

# 芥川『地獄変』試論

— 「語り手」を中心に —

宮田 一生

『地獄変』において、芥川は一人の芸術家を創造しようとした。それは芥川の理想とした芸術家であつた。「作品の完成を期」（『芸術その他』）すためには、「魂を悪魔へ売り渡す」（同）芸術家であり、日常の場では生きることを拒絶される人間であり、創られた世界、非日常の世界においてのみ生きることを許された存在である。こうした非日常的な状況を設定をした結果、純粹客観的立場に拠つて語る視点人物では、その世界を混乱させる可能性があり、不適當であつた。この世界を語るにふさわしい人物は非日常的世界の住人でなければならぬ。その中にあつて、常識的判断力を備えた人物であり、かつ、芸術家良秀に対して批判的立場をとる人物でなければならぬ。ここに大殿の一家臣という立場の「語り手」が登場する。彼は、権力者大殿を賛美すること

によつて、創られた世界を維持し、芸術家良秀を批判することで、我々に対して共感を維持しようとする。そして、「語り手」が語る世界が『地獄変』の世界となる。結果、芥川は『地獄変』の世界とは一定の距離を保持し、作品に対して、その責任を回避する途を獲得したことになる。そこに芥川の不徹底さがあり、『地獄変』という作品を脆弱化させ、徹底さを欠いた世界を展開させたことによつて、評価の揺れを招いたのである。

にもかかわらず、『地獄変』の芸術家良秀は魅力的存在であり、それは「語り手」の「語り」を解読するという行為によつて感得し得る。「語り手」は、芥川の設定した人物であるかぎりにおいて、芥川から完全に自由な存在とはいえないが、芥川の傀儡ではなく、芥川とは異なる視点を保持している。

ところで、「恍惚とした法悦の輝き」(十九)、あるいは藝術家の真実のあり様を感じた時、と換言してもよいが、を見てしまった「語り手」は、それが人間の生にとつてどのような意味を持ち得るのか、ということをも十分に理解した時点から「語り」始めた。その彼が、冒頭、「堀川の大殿」(一)を言葉を尽くして賛美したとしても、我々は、冷静にそれをやり過ごすことができ。なぜなら、「語り手」の大殿への賛美は、彼の人間性の賛美とはなり得ていないからである。加えて、彼が大殿の一家臣であることを重ね合わせるならば、「語り手」の賛美の行為自体、当然であり、ことさら大言壮語することは、「語り手」に対する我々の疑念を生じさせる。彼が、状況に応じて、白を黒と言ひ、黒を白と見なければならぬ立場の人間である限り、我々は、「語り手」の物語を素直に受容することはできない。

さて、「語り手」は、大殿を「大腹中の御器量」、「権者の再来」(一)と表した後、「とても際限がございません」(一)と賛美を打ち切り、大殿を驚かせたという唯一の事件、地獄変の屏風の由来について語り始めようとする。既述したように、彼の大殿賛美は、その言葉の過剰さゆえに、かえつてその効果を失ひ、読者に平凡な一権力者の横顔を窺わせるだけにとどまる。否、権力者という存在がいかに醜悪なものであり、かつ多くの民衆の犠

牲の上に存立しているかを結果的に披瀝したことになる。すでに大殿の敗北を見てしまった「語り手」にとつて、大殿賛美がいかに虚しい行為であるかを熟知しているものであり、にもかかわらず、語るということは、大殿批判への「読み替え」であることは自明の事と言える。「語り手」の真の意図はここにあつたわけで、建て前としての賛美の裏に潜む権力者に対する批判精神が確実に息づいていることを我々は認識する責務がある。この点においても「語り手」と我々は通底する。芥川の言う「陰の説明」(小島政二郎宛書簡・大正七年六月十八日)とは、こうした性格をもつものなのである。

「語り手」は、当然のことながら良秀に対して否定的見解をとる。「吝嗇で、慳貪で、恥知らずで、怠けもので、強欲で」「横柄で、高慢で」(四)、と罵倒の限りを尽くす。にもかかわらず、「本朝第一の画師」(四)であることは確実に認めている。こうした肯定と否定との交互の見解を述べつつ、事実として結局は芸術至上主義者としての良秀を描きあげてゆくこととなつたのである。

良秀は芸術家として、先験的に存在している。人間によつて道徳や倫理はその後に創られたものである。権力もまた同様である。これらは時代に拠つて流動し続けるものであり芸術家は道徳や倫

理の判断とは無縁な存在である。『河童』のトックは次のように言う。

芸術は何もの支配をも受けない芸術の為の芸術である。従つて芸術家たる者は何よりも先に善悪を絶した超人でなければならぬ……

ここには芥川の理想とした芸術家のありかたが集約されている。「語り手」の設定の意図は、芥川の裸身を読者から隠すという観点からでもなく、また、新聞連載小説であるという制約からでもない。「語り手は」確実に物語を「生きたもの」として設定しなければ『地獄変』という作品は成立しない。

「語り手」は、良秀を否定しつつも極めて詳細に描写を試みている。いかに良秀が「横紙破りな男」(四)であるかについて、「語り手」は饒舌である。ここに「語り手」は愉快を感じている。被支配者としての立場を「二十年」(一)間余儀なくされた人間の目には、良秀の人間社会の常識を無視した言動は、驚異を突き抜けて一種の憧憬の念を「語り手」の心に呼び起こすであろう。したがって、「横道者の良秀にさえ、たつた一つ人間らしい、情愛のある所がございました。」(四)というような描写で明瞭なように、否定し去ろうとしても、それをなし得ない芸術家としての魅力を良秀が所有しているという事実を「語り手」は認めてい

る。否定の横溢のなかでさりげなく肯定を挿入する方法は、極めて効果的であり、良秀に対する評価は、流動的となり、平易な表現をするならば、「芸術家とはこうした者なのか」という漠然とした容認を我々に想起させる効果を果たしている。加えて、「語り手」に関していえば、常識的な態度を保持した「語り」であることを、我々に感じさせるといふ効果を見落としてはならない。

このように「語り手」は、大殿に対しては肯定的態度を取り、良秀に対しては否定的態度を取りつつ、さりげなく好意的な評価を加える。そしてこれらは、いわゆる「日向の説明」(同)と「陰の説明」(同)との交錯であり、肯定は否定に、否定は肯定に、と一瞬にして逆転する可能性を十二分にはらんでいるという複雑で微妙な「語り」の老獪さを考慮しながら、彼の「語り」に対処する必要がある。

\*

「語り手」は、地獄変の屏風の製作現場を執拗に描写する。そこに書き留められた、良秀が弟子を虐待する構図は、「語り手」に、主従関係、支配・被支配の関係を想起させる。二十年に及ぶ家臣としての「語り手」の生活は、被害者としての意識に満ちて

いたことは容易に推察される。「語り手」の二十年間は、忍従の人生であつた。彼が、良秀の「氣違いじみた」(九)芸術製作當為の犠牲となる弟子の姿を見る眼は、同情に満ちている。それは同時に、支配者への憎悪の念を生みだし、大殿II良秀、という図式が、「語り手」の心の中では成立する。そして、被支配者の立場から支配者の立場へのいわば変身願望が、「語り手」をして、心理的願望として大殿・良秀的立場への移行をなさせる。これは「語り手」の歪んだもう一つの「法悦」境である。

「語り手」の信じる道徳観・倫理観からすれば、彼女は最も同情されるべき犠牲者であろう。

「畜生でございますから……」／娘はもう一度繰り返しました。だが、やがて寂しそうにほほ笑みますと、(二)  
または、

……また一方ではあの娘が、なぜかだんだん気鬱になつて……  
(十二)

このような微妙な観察にもかかわらず、「語り手」自身の主観的判断はいつさい、切り取られてゐる。娘を評価することは、大殿への批判につながることを「語り手」は熟知している。したがつて、「語らない」のではなく、「語れない」のであつて、彼が現在もなお、大殿の権力の磁力から解放されてゐないことを物語つて

いる。「語り手」のこうした判断停止は、我々に自由で多義的解釈を容認する結果となる。「語り手」にとつて、「語る」という行為は、権力の権化である大殿への訣別への意思表示である。大殿への露骨な批判が不可能な状況下で、「語り手」がとり得る最も賢明な方法としては、大殿を肯定(良秀を否定)するという表層的態度であつた。忍従生活を強いられた「語り手」の技巧である。既述したように、「語り手」は、良秀の娘や猿、つまり弱者に対しては好意的視点で描いてゐる。弱者という点に限定して言えば、良秀の弟子もまた同様である。にもかかわらず、彼らに対して「語り手」は同情を寄せながらも、良秀と弟子との関係においては「法悦」境を体験してゐる。これは矛盾である。が、こうした矛盾自体こそが人間なのであり、人間の多様性であつて、常識的態度を保持してゐる「語り手」といへども、時には常軌を逸脱することがあり得ることを示唆してゐる。

さて、大殿も良秀も娘に対して過剰とも思えるほどの執着を見せる。やや粗雑な言い方をすれば、娘は、彼らがすでに喪失した「人間性」の象徴として物語に登場してゐる。大殿も良秀も人間性を喪失した人間として存在してゐる。好色な大殿が娘を自己の意のままにしようとして、失敗したとき、つまり娘を大殿的「地獄」へ引き込むことに失敗したとき、彼はその全権力をかけて

「人間性」を抹殺しようとする。大殿の意識構造の原型は「若殿様」(二)を通して次のように見られる。

「何でかばう。その猿は柑子盗人だぞ。」／「畜生でござい  
ますから、……」

「畜生」であることによつて、反権力的行為は許される。権力者は、他者の盲目的な服従によつて立場を保持し得るわけで、「畜生」であるということは、「非人間」的な存在として認知されるのであつて、それは権力を脅かす存在とはなり得ない。恐らく、猿を「良秀」と渾名することによつて、良秀を「異類化」しようとした行為も同様であろう。大殿とその家臣たちは、直感として良秀が権力そのものを脅かし、やがては崩壊させる存在であることを知つたのである。したがつて、「語り手」が語る「良秀の立居振舞が猿のようだ」(二)からだ、という根拠は希薄である。「畜生」であるということを表明することによつて、猿は「可愛がり始め」(三)られるのであり、猿の逸話は、芸術家良秀の賢明な選択肢があつたことを象徴的に語っている。しかし、良秀も彼の娘もこうした選択を拒否した結果、抹殺される。しかし、猿が権力に服従したのではないことは、「頃に爪を噛んで」(三)いる姿に見て取れるであろう。

地獄変の屏風を描くことを命じたのは大殿である、と「語り手」

は言う。大殿と良秀の確執の原因は、良秀の娘をめぐる展開された、とも述べている。ただ一点、きわどく否定するのは、大殿が良秀の娘を自己の意のままにしようとし、結果、失敗した事件の真相である。大殿が「色を御好みになつた」(五) 事實は、芥川の説明を待つまでもなく、「語り手」は肯定しようとしている。話題として述べるという姿勢そのものが、肯定へ逆転する可能性を内包しているという技巧を「語り手」は知悉している。

ところで、大殿が良秀に命令した時点で、良秀の娘の死は芥川の構想になかつたであろうか。大殿の命令の意図は、良秀を自己の権力の前に屈服させることであり、精神的抹殺からやがて、肉体的抹殺への願望は確実にあつたと見なしてよいだろう。現在、残されている芥川の構想メモには、

(1) 大殿は地獄変の屏風と共に娘を返す約束をす。

(2) 良秀始めは娘を忘れず次第に仕事に熱中す。地獄変。

(右二ヶ条書き加えよ。)

(1) のメモを信じる限り、娘は死ななかつたはずであるが、「(右二ヶ条書き加えよ。)」というメモの意味するものは何なのか。大胆な推測をすれば、「娘を返す約束をしない」構想から「娘を返す約束をする」構想への芥川の変更と見なすこともできるのではないか。芥川はしきりに『地獄変』は「ボンバステイツ

ク」(小島政二郎宛書簡・大正七年五月二十日)と述べている。

『地獄変』が新聞連載小説であること、これを考慮した芥川は、ある時期に「娘を返す約束」を構想したのかも知れない。しかし、最終的には「返さなかつた」物語とした。芥川のこうした逡巡は良秀の苦悩にも重なり得るであろう。

「返さない」と決め、しかも自分の意に従わない娘を、どのように処理すればよいのか。しかも自己の権力の名誉を傷つけることなく。ゆえに大殿の策略は、しだいに陰惨なものになつてゆくことは当然であろう。

「語り手」は地獄変の製作現場を実に驚くべき記憶力で再現して見せる。だが、「語り手」が述べるほどには我々は「恐ろしい」(六) 感じを受けない。それは、「語り手」が過剰にそして詳細に描写するために、かえつて我々の想像力を喚起させないからであり、我々の先回りをして規定してしまつたために、我々自身の判断の参入が不可能となるからである。ゆえにかえつて良秀の「寂しそうな」(七) 様子が我々の記憶の底に残るのである。こうした効果は、芥川の言葉では「アクテユエト」(小島政二郎宛書簡・大正七年六月十八日)なのであろう。

またこうした描写は芥川の自然主義文学者の創作態度への批判、即ち、自己の体験を基軸とした創作態度への批判であるとも解釈

できる。そして、芥川作品に対する批判、

馬琴なんぞの書くものは、みんなありや焼き直しでげす。

(『戯作三昧』)

周知のごとく、当時、芥川作品は獨創性が欠如しているという批判、何らかの原典に拠つていふという指摘があつた。そこで芥川は、『戯作三昧』において、自らの馬琴に託して、批判を甘受し、「恍惚たる悲壯の感激」を味わう馬琴の姿を描くことによつて、芸術家の孤独と尊厳とを主張したのである。こうした批判に対しての敏感な反応としての側面が、『戯作三昧』には込められている。

そして、『地獄変』では、こうした批判をそのまま逆手に取るかたちで、良秀という芸術家を形象化して見せたとも取れよう。「私は総じて、見たものでなければ描けませぬ」(十四)と告白する写真主義者の良秀の形象化への根拠づけとなつてゐる。この良秀の弱点を足掛かりとして、大殿はその全権力を行使して良秀を抹殺しようとする。物語の展開上では不可欠なモーメントであることは言うまでもない。

ところで、「語り手」が伝聞として語る良秀の姿は、

……廊下に立つてぼんやり春の近い空を眺めている師匠の眼が、涙で一ぱいになつていたそうでございます。(十二)

こうした姿を「屏風の画が思うように描けないくらいの事で」「泣き出す」(十二)のだと陳腐な説明をする「語り手」は、やはり老獪である。極めて常識的な解釈の裏に潜む真実の意味を解説すべきことを我々に強いるのである。芥川の言葉では、「僕等が芸術的完成の途へ向かおうとする時」「妙に雲の下にある麗が懐しくなるようなもの」(『芸術その他』)である。要するに「語り手」は良秀にも人間的な部分が残存していることを強調している。ここには「語り手」が良秀の存在を人間の枠内で捉えようとしていることが看取できる。人間としてどのようにあるのかを判断する。従って、「語り手」が良秀をどのように評価し、また批判したとしても芸術家としての良秀それ自体の像に影響を及ぼすものではない。

良秀をどのように見なしていたか、という点に関して言えば、大殿もまた、「語り手」とほぼ同様であろう。大殿は人間社会の枠内で自己の權威を死守しようとするがゆえに、良秀を抹殺しようとする。だから、良秀が、

「どうか檳榔毛の車を一輛、私の見ている前で、火をかけて頂きとうございます。」(十五)

と大殿に哀願した時、「万事その方が申す通りに致して遣わそう」(十五)、と大殿は「喉を鳴らして御笑い」(十五)になるので

ある。これは既述したように、若殿と猿との構図と同じである。「語り手」はこの情景について、「一生の中にただ一度、この時だけは良秀が、気の毒な人間に思われました」(十五)、と感想を漏らす。良秀に憐憫を感じるということは、大殿への憎悪を意味する。

「龍之介が利用したのは語り手の大殿への畏敬と良秀への憎悪感」(1)だ、といえるだろうが、「語り手」が芥川に対して従順であつたかどうかは疑問であり、むしろ、傍観者の位置に身を置こうとする芥川に抗うように、「語り手」は能弁である。そこには、「語り手」自身さえも自覚しえなかつたような創作はなかつたか。「語り手」は良秀についての逸話を、多く弟子からの「伝聞」として我々に披瀝する。「伝聞」は「伝聞」ゆえにその責任を回避することができ、「語り手」がそうした利点を巧妙に利用しなかつたとは言ひ切れない。例えば、

「なに、己に来いと云うのだな。——どこへ——どこへ来いど？ 奈落へ来い。炎熱地獄へ来い。——誰だ。そう云う貴様は。——貴様は誰だ。——誰だと思つたら」(八)

「語り手」は、全てを観てしまったにもかかわらず、ここでは何の解説もしていない。ここには、大殿に深い関わりがあることを「語り手」は知っている。「語り手」が「地獄」という時、大殿

が念頭にあつた筈で、何ら解説もしないで自己の保身を図り、叙述を進めることによつて、良秀を弁護するという苦肉の手段を行使している。三好氏も指摘するように、「語り手」は、芸術家良秀を盲目的に賛美することはできない立場にある。芥川もまた、理想としての芸術家の姿を媒介なしには、作品化することができなかった。彼の理性がそれを許さなかつたのである。「語り」たいが「語れ」ないという芥川の事情によつて、大殿の一家臣という立場にある「語り手」が、選ばれることとなつたのである。

「語る」という行為自体には、「語り手」にとつて、少なくともある意図がある。しかし、ただ叙述に終始するというあり様は、結局、我々に解説を強要していることになる。「語り手」は「伝聞」していない事までも「語つ」てしまつた、という逸脱した行為と全く無関係であつたかどうか。大胆な仮定を立てるならば、「語り手」には、良秀の人間性を描出することにある種の義務のようなものが見られ、そのことに性急なあまり、「語り手」は良秀の実質的重量を伴つた姿ではなく、子細に見ればわかることだが、画一的な「人間的」な描出にとどまつてゐるではないか。

さて、良秀は、大殿の権力に対抗できる唯一の存在であり、大殿を脅かす唯一の存在でもある。「悲劇は、大殿が自己の権力のすべてをあげて、良秀の△芸術家▽を罰しようとしたときに

はじまる」(2)という三好氏の指摘は妥当であろうか。言葉にこだわるならば、三好氏の「悲劇」、「罰」という表現が引つかかるのである。無論、『地獄変』における最大の犠牲者は、良秀の娘である。大殿が良秀の「人間らしい、情愛」(四)の象徴的部分として存在する彼女を、良秀から奪い取るることによつて、良秀の存在を抹殺しようとする『地獄変』の構図は、しばしば諸家の指摘するところであるが、大殿に「罰」せられる良秀の「罪」とは具体的に何をさすのか。「悲劇」者は良秀の娘なのであるか。検討の余地は残る。

ところで、娘の存在とは、良秀に人間的な人生がかつてあつたという事実を意味する。『地獄変』は、それらを全て切り捨ててゐる。また、「語り手」は彼女を「良秀の娘」と記すだけで、具体的な名前を与えていない。この事実は、彼女がやはり良秀や大殿が喪失してしまつた「人間性」を具象化した人間として描かれてゐるだけであり、そこには彼女の作品における位置づけがある。「語り手」は良秀の娘に対する「氣遣い」(五)じみた愛情を語るのだが、現実感に極めては希薄である。「語り手」は良秀を「横道者」(四)と規定し、その基準に基づいて判断を下しているわけだが、良秀の横道ぶりが我々に対して説得力不足であるために、言葉だけが一人歩きしてしまつてゐる。

……ただ可愛がるだけで、やがてよい婿をとろうなどと申す事は、夢にも考えて居りません。(五)

こうした良秀の気持ちの内奥までをも、いわば捏造してしまう「語り手」に我々はどのように対処すればよいのか。

「語り手」は、良秀の娘が変貌する瞬間に遭遇する。

頼も赤く燃えて居りましたろう。そこへしどけなく乱れた袴や桂が、いつもの幼さとは打って変つた艶しささえも添えております。(十三)

娘から「女」へと変貌したことに對する「語り手」の驚きは、「性得愚かな私には、分かりすぎているほど分かつている事のほかは、生憎何一つ呑みこめません」(十三)、という軽薄な言葉で、隠されてしまう。「語り手」の言葉は、良秀の「私は總じて、見たものでなければ描けませぬ」(十四)、という言葉と重なる。一方は、巧みにも世間を生き延び、他方は、この一言で、自滅の途を辿ることとなる。しかし、「語り手」を責めることはできない。彼の住む世界が彼にこうした処世術を強いたのである。そして、娘が変貌する瞬間は、「語り手」にとつてはもう一つの重大な意味を持つている。彼は、良秀の娘の身の上に何が起こつたのかを知っている。大殿が関係していることを熟知しているにもかかわらず、「誰ですと静かに眼で尋ね」(十三)た時の彼

の心には、葛藤があつた。大殿の非を認めたくない気持ちと、否定することもできない現実との間で、彼は苦悩したのである。しかし、「語り手」となつた現在、彼は既述したように、「性得愚かな私には……」と続けることによつて、大殿の非道を認め、大殿を非難する態度を決めた。あるいは、ここに「語り手」の大殿への訣別を見ることもできる。たとえ、大殿の贅美の言葉が語られたとしても、それは単なる一家臣としての形式的な儀礼ではなく、我々を承服させるものではあり得ないのである。

\*

良秀が、地獄変の屏風は「あらましは出来上つた」(十四)、と報告した時、大殿は、「なぜか妙に力の無い、張合いの抜けた」(十四)様子を見せる。ここで大殿は一度、良秀に對する敗北の感慨を抱く。しかし、勝利への隘路は、良秀によつて提示される。それが芸術家良秀の「見たものでなければ描け」(十四)ないという写実主義的態度であり、『地獄変』が『地獄変』となり得る必須の条件であり、芥川の巧妙な構想は崩壊を免れる。

これを御聞きになると、大殿様の御顔には、嘲るような御微笑が浮びました。(十四)

大殿の腦裏には、良秀父娘を抹殺しようとする衝動が台頭し始める。「語り手」は二人の地獄的な言動を全て漏らすことなく書き取る。そして、良秀への同情の言葉を語つたとき、「語り手」は大殿への訣別をも同時に語つていたことに気づいていなかったであらう。

「上臈」を乗せた「檳榔毛の車」に「火をかけて」（十五）ほしいと懇願したのは、確かに良秀であつた。しかしだからといって、良秀に対し罵声を浴びせることは意味がない。ここでは選択の余地のない状況設定を確認することを大前提として、検討しなければならぬ。ここでは積極的に選び取つた良秀の姿そのものを凝視する事が肝要なのである。良秀の腦裏にあるのは、ただ、自らの芸術家としての栄光を保つこと、換言すれば、芸術作品を完成させること、それだけであり、そのためには一人の女の犠牲（死）が不可欠であつた、ということである。大殿は自己の権力の栄光に固執するが、良秀にとつてはそうしたことは、全く意味がない。良秀にとつては、芸術創造の営為、まさにその瞬間においてのみ「生」は存在するのであり、営為の瞬間を失う事は「生」を失うことであり、芸術の生という図式は動揺することはない。大殿は、たとえその権力を喪失したとしても、人間としての「生」は残り得る。良秀の存在と大殿のそれとは、決定的な懸

隔がある。

これは芥川の設定であり、たとえ「ボンバステイツク」だと芥川自身が述べようとも、次の瞬間には芸術家的立場の芥川が再びそれを否定しようとするのである。「愛娘が死ぬからというよりも、一人の人間が犠牲になるといふ」（3）解釈は、疑問が残る。

「語り手」は、すでに次のように叙述している。

「誰だと思つたら——うん、貴様だな。己も貴様だろうと思つていた。なに、迎えに来たと？ だから来い。奈落へ来い。」

奈落には——己の娘が待つてゐる。（八）

こうした良秀の悪夢が同時に語られてゐる限り、はつきりと、「愛娘が死ぬ」と限定してもよいのではないか。

一方、「語り手」は、芥川ほどには徹底してゐない。語り手の意識においては、「人間」であるという根本規定は動くことはなかつた。彼は人間としての芸術家を理解し得たとしても、芸術そのもののあり様、孤独な存在のあり様は、彼の理解の及ばないものであり、その意味においては彼は常識的人間の範疇内にある。これは芥川が「語り手」に与えた性格であつた。人間という枠の中での「揺れ」は、許容されている。それについては芥川は無関心であつてもよいのである。否、没交渉的態度を取り続けるのである。想像をたくましくすれば、芥川の暴走的情念を抑止する人

物の必要性を最もよく知っていたのは芥川自身であつたらう。

さて、正宗白鳥は、『地獄変』を「芥川の最傑作」(4)、と評価している。「仮面を脱した人間生存の姿を見た」(5)という賛辞、これは、既述したように、芥川は自然主義文学者の創作態度への批判をも込めて、芸術家良秀を創造した、という事を考えあわせるとき、極めて皮肉であると言える。つまり、芥川の「批判的」態度が、「賛辞的评价」と重なつたことで、芥川の意図は成功したという証左になる。

逆に批判的立場を取つたのは、堀辰雄であつた。彼は、「彼は遂に彼個有の傑作を持たなかつたと断言してよい。」(6)、として、『地獄変』を「安っぽい絵双紙」(7)であるとして一蹴している。二人の評価は両極に位置するが、このような評価は、『地獄変』にとつて両立し得る。詳述しないが、恐らく、芥川文学が引き受けなければならぬ運命的な評価の「幅」であろう。いささか図式的だが、正宗的评价と堀的评价との境界線は、芥川が構築する虚構空間を容認するか否かというところにある。『地獄変』に限定して述べれば、良秀を、芸術家をどのように見なすかということであろう。

これを芥川から述べれば、彼の作品が内包している「不徹底さ」あるいは「曖昧さ」であり、粗雑な言い方をすれば、芸術家たら

んと欲する人間が、先験的芸術家を描こうとした時に、分裂は既に内包していた。つまり、芥川にとつて良秀は領略し得ない芸術家であつた。良秀のような芸術家となるには、芥川はあまりにも人間的であつた。しかし、芥川は芸術家たらんとした精進したのである。ここに芥川の悲劇がある。『地獄変』は、やはり堀辰雄的评价に傾斜せざるを得ないことは否めない。

要するに、正宗白鳥と堀辰雄の評価は、その当否は問題ではなく、両極端なものが存在するという事実に留意する必要がある。恐らく、吉本隆明氏が指摘するように(8)、「芸術的人間」と「生活的人間」との間を揺曳する芥川自身の在り方と無関係ではあるまい。

「語り手」が大殿に訣別したことは先に述べた。

「檳榔毛の車の焼ける所」(十六)にまつわる噂、大殿の妹の氏に関して語るという意図には、単に雰囲気醸成するという事にとどまらず、「語り手」のある種の悪意が看取される。大殿の妹の死に大殿が何らかのかたちで関与しているのではないか、という憶測を生む可能性を秘めている。そして、確実な事実として断言できる事は、自分の妹が謎めいた死を遂げたという、その場所ですら女性を焼き殺そうとする大殿の非道への批判である。我々の眼が、起こるであろう「出来事」に対して集中している時、

この挿入の技巧は見逃してはならない。恐らく、「語り手」は大  
殿の妹の死に關して何かを知っていたのであろう。

それでは、大殿はなぜこの場所を選んだのであろうか。想像  
を逞しくすれば、自分の妹にまつわる過去の忌まわしい想いを  
「焼く」という行為によつて抹殺しようとしたのではあるまいか。  
それは、妹の怨念（存在するものとしての仮定だが）を「光」で  
焼き尽くすことであり、事件を重ねることによつて、過去の事件  
を彼方へ埋没させるという自己の精神的安堵を意図したのではな  
いか。

ともかく、大殿の企図は複雑であり、一つの行為に複数の企図  
がある。「語り手」は、控えめに、さりげなく語ることによつて、  
権力者の横暴を告発してゆく。そうすることによつて、大殿への  
訣別を自己の内部で完全に納得させようとする。彼の内部にも闘  
争があることに間違いない。

次に、「語り手」だけが、正確に知り得る情景、すなわち、  
「炎熱地獄」（十七）の描写である。大殿は、「炎熱地獄を現せ  
させる」（十七）ことを良秀に告げる。それから「簾を揚げて、  
良秀に中の女」（十七）を見せる。無論、女は良秀の娘であつた。  
あの男はこの景色に、半ば正氣を失つたのでございましょう。  
今まで下に蹲っていたのが、急に飛び立つたと思ひますと、

両手を前に伸したまま、車の方へ思わず知らず走りかかろう  
と致しました。（十七）

自分の娘が、まさに焼き殺されようとする時、父親良秀の姿の描  
写は平凡である。「語り手」の関心が良秀の姿にあつたことは確  
実であり、良秀を完璧な芸術家として認定しようとする意思が働  
いている。彼の「語り」はここで異彩を放っている。「火をかけ  
い」（十八）と大殿が命じた後の良秀の姿は、「恐れと悲しみと  
驚き」（十八）の表情を見せた後、「両腕をしつかり胸に組んで」、  
「恍惚とした法悦の輝きを、皺だらけな満面に浮べ」（十九）る。  
「語り手」は「不思議な事」（十九）として、多くを語ろうとし  
ない。「人間とは思われない」（十九）として判断を停止してし  
まう。ただ、良秀の「夢に見る獅子王の怒りに似た怪しげな威ざ  
や」頭の上に、円光の如く懸っている、不思議な威厳」（十九）  
に満ちた姿を描写し、一方では、良秀と対照的に、「御顔の色も  
青ざめ」、「喉の渴いた獣のように喘」（十九）ぐ大殿の姿を  
「語り手」は伝えている。「語り手」の描写は、過去の目撃場面  
をある一定の時間を経て再構成したものであるのだが、彼の視点  
は、まず、良秀の苦渋に満ちた姿と権力者としての大殿の歓喜の  
姿を描写し、次に、「娘の断末魔」（十九）を眼前にした良秀の  
威厳にあふれる姿と憔悴した大殿の哀れな姿の描写へ移動してい

る。「語り手」は確かに混乱しているように見えるのだが、「観るべきもの」は確実に把握しているし、「語るべき事」は的確に押さえている。既述したように、これは再構成した叙述ではあるが、それだからこそ「語り手」が何に関心を持ち、何を切り捨てたのが、より明瞭に理解できる。「詳しく申し上げる勇氣は、到底あろうとも思われません」(十八)、と自己弁護をした後に、「半ば正気を失った」ために良秀は父親として取るべき行動をなし得なかつたのではないか、という弁護も怠つてはいない。そして、大殿の描写は、「氣味悪く御笑いになつて」(十八)、というように露骨な嫌悪感を伴つている。そして、「まるで別人かと思われる」(十九)大殿の描写でこの場面は終結している。ここで「語り手」は、家臣として、確実に権力という仮面をはがれてしまつた哀れな大殿の裸形を見つめたのである。

つまり、「語り手」の意識構造にしたがうならば、権力の権化としての大殿の敗北が明白な形で提示されたことになり、被支配者としての「語り手」の精神的な満足は十分に得られたことになる。だからこそ良秀が味わつたであろう「歡喜」(十九)も疑似体験としてではあるが、感得し得たと思われる。良秀に対する畏敬の言辭があつても、大殿に対するそれを見いだすことはできないのである。

同時に、「良秀と渾名のある、猿」(十八)が、炎中に飛び込む場面を「語り手」は伝えている。猿は良秀の人間の部分、という公式にしたがつて、象徴的な解釈をすれば、炎中に飛び込むことによつて、良秀の人間の部分の死、つまり、人間としての良秀が全て死に絶えたことを意味することになり、それゆえに純粹に芸術家として良秀は炎熱地獄に立ち向かうことができた、という解釈も十分に可能であろう。これが芥川の意図でもあつたことは、ほほ間違いあるまい。が、このことに過大な意義を見いだし、論じることがさほど重要とは思われないのである。なぜなら、「絵双紙」に墮してしまふことに、結果として加速することになるであらうから。

\*

良秀は地獄変の屏風を完成した「次の夜」に「縊れ死」(二十)ぬのだが、これは道徳や倫理とは無縁の「死」である。「語り手」は良秀を「人面獸心」(二十)と罵る一人、「横川の僧都様」(二十)のことを伝えている。が、続けて、「『出かし居つた』」(二十)と完成した屏風を賛美する姿を描いている。良秀に対する総体的見解は、「あの男を悪く云うものは」「ほとんど一人も

いなくなりました」(二十)、ということであろう。それはもはや良秀の存在を必要としないことをも意味し、良秀自身にとつても、全てが意味を持ち得ない時空なのである。良秀は自己の全存在を賭けて地獄変の屏風を完成した。したがって、良秀の存在は無に帰すことになる。「語り手」は、「陸奥の戦いに餓えて人の肉を食」べた「強力侍」(十六)の醜い生きざまを描いて、さりげなく良秀の姿と対比して見せるのだが、「語り手」の判断は道徳面にあるために、完璧な比較とはなっていないが、良秀に対する好意的な評価であることに変わりはないのである。良秀の墓は、「とうの昔誰の墓とも知れないように、苔蒸している」(二十一)だろう、と「語り手」は良秀の死後にまで言及することを怠っていない。たとえ、その言及がどのようなものであつたとしても、良秀に対する関心の深さにおいて、「語り手」は特異である。「良秀に縊れ死の結末を与へずには居られなかつたのだ」(9)という芥川の選択は賢明であるというよりも、良秀には、「強力侍」のような生き方を選択する余地はあり得なかつたのである。したがって、「芸術家の勝利」を「不幸な勝利」(10)であるとして規定することは無意味であろう。

「語り手」は回想という形式で、大殿の偉大な業績を語り始めた。良秀はそのために利用されたに過ぎない存在であつた。大殿

はあくまでも強大な権力者として描かれ、良秀は徹底的に悪の権化として語られる、という表面的な形象を崩すことなく、「語り手」は、良秀の芸術家としての栄光を語り、権力者としての大殿の実質が内部から瓦解してゆく「音」を確実に聞くことになつた。権力の権化として大殿が、完璧に敗北者となる醜悪な姿を一回限りにおいて観たことになる。

芥川は、大殿の家臣という立場の人間として、「語り手」を設定した。あらかじめ、「語り手」は客観性を欠く者として存在させたのである。こうした密かな企みは結果において、成功したと言つてよいであろう。芥川は、「語り手」が単なる事件報告者に徹しきれないことを期待した。「語り手」は「語り手」としての責務を逸脱した。しかし、原則は遵守し得ていたとも言える。我々は、「語り手」とともに『地獄変』を解説する作業をしたことになる。結果、芸術家良秀の光輝に満ちた姿を見いだした。

『地獄変』は、芥川の大坂毎日新聞社友としての第一作であり、芸術家としての声明文であつた。芸術家が芸術家の人生を描いて、第一作としたのは興味深いものがある。『地獄変』発表の前年に書かれた『戯作三昧』における馬琴は、日常性を捨象し得なかつた芸術家であつた。芥川にとつては納得し難い芸術家像であり、日常性を捨象した芸術家として良秀が描かれることになつ

たのは当然の成り行きであつた。しかし、既に述べたように、良秀は芥川の企図をはるかに超越した芸術家であり、「語り手」を設定してもなお、否、設定したからこそ、芥川の領略し得ない彼方の存在となつた。

翌年、芥川は大阪毎日新聞社社員になる。

芥川が良秀を想起するのは、自裁した年、昭和二年であつた。

芥川はその時、確実に良秀の「涙」を自己のものとしたであろう。

注

(1) 三好行雄「ある芸術至上主義者」『芥川龍之介』（筑摩書房・昭和五十一年九月三十日）所収、一三〇頁。

(2) (1)に同じ。

(3) 海老井英次「『戯作三昧』と『地獄変』」（『文学論輯』二十五号・昭和五十三年十一月）。『芥川龍之介論攷——自我覚醒から解体へ——』（桜楓社・昭和六十三年二月二十日）所収、一七六頁。

(4) 正宗白鳥「芥川龍之介」（『中央公論』昭和二年十月）。『芥川龍之介全集』別巻（筑摩書房・昭和四十六年十一月五日）所収、五十五頁。

(5) (4)に同じ。五十五頁。

(6) 堀辰雄「芥川龍之介——芸術家としての彼を論ず」。『堀辰雄全集』第四卷（筑摩書房・昭和五十三年一月三十日）所収、五六四頁。

(7) (6)に同じ。五七七頁。

(8) 吉本隆明「芥川龍之介」『悲劇の解説』（ちくま文庫・昭和六十年十二月四日所収）、二〇一頁。

(9) 宮本顕治「敗北の文学」（『改造』昭和四年八月）。『芥川龍之介全集』別巻（筑摩書房・昭和四十六年十一月五日）所収、九十三頁。

(10) (9)に同じ。九十三頁。