

芥川龍之介の夢の表現 — 「MENSURA ZOILI」と「不思議な島」を中心に—

井上 貴保子

はじめに

芥川龍之介の作家生活でも後半に位置する一人称小説に、「海のほとり」（『中央公論』大正14 [1925] 年9月）、「年末の一日」（『新潮』大正15年1月）、「蜃気楼」（『婦人公論』昭和2 [1927] 年3月）、「齒車」（『大調和』昭和2年6月、『文藝春秋』10月）がある。これらは私小説的作品、あるいは芥川晩年の文学理論〈「話」らしい話のない小説〉¹⁾が実作化された作品と評されるものであるが、いずれも「僕」の夢が登場する特徴を持つ。この点について一柳廣孝（2000）は、「海のほとり」以降の夢を、「無意識に至る通路と考え、夢のなかに、自意識では統御できない「私」の存在を見いだしていた」と評価している。

本稿では、夢が登場する芥川作品のうち、上掲の作品のような、〈私〉の見た夢が地の文で語られる一人称小説を対象にし、そこで見られる夢が表現される際の特徴を、「MENSURA ZOILI」（大正6年）から「不思議な島」（大正13年）への変化を中心に辿ってゆく。

第一節は、芥川の手紙で夢がどのように表現されているかを参考として分析する。芥川の作家草創期といえる大正3年から5年の手紙には、夢が細かく記されているものが複数ある。これらの手紙は、後述する通り、たんに自身の見た夢の内容を書き送るものではなく、夢を読者に対して追体験させようという志向が見られ、小説的な分析をも許容する。よって、その手紙は、夢が登場する一人称小説の前段階と捉え、分析の俎上に載せる必要があると考える。また、併せてそこで、本稿における夢の分析の観点、〈夢の外の位置〉と〈夢の中の位置〉というキーワードについておさえる。

第二節では、芥川作品中で夢が登場する第一作目の一人称小説「MENSURA ZOILI」における夢の表現を、第一節の結果や、本作との関連を指摘しうる森鷗外「流行」（明治44 [1911] 年）と比較しながら分析する。

最後に第三節では、「MENSURA ZOILI」の自己模倣と思われる「不思議な島」を、第一、二節の結果と比較しながら扱い、従来の表現からの変化を明らかにする。

一 手紙の夢

芥川は、しばしば自身の見た夢を知人宛ての手紙に記している。特に、作家草創期といえる時期の大正3年から5年に、夢について比較的詳しく書いた複数の手紙を、友人井川恭に宛てて送っていることに注目される。本節では、上記の時期の手紙で、夢がどのように表現されているかを分析し、それを夢が登場する一人称小説に先立つものとして位置づけつつ、本稿の分析の方法を確認する。

さて、一人称の話者による典型的な夢の伝達の方法として、以下の例が挙げられる。

「どんな夢を見ました。」

「何でも大へん長い夢です。始は清河の崔氏の女と一しよになりました。うつくしいつつましやかな女だつたやうな気がします。さうして明年、進士の試験に及第して、渭南の尉になりました、それから、監察御史や起居舎人知制誥を経て、とんとん拍子に中書門下平章事になりましたが、讒を受けてあぶなく殺される所をやつと助かつて、驩州へ流される事になりました、其処に彼是五六年もあましたらう、やがて、冤を雪ぐ事が出来たおかげで又召還され、中書令になり、燕国公に封ぜられました、その時はもういい年だつたかと思ひます。子が五人に、孫が十何人とありましたから。」

「黄梁夢」(『中央文学』大正6年10月)

ここでは、夢の内容が、夢から覚めた時点から回想されながら語られている。文末に注目すると、ここに見られる「た」は、語られる内容が発話時より過去であることを表すテンスの性質を持ち、「気がします」「かと思ひます」も、語られる内容に対する発話時の判断を示す。夢は、原理的に覚醒してからでしか人に伝えることができないため、回想しながら伝える形式が典型的なのだと考える。このように、夢を表現する際には、覚醒した後で、夢を回想的に外側から捉える位置、すなわち夢の外の位置から語るという方法がある。

これを踏まえて、大正3年から5年にかけての芥川書簡に登場する夢の表現を見てゆく。

上野の音楽会の切符を三枚もらつたから君と僕と僕の弟と三人できゝに行つた。楽堂の一番高い所にすはつてまつてゐると合唱がはじまつた。非常に調子はづれな合唱である。誰かゝあれは学習院の生徒の合唱だからあゝ、まずいんだと云つた。そのうちに妙な女が出て来た。桃色のジュポンをはいて緑色のリボンをつけてゐる。其女が「私は井上の家内であります」といつた。はゝあ俳優井上の細君だなどと思つてゐると女は「これから催眠術を御らんに入れます」と「る」に力を入れて云ふかと思ふと妙な手つきをして体操みたいな事をやりはじめた。よくみると女のうしろの台の上に小さな女の子が二人 磔のやうに両手をひらいて立つてゐる。それが女の手を動かすにつれて眠るらしい。そのうちに何時の間にか僕の弟が段を下りて女のそばへ行つて一緒になつて妙な手つきをしてゐる。何故だかしらないが「これはいかん。あの女は井上の家内だなんて云つて実は九尾の狐なんだ」と考へたから君にどうしたらいいだらうと相談した。其答が甚奇抜である。「狐と云ふものは元來臆病なもんだから二人で一度に帽子をぶつけてわつと云へばにげるにきまつてゐる」と云ふのである。そこで其通りに実行した。すると果して女は白い南京鼠程な狐になつてストーブの下へきえてしまつた。それで目がさめた。近來にない愚劣な夢である。

(大正3年12月21日(年次推定)井川恭宛書簡より抄出、句点・下線は稿者による)

まず、傍線部は、夢の内容に対しての感想、評価である。これは、夢の中で考えたものというよりも、夢の外の位置での考えが現れているといつてよいだろう。この書簡は、末尾で夢と明かされるため、「黄梁夢」の例のように、冒頭で夢の外の位置が示されているわけではない。しかし、冒頭で登場人物として「君」すなわち書簡の受け手である井川が挙げられているため、以下が現実でないと言者の井川にとってわかるようにされている。それによって、この書簡では夢の外の位置からの感想、

評価が登場可能なのだといえる。

こういった、夢の外の位置からの感想、評価が見られる一方で、この書簡には、夢の中に入り込んでいるような表現も見られる。例えば、夢の光景の描写の中で、「リボンをつけてゐる」「手つきをしてゐる」という文末表現が見られる。こういった文末表現がもたらす効果に関して橋本陽介（2014）は、小説中の視点人物から見える状態や動作は「ル形」を取りやすく、その時は語りの位置が物語世界の内部に入り込んでいるため、臨場感を読者に感じさせるとしている。また、安藤宏（2015）は、「動詞の言い切り」で終わる文章は、現場の一人称的な視点を表すとする。すなわち、ここでの「た」でない文末は、夢の中の「僕」の位置から夢が語られていることを示しているといえるだろう。

また、引用の点線部では、「僕」の心中が語られているが、そう思った根拠について示されず、また、「なぜそう思ったのだろう」という、夢の外からの疑問も挙げられない。先に見た、傍線部の「何故だかしらないが「これはいかん。あの女は井上の家内だなんて云つて実は九尾の狐なんだ」と考へたから」という例では、夢の中の「僕」がなぜそう考えたのかわからないことが、夢の外の立場で語られている。この時読者は、語り手と同じく夢の外の位置から、夢の中の「僕」を捉え、その思考の奇妙さを感じることになる。一方、点線部のように、根拠のない夢の中の「僕」の思考が語られながら、そのことについて夢の外の位置から補足されないことによって、読者は、夢の中の「僕」の思考を理解することも、それを奇妙だと断言する夢の外の位置につくこともできない宙吊りの感覚を味わうことになるのである。

以上のように、大正3年の井川宛書簡には、夢の外の立場で語られている箇所と、夢の中の立場で語られている箇所、また、夢の外でも中でもない立場から語られている箇所が見られることがわかった（この最後の特徴に関しては、第三節で詳しく触れる）。特に後の二つの特徴は、大正4年8月31日、大正5年5月2日の井川宛書簡にも見られる。よって、大正3年から5年にかけての芥川書簡の登場する夢は、夢の外の位置から回想的に、その内容が伝えられるだけではなかったことがわかる。

そもそも書簡は、書き手が受け手に対して何かを伝えるために綴るという形式であることにより、一般的に執筆時（の〈私〉）が基準点となる。よって、書簡で書き手が自身の体験を記す際には、執筆時（の〈私〉）にとって出来事時（の〈私〉）は過去に属するため、回想の形を取りやすい。一方、先に挙げた書簡には、夢の中の位置に立って描写しているような表現も見られた。ここでは、書簡に一般的な執筆時の〈私〉を基準とした記述ではなく、夢の中の〈私〉の立場が基準になっている。「はじめに」で、これら芥川書簡が「小説的な分析を許容する」と述べたのは、そういった意味によるものである。

また、この芥川書簡の、夢の外に限らない立場で夢を表現しようという志向は、後に分析する「MENSURA ZOILI」と通底している。以上から、芥川書簡を小説の実作の前段階と捉えることが可能なのである。

そして、こういった傾向は、夏目漱石「夢十夜」（明治41年）や志賀直哉「イツク川」（明治44年）といった、先行する夢が登場する一人称作品と共通している。

こんな夢を見た。

腕組をして枕元に坐つて居ると、仰向に寝た女が、静かな声でもう死にますと云ふ。女は長い髪を枕に敷いて、輪廓の柔らかな瓜実顔うりぎねがほを其の中に横たへてゐる。真白な頬の底に温かい血の色

を程よく差して、唇の色は無論赤い。到底死たうていにさうには見えない。

(「夢十夜」中「第一夜」)

雨降り拳句のやうでもないが道が濡れて居る。近道をするつもりで道から右へ小さな草原はいへ入る。と、踏む毎にジユク／＼と水が枯草こくそうや芥あひにちむ。藪やぶ枯のからまつた低い竹垣ひと、こがの一所が始終通り抜けられるか、押ひろげられてある。其所をまたいで入ると檜の木ひのきの林だ。林をぬけて又道へ出た。

(「イヅク川」)

前者では、冒頭で「こんな夢を見た」と、以下が夢であることが明かされているが、それ以降は、夢の中の「自分」の立場からの語りであることを示す「た」止めでない文末が使用されている。後者にも、覚醒時の立場からの語りは見られず、「た」止めでない文末がベースとなっている。両者とも、芥川が前掲の書簡を書く前に読んだと思われる作品であるため²⁾、芥川書簡では、こういったプレテクストに倣って、夢を夢の外に限らない位置から表現しようとされていたのではないかと考えられる。

また、以上の分析をモデルとして、本稿では夢の外的位置、夢の中の位置という観点に着目する。「黄梁夢」の例のように、夢の外的位置から夢を語る場合は、夢は回想的になり、〈私〉が〈今〉夢を見ているような感じが生じない。一方、芥川書簡に見られるように、夢の中の位置から夢を語る場合は、語りの位置が夢の中に入り込み、〈私〉が〈今〉見ている光景が語られているかのように装うことができる。しかし、書簡で分析したように、夢の中の「僕」の思考について、根拠が示されない場合は、語り手は夢の中の「僕」の思考を語りきっていないように見え、両者は一体化していないのだといえる。つまり、夢が夢の中の位置から語られる際には、読者はその位置に寄り添って、夢の中の〈私〉と共に夢を追体験することができる。その一方で、夢は、「夢中の出来事は、時間も空間も因果の関係も、現実とは全然違つてゐる。しかもその違ひ方が、到底型には嵌める事が出来ぬ」(芥川「雑筆」中「夢」『人間』大正10年1月)ものであり、「完全に個人的なものであり、他人の類推を許さないような非条理的な論理がそこに働いてゐる」[澁澤龍彦(1984)]という性質も持つため、その場合は、読者は夢の中の〈私〉に寄り添わず、取り残されてしまいもする。以上から、夢を分析する際には、夢が語られている立場、そしてそれによって左右される夢の世界(の中の〈私〉)と読者との関係に注目する必要があるといえるだろう。

二 「MENSURA ZOILI」

第一節を踏まえて本節では、「MENSURA ZOILI」(『新思潮』大正6年1月)の夢の表現を分析する。本作は、夢が登場する芥川の一人称作品の第一作目である。船に乗っている「僕」が角頭の男と、芸術品の価値測定器「メンスラ・ゾイリ」をめぐる対話をするのが内容の中心で、末尾でそれが夢であったことが明かされる。この夢の内容から、本作は寓意小説、風刺小説の観点で言及されることが多く³⁾、夢という観点から論じられたものは管見の限りない。

まずは、本作の冒頭を引用する。

僕は、船のサルーンのまん中に、テーブルをへだて、妙な男と向ひあつてゐる。――

待つてくれ給へ。その船のサルーンと云ふのも、実はあまり確でない。部屋の具合とか窓の外
 の海とか云ふもので、やつとさう云ふ推定を下しては見たものゝ、事によると、もっと平凡な場
 所かも知れないと云ふ懸念がある。いや、やつぱり船のサルーンかな。それでなくては、かう揺
 れる筈が^{はず}ない。僕は木下杢太郎君ではないから、何センチメートル位な割合で、揺れるのかわか
 らないが、揺れる事は、確に揺れる。嘘だと思つたら、窓の外^{ろくしやういろ}の水平線が、上つたり下つたりす
 るのを、見るがいい。空が曇つてゐるから、海は煮切らない緑青色を、どこまでも^{げん}あげてゐるが、
 それと灰色の雲との一つになる所が、窓枠の円形を、さつきから色々な^{げん}弦に、切つて見せてゐる。
 その中に、空と同じ色をしたものが、ふは／＼飛んでゐるのは、大方鷗か何かであらう。

本作も、第一節で見た書簡のように、夢の中の位置から夢が語られているといえる。「向ひあつて
 ゐる」「見せてゐる」というような「ル形」が使用されていることや、「かう揺れる筈がない」「さつ
 きから」という、夢の中の時・場所を基準とした語が用いられていることにより、語りの位置が夢の
 中に入り込んでいるのである。ただしここで特徴的なのは、「僕」が「待つてくれ給へ」「見るがいい」
 など、伝える相手を想定して語りかけている点だろう。先に述べたように、本作は末尾ですべて夢で
 あつたと明らかになる。そのため、そこから遡って考えると、この「僕」は夢の中でいったい誰に伝
 えようとしているのかわからない、奇妙な事態が起こっていることになる。が、これは読者が、夢の
 中の「僕」の位置や、「僕」が話しかける相手の位置に身を置くことにより、夢の世界を目の当たり
 に浮かび上がらせることが可能になる仕掛けであらう⁴⁾。

上掲の引用のように、「僕」は冒頭で周囲を観察し、自身のいる場所を推定している。こういった
 描写は、森鷗外「流行」(『三越』明治44年7月)と類似している。

己は妙な、暗い廊下に立つてゐる。天井が恐ろしく高い。なんだか、かう麻の葉のやうに分野
 が出来てゐて、その葉脈になつて^{かどだ}稜立つた処が、己の立つてゐる傍の柱の頭に続いてゐる。ゴチ
 ツクの様式なのである。

己はなぜだか頭が少しぼんやりしてゐるのを自覚してゐる。どんなにぼんやりしてゐるか^{このいへ}と云
 ふと、自分がここに何をしてゐるかが、どうもはつきり分らないのである。此家は今日に見えて
 ゐる周囲の構造が寺らしくても、寺ではない。誰やらの住ひで、己はその主人に逢ひに来て廊下
 に待たせられてゐるらしい。もうかうして^{だい}大ぶ永く立つてゐる。廊下は^{いや}厭に^{むしあつ}蒸暑い。どこか窓で
 も開けてあれば好いと思ふ。廊下の暗いのも好いが、それよりは頭の暗いのが^{ふがひ}腑甲斐ない。どう
 して己はこんな^{ふがひ}にぼんやりしてゐるのだらう。

「MENSURA ZOILI」に関しては、

MENSURA ZOILIなどは「不思議な鏡」「沈黙の塔」或は「ルパルナスアムビュラン」等の
 如き、鷗外の諷刺小説の系統にあつて、才の遊びともいふべき作品である。

という吉田精一(1958), p.101.の指摘のように、鷗外作品からの影響が指摘されてきた。例えば伊藤
 一郎(2012)では、「MENSURA ZOILI」とこれらの鷗外作品との具体的な比較がなされている。

が、ここで掲げられていない「流行」は、他の鷗外作品と異なって、「己」の体験した出来事は実は夢だった、「己」は本を読みながら寝ていたのだった、という「夢オチ」の作品構造が本作と同じなのである。芥川は「流行」を「MENSURA ZOILI」発表より前に読んでいると思われるため⁵⁾、この作品構造の共通性から、両作の影響関係を想定できる。また他にも、「MENSURA ZOILI」に登場する「敏捷さうな」「黒坊のボーイ」は、「流行」にも登場しており、これは本作が「流行」を参照していることを読者に示すためのものであると考えられる。以上から、本作は「流行」と関連している作品だといってよいだろう。

さて、このように「MENSURA ZOILI」は、第一節で見た書簡や作品、「流行」と同じく夢の中の位置から語られているとよい。が、第一節の書簡に見られたような、夢の中の「僕」の思考に根拠が示されないことによって、夢の中の「僕」に読者が寄り添えなくなる、という特徴は、本作には見られない。本作では、語り手が夢の中の「僕」に寄り添いつつ、夢の不可思議さが表現されているのである。

例えば、「流行」では、「誰やらの住みひで、己はその主人に逢ひに来て廊下に待たせられてゐるらしい」と、「己」の居場所とそこにいる理由が推測されている。この一文の前後を見ても、「己」がこの居場所と理由を判断した根拠が示されていないため、読者は「己」のそういった実感を受け入れるしかない。ここでは、上で述べた芥川書簡と同じ方法で、覚醒時と異なる夢の思考を表現しようとしているのだといえる。一方、「MENSURA ZOILI」では、「僕」はまず冒頭で「僕」によって自分の居場所が「船のサルーン」らしいと推定される。そこでは、「部屋の具合」「窓の外海」などの材料を根拠として推論されており、読者も「僕」の思考の道筋を辿ることができる。次に、向かい合っている妙な男「角頭」との対話によって、自分がなぜここにいるのかがわからないことを気づかされるのである。

「まだ、^{ゾイリア}ZOILIAの土を踏むには、一週間以上かゝりませう。私は、もう、船が飽き飽きしました。」

「ゾイリア——ですか。」

「さやう、ゾイリア共和国です。」

「ゾイリアと云ふ国がありますか。」

「これは、驚いた。ゾイリアを御存知ないとは、意外ですな。一体どこへ御出でになる御心算か知りませんが、この船がゾイリアの港へ寄港するのは、余程前からの慣例ですぜ。」

僕は当惑した。考へて見ると、何の為にこの船に乗つてゐるのか、それさへもわからない。まして、ゾイリアなどと云ふ名前は、^{いまだかつて}未嘗、一度も聞いた事のない名前である。

すなわち、「MENSURA ZOILI」では、「何の為にこの船に乗つてゐるのか」という疑問を、冒頭での居場所の推定とずらして生じさせることにより、「なぜ、当然起こるべき前者の疑問を今まで抱かなかつたのだろう」という夢の中の「僕」が感じる感覚を、その思考をこれまで寄り添って辿ってきた読者にも共有させることが可能になっているのである。

こういった、読者に夢の中の「僕」に寄り添わせ、その覚醒時と異なる感覚を迫体験させる「MENSURA ZOILI」の傾向は、「流行」の方法と比較すると明らかである。「流行」では、覚醒時

と異なる夢の中の「己」の思考を表現するために、語り手が夢の中の「己」を対象化する方法が用いられていた。

夢の中の「己」は、先の引用のように、「頭がぼんやりしてゐる」ことが繰り返し語られている。その一方で、

己は別に用事なんぞがあつて、それを忘れてゐるのではないやうだ。なんでも町を歩けばいろいろな物が必要もないのに目に触れると同じ事で、己はいろいろの場所でその日その日を過ごしてゐる、その長い鎖の一節として、ここに立つてゐるに過ぎない。己には期待も何もないから、ここにゐるのがどう云ふわけか分からなくても、大して困りはしない。唯何物がどんな動機から、どんな働きをして、己をここに立たせて置くことになつたのだから、それが分からないのが遺憾である。

というように、「己」の心中の分析が詳細に語られている。このように「流行」は、「ぼんやりしてゐる」で、覚醒時のような思考ができない夢の中の「己」の心中が、解説されることによって表現される方法が用いられている。先程、第一節における芥川書簡の分析で、「根拠のない夢の中の「僕」の思考が語られながら、そのことについて夢の外の位置から補足されないことによって、読者は、夢の中の「僕」の思考を理解することも、それを奇妙だと断言する夢の外の位置につくこともできない宙吊りの感覚を味わうことになる」と述べていた。一方、「流行」では、語り手は部分的に夢の中の「己」を対象化し、その心中を解説する、夢の外のような立場に位置づけられる。すなわち、この解説的、分析的な語り方が、「ぼんやりしてゐる」夢の中の「己」と抵触し、夢の外に位置するような語り手と夢の中の「己」の乖離が顕在化しているのである（この解説的な語りの立場については後述する）。

対して「MENSURA ZOILI」では、語り手は夢の中の「僕」に寄り添いながら語っているため、両者は一体化している。したがって読者は、語り手と共に夢の中の「僕」の立場に立って、夢を追体験し、夢らしい感覚を味わうことができる。こういった「MENSURA ZOILI」の志向のため、書簡に見られた、読者を置き去りにするような不可解な夢の中の「僕」の思考は、排除されていたのだと考えられる。

このように本作は、夢の中の位置から夢が語られる点では第一節で見た書簡と共通している。が、根拠の示されない思考によって寄り添えない部分もあった書簡における夢の中の「僕」や、夢の中の「己」を対象化し解説的に語ることによってその「ぼんやり」した様子を表現する「流行」に対して、本作には、夢の中の「僕」に読者を寄り添わせて、夢の世界を追体験させようという志向が見られるのである。

三 「不思議な島」

最後に、「不思議な島」（『随筆』大正13年1月）を分析し、夢の表現の特徴と従来のそれからの変化を読み取る。

この作品からは、一見して「MENSURA ZOILI」との類似が見て取れる。すなわち、「僕」が船

に乗っている場面から始まり、そこで話し相手と出会うこと、その話し相手との対話が作品の中心であること、最終的にそれが夢で、「僕」は本を読みながら眠っていたと明らかになるという「夢オチ」の構造など、作品の大枠が共通しているのである。本作は「MENSURA ZOILI」の自己模倣的な作品だといってよいだろう。それでは、両者の間には何か変化は見られるのだろうか。

「不思議な島」の冒頭は以下の通りである。

僕は籐の長椅子にぼんやり横になつてゐる。目の前に欄干のあるところをみると、どうも船の甲板らしい。欄干の向うには灰色の浪に飛び魚か何か閃いてゐる。が、何の為に船へ乗つたか、不思議にもそれは覚えてゐない。つれがあるのか、一人なのか、その辺も同じやうに曖昧である。

本作も文末の「ル形」から、「MENSURA ZOILI」と同じく夢の中の位置から語られているといてよい。が、冒頭で船か船でないか逡巡し、自らの居場所を確かに捉えきれなかった「MENSURA ZOILI」に対し、本作では居場所の推定が簡略化している。また、「MENSURA ZOILI」では、居場所の推定と船に乗っている理由の疑問にずれを生じさせることによって、覚醒時と異なる夢の中の思考を表現しようとしていたが、本作ではそのずれがなくなっている。これらの変化は、「MENSURA ZOILI」の手法を冗長に繰り返すようなことを避けたためだと考える。

以上から「MENSURA ZOILI」の手法は、「不思議な島」では影が薄くなったことになる。それでは、新たに加わった夢の表現はあるのだろうか。

「僕」は冒頭で船に乗っており、そこで老人と出会う。老人から渡された望遠鏡を覗いたところ、目指す島に山積みされた野菜を発見し驚愕する。その次の場面である。

「あれは——あれはどうしたのです？」

僕は望遠鏡を手にしたまま、右隣の老人をふり返つた。が、老人はもう其処にゐない。唯籐の長椅子の上に新聞が一枚抛り出してある。僕はあつと思つた拍子に脳貧血か何か起したのであらう。いつか又妙に息苦しい無意識の中に沈んでしまった……

× × × × × × ×

「どうです、見物はすみしましたか？」

老人は気味の悪い微笑をしながら、僕の側へ腰をおろした。

此処はホテルのサロンであらう。セセッション式の家具を並べた、妙にだだつ広い西洋室である。が、人影は何処にも見えない。ずつと奥に見えるリフトも昇つたり降つたりしてゐる癖に、一人も客は出て来ないやうである。よくよくはやらないホテルらしい。

僕はこのサロンの隅の長椅子に上等のハヴァナを啣へてゐる。頭の上に蔓を垂らしてゐるのは鉢植ゑの南瓜に違ひない。広い葉の鉢を隠したかげに黄いろい花の開いたのも見える。

「ええ、ざつと見物しました。——どうです、葉巻は？」

×で区切られた後の場面では、「僕」は船に乗っていない。「僕」は自分のいる場所に対して「ホテ

ルのサロン」と改めて推測している。ここから、×の前後では場面は転換しているが、その間の夢の時間は省筆されたわけではないのだと考えられる。

ところが、最後の「僕」の台詞によると、夢の時間的に連続しているはずの×の前後間に、「僕」は島の見物を済ませているのである。そしてその見聞を踏まえながら、以下、老人との対話が繰り返される。そしていつの間にか見物が済んでいることについては一切言及されない。夢の中の位置を共有していたはずの読者は、ここで置き去りにされることになる。ここに、書簡には見られたが、「MENSURA ZOILI」では見られなかった、夢の中の「僕」の心が補足されないことによって、読者が夢の中の「僕」に寄り添えない表現が見られる。

以上の変化を、語り手と夢の中の「僕」そして、読者との関係という観点から見る。「MENSURA ZOILI」で、読者が夢の世界を追体験できるように感じていたのは、語り手が夢の中の「僕」の立場に立ち、その思考を辿るように語っていたためであった。対して「不思議な島」では、夢の中の「僕」の思考が辿られないことによって、語り手が夢の中の「僕」の立場に立っていないような印象が生じる。それによって夢の中の「僕」と語り手の間の乖離が顕れ、「僕」は、夢の中の「僕」の位置と、それを語る位置に分裂する。このように、夢を語る位置が、夢の中の「僕」に入り込まない、夢の外のような位置になる結果、夢の中の「僕」は、語り手および読者が一体化することのできない、うかがい知れない存在となるのではないだろうか。この、語り手と、夢の中の〈私〉が分裂するという点は、前節の「流行」の分析でも指摘した。が、「流行」の語り手は、夢の中の「己」の心中を見通し、解説的、分析的に語っていた。「不思議な島」では、両者が分裂しながらも、語り手が夢の中の「僕」を見通さない点で、「流行」と異なっているのである。

以上のように、「不思議な島」では、語り手が夢の中の「僕」の思考を辿らないことによって、両者の乖離が顕在化し、語り手が夢の中に入り込めず、夢の中の「僕」が、語り手や読者にとってうかがい知れない存在として立ち現れることがわかった。このような方法で、夢の中に不可知の「僕」を登場させたことが、後年の「海のほとり」の「識閩下の我」、「蜃気楼」の「意識の閩の外」としての夢の中の「僕」の表象へ繋がってゆくのだと考えられる。

おわりに

本稿では、芥川が夢をどのように表現してきたのか、その変遷を辿った。大正3年から5年の書簡では、覚醒時、すなわち夢の外の位置から夢の内容を回想する形式に限らない方法で、夢が表現されていた。特に、夢に入り込んだ、夢の中の位置から語る方法は、漱石「夢十夜」、志賀「イヅク川」といった先行作品と共通している。初期の芥川は、そういった先行作品と共有した志向で、語り手が夢の中の〈私〉の位置から語り、読者にそこに寄り添わせて夢の世界を追体験させようとしており、それは、夢が登場する一人称小説の第一作目である、「MENSURA ZOILI」にも見られる。対して「不思議な島」では、語り手と夢の中の「僕」が乖離し、夢の中の「僕」が不可知の存在として出現している。この変化は、後年の私小説的作品の夢に現れる、夢の外からはうかがい知れない夢の中の「僕」の存在の表現へ繋がっていくのだと考えられる。

以上のように本稿では、芥川の一人称小説の夢が、どのように表現されてきたのか、その変遷を明らかにすることができた。また、本稿で扱った芥川の「MENSURA ZOILI」「不思議な島」、鷗外の

「流行」は、風刺小説、寓意小説と見なされており、その作品内容の意味の分析に、先行研究は集中しがちであった⁶⁾。が、本稿では、これらを夢という観点で分析し、それぞれの作品で、夢の中の感覚を表現する工夫を読み取ることができたため、風刺小説、寓意小説にとどまらない作品解釈の可能性を広げられたと考える。

注

- 1) 〈「話」らしい話のない小説〉とは、「文芸的な、余りに文芸的な」（『改造』昭和2年4月）によると、

「話」らしい話のない小説は勿論^{ただ}唯身辺雑事を描いただけの小説ではない。それはあらゆる小説中、最も詩に近い小説である。しかも散文詩などと呼ばれるものよりも遙かに小説に近いものである。

というものである。

- 2) 夏目漱石の「夢十夜」は、明治41年7月25日～8月5日『東京朝日新聞』、7月26日～8月5日『大阪朝日新聞』に発表され、明治43年5月15日春陽堂発行の『四篇』に収められた。芥川の「夢十夜」受容は、明治43年6月22日（年月推定）の山本喜譽司宛書簡に見られる。

冷笑と漱石近什（稿者注：『四篇』を指す）と六人集とを御覧に入れる（略）

漱石近什の中では夢十夜を最も愛すね 殊に第一夜と第六夜と第七夜がいゝ 最屢々くりかへしてよんだのは三冊の中で漱石近什だつた

また、志賀直哉の「イヅク川」は、明治44年2月『白樺』に発表され、『志賀直哉全集』（改造社 昭和6年6月15日）で初めて本に収録された。よって、当時芥川に「イヅク川」を読むことができたのは『白樺』に掲載されたもののみである。芥川の本作への言及は、「雑筆」中「夢」（『人間』大正10年1月）において、夢の記録という文脈で本作を挙げ、「好小品」と評価しているものである。が、「僕たちは、第一高等学校の英文科にゐる「白樺」の愛読者です」という、明治44年推定の『白樺』編集部に宛てた書簡草稿が残されていることから（葛巻義敏編『芥川龍之介未定稿集』岩波書店 1968年（参照：1975年）pp.645～646）、芥川が「イヅク川」をリアルタイムで読んだ可能性は高い。

- 3) 芥川の「煙管」（『新小説』大正5年11月）に向けられた実際の批評が、測定器による評価として引き写されていることから、自身に向けられた批判への反発を読み取られたり〔山田昭夫（2001）関口安義（2004）〕、測定器が、自然主義が高く評価していたモーパッサンの「女の一生」を基準としていることから、自然主義への諷刺を読み取られたりしている〔関口安義（1992）酒井英行（2007）〕。
- 4) 夢の中の「僕」が相手を設定して、夢の光景を伝えようとする表現は、森鷗外「流行」にも見られ、そこに由来すると考えられる。ただし、「MENSURA ZOILI」では、「僕」が眼前の光景を

伝える実況中継のような表現になっていたが、「流行」では、後で述べるように、夢の中の「己」とそれを伝える「己」が分裂し、夢の世界（の「己」）を対象化して伝えるという性質が強くなっている。

- 5) 森鷗外「流行」は『分身』（昶山書店 大正2年7月5日）に収録されており、芥川が目にしていたことが分かっている。

鷗外先生の「分身」「走馬燈」「意地」「十人十語」なぞよみ候

（大正2年8月19日 廣瀬雄宛書簡）

- 6) 「不思議な島」に対しては、言及自体が多くない。それは、「諷刺的な小品」[吉田精一(1958),p.180]、「エッセイ風作品」[角田旅人(2001)]、「寓話風作品」[阿部寿行(2000)]、「諧謔の文章」[山田篤朗(2002)]という本作への評価と関係すると考えられる。また、上の評家の言及も、作中の寓意を解釈し（野菜を作る人が作家・小説家、商人が編集者・出版者を意味する、など）、そこから読み取れる文壇への風刺、批評意識や、芥川のスタンスを述べたものである。

「流行」に関しては、「己」を鷗外の分身と位置付け、彼の、〈流行〉を執拗に追い求める人々への違和感や、自然主義文学者に対する風刺を読み取る相模久美子(2001)や、同時代の流行論（「流行を知の対象として位置付け、分析していくような言説」）を視野に入れつつ、流行をめぐる欲望やそれに対する批評性を看取した潮崎圭二(2005)、本作には消費社会のありようが表されているとし、それに対してモラルで対処しようとする鷗外の姿勢を見出す古澤夕紀子(2015)などがある。

参考文献

芥川龍之介の作品、書簡は全て、『芥川龍之介全集』（第1～24巻 岩波書店 1995～1998年）に依った。書簡には読みやすさを考慮して適宜句点を施した。また、傍線は全て稿者。

また、本稿で引用されている作品は、以下のテキストに依っている。引用の際、旧字体は新字体に直し、ルビは一部省略した。

- ・夏目漱石「夢十夜」『四篇』春陽堂 1910年 pp.23～57
- ・志賀直哉「イヅク川」『白樺』2(2) 1911年2月（参照：『複製版白樺』2(2) 臨川書店 1970年 pp.72～73）
- ・森鷗外「流行」『分身』昶山書店 1913年（参照：『鷗外全集』第8巻 岩波書店 1972年 pp.409～421）
- ・阿部寿行「不思議な島」関口安義・庄司達也編『芥川龍之介全作品事典』勉誠出版 2000年 p.475
- ・安藤宏「「私」をかくす——「三人称」のつくり方、夏目漱石の試み——」『「私」をつくる 近代小説の試み』岩波書店 2015年 pp.25～48
- ・一柳廣孝「夢」関口安義・庄司達也編『芥川龍之介全作品事典』勉誠出版 2000年 pp.573～574
- ・伊藤一郎「MENSURA ZOILI 機知はいかに働いているか」関口安義編『生誕120年 芥川龍之

- 介』翰林書房 2012年 pp.168～175
- ・角田旅人「不思議な島」菊地弘・久保田芳太郎・関口安義編『芥川龍之介事典 増訂版』明治書院 2001年 p.430
 - ・酒井英行「『虱』・『MENSURA ZOILI』」『芥川龍之介 作品の迷路』沖積舎 2007年 pp.33～47
 - ・相模久美子「鷗外「流行」論」『文学』2(6) 2001年11月 pp.257～269
 - ・潮崎圭二「流行論の生成と森鷗外「流行」」『言語情報科学』3 東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻 2005年 pp.99～112
 - ・澁澤龍彦「編者による序」『澁澤龍彦コレクション第一巻・夢のかたち』河出書房新社 1984年 (参照：『澁澤龍彦全集』20 河出書房新社 1995年 pp.538～541)
 - ・関口安義「文壇」『芥川龍之介——闘いの生涯』毎日新聞社 1992年 pp.59～86
 - ・関口安義「芸術至上から社会認識へ」『芥川龍之介の歴史認識』新日本出版社 2004年 pp.87～104
 - ・橋本陽介「語りの位置と物語における時間」『物語における時間と語法の比較詩学——日本語と中国語のナラトロジー——』水声社 2014年 pp.77～310
 - ・古澤夕紀子「森鷗外「流行」 横着な男の邸でモラルを考える」『言語文化論叢』9 京都橘大学文学部野村研究室 2015年8月 pp.14～23
 - ・山田昭夫「MENSURA ZOILI」菊地弘・久保田芳太郎・関口安義編『芥川龍之介事典 増訂版』明治書院 2001年 pp.491～492
 - ・山田篤朗「不思議な島」志村有弘編『芥川龍之介大事典』勉誠出版 2002年 pp.666～667
 - ・吉田精一『芥川龍之介』新潮社 1958年 (参照：『吉田精一著作集 第一巻 芥川龍之介 I』桜楓社 1979年)

The Akutagawa Ryunosuke's Way of Expressing Dreams: Focusing on “MENSURA ZOILI” and “Fushigi na Shima”

INOUE, Kihoko

This paper deals with the transition of Akutagawa ryunosuke [1892~1927]'s way of expressing dreams in his works. Especially, we focus on the viewpoint whether narrators tell their dreams in first person novels at the position in dreams or the one out [they woke up from] them.

First, we analyze expression of dreams in Akutagawa's early letters in 1914. Secondly, based on that, we consider “MENSURA ZOILI” the Akutagawa's first work in which the dream appears in 1917 while seeing influence from Mori ogai's “Ryuko[Trends]” in 1911. Finally, we take up “Fushigi na shima[The strange island]” the parody of “MENSURA ZOILI” by himself in 1924 and reveal its expression and the changes from previous works.