

『野呂松人形』(芥川龍之介)小考

吉田俊彦

はじめに

『野呂松人形』は、「小説とも随筆とも感想ともつかない」特異な小品であるが、緻密に計算された構成のもとに一つのテーマを鮮明に浮き彫りしていくその手際には、造形作家固有の美意識が鋭敏に働いており、硬質な緊張度の潜む珠玉の作品となっている。

ところで、野呂松人形の動作や表情に対して「*eterner*」の感^{注①}を深くする視点人物・「僕」の思いには、これまで、「*最後の娘の焼け死ぬのをあえて見過さねばならぬ*」^{注②}ような芸術至上主義に「安心してとどまることができなかった」『地獄変』の原点を見出し^{注③}たり、あるいは、「*羅生門*」^{注④}『鼻』などの歴史小説の世界に、「時代と場所との制限をうけない美」を発見しようとしながらも、それら歴史小説の色褪せるのを感じせずにはおれない芥川の作家的不安を推定したり、さらにまた、「*細木香*」^{注⑤}などのいた家系からの解放^{注⑥}とか「好事家的な世界」への反発を捉える

見解が出されているが、執筆時期の書簡内容を照合してみると、この時期の文学仲間作品評とか派閥的文壇状況に対する反発あるいは不安などが深く関っており、もっと異質な衝動が働いていたと考えられるのである。

この小論では、まず、『野呂松人形』執筆時期の書簡に見られる芥川の芸術観に注目し、次いで、『野呂松人形』の構想に大きな影響を与えた森鷗外の『百物語』の特徴と対比することによって芥川の認識姿勢の特性を抑え、そして最後に、この認識姿勢と同時代評によって芥川の背負わねばならなかった心理屈折との関りを探ってみたい。

一 書簡に見られる芸術観

《僕は来月の新小説へ芋粥と云ふ小説を書く 世評の悪いのは今から期待してゐる 楡盛と云ふ長篇をかきかけたが間にあひさうもないのでやめた 書きたい事が沢山ある 材料に窮すると云

ふ事はうそだと思ふ。どん／＼書かなければ材料だつて出てき
はしない。持つてゐる中に醜醒期を通り越すと腐つてしまふ
又書いて材料に窮するやうな作家なら創作をしてもしかたがな
い》

これは、大正五年七月二十五日、親友・恒藤恭に書き送られた
書簡の一節であるが、『野呂松人形』の脱稿が大正五年七月十八
日であるので、この書簡に覗く文字への旺盛な意欲と強い自持は、
『野呂松人形』の形象モチーフにも影響を及ぼすものと言つてよ
からう。『羅生門』『鼻』の制作に、新たな歴史小説の開拓を自
覚し、さらに、こうした強い意欲と自持を示す芥川の精神の高揚
は、芸術的生命に対する不安とは無縁のものである。

大正五年一月二十三日付の山本喜喜司宛書簡には、芸術的生命
の永逸性を凝視する芥川の真摯な眼が開かれている。

《僕は時々人生を貫流し芸術を貫流する力の前に立つ事がある
(立つたと思ふとすぐ又その力を見失つてしまふが)そして其
力を見失つた瞬間に僕は僕の周囲にある大きな暗黒と寂寥とに
畏怖の念を禁ずる事が出来ない》

「人生を貫流し芸術を貫流する力」が具体的にどういうものか、
この書簡内容だけでは明らかにすることができないが、他日認め
られた山本喜喜司宛の書簡内容が解明の手掛りを与えてくれる。

《すべての偉大な芸術には名状する事の出来ない力がある。そ
の力の前には何人もつよい威圧をうける。そしてその力は如何

なる時如何なる芸術作品にも共通して備はつてゐる。美の評価
は時代によつて異つても此力は異らない。僕は此力をすべての
芸術のエッセンスだと思ふ。そしてこの力こそ人生を貫流する大
なる精神生活の現だと思ふ。此力に交渉を持たない限り芸術
品は区々たる骨董と選ぶ所はない》(大正5・8・1)

この書簡内容で、留意すべき事項の第一は、「芸術のエッセンス」
が何かということである。芥川は、それを「如何なる時如何なる
処にうまれた如何なる芸術作品にも共通して備はつてゐる」「名
状する事の出来ない力」と考へている。この力が鑑賞者に感動を
喚び起こす働きをすることは言うまでもないことであるが、「美
の評価は時代によつて異つても此力は異らない」と考へる芥川に
とつて、感動の大きさは、作品そのものの持つ力の外に、時代的
要素乃至は時代的要素に支配される鑑賞者の心によつて変化する
ものであると言えよう。次いで、留意すべき事項の第二は、「芸
術のエッセンス」を形成する具体的要素が何かということである。
芥川は、それを「人生を貫流する大なる精神生活の発現」したも
のと説明しているが、「大なる精神生活」の具体的内容をより明
確にするためには、この書簡の末尾部に注目しなければならない。
《この頃ロマン・ロランのトルストイをよんで非常に感激した
一寸のすきもなく自分の弱点を改めて行つたトルストイの事を
考へると便々とくらしてゐるのが勿体ないやうな気さへする
トルストイはたへず自分を強ふ悪徳として賭博癖 色欲 虚栄

心の三つをあげてゐるが、その三つを教つた時に彼は現にその各々に耽溺してゐたのである。すべての悪が彼の手では善に生かされる。そしてすべての苦痛が彼の心では幸福に生かされる。僕は此頃しみじみトルストイの大いさを思ふ、「たゞ苦まなければならぬ。すべてをすてゝ苦まなければならぬ。通り一べんの苦痛は苦痛と感じない程に苦まなければならぬ。それが神の意志だ。此意志に従つてはじめて人間は出来る。」(傍点引用者)

「自分を襲ふ悪徳」を「一寸のすきもなく」「攻めて行」く姿勢は、「自分に都合のいいやうに物を見」ず「いつでも不可抗的に欺く可らざる真を見る」(大正5・3・24、恒藤恭宛書簡)眼を閉くことと言ひ換へることもできよう。芥川は、このような眼を持つ作家としてモオパッサンを挙げてゐる。

《モオパッサンは事象をありのままに見るのみではない。ありのままに觀じ得た人間を憎む可きは憎み、愛す可きは愛してゐる。(略)僕は存外モオパッサンがモラリスティックなのに驚いた位だ。》(大正5・3・24、恒藤恭宛書簡)

以上の書簡内容に即してみると、「大なる精神生活」は、「自分を襲ふ悪徳」を「一寸のすきもなく」「攻めて行」こうと「すべてをすてゝ苦」しみ、そして、「いつでも不可抗的に欺く可らざる真を見」つめながら「憎む可きは憎み」「愛す可きは愛」す「モラリスティック」な生活ということになる。しかし、このよう

な生活の発現によって「名状する事の出来ない力」を備えた作品が、現実には求めがたいものであったということは、次の書簡内容が示すように、芥川自身も十分に自覚するところであつたと見ることが出来る。

《日本の作品にこの力を感じるやうなものがあるだらうか。日本の芸術家にこの力をのぞむで精進してやまない者があるだらうか(略)此意味で夏目先生の作品は大きい。武者小路氏の作品は愛すべきものがある。そして志賀氏の作品は光つてゐる》(大正5・8・1、山本喜督司宛書簡)

この芥川の述懐に着目する時、「人生を貫流する大なる精神生活の発現」した作品は、芥川にとっては、高い完成度を持つ理想的作品であり、どこまでも遠大な努力目標であつたと見ることもできよう。そこで、問題は、このような遠大な目標を出発期の作品において達成することができなかった際、それが、果して、作家的不安を喚び起こし、そのまま作品形象のモチーフになり得るかということである。ここで、『野呂松人形』の内在的要素に着目してみたい。

二 『百物語』の受容と芥川の獨創性

吉田精一氏は、『野呂松人形』の「書き出しは鷗外の『百物語』に真似たものである」とされてゐる。書き出しにどういふ具体的

な影響が認められるのか、その指摘はなされてないが、両作品を読み比べてみる時、共通の要素は容易に把握することができる。

第一は、視点人物・「僕」が、知人の誘いによって珍しい催し物に出掛けていく経緯の対応であり、第二は、珍しい催し物とその開催場の対応であり、そして、第三は、催しへの参加者と催し自体に対して抱く視点人物・「僕」の異和感の対応である。以上の対応から見ると、『野呂松人形』の構想が『百物語』の影響下に立てられていることは、ほぼ間違いないものと考えられる。

ところで、『羅生門』において、社会的な規範とか日常的な生活習慣とか合理的な思考判断を超えた人間の無気味な生命体を極限的状况下に見定め、そして、『嵐』においては、その生命体の醜悪さと惨酷さを日常的狀況下に確認し、また、『孤独地獄』においては、自己遁晦の果てに陥らねばならない存在不安の間を日常離脱の世界で凝視した芥川が、『百物語』の大きな影響を受ける『野呂松人形』において、『百物語』の素淡とした生の荒地に不思議な命の光を放つ主人公・飾磨屋と名妓・太郎の人間の側面を、何故、捨象しなければならなかったのか。これは、やはり、重要な問題と言えるのではなからうか。ここで、対応する視点人物・「僕」の人物的特性に注目し、対人関係に現れる人間的テーマを捨象しなければならなかった『野呂松人形』の形象モチーフと芥川の認識志向の限界性について尋ねてみたい。

『百物語』の視点人物・「僕」の認識視座に浮々周囲の人物は、

百物語の催しに「僕」を誘い出した藤君と壮士俳優を初めとする催しへの参加者と百物語の開催者・飾磨屋と、そして、飾磨屋に付き添う芸者・太郎であるが、「僕」の中心的な認識対象は飾磨屋と太郎である。

「察するに飾磨屋は僕のやうな、生れながらの傍観者ではなかつたらう。それが今は慥かに傍観者になつてゐる。併しどうしてなつたのだらうか。(略)その飾磨屋がどうして今宵のやうな催しをするのだらう。」

「あれは一体どんな女だらう。酸醜の噂が、殆ど別な世界に休息してゐると云つて好い僕なんぞの耳に這入る輩であるから、伶俐らしいあの女がそれに気が付かずにある筈はない。なぜ死期の近い病人の体を虱が離れるやうに、あの女は離れないだらう。」

二人を見据えている「僕」の眼は、主情を抑え、対象を冷徹に見定めながら認識化しようとする「傍観者」の冷徹な眼と言えよう。こうした眼で対象を見据えるかぎり、「僕」と周囲との間には、冷々とした断絶の溝が大きく広がっていく外はないはずである。ところが、視点人物・「僕」は、周囲との断絶の溝を広げながらも、「沈鬱な」表情と「デモニック」な眼で「始終なんだか人を馬鹿にしてゐる」ように感じさせる飾磨屋が、辞去する依田さんを意外にも「溢りに立つた」ことに「なんとなく」気持ちを和らげたり、また、先駆者的意識を察知することはできないが、

「穩健」で「聡明」な藤君の小市民性を「羨ましい」ものとして容認するなどして、人間的存在への限らない関心を見せている。しかも、鋭利な批評精神は鈍らせることなく働かせながら、本が読めそうにもないのに、「書見と云ふ和製の漢語」で国文学者・依田さんの「意を迎へ」ようにする壮士俳優の俗物性を厳しく裁き、あるいは、旧来の「芝居の面目」を打破していこうと努めるなどして、強固な自我を発揮している。岡崎義恵氏は、「あらゆる過去の価値を知悉した高き教養ある保守家であると共に、来るべき時代の空気を感知する鋭敏な神経を持つ新人であった岡外は、この二つの流の渦巻の中に立ちすくんだのである。しかも勇敢なる突破を試みるには余りに知性の磨きすまされてゐた岡外は、その立つ所に立つたまま孤高の座に乗り上げようとして、さてこそ諦念と傍観との表情を示すに至つたのである」とされながら、その表情の背後に、「無限に」「立ててゐる」「自我」を読み取っておられるが、堅牢な自我と鋭利な批評精神と人間的存在への限らない関心は、『百物語』の視点人物・「僕」の重要な人物的特性と考えられる。

『野呂松人形』の視点人物・「僕」の人物的特性は、このような『百物語』の視点人物・「僕」の特性とは対照的なものと言わなければならない。

『野呂松人形』の視点人物・「僕」の認識視座にまず浮ぶ人物は、世間一般の人であるが、彼等は、「洋服」で惟しに参加する

「僕」の意識に深く関っている。「僕」が「洋服」を選ぶ理由は、「袴だと、拘泥しなければならぬ、繁雑な日本の *vestibule* も、ズボンだと、屢、大目に見られ易い。」(傍点引用者)からである。このようにして、「僕」が世間一般の人の「大目に見る」という寛容さを頼りに「洋服」を選ぶ時、世間一般の人の「眼」は、善悪是非の判断を示す基準になっていると言えよう。この基準は、勿論、「僕」の告発対象にもなり得るが、「僕」がこの基準に自我を埋没させるかぎり、「僕」は、『百物語』の視点人物・「僕」のように、堅牢な自我に支えられた鋭利な批評精神でもって、世間一般の人と厳しく対決することはできなくなるのである。

次いで、「僕」の認識視座に浮ぶ人物は、友人のKと知人の英吉利人を中心とする惟しへの参加者である。彼等は、「洋服」姿である「僕」の対立者として「僕」に「*étranger*の感」を喚び起こす存在であるが、「驚いた事には、僕の知つてゐる英吉利人さへ、紋付にセルの袴で、扇を前に控へてゐる」(傍点引用者)という特筆描写と、アナトール・フランスの「あらゆる芸術の作品は、その製作の場所と時代とを知つて、始めて、正当に愛し、且、理解し得られるのである」という概念との照応に留意してみるとき、「僕」の「*étranger*の感」を、ただ服装次元の問題として片付けることはできない。「英吉利人さへ」和服で参加している野呂松人形の会場は、「大目に見られ易い」「便利」さ

から洋服を着用し、また、「野呂松人形と云ふものが、どんなものか」「その目になって、Kの説明を聞くまでは」「よく知らなかった」ような「僕」などの入り込めない文化的共生基盤が築かれているのであり、「僕」の抱く「ethnoscene」の感¹は、この緊密な共生基盤に対する異和感と見えよう。

《Kは、それから、いろ／＼、野呂松人形の話をした。(略)自分は、時々、六疊の座敷の正面に出来てゐる舞台の方を眺めながら、ぼんやりKの説明を聞いてゐた。》(傍点引用者)

《「人形には、男と女とあつてね、男には、冒頭とか、文字兵衛とか、十内とか、老僧とか云ふのがある。Kは井じて倦まない。／＼女にもいろいろありますか」と英吉利人が云つた。／＼

「女には、朝日とか、照日とか、それからおきね、(略)／＼生憎、その内に、僕は小用に行きたくなつた。》(傍点引用者) Kと英吉利人が野呂松人形を媒体として緊密な共生的文化圏に生きていることは、兩人共に着用している「和服」姿を初めとし、人形についての豊かな知識を「いろ／＼」と「井じて倦まない」Kの熱弁とかそれに質問を発しながら深い関心を示す英吉利人の傾倒振りによって具象化されている。これは、『百物語』の「一人一人の間になんの共通点もない」「しらじらしい」状況設定とは対照的なものである。この状況設定によって、ただ一人、共生的文化圏に馴染めない「僕」のエトランゼ的特性が浮き彫りされるのであるが、Kの説明を「ぼんやり」と聞いたり、また、「井

じて倦まない」Kの説明の途中で「小用に行きたくなつた」りする「僕」の姿からは、野呂松人形の共生的文化圏と対決する「僕」の明確な自己表示を読みとることができない。

「僕」が、野呂松人形の文化圏に馴染めないエトランゼとしての自覚をはっきりと持つならば、その「僕」は、『百物語』の視点人物・「僕」のように、本来、「手の指を動かす事はあるが、それも減多にやら」ず、「体を前後にまげたり、手を左右に動かしたりする」だけの人形を、「甚だ、間ののびた」ものとして、徹底的に告発しなければならないはずである。ところが、「僕」は、人形に、「甚だ間ののびた」ものを感じると同時に、「何処か鷹揚な、品のいいもの」として、その伝統的な芸能の美点を受けとめ、あるいは、「簡素な舞台を見」ながら「非常にいい心もち」(傍点引用者)を味わつたりしている。これは、異和感のもとで芸術的生命の限界性を自覚していく「僕」の認識過程においては、整合性を欠く異質な感覚と言わなければならぬ。この整合性を欠く原因として、形象性を破り直接顔を覗ける芥川自身の、万事に通曉する賢しら振りとか、大叔父に大通、細本番を持ち、また、「代々お奥坊主」(文学好きの家庭から)を勤めていたりした由緒ある芥川家の誇り高き通人意識を挙げることでもできるが、作品内部の自立的形象性からすると、これは、堅牢な自我を持ち合わせない視点人物・「僕」の脆弱な二面性の現れと見ることができよう。

このように、対人関係に見られる「野呂松人形」の視点人物、「僕」の人物的特性としては、世間の眼に支配されやすい脆弱な自我と積極的な自己表示を欠く曖昧性と、そして、復讐注⑧的な原理認識への傾斜傾向を挙げることができるが、これらの人物的特性に、芥川自身のどのような生活姿勢が投影しているのか、ここで、芥川の作品に寄せられる同時代評と形象モチーフとの関係に着目してみたい。

三 同時代評と形象モチーフ

《「鼻」の曲折が natural でないと云ふ非難は當つてゐるそれは綿拔彌一郎も指摘してくれた 重々尤に思つてゐる。それから夏目先生が大へん鼻をほめて わざわざ長い手紙をくれた 大へん恐縮した 成瀬は「夏目さんがあれをそんなにはめるかなあ」と云つて不思議がつてゐる あれをほめて以来成瀬の眼には夏目先生が前よりもえらくなく見えるらしい 成瀬は自分の骨ざらしが第一の作で松岡の「鴉糞摩」がそれに次ぐ名作だと確信してゐる》

これは、大正五年三月二十四日、親友、恒藤恭に宛てた書簡の一節である。この書簡からは、出世作となった『鼻』に対する主要な同時代評の意見内容とそれに対する芥川の反応の様子を窺うことができる。

恒藤恭は、第一高等学校時代の肝胆相照らした級友であり、綿拔彌一郎注⑨（林原耕三）は、芥川が漱石山房の「木曜会」に出席できるように紹介の労をとった学友であり、そして、成瀬正一は、「新思潮」の機関誌仲間である。

恒藤と綿拔の共通して指摘する「曲折が natural でない」という批判内容が具体的にどういうものであるのか、明らかではないが、芥川の独創的部分と言える禅智内供と弟子僧の心理変化の曲折に向けられていることは十分に考えられることである。また、成瀬の批判は、「現実派で無技巧な感激を重んじたものを書きたい」という立場から『「鼻」は技巧が勝過ぎてあまりに老成ぶつてゐる」とし、もっと「真面目に人生と取組んだ」作品を書くべきであると主張したものである。これらは、形象性の根幹と作家姿勢の基本に向けられた批判と言えるが、右書簡に見られるように、芥川は、親交を重ねている身近な友人の批判に対しては、強硬に反論しようとはしないのである。しかし、これは、友人の言を容認しているためと言いきることはできない。右書簡を少し丁寧に読めば、巧みに自尊心を防護している芥川の老獪な陳述技法が見えてくるのである。

「非難は當つてゐる」「重々尤に思つてゐる」という言葉は、恒藤の批判に対する従順な同意を示す返事であり、また、この直後に置かれている「それから」は、慎重に選びとられた言葉である。「それから」が「しかし」であった場合、冒頭部の従順な同

意を示す言葉は一変して、辛辣な嫌味を表わす言葉となるのである。親友の批判的見解を容認した後、「それから」という接続詞によって前後の文の因果関係を断ち切り、そして、重みのある漱石の賞讃をさりげなく紹介する時、批判的見解の容認と漱石の讚辭の紹介という矛盾する二つの事項が同時に成立し、批判を容認する芥川の姿勢とは無関係に、文豪・漱石の讚辭は大きな重みを持ちはじめるのである。次いで記されている成瀬の批判的意見の紹介にも、同質の老獪な陳述技法が生かされていると言えよう。成瀬が『犀』を賞讃する漱石に疑問を持ち、漱石を促めれば促めるほど、成瀬は道化師と化していき、文豪・漱石の讚辭は一層大きな重みを持ちはじめるのである。

第四次「新思潮」の創刊に先立つ読み合わせ会で、作家姿勢の基本に触れる手きびしい批判を成瀬より受けながらも、大きな自信と意欲を心中に持ちつつついていた芥川の思いは、「新思潮」創刊号の編集後記に窺うことができる。

《僕はこれからも今月と同じやうな材料を使って創作するつもりである。あれを単なる歴史小説の仲間入をさせられてはたまらない。勿論今が大したものだとは思はないが、その中にもう少しどうにか出来るだらう。》

「単なる歴史小説」ではない「歴史小説」が具体的にどういふものであるのか、芥川は明らかにしていないが、後年、『澄江堂雑誌』において述べている、日本の歴史小説は「大抵古人の心

に、今人の心と共通する、云はばヒュマンな閃きを捉へた、手取り早い作品ばかりである」が、「現代のそれとは大分違ふ」考え方を「虚心平氣に書き上げ」て、「現代との対照の間に」「或暗示を与へるような「新機軸を出すものはないか」（九「歴史小説」）とか、あるいは、「テーマを芸術的に最も力強く表現する為に」「異常な事件が必要になると」「不自然の障碍を避ける為に舞台を昔に求めた」（三十一「昔」）という考えを対応させてみる時、芥川が、古い昔の異常な非人間的の世界の中に、不可思議な人間存在の真実を暗示した「羅生門」と同質の歴史小説を目指していたことは、十分に推定し得ることである。こうした創造的意図と意欲を抱く芥川にとって、作品内容の「上品な趣」とか材料の「新し」さとか、また、「要領を得て能く整つてゐる」文章を称える漱石の讚辭は、^{注12}新たな自信と意欲を喚び起こす掛け替えのない大きな力になったものと考えられる。

文学仲間には批判されながらも、漱石からは思いがけない賞讃を受けることになった芥川は、やがて、文壇という開かれた世界においても、同じような分裂的評価を受けている。

その一つは、「新潮」（大正5年4月号）の批評欄に掲載された「青頭巾」の否定的評価である。

《此の人の同じく平安朝に材を取つた「羅生門」を面白いと思つたが、これも一寸面白い。けれども「羅生門」には及ばない、「羅生門」には時代が書けてゐた、単なる時世粧以外に、その

時代の思潮が仄かにうかがはれる丈の描写が出来てゐた。此の作は要するに「寓話」に過ぎない。一寸した思ひつきに過ぎない。》(傍点引用者)

もう一つは、漱石を中心とする漱石山房の人々が見せる好意的評価である。「先生がほめてくれたから」といふ訳でもなかつたでせうが、芥川とか久米等は、先生が認めるくらゐ上手いのかと思つたためもあるか、皆んなとてもほめてくれました」と久米正雄に回想させるような漱石山房の好意的な状況のもつて、「新小説」の編輯顧問であつた鈴木三重吉の尽力に与かり、『鼻』は「新小説」の五月号に再掲され、やがては、同誌に載せるべき新しい短編の依頼を受ける幸運に恵まれてゐる。

批判と賞讃という対極的な価値判断を同時に受けとめなければならなかつた芥川は、評価基準の根底を探りながら、それぞれの意見を相対化していくとともに、芸術的生命の永遠性に思いを寄せていたのではなからうか。「僕一身から云ふと、外の人にどんな悪口を云はれても先生に褒められれば、それで満足だつた。同時に先生を唯一の標準にする事の危険を、時々は怖れもした」(大正6・1・1、「新思潮」第2年第一号)という言葉は、この思いの一端を窺わせるものである。

むすび

文学仲間とか親友の『鼻』に対する批判的見解に対し、攻撃的な反論をすることもなくそのまま容認し、しかし心底では、漱石の賞讃と激励を大きな支えとして自尊心を保持しつづけていた芥川は、個人の主情的判断や文壇の派閥の力学によって動く作品評価の浮動性に対し、大きな疑念を持つとともに、芸術的生命の永遠性に思いを寄せていたものと考えられる。

『野呂松人形』の視点人物・「僕」に、「僕たちの書いてゐる小説も、何時かこの野呂松人形のやうになる時が来はしないだらうか」とアナトール・フランスの考えを抛り所に述懐させる芥川は、『鼻』に対する毀譽褒貶の声の背後に動く複雑な人間関係との対決を避けながら、その総ての声を相対化し得る視点を獲得したのである。これは、「社会的因襲を軽蔑しながら、しかも社会的因襲と矛盾せぬ生活をする」「最も賢い処世術」(俳儒の言葉)を心掛ける芥川が、「新思潮」とか漱石山房の「木曜会」という共生的文化圏の中で制御していた自己を回復するための最適な視点であつたと言えよう。しかし、「時代と場所との制限を離れた美は、どこにもない」という否定的論理を機軸にした相対化の思弁処理によって、野呂松人形の文化基盤を相対化し、そして、その文化圏における「僕」の「strangerの感」を正当化し、さらには、『鼻』に対する毀譽褒貶の声をも相対化した芥川は、やがて、相対化の果てに待つ茫漠とした虚無の奈落に陥ちていかなばならなかつたはずである。

これに対し、『百物語』の鷗外は、混沌とした生の実在を思想の原理性によって整理しようとはしていない。『百物語』の鷗外は、百物語の恠しに参集した人々の白々しい人間関係と命をなくした百物語の形骸を、視点人物・「僕」に厳しく告発させながら、自己の対決すべき批判的対象の特質を明確化していくとともに、それを超脱する高次の生を探っており、主人公・飾磨屋の個人的歴史の変転期と明治という開化期の時代的変転期の重なり合う荒涼とした闇の奥に、不可思議な光を放ちながら息づく飾磨屋と太郎の生の存在感は、観念的な思想の原理性には収束できない確かな重みを見せている。

「あらゆる芸術の作品は、その製作の場所と時代とを知って、始めて、正當に愛し、且、理解し得る」という前提のもとでは異端者とならざるを得ない「洋服」姿に仕立てられ、最初から、野呂松人形の共生的文化圏における被告者の立場に立たされていた「僕」が、自己検証を果すためには、権威ある先驅者の思想をもって総てを相対化するより外に術はなかったのであるが、このような視点人物・「僕」の形象には、「新思潮」とか漱石山房の「木蘭会」における意外に生くさい人間関係と下町の古風な生活秩序に鋭敏な芥川自身の老練な処世が深く関っていたと言えるのではなからうか。そして、『野呂松人形』に働くこのような形象モチーフは、⁽¹⁵⁾『羅生門』をとりまく『darkness』の中に『something』を見出し、とうとう『検盜』の中断とか、『酒

虫』『芋粥』における相対化の思弁処理にも深く関っていたと言えるのではなからうか。

（注）

- (1) 吉田精一『芥川龍之介の芸術と生涯』(一九五二、河出書房)
- (2) 片岡良一『国語と文学の教室・芥川龍之介』(一九五七、福村書店)
- (3) 進藤純孝『芥川龍之介』(一九六四、河出書房新社)
- (4) 片岡哲『野呂松人形』(菊地弘・久保田芳太郎・関口安義編「芥川龍之介研究」(一九八一、明治書院)所収)
- (5) 第四次「新思潮」創刊号の校正後記に記されている。本稿へ三で触れる。

(6) 注(1)に同じ。

(7) 『鷗外と諦念』(一九六九、宝文館)

(8) 本稿へむすびで触れる。

(9) 石割透氏は林原耕三と推定されている。(『大正五年の芥川——同時代評を中心に』一九七八、駒沢短大国文8)

(10) 久米正雄『二階堂放談』一九三五、新英社 (11) 久米正雄『風と月』(一九四七、鎌倉文庫) (12) 一九一六、二、一九、芥川龍之介宛書簡(13) 注(10)に同じ。

(14) 注(1) 書参照。(15) 海老井英次『「検盜」への一視角』(『語文研究』三一・三二合併号、一九七一、一〇)

(昭和三十一年三月卒業、岡山県立短期大学助教)