

芥川「地獄變」の世界

一六

## 芥川「地獄變」の世界

細川正義

芥川の歴史小説は素材としての歴史との関わりの有り方からテーマ小説と見る向きが一般であるが、その拠り所として屢々取り上げられるのが「澄江堂雑記」の次の箇所である。

今僕が或テーマを捉へてそれを小説に書くとする。さうしてそのテー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の日本に起つた事としては書きこなし悪い／僕の昔から材料を探つた小説は大抵この必要に迫られて不自然の障壁をさけるために舞台を昔に求めたのである。

自己の創作の方法に関する立場を述べたこの一文が示すごとく、確かに芥川の歴史小説は、歴史其の儘を忠実に描こうとする為のものではなく、あくまで歴史上の「異常な事件」を媒介として自己の内包する或るテーマを描こうとするところにあつた。例えば鷗外の歴史小説と比べてみれば明らかである。芥川がその創作に於いて鷗外の方法を踏襲していくことは容易に窺えるが鷗外の歴史小説が歴史の中の自然を重視することによつて、その必然として史伝物へと展開していくのに対し、芥川のそれはどこまでも創作上の手段の域を越えるものではなかつた。言い換えれば

ば、鷗外の歴史小説が常に緊張関係を保っていた歴史的真実世界は、芥川にとつては初めから切り捨てられたところで取られている点が指摘されよう。しかしここで問題とするのは芥川の歴史小説の手段としての面ではない。テーマ表現の手段とするところには、実は何故歴史を素材に選んだかが抜きにされているのであり、芥川の文芸の出発が歴史小説からであった、彼の内的必然まで探らなければ、芥川の歴史小説の意義が眞に問われたことにはならないのである。

芥川文芸が本格的に出発するのは大正三年の「羅生門」からであるが、彼の歴史小説について考える場合、この「羅生門」のテーマが人間の深部に潜むエゴイズムの問題に向けられているのは注目しなければならない。芥川は「羅生門」脱稿後の大正四年三月九日に友人恒藤恭に宛てて「イゴイズムをはなれた愛があるかどうか(云々)」と書き送っている。<sup>(3)</sup>そこには吉村稠氏が芥川文芸展開の重要な契機をなすものとして指摘される彼の失恋体験を忘れてはならないが<sup>(3)</sup>、「羅生門」に先立ち人生の黄昏を思わせるような「老年」を書き、常に人生の淵に立つて深い絶望と虚無を実感していた芥川にとって、エゴイズムを離れた愛の可能性こそ彼の生を肯定するための唯一絶対の問題であつたと考えられる。彼の本格的な創作活動の出発である「羅生門」に於いて、まずこの問題に直面したのも当然といえば当然であった。

作品に側して見るなら、老婆と下人、そして蛇売りの女の三人が「餓死」という極限の状態では、どのような罪をも「仕方がない」という論理で巧みに肯定していくところであるが、そこで芥川が見ていたのは、その「仕方がない」とする言葉のうちにあるどうすることも出来ないエゴイズムの発現であり、作品世界は病死した蛇売りの女が老婆に髪の毛を脱かれ、老婆もまた自分より遙かに力のある下人には着物を剥ぎ取られてしまうといったように、愛も道徳もないただ力関係しか存在しないという寂寞としたエゴイズムばかりの世界が展開されていく。そこにあつては

人間の個といふものなどは無に等しい。長く煩った恋愛問題で暗くなつた氣持を明るい世界に転じようとして執つたはずの筆も、エゴイズムの発現の前には暗い虚無<sup>(4)</sup>の中に沈んでいかなければならなかつたのである。そして作品が「下人の行方は、誰も知らない。」として放逐するより仕方がなかつたところには、芥川自身もまたその暗い虚無と絶望を身をもつて感じとつていたことを示していよう。

芥川の歴史小説の形態が或る目的を形象する為の方法として取られたものであることはすでに指摘した。同時に方法としての面ばかりでなく、その内的必然性をも探らなければけつして語り得ない点も記してきたが、芥川の歴史小説の出発にあたる「羅生門」が示しているごとく、そこで彼自身の全存在に深く関わつてくるテーマをとつていてこれを考えれば、歴史小説が単なる創作上の手段であるばかりではなく、そこには彼の全存在を賭けた戦いに適つた内的確かな必然性が認められなければならない。いわばそこに芥川文芸としての必然があつたからこそ、歴史小説の多くが他の形態に比して生き生きと「明るさ」と「力強さ」に富んでいたともいえるのである。

それでは芥川に歴史小説形態をとらせた必然性とは何か。手がかりとしては或るテーマの為に得た異常な事件を不自然でなく表現するためとする先の「澄江堂雜記」の一文であるが、むしろ手段の面で語られた一文が、ここで有効となるのは、奥野政元氏が「歴史へよせる関心の中核には、この異常なるものへの傾斜が抜きがたく刻まれている」と指摘される、芥川の異常性への傾斜という性情に於いてである。<sup>(5)</sup> 芥川の文芸が、彼が暗いと実感する実生活から美的眞実世界への飛翔を志向するものである点を認めたとき、そこにある実生活と觀念の中に描象された眞実世界がけつして対置出来得るものでないことに気付かされるのだが、その対置出来得ないものをえて対極に置いて志向せんとする彼の文芸の性格を考えるなら、確かに奥野氏の指摘される異常性への傾斜は芥川文芸の重要な基調をなしていよう。そしてこの基調故に芥川と歴史は独自な出会いを見せるのであり、彼の歴史小説への必然性もここから窺える。

ここで芥川と歴史の出会いとした芥川の歴史への関心の有様を作品の上に具体的に見るなら、例えば「澄江堂雑記」と「西郷隆盛」の次の箇所があげられる。

○昔を選ぶと云ふ事にも／昔其のものの美しさが可也影響を与へてゐるのにちがひない。<sup>(6)</sup>

／

<sup>(7)</sup>

○僕は歴史を書くにしても嘘のない歴史などを書かうとは思はない。唯如何にもありそうな美しい歴史さへ書ければ／即ち「昔其のものの美しさ」「如何にもありそうな美しい歴史」と表現されるところであるが、そこで彼が歴史其のものの美しさと云うとき、より意味を持つてているのは歴史的な事実ではなく、歴史のもつ美しさに対してであることは容易に知れよう。異常性への志向を内包する芥川独自の視点は、歴史の客觀性を捨象した主觀的享受に於いて、しかもそれは美しさへの憧憬として示されるのである。言い換えれば芥川にとって歴史は、そこに繰り広げられる事件に於いてではなく、美的情緒世界への共鳴において選ばれるのである。<sup>(8)</sup> 芥川の歴史小説への重要な契機が指摘されるところだが、この点についてさらに彼の性情の面から考えてみよう。

芥川は「羅生門」以前のいわば習作期に、「老年」「青年と死」と前後して「大川の水」という小品を残している。

昔からあの水を見る毎に、何となく涙を落としたいやうな、云い難い慰安と寂寥とを感じた。／自分の住んでゐる世界から遠ざかつて、なつかしい思慕と追憶との国にはいるやうな心もちがした。

二十余才の青年にしてはあまりに深い感慨が語られていよい。東京の下町で生れ育ち、江戸文化に身近に接してきた彼は、またそこに漂よう江戸的な情緒に深い親しみを抱いてきた。彼はそれを「なつかしい思慕と追憶の国」としてしみじみと見つめているのである。かつて福田恒存氏は芥川の性情に「日本の優情」という言葉を与えられた。氏の指摘される「日本の優情」こそこの大川の水を見つめる芥川の心を語るものであろう。そして、先の歴史のもつ「美しさ」に心を傾けていく彼の内面には、大川の水を見つめる彼の眼と同質のもの、即ちこの「日本の優情」が大きな

比重をしめているといえる。つまり、「日本の優情」を湛えた彼の心情が故に、異常なる物への憧憬が歴史のもつ美しさに出合つて、そこに自己と同質のものを見い出したところに、彼の歴史小説彼態が必然的に生み出されてきたのである。歴史小説がエゴイズムの問題を通して自己の極限状態に於ける戦いから始められたことはすでに指摘してきたが、見方をかえればそれが全存在を賭けた戦いであつたが故に、自己の精神形成と密着した形態が必要であつたともいえよう。それは「地獄變」を頂点にして芸術至上主義という自己の芸術に対する覚悟を力強くうたいあげたの歴史小説に於いてであつたという点とも深く関わっているのである。

(註)(1)

芥川全集、八巻、一四五頁。(全集は岩波書店昭和十年発行の十冊本全集を使用、以後引用頁数はすべてこの全集による。)

(2)

芥川全集、十巻、六七頁。

(3)

吉村禰氏は、芥川の失恋体験に注目され、そこで身をもつて知った人間の心に潜むエゴイズムの醜悪さこそ、芥川文芸の基調をなすものであり、「芥川文芸はそのエゴイズムとの対峙を主題に展開する相のうちに認識できる。」とされている。(吉

村禰、「芥川文芸初期の世界」「日本文芸研究」関西学院大日本文学会、第二十五卷一号)

(4)

芥川に於ける「虚無」についてはすでに菊地弘氏、越智治雄氏など多く論じられてきている。(菊地弘、作品論「羅生門」、

越智治雄、作品論「偷盜」、国文学、第十七卷十六号、「芥川龍之介の手帖」所収。)

(5) 奥野政元、「地獄變」の世界」「日本文芸研究」関西学院大日本文学会、第三十四卷一号、四五頁。

(6) 芥川全集、八巻、一四六頁。

(7)

芥川全集、一巻、五八四頁。

(8) この点、「異常なる物」と「昔其のものの美しさ」への憧憬を並置的に考えるところは少々立場を異にするが、それらの憧憬が繰り広げている情緒、雰囲気の世界に注目しなければならないとする、平岡敏夫氏の御指摘は注目される。(平岡敏夫、「芥川における歴史物から現代物へ」有精堂、日本文学研究資料叢書所収一七四頁。)

(9) 芥川全集、七巻、二〇三頁。

(10) 福田恒存、「福田恒存評論集3」「作家論」、新潮社。

## 二

「戯作三昧」は馬琴が暗い実生活の中で孫息子太郎の真実な心に触れて、涙を流しながら芸術の道、戯作三昧の境地を獲得していくところで終るが、つづく「地獄変」はその馬琴の姿の中から出発しているといえよう。良秀は、すでに芸術か道德かの前に逡巡してはいない。彼は馬琴が家族と離れてコオロギの鳴き声に象徴される清澄な静けさの中で、「恍惚たる悲壯の感激」をもつて筆をはしらせている姿を受けて立つのである。それは後の作品「河童」の中で、詩人トックが、

藝術は何もの支配をも受けない藝術の為の藝術である。従つて藝術たるもののは何よりも先に善惡を絶した超人でなければならぬ。<sup>[1]</sup>

と語る言葉に表わされる、芥川に於ける「藝術家」としてのイメージが全的に投映された姿でもあろう。

作品はこの芸術を絶対とする絵師良秀と、人間の生命をも自由にし得る程の絶対的権力を持った堀川の大殿との対立を中心に、地獄變屏風をめぐつて展開する。作品の構成上からは、テーマ小説としての歴史小説の面についてはすでに考察してきたが、「地獄變」は「宇治拾遺物語」の「絵師良秀、家の焼くるを見て悦ぶ事」に「異常な事件」を得て書かれたものである。芥川の歴史小説が、歴史を媒介として、自己の内包する或るテーマを描くことを目的としたものであったように、芥川が「宇治拾遺物語」から「異常な事件」を得て書こうとしたのは、事件そのものよりも、その事件のもとで苦悩し、佇む絵師良秀の姿であり、そこに馬琴からの展開として、藝術家としての自己の主張を盛り込もうとしたのである。その意図のもとに世俗の権力者の代表としての堀川の大殿、或は良秀の娘、日頃「良

秀」と呼ばれている一匹の猿などをからませ、そして語り手を設定するといった技巧を施して作品を形成していくのである。

「地獄変」の特徴は事件の展開が語り手によってなされている点である。作品世界と鑑賞者の間に立つものとして設定されるのだが、語り手「私」は常に作品世界から一步退いたところから、客觀者の眼で地獄変屏風にまつわる出来事を一つ一つ述べたてながら、事件の全容を明らかにしていく。この語り手の意味を探る場合注目されるのが、次の二点、作中語り手は常に大殿とも良秀とも身近に通じる位置にある点と、第一章ですでに

数多い御逸事の中でも、今では御家の重宝になって居ります地獄変の屏風の由来程恐ろしい話はござりますまいと語りはじめているごとく、事件の全容を見てしまっている人として設定されている点であろう。

このように設定された語り手について芥川自身、小島政二郎宛書簡で次のように説明する。

あのナレエションでは二つの説明が互にからみ合ってゐてそれが表と裏になつてゐるのです。その一つは日向の説明でそれはあなたが例に挙げた中の多くです、もう一つは陰の説明でそれは大殿と良秀の娘との間の関係を恋愛ではないと否定していく（その実それを肯定してゆく）説明です。<sup>(2)</sup>

即ち語り手の役目は事件の展開を「日向の説明」と「陰の説明」の両面から語っていくことにあるとしている。すでに事件の全容を見てしまっている語り手「私」は、「日向の説明」として事件の展開を語りついきつても、同時にそこにある事實に対して全てを見てしまった位置からの心証をもらすのである。それが芥川のいう「陰の説明」の面ともなつて、常に堀川の大殿を是とし、良秀を否として語りつづけながら、結局は芸術至上主義者良秀の人物を描きあげるためという一点に集約されてくることになるのである。奥野政元氏が

何が眞の原因であるかは語り手が明確に判断すればするほど疑わしいものとなる

と指摘されているが、つまり、語り手に託されていたものは、単に大殿にまつわる出来事として地獄変屏風事件の真相を明らかにすることではけつしてなかつた。大殿とともに、良秀の娘を乗せた牛車炎上の場で良秀の「恍惚とした法悦の輝き」を見ている語り手にとって、「恐ろしい」と実感させられるのは、そこに眼前される光景自体にとどまるものではない。真に「恐ろしい」と実感されるのは、その牛車炎上の場にある良秀と大殿の姿の中にこそあつたはずである。その意味で語り手が明らかにしようとしたのは、むしろその場面に於ける恐ろしさの真相に對してであつたといえよう。

すでに全てを見てしまつた語り手によつて展開される作品世界は、その語り手の体験する「恐ろしさ」の中に超時間的に止揚する。作品に於ける語り手設定の必然性もここにある。即ち作品世界がこの語り手に語りつけられることによつて、時間的、空間的流れをみせることなく、常に良秀と大殿の対置によつて表わされた「恐ろしさ」に集約されるところで、一つの統一世界を形成していくのである。

註(1) 芥川全集、五巻、二八六頁。

(2) 芥川全集、十巻、一八四頁。大正七年六月十八日付、小島政二郎宛書簡

(3) この点は竹盛天雄氏が「語り手によつて投げかけられる良秀讒誹のいちいちはほとんどが、良秀の人間的中味を非難するたぐいのものではない」と指摘されている、「私」の良秀について語る言葉からも具体的にうかがうことが出来よう。(竹盛

天雄、「地獄変」、「批評と研究芥川龍之介」、芳賀書店所収、一八七頁)  
(4) 奥野政元、前掲書、五四頁。

## 三

作品は良秀と堀川の大殿の対立を中心に、良秀と娘、良秀と猿、さらに娘と猿といった関係が微妙に交錯しながら展開していく。すでに述べたごとく、作品が単に芥川の芸術觀を語る為でなく、彼の視点はそこにある良秀自身により深く注がれていたのだが、それが芸術絶対の良秀と世俗の絶対的権力を有する堀川の大殿との対立の間には欠落していかなければならない部分に対するものとして一匹の猿と娘の登場を必然化させたと云えよう。岡崎義恵氏が「純粹な愛情の表現」と指摘された娘と猿の一対が、大殿との対立には欠落している良秀のもう一面を表わしつつ、作品は地獄變屏風完成へと向っていくのである。屏風絵の完成と、良秀、娘、猿の三者の死によって閉じられる結果がそれによく示している。以下具体的に考察していこう。

馬琴を受けて立つ良秀は現世の道徳や情にとどまることはない。彼は世間から非道徳的、非倫理的、非社会的なあらゆる形容詞が与えられてもけつして「世間の習慣とか慣例」には従がおうとせず、例え弟子の生死に関わるようなことをさせていても「その絵を描き上げると云ふより外は、何も彼も忘れて」筆を運ばせる「横道者」で、芸術絶対主義であった。しかし、その良秀にも「たつた一つ人間らしい、情愛のある所が」あつた。それが彼の娘への溺愛にも似た愛情である。これが猿の登場を必然化させ、やがては結末の悲劇の場面を展開する重要な伏線ともなつていくのであるが、良秀のそのような「たつた一つ」の無性な愛情さえも、それが自己の芸術の面と対立する位置におかれようになつた時には、芸術の前に切り捨てられていく。つまり、良秀が「何時になく寂しそうな顔をして」、

己が午睡をしてゐる間中枕もとに坐つてゐて貴ひたい／

と頬む姿、或はそのあと急に涙もろくなつて「時々独りで泣いてる」ような姿、そこにあるのは娘への愛情が芸術と対置したところで、芸術と娘のいずれを選ぶべきかの迷いではなく、むしろ自分の芸術の為には最愛の娘を犠牲にしていかなければならぬことに対する人間良秀の悲しみであるといえる。良秀の流す涙は、愛する娘への決別の涙であろう。そしてその涙は、良秀のとる芸術の道を一層非情なまでに美化していくのである。

馬琴が孫息子太郎の純粹な心に触れて、涙を流しながら到達した創作三昧の境地は、今まで人間良秀の涙をさそう。残るのはただ芸術の道のみであり、彼の存在の必然性は芸術の道に於いてのみとなる。三好行雄氏が

もしこの小説が作者の運命を予言していたとすれば、それは良秀の死をえがいたことによつてではなく、良秀の涙をえがいたことによつてである。

と述べられているごとく<sup>(2)</sup>、この非情なまでに純潔で厳格な芸術家としての未来に、人間芥川は涙を注いでやれずにはおれなかつたのである。

良秀と猿の関係が最も端的に表われるのが、結末の炎上する車に飛び込む猿と、それを受けとめる良秀の対置に於いてであろう。

「猿轡を噛みながら、縛の鎖も切れるばかり身悶えをし」て苦しむ娘の姿を、「恐れと悲しみと驚き」とで「食ひ入るばかりの眼つきをして」見つめていた良秀にはまだ娘への愛情として示された面での苦痛が残されており、所謂芸術至上の境地に到つてゐるのではない。それが、炎上する牛車の中で苦しみ悶える娘のもとへ「地にもつかず宙にも飛ばず、鞠のやうに躍りながら」「一文字に」猿が飛び込んでいった、その瞬間を境にして、「云ひやうのない輝きを、さながら恍惚とした法悦の輝き」を浮べながら、芸術至上の道を歩みだすのである。

猿と娘との出合いは、或る時猿を追いつめた若殿に向つて娘が、

良秀と申しますと父が御折檻を受けますやうでどうも唯見ては居られませぬ

と言つて、猿の許しを乞うところに始まる。この、娘の父即ち良秀を間にしての娘と猿の出合いは、以後の二者の関係を暗示するものとして重要である。この事件があつてからは、猿は常に娘の側に佇むのだが、猿の娘に対する態度はけつしてこの関係をはずすことはないのである。或る夜娘が大殿に手込めにされようとしている所へ駆けつけた「私」に対し、娘にかわつて頭を下げる姿に象徴的に示されていよう。

見るとそれは私の足もとにあの猿の良秀が、人間のやうに両手をついて黄金の鈴を鳴らしながら、何度も丁寧に頭を下げるるのでございました。

一匹の猿のこの態度には、娘に対する面での良秀との一体化に似たものさえ感じさせる。時を同じくしての良秀は、「まるで正気の人間とは思はれない程夢中になつて屏風の絵を描いて」いた。あたかも最愛の娘を猿に託して、芸術一筋に全身を捧げ尽くしているかのごとくである。愛娘の側に佇む猿の良秀と、一身に屏風絵に向う絵師良秀、同時に進行されるこの両者に於いて娘と猿と良秀の三者の関係が明らかにされるのである。

そして、猿の死と、それを境にして「恍惚とした法悦の輝き」を浮べる良秀の姿である。

見たものでなければ描けぬという良秀が、大殿に願い出た結果となつて眼前に展開される光景、娘を犠牲にしたそ間良秀の実在を今一方で支えていたもの」の死であると指摘されているが、猿の死の意味はここにある。良秀がどうしても芸術至上の境地に至り切れぬ一点、即ち娘への愛情、彼の人間性の面を、猿の死によつて乗りこえることが出来たと考えられよう。良秀の存在の一面を示していた一匹の猿の死によつて、良秀に残るのは芸術の道ばかりである。

一方、良秀に対し常に強者の側にあった堀川の大殿の、この場に於ける姿は対置的である。

御縁の上の大殿様だけはまるで別人かと思はれる程、御顔の色も青ざめて、口元に泡を御ためになりながら紫の指貫の膝を両手にしつかり御つかみになつて、丁度喉の渇いた獸のやうに喘ぎつづけていらっしゃいました……

世俗の権力を絶対とする大殿の敗北と、芸術絶対の良秀の勝利が明確に描かれる。しかし、作品の主題は、単に芸術の世俗の権力に対する勝利を描くことのみにあるのではない。良秀の大殿に対する勝利の影には娘と猿の死が残されているのである。

- 註(1) 岡崎義恵、「『地獄変』をめぐる問題」『文芸研究』(特集大正の文芸)東北大學、第七〇集、四七年六月、四頁。
- 三好行雄、「『地獄變』について」『國語と國文學』東京大國語國文學會、昭和三十七年八月(有精堂、日本文學研究資料叢書、所収、九七頁)。
- (3) 三好行雄氏は良秀のこういった「即物主義」が娘炎土の悲劇と重要な関連をもつていていることを指摘されている。(前掲書、九四頁)
- (4) 奥野政元、前掲書、六一頁。

## 四

地獄変屏風の完成と、良秀の娘が無縁でないことは八章で示される。

誰だと思ったら——うん、貴様だな。己も貴様だらうと思ってゐた。なに、迎へに来たと? だから来い。奈落へ来い。奈落には己の娘が待つてゐる。待つてゐるから、この車へ乗つて来い——この車へ乗つて、奈落へ来い——

吉田精一氏がここにある「貴様」が「地獄の獄卒」であり、「大殿の化身」によつて奈落へ導かれる娘と、その娘のために用意された車、夢のお告げは、良秀が大殿に願い出ることによつて現実化される。この夢が結末の悲劇と重なるものとして重要な伏線をなしている。

自分の娘を犠牲にしてまで屏風絵を完成させようとする良秀に、世間の非難は集中した。しかし、猿の死に象徴的に示されたごとく、人間良秀としての面に決別した良秀には、そのような非難など彼の芸術世界を微動だにさせるものではなかつた。かくて地獄變屏風は完成し、牛車炎上の場面で世俗の権力の代表者である堀川の大殿を斥けた良秀の芸術の道は、今まで道德の代表者としての横川の僧都<sup>(2)</sup>をも沈黙させる。地獄變屏風の見事な完成は、世間の評価を一変させたのである。そこには「芸術の境に未成品ある莫し<sup>(3)</sup>」と云い「芸術家は何よりも作品の完成を期せねばならぬ」<sup>(4)</sup>とする芥川の芸術に対する主張と重なつて、良秀の芸術至上の道の決定的勝利がもたらされたかにみえる。

しかし、作品はまだ重要な問題を残している。念願の屏風絵を描きあげた良秀は、次の夜自らの手で縊れ死んでしまうのである。屏風絵の完成と良秀の自殺の関わりは、作品究明に於いて見逃してはならない。まず手がかりとして、語り手は次のように推測する。

一人娘を先立てたあの男は恐らく安閑として生きながらへるのに堪へなかつたのでございませう。

即ち、地獄變屏風を見事なまでに描きあげた良秀が、そのすぐあとで自殺しなければならなかつたのは、最愛の娘を犠牲にしたことへの苦痛に堪えられなかつためと推測するのである。語り手のいう「生きながらへるのに堪へなかつた」良秀の自殺へ向う心情を積極的意味にとらえるか、消極的意味でとらえるかで作品論は大きく分かれようが、従来は消極的方面で比較的多く論じられてきた。道德的呵責、或は最終的には芸術も道德の前には屈せざるを得なかつたといった見方である。ここで「一人娘を先立てた」という語り手の言葉に注目して、娘の死の悲劇を呼んだあの夢

のお告げにかえつてさらに考えてみよう。

地獄変の屏風は、娘の「檳榔毛の車」とともに炎上することによって出来上った。しかしこの「檳榔毛の車」の炎上は夢のお告げがそのままの形で実現されたのではない。先に引用した箇所を注意して読めば、「この車へ乗つて」奈落へおり立つて来いと告げられるのは、実は娘ではなく、良秀自身であったことに気付かされよう。夢のお告げでは娘はすでに奈落にいるのである。そして、今良秀の手に再現させられた地獄の奈落を描いた屏風絵の中で生きている。地獄絵が完成して、今度は良秀自ら娘の待つ地獄絵の中へ降り立つていくことによって夢のお告げが実現するのであり、彼の地獄変屏風はここに於いて完全となる。即ち、良秀の自殺は、語り手の言葉から従来多くとられてきた消極的立場での死ではなかろう。むしろ、この夢のお告げから考えるならば、良秀の死はすでに上臈をのせて炎上する牛車を見せてくれるようだ。大殿に願い出た時点で覚悟されていたと思われる。<sup>(6)</sup> 彼はその決意のもとに大殿に願い出、屏風を描きあげたと考えられるのである。つまり良秀の死は、あくまで芸術至上を歩む絵師良秀としての死であり、娘と猿と良秀、密接に結ばれる三者の死によって地獄変屏風は完全な形に於いて完成するのである。

良秀の死後残された屏風と、彼の墓石とは、彼の死を語るのに象徴的である。良秀の描いた地獄変屏風が増々その光彩を放つて、人々の心を打つて生き生きとしていくのに対しても、彼の墓は次第に忘れ去られていく。良秀の死が、彼の屏風絵の中へ向つての飛翔を意味するなら、その肉体は形骸として捨て去られても良いはずだ。屏風絵と墓石の対比が明確に示すごとく、ここに実世界からの飛翔という芥川の理想とする芸術世界が描かれる。しかしながらも、小さな標の石は、その後何十年かの雨風に曝されて、とうの昔誰の墓とも知れないやうに苔蒸してゐるにちがひございません。

と書く芥川の筆は妙に悲しい響きを残す。この末文の悲しい響きこそ、作品が芥川の芸術至上主義をうたいあげる為

ばかりでなく、その芸術至上に生きなければならない運命を背負つた芸術家良秀の姿を描くことにあつたことを示しているのであり、同時に、その良秀と同じ運命を自覚する芥川自身の痛みをも伝えるのである。

註(1) 吉田精一、近代文学注釈大系「芥川龍之介」、有精堂、八五頁。

(2) 「如何に一芸一能に秀でようとも人として五常を弁へねば、地獄へ墮ちる外はない」とする横川の僧都の立場には道徳の代表者としての設定が考えられよう。

(3) 芥川全集、八卷、五四八頁。

芥川全集、六卷、三七六頁。

この立場をとる論としてはまず吉田精一氏があげられよう。氏は「芸術の為にはあらゆる非道徳的行為を許され得ると信じた天才も道徳から犠牲を要求されざるを得なかつたのである」と述べられている。(前掲、注釈大系、三三三頁。)

(6) 良秀は大殿に対し檜榔毛の車と上臈の炎上を願い出る時、「突然噛みつくやうな勢ひになつて」それを口にする。この良秀の態度に彼の自己の運命に対する決意が象徴的に示されているとみる。

## 五

「戯作三昧」で馬琴の「恍惚とした悲壯の感激」を描き、今また「地獄変」で良秀の「恍惚とした法悦の輝き」を描いた芥川は、一見芸術至上を力強く主張しているかに見える。しかし、馬琴の姿を受けて力強く描きはじめられたにもかかわらず、ここで良秀の自殺と末文に於ける悲しい響きを残して終らざるを得なかつた芥川は、すでに駒尺喜美氏も指摘されているように、けつして良秀の、最愛の娘も自己の生命をもかけてとる芸術至上の世界に安住し得ていたのではない。芥川の芸術が常に実生活と密接なところにあって、その暗い実生活からの飛翔という根本命題を抱

えて展開されていったという点についてはすでに述べてきたが、ここで良秀の死をもつてしか描くことの出来なかつた自己の芸術の世界に対しても、改めて深い懷疑を抱かずにはおれなかつたであろう。それは晩年の「歯車」の中でこの良秀の運命について回想する場面とあわせて、芸術家としての、芥川自身の運命の暗さに対する深い懷疑であつたともいえよう。

芥川文芸が「地獄変」を頂点にして所謂王朝物としての歴史小説から、きりしたん物へ、そして現代物へと急速に展開していくのも、そういういた芥川の変化を具体的に示すものとして考えられる。いわば、芸術と実生活の矛盾には気づきながらも、あえて王朝物という現実からは比較的遊離したところに於いて、芸術の世界にばかり向けられていた芥川の視点は、ここに至つて改めて自己の内部へ深く向けられていったといえるのである。

註(1) 駒尺喜美「芥川龍之介の世界」法政大学出版局、二〇〇頁。ここで氏は「早くから芸術と日常の矛盾に気づいていた芥川は芸術のためには人生を犠牲にしてもやむを得ぬとホゾをかためたことは事実であった。だが、そうしたすみかに安住することは彼にはとうていできなかつた」と述べられている。