

「地獄変」 試論

——芸術における死の意味——

謝 銀萍

はじめに

「地獄変」(初出…『大阪毎日新聞』、『東京日日新聞』、一九一八・五、一〇二二頁)は大阪毎日新聞社社友となつた芥川の、入社第一作とでも呼ぶべき作品である。正宗白鳥は「芥川氏の文学を評す」(『中央公論』、一九二七・十)において「私は自分が読んだ範囲内では、この一篇を以つて、芥川竜之介の最傑作として推讃するに躊躇しない」(石割編、二〇一七、一一六頁)と評価している。芥川における芸術を論じる際に、『地獄変』は避けては通れない作品である。本稿では、「地獄変」に濃厚に書き込まれる死の描写に着目することで、芥川が求めた芸術家の形象の解明を目指す。

「地獄変」について、近年よく見られるのは大正期の哲学との関連⁽¹⁾、またはメタフィクションの視点からの論述⁽²⁾であるが、それ以前から一貫して取り上げられているのは良秀の娘の死と良秀の自殺であり、この主題は芸術対権力、あるいは芸術対生活という軸で論じられることが多い⁽³⁾。しかし「地獄変」をそのような二者択一の、安易な構図で説明できるかは疑問である。死と芸術の達成という概念やそれらの相関についての分析には、なお検討する余地があるだろう。

ところで同系統の作品として論じられることの多い「戯作三昧」(初出…『大阪毎日新聞』、一九一七・十一)では、最後に馬琴が三昧の境地に至り、日常を離脱する場面があり、その様子と、地獄変の様子を再現しようと願う良秀の非日常的な思索には、相通じるところがあると思われる。従って「地獄変」における芸術の描かれ方を考察する際に、「戯作三昧」の馬琴像との関連性を考慮してみることには意味があるだろう。

本稿では、「戯作三昧」との関連性を手がかりに、「地獄変」に書き込まれる死と芸術の関係について検討し、芥川が追求した真の芸術家という像が、いかに構築されていたのかを問い直してみたい。

一、小猿の死について

屏風地獄変の誕生には、小猿、絵師良秀とその娘の死が関わっている。まず本節では、小猿の表象を考察し、屏風図におけるその死の意味について検討を行う。小猿の死をより正確に理解するためには、まず良秀とその娘との関係を詳細に見直すべきであると思われる。

「地獄変」では、良秀は乖離した人格の持ち主として描かれている。それは他人との関係からだけでなく、娘を愛する感情の深さにも表れている⁴⁾。その例は作中に二つほど挙げられていよう。一つ目は、娘を「気違いのように可愛がって」、大殿に小女房から下げるように何回も重ねて願った点である。大殿の機嫌を損ねる行動まで取ってしまう良秀の行為は、世間には理解されない。また、彼は一五歳になっている娘によい婿をとらせないという、世間の常識を逸脱した行為に出ている。平安朝の風習からみると、良秀の所業はどちらも娘のためになっているとは言えない。親としての良秀の愛情は、むしろ彼の内面の歪さを垣間見せるのである。他方、良秀は、「あれ程の子煩悩がいざ絵を描くと云ふ段になりますと、娘の顔を見る気もなくなると申すのでございませうから、不思議なものではございませんか」（芥川、一九九六・一、一七〇頁）と、語り手の「私」をさえ訝らせる。娘を大事にする点は、良秀の唯一の「情愛のある所」として語られているが、それも芸術への情熱の前にはかすむようだ。

地獄変の創作に没頭している良秀は娘とほぼ没交渉になった。そのかわりに、小猿が頻繁に登場するようになる。

-
- (1) 例えば小澤純（二〇〇九）は「遅れて〈出来事〉を語る「私」——芥川龍之介「地獄変」と西田幾太郎の〈自覚〉」で、岡山県倉敷市蔵の薄田泣菫が残した資料を踏まえつつ、大正期の新カント派、ベルクソン及び西田幾太郎からの影響を分析している。
- (2) 高橋龍夫（二〇〇七）は「『地獄変』の着想——同時代の言説との相関から」で、同時代の芸術家との比較の中で「地獄変」をメタフィクションとして捉えている。
- (3) 先行研究については、張静（二〇一一）『『地獄変』論——芸術的法悦境』において詳しく紹介されている。
- (4) 良秀の娘への感情はこれまでの研究の一つの焦点であるが、本稿では議論の対象としない。

小猿と良秀との間には、いくつかの共通点が見られる。一つは周囲の人間に笑われている点である。もう一つは名前が重なる点である。良秀には、「立居振舞が猿のやうだとか申しまして、猿秀と云ふ諱名までつけた事がございました」(同上、一五八頁)。そして小猿には、「悪戯盛りの若殿様が、良秀と云ふ名を御つけになりました」(同上、一五九頁)。小猿が良秀の娘に救われる際も、娘は「それに良秀と申しますと、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」(同上、一六〇頁)と語り、小猿に良秀が重ねられていることが示唆される。小猿は娘に助けられてから、彼女との間に親しい関係を築く。それは猿が、あたかも良秀の代わりに彼女を見守っているようにさえ映る。小猿は、「滅多に娘の身のまはりを離れません。或時娘の風邪の心地で、床に就きました時なども、小猿はちやんとその枕もとに坐りこんで、気のせみか心細さうな顔をしながら、頬に爪を噛んで居りました」(同上、一六一頁)と、いかにも人間らしく振舞う⁵⁵。大殿様から褒美があった際に、小猿は「恭しく押頂きました」。このような擬人法を通し、小猿の人間性を際立たせられていることは否定できないだろう。

良秀と娘との没交渉の間に、小猿が娘を見守るようになったことは決して偶然ではない。とりわけ、彼が創作に夢中になっている間、娘が危険な目に遭ったときに、必死に助けを呼ぶ小猿のしぐさは子煩悩の良秀以上だと言える。良秀の代わりに、小猿は誠心誠意その娘を見守っていたのである。これまで見てきた数々の小猿の行動と、絵画に没頭するあまり娘を放り出す良秀の存在とを照らし合わせてみると、同じ名前を共有する両者は、相互を補い合うような関係にあったと理解してもいいだろう。良秀に足りない親の温情を、十分に小猿に見出すことができるのだ。これを最も端的に表しているのは、作品のクライマックスである、娘が焼ける場面である。

するとその夜風が又一渡り、御庭の木々の梢にさつと通ふ——と誰でも、思ひましたろう。さう云ふ音が暗い空を、どことも知らず走つたと思ふと、忽ち何か黒いものが、地にもつかず宙にも飛ばず、鞠のやうに踊りながら、御所の屋根から火の燃えさかる車の中に、のけ反つた娘の肩を抱いて、帛を裂くやうな鋭い声を、何とも云へず苦しさに、長く煙の外へ飛ばせました。続いて又、二声三声——私たちは我知らず、あつと同音に叫びました。壁代のやうな焰を後にして、娘の肩に縋つてゐるのは、堀河の後邸に繋いであつた、あの良秀と渾名のある、猿だつたのでございますから。その猿が何処をどうしてこの御所まで、忍んで来たか、それは勿論誰にもわかりません。が、日頃可愛がつてくれた娘なればこそ、猿も一しよに火の中へはひつたのでございませう（同上、一九七頁）。

小猿は娘に殉死する。娘が焼かれる光景を両手を伸ばしてただ見ている良秀を責める以前に、読者は小猿の行動に心打たれるだろう。しかし芥川はなぜこのようなプロットを設定したのか。小猿の死は本作の主題に、いかに関わっているのか。この点は掘り下げる必要があると思われる。小猿が「火の燃えさかる車の中」に飛び込んでから、良秀にはどのような心理変化があつたのか。これを踏まえて考察を進めるために、まずは以下で、小猿が車へ飛び

(5) 「人間と相対化されることよつて、猿の純真さが浮かび上がる構造になつてゐる」(石割、一九八七、二五頁)との指摘がなされている。その一方で、良秀の獣性が引き立てられるとも論じられている。だとすれば、絵師良秀の獣性はその芸術上の野心を支えるものとみなすことができるであろう。真の芸術家というのは、人間が本来持つ原始的な一面を表出させるのだ、と作者は言わんとしているのではないか。

込む前後の良秀の変化を引用しておく。

良秀のその時の顔つきは、今でも私は忘れません。思はず知らず車の方へ駆け寄らうとしたあの男は、火が燃え上ると同時に、足を止めて、やはり手をさし伸ばした儘、食ひ入るばかりの眼つきをして、車をつつむ焰煙を吸ひつけられたやうに眺めて居りましたが、満身に浴びた火の光で、皺だらけな醜い顔は、髭の先までもよく見えます。が、その大きく見開いた眼の中と云ひ、引き歪めた唇のあたりと云ひ、或は又絶えず引き攣つてゐる頬の肉の震へと云ひ、良秀の心に交々往来する恐れと悲しみと驚きとは、歴々と顔に描かれました。首を刎ねられる前の盗人でも、乃至は十王の庁へ引き出された、十逆五悪の罪人でも、ああまで苦しさうな顔を致しますまい。これには流石にあの強力の侍でさへ、思はず色を変へて、畏る畏る大殿様の御顔を仰ぎました（同上、一九六頁）。

その火の柱を前にして、凝り固まつたやうに立つてゐる良秀は、——何と云ふ不思議な事でございます。あのさつきまで地獄の責苦に悩んでゐたやうな良秀は、今は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、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、両腕をしつかり胸に組んで、佇んでゐるのではございませぬか。それがどうもあの男の眼の中には、娘の悶え死ぬ有様が映つてゐないやうなのでございます。唯美しい火焰の色と、その中に苦しむ女人の姿とが、限りなく心を悦ばせる——さう云ふ景色に見えませんでした（同上、一九八頁）。

上段の描写から、娘の死を目撃する良秀は「心に交々往来する恐れと悲しみと驚き」によってそれらが「歴々と顔に描かれ」るほどに苦しんだことがわかる。一方、下段の引用は猿が火に飛びこんでからのことであり、「さつきまで地獄の責苦に悩んでゐたやうな良秀は、今は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、皺だらけな満面に浮べ」、「唯美しい火焰の色と、その中に苦しむ女人の姿とが、限りなく心を喜ばせる——さう云ふ景色に見えました」と、すっかり別な状態に到達したように見えるのである。このような良秀の変化を促したのは、ほかでもなく小猿の死であろう。その瞬間、良秀は彼を束縛する世間並みの親子の愛情から解放され、一心に芸術家である自分に没入することができたのであろう。これまで、残りの屏風を完成できないことに「涙もろく」なり、「屏風の画が思ふやうに描けない位の事で、子供らしく泣き出す」良秀は、望んでいた実際の地獄の情景を見ることができたため、「恍惚とした法悦の輝きを」顔に浮かべたのである。その前提条件としては、親である自分の存在を切り捨てることが指摘できる。その役割を果たしてくれていた小猿の死により、良秀は完全な芸術家という身分を手に入れることが可能となったのだ。親子の愛情という倫理観を乗り越え、いわば仏となってしまうことは、小猿の死なしには成立しないであろう。

「地獄変」では良秀の人物像は吝嗇で、非情な男のように作られているが、そこに小猿を登場させることで、芥川は一人の完全な人間像を作り出していると言えよう。つまり、巧みにプロットを組み合わせ、読者の不意を打ち感動を与えることで、良秀に欠けていた情愛を補完したのである。小猿に良秀の人間性を補う役割があるのだとすれば、小猿の親代わりの奉仕には、後に登場する良秀の芸術家としての純粋な一面を引き立てる効果も期待できる。また、小猿の人間らしさに、良秀の原始的な、芸術家らしい欲望が見え隠れしているようにも感じられる。

二、絵師良秀の死について

小猿の死により、良秀は初めて純粋な芸術家となりおこせる。彼は芸術家としての本能である野性を開放し、娘が焼ける光景を絵画の素材として冷静に観察した。しかし一ヵ月後、地獄変の屏風を完成させた良秀は、翌日の夜に自殺をする。なぜ彼は死ななければならぬのか。本節では彼をめぐる周囲の評価を手がかりに、地獄変の完成における良秀の死の意義について考察したい。

娘の死を無我夢中で見届け、望みどおりの地獄の情景を眼前にする良秀の神々しさに、その場に臨席した大殿や語り手の「私」をはじめとする家来、さらに夜鳥までが驚愕した。だがその後世間に流れた良秀に対する評価は芳しくない。

それからあの良秀が、目前で娘を焼き殺されながら、それでも屏風の画を描きたいと云ふその木石のような心もちが、やはり何かとあげつらはれたやうでございます。中にはあの男を罵つて、画の為には親子の情愛も忘れてしまふ、人面獣心の曲者だなどと申すものもございました。あの横川の僧都様などは、かう云ふ考へに味方をなすつた御一人で、「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、地獄へ墮ちる外はない」などと、よく仰有つたものでございます（同上、一九九〜二〇〇頁）。

世間の目には、親子の情愛という倫理道德観は、明らかに芸術を凌駕するものである。よって雪解の御所で娘を見

殺しにした良秀の行為はさんざん非難されてしまう。その中でも、ことさらに「あの横川の僧都様」の名前が強調されていることは注目に値しよう。言うまでもなく「横川の僧都様」は一般的な道徳倫理の頂点に位置する存在であり、一般人を教育する役回りが期待されている。そのような身分の高い人でさえ、良秀を罵倒する側に立ったということは、人として五常を弁えることの重要性に加えて、芸術が先行するような道徳倫理観に対する根強い反感が、その背景にあったことが考えられる。

むろん芥川が、芸術はすべてを超越するというオスカー・ワイルドの「芸術至上主義」にも近いテーゼを証明しようとしたのだと指摘することは簡単である。それは上記の横川の僧都様が、良秀の屏風を實際目にしてからの評価にも裏付けられている。彼は「それまでは苦しい顔をなさりながら、良秀の方をじろじろ睨めつけて」いたのが、「思はず知らず膝を打つて、「出かし居つた」と」（同上、二〇〇頁）、屏風を高く評価してしまうのである。「思はず知はず」という表現から、僧都様の行動はあくまでその屏風に魅入られての、無意識の行為であることがわかる。僧都様の褒め言葉は良秀ではなく、目の前に展示される屏風の出来を対象としているはずだが、それはまた良秀の腕前に対する間接的な肯定にもなる。

であるにもかかわらず、良秀は「屏風の出来上つた次の夜に、自分の部屋の梁へ縄をかけて、縊れて死んだ」のである。

それ以来あの男を悪く云ふものは、少なくとも御邸の中だけでは、殆ど一人もみなくなりました。誰でもあの屏風を見るものは、如何に日頃良秀を憎く思つてゐるにせよ、不思議に厳かな心もちに打たれて、炎熱地獄の大苦艱を如実に感じるからでもございませうか(同上)。

これまで良秀を酷評していた人々は屏風に感動し、彼を非難しなくなる。このような事態を促したのは恐らく彼の自殺だろう。子煩悩であり、大殿から娘を守ろうとした良秀が、五常を弁えない「人面獸心の曲者」のはずはない。ただ絵画の創作に取り掛かると、夢中になってしまふ。つまり親である良秀と、絵師である良秀の間に亀裂が生じ、統一した個体として存在できなくなっているのである。僧都様は地獄変の屏風に感動したとき、親である良秀より、絵師である良秀のほうを意識したのであろう。だが自殺により、芸術家としての良秀はもとより、親である良秀もまた、世間の非難を免れたのである。語り手の「一人娘に先立てたあの男は、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」(同上)という解釈からもそれが窺えよう。

地獄変は現実の出来事に基づいて制作されている。つまり人間世界こそが地獄である、とも言い換えられるのだ。それを描いた良秀は誰よりもこのことを理解していただろう。屏風を完成した彼は、日常に復帰し、娘の死に直面しなければならぬ。また、自分の行為が招いた世間の指弾に耐えなければならない。これは芸術家としての自分の宿命であると良秀は意識してははずだ。それでもやはり、彼は自殺したのである。芥川はなぜこのような結末を用意したのであろうか。これは、良秀の自殺が、彼の親としての面と、芸術家としての面との間にあった亀裂を埋め、両者を統一したためと考えられる。また、肉体の消滅と引き換えに、自らの芸術を永遠に人々の心に刻み込

むことに、良秀は成功したのである。彼の自殺は娘の死からくる耐えがたい呵責によるものではなく、本朝一の絵師という空前絶後の地位を固めたいという野心によるものでもあっただろう。その決心と行動は世間の度肝を抜いた。だからこそ彼の死後、その墓も「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」と言われるような、いわばタブーとなつたのだ。

良秀の死後、地獄変の屏風に感動した人々は彼の人間性を攻撃しなくなり、却つて屏風を有難がつたことが「私」によつて語られている。良秀は自殺により、表向きに父としての責任を果たしたのであり、同時に、前人未到の芸術的な境地にも至つたのである。言い換えれば、芥川はこの作品により、完全な芸術家を超えた、完全な人間の可能性を模索しようとしたと指摘できる。

三、娘の死について

最後に、良秀の娘の死について考えよう。屏風地獄変の内容は、良秀が自分の娘が実際に焼ける場面を描いたものであり、衝撃的である。その悲劇こそが、読者にとつても感動の源となつてゐることは言うまでもない。それは、娘の死をいかに理解すべきであろうか。

主人公の良秀の人物に関する描写は仔細であるが、一方、屏風の主人公である娘についての情報は多くない。とくに彼女の心理に立ち入る描写はほとんどないのである。ただ語り手によれば、それは「愛嬌のある娘」で、「思ひやりの深い、年よりはませた、伶俐な生まれつき」で、「よく気がつく」と評判もよい。娘はすでに十五歳であり、

平安時代では結婚すべき年齢であるが、良秀は可愛さのあまり婿を取らせない。娘もその良秀の言いなりで、不満はないようである。また、小女房に上がったばかりの彼女は、堂々と若殿様に立ち向かい、小猿を助けようとした。優しさが窺えると同時に、「父が御折檻を受けますやうで、どうも唯みては居られませぬ」という心情に、良秀に対する深い愛情も読み取れる。「地獄変」では、娘は父親の芸術をどのように見ているかは明らかではない。しかし、親孝行で、気の優しい娘であることは間違いないだろう。

娘はなぜ車に乗せられることに反抗する気配さえ示さなかったのか。大殿という権力者に逆らうことは無意味かもしれないが、檳榔毛の車に載せられるまでも、娘は嫌な思いをしたことがないわけではない。例えば語り手がある夜に目撃した、娘が何者かに襲われた事件がである。「私」は二度もその相手の名前を聞き出そうとしたが、娘は口を開かなかつた。もし相手が大殿か若殿であつたなら、それを話すことで自分の身にも父親にも迷惑がかかることを彼女は理解していたはずである。良秀が屏風制作に熱中している間、娘は一切邪魔をせず、一人で辛い事件に耐える。これは父親の芸術に対する深い理解の表れである。良秀は地獄の情景を実際に見てみたいと口にしてゐるから、娘が父親と大殿とのやりとりを、火の車にかけられる直前まで把握していなかつたとは考えにくい。それでも、娘は大殿の思惑通り、雪解の御所に連れてこられてしまった。

娘は「髪を口に噛みながら、縛めの鎖も切れるばかり身悶えをした有様」である。これは火に焼かれる外的な苦しみの表現でしかない。しかしその髪を噛む姿は、襲われた夜、犯人を聞きだそうとする「私」に対して、「唇を噛みながら、黙つて首をふり」、「前よりも緊く唇を噛みしめて」いた姿と明らかに重なるのである。それは物理的な痛みへの忍耐でもあるが、運命を受け入れる決心を示すものでもある。このように娘が自分の運命を感じ、意識

的にそれに従ったのだとすれば、それはまさに父親の芸術のための自己犠牲なのである。

芥川の創作ノートを見ると、「大殿は地獄変の屏風と共に娘を返す約束をする」とある。彼女の死は必須ではなかったのだ。そうであれば、小猿の殉死も必要がなかっただろう。だが結局、両者は作品において濃厚に死を描写される。そこには芸術的な野心があり、娘の犠牲を平静に見届けさせるような、歪な愛情があった。悲劇こそが、地獄変の芸術的価値を高めている。娘は雪解で焼かれたが、その代わり、彼女は父親の筆により、屏風のなかに永遠の生を手に入れたのである。「その後何十年かの雨風に曝されて、とうの昔の誰の墓とも知れないやうに、苔蒸してゐるにちがひ」（同上、二〇〇～二〇一頁）ないとされる良秀の墓とは対照的に、地獄変の屏風は大殿の家の宝となり、その由来に関する話は今でもありありと語られている。屏風の芸術的価値は娘の延命にもつながるのだ。絵師の娘の犠牲があったからこそ、それを見る人々は一層の衝撃と感動を受けたのであろう。

また、猿と良秀を同一の存在と見なすならば、この作品が単純な「芸術対生活」の構図で展開されるものではないこともわかる。芸術か生活という二項対立は、小猿の殉死と娘の自主的な犠牲、さらには良秀の自殺により打破される。その結果、芸術至上のテーゼが実現すると同時に、倫理をも遵守することに成功している。小猿の人間的な一面が、絵師の芸術家としての、野性的な一面を引き立てているが、そのような面があったからこそ、良秀は地獄よりも残酷な人間世界の現実と戦うことができた。「地獄変」で芥川は、完全な芸術家像の構築を試みたと同時に

(6) 例えは、石割透は「私は、ここで、或る夜、良秀の娘の曹司に忍び込んだ犯人は、良秀であった、と想像したい衝動に駆られる。」(一九八八、二〇〇～二〇一頁。)と良秀説に触れている。もしそうであるならば、それは父のため自己犠牲を惜しまない覚悟の表れであると解釈できよう。

に、完璧な人間のあり方をも模索したのである。小猿の良秀と絵師良秀の自殺により、親である良秀と芸術家である良秀は一体化し、世間一般の倫理道德では測ることのできない境地に至り、永遠の芸術を残したのである。こうして芸術と生活の対立は解消され、立体的かつ人間的な芸術家の姿が浮かび上がる。

四、馬琴像との関係性

芥川が「地獄変」で試みた芸術論は、「戯作三昧」における馬琴像に遡ると考えられる。本節では両者の比較を通して、芸術の理想を追求する芥川の創作の軌道を分析し、その野心的な芸術観への考察を深めていきたい。

良秀を通して芥川は、芸術家自身が抱える内的な障害に焦点を当てている。それに対して「戯作三昧」においては、「芸術家の孤独もあった。また、批評家の問題、検閲に関する問題、芸術と道德との関連、家庭内の孤立の問題などがびっしり描出されていた」（紅野等編、一九七二、五四頁）と示唆されるように、芸術家の創作を妨げる外的な要素が主に挙げられている。「地獄変」の極端な状況とは異なり、「戯作三昧」では日常の枠組みの下で芸術家の悩みが暴かれたのである。

例えば朝湯で眇の小銀杏の悪評を聞かされた馬琴は、「時好に投ずる」という不純な動機を抱く作者の類からは一線を画し、自身の純粋な創作意欲を貫くことを肝に銘じる。また書肆和泉屋市兵衛が原稿を要請する際に持ち出した鼠小僧と春水の話に強い反発を示す場面でも、読者の好悪いかに支配されない、自身の内奥を重視する創作態度の重要性が示唆されている。朝湯で二人の読者に出会い、それぞれの批評にいささか気持ち悪さを損なわれた馬琴は、

家に帰ると今度は書肆の原稿催促で再び不愉快になる。それがやや持ち直すのは画家華山の訪問のためである。だがすぐに原稿の書き損じに思い当たり、またしても絶望する。そこから救ってくれたのは純真な孫・太郎の「戒め」であり、これによって不快を一掃し、いま一度創作に打ち込むようになる。朝から夜までという一日の間に、何度も曲折を経ながら、読者の声、本屋の態度、そして自己反省にかわるがわる悩まされ、孫とのやりとりなどに助けられてどうにか平静を取り戻す。いわば戯作者の心理的成長が、凝縮して描かれているのである⁷⁷⁾。

孫の太郎の言葉に救済された馬琴は初心を取り戻し、三昧の境地に到達できたのである。ここでは「利害」「愛憎」「毀誉」が払拭され、残るのはただの「不可思議な喜び」であり、「恍惚たる悲壮の感激」を得た馬琴の瞬間的な「人生」は、「あらゆる残滓を洗って、まるで新しい鉦石のやうに、美しく」輝いている⁷⁸⁾。世間のすべてを忘却したように、身体が空っぽの器になり、ただ湧き上がる創作のインスピレーションが脳裏に充滿している。あたかも日常的な空間を抜け出したようで、この瞬間の、人間の五常を凌駕する馬琴には、良秀に見られた非人間的な一面が体现されていよう。ここで馬琴は、まるで円光に照らされる仏のような姿をしてはいないだろうか。それこそ

(7) 三好はプロットの展開について、「小説の方向はやがて芸術家の〈外〉から〈内〉へ、かれのかかえこむより本質的な苦悩をめざすことになる」(一九九三、九六頁)と指摘する。

(8) 三好はこの部分の描写に対して、「(人生は一行のポオドレエルにも若かない)というアフオリズムに呼应し、また、《架空線は相変鋭い火花を放っていた。……この紫色の火花だけは、——凄まじい空中の火花だけは命と取り換へてもつかまへたかった。》(或阿呆の一生)」という感慨ととなく交響しながら、芥川龍之介がようやく明瞭にした、《芸術と人生》にたいする鋭角的な姿勢である」(一九七頁)と解釈を加えている。

が芥川の理想とした芸術創作の有様であろう。仏教にいう無我のような状態は、芸術が無意識的な行為であるという芥川の芸術観の反映であるとも言えよう。

また、馬琴の内面の変化は、彼の周囲の描写からも考察することができる。「執筆中は家内のものも、この書齋へははいって来ない」という絶対的な神聖性が保たれ、下等な世の中とは一線を引いているからである。そこで、「灯心の油を吸ふ音」「蟋蟀の声」が無心無我の状態へなるにつれて、「何時か、蟋蟀の声が聞こえなくなつた。彼の眼にも、円行燈のかすかな光が、今は少しも苦にならな」くようになったのである。ここには自然と一体化しつつある、至高の芸術家としての馬琴の姿が捉えられていよう。このような無我の状態は、生計のためせかせか手を動かしている姑のお百、嫁のお路、息子の宗伯とは別次元にある。だが「蟋蟀はここでも、書齋でも、変りなく秋を鳴きつくしてゐる」という言葉によつて、馬琴の三昧の状態は一時的なものであることが示唆されている。なぜなら二つの世界は「連続した空間である」(大西、二〇一二、一二頁)だからである。彼は一旦筆を止めると、嫌でも俗な世界に戻らざるを得ない。蟋蟀の声はいつでも鳴いている。俗の世界から抜け出すことができるのはほんの短い時間であり、しかもそれすら容易ではない。

芥川自身の芸術家としての野心は、「戯作三昧」での試みで満たされたわけではないだろう。芥川は「地獄変」でさらなる高みを目指し、人間性と芸術至上を両立させる芸術家を作り出した。その次元にまで達すれば、馬琴を悩ませる読者の悪評や書肆の催促などはもはや問題ですらなくなり、日常を完全に凌ぐ空間が成立する。そこには凡人の世界観では理解できない原始的な創作意欲が充満している。馬琴を通して試みられた無我の状態は、「地獄変」の良秀に至つてさらに進化したのである。「子煩悩」な良秀は「一人娘の断末魔を嬉しさうに眺めてゐた」時、すで

に人間世界を逸脱する、非日常的な状態に飛び込んでいたと考えられる。その際の彼について、語り手は「何故か人間とは思はれない、夢に見る獅子王の怒りに似た、怪しげな厳さがございました」と鮮明に描写している。これは「戯作三昧」における、人間世界の煩惱を瞬間的に忘却した馬琴の「恍惚たる悲壮の感激」の境地とは明らかに質が違い、まるで人間から「開眼の仏」へ変化した様子である。娘の死を悲しむという尋常な価値観を脱離し、ある宗教的な境地に立ち入ったような良秀は、「言いようのない輝き」を、「さながら恍惚とした法悦の輝き」を満面に漲らせている。人間離れた厳かさを我がものとした良秀は、「円光の如」き「不思議な威厳」をまとうまでになる。そのような良秀の神々しい姿を見たからこそ、彼を戒めようとした大殿も「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、丁度喉の渴いた獣のやうに喘ぎつづけていらつしやいました。……」（芥川、一九九六・一、一九九頁）と取り乱すしかないのだ。「戯作三昧」における非日常的な空間は「地獄変」においてさらに昇華され、新たな限界を突破したと言えよう。

終わり

本稿では「地獄変」の主人公である良秀とその娘、そして「良秀」の渾名をもつ小猿の死について分析すること

(9) 蟋蟀の声が聞こえないことは、この創作に打ち込む短い時間において、書齋が世俗を脱し、純粋な空間と化したことを意味している。むしろこれは馬琴の視点からの語りであるから、この空間の外にいる人にとっては、何も変わることはなく、蟋蟀の鳴き声が続いているのであろう。

で死と芸術の関係性を論じ、さらには「戯作三昧」との比較を通して、芥川が追求した究極の芸術家像の特徴を検討した。

取り上げる紙幅はなかったが、理想の芸術家像を構築しようという芥川の試みは早くも「沼地」に見出せる。「沼地」で描かれる、狂気に苛まれながらも創作を諦めない芸術家の姿は、「戯作三昧」ではさらに具体的に取り上げられている。馬琴を悩ませた世間的な外因は「地獄変」に至ってはいよいよ内面の問題となり、深刻さを増してゆく。つまり「沼地」から「地獄変」への展開は、一人の野心ある芸術家が、完全なる芸術家へと成長してゆく過程を描くものと考えられるのである。

「戯作三昧」では、馬琴が三昧境へと至る諸段階に、芥川自身が芸術家として求めた無我という最上の状態が投影されている。「地獄変」では、小猿は娘のため、娘は父親のため、そして良秀は芸術のためという三者三様の殉死があったからこそ、完全な人間であり、なおかつ完全な芸術家であるという良秀像が実現した。娘の死は悲劇的だが、屏風に描かれたことで、娘はある意味で美へと化身したのである。

日常のすべてを越える完全で純粋な芸術はありうるのか。「戯作三昧」を経て、「地獄変」で芥川はその可能性が大いにあることを示した。ただしこれらの小説が示すように、その境地に到達するには、命を捨てるほどの覚悟が必要なのである。

芸術のための芸術か、生活のための芸術か。芥川は二者択一ではなく、その両者の統合を目指した。芥川もまた現実世界の束縛を免れることはなかった。しかし芥川は、まさに命を賭して徹底的に創作に打ち込むことで、おそらくはその芸術的野心を実現させたのである。

参考文献

- 芥川龍之介 『芥川龍之介全集』第三卷、岩波書店
一九九六年一月
- 石割透 『芥川龍之介——中期作品の位相(二)』…芸術家意識の定着「女體」から「戯作三昧」へ、
『駒沢短大國文』(二七)、一五—二九頁
一九八七年
- 『駒沢短大國文』(二七)、一五—二九頁
一九八八年 「芥川龍之介——中期作品の位相(四)」「地獄変」・その魔的なる暗渠、
『駒沢短大國文』
(一八)、二〇—二二頁
二〇一七年
- 石割透編 『芥川追想』、岩波文庫
二〇一七年
- 小澤純 「遅れて(出来事)を語る「私」——芥川龍之介「地獄変」と西田幾太郎の(自覚)」、
『文藝と批判』一〇(九)、四四—五七頁
二〇〇九年
- 大西永昭 「出版制度下の芸術家…芥川龍之介「戯作三昧」試論」、
『国文学攷』二二一六号、一一—一四頁
二〇一二年 「戯作三昧」と「地獄変」、
『国文学攷』二二一六号、一一—一四頁
- 紅野敏朗、三好行雄、竹盛天雄、平岡敏夫編 『大正の文学 近代文学史二』、有斐閣
一九七二年
- 高橋龍夫 「地獄変」の着想——同時代の言説との相関から、
『国文学』…解釈と鑑賞』七二(九)、
一〇六—一二二頁
二〇〇七年
- 三好行雄 「ある芸術至上主義者——「戯作三昧」と「地獄変」、
『三好行雄著作集第三卷 芥川竜之介論』、筑摩書房、八五—一一〇頁
一九九三年
- 張静 「地獄変」論——芸術的法悦境、
『愛知県立大学大学院国際文化研究科論集』第二二号、
二〇四—二五九頁
二〇一一年

要旨

本稿では、屏風絵地獄変の誕生に関わる絵師良秀、小猿、良秀の娘の死に着目し、それぞれをいかに理解すべきかを追及し、芸術における死の意味を突き止める。そして「戯作三昧」における馬琴像との関係性を踏まえ、芥川が本作を通して求めようとした芸術家のあるべき姿を明らかにする。

先行研究では、芸術と権力、芸術と生活という二項対立の前提の下で、良秀の死が芸術至上の表現か、生活への敗北かと言われ続けてきた。けれども、小猿の死と良秀の娘の死を合わせて考えれば、むしろ「地獄変」は芸術対生活の構図から脱構築の作品として読める。小猿の殉死の前後に見られる良秀の表情の変化からすると、その死があつてからこそ、良秀は家族愛という世俗観から抜け出し、完全な芸術家へ進化することに成功したといえる。小猿の人間的一面に引き立てる良秀の原始的で野性的な意欲が、目の前の地獄よりも地獄である現実を受け止めさせたのである。良秀の意図的な自殺により、これまで亀裂のある良秀の両面が統合し、完全な芸術家かつ完全な人間像が完成する。良秀の死のタブー化と、威厳に感じられる屏風図より、命の代わりに永遠に超えられない芸術的な地位という良秀、いわば作者芥川の野心は実現したと指摘できる。また、良秀の娘の死は彼女が自主的に選んだものであり、父親の芸術に献身したといえる。彼女の悲劇的な死があつたからこそ、地獄変の芸術的価値が昇華される。小猿、娘、良秀の死により、芸術至上のテーゼが見とれる同時に、世間の五常もまっとうとしている。このような設定により、芸術と生活の対立は和解決され、立体的で人間らしい芸術家の形象が成り立つこととなる。

「地獄変」での大胆な試みの以前に、芥川は「戯作三昧」で芸術家を悩ませる外部的な影響要素と戦いながら、やっとのことで初心に咲き返し、一時的な三昧地を手に入れた馬琴像を構築した。しかし馬琴が到達した非日常的な空間はあくまで一時的なものであり、それが良秀の場合になると、その自殺により永遠なものとなってしまう。日常

に縛り付けられる馬琴が人間の五常を凌駕する良秀へ変身するところに、売文、家族などに縛り付けられている芥川は作品の世界で、徹底的に芸術創作に取り込み、完全な芸術家となるといふ野心を実現したといえよう。

