

「老狂人」から「羅生門」まで：「羅生門」前史における視点の獲得と関連して

松本，常彦
九州大学大学院（修士課程）

<https://doi.org/10.15017/12030>

出版情報：語文研究. 55, pp.19-28, 1983-06-05. 九州大学国語国文学会
バージョン：
権利関係：



「老狂人」から「羅生門」まで

——「羅生門」前史における視点の獲得と関連して——

松 本 常 彦

芥川龍之介の作家としての、実質的な意味での、発表をどの作品に求めるかという問題については、論者各自が何をもって発表とみなすかということと関連して、論のわかれてくるところであるが、作品世界の内実と、作者が自身の方法を獲得し、その方法によって自身の問題を発現した最初、として出発なる語を捉えれば、吉田精一氏の指摘にある、大正四年十一月「帝國文学」発表の「羅生門」が、最もよくこれに該当するかと思われる。

その絶対的な価値から云っても、この作は「老年」に見える細かい道具立ての揃った雰囲気描写と、「ひよつとこ」に見る心理解剖とを合せてそなえて居り、それ以前の習作を綜合して一歩成長したものだたと云い得る。そして後の「王朝物」の嚆矢をなした点でも、彼の作品の世界をはっきり定めた点でも、その文学の発足点をなしたものとして、重要な位置を認めねばならない。

吉田氏の言う、「羅生門」の「重要な位置」を論じた最近の論稿に海老井英次氏の「『老年』から『羅生門』——大正三年秋の八精神的な革命Vによる飛翔——」（『国文学解釈と鑑賞』昭58・3至文堂）がある。海老井氏は、この期の作者の作家的成長の核心を、「大正

三年秋の八精神的な革命V」による「自我への覚醒」にあると捉え、その最初の発現が「羅生門」であり、それ以前の「多様な文学的試行が『羅生門』に結晶していく形での整理は可能」であるとす。

共に聴くべき見解であるが、本論では、どの点で「習作を綜合し一歩成長」したとみなしうるのか、「羅生門」以前の「文学的試行」が何であり、それがどのように「羅生門」に結晶化していくのかを公刊された「老年」（第三次「新思潮」大3・5）、「ひよつとこ」（『帝國文学』大4・4）と、「老年」と類似した構造をもつ未発表草稿の「老狂人」を比較検討しつつ考えてみたい。

—

「老狂人」（『芥川龍之介未定稿集』昭43・2岩波書店）は、葛巻義敏氏によって、「義仲論」（『東京府立第三中学校学友会雑誌』明43・8）と「同年か、それよりも稍、早いか」と目される、「改良半紙に、墨で認められた二種類の草稿」の「各、足らない部分と重複している部分とをつなぎ合せて」「編集」された作である。

かりにも、一篇のまとまった作品として、これを見るわけにはいかないが、作品の枠として覗き見の構図があり、その際に、覗き見られる者が、下町の落伍者の老人であるという「老年」との共通性において比較上注目される。

作品の梗概は、夏の夕方、「秀馬鹿」とよばれる「老狂人」の祈祷と慟哭の姿を、友人の「幸さん」に誘われ覗き見をして、「幸さん」の前では、「可笑しな奴だね」と嘲笑したが、実は、「私」は、その「秀馬鹿」に「深い尊敬」を感じている。というもので、そのことを回想的に叙している。

この作を「老年」と比較して、顕著なのは、作者が主人公の「秀馬鹿」によせる愛着である。作者は「老狂人」執筆と近い頃に、同じく愛着をもって、「義仲論」で「義仲」を描いているが、「野性の心を有した」「木曾山間の野人」で「怒れば叫び、悲めば泣く」「革命の健児」で、「己を遮るすべてを焼かずば止まざる」「義仲」と、「秀馬鹿」は、「殉道」の赤誠を別にすれば、およそ対蹠的な人間である。「秀馬鹿」は、「切支丹を信じて大神宮様の御ふだを焼いた罰」で「気が違つた」、と世間からは見なされており、「かきりない不安に堪へないやうに、力のない目で往来の人の顔を一人一人ながめるかと思ふと又、うつむきがちにたえず唇をうごかして獨言をいひながら、絶望したやうに頭をたれて、雨あがりの深い轍のついた其堅い泥の道をよろめきながら歩いてゆく年老った狂人」である。後年、作者は、「僕は生れてから二十歳頃までずっと本所に住んでゐた者である。明治二、三十年代の本所は今日のやうな工業地ではない。江戸二百年の文明に疲れた生活上の落伍者が比較的大勢住んでゐた町である。」（「本所両国」昭2・5・6―昭2・

5・22東京日日新聞）と回想するが、「秀馬鹿」もまた下町的な「生活上の落伍者」と見られる。にも拘らず、作者は、「秀馬鹿」を熱い共感と共に語っているのであり、その共感の拠ってきたる所以は、覗き見をした「私」の眼に映る「秀馬鹿」の姿を叙した、次の文に明らかである。

その聲が、とぎれたと思ふと、やるせない、慟哭の聲が、更に強く、更になくなく、限ない、多く（の）人々の胸を通じて、ひびいてゐる、生の孤獨を訴へる聲が、この人々にかはつて、この老人の口からもれたやうな、――私には、その興廢した息づかひまで、きこえたやうに思はれました。あらゆる苦しみをわすれた、あらゆる楽しみをわすれた、唯、奥ふかい、まことの「我」から起つてくる、涙がとめどなく、あふれるの「で」せう。老狂人は、いくども、慟哭の聲をつゞけてゐました。

ここで「私」が覗き見ているのは、世間からは「下町の落伍者」的の老人と見なされているやうな見じめで影の薄い弱者の背後にも潜んでいる「まことの『我』」の存在である。換言すれば、世間的表面的な見方では捉えることの出来ない内面的深層的な自我を「私」は見ているのであり、この内面的な自我の発見、あるいは、開放のために、外側から内側の閉じられた空間を覗くという。覗き見の手法は恰好の手段であつたに相異なるい。

次に、「私」と共に、「秀馬鹿」を覗き見る「幸さん」について見ると、「幸さん」は「私のやうに氣のよはいい、どつちか（と）云へば、女々しい〔子〕」で、「私」と共に、「學校ではいつでも」「いちめられるもの（と）」、きまつて居る人物として設定されている。このような「幸さん」が「秀馬鹿」を覗き見て嘲笑する図は

弱者が、より弱者を見て嘔うという世間的な図式であり、ここで「幸さん」の目は「秀馬鹿」を気違い扱いにする世間の眼と一つである。「幸さん」の視点、他との関係によって変化する、相対的世間的な視点そのものであるといつてよい。そして、「秀馬鹿」は、そのような相対的、世間的な世界から疎外され、相対的世界のはてで、独り、神という絶対者に祈りつつける存在である。とすれば、このような「秀馬鹿」を覗き見て、深く同情を覚える「私」は、所詮は相対的、世間的視点とは相容れぬ存在である。「生の孤獨を訴へ」、神に祈る「秀馬鹿」に「まことの『我』を見た『私』の視点と、同じ視点に、作者も立っていると云えるであろう。のみならず、そこには、「秀馬鹿」への共感を介して、作者自身の孤独が――さらには、その果ての一つの△希求▽が透視されるとも言えるのではないか。それらが真摯に語り出されている点で、「彼の全生涯をつくぬく―無垢なる素型を見る」(『編年史芥川龍之介・作家以前』「国文学」昭43・12学燈社)とする佐藤泰正氏の言は首肯される。確かに、「老狂人」では、「私」ならぬ作者の、「秀馬鹿」に対する熱い共感と、「まことの『我』」に対する憧憬が語られている。また、「私はこの老狂人について忘れたい、ふかい記憶を持つてゐるのでした。」という文を考えるならば、「秀馬鹿」を、独歩的に「忘れて叫ぶまじき人」ならぬ「忘れえぬ人」――「思愛の契もなければ義理もない、ほんのあかの他人であつて、本来をいうと忘れてしまったところで人情をも義理をも欠かないで、しかもついに忘れてしまふことのできない人」と呼ぶことも許されるであろう。「秀馬鹿」が実在の人物であつたか否かは明確にしないが、芥川にとつても、確かに、「忘れえぬ人々」の一人であつたおもむきがあり、そうし

た「忘れえぬ人」の形象化が、この習作の意図であつたに相異ない。ただ、その形象化が或る程度に果たされ、作者の強い共感や希求が窺えるにも拘らず、芥川は、この習作を発表することなく、また、この習作に見られるように、自己の指向を直截的に表現する小説を発表することもなかつた。それはなぜであろうか。

むろん、発表の問題には、複数の要素が絡まり、したがつて、未発表の理由も様々に考えられる。「芥川龍之介未定稿集」にも、他の未発表の草稿が収録されており、その各々によって未発表の理由も異なっているであろう。ただ「老狂人」に限つて見れば、その未発表の理由の一つとして、作者自身と思われる人物が登場し(「老狂人」中の「私」を作者と重ねて読むことは、何ら不自然ではあるまい)、その内面まで描かれている、ということが考えられる。後期の作品は別として、公刊された芥川作品で、作者自身と思われる人物が登場するのは、聞き書き風の「孤独地獄」(第四次「新思潮」大5・4)をはじめ、「父」(第四次「新思潮」大5・5)、「野呂松人形」(「人文」大5・8)、「毛利先生」(「新潮」大8・1)、「あの頃の自分の事」(「中央公論」大8・1)などのほかに、一連の保吉物とよばれる作品がかぞえられる。これらの作品に登場する作者らしき人物も、保吉物の幾つかを除けば、その内面を描き主張するといったことはなく、傍観者的な視点人物として登場しているにすぎない。作者が登場人物となる作品が大正五年、八年、十一、十二年に集中しているのも興味あるが、それはともかく、自体、芥川は、自己を直截に表現することは稀であつたと言える。「老狂人」が未発表のまま終つたのはこれらのこととも関係があるのではないか。

「老狂人」の「私」は「幸さん」の前では「可笑しな奴だね」と

「秀馬鹿」を晒してみせた。作中で、「私」のたったこのような表面的態度と内面の指向との乖離、また、これ程に愛着や共感をもって「老狂人」を書きながら、それを発展させることなく未発表に付した、ということを考えるならば、そこに作者自身における、二面性といったものが想定される。「秀馬鹿」的なものに対して表層的には遠心力が働き、内面的には求心力が働くという精神の二重構造と言つてもよい。「老狂人」から数年後の山本喜督司宛書簡に、芥川は次の如く書いている。

レルモントフは「自分には魂が二つある、一は始終働いてゐるが一つは其働くのを観察し又は批評してゐる」といつた。僕も自己が二つあるやうな気がしてならない。さうして一つの自己はもう一つの自己を、絶えず冷笑し侮辱してゐるんだもの（中略）まるで反対なものがいつも同時に反対の方向に動かうとしてゐる。（中略）其相搏つてゐる大きな二つの力の何れかゞ無くつてくれればいゝ。さうしななければいつも不安である。

この書簡では、既に「老狂人」に内在していた自らの二重構造に意識的になつてきており、そうした自己の二元的対立から脱却せんとしている作者の姿勢も伺ふことが出来る。そのような二元性を超克する方法としては、書簡にあるように、一方の「自己」を拡充し支配権を与え、もう一方の「自己」を覆つてしまふといったやり方が考えられようが、その際、芥川の如く、自己の内面を赤裸々に告白し、自己の感情について説明することを好まないのであれば、「幸さん」を前にした「私」のように、対他的には、もっぱら「観察し」「批評」する存在として、自己を限定するしかあるまい。それは、きわめて意志的な行為であり、且つ、自己表明の方法としては、文

体によって自己緘晦すら策そうとするような、きわめて特殊な、限定的方法であつたと言わざるをえない。

こうして、作者が、「老狂人」を秘し、「老年」を公表するにいたる過程には、自己の独特な表現行為のための、意志的な自己限定と視点の確立を作者は必要とした、と考えることが出来る。ついに発表されなかつた習作「老狂人」の存在は、世間的、相対的視点からは捉えることの出来ない「生の孤独」と、その「生の孤独」ゆゑに強く希求される何か（「秀馬鹿」の場合は神であるのだが）を示す一方で、作者の二面性と、その二面性ゆゑに、対他的には、仮面をつけざるを得なかつた以後の作家的姿勢をも暗示しているのである。

二

自分は「羅生門」以前にも、幾つかの短篇を書いてゐた。恐らく未完成の作をも加へたら、この集に入れたものの二倍には、上つてゐた事であらう。（中略）尤も、途中で三代目の「新思潮」の同人になつて、短篇を一つ発表した事がある。が、間もなく「新思潮」が廃刊すると共に、自分は又元の通り文壇とは縁のない人間になつてしまつた。

芥川は第一創作集「羅生門」（大6・5阿蘭陀書房）の跋で、右の如く書いているが、これが事実とすれば、作者は約三十篇近い短篇を「羅生門」以前に書いていることになり、そうした習作群の中で最初に公表された小説が、^{註四}「老年」であつたことになる。

「習作の翳が殆どない」と評されるものの、いまだ評価が定着して

いると言えず、むしろ全く相反した解釈さえ下されている。というのが、「老年」の現状のようである。たとえば、ここに駒尺喜美氏注五と石割透氏注六の次のような対照的な見解がある。

「老年」「ひょっとこ」は哀れな欺罔の人生をきたた人間の味気なさを、そのまま照らしだしてみせているのだらう。(駒尺氏)

こうして、「老年」を書き終えて後も、龍之介は内部の夢を脅かされず、下町の衆との連帯意識も崩されることがなかった。「大川の水」で形成されたイデアは、「老年」を書くことにより実証せられ、更に強固なものとなった、と思われる。

(また、「老年」には、下町と自己とのひそかな結びつきという特殊な自身だけの問題を、「生の佗しさ」(川端康成)という、人間に普遍的な、一般的な主題に巧みにすりかえ、読者の眼を晦ませると云った龍之介の独特な才能が、既に窺えることにも注意して置きたい。)(石割氏)

右の引用文を更に補足すれば、駒尺氏の見解は、「青年と死」(第三次「新思潮」大3・9)の「テーマであった欺罔に生きるな、という芥川の人生観」との関連に拠っており、一方、石割氏は、「大川の水」(「心の花」大3・4)は「生活の落伍者」たる下町の民衆との、滅びを共通の目標とする連帯の意志を確認する書」であり、作者の「ストリートな表白で充ちている」と規定した上での見解である。駒尺氏が、「青年と死」で、快楽の欺罔にとらわれて死んでいった「青年B」と、「老年」の主人公「房さん」を重ね、作者にとって共に切り捨てられるべき存在と見ているのに対し、石割氏は、「下町の落伍者」として「房さん」を捉えながらも、作者は、その「房さん」と一体となって、滅びんとする決意を抱いていると

見る。両氏の見解の是非は容易には決し難いが、ただ、「老年」において、「下町の民衆との、滅びを共通の目標とする連帯の意志」という、「大川の水」で形成されたイデア」が、「実証せられ、更に強固なものとなった」とは、考えにくいようである。かりに、石割氏が述べた如くに、「下町の衆との連帯意識」が「老年」で「強固なもの」となっているのであれば、芥川は「大川の水」で述べた如くに、自らの共感を「ストリートな表白」によって打ち出し得た筈であり、殊更に、「読者の眼を晦ませる」必然性は、なかったのではないであろうか。確かに、「老年」には、「大川の水」に見える江戸情調が、色濃く反映されていることは否めない。しかし、それは情調的側面にとどまるのあって、「房さん」の人生の実質に作者が一体感を示しているとは見にくいのである。たとえば、この当時の書簡に、次のような文が認められる。

自己を主張すと云ふ、しかも軽々しく主張すと云ふ、自分は引込思案のせいかしらねどまづ主張せんとする自己を觀たしと思ふ、顧みて空虚なる自己をみるは不快なり、自ら眼をおくひたき位いやなり、されどせん方なし、樽の空しきか否かを見し上ならでは之に酒をみたす事は難かるべし(中略)自分は新思潮同人の一人となれり、發表したきものあるにあらず、發表する為の準備をする為也(大正三年一月二十一日井川恭宛書簡)

ほんとうに自分のものと称しうる思想感情ほどの位あるだろうと思ふと心細い、オリギナリテートのある人ならこんな心細さはしらずにすむかもしれない(大正三年三月十九日井川恭宛書簡)

これらの書簡を見ても、この当時の芥川が、自己の帰属すべき場を「下町」として、そこで「房的」の人生に強い一体感を示し、共に

滅びんというが如き「連帯の意志」を有していた、とは考えにくいのである。むしろ、「空虚なる自己」という語に表わされているように、何物にも自己を関係づけることが出来ず、何物をも主張し得ないで、観るという行為にとどまっている作者の姿が、より強く感ぜられる。そして、このような作者の態度は、「老年」に反映されていると言つてよい。

「老年」も、覗き見が粹となつて作で、雪の日の玉川軒という茶式料理屋が舞台である。料理屋の離れのあたたかな十五畳の部屋で、一中節の順講があり、人の悪い「中洲の大將」や「小川の旦那」など、下町の衆が二十数人集まつている。その中に、一生を放蕩と遊芸とに費し、今では僅かな縁つきから、この料理屋の隠居になつている「房さん」もいる。「房さん」は、「八重次お菊」の話などを所望され、「いや、もう、当節はから意気地がなくなりました。」と言つて断つたものの、一中節の唄と絃を聞くにつれて、肩をゆすり、昔の夢を見かえすかにみえる。「房さん」が、そのあたたかな部屋を退いた後、「中洲の大將」が「あ、も変わるものかね辻番の老爺のやうになつちやあ、房さんもおしまひだ。」と、口を切つたのに始まり、「房さん」の噂が、それからそれへとひとしきりつづく。その後、「中洲の大將」と「小川の旦那」が小用で母屋の方へ回ると、雪のふる音にまじつて、とぎれ勝ちに、「房さん」が女を相手にしているらしい艶言が聞えてくる。そこで、「房的」だぜと言つて、二人が覗き見をしたら、実は猫を相手の繰り言であつたというのが作品の梗概である。覗き見という構造上の類似と、覗き見られる者が、下町の「生活上の落伍者」的人物であるという共通性をもちながら、「老年」と先にみた「老狂人」とは、修辭上

の巧拙の相異以上に、異なつた印象を与える。そのことの因としては、「老年」では、作者が、自己の内面を吐露するような言を、直接には、一行も書いていない、ということの他に、覗き見そのものの性質の相異によつていふと考えられる。「老狂人」では、世間的・相対的視点からは捉えられない、「生の孤獨」や「まことの「我」がある」ということを示すための覗き見であつたのに対して、「老年」の方は、「辻番の老爺のやうになつちやあ、房さんもおしまひだ。」とする世間的な見方を裏切る「房的」的な、なまめかしい場面が想定されるにも拘わらず、覗き見たら、そのような「房的」的なものがない、という欠如を示すための覗き見となつている。この喪失感とは、「老年」全体を貫く作品の基調となつている。覗き見られる「房さん」は、自分の過去を「昔の夢」として見かえすのであるが、「房さん」にとつて、この場合の「昔の夢」とは、過去において、確かに現実であつた苦のことであり、それは世間的規範や日常性の堆積から解放された、まさに自己の自然に従つて生きた「房的」的現実であつた苦である。そのような現実が、現在の世間的日常的な現実から見かえすと、所詮は「夢」という実質のないものでしかなかつたとする、生の空虚、自己の過去の生そのものの喪失感が、「房さん」にはある。また、「秀馬鹿」が向かいあつていたので、「神」という絶対者であつたのに対して、「房さん」が向かいあつてゐるのは、「小さな白猫」であり、対他的にも、向かいあうべき対象を欠いた「房さん」の喪失感は深い。そして、そのような「房さん」の生の空虚を象徴するが如く、作品の冒頭近く「朝からどんより曇つてゐるが、午ごろには、とうとう雪になつて、あかりがつく時分にはもう、庭の松に張つてある雪よけの縄がたるむ程つ

もつてゐた。」から、末尾の「雪はやむけしきない……」まで、夜にむかつて、加速度的に雪が降りつつけるのであり、美しくも全てを虜化する白い闇の空間が、作品世界をとり囲むのである。それにしても、作品は、「房さん」、或は「中洲の大將」などに対して、強い肯定や否定を下している様子はない。この作品から、作者の声高な主張を聞きとめることは困難であり、作者は、ひたすら美的情調的世界を築かんがための文体に腐心しているかの如くである。このあえて観ることにとどまった作者の意志的な姿勢が、作品の背後に一貫して流れ、青年が老年を描くという負担にも拘らず、「習作の癖が殆どない」という技術的完成をもたらし、と考えられる。しかし、その反面で、生の空虚に對し、いかにして自己を主張し得るか自己の内の何が生の空虚を超越し得るかといった、主張の強さを消していったのであり、その結果、「老狂人」にみられ、この後の作品で追求されることになる「まことの『我』」的な自我の問題に對して、欠如態としてしか示し得ないという負性を帯びることになった。それでも、「樽の空しきか否かを見し上ならでは之に酒をみたく事は難かるべし」とする作者の自己認識を考慮するならば、この自己並びに生の空虚性を凝視する作業は、作者にとつて、不可避のものであったに相異なる。ただ、「老年」においては、この自己並びに生の空虚性は、情調の過剰によって覆われ、半ば情調の背後に隠れたかたちになっている。そこで、作者に残される作業は、「老年」に胚胎する、この空虚性という問題を、再び前面に据えて、追求し形象化することであろう。そうした追求の延長線上にあり、この空虚性をより明確な像として結んだのが、「ひよつとこ」であると目される。

三

「ひよつとこ」は、最初「帝国文学」（大4・4）に掲載され、のちに第二創作集「煙草と悪魔」（大6・11）に収録された短篇である。その際に、本文に異同が認められるが、本論では、初出の「帝国文学」掲載のものに従つてみていくこととする。今この作品を「三つの部分にわけ、その梗概を見る。最初の部分では、「吾妻橋の欄干」の「人山」の様子と、その「人山」から「さまぐ」に「批評」されながら、「お花見の伝馬」で「ひよつとこの面」をつけ踊りを踊っている男の様子、更に、その男が、踊りの最中に「頓死」し、翌日の「新聞の十把一束と云ふ欄」で、「ひよつとこの面」の男が、「山村平吉」であるということが報じられる。第二の部分では、「四十五」で死んだ「平吉」の日頃の行状とその内面の心理が語られる。「ひようきん」で「誰にでも腰が低い」「平吉」は、「しらふである」時は、「嘘」ばかりついているが、「酒さへのめば」、その「嘘」がひっこみ、自分の思いどなりにふるまえる（しかし、そのふるまいは、大抵「莫迦々々しい」ことであるのだが）男で、そのために、「生理的」にも「心理的」にも、「飲まずにはゐられない」。「Janusの神の首頭はどつちがほんとうともわからない」のと一緒で、「平吉」も「しらふである」時と「酔つてゐる」時と、どちらの「平吉」が「ほんとうの平吉」か、わからないといったことが述べられる。第三の部分では、どつちの自分がほんとうの自分かわからない、と思いつつ「ひよつとこ」の面をつけて踊りを踊り、舟の中で「頓死」した「平吉」の、その死の様子を

「ひよつとこの面」と、「面を…面をとつてくれ…面を」という呻き声を残して死んでいった「平吉」の日頃とはうって変った苦悶の表情とを、対照的にならべて描き出ししている。第一の部分で望遠的に眺めた光景を、第三の部分では、レンズを近づけて、拡大して見せているといった感じがある。

まず、最初の部分の設定については、石割氏に、「橋の上」の「人山」は「決して所謂下町の民衆ではない。それこそ、下町文化を侵すもの、近代化の成長による資本主義、功利主義、権力主義と云った明治期の表面に漲るもの」であると、作者は、「橋の上」の「人山」に据えた視点を崩すことはなかった。」とする論がある。芥川は、確かに、上下軸にそった空間を象徴的に使用することがある。「羅生門」などは、既にそうであると言ってよい。しかし、

「時々巡査が来て小言を云」ったり、「人ごみに押された小供の泣き聲」が聞えたり、「どうだい、あの腰つきは」「いい気なもんだぜ何處の馬の骨だろう」「おかしいねえ、あらゆるけたよ」「一そ素面で踊りやいゝのにさ」などと言いつつ、「人山」を、「明治期の表面に漲るもの」とまで、言いきってしまえるのであろうか。

右に引用した描写からして、「人山」は、ごく自然に「下町の民衆」であり、また「人山」という最大公約数的な見解をもつ世間の眼と考えられる。これは、「新聞の十把一束と云ふ欄」についても同様で、世間的視点から見れば、「ひよつとこ」の無意味な死は、「十把一束」にすぎないであろう。この最初の部分の視点が、傍観点、望遠的であるのに比して、次の部分では、作者は、「平吉」の内面に立ちこめており、「平吉」の内面と、「人山」を対照的に眺めることよって、「人山」の視点が相対化されている。いわば、作者

は、「世の中は箱に入れたり傀儡師」（大正八年八月四日南部修太郎宛端書）の視点に立っているのであり、傀儡師の視点から、「平吉」をかりて、個人の内面の心理の劇化を企てているのである。このことは、稲垣達郎氏（注八）の紹介による「ひよつとこ」下書断片を見れば、もっと明瞭に裏付けられると言ってよい。

(イ) 平吉は自分ながら何故さう嘘が出るのだからからぬ。が人と話してみると自然に云はうとも思はない嘘が出てしまふ、しかし格別それが苦になる訳でもない。悪い事をしたと云ふ気がする訳でもない。そこで平吉は、平気で嘘をついてゐる。

(ロ) 所が酔ふと、妙に嘘が出なくなる。（中略）さうしてその間だけは遠慮も気兼ねも忘れてゐる。気兼ねがないので嘘をつく気にならないのだから、嘘をつかないので気兼ねをしないのだから、それも平吉にはわからない。

右の引用文中、傍線部①と②、更に③と④を比較すると、「平吉」に「遠慮」や「気兼ね」を感じさせる何らかの圧迫があり、その圧迫からのがれる手段として、「平吉」は「嘘」をつき、「酒」を飲むということが伺われる。「平吉」は「嘘」をつくと自体には平気でも、「嘘」をつかないと「気兼ね」をするのであり、いわば、「平吉」の「嘘」は、対他的に「平吉」がつける仮面の役割をしている。それは、丁度、「酒」を飲んだ時に「平吉」がつける「ひよつとこの面」と同じく、素面を隠す働きをもっている。この「嘘」「ひよつとこの面」が、共に、仮面として対応していることは、改稿後の第二部分と第三部分の各々の末尾を見ると、一層明らかであ

る。第二部分の末尾は、「これが皆、嘘である。平吉の一生（人の知つてゐる）から、これらの嘘を除いたら、あとには何も残らないのに相違ない。」であり、第三部分の末尾は、「たゞ変らないのはつんと口をとがらしながら、とぼけた顔を胴の間の赤毛布の上に仰向けて、静に平吉の顔を見上げてゐる、さつきのひよつこの面ばかりである。」である。作者は、明らかに意識して、「嘘」と「ひよつこの面」を照応させている。いわば、酔っている時と、しらふの時と「Janus」の二つの首頭の二つの仮面が、「ひよつこの面」と「嘘」である。とすれば、「ひよつこの面」の下に、普段の「平吉」とは全く違う、苦悶の表情を見た如くに、「嘘」という仮面の背後にも、人の知っていない「平吉」の現実といったものが想定されるのであるが、作中で、具体的に、そうした現実が描かれることはなく、切りとられており、「平吉」は、必要以上に仮面の生を生きた人間として描かれたかに見える。

次に、酔っている時の「平吉」についてみると、「平吉」は「酒さへのめば気が大きくなって」「踊りたければ踊る、眠たければ眠る。」一方で、「莫迦々々しいと思ふ事は、大低、酔った時にした事ばかりである。」とあるように、「酒」は、対他的な緊張から解放し、本能的対自的世界へと自己を誘う力がある。對他性が解かれ対自的になるという点を考えるならば、「老年」で「房さん」が独り、艶言を語る、あの母屋の部屋―閉じられた空間の働きと同じ働きを、「平吉」の「酒」は有している。しかし、この本能的な自己も、盲目的で無自覚的なものである以上、これを客観視すれば、「莫迦々々しい」という行為以上の何事をもなし得ないのであり、自己を同化させるに足るものではないのである。自体、普段の「平吉」

の生が、仮面の生であり、仮面の背後にあるべき、一貫して存在する確固とした自我が無い以上、「酒」を飲んで、いくら本能的にふるまつたとしても、そうした行為そのものが、しらふの時の仮面の生を破ろうとして、反って、仮面の上にもう一枚の仮面をかぶつたような恰好の、これもまた、一種の仮面の生であることは明白である。その点、「酒」を飲んだ時に、「平吉」のかぶる「ひよつこの面」は、「酒」を飲むことで自由になる「平吉」の姿が、実は仮面の生にすぎないことを象徴するかに見られる。

結局、「ひよつこ」においても、空虚なる生をいかにして超克するかという問題に対する解答は与えていない。「老年」のところで引用した、「空虚なる自己」並びに「老年」に流れる生の空虚性という問題追求の果てに、「ひよつこ」では、「平吉」の死後その人生に残るものは「嘘」と「ひよつこの面」の二つの仮面にすぎないとする、作者の眼は、既に自己と生の空虚性を見つくしたとも言うべきであろうか。とすれば、次に、作者が企図するのは、「樽の空しきか否かを見し上」で「之に酒をみたす事」であるに相異なる。「ひよつこ」にもどつて言えば、「平吉」の生の空虚を見た上で、仮面の生の背後にあるべき何かを追究することが、作者に要求されるであろう。この試みの線上に、大正四年十一月「帝国文学」に掲載された、「羅生門」が位置するものと思われる。「ひよつこ」の脱稿が、大正三年十二月とされ、これと近い頃に書かれたとされる「羅生門」下書断片が存在することも、「ひよつこ」と原「羅生門」との有縁性を裏付けるかに見えるのである。「ひよつこ」並びに「羅生門」は、芥川の所謂失恋事件とその影響との絡まりの上からも論じる必要があるが、今は余裕がない。

以上、「羅生門」以前の三作を觀るに、芥川が希求し、追求せんとする問題の萌芽は、既に「老狂人」で確認され、それは、相対的、世間的視点からは決して捉えることの出来ない、相対的世界を超越する何かである。「老年」は、芥川にとって、最初に公にされた小説であるが、公表ということに対する作者の對他意識も働き、作者をして、自己の問題を追求し、判断し、主張することよりも、情調や感傷をいかに表現し、作品世界に統一を与えるかという形式的完成に趨らせる結果となり、聊か、窮屈な視点から対象に向かったかに見える。そして、この作者の窮屈な姿勢は、作者と対象との關係を不鮮明にする結果となり、「房さん」の生の空虚を露骨に否定もしていなければ、以後の、「父」、「芋粥」〔新小説〕大5・9、「猿」〔第四次〕「新思潮」大5・9、「毛利先生」などに、登場する、生活上の弱者や落伍者に対して見せる、あの愛着や共感や同情なども見られない。「ひよつとこ」では、作者の姿勢は、余程自由になり、傀儡師的視点に立つものの、問題自体は、「老年」と同じく、生の空虚にある。その点で、作者自身によって提出されていた相対的世界を超える何かという問題の解決は、いまだなされておらず、この問題の解決までには、今少しの猶予があったと見るべきであらう。

注一 「芥川龍之介」〔吉田精一著作集第一巻、昭54・11桜楓社〕他に、三省堂版「芥川龍之介」(昭17・12)や新潮文庫版「芥川龍之介」(昭33・1)などがあるが、引用は桜楓社版のものによった。以下の吉田氏の引用も全てこれに準ずる。

注二 「國民之友」(昭31・4)発表の「忘れえぬ人々」。ただし、引用文は、角川文庫版「武藏野」(昭56・8第21刷)収録の「忘れえぬ人々」によった。

注三 「老狂人」の執筆年月日が明らかでない上、この山本喜著司宛書簡も、十二巻本芥川龍之介全集第十巻(昭53・5岩波書店)で年次推定により、明治四十四年に収められており、そこで、「数年後の」という表現をとった。

注四 注一に同じ。

注五 「芥川龍之介の世界」(法政大学出版局・昭47・11新装版第一刷)ただし、引用は、第四刷版(昭54・6)によった。以下駒尺氏の引用はこれに準ずる。

注六 「日本文学」(昭46・9日本文学協会編集・未來社刊)所収の「龍之介の下町意識の変質について―「大川の水」から「羅生門」まで―」によった。以下石割氏の引用はこれに準ずる。

注七 注六に同じ。

注八 初出「日本近代文学館」(昭52・7)のち「稲垣達郎学芸文集三」(昭56・7筑摩書房)。本論で参考にしたのは後者の学芸文集である。それによると、「ひよつとこ」下書では、「平吉」の父親のことが可成詳しく書かれていたり、また「平吉」が、二度、妻に死なれていることが書かれていた、という。それが原稿では、削られているところを見ると、「平吉」個人に的を絞る、「平吉」の外面的な事件や日常よりも、その内面を描かんとしたものと思われる。