



## 芥川龍之介作品解釈事典(二)

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 北海道教育大学国語国文学会・札幌 公開日: 2012-01-27 キーワード: 作成者: 西原, 千博 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.32150/00007219">https://doi.org/10.32150/00007219</a>

# 芥川龍之介作品解釈事典(二)

西 原 千 博

## 《前口上》

本稿は北海道教育大学札幌校の教養科目・文学Ⅰの講義を元にした芥川龍之介の作品解釈の続稿である。なお、芥川作品の引用については、作品の題名をふくめて、講義のテキストであった、ちくま文庫版芥川龍之介全集によった。

○『手巾』(「中央公論」大五・十)

『手巾』の中には「岐阜提灯」が何度か登場している。しかも、それが主人公「長谷川謹造先生」の考える日本の文明の代表として描かれている。

その代り、一しよにその岐阜提灯を買いに行った、奥さんの事が、心に浮んで来る。先生は、留学中、米国で結婚をした。だから、奥さんは、勿論、亜米利加人である。が、日本と日本人とを愛する事は、先生と少しも変りがない。殊に、

日本の巧緻なる美術工芸品は、少からず奥さんの気に入っている。従って、岐阜提灯をヴェランダにぶら下げたのも、先生の好みと云うよりは、むしろ、奥さんの日本趣味が、一端を現したものと見て、然る可きであろう。

先生は、本を下に置く度に、奥さんと岐阜提灯と、そうして、その提灯によって代表される日本の文明とを思った。(中略)では、現代に於ける思想家の急務として、この墮落を救済する途を講ずるのには、どうしたらいいのであろうか。先生は、これを日本固有の武士道による外はないと論断した。

この引用のすぐ後でも「奥さんと岐阜提灯と、その提灯によって代表される日本の文明」ともある。しかし、「岐阜提灯」に代表される日本の文明とは何であるか。「岐阜提灯」の由来には諸説あるようだが、一般的には、宝暦年間(一七五一―六三)に岐阜町に店を構えていた提灯師によって作られたとされ、また、この小説に出てくる彩色されたものは十九世紀に入ってからとされている。日本の文化を代表するものとはどうい言え

まい。しかも、この「岐阜提灯」が見直されたのは、明治になって日露戦争などにおける提灯行列の影響でもある。「その提灯によって代表される日本の文明」とは何を意味するのか。よもや、提灯行列を踏まえたものではあるまい。この「岐阜提灯」についてすでに清水康次氏による指摘がある。清水氏はまず「岐阜提灯は確かに日本文明の所産の一つではあろう。しかし、それが『ヴェランダ』につり下げて楽しまれるとき、それは骨董趣味の対象に過ぎない」と指摘し、さらに先に引用した本文を踏まえて、次のように述べている。

芥川は、先生にとつての東西両洋の問題が、「趣味」の眼からとらえられたものにすぎないことを示している。先生の理解する日本の文明が「その提灯によつて代表される日本の文明」であるとき、それは滅び去つたものの「型」にすぎず、現実から遊離している。武士道も岐阜提灯も、芥川の生きる時代の「日本の文明」を代表するものではなく、「手巾」において、武士道と岐阜提灯は等価のものとして描かれているのである。

〔批判の方法〕——『芥川文学の方法と世界』所収

確かに清水氏が指摘するように、「岐阜提灯」は骨董趣味の対象となつており、それが代表する文明などというものも「芥川の生きる時代」の文明ではない。まさに「型」と言えるだろう。「型」というならば、「岐阜提灯」の形それ自体がそのことを示している。外見だけで中が空洞という構造が、「型」の形式だけで内容をともなわないこととみごとに一致している。

しかし、では芥川はそんなことにも気づかない長谷川先生の愚かさを書きたかつたのか。長谷川先生のいう「その提灯によつて代表される日本の文明」とは、すでに過去のものとなりながら、その美が現代において再評価されるもの、という意味ではないのか。さらには、外国人である奥さんが評価したように、西洋からも評価されるもの、そのように「その提灯によつて代表される日本の文明」を捉えていたとは考えられないだろうか。このように考えても、「岐阜提灯」と「武士道」とは「等価」として捉えることができるだろう。ただし、「等価」と言いながら、単純に両者を同じように捉えることはできないのではないか。

この作品の主題は、これまで「武士道」に対する批判として読まれてきた。ということとは、「等価」である「岐阜提灯」も否定されているということになるだろう。しかし、この作品は「岐阜提灯」を見る印象的な場面で終わっている。

先生は、不快そうに二三度頭を振つて、それから又上眼を使いながら、ちつと、秋草を描いた岐阜提灯の明い灯を眺め始めた。……

ここで初めてこの提灯に「秋草」が描かれていたことが書かれている。また「明い灯」とあるのは、この前に「その時、小間使いが来て、頭の上の岐阜提灯をともしたので、細かい活字も、さほど読むのに煩わしくない。」とあるように、「岐阜提灯」に灯をともしたからである。否定すべき「岐阜提灯」に対して、「秋草を描いた」とわざわざここで強調する必要がある

だろうか。やはり両者には違いがあると考えられる。

では、この両者の違いとは何か。「岐阜提灯」からもたらされるものは、日本の情緒であり、美である。それに対して「武士道」とは理屈である。「長谷川先生」は美と理屈とを全く同じもの（「等価」）として捉えてしまったのではないのか。それが問題なのである。位置づけは同じであっても、「岐阜提灯」と「武士道」では大きな違いがあったのである。この点について奥野政元氏による類似の指摘がある。

しかし西山夫人の動作態度は、臭味であれ、武士道であれ、そのような外的特質づけとは、全く無縁のものであって、彼女は彼女の真実の悲しみを、その悲しみが自から表れ出るままに、そこに独自に示してしまつたのである。それは彼女にとつては、そうある以外にはあり得ない姿だったのである。その一瞬を仰ぎ見ながら、自己の一元的価値意識にかかわる見解に、引きつけてしまつた長谷川先生の虚妄が、ここでは批判されていたのだと考えられる。

（『猿』と『手巾』——人間のなるもの——『芥川龍之介論』所収）  
西山夫人の行為を「武士道」という理屈（外的特質づけ）で捉えることが「長谷川先生の虚妄」ということになるのである。

ただし、西山夫人の行為は「その悲しみが自から表れ出るまま」だったのであるか。彼女は息子の病死について語る前にすでに「手巾」を用意していた。「袂から白いものを出したのは、手巾であろう。」とある。涙を拭くためのものではなく、涙をこらえるためのものであった。このような場合泣くべきではな

いという意識が西山夫人にあったということである。それは言うまでもなく「武士道」に根ざした意識・価値観である。敢えて言えば、西山夫人は「武士道」の価値観にすでに洗脳されていたと言えなくもない。単純に「自から表れ出るまま」とは言えないのである。作者は明らかにその行為が準備されたものであることを示しているのであり、それが「武士道」は「型」に過ぎないのだ、という作者の「武士道」への批判を明確に表していると考えられるのである。ただ、我々は常に何らかの価値観にとらわれていて、無意識のうちに「型」を演じているに相違ない。つまり、必ずしも「武士道」だけが批判されるべきものではないのである。「型」などどこにでもあるのだ。とすれば、むしろ、「武士道」自体の問題ではなく、前述のように「武士道」についてことさらに取り上げる「長谷川先生」の姿勢が批判されていると見るべきではないか。

読者は「武士道」という理屈よりも、普段気づかない「岐阜提灯」の美しさにこそ目をやるべきである。少なくとも「武士道」とは違い、灯がともつた「岐阜提灯」は、本を読むという実用の役にも立っている。

#### ○『偷盗』（『中央公論』大六・四、七）

「偷盗」とはものを盗むこと、また盗人の意味である。では「盗人」とは何か。『羅生門』（『帝国文学』大四・十一）の「下人」は「盗人」になる勇気が出ずにいた。

下人は、手段を選ばないという事を肯定しながらも、こ

の「すれば」のかたをつけるために、当然、その後に来る可  
き「盗人になるよりほかに仕方がない」と云う事を、肯定す  
るだけの、勇気が出ずにいたのである。

「餓死」をするか、「盗人」になるか「下人」は悩んでいた。  
しかし、「盗人」になるとは「下人」の選択によるものなのだ  
ろうか。神山圭介氏は『盗賊論』の冒頭で、カフカの『変身』  
を引き合いにして次のように述べている。

朝、眼を醒ますと、ほくは一人の盗賊だった。——言うま  
でもなく、カフカの『変身』の毒虫を盗賊にかえてみたのだ  
が——そう書き起しても、別に誰も驚きはしない。第一ほく  
自身、かの出張社員グレゴール・ザムザほどに当惑せず、軽  
い倦怠も感じない。ほくの盗賊への変身は何ものも意味しな  
い。変身ではないからである。ほくと毒虫の関係と、ほくと  
盗賊の関係が、まるつきり異なるのは、盗賊は蓋然的であり  
すぎて必然的ではなく、毒虫は蓋然的でなく必然的な点にあ  
る。盗賊のイメージが通俗であるというのも、その意味でな  
らば肯定しなければならぬ。リアリズム、特に悲劇におけ  
るリアリズムはいつもその道であつて、ありそうもないこと  
が、必然の姿でそこに存在するものだからだ。

仮に「下人」が「盗人」になる勇気を出したとしても何もの  
も意味しないのである。何も変わらないのだ。「盗人」という  
言葉は、盗むという行為によってのみ意味を持つものであり、  
本人の意志とは無関係に成立するものなのである。（厳密には  
その盗みが発覚したときとすべきかも知れない。ただ、本人の

意識において自分は「盗人」であると認識するだろう。しかし、  
どんな大泥棒であつても捕まらない限り泥棒とは認定されない  
のである。ただし、神山氏は「盗賊」を「内的関係」として捉  
えようとしている、まさに「下人」のように。）そうして『偷盜』  
にはまさに本人の意志とは関わらずに「盗人」とされたものが  
いる、また「盗人」になったものがある。

すると、突然ある日、そのころ筑後の前司の小舎人になつ  
ていた弟が、盗人の疑いをかけられて、左の獄へ入れられた  
という知らせが来た。放免をしているおれには、獄中の苦し  
さが、誰よりもよく、わかっている。おれは、まだ筋骨のか  
たまらない弟の身の上を、自分の事のように、心配した。そ  
こで、沙金に相談すると、あの女はさもわけがなさそうに、「牢  
を破ればいいじゃないの」と言う。かたわらにいた猪熊のば  
ばも、しきりにそれをすすめてくれる。おれは、とうとう覚  
悟をきめて、沙金といっしょに、五六人の盗人を語り集めた。  
そうして、その夜のうちに、獄をさわがして、難なく弟を救  
い出した。

(中略)

その翌日から、おれと弟とは、猪熊の沙金の家で、人目を  
忍ぶ身になった。一度罪を犯したからは、正直に暮らすのも、  
あぶない世渡りをしてゆくのも、検非違使の目には、変わり  
がない。どうせ死ぬくらいなら、一日も長く生きていよう。  
そう思ったおれは、とうとう沙金の言うなりになって、弟と  
いっしょに盗人の仲間入りをした。それからのおれは、火も

つける。人も殺す。悪事という悪事で、なに一つしなかったものはない。もちろん、それも始めは、いやいやした。が、してみると、意外に造作がない。おれはいつのまにか、悪事を働くのが、人間の自然かもしれないと思いだした。……)

まず「次郎」である。「次郎」は「盗人の疑い」をかけられたのであり、自らの意志ではなく「盗人」になった。多分無実であり、盗むという行為をしていないだろう。「盗人」と他人に決められたのである。次に「太郎」。「太郎」もまた、無実と思われる。「次郎」を救うためにやむを得ず牢破りをするのであり、結果として犯罪者になったと言えるだろう。ただし、その後「火をつける。人を殺す。…悪事を働くのが、人間の自然」とまで思うようになる。「盗人」というのはなるならないの問題ではなく、火をつけたり、人を殺したりしている内に「盗人」になってしまうのである。自分の意志とは関係なく、他からの関与(「次郎」と具体的な行動が、人(「太郎」)を「盗人」にするのである。このように考えるなら、『羅生門』において、「盗人」になることに悩むことは、実はすべての事が自分の意志に関わっていると思っていたからだと言えるだろう。それはまたいわば青年の奢りでもあっただろう。「盗人」になることすら、自分で決められると思っていたのである。それに対して『偷盗』では、自分の意志に拘わらず、人は「盗人」になるとしているのである。『偷盗』を『羅生門』の続編、あの「下人」の行方の先として捉える見方があるが、この二作品には「盗人」について、の捉え方に根本的な違いがあったのである。それは作者が

自己中心であった青年から、世間のことも解るような大人になった結果なのだと考えられる。ただ、それは成長なのか、墮落なのか。

○『或日の大石内蔵助』(『中央公論』大六・九)

この作品の最後で「内蔵助」は「独り縁側の柱によりかかって、「云いような寂しさ」を感じる。

冴返る心の底へしみ透って来る寂しさは、この云いような寂しさは、一体どこから来るのであろう。——内蔵助は、青空に象嵌をしたような、堅く冷たい花を仰ぎながら、いつまでもじっとイんでいた。

なぜ、彼は縁側からそれまでいた座敷に戻ろうとしないのか。そして、「云いような寂しさ」は一体どこから来るのか。また、なぜ彼はその「寂しさ」の理由が解らないのだろうか。この「寂しさ」について、すでに三好行雄氏の指摘がある。

すでに明らかであろう。内蔵之助をとらえる「云ひやうのない寂しさ」は、障子のなかの「面白さうな話声」から疎外された人間の孤独であると同時に、かれがそこからはみださないためには、相対的な関係に耐え、「誤解」に耐えねばならぬことを悟った人間の淋しさでもある。誤解と錯覚によってしか、連繫をたしかめえない人間の淋しさである。

(『或日の大石内蔵助』——『芥川龍之介論』所収)

この論を受けて鷺只雄氏も次のように述べている。

このように見ると、末尾で内蔵之助のかかえこむ「寂

しさ」とは、結局のところ人間は一人一人別の星にすんでい  
る、孤独で切り離された存在なのだという人間存在それ自体  
が根源的にかかえこんでいる問題に否応なしにつきあつた  
者が発する言葉と断じてよいであろう。

(「或日の大石内蔵之助」——「解釈と鑑賞」平十一・十二)  
三好氏はまず「誤解」に耐えねばならぬことを悟つた人間  
の淋しさでもある。」と「内蔵之助」がそのような認識をして  
いることを示した後で、「人間の淋しさ」とすべての人間に普  
遍化している。鷺氏も「人間存在それ自体」という普遍的なテー  
マに「内蔵之助」がつきあつたための「寂しさ」だとしてい  
る。両者とも「内蔵助」の個性と人間の根源という普遍性の両  
面においてこの「寂しさ」を捉えている。問題なのは、何故「内  
蔵助」がそのような認識ができたのかという点と、ここでその  
ような普遍性までが述べられているか、という点である。

まず前者について、変心した仲間が話題になつた場面で、「人  
情の向背も、世故の転変も、つぶさに味つて来た彼の眼から見  
れば」とあつて、この「彼の眼」が他の者たちとの違いの元な  
のであり、そのために価値観に齟齬が生まれたと考えられる。  
しかし、「人間性に明な」「内蔵助」であるならば、そのような  
世間の見方など充分解つていゝるはずのものではないのか。何も  
今さら「云いようのない寂しさ」を味わうこともないだろうし、  
「寂しさ」の理由なども自分で解りそうなものである。

また、後者についても、注意したいのは、三好氏も指摘して  
いるように、「内蔵助」だけが部屋の中の人たちと違うのであり、

それが疎外感となつていゝることである。さらには、座敷  
の中の人たちの仇討ちや変心した仲間に対する捉え方は、その  
まま江戸市中の捉え方と同じだということである。つまり、「内  
蔵助」だけがこの作品の世界において他とは違つた価値観を持  
つていゝることである。とすれば、それは人間の根源的な問  
題などではなく、「内蔵助」個人の問題に過ぎなくなる。「内蔵  
助」が「イんでいた」縁側は部屋と外との境界にあたる。部屋  
(障子)の中には吉田忠左衛門をはじめとした仲間がいるが、彼  
らと「内蔵助」とは仇討ちをめぐつて齟齬を来している。縁側  
の向こう、屋敷の外は江戸の人々の価値観も障子の中の人達の  
価値観と同じである。「内蔵助」は障子の中にも入れず、また  
外にも出られず(預かりの身では当然ではあるが)、縁側という  
内と外との境界で動けなくなつていゝるのである。

ただし、前述のように、そのような齟齬・疎外感のよつてく  
る所以がこの作品でははっきりとしないのではないか。そ  
のために「内蔵助」はこの「寂しさ」がどこから来るか解らな  
いのである。この点について、いささか唐突ながら、一つのヒ  
ントが、次の文にあるのではないかと考へるのである。

事実を云えば、その時の彼は、単に自分たちのした事の影  
響が、意外な所まで波動したのに、聊か驚いただけなのであ  
る。(中略)勿論当時の彼の心には、こう云う解剖的な考へは、  
少しもはいつて来なかつた。

ここでいゝ「解剖的な考へ」とは現代に在るであろう話者の  
考へ方を示している。ここでは「内蔵助」には「解剖的な考へ」

がはいっていないとしてゐるが、「内蔵助」と他の作中人物たちと違うのは、「内蔵助」が変心した仲間や仇討ちについて「解剖的」に捉えているからではないのか。一人だけ話者と重なって、現代の話者の価値観に引きづられてゐるからではないのか。物語世界は江戸時代の設定だが、そこに現代的な考え方をする人物が一人だけ紛れ込んだようなものである。そのため他の作中人物たちとは隔絶してしまい、それが疎外感となつて、あの「云いようのない寂しさ」になつたのではないか。それはまた物語世界を超えた作用だけに、物語世界の住人（作中人物）としての「内蔵助」にはその理由がわからないのは当然なのである。

○『黄梁夢』（『中央文学』大六・十）

唐の沈既済の『枕中記』を典拠とした作品で、「邯鄲の夢枕」などの言葉でも知られるものであり、後の『杜子春』（「赤い鳥」大九・七）につながる作品でもある。「廬生」という主人公が立身出世をした長い夢から目覚めると、そこに道士呂翁がいて、「では、寵辱の道も窮達の運も、一通りは味わつて来た訳ですね。それは結構な事でした。生きると云う事は、あなたの見た夢といくらも変わつてゐるものではありません。」と言われる。原作では、この言葉を受け入れるが、この作品では反応が逆になつてゐる。

「夢だから、なお生きたいのです。あの夢のさめたように、この夢もさめる時が来るでしょう。その時が来るまでの間、

私は真に生きたと云えるほど生きたいのです。あなたはそう  
思いませんか。」

この言葉を受けて矢作武氏は、  
宰相公卿となる、立身出世のまれな僥倖を望む人間の心理  
を小品の中に描いてゐる。

（『黄梁夢』——『芥川龍之介大事典』）  
と、述べてゐる。しかし、ここで「廬生」が述べてゐるのは「立身出世」をしたいという事ではないだろう。「真に生きた云える」ことが目的なのである。確かに「呂翁」は「寵辱の道も窮達の運」と人生に立身出世だけを見ているが（無論、そのような立身出世の虚しさを伝えようということではあるが）、いわば「立身出世」が人生の外側なら、「廬生」は内面的な充実をこそ求めたいという事ではないか。それはそのまま「杜子春」の「何になつても、人間らしい、正直な暮しをするつもりです。」という「杜子春」の言葉につながつてゐるのである。

さらに、先の「廬生」の言葉に「この夢もさめる時がくるでしょう」とあることに注意したい。終わりがあるからこそ一生懸命に生きると言つてゐるのである。だから、この「廬生」の言葉に対して仙人である「呂翁」は顔をしかめるのである。なぜなら不老不死の仙人たる「呂翁」はさめる時がないからである。さめる時がある人間こそが「真に生きる」事ができるといふ事なのである。まさに「人間死するあり、以て生くるを知る」のであり、「仙人は若かず、凡人の死苦あるに。」（『仙人』——『新潮』大五・五）なのである。

○『戯作三昧』（大阪毎日新聞）大六・十・二十一・四）  
作品のインスピレーションはどこから来るのだろうか。かつて北村透谷は「宇宙の精神」との感応だと言った。

畢竟するに、インスピレーションとは宇宙の精神即ち神なるものよりして、人間の精神即ち内部の生命なるものに対する一種の感応に過ぎざるなり、（『万物の声と詩人』）

また、「宇宙の中心に無絃の大琴あり、すべての詩人はその傍らに來たりて」とも述べており、宇宙の中心に「無絃の大琴」があるとした。

この作品において、馬琴は孫の太郎の言葉がきっかけとなって、「厳肅な何物かが刹那に閃」き、そこから戯作三昧の心境にはいる。

頭の中の流れは、丁度空を走る銀河のように、滾々としてどこからか溢れて来る。彼はその凄まじい流れながら、自分の肉体の力が万一それに耐えられなくなる場合を気づかつた。

「銀河」とはあるが、「自分のどこからか」ともあって、必ずしもインスピレーションが空から降ってきているとはいえないが、自分を超えた何物からかもたらされたものであることが解る。

従来、この三昧の心境に入ったきつかけなどが注目されてきたが、ここでは、インスピレーションが自分では完全にコントロールできないことに注意したい。すべての文学者、芸術家が皆同じようにインスピレーションによって作品を生み出してき

たのかどうか、ここでつまびらかにすることなどできようもない。あくまでも、この作品において捉えられていることについてだけ考えてみる。要は簡単である、作品を生むことが完全に自分でできないことの怖さということである。三昧境は唐突に生まれるものであって、そのきっかけを自分ではどうにもできない。とすれば、常に作品が生まれ得ない可能性と直面していることになる。そのことの恐怖である。

ただし、必ずしも馬琴（芥川）が常にこのような三昧境で作品を書いていたか疑問がないわけではない。というのも、この三昧境にはいる前、「昨日書いた所」を読み返した馬琴は、

しかし読むに従って拙劣な布置と乱脈な文章とは、次第に眼の前に展開して来る。そこには何等の映像をも与えない叙景があつた。何等の感動をも含まない詠嘆があつた。

と、思うのである。この「昨日書いた所」は戯作三昧のうちに書かれたものだったのだろうか。作品では三昧境において書かれたものについての不安はない。ということとは、この前の文章は三昧境にはいらずに書かれたということになる。とすると、馬琴は常に三昧境で仕事をしていたわけではないことになる。三昧境はごくまれに起こることなのだろう、しかし、小説家は常に書かなければならない。その結果として起こることが「自動作用」なのではないか。

就中恐るべきものは停滞だ。いや、芸術の境に停滞と云う事はない。進歩しなければ必ず退歩するのだ。芸術家が退歩する時、常に一種の自動作用が始まる。と云う意味は、同じ

ような作品ばかり書く事だ。自動作用が始まったら、それは芸術家としての死に瀕したものと思わなければならぬ。

（『芸術その他』——「新潮」大八・十一）

戯作三昧の境地に入れなければ、「芸術家の死」に至るのである。

戯作三昧の境地でこそ真の芸術は生まれる。しかし、その三昧境にはいるには偶然のきっかけが必要である。とすれば、作者にとって作品は偶然に依存しなければ生まれないことになる。理屈で言えばそうなる。しかし、小説家である以上書かなければならない時がある。けれどもその時は「自動作用」が始まり、芸術家の死に至る。三昧境で仕事をするということは、実は同時に大きな矛盾を抱え込むことなのかも知れない。しかも、芸術家として致命的な矛盾を抱え込むことなのかも知れない。そこにはまさに恍惚と不安がともにあるのだろう。

### ○『蜘蛛の糸』（赤い鳥）大七・七）

『蜘蛛の糸』の最後に「健陀多の無慈悲な心が、そうしてその心相当な罰をうけて、元の地獄へ落ちてしまったのが、御釈迦様の御目から見ると、浅間しく思召されたのでございましょう。」とあることにより、「健陀多」のエゴイズムに対する批判を主題として捉える事ができる。しかし、単純な疑問が一つある。仮に、あそこで「健陀多」が「この蜘蛛の糸は己のものだぞ」と言わなかったならば、どうなっていただろうか。地獄の「数限りもない罪人」がみな極楽へなだれ込むのだろうか。そ

れとも「健陀多」が極楽にたどり着いた瞬間に蜘蛛の糸は切れしてしまうのだろうか。とすればそれはまたなんと地獄的であることか。

人生は地獄より地獄的である。地獄の与えし苦しみは一定の法則を破ったことがない。（中略）しかし人生の与える苦しみは不幸にもそれほど単純ではない。

（『地獄』——『侏儒の言葉』——『文藝春秋』大十二・一―十四・十一）

「御釈迦様」は「健陀多」があのように言わなかった場合を考えていたのだろうか。つまり、最初から「健陀多」はあそこであのように言うべく宿命づけられていたのではなかったか。（厳密には「御釈迦様」ではなく作者によつてと言うべきだろう。）それとも、「御釈迦様」は「健陀多」を試したのか。「釈迦」ともあろうものが人を試すのか、当然試さずとも解りそうなものである。結局は「御釈迦様」の思いつきが地獄をより地獄的にする。「健陀多」にしても、またその下で蜘蛛の糸に掴まっていたものたちにとつても、助かったかも知れないという、これまで地獄では絶対あり得なかった可能性を忘れることは出来まい。「一定の法則」をそれは破ったのであり、地獄はより地獄的になる。さらに、そこには後悔という新たな地獄が生まれる。精神的苦痛が付け加えられるのである。しかも、それはいまだに「きらきらと細く光りながら、月も星もない空の中途に、短く垂れている」のである。「健陀多」たちは、常に自らの後悔と向かい合われないわけにはいかない。まさに、「蜘蛛の糸」とは、後悔の象徴であり、地獄的なるものの象徴なのである。

このように考えると、いったい「無慈悲」なのはどちらだと言いたくなる。例えば、志田昇氏も、

実は、無慈悲なのはお釈迦様であり、お釈迦様こそ「浅ましい」存在だと読者に思われるように作品が作られているのではないだろうか。

〔芥川龍之介の「非公式」な読み方―『蜘蛛の糸』の新解釈―  
「葦牙」平成八・一〕

と、述べている。さらに言えば、「釈迦」という権力を持ったもののエゴイズムが書かれているとさえ言えるのではないだろうか。それはまた作者というさらなる権力を持ったもののエゴイズムかも知れないが。

○『地獄変』（大阪毎日新聞）「東京日日新聞」大七・五・一  
一五・二十二

『地獄変』の最後で「良秀」は「自分の部屋の梁へ縄をかけて、縊れ死んだ」のだが、なぜ「良秀」は自殺しなければならなかったのか。作品では「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えるのに堪えなかつたのでございましょう」とあるが、本当だろうか。確かに「良秀」は一人娘を「氣違いのように可愛がって」いた。けれども、その娘が焼き殺された時でも、彼は一步も動こうとせず、「その火の柱を前にして、凝り固まったように立っている良秀は、――何と云う不思議な事でございましょう。あのさつきまで地獄の責苦に悩んでいたような良秀は、今は云いようのない輝きを、さながら恍惚とし

た法悦の輝きを、皺だらけな満面に浮べながら、大殿様の御前も忘れたのか、両腕をしっかりと胸に組んで、佇んでいる」という有様で、娘を助けようともしていない。娘よりも画を選んだと言えるのである。にもかかわらず、なぜ自殺をするのか。『戯作三昧』の三昧境と同じく画にも三昧境があり、画を描いている時は三昧境にいて娘を忘れていて、描き終わってから娘を「先立てた」ことを寂しがったのか。しかし、では「良秀」は何のために生きていたのか。娘のためか画のためか。画を描くのは娘のためなのか。この作品には「良秀」の人的側面として「一人娘」に対する愛情を描きながら、それが画を描く行為とどのように関係しているかが書かれていないのである。芸術と人間性が相克する時どちらを選ぶか、という問（主題）のために、逆にそもそもこの両者は一人の人間の中でどのような位置づけにあったかという部分が抜け落ちていく。これが「良秀」の自殺の理由をわからなくさせているのだ。

一方で、これまで娘の死とは別に芸術至上主義ゆえの自殺という見方もされてきた。例えば、山形和美氏は「なによりも芸術家の死という犠牲を払ってこそ真の作品が達成されるとするのが、芸術至上主義者の信条ではなかつたか。」（『地獄変』―海老井英次・宮坂覚篇『作品論芥川龍之介』所収）と述べている。また、山崎甲一氏も「父娘共同制作としての地獄絵が完成し、横川の僧都や大殿の反応をしかと確認し得た以上、良秀がもはや生きていく理由は何一つなかつた。」（『地獄変』の由来）―芥川龍之介の言語空間」と述べている。画が完成してしまっ

た以上、もう生きていく意味はなくなったということになる。

しかし、芸術至上主義者とは、常に芸術を、美を追究し続ける者のことではないのか。あの「地獄変屏風」は「良秀」にとって究極の美を現したものだっただけか。果たして芸術至上主義者にとって、いや、芸術家にとって美の完成というものはあり得るのだろうか。どこかで、「地獄変屏風」こそが「良秀」の芸術の究極であるという読みが前提となつてしまつていないのではなからうか。ただし、これは結果としては正しいのかも知れない。芸術家にとっての最高傑作とは常にこれから描かれるものであろう。だから彼が死ぬことによつて初めて最高傑作が確定するのである。その点でいえば、「良秀」の自殺により「地獄変屏風」が彼の最高傑作となつたのである。このような点については、すでに三好行雄氏による指摘がある。

ひとびとが地獄変相図に感動するとき、良秀はそこにはいてはならぬ。そこに不在であることが、芸術家としての「生」の条件なのである。

「地獄変」でほろぶのは、良秀の人生だけである。良秀の人生は娘の死とともに終る。全人生を人生の「残滓」としてほうむることなしに、芸術家の意味はよく存立しえぬというのが、「戯作三昧」をつぐ「地獄変」のテーマであつた。だから、良秀は死なねばならぬ。かれの死は、みずから予感した運命の実現にほかならなかつたのだが、良秀の墓標が「誰の墓とも知れないやうに、苔蒸し」、かれの一生が忘れさられてもなお、芸術はその「人生」のあかしたりうる。

〔ある芸術至上主義者―「戯作三昧」と「地獄変」―〕  
川龍之介論 所収

芸術作品の評価のためには、芸術家本人は邪魔なのであり、芸術家が死ぬことにより、自らの作品を最高傑作とすることができる。また特に、自殺であるならば、あたかもこの作品が「芸術家の死」という犠牲を必要としたような作品であり、二度と描けないような作品(自殺は二度できないだろうから)、最高傑作であつた、ということにもなる。

しかし、三好氏はそれが芸術家の、芸術至上主義者の必然のやうに述べているが、論理は逆で、「良秀」が自殺したから最高傑作だと読者に思わせる効果があるということである。それが作者のねらいだつたのだろう。読者は「地獄変相図」を見ることはできない。それにまつわる言説を読むだけである。にもかかわらず、これまで述べてきたやうに、この画を最高傑作のやうに、命をかけても当然のものやうに思うのは、まさに作者が最後に「良秀」を自殺させたからに相違ない。けれども、自殺する必然性が「良秀」自身にあつたのかどうか、ここが問題なのである。

一人娘を失つたからだとするれば、「良秀」にとっての芸術とはその程度のものなのか、という疑問が残る。芸術至上主義者だからだとすれば、この作品は「良秀」にとって究極のものであつたのか、また、芸術家は生きていく間に自分の芸術を完成させ得るのか、という疑問が残る。さらに言えば、「良秀」にとっての画とは何であつたのか、何のために彼は画を描いていたの

か、という根本的な疑問へと繋がるのである。むしろ、「良秀」は画の完成だけを目的としていたかのように見える。画を完成させるためには娘すら犠牲にしてみなさない、描き始めたものは完成させなければならぬ。文字通り「芸術家は何よりも作品の完成を期さねばならぬ」（『芸術その他』）のである。完成という呪縛にとらわれているとさえ言えるだろう。ただし、ここでの完成とは、あくまでも「地獄変相図」という一枚の画の完成であつて、彼の芸術の完成ではない。この二つのことがあつても一つのことにこの作品では書かれている。いや、「良秀」の自殺によつてそのような読みを誘発しているのである。いつのまにか「地獄変相図」の完成が、彼の芸術の完成として読まれているのである。作者の仕掛けた罠にこれまでの研究者はみな嵌つてしまつていたのではないか。

再度言う。「良秀」には自殺する必然性はなかつた。あるとすれば、本文にあるように一人娘の死を悲しんのでものであるが、それは、芸術至上主義者の「良秀」像とは矛盾している。三昧境からさめて現実におぼつかつて自殺するとすれば、それは何と柔な芸術至上主義者だろう。（無論、この弱さも大きな問題だろう。特に、「良秀」同様に芸術における「完成」を目指していた作者芥川龍之介においては。）

あえて、極論を承知で述べれば、「良秀」は「地獄変相図」を最高傑作とするために作者によつて自殺させられたのだとしか言いようがないのである。そして、その結果として、作品の完成と本人の芸術の完成とを取り違えた芸術家の悲劇、いや喜

劇が描かれる事になつたということである。

・注記

『或日の大石内蔵助』については、『或日の大石内蔵助』試解（『稿本近代文学』平七・十一）に、『地獄変』については、『地獄変』試解―「見る」という呪縛―（『稿本近代文学』平十・十一）においてそれぞれ既に論じた事がある。本稿と一部論旨の重なる点があることをご了承下さい。