

「冥途」及び「道連」における声

永井 太郎

内田百閒の処女短篇集『冥途』に収められた、「冥途」と「道連」の二つの作品は、従来から、共通性が指摘されてきた。双方とも、死んだ父や生れなかった兄が登場することから、「血縁への濃厚な意識」⁽¹⁾の投影や、『百鬼園日記帳』(三笠書房、昭十・四)に書かれた「子供によつて不死」の考えとの関連が論じられてきた。本論では、「冥途」や「道連」の世界を形成している大きな要素が、声であると考え、声が、二つの作品において、いかなる役割をはたしているのかについて考察し、さらに、両作品についての右に挙げたような論点について、検討を加えることを目的とする。

一

「冥途」は、死んだ父と出会う物語である。百閒の父久吉は、造り酒屋志保屋の二代目であり、自分の代で、家を没落させてしまい、百閒が、十七才の時、明治三十八年に、病死する。父を尊敬していた百閒は、父の思い出や、父の臨終の際の様子を、何度も作品に描いているが、「夜の杉」や「葉が落ちる」⁽²⁾といった作品には、自分が人魂を見た経験につ

いて書いた後、父が死んだ時に、実家から人魂が出ていくのを見た人が多くいると書かれている。死んだ父と会うという「冥途」には、こうした民俗的背景があり、芥川が「西洋じみない、気もちの好い P a t h o s」⁽³⁾があるといったのはこのことを指していたと考えられる。

幽冥を隔てた父と子の出会いということになるのだが、「冥途」では、そういっただけでは抜け落ちてしまうものがあるように思う。真杉秀樹は、生者である「私」のいるこちら側と、死者である父のいる向こう側の関係の曖昧さから、「私」の位置について、「現世と冥界の中間」、「中有」のような空間に「私」は居る」とする⁽⁴⁾。「冥途」全体に漂う曖昧さや、「私」の位置についての真杉の指摘は、死んだ父との出会いということを越えて、「冥途」の世界をとらえようとしており、重要な指摘である。しかし、「冥途」という作品がいかに作られているかの解明には、もっと作品の中の要素である声の働きの考察が必要なのではないだろうか。向こう側の父の世界と、こちら側の「私」の世界の関係も、作品に書かれた声の要素の検討によって、明らかにすると考えられる。以下では、声の働きに注目し、「冥途」を読んでいくこ

ととする。

「冥途」の冒頭では、「私」と、その周囲の世界が描かれる。「私」は、「何処から何処へ行くのか解らない、静かに、冷たく」走っている土手の下の、一膳飯屋の腰掛けに一人で座っている。「私」は、「何も食つてはゐない」いし、「卓子の上にはなんにも乗つてゐない」。ただ、「淋しい板の光りが私の顔を冷たくする」。「私」のいる世界は、淋しく、冷たく、何もないという、「無」の世界である。にもかかわらず、「ただ何となく、人のなつかしさ」が感じられるのである。ここでは、「なつかしさ」と「無」が対比されている。これは、一人である「私」と、父を含む一群の「しつとりした、しめやかな団欒」や、作品の結末まで、繰り返される。

「私」の横に「四、五人連れの客」がいる。「提燈をともし、お迎へをたてると云ふ程でもなし、なし」、「まあ仕方がない。あんなになるのも、こちらの所為だ」といった、彼らの声が、いきなり、「私」に聞こえてくる^(五)。以下では、この場面における声の役割について考察する。後に触れるように、冒頭と同じ役割が、他の場面でも繰り返されると考えている。

二つの言葉は会話の中の一部であるから、「私」は断片を聞き取っただけである。言葉は、「四、五人連れの客」の中の話の文脈があつてはじめて意味をもつたから、文脈を

離れて、断片化した言葉の意味は、「私」には解らない。二つの言葉から、元の文脈を復元することが不可能なくらい、言葉の意味は不明確である。

言葉の意味の不明確化と関連して、「冥途」における、声の特徴として、最も大きいものが、その声を誰がいつたのか解らないことである。最初の、「提燈をともし、お迎へをたてると云ふ程でもなし、なし」の言葉を、「私」は聞こうとして聞いたのではなく、「それを空耳で聞いた」と書いている。「空耳」というのだから、「提燈をともし」という、声だけが聞えたことを意味する。声を聞いた後でも、「どれが云つたのだからやりしてゐて解らない」。ここには、声しかない。

続いて、「まあ仕方がない。あんなになるのも、こちらの所為だ」というのが聞えてくる。最初の言葉と違い、最後になつて、これを言つたのが「私」の父であることが明らかになる。父と解る前でも、声が聞えた後の段落で、「さつき大きな声をした人は五十余りの年寄りである」のが、「その人丈が私の目に、影絵の様に映つて」いると、それを言つた男の様子が描かれる。しかし、注意して読むと、声が聞えたすぐ後に、「私」がその声のした方をむいて、父の姿をとらえればいいにもかかわらず、声を聞いて、しばらくしてから父の姿を描きだしている。父の声の場合でも、声と父の姿が分けて書かれているのである。父の声が聞えてきた時から、

「外の大きな声がまたかう云つた」、「大きな、響きのない声であつた」と、身体的な存在よりも、声の方に重点がおかれている。

元の文脈を喪失し、意味が不明確になり、誰が言ったのかも解らない声とは、発信源の解らない声ということが出来る。発信源が解らない声は、向こう側とこちら側といった、距離さえ越えてくる。「私」と、隣にいる、父を含む四、五人の客の間に、薄膜の様な隔たりがあることは、これまでも指摘されてきた。最初の言葉を言った男を見ようとしても、隣にいるにかかわらず、誰か解らないし、父の姿も、「影絵」のように見えるものの、「そこに見えてゐながら、その様子が私には、はつきりしない」。「冥途」の題や、父が死んでいることから、生者である「私」と、死者である彼らの間に越えられない壁があることもうなづかれる。しかし、視覚的に、薄膜のような壁があるものの、声だけは、その壁を乗り越えて、はつきりと聞えてくるのである。

私はこの声を、少なくとも、表面的には、聞きたいと思つていたわけでも、聞えるのを待つていたわけでもない。何気なく、「私」の取捨選択の余地などなく、その声は、「私」の中に入り込んで来たのである。言葉が断片化しているため、「私」は正確な意味を、明示的な形では理解してはいない。しかし、「私」は、「ふと腹がた」ち、「暫らくぼんやり」した後でいきなり、涙が流れてくるのである。この自覚は、

「波止場」における、「眼玉の中から出る涙と、心の奥から出て来る涙とある。心の奥から出た涙でも心は涙の通るのを知らずにゐることがある。出て来た涙を見た後で、始めて心の奥の事を知る時もあるだらう」という心についての百聞の認識と結びついている。声に対して、「私」は、自分自身にとつても、明確に意識しない心の動きを示す。さらに、父の言葉は、「今の自分が悲しくて堪らない」との、自己認識をもたらず。声は、「私」の存在の奥のところを揺り動かすのである。

では、こうした声によつて、「私」はどんな自己認識に導かれたのか。それは、自分の「悲しみ」である。四、五人の客に対して、「私」が一人きりであることから、この悲しみは、孤独と結びついている。しかも、「私」は、「つい思ひ出せさうな気がしながら、その悲しみの源を忘れてゐる」のである。「何といふ事もなく」の言葉もあらわすように、この「悲しみ」は、ある特定の出来事によつて引き起こされたものではなく、何が原因であるのか言うことが出来ない。気分としかいいようのない悲しみは、自分の存在全体を覆うものである。

しかし、「私」の悲しみは、父の「まあ仕方がない。あんなになるのも、こちらの所為だ」という言葉を受けて認識されたものである。「あんなになるのも」の言葉は、元の文脈は解らないものの、「私」に聞かれることで、「あんなにな

る」とは「今の自分」を指すことになり、「私」の「心の奥」の悲しみにまで響く。それが、「こちらの所為だ」と言われることは、それを言った人物が、「今の自分」の悲しみを見て取り、理解し、受けとめてくれる存在であることを意味する。そうした人物がいてはじめて、「私」の悲しみが自覚されるのである。「私」の自己認識は、父という自分の生れとの関連から生れる。「私」の存在全体を対象とするためだが、相手が父という實在の人物であるため、「私」の自己認識には、ある甘い、感傷的な雰囲気が漂う。ここでも、冒頭における、「なつかしさ」と「無」の対比が繰り返されている。父への思慕だけではなく、声を介して、二つの極が、「冥途」の雰囲気を作り上げるのである。

二

前章で、発信源が解らない声が、向こうとこちらの差を越えて、「私」の心の中に入り込み、「私」の存在の奥を揺り動かす役割を担っていることを指摘した。声は、冒頭において以上に、父であることを認識する後半では、よりはっきりと、そして、決定的な役割をはたす。曖昧さが印象的な前半と対照的に、後半は、「はつきり」の言葉が繰り返される。その中心となるのが、蜂と父の声である。しばらく何の交渉もなかったお互いの間に、蜂の登場とともに、変化が起こる。父

の声ははつきり聞えてくるのである。

父は、かつてあった、蜂にまつわる記憶を語る。少し前まで、こちら側の「私」には、向こう側にいる父達の「様子も言葉はつきりしない」状態だった。しかし、蜂の登場以降、向こう側のことであるのに、声ははつきり聞える。まるで、すぐそばで、自分の耳元で話されているかのようなのである。

語り続けているのは父一人であり、向こうとこちらの区別なく、父の声だけが現前する。その結果、父の存在感さえ希薄なものとなる。身体をもった父の姿はここでは全く描かれない。父など、そこにいなくて、声だけがあるかのようなのである。

そのことと関連するのが、顔の問題である。『冥途』では、顔が多くの作品で、必ずといっていいほど描かれる。「花火」の「顔色が悪い女」、「山東京伝」の睫の抜けた顔、「尽頭子」では、先生の弟の顔が、馬の顔に変化する。「鳥」では、会いもしない男の、一つ目の顔を想像する。「疱瘡神」には、疱瘡にかかって顔中おできだらけにした顔が描かれ、最後には「私」の顔にも、ぶつぶつが出来る。

顔を見ることは、単に顔を見るというだけではなく、他者と直面し、見た相手との緊張関係におかれることも意味することがある。山東京伝の前で、「私」はもじもじして飯を食い、顔だけが人間である「件」は、知り合いを含んだ多くの人の注視の中におかれる。「流木」では、男が、財布を拾っ

た「私」の顔を「じろりじろり」と眺める。「蜥蜴」では、通りすがりの人が女と「私」の顔を見、女は「溶ける様な笑顔」で私を恐怖に陥らせる。「支那人」の「私」は、躊躇しつつも、支那人の顔を見るたびに帰りそびれて、ついていってしまう。「波止場」の、美しい顔した男は、間男である。「豹」では、追ってきた豹は、「私」の方を向いた時、笑ったような「妙な顔」をする。

しかし、「冥途」には、父の顔が一度も書かれない。「私」は、父の顔と直面することはないのである。これは、父が、声の存在であることをあらわし、「私」は、『冥途』の他の作品のように、他者と緊張関係に入ることなく、父に対する、自分の感情の中に浸っていくのである。

それだけではなく、この場面では、「私」の存在感さえ希薄である。もし、父が思い出を語る、この場面を映像化するなら、蜂の映像と、父の声だけがあればいいはずである。それまでは、臆気ながら見えていた父の姿も、一膳飯屋に一人で座り、時に身を竦める「私」の姿もここでは描かれない。圧倒的な、そして一つだけの声の現前があり、向こうとこちら、「私」と父の区別が、曖昧になる。

父が語る記憶も、お互いの区別の無化をもたらす。父の言葉は、「私」の父への感情の核を刺激し、記憶を想起させる。その内容は、「私」と父に共有された、些細な、些細であるが故に二人の親密さをあらわす内容である。父が、過去の思

い出を想起するのとともに、「私」も同じく、「私」自身の思い出やなつかしさの中に浸っていく。父が、声の存在であり、その声が「私」にすぐ近いところで、まるで「私」の頭の中で聞えていることとあわせて、「私」と父との感情の区別ができないような、融合感が生じている。声による、父との融合感とは、「道連」で、道連れの「お父さんの声はお前さんの様な声かい」、「ああ、矢つ張りそんな声なんだ」の言葉でも、繰り返されている。

身体をもった存在として、父と直面することなく、父が思い出に浸ることと、「私」が思い出に浸ることが重ねられることは、『百鬼園日記帳』に記された、「子供によつて不死」との共通性がある。百間は、父の死について、「それは私が自分の過去に病氣した時の苦しみの少し遠いものに過ぎない」し、「お父様を思ひ出してたへる涙はお父様自身の追懐の涙であり同時に私自身の追懐の涙」であり、「私がそのままお父様自身であつた」と、単に父と生命がつながるだけでなく、内省的な同一化を「子供によつて不死」と考えている。百間が、「子供によつて不死」を書いたのは、大正六年の十二月十日であり、大正六年一月、『東亜の光』に、ほぼ現在の形で発表された「冥途」が、そうした考えそのものを表明したとは言えない⁽²⁾。しかし、内省的で、追憶に耽ることが多かった百間には、「子供によつて不死」とはつきり言語化する以前からその基盤となるような感じ方をしていた

のである。

声が「私」に現前し、融合感を生じさせるのだが、こうした同一化は、相手が不在であつてはじめて可能なのではないだろうか。『百鬼園日記帳』でも、「生きてゐるお父さんも好きだつたけれど、死んだお父さんの思ひ出も同じ位になつかしい」(大六・八・三十一)と、「死んだお父さん」を分けてゐる。「私」は他者と顔を直面させることなく、「私」自身の自己認識や融合感に浸る。しかし、父が死んでいる限り、「私」は父と同じ場所で、出会い、顔を合わせることは出来ない。「お父様」と「私」が、こちらの方から、父に声をかけた途端に、父達は立ち上がる。「そろそろまた行かうか」と言つた父の声を、「さつきに聞いてゐた」にもかかわらず、聞き逃した後、「私」は父と別れ、どれが父かも知解らなくなつてしまうのである。

後半でも、お互いの区別を越える声は、「私」の父への思ひに響き、声に「私」は父とのつながりを確認する。声は、悲しみを抱いた「私」を、父との融合感によつていやす。しかし、父達は去り、「私」は再び一人になる。声を聞いている間希薄だった「私」の身体的存在感が、影等で、再びはつきりしてくる。一度父と会つた後の「私」の、土手に映る自分の影を見つめ、一人で、土手から帰つてこなければならぬ姿には、一層深められた悲しみがある。「私」は、この悲しみを背負つて、これからも生きていかなければならないこ

とを、作品の最後は暗示する。

「冥途」では、父とは、声の存在であつた。死んだ父と声は、後の、「東京日記」^⑥で、再び取り上げられる。「東京日記」の最後の「その二十三」で、ホテルの食堂で、顔は見えないが、気になる声が聞えてくるが、それが父の声に似ている(△)。連作の最後であることも、「冥途」と共通するが、「冥途」の声が現実にあらわれてた作品である。しかし、声は、死んだ時の父より年上だから、父の声のはずがないと考えるのであり、声の存在感は薄くなるのである。

三

「冥途」とともに、血縁が登場する、「道連」でも、「冥途」でみた声の役割が、「冥途」以上に明確にあらわれている。「道連」における声の考察に進む前に、初出の原「道連」といふべき作品について触れる。原「道連」から現在の「道連」へ、内容が大きく変化し、周囲の風景や断片が残っているに過ぎないが、残されたその要素の、「道連」における意味を考えるために、原「道連」について考える

「道連」は大正六年一月『東亜の光』に、「冥途」「山東京伝」とともに発表された。しかし、その内容は、現在の「道連」とは大きく違う。その後、「土手」と改題され、大正十一年一月『新小説』に、「冥途」「山東京伝」「花火」「件」

「豹」とともに掲載されるが、そこで、ほぼ現在の形になる。大正十一年二月、稲門堂書店から出版された短篇集『冥途』に所収された時、再び、「道連」と改題される。

原「道連」の内容について簡単に紹介する。「私」が長い峠を越えてくると、いつのまにか道連れがついてきている。

歩いていくうちに、水音が聞え、二人は井戸におつかる。また季節はずれの馬追い虫がいる。その後峠にかかり、最後に、道連れは、かつて尼と坊主が逢引きしていたところに馬が尼に憑き、馬に追い掛けられた尼は井戸に身を投げる。坊主は後を追って井戸の傍らで首を吊る、その坊主が自分であると告げる。

「道連」は、夏目漱石の「夢十夜」の「第三夜」の強い影響下にある⁽¹⁾。それに加えて、峠を登り、恐怖を味わう後半は、百閒の実体験が背後にある。

峠にかかった時、道連れが、「私」にむかって「お前さんは瑜珈へ行くのだらう」と声をかける。「瑜珈」は実際の地名である。「夜道」⁽²⁾という作品で、三つの恐怖の体験の一つとしてあげられているものの、二つ目にその地名がでてくる。

百閒は、高校の一年の時、病気が無事ですんだのは、信仰するお大師様のおかげだという祖母の言う通り、「児島半島の三十三ヶ所」(正確には、八十八ヶ所霊場⁽³⁾)を回る。その途中、六十四番目の札所である蓮台寺のある瑜珈へ行く、

なだらかな登り道で、不意に、後からついてくる者があることに気付く。恐ろしくなつて走つても、離れることなくついてきて、宿屋に駆け込んで、やっと離れる。後で、そんな経験は、誰にでもあることで、その後から来るのがお大師様だと聞かされる。

同じエピソードは、他に、「阿房声」や「遍照金剛」⁽⁴⁾でも繰り返されている。井戸についた後、峠への登り道で、恐怖を味わうのは、百閒の、実際の道連れの経験に基づくのである。「此」という言葉も、普通は山の鞍部を指すものであるが、「道連」では峠と同義に使われており、この用法は、岡山の方言に基づくものである。

「道連」の中心のエピソードである、馬が尼に憑く話については、岡山県の民話に、その典拠を求められるではないかと考えられる。

大きな長者にお嬢さんが一人おり、子守女がお嬢さんを便所に連れて行くのが大儀なので、馬のところで便をさせ、「これを食べたら、お嬢さんが大きくなつたらお前の女房にやる」と馬に言う。馬は喜んで食べる。お嬢さんが嫁に行くことになると、馬がくっついて荒れて手におえない。お嬢さんはしかたないので池にとびこんで死ぬと、馬もとびこんで死ぬ。馬の皮をはいてほしておき、三日目にお嬢さんの葬式をしていると、馬の皮が棺にもつれついて離れなかった。畜生だからなんでも言つて

はならない。、『日本昔話通観』6 岡山』(1)(註)

『日本昔話通観』6 岡山』には、馬が娘を追って、娘が池に飛び込んで死ぬ話がもう一つ紹介されており、池の畔に、二人の観音をたてるが、知らぬ間に、馬が娘に抱きつく馬頭観音になるというエピソードが付け加えられている。馬が女(「道連」では尼)に憑いて、池(「井戸」)に飛び込む点が、「道連」と共通している。

原「道連」は、「第三夜」を下敷きにしながら、民間信仰を背景とした自らの経験や民話を取り込んで作られたものである。「第三夜」にも、民話などの典故があつたことが指摘されているが^(註)、その民俗譚的性格をより強め、一種の怪談を作り出したのである。

四

現在の「道連」は、原「道連」の中心的なエピソードを失っているが、井戸を別にとすると、人の通らない道や峠を登ることなど、周囲の情景は、そのままである。しかし、水音と馬追い虫の音は、中心のエピソードと結びついていた要素であつたため、現在の「道連」では、有機的な関連を失つてしまつている。水音や馬追い虫の役割を考えるため、他の要素も含めて、「道連」における、場所と時間の感覚について考える。

「何処へ行くのか解らない道」と「私」自身が言っているように、「道連」では、場所の視覚的な描写は中心を欠き、「私」を不安に陥れる。「暗い峠」を越してきた「私」に見える灯りは、「ふるえてちらちら」と光り、「間を置いた小さな灯」は、「雫の様に」光っている。道に迷う「私」に、自分の位置を知らせてくれるはずの灯りは、ひどく頼りなげであり、「少しも私の便りにならない」。それだけではなく、「みんな私によそよそしく光つてゐた」。「私」は周囲から見離されたように道を歩いている。

「私」は、道連れと土手を歩いているのだが、川が見えず、何処かちぐはぐである。空を見上げると、星が「散らかつてゐた」。星に対して、意識的に、こうした言葉が選ばれており、続いて、「大きな星や小さな星が不揃ひに空を混雑させてゐる」と、「不揃ひ」や「混雑」と、秩序の無さを印象付けている。しかも、空は明るいのに、大地は「真暗で、一足先の道も見えない」、あるはずがない世界である。「私」に見える周囲は、ちぐはぐで、中心を欠いており、「私」は、自分が何処にいるか、解らない状態にある。

自分の位置の解らなさは、「私」の周りの音によつても、一層強められる。「私」は、「道の外れを歩いては居ない」にもかかわらず、「頻りに道の枯草を踏んでゐる」。しかし、注意すると、「私」は枯草を見たわけではなく、「枯れて固くなつた草の葉や茎が、足の裏に折れる音を私は聞き続けに歩い

てゐる」とあるように、音だけが聞えてきているようである。その音は、道の外れを歩いていないかぎり、聞えてくるはずがない音である。「私」のいる場所について、「私」自身の認識と矛盾する情報を音は「私」にもたらずのであり、「私」は、自分が何処にいいのかを確信をもつて把握しているというところが出来ない。しかも、そうして、もたらされた認識は、自分のいる場所は「人の通らぬ道」であるという、迷う「私」を一層途方にくれさせるものである。

「馬追い虫の鋭い声」についても、同じことが言える。音はしているものの、馬追い虫の姿は見えない。また、「草の枯れてしまった後に、馬追ひの生き残るのは腑に落ちない」と、時期的に、今存在するはずがない声である。原「道連」では、馬追い虫の声は、歩いていた「私」の前に、過去の因縁の世界が浮かび上がり、「私」を巻き込みはじめ、伏線として、道連れの話へとつながっていく契機である。道連れの話が消えるため、馬追い虫の声は、断片化し、意味が不明確となる。時期的にありえない馬追ひ虫の声は、「私」が今、どんな季節にいいのか解らなくさせる。意味を喪失した馬追ひ虫の声は、「私」の時間感覚の混乱をもたらずのであり、道連れの声の対して、現在と過去が混同することの前提れである。

二つの音は、いずれも、聞えてくるはずのない、何処から聞えてくるか解らない音である。また、草の葉が折れる音を

「聞き続けに歩いてゐる」ことや、馬追い虫の声を「何時からそれを聞いてゐただか、たどつて見る事も出来ない」とから、音は、「私」が意識することが出来ず、いつのまにか、「私」の中に入り込み、いつから聞いているか解らない。二つの音のような、発信源の解らない音は、「私」が何処にいいのか解らない、場所の感覚の混乱、「私」がいるのはいつなのか解らないといった、時間の感覚の混乱をもたらず働きをしているのである。

そうした音の中でも、最も重要な働きをしているのが、水音である。水音は、冒頭から登場する。「何処かで水の底樋に落ち込む音」が、聞えてくるが、「その場所も方角もわからない」。次に、「淵によこんでゐる水を、無理に掻きまはす様な音」が聞えてくる。原「道連」では、作品の半ばで、「私」と道連れは井戸に辿り着き、壁に「女の髪の毛の様な草」が生えた井戸の底の、「静かな水面から、水の渦を巻く音」が聞える。もちろんこの井戸は、かつて馬に憑かれた女が身投げした井戸である。水音の発信源は、この井戸である。しかし、現在の「道連」には、井戸が存在しない。水音が、何処から聞えてくるかは、解らないのである。水音は、発信源の解らない音である。

発信源の解らない水音は、最後に近く、「さつきから聞いてゐた水音」とあるように、最初から最後まで、一貫して登場する要素である。峠を越してきた時も、「土手の様な長い

道」を歩いていったその間も、また、山裾に見えていた灯りが見えなくなった場所にきた時も、「私」は、ずっと歩き続け、時間も経過し、周囲の情景も変わっていつているにもかかわらず、水音は、聞えたり、聞えなかったりしながら、変わらず存在している。見える風景は、中心を欠き、自分が何処にいるか解らなくさせていた。草を踏む音も、自分が今何処にいるのかの、自分自身の認識を不確実なものとしていた。水音も、何処まで歩いても変わらずあるため、自分の位置を解らなくさせるのでり、「私」は、また戻ってきた「底槌に落ちる様な水音」を聞き、「同じ所をぐるぐる歩き回つてゐるのではないかと、気にかかりだ」すのである。原「道連」では、この後に井戸があらわれ、位置が解つてくるのだが、それを喪失した「道連」では、位置の解らなさは消えることなく、最後まで解らないまま、「私」は道連れと歩き続けるのである。

水音の不変化は、場所の解らなさとともに、時間の解らなさをもたらし。「暗い峠」を越えてきた「私」は、いつから水音を聞いているか解らないし、土手を歩く時、そして記憶の想起の時の、「さつきから」の「さつき」がいつかは不明である。何時の間にか聞えたり、聞えなくなる水音は、どのくらい前から、どの位経ったのという時間の感覚を希薄にする。何処までもつきまとう水音は、実際に聞こえるのではなく、「私」の頭の中で聞えるようであり、外部の存在から、

自分の内部、記憶に関わる要素となる。発信源をなくした、水音は、場所に関わる空間的なものから、時間に関わるものに変化し、最後に、「さつきから聞いてゐた水音にも、何となく聞き覚えのある様な気がしてきた」と、現在と過去の区別を無化するような役割を果たすのである。

「道連」でも、山道で迷う「私」の、時間の感覚や、場所の感覚を混乱させ、自分の位置を解らなくさせるのは、「冥途」と同じく、発信源の解らない音であった。「私」は、様々な音に導かれて、自分と無関係な因縁ではなく、自分自身の記憶の想起に至る。

五

音だけが便りの山道で、「私」は、道連れと語り始める。初めは、時々「栄さん」と呼び掛けるだけだったが（二五）、「何処へ行くのか解らない道」を、何者が解らない道連れと歩いていくのが、「たまらない程恐ろしい」と思った途端に、「栄さん、己が送つて上げるからいいじゃないか」と話し掛ける。「私」が心の中で思ったことを読み取って、話し掛けるのは、「第三夜」からのものである。山道に迷う「私」にとつて、今自分が何処に居るのかは、まったく解っていないが、「送つて上げる」ということは、道連れが、場所を知っていることを意味する。続けて、「この道は人の通

らぬ道なのかも知れない」と「私」は考え、向こうに見える灯りをさして、道連れに、「あれは人の家の灯だらう」ときく。人の通らない道で、「私」は、人がいるのを探しているのだが、道連れは、それに対して、「あれは他人の家の灯さ」と答える。道連れは、人がいる、いないは問題ではなく、他人の家か、自分達の家か既に解っており、だから、「私」を送ることが出来る。道連れと「私」は、同じ道を歩いているにもかかわらず、その認識はずれている。

二人の間の、最大の、そして、最も重要なずれは、「道連れ」の中心である、生れについてである。道連れの言葉によれば、道連れは、「私」の生れなかつた兄である。しかし、「私」の、自分自身の認識では、自分は一人息子であり、兄などいない。だから、「生まれなかつた兄の事など一度も考へた事がないから」、道連れの言葉にも、当惑し、気味悪さを感じるだけである。

そんな「私」に対して、道連れは、家まで送つてやろうと、やさしい声をかける。「己はいつでもお前さんのことを思つてゐるんだ」の言葉は、「冥途」の父が言う、「まあ仕方がない。あんなになるのも、こちらの所為だ」の言葉と同じ意味をもつのではないだろうか。「冥途」と同じく、「私」は、この言葉に涙を流してもいいはずである。しかし、「私」は、気味悪さを感じているだけである。「私」に頼みがあるという、道連れの言葉にも、「息がつまる様」だった、「私」の道

連れに対する態度が変わるのは、道連れが再び、「栄さん」と呼び掛けるあたりからである。道連れの「兄さんと云つてくれ」の頼みに、「私」は涙を流すのである。最初の道連れの告白と、次の言葉の違いは、「道連れ」の主題でもあるが、見逃してはならないのは、ここで、声が変化していることである。はじめ、道連れは「変に低い声」で「私」に話しかける。再び、「栄さん」と言う時、道連れの「声の調子が変わつて、泣いてゐる様に聞こえた」のである。声の調子の変化が、「私」の感情を揺り動かす重要な契機となっている。道連れについても、声が、大きな役割を担っているのである。

声と道連れとの関係は、「冥途」と同じことを見ることが出来る。何時の間にかついてきた道連れは、「栄さん」と呼び、後にも、いろいろと話し掛けるのだが、その様子ははっきりしない。確かに、「どこ迄もついて来て」、「私と一緒に並んで歩いた」とあることから、すぐそばを歩いていることは解る。しかし、歩いている姿が、視覚的に描写されることはない。「冥途」集中でしばしば描かれる顔は、「道連れ」でも出てこない。「冥途」において、父は臆気ながら描かれたが、本来非実在である道連れは、足音も、音だけであり、隣を歩いていることは解るが、姿は全く描かれず、身体をもつた存在としての存在感は希薄である。道連れもまた声の存在なのである。

道連れの足音は、水音とともに、初めからずっと「私」に

聞えているようである。何時の間にか聞え始めた足音は、どこにいつてもついてくる。このことは、水音と同じように、本当に道連れの足音なのだろうかと疑問を起こさせる。

「私」は、時間の感覚も、場所の感覚も曖昧なものとなっており、自分自身に対する認識も曖昧になっている。どこから始まったか解らない道を、どこ迄も歩き、変わらずに聞こえてくる自分の足音を聞いているうちに、それが別の人間の足音のように思えてきたとも考えられる。事実、道連れの足音は聞えるが、「私」の足音は聞えない。音だけの存在である道連れの存在感の希薄さは、「私」と道連れの区別を曖昧にしていくなのである。

道連れの声の調子の変化、「兄さんと云っておくれ」の道連れの頼みを聞いた後、「私」の道連れへの態度が変わるが、「私」自身の声にも、変化が生じる。それまで、「私」は道連れに、対等に話し掛けていたが、「榮さん、己の頼みを聞いておくれよ」の言葉から、「私」は、「恐ろしくて、口も利けない」ようになり、「気味のわるい事を云ふのは止してくれ」の言葉を、「掠れた様な声」で言う。「そんな事が自分でわかるものか」の後には、「ああ」というだけで、「兄さん」と呼ぼうとした「私」の声は、全く出なくなってしまうのである。この間、ほとんど道連れの声だけが聞え、最後には、話しているのは道連れの声だけになる。それだけではなく、自分の声と道連れの声が同じであることに気付き、自分の声と

の「境目がわからない様な気がして来」る。声の現前に、道連れの姿は描かれず、また、「私」の姿も描かれない。結果、道連れが語っているのか、自分が語っているのか区別がつかない、モノローグと同じ事になるのである。「冥途」では、声は「私」の頭の中にあるようだったが、「道連」では、声の近さはさらに進む。たった一つだけ現前する声に、自他の区別が消失する。

道連れの声は、「私」が、はつきり意識しないうちに、「私」の中に入り込んでいる。「私」は「何時の間にか目に涙が一ぱい溜まってゐ」るし、自分の声が、道連れと同じであることに、「私」は、後から気が付くのである。自分は一息子で、道連れとは無関係であるという、自分の認識は、道連れの声に、自分が共鳴していることに気付くことで、揺り動かされる。道連れが、「私」に、兄さんと呼んでくれと哀願し、「お前さんはたうとう己の頼みをきいてくれないんだ」と去っていくのに対し、「私」も涙を流し、悲しくなり、ついに、「何だか自分も何処かでこんな事を云ったことがある様に思はれ」る。一つの声に対し、少しづつずれながら、「私」と道連れは、同じ感情を感じる。感情の点からも、二人の区別はつかなくなる。最後に、「私」は記憶を想起し、「忘れられない昔の言葉を、私の声で道連れが云ふのを聞いたら、苦しかったその頃が懐しくて、私は思はず兄さんと云ひながら道連れに取り縋らう」とする。水音ともに、道連れの声

に、現在と過去の区別は消失し、「私」は、自分自身の中に、悲しみをはっきり実感する。その途端、道連れは消え、「私」と道連れの立場がすりかわったように、「私」は一人とり残されるのである。

道連れの声が、様々な区別を無化し、「私」の感情の核を揺り動かす。その点では、「道連れ」は「冥途」と同じだが、道連れは、「冥途」の父とは、「私」との関係が違っている。

「冥途」では、父が実在するために、父との間で共有される記憶によって、融合感が生じていた。しかし、「道連れ」では、ある、一つの出来事についての記憶ではない。既視感を感じているのは、道連れの声と言葉だが、その内容から、生れてから全てのことを含む存在に共鳴している。この、完全な同一化は、道連れが非実在だからであり、道連れの言葉が、「私」の自己認識であることを示すものである。では、「私」はいかなる自己認識に導かれたのか。

「道連れ」の「私」は、道連れの「己はいつでもお前さんのことを思ってるんだ」という、「冥途」にあってもおかしくない言葉を聞いても心を動かさない。「私」が道連れと共鳴するのは、「お前さんはお父さんやお母さんや、おまけにお祖母さんまであつて羨ましい。己は一人ぼっちで、お父さんやお母さんは一度だつて己の事を思つてもくれないんだ。己は淋しいから、かうしてお前さんについて来たんだよ」という道連れに対してである。前者と違い、後者には、道連れ

自身の自己認識がある。

道連れは、絶対的といつていい孤独な状況にある。「生まれなくてすんでしまつた」所為で、存在するにもかかわらず、誰にも、自分のことに気付いてもらえず、親にさえ思つてもらえない。自分の生きてきた間全てが、孤独で淋しいのである。しかも、長い間思い続け、やっと会えた弟に、自分を兄と認め、そう呼んでもらおうと、頼んだにもかかわらず、言つてもらえないまま去らなければならぬ。道連れの悲しみは、より一層深められたことは間違いない。

「私」は、こうした道連れに共感するのである。「冥途」で、自己認識が、「生まれ」との関係でとらえられることを、先に指摘したが、「冥途」においては、自己認識は、一方で父とのつながりの自覚があつた。声の現前による、父との融合感は、一つの記憶を介して生まれ、「私」の孤独感をいやすものであつた。しかし、「道連れ」では、声によって、道連れと共鳴し、融合感を感じることは、淋しい道連れと自分が同じである、自分が淋しい存在であると認識することである。決して、顔を直面させないのは、道連れ、つまり、「私」の孤独をあらわす。「道連れ」も、声を介して、父とのつながりを感じているが、中心となるのは自己認識であり、自分の存在全体に対する悲しみが、「生まれ」との関連で語られているのである。同じ血縁が登場しても、「道連れ」は、「冥途」と同じではない。孤独感を自ら語ること、それが追憶としてと

らえられていること、そして、血縁関係にある相手に哀願することのため、感傷的な雰囲気が漂うが、あるいはそれ故に、悲しさは、十分痛切である。

作品の最後、道連れの声も聞えなくなる。声を介して、融合感を感じ、悲しみに耽っていた「私」は、ここではじめて、自分の身体感覚を取り戻す。「自分のからだは俄に重くなつて、最早一足も動かれなかつた」のは、ただ歩いていただけの冒頭と違い、道連れの消失とともに、「私」は、道連れのより強められた悲しみを自分のものとし、それに直面するためである。

六

「冥途」でも、「道連」でも、声が重要な役割を果たし、その役割も共通したものだ。発信源の解らない声が、向こうとこちら、現在と過去、自己と他者の区別を無化する。「私」が、はつきり意識し、取捨選択する余地を与えず、「私」の中に入り込み、「私」の「心の奥」を揺り動かす。その自己認識は、いづれも、自分の存在全体を含むような、どうしようもない悲しみだった。「私」の自己認識の一方で、声は、「私」の親しい人とのつながりも示す。「冥途」、「道連」以外でも、「件」では、多くの人の中から、自分の息子の声だけは解るし、「疱瘡神」でも、妻のうめき声だけは見

分けることが出来る。声は、親しい人物とのつながりと、自分の「心の奥」の認識の両方で作用する。声は、「私」の心において、重要な存在なのであり、「冥途」、「道連」は、それを、最もよく描きだしたのである。

〈注〉

(一) 内田道雄「内田百閒論」(『山梨大学教育学部研究報告』昭和四十七年二月号初出)。後に、『日本文学研究資料新集』内田百閒 夢と笑い(有精堂、昭六十一・十)所収。引用はそこからのものである。

(二) 「夜の杉」は『小説新潮』昭和三十五年十一月号初出、後『けふりか浪か』(新潮社、昭三十七・七)に所収。「葉が落ちる」は『小説新潮』昭和四十四年九月号初出、後『日没閉門』(新潮社、昭四十六・十)に所収。

(三) 芥川龍之介「点心」の中の「冥途」の章。「点心」は、大正十年二月号と三月号の二回に分けて、『新潮』に掲載された。「冥途」の章は、二月号に掲載された。引用は『芥川龍之介全集第七巻』(岩波書店、平成八・五)による。

(四) 真杉秀樹「不死なる「私」―百閒の冥界」(原題「不死なる「私」―内田百閒論―」愛知県立鳴海高等学校『紀要』平成元年三月号初出)。後に補足改稿され、『内田百閒の世界』(教育出版センター、平五・十一)所収。引用はそこからのものである。

(五) この部分は、夏目漱石の「琴のそら音」の一場面を連想させる。それは、婚約者が病氣にかかっている「余」が、友人の津田と会った帰り、「極楽水」で、棺桶を担いだ葬式の列と出会うところである。

(前略) 闇に消える棺桶を暫くは物珍らし気に見送つて振り返つた時、又行手から人声が聞え出した。高い声でもない、低い声でもない、夜が更けて居るので存外反響が烈しい。

「昨日生れて今日死ぬ奴もあるし」と一人が云ふと「寿命だよ、全く寿命だから仕方がない」と一人が答へる。二人の黒い影が又余の傍を掠めて見る間に闇の中へもぐり込む。棺の後を追つて足早に刻む下駄の音のみが雨に響く。

すれ違った二人の、ふとした言葉から、「余」は死について考えはじめ、自らの死や、婚約者の死の不安に取りつかれる。「冥途」と同じく、死の雰囲気が高い、二人の言い方にも、共通性があるのではないだろうか。

(六)『冥途』集中の作品の、成立、及び初出は、酒井英行『『冥途』覚書』(『日本近代文学』昭和五十六年九月号初出)に詳しい。『冥途』覚書』は、後、『内田百閒〈百鬼〉の愉楽』(有精堂、平五・九)所収。

(七)『改造』昭和十三年一月号初出。後、『丘の橋』(新潮社、昭十三・六)所収。

(八)「永日小品」の「声」でも、主人公の豊太郎は、五年前に死んだ母の声で、自分の名を呼ぶのを聞く。驚いて周りを見ると、「五十余りの婆さん」が立っている。

(九)酒井、前掲論文

(一〇)『夜道』は『国鉄情報』昭和二十二年四月号に初出、後に『随筆億劫帳』(河出書房、昭二十五・四)所収。

(一一)『岡山県児島郡誌』(私立児島郡教育会、大四・九)による。

(一二)『阿房声』は『サンデー毎日』昭和十年九月号初出、後、『凸凹道』

(三笠書房、昭十・十)所収。「瀧照金剛」は、『小説新潮』昭和四十年四月号初出、後、『馬は丸顔』(朝日新聞社、昭四十・十)所収。

(一三)『日本昔話通観』16 岡山『(同胞舎)より引用。次の例もあわせて、原典は、立石憲利、稲田浩二『中国山地の昔話』(三省堂、昭四十九・九)である。

(一四)相原和邦『夢十夜』試論「第三夜の背景」(『日本近代文学』昭和五十一年十月号)。平川祐弘「子供を捨てた父ハーンの民話と漱石の『夢十夜』」(『新潮』昭和五十一年九月号)にも、同様の指摘がある。

(一五)「栄さん」とは、百閒の本名栄造を呼んだものである。また、道連れが、「お前さんはお父さんやお母さんや、おまけにお祖母さんまであつて羨ましい」というのは、祖父が百閒の生れる前に死んでいるためである。こうした点からも、「道連れ」には、濃厚に、百閒の私的感情が反映している。

内田百閒の作品は全て『内田百閒全集』(講談社)による。漱石作品の引用は『漱石全集』(岩波書店、平五・十二)による。引用中の旧字体は全て新字体に改めた。

(ながい たろう・本学文学研究科博士後期課程)