

〈研究ノート〉

内田百閒「東京日記」の修辞学

サイレントモードの擬音

星野英樹

要約

昭和18年に雑誌「改造」に掲載された内田百閒の「東京日記」は二十三の小編からなる連作集で、師である夏目漱石の「夢十夜」の影響について論じられることもある作品である。昭和10年代の「帝都東京」周辺を舞台とするこの連作小編では、数々の擬音語、擬態語が駆使され、内田百閒特有の夢幻的な作風を特徴づけている。三島由紀夫も、その解説文で「現代随一の文章家」として内田百閒の創作技法を称揚し、「一節一節の漸層法」に注目している。本稿では、「東京日記」の修辞技法を擬音、擬態語と創作当時のサイレント映画の技法との関連から論究し、三島の言う百閒文学の「洗煉の極、ニュアンスの極」の意味を解明しながら、断片的な小編の集合体とされる作品に新たな批評の視座を生み出すことを目的とする。

キーワード

内田百閒 「東京日記」 オノマトペ 幻想文学 三島由紀夫

はじめに

十一月三十日 火

夕方より「東京」書き始む。まだ十二枚也。¹⁾

十二月四日 土

夜、東京驛の鐵道ホテルへ來た。改造の原稿がすむ迄、當分ゐるつもり。²⁾

1

内田百閒(1889-1971)が雑誌「改造」に1938年(昭和13年)に発表した小編「東京日記」の執筆開始時期や執筆の場所は、生誕130年記念として刊行されたばかりの『百鬼園 戦前・戦中日記 上』の上記引用箇所でも確認することができる。横尾忠則(1936-)は、「昭和十一年一月一日から『東京焼盡』につながる昭和十九年十月末日まで「極めて特異な作家」百閒四七歳から五五歳の日常の記録³⁾と銘打たれたこの『戦前・戦後日記』について書評で以下のように述べている。

このころ百間の芸術は時代と裏腹に、「東京日記」や『北溟』などの名作を発表。16年12月8日大東亜戦争勃発。19年11月1日、戦火の中、「防空壕ニ這入ラウトスル」ところで日記は終わる。⁴⁾

日中戦争も1937年(昭和12年)にすでに勃発しており、「東京日記」が、まさに「戦火の中」で創作されたことがわかるが、『戦前・戦後日記』が日常の出来ごとや印象を綴ったいわゆる日記であるのとは対照的に、「東京日記」は日付すらない「日記」であり、夏目漱石(1867-1916)の「夢十夜」(1908)のような「幻想的小品の集成」⁵⁾である。東京駅内のホテルで執筆されたこの作品は、軍靴の音が近づきつつある当時の東京を、「極めて特異な作家」と称されるにふさわしい幻夢的な筆致で描き出す。横尾忠則はまた、「東京日記」の劈頭、「その一」について、以下のように評している。

黒澤明さんが「映画まあだだよ」を準備しておられる頃、「内田百間は面白いよ」とぼくにいて、日比谷の交差点のそばのお濠から牛の胴体よりも大きい、鰻が上^{うなぎ}ってきて、ヌルヌルと数寄屋橋のほうに這^はい出したという話をされた。(略)

辺りが真っ暗になって、信号灯の青と赤が巨大な鰻の濡れた胴体をギラギラと照らすところなど、想像しただけでブルッと身震いするほど美しい。⁶⁾

上記引用が示す通り、内田百間の「東京日記」の印象的な場面を表そうとすれば、「ヌルヌル」「ギラギラ」といったオノマトペが自然と口を衝いて出てしまうであろう。それは、当時の東京を舞台に、鰻に始まり、洋服を着た獣、毛の生えた得体の知れぬ生き物、群がりくるみみずく、疾走する裸の馬や狼の群れが現れる二十三の掌編で構成される「東京日記」に、のちに詳述するように、数多くの擬音語、擬態語が含まれているためでもある。

『サラサーテの盤』と題しながらも、「サラサーテの盤」は劈頭も掉尾も飾らないちくま文庫の『内田百間集成4』の巻頭に据えられたのは「東京日記」である。帯の惹句は「洗練の極 ニュアンスの極」であるが、中央公論社『日本の文学34』からこの文庫に再収録された三島由紀夫の以下の解説文を読めば、実はこの惹句が三島の言う「感覚の頂点」⁷⁾と響き合うことに立ち所に気付くであろう。

もし、現代、文章というものが生きていたとしたら、ほんの数人の作家にそれを見るだけだが、随一の文章家ということになれば、内田百間氏を挙げなければならない。たとえば「磯辺の松」一篇を読んでも、洗練の極、ニュアンスの極、しかも少しも繊弱なところのない、墨痕あざやかな文章のお手本に触れることができよう。⁸⁾

2 1970年に刊行された『日本の文学34』に作品が収録され、いわば日本の文豪の一人に名を連ねた内田百間を、編集委員の一人でもある三島由紀夫は、解説文の冒頭からこのように、「随一の文章家」として絶賛する。自身、文章家として誉れの高い三島由紀夫による論評であり、内田百間の著作について、その特色を端的に解説しているために、百間の「東京日記」に言及する際には必読の文献となっており、様々な箇所が引用されている。内田百間の先行研究を詳細に記述している「内田百間の研究」においても、「八〇年代以前の重要な先行論」として取り上げられ、「短い解説文だが、怪異と文学という切り口によって、やはり〈現実〉とテキストの関係を問題にしている点が注目される」⁹⁾と評価されている。

たしかに、「東京日記」にしたためられた首都の異貌に息をのんだ読者が、感想、批評、論文などの

表現様式を問わず、何かしら述懐するとなれば、文学的表現のある種の「極」、あるいはそれに類した「頂点」「粋」などの語彙を援用せざるを得ない心持ちとなるに違いない。

ところで、三島由紀夫の言う「洗練の極 ニュアンスの極」あるいは「感覚の頂点」とはなにか。内田百閒の作品群は数多くの学術研究者たちの研究対象とされてきたが、「東京日記」は、三島由紀夫を一例に、とりわけて文学の表現様式に一家言持つ文芸評論家や、『1Q84』で一節を引用した村上春樹¹⁰⁾のような小説家、あるいは先述した横尾忠則といった芸術家たちを魅了している。本稿は、そうした研究者、言語芸術作家の言説を参照しつつ、最新の研究においても、「場所も出来事もばらばらで、ある一貫した物語として読むことがまず困難なテキスト」¹¹⁾である内田百閒の「東京日記」における「洗練の極 ニュアンスの極」「感覚の頂点」の意味を、オノマトペを中心とした修辞学的観点から解き明かすことにより、二十三編が「一貫した物語」として読み得る可能性を論究するための研究ノートである。その論究にあたり、「東京日記」刊行当時のサイレントからトーキーへと移行しつつあった映画の表現技法との関連にも言及することになる。

I

最初期の批評の一つとして河盛好蔵は、「東京日記」を以下のように評している。

『東京日記』は、昭和十二年十二月の初めに、東京驛の鐵道ホテルの一室で書かれ、『改造』新年號に發表されたものである。『山高帽子』の系統にぞくする作品であるが、觀察の精緻なことと、描寫の見事さは、名手というほかはない。例えば、「その一」の、雨のひどく降っているお濠の描寫を讀んでいると、こちらまでが足許がふらふらするような、こっちの身體までが前にのめりそうな気分になる。¹²⁾

「こちらまでが足許がふらふらするような、こっちの身體までが前にのめりそうな気分になる」は、すぐれて感覚的に読後の印象を語っていて、言い得て妙である。つまり、内田百閒の描き出す東京の異様な風景を読みふけると、独特な身体感覚に襲われるのである。足許がおぼつかず、前のめりになる気分とは、足がしっかりと地につかず不安定になりながらも眼前の光景に目を奪われ、足がすくむ、あるいは身を乗り出して双眸でまじかに捉えたいという欲望のうちに、体と心は奇妙な分離状態を味わうことになるのである。

そして、「足許がふらふらするような」の「ふらふら」という擬態語も、「東京日記」に瀰漫する独特の表現が乗り移ったかの様に思われる言い回しであり、こうした気分を醸成する淵源を擬態語を中心とした文体、文彩に求める研究もなされている。

「鮮烈かつ的確なイメージと、さきほど指摘した無造作で不気味な曖昧さの混淆こそ、百閒の幻想小説の圧倒的なオリジナリティをなす」¹³⁾と「東京日記」について解説する中条省平は、「その一」の前半三分の二の特徴として、「擬態語が多用されている」とし、以下のように述べている。

「ぼやぼや」「きらきら」「ふわふわ」「ざわざわ」「ゆっくり」「ゆさりゆさり」「ぬるぬる」といった言葉が見られますが、『東京日記』の「その一」の残り三分の一にも、「ぎらぎら」「ずるずる」「うろうろ」「ばらばら」といった擬態語が使用されています。こうなると、使用というより乱用というべきでしょう。¹⁴⁾

さらに、擬態語の「乱用」は「文章の指示する行為や状態が明確な輪郭を失い、曖昧さにからめとられ、換気するイメージを濁らせてしまう」と指摘しながらも、「擬態語の反復によって知覚の麻痺感があらわされるとともに、主体の内面と外界の輪郭の曖昧さが強調されるという効果が、はからずも生まれている」¹⁵⁾と結論付けている。

それでは、結果的に「知覚の麻痺感」を生む内田百間の擬態語の反復は、「その二」以降はどのように使われているのか、重ね言葉に限定して網羅した結果を文単位を基本に以下に示す。なお、斜体、下線はすべて筆者によるものである。¹⁶⁾

「その二」

真暗がりの中に靴底の鳴る音ばかりが、ばたばたと聞こえて、それがいつまでたっても同じ所を踏んでゐるのではないかと思はれた。

家のすぐ近くの大きなお屋敷の前まで来ると、暗がりの中に大門が開けひろげてあるらしく、そこから列をつくったものが肅々と門の中に這入って行く様に思はれた。風態も人別も解らないけれど、余程大勢ある様で、お屋敷の長い塀にそってぞろぞろ出て来て、二列か三列の縦隊になって、門の中へ吸ひ込まれてゐる様子であった。

何の事だか解らないので、暫らく起ち止まって見たが、向こうからむんむんと人いきれがにほって来るのに、物音は何も聞こえなかった。

「その四」

中の地面はでこぼこで、所所に草が生えてゐる。水溜りのあるのも昨夜見た通りである。水溜りの水は綺麗で、水面がちらちらしてゐるのは、あめんぼうが飛んでいるらしい。

傍に行かない前から、町並みの様子が変に明るくなってゐるし、空もその辺りが広広してゐる事が解ったで、友人は驚愕の余り足許をがくがくさせてゐる様子であったが、いよいよ中央郵便局の前に起って、丸ビル跡の空地を眺めてゐる間に、友人は平静になったらしい。

「その五」

那仁さんは子供の時の悪戯で左の腕の関節を痛めてゐるから、壺を押さへる事が出来ないと云って、三味線を逆に抱いて、ちゃらちゃら鳴らした。

「その六」

トンカツを揚げる鍋がしやあしやあ云ってゐる間に雨が降り出したと見えて、表の道に水が流れ出した。

まはりがざわざわして、隣の席からも向こうの席からも、相客がこちらに押して来る様で息が苦しくなった。

だれかが咳払ひをしたか、或は食べ物か咽喉に問へて噎せたのか、変な声をしたと思つたが、くんくんと云つた様子は、犬の様であった。

「その七」

軒毎に釣るした提燈は、濡れた様になって、ちっと下がってゐるのに、今落ちた提燈はそこいらをころころと転がって、いつまでも止まらない。その方に気を取られて五足六足うっかり歩いた時、急に向こうで物凄い気配がした様に思はれたので、目を上げて見ると、今歩いてゐる横町が四谷の大通に出る真正面を、赤や青や黒や黄色やいろいろな色がごたごたに重なって、それが非常に速い筋になって、新宿の方角から四谷見附の方へ矢の様に流れて行った。

何の物音とも解らないけれど、辺りがさあさあ鳴ってゐるから、その色色の筋から出る響きであらうと思はれた。

また提燈の垂れてゐる間を通して、大通に出て見たけれど、電車はのろのろと走って居り、自動車は信号の所に溜まって、昨夜からさうしてゐる様に静まり返ってゐた。

さあさあと云ふ風の吹く様な音が表で聞こえる様に思はれた。

「その八」

古川橋の所から石垣を伝って、川縁に降りたが、水とひたひたの所に、丁度二人並んで歩ける位の乾いた道があつて、どこまで行っても川の景色は変はらなかつた。

頸が綺麗なので、抱いてやりたいけれど、何だか手が出しにくくて、もじもじしてゐると、女中だか何だか、同じ様な女が二三人出て来て、目の荒い籠を幾つも座敷の隅に積み重ねた。

鼠を二つつないだ位の獣で、足なんか丸でない様に思はれたが、それでみてちよろちよろと人の廻りを馳け歩いた。その中の一匹が私の手頸に噛みついたが、歯がないと見えて、痛くはないけれど、口の中が温かいのだから冷たいのだから、はっきりしない様な気持ちで、無暗に人の手をちゅうちゅう吸ってゐる。

兎に角女が食つ著いてゐるので、私も身体で押してゐると、さっきの籠の中の物が手頸だけでなく、脇の下から背中へ廻ったり、足の方からも這ひ込んで、方方に噛みついて、ちゅうちゅう吸ふので、何とも云はれない気持ちがあつた。

「その九」

後から来た連中もみんな扉の同じ所に手をかけて、次から次へと内側へ跳り込んだが、地面に足がつくと、又二三人で待ち合はせて、それだけが一かたまりになり、どんどん奥の方へ歩いて行った。

踊りの輪はあっちに流れたり、こっちに移ったりして、そこいらを面白さうに動き廻ってゐたが、その内に門の扉の近くに押して来て、私の目の前をゆっくりゆっくり廻り出した。

山羊はしょぼしょぼした眼をしてゐるけれど、目くらではないに違ひない。月はますます冴えて、さっきからぎらぎら光り出した様に思はれた。その光りを浴びて踊ってゐる輪のまはりから、ゆらゆらする夜の陽炎が立ち騰り、時々山羊の眼がぴかぴかと光った。

「その十」

私は二三日前からそんな事になるのではないかと考えてみたが、到頭富士山が噴火して、風の向きでは、微かではあるけれども、大地を下から持ち上げる様な、轟轟と云ふ地響きが聞こえ出した。

私は大変な事になったと思って、濠端の土手に攀じ登って、もう一度西の方を見ようとする、微かな風が吹いて来て、松の葉をさらさらと鳴らしたが、風には香木を焚く様なにほいが乗って居り、松の葉が風にゆれると、その針樹と針樹の間に遠くから火の影が射した。

「その十一ノ上」

何だかもじもじしてゐる様でもあり、頻りに私の方を見てゐる様にも思はれて、こちらの気持ちが落ち着かなかつた。

私が仕方がないので、縁の所を一寸舐める様にして、上をすかしたところへ、いきなり、がぶがぶと注ぎ足し、そこいら一面に麦酒をこぼして、「失礼しました」と云つてゐる。

「その十二」

いつもどうしても引かかる所もすらすらと通つて、そこから先は急に箏が鳴り出した。

うつらうつらして聞くと、表の足音が次第に一緒になって、地面を低く風が吹いてゐるらしい。

「その十三」

その声を聞きながら、うとうとしかけると、又寝苦しくなつて目がさめた。

さうして次第にその声が動いて行くので、初めは木菟が暗闇の中で枝を移つてゐるのかと思つたが、気がついて見ると方方の枝に小さくきらきらと光る物が、散らかつてゐて、それはみんな木菟の眼であると思はれた。

「その十四」

強い風が吹いて来て、地面から砂埃を巻き上げた。その形が丸木舟の舳先の様になって、次第に大きくなり、仕舞に竜頭鷓首の頭のようなものが、きりぎり舞ひながら、生垣に沿つて走つて行つた。

「その十五」

6 何だか餉台の向うで、ぐちゃぐちゃ食べ物を囓んでゐる音がする。芸妓の顔は、寝る前と同じ様でもあり、みんな少しづつ違つてゐる様にも思はれる。

一番年嵩の芸妓がしなしなとした様子をつくつて、
「まあ、驚いちまふわ、乱暴な先生さんだわ、きっと筋が釣つてゐるんだわ」と解らぬ事を云つて、中腰になつた。

お神を呼んで一言聞いて見たいと思つたが、その時芸妓達は急にはきはきし出して、二人が三味

線を弾いて歌を歌ひ、私に更めてお酌をするのもあり、何の事もなくなった様であったが、その歌の節も三味線の調子も、何だか矢張りをかきな所があった。

「その十六」

丁度幕の降りてゐるところであったが、すぐにベルが鳴って、幕がするすと上がり、目のちかちかする様な明かるい舞台の床板が真白く目の下に見えた。

それがヴァイオリンを抱へてちょこちょこしてゐるのが、遠くても輪郭だけははっきりしてゐるので、却って変な気持がした。

どうにかした機みで、ずっと背が伸びて、普通の人と余り違はない位になるかと思ふと、曲が細かく刻んで来ると、段段小さくなって、さっき初めに見た時よりもまだ縮まり、一尺あるか、ないか位の姿が舞台の白い板の上をちらちらと歩き廻った。

「その十七」

その内に風の工合で、裏道の方からも砂埃を持ち出して来る様で、そこいらの広っ場一面が濛濛と煙り立ち、向う側の街燈の光が赤茶けた色に変はって来た。

「その十八」

応接間に通ると、向うの長椅子の上に大きなアンゴウラ猫が寝てゐる。猫は私の顔を見て起ち上がり、その場でぶるぶると身体をふるった。

「その十九」

別に変はったところもないけれど、何だかこちらの気持がぴったりしない。その男は顔をのぞけた儘の姿勢で私共の方へにこにこと笑ってみせて、顔を引込めたが、その後がそうも片附かない。

「その二十」

湯島の切通しに隧道が出来て、春日町の交差点へ抜けられると云ふ話なので、その穴へ這入って見たが、全くいい思ひつきだと思ふのは、以前まだ人力車が盛んであった当時、私はよく本郷から小石川へ帰るのび俵に乗ったが、本郷真砂町から春日町の谷底へ下りるのに、車屋があぶなかしい足取りで、俵の迂るのを防ぎながらやっと長い坂を下りて、それから又今度はその谷底から、伝通院の側の富坂の急な坂道を、息を切らして、はあはあ云ひながら上がって行く。

7

まだ日がかんかん照ってゐる日なかに、私は湯島天神の下からその穴に這入って行ったが、入口は狭くて窮屈であったけれど、暫らく行くと、暗がりか広がって来た。

しかし、さう云ふ物がぴかぴかと鋭く輝いてゐるのではなくて、ただその物のあると云ふ事が解るだけの明かりを持っているのだから、見てゐる目が疲れると云ふ事はない。

「その二十二」

私の方の電話は、どこか変な風に混線してみると見えて、いまだに向うとつながらないのだが、別にじれったいとも思はず、ぢりぢり云ったり、びんびん鳴ったりする音をぼんやり聞いてゐる内に、何だかさう云う雑音の奥から綺麗な響きのする女の声が聞こえて来る様な気がした。

それで私は隣の箱の中を見ながら、びんびん鳴ってゐる雑音の中へ、
「こちらは構わないよ」と云って見た。

美しいと思ったのはその通りであったが、しかし吃驚する様な大きな顔で、赤い唇の間に舌のひくひく動いてゐるのが見えた。

「その二十三」

いつも大変な混雑なので、傍の食卓の人が起ったり坐ったり、出がけにコップをひっくり返す人もあるし、泣いてゐる赤ん坊を背中におぶった儘で坐り込むお神さんもあって、初めの間は少しも落ちつかなかったが、仕方がないと我慢して盃を重ねてゐる内に、次第に辺りの騒ぎが遠のいて来る様で、目の前をちらちらしてゐる人影も目ざわりではなくなった。

以上、列挙した重ね言葉の鮮烈な表現効果だけでも、各掌編の輪郭が生き生きと蘇って来る。しかし、二十三のエピソードのそれぞれの空間が「怪異」さを帯びるのは、擬態語の多さに加えて、「東京日記」の各掌編に「異界」特有の雰囲気醸し出す技巧が存在するためである。

例えば、「その十六」の「曲が細かく刻んで来ると、段段小さくなって、さっき初めに見た時よりもまだ縮まり、一尺あるか、ないか位の姿が舞台の白い板の上をちらちらと歩き廻った」からもうかがえるが、頻りに現れるのが、「段段」あるいは「次第に」といった状況の変化を示す語の併用である。『文章読本：文豪に学ぶテクニク講座』では以下の様に指摘されている。

いま記した擬態語のうち、百聞好みの「段段」「次第に」といった副詞句の系統に属する「ゆっくり」を除けば、すべてが同じ擬態語を反復する音韻の構造を持っています。また、そこから「きらきら」と「ぎらぎら」を除けば、ことごとく、感覚の曖昧な変調や、対象の不確定な動きや状態をしめす擬態語になっています。¹⁷⁾

II

8

「その十三」の分析

「その一」に対する上記の指摘は、「その二」以降の全編に敷衍することができよう。ちなみに、「段段」が、各小編に頻出する様を例示しよう。

「真暗な所を歩いてゐる内に、段段にほいが異って来るので」（「その二」）、「段段に話が途切れ途切れになり、その黙ってゐる間の息苦しさに堪へられなくなった」（「その五」）、「電車通の明かるい道を歩いてゐると、身体が段段沈んで行く様に思はれた」（「その八」）、「中に這入った連中は、そこを奥の方へ進んで行ったが、向こうへ行く程段段声が大きくなって、それから段段ひろがって

行って、一ぱいになったところで踊り出した」(「その九」)、「富士山のあった辺りの空に食ひ込んで輝いてゐた火の色が、次第に強くなり、それがさっきとは逆に、段段下の方へひろがってゆく様に思はれ出した」(「その十」)、「まあ、まあ」と押しつけて、段段こちらにのし掛かる様に腰を上げて、手を伸ばして来たから」(「その十一ノ上」)、「その次はすぐに解らない言葉になって、段段二人の声が高くなった」(「その五」)、「それから又気を変へて弾いている内に、段段うまく行く様であった」(「その十二」)、「その内にも頭の上を掠めて飛ぶ木兎の数は段段ふえて来る様であったが」、「いつの間にか又別の木兎が這入って来るらしく、そこいらの数が段段ふえて行く様であった」(「その十三」)、「まさかと思って、うっかり歩いてゐる鼻先を馬に馳け抜けられたと云う様な話もあって、段段近辺が物騒になって来た」(「その十四」)、「それから随分時間がたったが、賑やかに話してゐるのは、私のところだけで、外の席はお酒が廻る程、段段沈んで行く様であった」(「その十九」)、「その内に段段辺りが広がって、穴の中の取り止めがつかなくなり出した」(「その二十」)、「その内に二人の話は段段熱を帯びて来るらしく」(「その二十一」)、「さうは行かないわ、でも仕方ないわ、ええ構わないわ」と云ふ様な切れ切れの言葉が段段にはっきり聞き取れる様になった」(「その二十二」)。

これに「百聞好みの」「次第に」を加えると、状況の推移を表す表現はますます増え、上記の最後の例も明示しているとおりに、眼前に忽然と立ち現われた朦朧たる状況が「段段」あるいは「次第に」その輪郭が「はっきり」、鮮明となる「様に思はれる」という展開が「東京日記」の多くの篇からうかがえる。三島由紀夫はその修辭的技法を「漸層法」という言葉で以下のように解説する。

一節一節の漸層法。ついに「牛の胴体よりももっと大きな鰻が上がって来」て、交叉点を通りすぎようとするとき、「辺りは真暗になって、水面の白光りも消え去り、信号燈の青と赤が、大きな鰻の濡れた胴体をぎらぎらと照らした」という見事な感覚の頂点へ連れて行かれる。¹⁸⁾

「漸層法」の一例として、先に一部を抜き書きした「その十三」を紹介しよう。書き出しは以下のとおりである。

寝苦しいので、布團を撥ねのけて、溜息をしてゐると、犬が一所で吠え續けて、いつまでたつても止めないから起き出して行つて見た。隣りとの境にある公孫樹の根もとから上を見上げ、前脚で幹を引つ搔く様なことをしてゐる。こちらから呼んでも見向きもしないで、ますますせはしなく吠えたてた、どうも何かぬそうな氣配なので、こちらまで不安になつたが、樹の上は見えないから、そのまま寢床に歸って寝ようとする、犬はなほ八釜しく吠えたてて、仕舞には遠吠ええをしたり、それに節をつけて人間の言葉の様な泣き方をしたりした。(p.180-181)

「寝苦し」さに始まり、「どうも何かぬそうな」ただならぬ「氣配」に「不安」を募らせてゆく様子が、「人間の言葉の様な泣き方」をする犬の鳴き声とともに描き出されてゆく。やがて、「空と樹との姿との境目が解らない邊りから木兎の泣く聲が聞こえ」、その木兎の「聲」は複数となり、「次第にその聲が動いて行く」。「頭の上に、羽音はしないけれど何か非常な速さで去來するものの氣配がして、何處から無数の木兎が私の庭に集まってくるらしい」と展開され、注目すべき言葉である「次第に」により不穏な雰囲気、「氣配」が効果的に増長されてゆく。

その内にも頭の上を掠めて飛ぶ木兎の数は段段ふえて来る様であったが、ただ物の影が千切れて飛んでいる様な氣配で、丸つきり何の音もしないから、その度に無気味な風の塊で顔を敲かれている様な気持ちがした。(p.181-182)

「丸つきり何の音もしない」なかで怪しげな鳥の数が増え、「無気味な」「氣配」がさらに醸成されてゆく様子が「段段」という言葉の効果もあいまって見事に表現されている。そして、「いくつも音のしない黒い影が飛んで来て、私の耳をこする様に庭の暗闇の中へ飛び出した。」と続き、犬の鳴き声と無音の対照からなる「無気味」な世界は、木兎たちが「非常な速さで音もなく飛び廻って、ついには、先述の「いつの間にか又別の木兎が這入って来るらしく、そこいらの数が段段ふえて行く様であった」に収斂される。結末の文においても強調される「段段」によって、漸層法はまさにクライマックスを迎えろと言えよう。

このように「その十三」は巧みな漸層法の効果、文彩により、「不安」に満ちた空間描写がなされているが、どこことなくヒッチコックの映画「鳥」を連想させるような雰囲気も併せ持っており、「物の影が千切れて飛んでいる様な氣配」、「無気味な風の塊で顔を敲かれている様な気持ち」といった視覚的にも極めて印象に残る映像的表現からは、鳥のイメージに託された心理学的メタファーをまさぐる誘惑にも駆られる。¹⁹⁾ 次の章では、内田百閒と映画について触れ、「東京日記」の表現との関連について論考する。

III

内田百閒が「東京日記」と同じ1938年に発表した随筆「映畫と想像力」の以下の一節は、掲載された雑誌「映画朝日」の当時の読者に限らず、生誕130年を迎えた現在の読み手、あるいは研究者たちにとっても刺激に富んだ記述が充溢している。

「カリガリ博士」を見たときの興奮は今でも忘れる事が出来ない。活動館を變えて二度か三度か見直しにでかけた。(略)「カリガリ博士」と同じ系統の物をいくつか見たが、今では外題も大方忘れてしまった。領主が馬に乗って、釣鐘マントの様な物を羽織り、その裾を風に翻して土手の上を歸つて來ると、その下で何かお祭りをして、踊り廻ってゐる領民達の上に、領主の黒い大きな影がかぶさつて來るといふ畫面を思ひ出す。それにも私は非常な感銘を受けたので、又學校でその話をした。²⁰⁾

10 ドイツ表現主義映画を代表する「カリガリ博士」と同じ系統の映画の「黒い大きな影がかぶさつて來る」画面に「感銘を受けた」という点は、後に一例を紹介する内田百閒作品特有の描写を思い浮かべれば容易に納得がゆくであろうし、「裾を風に翻して土手の上を歸つて來る」の「土手」も、これまで数々の研究がなされている重要なモチーフである。内田百閒が、当時、表現主義のサイレント映画を好んで鑑賞しており、自身の作品にその影響が影を落としていると推測するのは自然であろう。

ところが、時代の趨勢がサイレントからトーキーへと変化をし始めると、「モダン・タイムス」は本当のトーキー映画ではなかつたから助かつたが、私は活動寫眞を見てゐて人聲が聞こえたり、音が響いて來たりするのは實に困る。²¹⁾ と率直に心情を吐露し始め、映画の音に拒絶反応を示す。

活動寫眞を鑑賞するのは観客の眼でもなく、耳でもなく、想像力なのである。観客に通りの想像力が備はつてゐる以上、雪の景色を見れば寒いと感ずることが出来る。煙が画面にみなぎれば、むせつばいと思ふ事も出来る。従つて大濤の崩れるのを見れば、その響きを聞く事が出来る筈である。トーキーなどは余計なおせつかいであつて、観客の想像力を侮辱している計りでなく、屢こちらの想像の音響と喰ひ違つたり前後したりして邪魔になる。²²⁾

随筆のタイトル「映畫と想像力」が伝えるところは極めて明瞭である。無音の段階で既に完成に達していた映画は、その後の技術革新により加えられてゆく音響は夾雑物でしかない余分なものであり、観客の想像力によって映像からおのずと喚起される音響の発生を妨げる効果しかない、ということである。

同様の主張は、「東京日記」が「改造」に掲載された昭和13年から1年ほどのちに行われた「目と耳の境界」と題された講演からもうかがわれる。講演の語りのため、文字の創作とは趣を異にするのは当然ながら、意図するところは直截に表現されており、当時の百間の映画に関する思いがそのまま伝わってくる。その語りは視覚と聴覚の優劣に関する芸術論を展開し、天は二物を与えず、視覚聴覚ともに秀でることの類稀なことは卓絶した芸術家において、視覚に優れた音楽家、聴覚に特別の才ある画家が想像できない、「繪の天才で音楽の天才を兼ねると云ふ事はなからうと思ひます」²³⁾と結論づける。

講演の白眉は映画の音声について力説する結びの箇所である。

映畫は目で観て楽しむ、しかしあれはずつと動いて止まないの、さう云ふ意味では踊と同じで、或る瞬間にじつとしてみると云ふのは、同じ景色が繰返されてゐるだけの事であつて、要するに動いてゐる、さうすると動いてゐると云ふ方から考へますと、活動寫眞は目で見る時間の藝術と云ふ様な事にならなければならないかと思うのでありまして、また既にさう云ふ説も、成り立ってゐる様であります、つまり活動寫眞は動いて或る時間が経たなければ、その鑑賞は起こらない。さうすると目で見てはゐるが時間によって擴がつて行く、だから活動寫眞は一種の音楽であると云ふと、ひどく詭辯のやうであります、大きく亂暴に分けて、繪と音楽、時間と空間と切り分けた考へ方からまゐりますと、活動寫眞は目で見る時間の藝術と云ふ事になる様に思うのです。²⁴⁾

活動寫眞を「目で見る時間の藝術」と定義し、「その活動寫眞が段段妙な方向に進歩してまゐりまして、この頃はトーキーになりました。トーキーは目で見てゐる上に耳に聞こえて来る」と不満を述べ始め、前に引用した「映畫と想像力」と軌を一にする論調に落ち着いてゆく。

音がし出したのが、私の映畫と云ふものに遠ざかった重大な原因の様に自分で思ふのです。何故と言ひますと、映畫を目で見て時間の経過、連続、時間によって擴がつてゆく世界を楽しんでいる、それは一種の目で聞く時間の藝術であつて、その間に他の感覺の想像力が十分働く餘地がありました。ところが、今度は耳を刺戟されて色々の音を聞かされたり、唄を聞かされたりする、唄も音楽も勿論結構でありますけれども、それが一方では映畫が寫つて行くのと、技術の上では勿論びたつと一致さしてあるのだと思ひますけれども、こちらの観てゐる方の期待から行きますと、随分ちぐはぐになつたり、喰ひ違つたりする様に思はれるのです。²⁵⁾

ここでは、活動寫眞が「目で見る時間の藝術」から「目で聞く時間の藝術」へと換言されており、内田百間が映画という表現媒体の本質とどのように捉えていたか、極めて明瞭に述べられている。畢竟す

るに、映画という視覚芸術は、時間を目で「見る」と想像力を使って、音を「聞く」ことによって、その媒体の芸術的純粋性が保たれ、視覚に重点が置かれたサイレント映画においてこそ、本来の純粋さが発揮されるということである。

IV

日本の映画史をひもとけば、この講演が行われた1939年は、邦画初のいわゆるトーキー作品「マダムと女房」が1931年に公開されて以来、成瀬巳喜男の「妻よ薔薇のやうに」(1935年)、溝口健二「浪華悲歌」(1936年)、「祇園の姉妹」(1936年)など音声を伴った名作が続々と登場し始める、まさに映画音声技術の変革期にあっていた。以下のようにサイレント映画の技法の視点から捉えれば、「障子にはめこまれたガラスに映った自身の顔を見ているうち勝手に動き出すような気がし、その顔がついに眼前にまで迫って来る恐怖が語らており、映像(分身)の脅威という構図が明白に見いだせる」²⁶⁾と評される内田百閒の「映像」(1922年)は、音響という余計な付加物のない、サイレント映画に比し得る純粋な芸術としての文学作品の典型ということになるだろう。

このように身体の部分、それもアップの部分だけが切り離されて現象する奇異な描写は、やはり映画的认识を介して生まれたと考えるのが自然の推測だろう。この想像力がサイレント映画のメディア的特性に拘束を受けている可能性は、「顔」が登場し運動する夜は、すべての物音が必ずいちど止む点からも主張できる。²⁷⁾

この優れた指摘を援用し、サイレント時代の映画技法の影響を視点に据えれば、たとえば「その五」で亡き知人が「額縁に這入った肖像画の様にはつきり浮き出してゐ」たり、「胸の邊りから裾の方だけ見えてゐる」ように身体の一部に焦点が当てられたり、あるいは、「その二十二」で公衆電話から現れた女が「吃驚する様な大きな顔で、赤い唇の間に舌のひくひく動いてゐるのが見え」る映像にうがった解説が加えられ、「東京日記」全編に「ある一貫した物語として読むこと」の展望が開けるかもしれない。

例の木兎の羽の音も、擬音を頼りに読者が想像力を働かせれば、心の中で聞くことができるであろう。

十二月十六日 木

朝から原稿を書く。東京日記、漸く終る。二十三章九十六枚也。(略)半月ぶりに琴をひいた。²⁸⁾

執筆中の禁断のしじまの後、琴がどのような音色を奏でたのか知るすべはないが、想像力の豊かな読者は三島の言う「感覚の頂点」から、その調べを心の中で聞くことができるに違いない。

12

注

- 1) 内田百閒『百鬼園 戦前・戦中日記 上』慶応義塾大学出版会, 2019, p.154.
- 2) 内田百閒 前掲書1), p.155.
- 3) 内田百閒 前掲書1) の帯紙より
- 4) 横尾忠則「好書好日」朝日新聞, 2019年7月6日.
- 5) 三島由紀夫『日本の文学34』中央公論社, 1970, p.533.
- 6) 横尾忠則『東京見おさめレクイエム』朝日新聞社, 1997, p.19.

- 7) 三島由紀夫 前掲書5), p.534.
- 8) 三島由紀夫 前掲書5), p.532.
- 9) 山田桃子「内田百閒の研究」北海道大学大学院文学研究科博士論文, 2018, p.43.
- 10) 村上春樹『1Q84 BOOK3』新潮社, 2010, p.100.
- 11) 山田桃子 前掲論文9), p.192.
- 12) 河盛好蔵『現代日本文学全集第75巻』筑摩書房, 1966, p.410.
- 13) 中条省平『文章読本: 文豪に学ぶテクニク講座』朝日新聞社, 2000, p.118.
- 14) 中条省平 前掲書13), p.120.
- 15) 中条省平 前掲書13), p.121.
- 16) 内田百閒『新輯 内田百閒全集』第八巻、福武書店, 1987, p.154-202.
なお、本文中に記される「東京日記」からの引用ページは全て同書のを指す。
- 17) 中条省平 前掲書13), p.120-121.
- 18) 三島由紀夫 前掲書5), p.534.
- 19) 森茂太郎「百閒漫歩: 逢魔が時の文学(その7)」九州大学, 2015, p.81.
母の超自我が鳥の形を借りて現れるのは百閒に限ったことではなく、手近なところではヒッチコックの「サイコ」(1960)「鳥」(1963)が挙げられる。死んだ母親の傀儡となって行動するノーマン・ベイツ(アンソニー・パーキンス)の背後の壁には巨大な木菟の剥製がかけられているし、後者の鳥の襲来と超自我の関係についてはSlavoj ZIZEK, Looking awry, Cambridge: The MIT Press, 1991, pp.97-106を参照。黒澤明の「蜘蛛巣城」(1957)でも、城主(三船敏郎)の奥方(山田五十鈴)の超自我を体現した鳥の群れが館の中を乱れ飛ぶ印象的なシーンがある。
- 20) 内田百閒 前掲書16), p.309.
- 21) 内田百閒 前掲書16), p.312.
- 22) 内田百閒 前掲書16), p.313.
- 23) 内田百閒『新輯 内田百閒全集』第九巻、福武書店, 1987, p.337.
- 24) 内田百閒 前掲書23), p.339-340.
- 25) 内田百閒 前掲書23), p.340-341.
- 26) 山田桃子 前掲論文9), p.72.
- 27) 坂口周『意志薄弱の文学史 日本文学の起源』慶應義塾大学出版会, 2016, p.206
- 28) 内田百閒 前掲書1), p.158.