

「地獄変」考

橋 浦 洋 志

一 大殿と「語り」

日頃は物に御騒ぎにならない大殿様でさへ、あの時ばかりは、流石に御驚きになつたやうでございました。まして御側に仕へてゐた私どもが、魂も消えるばかりに思つたのは、申し上げるまでもございません。中でもこの私などは、大殿様にも二十年來御奉公申して居りましたが、それでさへ、あのやうな凄じい見物に出遇つた事は、ついで又となかつた位でございます。(一)

「語り」の真偽が問われるなかにあって、「地獄変」というひとつの「語り」が成立する出発点はどこにある。語り手自ら経験した「魂も消えるばかりに思つた」出来事とは、即ち「日頃は物に御騒ぎにならない大殿様」をも仰天させた事件であつたという。この語りに対応する場面は次のやうなものである。

まして私たちは仕丁までも、皆息をひそめながら、身の内も震へるばかり、異様な随喜の心に充ち満ちて、まるで開眼の仏でも見るやうに、眼も離さず、良秀を見つめました。空一面に鳴り渡る車の火と、それに魂を奪はれて、立ちすくんでいる良秀と——何と云ふ莊嚴、何と云ふ歎喜でございます。が、その中でたつた一人、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っかりと御つかみになつて、丁度喉の渴いた獸のやうに喘ぎつゞけていらつしやいました。……(十九)

語り手は良秀に「開眼の仏」を、大殿に「喉の渴いた獸」を見た。この衝撃こそが、「地獄変」成立の根拠であり、読み手がさまざまな憶測を「語り」のなかに介入させることはできても、この場面の「語り」だけは少くとも動かすことのできない「語り」の真実として受容せざるをえない。「地獄変」はまずここから出発する。

「地獄変」の語り出しは、堀川の大殿の様子からはじまっている。大殿は「大腹中の御器量」があり、「権者の再来」のように尊ばれていたという。しかし、この語り出しは、語り手がすでに「喉の渴いた獸」を目の前にした後の語りであることに注意しなければならぬ。大殿の「御威光」についての語りくちに、このことは確実に反響している。語りくちの特徴は「でございますから」というつなぎの方法にみてとれる。省略せず全文を引用してみる。

堀川の大殿様のやうな方は、これまでは固より、後の世にも恐らく二人とはいらつしやいますまい。噂に聞きますと、あの方の御誕生になる前には、大威徳明王の御姿が御母君の夢枕にお立ちになつたとか申す事でございますが、兎に角御生れつきから、並々の人間とは御違ひになつてゐたやうでございます。でございますから、あの方の為さいました事には、一つとして私どもの意表に出でぬないものがございます。早い話が堀川のお邸の御規模を拝見致しましても、壮大と申しませうか、豪放と申しませうか、

到底私どもの凡慮には及ばない、思い切つた所があるやうでございます。中にはまた、そこを色々あげつらつて大殿様の御性行を始皇帝や煬帝に比べるものもございませうが、それは諺に云ふ群盲の象を撫でるやうなものでございませうか。あの方の御思召は、決してそのやうな御自分ばかり、栄耀栄華をなさらうと申すのではありません。それよりはもつと下々の事まで御考へになる、云はば天下と共に楽しむとでも申しさうな、大腹中の御器量がございました。

それでございますから、二条大宮の百鬼夜行に御遇ひになつても、格別御障りがなかつたのでございませう。又陸奥の塩釜の景色を写したので名高いあの東三條の河原院に、夜な／＼現はれると云ふ噂のあつた融の左大臣の霊でさへ、大殿様のお叱りを受けては、姿を消したのに相違ございませうまい。かやうな御威光でございますから、その頃洛中の老若男女が、大殿様と申しますと、まるで権者の再来のやうに尊み合ひましたも、決して無理ではございませぬ。何時ぞや、内の梅花の宴からの御歸りに御車の牛が放れて、折から通りかゝつた老人に怪我をさせました時でさへ、その老人は手を合せて、大殿様の牛にかけられた事を難有がつたと申す事でございます。

さやうな次第でございますから、大殿様御一代の間には、後々までも語り草になりますやうな事が、随分沢山にございました。大饗の引出物に白馬ばかりを三十頭、賜つた事もございませぬし、長良の橋の橋柱に御寵愛の童を立てた事もございませぬし、それから又華陀の術を伝へた震旦の僧に、御腿の瘡を御切らせになつた事もございませぬし、——一々数へ立て、居りましては、とても際限がございません。（一）（傍線ハ橋浦）

全体が「噂」を根拠とし、その上に「でございますから」で接ぎ木された大殿様が、伝聞、推量のかたちで組み立てられている。語り手が自分の責任で語っていることは、つまるところ、お邸の規模の壮大さと白馬三十頭を賜つたこと、長良の橋の橋柱に童を立てたこと、そして震旦の僧に瘡を切らせなかつたということである。巧みに重ねられる「でございますから」という語りくちは、大殿の「権者の再来」像を仮構する語り手の必死の技巧であるといわざるをえない。「大殿様の御性行を始皇帝や煬帝に比べるもの」への巧みな弁明でしかない。語り手は、すでに大殿の虚像をつき破つて「喉の渴いた獣」としての大殿像にこそ立脚しているのであり、ここからなおも、大殿を大殿として仮装しようとする弁明的態度に出たとき、指摘したような独特な語りくちをとることになつたといえる。従つて「地獄変」に語られる大殿とは、語り手の裏にあげられている「始皇帝や煬帝」と同程度の俗物としての権力者である。まさに良秀が向き合っているのは、「でございますから」で厚塗りされた「権者の再来」像ではなく、単なる強大な俗物に他ならない。先走つていえば、従つて良秀の芸術と大殿は本質において全く出合つてはいないのである。周知の通り、「語り」の二重性が表面化するのには、大殿の好色的な性格に対する否定的語りによってであり、「その実それを肯定してゆく」⁽¹⁾語りくちによってである。しかし、この二重性はすでに冒頭から持ち込まれており、従つて、「いかに超凡の人物であつたか」、「そこには、まさにくつきりと、この豪放にして機敏な権力者の面貌が浮び出されてくる」⁽²⁾というわけにはいかない。語り手は「堀川の大殿に対する絶大なる景仰と称讚」⁽³⁾の崩壊にこそ立脚しているといわねばならない。

二 良秀と「語り」

良秀については、「見た所」と「人がら」について語られている。

外見は「背の低い、骨と皮ばかりに瘦せた、意地の悪さうな老人」であり、「人がらは至つて卑しい方」(一)、さらに、「人に嫌がられる悪い癖」として「吝嗇で、慳嗇で、恥知らずで、怠けもので、強欲で」、「世間の習慣とか慣例」を無視し、「横柄で高慢で、何時も本朝第一の絵師と申す事を、鼻の先へぶら下げてる」(四)。この良秀の人がらについての語り方は異常に否定的であり、読み手はここにひとりの良秀という人物像を正確に捉えることはできない。佐々木雅彦が指摘するように、「語り手は、良秀の生活上・道徳上の振舞いに関して、なにひとつ語っていない」のであり、それは「画道の上」に限られている⁽⁴⁾。たしかに「語り手が良秀の憎むべき逸脱の証拠として列挙する条々のすべてが」画道上のことである。が、しかし、語り手がそれ以上何も語っていないからこそ、読み手は「誰にでも嫌はれ」、「人がらは至つて卑しい方」ということばを、いちおう受け入れざるをえないのである。問題は、何故、画道についての逸脱ぶりをいろいろと挙げつらいながら、人がらの卑しさについては紋切型の羅列に終っているかということである。

良秀の人がらの「卑しさ」を裏面から支えているのが、良秀の娘についての語りである。いわば娘の人がらが良秀の人がらに逆向きに投射され、二人の対照的人がらを成立させている。そして、何よりも、語り手が密着して観察しえたのは娘であつて、娘への人間的共鳴はゆるがぬものであつた。

その頃大殿様の御邸には、十五になる良秀の一人娘が、小女房に上つて居りましたが、これは又生みの親にも似もつかない、愛嬌のある娘でございました。その上早く母親に別れましたか、思ひやりの深い、年よりはませた、伶俐な生れつきで、年の若い

のにも似ず、何かとよく気がつくものでございますから、御台様を始め外の女房たちにも、可愛がられて居たようでございます。

(一)

この後に、猿秀と若殿とのエピソードが語られる。語り手はこの娘については、全く二重の語り方をしていない。娘の「愛嬌」「伶俐」さといった人がらは、語り手の眼前でそのまま具体的出来事として展開され、その後の猿秀と娘の関係もこれを証明している。即ち、娘について、語り手は娘の人がらへの強い共鳴を基底として、最も写実的に語っている。語り手の、読み手への誠意の地平は娘についての語りこそあるといえる。

語り手の誠意は、娘を焼いた二人の男についてそれぞれ変容される。大殿については、「獣」の認識を経て、前述した「でございますから」という仮構的語りへと変容され、良秀については、人間失格者として断じられ、人がらについての脱明の一切の切り捨てというかたちになってあらわれる。

雪解の御所での事件は、いくつかの葛藤を語り手のなかに生み出している。ひとつは大殿のイメージについてであり、ひとつは良秀についてである。大殿については「権者」と「獣」の対立であることはいまでもない。良秀については、「背の低い、骨と皮ばかりに瘦せた、意地の悪さうな老人」と「開眼の仏」、さらに、「地獄の業苦」と、語り手の意志に係わらず湧き起こった「異様な随喜の心」の対立である。このうち、語り手を最もたじろがせているのは「地獄の業苦」と「異様な随喜の心」の並存であり、火の中の娘の姿を眼にしながら良秀と共に「歓喜」に浸った己れ自身を、いかんともしがたく処理しかねている。この処理しかねる不思議な心持ちこそが、良秀についての語りを歪めてくるものである。

最も人間的なこまやかな情の所有者である娘を焼きながらも、「莊嚴」と「歓喜」を体现する良秀と共に「随喜」する語り手は、良秀の瞬時の姿に深くうたれながらも、しかし娘を焼く良秀の「人がら」に對しては、これを否定しなければならぬ。語り手自身が抱き込んでしまった、まさに「芸術」と「人生」の、いかんともしがたく解きたい矛盾こそ、良秀の人がらについての語りくちを歪めて、紋切型に断罪せざるをえなかった理由である。

燃え上がる車を見て、語り手は「地獄の業苦」を「美」として見る眼を所有してしまっている。

あの煙に咽んで仰向けた顔の白さ、焰を掃つてふり乱れた髪の長さ、それから又見る間に火と變つて行く、桜の唐衣の美しさ、——何と云ふ惨たらしい景色でございましたらう。（十八）

「美」を充分に感得しつつ、「美」を道義的にすぐ改めてうち消さざるをえないこの語りくちは、語り手の位置を明確に示してくる。良秀が情愛を拭い去って美の方へ身を寄せてゆくのに對し、語り手は、垣間見てしまった美を拭って、情愛の方へとひきかえすのである。良秀に對する語り手の位置はこのゆらぎのなかにあり、美へ向かう心を人生へとひきとどめるところに語りの歪みが生じている。

こうして画道についての詳細な語りと、「人がら」についての紋切型のつぶやきは、良秀の写実的な意味における人物像を弱め、良秀の心理的連続的展開を推測し追いかける読み方を困難にする⁽⁵⁾。しかし良秀にとって芸術とは何であったかを考えようとするとき、良秀の心理がドラマティックに場面を構成してきていることも事実なのである。しかし、良秀という「人物」には、やはり芸術における情念の比喩として向き合う以外にはないのではなからうか⁽⁶⁾。

三 「優美」と「風流」

良秀の絵は「やれ板戸の梅の花が、月の夜毎に匂つたの、やれ屏風の大宮人が、笛を吹く音さへ聞えたの」という「優美」⁽⁴⁾、いわゆる雪月花の芸術とは無縁である。「優美」とは風流の代名詞であり、伝統的美意識に他ならない。良秀はこの風流としての「優美」に反逆し、「かいなでの絵師には総じて醜いもの、美しさなどと申す事は、わからう筈がございませぬ。」⁽⁴⁾と語る。

ところで、芥川は「風流」について次のように述べている。

「風流」とは清浄なるデカダンスである。

「風流」とは芸術的涅槃である。涅槃とはあらゆる煩惱を、——意志を掃蕩した世界である。

あらゆる芸術の創作は当然意志を待たなければならぬ。

百年の塵は「風流」の上に骨董の古色を加へてゐる。塵を払へ。塵を払へ⁽⁷⁾。

芥川は、ここで、「風流」とは「涅槃」であり「意志」を放擲した、ステイティックな世界であるとした。芸術は「煩惱」としての「意志」を中核としたものであり、いわば、これは「邪道」におちた良秀の絵にこそいえることである。芥川が「僕らの散文、——口語文の上へ少からぬ効績を残した⁽⁸⁾」と述べ、「若し明治時代の批評家を数へるとすれば、僕は森先生や夏目先生と一しよに子規居士を数へたいと思つてゐる⁽⁹⁾」と述べている正岡子規は、例えばこう語った。

歌よみは歌を優美に詠めるといふ、甚だしきは優美ならざるは歌にあらずと迄いふ者もあり。是れ歌の腐敗したる一原因なり⁽¹⁰⁾。

又、大正十五年「アララギ」第十九卷第十号に、芥川は「島木さんの

こと」として追悼文を寄せたが、その島木赤彦はこう語っている。

歌の道は、決して、面白をかしく進むべきものではありません。人磨赤人の通つた道も、実朝の通つた道も、芭蕉（これは歌人ではありませんが）の通つた道も、良寛、元義、子規等の通つた道も、肅ましく寂しい一筋の道であります。この道を面白をかしく歩かうとするのは、風流に墮し、感傷に甘えんとする儕であります。墮する所愈々甚しければ、しまひには、詞の洒瀧や虚仮おどしなどを喜ぶ遊戯文学になつてしまふのであります⁽¹¹⁾。

子規にはじまる「優美」―「風流」の否定⁽¹²⁾は、芥川にも強い刺激を与えていると思われる。又、斎藤茂吉については、「赤光」の評価は周知の如くであるが、とくに西洋の受容については、「正直に自己をつきつめた、痛いたしい魂の産物」と呼び、「心熱の凄じさ」と共に「熔鉱炉の底に火花を放つた西洋」を見た。茂吉の「写生」も「月花のあはれ以上に出⁽¹³⁾」ることに他ならなかった。こうした、いち連のアララギ派への接近は、アララギ派を貫く芸術観―「風流」の捉え方に深く共鳴するところがあったからだと思われる。夏目漱石についてはこう述べた。

僕はいつか夏目先生が風流漱石山人になつてゐるのに驚嘆した。僕の知つていた先生は才気煥発する老人である。のみならず機嫌の悪い時には先輩の諸氏は暫く問はず、後進の僕などには往生だつた。成程天才といふものはこういうものかと思つたこともないではない。(略)

「それから」「門」「行人」「道草」等はいづれもこういふ先生の情熱の生んだ作品である。先生は枯淡に住したかつたかも知れない。実際又多少は住してゐたであらう。が、僕が知つてゐる晩年さへ、決して文人などと云ふものではなかつた。まして「明暗」

以前にはもつと猛烈だつたのに違ひない。僕は先生のことを考へる度に老辣無双の感を新たにしてゐる⁽¹⁴⁾。

漱石の姿に「風流」とは無縁の「情熱」の激りを見、晩年であっても「老辣無双」の感を強烈に印象付けられた芥川は、ここに芸術家のひとつの典型を見てとつてゐる。芸術とは「優美」、「枯淡」といった、いわば、「涅槃」的心境とは無縁の「心熱の凄じさ」に拠るものであることを確信している。芥川が自ら「風流地獄」の言葉を書き付けるのは大正八年七月のことである⁽¹⁵⁾。このアイロニカルな造語に、芸術に対する芥川の姿勢を読みとつてもまちがいはあるまい。

ところで、「風流」の問題は「邪宗門」で展開されている。「邪宗門」は未完である故に全体的世界は不明であるが、基本的構図は明かであろう。それは若殿においてなされる「風流」からの脱却の物語として読める。大殿は「すべてが豪放で、雄大で、何でも人目を驚かさなければ止まないと云ふ御勢ひ」であつたのに対し、若殿は「どこまでも繊細で、亦どこまでも優雅な趣」にあふれ、大殿が「威張つた事」を好んだのに対し、若殿は「詩歌管絃」(一)を好んだ。このような「風流の才子」(五)と摩利信乃法師との対決が、「若殿様の御生涯で、たつた一度の不思議な出来事」(一)と深く係わつてゐる。摩利信乃法師は、かつて若殿と並んでの「風流第一の才子」であつた菅原雅平である。若殿は雅平との議論を次のように回想する。

「昔、あの菅原雅平と親う交つてゐた頃にも、度々このやうな議論を闘はせた。御身も知つて居られやうが、雅平は予と違つて、一凶に信を起し易い、二云は、朴直な生れがらぢや。されば予が世尊金口の御経も、実は恋歌と同様じやと嘲笑ふ度に腹を立てて、煩惱外道とは予が事じやと、再々悪しざまに罵り居つた。その声さへまだ耳にあるが、当の雅平は行方も知れぬ。」(十九)

雅平は中御門の少納言の娘への失恋から行方をくらましていたが、今、摩利信乃法師として姿を現わし布教に努めている。若殿は、やはり姫に恋をし、恋と風流の世界に遊んでいる。雅平はもともと恋と風流と信仰の世界を所有していたが、今は、恋と風流を捨てて信仰に生きていく。雅平のなかで重大な転換が生じたのである。雅平の次の「涙」は何であろうか。

さては流石の摩利信乃法師も、平太夫の異様な風俗を、不審に思つたものと見ると、かう私の甥は考えましたが、やがてその側まで参りますと、まだ我を忘れたやうに、道祖の神の祠を後にして、佇んでゐる沙門の眼なざしが、如何に天狗の化身とは申しながら、どうも唯事とは思はれません。いや、反つてその眼なざしには何時もの気味の悪い光がなくて、まるで涙ぐんでもあるやうな、もの優しい潤ひが、漂つてゐるのでございます。それが祠の屋根へ枝をのばした、椎の青葉の影を浴びて、あの女菩薩の旗竿を斜に肩へあてながら、しげしげ向ふを見送つてゐた立ち姿の寂しさは、一生の中にたつた一度、私の甥にもあの沙門を懐しく思はせたとか申す事でございます。（十七）

雅平は懐しい平太夫に合い姫を思い出して、「優しい潤ひ」はかつての恋と風流の残滓である。信仰と芸術を入れ換えれば、芥川の次の言葉をここに引用することができる。

僕等が芸術的完成の途へ向はうとする時、何か僕等の精進を妨げるものがある。偷安の念か。いや、そんなものではない。それはもつと不思議な性質のものだ。丁度山へ登る人が高く登るのに従つて、妙に雲の下にある麓が懐しくなるやうなものだ。かう云つて通じなければ——その人は遂に僕にとつて、縁無き衆生だと云ふ外はない⁽¹⁶⁾。

三好行雄はこの言葉をもって良秀の「放心と悲哀」を説明した⁽¹⁷⁾。良秀の涙が「人生」から「芸術」へと登りつめる過程で見せたものとするならば、雅平の「涙」は「人生」―恋と風流から「信仰」へと至る過程で見せたものといえる。雅平は、恋と風流を信仰故に断ち切る「寂しさ」に耐えながら、恋と風流を信仰へと浄化し、姫を「地獄」から救わんとしている。「邪宗門」は若殿と雅平との出会い、というよりも対決の場面で終つていく。具体的な予測は不可能であるが、若殿が語り手にこう語つてゐるのは重要である。

「爺よ。天が下は広しと云へ、あの頃の予が夢中になつて、拙い歌や詩を作つたのは皆恋がさせた業ぢや。思へば狐の塚を踏んで、物に狂うたのも同然ぢやな。」と、まるで御自分を嘲るやうに、洒落としてかう仰有います。（六）

雅平との対決は、若殿に重大な転機を与えたにちがいない。即ち、「風流の才子」の自己否定である。若殿が「誠に御無事な御生涯」（五）であつた限り、もしどちらか決定的に身を亡ぼしたとすれば雅平である。しかし、それは、若殿の人生を根底から揺るがす程の強い衝撃を与える出来事であつたにちがいない。これを「地獄変」の良秀と大殿の關係に置き換えてもそう遠くはないであろう。少くとも、「風流」―「みやび」（五）としての芸術的人生が、若殿のなかで否定的に捉え返され、そこからの脱却がはかられていることは確かである。良秀の「優美」に対する態度は、雅平と若殿の「風流」に対する態度に受け継がれ、「邪宗門」の中核をかたち造つてゐるのである。

四 娘をめぐるドラマ

良秀の娘をめぐる、良秀と大殿との対立が激化してゆく。この過

程で大殿の好色ぶりが露呈してくるが、この表と裏の論理の同時進行は、語りのたてまえの論理と、大殿を「獣」として意識してしまった論理との共棲によるものである。大殿が「良秀の娘に懸想なすつた」という噂に対してこう語っている。

私どもの眼から見ますと、大殿様が良秀の娘を御下げにならなかつたのは、全く娘の身の上を哀れに思召したからで、あのやうに頑な親の側へやるよりは御邸に置いて、何の不自由なく暮させてやらうと云ふ難有い御考へだつたやうでございます。(五)

語り手は「私どもの眼」といってさりげなく責任をのがれている。「私」の眼における責任を、一般化を通してたてまえの眼へと転じている。

「私」の眼はすでに「獣」としての認識をくぐつた眼であり、大殿の好色な俗物性について見抜いてしまっている眼である。語り手は、「私の眼から見ます」とは、もはや決して語りえないのである。

大殿は「どう思召したか」地獄を描くように命じる。それが、娘をめぐって四五遍対立し、「娘の事から良秀の御覚えが大分悪くなつて来た時」であれば、大殿は良秀のなかに燃えさかる苦しみを描き出してみよといっているのは明かである。大殿は、良秀を地獄絵に向かわせることで、良秀を徹底的にもて遊ぼうとしている¹⁸。大殿は良秀との対決意識から無理難題を示したのではない。良秀が自らの地獄に向き合っている間、大殿は良秀を支配しつつ良秀の苦しみを遊べるのである。良秀が参上し「出来上つたも同然」であることを告げたときの、大殿の「力の無い、張合のぬけた」様子もこれ故である。しかし、良秀は「描けぬ所」のあることを告白し、「檳榔毛の車が一輛空から落ちて来る所」に配すべき「牛車の中の上臈」(十五)がそれであるという。さて、「上」とは文字通り「上臈」なのか、それとも良秀の娘なのか。この問いに答える為にはどうしても良秀の心理を想定

してみる以外にない。もちろん重要な手掛りは良秀の夢にある。

「なに、己に来いと云ふのだな。——どこへ——どこへ来いと？ 奈落へ来い。炎熱地獄へ来い。——誰だ。さう云ふ貴様は。

——貴様は誰だ——誰だと思つたら」

(略)

「誰だと思つたら——うん、貴様だな。己も貴様だらうと思つてゐた。なに、迎へに来たと？ だから来い。奈落へ来い。奈落には——奈落には己の娘が待つてゐる。」(八)

たしかに、良秀は「地獄変の屏風」を完成させる為には娘を焼かねばならなかつた。良秀が地獄絵に描くべきものは、はっきりと良秀の娘であらねばならない。この理由は次節で述べる。しかし今、良秀が大殿に願つたのは「上臈」である。良秀にとつて「上臈」は娘の近似値であるが、同時に、いくら大殿とはいえ「卑しい身分」(十四)の「絵師風情」(三)の為に「上臈」を自らの手で焼くことはできまいという憶測が働くのは当然である。「上臈」を焼くことができれば、屏風絵を中断してもかまわない。良秀は屏風絵の断念を申し入れていたのである。たとえ「上臈」でも娘でないことに変わりはない。従つて、たとえ「上臈」を焼いても良秀は「得心」がいくことはない。

しかし、大殿は良秀の申し出を受け合い、こう語る。

「檳榔毛の車にも火をかけよう。又その中にはあでやかな女を一人、上臈の装をさせて乗せて遣はさう。炎と黒煙とに攻められ、車の中の女が、悶え死をする——それを描かうと思ひついたのは、流石に天下第一の絵師ぢや。褒めてとらす。お、褒めてとらすぞ。」(十五)

大殿のいう「上臈の装」をさせた「あでやかな女」の巧みなすりかえを、良秀は当然気付いている。しかし、それが自分の「娘」を意味し

ていることには気付いていない。良秀は何よりも自分のもくろみ―地獄変の屏風の中지가難なくかわされてしまったことにおどろいている。明かに、良秀はこの時点で大殿の力に敗北したのである。「あてやかな女」で「上臈の装」をしていれば、いち応良秀の美的要求は受け入れられている。まさに良秀は「自分の考へてゐた目ろみの恐ろしさ」に改めて戦かすにはいられない。大殿は自分の意に従わず「氣鬱」になつた娘を焼き、良秀を残酷にもて遊ぶとする。しかし、良秀は「あてやかな女」が自分の娘であらうとは思つてもみていない。

雪解の御所で車に乗せられていたのは、まぎれもなく良秀の娘であつた。良秀はこのときはじめて、大殿の手で焼かれるのは自分の娘であることを理解したのである。この点に重大に係わつてくる場面は、車に火をかけられるまでの良秀の動きである。佐々木雅発は、良秀が「地獄」に落とされた自分達の運命を、逆¹⁹に自らのものとして欲するが為²⁰に「娘とともに燃え尽きる」ことを願つており、大殿はその願いに屈したのであるとする。従つて、良秀は車の中の「女」が娘であることを充分承知しているとす。火をかけられるまでの佐々木雅発の読みはこうである²⁰。

そして良秀は――、「あの男はこの景色に、半ば正気を失つたのでございませう。今まで下に蹲つていたのが、急に飛び立つたと思ひますと、両手を前に伸した儘、車の方へ思はず知らず走りかゝらうと致しました。しかしそう思われたのはほんの一瞬、良秀はその場に、「まるで何か目に見えない力が、宙へ吊り上げたやうな」格好で立ち辣んでしまったというのである。

娘を乗せた檳榔毛の車は、この時「火をかけい」という大殿の言葉とともに、仕丁達が投げる松明の火を浴びて炎々と燃え上る²⁰。

（傍線ハ橋浦）

はたして、この読みは正確であらうか。次に本文を引く。

その時でございます。私と向ひあつてゐた侍は慌しく身を起して、柄頭を片手に抑へながら、屹と良秀の方を睨みました。それに驚いて眺めますと、あの男はこの景色に、半ば正気を失つたのでございませう。今まで下に蹲つてゐたのが、急に飛び立つたと思ひますと、両手を前に伸した儘、車の方へ思はず知らず走りかゝらうと致しました。唯生憎前にも申しました通り、遠い影の中に居りますので、顔貌ははつきりと分りません。しかしさう思つたのはほんの一瞬で、色を失つた良秀の顔は、いや、まるで何か目に見えない力が、宙へ吊り上げたやうな良秀の姿は、忽ちうす暗がりを切り抜いてありありと眼前へ浮び上がりました。娘を乗せた檳榔毛の車が、この時、「火をかけい」と云ふ大殿様の御言と共に、仕丁たちが投げる松明の火を浴びて炎々と燃え上つたのでございませう。（十七）（傍線ハ橋浦）

このときの良秀の行動は単純であり、「下に蹲つてゐたのが、急に飛び立つたと思ひますと、両手を前へ伸した儘、車の方へ思はず知らず走りかゝらうと致しました」これだけである。良秀は「立ち辣んで」はいない。「立ち辣む」暇もなく火がかけられているのである。芥川の文章は実に精妙で、良秀が走りかゝらうとしてから車が燃え上るまでの「一瞬」を描いているとは思えない程、豊かな瞬間となつてゐる。この「一瞬」をたどつてみると、良秀の顔ははつきり分らないと「さう思つたのはほんの一瞬で、火の中に良秀が浮かび、「このとき」大殿の声と共に車が燃え上つた」となる。「まるで何か目に見えない力が、宙へ吊り上げたやうな良秀の姿」とは、「思はず知らず走りかゝらう」とした姿の形容である。走りかゝらうとしてから車が燃えるまで、ほんの一瞬の出来事であり、良秀が「立ち辣む」時間さえな

った。

火は見るまに車をつゝみ、あつというまに火は半空まで立ち昇った。このとき、良秀は「火が燃え上ると同時に、足を止めて、やはり手をさし伸した儘、食ひ入るばかりの眼つきをして、車をつゝむ焔煙を吸ひつけられたやうに眺めて」(十八)いた。良秀のなかで激しい動揺と満足とが交錯している。娘が焼かれることへのおどろきと、思わぬかたちでの願望の達成である。ほんとうは娘を焼かねばならぬことを思いながら、それを「上臈」へとすりかえ、そして「上臈の姿」をした「あでやかな女」が自分の娘であったという衝撃のなかで、心の深所での願望が眼前ではからずも達成されていることに茫然自失しているのである。そして、「交々往来する恐れと悲しみと驚き」は「首を刎ねられる前の盗人でも、乃至は十王の廳へ引き出された、十逆五悪の罪人でも」しそうにない「苦しうな顔」をつくり出す。この「苦しさ」はもちろん単なる「罪人」の苦しさではない。娘を自分の願望の為に焼き殺す苦しさではない。それは、娘を自ら焼く苦しさと同時に、娘の苦しさを共に苦しめない苦しさである。良秀は天性の絵師として、娘の苦しさを美的に捉えようとする衝動につき動かされてしまっている。良秀の「人間らしい、情愛」(四)は、もちろん娘と共にいや娘の身代わりとなって焼かれることを欲する。しかし、良秀の絵師としての眼は、炎となる娘をこの上ない美として、非情に捉えることを欲してしまう。良秀の「苦しさ」は、「情愛」と「美」とが身を裂くばかりに引き合う、良秀の存立基盤そのものの激震にこそある。良秀には「夢に見る獅子王の怒りに似た、怪しげな厳さ」(十九)さえ見えたと。良秀の体現する「不可思議な威厳」とは何であつたか。良秀にとって、「地獄変の屏風」とは何だったのであろう。

五 「反抗心」

「地獄変」は芸術家の態度を描いた点で「戯作三昧」と接している。馬琴の三昧境へ至る推移についてはここで詳述はしないが、三昧境の獲得が不自然な観念的構図に終っていたことは重要であり、ここに芥川が処理しようとして処理しきれなかった問題が横たわっていた。それは、馬琴が芸術家としての人格を燃焼すべき「高等な相手」との対決を描けなかったこと、従って、芸術的「反抗心」を展開できなかったことである。

「最後に、さう云ふ位置へ己を置いた相手が、あの眇だと云ふ事実も、確に己を不快にしてゐる。もしあれがもう少し高等な相手だつたら、己はこの不快を反撥する丈の、反抗心を起してゐたのに相違ない。何にしても、あの眇が相手では、いくら己でも閉口する筈だ。」(五)

馬琴は「不快を反撥する丈の、反抗心」を燃焼させえないまま、孫の言葉に勇氣付けられるという虚弱な契機によって、強引に三昧境へと導かれてゆく。芥川は、この強引さによって、馬琴の三昧境が観念的に浮き上がった脆さを抱えていることを知っていた。だからこそ、次のような場面を付け加え、いっ挙に相対化をはかっている。

その間も茶の間の行燈のまはりでは、姑のお百と、嫁のお路とが、向ひ合つて縫物を續けてゐる。太郎はもう寝かせたのであらう。少し離れた所には冠弱らしい宗伯が、さつきから丸薬をまろめるのに忙しい。(十五)

馬琴はこの世界、即ち、あたたかな人生という、平凡なごわざとこそ戦うべきであつた。芥川は、しかし馬琴を「下等な世間」への「不快」のなかに閉じこめ、人生への芸術的「反抗」を展開できずに終つ

たのである。

「戯作三昧」において「高等な相手」と呼ばれた人生というものが、それは純化されたかたちで、良秀の娘に引き継がれている。猿秀をかばい、大殿にはめられた娘はこう語られている。

さて良秀の娘は、面目を施して御前を下りましたが、元より俐巧な女でございますから、はしたない外の女房たちの妬を受けるやうな事もございません。反つてそれ以来、猿と一しよに何かといたしがられまして、取分け御姫様の御側からは御離れ申した事がないと云つてもよろしい位、物見車の御供にもついぞ欠けた事はございませんでした。（三）

「愛嬌のある」、「思ひやりの深い」、「年よりませた、俐巧な生れつきで」、「何かとよく気がつく」、さらには「はしたない外の女房たち」を封じる娘は、情愛の理想を映している。良秀はこの娘を「まるで氣違ひのやうに可愛がつて」おり、「どこのお寺の勤進にも喜捨をした事のないあの男が、金銭には更に惜し気もなく、整へてやる」、しかし、「唯可愛がるだけで、やがてよい簪をとらうなどと申す事は、夢にも考へて」（五）いない。良秀にとって娘は、「下等な世間」にあつての「高等」な、かつ至純な「人生」そのものであつた。良秀の「人間らしい情愛」は全く娘に向かつてのみ注がれている。

良秀は娘を焼かずして至高の地獄変の屏風は完成しないことを知っていた。良秀はこの屏風絵を完成させる為いろいろな試みをしている。弟子を縛り上げそれを写す、鳥に襲われる恐怖を写す、しかし、良秀が写さんとする地獄とは、良秀の外側にあるものではなく、内側にこそある。そもそも良秀の絵は死臭に充ちている。

良秀の絵になりますと、何時でも必ず氣味の悪い、妙な評判だけしか伝はりません。譬へばあの男が龍蓋寺の門へ描きました、五

趣生死の絵に致しましても、夜更けての門の下を通りますと、天人の嘆息をつく音や噺り泣きをする声が、聞えたと申す事でございます。（四）

良秀の絵はきわめて意志的であり、反逆的である。ここには明かに次のような芥川の言葉が読みとれる。

僕は芸術上のあらゆる反抗の精神に同情する。たとひそれが時として、僕自身に対するものであつても²²。

「地獄変の屏風」は己れ「自身に対する」「反抗の精神」の完全な燃焼に他ならない。

吉祥天を卑しい傀儡の顔とし、不動明王を無頼の放免の姿とする良秀は、人生そのものを根底的に呪っているものであり、従つて、優美な、日常的人生を積極的に肯定してくる芸術に我慢できない。何故なら、良秀にとって人生は虚偽でしかないからである。そして人生の虚偽をあばく地獄こそが、良秀にとっての真実に他ならない。良秀は地獄を垣間見ることによって自己の画道を支えてきたのである。良秀の絵の異様さは、地獄を真実として基底に据える者の、芸術的な必然的帰結なのである。地獄そのものを描くには、人生の虚偽を完膚なきまでに剥き取る以外に方法はない。しかも、このことは絵師良秀の何ものにも換えがたい芸術的願望であつたはずである。人生の虚偽を完膚なきまでにあばくこと、それは即ち、娘そのものを虚偽の側へ突き放し、良秀の内なる情愛の世界を否定することによって果たされる。良秀は娘と対決することなくして、芸術的真実には至り着くことができないのである。

地獄を描くとは、そもそも良秀にとっては内なる人生である娘との対決を意味していた。良秀の夢がこのことを明確に語っていた。地獄——真実の表現者となるには地獄へおち、なおかつ地獄の支配者となら

ねばならない。「獅子王の怒りに似た、怪しげな厳さ」と「不可思議な威厳」とは、地獄―真実の支配者として屹立してくる芸術家の姿に他ならない。もはや大殿など眼中にない。いや、良秀が対決したのはそもそも大殿などではなく、まさに「人間らしい、情愛」の「たつた一つ」の砦であった娘なのである。何故なら、良秀は他ならぬ絵師以外の何者でもないからであり、俗物大殿は芸術的対決の相手にはなりえないからである。

六 相対化―馬琴・良秀と蘭―老婆・阿濃・良秀

雪解の御所での事件は、大殿の「獸」性と良秀の「仏」性の露呈として受け取られ、良秀は芸術家の「法悦」を体現したばかりでなく、語り手にまで「随喜の心」を与えて終った。ここに、良秀の芸術家としての終局があったことは当然である。唯一至高の人生を焼き尽し、地獄という究極の真実をかけ抜けた以上、良秀の営みを支えるものは何もない。やがて、地獄変の屏風が出来上がってくる。「如何に一芸一能に秀でやうとも、人として五常を弁へねば、地獄に墮ちる外はない」(二十)と語っていた横川の僧都も、「思はず知らず膝を打つて『出かし居つた』と」いい、大殿は「苦笑」をもって応える。ここに「作品」というものの宿命が暗示されている。

良秀は己れの人生との最終的対決から地獄変の屏風を描き上げた。それは文字通り、良秀の真実の芸術的にして究極的な表現であった。しかし、今、忌み嫌ったはずの世俗、その住人である横川の僧都によって褒め称えられている。横川の僧都が屏風に見ているのは、ひとつの意匠としての「地獄」なのである。それは「人生」の上に胡座をかいた者にとっては、ひとつの修辭的世界でしかない。しかし、芸術家

の精神とは異なる場所で作品が享受されるのは、作品の宿命である。作品は芸術家の真実から転落したかたちで受け取られるしかない。しかも、良秀にとって、完成してしまった地獄変の屏風はもはや何の意味ももってはいない。良秀の芸術的真実は、地獄を見つつかるとき、地獄を描きつつあるときにこそ意味をもつのであり、描き終えた良秀と「開眼の仏」とはもはや無縁である。良秀は「作品」から追放されてゆくしかない。

横川の僧都が褒めてから、「それ以来あの男を悪く云ふものは、少くとも御邸の中だけでは、殆ど一人もゐなくなりました。」と語られる、それ程に世間は虚偽的であり「下等」でもある。かつて、馬琴はこの「下等な世間」からの超脱を試みた。超脱こそが芸術精神を保証するものであった。しかし馬琴はもちまへの「好奇心」から、ついこの「下等」さにつきあってしまい、不快さにいら立ってしまった。しかし、良秀はそうした世俗を寄せつけない。「誰にでも嫌はれて」いることで、逆に内なる「人生」を純粹に保持しているのである。「嫌がられる悪い癖」によって、良秀は世俗から隔離されてもいる。馬琴の「癖」は世俗へまみれてゆく「好奇心」にあったが、良秀の「癖」は世俗と反撥する。しかし、馬琴が家庭によって相対化されているように、やはり良秀も相対化されることをまぬがれなかった。即ち、良秀の作品は文字通り世俗にまみれ、そして良秀は作品から追放される。良秀は芸術家の宿命を踏みながら死へと赴くのである。

「羅生門」「仙人」「或日の大石内蔵之助」「戯作三昧」に脈打ち続けてきた芥川の「反抗心」²³は、「地獄変」に至ってひとつの終局を迎えた。その形象化はやや「ボンバスティック」²⁴ではあるが、語り手を導入しつつ、いち応見事な完結度を達成したのである。ここに

芸術の中核に位置すべき「反抗心」は、完璧な姿で描かれたといつてよい。

「地獄変」を終点として系譜をたどるとき、もうひとつの世界が浮かび出る。それは「闇」の系譜である。

大殿が檳榔毛の車を雪解の御所で焼いたのは「月のない、まつ暗な晩」であった。

昼でさへ寂しいこの御所は、一度日が暮れたとなりますと、遣り水の音が一際陰に響いて、星明りに飛ぶ五位鷲も、怪形の物かと思ふ程、気味が悪いのでございますから。（十六）

この闇の静寂のなかに「まるで日輪が地に落ちて、天火が迸った」ような「半空までも立ち昇る烈々とした炎」が燃え上がる。それは「星空を衝いて煮え返る」「火の柱」であった。この火柱を包む闇は、かつて、「羅生門」で老婆がのぞき込んだ「黒洞々たる夜」の変奏である。そして「偷盗」でも、やはり「羅生門」の闇の変奏がかなでられていた。

月はまだ上らない。見渡す限り、重苦しい暗の中に、声もなく眠つてゐる京の町は、加茂川の水面がかすかな星の光をうけて、ほのかに白く光つてゐるばかり、大路小路の辻々にも、今は漸く灯影が絶えて、内裏と云ひ、芒原と云ひ、町家と云ひ、悉、静な夜空の下に、色も形も臙げな、たゞ広い平面を、唯、際限もなく拡げてゐる。（十六）

しかし、この「偷盗」にあつては、闇のなかに、遠い月と共に阿濃の姿が映し出されてくる。

——が、間もなく、門上の様に、おぼつかない灯がともつて、窓が一つ、かたりと開くと、その窓から、遠い月の出を眺めてゐる、小さな女の顔が出た。阿濃は、かうして、次第に明るなつて行く

京の町を、目の下に見下しながら、胎児の動くのを感じる毎に、独りうれしさうに、ほゝ笑んでゐるのである。（六）

阿濃は自分の腹の子が誰の子かも知らない白痴である。阿濃は夢を見る。「人間の苦しみを忘れた、しかも又人間の苦しみに色づけられた、うつくしく、傷しい夢」である。「そこでは、一切の悪が、眼底を払つて、消えてしまふ。が人間の悲しみだけは、——空をみたくしてゐる月の光のやうに、大きな人間の悲しみだけは、やはりさびしく蔽に残つてゐる。……」（七）。ここに託された芥川の思いは深い。それは根源的救済への、絶望的なまでの希求である。「黒洞々たる夜」の虚無が、京都の空を蔽うとき、京の町を見おろしながら、阿濃の夢は「ともし火の光」のやうに燃える。それは、人生に傷付き打ちのめされても、なおも人生を受け入れ愛そうとする、ひとつの意志である。この意志は歌声のやうに闇を溶かしはじめてゐる。しかし、「偷盗」はこの阿濃の夢を立ち枯れにしている。「黒洞々たる夜」は意外に深かったといふべきであらう。

闇に救済への「ともし火」をともした芥川が、「烈々とした炎」を燃やしたのが、「地獄変」である。雪解の御所を包む闇は、老婆がのぞいた闇程の物質感はないが、娘が黒髪を乱して身を揉まれる炎は、明かに虚無の闇を背景にして燃えている。そして火柱は「黒洞々たる夜」そのものを焦がしているのである。「羅生門」から「偷盗」をくぐつた「黒洞々たる夜」は、「地獄変」において、これと正面から対峙しうる「烈々とした炎」に出合つたことになる。人生を愛することによつてではなく、人生を徹底的に虚偽として見据えたところに、それは芸術家の情念というきわめて限定された場所にはあるが、確かに、「黒洞々たる夜」を粉碎する一瞬の火柱が存在したのである。

注

- (1) 大正七年六月十八日小島政次郎宛葉書。
- (2) 佐々木雅発「地獄変」幻想(上)―芸術の欺瞞―(『文学』 第五十一巻第五号 昭和五十八年五月 岩波書店 二頁)。
- (3) 同前。
- (4) 同前 六一七頁。
- (5) 菊地弘は「地獄変」(『芥川龍之介―意識と方法―』所収 昭和五十七年十月 明治書院)で、「主に心理の移り変わりに芥川の興味や主眼があった『羅生門』以後の作品の中で、対比的で幾分図式的な嫌いはあるが、初めて大殿、良秀といった性格や個の問題が擱まれている(一〇五頁)と述べているが、ここまでいい切ってよいか疑問が残る。「地獄変」における「性格」は「語り」の歪みを通して表わされていることを忘れてはならないし、それ故に又「心理」もおぼつかないものとなっている。従って、「良秀の心理のリアリティ」(笹淵友一「芥川龍之介「地獄変」新釈」『文学』第四十七巻第十二号 岩波書店 三〇頁)に比重をかけた捉え方には警戒を要するであろう。
- (6) 福田恒存は「芥川龍之介」(『芥川龍之介と太宰治』昭和五十二年九月 第三文明社)で、「比喻とはなんであらうか。それはあきらかに象徴と写実との中間に位する。芭蕉の句や象徴派の詩の最高のものは、素材に頼りつつも、これを否定して事物の本質へと人を誘う。写実はあくまで素材の限界を守り、この境界線を人の越えることを拒絶している。が、比喻はそのいずれにも徹底しえない。」(四七頁)と述べ、「もし精神がなんらの理由によりその表現を阻まれているとき、しかもなお己れを主張したいと欲するならば、比喻を語るということのほかに人はなにをなしようであらうか」(四八―四九頁)と述べている。
- (7) 「風流」―久米正雄、佐藤春夫の両君に―(『全集』第十二巻 二六二―二六三頁)。
- (8) 「文芸的な、余りに文芸的な」中の「六 僕等の散文」。
- (9) 同前 「三十二 批評時代」。
- (10) 「人々に答ふ 五」。
- (11) 「歌道小見」中の「歌を作す第一義」。
- (12) 北村透谷は、すでに「風流」(『青年文学・風籟』第一編 明治二十五年十二月 風籟会)でこう述べている。
 何をか風流と云ふ、吾之を疑ふ。錦の衣着て、栗毛の駒に跨りたるが風流か、破れたる襦袢纏うて、街頭に立つが風流か、琴の手面白く、筆取りて歌など書くが風流か、胸に楽調なく、思を語る事も知らぬ田野郎が風流か、句を読みては宗匠の舌を捲かしめ、劇を観ては幾多駆出しの評者を驚かすなどの伎倆ある者果して風流士か、句を読まず劇を知らざる者風流か、山田守る案山子風流か、牢獄の中に熟睡する盗人風流か、愚なる者か、智なる者か、眼ある者か、無き者か、酒飲む者か、飲まぬ者か、天地果して風流と云ふ者ありや無しや、吾之を山中の老僧に問ふ、老僧笑うて答へず、適歩下に輾転する一蚯蚓あり、指點して云く、風流是哉。
- 勝本清一郎は、「みづの風流とは何ぞや。既成の風流とはおよそ反對の風流である。花鳥風月の風流でもなければ東洋哲学の風流でもない。地下に、闇にうごめく者に心を通わせる風流である。神の世界には属さないで魔王の世界に属する風流である。」と述べている。(『風流』解題 『透谷全集』第二巻 岩波書店)。
- (13) 「童馬漫語」中の「31 寸言」。
- (14) 「文芸的な、余りに文芸的な」中の「十七 夏目先生」。

- (15) 大正八年七月二十四日赤木桁平宛書簡。
「芸術その他」。
- (16) 「芸術その他」。
- (17) 『芥川龍之介論』 昭和五十一年九月 筑摩書房 一三五頁。
佐々木雅発は前出論文で、「つまり大殿は良秀に、一旦は（地獄）を目の当りにさせつつ、しかし彼に絵を描かせることによって、（地獄）を見つづけるという耐えがたい苦しみを強い、あげく良秀の眼を（地獄）から背かせようとしているのであり、かくして良秀をして絵が描けぬように仕向ける、すなわち良秀から絵を奪わんとしているのである。」（一二頁）と述べているが、大殿が良秀から「絵を奪わんとしている」かどうか。いう通り、「（地獄）を見て苦しめばよい」のであり、絵の完成も中止も大殿の興味のうちにはない。
- (19) 『「地獄変」幻想（下）——芸術の欺瞞——』 『文学』 第五十一巻第八号 昭和五十八年八月 岩波書店 三九頁。
同前 四四頁。
- (20) 拙稿「芥川龍之介の『反抗心』——或日の大石内蔵之助」『戯作三昧』への視座——『茨城大学教育学部紀要』 第三四号 昭和六十年三月）参照。
- (22) 「芸術その他」。
- (23) (21) に同じ。
- (24) 大正七年四月二十四日薄田淳介宛書簡。
本文引用は岩波書店版『芥川龍之介全集』（全十二巻）によった。
尚、この稿を起こすに当っては、佐々木雅発「地獄変」幻想——芸術の欺瞞——（注（2）（19）参照）にひとつの読み方を教えられたことを付記しておく。

（茨城大学教育学部国文科）

（一九八五年九月二十八日受理）