



Title	内田百閒「花火」の土手：断絶した＜過去＞へ遡及する道
Author(s)	古田，雄佑
Citation	阪大近代文学研究. 2009, 7, p. 13-26
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/92658
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

内田百閒「花火」の土手

——断絶した〈過去〉へ遡及する道——

古田 雄佑

I はじめに

明治から大正にかけ、地方に住む青年たちの多くが、様々な志を抱いて上京した。漱石の「三四郎」や、鴎外の「青年」には、そうした彼らの姿が鮮やかに描出されている。著名な文士の中にも、このような経歴を持つものは数多くいたが、もとより往来の容易な時代ではない。郷里を捨て、東京で新たな生活を切り開いた彼らの人生に横たわる生活上・意識上の断絶は、その作品に様々な形で影を落としている。本稿は、郷里の思い出を飽くことなく描き続けた作家・内田百閒の初期作品「花火」にその痕跡を見る試論である。

私は長い土手を伝つて牛窓の港の方へ行つた。土手の片側は広い海で、片側は浅い入江である。

作者の処女創作集『冥途』^①の巻頭に置かれた「花火」は、夢幻的な道を歩く「私」の姿から書き起こされている。『続百鬼園日記帖』^②に「夜冥途の目次を考へて決めた」(大正

六年八月二十日記事)とあるように、作者が各篇の配列に意識的であつたことを思えば、右の冒頭部は、「花火」一篇の冒頭文であると同時に、読者を『冥途』全体へと誘う入口とも言えよう。また、栗津則雄氏が指摘するように、『冥途』は、その所収作品の多くが、どこへ続くとも知れない奇妙な道を歩く「私」の姿から書き起こされている^③。このことから、「長い土手」の道の描写が「花火」を見る上で重要な意味を持つことがうかがえる。『冥途』に登場する土手の意味については、「外界が押し入ってくる時に自我が死ぬ」モチーフを象徴するものと捉える種村季弘氏^④や、「意識と無意識との、そして正気と狂気との、あるいはこの世とあの世との間に続く境界線」と見る秋山さと子氏^⑤、「冥界と現世を決定的に仕切る場所」と見る真杉秀樹氏^⑥など、従来様々な解釈がなされてきた。しかし、道がなぜどこまでも続く夢幻的なものとして形象化されているかについては、十分な検討がなされてこなかった。本稿では、道を切り口に「花

火」を読み直すことで、その意味を明らかにしたい。

II 崩れ去る道の風景

「花火」では、当初、「牛窓の港」を指して長い土手を歩いていった「私」が、土手の向こうから「私」を「迎へに来た」らしい「女」と道連れになる。「怪しく思」いながらも「女」についていった「私」は、やがて泣き崩れる「女」を目の前にすることで、「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会い、振り返つてこの白い襟足を見た事があつた」ことを思い出し、慄然とする。本稿では、こうした「女」との道行きの中で、「私」が「もう向うには、牛窓の港の灯がちらちら光つてゐるのに」、「牛窓」へと続く道から下りて「女」についていくところに注目したい。ここでは、まず、「牛窓の港」へ通じる土手がどのようなものとして描かれているのかを見てみよう。

「女」は、「土手は浪にさらはれてしまひました。もう御帰りになる道は御座いません」と言つて繰り返し「私」を引き止める。この土手は、冒頭から既に「話に聞いた事もない大きな波が打つてゐて、崩れる時の地響き」に、「底から震は」されるものとして描かれている。このように、先に進むにつれて、蘆に「埋ま」り、花火の燃える火に焼かれ、ついには「浪にさらはれ」る土手は、当初から崩壊の可能性を孕

んだ危うい形象として登場していると言える。

こうした道の危うさは、そこを歩く「私」自身の内面の危機と密接に関わっている。「女」と道連れになつて歩くことに漠然とした不安を抱きながら、「私」は、「女」から離れることが出来ずに座敷へと足を踏み入れる。やがて、「女」との出会いの記憶を思い出した「私」は、「女」にしがみつかれて、「浮気者浮気者浮気者」と激しく責め立てられる。しかも次の瞬間、「女」の姿は消え、「私」は「女もだれもゐない座敷に置き去りにされ悶え苦しむことになる。ここには、過去の出来事を想起することで、危うく保たれていた「女」（あるいは過去）との関係がもろくも崩れ去る様子が描かれている。過去・現在の二度にわたる「女」との出会いを突き付けられることで、「私」は身動きもできない窮地に追いやられる。土手が流され、失われていく展開は、こうした「私」の内面の危機と軌を一にして進行している。その意味で、土手は、「私」の内面を反映するものと言えよう。

道のこうした側面は、『冥途』の他の作品においてもしばしば見ることが出来る。

例えば、「波止場」に登場する「私」は、「間男」に付いていった不実な妻をどこまでも追いかけていく。その途中、「私」の乗った「風のやうに速い」車が、「長い土手の上」で、子供を轢き殺す場面が唐突に登場する。

両側に高い草の生えた間を走りぬけてみると、草の中か

ら子供が一人ひよろひよると出て来て、私の車の下に入つた。私が吃驚して、振り返つて見ようとしたら、車屋が、「振り向いて見ちや困りますよ」と非常に恐ろしい声をして云つたので、私はどきりとした。矢つ張り死んだのだと思ふ。

車屋の聲に脅かされた「私」は、自分の乗つた車に轆かれて死んでしまつたらしい子供をそのままに先を急ぐ。しかし、妻を追つて汽車に乗り込んだ後の場面、網棚の荷物からしたたる血を見ることにより――過去を振り返ることにより――「私」は、遙か彼方に置き去りにしたはずの子供の死の場面に危うく立ち戻りそうになる。

驚いて見たら網棚に乗せた隠居の包みから、血がほたほたと流れてゐた。私は何だか非常に大きな声をした。さうして、さつき通つた湖の土手に戻りさうになつた。その時坊主が私の傍へ来て「もういい、もういい」と云つてくれた。(傍線は引用者による。以下同じ)

連想や想起によつて立ち戻り得るこの道は、現実の、揺るがぬ道ではなく、そこを通り過ぎてきた「私」自身の心のありようや記憶と密接に関わるものとして描かれている。右の場面、「戻りさうになつた」「私」は、坊主に「もういい」と諭されることで、どうにか現在の地点に踏み止まり、再び妻を追いかけている。ここには、危うく立ち戻りそうになつた「私」が、許されることで立ち戻らずに済む様子が見て取れ

る。こうした道のありようは、記憶の想起のありように似ている。思い出すことが、単に記憶を辿る作業としてではなく、通り過ぎてきた道と結びついて立ち現れるこの道は、「私」の心象を反映するものとして、「私」が振り返らずに済ませた子供の死の場面を突き付けるのである。車屋は、子供がどうなつたかと振り返ろうとする「私」に、「非常に恐ろしい声」で「振り向いて見ちや困りますよ」と言う。それは、振り返ることが、即「さつき通つた湖の土手」の地点に立ち戻ること繋がる危うさを孕む行為であつたからに他ならない。一直線に延びる道の風景は、「私」がこれまで歩んできた時間、その記憶を反映したものであると描かれていると言え

る。「柳藻」の末尾にも、これと同様の枠組みが見て取れる。「私」は、「坂の途中」で出会つた「婆」と一緒に歩く「女の子」に魅惑を感じ、彼女を手に入れようとして「妙な野原」で「婆」を殴り殺してしまふ。そして、「手も足も折れて、死んでしまふ」つた「婆」を置き去りにして、「女の子」の手を握り、「辺りになんにもなく、又、誰もゐない」「広い広い原を何時迄も歩いて行く」「磯に長い長い柳藻が打ち上げられて、根もとの方は水の中にかくれて居る」ところを歩いていると、「柳藻」がしきりに「私」の「足にからみつ」き、わけもなく不安を掻き立てる。手を握っている「女の子」も、婆のような声を出して奇怪な歌を口ずさみ、「私」を恐ろし

がらせる。恐ろしさに堪えかねた「私」が「女の子の手を——ばい強く握り締め」と、「冷たい手がぼきりと折れ」る。

「女の子だと思つてゐたのは、さつき原の中で殺した婆であつた」のである。ここでは、手を握る行為を契機として、死んだ老婆の姿が「私」の目の前に再び蘇っている。これらの例に見られるように、『冥途』の「私」は、過去から現在に向かつて延びる「私」の内なる履歴のごとき道を、立ち戻る不安に絶えず脅かされながら歩いているのだと言える。

しかし、土手の進む危うさについて繰り返言及されている「花火」と異なり、これらの作品では道が揺るがされるような描写はほとんど見られない。こうした両者の差異は、回想されるべき出来事がどの時点に置かれているかに起因しているように思われる。例として挙げた「波止場」や「柳藻」では、「私」がつい先ほど歩いてきた道の上で、回想されるべき事態（子供や婆の死）が生じている。そのため、「私」は、それらの事態を思い起こすことによつて、「さつき通つた」場面に立ち戻っているのである。しかし、「花火」では、想起されるべき「私」の記憶は、「十年昔だか二十年昔だかわからない、どこかの辻」での出来事であり、テクスト内で「私」が歩く道とは異なる地点に置かれている。だからこそ、「私」は、当初目指していた「牛窓の港の方」へ続く土手から道をそらされ、「一筋道の土手」を下りなければならなかつたのである。前述したように、「私」が「女」に導かれる

まま座敷に足を踏み入れた後、道は波にさらわれ失われてしまふ。作品の末尾では、「女もだれもみな」い場所へと投げ出され、「私」は苦しみ悶えている。「花火」の道が、崩壊の危機を孕む危ういものとして繰り返描かれているのは、想起されるべき出来事が道の外部に設定されているためではないだろうか。「一筋道の土手」の上で、道連れを断るわけには行かないから、黙つて歩いて行つた「私」が、せっかく「女」と別れる機会を得ながらも土手を下り、目指していた「牛窓の港」にたどり着くことができない「花火」の展開には、こうした過去のありようが端的に表れていると言える。

Ⅲ 土手に凝固した〈日暮れ〉の様相

次に、こうした道のありようが、「私」と「女」の関係とどのように関わり合っているかを見ることにしたい。「私」は、親しげな様子を見せる「女」のことを、当初「怪しく」感じている。しかし、周囲が暗くなつていくにつれ、「私」は次第に「女」の言葉を頼りにし始める。

すると入江の蘆の生えてゐる上に、大きな花火が幾つも幾つも揚がつた。綺麗な色の火の玉が長い光りの尾を引いて、入江の水に落ちて行つた。女がその方を指しながら、／＼「あの辺りはもう日が暮れてゐるので御座います。早く参りませう。土手の上で夜になると困りますから」

と云つた。

それまで「牛窓の港の灯」を見て歩いていた「私」は、こゝで初めて目をそらし、入江に花火の揚がる美しい風景に目を奪われている。すると、黙って歩いていた「女」が、入江はもう日暮れなのだと語り、先を急がせる。こうした「私」と「女」のやり取りは、三度にわたって繰り返される。次に挙げる場面では、美しい風景に目を奪われた「私」が、隣を歩く「女」の言葉を待つような素振りを見せている。

暗くなりかけた浪がしらに薄い紅をさして不思議な色に映えて来た。私はそれを見て、それから女を顧た。女は沖の方を指しながら、／「沖の方も、もう日が暮れてゐるので御座います。早くまゐりませう」と云つた。

「私」は風景から視線を外し「女」の顔を見る。「女」とのやり取りを繰り返す中で、「私」は、「この陰気な女と一緒に行って、碌な事はない様」に感じながらも、どうにも「女と離れられな」くなり、土手を下りる「女」を追つてどこまでも歩いていくのである。

「花火」の「女」は、「丁度私を迎へに来た様な」様子を見せ、日の暮れていく様子に度々ふれている。その繰り返される言葉の中に、ふと次のような言葉が姿を見せる。

さうして海の上の空が、鮮やかな紅色に焼けて来た。(中略) 女は沖の方を指しながら、／「沖の方も、もう日が暮れてゐるので御座います。早くまゐりませう」と云つ

た。／ぢきに、真赤に焼けてゐた空の色が何処となく褪せかかつて来た。

「女」が「もう日が暮れてゐる」と言つた時点では、「沖の方」にはまだ鮮やかな夕焼けがさしている。「女」の言葉に反して、まだ日は暮れておらず、見ているうちに「ぢきに」暮れていつている。こうした展開を踏まえれば、「女」の言葉は、やがて来る事態を先取りするもののようにも見える。「土手の向うから」来る「女」がこうした言葉を発するのはなぜだろうか。「女」が繰り返し言及する「日暮れ」のありようについて見てみることにしよう。

「女」が「日が暮れてゐる」と言つて「私」に指し示した風景は、入江に揚がる花火や「鮮やかな紅色に焼け」た空、(夜になるので巢に帰ろうと) 海をさして飛ぶ「海の蝙蝠」など、間接的に日暮れを想像させるものばかりであり、「私」の目にも、沈み行く太陽の姿は一度も映らない。土手を歩いていく中でこれだけ日暮れの様子に言及していながら、「花火」に太陽の姿は全く描かれていないのである。では、本作品において「日暮れ」はどのようなものとして描かれているのか。「私」が周囲の暗さを初めて意識する次の場面を見てみよう。

段段行く内に蘆の背が次第に高くなつて来て、私の頭の上に小さな葉の擦れ合う音がするやうになつた。すると辺りが何となく薄暗くなつて来て、土手が夜に這入りか

けたらしく思はれた。

土手を歩くうちに、入江から生い茂る蘆が二人の頭上を覆うようになる。「すると」、「私」には「夜に這入りかけたらしく」感じられるというのであり、ここからは、蘆に覆われたために「夜」が訪れたかのように思うという（「日暮れ」）の様相が見て取れる。いよいよ土手が暗くなり、「私」が心細さを感じる次の場面を合わせて見よう。

土手の上が暗くなつて来た。私は心細くなつた。浪の響や蘆の葉の音が私を取り巻いてしまつた。女の淋しさうな姿丈が、はつきりと私の眼に映つてゐる。

ここでも、「私」は、「暗くなつて来た」ことと、波や蘆に取り巻かれたことを、一続きの出来事のようにして語っている。これらの場面で、土手に訪れる（「日暮れ」）は、「私」たちを取り巻く圧迫感を伴う暗さとして描かれていえる。こうした（「日暮れ」）のありように着目すれば、これが、入江を下りた後の、「段段狭く暗くなつて、足もとわからなくなる」「長い廊下」へと続く狭さ・暗さと同質のものであることが指摘できる。「花火」の「私」は、道の途中で土手を下り、廊下を抜けて奇妙な座敷へと招じられている。ここには、一見、断絶が仕組まれているように見える。しかし「私」は、一貫して狭く暗くなる道を歩いているのであり、この暗さと対照的な、たどり着き得ない地点としての「牛窓の港の灯」を遠く望んでいるのである。

「私」に（「日暮れ」）を感じさせるこの蘆の姿は、「私」が土手のこちら側から「牛窓の港の方」を望む冒頭の場面に早くも登場している。

入江の方から背の高い蘆がひよろひよろ生えてゐて、土手の上までのぞいて居る。向うへ行く程蘆が高くなつて、目のとどく見果ての方は、蘆で土手が埋まつて居る。

「私」は、蘆に「埋ま」り、周囲が暗くなつていくこととして（「日暮れ」）を捉えている。冒頭から既に蘆で「埋まつて居る」土手という形象は、時間が経つほどに暮れていく道としてではなく、歩くほどに暗くなる道として登場していると言える。

だとすれば、「もう日が暮れてゐる」「真暗」な地点からやつて来た「女」にとつて、道の（「日が暮れていく」ということは、通り過ぎてきた既知の風景であつたと言えるだろう。だからこそ、「女」は、次に何が起るのかを断定的に語り、時に事態を先取りするかのような言葉を「私」に投げかけているのである。「私」が、やがて「女」の言葉等待つようになり、「もう行くまいと思ひ」ながらもどこまでも付いていく「花火」の展開には、時間の流れが凝固したかのような道のありようとの関わりが指摘できる。

IV 記憶に拠る（過去）の地点

では、「私」はこうした奇妙な道をどこへ向かつて歩いているのだろうか。当初、寂しげな周囲の風景に目を奪われていた「私」は、辺りが暗くなるにつれて、「女の淋しさうな姿丈が、はつきりと私の目に映るようになる。「私」と「女」の距離は次第に近づいていき、座敷へ続く「長い廊下」の場面では「息苦しく」なるほど接近している。また、作品の末尾では、「女」との関わりを思い出した「私」に、ついに「女」が「獅噛みつ」いている。「私」は歩くほどに「女」に近づいていき、やがて「うなじを掴み締め」る「目に見えないもの」と化した「女」の重みに「身動きも出来」ず「咽喉がつかへて声も出」せずに苦しみ悶えることになるのである。

こうした破局の舞台となっているのが、「手水鉢の上に、手拭がひらひら舞つてゐる」縁側のある座敷である。「私」は、この「縁」の前に来て、ようやくその歩みを止め、不安に駆られてしきりに「帰らう」と考え始める。

・私はその手拭掛の下まで来て、ぼんやり起つてゐた。もう帰らうと思つた。すると女が私の前に跪いて、しくしく泣きながら私の顔を見た。

・「もう土手は日がくれて真暗で御座います。どうかもう少し私の傍に居て下さいませ」と女が云つた。私は黙つて、帰る事を考へながら起つてゐた。

・「蘆の原に火がついて、もう外へは出られません。あれは蘆の茎が何千も何万も一度に焼け割れてゐる音で御座

います」と女がまた云つた。けれども私は帰らうと思つた。こんな女の傍にゐるのは恐ろしい。

当初、「私」は「女」のことを「見たことのある様な顔だと思ふけれども思ひ出せない」でいる。しかし、座敷の場面になると「顔も様子も陰気で色艶が悪いのに、襟足丈は水水してゐて云ひやうもなく美しい」姿が「私」の目に映る。「十年昔だか二十年昔だかわからない」昔、「私」がすれ違いざまに覗き見た襟足だけが、生き生きしたものとして「私」の目を惹きつける。やがて、「女」は、「俄に大きな声を出して泣き始め」、「縁」の上に「うつ伏せになる。「私」が立ち止まった「縁」の上で、ついに陰気な顔すら見せなくなつた「女」は、「私」の記憶に残る「白い襟足」だけを覗かせる存在となつてゐる。

「女」が「顔を縁にすりつける様にうつ伏せになつて、肩の辺りを慄はせ」て泣くこの場面は、「私」が「女」との出会いを想起する決定的な契機である。「私」は、歩いてきた道の果てに置かれたこの「縁」を前にして、「女」とのかつての出会いを次のように思い起こしている。

私はこの襟足を見た事があつた。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会い、振り返つてこの白い襟足を見た事があつた。

かつてと同じ動作を繰り返すことで、「私」が過去の場面へ立ち戻る展開が『冥途』に繰り返し見られることは先にふれ

た。「花火」のこの場面でも、「帰らうと思つて」「引返しかけた」ときに、「女」の襟足を覗き込む行為を契機として、「私」は、「振り返つて」見たことがあるという「女」との出会いの記憶を蘇らせている。

身を悶えながら、顔を振り向けて後を見ると、最早女もだれもゐなかつた。そののに、目に見えないものが私のうなじを掴み締めてゐて、私は身動きも出来ない。

だが、「女」との出会いの記憶を取り戻すや否や「女」の姿は消え失せ、「目に見えないもの」の重みだけが「私」に押し掛かる。「花火」に描かれた「女」との再会とは、このように「女もだれもゐない」自らの過去の記憶との邂逅として描かれている。だとすれば、その舞台となる座敷へ至る道とは、「十年昔だか二十年昔だかわからない」過去へ遡及する道と捉えることができる。

作者の第二創作集『旅順入城式』に所収された代表作の一つ、「映像」の題名に、作者の本名「栄造」がかけられていることはよく知られている。百間の作品の隅々にまで言葉遊びが横溢していることは、従来多くの指摘があるが、「花火」に描かれた「縁」——「女」が顔をすりつけ、「私」がその前で立ち止まり逃げ出そうとした——とは、「女」とのたった一度の縁、過去のえにしを象徴する地点としての側面を持つものではないだろうか。「女」にしがみつかれ、「女」との関わりを突き付けられた「私」は、「女もだれもゐない」、身動

きもできない座敷に置き去りにされる。それは、過去の古びた縁に向かつて延びる道を「女」に導かれるまま遡及していった「私」が、「もう御帰りになる道は御座いません」という「女」の言葉の通り、過去の記憶にがんじがらめになり「身動きも出来ない」くなつた姿に他ならない。「尽頭子」・「木霊」・「流木」・「疱疹神」など『冥途』の幾つかの作品には「私」の家が登場しているが、それらは、皆、家族の待つ場所であつたり、戻るべき場所として描かれている。それらとは異なり、『冥途』の巻頭に置かれた「花火」の「私」が遡及していくのは、こうした現在の生活の場と対置し得る、「私」と「女」がほんの一瞬交差した所に生まれた、過去の記憶のただかかる地点としての座敷であり、「私」の記憶に拠る（過去）の地点であることが指摘できる。

V 断絶した（過去）へ続く道

当初、「私」は、「私」を「迎へに来た」らしい様子の「女」を見ても、「見たことのある様な顔だと思ふけれども思ひ出せない」でいる。これは、一つには「女」との出会いが、「十年昔だか二十年昔だかわからない」昔にたった一度すれ違つただけの淡いものであつたためであらう。だが、それだけでは、「女」との関わりを思い出すことを恐れる「私」の様子や、「しくしく泣きながら」「どうかもう少し私の傍に居て下

さいませ」と懇願する「女」の態度を説明することはできない。「私」はなぜ「女」との関わりを忘れ、思い出すことを恐れているのか。また、「女」はなぜ「私」を「迎へに来」て、涙を流してまで「私」を引き止めようとするのだろうか。本章では、「過去」と「私」の間に横たわる断絶に着目すること、「私」と「女」の関係性について見ることにしたい。

前章では、「私」が「牛窓の港」へ続く土手の道の途中で道をそれ、「縁」のある座敷へと導かれて行く様を見た。「過去」の地点へと「私」を導くこの道は、一直線に続くものではなく、土手から入江へ、入江から座敷へ移るそれぞれの場面です。唐突に場面が転換している。「私」が土手を下りる場面は、「土手の妙な所から、女が入江の側に下りて行つた。私もその後をついて下りた」と描かれている。「私」は道ならぬ「妙な所」から、不意に「浅い砂川のほとり」へと下りている。土手を下りた後の場面では、「女」の「涙をためた目」や「廊下の板にうるんだ様に流れ」るカシタの光など、水を想起させる表現が繰り返されている。やがて土手そのものが「浪にさらはれてしま」うことを踏まえれば、土手から入江へという空間の移行は、「牛窓」へ向かう土手の道から、「過去」へ続く座敷への大きな転換点と言えよう。だが、この転換は、前触れもなく不意に行われている。入江を歩いていくと「長い廊下の入口」に出る次の場面には、それまでとは異なる空間が「私」の目の前に不意に現れる様子が端的に表れ

ている。

女がそのほとりを足早に伝つて行つた。暫らく行くうちに、砂川はぢき消えてしまつて、長い廊下の入口に出た。女がそこへ私を案内して這入つた。

「長い廊下」という表現が用いられていることや、やがて「広い白ら白らした座敷」を横切るところから、この家は、どうやら広い間取りを持つものであるらしいことがうかがえる。それにも拘らず、砂川の中に唐突に「廊下の入口」が現れるこの場面には、門も、庭も、玄関すら登場していない。「私」の目の前には、まるで映画や舞台の場面転換のように、入江の風景が広がり、また、暗い廊下が姿を見せているのである。このように「私」が「過去」へ遡及する道には、幾つもの断絶が横たわり、「私」はそれを飛び越えて「過去」の地点へと立ち帰っているのだと言える。

「私」は、異なる空間へ立ち入る毎に、「女が私をこんな所へ連れて来たわけが、次第に解つて来た様に」感じて不安を募らせる。忘れていた「女」との関わりが、断絶を越えることで蘇っているのである。換言すれば、「私」は、「過去」と断絶し、隔てられていたからこそ、当初、「女」との関わりを思い出せずにいたのだと言えよう。

土手から入江へ下りる場面には、「私」が、「牛窓の港の方」を目で追い、「女と離れられない」不安を露わにする様子が描かれている。

もう向うには、牛窓の港の灯がちらちら光つてゐるのに、女と離れられない。私はその灯を見ながら、女について行つたら、浅い砂川のほとりに出た。

また、「長い廊下の入口」では、初めて「もう行くまい」という「私」の心情が露わになり、以後の場面では、「もう帰り度い」「もう帰らう」という心内語が繰り返されている。ここからは、断絶を越えることで「私」が「女」との関わりを思い出していき、そのことに強い不安を感じている様子が見て取れる。

「女」に導かれた座敷の「本当の真中」には、「見台がきちんと据ゑてあつて、その上に古びた紙の帳面が一冊拡げ」られている。この帳面は、「それを読んでくれれば何もかもわかる」らしいものであり、「女」もそれを読んでもらいたいらしい素振りを見せる。しかし、〈過去〉を思い出すことを不安に思う「私」は、「あわてて、目を外らしてその前を行き過ぎ」る。座敷の「本当の真中」に置かれたこの「古びた紙の帳面」は、広げられたまま、長らく書き継がれないでいたことをうかがわせる。書きさしのままの帳面が、かつて「女」とすれ違つた記憶をそのままに留めた〈過去〉の象徴としての座敷それ自体のありようを暗示するものであることは言うまでもない。とすれば、この帳面の書き手は、「女」から「私の傍に居て下さいませ」と懇願される「私」、帳面を読めば「何もかもわかる」「私」その人であることがうか

がえよう。また、だからこそ、「私」は、全てを思い出すことを恐れて「女」の前から逃げ出そうとしているのである。帳面の書き手を欠いた座敷に住まう「女」は、「帰らう」とする「私」を繰り返して引き止めようとする。

すると女が私の前に跪いて、しくしく泣きながら私の顔を見た。／「もう土手は日がぐれて真暗で御座います。どうかもう少し私の傍に居て下さいませ」と女が云つた。
・「土手は浪にさらはれてしまひました。もう御帰りになる道は御座いません」／さう云つてしまふと、俄に大きな声を出して泣き始めた。

「女」のこの真摯な態度を目の前にして、「私」は、「黙つて、帰る事を考へ」、ついには「引返」そうとする。かつて「女」を振り返つた「私」が、今度は「女」から顔を背けて、逃げ出すために振り返つたのである。

ああ、あの女だつたと私が思ひ出す途端に、女がいきなり追つかけて来て、私のうなじに獅噛みついた。／「浮気者浮気者浮気者」と云つた。

「女」は、その途端に感情を爆発させ、「私」を「浮気者」と責め立てる。この怒りは、「女」を忘れていた「私」、今また「女」から目をそらすとする「私」の不実こそ向けられていることが指摘できる。

「花火」では、かつて置き去りにしたはずの〈過去〉が再び目の前に繰り返されることで、「私」は〈過去〉の重みに

「身動きも出来な」くなる。泣きながら「どうかもう少し私の傍に居て下さいませ」と「私」に迫る「女」の悲哀は、「私」に置き去りにされ、思い出されることもないという（過去）のありように起因しているのであり、（過去）と「私」の間に横たわる断絶こそが「花火」の展開を生み出していると言えるだろう。

VI 郷里の風景を望む道

最後に、（過去）へ遡及する道がこのようなものとして描かれている事情について考察を行いたい。

『冥途』の舞台が作者の郷里・岡山の風景を下敷きとしていることには、従来多くの指摘がある。酒井英行氏は、「幼少年期の記憶をたどると、そこには常に郷土風景があつた。（中略）この風景は『冥途』の主要舞台であり、なかでも「道連」はこれらが揃って背景を構成している作品である」と述べ、「事実、旭川、後楽園付近のいくぶん変形を加えられた夢中の「池」「藪」などが構成する風景は、「短夜」「木霊」の主要舞台として生かされている」としている⁽⁷⁾。岡将男氏も、「実は赤門をモチーフとした作品があるように思う。初期の作品集「冥途」の「石畳」がそれで仁王門というのが赤門、全体のムードは、まさに安住院一帯に違いない」と実際の岡山の風景との相似にふれている⁽⁸⁾。同様の指摘をこ

こでも行うとすれば、例えば「短夜」では、旭川のほとりにあつた稲荷に参詣する遊郭の女⁽⁹⁾の思い出を元に、狐の化けた「女」を登場させており、『冥途』の原風景として、作者の中には郷里・岡山の思い出が常にあつたと言える。

「花火」には、岡山の港町である「牛窓」の名前が二度にわたって登場している。

・私は長い土手を伝つて牛窓の港の方へ行つた。

・もう向うには、牛窓の港の灯がちらちら光つてゐるのに、女と離れられない。私はその灯を見ながら、女について行つたら、浅い砂川のほとりに出た。

『冥途』の十八篇中、固有の地名が三種六例しか登場していない⁽¹⁰⁾ことから、「牛窓」が「私」の目指す地点として登場することには重要な意味があると思われる。また、他の作品が、郷里の風景の中に立つ「私」の姿を描いているのに対して、「花火」の「私」は「牛窓」へ向かう道を歩いている。この点からも「花火」に郷里の地名が登場していることは注目すべき問題であると言えよう。山田晃氏は、「冥途案内——花火——」⁽¹¹⁾で、このことの意味を次のように論じている。

牛窓は、岡山市の東約二十軒、瀬戸内海に面した港町である。岡山は言うまでもなく内田百閒の生まれ育つた故郷であるが、ここではまず、牛窓が岡山の東に位置するという事実を読み取りたい。とすると、「花火」の語り手「私」を筆者百閒とすれば、「私」は東に向かって歩

いているということになる。

氏は、「花火」の道を、岡山の中心部から周縁へ向かう道と見ている。しかし、既に見たように、「私」は、当初、「牛窓」を目指しているが、道をそれ、〈過去〉へと引き去られていく。「私」の目を惹きつける「牛窓の港の灯」は、同じく「私」の目を奪う燃える入江の風景や、暗闇の中で「私」を導く「女」と対置されていることが指摘できるが、これはなぜだろうか。「花火」の道を郷里の中を行き来する道と捉えるならば、そこに断絶を伴う道が架橋されていることの意味が十全に説明できないように思われる。

では、「牛窓」を遠く望む「私」は、どのような地点に立っているのか。『内田百閒全集』第一巻「解題」¹²で、平山三郎氏は「(道連・豹・支那人・山東京伝・柳藻・花火・冥途・拾ひ物、等は、大正三四年に稿了したといふ著者の覚え書がある)」と述べている。酒井氏は、この「著者の覚え書」を取り上げて、次のように指摘する。

これによると、『冥途』の原型として一番古いものには、大正二年四月稿了の「天瀬広小路」が想定できる。百閒はこの「天瀬広小路」を皮切りに大正四年十一月までに、『冥途』の原型と考えられる作品を十一篇書いている。

この十一篇中九篇は大正四年に集中しているので、『冥途』の原型成立期は大正四年といつてよいであろう。(前掲論)

その上で、氏は、同書で「花火」の原型成立時期を大正四年十一月であつたとする。

大正四年は、作者の年譜の中で、重要な転換点の一つと言える。この年に作者は師である漱石の木曜会への出入りを始め、祖母ら家族を東京に呼び寄せてもいる。「花火」の書かれたとされる大正四年という年は、作者が没落した生家を捨て、東京で家長として第二の生活を切り開き始めた時期に当たる。だとすれば、「花火」で、「牛窓」の遠い灯を望む「私」の目には、断絶した遠い郷里を望む作者の視線が重ねられているのではないだろうか。

作者の随筆には郷里の思い出や望郷の思いを題材としたものが少なくないが、その中の一つ「上京」¹³には、初めて上京する際に「心配で堪ら」なくなる作者の様子や、見送る祖母や母が「おろおろして」「おいおい泣く」様子が目の当たり浮かぶように描かれている。時に明治四十三年、作者二十一歳。往來の容易な時代ではない。やがて東京に根を下ろした百閒にとつて、郷里は、過去であると同時に、遙か彼方に置き去りにしたもの、現在の生活と繋がりがどこか切れたものとして想起されたのではないだろうか。『冥途』に所収された作品「木霊」には、家で帰りを待つ子を置いて、かつて関わりのあつたらしい「女」の後をどこまでも追いかけていく「私」の姿が描かれている。(過去)に接近すること、現在の足場が脆くも崩れ去る。そうした危うさが、『冥

途』の基調をなしていると言える。同様に、過去との邂逅を主題とする「花火」における「牛窓」への道行きも、遠い郷里を望む道として捉えるべきであるように思われる。「牛窓」は、「私」の記憶に拠る〈過去〉と対置され、郷里の過去を象徴する地点として、当初、「私」の目を惹きつける。しかし、〈過去〉は、かつて「女」とすれ違った過去そのものとは位相を異にする空間であり、「私」の過去は主観的な〈過去〉としてしか存在し得ない。しかもそれは、「私」という中心を失い、過去に回収されることもなく漂い続けているのである。こうした断絶した〈過去〉の位相を望み、不安と相反する魅惑に引き裂かれながら、「花火」の「私」はどこまでも歩き続けているのだと言える。

VII おわりに

本稿では、百閒の年譜に横たわる断絶を踏まえることで、「花火」を新たな角度から読み解くことを試みた。そして、「花火」の道を、遠く郷里を望む道として捉え直すことにより、「女」と「私」の関係を改めて位置付け、〈過去〉の存在としての「女」のありようについて考察を行った。「私」は、過去を象徴する「牛窓の港」へと向かう土手の道を歩きながら、〈過去〉へと引き去られていく。「花火」の「私」は、〈過去〉との間に横たわる断絶のために「女」を忘れてしまっ

ている人物として造形されている。昔すれ違っただけの「女」が、涙を流し「どうかもう少し私の傍に居て下さいませ」と懇願する姿には、置き去りにされた〈過去〉のありようが見て取れる。

ここで見た作品の枠組みは、『冥途』所収の作品の内、巻頭に置かれた「花火」に最も先鋭に表れている。「花火」は、遠い郷里を望む「私」の姿から書き起こされているが、これは、巻末に置かれた「冥途」の、「私」はその影を眺めながら、長い間泣いてゐた。それから土手を後にして、暗い畑の道へ帰って来た」という末文と鮮やかに照応する。土手を通つて〈過去〉へ参入した「私」が、最後には「土手を後にして」「帰つて来」る。「花火」が『冥途』の巻頭に置かれた理由の一端は、こうした枠組みを支える「花火」の独自性にあると言えよう。

注

- (1) 『冥途』(一九三二年二月 稲門堂書店)。
- (2) 『続百鬼園日記帖』(一九三六年二月 三笠書房)。
- (3) 粟津則雄「道の幻想」(『ユリイカ 詩と批評』一九八四年二月)。
- (4) 川村二郎・種村季弘「明晰なる精神薄弱 あるいは百閒における『自我』」(『ユリイカ 詩と批評』一九八四年二月)。
- (5) 秋山さと子「迫りくる水と風——内田百閒論」(『ユリイカ 詩

と批評』一九八四年二月)。

(6) 真杉秀樹『『冥途』と『夢十夜』——そのテキスト分析』(『内田百閒の世界』一九九三年 教育出版センター)。

(7) 酒井英行『『冥途』覚書』(『日本近代文学』一九八一年九月)。

(8) 岡将男『岡山の内田百閒』(一九八九年三月 日本文教出版株式会社)。

(9) 『稻荷』(『都新聞』一九三四年十二月二十・二十一日)に、「その(注:大川の)三本の川の間に来た二つの島を東中島、西中島と呼び、何れも表通りを除く島全体が遊郭である。夜になると、弦歌の音が暗い川波の上を伝つて流れるのである」「中橋の、西中島の橋詰に稻荷の祠があつて、綺麗な女のお詣りが絶えない」という記述がある。

(10) 「花火」の他、「短夜」に「大川」が、「支那人」に「仏光院」がそれぞれ登場する。

(11) 山田晃「冥途案内——花火——」(『古典と現代』一九八八年九月)。

(12) 『内田百閒全集』第一卷(一九七九年 講談社)。

(13) 「上京」(『雄弁』一九三七年三月)。

【付記】内田百閒の作品は、すべて『内田百閒全集』(一九七一—三年 講談社)に拠る。改行部分は／で示した。また、旧字は適宜新字に改めた。

(ふるたゆうすけ／本学大学院博士後期課程)