

芥川龍之介『神神の微笑』と日本文化論

——戦後作家による再評価を起点として

田口 麻奈

一 一九六〇年代における再評価の文脈

芥川龍之介『神神の微笑』（『新小説』一九二二・一、初出題「神々の微笑」）は、キリスト教と日本の風土の接触の諸相という芥川の〈切支丹もの〉に共通の主題を有し、概ね作者による日本文化論の作品化と目されてきた一篇である。芥川が日本における異種文化の親和的受容についてポジティブな関心を抱いていたことは既に論を俟たない。また、日本を「アジアの文明の博物館」と述べた岡倉天心に代表されるような寛容な器としての日本像は、国際的視野を涵養した大正期日本文化論の主流を占めるものでもあった。

ただしこの小説において、極めて分かりやすく提示され

たかに見える肯定的日本文化論は、末尾の語りによって一挙に相対化される枠構造の内にある。この一篇の要諦を、宣教師オルガンティノに対する「日本の神」の口説の内容に見出してきた従来の論考に比べて、近年はこの語りの重層性を重視する立場が新たに加わってきており、芥川の技術的な試みとその参照先も詳細に踏査されつつある。しかし、テクスト生成の経緯や語りのフレームを視野に入れることよって、登場人物たちが演じてみせた〈日本文化論〉がどのように相対化され、一篇の主意がどこに帰着する可能性が新たに生まれるのか、という解釈の水準においては、未だ多くの疑問が残されているといえる。とりわけ、諸論が一致を見ていないにも関わらず議論が尽くされていない感があるのが、語り手（『我我』が、「西洋人」と「日本人」

のどちらとして仮設されているのかという点である。この、読解上の重要な岐路についての解釈と、そこから敷衍される小説全体の意味付けに関しては、未だ曖昧な部分が残されていると思われる。

この点に関して本論の立場を予め述べれば、「我我」と自称されているのは明確に大正期の日本人であり、『神神の微笑』の際立った独自性は、この限定的な立場に強く自己同化する語り手の決然とした姿勢にある。それは、善悪・功罪の両義性を強調することによって判断を留保する芥川以外の（切支丹もの）の語りとは一線を画しており、その点に、『神神の微笑』が一九六〇年代に戦後作家たちによって再評価される必然性があったと考えられる。

戦後、『神神の微笑』の末尾の語りについていちはやく言及し、そこにアジア・太平洋戦争の展開を重ね合わせて生々しいナショナリズムを看取したのは堀田善衛であった。

「私は太平洋戦争の初期ごろに、はじめてこの作品を読んで、たいそう不気味な思いをしたことがある。

（中略）まさに「あらたに水平へ現れた、我々の黒船の石火矢の音」が、我々自身の夢をぶち破って真珠湾を空襲し、プリンス・オブ・ウェールズ号を轟沈させ

たりしていたのだ」（堀田善衛「海鳴りの底から プロムナード」）

堀田のこの言は、後に「我我」＝西洋人という解釈を提示した三好行雄氏³⁾によって「いかにも的はずれな感想」と否定的に評されて以来、殆ど顧みられてこなかったといつてよい。しかし私見では、この一篇の語り手の好戦的な身振りに正確に反応したこの批評は、テキスト解釈にとつて重要なだけでなく、この種の主題を持つテキストに付帯するいくつかのコードを把握するための重要な示唆を含んでいる。

堀田が『神神の微笑』を読んだのは「太平洋戦争の初期」と述べられているが、戦前・戦中において、キリシタン弾圧史に表層の材をとつて現行の政治情勢を批判する文脈が広く伏流していたことは、戦後になって多くの諸氏の回想するところである。例えば新村出は、自身大いにその興隆に寄与した大正→昭和期の南蛮趣味について、「一つにはそのころの新思想の迫害に対する一種の反発、迫害された人々に対する一種の同情、それやこれやが、意識的にでも、無意識的にでも、暗々裡にはたらいて」、読者をひきつけたものと分析している。これが決して事後的な意味づけでないことは、例えば南蛮ブームの渦中に刊行された吉利支

丹文庫の序文に、「兩三年来、吉利支丹研究のいたく盛なるは：(略)思想上の争鬪或は壓迫に直面せる世人が、明にそれと意識せずして類似を既往に求めて、所謂吉利支丹研究の端を發したるが如し」(比屋根安定「吉利支丹文庫第二輯に自叙して」『南蛮寺興廢記他二編』警醒社書店 一九二六)のような記述が認められることから分かる。堀田による『神の微笑』評が、折からの安保反対運動の隆盛と呼応させるようにキリシタンの抵抗の歴史を描出する長篇小説『海鳴りの底から』(『朝日ジャーナル』一九六〇・九・一八―一九六一・九・二四)の冒頭に置かれていることは、この文脈と無縁ではあり得ないだろう。『海鳴りの底から』發表直前の論壇を見渡せば、そのことはさらに明瞭に跡付けられる。例えば花田清輝は、プロレタリア文学の再評価の可能性をキリシタンのそれに擬えた杉山平助の著述(『文芸五十年史』鱒書房一九四二)に言及しながら、次のように述べている。

「そのアナロジは、わたしにとつて、すこぶるみのりゆたかな一觀念と化し、・・・(中略)転向者、偽装転向者、非転向者は、それぞれ、わたしに、ころび伴天連、立ち返り伴天連、殉教者を連想させた」(『プロレタリア文学批判をめぐって』『文学』一九五九・二)

これと同様の「アナロジ」は、同年の『新日本文学』誌上でも、極めてアクチュアルな問題意識として提出されている。

「共產主義者も、キリシタンが宗教的に対決しなければならなかったキリシタン排斥論の原形(わが国は神国である。神道は万物の根本であり神儒仏は、もと一致のものである)という秀吉の禁教令と外向文書に表れているもの)と思想的に今でもたたかわねばならない」(大江満雄「キリシタンの転向」『新日本文学』一九五九・八)

「(引用者註、キリシタンを迫害したイデオロギーが)また、近代において、コミユニストを迫害したイデオロギーであったことを考えなければならない。：(略)キリシタンたちを転びに追いやった権力はけつして、私たちの現代に消えているわけではない」(佐古純一郎「転びキリシタンについて」同右)

このように、大正期においても、また戦後においても、往年の「キリシタン」の存在を回顧する際に開かれたのは、ひとえに過去への通路のみではなかった。南蛮趣味とは、初めて西洋と邂逅した過去の日本そのものにエキゾティシズムを感じる立場、すなわち過去と現在の断絶を前提とする審美的立場とは逆に、過去と現在との類似をこそ呼び

寄せる立場もまた根強く包含する様式だったのである。堀田による『海鳴りの底から』が、この後者の文脈を意識したものであったとすれば、その冒頭に提示された『神神の微笑』への強い関心は、この小説に同様の批評性が潜在することを示唆しているようにも見える。無論、堀田はそのような視座を直截的に言明していないが、前掲の佐古純一郎氏は、まさに同時代批判の意図を『神神の微笑』に見て次のような批評を加えている。

「和辻氏が『偶像再興』を書いた時期が、芥川の『神神の微笑』を生み出した時期とまったく重なりあつていふということは、私には単なる偶然とは思われない。

∴（中略）和辻哲郎氏が「偶像崇拜の心理」と呼んだ心のはたらきがいつの時代にも、「まことの神」でない被造物を神につくりあげていく。芥川が神々の微笑といったその「神神」とは、そのようなものではなかつたろうか。それは「天皇」を「神聖不可侵」なる神として崇拜の対象とした心理でもあつたのである。∴（略）いま遠藤周作氏をして『沈黙』を書かした背後にまたしても、そのような偶像崇拜の心理がうごめいていることを私は無視することができない」（芥川竜之介の『神神の微笑』と遠藤周作の『沈黙』、『聖心女子大

学論叢28』一九六六・一二）

これは一九六六年、遠藤周作『沈黙』が日本の（無）宗教性についての社会的関心を惹起したことを受けての評であり、これ以降『神神の微笑』は、『沈黙』が描く「沼地」（＝どのような確固とした思想体系も取り込み溶解させてしまう日本文化の特殊性）を先駆的に描いたものとして注目されることとなる。ただし佐古氏の論の主旨は、引用部に明瞭な通りその種の文化論の追認にあるのではなく、芥川や遠藤がそれぞれに直面していたはずの憂慮すべき時勢、すなわち偶像や象徴を神として跪拝しかねない時代の動向への批判を作品に見出すことであつた。

このように『神神の微笑』は、先に確認したような南蛮趣味そのものが持つコードの複層性と同様に、過去と現在それぞれの時間における同時代性を喚起するテキストとして再評価の端緒を開かれたのだといえる。その際、末尾の語りを持つある種の不穏な気配がこれと同調することは明らかである。堀田や佐古氏のこの着眼はしかし、長らく後続の論に継承されることがなかった。後にこの文脈に連なる政治批判の可能性を前面に押し出したのが柄谷行人氏の論考であるが、柄谷氏に拠れば、『神神の微笑』は明瞭にマルクス主義運動への弾圧と、それによる変容＝転向を予告

するテキストである。ここには、具体的な分析を通じて確認されるべき多くの重要な指摘が含まれていると思われる。

無論、『神神の微笑』で語られる諸文化の日本的「変容」が左翼活動家の「転向」の隠喩であることの明白な根拠をテキスト内部に求めることは出来ないだろう。しかしながら、確認してきたような視座が戦後の『神神の微笑』再評価を促すのに不可欠な媒介であったとすれば、小説におけるどのような表現上の達成がかかる問題意識と触れ合ったのかということに関しては、一個のテキストの問題として問われるべきだろう。さらには、それによって論者側の持つ問題を逆照射することも可能になるのではないだろうか。

本論は、資料面での検証とともに『神神の微笑』の詳細な読解を提示し、その現代的な意義を探ることを目的とするが、既述のような再評価の契機にも留意し、そこに投影された戦後の問題意識の一側面を照らすことをも企図に含むものである。では、次節でこれまでの研究史をあらためて整理した上で、『神神の微笑』一篇の批評的射程を測ることを試みたい。

二 「我我」とは誰か

まず、『神神の微笑』において議論の焦点となってきた問題を簡便に整理すれば、第一にその思想性の比重——問題が審美的なレベルに留まっていると見るか、より深刻な思想的葛藤を看取するか——において論者の基本的立場が大きく分かれている⁵⁾。前者の立場は、この時期の芥川に関する総合的な考察の結果として極めて説得的だが、これに拠って作品を結論付けてしまう場合、芥川のテキストが異文化間の衝突という現実的な課題と深く切り結ぶ可能性を狭めることにもなる。第二に、この小説を芥川による日本文化論の表出と見る主題論的な読みにとつて極めて重要な記述を含んでいた初出形が改稿されているため、ここに作家の思考の揺れを看取し、『長崎小品』（『サンデー毎日』一九二二・六）など他作品との脈絡においてその変遷を跡付ける方法が多く採られてきている。削除された初出の第四節には、フレスコ画の「耶穌」の顔が「大日靈貴」（天照大御神）に変容する様が描かれており、この描写はキリスト教が日本化するか否かという問題に対するほぼ決定的な答えを象っているように見える。そのため佐藤泰正「切支丹物——その主題と文体」（『国文学解釈と教材の研究』一九七七・五）は、

改稿・削除されたその部分なくしては題名に違わぬ主題は成立しないと指摘している。その他多くの論が、この改稿に決定的な解答を避ける芥川の〈判断保留〉を読み取っており、また、一度は保留したその問題に前述の『長崎小品』で決着を付けたとする見解も多い⁹⁾。しかしこの視座は、物語内容を相対化する語りのフレームを度外視する読みでもあり、この一篇の小説としての完成度を信頼した上で独自の達成を認めることには繋がりにくい議論であるともいえる。そして第三に、前節で触れた通り、語り手の立場を限定する「我我」という人称や、「我我」が成し遂げるべき「事業」とは何かという解釈の水準において、十分に整合されていない点がある。行論の都合上、まずこの第三の点から検討したい。

「南蛮寺のパアドレ・オルガンティノは、…(略)架空の月桂や薔薇の中から、一双の屏風へ帰つて行つた。南蛮船入津の図を描いた、三世紀以前の古屏風へ。(改行)さやうなら。パアドレ・オルガンティノ！君は今君の仲間と、日本の海辺を歩きながら、金泥の霞に旗を挙げた、大きい南蛮船を眺めてゐる。泥烏須が勝つか、大日靈貴が勝つか——それはまだ現在でも、容易に断定は出来ないかも知れない。が、やがては我我の

事業が、断定を与ふべき問題である。君はその過去の海辺から、静かに我我を見てゐ給へ。たとひ君は同じ屏風の、犬を曳いた甲比丹や、日傘をさしかけた黒ん坊の子供と、忘却の眠に沈んでゐても、新たに水平へ現れた、我我の黒船の石火矢の音は、必古めかしい君等の夢を破る時があるに違ひない。それまでは、——さやうなら。パアドレ・オルガンティノ！さやうなら。

南蛮寺のウルガン伴天連！

小説末尾に至つて前面に迫り出してくるこの語り手を日本人とする解釈は、従来、語り手＝芥川という前提の故か最初からそれを疑問視しない場合が多い¹⁰⁾。それに対して、語り手を幕末の西洋人とする解釈の根拠は明瞭であり、前掲の三好雄氏の提言以来、こちらが大方の賛同を得ているといつてよい。その根拠とは「我我」が「石火矢」を搭載した「黒船」を所持しており、従つてそれがペリー提督の艦隊と思われること、また語り手が眼前に置いているのが「三世紀以前」の南蛮屏風であり、それが一六世紀から幕末までの時間に相当すること、さらに語り手が屏風絵のオルガンティノ(＝日本化したオルガンティノ)の「夢を破る」等と述べており、それが非・日本的立ち位置と見なされること、などである。

まず基礎的な用語の検証からゆくと、「石火矢」を搭載した「黒船」のみでそれをベリール艦隊による恫喝と特定の結び付けることは出来まい。黒船屏風とも呼ばれた南蛮屏風に大砲を積んだ商船が描かれている通り、南蛮交易に用いられた「黒船」は軍艦と商船とで船型を使い分けておらず、その「石火矢の音」は入津の合図でもあった。だとすれば、有力な根拠は「三世紀」という時間の懸隔にありそうだが、確かに、一八五三年のベリール来航から「三世紀」週れば、オルガンティノが布教活動に従事していた一六世紀に当たる。しかし、ここで語りの現在から「三世紀」の隔たりを持つと言われているのは現実のオルガンティノが生きた時代ではなく、それに少し遅れて隆盛した南蛮屏風^①の方であろう。言うまでもなく、『神神の微笑』のオルガンティノは、歴史上に実在した人物としてではなく、語り手によって夢想され南蛮屏風から立ち上げられた架空の人物として語られている。物語の舞台は、南蛮屏風を介在させることによって仮構された、南蛮時代という極めて抽象的な時空なのである。更に重要なこととして、小説発表時の大正期においては、南蛮交易時代を振り返っておおよそ「三百年前」と指呼する習慣があったことが指摘できる。芥川の直接的な参照先となった新村出や永見徳太郎の著述だけ

を見ても、次のような用例を頻繁に確認することができる。

・「志摩のさゝら節といふのにこんなものがある。三百余年まへの情趣がたゞよふ」(新村出「南蛮に関する俚謡その他」『心の花』一九二〇・九)

・「私の南蛮趣味から、三百年前の回顧を書いてみたい」(新村出「三百年の回顧——南蛮趣味と和歌其他——」『心の花』一九二三・四)

・「今から約三百年乃至三百五六十十年前に西洋人が日本へ来て、極めて自由な貿易を盛んに営んでゐた」(新村出「近世輸入服飾品と其名称」大正十一年某所談話要旨、初刊『日本晴』靖文社一九四二)

・「嘗てマルコポーロによつて黄金づくめの国と呼ばれた国、神秘的な日本国が三百余年前に羅馬字印を用ふる大名を出すに至つた程、欧州文明の影響と刺激とを受けたことは世界に於ける奇蹟ではあるまいか」(永見徳太郎編『南蛮屏風大成』巧芸社 一九三〇)

当時の南蛮趣味の圏域において「三百年前」^②「三世紀以前」というクリシエが通用していたとすれば、少なくとも読者には小説の語り手は同時代人と受け止められたはずであり、語り手^③西洋人という解釈の根拠である幕末のベリール提督への連想は成立しないことになる。

ここまでで、ひとまずは語り手を大正期の日本人として有力視できたと思われるが、この見地に沿えば、「我我」は日本の側に立って西洋に「勝つ」野心を披瀝していることになる。その「黒船の石火矢の音」は、「古屏風」の中の「君等」の「古めかしい夢」を破るに違いない、と語り手は言う。渡来した宣教師たちの姿を様式的な絵画に定着させ、異文化調和の美として昇華して見せた往時の南蛮屏風には、無論、「泥烏須が勝つか、大日靈貴が勝つか」という逼迫した闘争の痕跡は留められていない。だからこそ語り手は、それらを「忘却の眠」に基づく「夢」と呼ぶのであり、それは往年の勝負に「断定を与ふ」時がくるまでは保たれる。しかし、「我我」が我我自身の「黒船」——軍事力・通商力の象徴であり、西洋列強に伍する国力——を新たに進水させる時がきたら、その時、屏風が体現するような異文化の調和的共存は破られることとなる。屏風内のオルガンティノに、「それまでは、さやうなら」と述べる語り手の発話は、「泥烏須」と「大日靈貴」の競い合いが審美的な水準で止揚されているのは今ひとときのことであり、「我我」が有力な「黒船」を持つ時がきたら、再び、物語内のオルガンティノが身を晒していたような競い合いの前線が現実のものとなることを告げているように見える。

このように分析してみれば、前掲の柄谷行人氏の着眼の重要性と、さらに検討すべき点が、よりテクストに即した形で見えてくるだろう。柄谷氏に拠れば、大正時代とは「日露戦争における武力の対等性あるいは優位の上ではじめて」文化ということの優位性が説かれた時代であり、だからこそ『神神の微笑』は「文化的な「造り変える力」を強調」することによって「日本の優位を暗に示す」のだという。成程、『神神の微笑』はこの点において確かに一六世紀ではなく大正期を描くテクストであり、より細かな点でも同時代状況の投影が認められる。ただし先に見たように、語り手は最後にはその「文化（の優位）」に破綻が訪れることをこそ予告しているのではないか。このことを検討するためには、対西洋の「事業」に臨もうとする語り手が語る物語内容を詳細に見ていく必要があるだろう。

三 勝ち負けの論理とその転倒

小説の第一節で、オルガンティノは日本のアニミズム（この国の山川に潜んでゐる力）に対する不安と憂鬱を吐露し、使命を果たすためには「この国の霊」と戦わねばならない、と述べる。その後第二節で、日本の Bacchanalia（酒宴）の光景を幻視する。

「・・・彼は唯大光明の為に、烈しい眩暈が起るのを感じた。さうしてその光の中に、大勢の男女の歓喜する声が、澎湃と天に昇るのを聞いた。

おほひるめむち
「大日靈貴！大日靈貴！大日靈貴！」

「新しい神なぞはをりません。新しい神なぞはをりません。」

「あなたに逆ふものは亡びます。」

「御覽なさい。闇が消え失せるのを。」

「見渡す限り、あなたの山、あなたの森、あなたの川、あなたの町、あなたの海です。」

「新しい神なぞはをりません。誰も皆あなたの召使です。」

この光景に関する叙述は、その始めに鶏声が聞こえる事(14)や、アミノウズメノミコトが裸身で踊る事など、記紀の天石屋戸神話をほぼ忠実に踏襲している。第一節の内容から考えて、この幻がプリミティブな多神教を強調する光景として現れるのであれば、納得のいく展開であろう。しかし奇異なことに、引用部にあるような、文献から自由な創作された文言には明らかに一神教のヴィジョンが投影されている。ここで「大日靈貴」は「あなたに逆ふものは亡びます」「皆あなたの召使です」等、絶対神としての支配力を

強調され、山川草木だけでなくあらゆる存在をその「召使」とする、つまり汎神論的「神々」の上に君臨する「神」として現れる。この点でこの光景は、原初的なアニミズムの寓意ではあり得ず、また記紀が成立した八世紀の古代国家のイデオロギーにも収まらない、近代国家神道の色彩を色濃く帯びていると考えられる。第三節で現れる「この国の霊の一人／老人」が用いる「我我」という自称が、論理的帰趨としてはそのような「大日靈貴の召使」として等し並みな存在である「我我」を含蓄せざるを得ないとすれば、これと、語り手の自称である「我我」とは完全に輪郭を重ねることになるだろう。言うまでもなく、国民国家としての近代日本は、皇祖神を頂点として統合される臣下たちの共同体＝神国日本を神代史に遡って根拠付けることで組織されてきたのであり、前節に確認したような対西洋という位相で「我我」を自称するような主体は、この論理と無縁には現れてこないのである。物語がそのような主体の夢想として立ち上げられている以上、そこには大正期日本で構築された論理が投影されていると見ておかしくないだろう。日本側にアイデンティティをおくことに迷いや揺らぎを持たない、その決然とした姿勢に際立った特徴を持つているこの小説の語り手の立場の偏向は、注意深く読めば、

日本人読者との結託を誘う形で物語内の随所に現れているといえる。

天石屋戸神話の光景を幻視し、霊／老人の日本文化談義に晒されたオルガンティノに関して、語り手は、「あの幻にどんな意味があるか、それは彼にはのみこめなかつた」「この国の歴史に疎い彼には、折角の相手の雄弁も、半分はわからずにしまったのだつた」などのように、その理解の程に説明を加えている。「彼には」という限定的な措辞は、それらが日本の文化的コンテクストを共有する読者にはごく理解しやすい内容であることを同時に示唆する。「新しい神」の降臨を騙って「大日靈貴」を石屋戸から連れ出すという記紀神話の内容を熟知する日本人読者にとつて、「その新しい神と云ふのは、泥烏須を指してゐるのかも知れない」というオルガンティノの淡い期待は、それが否定されることへの伏線でしかない。その光景が、記紀の射程を超えてキリスト教を拒むヴィジョンとなり得ることは、作中に何ら説明的言辞を持たないまま、しかし確実に読者に届けられるメッセージとしてある。それは第一節の次のような場面にも明瞭である。

「桜！……（略）オルガンティノは一瞬間、降魔の十字を切ろうとした。実際その瞬間彼の眼には、この夕

闇に咲いた枝垂桜が、それほど無気味に見えたのだつた。無気味に、——と云うよりもむしろこの桜が、何か彼を不安にする、日本そのもののように見えたのだつた。」

ここで大半の読者は、桜が日本を象徴するという文化的コードを即座に了解するだろう。だからこそ、ひとりそれを了解しないオルガンティノの心中に寄り添うように「何故か：見えたのだつた」と語りながらも、語り手は一切の説明を省くのである。このようにこの小説の語りは、他者であるオルガンティノを認識の共同体から疎外し、そして、その疎外自体を明瞭に縁取っていく。

自らの排他性を露呈させるこの語りのあり方は、語り手と同じく対西洋を意識する「我我」である霊／老人の談話にも著しい。ここで「我我の力というのは、破壊する力ではありません。造り変へる力なのです」という一見平和主義的な前提の下に、すべての文化現象が勝ち／負けの論理で裁断されていくことに注意が必要だろう。本地垂迹説に与えられた説明に顕著であるように、霊／老人は、現象的にはひたすら二者の混交である神仏習合の歴史に〈解釈〉を施すことによつて勝敗を判定し「我我」の「勝ち」を主張する。無論、「この国の霊との戦」を使命として認識する

オルガンティノも、もともと勝ち／負けの論理をもって布教に臨んでいるわけだが、オルガンティノにとつての「勝ち」が、信徒数の増大という現象的な事実と一義的に結びつきの対して、霊／老人の〈解釈〉は融通無碍であり、まさにその事象の意味を「造り変へる」ことができる。

「唯気をつけて頂きたいのは、本地垂迹の教の事です。

あの教はこの国の土人に、大日靈貴は大日如来と同じものだと思はせました。これは大日靈貴の勝でせうか？それとも大日如来の勝でせうか？仮りに現在この国の土人に、大日靈貴は知らないにしても、大日如来は知つてゐるものが、大勢あるとして御覧なさい。それでも彼等の夢に見える、大日如来の姿の中には、印度仏の面影よりも、大日靈貴が窺はれはしないでせうか？」

ここで霊／老人は、「この国の土人」の主観的真実を持ち出すことでオルガンティノの一義的な価値観を覆そうとしているのではない。相手の理解力を超えた長舌舌の目的は、「つまり私が申上げたいのは、泥烏須のやうにこの国に来て、勝つものはないと云ふ事なのです」という自己総括に尽きている。西洋と日本という異なる論理の衝突として演じられるかと思われた二者の接触は、勝ち／負けの二分

法を共有する同じ土俵での競り合いとして展開し、その間、霊／老人は一貫して表面に「微笑」を浮かべたまま、有史以来の異文化受容の諸相に「勝ち」の刻印を押しつけてゆく。この「微笑」が、日本の風土の隠喩として柔和さや礼節を意味するどころか、オルガンティノに対して自らの優位をパフォーマティヴに作り上げる抑圧的な働きをしていることは明瞭だろう。「やはり油断はなりませんよ」「御気をつけなさいと云ひたいのです」等の言葉が、相手の身上を慮る表層の意味とは裏腹に挑戦的な色彩を帯びるのもそのためである。

このように、天石屋戸神話の光景の近代的な変容も、日本文化史を「勝ち」の歴史として体系化する老人の口説も、原初的な力が偏在することの証明であるよりは、歴史に対する人為の痕跡を指し示しているように見える。そして、イタリア人であるオルガンティノが、神話や歴史に関する〈解釈〉から疎外されているためにそれらを「何か不思議な力」という名状し難い本質として受け止めざるを得ないのに対し、「この国の霊」たる者が、その合理的説明に拘泥するという一見奇妙な転倒は、日本に残存する原始的宗教への畏怖や称賛といった価値付けが、西洋からのまなざしを触媒として発現し、西洋への対抗理論として立ち上がる

ことの忠実な縮図であるだろう。それはまた、物語内で非西洋的力による「勝ち」を跡付けてきた語り手が、最後には「我我の黒船」の出来、すなわち日本の西洋化をこそ誇らかに宣言するという転倒と同義の事態なのである。

四 アクチュアリテイの所在

以上、本論は、語り手の強靱なナショナル・アイデンティティに着目し、その限定的な立場から語られる物語に、大正期に醸成された国家構築の理論の投影が見られることを確認してきた。では、如上の解釈は、芥川のテクストとしての『神神の微笑』の意味付けにどのように関わるだろうか。

近年の動向として、小説の枠構造を視野に入れた上で語り手を西洋人と解する立場が主流となっていることは既述したが、その立場を採る論の多くは、「幕末の西洋人」¹¹「文明開化の論理」¹²「〈近代〉に生きる芥川の視点の導入」という理路によって、近代人として分裂した自己を抱える芥川の葛藤を探り当ててきた。例えば関口安義氏は、「日本的なものへの挑戦」¹³「二律背反にゆらく作者のこころ」¹⁴を読み取っており、また井上洋子氏は、この枠構造を「日本の神々の力（＝造り変へる力）」が、まだ生きていた過去と、

圧倒的な西歐化を遂げる近代との断層」を示すものであるとし、ラフカディオ・ハーンの言う「日本人の微笑」¹⁵神々の微笑」の消失しつつある近代を批判する意図を汲み取っている。

私見では述べてきた通り、語り手の立場は語られる物語を深部から規定しており、その内容は日本的なるものを強力に追認することにおいて一貫していると思われる。しかしその強力な追認の過程で、語り手は、異文化との競い合いの末「勝」たねばならない「我我」の行為遂行性を露呈する。そもそも「造り変へる力」によって異文化を柔軟に摂取することを真に「勝ち」と認めるのであれば、南蛮屏風という芸術様式の確立は、それ自体で「勝ち」の証左となるはずなのである。然るにそれは、いずれ「我我の黒船の石火矢」によって否定されるものとしてある。本論が確認してきたように、日本の「造り変へる力」とその「勝ち」を主張する語り手が、最終的に西洋への同期化を目指す一筋の道を辿っているとすれば、このことは容易に得心出来る。自らが構築した優美な文化論を裏切ることなしには、「我我の黒船」の出来はあり得ないからである。

緒論に戻って繰返せば、南蛮趣味とは、過去を美化する審美主義の陰に、同時代批判の文脈を並存させる方法で

もあつた。屏風内の「君等」が「忘却の眠」を眠っている
と述べる語り手は、日本の「造り変へる力」の美的所産と
されるものの背後にかつて熾烈な勝ち／負けの攻防があ
り、今なおあることをこそ語っていたのではないか。その
屏風の夢を破つて、再び勝ち／負けの論理に参入しようと
する「我我の黒船の石火矢」は、西洋対日本の関係性にた
だ審美的な水準で決着を付けることの不可能を告げ、翻つ
てはそうしようとすることの欺瞞を、撃とうとしているの
である。

それでは、この読解に基づいて、本論の第二節で便宜的
に分類した問題の第二点、芥川の他作品との経絡を考えて
みたい。夙に指摘されているように、『長崎小品』や『わが
散文詩』（初出：『日本の聖母』『女性』一九二三・一）には、
キリストや聖母マリヤがその日本の変容を「微笑」によつ
て肯定する様子が描かれており、『神神の微笑』における「微
笑」とその主題性がより明瞭に意味付けられたものと考え
られてきた。さらに、これらのテキストで肯定されるのが、
蒐集家のコレクションである骨董品の「麻利耶観音」や、
日本の画師の作品としての「聖母」であるために、芥川の
意図は専らそれらを芸術的表象として肯うことだという諸
論の解釈も、いかにも説得的であるだろう。

しかし、例えば『長崎小品』において、「基督」や「麻利
耶観音」の笑いは、「西洋出来の物にない、独特な味」を鑑
賞者に讃美されただけで現れるわけではない。異文化を取
り込む力について述べられた、「其処から今日の文明も生れ
て来た。将来はもつと偉大なものが生れるでせう」という
言葉を聞いた後に現れるのである。独特な優れた造形を生
んだ力はまた、現下の生活を規定する「今日の文明」を隆
盛させた力でもある。それが将来は「もつと偉大なもの」
を生むと述べる登場人物の言葉が、ただ偉大な芸術の出現
をのみ期待しているといえるだろうか。テキスト前半で、
「西洋文明の命の火を胸の中に宿してゐる」ことを理由に
日本の南蛮物を価値付け、西洋に対する劣位を前提として
いた「麻利耶観音」たちが、この「もつと偉大なもの」へ
の展望を耳にして「笑う」ことの意味を考えるべきだろう。
ここでも、「造り変へる力」という日本の文化的独自性の主
張は、最終的にはその価値に安住するためになされるので
はない。それは西洋に向かって方向付けられ、かつ「もつ
と偉大な」文明国たることへの欲望と不可分なのである。
このように、作中で主張される日本文化論は、当時の国
際主義的思潮のなかで複層的に形成された理念に深く裏付
けられていると考えられる。最後に、そのような時代の明

白な刻印として、霊／老人の言葉の中には、新村出による当時の最新の学説が引用されていることを指摘しておきたい。すでに諸本の注釈にあるように、『神神の微笑』のなかには、「桃太郎」と並ぶ著名な物語として室町時代から広く知られた百合若伝説の挿話が織り込まれており、坪内逍遙はこの物語を古代ギリシアの長編叙事詩「オデュッセイア」の翻案であると考えて英雄オデュッセウス（英語名「ユリシイズ」）と百合若の物語の類似性を指摘していた。⁽¹⁹⁾当時のユリシイズ伝播説をめぐる学界の動向は、井上章一『南蛮幻想—ユリシイズと安土城』（文藝春秋 一九九八）で詳しく追跡されているが、同書によると、このような伝播説が生み出された背景には、「近代以降の舶来趣味」が「伝説や物語の解釈という営為へと噴出し」、「日本文化の歴史に、舶来譚を想定するというかたちで、あふれだした」という時代的気運があった。この「ユリシイズ」西洋伝播説を、霊／老人は次のように語っている。

「私はつひ四五日前、西国の海辺に上陸した、希臘の船乗りに遇ひました。その男は神ではありません。唯の人間に過ぎないのです。私はその船乗と、月夜の岩の上に坐りながら、いろいろの話を聞いて来ました。目一つの神につかまつた話だの、人を豕にする女神の

話だの：（中略）その男は私に遇つた時から、この国の土人になりました。今では百合若と名乗つてゐるさうです。」

この船乗り（オデュッセウス）をあくまでも「唯の人間に過ぎない」と強調する霊／老人の言葉は、単純にオデュッセウスが人間であるという「オデュッセイア」自体の設定を説明しているわけではない。一六世紀の日本の西国にやってくる、神話的冒険譚を自身のもので、語るような「唯の人間」という特異な存在については、新村出による新説を踏まえないれば了解出来ないだろう。逍遙による伝播説に対し、高野班山（辰之）や津田左右吉は国内成立説をとり否定的な見解を示したが、新村は、その伝播経路に関する資料面での不足を口頭伝来説を唱えて補い、伝播説を擁護している。

・「和寇でも為さうな筑紫辺の若者がオデイシイズの分の様な南蛮人から話として伝承したらうと思ふのはたとひ自分一人の空想であつて歴史的根拠がなくつても愉快極まることだ。古学復興後でも旧式の修行を経た伴天連どもが、ブージルやホーマーを御伽噺として伝へたと考へるよりも、自分は寧ろ黒船の船頭や南蛮の商人の口からユリシイズの物語を聞いたと信じた

い。」(新村出「西洋文学翻訳の嚆矢」『太陽』一九一〇・四)

・「十六世紀の遅くも後半期には、国都の建立者たるウリツセスの物語は、人口に膾炙して居たらう……東洋へ渡つた船頭や商売達は此物語に非常な興味を感じてゐたらうと思はれる。況んや彼等自身は皆オヂツソイスであり、オヂツソイスの船子どもで有た」(新村出「南風(極東流竄の詩人カモンエスを憶ふ)」『芸文』一九一〇・六)

新村はここで、「オディッセイア」に親しんだ船乗り達は、彼等自身が冒険的な航海を経験しているという点で皆オディッセスその人であり、その冒険譚が口承によつて日本に伝来した可能性がある、と述べている。芥川は(一切支丹もの)の作中に新村の名を度々挙げているが、霊／老人の言葉が、この口頭伝来説を忠実になぞっているのは確かだろう。これらは新村自身の口吻が示す通り学説としてほぼ立証不可能な主張であつたが、芥川はあえてこれを探り、伝播説を隆盛させた思潮の最も鮮鋭な部分を撰取した。このことは、語り手が立ち上げている霊／老人の言説において、大正期のコードが支配的であることの裏付けとなるだろう。そしてまたこのことは、四年前になる『西郷隆盛』(『新小説』一九一八・一)中の一節、「嘘のない歴史など書かうと

は思はない。唯如何にもありさうな、美しい歴史さへ書ければ」という言を直ちに連想させる。しかし、この小説の枠構造は、「如何にもありそう」な歴史として事後的に過去を語る、その語りの恣意性をこそ前景化するものとしてあつたのではないか。そのようにして西洋に「勝ち」にいく(我我日本人)という主体を立ちあげたことが、「容易に断定できない」その競い合いの突端を、後年までアクチュアルな形で読み手の前に開示することとなつたのである。

五 結びに代えて

本論は、立論の起点として戦後における『神神の微笑』再評価の文脈を検め、これまで主流化してきた主題論的な読みに関し別系統の問題意識があつたことを述べた。それは、まさに勝敗や善悪の二分法によつて推進された競争を通過して、さらに様々な二項対立が政治的闘争の中で構成されていつた時代状況と密接な関係にあつた。堀田善衛の文学的出発もまた、「黒船の石火矢の音」よろしく政治の優位を宣言する諸事象に圍繞されていたのであり、「現代の政治が二つの相容れぬ巨大な力の死闘」(強調引用者)であるにも関わらず、どちらかについて行動を起こすことのない「感傷詩人」という酷評を向けられたこともあつた。²⁰⁾

ここで、政治に対して詩的感傷が対置されていることは、単なる修辞上の問題に留まらない。その中枢に避けがたく日本文化論を胚胎する戦後の戦争責任論の中で、感傷的であることと日本的であることは限りなく近接しており、(日本的抒情)という鍵語に収斂するその感傷性⇨反思想性の問題は、戦中のファシズムと戦後の象徴天皇制の問題にまでまっすぐ繋がっているからである。私見ではここにも、戦後作家の問題意識と『神神の微笑』の特色が交叉する地平がある。

「老人は言葉を続けながら、径ばたの薔薇の花をむしると、嬉しさうにその匂を嗅いだ。：(略)唯老人の手にある花は色や形は同じに見えても、何処か霧のやうに煙つてゐた」

このような作中の景物の醜化や、それを含めテクストに横溢する優美な情趣は、芥川が宗教や異文化衝突の問題を美意識に収斂させたとする立場から重要視されてきた要素である。日本の特色をものごとの曖昧さ⇨優美さとして表出するこの小説の筆致はしかし、前述のような否定的文脈にいつでも通路を開くだろう。再び堀田善衛による批評の問題に言及するならば、堀田はすでに戦前・戦中における転向の問題に触れて、自身の変容／変節を抒情化して美的

に昇華する態度を、「日本人の現在の不幸の根源」という評価の下に小説に描いていた⁽²⁾。また、同時期の『上海にて』(筑摩書房一九五九)では、敗戦直後の日本を席卷した「リソゴの歌」の、「デリケートで芸術的で、優美であつて情けない」抒情性への違和感を、当時の中国との比較において書き留めている。『神神の微笑』が戦後の批評的文脈に再浮上するにあたっていちはやくそれを取り上げたのが堀田善衛であったことは、勝つか負けるかの闘争の歴史と、それを包み込む優美な情趣とを不可分のものとして表出したこの小説の核心的特色を、際やかに指し示す出来事でもあったのである。

※引用は原則として初出に拠るが、字体は適宜通用の字体に改めた。なお『神神の微笑』本文については決定稿(春服)春陽堂 一九二三・五)に拠った。

【注】

(1) 例えば井上論一「神神の微笑」の方法——材源と語り手の問題について——(『国語国文研究』一九八六・九)は、この構造によって「日本対西洋という図式」が無効化され

ると述べ、「語り手についての物語」であることを自己顕示する小説」と定義する。また、阿部寿行「語り」というノ

エシス——『神神の微笑』の成立と転位をめぐって——（『青山語文』一九九八・三）は、「語り」の多元性によって生まれる不確定さを顕在化すること、当時の芥川を中心的な創意があつたと結論付けている。

- (2) 井上諭一氏前掲（注1）はブラックウツドの短編を直接の材源として特定しており、また井上洋子「神神の微笑」の主題と方法——ハーン、フローベール作品とのかかわりから——（『語文研究』一九九六・一二）は、胸中の不安を外在化する手法の参照先としてフローベールを挙げている。

- (3) 三好行雄「芥川龍之介論・第一章」（『現代のエスプリ芥川龍之介』一九六七・三）

- (4) 「踏絵の話」（『K・O・K』一九四七・二）引用は『新村出全集』第五卷（筑摩書房一九七二）

- (5) この点については、伊豆利彦「堀田善衛における知識人と戦争責任——『記念碑』と『広場の孤独』を中心に」（『民主文学』二〇〇〇・八）でも言及されている。

- (6) この動向には遠藤自身も積極的に参与しているが、遠藤は『沈黙』発表後、佐古氏によって『神神の微笑』の存在を教示されたと述べている。遠藤周作・三好行雄「対談」芥川龍

之介の内なる神」（『国文学 解釈と教材の研究』一九七二・一二）

- (7) 柄谷行人「日本精神分析」（『文藝春秋』二〇〇二）

- (8) 吉田精一「芥川龍之介」（三省堂 一九四二）に「小説としてよりは詩的な散文」とあり、この特徴は、後の三好行雄氏（注3）の「思想や信仰の問題」が「より多く感受性や美意識の問題」に傾斜しているという指摘に通じる。「日本的な優情」への「郷愁」を読み取る福田恆存氏（『芥川龍之介選集第4巻』解説 創元社一九五〇）、薔薇や桜の「朦朧化」等によって日本の美的感性を表出したとする大釜卓実氏の論（『芥川龍之介「神神の微笑」——『微笑』の構造——『探求』一九七五・一二）もこの点を重要視している。これらと対峙するものとして、「相克に苦しむ実存的主題」を見る影山恒男氏（『神神の微笑』論覚書—棄教の実存的位相への傾斜—（『キリスト教文学』一九八七・七））などの視点を置くことが出来る。

- (9) 例えば河泰厚「芥川龍之介の『神神の微笑』と『長崎小品』への一考察」（『新樹』一九九五・九）は、『長崎小品』で芥川が「日本的な世界、汎神的世界へ回帰した」とする。

- (10) ただし、高橋博史「芥川龍之介『神神の微笑』——〈この国〉に潜む暴力的な力」（『遠藤周作—挑発する作家—至文堂

二〇〇八)は、この小説が日本語のテクストであることを根拠に、「我我」が日本語話者であることを重視している。また、紅野敏郎・海老井英次・石割透編『芥川龍之介全集 第8巻』岩波書店 一九九六、注解・神田由美子)における「黒船」の注には「近代日本の軍艦を指すか」とあり、「我我」日本人という解釈が前提と見受けられる。

(11) 新村出「櫻の葉」(『心の花』一九二二・一)は、延宝期の遊女評判記『長崎土産』中の「聞てよき物——石火矢の音」という一節を引用し、「其音に蘭船の入港を喜ぶ市民」の様子に言及している。

(12) 科学研究費補助金基盤研究(B) 課題番号一四三一〇〇三二「南蛮屏風に関する総合的研究」の報告によれば、殆どが一七世紀の作例とされる。ただし現在確認されている最古の作例は慶長期まで遡り、芥川に南蛮美術を紹介した永見徳太郎も、江戸幕府による禁教令以前の制作が主であると推測していた(「南蛮屏風の前に座して」(『画集南蛮屏風』出版地不明、一九二七)。

(13) 歴史的題材を扱う小説としては杜撰ずさんに見える作中のタイムラグ(一五八七年に焼き討ちにあい焼失した南蛮寺において、一五九〇年の天正遣欧使節の帰国が語られること)を考

える際も、この設定が考慮されてよいだろう。(14) 但し「鶏の鳴き声」には、ペテロの裏切りが含意されているという指摘もある(佐古氏前掲論文など)。

(15) 中野記偉「芥川龍之介『神神の微笑』解釈への試み——比較文学的一考察——」(『英文学と英語学』一九八六・三)は(日本人の微笑)をはじめラフカディオ・ハーンの説を直接の参照先と見ており、同じ立場をとる論は多い。

(16) これに関して高橋氏前掲論文(注10)は、老人の(温和)な態度の裏に「孟子の書」を積んだ船を覆らせ、オルガンテイノに幻視を強制した「暴力的な力」があると指摘しており、本論の方向性にとって示唆深い。

(17) 関口安義「(神)と(神々)、芥川龍之介における神」(『国文学 解釈と教材の研究』一九九六・四)

(18) 井上洋子氏前掲(注2)、及び「芥川龍之介とハーン——微笑する神々」(『国文学 解釈と鑑賞』二〇〇四・一〇)

(19) 坪内逍遙「百合若伝説の本源」(『早稲田文学』一九〇六・二)など。

(20) 「侃侃諤々」(『群像』一九五二・六)

(21) 堀田善衛「はやりうた」(『群像』一九五五・一)