西欧の *Naturalisme* よりは当然 *Symbolisme* に近づくものであつたが、百閒のばあいには、さらに一時代前のドイツロマン派の幻想を思わせるものがあつて、猫の配置などはきわめてホフマンeskであるのだが、独文学を専攻しホフマンはいくつか翻訳を手がけたことのある彼が、そのホフマンの幻想にはほとんど不案内であつたことは川村二郎氏もその『内田百閒論』福武書店一九八三、の中で指摘しているとおりである。

(40) その筋をたどるなら、たとえ「自分は笑つてゐるつもりであつたが、人にはもう一つの心の底の、自分ではつきり解らない氣持が目に見えるのか知らと思つた」と言う「残月」などはまさに「書かれざる分身」の「氣配」を描きつくした名品であらうかもしれない。晴眼者なら、傍らにもう一人の自分が立つのを見れば目を疑う。あるいは、本当はそこに己れの分身がいるのに、異相の外見にたぶらかされて安心している。目が見えなければそのような感覚の誤まる可能性がそれだけ少なくなり、常人には「見えない」ものも、かえつて見えてくるかもしれない。「さてさて目明きは」である。「うつつにその人がゐるとしても、その人の姿も顔も見ることはいないから、ゐない人を見るつもりになつても同じ事ではないか」。逆に、夢の中ではいまはなき人にめぐりあふ。そこではもしかする

と、亡者の姿が見えるのかもしれない。夢の世界は形象で満たされ、目覚めた世界は闇にとざされている。そんな存在しないものの形のあらわれる盲者の夢の中に、もう一人の彼もまた楽しいに亡者たちと語りあっているのではなからうか。その形ある夢の世界でもう一人の彼が三木さんや伊進に会っているがために、うつつの世界では、彼はそれら親しいものたちからへだてられてしまうのかもしれない。いずれにしても夢は過去や前世と晴眼者における以上に自由にまざりあうようである。「今自分の聞いてゐるその前の記憶と云ふのは、ついさつきの居睡りの続きであつた」。夢とうつつは、晴眼者のようにはっきりと切り離されず、ただそのふたつの世界にふたつの意識があることばかりはたしかなら、そのふたつの意識は、「見えない分身」同士となつて、彼の存在を奪いあうのである。「残月」において、百閉は失われた自己の統一に到達するのではない。失われた統一の、その分裂の姿は唯一の人物の中に明確に見えたのである。