

芥川龍之介「杜子春」論

— その明るさに籠められた願望と決意 —

三十六回卒

岩澤 はるな

はじめに

芥川の年少文学^註「杜子春」の魅力はと問われたら、私は作品中に漂う明るさ、とりわけ最後の場面の晴れ晴れとした爽快さであると答える。それにしても、そのほとんどが重い陰鬱さを漂わせる芥川の中、「杜子春」の明るさは特別注目すべきものがあるのではなからうか。一般的にはそれは〈倫理的な美しさ〉や〈童話故の甘さ〉などと評されているようだが、果して人間として正直に生きていこうとする杜子春の姿には、そういったもの以上のものと深い作者の意図が認められるような気がしてならない。本作品が執筆、発表された大正八年から九年にかけての時期、作者が「蜜柑」や「秋」などといった作品でそれまでの作風から一転機を画そうとしていたことを考えあわせると、「杜子春」の中にもそうした作者の意識の変化、或は願望や決意が何らかの形で表われているはずである。これから作品「杜子春」について論ずるにあたり、その明るさの中に籠められたものは一体何であるのか、たとえその一部

分にも迫ることができたら幸いである。

一、「杜子春」の位置

「赤い鳥」に発表されたということからもわかるように、「杜子春」は年少文学として書かれている。そこで芥川他の年少文学の作品との比較において「杜子春」の位置を考えてみたい。

芥川の年少文学で、「蜘蛛の糸」(大正七年)「杜子春」(白)(大正十二年)の三作品の中に、特に彼の人間観が年少文学という枠を越えて描かれていると私は感じた。更にこれに「トロッコ」(大正十一年)を加えた四作品、奇しくもほぼ二年間隔で発表されているこれらの作品を並べてみると、作品中における作者の視点がある方向性を持って推移していることがわかる。つまりこれら四作品は、主人公と主人公の運命を握る客観的に人間を観る存在(以後客観的存在)とから物語が展開されており、作者の視点は「蜘蛛の糸」では客観的存在の中にありながら、次第にその

ウェイトを主人公へと移し、最終的に「白」では客観的存在の存在そのものを消去してしまうのである。

「蜘蛛の糸」で主人公〈犍陀多〉を見る御釈加様の目はまさしく芥川のものであり、その目は彼特有のニヒリズムをもって〈犍陀多〉に象徴される人間のエゴイズム、愚かさ、浅ましさを高い位置から見下ろしている。しかし「杜子春」では、鉄冠子は御釈加様と違って表情豊かに描かれ、

「蜘蛛の糸」の二者が没交渉であったのに対し、杜子春と同じ目の高さで彼の目の前で対面して会話をしている。そして、結局人間として正直に生きようとする杜子春を見る鉄冠子の目には、そうしたニヒリズムよりもむしろ人間性を肯定的に見た暖かい眼差しが感じられる。更に、「杜子春」において作者の視点はそうした鉄冠子の中にありながら、同時に人間として幸福な生き方を摸索する杜子春の中にも見出すことができる。こうした相違は取りも直さず作者の人間観の変化に依るものと解釈できよう。

「トロッコ」が前の二作品と大きく異なるのは、客観的存在が主人公の運命を左右する力を実際に握っていたのに対し、この作品では良平が土工に対して勝手にそう思い込んで運命を託してしまっている点である。「帰りたい」といえばいつでも帰れる状況にあったにもかかわらず、彼は土工たちを「優しい人たちだ」とひとりと合点し、土工の最後の宣告を聞くまでひたすら土工に運命を託したまま口を噤んでしまっている。その意味では、仙人の戒めを破ってあえて声を発した杜子春とは対照的である。言い代えれ

ば、良平は鞭打たれる母に向かって「お母さん」と声を発することをしなかったもう一人の杜子春の姿ではなからうか。ここで土工に芥川の視点を見出すことはもはやできない。幼い日の苦い思い出のように無雑作な運命の突然の宣告をただ黙って待ち続けるしかない良平はまさに芥川自身であり、そこに自らの人生の不安を見る目はあっても、人間をシニカルに見る目はどこにも見られない。

「白」においては白の運命を握る客観的存在は見られない。「トロッコ」での人生に対する不安は、ここでは人生の苦しみとなって現実的により具体性をもって描かれている。杜子春と白はともに自殺を考えているが、白の方がはるかに心理的に追いつめられており、自殺という形で自らの人生にけりをつけようとする白の姿は晩年の芥川の悲劇を想起させる。「白」の感動的な結末は、とりも直さず芥川の願望の表われ——人生と芸術、その両方でその死を予感しつつも、そこに奇跡的救済の道が開かれんことを待ち望んでいた——に違いない。^{三三}

このように、主人公と客観的存在との関係において芥川の視点は初め客観的存在の中にありながら、シニカルな目で突き放して描いていたはずの人間の中に次第に自己を投影し、最後に作者は主人公と同化してしまふ。そしてそこに読み取れるのは作者の人間観から人生観へと変わる。その同化、或いは変化の先峰がまさしく「杜子春」であるといえよう。

芥川の年少文学は〈御伽噺〉の世界を目指しながら、小

説同様に現実にとりこまれていき最終的に「少年」において小説との一体化がなされる。そして「杜子春」が年少文学作品における主人公への作者の投影、同化の先峰であるとすれば、「少年」への第一歩が「杜子春」だったのではないか。さらに芥川の最初の私小説ともいわれる「蜜柑」が「杜子春」と期を同じくして書かれていることを考えあわせると、「蜜柑」に対しての「芥川が最初の文学上の停滞にさしかかって、それを誠実に超えようとする試行として注目されてよい^{三三}」という評価は、まさに「杜子春」に関してなされるべきものであり、作家として〈炉辺の幸福^{三四}〉を追求していこうとした大正九年の作品中でも、特にその意識が積極的に現れた意欲作として注目に値する作品であると思う。

二、作品分析

原典「杜子春伝」と「杜子春」との間には随分な書き代えがあるが、その大きな相違点は何といっても杜子春が仙人になろうとする動機と、その結末である。さらには地獄での状況であり、これらの違いは作者の意図するところの違い、つまり主題の違いに依るものと考えられる。ここではそうした相違点から主題を考えていきたい。

(一) 三つの春

「杜子春」の冒頭は〈或春の日暮〉で始まる。しかし「杜子春伝」は冬である。この違いは何を意図してのものだろうか。

芥川が全作品を通して最も多く舞台としてしているのは〈秋の夕暮れ〉である。海老井英次氏は「〈秋の夕暮れ〉は芥川の内的世界の基本的時刻であったといえる^{三五}」と述べているが、春を舞台とした作品は数少なく、たとえそうであってもそれが作品の主題に大いに影響すると思われるものはほとんどない。海老井氏の指摘通り〈秋の夕暮れ〉が芥川の内的世界の基本的時刻であるならば、〈春〉はそれに反している。冒頭部分には季節だけでなく、もう一つ春が用意されている。それは主人公が若者だということである。これ以前に主人公が若者で、その若さを主題や展開に生かしているような作品は全く見られない。

さらに杜子春と老人の対面は常に春であり、最後まで春で物語は終る。このように終始一貫して春の持つ明るさを生かした作品は、芥川の商品では「杜子春」以外にはない。季節の春、若者であるという、いわば人生の春、そして主人公の「杜子春」という名前——冒頭におけるこれらの三つの春の設定は、予想以上に強い影響力をもってこの物語を支えている。つまり「杜子春」は〈春〉をモチーフとした作品なのであり、それは芥川にとって新たな試みのひとつであったに違いない。

(二) 杜子春の人間像

「杜子春伝」と「杜子春」とは主人公の描写も冒頭から異なっている。原典では落ちぶれた杜子春の憐れな有様が客観的に描かれ、世間の冷淡さを憤らせている。これに対し芥川の杜子春にそういった恨みや憤りはなく、どのよ

うに落ちぶれているかにも言及していない。ここで重要なのは杜子春が人生に疲れている、という点である。取りとめもなく死を思いめぐらす程の疲労とあきらめを杜子春は感じていた。それはある意味で、芥川が当時感じていた〈云ひやうのない疲労と倦怠〉と通じるものであろう。

しかし彼はずっと無意識に、空を飛ぶことを望んでいたのではなからうか。彼の目は始めから「画のように美しい」往來には向けられていない。ぼんやりではあるが空に向けられている。霞の中にかすかに見える月が現実の生活の疲労と倦怠の中にかすかに見える理想の具現であるとすれば、杜子春はそうした理想、言い代えれば仮構の世界への憧れを常に無意識の奥底に持ち続けていたのに違いない。そしてそれ故に現実の世界で自分の進むべき方向を見失っていたと考えられる。

「人間というものに愛想がつきた」と言う杜子春に、鉄冠子は「ではこれからは貧乏をしても、安らかに暮して行くつもりか」と尋ねる。それに対する答えは「それも今の私には出来ません。ですから」仙術の修業がしたいというものだった。おそらく彼はそうなるには不可欠な、或いは思い切れない何かを求めていたのではないか。「今の私には」という言葉に、ちょうどこの作品を執筆している頃、文学的な停滞に悩みなんとかそこから脱しようとする作者の姿が二重写しになる。杜子春は自分の生き方を摸索していた、そして仙人になろうというのもそうした摸索のひとつの試みだったのであろう。

杜子春は善良で愚かな、ごく平凡な一介の人間である。こうした平凡な人間を主人公にした作品は大正九年以降多く見られるようになる。ここにも作者の人間観、さらには人生観の変化を垣間見ることができるのである。

(三) 母、母の声なき声について

「杜子春伝」と「杜子春」との改作で、その主題に最も大きく関わるのが地獄に堕ちて以降の展開の違いである。原典では地獄の責苦を受けるのは妻であり、それを見殺しにした杜子春は女として生まれ変わり、そこで我が子の死に「噫」と声をもらす。それに対し芥川は杜子春の前に彼の両親を連れて来る。そして「お母さん」という叫びは粉れもなく意志的な声であった。

地獄で畜生道に堕ちた両親が登場することは、現世においては杜子春の両親は死んでしまっただけで存在していないことを認識させる。杜子春の放蕩は、実はその両親の不在に大きく起因しているのではないかと私は推測する。つまり、彼の周囲には彼を純粹に愛してくれる肉親がいなかった、彼は薄情な他人の中に一人とり残されていたのである。

鞭打たれる両親の前に、杜子春は緊く眼をつぶって必死に黙っている。すると杜子春の耳に伝わってきたのは母の声なき声だった。

…するとその時彼の耳には、殆声とはいえない位、かすかな声が伝わって来ました。…

母親の声は、彼に〈聞こえた〉のではない、〈伝わった〉のである。更に責苦を受けているのは両親であるのに、彼に

伝わったのは〈母〉一人の声であることに注目しなければならぬ。おそらくそれは音として発せられたのではなく、意識として彼の心に伝わったのであろう。地獄に墮ちた時、杜子春はすでに肉体を離れた〈魂〉である。地獄での彼と母との対話は、魂と魂の対話だったのである。

初期から大正七年頃までの芥川の作品はそのほとんどが人間性を冷淡に、彼特有のニヒリズムを持って描いたものであるが、それは彼の生い立ち、〈母性の欠如〉に起因している。三好行雄氏は指摘している。そしてその頃の作品の中に母親の存在がほとんど見られないのもそのためであらうと述べている。しかし「杜子春」には母親の示す〈母性〉が世間の冷たさと比較して描かれる。芥川は後に「侏儒の言葉」の〈親子〉の頃で「子供に対する母親の愛は最も利己心のない愛である」と述べているが、杜子春の母親が彼に示した（少なくとも彼自身がそう感じている）母の愛、すなわち〈母性〉は、作者の芥川にとって最も欠如し、そして最も必要なものだったといえるのではなからうか。

杜子春が仙人を志したのは、薄情な人々に愛想がつき、その中で生きていく方向性を見失っていたからである。しかしほんやりと空を眺める彼が無意識に何かを求めていたとすれば、それは理想の世界、夢幻の世界——現実には手に入れることのできないもの、まさしく今は亡き母の愛、母性だったのである。夢幻の世界で地獄に墮ちるといふ超現実的過程を経て、杜子春はついに母との再会、さらには母性の回復を成し得たのだと言えよう。その無意識の求め

るところの究極にたどりついた彼には、もはや仙人になることも、そのための鉄冠子の戒しめも不要であった。

母を描くことを自らタブーとしてしまった作者があえて母を描いたという意味で、この場面の持つ意味はたいへん重いと云わざるを得ないであろう。自らの禁忌を破った作者、戒しめを破って「お母さん」と声を発した杜子春、そして「少年」の中で「お母さん」と無意識に母を呼ぶ保吉、これらを並べてみた時、「杜子春」という作品が単なる年少文学として見過すことの出来ない重いテーマを抱えていると私には思われてならないのである。

三、主題について

杜子春は仙人になりそこなってしまう。しかし彼の「何になっても人間らしい、正直なぐらしをするつもりです」というその声には晴れ晴れとした調子が罩っていた。仙人になれなかったことを「反って嬉しい気がする」と言っている杜子春が晴れ晴れとしているのは、彼が無意識に求めたものが死んでしまった母の愛、すなわち失われた母性の回復であったと考えれば、〈母性の回復〉が達成された今、それも当然の反応であろう。そうしてそれによって人間として生きていく自信を得た杜子春の姿は、そうありたいと願う作者の願望でもあろう。つまり、この作品の主題は、そうした杜子春の失われた母性の回復による生きる自信の回復にある。

すでに文学的停滞を迎えていた芥川は、新たに〈炉辺の

幸福〉(素戔鳴尊)に目を向けることで新境地を開こうとしていた。しかしそれは実生活を認識しなければならぬことであり、芥川が自分の実生活、すなわち人生を考える時、そこに暗い影をおとす〈母〉の不在は避けて通れぬ問題であったに違いない。そのうえ、間もなく母親となる妻も母性を感じさせていたであろうし、彼は否応無しに自分の人生における〈母性の欠如〉と対面しなければならなくなっていた。そんな時彼は自分の無意識の奥底に封じていた〈母性の回復〉への願望にはつきり気付いたのではなからうか。つまり作者はそうした自己の願望を杜子春に託したのである。杜子春の願望の成就是作者の願望の成就であり、芥川が不愉快な現実の中で生きる自信を得るには、〈母性の回復〉は必須のものであったのだらう。

大正九年の転機を画した代表作として「秋」がある。これは〈利那の感動〉(「奉教人の死」)の後のむなしさを生きなければならなくなった女主人公信子が、疲労と倦怠の日常の中に埋没していく姿を描いた作品である。その題名だけみても対照的な「秋」と「杜子春」とを比較してみると、自ら構築した仮構の世界の崩壊によって現実の生に疲労と倦怠とを感じていく信子と、〈母性の回復〉という理想の實現によって現実を誠実に生き抜こうとする杜子春とは全く対照的である。言うなれば、信子の生き方は仮構の世界の中に現実の人生をとりこまれてしまう消極的な生き方であり、杜子春の生き方は仮構の世界を現実の中にとりこんでいく生き方、積極的な生き方である。そういう意味で

「秋」と「杜子春」とは、試行錯誤を繰り返した大正九年頃の作品の中でその両極を成すものであると言えよう。そしてその中で最も積極的な生き方を示したものがこの「杜子春」ではなからうか。他の作品にない明るさがこの作品にあるのは、実はそうした作者の意欲的、積極的な生き方への決意や願望が籠められ、それが私たちにも強く訴えかけてくるものだからであらう。

「少年」の最後の場面は保吉の三年以前の回想である。「少年」が書かれたのは大正十三年、上海へ旅行したのは大正十年であるが、最後のこの「お母さん」という呼びかけはまさに杜子春のものではないかと思われる。「蜜柑」において告白の小説を書きながらも、そこに私は「秋」の信子に通じる、〈利那の感動〉を現実にも求めながら疲労と倦怠の日常に埋没していく作者自身を見てしまう。「誰が御苦労にも恥ぢ入りたいことを告白小説などに作るものか」と告白を拒否してきた彼が、その告白小説を書かざるを得なくなった時、「お母さん」と無意識に母を呼んだのは、〈母性の回復〉が作者の第一の願望であったからだろう。すなわち「杜子春」で作者が主人公に託したものは、四年後、今度は自らを告白する形で描かれている。そのまの意味で「杜子春」は新たな境地へと踏み出そうとする芥川の決意の表明、そして「少年」に始まる告白的小説の先駆けとなる、「秋」以上にその転機を画して書かれた作品であると言えよう。

おわりに

杜子春は見事に〈母性〉を回復し、人間としての生きる方向を見出した。しかし芥川は母性の回復することは最終的にできなかった。彼は勇気をだして杜子春とともに母のいる地獄へと向った。だが、そこに杜子春の母はいても芥川の母はいなかった。同じものを希求したにもかかわらず、杜子春の将来と芥川のその後の半生はあまりにも違いすぎる。大正九年以後、晩年の彼へと辿る経路をひとつひとつ見ていくと、結局彼は現実における生き方を摸索しながらも、そこで生きる術を見つけることができなかった、つまり彼は現実ではなく仮構の世界でしか生きることができない作家であり、人間であった。

「蜜柑」において告白的小説を試みた芥川は、現実の世界に目を向けながらも結局は〈刹那の感動〉を求めている。それに対して「杜子春」は、同じ時期に脱稿されているにもかかわらず、それが御伽的な物語であるにもかかわらず、現実を生きようとする意欲に満ちている。いや、御伽断であったからこそ彼は自分の無意識を解放することができたのかもしれない。もしこの時期、「蜜柑」を始めとする小説において彼がもっと自由に自分の意識に封じこめていたものを開放することができていたら、あるいは芥川はあのような悲劇を迎えることはなかったのではなからうか。

注

- 一 恩田逸夫氏の「芥川龍之介の年少文学」（『明治大正文学研究』第一四号、昭和二九年一〇月発行）の中の定義によった上で、年少者を対象とした文学という意味で用いている。
- 二 ちょうど「白」の執筆中、有島武郎の情死を知り、小島政二郎に「死んぢゃあ、敗北だよ」と語っている。
- 三 『芥川龍之介辞典』「蜜柑」の項による、塚谷周二氏解説。明治書院。

- 四 大正九年発表の「素戔嗚尊」は父になる主人公が「炉辺の幸福を見出した」とある。同じ頃作者自身長男比呂志が生まれている。

- 五 「秋」（『鑑賞日本現代文学』⑩芥川龍之介）海老井英次編 角川書店

- 六 『日本児童文学大系』12 ほるぷ出版 昭和五二年十一月