

慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resources

Title	芥川龍之介「アグニの神」論：神を超えた「運命の力」
Sub Title	
Author	張, 宜樺(Cho, Gika)
Publisher	慶應義塾大学国文学研究室
Publication year	2007
Jtitle	三田國文 No.45 (2007. 9) ,p.28- 57
JaLC DOI	10.14991/002.20070900-0028
Abstract	
Notes	図削除
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00296083-20070900-0028

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

芥川龍之介「アグニの神」論

—〈神〉を超えた「運命の力」—

張 宜樺

はじめに

「アグニの神」は、大正十(一九二一)年の一と二月、その前編「一」から「三」を児童雑誌「赤い鳥」の第六卷一月号に、続編「四」から「六」を第六卷第二号の二回に分けて掲載される。執筆当時を語る書簡から、前編と続編は時を別にしてそれぞれ執筆されたものと推測される。現存する資料には、「十ノ廿松屋製」原稿が四十七枚、天理大学附属天理図書館に所蔵され、採用せずに破棄されたと思われる原稿(以下【草稿】と称し、天理図書館所蔵の【原稿】と区別する)が十二枚、山梨県立文学館に収められている。【原稿】と初出の間には、若干の異動が見受けられるものの、内容に大きな変動はない。のち、芥川の第五短編集『夜来の花』(新潮社、大正十年三月十四日)をはじめ、『奇怪な再会』(金星堂、大正十一年十月二十五日)と『三つの宝』(改造社、昭和三年六月二十日)に収録される。

「アグニの神」に対する評価は実にさまざまで、賛否も大き

く別れている。物語の構成に無駄があり「スリルを味わせはするが、全体としては失敗作だ」と指摘するものもあれば、同じ構成という点において、その「緻密」さを肯定する意見もある。そして、童話であることを強く意識し、童話として「成功した作品」だと断言するものもあれば、童話集『三つの宝』に収められているという作者側の事実(芥川が気に入っているということ)がある一方で、一般的には「評価は必ずしも高いものではない」と読者側の評価を提示するものもあり、率直に「佳品としてよい」とするものもある。評価が別れる基準を客観的に見極めるのはかなり難しいが、主たるものに童話として「アグニの神」を見ているか否かによるとされる。それは、芥川が執筆した童話の殆どに共通する問題でもある。

芥川の最初の童話「蜘蛛の糸」には鈴木大拙による「カルマ」の訳書「因果の小車」が、三作目の「魔術」には谷崎潤一郎の「ハッサン・カンの妖術」が、そして、四作目の「杜子春」には唐の伝奇小説「杜子春伝」があるように、「アグニの神」にもその材源が存在していた。それは、芥川本人による小説「妖婆」(『中央公論』大正八年九月一日第十号と十月一日第

十一号。)で、前の三作が、他の処から材源を求めてきたのに対し、「アグニの神」は芥川自身の創作である。「妖婆」を下敷とし⁽⁷⁾ている。それ故に、「妖婆」の童話版⁽⁸⁾とされる「アグニの神」には、外の童話よりも〈小説〉から〈童話〉への推移に着目されることが多い。

実際、芥川自身、「アグニの神」を「妖婆」の改鑄⁽⁹⁾だと認めている。死を前に、「妖婆」を後世に残そうとしなかったのに対し、「改鑄」である「アグニの神」は、歿後の刊行とは言え、生前にはすでに企画に関与していた童話集『三つの宝』を含め、三つもの作品集に収められていることから、芥川はその出来に満足していたはずである。しかし、「アグニの神」以降、芥川は新たに童話を「赤い鳥」に寄せることはなかった。「アグニの神」は、芥川の「赤い鳥」への最後の童話となる。

「アグニの神」が第五短篇集『夜来の花』と怪奇小説集『奇怪な再会』にそれぞれ収められたことから、芥川が「アグニの神」を単に童話として子どもの読者だけに受容されることを期していたとは考えがたい。そこで、本論では、従来着目されてきた、〈小説〉と〈童話〉の区別・〈創作〉と〈再創作〉の違い・作者自身の評価・作品群の中の位相などをひとまずおき、テキストの中に意識的に盛り込まれたと思われる芥川の独特な工夫に改めて着目し、一作品として構成された物語を従来とは異なる角度から掘り下げ、これまでに見詰められることになかった〈読み〉の可能性を探っていききたい。

作品舞台「支那の上海」

支那の上海の或町です。書でも薄暗い或家の二階に、人相の悪い印度人の婆さんが一人、商人らしい一人の亞米利加人と何か頻に話し合つてゐました。

まず、冒頭から、「アグニの神」の舞台は「支那の上海」だと明記されている。周知の通り、アヘン戦争（一八四〇〜一八四二）の終結から3年後の一八四五年十一月に「土地章程」が結ばれ、イギリス租界が上海に創設された。続いて、アメリカも一八四八年に土地を租借し、一八六三年になると英米租界は国際共同租界となる。上海租界関連の書物『上海共同租界』⁽¹⁰⁾に掲載された、「イギリス警官」をはじめ、「サリーを着たインド婦人」および「インド人の交通巡查」などの当時の白黒写真が物語っているように、「アグニの神」における同時代の読者からして、「印度人の婆さん」と「亜米利加人」が「上海」という場に揃って登場することは、決して不自然な光景ではなかったはずである。

また、当時の租界「上海」では、「中国人に対して厳しい居住制限が加えられ、当初、租界に住むことを許されたのは、日用品を提供する商人と、外国人住宅の使用人だけであり、「アグニの神」における「支那人の車夫」と、使用人同様の「蕙蓮」は、まさにその事実に当て嵌まっている。

そして、「遠藤といふ書生」だが、「支那の警察は手ぬるい」と指摘し、「印度人の婆さん」と「支那人の女の子」をめぐつ

て対峙する場面で、「一挺のピストルを引き出」している。実際に、当時の「上海」の治安は、工部局（共同租界における政府に相当する行政機関）の強力な「警察力」によって保たれてはいたが、その他に、イギリス・日本・中国など五か国の住民で「義勇巡査隊」を設けて、正規の警察を補佐していた。日本人の遠藤が「ピストル」を随時所持していても不自然ではない。

芥川が中国旅行後に著した「上海游記」（『大阪毎日新聞』、大正十年八月九月）で、「上海は支那第一の「悪の都会」だとか云う事です」と記してあるように、その地で実際に体験するまでもなく、当時の新聞紙面を常時飾る記事を見るかぎり、「魔都⁽¹³⁾」と呼ばれた「上海」並びに「支那」の治安の悪さは、一般的にも広く知れ渡っていたはずである。「アグニの神」の前編が掲載された同号には、久米正雄の「支那船」という作品があり、同じ「支那」でも、「上海」ではなく「香港」を舞台にしているが、当時の日本人の「支那」に対する普遍的な印象は作中における次のような短い会話文からも伺えよう。

「今夜は僕のところへ泊つて行けよ。それに、君も知つてゐるだろうが夜になると、この香港といふところは物騒なんだぜ。特に、夜更の支那船と来た日にやア危ないんだからな。」

「どうして……。」

「金が欲しさに、支那人がこれを遣るんだ。」

かう言ひながら、友達は人を殺す真似をして見せました。

「よく町でも、どこその誰が行方不明になつたなんて噂が立つたことがあるんだよ。さうすると大抵二三日して、死骸になつて浮き上がるんだ。（傍線筆者、以下略す）」

「金が欲しき」に「人を殺」し、日常茶飯事が如く人が「行方不明」になる「物騒」な場だと語られる「香港」は、まさに「香港の日本領事」のお嬢さんである妙子が「印度人らしい」人に攫われた地だった。以上見てきたように、「アグニの神」における〈場〉の設定は、同時代における実際の共同租界「上海」と高い一一致性を見ることができるのである。

「アグニの神」の舞台となつた「上海」は、芥川好みの「異国情趣と神秘主義とがマツチ⁽¹⁴⁾」し、「国際色豊かな」「土地柄の利点⁽¹⁵⁾」が生かされ、「同時代の幼少読者の眼にもそれは、「魔法使ひ」の「印度人の婆さん」の登場するにふさわしい、エキゾチシズム溢れた場⁽¹⁶⁾」「謎めいた場⁽¹⁷⁾」として有効に働いたと思われ。しかし、物語世界の効果のために「上海」が選ばれたとして、所々に同時代を同わせるような描写を用いる必要があつただろうか。そこで、「商人らしい」「亜米利加人」が「印度人の婆さん」に依頼した占い内容の「日米戦争」に着目する。

「大正期は仮想の戦争を扱つた作品」、特に「近い将来において現存する国家同士が戦うであろう戦争をテーマ」とした「未来戦物」が多く生まれ、その中でも「大正期から昭和初期にかけて日本で最も多く書かれたのは、日本とアメリカとの未来戦（日米未来戦）だった⁽¹⁸⁾」。もとより「日清戦争以前から戦争未

来記は散見して¹⁸、日露戦争後、「日露・日米関係も亦微妙に変化¹⁹」し、「日本陸軍が対米作戦を織り込んだ『帝国々防方針』を起草した」明治三十九年をはじめ、明治四十一年十月の「アメリカ艦隊の日本訪問・排日問題をめぐる紛糾などがあって、戦争未来記も直ちにこれに対応して、日米間の危機の振幅を上げ¹⁹」た。「日米戦争未来記が主流となるのはこの時期から」だとされる。時期を同じくして、アメリカでは、明治四十二年にホーマー・リー (Homer Lee) の“The Valor of Ignorance” (明治四十四年に池亨吉訳『日米戦争』が博文館より出版される)、日本では、大正三年に水野広徳の『次の一戦』 (金尾文淵堂) の、成人を読者対象とした二冊のベストセラーが現れる。子ども向けの日米未来戦物は、大正十一年になって、やっと宮崎一雨著『小説日米未来戦』²¹が現れ、人気を博した。「日米未来戦記について論じた文献中では、成人むけと子どもむけの作品が別々にとりあげられる傾向がある」が、「細部の描写までそっくりな一節があ²²」ったりするなど、「日米未来戦」が「次の一戦」を下敷にしていることは明白な事実²³だと検証されているように、子どもの年齢層にむけた日米未来戦物が現れるのは、時間の問題だった。

大正九年一月に、「新青年」の創刊号と共に、樋口麗陽の『長編日米戦争未来記』 (大正九年一月から七月)・『日米戦争未来記続編 第二次世界大戦未来記』 (大正九年七月から大正十三年三月) が長期連載されはじめる。また、「赤い鳥」よりも四年早く先に創刊されているが、それほど売れなかつた講談社の「少年倶楽部」は、大正十年に加藤謙一が編集長になってか

ら次第に部数を伸ばし、「赤い鳥」が一九一九 (大正八) 年の三万部を最高とするのに対し、「少年倶楽部」は昭和四年の新年号に五十万部、そして、「赤い鳥」終刊の年でもある昭和十一年には最高発行部数七十五万部を記録したと言う²³。「少年倶楽部」や「少女倶楽部」が、「赤い鳥」などと著しく異つていた所は、長編中心主義で、「童話でなく、毎月連載される長編の少年少女小説が中心」だったことから分かるように、長期にわたつて連載される日米未来戦物が、大人の読み物から子ども向けにも現れる時代の流れの中、宮崎一雨の「日米未来戦」より一年も早く書かれた「アグニの神」の中で「日米戦争」について触れているのは、当時の時勢に合つた極自然な話題だったと言える。

そして、「明治・大正期において、日本の国内が戦場になつたのは内戦である西南戦争 (一八七七年) が最後」で、「明治・大正期の子どもにとって、戦争は直接に体験するものではなく、兵士などの直接の体験者から話を聞か、雑誌や本などの文章化されたものを通して知るかであつて、つまりいつでも間接体験の対象だった²⁴」のである。戦争未来記が「実在の国家間における近未来の戦争」をテーマとするのならば、「アグニの神」は実在の場所「上海」における同時代の何かを描こうとしたもので、戦争未来記的な手法を駆使した「アグニの神」にも、間接体験的な効果が目論まれていたのではないだろうか。

「仮想の戦争」であるにもかかわらず、当時の時勢に実在した事柄を織り交ぜた戦争未来記は、間接体験的な作品世界を讀者

の生きる身近にまで引きつけている。その意味で、実際に上海に行かなくとも、テクストの所々に盛り込まれた同時代の情報を便りに、「アグニの神」の世界は、読者たちのいる〈時〉と〈場〉にリンクされて読まれることだろう。そこにはまさに「今日、この大都会の一隅」と再三に〈時〉と〈場〉を強調している「妖婆」に相通じる設定を見ることができるのである。

魔法と「現実の中の〈怪奇〉」

あなたは私の申し上げる事を御信じにならないかも知れませんが、いや、きつと嘘だと御思ひなさるでせう。昔ながら、これから私の申し上げる事は、大正の昭代にあつた事なのです。しかも御同様住み慣れてゐる、この東京にあつた事なのです。外へ出れば電車や自働車が走つてゐる。内へはいればしつきりなく電話のベルが鳴つてゐる。新聞を見れば同盟罷工や婦人運動の報道が出てゐる。――さう云ふ今日、この大都会の一隅で、ポオやホフマンの小説にでもありさうな、気味の悪い事件が起つたと云ふ事は、いくら私が事実だと申した所で、御信じになれないのは御尤もです。(下略)

右は、「妖婆」の冒頭引用で、所謂核心の〈妖婆の話〉に入る前の「序」の部分²⁵であり、「前置き部分や説明部分」²⁶である。「妖婆」は、このような非常に長い「前置き」とも言える「序」文がまず述べられ、それが終わつてはじめて「妖婆の話」が語り手「私」によつて怪異性に富んで語られる。そのよ

うな「妖婆」の構造に対し、改竄された「アグニの神」では、先の「序」の部分が完全に削除され、語り手の「私」というのも姿を見ない。

元来、「妖婆」と「アグニの神」の類似は、「妖婆」の中の「お島婆さんの占いとお敏との関係は、「アグニの神」の印度人の老婆の占いと妙子との関係と全く同じ」²⁷だという一点に帰され、「妖婆」から「アグニの神」への移行を論ずる上で、語り手「私」による前置き部分の削除がまず取上げられる。「冗漫な前置きや説明部分が、大幅に削除された」ことにより、「アグニの神」は、「明快で、引き締まつた表現の作品になつた」²⁸と肯定されるように、「アグニの神」は、童話ゆえに、現実世界と結び付けられて考えられることが少ない。しかし、「アグニの神」の物語舞台である「上海」は同時代の上海に高い一致性をみる。「アグニの神」は、「御同様住み慣れてゐる、この東京」から間接体験的な「上海」に舞台を移したものの、「大都会」に起つた「気味の悪い事件」という点において、むしろ確実に「妖婆」から受け継いだと言つていいのではないだろうか。つまり、〈小説〉から〈童話〉への鑄造において、神下して悪事を働く老婆を下された神が罰するという話の筋が鑄型とされているが、それは削除されたと思われながら確実に「アグニの神」によつて受け継がれた「大都会」に起つた「気味の悪い事件」、即ち「現実の中の〈怪奇〉」という前提に立っていたのだということである。

「アグニの神」における現実の中の〈怪奇〉については、ま

ず、婆さんの「魔法」が指摘されよう。商談が終つて亜米利加人が帰つた後、「美しい支那人の女の子」が「次の間」から呼び出される。「人相の悪い印度人の婆さん」が金で態度を変える古い師だということは物語の展開で読者に理解されるが、「女の子」の場合は、婆さんによつて「蕙蓮」という名前が告げられ、「下ぶくれの頬」が「まるで蠟のやうな色」をした「美しい支那人」というふうな、読者から見ると若干語り手の主観が交じつた視覚的な描写も入り交じつて伝えられる。「アグニの神」の語り手は、「一」から「三」において、登場人物の内面を無駄に描写することなく、「へ物語」を支配し統御する²⁹。「超然たる存在」に徹しているが、登場人物の正体は、基本的には会話という形式を通して読者に明かされる。「年の若い一人の日本人」は、偶に通じかかった「年をとつた支那人の人力車夫」との間答で、婆さんがただの「占ひ者」でなく、「魔法さへ使ふ」即ち「魔法使ひ」だということを知る。そして、極めつけは、日本人が「私は遠藤といふ書生だ」と名乗り、次の間に隠された「支那人の女の子」が「香港の日本領事」の「お嬢さん」である「妙子さん」で、当の「印度人の婆さん」に攫われてきたということを一気に読者に披露する。

「支那人の人力車夫」に婆さんは「魔法使ひ」だと教えられたにもかかわらず、書生である遠藤は、実際に魔法の場面に遭遇するとは想定していなかったが如く、ピストルで婆さんと対峙するが、遠藤にとつては心強い味方であるピストルも、婆さんの魔法の前では少しも齒が立たず、「お嬢さん」の救出は失

敗に終つて追い出されてしまう。

遠藤はピストルを挙げました。いや、挙げようとしたのです。が、その拍子に婆さんが、鴉の啼くやうな聲を立てたかと思ふと、まるで電氣に打たれたやうに、ピストルは手から落ちてしまひました。これには勇み立つた遠藤も、さすがに膽をひしがれたのでせう、ちよいとの間は不思議さうに、あたりを見廻してゐましたが、忽ち又勇氣をとり直すと、「魔法使め。」と罵りながら、虎のやうに婆さんへ飛びかかりました。

が、婆さんもさるものです。ひらりと身を躲すが早いか、そこにあつた箒をとつて、又掴みかからうとする遠藤の顔へ、床の上の五味を掃きかけました。すると、その五味が皆火花になつて、眼といはず、口といはず、ばらばらと遠藤の顔へ焼きつくのです。

遠藤はたうとうたまり兼ねて、火花の旋風に追はれながら、轉げるやうに外へ逃げ出しました。

「印度人の婆さん」が実現した魔法とは、「電氣」のような打撃・「五味」の「火花」と「火花の旋風」である。「印度人」の魔法と言へば、大正九年一月に芥川が「赤い鳥」に寄せた三つ目の童話「魔術」がまず想起されよう。「ハッサン・カンから学んだ魔術」を「高が進歩した催眠術」だと語る「印度の独立を計っているカルカッタ生れの愛国者」であるミスラ君が「私」に見せた魔術とは、テエブルの花模様から花を摘み上

げ、テエブルの上のランプを独楽のように回し、書棚から本を一冊「私」の前に飛ばしてくれるというもので、物質の変換と移動という点では「アグニの神」の魔法にも通じている。そして、ミスラ君から魔法を学んだと思ひこむ「私」も「銀座のある倶楽部の一室で、五六人の友人」の前で魔法を披露する。

「私」が見せた魔法とは、燃えさかった石炭を素手で掬い上げ、手から放すと同時に真つ赤な石炭が金貨になるというもので、大勢の前で魔法を披露するという場面は、「アグニの神」の下敷き「妖婆」で例として取り上げられたゲーテ「ファウス」の「アウエルバツハの窖」で的一幕に類似を見ることができ

る。「アウエルバツハの窖」の梗概は以下の通りである。アウエルバツハの酒店で酒を飲みながら騒ぐ学生たちの前で、悪魔メフェイストフェレスは、学生たちに好きな酒の産地を尋ねながら、卓の縁を錐で穴を開けた後に栓をする。栓を抜くと、それぞれが所望する酒が湧き出る。零した酒が燃え出し、メフェイストフェレスが難なく消し去ると、手品だと思っていた学生たちが魔法だということに気付き、小刀を抜いて悪魔に飛び掛かろうとするが、メフェイストフェレスは周囲を葡萄酒畑に変えてしまう。学生たちが試しに葡萄酒を摘むと、それはお互いの鼻だった。そして、メフェイストフェレスは景色を戻し、ファウスとト樽に乗って飛んで出て行くのだった。最後に、取り残された学生の一人は、「これでは、不思議と云ふものがないとは云はれまい」と呟いて幕が閉ざされる。

最後の、悪魔メフェイストフェレスがファウスを連れて去る場面は、「魔術」の後に書かれた芥川の四つ目の童話「杜子春」(「赤い鳥」、大正九年七月)で、杜子春を試練の場へ連れて行く際、仙人の鉄冠子が一本の青竹に呪文を唱え、杜子春と一緒に「馬にでも乗るように跨」ると、「竜のやうに、勢ひよく大空へ舞い上が」たという発想に通じるものがある。芥川の童話作品の中の魔法は、「アウエルバツハの窖」から多くの発想を得ていたことは明らかである。

改めて、「アウエルバツハの窖」が「妖婆」の中でどのよう

に引用されていたかを見てみると、この文明の日光に照らされた東京にも、平常は夢の中にのみ跳梁する精霊たちの秘密な力が、時と場とでアウエルバツハの窖のやうな不思議を現じないと云へませう。時と場合どころではありません。私に云わせれば、あなたの御注意次第で、驚くべき超自然的現象は、まるで夜咲く花のように、始終我々の周囲にも出没去来しているのです。

というふうには、語り手「私」による独白で、同時代を示唆した「大正の昭代」における「大都市」「東京」にも起こらないとは限らない「超自然的な現象」を譬えるのに挙げられていた。同時代と思わせる「時」と、「東京」乃至は、作者がいると想定される「場」において、「不気味」且つ「不思議」な怪奇を扱った作品を、芥川はこの時期数多く創作している。「妖婆」がその主たるものであれば、その童話版である「アグニの神」

にも「現実の中の〈怪奇〉」がモチーフになつていないとは言えまい。現に、童話であるにもかかわらず、初出から一年十ヶ月後、「アグニの神」は怪奇小説集と呼ばれている。「奇怪な再会」に収録されている。収められている小説のいずれもが「現実の中の〈怪奇〉」をモチーフとしている。

ただ、「アグニの神」における現実の中の〈怪奇〉は、〈魔法〉に留まらず、〈神〉の存在も大きく介入していた。

「ヴァルナの神」から「アグニの神」へ

「遠藤サン。コノ家ノオ婆サンハ、恐シイ魔法使デス。時々眞夜中ニ私ノ體へ、アグニトイフ印度ノ神ヲ乗リ移ラセマス。私ハソノ神ガ乗リ移ツテキル間中、死ンダヤウニナツテキルノデス。デスカラドンナ事ガ起ルカ知りマセンガ、何デモオ婆サンノ話デハ、アグニノ神ガ私ノ口ヲ借りテ、イロイロ預言ヲスルノダサウデス。今夜モ十二時ニハオ婆サンガ又アグニノ神ヲ乗リ移ラセマス。イツモダト私ハ知ラズ知ラズ、氣ガ遠クナツテシマフノデスガ、今夜サウナラナイ内ニ、ワザト魔法ニカカツタ眞似ヲシマス。サウシテ私ヲオ父様ノ所へ返サナイトアグニノ神ガオ婆サンノ命ヲトルト言ツテヤリマス。オ婆サンハ何ヨリモアグニノ神ガ怖イノデスカラ、ソレヲ聞ケバキツト私ヲ返スダラウト思ヒマス。ドウカ明日ノ朝モウ一度、オ婆サンノ所へ來テ下サイ。コノ計略ノ外ニハオ婆サンノ手カラ、逃ゲ出スミチハアリマセン。サヤウナラ。」

神降ろしが婆さんの占いの正体だということは、あくまで客観的な立場にしようとする語り手ではなく、右に挙げた妙子の紙切れによって読者に知らされる。読者には、妙子がまさにそれを利用して計略を企てたことも教えられるわけだが、「ランプを消した二階の部屋」で、婆さんが「魔法の書物を扱げながら、頻りに呪文を唱へ」る中、妙子の行動は制限されてしまふ。すると、「一」から「三」まで立場を貫いてきた語り手は、後編の「四」から一転して妙子の内面を語り出すのである。

「さつき窓から落した手紙は、無事に遠藤さんの手へはひつたであらうか？ あの時往來にゐた人影は、確に遠藤さんだと思つたが、もしや人違ひではなかつたであらうか？——さう思ふと妙子は、おても立つてもおられないやうな氣がして來ます。」と、妙子の内心を明かした後、語り手は妙子の内から出て、「いろいろな手ぶりをし始め」る婆さんの呪文後の様子を「大きな蝙蝠か何か」が「飛びまはつてでもゐるやう」だと主観を交えて叙述する。それが終ると、また妙子の内部に入り、「睡氣がさざして來」たことと心の中の葛藤を語り、妙子が心の中で何度も熱心に「日本の神々様」に向けて祈禱する文句を挙げるのである。「アグニの神はインドの神であると同時に、仏教圏である日本においても受容された神」という見方もあるが、一般的に「アグニの神」に対抗する〈神〉として着目される「日本の神々様」は、山梨県立文学館所蔵【草稿1】を見るかぎり、執筆時当初は、想定されていなかったようである。

結果として、「日本の神々様」は祈願対象として持ち出され、「老婆と妙子に一神論と汎神論の相違」³³を読むことを可能にし

た。しかし、妙子が「日本の神々様」に願ひ出た内容は、率直に婆さんから逃れること、または父親のいる家に帰ることではなく、「私が睡らないやうに」、「どうかお婆さんを欺せるやうに」というもので、その場を凌ぐ気持が前面に出ている。また、婆さんが特定の〈神〉を奉じているのに対して、緊迫した状態とは言え、妙子には特定した〈神〉を内に秘めていないことも自ずと明かすことになる。「アグニの神が、御自身御告げをなさる」または「アグニの神へ、御伺ひを立てる」などと、「支那服を着た妙子」に怒鳴りつけながらも、婆さんはアグニの神に対して敬語を使うことを忘れない。妙子が「二階の部屋」から落した紙切れにも「才婆サンハ何ヨリモアグニノ神ガ怖イノデス」と書かれてあり、婆さんの〈神〉への敬讓が伺え

【草稿1】 山梨県立文学館所蔵

るわけだが、恐れ多くもその神の真似事を思いつく妙子には、その身体に何度も神が降りたにもかかわらず、アグニの神の存在を念頭に置いている気配がない。つまり、妙子の内には〈神〉をみる事ができないのである。

〈神〉不在の妙子に対し、「五十年」間も婆さんが敬つてきたアグニの神とは、如何なる〈神〉なのだろうか。「芥川龍之介全集 第七卷」(紅野敏郎編集、岩波書店)の「注釈」では、「古代印度のヴェーダ神話に出てくる火の神。人間と神との媒介役をつとめ、太陽・雷光・祭火となつて、暗黒と邪悪を滅ぼす。のち仏教では護世八天の一である火天とされる。」とある。神降ろしの〈神〉という意味では、「人間と神との媒介役」を務めるアグニの神は適切だと言えよう。しかし、天理大学附属天理図書館所蔵の芥川龍之介自筆の【原稿(前編) 1】からも明白だが、作品のタイトルは最初は「アグニの神」ではなく、「ヴァルナの神」だった。

最初の方でも指摘した通り、「アグニの神」は前編と後編とが別々に完成されたものとされている。【原稿(前編) 1】に改編跡があるのに対し、【原稿(統編) 1】が最初から「アグニの神(つづぎ)」とあることから、一度に執筆されたものでないことは明らかである。そのことを念頭に入ると、「一」から「三」の語り手が一貫した立場を貫きながら、「四」から明らかに変化を見せたことにも背けよう。初出当時は、一ヶ月隔てて別々に読まれるので、さして物語の展開には差支えなかつたと思われるが、ここで敢えて問題にしたいのは、「アグニ

【原稿(前編) 1】

天理大学附属天理図書館所蔵

の神」前編原稿の一枚目から最後の一枚まで、タイトルを含めた計八箇所全てに、「ヴァルナの神」の上から取消し線が引かれ、「アグニの神」に書き換えられた跡が見受けられるということである。つまり、前編の原稿が完成された際、「アグニの神」ではなく、「ヴァルナの神」で「赤い鳥」に寄せるつもりでいた、ということである。

それでは、ヴァルナの神とは、どのような神なのだろうか。

ヴェーダ神話において、インドラに次いで重要な神で、インドラが戦闘的な武神であるのに対し、ヴァルナは宇宙の秩序と人倫の道を支配する司法神です。天則リタは天体の運行、昼夜、歳月の正しい循環の法則で、神々ばかりでなく人間の道徳の規準でもありますから、リタの保護者であるヴァルナの掟は厳しく、神も人もこれにそむくことはできず、恐れられています。ヴァルナは探偵を放つて人間の行為を監視し、違反者をつり縄で捕え、水腫病によって罪人を処罰するのです。しかしこの神は峻厳であると同時に、罪を悔い改めるものには寛容な一面も持っています。ヴァルナの本源となった自然現象は明らかではありませんが、水との関係は密接で、後には単なる水神として低位に落ち、仏教に入ってから水天となって西方の守護神になりました。⁽³⁵⁾

火の神であるアグニに対し、ヴァルナは「水神」だった。従来、「龍之介はこの伝説化したインドの神（アグニの神・注筆

【原稿(続編) 1】

天理大学附属天理図書館所蔵

者)を、「妖婆」の水府の神に代えて用いている。水の神に代つて、火の神の登場⁽³⁶⁾だと見なされ、「妖婆」と「アグニの神」の間では〈神〉同士の比較があまり試みられることがなかった。しかし、芥川が自ら「妖婆」の改鑄だと明言した通り、最初は同じ「水の神」を当てる予定でいたのである。

「妖婆」には、「深夜の豎川を瀬のように泳ぐ妖婆、「何か水府のもの」だという婆娑羅の大神、2人の水死人、新蔵が辻車から見る両国橋下の大川の水面、クライマックスの雷雨等、夥しく登場する水のイメージ⁽³⁷⁾がある。〈妖婆の話〉である主人公の「或る出版書肆の若主人」の新蔵は「日本橋辺」に住んでいて、「神下しの婆」は「二三年前に浅草あたり」から「本所一つ目辺」の「豎川河岸を二つ目の方へ一町ばかり行」った「左官屋と荒物屋との間に挟まつて、竹格子の窓のついた、煤だらけの格子戸造り」に移り住んでいた。いずれも隅田川沿いである。「妖婆」の舞台は「住み慣れてゐる、この東京」だとしても、〈妖婆の話〉は大川沿いで練り広げられていた。その意味で、「アグニの神」の舞台に「黄浦江の兩岸から、その北を流れる中国最長の河揚子江にかけて」「東西にひろがつて⁽³⁸⁾」上海が選ばれたのも必然だったのではないだろうか。「アグニの神」の前編を「ヴァルナの神」というタイトルで執筆していたことが何よりそれを裏付けている。

前編が完成された後、「水神」は「火の神」へと改変された。「ヴァルナの神」を最後まで通していたのが、前編が書き上げられてからすべて変更されたということは、後編に繋げること

を念頭に置いた前編の最後の部分にそのきつかけがあつたことを意味する。それでは、前編の最後で、〈神〉について触れている場面はというと、まさに妙子が「二階の部屋」から落した紙切れだつた。つまり、「私ノ體へ」「乗り移ラセ」て、「私ノ口ヲ借りテ、イロイロ預言ヲスル」、「オ婆サン」が何よりも恐れる〈神〉でなければならぬ、ということである。

「リタ」「天則」とウラタ「掟」とを堅固に護持し、いささかの侵犯をも許さず、これによつて大自然・祭祀・人倫の秩序を保っている〈ヴァルナの神〉は、天界における「最高の王者」として万有に君臨し、探偵を放つて人間の行為を監視し、司法神として欺瞞・虚言を峻烈に罰し、索をもつて縛め、水腫病をもつて悩ます⁽⁴⁰⁾と言う。「千本の柱、千の入口をもつ天空の宮殿で絶えず注意を払っているスパイにかこまれて、威厳をもつて着座している」とされる〈ヴァルナの神〉が、地界に降りて監視する対象である人間の体に移り移つて、「人相の悪い印度人の婆さん」の占いに駆使されるとはとても連想しにくい。実際、〈ヴァルナの神〉は「ほとんど人間の像としては表わされ」ないのに対し、火を擬人化した〈アグニの神〉は「人間の姿」に描かれている。「顔にはとけたバターが光り、淡黄褐色の髪の毛、ひらいた口のなかには、よくまわる舌、鋭くとがった歯の並び、金色の歯、捧げ物をそそがれて燦然とかがやく」姿や、「別のところでは三本足、七本の腕、黒い髪と眼をもつた赤色の人間の姿」など、「多様な姿をもつ火神アグニは、神に対しても人間に対しても仲介者(象徴的な意味で使者)の役割を演じる」のである。〈アグニの神〉は、まさに人間にとつて身近

な〈神〉なのである。そして、〈アグニの神〉には、もう一つ注目すべき性質があった。

「人間の秘密を知っている」〈アグニの神〉は、「真実をいうことで知られる」のだった。「人からたずねられたとき、故意にうその答えをしたなら、七世代前と七世代後の親族とともに地獄におちることになる、そして求められたことがらに答えることを拒んだ者も同じような罪がある」ということを「認識を持つ」〈アグニの神〉は、「神として自分は真実をいわねばならぬ」といっているのである。伝説にあるように、〈アグニの神〉はアスラ（悪魔）にさえありのままのことを言うのだから、「人相の悪い印度人の婆さん」が「御伺ひを立て」れば、拒むことなくありのまま答えたことだろう。その反面、天界で「人間の行為を監視」する〈ヴァルナの神〉は、確かに「婆さん」の恐怖の対象となり得るが、〈アグニの神〉のように問われた事があるのままで答えることはないだろう。

神降ろしに適切だからだと言ってしまうまでもだが、改变という事実は、天界で「秩序と人倫の道を支配する司法神（ヴァルナ）」から、地界で「神と人間との媒介役（アグニ）」へと、〈神〉をより人間に近い位置へと近づけることになったのではないだろうか。あまりに近づきすぎたためか、五十年間請け合ってきた婆さんでさえ、その「天上に燃える炎の声」を「人間の声」と区別することができなかつたほどである。

続いては、人間に間違えられるほど人間の身近に〈神〉が降り立った地界について、作品の構成を踏まえて見ていきたい。

「部屋」の内と外

「アグニの神」の舞台は「上海」だが、話の展開は「或家の二階」を中心に繰り広げられている。「家の内と外がまつたくの別世界」で、「内と外にはつきりとした境界がみられ」、「老婆が占いをするのも、妙子が監禁と虐待されるのも、神下ろしをするのもすべて家の内」だということからも、「家の内が外界とは違う異空間」だと見ることが出来る。ただ、「部屋」の中を異空間として形作るには、「アグニの神」の作品構成が大きく機能していたことも看過できまい。場面を「部屋」の内と外に交互に転換し、内の様子だけでなく、「部屋」の外から内への眼差しも描かれていることによつて本当の意味で成り立っているからである。特に、「部屋」の内と外の場面転換に接続点が設けられている点は、関心を引く。テクストには計三箇所接続点があり、その一つ一つを見ていきたい。

【一】の末尾：

婆さんは眼を怒らせながら、そこにあつた箒をふり上げました。丁度その途端です。誰か外へ来たと思えて、入口の戸を叩く音が、突然荒々しく聞え始めました。

（中略）

【二】の中段：

支那人の女の子の泣き聲です。日本人はその聲を聞くが早いか、一股に二三段づつ、薄暗い梯子を駆け上りました。さうして婆さんの部屋の戸を力一ぱい叩き出しました。

(波線筆者、以下略す。)

まず、亜米利加人が帰った後、言い付けの最中によそ見をする蕙蓮に箒を振り下ろそうとした時、「荒々しく」「入り口の戸を叩く音」がして、「一」は閉ざされる。「二」は、「その日のこれこれ同じ時刻」の一言で始まる。そのことから分かるように、「一」と「二」は「部屋」の内と外とで、同じ時間を平行して進行していたのである。偶然にも「この家の外を通りかかった」遠藤が、「二階の窓から顔を出した支那人」の装いをした妙子を見つけ、家の中に乗り込んだ矢先に「女の子の泣き聲」を聞き取るや、「薄暗い梯子を駆け上り、「婆さんの部屋の戸を力一ぱい叩く」のだった。「一」では、蕙蓮が泣き出したという描写がないが、戸を叩く音によって「部屋」の内と外に時間的な接点を作り出しているのである。その後、「戸は直ぐに開かれ、同じ時間を別々に進行していた「部屋」の内と外の境界が無くなり、「一」の続きが「二」の中で進行していく。

遠藤が婆さんの魔法によって「部屋」の内から強制的に外へと追い出されたことよって、また「部屋」の内と外とに区切られてしまうわけだが、「二」と「三」とでは、接統点を見ることができない。遠藤が婆さんの放った「火花の旋風に追はれながら、轉がるやうに外へ逃げ出し」たのを最後に「二」は結ばれ、それに対応して「三」はまさに「独り婆さんの家の前にたたず」む遠藤から始まるのだが、時間が「晝」から一気に「夜の十二時近い時分」に移っていたからである。つまり、物

語の進行に断絶はないものの、「部屋」の内と外は、あくまで時間的な接統点によって繋がれるのである。

続いて、

【「三」の末尾】：

遠藤の言葉が終わらない内に、もう魔法が始まるのでせう。今まで明るかった二階の窓は、急にまっ暗になってしまひました。と同時に不思議な香の匂が町の敷石にも滲みる程、どこからか静に漂つて來ました。(つづく)

(注・「アグニの神」前編終了。次号に続く。)

【「四」の頭】：

その時あの印度人の婆さんは、ランプを消した二階の部屋の机に、魔法の書物を擴げながら、頻に呪文を唱へてゐました。

「二階の窓」から落された紙切れによつて、妙子の計略を知つた遠藤が「懐中時計を出して」時間を気にする中、「今まで明るかつた二階の窓は、急にまっ暗になつてしま」う。当の部屋の中ではランプが消されたことを意味する。「アグニの神」の前編はここで一旦終了し、つづきは次号に持ち越されるのだが、後編はまさに「ランプを消した二階の部屋」の中から始まるのだった。「三」と「四」は、明かりの点滅で「部屋」の外から内への瞬間的な轉換を可能にしているのである。そして、最後に、

【四】の末尾：

「アグニの神、アグニの神、どうか私の申すことを御聞き入れ下さいまし。」やがてあの魔法使ひが、床の上にひれ伏した俛、唖れた聲を擧げた（下略）。

（中略）

【五】の前の中程：

しかし透き見をすと言つても、何しろ鍵穴を覗くのですから、蒼白い香爐の火の光を浴びた、死人のやうな妙子の顔が、やつと正面に見えるだけです。その外は机も、魔法の書物も、床にひれ伏した婆さんの姿も、まるで遠藤の眼にははひりません。しかし唖れた婆さんの聲は、手にとるやうにはつきり聞えました。「アグニの神、アグニの神、どうか私の申すことを御聞き入れ下さいまし。」

「四」では、「ランプを消した二階の部屋の机に、魔法の書物を擧げながら、頻に呪文を唱へ」終えた印度人の婆さんが、椅子の上に座つた「心配さうな惠蓮」こと「支那服を着せられた妙子」のまわりを「めぐりながら、いろいろな手ぶりをし」たり、「或時は前へ立つた俛、両手を左右に擧げて見せたり、又或時は後へ来て、まるで眼かくしでもするやうに、そつと妙子の額の上へ手をかざしたり」して、妙子の必死の葛藤も虚しく、神下ろしの儀式は順調に進められていく。そして、妙子の耳に「丁度銅鑼でも鳴らすやうな、得體の知れない音楽の聲がかすかに傳はり」だし、「目の前の香爐の火や、印度人の婆さんの姿さへ、気味の悪い夢が薄れるやうに、見る見る消え失せ

てしま」い、「殆ど生死も知らないやうに」「ぐつすり寝入つて」しまつた中、妙子の体に下りたと思われるアグニの神に向かつて、印度人の婆さんは「アグニの神、アグニの神、どうか私の申すことを御聞き入れ下さいまし。」と唱えるのだった。

「五」は、あることが明かされることから始まる。それは、婆さんが「魔法を使ふ所」を「戸の鍵穴」から「書生の遠藤」が覗いていたことである。「じつとしてはゐられ」なかつた遠藤は、「そつと家の中へ忍びこ」み、「二階の戸口」で「透き見をしてゐた」のだ。鍵穴から見られる風景は限られていたが、部屋の内の声や音は、「手にとるやうにはつきり聞え」る。そこでまず遠藤の耳に入ってきたのが、「アグニの神、アグニの神、どうか私の申すことを御聞き入れ下さいまし。」という婆さんの「御伺ひ」文句である。「四」と「五」は、その婆さんの言葉が「部屋」の内と外を繋ぎ合わせる接続点となつた。

このように、「一」から「五」まで見てきたわけだが、「アグニの神」は、單純に「部屋」の内と外を交互に場面転換しているわけではない。（途中の「二」から「三」を除き、）時間的な接点を慎重に維持しているのである。この時間的な接点を設けて「部屋」の内と外を行き来する作法から、「部屋」の内と外の世界がそれぞれ一つの「へ筋」をなし、「ほぼ章ごとに交替的に語られ、あたかも映画に於けるカット・バックの技法の如くそれにより場面に緊迫感を生むという効果を適宜狙いつつ、最終的に（第六章に至つて・注筆者）一つの〈物語〉を織り上げてゆく」という作品構成を見出すこともできよう。しかし、「五」は、場面を「部屋」の外に置いているが、そこで進行し

ている「へ筋」は、遠藤の「透き見」という行為に尽きている。「透き見」という行為は、「部屋」の外にいなから、「部屋」の内部の可視化を可能とする。また、それは「部屋」の内と外の二つの空間を存続させながら、自由に両空間の行き来ができることを意味する。これまで接続点が設けられて章ごとに「部屋」の内と外との場面転換が繰り広げられていたが、「透き見」によって空間を隔てる境界はなくなり、二空間での行き来が自由に行われると同時に、不自然を伴わずに済むようになるのである。ただ、遠藤の「透き見」は、

むと、早速この二階の戸口へ来て、さつきから透き見をしてゐたのです。

しかし透き見をすと言つても、何しろ鍵

穴を覗くのですから、蒼白い香爐の火の光を浴びた、死人のやうな妙子の顔が、やつと正面に見えるだけです。(下略)

(天理図書館所蔵【原稿(続編) 9】)

と傍線にあるように、「部屋」の内部の完全なる可視化ではなく、制限が施されていた。

実は、右における引用箇所には、二回も改稿が施されていた。最初に執筆されたのは、山梨県立文学館所蔵の【草稿⁵⁰2】だと思われるが、

と、早速この二階の戸口へ来て、さつきか

ら透き見をしてゐたのです

「アグニの神、アグニの神、どうか私の申す事を御聞き入れ下さいまし。」

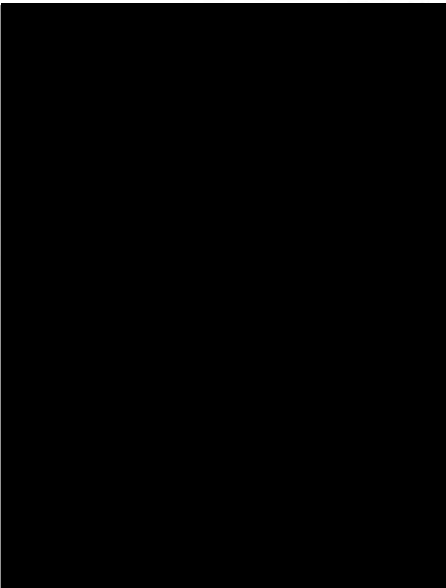
お婆さんは床にひれ伏しながら、囁れた声を挙げました。するとまるで死んだやうな、蒼

白い妙子が (山梨県立文学館所蔵【草稿2】)

と、遠藤が「二階の戸口へ来て、さつきから透き見をしてゐた」ことが述べられた後、すぐに「アグニの神、アグニの神、どうか私の申すことを御聞き入れ下さいまし。」と婆さんの言葉が続き、「婆さんは床にひれ伏しながら、囁れた声を挙げ」るなど、場面が直接「部屋」の外から内の様子へと切り替わっていた。「透き見」によって「部屋」の内と外を隔てていた境界が無くなっている様子を【草稿2】から読み取れよう。また、「五」に入ってから早い段階で、婆さんの「アグニの神、アグニの神、…」という声を接続点として「部屋」の内部へと視線を移す打算でいたことも伺い知れる。【草稿2】におけるその箇所は【原稿(後編) 9】で定着するまでに、もう一度【草稿4+2】(山梨県立文学館所蔵)のように手が加えられていた。

むと、早速この二階の戸口へ来て、さつきから透き見をしてゐたのです

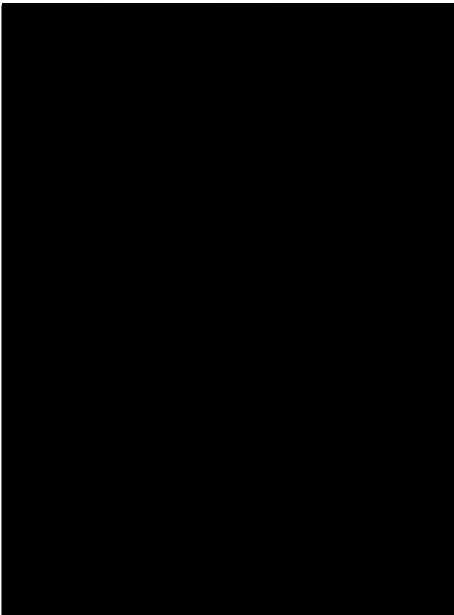
しかし透き見はしてゐても、妙子が睡つてしまつた事は、無論遠藤にはわかりませ



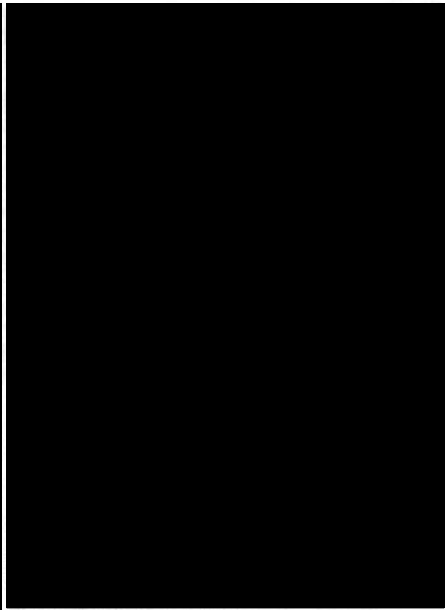
【原稿(続編) 9】
天理大学附属天理図書館所蔵



【原稿(続編) 8】
天理大学附属天理図書館所蔵



【草稿 4 - 2】 山梨県立文学館所蔵



【草稿 2】 山梨県立文学館所蔵

ん。ですから遠藤は鍵穴に眼を当てて、蒼白い香爐の火の光を浴びた、死んだやうな妙子の顔を

見ながら、
(山梨県立文学館所蔵【草稿4-2】)

まず、婆さんの「アグニの神、アグニの神、…」が取り除かれ、(実際は、更に後ろの方に移されたのだが)、遠藤が「さつきから透き見をしてゐた」ことについて、「しかし透き見はしてゐても、妙子が睡つてしまつた事は、無論遠藤にはわかりません。」と付け加えられるのである。しかし、たとえ遠藤が「死んだやうな妙子の顔」を鍵穴から見たとしても、プロットを展開からして、妙子の「計畧」を紙切れから伝えられている遠藤は、妙子が「睡つてしまつた」ように装つていると考えるはずで、妙子が本当に「睡つてしまつた」とは「無論遠藤にはわか」らない。つまり、それは敢えて付け足すまでもない指摘なのである。そのことを悟つてか、そのあたかも読者に念を押すかのような指摘部分は取り除かれ、【原稿(後編)9】では「透き見」に対する制限が取つて代わられる。

鍵穴を通して、「蒼白い香爐の火の光を浴びた、死人のやうな妙子の顔が、やつと正面に見える」とあることから、椅子の上に座っている妙子は顔を戸に面していることが分かる。さらに、「四」で妙子が眠りに入る直前、「目の前の香爐の火や、印度人の婆さんの姿でさへ、気味の悪い夢が薄れるように、見る見る消え失せてしまふ」とあるように、「赤い鳥」に掲載された初出の挿絵とは若干異なるが、妙子と戸の間に「香爐」と

「床の上にひれ伏した」婆さんがいるという位置関係が割り出せる。そうすると、遠藤にとつて鍵穴から見える唯一の風景とも言える「妙子の顔」も、婆さんが立ち上がることによつて遮られることになる。要するに、遠藤の「透き見」は、部屋の内を見ているやうでいて、実質的には何ら見る事ができていないのである。ただ、語り手はあたかも遠藤が部屋の中での出来事を全て見えているかのやうに扱う。

婆さんの「アグニの神、アグニの神、…」という呼び掛けに応じるかの如く、「少女とは思はれない、荒々しい男の聲」が「眼をつぶつた俣」の妙子の口から発せられ、「悪事ばかり働いて来た」婆さんを見捨てると告げる。それを妙子が「アグニの神の、聲色を使つて」言っているのだと白状させようと婆さんが「一挺のナイフを突きつけ」るや、

さつきから容子を窺つてゐても、妙子が實際睡つてゐることは、勿論遠藤にはわかりません。ですから遠藤はこれを見ると、さては計略が露頭したかと思はず胸を躍らせました。(初出より)

と、遠藤は婆さんの行動を「見る」というふうにある。

この章を通して見てきたカット・バック手法に基づくと、「五」は遠藤のいる部屋の外の番にあたる。時間的な接続点「アグニの神、アグニの神、…」によつて部屋の内へ一時転換するものの、「透き見」という行為による空間の自由な行き来から、部屋の内の婆さんと「荒々しい男の聲」で話す妙子との

やりとりと、部屋の外で鍵穴に目を当てながら聞き耳を立てている遠藤が何の隔たりもなく相互に述べられる。しかし、婆さんが「ナイフを振り上げ」と同時に、遠藤は「透き見」をやめ、咄嗟に「身を起」して「錠のかかつた入口の戸を無理無體に明けよう」とすると、境界が改めて発生し、読者も遠藤とともに部屋の外に閉め出されてしまう。

察するに、敢えてこのような手法をもって物語を進行してきたのも、最後の最後になって、「部屋」の内での「出来事」、即ち、婆さんがどうアグニの神に始末されたのかなどの肝心の場面から読者を隔離するためだったのでないだろうか。実際、当の場面を読者に提示しないという発想は、かなり最初から予定されていたようである。

試行錯誤された「六」

遠藤が「透き見」をやめてから、戸を破るまでの間には、次のような改稿がなされていた。

（前頁末「戸は容易に破れません。いくら押し」
ても、手の皮が摺り剥けるばかりです。

その内に部屋の中からは、誰かのわつと叫ぶ声が、突然暗やみに響きました。

「御嬢さん。御嬢さん。」

遠藤はかう呼びかけながら、全身の力を肩に集めて、何度も入口の戸にぶつかりました。戸がとうとう破れたのと、遠藤が部屋

の中へ飛びこんだのとは、殆同時の出来事です。（山梨県立文学館所蔵【草稿5】）

←

でも、手の皮が摺り剥けるばかりです。

その内に部屋の中からは、誰かのわつと叫ぶ声が、突然暗やみに響きました。それから人が床の上へ、倒れる音も聞えたやうです。

遠藤は殆気違ひのやうに、妙子の名前を呼びかけながら、全身の力を肩に集めて、何度も入口の戸へぶつかりました。

板の裂ける音、錠のはね飛ぶ音、——戸

はとうとう破れました。しかし肝腎の部屋の中は、まだ香爐に蒼白い火がめらめら燃えて

（天理図書館所蔵【原稿（統編）16】）

【草稿5】では、戸が「破れたのと、遠藤が部屋の中へ飛びこんだのとは、殆同時の出来事です。」と、遠藤をすぐに「部屋」の中に移動させることが想定されていた。しかし、【原稿（統編）16】になると、戸は破れるが、遠藤は「部屋」の中にすぐに飛び込んだりはしない。遠藤の目を通してでさえ、「部屋」の中の様子はその場で明かされないののである。極めつけは、【原稿（統編）16】の続きと思われる【草稿7】で、

【原稿(続編)16】

天理大学附属天理図書館所蔵

【草稿5】 山梨県立文学館所蔵

みたばかり、人気もないやうにしんとします。遠藤はその光を便りに、怯づ怯づあたりを見廻しました。……………

六

「御嬢さん、もう御眼ざめてですか？」

遠藤は妙子の寝台の側へ、快活に腰を下しました。

此處は上海の或病院です。何時こんな所

へ、つれて来られたか、それは妙子にもわかりません。唯妙子が覚えてゐるのは、前に一度

(山梨県立文学館所蔵【草稿7】)

というふうには、遠藤が「怯づ怯づ」と「部屋」の中を見廻すところで「五」が締め括られ、新たに「六」が設けられる。〈時〉が一変し、〈場〉は「晝でも薄暗い或家の二階」から、同じ「支那の上海」でも、「上海の或病院」に移るのだった。【草稿7】の延長線上にあると思われる【草稿8】では、

遠藤はこれを前置きに、あの晩の出来事を話し出しました。さうして彼は十分の後、かう話を終わりました。

「やつと戸を破つて見ると、あなたはまるで死んだやうに、ぐつたり椅子にかかつていらつしやる。その足もとにはあの婆さんが、これはほんたうに死んでゐました。しかも何故

【草稿7】 山梨県立文学館所蔵

か、何處を見ても傷痕一つないのです。」
妙子はそれでも気味悪さうに、美しい眉を
ひそめました。
(山梨県立文学館所蔵【草稿8】)

と、妙子との後日の会話で「あの晩の出来事」をお互いの立場から照り合わせて真相に辿り着かせるといふ按排が伺える。この【草稿7】【草稿8】には、「アグニの神」の鑄型とも言える「妖婆」の終り方に類似をみることもできるが、〈時〉と〈場〉を変えた「六」といふ設定には、さらに父親宛の手紙で「部屋」の中の真相を明かすという【草稿10】もある。

六

御父様

私ハ遠藤サンニ助ケラレマシタ。二三日中

ニ香港ヘ帰リマス。御父様ニ御眼ニカカレ

ルノダト思フト、嬉シクテ嬉シクテザツトシ

テキル事モ出来マセン。

コノ後ハ遠藤サンガ書キマス。 妙子

御嬢様を助けたのは、私と云ふよりも、寧ろアグニと云ふ印度の神です。

(山梨県立文学館所蔵【草稿10】)

【草稿8】 山梨県立文学館所蔵

【草稿5】【草稿7】【草稿8】【草稿10】とあるように、芥川が如何に結末へと繋ぐこの部分に頭を悩ませていたかが想像

【草稿10】 山梨県立文学館所蔵

できよう。結局、〈時〉と〈場〉は変えられることなく、遠藤が「部屋」の中に入った後の続きが書き足されることで落ち着く。ただ、【原稿(統編) 16】の段階では、まだ「六」は設けられていなかった。「赤い鳥」に掲載される時に、「いくら押しでも、叩いても、手の皮が摺り剥けるばかりです。」と「その内に部屋の中からは、誰かのわつと叫ぶ聲が、突然暗やみに響きました。」との間に付け足されたと思われる。

戸を破った後の「部屋」の中の様子が執筆された最初の段階時では想定されていなかったためか、その後の展開においても改稿が繰り返された。基本的には、事後に「あの晩の出来事」と振り返る【原稿 8】の遠藤の台詞内容を、具現するかたちで【原稿(統編) 17】とその続きとして最初に書かれたと思われる【草稿 6】が試みられた。

ゐたばかり、人気がないやうにしんとしてゐます。遠藤はその光を便りに、怯づ怯づあたりを見廻しました。

するとすぐに眼にはひつたのは、やはりちつと椅子にかけた、死人のやうな妙子で

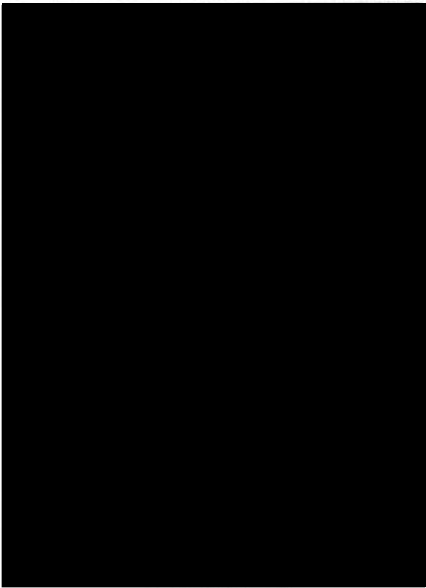
す。それが何故か遠藤には、頭に毫光でもかかつてゐるやうに、敵かな感じを起させました。

「御嬢さん、御嬢さん。」

遠藤は一生懸命に、二三度妙子へ声をかけま

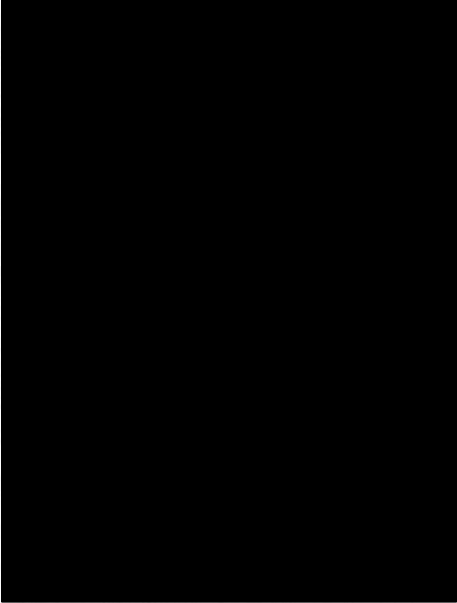
(天理図書館所蔵【原稿(統編) 17】)

【原稿(統編) 17】
天理大学附属天理図書館所蔵



【原稿(統編)18】

天理大学附属天理図書館所蔵



【草稿6】 山梨県立文学館所蔵

した。が、妙子は眼をつぶつた俛、何とも口を開きません。

「もしや御嬢さんは死んでゐるのではないか。」

遠藤は急に心配になつて、妙子の側へ歩み

寄りました。と、足にさはつたのは、床の上

に倒れた婆さんです。婆さんはナイフを自分

の胸に、柄もとまで深く突き刺した俛、とうに冷たく

なつてゐました。

(山梨県立文学館所蔵【草稿6】)

要するに、妙子を気絶にしたまま、遠藤に婆さんの死を発見させる予定だった、ということである。しかし、そうなると、妙子が実は眠ってしまったことを知らない遠藤は、婆さんの屍骸を見て、アグニの神の真似をしていた妙子が婆さんを殺したのだと思うことだろう。たとえ【草稿8】のように、その後〈時〉と〈場〉を変えたとしても、妙子が目を覚まし、遠藤と「あの晩の出来事」について会話を交わすまで遠藤はそう思いつづけるはずである。また、婆さんの死を遠藤が知つてから、妙子はその場で目を覚ましたとしても、妙子自分から実は眠ってしまったのだと明かす場面へと持つていく過程が必要である。そこで、

遠藤は椅子の側へ行くと、妙子の耳もとへ

口をつけて、一生懸命に叫びたてまし

た。が、妙子は眼をつぶつたなり、何とも口

を開きません。

「御嬢さん。しつかりおしなさい。遠藤です。」

妙子はやつと夢がさめたやうに、かすかな眼を開きました。

「遠藤さん？」

「さうです。遠藤です。もう大丈夫ですから、御

(天理図書館所蔵【原稿(続編) 18】)

というふうには、遠藤が婆さんの屍骸を発見する前に、妙子に目を覚ませ、その場での会話を通して「部屋」の中での出来事の真相へと辿り着かせる【原稿(続編) 18】へと書き換えられるのである。目を覚ました妙子に、遠藤は「早く逃げませう」と急ぎ立てる中、「計略は駄目だったわ。つい私が眠つてしまつたものだから」と妙子は真つ先に告げるが、それでも妙子は「約束した通り、アグニの神の憑つた真似をやり了せた」と思いこんでいた遠藤は、婆さんを欺せなかつたのだから仕方がないという発想からか、「もどかしさうに、椅子から妙子を抱き起し」ながら逃げることを促す。しかし、計略が失敗したのだから、もう印度人の婆さんからは逃げられないと考える妙子の「お婆さんは？」という問いではじめて、「部屋の中を見廻し」、「自分の胸へ、自分のナイフを突き立てた俵、血だまりの中に死んでゐる婆さんを発見する。そして、妙子の「あなたに殺してしまつたの？」という問い掛けに対し、

遠藤は婆さんの屍骸から、妙子の顔へ眼を

移しました。今夜の秘密が遠藤は、やつとわかつたのはこの時で

(天理図書館所蔵【原稿(続編) 22】)
最後の四行に透けて見える内容。

← 遠藤は婆さんの屍骸から、妙子の顔へ眼を

やりました。今夜の計略が失敗した事が、――

その為に婆さんも死んでしまへば、妙子

も無事に取り返せたことが、――運命の力の

(天理図書館所蔵【原稿(続編) 22】最後の四行。)

「遠藤は婆さんの屍骸から、妙子の顔へ眼を移し」て答える。遠藤の視線を移す動作と口を開くまでの間、遠藤は「今夜の秘密」を悟る。最初の段階では、「部屋」の中の「出来事」を「秘密」という用語で捉えていた。ここで改めて「妖婆」で長い「前置き」とも言える「序」文にある「この文明の日光に照らされた東京にも、平常は夢の中にのみ跳梁する精霊たちの秘密な力が、時と場とでアウエルバツハの窖のやうな不思議を現じないと云へませう。」という一句が想起されよう。「精霊たちの秘密な力」のように、「今夜の秘密」の「秘密」は、妙子の体の下りてきた「アグニの神」が率直に連結されて考えられる。しかし、「アグニの神」本作品はそこに真意があつたわけではない。「秘密」は削除され、「今夜の計略が失敗した事が、――その為に婆さんも死んでしまへば、妙子も無事に取り返せた」という説明付きで、「アグニの神」のテーマとされる「運

命の力の不思議」へと置き換えられたからである。

(天理図書館所蔵【原稿(続編) 23】)

不思議な事が、やつと遠藤にわかつたのは、この刹那の出来事です。

「私が殺したのぢやありません。殺したのは天上のアグニの神です。」

(山梨県立文字館所蔵【草稿 9】)

不思議な事が、やつと遠藤にもわかつたのは、この瞬間だったのです。

「私が殺したのぢやありません。あの婆さんを殺したのは、今夜こゝへ来たアグニの神です。」

【原稿(続編) 22】

天理大学附属天理図書館所蔵

【原稿(続編) 22】で透かして見える部分の「この時」・【草稿 9】の「この刹那」・【原稿(続編) 23】の「この瞬間」というふうに、遠藤が「運命の力の不思議な事」を悟った時点が常に意識されている。そして、悟りとともに遠藤は妙子の質問に答える。【草稿 9】の時点では、「天上のアグニの神」だったのが、【原稿(続編) 23】では、「今夜こゝへ来たアグニの神」へと変更される。「天上」から地上の「こゝ」へと、遠藤にとつてより物理的に身近な存在へと「アグニの神」は身体化されるのである。先の方でも触れたが、芥川は最初、「アグニの神」ではなく「ヴァルナの神」という題目で執筆し、提出する予定だった。〈ヴァルナの神〉から〈アグニの神〉への推移は、水の神から火の神へと視線が向いてしまいがちだが、寧ろ「天界」から「地界」へと物理的な距離が意識されていたのではないだろうか。実際、作中における〈アグニの神〉は、妙子の体の下りたことに加え、人間の声と間違われるほど身近な存在として具現されている。

仮にも、妙子が無事に計略を成功させていたら、婆さんのナイフに命を取られていたことだろう。計略を成功させるために眠らないように「日本の神々様」に懸命に祈ったにもかかわらず、眠ってしまったからこそ祈る対象とされなかった〈アグニの神〉が体の下り、結果的に妙子は救われたのである。一方、「五十年來」お伺い立てに下ろしてきた〈アグニの神〉の声色

【原稿(続編)23】

天理大学附属天理図書館所蔵

【草稿9】 山梨県立文学館所蔵

を区別できず、「言ひつけに背いて、いつも悪事ばかり働いて来た」ことを指摘され、「見捨て」る上に「罰を下」すと言われるや、妙子の狂言だと反撃する婆さんは、妙子の命を取ろうとしなければ、殺されることもなかったかも知れない。妙子の願いおよび婆さんの思惑、いずれの意志によって定まることのない結果に「運命の力の不思議」を見るとテクストでは丁寧な説明しているが、その中には、「五十年來」一度も婆さんを罰することがなかったにもかかわらず、その日のその時に「憐れな父親の手から」盗まれてきた女の子の体に下りたことで、婆さんを殺すことになるとは想定していなかった〈アグニの神〉も含まれていたのではないだろうか。「アグニの神」のテーマと目される「運命の力」の「運命」は、〈神〉、特に地上に降りてきた〈神〉の存在をも超えたものとしてテクストの中にあるように思われる。

最後に、「アグニの神」は、怪奇小説集『奇怪な再会』に収録される際、文末に「遠藤は妙子を抱へた俛、おごそかにかう囁きました」という文句が新たに加筆される。この付け足された一文が「おごそか」とアグニの神への信頼を妙子に伝えると共に読者にも不思議な神の存在を伝えようとした⁽⁸⁾と受け取れることもできよう。しかし、その「おごそかに」囁いた言葉は、本当に遠藤から妙子に向けられたものなのだろうか。婆さんを殺した犯人は〈アグニの神〉だと答えたところで、〈神〉不在の妙子がすぐに全てを理解することはない。そのことを遠藤は承知のほずである。「運命の力の不思議」さに、心を捉え

られている遠藤が妙子に答える形でもって実は自分自身に言いかけていたのではないだろうか。声だけとは言え、〈アグニの神〉の存在を戸を隔てた向うに感じていたことは事実である。また、遠藤が「運命の力の不思議な事」を悟る叙述は、基本的に語り手によるもので、実際の遠藤は妙子のお婆さんは「あなたが殺してしまつたの？」という問いに答えただけである。その意味で、「運命の力の不思議」は、遠藤が悟つたというよりは、語り手によつて提示されたものだと言える。しかし、「おごそか」という一言が加筆されることによつて、遠藤の言葉の裏に込められている思いの存在が具体的に裏付けられ、語り手の代弁する悟りも遠藤のものになるのである。「今夜こゝへ来たアグニの神」を通り越した「運命の力の不思議」を実際に悟つたからこそ、遠藤は「おごそかに」答えずにはいられなかつたはずである。

おわりに

「アグニの神」の作品舞台である「支那の上海」は、盛り込まれた要素が同時代的事実と高い一致性を見ることから、同時代の読者は当時すでに流通していた未来戦記物に近い感覚で接することができたと思われる。実際の上海に行かなくとも、当時の外交と時局を考慮に入れると、同時代の読者にとつて、「上海」はむしろ心理的に近い〈場〉だったのかも知れない。たとえ一般的な認識から形作られた「上海」だとしても、同時代の読者には実生活に近い感覚で受容され、そこで展開された物語、即ち、芥川が「妖婆」で実現しようとした「大都会」

に起こつた「超自然的な現象」または「現実の中の〈怪奇〉」も受け入れられたはずである。

そして、その「アグニの神」における現実の中の〈怪奇〉は、芥川のいくつかの作品に相通する〈魔法〉の外にも、〈神〉の介入が大きく関わっていた。芥川が好んで扱う〈神〉は、その多くが「水」と深く関係しているのだが、火の神である〈アグニの神〉は例外とされていた。しかし、「アグニの神」が執筆された当初、実は「ヴァルナの神」が想定されていたのである。最終的には、水神である〈ヴァルナの神〉に代わつて火神の〈アグニの神〉が物語の展開を担う〈神〉として選ばれるが、それは単純に〈アグニの神〉の属性が神降ろしに適しているからだというのではなく、地界にいる人間との距離にその理由があつたのではないかと考える。

また、芥川には「二階の室」の鍵穴から中を覗き見る場面が設けられている「影」（大正九年九月）という作品がある。「アグニの神」よりも四ヶ月先に「改造」に掲載されたその作品は、横浜の会社「日華洋行」と鎌倉にある家の二つの〈場〉を相互に転換して展開し、最後にそれが実は「影」という映画だったという落ちちのもので、「アグニの神」ではまさにそれに似た映画のカット・バック手法で、「部屋」の内と外の二つの〈場〉で平行して進行しているそれぞれの物語を丁寧に描き分けていた。しかし、その手間のかかつた作品構成は、一見、同時間帯における「部屋」の内と外の二つの〈筋〉を読み取らせているようであるが、実質的には一つの〈場〉にいる場合、もう一方の〈場〉からは隔てられているのである。妙子の身に関

わる肝心の「出来事」が「部屋」の中で起きてる間、読者は遠藤とともに「部屋」の外に取り残されていることが何よりその手法の意図を物語っている。そして、遠藤が二つの空間を隔てている戸を破ることによって、物語の終盤を迎えるわけだが、その最終章となる部分には多くの改稿跡が現存する【草稿】と【原稿】から見受けられた。物語の結び方に相当頭を悩ませていたと思われるが、総じて、「部屋」の中で起きた「出来事」の真相、または「アグニの神」が実際に「こゝに来た」のだということよりも、「御嬢さんの身の上を」案じていながら、鍵穴から覗き見をするしか出来なかつた遠藤によって、〈神〉を身体化し、その〈神〉をも含めたいずれの意志にも勝る「運命の力」を「おごそかに」体感させることに最終章の真意があったと思われる。遠藤が体感した「運命の力」への「おごそかな」気持ちは、遠藤とともに「部屋」の外に閉め出された読者にも容易に受け入れられただろう。それは、「アグニの神」における「現実の中の〈怪奇〉」、即ち、現実世界における「超自然的な現象」にこめられた間接体験的な目論みにも繋がるはずである。

「アグニの神」は、小説「妖婆」から童話へと改鑄されたものだが、その創作に盛り込まれた工夫や思慮は、決して同時期に創作された小説に劣りはしていない。そのことをあたかも立証するが如く、「アグニの神」続編が「赤い鳥」に掲載された翌月、芥川は「アグニの神」をその第五短編集「夜来の花」に収めている。そして、時は大正十年、その年の「少年倶楽部」

も「赤い鳥」も、部数はそれほど違わなかったが、「昭和四年には、「少年倶楽部」の新年号は五十万、「赤い鳥」は一万」で、「赤い鳥」や「金の星」が退潮の一路をたどったのに対し、「少年倶楽部」はまさに上げ潮に乗⁽³⁴⁾っていた。「アグニの神」は格調の高さを誇る「赤い鳥」に掲載された五作目の童話だが、「少年倶楽部」向けの日米未来記を連想させる「日米戦争」という用語を用い同時代的事実をテクスト内に組み入れるなど、決してその独自性を失うことはなかつた。むしろ、その「赤い鳥」童話として収まりきれないところに、芥川童話としての「アグニの神」の独創性があるとも言えよう。それは、「アグニの神」が芥川が「赤い鳥」に寄せた最後の童話となつた所以でもあるのかも知れない。

注

- (1) 「十二日の日曜は執筆多忙の爲面会謝絶。まだ改造と赤い鳥の続編を書いたばかりだ。中央公論の山鳴は未だに出来ん」(傍線筆者(佐々木茂索宛書簡、大正九年十二月十日)。
 (2) 滑川道夫「芥川龍之介の児童文学」(国文学、昭和三十三年八月)。
 (3) 三好行雄(御伽話)の世界で(三好行雄著作集 第三卷 芥川龍之介論 筑摩書房、平成五年三月)。
 (4) 神田敏子「芥川龍之介の文学における〈童話〉」(山口女子大國文、昭和五十四年八月)。
 (5) 大高知児「芥川龍之介―アグニの神」を中心として(国文学、昭和五十八年一月)。
 (6) 関口安義「芥川龍之介と児童文学」(資料と研究)第一輯、平成八年三月)。
 (7) 大高知児、前掲載論。

- (8) 関口安義、前掲載論。
- (9) 小穴隆一宛遺書の一部。「一、もし集を出すことあらば、原稿は小生所持のものによられたし。二、又「妖婆」(「アグニの神」に改題したれば)、「死後」(妻の爲に)の二篇は除かれたし。」(小穴隆一「妻に対する、子に対する」、二つの絵 芥川龍之介の回想」、中央公論社、1956・1・30)。
- (10) 「上海共同租界」(NHKドキュメント昭和2、昭和六十一年五月)。以下、租界関連の論述は全て本書による。
- (11) 「一九二〇年に共同租界に住んでいた外国人を国別に多い順に並べれば、圧倒的に日本人が多く、ついでイギリス人、インド人、ポルトガル人、ロシア人、アメリカ人、フランス人、ドイツ人とつづく。イギリスは別として、インド人が多いのは、傭兵として警護のためにインドから連れてこられたからである。」(傍線筆者)(村松伸「図説 上海・モダン都市の150年」、一九九八年六月)。
- (12) 大正十年三月から七月の四ヶ月間。
- (13) 「上海が「魔都」となって日本人を魅惑しはじめるのは、長崎と上海間に、上海丸と長崎丸が就航する一九二三年ごろ」で、「飲む、打つ、買う」といったあらゆる快楽があると同時に、それはヤクザや人殺しや、なんでもござれの「悪」とくっついている。この頃、「日本人の上海への視線は「憧憬」から「魔都」へと変わった」という。(村松伸、前掲載書より)。
- (14) 関口安義「5 アグニの神」(日本児童文学史叢書25「芥川龍之介と児童文学」、久山社、平成十二年一月)。
- (15) 熊谷信子「アグニの神」(関口安義編「芥川龍之介新辞典」、翰林書房、平成十五年十二月)。
- (16) 五島慶一「アグニの神」論―「運命の力」は誰に示されたか―(三田國文、平成十七年六月)。
- (17) 熊谷信子「アグニの神」(関口安義・庄司達也編「芥川龍之介全作品事典」、勉誠出版、平成十二年六月)。
- (18) 長谷川潮「七 太平洋の波高し さまざまな「日米未来戦」物語」(日本児童文学史叢書21「児童戦争読み物の近代」、久山社、平成十一年)。
- (19) 稻生典太郎「明治以降における「戦争未来記」の流行とその消長―常に外庄危機感を増幅しつづける文獻の小書誌―」(國學院大學紀要)、昭和四十四年二月。
- (20) 稻生典太郎(前掲載論)によると、池亨吉以前に、望月小太郎訳「日米必戦論―無智の勇氣」が、明治四十四年の二月に出版され、何版も重ねたとある。
- (21) 宮崎一雨の「日米未来戦」は、大正十一年一月から大正十二年二月まで「少年倶楽部」に長期連載され、連載終了後は単行本「日米未来戦」(大日本雄弁会、大正十二年八月)が出版され、版を重ねた。
- (22) 上田信道「大正期における日米未来戦記の系譜」(「児童文学研究」第29号、平成八年)。
- (23) 桑原三郎「佐藤紅緑と少年文学」(「少年倶楽部の頃―昭和前期の児童文学―」、慶應通信、昭和六十二年一月)と、砂田弘「読者たちのその後「赤い鳥」VS「少年倶楽部」(山梨県立文学館編「赤い鳥」と「少年倶楽部」の世界、平成十七年四月)を参照。
- (24) 長谷川潮「はじめに 昭和期 ふたちの母親」(「児童戦争読み物の近代」、前掲載書)。
- (25) 「アグニの神」には、この本文のみが子供向けに書き直されており、「妖婆」にみられるような、「序」の部分は省かれている。これは「妖婆」が怪異小説であり、そのため怪異描写を主としているのと異なり、「アグニの神」は童話であり怪異現象は作品を構成する一要素にすぎないことに起因している。(神田敏子「芥川龍之介の文学における「童話」」、「山口女子大國文」、昭和五十四年八月)。
- (26) 大高知児、前掲載論。
- (27) 今坂晃「芥川龍之介論」(「中国文学論叢」、平成六年三月)。
- (28) 大高知児、前掲載論。
- (29) 五島慶一、前掲載論。
- (30) 大高知児、前掲載論。
- (31) 例えば、「アグニの神」と同時期に完成された「妙な話」(「10・

(3) は、〈時〉を「欧州戦役（第一次世界大戦、1914-1918）」終戦間近から三年後と記されていて、換算すると丁度大正十年前後にあたり、〈場〉は「銀座」や「中央停車場（東京）」「神保町」などと移動はあるものの、「東京」に置いている。また、「影」(1)・(6)・(9) は、〈場〉のみ「鎌倉」と「横浜」を明らかにしているが、読者は自然と其処がそれぞれ芥川が結婚後田端から移った住所と勤務先だと考えるだろう。そして、それは直接〈時〉を同時代とすることでもあ

(32) 山脇佳奈「芥川龍之介の童話「アグニの神」―信仰心と国を渡る神―」(『清心語文』8、平成十八年七月)。

(33) 熊谷信子「アグニの神」、前掲載事典(『勉誠出版』)。

(34) 天理大学附属天理図書館所蔵の「アグニの神」前編の原稿は、「1」から「23」と記された計三枚で、「赤い鳥」に掲載された前編の初出と照り合わせると、「23」の後にはもう一枚原稿があったと推測する。

(35) 田中於菟弥「インドの神話」(『世界の神話』6、筑摩書房、一九八二・一〇・三〇)。

(36) 関口安義「5 アグニの神」(前掲載書)。

(37) 乾英治郎「妖婆」(関口安義編「芥川龍之介新辞典」、翰林書房、平成十五年十二月)。

(38) 「上海共同租界」(前掲載書)。

(39) 「ヴェエータ神話では、神々を天・空・地の三界に配分し、三十三天などといっていますが、実際にはずつと多くの神が存在した多神教でした。…三界に配分された神々のうち、天界では…司法神ヴァルナ…空界では雷神インドラ…地界では…火神アグニ…」(田中於菟弥、前掲載書)。

(40) 辻直四郎訳「リグ・ヴェエータ讃歌」(岩波書店、昭和四十五年五月)。

(41) ウェロニカ・イオンズ著、酒井博六訳「インド神話」(青土社、平成二年五月)。

(42) マッソン・ウルセル/ルイーズ・モラン著、美田稔訳「インドの

神話」(みすず書房、昭和三十四年十月)。

(43) 美田稔訳「インドの神話」(前掲載書)。

(44) 酒井博六訳「インド神話」(前掲載書)。

(45) 美田稔訳「インドの神話」(前掲載書)。

(46) 酒井博六訳「インド神話」(前掲載書)。

(47) 「ある日ブリグ(後期の伝承(ヴィシヌス・ブラーナ)によると、ブリグは最初の聖仙の一人)・美田稔訳「インドの神話」)はアスラすなわち悪魔に婚約させられた一人の少女を誘拐した。アグニは至るところに接近できると知っているアスラは、少女はどこにいかるとアグニに尋ねた。真実をいこうと知られるアグニは、アスラに話し、こうして、アスラが彼女を取りかえすのを可能にしてやった。すると、ブリグはアグニに呪いをかけ、清浄な物も不浄な物も、いかなる物もアグニが食べるようにした、しかし、アグニは神として自分は真実をいわねばならなかったと述べて、ブリグに納得させた。そこで、ブリグはアグニの純潔性を保証する免除能力を彼に与えた、というわけである。」(酒井博六訳「インド神話」より引用。傍線筆者。なお、若干異同はあるが、美田稔訳「インドの神話」でも同様の伝説に触れている)。

(48) この部分の引用は全て、熊谷信子「アグニの神」(前掲載辞典、翰林書房)による。

(49) 五島慶一、前掲載論。

(50) 山梨県立文学館所蔵【草稿4-1】が「…そつと家の中へ忍びこむ」の「む」で終わっていることから、その後に続くのが「と、早速この二階の戸口へ来て…」から始まる【草稿2】だと推し量ることができる。その後、【草稿4-1】の中の「しかし実際は部屋の外に、戸の鍵穴から中の容子を窺つてゐるものがあつた」。それは別の人でもない、あの遠藤と云ふ書生でした。」「しかし実際は部屋の外に、もう一人戸の鍵穴から、覗いてゐる男があつたのです。それは一体誰でせうか?云ふまでもない、書生の遠藤です。」と書き換えられた【原稿(統編) 8】(天理大学附属天理図書館所蔵)の方は、「…そつと家の中へ忍びこ」の「こ」で原稿の最後の

駒が埋められた。そのことから、【原稿（統編）8】に続くのが「むと、早速この二階の戸口へ来て」と「む」から始まる【草稿4-2】だと推測される。改稿順を要約すると【草稿4-1】【草稿2】↓【原稿（統編）8】【草稿4-2】↓【原稿（統編）8】【原稿（統編）9】となる。そこで、【草稿2】から【草稿4-2】を一回目とし、さらに【草稿4-2】から【原稿（統編）9】への改変を二回目の改稿と見なす。

(51) 新蔵の恋人で、「神を下して、伺いを立てる」お島婆さんに捕われているお敏に、「お敏が神憑りの真似をして、あの婆に一杯食わせる」という友達のお敏の計画が、お敏が睡ってしまったことで失敗に終わり、「血相を変えて」「荒れ狂う雨と稲妻との中」へとお島婆さんを殺しに向かう新蔵に「天が裂けたような一声の霹靂と共に紫の火花が眼の前へ散乱」し、新蔵は「昏々として気を失ってしま」う。「何日か経った後」、「やっと長い悪夢に似た昏睡状態から覚め」た新蔵に、泰さんは「お島婆さんは鍵窓と話している内に、神鳴りに打たれて死んでしまった」と伝え、その場に居合わせ「眼をまわしただけ」の鍵窓の見舞いで、「お敏さんは神を下された時に、君たち二人の恋の邪魔をすれば、あの婆の命に關ると、繰返し繰返し云ったそうだ」がお島婆さんはそれをお敏の狂言だと思っ信じなかったということも教えるのである。

(52) 天理図書館所蔵【原稿（統編）22】最後の四行は、元の原稿の上に変更して原稿が貼り付けられてある。実際に実物を点検していないため、下となった文は透かして読み取った。

(53) 岸睦子「アグニの神」(芥川龍之介大辞典)、勉誠出版、二〇〇二・七。

(54) 桑原三郎「佐藤紅緑と少年文学」(前掲載書)。

追記 貴重な資料を御提供下さった天理大学附属天理図書館および山梨県立文学館に深く御礼申し上げます。