

「瞞し絵」の文学

―芥川龍之介「糸女覚え書」におけるパロディの方法について―

長谷川 郁 美

一章

絵画に「瞞し絵」の手法があるように、文学にも「瞞し絵」的な小説があると思う。

例えばパロディだが、一般によく知られている文学の形式を真似、全く別の内容をその中に盛り込んで、諷刺や滑稽化、及び主題の換骨奪胎を図る。「ドン・キホーテ」や『ガルガンチュア物語』が、中世の騎士物語のパロディとして書かれたのは有名であるし、日本の和歌の伝統には「本歌取り」の手法があることもよく知られている。現代においても、この手法は、特に最前線の有力な武器として多用されている傾向にあるようだ。

前田愛はパロディの要素を「反復と差異」と定義したが、もう少し詳しい定義をエルウィン・ロータームントの文章から引用しておきたい。

パロディとは、任意のジャンルの別の作品から形式的・文体的諸要素を、時にはまた主題となる素材をも転用しながら、し

かも部分的には、剽窃したものを改作した結果、個々の構造層の間に明瞭且つしばしば滑稽な効果をさえ生む不一致が生じるような一個の文学作品である。同じく虚構的なものであることの多い原作を改変することは、全面的もしくは部分的な劇画化、すりかえ、語の付加、語の脱漏を結果として生じ、パロディ作者の特定の傾向、すなわち多くの場合単純な気晴らしか、あるいは諷刺的批評のために用いられる。この後の場合には、原作が諷刺の対象とされることもあるが、単に諷刺の媒体にすぎないこともある。

(近代ドイツ抒情詩におけるパロディ)

言うまでもないことだが、先行テクストがなければパロディは成立し得ない。しかもそのテクストの普及率が高く、高踏のかつ硬質的な内容であればあるだけ、パロディの効果も増加してくる。言わばパロディの妙味とは、伝統の形式や文体に《殻》を借りると見せかけながら、その実、その《殻》自体を打ち砕いていくところにあるのだ。パロディ文学の多くが、謂ゆる頽唐期の産物であるのも、

こうした要素に起因していると考えられる。

在来の形式主義に敵対し、〈型〉からの脱却を試みる。しかしながらその反面、こうしたパロディの主眼が、文学として考えた場合に、致命的陥穽を合せ持っている事実も見逃せない。既成作品の諷刺批判や滑稽化は、読みものとしては面白いけれども、ロータムントが指摘する通り、結局は作者の「単純な気晴らし」で終わってしまうだろうし、また何よりも、こうした方法だけでは、先行のオリジナルを質的に超えることはできない。

ゲートは、『作為と真実』の中ではパロディの役割りを肯定的に叙したけれども、その生涯を通じてパロディを「美しいもの、高貴なもの、偉大なものを地べたに引きずり下す、不倶戴天の敵」と見做して批判し続けた。

セルバンテスが『ドン・キホーテ』を書いた時、当初の目的は、当時流行していた騎士物語の人気を打倒するためであったという。しかし感興のおもむくままに書きすすめていくうちに、いつしか最初の意図は忘れて、主人公と従者のキャラクターの創出という主題に傾き、ついには人生全体を包括するような大作に仕上がったと聞く。彼が当初の目的を貫いていたならば、『ドン・キホーテ』は時代の移り変わりと共に消滅していたかもしれない。無自覚ながら、制作途中で主題の転換が行なわれ、期せずして作者が「人間を描き」始めたことが、この作品を不滅の域に高めたのだと言えるのではないだろうか。

このように考えてみると、人々が共有する〈型〉を応用して、「反復と差異」を目指すだけでは、戯譚の領域を超えることができ

ないのは明白である。〈型〉を素材として、新しい主題を喚起しなければ、パロディの本領は發揮できないのではないかと思う。

現代の閉塞的な文学状況において、パロディが新たな活路を切り開く方法として試みられていることはすでに述べたが、現代のパロディストとして直ちに思いつく名をあげるならば、やはり島田雅彦がいるだろう。例えば彼の『ドンナ・アンナ』は、そのタイトルが示す通りティルソ・デ・モリーナの戯曲のパロディとして書かれ、女性版ドン・ファンの物語りとなっているのだがそれと同時にハッピー・プリンスなる作中人物の出現をもって、オスカー・ワイルドの『幸福の王子』のパロディともなっている。こうした多層構造をもつパロディ化は、表層パロディと深層パロディが二重に機能するため、読解に数種類の立場を生み出す可能性を持っている。『天国が降ってくる』でも、太宰治と三島由紀夫の肖像を併せもつたパロディ化を図っているが、同時にこれら先人達が抱えた文学上の諸問題と、現在の文学状況とが立体的に交錯するような仕組みが、さらにその深層部に仕掛けられているのである。

絵画には、「瞞し絵」という方法があり、例えば荒野のただ中で狂乱する多数の人々の絵が、視角を変えることによってたちまち偏執狂の巨大な頭部へと構図を変えたりする。単一の視野においてさえ、対象を(図)と見るか(地)と見るかで、解釈がまるで異なってくるのである。要は、知覚者が何を能動的に知覚するかによって、対象の位置づけが決定される訳だが、この「瞞し絵」のトリックを、島田はパロディ化の中に取り入れたのである。筋骨きも決して平板ではない。数種類の先行テキストを意識的にコラージュしながら、

そこから生まれる新たな主題を展開させていく。

こうした方法が、現代のパロディの進化したかたちと見るならば、それは、既成作品のパロディという操作そのものを素材として、原作を作り変え、その改変の仕掛けと意図こそが読解の対象となっている作品、と定義することができであろう。この場合、先行するオリジナルは必ずしも一つであるとは限らない。二重あるいは三重という層の隙間に、いかなる底意を見い出すが、読解の鍵となる。解釈は概ね読者の理解の深浅に委ねられている。このように述べると、解釈が作品価値を決定づけるのは他の文学作品においても同じではないか、との反論も受けそうだが、私が述べたいのは受容理論の立場からではなく、こうした作品が複数のコンテクストをもち、そのうちの何を選ぶかは主に読者の能動性に意識的に委ねられている、ということが強調しておきたいのだ。

現代において、文学上の主題や方法は一とおりに出揃ってしまったている。いやが上にも先行者の「反復」を強いられているのが、今日の状況なのだ。ならば、その「反復」の仕方に変奏を加えていく他はあるまい。少なくとも、現状に危機感を抱いている作家ならば、そうした認識があると思う。

だが、このような認識に立ち到ったのは、必ずしも現代作家ばかりとは限らない。すでに芥川龍之介は大正期にあつて、こうした文学上の危機をいち早く感受し、その打開策として数々の実験を試みた作家である。彼が一頭地をぬくパロディストであることも、このことと無縁ではないように思う。

僕等はたとひ意識しないにもせよ、いつか前人の蹤を追つて

ゐる。僕等の独創と呼ぶものは僅かに前人の蹤を脱したのに過ぎない。しかもほんの一步位、——いや、一步でも出てゐるとすれば、度たび一時代を震はせるのである。のみならず故意に叛逆すれば、愈前人の蹤を脱することはできない。僕は義理にも芸術上の叛逆に賛成したいと思ふ一人である。が、事実上叛逆者は決して珍らしいものではない。或は前人の蹤を追つたものよりも遙かに多いことであろう。彼等は成程叛逆した。しかし何に叛逆するかをはつきりと感じてゐなかつた。大抵彼等の叛逆は前人よりも前人の追従者に対する叛逆である。若し前人を感じてゐたとすれば、——彼等はそれでも叛逆したかも知れない。けれどもそこには必然に前人の蹤を残してゐるのである。(略) 芸術も亦穿鑿して見れば、やはり粉本に乏しくない。

(傍点原文)

〔文芸的な、余りに文芸的な〕〔独創〕

奇しくも、この芥川の心情は、ホルヘ・ルイス・ボルヘスが『不死の人』の巻頭で呟いた、あの嘆きによく似ている。

〔すべての新奇なるものは、忘却していたものを思い出したにすぎないのだ〕

しかしこの言辭は、ボルヘス自身のものではない。フランシス・ベイコンの『エッセイズ』からの引用句なのだ。そしてそのベイコンはまた、遠いプラトンとソロモンの対話からこの言葉を引いている。

すると、人はいつの世も、この嘆きを胸に抱きつつ、先人の後を追従していくものなのであろうか。確かにそれは人間の宿命であるのかもしれない。しかし芥川は、この追従者の宿命を絶望的に嘆じているのではない。それは例えば、この後に続く次のような文章からも感じられる。

昔から世界には前人の造つた大きな花束が一つあつた。その花束へ一本の花を挿し加えへるだけでも大事業である。その為には新しい花束を造る位の意気込みも必要であらう。この意気込みは或は錯覚かも知れない。が、錯覚と笑つてしまへば、古来の芸術的天才たちもやはり錯覚を追つてゐたのであろう。

(同)

あらゆる芸術に「粉本」があり、「凡人の手のとどかない壁上の釘に帽子をかけてゐる」天才たちもまた、各々に「踏み台」を持っていた。芸術上の進歩は、一足飛びにはなされ得ないが、しかしその遅々とした歩みの中にも、多少の変化は試みられるだろう——この思いは「或いは錯覚かも知れない。」だとしても、その「錯覚」に一縷の望みを繋ぐべきではないのか。

芥川は、「前人の蹤を追つてゐる」ことを痛感しながらも、後人の「一步」を信じていた。それは、彼が度々例に引いた、ロダンの逸話からでも知れる。即ち、ロダンがミケランジェロの未完成の彫刻に大いなる美を見出し、それが故に「詩人とミケウズ」が誕生した、というあの逸話である。この話は、余程芥川の心に触れたと

みえ、「文芸的な」や「文芸鑑賞」などでくり返し語られるが、そのうちの「文芸鑑賞」によると、ロダんに「成長の一步」をもたらししたのは、「偉大なる前人の苦心の痕」に美を認め得た「鑑賞の力」だと言う。そのためにも、日頃から「真贋の見わけに熟する」ことの必要性を説き、古来の傑作から学ぶべきことを力説する。また彼は、ルノアールの「我々は何も新しいことをしようとしたのではない。唯古大家の跡を踏んだだけだ」という言葉を引き、創作を志す者はこの心がけをこそ持つべきだとも述べている。

この中で主張されたことは、芸術一般論だとも思えなくもないが、しかし芥川のこうした言葉の中に、彼が「前人の蹤」をどのように解釈していたかを見てとることも可能だろう。いかなる天才も、前人の偉業を正しく踏襲することと自己の道を切り開いていった。前の引用文で、「前人の蹤を追つた者」よりも「事實上の叛逆者」の方が「遙かに多い」と言い、彼等は「何に叛逆するかをはっきりと感じてゐなかつた」とする理由も、ここにあるのではないかと思われる。「彼等の叛逆は前人よりも前人の追従者に対する叛逆である。」——さしずめこのあたりは、硯友者の形式主義に反逆し、文壇を桎梏した自然主義に対しての言葉とも読めそうだが、前人の残した「粉本」をもとに、自在闊達に潤色加筆を試みた芥川自身もまた、「叛逆者」の一人に数えられなくもないだろう。

問題をくり返すようだが、もともと近代文学の歴史とは、既成の手法や表現の束縛からの解放を求めてくり上げられてきた、反逆・拮抗の歴史ではなかつたか。古きをこぼち、新しきを打ち立てる、こういう思いこそ、芥川の胸中深く彫みつけられた座右の銘であつ

たと思われる。しかしその彼が、「前人」と「前人の追従者」とを
確然と峻別して語っているのを見ると、彼が真に畏敬する「前人」
とは誰を対象としていたかを確かめておく必要があると思う。

佐藤春夫氏の説によれば、僕等の散文は口語文であるから、
しゃべるやうに書くと云ふことである。これは或は佐藤氏自身
は不用意の裡に言つたことかも知れない。しかしこの言葉は或
問題を、——「文章の口語化」と云ふ問題を含んでゐる。近代
の散文は恐らくは「しゃべるやうに」の道を踏んで来たたであろ
う。僕はその著しい例に（近くは）武者小路実篤、宇野浩二、
佐藤春夫等の諸氏の散文を数へたいものである。志賀直哉氏の
散文も亦この例に洩れない。（略）僕は「しゃべるやうに書き
たい」願ひも勿論持つてゐないものではない。が、同時に又一
面には「書くやうにしやべりたい」と思ふものである。僕の知
つてゐる限りでは夏目先生はどうかすると、実に「書くやうに
しゃべる」作家だつた。「しゃべるやうに書く」作家は前にも言つ
たやうにゐない訣ではない。が、「書くやうにしやべる」作家
はいつこの東海の孤島に現はれるであらう。

（同「僕等の散文」）

「しゃべるやうに書く」とは、硯友社に代つて台頭した自然主義
の創作態度であり、この流れは滔々として後代に引き継がれてい
た。しかしある一つの文章形式が、ひとたび成熟し氾濫してくると、
言葉を統制し、表現上の発展を束縛する枷ともなる。小説が墮落す
るのは、形式上の約束事を暗黙のうちに固定してしまふ時である。

「瞞し絵」の文学 — 芥川龍之介「糸女覚え書」におけるパロディの方法について —

この後、自然主義が著しい内容偏重の傾向を見せるに及んで、永井
荷風・谷崎潤一郎らの唯美主義が現われ、さらにそれらの前派に相
克するかたちで、白樺派の人道主義が現れた。芥川はこの三つの経
過を「他人の釣を見てゐる閑人の如く」眺めていたというが、彼の
批評眼は、自然主義と唯美主義が「人生観上のマテリアリズム」と
いう点では同根であること、人道主義が「言葉或いは文章の上では
自然主義と手を握つて」いることを見抜いていたのである。

革新はともすると時弊に累せられ、極めて狭義な反逆をくり返す
ことにもなる。だが根本は、小説が言葉を媒材にする芸術である以
上、真も、美も、善も、表現の上に統一され、文章による革新を目
指すべきではないのか。文章は常に生きて、常に変貌するものであ
る。小説とは、言葉による抵抗の試み、と言つても過言ではあるま
い。

芥川は漱石の写生文に言葉による抵抗を見出し、また自らも新
機軸を打ち出そうと、苦心惨憺をした。彼は漱石文学の直接の繼承
者ではなかつたけれども、その創作態度に、あるいはその平衡のと
れた作品に、深い憧憬を抱いていたのは事実である。ある意味では、
漱石は芥川にとって超えがたい「一步」であつたかもしれない。芥
川は題材によつて数十種類ものジャンルを生み出し、またそれに応
じて文体も巧みに使い分けたが、本質的に漱石の「書くやうにしや
べる」文体と質を異にしていた。

中村真一郎は「芥川龍之介の文学的理想は西欧の近代小説の方法、
即ちフィクションのその、我国における確立にあつた」とし、自
然派の運動の外で、西欧的フィクションの方法を試みた漱石と鷗外

の仕事で芥川も追う筈であつたが、しかし「それは初期の『路上』の中断とともにやまつた。」と述べている。

何故、芥川はこれら前人達とは異なる道を歩むようになったのか。私はその理由の一つが、芥川の文体にあつたのではないかと思う。

以前、川端康成は芥川の文体について、「言葉の選び方が非常に精緻である。その言葉の群れは、それぞれ由緒正しい家系を持ち、一種の格式の匂いが家の中に漂う家庭生活を営む家ばかりがそろつてゐる士族町、山手の屋敷町のような感じ、作り手の趣味に統一された花園のような感じ」という感想を述べたが、反面このように整理整頓された文体は、言葉のもつ流露感を失つてしまふのではないだろうか。漱石の写生文には、自然に流れている大気までもかもし出すようなびやかさがあるが、芥川の文章は緻密繊細であるかわりに、ブッキッシュな息苦しさを持つてゐる。瞬間的な閃きを拠りどころとしており、「書くやうにしゃべる」叙述者の文体ではなく、むしろ直感的な発見者の文体である。

芥川は本質的に短篇小説の作家であり、中村が言うように彼の理想が西欧的フィクションの確立にあるのだとしたら、おそらく芥川の求めたものは長篇小説のそれではなく、フランス風のコントやイギリス風のショート・ストーリーのようなものではなかつたかと思う。

佐藤春夫は芥川の中に鷗外との類似を見、小説の文体や着想は鷗外から、手紙や紀行文は漱石から影響を受けていると指摘した上で、「明治から鷗外とその両翼に漱石、鏡花を撰び出したのは芥川の鋭い鑑識眼である。芥川は創作の才に優る批評家の天分を持った人で

あつた。この鑑識眼によつて明治の文学を正しく継承した」ことを述べている。彼の言う「鑑識眼」とは、粉本を涉獵する才能という意味で、芥川の特異性は「無から有を生じる人ではなくて換骨奪胎の才能」にあつたのだとする。

この佐藤の文章と類比できる文章が、芥川の中にもある。明治のパロディスト齋藤緑雨について語つた箇所である。

東京の悪戯いたづらつ児齋藤緑雨は右に森先生の西洋の学を借り、左に幸田先生の和漢の学を借りたものの、畢ひに批評家の域にはいつていない。(しかし僕は随筆以外に何も完成しなかつた齋藤緑雨にいつも同情を感じてゐる。緑雨は少なくとも文章家だつた。)

(「文藝的な——」「批評時代」)

文章家たる天分を持ちながら、ついに緑雨が「何も完成しなかつた」のは、佐藤の言う「換骨奪胎の才能」を持ち得なかつたためではなかつたか。明治の新聞地文化をなで斬りにした緑雨の舌鋒には、諷刺の精神は躍如としているが、そこから新たな主題をみるまでには到らない。パロディを目的とするか、方法とするかで、自ずとその評価が決まってくる。

芥川は佐藤の言うような「明治文学を正しく継承」した作家ではなかつたと思う。継承者には違いないが、「正しく」とは言い難い。それは前にも述べたように、彼の文体に因るところが大きい。三島由紀夫は「芥川氏は文章そのものよりも、一種の短篇小説の形式の

完成者」と言った。芥川の「形式」については様々な意見があるが、私はそれがかなり意図的に可塑化されたものと見ている。パロディもその一つだが、緑雨の方法と違い、あらゆる文学から得た素材を複雑多層的に組み合せることよつて新たな主題を生み出すというやり方で、むしろ今日の文学の、しかも最先端で試みられている方法に近い。従つて、彼の作品を読むには、粉本をいかに改変したか、その仕掛けの意図こそを読み取るべきだと思つた。

そこで次章では、大正十二年十二月に制作された「糸女覚之書」について探つていきたいと考えている。

二章

芥川は実に多くの歴史小説を書いた。初作の「羅生門」から、晩年期の「古千屋」に到るまで、その数は五十四篇にも及ぶ。種類も、王朝物、近世物、切支丹物、明治開化期物、中国やインドの説話物など、多種多様であり、東西の文献資料を博搜してその題材を得ている。

一般に歴史小説と言へば、歴史的事実を扱つた作品ということになるが、芥川の場合それとは違い、必ずしも史実を忠実に再現することを目的とはおらず、むしろ舞台だけを歴史の中から借りて、時代的粉飾を混ぜながら、近代のテーマを表現しようとする。言わば借景小説の傾向が強い。これは諸家の指摘するところでもあり、芥川自身もまた「澄江堂雜記」の「昔」の項で、歴史小説に対する自らの見解をそのように記している。

「糸女覚之書」もそうした借景小説の一つで、明智光秀の娘であ

り、細川忠興の妻である秀林院（＝細川ガラシャ）が、夫出陣の留守中に敵対する石田光成の人質要請にあい、それを拒んだがため、石田兵に攻め寄せられ命を絶つたという歴史的事実を、仮空の人物である侍女の糸女の眼を通してその顛末を語る、という設定になつてゐる。粉本は、秀林院の実際の侍女であつた霜女の手による覚之書である。これは非常に即時的で半ば事務的に綴られたものだが、芥川は語り口はそのままに、内容だけを変形拡大させ、かねてより才色兼備の誉れ高いこの夫人の像を、冷酷にも舞台の裏側から解析しようとした。

事件が起つたのは慶長五年（一六〇〇）七月十六日である。夫・忠興は、留守中万一にも敵方の謀略にあい秀林院の名譽が危機に瀕した場合、夫人自らが命を絶ち、家臣の者達もこれに殉じるよう命じていた。しかし彼女はクリスチャンであるため、神の教えに背いて自殺する訳にはいかず、かといつて夫の意向に反することもできず、結局は家臣の小笠原小斎の手にかかつて果てることになる。この経緯をレオン・パジエスの『日本切支丹宗門史』に見てみると、

ドンナ・ガラシャは、運命に忍従して祈禱所オタクワルに入つて祈り、次いで侍女達には、後に残るやうに言合めた。事実、彼女達に館を引下らせた。（略）ガラシャは、跪いて劍の前に首を延べた。家臣達は、隣室に行つて、城に火をかけた後に切腹した。総ての物が皆灰になつた。

とある。極めて潔きよい秀林院の最期である。パジエスはこの夫人

の聰明なやり方を絶賛し、「ガラシヤ夫人は、総ての道德の完全な鑑かがみである」とさへ述べた。また婦道という立場から、死を以つて夫の命令を守り貰ったことも、多くの人々の賞賛を浴びた。一説によると、この夫人の死が世の人々を感動させ、それが石田側への反感を呼び、逆に徳川側の士気を高めたのだという。二ヶ月後の関ヶ原合戦における勝敗の分け目の一因に、この秀林院の死があったとさへ言われている。

我が身を滅して人質拒絶のドラマを演じ、すべての日本女性やキリスト教徒の龜鑑と称えられたこの夫人は、後に多くの作家達の創作欲を刺激する格好の題材ともなった。森田草平、ホイヴェルス、永井路子、三浦綾子、松本清張ら多数の人々が、ガラシヤの生涯に挑んだが、それらの中でもいち早くこの題材に食指を伸ばしたのが芥川である。ただし、彼の場合、他の作家達と違って、この夫人にまつわる不朽の名声なせうが、彼の嗜虐的創作欲をそそったようである。賢夫人の偶像を故意にひっくり返してみせること——この作品の発想源に、神聖冒瀆の快感があったことは言うまでもない。

また芥川の手帳の中には、「細川忠興の夫人の自殺。自殺と聞いて悲観していたクリスチャン、他殺と聞いて喜ぶ」自殺「細川忠興の夫人の死——Suicide問題」という二つのメモが残されている。作品の構想段階では、この事件の底面にある問題、即ち武士の妻たる面目とクリスチャンとしての信条の分裂が、芥川の中に燃ついていたとも考えられる。しかしこの主題は、作品の中ではついに生かされなかった。このことを、例えば「断片」の中の「僕は千九百二十二年以来、基督教的信仰或は基督教徒を嘲る為に屢短篇やアフォリズムを呻し

た。(略)即ち僕は基督教を軽んずる為に反つて基督教を愛したのだつた。」という一節に結びつけて考えることもできるかと思う。信仰者の捨命の事蹟に「心理的或は戯曲的興味を感じ」という芥川にとつて、ガラシヤの生涯は彼の想像力を刺激してありあまるものがあつただろう。だが「基督教的信仰には徹頭徹尾冷淡だつた」とする彼には、それは単なる創作の素材にしかすぎず、信仰上の問題は全く欠落していたと認めざるを得ないのであろうか。正宗白鳥は彼の切支丹物について「切支丹迫害時代の壮烈悲痛の逸話を取扱ひながら、稍々もすると、一般の人情の発露、あるひは逆説的心理の抽出を試みたに止まつてゐるのに、私は多少の遺憾を覚えてゐる。作者は『孤独地獄』の苦惱の一端を覗いたに過ぎなかつたと同様に、迫害された切支丹信者の壮烈悲痛の心境、あるひは夢幻的歡喜の境地に、自己の心を浸染させてゐたのではなかつた。」と述べている。確かに、正宗の言うところも、芥川の切支丹文学の一面ではある。「糸女覚書」にしても、裏側からの観察者糸女の批評眼が、この敬虔なクリスチャンの実体をあばいてみせるという筋のはこびになつてゐる。しかしそれを「一般の人情の発露」「逆説的心理の抽出」とのみ解釈するのは、やや早計なものはあるまいか。糸女のような一般人からすると、秀林院の狂信ぶりは「迷惑千万」に違ひなく、また信仰を第一義とする秀林院は、神を持たぬ者たちへ侮蔑的態度を取つて省みない。そこに描き出されたものは、「一般の人情の発露」から逆照射された、信仰者のエゴイズムである。創作メモに記された「自殺と聞いて悲観していたクリスチャン、他殺と聞いて喜ぶ」の一行すら、私にはこの問題が潜伏している様に思えるのである。

もとより芥川の創作意図は、古人の壮烈悲痛の逸話を拡大して、ドラマチックに描いてみせることではなかった。大正の幕明けと同時に森鷗外が本格的歴史小説に手を染め始め、それに追従する形で多くの歴史考証家が出現したけれども、芥川はそれらの人々のように鷗外の二番煎じに並ぶつもりはなかったと思う。彼が試みたものは、歴史的事件のパロディ化であり、そこからいかに近代のテーマを具現してみせるかであった。そのために彼が凝らした工夫は、今日の文学にさえ通じるものがあると思う。彼の歴史小説は、その実験的方法において、脱近代への模索のあらわれと私は解している。

さて、「糸女覚え書」は前述したように、「霜女覚え書」のパロディとして書かれた。種本は、極めて直截簡明に事の次第を語った手記である。そこには作者の主観的叙述は一切含まれていず、事態に及んで秀林院や家臣達がいかなる行動をとったかが、箇条書きにして記されているだけである。芥川はその朴訥な霜女の代りに、いささか饒舌すぎるくらいに糸女を語り手に仕立て、仔細を語らせた。この作品とほぼ同時期に書かれたと推察される「澄江堂雜記」の「歴史小説」の項に、次のような見解が見られる。

歴史小説と云ふ以上、一時代の風俗なり人情なりに、多少は忠実でないものはない。しかし一時代の特色のみを、——殊に道徳上の特色のみを主題としたものもあるべきである。たとへば日本の王朝時代は、男女関係の考へ方でも、現代のそれとは大分違ふ。其処を宛然^{えんぜん}作者自身も、和泉式部の友だちだったやうに、虚心平氣に書き上げるのである。この種の歴史小説は、

その現代との対照の間に、自然或暗示を与へ易い。(略)

しかし日本の歴史小説には、未だこの種の作品を見ない。日本のは大抵古人の心に、今人の心と共通する、云はばヒュマンな閃きを捉へた、手つ取り早い作品ばかりである。誰か年少の天才の中に、上記の新機軸を出すものはないか？

「糸女覚え書」も、作者自身が秀林院の御側付きだったやうに「虚心平氣に書き上げ」た作品、と見ることができるかと思う。「一時代の特色」として、乱世の時代に武士の妻たる道徳を不撓不屈に守り抜く秀林院の姿があり、一方観察者としての糸女は、庶民の娘として設定されている。そこに生じる両者の価値観や認識のズレが、作品の骨子ともなっているのだが、言うまでもなく近代人のそれは限りなく糸女の側に近い。つまり、この作品においての意図は、「古人の心」と「今人の心」との差違を通して、その対照から「或暗示」を見い出そうとしたところにあると思う。

「糸女覚え書」は原典よりも三日前、即ち七月十日の記録から始まる。この三日の間に秀林院の性格、容貌、生活態度などが余すところなく語られ、加えて「わたくし」糸女の現況も語られていく。

「わたくし」は「涼風が立ち次第秀林院様へお暇を願ひ、嫁入り致す身の上であり、その暇乞いに來た糸女の父によつて「かなりや」が献上される。これはひとえに秀林院が「よろず南蛮渡り」を好むためというが、その嗜好は勿論のこと、すでにこの籠鳥そのものが、秀林院の宿命を暗示しているとも受取れるだろう。彼女は夫・忠興から城外へ出ることを禁じられており、さらには政争の具として石

田側から籠絡に要請される身の上である。しかしながら、ここではそうした悲愴感はなく、糸女にもたらされた吉報と、後に秀林院にもたらされる凶報とのさりげないコントラストとして描き出されている。

引退間近かの開放感もあつてか、このあと「わたくし」の饒舌によつて、秀林院の実体が次々に暴露される。「秀林院様は少しもお優しきところ無^く之、賢女ぶることを第一となされ」「お世辞を好まるる」性格で、その容貌も「さのみ御美麗と申すほどにても無^く之、殊におん鼻はちと高すぎ、雀斑も多少お有りなされ候」といふ。このあたりは、才色兼備といわれる秀林院を、いささか強引にひっくり返してみただけで、読者に図式的な印象を与えるだけである。ただ、彼女のキリスト教への執心が、南蛮好みの延長線上にあること、しかもその趣味によつて集められた品々の中に贗物もかなり含まれているため、この南蛮国の教えも真贋の程は判らない、という糸女の思いが暗に語られていると思う。糸女の耳には秀林院の唱える「おらつしよ」も、唯「のす、のす」と聞こえるのみである。

もう一つ秀林院の南蛮好みとして『えそぼ物語』がある。彼女は事あるごとにイソツプの寓話を引き、蛙や豚に譬えて相手を罵倒するため、周囲の者達はこれに閉口してしまう。クリスチャンであれば、人生上の教訓として聖書の譬え話を引くのが順当であるように思うのだが、彼女の口からは殆ど聖書の話は出てこない。言わば、『えそぼ』が秀林院にとつての聖書なのだ。ここで、史実に照して考えてみると、秀林院の没年（一六〇〇）から察して、彼女が手にすることができた『イソツプ物語』は、キリシタン版『エソポのハ

ブラス』（一五九三刊）であらうと考えられる。広く知られる万治本『伊曾保物語』（一六五九刊）は、当時はまだ上梓されていなかった。しかしながら、どの文献を当つても、秀林院が『エソポのハブラス』を読んだという記録は出てこない。実際に彼女が耽読したのは、信仰の手引き書『こんてむつすむん地』であり、それを芥川は「虚心平氣」に『えそぼ』とすり替えているのである。

秀林院だけに限らず、この作品に登場する家臣達やその他の人物も、その振舞いや分別のなさによつて、ことごとく糸女の毒舌の餌食とされる。原典の作者・霜女も登場するが、「わたくし」から言わせれば「日頃みなみなになぶらるる臆病者」であり、家臣の小笠原少齋は「唯律気なる老人」、河北石見も「武道一遍のわやく人」である。中でも秀林院に取り入り城内でも幅の大きく比丘尼・澄見は、「以前は京の糸屋の後家にて、夫を六人も取り換へたるいたづら女」で「わたくし」はその顔を見るのも「虫唾の走るほど厭」だと言う。この比丘尼が、石田側の使いとして人質要請の件を持ち出すのであるが、はじめは「秀林院様のおん住居を城内へおん移し遊ばされ候やう、お勧め申す」程度の、極く些細な話であった。ところがこれが秀林院の命に関わる一大事へと發展するのは、少齋石見の兩人が「大名の人質」の噂を聞き、大袈裟に騒いでことさら事を荒立ててしまったからである。事態を傍観する「わたくし」は、「少齋石見兩人の言葉に毛すじほどのみの分別有^り之候や。まづ老功の侍とは申さず、人並みの分別ある侍ならば、たとひ田辺の城（秀林院の舅の居城）へなりとも秀林院をお落し申し、その次には又わたくしどもにも思ひ思ひに姿を隠させ、最後には兩人のお留守居役だけ覚悟仕

るべき場合に御座候」と語る。

騒動のさ中、秀林院は「まりや」の画像の前で、ひたすら「おらつしよ」ばかりを唱えている。日々気嫌が悪くなり、ことごとくに侍女を叱りつけ、その度に「えそぼ」を読み聞かす。

誰はこの蛙、彼はこの狼などと仰せられ候間、皆皆人質に参るよりも難渋なる思ひを致候

『イソップ物語』の作者イソップは、ギリシヤ時代の奴隷であった。その奴隷という立場から、主人達の生活を穴のあく程観察して、それらの事柄をありとあらゆる動物に譬えて書いたのがこの寓話集である。一般に人生の教訓書とされているが、反面こうした暴露本格的性格もついていた。そのため後に彼は、主人を侮辱したかどで、デルフォイの地で惨殺されてしまう。

この「えそぼ」が「糸女覚え書」の深層部に仕掛けられた、もう一つの「かくし絵」である。この作品は、「霜女覚え書」のパロディでもあると同時に、『イソップ物語』のパロディでもあるのだ。ここにおいて、次の新たな主題が立ち上がってくる。

「糸女覚え書」でのイソップは、言うまでもなく糸女である。いや、糸女に限らず主従関係において、主人の内情はたえず従者達目の晒されている訳であるから、従者は皆イソップの境遇をかこつていると言える。「日本国の女の知恵浅きは横文字の本を読まぬゆゑ」と言い、「えそぼ」の耽読に勤しむ秀林院は、自分のすぐ間近にイソップのような裏側からの観察者の眼が鋭く光っていることに

全く気付かない。そればかりか、自身があたかもこの作者になつた如く、「誰はこの蛙、彼はこの狼」と大勢のイソップ達に訓えて聞かすという滑稽劇を演じているのである。

ひとり秀林院と言わず、これは主従関係の中で主人の側がもつ、鈍感さでもあるだろう。もう一人のイソップの境遇者・霜女は、主人の裏を見て語らず、一切の私見をさし挟まなかった。しかし糸女に到つては、主人の横暴を語り、家臣の見識のなさを語り、事態を即刻自らの批判眼で解析してみせる。この度の仕儀も「第一にはお留守居役の無分別よりことを破り、第二には又秀林院様御自身のお気性より御最期を早められ候も同然の儀」と言い、側杖をくうことは「迷惑に存じ居り候」と語る。そこには、身をもって主人の大難を払い、万一に際しては殉死をも覚悟するという忠義忠誠の精神はない。

私は先に、芥川の歴史小説に対する見解を引いた。その中で彼は「一時代の特徴のみを——殊に道徳上の特色のみを主題としたものもあるべきである」と主張している。「糸女覚え書」のさらに半年後、道徳についての講演の中で、封建時代の道徳を成立せしめたのは、「批判的精神の欠乏」であり、今日の道徳は「一言すれば個人主義」で、成立せしめたのは「批判的精神の覚醒」であると述べている。芥川は、封建時代に起つた事件の渦中に、今日のイソップを送り込んだのである。その批判的精神の覚醒者に、事件を語らせるとどうなるか——。「聖女」とうたわれた夫人も、その信仰の災の中に「イゴイズムの醜い余燼」を燻らせていた。柔軟に対処すれば避けることのできた災いも、武士道という形式主義の道念が事を大きくし、

ついには破滅へと導いた。『イソップ物語』は、いかにすれば安穩にこの世を過しうるかを説く教訓の書だが、「糸女覚え書」は、いかなる小事が転じて大事に到るか、その原因を説いた教訓の書である。

秀林院を悪しざまに語った糸女は、その最期の場面で、若き衆を間近に見て顔を染めた秀林院を、はじめ「美しい」と書きとどめる。秀林院にむけられた冷徹な懷疑の眼が、ここに到つてようやく融和され、限らない慈しみの情へと転じるのである。糸女を感動させたのは、秀林院が垣間見せた人間らしい無垢な心であり、それはまた、「今人」の糸女が日常の中でとかく忘れてしまいがちだった（純朴さ）であつた。

「糸女覚え書」は芥川の様々な特徴を抱え込んだ作品だが、その割にはあまり顧みられていなかったように思う。私がこの作品に興味を抱き始めたのは、その深層部に仕掛けられた『イソップ物語』の意味に気付いてからであつた。すでに芥川は、天草本『伊曾保物語』の文体に倣つた「きりしとほろ上人伝」を書いている。また制作年は不詳だが「孔雀」という、異本「伊曾保の物語」も試みかけられている。（余談であるが、芥川が好んだアンブローズ・ピアースに『改訂版イソップ物語』というパロディ版がある。）「糸女覚え書」も、こうした試みの延長上に出来上がった作品、と位置づけることはできなだらうか。芥川は、表面上文体や内容は「霜女覚え書」に倣つていると見せかけ、底面下に『イソップ物語』の実にシニカルな地塗りを施しているのである。はじめに述べたように、このような多

層構造のパロディ化は、現代の先鋭達の方法に極めて近い。この点に着目して、これまでの切支丹物という視点を少しはずして、方法的側面から論考してみた次第である。