

# 芥川龍之介「老年」考

奥野久美子

## 第一節 はじめに

芥川龍之介の「老年」は、大正三年五月の「新思潮」に柳川隆之介の名前で発表された。生前の単行本には収められなかったが、『芥川龍之介集』（現代小説全集第一巻）（大・一・五・五 新潮社）の巻末に付された自筆の「芥川龍之介年譜」の中でこの作品は「処女作」と記されている。

作品は隅田川沿いの橋場の料理屋「玉川軒」で行なわれた一中節の順講、そして一人で順講を抜け出した料理屋の隠居「房さん」を描く。「硝子戸と障子とで、二重にしめきつた」離れの座敷で行なわれるこの一中節の順講が、近代化した外界とは隔絶された江戸情緒の世界であるという見解は、これまでの研究でもほぼ一致している。しかしそうであるなら、なぜ青春を江戸情緒のなか

で生きたはずの房さんが、その江戸情緒の世界であるはずの座敷を出て、一人で自らの青春に浸るような行為をしなければならなかったのか。離れの座敷と、房さんが一人こもる母屋の部屋との関係、また、江戸情緒と近代との関係を、いつたいどう位置づければよいのか。

この点について、石割透「芥川龍之介・「老年」論」（『文藝と批評』昭四九・二）は、「『老年』の小説世界には、「大川の水」の作者があれほど認識していた外界が全く介入していない。そして「老年」の登場人物も、幸福にもいおうか、「大川」端をやがて崩壊させるに違いない（近代）を予感さえしていない気配なのだ。」とした上で、房さんが座敷を離れる理由については、「（房さんは）〈密室〉における下町の宴には、若さの所有者のみに参加資格が与えられることを知っていた。年老いるとともに、締め

出されるのが、下町の文化であることを知っていた。下町の宴は、老醜を拒否する美的趣味に充たされた性質のものであることを知っていた。そして、一人座を外し、孤独に追憶の中の女を相手にすることで、青春を回復しようとする、老人の佻しい生の姿である。」と論じている。しかし、順講の中心が他ならぬ「腰の曲つた」師匠であることや、「四十を越した人たち」が多かったということからも、〈古い〉という理由だけで房さんが座敷を出たとは考えにくい。

また、山崎健司「大川の水」から「老年」「ひよつとこ」へ——芥川龍之介の作家的形成について——（稿本近代文学昭六二・二）では、永井荷風「すみだ川」の蘿月など「近代化に背を向けて行動する人物」と比べて、房さんは「自分の殻に閉じこもったきりで他に向かって行動に及ぶこととはもはや考えられない」、「静的」な描かれかたをしているとして、「老いの孤独に対する同情や憐憫をも含んだ愛惜の情」を作品から読み取っている。房さんがこもる母屋の部屋を孤独の象徴と考えれば納得いくようにも思えるのだが、しかしそれならば、座敷の外が象徴する

〈近代〉、そこから「二重にしめき」られた座敷が象徴する〈江戸情緒〉に対して、母屋の部屋をどう位置づけたらよいのか、房さんがそこで自らの青春すなわち江戸情緒の世界に浸っていることをどう理解すればよいのかという疑問が残る。

このように、房さんが座敷を出て別室へ行くことの意味がはつきりしないことについて、清水康次「『老年』——過去への叙情と過去の位置づけ——」（『解釈と鑑賞』平二・二）は、「座をはづした」どこに、房さんの居場所があるというのだろう。「腰の曲つた一中の師匠」と同様に、老年の房さんも、この空間（引用者注、座敷）の中でしか「昔の夢を今に見かへ」することはできないのではなかったか。一中節の順講の空間の外に、「昔の夢」を取り返せる場所があるならば、設定の全体が崩壊してしまうだろう。つまり、「一生を放蕩と遊芸とに費した人」の失われた青春の時間と、消えゆく江戸文化とが、うまく重なっていないのである。個人的な喪失と、歴史的な喪失との間に、見取り図が作られていない。そのあたりに、〈近代〉に対する位置設定の未熟があったのではな

いだらうか。」と論じ、いわば作品自身の持つ欠陥であるとしている。しかし、作家になる前の若き芥川の未熟さとして論断する前に、違う角度からこの問題を考察することはできないだろうか。

本稿では、この問題について、作中に登場する照明器具をヒントとして考察してみたい。突飛なようであるが、芥川が「老年」を書くに際して参照したとされる諸作品と比較してみると、それらの作品では昔ながらの行燈、近代になってからの瓦斯燈、ランプ、電燈などの照明器具が意識的に使い分けられて登場している。これらの作品をふまえて「老年」を書いた芥川が、〈電燈〉という小道具に〈近代〉を重ねた可能性は充分にある。座敷の照明と、房さんのこもる母屋の部屋の照明に、この作品における〈近代〉の位置づけ、房さんが離れを出て行くことの意味が込められていると考えるのである。次節から具体的に検討する。

## 第二節 先行する諸作品に見られる照明器具

まず、「老年」本文に照明器具が出てくるのは二箇所のみである。一つ目は順講が行なわれる座敷の描写である。

座敷は離れの十五畳で、此うちでは一番、広い間らしい。籠行灯の中にともした電燈が所々に丸い影を神代杉の天井にうつしてゐる。(傍線引用者、以下同)  
二つ目は座敷を出た房さんがこもる母屋の部屋の描写で、

部屋の中には、電燈が影も落さないばかりに、ぼんやりともつてゐる。

とある。奥野政元「芥川「老年」ノート」(『活水論文集』日本文学科編 平五・三 のち『芥川龍之介論』(翰林書房 平五・九)所収)は、後者の場面を芥川の未定稿「老狂人」の一場面と比較し、「老狂人」の明るさは、月光という天来のものであったが、ここでの明るさは、室内という限定された空間のしかも人工のものである。しかしその明るさの下に描き出されている情熱には、人間的真実のもの

として共通のものがある。」と論じて、あかりに注目しているが、本稿では敢えてこのあかりが人工の、「電燈」であることを重要視したい。座敷と母屋の部屋に電燈が一点ずつ、一回ずつ描写され、しかも座敷は「籠行灯の中にともした電燈」であること、この点に、重要な意味が見えてくるはずである。

芥川が「老年」を書くに際して影響を受けたとされる作品がいくつかある。それらを照明器具に注目して一作品ずつ検討する。まず、永井荷風「すみだ川」(「新小説」明四二・一二のち修訂)は、平岡敏夫「(青春)と(老年)」——文学の問題として」(「国文学」昭五四・四)が「老年」への影響を指摘し、山崎健司氏論文(第一節に引用)でも比較検討されている。主人公の蘿月と「老年」の房さんの経歴が類似する。例えば蘿月の妻は元金瓶大黒の花魁だったが、房さんも金瓶大黒の若太夫と心中沙汰になったことがある。道楽で身上をつぶし、俳諧で世を渡るようになったことも、房さんと似ている。

「すみだ川」には、瓦斯燈、提燈などが出てくるが、電燈は登場しない。蘿月の妹で常盤津の師匠であるお豊

と、その息子長吉が暮らす家のランプが、特に陰鬱ないメージをもって描かれている。以下、本文を引用する。「」は章数、( )は引用者が補ったものである。

(お豊の家) 折々恐しい音して鼠の走る天井から、ホヤの曇つた六分心のランプが下つて、ところぐく宝丹の広告画や都新聞の新年附録の美人画なぞで、その破れ目をかくした襖を初め、飴色に古色を帯びた筆筒から、雨のしみの伝つた鼠色の壁なぞ、八畳の座敷一体をいかにも薄暗く照して居る。「二」

薄暗い鉤ランプの光が(お豊の)瘦せこけた小作りの身体をば猶更に老けて見せるので、ふいと此れが昔は立派な質屋の可愛らしい箱入娘だつたのかと思ふと、蘿月は悲しいとか淋しいとか然う云ふ現実の感慨を通過して、唯だく不思議な気がしてならぬ。「二」

毎朝の六時が起るたびに、だんく暗くなつて、遂には夜と同じく家の中には燈火ともしびの光を見ねばならぬ

やうになつた。毎年冬のはじめに、長吉（お豊の息子）はこの鈍い黄い夜明のランプの火を見ると、何とも云へぬ悲しい厭な気がするのである。（五）

このようにランプの光は、侘び住まい、老けてやつれたお豊の姿、陰鬱な暮らしの中の「悲しい厭な気」を浮かび上がらせるものとして効果的に使われている。さらにこの作品の終わりの場面では、風雨の強い晩、蘿月がお豊の家で留守番をする。「折々勝手口の破障子から座敷の中まで吹き込んで来る風が、薄暗い釣ランプの火をば吹き消しさうに揺る」、「蘿月は仕方なしに雨戸を閉めて、再びぼんやり釣ランプの下に坐つて」、「とう／＼釣ランプを片手にさげて、長吉の部屋になつた二階まで上つて行つた。」などとランプが描写された後、蘿月は長吉の部屋で、恋するお糸とも結ばれそうになく、役者が芸人になる望みも叶いそうにないので、いつそ死んでしまいたいという長吉の手紙を目にする。そこで蘿月は何としても長吉の味方をしようと決意する。そして

風はまだ吹き止まない。釣ランプの火は絶えず動揺

く。（十）

と、ここでもランプは象徴として、ただし陰鬱なものとしてではなく、吹き消されそうになりながらも抱き続ける長吉の願いを表すものとして描かれる。このように「すみだ川」では、ランプという照明が作品中で重要な役割をもつて使われている。

同じ永井荷風の「小説冷笑」（東京朝日新聞「明四二・二二・二三」明四三・二二・二八のち修訂、以下「冷笑」）は、榎本勝則「芥川龍之介の『老年』をめぐって」（日本文学研究）（大東文化大学昭五三・二）が影響関係を指摘し、先掲の清水康次氏論文（第一節に引用）においても比較検証されている。雪の庭の描写、その中で聞える老人の話し声という設定が類似しており、芥川が参照したものと思われる。「冷笑」では、照明器具として行燈、ガス燈、電燈が出てくるが、特に電燈が近代、行燈が旧時代を象徴するものとして描かれている。

具体的に見ると、西洋帰りの小説家、紅雨の邸宅は紅雨は話をつゞけるために手にした葉巻を灰皿の上に置いた。青い煙が真直に中途まで立昇つて、忽ち

暖炉の中へと吸ひ込まれて行くのが明い電燈の光でよく見える。〔四 深川の夢〕

というように、葉巻、暖炉など西洋のものに囲まれた部屋に明い電燈がともっている。さらに次の場面では、よりはつきりと電燈を近代に重ねている。近代的なものを嫌う狂言作者の中谷丁蔵は、旧劇の舞台裏を愛慕するのだが、その一節に

旧劇の樂屋は其れを照す電氣燈の光を見る外には現  
代らしいものは塵ほども無い別世界である。〔五

#### 二方面〕

とある。一方、旧時代は行燈で象徴されている。紅雨の寢室を描く中で、

枕元には行燈がついてゐる。今では家中一間毎に電氣燈が設置されてあるけれど、長らく召使はれてゐる忠実な下女が、其以前からの習慣で、寢床を敷延べる時にはいつも枕元に不用な此の行燈を置いて行くのである。紅雨は西洋から帰つて来て初めて生れた家の此部屋に寢た時、いかに陰鬱に不愉快にこの薄暗い火影を眺めたかと思ひ出した。行燈の後には

古びた六枚屏風がずっと引廻してあつて、其の上には行燈の火が映す行燈の影やら夜具の影やらが、まるで何の影とも見定められぬほど朦朧として、而も折々は怪し気に動いてゐるやうにも思はれる。〔中略〕深更に及んだこの寢室の感覚は日本の社会には有り余るほど豊富な怪談や迷信の逸話の聯想によつてのみ、初めて最も深く味はれべきものである。否それ以外にはいかに苦心するとも味ふべき道がないと思つた。〔十三 都に降る雪〕

このように西洋に近代に馴染んだ紅雨には、もはや旧時代の行燈は「不要」で「陰鬱」で「不愉快」で、昔の日本の伝説の中でのみ味わうべきものだという。「冷笑」においてはこのように、旧時代と〈近代〉をそれぞれ行燈と電燈に対応させて、照明器具に大きな役割をもたせている。

ちなみに、電燈の例ではないのだが、紅雨が聞き手の小山に語る言葉の中では、次のように〈近代〉とあかりを関連させて論じている。

「矢張近代のと云ふあの熱病の結果でせう。吾々は

何故こんな自己を尊重するやうになつたのだらう。一言一行なぜこんなに自我の意識を必要とするやうになつたのであらう。自己は譬へて云へば単に一個の燈火のやうなものだ。太陽の光ではないから、燈火は一個の部屋、其部屋も机のまはりしか照さない。壁の隅々や床の間の奥や、窓の外までは照さない。私は太陽の前にはランプのいらぬ事を無論承知して居る。大なる真理の前に自己の存在の没されてしまふのを知つて居ながら、一体誰が吾々に向つて自己なるものを説き始めたのであらう。矢張熱病だ熱病だ。」〔四 深川の夢〕

「現代の西洋文明輸入は皮相に止つてゐて、其の深き内容に至つては、日本人は決して西洋思想を喜ぶものではない。」〔「冷笑」につきて〕〔三田文学〕明四三・一〇〕という荷風の考えが表れている。

芥川が「老年」を書くにあたって参照したとされている作品に、もう一つ、森鷗外「百物語」〔中央公論〕明四四・一〇〕がある。早く宇野浩二『芥川龍之介』（文芸春秋新社 昭二八）が影響関係を指摘し、進藤純孝『芥川龍

之介』（河出書房新社 昭三九）、工藤茂『芥川龍之介「老年」考——森鷗外「百物語」の影——』（國學院雜誌）昭五七・九）ほかで比較検討されている。大川端の船宿で百物語が行なわれるという趣向、百物語を主宰する飾磨屋主人の沈鬱な様子などが「老年」と類似している。「百物語」の時代設定は、百物語があつた時から執筆時現在まで「余程年も立つてゐる」とあり、またその二年前に紅葉ら硯友社の人たちと会つた、とあることから、明治三十年前後に設定されているらしい。そのため電燈はない。照明器具としてはランプがあつたはずだが、趣向のために敢えて旧時代の蠟燭を用いるという一節がある。

僕がぼんやりして縁側に立つてゐる間に、背後の座敷には燭台が運ばれた。まだ電燈のない時代で、瓦斯も寺島村には引いてなかつたが、わざわざランプを廃めて蠟燭にしたのは、今宵の特別な趣向であつたのだらう。

以上のように見てくると、芥川が「老年」を書くに際して参照した、あるいは意識したと考えられる複数の作品において、照明器具はそれぞれ、軽重の差はあれ象徴

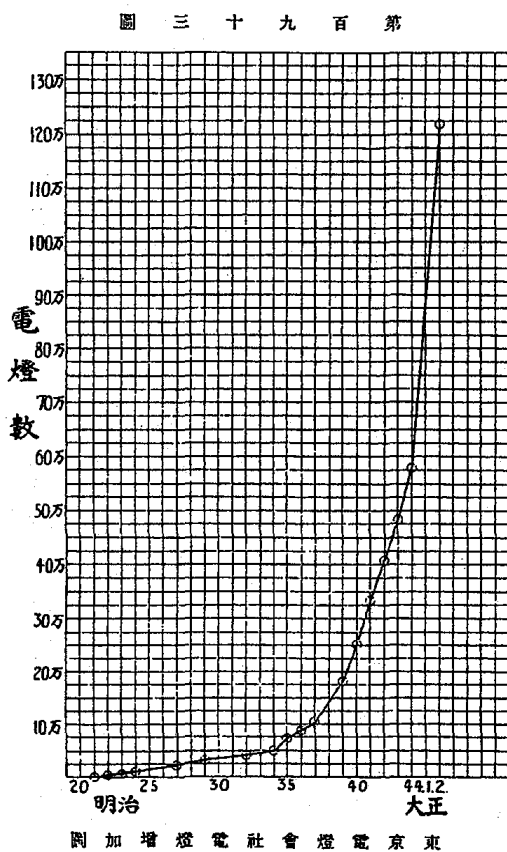
的な役割を担っている。これらの作品を念頭に執筆に臨んだ芥川が、「老年」における照明器具の役割に無頓着でいられたはずはない。特に「冷笑」に見られるように、電燈に近代、行燈に旧時代を担わせる方法を引き継いだのではと考えられる。結論を急ぐ前に、以上で検討してきた諸作品におけるあかりの使われ方の前提として、明治、大正期の電燈事情と照明器具について簡単に触れておきたい。

### 第三節 電燈をめぐる時代背景と照明器具

近代の電燈事情と文学作品をめぐることは、藤井淑禎「あかり革命下の『明暗』」（『小説の考古学へ』（名古屋大学出版会 平一三）所収、初出「立教大学日本文学」平三三）の中で、当時の電燈に関する資料を用いて、漱石作品と関連づけながら論じられている。藤井氏は「明治三十年代後半から大正前期にかけての十数年間」を、「わが国においてあかり革命が急速に進行した時期」とし、「たび重なる料金改訂と技術革新の結果、一般家庭への電燈の普及は、

たとえば明治三十七年の東京電燈管内の電燈供給戸数は四十万戸中一万三千余戸であったのが、四十五年には三十六万戸にまで増加する、といった浸透ぶりだった。」と述べる。

内阪素夫『我が国に於ける燈火燈器の変遷及び其の発達』（東京電氣株式会社 大五）に掲載の左の図を見ると、明治四十四年から大正二年にかけて、電燈数（戸数ではない）が急伸していることがよくわかる。



もつとも、芥川の「老年」の舞台は茶式料理屋であって一般家庭ではない。宮本馨太郎著『燈火 その種類と変遷』（朝文社 平六）には、東京府内の区別の電燈普及



表が掲げられており、それによると明治三十八年時点で、麻布や赤坂などが三百数十戸であるのに対し、日本橋は三千五百、京橋は二千二百、浅草は千八百を超えている。人口差もあるうけれども、当然ながら飲食店や商店の多い繁華街のほうが早くから電燈が普及していた様子がかがえる。当時浅草区に属したはずの「橋場の玉川軒」も、料理屋という商売柄、一般家庭への普及よりも早くに電燈を引いていたという設定であるとするなら、作品の時代設定は大正三年の執筆時から三、四年ではなく、もう数年さかのぼって幅をもたせることもできるかもしれない。

なお、「老年」の時代設定がいつなのか、という問題に関しては、森崎光子「芥川初期作品の文芸性——「老年」を中心として——」（『日本文藝學』昭五八・二二）が「執筆時よりは少し前、明治の末頃」と推測し、先掲の山崎健司氏論文（第一節に引用）は作品執筆時点とする。先掲の清水康次氏論文（第一節に引用）では、この両説では作品の他の部分の記述と齟齬が生じるため、「時代設定が不明確なのであり、執筆時から過去へさかのぼる方向性

の中に、内部の時間があいまいに設定されている」とする。

作品の明確な時代設定はわからないものの、電燈という視点から見れば、「老年」執筆時の大正三年から二、三年前に電燈は急速に一般家庭にも普及しはじめたということである。つまり、電燈という〈近代〉が人々にとって家庭にまで浸透する身近な素材になったちょうどその頃、「老年」は執筆されている。

次に照明器具についてであるが、「老年」で一中節の順講が行われる座敷にあるのは、「籠行燈の中にともした電燈」である。行燈という旧時代の素材の中に、電燈という近代のあかりを仕込んだ器具ということになる。このような照明器具について、先掲の内阪素夫『我が国に於ける燈火燈器の変遷及び其の発達』には以下のような記述がある。

今日では室内燈は瓦斯燈、電氣燈と変化した<sup>レ</sup>が、電球を用ひた行燈が色々作られて居るから、行燈の形式は残つて居るのみならず、再び復活して行く傾向を示してゐる。／行燈の燈火は、萬燈、にわか行燈

に蠟燭を用ふる外は総べて種油を用ひ、火袋は主に紙を張つたものであるが、現今は燈心及び油は電燈と代り、火袋も紙のみで無く、白絹、白紗、磨硝子を用ひ、意匠も立派な高尚なものが多く出来て居る。日本式の家屋の全廃せざる限り此燈火器は栄え行くことであらう。

この資料が大正五年発行であるから、「老年」執筆の大正三年にも、「電球を用ひた行燈」は数多くあつたであろう。行燈は旧時代のものとなつても、「行燈の形式」だけは、これからも栄え行くであろうと述べられているのである。また、『日本照明器具工業史』（日本照明器具工業会 昭四二）にも、「局部照明器具としてのスタンドについてみると、明治から大正期に使用されたスタンド類には、徳川時代から親しまれてきた灯台や行灯を応用したものと、一方舶来スタンドとそれにならつて造つたスタンドとがあつた。いづれもこれらは実用的というよりも、むしろ装飾的なものが多かつた。」とあつて、行燈型の電燈スタンドの写真が載せられている。

以上のような電燈をめぐる時代背景の中で、「老年」

では、順講が行われる座敷に、江戸情緒に満ちた小道具が並ぶ中、照明だけは本物の行燈ではなく「籠行燈の中にともした電燈」を使つている点、また、猫にささやきかける房さんを照らす光が、電燈であるにもかかわらず暗く、「影も落さなばかりに、ぼんやりともつてゐる」点が特徴的である。特に座敷のほうでは、鷗外「百物語」の例のように、敢えて本物の行燈にすることもできたのではないかと思われるが、「神代杉の天井」「古銅の瓶」「太祇の筆」などの古めかしい道具立ての中に、照明だけは「籠行燈の中にともした電燈」なのである。

「籠行燈の中にともした電燈」はこの座敷が所詮は〈近代〉を江戸情緒で覆つた贗物にすぎず、本物の江戸文化がまだ残つていたころ、すなわち房さんの青春は取り返すべくもないことを示している。贗物の江戸情緒に満足している人たちを残し、房さんは別室へ去る。房さんを照らす薄暗い電燈は、明るいはずの〈近代〉は房さんにとって決して明るくはないが、それでもその〈近代〉の中でひっそりと余生をすごすしかないという房さんの孤独な覚悟を示している。

次節では、この房さんの孤独について、他の作家たちが描く老人の生きかたとの比較から考えてみたい。

#### 第四節 房さんの孤独―他作品における老人との比較―

まず、先にも見た荷風の「すみだ川」である。これまでの研究でも比較されているが、

蘿月は若い時分にしたい放題身を持崩した道楽の名残で、時候の変り目といへば骨の節々が痛むので、いつも人より先に秋の来るのを感じる。「二」

という、若き日の放蕩は房さんと同じであり、また

其の頃は自分も矢張若くて美しく、女にすかれて、道楽して、とう／＼実家を七生まで勘当されてしま

つたが、今になつては其の頃の凡てはどうしても事実ではなくて、夢としか思はれない。「二」

とあるように「夢としか思はれない」というのは、「昔の夢を今に見かへしてゐるやう」という房さんに通ずる。異なる点は、

長吉を役者にしてお糸と添はしてやらねば、親代々

の家を潰してこれまでに浮世の苦勞をしたかひがない。通人を以て自任する松風庵蘿月宗匠の名に恥ると思つた。「十」

というように、道楽した頃の自分は遠いものとなつたが、蘿月には通人として現役であるという確かな自負があることである。先掲の山崎健司氏論文（第一節に引用）が蘿月を「近代化に背を向けて行動する人物」だとして房さんと対照しているように、蘿月は役者になりたい、芸者になるお糸と添いたいという長吉に味方すること、世間並みの大人とは違う通人らしさを見せようとする。次に、志賀直哉「老人」（「白樺」明四四・一一）を見る。六十九歳になつた主人公「彼」が待合に出入りする場面である。

夜帰る時、電車まで送ると云つて若い芸者がついて来た。並んで歩いてゐると、擦れ／＼に若者が行き違つた。若者は妙な眼をして二人を見て往つた。「中略」そして彼は停留場の遙か手前で芸者を無理に帰す。芸者は切りにもつと行くといつたが、彼には人々の待ち合せてゐる赤い電燈の下まで、自分と行く事

が此若い女にどれ程の苦痛であるかが解つて居た。この老人は、老いを自覚しつつ女遊びがやめられない。そして六十九歳で若い芸者を落籍して妾にする。三年間という約束を延長するが、女と一緒にいると自分の老いが際立つばかりであり、

なぜ他の老人のやうに自分の心も老人らしくなつて呉れぬだらうかと悲しんだ。

と悩む。身も心も老け込んだ房さんとは逆に、この老人は心だけが老人らしくなれずに苦しむ。「老人らしく」ない老人に対して世間の眼は冷たいが、それでも相手を求めずにはいられない。

徳田秋聲「足袋の底」(「中央公論」大二・四)の老人、六十過ぎの「彦爺さん」も、女遊びがやめられない点は志賀直哉「老人」の場合と似ているが、老人らしくない自分を悲しむのではなく、むしろ積極的に押し出している。彦爺さんは、妻子、嫁と暮しているが、酒、廓通い、妾などの道楽を繰り返している。

湯屋などで出逢ふ近所の老人連の身のうへも思出された。そのなかには、湯槽の縁に獅咬みついて、若

い声で端唄などを歌ふより他に、何の楽しみもない八百屋の爺さんもあつた。「中略」逸んだ調子で、下座の囃の講釈などを、熱心に述立てた。古い役者の噂などを、夢中でしゃべり立てた。そんな道楽もない彦爺さんは、惘れた顔をして、木彫の面のやうな其顔を眺めるより外なかつた。(二二)

ここには、端唄や芝居の話に夢中になっている老人の例がある。「老年」の房さんも、かつては芝居をよく見たが、今ではやめて、語ろうともしない点がこういった老人たちとは異なる。一方、このような道楽には興味がなく、女道楽に耽る彦爺さんを、息子が次のように諫める。

「……何も阿父さんに拵へて頂いた財産を、惜むつてわけぢやありませんよ。」／爺さんは皮肉らしい顔をして、黙つてゐた。／「それよりは老人は老人らしく、寄席か芝居にしたら如何です。」(二二)

ここでは、女道楽と違つて寄席や芝居は(老人らしい)道楽なのであり、老人らしさを求められた彦爺さんは反発する。そして、老いを認めることを拒否するかのやうに、若き日の栄華を遊女相手に語る。

「これでもな、私も一度は若いときがあつたよ。お前なんざ其時分はまだ、この娑婆へも出てゐやしなかつた。」「若い時分のことを思出すと、どんな気がするの。」「どんな気もしねえ。先づ夢のやうなものだ。それでも痛い苦みひとをした時と、面白い目をした時の事は、ちゃんと覚えてゐる。」「お爺さんにも面白いことがあつたの。」「まづ、矢張り女だな。其証拠には、私は女にかゝつて二度も身上を潰した。」「よかつたね。」「彦爺さんは、品川の女や居酒屋の後家時代の話がして聞せたかつた。新しい聴手さへあれば、爺さんは何時でも興奮した心持で、それが話せるのであつた。〔三〕

女で身上を潰したことは「老年」の房さんと同じだが、沈黙する房さんと違い、彦爺さんは昔の話を聞かせたがる。そんな彦爺さんは、廓へ行つても迷惑がられ、

奥の箆笥の小蔭で、幾個もの枕紙を取替へてゐた下新は、「禿がまた来たよ」といひさうな目色をして、爺さんを見迎へた。〔中略〕「矢張酒がいるの。長くなるからお休しなさいよ。そして早く寝て、早くお

帰んなさいよ。」「〔四〕

と邪険にされるが、それでも遊びをやめない。老いても気だけは若いつもりで道楽を続け、盛りだつたころの話を喜んで聞かせたがるこの老人は、水を向けられても「いや、もう、当節はから意気地がなくなりまして」と言つて何も話そうとしない房さんとは対照的である。

以上、同時代の小説に描かれる二つの老人像を見たが、これらの例からは、確かに老いゆえの孤独が読み取れるのだが、それぞれの老人たちは、通人としての自負にかけて若い男女の夢を叶えてやろうとしたり、老人らしくない自分に悩みながらも女を求めずにはいられなかつたり、逆に積極的に話し相手を求めて昔話を聞かせたがたり、いずれも他人との関わりを求めている。このような例と比べてみると、「老年」の房さんが逆に他人を避けて一人で別室にこもることは、単なる老いの孤独としては片付けられない。房さんの孤独をどう読むべきなのか。

## 第五節 おわりに——結論として——

前節での問題と、第二節および第三節で述べた「籠行灯の中にもした電燈」の解釈とを併せて考えると、房さんが順講に集った人達を相手に昔話をすることを拒み、一人で猫を相手になまめいた語を繰り返すのは、失われた江戸、失われた青春を外界や他者とのかわりの中に求めても、迷惑がられこそすれ、失われたものは決して戻らないこと、そして江戸情緒も所詮は偽物にすぎないことを自覚しているがゆえである。つまり、房さんは近代の東京で、座敷で行われる一中節の順講という舞台にあげられ、作りものの江戸情緒（＝籠行灯の中にもした電燈）に囲まれて人々に昔話をするよりも、母屋の部屋で一人とけこめない近代（＝薄暗い電燈）にさらされた中で自己の世界に浸るといふ孤独を選んだ。この房さんの覚悟は、純粹であるとする言えるのではないだろうか。

また、「老年」は「大川の水」と並んで滅び行く江戸文化への愛惜を込めた作品であると認識されてきたが、

以上のように読むとすれば、「老年」にはいわゆる江戸趣味への諷刺が込められていると考えられる。これは、「東京の下町に育ちながら、更に江戸趣味なるものに興味のない自分」（「あの頃の自分の事」／「中央公論」大八・二）という芥川の発言にもつながるであろう。

※小説等からの引用は、それぞれ

芥川龍之介「老年」は『芥川龍之介全集 第一巻』（岩波書店 平七）に、永井荷風「すみだ川」は『荷風全集 第六巻』（岩波書店 平四）、同「冷笑」と「冷笑」につきては『荷風全集 第七巻』（岩波書店 平四）に、森鷗外「百物語」は『鷗外全集 第九巻』（岩波書店 昭四七）、志賀直哉「老人」は『志賀直哉全集 第一巻』（岩波書店 平一〇）、徳田秋聲「足袋の底」は『徳田秋聲全集 第十巻』（八木書店 平一〇）による。引用に際し、ルビを略し、旧字を新字に改めるなどした。

※本稿の内容は、二〇〇五年十一月二十三日、日本キリ

スト教文学会九州支部秋季例会（於西南学院大学）において発表させていただいたものです。席上、貴重なご意見を賜りましたことを深謝申し上げます。