

## 芥川龍之介「雛」論

—空間構造の視点から—

早澤 正人

### 要旨

前田愛によると、「芸術テキストは、しばしば上方／下方、遠方／近辺、開放的な外部／閉鎖的な内部の対構造」として編成され、その「トポスのな構造は、登場人物の組織と配列の原理であると同時に、より一般的な社会的、宗教的、政治的、精神的な諸価値を実現するための言語として登場する」という（『都市空間のなかの文学』筑摩書房一九八二年十二月）。「雛」（初出「中央公論」大正十一年三月）もまた、「土藏」、「見世」、「外界」という三つの世界に分節化され、それぞれ「物」（行燈、無盡燈、ランプ）の特徴や、「人」（母、父、兄）のキャラクターと結びついて、「旧弊」、「旧弊と開化の間」、「開化」といった物語の「精神的諸価値を表現するための言語」として機能していると考えられる。

もともと、そのように三つに分節化された空間モデルは、非時間的なものとして存在しているわけではない。「雛」という作品に顕著なのは、これらの空間を絶えず横断する「人」や「物」の流通であり、そうした流通によって、「旧弊」と「開化」などといった境界のあわいが揺らぎとなって物語から立ち上がってくる。たとえば、「土藏」に「ランプ」に持ち込ま

れていく過程などは、その典型である。本文に書かれているように、「土藏」には、最初「行燈」が置かれているが、その後、「無盡燈」が持ち込まれ、「ランプ」に変わる。そして最終的には、再び「行燈」に戻っていく。ここには「行燈」↓「無盡燈」↓「ランプ」と徐々に光彩を上げた後、再び「行燈」の薄暗さの中へと回収されていくという光の織りなすドラマがあるが、それはまた「土藏」という「旧弊」な空間が、外の「開化」的な価値によって、侵食されていくプロセスを物語るものともなっているのである。

また、こうした空間構造は、「わたし」の自我構造とも深い関わりを持っている。十五歳にして、未だ子供染みたところのある「わたし」の空間意識は、「母」のいる「土藏」を中心にして、「見世」へ「外界」へとパースペクティブに広がっているが、それはまた「父」や「兄」を「見世の人」「外の人」という違う価値に属する余所者として位置づける「わたし」の自我構造の相似形ともなっている。物語の主眼は、最終的に「見世の人」であった父親に、お鶴が「自分と変わらない」姿を発見するところにあるが、ここには、開化的な文物を取り入れようとする「見世」の空間から、昔日の郷愁の込められた旧弊な「土藏」へと「越境」してくる父というモチーフがあるのではないか。

キーワード：空間、人物、照明

## 一．はじめに

「雛」は大正十二年三月、「中央公論」において発表され、後に「黄雀風」(翌年七月)に収録された短篇小説である。

この「雛」について、従来の研究史は、父親と(滅び)の哀愁を共有するお鶴の(刹那の感動)のリリシズムの問題を中心に論じられてきたといえる。例えば、笠井秋生は最後の場面に「新たな父の像の発見」だけでなく、雛をもう一度見たいという「願望の思いがけない実現への感動」が中心にあったと述べ(注1)、海老井栄次などは「父親とお鶴の一体性」についてふれ、「父の姿を見たお鶴と、それを回想するお鶴と、この二極を有することによって、この時の父の姿が内包する二重性を捉えている」と評価している(注2)。また、これ以外にも、「滅び行く江戸文化の伝統への哀惜と追憶」についてふれた勝倉壽一や(注3)、末尾の付言から「英人の童女に玩具にされている古雛の首、それは芥川にとっては、日本近代の象徴であり、戯画である」と読んだ鈴木敏子のように(注4)、滅びゆく日本の文化と伝統への哀惜の念に、「雛」のモチーフを見る研究者も多いといえよう。

もともと、このような読みは、旧稿「明治」との比較の上になされたものが多い。特に「雛」は「明治」と違い、末尾に付言が加えられた事や、登場人物が姉から兄に変更した事など、様々な改良が施されているのであるが、それによって(滅び)の美や、日本の伝統的な文化への哀惜などといった、テーマ的膨らみもまた生まれているのである。

しかし、「明治」と「雛」を比較する上で、これまで看過されてきた問題の一つとして、いわゆる「空間」をめぐる問題もあるのではないか。一読して明らかかなように、「雛」は「わたしの家と申しまして」「土蔵は十二畳にも敷かりませうか」「見世は日當りこそ悪いものの」「などと、「わたし」

が、空間に関して、これ見よがしに説明したがる身振りが見られるのである。しかし、旧稿「明治」では、「外」と「店」という空間区分はあるものの、このような空間への言及は殆どない。すなわち、「雛」は「明治」に比べ、「土蔵」や「見世」などの空間が、しっかりと描かれている点に、その相違が認められるのである。

では、「雛」は、なぜこのように空間の特徴が強調されているのだろうか。また、かかる空間区分は、物語の中で、どのような意味を持っているのであるだろうか。本稿はこのような問題意識のもと、作品の空間構造の視点から物語を考察するものである。

## 二．「雛」のトポロジー

前田愛は、その著書「都市空間のなかの文学」(注5)で、文学テクストにおける空間の問題について論じている。前田はロトマンの説を援用しながら、「芸術テクストは、しばしば上方/下方、遠方/近辺、開放的な外部/閉鎖的な内部の対構造」として編成され、その「トポスのな構造は、登場人物の組織と配列の原理であると同時に、より一般的な社会的、宗教的、政治的、精神的な価値を表現するための言語として登場する」と述べ、その例として、鷗外の「舞姫」を挙げている。前田はそこで「舞姫」というテクストの空間構造は、「外部空間から内部空間に入り込んだ異邦人の豊太郎が、最終的にはエリスを破滅させてふたたび外部空間に帰還していく物語として要約される」とし、ウンテル・デン・リンデン(外部空間)から内密でエロティックなクロステル街(内部空間)への(越境)に「生のゆたかさを取りもどして行く」過程があるとし、そこに豊太郎が「再生」するための「イニシエーション」があるのだと論じている。

こうした前田の論考は、「雛」を読む際にも、大きな示唆を与えてくれるものである。先にも述べたように、「雛」を一読して直ちに明らかとなるのは、その空間のきわめて厳密に区分けされているという事であり、かかる分節化された空間構造こそが、「雛」における「登場人物達の組織・配列の原理」として、また「精神的な価値を表現するための言語」として、きわめて重要な役割を果たしているからだ。本論は、そのような「雛」の空間構造の問題について考察するものであるが、ここではまず、その基本的な枠組みについての確認から始めてみたい。

物語の中心舞台となる「家」の内部は、「土藏」と「見世」とに区分されている。ここで「土藏」というのは、「一家の住居」とされ、そこは「十二畳」ほどの広さを持っているが、「箆筒もあれば長火鉢もある、長持もあれば置戸棚もある」という体裁で、「ずつと手狭」な場所であり、「行燈がぼんやりとともつてゐる」という。そして、そこはまた、母親が「病」で臥せている場所でもあり、薄暗く陰鬱な空間ともされている。

一方「見世」というのは、「仮普請」の建物で、そこは「日當りこそ悪いものの、土藏の中に比べれば、往來の人通りが見えるだけでもまだしも陽氣」であり、「薬種の匂」と共に「無盡燈」という「舊式のランプ」が灯つているという。そして、そこは父親が「葉」を扱っており、俄仕込みの葉屋を営んでいる場所でもありとされている。

この二つの空間は、すなわち「葉」の空間と「病」の空間といった具合に対構造になっているのがわかる。もつとも、両者に実質的なつながりはない。「病」によつて衰弱していく母親が、没落していく一家の運命のメタファであるとするれば、それに対して何の効力も持たない「葉」を扱っている父親は無力な存在であり、それは近代化の波に取り残され、

没落していくしかない一家の有りようの極めてシンボリックなトポグラフィともなっているのである。二つの空間は、いわばコントラストを形成しながら、実質的には断絶しているのである。

もつとも、このような対構造は、家の内部に留まるものでもない。土藏／見世によつて構成される「家」はまた、外の世界とも対構造になっているのである。例えば、作中「わたし」が、人力車に乗って「江戸見学」に出かける場面があるが、ここで語られる外の世界は、「煉瓦の大通り」のたち並ぶ、なんとも明るく、開放的な空間となっているのである。いわば「家」の内部が抑圧された薄暗い空間であるとすれば、「家」の外は開放的で明るい空間となっている訳で、ここに抑圧と開放の二重構造を確認する事も出来るのである。

「雛」のトポロジーとは、このように、「見世」と「土藏」という対構造を持つ「家」が、さらに外の世界とも対構造になっているという、いわば内部（土藏／見世）／外部という入れ子型の多重構造によつて構成されている。そして、これらが、物語の背景として、作品に空間的な枠組みを与えているのである。

### 三・行燈／無盡燈／ランプ

前章では「雛」における空間構造の枠組みについて確認した。「雛」では、空間は「土藏」と「見世」、さらに「外界」の三つに分節化され、それらは入れ子型の多重構造によつて構成されているのだという事であった。

では、ここでもう少し踏み込んで、これらの空間構造は、「雛」において、どのように意味づけられているか、またどのように機能しているのか、という問題へと考察を進めてみたい。

先にも述べたように、「雛」という作品では、「物語内の精神的諸価値を表す言語」として、三つに分節化された空間が、極めて重要な役割を果たしている。特にそうした特徴は、「いわゆる」照明との関係に最も端的に表れているようだ。例えば「雛」には、明かりを齎す三種の照明器具が登場する。

すなわち、「行燈」「無盡燈」「ランプ」の三つである。これらは、それぞれ「行燈」―「土藏」、「無盡燈」―「見世」、「ランプ」―「外界」といった具合に、「雛」の世界を構成するそれぞれの空間に配置され、各空間を意味づけているのである。

そのような見地から分類していくと、まず「土藏」は、薄暗い「行燈」の支配する空間となる。「行燈」は、「旧弊」な価値のシンボルであり、それは母親のキャラクターとも結びついて、「土藏」を「旧弊」な場所（トポス）として意味づける。もともと、薄暗い内に「家財道具」の密集する入り組んだ構造を持つ「土藏」はまた、エロティックな内密空間でもあり、そこは一家の無意識へと通ずる禁忌の場ともなっている。部屋の中には「旧弊」な一家の地霊である雛人形が封じられ、昔日への郷愁が秘められている。

これに対して、「見世」は、「無盡燈」という「舊式のランプ」が灯っている場所、「土藏」に比べるとやや開化的な趣を呈した空間であるといえる。先にも述べたように、そこには、「薬」を扱いながら、世間の文物を必死に取り入れ、これに適応しようと努力している父親がおり、また「徳三」や「丸佐の主人」といった外部の人間が訪れてくる場所でもある。そこは、いわばウチとソトとを繋ぐ出入り口のような場所なのである。

一方、外の世界は、「ランプ」に象徴される開化的な世界である。そこには、「棟瓦の大通り」を「西洋の婦人に乗せた馬車」が走っており、「土藏」や「見世」に比べて、はるかに近代化された空間でもある。「わたし」はそこで、兄に出会う

が、この近代化された場所は「開化人」と呼ばれる兄（栄吉）が住んでいる世界の表象であり、「わたし」にとっての未知の世界なのである。

こうした三つの空間を、分類してみると以下のようなになる。

土藏―行燈 ―母のいる空間―旧弊

見世―無盡燈―父のいる空間―旧弊と開化の間

外界―ランプ―兄のいる空間―開化

このように図示してみると、「雛」の空間構造が、いかに意識的に分節化されて、秩序づけられているかがわかるであろう。三つの空間は、三種の照明や、三人の登場人物の性質と結び付けられる事によって、それぞれ（旧弊）、（旧弊と開化の間）、（開化）という「物語の精神的諸価値の表象」として意味付けられているのである（注6）。

もともと、これらの空間は、非時間的なモデルとして存在している訳ではない。「雛」という作品に顕著なのは、これらの空間を絶えず横断する「人」や「物」の流通の動きであり、それらが物語の進行と共に空間を変容させていく運動なのである。例えば最初、「土藏」には「行燈」が置かれているが、後に「父が無盡燈を持った儘、見世からこちらへはひつて来る」となると、「無盡燈」に代わり、さらにその後「今夜は新しいランプの光が輝いてゐる」となると、「ランプ」に代わる。

そして最終的にはまた、「薄暗い行燈をともした土藏」となると「行燈」へと再び戻っていくのである。すなわち、「行燈」↓「無盡燈」↓「ランプ」と徐々に光彩を上げた後、再び「行燈」の薄暗さの中へと回収されていく訳である。「雛」という

物語はその意味で、いわば光の織りなすドラマであるといえるが、それはまた「土藏」という「旧弊」な空間が、外の世界の「開化」的な価値観によって、徐々に侵食されていくプロセスを物語るものでもあるといえる。

以上のように、「雛」という作品では、物語における価値の対立が空間軸に置き換えられ、それらの空間を横断する「人」や「物」の運動によって、「旧弊」／「開化」、「日本」／「西洋」、「父」／「母」の、様々な境界のあわいが揺らぎとなって立ち上がってくる。「土藏」に「ランプ」が持ち込まれていくプロセスなどは、まさにその典型である。それは、「旧弊」から「開化」へと変貌していく過程での様々な風景を作品に齎しているのである。

#### 四・「越境」する父

本稿はこれまで、「雛」という物語における作品空間の問題を考察してきた。内容をここで確認しておく、まず、「雛」は、「土藏」、「見世」、「外界」の三つの空間によって分節化されているという事、そしてそれぞれは、「行燈」「無盡燈」「ランプ」や、「母」「父」「兄」などといった「物」や「人」の性質と結び付けられる事で、「物語の精神的価値を表す言語」として機能しているという事であった。もともと、それぞれの空間は非時間的なモデルとして存在しているのではない。それらは、物語の展開に即して、徐々に変容していく動きをみせるのである。例えば、「土藏」は、最初薄暗い「行燈」の支配する空間であったが、後に「無盡燈」となり、「ランプ」となり、その光彩を徐々に上げていき、最終的に再び「行燈」の薄暗さの中へと回収されていく。ここには、「土藏」という「旧弊」な空間が、外の「開化」的な価値観によって徐々に侵食されていく様子、——「旧弊」から「開化」へと変化し

ていくプロセスが示されているのだという事であった。

さて、以上のような空間構造であるが、それはまた単なるトポスのモデルとして存在しているわけでもない。それは一方で、語り手である「わたし」の自我構造とも深い関わりを持つものともなっている。先に挙げた前田愛は前掲書の中で、「家」を「拡大された身体」と見、人間は「住まう」事によって、空間と身体的なレベルでつながりを持つと論じているが、「雛」もまた「家」の持つ空間的な広がり「わたし」の自我構造のモデルとして、語り手の内面に組み込まれていると考えられるのである。

そこで、「わたし」と空間との関係を考察するに、まず「土藏」が「わたし」の自我の中心となっているのがわかる。「わたし」は、「土藏」に来る際、「土藏の中に歸つて来きました。」と語っているが、これは、彼女の空間認識の中心が「土藏」にある事を示唆しているのである。先にも述べたように「土藏」は、「家財道具」が散在し、入り組んだ構造を持つ、薄暗いエロティックな内容空間であり、そこは「母」のいる空間でもある。十五歳にして、いまだ少女性の抜け切らない「わたし」は、「母に褒めて貰ふことを、楽しみ、」に「母に話して貰ふ」などと語って、子供のように「母」を慕い、これに甘えるように「土藏」に帰ってくるが、それは「土藏」が、彼女の「(生)」の拠り所となる寄港地となっているからに他ならない。

「わたし」の自我構造は、この「母」のいる「土藏」を中心として、さらに「見世」へ「外界」へと、パースペクティブに広がっているが、かかる「わたし」の空間意識において「父」や「兄」は、それぞれ「見世の人」「外の人」といった、違う世界の住人——違う価値観に属する者として差異化されている。例えば、「わたし」は父親が「土藏」に来るとき、

「見世からこちら（注・土藏）には、ひつて来る」と語っているのである。これは、先ほどの引用文と比べれば、「わたし」ととって「土藏」は「歸つて」「くる場所であるが、父親にとつては「はひつて」「くる場所となる訳で、かかる空間意識からも「わたし」が父親を余所者のような存在として認識している事がわかるのである。事実「見世」での父親は、「わたしをそつちのけに」「相手になる気色もございません」などと語られ、常によそよそしく、冷淡な存在であり、ここに大人の世界に住む父親に対する怯懦も見て取れるのである。

さて、「雛」の物語が、こうした父親の余所者性が融解し、「わたし」が父を発見する方向へと回収されていくのだとすれば、それもまた空間の横断によってなされるのだといえる。以下の場面を見てみよう。

それからどの位たちましたか、ふと眠りがさめて見ますと、薄暗い行燈をともした土藏に誰か人の起きてゐるらしい物音が聞えるのでございます。（中略）するとわたしの枕もとには、寝間着の儘の父が一人、こちらへ横顔を向けながら、坐つてゐるのでございます。父が！……しかしわたしを驚かせたのは父ばかりではございませぬ。父の前にはわたしの雛が、——お節句以來見なかつた雛が並べ立ててあるでございます。（中略）たとい夢にしても、別段悔やしいと思ひませぬ。兎に角わたしは眼のあたりに、わたしとすこしも變らない父を見たのでございますから、女々しい、……その癖おごそかな父を見たのでございますから。

ここで父親は、「薄暗い行燈をともした土藏」で雛人形を眺めているが、これは事実上の彼の〈越境〉とみてよいので

はないか。もつとも、作中もしばしば父は境界を横断して「見世」から「土藏」へと来ているのではあるが、これらは一時的なもので、「わたし」の空間認識は変っていない。しかし、ここでは「わたしとすこしも變らない」などと語られているのである。これは、父親が「土藏」の論理の中に回収された事を意味しているのではないか。父は「開化」的の文物を取り入れようとする「見世」の空間から、「旧弊」で昔日の郷愁が込められた「土藏」という「母」の空間へと〈越境〉したのである。

父親の〈越境〉は、その余所者性の融解を齎し、お鶴が父親を発見する契機となるが、こうした〈越境〉のモチーフは、「明治」には見られないものであり、「雛」という物語に、母なる空間（土藏）への回帰——いわば母性回帰の物語としてのテーマを付与する事となつたのである。

## 五・むすび

今回、筆者は「雛」の物語を、空間との関係から考察してみた。「雛」の空間構造は、「土藏」、「見世」、「外界」の三つに分節化され、それぞれは、「人」や「物」の性質と結びつく事によって、〈旧弊〉〈旧弊と開化の間〉〈開化〉といった「物語の精神的諸価値の言語」として、機能しているのだという事であった。

もつとも、それらは、非時間的モデルとして存在しているわけではない。「雛」という作品に顕著なのは、これらの空間を絶えず横断する「人」や「物」の流通であり、そうした流通によって、〈旧弊〉と〈開化〉などといった境界のあわいが揺らぎとなって、物語から立ち上がってくるのであった。「土藏」に「ランプ」が持ちこまれていく過程などその典型であ

る。ここには「旧弊」(行燈)から「開化」(ランプ)へと変貌していく過程の風景が、「人」や「物」の空間の横断によって、様々に「土藏」に齎されているのである。

さらに、こうした空間構造はまた、「わたし」の自我構造と深い関わりを持つものでもあった。十五歳にして未だ子供染みたところのある「わたし」の空間意識は、「母」のいる「土藏」を中心にして、「見世」へ「外界」へとパースペクティブに広がっているが、それはまた、「父」や「兄」を「見世の人」「外の人」という違う価値に属する存在として位置づける「わたし」の自我構造ともなっていた。

物語の主眼は、最終的に「見世の人」であった父親の余所性が融解し、お鶴が父を発見するところにある。しかし、こうしたモチーフにもまた、空間の問題が関わっている。父は〈開化〉的な文物を取り入れようとする「見世」の空間から、〈旧弊〉で昔日の郷愁の込められた「土藏」へと〈越境〉するが、この父の〈越境〉には、いわゆる母性回帰としてのテーマを物語に与えるものでもあるのだという事であった。

さて、冒頭でも述べたように、こうした「雛」の空間構造、および〈越境〉のモチーフは、草稿である「明治」には見られないものである。石割透は「明治」を「作品が平板に過ぎ、なによりも印象が稀薄」と評しているが(注7)、石割がこのような印象を抱いてしまうのも、やはり「明治」は空間構造が単純で、重層性に欠けてしまっているからであるからだと考えられる。

また、一方で『雛』にはあなどれぬみずみずしきがある」と同氏が述べるのも、テクストに空間が構造化されたことによつて、「人」や「物」の流通が生まれた事、そして〈越境〉のモチーフが付与された事によつて、「雛」に独特の、「流れる時間として」のリリースムが生まれた事が原因となつてい

いずれにせよ、「雛」という物語は、その空間構造ときわめて密接な関わりを持つている作品であり、そのリリースムもまた、父の〈越境〉によつて生まれているのだと結論したい。

【註】

- 一・笠井秋生『お富の貞操』『雛』『庭』(『作品論 芥川龍之介』 所収 双文社出版 一九九〇年十二月)
- 二・海老井英次『雛』—玩具箱の中の〈幻〉(『芥川龍之介論攷—自己覚醒から解体へ—』桜楓社 一九八八年二月)
- 三・勝倉壽一『雛』—私小説への接近—(『芥川龍之介の歴史 小説』教育出版センター 一九八三年六月)
- 四・鈴木敏子『『枯野抄』・『雛』の読み方』『日本文学』一九七六年四月
- 五・前田愛『都市空間のなかの文学』筑摩書房一九八二年十二月
- 六・例えば同時代評に、以下のようなものがある。

「娘が江戸見物だと言って俵で市内を乗り廻すところは、全体から見て大して意味がないらしい。あそこが蛇足と言へば蛇足である。」

——藤森淳三「三月文壇創作評」『時事新報』大正十二年三月

「秋聲。俵のことは出したかったでせうが、困りますね。

菊池。あそこだけは面白い

久米。作全体のうちで、あそこが一番面白い。

秋聲。ちつとも面白くない。俵のことを書きたいために、

主人公を外へわざと出したやうだ。」

加能。人間を出すために書いたのでせうね。

秋聲。ランプを持った兄を出して来たりするのはどうして

もをかしい。」

——「創作合評第二回」『新潮』大正十二年四月

本稿でも指摘したように、「雛」という作品は（土蔵）、（見世）、（外界）の三つの空間を、それぞれ（母）（父）（兄）のキャラクターや、（行燈）（無尽燈）（ランプ）の性質と結びつける事によって、精神的諸価値の言語として機能させているものであるとすれば、決して「蛇足」とはいえない。外界を描く事は、かかるトポロジ的な主題のために不可欠なのである。少なくとも「ちよつと出してみたかった」「必要ない」などといった類のものではないだろう。

※本稿は、「文学研究論集 第二十六号」（明治大学大学院二〇〇七年二月）に掲載された論稿に大幅に加筆・修正を加えたものである。