HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	モダニスト芥川龍之介の研究 ： 中国物・開化物・自己表象を中心として
Author(s)	高, 啓豪
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(文学)
Dissertation Number	甲第13246号
Issue Date	2018-06-29
DOI	https://doi.org/10.14943/doctoral.k13246
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/90138
Type	doctoral thesis
File Information	Kao_Chihao.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

北海道大学大学院文学研究科　博士論文

モダニスト芥川龍之介の研究―中国物・開化物・自己表象を中心として―

言語文学専攻　映像・表現文化論講座
博士後期課程　高啓豪
学生番号　〇五一一五〇一九

平成三十年一月

目次

序論　モダニズムから芥川文学を紐解く試み　1
第一節　モダニズムの多義性　1
第二節　芥川作品とモダニズムとの親和性　3
第三節　芥川龍之介作品におけるモダニズム研究の現状と展望　5

第一部　反照するモダニティ――中国物と大正日本の現代性

第一章　大正時代のユートピア幻想――「杜子春」　12
第一節　はじめに――杜子春の人間像　12
第二節　誘惑と差異化　17
第三節　ディストピアとしての都市　20
第四節　「お母さん」という声のメッセージ性　22
第五節　人間らしい正直な暮らし　28
第六節　まとめ――大正日本のモダニティ　31

第二章　交差する東と西――「南京の基督」　36
第一節　はじめに――谷崎潤一郎「秦淮の夜」へのオマージュ　36
第二節　南京というトポス――あるいは南京奇望街の或家の一間――　40
第三節　信仰の受容と土着性　42
第四節　聖なる愚人――ヒロイン金花の造形　44
第五節　観察対象としての中国　46
第六節　日本のオリエンタリズムとオクシデンタリズム　47
第七節　まとめ――交差する東と西　54

第三章　不条理なテクスト――「首が落ちた話」・「馬の脚」　59

第一節　はじめに――アヴァンギャルド芸術としての身体　59
第二節　一行のアフォリズムのためにある物語――「首が落ちた話」　61
第三節　身体の再馴化――「馬の脚」　67
第四節　まとめ――「日本以外の土地から起つた異常な事件」　73

第二部　モダンの水脈を探る――開化物から見る近代国民国家形成の言説

第四章　近代化された身体――「お富の貞操」　79

第一節　はじめに――貞操と近代化　79
第二節　場所・時代と人物の相乗効果　79
第三節　ストリンドベリ「令嬢ジュリー」と新公の出世物語　84
第四節　貞操のレトリック　86
第五節　身体と近代化――一九二〇年代日本の貞操にまつわる言説　87
第六節　まとめ――近代国家の完成　89

第五章　愛を語る男たち――「開化の殺人」・「開化の良人」　91

第一節　はじめに――恋愛で語る開化　91
第二節　ルサンチマンの行方――「開化の殺人」　92
第三節　感情とミソジニー――「開化の良人」　100
第四節　まとめ――理想と現実　108

第六章　鹿鳴館のまぼろし――「舞踏会」　111

第一節　はじめに――文明批判との向き合い方　111
第二節　鹿鳴館という装置　113
第三節　身体表象と政治　115
第四節　感覚から感情へ　118

第五節　ミーム――文化の遺伝子　120
第六節　知性と感性の問題――改稿をめぐって　122
第七節　まとめ――美しい調和　126

第七章　開化のあかり――「雛」　130

第一節　はじめに――維新の落伍者　130
第二節　語りの屈折　132
第三節　開化と旧弊のコントラスト　135
第四節　懐古情念の敗北　138
第五節　まとめ――伝統文化の危機　141

第三部　モダニズムの射程――自己という他者を観照する眼差し

第八章　狂人の語り――「疑惑」　144

第一節　はじめに――芥川の震災表象　144
第二節　限界状況としての震災　146
第三節　視覚メディアのちから　149
第四節　カタルシスとしての自白　151
第五節　無解決の〈実践〉倫理学　153
第六節　無意識という怪物の発見　155
第七節　まとめ――〈疑惑〉をかけられるべき「私」の語り　157

第九章　自己観照という仮構装置――「保吉の手帳から」　162

第一節　はじめに――芥川作品の転換点　162
第二節　自画像と私小説　165
第三節　保吉の眼に映る海軍機関学校――空間構造の視点から　169
第四節　保吉物におけるアイロニーの対象としての自己・メタフィクション　177
第五節　まとめ――自己観照の先にあるもの　179

第十章　詩的精神とその実践――「蜃気楼」　185
第一節　はじめに――淡々とした日常　185
第二節　芥川・谷崎「「話」らしい話のない小説論争」から「詩的精神」へ　186
第三節　錯覚のレトリック　189
第四節　まとめ――シュルレアリスム風のテクスト　197
第十一章　感覚と意識の〈暗合〉――「歯車」　203
第一節　はじめに――移動する「僕」　203
第二節　まなざしの拡張――視覚中心の身体感覚　206
第三節　〈ヒステリイ〉を擬態する意識　210
第四節　まとめ――モダニスト芥川の軸を成すもの　213
結論　「大きな物語」と「小さな物語」の奇妙な共棲　218
第一節　モダニズムの相対化で芥川作品から見えてきたもの　218
第二節　大正期日本の「大きな物語」　221
第三節　人間の数だけ無数にある「小さな物語」　222
第四節　人間の普遍価値が込められたテクスト　223
初出一覧　226
参考文献　227

序論　モダニズムから芥川文学を紐解く試み

『新思潮』の同人として文壇入りした芥川龍之介（明治二十五（一八九二）年―昭和二（一九二七）年）は、夙に日本・中国の古典や当世の西洋文学を愛読し、それらの書物を作品の題材として取り入れた知的な作風で知られている。「羅生門」（大正四年十一月『帝国文学』）や「鼻」（大正五（一九一六）年二月『新思潮』（第四次））など前期に多い彼の古典を題材にした歴史小説には、昔の物語を近代の言葉で再話するにとどまらず、凝った近代小説の技巧を以って東京出身の都会人の彼が備えた鋭い近代的な感性を作品に含ませた作品が多々ある。

大正三（一九一四）年五月、芥川は二十二歳の時に小説「老年」を第三次『新思潮』に発表し、文壇デビューを果たした。言わずと知れた一九一四年は、世界史上重要な出来事である第一次世界大戦が勃発した年でもある。第一次世界大戦の影響をうけた西洋の知識人たちは、大量殺戮戦争を目のあたりにし、それがもたらした虚無感から今まで高度な文明を築いてきた人間の理性に対する懐疑を感じ、ダダイズムやシュルレアリスムなどモダニズムの支流を成すアヴァンギャルド芸術思想や運動が生まれた。それらのアヴァンギャルド芸術が若干のタイムラグを経て一九二〇年代前後の日本にも根ざし、新感覚派から始まったとされる日本のモダニズム文学として広く認知されるようになった。こうして芥川とモダニズムとの関係は、一九一四年の文壇デビューにより巧妙な暗合を感じずにはいられないのである。

第一節　モダニズムの多義性

芥川作品のモダニズムを論じるにあたり、まずはモダニズムの意味を把握する上で、日本におけるモダニズム概念の多義性について触れなければならない。近代主義と訳されるモダニズム（modernism）は近代（modern）に由来し、その modern なる言葉の語源は十六世紀のラテン語「只今（just now）」の意味に相当する「modo」という言葉から来ている。その概念を引き延ばした近代性と訳されるモダニティ（modernity）という造語は、十七世紀から存在する。また、modernism という英語は一七三七年から存在し、「現代的方式」という意味があったが、十九世紀末に起きたローマカトリック教会内の改革的な神学思潮を呼ぶ言葉に転じ、その意味から神学の伝統に批判的な態度を取る人がモダニスト（modernist）と呼ばれた[一]。

もちろん、モダニズムは元々文学理論に応用されるために生まれたものではない。「現在」という状態と、その状態を恒常的に保とうとすることをさしているものである。語源から考えると、モダン、モダニティ、モダニズム、モダ

ニストといった「近代」に関連する言葉は、まず「近代以前」という客体が存在し、それと相対化して初めて得られた概念であり、過去と対峙する状態の表しとなっている。これはモダニズムを考える上で重要な概念であることを、ひとまず措定しておく。

モダニズムという概念は十八世紀から存在しているが、あらゆる形式の芸術分野における展開と隆盛は、十九世紀末欧米の資本主義・工業化や産業都市の発展に由来するのである[二]。アメリカの文学者エズラ・パウンド（Ezra Pound、一八八五―一九七二）とT・S・エリオット（Thomas Stearns Eliot、一八八八―一九六五年）らがモダニズムの方法として「前代のなだらかで連続的な形式に対して、断片的なきらめきをもち、博引傍証からなる主知的な作品を作り上げ[三]」た。特にエリオットの『荒地』（*The Waste Land*, 1921）に見られる引用の典型的な方法を、ジョイス（Joyce、一八八二―一九四一年）は『ユリシーズ』（*Ulysses*, 1922）で継承した。一九一〇年代半ばから十年近く一世を風靡した欧米文学のモダニズムは、十九世紀のシンボリズムを受け継ぎ極めて意識的技巧の側面を持ち、心理学などを駆使して人間の意識下にあるものに迫ろうとする試みであった。その後、一九二〇年代の未来派、構成主義、ダダイズム、シュルレアリスム、意識の流れなどのアヴァンギャルド芸術諸派の出現により、モダニズムの概念が拡張されていった。モダニズムという概念が世界中で多角的な展開を見せていることには、多種多様な定義を受け入れるその包容力の大きさが示されている。

日本のモダニズム文学もまた、こうした多様な容貌を呈した欧米文芸のモダニズムを受容した結果である。一九〇九年『スバル』誌上で掲げられた森鴎外による「未来派宣言」の翻訳からわかるように、モダニズムの文学思潮は二十世紀初頭から輸入されている。だが、日本においてモダニズムの隆盛を見たのは一九二〇年代後半の第一次世界大戦に由来したアヴァンギャルド芸術の功績によるものである。

十九世紀初にドイツ文学で流行した一人称小説Ich romanが日本における自然主義文学の方向づけで発展した私小説というジャンルに変異した現象からも伺えるように、受容と変容の要素を考慮に入れるとモダニズムと日本のモダニズム文学は別物と見たほうが妥当であると思われる。日本におけるモダニズムの定義については諸説あり、規定すること自体が困難な状態から、モダニズムの多義性が伺える。芸術・文学といった文芸全般の前衛的な芸術動向としてのモダニズムは、先述したように第一次世界大戦後の欧米で発展を遂げるダダイズム、シュルレアリスムといったアヴァンギャルド芸術のことを指している。中川成美は、モダニズムが持つ批判精神に着目し、過去の歴史、伝統から脱却した合理主義的精神に支えられた近代主義を広義のモダニズムとし、一九二〇年代前後に展開した近代批判の視点を有する前衛芸術運動の諸主義を狭義のモダニズムと規定するという二分法を用いる[四]。また、モダニズムという概念

について、一般的に多く認識されているのは社会全体の風俗思想としてのモダニズムである。南博ら社会学者か定義する大正十年代（一九二一～）以降の都市大衆社会をとりまくモダニズムは、都会化やマスコミの進展によって新しく造成された社会風俗を指している。大正時代の社会を論じるときに欠かせない「モボ・モガ」といったライフスタイルはこれに該当する。南博は、明治時代を文明的・生産的で、大正時代を文化的・消費的だと措定し、近代文化諸産業の基盤が完成した大正末期を「モダニズムの発生という重要な時期[五]」と捉えている。

多岐にわたる日本におけるモダニズムのモチーフで芥川の作品を扱うには、中川成美が定義するモダニズムの理性と批判精神と、南博が定義するモダンな生活といった文明レベルのモダニズムを横断的に論じなければならない。市民社会が爛熟期を迎えた大正時代のモダンな社会的風土と、一九二〇年代前後モダニズムのアヴァンギャルド文芸思潮のどちらか一方にも偏らず周到に芥川の作品を捉えてこそ、芥川のモダニストとしての性格が見えてくると思われる。本論文の執筆にあたって、上記の定義を踏まえ、可視化かどうかという大まかな二分法を積極的に取り入れようとする。前者は大正期に出現した都市文化、マスメディアの隆盛などの社会現象やモダンボーイ・モダンガールなど世相、風俗に関わる現象で、モダンが視認可能の部分として扱う。後者はアヴァンギャルド芸術、主義、思潮、表現手法などをモダニズムの抽象概念で、これを可視化されないもの、あるいはまだ具体化されていないものとして、ひとまず定義する。

第二節　芥川作品とモダニズムとの親和性

周知のように、大正十二（一九二三）年九月の関東大震災は大正期の東京に多大な破壊をもたらした。西洋における第一次世界大戦の戦禍と同等であるこの未曾有の災害は、それを経験した市民に癒し難い心の爪痕を残したと思われる。震災後関西に移り住んだ谷崎潤一郎に対し芥川は東京に残り、災害に伴った空虚に果敢に向き合い、彼の小説でその不安な心理を克明に表象しようとした。先述したように欧米の文芸におけるモダニズムが発展した大衆心理が不安に陥る第一次世界大戦期は、芥川龍之介の文壇デビューの時期と偶然にも重なることから、その偶然は災害を通しての欧米文学への共感により、芥川文学にモダニズムの性格を帯びさせる必然性を招来したと思われる。

日本のモダニズム文学の歴史における決定的な出来事として、『文芸時代』の創刊（一九二四年）を抜きにしては語れない。第六次『新思潮』（一九二一年）に「招魂祭一景」を発表し文壇進出を果たした川端康成は、『文芸時代』創刊号に「頭ならびに腹」を発表した横光利一と共に新感覚派の担い手となり、欧米の前衛芸術運動が日本でも同時に展開する時代を迎えた[六]。新感覚派に日

本モダニズム文芸の達成をみると同時に、明治から数十年来欧米文芸思潮の伝統を慌ただしく輸入し受容してきた日本の文学界も、大正期にやっと西洋に追いつき、情報発信源とのタイムラグが短くなり、やがて欧米文芸との共時性を達成した点において、新感覚派の意義は大きい。日本モダニズム文学に重大な意味を持つこの新感覚派について、芥川龍之介は随筆「文芸的な、余りに文芸的な」（昭和二（一九二七）年四―八月『改造』）で以下の言説を披露した。

「新感覚派」の是非を論ずることは今は既に時代遅れかも知れない。が、僕は「新感覚派」の作家たちの作品を読み、その又作家たちの作品に対する批評家たちの批評を読み、何か書いて見たい欲望を感じた。

少くとも詩歌は如何なる時代にも「新感覚派」の為に進歩してゐる。「芭蕉は元禄時代の最大の新人だつた」と云ふ室生犀星氏の断案は中あたつてゐるのに違ひない。芭蕉はいつも文芸的にはいやが上にも新人にならうと努力をしてゐた。小説や戯曲もそれ等の中に詩歌的要素を持つてゐる以上、――広い意味の詩歌である以上、いつも「新感覚派」を待たなければならぬ。僕は北原白秋氏の如何に「新感覚派」だつたかを覚えてゐる。（「官能の解放」と云ふ言葉は当時の詩人たちの標語だつた。）同時に又谷崎潤一郎氏の如何に「新感覚派」だつたかを覚えてゐる。……

（中略）「新感覚派」の作家たちは少くとも新らしい方向へ彼等の歩みを運んでゐる。それだけは何びとも認めなければならぬ。この努力を一笑してしまふのは単に今日「新感覚派」と呼ばれる作家たちに打撃を与へるばかりではない。彼等の今後の成長の上にも、引いては彼等の後に来る「新感覚派」の作家たちのしつかりと目標を定める上にもやはり打撃を与へるであらう。それは勿論日本の文芸を伸び伸びと進歩させる所以ではあるまい。[七]（「三十三　新感覚派」）

芭蕉や北原白秋、谷崎潤一郎に新感覚派と通ずるものを感じる芥川の言説は、新感覚派が代表する日本のモダニズム文学が、時代の区切り、あるいは文学表現スタイルや主張とは関係なしに横断する概念であることを提示する。芥川のコメントは先述したモダニズムの多様な定義に柔軟に対応する性質に由来するであろう。モダニズムは特定した人物による限られた主張ではない。「只今」という瞬時的な状態を示している新感覚派の意義を拡張して論じることから、モダンという言葉の始源、つまり客体とみなす「旧」と対比して主体の「新」を主張する概念に芥川は意味を汲み取ったのではないかと思われる。

アヴァンギャルド文芸思潮の表象である先鋭的な感覚描写が芥川晩年の自己表象作品で多く見られることに加え、新感覚派に肯定的な意見を示すことから、芥川作品とモダニズムとの主張の一致が認められる。日本の文芸を進歩させるには新しい試みに常に挑戦しなければならないという認識から、芥川のモ

ダニストとしての意気込みが感じられる。

芥川の作品を大雑把に分類すると、前期作品に多い歴史物と、後期の現代物がある。芥川前期作品の歴史小説に多く見られる古典の再話には、近代の要素を注ぎ込むことによって物語が新しく蘇り、今に至っても鮮やかである。歴史物にもモダニティを取り入れることを心がける芥川は間違いなくモダニストである。大正三年の文壇デビューから晩年の昭和二年まで欧米最新の文学思潮にアンテナを張りつづけてきた芥川にとって、欧米と共時性を持った意識の流れ、ダダイズム、シュルレアリスムといったアヴァンギャルド文芸思潮を否応なしに受容していたと思われる。その中核を成す理知的な批判精神もまた、芥川とモダニズムとの親和性を示すひとつの証左として挙げられる。

距離を置いて物事を観察し批判する理性について、芥川後期の自己表象として知られる保吉物を例示すれば明瞭であろう。大正期に流行した私小説を作家のドキュメンタリーと譬えると、当時気取り過ぎると悪評を浴びせられた芥川の自己表象である保吉物は、皮肉たっぷりのモキュメンタリーといえるであろう。虚構性を放棄せず、高みから理知的に当世の流行である私小説の風潮を風刺し冷笑する姿が、保吉物をはじめとする芥川の一連の自己表象作品に認められる。

晩年に谷崎潤一郎と交わした小説の筋論争は、芥川の小説に対する新しい挑戦＝小説構造の脱構築（フランス語 déconstruction）[八]の試みと見ていいであろう。自己表象においても、絶えず分節化し、自己を他者のように観照する理知的な眼差しという方法は一貫している。芥川の「侏儒の言葉」[九]（大正十二（一九二三）年一月『文芸春秋』初出）が日本最初のアフォリズム集であることや「詩的精神」の実践などに、晩年に至るまでモダニズムの理念と合紋し、常に最先端であることを保持しようとした芥川のモダニストとしての姿勢が見出される所以である。

第三節　芥川龍之介作品におけるモダニズム研究の現状と展望

前節では、芥川が新感覚派に示す肯定的な意見から、新感覚派が代表する日本におけるアヴァンギャルド芸術の受容、そして前衛芸術の根底にあるモダニズムにつらなる連鎖関係で、芥川とモダニズムとの親和性を説いてきた。客観的に見れば、以下に列挙する芥川を取り巻く一九二〇年代前後の日本の社会像も、モダニズムの流行に一役を担うように思われる。

①成熟期を迎えた大正市民社会のモダンライフ
②欧米における第一次世界大戦後のアヴァンギャルド芸術
③ヨーロッパ大陸の戦禍に類似した関東大震災による世相の不安
④大きな物語の形成＝日本の国民国家と、その解体への予言（後の「近代

の超克」につながる）

今まで作家論に偏重しがちだった芥川研究では、作品を芥川の個人史に還元することに留まる論が多く、テクストに反映する時代を生きる作家としての観察が後景化され、ないがしろにされる傾向があったように思われる。歴史物、現代物において作品と時代との共時性に苦心した芥川の一貫したモダニストのスタンスを保持する姿が認められたときに、芥川作品をモダニズムとの視点から再考する必要性が自ずと生まれるのである。本論文の主な研究目的は、つまりモダニスト芥川の姿をテクストの表象から掘り起こすことにある。

また、芥川研究におけるモダニズムの現状について、管見の限り二〇〇〇年代以前には専門的な論述が欠如しており、二〇〇一年九月発行の「国文学 解釈と教材の研究」第四十六巻第十一号で「**日本モダニズムをバックに、芥川を考える―大衆・日常とは何か**」というテーマが組まれたことで、初めて系統的に芥川とモダニズムの関連性が論じられるようになる。髙橋龍夫が、芥川研究の重要な参照文献である菊池弘・久保田芳太郎・関口安義編『芥川龍之介事典』（明治書院、一九八五年十二月）をはじめ、現存最新の関口安義編『芥川龍之介新辞典』（翰林書房、二〇〇三年十二月）まで、モダニズムに関連する項目が設けられていないと指摘した一〇通り、芥川龍之介作品におけるモダニズム研究には、まだ大いに発展する余地が残されている。大正時代の文豪として広く認知された芥川の主要な作品研究が飽和している昨今において、芥川と共時的な文学思潮との関係への関心が異様なまでに希薄であるとを言わざるを得ない。

海外の研究として、邱雅芬の「**芥川龍之介與日本現代主義文學**」（魏大海、李征、譚晶華編『日本文學研究：歴史交匯與想像空間』（青島出版社、二〇一四年八月）所収、一三三―一四一頁）は長きに渡る芥川モダニズム論の空白を埋める画期的な論文であるとも言えよう。十頁にも満たない内容の中で、簡潔明瞭に欧米文学思潮としてのモダニズムと芥川との関わりを提示した上、日本モダニズム文学における芥川作品の位置づけを明らかにし、芥川作品研究の新しい読みの可能性を示した。

続く二〇一六年に書かれた髙橋龍夫の博士論文「**芥川龍之介文学におけるモダニズムの諸相**」（総合研究大学院大学）は、芥川のモダニズムを論じる最初の博士論文である。一四八頁に及ぶ髙橋論文は芥川十数年の文芸活動を総括的に紹介し、その傾向を一九一〇年代の観察・報告者から一九二〇年代の主人公の内的視点への移行や、追憶などに即して淡々と表現する詩的作風へと変化としてまとめている。さらにモダニズムの多様な定義から戦争との関連、都市的な性質からの切り込み、欧米モダニズムとの共時性を重要視する。社会的文脈、芸術思潮からアプローチすることで、作家に還元する従来の芥川研究の文法・言説からの脱却を試みている。

総括的に言うと、髙橋論文は芥川のテクストから適確な手順によって日本モダニズムを示現したものの、モダニズムのキーワードとなるアヴァンギャルド文芸との関わり、川端康成・横光利一ら新感覚派との関係への言及、芥川とモダニズム文芸との関わりを論じる上必要とされる意識の流れ、シュルレアリスム、自動筆記、身体感覚や大きな物語・小さな物語についての論述が致命的に少なく、なかんずく芥川と新感覚派との関わりは、論文の中でまったく言及されていない。これらのモダニズムの概念を構成する極めて重要な要素についてはまだ検討する余地が多々あるように思われる。

そこで、本論文「**モダニスト芥川龍之介の研究―中国物・開化物・自己表象を中心として―**」の方法として、雑多な定義より「近代主義」と訳される概念からモダニティ・モダン・モダニズムと分解し、最終的には芥川龍之介作品に還元し、モダニズムの定義というレールを敷き、その上に作品論を載せていくことを試みる。モダニズムの構造から更にモダニティ、モダンに資する要素を抽出することで作品を分類し、作品でモダニズムがどう立ち現れたかを都市空間論、ジェンダー、オリエンタリズム、身体感覚、意識と無意識、大きな物語・小さな物語などの方法や視点を通してアプローチしていく。芥川作品に現れた主体と客体、自分と他者との対比を基調としてモダニズムの本質を探究することを論の主眼とする。

次に、論文の章立てについて簡単に説明する。

第一部「**反照するモダニティ――中国物と大正日本の近代性**」は、大正時代における生活様式、イデオロギーなどの生成・受容・変遷に主眼をおいて論じる。児童文学として広く知られている「杜子春」では、中国の古典文学を再話するに際して、芥川は彼自身をとりまく大正の市民社会の要素を取り入れた。洛陽の華やかな物質生活を享受することに飽きてしまい、都住まいの人間から感じられる薄情というヒューマニティーの欠陥は、まさに大正時代に形成されつつあった一極集中型の近代都市へのアンチテーゼであろう。テクストの末尾で見られる「郊外の一軒家」を希望する主人公の意志から、大正時代における都市空間概念の変化を垣間見ることができる。

「南京の基督」では、日清戦争以来、維新に成功し世界列強の仲間入りを果たした日本が中国に投射する「蒙を啓いてやる」という眼差しから、日中両国の位相の消長が見られる上、日本のオリエンタリズムの形成が具現化される。それ以前「基督」が代表する西洋文明のコロニアリズムの問題がテクストに交差し、登場人物の関係が互いに錯綜しながら、近代東アジアの国際関係の縮図を物語っている。

「首が落ちた話」及び「馬の脚」はシュルレアリスムと思わせるプロットの構成により、身体が切断されたり、再結合したり、馬の脚にくっつけられたりと幾重にもアレンジされた身体感覚で、グロテスクでナンセンスな異種結合譚が完成された。マスメディアの介在で形作られた両テクストは、一九二〇年代

の社会を取り巻く戦争や家庭崩壊などの言説を不条理な奇怪譚にして語ったテクストであることが確認される。

第二部「**モダンの水脈を探る――開化物から見る近代国民国家形成の言説**」は、市民社会が円熟期を迎えた大正時代の近代性の根本にあるものを凝視し再考する。明治政府が目論む日本の近代化は、各地方に点在する集団の垣根を超えた一つの国民共同体の形成、つまり国家国民としての普遍性である[一]。先述した明治による文明の生産と大正の文化の消費という側面から、大正という近代化がほぼ完成された時代を視座にし、その近現代化の起源である明治の文明開化期へ始源を問う姿勢を、芥川の「開化物」と呼ばれる作品群から検証する。

「お富の貞操」は、江戸の町人が近代日本のいち国民として変容する過程が描かれる。明治時代における「上野」「銀座」といったトポスが内包するメタファーの読み解き作業から、近代国家の誕生を見る。

「開化の殺人」「開化の良人」は、新しい思潮の獲得によって、衝突と調和の形で長らく束縛された男女の恋愛感情の解放を語る。今では当たり前のようで目新しさがない自由恋愛とエゴの概念は、当時ではハイカラな人間にしか味わえないものだった。

「舞踏会」はピエール・ロティのエキゾチシズム、オリエンタリズムの眼差しから換骨奪胎したもので、テクストが表象する鹿鳴館時代はしばしば皮相の西洋模倣・猿真似として揶揄され、認知の空疎が問題視されてきた。そこには試行錯誤の日本の未熟さがあり、芥川はその未熟さから少女明子の初々しさによってロマンチシズムを発見し、純粋な美の世界を構築する。

「雛」は、資本主義社会がもたらした流通の利便性や大量生産・大量消費時代への批判が込められる。大正時代の語り手は、雛人形の部位が放り込まれた外国人の童女の玩具箱から、来るべき世界の問題性を発見する。

第三部「**モダニズムの射程――自己という他者を観照する眼差し**」は、芥川の作家生涯における中晩期の主観主義、東洋的詩的精神への志向に着目し、モダニズムの側面から、晩年アヴァンギャルド芸術の傾向を見せた芥川の創作スタンス・作家としての立ち位置の変化を検証する。三好行雄はそういう芥川の傾向から「大正期の一つの反近代の相[二]」を見出すが、そこに潜むのはモダニズムの批判精神であることが考えられる。また、多くのモダニストによって描かれた「意識の流れ」は、外部のリアリズムから内部の意識の状態への転換を意図している。この点に関して、芥川中晩期作品において見出される筋のない小説への傾倒、詩的精神、無意識の発見などの現象に主眼に置き、論考をすすめる。

「疑惑」を皮切りに検討すると、主人公玄道のジレンマから、限界状況に置かれた人間の道徳・倫理が代表する理性の退場と、その真空状態を補填する無意識の強い働きかけが自ずと見出される。「保吉の手帳から」で芥川は特異な

体裁でテーマを表現するという彼従来の小説作法をやめ、私小説風に身辺細事を披露することで、より直覚的にテーマへアプローチすることが出来た。後の「歯車」「蜃気楼」に至っては、小説としての筋＝プロットが徐々に溶解し、作者芥川自身の意識と無意識の軋轢の痕跡が見られ、やがてシュルレアリスムのオートマティスム＝自動筆記に近似する境界に到達する。

大正時代に活躍した作家芥川龍之介を、一九二〇年代のモダンとの牽引関係をモダニズムの多義性を踏まえつつ検証する本論文の第一部から第三部に追っていくと、芥川がかつて芸術至上主義として掲げてきたリアリズム文学から「「話」らしい話のない小説」への傾倒が明らかになると思われる。芥川文学における近代性＝前近代から脱却しようとする合理主義の確立がまた、モダニズムの持っている批判精神によって再構築され、その動きがまた大きな物語の解体に繋がるのである。

願わくは、アヴァンギャルド文芸思潮や大正昭和期のモダンといった日本のモダニズム文学に存在していた通念に制限されることなく、過去と相対化する概念としてのモダニズムの広汎性を活かし中国物・開化物・芥川後期の自己表象のテクスト群から相対化される諸々の物象を探り、モダニストとしての芥川の想念の水脈を汲み取ることである。

一　寺澤芳雄編『英語語源辞典』（研究社、一九九七年六月）の項目「modern」を参照してまとめたもの。

二　ここでは井上健執筆の辞書項目「モダニズム」（『知恵蔵』、朝日新聞社、二〇〇七年）を下記に引用する。「十九世紀末から二十世紀前半にかけて、小説、詩、演劇、絵画、音楽、建築、映画（ただし、主に一九二〇年代以降）、写真、ファッションなどの諸分野において展開された、伝統主義やリアリズムを排して内容、形式、手法の大幅な刷新を企図する運動の、包括的呼称。象徴主義、印象主義、キュビスム、ダダイズム（ダダ）、シュルレアリスムなどの前衛的芸術運動は、すべて広義のモダニズムに含めて考えることができる。その意味でモダニズムは、様式というよりもむしろ様式の模索それ自体であったのかもしれない（M・ブラッドベリ、J・マクファレイン『モダニズム』、一九七六年）。（1）十九世紀的な安定した時間・空間構造の解体、断片化への志向、（2）意識の流れや無意識的記憶など、意識下の世界への着目、（3）方法意識の尖鋭化などが、その全般的な傾向である。それぞれの国、地域、文化圏で、モダニズムがいつまで継続し、どの段階でポストモダニズムに移行していったのかそうでないのか、についても議論が絶えないが、モダニズムのピークは、間違いなく、それが世界的同時性をもって展開された一九二〇年代にあった。」

三　斎藤勇、西川正身、平井正穂編『英米文学辞典　第三版』（研究社、一九八五年二月）の項目「Modernism」による。

四　中川成美「モダニズムはざわめく――モダニティと〈日本〉〈近代〉〈文学〉」、同氏著書『モダニティの想像力』（新曜社、二〇〇九年三月）、一二九頁。モダニズムの有する批判精神として、氏はさらに「モダン、あるいはモダニズムを指標タームとして浮かび上がらせるものは、モダニティそのものの内実であり、それを問う自己／主体への懐疑的分析である」と明晰な考察を施している。

五　南博「モダニズムの発生とその反動」、同氏著書『大正文化』（勁草書房、一九六五年八月）、三六六頁

六　佐藤公一「新感覚派とモダニズム」、時代別に本文学史事典編集委員会編『時代別日本文学史事典　現代編』（東京堂出版、一九九七年五月）所収、二六頁

七　芥川龍之介「文芸的な、余りに文芸的な」本文、『芥川龍之介全集　第十五巻』（岩波書店、一九九七年一月）、二一二頁

八　フランスの哲学者デリダ（Jacques Derrida, 1930-2004）が提唱した理念。形而上学の仕組みを解体し、その可能性の要素を抽出して再構築を試みる哲学的思考の方法を指す。（松村明編『大辞林　第三版』（三省堂、二〇〇六年）を参照）

九　大正十四（一九二五）年十一月まで『文芸春秋』で連載し、芥川没後『侏儒の言葉』（文芸春秋出版部、昭和二（一九二七）年十二月）の形で単行本化された。

一〇　髙橋龍夫は博士論文「芥川龍之介文学におけるモダニズムの諸相」（総合研究大学院大学、二〇一六年）において「詳細な項目と詳密な解説で今日でも事典の役割を十分に担っている菊池弘・久保田芳太郎・関口安義編『芥川龍之介事典』（明治書院　一九八五・一二）をはじめ、志村有弘編『芥川龍之介大事典』（勉誠出版　二〇〇二・七）の一般項目篇にも、後続の関口安義編『芥川龍之介新辞典』（翰林書房　二〇〇三・一二）にも、「モダニズム」の見出しは存在しない」と指摘した。

一一　石毛弓は、「リオタールの大きな物語と小さな物語――概念の定義とその発展の可能性について」（『龍谷哲学論集』第二一号、二〇〇七年一月）で近代化理念としての共同体について、以下の論考を進めた。「前近代における人間集団は、特定の土地や血縁関係に根ざしたいわば閉鎖的なものであった。それは生まれた環境に多くを負うものであり、自分がどこのなにに属するかについてはたいていの場合ひじように限られた選択肢しか与えられていない。近代化とはその限定を越えた共同体を設立することにあり、ゆえに普遍性は近代理念にとってなくてはならない条件なのである」

一二　三好行雄編集『日本文学全史　五〈近代〉』（學燈社、一九七八年六月）

第一部
反照するモダニティ――中国物と大正日本の現代性

第一章　大正時代のユートピア幻想――「杜子春」

第一節　はじめに――杜子春の人間像

中国唐時代の伝奇小説「杜子春伝」[一]が芥川に児童文学という体裁で再話される際に、芥川本人が「話は三分の二以上創作に有之候」[二]としている。古典に題材を求め、物語を再生産する手法は、王朝物をはじめ芥川の前期創作によく見る常套手段であるが、芥川独自の解釈が如何にしてテクストに立ち現れるか、その解釈が芥川を取り巻く一九二〇年代というコンテクストをどう活かされるのか。本章は中国の原典との相違点を取り上げつつ、芥川によって新たに加味された大正時代の「杜子春」のモダニティについて論じる。

芥川龍之介の「杜子春」は、大正九（一九二〇）年七月の児童文学雑誌『赤い鳥』の誌上に発表され、芥川が同誌で発表する児童文学の四作目[三]に当たる。大正時代に入ると義務教育の普及、識字率の上昇によって新聞や雑誌といったマスメディアの市場が格段に拡大する中、市民の様々なニーズに合わせて趣味がさらに細分化され、その中に児童のための読み物の需要が生まれてくる。児童は、それまで社会の弱者だととらえられ、児童の要求は取り上げられることすらなかった。イギリスに始まり世界中に広まった産業革命で安価な労働力としかみなされなかった未成年者の存在が、童心主義を謳う児童文学の出現によって、過酷な労働力搾取から逃れ、市民権の取得への第一歩に繋がったと考えられる。大正七（一九一八）年七月児童文学専門雑誌『赤い鳥』の創刊の要因として、関口安義は「大正デモクラシー思想による国民の児童文学への期待[四]」と述べている。『赤い鳥』は、こうした歴史的経緯に位置づけられ、日本児童文学の新しい局面を打開した画期的な存在ともいえよう。

『赤い鳥』に積極的に参加する芥川は、その創刊者鈴木三重吉が掲げる「只単に話材の純正を誇らんとするのみならず、全紙面の表現そのものに於いて、子供の文章の手本を授けんとする[五]」といったモットーに則るもので、その誌上に発表された作品は当然のことながら子供の視点を強く意識するものであることが想定されよう。芥川の手による児童文学は彼自身の創作もあれば、「蜘蛛の糸」や本章で取り上げる「杜子春」のように彼の古典文学に対する膨大な知識によるレパートリーを駆使した古今東西のテクストを粉本とする物語もある。

「杜子春」のテクストに触れる前に、まずタイトル自体が何らかの意向に沿って付けられているようで興味深い。原典は「杜子春伝」であるのに対し、芥川はあえて「伝」を外して主人公の名前「杜子春」のみにしたのである。その理由は以下のように考えられる。

①児童文学に相応しいタイトルの付け方

「桃太郎」、「かぐや姫」などの有名な童話がその好例であろう。主人公の名前がそのまま物語のタイトルになるのは、大人が子供に「これから杜子春にまつわる話をするよ」という風に講釈する際に一番直接的なやり方だと思われる。このように主人公の名前のみでタイトルにすることにより、単純明快で物語の本質を突くことができ、子供に物語への理解・期待を高める効果が得られるのである。

②原典との区別

原典「杜子春伝」というタイトルのままだと、伝記文学というジャンルの体裁に見合った内容への要請が生じてくる。杜子春の出自、生い立ちなどの詳細な情報が「伝」において必要となり、内容が肥大化されてしまいがちである。杜子春と仙人と出会うエピソードのみに照準を合わせようとする本作品の内容とは食い違いがあることで、芥川が「伝」を外して「杜子春」にしたのではないかと推測される。

芥川「杜子春」は、大人が子供に童話を言い聞かせる体裁と同じ三人称視点をとっている。物語外部にいる語り手が、杜子春と片目眇の老人鉄冠子との間に起きた出来事を俯瞰の視点から全知的に語っていく構造を持つこととなる。テクストに六つの区切りが付けられており、梗概は以下のようである。

「一」ではある春の夕暮れ、杜子春という若者が唐の都洛陽の路頭に迷う場面から始まる。すると赤の他人である片目眇の老人が言葉をかけてきて、杜子春に夕日が作る影の頭に当たる場所を夜中に掘ると車いっぱいの黄金が出てくると教えたあと、跡形もなく消え去る。

「二」は老人の教えを実行し洛陽屈指の大金持ちになった杜子春の贅沢の様子と、その三年後にお金を使い果たし無一文になり誰も顧みることのないみじめな有様が描かれる。するとまた三年前と同じ片目眇の老人が現れ、夕日が作る影の胸の当たる所を夜中に掘るようにと教える。翌日から忽ち大金持に返った杜子春が相変わらずし放題な贅沢をし、また三年後に車いっぱいの黄金を使い果たす。

「三」では、夕日が作る影の腹の当たる所を夜中に掘るようにと三回目の救済に来る老人の言葉を遮り、杜子春が「人間といふものに愛想がつきた」と言い、老人に仙術の修業をしたいと弟子入りを申し込む。老人がこの時自分は「峨眉山に棲んでゐる、鉄冠子といふ仙人」だと杜子春に明かし、「それ程仙人になりたければ、おれの弟子にとり立ててやらう」と杜子春を受け入れる。すると鉄冠子は杜子春と一本の青竹に跨り、仙人になるための試練の場所である峨嵋山へ一飛びに空を渡る。

「四」では、鉄冠子が杜子春に「たとひどんなことが起らうとも、決して声を出すのではないぞ。もし一言でも口を利いたら、お前は到底仙人にはなれないものだと覚悟をしろ」と、無言の行いを徹するように伝える。杜子春は一人峨嵋山に残され、様々な過酷な試練を受けるが一言も発しない。最後は神将

に三叉の戟で突き刺され、仰向けに斃れてしまう。

「五」では地獄の底へ下りる魂が閻魔大王の責め苦を受け続けるも、無言の行いを厳守する杜子春の姿が描かれる。すると閻魔大王が畜生道に落ちて痩せ馬の姿になった杜子春の父母を連れてきて、倒れ伏してまで杜子春の前で鞭打ち続ける。この惨状に目を瞑ったままの杜子春が、「心配をおしでない。私たちはどうなつても、お前さへ仕合せになれるのなら、それより結構なことはないのだからね」と言う母親の懐かしい声を聞いて思わず目をあき、鉄冠子の戒めを忘れて「お母さん」と叫ぶ。

「六」で杜子春は一瞬で峨嵋山へ行く前の洛陽の現実に戻る。片目眇の老人鉄冠子が「もしお前が黙つてゐたら、おれは即座にお前の命を絶つてしまはうと思つてゐたのだ」と言い、仙人になり損なった杜子春は「何になつても、人間らしい、正直な暮しをするつもり」だと晴れ晴れしく返事する。今日限り二度と杜子春に遇わないと言う鉄冠子が、彼が所有している泰山の麓の一軒家を畑ごと杜子春にやると愉快そうに言う。

芥川「杜子春」と比較するため、原典「杜子春伝」の梗概も簡潔に紹介しておく。原典の杜子春は南北朝時代周隋年間長安の人で、散財して親戚に見捨てられている中、ある老人に出会い、老人から西市のペルシャ邸宅で二度も金銭による救済を得たがどれも使い果たす。老人の三度目の救済金を手にした杜子春は、最後の助けで貰ったお金を揚州に送り、良田を買い邸宅を造り身寄りのない孤児や寡婦を住まわせ、一族の再興を図り、分散していた祖先の霊を合葬するなど、「人間之事（人間らしい事）」をみごとにやりおおせて老人のもとに戻る。杜子春は、遊蕩のうちに生涯を終えようとする自分を誰一人顧みることもしてくれなかった中で、ただこの老人だけが親切にしてくれたことに応えようと、恩返しのために華山に入り、仙人の衣装をまとった老人の無言の掟を受け仙薬を錬成する部屋の守りをする。杜子春は試練の中で自分が苦しめられただけでなく、自分が死んで閻魔大王に女に転生させられ、自分の生んだ子供の死を見て、思わず声を出し失敗する。杜子春の失敗により老人の錬丹屋敷が火炎に包まれて灰になる。人間界に帰した杜子春は老人に謝りたく再び華山に登るが、老人は既にそこにいない。

全体として杜子春物語は三つのセクションに区切ることが出来る。散財の繰り返し、無言の行いという試練、試練が失敗に終わることの三つである。芥川「杜子春」では、路頭に迷う杜子春が洛陽で老人の救済を二度得るが散財し尽くすこと、人間に愛想が尽き老人の三回目の救済を断る代わりに仙術の修業を申し込み、峨嵋山へ渡り過酷な試練の末に母への想いで失敗することと、洛陽で「人間らしい、正直な暮らし」の大切さを再確認し、老人から泰山の麓の一軒家をもらうことという三つの区切りを認めることができる。原典「杜子春伝」のモチーフを多分に継承しているものの、芥川「杜子春」では人間性に重みを置き、現代風に解釈する工夫が随所になされる。

芥川「杜子春」を読み解くにあたり、吉田精一は以下のような好意的なコメントを寄せている。

> 竜之介は、仙人になりたいために、父母の苦患をだまって見ているような人間ならば、即座に「命を絶ってしまはう」と思ったと仙人に言わせている。仙人になって愛苦を超越するより、平凡な人間として愛情の世界に生き、泰山の南に、桃の花にかこまれた家で、のどかに生活することが、はるかに幸福だと、子春とともに、作者も考えたのである。平凡な人情、通俗的な道徳を肯定しているようだが、そこには原作にない、この童話の倫理的な美しさがある。[六]

吉田精一は「童話」のジャンルの評価枠から芥川の「杜子春」を高く評価し、「倫理的な美しさ」という特徴を見出す。唐の小説を素材に仰いだことについて、吉田精一は同評論で「すっかり竜之介になりきっている」とし、「原材の垢を洗い落とした新生児の趣きがある」と賛意を示している。

また関口安義は「人間らしい正直な生き方の大切さを説いた、結末の明るい、ほのぼのとした作品[七]」という評価を寄せている。本作品のヒューマニズムに満ち溢れた「人間らしさ」というモチーフが積極的に評価されたことが代表するように、芥川「杜子春」は高踏で気品高い童心主義をモットーに掲げる児童文学雑誌『赤い鳥』に相応しい作品に仕上がっているというのを窺い知ることができよう。

しかしながら、杜子春の「人間らしい」行動の反面、その無作為で受け身的な姿勢が目立つ。杜子春は老人の指示を得て大金持ちとなることと、老人と交流することで試練を受けるようになることは、原典のモチーフからの継承ではあるが、芥川の「杜子春」ではプロットの設計によりその受動的姿勢がさらに前面に出していると思われる。頓野綾子は、芥川のテクストの中で描かれた杜子春の生き方について「全て鉄冠子の意図に沿う形で変わらされている」とし、杜子春が試練に堪えられず「お母さん」と声をあげるのも鉄冠子の「もしお前が黙ってゐたら、おれは即座にお前の命を絶ってしまはうと思ってゐたのだ」という言葉から「杜子春の叫びまでもが鉄冠子の意図のうちに入っていたことが知れる」とし、鉄冠子が泰山の麓の一軒家を杜子春に与えるくだりについても「最後に赴く土地まで誘導されている」として捉え、物語の主人公杜子春の行動における能動性の欠乏を指摘している[八]。

さらに近年では、心理分析といった従来の文学評論に珍しい手法を用いて、杜子春や鉄冠子の行動パターンを緻密に解説・分析を行う研究がある。梅内幸信は芥川「杜子春」が持つ児童文学の性質からS・フロイト[九]の精神分析学の見地により、まずは親が子に童話を読んで聞かせることを人生の初期において大事な「刷り込む」行為とする。「不快を避け、快感を得ることを目標とする」

人間の心的反応形式「快感原則」及び「外界から課せられる諸条件との関連で快感原則の帰結を修正する」という「現実原則」の機能の彼岸において、「杜子春」の「自己実現の具体的な構図」が提示される[一〇]。

快感原則に基づいて、二度に亘る放蕩生活で快感原則のエネルギーを使い果たした杜子春も、現実原則に基づいてもう一人の自分の彼岸にある超自我の存在意義を認識するのである。これら快感原則に基づく人格と現実原則に基づく人格は、対立的ではあるが、しかし、同時に相補的でもある。これら二つの人格が、統合されるとき、いずれの人格が主導権を握るかは、どちらの人格に「良心」が宿っているかにかかっている。（中略）芥川の「杜子春」において主導権を握っているのは、仙人になろうとするが、土壇場で人間的な情愛に共感を覚え、快感原則に基づく人格を部分的ながら認めようとする、現実原則に基づく杜子春の方である。[一一]

子供のみならず、あらゆる動物は成長につれ、食欲や様々な自己満足欲といった快感を本能的に求めるようになるが、群集的・社会的規範がそれを抑制する役割を果たしている。論者の理解では、「快感原則」が目的で「現実原則」が手段に近いものだと捉えている。快感に走り、贅沢を尽くして二度にわたる失敗を味わった杜子春だが、試練を受けることは快感原則の対極にある現実原則による修正だと考えられる。問題は、修錬においても、「仙人になる」という目標もまた至上の快感原則に変わり、無言の行いを耐え抜くことはもはや現実原則による働きかけではなく、快感原則の実現という前提で行われる行為になり、杜子春が志半ばで無言の掟を破るのは現実原則＝母への愛情のためである。物事の快感原則的な側面と現実原則的な側面がこうして複雑に絡まり、一筋縄ではいかない。試練のくだりに限って、梅内説の論旨の枠組では単純に収まりそうにない。

また、同じく精神分析学を駆使して芥川の「杜子春」を解析する岡田暁宜の論文[一二]では、杜子春が受ける無言の行いという苦行を治療的な意味合いで捉えている。岡田暁宜は、まず杜子春が自己管理を満足に出来ず三度も財産を使い果たしたことを「欲動の制御不全の病理の表れ」とし、杜子春の散財癖を心的病気として扱うべきものと見る。更に岡田論では、物語全般に見る杜子春の意志の表しと行動様式を、彼の中にある欲動系超自我・禁止系超自我・道徳系超自我といった三つの超自我の制御によるものだと規定する。杜子春の行動を制御する欲動系超自我はつまり財産管理が出来ない自分で、禁止系超自我・道徳系超自我はそれぞれ仙人の戒めを守り抜く自分と、母親への愛情が喚起された自分を指すということは明らかである。精神分析療法の観点から仙人が課した無言の行いを禁欲原則として捉えた岡田暁宜は、以下の論旨を展開していく。

苦行において、杜子春は仙人の戒めを守ることができなかったにも関わらず、仙人から許された。この苦行において仙人の戒めを解くことが苦行の真の意図だったのだろうか。（中略）筆者は仙人の戒めを積極的に解くことが目標あるいは正解なのではなく、仙人の戒めを守ろうと努力しても、結果的に守れなかったことが、この苦行の要諦であると考えている。つまり仙人の戒めを解くことが苦行の目標ではなく、あくまで結果なのである。その意味において、杜子春の苦行は極めて逆説的である。杜子春の苦行に見られるパラドクスを『苦行のパラドクス』と呼ぶことができるだろう。

一三

テクストの「四」から「六」で片目眇の老人鉄冠子が杜子春に課した試練の描写にあたる部分で、鉄冠子の発言から前後の論理的矛盾性を見いだし、論旨を敷衍する。芥川「杜子春」において最大の葛藤となる苦行は最初から「守れなかった」ものとし、いずれにせよ杜子春は仙人になることが出来ないのを前提条件に鉄冠子が試練を与えたとしている。仙人の出来損ないになった杜子春は却って鉄冠子に賞賛されるくだりに至っては、芥川の主張する「人間らしさ」が浮き彫りにされるのである。

以上のように、芥川が主張する「人間らしい、正直な暮らし」というモチーフを肯定することから、杜子春という人間像の脆弱性、片目眇の老人鉄冠子が課する試練の二律背反などについて心理学の角度から深く掘り下げる研究動向を検討してきた。本章は、先行研究の累々たる成果を踏まえながら、モダニズムの観点を通して、テクストの読みを基準軸として唐の「杜子春伝」と芥川「杜子春」との類似点・相違点を検討しつつ、芥川が「杜子春」に吹き込む「人間らしさ」の諸要素を本作のモダニティとして捉えようと試みる。

第二節　誘惑と差異化

まずは、芥川「杜子春」の冒頭部分から物語の機能について考える。

或春の日暮です。

唐の都洛陽の西の門の下に、ぼんやり空を仰いでゐる、一人の若者がありました。

若者は名は杜子春といつて、元は金持の息子でしたが、今は財産を費ひ尽して、その日の暮しにも困る位、憐な身分になつてゐるのです。

何しろその頃洛陽といへば、天下に並ぶもののない、繁昌を極めた都ですから、往来にはまだしつきりなく、人や車が通つてゐました。門一ぱいに当つてゐる、油のやうな夕日の光の中に、老人のかぶつた紗の帽子や、

土耳古の女の金の耳環や、白馬に飾つた色糸の手綱が、絶えず流れて行く容子は、まるで画のやうな美しさです。

しかし杜子春は相変らず、門の壁に身を凭せて、ぼんやり空ばかり眺めてゐました。空には、もう細い月が、うらうらと靡いた霞の中に、まるで爪の痕かと思ふ程、かすかに白く浮んでゐるのです。[一四]

物語の時間「春の日暮」、場所「唐の都洛陽」の「西の門の下」に、杜子春という若者が都の華やかさをよそに「ぼんやり空ばかり眺めて」いる、無気力でアンニュイな場面である。「老人のかぶつた紗の帽子」「土耳古の女の金の耳環」「白馬に飾つた色糸の手綱」といった都の圧倒的な物質の豊かさがテクストの中で誇示されるほど、それを所有することが出来ない人にとっては無意味である。まして「財産を費ひ尽して」元金持の息子となると、一度贅沢を味わった人には、麻薬依存者の身体に起こる禁断症状のような苦痛に満ちた風景でしかない。物語の最初の数行の間に、芥川「杜子春」が表象しようとする物質主義批判のモチーフが詰められており、文字数対情報量の密度が高い。華やかな都と困窮者との強烈なコントラストで、読者の好奇心を掻き立て、物語に引き込む＝「誘惑」の力量を十分持っていると思われる。

また芥川「杜子春」の舞台とされる唐の都「洛陽」という記述にも、語り手の計算が込められているように思われる。史実に従うと、唐の首都は長安であること[一五]は、東アジアの歴史や地政学に予備知識をもつ我々にとっては常識である。芥川龍之介は原稿と『赤い鳥』初出の際に、唐の都を「長安」と事実通りに記したが、のちに短編集『夜来の花』（大正一〇（一九二一）年三月）収録の時に物語の舞台を「洛陽」と変えた。この異様な変更に気づく読者は少なくないはずであろう。「唐の都洛陽」に隠される芥川龍之介の意図には、大変興味深いものがあると思われる。

中国では洛陽より、長安のほうが事実上首都として機能した時代が長い。だが、遣隋使・遣唐使を中国に派遣していた日本での認知とは少し変わりがある。周知のように、「洛」は京都府左京区の別称である。京都は、中国の隋唐時代の首都長安にならって造営された都として知られている。古く京都は平安京を東西に分割し、西側の右京を「長安」、東側の左京を「洛陽」と呼んでいたが、右京である「長安」側は廃れ、市街地は実質的に左京だけとなった。このため京都を「洛陽」と呼ぶようになり、京の都に上ることを「上洛」と言うようになったのである。ゆえに芥川の「杜子春」の場合、都市という非言語的コンテクストの引用に関して、「都」のイメージは長安より洛陽のほうが効果的だと思われる。芥川「杜子春」において唐の都の表記を長安から洛陽への改変は、日本人にも理解しやすい「都」としての印象が深かったゆえの変更だと考えられる。

こうして芥川は洛陽のイメージを作中に取り込むが、小説の舞台は実際の

唐の都でなくなり、芥川があえて事実との区別化を図ることで独自のフィクション世界を手に入れたのである。短編小説の名手である芥川は、唐の小説を底本にしつつ随所に計算した細工を施した。「杜子春伝」を底本にしながらも、全く異なった世界を構築していこうとする芥川「杜子春」のレトリックが「洛陽」から始まり、逐次にテクスト全体に広がる。彼が仮構した物語世界を引き込むために、読み手と想定される子供の興味を惹起するものとして物語の機能を最大限に工夫したと思われる。中村三春は、物語の機能について以下のように述べている。

> 物語の主たる機能は、（1）誘惑（読者に受容の回路に引き込み、受容を持続させるための語用論的契機）と（2）差異化（共同体秩序の撹乱と関連する構造化的契機）の二つである。この二つの機能が連携し、物語はその強度を高めるのである。[一六]

物語の語り手による「誘惑」の度合いは、テクスト自体が想定されうる読み手の受容に繋がる。然るに成人と比べ、読書体験や社会経験の浅い児童の注意を惹き付ける工夫が通常の小説より苦労することと想定されよう。芥川「杜子春」は、唐小説の世界観をそのまま借用しながらも、テクストのメインターゲットである大正日本の児童を唐の小説の世界に「誘惑」し、中国の神怪小説の枠組を活かして現実世界との「差異化」を図るストラテジーが読み取れる。『赤い鳥』などに発表される「蜘蛛の糸」「仙人」といった芥川の児童文学は、題材の選定から児童の受容を念頭に置き、物語の誘惑の機能を有効に発揮しているとも言えよう。

物語の場所は洛陽から一旦峨嵋山へ行き、そして再び洛陽に還元される。「移動」という脱日常＝「差異化」というファクターがまた物語を大きく推進するのである。洛陽を居場所とする杜子春が鉄冠子に連れ出されて峨嵋山へ壮絶な修行の旅に出かけるとして見立てることができよう。この物語が実践しようとする空間の「差異化」は、一言で言うと住み着いた場所から離れて、見知らぬ土地へ移動するということである。映画のジャンルで例えるなら、ロードムービーとして見立てることができよう。「その声に気がついて見ると、杜子春はやはり夕日を浴びて、洛陽の西の門の下に、ぼんやり佇んでゐるのでした。霞んだ空、白い三日月、絶え間ない人や車の波、――すべてがまだ峨嵋山へ、行かない前と同じことです[一七]」とあるように、物語の中の実世界である唐の都洛陽は、杜子春の試練と対照的に平穏さを保ったままである。洛陽は、一市民である杜子春とは無干渉で変わることがなく、その共同体の秩序が毫も撹乱されずにいる。大半のロードムービーと同じ、主人公の苦行の旅によって世界が大きく変わることがないが、主人公がこの旅によって得られた経験や知見で内なる成長が促される。芥川「杜子春」は旅の前後で青年杜子春の心境変化を

顕著化することで、唐の「杜子春伝」から換骨奪胎し、芥川ならではの物語となる。峨嵋山へ旅立ち、試練を受けるくだりは杜子春と片目眇の老人の間の幻覚に過ぎないとしても、その幻覚から悟りを開く杜子春の姿を描くことこそ本作品の主眼であり、試練の前後の変化から杜子春の成長物語として読み取ることができるのである。

第三節　ディストピアとしての都市

「いや、お金はもう入らないのです。」
「金はもう入らない？　ははあ、では贅沢をするにはとうとう飽きてしまつたと見えるな。」
老人は審しさうな眼つきをしながら、ぢつと杜子春の顔を見つめました。
「何、贅沢に飽きたのぢやありません。人間といふものに愛想がつきたのです。」
杜子春は不平さうな顔をしながら、突慳貪にかう言ひました。
「それは面白いな。どうして又人間に愛想が尽きたのだ？」
「人間は皆薄情です。私が大金持になつた時には、世辞も追従もしますけれど、一旦貧乏になつて御覧なさい。柔しい顔さへもして見せはしません。そんなことを考へると、たとひもう一度大金持になつた所が、何にもならないやうな気がするのです。」
老人は杜子春の言葉を聞くと、急ににやにや笑ひ出しました。
「さうか。いや、お前は若い者に似合はず、感心に物のわかる男だ。ではこれからは貧乏をしても、安らかに暮して行くつもりか。」
杜子春はちよいとためらひました。が、すぐに思ひ切つた眼を挙げると、訴へるやうに老人の顔を見ながら、
「それも今の私には出来ません。ですから私はあなたの弟子になつて、仙術の修業をしたいと思ふのです。いいえ、隠してはいけません。あなたは道徳の高い仙人でせう。仙人でなければ、一夜の内に私を天下第一の大金持にすることは出来ない筈です。どうか私の先生になつて、不思議な仙術を教へて下さい。」一八

「三度目の正直」ということわざがあるのだが、同じ失敗を三回も反復すると読者として想定される児童たちも飽きてしまうに違いない。そこから一捻りして物語の転機を迎えなければならない。芥川「杜子春」では、受動的な青年杜子春が物語において唯一申し込んだ能動的な願望が、「仙術を教へて下さい」ということである。老人からの三度目の救済に対する処理について、原典「杜子春伝」では、

「吾得此，人間之事可以立，孤孀可以足衣食，於名教復圓矣。感叟深惠，立事之後，唯叟所使。」一九

と杜子春が老人に「この三度目の救済金を使って、あなたがわたしに助けてくださったように、孤児や寡婦など弱い人間に食べさせ、人間としてやるべき事をやりおおせて名誉を挽回するつもりです。これらの善行を終えると、あなたの元へ使いになってご恩に応える所存です。」と述べている。原典「杜子春伝」で三回目の救済は杜子春自身に使うのではなく、身寄りのない他者に回し「人間之事（人間らしい事）」を実行するという。原典「杜子春伝」にとっての「人間らしさ」は、今までお金が自分にしか回らなかった独りよがりの無意味な散財とは違い、みんなの最低限の生活が保障される自他共栄の世界を目指している。これら利他的行動には、「名教復圓（名誉を挽回する）」という最高の行動原理のもとに行われ、エゴイズムを恥じ入るべきものとして排除しようとする傾向が見られる。原典の杜子春が無言の行いを実行する動機も、仁義を重んじ、老人の錬丹部屋の守りを徹底するためという素直な報恩・感謝の気持ちに由来するのである。

それに対し、芥川「杜子春」では試練を受ける動機は「人間といふものに愛想がつきた」「人間は皆薄情」と杜子春が老人に愚痴をこぼすことから始まり、「仙術の修業をしたい」という理由で帰着する。人々に囲まれ親切にされたお金持ちの豪奢な生活から、誰も顧みもしない惨めな身の上に転落することの繰り返しで浮世の残酷さを見出した杜子春は、その非生産的で無意味なループから脱却しようとして人間を超えんとする存在を目指すのである。芥川の杜子春は自分の不快な感情を糸口に、自分だけが昇仙して快意が長く続けられるためと言わんばかりに試練を受けるという、恥じる気持ちもなくエゴイズムを露呈するようなものとも言えるのである。

芥川が描いた杜子春は、洛陽という都の市民生活ではじめは物質的な豊かさを味わい、それに伴う瞬時的でありながらも良好な人間関係を築くが、金欠による社会的地位の転落ですべてを失うことで人間不信に陥るマイナスな側面が強調されている。唐の都洛陽という純粋に人工的に造営されたユートピアに、芥川「杜子春」はそこからディストピアを見出すということになる。杜子春は老人の弟子になって試練を受けることにするのは、「仙術の修業」より、この「唐の都洛陽」という名のディストピアから脱却し、自身の昇仙で新しい桃源郷を見つけることを志向しているからである。修業を受ける最大の原因は杜子春の思い浮かべる仙人像に由来すると言えよう。「人間は皆薄情」と薄っぺらい感傷主義に陥ることなく、他人の言動で感情的にならず、世間に心動かされることから免れる超人的な存在、つまり「人間らしさ」からの脱却であり、仙人という存在に期待や不当な妄想さえ抱えているといえるだろう。

芥川「杜子春」は漱石から日本近代文学が永らく探求していたエゴイズムの問題に取り掛かり、唐の小説の骨格を援用するも、原典「杜子春伝」にある特色をデフォルメしたりして物語をより近代風に肉付けさせた。こうして老人からの三回目の救助を断り、自ら仙人になる願望を老人に申し込むくだりから、原典と大きな違いを見せ始め、物語の後半に至っては芥川独自のモダニティが加味されていくのである。

第四節　「お母さん」という声のメッセージ性

声、そして声から進化し意味の指向性の精度を大幅に上げる言葉は、人間の意向を表すもので、自分と他者の意思疎通の手段である。人間は狩猟時代から赤ん坊が危険に晒されると泣くことによって親の注意を喚起する本能があり、そうでないと親が気付かず置き去りにしてしまうのである。親という他者と意思疎通が不能な個体は、進化論上放棄されがちで自滅してしまうから、今生き延びた人間は、自分の意志を何らかの形で他者に伝える行動様式の遺伝子が脳内に組み込まれているという説がある[二〇]。極言すれば、人間同士で意思表示を禁止することは、自分と他者との繋がりを断ち切ることを意味し、人間社会から除外されるのである。仙人が杜子春に課す試練――無言の行いは、人間の感情を悉く否定し排除することによって、人間を超越した超人という存在への階段をよじ登ることとも言えよう。「無言の掟」は芥川「杜子春」が原典から受け継いだ極めて重要なモチーフである。以下は芥川「杜子春」と唐の「杜子春伝」のテクストを並べて引用する。

二人がこの岩の上に来ると、鉄冠子は杜子春を絶壁の下に坐らせて、

「おれはこれから天上へ行つて、西王母に御眼にかかつて来るから、お前はその間ここに坐つて、おれの帰るのを待つてゐるが好い。多分おれがゐなくなると、いろいろな魔性が現れて、お前をたぶらかさうとするだらうが、たとひどんなことが起らうとも、決して声を出すのではないぞ。もし一言でも口を利いたら、お前は到底仙人にはなれないものだと覚悟をしろ。好いか。天地が裂けても、黙つてゐるのだぞ。」と言ひました。[二一]（「杜子春」）

取一虎皮鋪於內，西壁東向而坐，戒曰：「慎勿語。雖尊神惡鬼夜叉，猛獸地獄，及君之親屬，為所囚縛，萬苦皆非真實。但當不動不語耳，安心莫懼，終無所苦。當一心念吾所言。」言訖而去。[二二]（「杜子春伝」）

無言の行いは、試練の第一義である魔性に対する恐怖を打ち勝つことをはじめ、人間としてのあらゆる感情を乗り越えることを意味する。原典「萬苦皆

非真實」というのは、「あなたがこれから遭遇するであろうあらゆる責め苦は全て虚像なんだから、私の言うことを信じ、恐れずに安心しなさい」と、仙人は最初からすべての恐怖が真実ではないと開陳している。芥川は、原典にあるものに形を変えたり何かを付け加えたりするのみならず、原典の情報を減らす作業も行うのである。原典に対し、杜子春を「たぶらかさうとするだらう」という魔性について、芥川は敢えて虚像であるという情報を切り捨て、ただ老人に「決して声を出すのではないぞ」と言わせ、試練の正体を明かすことなく、神秘主義を貫こうとする。

閻魔大王は鬼どもに、暫く鞭の手をやめさせて、もう一度杜子春の答を促しました。もうその時には二匹の馬も、肉は裂け骨は砕けて、息も絶え絶えに階の前へ、倒れ伏してゐたのです。

杜子春は必死になつて、鉄冠子の言葉を思ひ出しながら、緊く眼をつぶつてゐました。するとその時彼の耳には、殆声とはいへない位、かすかな声が伝はつて来ました。

「心配をおしでない。私たちはどうなつても、お前さへ仕合せになれるのなら、それより結構なことはないのだからね。大王が何と仰つても、言ひたくないことは黙つて御出で。」

それは確に懐しい、母親の声に違ひありません。杜子春は思はず、眼をあきました。さうして馬の一匹が、力なく地上に倒れた儘、悲しさうに彼の顔へ、ぢつと眼をやつてゐるのを見ました。母親はこんな苦しみの中にも、息子の心を思ひやつて、鬼どもの鞭に打たれたことを、怨む気色さへも見せないのです。大金持になれば御世辞を言ひ、貧乏人になれば口も利かない世間の人たちに比べると、何といふ有難い志でせう。何といふ健気な決心でせう。杜子春は老人の戒めも忘れて、転ぶやうにその側へ走りよると、両手に半死の馬の頸を抱いて、はらはらと涙を落しながら、「お母さん。」と一声を叫びました。……[二三]

芥川「杜子春」の試練の終焉を迎えるクライマックスの場面である。無言の行いという試練は、テクストの「四」と「五」で杜子春の肉体的死亡を迎え、突き詰められた限界状況[二四]の終焉になるはずであるが、魂が消滅すること無く地獄で閻魔大王の責め苦を受け続けるという重ねられた二度目の限界状況を迎える。肉体の死から魂が存続しつづけ、試練が続行するモチーフは、原典の輪廻転生に由来するものである。

原典「杜子春伝」では、閻羅王の「此人陰賊，不合作得男，宜令作女人[二五]。」という命令で杜子春が女性に転生させられる場面が描かれる。「こんな陰険なやつは男じゃない。女にすべきだ」というセリフは、長らく男性上位思想が社会において支配的だった時代を反映している。唐の時代では、男が男性性が剥

奪され、女として生まれ変わることだけでも立派な処罰として捉えていたわけである。

「（前略）大丈夫為妻所鄙。安用其子。」乃持両足，以頭撲於石上，應手而碎，血濺數歩。子春愛生於心，忽忘其約，不覺失聲云：「噫……」

引用部分は「杜子春伝」で無言の掟が破られた瞬間である。原典の杜子春は肉体的死亡により女に転生させられ、子供を産んでも無言の掟を頑なに守り続ける中、その夫に自分を軽蔑する態度としてとらえて嬰児を殺したところ、自分の肉親である子供を想う気持ちが無言の掟を守る理性に勝り、つい声を漏らしたのである。

試練の結末について、原典「杜子春伝」と芥川の「杜子春」は、自分より他者である肉親が遭難するのを忍びないところが描かれる。杜子春に課された身体的虐待は、それ自身の肉体の死によって極限に達したから、これ以上責めても無意味に等しい。そこで試練の対象は、杜子春の身体から精神に転回することになる。試行錯誤の末に見いだしたダメージを与えられる対象を自分から他者へ移行し、身体を痛めつけることより精神的な苦痛を与えるほうが有効的だという結論と言ってよいだろう。原典と芥川「杜子春」は共に、自分への責め苦より、自分と密接な関係を持つ他者（自分が産んだ嬰児、自分の両親）の受難を見かねることで無言の掟を破った。自分の延長線にある血の繋がりをもつ肉親へのいたわりが原因であるが、対象の違いでそれぞれに重みが置かれているのが興味深いところである。原作は親が子供に対する「親子愛」が重んじられているのに対して、芥川が一転して原典の「自分の生んだ子供」ではなく「母」への思いを選んで描いたのは、「母性愛」という、『赤い鳥』の読者対象とされる子供たちに共感を喚起させる語りのストラテジーだと思われる。

息子杜子春の幸福を願う母親の「言ひたくないことは黙つて御出で」という言葉に、杜子春のエゴイズムを促す呼びかけと見做すことができるが、却って逆効果になり、無言の掟を破る決定的な原因だと思われる。「大金持になれば御世辞を言ひ、貧乏人になれば口も利かない世間の人たち」を「みな薄情」だと夙に批判する杜子春は、肉親が倒れ伏しているのを見捨てる代わりに自分の仙人願望を成就させようとしている論理のパラドックスに気づくはずである。

また、地獄で責め苦を受ける二匹の馬は、杜子春の父と母の生まれ変わりとされているのに、芥川はあえて父を捨象し、母のほうばかりに反応する杜子春の行動を描く意義が大きい。芥川「杜子春」の今までの登場人物からみれば、片目眇の老人、閻魔大王とその手下など、ほとんど男のみで構成され、女が悉く排除されるホモソーシャルのような環境であるとも言えよう。物語の終盤近くに杜子春の両親を登場させ、とりわけ「母親」という物語に唯一登場した女

性に対する仔細な描写がひときわ目立つ存在であることは看過してはならない。

芥川文学では、「母親」が重要なキーワードであることは作家論の領域ではすでに定説となっている。芥川は、母親に対するコンプレックスがしばしば彼の作品の中で吐露する。芥川作品の主人公が母親願望を顕にしたり、「お母さん」と声を漏らしたりする場面が、他にもいくつか描かれている。本章では「杜子春」に因んで、児童文学の周辺に位置づけられる「トロツコ」（大正十一（一九二三）年三月『大観』）と「少年」（大正十三（一九二四）年四月『中央公論』）を取り上げて検討する。

「トロツコ」主人公の少年良平は、土を運ぶ鉄道敷設工事用のトロツコが象徴する大人の世界を強く憧れたことから、土工に同乗させてもらうが、知らずに思いがけないほど遠すぎたところへ連れ出される。夕方の峠の茶屋で今日は帰れないということを知り、土工に放置された良平は自力で夕闇の中で家路へ駆ける。ようやく無事帰れた良平は、母親に抱かれながら大声に泣き続けることを、塵労に疲れた二十六歳になった社会人良平がふとこの出来事を思い出す。

> 彼の家の門口へ駈けこんだ時、良平はたうたう大声に、わっと泣き出さずにはゐられなかつた。その泣き声は彼の周囲へ、一時に父や母を集まらせた。殊に母は何とか云ひながら、良平の体を抱へるやうにした。が、良平は手足をもがきながら、啜り上げ啜り上げ泣き続けた。その声が余り激しかつたせいか、近所の女衆も三四人、薄暗い門口へ集つて来た。父母は勿論その人たちは、口口に彼の泣く訣を尋ねた。しかし彼は何と云はれても泣き立てるより外に仕方がなかつた。二六（「トロツコ」）

限界状況の不安から瞬時的に解放された良平の母性愛への強い渇きは、右に引用した表現から読み取れる。「トロツコ」の少年良平のように、我を忘れてひたすら思いっきり母の懐の中で泣くことは、幼少時代母の不在を経験した物語の語り手芥川にとって永久に叶わぬ願いであろう。誰かに甘えることが出来ず、回想から戻らされ「塵労に疲れた」成人した良平の目の前には「今でもやはりその時のやうに、薄暗い藪や坂のある路が、細々と一すぢ断続してゐる。……」。作品の中に描かれた心象風景は、芥川の愛着が向けられるべき対象である母の欠席の心細さを過不足なく表象していると思われる。

芥川の私小説風作品群として知られる保吉物の一篇「少年」では、芥川自身の現れと思ぼしき人物「堀川保吉」の幼少時代が語られる。八歳か九歳の秋、回向院の濡れ仏の石壇の前で兵隊ごっこをしている時、地雷火役の堀川保吉は何かの弾みで転ぶ。一面に鼻血にまみれ、ズボンの膝は大穴のあいた、帽子も何もない保吉は立ち上ると、思わず大声に泣き続ける。すると一緒に遊んだ少

年の一人「陸軍大将の川島」が突然「やあい、お母さんて泣いていやがる！」と嘲笑の声を挙げ、みんながそれにつられて大声と笑うが、保吉は「お母さん」と言った覚えはない。それを言ったように誣いるのはいつもの川島の意地悪であると保吉は思い、爾来この「お母さん」を川島の発明した嘘と信じている。ところがあれから何十年後、ちょうど三年以前保吉が上海の病院へ入院して寝台の上で朦朧とした時[二七]、看護婦が今確かにお母さんとおっしゃったという。保吉は瞬時に回向院の境内を思い出し、川島も嘘をついたのではなかったかも知れないと思う。

彼は白い寝台の上に朦朧とした目を開いたまま、蒙古の春を運んで来る黄沙の凄じさを眺めたりしてゐた。すると或蒸暑い午後、小説を読んでゐた看護婦は突然椅子を離れると、寝台の側へ歩み寄りながら、不思議さうに彼の顔を覗きこんだ。

「あら、お目覚になつていらつしやるんですか？」

「どうして？」

「だつて今お母さんつて仰有つたぢやありませんか？」

保吉はこの言葉を聞くが早いか、回向院の境内を思ひ出した。川島もあるいは意地の悪い嘘をついたのではなかつたかも知れない。[二八]（「少年」）

「目を開いたまま」というのは起きている状態なので、この「お母さん」の呼びかけは決して寝言ではなく、醒めたまま、頭が働く状態での発話行為だと想定される。だが語り手が自明するように「朦朧」としたのは、意識がはっきりせず、無意識との境目にさまよい遊離する心的状態を指すことから、言葉を吐き出したかどうかが覚束ない状態となる。発話する必要性がなく、他者である看護婦が立ち会う中、意識を持った健常者なら言葉を出すことはないだろう。そういった状況で堀川保吉が発した言葉が他でもない「お母さん」であることは、「母親」に対する思い入れの深さを物語っている、というリテラルに沿った意味を見出すことができるのである。物理的な他者である看護婦が川島少年に代わり、幼少時代「お母さん」と言った覚えがないのに笑われているエピソードがよみがえった時、保吉は長らく自分の中に潜む心的他者に気付かされる。心の底に潜む無意識の声に気づくことで、自分の中の他者を見出すきっかけとなるのである。その反面、覚めた状態のままで前触れもなく「お母さん」と発話するというやや常軌を逸した行為は、アブノーマルで病的に捉えることも可能である。極言すれば、この無意識の発見は、「蜃気楼」（昭和二（一九二七）年三月『婦人公論』）、「歯車」（昭和二年六月『不同調』に「一」のみ発表、同年十月全文が遺稿として『文芸春秋』に発表）といった芥川晩年作品に多く表象される疑似統合失調の世界の底流を成していると考えられる。

以上のテクストから芥川作品に開示される母親願望を検討してきた。母親

の受難に悲哀を覚え、仙人願望への意識が決壊し「お母さん」と叫ぶ杜子春の姿は、シチュエーションこそ異なるものの、「トロツコ」の良平と「少年」の堀川保吉とは限界状況に直面する時の反応が指向する対象が共通している。無意識のうちに母親に本能として駆り立てられることは、芥川の母性愛への渇きの現れだと考えられる。そういう深層心理は、幼少期の母親との愛着の形成に深く関わると思われる。愛着障害の研究者岡田尊司は、母子の愛着形成について以下の見解を示した。

> 愛着の形成には臨界期と呼ばれる敏感な時期があり、その時期に母親を奪われる体験をすると、深刻な障害が残りやすい。愛着形成の臨界期は生後半年から一歳半の期間だとされる。（中略）つまり、一歳半までの期間に養育者との間で愛着の絆が確立されないと、安定した愛着の形成は困難になりやすいのである。[二九]

芥川は、生後八ヶ月で実母のフクが心を病み[三〇]、母の元から離れることを余儀なくされ、十一歳の時生母が亡くなる。愛着の形成の観点から一番重要な時期に母の不在を体験させられた芥川は、母親に対する愛着に重大な影響を与えられたことが想像に難くないだろう。幼少時代母親と安定した関係が得られなかったため、それを補填するよう作品中に母親願望を吐露したのである。だが母親は芥川にとって、さらに複雑な気持ちが入り組んだ存在である。芥川は晩年作品「点鬼簿」（大正十五（一九二六）年十月『改造』）で母が狂人であるという沈痛な告白で明らかにし、生母からの遺伝を恐れる中、自分自身が持つ心的病気と闘った。故に芥川は抽象概念としての「母親」に強い憧憬を抱きながらも、自分の生母の存在を腫れ物扱いしがちであり、そのせいか作品で母親を扱っても実母に言及することを回避しようとしていたのである。

「杜子春」においては、読者である児童にも受け入れられるよう、子の幸福を願い、その仙人願望のために献身する普遍的な母親像が描かれる。自分の身に降りかかる厳しい試練を乗り越えられても母親の苦難を見捨てることが出来ないことが証左するように、人間の生涯にとって最初かつ一番大事な他者である母親の存在は、杜子春自身の身体感覚よりずっと優位に立つのである。

物語全体から考えると、大金を得て奢侈な生活を二度にわたり極めた杜子春は「大金持になれば御世辞を言ひ、貧乏人になれば口も利かない世間の人たち」の薄情さを覚え、そこから脱却するために昇仙願望を抱くが、母への愛着で人間らしさに改めて気づく。明治以来近代都市が発展し、圧倒的な物の豊かさを誇示するようなになったものの、市民同士の関係が希薄で自分自身の利益だけが行動の指導原理になるという物質主義の行き詰まりが物語の中で示される。芥川「杜子春」における都市は、人間の理想像に沿って作られた人工的なユートピアである反面に、人間同士のエゴイズムが充満したディストピアと

いう両義性をもつトポスとして表象されているのである。よって、芥川「杜子春」のモチーフは、物質主義（Materialism）から精神主義（Spiritualism）への回帰願望として見ることができると思われる。

第五節　人間らしい正直な暮らし

原典「杜子春伝」では、「行至雲臺峰，絕無人跡。歎恨而歸。[三一]」といい、錬丹が失敗に終わり、錬丹部屋の場所だったはずの雲臺峰へ訪れる杜子春は人の足跡すら見当たらない。原典において、杜子春のその後は知るすべもなく全てが無に帰したと、物語が虚空のうちに閉ざされた。芥川「杜子春」の末尾は「人間らしい正直な暮し」と、杜子春の人間回帰宣言についていかにも楽観的で前向きにとらえているうえ、仙人から泰山の麓にある「桃の花が一面に咲いてゐる」畑付きの一軒家をもらうなど、児童文学にふさわしい調和的な終わり方をしており、原典との大幅な違いを見せている。

「何になつても、人間らしい、正直な暮しをするつもりです。」
杜子春の声には今までにない晴れ晴れした調子が罩つてゐました。
「その言葉を忘れるなよ。ではおれは今日限り、二度とお前には遇はないから。」
鉄冠子はかう言ふ内に、もう歩き出してゐましたが、急に又足を止めて、杜子春の方を振り返ると、
「おお、幸、今思ひ出したが、おれは泰山の南の麓に一軒の家を持つてゐる。その家を畑ごとお前にやるから、早速行つて住まふが好い。今頃は丁度家のまはりに、桃の花が一面に咲いてゐるだらう。」と、さも愉快さうにつけ加へました。

仙人鉄冠子から二度にわたり経済的援助をもらった杜子春は利害関係でしか結びつかない人間の薄情さに愛想が尽きたが、試練を経たあとは「人間らしい、正直な暮し」を希求する。仙人願望という上昇志向が破れ、今度は一介の小市民に立ち戻り平々凡々と暮らすことの幸せを再発見したのであろう。山敷和男は時代を考慮に入れて以下のように述べた。

おそらく杜子春は「自ら神にならうとすること」をあきらめた人間である。臆病な、平凡な、侏儒として一生をすごしたいと祈る「侏儒の祈り」の人間である。それは大正の小市民の祈りを代表している人間である。[三二]

芥川のアフォリズム集「侏儒の言葉」[三三]を援用した山敷和男の論述は、杜子春を完璧に試練を通過する血も涙も無い「神」より、人間として生きること

によって、「杜子春伝」の近代化の完成につなげる。人間の心を捨て去ることなく超人の道を諦めた杜子春はあながち不幸ではない。むしろ泰山の麓の、まわりに桃の花が咲いている一軒家を贈られるほど大いに祝福されるのである。芥川の「家のまはりに、桃の花が一面に咲いてゐる」という描写は、容易に陶淵明が「桃花源記」で描いたユートピア・桃源郷のイメージと重ねることが出来る。都市空間論の第一人者である前田愛は、芥川「杜子春」の結びに大正時代の「郊外」の概念とリンクさせ、次のように述べた。

（論者注：芥川「杜子春」は）陶淵明のイメージを踏まえながら、実は大正中期の小市民の小さなユートピアを描き出している。もっと具体的に言えば、都市の郊外に建てられた文化住宅、そういったものを連想させる。そういう大正という同時代の文化的コンテクストを、この「杜子春」というテクストのなかに芥川は引用しているのではないだろうか。原作の「杜子春伝」を日本風の物語に変形しているのではないか。この芥川の「杜子春」は、小さな例ではありますけれど、インターテクステュアリテイの物語を考える上で、さまざまな手がかりを提供しているのではないか。[三四]

前田愛が提示する「大正という同時代の文化的コンテクスト」は、芥川「杜子春」における近代的感性を構成する上の不可欠なモチーフである。東京で生まれ育った芥川龍之介は、大正時代日本の文化シーンをつぶさに洞察することから、機知に富み、世間と距離を置いて批判し皮肉する作風の形成につながると思われる。従来のものと差異化を図り、時には批判する姿勢を持ち、過去と違いを持つ近代性を主張することを広義のモダニズムとして定義すれば、芥川は充分モダニストの資質を有している。芥川の生きた大正時代は市民運動の成長期にあたり、明治時代に欧米から舶来した資本主義を始めとする諸制度が日本にもたらす問題を自省する時期であり、市民のオピニオンの多様性を呈している思想体系は大正デモクラシーとして一掴みに定義された。都会生活も明治の発達から安定した時期を迎え、市民たちは西洋文明を受け入れ、当然のように享受する。一九二〇年代のモダニズムが生んだモボ・モガは新しいライフスタイルを民衆に示唆し、大正デモクラシーは民衆の意志として、大正時代は個人としての自己の目覚めが盛んな時代である。

ではモダニストとしての芥川は、唐の都洛陽を借りて、自分を取り巻く大正時代の日本に批判的な眼差しをどういう風に向け、どんな打開策を提案したのか。資本主義が作るモダンな市民社会は、満ち溢れるモノの豊かさを謳う物質主義のユートピアであると同時に、芥川の目には「人間は皆薄情」というエゴイズムが充満した精神主義のディストピアでもある。東京では人口の一極集中に伴い都市規模が拡張するが、一人あたりの住居空間が狭まれ、道路や施設が混雑するなど様々な不便が生じる。こうした中、新しい生活様式へ模索する

試みが生まれ、都会から離れたがる志向の現れとして「郊外」の概念が大正時代の文化生活に欠かせないキーワードとなりつつある。国木田独歩「武蔵野」（明治三十一（一八九八）年一月『国民之友』）や萩原朔太郎「郊外」（大正二（一九一三）年九月『太陽』）、佐藤春夫「田園の憂鬱」（大正七（一九一八）年二月『黒潮』）など郊外を扱う文学テクストが明治後期から次々と書かれたことが反映するように、大正時代の郊外という新しく造営されるユートピアの概念は、都会と田園のハイブリッドであり、日常的な都会と非日常的な農村の中間に位置する「郊外」は大正市民にとって好都合な存在として注目を浴びている。人間が過度に集まった都会というストレスが充満しディストピアと目されるトポスから、心身とも解き放たれる新しいユートピアとして、市民の羨望の対象となったのである。また、安藤公美はこの「杜子春」の結びにおける「郊外」という都市空間の現れから、前田愛の論旨を踏まえて家父長制と核家族の間の消長まで論じた。

> 父母といた家から、独身者として安住できる家への物語であり、それは時代的コンテクストに即して、都市の中の家長制に則った家ではなく、郊外の家長不在の家での幸せの実現という要素を多分に含んでいる。[三五]

安藤公美の言う「独身者の家」、「郊外の家長不在の家」は「幸せの実現」に繋がるものとしてとらえられる。芥川の「杜子春」は親との絆が断ち難いものとして描かれ、肉親への愛着によって昇仙願望が失敗したが、その反面、親の存在は杜子春の意志を束縛するほだしのような存在でもある。実際芥川「杜子春」では肉親と生活する場面が描かれておらず、今まで老人から大金を得た時も、これから老人から家を貰って生活する時も、父母や親戚からのしがらみが見当たらないのである。親の不在は、大家族の煩わしさから解放し、核家族の増加という時代の趨勢に合致している。大正時代市民の関心は国家から家族、さらに個人へ細分化していく歩みは、たしかに物語のテクストから汲み取ることができると思われる。

付け加えて論じると、杜子春の今までの消費傾向から見れば「畑付き」ということは非常に重要な条件である。今まで二度散財して無一文になった生活不能者に近い状態とは違い、畑は人里離れた郊外で生活していく上必要な食糧の供給源である。白樺派の作家武者小路実篤が大正七（一九一八）年に作った新しき村を思わせる。困窮する恐れが無くなり、自給自足の独立した経済体制が保たれ、半永久的な持続可能（サスティナブル）の生活であることが保障されるという意味合いを持っている。芥川のささやかな親切心からなる細かい設定だが、描写の周到さ・緻密さを窺い知ることができよう。

以上の論点を踏まえて、一九二〇年代に書かれている「杜子春」は、実に意味深長な時代の反映となる。テキストを分析することにより、空間と当時の

社会思潮など様々なメッセージが読み取れる。大正期の民衆たちは理想郷を目指し、ユートピアを創造しようとした気運の中、様々な模索を試みた痕跡は「杜子春」にも映し出されるのである。「唐の都洛陽」、「泰山の麓」といったトポス自体こそ古くから存在しているが、都市から郊外へという棲家の変遷の概念の発見によって、その時代に合致する全く新しい意味が付与されているのである。こうして泰山の麓にある一軒家は「郊外の家」、「家長不在の家」、「畑付きの家」といった社会的コンテクストと繋がり、理想的な暮しという大正時代の市民の欲望と注文が悉く芥川「杜子春」の調和的な末尾に投影されているのである。

第六節　まとめ――大正日本のモダニティ

「モダニティ＝近代性」というのは、比較対象としての「前近代性」が見立てられることで初めてその性質が与えられるもので、相対化される概念である。本作では唐の中国という異国の過去を借りて日本の現在＝大正時代を投射する構図が巧みに取り入れられ、現代のヒューマニズムが加味され、大正の文化人が抱く現代の理想郷像という共同幻想が構築される。露わにする客体＝中国、隠された主体＝日本という構図は、「南京の基督」以下、論者が論旨に挙げる「首が落ちた話」「馬の脚」など中国と関連のある数作はほぼこのコンセプトを踏襲していると言っても過言ではない。以上各小節で検討してきたように、原典と芥川の作品を比較することによって、芥川は原典に対し単なる加筆のみならず、近代的感性をふんだんに取り入れたことが分かる。『赤い鳥』誌上で発表する児童文学として要請される特性を強く意識しつつ、芥川は一九二〇年代日本の社会というコンテクストを中国唐時代の原典「杜子春伝」に加味し、大正時代を映し出す鏡として「杜子春」を完成した。救済と試練といったモチーフは原典から受け継いだものの、芥川の杜子春は人間のエゴイズムの脱却から出発し、母性愛によって人間回帰が図られる。奢侈な生活に飽きた杜子春の姿には、物質主義の限界が示唆される。試練によって「人間らし」くいることの大切さに気づく杜子春は、仙人になるという上昇志向より、普通の人間として生きることを決意し、そこには精神主義の復権として見て取れるのである。

杜子春が思わず「お母さん」と声を漏らしたのは、昇仙するという意識の制御が効かず、その隙きから母親願望という潜在意識が現れたということで捉えられる。児童文学の体裁上母親をいたわることは倫理の面から容易に考え付くが、前にも述べたように、「発狂した母親」という直面し難い他者は、子供時代の愛着形成に挫折した芥川の意識の深層に潜り込んだ結果、たやすく露わにすることがない。意識と無意識の間で軋轢し、限界状況に置かれた場合のみ、母親という存在ははじめて芥川の物語に立ち現れるのである。

また、物語の末尾に杜子春が希求する「人間らしい、正直な暮し」は、一つの結論ではなく、小さな読者たちの探究心を喚起する方向性だと思われる。

「杜子春」という作品は、人間のあるべき姿としての一価値体系が印象的な場面や具体的な描写によってイメージとともに読者の脳裏、胸中にとどめられる〈物語性〉を備えた文学として読まれるべきなのではないか。我々がいつの間にか巻き込まれていく近現代の価値体系に対して、一つの反近代的価値軸＝原人間性を示唆する物語としてその存在意義を体現していると思われるのである。[三六]

高橋龍夫は「杜子春」から、原人間性への問いかけというモチーフを見出す。「杜子春」物語の摂理では、人間は物欲に駆られているから薄情になった。洛陽の生活で杜子春に近寄ったり離れたりする人間たちは、言うまでもない彼の持っていた莫大な額の金銭に目を晦ませた物質主義の奴隷なのである。それで一度人間に「愛想が尽きた」杜子春は、母親からの無私の愛によって精神主義・ヒューマニズムの大切さに気づく。「人間はみな薄情」と批判し昇仙しようとした反面、母への愛着で自分の人間らしさを取り戻し、人間として生きていこうと決意する杜子春の言動は、「人間」についての定義の揺れがあるが、あながち矛盾しているとは言えない。

「侏儒の言葉」で「どうか菽麦すら弁ぜぬ程、愚昧にして下さいますな。どうか又雲気さえ察する程、聡明にもして下さいますな。[三七]」とあるように、芥川が求める理想的な人間像は完璧というより不完全な存在であり、人間の存在が内包する矛盾性を含めてはじめて、一個の人間が完成したのである。「杜子春」の物語では、薄情と情け深さといった相反した概念が人間の中に共棲する。人間の情けを捨てるつもりだが捨て切れず試練に失敗する杜子春自身もまた、人間味あふれている。

「杜子春」は、今の状況に置かれた自分に願いが叶えるとしたら、何を選ぶかについての物語とも言えよう。「人間らしさ」を模索することで得た結論は「普通」「正直」に生きることである。杜子春が洛陽で大金持ちから無一文になったことの繰り返しは、ユートピアとディストピアの反復であり、物語の結末ではユートピアへの永久回帰として捉えられる。巨富を得ることや仙人になることより、泰山の麓という郊外の一軒家で「人間らしい正直な暮し」を送ることは、都市というディストピアが人間の精神にもたらす閉塞性への打開策として、芥川自身を含め大正時代に生きた多くの小市民が希求する理想像であろう。

モノの豊かさが優位に立った前近代的な価値観が挑戦され、精神主義へとシフトしつつある大正期。時代のコンテクストが中国の古典小説に組み込まれ、芥川の手により日本のモダニティが立ち現れるのである。

一　「杜子春伝」の成立について、伊東貴之「『杜子春』は何処から来たか？―中国文学との比較による新しい読み」（『国文学』四一―五巻、一九九六年四月）の考察によると、唐代の「杜子春伝」は李復言（七七五年―八三三年）の著になる神仙小説で、やはり明清の叢書などの中には時に中唐の詩人鄭還古の作にいつわるものがあるが、高橋稔は李復言が創作した作品であるかどうかを疑問視している。「文宗の太和年間（八二七―八三五）は、牛僧孺の『玄怪録』をはじめとして、短編小説を集めて小説集を編むことが流行していたから、『続玄怪録』もこの風潮にのって編まれたもので、この小説も李復言の創作ではないかもしれない」と高橋稔が指摘している。（高橋稔執筆項目「杜子春伝」、『日本大百科全書（ニッポニカ）』（電子ジャーナル、小学館、二〇〇一年）より引用）

二　昭和二（一九二七）年二月三日付河西信三宛書簡で「拙作「杜子春」は唐の小説杜子春伝の主人公を用ひをり候へども、話は三分の二以上創作に有之候」と述べている。

三　『赤い鳥』に発表された芥川龍之介の児童文学作品は、『赤い鳥』創刊号に掲載された第一作「蜘蛛の糸」（大正七（一九一八）年七月）をはじめ、第二作「犬と笛」（大正八（一九一九）年一月）、第三作「魔術」（大正九（一九二〇）年一月）、第四作に当たる本作と第五作「アグニの神」（大正一〇（一九二一）年一月）がある。芥川の児童文学は、他に「三つの宝」（『良婦の友』、大正一一（一九二二）年一月）、「仙人」（『サンデー毎日』、大正一一（一九二二）年四月）、「白」（『女性改造』、大正一二（一九二三）年八月）、「女仙」（『少年少女譚海』、昭和二（一九二七）年六月）と、合計九編に数えられる。九篇のうち、半分以上を占める五編が『赤い鳥』誌上で発表された。

四　関口安義『赤い鳥』（項目）、同氏編著『芥川龍之介新辞典』、翰林書房、二〇〇三年十二月、一頁

五　鈴木三重吉が『赤い鳥』創刊にあたり開陳した「赤い鳥　標榜語（モツトー）」（一九一八年七月）より一部引用。

六　吉田精一「鑑賞」（『近代文学鑑賞講座第一一巻　芥川龍之介』、角川書店、一九五八年六月）

七　関口安義「芥川龍之介の童話」（『資料と研究』（山梨県立文学館編）一九九六年三月）

八　頓野綾子「指標としての「赤い鳥」――「杜子春」の評価をめぐって」（『中央大学国文』第四四号、二〇〇一年三月）

九　Sigmund Freud（一八五六年―一九三九年）、オーストリアの精神医学者。精神分析学の創始者として知られている。

一〇　梅内幸信「快感原則と現実原則の彼岸へ」（『鹿児島大学地域政策科学研究』

九巻、二〇一二年三月）

一一　梅内幸信論文より引用。同前掲

一二　岡田暁宜「杜子春と精神分析―苦行のパラドクス―」（『愛知教育大学研究報告（人文・社会）』五五巻、二〇〇六年三月）

一三　岡田暁宜論文より引用。同前掲

一四　芥川龍之介「杜子春」本文（『芥川龍之介全集　第六巻』、岩波書店、一九九六年四月）、二五四頁

一五　唐時代（六一八―九〇七）最後の三年唐昭宗天祐年間の洛陽遷都（九〇四―九〇七）を除き、首都は三百年近く長安（今の西安）にある。

一六　中村三春『物語の論理学　近代文芸論集』（翰林書房、二〇一四年二月）、六九頁

一七　芥川龍之介「杜子春」本文（『芥川龍之介全集　第六巻』、岩波書店、一九九六年四月）、二七〇頁

一八　芥川龍之介「杜子春」本文、二五九―二六〇頁

一九　「杜子春傳」本文（汪國垣編『唐人小説』、遠東圖書公司、一九九六年一月）、二〇二頁

二〇　アメリカの脳科学者 John Medina, *Brain Rules For Infant 2 Updated and Expanded edition*, Pear Press, April 2014）の一部を論者よりまとめたもの

二一　芥川龍之介「杜子春」本文、二六二頁

二二　「杜子春傳」本文（汪國垣編『唐人小説』、遠東圖書公司、一九九六年一月）、二〇二―二〇三頁

二三　芥川龍之介「杜子春」本文、二六九―二七〇頁

二四　Limit Situation ヤスパースの実存哲学の用語。平素は無自覚であるが、生きている限り不可避的にそれに直面するしかない状況。死・苦悩・闘争・罪責など。この根源的な場面を通して、人は自己の実存に覚醒するとされる。極限状況。松村明編『大辞林　第三版』（三省堂、二〇〇六年七月）を参照

二五　「杜子春傳」本文（汪國垣編『唐人小説』、遠東圖書公司、一九九六年一月）、二〇三頁

二六　芥川龍之介「トロツコ」本文（『芥川龍之介全集　第九巻』、岩波書店、一九九六年九月）、五四頁

二七　「少年」の発表時期の三年前である大正十（一九二一）年は、ちょうど芥川の中国旅行の時期（同年三月十九日から七月二十日まで）と重なる。

二八　芥川龍之介「少年」本文（『芥川龍之介全集　第十一巻』、岩波書店、一九九六年九月）、七九―八〇頁

二九　岡田尊司『愛着障害　こども時代を引きずる人々』（光文社新書、二〇一一年九月）五五頁。愛着スタイルについて、岡田尊司は以下のように定義している。「遺伝的な気質とともに、パーソナリティの土台となる部分を作り、その人の生き方を気づかないところで支配しているのが、愛着スタイルである。愛着スタイルは恒常性をもち、特に幼いころに身につけたものは、七～八割の人で生涯にわたり持続する。生まれもった遺伝的天性とともに、ある意味、第二の天性としてその人に刻み込まれるのである」（同前掲著書）四五頁

三〇　明治二五（一八九二）年三月一日東京市京橋区に生まれた芥川龍之介に、

その年の十月二五日に実母のフクが突然発狂し、以降明治三五年十一月二八日の死去まで、実母は新原家で生活した。龍之介は墨田区両国にあるフクの実家に引き取られ、フクの兄芥川道章・儔夫妻、伯母フキによって養育されることとなる。年譜『芥川龍之介全集　第二十四巻』（岩波書店、一九九八年三月）五五頁

三二　「杜子春傳」本文（汪國垣編『唐人小説』、遠東圖書公司、一九九六年一月）、二〇四頁

三二　山敷和男「「杜子春」論考」（『早稲田大学漢文学研究』九巻、一九六一年九月）

三三　芥川の「侏儒の言葉」は、大正十二（一九二三）年一月「文芸春秋」創刊号から大正十四（一九二五）年十一月まで三〇回にわたり同雑誌の巻頭に掲載した。

三四　前田愛『文学テキスト入門』（筑摩書房、一九九三年九月）、一三〇頁

三五　安藤公美『芥川龍之介　絵画・開化・都市・映画』（翰林書房、二〇〇六年三月）所収、二三八頁

三六　高橋龍夫「「杜子春」の物語性」（『解釈』四五―二巻、一九九九年二月）

三七　芥川龍之介「侏儒の祈り」、「侏儒の言葉」本文（『芥川龍之介全集　第十三巻』、岩波書店、一九九六年十一月）、三三頁

第二章　交差する東と西――「南京の基督」

第一節　はじめに――谷崎潤一郎「秦淮の夜」へのオマージュ

芥川龍之介が一九二一年中国旅行の前の年で書いた「南京の基督」[一]は、表題で示した通り、二十世紀初頭中国の首都南京に、西洋を代表する基督が現れたという奇妙な物語である。この作品は芥川自身の「中国物」と呼ばれる作品群と、「キリシタン物」という作品群を横断する性質を有している。大正期の日本における支那趣味という中国に対するエキゾチックな想像を基調に、一人の中国人女性が西洋のカトリック教信仰によってもたらされた「奇蹟」と、それを傍観する日本人旅行家の姿が描かれる。

作品成立以前、芥川龍之介は創作ノートに「〇クリスト売春婦の梅毒を癒す――売春婦自身の話[二]」と書き入れた。なお、作品の成立について、初出の末尾に行を改めて「本篇を草するに当り、谷崎潤一郎氏作『秦淮の一夜（ママ）』に負ふ所尠からず。附記して感謝の意を表す。」[三]と芥川龍之介自ら開示しているように、執筆時点まだ中国の土地に踏み入れたことがない故、谷崎潤一郎が実際に中国へ旅行した見聞を元に書いた短編小説「秦淮の夜」（大正八（一九一九）年『中外』二月号初出、『新小説』三月号続稿原題「南京奇望街」）の描写を参考にして、金花の部屋などの情景の点描に活用した。よって、背景や設定の描写については「南京の基督」と「秦淮の夜」との類似点が多数認められる。

> 或秋の夜半であつた。南京奇望街の或家の一間には、色の蒼ざめた支那の少女が一人、古びた卓の上に頬杖をついて、盆に入れた西瓜の種を退屈さうに噛み破つてゐた。
>
> 卓の上には置きランプが、うす暗い光を放つてゐた。その光は部屋の中を明くすると云ふよりも、寧ろ一層陰鬱な効果を与へるのに力があつた。壁紙の剥げかかつた部屋の隅には、毛布のはみ出した籐の寝台が、埃臭さうな帷を垂らしてゐた。それから卓の向うには、これも古びた椅子が一脚、まるで忘れられたやうに置き捨ててあつた。が、その外は何処を見ても、装飾らしい家具の類なぞは何一つ見当らなかつた。
>
> 少女はそれにも関らず、西瓜の種を噛みやめては、時々涼しい眼を挙げて、卓の一方に面した壁をぢつと眺めやる事があつた。見ると成程その壁には、すぐ鼻の先の折れ釘に、小さな真鍮の十字架がつつましやかに懸つてゐた。[四]（「南京の基督」）

家の中も非常に薄暗い。――南京には電燈の設備があるのに、此れ等の家

ではやはり兵隊の乱暴を恐れて、成るべく目立たないやうにわざと石油ランプを使つて居るのださうである。（中略）室内には殆んど装飾らしいものは一つもない。（中略）とてもさう云ふ種類の婦人の閨房とは思はれぬほどに陰鬱であつた。部屋には最初誰も居なかつたので、椅子を腰かけて暫く待つて居ると、藍色の服を着たやりての婆さんのやうな女が、水瓜の種と南瓜の種とを盆に載せて運んで来る。[五]（「秦淮の夜」）

芥川龍之介の「南京の基督」では、「うす暗い」置きランプをはじめ、「壁紙の剥げかかつた」部屋、「毛布のはみ出した」寝台、そして「埃臭さうな」帷といった描写によって、ヒロインである「色の蒼ざめた」少女金花をとりまく劣悪な状況を物語る。部屋の陰鬱さから、「装飾らしい家具の類なぞは何一つ見当らな」いところまで、悉く谷崎潤一郎「秦淮の夜」から書き写したとでも言えるほど似せようとしている。清朝から民国時代に入ったばかりの南京＝中国の首都の底辺生活を表象するアンニュイな風景である。谷崎潤一郎「秦淮の夜」の作中で指摘されている通り、南京の夜が暗いのは一九一〇年代から続く中国の内戦で、各地の軍閥という地方勢力の間で絶え間なく発生する兵隊の小競り合いのためである。ほかに実在する地名「南京奇望街[六]」、小道具「西瓜の種」、「卓」、「椅子」、「ランプ」など、日本にないものの羅列は、エキゾチックな異国情緒をかもし出すのに効果的である。このように無造作に置かれた中国的な陳列物の中、西洋伝来のカトリック教のオブジェである「真鍮の十字架」は格別目立つ道具として「つつましやかに懸つて」いる。「壁をぢつと眺め」る少女金花の仕草は、彼女の信心深さを物語っており、物語後半の信仰による奇蹟の布石となっている。

以上のように「南京の基督」の成立と背景設定について紹介したが、本作品の梗概は次のとおりである。

「一」は、ヒロイン金花の身の上話の紹介から入る。南京奇望街のある家の一間には、母をなくし、病気に罹った父を養っている一人の売春婦がいる。十五歳の少女で、名は金花という。亡くなった母親に教えられた羅馬加特力教の信仰をずっと持ち続けている彼女は、このような自分を神様はきっと理解し天国に行けると信じている。今年の春に若い日本の旅行家が訪れて来て、金花の部屋の壁にかけてある十字架を見て「こんな稼業をしてゐたのでは、天国に行かれないと思やしないか」と金花を揶揄すると、「基督様は、きつと私の心もちを汲みとつて下さる」と答える。日本の旅行家はその答えに微笑し、翡翠の耳環を金花にあげる。

ところが彼女は楊梅瘡に罹り、友人からの勧めで阿片酒を飲んだりしたが効かない。別の友人からは「客に移せば治る」という迷信じみた療法を教わったものの、他人を不幸にする事を拒み、部屋の十字架に向かって熱心に祈祷を捧げ、剛情に客を取らずにいる。彼女の家計も日ごとに苦しくなっていく。

ある日の夜、金花の部屋に泥酔した三十五六歳ぐらい、黒い髪に鳥打帽を被った顋髭のある、「西洋人か東洋人か見分けがつかない」外国人の男が訪れる。中国語の分からない男は手真似と身振りを入り混じってしつこくアプローチし、果てには十弗という大金を払うと示すが、金花はやはりこれを拒む。しかし何らかのはずみで金花はその外国人の男にキリストの御顔を見出し、「恋愛の歓喜」を覚え、その外国人と一夜を過ごす。

「二」では、外国人の男と過ごしたその夜、金花は天国の町にある基督の家で贅沢な料理を食べようとする夢を見る。「南京の基督」と化した外国人の男は金花に歩み寄って、「食べると病気が治る」と料理を金花に勧めるが、「私は支那料理は嫌ひだよ」、「耶蘇基督はまだ一度も、支那料理を食べた事はない」と言う。夢から覚めたときには既に外国人の男がおらず、約束の十弗も払わなかったが、金花の病気が既に治っている。「ではあの人が基督様だつたのだ」と彼女は確信する。

「三」は、翌年の春、若い日本の旅行家は再び金花に訪れて、彼女からこの不思議な話を聞きながら、一人考え事をする――金花がキリストと信じている男が、実はGeorge Murryという無頼な日米の混血児であり、売春婦が寝ている間に逃げてきたことを吹聴している。また混血児がその後梅毒のため発狂してしまったことなどの真実を金花に知らせてやるべきかどうか、という疑問を抱えたまま物語が終わる。

芥川の小説は、多少他の作品の影が落としていることから、「南京の基督」においてもその受容と変容の源泉を探る先行研究が複数存在する。芥川が自ら初出の附記で明らかにする谷崎潤一郎「秦淮の夜」はただの目くらましであり、他に真の参照テクストが隠されているという説がある。例えば鷺只雄は、「南京の基督」より半年早く発表された志賀直哉の「小僧の神様」（大正九（一九二〇）年一月『白樺』）が本作に影響を与えたとしている。

> 直哉が鮮やかに使ってみせたこの〈新しい技巧〉が、当時のいわゆる新技巧派のチャンピオンとして華麗多彩な技巧を駆使していた芥川の注目をひいたのは当然であるし、さらにそういう場合に、その絶妙なテクニックは芥川の終生変わらぬ特技であった。したがって芥川が、直哉の「小僧の神様」に触発されて、「娼婦の神様（基督）」、あるいは「金花の神様（基督）」をさらにヒネって「南京の基督」をものすることは何ら異とするところはないのである。[七]

鷺只雄の論じる志賀直哉の新しい技巧、つまり附記をつけることは、物語の末尾に追加の情報を付け加えることでどんでん返しの結末を迎える技法を指しているものであり、「南京の基督」の「三」で日本人旅行家が知る不都合な真実というくだりに相当する。物語の終わりの処理の仕方は似ているが、モ

チーフに関して、貴族院議員Aが匿名で小僧に鮨をご馳走するささやかな善意と、底辺の身分で生死にかかわる病の恐怖から解放される金花の身の上に起こった奇蹟の重みは根本的に違う。まして両作品のタイトルを並べるのみでその類似性を断言するのは、あまりにも直感的な連想であり、こじつけと言わざるをえない。短編小説の体裁上、どんでん返しの技法を駆使すること自体、志賀直哉が編み出した〈新しい技巧〉も何も独創的で珍しいことではない。芥川の「南京の基督」が志賀直哉「小僧の神様」という特定の作品からその技法を真似した、という限定的な論じ方も危険である。作品の発想を異にしているので、作品全般を通して芥川の「南京の基督」が志賀直哉の単一作品からの影響を受けたとは言い難いと思われる。

同じ「南京の基督」の源泉となる作品を探る研究についてだが、西原大輔は、芥川が自ら開示した谷崎潤一郎「秦淮の夜」は「読者を欺くための囮、本当の材源を知られないためのカモフラージュ」とし、その代わり「た形」を多用する文体の特徴、作中人物が感染病に罹る設定の相似点や奇蹟の描写から、芥川が「南京の基督」執筆時に傾倒していたフロベールの「聖ジュリアン」（一八七五年九月）との類似点を指摘した[八]。主観的な決めつけから脱却し、類似点を具体的に並べて比較文学の見地に基づいた緻密な考察は説得力があるものの、最大の争点となるのは芥川の創作の動機について同氏が展開する論述である。

> 芥川が「南京の基督」で問いたかったのは、はたして知性は人間を幸福にするものなのかという問題だ、と主張することもできるだろう。（中略）そのような安っぽい哲学的議論が、この短編の魅力なのではない。（中略）徹底した技巧、彫琢をほどこした描写こそ、この小説を支える力であり、また作者芥川龍之介が目指したものである。
> （略）
> すなわち、「南京の基督」創作の根源にあるのは、文学技法への関心であって、信仰の問題ではない。[九]

「南京の基督」を芥川が技巧本位で書いたものと見る西原大輔の論では、芥川は谷崎から舞台を拝借し、物語の中核をなす奇蹟の描写などはフロベールにインスパイアされたとし、「まるで芥川自身の独創であるかのように見せたかった」として、「南京の基督」における芥川のオリジナリティを否定している。テーマなどは二の次で、芥川が目指したのは文学の技法に他ならないという奇をてらう論述である。鷺只雄の論と同様、該当の論考を見る限り、西原大輔は芥川の「南京の基督」を他所から掻き集めてきた材料を極めて技巧的に取り付けるだけの作品として見ているようである。両者の論旨はテクストの文字や創作技法にのみ拘泥し、作品の素材となり得る源泉の痕跡ばかり詮索し、中

核をなす作品の問題意識を却って「安っぽい哲学的議論」として看過しがちな感触がある。とりわけ「南京の基督」を独創性の欠けた技巧的なテクストとして捉える偏狭的な論述に至っては、さすがに安直に頷くことは出来ない。芥川の創作手法、作品の受容関係といった叙述レベルの側面のみ着眼しているが、「南京の基督」を支えるモチーフについては、まだ論述する余地が多分に残されている局面であると言わざるをえない。

では、「南京の基督」で芥川が読者に訴えかけようとする問題意識はどのようなものだろう。芥川自身が認める作品の素材のひとつ「秦淮の夜」との描写の類似性は先にも論じたが、描写が似ているというレベルの話に留まらず、論者は「秦淮の夜」の世界観を継承し、そのまま丸ごと引き伸ばして完成したのがこの「南京の基督」という作品であると思う。支那趣味が流行した大正時代に知的な日本人男性が、海を渡って南京の女性の身体を消費する（「秦淮の夜」）、あるいは日本人の旅行家が中国滞在期間に底辺社会の中国人売春婦にプレゼントしたり他愛のない話を聞いてやったりする（「南京の基督」）といった物語の筋は、同じ時期で同じ南京という空間での類似した出来事を描いている故、世界観が共有されているとも言えよう。もちろん、芥川が描いた日本人旅行家が谷崎潤一郎「秦淮の夜」の主人公とは同一人物であると主張するのではない。谷崎と芥川が捉えたのは、不特定多数の日本人男性が中国旅行での買春行為という当時で普遍化しつつあると思われる現象である。谷崎の「秦淮の夜」には、想像を膨らます余白があると芥川が発見したとする。その余白の空間を充填すべく、芥川が宗教や異文化交流などのコンテクストで、彼が得意とする再話の手法で全く別の角度から切り込み、「南京の基督」という一個の特立した作品に仕上げてみせたのである。

論者は、技巧や創作の素材の目くらましであるかどうかとは別に、素直に芥川の「谷崎潤一郎氏作『秦淮の一夜（ママ）』に負ふ所尠からず」という一文を、純粋で飾り気のない告白として解釈するつもりである。谷崎「秦淮の夜」から発見した問題意識を基点として、芥川「南京の基督」の表象に埋め込まれたモチーフを究明すべく、本章を立てた。

第二節　南京というトポス――あるいは南京奇望街の或家の一間――

都市は、人間生活の集合体として成立し、人間が生活を維持するためにあらゆる生産や消費の行為を行う場所を提供する。身体による労働を供出し、相手の需要を満たす上に相応する報酬をもらう。芥川は「南京の基督」において、物語の場所を中国の南京に定め、様々な労働の形から、ごく原始的な肉体労働として「売春」を取り上げた。それに加え、物語に語られた売春婦の相手は中国人以外の男性である。金銭などによる報酬を目当てに不特定多数の男性にし

ばらく身体を委ねる売春は、恋愛感情をもった同士にしか許されないはずの性行為を商品として取り扱う。一個のまとまった人間の心を身体から切り離す極めて欺瞞的で道徳に反する行為だと考えられるが、人間の性的欲望を満たす必要悪として長らく歴史の中に存在している。この意味で考えると、「南京の基督」は外国列強から様々な欲望が指向された南京というトポスに、基督が楊梅瘡という悪を清めるために降臨する物語でなければならない。

再三言及しても厭わないが、「南京の基督」執筆時（大正九（一九二〇）年六月）まだ中国旅行（大正十（一九二一）年三月―七月）を経験していない芥川龍之介は当時流行った支那趣味を作中に取り込もうとして、背景の描写などを谷崎潤一郎の「秦淮の夜」から借りた。故に本短編小説の題目となる「南京」というトポスは、谷崎潤一郎の描写に由来するものに、芥川龍之介自身の異国趣味じみた想像を交えている虚実混じりの支那趣味からなるものである。鷺只雄は、「作者は舞台を一室に限定することによって、周到巧妙にボロを出す危険を回避し、しかも室内描写も右の一か所ですますことができたのである」[一〇]とし、実体験のない南京の風景を描くのに、芥川龍之介は「金花の部屋」という場所のみに照準を絞っているという特徴を捉えた。不都合な部分を露わにするリスクを上手に回避できる上、「秦淮の夜」と比べ、場所全体の描写が省かれ、登場人物同士の会話に集約し、より一層作中人物の会話や心理描写に力を入れられることで、書き手芥川龍之介のストラテジーは成功していると思われる。

そもそも第一人称で書かれた「秦淮の夜」は、中国旅行を題材にしているが主人公は全く中国語が通じず、交渉はすべて現地の中国人ガイドに委ねるという設定になっている。言葉が通じないことはともかく、一歩進んで南京で接する人間と意思疎通しようという打算は主人公からも伺えない。ビジネスである食事や買春といった売買行為以外、その接触の主な対象となる売春婦たちの内部心理については一切触れないことに徹底している。「秦淮の夜」は、完全に主人公の混じり気のない主観目線で構築された中国秦淮地方の風景であるともいえよう。

それに対し、芥川龍之介は「南京の基督」の構想段階で既に創作ノートで「売春婦自身の話」としており、少女金花の身の上の委細を語らせるのみならず、「覚束ない支那語」でしか話せない外国人である日本人旅行家や手真似しか出来ない混血児客ともほとんど不自由なく意思疎通ができるようにしている。こうして芥川龍之介は本作品における深層の心理描写の土台作りに力を入れ、異言語の枠を超えるコミュニケーションを志向しているとみて良いであろう。

南京は、大正時代と同じ年、一九一二年に始まった中国の中華民国時代の首都に定められた。都市の規模、経済力などは二十世紀初頭から頭角を現す上海に劣るものの、当時中国の政治の中枢として機能を持ち、かつ宋の時代から

江南地方の繊細な中国文化を培ってきた歴史上の古都で名を広く知られている。支那趣味という中国に対するエキゾチックな想像をかき立てる絶好のトポスと言えよう。南京が代表する一九二〇年代の中国という符牒を、西方を代表するキリストに対置させた芥川は、谷崎の「秦淮の夜」から一歩進んで問題意識を異文化交流のレベルに昇華させる狙いがあったに違いない。

空間の設定に戻るが、金花は職業柄、居場所が固定的で行動範囲が「南京奇望街の或家の一間」に限定された。それに対し、客である混血児や日本人旅行家は流動的で、自由に行き来することが許容されている。金花の部屋は客の出入りが自由にできており、半公共的な場所として機能しているが、部屋に束縛される金花自身は、皮肉なことにその自由を享受することができない。夢の中でのみ、「天国」に昇ることが許されるのである。テクストの中の空間は、物語の主人公を表象する上重要な機能を示している。例えば前田愛は二葉亭四迷の長編小説「浮雲」（明治二〇（一八八七）年―明治二二（一八八九）年にかけて発表。三篇のうち一、二篇は金港堂より刊行、三篇は『都の花』に連載）の中に出てくる下宿の空間である「二階」について以下のように分析した。

> 小説のなかの空間は、現実空間から切りとられた場合でも、さまざまな出来事に沿って流れる時間の関数としてあらわれるといった方が正しいので、物理的空間に置換されてしまった作品の空間は一種の抽象体に過ぎないだろう。密室のトリックで構成された推理小説でさえ、そこに仕掛けられた物理的空間の謎は、時間の要素を導入しなければ解けないことが多いのである。作品の内空間は、登場人物がふりむけるまなざしによって生気づけられ、その欲望や期待をはらみながら、夢のなかのイメージのように部分的に圧縮されたり、拡大されたりしている生きられた空間である。読者もまた作中人物のまなざしを共有することで、この空間を生きはじめる。
> 二

神田のある家屋の「二階の下宿」に限定される「浮雲」の主人公文三以上に、「南京の基督」の金花は居場所が限られている。寝室兼職場とも言える装飾のない薄暗い「南京奇望街の或家の一間」は、「南京の基督」の金花にとって日常の総体であり、金花は「私窩子」という職業のためにこの部屋に自由を奪われ、禁錮されている生活を送っているとも言えよう。そこに非日常の世界を表す金花の夢が登場し、欝積してきた日々の解放としてみていいであろう。夢に見る「天国の基督の家」は、金花の中では拡大に解釈され、果てには奇蹟の発生、病気の治癒に繋がるのではないか。

第三節　信仰の受容と土着性

金花の部屋に掛けてあった十字架は彼女の信仰であると同時に、無意識のうちに彼女と異文化との接点として大いに生かされている。その十字架は金花にとって南京の薄暗い部屋から「天国の基督の家」へ導く鍵である。

かう云ふ金花の行状は、勿論彼女が生れつきにも、拠つてゐるのに違ひなかつた。しかしまだその外に何か理由があるとしたら、それは金花が子供の時から、壁の上の十字架が示す通り、歿くなつた母親に教へられた、羅馬加特力教の信仰をずつと持ち続けてゐるからであつた。[一二]

おそらく生来中国から一歩も出ず、海外渡航の経験とは無縁であると想定される金花でも、信仰によってカトリック教という西洋舶来の文化に受動的に接触することが出来た。テクストでは、「羅馬加特力教」は金花の亡くなった母から伝えられたという。母の不在で宗教は母親の身代わりとして機能していると思わせる。カトリック教の中国伝来は、七世紀唐の時代まで遡る。その後、中国におけるカトリック教は幾度盛衰を重ねたが、十九世紀中葉、一八四〇年アヘン戦争の後、イギリスを始め、西洋の伝道師の宗教活動が西洋列強と中国の間で結ばれた条約で許容・保護されることから、再び隆盛を見せた。よって一九二〇年代の中国において、カトリック教は広く布教されていることが推測できよう。金花の信仰は、清朝の末期に生きたと想定される母からすんなりと受け継がれたものであるとすれば、右に述べた歴史的背景は必然的に大きく起因していたと思われる。

「天国にいらつしやる基督様は、きつと私の心もちを汲みとつて下さると思ひますから」という言葉を口にする金花に、真杉秀樹は「彼女の単なる無知からではなく、《神》のメタレベル性によっているといえるのである。」[一三]と解釈した。作中で見られる金花の中のキリストは、金花の「売春」を責め立てることより、むしろ神様である故に、誰にも不利益を与えていないこの行為を寛大に許し、死去の母の代わりに金花を見守る存在である。牧野陽子は、日常生活の一部として取り込まれた金花の宗教観を次のように分析した。

小さな、つつましやかに、稚拙な、手ずれた、影のやうにぼんやり、といった形容から浮かぶのは、ひっそりと生活に溶け込んだ古い宗教の素朴性である。こういった形容の描写は、たとえばラフカディオ・ハーンが描いた日本のお地蔵さまの姿をも連想させ、芥川が金花を通じて照らしだすものが、必ずしキリスト教という宗教それ自体にあるのではないことがうかがわれる。金花は、「歿くなった母親に教えられた」から、基督の神を信じている。彼女にとっては、キリスト教が外来の宗教であることなどは意識になく、周囲の非キリスト教社会との軋轢もない。[一四]

金花のごとく、生理的や心理的病みを抱える人間が宗教へ救いの道を求めることで、宗教が一層そのまま彼らの人生に深く浸透すると思われる。彼らは人生の哲学や中心思想を宗教に求め、進んで実行すれば、天国への道が約束されると確信するはずだ。そうすることで、毎日の生活苦から僅かな救いを見出すことができた。母の教えですんなり「生活に溶け込んだ」羅馬加特力教の受容には、中国土着の宗教である道教と同様に熱烈な偶像崇拝の現象が見られ、さらにはご利益として病気の治癒という非合理的で迷信の一歩手前になる神蹟の表れなど前近代的な要素が盛り込まれている。東と西の交流に従って、土地の人間に一番肌にあった受容と同時に、そこから進んで変容が認められる柔軟性を、金花の持っている宗教観は備え持つとされるのである。

第四節　聖なる愚人――ヒロイン金花の造形

奇蹟は信心深い人にのみ降臨する。信仰を持たない人間にとってはただの偶然としか言えない。善良でナイーブな小娘に造形されている金花は、神の恩寵を得る愚人に近いイメージを帯びている。語り手芥川は、この造形によって金花に降りかかるべき奇蹟の場面を用意しているのである。

「しかしだね、――しかしこんな稼業をしてゐたのでは、天国に行かれないと思やしないか。」

「いいえ。」

金花はちよいと十字架を眺めながら、考深さうな眼つきになつた。

「天国にいらつしやる基督様は、きつと私の心もちを汲みとつて下さると思ひますから。――それでなければ基督様は姚家巷の警察署の御役人も同じ事ですもの。」

若い日本の旅行家は微笑した。さうして上衣の隠しを探ると、翡翠の耳環を一双出して、手づから彼女の耳へ下げてやつた。一五

日本人旅行家は「こんな稼業」と金花に言い、一方的に賤業を見下すニュアンスを含ませている。だが、金花による性的サービスの供給の元にあるのは、他でもない日本人旅行家のような人間からの需要であり、この肉体的な取引に罪が問われるのであれば、両方は同罪でなければならないはずである。そこで芥川は、日本人旅行家と性交渉せずに済むというワンクッションを置くように、金花が病気で客を取らずにいるシチュエーションを設けた。

金花の信心深い言動で触発された日本の旅行家の微笑には、未熟なものに対して可愛がる心情が込められているように思われる。科学や合理性などのモダニティに縛られて久しい日本の旅行家は、金花が持っている柔軟な宗教観に驚かされるに違いない。基督という神様のことだから、きっと生計を立てるた

めジレンマに陥る自分のことを理解し、受け入れるだろうという認識は、若くて経験の浅い金花のうぶでナイーブな社会認識に由来していると言える。金花は、自分の限られた知見で自分の売春行為を取り締まる「姚家巷の警察署の御役人」を悪に見立て、それと対極的に罪や不徳を全て赦し、受け入れそうな基督様という理想像が拵えられている。このような金花を愛くるしいと思うから、日本の旅行家は優しく翡翠の耳環を「手づから彼女の耳へ下げてやつた」のである。

これに類似したナイーブな女性の造形は、他に芥川龍之介の保吉物の一編「少年」（大正十三（一九二四）年四月『中央公論』）の作中に登場する少女が挙げられる。次に「少年　一　クリスマス」のテクストを挙げ、その類似性を検討してみる。

「けふはあたしのお誕生日。」

保吉は思はず少女を見つめた。少女はもう大真面目に編み棒の先へ目をやつてゐた。しかしその顔はどう云うものか、前に思つたほど生意気ではない。いや、寧ろ可愛い中にも智慧の光りの遍照した、幼いマリアにも劣らぬ顔である。保吉はいつか彼自身の微笑してゐるのを発見した。一六

クリスマスの乗合自動車の中で、主人公保吉は偶然にもキリストと誕生日を同じ日にした少女に出会う話である。外国人宣教師は「今日は何の日」と意味ありげに少女に聞くと、少女は自分の認識に基づき「けふはあたしの誕生日」と何の躊躇いもなく即答する。「クリスマス」という社会的コンテクストを無視する少女のおおらかな愚直さが保吉の心に響き、僅かに癒やされた。十二月二十五日はキリストの誕生日であることはもちろん少女の誕生日よりずっと先の出来事だが、自分の認識という物差しが優先する少女には、宣教師が誘導的に尋問しても答えを変えなかった。社会に訓化される以前の少女はよそ者が簡単に手を付けられない、聖域に到達するほどの純粋さがある。その純粋さこそ、このエピソードの傍観者保吉の中に長らく欠落していたものである。これはささやかな問答だが、何の変哲もない冬の一日に意味を持たせるようになり、物語の語り手である芥川にとって一種の憧れの的にもなっている。「少年」における幼きマリアに似た、無垢で社会認識の浅い女性の造形は、「南京の基督」の金花の身の上にも伺える。「無知」という心理の潔白さが、社会に染められた以前の神聖さにもなっている。ゆえに、「南京の基督」の結末において「蒙を啓いてやるべきか」という疑問を日本人旅行家の心の中に惹起する必然性をもつ。迷信といいようが、無知の幸福を留保する権利は金花にあるから、日本人旅行家は事実をもって、その純粋な信心深さという聖域を踏みにじるには躊躇せずにはいられない。

従って、テクスト末尾において日本人旅行家の「ためらい」は、決して芥

川龍之介の決まりきった書き方として使われる「結びの妙」だけに留まらず、イノセンスの留保といったレベルに到達したさらなる超越的な問題意識として、読者への深刻な問いかけとなっているのである。

第五節　観察対象としての中国

日本と中国との交流史を遡ってみると、六―七世紀には日本から遣隋使・遣唐使や学問僧たちを中国に派遣したという重要な史実があった。彼らは市場へ食材を仕入れるように、有用な律令制度、建築、文芸、仏教の経典など、貪るように多種多様の文化を中国から日本に持ち込んだ。上代の中国は、日本にとって十九世紀以降の西洋と同じように、進んだモダニティの持ち主だったに違いない。文化の伝達というプロセスは、水の流れのように高みから低いところへ注ぎ込むものであり、位相が変われば流れが途切れたり逆流したりすることになる。明治日本の「維新」は、文字通り常に新しい状態を維持することであり、十七世紀清の時代から長らく疲弊した中国からは何も学習に資する新しさ＝モダニティがなくなったのは目に見えることであろう。啓蒙思想、理性、科学、産業革命が代表する近代西洋のモダニティが、かつての中国が長らく担っていた文化輸出国という立ち位置を取り替え、世界中の人とモノの流れの方向から内容まで変えてみせたのである。

芥川「南京の基督」の登場人物設定からも窺えるように、二〇世紀初頭の多くの渡中者はもはや科学や技術といった知識を仕入れる行為を主な動機として中国に渡ったのではなくなっていた。金花を取り巻く二人の外国人の職業をみると、日本人は「旅行家」という設定になっており、物語終盤で明らかになる「東洋人とも西洋人とも見分けのつかない」男は、英字新聞の通信員「George Murry」である。報道、観光あるいは道楽を目当てに中国に来ている人々の身上に現れた行動様式は、もはや知識や技術を仕入れるのではなく、むしろ異国の地での体験を猟奇的な見せ物とし、博覧会的で、系統的に見聞を書き、データ化して自国の民衆の前に陳列する目的さえ伺える。吉見俊哉は、西欧のパリ万国博覧会やウィーン万国博覧会をモデルに明治十年代より三回開催した上野内国勧業博覧会の本質について、以下の論述を展開した。

> これまでは演出の側から博覧会の舞台や台本を問題にしてきたわけで、そうすることで、博覧会がいかに、「近代」を一個の具象として人々に提示し、その透明な空間のなかに彼らのまなざしを組み込んでいく装置として計画され、組織されていたかを示そうとしてきた。一七

明治時代の上野内国勧業博覧会は、ほかの地域から写真や器物などの展示物を集め、系統的に陳列することで、民衆に「眼目の教」を施すと同時に、明

治政府の威容を民衆に開示する場として機能していた。そのモデルとなる西欧のパリ万国博覧会は、世界各国から出品物を会場の同心円状に配列された部門によって納められ、「まさに世界の模像、それもおのれ自身に絡みつくような仕方で再構成されたものではなく、分類・比較する超越的な視線によって差異性と同一性の格子のなかで整序された近代的な世界の模像」[八]であった。自分の国の文明を一つの基準値として定義し、他者である外国と区別し再解釈することによって見えない国境線が引かれ、近代の国民国家意識は見世物といった行為に組み込まれる。その上、世界各国から寄せ集めた品物を自分なりに整理・分別することで、世界そのものを解釈しようとするメタファーが万国博覧会の開催に込められる。中にも植民地から獲得したものが多数存在していた。それらのものを展示することで自国や他国の民衆に統治力を誇示することが出来、支配・被支配の位相が可視化される。先進国と自負し、世界を解釈する権利を性急に手に入れようとする欧米列強とそれを真似する日本は、結果として国民国家という共同幻想に結束し、モダニズムが謳う「大きな物語」が形成される。収集・採取する側が、解釈権を手に入れることによって、いかにもされる側より優位に立っているという観である。

「南京の基督」の物語設定から伺えるように、西洋人と日本人旅行家が一九二〇年代の中国に求めるのは、もはや進歩した知識ではなく、単なる彼らの目の前の中国を自分の解釈の枠内に収めようとする博物学的な情報の収集であった。海外渡航の経験を持つ日本の近代文学者を例にすると、夏目漱石はイギリスで英文学を学び、森鴎外は軍医としてドイツへ当時最先端の医術を学んだ。それに対し芥川龍之介は記者として中国へ旅をし、見聞を文章で綴った。こうして、海外渡航の目的の違いによって、時間軸の推移によって国と国との位相変化を垣間見ることができるのである。中国は東アジア漢字文化圏の母体であり、儒教など古くから数々の文化が受け継がれてきたが、近代に入り西洋文明の衝撃を受け、中国の陳腐さと退嬰的な一面が顕わになりつつあることは、一九二〇年代日本と中国との如何なるレベルでの交流においても見られる現象であることは否めない。

第六節　日本のオリエンタリズムとオクシデンタリズム

南京に住んでいる中国人の少女金花が西洋伝来のカトリック教の信者である時点から、無意識にせよ金花の日常生活には西洋が立ち入ることとなる。西洋の受け皿としての近代中国と、それを観察しようとする日本の立ち位置はどう表象されるのかはこの物語において興味深い問題である。病気に悩む金花がやがて「南京の基督」に遭遇することで、さらなる物語性が付与される。

金花はうす暗いランプの火に、さつきからうつとり見入つてゐたが、や

がて身震ひを一つすると翡翠の輪の下つた耳を掻いて、小さな欠伸を噛み殺した。すると殆その途端に、ペンキ塗りの戸が勢よく開いて、見慣れない一人の外国人が、よろめくやうに外からはひつて来た。

（中略）

金花は思はず立ち上つて、この見慣れない外国人の姿へ、呆気にとられた視線を投げた。客の年頃は三十五六でもあらうか。縞目のあるらしい茶の背広に、同じ巾地の鳥打帽をかぶつた、眼の大きい、頤髯のある、頬の日に焼けた男であつた。が、唯一つ合点の行かない事には、外国人には違ひないにしても、西洋人か東洋人か、奇体にその見分けがつかなかつた。それが黒い髪の毛を帽の下からはみ出させて、火の消えたパイプを咽へながら、戸口に立ち塞つてゐる有様は、どう見ても泥酔した通行人が戸まどひでもしたらしく思はれるのであつた。一九

金花と「南京の基督」なる外国人との初対面の描写から、職業の性質上金花の部屋は不特定多数の男性が出入り自由にさせられていることがわかる。その部屋は金花の衣食住の最低限の水準を保障するが、彼女の人間としてのプライバシーを保護するための存在ではなくなっている。住人を外圧から守ることさえできない部屋は、十九世紀中葉から欧米列強と不平等条約を結ばされる中国の困難な状況を彷彿とさせる。日本と西洋列強は買春客として金花の部屋を訪れ消費する側に相当しており、その対極に中国人金花は春をひさぐ女性という消費される側として置かれる。退廃的な状況にある国の売春婦といった表象は、オリエンタリズム二〇をたやすく連想させる。西ヨーロッパ中心の視点から他国の文化を異質的で、時には下劣なものとしたり、嘲弄や欲望の対象に仕立てたり、彼の国の女性を単なる性的対象として見る視点はオリエンタリズムの主眼である。こういう立場から見ると、外国人が勝手に金花の部屋に入り込んでも、中国人の売春婦といった種族および職業柄は拒否の権利さえ持たず、好き勝手に弄んで良いとされる。先進国の国民が後進国の国民を欺き、ましてその一部始終を武勇伝として言いふらすという現代では国際問題になりかねる事件には、そのまま一九二〇年代における各国間の力関係のメタファーが内包されている。

金花はその男を一目見ると、それが今夜彼女の部屋へ、泊りに来た男だと云ふ事がわかつた。が、唯一つ彼と違ふ事には、丁度三日月のやうな光の環が、この外国人の頭の上、一尺ばかりの空に懸つてゐた。その時又金花の眼の前には、何だか湯気の立つ大皿が一つ、まるで卓から湧いたやうに、突然旨さうな料理を運んで来た。彼女はすぐに箸を挙げて、皿の中の珍味を挟まうとしたが、ふと彼女の後にゐる外国人の事を思ひ出して、肩越しに彼を見返りながら、

「あなたも此処へいらつしやいませんか。」と、遠慮がましい声をかけた。
「まあ、お前だけお食べ。それを食べるとお前の病気が、今夜の内によくなるから。」
　円光を頂いた外国人は、やはり水煙管を啣へた儘、無限の愛を含んだ微笑を洩らした。
「ではあなたは召上らないのでございますか。」
「私かい。私は支那料理は嫌ひだよ。お前はまだ私を知らないのかい。耶蘇基督はまだ一度も、支那料理を食べた事はないのだよ。」
　南京の基督はかう云つたと思ふと、徐に紫檀の椅子を離れて、呆気にとられた金花の頬へ、後から優しい接吻を与へた。二一

聖書の「パンと魚の奇蹟」を思わせるような無限に現れるご馳走が金花の夢にあったが、夢の中の慈しみ深き「円光を頂いた」南京の基督は、いよいよ文明批判のメッセージを前面に押し出す。「西洋人か東洋人か、奇体にその見分けがつかなかつた」外国人の造形は、「基督様」のユニバーサル性を指向する。ユダヤ教と違い、キリスト信仰には排他的な選民思想がないため、キリストの形相は世界中どこにでも現れ、かつ様々な形で現れることもあり得ると思われる。金花が出会ったのは、偶然にも混血児のように西洋人とも東洋人とも見分けのつかない男性だが、支那料理を嫌う耶蘇基督の表象の背後には、西洋文明としての優越感があり、中国という他者を極力拒絶する反応と見なすことができる。金花と南京の基督との支那料理にまつわる会話について、中村三春は以下の見解を示した。

このテクストは「南京」と「基督」との間の矛盾、違和感、齟齬を表象しているのである。「南京」、それは中国料理を食べる中国人の表象であり、「基督」とは、一度も中国料理を食べないのに中国人とその心に取り入る、性的（ジェンダー）＝文化的（コロニアル）な外来の支配者の表象なのである。二二

南京に降臨する基督は、中村三春が提起する「外来の支配者の表象」という定義により精確に当てはまる。金花を取り巻く南京の一室は、結局は西洋の文化的植民地にされた中国を表象することがわかる。夢の中の基督が示した矛盾こそ、現地の文化を受け入れローカライズすることを拒む支配者の傲慢さを物語るのである。文化交流の話に戻るが、コロニアリズムは文化の伝達という役目を果たしたのは、そもそも不本意ながら副次の産物であろう。産業を例にすると、コロニアリズムは宗主国が近代の合理的な方法の導入によって物質などの生産性を高め、モダニティを後進の地域である植民地に伝達し広めようとするが、それはあくまでもモダニティという手段が齎した余剰価値であり、植

民地に対する物理的搾取や心理的征服といった最終の目標に寸分も変わりはない。崇高で進歩的な「自分」という観念を固執する宗主国は、植民地という低劣で退廃的な「他者」を受け入れることは到底無理ということの表しである。

「耶蘇基督はまだ一度も、支那料理を食べた事はない」という言葉には、西洋が東洋に投射する蔑視の実情と、それに対する皮肉が切実に込められている。

また芥川は、支那料理が嫌いだが、中国人女性との性的交渉には積極的で、金花の頬へ接吻する基督を表象することによって、西洋の神の身の上に、凡人と違わぬ食欲と性欲といった煩悩の持ち主の造形に肉付けしようとする。いささか唐突で滑稽な描写だが、芥川は食欲と性欲を南京の基督にもたせる意図が伺える。西洋の神様基督は人間の身体性を帯びるようになり、聖性どころか欲望の塊として造形される。物語末尾の無頼漢混血児の失敗というどんでん返しの結末を暗にちらつかせているのである。西洋への皮肉が込められているこの描写は、基督の神聖性を冒涜するまでには行かないが、金花が想像した「姚家巷の警察署の御役人」と違い全てを無条件に優しく受け入れるイメージとは程遠い存在となったのは確かである。このくだりでは、テクストで唯一「南京の基督」という言葉が出てくる叙述が見られるから、欲望を露わにする凡人同然の造形は作中で重要な位置を占めている。「南京」という東洋の地に、本当は土着していない、あるいは土着することを認めない「基督」が降臨する。そして夢に出る南京の基督は金花の想像した理想の基督像を自ら壊し、さらにその理想像を追い打ちするかのように「一度も、支那料理を食べた事はないのだよ」というセリフを合わせ、異様な不調和音を奏でるのである。中国をはじめ、カトリック教は西洋列強の勢力拡大とともに世界中に広がったにもかかわらず、影響を与える主体と受容する客体の不平等関係が「一度も支那料理を食べた事はない」という皮肉な記述で見事に物語られるのである。

「やつぱり夢ではなかつたのだ。」

金花はかう呟きながら、さまざまにあの外国人の不可解な行く方を思ひやつた。勿論考へるまでもなく、彼は彼女が眠つてゐる暇に、そつと部屋を抜け出して、帰つたかも知れないと云ふ気はあつた。

（中略）

彼女は重い胸を抱きながら、毛布の上に脱ぎ捨てた、黒繻子の上衣をひつかけようとした。が、突然その手を止めると、彼女の顔には見る見る内に、生き生きした血の色が拡がり始めた。それはペンキ塗りの戸の向うに、あの怪しい外国人の足音でも聞えた為であらうか。或は又枕や毛布にしみた、酒臭い彼の移り香が、偶然恥しい昨夜の記憶を喚びさました為であらうか。いや、金花はこの瞬間、彼女の体に起つた奇蹟が、一夜の中に跡方もなく、悪性を極めた楊梅瘡を癒した事に気づいたのであつた。

「ではあの人が基督様だつたのだ。」

彼女は思はず襯衣の儘、転ぶやうに寝台を這ひ下りると、冷たい敷き石の上に跪いて、再生の主と言葉を交した、美しいマグダラのマリアのやうに、熱心な祈祷を捧げ出した。……二三

金花は、信仰から病気を治癒するほど強い力を見出す。むしろ「南京の基督」が実在したことを確信している。物語全体においても夢の話として機能しているこの話は、テクストとしての信憑性は問われないだろう。現代科学の眼差しから見ると不条理な話でしかないが、金花から見れば、それは彼女だけの「奇蹟」として、どうしても日本人旅行家に語らずにはいられないのである。テクストの末尾には、日本人旅行家の知っている混血児の話が隠されており、この「事実」を開陳すればどんでん返しの結果になりかねないことが想定される。

「おれはその外国人を知つてゐる。あいつは日本人と亜米利加人との混血児だ。名前は確か George Murry とか云つたつけ。あいつはおれの知り合ひの路透電報局の通信員に、基督教を信じてゐる、南京の私窩子を一晩買つて、その女がすやすや眠つてゐる間に、そつと逃げて来たと云ふ話を得意らしく話したさうだ。おれがこの前に来た時には、丁度あいつもおれと同じ上海のホテルに泊つてゐたから、顔だけは今でも覚えてゐる。何でもやはり英字新聞の通信員だと称してゐたが、男振りに似合はない、人の悪るさうな人間だつた。あいつがその後悪性な梅毒から、とうとう発狂してしまつたのは、事によるとこの女の病気が伝染したのかも知れない。しかしこの女は今になつても、ああ云ふ無頼な混血児を耶蘇基督だと思つてゐる。おれは一体この女の為に、蒙を啓いてやるべきであらうか。それとも黙つて永久に、昔の西洋の伝説のやうな夢を見させて置くべきだらうか……」

金花の話が終つた時、彼は思ひ出したやうに燐寸を擦つて、匂の高い葉巻をふかし出した。さうしてわざと熱心さうに、こんな窮した質問をした。

「さうかい。それは不思議だな。だが、――だがお前は、その後一度も煩はないかい。」

「ええ、一度も。」

金花は西瓜の種を噛りながら、晴れ晴れと顔を輝かせて、少しもためらはずに返事をした。二四

結末で分かるように、中国人、日本人、アメリカ人が関与するこの物語は、結局日本人の見方によって収斂されている。興味深いことに、物語の語り手芥川が作中人物を描く際に、ヒロインと奇蹟のエピソードの対象にそれぞれ「宋金花」、「George Murry」と仔細にフルネームで提示しているのに対し、日本人

旅行家は終始名前すら明示されないままでいる。それどころか、日本人旅行家は金花が梅毒に罹ったあとに訪れる客という設定なので、金花と性的交渉も持たずにいられるのである。つまり、作中の主要な人物でありながらも日本人旅行家の匿名性が周到に保障され、娼婦という「賤業」に関わる度合いは最小限に済むということになる。中国、西洋、日本という三つ巴の関係の中で、作者芥川はこの物語において全力で日本に肩入れする意図が浮かび上がるのである。

外国人の正体が「George Murry」という日米の混血児であり、彼は金花と一夜を共にしたことを言いふらし、果ては梅毒に罹って発狂するという、金花にとって極めて不都合な外部の情報が日本人旅行家の知見として物語の読者に提示される。金花の語りで「南京の基督」が見事に奇蹟を起こすことで結ぶところに、意外なエピソードを知っている日本人旅行家のためらいが語られた。そして、そのためらいは日本が中国に対する「啓蒙」という姿勢が帯びた文明論につながる深刻な問いかけになる。この問いにより、一つの物語が「迷信」と「事実」に分かれようとした。こうして作中で一本化したはずの「真実」は見当たらず、日本人旅行家の供述で二股に分かれて迷走していく。

「南京の基督」のどんでん返しの結末について、陳諭霖は「無頼な混血児」と「南京の基督」は果たして同一人物なのかという問題を提起し、「人から聞いた二つの話を勝手に同じ出来事だと判定し、「無頼な混血児を耶蘇基督だと思つてゐる」、あるいはそう思いたいのは、金花ではなく、日本人旅行家本人である」[二五]と指摘した。芥川は、確かにテクストにおいて金花の語った夢の話と日本人旅行家の見聞を同じ事件として語っているのではなく、「おれはその外国人を知つてゐる」という語りから日本人旅行家の決めつけであるというナラトロジーを駆使した。日本人旅行家の独断的な考えもまた、金花を見下し、愚昧な女性として扱う思考の延長線上にあるものとも言える。だが、日本人旅行家が心底に無頼だと思っている混血児が交渉した対象を金花ではなく、別個の人物に指向するという扱いにされると、語り手芥川がこの後味の悪いエピソードを導入する意味がなくなり、無頼な混血児George Murryの布石が廃れる。チェーホフの銃[二六]の理論と同じ、テクストに存在する描写は必ず何らかの働きかけを持たなければならない。単なる誤解より、日本人旅行家が理性をもって金花の夢の話に隠れた真相を決めつける姿勢を描くことに意義があると考えられる。作中物語を複数の視点で描く方法を取り入れた作品として、同じく芥川龍之介の短編小説「藪の中」（大正十一（一九二二）年一月）からも伺える。年代順に並べれば「南京の基督」の方が「藪の中」より先行しているのが分かる。『今昔物語集』の説話から題材を得た「藪の中」は、複数視点という語りの仕組みは「南京の基督」に由来したと思われる。五島慶一は、物語の分裂について以下の分析を行った。

金花の〈物語〉対「旅行家」の〈物語〉という対立構図、それは従来の論に於いて多く〈信念〉と〈事実〉の相克と捉えられてきた。だが、真にここで問題とされなければならないのは、その〈事実〉が何に依拠しているかということであろう。（中略）「物語ではない事実」を想定し、もしくはそれを措定しようとすることを、我々は常々意識／無意識的に行っている。だが、そのような認識、換言すれば、より整合的な〈事実〉としての「真理」それ自体のもつ特権性に対してこのテクストは揺さぶりをかけているのであり、一つにはそれは二つの〈事実〉――〈物語〉が併存・競合するというこのテクストの構造それ自体のもつ力、もう一つはこれら〈物語〉を統括し我々読者に語るところの、作中登場人物より上位に立つ語り手の存在に拠るのである。[二七]

五島慶一は日本人の旅行家と金花の語りを「別個の作品」としてみている。複数の異なった観点から同一の事件を検証することによって、それぞれ相違の大きい見方が生ずることも否定できない。況して違う国の、知的レベルや身分も大きく異なった日本人の旅行家と金花との間には、必然的に起こる現象とも言える。芥川龍之介の「藪の中」は、巧みに同じ時間と場所で起きたことを複数の視点から織り成す物語であるのと同じ、「南京の基督」のほうも、むしろ金花が基督の家がある天国への仰視と日本人の旅行家が偶然手に入れた情報からなる俯瞰的な眼差しが錯綜して生まれた一個の作品としてみるほうが妥当的なのではないか。

日本人の旅行家が「真実」を告げるべきかと迷っていることは、金花の迷信に由来する「無知の幸福」のみならず、西洋列強と肩を並べようとする日本人の、啓蒙以前の東洋的前近代の精神を捨てきれない動揺ではなかろうか。「迷信的という差別的な視線と同時にそれでも謎めいた知的欲望の対象として、結局中国は保持されてゆくのである。」[二八]と西山康一が語ったように、「差別」と「知的欲求」によって大正日本の中国像が作り上げられた。大正文壇では、谷崎潤一郎、佐藤春夫らが遊記や随筆で中国関連の作品を競うように発表し「支那趣味」という現象にまで及んだ。前述のオリエンタリズムのように、明治の文明開化で日本は西洋列強が外国と接する流儀を学んだ。明治維新でモダニティを手に入れた大正日本の文化人たちは、現代化で遅れを取る中国の存在にエキゾチシズムの眼差しを向けるようになって、「支那趣味」という風潮に至ったと考えられる。まだ謎めいたベールに包まれた中国は近くにあり、長らく交流してきた興味深い他者として再発見された原因はいくつかあると思われる。一つは西洋文明の合理性への反発として、中国という表象が内包する非合理性・神秘性にあり、もう一つは十九世紀中葉以降日本社会に広がる中国への蔑視によるものだと思われる。一八九五年の日清戦争以来、「南京の基督」が執筆された一九二〇年に至り、日本と中国は平穏な関係にあるとは言い難い。

日本は中国に対し古い東洋文化への憧憬を抱きながら、遅れを取った中国の近代化を見下し、貶まずにはいられない。日本から後進国としてとらえた中国に対するオリエンタリズム的眼差しは、大正時代の「支那趣味」という芸術思潮のブームの根底を支えたのではないかと思われる。

また、日本人旅行家が混血児に対する敵視的態度からも、日本が西洋に対するオクシデンタリズム[二九]の見方がよみとれる。日本人旅行家が悪と見なす「George Murry」なる人物に日本とアメリカの混血児という身分が付与されることについて、中村三春はコロニアリズムの観点から切り込み、「脱亜入欧的な近代日本の西洋に対するコンプレックスの凝縮されたイメージ」という画期的な論旨を展開している。中村三春は作中人物の買春を「コロニアルな欲望がジェンダーの領域に投影される」とし、「日本と亜米利加という列強が集合して中国を植民地化（娼婦化）[三〇]」する表象を指摘した。混血児の名前からして、父がアメリカ人で母が日本人であることが推測されよう。日本人男性が中国の妓楼で中国人女性の身体を消費する仕組みは、つまり優位に立つ国の男性が越境して弱い国の女性と交渉することである。それに似たもので、この George Murry なる混血児は、海を渡ってきたアメリカ人男性が、遺伝子を日本人女性に伝達した産物となる。混血児の表象は、日米関係のメタファーとして見直さなければ物語には意味がない。日本人の血を引いたこの「西洋人か東洋人か」見分けがつかない男は、脱亜入欧を掲げる日本の未来像に一つの悪い方向への可能性を提示した。近代日本のモダニティは西洋化の産物であり、日本が獲得した近代性自体こそ、西洋文明と交えて生まれた融合体とも言えるからである。

第七節　まとめ――交差する東と西

小説自体は大きなメタファーである。芥川龍之介の「南京の基督」は、日本人男性が中国旅行の際に現地女性から性的サービスを受け、妓楼をはしこする逸話を文人墨客風に粉飾した旅行記である谷崎潤一郎の「秦淮の夜」から着想を得て書かれた。その設定を芥川が大きく引き延ばし、種族、ジェンダー、宗教、異文化交流など互いに入り組んだ数多な問題に触れ、一九二〇年代の東アジアの地政学を反映する豊穣なメタファーが内包され、示唆に富んだ物語に仕上がっている。

金花が基督とみなす者でも、真実を知ってしまった日本人旅行家には「無頼漢の混血児」でしかない。天上を熱く仰ぎ見る金花の視線と日本人旅行者の冷ややかな目線がこの「南京の基督」で交差している。「南京」が代表する古き良き中国、ないしは神秘さを帯びたオリエンタリズムの「奇蹟」と、「基督」の根底に支える西洋文明のまなざしから見た「事実」。両者には強い位相を感じずにはいられないが、従来の論述はこの対比を見過ごしがちである。つまり、

少なくともふたつの事実がこの物語に存在し、表象されている。ひとつは金花の身に起こった「奇蹟」で、もうひとつは日本人旅行家の知っている「事実」である。

本作品で指向される「東」という表現が意味する土着的な迷信は、「西」にも存在していた。しかし、一九二〇年代の東アジアにおいては、西洋そのものが先進科学の代名詞であり、合理主義のシンボルだった。従って、黒魔術や妖術のような西洋が抱えていた信仰・迷信よりも、当時の東洋の人々にとっては、西洋科学の存在の方がはるかに大きかった。

「科学文明」という名の光に照らされたものの裏に潜む影。そこには、梅毒が「客に移せば治る」といったたぐいの非合理主義が通用する世界があった。モダニズムは、科学を至上の信条として掲げ、前近代的な迷信を退ける。日本人旅行家は近代化を成し遂げた国家から来た国民として、モダニティを代弁し、後進国の国民に「蒙を啓いてやる」という傲慢さで南京の妓楼に君臨したと言えよう。語り手芥川は作中に奇蹟を起こし、それによって合理主義と僅かに対抗しようとした。日本人旅行家が金花を啓発しようとする「蒙を啓いてやる」姿勢は、言うまでもなく近代西洋科学文明の啓蒙思想によるものだが、結局日本人旅行家は「事実」を語れずに躊躇することで、「奇蹟」は作中に留保されるのである。

だが大正の日本には、すでに迷信を相容れる土壌が存在しない。時代の知性が合理性を求めている。芥川龍之介は、南部修太郎宛書簡[三]では「梅毒の間歇性」といった捻った論理で合理的に解釈し収束しようとした。中村三春は、この南部修太郎宛書簡の見方を「作品外のものとして退けるか、または取り上げるかに由来する解釈の対立が、「南京の基督」研究史の一つの軸をなす[三二]」と指摘した。物語の読み手南部修太郎の疑問に答える形で書かれた芥川の書簡は、言うまでもない物語外部のメッセージで、既に公開した物語に対する数多な読み方の一つにすぎないが、作者自身による声明ということもあるゆえ、軽々しく看過できない。モダニズムが浸透し、大正日本の読者が科学の合理性を求めるあまり、芥川が物語世界のボロを気付かされて書いた返事と見なされるこの書簡には、芥川自身もモダニティが求める合理性に影響されているのが認められるからだ。知性、科学の合理性に基づいたこの書簡のやりとりが物語内部に干渉した結果、日本のモダニティが保たれたまま、金花の奇蹟がまた二度打ち消される。この書簡は作中の金花の身に起きた奇蹟を素直に認めることが出来ず、そういう奇蹟を抹殺するほど科学的・合理的な解釈がなければ受け入れられない大正時代の日本の世相を照射しているのである。

座標軸の無い空間では、位置を決めることが出来ないように、東洋と西洋は、そういった対置関係に置かれてはじめて相対の意味が付与されるのである。近代の西洋は、西洋以外の他者をオリエンタリズムというレッテルを貼り、東洋を未開で野蛮な域としているが、アジアで近代化を一歩先に成し遂げた大正

日本に蔓延した支那趣味も、まさに西洋のオリエンタリズムの眼差しを継承しているのである。その同時に、日本人旅行家が George Murry に対する嫌悪感は、西洋に対する日本のオクシデンタリズムを体現している。「他者」としての中国に投射するオリエンタリズムと、自分の中の「他者」である日米の混血児から見出したオクシデンタリズムという二つの見方が日本に共存している。東洋の中の西洋であると自負しながら、東洋を植民地に化そうとする悪の他者西洋を批判し、西洋を超克せんとする対峙関係にある日本のモダニティは、やがて昭和期に中国・アメリカと一戦を交える起爆剤となる。こうして、東（オリエンタリズム）と西（オクシデンタリズム）の交差は、近代日本を形成していったのである。アメリカの血を引いたこの混血児は都会の人工的な快楽に耽る無頼漢であるとすれば、混血という表象には、いずれ日本もそうなるという危惧が込められているように思われる。芥川は、偶然にも日本の支那趣味の中から、こういった時代の歪みを発見したかもしれない。

一　大正九（一九二〇）年七月『中央公論』初出で、後に第五短編集『夜来の花』（大正十（一九二一）年三月）に収められる。『夜来の花』収録の際、細かい仮名遣いの修正や誤植と思われるものの訂正以外、テクストに大幅の調節はない。

二　芥川龍之介〈手帳３〉（『芥川龍之介全集　第二十三巻』、岩波書店、一九九八年一月）、三〇六頁

三　岩波書店版全集に掲載された海老井英次「後記」の考察による。『芥川龍之介全集　第六巻』（岩波書店、一九九六年四月）所収、四一一頁

四　芥川龍之介「南京の基督」本文（『芥川龍之介全集　第六巻』、岩波書店、一九九六年四月）、二三六頁

五　谷崎潤一郎「秦淮の夜」本文（『谷崎潤一郎全集　第六巻』、中央公論社、一九六七年四月）、二五六―二五七頁

六　南京市秦淮区を東西に走るメインストリートで、骨董品を扱う店が密集する地域。一九二四年九月の軍閥同士による戦争で焼失し、一九三〇年頃建康路の名で再建されて今に至る。

七　鷺只雄「「南京の基督」新攷――芥川龍之介と志賀直哉」（『文学』、一九八三年八月）、六〇頁

八　西原大輔「芥川龍之介「南京の基督」とフロベール」（『広島大学日本語教育研究』第一八巻、二〇〇八年三月）

九　同前注

一〇　鷺只雄「「南京の基督」新攷――芥川龍之介と志賀直哉」（『文学』、一九八三年八月）、五五頁

一一　前田愛「二階の下宿」、『都市空間のなかの文学』（ちくま書房、一九九二年八月）、三二四頁

一二　芥川龍之介「南京の基督」本文、二三七頁

一三　真杉秀樹「言葉の奇蹟――『南京の基督』論」（『解釈』、一九九四年五月）

一四　牧野陽子「芥川龍之介「南京の基督」における〈語りの構図〉」（『台大日本語文研究　第九号』、二〇〇五年七月

一五芥川龍之介「南京の基督」本文、二三八頁

一六芥川龍之介「少年　一　クリスマス」『芥川龍之介全集　第十一巻』（岩波書店、一九九六年九月）、五七頁

一七　吉見俊哉『都市のドラマトゥルギー』（河出書房新社、二〇〇八年十二月）、一四六頁

一八　同前注、一二八頁

一九　芥川龍之介「南京の基督」本文、二四二頁

二〇　orientalism。ここでは、西洋が誤解やステレオタイプで都合よく作り上げたオリエント像のことを指す。オリエンタリズムという語は、エドワード・サイードが一九七八年に発表した著書『オリエンタリズム』の影響によって、従来の東方趣味、東方研究という以外の語義を帯びるようになった。彼はこの著書で、そもそもオリエントやオリエンタリズムとは西洋人が一方的につくり上げた概念であるとして、その概念自体を批判した。異文化を理解しようとしても、それは結局自分の言語や文化の枠組みでそれを「表象」することに帰するからである。」（久米博執筆項目「オリエンタリズム」（『日本大百科全書（ニッポニカ）』（小学館、二〇〇一年）より抜粋）

二一　芥川龍之介「南京の基督」本文、二四八―二四九頁

二二　中村三春「混血する表象――小説「南京の基督」と映画『南京の基督』――」（『日本文学』、二〇〇二年十一月）

二三　芥川龍之介「南京の基督」本文、二五一―二五二頁

二四　芥川龍之介「南京の基督」本文、二五二―二五三頁

二五　陳諭霖「芥川龍之介「南京の基督」にみる「怪奇」：〈奇蹟〉と〈迷信〉をめぐる問題系」、（『広島大学アジア社会文化研究』第一三号、二〇一二年三月）

二六　Chekhov's gun。小説や劇作においてのテクニックで、伏線の手法のひとつ。物語の語り手がストーリーの早い段階で導入した要素が後半で活用することをチェーホフの銃という。

二七五島慶一「「南京の基督」論――〈物語〉と語り手――」（『日本近代文学』通巻六二、二〇〇〇年五月）

二八　西山康一「「幻想」／「迷信」としての〈中国〉――芥川龍之介「南京の基督」における〈科学〉と〈帝国主義〉」（『文学』、二〇〇二年五月）

二九　Occidentalism。イアン・ブルマ（Ian Buruma）とアヴィシャイ・マルガリート（Avishai Margalit）が共著した *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*, Penguin Books, March 2005）（日本語版は堀田江理訳『反西

洋思想』（新潮社、二〇〇六年九月）では、西洋以外或いは西洋の敵とみなす対象によって描かれた非人間化の西洋像・ステレオタイプをオクシデンタリズムと定義する。西洋が東洋を軽視するオリエンタリズムの対極として、東洋が西洋を批判する思想である。その批判の矢先は、西洋がもたらした近代の商業都市、資本主義、科学と理性、物質に偏重した文明、リベラルな思想などが挙げられる。

三〇　中村三春「混血する表象――小説「南京の基督」と映画『南京的基督』――」（『日本文学』、二〇〇二年十一月）

三一　芥川龍之介は大正九年七月十七日付の南部修太郎宛書簡に「南京の基督」における金花の梅毒治癒劇を「間歇的に平人同様」と記し、再発の可能性をほのめかした。

三二　中村三春「混血する表象――小説「南京の基督」と映画『南京的基督』――」（『日本文学』、二〇〇二年十一月）

第三章　不条理なテクスト――「首が落ちた話」・「馬の脚」

第一節　はじめに――アヴァンギャルド芸術としての身体

本章で取り上げる「首が落ちた話」[一]と「馬の脚」[二]は、発表時期が七年ほどの隔たりがあるにも関わらず、共通点の多い作品である。まず両作品は、芥川の中国物という作品群の中で日本の中国進出を背景にした作品である。日清戦争を背景とする「首が落ちた話」では、清国の騎兵何小二の瀕死体験とその後日談が描かれ、「馬の脚」では北京の日本資本会社三菱公司に勤める日本人の会社員忍野半三郎の頓死と再生という「大人に読ませるお伽噺」[三]が作り上げられた。また両作品は中国の古典文学を主な典拠とする[四]という共通点が挙げられる。芥川は中国の怪奇小説を粉本にしながら、二十世紀初頭の中国と日本を表象し、示唆に富む作品に仕上がっている。

表題で示した通り、それぞれ「首」と「脚」といった生き物の身体部位を作品の主眼に取り扱うテクストである。身体をめぐる物語を展開する上、異常な事件を経て生ずる身体感覚パラダイムの変容を積極的に取り入れ、仔細な描写を施したのが両作品の最大の特徴と言えよう。

> 幅の広い向うの軍刀が、頭の真上へ来て、くるりと大きな輪を描いた。――と思つた時、何小二の頸のつけ根へは、何とも云へない、つめたい物が、ずんと音をたてゝ、はいつたのである。[五]（「首が落ちた話」）

> 「駄目です。忍野半三郎君は三日前に死んでゐます。」
> 「三日前に死んでゐる？」
> 「しかも脚は腐つてゐます。両脚とも腿から腐つてゐます。」
> 半三郎はもう一度びつくりした。彼等の問答に従へば、第一に彼は死んでゐる。第二に死後三日も経てゐる。第三に脚は腐つてゐる。そんな莫迦げたことのある筈はない。現に彼の脚はこの通り、――彼は脚を眺めるが早いか、思はずあつと大声を出した。大声を出したのも不思議ではない。折り目の正しい白ズボンに白靴をはいた彼の脚は窓からはひる風の為に二つとも斜めに靡いている！[六]（「馬の脚」）

表題に出てくる物語のメインとなる「首」と「脚」という身体部位は、早くも物語の序盤でその切断・喪失が描かれ、読者にその後の展開について興味を持たせる。「首が落ちた話」の何小二は致命傷を負ったにも関わらず死ななかったとされ、「馬の脚」の忍野半三郎は急死から蘇生する代わりに馬の脚を付けられたという不条理な設定となっている。日常ではあり得ない事件を経て

生ずる身体の変容は、読者に普段意識しなかった先鋭的な身体感覚の体験を呼び起こすのに効果的だと思われる。人間が簡単に抗えることの出来ない力、例えば戦争という国同士が大規模に行使する暴力行為（「首が落ちた話」）や、脳溢血という急病（「馬の脚」）があるからこそ、この意表を突く実験的な身体感覚の描写が初めて可能になったのである。

芸術上のモダニズムは、過去の芸術と決別し新しい表現形式で芸術作品を作り出すという側面がある。日本文学史の分類上、モダニズム文学は川端康成・横光利一らが一九三〇年代に樹立した新感覚派というイメージに繋がるのも、こういうモダニズムのエッジを効かせた先鋭的な一面に起因すると思われる。「日本ではモダニズム文学といえば、伝統的な価値観を否定する新感覚派や新興芸術派、あるいは近代都市を舞台とした探偵小説、またダダイズムやシュルレアリスムの詩的実験などを指す場合が多い[七]」と押野武志が要約した通り、日本におけるモダニズム文芸は、既成の通念と異なるイデオロギーをもった実験的なアヴァンギャルド[八]芸術の表現技法と共に広く認識されている。

世界的視野から見れば、二十世紀初頭から三十年代まで続く文芸上のモダニズムは、アヴァンギャルド芸術と深い関わりを持ち、そのアヴァンギャルド芸術もまた、第一次世界大戦による破壊への反動によってもたらされた。ヨーロッパで起きた戦争で人間は自分自身の価値を問うようになり、芸術家は様々な表現の可能性を手探りで模索していた。ダダイズムやシュルレアリスムなど文芸上の実験は、第一次世界大戦（一九一四―一九一八）による影響が見受けられることは周知の事実である。戦争からアヴァンギャルド芸術へ、そしてアヴァンギャルド芸術からモダニズムへ、という連鎖関係の構図が見られる。人間が不条理で理不尽な事態を見て感じたものは、前衛芸術が関わるモダニズム芸術の美学に似通うものがあると思われる。篠崎美生子は、芥川と日本モダニズム文学との接点を以下のように述べた。

> 芥川は三〇年代「モダニズム」の作家達と通じ合うところがある。震災後のいわゆるモガ（「蜃気楼」）や銀座の風俗（「歯車」）を小説に登場させたことばかりではない。芥川は「驢馬」や新感覚派のメンバーと早くから親しみ、彼らの活動に比較的肯定的な発言をしてもいるのである。例えば、「僕は「新感覚」に恵まれた諸家の作品を読んでゐる。けれども堀君はかう云ふ諸家に少しも遜色のある作家ではない。」（「僕の友だち二三人」）などと、堀辰雄と新感覚派の双方への好意を示したり、新感覚派の「感覚の上にも理智の光を加へずには措かな」い方法には疑問を呈しつつも、文芸が「如何なる時代にも「新感覚派」の為に進歩してゐる」（「文芸的な、あまりに文芸的な」）ことを述べ、新感覚派に対する一般の批評の過酷さを戒めたりしている[九]。

一九二七年に自ら作家の生涯を封じた芥川龍之介にとって、結局日本におけるモダニズム文学隆盛期の到来を見ずじまいだったが、篠崎美生子の考察から分かるように、芸術至上主義を掲げて常に文学表現の新技法を苦心する芥川は、新感覚派の作家たちとも懇意にしていることが伺える。話は作品に戻るが、「首が落ちた話」では、何小二の内面的描写から意識の流れとダダイズムの自由連想を思わせるような描写が取り入れられ、「馬の脚」に至っては人間の脚を馬の脚に取って代わるという奇妙な発想が用いられた。ダダイズムやシュルレアリスムで多く見られる「意図せぬ併置」というコラージュ技法を積極的に導入することで、社会常識に囚われてきた読者の想像力を解放しようとする芥川の創造力が見える。とりわけ「馬の脚」について、中村真一郎は「芥川の怪奇趣味が「馬の脚」のようなカフカ張りの作品となって現れている」[一〇]とし、ジェイ・ルービンは「シュールな展開という点ではゴーゴリやカフカを彷彿」[一一]といったシュルレアリスムのような感触があると先行研究から見受けられる。[一二]周知のように、フランス語で書かれたブルトンの「シュルレアリスム宣言」は一九二四年に発表されたもので、西脇順三郎が翌年にシュルレアリスムを日本に紹介し始めた。発表時期を考えると、芥川が「馬の脚」を書いた一九二五年一月という時点では、何らかの形でシュルレアリスムを受容した可能性の存在が認められるだろう。シュルレアリスムの理論を元に書いた作品ではないにせよ、芥川は中国の怪奇小説の筋を活かし、そこからアヴァンギャルド性を掘り出したと思われる。作品のアヴァンギャルド性は他ならない、テクストで現れた身体表象の奇抜さに由来したのである。

第二節　一行のアフォリズムのためにある物語――「首が落ちた話」

一九一八年一月に発表された「首が落ちた話」は、一八九四―一八九五年の日清戦争を背景に書かれた作品である。発表当時ヨーロッパ大陸では第一次世界大戦の刺激を受け、ダダイズムを始めとするアヴァンギャルド芸術が芽生えた時期にあたる。戦争による大量破壊と殺戮が行われる中、人類の文明は停滞し、廃れる兆しさえ見えてくる。芥川は「首が落ちた話」で戦禍を描くことによって、人間の本質とは何かを問いかける。

「首が落ちた話」は、上中下三つの段落に分かれる。「上」は日清戦争の最中の遼東で、何小二という中国側の兵士が仲間と偵察に行く途中、高粱の畑で日本兵と遭遇する。軍刀で対抗する中、向こうの刀が何小二の首の付根へ入る。重傷を負った何小二は、馬に乗りながら、自分を斬った日本人から、自分を偵察に出した上官、そして戦争を始めた日本国と清国や自分を兵卒にした関係者まで、世の中あらゆる物事を憎いと思い、いつか正気を失う。「中」では、何小二の意識が朦朧している間に、目には母親の薄汚れた裙子、故郷の家の胡麻畑、街の龍燈、華奢な女の纏足などのイメージが浮かびあがる。そして彼は「も

し私がここで助かつたら、私はどんな事しても、この過去を償ふのだが。」と言い、段々眼をつぶっていく。「下」では、戦争が終わり、物語の舞台が日清講和から一年後の北京日本公使館に移り、日本側の人物木村少佐と山川理学士が会話しているところ、木村少佐が急に公使館に置いてあった神州日報を山川理学士に読ませる。記事の中には日清戦争の功績者何小二なる者が酒酔いの中で人と喧嘩する末、首が落ちて絶命したが、その場で出来た傷ではなく、戦争中で負った古い傷が破裂したという内容が書いてある。山川理学士がその記事のデタラメぶりを笑うが、木村少佐は戦時中、重症を負った何小二を収容し、回復した何小二が正直に体験を聞かせたと、物々しく何小二の戦時の復活劇と彼はどれほど人の好い人間であったことを語る。そして一同は、戦争が終わると無頼漢になって再び命を落とす何小二を嘆くことで物語が終わる。

以上のあらすじで示した通り、「首が落ちた話」は物語の主人公何小二の瀕死体験という感覚をめぐり仔細に描写が施された上、芥川が得意とする理知的な第三者による後日談が付け加えられた。「上」では日清戦争の戦場で起きた出来事が具体的に開示され、作品の動的な部分にあたる。

> 馬は、創の痛みで唸つている何小二を乗せた儘、高粱畑の中を無二無三に駈けて行つた。どこまで駈けても、高粱は尽きる容子もなく茂つてゐる。人馬の声や軍刀の斬り合ふ音は、もう何時の間にか消えてしまつた。日の光も秋は、遼東と日本と変りがない。
>
> 繰返して云ふが、何小二は馬の背に揺られながら、創の痛みで唸つてゐた。[二三]

何小二が致命的な刀傷を負った直後の描写では、三人称視点の全知的な語り手が物語に介在することがわかる。「遼東と日本と変りがない」ことは、語り手が想定する日本の読者に向かって説明する言葉である。「繰返して云ふが」と強調する口調はあたかも戦争ドキュメンタリーのナレーションのようで、語り手の存在を再び仄めかした。物語における全知的な語り手は、序盤から最後までほとんど観察に近い冷徹な目線で何小二という他者の身に起きた悲劇を凝視していったのである。

> 彼は永久にこの世界に別れるのが、たまらなく悲しかつた。それから彼をこの世界と別れさせるやうにした、あらゆる人間や事件が恨めしかつた。それからどうしてもこの世界と別れなければならない彼自身が腹立しかつた。それから――こんな種々雑多の感情は、それからそれへと縁を引いて際限なく彼を虐みに来る。だから彼はこれらの感情が往来するのに従つて、「死ぬ。死ぬ。」と叫んで見たり、父や母の名を呼んで見たり、或はまた日本騎兵の悪口を云つて見たりした。が、不幸にしてそれが一度彼の口

を出ると、何の意味も持つてゐない、嗄れた唸り声に変つてしまふ。それほどもう彼は弱つてでもゐたのであらう。一四

語り手の観察する目がいよいよ何小二の心境に入り込み、首が斬られた何小二が死に瀕する反応を読み手に示した。精神科医エリザベス・キューブラー＝ロスが長期に亘り死の間際にある患者を考察し、実例からまとめた「死の受容のプロセス」一五によると、人間が死亡に対する「否認(Denial)、怒り(Anger)、取引(Bargaining)、抑鬱(Depression)、受容(Acceptance)」という順番で五つの段階反応がある。何小二の身の上では、それらの感情が順番通りに現れることではないが、引用の描写で無造作に示現された。人間が死亡に直面する際に体験する悲しみ、怒り、恨みといった感情が何小二の中でこみ上げてくるのを、語り手の描写でうかがい知ることができる。それに続く「中」の部分では、何小二の体力が傷でだんだん喪失していき、身体の動きが鈍くなる中意識のみがせわしく稼働するようになる。刀傷を負ったしばらく後の心理描写が描かれ、「上」の動的な情景から一変し、完全に沈静化して内的独白となる。

では、何小二は全然正気を失はずにゐたのであらうか。しかし彼の眼と蒼空との間には実際そこになかつた色々な物が、影のやうに幾つとなく去来した。第一に現はれたのは、彼の母親のうすよごれた裙子である。子供の時の彼は、嬉しい時でも、悲しい時でも、何度この裙子にすがつたかわからない。が、これは思はず彼が手を伸ばして、捉へようとする間もなく、眼界から消えてしまつた。消える時に見ると、裙子は紗のように薄くなつて、その向うにある雲の塊を、雲母のやうに透かせてゐる。一六

馬の上から転げ落ちた何小二は、失いつつある身体の動きの代わりに、斬られたはずの頭の中に意識が普段以上に働きかける。大地に横たわる何小二は真っ先に母親の裙子を思い浮かぶ。膨大なイメージの中から、死に際で自分の生を与えた母親を最初に想起することは、原点回帰という意味合いが含まれるであろう。芥川作品で頻出する母親のイメージは、本作「首が落ちた話」でも現れた。「杜子春」で幾多の試練を耐え抜いてきたが母親の受難を前に声出さずにはいられない主人公の姿と重なり、何小二の母親願望が現れた場面である。常に主人公の極限状態と連動性を持った母親願望は、芥川作品の一つの特徴だと言えよう。こういった心象風景は、主人公の動きが剥奪された空白を補填する形で物語の中に作用しており、何小二の脳内に浮かぶオブジェのイメージと、それにまつわるエピソードが語られることで、「首が落ちた話」の「中」が構成される。

その後からは、彼の生まれた家の後にある、だだつ広い胡麻畑が、辷る

やうに流れて来た。（中略）
　するとその次には妙なものが空をのたくつて来た。よく見ると、燈夜に街をかついで歩く、あの大きな龍燈である。（中略）
　それが見えなくなると、今度は華奢な女の足が突然空へ現れた。纏足をした足だから、細さは漸く三寸あまりしかない。（中略）
　その足が消えた時である。何小二は心の底から、今までに一度も感じた事のない、不思議な寂しさに襲はれた。彼の頭の上には、大きな蒼空が音もなく蔽ひかかつてゐる。人間はいやでもこの空の下で、そこから落ちて来る風に吹かれながら、みじめな生存を続けて行かなければならない。これは何と云ふ寂しさであらう。さうしてその寂しさを今まで自分が知らなかつたと云ふ事は、何と云ふ又不思議な事であらう。何小二は思はず長いため息をついた。（中略）
　「もし私がこゝで助かったら、私はどんな事をしても、この過去を償ふのだが。」
　彼は泣きながら、心の底でかう呟いた。が、限りなく深い、限りなく蒼い空は、まるでそれが耳へはいらないやうに、一尺づつ或は一寸づつ、徐々として彼の胸の上へ下つて来る。その蒼い瀕気の中に、点々としてかすかにきらめくものは、大方昼見える星であらう。もう今はあの影のやうなものも、二度と眸底は横ぎらない。何小二はもう一度歎息して、それから急に唇をふるはせて、最後にだんだん眼をつぶつて行つた。[一七]

　何小二の意識の流れを描写する場面に当たるこの部分では、モンタージュのように様々な心象風景の断片が現れては消えていく。ここの描写がおそらくこの作品で芥川が一番力を入れている部分ではないかと考えられる。「母親の裙子」から「生家の後ろにある胡麻畑」、「大きな龍燈」、「華奢な女の纏足した足」と、何小二の脳内に次々と浮かぶイメージは連想に近いが、テクストから抽出し羅列してみると、個々のイメージの間には必ずしも強い関連性を持ったものではないことがわかる。また、アヴァンギャルド芸術のファクターの一つである「自由連想」で構成された「意図せぬ併置」がここに現れる。人間の思考の非連続性、不条理さを物語る描写であり、何小二脳内の連想では、時間の概念が希薄となっていく。それらの生への連想は、時間をかけて経験するはずのものであるが、夕暮時に慌ただしく死にゆく何小二の中に噴出し、何の脈絡もなく次々とフラッシュバックしていくのである。
　それらの雑多な生に関するイメージが消えると、何小二の目の前には何もない大きな蒼空が広がり、空から「みじめな生存」を連想する彼は今まで経験したことのない寂しさを覚える。死にゆく何小二はこの極限状態から助かったら「どんな事をしても、この過去を償」おうと考える。前述した「死の受容のプロセス」の「取引（Bargaining）」にあたるこの発言は、「下」の部分で人間

があてにならないという批判への布石となり、物語を一層教訓めいた話に仕上げた描写である。

一方、首が斬られた痛みの身体感覚は何小二が死んでゆく過程を横断するはずだが、その感覚は絶え間なく現れるイメージによって補填されていく。「創の疼みは、いつかほとんど、しなくなった」と語り手が補足するように、最後は星空の穏やかさにより完全に打ち消されていったのである。

何小二視点で語られたこの瀕死体験の部分は、原典「諸城某甲」を大いに肉付けした感触がある。主な典拠である『聊斎志異』は、一笑して古傷が裂いて死んだ人を嗤うものだが、芥川はそれを感覚的・教訓的に仕上げてみせた。

「首が落ちた話」のテクストの中では、「神州日報」[一八]の記事で明らかにした通り、物語の原型は中国の怪奇小説『聊斎志異』[一九]から取っている。原典である清蒲松齢の「諸城某甲」は、蒲松齢が師として仰いた孫景夏の話によるものとされている。某甲という本名不詳の男が強盗殺人事件に遭い、頸部が斬られたが、指一本ぐらいの大きさで体と繋がっており、不思議なことにそれで命がとりとめられた。治療を受けて半年で某甲の傷は全快したが、十数年後二三人の隣人と話しているうちに誰かが面白いことを言って皆を笑わせる中、某甲が笑い転げる弾みで古傷を裂いてしまい頭が落ちて死んだ。原典「諸城某甲」のテクストの最後に「笑いすぎて頭が落ちたのは、かつて無い可笑しい話だ。首が切られても死ななかったのに、十数年後に笑って死んだのは何らかの因縁があるだろう」と蒲松齢が物語に対する評論のコメントが付け加えられている。

「首が落ちた話」は何小二の心理描写を付け加えることによって、粉本である「諸城某甲」を大きく引き延ばした。さらに「首が落ちた話」の「下」に、芥川は北京にある日本公使館にいる木村陸軍少佐と農商務省技師の山川理学士という二人の日本人を拵え、二人の会話から傍観者として理知的に事件を分析しようとする。

木村少佐は葉巻を捨てて、珈琲茶碗を唇へあてながら、テエブルの上の紅梅へ眼をやつて、独り語のやうに語を次いだ。

「あいつはそれを見た時に、しみじみ今までの自分の生活が浅ましくなつて来たと云つてゐたつけ。」

「それが戦争がすむと、すぐに無頼漢になつたのか。だから人間はあてにならない。」

山川技師は椅子の背へ頭をつけながら、足をのばして、皮肉に葉巻の煙を天井へ吐いた。

「あてにならないと云ふのは、あいつが猫をかぶつてゐたと云ふ意味か。」

「さうさ。」

「いや、僕はさう思はない。少くともあの時は、あいつも真面目にさう感じていたのだらうと思ふ。恐らくは今度も亦、首が落ちると同時に（新聞

の語をその儘使へば）やはりさう感じたらう。僕はそれをこんな風に想像する。あいつは喧嘩をしてゐる中に、酔つてゐたから、訳なく卓子と一しよに抛り出された。さうしてその拍子に、創口が開いて、長い辮髪をぶらさげた首が、ごろりと床の上へころげ落ちた。あいつが前に見た母親の裙子とか、女の素足とか、或は又花のさいてゐる胡麻畑とか云ふものは、やはりそれと同時にあいつの眼の前を、彷彿として往来した事だらう。或は屋根があるにも関らず、あいつは深い蒼空を、遥か向うに望んだかも知れない。あいつはその時、しみじみ又今までの自分の生活が浅ましくなつた。が、今度はもう間に合はない。前には正気を失っている所を、日本の看護卒が見つけて介抱してやつた。今は喧嘩の相手が、そこをつけこんで打つたり蹴つたりする。そこであいつは後悔した上にも後悔しながら息をひきとつてしまつたのだ。」

山川技師は肩をゆすつて笑った。

「君は立派な空想家だ。だが、それならどうしてあいつは、一度さう云ふ目に遇ひながら、無頼漢なんぞになつたのだろう。」

「それは君の云ふのとちがつた意味で、人間はあてにならないからだ。」

木村少佐は新しい葉巻に火をつけてから、殆得意に近いほど晴々した調子で、微笑しながらかう云つた。

「我々は我々自身のあてにならない事を、痛切に知つて置く必要がある。実際それを知つてゐるもののみが、幾分でもあてになるのだ。さうしないと、何小二の首が落ちたやうに、我々の人格も、何時どんな時首が落ちるかわからない。――すべて支那の新聞と云ふものは、こんな風に読まなくてはいけないのだ。」[二〇]

神州日報に報じられた何小二なる日清戦争に生還した勇士が酒楼で飲み仲間と喧嘩する弾みで頸にあった戦争の古傷が裂けて首が落ちたという怪奇な話を、木村少佐が山川技師に読ませる。記事を読み終えて呆れた顔をした山川技師に、木村少佐は「面白いだらう。こんな事は支那でなくつては、ありはしない」と言って微笑する。簡潔な会話のやり取りの中で、近代日本が中国の内包する不条理性に対する冷笑的な態度が読み取れる。デタラメ記事と思われるもののはずなのだが、木村少佐が何小二なる人物と実際に出会ったことで、直ちに信憑性が裏付けられている。一笑に付するはずの荒唐無稽の話は、木村少佐と山川技師の間で考えさせられる話に変わる。その後何小二の首が落ちた話にまつわる会話は右に引用したテクストのように、人間の存在自身を議論する問答にまで発展したのである。

作者芥川が拵えた神州日報の記事「諸城の某甲が首の落ちたる事は、載せて聊斎志異にもあれば、該何小二の如きも、その事なしとは云ふ可らざるか。云々」が証左するように、この作品は「諸城某甲」からの受容と変容の読み方

が認められる。作品における他の材源を隠蔽するための工作として読む可能性はあるが、物語の骨組みは「諸城某甲」に由来したことは異存する余地が無さそうだ。芥川は、蒲松齢が他者から頂いた話という伝聞の体裁を利用し、神州日報というマスコミから何小二の「首が落ちた話」を切り取り、物語の末尾に現る木村少佐と山川技師の会話でコメンテーター蒲松齢の口調を再現してみせたことが推測されよう。

日本の看護卒に見つかって介抱してもらった何小二は、初めは木村少佐に好感を与えたに違いない。瀕死体験を如何にも素直で従順に語ったことから、戦争と創傷の拘束から解放された何小二の素性が酒楼での事件によってアイロニカルに映し出される。ここに感受される人間の「あてにならない」ことは、何小二の身の上のみならず、会話する木村少佐と山川技師にまで広がりを見せ、人間の存在への不安に還元される。何小二が死に直面する際に感じた雑多な負の感情と、再生を引き換えに過去を償いたい気持ちはひとつの誠実な人間像として捉えられる。その気持ちに偽りはないが、一方今度は快楽に走り、酒に溺れて醜い死に様を遂げた何小二の皮肉な姿が描かれる。そのいずれも何小二の本当の姿なのだ。何小二の転落っぷりは、一旦救いを得た罪人が再び地獄に堕ちる様を描いた芥川の児童文学の名作「蜘蛛の糸」(『赤い鳥』一九一八年四月)の主人公犍陀多のイメージに重ねられると思われる。酒楼で事故に遭った何小二は物理的な死亡とともに、木村少佐からの信頼も失い、社会的な死亡という二重の死を遂げた。木村少佐の語りもまた、明日は我が身的な危惧感を漂わす。油断による身の破滅は、日清戦争の戦時中や戦後とは関係なしに、日常生活の中で襲いかかるのである。

渡辺正彦による「末尾がお説教で終わる、つまり観念性が露出している」[二]との指摘があるが、前章「南京の基督」にも見られる芥川作品にありがちなオチだと思われる。自由連想、意識の流れ、コラージュと思わせるような描写をまとった「首が落ちた話」は、木村少佐の「我々は我々自身のあてにならない事を、痛切に知って置く必要がある。実際それを知っているもののみが、幾分でもあてになるのだ。」という教訓めいたアフォリズムで括られることこそ、物語が語られる過程で温存してきた概念が言葉の形となって実り、結びの妙を得ていると思われる。芥川が語った人間があてにならないことは、産業革命以来人間の理性の力を過信する思想への反措定＝アンチテーゼであり、芸術が探求する人間心理の神秘への凝視であろう。

第三節　身体の再馴化――「馬の脚」

続いて考察する一九二五年一月発表の「馬の脚」は、資本主義の発達を遂げた日本の中国進出を背景に書いた「大人に読ませるお伽噺」[三]である。北京の都市表象の描写をはじめ、実在した北京の三菱公司、北京同仁病院、順天

時報などの組織が具体的に取り上げられ、中国という物語背景の描写に飛躍的向上を見せた。それは一九二一年中国現地に旅行した芥川のジャーナリズムの賜物であろう。また、初出時のテクストで分かるように、「馬の脚」の語り手は堀川保吉という芥川が拵えた架空の人物である。周知の如く堀川保吉は芥川の私小説風作品群として知られる保吉物の主人公である。芥川作品における語り手干渉というメタフィクション性を帯びたことはさほど珍しい現象ではないが、作者芥川自身と思われる勝ちな語り手をわざわざ堀川保吉にすることは、保吉物の帯びた軽はずみな諧謔性を物語に利用するために他ならないと考えられる。

「馬の脚」は、現実と非現実が織り交ぜられており、奇妙な物語に仕上がっている。常子という妻子を持ち、北京の三菱に勤める忍野半三郎という平凡な会社員は頓死に見舞われる。半三郎は死後の審問所とおぼしい場所に通され、そこで白い大掛児を着た二人の支那人に死ぬはずの「ヘンリー・バレット」というアメリカ人に間違えられた上、死後三日も経っているゆえ脚部は既に腐っているという事実を知る。そして、二人の支那人は半三郎を復活させるために馬の脚を腐った人間の脚の代用として接合しようとする。結局、馬の脚を持った半三郎は見事に復活し、半三郎を脳溢血だと諦めていた北京同仁病院主治医の山井博士は、これを「医学を超越する自然の神秘」と力説する。しかしそれから半三郎は、その脚を露見させないように散々苦労する。併せて馬の脚には蒙古産の庫倫馬の天性が残されており、春になると交尾を求めて駆け回ることを禁じ得ないのである。果てには半三郎が失踪するに至る。この事件に即して「順天時報」の主筆牟多口氏は社説で「夫人常子を顧みず、発狂のための失踪」とし、「家族主義の瓦解」と批判する。半年後、半三郎は常子のいる家に戻るが、常子は半三郎の露わになった馬の脚を見て落胆する。しかし常子以外の人は半三郎の馬の脚になったことを信じていない。一連の話が真実であることの証拠として、半三郎の復活を報じた「順天時報」の同じ版面の下に「美華禁酒会長ヘンリー・バレット頓死」という記事が書いてあったことが物語の最後に挙げられる。

作品全体から見ると、物語の設定が現代でありながら、死後の世界や復活劇、人間と動物の異種結合譚など、所々に現れる自然の摂理を無視した非合理性が目立つ。本章の第一節で述べたように、「カフカ張り」の現実を超えたシュールな印象が見受けられるが、管見の限り本作品とシュルレアリスムとの受容関係について、決定的な確証は未だに見当たらない。実在する世界観を利用しながら幻想を織り込むエブリデイ・ファンタジーにあたる「馬の脚」は、シュルレアリスムのほか、マジックリアリズム文学として読むことも可能なのではないかと思われる。

外国文学との関わりについて、吉田精一は奇抜な描写と作者芥川当時の精神状態からゴーゴリの「鼻」との関係性を提示した[二三]が、須田千里は「別人

の肉体をそっくり借りるのではなく、その一部分を自分の肉体の一部に付け替える、という話の特殊性において、数ある再生譚のなかで「士人甲」こそ「馬の脚」の典拠と見做し得る」[二四]と論証し、その証左として芥川龍之介蔵書の『唐代叢書』と『広記』に収録されていることを挙げた。

「馬の脚」と「士人甲」は、物語の筋の酷似が認められることから、受容関係は確実たるものだと思われる。『幽明録』[二五]に収録されている「士人甲」のあらすじは以下のようである。甲という本名不詳の晋朝の人がある日急死し、天上界に連れて行かれる。人間の寿命を司る天上界の官僚は甲の寿命はまだ終わらないと言い、甲を帰らせようとするが、足に病気が罹った甲は満足に人間界に帰れずにいる。天上界の官僚たちは、西門に住む康乙という死んだ胡人の健康だが醜い両足で甲のそれと交換しようとするが、甲はやむを得ずその提案に従って胡人の足を付けた状態で蘇生する。甲は復活したものの、自分の毛深い足を見て嘆くばかりの日々を過ごす。甲は死んだ胡人の足を見にいくと、本当に自分の足と交換されていることを信じるようになる。胡人の息子は、甲の下半身についている自分の父・康乙の足を見て、思わず抱きついて父を偲ぶように号泣する。それ以来甲は毎回道などで胡人の子と会う度に足を抱きつかれて泣かれるようになって困る。あまりの鬱陶しさで、甲は暑い日にも関わらず足を露わにしないよう重ね着をする。

「士人甲」を芥川の「馬の脚」と比較すると、主人公が頓死して天上界に上がったこと、手違いで再び蘇生して戻るが元の姿でいられなくなったこと、新しい自分の姿は都合が悪くて隠すことを余儀なくされること、といった共通点が認められる。芥川は原典の胡人の脚を利用し、さらに原典や実世界との差異化を図って、野心的に人間と動物の異種結合譚を作り上げた。

「もしもし、馬の脚だけは勘忍して下さい。わたしは馬は大嫌ひなのです。どうか後生一生のお願いですから、人間の脚をつけて下さい。ヘンリイ何とかの脚でもかまひません。少々位毛脛でも人間の脚ならば我慢しますから。」（中略）

するともう若い下役は馬の脚を二本ぶら下げたなり、すうつと又どこかからはひつて来た。丁度ホテルの給仕などの長靴を持つて来るのと同じことである。半三郎は逃げようとした。しかし両脚のない悲しさには容易に腰を上げることも出来ない。そのうちに下役は彼の側へ来ると、白靴や靴下を外し出した。[二六]

原典の胡人の脚を思わせるように、脚の候補に人違いのヘンリーという西洋人の毛脛が半三郎に挙げられた。その願望は叶わず、代わりに馬の脚が運ばれてくるという滑稽で怪奇な話である。二本の馬の脚が、半三郎の運命を狂わせた悲喜劇の引き金となる。馬の脚に変わった半三郎の身に起きた劇変は作中

の日記で確認される形で描かれていく。

「七月×日　どうもあの若い支那人のやつは怪しからぬ脚をくつけたものである。俺の脚は両方とも蚤の巣窟と言つても好い。俺は今日も事務を執りながら、気違ひになる位痒い思ひをした。（中略）

「八月×日　俺は今日マネエヂヤアの所へ商売のことを話しに行つた。するとマネエヂヤアは話の中にも絶えず鼻を鳴らせている。どうも俺の脚の臭いは長靴の外にも発散するらしい。

「九月×日　馬の脚を自由に制御することは確かに馬術よりも困難である。（中略）あつと言ふ間に俺の脚は梯子段の七段目を踏み抜いてしまつた。

「十月×日　俺はだんだん馬の脚を自由に制御することを覚え出した。（中略）が、今日は失敗した。（中略）俺は大いに腹が立つたから、いきなり車夫を蹴飛ばしてやつた。車夫の空中へ飛び上つたことはフツト・ボオルかと思ふ位である。俺は勿論後悔した。同時に又思はず噴飯した。兎に角脚を動かす時には一層細心に注意しなければならぬ。[二七]

半三郎の日記では、彼が馬の脚を馴化するための苦労話をはじめ、配偶者である常子に馬の脚を隠蔽するための工作まで面白可笑しく書かれている。堀川保吉という隠された語り手が介在するためか、半三郎の話が笑劇（farce）の性格を帯びている。馬の脚という現実にないシチュエーションに乗って、話の展開が滑稽な方向へ次第にエスカレートしていく。人間の身体に人間以外の異質な生き物と合成され、半獣人とも言えるキメラ状態と化した半三郎は、身体感覚の巨大な変異に襲われることが想定される。最初に寄生する蚤に刺されて「気違いになるくらい痒い思い」を体験させられる。次には獣の帯びる体臭で周りの人を卒倒させる。半三郎の体験する痒みと臭みは、長く衛生的ではない状態に置かれた人間につきまとうものだ。ある程度エチケットを身に着けた都会のホワイトカラー階級の半三郎は、その不潔な状態とは最も無縁な人種のはずである。馬の脚を付けられた半三郎はいきなりハンディキャップを設けられことで、一見デメリットしかないようだが、「七段目を踏み抜」いたり、車夫を空中に文字通りに「蹴飛ば」したりと、馬の脚が備え持つ怪力は思い掛けない場面に活躍してみせる。

寝ても覚めても心臓は鼓動しつづけ、絶え間なく吐息する。人間が生きている限り何十年間その循環は止まることがないように、病気や異常な状態に見舞われなければ、我々はまともに稼働する身体のパーツの働きかけを意識することもないだろう。人間の足は、幼児時代から歩くためにある存在として認識されてきた。当たり前のように持っているはずの身体の規律は、制限をかけられたことで、本来忘却されたはずの身体感覚が再び喚起される。馬の脚に異化

されることの大変さを語ることで、読み手に身体の人間らしさを再確認させ、普段気づかないうちに「身に着けている」身体感覚の根源を問う。

半三郎の馬の脚は徳勝門外の馬市の斃馬についてゐた脚であり、その又斃馬は明らかに張家口、錦州を通つて来た蒙古産の庫倫馬である。すると彼の馬の脚の蒙古の空気を感ずるが早いか、忽ち躍つたり跳ねたりし出したのは寧ろ当然ではないであらうか？　且又当時は塞外の馬の必死に交尾を求めながら、縦横に駈けまはる時期である。して見れば彼の馬の脚がぢつとしてゐるのに忍びなかつたのも同情に価すると言はなければならぬ。[二八]

半三郎に馴致され、平和に一つの身体で共生するはずの馬の脚は突然寄生主を連れて家を出て遁走する。家という人間社会の構成単位は安定した衣食住の環境を提供するが、野性を持った馬には何かが物足りない。そこで語り手の堀川保吉は「馬政紀、馬記、元享療牛馬駝集、伯楽相馬経等の諸書」で詮索した結果、半三郎の馬の脚が興奮した原因にたどり着いた。動物の遺伝子は、個体及び種族の存続と繁栄を最高の信条としている。その信条は食欲と性欲といった形に化して、動物の行動を支配する。人間が飼い馴らした馬市の馬でも野性を備え持っている。半三郎の体に住み着く馬の脚という他者は、明瞭な思考や意識こそ持たないものの、膝蓋腱反射のような制御不能の動作能力は持ち合わせており、春先の黄砂に感化されて交尾を求めるという繁殖本能が暴走する羽目になったのである。

それはたつた一ことだつた。しかし丁度月光のやうにこの男を、――この男の正体を見る見る明らかにする一ことだつた。常子は息を呑んだまま、少時は声を失つた男の顔を見つめつづけた。男は髭を伸ばした上、別人のやうに窶れてゐる。が、彼女を見てゐる瞳は確かに待ちに待つた瞳だつた。

「あなた！」

常子はかう叫びながら、夫の胸へ縋らうとした。けれども一足出すが早いか、熱鉄か何かを踏んだやうに忽ち又後ろへ飛びすさつた。夫は破れたズボンの下に毛だらけの馬の脚を露はしてゐる。薄明りの中にも毛色の見える栗毛の馬の脚を露はしてゐる。[二九]

語り手は、物語のタイトル「馬の脚」が寓意する故事成句の意味への読者の期待を裏切らない。この通り、馬の脚につられて（馬の）交尾を求める行脚から帰り、馬脚を現す場面が拵えられているのである。不都合な真実へのメタファーと、シニフィエとしての本物の馬の脚が両義性を含んで晒されるくだりに、芥川なりの洒落た文字遊びが感じられる。半三郎が最も素直になるべき対

象である妻の常子に告白する時機を逃し続けることは、順天時報の主筆牟多口が声高に掲げる「家庭主義」への皮肉が込められているように思われる。

> 夫れわが金甌無欠の国体は家族主義の上に立つものなり。家族主義の上に立つものとせば、一家の主人たる責任の如何に重大なるかは問ふを待たず。この一家の主人にして妄に発狂する権利ありや否や？　吾人は斯る疑問の前に断乎として否と答ふるものなり。[三〇]

名詮自性という熟語が表すように、半三郎のファミリー・アフェアに口を挟む牟多口の社説は大した価値がない。だが中国の順天時報で発表された牟多口の社説では、最初から読者を困惑させる問題点があると思われる。つまり、「金甌無欠の国体」が指す「国」とは日本か、それとも中国か。属人主義と属地主義によって答えが二分するが、その社説を読んでいくうちに「然れども世界に誇るべき二千年来の家族主義は土崩瓦解するを免れざるなり」という部分から、牟多口が言う国は日本であることが明らかになる。それと同時に、中国の地に居ながら日本の国体のための家族主義を唱える牟多口の誤謬に気付かされずにはいられない。二十世紀の中国で、半三郎が病気になれば日本人の山井博士に診てもらい、不幸に死ねば日本の本願寺派の布教師が葬式を仕切ることが物語の中で表象され、中国に居ても日本人の身体は、同じく日本人の手によって修復・管理されるという奇妙な現象が見られる。日本人は、日本人同士という名の安全網を中国に張り巡らせており、選民意識に似た感情を持つ在中日本人たちはコミュニティを成し、一歩北京の日本人家庭に踏み入れば、そこには周りの環境を悉く排除するリトル・ジャパンなるものが想定される。越境して中国に入った日本人は、中国に居ながら日本式の生活に徹底的に実践していることは、芥川が中国旅行で発見した事情と推測できよう。前章「南京の基督」で支那料理を食べない基督の表象と同じように、二十世紀初頭の中国は日本人にたやすく受け入れられる土地ではないことがわかる。話は牟多口の半三郎批判に戻るが、発狂のために家庭を放棄することを罪とし、人間の摂理に反する「発狂禁止令」なる意味不明なものを頒布するべきと熱弁を振るう牟多口の身の上には、半三郎以上の狂気が感じられる。結局「馬の脚」物語で最も正常な精神状態を持った人物は、名前の通り常子であることが分かる。

登場人物にそれぞれ寓意がある。忍野は「唖」に病院長山井は「病」に「順天時報」主筆牟田口は「無駄口」に通ず。この寓意、批判精神は社会主義ないし革命から家族制度まで、あるいは権威、世論に向けられる。キーワードは「発狂」と死、それに馬の脚をつけられるという超「自然の神秘」。発狂へのおののきと裏表をなす発狂願望、逃亡願望が芥川にちらついていた。（中略）超「自然の神秘」も芥川晩年のテーマである。それは「意識

の閾」をこえた世界である。闇を抱えた人間の認識のもと、この世界を芥川はこちら側にたぐりよせようとした。[三一]

國末泰平の分析のどおり、登場人物の名前からもわかるように、作中人物の名前から名詮自性の傾向が見られる。何かしら欠陥を持つ人間は遁逃せざるを得なくなり、果てには発狂者というレッテルが貼られる。だが、寓意や批判が向けられる対象が分散されており、指向性の希薄という感触が残る。

「馬の脚」は、人間世界の内部にあって、いかに人間世界の外部を提示しうるかという課題に取り組んだ作品である。芥川は、語りを躓かせ、あるいは混淆させることでそれを果たそうと試みるのである。[三二]

髙橋博史は、人間世界の内部＝健常者がいる世界と、人間世界の外部＝天上界や馬の野性に駆られて赴いた自然界を去来する半三郎の表象の実験的な性質を捉え、その語りの不条理さを芥川の「大人に読ませるお伽噺」という宣言に帰結してみせた。ここでもう一度本作の語り手として拵えられた堀川保吉の存在を思い返そう。堀川保吉を主人公とする保吉物は、不都合な真実を告白することが強要される日本文壇の私小説制度に対抗するためにある作品群だと思われる。ひたすら芥川の生の秘密を秘匿してきた保吉に、馬脚を現す半三郎の悲哀を語らせる意義が大いにあると思われる。半三郎の姿は、いつか全ての不都合な真実を開示せねばならない晩年の芥川のイメージトレーニングと捉えられるのではないか。

異質な自分の身体と向き合う主人公として、芥川の「鼻」（大正五（一九一六）年二月『新思潮』）で描かれた奇妙な形をした鼻の持ち主禅智内供と、彼の児童文学「白」（大正十二（一九二三）年八月『女性改造』）で黒くなった白い犬も、この身体コンプレックスの感覚は共通している。「馬の脚」では半三郎のコンプレックスの元となる馬脚が未解決のままに残されるが、家庭の復帰を果たした半三郎は、馬の脚のままで妻の常子と余生を過ごし、北京にいながら日本の家庭主義を実践するであろう。「馬の脚」は、身体が置かれる極めて異常な状態から切り込み、身体感覚の再馴化、自分の中に存在する野性のある他者、心理の狂気と生理との連動性、越境する身体など雑多な問題に触れた物語である。

第四節　まとめ――「日本以外の土地から起つた異常な事件」

以上の二節で「首が落ちた話」と「馬の脚」を一通り考察してきた。日本が戦争や資本主義といった形で中国進出を遂げた史実が、両作品の背景として物語を支えており、日清戦争という武力による侵略と、殖産興業という経済力

による侵略のもとで、日本は中国に押しかけたのであった。芥川中国旅行後の見聞で、実在する「三菱公司」、「奉天時報」の符牒を用いて、日本の中国進出の実状を伝えるというジャーナリズム的な一面が認められる。

また、物語の骨組みは中国古代の怪奇小説をほぼ流用する形で大胆に構築されている。両者の原典は、偶然にも「甲」という名前の主人公を持つ。甲は、「甲乙丙丁」から取っている呼称で、ごくありふれた、取るに足らない一般人のことを指しているから、何小二と半三郎が事件に遭うまで平々凡々な人間として造形されている。中国の原典に加えて一九二〇年代前後の意識の流れ、自由連想、コラージュといったアヴァンギャルド芸術の手法が駆使され、作品が大いに肉付けされたのが最大な共通点だと思われる。「首が落ちた話」で描かれた何小二の繊細な心象風景は、無頼漢になった彼の変死によって打ち壊される。人間の人格が常に変動し続ける不確かさを、アフォリズムで締め括る教訓的な物語に仕上がっている。「馬の脚」では人獣複合体に変身した半三郎の身体感覚のズレから平々凡々な日常生活が異化され、やがて狂っていく。半三郎の悲愴感を帯びた生き様はまた、隠された語り手堀川保吉の諧謔な口調によって面白可笑しく語られる。両作品は人間の生と死という神秘な領域を立ち入り、静的に遼東の高粱畑に横たわり脳内のイメージに任せて残りわずかな生を詮索するものがあれば、動的に北京から蒙古にかけて馬の脚で縦横無尽に走り回るものもある。

> 今僕が或テエマを捉へてそれを小説に書くとする。さうしてそのテエマを芸術的に最も力強く表現する為には、或異常な事件が必要になるとする。その場合、その異常な事件なるものは、異常なだけそれだけ、今日この日本に起つた事としては書きこなし悪し。もし強ひて書けば、多くの場合不自然の感を読者に起させて、その結果折角のテエマまでも犬死をさせる事になつてしまふ。所でこの困難を除く手段には、（中略）昔か（未来は稀であらう）日本以外の土地或いは昔日本以外の土地から起つた事とするより外はない。僕の昔から材料を採つた小説は大抵この必要に迫られて、不自然の障害を避ける為に舞台を昔に求めたのである。[三三]

芥川は、彼の小説作法について解説する有名な文章である。歴史事件の扱いについて考察を重ね、小説で歴史を忠実に再現する「歴史其儘」の方法から歴史の束縛から解放する「歴史離れ」という転換を見せた鴎外の作風とは別に、芥川はその鴎外の「歴史離れ」を徹底的に行い、歴史や説話など過去が累積してきた素材に現代的なテーマを付与する手法を得た。今回取り上げた「首が落ちた話」と「馬の脚」は、「昔日本以外の土地から起つた事」に該当し、吉田精一の指摘する芥川が一時期熱中した「怪奇趣味」を満たすのに、異常な事件の舞台を中国に求めたことが容易に考えられる。近代日本が作り上げた中国像

そのものが特徴的な両作品は、体裁をまた非日常的な事件から取っているが、近代の中国をそれも異常を通り越して不条理・超現実的な世界に仕上げ、「大人に読ませるお伽噺」という定義でしか収束できない話になる。そういうフィクションの装置の中で、「首が落ちた話」は二度死ぬという失敗のループが用意され、「馬の脚」は主人公が馬の脚を持った身体で一生暮らすことになるという、置かれざるを得ない境地に苦しまれる。芥川が中国の古典怪奇小説を借りて、人間の心理の深い内奥を探求する意欲が伺える。両作品のテーマについて、「首が落ちた話」は木村少佐と山川技師の会話で明瞭に示したのに対し、「馬の脚」は、身体感覚と意識の乖離から制御不能の狂気を表現する一方で、批判の対象を社会、家庭の諸制度までに広げ、奇抜な表現手法が先行して、テーマの指向性が錯綜する。両作品は共に人間社会から離脱せざるを得ない主人公心理の寂しさにフォーカスし、テクストには「自我」の孤立が多く描かれている。

古代現代とは関係なしに、芥川の考えた中国表象には一種のエキゾチックな怪異性が纏わりつく。他でもないこの中国特有の不条理さこそが、中国に求めるものであり、日本近代の合理主義と対蹠的に置かれる中国古典の怪異性を活用し、アヴァンギャルド性を掘り出す芥川の作品では、「アメリカ対中南米」の構図のように、「日本対中国」の対極関係で生まれるマジックリアリズムという読みも可能ではないかと思われる。前章「南京の基督」では、金花の病気治癒の奇蹟を梅毒の間欠期という解釈が可能だが、頭が切り落とされた人間を延命させたり、馬の脚を人間にくっつけて機能させることは、いくら医学が進歩した現代でも非現実的な物語である。それらの出来事を実際に起きたかのように「神州日報」「順天時報」といった実在する新聞紙に載せたという設定は、マスメディアの信憑性を問う表象となる。中国が経済的・政治的に名実共に大国になりつつある現代に至っても、マスメディアは時折世界中に偏った中国人像を発信し続ける。そこには、中国という奇怪な他者の表象を借りてまともな自国を映し出す意図が込められる。その現象は、近代的マスメディアの黎明期である明治大正時代に辿ることができると思われる。「すべて支那の新聞と云ふものは、こんな風に読まなくてはいけないのだ」と語る木村少佐の目には、神州日報の記事を始め、何小二の落ちた頭、ひいては自分自身まで懐疑的に映らなければならないのである。

一　大正七（一九一八）年一月『新潮』初出、単行本『傀儡師』（大正八年一月）所収。

二　大正十四（一九二五）年一月、「続篇馬の脚」同年二月、いずれも『新潮』初出。芥川生前の単行本に本作を収めなかった。

三　『新潮』初出の冒頭に「「馬の脚」は小説ではない。「大人に読ませるお伽噺」である」とあり、作者自ら創作の手法を規定している。

四　「首が落ちた話」の粉本となる作品については、芥川が作中で自明するように、本作品は中国清朝蒲松齢の短編小説集『聊斎志異』第三巻第二十二「諸城某甲」から題材を得たものであることは、両作品のあらすじの類似性からも認められる。「首が落ちた話」の描写にあたり、他にはドストエフスキー『白痴』（一八六八年）、トルストイ『戦争と平和』（一八六九年）、アムフローズ・ビーアス「アウル・クリーク橋の一事件」（一八九一年）、田山花袋「一兵卒」（『早稲田文学』一九〇八年一月）など複数の作品を参照にしている点があることは、渡辺正彦「芥川龍之介「首が落ちた話」材源考――ドストエフスキー「白痴」との関連」（『近代文学論』一九八六年三月）でまとめられてきた。

「馬の脚」の典拠について、吉田精一は題材の怪奇性を着眼し、以下のように述べた。「「馬の脚」はお伽話じみた奇怪な小説で一種の脅迫観念を主題にしたと見れば見られる。この当時の作者の精神状態から、この種の題材に興味を持ったのだが、ゴオゴリの「鼻」の模作にすぎない。」（吉田精一『芥川龍之介』（新潮文庫、一九五八年）以来、ゴーゴリ「鼻」由来説が支配的だったが、須田千里は「馬の脚」の典拠を中国唐代小説に求め、『太平広記』三七六「再生」の第八話「士人甲」、または『唐代叢書』所収『再生記』の「士人甲」である」（「芥川龍之介「第四の夫から」と「馬の脚」――その典拠と主題をめぐって――」（『光華日本文学』第四巻、一九九六年八月）と指摘した。論者は、「馬の脚」と「士人甲」の梗概の酷似から須田千里の説のほうが有力だと考える。

五　「首が落ちた話」本文（『芥川龍之介全集　第三巻』、岩波書店、一九九六年一月）、五二頁

六　「馬の脚」本文（『芥川龍之介全集　第十二巻』、岩波書店、一九九六年十月）八六頁

七　押野武志「モダニズム文学と「破砕される身体」――江戸川乱歩・葉山嘉樹・宮沢賢治」、中山昭彦・吉田司雄編著『機械＝身体のポリティーク』（青弓社、二〇〇六年）所収、二〇頁

八　avant-garde（フランス語）　前衛の意。もともとは軍隊用語で、前方を護衛する精鋭部隊をさしている。転じて革新的な芸術の動きにあてられ、とくに他に先んじて未知の領域を切り開くことを急務とした二〇世紀初頭の芸術運動、すなわちイタリア未来派、ロシア構成主義、ダダ、シュルレアリスムなどを称して用いられる。（高見堅志郎執筆項目「アヴァンギャルド」、『日本大百科全書（ニッポニカ）』（小学館、二〇〇一年）

九　篠崎美生子「モダニズム――「大きな物語」は解体されたか」（『国文学解釈と鑑賞別冊　芥川龍之介：その知的空間』、二〇〇四年一月）

一〇　中村真一郎『芥川龍之介の世界』（岩波書店、二〇一五年十二月）

一一　ジェイ・ルービン「芥川龍之介と世界文学」（同氏編『芥川龍之介短編集』（新潮社、二〇〇七年六月）所収）

一二　中村真一郎とジェイ・ルービンが「馬の脚」と類似性を持つと指摘したカフカの作品は一九一五年の『変身』だと考えられる。

一三　「首が落ちた話」本文、五三頁

一四　同前注

一五　Elisabeth Kübler-Ross（一九二六―二〇〇四）、スイス出身の精神科医。「死の受容のプロセス」は、氏の著書 *On Death and Dying*, 1969（川口正吉訳『死ぬ瞬間』一九七一年、読売新聞社）で提唱されたコンセプトで、発表当初話題となった。

一六　「首が落ちた話」本文、五五頁

一七　「首が落ちた話」本文、五五―五八頁

一八　一九〇七年から一九四六年まで出版された中国に実在した新聞紙。

一九　清の蒲松齢（一六四〇―一七一五）が書いた怪異文学の短編小説集。清康熙年間（一六六二―一七二二）成立。

二〇　「首が落ちた話」本文、六〇―六二頁

二一　渡辺正彦「芥川龍之介「首が落ちた話」材源考――ドストエフスキー「白痴」との関連」（『近代文学論』一九八六年三月）

二二　一九二五年一月『新潮』初出時の冒頭部分に以下の文章があったが、芥川の意思により普及版全集では削除された。

　このお伽噺の主人公は――「馬の脚」は小説ではない。「大人に読ませるお伽噺」である。「大人に読ませるお伽噺」などは認めない人もあるかも知れない。が、認めないのは誤りである。堀川保吉君は或論文の中に夙にこの妄を排斥した。（篇末に掲げたのはこの論文、――即ち「お伽噺並びに玩具に関する論文」の一節である。）

上記の文章から、初出時の「馬の脚」における語り手は、堀川保吉に設定されたことがわかる。

二三　吉田精一『芥川龍之介』（新潮文庫、一九五八年一月）二一三頁

二四　須田千里「芥川龍之介「第四の夫から」と「馬の脚――その典拠と主題をめぐって――」」、『光華日本文学』（一九九六年八月）

二五　中国南朝宋時代（四二〇―四七九）に劉義慶（四〇三―四四四）が門客を集めて編纂した神怪小説集

二六　「馬の脚」本文（『芥川龍之介全集　第十二巻』、岩波書店、一九九六年十月）八七―八八頁

二七　「馬の脚」本文、九〇―九一頁

二八　「馬の脚」本文、九四頁

二九　「馬の脚」本文、九九―一〇〇頁

三〇　同前注

三一　國末泰平「馬の脚」（関口安義編『芥川龍之介新辞典』、翰林書房、二〇〇三年十二月）

三二　髙橋博史「芥川龍之介「馬の脚」――人間世界の外部をいかに語るか――」、シンポジウム「芥川龍之介・中国的視角」発表レジュメ、二〇一六年八月十三日　於杭州師範大学

三三　芥川龍之介「澄江堂雑記　昔」、『百艸』（大正十三年九月）所収

第二部　モダンの水脈を探る――開化物から見る近代国民国家形成の言説

第四章　近代化された身体――「お富の貞操」

第一節　はじめに――貞操と近代化

芥川の開化物に当たる「お富の貞操」（大正十一（一九二二）年五月、九月『改造』）は、物語の時間を幕末・明治期に設定し、場所を上野に選んだ。明治期というコンテクストを引用しつつ、また明治期における二つの時間を同じ空間で照合し比較することで、意図的に開化の効果を前面に出している。明治維新による文明開化という大きな時代的文脈の中、近代化が如何にして人々の生活に影響を及ぼすのか。「お富の貞操」は、その近代化を観照するのに格好のテクストである。このテクストは、お富と新公という二人の男女の遣り取りによって、彼らを取り巻く時代とトポスを可視化しているのである。

タイトルで既に掲げた「貞操」という言葉は、惹句・キャッチフレーズ的な効果を機能しているのみならず、的確に作中の一大キーワードとして働きかけている。貞操は、女性の身体を社会性につなげる、極めてプライベート的なものでありながら、パブリックの評価によって初めて意義を持つ、両極端の意義を具有している概念だと考えられる。本章では、「お富の貞操」のテクストから見る物語の場所、時代や人物像を取り上げ、芥川龍之介が構築した「貞操」のレトリックを探ってみる。

また、芥川龍之介が題材を得たとみられるストリンドベリ「令嬢ジュリー」を取り上げ、人物の造形の側面から比較し、両作の作中人物の男性の上昇志向を併せて論じ、従来看過しがちな新公の側面からテクストを検討してみたい。

なお本章は、一九二〇年代に発表された「お富の貞操」という作品に取り巻く言説の中から、身体・セクシュアリティのアプローチを通して、近代化の中で貞操という概念は如何に国家の中に取り込まれたかを考察する。

第二節　場所・時代と人物の相乗効果

「お富の貞操」の話は、以下のように展開される。明治元（一八六八）年五月十四日の昼過ぎ、官軍と彰義隊との上野戦争の前日、乞食と思しき身なりの人物新公は、雨宿りをしようと人が立ち退いだ上野界隈の或る町家に入り、そこで取り残された飼い猫と、その猫を連れ去ろうとする少女お富と出会う。新公とお富は、しばらく口喧嘩の末、軽い殴り合いに発展する。何かのはずみで新公は若い女性であるお富に欲情し、忍ばせていた銃を猫に差し向け、「ぢや猫は助けてやらう。その代りお前さんの体を借りるぜ。」と、従わないと猫の命を落とすと脅し、お富に性的交渉を要求する。意外と即座

でおとなしく要求を応じようとするお富に、今度は新公が驚き、結局何もせずにお富が猫を連れ去るのを見送り、「村上新三郎源の繁光、今日だけは一本やられたな」と夕日を眺めながらつぶやく。

二十三年後の明治二十三（一八九〇）年三月二十六日、第三回内国勧業博覧会が上野で開会式を催した時、偶然にもその場で時計屋の女房で三人の子の母になったお富は、明治政府の功績者になった新公の晴れ姿を見つけ、互いに目線を交わす。昔、猫を救うために自分の貞操を任そうとした挿話を思い出すかのように、お富は「何事もないやうに」、「活き活きと、嬉しさうに」微笑んで見せる。

作中の設定背景には、上野というトポス、そして明治維新期という時代の文脈がふんだんに取り入れられている。テクストの冒頭から既に導入した物語の場所と時間の設定には、いくつか重要な留意点が納められたと思われる。

まずは場所から検討してみよう。明治元年（一八六八）の上野は、その年に起きた戊辰戦争の戦場の一つとして知られている。この戦争は、わずか一日で佐幕軍が新政府軍に鎮圧される形で終結した。上野は幕末明治初期戊辰戦争の激戦地で、新公が戦闘員として立ち向かうことで上野に現れることが想定される。上野もまた、維新後に明治政府による様々近代的な施設や催し物を設けられ、内国博覧会という形で明治政府の統治力を開示し、近代化のショーウィンドウとして機能していく。上野という場所は、五回にわたる博覧会のほか、博物館、美術館、鉄道駅など近代的なイベントや施設によって維新の色を塗り替えられ、明治政府に成功的に再利用されている。開化の成果を並べて「近代」を演出する舞台としての役割を果たしているのである。吉見俊哉は、「まさに徳川幕藩体制の崩壊を象徴的に語る出来事だが、重要なのはむしろ、このように一度は焼野原と化した上野が、明治国家体制の成立と軌を一にして、新たな意味を担った空間として再登場してくることである」と述べ、芥川龍之介が開化物「お富の貞操」の背景を上野にすることで、幕末明治期における上野のトポス的なイメージを有効的に取り入れようとする意図が窺える。また、

> 明治元年五月十四日の午過ぎだつた。「官軍は明日夜の明け次第、東叡山彰義隊を攻撃する。上野界隈の町家のものは何処へでも立ち退いてしまへ。」――さう云ふ達しのあつた午過ぎだつた。下谷町二丁目の小間物店、古河屋政兵衛の立ち退いた跡には、台所の隅の鮑貝の前に大きい牡の三毛猫が一匹静かに香箱をつくつてゐた[二]。

と、冒頭に時間と空間の表記と共に描かれた、さり気なく取り残された一匹の三毛猫は、表題に出てくるヒロインお富をすでに立ち退き地域となった上野の或町家に招来する原因となり、新公とお富が接点を持つきっかけとも

なる。

次に、テクスト設定の時間を検討する。「お富の貞操」は、いわば二幕物の構造を持っており、それぞれ慶応四／明治元年五月十四日と、明治二十三年三月二十六日という時間設定が設けられている。それも作者は大雑把ではなく、明確かつ仔細に物語の時間を明示することで、リアリティを作品に吹き込んだ。物語の時間について、芥川龍之介は大正十一（一九二二）年三月三十一日付の塚本八洲宛の書簡に次の問い合わせをした。

（一）明治元年五月十四日（上野戦争の前日）はやはり雨天だつたでせうか

（二）雨天でないにしてもあの時分は雨降りつづきだつたやうに書いてありますが、上野界隈の町人たちが田舎の方へ落ちるのにはどう云ふ服装をしてゐたでせう？殊に私の知りたいのは足拵へです足駄、草鞋、結び付け草履、裸足、などの中どれが一番多かつたでせう？

（三）上野界隈、今日で云へば伊藤松坂あたりから三橋へかけた町家の人々は遅くも戦争の前日には避難した事と思ひますがこれは間違ひありますまいか？念の為に伺ひたいのです皆面倒な質問ですがどうかよろしく御返事下さいかう云ふ点が判然しないと来月の小説にとりかかれないのです　頓首[三]

以上の引用から、芥川龍之介は設定にかなり力を入れたことが伺える。その日の天候と、おそらく新公の設定に使う上野界隈に往来する人間の身なりと、上野における疎開の状況まで緻密に考察して、この「お富の貞操」を描き上げたのである。二つの時間、そして同じ上野の地に起きた出来事を前後並べて比較することで、日本の開化以前と以後の変遷が明瞭に浮き彫りにされるという芥川龍之介のレトリック戦略が見える。

上述のように場所と時間の設定が成立した。あとは作中人物を拵えられたテクストの世界の中に泳がせるのみである。次に、登場人物の新公とお富の描写を見てみよう。「垢にはまみれてゐても、眼鼻立ちは寧ろ尋常だつた[四]」という不潔な身なりをした乞食新公が突如現れたことに、猫はあまり驚きの様子を見せないことから、前よりこの上野にある古河屋政兵衛の小間物店に頻りに出入りする人物だということが想定できる。乞食の活動範囲は特定できないが、この猫との遣り取りから見て、新公は上野に常駐し、土地勘がある人物であろう。

後半明治二十三年のくだりに、地の文に出てくる新公が「ただの乞食ではない」として書かれたことも、明治元年の新公の「眼鼻立ちは寧ろ尋常だつた」と記されたことから示唆される。何しろ乞食は社会の落ちぶれで、最初から一般人と同じような立ち振舞が求められていない。ゆえに、「尋常」であ

ることが珍しがられるのではないのであろうか。身振り手振りなどの些細な描写から、語り手芥川龍之介の伏線が緻密に埋め込まれている。次に、明治元年の新公とお富の間に起きた喧嘩の結末を見てみよう。

―更に又何分かの後、一人になつた新公は、古湯帷子の膝を抱いた儘、ぼんやり台所に坐つてゐた。暮色は疎らな雨の音の中に、だんだん此処へも迫つて来た。引き窓の綱、流し元の水瓶、――そんな物も一つづつ見えなくなつた。と思ふと上野の鐘が、一杵づつ雨雲にこもりながら、重苦しい音を拡げ始めた。新公はその音に驚いたやうに、ひつそりしたあたりを見廻した。それから手さぐりに流し元へ下りると、柄杓になみなみと水を酌んだ。

「村上新三郎源の繁光、今日だけは一本やられたな。」

彼はさう呟きざま、うまさうに黄昏の水を飲んだ。……[五]

ここでは、お富が貞操を全ったままでお上さんの可愛がっている三毛猫を無事に連れ去った後、その場所に取り残された新公の様子が描かれている。「上野の鐘が、一杵づつ雨雲にこもりながら、重苦しい音を拡げ始めた」のは、時間が刻一刻容赦なく進んでいくことを示唆し、来るべき戦争が迫り来ることのメタファーともなった。ここで作者芥川龍之介がまたひとつ大事なキーワードを埋め込んだ。それは、新公のつぶやきである。新公は「村上新三郎源の繁光」という人物で、村上源氏という立派な武家の後裔として設定されている。幕末は古湯帷子を身に纏う乞食の姿で上野界隈に潜伏し、銃を持っているただならぬものだと想像される。喧嘩の末、新公は呆気に取られ、貞操を許そうとしたお富のバイタリティにただただ圧倒された。「うまさうに黄昏の水を飲んだ」という描写も、雨上がりの天気と新公の心象風景が合わさって、貞操争奪戦という茶番を後味よくフェードアウトさせているように伺える。

それに、この打ち合いの結末に持ちかけられた新公の武家の後裔という設定には、テクストにおけるどうのような意味合いを持っていたのであろうか。のちほど他の資料を導入し分析する。

次にヒロインお富を検討してみよう。お富は、大のお上さん想いな上、「猫を取り戻す」という指令を貫き通そうとする正直者で、命と同価の貞操を捨ててでも猫を救おうとする。最後はお上さん古河屋政兵衛の甥と結婚し、円満な家族を築き、小さな成功を収める。テクストには書かれていないものの、お上さんの深い信頼を得たからこそ、古河屋政兵衛の甥との婚姻関係が結ばれたのではないか。お富の魅力について、紅野敏郎は「いわゆる肉感的な女性、頽廃の要素を色濃く持った女性、というのではなく、健康で律儀な、まめまめしい、素朴で働くことを愛する快活な女性が、自然にもっている魅力

である[六]」と論じている。お富が新公に脅迫され、銃が猫に差し向けられた時、瞬発的に自らの貞操を許そうとしたことは、与えられた任務、つまり猫を無事に取り戻すことを優先に考えていたことが原因なのであろう。このような切羽詰まった非常時に、短時間の中でなされた決断こそが、普段お富がお上さんにひたすら忠実に奉仕する一心から来る行いだったのではないであろうか。

「まあ肌身を任せると云へば、女の一生ぢや大変な事だ。それをお富さん、お前さんは、その猫の命と懸け替に、――こいつはどうもお前さんにしちや、乱暴すぎるぢやありませんか？」という新公の問いに「何と云へば好いんだらう？　唯あの時はああしないと、何だかすまない気がしたのさ。」というセリフを言わせたのではないかと思われがちだが、「お上さん」の命令を遂行しようとする、自分より優位に立つ権威者のためにとったお富の自己犠牲の行動の側面も、見過ごす訳にはいかない。そしてこの自己犠牲への評価は、芥川龍之介が二十三年後の幸せなお富を描くことで肯定的に捉えた。あの時、貞操が犠牲にされていなかったからこそ、お富は今の家族を前に、気を病めることなく「活き活きと、嬉しさうに」新公の晴れ姿を直視できたのであろう。つまり、従来「無意識」とされた若い女性の心理の微妙な変化を説くより、召使いという身分から奉公すべきだという心的論理がお富の行動様式を強く支配する。その論理というファクターが、貞操か命かという選択を前に決定的な影響を与えたと思われる。加えてお富の持ち前の活力は、その後の長い歳月において自らの運命を切り開き、テクストの中で幸福な生活が用意されるのである。

新公とお富の位相関係についても、検討する余地があると思われる。テクストの冒頭で新公と猫との親しい遣り取りからも窺えるように、上野で活動する乞食新公と小間物屋の使用人お富も前から交流のある知り合い同士であることがはっきりとわかる。テクストで注目すべきなのは、お富が「何だい、お前は新公ぢやないか？」と常体（タ形）での語りかけに対し、新公は「どうも相済みません。あんまり降りが強いもんだから、つい御留守へはひこみましたがね――何、格別明き巣狙ひに宗旨を変へた訣でもないんです。」と、丁寧語（デスマス形）で返事するところである。これは、物語で現れるお富と新公の最初の会話だが、充分に二人の位相関係を伺い知ることができる。年齢や知見もお富が明らかに劣っているのに、乞食の新公に対する態度は横柄そのものである。にもかかわらず、新公はあまりそれを不快に思っていない様子。お富と新公の間には、既にある種の信頼関係が介在しているからだと想定出来るであろう。この短編で見る二人の最初の会話だが、むしろお互い気の知れた友達同士の遣り取りのように見える。その信頼関係は、一瞬の争いによって崩壊したかと思えば、次の瞬間に、「何分かの後、懐に猫を入れたお富は、もう傘を片手にしながら、破れ筵を敷いた新公と、気軽に何か話

してゐた」とあるように、二人が落ち着いて会話を再開することで見事修復したということが伺える。

以上のことから分かるように、「お富の貞操」は芥川龍之介開化物作品群のなかでも、場所、時代、人物すべての要素が互いに巧みに関与し、一つの機関として相俟って連動して初めて成立する作品だ言っても過言ではないのであろう。

第三節　ストリンドベリ「令嬢ジュリー」と新公の出世物語

芥川龍之介は、スウェーデン作家ストリンドベリ（一八四九―一九一二）の戯曲「令嬢ジュリー（スウェーデン語 *Fröken Julie*, 1888）」から「お富の貞操」の着想を得たとみられることは、すでに森本修[七]に説かれている。森本修は、お富が「無分別にも、一匹の猫を救ふ為に、新公に体を任さうとした」動機と、新公が「彼女が投げ出した体には、指さへ触れる事を肯んじなかつた」という行動をとったことの鍵が、この「令嬢ジュリー」にあると考える。同氏の論文は、お富が貞操を委ねるまでの動機の多様性という側面を「令嬢ジュリー」から着想を得て、更にそれを「お富の貞操」に応用したと指摘している。筆者は、これまで多く研究されてきたお富とジュリーの女性的な側面の他に、従来看過されがちな新公の側面を「令嬢ジュリー」の男主人公ジャンの上昇志向と併せて論考を進めたい。

ストリンドベリの戯曲「令嬢ジュリー」の梗概は、以下のようである。夏至の夜、伯爵家の台所で、下男ジャンと料理人でジャンの婚約者であるクリスティンが話している。婚約が破談になった令嬢ジュリーがそこに現れ、ジャンと一緒に踊ることを要求する。クリスティンが寝たあと、ジャンは令嬢ジュリーと二人の夢を語り合う。生来卑しい身分にあるジャンはジュリーに想いを打ち明け、それに感銘を受けたジュリーは自分の家庭の欠陥を告白する。今度はジャンが一緒にスイスかイタリアへ逃げ新生活を始める話を持ち出すが、ジュリーは二人の考えの違いに気づかされ、混乱してしまう。やがて夜明けに伯爵が帰りのベルを鳴らし、ジュリーはジャンが渡した剃刀を手に納屋へ行き、幕を閉じる。

次に引用するのは、ジュリーと下男ジャンが夢を語り合う場面である。この部分でジャンの上昇志向が露わになる。

令嬢　多分ね、だけどあなただってそうよ、結局、みんな不思議なんじゃありません、人生も、人間も、なにもかもが。みんな水のなかに浮かぶゴミ屑のように、あちこち動きまわるだけ、落ちて、沈みきってしまうまではね。よくこんな夢を見るの、いつまでもそれを思い出さずにはいられないの。その夢のなかでは私、高い柱の上にすわっているんです

けれど、どうしても降りなれそうもないの。下を見ればめまいがする、どうしても降りなければならないのに、その勇気はない、もうとてもつかまってはいられなくなって、いっそ落ちてしまえばと思うんですけれど、落ちないの。そのくせ下に着くまではいらいらするばかり、下に、地面に着くまでは安心できないの。でも下へ、地面に着いたら、今度はもっと下へ、地の底へ潜り込みたくなるのかもしれないわね。あなたはそんな気持ちにおなりになったことありません？

ジャン　ございませんね。私が見ますのはまず、暗い森の、大きな木の下に横になっている夢ですね。上へ登って行きたい、高い梢の方へ、太陽の方へ登って行って、陽の照る景色を見渡したり、上の方にある鳥の巣を探し当てて、黄金の卵を手に入れたい、そう思って必死にのぼるんですが、幹は太いし、つるつる滑るし、おまけに最初の枝までがひどく遠い。だが、その最初の枝に手が届きさえすれば、あとは梯子を登るみたいに頂上まで行けることは分かっているんです。まあ、そいつに手が届くとこまでは、まだ行っていませんが、いまに届きますよ、たとえ夢のなかだけでもね！[八]

ここで交わした会話には、高いところから落ちてゆくという夢を見たジュリーと、ひたすら這い上がろうとするという夢を見たジャンの姿があった。夢の話は、そのまま二人の位相のメタファーとして語られている。

両作品は、元々登場人物の女性お富、ジュリーより下に位置づけられる男性新公、ジャンが、調子に乗って様々な要求をするようになるところに共通点がある。「お富の貞操」では、村上源氏という武家の後裔が乞食の成りで上野で活動するが、戦争という機会をつかみ新政府の功績者として上り詰める。二十三年前のある午後、新公は誠実な心持ちを通し「彼女が投げ出した体には、指さへ触れる事を肯んじなかつた」といい、お富の貞操を奪わなかったことと、「村上新三郎源の繁光、今日だけは一本やられたな」と呟くことから、その改心ぶりをうかがい知ることが出来ると思われる。そして、「令嬢ジュリー」は、一夜のみの短い期間で起こった話を描いているが、男女の身分の決定的な差から、到底恋愛が実らないと想定できるであろう。

「令嬢ジュリー」の会話には、下男ジャンの上昇志向を強く前面に出しており、これまで強気だったジュリーの態度を一変させたことが、引用の文章の中でも知ることが出来るであろう。そのジャンの上昇志向は、ジュリー自ら不都合な身の上話を告白させられるほどの度合いを持っている。それに対し、「お富の貞操」の新公は、武家の出のプライドが暗に支えていると思われる。そして世間から期待され、自らが自分自身に課する「しかるべき行動」は、お富と同様に、二十三年後の出世が保証されるように見える。新公の成功は、明治元年の時点では予期できなかったものの、語り手芥川は二十三年

後の成功という後日譚を用意し、新公の改心・出世の一部始終をようやく見せたのである。前述した二幕劇の一幕目・明治元年の終尾に出てくる新公の「武家の後裔」であることの自白は、この所で役目を果たしたのである。

第四節　貞操のレトリック

タイトルが「お富の貞操」とはいうものの、芥川龍之介が周到に言葉を選択する結果であろうか、テクストには「貞操」の文字が全く見当たらない。にもかかわらず、「貞操」を論じるのに十分有り得るテクストに仕上がっているのである。ここではテクストより新公とお富の描写をいくつか汲み上げ、貞操のレトリックと言説問題の形成を考察する。

まずは、上野界隈の或町家で新公とお富がばったり出会った場面に遡る。新公は「髭だらけの顋をさすりながら、じろじろその姿を眺めてゐた」とあるように、その視線は如何にも無遠慮そのものである。新公の目に映ったお富は「色の浅黒い、鼻のあたりに雀斑のある」、いかにも田舎者らしい小女である。しかしながら新公は「活き活きした眼鼻立ちや、堅肥りの体つきには、何処か新しい桃や梨を聯想させる美しさがあつた[九]」と、俗物的な物事から魅力を見出した。殊に果物の桃や梨に対する食欲のイメージを取り入れて、それを暗に性欲を提示していることが想像出来るであろう。このようにして、新公の性欲はエスカレートしていく。言い合いで怒ったお富に対して「彼女の権幕には驚かなかつた」し、「のみならずしげしげ彼女の姿に無遠慮な視線を注いでゐた」新公は、この場面で完全に男が若い女性であるお富を性的な眼差しで観照する目つきになった。それは「雨に濡れた着物や湯巻、――それらは何処を眺めても、ぴつたり肌についてゐるだけ、露はに肉体を語つてゐた。しかも一目に処女を感ずる、若々しい肉体を語つてゐた」と明らかにするように、性的なニュアンスを露骨にあらわしたテクストに変わる。さらに新公は「町家は並んでゐても、人のゐない野原と同じ事だ」「お前さんとわたしと二人つきりだ。万一わたしが妙な気でも出したら、姐さん、お前さんはどうしなさるね？」と、犯罪めいたことをお富との会話に持ち込む。

テクストを要約すると、「貞操」という言葉自体が全く言及されない貞操の言説は、以下のように形成される。

① お富の身体が新公の性的な観照の対象になること
② 「人のゐない野原と同じ」ような上野の町の密室に、男女がふたりきりになること
③ 若い女性の身体が、性的なニュアンスを帯び始めること
④ 「処女」の言葉の現れ
⑤ 貞操問題の発生

といったプロセスである。

また、芥川龍之介は「貞操」という言葉を避けるだけでなく、「小倉の帯の解かれる音、畳の上へ寝たらしい音。――それぎり茶の間はしんとしてしまつた」と、お富の仕草で派生する音の間接表現によって性的な直接描写を回避できた。

下手な抵抗したら、逆に相手の征服欲を高め、犯行に及ばれていたのかもしれない。ここで新公が呆れたのは、意外にも貞操を任せようとするお富の行動だと思われる。そして新公は、人の大事な貞操を暴力を以って簡単に奪おうとする自分自身を恥じる気持ちもあったのではないであろうか。

身体論のフィルターを通してテクストを読むと、お富の動作によって生成した「小倉の帯の解かれる音、畳の上へ寝たらしい音」がそのまま脱衣＝聴覚による身体表象の比喩につながることが分かり、視覚の即物的な描写より効果的になると思われる。女性の着物の帯など、身体の外部に取り付けられているものでさえ体の延長として捉えることができる。極端に言えば、田山花袋の「蒲団」（明治四〇（一九〇七）年九月『新小説』）のような、一種のフェティシズムさえもありうる。芥川は本作において、音という婉曲表現のみで性を表象し、性的描写に関しては必要最小限に抑えることに成功した。

第五節　身体と近代化――一九二〇年代日本の貞操にまつわる言説

芥川龍之介の開化物について、安藤公美は「近代以降に日本に生きる人々が自明している制度への、その始源への問い直しを誘発する仕掛けを有した小説群一〇」と規定し、「お富の貞操」については「時代を引用することで近代のシステムを充分に可視化する」テクストとして捉えている。

芥川龍之介は、「お富の貞操」において明治元年・明治二十三年という二つの時間背景を利用し、作者自身を取り巻く一九二〇年代の貞操にかかわる諸言説に、彼なりの主張を提唱しようとしていると思われる。では、作品が書かれた大正十一（一九二二）年、社会を取り巻く貞操事情はどういうものだろうか。川村邦光は、一九二〇年代の貞操観について以下の考察を進めた。

〝処女〟や〝貞操〟は明治末期あたりから社会的問題として登場し、以後も途絶えることなく問題視されたが、戦前においては二つのピークがあったように思われる。一九一〇年代、『青鞜』が創刊されて、〝新しい女〟が出現したとき、それに一九二〇年代の中頃、大正末期にモダンガールが流行の先端として、マスメディアによって騒がれたとき、この二つの時期がそれである。いずれも、女性の道徳的な頽廃・墜落、それも〝貞操〟といった性道徳の乱れがスキャンダラスに取り沙汰されたときにあたる。二

『青鞜』などが代表する、女性としての意識を高める婦人雑誌の出現や通俗小説はその貞操意識を確立させることに一役買うのに違いないと推測出来るであろう。大正中期以降、メディアに頻出する「貞操」という言葉自体も、確実に読者の貞操についての意識を高めたと思われる。また、先述した安藤公美の先行研究には、大正期にこれらの貞操にまつわる言説が再び盛んになったのは、先述のモダンガールの「性道徳のみだれ」のほかに、大正九（一九二〇）年、ロシアのニコラエフスクで起きた多くの現地在住日本人女性がロシア軍にレイプ・殺害された尼港事件が世論に甚大な波紋を及ぼしたという考察がある。それ以来しばらくの間、女性の「貞操か、死か」がメディアに取り上げられ、問題視されるようになっている。しかし「お富の貞操」では、命が脅かされたのはお富本人ではなく、お富が可愛がっている三毛猫である。尼港事件で女性の「貞操か死か」という問題が議論になる中、芥川龍之介があえて大正十一（一九二二）年に「お富の貞操」を書き、「貞操か、猫の死か」という奇抜な設定で機知を働かし、この社会事件に感興を起こして、一捻りした書き方をしたのではないかと思われる。その問題の構図を軽やかにパロディ化する芥川龍之介の理知的な作家の一面が伺える。それと同時に、芥川は貞操論争のどちら側にもつかず、高所から見物しているような超然的なスタンスを読者に見せたと思われる。

次に、近代日本における「貞操」の概念の形成を検討し、身体と国家の結びつきを再考する。本田和子は、明治以降日本の貞操観を「明治近代化に伴い、欧米の性道徳に触発された支配層は、「貞女は二夫にまみえず」という儒教的女性観を西欧的貞操観で補強[二]」するものとして、倫理上・道徳上女性への束縛と見る。つまり、明治以降の日本は、従来の儒教が支配的だった東アジアの道徳倫理観のほか、明治維新で西洋から学んだ欧米的な女性の処女性に関する諸言説を加え、二重の桎梏を女性に強いようとしている。

「近代化」は、明治以降の日本における国を挙げて推し進めたムーブメントであり、その近代化の波紋は国民全体の如何なるレベルの生活にも広まったことは間違いない。鈴木貞美は、日本の近代化の特色を以下のように述べた。

> 「近代」をどのように定義するにせよ、国民国家建設と国民文化の組織化という互いに支えあう二つの動向を無視して、「近代化」を語ることができない。（中略）日本は「近代天皇制」の下で列強に伍す勢力を養い、二〇世紀の国際情勢の中で、西欧十九世紀の植民地経営とは異なる形をとりながら、東アジアに帝国主義的膨張をおこなってゆく[三]。

明治政府の至急な目論見は、徳川幕府が西洋列強と結んでいた不平等条約の改正もしくは撤廃である。外から侵入しようとする西洋列強の勢力から国

民を守り、進んで近代国家としての強さを確立するには、まず軍事力を向上させるのが一番ストレートな方法だと考えられる。近世から近代に移す際に、一人ひとりの国民の身体は、戸籍の登録などの手続きによって、国家に厳重かつ綿密に管理されるようになる。そして国家は国民に徹底的な管理を施すことによって、戦争に備える優秀な国民の身体を作り出す。国民教育などの管理によって均一化された身体が、そのまま軍事に必要な人力（直接戦争に関与する兵士、銃後の守りといった戦争のための労働力）になるのである。国家側で考える貞操は、身体面から言うと、性病から身を守る衛生管理につながり、心理面では、社会のモラルが乱れることなく、家庭内、乃至国内社会全体の平和が守られるという効果が期待されるのである。

第六節　まとめ――近代国家の完成

性的犯行が未遂に終わり、お富の貞操が奪われずに済むことと、新公、お富それぞれが後々成功を収めたことに、書き手は二人の行動を肯定的に捉えた。一匹の猫のために、大事な貞操を任そうとした女性は、いささか不思議ではあるが、この構図を別の角度からみれば、貞操は、尊い命と同価であることになる。その生命が猫の命であろうと、貴重な存在である。犯されるであろうという犯行が未実行に終わると同時に、猫の命とお富の貞操が保たれ、二十三年後の美談につながるのである。物語の結末から検討すれば、お富が一瞬放棄しそうになった貞操が新公の諦観によって守られたため、後の幸せな生活や立身出世が保証されたというふうに見える。書き手芥川龍之介が自ら提出した貞操観念の問題意識を、端正な道徳観によって収束したと見て良いであろう。さらに、「令嬢ジュリー」との比較によって、男女の位相、男性の持つ上昇志向が明らかになり、男主人公新公二十三年来の改心談と立身出世がお富の話とは対等的な存在であることが改めて喚起された。

上野で始まり、二十三年後また上野で完結するこの短編は、日本の近代化を見事に可視化したテクストだと思われる。上野は明治開化期の都市空間における重要な役割を果たしたことも注目に値する。本作品の登場人物お富と新公は、物語後半部の再会の場面で文明開化＝近代化のお手本として造形された。その個々の成功をすべて包括する明治日本の隆盛ぶりは、まさに上野で開かれた内国博覧会によって具体的に描かれ、お富の幸福な家庭と新公の身に纏う名誉の標章によって可視化されたのである。これらの表象の背後に隠された明治政府の国民国家強化のイデオロギー、そして国民一人ひとりの上昇意識が形作られ、近代に対する意識が確立される過程が垣間見ることができるといえよう。

近代国家の文明開化の祝祭は、当然のことでありながら国民全体の参加が強く要請される。国民の参加によってはじめて成立すると同時に、参加する

国民自身も国家の結束力に縛り付けられ、互いに引力を高めていき、やがて全国へ広まっていく。上野という明治維新の開化建設の最先端に立たされるお富と新公は、方や開化の賢妻良母のお手本である銀座の時計屋の女房で、方や政府の功労者として造形された。それぞれの身体が二十三年間の文明開化に漬けこんで、明治元年よりも遥かに近代化されていると思われる。彼ら、もしくは参加した明治の国民たちは、博覧会へ品物を鑑賞すると同時に、自己の身体もまた鑑賞される対象として見立てられるのである。

一　吉見俊哉『都市のドラマトゥルギー』（河出書房新社、二〇〇八年十二月）
（原本は一九八七年七月、弘文堂により刊行）、一三四頁
二　芥川龍之介「お富の貞操」本文（『芥川龍之介全集　第九巻』、岩波書店、一九九六年七月）、一九二頁
三　芥川龍之介『芥川龍之介全集　第二二巻』（岩波書店、一九九七年四月）
四　「お富の貞操」本文、一九三頁
五　「お富の貞操」本文、二〇五頁
六　紅野敏郎「「お富の貞操」のお富」（『国文学』十四巻、一九六九年十月）、一七一頁
七　森本修「お富の貞操」、駒沢喜美編『芥川龍之介作品研究』（一九六九年五月）所収、一九一頁
八　ストリンドベリ「令嬢ジュリー」本文、千田是也等訳『ストリンドベリ名作集』（白水社、一九七五年八月）、六五頁
九　「お富の貞操」本文、一九七頁
一〇　安藤公美「貞操・戦争・博覧会――「お富の貞操」」、『芥川龍之介　絵画・開化・都市・映画』（翰林書房、二〇〇六年三月）所収、一九五頁
一一　川村邦光『オトメの身体――女の近代とセクシュアリティ――』（紀伊國屋書店、一九九四年五月）、二三五頁
一二　本田和子「貞操」より抜粋（尾形勇、川北稔等編『歴史学事典　第二巻　からだとくらし』（弘文堂、一九九四年十月）所収、四八六頁
一三　鈴木貞美「国家を組織する思想、国家を超える思想―身体、血、生命―」、木岡伸夫、鈴木貞美編『技術と身体――日本「近代化」の思想――』（ミネルヴァ書房、二〇〇六年三月）所収、五一頁

第五章　愛を語る男たち――「開化の殺人」・「開化の良人」

第一節　はじめに――恋愛で語る開化

大正時代のモダンは、言うまでもなく明治時代に形づけられた土台の上に築かれたものである。芥川龍之介の開化物と呼ばれる作品群は、西洋文明が明治日本へ導入されるその水脈の中で大正の一作家としての関心の眼差しが向けられ綴られたテクストである。「開化の殺人」（大正七（一九一八）年七月『中央公論』）がその第一作にあたり、それに続く「開化の良人」（大正八（一九一九）年二月『中外』）、「舞踏会」（大正九（一九二〇）年一月『新潮』）において、共通の人物（本多子爵、明子）を登場させている。作者自身はこの三作品における人物の連関性を示さないものの、上流階級といった設定の流用から同一人物であることはほぼ確定できると考えられる。

開化物は、古き良き時代を感傷的な眼差しで振り向く「雛」（大正十二（一九二三）年三月『中央公論』）を除き、題材に男女関係を求める作品がほとんどである。今回論じる両作は、開化物の中でも恋愛結婚といった男女関係に特化して論じる短編小説とも言えよう。また芥川の作品群の中では、これほど男性が進んで積極的に恋愛感情を披露する作品は稀だと思われる。従妹甘露寺明子に思いを寄せるが破滅した結果を迎えるドクトル北畠の話と、「愛のある結婚」をモットーに掲げるが婚姻に失敗した紳士三浦直記の話から構成され、それらは明治時代の男女の恋愛結婚の様相を遺書、日記、回想話といった様々な媒介物を通して語られる。多種多様な語りを開示している両作品には、男性の視点というフィルターから明治の「恋愛」を見るという共通点も挙げられる。

西洋医学を学ぶドクトル北畠がしたためる一人称告白型の遺書が主な内容となっている開化物の第一作「開化の殺人」は、漱石の「心」（大正三（一九一四）年九月）を想起させる構造を持っている。芥川が探偵小説を目指して書いた本作は、良心に苛まれる主人公の告白により心境小説への転向が見られる。北畠の遺書で披瀝した語りはまた、二幕劇のようなドラマとしての強度を併せ持つと考えらえる。

「開化の良人」は、美術品に触発された老紳士＝語り手本多子爵から、彼のフランス留学で知り合った紳士三浦にまつわる思い出話を書き手と思われる「私」が書き記すという重層的で屈折した語りを持つ短編小説である。本作の描写は特に明治期のアートシーンに重きを置き、美術品や演劇により様々なレトリックがなされ、美術や歴史の知識を取り入れたテクストが特徴的である。語りの中心となる人物・三浦の書斎に飾る絵画のくだりは、漱石「三四郎」（明治四十二（一九〇九）年五月）と関連性があると思われる。

芥川開化物の両作品から見る明治の男性が恋愛を語るという特異な表現形

式を皮切りに、ニーチェのルサンチマン理論、漱石作品との類似性を併せて論考を進めたい。

第二節　ルサンチマンの行方――「開化の殺人」

大正七（一九一八）年七月『中央公論』増刊「秘密と開放号」で谷崎潤一郎「二人の芸術家」、佐藤春夫「指紋」、里見弴「刑事の家」と並んで発表された芥川の「開化の殺人」は、はじめは「一種の探偵小説じみたものだ」（大正六年十一月二四日松岡譲宛書簡）として書くつもりであった。本作をはじめ、開化物と呼ばれる作品群は題材を明治初期に求め、芥川自身をとりまく大正時代と相対化することによって西洋と東洋の同質性と異質性を照合するテクストである。

物語の書き手「予」は、明治初期の逸話を頻りに聞かせてもらう知人・本多子爵から、ドクトル北畠が残した遺書に手を施してから公表する。その遺書は自分が犯した殺人の経緯を語り、自殺に至る心境まで披露するもので、内容を要約すると以下のようになる。北畠は従妹である甘露寺明子に思いを寄せるも、英吉利留学のため愛の告白が出来ずにいる。彼の帰国後、本多子爵の許嫁になった明子は「乱淫の賤貨」たる銀行頭取満村恭平の妻にされてしまう。キリスト教に帰依して失恋の慰藉を求めた北畠は満村の様相を目のあたりにし、義憤に駆られ満村殺害を果たす。しかし明子は本多子爵との再婚が進み、明子を諦めきれない北畠は今度本多子爵を殺すという誘惑に牽引されるが、最後に「子爵を殺害せざらんが為に」とし、自殺を選ぶ。

前書きの意味

語り手・ドクトル北畠が綴る書簡は、明治初期の開化人の告白のみならず、彼自身を取り巻く明治の時間と空間が共に浮き彫りにされ、その内容がさらに漢文調の表記に練りこまれるものである。吉田精一は「文体は明治開化期の翻訳文学、風俗文学等の文体に倣い、内容よりも文章を見るべき」作品であるとし、「形式に新機軸を出そうとつとめ」る芥川の本作における文体表現の特異性を提示した。吉田精一の指摘する「新機軸」は、つまり明治初期を対象とする開化物である。開化物の特徴のひとつとして、大正と明治の二つの時間を導入することによって時間の重層性を実現することと思われるが、初出にはその特性を出していなかった。現行作品の書き出し部分は、芥川の第三小説集『傀儡師』（大正八年一月）に収録される際に「下に掲げるのは、……ひき写したと云つても差し支へない」という加筆が付け加えられた。この「予」による前書きがなかった初出の「開化の殺人」は、北畠の遺書のみという構成で純粋な書簡体小説であったが、この部分で「予」という書き手の介在を示すことで、

「予はこの遺書を公にするに当つて、幾多の改竄を施した」とテクストにも示したように、遺書が「予」という書き手による再構成された可能性自体を早い段階で提示するとともに、先述した開化物共通の特徴である時間の重層性を読み解くことが可能なテクストになる。

予自身も、本多子爵に親炙して、明治初期の逸事瑣談を聞かせて貰ふやうになつてから、初めてこのドクトルの名を耳にする機会を得た。（中略）現に後者に関しては、ドクトル自身の手になつた戯曲さへあつて、それはヴオルテエルの Candide の一部を、徳川時代の出来事として脚色した、二幕物の喜劇だつたさうである。（中略）北畠ドクトルは英吉利風の頬髯を蓄へた、容貌魁偉な紳士である。本多子爵によれば、体格も西洋人を凌ぐばかりで、少年時代から何をするのでも、精力抜群を以て知られてゐたと云ふ。[二]

前述の芥川の加筆には、北畠が「劇通」であることや「ヴオルテエルの Candide[三]」を脚色した二幕物の喜劇を手掛ける「容貌魁偉」で「精力抜群」な紳士であることなど、初出テクストの書簡内部に明らかにされていないつかの補足情報が見られる。北畠が「劇通」である情報は、遺書＝本文から「新富座」で推察することが出来るが、テクストでの情報はやはり不足がちであるゆえこのような補足情報が付け加えられたと考えられる。また、この「予」による補足部分では、芥川作品特有の語り手干渉を視認できる。それは北畠の遺書では語りえなかった彼自身の人物像の説明となり、芥川はテクストの欠陥を補う形で北畠物語の外部に立つ読み方の可能性も提示した。話し手が補足情報を開示する時期は明らかにしていないが少なくとも明治初期以降であり、この時間の二重性は、後の開化物の額縁構造を樹立することとなる。つまり、明治を回顧するという開化物の創作スタンスの規定がこの初出にない補足によって初めて確立されたのである。

芥川が提示した「徳川時代」と「二幕劇の喜劇」は、これから書かれる北畠の所作の伏線ともなる。この初出にない「予」による説明文は、遺書の演劇的な性格を引き出すのに有効な語りである。二幕劇といった説明を加えることによって、遺書の脚本性が浮上し、北畠が自作自演する一人芝居という読みの可能性を仄めかすこととなる。人生を劇として見立てる読みとして、小野隆は「自らを主人公とし、自殺という大立ち回りの悲壮劇をする[四]」とし、「威風堂々としているにもかかわらず、極めて弱い心をもって何事もなしえない男北畠義一郎は人生に劇を重ねることによって、最高の目的のためには命を犠牲にすることをもなしえた」いう劇的な一面を読み取る見解を示した。この付け加えられた前書きにより、これからテストに盛大な「劇」が盛り込まれることと期待される。

告白の動機

「開化の殺人」と同じく一人の女性をめぐり争い、闘争の果てに片方の男性から書簡体で自死の原因を特定の対象に告白する小説として、真っ先に想起されるのは、漱石の「心」（大正三（一九一四）年九月）である。

私が死なうと決心してから、もう十日以上になりますが、その大部分は貴方に此長い自叙伝の一節を書き残すために使用されたものと思つて下さい。（中略）私は酔興に書くのではありません。私を生んだ私の過去は、人間の経験の一部分として、私より外に誰も語り得るものはないのですから、それを偽りなく書き残して置く私の努力は、人間を知る上に於て、貴方にとつても、外の人にとつても、徒労ではなからうと思ひます。[五]

以上で示したように、漱石の「心」では、「私は酔興に書くのではありません」と読み手の信頼を求めるほかに、他者に告白する行為自体が心地良い誘惑として捉えられている。

では、本作の成立に大きく寄与した北畠の告白はどういう経緯で成立したのか。「心」と同じ「開化の殺人」の北畠は自身の精神的に異常をきたしているわけではないことを主張する。「神経病患者の名を藉る事勿れ」、「予が意識は明白にして、且極めて鋭敏なり」「予が精神的健康を疑ふ事勿れ。然らずんば、予が一生の汚辱を披瀝せんとする此遺書の如きも、結局無用の故紙たると何の選ぶ所か是あらん」など、再三に亘って自分が健常者である主張を繰り返すその姿勢は如何にも執拗で、懸命に信じてもらいたいという焦りさえ感じる。それほど北畠の中にある告白の要求の度合いが強いことも窺い知れよう。書き手が存在すれば、そのメッセージを受け取る読み手の信頼も要求される。語り手北畠の信憑性、及び告白の主体と対象が対等の位置にあるからこそコミュニケーションが初めて成り立つのだ。聞き手にとって前触れのない告白ほど信じ難いものはないゆえ、聞く耳を持たせることの重要さが問われる。

少年時代、藤棚の下で北畠は明子の美しさを発見し、それ以来「心既に深く彼女を愛せるに驚きし」、「殆学を廃するに至り」というほどの激しさだが、彼は「小心なる、遂に一語の予が衷心を吐露す可きものを出さず」にいた。何年も北畠の心の中で温存してきた想いの強さが、明子へ告白するという動機が強く裏付けている。結局死ぬまで愛の告白が出来ずにいた北畠は、遺書で初めて明子への思いを本人に打ち明ける。そして、遺書を本多子爵夫婦に送りつけるのは、この愛の告白が動機だとみなしていいであろう。しかし、ここで留意すべき点は、告白の正当性と適切性である。漱石の「心」では、先生が遺書で言及したことを妻にさえも知らせたくないという態度を取り、「妻が己の過去に

対してもつ記憶を、成るべく純白に保存して置いて遣りたい[六]」とする。「心」の先生は、二人の男の死の真相に関与するという苦い事実から妻を守ろうとし、残酷さを封じ込めようとするのである。それに対し「開化の殺人」では、北畠は「本多子爵閣下、並に夫人」と遺書の最初に二人を呼びかけ、北畠の三年来「常に予が胸底に蟠れる」、「呪ふ可き」、「予が醜悪なる心事を暴露せん」とする。むしろ自分の告白の対象であるべき明子に自分の心情を知ってもらうことを出発点として遺書を書き、意図的に満村殺害の舞台ともなる新富座で壮絶な死へ赴く姿勢が強く伺える。つまり、北畠は悲劇の英雄を演じきろうとしているのである。遺書の最後のこの「呪ふ可き半生の秘密」の告白は、「聊自ら潔せんと欲するが為のみ」と北畠も憚らずに自白するように、「自分の潔白」を証明する利己主義に由来している。そのため潔白を自証するどころか、むしろ北畠の遺書は犯罪者視点で書かれるノワールそのものになってしまうというパラドックスに陥りかねない状態になっている。

芥川は漱石の探求するエゴイズムの問題を受け継ぎ、北畠の語りによって具現化しようと試みている。さらにそのエゴイズムに逢着する結果として、真杉秀樹は「遺書の受託者である本多夫妻もまた、強要された論理を反復しなければならないだろう。既に結婚している二人は、一組の因縁を背負わねばならぬ」とし、北畠は「死後にも《遺書》というエクリチュールで、彼らを呪縛（二重拘束）し続けるのである[七]」と指摘した。告白の動機の一つとして北畠自分の潔白が先に挙げられたが、一方で如何なる道徳的な理由があったとしても、満村殺害以来すでに潔白とは言い難いパラドックスに陥っていることに北畠は意識せずにはいられなかったのであろう。また、遺書を送りつけられる本多子爵の視点から見れば、遺書には自分の妻が二人の男を死に至らせたこと、自分の幸福（満村殺害で明子と婚約を取り戻す帰結）及び生存（自分に刃向かうはずの殺人者の自殺）に関わることが書かれる重い内容となっている。作品外の問題になるが、北畠の恩着せがましい告白は今後本多子爵夫婦の生活に暗い影を落とすことは想像に難くないであろう。

また、北畠の英吉利留学前後には二つの価値観が彼を大きく左右する。つまり「厳粛なる予等が家庭」の「儒教主義の教育」であり、それが留学前の彼を縛り付け、ついに明子に告白する機会を逃してしまうこととなる。帰国後、明子が銀行頭取満村恭平の妻となったことを知る北畠は失恋の衝撃で「即座に自殺を決心」したが、自分の怯懦と「留学中帰依したる基督教の信仰」が簡単に彼の自害への決心を打ち砕く。北畠は、芥川が作品の前書きで措定する「容貌魁偉」「精力抜群」な紳士とは裏腹に、怯懦で意志薄弱な一面を露呈する。もちろん傍観者である読者はこの失敗は北畠個人の性格上に起因することと判断できるが、遺書での北畠はその性格のルーツを儒教主義と基督教といった外的要因にたどり着くという自己分析を行うことで、意図的に異文化レベルの問題に触れようとする語りの戦略が明らかとなる。ここで表れたのは東と西の二

つの異なった価値体系が、それを受容する北畠の身に起こすジレンマにあると思われる。明治開化期の洋行する知識人を取り巻くダブルバインドがその延長線にあったといえよう。

北畠の語りはさらに満村の淫行に集中し、満村を「濫淫の賤貨」として造形する。「予が妹明子をこの色鬼の手より救助す可し」と自ら宣言するが、北畠の語りには大きな欠陥がある。北畠は直接目撃したことや伝聞で知った「淫虐無道の行跡」を行い、一方で「雛妓を死に至らしめ」た満村は家庭内では明子をどう接しているのかについてまったく触れられていない。北畠は、自ら進んで満村・明子夫婦との交流を積極的求めるものの、満村の家庭事情に触れることは到底難しいことである。北畠の理解の欠如に起因するこの情報の欠落は、「この無頼の夫にして、夙に温良貞淑の称ある夫人明子を遇するや、奴婢と一般なりと云ふに至つては、誰か善く彼を目して、人間の疫癘と做さざるを得んや」と憶測でしか描かれていない。明子の「不幸な」結婚生活のイメージはこうして北畠の中で勝手に膨らみ、やがて「不義を懲し不正を除かんとする道徳的憤激」に駆られるという情緒の昂ぶりに到達するのである。要約すると、北畠は満村の悪態を描くことで自分のこれから計画する殺人行為を正当化しようとし、そこには江戸の仇討ち物と類似した前近代的な勧善懲悪の原理が働きかけられ、その結果北畠の怨恨に拍車がかかるのである。前書きで芥川が「徳川時代の出来事として脚色した二幕物」と仄めかした情報は、つまり北畠自身のことと連想せずにはいられない。菊地弘は「キリスト教的な愛の認識に立った無私の感情が、自己抑止の儒教的倫理と奇妙に結ばれて義侠的な気質となって表れたこと、また、演劇改良に積極的であった北畠が意外に旧弊の歌舞伎に演じられる情調のもとに殺人を犯す」ことに着目し、北畠の行動様式に東（儒教的倫理）と西（キリスト教の愛の認識）の混在が認められ、その結果として「義侠的な気質」と「西欧演劇」、そして「旧弊の歌舞伎」が北畠の行動様式に入り交じったことを指摘した。

北畠の怨恨は「満村恭平が黄金の威に圧せられ」たゆえに許嫁の破約に追い込まれた本多子爵と明子の事情を知ることでさらにエスカレートする。テクスト内部ではことの経緯がはっきりされていないが、その原因には根強い家父長制の介在が想像されるであろう。女性自身の意志で行動することが制限される明治初期という時代性は、のちの「舞踏会」（大正九（一九二〇）年一月『新潮』）で父親の接待で鹿鳴館に連れて行かれた明子で連想される。また、テクスト外部や周縁の情報で示唆するように、満村が明子を強奪する件では明治期の自由恋愛がまだ幅を利かせていないことが伺える。

自分の道徳基準で満村を敵に見立て、殺害計画を立てる北畠は「親愛なる子爵と明子とが、早晩幸福なる生活に入らんとするを思ひ、自ら口辺の微笑を禁ずる事能はず」と悦に浸る。北畠は利他主義的な行動を取り道徳的な満足を得るように見える。つまり、道徳的に善とされることを実行することによって、

自分にとっても善というロジックである。この道徳観は北畠の自己満足に直結し、道徳を利用した彼自身の利己主義的な一面が露骨にむき出されることになる。

ルサンチマン

北畠の満村殺害の一節と彼を自害に至らしめる道のりは本作の心境描写の力点だと考えられる。北畠の心理及びその心境に駆られて取った行動は、ニーチェのルサンチマン[八]論理といくつかの類似点が見られると論者は考える。芥川のニーチェ受容は「或阿呆の一生」（昭和二（一九二七）年十月）の「一　時代」から読み取れる[九]ように、ニーチェの論点は芥川の執筆活動・作中人物の造形に寄与したと思われる。ニーチェ「第一論文　「善と悪」と「良いと悪い」一〇　ルサンチマンの人間の特性」の一節を見よう。

> 高貴な人間にルサンチマンが現れるとしても、それはただちに反応する行動のうちに解消されてしまうために、毒となることはないのである。それに弱い者たちや無力な者たちにつねにルサンチマンが発生せざるをえないような無数の場合にも、高貴な人間たちはルサンチマンがまったく現れないのである。（中略）これと比較して、ルサンチマンの人間が考える「敵」がどのようなものか、想像してみていただきたい――これこそがルサンチマンの人間の行為であり、創造物である。「悪しき敵」を考えだし、「悪人」というものを考えだしたのは、まさにこのルサンチマンの人間なのである。しかもそれを基礎概念として、その模像として、対照的な像として「善人」なるものを考えだしたのである――この善人こそ、自分だというわけだ！
> ……一〇

北畠は先述した満村の悪態を遺書に取り上げることによって自己を相対化し、自分がその尺度の対極、つまり善であることに自らの位置づけを獲得しようとする。ニーチェはルサンチマンの人間は弱者に多く現れると主張し、外見上「体格も西洋人を凌ぐばかり」で、「精力抜群」な北畠に当てはまらないところが見受けられるが、本作の評価基準から言えば明子に愛の告白を打ち明けず怯懦な北畠こそ「弱者」であると考えらえる。明子に対する臆病な気質が北畠自身知らぬ間にルサンチマンとして現れ、満村の悪しき形相を目にする北畠は更に自分の中でルサンチマンを蓄積していく。仮想上の「悪しき敵」に対抗すべく、大義名分を以って戦わねばならないという北畠の「善」を固める行動論理とし、明子を「この色鬼の手より救助す可し」としたうえに、本多子爵と明子の「幸福なる生活」を期成することが言及される。この段階では北畠自身の利他主義とヒロイズムが働きかけられており、ニーチェのルサンチマン言説

は見事に北畠の嫉妬・怨恨の心境に当てはまると考えられる。また、のちに北畠は鬱積してきた暴力を「濫淫の賤貨」たる満村恭平に体現することで新富座での殺害がなされた。

外部に捌け口をみいだすことのできなかったすべての本能は、内部に向けられる――これがわたしが人間の内面化と呼ぶものである。（中略）国家の組織は、人間の原初的な自由の本能に対抗するために、恐るべき防壁を築き上げたのだったが――刑罰はこうした防壁の一つにすぎない――、こうした防壁が人間にもたらしたのは、野性的で、自由で、漂泊する人間のすべての本能が向きを変えて、人間そのものに刃向かうようになることだった。敵意も、残酷さも、迫害し、襲撃し、変革し、破壊することの快感も、――すべてがこうした本能の持ち主へと向きを変えたのだった。これこそが「疚しい良心」の起源なのだ。[二]

ニーチェ「第二論文　「罪」「疚しい良心」およびこれに関連したその他の問題」によると、良心とは、人間が外部に発散できない暴力が内面に向かう本能のことである。北畠が自害することも、彼が自分を囲む道徳の障壁を打ち破ることが出来ない状態の結果である。萩久保泰幸は「友情もしくは無我愛の美名におぼれて、自己の自然感情を偽った北畠は、そのむくいを受けなければならない[二]」とし、素直に自分と向き合うことが出来ずにいた北畠の哀れな姿に注目した。北畠が「善」とした満村殺害という「義挙」を遂行したが、明子を諦めきれない嫉妬によるルサンチマンが新たな問題として浮上し、この説に当てはまることとなった。暴力が「外部に発散できない」ことは、言うまでもなく北畠の満村殺害後、本多を殺害する正当性がなくなったことに由来する。明子を手に入れない限り北畠はずっと弱者のままであり、その弱者から脱却しようとする執念＝明子への占有欲が長らく北畠の身体的・本能的一部となって彼にしがみついていた事実は良心と相克するものとなっていく。欲望はルサンチマンと化するが、今度はそれを本多にぶつけることが出来ない。捌け口のないうらみがやがて内面に向かってしまい、最後は北畠の自害という悲劇を招いたのである。

「開化の殺人」では北畠を脅かす外的要素はほとんど見当たらない。満村と明子の結婚生活は煎じ詰めれば他人事であり、北畠は手を出す正当性は微塵もない。マックス・シェーラーがニーチェのルサンチマン理論を解釈した論文「道徳形成におけるルサンチマン」では、「ルサンチマンは、まったく明確な原因を持ち、結果を伴う一つの精神的自家中毒である[三]（傍点原文）」としている。さらにマックス・シェーラーは「持続的なこの心理の構え［独 Einstellung］は、ある情感の動き、情動――それ自体としてはノーマルで、人間性を構成する基本的成分の一つであるにもかかわらず――それの放出が系統的に抑圧さ

れることによって生じ、一定種類の価値欺瞞とそれに対応する価値判断にもとづくある持続的な見地を結果するのである」と指摘している。持続的な価値欺瞞は「開化の殺人」のテクストでは北畠が自分の嫉妬を覆い隠すために満村を悪しき敵に見立てつづけることに当てはまる。北畠は勝手に自分を敗者と見立て自分を圧迫して「精神的自家中毒」という結果を自ら招く結果となる。この理論は本作に現れる北畠の思考過程に合致していると思われる。

> ルサンチマンは（中略）現実の世界で成功している人、うまくやっている人に対する、現実の世界で成功できない人々――ニーチェは「弱者」と呼びますが――の僻みとか妬みとか恨みといったものです。その恨みを現実の世の中での競争や闘争によってはらすのではなく、価値基準のほうを密かに逆転することによってはらす、これがポイントです。つまり、闘いの最中に、闘いのルールのほうを密かに変更することによって、闘いに勝つのです。一四（傍点原文）

北畠の心境に含まれている妬みや恨みといった感情は、前述のごとくテクストの中で散見された。ここで永井均が提示する「闘いのルールのほうを密かに変更する」ことは、北畠が満村との闘争が表層化しないまま、密かに満村を毒殺することに該当すると思われる。芥川が北畠に施した設定「英吉利帰りの医者」は満村殺害に活かされることとなる。明治十二年六月十二日新富座観劇の帰りに、「馬車中に於て突如病死し」た満村の訃報は、さぞ当時の社交界に波紋を及んだと思われる。芥川が医者である北畠の身分設定を活かし、北畠を満村に接近させ、彼の医者に対する絶対的な信頼を利用した挙句「丸薬の服用を勧誘」することが可能になった。強者と真正面に対峙することが出来ない怯懦な弱者・北畠は、やはり卑怯な方法を選んで満村を倒した。それ以来、自分の明子を取り巻く男に対する妬み・恨み＝ルサンチマンはエスカレートし、罪のない本多子爵の殺害まで夢見るが、北畠の利他主義的な良心と意識の奥に潜む利己主義が撞着することで「精神的破産」という危機に直面する。そして、結局「予が人格を樹立せんが為に」自死の道を選ばざるをえなくなる。

以上のようにテクストからニーチェのルサンチマン論理との類似性を示した。膨大な芥川のエクリチュールからニーチェとの絶対的な関連性を論じるには些か能率的ではないが、少なくとも本作では物語の書き手である芥川龍之介は北畠の語りからニーチェのルサンチマン原理をちらつかせているように読み取れる。「開化の殺人」はエゴイズムという主題を漱石の「心」から汲み取る可能性は十分にありながら、北畠自らが悲劇の主人公となる劇仕立てという設計によってルサンチマンの系譜を浮上させる作品である。探偵小説のつもりで書かれた本作は、結局北畠の一殺人者としての自白によって心境小説、ノワールじみた小説に変わった。北畠は、前近代的な勧善懲悪のヒロイックな自分

に酔いしれるが、子爵と明子の結婚を前にして「恰も一度遁走せし兵士が、自己の怯懦に対して感ずる羞恥の情に似たるが如し」と、自分の嫉妬と怯懦に再び直面しなければならない。そして、最後は「予が子爵を殺害せざらんが為には、予自身を殺害せざる可らざる」と自分でも制御不能なこの利他主義とも利己主義とも似つかない矛盾したエゴに飲み込まれるのである。

第三節　感情とミソジニー――「開化の良人」

「開化の殺人」に続き、開化物の二作目に当たる本作は、大正八（一九一九）年二月『中外』に発表され、「開化の殺人」と本多子爵という共通の登場人物を持つ。「開化の良人」のキーパーソンとも言える本多子爵は、彼が経験した明治時代のエピソードを惜しみなく披露する。明治時代の美術、演劇、歴史など雑多な事柄を横断的に語り、最終的にはすべて友人三浦の恋愛という中核的なテーマに繋げるという帰結が特徴的である。

現在の人々が認知している「恋愛」なるものは、開化期に西洋より伝来したものと考えらえる。佐伯順子は「それまでの日本では、男女の仲を表現するのに、「愛」ではなく主として「色」という言葉が用いられていた」と指摘した。「色」という言葉の肉体性だけでは男女の仲を形容しきれないことから、佐伯順子は「逍遥をはじめとする明治の知識人たちは、明治という新しい時代にふさわしい、肉体ではなく精神を重視する恋を実現しようという理想に燃え、遊女や遊郭のイメージが強すぎる「色」という言葉を廃し、当時先進国とみなされていた西洋の言葉である「ラアブ」や「ラブ」で、女性の性の商品化に結びつかない男女の平等な恋を表現しようとしたのである」[一五]と分析し、近代的恋愛の起源を単純な肉体レベルの「色好み」から精神レベルにまで昇華する男女平等に遡ると考察した。

前説を踏まえ、近代的恋愛の「初期形」を明治に探求する芥川の開化物小説「開化の良人」では、西洋的な恋愛観の土台である男女平等というテーマを取り上げることは避けては通れないのである。

本作は、「私」が上野で展覧会の絵を眺める最中に年老いた本多子爵に声かけられ、本多子爵は絵に触発されて自分の知人である三浦直記の結婚生活を閉館までの間「私」に語るという額縁構造を持つ短編小説である。小説の書き手「私」は受動的で、話の流れの主導権はずっと本多子爵に握られている。本多の語りで初めて成り立つ小説だが、話の主役は彼自身ではなく彼の友人三浦直記の結婚生活である。本多子爵の語りは、いささか冗舌な気がしなくもないが、話の運び方が洗練されており物語が円滑に進むという印象を帯びている。

大川端に家を持つ開化期の紳士三浦は自ら「愛のある結婚」を希望し年頃になっても縁談が決まらずにいたが、ある日突然勝美という能動的な新時代の女と結婚する。本多は観劇中、偶然勝美夫人が悪名高き女権論者楢山夫人と交流

を持つこと、そして勝美夫人がその従弟と尋常でない関係にあることを発覚するのだが、三浦に告げずにいる。ある夜、三浦と共に釣りに出かける本多は三浦の離婚を知らされる。原因は勝美夫人と従弟との不倫のみならず、従弟も楢山夫人と関係をもつことにあり、従弟以外の男から勝美夫人宛の艶書が送られたことも明かされ、三浦の結婚生活はもはや維持することが不可能になり、「愛のある結婚」は所詮「子供の夢」だという結論を導き出すに至る。そして、展覧会は閉館時間をむかえ本多子爵の話も終結する。

「どうです、この銅版画は。築地居留地の図――ですか。図どりが中々巧妙ぢやありませんか。その上明暗も相当に面白く出来てゐるやうです。」

子爵は小声でかう云いながら、細い杖の銀の握りで、硝子戸棚の中の絵をさし示した。私は頷いた。雲母のやうな波を刻んでゐる東京湾、いろいろな旗を翻した蒸汽船、往来を歩いて行く西洋の男女の姿、それから洋館の空に枝をのばしてゐる、広重めいた松の立木――そこには取材と手法とに共通した、一種の和洋折衷が、明治初期の芸術に特有な、美しい調和を示してゐた。この調和はそれ以来、永久に我々の芸術から失はれた。いや、我々が生活する東京からも失はれた。

（略）

「ぢやこの芳年をごらんなさい。洋服を着た菊五郎と銀杏返しの半四郎とが、火入りの月の下で愁嘆場を出している所です。これを見ると一層あの時代が、――あの江戸とも東京ともつかない、夜と昼とを一つにしたやうな時代が、ありありと眼の前に浮んで来るやうぢやありませんか。」[一六]

額縁構造の外部にあたる大正時代の本多の語りには、物語内容の明治時代への評価・感興が込められる。酒井英行が「本多の語りには、物語内容における現在視点と、語りにおける現在視点とが混在しているのである。（中略）龍之介の思想・感性を入り込ませる力学が、作中人物・本多を虚体化したのである[一七]」と指摘するように、本多の語りには芥川の懐古趣味が色濃く投影されている。「一種の和洋折衷が、明治初期の芸術に特有な、美しい調和」、「江戸とも東京ともつかない、夜と昼とを一つにしたやうな時代」は、大正の東京に「永久に失われた」美しさを持っている。本多子爵のノスタルジックな心境、古き時代への想念は、そのまま芥川の開化物の基調としてテクストの中に立ち現れ、「雛」（大正十二（一九二三）年三月『中央公論』）に至っては、「旧弊」と「開化」という新旧の二項対立の構図にまで発展する。

本多子爵の語りは、まず展覧会で見た銅版画に対して「三四十年前のあの時代が、まだ昨日のやうな心もちが」するような懐古に近い心境を「私」に披露する。次に「殊に今の洋服を着た菊五郎などは、余りよく私の友だちに似てゐる」と言い、「御嫌でなかったら、その友だちの話でも聞いて頂くとしませう

か」と半ば強引に友達の話題を始める。その際、明治時代の美術品、洋服を着た歌舞伎役者の画が本多の友人・三浦直記の話への綱渡り役になる。聞けば本多の友人三浦は、「私が仏蘭西から帰って来る船の中で、偶然近づきになつた」、「いかにも明治初期の文明が人間になつたやうな紳士」なのである。この三浦の人物像は、最初から本多の語りにより意図的に文明開化の知識人として造形されていると考えらえる。

「私はかう云つてゐる中にも、向うの銅板画の一枚を見るやうに、その部屋の有様が歴々と眼の前へ浮んで来ます。大川に臨んだ仏蘭西窓、縁に金を入れた白い天井、赤いモロツコ皮の椅子や長椅子、壁に懸かつてゐるナポレオン一世の肖像画、彫刻のある黒檀の大きな書棚、鏡のついた大理石の煖炉、それからその上に載っている父親の遺愛の松の盆栽――すべてがある古い新しさを感じさせる、陰気なくらいけばけばしい、もう一つ形容すれば、どこか調子の狂つた楽器の音を思い出させる、やはりあの時代らしい書斎でした。しかもさう云ふ周囲の中に、三浦はいつもナポレオン一世の下に陣取りながら、結城揃ひか何かの襟を重ねて、ユウゴオのオリアンタアルでも読んで居ようと云ふのですから、愈々あすこに並べてある銅板画にでもありさうな光景です。一八

大川に臨む三浦の書斎の風景を隅々まで仔細に追っていく本多の語りには華奢な生活空間の所有者三浦を礼賛する意味が込められると同時に、それを的確な言葉で形容する本多自身の品の良さの現れにもなっており、明治の上流階級知識人の気風が感じられる描写でもある。また、この洋風の書斎は、三浦の生活の中心部にあたる。特に留意すべき点は書斎にある数多い装飾品の中、「壁に懸かつてゐるナポレオン一世の肖像画」が本多の語りの中で二回も現れたことである。ナポレオン一世の絵の下に陣取り、「毎日この新築の書斎に閉じこもって、銀行家と云うよりは若隠居にでもふさわしそうな読書三昧に耽っていた」三浦という構図はまたこの肖像画のポジションは如何に重要であるかを暗示している。本多と三浦二人共にフランス帰りの設定は、ナポレオン一世の肖像画が書斎に飾られたことを裏付けると思われる。また、作中には「フランス即西洋」という構図を強調することで、東京を巴里に、大川（隅田川）をセーヌ河に見立てる志向が伺える。

私は元よりの洋行帰りの一人として、すべて旧弊じみたものが大嫌ひだつた頃ですから、「いや一向同情は出来ない。廃刀令が出たからと云つて、一揆を起すような連中は、自滅する方が当然だと思つてゐる。」と、至極冷淡な返事をしますと、彼は不服そうに首を振つて、「それは彼等の主張は間違つてゐたかもしれない。しかし彼等がその主張に殉じた態度は、同

情以上に価すると思う。」と、云ふのです。そこで私がもう一度、『ぢや君は彼等のやうに、明治の世の中を神代の昔に返さうと云ふ子供じみた夢のために、二つとない命を捨てても惜しくないと思ふのか。』と、笑ひながら反問しましたが、彼はやはり真面目な調子で、「たとひ子供じみた夢にしても、信ずる所に殉ずるのだから、僕はそれで本望だ。」と、思い切つたやうに答へました。一九

「遊里に足を踏み入れる」より書斎に引きこもることが好きな三浦の姿が本多に語られ、書斎の話が終わるやいなや、いつか三浦と神風連の芝居を見に行ったという話が持ち出される。「唯物的な当時の風潮」と当時を回顧する本多の語りには、大正と明治を生きる人間のみ経験可能な情報がさり気なく開示されている。ここで芥川が自ら構築する開化物の二つの時代の語りがテクストに有効に働きかける戦略が伺える。

神風連の話は、同じ開化人で旧弊嫌いの二人の間に意見が別れる。本多はやはり自分が言った明治の「唯物的」な風潮に逆らえない一人だが、そこで浮き彫りにされるのは三浦の理想主義者的な側面である。「たとひ子供じみた夢にしても、信ずる所に殉ずるのだから、僕はそれで本望だ」と毅然たる態度を示した三浦だが、その雑談じみた会話も後の伏線となる。

「何しろ三浦は何によらず、かう云ふ態度で押し通してゐましたから、結婚問題に関しても、「僕は愛（アムウル）のない結婚はしたくはない。」と云ふ調子で、どんな好い縁談が湧いて来ても、惜しげもなく断つてしまふのです。しかもそのまた彼の愛なるものが、一通りの恋愛とは事変つて、随分彼の気に入つてゐるやうな令嬢が現れても、「どうもまだ僕の心もちには、不純な所があるやうだから。」などと云つて、愈々結婚と云ふ所までは中々話が運びません。二〇

美術、演劇に続きいよいよ話は本筋である明治の恋愛に入る。「愛（アムウル）のない結婚はしたくはない」と強く主張する三浦の態度は、神風連の話題の時と同じ理想主義の一貫性を持ち、本作の末尾までその信念を貫いていく。ここでは、「愛」の呼び方に目が留まる読者も多くいると思われる。あえて英語のラブではなく、フランス語のアムールを用いることは、先述したフランス＝西洋という作中設定の構図へのこだわりであることが想像されるであろう。開化期であらゆる西洋の器物や制度が越境して日本に伝来するように、近代的恋愛という概念も西洋から渡来したものであることを喚起する効果が、この「愛」という一文字に振られるルビによって充分に発揮していると考えらえる。

「肖像画」と「神風連」、そして「恋愛観」は一見関連性の希薄な事柄にみえる。本多子爵は、三浦の性格を点描するために、これらの物事を実に手順よく紹介していく。話はやや冗漫だが、話題が滞りなく順次に運ばれ、語りの戦略が実に緻密に計画されている。また、本作における語りの重層性について安藤公美は以下の分析を行った。

それぞれが語りたかったことを確認するなら、「私」は開化その〈もの〉のような本多子爵を、本多は子供じみた夢を守った男三浦を、三浦は破れてしまった〈愛〉勝美夫人をその対象として選んでいた。そしてその対象こそが、テクストにあらわれた《築地居留地の図》《芳年の浮世絵》《勝美夫人の肖像画》と対応するものなのであった。（中略）一人称の語りは一元的な視点をしか持ち得ないものだとしても、それを三層に（或いはそれ以上に）することで、「開化の良人」は、ポリフォニックな語りの場へとすることに成功している。[二]

作中での発話が記録されている主な対象として「私」、「本多子爵」、「三浦」が挙げられる。主線は本多子爵視点の一人称で書かれた小説だが、「私」と三浦は各々確立された視点、そして志向している標的を持っている。多元的な語りが織りなすテクストの重層性を看過してはならない。

ミソジニー

それ所か、明い空気洋燈の光を囲んで、しばらく膳に向つてゐる間に、彼の細君の溌剌たる才気は、すつかり私を敬服させてしまひました。俗に打てば響くと云ふのは、恐らくあんな応対の仕振りの事を指すのでせう。「奥さん。あなたのような方は実際日本より、仏蘭西にでも御生れになればよかつたのです。」[二二]

本多の海外赴任中の一ヶ月で三浦の縁談が決まった。三浦と勝美夫人との馴れ初めなどは簡単な書面の情報でしか示されていない。書簡のやりとりでは、三浦が書斎にある「例のナポレオン一世の絵」の代わりに妻勝美夫人の肖像画を懸けておいたという。だが実際会ってみると三浦の妻は本多の想像とは違い、西洋的な新しい女性であった。

本多という一人称観点から三浦の結婚生活についての情報を得るには死角がある。本多の不在は、物語の単一視点によるズレ、欠落、転回及び語り手による情報の誤訳の可能性を呼び起こす。上に引用した本文は本多と勝美夫人の初対面の場面で、本多の勝美夫人に対する「日本より、仏蘭西にでも御生れになればよかつたのです」という第一印象が付与される。それに付随する三浦の

言葉には、本多の耳に「面白くない響」がする。そして、本多の語りからは、早くも三浦の結婚生活の不安要素をちらつく。繰り返すこととなるが、作中は西洋＝フランスという語彙の使用に徹底している。その効果として、一つに本多と三浦はフランス帰りの同士であることを示し、もう一つ考えられるのはフランス（作中の西洋）の女性は自由奔放なイメージを帯びているステレオタイプの引用（誤用）だと思われる。

三浦「どうだ、この景色は。」私「さうさな、こればかりはいくら見たいと云つたつて、西洋ぢやとても見られない景色かも知れない。」三浦「すると君は景色なら、少しくらい旧弊でも差支へないと云ふ訳か。」私「まあ、景色だけは負けて置かう。」三浦「所が僕はまた近頃になつて、すつかり開化なるものがいやになつてしまつた。」（中略）そこで私は一刻も早く、勝美夫人の問題へ話題を進めようと思ひましたから、早速三浦の言尻をつかまへて、「そんなに君が旧弊好きなら、あの開化な細君はどうするのだ。」と、探りの錘を投げこみました。すると三浦はしばらくの間、私の問が聞えないように、まだ月白もしない御竹倉の空をぢつと眺めてゐましたが、やがてその眼を私の顔に据ゑると、低いながらも力のある声で、「どうもしない。一週間ばかり前に離縁をした。」と、きつぱりと答へたぢやありませんか。[二三]

何かのはずみで本多は勝美夫人の背徳の情事を発覚する。すぐ三浦には知らせないが、彼のやつれた形相を見兼ねて本多はついに三浦を呼び出す。「開化な細君」という呼び方には、「仏蘭西にでも御生れになればよかつた」と同様に、皮肉も込められている。それは勝美夫人の不倫関係の情報を掌握しているからなおさらである。本多の語りには、女権論者を不倫や男妾などと関連づけすることで明治の新しい女性への敵意が読み取れる。極端に言えば、女性嫌悪・ミソジニーさえも成りうる。実際、本多の語りの情報操作によって勝美夫人と楢山の女権論者は悪として仕立てられているのだが、当の「被害者」たる三浦からは彼女らに対する悪意・敵意が余り読み取れない。

芥川の現代物作品で女性嫌悪・ミソジニーの要素が含まれる可能性を呈示するテクストとして、管見では本作の他に、①「蜜柑」（大正八（一九一九）年五月『新潮』）、②「葱」（大正九（一九二〇）年一月『新小説』）、③「あばばばば」（大正十二（一九二三）年十二月『中央公論』）などが挙げられる。「私」という一人称視点から書かれた「蜜柑」、三人称視点で書かれた「葱」、そして堀川保吉が主人公である三人称視点小説「あばばばば」は、視点こそ異なるものの、男性が女性を見る視線で描かれる作品という共通点がある。その女性嫌悪の内訳は下記のようである。

① 知識人男性「私」が無教養な少女に対する嫌悪（「蜜柑」）
② 物語の語り手が読書や文芸活動などに興味を示し知識を身につけようとする上昇志向の女性がうっかり露呈する俗物性に対する軽蔑（「葱」）
③ 知識人男性「堀川保吉」が女性を性的な目線で見るが、その女性性が母性に切り替わった時の後ずさりするような気持ち（「あばばばば」）

中には「蜜柑」のように嫌悪や不快感が最後にどんでん返しの結末を迎えるものがあるが、「葱」と「あばばばば」では女性が社会に期待される淑やかさを裏切り、当たり構わず俗っぽさ、図太さなどを露呈する。いずれも女性イメージの逆転を物語のオチとして設定されるのである。

また、「開化の良人」においてミソジニーの眼差しを有しているのは三浦ではなく本多であることは、本多の語りによる情報操作からうかがい知ることができよう。一人称の語りには嘘や隠蔽されたウラが存在する。テクスト内部では、本多の語りから女権論者が道徳に背くことをするという情報しか読者に開示しない。語られることと事実との不対称性が存在する可能性が示される。

三浦の細君勝美夫人が従兄弟と不倫していたことが離婚の直接の原因だが、その従兄弟もまた楢山夫人と関係を持っているという関係、そして最後に勝美夫人宛の他の男からの艶書で発覚されたという入り組んだ複数の関係が暗に存在する。また、観劇中や雨の街で発覚した情事を惜しみなく披露する本多子爵はあたかもパパラッチのようである。三浦夫婦をひたすら観察・監視し、偶然性というより実に精力的に張り込みを敢行したのではないかと思わせる成果をあげる。その一方で、三浦に「取材」じみた質問をぶつけるタブロイド紙記者顔負けのゴシップな一面を示した本多子爵でもある。本多子爵のポジティブな眼差し無しには本作の成立が考えられないほど、彼は能動的な語り手である。

開会後第一の土曜の午過には大勢一所に来た。――広田先生と野々宮さんと与次郎と三四郎と。四人は余所を後廻しにして、第一に「森の女」の部屋に這入つた。与次郎が「あれだ、あれだ」と云ふ。人が沢山集つてゐる。三四郎は入口で一寸躊躇した。野々宮さんは超然として這入つた。（中略）野々宮さんは、招待状を引き千切つて床の上に棄てた。やがて先生と共に外の画の評に取り掛る。与次郎丈が三四郎の傍へ来た。
「どうだ森の女は」
「森の女と云ふ題が悪い」
「ぢや、何とすれば好いんだ」
三四郎は何とも答へなかつた。唯口のうちで迷羊（ストレイシープ）、迷羊（ストレイシープ）と繰り返した。
二四（夏目漱石「三四郎」）

肖像画という美術品を本多子爵の語りの中で何度も執拗に配置することで、明治の教養小説「三四郎」に現れる新しい女・美禰子が肖像画を書いて貰った場面を連想させる。ここで漱石の「三四郎」の最後の一節、ヒロイン美禰子の肖像画「森の女」の展示を三四郎一行が見に行くというくだりを引用するが、

「迷羊（ストレイシープ）、迷羊（ストレイシープ）」と茫然自失そうにつぶやく三四郎は、「開化の良人」の三浦と同じ、新しい女に翻弄される運命を共有している。「開化の良人」は、新しい女というテーマを漱石の「三四郎」から受け継ぎ、肖像画のレトリックまで作中に活かしたと思われる。

「それは勿論妻と妻の従弟との現在の関係を肯定した訳ぢやない。当時の僕が想像に描いてゐた彼等の関係を肯定してやつたのだ。君は僕が「愛（アムウル）」のある結婚」を主張してゐたのを覚えてゐるだらう。あれは僕が僕の利己心を満足させたいための主張ぢやない。僕は愛（アムウル）をすべての上に置いた結果だつたのだ。だから僕は結婚後、僕等の間の愛情が純粋なものでない事を覚つた時、一方僕の軽挙を後悔すると同時に、さう云ふ僕と同棲しなければならない妻も気の毒に感じたのだ。（中略）だからもし妻と妻の従弟との間に、僕と妻との間よりもつと純粋な愛情があつたら、僕は潔く幼馴染の彼等のために犠牲になつてやる考だつた。さうしなければ愛（アムウル）をすべての上に置く僕の主張が、事実において廃つてしまふ。実際あの妻の肖像画も万一そうなつた暁に、妻の身代りとして僕の書斎に残して置く心算だつたのだ。」[二五]

三浦の書斎を飾るナポレオン一世の肖像画はほぼ三浦の生活の中心部に置かれており、その場所に妻の肖像画を掲げることは三浦本人にとって大きな意義があり、肖像画の伏線はここで収束される。三浦は妻と離婚するが、彼女の肖像画を書斎に残しておくことは、三浦自身が勝美に対する愛がまだ残存すると考えられるからである。三浦が勝美に純粋な愛情がある故、勝美が他人と「愛情」を追求するのを許してしまうという利他的行動をとる。書斎の肖像画は三浦の理想主義の聖域そのものに見える。

目に見えない抽象概念であるはずの愛情は、本多子爵の一事件に対する語りによって再現された。そこには作中の明治時代が過ぎ、大正時代の人間の目線から開化を再評価する姿勢が見られる。本多と三浦という明治の男が近代的恋愛を語り合うが、そこには男性が女性を一個の独立した人格として見て、女性

という他者を慕い受け入れる懐の深さが求められている。そこに立ち現れるのは、本論の先頭にも現れた「男女同権」の問題に帰結する。性差による隔たりなく政治的社会進出を平等にすることは、多くの有志者の努力に賜り、現在ではもはや常識なのだが、男女平等という主張は当時では西洋の思想とみなされ「妾と云ふものが公然と幅を利かせてゐる」という明治社会に残存する陋習を真似し「男妾」を設けてまでする新しい女・楢山夫人はひときわ目立つ存在として描かれていなければならない。そして、三浦の離婚は明治期の開化の理想と旧弊の現実が入り交じる未熟な社会現象によってもたらされた結果と見なすべきと考えられる。

第四節　まとめ――理想と現実

「君は昔、神風連が命を賭して争つたのも子供の夢だとけなした事がある。ぢや君の眼から見れば、僕の結婚生活なども――」私「さうだ。やはり子供の夢だつたかも知れない。が、今日我々の目標にしてゐる開化も、百年の後になつて見たら、やはり同じ子供の夢だらうぢやないか。……」二六

作品前半のさりげない会話の伏線がここで使われ、神風連の話で「子供の夢」に例えるレトリックがなされる。男女関係に対し楢山夫人らがとった乱れた行動は誤訳された「女権」だという認識は既に「開化の良人」という物語の語り手・本多にあったからであり、この一連の事件を回顧し「愛のある結婚」は所詮ナイーブな「子供の夢」であるという評価が下されてしまうのである。

以上のように開化物の第一作にあたる「開化の殺人」と次の「開化の良人」を考察してきたが、両作品は共に敗北した男が描かれており、明治時代の自由恋愛により生じる不自由というパラドックスが両作品の論議すべきところだと考えられる。「開化の殺人」では北畠は自分の語りで満村を絶対悪と仕立て、殺人を犯したが、対抗すべき悪が消えると却って自分奥底に潜んでいた嫉妬（ルサンチマン）の感情が露呈した。そのエゴの膨張と破綻はまさに自らの手から成す二部の悲喜劇である。「開化の良人」では、西洋で学んだ己の理想を貫き通そうとする三浦が、開化を都合よく利用し、淫行に走る妻との婚姻の破局が描かれる。北畠のエゴによる一人芝居の「開化の殺人」に対し、「開化の良人」は三浦のみならず、勝美、女権論者楢山夫人といった男女複数のエゴが入り混じり激しくぶつけ合う。それを語る本多子爵の語りの情報操作からは、微かにミソジニーの要素が仄めかすことで、本多自身のエゴも問われることとなる。両作品では開化で新しい自己を得た北畠と三浦という二人の男が明治社会の現状でつまずいた姿が描かれる。理想が高いだけに、自ら望んだ理想像が崩壊する時の衝撃が大きい印象を与える。

また、両作品に共通して登場人物に本多子爵が存在する。「開化の殺人」の

キーパーソン甘露寺明子は「舞踏会」（大正九（一九二〇）年一月『新潮』）のヒロイン明子／H老夫人を思わせる。実際H老夫人のHは、つまり本多子爵のアルファベットから取ったことであることを考えると、「開化の殺人」「開化の良人」「舞踏会」三作は物語の内容こそ異なるものの、相互の連関性があるという可能性が示唆される。出来事が違うとも、物語の精密な時間帯が重なるなどしなければ、三作の本多子爵夫婦は同一人物と見なしてよいと考えられる。そして本多子爵は傍観者のスタンスを貫き通し、明治の見聞録として書類を提示し、自ら明治人としてのエピソードを披露するなどした。大正時代の作家芥川は、明治を生きた本多子爵を虚構とすることにより、明治時代の眼差しを獲得する。さらに芥川はこの設定を活かして、明治と大正の立ち位置を自由自在に切り替えるフレキシブルな語りを達成する。明治と大正を去来する語りは「開化の殺人」を始めとする開化物の最大の特長である。

北畠と三浦という二人の開化の男の失敗には芥川の開化に対するスタンスへの主張が読み取れる。芥川は「開化人」がまだ西洋文明を完全に制御出来ず前近代的な風俗が残る社会でつまずくというたどたどしい姿を描き、それを基調とする文明批評を両作品で披露した。明治社会へのノスタルジーのみならず、日本の中の西洋のあり方・あるべき姿についての問題意識が、常に芥川の開化物の底流に潜んでいるのである。調和の理想的なロマンチシズムが即物的なリアリズムに斥けられることは、ひとり明治のみならず芥川を取り巻く大正社会、乃至現代における共時的問題であろう。

一　吉田精一『吉田精一著作集　第一巻　芥川龍之介』（桜楓社、一九七九年十一月）、一一五頁
二　芥川龍之介「開化の殺人」本文（『芥川龍之介全集　第三巻』、岩波書店、一九九六年一月）、二一五頁
三　ヴォルテール（Voltaire, François-Marie Arouet, 一六九四―一七七八、フランスの哲学者、文学者、歴史家）の *Candide* は、一七五九年発表の風刺小説である。主人公カンディードが、幾多の困難を遭遇するも万事最善であると信じようとする楽天主義者の一面が描かれている。
四　小野隆「「開化の殺人」論」（『専修国文』五九巻、一九九六年八月）
五　夏目漱石「心」本文（『漱石全集　第九巻』、岩波書店、一九九四年九月）、二九九頁
六　同前注、三〇〇頁
七　真杉秀樹『芥川龍之介のナラトロジー』（沖積舎、一九九七年六月）、八一頁
八　ルサンチマン（仏 ressentiment）：①ニーチェの用語。弱者が強者に対する

憎悪や復讐心を鬱積させていること。奴隷道徳の源泉であるとされる。②一般に、怨恨・憎悪・嫉妬などの感情が反復され内攻して心に積もっている状態。

新村出編『広辞苑　第五版』（岩波書店、一九九八年十一月）より）

九　「それは或本屋の二階だつた。二十歳の彼は書棚にかけた西洋風の梯子に登り、新しい本を探してゐた。（中略）そのうちに日の暮は迫り出した。しかし彼は熱心に本の背文字を読みつづけた。そこに並んでゐるのは本といふよりも寧ろ世紀末それ自身だつた。ニイチエ、ヴエルレエン、ゴンクウル兄弟、ダスタエフスキイ、ハウプトマン、フロオベエル、……」とテクストに示されたように、芥川のニーチェ受容は彼の二十歳の頃に遡ることができる。

一〇　ニーチェ「第一論文　「善と悪」と「良いと悪い」」一〇　ルサンチマンの人間の特性」、同氏著『道徳の系譜学』（*Zur Genealogie der Moral*, 1887）中山元訳、光文社文庫、二〇〇九年六月）六二頁

一一　ニーチェ「第二論文　「罪」「疚しい良心」およびこれに関連したその他の問題」、同氏著『道徳の系譜学』（*Zur Genealogie der Moral*, 1887）中山元訳、光文社文庫、二〇〇九年六月）一五五頁

一二　萩久保泰幸「芥川龍之介の「開化の殺人」について」（『日本文学論究』二二巻、一九六二年十一月）

一三　マックス・シェーラー「道徳形成におけるルサンチマン」、K・マンハイム、M・シェーラー著・秋元律郎、田中清助訳、『現代社会学大系　第八巻　知識社会学』（青木書店、一九七三年一月）、二一一―二一八頁

一四　永井均『倫理とは何か』（筑摩書房、二〇一一年一月）、二四八頁

一五　佐伯順子『恋愛の起源』（日本経済新聞社、二〇〇〇年二月）

一六　芥川龍之介「開化の良人」本文（『芥川龍之介全集　第四巻』、岩波書店、一九九六年二月）、一七八頁

一七　酒井英行「「開化の殺人」、「開化の良人」について」（同氏著『芥川龍之介作品の迷路』、有精堂、一九九三年七月）、一五〇頁

一八　「開化の良人」本文、一八一頁

一九　「開化の良人」本文、一八二頁

二〇　「開化の良人」本文、一八四頁

二一　安藤公美『芥川龍之介　絵画・開化・都市・映画』（翰林書房、二〇〇六年三月）、一三七頁

二二　「開化の良人」本文、一八八頁

二三　「開化の良人」本文、一九六頁

二四　夏目漱石「三四郎」（『漱石全集　第五巻』、岩波書店、一九九四年四月）、六〇六頁

二五　「開化の良人」本文、一九八頁

二六　「開化の良人」本文、二〇一頁

第六章　鹿鳴館のまぼろし――「舞踏会」

第一節　はじめに――文明批判との向き合い方

周知のように、芥川龍之介「舞踏会」[一]（大正九（一九二〇）年一月『新潮』）は、ピエール・ロティ(Pierre Loti、本名 Louis Marie-Julien Viaud, 1850-1923)の日本見聞録『秋の日本』[二]（一八八九年）に収録された一篇「江戸の舞踏会」を粉本にした作品である。「一」と「二」の二部からなるこの短編は、明子という日本人少女とフランス人の海軍将校とのやりとりに焦点を合わせ、「一」明治十九（一八八六）年十一月三日の東京鹿鳴館と、「二」大正七（一九一八）年の秋の鎌倉行きの汽車の中という二つの時間と空間で起きた出来事で構成される。明治時代の思い出話が大正時代の現在において語られ、芥川の開化物によく見る額縁構造を駆使した短編小説となっている。芥川は東京麹町にあった鹿鳴館の持つトポスの歴史的背景を最大限に活かし、開化の符牒として短編小説「舞踏会」に取り入れた。

「一」では、明治十九年の天長節に十七歳の少女明子が頭の禿げた父親の同伴のもとで鹿鳴館の舞踏会に出席した様子が仔細に描かれる。その場で明子は見知らぬ仏蘭西の海軍将校に「異様なアクサンを帯びた日本語」で声をかけられ、一緒に踊ることとなる。気の利いた世間話を交わした後、「私も巴里の舞踏会へ参つて見たうございますわ。」という明子の言葉に対し、「いえ、巴里の舞踏会も全くこれと同じ事です。」、「巴里ばかりではありません。舞踏会は何処でも同じ事です。」と海軍将校は皮肉な微笑を浮かべ意味ありげに答える。

宴会の終盤に花火が打ち上げられた時、庭園の風景へ黙然と眼を注ぎ、物思いに耽るように見える仏蘭西の海軍将校に明子がその訳を尋ねると、海軍将校は「私は花火の事を考えてゐたのです。我々の生のやうな花火の事を。」と優しく明子の顔を見下ろしながら言う。

「二」では、「一」の三十二年後にあたる大正七年の秋のことが描かれる。当年の明子――今のH老夫人が、鎌倉行きの汽車で偶然一緒になった一面識のある青年の小説家の持ち物である菊の花束に触発され、彼に鹿鳴館の舞踏会の思い出話を聞かせる。話を聞き終えた青年小説家はその仏蘭西の海軍将校の名前を尋ねると、H老夫人は「存じて居りますとも。Julien Viaud と仰有る方でございました。」と答え、青年はすかさず「では Loti だつたのでございますね。あの『お菊夫人』を書いたピエル・ロティだつたのでございますね。」と愉快な興奮を感じるまま返事をするが、H老夫人は「いえ、ロティと仰有る方ではございませんよ。ジュリアン・ヴイオと仰有る方でございますよ。」と不思議そうに青年の顔を見ながら何度もこう呟くことで物語が閉じられる。

これまで「舞踏会」の研究動向は、ロティの原作と芥川作品の言説や表象

を並べ、比較文学の見地から切り込むものが多かった。三好行雄が、芥川の「舞踏会」とロティ「江戸の舞踏会」を入念に比較し「ロチ（論者注：原文のまま、以下各引用同様）にとって、〈江戸の舞踏会〉はあくまでも、日本と一八世紀フランスとの合金にすぎなかった。芥川がこの小説で借りたのは、ロチの見た日本の舞踏会ではなく、ロチの眼に映じたワットオの世界だけである[三]」とその異同を指摘しているのが代表的な論点である。また高橋龍夫は、「芥川が、ロティの「江戸の舞踏会」だけに触発されて「舞踏会」の創作意欲を持ったとは簡単に言い切れない」とし、舞踏会の終盤で明子とフランス人海軍将校が鹿鳴館の露台で花火を見る叙情的な場面について「ボードレールの示唆した万物照応による悲しくも美しい詩的瞬間が完成され、普遍的な美が表現された[四]」と論じ、芥川「舞踏会」がボードレールの詩的精神を小説化したとし、芥川の「舞踏会」を典拠であるロティ「江戸の舞踏会」の縛りから解放するという読みの可能性を示している。

ロティの「江戸の舞踏会」と芥川「舞踏会」を取り上げると、文明批判と賛美という正反対に対峙するスタンスが明治初期の鹿鳴館に共棲しているという奇妙な現象が見えてくる。『秋の日本』のロティは、当時のいわゆる西欧列強の一国民として日本の土地を踏み、近代化の発展途上にあった日本を観察する。明治日本が迎える劇的なパラダイムシフトを、部外者であるフランス人のロティが冷静に見ているわけである。

> 千五百年乃至二千年来の伝統を墨守しながら、この日本が、しかも突然、眩暈のやうに彼を襲つた近代的事物に対して心酔しだしたことは、不釣合でもあり、肌ちがひでもあり、本当とは思へないことである。[五]

千年規模という大きな時間のスケールから見ると、明治政府が主導する維新はあまりにも「突然」で「心酔しだした」出来事であるというロティの指摘は的を射ている。一介の西洋人の観点から、率直に十九世紀末の日本で感じたことを述べることがロティ『秋の日本』の特徴である。ロティの著作では上述の引用をはじめ、明治日本の西洋化を見る目は概ね肯定的とは言えず、批判的で辛辣なコメントが散見する。「江戸の舞踏会」においては、東京の鹿鳴館を「ロク・メイカンそのものは美しいものではない。ヨーロッパ風の建築で、出来立てで、真つ白で、真新しくて、なんとなくそれはフランスのどこかの温泉町の娯楽場（カジノ）に似てゐる」と描写している。国が意気揚々と出資してヨーロッパ基準の社交場を作り、西洋列強諸国との親善を図るのに、当の西洋人の目には「温泉町の娯楽場」にしか映らない。明治政府とフランス人ロティの認識の間には大きな齟齬があり、お互いの感情にはアイロニカルに激しい温度差を見せている。その鹿鳴館に出入りする洋装の日本人については「かなり正確にネク

タイを結んではゐるが、殆ど眼のない黄色つぽい滑稽な小さい顔をした、燕尾服の召使たち」、「何と彼らは奇妙な恰好にそれを着てゐることだらう！彼らはこの種のものに適した背中を持つてはいないのである」と、ロティの西洋化日本人批判はすこぶる辛辣で、寸分の容赦がない。

> 鹿鳴館の狂態が、不平等条約の改正をいそぐ維新政府の、あまりにも性急な欧米追随政策の端的なあらわれであったかぎり、ロチの皮肉な視線は甘受されねばならない。ふたたび、芥川の拒否したのは、そのような歴史的真実でもある。（中略）芥川がきらびやかな装飾だけを描いて、そのなかにある日本人の肉体を捨象しているのは注意されていい。そうした操作なしに、「舞踏会」の華麗な世界じゃ成立しないのである。いうまでもなく、ロチが見たのは、そうした華やかなアクセサリイに包まれた日本人の畸形な肉体である。[六]（傍点原文）

ロティの風刺を甘受せねばならない明治政府の体制を見極めた三好行雄の論点は、鹿鳴館外交の受動的な一面を提示している。幕末以来の日本は黒船を始め欧米列強との危機に晒されてきた。難局を打開しようと様々な模索がなされ、国家の存廃に関わる極限状態の中で欧化主義がその選択肢の一つとして選ばれた。日本は自ら好んで極端な欧化主義に走ったわけではない。鹿鳴館の狂態は、或いは死活問題にもがいている明治日本の余裕を失った姿そのものだと思われる。

ロティの手による明治日本のルポルタージュが芥川によって美しく仕上がったのは、時間の隔たりによって醜悪なるものが濾過され、美しさのみが残されるからであろう。芥川は、ロティという他者の眼差しを借り、ロティの文明批判や彼の目に映る日本人の醜さを悉く捨象し、それを一種の歪を持った美の世界に昇華させてゆくのである。

芥川の開化物が持つ明治文明の変容に対する深い関心は、鹿鳴館の舞踏会を描くことによって具現化されると同時に、情緒的に仕上がっている。ロティの文明批判を下地に、芥川が「舞踏会」で訴えかけるようとするものについて、考察を進めたい。

第二節　鹿鳴館という装置

> 明治十九年十一月三日の夜であつた。当時十七歳だつた――家の令嬢明子は、頭の禿げた父親と一しよに、今夜の舞踏会が催さるべき鹿鳴館の階段を上つて行つた。明い瓦斯の光に照らされた、幅の広い階段の両側には、殆人工に近い大輪の菊の花が、三重の籬を造つてゐた。（中略）階段の上の舞踏室からは、もう陽気な管絃楽の音が、抑へ難い幸福の吐息のやうに、

休みなく溢れて来るのであつた。[七]

冒頭の地の文から時間と場所が明示されるように、物語における昔の世界は明治十九（一八八六）年、明治天皇の誕生日である天長節を祝う鹿鳴館で行われた舞踏会を背景にしている。ロティは、明治十八（一八八五）年の天長節祝賀会に実際出席しているが、芥川が参照したとされる大正三（一九一四）年高瀬俊郎訳『日本印象記』の「江戸の舞踏会」では一八八六年としており、芥川もそれに従った。日本に馴染みのない「瓦斯の光」、「舞踏室」、「管弦楽」などの表象が示すように、物語の舞台鹿鳴館はヨーロッパ基準で作られた空間である。西欧列強が作った世界基準に合わせて作られた鹿鳴館というトポスは、宴会という人間同士が五感と情念の快意を求める集まりのために出来ている。日本の秋の季語である菊は、「殆人工に近い大輪の菊の花」という形で現れ、鹿鳴館という空間の持つ華麗な非日常性を物語る。ほとんど宗教儀礼に参加するような慎ましさが、明子と父親が舞踏会に赴く姿からも伺える。

鹿鳴館は、明治十三（一八八一）年より着工し、明治十六（一八八四）年十一月二十八日、東京市麹町区山下町（現・東京都千代田区内幸町）の元薩摩藩装束屋敷跡に建設された西洋式の迎賓館で、設計者はお雇い外国人のイギリス人建築家 Josiah Conder である。その落成式は、当時の外務卿井上馨武子夫妻が接待役となって挙行された。鹿鳴館という名前は、『詩經』[八]「小雅」の「鹿鳴の章」から命名したものである。すなわち「呦呦鹿鳴　食野之芩　我有嘉賓」に由来するが、迎賓接待の意味をもつ命名である。その建設の目的は、日本人の生活を西洋化し、欧化政策をもって外国人との交際を深め、幕末日本が欧米諸国と締結した不平等条約の改正にある。鹿鳴館は諸外国との社交場として働きかけるが、ダンスパーティ以外に、同じく外国から輸入された慈善バザーもその重要な催しの一つだった。だが明治初期の日本人の多くは欧米風の礼儀作法に馴染まず、海外経験を持って、西洋のマナーやエチケットを熟知する日本人はほんの一握りだったため、西欧諸国の外交使節や要人などに「猿真似」だとしばしば揶揄されていた。ロティの著書は、その現象を文字の記録として端的に現わしているのである。

鹿鳴館文化の推進者井上馨は条約改正の失敗ともに辞任した。一八八〇年代終わり頃の反欧米、極端に走る欧化主義の反動として国粋主義が現れ、排外風潮とともに非難の声を浴びせられた鹿鳴館自体も政府から見捨てられ、払い下げられた後は華族会館に改築され、昭和十五（一九四〇）年に取り壊され、跡形も無く消滅した。[九]明治十年代の欧化主義に踊り狂うシンボルとして認知された鹿鳴館は、日本近代史において一つの異様な時代を象徴する記号学的な存在でもあった。

明治日本の鹿鳴館外交の様相を取り上げた芥川の「舞踏会」は、明子少女の視点を通して鹿鳴館という純西洋的な空間装置を一個の美学として捉えて

いる。鹿鳴館は、当時の外務卿井上馨が設けた極めて政治的な空間であり、その舞台は「開化の日本の少女」を登場させる目的に作られていた。個人レベルの交流が国策に繋がることは、中国の漢時代から行われた「和親」政策（統治者が意図的に異国・異民族との間の通婚をすすめ、親睦を図ること）を連想させる。こうした政治的な目的の中で、日本の少女の身体が西洋のドレスを纏い、鹿鳴館という建築物に格納される。国粋主義者から見ると、鹿鳴館は欧米人の機嫌を取ることであり、日本人としての伝統を捨てて西洋諸国と合わせることも辞さないという意思表示であろう。

鹿鳴館文化は極端に走った滑稽で奢侈な欧化政策の符牒として見下されるが、芥川の「舞踏会」はその国粋主義が責め立てる鹿鳴館文化とその消失を、花火のような瞬間の美として上手く捉えたと思われる。芥川はロティの皮肉的な眼差しによって書いた文章を、東京にある鹿鳴館という中国古典からネーミングされながら極めて西欧的で人工的に構築され、多様な要望を融合した空間を、H老夫人の思い出話によって再現する形で「江戸の舞踏会」を濾過し、鹿鳴館の美しさのみに目を向けるナラトロジーの試みに成功していると考えられる。

第三節　身体表象と政治

前節の考察を通して、鹿鳴館は国策の元に造営された政治的な空間であることが分かった。この鹿鳴館に天長節を祝うため各国から要人が集まることには、非日常性を持っている宴会の場という設定でありながら、明治天皇の誕生日の為に諸国の大官を遥々と来朝させるという明治政府の政治的な意図が込められている。レセプションの会場として選定された鹿鳴館は、新興国であった日本のトポスとして世界各国から来た高官の身体を格納するだけでも、その空間装置の存在に意義がある。この宴会はまた異なる国から来た人々が互いの価値を見定め、観照する・観照される場を提供し、日本は脱亜入欧というモットーをかかげ、西洋列強のルールを受け入れる姿勢を自ら示す場でもある。

> 鹿鳴館の中へはひると、間もなく彼女はその不安を忘れるやうな事件に遭遇した。と云ふのは階段の丁度中程まで来かかつた時、二人は一足先に上つて行く支那の大官に追ひついた。すると大官は肥満した体を開いて、二人を先へ通らせながら、呆れたやうな視線を明子へ投げた。初々しい薔薇色の舞踏服、品好く頸へかけた水色のリボン、それから濃い髪に匂つてゐるたつた一輪の薔薇の花――実際その夜の明子の姿は、この長い辮髪を垂れた支那の大官の眼を驚かすべく、開化の日本の少女の美を遺憾なく具へてゐたのであつた。一〇

ロティの「江戸の舞踏会」では、大清国の大使一行は「北方の優秀民族」として、その「国民的衣服」は「上品な典雅さをそなえ」、「良い趣味と威厳」を表したとされる。描写で示した通り、ロティの関心は東洋の国の伝統文化にあったことがわかる。威容を持った清国の大官の表象は芥川に悉く捨象され、「開化の少女」を引き立たせるために、その美に圧倒される存在として書き換えられる。何千年の歴史が積み重なった重荷と清帝国の沈滞した体質を思わせるような贅肉と、過去の陋習にしがみつく時代遅れの者の象徴である辮髪で、「肥満した体」を持った「長い辮髪を垂れた支那の大官」が表象される。鹿鳴館の階段もまた、国と国との力関係の縮図となっている。支那の大官を瞠目させ、道を譲って「二人を先へ通らせ」た身体表象は、これから成長する少女を含ませる開化の美が持つ若き明治日本の気運に圧倒される清国を暗喩していると考えられる。階段の下から上へ「支那の大官に追ひついた」日本人の身体は、近い将来明治日本が清国を追い越すことをほのめかし、「舞踏会」という作品が書かれた時日清戦争の戦勝国である日本の高揚感を表したものである。

また「開化の日本の少女」明子は、作品内の明治十九年で十七歳ということから換算すれば、どんな年の数え方からしても明治生まれの女性であることから、加えて「夙に仏蘭西語と舞踏との教育を受けてゐた」という上流階級の育ちは、まさに明治維新の成果を一身に集めた「開化の少女」と呼ぶのに相応しい女性と思われる。

> 二階の舞踏室の入口には、半白の頬鬚を蓄へた主人役の伯爵が、胸間に幾つかの勲章を帯びて、路易十五世式の装ひを凝らした年上の伯爵夫人と一しよに、大様に客を迎へてゐた。明子はこの伯爵でさへ、彼女の姿を見た時には、その老獪らしい顔の何処かに、一瞬間無邪気な驚嘆の色が去来したのを見のがさなかつた。[二]

天長節の舞踏会の主催者たる人物は当時の外務卿井上馨夫婦だと思われるが、作中にはその身分が明示されることなく、造形のみが描かれている。「半白の頬鬚を蓄へ」た伯爵は、内閣府賞勲局が授与したと思われる勲章を胸間にいくつか帯びている。西欧のしきたりである勲章は、個人の功績を表彰するための制度として明治以降に整備された。大日本帝国憲法の第十五条に「天皇ハ爵位勲章及其ノ他ノ榮典ヲ授與ス」として、叙勲を天皇の名で行うことと定め、国家の最高権力者が個人に対しその功績を称えるために与える栄典となっている。伯爵が胸に飾り付けた勲章は、つまり彼の栄誉を可視化するために示したアクセサリーである。鹿鳴館で行われた天長節の舞踏会は明治政府によって催された行事であるゆえ、西洋発祥の賞与制度である勲章を身に着けて出席することは、日本が西欧列強のシステムを取り入れた証左として示される。また舞踏会は、見られることを前提に参加者全員が華麗な服装で身を包み、人間の

五感の中でまず視覚を優先順位にするイベントであるため、「見せる」意識の強化が勲章で伺えるのである。

それに芥川は社会のベテランである老獪な伯爵と天真爛漫な十七歳の少女明子を鹿鳴館というトポスに併置させることで、老いと若さという強烈なコントラストを見せた。経験を積み重ね地位が高い老獪な伯爵でも、明子の姿を見た時には「一瞬間無邪気な驚嘆の色が去来した」という反応を示すことから、開化の少女明子の美しさは天皇が授与した勲章に勝るとも劣らぬインパクトがあるものとして表現されたと考えられる。

舞踏室の中にも至る所に、菊の花が美しく咲き乱れてゐた。さうして又至る所に、相手を待つてゐる婦人たちのレエスや花や象牙の扇が、爽かな香水の匂の中に、音のない波の如く動いてゐた。明子はすぐに父親と分れて、その綺羅びやかな婦人たちの或一団と一しよになつた。（中略）が、彼女がその仲間へはひるや否や、見知らない仏蘭西の海軍将校が、何処からか静に歩み寄つた。さうして両腕を垂れた儘、叮嚀に日本風の会釈を した。明子はかすかながら血の色が、頬に上つて来るのを意識した。しかしその会釈が何を意味するかは、問ふまでもなく明かだつた。[一二]

「菊の花」、「婦人たちのレエス」、「象牙の扇」、「爽かな香水の匂」などの表象から分かるように、身体感覚のレトリックは視覚から嗅覚にまで拡大していき、それらの表象が「音のない波」として統合される。仏蘭西の海軍将校は、めまぐるしい人の波から明子を見つけたのは、自分の身丈に見合ったパートナーを選別する眼差しの働きかけである。選ばれた明子は、その美しさが海軍将校の身分と相俟って、互いのイメージを強化する効果をもって更に肯定される。西洋の人間に誘われ、対等に踊る明子という若い日本人の身体は、極東の島国日本が躍起になって西欧列強諸国と比肩する仲間意識が働きかけると思われる。前述の道を譲る清国の大官の表象と同じく、舞踏会での人々のさりげないやりとりには、深い政治的な意味が込められているのである。

此処には燕尾服や白い肩がしつきりなく去来する中に、銀や硝子の食器類に蔽はれた幾つかの食卓が、或は肉と松露との山を盛り上げたり、或はサンドウイツチとアイスクリイムとの塔を聳立てたり、或は又柘榴と無花果との三角塔を築いたりしてゐた。殊に菊の花が埋め残した、部屋の一方の壁上には、巧な人工の葡萄蔓が青々とからみついてゐる、美しい金色の格子があつた。さうしてその葡萄の葉の間には、蜂の巣のやうな葡萄の房が、累々と紫に下つてゐた。明子はその金色の格子の前に、頭の禿げた彼女の父親が、同年輩の紳士と並んで、葉巻を咥へてゐるのに遇つた。父親は明子の姿を見ると、満足さうにちよいと頷いたが、それぎり連れの方を向い

て、又葉巻を燻らせ始めた。一三

欄干一つ隔てた露台の向うには、広い庭園を埋めた針葉樹が、ひつそりと枝を交し合つて、その梢に点々と鬼灯提燈の火を透かしてゐた。（中略）すぐ後の舞踏室では、やはりレエスや花の波が、十六菊を染め抜いた紫縮緬の幕の下に、休みない動揺を続けてゐた。さうして又調子の高い管絃楽のつむじ風が、相不変その人間の海の上へ、用捨もなく鞭を加へてゐた。一四

「燕尾服」、「銀や硝子の食器」、「サンドウイツチとアイスクリイムの塔」、「肉と松露との山」、「柘榴と無花果との三角塔」、「葡萄の房」、「葉巻」などの表象は、モダンを誇示する形で明治時代最先端のモダンで華美な宴会の形相を物語る。鹿鳴館は西洋風の洋館に仕上げられているが、その周辺には「鬼灯提燈」といった日本的なものが点在し、テクストを横断する「菊」という表象は「十六菊」という日本皇室の紋章の形で現れ、紫縮緬の幕と共に休まずに翻し、鹿鳴館の空間を統御する。十六菊が代表する国家権力と国策の元で、人間の海が「管弦楽のつむじ風」に鞭打たれて乱舞する。聴覚が触覚に換喩され、群衆全体が一つの大きな有機体となって動かされている。人々の食欲を満たし、身体の五感の至高な愉しみを徹底的に追求する宴会の全ては、「十六菊の縮緬の幕」が提示するように、明治政府の資金によって賄われたのである。その投資は国益を増進する外交という名目の元で行われた。鹿鳴館の狂態を表象する一見娯楽が目的の舞踏会だが、舞台裏には外交など政治的な思惑が働きかけている。紳士と並べた頭の禿げた父親が明子に投げかける微笑もまた、意味ありげに見なければならない。自分の娘の美しさを誇らしく思う心情のほか、父娘共に天皇のための祝宴が無事開かれたことに尽力し、外国の要人と楽しく交流できたことに安堵した気持ちも込められていると思われる。極言すれば、国は政治的目的を遂行するため、十七歳の少女を利用するのも厭わないことを連想させるのである。

第四節　感覚から感情へ

その時露台に集つてゐた人々の間には、又一しきり風のやうなざわめく音が起り出した。明子と海軍将校とは云ひ合せたやうに話をやめて、庭園の針葉樹を圧してゐる夜空の方へ眼をやつた。其処には丁度赤と青との花火が、蜘蛛手に闇を弾きながら、将に消えようとする所であつた。明子には何故かその花火が、殆悲しい気を起させる程それ程美しく思はれた。

「私は花火の事を考へてゐたのです。我々の生（ヴィ）のやうな花火の事を。」

暫くして仏蘭西の海軍将校は、優しく明子の顔を見下しながら、教へるやうな調子でかう云つた。[一五]

舞踏会が終盤に近づき、クライマックスの花火の聴覚と視覚という感覚描写から登場人物の心象風景に立ち向かい、外面から内部へと明子と海軍将校の人物像を描いてゆく場面である。これまでのテクストは、芥川はH老夫人の追憶という足場を借りて、三人称の描写で視覚、聴覚、嗅覚、味覚、触覚などの五感の描写を極力駆使し、鹿鳴館の一夜が如何に華やかであることかを力説してきた。舞踏会での身体感覚は文字の描写によってのみ還元されるが、時間と空間を隔てた当事者たちも、唯一できることは記憶に縋るのみである。明子と海軍将校が華やかな夜会で感じ取った身体の快感はあくまでも瞬間的なものであり、五感の快感は登場人物の感情に何らかの影響を及ぼし、記憶となって脳内に刻むことのほうが、この作品の本質だと思われる。

舞踏会といった儀礼や行事は人間の長い生活の中でごく僅かな時間しか占めていない。日常という時間で累積してきたエネルギーやストレスを非日常の時間で解き放つことは、通常の人間生活の仕組みである。「我々の生（ヴイ）のやうな花火の事」を考えていた海軍将校の物憂げな姿勢は、花火が持つ瞬時的で滅びてゆく無常な美的感覚の本質を突いていると思われる。三島由紀夫は、海軍将校の花火に対する感興について「青春の只中に自然に洩れる死の溜息のやうなもの[一六]」が感じられるとしている。また「その〈異邦人の眼〉において人間存在の同質性、普遍性を穿つ試みの中に、当時の芥川の問題意識としての、日本なるものと西洋なるものとの融合の可能性を問う視点が託されていた[一七]」と足立直子が指摘するように、芥川が開化期に求める美感覚は純粋な調和の美にあり、古今東西問わず共時的なものである。芥川は鹿鳴館の多種多様な人間の生の様相を描いた後、人生の根源的なものの公約数を花火の儚さに託した。

花火の時間は人間の非日常の時間を象徴する。日常と非日常とがともにあるのが人生の時間である。人は非日常のために日常を生きることはできるが、非日常のみを生きることができない。[一八]（傍点原文）

上記の高橋洋子説を敷衍すると、宴会の感覚は、クライマックスに打ち上げられた花火のようにその瞬時的な感覚はまたたく間に消えるものであり、鹿鳴館文化自身も華やかな花火のはかなさの如く閃いたのちに歴史の深い闇に消えてゆく。鹿鳴館のメタファーとして、花火のイメージが充分にその運命を語りうると思われる。鹿鳴館というトポスが提供した瞬間的な快感もまた、その感覚の消失を惜しむ感情となって人間の記憶に刻み込まれ、一個の普遍的な美しさを形作っていく。

第五節　ミーム――文化の遺伝子

「私も巴里の舞踏会へ参つて見たうございますわ。」
「いえ、巴里の舞踏会も全くこれと同じ事です。」
海軍将校はかう云ひながら、二人の食卓を繞つてゐる人波と菊の花とを見廻したが、忽ち皮肉な微笑の波が瞳の底に動いたと思ふと、アイスクリイムの匙を止めて、
「巴里ばかりではありません。舞踏会は何処でも同じ事です。」と半ば独り語のやうにつけ加へた。一九

天真爛漫な明子のたわごとじみた発言に、フランス人の海軍将校が真剣に答えることで、二人の情緒の温度差が感じられる。「私も巴里の舞踏会へ参つて見たうございますわ」という言葉が代表するように、芥川「舞踏会」全体に漂うナイーブでメルヘンチックな雰囲気は少女明子の視点に由来したとすれば、この海軍将校の発言は「江戸の舞踏会」のロティのシビアな文明批判の姿勢に繋がると感じられる。「舞踏会は何処でも同じ事」という海軍将校のセリフでグローバリゼーションの荒波の到達点を示すように、明治十年代の東京にパリの舞踏会がそのまま移植されている。「同じ」であることは、積極的に言えば明治の日本は西洋の舞踏会を完全一致にコピーし、フランスから来た海軍将校ロティでさえ本場パリの舞踏会を「全くこれと同じ事」であると評価するほど、再現度の高さを意味している。だがそれと同時に「何処でも同じ」ことは、鹿鳴館の舞踏会が巴里のそれをそのまま模倣し再現するものにすぎず、オリジナリティの欠如を物語っている。そういう意味で、「東京の鹿鳴館」というトポスは独自性を失い、その背後にある日本という文化の母体の働きかけが無効になるのに等しい。ロティの『秋の日本』にも、彼が日本たるもの、つまり彼のエキゾチックな異文化への好奇心やオリエンタリズムへの期待を裏切った中途半端な西洋化された日本の諸現象を皮肉ったりたり痛烈に批判したりする記述が随所に見られる。ゆえにフランス人の海軍将校の目に映った東京鹿鳴館の舞踏会は、面白くないまがいものでしかない。海軍将校は、「巴里の舞踏会」と同じ事だと感嘆し、皮肉な微笑を漏らしたのは、人間同士の虚偽が露呈される上辺だけのつきあいまでそのまま鹿鳴館の舞踏会に模倣されたのを見たのではないかと思われる。拵え物の美は、パリでも東京でも何処に至っても再製可能で、本質を見抜いた人には何の面白みもないのであろう。

西欧式の舞踏会が政治力にラッピングされ、パリから世界中に拡散していくという文化の伝達は、物語のコンテクストとして成立すると考えられる。産業革命のもとに隆盛した西洋文明はやがて世界標準となった今では、フランス人の海軍将校の言葉は来るべきグローバリズムを予言するような響きがする

のである。鹿鳴館時代の西洋風舞踏会を見つめ直すプロセスで、ミーム[二〇]＝文化の遺伝子の働きかけが見えてくる。

遺伝子が精子と卵子を通じて人から人へと広まってゆくのと同じようにして、ミームは心から心へと移り広がってゆく。競争に勝ったミーム、すなわちもっとも多くの心に入り込むことに成功したミームは、今日の文化を形成する活動や創造に大きく関与するのである。[二一]

リチャード・ドーキンスが進化生物学をもとに提唱したミームという概念は、芥川「舞踏会」で描かれた明治日本の西洋化の過程に当てはまると考えられる。ミームは遺伝子のような実在する形を持ったものではなく、抽象的で形而上学的なものである。上に引用した説明のようにミームは異文化間の影響と受容を生物学の遺伝子の概念を借りた一種の比喩であると思われる。突然西洋に心酔しだした明治時代は、政府の力をもって西洋の文化の遺伝子を日本人に受け入れさせようとした。古来の服装をやめ、断髪してプロイセンの軍服を倣った御大礼服という西洋服を身に纏い、口髭を蓄え、靴、剣に洋装へと一変した明治天皇が椅子に座る御真影という公的に頒布された肖像は、身体による威厳に満ちた視覚の演出によって、日本がこれから先に歩むべき西洋化の道を全国民に宣言する。明治天皇が装いを新たにし、率先して断髪を行うことが象徴的な出来事として、国家主導の西洋化政策が日本を席巻していくことを物語る。鹿鳴館の史実で分かるように、天長節という皇室の重要な行事まで西洋式で行われるほど徹底しているのである。明治天皇の誕生日である天長節を祝う鹿鳴館での催事を描いた芥川「舞踏会」では、「殆人工に近い大輪の菊の花」や石灯籠などの日本的なオブジェは申し訳程度のものとして鹿鳴館の敷地内に配置されることからも分かるように、日本と西洋の主客関係が転倒し「東洋と西洋との調和」というお世辞にも遠く及ばなず、ほとんど西洋的な夜会である。

先達での暴風で倒れた樫を、薪にする積りで、木挽に挽かせた手頃なやつが、沢山積んであつた。自分は一番大きいのを撰んで、勢ひよく彫り始めて見たが、不幸にして、仁王は見当たらなかつた。其の次にも運悪く掘り当ることが出来なかつた。三番目のにも仁王は居なかつた。自分は積んである薪を片つ端から彫つてみたが、どれもこれも仁王を蔵してゐるのはなかつた。遂に明治の木には到底仁王は埋つてゐないものだと悟つた。それで運慶が今日迄生きてゐる理由も略解つた。[二二]（夏目漱石「夢十夜　第六夜」）

日本文化には自然との調和（今ではこの言葉自体月並みな響きがあるが）を重んじるとされる言説の伝統がある。その伝統は一つのミームとして、長ら

く日本人に受け継がれてきたが、明治維新の西洋化で日本文化のあり方に大きな変革がもたらされる。上に引用した夏目漱石の「夢十夜　第六夜」では、護国寺の山門で一心不乱に彫刻に打ち込む鎌倉時代の人間である運慶と、それを見るために群集する明治の人間たちの姿が描かれる。木から仁王を掘り出すような運慶の仕事ぶりに傾倒した「自分」は、運慶に肖って薪を彫ってみたものの、案の定うまく行かず、「明治の木には到底仁王は埋ってゐないものだ」と悟る。無論、彫刻に関して素人である「自分」は、明治の木はおろか、鎌倉時代の木から彫っても仁王は出てくるはずはない。ユーモアのセンスが溢れた漱石の名編であるこの短編小説は、仁王の埋まっていない明治の木を通して、西洋一辺倒の時代への文明批判を成す。生理的遺伝子の不可逆性とは違い、文化の遺伝子ミームは常に変動していることから、仁王像が代表する古来の日本文化が明治の西洋化の波に圧倒され、「明治の木に仁王は埋まっていない」という明治文化の突然変異への風刺表現が成り立ったのである。

明治期に入った日本は、それまで穢れと見なす牛肉などの獣肉を食べるようになり、石や煉瓦造りの建物をモダンとみなし各地の都市で作るようになる。衣食住といった常民文化に至るまで、開化＝西洋化の生活様式がすんなりと人々の日常に浸透する様相を呈している。その背後には西欧列強と比肩する意識で明治政府が樹立した国策の政治力が推進している。西洋文化のミームの伝達は、日本に居ながら西洋的な環境を形作る鹿鳴館時代の功績が大きいと認めざるをえない。人間を取り巻く環境は、文化の遺伝子の伝達の効果に大きく左右されるのである。

環境から引き延ばして越境の問題に関わるが、二〇一七年のノーベル文学賞を受賞した日系イギリス人カズオ・イシグロは、五歳より渡英しており、日本語がほとんど話せず、彼の創作した小説も母語としている英語で書かれた。カズオ・イシグロは彼自身を取り巻くイギリスの環境から文化の遺伝子を受け継ぐが、生理的遺伝子で日本人の血が流れても、日本文化のミームに親炙することの保証にはならない。これは二十世紀初頭から南米などの海外に移住した日系人たちの二世、三世以降の世代にも多く見られる現象である。彼らは現地の言語を母語とし、生活に支障をきたさないように行動様式や価値判断などの基準は当然その国のそれに合わせる。周りからの伝達や模倣で手に入れた文化の遺伝子は如何に環境から人間に取り込まれ、行動様式まで支配することを物語る好例であろう。人工的な鹿鳴館時代に見られる西洋化の環境もまた、明治政府が積極的に作っていた痕跡として、芥川「舞踏会」によって語り継がれた。

第六節　知性と感性の問題――改稿をめぐって

芥川は神崎清宛書簡で「唯僕のロテイの本で面白く思つたのはあの日本人が皆ロココの服装をしてゐる事です。つまりあの舞踏会はワトオ[二三]の匂のあ

る日本だつたのですね。[二四]」と述べたことで、ロティの明治初期の見聞録から芥川はほとんど美術品を鑑賞する眼差しで鹿鳴館時代の舞踏会を見ているという「舞踏会」のスタンスを自ら明らかにした。日本に存在していたワットオの世界への憧れは、芥川の創作意欲をかき立てたと言える。

「西洋の女の方はほんたうに御美しうございますこと。」
海軍将校はこの言葉を聞くと、思ひの外真面目に首を振つた。
「日本の女の方も美しいです。殊にあなたなぞは――」
「そんな事はございませんわ。」
「いえ、御世辞ではありません。その儘すぐに巴里の舞踏会へも出られます。さうしたら皆が驚くでせう。ワツトオの画の中の御姫様のやうですから。」
明子はワツトオを知らなかつた。だから海軍将校の言葉が呼び起した、美しい過去の幻も――仄暗い森の噴水と凋れて行く薔薇との幻も、一瞬の後には名残りなく消え失せてしまはなければならなかつた。[二五]

芥川は、彼の創作動機にもなったワットオを海軍将校の機智に富んだセリフに織り込んだが、会話の流れは思いのほか「ワツトオを知らなかつた」という明子の無知で唐突に遮断される。消え失せる「仄暗い森の噴水と凋れて行く薔薇との幻」のイメージが海軍将校の失望の情念を具現化するのである。ワットオの件で馬脚をあらわすことで、明子のフランス語や舞踊といった「開化の少女」が備え持つ教養は一瞬付け焼き刃のような俄仕込みにしか見えなくなる。前述の通り、明子のナイーブでメルヘンチックな眼差しのもとで芥川「舞踏会」の美学が成り立ったように、明子の無知はこの場面でも戦略的なナラトロジーとして芥川に取り込まれなければならない。

「奥様はその仏蘭西の海軍将校の名を御存知ではございませんか。」
するとH老夫人は思ひがけない返事をした。
「存じて居りますとも。Julien Viaud と仰有る方でございました。」
「では Loti だつたのでございますね。あの『お菊夫人』を書いたピエル・ロテイだつたのでございますね。」
青年は愉快な興奮を感じた。が、H老夫人は不思議さうに青年の顔を見ながら何度もかう呟くばかりであつた。
「いえ、ロテイと仰有る方ではございませんよ。ジュリアン・ヴイオと仰有る方でございますよ。」[二六]

物語の舞台は「一」の箱状の建物である明治の鹿鳴館から、「二」の管状の乗り物である大正の鎌倉行の電車に移り、明子対フランス人の構図からH老夫

人（大正時代の明子）対青年小説家に変わる。前章で「開化の殺人」を論じる際にも言及したが、「開化の殺人」で登場した甘露寺明子は本作のヒロインと同じ明子と名付けられ、大正時代でH老夫人になった明子は、「開化の殺人」と密接な連動関係を持った作品「開化の良人」に登場した明子の夫である本多子爵のアルファベットから取ったことが分かる。また、通勤風景で見聞したエピソードという設定は、芥川の海軍機関学校勤務時代[二七]から着想を得たと考えられる。芥川は大正八（一九一九）年三月まで横須賀の海軍機関学校に勤務していたことから、鎌倉との地縁関係が容易に連想される。芥川のイメージと置き換えられると思われる青年小説家は、『お菊夫人』を書いたピエル・ロティという知識により「愉快な興奮」を覚えるのは、夙に活字でしか見なかった作中の人物が、目の前にあらわれて照合する対象を得た知的興奮に由来するのである。芥川は青年小説家の立場を借りて、H老夫人と「知的」な会話をしていたと思われる。そして彼は一貫して「知的」なスタンスを持ち、自分の衒学的な意志で目の前のものを解釈しようとしている。他人の感性を懐疑的な目で見て、やがて自分まで心揺るがされる結末になるところは「蜜柑」（大正八（一九一九）年五月『新潮』）でも採用された叙情の方式だが、「舞踏会」においては第三人称の語りであらわしたもので、青年小説家の知性の動揺が示されないまま物語が閉じる。水洞幸夫は「将校は去っても、彼はジュリアン・ヴィオという名として記され、彼女の中にあの夜の画ともに生き続ける。一方、青年にとって名は一つの記号に過ぎない[二八]」と、青年小説家とH老夫人の認識の齟齬を指摘している通り、知性と感性の決定的な違いが表象され、相容れないことが示されるのである。無垢な思い出をいとおしむ人の心を土足で踏み入れ、みだりに知識をもってすべての物事を解釈しようとしている偏った教養主義の醜態と軽率さも、この会話によってデフォルメ化されると考えられる。

物語の結末における青年小説家とH老夫人との会話について、単行本『夜来の花』（大正十（一九二一）年三月）に収録された現行版は『新潮』初出時のテクストとは大きな変更が見られる。「新潮」で掲載された改稿前の初出の文章は、以下のようである。

「存じて居りますとも。Julien Viaud と仰有る方でございました。あなたも御承知でいらつしやいましせう。これはあの「御菊夫人」を御書きになつた、ピエル・ロテイと仰有る方の御本名でございますから。」[二九]

ワットオも知らなかった明子の無知が、明治時代に身をつけた教養の延長線上にあり、三十二年の歳月を経て知識の増長を見せた物語の終わり方である。同時代評には「外国士官がピエル・ロティであつた事を当年の一少女をして語らせてゐるが、それは唯口を借りた迄であつて、それは作者が読者に向ひ代弁してゐるのが見え透いて、折角の思ひ付も半ば感興を減殺すると思ふ。」（水

守亀之助「新春の創作を評す」、大正九（一九二〇）年二月『文章世界』）や、「一種の高等落語だ」（田中純「正月文壇評二」大正九年一月十一日付「東京日日新聞」）などがあり、物語の結末について好意的とは言い難いコメントが寄せられている。女性の甘美な思い出話に、男性のコメントで現実味を帯びさせて夢を壊すというどんでん返しの効果を狙う結末は、第一部「南京の基督」における金花と日本人旅行家が物語の終盤で交わした会話でも見られる。「南京の基督」では南部修太郎宛書簡で物語内部への補足説明がなされたものの、改稿には至らなかった。「舞踏会」での改稿は、小説の粉本である「江戸の舞踏会」と直結していた作中人物「ミヤウゴニチ嬢」と海軍将校ロティとの繋がりを切断する動きが認められよう。

芥川の他の作品を横断的に検討すると、前に論じた各章の「お富の貞操」、「少年　クリスマス」、「南京の基督」などで女性の個別的、私的認識が「無知」だと扱われる問題がしばしば提起されるが、H老夫人はロティを知らないとは言わず、鹿鳴館の舞踏会で一緒に踊ったフランス人はロティではないと何度も主張することに注目しなければならない。海老井英次は「十七歳の時ワットオを知らなかった明子が三十数年後にはロティを知らない老夫人として描かれた」とし、文明開化がもたらす「近代日本内部の空無[三〇]」の現れとして「舞踏会」のヒロインの造形を定義した。H老夫人は本当にロティのことを知らないとすれば、彼女の教養の延長線が鹿鳴館時代の消失とともに断絶し、欧化主義の失敗、上辺のみの開化として捉えることが可能である。しかし、H老夫人の知的レベルが俎上にあげられるが、彼女がわざとロティじゃないことを強調することで、自分の思い出話を「江戸の舞踏会」と互いに照合することをやんわり拒否していると解読できると考えられる。十七歳よりフランス語と舞踏会のマナーをある程度身につけた明子＝三十二年後のH老夫人のことを推察し、その知見は低いレベルのものではないはずだと思われる。H老夫人が「何度も」呟くことで、頑なに「江戸の舞踏会」との繋がりを否定するように見えることから、彼女がすでに知っていた欧化主義の狂態を容赦なく風刺するロティ作品との連動性を執拗に断ち切ろうとする読みの可能性も潜んでいると考えられる。「芥川は一旦〈舞踏会〉の世界を現実に晒し、青年の眼によって相対化しリアリティを確保した上で、その非在の世界の文学的リアリティをも保障した[三一]」と栗栖真人が指摘するように、芥川「舞踏会」では歴史離れの志向が伺える。芥川は「――家の令嬢明子」と登場人物の出自を明記しないとし、伯爵の正体が井上馨だったという歴史の真実への直接的な言及を避ける描写がテクストの中で散見するように、実在する人物の表象から離脱する傾向をもって、最後にはロティとの関連性を切断しフィクションの世界を貫き通そうとする語りの戦略が隠されていると思われる。青年小説家の知的姿勢、啓蒙的なスタンスは、彼の未知の領域で行われた美と幸福の体験に対する理解不可能性に裏付けられ、H老夫人の拒否反応を招来したのではないか。青年の知的興奮と歓

喜というが、悪く言えば知ったつもりで配慮を欠いた言動から、話し相手のH老夫人が喜ぶはずがないと思われる。瞬時的な美を、誰かと完全に分かち合うことが不可能なことだと知り、進んでこの感性を誰にも邪魔されたくないH老夫人の姿勢がこの改稿の中に伺える。いずれにせよ改稿によって「舞踏会」の感性が留保されると同時にミステリー性が増し、「高等落語」の譏りから脱却した奥行きのある作品に仕上げられたと思われる。

第七節　まとめ――美しい調和

鹿鳴館の写真や当時の舞踏会をえがいた錦絵が、いまではノスタルジアをそそるのに感じられるのは、草創期の近代国家が通過せざるをえなかった一過程を、われわれが近代化の行きついた果てから、過去のナイーブさの演じた喜劇として距離感をもって眺めているためと思われる。女性のイメージひとつをとってみても、鹿鳴館の貴婦人たちの華麗さは軽薄にみえる。しかし無理を承知で一夜づけのワルツを踊った貴婦人の心にも、一抹の悲哀が宿っていたであろう。（中略）鹿鳴館の成立には、西洋化の動向とともに、国家意識の強化ももくろまれていたことをわれわれは知っている。しかし、上からの性急な近代化の産物だから鹿鳴館文化は軽薄だったというなら、明治初年の戯作文学にえがかれた庶民の文明開化の世相も、軽薄だった点では変わりはない。[三二]

磯田光一の論述は、芥川が鹿鳴館時代で感じた情念と表象しようとした世界を歴史的な観点から的確に捉えている。鹿鳴館は国の外交の目的で人間の根本的な食欲と性欲を満たすことで設けられた「宴」に特化された場所であり、その非日常性を持つ時間と空間に芥川「舞踏会」がフォーカスした。前述の各節では身体と身体との関わりあいによって生まれた政治的・文化的意図が如何に作品の表現に緻密に織り込まれたかを検討してきた。芥川は「開化の良人」で謳歌した「美しい調和」を、鹿鳴館時代で実践しようとして「舞踏会」の美の世界を構築する際に、何らかの工夫で軽薄な文明開化の実態を捨象しなければならなかった。

作中の「美」は「開化の日本の少女の美」を始め、「美しく咲き乱れ」ている菊や「美しい過去の幻」、「美しい花火」といった形で十一回も頻出した。感覚の美から刹那の生を華やかに生きようとする感情の美が描かれた「舞踏会」は、日本におけるロココの世界の美を鹿鳴館時代から執拗に探求する芥川の芸術至上主義の結晶だと言えよう。ナイーブでメルヘンチックな少女時代を懐想するH老夫人の視線を基調に、アイロニカルな海軍将校の視線が時折交錯する。思い出というフィルターの働きかけで明治期の急速な西洋化の猿真似への辛辣な文明批判が捨象され、表象のみの華やかさを徹底的に追求するその美は過

渡期的で瞬間的であり、鹿鳴館の夜会の終盤に出てきた花火のように、やがて歴史の夜闇に消えていく。

日本が取り入れた西洋のモダンライフをミーム＝文化的遺伝子の観点から見ると、明治日本が西洋と交わり、その結果として大正モダンという東洋と西洋の合いの子の誕生に至った図式が見えてくる。西洋文明のミームが根付き、西洋化への抵抗が薄まった大正日本から、明治開化期の鹿鳴館時代を振り向く意義は大きい。大正のモダン文化の下地として人々の生活様式に西洋文化が定着した頃には、最初に西洋文明に触れた不器用さなどの感情もまた一種の美学として芥川に捉えられている。

> 当代の〈我々の生（ヴィ）〉を、あえて十八世紀のロココの美――〈ワットオの画〉――に象嵌し、その瞬間を共に生きる実感を花火――光と闇のドラマ――にたとえてみせるということ。美は人生における一瞬の幻想としてしか存在しえない。（中略）二人の〈生（ヴィ）〉の交錯と彼我の文明との交錯、人生における「青春」と、「開化」という近代文明における「青春」とを等価に重ね合わせる語り手のまなざし。一章と二章とが明確に区別され、三十余年の歳月がその間に挿入されることになったのも、まさしくこうした「花火」の両義性――明子と日本の「青春」の重層する瞬間――を極立たせるための設定であったように思われる。[三三]

安藤宏の論述を借りれば、芥川がロティの「江戸の舞踏会」から見出した「ワトオの匂のある日本」は、「開化の日本の少女」によって表象され、明子の青春はそのまま日本が発展の途上だった拙くて初々しい姿に重ねられる。その明治時代の未熟さが、西洋モダンの市民文化が浸透している大正時代では既に一種のノスタルジーとして捉えることが出来た。西洋という他者が日本にもたらした知覚パラダイムの変容が伺えると同時に、「巴里ばかりではありません。舞踏会は何処でも同じ事です」と鹿鳴館への批判がなされた作中のセリフは、グローバリゼーションの軋轢で均一化された世界の到来をほのめかし、その反動として生まれた国粋主義＝ローカライゼーションという現象もまた、現在に続く興味深い課題になっている。

芥川は感覚的な美を追求し、自分の美意識をロティの「江戸の舞踏会」から借りるが、猿マネの醜悪さに対する批判を徹底的に削り、「調和的な美的感覚」を明治の鹿鳴館時代に求めた。ロティがパロディ化した明治日本が芥川によって美しく還元されたとも言えよう。また物語外部の論理に属する青年小説家が代表する理性を排除することにより、純粋な叙情的な世界を再現する情念を、改稿によって一層浮き上がらせたのである。H老夫人の追憶より、芥川が

表現しようとする大正時代の明治日本への情念を見出すことができ、モダンを謳う開化物の中で最も美しい明治への懐古情緒を漂わせるテクストに仕上がった作品である。

一　大正九年（一九二〇）一月一日発行の「新潮」第三二巻第一号（「新年特別号」）に掲載され、のち芥川の第五短編集『夜来の花』（大正十（一九二一）年三月）に収められた。
なお、二部構成の「二」に当たる部分には、初出時と比べ大幅な変更がある。現行のテクストは『夜来の花』に収録されたものを底本とした。

二　フランス語 *Japoneries d'Automne*, 1889。明治十八（一八八五）年ロティが三十五歳の時、フランス海軍「トリファント号」の艦長として日本を訪問し、同年七月から十二月中旬まで滞在した時の見聞を綴った著書で、一外国人の目から見た明治初期日本のドキュメンタリーとして価値がある。

三　三好行雄「舞踏会について――芥川龍之介へのアプローチⅠ――」（『立教大学日本文学』八巻、一九六二年六月）

四　高橋龍夫「「舞踏会」論――ボードレール「悪の華」との照応から――」（『日本近代文学』五三巻、一九九五年十月）

五　ピエール・ロティ著、村上菊一郎・吉氷清　共訳『秋の日本』（青磁社、昭和十七（一九四二）年三月）、四頁

六　三好行雄「舞踏会について――芥川龍之介へのアプローチⅠ――」（『立教大学日本文学』八巻、一九六二年六月）

七　芥川龍之介「舞踏会」本文（『芥川龍之介全集　第五巻』、岩波書店、一九九六年三月）、二四八頁

八　紀元前十一世紀から紀元前六世紀までの詩歌を集めた中国最古の韻文集。儒教の経典とされる。

九　富田仁『鹿鳴館　擬西洋化の世界』（白水社、一九八四年十二月）及び飛鳥井雅道『岩波ブックレット　シリーズ日本近代史*No.*2　鹿鳴館』（岩波書店、一九九二年七月）の考察よりまとめたもの。

一〇　「舞踏会」本文、二四九頁

一一　同前注

一二　「舞踏会」本文、二五〇頁

一三　「舞踏会」本文、二五二頁

一四　「舞踏会」本文、二五四頁

一五　「舞踏会」本文、二五五頁

一六　三島由紀夫「解説」、芥川龍之介『南京の基督』（角川文庫、一九五六年九月）所収

一七　足立直子「『舞踏会』論――芥川の開化期認識を探って」（国際芥川龍之

介学会「芥川龍之介研究」第二号、二〇〇八年八月初出、同氏著書『芥川龍之介　異文化との遭遇』（双文社出版、二〇一三年二月）所収、一四四頁）

一八　高橋洋子「『舞踏会』――歴史の当事者の立場――」（『国文学　解釈と鑑賞』六十四―十一巻、一九九九年十一月）

一九　「舞踏会」本文、二五四頁

二〇　ミーム（meme）は遺伝子（gene）とmimeme（ギリシャ語で模倣の意味）を組み合わせた造語であり、オックスフォード大学の進化生物学者リチャード・ドーキンス（Clinton Richard Dawkins, 1941-）が一九七六年に彼の著書 *The Selfish Gene*（日高敏隆・岸由二ほか訳『利己的な遺伝子　増補新装版』紀伊國屋書店、二〇〇六年）の中で作り出したものである。ドーキンスはミームを「文化の伝達や複製の基本単位」とし、人間生活の文化情報は模倣によって人から人へと伝達し、増殖していくことを説く。文化の遺伝子と訳される。

二一　保崎秀夫執筆項目「ミーム」、『日本大百科全書（ニッポニカ）』（電子ジャーナル、小学館、二〇〇一年）より抜粋した文章。

二二　夏目漱石「夢十夜　第六夜」本文（『漱石全集　第十二巻』、岩波書店、一九九四年十二月）、一一七―一一八頁

二三　Antoine Watteau, 1684-1721、芸術のバロック様式に続く十八世紀のロココ時代を代表するフランス人画家。

二四　芥川龍之介・神崎清宛書簡（大正十四（一九二五）年十一月十三日付）

二五　「舞踏会」本文、二五三―二五四頁

二六　「舞踏会」本文、二五七頁

二七　芥川は大正五（一九一六）年十二月から大正八（一九一九）年三月まで英語教官として横須賀海軍機関学校に勤めた。汽車通勤生活の経験をもとに書いた作品は他に「蜜柑」（大正八（一九一九）年五月『新潮』）、「お時儀」（大正十二（一九二三）年十月『女性』）が数えられる。

二八　水洞幸夫「芥川龍之介「舞踏会」論――闇の中の言葉――」（『金沢学院大学文学部紀要』四巻、一九九九年三月）

二九　芥川龍之介「舞踏会」（石割透「芥川龍之介全集　第五巻後記」『芥川龍之介全集　第五巻』、岩波書店、一九九六年三月）三七九頁

三〇　海老井英次「「文明開化」と大正の空無性――芥川竜之介「舞踏会」の世界（大正期の言説空間〈特集〉）」（『日本近代文学』四九巻、一九九三年十月）

三一　栗栖真人「舞踏会」（『国文学　解釈と鑑賞』第四八巻四号、一九八三年三月）

三二　磯田光一「再考　鹿鳴館文化」（『磯田光一著作集　5』、小沢書店、一九九一年四月）五二六頁

三三　安藤宏「「舞踏会」論――まなざしの交錯」（『国文学　解釈と教材の研究』三七―二巻、一九九二年二月）

第七章　開化のあかり――「雛」

第一節　はじめに――維新の落伍者

近代国家における政治の変革は、文化・経済産業などすべての分野に影響を及ぼす。歴史が動いた瞬間が生活様式の変化となって我々の毎日を変えてゆくことは、時には生活している主体自身さえも意識しない。振り返って初めて変革が訪れたことに気づくというものであった。明治維新の変革を目の当たりにした老女の懐古的な語りは、本章で論じる芥川龍之介の「雛」の主な内容をなす。芥川は、雛人形の売却をめぐるヒロインお鶴一家の動きを取り上げ、老女になったお鶴の語りを借りて文明開化の諸相――必然的な矛盾と期待される調和を克明に点描する。維新で近代国家の体裁を整え、人々の生活を潤沢にしていく、というのが明治政府の目標の一つだが、すべての日本人が欧米の器物や制度などに順応できるわけにはいかない。本作では、「あかり」と「雛」という二つの器物を取り上げ、そこから切込みを入れて、最終的には日本の異文化受容の過程を老女の語りによって表象する。

明治期の文明開化は、言い換えれば西洋を手本にした政府主導のグローバリゼーションである。政府の強力な中央集権制により国民全体を開化＝西洋化する目標を掲げた。明治政府は西洋の目覚ましい発展を目にすると同時に中国の凋落ぶりに危機感を喚起し、西洋列強にあやかりたい一心から脱亜入欧の論調に主導される維新が始まった。その端緒として、明治二（一八六九）年に四民平等のスローガンを唱え、日本中の不平を無くそうとする。だが、維新を推し進めていくうちに、また中心と周縁、大都会と地方の格差、身分の獲得や喪失といった新しい課題が生成する。

維新は、元来日本にあった限りある資源・権能の再分配につながる革命である。その革命の波に乗り出世する人もいれば、新しい機運に順応できずにその波に飲み込まれてしまう人もいる。維新によって齎された恩恵の光を浴びた勝ち組と、既有の利権が消失し闇に放り込まれる負け組に別れるのは、質量保存の法則に似ている。明治維新という日本社会全体の大きな動きの中で全員が幸せになるとは限らないのである。芥川龍之介は、「開化物」と呼ばれる作品群の中で西洋文明の導入でもたらす生活様式の変化を概ね肯定的に捉えてきたが、今度は開化で敗北した人物に視線を注ぐ。

芥川龍之介の「雛」は、大正十二年（一九二三）三月一日発行の『中央公論』に掲載され、のち『黄雀風』（新潮社、大正十三年七月）に収められた。なお、「雛」の原型と思われる作品として、未公開作品「明治」（推定大正五年）がある。周知のごとく一九二三年と言えば、大正時代に大きな変革をもたらした関東大震災（九月一日正午）の発生した年であったが、本作はその

半年前の作品である。老女の語りを借りて明治期に凋落した一族の有り様を描く家庭劇であり、開化物の中で最後に発表されたものである。その描写から随所に失われた古き良き時代への情念がにじみ出て、今までの開化物とは違った懐古的ノスタルジックな性格を有している。

先進気鋭の開化人として描かれたお鶴の兄英吉と、自ら「旧弊人」と自嘲するお鶴の母との間に生まれた新旧の二項対立は、老女お鶴の語りから容易に連想される。従来の研究は新旧対立の構図をなぞって論じるものが多かったが、結局兄の開化志向も癲狂院に送り込まれることで失敗に終わってしまい、テクスト全体は滅びの美・哀れな美感覚といった感傷的なムードに包まれる。本論は、まず母・お鶴と英吉を従来の敵対的な対立構図を払拭すべきものとして捉え、開化新旧の対比で、母・お鶴と英吉両者のスタンスを家族の再興という同一の目標点に向かって進む関係として、作中人物の位相を捉え直すことを試みたい。

「雛」はお鶴という老女の回想話によって構成された短編小説で、梗概は以下のようなものである。紀の国屋という江戸時代の豪商の末裔お鶴一家は、徳川幕府の瓦解以来、明治社会の変化について行けず、加えて家は三回も火事に遭い、コウモリ傘屋の経営も手違いになる。お鶴の十五歳の年の暮れ、大歳の凌ぎさえできなくなる経済難の中、彼女の父は、総桐の箱に入れられた雛人形を丸佐という骨董屋の仲介で横浜のあるアメリカ人へ売り渡すことを決意する。当時十八歳のお鶴の兄・英吉は開化人気取りで、癇の強い人である。雛人形売却の手付金をもらったその夜、英吉は英語の読本を読みながら、雛への未練で涙をためて悲しんでいる母を見て「けげんさうに」妙な笑い方をすると、お鶴の怒りを買い、兄妹喧嘩になる。やがて母は面疔を患い伏せてしまうが、その間兄英吉は藪医者として馬鹿にしていた漢方医を頼りに、毎日煎薬を母に飲ませたり、蛭に血を吸わせたりして、お鶴もお稲荷様へ神頼みして、母の快癒を期待する。その間、お鶴は何回か雛をもう一度見たいと父にせがむが、手付金を貰った以上、人様のものだと父に拒まれ続ける。十一月の末、雛を買い手に渡す前の日に、人力車に乗ったお鶴は西洋人を乗せた馬車と衝突しかかる。帰りに新しく買ったランプを取りに出かけた英吉と出会う。お鶴は英吉に「雛を見たいと言うな」と命じられ、ランプを持ったまま帰宅する。その晩、まぶしすぎるぐらい明るいランプが灯り始めるが、母は石油の匂いで食欲がなくなる。夜になると、ふと目覚めたお鶴は、薄暗い行灯をともした土蔵で雛を並べ立てる「女々しい、……その癖おごそかな」父を見たと言って、老女お鶴の語りが完了する。そして最後に、書き手による着想から書き上げるまでのエピソードが付け加えられる。

老女お鶴の語りから認められるのは、新しい時代と戦う葛藤の中、内省の余裕すらなく、無残に滅び行く運命を辿った明治開化期に淘汰された物事と人間の姿である。書き手芥川龍之介は、「古雛の首を玩具にしてゐる紅毛の童

女」の表象に委ねて、文明批判をテクストに持ち込む形で作品が終わる。

本論に入る前に、まず芥川の文芸活動における「雛」の発表時期について検討してみよう。

「雛」は極度に人工的な構成と言辞を駆使して実生活との有機的な絆を断ち切った場で、虚構の時間の世界を築き上げるという、作者のそれ迄の生を動かしてきた唯一と云っていい情熱をやや喪失し、やがては身辺に取材する〈保吉物〉に移行しようとする時期にものされた作品と言ってよい。一

石割透は「雛」の発表時期に着目し、芥川龍之介が保吉物に移行する前に発表した本作品が内在する過渡性を指摘する。「雛」が発表された一九二三年は、芥川文芸活動の時間軸において、彼が意識的に構築したリアリズム文学から、身辺小説や「筋のない小説」が代表する無意識的アヴァンギャルドな作品へ興味を示し、やがて転向する時期だと捉えられる。本作は開化物でありながら保吉物を中心とした短篇集『黄雀風』に収められたことで、発表時期の特異性が認められる。すなわち、本作は芥川の創作活動の中期から晩期にかけて作風の変換期に書かれた作品として認識して良いと思われる。

第二節　語りの屈折

「雛」は、テクストの前後でわかるように、「或老女の話」で敷衍する口承文芸の形をとった小説である。その老女の語りは特徴的で、後に太宰治の「哀蚊」（昭和四年五月、小菅銀吉の名で『弘高新聞』に発表）、「葉」（昭和九（一九三四）年四月、季刊同人雑誌『鶫』初出、昭和十一（一九三六）年処女作品群『晩年』所収）に影響を与えた。読者は、作者・書き手芥川龍之介と、語り手お鶴の合作を通じて明治開化期を覗くという複雑な視点を得るようになる。老女お鶴の語りを頼りに、我々は「雛」にまつわる情報を知るようになる。老女がいつこの話を披露したかは、作中では全く提示されていない。時間に関する情報は、ただこの話はお鶴が「十五歳の年の暮れ」での出来事という言及のみである。作品の時間は、すべて老女の個人的な内なる体験に準じて語られ、時間を特定する手がかりなどがなく、テクストと真実の間を自由に往来する可逆性が最初から許されていない。「雛」の原型が未公開作品「明治」（大正五年頃）であることのみが、老女の語っている時代が明治時代だということを推定するのであって、テクストの中には「明治」という言葉さえ見当たらないのである。我々は「雛」の語りの水準として、明治の開化というテーマを扱いながら、実在する時間のリアリティを隠し切ろうとする「老女の語り」から人工的に構築したテクストであるという認識を、

まず念頭に置かなければならない。

それさへ売らうと申すのでございますから、わたしの父、十二代目の紀の国屋伊兵衛はどの位手もとが苦しかつたか、大抵御推量にもなれるでございませう。何しろ徳川家の御瓦解以来、御用金を下げて下すつたのは加州様ばかりでございます。それも三千両の御用金の中、百両しか下げては下さいません。因州様などになりますと、四百両ばかりの御用金のかたに赤間が石の硯を一つ下すつただけでございました。[二]

以上は、テクストの初頭でお鶴が自らの身の上を語る記述である。丁寧な言葉使いから、彼女が由緒ある家柄の出であることを推測できよう。「徳川家の御瓦解」の話は、当時十五歳のお鶴の語りのレベルには到底思えないので、それは老女になったお鶴の理解で開示した情報だと思われる。作者(書き手)と十五歳のお鶴、そして老女になったお鶴（語り手）という複数の情報源が存在し、当時知らないはずの事柄を網羅しようとする語りのスタンスが徐々に明らかになっていく。天真爛漫に造形された少女時代のお鶴には、家庭内の詳しい事情を知る由もなく、経済難で雛の売却を余儀なくされることも、母ほど深刻に思わないようであるが、老女お鶴の語り口から、その悲壮感をわざと誇張して語ろうとしているのである。鈴木淳は、「お鶴の語りは老女の視点から情報を補完する一方、幼い少女の立場を強調し、その視点に寄り添うことによって聴き手に与える情報を一方的に制限するのである[三]」と指摘した。この作為的な語りに内包されるのは、同一人物である少女と老女の視点。両者が歩み寄ろうとする語りが併せ持つ重層性が、テクストを読み取る際に看過できない現象になる。

また、作中至る所で見当たるように、「雛」の売却に纏わるエピソードを、書き手芥川龍之介は数多く用意した。「この丸佐の禿げ頭位、可笑しかつたものはございません。と申すのは頭のまん中に丁度按摩膏を貼つた位、入れ墨がしてあるのでございます[四]」や、「徳蔵もやはり御一新以後、苗字をつけることになりましたが、どうせつける位ならばと大束をきめたのでございませう、徳川と申すのをつけることにしました。ところがお役所へ届けに出ると、叱られたの叱られないのではございません。何でも徳蔵の申しますには、今にも斬罪にされ兼ねない権幕だつたさうでございます[五]」など、如何にも物語の進行に関係のないエピソードを執拗に挿入しようとする。老女お鶴の語りから見当たる饒舌で冗漫な語りにより情報を付け加えることで、芥川が作中人物であるお鶴の性格を浮き彫りにする語りの作為的なストラテジーが窺える。これらの情報から、お鶴は非常に口数の多い老女であることは容易に思いつく。宮坂覚は、ゴシップ的な老女の語りについて、以下の見解を示した。

最初の「頭の入れ墨の逸話」による〈語り〉の蛇行と関わっていると考える。あえて、直線的な〈語り〉に終始せず、冒頭で〈語り〉に、蛇行を入れたテクストの意図は、あるいは蛇行せざるを得なかった〈老女〉お鶴の語りの逡巡に心理の変動に焦点が合えば、語られなかった〈余白〉は、英吉と母に纏わる家庭劇を予感させるのである[六]。

老女の語りが饒舌であればあるほど、そこに立ち現れるべき兄と母にまつわる肝心な話が極小にまで圧縮されて、ついに語り得なかったのである。本文で「お前はわたしが憎いのだらう？　さもなけりやあわたしが病気だと云ふのに、お雛様を……お雛様を売りたがつたり、罪もないお鶴をいぢめたり、……そんなことをする筈はないぢやあないか？　さうだらう？　それならなぜ憎いのだか、……」と怒る母に対して、兄は「その後父母の死んだ時にも、涙一つ落さなかつた兄、――永年政治に奔走してから、癲狂院へ送られる迄、一度も弱みを見せなかつた兄、――さう云ふ兄がこの時だけは啜り泣きを始めたのでございます[七]」という反応を見せた。こう綴るお鶴の語りに見られるように、おそらくお鶴が終始兄に対して示す無理解から由来するであろうか、兄の涙についてのエピソードが短絡的で、前の饒舌的な「維新人物像」より説明が圧倒的に不足である。後の兄が「癲狂院へ送られる」と情報を開示したのも、老女のお鶴が意図的に兄を悪人に見立てようとして行った情報操作としか考えられない。お鶴が語り得なかった兄の涙の訳について、仁平道明は以下のように分析した。

> 家のおかれた状況を十分にはわかっていない妻や娘をまもり、かたむいた家をなんとかたてなおそうとする父のそばにあって、妹の雛を売らなければならない状況に追い込まれている家の事情が痛いほどわかっていた《長男》としての思い、兄としてのかなしみが、そこにはある[八]。

お鶴には理解できない兄の涙の訳、そして兄と母との間の語り得なかった部分は、経済難を理解した兄の深刻な悲しみとして捉えられる。一家の長男として責任感をつよく感じる兄は、没落した家の情状を目の当たりにして、自分なりに家を立て直そうと行動していたことは、容易に想像される。すなわち、維新の新しい知識を身につけようと躍起になり、英語の読本を手にしては政治学に没頭する兄の熱意に、家を再興させるという訳があったのである。従来、維新開化の申し子で妹に「意地悪」した兄の行動論理は、仁平道明の「かなしき《孝子》」論に根ざしていたのである。

また、老女お鶴の蛇行した語りに出てくる禿頭の刺青、徳蔵の苗字などの支線エピソードについては、あながち無意味な語りとは言い切れない。「御一

新―四民平等のインチキ性を暴いている[九]」と鈴木敏子がこの語りから維新の虚偽性に着目するように、明治政府が目指す理想と現実の差はたしかに存在する。この語りで維新開化の世相がより具体的に表象されるが、不必要な情報を与えすぎた印象も否めない。無造作のように語るように見せかけるものの、最終的に指向するものは、ほかでもない、失われつつあるものへの老女お鶴自身の感傷でしかないのである。要約すれば、老女お鶴の語りには以下の特徴が見られる。

① 異常に饒舌、聞き手の信頼を得ようとして細部まで再現した丁寧すぎる語り
② 細かい部分は後に獲得した知識で補完し、都合よく再話する
③ その結果、立場が中立性に欠け、所々開化批判のメッセージが込められている

一人称視点でありがちな語り手の信憑性問題は、「雛」を読解するうえで主な課題となるが、この偏向性もまた作品全体を芥川が志向するノスタルジックで感傷な方向へと強く牽引していくのである。

第三節　開化と旧弊のコントラスト

先にも論じたように、芥川は本作において老女の語りを拵えることによって開化が齎した生活の変化を対照的に書いた。明治開化期という大きな歴史の脈動が、やがてひとりの日本国民であるお鶴の家庭内の時間にも動かし始める。本作はヒロインお鶴一家に変革が訪れる時期を雛人形の売却に照準を合わせている理由は、作中の時間という要素を検討すれば明らかになると考えられる。「雛を手放しさへすれば、この大歳の凌ぎだけはつけられる」「十一月の中旬にはとうとう横浜の亜米利加人へ売り渡すことになつてしまひました。」「十一月の二十九日、――愈雛と別れると申す一日前のことでございます。」と、テクストのお鶴の語りの記述から見ると、日付まで克明に細かく記されていることで、彼女にとって一大事であったことは想像に難くない。十一月中旬、年越しの資金を工面するため雛の売却が決まる。その売却で得られる金額は「確か三十円とか申して居りました。それでも当時の諸式にすると、ずゐぶん高価には違ひございません。」という記述が見られるように、「莫迦莫迦しい」ほど高価な取引である。明治初期の物価を検討すると、コメ一石（一五〇キロ）は三十銭から五十銭前後の相場があったため、三十円の雛は随分高価なものと言わなければならない。年越しの資金の工面で犠牲になる「雛」の引き換えに、お鶴の父が購入するのは何であろう。

「ぢやあもう無尽燈はお廃止ですか？」
「あれももうお暇の出し時だらう。」
「古いものはどしどし止めることです。第一お母さんもランプになりやあ、ちつとは気も晴れるでせうから。」
父はそれぎり元のやうに、又算盤を弾き出しました。一〇

以上の父と兄の会話で示した通り、雛人形を売却し、その得た金銭でランプを買うことになる。雛の持ち主お鶴に買ってあげる約束していた帯の話は作中に無く、その代わり、ランプを買うくだりが実に仔細に語られる。つまり、開化と旧弊の新旧交代の対象として、ランプに焦点が合わせられるのである。

雛とランプは、一見関連性の希薄な器物であるが、前に引用した取引関係でつながりを持つようになる。また次の引用で兄の英吉は、雛なぞ日常には不要なものだとけなしていることで、雛人形の非日常性＝祝祭性とランプの日常性のコントラストを示唆する重要なメッセージが込められ、祝祭性と日常性の対比が注目に値すると思われる。

また、ランプは、古い無尽灯を代替する「開化のあかり」という意味が付与されていることを看過してはならない。明治維新は、単なる歴史上の一事件として扱われるのではなく、先述したとおり日本全体を近代化する動きであって、大衆の生活様式に変化をもたらした大きな事件である。芥川は、こうした明治に生きた人間の生活の様変わりを、「無尽灯」「ランプ」といった生活道具の新陳代謝によって、文明開化をより一層具体化・可視化したのである。

お鶴の目に映る当時十八歳の兄の英吉の造形も、実に興味深いものである。

「癇の強い兄でございます。兄は開化人とでも申しませうか、英語の読本を離したことのない政治好きの青年でございました。これが雛の話になると、雛祭などは旧弊だとか、あんな実用にならない物は取つて置いても仕方がないとか、いろいろけなすのでございます。その為に兄は昔風の母とも何度口論をしたかわかりません。」と語っているように、兄の英吉は開化人気取りのわがままな青年である。母が自ら「旧弊人」と自嘲するのに対し、兄はその対極的な位置に置かれている。

その晩のことでございます。わたしたち四人は土蔵の中に、夕飯の膳を囲みました。尤も母は枕の上に顔を挙げただけでございますから、囲んだものの数にははひりません。しかしその晩の夕飯は何時もより花やかな気がしました。それは申す迄もございません。あの薄暗い無尽燈の代りに、今夜は新しいランプの光が輝いてゐるからでございます。兄やわたしは食事のあひ間も、時々ランプを眺めました。石油を透かした硝子

の壺、動かない焔を守つた火屋、――さう云ふものの美しさに満ちた珍しいランプを眺めました。
「明るいな。昼のやうだな。」
父も母をかへり見ながら、満足さうに申しました。
「眩し過ぎる位ですね。」
かう申した母の顔には、殆ど不安に近い色が浮んでゐたものでございます。
「そりやあ無尽燈に慣れてゐたから……だが一度ランプをつけちやあ、もう無尽燈はつけられない。」
「何でも始は眩し過ぎるんですよ。ランプでも、西洋の学問でも、……」
兄は誰よりもはしやいで居りました。
「それでも慣れりやあ同じことですよ。今にきつとこのランプも暗いと云ふ時が来るんです。」
「大きにそんなものかも知れない。……お鶴。お前、お母さんのおも湯はどうしたんだ？」
「お母さんは今夜は沢山なんですつて。」
わたしは母の云つた通り、何の気もなしに返事をしました。
「困つたな。ちつとも食気がないのかい？」
母は父に尋ねられると、仕方がなささうに溜息をしました。
「ええ、何だかこの石油の匂が、……旧弊人の証拠ですね。」
それぎりわたしたちは言葉少なに、箸ばかり動かし続けました。しかし母は思ひ出したやうに、時々ランプの明るいことを褒めてゐたやうでございます。あの腫れ上つた唇の上にも微笑らしいものさへ浮べながら。

開化物における新旧二項対立の図式として、母対兄、旧弊と開化の両極端にいる人物が設けられた。その間に挟まれたのは、お鶴と父。旧と新といった鮮明なコントラストで家庭劇が仕立てられる。他に少女お鶴が出かける際に人力車が「西洋の婦人を乗せた馬車とまともに衝突しかかりました」という記述もあるように、この人力車と馬車と衝突しかかったシーンを用意することで、二項対立の構図を前面に出そうとする。人力車のエピソードが特にわざとらしい。わかりきったことを白々しく、示現的に書くことは、あくまでも安易な文明批判にしか過ぎない。老女の語りをそのまま反映した結果なのか。それとも何らかの企みがあるのではないか。

彼（論者注：英吉）も結局はその〈西洋〉に眩惑されて、近代的自我の確立どころか、人生そのものさえ見失って発狂して、精神病院に一生を終わるに至ったと考えられるのであり、彼こそ、後進国日本の拙速的な近代化が生み出した犠牲者の一人に他ならないであろう。（中略）加速度

な近代化即西欧化をすすめる中で、結局は、土着性や伝統性から乖離してしまい、空疎な空想性のみを鮮明にし、遂に日本の現実に受容されることのなかったロマンチシズムの姿を描くことにあったと思われる。[二]

海老井英次の論点から分かるように、そこに立ち現れるのは維新の新旧対立の図式でアイデンティティを失う人々の哀れな姿である。人力車対馬車、無尽燈対ランプといったマテリアルが代弁する新旧の優勝劣敗の摂理が明らかである。結局古いものが概ね新しいものに敗北し、淘汰されていく運命をたどる。

第四節　懐古情念の敗北

雛がいよいよ売却される前夜の出来事が、この短編小説のクライマックスである。それは、「売ってしまえば他人のもの」と頑なにお鶴の「もう一度雛を見たい」という願いを拒否する父が、夜中こっそりと起きて「お節句以来見なかつた雛」を並べ立てる場面である。

それからどの位たちましたか、ふと眠りがさめて見ますと、薄暗い行燈をともした土蔵に誰か人の起きてゐるらしい物音が聞えるのでございます。鼠かしら、泥坊かしら、又はもう夜明けになつたのかしら？――わたしはどちらかと迷ひながら、怯づ怯づ細眼を明いて見ました。するとわたしの枕もとには、寝間着の儘の父が一人、こちらへ横顔を向けながら、坐つてゐるのでございます。父が！……しかしわたしを驚かせたのは父ばかりではございません。父の前にはわたしの雛が、――お節句以来見なかつた雛が並べ立ててあるのでございます。

夢かと思ふと申すのはああ云ふ時でございませう。わたしは殆ど息もつかずに、この不思議を見守りました。覚束ない行燈の光の中に、象牙の笏をかまへた男雛を、冠の瓔珞を垂れた女雛を、右近の橘を、左近の桜を、柄の長い日傘を担いだ仕丁を、眼八分に高坏を捧げた官女を、小さい蒔絵の鏡台や箪笥を、貝殻尽しの雛屏風を、膳椀を、画雪洞を、色糸の手鞠を、さうして又父の横顔を、……

夢かと思ふと申すのは、……ああ、それはもう前に申し上げました。が、ほんたうにあの晩の雛は夢だつたのでございませうか？　一図に雛を見たがつた余り、知らず識らず造り出した幻ではなかつたのでございませうか？　わたしは未にどうかすると、わたし自身にもほんたうかどうか、返答に困るのでございます。

しかしわたしはあの夜更けに、独り雛を眺めてゐる、年とつた父を見かけました。これだけは確かでございます。さうすればたとひ夢にして

も、別段悔やしいとは思ひません。兎に角わたしは眼のあたりに、わたしと少しも変らない父を見たのでございます、女々しい、……その癖おごそかな父を見たのでございますから。[一二]

この描写の中でもっとも注目すべきなのは、父が使用した照明道具にある。開化のあかりである石油ランプではなく、旧弊を代表する薄暗い行燈である。行燈と雛、お鶴の家にあるこの二つの道具は一見無関係に見えるが、実は開化がこの家にもたらした変化を表す二つの軸をなしている。古い無尽灯は石油ランプに淘汰され、日常生活では不要になった雛はアメリカ人に売却される。父が夜中こっそりと起きて「旧弊」の象徴である行燈を灯しながら雛を見つめる場面において、この二つの道具が並行している軸が見事に合流し、交じり合う時点では神秘的な美感覚をほぼ必然的に喚起する。開化の光＝西洋文明のランプに照らされた日本に、老女お鶴の語りを借りて伝統回帰の大切さを唱える芥川は、谷崎潤一郎の「陰翳礼讃」（昭和八（一九三三）年『経済往来』）と似通うものがある。上に引用したテクストでは、タイトルとなる「雛」の描写がはじめて仔細に描かれる。もはや宗教的な崇拝の対象として恭しく雛を並べ立てる父のイメージを加え、ほとんど神々しいと言っても過言ではないほど、雛の持つ芸術品的なアウラが遺憾なく表象されたのである。

かつて栄えた一家が落ちぶれたことを、父は恐らく一番痛感しているであろう。古風で堅き人間だが、別れを惜しんで一人で雛をこっそりと取り出して眺める父は、その姿は「女々しい、……その癖おごそかな父」であった。失われつつある古き良き時代への思いをすべて雛に託した。そして老女になったお鶴もその場で「わたしと少しも変わらない父」を見出し、その感動と感傷を共有できたのである。にもかかわらず書き手芥川龍之介は、作品成立の逸話を披露することで、短編小説「雛」にどんでん返しの結末が付け加えられることになった。

「雛」の話を書きかけたのは何年か前のことである。それを今書き上げたのは滝田氏の勧めによるのみではない。同時に又四五日前、横濱の或英吉利人の客間に、古雛の首を玩具にしてゐる紅毛の童女に遇つたからである。今はこの話に出て来る雛も、鉛の兵隊やゴムの人形と一つ玩具箱に投げこまれながら、同じ憂きめを見てゐるのかも知れない。[一三]

単なる一家の没落を物語るテクストだが、末尾に外国人の少女を登場させるにあたり、急激に文化批判の色を帯びるようになる。玉石混淆状態の玩具箱は、あたかもお鶴一家を冷笑しているようである。現実に引きずり出される結末、懐古の情念が完全に裏切られ、踏み潰される残酷な瞬間が付記での書き手の言葉によって表象された。首のみ無残な形で壊された雛が、父と娘

がこっそりと一緒に体験した感動をショックに変えてしまっている。これまでの文脈にない強烈なコントラストを感じずにはいられない。盛り上がった懐古的情緒を宙吊りにしたまま物語を突然終わらせようとしているのである。三十円もする高価で思い入れのある人形は、単なる廃物同然の玩具と同一視されてしまう残酷さが読者に多大な衝撃を与えずにはいられない。藤井貴志は芥川の眼差しを「薄暗い行燈」に照らされた雛の陰翳美をアイロニカルに相対化し、何よりも〈廃物〉、歴史のガラクタと成り果てた「古雛の首」にこそ哀惜的に注がれるのだ[一四]」と捉えている。

また、大量生産・大量消費時代到来の象徴として、箱に入れられた色とりどりの玩具が描かれている。そしてその持ち主として、雛に対する思い入れの無い、無神経な「紅毛の童女」である。ベンヤミンは「複製技術時代の芸術作品」（一九三六）において、以下の論述を展開した。

> オリジナルのもつ〈いま―ここ〉的性質が、オリジナルの真正さという概念を形づくる。そしてまた他方では、この対象を今日まで同一のものとして伝えてきたひとつの伝統、という考え方は、真正さを基盤として成り立っている。真正さの全領域は、技術的――そしてもちろん技術的なものだけでない――複製の可能性を受け付けない。（中略）〈真正〉な芸術作品の比類のない価値は、つねに儀式に基づいている。このような基づき方は、いかに間接的なものになっていようと、美への礼拝の最も世俗的な諸形式においても、世俗化された儀式というかたちで、いまだに認められるのである[一五]。

ベンヤミンは、複製芸術ではないオリジナルのもつ崇高性＝アウラを見出し、それが礼拝的価値をもつとする。本作「雛」に照合すると、ベンヤミンの説くアウラとお鶴の父が拝むように飾る雛人形の姿と自然に結びつけられるのである。複製技術時代の芸術作品に当てはまるものとして、本作では玩具箱に放り込まれた鉛の兵隊やゴムの人形が挙げられる。雛と違って、もともとアウラが宿ったかもしれないそれらの玩具は、二次的、三次的に大量生産されているため、すでに芸術作品としてのアウラが宿ることがないのである。

しかしながら、「雛」に三十円の巨額な金銭に相当する価値を見出すのも、ほかでもないアメリカ人である。そこには表象しきれなかった欧米人が日本の美術品の価値を理解し、鑑賞する熱いジャポニスムのまなざしが存在する。芥川龍之介が用意する末尾には、西洋人が東洋文明に対する理解と無理解の矛盾さが潜んでいるのである。

雛が鉛の兵隊、ゴムの人形と一つの玩具箱に放り込まれることは、近代化で成し遂げた目覚ましい資本主義社会の縮図として考えられる。手間暇かか

った精巧なものと大量生産の俗悪なものが同じ土台、同じ眼差しで観照・享受・消費されるというパラドックスは、紛れも無く資本主義の発達が生んだ功罪であろう。

第五節　まとめ――伝統文化の危機

老女であるお鶴の語りは、ごく主観的なものであり、開化人気取りの兄英吉の「癲狂院」送りの話などを披露することで、物語を開化批判の方向へ牽引しようとする意図が明らかである。その偏った語りは、「雛」全体の方向をほぼ決定するが、現実では開化の恩恵を受けている世の中である。明るいランプ＝開化と薄暗い無尽燈＝旧弊といった二項対立の図式でみるのではなく、暮らしをより便利に、潤沢にするという厚生の面では同じ地平に立っているのであり、生活に利便性をもたらす思想は、見事に合致している。ランプと無尽燈のメタファーは、照度の差はあるものの、決して光と闇のような二項対立関係ではなく、コントラストで差が付けられたのである。

従来の読みの多くはお鶴の語りに引きずられて、手放しに兄・英吉を悪人扱いしてきた。しかし兄と母の関係も、対立ではなく対照として捉えられる。凋落した一家の再興を図ろうとして、開化の気運に乗り出そうとする英吉の上昇志向を、お鶴はないがしろにするという語りの屈折が見えた。こうして再検討することで、手段を異にしているが、決してお鶴のいう「意地悪」だけの兄ではないことがわかる。現にテクストの語りから、時代の遅れをとるまいと必死にもがいている明治の人間の姿が多数認められており、英吉も同様に努力してきたのである。

玩具箱で見せた古雛の首は、お鶴一家が雛にまつわる思い出を見事に裏切ると同時に、受け側である一部の欧米人が日本伝統文化への無理解、西洋文化一辺倒の文明開化の暴力性をちらつかせている。同時に日本文化の良さは、欧米列強によって発見されたもので、それが世界に紹介されて高い評価を得たのも、欧米をはじめとする強権の力によって流通ルートを得たからである。明治日本が懸命に仲間入りを果たそうとする資本主義社会がもたらした光と闇は、大量生産・大量消費の摂理への悲観が込められ、やがてグローバル化しつつある現在の世界における伝統文明存滅の危機へと接続するのである。

一　石割透「「雛」（芥川龍之介）について」（『日本文学』、一九七五年十二月）、二二頁

二　芥川龍之介「雛」本文（『芥川龍之介全集　第十巻』、岩波書店、一九九六年八月）三頁

三　鈴木淳「芥川龍之介『雛』論―創出される〈刹那の感動〉」（『明治大学大学院文学研究論集』、二〇〇三年九月）、八五頁

四　「雛」本文、一五頁

五　同注二、一六頁

六　宮坂覚「『雛』―重層的〈語り〉の構造から醸し出される〈語られていないこと〉」（『解釈と鑑賞』、一九九九年十一月）、一〇六頁

七　「雛」本文、一五頁

八　仁平道明「「雛」試論―「意地の悪い兄」のためのレクイエム」（『文学・語学』一九九三年三月）

九　鈴木敏子「「枯野抄」・「雛」の読み方」（『日本文学』一九七六年四月）

一〇　「雛」本文、一二頁

一一　海老井英次「現代文教材研究講座２１『雛』―玩具箱の中の〈幻〉　芥川龍之介の作品を読む５」（『月刊国語教育』、一九八三年五月）、一二二頁

一二　「雛」本文、二二一―二三頁

一三　「雛」本文、二三頁

一四　藤井貴志「〈廃物〉への眼差し―芥川龍之介「雛」と林京子「雛人形」―」（『芥川龍之介研究』、二〇一二年九月）、二四頁

一五　ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」（一九三六）（浅井健二郎編訳・久保哲司訳『ベンヤミン・コレクションⅠ　近代の意味』、筑摩書房、一九九五年六月）、五八八頁

第三部　モダニズムの射程――自己という他者を観照する眼差し

第八章　狂人の語り――「疑惑」

第一節　はじめに――芥川の震災表象

二〇一一年三月十一日、東日本大震災を経験した日本社会は未曾有の災害に向き合い、様々な模索がなされてきた。震災の被害は社会に組み込まれ、人々の感性に訴える文芸表現へと繋がる。災害の再発を恐れ、首都圏に直下型大地震が再び起こるのではないかと囁かれている中、大正時代に起きた関東大震災の記憶が再び蘇らせられている。周知のように、大正十二（一九二三）年九月一日正午に発生した関東大震災は芥川が直接経験した震災である。芥川はただちに彼なりのジャーナリズムを発揮し、震災に関する随筆や小説を多数綴った。関東大震災直後に書かれた震災関連作品は「芥川と震災」というテーマを論じる際によく言及されるが、震災の四年前に芥川はすでに「疑惑」（大正八（一九一九）年七月一日『中央公論』初出、のち『影燈籠』に収められた）という震災を扱う短編小説を書いた。「疑惑」は、実在した明治二十四（一八九一）年十月二十八日に起きた濃尾地震を時代背景として書かれた短編小説で、震災に遭った人の心の葛藤が描かれている。

芥川は関東大震災を経験したのち、「大震雑記」「大震前後」「地震に際せる感想」「感想一つ」「廃都東京」「古書の焼失を惜しむ」「鸚鵡――大災覚え書の一つ」「震災の文芸に与ふる影響」（以上大正十二年十月）、「妄問妄答」「或自警団員の言葉」（以上大正十二年十一月）など、震災直後の二ヶ月の間で十篇に上る評論やエッセイを発表した。震災を反映した小説として、今回論考の対象となる「疑惑」の他に、「少年」（大正十三（一九二四）年四―五月『中央公論』）、「或恋愛小説」（大正十三年五月『婦人倶楽部』）、「悠々荘」（昭和二（一九二七）年一月『サンデー毎日』）及び遺稿「或阿呆の一生」（昭和二年年十月『改造』）が挙げられる。「疑惑」と比べ、他の四作品は地震を物語の背景とするが、震災をテーマとして活かすことはあまりないという印象を受ける。芥川テクストの中で地震を扱う僅少な小説のうちの一篇である「疑惑」は、題材を大正十二年の関東大震災ではなく、遠い明治二十四年の濃尾震災に求めた。芥川自身は震災を体験していない時期に書かれた小説として、震災を扱う作品の中でも特異なテクストだと思われる。

とはいえ、「疑惑」は発表当時こそ菊池寛と生田春月などの文筆家による好意的な同時代評[一]があるものの、今に至るまで芥川の作品の中では評価が少なく、加えて芥川作品の研究史においても、本作品を単独に取り上げる論文は管見の限り平成以前は全く見当たらず[二]、注目度の低いテクストと言わざるをえない。現に芥川自身は、大正八年七月一日発行の『中央公論』で「疑惑」が発表された同月八日佐佐木茂索宛の葉書に「「疑惑」悪作読む可からず[三]」と書い

てあり、同月三十日薄田淳介宛書簡に「中央公論の「疑惑」所々で人に褒められ候も小生の見によれば同じく愚作にてこれ又褒められる丈不快千万に候[四]」としている。また、七月十七日南部修太郎宛の葉書には、次のように語った。

疑惑は悪作だ　が必しも悪作で終始すべき作品ぢやない　と云ふ意味は少し筆を入れゝばものになると云ふ自信がある多作させたくないと云ふのは急作させたくないと云ふ意味だらう急作は大分こりてゐるしかし僕の急作時代は偸盗当時だよ今は疑惑位なものだ　以上[五]

上記の書簡にあるように、芥川は急作で書いた「疑惑」の出来に不満を覚え、「少し筆を入れゝばものになる」と、加筆の可能性を仄めかすような文言を綴っている。そうは言うものの、単行本『影燈籠』収録の際に期待されるはずの大幅な加筆は全くと言っていいほどなされておらず、テクスト内のいくつかの語句を調整するのみである。従来の研究[六]で疑問点とされてきた作中人物で主要な語り手である中村玄道の指が欠けている設定や、部屋の飾り物である楊柳観音の掛け軸に注ぐ玄道の眼差しが最終的に指向するものなど、読者に開陳する伏線の数々が回収されないままに閉ざされる謎めいたテクストとなっている。

「疑惑」の梗概を述べると、以下のようになる。実践倫理学[七]者の「私」は、十年余り以前の講演で岐阜に滞在した際に、左の手の指が一本欠けている教師の中村玄道という不意の来客に二十年ほど前の話を聞かされ、さらに玄道から「私」の判断を求められる。話の内容は、玄道自身の疑惑である。玄道は濃尾震災の時瀕死の重傷を負った助かる見込みのない妻を殺したが、その事は世間に暴かれずに再婚しようとする。ある日、震災についての風俗画報で妻の最期の苦しんでいた姿を連想させる絵が載せられたのを見て、今まで妻を死なせたことを「生きながら火に焼かれるよりは」と思っていた玄道は、本当は自分の中に妻への殺意があったのではないかという疑惑に良心が苛まれ、気持ちが動揺する。それでも再婚の話が順調に運び、いよいよ結婚式を迎えたが、その最中に玄道は「私は人殺しです。ごく重悪の罪人です」と声を挙げる。それ以来玄道は「狂人」という名を負わされ、その原因を心の中に潜んでいる怪物のせいにする。この話を聞いた「私」は黙然と座っているより外はなかった。

本作品では、冒頭に〈疑惑〉の対象として、まずは「その襖側のうす暗がりには、私の全く見知らない四十恰好の男が一人、端然として坐つてゐた。実を云へばその瞬間、私は驚愕――と云ふよりも寧ろ迷信的な恐怖に近い一種の感情に脅かされた」という、夜中に「私」の居室まで押しかけてきた玄道の奇妙な行動が挙げられる。次に〈疑惑〉の本筋で俎上に載せるのは、ほかならぬ本作品のプロットで疑惑の中核に置かれている玄道の「唯今からざつと二十年ばかり以前、私は或思ひもよらない出来事に出合ひまして、その結果とんと私

にも私自身がわからなくなつてしまひました」という状態に至るまでの自白である。さらに、読者である我々は、「内心ひそかに、「質疑なら明日講演場で伺ひませう」と云ふ体の善い撃退の文句を用意してゐた」こと、及び「不吉な予感と茫漠とした一種の責任感とが、重苦しく私の心の上にのしかかつて来るやうな心もち」といった防御的な態度をとる実践倫理学者の「私」の〈実践〉に対するパラドックスとも言える消極的なスタンス、加えて玄道の話を聞いたのち「楊柳観音を後にした儘、相手の指の一本ないのさへ問ひ質して見る気力もなく、黙然と座つてゐるより他はなかつた」という聞き手の「私」の全面的な後ろめたさに〈疑惑〉を感じずにはいられないのであろう。芥川は、「疑惑」を悪作だと自嘲していながらも、本作品において、語りが幾重にも内包する〈疑惑〉をもってさらに〈疑惑〉をオーバーラップする奇妙な構造を持たせ、頗る戦略的なテクストに仕上げてみせたのではないか、と拙論の初めにまずこう措定して置く。

第二節　限界状況としての震災

芥川は自分の小説のストラテジーとして「今僕が或テエマを捉へてそれを小説に書くとする。さうしてそのテエマを芸術的に最も力強く表現する為には、或異常な事件が必要になるとする[八]」と語った。「疑惑」においても、濃尾震災を「異常な事件」として作中に取り込んだという作者の創作意図が読み取れる。震災は異常な事件であるのみならず、小説の設定の上では、一種の限界状況として認識して良いと思われる。

第一章でも少し触れた限界状況[九]（Limit situation）とは、実存主義哲学の用語であり、芥川龍之介研究において、三好行雄は「羅生門」を論じるに際し、「これは、一種の〈限界状況〉について語った言葉」とし、「人間の生きざまを局限にまで追いつめて、そのことなしには顕在化しない存在の意味を問うための場として、歴史的時間が選択されたわけである」と述べている[一〇]。芥川は、異常な事件を作品に取り入れることによって、現実的に切羽詰った状態にある人間模様を描くことがはじめて可能になった。こうして限界状況という装置におかれた人間の行為・挙動を、芥川は常に理知的な傍観者として、冷静な眼差しで観察しているわけである。

私は妻の顔を見つめました。あらゆる表情を失つた、眼ばかり徒に大きく見開いてゐる、気味の悪い顔でございます。すると今度は煙ばかりか、火の粉を煽つた一陣の火気が、眼も眩むほど私を襲つて来ました。私はもう駄目だと思ひました。妻は生きながら火に焼かれて、死ぬのだと思ひました。生きながら？　私は血だらけな妻の手を握つたまま、又何か喚きました。と、妻も又繰返して、「あなた」と一言申しました。私はその時その

「あなた」と云ふ言葉の中に、無数の意味、無数の感情を感じたのでございます。生きながら？　生きながら？　私は三度何か叫びました。それは「死ね」と云つたやうにも覚えて居ります。「己も死ぬ」と云つたやうにも覚えて居ります。が、何と云つたかわからない内に、私は手当り次第、落ちてゐる瓦を取り上げて、続けさまに妻の頭へ打ち下しました[一一]。

このように、芥川が構築する〈震災〉という限界状況のメカニズムが作中人物の玄道に有効に働きかける場面がみられる。震災という非日常性を帯びた事件の前、咄嗟の判断に迫られる中村玄道は、妻から読み取った意図として、生きながら火に焼かれて死ぬより殺してほしいとのことだったと語っている。妻への愛情が試されるとも言える極限にまで縮められた「歴史的時間」の挟間で、選択を迫られるのである。震災で瓦礫の山に埋もれ、火の粉に包まれ悶え苦しんでいる妻を前に、玄道に迫られる運命の選択肢、あるいは彼と妻の小夜にかかる可能性はどんなものがあるのか。真杉秀樹は、玄道が陥る限界状況を一つのフレームと見なし、その中から玄道を牽制するダブル・バインド状態を見出し、そういった状態から解放する（あるいは「歴史的時間」を通過させる）ため四つの道があると整理している。

第一は、リテラルなメッセージの要請に沿ってあくまで妻を救出すること。第二は救出しようと思うものの、結局できず妻を置き去りにしてその場を逃れること。第三は、「生きながら？」に死なせるに耐えず、自身も（救出の努力を続けつつ）妻と一緒に死ぬ（つまり「己も死ぬ。」）こと。第四は、妻の苦悶を見るに忍びず、楽にしてやる（つまり、「死ね。」とする）ことである。（中略）その渦中で目下妻への愛情が自身にあると思いつつ、妻のメッセージに答えるとすれば、そのような条件となるだろう。[一二]

真杉秀樹の説に沿い、横に妻の救出とその対極にある殺害というファクターを抽出し、縦に妻を死守するか置き去りにするかということを示すと、以下の図式になる。

	救助	殺害
死守	第一の選択肢	第三の選択肢
逃亡	第二の選択肢	第四の選択肢

第一の選択肢は、玄道と妻の小夜が両方救助される可能性を提示すると同時に、共倒れするリスクが予期されるが、玄道のジレンマを打開するものとし

て最も望ましい選択肢だと思われる。テクスト内の言説に従うと、玄道は「一人の教員が申しますには、中町とかの備後屋と云ふ酒屋の女房は、一旦梁の下敷になつて、身動きも碌に出来なかつたのが、その内に火事が始つて、梁も幸焼け折れたものだから、やつと命だけは拾つた」と不本意ながらも震災の中で起きた奇跡的な話を聞かされ、ひたすら妻を死守し救助する最善の結果になるはずの選択肢を選ばなかったことを後悔するのである。第二の選択肢は玄道自身の生存が約束されるが、妻を完全に放棄し見殺しにすることで、今以上に良心の呵責に苛まれると想定される。また、玄道の語りに偽りがなければ、彼の妻に対する想いをも考慮しなければならない。先述した妻への強い愛情が裏付けとなって、妻を放置して自分だけ逃げることは選択不可能とするほかなかったのである。第三の選択肢はいわゆる夫婦心中で、災害のニュースが伝えられる際にありがちな「天国で結ばれる恋」といった香り高い美談じみたエピソードではあるが、そうすることで〈疑惑〉を抱える主体である玄道自身の存在が無になり、「疑惑」テクスト自体が存在し得ない事態になることで、排除されるしかない。真杉秀樹はこの第三の方法について、玄道を取り巻く二重拘束の状態は解消するが、「ダブル・バインドのフレームのなかから完全に消滅してしまう代わりに、フレーム自体の《問題性（プロブレマティーク）》の存在をも消してしまうことになる[一三]」と指摘した。だが、見過ごされがちなのは「それは「死ね」と云つたようにも覚えて居ります。「己も死ぬ」と云つたようにも覚えて居ります」という玄道の語りの真偽である。妻の「あなた」という発話に対し、「死ね」と妻を殺して「己も死ぬ」と返答した玄道の意識は、もともと第三の選択肢＝心中に向かって、それを遂行するつもりであった。その後は贅言を要しない、玄道のみが生き残る結果となった。語られた言葉と行動の不一致は、また語り手玄道の信憑性にかかる新たな〈疑惑〉を生み、聞き手である実践倫理学者「私」に、そして我々読者に不信感を与えざるを得ない。

玄道に残されるのは、妻を殺して自分だけが生き残るという第四の選択肢である。それも、震災の只中での咄嗟の判断であり、意識的にせよ、無意識的にせよ、玄道は「歴史的時間」において「手当り次第、落ちている瓦を取り上げて、続けさまに妻の頭へ打ち下し」て、その場をやり過ごした。安楽死＝ユータナジーという倫理的テーマがここで浮上し、玄道の行動を合理性に裏付けるものとなるのである。玄道自身もまた暫くの間「あの場合妻を殺さなかつたにしても、妻は必ず火事のために焼け死んだのに相違ない。そうすれば何も妻を殺したのが、特に自分の罪悪だとは云はれない筈だ」と後に自分の選択を合理的に捉えようとする。それを信じて疑わないままでいれば、玄道自身の心的状態が健全に保たれ、自分の成すことが正しいと考えて異存はないはずである。問題は、妻の「あなた」という言葉と身振り手振りから、明確に玄道の行動を指示するメッセージが無いことにある。玄道の語りからまず考えられたのは、

妻の伝達ミス、もしくは玄道の誤読が、玄道の妻殺しに至らしめたことである。妻の意思の有無にもかかわらず、限界状況に置かれた時点で発話される言葉自体はもはや無意味の喚きに近いことを第一義として、レシーバーである玄道は妻の「あなた」という言葉が内包するコードを解読不能のまま、これもまた無意識の内に妻殺しを遂行したのである。いずれにせよ、玄道は妻の命を奪うことに全責任を負わねばならない。

第三節　視覚メディアのちから

玄道の心の奥底にわだかまる「疑惑」を喚起するのは、「画報」という媒介物＝メディアである。ここでいうメディアは、情報を記録・保管・伝達するために使われる媒体「画報」が閲覧者の視覚に訴えるというフィジカル面の意味合いと、語り手玄道の心的状態を恐怖に至らしめる媒介物というメンタルの意味合いを持つ両義的な存在である。玄道の社会的地位を揺るがしかねないスキャンダルが載せられた画報は、「疑惑」の火蓋を切る役割を持ち、震災以来沈んでいた玄道の心境を再び撹乱し、小説全体の盛り上がりを見せた。

> さうして最後の一枚の画が私の眼の前に開かれた時――私は今でもその時の驚愕がありあり心に残つて居ります。それは落ちて来た梁に腰を打たれて、一人の女が無惨にも悶え苦しんでゐる画でございました。その梁の横はつた向うには、黒煙が濛々と巻き上つて、朱を撥いた火の粉さえ乱れ飛んでゐるではございませんか。これが私の妻でなくて誰でせう。妻の最期でなくて何でせう。私は危く風俗画報を手から落そうと致しました。[一四]

見尾久美恵の考察[一五]によると、芥川は濃尾の大地震を描写するにあたり、震災の後である明治二十四年の十一月三十日及び十二月十日東京東陽堂発行の『風俗画報[一六]』第三十五、三十六号を参考にした。芥川自身もテクストの中で玄道が本屋で画報が平積みされているのを見て、「何気なくその風俗画報を一冊手にとつて見ますと、表紙に家が倒れたり火事が始つたりしてゐる画があつて、そこへ二行に「明治廿四年十一月三十日発行、十月廿八日震災記聞」と大きく刷つてある」と、地震描写に資する典拠を自ら積極的に開陳している。また『風俗画報』では、参考として花兄処士の「安政江戸地震[一七]記事」を載せていることから、芥川がその描写を併せて「疑惑」の震災描写に取り入れたと思われる。『風俗画報』の実物から考察すると、芥川がテクストで言及した図版の数々はすべて実在のものとして挙げることができる。「長良川鉄橋陥落の図」は『風俗画報』三十五号に刊行されたもので、「尾張紡績会社破壊の図」「第三師団兵士屍体発掘の図」「愛知病院負傷者救護の図」は『風俗画報』三十六号に実際存在する図版[一八]である。

ここでテクストに連関する明治期の視覚メディアについて簡単に紹介する。日本におけるグラフ雑誌の草分け的存在である『風俗画報』は、画筆者による石版画を中心に掲載する雑誌である。写真術が日本で汎用され、写真版が広がりを見せた一九一〇年代まで、石版画はマスメディアの重要な視覚情報の担い手として、人々にビジュアル情報を与えた。写真術は、幕末明治期の日本に伝来し、風景・人物といった芸術的目的の他に、明治十（一八七七）年の西南戦争から事件の記録、フォトジャーナリズムとしても活用されて今に至る。とりわけ日清戦争（一八九五年）前後、軍人の顔写真や軍艦の全容、戦地の風景など戦争関連の写真が雑誌や新聞で大量に載せられたことから、社会全体に写真へのニーズが広がりを見せ、写真印刷の技術もそれに伴い大きな飛躍を遂げる[一九]。写真を写すカメラは群衆の目であり、紙媒体に掲載された写真は時間空間と関係なく閲覧可能になり、半永久的に残される。写真はまた直接かつ客観的に人間の視覚に訴え、ビジュアル情報を提供し、揺るがない有力な証拠として裁判などの書類として活用される。

メディアの伝達により、ひとつの事件を不特定多数の人が共有し拡散することが可能になると、容易に収束がつかなくなる。現に大正時代の作家芥川が三十年ほど前の明治二十四年の画報資料を閲覧し、その画報の石版画から「疑惑」の着想を得たという創作事情を考慮に入れると、メディアの拡張効果はたしかに想像もつかないほど絶大で、時間と空間を軽々と超越するものであることが認められる。

「疑惑」に話を戻すと、テクスト内で玄道が見た心揺さぶる一枚の画――「落ちて来た梁に腰を打たれて、一人の女が無惨にも悶え苦しんでゐる」画もまた、『風俗画報』に実在しているものである。芥川が〈震災〉という非日常性に満ちたシチュエーションに感化され、内的な創作意欲を湧かせたのは画筆者の富岡永洗が書いた「震害図」という絵画で、前に紹介した見尾久美恵の論文に実際の画が挿入されている。ただしここで留意しておきたいのは、玄道が見て驚愕し「苦痛とも歓喜ともつかない感情」が容赦なく彼の「精神を蕩漾させてしま」った「震害図」は、彼が妻殺しを実行した現場の様子が丸ごと収められた犯行の証拠写真ではなく、画伯による創作された真実性・信憑性に欠けた浮世絵風の絵画である。機械から生成される写真さえも、人間の手でトリミングやフィルター掛けなどのレタッチを施せば客観性が損なわれるのに、人間の創造物である絵画は、主観的情念が入り込みやすく、見る人の情念を動かす力さえ持っている。情報技術の革新により手軽に写真が撮れて、それを更に即座に世界へ向けて発信する方法さえたやすく用意されている現代人の我々にとって、たかが一枚の絵画で激震する玄道の姿はいささか理解に苦しむかもしれない。その絵に書いてある女性が玄道の妻である証拠（例えば絵画の中でデフォルメ化された身体特徴など特定できる情報）は見当たらないし、客観性の面から考えると、石版画は写真と比べ、情報の質および量が全く違う次元のも

のである。メディアで外部の世界に開示されれば、道徳的水準が高く要求される一教師としての玄道の身の上であるゆえ、妻殺しが間違いなく今まで彼が築き上げた「年輩にしては高級な十五円と云ふ月俸を頂戴」し、同僚が羨望する生活に破滅的な事態を招来しかねない。事件の見方も十人十色で、玄道が妻の苦痛を軽減するために死なせたこと＝安楽死は必然的に賛否両論を招来する。玄道がどれほど強いメンタルで言い張っても、世間は必ずしも好意的に捉えるわけではないのである。自分の所作が画報に収められることになると、世間体が悪く、玄道は世間の目を憚らずにはいられないというのは、玄道と妻の姿が特定できる写真の話に限るのであって、描かれているのが誰だか特定不可能の浮世絵風の石版画は、即座に玄道の社会的地位を喪失させる力を持ち合わせてはいない。写真術がすでにマスメディアにおける実用可能の水準に達している明治二十年代を語るテクストに、あえて写真ではなく『風俗画報』がメインとして掲載する石版画という設定をそのまま流用するところと、再婚の話が決まった地震の二年後＝明治二十六年に、明治二十四年震災直後発行の画報が偶然にも「去る者は日に疎しで、以前ほど悲しい記憶はなかつた」と自己評価する玄道に発見される奇妙なプロットの進行という二つの点に、芥川の緻密なテクスト構築の戦略が隠されていると言えよう。

一枚の石版画を頼りに世間が玄道を妻殺しの容疑者として糾弾するプレッシャーが、臆病者である玄道自身の仮構世界にあっても実際には存在せず、玄道を脅迫するのは自分の中の罪悪感から生成される疑惑である。自分の中の得体の知れない罪意識は玄道が画報を見た途端、彼の精神を絶えず圧迫するようになる。玄道が画報を見て「これが私の妻でなくて誰でせう。妻の最期でなくて何でせう」と浮世絵風の石版画に書かれた人物に驚愕するのは、外からの力ではなく玄道自身の感情移入という投影の心理の働きかけである。玄道の罪悪感が、悲惨な死を描いた画報というメディアに認知バイアスをかけられ、石版画に過剰な感情移入をしたことが伺える。「開化の殺人」二〇（大正七（一九一八）年七月『中央公論』）のドクトル北畠と同様に、自分の中で生成する張り詰めた精神状態を、やはり自分の行動によって何らかの手段で片付けなければ、物語の衝突は永遠に解消されない。

第四節　カタルシスとしての自白

妻のためにやったことは、世間に晒されると紛れも無く犯罪になるという認識を、玄道が画報を見る行為によってさらに強く喚起されたと言っていい。震災の悲惨さを極限にまでデフォルメ化する石版画が、被災の瞬間の玄道と妻の姿を客体化し視認性を持たせる表象となっているのである。非常事態の中で救助の代わりに「手当り次第、落ちてゐる瓦を取り上げて、続けさまに妻の頭へ打ち下し」た玄道が如何に狂気じみた行動をとったかが彼自身の脳内にフラ

ッシュバックすると同時に、玄道の自己認識の崩壊が始まる。マスメディアである画報が玄道に知らしめるのは、社会に向かって過去の出来事をいくら粉飾して開陳したところで、その語りは犯罪者の告白と変わりがないという社会認識である。再婚を控える玄道は、画報の震災画の発見により「私は妻を殺したのは、始から殺したい心があつて殺したのではなかつたらうか。大地震は唯私のために機会を与へたのではなかつたらうか」という本テクストのメインテーマである〈疑惑〉を現前させる。そもそも語り手玄道が夜に実践倫理学者の「私」に相談する〈疑惑〉は、妻に対する彼の行為への第三者としての判断であるが、その過程もまた幾重にも新たな〈疑惑〉を生み出す羽目になる。テクストの構造から注目すると、「疑惑」は物語が書かれた時点で語り手である実践倫理学者「私」が、語られた話の行為者である中村玄道と過去に「聞き手」であった「私」を内包するという入り組んだ額縁構造をなしている。物語の語り手・実践倫理学者「私」が「十年あまり以前」に聞いた、玄道の「ざつと二十年ばかり以前（＝明治二十四年）」の出来事ことを語る。つまり作中の「現在」は、本作発表の時間（大正八年七月）とほぼ重なり、物語本体の生成から遠く離れた時間の長さと交代した語り手の重厚なフィルターをかけた語りになる。よって、このテクストに客観的事実を求めるのはいささか無理があると考えられる。語り手玄道と聞き手「私」との間の情報の不対等性、聞き手の「私」がテクスト化に際し主観的情念（玄道という他者へのネガティブな印象及び彼に対する強烈な拒否反応など）は必然的に作品に反映してくるわけである。

しかもその際私の記憶へ鮮に生き返つて来たものは、当時の私が妻の小夜を内心憎んでゐたと云ふ、忌はしい事実でございます。これは恥を御話しなければ、ちと御会得が参らないかも存じませんが、妻は不幸にも肉体的に欠陥のある女でございました。（以下八十二行省略）……そこで私はその時までは、覚束ないながら私の道徳感情が兎も角も勝利を博したものと信じて居つたのでございます。が、あの大地震のやうな凶変が起つて、一切の社会的束縛が地上から姿を隠した時、どうしてそれと共に私の道徳感情も亀裂を生じなかつたと申せませう。どうして私の利己心も火の手を揚げなかつたと申せませう。[二]

妻の殺害について、玄道が新たに提示した「肉体的に欠陥のある女（以下八十二行省略）」という情報は、彼の殺意めいた感情を裏付けるものとしてテクストにはめ込まれる。玄道の疑惑は「妻の小夜を内心憎んでゐた」という自分の深層心理の潜在意識を発見することからその糸口を見いだしたとも言えよう。この殺意の存在が玄道の妻殺しを安楽死という道徳倫理レベルの問題から、彼の潜在意識の犯行レベルの問題へと一気に組み替えていく。しかし玄道の「疑惑」は殺意を生んだ理由を見つければ簡単に片付けられるが、「妻は不

幸にも肉体的に欠陥のある女でございました。（以下八十二行省略）……」という自己分析は、妻殺しの理由としての不十分で、こじつけの印象があるのは否めない。玄道の妻に対する殺意の潜在的働きかけという解釈不可能の事態もあるゆえに、玄道自身で紐解くことが容易に出来ず、他者の「私」に判断を求めるわけである。稲田智恵子は「自分の中の苦しい疑惑に意味を付して外部へ解放し、公衆に判定を願う行為」とし、結婚式の告白以来「狂人」呼ばわりされた玄道は「自分の内側にひそむ自覚のない心理に対する定義[三]」を求め、二十年後に実践倫理学者の「私」の判断を願うものとして、玄道の告白願望を提示した。

いずれにせよ、玄道の鬱積した心情に捌け口を見出さねばならない。教師という職業柄、身分相応の道徳に沿った言動が高度に要請される玄道にとって、前の妻を殺したという隠し事は莫大なストレスの原因となる。それ故、再婚の場は、何年も隠し事を密かに抱えてきた玄道にとって、震災で生死を分かつ場面と同じく、もうひとつの限界状況であることが考えられる。この限界状況で玄道に与えられる選択肢は二つしか無い。今まで通り、前妻の命を自らの手で奪ったことを一生の秘密として口外せずに保守し続けることと、現状打破の策として、いっそのことありのままの自分を告白することである。「私が妻を殺した一条を逐一白状してしまひたい。――そんな気がまるで嵐のやうに、烈しく私の頭の中を駈けめぐり始めました」という玄道の内なる欲求は、まさにその心的状態の解決策として彼自身に提示されるものである。告白によって胸のつかえが下りるというカタルシス効果が期待されるが、結局、結婚式での「私は人殺しです。極重悪の罪人です」という告白は「当日限り私は狂人と云う名前を負わされて、憐むべき余生を送らなければならなくなつた」という痛々しい結末を招来する羽目になる。「狂人」という名を負わされる所以について、まずは玄道が結婚式で場違いな発言をしたことが考えられる。常識的には前触れ無く重い話を聞かされると誰もが反応に困るであろう。結婚式という晴れの場、それに加えて新郎として期待される発言を弁えるという要求は、性急に妻殺しという罪意識から解放されようとする玄道の思考回路になかったものである。この唐突すぎた告白は、前妻への懺悔として成り立つかもしれないが、結局のところ、玄道の塞いだ心的状態への救済にもカタルシスにもならなかった。

第五節　無解決の〈実践〉倫理学

玄道が「私」に求めるのは、実践倫理学者としての専門家の意見というより、結婚式の告白で得られなかったカタルシスと救いなのかもしれない。実践倫理学者だからこそ自分の不可解な行動を理解してくれるだろうという共感へのささやかな期待も多少含まれるであろう。実際のところ、玄道は自分の行

為の正当性を他者で権威者である実践倫理学者の「私」に求めるが、無回答のままで終わる。玄道の語りからは、健常者である自分を常に意識し、それを能動的に聞き手に開陳しようとしている。にもかかわらず、震災という限界状況の中では一瞬だけ自分でも信じられない感情に走ってしまった事に、自分でも受け入れられない感情が発生し、しまいには「狂人」に成り下がる、といった玄道の心の中でおそらく何度も繰り返して自問自答しているであろうこの自白を、再び他者に披瀝することとなる。しかし玄道の深刻な自白を聞かされた「私」も「「成程」と云ふ元気さえ起らなかつた」し、「気力もなく、黙然と坐つてゐるよりほかはなかった」。副田賢二は、話の聞き手である「私」に着目し、玄道の語りを「「ご指導」を受けることを偽装しながらも最初から自己完結性を抱えていた」とし、「彼は自己回路の内で自らの話を処理しており、そこには私が入り込む余地さえない[二三]」と指摘する。指導も何も、この自己完結の「狂人」の語りには、意見の差し挟む余地が残されていない。加えて「私」は、終始玄道と一定の距離を保っているスタンスを貫徹しているから、この不意の来客である玄道の人生に関与しようという意思は全く無い。玄道の抱える問題も、しまいには無解決のままで落ち着くことなく浮遊している。清水康次は、「語り手の聞き手の設定は、物語の意味づけの不可能を描き出している」とし、「物語が完結したとき、物語の〈うち〉の世界は〈そと〉の世界と接触するが、〈そと〉の世界に着陸することができず、いわば空中にさまようしかない[二四]」と玄道の物語に必然的に訪れる宙吊りの結果について分析を行った。結婚式での失敗と同様、実践倫理学者「私」との会話は、玄道の心境に毫も変化をもたらすことなく、浄化も救済も何も与えない生産性の乏しい会話になってしまう。この夜の対話は、玄道が温存し続けてきた自己理解へのアプローチを披露する場としてしか機能せず、コミュニケーションの一方通行状態がテクストの末尾まで貫いた。聞き手「私」の虚位化＝機能喪失のゆえ、会話が玄道の独白にしか聞こえない。

拙論の冒頭で推測した、芥川が「疑惑」を悪作だと言い放ちつつも加筆する動きがない原因として、「私」の「相手の指の一本ないのさえ問い質して見る気力もなく」という無気力な態度から窺い知ることができる。芥川は玄道の左手の指が一本欠けている伏線を放置するのではなく、テクスト内に封じ込めるかたちで終結することで、〈疑惑〉を〈疑惑〉のままに残し、「私」が狂人玄道の語りの提示した〈疑惑〉をそのまま無解決のままでテクスト額縁構造の中に封じ込めようとする作者芥川のストラテジーが明らかになる。偶然にせよ、戦略的に構築したにせよ、これらの小説作法から見て、本作品は芥川自身のいうほど悪作ではなく、むしろ「疑惑」というタイトルに最も相応しい生産的な仕組みを組み込んだ機能的なテクストなのである。

「疑惑」テクストで語られた主な内容は「玄道の話」という額縁構造の内側にあり、外枠にある楊柳観音の掛け軸を前に玄道と会話する実践倫理学者

「私」の存在は、物語の生成に関与することなく話が終わるという、聞き手が消極的に捉えられている構図は、芥川の他のいくつかの作品に類似点が見いだせる。例示するなら、本論文の第二章に取り上げた「南京の基督」（大正九（一九二〇）年七月『中央公論』）では、日本人旅行者が代表する全知的存在が、中国の売春婦金花に注ぐ「蒙を啓いてやるか」の眼差しがついに躊躇のうちに消えてしまう。本論文の第五章の「開化の殺人」もまた狂気じみた洋行の開化人北畠の遺書からなる小説で、聞き手の差し挟む余地がなく、関連作品「開化の良人」の主人公は、老いた紳士本多子爵の話にただ頷くばかりである。こういった類似点は芥川テクストにおいて他にも多数挙げられるので省いておくが、そこには芥川作品に一貫して描かれている観照者としての眼差しが保たれる。「疑惑」においても、聞き手「私」のうしろめたさが目立つが、玄道の語りに無干渉の態度を取ることで、却ってその語りの自己完結性を保持することが出来た。「私」の「実践倫理学者」という設定上、人間の作為を観照する学者で、玄道の話を相談というより、ケース・スタディとして捉えるのではないかと推測される。よって「私」は玄道の問いについて、常に回避的な態度を取り、最初から最後まで無交渉の姿勢を貫いたのである。

第六節　無意識という怪物の発見

近代文学で妻殺しをモチーフにした作品として、志賀直哉「范の犯罪」（大正二（一九一三）年十月『白樺』）が容易に連想される。支那人の奇術師范はナイフ投げの舞台で相方でもある妻を殺し、取り調べを受けるという至って簡潔明瞭なプロットだが、范と裁判官とのやりとりが作品全体の中核をなし、会話自体が精彩に富んでいる。取り調べで范は妻が従兄弟と関係を持ち、その関係で生まれた子を妻が生後三日で死なせたと言い、自分の過ちについて裁判官に以下のように供述する。

「おまえは自分で過失と思へるやうになつたといふのか？」
「いいえ、さうは未だ思へません。只自分にも何方か全く分からなくなつたからです。私はもう何も彼も正直に云つて、それで無罪になれると思つたからです。只今の私にとつては無罪にならうといふのが総てです。その目的の為には、自分を欺いて、過失と我を張るよりは、何方か分らないといつても、自分に正直でゐられる事の方が遥に強いと考へたのです。私はもう過失だとは決して断言しません。そのかはり、故意の仕業だと申す事も決してありません。で、私にはもうどんな場合にも自白といふことはなくなつたと思へたからです」
范は黙つて了つた。裁判官も少時黙つてゐた。そして独言のやうに、
「大体に於て嘘はなささうだ」といつた。「所でお前には妻の死を悲しむ

心は少しもないか？」

「全くありません。私はこれまで妻に対してどんなに烈しい憎しみを感じた場合にもこれ程快活な心持ちで妻の死を話し得る自分を想像したことはありません」

「もうよろしい。引き下つてよし」と裁判官が云つた。范は黙つて少し頭を下げると此室を出て行つた。

裁判官は何かしれぬ興奮の自身に湧き上がるのを感じた。

彼は直ぐペンを取り上げた。そして其場で「無罪」と書いた[二五]。

一連の取り調べを終え、裁判官は范を「無罪」と判断し、それまでの心理描写を幾重にもひっくり返されている。「疑惑」と同じ、道徳とエゴイズムとの撞着及び解決不可能の葛藤が描かれており、見方によって「有罪」にも「無罪」にも十分なりうるという多様性を提示するテクストである。「范の犯罪」では、范が妻に対する殺意の存在を認めつつも忠実に自分の気持ちと向き合い、思うがままに供述してきたからこそ「無罪」という判決がくだされた。人を殺した以上、故意でなくとも過失致死罪は免れぬ、無罪は考えられない事態だが、須藤松雄は「精神と肉体、感情と行動の統一を土台にする、きわめて具体的な志賀文学中、抽象的設定に即して、生の原理の歌を歌った「范の犯罪」は、異色ある作品であって、生の原理の高潮が、内からこれをささえることによってのみ形成された作品[二六]」と考えている。また高橋英夫は「殺人と殺意の関係を執拗に追求した小説[二七]」とし、行動＝殺人と意識＝殺意の関係を探求する問題意識をこれら妻殺しの小説の系譜から発見した。妻の不貞と嬰児殺しから殺意をストレートに覚える「范の犯罪」の范と比較すれば、「疑惑」の玄道は欠陥者である妻への殺意の可能性をぼかしつつも、「妻のためにやった」という安楽死を幇助するという道徳・倫理に適ったスタンスを貫き通すことが出来ずに、罪意識がずっと動転している。臆病者である玄道は、妻を殺さなかったらあの「下半身を梁に圧されながら、悶え苦しんで居つた」状態でも助かったかもしれないことや、妻を「肉体的に欠陥がある女」と見立てて自分の中の殺意をあぶり出そうとするなど、気持ちの動揺が烈しく、しまいには「狂人」と成り下がってしまうのである。玄道は范と違って、他者からの評価無しに、自らの意思で様々な場面において錯誤を犯し、「狂人」という痛々しい呼称を得るに至ったのである。

「男が、妻を殺した」という飾りのない事実は至って単純明快だが、当事者が如何に事件を自分の中で整理・定義し、自分の立場を決め、他者に語りかけることは複雑な作業になる。前述の須藤松雄説からも明らかなように、これは作家自身の構築する世界の性格の違いに由来するものであって、芥川文学ではこういったトワイライト・ゾーンで彷徨い逡巡する姿勢こそが、その美学を形成する要因だと考えられる。芥川の「藪の中」（大正十一（一九二二）年一

月『新潮』という王朝物の法廷小説で、芥川は入り組んだ語り＝証言によって一つの事件をめぐり、事実と真実との距離が近づいたり遠ざがったりする手法の最高峰に到達するが、その嚆矢は「疑惑」に求められるかもしれない。

玄道の中に健常者と狂人という二つの心理状態が共生している。あるいは、「狂人」というレッテルが貼られる佯狂状態の一般人であることも想定される。現に先述した二つの限界状況（震災と結婚式）以外、玄道は健常者と違わない振る舞いをしているのであって、「狂人」と他者に匂わせる可能性を周到に封じ込めるのである。玄道自身も把握できない意識の領域外が示唆されるため、「疑惑」が生まれるわけである。テクストに求められる解決、つまり罪の有無・狂人であるかどうかを判断しがたいのは、語り手と聞き手の情報の不対等性にあるが、「疑惑」もまた、芥川の「二つの手紙」（大正六（一九一七）年九月『黒潮』）で危ぶまれたドッペルゲンガー状態と同じく、倫理学が解決不可能の領域に踏み込んでしまった。「范の犯罪」は「無罪」と下されたが、「疑惑」の中村玄道はしまいに「狂人」と痛々しく自白する。「范の犯罪」における范は、虚偽の生活を打ち破れない不快が妻への殺意に変わるのに対し、「疑惑」は玄道が自分自身に課するモラルの殻を打ち破ることができず、自壊の結末を招いたのである。玄道の語りで自己分析をしてきたように「社会的束縛が地上から姿を隠した時」と共に、「道徳感情も亀裂を生じ」無意識という概念の提起で理知が排除され、「狂気の回帰[二八]」という読みの可能性が提示される。実在する実践倫理学者・東京帝国大学教授中島力造[二九]の言葉に「人格といふものは人類のみ有つて居るもので、他の動物には備わつて居らぬ」というのがあり、道徳・倫理以前に、動物としての狂気が人間社会に存在していた。人と人が心地よく共生するための秩序として、自覚のある人間にのみ課され、人間として最低限に守るべき理知的道徳倫理がつくられた。震災という限界状況は、人間の動物的本能をあぶり出し、理知を制御不能の世界へ一瞬のうちに戻してしまい、玄道の最期に発した「私を狂人に致したものは、やはり我々人間の心の底に潜んでゐる怪物のせいではございますまいか。その怪物が居ります限り、今日私を狂人と嘲笑つている連中でさへ、明日は又私と同様な狂人にならないものでもございません」という生々しい教訓は、全人類に対する警告としてとらえるべきもので、示唆深いメッセージが込められていると同時に、実践倫理学者「私」の無回答・解決不能の姿勢に対する不満である。フロイトの説く精神分析学は、無意識の存在を積極的に捉えている。人間が長らく欲望を抑圧することによって、無意識領域に隠された葛藤が何らかの形で表面化する。このような心理科学の蓄積は今日の我々にとっては常識だが、玄道の「怪物」説はまさに明治二十四年（玄道の語り）乃至大正八年（実践倫理学者「私」の再話）当時の言説の水準・限界を示しているものとして、またモダニズムの理性と文学の感受性が逢着するものとして興味深い問題である。

第七節　まとめ――〈疑惑〉をかけられるべき「私」の語り

玄道の話を聞いた「私」は、ついに「楊柳観音を後にしたまま、相手の指の一本ないのさえ問い質して見る気力もな」いまま、物語を閉じる。玄道の左手の指が一本欠けている伏線は、先にも論じたようにテクストの額縁構造の中に封じ込める芥川のストラテジーだと考えられるが、実践倫理学者「私」の語りに四回も出現し、最後まで語られているもう一つの伏線「楊柳観音」は、テクストの構成上何らかの働きかけを持っているのかと、改めて考えざるを得ない。「私」は講演先で滞在する住居の空間に「古風なランプに火が燈ると、人間らしい気息の通ふ世界は、忽其かすかな光に照される私の周囲だけに縮まつてしまつた」と感じ、その異様な感覚が、まさに床の間にある「怪しげな楊柳観音の軸」によって増幅されるのである。「この古ぼけた仏画をふり返ると、必ず炷きもしない線香がどこかで匂つてゐるやうな心もちが」するほど、「私」の楊柳観音に対する過剰な意識を読者に見せる。プロットが唐突な来客玄道の話に進むと、「私」は玄道の存在に「驚愕――と云ふよりもむしろ迷信的な恐怖に近い」感情に脅かされ、「また実際その男は、それだけのシヨツクに価すべく、ぼんやりしたランプの光を浴びて、妙に幽霊じみた姿を具へてゐた」と率直な感想を述べる。また「私」は、玄道が「私よりもむしろ床の間の楊柳観音を偸み見」ながら「陰気な調子で」話していると感じる。玄道と過ごした奇妙な一夜を、最後まで楊柳観音を提示することによって執拗に怪談話に仕上げようとしている「私」の姿勢が浮き彫りにされる。書き手「私」と語り手玄道のレトリックの相対化が図られ、そこには、「私」の語りに隠される罠があるように思われる。

玄道の物語を提示する語り手としての実践倫理学者「私」の存在が、玄道の語りの区切りを挟んで、楊柳観音と共に立ち現れてくると考えていいであろう。十年余り以前に見聞した玄道の話を再話するプロセスにおいて、「私」は楊柳観音を利用し「幽霊」じみたものを挿入した。一見ムード作りで玄道の語りと無関係の方向に進行しているようだが、それは、「私」が読者に〈無解決のままでよろしい〉という読みの方向へ都合よく誘導する仕掛けなのである。その背後には、「私」の無回答が代表するように、玄道の語りに対して「私」の理解は、理性の枠内に収まらないことを示している。言い換えれば、怪談話のレトリックは、紛れも無く「私」自分の解釈不能の事態を粉飾するために拵えた装置であり、いわゆる一種の誤魔化しと見ていいであろう。回答不能の事態をすべて超自然現象である怪談になすりつけようとするのは、実践倫理学者の無能の現れになっている。その無言・無回答は、会話（単なる聴講）のあと「私」が感じる無気力に繋がるのではないかと考えられる。課される問題に対して、実践倫理学の非力では解決できず、目の前に現れる無意識という「怪物」を何とか回避するしかないのである。「〈実践〉倫理学者」という肩書が提示す

る積極性と真逆な「私」のうしろめたい言動が、疑惑の目で見られるのも無理はない。故に「私」の権威性が玄道に挑戦され、末尾の玄道の言葉に込められた挑発的なニュアンスを看過してはならないのである。

玄道の語りに意味付けを求められる身分である「私」という実践倫理学者の無言は、「語ること」の権力性を放棄することとともに、物語自体の「疑惑」性を黙認することにほかないのである。言わば「疑惑」というテクストは、玄道という他者の語りと「私」の後ろめたさとを合わせて初めて成立する小説で、実践倫理学者でさえ、この震災という極限状態によって剥き出された狂気を意味づけることが出来ずにいる。本作は、大正時代のモラル・理性の射程を示し、当時における人間の行為に意味を付与することの限界を示しつつも、無意識を探究することで一九二〇年代モダニズム文学の到来をほのめかしたテクストなのである。

一　山本芳明「モダニズム前夜、文学と科学が出会うとき――イデオロギー分析の試み――」(『日本近代文学』第五十七集、一九九七年十月)の考察によると、同時代評として、西宮藤朝はこの作品における技巧上の彫琢に「芥川氏の芸術の欠点」(「七月文壇の諸相」「早稲田文学」大正八(一九一九)年八月)を見て取るのだが、菊池寛は「余りに事件が異常である為に芥川にも少し危かしいと思って居た自分の疑惑を、彼は見事に征服した訳である。」(「文壇動静」四「東京日日新聞」大正八年七月七日)とし、生田春月は「私はかうした『ストオリイ』としてのスタイルの完備と地震の卓越した叙述とを讃嘆せずにゐられなかった」(「文壇の七月」(十)『読売新聞』大正八年七月十四日)と高い評価を下していた。また山本芳明は「疑惑」で披露するとされる心理学という科学のイデオロギーを「同時代の人々にとっては、作品を誉めるにせよ、隠すにせよ、透明な風景でしかない」とし、当時の評論の到達点を示した。

二　「疑惑」を単独に研究対象として最初の雑誌論文は平成六(一九九四)年三月井上論一が『弘前学院大学・弘前学院短期大学紀要』で発表した「芥川龍之介「疑惑」論――縮む空間の物語として――」及び同(一九九四)年三月見尾久美恵の「芥川龍之介の『疑惑』」(『岡大国文論稿』、第二十二号、一九九四年三月)である。井上論一は「疑惑」が孕む問題点の整理に着手し、見尾久美恵は「疑惑」の震災描写から論点を切り込み、玄道の抱える罪意識について論じる。偶然にも両論文は平成六年三月という同じ時期で発表したが、それ以前に、「疑惑」のみを扱う論文は見当たらない。

三　大正八年七月八日付佐佐木茂索宛書簡(『芥川龍之介全集　第十八巻』、岩波書店、一九九七年四月)、三〇〇頁

四　大正八年七月三十日付薄田淳介宛書簡（同注三）、三〇七頁
五　大正八年七月一七日付南部修太郎宛葉書（同注三）、三〇四頁
六　「疑惑」のテクストを単独に扱う最初期の作品論として、先述した井上諭一の論考では、物語のの聞き手「私」が「実践倫理学者」であるという設定の必然性や、玄道の指が欠けているエピソードの不在と、玄道が夜に「案内も請わず」に「私」の居室に上がり込むという常識外の行動などテクストが孕む雑多な未解決の問題を提起し、それ以降の論考の土台になっている。
七　実践倫理学とは、倫理学の理論を行動に適用し、実践する倫理学。Practical Ethicsの訳語。日本では、東京帝国大学大学倫理学教授中島力造を中心に一九一〇年前後より盛んになった。（『芥川龍之介全集　第四巻』注解（岩波書店、一九九六年二月）、三六六頁）
八　芥川龍之介「澄江堂雑記　昔」、『百艸』（大正十三年九月）所収
九　ヤスパースの実存哲学の用語。平素は無自覚であるが，生きている限り不可避的にそれに直面するしかない状況。死・苦悩・闘争・罪責など。この根源的な場面を通して，人は自己の実存に覚醒するとされる。極限状況。松村明編『大辞林　第三版』（三省堂、二〇〇六年七月）参照
一〇　三好行雄『三好行雄著作集　芥川龍之介論』（筑摩書房　一九九三年三月）、五三頁
一一　「疑惑」本文、『芥川龍之介全集　第四巻』（岩波書店、一九九六年二月）、二八〇頁
一二　真杉秀樹「フレームの中の狂気と死」（同氏著書『芥川龍之介のナラトロジー』、沖積社、一九九七年六月）、九六頁
一三　同前注、九七頁
一四　「疑惑」本文、二八六頁
一五　見尾久美恵「芥川龍之介の『疑惑』」（『岡大国文論稿』、第二十二号、一九九四年三月）
一六　東京東陽堂発行の『風俗画報』は明治二十二（一八八九）年創刊、大正五（一九一六）年廃刊の雑誌で、石版画という絵画を重視したことから日本のグラフ雑誌の先駆け的な存在である。
一七　安政江戸地震は、安政二（一八五五）年十一月十一日午後十時頃関東南部で発生したマグネチュード七クラスの地震で、死者が一万人に上るとされる。
一八　『風俗画報』第三十五号（明治二十四（一八九一）年十一月三十日）・第三十六号（明治二十四（一八九一）年十二月十日）（東京東陽堂発行、明治文献株式会社復刻、昭和四十八（一九七三）年六月）の考察による
一九　鳥原学「序章　写真師の時代」、同氏著書『日本写真史』（中公新書、二〇一三年十二月）、二五頁よりまとめた内容
二〇　大正七（一九一八）年七月「中央公論」定期増刊「秘密と開放号」の「創作」「芸術的探偵小説（新探偵小説）」欄に掲載。のち単行本『傀儡師』『戯作三昧』『沙羅の花』『芥川龍之介集』に収録。従妹甘露寺明子に一方的な感情を寄せるが破滅した結果を迎えるドクトル北畠の遺書という書簡体小説の構成となっている。
二一　「疑惑」本文、二八七頁

二三　稲田智恵子「芥川龍之介「疑惑」――失われた言葉を求めて崩壊する自我」（『国文目白』三十八巻、一九九九年二月）

二三　副田賢二「芥川龍之介「疑惑」論――「語ること」をめぐる転換――」（『国語と国文学』七十五―七巻、一九九八年七月）

二四　清水康次「物語と語り手」、同氏著書『芥川文学の方法と世界』（和泉書院、一九九四年四月）

二五　志賀直哉「范の犯罪」本文、『志賀直哉全集　第二巻』（岩波書店、一九九九年一月）、二七七頁

二六　須藤松雄『志賀直哉の文学』（桜楓社、一九六三年三月）、一一一頁

二七　高橋英夫「解説――文豪の退場、そして文章の出現」（『志賀直哉全集　第二巻』、岩波書店、一九九九年一月）、四五六頁には次の指摘がある。「一口でいってこれらは、殺人と殺意の関係を執拗に追求した小説である。それは一般化すれば行動と意識（心理）の関係とも言い表せる。人間にとっての外部と内部の関係でもある。最終的な、ドグマ的な解決や解答は、人間にはどうしても見出せないのだが、事がある段階に入ったことによって、また事がある結果に到達したことによって、最終的判断は不可能であるということを、どれほど真実に切迫した声として人は語りうるか、そこにしか人間のなしうることはない――そんな風に言い表せそうな思索がこれらの作品には含まれている。」

二八　小谷瑛輔「芥川龍之介「疑惑」論――回帰する「狂人」と「怪物」――」（『日本近代文学』第九十一集、二〇一四年十一月）では、次のような考察がある。「社会の中で「理智」的と言われる位置を占めるものは実は「狂気」を排除することによってその位置を仮構しているに過ぎないかもしれず、「理智」が排除したはずの「狂気」の回帰こそが、そうした「理智」自体の虚構的なありようを照らし出す、別種の論理たり得るということである。」

二九　なかじまりきぞう（一八五八―一九一八）、哲学・実践倫理学者。

第九章　自己観照という仮構装置――「保吉の手帳から」

第一節　はじめに――芥川作品の転換点

「保吉の手帳から」（大正十二（一九二三）年五月『改造』）は、芥川龍之介が「堀川保吉」という虚構の人物を主人公に、芥川自身の体験を主な題材として書いた短編小説群の一篇である。保吉物と呼ばれるその作品群は、主に彼の大正五（一九一六）年十二月から大正八（一九一九）年三月まで海軍機関学校の英語教官として赴任した時期の体験に基づいたものであるが、大正十二（一九二三）年九月の関東大震災の後や芥川自身の幼少期などに関する事柄も作中に言及され、時系列が前後に飛躍する現象も見られる。

芥川龍之介の作品は、「歴史物」と「現代物」と大きく分けることができる。彼の執筆時期によって作品の比重が異なり、後期になるにつれ現代物の割合が多くなる傾向が見られる。芥川文学の区画については、前期・後期の二期と、初期・中期・後期の三期と分ける説がある。二期説は、大正九（一九二〇）年四月『中央公論』に発表した現代物小説「秋」を区切りとして、前期と後期を分けるという三好行雄説がある。三好行雄は「秋」を「夏の終り、あるいは秋のはじめと呼ぶにふさわしい季節。龍之介の晩年はすでにはじまろうとしている」と述べ、「秋」が芥川文学における一つの重大な変り目と見ている。「大正十二年十二月に保吉物が現れるまでの過程を、いわば過渡期として、『秋』は芥川文学前期の終るべき地点であった[二]」と三好行雄はその変り目にある作品「秋」と保吉物との関係を過渡期として連関性を持たせる。一方、吉田精一が唱える三期説は、初期を「大正八年一月刊行の第三短編集傀儡師迄とし、中期を第四短編集影燈籠以下、十三年七月発行の第七短編集黄雀風迄[三]」で、初期と中期は歴史物中心に執筆するが、「最後期に及んで物語風の世界から脱け出し、現実に直面した生活に題材を求めて、まだ成功を見ない時期」としている。初期・中期は物語風の小説作者として世間に認識されてきたが、後期は現代物・身辺題材を取り入れた作品で一変換を成したという吉田精一の三期説は、区切り点の見方は若干異なっているものの、後期現代物に関して、芥川が現実に直面することによって転換を示したという見解は、三好行雄の二期説と一致していると思われる。

いずれにしても、大正十二年芥川自身の体験を創作の題材に取り入れ、現代物に属する保吉物の出現は、芥川文芸において重要な区切りであることは芥川研究者の間で誰もが頷く事実であろう。その保吉物を過渡期の産物として捉える見方は支配的であるが、芥川を保吉物の創作に至らしめた原因への探求が待たれる。芥川が直接作品の中で現れるかわりに堀川保吉を仮構する意味については、先行研究で多く言及されている「題材の枯渇」や「マンネリズムから

の脱却」などの原因の他に、また探求する余地が大いにあると思われる。

本作は大正十二（一九二三）年五月『改造』に「保吉の手帳」の題で発表され、のち短編集『黄雀風』に現行の題「保吉の手帳から」に改めて収められた。よって本章では初出形のテクストを「保吉の手帳」、現行形のテクストを「保吉の手帳から」と区別して表記する。初出形「保吉の手帳」の冒頭には、次の一文が添えられている。

> 堀川保吉は東京の人である。二十五才（ママ）から二十七歳迄、或地方の海軍の学校に二年ばかり奉職した。以下数編の小品はこの間の見聞を録したものである。保吉の手帳と題したのは実際小さいノオト・ブツクに、その時時の見聞を書きとめて置いたからに外ならない。[四]

作品成立の事情を自ら明らかにした一文であるが、短編集『黄雀風』に収め「保吉の手帳から」として成立するにあたり削除された。それ以外、内容は初出時の「保吉の手帳」とはほぼ同じである。この削られた冒頭文に見える保吉物の設定は、読者に主人公が芥川自身であることのイメージを喚起するのに重要な記述となるが、この部分を削ることによって、保吉物は果たして純然たる作り話か、あるいは実際にあった作者芥川自身の経験か、どちらかがわからなくなり真実と虚構の境界線に立つことになる。これは芥川の意図的な削除としか思われない。作中に現れることがない「保吉の手帳」の本体は、第一人称にしなければ「手帳」の形式が成り立たないと考えられる。また作品の内実を成す「保吉の手帳」は、後ろに「から」を付け加えるというタイトルの改変によって、「手帳」という媒介物本体が語り手に引用される体裁が付与されることとなり、保吉のことについて全知的な第三者の誰か＝芥川が覗き、それを読者に紹介することの意味合いを持つものとなる。

テクストは堀川保吉という人物を観察する三人称視点で語られ、「わん」、「西洋人」、「午休み――或空想――」、「恥」、「勇ましい守衛」の五つの掌編からなる。五篇は前後に繋がりを持ったエピソードではなく、表題の「手帳」に相応しく日々の随想をランダムに綴る形式に則り、それぞれ独立したものである。

ある冬の日の暮れ、保吉は町のレストランの二階で食事していると、横柄な態度を取った二人の若い海軍武官を見かける。その中の一人は見覚えのある学校の主計官で、月給を貰う時にこの人の手を経る。主計官はふとしたはずみで窓の下に向かって何度も「わんと云へ」という言葉を口にし、保吉を驚かす。保吉は窓の下を覗くと、十二三の乞食が一人二階の窓を見上げる姿を発見する。保吉は「人間は何処迄口腹の為に、自己の尊厳を犠牲にするか」という悪戯じみた実験を感じ、窓の下の乞食を眺める。「わんと云へ。わんと云へばこれを

やるぞ」という主計官の言葉に応じ子供の乞食はためらいながらも「わん。わん。」と鳴き、オレンジが窓の外へ落ちるのを見てそれに飛びつき、主計官は嗤う。一週間後、月給を貰いに主計部へ行った保吉は「主計官。わんと云ひませうか？　え、主計官。」と言い、「さう云つた時の彼の声は天使よりも優しい位」と感じる。（「わん」）

学校へ英語を教えに来る二人の西洋人がおり、一人はタウンゼンドというイギリス人で、もう一人はスタアレットというアメリカ人である。保吉と同じ避暑地に住み、同じ汽車で通勤していた日本語のうまい好々爺タウンゼントは「文芸の文の字もわかつたとは云はない」が、オカルトサイエンスに興味を示したという。もう一人の若い外国人スタアレットは「最近の亜米利加の小説家」という講演会で「最近の亜米利加の大小説家はロバアト・ルイズ・スティヴンソンかオオ・ヘンリイだ」と言って保吉を驚かしたが、ある日停車場の待合室で汽車を待ちながら保吉が教師という職業の退屈さを話すとスタアレットは「教師になるのは職業ではない。寧ろ天職と呼ぶべきだと思ふ。You know, Socrates and Plato are two great teachers …… Etc.」と言う。それから保吉はスタアレットに「慇懃なる友情を尽す」ことにする。（「外国人」）

保吉は二階の食堂を出て、学校の庭から、海に面する運動場、校舎の裏庭、校舎の中、そしてもと下りた階段を登り教官室へと散歩し、途中で見かけた物事に即して幻想する。すれ違った下士が「一飛びに階段を三段ずつ蝗のやうに登つて来」たり、鵠鴒が尻尾を振って「こつち！こつち！」と案内したり、何人かの武官教官が「目に見えぬ三鞭酒を抜」くようにテニスをしたり、薔薇の枝にある毛虫が飛行機を見て蝶にならずに飛ぶ人間の美意識を嗤ったり、化学を教えている同僚に化けた悪魔が「おい、今夜つき合はんか？」と誘ったり、年老いた外国人タウンゼントが口笛を吹きながら一人ダンスを試みたのを見たりした保吉は、「タウンゼンド氏は何時の間にか美少年に変り、保吉自身は腰の曲つた白頭の老人に変つて」いたのに気づく。（「午休み――或空想――」）

保吉は、英語を教える過程に「教科書や黒板よりも教師自身の心臓に近い何ものかを教へたがる」と感じるが、「生憎生徒と云ふものは学科以外の何ものをも教はりたがらないもの」と悟る。英語教官保吉は授業を「教科書の中の航海」と例え、授業の進行を仕切る彼は「無風帯を横ぎる帆船のやうに、動詞のテンスを見落したり関係代名詞を間違へたり、行き悩み行き悩み進んで行」くが、時間の配当を間違えて早めに授業が進む。時計の針を見る保吉は恥を覚え真っ赤になり「教科書を取り上げるが早いか、無茶苦茶に先を読み始め」、授業に「タイフウンと闘ふ帆船よりも、もつと壮烈を極めたもの」を感じる。（「恥」）

秋か冬あたりに保吉はある若い武官から、大浦という守衛が先日夜警中に二三人の鉄盗人と格闘した末海に放り込まれ「濡れ鼠になりながら、やっと岸へ這い上つた」という話を聞く。保吉は「武官と文官とを問はず、教官の出入

を見る度に、挙手の礼をする」詰所の守衛の大浦を知っている。が、敬礼されるのも敬礼に答えるのも苦手である保吉には億劫である。それからある日、保吉は停車場の待合室に偶然大浦を発見したが、場所を問わず相変わらず敬礼される。保吉はこの前泥棒を掴まえ損じた話を大浦に振ると「無理すれば一人位は掴まえられたが、守衛規則にはその場合の賞与に関する明文がなく、職に殉じても賞与が貰えない」といった意外な返事が来る。保吉は「賞与を打算に加へた上、捉ふべき盗人を逸した」という大浦の「勇ましい守衛の秘密」を看破し、保吉の煙草に擦った大浦のマッチの火を「大浦の武士道を冥々の裡に照覧し給う神々のために擦られた」ものだと信じている（「勇ましい守衛」）。

コント風に整えた五つの掌編は、芥川の海軍機関学校英語教官時代に実際起きたと思われる身辺些事を面白おかしく表象し、全体として諧謔的に仕上げている。私小説特有の告白の重みや深刻さがほとんど感じられず、日常生活の他愛のないことを機知に富んだ口調で披露することで軽妙洒脱な趣がある。芥川初期の歴史物にも見られる傍観者のような超然としたスタンスが健在し、作中随所に自己をパロディ化するくだりが描かれている。堀川保吉という人物を借りてワンクッションを置いた自己表象は、明治以来自然主義の流れを汲む私小説の系統に歩み寄ったように見えるが、内容は似て非なるもので、むしろ私小説へのパロディとして読むことが可能であろう。この作品群で確認された芥川の自己表象は、これまで古今東西の著作物に典拠を置いた芥川の歴史物との大きな相違を見せ、それ以降芥川の創作に不可逆変化をもたらし、転換期と指摘される所以だと言えよう。「保吉の手帳から」から始まった一連の保吉物が転換点を成し、芥川文学後期の大きな変化を招来することは、当初の芥川にとって予期せぬ出来事であろう。

第二節　自画像と私小説

前節に紹介した「保吉の手帳から」のあらすじを見ると、作中人物の堀川保吉を取り巻く環境が緻密に描写されていることがわかる。中には「犬が嫌い」、「敬礼の応酬が苦手」といった保吉の主観的な好悪や、「午休み――或空想――」のような保吉の脳内の幻想が表され、「保吉の手帳」というメディアのみを頼りにすることでは表象しきれない主人公のきめ細かい機微まで触れているのである。極言すれば、全知で第三人称の芥川の語りによる「保吉」という主語は、第一人称の「わたし」に置き換えることもほぼ差し支えないとも言えよう。

この「わたし」と「保吉」との相互関係は、発表時期の関係で保吉物の第一作となって短編集に収録された「魚河岸」（大正十一（一九二二）年八月『婦人公論』）の初出時の状況からも伺える。「保吉の手帳から」に先行した第一人称で書かれた「魚河岸」のテクストは、芥川に短編集『黄雀風』収録の際に作

中の「わたし」を全て第三人称の「保吉」に差し替えられた。『婦人公論』初出冒頭には「この話は小説ではない。実際にあつた話である。」と書かれている。主人公も「わたし」とされていたことと合わせて考えると、少なくとも形式上において、発表当時は随筆の部類に入るものであったとも言える。『黄雀風』に収められた際、「わたし」が「保吉」と修正を施されることで「魚河岸」は始めて小説になったのである。保吉物の第三人称「保吉」と第一人称の「わたし」＝芥川自身は、密接な関わりを持ちながら、フィクションとしての余裕を失うことなく自由度の高い関係にあると思われる。

芥川は「保吉の手帳から」を書いたのち、彼が夙に親炙する画家の友人小穴隆一宛書簡に「君の自画像の向うを張り、僕も自画像を描いたけど自信はあまりなし[五]」と、自己を表象する作品への覚束ない心境を吐露した。ここに引用した小穴隆一宛書簡から、保吉像の造形に隠された芥川自身の葛藤を読み解くヒントがあると考えられる。表では軽やかな作風で「保吉の手帳から」を披露したものの、その背後には語り手芥川の芸術表現への苦悩と模索が隠されている。歴史物から題材をと求めるという手慣れた法を辞め、身辺些事を描き出した芥川作品の変化に、初出時の「保吉の手帳」の同時代評は好意的ではなかった。

> 久米正雄：「保吉の手帳」は僕は割りに好きなものだね、だが、ところどころ妙にひねるところがいけない。素直でないところがいけない。（中略）芥川は実際、もつと素直になるといいがね。わんと云へと乞食に云ふ主計官を見た時の感じは真実だ。が、月給を貰ふ時の保吉の心持は真実でも、「わんと云ひませうか」は嘘だ。その上その声が天使より優しかつたなんて、ウソでもあり、イヤな蛇足だ。
>
> 徳田秋声：「恥」と「わん」がいいですな。
>
> 中村武羅夫：しかし、「わん」にしたつて、ああいふねらひどころは、今までいくらも書古されたものぢやありませんか。
>
> 菊池寛：芥川は自分を真面に出せないのだ。
>
> 中村武羅夫：もう少し卒直に、見たり聞いたりしたことを書けばいいんですがね。（中略）あんまり作品に気どりがありすぎるから、さういふ失敗をするのです。[六]

芥川が拵えた堀川保吉の人物像に対し「妙にひねるところ」、「素直でない」、「真面に出せない」、「気どりがありすぎる」といった批評が集中し、この創作合評では「保吉の手帳」自体が「失敗」作と目されるほど逆風にさらされている。前に引用した小穴隆一宛書簡が示すように、芥川は書簡の中で「自画像」という表現を用いて保吉の創作意図を語った。「自画像を描いた」と芥川自ら

が述べていることで、「保吉の手帳から」が身辺小説風に仕上げられた作品であることは確かである。ここで芥川が「保吉の手帳」を定義する際に選んだ「自画像」という言葉は、文学的表現としてではなく、保吉物に関する芥川の創作姿勢・表現の仕方のあらわれとして読み取るべきだと思われる。絵画としての「自画像」はクリエイティブな芸術の所作である以上、芥川の実生活を如実に反映することが不可能となる。芥川の全体像ではなく生活の局所が主観的にデフォルメされたり、不都合な事柄が捨象されたりと虚構の性格を多分に持っている。例えるならば、それは人間が視覚で認識する〈真実〉に限りなく接近することを目指す〈写真〉、ありのままの真を写すものとしての〈写真〉とは別ジャンルの表現方法である。保吉物に対する批判は、おそらく芥川の手によって創作された〈絵画〉を、そのまま〈写真〉と見立てて批評するがゆえになされたものであると思われる。すなわち、芥川の企図したものとは違う基準から批評されていたのである。保吉物への評価を応酬するかのように、同じ大正十二（一九二三）年十一月に芥川は「澄江堂雑記」という随筆で文壇からの告白の要請について、次のように心情を吐露した。

「もつと己れの生活を書け、もつと大胆に告白しろ」とは屡諸君の勧める言葉である。僕も告白をせぬ訣ではない。僕の小説は多少にもせよ、僕の体験の告白である。けれども諸君は承知しない。諸君の僕に勧めるのは僕自身を主人公にし、僕の身の上に起つた事件を臆面もなしに書けと云ふのである。おまけに巻末の一覧表には主人公たる僕は勿論、作中の人物の本名仮名をずらりと並べろと云ふのである。それだけは御免を蒙らざるを得ない。（中略）誰が御苦労にも恥ぢ入りたいことを告白小説などに作るものか。[七]

保吉物が次々と書かれる時期の真っ只中に芥川が表明した上の主張は、作家の実生活のリアリティを評価軸に置いた告白小説に反旗を翻すの意思表明とみなすことができよう。芥川は作家の楽屋情報を覗き見するような作品を書く意欲がないから、虚構という但し書きで堀川保吉を拵えたのである。さらに芥川が、真実を書くことに芸術的価値があるかどうかについても疑問を感じ、私小説の風潮に対して以下の考えを示した。

「私」小説は譃ではないと言ふ保証のついた小説である。（中略）しかし「譃ではない」と言ふことは実際上の問題は兎に角、芸術上の問題には何の権威を持つてゐません。[八]

本格小説を通俗的と決めつけ、心境の形象の現れである私小説こそ人の肺腑をつく芸術の本道だとする擁護の立場に立っている久米正雄の「私小説と心

境小説」（大正十四（一九二五）年一月『文芸講座』）を、芥川龍之介が批評したものである。作家自身の心境を偽り無く曝け出すことで作家生活のリアリティを保証する私小説は、果たして文学の美として成り立つかということへの問題意識を喚起する評論である。自然主義の流れを汲む私小説作家の陣営は真実のみを信仰するが、醜悪なるものは例えリアリティを持ったものとしても、芸術上の権威を認めないという芥川の主張は、彼の掲げた芸術至上主義と合致している。

芥川自身は久米正雄の本格小説と心境小説の論争に直接関わることはなかったが、昭和二（一九二七）年谷崎潤一郎との「小説の筋論争」で、「詩的精神」を提唱し心境を重視することになる。

話は本節冒頭で提起した保吉物の第一作に当たる「魚河岸」の「わたし」を「保吉」に変換した問題に戻るが、「実際にあった話」である「魚河岸」の改稿によって、芥川龍之介が意図的に私小説としての読みを遮断することが伺える。芥川が小穴隆一宛書簡に披露した保吉物の「自画像」という規定もまた私小説と違って、第一人称「わたし」と第三人称「保吉」の差だけでは芥川の本当の意図を語りきれない。私小説への抵抗の他に、語り手芥川が長らく保とうとしている冷静な傍観者というスタンスによるものであろう。私小説のモジュールは、「告白」という行為が想起される深刻さ、あるいは作者の胸中にある告白せずにはいられない衝動の有無、読者が作者に期待する不都合な真実の開示などに強く連動関係をもつと思われる。そんな中、芥川は自分の中に潜んでいる問題を決して無造作に俎上に載せることはない。、その代わり、軽妙な風刺で自分の一部しか見せようとしないのである。芥川は、自分と同じ海軍機関学校教官で「売文業者」である作家という「不愉快な二重生活」を経験する堀川保吉を造形することによって、フィクションの自由を保ちながら自分を表現し、いつもの冷静な傍観者として自己を観照するのである。芸術論としてのメタフィクションを実践する姿勢さえ伺えると考えられる。ここで留意するべきは、保吉物に見られた芥川の作品題材から作風までに行き渡る変化である。フィクションの形を借りた自己表象は芥川自身をテーマとしている以上、彼が夙に「誰が御苦労にも恥ぢ入りたいことを告白小説などに作るものか」という抵抗の姿勢を、多少時間がかかるが、いずれ崩すと予想がつく。何しろ、自己言及は全面的なもので保吉物による「自画像」は自己を題材にする創作であるから、身辺些事レベルに留まるものとは到底考えにくいのである。保吉物の内容の大半は告白に満たしていないが、私小説へのパロディと思しきテクストはやがて芥川自身の告白を要請していく。

「わたし」と「保吉」は、煎じつめれば表裏一体のものであり、芥川が堀川保吉という客体を拵えたのは、自分の海軍機関学校時代の生活を冷静に傍観し、それをフィクションの素材として仕立てるためだと考えられる。「地獄変」（大正七（一九一八）年五月『大阪毎日新聞』）の絵仏師良秀が娘を芸術の生

賛にし、それを冷徹な観察眼で描画することと同じ手法を、芥川が保吉物を創作する際に使ったわけである。現に、保吉物の後期にあたる「少年」（大正十三（一九二四）年四月『中央公論』）では、後景化された堀川保吉の身上により、語り手芥川の心境を前面に出して披露する性質を有しているのである。「少年」はやがて「大導寺信輔の半生――或精神的風景画――」（大正十四（一九二五）年一月『中央公論』）、「点鬼簿」（大正十五（一九二六）年十月『改造』）の沈痛な告白を招来し、心境小説の境地の達成に繋がり、「蜃気楼」（昭和二（一九二七）年三月『婦人公論』）、「歯車」（昭和二（一九二七）年六月『不同調』）、「一」以降は遺稿として同年十月の『文芸春秋』に掲載された）といった作品で「詩的精神」を見出す彼の晩期作風に連動関係を持つと思われる。

第三節　保吉の眼に映る海軍機関学校――空間構造の視点から

本章の第一節では、初出形のタイトル「保吉の手帳」と現行形「保吉の手帳から」との相違について少し言及した。現行形のタイトルにたったの一語で付加される「から」は、初出形と区別する役割の他に、テクスト外部と内部との空間の相対関係のイメージを呼び起こすキーワードとして有効に働きかける言葉だと思われる。媒介物が搭載する過去の時空間の表象を開示することによって、外部との繋がりを樹立する。「堀川保吉」という人物が所有したとされる手帳を、語り手芥川が取り上げてテクストの形で外部の読者に覗かせるのである。

> 芸術テクストは、しばしば上方／下方、遠方／近辺、開放的な外部／閉鎖的な内部の対構造として編成され、そのトポス的な構造は、登場人物の組織と配列の原理であると同時に、より一般的な社会的、宗教的、政治的、精神的な諸価値を実現するための言語として登場する。[九]

文学テクストのトポロジーに着目した引用の前田愛の論述がここで想起される。トポスの点において「保吉の手帳から」は、空間構造の境界を高度に意識して構築されたテクストだと考えられる。語り手芥川と語られた主体堀川保吉の手帳の間に存在する虚構の空間を始め、レストランの二階によって表象された横須賀の街、海軍機関学校の構内、停車場及び通勤電車の中といった英語教官保吉を取り巻く空間が自ずと作品の中で展開され、さらにその空間の上と下、内と外、想像上と実世界などに境界が設けられ、分節化されることができる。その空間構造に芥川の自己の分身である保吉と、日々の暮らしの中で接する複数の他者たちが置かれ、空間の中で泳がせ境界を去来することで主人公の快と不快・皮肉と敬意・満足や退屈といった感情が自ずと産出され、そこから語り手が寓意する思想を浮き彫りにするのが芥川「保吉の手帳から」の主眼だ

と考えられる。

二人は麦酒の代りをする度に、「こら」とか「おい」とか云ふ言葉を使つた。女中はそれでも厭な顔をせずに、両手にコップを持ちながら、まめに階段を上り下りした。その癖保吉のテエブルへは紅茶を一杯頼んでも容易に持つて来てはくれなかつた。これはここに限つたことではない。この町のカフエやレストランはどこへ行つても同じことだつた。一〇

第一次世界大戦期、日本の海軍機関学校の所在地である横須賀のレストランで起きた日常のワンシーンがこういう風に切り取られた。大艦巨砲主義のもとで海軍が国からの手厚い補助を得て、軍の関係者が跋扈する時期である。軍人のレストランの女中に対する乱暴な言葉遣いから、その実態を窺い知ることができる。保吉も海軍機関学校に所属していたものの、私服でレストランを利用したため相手にされなかった。国が海軍機関学校に与えた権威が「この町のカフエやレストランはどこへ行つても同じ」という表象で示されるように学校の外にまで延伸し横須賀全域に行き渡るのである。

「わんと云へ。わんと云はんか！」

主計官は又かう呼びかけた。その言葉には何か乞食の心を支配する力があるらしかつた。乞食はほとんど夢遊病者のやうに、目はやはり上を見た儘、一二歩窓の下へ歩み寄つた。保吉はやつと人の悪い主計官の悪戯を発見した。悪戯？――あるいは悪戯ではなかつたかも知れない。なかつたとすれば実験である。人間は何処迄口腹のために、自己の尊厳を犠牲にするか？――と云ふことに関する実験である。保吉自身の考へによると、これは何もいまさらのように実験などすべき問題ではない。エサウは焼肉のために長子権を抛ち、保吉はパンのために教師になつた。一二

二階で食事をとる主計官が一階の路上にいる乞食にオレンジをやる場面である。レストランの中という人間の食欲が満たされ保障されるシェルターから、外部に社会的・経済的に排除され路頭に迷う乞食をからかう主計官の行為に悪戯というより「実験」を発見した保吉は、「人間は何処迄口腹のために、自己の尊厳を犠牲にするか」という人間が持っている普遍の価値観に敷衍して論じた。ここで芥川は前述の第一次世界大戦期間の軍備拡張で跋扈する軍人将校の位相を巧みにレストランの二階に利用し、階級社会の中で歪められた人間の非情をあらわした。

二階の窓から将校と一緒にいたことが示すように、保吉はかろうじて中の上の階級を保てるのだが、「パンのために教師になつた」という自分はあるいは中身は乞食と似通っている部分があると考えている。主計官と乞食との上と

下の構図は、大正日本社会の気運に乗った勝者と取り残された敗者との縮図と見て取ることが可能である。「蜜柑」（大正八（一九一九）年五月『新潮』）の二等車問題も然り、洗練された知的な都会人「わたし」が地方出身者の小娘の垢抜けない俗っぽさを下に見ることから格差が生まれる。そこから東京に上がることを上とし、地方が下に位置され、その地方に残された兄弟に蜜柑を車窓から投げ与えるという上から下への運動構図は「わん」と似ているが、「蜜柑」の行為には姉弟愛が込められているのに対して、「わん」の主計官は単なる悪どい行為に過ぎなかった。「わん」のオレンジ事件の一部始終を見ていた観照者保吉自身もこの階級社会から脱却することが出来ないが、主計官から月給を貰える身分で比較的に安定したポジションに位置するから、観察して「主計官。わんと云ひませうか？え、主計官。」とまで皮肉する余裕が生まれたのではないかと考えられる。

「わん」の次には、英語教官保吉の同僚である英会話と英作文を教えに来日したタウンゼントとスタアレットという二人のお雇い外国人教師についての点描である。主計官の話の次には外国人についての印象記という無関係のトピックが書かれる。「保吉の手帳」という形式に示されたように、彼の海軍機関学校教官生活のエピソードはこういう風にランダムに配列されることがわかる。芥川は保吉の手帳を無造作に読者に示現しているようにレイアウトしたことが考えられる。次に引用する記述で保吉と二人の外国人教師との繋がりが明らかにされる。

> 保吉はこのタウンゼンド氏と同じ避暑地に住んでゐたから、学校の往復にも同じ汽車に乗つた。汽車は彼是三十分ばかりかかる。二人はその汽車の中にグラスゴオのパイプを咥へながら、煙草の話だの学校の話だの幽霊の話だのを交換した。[一二]

> スタアレット氏も同じ避暑地ではないが、やはり沿線のある町にゐたから、汽車を共にすることは度たびあつた。保吉は氏とどんな話をしたか、殆ど記憶に残つてゐない。[一三]

同じ職場、同じ避暑地、或いは同じ線路というシンクロニシティを以って初めて日本人の保吉がイギリスとアメリカから来た二人の外国人と交流を持つようになる。保吉の通勤事情を描くことで、大正時代のモダンな生活様式を享受する市民の様相が示現されている。「避暑地」という明治時代に欧米人とともに舶来したモダンな居住空間の概念[一四]と、通勤の手段としての汽車の描写がテクストに溶かし込まれているのである。時刻表通りに動く汽車と都市を円心に広がりを見せた線路は通勤を可能にし、これまで職場の空間制限に縛られた市民の居住地域をある程度解放した。簡潔な記述ではあるが、大正時代市民

社会の実態を充分体現していると思われる。また汽車の中で乗り合わせた群衆は半強制的に同じ空間に格納され、特定した時空間の中で同じ速度で移動している。昆虫の複眼で人間の営為を細かく観察する横光利一の「蠅」（大正十二（一九二三）年五月『文芸春秋』）が代表するように、交通手段や速度といった描写を集中して積極的に取り入れたことはモダニズム文学の特徴の一つとして数えられる。動的な空間である車内で、しかも通勤の移動期間中という限られた時間の中で保吉は二人の外国人教師と交流を持ち、会話によって思考内容を共有する。だが「西洋人」のテクストでは保吉は能動的に情報を提供することなく、外国人たちの言動に観察眼をもって手帳という媒体に記録するということになる。

> タウンゼンド氏は頭の禿げた、日本語の旨い好々爺だつた。由来西洋人の教師と云ふものはいかなる俗物にも関らずシエクスピイアとかゲエテとかを喋々してやまないものである。しかし幸いにタウンゼンド氏は文芸の文の字もわかつたとは云はない。一五

> もう一人のスタアレット氏はずつと若い洒落者だつた。（中略）この人はタウンゼンド氏に比べると、時々は新刊書も覗いて見るらしい。現に学校の英語会に「最近の亜米利加の小説家」と云ふ大講演をやつたこともある。もつともその講演によれば、最近の亜米利加の大小説家はロバアト・ルイズ・スティヴンソンかオオ・ヘンリイだと云ふことだつた！（中略）ロバアト・ルイズ・スティヴンソンはヤンキイでも何でも差支へない。が、ソクラテスとプレトオをも教師だつたなどと云ふのは、――保吉は爾来スタアレット氏に慇懃なる友情を尽すことにした。一六

菊地弘は、文学を知らないタウンゼンドとスタアレットを見る保吉に「二人の知識人の低俗さに厳しい眼を注ぐ姿勢」を見い出し、「知識人の内奥に潜む尊大さへの揶揄」を読む[一七]。日常の英会話と英作文を教えに来た二人のお雇い外国人は、或いは文学についての教養や造詣を持ち合わせていないかもしれない。芥川自身の東大英文科卒という背景から見ると、確かに文学の背景を殆んど持たない英米の人間より英米文学の内実を把握していると思われるが、この掌編で浮かび上がるのは、やはり保吉の批判意識とペダンティックな思考のあり方、そして文末にわざと「慇懃なる友情を尽す」ことにしたという逆説的な態度である。内心では批判的に相手を批評しながら慇懃なる友情を尽すそのあり方は、「わん」の末尾で主計官に見せた皮肉な態度に通じるものがあり、シニシズムの姿勢を貫いていると考えられる。

「西洋人」の次に来る「午休み――或空想――」は、保吉が見た学校の風景に即して馳せた脳内の空想を描いたものであり、これもまた前編との脈絡がほ

ぼ見当たらない。唯一前編の「西洋人」と関連性を持つのは外国人教師タウンゼントの登場だが、タウンゼントの老人のイメージを借りて変身の幻想を描くのみである。テクストは明確な事件性は持っていないものの、保吉の内的独白によって、外的空間と観照する主体である保吉の意識が緊密に結合する。空想のついでに芥川は保吉の口を借りて物事に対する感想を述べているのも本編の特徴である。

第一の毛虫　この教官は何時蝶になるのだらう？　我々の曾曾曾祖父の代から、地面の上ばかり這ひまはつてゐる。

第二の毛虫　人間は蝶にならないのかも知れない。

第一の毛虫　いや、なることはなるらしい。あすこにも現在飛んでゐるから。

第二の毛虫　成程、飛んでゐるのがある。しかし何と云ふ醜さだらう！美意識さへ人間にはないと見える。

保吉は額に手をかざしながら、頭の上へ来た飛行機を仰いだ。

人間界と自然界が感応し合い、空想によって保吉が自然と交信するくだりである。学校の裏庭の薔薇にある毛虫たちの会話を空想するこの記述は、常に発話権を持つ人間を観察する主体から観察される客体に変え、飛翔する蝶と飛行機を見比べ人間が誇りを持った科学技術をあざ笑うものである。人間以外の生物を人格化し、空想上の生き物のイメージを借りて人間社会を批判する芥川の名編「河童」（昭和二（一九二七）年三月『改造』）に似通った趣があると考えられる。

保吉は悪魔の微笑の中にありありとフアウストの二行を感じた。――「一切の理論は灰色だが、緑なのは黄金なす生活の樹だ！」一八

保吉の白日夢の終盤の部分では、同僚の応用化学の先生の誘いに「悪魔の微笑」が感じられ、そこから錬金術師メフィストという繋がりでゲーテの戯曲「フアウスト」（一八〇八年）が連想される。ついでに「ファウスト」の中の言葉を用いて、保吉はあらゆる理論より実生活の体験を重んじるというモットーを打ち出した。この理念は、保吉物において一貫した認識となっており、同様の理念は後に発表された保吉物の「少年」の「海」の中にも見い出せる。「少年」においては、既成の世界秩序が教える「海は青い」ではなく、少年時代の保吉は自分の目で見た大森海岸の「代赭色の海」をすべての真実だと信じるという記述が見られるのである。

保吉はもと降りた階段を登り、語学と数学との教官室へはひつた。教官室

には頭の禿げたタウンゼンド氏のほかに誰もゐない。しかもこの老教師は退屈まぎれに口笛を吹き吹き、一人ダンスを試みてゐる。保吉はちよいと苦笑した儘、洗面台の前へ手を洗ひに行つた。その時ふと鏡を見ると、驚いたことにタウンゼンド氏は何時の間にか美少年に変り、保吉自身は腰の曲つた白頭の老人に変つてゐた。一九

「午休み――或空想――」のオチとして保吉は老人の姿に変身し、老教員は若者の姿に変身するくだりが描かれた。これはその人物の内面にふさわしい外形への〈変身〉物語であるといえよう。この挿話は先に語られていた「ファウスト」との連想を喚起するものであり、人間の内在的〈時間〉という問題を読者に提示する。この提示の方法はいかにも保吉の内的独白にふさわしく衒学的なものである。この短編は総じて言うと、空想が海軍機関学校という閉鎖的なトポスを突き破り、心持ち次第で空間も変幻自在であることを説く多彩なテクストに仕上がっている。

「恥」では、保吉が臨む海軍機関学校の授業風景の内実が扱われている。「わん」では第一次世界大戦に臨む大正初期の大砲巨艦主義に置かれた海軍の実態について触れたが、授業を描く「恥」で初めて軍と学校の奇妙な組み合わせを読者に味わわせると思われる。「軍」というのは中央集権体制の整った国家レベルの暴力集団であり、敵という非人格化された他者とみなす文明を破壊するセンセーショナルな組織に当たるが、「学校」という高度な理性を要求し、文明を伝達・継承するために存在し機能するする組織とは相反する概念を持つ対蹠的なものであろう。芥川も自分の機関学校への就職を「海軍拡張とは根本に於て相容れさうもない二〇」と述べている。お互い矛盾する「軍」と「学校」が合体した「海軍機関学校」というトポスの両義性とその内実が、たとえ英語教官芥川の身の上話でなくとも読み手の興味を惹起するのに有効だと思われる。だが、「保吉の手帳から」が表象した堀川保吉の海軍機関学校生活はどうやら退屈そうである。

教科書の中の航海は不相変退屈を極めてゐた。同時に又彼の教へぶりも負けずに退屈を極めてゐた。彼は無風帯を横ぎる帆船のやうに、動詞のテンスを見落したり関係代名詞を間違へたり、行き悩み行き悩み進んで行つた。

二

前の短編「午休み――或空想――」のように学校の風景に即した鮮やかな幻想が織りなされたのに対し、「恥」の描写に「退屈」が行間ににじみ出るのは教室の閉鎖性に由来すると思われる。校庭という教室の外部と授業の時間に拘束された状態である教室の内部とのコントラストにこそ、描写の温度差が生まれたわけである。「退屈」というキーワードはこの他にもテクストの中の随所

に散見される。「保吉はその時欠伸まじりに、教師と云ふ職業の退屈さを話した」（「西洋人」）、「この老教師は退屈まぎれに口笛を吹き吹き、一人ダンスを試みてゐる」（「午休み――或空想――」）、「彼は生徒に訳読をさせながら、彼自身先に退屈し出した」、「この場合も退屈し切つたまま、訳読を進めるより仕かたなかつた」、「綿密に誤を直したりするのは退屈しない時でさへ、可也保吉には面倒だつた」、「教科書の中の航海はその後も退屈なものだつたかも知れない」（以上「恥」）など、芥川が「保吉の手帳から」の作中に八回に亘り「退屈」という語句を使っている。教室内部の描写に当たる「恥」では「退屈」が一番頻繁かつ集中に現れたことから、授業の「退屈」の有様がうかがえる。

「退屈」という表現で現れた芥川の心情に適合する時期は、「保吉物」の小説内容、つまり海軍機関学校教師赴任当時と一致する時期なのか、或は大正十二年保吉物執筆時なのか。中村文雄はこの「退屈」について、海軍機関学校英語教師として赴任した当時の芥川をとりまく人間関係・授業内容・創作生活などの諸相から検討し、大正五年から八年にかけて英語教官として働いた時期の「退屈」になる因子を一々排除した。それらの材料で導いた結論は、当時は退屈ではなかったことである。中村文雄は『『保吉物』を執筆した大正十二（一九二三）年頃が『退屈』に該当する時期なのかも知れない」[二二]と「退屈」の原因を作品外部の時間に指向する。

> 職業として私は英語を教へてゐるから、そこに起る二重生活が不愉快で、しかもその不愉快を超越するのは全然物質的の問題だが、生憎それが現代の日本では当分解決されさうもない以上、永久に我々はこの不愉快な生存を続けて行く外はないと云ふ位な、甚だ平凡な事になつてしまひます。[二三]

上に引用したのは、海軍機関学校赴任期間中芥川自身が芸術観を披露する際に語った「永久に不愉快な二重生活」（大正七（一九一八）年七月『新潮』）である。「人としての生活と芸術家としての生活の関係交渉に就ての考察」という企画のもとに書かれたこの文章は英語教官と作家という二つの身分を併せ持つ当時の芥川にとって、まさに時宜にかなっているのである。英語教官という職業に時間が費やされ、生計を立てるための物質的な生活に時間が奪われるが、それ以上に作家として創作欲という精神的な生活を満たす時間を欲しがるという板挟みの状態に置かれる芥川の心境が如実に語られている。同時期に小島政二郎宛書簡で「海軍拡張で生徒が殖る従つて時間も増すのと戦争の危険も略ゝなささうなのとで急に毎日の横須賀通ひが嫌になつた[二四]」、「何しろ四月から先になると海軍拡張が始まりさうなので弱つてゐるのですどう考へても僕の機関学校へ就職した理由と海軍拡張とは根本に於て相容れさうもない俗用を長々と書いたら肩が張つていやな気になりました[二五]」と再三に海軍拡張で激務を課せられた苦痛を訴える芥川は、おそらく「退屈」を感じる余裕さえ

与えられていないように思われる。多忙と退屈とは次元の違う話だが、当時英語教官と作家業との両立に苦心していた芥川の「不愉快な生存を続けて行」かねばならなかった様相に想像がつくのである。英語教官を辞めてから相当時間が経った大正十二年に振り返って初めてあの時期の退屈さを感じたのではないかと考えられる。

元来教師と云ふものは学科以外の何ものかを教えたがるものである。道徳、趣味、人生観、――何と名づけても差支へない。兎に角教科書や黒板よりも教師自身の心臓に近い何ものかを教へたがるものである。しかし生憎生徒と云ふものは学科以外の何ものをも教はりたがらないものである。いや、教わりたがらないのではない。絶対に教はることを嫌悪するものである。[二六]

「ソクラテスとプレトオをも教師だつたなどと云」う西洋人教師スタアレットの言葉に呼応するように「道徳、趣味、人生観」などが統合して哲学的なものを教えたがる保吉の心境の表れになっている記述である。これに反して、後に発表された「大導寺信輔の半生――或精神的風景画」（大正十四（一九二五）年一月『中央公論』）では、芥川のもう一人の化身として表象された大導寺信輔という人物が生徒の立場から、教師への憎悪を生々しくむき出している。立場を変えて大正時代の教育現場を見つめた結果として、「保吉の手帳から」の「恥」と「大導寺信輔の半生――或精神的風景画」の「学校」という性格の違った作品を生むに至ったといえる。

「無風帯を横ぎる帆船」のようだったり「タイフウンと闘ふ帆船よりも、もつと壮烈を極めたもの」だったり、保吉は巧みに航海のイメージを借り「教科書の中の航海」に授業を喩えた。複数の生徒と共に身体が一時的に集中管理された形で保吉は教室に囚われた。教室という限られた空間が持つ閉塞感は航海の比喩によって打開されるが、却って英語教官保吉の不手際な窮状が目立ち、読み手を莞爾として一笑させるユーモラスな描写に変えたのである。

守衛が盗人に海に放り込まれたという話が中核をなす「勇ましい守衛」には、意表を突くタイトルが付けられた。軍事施設は国の武力が集結し、国民を守る機関のはずだが、さらにその機関を守る人＝守衛が要ることにパラドックスを感じずにはいられない。海軍機関学校という国の絶対不可侵に近い内的空間に、外部の鉄盗人が侵入することはまさに「窮鼠猫を噛む」そのものであろう。

保吉は今日もなほこの勇ましい守衛の秘密を看破したことと信じてゐる。あの一点のマッチの火は保吉のためにばかり擦られたのではない。実に大浦の武士道を冥々の裡に照覧し給う神々のために擦られたのである。[二七]

守衛の忠誠は、ただ月給を得るための義務的なものに過ぎなかったということがわかる。いわば心底の本音が出る前に、強張った形式に蔽われてしまうマニュアル通りの形式的な忠誠である。作品の後半で、保吉と大浦との対話から、愚直に見える守衛の心底には、瞬時に賞与を打算する奸智ともいうべきずる賢さが潜んでいることが描かれるが、守衛の誠実な自白への肯定にも見える。短編の表題を「勇ましい守衛」としたことには、人間の内面を看破する芥川一流の皮肉がうかがえる。結びにおいて保吉は守衛大浦の誠実さに改めて感心し、マッチの火を結びに下層階級が制約される姿が浮き彫りされ、そのむなしさがしみじみと行間に感じられる。マッチの火が照覧したのは、「大浦の武士道」のみならず、実利本位の社会に生きざるを得ない人々の心のありようであろう。この守衛を契約と規約に制約され自由が奪われる一人の労働者として見ることで、そこには「わん」から一貫した下層階級の人間に注ぐシンパシーの眼差しが感じられるのである。

以上各編を検討してきたが、芥川は第三人称の形式をとったと言えども、ほとんど保吉の眼を借りて描写しているといっていいであろう。保吉の目に映る空間と、そこにある出来事を描き、それに即して保吉の所感を綴る。芥川が保吉の眼を借りて自分の体験を題材とし、そこから作品へと処理する過程は、心境小説風のように主人公の深刻な苦悩に関わることなく、芥川は深く立ち入ることを感じさせないようにしている。込み入った個人の事情を捨象し、感情的な要素を含んだ語る行為（Telling）を大胆に切り捨て、他人事のように嘲笑し、諧謔的に保吉を取り巻く周囲の事情を見せる方法（Showing）を、芥川の語りのストラテジーとして保吉物に取り込んでいる。横須賀の町、避暑地の停車場、汽車の中、学校の内外などのトポスを去来する保吉の目を借りて、大正五―八年の芥川を取り巻く海軍機関学校の空間構造が浮き彫りにされ、そこから様々な人生の実態が観照され、空間自体に意味が付与されるようになるのである。

第四節　保吉物におけるアイロニーの対象としての自己・メタフィクション

堀川保吉は、芥川が「自己」という他者に立ち向かうために拵えた人物である。海軍機関学校英語教官時代という芥川の個人史の一時期を基調に、修飾と虚構を多分に混入するフィクションである。これは保吉物の基本命題であり、拵え物がどこまで芥川の実人生に肉迫できるかという読者の期待とは違う趣旨で、真実と付かず離れずの距離で虚構を楽しむ語り手芥川のスタンスが作中に見え隠れすると考えられる。

母は彼の強情さ加減に驚嘆を交えた微笑を洩らした。が、どんなに説明しても、――いや、癇癪を起して彼の「浦島太郎」を引き裂いた後さへ、

この疑う余地のない代赭色の海だけは信じなかつた。……

「海」の話はこれだけである。尤も今日の保吉は話の体裁を整へる為に、もつと小説の結末らしい結末をつけることも困難ではない。たとへば話を終る前に、かう云ふ数行をつけ加へるのである。――「保吉は母との問答の中にもう一つ重大な発見をした。それは誰も代赭色の海には、――人生に横はる代赭色の海にも目をつぶり易いと云ふことである。」

けれどもこれは事実ではない。のみならず満潮は大森の海にも青い色の浪を立たせてゐる。すると現実とは代赭色の海か、それともまた青い色の海か？　所詮は我我のリアリズムも甚だ当にならぬと云ふ外はない。かたがた保吉は前のような無技巧に話を終ることにした。が、話の体裁は？――芸術は諸君の云ふやうに何よりもまづ内容である。形容などはどうでも差支へない。二八（「少年　四　海」）

保吉物という作品群の中で重要なテクストである「少年」（大正十三（一九二四）年四―五月『中央公論』）では、物語の語り手である成人の保吉が少年保吉の話に「小説の結末らしい」結末を考えるも放棄する形で終わり、自分を批判すると同時にメタフィクションの手法を取り入れた。保吉は常に知的な傍観者の仮面を被り、涼しい顔を装いながらも、きちんと批判の姿勢を構えシニシズムを実践している。「話の体裁を整へる為」に苦心する保吉の姿から伺えるように、「少年」での語り手は芥川というより保吉自身であることが想定される。そうして重層化された語りによって初めて、語り手芥川龍之介はアイロニーの対象としての自己を俎上に載せたわけである。テクストの中の堀川保吉と互換性の高い存在であることを考える上で、芥川が保吉物に寄寓するメタフィクション性を看過してはならない。

顔は美人と云ふほどではない。しかし、――保吉はまだ東西を論ぜず、近代の小説の女主人公に無条件の美人を見たことはない。作者は女性の描写になると、大抵「彼女は美人ではない。しかし……」とか何とか断つてゐる。按ずるに無条件の美人を認めるのは近代人の面目に関るらしい。だから保吉もこのお嬢さんに「しかし」と云ふ条件を加えるのである。――念のためにもう一度繰り返すと、顔は美人と云ふほどではない。しかしちよいと鼻の先の上つた、愛敬の多い円顔である。二九（「お時儀」）

保吉物の一篇「お時儀」（大正十二（一九二三）年十月『女性』）にも、作者の自己言及と作品を成立させるまで推敲する痕跡が見られ、作者の介在で読者に見せる（Showing）ことを優先に意識したメタフィクションが構築された。「お時儀」の中で三十になったばかりの「売文業者」保吉は、汽車の煤煙の匂いで、五六年前停車場でいつも顔を合わせた「あるお嬢さんの記憶」が「煙突

から迸る火花のようにたちまちよみがえって来る」のであり、それを小説にする過程が「お時儀」の中に語られ、メタフィクション形式をとっている。

引用の「お時儀」のテクストで保吉が小説を構築していく過程が示されるように、作中の時間は必ずしも直線に進むことなく、頻繁に保吉のふとした瞬間の思い付きに流され脱線し、時間が搭載する物事の形相が膨張したり縮んだりするのである。嗅覚という身体感覚が引き金となり、それに触発された保吉の記憶と意識によって成立した短編小説「お時儀」は、モダニズム文学の記念碑的な作品であるプルーストの『失われた時を求めて』[三〇]（一九一三―一九二七）で示された感覚的な小説作法を彷彿とさせると思われる。主人公の置かれた環境から意識の片鱗にある感覚を掘り出し、再構成を試みたことに共通点が見出される両作品において、時間は規則的に直進することが少なく、ランダムに配置された飛び石のように作中に散りばめられていることが多い。その非線形の時間の欠片の中で意識と無意識が錯綜し、物語の筋がだんだん副次的なものになってきているモダニズムの感覚は、芥川作品において保吉物から一層顕在化されたとも言えよう。こうして保吉物は芥川晩年の作風の大きな転換点を成すと言えるのである。

芥川作品の特徴である語り手干渉はしばしば作品のオチとして配置される。その干渉は語り手自身が直接に行う代わりに、語り手の身代わりと思われる作中の知的な登場人物の想念によって示現されることが多い。それは「南京の基督」（大正九（一九二〇）年七月『中央公論』）の日本人旅行家の内的独白であったり、「首が落ちた話」（大正七（一九一八）年一月『新潮』）の木村少佐の懐疑的な発言であったり、「舞踏会」（大正九（一九二〇）年一月『新潮』）の青年小説家が感じる知的興奮などの形で、物語の語り手である芥川の思想を表す。それと同時に芥川は物語の中の対立項として仕立てられた相手との交流を進めるうちに、作中で自己検討を行う。自己言及をメインとする保吉物でもその語りの文法が駆使されている。氏の一貫した語り手干渉が保吉物にも随所現れ、やがて作品外部のリアリズムが作者内部の感覚に訴え、更なる告白を誘発する。保吉物を取り上げる際に欠かせない「少年」は、芥川の真の自己観照につながり、その成果として「大導寺信輔の半生――或精神的風景画――」、「点鬼簿」（大正十五（一九二六）年十月『改造』）といった重苦しい自白の形が残される。一方、生活断片を感覚的に直訴し、意識と無意識の間に遊離することによって、「蜃気楼」（昭和二（一九二七）年三月『婦人公論』）、「歯車」（昭和二（一九二七）年六月『不同調』）、「一」以降は遺稿として同年十月の『文芸春秋』に掲載された）など筋のない小説の完成、彼が目指す「詩的精神」の実践となる。言い換えれば「保吉の手帳から」をはじめとする保吉物は、前に列挙したこれらの告白体をとった作品とは強い連動関係を持つのである。

第五節　まとめ――自己観照の先にあるもの

古典から題材を求める芥川の歴史物は、物語の起承転結の構造がきちんと保たれていたが、身辺些事を扱い出す保吉物をはじめとする小説となると、筋が不明瞭になりがちな傾向が認められる。それは長い歴史に風化されること無く後世に残る古典の多くは物語の構造がしっかりと作られたことに起因することであり、伝承や説話などで構成した古典と比べ、一現代人として無難に送る日常生活は如何に無色無味なものであるかが分かる。両者の物語性には超えがたい歴然とした差が存在するのである。強固な物語の枠を持った歴史物と違い、現代物では読者を引き込む力量と差異性を考慮に入れて日常の体験から物語を構築するのに数倍の労力が要ることが想定されるのである。本作「保吉の手帳から」の「わん」で同時代評に嘘くさくて蛇足だと酷評された「わんと言ひませうか」というオチから始め、「少年」の「海」で自棄気味で物語のオチを放棄するに至るまでのプロセスには、芥川が保吉物を通して小説の新しいあり方を模索する労力の痕跡が見られる。

また、芥川が大正十二（一九二三）年に自分の七年ほど前の海軍機関学校英語教官時代の出来事を書く動機については、考えさせられるものがある。保吉物の成立について、芥川研究ではもはや定説となりつつある「題材の枯渇」や「マンネリズムからの脱却」が声高に唱えられているが、モダニズムの角度から作品を検討すると別の新しい見解が生まれてくる。

一九一〇年代の第一次世界大戦への反発として生まれたアヴァンギャルド芸術が代表する欧米のモダニズム文芸は、若干のタイムラグを経て一九二〇年代の新感覚派として日本の文壇で広く注目されるようになる。第一次世界大戦の参戦国でもあった日本は、当然のことに戦争に即した欧米文学界の変化に気づかない訳がない。芥川は一九二〇年代日本のアヴァンギャルド芸術に自分の軍施設経験を想起し、保吉物の執筆で第一次世界大戦の海軍機関学校教官生活を追体験するという創作動機は充分理解可能であると考えられる。手帳という私物を読者に見せる形を始めとし、書き手と読み手の応酬・交流に、保吉物のメタフィクション性が立ち現れ、次第に書き手の意識と感覚に沿ったアヴァンギャルド性を持つ新しいテクストが紡ぎ出され、モダニズムが体現される。大正の日本文壇が求める私小説の要請に応えるフリをして自分を風刺する芥川だが、やがて自分の中にも告白の願望が生まれ、心境小説への転回が見え、一個人としての感覚に直訴する「詩的精神」の切口が現れるのである。

> 芥川君の作品の基調をなすものは、澄切つた理智と洗練されたヒユモアーである。そして、作者は何時も生活の外側に立つて静かに渦巻を眺めてゐる。それが必ずしも冷然と見詰めて居るのでもなく、又、苛立ちながら眺めてゐるのでもない。むしろ、静に味はひながら眺めてゐると云つた風な、甚だ複雑な態度である。[三]

上に引用したのは大正六（一九一七）年五月芥川の第一短編集『羅生門』刊行時に受けた江口渙からの評価だが、それ以来芥川は一貫して理知的傍観的なスタンスをとり、彼自身を題材にした保吉物にも、こういうイメージが見受けられる。「保吉の手帳から」も概ね諧謔的な筆致で織り成されている。首尾が整っており、オチがついていて、コント風に仕上げているものが多い。「わん」の末尾のセリフがその代表格に当たるが、「勇ましい守衛」に至っては表題とは裏腹に、あべこべに海に放り込まれている守衛の愚直さが描かれて、読者の期待に反した内容でコミカルな守衛が造形されている。それに対し保吉はいつも淡々と自己の身辺些事を傍観者のようにさりげない語っている。同時代評の久保田万太郎が言うように「外でちらりと何くわぬ顔でみてゐるだけ」[三二]で、「保吉の手帳から」に現れた芥川の姿勢はむしろ悠然としたものだともいえよう。

そうは言うものの、芥川の拵えた保吉はつねに知的な傍観者の仮面を被り、涼しい顔を装いながらも、きちんと社会批判の姿勢を構えている。道化者のように見えた保吉という名の仮面の裏には、厳粛とした芥川の面持ちが潜んでいる。ひざまずいている下位者の悲哀を凝視しようとして「わん」の結末に「主計官。わんと云いましょうか？　え、主計官。」という下克上の暴言を吐かし、両者の位相の変換によって、権力批判の姿勢を前面に出す。

芥川は文学者であり、読書家でもある。本作では読書家の知識を彼の文学に生かそうとしている意図が強く見られる。「わん」の犬嫌いの文学者としてゲエテとストリントベルグとを数えることや「西洋人」で自分の得意とする英文学に関する知識を披露し外国人教師の教養に対して懐疑的な態度を仄めかすなど、衒学的で気取りの叙述や比喩は枚挙にいとまがないほどテクストに散在している。だが過度に知識を披露することで、ただの「見せびらかし」に成り下がり、却って「教養主義の浅薄さ」を露呈させるためのアイロニーに見えなくもない。久米正雄はこの保吉を「綺羅錦繍」を身にまとっている芥川としてとらえ[三三]、知識で自分を過度に武装しようとしている保吉の姿から、ささやかな不安の心境を読み取っている。

同時代評において、保吉物は私小説的な作品群としてとらえられ、その告白の不徹底さが非難の対象とされていた。芥川の創作の方法が、歴史に題材を求めることから身辺些事へと移行していく傾向を見せたことも、中晩年における題材の涸渇として批判的に見られてきた。そのような中で多くの先行研究が芥川晩年の痛ましい自己告白への橋渡しとして保吉物の位置を捉えてきた。論者も仮構から告白への過渡的な存在として保吉物を捉えること自体には異論はない。しかし、過渡的存在であることを強調するあまり、先行研究では保吉物が持つ戦争への批判精神や感覚的な表現など二十世紀初頭モダニズム文芸の特徴が黙殺される傾向にあるように思える。

フィクションの中に作者の内面や状況が投影されるのは避けがたい必然であり、またそれを前提にしながら〈読む〉自由はもちろん読者の側に保障されているものである。だが、あまりに短絡的に作品を作者の自己告白とする読み方は、作品の主題や技巧を見逃してしまう原因になる。流行作家という立場から、身辺の些事をいわば楽屋情報として発信することは、保吉物においても、そしてそれ以後の作品においても、決して芥川の目的ではない。芥川は、文芸を手段とした告白・自己暴露によって安易な満足を得る作家ではなかった。芥川はかつて「誰が御苦労にも恥ぢ入りたいことを告白小説などに作るものか」と言い切っている。海軍機関学校英語教官・堀川保吉を造形するにあたって、海軍機関学校英語教官・芥川龍之介はあくまでも材料の一つであり、手段であった。その創作の手法は、むしろ歴史物から一貫している。芥川は歴史や古典作品の代わりに、今度は自分を素材として、堀川保吉という仮構された〈自己〉を物語り、読者と交流するメタフィクションの世界を構築している。その結果、保吉物は、人間の尊厳・自己認識・権威への反発という重いテーマを扱いながら、あくまでも衒学的かつ技巧に満ちた文体を持ち、諧謔と軽みを基調とした作品群となったのである。

一　三好行雄「ある終焉―『秋』の周辺―」、同氏著書『芥川龍之介論』（筑摩書房、昭和五十一（一九七六）年九月）、一八八頁

二　同注一、二〇八頁

三　吉田精一『芥川龍之介』（新潮社、昭和三十三（一九五八）年一月）、一七三頁

四　『芥川龍之介全集　第十巻』（岩波書店、一九九六年八月）後記、三六九頁

五　芥川龍之介　小穴隆一宛書簡、大正十二（一九二三）年四月十三日、『芥川龍之介全集　第二十巻』（岩波書店、一九九七年八月）所収、十三頁

六　徳田秋声・久保田万太郎・久米正雄・菊池寛・中村武羅夫・水守亀之助　創作合評　第四回（『新潮』第三十八巻第六号、大正十二（一九二三）年六月）、関口安義編『芥川龍之介研究資料集成　第二巻』（日本図書センター、一九九三年九月）所収、七〇―七二頁

七　芥川龍之介「澄江堂雑記　告白」、大正十二（一九二三）年十一月「随筆」初出、『芥川龍之介全集　第十巻』（岩波書店、一九九六年八月）所収、二八二頁

八　芥川龍之介「「私」小説小見」、大正十四（一九二五）年七月『不同調』初出、『芥川龍之介全集　第十三巻』（岩波書店、一九九六年十一月）所収、二十二

頁

九 前田愛「空間のテクスト　テクストの空間」、同氏著書『都市空間のなかの文学』、筑摩学芸文庫、一九九二年八月）所収、三八頁

一〇 本文「わん」、『芥川龍之介全集　第十巻』（岩波書店、一九九六年十一月）、四八頁

一一 本文「わん」、四九頁

一二 本文「西洋人」、五二頁

一三 本文「西洋人」、五四頁

一四 日本における避暑地の形成について、佐藤大祐・斎藤功論文では軽井沢を日本避暑地の草分け的な存在とし、聖公会宣教師A・C・ショウと東京帝国大学文科大学教授ディクソンが明治十九（一八八六）年四月に軽井沢に立ち寄り、使われなくなった旅籠を同年に買い取って別荘としお雇い外国人を宿泊させたのがその始まりであると述べた。「避暑慣習は欧米人によって東南アジアから日本に伝播し、横浜などの外国人居留地からほど近い高原に避暑地が形成された」と分析した。同氏の研究は「欧米人の日本社会への進出とその時代背景、および横浜などの外国人居留地との位置関係の中で高原避暑地を捉える必要性がある」としている。（佐藤大祐・斎藤功「明治・大正期の軽井沢における高原避暑地の形成と別荘所有者の変遷」（『歴史地理学』四六―三巻』、二〇〇四年六月）を参照）

一五 本文「西洋人」、五二頁

一六 本文「西洋人」、五三頁

一七 菊地弘『保吉もの』・そのあと」、同氏著書『芥川龍之介―意識と方法―』（明治書院、一九八二年十月）所収、一七〇―一七一頁

一八 本文「午休み――或空想――」、五六頁

一九 本文「午休み――或空想――」、五七頁

二〇 小島政二郎宛書簡、大正七（一九一八）年十月二十一日付、『芥川龍之介全集　第十八巻』（岩波書店、一九九七年四月）、二四二頁

二一 本文「恥」、五八頁

二二 中村文雄「芥川龍之介「保吉物」に頻出する「退屈」についての一考察」（『解釈』一九八八年九月）

二三 芥川龍之介「永久に不愉快な二重生活」、『芥川龍之介全集　第三巻』（岩波書店、一九九六年一月）、三〇三頁

二四 小島政二郎宛書簡、大正七（一九一八）年九月二十二日付、『芥川龍之介全集　第十八巻』（岩波書店、一九九七年四月）、二三五頁

二五 小島政二郎宛書簡、大正七（一九一八）年十月二十一日付、『芥川龍之介全集　第十八巻』（岩波書店、一九九七年四月）、二四二頁

二六 本文「恥」、五八頁

二七 本文「勇ましい守衛」、六二頁

二八 芥川龍之介「少年　四　海」（大正十三（一九二四）年四―五月『中央公論』）、『芥川龍之介全集　第十一巻』（岩波書店、一九九六年九月）、七〇頁

二九 芥川龍之介「お時儀」（大正十二（一九二三）年十月『女性』）、『芥川龍之

介全集　第十巻』（岩波書店、一九九六年十一月）、一三六頁

[30] フランス語 *À la Recherche du Temps Perdu*, 1913-1927。以下は『ブリタニカ国際大百科事典　小項目事典』（Britannica Japan Co., Ltd. 2004）の事項より適宜に抜粋した：「フランスの小説家プルーストの大長編小説。一九一三―一九二七年刊。作者の幼年時代、社交界の生活、恋愛経験などを記憶によって再構成したもので複雑に錯綜したテーマを緊密に結びつけながら、「時」の流れに風解してゆく人々や自分自身、そしてその背後にある社会を描き出した一大絵巻。作者はそこで、過去は忘れ去られてしまうのではなく、無意識の世界に沈殿し、些細な感覚的経験を契機によみがえってくることを指摘し、芸術はそうした超時間的感覚を固定することによって永遠に触れることにあるのだといっている。」

[31] 江口渙「芥川龍之介論」（「新藝術と新人」、大正六（一九一七）年六月二十八日）、五十五頁

[32] 中村武羅夫・芥川龍之介・千葉亀雄・久米正雄・田山花袋・久保田万太郎・宇野浩二・加能作次郎「創作合評（二月の創作）〔抄〕」（『新潮』第四二巻第二号、大正十四（一九二五）年二月付）、関口安義編『芥川龍之介研究資料集成　第二巻』（日本図書センター、一九九三年九月）所収

[33] 久米正雄ら「創作合評（二月の創作）〔抄〕」（『新潮』第四二巻第二号、大正十四（一九二五）年二月付）、関口安義編『芥川龍之介研究資料集成　第二巻』（日本図書センター、一九九三年九月）所収

第十章　詩的精神とその実践――「蜃気楼」

第一節　はじめに――淡々とした日常

「蜃気楼――或は「続海のほとり」――」[一]（昭和二（一九二七）年三月『婦人公論』、以下「蜃気楼」と略す）は、タイトルにある通り、「海のほとり」（大正十四（一九二五）年九月『中央公論』）の続編である。「海のほとり」は大正五（一九一六）年夏芥川が千葉県一の宮海岸に久米正雄と滞在した時の青春時代の何気ない日常の体験を元に書かれた作品で、特筆すべきなのは夢の中に現れた鮒の表象により「識域下の我」という無意識について意図的に言及したテクストということである。「海のほとり」と「蜃気楼」は、作中でそれぞれ一の宮海岸と鵠沼海岸という二つの海に纏わるエピソードが書かれた系列作で、作中の時間は十年の隔たりが存在するのだが、発表はわずか一年半の間隔だったことから、「「話」らしい話のない」小説と無意識の要素をさらに深く敷衍して、「海のほとり」で一度実践した小説の試みを進化させたという感触がある。実際芥川は、同時期に発表した「玄鶴山房」（昭和二年一月『中央公論』）、「河童」（昭和二年三月『改造』）に言及した上で、「蜃気楼は一番自信を持つてゐる[二]」、「唯婦人公論の「蜃気楼」だけは多少の自信有之候[三]」とし、彼自身がこの新しい試みに意気揚々としているのが伺える。長らく芥川の想念の中に温存してきた小説の形式が、本作で具現化した意欲的な作品であるように思われる。

「蜃気楼」は、昼の出来事を書く「一」と同じ場所の夜「二」で構成する一人称視点小説である。「一」では、或秋の午頃、「僕」は新聞で話題になっている蜃気楼を見に大学生のK君と、O君と三人で鵠沼の海岸へ出かける。砂の上を歩く「僕」は、牛車の轍を見て「壓迫に近い」ものを感じる。リボンの幅しかない貧相な蜃気楼を見て失望した三人は、彼らが来た途中で「新時代」と揶揄する男女のアベックのほうが「反つて蜃気楼ぢやないか？」と笑い、「僕」は「何だが気味が悪かつた」と言う。今度はO君が砂の上に混血児の青年と思われる死骸を水葬する時に用いるエスペラント語で書かれた木札を拾い上げ、「僕」は「何か日の光の中に感じる筈のない無気味さ」を覚え、「僕の心もちには何か幽かに触れる」のを感じる。蜃気楼を見終わったあと、これからの予定を話し合う三人は、人通りの見えない家の多い街角に佇み、そこへ「真白い犬が一匹、向うからぼんやりと尾を垂れて来」たところで昼間の「一」の物語が閉じる。

「二」では、夕飯後の午後七時頃、「僕」がO君や妻と三人で人げのない引地川の砂浜を歩く。星も見えない真つ暗な海を眺め、十年前上総の或海岸に一緒にいた「僕」の「芋粥」という短編を読んでくれたりした或友だちを思い出

す。するとO君は波打ち際を歩きながらマッチをともし、遊泳靴の片っぽを見つける。「僕」は土左衛門の足かと思い「気味が悪いな」という。もう一度マッチをつけてみようとしたら、「僕」は鈴の音が聞こえて「この頃の僕に多い錯覚か」と思ったが、妻が「常談で鳴らした」木履の鈴の音だったことが分かると、三人は「前よりも元気に話しだし」、「僕」はO君に、文化住宅の前でトラック自動車の昔談話記事に来た婦人記者の顔をした男の運転手と話している夢を披露し、「意識の閾の外にもいろんなものがあるような気がして」と所感を述懐する。星明かりさえ見えない海辺で話す途中、「僕」は「偶然僕等の顔だけははつきり見える」のを発見し、また「何か無気味」になり、それに気づいた妻は「砂のせゐですね」と宥める。帰りに向こうから足早に歩いてくる男を「僕」がまた錯覚かと思うが、今度は本当だった。男のワイシャツの胸にある巻煙草の火をネクタイピンに誤認した「僕」に、妻が笑い出す。「僕」と妻は気軽にO君と別れ、「おぢいさんの金婚式はいつ」「東京からバタはとどいてゐるね？」「バタはまだ。とどいているのはソウセェヂだけ」と言葉をかわしているうちに「半開きになつた門の前へ来てゐた」と小説が終わる。

芥川は随筆「文芸的な、余りに文芸的な」（昭和二年四月『改造』）で志賀直哉の「焚火」（大正九（一九二〇）年四月『改造』）への傾倒を示しており、それを以って「蜃気楼」の執筆に至らしめたと考えられる。そもそも芥川が志賀直哉の小説に賛意を示したのは、「小説の筋」に関して谷崎潤一郎の文芸観との食い違いのためである。谷崎潤一郎のように物語性を猟奇的な事件に求めることより、淡々とした日常の中に詮索するという志賀直哉の作風が芥川の後期文芸活動に合致しているのである。「蜃気楼」は、芥川龍之介と谷崎潤一郎の「「話」らしい話のない小説論争」から派生した「詩的精神」という文学概念の実践として書かれた作品だという観がある。本章は、「蜃気楼」というテクストで如何にして「詩的精神」が実践されたかについて検証することを皮切りに、保吉物以降の自己表象との関連性を探りつつ、如何にモダニズムのアヴァンギャルド性を帯びた感覚的なテクストに仕上がったかを読み解く。

第二節　芥川・谷崎「「話」らしい話のない小説論争」から「詩的精神」へ

昭和二年二月の『新潮』合評会に出席した芥川龍之介は、谷崎潤一郎の作品「日本に於けるクリツプン事件」[四]（昭和二年一月『文芸春秋』）に関連させて、小説における「筋の面白さ」を問題として取り上げた。芥川は「「話の筋」と云ふものが芸術的なものかどうかと云ふ問題、純芸術的なものかどうかと云ふことが、非常に疑問だと思ふ」と発言し、物語のプロットをめぐり谷崎潤一郎との「「話」らしい話のない小説論争」の口火を切らした。

芥川君の説に依ると、私は何か奇抜な筋と云ふことに囚はれ過ぎる、変て

こなもの、奇想天外的なもの、大向うをアツと云はせるやうなものばかりを書きたがる。それがよくない。小説はさう云ふものではない。筋の面白さに芸術的価値はない。と、大体そんな趣旨かと思ふ。しかし私は不幸にして意見を異にするものである。筋の面白さは、云い換へれば物の組み立て方、構造の面白さ、建築的の美しさである。此れに芸術的価値がないとは云へない。（中略）勿論此ればかりが唯一の価値ではないけれども、凡そ文学に於いて構造的美観を最も多量に持ち得るものは小説であると私は信じる。筋の面白さを除外するのは、小説と云ふ形式が持つ特権を捨ててしまふのである。[五]（谷崎潤一郎「饒舌録」）

芥川の発言に対し、谷崎は「饒舌録」（『改造』昭和二年三月）で「凡そ文学に於いて構造的美観を最も多量に持ち得るものは小説である」ことを信じ、「筋の面白さを除外するのは、小説と云ふ形式が持つ特権を捨ててしまふのである」と反論した。谷崎は自分の作風に関して、物語性を事件の特異性、筋の面白さばかりに求めるという芥川からの指摘は概ね認めているが、面白い筋こそ小説の構造的美観であると説く。

谷崎への駁論として、芥川は「文芸的な、余りに文芸的な」の執筆に至り、次第に論争の直接的な応酬を超えて、文学・芸術の広く多岐にわたる論を展開する形となり、四〇章に及び、芥川の死の直前まで書き継がれたのである。なお「文芸的な、余りに文芸的な」全体で四十章のうち、谷崎との論争に直接かかわるのは一～五、十二、二十九、三十四の八章である。

僕は谷崎潤一郎氏に会ひ、僕の駁論を述べた時、「では君の詩的精神とは何を指すのか？」と云ふ質問を受けた。僕の詩的精神とは最も広い意味の抒情詩である。僕は勿論かう云ふ返事をした。すると谷崎氏は「さう云ふものならば何にでもあるぢやないか？」と言つた。僕はその時も述べた通り、何にでもあることは否定しない。「マダム・ボヴアリイ」も「ハムレツト」も「神曲」も「ガリヴアアの旅行記」も悉く詩的精神の産物である。どう云ふ思想も文芸上の作品の中に盛られる以上、必ずこの詩的精神の浄火を通つて来なければならぬ。僕の言ふのはその浄火を如何に燃え立たせるかと云ふことである。それは或は半ば以上、天賦の才能によるものかも知れない。いや、精進の力などは存外効のないものであらう。しかしその浄火の熱の高低は直ちに或作品の価値の高低を定めるのである。[六]（芥川龍之介「文芸的な、余りに文芸的な」）

「小説の筋」から谷崎との芸術観の相違を見出した芥川は、小説の構造に筋の面白さを重要視する谷崎に彼の理念を説明するため「詩的精神」なるものを編み出したと同時に、晩年の芥川の文学も自身が規定する詩的精神というモ

ットーを準拠とした。芥川の論旨によれば「筋の面白さ」を小説に求める谷崎の「日本に於けるクリツプン事件」は、事件の特異性からエロ・グロといった人目を引く刺激性と面白さに走りがちで、どちらかと言えば文学の娯楽性のほうを偏重することになる。生涯を通して文学を芸術に奉仕し、芸術至上主義を信奉する芥川とは相容れるわけがないと思われる。そこで小説の筋の面白さという評価軸とは別の方向を目指す芥川は、文芸作品における純粋な芸術性を重視し、小説の詩的精神の有無という概念を提案したのである。谷崎の「詩的精神とは何」かという問いに対する芥川の「詩的精神」についての説明をまとめると以下のようになる。

①「詩的精神」とは最も広い意味での抒情詩
②どのような思想であれ、文芸作品の中に盛られるためには「詩的精神」の浄火を通らなければならず、この浄火の高低が直ちに作品の価値の高低を決定する
③「詩的精神」を燃え立たせるのは作家の天賦の才能によるかもしれない
④小説や戯曲の中に示された純粋な芸術家の面目が「詩的精神」である

要約してみると、抒情詩、詩的精神の浄火、作家の天賦の才能といった小見出しばかりが増え、ますます雲をつかむような話の展開になるが、それらの理論は谷崎の作風との相違点を打ち立てるための相対化であり、「筋の面白さ」を無化するためには筋の他に文体の表現などに工夫して「「話」らしい話のない小説」を実践して見せなければならないのである。グロテスクで不道徳な事件に筋の面白さを追求した「谷崎潤一郎氏の悪魔主義」と対置するかのように、芥川は「文芸的な、余りに文芸的な」で「五　志賀直哉氏」なる項目を設け、志賀直哉を「道徳的に清潔に」生きている「最も純粋な作家」として、彼の「焚火」、「真鶴」（大正十（一九二一）年二月『荒絹』）などの作品を「リアリズムに東洋的伝統の上に立つた詩的精神を流しこんで」いると分析する。芥川は「「話」らしい話のない小説」への傾倒を自覚するに至り、彼は志賀直哉の「焚火」で構築された「善い意味」で「通俗的な興味はない」という超越的な心境小説の世界に惹かれたことが伺える。芥川は作品の構成である筋や材料より、作品全体に行き渡った作者の「詩的精神」、換言すれば作者のスタンスで見出される文学の本質が描かれるべきであるとし、その「詩的精神」によって最晩年の僅かな癒しを見出したのである。

「蜃気楼」に影響を与えたと思われる志賀直哉の「焚火」は、主人公夫婦が旅館の若主人Kさん、画家のSさんと夜の大沼にボートを漕ぎ、その間に見たものや交わした会話のみで成り立ったしみじみとした作品である。作中人物Kさんが語った夜の雪深い山で母とのテレパシーによって救助されたという不思議な話が挿入されており、完全無欠な「「話」らしい話のない小説」とは

言い難いが、「リアリズムに東洋的伝統の上に立った詩的精神」が宿っていると芥川は見ている。

> Kさんは勢よく燃え残りの薪を湖水へ遠く抛つた。薪は赤い火の粉を散らしながら飛んで行つた。それが、水に映つて、水の中でも赤い火の粉を散らした薪が飛んで行く。上と下と、同じ弧を描いて水面で結びつくと同時に、ジュッと消えて了ふ。そしてあたりが暗くなる。それが面白かつた。皆で抛つた。Kさんが後に残つたおき火を櫂で上手に水を撥ねかして消して了つた。
> 舟に乗つた。蕨取りの焚火はもう消えかかつて居た。舟は小鳥島を廻つて、神社の森の方へ静かに滑つて行つた。梟の声が段々遠くなつた。[七]（志賀直哉「焚火」）

一人称視点で語られた「焚火」の語り手である主人公が、Kさんの話を聞く過程とその間に見た夜の水辺の景色をリアリズムによって記録することで、一個のまとまった小説が生まれる。引用の「焚火」の結末では夜の水辺の風景がありありと表象され、赤い火の粉を散らしながら弧を描きやがて「ジュッと消えて了」う薪や、「静かに滑つて行」った舟と「段々遠くな」っていく梟の声など個別のイメージに自然の静寂さが感じられ、作品全体に行き渡る詩的精神たるものが体現されたと思われる。芥川が志賀直哉を「描写の上には空想を頼まないリアリスト」と評価する所以である。これは、芥川の主張する「作家の天賦の才能」によるものであり、語る過程で言葉の数々が「詩的精神の浄火」によって精錬され、言葉のイメージが語り手の穏やかな心境を表し、語り手の心象風景が静かな自然との調和で生まれ「東洋的伝統の上に立った詩的精神」が具現化されたと思われる。次節では、芥川の「蜃気楼」が如何にして言葉のイメージを小説の筋から解放し、詩的で感覚的なテクストに仕上ったかを検討する。

第三節　錯覚のレトリック

芥川が親友の小穴隆一宛書簡にある「婦人公論の（論者注：『婦人公論』に発表した「蜃気楼」を指す）はしみじみとして書いた。大兄や女房も登場させてゐる[八]」という宣言が示したように、彼は自分の身辺に実際起きたことを「蜃気楼」に取り入れるのに意識的であった。「蜃気楼」は、これまで自分の実生活を作品で直接語ることを頑なに拒絶し忌避してきた芥川の挑戦的な試みである。作中で自分に言及するようになったその突破口は、前章で論じた「保吉の手帳から」をはじめとする保吉物に辿ることができると思われる。ただ、「蜃気楼」では、保吉物の自己表象の系譜を継承しつつも、保吉物に見られる自己

観照という気取った姿勢が次第にフェードアウトされていく。その代わり、蜃気楼を見物しに行く途中で見た複数の物事という外部のイメージが自分の内部に投影する感覚的な描写がなされ、表象自体に芥川作品の常套手段として用いられた気の利いた風刺や知的な教訓などの意味合いが付与されること無く、殆んど瞬時の反射に近い情念の反応が芥川の「蜃気楼」のテクストに立ち現れる。換言すれば、「蜃気楼」は主人公の「僕」の一連の感覚によって構築された作品である。

前節では「小説の筋」をめぐる芥川の谷崎潤一郎に対する駁論のついでに、志賀直哉「焚火」と芥川の文学観との親和性について紹介した。芥川の「蜃気楼」は、「焚火」を強く意識しつつ、「話」らしい話のない小説」と詩的精神の実践として芥川の「天賦の才能」が遺憾なく発揮されるテクストに仕上がることが想定されよう。実際芥川の「蜃気楼」には志賀直哉の「焚火」との類似性が多々ある。作中人物については一人称視点で書かれた両作品には同じく主人公が補助役として妻を登場させ、モデルとなった実在の人物をアルファベットのO、K、Sといった略称で表す。背景となる舞台についてもそれぞれ療養地としての赤城山（「焚火」）と、当時の文化人が愛好した鵠沼海岸（「蜃気楼」）といった非日常的なトポスが選定された。

物語の場所を「焚火」と同じ水辺に設定した「蜃気楼」は、海のほとりという陸地と海の境界性を駆使して、海水と地面との温度差で生まれる蜃気楼という自然現象を始め、牛車の轍、蜃気楼につられてきた見物客の「新時代」たち、波に打ち上げられたエスペラント語で書かれた木札、遊泳靴の片っぽ、巻煙草の火などの物事のイメージが「僕」の目に拾い集められ、「僕」の感覚と照合し心象風景の一部として現れる。海から無造作に浜辺に漂着したものの恣意性、不確かさ、イメージの豊饒さは際限なく広がる無意識のメタファーとして、物語の中で絶えず「僕」の想念を触発するのである。

また、「蜃気楼」後半に出てくる一行が夜の砂浜でマッチを擦るくだりは、明らかに「焚火」の「水辺の火」という構図を意識していると言わざるをえない。「蜃気楼」ではマッチの火に灯された小さな範囲が醒めた意識として、灯されていない広々とした夜闇が未知なる無意識のメタファーとして作中に巧みに取り込まれており、これも芥川が意図した物語のレトリックである。「焚火」におけるKさんとその母のテレパシーの話に興味を示したこの時期の芥川には、科学や理性が解釈しきれない神秘へ傾倒する姿勢が見られる。芥川「蜃気楼」での神秘性は、無意識の形を借りてテクストに現れたのである。

> 五分ばかりたつた後、僕等はもうO君と一しよに砂の深い路を歩いて行つた。路の左は砂原だつた。そこに牛車の轍が二すぢ、黒ぐろと斜めに通つてゐた。僕はこの深い轍に何か圧迫に近いものを感じた。逞しい天才の仕事の痕、――そんな気も迫つて来ないのではなかつた。

「まだ僕は健全じゃないね。ああ云う車の痕を見てさえ、妙に参つてしまうんだから。」

O君は眉をひそめたまま、何とも僕の言葉に答えなかつた。が、僕の心もちはO君にははつきり通じたらしかつた。[九]

牛車の轍の描写について、芥川自身の幼少期を題材にしたと思われる保吉物の重要な作品「少年」（大正十三（一九二四）年四―五月『中央公論』）のうちの一篇「道の上の秘密」が想起される。

「よう、教えておくれよう。ようってば。つうや。つうや。莫迦つうやめ！」

保吉はとうとう癇癪を起した。父さえ彼の癇癪には滅多に戦いを挑んだことはない。それはずつと守りをつづけたつうやもまた重々承知してゐるが、彼女はやつとおごそかに道の上の秘密を説明した。

「これは車の輪の跡です。」

これは車の輪の跡です！　保吉は呆気にとられたまま、土埃の中に断続した二すじの線を見まもつた。同時に大沙漠の空想などは蜃気楼のように消滅した。今はただ泥だらけの荷車が一台、寂しい彼の心の中におのずから車輪をまわしてゐる。……[一〇]（「少年　二　道の上の秘密」）

芥川の「少年」は、幼い子供のナイーブな認識と社会通念の常識との食い違いをめぐる幾つかのエピソードで構成された作品である。保吉が四歳の時、彼の問いに対して常に教育熱心で「考えてご覧なさい」と勧める女中のつうやと道の上の轍を見て交わした会話で、保吉の「大砂漠の空想」の消滅が余儀なくされる。偶然にも轍に関する少年保吉の空想では「蜃気楼」の儚いイメージに言及される。

話は「蜃気楼」に戻るが、牛車の轍を見て「僕」は「圧迫に近いもの」を感じ、さらにそこから「逞しい天才の仕事の痕」を見出したという奇妙な叙述となる。牛車の車輪が地面に重力を加えて出来た轍は「圧迫」として換喩されることが可能だが、「逞しい天才の痕」までに連想することはいくらか飛躍的だと言わざるをえない。社会通念とは関係なしに、もはや芥川のごく私的な深層認識による心象風景が表れている。これは芥川個人の経験という作中では示されていないコンテクストから汲み取られた感覚であり、その想念の水脈は芥川が文壇に頭角を表した大正八（一九一九）年恩師の夏目漱石が彼に送った言葉にまでたどり着く。漱石の芥川宛書簡の牛の喩えが「牛車の轍」として現れたという菊地弘の考察[一一]はそれ以降、定説となっている。

君方は新時代の作家になる積でせう。僕も其積であなた方の将来を見てゐます。どうぞ偉くなつて下さい。然し無暗にあせつては不可ません。たゞ

牛のやうに図々しく進んで行くのが大事です。文壇にもつと心持ちの好い愉快な空気を輸入したいと思ひます。[二]（夏目漱石　芥川龍之介久米正雄宛書簡、大正八年八月二十一日）

「牛車の轍」の圧迫感の謎を解き明かすため漱石の芥川・久米正雄宛書簡の「新時代の作家」及び「牛のやうに図々しく進んで行く」などの記述が参考となる。調べられる資料の中で漱石の最初の芥川宛書簡であることから、さぞ芥川は恩師漱石の言葉を脳裏に焼き付けたに違いない。故に「牛車の轍」に「天才の仕事の跡」を見出し、圧迫を感じたのは漱石の「牛のやうに図々しく進んで行く」という喩えに由来しているのである。「少年　路上の秘密」にも出てくる延々と続く二筋の平行した轍は、「トロツコ」（大正十一（一九二二）年三月『大観』）を思わせる抒情を具えている。つうやに告げられた道の上の「秘密」が幻滅をもたらしたように、「トロツコ」の良平も、結末の「塵労に疲れた彼の前には今でもやはりその時のやうに、薄暗い藪や坂のある路が、細々と一すぢ断続してゐる」ように、一台のトロッコに対する美しい憧れに裏切られ、ナイーブな社会認識が叩き壊された。轍をめぐる一連の芥川後期作品の表象は、彼の無意識を探る上で重要な物事であると思われる。牛車の轍を見た「僕」は記憶の深層に潜んでいる無意識がふとした瞬間に触発され、イメージが必然的に喚起されたのである。前章の「保吉の手帳から」を論じる際に引用したモダニズム文学の記念碑的な作品であるプルーストの『失われた時を求めて』（一九一三―一九二七）で示された感覚と記憶の連動という小説作法は「蜃気楼」でも使われている。車輪が廻るという反復運動が道路を圧迫する感覚は精神への圧迫感に移行され「僕」が「妙に参つてしまう」というレトリックは、同年の芥川作品「歯車」でさらに多く見られるので、次章で検討する。こうして、芥川は換喩と隠喩、鋭敏な身体感覚、無意識を駆使して「蜃気楼」以降の晩年作品の心象風景を構築していくのである。

「この方が反つて蜃気楼ぢゃないか？」
僕等の前にゐる「新時代」は勿論彼等とは別人だつた。が、女の断髪や男の中折帽をかぶつた姿は彼等と殆ど変らなかつた。
「僕は何だか気味が悪かつた。」[一三]

「蜃気楼」のテクストでは一九二〇年代日本との共時性が強調され、モダンな物事が積極的に取り入れられており、大正期の大衆文化の一つと数えられる「女の断髪や男の中折帽」の姿で街を闊歩し見物する複数のモダンガール・モダンボーイが作中に描かれている。モダニスト芥川の時代に対する鋭敏な観察眼が宿っているのである。ファッションが酷似している大勢な別人の「新時代」に「僕」は「気味が悪」いと感じる描写には社会批判のメッセージが込め

られている。前後左右のファッションの均一化で没個性になった若者たちに埋め尽くされた「僕」は違う他人を見ても、先程見たかのようなデジャヴが喚起される。大正時代市民社会が爛熟期を迎え、マスコミの推進により人々のファッションの一致化がなされ、個々の身体の見分けがつくことが難しくなることから「僕」は「気味が悪かつた」と感じるのではないかと思われる。個人としてのオーラが失われ、姿を似せて群衆に飲み込まれるというモガ・モボへ芥川の批判的な眼差しが注がれている。金型に嵌ったような個性が失われた身体は、本論文の第二部で「雛」を論じる際に言及したベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」に通ずる感興である。モダニズムが「大きな物語」の形成に向かって、モダンなファッションばかり追求する若者の個性を尽く抹殺することにジレンマが感じられる。こうして「市民社会」という単一の巨大な有機体が形作られた。

僕等はもうその時には別荘らしい篠垣や松林の間を歩いてゐた。木札はどうもO君の推測に近いものらしかつた。僕は又何か日の光の中に感じる筈のない無気味さを感じた。

「縁起でもないものを拾つたな。」

「何、僕はマスコットにするよ。……しかし1906から1926とすると、二十位で死んだんだな。二十位と――」

「男ですかしら？　女ですかしら？」

「さあね。……しかし兎に角この人は混血児だつたかも知れないね。」

僕はK君に返事をしながら、船の中に死んで行つた混血児の青年を想像した。彼は僕の想像によれば、日本人の母のある筈だつた。

「蜃気楼か。」

O君はまっ直に前を見たまま、急にこう独り語を言つた。それは或は何げなしに言つた言葉かも知れなかつた。が、僕の心もちには何か幽かに触れるものだつた。[一四]

芥川の最晩年である昭和二年に書かれた「蜃気楼」に関して、「死」のバイアスがかかっているという作家論的な読みが支配的だった。実際芥川はテクストの中で死への言及を忌避するどころか積極的に行っているから、必然的に作家の死に繋がる読まれ方を招来するのである。死体の延長線上にあるこの「縁起でもない」木札が砂浜で発見されることは、否応なしに「蜃気楼」のテクストに死のイメージを帯びさせようとしている。故に「僕」は昼間にも関わらず「何か日の光の中に感じる筈のない無気味さ」を覚え、「何か幽かに触れる」心もちになったのである。砂の上でO君が拾い上げた木札の「Sr. H. Tsuji ……Unua …… Aprilo …… Jaro ……1906……」、「dua …… Majesta …… 1926」といったエスペラント語[一五]で書かれたメッセージから推察されたよう

に、混血児で二十歳前後の若さで他界した青年の死骸を水葬する時に用いたものである。混血児の表象はこの他に「南京の基督」（大正九（一九二〇）年七月『中央公論』）の無頼漢が想起されたように、越境者の欧米人と定住者の日本人の中間地点に立ち、西と東との境界性を持つイメージを喚起する。エスペラント語という人工言語もまた、文化間の交流が頻繁に行われるようになった近代に異なる母語の人間の意思疎通に応じる近代的な要望を元に開発されたものである。芥川がテクストにエスペラント語を持ち込むこともまた、諸外国と交流を持つことが日常になっている大正時代のモダンに即した描写であると思われる。

O君は肩越しに僕等を見上げ、半ばは妻に話しかけたりした。成程一本のマッチの火は海松ふさや心太艸の散らかった中にさまざまの貝殻を照らし出してゐた。O君はその火が消えてしまふと、又新たにマッチを摺り、そろそろ浪打ち際を歩いて行つた。

「やあ、気味が悪いなあ。土左衛門の足かと思つた。」

それは半ば砂に埋まった遊泳靴の片つぽだつた。そこには又海艸の中に大きい海綿もころがつていた。しかしその火も消えてしまふと、あたりは前よりも暗くなつてしまつた。

「昼間ほどの獲物はなかった訣わけだね。」一六

次に鵠沼海岸の「星も見えない」夜を背景にした「蜃気楼」の「二」では、「一」の昼間とは違う海辺の静けさが描かれている。「一」の昼と比べ「二」の夜の描写は錯覚が多い。夜の波の磯臭さを「鼻の外にも皮膚の上に感じ」たり、妻の鈴の音を錯覚だと思ったり、夜闇で退化した視覚の感覚描写の配分が嗅覚・触覚・聴覚に振り分けられているのである。マッチの火が照らした水死者の足と錯覚される「半ば砂に埋まった遊泳靴の片つぽ」も、昼間の木札と同じ「死」のレッテルが貼られている。身体の一部と思われる靴が持ち主の不在に見舞われ、対になっていない遊泳靴が果たすべき機能を失い、履かれることなく半永久的に夜の砂浜の上で捨てられてあることは、道具としての死を意味するのである。

また、昼間の描写「一」と比べ、夜の「二」のテクストにおいて「気味が悪い」、「無気味」といった感覚描写や「しかし」という逆接の補足文言の多用が目立つ。「蜃気楼」においては「僕」の予想に反する不確かな事象が多く発生し、「この頃の僕に多い錯覚かと思つた」ためだという解釈のように、「僕」の感じている物事とまわりの友人や妻といった健常者の感覚との間にズレが多く起きていることで、気味の悪さが生じる。友人のO君、妻など「僕」のそばにいる人物は、「僕」と同じ時空間にいながら、「僕」の錯覚、気味悪さを感じない上、進んで積極的にその負の感情を打ち消すことに努めるように見えて、

「僕」もそれを受け止めることから、「蜃気楼」の「僕」はまだ救いがある。「僕」に訪れるべき本当の絶望は、すっかり自分の内面世界が外部からの救済を拒み遮断する「歯車」に表象されるのである。

精神が「道徳的に清潔に」生きている作家の姿のリアリズムの表れとなっている志賀直哉の「焚火」と比べ、芥川の「蜃気楼」の「車の痕を見てさえ、妙に参ってしまう」という「僕」の「健全ぢゃない」病的な感覚が一層浮き彫りにされるのである。作家の詩的精神に基づいた作品ではあるが、結論から言うと志賀直哉は健全で、この時期の芥川が病んでいるという、心象小説の表れ方から両作家の歴然とした違いが見られるのである。

僕はO君にゆうべの夢を話した。それは或文化住宅の前にトラック自動車の運転手と話をしてゐる夢だつた。僕はその夢の中にも確かにこの運転手には会つたことがあると思つてゐた。が、どこで会つたものかは目の醒めた後もわからなかつた。

「それがふと思ひ出して見ると、三四年前にたつた一度談話筆記に来た婦人記者なんだがね。」

「ぢや女の運転手だったの？」

「いや、勿論男なんだよ。顔だけは唯その人になつてゐるんだ。やつぱり一度見たものは頭のどこかに残つてゐるのかな。」

「さうだらうなあ。顔でも印象の強いやつは、……」

「けれども僕はその人の顔に興味も何もなかつたんだがね。それだけに反つて気味が悪いんだ。何だか意識の閾の外にもいろんなものがあるやうな気がして、……」[一七]

夜の水辺で不思議な話が語られるくだりについて、志賀直哉「焚火」ではKさんと母親とのテレパシーが語られるのに対し、芥川「蜃気楼」では「文化住宅の前にトラック自動車の運転手と話をしてゐる夢」が語られ、男の運転手なのに顔だけが「三四年前にたつた一度談話筆記に来た婦人記者」というシュルレアリスムじみた夢の内容となっている。芥川「蜃気楼」の夜の海辺でマッチの火を灯すくだりは、僅かな火の光＝理性・意識を、それと対照的な存在である無意識の闇の広大さと対峙させる構図を成していると考えられる。夜になると「錯覚」が多いという描写の企みは意識と無意識との間のズレであり、そのズレから生じた「意識の閾の外」つまり無意識の神秘への関心があると考えられる。

無意識の中で、物事は皆現在進行形であり、過去となることや忘れ去られることがないというのがS・フロイトの『夢判断』[一八]の主眼である。夢という理性や意識の制御が効かない領域では、随分前にたった一度会った婦人記者のイメージなど一度きりの経験も立ち現れる。「僕」が気味の悪さを感じるの

は、神秘性を帯びた「意識の閾の外」という名の狂気が実生活に侵攻してくることに気圧されたからであろう。「僕」が錯覚を知っていることは、まだ意識が無意識より上位に立っているからであると思われるが、無意識はいよいよ夢の内容からはみ出し、覚めた状態の「僕」にも影響を与えようとする。こうして「この頃の僕」に多い錯覚の原因が見えてくる。感覚のズレから、理性により錯覚と判断することに至ったのである。その錯覚という感覚もまた、意識と無意識の間に遊離することで生まれた。

蜃気楼の英語「mirage」は鏡（mirror）と同じ語源を持つ。鏡像が映ったのは実体の投影であり、その像は投影される密度の異なる空気の姿によって形が変わる。いわば蜃気楼自体は目に写った場所に存在しない虚像であり、「僕」が感じている「錯覚」そのものなのである。外部のイメージが「この頃の僕」というメディアに濾過されることで出来た刻々変化する心象風景には、意識を凌駕する無意識が強く働きかけるのである。

僕等は気軽にO君に別れ、松風の音の中を歩いて行つた。その又松風の音の中には虫の声もかすかにまじつていた。

「おぢいさんの金婚式はいつになるんでせう？」

「おぢいさん」と云ふのは父のことだつた。

「いつになるかな。……東京からバタはとどいてゐるね？」

「バタはまだ。とどいてゐるのはソウセェジだけ。」

そのうちに僕等は門の前へ――半開きになつた門の前へ来てゐた。[一九]

金婚式、バタ、ソウセェジといった名詞の無造作な羅列で「僕」と妻の他愛のない日常会話が表象される。ルーティンのように繰り返される日常の実生活には筋がほぼなく、如何に物語としての事件性が希薄であるかが分かる。芥川が追求した「「話」らしい話のない小説」はここで完成を見せているのである。だが末尾の「半開きになつた門」の表象には、意識と無意識の境界という意味合いを強く含ませている。佐藤泰正が「闇のなかにひらく「半開き」の門が、作中の「意識の閾」という言葉を引くまでもなく、そのまま現代、あるいは現代文学につながる存在論的課題への、ある深い志向をおのずからに示しえていることに気づかざるをえまい[二〇]」と指摘するように、「僕」の目の前に立ち現れる「半開きになつた門」は「僕」の意識のあり方に挑む。「錯覚」という意識と無意識との軋轢を克服しようとする「僕」は、とうとう無意識がこじ開けた「半開きになつた門」をくぐることを余儀なくされるのである。昼間と夜の海辺で見たものの全てに「異常」を感じ取った「僕」はようやく安住する滞在先の家屋の前に来ているが、「半開きになつた」門はこれまでの「気味が悪い」ものと同列しているように見えてならなかったと思われる。

「蜃気楼」を「風景は感覚の亀裂にそって姿を変え、ほとんど幻想的とい

っていい、あおざめて無気味な詩情」が漂う作品とし、「「焚火」の方向ではなく、「歯車」の方向に添って実現した傑作[二二]」と三好行雄が評価するように、その先には「舟は静かに滑つて行つた」という穏やかな「焚火」の世界ではなく、「歯車」の錯覚を超えた「神経だけ[二三]」の世界が「僕」を待ち受けているのである。

第四節　まとめ――シュルレアリスム風のテクスト

我々後世の読者や研究者は、昭和二年七月二十四日未明の芥川の自死というコードを予め頭に入れているから、その四ヶ月前の三月に書かれた「蜃気楼」のテクストに出てくる表象を悉く「死」というカテゴリーに格納しがちであろう。確かに作品において「僕」の「錯覚が多い」、「気味が悪い」、「無気味」などの言葉の多用から、作者の精神状態が前より異常であり、統合失調症に似た症状が発生したことは認められるが、死の先入観を抜きにして検討してみると、単なる海辺でランダムに現れたイメージを拾っていく奇妙な表象によって構築されたテクストに過ぎなかったと思われる。

「蜃気楼」では谷崎潤一郎との論争を発端に「「話」らしい話のない小説」の実践を見せた。プロットという小説の進行における重要な要素を意図的に取り外し、芥川は志賀直哉の「焚火」の叙述におけるリアリズムの方法を借りて、鵠沼海岸の昼と夜に即して心象風景のスケッチを淡々と描いた。新聞紙上で話題となっている蜃気楼という現象を皮切りに、牛車の轍、新時代と呼ばれるアベック、水死者のエスペラント語で書かれた木札、真白い犬、遊泳靴、文化住宅、トラック自動車の運転手、婦人記者、ネクタイ・ピン、巻煙草の火、金婚式、バタ、ソウセェヂ、半開きになつた門といった鵠沼海岸に羅列されたイメージの数々が星座となって「僕」に有意的に統括される。「僕」の無意識の恣意性を表すように、それぞれの言葉本来のあるべき文脈が一度切断されランダムに並べられるが、再び「僕」に拾い上げられ象徴的な意味が付与されることで作家の「詩的精神の浄火」を通過することとなる。「「蜃気楼」に寓された芥川の〈意味〉が、あくまで作品の外延にある作家内部への遡及をまって初めて成り立つ性質のもので、初期作品以来の作品内に完結し得る〈寓意〉とは明らかに質的に異なる[二三]」と浅野洋が指摘したように、芥川「蜃気楼」には彼自身のこれまで蓄積してきた想念が込められており、言葉の意味は作品内に固定されることなく、芥川の心象風景となって作品の外部まで拡散している。

いわゆる「筋のない小説」を書いて芥川が玲瓏たる一篇を成したのは、これくらいのものではあるまいか。これを読むたびに、私はダリの絵を想起する。あのとてつもない広大な澄んだ秋空と、奇怪な形の漂流物と。『蜃気楼』はいわば梶井基次郎的な小説であって、鮮明な物象が提示されて、

物象が物象のまま、作者の心の状態の象徴となって、そこに詩が漂っている。「物象が物象のまま」というのは、芥川ほどあらゆる物象に解釈の粉黛を施し、物象本来の性質を失わせて、物語の小道具にしてしまって来た作家はないからである。又死に近いころの作品は、これとは逆に、あらゆる物象が不安に融解されて、鮮明な形を失い、作者にとって外界が失われてしまっている。『蜃気楼』はそのどちらでもない。偶然にもその中間に成った幸運な小品である。芥川の全作品に欠乏しているものは詩であるが、この小品だけはそれがある。ここにも不安と憂鬱のテエマはたえずくりかえされているけれど、それがたとえば漂流物の木札の中に鮮明に象徴化されているのである。[二四]

三島由紀夫が「蜃気楼」に「ダリの絵」を連想するように、心象風景のスケッチのはずの「蜃気楼」は「僕」の深層意識をそのまま表し、抽象絵画となっている。物象の意味を抽出し「物語の小道具にしてしまう」手法を取っているものの、原型が留まらず「作者にとって外界が失われてしまっている」ほどでもない「その中間に成った幸運な小品」と三島由紀夫は述べているが、その均等なバランスから一歩踏み外した不幸な色彩を帯びた作品「歯車」を意識した上での指摘であろう。「蜃気楼」もまた、芥川後期の指標的な作品群である保吉物と最晩年の「歯車」の中間に位置した作品であると思われる。

モダニズム芸術はまた、海の表象と深い関わりを持っている。「蜃気楼」の海辺の表象にモダニズム絵画との連関を提起する安藤公美の論文では、大正と昭和初期における海水浴場や海辺の文化性など鵠沼というトポスのモダニティが詳しく紹介されている。モダニズム芸術との関わりについて、先述の三島由紀夫が連想するダリの「柔らかい時計」（一九三一）の他に、古賀春江の「海」（一九二九）、マグリットの「無気味な天気」（一九二八）を取り上げ、そのいずれも「美しい海と空を背景に様々なオブジェを配置させ、まなざしの「作用」を異化」することで同時期に書かれた「蜃気楼」の戦略と「どこかで幽かに触れ合うものがある」と指摘している[二五]。蜃気楼を見物しに行くという身体の動きの記録による詩的精神の実践は、「僕」の視線を想像力の動きとみなすことで、「詩的表現のモダニティ」ともなり得たのである。

昭和二年の芥川は「あらゆる芸術活動を意識の閾の中に置いたのは十年前の僕である」（「文芸的な、余りに文芸的な　五　志賀直哉氏」）とし、「疑惑」（大正八（一九一九）年七月『中央公論』）、「馬の脚」（大正十四（一九二五）年一月『新潮』）、「海のほとり」（大正十四年九月『中央公論』）、「悠々荘」（昭和二年一月『サンデー毎日』）などの作品からその傾向が見られるように、意識の閾の外・超自然の神秘などオカルトサイエンスや筋のない話に興味を示すスタンスを表した。小説の筋が極限にまで退けられた「蜃気楼」は、砂浜に羅列された物象を借りて有相無相を表象するが、芥川に眼差される無意識の世界

は、或いは言葉＝「話」らしい話」を超越した物事であり、谷崎潤一郎の重視する小説の筋や志賀直哉の作品に行き渡る力強くて健全なリアリズムでは表象しきれないものが多々あると思われる。

「近代」という理性と主体の支配する時空から、シュルレアリストたちは狂気と客体＝オブジェを誘い出して言語とイメージとエロスの想像力を解き放ち、非言語的媒体（寫眞、映画、デザインなど）や非西欧文化（「未開」社会やクレオールなど）のさまざまな要素を彼らの作品に導入しようとした。彼らが、理性と狂気、意識と無意識、日常と夢、内面と外面といった二項対立の止揚を試みて、生きることの意味そのものを問いなおす「人間的な冒険」（Aventure humaine）をめざしたことはまだ現在形の記憶に残る出来事なのだ。[二六]（塚原史『シュルレアリスムを読む』）

自動記述による物語集『溶ける魚』の序文として書かれたフランスの文学者ブルトンの「シュルレアリスム宣言」（一九二四）は、モダニズムの所産であるアヴァンギャルド芸術の一つの支流として、現実を超越する芸術表現の可能性を提示した。「人間の無意識の領域を意識化すること、つまり夢の記述や自動筆記によって無意識の言語化を試みることを出発点として、シュルレアリスムはありきたりの現実生活の深層から超現実の世界を呼び出そうとした[二七]」と塚原史がまとめたように、「海のほとり」の夢の中に現れた鮒の表象により「識域下の我」という発見を引き延ばした「蜃気楼」の世界では、時空間とは関係なく、実生活の深層意識「文化住宅の前にトラック自動車を運転する二三年前談話記事に来た婦人記者の顔をした男の運転手と話している夢」という任意のイメージの組み合わせに織りなされた奇妙な表象が示すように、現実を超えた世界が現れる。

芥川の「蜃気楼」では「小説の筋」なるものが失われ、見たままの物が書き記されるが、「理性による一切の管理が不在の状態でなされる、思考の書き取り」というオートマティスムには及ばない。先述した谷崎潤一郎との論争のこともあり、無造作にみえるこのテクストには、実は意識的に物事が取り入れられている。例として作中に言及された「芋粥」（大正五（一九一六）年九月『新小説』初出）では、周知のように主人公五位の出自について「一体旧記の著者などと云ふ者は、平凡な人間や話に、余り興味を持たなかつたらしい。この点で、彼等と、日本の自然派の作家とは、大分ちがふ」と書いてある。大谷哲は「近代日本の文学流派への批評的なまなざしを具えた語り手の存在を顕在化させている[二八]」とし、芥川の自然主義文学に対する皮肉のメッセージを読み取る。このように「芋粥」というテクストへの言及は、一見唐突のように見えなくもないが、久米正雄との「私小説・心境小説論争」に関わった芥川の応酬が巧妙に込められているのである。従って、「蜃気楼」は、完全なる自動筆

記にはなっておらず、無意識の描写などシュルレアリスムの要素を取り入れたが、中身は自分の文学主張を実践することで醒めた意識で構築されたテクストである。先般で重ねて述べたように、意識と理性の更なる溶解は次の作品「歯車」まで預けるのである。

芥川の「蜃気楼」が如何にして小説における詩的精神を実践したかについての話に戻るが、篠崎美生子は「作者が作中の〈解釈〉を抑えることでコンテクストの呪縛から〈言葉〉を解放し、個々の読者が無制限に抱いているその〈言葉〉へのイメージを能う限り投影させて読めるようにする、という非〈物語〉的発想[二九]」に詩的精神が宿っていると指摘した。芥川が理想とした「詩的精神」の実践とは、つまり言葉を「小説の筋」から解き放ち、シニフィアン・シニフィエの間が必然的な連帯性を持つ発想に果敢に挑戦することであろう。こうして筋の持った小説ほどの連続性がなく、イメージが断片化され、高度な隠喩などのレトリックで再構成された「蜃気楼」は言葉のイメージを小説の筋から解放し、感覚的なテクストに仕上がっている。「蜃気楼」の詩的精神は、作家の鋭敏な感覚と膨大な無意識に宿るイメージの豊饒さから来ている。志賀直哉の「焚火」をリアリズムというのであれば、モダニストとしての芥川の「蜃気楼」は志賀直哉の写実主義の土台の上に立ち、更に無意識の要素を取り入れることでリアリズムを超越しシュルレアリスムの領域を踏み入れてみせた野心作なのである。

一　本作品は、同昭和二年六月出版の短編集『湖南の扇』に収められた。本論では便宜上、以下「蜃気楼」と略すことにする。昭和二年二月二日付斎藤茂吉宛書簡に「唯今「海の秋」と云ふ小品を製造中」と書いてあり、テクストの内容と照合して「海の秋」が本作のことであると考えられるが、発表時に現行のタイトルに改められた。

二　昭和二年二月二十七日滝井孝作宛葉書（『芥川龍之介全集　第二十巻』岩波書店、一九九七年八月）、二八六頁

三　昭和二年三月二十八日斎藤茂吉宛書簡（『芥川龍之介全集　第二十巻』岩波書店、一九九七年八月）、二八九頁

四　谷崎潤一郎は、一九一〇年イギリスで起きた妻殺し事件を「日本に於けるクリツプン事件」の作中で紹介しつつ、この事件に類似性を持つ兵庫県に起きた猟奇的な殺人事件を書いた。

五　谷崎潤一郎「饒舌録」、「改造」昭和二年三月初出、『谷崎潤一郎全集　第二

十巻』（中央公論社、一九八二年三月）

六　芥川龍之介「文芸的な、余りに文芸的な　十二　詩的精神」（「改造」昭和二年四月初出、『芥川龍之介全集　第十五巻』岩波書店、一九九七年一月）

七　志賀直哉「焚火」、『志賀直哉全集　第二巻』（岩波書店、一九九九年二月）、四一六―四一七頁

八　芥川龍之介　小穴隆一宛書簡、昭和二年二月十二日、『芥川龍之介全集　第二十巻』（岩波書店、一九九七年八月）所収、二八一―二八二頁

九　芥川龍之介「蜃気楼」本文、『芥川龍之介全集　第十四巻』（岩波書店、一九九六年十二月）、九二頁

一〇　芥川龍之介「少年」本文、『芥川龍之介全集　第十巻』（岩波書店、一九九六年八月）、四三四―四三五頁

一一　菊地弘「蜃気楼」、同氏著書『芥川龍之介　意識と方法』（明治書院、一九八二年十月）、二一三頁

一二　夏目漱石　芥川龍之介久米正雄宛書簡、大正八（一九一九）年八月二十一日（『漱石全集　第十五巻』（岩波書店、一九六七年二月）、五七五頁

一三　「蜃気楼」本文、『芥川龍之介全集　第十四巻』（岩波書店、一九九六年十二月）、九三頁

一四　「蜃気楼」本文、九五頁

一五　Esperanto。ポーランド人言語学者 Ludoviko Lazaro Zamenhof とその弟子が一八八七年に考案した言語である。

一六　「蜃気楼」本文、九五頁

一七　「蜃気楼」本文、九八頁

一八　ドイツ語 *Die Traumdeutung*, 英語 *The Interpretation of Dream*, 1900′心理学者フロイトの著書。

一九　「蜃気楼」本文、一〇一頁

二〇　佐藤泰正「芥川文学の現代性―その〈アキレスの踵〉をめぐって」（『国文学　解釈と鑑賞』一九七四年八月）

二一　三好行雄「遺されたもの」、同氏著書『芥川龍之介論』（筑摩書房、一九七六年九月）

二二　芥川の「歯車」には、以下の文章が綴られている。「僕はつひ二三箇月前にも或小さい同人雑誌にかう云ふ言葉を発表してゐた。――「僕は芸術的良心を始め、どう云ふ良心も持つてゐない。僕の持つてゐるのは神経だけである。」……」『芥川龍之介全集　第十五巻』（岩波書店、一九九七年一月）、五三頁

二三　浅野洋「「蜃気楼」の意味―漂流する〈ことば〉」、『一冊の講座　日本の近代文学2　芥川龍之介』、有精堂、一九八二年七月）、一二四頁

二四　三島由紀夫「解説」（『「南京の基督」他七編』、角川文庫、一九五六年九月）

二五　安藤公美「芥川龍之介「蜃気楼」論――海辺の物語」（『国文学　言語と文芸』、おうふう、二〇〇三年十月）、九七頁

二六　塚原史編著『シュルレアリスムを読む』（一九九八年五月、白水社）、九頁

二七　同前注、八四頁

二八　大谷哲「芥川龍之介『蜃気楼』の内と外と間――〈詩的精神〉をめぐって――」、『二松学舎大学東アジア学術総合研究所集刊』四四巻、二〇一四年三月

二九　篠崎美生子「『蜃気楼』――〈詩的精神〉の達成について――」（『国文学研究』、一〇四巻、一九九一年六月）

第十一章　感覚と意識の〈暗合〉――「歯車」

第一節　はじめに――移動する「僕」

周知のように、「東京の夜」、「ソドムの夜」といった原題で書かれた「歯車」[一]という作品のタイトルは、佐藤春夫の勧めによるもの[二]である。ソドム[三]は旧約聖書の中で背徳の都市として知られており、芥川の思考の中ではソドムと東京が併置されることで、罪の街としての意味が同等となると考えられる。原題の事情から分かるように、トポス性を第一と考えていた芥川の詮索の跡が見られる。

都市空間の中に置かれた主人公「僕」の感覚と意識とが発揮されるには、移動によるイメージの発見という要素が不可欠である。鵠沼海岸を歩く「蜃気楼」（昭和二（一九二七）年三月『婦人公論』）を「文芸的な、余りに文芸的な」（昭和二年四月『改造』）で提起した詩的精神の実践と見るのであれば、芥川の遺稿「歯車」は「蜃気楼」の詩的精神と共に提唱された「「話」らしい話のない」という小説観の延長線上に書かれた作品と見て良いであろう。「海のほとり」（大正十四（一九二五）年九月『中央公論』）で自分の意識の外の世界を小説に取り入れた系譜が「蜃気楼」で発展され、「歯車」でとうとう意識と軋轢する様相を見せる。いずれも一人称視点で移動する「僕」の所感を頼りに書かれたプロットのない小説である。

「一　レエン・コオト」の書き出し「僕は或知り人の結婚披露式につらなる為に鞄を一つ下げたまま、東海道の或停車場へその奥の避暑地から自動車を飛ばした。」と、末尾「六　飛行機」の「僕は東海道線の或停車場からその奥の或避暑地へ自動車を飛ばした。」の照応が示すように、「僕」の行動は地方の或避暑地から始まり、東京という都市の巡回を経て再び振り出しの「或避暑地」に帰還するという循環運動である。

「僕」は避暑地から自動車を飛ばし、車内で同乗した顔見知りの人と「レエン・コオトを着た幽霊」の話をする。東海道の或停車場につく「僕」は、上りの乗り換えが間に合わなかったため停車場前のカッフェに入り、次の電気機関車を待つ。三等車で遠足に行ったらしい小学校の女生徒を眺めるうちに、或郊外の停車場につく。プラットフォームで知人のT君と偶然顔を合わせ、一緒に省線電車に乗る時もレエン・コオトを着た男と遭遇するが、いつか車内から姿を消す。「僕」は前にも経験していた視野を塞ぐ「半透明の歯車」を感じつつ、或ホテルにつき、友人の結婚披露宴に参加し、隣の漢学者と世間話をするが「僕」の「病的な破壊慾」で相手を不快にさせる。廊下の給仕の「All right」という英語がホテルの部屋に戻る「僕」の耳をかすめた後、部屋に入って小説に取り掛かる「僕」は原稿用紙に同じ「All right」という言葉ばかり書きつ

づけているのに気づく。部屋の電話が鳴り、受話器を取る「僕」は姉の夫が季節外れのレエン・コオトを着たまま轢死したのを知らされる。（「一　レエン・コオト」）

朝ホテルの部屋で目覚めた「僕」は、部屋中探してもスリッパが片っぽしかなかったのに気づき、「鼠かも知れません」という給仕の言い訳で部屋に存在しないはずの鼠を幻視する。ホテルを出て姉の家に向かう「僕」は、自分の作品の愛読者の青年に声をかけられたが、帽子を取ったきり彼を後にする。バラック小屋へ避難する姉一家で口のまわりだけぼんやりしている姉の夫の肖像画に気づく。黄色を避け、緑色のタクシーを拾って青山墓地に近い精神病院を目指す「僕」は道を間違え、十年前夏目先生の告別式が行われた青山斎場の前に出る。精神病院から出た「僕」は、自動車でホテルに戻り、ロビーで別のレエン・コオトを着た男を見かける。日暮れに銀座通りに出かけ本屋へ入った「僕」は偶然手にした黄色い表紙の「希臘神話」の一行に「復讐の神」を感じる。（「二　復讐」）

日暮れの近い丸善で読書してからカッフェへ「避難」する「僕」は、カッフェの壁にかけてある「ナポレオンの肖像画」に不安を感じる。十時頃ホテルに帰った「僕」はある先輩の彫刻家と顔を合わせ、「僕」の部屋で女の話などの秘密を話す。「僕」は一人になってから「暗夜行路」を読み涙をながすが、右目にもう一度歯車を感じる。睡眠薬で眠りにつく「僕」は午前三時半に復讐の神の夢で覚まされる。ロビーの緑色のドレスを着たアメリカ人に「僕」は「何かに救われた」のを感じる。（「三　夜」）

ホテルの部屋で短編小説を仕上げた「僕」は「精神的強壮剤」を求めて昼間に銀座の或本屋に出かけ、二冊の本を買って或カッフェに入る。カッフェから見た外の飾り窓にある「ベエトオヴェンの肖像画」を滑稽に感じる。そのうち高等学校以来の旧友と会い、「点鬼簿」の話が持ち出され、ついでに不眠症にも言及するが「気違ひの息子には当り前だ」と「僕」は返事する。ホテルの部屋に戻り、新しい小説を素早く書く「僕」は「唯僕のペンから流れ出した命だけある」と感じる。部屋の鏡の前に立ち「第二の僕」を思い出す「僕」はもう一度小説に取り掛かる。（「四　まだ？」）

或る夜「僕」は聖書会社の屋根裏にいる老人を訪れ会話を交わした後『罪と罰』を借りる。ホテルへの帰り道は知人に会うのが堪えられないと思い、「盗人のやうに」人通りのまばらな道を歩く。途中はバァに立ち寄り、店の色ガラスから発した赤い光に無気味と思う。次はレストランに入り、人の視線を感じ、他人がフランス語で「僕」の噂を話していると妄想する。ホテルの部屋に戻りひと束の郵便物を受け取るが、「歌集『赤光』の再版を送る」と書いてある手紙に「僕」は打ちのめされる。常用している「スタア」という煙草が切れて「エエア・シップ」しかなかったことにも苛立ち、或精神病院へ電話をかけることを躊躇う「僕」は恐怖を紛らわすために『罪と罰』を読むが、綴じ違えた本に

全身の震えを感じだす。睡眠薬を切らした「僕」は「死にもの狂ひ」に小説を書き、疲労を感じるが、ホテルの窓から眺められる庭の枯芝や池に郷愁を感じる。その日の九時に「僕」は家に帰るのを決意する。（「五　赤光」）

東海道の或停車場から奥の避暑地へ自動車を飛ばす「僕」は、レエン・コオトを着た運転手と車窓から見えた葬式の列という「暗合」を無気味に思う。妻子と睡眠薬の力で二三日平和に暮した「僕」は、インクを買いに出かける際にストリンベルグという被害妄想狂のスウェーデン人とすれ違い、「肉体的に何かこたえる」のを感じる。妻の実家へ行った「僕」は妻の母や弟と世間話をしている中「翼に黄いろに塗つた」飛行機が烈しい響きを立てながら飛んでゆくのを見て「飛行機病」の話が持ち出される。家への帰り道に「僕」は再び歯車を感じる。家の二階に仰向けになる「僕」に妻が慌ただしく梯子を登ってきて「唯何だかお父さんが死んでしまひさうな気がした」と言う。「僕」は「一生の中で最も恐ろしい経験」を感じ、「書きつづける力を持つてゐない」ほど苦痛を覚える。（「六　飛行機」）

以上の文章で「歯車」のあらすじを紹介したが、言説イメージの連鎖など書ききれない細部が多く介在しており、一つの物象がその場のみの機能で完結することなく、他の物象との連動で更なる意味付けが付与され、互いに動かし合う現象が「歯車」の総体である。渡部直己は「歯車」テクストの連動性に着目し「妄想の中核にくっきりと噛みあう精緻きわまりない関係[四]」として「歯車」を評価する。外部の活動を見れば、小説の筋を最小限に抑えたと思われる「歯車」の内容は単にある避暑地と東京を往復する「僕」の話であるが、「僕」の想念が内包する意識と無意識がその筋の余白を補填し、自分自身を分裂させ、対峙させる形で自分語りがなされる。個々のイメージのパーツを抜きにしては「歯車」を動かすことが出来ないほど精妙なフィクション構造を成しているのであり、あらすじでは「歯車」の全貌を伺えないことが示すように、テクストに存在する要約不可能性を端的に表したとも言えよう。「僕」の外部の活動からはほぼ「小説の筋」なるものが見当たらないことで、「話」らしい話のない」小説として狂気の世界に引き込まれるような読み味を堪能するテクストの成功を収めたと思われる。

千葉俊二は、漱石「それから」の高等遊民代助を「歯車」の「僕」と重ね合わせ、「『それから』の代助に圧倒的な感化をうけて出発した芥川であったが、ある意味で『歯車』は『それから』の代助の末路を描いた作品と読む[五]」という可能性を付与した。「僕」の都市空間に彷徨う姿から高等遊民に通ずる特性が見出されるのである。表象される「僕」は、芥川龍之介自身より、通りかかって「僕」を呼び止める文学青年（「二　復讐」）のように普遍に存在した大正昭和の都市の知識人像に通底するかもしれない。

保吉物を論じる際にも示したが、「堀川保吉」と「僕」との間の置き換え可能という読みは「歯車」にも通用すると思われる。フィクションという小説の

本質を忘れさせるほど、第一人称で書かれた「歯車」の語り手は、作中で作品「点鬼簿」（大正十五（一九二六）年十月『改造』）、「地獄変」（大正七（一九一八）年五月『大阪毎日新聞』による連載）などの言及からして、芥川自身以外の何者でもないと思わせることが確実であろう。エネルギーをペンに放出し、その対価行為としてアイデアを求めて街へ繰り出す。ホテルに自らの身体を閉じ込んだ缶詰生活や本屋・カフェ巡りなど、文筆業者の「僕」の暮らしぶりが伺える。「僕」が移動する果てには、「死」という強迫観念の巨大な引力が「僕」の目に収まったあらゆるイメージを吸い込むのだが、これらはすべて巧妙なフィクションとしての擬態行為であることを忘れてはならない。

> 日常言語であれ、小説であれ、いかなる言葉であっても、その根底には現実からの次元の飛躍としての「ごっこ遊び」（虚構）が存在しているのではないだろうか。[六]（中村三春『フィクションの機構』）

テクストに多数存在する不自然なほどの暗合の連鎖が「歯車」の虚構の本質をちらつかせるように、ここでは中村三春が紹介したケンダル・ウォールトンの Make believe 理論＝ごっこ遊び（虚構）を想起せずにはいられない。芥川の沈痛な告白をごっこ遊びとして捉えるのはいささか不謹慎だが、その苦痛が「僕」を取り巻く外部イメージの提示による自己提示、自己催眠という読みの可能性が存在し、故意的にデフォルメに示現されるというところから顕になった虚構性を見逃してはならない。

芥川が昭和二年七月二十四日未明自死を遂げたことから、「歯車」が表象する忌々しい心象を作家論的に推測されるのは避けて通れないことである。だが、研究上において芥川晩年の病的独白は、彼の個人生活の歴史的還元に資する材料かもしれないが、田口律男の「作家の病跡的傾向とテクストの構造との矛盾に言及したところで、晩年の芥川文学のモダニティを理解することにはならない[七]」という適確な指摘のように、研究論文の量が膨大な数に登った作家論により芥川文学研究の閉塞をきたした昨今の現状では、別の切り口で「歯車」を再考する要請が自ずと生まれる。芥川内部と外部の照合による再現にとどまらず、その作家史と照応する読みの束縛から解放して、都合の良すぎる〈暗合〉の連鎖が示したテクストの虚構性から、モダニズムの感覚・意識と共時性のあるテクストとして読むことのほうが生産的になると思われる。

第二節　まなざしの拡張――視覚中心の身体感覚

写真術、映画など視覚メディアの目覚ましい発展により、二十世紀初頭のモダニズムは視覚の時代をもたらした。「歯車」の身体感覚の中核を成すのも視覚であり、その次に来る聴覚は、非触覚の身体感覚として都市空間における

無数の他者との距離を保ちつつ、「僕」は自分以外の世界を感知し交流する。

タイトル「歯車」の拠り所である「僕」の網膜に幻視される「半透明の歯車」をはじめ、視覚中心の感覚による色彩の表象は、「歯車」テクストの一つの特徴を成しているのである。「自動車の走る道の両がはは大抵松ばかり茂つてゐた」と書き出しの段落の文で言及された「松林」は、度々想起される「松林の中にある僕の家」（「三　夜」）、「僕の家に対する郷愁に近いものを呼び起してゐた」（「五　赤光」）ものとして、「僕」に僅かなやすらぎの感覚を与える。松林の緑はまた、「保吉の手帳から」で主人公が提起したファウストの箴言「一切の理論は灰色だが、緑なのは黄金なす生活の樹だ」を想起させ、「歯車」のテクストに取り入れられている。「ロヅビイへ出る隅に緑いろの笠をかけた、背の高いスタンドの電燈」が「僕の心に平和な感じを与へ」た描写（「一　レエン・コオト」）や、「縁起の好い緑いろの車」（「二　復讐」）、「亜米利加人らしい女」の着る「緑色のドレツス」に「救はれた」こと（「三　夜」）は、不快感をしばらく取り除くものとして意味付けされている。

「黄いろいタクシイはなぜか僕に交通事故の面倒をかけるのを常としてゐた」（「二　復讐」）が示すように、緑色が与えた快方に向かう視覚による身体感覚の対極的存在として、「歯車」では黄色が取り上げられて表象される。「黄いろい表紙をした「希臘神話」」（「二　復讐」）に「復讐の神」を感じ、「黄色い書簡箋」が「僕を苛立たせずには措かなかったし（「五　赤光」）、「ほかへ行かずに僕の頭の上」を通った「翼を黄いろに塗つた、珍らしい単葉の飛行機」に「僕」は疑問を感じ苦しむのである（「六　飛行機」）。

その他にもモノクロームの黒と白の組み合わせや赤も「僕」の好まない色彩として扱われている。「Black and White」というウイスキーの銘柄をはじめ、「僕」を不快させる英語の手紙（「五　赤光」）や「僕」の近所に住んでいるストリントベルグという名前を持つ「被害妄想狂の瑞典人のネクタイ」（「六　飛行機」）が連想され、「赤」がバァの中で「僕」を照らした「無気味にも赤い光」と、届いた郵便物にある斎藤茂吉の『赤光』への言及に意識的にリンクされる。視覚の色彩感覚が「僕」の快不快を直接に左右するほどの力を持っているとされるのである。

また、「歯車」の前後を貫通する不気味な存在「レエン・コオト」について、橋浦洋志は大正四（一九一五）年に「丸善」が布製のバーバリー・レエンコートを売り出したことをその嚆矢として、大正末期から昭和初期の風俗を象徴するものの一つである[八]と史的考察を行った。「或停車場」、「或避暑地」、「或ホテル」、「或カッフェ」などの表象が示すように、語り手がトポスの無名性を徹底する中、唯一「丸善」が実名で示される所以かもしれない。あらゆる新しい情報を発信し、世界中の表象や知識＝和書・洋書・外国舶来の商品などを格納する国際都市東京の縮図として、「丸善」がブッキッシュな「歯車」の主人公「僕」に目されて位置づけられているのである。

もともとの所属や文脈から引き離されて、別の新たな所属や文脈を与えられることを、かりに「変容のモチーフ」と呼んでおきたい。『歯車』の多くの言葉が、変容のモチーフを奏でる。領域の曖昧な、境界の混乱した、アンバランスな言葉の組合わせは、いわば変容のモチーフの準備である。言葉のコンテキストの入れ替えは、それを言語に対する操作として見れば、きわめて詩的な作業であるといえる。[九]

清水康次が提起した「変容のモチーフ」は、「歯車」の表象における重要なファクターとなって作品の詩的精神を支えている。視覚の色彩感覚の緑と黄色という「僕」個人の好悪で決まったイメージから分かるように、物象の文脈を「僕」の主観意識で切り離すことで新しい意味を付与する作業が絶えず「歯車」のテクストで行われる。聴覚においてもその現象が顕著である。「一　レエン・コオト」におけるすれ違いの給仕の「All right」という「僕」と無関係な一言が「運命の僕に教へた「オオル・ライト」と云ふ言葉を了解」した有意義な情報となる。

無意味な情報が入り交じる都市で、アンテナを張り巡らす「僕」。都市に多く存在する「触れない他者」を観照し、その言葉を日本語であろうと「All right」という給仕の英語や、バァで隣り合わせた男の「Oui, oui……d'enfer……」（「五　赤光」）というフランス語であろうと、手当たり次第ことごとくキャッチし、意味の成さない情報のノイズでもしつこく有意的に変換する「僕」は、間違いなく過敏な感覚の持ち主である。

芥川の白熱するエクリチュールは、指向対象としての現実のモノ・コト・ヒトに一対一に対応することを止め、シニフィアン／シニフィエのスタティックな契約関係をも破棄し、多面的な横断結合と雑種交配を繰り返しつつ、常識的・規範的に分節化された世界をインテンシティのたかまりきった高エネルギー状態に異化するものとして機能していたのである。[一〇]

田口律男は、その感覚の異化を「歯車」のテクストを推進するエネルギーと見る。物事の文脈、本来のニュアンスを遮断して再構成する実験的な試みと見ていいと思われる。その結果として、感覚異化の組み合わせにより無数の意味が増殖していく。「レエン・コオト」を着た幽霊と、同じくレエンコオトを着たままで轢死した姉の夫のイメージの暗合、列車に乗り合わせた無名の他者との関わり、拾い上げた会話の断片「All right」などで分かるように、芥川生前で先行発表した「一　レエン・コオト」は、すでに一つのまとまった作品として「歯車」の完成形を成している。以下「六　飛行機」までの数篇はそれらの方法を執拗に反復する形で書かれているとも言えよう。

「ちよつと通りがかりに失礼ですが、……」
それは金鈕の制服を着た二十二三の青年だつた。僕は黙つてこの青年を見つめ、彼の鼻の左の側に黒子のあることを発見した。彼は帽を脱いだまま、怯づ怯づかう僕に話しかけた。
「Aさんではいらつしやいませんか？」
「さうです。」
「どうもそんな気がしたものですから、……」
「何か御用ですか？」
「いえ、唯お目にかかりたかつただけです。僕も先生の愛読者の……」
僕はもうその時にはちよつと帽をとつたぎり、彼を後ろに歩き出してゐた。先生、A先生、――それは僕にはこの頃では最も不快な言葉だつた。僕はあらゆる罪悪を犯してゐることを信じてゐた。しかも彼等は何かの機会に僕を先生と呼びつづけてゐた。僕はそこに僕を嘲る何ものかを感じずにはゐられなかつた。（二　復讐」）

「歯車」の視覚表象を語る上で、都市の中に置かれる自分と他者の観照する側・観照される側という相互の関係性も看過してはならない。先述したように二十世紀初頭のモダニズムは無数の映像を生み出す時代である。おそらく文芸誌で「僕」の顔写真で認知したと思われる読者が「僕」を追っかけてくるくだりに、時代のモダニティが感じられる。換言すれば、前近代では考えられない「身バレ」は、映像技術の向上でその発生を可能にするのである。例えば水戸黄門は、悪人を屈服させる印籠が出されるまで決して水戸黄門として認知されないが、映像がメディアにより広く流通する時代になると、街を歩くだけで否応なしに顔が認識されるだろう。上記の「僕」が読者に認められたくだりで示されたように、我々は常に自分の「顔」という唯一無二の情報を持って街へ繰り出すのであり、街の他者を観照することと同時に観照されるのである。アイコンタクトで交流する無名の他者は交わす目線でいきなり有意的存在に変わる。故に精神的に弱りきった「僕」は「努めて暗い往来を選び、盗人のやうに歩いて行つた」（「五　赤光」）のである。
関口安義は「「歯車」には「偶然」や「暗合」、物事のちょっとした陰翳の中に、己の運命を見ようとする作者が常に介在し、主人公の動きを規制している[二]」とし、偶然性を運命の必然性へ強引に持ち込む主人公「僕」の姿勢を見出した。主人公「僕」が日常現実の何気ない風景を目の当たりにする度、自分の中の連想で不安・恐怖・不幸な方向へ持っていく。「蜃気楼」は周りの人から救いの手を差し伸べるが、「歯車」の「僕」は比喩的にも現実的にも恐怖の独り歩き状態が続く。「僕」の主観＝眼の生理的で病的敏感な働きかけが心理に影響をきたし、交互作用によって神経がすり減らされていく一方であり、

まわりの物象の情報を収集する眼と耳は執拗に取るに足らないものまで拾い上げ、処理が追いつかない心理がその膨大な情報を日常生活の異化という結果に導くのである。「死」との暗合、視覚の特化・異化が代表する鋭敏な感覚は、物象の有意的な連鎖をきたす。都市では情報が充満し、言葉が行き交う中脱線し拾われている。都市の中を歩く人間たちが互いに視覚・聴覚など不可触の感覚のアンテナを張り巡らせ合う様相をデフォルメに表象するのは「歯車」のテクストである。

また、「歯車」作中では、「姉の夫の肖像画」（「二　復讐」）や、「ナポレオンの肖像画」（「三　夜」）、「ベエトオヴエンの肖像画」など、「僕」が絵画という視覚の芸術形式に異常な注意を払っている描写が確認される。同じ絵画をテーマにした芥川の「沼地」（大正八（一九一九）年五月『新潮』）に隠された自己表象もまた、「歯車」と連関性をもつようで興味深い。「蜜柑」と同じ「私の出遭つたこと」の原題に置かれて同時に発表された「沼地」は、晩年の芥川自身の末路を暗喩的に造形された「死んだ気違ひ作家」の絵をめぐる論議を中心に成立した。「私」はその「小さな油画の中に、鋭く自然を掴まうとしてゐる、傷しい芸術家の姿を見出した。さうしてあらゆる優れた芸術品から受ける様に、この黄いろい沼地の草木からも恍惚たる悲壮の感激を受けた」[一三]と感じ、記者の軽薄な態度をよそに「私は慄然として再びこの沼地の画を凝視した。さうして再びこの小さなカンヴァスの中に、恐しい焦躁と不安とに虐まれてゐる傷しい芸術家の姿を見出した。」という。「私」は記者の冷笑の中に「無名の芸術家が――我々の一人が、その生命を犠牲にして僅に世間から購ひ得た唯一の報酬」を感じる。「沼地」の絵の鑑賞者としての「私」と引き換えに、今度は「歯車」の「僕」が凡人以上の鋭い感性を以って、芥川の理想的な芸術の実践者として動き出そうとしているのであろう。

第三節　〈ヒステリイ〉を擬態する意識

谷崎潤一郎との応酬で始まった芥川の文学観を披露する評論「文芸的な、余りに文芸的な」の「三十五　ヒステリイ」では、次のような記述が見られる。

> 僕はヒステリイの療法にその患者の思つてゐることを何でも彼でも書かせる――或は言はせると云ふことを聞き、少しも常談を交へずに文芸の誕生はヒステリイにも負つてゐるかも知れないと思ひ出した。虎頭燕頷の羅漢は暫く問はず、何びとも多少はヒステリツクである。殊に詩人たちは余人よりもはるかにヒステリツクな傾向を持つてゐるであらう。このヒステリイは三千年来いつも彼等を苦しめつづけた。彼等の或ものはその為に死し、又彼等の或ものはその為にとうとう発狂してしまつたであらう。が、彼等はその為に彼等の喜びや悲しみを一生懸命にうたひ上げた。[一四]

ヒステリイを「詩的な病」と呼ぶ同章で文芸の誕生をヒステリイという精神の異常に負わせるという芥川の文学観に注目しよう。詩人のヒステリックな傾向はおそらく芥川自身のことを指すが、ヒステリイ状態に苦しめられても尚外部に向かって生産的に「彼等の喜びや悲しみを一生懸命にうたひ上げ」たのである。また、芥川の言う「思つてゐることを何でも彼でも書かせる」ことに、シュルレアリスムの自動筆記との類縁性が見られなくもないが、正真正銘の自動筆記なるものから脈絡を整理することが難しく、読みに堪えないものであると考えられる。「僕」の極端なヒステリー状態を表象した「歯車」は、物象の統合や整理など明らかにイメージのトリミングの痕跡が見られることから、ヒステリイはただ擬態する語り手芥川が戦略的に利用した試みであろう。

「モオル」、「Black and White」、そして「エエア・シップ」「人口の翼」「飛行機」。作者は、言葉にこだわり、言葉を孤立させる。散文である小説の言葉が、これほど詩的に加工された例は、日本の近代文学では、芥川以前には少ない。芥川以後には（もしくは同時代には）「新感覚派」と呼ばれた横光利一・川端康成の作品の言葉との類縁性が考えられる。[一五]

清水康次が指摘する「言葉の孤立」は、ランダムに言葉を羅列することを指すことであり、芥川が常識から逸れたヒステリー状態を借りた表象といえるのではないかと思われる。移動する「僕」、他者と交流し、他者を見る「僕」と見られる「僕」、小説を書く「僕」、読書する「僕」といった外面的イメージの裏に、目まぐるしくヒステリックな妄想に苛まれた「僕」が描かれ、「僕」の意識の葛藤が芥川によって言語化されたのである。

「麒麟はつまり一角獣ですね。それから鳳凰もフエニツクスと云ふ鳥の、……」

この名高い漢学者はかう云ふ僕の話にも興味を感じてゐるらしかつた。僕は機械的にしやべつてゐるうちにだんだん病的な破壊慾を感じ、堯舜を架空の人物にしたのは勿論、「春秋」の著者もずつと後の漢代の人だつたことを話し出した。（中略）

蛆は僕の頭の中に Worm と云ふ英語を呼び起した。それは又麒麟や鳳凰のやうに或伝説的動物を意味してゐる言葉にも違ひなかつた。[一六]（「一　レエン・コオト」）

「僕」は「麒麟」や「鳳凰」などの物事が付与される伝説的動物という文化的コードを引用しつつも、「蛆」との意図せぬ併置でアヴァンギャルドな感覚を産み出し、その感覚の引き延ばしとして自分に縁起の悪いイメージを膨ら

ます。前節で述べた緑色・黄色・赤・Black and White などの色彩感覚も、元々中性的なイメージであるにも関わらず「僕」の主観の好悪で意味合いが付けられた。「文芸的な、余りに文芸的な」のヒステリーに関する芥川の所見と照合すると、「僕」の無意識や病的な一面をつまみ出し、虫を観察するように敢えて冷然と凝視する芥川の姿勢が伺える。「僕」は意図的に衒学的な連想地獄に自らを陥れようとしているのである。

「歯車」の「僕」は、些細な心理学上の錯誤、症状を誇大に解釈し重大な意味付けを為そうと腐心している。その第一の理由は、「気違ひの息子には当たり前だ。」（「歯車」四）という本人の抜き難い自覚であり、第二には自身の尊敬する世紀末の欧州の巨人達と一体化したいという自らの文芸的英雄主義である。[一七]

小澤保博は、「歯車」作中に散りばめられたヨーロッパの文芸に関する言説を「自らの文芸的英雄主義」として的確にまとめ上げた。「僕」はヨーロッパの文芸から悲劇的なヒーローのイメージを意識的に汲み取り、偶然目にした書物という恣意的な形を借りて自身が拵えた不運のメカニズムを表そうとしている。それが偶然性を通り越して、「僕」の心象の恐怖、狂気があるがままに描画される。意識の流れは外部の物象（見た風景、通りすがりの囁きなど）の断片によって刻々変化するが、最終的には、「僕」の行動は語り手芥川により戦略的に統合され、ある意向へ導く。これは、小説の有意的選択によって還元される日常と言ってよいであろう。

普段生活していく中には「物語の筋」なるものが稀に存在するが、大半の場合は取るに足らない物事の集積にすぎない。「歯車」の「僕」は、病的で鋭敏な感覚を以ってそれを統合していくが、その背後には芥川の意図的な操作が介在したわけである。

例えばレエン・コオトの男と義兄の死という連関性について、ユングが提唱したシンクロニシティ（synchronicity、意味のある偶然の一致、共時性）がまず想起されるであろう。シンクロニシティは従来知られていた「因果性」の原理とは異なり、複数の出来事を離れた場所で同時期に生起させる原理であるが、前節で指摘したように、レエン・コオトは大正昭和期に流行した服装の一種であることから、至る所で目にするのも何の異様を感じないはずである。だが、レエン・コオトを着たまま轢死した義兄の不吉な出来事から、レエン・コオトが「僕」に死のイメージを付着させた。死とレエン・コオトの接着で、意識していることほど関係する情報が自分のところに舞い込んでくるようになることに加え、今まで留意しなかったはずのレエン・コオトが絶えず「僕」を苛むようになるのではないか。換言すれば、「歯車」執筆時にすでに芥川が義兄の死を知らされたことから、その死のイメージのメタファーとしてレエ

ン・コオトに後から意味合いが付加されるようになるのであり、フィクションの構造がここで意識的に利用されたのである。

「海のほとり」、「蜃気楼」で無意識の表象として語られる夢は「歯車」でも語られる。「僕」がホテルの部屋で見た夢では「ミイラに近い裸体の女」が「僕の復讐の神」として形象化される。「歯車」での夢は、現実の対極的な存在でも、延長線上にあるものでもなく、「僕」の社会的危惧感・不安、精神の歪な状態のメタファーとして表象されるのである。「「一番偉いツオイスの神でも復讐の神にはかなひません。……」（「二　復讐」）と言う「僕」は、ヨーロッパ文芸のコンテクストを汲み取った上、自ずと恐怖を感じた。

芥川は人物記「萩原朔太郎君」（昭和二年一月『近代風景』）で萩原の「病的に鋭い感覚」はニーチェから影響を受けたことを指摘した。芥川は文中で「千八百九十年代」を「最も芸術的な時代」として「僕も亦千八百九十年代の芸術的雰囲気の中の人となつた。かう云ふ少時の影響は容易に脱却できるものではない。[一八]」と書いたように、ヨーロッパの世紀末デカダンス文芸への傾倒を示した。だが「歯車」の「僕」はデカダンスでありながら、まわりの物事のイメージを貪るように取り入れることから、デカダンスのアンニュイや気だるさといった方向の感情とは少し違う。田口律男の「破滅的なテクスト（正確に言えば、小説のパラダイムを破壊するアヴァンギャルドなテクスト）を書くために、狂気（精神病理）を戦略として利用した[一九]」という指摘が明かしたように、「歯車」は狂気というエネルギッシュな状態を駆使して織りなされたテクストである。不眠症にかかるほど精神的な興奮状態で意気込みの鋭く盛んなさまが作品世界に投影され、生理と心理の調和が取れていないズレを敢えて積極的に攻め込んで見つめることで完成した作品である。「歯車」のテクストで見たまとまった構造から、醒めた意識で理知的に構築する作品世界が感じられる。狂気という行き過ぎた感性の背後には、文学の虚構性をなお放棄していない一芸術者としての鬼気・極度の理性が隠される。イメージの総てを「暗合」として捉えられ、死の要素に格納され、偶然の現象まで故意の解釈が加えられ、さりげない偶然を逆らうことの出来ない運命の必然とみる。「蜃気楼」より緻密な伏線を設け、ヒステリーを擬態することからはじまり、首尾相応の効果を狙ったことで、戦略的に構築されたテクストで自分の病と真正面から向き合い、狂気を通り越して研ぎ澄まされた感覚で鬼気迫る作品世界を達成したのである。

第四節　まとめ――モダニスト芥川の軸を成すもの

晩年の芥川の置かれた文学界に頭角を表しつつあったプロレタリア文学陣営に属する文学評論家宮本顕治は、明治大正以来の文学思潮を念頭に置きつつ、芥川の死について以下のコメントを寄せた。

傲岸な前期の氏を想起する時、我々は氏の新しい情熱的な気配に眼をそそがずには居られない。氏は堪えがたい迄に分裂し疲労した自己を勇敢に整理しようと思った。氏はその為にも野蛮な情熱を求めずには居られなかったのだ。いわんや、理性は氏に余りにも無力な結論を与えたではないか。

二〇（宮本顕治「敗北の文学」）

「情熱」は、言うまでもなく日本における〈自然主義〉の合言葉の一つに数えられる。冷徹な理知をもって、人間が人間であり動物と区別がつくべき意識を重んじ、動物の獣的欲望を超克しようとする芥川の文学の掲げる「芸術至上主義」に対し、自然主義は無技巧で肉欲をありのままに暴き、作者の楽屋情報を魂とともに売り渡すセンセーショナリズムである。倫理的で自律が厳しい芥川の作品では、女性に対する欲望は常に捨象されるか、或いは最も不明瞭な形で現れることから、自然主義に縁のない存在として認識される。宮本顕治は、晩年崩れかかった芥川文学の新機軸として「堪えがたい迄に分裂し疲労した自己を勇敢に整理」することを挙げたが、「理性は氏に余りにも無力な結論を与え」たと論じた。

宮本顕治が芥川作品の「新しい気配」に気づいたのは、彼の自己表象のひとつとして知られる「大導寺信輔の半生」（大正十四年一月『中央公論』）の時からである。実際芥川の自己言及は保吉物から始まり、「大導寺信輔の半生」はその途中経過を示すようなものであり、次の「蜃気楼」がその詩的精神なる叙情の系譜に則って遺稿「歯車」に至らしめたことは小論で再三論じてきたことである。だが、本当に「情熱的な気配」が感じられる作品は、取りも直さず狂気の世界に到達した「歯車」であろう。芥川の新しい情熱的な気配は、忌避していた自己暴露の形を借りて、ヒステリー状態に堕ちた「僕」の表象に寓意した自己観照であると思われる。

「歯車」で構築された緻密な作品世界に、モダニスト芥川の命を懸けての壮大な文芸のアヴァンギャルドな実験を見ることができよう。言霊の力に牽引され、やがて芥川の悲劇的な運命が訪れたにも関わらず、「歯車」の感覚と意識の暗合で織りなすテクストの行間にほとばしる〈狂気〉の背後には、一芸術者としての〈鬼気〉＝極度の理性という醒めた意識が控えていると思われる。清水康次の「死の形式において技巧的であった作者は、ここでも文字の虚構性を完全に放棄してはいない。（中略）〈書かれた私〉と〈書く私〉との間には決定的な落差が介在し、錯乱した自己を冷笑する作家の姿勢はくずれていない。」という指摘が示されるように、作家芥川と「歯車」の「僕」とは、意図される距離が作られている。作中で自己の恥部とされてきた「点鬼簿」への言及も惜しまず、「気違ひの息子には当り前だ」（「四　まだ？」）と自称する「僕」。芥川は自己を今までの作品と同様に理知的な目で風刺し、冷笑しようとする。

自己を相対化して観照することに、芥川の理性の健在が感じられるのである。

神秘への想念についても、「第二の僕」（「四　まだ？」）というドッペルゲンガー幻想が提起され、「僕よりも第二の僕に来る」という近いうちに訪れるはずの死を仮説的に空想する。別個の自己の存在として夙に「識閾下の我」（「海のほとり」）を提起した「僕」の意識と無意識の間に遊離する様相が呈される。ドッペルゲンガーが招来する自己意識の分裂という「僕」のアイデンティティの揺らぎが見られ、疑わしい状況に自ら陥れようとする。

「歯車」に多く見られる論理的に必然性がなく思うままに並べる恣意的な「意図せぬ併置」というイメージの選択は、結局語り手の意図により作為的にかつ精密な計算のもとで連動させ、寸分の狂いもなかった。回転運動を行い、他の歯車と互いに噛み合いながら連動していくのが実在の歯車の原理である。その運動は動的でありながら、歯車自体の位置を移動することなく恒常的に行われる。外周の歯は目まぐるしく運動するが、中心となる芯はずれることなく一定の位置を保持しているのである。「歯車」は、或いは作家芥川のスタンスのメタファーとして捉えることができる。外部の物象が惹起する意識の運動が歯車の外縁の歯のように激しく廻る中、芥川の小説作法の「芯」となる理知的な姿勢は動じずに維持されているというメタファーとして捉えることができるのではないかと思われる。

先述した「第二の僕」がその一端を示すように、意識と無意識の働きかけにより物事に対する好悪や縁起の良し悪しで自己を分節化する傾向は「歯車」で多く見られる。分節化で対置関係が生まれ、その中の一方を選ばなければならないという二者択一の緊迫性を己に課するレトリックがしばしば駆使される。物事を見る目はつねにネガティブである「僕」について、蓮實重彦は「否定的な項目が選ばれることで文体が生き生きとした力を持つからに他ならない[二二]」と指摘したが、自己のほかに他者との関わりにも応用できると思われる。例えば漢学者との会話で覚える「病的な破壊慾」（「一　レエン・コオト」）や或先輩の彫刻家に対する「勇気に乏しい癖に忽ち挑戦的態度をとる」（「三夜」）という悪癖からも伺えるように、この無謀な挑戦は劇作法において矛盾と衝突を起こし、物語全体の〈歯車〉を推進するエネルギーにも成り得るのである。

「文芸的な、余りに文芸的な」で芥川は全身全霊を芸術に捧げた詩人的な性格を夢想する。ブッキッシュな「僕」は精神的強壮剤を書物に求め、その生産行為である小説を書くこともまた同様の効果を持っていると思われる。「歯車」作中に言及した姉の家の火事（「一　レエン・コオト」）や「ダンテの地獄」（「二　復讐」）、「人生の中の地獄」（「六　飛行機」）を連想させる「地獄変」という芥川自身の作品にも見られるように、芸術の苦悶が狂気と快楽をもたらし、死という神秘への畏怖が死ぬ直前に逆る精力に変え、速筆で小説を書き上げ「唯僕のペンから流れ出した命だけある」という自動筆記に酷似するヒステ

リックな恍惚＝トランス状態に到達したのである。

感覚と意識が支え合い、「歯車」の中で書き手芥川の操作により暗合が幾度も繰り返される。イド[二三]（無意識）を源泉とするリビドー[二四]＝人間生存のエネルギーの旺盛さが作品世界の狂気に結実し、エロス・生への希求やタナトス・死に対する畏怖といった次元を超越した作家としての強烈な創作欲求が伺える「歯車」では、実生活上の芥川が芸術至上主義の生け贄になって全身全霊を捧げた暗喩としても解読し得るのであろう。

一　「或阿呆の一生」（『改造』昭和二（一九二七）年十月）、「侏儒の言葉」（『文芸春秋』昭和二年十―十二月）など芥川の遺稿のひとつとして数えられた「歯車」は、昭和二年六月『大調和』に第一章「レエン・コオト」のみが発表され、没後の同年十月に全章が『文芸春秋』に掲載された。

二　佐藤春夫「芥川龍之介を憶ふ」（『改造』一九二八年七月）には、「レエン・コオト」の原稿を見せられ「東京の夜は気取り過ぎるし「夜」ではあまり個性がなさすぎるので自分は「歯車」と云ふ題を薦めて見た。彼は即座にペンを取上げてさう直した。」とある。（『芥川龍之介全集　第十五巻』（岩波書店、一九九七年一月）の後記による。）

三　Sodom。旧約聖書に記された伝説的な町。ヨルダンの低地にあったが，その罪悪のために天から降る硫黄と火とで焼き滅ぼされたという。参照元：『世界大百科事典 第二版』（平凡社、一九九八年）

四　渡部直己「日本小説技術史　妄想のメカニズム――芥川龍之介と競作者たち」（『新潮』二〇一〇年十二月号）

五　千葉俊二『『歯車』について――漱石『それから』を視座として――」（『芥川龍之介研究』第九号』、二〇一五年七月）

六　中村三春『フィクションの機構』（ひつじ書房、一九九四年六月）、一一四頁

七　田口律男「芥川文学に於ける狂気とモダニズム――ストラテジーとしての〈病い〉――」（『日本近代文学』、一九九七年十月）

八　橋浦洋志「横光利一――「感覚」と「宿命」」（『国文学　解釈と教材の研究』四六巻一一号、二〇〇一年九月）

九　清水康次「「歯車」論――コンテキストを失った言葉」（『國文學　解釈と教材の研究』第三十七巻二号、一九九二年二月）

一〇　田口律男「芥川文学に於ける狂気とモダニズム――ストラテジーとしての〈病い〉――」（『日本近代文学』、一九九七年十月）

一一　「歯車」本文、『芥川龍之介全集　第十五巻』（岩波書店、一九九七年一月）、五二頁

一二　関口安義「〈滅び〉への道――「歯車」――」、菊地弘編『日本文学研究大

成　芥川龍之介Ⅰ』（株式会社国書刊行会、一九九四年九月）、二〇三頁

一三　芥川龍之介「沼地」本文、『芥川龍之介全集　第四巻』（岩波書店、一九九六年二月）、二三八頁

一四　芥川龍之介「文芸的な、余りに文芸的な」、『芥川龍之介全集　第十五巻』（岩波書店、一九九七年一月）、二一七頁

一五　清水康次「「歯車」論――コンテキストを失った言葉」（『國文學　解釈と教材の研究』第三十七巻二号、）

一六　「歯車」本文、『芥川龍之介全集　第十五巻』（岩波書店、一九九七年一月）、四六頁

一七　小澤保博「パトグラフィ「歯車」（芥川龍之介）」（『琉球大学教育学部障害児教育実践センター紀要』第九巻、二〇〇八年三月）

一八　芥川龍之介「萩原朔太郎君」、『芥川龍之介全集　第十四巻』（岩波書店、一九九六年十二月）四九頁

一九　田口律男「芥川文学に於ける狂気とモダニズム――ストラテジーとしての〈病い〉――」（『日本近代文学』、一九九七年十月）

二〇　宮本顕治「敗北の文学」（昭和四（一九二九）年八月『改造』）、『日本現代文学全集六九　プロレタリア文学集』（講談社、昭和四四（一九六九）年一月）所収、三六三―三六四頁

二一　三好行雄「「歯車」「或阿呆の一生」「西方の人」など――永遠に超えんとするもの」『明治大正文学研究』（東京堂、一九五四年十月）初出、『三好行雄著作集　第三巻』（筑摩書房、一九九三年三月）所収

二二　蓮實重彦「接続詞的世界の破綻―芥川龍之介『歯車』を読む―」（『國文學』第三十巻第五号、一九八五年五月）

二三　id。精神分析の用語で、超自我、自我とともに人格を構成する三つの領域の一つとされ、ドイツ語でエスEsともいう。「イドは性衝動（リビドー）と攻撃衝動の貯水池で、完全に無意識であり、遺伝的要素を主としているが、いったん意識化され、のちに抑圧されて再び無意識となった後天的要素も含む。善悪や損得の認識を欠き、時間や空間のカテゴリーもなく、矛盾を知らず、ひたすら満足を求める盲目的衝動から成っている。」『世界大百科事典　第二版』（平凡社、一九九八年）より抜粋

二四　libido。精神分析の用語。「フロイトは一九〇五年に欲望、欲情、性衝動という意味に用いたこの言葉を借用して、人間に生得的に備わっている「本能」エネルギーという意味で、この語を精神分析の概念として使った。」久保田圭伍執筆項目「リビドー」、『日本大百科全書ニッポニカ』（小学館、一九九四年）より抜粋

結論　「大きな物語」と「小さな物語」の奇妙な共棲

歴史物と現代物の二つに大きく分けられる芥川の作品は、また王朝物、キリシタン物、中国物、開化物、児童文学、保吉物、自己表象といった様々な作品群に細分化できる。ひとりの作家が十三年という長くない作家生命の中で完成した功績とは思えないほどバラエティーに富んだ芥川文学の中から、本論文は彼の中国物・開化物・自己表象を選定し、題材を古今東西に求め、意欲的に新しくあろうと取り組み、テーマの表現に伝統の脱却から生まれる広義モダニズムの合理性やアヴァンギャルド芸術が代表する狭義モダニズムの近代批判の視点を巧みに融合した芥川のモダニストたる資質を汲み取ってきた。歴史物においては、芥川は常に自分なりのまなざしで解釈し、一つのテーマに沿って纏め上げ、古い物語の型枠に新しい要素を吹き込んだとすれば、本論文で取り上げた現代物や自己表象もこの芥川の一貫した作法に則るものである。題材となった自分の体験は古典などの題材と同じ自由自在にアレンジすることも芥川の作品中では許容され、自己を客体化し冷徹に観照する方法を可能にした。芥川の影は作中人物に多かれ少かれ落としているものの、過去の経験の再現というレールから逸らす自由も与えられている。芥川の現代物・自己表象の物語の戦略には、歴史物と同様、一貫してモダニズムの合理性と批判精神が取り入れられているのである。

第一節　モダニズムの相対化で芥川作品から見えてきたもの

では、芥川の前期から後期への傾向として歴史物から現代物へのシフトはどのように解釈されるべきなのかというと、芥川は大きな物語である歴史を表象する常套手段のマンネリズムから、アヴァンギャルド芸術が一端を示した欧米一九二〇年代のモダニズムとの共時性に関心を持つようになり、文芸の新しい形を求めるために動転したのではないかと思われる。巨視的な歴史の中ではなく、探求する主題を小さな一個人の生活の中へと集約し、生活レベルの感銘・身近な日常に精神分析、意識の流れ、感覚描写などの方法を駆使して個人営為への凝視に詩的精神を見出し、生の意味を改めて見出そうとする芥川の試みの痕跡を、彼の作品群の移行から確認することが出来るであろう。

本論文は芥川作品に現れるモダニズムの合理性と批判精神を踏まえた上、主体と客体、自分と他者との対比を基調としてモダニズムの本質を捉えてきた。文化上のモダニズムは、人間の意志で形成し変容する都市文化との関わりを重視する伝統があり、常に大正市民社会の形成と変遷を観察者としての問題意識をもって作品に仮託する芥川文学は、都会人の理性を謳うモダニズムの精神に合致している。

また、本論文はモダニズムの新旧二項対立の構造を基調にし、明治大正と前近代との対比として開化物を取り上げて論じてきた。幕末から明治大正への著しい西洋化＝近代化は、受容の土壌を準備する時間を与えず、政府が性急に根付かせようと慌ただしく接ぎ木するようなものである。欧米の近代化はグラデーションに譬えると、日本の近代化は線を引いて白黒をつける性格を有していると思われる。ヨーロッパ・アメリカの産業革命の基礎を元に時間をかけて耕すような漸進的な近代化に対し、日本のそれは過去の生活様式との決別という対置関係、西洋を汲み取ることで伝統からの断絶を示しながら、自分の東洋のイデオロギーに制約されることで二律背反の関係が自ずと生まれる。和洋の間のバランスポイントを模索し続けている明治大正のモダンという現象と過程を再現することに、伝統との不即不離の状態が芥川の開化物に表象される。

本論文は全三部にわたり、モダニズムにおける相対化・分節化の特性で対象とした芥川の中国物、開化物、現代物の自己表象といった作品群における二項対立の構図を見立て、外的に可視化される表象からモダニティとモダンを検討し、作中人物の内的な想念といった不可視の感覚表象をモダニズムの意識と無意識、シュルレアリスムを駆使する方法で読み解き、芥川のモダニストとしての資質を検討してきた。

中国物を主にした第一部においては、芥川が置かれる大正期の日本を中国表象を通じて、その近代性を中国と対置することで明らかにするモチーフを確認することが出来た。第二部の開化物作品群では、大正時代の群衆が当然のように享受するモダンの起源を明治時代に遡り、異文化の接触で必然的に惹起する西洋と東洋、新思潮と旧時代の思想の二項対立を浮き彫りにすることで、欧米化をめぐる日本国内で生起される社会的争点を直視するモダニスト芥川の姿が認められる。第三部に至っては、現代物と芥川の自己表象を検討し、無意識という自己の中に潜んでいる他者を凝視することで、自己を分節化する芥川の語りの戦略が見え、感覚と意識との結合を言語化することで彼晩年の夢想する詩的精神が表象されることを説いてきた。

モダニズムは、つまり対立項を設け、新旧二項対立の中で新しい方を指すことである。欧米文芸でのモダニズムはその合理性という側面を取り上げつつも、アヴァンギャルドで不条理な文芸表象で逆説的に批判する。時期の変遷に即し、モダニズムの定義の拡張や変遷も認められる。そもそもモダニズム自体は意識的に「只今＝Just now」を保とうとする一つの状態であり、永久に新しくあることは不可能である。例えば我々が古い雑誌を手にして商品広告欄でみた「新発売」という活字は、今から見るとすでに新しい状態でなくなっているが、活字のみが半永久的に「新」という表象のままになっている。そこに感じられる言葉の二律背反のように、モダニズムの概念はそれに似た趣がある。時空間に即してモダニズムの内実が変わることはそういった現象から生まれるものである。欧米の余分な装飾を省き、機能美を重視したモダニズム建築をは

じめ、文芸に拡散したモダニズムの概念が声高に主張された一九二〇年代において「モダン」の内実も永久不変ではあり得ない。モダニズムは時代に即して絶えず変容するものであるゆえ定義することが難しく、意味規範が拡張されてゆくのである。

この結論では、モダニズムにおいて、もう一つの重要な概念である「大きな物語（Grand narrative）」と「小さな物語（Mini narrative）」を取り上げ、モダニズムを中心とした作品論の拡充として論じることにする。この概念はフランスの哲学者リオタール（Jean-François Lyotard, 1924-1998）が『ポスト・モダンの条件』（フランス語 *La condition postmoderne*, 1979）でモダンとポストモダンとの区別の為に提起したものであり、モダニズムを一つのまとまった「大きな物語」とし、ポストモダンは「小さな物語」の乱立と見る。現在では、二十世紀初頭のモダニズムを論じるにあたり、「モダニズム以降」の意味を持つ一九六〇年代に起源したポストモダンに関わる問題が付きまとい避けて通れないものとなっている。モダニズムの理性の限界から出発したポストモダン自体は、多岐に渡るモダニズムの定義より遥かに複雑である上、本論文の範疇からはみ出しているため、概略的紹介程度に留めることにすることを予め断っておく。

簡潔に述べると「大きな物語」は物差しとして機能するものであり、この「大きな物語」に準拠し、人々が理性が世界を救うといった単純な価値観を認め、歴史認識を共有していた時代を「モダン」と呼び、そして価値観の多元化による「大きな物語」に対する懐疑が拡散した時代を「ポストモダン」と呼んでいる。だがモダンとポストモダンは時代で区分することではなく、両者は常に互いに包摂する概念として繰り返し現前している[二]。

（石毛弓「リオタールの大きな物語と小さな物語――概念の定義とその発展の可能性について」）

石毛弓がリオタールの言説を整理したものを要約すると、モダニズムとポストモダンは概念の形成順序という時系列的な配列関係があるものの、両者は対立項ではなく、まして時間的前後関係で区分することが意味を成していないことに留意しておきたい。伝統を相対化して、それを批判することからモダニズムの合理性を見いだし、近代文明を推進する理性を広義モダニズムとし、個人の感覚を直に訴求し、戦争など不条理な人間の営為を批判するアヴァンギャルド芸術を狭義モダニズムとするのであれば、ポストモダンの懐疑精神はすでにモダニズムの多義性の中に孕んでいることとする。そういう意味ではモダニズムを持ち直して、ポストモダンの定義に使われる「大きな物語」と「小さな物語」を芥川の作品において検討することで、またモダニズムの定義を拡張することにつながる意義があると思われる。

次節では、本論文で蓄積してきた芥川作品の読みの中から「大きな物語」と「小さな物語」とは何をさしているのかを解き明かしていく。

第二節　大正期日本の「大きな物語」

モダニズムの「大きな物語」は、対象となる地域の都市空間、社会風俗、大衆心理、文化、思想などが合流し混在することで、歴史という大きな流れを形成する。第一部の中国表象では、唐小説「杜子春伝」に仮託して大正時代の市民社会が芥川の「杜子春」に表象された。ディストピアと目される一極集中の都市から、文明と自然との調和を見せた郊外へ脱出する憧れに、大正都会人のユートピアへの夢想像が見えてくる。続く「南京の基督」、「首が落ちた話」、「馬の脚」では、日本の中国進出の様々な様相が描かれる。広大な土地と資源を擁した中国には、日本にとっての様々な可能性とポテンシャルが潜んでおり、基督降臨で梅毒を癒やす奇跡（「南京の基督」）から、首が斬られた重傷からの治癒（「首が落ちた話」）、頓死からの蘇生譚（「馬の脚」）まで、中国という場所は如何なる荒唐無稽な話でも有り得る、フィクションの想像力が自由に羽ばたく絶好な土地として捉えられているのである。その非合理性は十九世紀から近代化の波に乗り遅れた中国に残存する前近代的で未開な社会の風土に由来すると思われる。そんな中国と並べ、維新に成功し近代化の成果を享受した大正日本のモダニティが自ずと映し出されるのである。いわゆる理性を普遍価値として認識してきた日本の、モダニティとの対価交換として失いつつある前近代の神秘性への憧憬という共同幻想に似た想念が、芥川の中国物に込められていると思われる。

「お富の貞操」をはじめ、第二部では芥川の開化物を中心に検討したが、維新開化＝欧米化という明治政府の施策の功罪を問いかけるモダニスト芥川の姿がそこに現れている。大正日本の文化（Culture）として定着した〈西洋〉を、明治日本の文明（Civilization）が至らしめた始源論的な言説を主軸に、明治維新の見せ場として機能する上野というトポスの形成から、欧米の自由平等思想が舶来することで変異した明治日本の思想シーン、性急な西欧化が偶然にもたらした和洋の「美しい調和」、生産の合理化を目指す資本主義の副産物としてのグローバリゼーションなど、様々な変化を生み出す〈開化〉という日本モダンの形成過程が見えてくる。富国強兵という至高のモットーの元に置かれ、様々な分野で実施された明治日本の欧米化がもたらした効果と副作用を、芥川の開化物のテクストで再確認することができよう。

つづく芥川の災難表象である「疑惑」を皮切りに、極限状態に置かれる人間にあぶり出された無意識の働きかけについて検討した。高度な論理性が要求される医学をもって、不条理な無意識をつまみ出すという同時代を風靡したフロイトの言説から、意識と感覚に任せたシュルレアリスムの自動筆記を擬態す

る「歯車」のテクストに、科学と文学との接点を見出す。芥川の「保吉の手帳から」で相対化された自己＝芥川龍之介対堀川保吉の表象に、晩年芥川の疑似告白、メタフィクションを見る。震災で生じた大衆心理の普遍的な心の揺らぎ、無意識に対する道徳倫理学の非力、第一次世界大戦における日本の海軍拡張、マスメディアの発達がもたらした「大正モダン」と称されるモボ・モガのファッションから見る身体の均一化や、物象が遍在し情報の坩堝の様相を呈した都市空間で彷徨う生産性の低い高等遊民の姿など、個人それぞれの自白から、一個の巨視的で普遍的な「大きな物語」の析出が可能となったのである。

明治維新この方、富国強兵と殖産興業の道をひた走り、明治の国家体制づくりに邁進してきた日本は、日露戦後、まがりなりにも一等国をもって任ずるようになると、それまでの精神的緊張が一気に弛緩し、一種のエア・ポケットに落ち込んで、青年層のあいだには個人主義的風潮が瀰漫した。国家や社会へ背を向けた一群の若者たちは、学業をおえても職に就くこともせず、自己の趣味的生活を尊びながら、読書と思索にふけり、内面の要求の命ずるままに生きてゆこうとした。[三]（千葉俊二『『歯車』について――漱石『それから』を視座として――」）

上に引用した千葉俊二の論考は、高等遊民という社会現象から見た大正日本の「大きな物語」と「小さな物語」とのジレンマを歴史的視野から展開する適確な指摘である。歴史に横たわる無数の個人の生は、「大きな物語」以上に小説の物語の言説の豊富さに貢献すると思われる。

第三節　人間の数だけ無数にある「小さな物語」

第一部の「杜子春」で主人公が母への愛着から漏らした言葉が代表するように、芥川は個人の葛藤を示す「小さな物語」の中から「大きな物語」を動かす力を見出す。その「小さな物語」は、「南京の基督」での金花の純粋さに対する日本人旅行家のためらいであったり、「首が落ちた話」での何小二の身の上に感じられる「人間の当てにならなさ」であったり、「馬の脚」での金甌無欠の国体の護持が強いられた挙句に起きた忍野半三郎の逃走であったりと、「大きな物語」以上の物語性を持っている。

開化物を論じた第二部では、国家の「大きな物語」のもとに置かれた国民の個々の生が表象された。政府の強制的な西洋化に順応するか、あるいはその反対側で抗うかという個人の選択が迫られ、歴史において個々の意識がさらに顕著である。「お富の貞操」で命がけて猫を救おうとするお富と、それに感化され維新に加担する官軍の新公の人間模様が歴史と同様な重みを持つ「小さな物語」のモチーフを形成し、開化物の基調を成す。「開化の殺人」「開化の良人」

では自由恋愛とエゴの撞着、及ぶ西洋化した新しい女に対する男の苦悶が描かれ、「舞踏会」と「雛」では、東洋と西洋の異なる価値観から、フランス人の海軍将校が開化の少女明子に吐露した「生(ヴィ)のような花火」への礼賛や、アメリカ人の買い手に売却される雛人形を前に「おごそかな」姿勢で鑑賞する父親の姿に、人間の美に対する共感が最大公約数として割り出される。

歴史のコンテクストや意味規範を批判し、或いは無視する第三部の自己表象に至っては、一人称小説の表象により純粋な「小さな物語」がより直接に体現される。「疑惑」では、無意識という人間の心の底に潜んでいる怪物の力を前に、明治の実践倫理学の空虚さに気づかされる。「保吉の手帳から」では海軍の理念と「相容れさうにない」保吉がパンの為に嫌々と教師となったという。利益を打算することは、手厚い給与を目当てにはるばるイギリスやアメリカから異国日本の避暑地に来たお雇い外国人や、海に放り込まれた愚直な守衛の身の上にも確認される。保吉物に描かれた海軍機関学校の関係者の大半は日本政府の海軍拡張という富国強兵の大義名分＝「大きな物語」に賛成して来たわけではないことが表象されるあたりに、芥川の皮肉たっぷりな批判精神が込められている。「蜃気楼」では、新聞というマスメディアで鵠沼海岸の蜃気楼のことを知り、見物に来る新時代のモボ・モガに世相の「大きな物語」が感じられる。それを無関心どころか、不気味に思う「僕」は、自分を取り巻く「大きな物語」の元でランダムに現れた物象たちを悉く錯覚し、ひたすら個人の詩的精神の境界に入り浸る。「蜃気楼」の方法を進化させた「歯車」に至っては、関東大震災後復興しつつある都市空間の歴史的文脈とは関係なしに遊離する「僕」の深層心理に潜む無数の意識が身体感覚と組み、恣意的に個人の人生の時間の中に挿入される鬼気迫る様相が呈されており、まさにリオタールの言う「小さな物語の乱立」そのものである。

「小さな物語」で示現された人間模様は、後期になるにつれ芥川文学で重要になってくる傾向が認められる。歴史物に格納しきれない芥川の問題意識が、自己表象をはじめとする感覚的なテクストに移行し、「大きな物語」とは違った新たな形態が生まれたことで、芥川文学のモダニティ＝常に新しいであることが保持されるのである。

第四節　人間の普遍価値が込められたテクスト

第一部から第三部まで作品論で駆使した様々な方法で相対化・分節化というモダニズムの概念を念頭に置き、芥川文学の中の中国と日本、明治と大正、自分の中の他者という主体と客体と対峙し対比して初めて意味を持つものとして、モダニズムの中心思想に漕ぎ着けてきた。芥川の作品を解読することで、近代国民国家という「大きな物語」形成のプロセスが分かると同時に、歴史が孕む様々な問題に取り組み批判を行うというモダニストたる冷徹な観察眼を

実感することが出来ると思われる。モダニズムは近代化を遂行する一方、その近代化の成果を批判するという両義性を持ち、進歩と批判、解体・脱構築と再生の循環を繰り返し、最終的には絶えず前へ進んでいく永久機関のようなものであることを確認してきた。芥川の小説が構成したフィクションの機械を動かすのは、個々の生への表象に象嵌された人間の普遍価値への関心であると信じる。

最後に、ドイツ人の芥川研究者イルメラ日地谷＝キルシュネライトの二〇一三年ドイツで開催された国際芥川龍之介学会シンポジウムでの基調講演を引用し終わることにする。

> 芥川は、あらゆる種類の材料を無差別に世界中の文学から取り入れ、それを日本や東アジアの伝統と織り交ぜたと批判されてきたが、その際に研究者たちが払った依拠や引用などを探索する大いなる努力は、それなりの成果を上げたのかもしれない。しかし、これまでの芥川論に度々見られた、そこからこの作家の根本的な弱さや自主性の欠如などを導き出すことは、それがたとえ欧米の研究者・読者であろうと、そのまま認めるわけにはいかない。むしろ芥川のスタイルを、パロディないしは風刺と解釈すること、それは十分に可能であると私は考える。あるいは、芥川の手法はモダンないしはポストモダンに典型的な表現スタイルである、そう見ることもできるだろう。（中略）古い翻訳や歴史的短編、晩年の作品をも含む、近年出版された芥川の作品集に対する英語やドイツ語の批評を読むと、日本近代の知識人である芥川を、ごく当然のように、世界文学という地平の上に立っていた一人の世界公民、そう受け止める傾向が明らかであった。[四]（イルメラ　日地谷＝キルシュネライト、ベルリン自由大学教授）

以上のように、芥川の作家論的な読みを超越した視野を外国人研究者から確認することが出来る。我々アジアの研究者は、情報取得の利便性から芥川の作家自身の情報を貪欲に知り尽くそうとする結果、狂人の遺伝を恐れることや、キルシュネライトが言及した「作家の根本的な弱さや自主性の欠如」など芥川に対する固定観念に縛られ、それがノイズの形で、テクストの読みを妨げ続けてきた。そして我々自身はそのような状態を知らずに、これまで累積してきた先入観で芥川の作品を解読し、結局金太郎飴のような似たような研究を生み落としていくのである。作家情報というテクストの外部ではなく、与えられたテクスト本体のみを極めることこそ、芥川文学研究のさらなる広がりが見えるのである。

「世界文学という地平の上に立っていた一人の世界公民」という作家芥川のイメージの捉え方が提示するように、芥川作品に込められる国境を超えた人間の普遍価値は、今でも世界中の読者に深い感銘を与えるのである。世界文学

の観点から見ても、今昔物語集など古典から再創造することにモダニズム文学の実現が認められ、晩年の感覚的な作品は西洋のアヴァンギャルド文芸との共時性を充分有していると思われる。

本論文はいままで見落とされがちだった芥川のモダニストとしての素質を再発見する意向から出発したが、それが芥川のモダニズム研究の空白を埋めることに繋がればと切に願う。

一　大正三（一九一四）年五月芥川の処女作「老年」を『新思潮』に発表することを起点とし、昭和二（一九二七）年七月二十四日未明東京田端自宅で自殺するまでの時間を数えると、十三年又二ヶ月になる。

二石毛弓「リオタールの大きな物語と小さな物語――概念の定義とその発展の可能性について」（『龍谷哲学論集』第二一号、二〇〇七年一月）が提起した概念を整理しまとめたもの

三　千葉俊二「『歯車』について――漱石『それから』を視座として――」（『芥川龍之介研究』第九号』、二〇一五年七月）

四　イルメラ日地谷＝キルシュネライト（Irmela HIJIYA-KIRSCHNEREIT）、第八回国際芥川龍之介学会　ドイツ大会基調講演「なぜ芥川か？――ヨーロッパからの視点――（Warum Akutagawa Ryunosuke?－Eine europäische Perspektive－）」（『芥川龍之介研究』第八号、二〇一四年）

初出一覧

博士論文執筆に際し、いずれも体裁の修整を施し、適宜に加筆していることを断っておく。

第一部　反照するモダニティ――中国物と大正日本の現代性

大正時代のユートピア幻想――「杜子春」（書き下ろし）
交差する東と西――「南京の基督」（書き下ろし）
不条理なテクスト――「首が落ちた話」・「馬の脚」（書き下ろし）

第二部　モダンの水脈を探る――開化物から見る近代国民国家形成の言説

近代化された身体――「お富の貞操」（『北海道大学大学院文学研究科研究論集』第十三号、二〇一三年十二月）
愛を語る男たち――「開化の殺人」・「開化の良人」（『台湾日本研究』第九号、二〇一五年八月）
鹿鳴館のまぼろし――「舞踏会」（書き下ろし）
開化のあかり――「雛」（『政大日本研究』第十三号、二〇一六年一月）

第三部　モダニズムの射程――自己という他者を観照する眼差し

狂人の語り――「疑惑」（書き下ろし）
自己観照という仮構装置――「保吉の手帳から」（書き下ろし）
詩的精神とその実践――「蜃気楼」（書き下ろし）
感覚と意識の〈暗合〉――「歯車」（書き下ろし）

参考文献（五十音順）

単行本

飛鳥井雅道『岩波ブックレット　シリーズ日本近代史No.2　鹿鳴館』（岩波書店、一九九二年七月）
安藤公美『芥川龍之介　絵画・開化・都市・映画』（翰林書房、二〇〇六年三月）
イアン・ブルマ(Ian Buruma)、アヴィシャイ・マルガリート(Avishai Margalit)共著、堀田江理訳『反西洋思想』（新潮社、二〇〇六年九月）
池井望、菊幸一編『「からだ」の社会学――身体論から肉体論へ』（世界思想社、二〇〇八年八月）
イブ・デュプレシス著・稲田三吉訳『シュルレアリスム』（白水社、一九六三年五月）
巌谷國士『シュルレアリスムとは何か』（メタローグ、一九九六年六月）
エドワード・サイード (Edward Wadie Said) 著、今沢紀子訳『オリエンタリズム　上』（平凡社、一九九三年六月）
岡伸夫、鈴木貞美編『技術と身体――日本「近代化」の思想――』（ミネルヴァ書房、二〇〇六年三月）
岡田尊司『愛着障害　こども時代を引きずる人々』（光文社新書、二〇一一年九月）
尾形勇、川北稔等編『歴史学事典　第二巻　からだとくらし』（弘文堂、一九九四年十月）
川村邦光『オトメの身体――女の近代とセクシュアリティ――』（紀伊國屋書店、一九九四年五月）
川村邦光『セクシュアリティの近代』（講談社、一九九六年九月）
斎藤勇、西川正身、平井正穂編『英米文学辞典　第三版』（研究社、一九八五年二月）
佐伯順子『恋愛の起源』（日本経済新聞社、二〇〇〇年二月）
酒井英行『芥川龍之介　作品の迷路』（有精堂、一九九三年七月）
時代別日本文学史事典編集委員会編『時代別に本文学史事典　現代編』（東京堂出版、一九九七年五月）
須藤松雄『志賀直哉の文学』（桜楓社、一九六三年三月）
関口安義編『芥川龍之介研究資料集成　第二巻』（日本図書センター、平成五年九月）
髙橋龍夫「芥川龍之介文学におけるモダニズムの諸相」（総合研究大学院大学

博士論文、二〇一六年）
塚原史編著『シュルレアリスムを読む』（一九九八年五月、白水社）
寺澤芳雄編『英語語源辞典』（研究社、一九九七年六月）
富田仁『鹿鳴館　擬西洋化の世界』（白水社、一九八四年十二月）
鳥原学『日本写真史』、中公新書、二〇一三年十二月）
永井均『倫理とは何か』（筑摩書房、二〇一一年一月）
中川成美『モダニティの想像力』（新曜社、二〇〇九年三月）
中村真一郎『芥川龍之介の世界』（岩波書店、二〇一五年十二月）
中村三春『フィクションの機構』（ひつじ書房、一九九四年六月）
中村三春『物語の論理学　近代文芸論集』（翰林書房、二〇一四年二月）
前田愛『都市空間のなかの文学』（ちくま書房、一九九二年八月）
前田愛『文学テキスト入門』（筑摩書房、一九九三年九月）
松村明編『大辞林　第三版』（三省堂、二〇〇六年）
真杉秀樹『芥川龍之介のナラトロジー』（沖積舎、一九九七年六月）
松浪稔『身体の近代化―スポーツ史からみた国家・メディア・身体―』（叢文社、二〇一〇年二月）
南博『大正文化』（勁草書房、一九六五年八月）
三好行雄編集『日本文学全史　五〈近代〉』（學燈社、一九七八年六月）
三好行雄『三好行雄著作集　芥川龍之介論』（筑摩書房、一九九三年三月）
吉田精一『芥川龍之介』（新潮社、一九五八年一月）
吉田精一『吉田精一著作集　第一巻　芥川龍之介』（桜楓社、一九七九年十一月）
吉見俊哉『都市のドラマトゥルギー』（河出書房新社、二〇〇八年十二月）（原本は一九八七年七月、弘文堂により刊行）
吉見俊哉『博覧会の政治学』（講談社学術文庫、二〇一〇年五月）（原本は一九九二年、中央公論社により刊行）
Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, 1976（日高敏隆・岸由二ほか訳『利己的な遺伝子　増補新装版』紀伊國屋書店、二〇〇六年）

論文

浅野洋「「蜃気楼」の意味―漂流する〈ことば〉」、『一冊の講座　日本の近代文学2　芥川龍之介』、有精堂、一九八二年七月）
足立直子「『舞踏会』論――芥川の開化期認識を探って」（国際芥川龍之介学会「芥川龍之介研究」第二号、二〇〇八年八月初出、同氏著書『芥川龍之介　異文化との遭遇』（双文社出版、二〇一三年二月）所収）

安藤宏「「舞踏会」論――まなざしの交錯」（『国文学　解釈と教材の研究』三七―二巻、一九九二年二月）
安藤公美「芥川龍之介「蜃気楼」論――海辺の物語」（『国文学　言語と文芸』、おうふう、二〇〇三年十月）
石毛弓「リオタールの大きな物語と小さな物語――概念の定義とその発展の可能性について」（『龍谷哲学論集』第二一号、二〇〇七年一月）
石割透「「雛」（芥川龍之介）について」（『日本文学』、一九七五年十二月）
磯田光一「再考　鹿鳴館文化」（『磯田光一著作集　5』、小沢書店、一九九一年四月）五二六頁
伊東貴之『『杜子春』は何処から来たか？――中国文学との比較による新しい読み」（『国文学』四一―五巻、一九九六年四月）
稲田智恵子「芥川龍之介「疑惑」――失われた言葉を求めて崩壊する自我」（『国文目白』三十八巻、一九九九年二月）
井上諭一「芥川龍之介「疑惑」論――縮む空間の物語として――」（『弘前学院大学・弘前学院短期大学紀要』、一九九四年三月）
イルメラ日地谷＝キルシュネライト（Irmela HIJIYA-KIRSCHNEREIT）、第八回国際芥川龍之介学会　ドイツ大会基調講演「なぜ芥川か？――ヨーロッパからの視点――（Warum Akutagawa Ryunosuke?－Eine europäische Perspektive－）」（『芥川龍之介研究』第八号、二〇一四年）
ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」（一九三六）、浅井健二郎編訳・久保哲司訳『ベンヤミン・コレクションⅠ　近代の意味』（筑摩書房、一九九五年六月）
梅内幸信「快感原則と現実原則の彼岸へ」（『鹿児島大学地域政策科学研究』九巻、二〇一二年三月）
江口渙「芥川龍之介論」（「新藝術と新人」、大正六（一九一七）年六月二十八日）
海老井英次「現代文教材研究講座２１『雛』―玩具箱の中の〈幻〉　芥川龍之介の作品を読む５」（『月刊国語教育』、一九八三年五月）
海老井英次「「文明開化」と大正の空無性――芥川竜之介「舞踏会」の世界（大正期の言説空間〈特集〉）」（『日本近代文学』四九巻、一九九三年十月）
大谷哲「芥川龍之介『蜃気楼』の内と外と間――〈詩的精神〉をめぐって――」（『二松学舎大学東アジア学術総合研究所集刊』四四巻、二〇一四年三月）
岡田暁宜「杜子春と精神分析―苦行のパラドクス―」（『愛知教育大学研究報告（人文・社会）』五五巻、二〇〇六年三月）
小澤保博「パトグラフィ「歯車」（芥川龍之介）」（『琉球大学教育学部障害児教育実践センター紀要』第九巻、二〇〇八年三月）
押野武志「モダニズム文学と「破砕される身体」――江戸川乱歩・葉山嘉樹・宮沢賢治」、中山昭彦・吉田司雄編著『機械＝身体のポリティーク』（青弓社、二〇〇六年）所収
小野隆「「開化の殺人」論」（『専修国文』五九巻、一九九六年八月）

菊地弘『『保吉もの』・そのあと」、同氏著書『芥川龍之介―意識と方法―』（明治書院、一九八二年十月）
菊地弘「蜃気楼」、同氏著書『芥川龍之介　意識と方法』（明治書院、一九八二年十月）
邱雅芬「芥川龍之介與日本現代主義文學」（魏大海、李征、譚晶華編『日本文學研究：歴史交匯與想像空間』（青島出版社、二〇一四年八月）所収）
國末泰平「馬の脚」（関口安義編『芥川龍之介新辞典』、翰林書房、二〇〇三年十二月）
久米正雄ら「創作合評（二月の創作）（抄）」（『新潮』第四二巻第二号、大正十四（一九二五）年二月付）、関口安義編『芥川龍之介研究資料集成　第二巻』（日本図書センター、一九九三年九月）所収
栗栖真人「舞踏会」（『国文学　解釈と鑑賞』第四八巻四号、一九八三年三月）
小谷瑛輔「芥川龍之介「疑惑」論――回帰する「狂人」と「怪物」――」（『日本近代文学』第九十一集、二〇一四年十一月）
五島慶一「「南京の基督」論――〈物語〉と語り手――」（『日本近代文学』通巻六二、二〇〇〇年五月）
酒井英行『『お富の貞操』、『六つ宮の姫君』について」（『静大国文』三六巻、一九九二年四月）
鷺只雄「「南京の基督」新攷――芥川龍之介と志賀直哉」（『文学』、一九八三年八月）
佐藤大祐・斎藤功「明治・大正期の軽井沢における高原避暑地の形成と別荘所有者の変遷」（『歴史地理学』四六―三巻』、二〇〇四年六月）
ジェイ・ルービン「芥川龍之介と世界文学」（同氏編『芥川龍之介短編集』（新潮社、二〇〇七年六月）所収）
佐藤泰正「芥川文学の現代性―その〈アキレスの踵〉をめぐって」（『国文学　解釈と鑑賞』一九七四年八月）
篠崎美生子「『蜃気楼』――〈詩的精神〉の達成について――」（『国文学研究』、一〇四巻、一九九一年六月）
篠崎美生子「モダニズム――「大きな物語」は解体されたか」（『国文学解釈と鑑賞別冊　芥川龍之介：その知的空間』、二〇〇四年一月）
清水康次「「歯車」論――コンテキストを失った言葉」（『國文學　解釈と教材の研究』第三十七巻二号、一九九二年二月）
清水康次「物語と語り手」、同氏著書『芥川文学の方法と世界』（和泉書院、一九九四年四月）
水洞幸夫「芥川龍之介「舞踏会」論――闇の中の言葉――」（『金沢学院大学文学部紀要』四巻、一九九九年三月）
鈴木貞美「国家を組織する思想、国家を超える思想―身体、血、生命―」、木栗原彬・小森陽一・佐藤学・吉見俊哉編『越境する知　身体：よみがえる』（東京大学出版会、二〇〇〇年七月）所収
鈴木淳「芥川龍之介『雛』論―創出される〈刹那の感動〉」（『明治大学大学院

文学研究論集』、二〇〇三年九月）
鈴木敏子「「枯野抄」・「雛」の読み方」（『日本文学』一九七六年四月）
鈴木三重吉「赤い鳥　標榜語（モツトー）」、『赤い鳥』創刊号（大正七（一九一八）年七月）
須田千里「芥川龍之介「第四の夫から」と「馬の脚」――その典拠と主題をめぐって――」（『光華日本文学』第四巻、一九九六年八月）
関口安義「〈滅び〉への道――「歯車」――」、菊地弘編『日本文学研究大成　芥川龍之介Ⅰ』（株式会社国書刊行会、一九九四年九月）
関口安義「芥川龍之介の童話」（『資料と研究』（山梨県立文学館編）一九九六年三月）
関口安義『赤い鳥』（項目）、同氏編著『芥川龍之介新辞典』、翰林書房、二〇〇三年十二月
副田賢二「芥川龍之介「疑惑」論――「語ること」をめぐる転換――」（『国語と国文学』七十五―七巻、一九九八年七月）
高橋龍夫「「舞踏会」論――ボードレール「悪の華」との照応から――」（『日本近代文学』五三巻、一九九五年十月）
高橋龍夫「「杜子春」の物語性」（『解釈』四五―二巻、一九九九年二月）
高橋英夫「解説――文豪の退場、そして文章の出現」（『志賀直哉全集　第二巻』、岩波書店、一九九九年一月）
髙橋博史「芥川龍之介「馬の脚」――人間世界の外部をいかに語るか――」、シンポジウム「芥川龍之介・中国的視角」発表レジュメ、二〇一六年八月十三日　於杭州師範大学
高橋稔執筆項目「杜子春伝」、『日本大百科全書（ニッポニカ）』（電子ジャーナル、小学館、二〇〇一年）
高橋洋子「『舞踏会』――歴史の当事者の立場――」（『国文学　解釈と鑑賞』六十四―十一巻、一九九九年十一月）
高見堅志郎執筆項目「アヴァンギャルド」、『日本大百科全書（ニッポニカ）』（小学館、二〇〇一年）
田口律男「芥川文学に於ける狂気とモダニズム――ストラテジーとしての〈病い〉――」（『日本近代文学』、一九九七年十月）
千葉俊二「『歯車』について――漱石『それから』を視座として――」（『芥川龍之介研究』第九号』、二〇一五年七月）
陳諭霖「芥川龍之介「南京の基督」にみる「怪奇」：〈奇蹟〉と〈迷信〉をめぐる問題系」、（『広島大学アジア社会文化研究』第一三号、二〇一二年三月）
柘植光彦「同時代への羨望――「お富の貞操」論」（『国文学』二〇巻、一九七五年二月）
徳田秋声・久保田万太郎・久米正雄・菊池寛・中村武羅夫・水守亀之助　創作合評　第四回（『新潮』第三十八巻第六号、大正十一（一九二三）年六月）、関口安義編『芥川龍之介研究資料集成　第二巻』（日本図書センター、一九九三

年九月）所収
頓野綾子「指標としての「赤い鳥」――「杜子春」の評価をめぐって」（『中央大学国文』第四四号、二〇〇一年三月）
中村文雄「芥川龍之介「保吉物」に頻出する「退屈」についての一考察」（『解釈』一九八八年九月）
中村武羅夫・芥川龍之介・千葉亀雄・久米正雄・田山花袋・久保田万太郎・宇野浩二・加能作次郎「創作合評（二月の創作）〔抄〕」（『新潮』第四二巻第二号、大正十四（一九二五）年二月付）、関口安義編『芥川龍之介研究資料集成　第二巻』（日本図書センター、一九九三年九月）所収
中村三春「混血する表象――小説「南京の基督」と映画『南京の基督』――」（『日本文学』、二〇〇二年十一月）
西原大輔「芥川龍之介「南京の基督」とフロベール」（『広島大学日本語教育研究』第一八巻、二〇〇八年三月）
西山康一「「幻想」／「迷信」としての〈中国〉――芥川龍之介「南京の基督」における〈科学〉と〈帝国主義〉」（『文学』、二〇〇二年五月）
仁平道明「「雛」試論―「意地の悪い兄」のためのレクイエム」（『文学・語学』、一九九三年三月）
萩久保泰幸「芥川龍之介の「開化の殺人」について」（『日本文学論究』二二巻、一九六二年十一月）
蓮實重彦「接続詞的世界の破綻―芥川龍之介『歯車』を読む―」（『國文學』第三十巻第五号、一九八五年五月）
橋浦洋志「横光利一――「感覚」と「宿命」」（『国文学 解釈と教材の研究』四六巻一一号、二〇〇一年九月）
平岡敏夫「芥川龍之介における〈明治〉」（『国文学』三十巻、一九八五年五月）
藤井貴志「〈廃物〉への眼差し―芥川龍之介「雛」と林京子「雛人形」―」（『芥川龍之介研究』、二〇一二年九月）
前田愛「空間のテクスト　テクストの空間」、同氏著書『都市空間のなかの文学』、筑摩学芸文庫、一九九二年八月）所収
牧野陽子「芥川龍之介「南京の基督」における〈語りの構図〉」（『台大日本語文研究　第9号』、二〇〇五年七月
真杉秀樹「言葉の奇蹟――『南京の基督』論」（『解釈』、一九九四年五月）
マックス・シェーラー「道徳形成におけるルサンチマン」、K・マンハイム、M・シェーラー著・秋元律郎、田中清助訳、『現代社会学大系　第八巻　知識社会学』（青木書店、一九七三年一月）
見尾久美恵「芥川龍之介の『疑惑』」（『岡大国文論稿』、第二十二号、一九九四年三月）
三島由紀夫「解説」、芥川龍之介『南京の基督』（角川文庫、一九五六年九月）
宮坂覚「『雛』―重層的〈語り〉の構造から醸し出される〈語られていないこと〉」（『解釈と鑑賞』、一九九九年十一月）

宮本顕治「敗北の文学」（昭和四（一九二九）年八月『改造』）、『日本現代文学全集六九　プロレタリア文学集』（講談社、昭和四四（一九六九）年一月）所収
三好行雄「「歯車」「或阿呆の一生」「西方の人」など――永遠に超えんとするもの」（『明治大正文学研究』（東京堂、一九五四年十月）初出、『三好行雄著作集　第三巻』（筑摩書房、一九九三年三月）所収
三好行雄「舞踏会について――芥川龍之介へのアプローチⅠ――」（『立教大学日本文学』八巻、一九六二年六月）
三好行雄「ある終焉―『秋』の周辺―」、同氏著書『芥川龍之介論』（筑摩書房、昭和五十一（一九七六）年九月）
三好行雄「遺されたもの」、同氏著書『芥川龍之介論』（筑摩書房、一九七六年九月）
森本修「お富の貞操」、駒沢喜美編『芥川龍之介作品研究』（一九六九年五月）所収
紅野敏郎「「お富の貞操」のお富」（『国文学』十四巻、一九六九年十月）
山崎甲一「「お富の貞操」について―目と心」（『文学論藻』七二巻、一九九八年三月）
山敷和男「「杜子春」論考」（『早稲田大学漢文学研究』九巻、一九六一年九月）
山本芳明「モダニズム前夜、文学と科学が出会うとき――イデオロギー分析の試み――」（『日本近代文学』第五十七集、一九九七年十月）
楊淑容「芥川龍之介「お富の貞操」論―共有した時間の記憶」（『日本文芸論稿』三十巻、二〇〇六年三月）
吉田精一「鑑賞」（『近代文学鑑賞講座第一一巻　芥川龍之介』、角川書店、一九五八年六月）
渡辺正彦「芥川龍之介「首が落ちた話」材源考――ドストエフスキー「白痴」との関連」（『近代文学論』一九八六年三月）
渡部直己「日本小説技術史　妄想のメカニズム――芥川龍之介と競作者たち」（『新潮』二〇一〇年十二月号）