



Title	芥川龍之介「神々の微笑」論：南蛮屏風鑑賞者と読者の同調
Author(s)	酒谷, 美知子; Sakaya, Michiko
Citation	研究論集, 21, 1 (右) -11 (右)
Issue Date	2022-01-31
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgshhs.21.r1
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/84032
Type	departmental bulletin paper
File Information	20_rjgshhs_21_p001-011_r.pdf



芥川龍之介「神々の微笑」論——南蛮屏風鑑賞者と読者の同調

酒 谷 美知子

要 旨

一九二二（大正一一）年一月号の『新小説』に掲載された芥川龍之介「神々の微笑」について、南蛮屏風鑑賞者と読者との協力関係を取り上げ、一点から動かない物理的な制約に反して時間や場所を越えた意味論的な豊かさを持つことを検討した。神の不在という天の岩屋籠り場面はオルガンティノを敗北させるための演出である。日本人の老人の霊というキャラクターは小泉八雲「九州の学生たち」に登場する秋月悌次郎教授がモデルであり、おなじく小泉八雲「日本人の微笑」にあるように、オルガンティノはこの老人の微笑を誤解する。テキストは屏風そのものと変貌し、オルガンティノにとって過去であった来日は、後世の読者にとって未来への希望となる。

はじめに

「神々の微笑」は一九二二（大正一一）年一月号の『新小説』にて発表された。宣教師オルガンティノは布教活動で来日したが、そこで文化を作り変える日本の力に翻弄される。天の岩屋籠り場面の機能と再話の際の取捨選択は、泥烏須でうすと大日靈貴おおひるめむちとの二者の対立を煽り、オルガンティノの一時的な敗北を演出し、まだ見ぬ未来への布教という願いが仕込まれている。微笑は神々にとってはうまくやっ

ていこうとする英知であるが、オルガンティノには理解できず、日
本という異文化理解の困難が示される。
最終部ではすべての登場人物は屏風へと回帰し、架空の月桂樹や
薔薇から屏風に帰るのを見守る鑑賞者の語りであったことが示唆さ
れる。
芥川が執筆の際に小泉八雲「日本人の微笑」を下敷きにしたのは
周知であるが、さらに、後述するように、小泉八雲「九州の学生た
ち」との関連性も深い。「神々の微笑」に張られた物理的・意味論
的な変化の策略を論じ、読者をいかに巻き込む構造になっているか
を分析すると、テキストを読む読者と屏風を見る鑑賞者を同調させ

ることで物語はすすむ。読者と作中の鑑賞者は物理的な移動が無いにもかかわらず時代も場所も、さらには語り手でもある神話すらまたぎ、読書行為と鑑賞行為とはある種合致するように語られる。

この協力関係は読書体験をもとに執筆した芥川の肉体的な制約とそれに反する豊かさから意図せずに生まれる。読者のテクストを読む行為は、テクスト中では屏風を鑑賞する行為と一致し、さらに劇中劇ともいうべきオルガンティノが天の岩屋籠り場面に乱入する行為、日本人の老人の霊との対話から歴史を知る行為などと共通する。作者芥川と読者、さらに屏風鑑賞者は、いずれも物理的には一点に縛り付けられながら三重奏を奏でる。

一、記紀神話との対決

テクストは三幕構成であり、まずオルガンティノが日本で布教活動を行う設定を明かす。つづいて、日本という風土そのものと対立し、問題が起こる。しかし、さしはさまれた困難を前にしても、どうしてもオルガンティノは自身の活動を止めることができず、その先の勝敗は読者に丸投げされる。複数の時間を一足跳びに語り、未だに希望を持たせ、本地垂迹に代表されるような作り変える力に抵抗し、読者と共にオルガンティノを応援するかのようである。

その際に悪役として選ばれたのは日本人の老人の霊である。天の岩屋籠りを採用したのは泥烏須が神の不在という隙につけこむ期待を抱かせるためであろう。古事記と「神々の微笑」における天の岩

屋籠りを比較しよう。オルガンティノが居る南蛮寺と神話場面を接続するのは鶏であり、祭壇に乗る無礼な振る舞いにオルガンティノは怒る。このたくさんの鶏の登場から始まる一連の天の岩屋籠りへの乱入は記紀を忠実かつ当時の時代に即して再話しながら、読者がテクストに対して向ける焦点を泥烏須と大日靈貴との対比に絞る。

例えば、数多くの鶏が集ってくり返し鳴く異常性は記紀からは見えてこない。また、神話では祝詞があげられているはずだがテクストでは削除されて、聴覚的には代わりに鶏が囀をつくり、男女が愉快そうに笑い興じ、踊る女の首飾りの玉がぶつかる音が霰のように響く。神話で集められた鶏が鳴く場面は一度だけにもかかわらず、テクストはそれを最大限くみとって効果的に演出した。また、神話では桶を踏み鳴らす足音があるが、テクストには無く、代わりにいつまでも踊り狂うという表現で分散させた。

また、再話するにあたって読みやすくし、オルガンティノの不利を誘う取捨選択を施す。例えば、神話では数多くの神々は役割を担っていたが、オルガンティノを祭りの途中から乱入させ、かつ不要な神はその役割を削ることで、男女一組とその他大勢の神と集約している。そもそも、そのほかの神は古代の服装をした日本人と語られ、神として紹介されないことでオルガンティノの認識を示す。それと同時に新しい神の座を争うものとして述べられるのは泥烏須と大日靈貴とに絞られる。

ほかに天の岩屋籠り場面で個別化するのがある男女ひとりずつだけである。テクストで遅しい男が玉・鏡が下がった榊の枝を押し立

ているのは、布刀玉命が袖に玉や鏡や幣帛をかけて捧げたことを指し、桶の上にて裸で踊る堂々とした体格の女とは天宇受売命を指している」と推定できる。

それ以外の祝詞を上げる天児屋命や祭具を製造する神々は削られ、さらに鏡を見せる場面と大日靈貴を掴んで引き出してしめ縄で戻る道を封じる場面はまったく消去されている。テクストでは一枚岩がひとりでに開き、神々が大日靈貴に対して行使した策略は弱められる。

神話において天の岩屋籠りの異議は高天原と葦原の中国の秩序が大日靈貴にあることを提示することにある。テクストでは沈黙のちに鶏の群れが鳴き、暗闇であった世界がオルガンティノに眩暈を起こすほどの大日靈貴の大光明で照らされ、歓声がつづくことで表現される。

以上に見られるような、男女一組とその他の神への集約と神名の隠ぺいは、不要なものを削除して大日靈貴と泥烏須との比較にのみ注視させるためである。神話では大日靈貴が畏にはめられているのであるがその策略が分かる部分はできる限り排除され、泥烏須を願うオルガンティノが大日靈貴の光に圧倒されて敗北するさまを演出する。

さらに、本来であれば新しい神が居るといふ嘘をつき、本当は居ないと明かすのはすべて大日靈貴へ向けた言葉である。しかし、立ち勝った泥烏須が新しい神であるかもしれないとオルガンティノが予想すること、「新しい神などはおりません。新しい神などはおりません」という宣言は、オルガンティノが想定したことへの返答

にもなる。意識を回復したオルガンティノが戦いは困難であると漏らした独り言に「負けですよ」とささやきが聞こえる。

このように泥烏須を求めさせ、それでもかなわず、大日靈貴を世界の秩序と位置付けることで、いかにオルガンティノを敗北させるかという点において、きわめて効果的である。

小泉八雲とのつながりは日本人の老人の霊というイメージに表れる。本稿で取り扱う芥川「神々の微笑」と小泉八雲「日本人の微笑」との関連性はしばしば指摘されることであり、洪笑ではなく微笑という題名の選択も八雲「日本人の微笑」と対応させた可能性があるといる。

ほかに、例えば中野記偉³は八雲が芥川に与えた影響は大きいと結論付け、「神々の微笑」は小泉八雲「果心居士の話」における屏風に入れ子構造に影響を受けたと主張する。さらに、四曲一双の南蛮屏風はテクストの起承転結と対応し、八雲が四つに区分した多神教↓一神教↓汎神論↓不可知論という宗教の発達段階を受容しつつも、勝負の勝敗をつけずに半歩進み脱する。

本稿では「日本人の微笑」における微笑に対する誤解が、日本人の老人の霊が浮かべた親切そうな微笑にも適応されるのではないかと考える。以下は、日本人の老人の霊が現れた場面である。

「誰だ、お前は？」

不意を打たれたオルガンティノは、思わずそこへ立ち止まった。

「私は、——誰でもかまいません。この国の霊の一人です。」
老人は微笑を浮かべながら、親切そうに返事をした。

このち、十字を切られた老人は、悪魔ではないと論しながら不快そうなオルガンテイとともに歩き、互いを納得させようと問答を繰り返す。このようにオルガンテイノが怪しんだ一因として、突然忍び寄ったことや霊を自称する行為なども考慮すべきであるが、微笑と親切という組み合わせは殊更に怪しさを醸し出す。

「日本人の微笑」において、西洋人は日本人の微笑を見ると嘘をついている証拠ではないかと怪しむと述べる。「神々の微笑」におけるオルガンテイノは紅毛人の宣教師であり、当然ながら日本人の老人の霊を疑う後押しとなり、オルガンテイノにとつての怪奇さを演出する。奇妙な微笑によって、宣教師オルガンテイノの目には老人は嘘をついているように見受けられ、「神々の微笑」と「日本人の微笑」との関連を補強する。

それでは、なぜ題名にあるように神々が微笑するのかわかるが、「日本人の微笑」から読み解けば神々が軋轢を避けてうまくやっていこうとする知恵であり、作中においては日本人の老人の霊がオルガンテイノに接近しようと試みて微笑する。

天の岩屋籠り場面の翌日に登場する「この国の霊の一人」を名乗る老人について見ていこう。やがて希臘の神々のように世界の夜明けを見た古い神々であると明かすが、そのイメージは、小泉八雲「九州の学生たち」における秋月悌次郎についての記述と似通っ

ている。注視すべき点に引用者が傍線をひきつつ、以下に「九州の学生たち」内の該当箇所を引用する。

この人の微笑で人々をおおらかな気持へ向かわせることもできる。それというのもこの人は、老世代における剛毅で真実で高貴なるもののすべての理想、老日本の魂、を体現していると若者たちの目に映じているからだ。

(省略)

秋月は年をとった。たいへん年をとった。そしてその容貌は神に似てきた。日本語で言う「神様」に似てきた。

神道芸術に描かれた神様は仏像とはまるで似ていない。仏教よりも古い神道の神々は伏目がちな様子はしていない。瞑想しているという印象深さもない。神道の神は自然を愛する。美しい自然の孤独な場所に入し、樹木の命の中に霊としてはいいこみ、その水のせせらぎの中で語り、その風の中でさまよう。

(省略)

しかしもし神の普通の伝統的な様子はどんなものかと聞かれるならば、私はこう答えたい、「すばらしく穏やかな表情の、たいへん年古りた微笑する老人で、長い白い髭を生やし、白い帯をして白衣に包まれている」と。

ただ年老いた教授の帯が黒の絹であった点を除けば、教授が最後に拙宅に見えた時の様子はそうした神道の神の様子にそっくりであった。

(省略)

だがそうしたすべてはいまとなつては楽しい夢のごとくである。それというのも秋月先生がそこにいただけで愛撫されるがごとき気持をおぼえたからだ。そして先生の花の贈物の香りはまるで高天原からの息吹のように私には感ぜられた。そして神は現れてはまた去るように、秋月先生は微笑して立去った。そこに残ったあらゆるものをきよめて。小さな梅の木の花はみな散った。また咲くまでにはもう一冬を起さねばならないだろう。しかし何か甘美なものがいまなお客のいない客間にただよっている。あの神々しい老人の記憶なのかもしれない。なにか先祖の霊といったものかもしれない⁴

「九州の学生たち」とによると、秋月氏はある光り輝く午後八雲を訪れた。励ましと助言をし、若者が洋学と西洋語を学ぶなかであえて中国の先賢の知恵を教えた秋月氏に対して、日本における一般的な神の像を見出す。

テクストの日本人の老人の霊もおなじく微笑を印象付ける古くからの日本の神であり、中国について解説し、オルガンティノが驚いたように横文字の本を読む。老人からは八雲が秋月教授に日本の一般的な神を見たさまが想起させられる。

もつとも驚くべきなのはアニミズムへの言及が両テクストでほぼ一致することである。「九州の学生たち」では神道の神は「美しい自然の孤独な場所へ出入し、樹木の命の中に霊としてはいりこみ、

その水のせせらぎの中で語り、その風の中でさまよう」。一方で、「神々の微笑」では「我々は木々の中にもいます。浅い水の流れにもいます。薔薇の花を渡る風にもいます。寺の壁に残る夕明りにもいます。どこにでも、またいつでもいます。御気をつけなさい。御気をつけなさい」と老人が忠告して消える。

居場所が木、水、風であり、提示する順序も一致し、テクストはオルガンティノがたつた今体験した南蛮寺の夕明りをくわえただけである。

これらの資料の一致から、芥川は「神々の微笑」執筆にあたって八雲「九州の学生たち」を参照し、神の姿としてとらえた微笑する秋月教授とおなじく微笑する日本人の老人を重ね、神々のいる木、水、風という記述をなぞらえて、これにテクストで扱った南蛮寺の明かりを追加したと考える。共有するイメージの偶然の一致も考えられるが、参照した可能性は大いにあるだろう。

差し替えられていくうちにテクストそのものが文化の変遷を描き、テクストは過去の長い時代の変遷を短編に圧縮することで、飛び越え、未来さえ覗こうとする。ほかにもこのような類似箇所は見られる。例えば古事記は対オルガンティノの挫折に利用され、八雲が指すように秋月先生は日本の一般的な神をイメージする依り代となり、その姿をテクストが日本人の老人の霊として再流用する。出現前からオルガンティノを囲む風景に老人の降臨を予感するが、棲家は後に明かされる。冒頭部第二段落にある「殊に咲き始めた薔薇は、木々を幽かにする夕明りの中に、薄甘い匂を漂わせていた。」と

いう南蛮寺の庭の風景描写は、「木々の中」、「浅い水の流れ」、「薔薇の花を渡る風」、「寺の壁に残る夕明り」、「どこにでも、またいつでもある」老人が既にそこにいることを示している。「南無大慈大悲の泥烏須如来」というオルガンティノの呼びかけがそもそも文化の混合である。

こうした一連の流れはすべてすり替えてあり、反復と差しはさめられた差異によって未来を予知する。キリスト教の教えに従って生きたいが、神道に混ぜ合わされ、結局はどちらにも行けない。そのアンビバレントを解決しようとした結果、オルガンティノは追い詰められるも、宣教師をつづけていき、その物語は屏風鑑賞者の仲間によって知ることができる。

テクストも後世に読まれることで普遍化し、また作り変える力が加わり、過去の変遷は未来を予知する。先行した宣教師が後輩を港で歓迎したように、オルガンティノは三世紀を越えて黒船に乗る屏風鑑賞者を後継者として迎え入れる。宣教師や「日傘をさしかけた黒ん坊の子供」や船員を乗せた黒船はいつの間にか屏風鑑賞者を乗せ、屏風は小説に読み替えられる。くわえて「我々」と名乗ることで読者すら乗船させ、その三世紀前の風景は未来の予知に劇的に変わる。オルガンティノは屏風に入ってしまった、鑑賞者も黒船に乗ると言う。

鑑賞者は我々と読者を巻き込み、読者をテクストに引き入れる。想定された読者は鑑賞者へ、鑑賞者は屏風へとずれていき、読み手の立場に奥行きが生まれる。「新たに水平へ現れた、我々の黒船」と

は未来に生きる人たちと新しい文化を表すものであり、実際の黒船ではない。

二、屏風鑑賞者としての読者

アステリスクで区切られた直後に「一雙」とあり、屏風は二帖でひとつのセットであると分かる。最終部に突然登場する飾られた屏風は横に伸び、四曲一雙であれば鑑賞者の右手と左手にそれぞれに分かれている。南蛮屏風は一望しただけでは細部は分からず、冒頭の南蛮寺から細部を緻密に描写したことから小説が完成し、末尾で屏風へと変貌する。

村松英子「南蛮屏風にみられる服装表現についての一考察」、萩原弘子「南蛮屏風の黒人図像——視覚イメージの存在と研究言説における不在をめぐって」などの新たな発見からも、一望しただけでは分からないことは明らかである。そのため、テクストは一度小説として細部を記述するが、後に屏風に描かれた出来事であるという想像と判明し、それならばこのテクスト自体が小説ではなく屏風そのものであるかのように転換できる。

「神々の微笑」において内容的・模式的な屏風との一致はいたるところに見受けられる。例えば、南蛮屏風は西洋人だけではなく日本人の風俗について描かれたものであり、西洋画の影響を受けてもいるがそれと同時に中国的でもある。この南蛮屏風の特徴はテクストにも反映されており、日本人の老人の霊が日本の文化的風土につい

て説くことや、人と物と文字が支那から伝来したと語ることから伺える。中野（一九八五年）⁹は四曲一雙の屏風がテキストの起承転結と対応し、テキスト自体が屏風のだと主張した。本稿ではその考えを踏襲しつつ、異時同図法によって物理的な移動を省きながら意味論的な移動を可能にし、屏風の形式によって読者の読書体験における視線の流れを再現すると考える。

南蛮屏風と「神々の微笑」のテキスト自体が関連するとするならば、それは鑑賞者と読者の視線の動きである。そもそも交易や西洋人・日本人の風俗を主題とする南蛮屏風は右手が陸揚げされた貿易品、町屋・南蛮寺が描かれ、その反対に左手には入港を描くのが一般的である¹⁰。この右手に南蛮寺、左手に入港という屏風の順にテキストは添い、掲載雑誌『新小説』一九九二年一月号に向ける右から左への視線と対応する。

左右の配置によってテキストの終結部で来日場面が明かされるといふ逆行が説明できる。縦書きの小説を右から左に読み込んでいくためにテキストの終結部にいたってようやく屏風の左側にある入津が解説され、海と陸の間にある日本の海辺をオルガンティノは仲間とともに歩き、金箔を貼って作った金泥の霞に旗を掲げる南蛮船を眺め、出迎えを表す。

オルガンティノはかつて黒船に乗って迎えられた人物であり、これからは過去の浜辺で次々とやってくる宣教師や〈我々〉という新しい未来を歓迎する。屏風左側には入港が描かれ、作品によってはさらに左に異国を出港する様子がつづく。

つまり、オルガンティノがテキストのはじまりから望んだ帰郷は屏風の時系列をあえて逆行することによって、屏風が見切れた左側、つまりテキスト末尾のさらに左側によって果たされる。紅毛人が屏風に回帰するのに対して鑑賞者が別れを告げるのは古き良き日本へのあいさつではなく、読者へのテキストの終わりの宣言である。

もし屏風の幅が大きく左に続きがある一隻か、テキストでは右隻に関して述べたがそれとは別に片割れの左隻があるとしても、仮に無かったとしても、テキストに添わされた視線の動きによって、新しい来客が来る。この末尾のオルガンティノの帰郷はリスポアへ帰りたいと願う冒頭部へと接続する。来航と出航は紙一重であり、南蛮屏風でも両場面はセットで描かれることもあるが、末尾と冒頭部のその間を出発と到着によって結ぶことでテキスト自体が円環的な流れを獲得する。

また、屏風の中と外でも屏風鑑賞者が必ずや我々の黒船が古い夢を打ち破ると期待するのはリスポアを立つオルガンティノを見送る場面でもあり、宣教師とともに船を迎えるオルガンティノと対応している。

テキストが進み、左に視線が動くほど時が戻っていくということは、古くから住まう日本人の老人の霊と出会うことでもあり、固有の風土とも戦うことでもあり、当然ながら天の岩屋籠り神話を体験することである。テキスト外の読者との協力関係についてより俯瞰するならば、雑誌や単行本など掲載媒体を手にした読者に提示できる時系列を想定し、南蛮寺で屏風を前にした鑑賞者が右から左へと

描かれた絵に注視して想像力を巡らせる。

テキスト外で想定された読者とテキスト内の鑑賞者のシンクロにより、読者は作中の屏風鑑賞者の視点移動に協力させられ、テキストは展開する。視覚的には一望できない文字化された屏風を實際の南蛮屏風の時系列と対応させ、屏風の鑑賞者と小説の読者の身体的行動を同調させ、いつの間にか屏風を読んでいたと種を明かす総合的な策略が練られている。

屏風に描かれていない物語を読むうちに、いつの間にか屏風に描かれた南蛮寺から入港場面へと誘導される。テキストと同じく屏風右手には過去の時間が書かれ、老人の霊や日本の風土と神話を辿る。読者を飲み込まんとする手法により、明かされないか存在しない屏風左側、テキスト終結部では時間が戻り、出港場面へと移り、リスボアへ帰還する。冒頭部でホームシックに触れることで、末尾の屏風鑑賞者からオルガンティノへ告げる別れと日本への到着を交錯させることで、「さようなら」の別れという一点でテキストは収束する。

さらに過去の海辺に立つオルガンティノが新しい同志を迎え入れるのであれば、未来では読者を含めた「我々」が乗るべき新しい黒船が現れ、世代交代が示される。南蛮寺にあるという南蛮屏風はテキストそのものであり屏風鑑賞は読書行為であり、鑑賞者は南蛮趣味を共有する当時の「我々」をひとくりに組み込みながら、ともに過去の海辺から見返すオルガンティノに別れを告げ、未来では日本文化に邪魔されない真の布教の念願が果たされるという予感が漂う。

当然ながらあらゆる小説は読者が想定されるが、このテキストは読者が末尾まで読んだことで完成する。黒船に乗る我々が行く末を見守り、屏風から情報を得るだけではなく、さらに鑑賞者が屏風を見返し、オルガンティノとの間に呪いのような約束ができる。

作中における伏線の回収の見事さは読後の現実へも適応される。例えば、鶏は夜明けを告げる鶏鳴に擬態して用意したものであるが、忘却の眠りからの黒船の石火矢による目覚めは繰り返される。日本人の老人の霊の出現を良くないものとして予感させるが、この居場所の提示はテキスト中のあらゆる場面でオルガンティノや屏風鑑賞者が身を置く風景と一致する。

やがて紅毛人らすべてが屏風に引き戻されたが、しかし、夕闇の中へ影のように消えた老人は例外である。日本人の老人の霊は、「我々」は木々の中、浅い水の流れ、薔薇の花を渡る風、寺の壁に残る夕明りにも居り、どこにでも、いつでもいると忠告する。額縁のなかにいるのではなく、鑑賞者とおなじ屏風の外にもおり、その存在はテキスト外の読者にも波及する。屏風を見たいと思ったときにはすでに文章として見ており、伏せられた結末によってテキストに触れた読者をもれなく引きずり込もうとする魅力をもつ。

この継承は書物による時代や空間を隔てた人間への伝達と同様であり、読書行為そのものを彷彿とさせる。またさらに、読者がこのテキストを読むことでようやくオルガンティノから鑑賞者へと継承されるが、その間を仲介する鑑賞者を欲する。読者すら巻き込んで書物による継承を幾重にも重なった構造で示し、読まれることに

よってようやく真意を發揮する。

おわりに

「神々の微笑」は読書と継承をいくつもの階層を重ねることで演じて見せ、読者との協力関係を必要とする。例えば、南蛮屏風の時刻系列から推して右から左へオルガンティノの時間を逆流する方法で読み解いているのだが、ちょうど鑑賞者の屏風への視線が右から左へと移り、縦書きのテキストを右から左へと紙面をすべらせる読者の動きと一致し、共鳴する。テキストは屏風そのものと変貌し、オルガンティノにとって過去であった来日は、後世の読者にとって未来への希望となる。

また、オルガンティノが日本神話へ乱入し、日本人の老人の霊に教えを乞うこと、さらに屏風からオルガンティノを想像すること、布教の意思を継ぎ期待して待つこと、日本人の老人の霊が常に存在すること、「神々の微笑」というテキストを読むこと、こういった諸々は媒体・形式を変えた読書行為といえる。さらに、オルガンティノも南蛮寺で日本の神を体験し、鑑賞者も屏風の前に立ち、「神々の微笑」というテキストを開く小説読者も移動しない。「神々の微笑」は物理的な移動の制約に反して意味論的な豊かさをもつテキストである。

乱入した神話が天の岩屋籠り場面だったわけは、不在の合間に新たな神として泥烏須が入り込む隙を与え、オルガンティノの敗北を

印象付けるためである。泥烏須と大日靈貴の対立構造を浮き彫りにするためにそれ以外の神は霊や男女という表現に抑えられ、老人によつて我々は日本の古き神だと最後に明かされる。

「神々の微笑」は小泉八雲「九州の学生たち」を下敷きとし、日本の古い神々の住みかとして木、水、風という順序で挙げられる記述が一致し、一般的な日本の神の風貌をした秋月教授と日本人の老人の霊とが重ね合わされ、オルガンティノは微笑を誤解する。

今後の課題として、本作品の芥川文学における位置づけと他作品との関連性、くわえて本稿で報告した小泉八雲の著作との共通点とそのイメージの共有をより捜索する必要があるだろう。

※「神々の微笑」の引用は『芥川龍之介全集第五号』（岩波書店、一九七七年）に準拠し、旧漢字等を適宜改めた。

（さかや みちこ・人文学専攻）

注

1 天の岩屋籠り場面の神話本文と解釈に関しては、校注・訳 山口佳紀、神野志隆光『新編日本古典文学全集一 古事記』（小学館、一九九七年）を参照した。

2 松江を去る八雲についての文章「さようなら」と重ねながら欧化が破壊するものに向けて郷愁と憂情を描いたと、平川祐弘『小泉八雲事典』（恒文社、二〇〇〇年）は解説する。切支丹文化が開花し日本と西洋が美的に調和した時代への郷愁を指す。

- 3 中野記偉「芥川龍之介『神々の微笑』解釈への試み——比較文学的一考察——」『英文学と英語学』（上智大学英文学科）第二十二卷、一九八五年、八九〜一〇三頁。
- 4 小泉八雲著・平川祐弘訳「九州の学生たちと」『光は東方より』（講談社、一九九九年）、九〜四八頁より引用
- 5 訳者平川祐弘の注釈によると、ハーンの家にお祝いを届けに訪れたのは実際には秋月教授ではなく夫人である。
- 6 『山野研究紀要』（山野美容芸術短期大学）第六号、一九九八年、六七〜七八頁
- 7 『異文化研究』（山口大学人文学部）第二号、二〇〇八年、一〇七〜一六頁
- 8 すでに知られたところであるが、室町末期から安土桃山期にかけての南蛮趣味は、やがて急速な近代化がひとつの行き詰まりを見せた大正期における、芥川龍之介・北原白秋・木下杢太郎らの耽美的な南蛮趣味へと結実する。また、大久保純一「歴史の証人——写真による収蔵品紹介——南蛮人来朝図屏風（歴史系総合誌『歴博』第一二二号連載）の解説によると、南蛮屏風の主題がキリスト教ではなくあくまで縁起物にあり、招福として人気があったことは、鑑賞者が新たな黒船に寄せる期待とも一致する。大久保の解説本文は「国立歴史民俗博物館ウェブサイト」(<https://www.rekihaku.ac.jp/index.html>)（最終アクセス日時：二〇二二年六月三〇日）を参照した。そのほか、泉万里「招福主題としての唐船」（『かざり研究会シンポジウム報告書第一回』かざり研究会編、一九九〇年、五九〜六六頁）などがあげられ、タイトルから分かるように福をもたらすとされた。
- 9 前掲の中野記偉「芥川龍之介『神々の微笑』解釈への試み——比較文学的一考察——」を参照した。
- 10 南蛮屏風はいくつか種類があるが、一隻しかない単独であっても、左右の隻が対になる一対であっても基本的にはいずれも右側が日本での

新しい時間、左側は入港や出港という異国寄りの古い時間を示す。主要な参考文献として坂本満編『日本の美術第一三五号南蛮屏風』（一九七七年、至文堂）、奥平俊六著『新編小学館ギャラリー名宝日本の美術第二五号 洛中洛外図と南蛮屏風』（小学館、一九九一年）等を参照した。屏風の左隻にさまざまなイメージを組み込んで異国情景を描くものもある。例えば神戸市立博物館に所蔵されている狩野内膳による六曲一双、縦一五四・五×横三六三・二センチメートルの重要文化財がこれに当てはまる。Wikipediaより米国でパブリックドメインとなっている神戸市立博物館収蔵の南蛮人渡来図右隻を以下に引用した。参照した項目は「狩野内膳画南蛮屏風」(<https://ja.wikipedia.org/wiki/南蛮美術>)（最終アクセス日時：二〇二二年六月三〇日）である。



図 「神戸市立博物館収蔵の南蛮人渡来図右隻」