

芥川龍之介文学におけるモダニズムの諸相

高橋 龍夫

博士（文学）

平成28（2016）年度



平成二十八年度 博士論文

(総合研究大学院大学 文化科学研究科日本文学研究専攻)

芥川龍之介文学におけるモダニズムの諸相

専修大学教授 高橋 龍夫

# 芥川龍之介文学におけるモダニズムの諸相

## 目次

### 序章

#### 第一章 初期作品と同時代言説との相関性

… 8

一 「ひよつとこ」論―ジャポニズムの系譜から―

二 「羅生門」論―感性から論理へ―

三 「羅生門」誕生前夜―大杉栄と〈憎悪〉の行方―

四 「鼻」におけるベルクソン哲学の陰影

五 「鼻」における〈本歌取り〉の手法―漱石継承への一視点―

六 「芋粥」における構造的示唆

七 「手巾」論―大正の言説との位相―

#### 第二章 モダニズム文学の展開―第一次世界大戦期の日本を背景に―

… 46

一 芥川とロダン―「地獄変」の着想と中世志向―

二 「蜘蛛の糸」にみる審美性―「永訣の朝」との関連から―

三 「蜜柑」における手法―「私」の存在の意味―

四 「舞踏会」の方法―ボードレール『悪の華』との照応から―

五 「秋」におけるアイロニー―「三四郎」美禰子の継承―

第三章 一九二〇年代の芥川文学―中国滞在による変節―

∴ 81

一 「杜子春」の物語性

二 「藪の中」における「語らない」ことへの一視点―方法としての歴史的共時性―

三 「藪の中」補論―原敬暗殺事件との関連から―

四 「トロッコ」の方法―回想形式における構造的表象―

五 「報恩記」論―モダニズムの光と影―

六 「庭」の方法―モダニズム的特性への自己言及として―

第四章 モダニズムの行方とその基層―人工と自然と―

∴ 111

一 「玄鶴山房」から「歯車」に至る芥川の表現意識―岩野泡鳴との関連から―

二 「河童」・「歯車」におけるモダニズムの反照

三 「蜃気楼」論―表現主義的世界―

四 「或阿呆の一生」とゴッホ―モダニズムの基層として―

終章

∴ 135

\* 初出一覧

\* 参考文献一覧

※芥川龍之介の本文の引用は、全て『芥川龍之介全集 全二四巻』（岩波書店 一九九五・一一―一九九八・三）によった。

## 1 芥川文学の軌跡と特質

本論の研究目的を論じるに当たって、最初に、芥川龍之介の文学の軌跡とその特質を詳細に確認しておきたい。

芥川龍之介の短編小説が、さまざまな意匠を凝らした表現世界に彩られていることはよく知られている。しばしば典拠を踏まえながら古今東西の時代や舞台が設定され、語り口や文体、表現形式も内容に応じた工夫が施されている。第一に、日本古典文学に題材を求めた作品が顕著であり、「羅生門」「鼻」「芋粥」をはじめ、「偷盗」「戯作三昧」「或日の大石内蔵助」「袈裟と盛遠」「地獄変」「枯野抄」「龍」「素戔嗚尊」「俊寛」「藪の中」「六の宮の姫君」など、芥川の代表作の多くは、上代から近世までの記紀物語、説話、和歌、俳諧、戯作など幅広く渉猟した結果生み出されたものである。その中でも、当時、国文学史において評価の低かった中世説話の『今昔物語集』にいち早く着眼した功績は、日本の近代化における伝統の再発見とそこに近代的潤色を施した日本文学の新しい一面を展開したという評価にとどまることなく、ヨーロッパ世紀末芸術が中世を一つの理想として回帰しようとしていたこととも関連してこよう。芥川の古典文学への視座は、ケルト民族への視点やアイルランド文学の隆盛、グリム童話の成立、ラファエル前派の中世趣味やモリス、ロダンなどによる中世芸術への回帰など、広く一九世紀後半の世界的な芸術思潮の文脈から捉え直さなければならぬ事象でもある。

また、「奉教人の死」「きりしとほろ上人伝」「南京の基督」などキリスト教を題材にした作品を数多く残しているのも芥川文学の特徴の一つである。特に一六世紀を中心としたキリシタンの時代と、キリスト教禁教令発令後の隠れキリシタン弾圧の時期を題材にした「煙草と悪魔」「神神の微笑」「報恩記」「おぎん」などは、たんに長崎を中心とした南蛮文化隆盛の時代のカトリック伝来に対するエキゾティシズムに彩られているだけではなく、宗教と風土をめぐる東洋と西洋との歴史的、文化的課題を内包しており、日本の精神文化を捉える意味でも看過できない作品群である。さらに「西方の人」「続・西方の人」は、芥川独自のイエス・キリスト論としてキリストの生き方に対する知的、かつ人間洞察に富んだ見解が寄せられており、芥川の宗教観を超えて、イエス・キリストを歴史的人物として同時代における存在意味と今日的意義についての再評価に迫る内容となっている。

一方、「開化の殺人」「開化の良人」「舞踏会」「お富の貞操」「雛」「庭」など、明治初期の開化期を舞台とした一連の作品がある。そこには近代化が孕む日本の伝統と西洋化との葛藤や、東洋と西洋との融和に対する芸術的憧憬などが書き込まれており、

ピエール・ロティなど明治初期に来日した外国人の目から見た日本の視線も取り入れられている。

あるいは、「酒虫」「仙人」「杜子春」など中国古典から題材をとったり中国を舞台にした作品も見られ、一九二一年に大阪毎日新聞社の中国特派員として約四ヶ月間の中国滞在後には、「上海遊記」「江南遊記」「長江遊記」「北京日記抄」など中国の現状を伝えるルポルターージュのほか、「湖南の扇」「馬の脚」「桃太郎」など当時の中国に対する日本の帝国主義的な政治性を潜在させた批評的作品も書かれた。

もちろん、同時代の日本を舞台に大正文化やモダニズムを取り入れ、さらにはミス・テリィ仕立てとした作風や、芥川自身の歴史的認識や社会的見地を梃子とした作品も少なくない。「手巾」「二つの手紙」「蜜柑」「葱」「秋」「トロツコ」「塊の土」「玄鶴山房」「河童」「齒車」などがそれで、関東大震災を題材にとった小品「ピアノ」や随筆「本所両国」、映画やシナリオの手法を取り入れた「横須賀小景」「浅草公園」、フロイトの無意識を基調とした「履気楼」など、特筆すべき作品もみられる。

同時に、私小説とプロレタリア文学が一つの主流をなした大正期の文壇を位相とする作品も挙げられる。「大導師信輔の半生」をはじめ、保吉という主人公に自らの実体験を反映させた「文章」「少年」「十円札」「あばばばば」、そして「彼」を主人公としてつづも自らの軌跡を辿った「追憶」「或阿呆の一生」といった晩年にかけて書かれた作品がそれである。ここには、芥川の静謐な死生観や自然観が投影されており、同時に歴史的、社会的、封建的束縛の中での誠実な創作営為の苦闘の歴史をかい間見ることがでる。なお、遺稿「或旧友へ送る手記」もまた、芥川のご思想と人生を率直に語る一作品として読むことも可能である。

また、大正期は雑誌『赤い鳥』の創刊（一九一八・七）を嚆矢に、従来の西欧童話の翻案や抄訳に頼ることなく、日本の作家自らが児童文学の創作を開始する時期であるが、芥川もその創刊号に「蜘蛛の糸」を寄稿したほか、「犬と笛」「魔術」「アグニの神」「仙人」「白」など十篇ほどの児童文学作品を発表している。

小説以外に目を向ければ、一九二三年に菊池寛によって創刊された『文藝春秋』に、死を迎えるまでの五年間、三十九回にわたって継続的に連載された「侏儒の言葉」があり、芥川の鋭利な感性による自然や人間観察をはじめ、社会制度、通念、因襲などのからくりを見抜く炯眼、そして時事を参照する独創的な思想など、ボードレールやニーチェを継承するような時宜を得たアフォーリズムが盛り込まれている。さらに「芭蕉雑記」「今昔物語鑑賞」などの古典文学に対する卓越した評論や、「話」らしい話のない小説」を提唱し、既成の小説形式の破壊や詩的精神の意義などを主張した文芸評論、「文芸的な、余りに文芸的な」も注目に値する。死を目前にして、谷崎潤一郎との対話から、自らの文学的営為と芸術観とを基調に古今東西の文芸や美術を縦横無尽に

論じること全勢力を注いだこの評論は、今日にしてもなお、日本近代文学を再考する上で先駆的な意義を持ちうるものである。また、芥川は、俳句についてもその才能を發揮しており、死後に編まれた自選句集『澄江堂句集』（文藝春秋社 一九二七・一二）には、研ぎ澄まされた感覚や自然観察、時にユーモアも含めた言語表現の妙趣を看取することができ、今日の俳句界においても評価が高い。

このように、十数年間にわたる芥川文学の展開は、一つのモチーフに焦点を当てることの難しい多彩な言語表現の世界を構築しており、再読するたびに新たな発見をもたらすテクスト群として二一世紀においてもなお異彩を放っている。

こうした多彩な芥川文学は、芥川自身による博覧強記ともいえる知識と古今東西にわたる膨大な読書量に支えられているが、その創作過程において、日本の先代、及び同時代の作家の作風を継承しつつ、一九世紀前後を中心とする欧米の文学や芸術思潮の影響も強く受けている。

たとえば、森鷗外からは、歴史を題材にした史伝などの創作方法や時代設定に適した文体や語り方を学んでいる。泉鏡花からは、日常に潜む幻想的で超自然的な体験を語る語り手とその聴き手によって美的な世界が展開する枠小説の影響が強く見られる。永井荷風については、隅田川近隣を舞台とした江戸情調や、浮世絵などの文人趣味を作品世界に導入する趣向をめぐり、特に初期作品にその影響が強く見られる。同様に北原白秋や木下杢太郎からは「わたしは北原白秋や木下杢太郎の播いた種をせつせと拾っていた鴉に過ぎない」（『西方の人』「改造」一九二七・二）と記しているように、一九一〇年前後に両者によって流行した長崎を中心とするキリシタンと南蛮文化を標榜する異国情緒や耽美的で退廃的な都会情緒などのエキゾティシズムの影響を受けている。もちろん、自らも木曜会に出席して直接的にも文学的影響を受けていた夏目漱石については、鷗外や鏡花の作品と同様に、芥川は中学校在学時代から漱石の作品を愛読しており、芥川作品には「三四郎」や「夢十夜」などを想起させる作風も散見され、小説スタイル全般についての影響が見られる。さらに志賀直哉については、作家の生涯における創作態度全般について模範としており、晩年に向けて短編小説の詩的な表現方法に明白な模倣をみることができる。その他、正岡子規や国木田独歩の表現意識や文体も継承しており、芥川が創作を手がけるまでの約三〇年間に蓄積されてきた日本近代文学の表現スタイルやモチーフを存分に踏まえながら、新たなテーマに切り込んでいったのである。

一方、欧米の文学については、英米文学の原書をはじめ、フランス文学、ドイツ文学、ロシア文学、イタリア文学などはその多くを英訳本で読んでいた。また、自らも英文学やアイルランド文学の翻訳を手がけるなど、原作を読みながら翻訳を試みることで、創作方法や表現描写の技法を学びつつ、自らの創作に活かしていた。芥川龍

之介の旧蔵書を所蔵する日本近代文学館には、洋書だけでも六三八点八〇九冊が所蔵されており、そのほか山梨県立文学館や藤沢公文書館でも所蔵を補っている。芥川の旧蔵書を見ると、各洋書の随所に書き込みやアンダーラインが散見され、熱心に読み込んでいた形跡を知ることができる。芥川文学は、こうした多種多様な読書行為を基にした、模倣と創造のらせん状に織りなすテクストとしての絶え間ない創造的実験の賜といえるのである。

加えて、芥川文学において看過できないのは美術による影響である。大正期前後の芸術思潮の特徴として、国内外の美術の隆盛があるが、芥川もまた、国内外の美術からの影響を強く受けており、作品のモチーフや表現方法、創作態度にも取り入れられている。芥川が学生時代を過ごしていた一九一〇年代前後は、文展の設置、パンの会の隆盛をはじめとして、『明星』『スバル』『方寸』『白樺』などによるヨーロッパ一九世紀末芸術が盛んに紹介される時期であった。そこでは、フランスを中心に欧米全土に流行したジャポニスムの影響を受けたモネやマネ、ルノアールなどの印象派や、セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンなどの後期印象派、アール・ヌーヴォーの装飾芸術やロダンなどの近代彫刻なども盛んに紹介された。一九世紀末から二〇世紀初頭にかけては日本から多くの留学生が欧米に渡り、数年間の留学から帰国した若き画家や文学者たちがその体験や知識を直接的に日本に持帰り、広く伝える役目も果たしていた。こうした文学と美術との交流を深めた新しい芸術思潮の胎動期に、芥川は、幸運にも多感な十代を送ることができたのである（１）。一九一〇年代前後の時代の空気を十分に吸収し、変貌しつつある東京という生活環境を鋭敏に看取しながら、やがて多彩な文学世界を構築していく。

芥川は「文芸的な、余りに文芸的な」において、自らの創作営為について「詩人兼ジャアナリストを完成する為に作つてゐるのである」と述べていた。それは、「詩的精神」を駆使しながらも、時宜的な批評精神を盛り込んだ文学的営為について極めて深く自覚していたことを物語っている。村上春樹が芥川を評して「一人の作家としての、また時代の知的先鋒としての、社会的責任をまっとうしなくてはならないと、ある時点で深く自覚した」（２）と指摘しているように、作家として駆け抜けた十数年間に於いて、自らの生きる時代への省察について意外なほど敏感であり、その時代認識は彼の創作活動に少なからず反映されている。

芥川の創作期前後は、日本が帝国主義に邁進する時期でもあった。一九一一年二月、第一高等学校在学時の芥川は、大逆事件の関しての政府の処置を批判した徳富蘆花の講演「謀叛論」を一高の講堂で聴いたとされている（３）。芥川が創作に自覚していく胎動期は、国内は民主的潮流にも統制や弾圧が及んだいわゆる「冬の時代」を迎えていく。また、処女作とされる「老年」（４）を発表した東京帝国大学在学時代の一九一

四年は、第一次世界大戦が勃発し、日本も日英同盟を名目に参戦している。芥川は「僕は卒業論文に『Mynnis』をかかうと思つてゐるんで本をとりよせたいんだが戦争でお断りを食つてる」「何より之が悲観だ」(恒藤恭宛書簡 一九一四・八・三〇)と記している。「鼻」を發表した一九一六年以来約三年間の横須賀海軍機關学校教師時代には、「来年から海軍拡張で生徒が殖ゑ従つて時間も増す」(小島政二郎宛書簡 一九一八・九・二二)ことへの不満を書き送つてもいる。このように第一次大戦の動向を身近に感じていた芥川は、第二章で論じるように、横須賀を舞台に「云ひやうのない疲労と倦怠」を覚える主人公が登場する「蜜柑」などによって、戦争に対する日本社会への批判的眼差しをも潜在させている。

一九二一年の中国滞在後は、さらに社会的認識が深まる時期であつた。日露戦争を批判的に描き官憲によつて発表時に伏せ字の処置を受けた「將軍」、日本の検閲を逃れるべく見聞の取捨選択や比喩を駆使して植民地化政策に対する排日、反日の実態を伝えようとした「江南遊記」、鉄道という近代化の象徴を題材に、第一次大戦後の不景気に地方から多くの労働者が職を求めて上京する当時の社会背景を書き込んだ「トロツコ」、農村の苛酷な労働に明け暮れ、忍従の生活を余儀なくされる嫁姑の姿を描く「一塊の土」、国家的利害關係に左右される歴史記述を批判した「金將軍」、对中国の植民地政策を風刺する「馬の脚」、近代社会の矛盾や課題を精神異常者の妄想の中で描いた「河童」、急速な西洋化、都市化に潜在的な不安を覚える「たね子の憂鬱」など、近代化の中で当時の日本社会の抱える様々な課題や矛盾などを諸作品に練り込んでいる。本論でもこのうち「トロツコ」「河童」「たね子の憂鬱」を取り上げて論じるが、このようなスタンスを照射すれば、芥川の作品は時代を映すプリズムともいえる。

こうして一九一〇年代から二〇年代に時代が推移するに伴い、芥川文学には語りにおける方法の変容が生じてくる(5)。デビュー当時から数年間は、語り手が、過去に仄聞した出来事や話を伝えたり、現代から時空のかけ離れた舞台設定の中で展開するエピソードや人物譚を語るというスタイルが主流であつた。語り手は物語世界から一定の距離を置いた観察者兼報告者として存在し、物語世界を統括する役割を担つていた。ところが、一九二〇年代に入ると、一人称の「僕」はもとより、保吉や「彼」など三人称の主人公においても、主人公の内的視点によつて捉えた主観的世界像を伝える語りの手法を用いた作品が相対的に増えてくる。しかも、前者のように話の劇的な展開や意表を突く結末、ときにエピソードを相対化する語り手の寸評などが挿入される物語的な作風から、次第に、巧みなプロットや特別な出来事に依存することなく、ある日常の「コマや人物同士の些細な交流を静観したり、ある心境や心象を体験や記憶、追憶に即して淡々と表現したりする詩的な作風へと趣向が変化していく。

芥川はその晩年、「善く見る目」と「感じ易い心」とだけに仕上げることの出来る「

「話」らしい話のない小説」を提唱し、「構成する力」よりも「材料を生かす為の詩的精神の如何」「或は詩的精神の深淺」(文芸的な、余りに文芸的な)を創作態度の判断基準とした。これは、その場の雰囲気や場面に立ち会つた人物の心境や心象を言語表現によつて如何に的確にかつ詩的に立ち上げ読者に感受させようか、といった言語描写による再現前性の美的作用の可能性に力点を置いた創作態度といえる。第四章で取り上げるが、言語の指示作用にとどまらず、言語表現に暗示されてくる詩的作用を遍在させながら作品全体を一つのイメージに統括させ、同時に登場人物の潜在意識や心的交流を場面描写の表象性によつて浮き彫りにしようとした「屢気楼」は、詩的精神を滲ませることに成功した一例といえる。当時、ロシアではシクロフスキーやマヤコフスキーらがロシア・フォルマリズムを提唱し詩的言語の研究を行つていた時代である。印象派や後期印象派、象徴主義、表現主義などの受容はもろろのこと、ほぼ同時代に登場してきた未来派や構成主義などのアヴァンギャルドにも目配りしていた芥川が、言語に対する音声やリズム、文字自体の形象性をはじめ、表現内容と不即不離にある言語の詩的機能を美学的に意識していたことは、時代の最先端を進んだロシア・フォルマリストと表裏一体の問題意識の上に位置していたとも考えられる。芥川文学は、確固とした倫理観や批評精神に支えられた演出力として、詩的な言語表現の選択眼との美的な一致のもとに「一作」作創り上げられていったのである。

ちなみに、「詩人兼ジャーナリスト」を標榜した芥川は常に自己の表現営為に意識的であり、その語り方と伝達の責任範囲 読者層の射程範囲だけでなく、介在するメディアの特性や検閲の介入などに極めて自覚的であつたといえる。それは、自己韜晦としての表現にナイーブであつただけでなく、詩的言語を保ちつつ社会的責任や体制批判に抵触するリスクをも入念に意識せざるを得ない表現者としての秀逸な態度でもあつた。だが、そうした創作営為における神経の酷使は、当然ながら表現者自身に跳ね返り、疲労を蓄積させ、目に見えない不安や恐怖に駆られざるを得ない。第四章で取り上げる「齒車」の「僕」に反映された表現主義的な迫真の内的営為は、関東大震災以後により顕著となる時事的言説や気運、社会動向に対する表現者自身が回避し得ない言い知れぬ不安に怯える自己表象を克明に伝えることに特化したのだと思われる。同時代的暗部にもメスを入れて表現者としての鋭敏な感性と神経を酷使すればするほど、時代の要請はその営為に對し反動を強要するだろう。芥川文学は、社会構造や人間存在を根底から見据えたことと引き換えに、殉じなければならぬ表現者の宿命と使命とを律儀なまでに体现した軌跡を読者に開示しているのである。

## 2 モダニズムとしての芥川文学 評価軸として

このように芥川文学の軌跡と特質を捉えてみたとき、そこに見え隠れするのは二〇



世紀初頭のヨーロッパ、アメリカ文学に顕著な傾向として顕れるモダニズムの特性ではないかと思われる。ちなみに、詳細な項目と詳密な解説で今日でも事典の役割を十分に担っている菊池弘・久保田芳太郎・関口安義編『芥川龍之介事典』（明治書院 一九八五・二二）をはじめ、志村有弘編『芥川龍之介大事典』（勉誠出版 二〇〇二・七）の一般項目篇にも、後続の関口安義編『芥川龍之介新辞典』（翰林書房 二〇〇三・一二）にも、「モダニズム」の見出しは存在しない。近年にいたって、芥川文学をモダニズムという用語によって検証する論考もいくつかみられるようになった（6）が、モダニズムの定義が論者によって異なり、かつモダンという用語が広範な意味を持ち諸研究領域に亘って拡散しているため、本論で取り上げる二〇世紀初頭の欧米のモダニズムという位相から本格的に論じられるには至っていない。

一九世紀末から二〇世紀にかけて欧米で興った様々なスタイルによる革新的芸術運動は現代芸術に決定的な影響を与えたが、それらは一般的にモダニズムとよばれる。日本におけるモダニズムは、通常、一九二〇年代後半から三〇年代の文学と文化現象を指すが、欧米における（狭義としての）モダニズムは第一次世界大戦前後からの文学の動向を意味する。

たとえば、『世界文学大事典』における「モダニズム」の項目では、出淵博は「二〇世紀一〇年代から三〇年代にかけて、欧米芸術界に波動を及ぼした前衛運動の総称」としつつ、次のように定義している。

モダニズムの特徴を一口に言つと、新しさの樹立であり、直前の伝統への反逆である。すなわち、一九世紀に確立した市民社会の中で当然のように受け入れられている、合理主義的、人間中心主義的な道徳観、連続的で前進主義的な歴史観、そして写実主義的な芸術観に深い断絶を意図して新しい技法上の革新、実験に踏み出そうとする。こうした危機意識を生み出す動因となったのは、ニーチェ、フロイト、J・G・フレイザー、マルクス、ベルクソンらの業績である。彼らは、西欧の伝統のキリスト教的ヒューマニズムと原始主義とを相対視することによって、また狂気と正常との、意識と無意識との境をとりはずすことによって、あるいは確固とした継起的な時間（*ノロホク*）を内面化することによって、既成の価値観を否定した。そして、これに加えて第一次大戦の惨害が価値の崩壊をもたらした。

そして、「モダニズムの芸術家たちは、洗練されて、巧緻な技法を用い、アイロニーを多用することによって大衆蔑視のエリート的な姿勢になりがちである。」（7）とも述べている。こうしたモダニズムの定義は、学生時代にニーチェやベルクソンを受容し、懐疑主義から出発し、キリスト教を相対化し、狂気や無意識に光を当て、様々な技法を試みながら時に風刺やアイロニーを込めた芥川文学の軌跡と特質とにきわめて合致してこよう。

また、モダニズムを世界的な展開として捉える濱田明は、「モダニズムは社会の都市化現象から生まれた文学芸術現象であるということもできる。おおくの論者がモダニズムをロマン主義に対比し、ロマン主義以後の象徴主義にはじまる傾向だとするの意味のないことではない。」と論じ、フランスの場合「都市の文学はボードレールから始まるとされる」（8）と指摘している。モダニズムが「社会の都市化現象」から生まれたとすれば、一九世紀末の東京に生まれ育ち、西洋近代化の波を十全に浴びながら知的にも精神的にも物質的にもモダンなものを身にまとった芥川龍之介の創作環境を想起せよ。先述したように、芥川の旧蔵書からは、最新の洋書までも熱心に読み込んでいた形跡を見ることができ、とりわけ象徴主義以降の欧米文学の受容が顕著であり、その中でもまさにボードレールの文学を受容することで自らの創作の基盤を形成していった。（9）

濱田はさらに、次のようにも述べている。

そもそも、「モダン」というものに対して、思想的には、おおきく分けて二つの立場があるように思われる。一つは「モダン」あるいは社会の「近代化」を是認または賛美し、その近代化現象を積極的に文学芸術表現や内容に取り入れようとする立場であり、もう一つは近代化を懐疑の目でみる立場である。

このような「モダン」の指定そのものが、近代化現象を積極的に取り入れて創作に励む一方で懐疑主義的な視点を内包させていた芥川文学の両義性を想起させる。もちろん日本近代の作家は多少なりともこうした両義性を備えているが、本論でみていくように、芥川文学の場合、創作期間としても、作風においても、さらに作家のスタンスとしても、モダニズム文学の合わせもつ両義的な特徴が顕著であると思われるのである。濱田は、「二十世紀初頭が文学芸術のモダニズムのもっとも際だった例を提供している」とし、この時期の考察が、「二十世紀の文学芸術をふくめた文化現象の総体を俯瞰し、二十世紀全体の文化現象を理解するのにより資するところが多い」（10）と結論づけるが、欧米文学の動向との共時的な視野から考察することで、芥川文学にも同様のことがいえるのではないだろうか。

マイケル・ベルはモダニズムの定義の難しさを指摘しつつも「英米の文脈におけるその最盛期は、一九一〇年から一九二五年のあいだであるが、その知的形成は、マルクス、フロイト、ニーチェを関係する諸思想体系と折り合いがつくまでを包含している」と述べ、「当時の文学の多くがその形式に関して自意識的であったのは有名であるが、当時の文学は、しばしば驚くほどの意味の暗示を伴っていた」（11）と指摘している。そして美の自律性を主張しながら内部崩壊していく点や、中世の世界像を前提にしつつ人間中心主義を相対化する視点がモダニズムの中心的認識だと論じている。ベルの指摘するモダニズムの「最盛期」に芥川文学の創作期が一致するだけでなく、形

式への自覚や美の自律性、中世の世界像をめぐるモダニズムの中心的認識も「英米の文脈」と共有していたといえるのではないだろうか。また、「商業資本主義」を背景にモダニズムの経済的側面を論じるロレンス・レイニーも「モダニズムは、文化として挙げられるものがどのようなものか、根本的に洗いなおすことで、全体として、社会と諸芸術との関係を、恒久的に変化させたが、その原因の多くはまさに、文化的生産という、より大きな装置から半分離脱し、同時にその装置のなかに半分身を寄せるような、制度として曖昧な位置づけに帰せられるだろう。」(12)と指摘する。大正期の日本において「商品資本主義」が都市部を中心に進展し、作家にも「文化的生産」が要請される時代であったことも、芥川文学にみられるモダニズムの要件といえる。さらに政治的、社会的文脈からモダニズム文学を捉えるサラ・ブレアは、都市のもたらず社会的、心理的、精神的不安をモダニズムに見つつ、「だから、「一新すること」が、モダニティのもたらず機会を寛容に受け入れることと、その挑戦を自己防衛的に拒否することを、同時に意味し得たのも不思議ではない。」(13)とモダニズムの持つ指標の両義性を指摘している。そして「モダニズムは、そのテクストや形式の型にはまつた歴史のなかで読み取れるものをはるかに超えた政治的波及効果を孕んでいる」と結論付ける見方は、本論で芥川文学の同時代における批評性を一評価軸とする視点に直結してくると思われる。

丹治愛は『モダニズムの詩学』(14)の冒頭で、「一九世紀末から二〇世紀の二〇年代にかけて特に活発に展開された芸術的モダニズム運動」が「ヨーロッパからアメリカ、あるいは地球のその他の地域にまでおよぶ国際的な運動であるとともに、文学、美術、音楽といったさまざまな芸術ジャンル間に相互的な影響関係を認めることのできるジャンル横断的な運動」であったと述べている。そして第一次世界大戦期を挟んでの「秩序の解体ともうひとつの秩序が生じていく過渡期としてのモダニズム」の特質を「極度の複合性、すなわち対立・矛盾と言えるほどの様式的多様性」に見ている。こうしたモダニズムの国際的な運動と特質は、極東にあって万華鏡のように多様な様式を駆使して産み出された芥川文学にも合致してくる。さらに丹治は次のように述べている。

モダニズムとはたんに伝統と過去にたいする破壊的な過程を意味するわけではない。また、たんに秩序が一回的に解体され、そのかわりに新たな秩序が一回的に生み出されていく過程を意味するわけでもない。モダニズムとは、「ディークリエーション」と「リクリエーション」という二つの過程がたえず交代する、解体と創造の弁証法的円環をはらむ過渡期として定義されなければならない。

丹治はフランク・カーモウドのモダニズム論(15)を引用しながら、モダニズムがたんなる「ディストラクション」の過程ではなく「新しいものにてらして過去を新し

いパターンにおいてながめる」「ディークリエーション」(未創造の状態への帰還)と「リクリエーション」(新たな創造)の可能性)の過程であることを強調する。ならば、芥川文学が古今東西の古典文学や一九世紀末芸術を中心とした外国文学を典拠としつつそこにモダンな解釈を加えて新たな物語を再創造(リクリエイト)していくプロセスも、まさにモダニズムの過程そのものといえるのではないだろうか。そうして、第四章で述べるように、芥川晩年の作品には、そうした「解体と創造の弁証法的円環」の現場そのものを参照しようとするスタンスさえ見られるのである。丹治はジェイムス・ジョイスやヴァージニア・ウルフ、D・H・ロレンスなどのモダニズム作家の過渡期的本質を論じ、彼らをベルクソン、ニーチェ、フロイトなどの思想との関連においてモダニズムの思想的コンテクストに位置づける。さらにその局面において、ヒューマニズムと反ヒューマニズム、神話と歴史、異教とキリスト教、非理性と文明といった二項対立的なトピックがモダニズム的な主題としてあらわれてくることを論じている。ベルクソン、ニーチェ、フロイトは、一九一〇年代から二〇年代にかけて日本にも盛んに受容され芥川文学にも少なからず影響を与えており、付随して右に挙げた二項対立的なトピックに連関する潜在的な局面について本論で触れることになる。

総じて欧米モダニズム文学とは、旧来の形式や思潮を否定しつつ、二〇世紀の思想を取り入れて新たな創造の可能性を多様な形式で実験的に試みながら、そこに一九一〇年代から三〇年代にかけての政治、経済、社会、文化、芸術に即した同時代的批評性と時代の動向としての内面的不安や狂気といったものを映し出そうとした表現営為といえる。こうしたモダニズムの特性は、一節で概観した芥川龍之介文学の諸相を照らし出す有効な指標となりうるのである。

以上のような理由から、芥川の創作期前後の欧米の文学、美術、哲学等の動向を視野に入れつつ同時代の言説や文化、歴史的状況との関連から芥川の諸作品を改めて捉え直し、芥川文学におけるモダニズムの諸相を浮き彫りにすることで、その現代的、及び世界的意義を再評価することが本論の主たる目的である。ヨーロッパ一九世紀末芸術から二〇世紀初頭の前衛芸術に至る芸術思潮をほぼ同時代的に摂取し、自らの文学の着想や方法に活かしつつ、日本の社会や文化の動向に対する批評性を初期から晩年までの諸作品によって常に示唆し続けたことが、いわゆる欧米のモダニズムの態度に近似する芥川のスタンスだったのでないか、というのが序論における仮説である。本論では、そうした芥川の創作意識を多様な表現方法で展開した諸作品の分析によって再検討しつつ、従来、体系的には分析されることになかった芥川文学のモダニズムの諸相を論じていくことで、再評価の視点を提起しつつ、近代日本の文学と時代との関連性を一作家の創作営為を通して改めて浮き彫りにしていきたい。

なお、論じていく過程で特に念頭に置いておきたいのは、芥川文学における第一次

世界大戦期との関連性である。荒木映子は「モダニズムは戦前からあったとしても、大戦によって強化された現象、文化である」とし、「第一次世界大戦は、闇から光へと一直線に進歩していくというヨーロッパ人の「近代」への信仰を打ち砕き、個人主義や家長制を含めた近代ヨーロッパの諸前提を問いだし鍛えなおす、血まみれの試練の場となった」と述べ、「大戦が文学的伝統と西欧の伝統的価値をことごとく転覆させるものであった」（16）と論じている。第一章から触れていくように、芥川文学の出版は、まさに第一次世界大戦期であった。従来、芥川文学と第一次世界大戦との関連性についてはあまり重視されずきたが、近年になってその傾向に変化が生じている。たとえば、関口安義編『芥川龍之介新辞典』（翰林書房 二〇〇三・一一）では「第一次世界大戦」という項目が初めて設定され、執筆担当の吉田司雄は芥川の「彼 第二」（『新潮』一九二七・一）を例に「戦争と離れた自己もまたないことを鋭敏に察知していた芥川が象徴的に表れているかもしれない。あえて言えば、第一次世界大戦は小説言語を支える政治的無意識の部分においてこそ大きな意味を持ったのである。」と結んでいる。また、戦間期モダニズムの様相を捉える小林洋介「狂気」と無意識のモダニズム 戦間期文学の一面（『笠間書院』二〇一三・一二）では、芥川の「河童」をその一例として取り上げ、狂気の一人称語りを「時代の多くの人々が共有していたはずの不安を表出するために、戦略的に仕組まれた言語装置」だと論じている。さらに塚本章子の「芥川龍之介「軍艦金剛航海記」論 第一次世界大戦と軍備拡張の時代の中で」（『国文学』二〇一五・三）では、横須賀海軍機関学校勤務時の芥川との関連から大戦期の芥川のスタンスを論じ、「芥川の海軍内部での経験は、彼の文学に一つの影を落としているのである。」と指摘している。また、芥川文学に直接の言及はないが、中山弘明「第一次大戦の影 世界戦争と日本文学」（新曜社 二〇一二年）は、タイトルのとおり第一次世界大戦が日本文学に与えた実情を言説形成や文化的影响などから析出しており、多くの示唆に富む。さらに、第一次世界大戦後の日本における対中国政策は、芥川の中国滞在に大きな影を投げかけているが、その点については『支那遊記』を論じた秦剛の一連の労作（17）がある。こうした近年の論考における第一次世界大戦期を視野に入れた見方は、芥川文学を同時代的な文脈の中から再評価する視座として欠かせないものだと思う。本論でも基本的には芥川の諸作品の分析にこうしたアプローチを取り入れつつ論じていく。

本論では芥川文学の再評価の視座として、欧米のモダニズム文学との共時性と第一次世界大戦との関連性を検討していくことが重要な要件となっている。だが、ここで留意すべきことは、欧米のモダニズムの影響下に日本もモダニズム的な現象が生じたのであって、日本内部からモダニズムそのものが隆盛したのではないことである。芥川文学が第一次世界大戦期に欧米のモダニズムの推移とほぼ同時代的に日本において

すぐれたモダニズム的側面を發揮したのだとすれば、その創作営為の問題点自体も、欧米のモダニズムを精力的に受容し、的確に理解し自らの創作に活かした創作のメカニズムに内在しているのではないだろうか。芥川文学のモダニズムは、欧米のモダニズムが同時代の陰影を照らし出す手鏡を芥川が用いることで日本を参照している側面も否定できず、そこには一種のダブルバインドが潜在するはずである。なぜなら、欧米の諸作家による外部の視線を日本の内部を照らす手段として摘要するならば、その担い手自身も照らし出される対象に該当せざるを得ないからである。批判や不安の視線を共有しつつその視線に曝される対象の領域に自らも存在するとすれば、双方から身動きがとれなくなってしまうという問題を抱え込んでしまっているのではないだろうか。モダニズムが、一方で近代化を推奨し自らも乗じつつも一方ではそれを懐疑し批判する態度であるとするれば、芥川の場合、そうした両義性の態度を適切に受容し、身振りとしてまといつつも、それにそぐわない水準に存する精神的かつ身体的磁場ともいべき領域をも有していたのではないだろうか。欧米のモダニズム文学の担い手たちが自身の生きる社会に対するスタンスをモダニズムとして有効に指標しえたのだとすれば、芥川のスタンスは、そうした指標を十全に理解し創作営為に活かしつつも、同時にそれが、身振りとしてしか機能し得ないような別の位相にある日本の社会の一側面に対する身構えも要請されたと思われるのである。ここでは抽象的な表現としての指摘にとどめざるを得ないが、この点を具体的に剔出しかつどのように評価するかといった作業は、本論の問題意識に対する残された課題でもある。稿を改めて検討していくことを付記しておく。

以上、本論は、これまで述べてきたような問題意識から芥川龍之介の諸作品を分析していく。論の構成上、芥川文学の初期から晩年までを四章に分け、各章毎、隣接した発表時期の小説を対象として論ずる。各作品論は、それぞれ独立したものであるが、全体を総括する視点としては、芥川文学におけるモダニズムの軌跡を捉えることにある。もちろん、生涯で一三〇作を超える作品を執筆した芥川文学において、本論で取り上げる作品はごく僅かではあるが、代表作としてよく知られた作品群を主に対象とし、従来の研究史を踏まえつつ、いずれも従来とは異なった視点の導入やアプローチを試みるよう心がけた。そうした手続きを踏まえた上で、モダニズムの諸相に通底する芥川文学の特質と現代的意義を結論で導き出していきたい。

各章で取り上げる作品は以下の通りである。（第四章は発表順ではない。）

第一章 「ひよつとこ」「羅生門」「鼻」「芋粥」「手巾」

第二章 「地獄変」「蜘蛛の糸」「蜜柑」「舞踏会」「秋」

第三章 「杜子春」「藪の中」「トロツ」「報恩記」「庭」

第四章 「玄鶴山房」「河童」「齒車」「塵気楼」「或阿呆の一生」

二〇世紀における芥川の名な評価軸は、自殺に至る人生観や厭世観、芸術至上主義の綻びなど、芥川の個人的営為に還元する側面が多く散見された。しかし、同時代の社会的文脈、芸術思潮としてのコードからアプローチしたとき、欧米の同時代の作家たち、特にモダニズム文学との共通点が見えてくるはずである。共通点とは、批評性と先端性の矛盾したものの同時存在、さらに、第一次世界大戦の戦間期の文学から出発していることである。芥川文学をモダニズム文学として光を当てていくとき、どのような相貌が見えてくるのか、またその結果として、芥川龍之介をどのように新たに評価できるかが本論のテーマである。

注

- (1) 安藤公美は『芥川龍之介 絵画・開化・都市・映画』（翰林書房 二〇〇六・三）において、「芥川龍之介が作家活動を開始する一九一〇年代以降は、絵画の時代」だとし、芥川の「世紀末芸術への嗜好は、芥川一人の趣味である前に、やはり時代的な趣味・トレンドであったことを押さえておくべきであろう」と指摘している。
- (2) 村上春樹「芥川龍之介 ある知的エリートの滅び」（ジエイ・ルービン 編『芥川龍之介短篇集』新潮社 二〇〇七・六）
- (3) 関口安義『芥川龍之介とその時代』（筑摩書房 一九九・三）による。
- (4) 芥川は、現代小説全集第一巻『芥川龍之介全集』（新潮社 一九二五・四）の自筆「年譜」において、大学在学中の一九一四年五月、第三次『新思潮』に「柳川龍之介」のペンネームで掲載した「老年」を処女作としている。
- (5) これについては、高橋龍夫「芥川龍之介の意識と方法 「羅生門」から「蜜柑」まで」（『国語教育研究の現代的視点』東洋館出版社 一九九四・八）にて論じた。
- (6) 田口律男は「芥川文学に於ける狂気とモダニズム」（『日本近代文学』一九九七・五）において、「フロイト思想とのニアミスを通じて、狂気（精神病理）のランカージュを意図的に取り込みつつ、近代小説のパラダイムを脱構築する地点に踏み出そうとしていたのではないか」と鋭い指摘をしている。また、篠崎美生子は「モダニズム」（関口安義編『国文学解釈と鑑賞 別冊 芥川龍之介 その知的空間』至文堂 二〇〇八・一）において、「いくつかの点で、芥川は三〇年代「モダニズム」の作家達と通じ合うところある」と指摘している。さらに中川成

美は『モダニティの想像力 文学と視覚性』（新曜社 二〇〇九・三）において、芥川の晩年の自己の文学観への懐疑について「芥川のこの地点での「懐疑」こそが、日本近代のモダニティの深層を構成していたのではあるまいか」と述べ、芥川と谷崎における「小説の筋」論争を「モダニティをのものを谷崎とともに明確に問題化しようとした論争と位置づけることによって、初めてその芥川の意志は開示されるのである」と指摘している。本書は全篇に亘ってモダニティ（近代性）と日本との関係を相対化しつつ現代との回路を探索しており、本研究のテーマを模索するに当たって多くの示唆に富む。

- (7) 出淵博「モダニズム」（『世界文学大事典 全六巻』集英社 一九九六・一〇）一九九八・一）
- (8) 濱田明「序論」（モダニズム研究会編『モダニズム研究』思潮社 一九九四・三）
- (9) この点については、「ボードレル」（高橋龍夫）『芥川龍之介新事典』翰林書房 二〇〇三・一二）にて指摘した。
- (10) 注（8）に同じ。
- (11) マイケル・ベル「モダニズムの形而上学」（マイケル・レヴァンソン 編 荻野勝、下楠昌哉監訳『モダニズムとは何か』松柏社 二〇〇二・六）
- (12) ロレンス・レイニー「モダニズムの文化経済」（注（11）に同じ）
- (13) サラ・ブレア「モダニズムと文化政治学」（注（11）に同じ）
- (14) 丹治愛「モダニズムの詩学 解体と創造」（みすず書房 一九九四・五）
- (15) Frank Kernode, "The Modern," rpt. *Modern Essays* (Fontana Books, 1971)
- (16) 荒木映子『第一次世界大戦とモダニズム 数の衝撃』(世界思想社 二〇〇八・七)
- (17) 秦剛「芥川龍之介と谷崎潤一郎の中国表象 支那趣味 言説を批判する」『支那遊記』(『国語と国文学』二〇〇六・一一)、「研究ノート 上海小新聞の一記事から中日文壇交渉を探る 谷崎潤一郎・芥川龍之介の上海体験の二齣」(『日本近代文学』二〇〇六・一一)、「支那遊記 日本へのまなざし」(『国文学 解釈と鑑賞』二〇〇七・九)、「支那遊記」における私 「文芸的」紀行文の成立と記述者の表現意識をめぐる」(『芥川龍之介研究』二〇〇八・八)などが挙げられる。

## 第一章 初期作品と同時代言説との相関性

第一章では、一九一〇年代半ばにおける芥川龍之介の初期作品として、「ひよつこ」「羅生門」「鼻」「芋粥」「手巾」を対象に、その生成過程と創作意識を同時代言説との相関性から分析していく。従来、個別の作品論としては研究史において十分な成果を見ることのできる「羅生門」や「鼻」においても、冬の時代 から第一次世界大戦といった時代背景や、欧米の芸術思潮を背景とした典拠の受容の意味、同時代の哲学や文学との関連から改めてアプローチしていく。初期作品においても、既にモダニズム文学の要素が散見されることとその意味について検討していく。

### 一 「ひよつこ」論 ジャポニスムの系譜から

#### 1 隅田川を舞台とした小説

一九一四年から一五年にかけて、「羅生門」を発表する以前に、芥川龍之介は隅田川を舞台とした作品を連続して発表した。周知のとおり、「大川の水」(『心の花』一九一四・四)、「老年」(『新思潮』同・五)、「ひよつこ」(『帝国文学』一九一五・四)である。これら初期作品については、既に、隅田川河岸の両国に育ち、江戸趣味の色濃い芥川家に育った芥川自身の体験と、隅田川を舞台にしたり江戸趣味を反映させたりした永井荷風「すみだ川」(『新小説』一九〇二・二)や「海洋の旅」(『三田文学』一九一・一〇)、「北原白秋の『思ひ出』」(東雲堂書店 一九一・六)、あるいはダヌンツイオなどの作品世界の読書経験が投影されていることが論じられてきた。そして、三好行雄の論(1)を基底としつつ、初期作品群には、既に、自らの出生の問題や養家による生い立ちと失恋問題などに連なる青年期に抱きつつあった虚無感や死へのイメージが塗り込められている、というのが概ね従来の論調であった。

たしかに、両国に育ち、隅田川を「幼い時から、中学を卒業するまで、自分は殆毎日」のやうに(『大川の水』)見ていた芥川にとつて、荷風や白秋の作品に触れることは、自らの心境を代弁するような共感体験や芸術的表現のモデルとしての受容など、創作意識に少なからず影響を与えたことは想像に難くない。さらには、一九一四年から一五年にかけての書簡からは、芥川家の反対による失恋体験によつて、いわゆる青春の挫折と人間不信による自己形成への影響などを読み取ることができ、それが初期作品の虚無感や死のイメージといった芥川の文学テーマに通じる胚胎期とみる傾向に読者を誘つのも無理ないことと思われる。

しかし、たとえば「老年」についていえば、二〇代の作家が老人の姿を描くのは芥

川に限ったことではない。志賀直哉は『白樺』創刊の翌年、二八歳の時に、七五歳で永眠した老人の、老年における女性に対する心境を描いた「老人」(『白樺』一九一・一)を発表し、後に第一創作集『留文』(一九一三・一)にも収めている(2)。志賀直哉自身、「これは短いものだが割に骨を折った。(中略)形式上の試みとしては成功したやうに思ふ。(中略)今は題を忘れたがビョルンソンのもので、或寺の僧が、一人の人間の一生を見る事を書いた短篇があった。(中略)変にその人間の一生が感じられる点で感心した。そしてこれから想ひついで試みたのが「老人」であるが、然し「老人」はビョルンソンの短篇の真似ではない。(3)と回想しているように、表現者として、幼少から老年までの人物造形を試みようとするのはむしろ意欲的かつ自然なことであろう。「老年」というタイトルとその作品内部にとさら作家の人生そのものの暗示を読み取るつとするのは、作家像の神話形成を助長することになるのではないだろうか。「大川の水」について、「芥川の失恋はけつして彼の現実認識(自己認識)をくつがえし変改することはなかったし、彼はほとんど何も失わず何も得なかったといふべきである。彼は既に十分に心理家であり、この事件は彼に対して本質的な影響を及ぼすことはなかったと思われる」(4)といった柄谷行人の評なども、芥川の初期の作品成立を検討する上では考慮すべきではないか。

一方、山崎健司は「芥川が少年時代を過ごした大川端を背景に、なぜ三つもの作品が短時日のうちに繰り返し書かれたのか、といった素朴な疑問に対しては、従来の研究ではこたえられていないように思う」(5)と述べ、芥川の作家としての形成期について綿密な検証をおこなった。その考察は大変参考になるが、しかし、「大川の水」「老年」の世界を構図の中に巧みに取り込んだ「ひよつこ」によつて、「大川端の情緒に代表される旧時代的なものへの愛情・執着の念は、芥川の内部で断ち切られる」という結論については、三好行雄に始まる芥川の人生論的読解と軌を一にしてしまつていられると思われる。

山崎の「素朴な疑問」は示唆的なのだが、その疑問を改めて検討するにあたり目配りすべきなのは、むしろ、一九一〇年前後の文学や美術における同時代思潮、あるいは同時代言説との関連なのではないかと思われる。従来から指摘されている北原白秋、木下大太郎、永井荷風などの隅田川を中心とした江戸情緒をモチーフにした詩や小説の隆盛、パンの会における隅田川での美術と文学の交流といった一九一〇年前後の西洋と江戸とのエキゾチシズムがその基底となる。そういった点では、神田由美子『芥川龍之介と江戸・東京』(創文社出版 二〇〇四・五)や安藤公美『芥川龍之介 絵画・開化・都市・映画』(翰林書房 二〇〇六・三)、荒木正純『羅生門』と廃仏毀釈 芥川龍之介の江戸趣味と実利主義の時代』(悠書館 二〇一〇・一二)など、近年の研究成果は示唆に富んでいる。

ここでは、こういつた同時代的な思潮や言説を踏まえた近年の研究に依りながらも、江戸末期から明治初期にかけて欧米に影響を与えたジャポニスムが後に日本の一九一〇年代の文学とどう関連があるのかという問題意識のパススペクティブの下で、芥川における異国趣味的な芸術思潮の受容のあり方と創作意識の様相を検討してみたい。

その一端として、本稿では「ひよつとこ」に限って論じるが、いずれ初期作品の「大川の水」「老年」「松江印象記」などや「開化の殺人」「開花の良人」「離」など芥川が江戸趣味や明治初期を舞台とした作品との関わりからも別稿を用意したい。

## 2 「ひよつとこ」の評価

「ひよつとこ」は一九一五年四月一日発行の『帝国文学』に、「大川の水」と同様、柳川龍之介の署名で掲載された。加藤武雄は約一年半後の『新潮』(一九一七・一)で、この作品について「ひよつとこ」を見た時、面白い事を書く人だと思つた」と述懐し、「羅生門」「鼻」などと併せて「既に一家を成したとは云へぬ迄も、鮮やかな特色を有するユニークな作家である」と評した上で、次のように評価している。

君の作は、常に特異なる色彩を放つ。第一材料が珍らしい。創作の平板に飽いて何か新奇なものを欲してゐた文壇の一部の要求に、最もよく投じ得たのは君の作品である。君が比較的早く世に認められた所以の一つがこゝにある事は争はれぬ。而して君の作は小さい丈それ丈よく纏まつて、各篇皆それぞれの完成を有つてゐる。君が、比較的早く一家を成し得る所以の、他の一つはこゝにあるであろう。

(中略)「書き方のうまい」事、これは君の作品の長所である。

このように、加藤は、いずれ流行作家となる芥川の作家的な技量を既に予見するかのよつな論を提示していた。ここで、「材料が珍しい」や「書き方のうまい」という評は、「ひよつとこ」において、隅田川の花見を舞台に伝馬船の舳先で踊るひよつとこを題材に江戸情緒を取り入れたり、「羅生門」や「鼻」で『今昔物語集』など中世説話を取り入れたりしながら短編小説として完成させている点を踏まえてのことであろう。さらに加藤は「世は従来の創作の平板に飽いて、何か新奇なものを求め出した。すくなくとも自然派の諸作家の書いた短篇のやうに、漠とした或る意味と感じとを与へて足れりとするところの作品では満足せず、何か、あるはつきりとしたポイントを明示した作品の方へ読者及び作者の興味が傾いて行つた」と、一九一五、一六年前後の文壇における自然主義系の作家の作風の流行とその行き詰まりを前提に、芥川の新鮮さを評価している。これは、「鼻」について夏目漱石が激賞した理由の一つ、「材料が非常に新しいのが眼につきます」(6)と共通する観点であるが、加藤は「鼻」よりも一〇ヶ月ほど前に発表された「ひよつとこ」についても、材料の新機軸を評価の観点として見出していた。

残念ながら、そういつた評価の具体的な内容については加藤は言及していない。しかし、材料の新機軸を評価する観点は、当時の芥川を取りまく同時代的な思潮や言説を考慮する際、看過できない点であろう。芥川は「ひよつとこ」の発表当時を「羅生門」とともに「勿論両方共誰の注目も惹かなかつた。完全に黙殺された」(小説を書き出したのは友人の煽動に負ふ所が多い)、『新潮』一九一九・一)と、取り立てて何の反響もなかつたことを回想しているが、そうでありながら後に、「ひよつとこ」初出の一部に手を入れて、第二短編集『煙草と悪魔』(新潮社 一九一七・一一)に収録していることから、芥川自身も「ひよつとこ」については習作にとどめることなく、完成を期した作品として一定の自信を抱いていたことがわかる。

「ひよつとこ」は、従来、主人公平吉の平生の嘘と酒に酔つた時の振る舞い、特にお囃子の連中にひよつとこの面を借りて踊り、転げ落ちて外された面と対面しつつ最期を迎える場面をめぐつて、面の機能と主人公の心理的な側面が注目されてきた。そして、平吉の自己認識と他者との関係性を読み解くことで、芥川の自己存在としての二面性が投影された作品とする見方が主流である。中村友は『帝国文学』初出と『煙草と悪魔』所収の改稿とを比較し、「シンボル、ヤヌスを文字どおり軸となして、その後には酔いゝと嘘ゝの話題とが極めて截然と、配列し直された」ことを指摘した上で、ひよつとこの面を「ヤヌスとしての平吉の人生が文字どおりの意味において、面そのものでしかなかつたことの暗喩」(7)だと論じた。また、小野隆は、平吉は世間をおそれていたために「嘘の仮面と宵の仮面、その二つの仮面のいずれかを被り、常に本体は隠されている」のだとし、「平吉は隠しすぎて、自分からさえ隠してしまい、自分を見失っていることに気づかなかつた」(8)とする。いずれも、平吉における酔いと嘘との機能を的確に分析しており、平吉が他者や世間との摩擦や軋轢からカムフラージュするための行為であつたことを確認することができる。さらに石割透は、平吉の人物造形について「本体が不明で、素面では常に嘘をついているように思ふ人間、悲惨や苦悩を道化の仮面で隠しているうちに、仮面がいつか素面の表情となり、自己の本体と錯覚してしまつてゐる、そうした虚妄の姿が、芥川が見た、現実の世界に生きる人間の姿であつた」と評し、芥川の当時の人間観が平吉の人物造形に反映されていることを指摘している。確かに、面における物理的機能とそこから派生する心理的意味とは、近代人の自意識と他者との関係性における精神作用を説明するのに格好の材料ではある。だが、「ひよつとこ」は、そういつた近代人特有の心理主義的なアプローチに特化して分析すべき作品なのだろうか。むしろ、ヤヌスや面などの意匠によつて心理主義的に振る舞いながらも、実のところはもう少し作品世界のイメージを優先させた芸術的表象に力点を置いた作品なのではないだろうか。

### 3 作品の特質

この作品の特質としてまず挙げられるのは、既に指摘されているように、吾妻橋の欄干に立ち橋の上から晒す大勢の人々と、橋の下の伝馬船に乗って酔っている人々との対比の構図である。両者はその特質において、意識的に綿密なかき分けがなされている。

舞台となっている吾妻橋は一七七四年に大川橋という名称で架けられた。吾妻橋という名称は、一八七六年二月に木橋として最後の架け替えが行われた際に正式に現在の橋名である「吾妻橋」と命名されたものである。しかし、この最後の木橋は一八八五年七月の大洪水で千住大橋の橋桁が上流から流されてきて橋脚に衝突し流失したため、一八八七年二月九日に隅田川最初の鉄橋として再架橋された。隅田川近辺では既に三年前の一八八四年に神田川にかかる浅草橋が鉄橋に架け替えられているが、隅田川としては吾妻橋が最初の鉄橋であった。ちなみに、次の鉄橋掛け替えは二二年後の一八九七年の永代橋まで待つことになる。

「ひよつとこ」の冒頭において、明治期に隅田川で最初に鉄橋に架け替えられた吾妻橋が舞台であることは、ひよつとこが踊る伝馬船との対比において、象徴的な意味が込められている。実際、鉄橋としての吾妻橋上では、伝馬船を見る人だかりを注意する巡査が登場するが、これもたとえば職務に忠実な故に細民を威圧してしまう近代制度のアイロニーを伝える泉鏡花の「夜行巡査」(『文芸倶楽部』一八九五・四)を連想することも可能だろう。

亜鉛版のやうに、白く陽を反射して、時々、通りすぎる川蒸気がその上に眩しい横波の鍍金をかけてある。

日を受けて反射する隅田川の川面は「亜鉛版のやうに」と喩えられ、その縁語として川蒸汽の横波は「鍍金をかけてある」と描写されている。「川蒸汽」については、隅田川には、既に一八七七年から蒸汽船が運航しており、明治期の隅田川の名物ともなっていたものである。「ひよつとこ」の語り手は「札幌ビールの煉瓦壁」を書き込んでいるが、吾妻橋からは上流右岸に見えるこの建物は、一九〇三年に設立された札幌麦酒株式会社(の工場)であり、「川蒸汽」同様、明治期の隅田川の風景を模っている。「今が盛り」の桜は、「煉瓦壁」の濃赤色に比して「煤けた、うす白いもの」と描写されており、まるでビール工場の煙突から出る煙の影響を受けたかのような表現が用いられている。また、隅田川の両岸を行き交う渡し船の役割が残っていた「言問の棧橋」にしている「和船やボート」も、東京帝国大学漕艇部の「大学の艇庫」に日を遮られている。ちなみに、隅田川で東京帝国大学対東京高等師範学校のボートレースが初めて開催されたのは、一八八三年のことである。

このように見ると、明治期に隅田川としては初めて鉄橋に掛け替えられた吾妻橋に

おいて、橋の上には巡査があり、陽の反射する川面は亜鉛版のように見え、川蒸汽の横波は「鍍金」となり、札幌ビールの煉瓦壁は桜を曇らせ、大学の艇庫は渡し船の棧橋を隠す、というように、明治期に登場した近代の産物が隅田川の風物を新たなトーンで覆っている状況が「ひよつとこ」の冒頭場面には書き込まれているといえよう。

それに対して、「引き潮の川を上つて来る」伝馬船は、「帆木綿」を天井に張り、回りに「紅白のんだら幕」を下げ、舳先には「旗」や「古風な幟」を立てている。船の中の人間は皆酔っており、手ぬぐいを「吉原かぶり」や「米屋かぶり」にして江戸以来の遊びとしての「拳をうつて」いる。伝馬船では「陽気な太鼓の音、笛の音、三味線の音」がしている。平吉の乗っている船も、「紅白の幕に同じ紅白の吹き流しを立て、赤く桜を染め抜いたお揃ひの手拭いで、鉢巻をした船頭が二三人櫓と棹とで、代る代る漕いで」おり、橋をくぐるところで「三挺三味線の「梅も春」から「馬鹿離子」に代わる。

こういった伝馬船の描写は、江戸以来の隅田川の花見の頃の風俗の活写であり、吾妻橋をめぐる近代的な風物描写と対照的である。特に、「紅白のんだら幕」や「桜を赤く染め抜いた」手拭いの色彩は、隅田川の川面の「亜鉛版」に鮮やかに浮かび上がっている。そして、そこにクロースアップされてくるひよつとこは、「秩父銘仙の両肌をぬいで、友禅の胸へむき身絞りの袖をつけた、派手な襦袢を出し、「黒八の襟」「紺献上の帯」などの衣装が描写され、先の紅白や赤く染め抜いた色彩と黒や紺のコントラストが焦点化されている。いわば、伝馬船にまつわる描写は江戸趣味に彩られた鮮やかな色彩をなし、ひよつとこの死はそういった隅田川の情景描写の後にもたらされるのである。

しかも、ひよつとこの死は、「川蒸汽の横波が、斜めに川面をすべつて来て、大きく伝馬の底を揺すり上げた」ことが原因であり、平吉がいつもより酔っ払っていたとはいえず、川蒸汽が往来するような時代でなければ、恐らく「回転を止められた独楽のやうに」「仰向けに伝馬の中へ転げ落ち」ることはなかったであろう。

いわば、江戸趣味に彩られた隅田川の花見の宴は、近代化の象徴ともいえる鉄橋に掛け替えられた吾妻橋の下を通過すると同時に川蒸汽の横波に押しされ、あつてなくひよつとこの死とともに、その「舳を桜とは反対な山の宿の河岸」に向けざるを得なくなるのである。だからこそ、ひよつとこの頓死は、やはり近代の産物としての新聞に翌日の「十把一束」の欄に追いやられるようにしか報道されない。社会的には何ら実利的な損失も哀惜の念も付与されないのである。

このように見ると、「ひよつとこ」は、少なくとも冒頭の章だけを取り上げれば、東京を中心に邁進していく日本の近代化とその余波を直接的に受けざるを得ない江戸文化との対立の構図の中で、江戸趣味が近代化の波に吞まれていく一端をひよつとこ

の面を被った人物の死によって象徴的に描いていると捉えられやすい。だが、吾妻橋が鉄橋となり川蒸汽が行き交う隅田川においても、なお、春になれば花見の宴のための伝馬船は繰り出してくるのであり、三味線の音は響いているのである。神田由美子が、この時期の芥川と隅田川との関係について「大川端沿岸の風景とその住民の姿によって芥川の描いた明治四〇年代から大正三年頃までの東京は、東京の（江戸的なる物）の死の影からいつそう色濃くしていくとともに、またなお「江戸」と「東京」の美が共存し、近代に疲れた芥川に安らかな「ながめ」を提供してくれる空間だったといえよう。」（9）と述べているが、「近代に疲れた芥川」かどうかはひとまず保留するとしても、「江戸」と「東京」の美が共存「していたことに着目することは重要ではないだろうか。」ひよつとこ」においては、江戸と東京とのコントラストの交錯する隅田川の風景を美的に形象化し短編の中に伝統と進歩との交ざり合う文化的機能を付与する意識が関与していると思われるのである。

その理由は、平吉の人物造形からもうかがわれよう。

#### 4 平吉の人物造形

平吉の職業が「おやぢの代から、日本橋の若松町にある絵具屋」であったことは見逃せない。日本画や浮世絵に用いられる顔料を扱っていた絵具屋であるが、明治期になると「老舗という文で、お得意の数も指を折る程しか無かった」店であった。日清戦争頃に「岩緑青を買占めにかけたのが、当たった」とあるが、ここでは明治二〇年代、西洋画よりも日本画が推奨されたことや、明治の浮世絵や錦絵がジャポニスムの流行によって欧米で人気を博し、一八八九（明治二二）年と一九〇〇（明治三三）年のパリ万博には明治政府が主導で江戸期の伝統工芸や木版画などを急造したことも連想されてこよう。明治期の浮世絵師としては、三代歌川広重や小林清輝、月岡芳年などの名が挙げられるが、そういった絵師の需要にこたえる絵具屋を営んでいた平吉が隅田川の花見の宴に伝馬船で踊る光景は、そのまま鮮やかな彩りの木版画の題材になりそうである。隅田川の花見は江戸以来の風物として浮世絵の格好の題材の一つであることはよく知られているが、明治期になっても、たとえば小林幾英「東京名所吾妻橋向島真景」（東京都江戸博物館蔵 一八八八）は、鉄橋となった吾妻橋に花見でこつた返す人々を描き、上流に向けた風景として隅田川東岸に並ぶ桜を背景に、川面には船頭のいる伝統的な船とともに蒸気船が煙突の煙を噴く様子を三枚連続の大判錦絵として描き出している。絵具屋であった平吉が自ら伝馬船に乗って面を被って踊る光景は、江戸と東京との風物が混じり合う明治期の鮮やかな木版画を自ら演じるのかのような印象を受ける。

平吉が酒を飲んで「後で考へて、莫迦々々しいと思ふ事」の内容は、「莫迦踊」だけ

でなく「花を引く。女を買つ。どうかすると、こゝに書けもされないやうな事をする」とあるが、いずれも近代になってもたらされたものではなく、江戸の庶民文化や風俗を引き継いでいる遊興といえる。

一方、「平吉は、毎日平気で嘘をついてゐる」が、小野隆が指摘するように、平吉の嘘は「現在という時間の中では、嘘であることを指摘追及されることもないし、平吉の嘘のために誰かが被害を被ったということもない」（10）ものである。さらにいえば、「南伝馬町の紙屋へ奉公に行つた」時の嘘も、「馴染みになつた女」が「鏝屋の職人と心中」した話も、自家の絵具屋に戻り番頭が「馴染みの女」と駆け落ちし帳面に大穴をあけた嘘も、いずれも江戸の風物や風俗に材をとつた話ばかりで、近代を匂わせる文物は一切登場しない。つまり「平吉の人生（人の知つてゐる）から、これらの嘘を除いたら、あとには何も残らないのに相違ない」というのは、少なくとも平吉自身は江戸趣味の世界に自ら耽溺していたことを意味しよう。

いふなれば、平吉にとっては、酒と嘘とは、いずれも近代を一時忘れさせ現実には変容しつつある東京の風景の中で江戸期を継承しうるイメージの世界なのであり、換言すれば、「おやぢの代から」絵具屋を継承した平吉は、時代が明治になつても、江戸期の粋や通というものを自ら体現していた存在といえよう。だからこそ、平吉が亡くなるのに相応しいのは、鉄橋となった吾妻橋の下を川蒸汽が下りつつも江戸以来の花見の宴が依然として開かれている伝馬船の舳先なのであり、それによって明治期の錦絵の格好の題材となつた隅田川の花見の光景に平吉は殉じていくのである。

「ぢやこの芳年をごらんさい。洋服を着た菊五郎と銀杏返しの半四郎とが、火入りの月の下で愁嘆場を出してゐる所です。これを見ると一層あの時代が、江戸とも東京ともつかない、夜と昼とを一つにしたやうな時代が、ありありと眼前に浮かんで来るやうぢやありませんか。」

後に芥川は「開花の良人」（『中外』一九一九・二）で本田子爵にこのように語らせながら、こういつた美意識は、既に「ひよつとこ」において、変わりゆく下町に江戸を引き継ぐ酒と嘘に身を覆す平吉に託されていたといえる。だとすれば、平吉のような人生は、時代遅れとしていずれば滅んでいく運命が待っている。この時代にあつて、平吉のような生き方が時代のうねりの中で永続しえないのは誰の眼から見ても明白であろう。川蒸汽と併存する花見の伝馬船は吾妻橋の上からは風流を解せぬ人々が滑稽なものとして晒うが、そのように既に懐古的なものとして見られているものだからこそ、まるで錦絵のように永遠にこの小説の世界の中に美的にとどめられているのである。

#### 5 オリエンタリズム／ジャポニスムの視座



このように、「ひよつとこ」はちょうど明治期の錦絵のように東京の新景物の中で江戸の風物を体現する人物を美的に刻んだものと思われるのだが、ではなぜ、滅び行く風物を近代の中に描いたのだろうか。

「大川の水」や「老年」と同様に、「ひよつとこ」にも、一九一〇前後の耽美的に江戸趣味を流行させた北原白秋、永井荷風、木下杢太郎などの影響の痕跡はみられる。たとえば隅田川の川面の「鍍金のような」という比喩表現は、既に木下杢太郎が「築地の渡し 並序」(一九一〇・三 『食後の唄』(アフラギ発行所 一九一九・一〇)で隅田川を「川的面鍍金したるがごとく銀白に」と表現したものを下地にしたとも考えられる。

ちなみに、一九一〇年六、七月の芥川の書簡でも言及されている永井荷風の「冷笑」(『東京朝日新聞』一九〇九・一二・一三―一九一〇・二・二八)の「十四 梅の主人」には、帰朝したばかりの小説家、紅雨が上野、浅草と散策し、隅田川に至って「吾妻橋の橋際から棧橋に繋がれたペンキ塗の川蒸汽船に乗り移り、乗客の様子を次のように描写する場面がある。

陸上から見るとよりも更に河幅の広く思はれる対岸の正面には、日を受けたサツポロビルの煉瓦造が青い空に赤く聳えて其の下には水の方に背を向けた河岸通の人力車が暖かい日光の中に小さく美しく玩具のやうに並んで居る。風がないやうでも往来する荷船には帆が掛けてあつた。両国の方から来て、橋の下流の棧橋に停るべき汽船が、大方潮流の爲でもあらう、わざと真直に橋を潜り出てから、河の真ん中でぐるりと舳先を転回させた後、再び橋下の彼方に進んで行つたかと思ふと、其の掻分ける横波が紅雨の乗つて居る船の船腹に突当つて、窓の硝子戸にまで水沫を飛ばした。

「冷笑」については、既に「老年」への影響関係(11)が指摘されているが、「ひよつとこ」にも右のような「冷笑」の一節を踏まえた描写があると指摘できよう。

だが、たんに先行する彼らのテクストを受容することによって西欧と江戸との異国趣味を芥川がなぞつたというのではない。一九〇八年から一三年頃まで続いたパンの会は隅田川をセーヌ川に見立てて文学と美術の交流を企図したが、そういったパンの会が自身の育つた故郷一帯で開催されていたことも、芥川にとっては、隅田川を舞台にした創作意欲をかき立てたことは想像に難くない。先の「冷笑」には、紅雨が次のように空想する場面も描かれている。

いかに現在は製造所の煉瓦造りや煙突で俗化されも、其の懐しさは決して消えやらぬ隅田川、都市を両断して流れる事から訳もなく自分勝手にこじつけてセーヌ河の上流の如くにも思ひなす隅田川の景色をば、忽ち眼の前に其が空想の色彩を加へて実景よりも更に美しく、自己の趣味に適合するやうに描き出した。

加藤によって「題材が新しい」と評価された背景には、当時、エキゾティシズムと江戸趣味との交錯する芸術的香気が醸成されていた隅田川を舞台に設定し、明治期の小林幾英などの錦絵にまごう隅田川の風物をまさに「空想の色彩を加へて実景よりも更に美しく、巧みな描写によって描き出したことが、まさしく「新しい」ものとして受け止められたのではないだろうか。

既に一九〇〇年から〇八年まで『明星』がアール・ヌーボーを取り入れ、それに『スバル』などが続いた一九一〇年前後に学生時代を送つた芥川は、一八七〇年代からジャポニスムの影響下に変容した印象派や象徴主義などのヨーロッパ世紀末芸術と、上田敏、高村光太郎、永井荷風など欧米留学からの帰国者たちの手による小説や評論などが一世を風靡した西洋の視点を組み込んだ日本再発見の言説などによって、ある種のオリエンタリズムの視座を獲得しつつあつたのではないだろうか。たとえば一九一〇年前後には、幕末から海外に流出した浮世絵や錦絵などの木版画がヨーロッパで評価され研究されていることはよく知られていた。永井荷風も「欧米の浮世絵研究」(『三田文学』一九一四・二)で W. von Seiditz の『A History of Japanese Colour-Prints』の中の欧米の浮世絵研究の沿革を訳述するなど、一九一三年から浮世絵を中心とした一連の江戸芸術に関する批評を『三田文学』に連載し、後に『江戸芸術論』(春陽堂 一九二〇・三)にまとめている。だとすれば、隅田川を舞台にした作品を執筆する際に、永井荷風や北原白秋の作品をベースにしたのはもとより、海外で評価されている木版画の名所としてのトボスの自覚が舞台設定の意識に少なからず関与していたことは想像に難くない。

従来、「ひよつとこ」については、総じて作者自らの内部の根にある「江戸」に距離を置き、欧米の思想や芸術を受容し近代に向けて飛翔する作者の精神的変容を見出しつつ、同時に養家に育ち自己韜晦や失恋のトラウマをひよつとこの面に自画像として見る傾向が強かつた。たしかに、「大川の水」「老年」「ひよつとこ」と連続して芥川の生育した本所に隣接する隅田川を舞台にしていることから、まさに芥川の「或精神的風景画」(『大導寺信輔の半生』『中央公論』一九二五・一)として読み解くことも有効ではあろう。だが、作家論に立ち入ってみるならば、たとえ書簡から失恋の傷手や人間不信になっている心境が吐露されているとはいえず、創作として『帝国文学』に掲載された「ひよつとこ」の作者は、同時代の中で際立つた作品として受け止められる事に対するある種のしたたかさを感じさせていたと思われる。

隅田川を舞台に創作しようとした芥川の内面に映る隅田川の風景には、当時の時流としての最先端の文化的価値観として、オリエンタリズムの延長上にある一九世紀最後の四半世紀に欧米に拡大したジャポニスムの視線が、故郷を直接見る視線と交錯していたのではなかつたか。それは、永井荷風について南明日香が指摘した「ジャポニ

スムという外部の視覚の枠組みを借りて日本という内部を表象するという、別次元のジャポニスム(12)といったものを芥川なりに継承したともいえよう。また、「舞踏会(『新潮』一九二〇・一)」について論じた安藤公美の「二重三重にねじれた『翻訳文化』として進んできた日本近代の現状をも照らし返す視覚」(13)の萌芽を見出すことも可能だろう。隅田川をめぐる芥川の初期作品について、ここでとりあえずの結論を提示することができるのであれば、自ら欧米の地を踏む体験のないまま、芥川は「ひよつとこ」を明治期の木版画のように隅田川のメモリアルとして描き置くことによつて、近代にもかろうじて内在しうる江戸を映し出すことで結果的には自らの故郷に対してオリエンタリズム/ジャポニスムの視線を半ば共有しうる「身振り」を獲得しつゝ、欧米の価値観や芸術観にも通じる「ジャポニスムと印象派的美学との相互作用」(14)としての、あるいは風景の発見の文学としての強度を持ちうる作品を描こうとしたのではなかったか。吾妻橋から晒う姿は、江戸の風物に半ば関心を持ち、半ば滑稽に思う態度であるが、そこに西欧の視点としてのオリエンタリズム/ジャポニスムの片鱗を直に見出すことも可能かも知れない。晒いといえど「鼻」の内供も晒う視線にさらされるのだが、その結末はあたかも日本画のような美的瞬間に世界が凝縮されている(15)。

なお、こういった点からみれば、平吉が嘘をついたり酒を飲んだり面を被ったりしていたことはさして問題とはならないはずである。なぜなら、平吉に「一貫した自己」を期待して読むこと自体、現代読者が予め近代的な自己を想定しつつその制度の枠内に停留している証左にほかならないからである。むしろ、平吉のような多義的な自己を演じる生き方が近代制度の中では滅ばざるを得ないことのほうが悲劇なのであり、結末で「たゞ変わら」ずに「静に平吉の顔を見上げてゐる、さつきのひよつとこの面」がそのことを寡黙に物語っているといえよう。生身の平吉の死が新聞で「十把一束」としてしか扱われないこと、そして、平吉の死に頓着しないかのようにひよつとこの面だけが江戸以来の伝統として置き去りにされていること、ここにジャポニスムの美意識の獲得に対する芥川の矛盾意識が潜んでいるとはいえるかも知れない。

しかしながら、「ひよつとこ」に見られるオリエンタリズム/ジャポニスムの混在したスタンスは、次節以降で論じるように、「羅生門」や「鼻」以降の諸作品へと継承されていくだろう。江戸期の伝統を曳く平吉の死によって旧秩序を解体しつつ、ジャポニスムの視線を表象しうる新しい局面を明治期の錦絵として描出した「ひよつとこ」は、芥川文学の出発において、既にしてモダニスムの片鱗を示唆して止まないのである。

注

- (1) 三好行雄「仮構の生」「大川の水」をめぐって」、『芥川龍之介論』筑摩書房 一九七六・九)
- (2) 奥野久美子も「芥川龍之介「老年」考」(『別府大学国語国文学』二〇〇六・一二)で、志賀直哉「老人」と徳田秋声「足袋の底」(『中央公論』一九一三・四)とを「老年」と比較している。
- (3) 志賀直哉「創作余談」(現代日本文学全集『志賀直哉集』改造社 一九二八・七)
- (4) 柄谷行人「芥川における死のイメージ」(『国文学』一九七〇・一一)
- (5) 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』一九八七・一二)
- (6) 夏目漱石 一九一六年二月一九日付芥川龍之介宛書簡
- (7) 中村友「ひよつとこ」考 改稿の意図によせて」(『学苑』一九九〇・一)
- (8) 小野隆「ひよつとこ」論」(『専修国文』二〇〇〇・九)
- (9) 神田由美子「芥川龍之介と江戸」(『國文目白』一九七七・二) 芥川龍之介と江戸・東京 創文社出版 二〇〇四・五)
- (10) 注(8)に同じ。
- (11) 榎本勝則「芥川龍之介の『老年』をめぐって」(『日本文学研究』一九七八・一)、及び、清水康次「『老年』 過去への叙情と過去の位置づけ」(『国文学 解釈と鑑賞』一九九九・一一)に指摘がある。
- (12) 南明日香「永井荷風の浮世絵研究 ジャポニスムの視座」(『日本近代文学』二〇〇五・五)
- (13) 安藤公美「オリエンタリズムとジャポニスム 「舞踏会」」(『芥川龍之介 絵画・開化・都市・映画』翰林書房 二〇〇六・三)
- (14) 稲賀繁美は「絵画の東方 オリエンタリズムからジャポニスムへ」(名古屋大学出版 一九九九・一〇)で「オリエンタリズムの延長線上に、一九世紀後半からの、ジャポニスム Japonesia (日本趣味) 現象」があり、「二〇世紀初頭には、かつての西欧での絵画理念そのものが、未曾有の変貌を余儀なくされ」たとし、「さらにジャポニスムと印象派美術との相互作用」において「日本という「外部」は、西欧近代の美術の内部にいかなる触媒作用を及ぼしていたのか」について論じ、「西欧近代美術が、その背景として非西欧、非近代を要請した」「外部」としての日本の問題について鋭く論じている。
- (15) この点については、高橋龍夫「鼻」におけるベルクソン哲学の陰影」

『日本語と日本文学』二〇〇一・三にて指摘した。

## 二 「羅生門」論 感性から論理へ

### 1 下人の再検討として

「ひよつとこ」に引き続き、学生時代の最終学年に当たる一九一五年一月に『帝國文学』に掲載されたのが「羅生門」である。この年の八月には親友井川恭の故郷、松江に二〇日間ほど滞在し、地元の新聞『松陽新報』に「松江印象記」も寄稿するが、その帰京後の九月に「羅生門」を書き上げている。そして『帝國文学』に掲載された一月には漱石山房の木曜会に初めて出席しており、芥川にとって「鼻」へと連なる創作意識の高揚する時期でもあった。

『帝國文学』の初出では、「羅生門」の末尾が「下人は、既に、京都の町へ強盗を働きに急ぎつつあった。」という描写で結ばれていた。その後、単行本『鼻』（春陽堂一九一八・七）所収時に「下人の行方は誰も知らない。」に改稿されたことはよく知られている。初出における主人公の具体的な行動を描写する結末と比べ、改稿後の一文は作品世界の象徴性や暗示性を高める上で極めて効果的な結末とすることに成功した。これが長年の「羅生門」論隆盛の一要因でもある。しかしながら、「羅生門」が高等学校の国語教科書の定番教材であることで、下人の心理の推移や行動の把握をめぐり、そこにエゴイズムの発露を見る論調は未だ一般的といわざるを得ない。作品内に挿入される老婆の会話もそうした読みのコードに誘い、加えて執筆時の周辺事情としてしばしば要請される学生時代の芥川の失恋事件のエピソードもそれを助長しているといえよう。

ここでは、常態化されやすい下人の心理描写の把握について改めて下人の置かれた状況下との関連性で捉え直し、『今昔物語集』を典拠とした意味を下人の人物造形から再検討することで、「ひよつとこ」に続いて「羅生門」が示唆するモダニズム文学の端緒をまずは批評的読解の試みとして探っていきたい。

### 2 一元論的世界観の展開

「羅生門」が秩序の崩壊した世界を前提に展開していることは既に多くの論者によって指摘されている。京都の町の荒廃と衰微は、失職という境遇にある下人を羅生門の下に一人置き去りにした。本来、往來のあるはずの朱雀大路の門の下には、「この男の外には誰もいない」。暇を出された下人には多少なりともかわるべき他者が全く存在しない。その代わり、夕暮れの風景だけが彼を取り囲む。「羅生門の下で雨やみを待つ

てゐた」、「ぼんやり、雨のふるのを眺めてゐた」、「雨の音を、聞くともなく聞いてゐた」、「夕冷えのする京都は、もう火桶が欲しい程の寒さである」、「風は門の柱と柱の間を、夕闇と共に遠慮なく、吹きぬける」とあるように、雨風、夕冷えなどの自然状況下には下人は放置される。「羅生門」の冒頭に情景描写が頻出するのは決して偶然ではなく、特に「その上、今日の空模様も少からず、この平安朝の下人の Sentimental sense に影響した」という描写は看過できない。他者不在の場で下人は自ずから自然（外界）と直に対峙し、感情は自然状況と連動することになる。小泉浩一郎による「下人の心理の ぼんやり とりとめもない あり方は、荒れ果てた雨の羅生門という外部空間のあり方とみごとな対応を示す」（1）との指摘は看過できない。下人の心象風景は、誰もいない羅生門の風景と同化していく。「とりとめもない考え」しかたどらず、「何度も同じ道を低徊した揚句」、盗人になる勇気が出ずにいるが、下人を取りまく外界と同化することで、主体的意志の活動も希薄となり、感情に対する理性の制御も無用となる。他者不在のため、「すれば」による早急な問題解決に挑むこともなく、自意識に囚われることから解放されている。自意識は本来、他者の存在の想定によって生じるものであり、他者不在であれば自意識の発動も必要となる。石段の一番上の段で雨の降るのを眺める下人が無意識に「右の頬に出来た、大きな面皰を気にし」ているのは、他者不在の状況下で、辛うじて自己を意識し確認しうる唯一の潜在的行為ともいえよう。それ以外に確固たる自己の確証性を承認する存在は何も（誰もい）ない。想定される餓死に対して下人に危機感が感じられないのは、同じ境遇下で生存を競ったり危機を煽ったりする他者が不在のためでもある。換言すれば、他者から解放され自意識も不要な自然（外界）と同化した状態は、社会的束縛のない自由な存在ともいえる。

そのような冒頭を踏まえれば、「何分かの後」における下人の夢中な行動と激しい感情の振幅は極めて自然なものと映る。他者不在の中で自己の行動や思考を精査する必要に迫られない下人が、門の上で火をともしている何かを見た時に、その対象に全くといっていいほど感情的に引き込まれてしまうのは当然であろう。下人の「猫のやうに身をちぢめて」、いる姿も、「守宮のやうに」、足音をぬすんでや々と梯子を這うようにして上りつめる姿も、読者には滑稽な感じを与えるが下人自身は無自覚的な自然の動作なのである。仮に他者の目を意識したならば、下人は身体を感情のままに運んだらうか。ここでの下人は外界の対象と同化して生きる野性的、衝動的な瞬間を体現しているといえる。「ある強い感情が殆悉この男の嗅覚を奪ってしまった」、「六分の恐怖と四分の好奇心とに動かされて」、「はげしい憎悪が、少しづつ動いて来た」、「あらゆる悪に対する反感が、一分毎に強さを増して来た」このような一連の描写は「作者」が語る下人の心理公開ではあるが、下人自身は、理性や自意識の検閲を経ず感情

の赴くまま、対象とともに感情が推移する状態の存在と化しているのである。ただし、未だ見ることに由る対象との自己同化にとどまっていはいない。

「この時、誰かがこの下人に、さつき門の下でこの男が考えへぬた、餓死をするか盗人になるかと云ふ問題を、改めて持出したら」という記述は、先の「問題」を忘却するほどに対象と同化しつつ自意識の不要な状態にあることを意味している。とすれば、人間が対象（自然）と直に対峙する一元論的世界観が原始的、野性的な状況下の下人の描写に端的に示されているのではないか。それは、自己が内面を自覚するとともに対象（外界）と剥離するデカルト的な物心二元論の世界とは無縁の事態である。下人は、そうした近代の呪縛から解放された、対象と感情とが直截に連動する状態にあったといえる。(2)

髪を抜く老婆の行為に対して、「合理的には、それを善悪の何れに片づけようか知らなかつた」という下人は、合理的思考、解釈、判断からも無縁の状態にあつたといえる。この時、下人は、因襲的な価値体系に連なる制度的、あるいは論理的世界にいてのではない。むしろ感性に基づく感情が理性の発動による論理や解釈を介在せず外界と同化した世界にいてのである。「この雨の夜に、この羅生門の上で、死人の髪の毛を抜く云ふ事が、それ丈で既に許す可らざる悪であつた」という描写は、下人が老婆の行為を「許す可らざる悪」と感じさせる状況が、「雨の夜」であり死体の蠢く「羅生門の上」にあつたとも換言できよう。

対象と未分化で感性の赴くままにある下人は、自己を対象化することにも無自覚な状態にある。とすれば自意識の稀薄な状態にある下人の内面を語るには、第三者が必要となる。これが「作者」が要請される所以である。

「作者」という語り手は、近代の論理的立場から、勿論、下人は、さつき迄自分が盗人になる気であつた事などは、とうに忘れてゐるのである」と語る。ここには、前節で取り上げた「ひよつとこ」の主人公平吉と同様、行動の一貫性への遵守や思考的矛盾への自問などに煩わされる必要のない内省不要な在り方が提示されている。下人は、京都の町の衰微という他者不在と社会秩序の崩壊によって、偶然にも、論理の跋扈しない感性の赴くままの世界を、餓死の危機と背中合わせに体现することができたのである。

自分は半年ばかり前から悪くこたはつた恋愛問題の影響で、独りになると気が沈んだから、その反対になる可く現状と懸け離れた、なる可く愉快な小説が書きたかつた。(『あの頃の自分の事』、中央公論一九一九・一)

この一文は「羅生門」執筆の動機を示すものとして必ず引用されるが、「なる可く愉快な小説」とは右に述べてきた事態とも関連するものではなかつたか。

### 3 下人における「野性の美しさ」

「羅生門」が『今昔物語集』巻第二十九第十八「羅生門登上層見死人盗人語」と巻第三十一第三十一「太刀帯陣売魚姫語」に依拠することから、芥川が後年に発表した評論「今昔物語鑑賞」(『日本文学講座』第六巻 新潮社 一九二七・四)がしばしば参照される。芥川は、『今昔物語集』の魅力について、当時の人間がいかに「仏菩薩を始め天狗などの超自然的存在を如実に感じてゐたか」に着目し、「陰影に乏しい原色ばかりの心理や、当時の人々の精神的闘争」、「当時の人々の泣き声や笑い声の立昇る」ことに、「生ま々々しさ」と「brutality(野性)の美しさ」を見出している。そして、こうした魅力が『今昔物語集』の作者の「写実的手腕」や「写実的筆致」に負つていふことを芥川は強調する。

小路へ曲れば、道ばたの死骸に肉を争ふ野良犬の群れはあつたのである。おまけに夜になつたが最後、あらゆる超自然的存在は、大きい地藏菩薩だの女の童になつた狐だのは春の星の下にも歩いてゐたのである。修羅、餓鬼、地獄、畜生等の世界はいつも現世の外にあつたのではない。……

超自然的存在を「感じる」感性や「原色ばかり」の心理を持ち、自然(外界)との原始的な関係性を結ぶ人間の「生ま々々しさ」や「brutality(野性)の美しさ」は、合理的解釈や科学的思考を理性的に重視する近代二元論的世界観とは対極にある。芥川は『今昔物語集』に見る原始的、野性的な一元論的世界観に、一種の憧憬と共鳴を抱いていたのではなかつたか。(3)第二章で論じるが、ここには「羅生門」発表の約一年前の井川恭弼書簡(一九一四・一・二二付)にて、ボードレルについて「矛盾せる二つのものが自分にとりて同じ誘惑力を有する也」と語り、『悪の華』所収の有名な詩「万物照応」(コレスポンド)を的確に理解していた(4)ことも関連してこよう。

吉田精一はかつて次のように述べていた。

後年の彼が好んで現実以上の現実の影を見たり、非現実的な怪異を信じられない迄も愛好したりしたのは、もって生まれた本能のほかに、こうした幼少年時からの体験が、彼の虚弱な體質や繊細な神経にまといつて、性癖の一部となつていたからである。(5)

確かに幼少期の特異な環境での体験や繊細な性情が、創作における彼を怪奇趣味に駆り立てていたのは間違いないであろう。しかしそれと同時に、近代に喪失しつつあつた人間の本性的な直観も、もって生まれた本能として人一倍強く抱いていたことも看取されよう。『今昔物語集』における「生ま々々しさ」や「brutality(野性)の美しさ」の発見は、人間の原始的本能、いわばアニミズム的な性質が、合理的解釈や判断を介せず直截に物語られていたことへの共感でもあつたはずである。

だとすれば、羅生門の上で老婆を発見する下人の外界と同化した原始的、動物的な行動と感情とは、「生ま々々しさ」や「brutality(野性)の美しさ」の実践そのものといえよう。したがって、この時の下人の行動はほとんど衝動的である。「両足に力を入れて、いきなり、梯子から上へ飛び上った」下人は、逃げようとする老婆の行く手を塞ぎ「暫、無言のまま、つかみ合」う。ここで初めて言葉を発する「おのれ、どこへ行く」、「何をしてゐた。云へ。云はぬと、これだぞよ。」という下人の肉声は、感情と直結した極めて単純な発話にとどまっている。逃げようとする老婆を躊躇なく掴んで格闘するのも、下人の感情が直に対象に向かわしめたのであり、感情の赴くままに対象に取り込まれていた証である。よってその感情が成就されるやいなや、それは「安らかな得意と満足」とに等しくなる。

冒頭から下人の逡巡する内面は「作者」が代弁し、下人の主体的な発言(直接話法)がないことには改めて注意していいと思われる。この場面までの下人は、風景と同化した対象と一体化して動物のように野性的に美しく蠢いていたのであり、「安らかな得意と満足」とは、老婆が「執拗く黙つてゐる」間は少くとも続行可能であった。対象と彼との間の溝はまだ存在しない。下人は感性の赴くまま、無邪気で素朴な原始的感情に委ねる世界に辛つじて安住していられたのである。

#### 4 感性から論理へ

だが、対象として自己に取り込んだはずの老婆の返答を聞いた時から、皮肉にも下人は「brutality(野性)の美しさ」から無縁の世界へと少しづつ切り離されていく。いわば理性の要請される近代の様相を帯びる人間へと化していくのである。

社会秩序が崩壊しているとはいえ、言語制度が死滅していなかったことは「羅生門」の世界の大きなポイントである。言語を用いたコミュニケーションは彼に「失望」という感情を導く。それは対象との分離の予兆であり、他者と自己との分化意識の再認識でもある。老婆も彼の表情をみて、他者意識(＝自意識の膜)に覆われていく。他者を意識した上での自己弁護が始まるのである。

「鬘にせうと思つたのぢや」という老婆の返答によって、下人は今までの興味と恐怖の対象があまりにも現実的な生活上の行為であったことに「失望」する。それまで餓死の不安から一時的に解放されていた下人は、この老婆の言葉を契機に再び自身の置かれた現実が意識に浮上せざるを得ない。対象に惹かれ自己忘却している時、我々は実生活上の現実的な問題を忘却し、体験的(内的)時間の流れも緩やかに感じられる。下人が梯子の中段で「火の光」を発見してから老婆の腕を掴むまでは短時間の出来事であるはずだが、下人の意識の流れに沿った体験的時間としては実際以上に長く感じさせる描写となっている。ところが、老婆に歩み寄りうとして「いきなり」行動

を開始した時点から下人の体験的時間は少しづつ早まり、老婆の話聞いた後は「不意に」「すばやく」「またたくまに」という瞬間的な描写として体験的時間の流れは急速に早まり現実的(外的)時間とパラレルになってしまう。老婆の返答は、対象と一体化していた下人を、論理と時間で構築された現実を引き戻す。

下人に憎悪と侮蔑の「気色」を読み取った老婆は「口ごもりながら」さらに話続ける。この時、老婆は他者を前に自意識を巡らせ表情の読み取り合いが行われる。対象と同化する原初精神作用とは正反対の、猜疑と防衛のための、対象との乖離、拮抗である。しかも、老婆の浅薄な生きるための論理は、その内容が詭弁であろうと矛盾が潜んでいようと、言語による論理を盾に他者と対立し、競争しうる自己正当化の方法が提示される。

「成程な、死人の髪の毛を抜くと云ふ事は、何ぼう悪い事も知れぬ。」

下人は老婆の髪を抜く理由に対して「失望」を感じたのであり、直接的に悪に対する義憤の表情を示したのではなかった。先に抱いた憎悪にしても「合理的には」「善悪の何れに片づけてよいか知らなかつた」のである。だが、老婆は下人の反応を先読みしたつもり社会的、因襲的なモラルに終始した発言をする。ここでは、原初精神作用に身を任せていた下人と、社会的、現実的な判断思考に囚われている老婆との対比が浮上するが、老婆の話に促された下人は徐々に変化せざるを得ない。老婆の論理は「冷然として」聞いていた下人を逆に「或勇氣」へと動かしていく。「冷然として」とは、まさに冷やかやかで情に欠けている様子を指す。先程まで対象に感情的に同化していた下人は、老婆の言葉によって無感動となる。まさに対象との分化であり、同時に世界に対する自己内部への閉塞「個人としての自立でもある」。

老婆の言葉は直接話法でありながら「大体こんな意味の事を云つた」と語られている。「羅生門」という小説にとつて、老婆の言葉の内容の厳密さはさて問題ではない。むしろ、老婆の言葉をもって論理という人工的な方法による自己存在の合理化、いわば言葉の有効性と欺瞞性を武器としての人間の自立こそがここでは焦点化されよう。前田角蔵が指摘するように、下人は生活者として弱者の立場にある老婆を「本質的な意味で他者」として発見することさえできなかった(6)ことは確かである。しかし、雨の夜の羅生門上で死体の髪の毛を抜く老婆の光景に感性的に同化した下人において、生活者としての他者という視点が「羅生門」の世界にどれだけ有効であるかは定かでない。ここで問題となるのは、人間同士を冷静にさせ、状況を説明し、自己を弁護し、時に現実を脚色する近代合理主義の基盤としての言葉の役割といえる。自意識を介せず感性によって対象と直に同化する状況から、言葉を介して分化し個人として自立する構造そのものへの変容である。そうした性質を持つ言葉の発動を契機に、下人が「或る勇氣」を抱いていくことは象徴的であろう。「老婆の話」が終わった時、「きつと、

「そうか。」と念を押す下人は、同化していた世界から言葉の介在によって自立（孤立）するのである。「面砲」はその契機として効果的に用いられている。

とすれば、老婆の着物を剥ぎ取る行為についても、老婆が身に纏う論理としての言葉の有効性と欺瞞性とを下人が獲得していく象徴的行為とも解釈できるであろう。下人は自意識から解放され無防備な感情の動揺による対象（世界）との原初的な同化を放棄して、人間の本性を隠蔽し生の不条理性を合理づけ外界との距離を計測しつつ虚構性をも実体化する論理としての言葉を獲得することによって、混沌とした世界へかけ下りる。ここに、下人の物語は感性から論理へと変容していく。

下人の体現した「生まなましさ」や「野性の美しさ」は、最終的に人工的で近代的なものへと取って代わられたといえよう。結論を先取りすれば、言葉に制約されない人間の原初的な感情の閃光を、言葉による表現という自己表出の一方の枠組みに収めることで世界に自立する「勇氣」を得る近代の様相が暗示されてくるのではないが、言葉は感性の反映ではあるが、表現においては、やはり論理的構築が基本となる。文学においては、表現の論理的構築の中いかに原初的な感性を生かせるかが問題となるはずである。それはニーチェのいう「デユオニソスのもの」（『悲劇の誕生』一八七二）の文学的再構成ともいえ、ボエジーの小説化ともいえよう。「或阿呆の一生」（『改造』一九二七・一〇）において、若き「彼」が共鳴するゴッホの目指した原初的魂の表出方法の模索（フ）にもなぞられてくる。その意味で海老井英次氏が「羅生門」は芥川の「感傷性から創造性へと中軸の変化した 精神的革命」の核を成している作品である（8）という指摘は正鵠を射ていると思われる。例えば、芥川文は芥川龍之介から聞いた「高時代の回想を次のように語っていた。

その日は大変風の吹く日でした。窓の外を何気なく眺めていますと、木の葉が風に吹かれて揺れ動き、その木の葉の一つ一つが、思い思いの形に揺れているのを見てみると、創造の世界の素晴らしさ、美しさに魅せられて、文学を終生の仕事にしてみたいと、痛切に感じたそうです。（9）

まさに下人の繊細なセンチメンタリズムは、それと相反する老婆の言葉による論理の世界の獲得によって創造性へと飛躍していくのである。

## 5 モダニズム文学の端緒

言葉とは論理性によって現実を的確に表現すると同時に、虚構性、虚偽性も表裏一体に備えている。文学とはその最たるものであり、例えば中島敦の「狐憑」（『光と風と夢』筑摩書房 一九四二・七）において最終的に「一人の詩人が喰われて了った」ように、文学における虚構性には常にその在り方自体に対する懐疑も付きまとうであろう。小説という形式によって虚構を語る事が人間の現実と理想を的確に写しだす

反面、近代以前の様々な価値体系に照らし出せば決して自明なものでも普遍的なものでもなく相対化せざるを得ない。中村真一郎は「英訳でイブセンやアナトル・フランスを読みはじめた早熟な芥川少年にとって、日本の現代文学と先進西洋文学との距離は開きすぎていた」ことから「今世紀初頭の芥川の文学者を志した際の不安は、想像が困難だろうと思う」（10）と述べていた。例えば後年の芥川が「人生は一行のボードレールにも若かない」と記した時、そこにはみずばらしい人生への落胆があると同時に、菅野昭正も触れている（11）ように、「一行のボードレールにも」「も」という係助詞によって、「人生」と比較される対象、「一行のボードレール」も実はその存在価値の絶対性が懐疑されていたといえる。

下人が「勇氣」をもって飛び込んだ世界は「作者」によって「下人の行方は誰も知らない」と語られてしまふのだが、これこそ「作者」にも予測不可能な、原初的な感性の上に近代の論理を身にとった文学者の運命の行方が提示されているのではないだろうか。ヨーロッパ世紀末芸術の延長上にある二〇世紀初頭のモダニズムが一九世紀ロマン主義への反逆や懐疑から生まれた（12）のだとすれば、ロマン主義と世紀末芸術とをほぼ同時に摂取して産み出された芥川文学においては、その出発点から文学に対する盲目的信奉と批判的懐疑とが同時には作用していたとしても不思議ではない。それは序章で触れた第一次世界大戦前後の欧米モダニズム文学の詩人や作家が抱く宿命（13）でもあり、極東の作家の出発点にも同様の影を宿していたといえる。文学は他の価値体系と比較して相対的に帰依し目指すものに過ぎず、いわば解体から再創造へと自分自身で構築せざるを得ない営みだったのでなかったか。そうしたスタンスは、丹治愛が二〇世紀初頭のモダニズム文学の特質について、「経験の力オスを秩序づけ、見慣れた現実を習慣的につくりあげていくそのようなシステムとして精神と現実のあいだに存在する言語」が「その日常的な自動性を解体することをおして再創造されるのである」（14）と述べるように、モダニズム作家の直面する宿命的な創造プロセスと通底していたといえる。荒唐的イメージによって一旦解体された世界で外界と同化し感性の赴くままの原初的体験に回帰しつつ、言葉の論理の有効性と虚偽性とを奪取し実存的世界に改めて自立する下人の行方は、「作者」も含めて誰も想像し保証することはできない。原初的な感性を持つ若き存在（下人）は、既に浸透していた近代の形式と論理（老婆）に遭遇することによって表現者（盗人）になる「勇氣」を得るのだとすれば、同時にそれは迷路としての「黒洞々たる夜」に主体として自立する宿命を担うことでもある。「羅生門」の結末がある種の力強さを感じさせるのは、下人が闇の中に踏み込むことで、確証性と決別する兆候としての毅然たる姿勢が暗示されているからであろう。『今昔物語集』に探る原初的な感性が欧米モダニズムに比する近代文学の形式的論理を獲得した時、その担い手は孤高にかつ果敢に歩むことを余儀なく

されることを不確定な行方が指標してやまない。

「羅生門」の読みは、人間の持つエゴイズムに還元することからはじまり、無明の闇の獲得、自己解放の叫び、異空間の創出など多様な方向へ流れ、「羅生門」の解釈の世界を広げてきた。しかし、老婆に遭遇するまでの自然と直に一体化する下人が、近代以降に徐々に喪失されつつある原初的感性を体現している点にも留意すべきなのではないだろうか。「作者」という語り手によって近代小説の形式に表象されるのは、第一に、自然(外界)と感性的に同化した体験的時間を軸とする緩やかな一元論的世界観であり、第二に、異質な他者との論理的な遭遇により対象と分化しつつ外的時間捕捉される近代二元論的世界観への変容の相貌である。そして「羅生門」における老婆の言葉とは、いわば既に成熟と疲弊とを迎えつつあった西洋近代そのものの在り様になぞられるともいえる。西洋の諸相を摂取し近代化した行方は、「黒洞々たる夜」の中で自らを見失う危険性をも内包する(15)。「羅生門」執筆時期の一九一四、五年当時が第一次世界大戦期であることも考慮すれば、同時代の渦中であつた「羅生門」の語り手「作者」は、無意識的にもその状況下を下人の物語の中に刷り込んだことにもなる。たとえば「羅生門」の楼の内の「その死骸は皆、それが、かつて、生きていた人間だと云ふ事実さへ疑はれるほど、土を捏こねて造つた人形のやうに、口を開いたり手を延ばしたりして、ごろごろ床の上にごろごろがつてゐた。」という光景は、まさに作品発表時の第一次世界大戦の戦渦をも想起させる。荒木映子は、一九一〇年代の欧米モダニズム作家や詩人 エリオット、ウルフ、ジョイス、ロレンス、イェイツなど の諸作品において第一次世界大戦の影響下に「死体や死の影や生死の境をさまざま意識」の氾濫を指摘(16)しており、「羅生門」にもそうした近代化の最先端の事象としての同時代的状況を共有する意識が潜在していたのではないだろうか。田中実が「羅生門」を「批評の文学」(17)と端的に述べているが、それは登場人物への視座だけでなく、下人の物語に重層された内面化(「孤立化」)の時代に対する「批評」をも含んでいるといえよう。暇を出された下人が一時的に近代的な制度的束縛からの解放を暗示するとすれば、未創造としての原初的な感性に回帰する好機は餓死と引き換えにしか成立しないゆえ、新たな再創造をめざして老練な西洋近代の論理を梃子に自立せざるを得なかつたのである。語り手は、「下人の行方は誰も知らない。」とすること、矛盾を孕んだ近代に潜む両義性をそのままの形で突き放すしかなかつた。ならば、「羅生門」から表象される芥川の創作意識は、既にモダニズムの様相を帯びていたといわねばならない。そうして、下人の原初的感性に晩年の芥川が提唱した「詩的精神」の萌芽を見ることが可能だとすれば、感性から論理へとという近代的な相貌への変容に対する態度の決定しえない不確定性は、近代小説という形式に対する解体意識へと連鎖してくるだろう。

「羅生門」におけるモダニズム文学としての端緒は、今なお二元論的世界観の呪縛に固執しつづける現代への柔軟な越境性を示唆する現代的役割を担っており、また、近代化の不透明な行方を芸術的観点から提示した点でもその後の時代の潮流を先取りしていたといえるのである。

注

- (1) 小泉浩一郎『羅生門』(初稿)の空間 その主題把握をめぐる  
『日本文学』一九八六・一)
- (2) 例えば、大森荘蔵は「風情と感情」(『現代思想』一九九〇・七)で「感情の自覚とはまさに風情の高階知覚である」とし、「心の側にとりこまれた感情を心の外つまり世界の側に返還しなければならぬ」と述べている。
- (3) 例えば、伊豆利彦は「芥川龍之介 作家としての出発の一考察」(『文学』一九七八・一)の中で、「今昔物語集」の平安末期が「暗黒の時代」でありつつも「おしゆがめられた人間性が、新しい息吹をもつてよみがえり、赤裸々な自己を主張して躍動する。それはまさしく、『現状からかけ離れた、愉快な』時代であつた」と指摘している。
- (4) 高橋龍夫『舞踏会』論 ボードレール『悪の華』との照応から  
『日本近代文学』一九九五・一一)参照。
- (5) 吉田精一『芥川龍之介』(三省堂 一九四二・一一)
- (6) 前田角蔵『羅生門』論 老婆の視座から  
『日本文学』一九九六・二)
- (7) 芥川は、大正三年十一月三十日付井川恭宛書簡でゴッホについて次のように書いている。「此頃になつてほんとうにゴッホの絵がわかりかけたやうな気がする。さうして之がすべての画に対するほんとうの理解のやうな気がする。もつと大胆に云へば之がすべての芸術に対するほんとうの理解がもしれないと思ふ(中略) 一体自己の表現と云ふ事には自己の価値は問題にならないものかしら。ゴッホも「己は何を持つてゐるか世間に見せてやる」とは云つたが「どんなに醜いものを持つてゐるかみせてやる」とは云はなかつた」
- (8) 海老井英次『老年』から『羅生門』へ 大正三年秋の 精神的な革命 による飛翔  
『国文学 解釈と鑑賞』一九八三・三 『芥川龍之介論攷 自己覚醒から解体へ』桜楓社 一九八八・二)

- (9) 芥川文 中野妙子記『追想 芥川龍之介』(筑摩書房 一九七七年・二)
- (10) 中村真一郎『再読 日本近代文学』(集英社 一九九九年・一一)
- (11) 菅野昭正『ある見取図』(『図書』一九九五・一〇)
- (12) 吉田健一は『ヨーロッパの世紀末』(新潮社 一九七〇・一〇)の中で、「十九世紀のヨロロッパでは言葉も人間とともに観念に奉仕することを強いられて従って言葉はその効力を失って、「十九世紀のヨロロッパ人から言葉が奪われ」、「言葉を使うにも不自由を感じた人間が現れた時に世紀末が始まったとも見られる」と述べている。観念によつて逆に現実を統御しようとしたのがヨーロッパ十九世紀だとすれば、老婆の言葉の様相は、まさに芥川の触れていたヨーロッパ十九世紀芸術を象徴しているのではないか。そして、下人はそれへの反逆としての世紀末の傾向を背負っているともいえる。
- (13) マイケル・レヴァンソン「序論」(マイケル・レヴァンソン編・荻野勝、下楠昌哉監訳『モダニズムとは何か』松柏社 二〇〇二・六)において、「第一次世界大戦の大破局、それ以前では、諸労働者闘争フェミニズムの出現、帝国のための競争、こうした逃れることのできない騒擾的な社会的モダニゼーションの諸力は、文化的モダニズムを不安定化する文脈として、単に外部から迫ってきたものではなく、それだけではなく、それらは芸術的創作活動の内部へも浸透していったのである。社会的モダニゼーションの諸力は、作家たちと画家たちに主題を与え、また形式も与えた。工業的機械装置によつて、あるいは車のエンジン音によつて、あるいはさらになんともおぞましいことに、戦争によつて破壊された身体によつても、それらの形式は提示されたのだった。」と論じられている。
- (14) 丹治愛『モダニズムの詩学』(みすず書房 一九九四・五)
- (15) 村上陽一郎は『文明の中の科学』(青土社 一九九四・六)の中で、「ヨーロッパ近代文明の当事者たち」によつて、日本の活動は「ヨーロッパ近代文明」の内部において、その文明の持つ本質的な性格に対する何のチャレンジもないままに、しかも、その文明の成果をさらわれている、という意識が苛立ちの根本にある」と述べ、「日本文化の顔が見えない」とか『日本文化のアイデンティティはどこにあるのか』と言われるのも、帰するところはそこにある」と指摘している。
- (16) 荒木映子『第一次世界大戦とモダニズム 数の衝撃』(世界思想社

二〇〇八・七)

(17) 田中実「批評する語り手」『羅生門』(『國語と國文学』一九九四・三)

### 三 「羅生門」誕生前夜 大杉栄と 憎悪 の行方

#### 1 下人の人物造形の背景

前節では「羅生門」において、下人が原初的感性から近代的論理の獲得へと変貌するステップを芥川文学の出發と関連させて論じた。次に着目しておきたいのは、原初的感性へと回帰した下人の人物造形の背景と、下人が抱く 憎悪 の由来とその行方についてである。

芥川龍之介が「羅生門」を『帝國文学』に発表した約一年半後、英語教師として横須賀海軍機関学校に赴任中の一九一七年五月には、末尾を「下人の行方は誰も知らない。」に改稿して初の短篇集『羅生門』を阿蘭陀書房から出版する。そして同年六月二七日には、日本橋のレストラン「鴻の巣」で『羅生門』出版記念会が開催される。佐藤春夫が發起人で、『新思潮』のメンバーはもとより、谷崎潤一郎、岩野泡鳴、日夏耿之介、谷崎精一、滝田樗牛、江口渙、有島生馬、豊島與志雄、和辻哲郎、小宮豊隆など錚々たるメンバーが名を連ねた。「或阿呆の一生」(『改造』一九二七・一〇)の「一夜明け」で「星が一つ輝いていた」と自ら回想したように、白い背広を身にまとい若干二六歳の都会派の新進作家芥川龍之介の輝かしい門出であった。会の終りに「鴻の巣」の主人に揮毫を求められて、芥川は「本是山中人」と書した。「山中」とは芥川の実父、新原敏三の故郷、山口県玖珂郡生見村(現、美和町)とするのが通説(1)である。新原敏三は明治維新前後に一〇代で家出し長州藩農兵隊として参加し負傷するなど、気性の激しい果敢な人物であった。上京後は進取の気象に富んだ手腕が渋沢栄一の信頼を得て、牛乳販売(耕牧舎)の管理者として築地本店等を任されることになる。芥川は、出版記念会の数日前に、海軍機関学校の航海見学で軍艦に乗船して山口県由宇と岩国を訪れており、まさに実父の故郷を間近にしている。「本是山中人」とは、繊細で気どりある都会人としての芥川とは別の一面、実父の血を引く剛健で生命力に満ちあふれた野性的な側面を自覚的に表明したと見ることができるのである。

「羅生門」は、平安末期の荒んだ京都を舞台に、解雇された若き下人が明日の糧に悩む設定であるが、思えば、明治維新前後の戦乱の革命期に若き敏三が単独で時代に果敢に格闘した姿にも重ねてみる事が可能かも知れない。それはともかく、前節で



述べたように「羅生門」の前半は、晩秋の夕暮れの雨模様にも感化される「Sentimentalism」を有する若き下人が門の楼の上で展開する光景に釘付けとなり、好奇心と恐怖の感情が外界と一体化する状況が巧みに描き込まれている(2)。光景に密着した下人の行動は「猫のやうに身をちぢめ」「守宮やもりのやうに足音をぬす」むなど、動物によつて野性的に比喩される。「死骸の腐爛した臭気」にも「次の瞬間には、もう鼻を掩ふ事を忘れ」「或る強い感情が、殆悉この男の嗅覚を奪つてしまひ」「六分の恐怖と四分の好奇心とに動かされて、暫時は呼吸をするのをさえ忘れ」るほど、心身共に目の光景と瞬時に連動しつつ現場を直情的に体現する。同じく、死人の髪の毛を抜く老婆も「猿のやうな」「猿の親が猿の子の虱しらみをとるやうに」と動物に喩えられ、下人の「老婆に対するはげしい憎悪」は「あらゆる悪に対する反感」となり「悪を憎む心は、老婆の床に挿した松の木片のやうに、勢よく燃え上り出す。ここには、野性的で原始的、動物的で直情的な下人と老婆の生々しい世界が照射されている。「合理的には、それを善悪の何れに片づけてよいか知らなかつた。しかし下人にとっては、この雨の夜に、この羅生門の上で、死人の髪の毛を抜くと云ふ事が、それまで既に許す可らざる悪であつた。」こうした倫理と潔癖に彩られた憎悪が激情として湧き出る下人の態度は直情的、衝動的であり、論理や儀礼によつて洗練された都会的な姿勢とは対照的に描かれている。

ちなみに、『今昔物語集』の文学史的価値が近代に入って認められた契機には、「羅生門」や「鼻」の典拠として池邊義象編『校注国文叢書』第十七冊『今昔物語下巻・古今著聞集(博文館 一九一五・八)を用いた(3)芥川の功績によるところが大きい(4)とされている。前節で取り上げたように、『今昔物語集』の「生々々々しさ」「brutality(野性)の美しさ」に価値を見出す芥川の視線は、先の「羅生門」の下人の人物造型に直接的に反映されているといえる。まさに都会的な「優美とか華奢とか」とは正反対の「本は山中人」に相応しい人間像なのである。

だが、芥川が「羅生門」に野性の美しさが描き込まれる背景には、さらに別の側面も看取される。序章で触れたように、芥川は「羅生門」執筆中の一九一五年前後にはイギリスの芸術家、ウィリアム・モリスをテーマとする卒業論文に着手していた。モリスは、詩人、デザイナー、社会主義者、小説家など多彩な面を持つていたが、その軸となる思想は、イギリス産業革命後の近代文明に拮抗する形で、終生、中世の美術建築、書物にその美しさを求め、中世の人々の信仰に生きる姿に憧憬を抱くなど、中世を一つの理想と目していたことにある。一九世紀末には、日本でもよく知られたフランスの彫刻家オーギュスト・ロダンも中世を芸術的に標榜したが、文明に行き詰まった一九世紀末の西欧社会に対して同時代の芸術家達による中世回帰が一つの指標となつていたことは注目に値する。澤西祐典は「古今東西の伝説や昔話の再話を試みた

モリスの詩は、芥川の「Mysteriesな話」への興味を拡充させると共に、芥川の嗜好を研ぎすまし、モリスの読書体験は自作の重要なモチーフに繋がる雛形体験だったといえる。」(5)と指摘している。『今昔物語集』を評価し、「羅生門」や「鼻」の典拠とした若き芥川は、モリスやロダンの中世回帰の視座を共有していた。

加えて、一九一〇年代は日本でもフォービズムが流行していた時期でもある。フォービズムは、樹の幹を赤く、鼻筋を緑に塗るなど、主観や感覚に基づいた原色の大胆な使用、輪郭線の強調など、二〇世紀初頭のフランスを中心に流行した野性的で生命力溢れる絵画運動である。日本では「野獣派」ともいわれたが、学生時代の芥川はフォービズムの先駆者とされるマティス、フォービズムに連なる後期印象派のゴッホ、西欧文明から離脱したヒッチに渡ったトーギャンなどにも強い関心を示していた。日本では一九一二年に岸田劉生、木村荘八、万鉄五郎などが参加したフュザン会によつてフォービズムの作風が美術運動として展開されたが、芥川もフュザン会の展覧会には足を運んでいる(6)。まさに、「羅生門」誕生前夜には、自ら「山中」の血を自覚するのみならず、こうした中世回帰に伴う素朴で生々しい生き方、人間に内在する野性的美しさやそれを描出する原色の再発見といった、一九世紀末から一九一〇年代にかけての国内外の芸術思潮と多分に連動していたと推測されるのである。

## 2 憎悪の由来

しかし、それだけではない。一九一〇年代は大逆事件に端を発する冬の時代とされるが、それに抗するようにベルクソン哲学を軸とする大正生命主義が流行する。その先駆とされるのが社会運動家の大杉栄である。大杉は『近代思想』を一九一二年一〇月に創刊し、誌上で「憎悪美」「反逆美」を繰り返し提唱していた。大杉栄の一連のラディカルな言説は、服従していた主人から解雇され、本能的な行動の中で原初的な憎悪を噴出させた下人の人物造型を容易に想起させるのである。

改めて引用するまでもなく、「羅生門」の前半で、下人は老婆が死人の髪の毛を抜いている事態を発見し、次のような「憎悪」を抱く。

この老婆に対するはげしい憎悪が、少しづつ動いて来た。 いや、この老婆に對すると云つては、語弊があるかも知れない。寧ろ、あらゆる悪に対する反感が、一分毎に強さを増して来たのである。(中略)この男の悪を憎む心は、老婆の床に挿した松の木片のやうに、勢よく燃え上り出してゐたのである。

下人には、勿論、何故老婆が死人の髪の毛を抜くかわからなかつた。従つて、合理的には、それを善悪の何れに片づけてよいか知らなかつた。しかし下人にとつては、この雨の夜に、この羅生門の上で、死人の髪の毛を抜くと云ふ事が、それまで既に許す可らざる悪であつた。

目前の事態を「合理的には」判断できない下人の心に、憎悪が衝動的に沸き上がる。

「羅生門」執筆に際して芥川が参照したとされる先述の『校註國文叢書』第十七冊『今昔物語下巻・古今著聞集』所収「羅城門登上層見死人盗人語第十八」では、死人の髪を抜く老婆を発見した下人について次のように語られている。

盗人此れを見るに心も不得ねば、此れは若し鬼にや有らむと思て、怖けれども若し死人にてもぞ有る、恐して試むとて思て、和ら戸を開て刀を抜て、己はと云て走り寄れば、(中略)

『今昔物語集』では、死人の髪を抜く老婆に対して下人が「憎悪を抱く記述はない。「羅生門」の下人が老婆の所作を見て「憎悪を抱くのは、明らかに芥川のオリジナルということになる。」

ちなみに、高橋博史は、下人の「憎悪」について次のように触れている。

老婆に対する憎悪を あらゆる悪に対する反感 と言い換えたりするように、語り手は一般的な状況を視野に入れ、一般的な事柄と関連させながら、下人についての物語を語っていく。(中略)そもそも老婆の行為を悪と見なし、そう見なすことの合理的 根拠を問題としたのは、語り手であった。にもかかわらず語り手は、その根拠を下人の判断にすり替え、悪と断ずる。(7)

高橋は、この問題に関して「悪と断ずることで、どのようなあり方を語り手が排除してしまつたか」について検討する必要性を説いている。妥当な問題提起だと思われるが、ここではそれ以前に、芥川が下人の個人的感情としての「憎悪」を一般化させた由来を検討しておきたい。

なお、「鼻」(『新思潮』一九一六・二)では、鼻を短くしたがゆえにかえって周囲から晒われて不機嫌になる内供について、「人間の心には矛盾した二つの感情がある。」と説きながら「傍観者の利己主義」を語り手に語らせることで内供の置かれている事情を一般化させているが、次節で論じるように、その後にはベルクソンの『笑い』を配していた(8)。同じように、「鼻」の直前に書かれた「羅生門」においても、実は「憎悪」を一般化させる背景として大杉栄の言説を配していたのではなかつたか。

大杉栄は『近代思想』創刊号(一九二二・一〇)に載せた「本能と創造」の中で、坪内逍遙の「所謂新シイ女」を引きながら次のように論じた。

僕は此の衝動的行為あるいは本能的行為が、近代のあまりに聡明なそしてあまりに優柔不断な青年に対する一種の解毒剤となり、そしてベルクソンの所謂創造的進化の一原動力となつて、現代の沈滞し切つた類癡の気分を救う重要な一要素となるものではなかつたかと思ふ。そして民衆の精神が原始的状态に復帰して、総てが本能的となり創造的となり又詩的となる時、其處に歴史の繰返しが起ると

云つた、フイコーの所謂リコルシ論なども、此の点から見て多少の意味があると思ふ。(傍点、筆者。以下に同じ。)

芥川もベルクソンの『創造的進化』(一九〇七)は読んでいた(9)が、それ以上に大杉の論する「衝動的行為」「本能的行為」「原始的状态」などは、「羅生門」の前半において本能的に外界と一体化して原初的感性の赴くままに行つていく下人のあり方そのものといえる。大杉はそういった「原始的状态」を「創造的」及び「詩的」と換言しているが、当時芥川が強い「芸術」信仰を抱いていた(10)ことを想起すると、下人の人物造形は大杉の主張と相通する観点が認められてくる。

また、同じ『近代思想』の一九一三年二月号に掲載された「奴隷根性論」では、大杉は強者に対する弱者の服従の精神を批判し、次のように結論づける。

主人に喜ばれる、主人に盲従する、主人を崇拜する。これが全社会組織の暴力と恐怖の上に築かれた、原始時代からホンの近代に至るまでの、殆ど唯一の大道徳律であつたのである。

そして此の道徳律が人類の脳髓の中に、容易に消え去る事の出来ない、深い溝を穿つて了つた。服従を基礎とする今日の一切の道徳は、要するにこの奴隷根性のお名残りである。

政府の形式を変へたり、憲法の條文を改めたりするのは、何でもない仕事である。けれども過去数万年或は数十万年の間、吾々人類の脳髓に刻み込まれた此の奴隷根性を消え去らしめる事は、中々に容易な事業ぢやない。けれども真に吾々が自由人たらんが為には、どうしても此の事業は完成しなければならぬ。

ここでも、「羅生門」の冒頭が想起されよう。下人はあくまでも京都の「衰微の小さな余波」として主人から解雇されているが、それは「主人に盲従する」必要のなくなつたことを意味し、主従関係からの解放でもある。下人は主体的にそうしたのでないが、大杉のいう「奴隷根性を消え去らしめる事」を「羅生門」の冒頭は実践している。

さらに、『近代思想』の同年六月号に発表された「征服の事実」の中では、大杉は社会が「征服階級と、労働者とふ被征服階級との両極に分れた」ことを指摘し、結論として次のように論じている。

敏感と聡明とを誇ると共に、個人の權威の至上を叫ぶ文芸の徒よ。諸君の敏感と聡明とが、此の征服の事実と、及びそれに対する反抗とに触れざる限り、諸君の作物は遊びである、戯れである。吾々の日常生活にまで圧迫して来る、此の事実の重さを忘れしめんとする、あきらめである。組織的瞞着の有力なる一分子である。

吾々をして徒らに恍惚たらしめる、靜的美は、もはや吾々とは没交渉である。

吾々は、エクスタジーと同時にアンソウジアスムを生ぜしめる、動的美に憧れた。吾々の要求する文芸は、彼の事実に対する憎悪美と反逆美との創造的文芸である。

ちなみに「敏感と聡明とを誇ると共に、個人の権威の至上を叫ぶ文芸の徒」を、大杉は雑誌の交換をしていた。『白樺』派のメンバーなどを想定したことは十分に想像できる。右の文章の一年後に第三次『新思潮』を創刊する芥川を含む帝大生のメンバーも、『白樺』の影響は大きく受けていた。『白樺』などが醸成する文芸思潮や言説を念頭に置きながら階級闘争としての文芸観、芸術観を提起した『近代思想』が発行されていた時代に、芥川が創作へと志向し始めていることは注目し値しよう。

大杉はここで「憎悪美」という表現を用いているが、それをより具体的に論じたのが、『近代思想』次号に発表された大杉の代表的評論「生の拡充」であった。

### 3 「生の拡充」と「羅生門」

大杉がベルクソンの生の哲学を援用して自らの闘争理論を構築していったのは周知の事実であるが、その志向が顕著にあらわれているのが「生の拡充」(『近代思想』一九一三・七)である。

この中で大杉は次のように論ずる。

生が生きて行く為にはかの征服の事実に対する憎悪が生ぜねばならぬ。

憎悪が更に反逆を生ぜねばならぬ。新生活の要求が起きねばならぬ。人の上に人の権威を戴かない、自我が自我を主宰する、自由生活の要求が起らねばならぬ。

そうして、「この反逆とこの破壊との中」のみ、今日生の至上の美を見る。」として、次のように結論づける。

確實なる社会的知識の根底の上に築かれた、徹底せる憎悪美と反逆美との創造的文芸が現はれないのか。

僕は生の要求する所に従つて、この意味の傾向的文芸を要求する、科学を要求する、哲学と要求する。

こういつた論調は『近代思想』に掲載した大正初期の大杉の評論にいくつも見られるが、「羅生門」の下人が抱く「あらゆる悪に対する反感」としての「憎悪」が語られる背景には、あるいは大杉の右のような論調が間接的に反映されていたのではなかったか。いわば大杉の強調した「憎悪美と反逆美」による「創造的文芸」の要求に、芥川は「羅生門」によってほぼ同時代的に心えようとしていたのではないだろうか。

芥川も当時ベルクソン哲学に少なからず触発されており、生の哲学を基調とした大杉の論調に否定的であったとは思われない。実際、「生の拡充」の約半年後、一九一四年二月に創刊した第三次『新思潮』では、佐野文夫が「生を与ふる神」、松岡譲が「生

の統一的真景」と題する評論をそれぞれ発表しており、生の哲学が『新思潮』のメンバーにも浸透していたことがうかがわれる。

しかも、『近代思想』一九一四年二月号の巻末には第三次『新思潮』創刊の広告が「新思潮」復興号」として掲載され、逆に、当の『新思潮』創刊号の巻末には『白樺』『帝国文学』『我等』『未来』『青鞥』などとともに『近代思想』二月号の広告が掲載されている。さらに、『近代思想』同年三月号からは「寄贈雑誌」欄に『新思潮』の名が並んでいる。したがって、第三次『新思潮』も『近代思想』と雑誌の交換をしていたことがわかる。

ちなみに、この約一年後に芥川が「羅生門」を発表する『帝国文学』については、既に一九一二年二月号の『近代思想』から「寄贈雑誌」欄に記載されている。「羅生門」発表時には『帝国文学』との雑誌交換歴は一年半に及んでいるのである。

このように見てくると、第三次『新思潮』創刊前後、いわば「羅生門」生成前夜には、芥川は大杉栄のこうした論調に熟知していたはずであり、創作過程においても少なからず意識していた可能性が高い。下人の抱く「憎悪」が、単なる個人的な憎悪にとどまらず、語り手によって「あらゆる悪に対する反感」として一般化されているのも、大杉の提唱する「憎悪美」とも一脈通じるものを芥川が意識していたためではなかったか。

菅本康之は「芥川と大杉は生前、出会うことはなかった。」としながらも、両者の存在が「大正」という時代のひとつの「徴候」(11)と捉えている。中学時代にその革命的な生涯への憧れを綴った「義仲論」(『東京府立第三中学校校友会雑誌』一九一〇・二)を書き、一九一〇年には、「謀叛論」と題する徳富蘆花の「高での講演を聴講しその論調に影響を受けた」(12)とされる芥川であるが、その軌跡は、「羅生門」の前半の下人の行為において、「本能的欲求」や「憎悪美」「反逆美」など大正初期の大杉の論調をなぞるかたちで端的に込められていたともいえよう。下人が衝動的にあらゆる悪に反感を抱くその姿勢は、フォービズムの流行も背景に、若き人間のもつ原始的、根源的な人間の証として、冬の時代」に拮抗する徳富蘆花や大杉栄などの社会的言明に対する、学生時代の芥川なりの誠実な文学的応答ではなかったか。

だが、近代化された時代に野性的な衝動に基づく態度だけでは生きていけない。老婆は自己弁護とも欺瞞ともいえる言葉による論理で自らの行動に合理付けを行う。下人は、着物を剥ぐという象徴的な行為によってそれを逆手にとって闇の中に消えていく。まさに、原始的、野性的な「憎悪美」「反逆美」を体現しつつ、さらに時代と対峙するための武器としての言葉を獲得して、同時代に自立していくのだといえよう。

なお、大杉の訳したクロボトキンの「相互扶助論」(一九〇二)は、一九一五年二月号及び一九一六年一月号の『近代思想』に掲載されている。発表時期としては「羅

生門」発表直後（及び「鼻」発表直前）に当たるが、後に芥川は「猿蟹合戦」（『婦人公論』一九二三・三）や「冬と手紙と」（『中央公論』一九二七・七）で『相互扶助論』を引用しており、ここでも翻訳発表当時から大杉の仕事に対する芥川の関心の高さがうかがわれる。

ただし、「羅生門」では、憎悪は大杉の意図した階級闘争としての憎悪に限定されず、「あらゆる悪に対する反感」としてより普遍的表象としての憎悪に還元されていた。しかも、憎悪に端を発して老婆に組みかかった下人は、それ以降、大杉のいうような「自由生活の要求」に基づいた生き方を標榜しない。老婆に触れ言葉を変えた途端に、それまでの大杉の論調とは異なつた方向に向かい始める。下人の行方は、芥川のその後のあり方を象徴してやまないのではないか。

#### 4 芥川龍之介のスタンス

「羅生門」が執筆される一九一五年前後は、第一次世界大戦の影響によって一旦は低落した景気が軍需拡大やアジアへの輸出大によって急上昇し、重化学工業やエネルギー産業の拡大によって、帝国主義と日本資本主義が両輪として進展していく好況期にあたる。一方、明治末期から始まつた上からの文化改良運動は、たとえば渋沢栄一を創立委員長として一九一一年に完成した帝國劇場や、一九一四年に完成する三越デパートなどに反映されていく。今日は帝國 明日は三越」のキャッチフレーズはあまりにも有名だが、両者ともにアメリカ建築を導入し、「細部の洗練よりは全体の身振りの大きさを特徴とし、誰でもその立派さや豪華さが一目でわかるようにしている」（13）もので、大正モダニズムに向けての大衆化の起源は既にここにあったとされている。資本主義の進展に伴い、商業主義的な文化産業の隆盛も盛んとなり、政論を中心とする東京系の新聞に対し、『大阪毎日新聞』は社会面、趣味娯楽面を充実させて商業主義的な大量生産、大量販売を実現し東京進出に成功していく。

一高、帝大時代の芥川を取り巻く東京の社会、文化状況は、まさに資本主義化、商業主義化、及び国家政策による生活、文化向上の時期に当たっている。ちなみに、演劇、美術展、音楽会に積極的に足を運ぶ芥川であったが、帝國劇場での観劇や音楽鑑賞の機会はその中でも群を抜いて多く、また、一九〇七年に政府の手によって開始された文展も既に第二回展の鑑賞が推定されており、批判的な眼差しを向けつつも第七・九回展も鑑賞している（同時に文展に抗した院展、二科展なども鑑賞している）（14）。さらに、芥川自身が晩年に「或阿呆の一生」（『改造』一九二七・一〇）で回顧しているように、当時流布していた絵画や画集を複製芸術として盛んに摂取していた。安藤公美は、芥川が「一九一〇年以降の展覧会の時代、複製の時代、コレクシヨンの時代を通して 絵画 の身振りを身に付けていく」とし、「絵画をめぐる言説や見えないう

が、幾重にも重なり扱われた時代に芥川はあつた」（15）と述べている。いわば、日本が日露戦争後に国民の文化水準を高めるための政府による文化政策や、第一次世界大戦の影響下に隆盛していく商業主義的な文化主義を背後に控えた芸術、文学、文化産業に、東京出身、東京在住の芥川は貪欲に応じ、当然のことく染まっていくのである。このような時代、社会、文化状況が芥川のスタンスを内外的に形成していったことは容易に想定されよう。

たとえば、松本常彦は芥川作品にしばしば登場する弱者としての「人間」について、「むしろ抽象的な普遍概念である「人間」認識が前提となるがゆえに、個々に弱者が要請される」（16）と述べ、ポスト自然主義の言説をなぞっている点を指摘している。また、山本芳明は「毛利先生」（『新潮』一九一九・一）について、「学歴秩序の、さらに上にあるはずの芸術家の秩序」から「健気な人格」を評価し、位置づけているという仕組みを「差別小説」（17）として批判している。

こうした批判は、いずれも芥川の置かれていた社会、文化状況を抜きには語ることは出来ない。その詳細な検討は別稿に譲らなければならないが、ここでは、「羅生門」の下人が本能的、反逆的な 憎悪 を抱きながらも、大杉栄の標榜するような社会変革の可能性を内包した芸術へ向かわず、結局は経済事情優先の志向や既成概念の流行を象徴するような狡猾な老婆の論理を自らも身にまとうて混沌とした都市（＝資本主義、商業主義）の方向へと下つてしまふ設定を施している点が、その後の芥川という作家のスタンスを暗示しているように思われるのである。それは序章で確認したように、時代と距離を置き批判しながら、同時に時代に最先端に目を向けざるを得ないモダニズム作家の矛盾をはらんだ両義的スタンスともいえよう。

大正期を「文化産業は、芸術家の創造活動を巻きこんでいく」とする南博によれば、大正文化は「そのはじめから、文化産業を通じてだけ、文化エリートと民衆を結びつけるほかなかった。このような大正文化の通俗性は、年を逐うにつれて濃厚になる」（18）と分析する。下人のいわゆる 生きるための論理 は、帝国主義と資本主義が手を結び、商業主義的な発展に伴って生産されていく大正文化を身にまとうずには作家としてもはや流通しがたかつた時代を物語っていたともいえよう。一九一九年の芥川は、社長自ら商業主義を表明して大量の購読者を獲得しつつあつた『大阪毎日新聞』の社友となることでそのスタンスは決定的となる。一九二一年に特派員として排日運動の盛んだった中国旅行に赴くのも、その一環であることはいづまでもない。

自殺の年に書き上げた「歯車」（『大調和』一九二七・六、『文藝春秋』同一〇）の舞台は、避暑地としてにぎわつた鶴沼海岸と天皇ホテルともいわれた帝國ホテルであつた。いわば、初期から晩年まで、小説を書く芥川龍之介のスタンスは、近代国家として確立していく大正の諸条件を十全に身にまとうたあり方だつたといえる。「自然の呼

吸と人間の呼吸とが落ち合つて何時の間にか融合した都会の水の色の暖さは容易に消えてしまふものではない。「自分は太川あるが故に、「東京」を愛し、「東京」あるが故に、生活を愛するのである。」と「大川の水」(『心の花』一九一四・四)で綴つた若き芥川であつたが、そういった感覚的な都会のバランスは、「杜子春」(『赤い鳥』一九二〇・七)の冒頭に描かれるような「油のやうな夕日の光の中に、老人のかぶつた紗の帽子や、土耳其の女の金の耳環や、白馬に飾つた色系の手綱が、絶えず流れて行く」よつな豪華な都会の意匠に浸食されざるを得ない。

大杉栄が関東大震災直後に群衆の渦の中で虐殺されるまでのアナキストとしての足跡の評価はともかく、憎悪 という要素を青春時代にある意味で共有しつつ、結果的には上からの文化、資本の網に染まつていく芥川が大衆化の中で自殺していく姿は、菅本のいうように、確かに大杉と対応関係として捉えられるであろう。経済問題に突き当たつた下人は、当面の回避として、(ドストエフスキーの「罪と罰」とは異なり)老婆を殺さないという対人的倫理を最低限はたからせつつも、老婆の論理を逆手にとつて老婆の着物を剥ぎ取つてしまふ。その行為はたしかに凡庸ともいえ、下人のその後の彷徨は、結局経済問題や階級問題を根底から問い直す思考には至らない。大杉栄にも資本主義への問い直しの視点が欠けていたことが批判されるが、下人の仮象は「齒車」の「僕」にまでつきまとい、結局のところ、後述するように、近代化、都市化に乗じた「僕」自身を責めることしか残されていなかつた(19)。憎悪 の行方は自らに向けることとなつたのである。

ここでは、大正という時代に生きた芥川のアナキストをこく概念的に問い直してみたいが、こういった視点がすぐさま作品の読みや評価に直結するとは思われない。だが、生み出される作品が作家の全生活的思想的な反映だという仮定を前提とするならば、創作意識や方法の生成する基盤にある自己の立脚点や自明的な言説にどれだけ懐疑的であつたか、という視点は問われてしかるべきであろう。異質なものととの差異意識や歴史性の認識の有無という課題は、時代を超越した芸術はありえないと声明した芥川自身にも向けられている。

しかしながら、「羅生門」を検討してきたここまでの時点ではいえることは、『今昔物語集』の近代的な価値をいち早く見出し、それを日本にも流入したフォービズムと関連づけ、大杉栄による同時代言説を取り入れながら創作を標榜したこと自体、芥川文学におけるモダニズムの端緒が既に十分に見出せることでもある。こうした初期芥川のアナキストは、「鼻」へと引き継がれていく。

注

(1) この点については、高橋龍夫「フォーラム実現に寄せて 芥川文学

と父と」(『フォーラム本是山中人 父の故郷で語ろう 芥川龍之介の人と文学』美和町教育委員会 一九九九・一〇)にて触れた。

(2) この点については、『羅生門』論 感性から論理へ」(『日本語と日本文学』一九九六・八 『芥川龍之介作品論集成第1巻』翰林書房 二〇〇〇・三)にて詳しく論じた。

(3) 西山康一は「羅生門 古典 をめぐる同時代状況から」(『国文学解釈と鑑賞』二〇〇七・九)において、「伝奇・神話・説話が創作の材料として有効であり、研究・取材することを促す文章は『帝國文学』や他の文芸雑誌でも、「羅生門」成立間近のこの時期によく見られる」とし、「こうした同時代の 古典 をめぐる状況の中で、芥川は 古典 特に『今昔物語集』などの伝説・説話に注目して、時にそれを材料に「羅生門」ほかの作品を創作してゆく」といった重要な指摘をしており、芥川が独自に『今昔物語集』の価値を発見したという言説には留保が必要だと思われる。

(4) たとえば、森正人「今昔物語集」改訂新版 世界大百科事典(平凡社二〇一四・一二)では、「近代に入つて、芥川龍之介がその説話を素材に『羅生門』『芋粥』などの小説を書き、そのころからようやく文学的価値が注目されるようになった」とある。

(5) 澤西祐典「芥川龍之介と卒業論文『Young Morris』 旧蔵書中のウイリアム・モリス関連書籍を手掛かりに」(『京都大学国文学論叢』二〇一五・九)

(6) 「芥川龍之介の美術展鑑賞記録」(『産経新聞創刊六〇周年 もうひとりの芥川龍之介 生誕百年記念展』産経新聞社 一九九二・九) 参照。

(7) 高橋博史「羅生門」(『国文学解釈と鑑賞』一九九九・一一)

(8) 高橋龍夫「鼻」におけるヘルクソン哲学の陰影」(『日本語と日本文学』二〇〇一・一一)

(9) 芥川におけるヘルクソンの受容については次節で検討するが、「大導師信輔の半生」(『中央公論』一九二五・一)の「六 友だち」には、「況んや当時の友だちは一面には相容れぬ死敵だつた。彼は彼の頭脳を武器に、絶えず彼等と格闘した。ホイットマン、自由詩、創造的進化、 戦場は殆ど至る所にあつた。」という記述がある。

(10) たとえば、一九一四年一月二日付井川恭宛芥川龍之介書簡では「自分は「このもの」の信仰あり こは「芸術」の信仰なり この信

仰の下に感ずる法悦が他の信仰の与ふる法悦に劣れりとも思はれず」と記している。

- (11) 菅本康之「大杉栄 あるいは囚われの人びと」(『國文學』二〇〇一九)
- (12) この点については、関口安義「二」「謀叛論」の波紋(『芥川龍之介とその時代』筑摩書房 一九九九・三)に詳しい。
- (13) 藤森照信「大正建築とアメリカ」(『もつひとりの芥川龍之介』産経新聞社 一九九二・九)
- (14) 「4 芥川龍之介と大正期藝術」(『もつひとりの芥川龍之介』産経新聞社 一九九二・九)参照。
- (15) 安藤公美「芥川と絵画」(『別巻 芥川文学の周辺』翰林書房 二〇〇一・三)
- (16) 松本常彦「弱者の変容・弱者の土壌」(『國文學』二〇〇一・九)
- (17) 山本芳明『文学者につくられる』(ひつじ書房 二〇〇〇・二)
- (18) 南博編新版『大正文化 1905-1927』(勁草書房 一九八七・五)
- (19) 高橋龍夫「歯車」モダンの影を映し出す「僕」(『芥川龍之介 旅とふるさと』至文堂 二〇〇一・一)において論じた。

#### 四 「鼻」におけるベルクソン哲学の陰影

##### 1 ベルクソン哲学の受容

「六号批評にさへ上らなかつた」(『あの頃の自分の事』(削除分)『中央公論』一九一九・一)とされる「羅生門」に引き続き、卒業論文の提出を控えた学生時代に執筆したのが、夏目漱石の前に提出された「鼻」(『新思潮』一九一六・二)である。

芥川の出世作である「鼻」に関する論考は、既に膨大なものに達している。その多くは、出典との比較、主人公内面の自意識の悲喜劇の意味づけ、語り手のレベルでの構造分析、そして草稿による創作過程の検討などに光が当てられてきた。その中で明瞭になってきたのは、「鼻」の創作過程において、語り手のレベルでの「笑い」と「晒」との意識的な使い分けである。この差異は、「鼻」の解釈、及び芥川の創作意識を探るファクターとして扱われてきているが、その背後にアンリ・ベルクソンの『笑い』(『Le Rire』1900)が関与していることを考慮する論考はほとんどない。その中で唯一、同書との関連を指摘している石割透の推論(1)は炯眼といつべきだが、「鼻」に用いられる「笑い」の要素との関連性を検討する段階にとどめられている。「鼻」と

『笑い』との関連については、筆者も既に考察の一部を指摘した(2)ことがあるが、未だ『笑い』を基点としたベルクソン哲学との相関をめぐる詳細な検討が重要な課題として残されている。結論からいえば、「鼻」によるベルクソン受容は、単なる一作品の創作上のヒントにとどまることなく、その哲学的実践が芥川文学を新たに照射する一契機を内包していると思われるのである。

本節では、「鼻」を評価した夏目漱石がベルクソン哲学に強い関心を抱いていたことも考慮しつつ、「鼻」による芥川の芸術的出発の意味を改めて問い直し、芥川文学の創作意識と方法を再検討する新たな視座を提起してみたい。

まず芥川がベルクソンの『笑い』を読んだことは、親友の井川(後恒藤)恭宛の書簡の文面から知ることができる。

此間ベルクソンの「笑」をよんだ 理屈が割合にやさしかったのでよくわかった よくわかっかつたら面白かつた 面倒くさいな かくよりあつて話をした方が遙に埒があく僕は君に話す事が沢山ある 一日しゃべつてゐてもつきない程沢山ある

右の書簡は一九一四年二月二日付(3)ものである。したがって「鼻」の本格的な執筆(一九一五年末―一六年初)に先駆けて『笑い』は読まれていた。この一九一四年には既に広瀬哲士訳『笑の研究』(慶心義塾出版局 一九一四・四)が出版されており、また松岡譲によって第三次「新思潮」第四号(一九一四・五)に「芸術的目的」(4)と題して『笑い』の一部が翻訳されてもいる。しかし、芥川が欧米の知識の大半を英訳書に依つていたことや、書簡で「笑」と記していることから、芥川は和訳書ではなくやはり英訳書を読んでいた可能性が高い。ちなみに、同時期の英訳書としては Claudessily Breton 訳『LAUGHTER-AN ESSAY ON THE MEANING OF THE COMIC』(Macmillan, 1911)の現存が確認できる(5)。

なお、芥川は『笑い』以外にもベルクソンの著作を、少なくとも、『時間と自由意志』『形而上学入門』及び『創造的進化』の三点は読んでいたことが芥川の文章や書簡などから確認できる。しかし現存するのは『時間と自由意志』と『形而上学入門』の二点だけで、いずれも日本近代文学館の芥川龍之介文庫に『Time and free will』(Allen, 1912)と『An introduction to metaphysics』(Macmillan, 1912)として所蔵されている。ちなみに、芥川の書簡にベルクソンの名が散見されるのは、先のを含めて三通(一九一三・一一・三、一九一四・一一・三、同二二・二二)あるが、いずれも井川(恒藤)恭宛である。周知のように、芥川は後に「恒藤恭氏」(『改造』一九二二・一〇)の中で次のように書き残している。

一高にゐた時分は、飯を食ふにも、散歩をするにも、のべつ幕なしに議論したり。しかも議論問題となるものは純粹思惟とか、西田幾多郎とか、自由意志とか、

ベルクソンとか、むずかしい事ばかりに限りしを記憶す。

芥川が学生時代を送っていた大正初期は、明治末期から流行し始めたベルクソン哲学が日本で「生の哲学」として大正生命主義に至る一思潮を形成していた時期に当たる(6)。先述した大杉栄をはじめ、金子筑水、片上伸などが生命の進化と芸術、哲学との結びつきについて論じていた時期と相前後して、「鼻」は夏目漱石を第一の読者に想定しつつ書き上げられているのである。

特に、「鼻」を第四次『新思潮』創刊号(一九一六・二)に掲載した直後に、芥川はベルクソン哲学の核をなす「直観」と「持続」の原理を論じた『The and tree win』を読了し、随所にアンダーラインを入れつつ、奥付に次のような感想を銘記しているのは注目に値する。

哲学の本でこんな美しい本は読んだ事がない。綺麗な水を一層つつ深く沈んで行くやうな気がして、さうしていくら沈んで行っても明るさはちつとも変わらないう気がした。僭越だが序文と結論とをこの本を読まない常からボンヤリ僕も考へていたが、その間の精巧な連鎖に至つては感服の外はない。千九百一六年三月

大学の図書館にて

ここで「僭越だが序文と結論とをこの本を読まない常からボンヤリ僕も考へていた」と書き記しているように、芥川は「鼻」によつて作家としてデビューする前後からベルクソンの主著にも触れ、その主張に共鳴する素養を多少なりとも持ち得ていた点には留意しておきたい。

## 2 『笑い』の影響

次に、「鼻」におけるベルクソンの『笑い』の影響が指摘できる箇所を確認しておく。冒頭で触れたように、周囲の者の「笑い」と内供の「晒い」との表記を含めた笑いの扱い方に語り手は意識的であった。既に芹澤光興が指摘している(7)ように、鼻を短くするエピソードまでの前半には「晒い」の表記は全くなく、鼻を短くした後半でも、池の尾の者たちの笑いの描写には嘲笑のニュアンスはない。彼らの「笑い」は「可笑しさうな」「可笑しさ」「ふっと吹き出してしまった」「くすくす笑ひ出した」などと表記され、表情としくさを中心とした「笑い」に終始しているように語られる。にもかかわらず、内供の内部では「前にはあのやうにつけつけとは晒はなんだて。」「と受け取られ、嘲笑の意味を伴った「晒い」と表記される。この表記は、たとえば内供の内面に沿つて焦点化された次の語りの箇所でも同様に用いられる。

内供は始、之を自分の顔がはりがしたせゐだと解釈した。しかしどうもこの解釈だけでは十分に説明がつかないやうである。勿論、中童子や下法師が晒ふ原因は、そこにあるのにちがひない。けれども同じ晒ふにしても、鼻の長かつた

昔とは、晒ふのにとことなく容子がちがふ。

内供と他者との笑いをめぐる表記とその内実の差異については、松沢和宏が既に指摘している(8)ように、周囲の者の「笑い」を内供が嘲笑としての「晒い」と解釈するように設定する過程が、草稿による推敲段階で次第に明瞭化されるようになる。したがって、執筆過程において作者自身が「笑い」と「晒い」との差異、つまりは笑い手と笑われる当人との認識の差異について多分に意識的であったことがうかがわれる。

ここでベルクソンの『笑い』を参照する(9)と、滑稽と受け取れる人物に対しての他者の目と笑われる本人との認識の差異が、「笑い」の特質として上げられている点が注目される。ベルクソンは、他者から笑われるべき具体的要素として、精神的な「放心」や身体的「こわばり」を上げ、それらを喜劇の人物に見立てて次のように分析する。

喜劇の人物は概して彼が自ら己を知らずにいる程度に正比例して滑稽であるということを指摘するだけで十分だ。滑稽人物は無意識である。あたかもギグスの指輪を逆に使つたかのように、彼はみんなに自分を見るようにして、自分には自分を見えなくするのである。(中略)笑うべき欠点はそれが笑うべき者と自分に感づくや否や、少なくとも人前でありとも自分を修正しようと努める。(第一章)「鼻」の草稿にも、内供について、「自身の顔が如何に滑稽に見えるかと云ふ事実を商量する暇に乏しかった」(草稿4 2, 8)(10)という記述がみられ、ベルクソンのいう「滑稽人物は無意識である」という状況にちょうど対応している。しかも笑われるにつれて短くなった鼻を「かえつて恨めしく、思う内供の心境は、「笑うべき欠点」を「修正しよう」と努める」というベルクソンの指摘になぞられてくる。

また「笑い」では、笑う者はその人物の内部を対象とするのではなく、外部に見られる「こわばり」を笑うのであり、その「笑い」は「屈辱を与えて、縮みあがらせることを役目としている」という。これを内供に置き換えてみれば、鼻という外部を短くしたが、充足すべき内面を無視された形で周囲からかえつて笑われ、それを「晒い」として意識し苛立たずにはいられない心境に追い込まれていく事態と一致する。

さらに「笑い」において、次に引用するように、「笑い手による「笑い」の中に無意識の「底意」が潜むとするベルクソンの再三の指摘にも注目しておきたい。たとえば次のような箇所が上げられる。

笑いは現実のあるいは仮想の他の笑い手たちとの或合意の、殆ど共犯とでも言い

たいものの、底意を潜めている。(第一章 一)

そこ(笑い=筆者注)には、我々自身が持つていないときにも、我々に対して社会のもっている一つの底意が混ざっている。そこには口に出して言わぬが、面目を失わせてやるうという意向、またそれによってもちろんのことだが少なくとも外面的になりと矯正してやるうという意向が入っている。(第三章 一)

笑いに「底意」が潜むという指摘は、「鼻」の語り手が読者に解説する「傍観者の利己主義」を容易に彷彿させる。「傍観者の利己主義」は、語り手によって次のように説明されていた。

少し誇張して云えば、もう一度その人を、同じ不幸に陥れてみたいような気になさえる。そうしていつの間にか、消極的ではあるが、或敵意をその人に対して抱くような事になる。

「傍観者の利己主義」の内実は他者に潜む「或敵意」のだが、これはベルクソンの指摘する「底意」のものではないだろうか(前出の広瀬哲士訳『笑の研究』では「奥意」と訳出している)。先に上げた英訳書においては「底意」に関する箇所を「after always implies a kind of secret freemasonry, or even complicity」及び「it always implies a secret or unconscious intent」と英訳している。したがって林達夫訳の「底意」に当たる箇所は、いわば、笑われる当人に向けられた笑い手たちの半無意識的に悪意を含んだ共犯意識 ともいえるべきものであり、やはり内容として「傍観者の利己主義」に近似する。ちなみに『笑い』の結末箇所では、笑い手に「自己主義の少量」が見出されると明記されており、先の英訳書では「a degree of egoism」と表記されている。このことから、芥川は内供を取り巻く池の尾の者たちの笑う態度を、ベルクソンのいう「笑い」に潜むエゴイズムとしての「底意」を流用して、「傍観者の利己主義」と定義付けをしてみせたのではないか(11)。

なお、『笑い』において、肉体のこわばりや歪みが社会の懸念の種になると指摘する箇所では、ベルクソンは「鼻の曲がり具合」や「鼻の大きさ」をその具体例としてあげている。また、その他数箇所でも「鼻」を「笑い」における典型的事例として例示し「笑い」の特質を説明しようとしている。『今昔物語集』の内供の鼻の話にベルクソンの「笑い」の分析を介在させる発想は、この点でも芥川にとってそれほど不自然ではなかったはずである。

このように、「鼻」執筆過程で既に読了していたベルクソンの『笑い』の諸指摘を流用していた形跡は、「鼻」の各場面に少なからず点在しているのである。

### 3 「池の尾」における内供の存在

「鼻」執筆過程で『笑い』を介在させたとするならば、『笑い』には芥川の創作意識

を探る上でさらに検討を要する諸指摘を見出すことができる。

ベルクソンは「笑い」の機能について社会的矯正作用を再三繰り返して強調している。その代表的箇所をあげると、やや長くなるが次のようである。

性格なり精神なりないしは肉体なりのこわばりはすべて社会の懸念の種になる。(中略)要するに「中心はずれ」existentielleしているかも知れぬしただからである。しかもそれにも拘らず社会はそのために具体的な損害を受けているのではないから、この際、具体的な取り締まりによって干渉するわけにはいかない。社会は自分に不安を感じさせる或る物に直面してはいるが、しかしそれもただ徴候としてだけのことである。殆ど一つの脅威ともいえぬもの、せいぜい一つの身振りである。だからして社会がそれに呼応するにも、一つの身振りをもつてするのだ。笑いはこの種の或る物、一種の社会的身振りであるに違いない。その吹き込む懸念によって、笑いは「中心はずれ」を矯め抑える。(第一章 一)

笑い は、社会の調和を破る特定の人間の何らかの「こわばり」を矯正するための社会的身振りとして分析されている。いわば「笑い」は、ある集団が社会的安定度を高めるために個人の突出した部分(肉体的、精神的、性格的)に対して無意識に発動してしまう矯正機能だといっているのである。

ところで「鼻」の冒頭を確認すると、次のようであった。

禅智内供の鼻と云えば、池の尾で知らない者はない。

この誇張的な否定表現は、「池の尾」という共同体がいかに内供の鼻(の噂話)を巡って密着していたかを示している。田中実も「同じ反応(噂)をする同質性、均質性を要求する共同体が前提となつて成立していた」(12)としている。「池の尾」という一つの共同体の中で、内供の長い鼻の話題は町の住人によって様々に噂されることが作品の前提であった。しかしその一方で、「五十歳を越えた内供」は「僧供講説など屢行はれる」ような繁栄を誇る寺で、「内道場供奉の職」に就く僧侶である。寺社が地域の中心的存在であった当時、「沙弥」の時代から高德の僧侶に昇進するまでの長年にわたる内供の鼻の噂話には、単なる話題提供というレベルに止まることなく、町の者に共同体的安定度を与える社会的意味をも重ねてみることが出来る。池の尾の町の者は高德の僧侶の滑稽な側面を噂することで、逆に彼ら同士の間での世俗的人間関係の安定が保持されてきたとしたら、内供の長い鼻は、内供の意に反して池の尾の町の者に「ユーモアと共存意識を与えるシンボル」として共有され、池の尾という社会における集約的役割を潜在的に担っていたとえる。実際、語り手は作品全体を通して地域性を表す「池の尾」という語にこだわり、その範疇での内供と他者とのドラマを展開させている。それは、芥川自身、ベルクソンによって喚起された「笑い」の社会的意味に意識的だったためではなかったか。



それだけに、内供が鼻を短くしたことは、池の尾の町者にとって関心の有無に関わらず、見逃せない新たな相貌として不調和を示唆してしまう。長年の話題提供者としての内供の鼻が収縮すれば、池の尾はベルクソンのいう「中心はずれ」が生じるわけだ。池の尾の者の「笑い」には社会的矯正作用が自ずから発動されていたと見ることもできるのである。しかも、そこには「笑い」の性質上、ベルクソンの指摘する「底意」、「鼻」における「傍観者の利己主義」が存在するわけであるから、内供にとつては嘲笑としての「晒い」に相当してしまう。

草稿を推敲していく過程で、芥川が「笑い」と「晒い」との差異を内供が鼻を短くした直後から意図的に使い分けようとした理由は、このようにベルクソンの指摘した「中心はずれ」とそれに対する社会的矯正作用を作品内に布置しようとしたためだと思われる。

そもそも自尊心の毀損回復を目的として内供が鼻を短くしようとしていたことについては、周知のように、芥川自身、「鼻」自解（芥川未発表メモ）の中で次のように綴っていた。

僕は鼻で身体的欠陥のためにたえず vanity になやまされてゐる苦しさを書かうとした（中略）実際に身体的欠陥のある人は幾分でも内供の心持ちに同感してくれるだらうと思つ。（13）

友人宛書簡の下書きと推定されているこのメモにおいて、「鼻」執筆動機の一つに「たえず vanity になやまされてゐる苦しさを書かうとした」点を見いだすことができるのは興味深い。内供が自尊心回復を企図したのは、そこに vanity（虚栄心）が働いていたからに他ならない。しかし、個人が虚栄心を抱くとき、それは他者から見ればベルクソンのいう（精神的な）「こわばり」に過ぎない。いわば、特定人物が虚栄心に固執することは、他者で構成されている共同体の単位にとつて調和を乱す者として映ってしまう。

ベルクソンは『笑い』の結末で、虚栄心についても周到に言及している。ベルクソンは虚栄心を「社会生活の自然的所産」であるとしつつ、「ただ反省によつてのみ」解消出来るとしている。そして、顕著な社会的欠点を「虚栄心 vanity である」と断言し、次のように指摘する。

人は笑いが規則正しくその主要役目の一つ、すなわち放心しているうぬぼれを完全な自意識の境に引き戻し、かくして性格のできるだけ最大の社交性を獲得させるといふ役目を果たすのをそこに見るであろう。（中略）笑いは絶えずこの種の仕事を成就している。その意味において虚栄心の特効薬は笑いであり、そして本質的に笑つべき欠点は虚栄心であるといえるだらう。（第三章 一）

内供は鼻を短くすることで、「満足そうに眼をしばたたくのであるが、作品冒頭の

動機を参照すれば、その「満足」は肉体的不満からの解放を意味するのではなく、自尊心毀損の回復願望を意図する虚栄心の充足を意味していた。語り手は鼻の短くなった内供の和みを「幾年にもなく、法華経書写の功を積んだ時のような、のびのびとした気分になった」と彼の心情に沿って表明している。しかしそれとは裏腹に、池の尾という共同体的視点から見ると、内供の自尊心毀損の回復はなによりも虚栄心拡張のシグナルともなってしまうのである。その意味で、作品後半の場面に短い鼻に対する池の尾の者の笑いを対置させるといつ、『今昔物語集』にはみられなかった芥川のオリジナルな設定が付与されるのは、ここでもベルクソンの指摘する「虚栄心の特効薬は笑い」だというテーゼが生かされたからではなかったか。ちなみに、草稿を見ると、内供の鼻が短くなった場面以降で再三にわたる書き換えを行っている。鼻の短くなった場面以降に、ここまで比較考察してきたような「笑い」の機能を介在させながら作品を完成させる作業に芥川は苦心していたことが推測されるのである。

#### 4 結末の意味

このようにベルクソンの『笑い』を通して「鼻」を検討するとき、内供の鼻が結果的に元に戻る結末に向けての場面設定には、極めて重要な意味が付帯してくる。

従来、再び鼻の長くなった内供については、長い鼻に悩んでいた以前の内供との客観的な状態比較から内供を相対化して論じる傾向にあった。「明らかに錯覚である。明日からはまた笑われる」（14）という三好行雄の指摘に始まり、宮坂寛の「内供にとつて異形なものは、鼻ではなく、実は心の裡にあった。それに内供は気づいた」（15）という内面分析、海老井英次の「状態は旧に復したものの、深い喪失感を伴うものに変わってしまったのであり、内供の悲喜劇は終わっていない」（16）という新たな「自我喪失のドラマを見る論などがそれである。しかしそのような読みは、内供の心的状況に立ち入っていない（心理や心情とは違つ）。内供の心的状況を作品の前後で等質的なものと前提し、その比較検討から分析的に内供の人物像を捉えている。これらの論議の中で、再び鼻が長くなる内供の、その瞬間の心的状況をあくまでも唯一無二な質的把握として読むことが従来は看過されてきたのではないか。

芥川は、『新思潮』創刊の為に「鼻」を再執筆しはじめた時期、一九一五年二月三日付書簡で、次のような文面を井川恭宛に送っている。

外面的事象の内面化だ。その上でそれにある統一を作つて個々の事実を或る纏まつた有機的なものにむすびつける。その統一を何によつてつくるかがさし当たりの問題だが

ここには、外的事象と内面との有機的統一に意識的であった芥川の姿がうかがわれる。そして「鼻」の結末は、確かに諸条件の有機的統一の下に描出されたといえる。

既に平岡敏夫をはじめ諸氏によって作品結末に描かれる唯一の風景描写の存在が重視されている(17)ように、作品の結末は内供を取り巻く外界の状況抜きには把握できない。『今昔物語集』においては短くした鼻が二、三日中にすぐに元に戻ってしまうという設定であったのを、わざわざ「或夜」から「翌朝」にかけての自然描写に連動させてあかも奇跡が生じたかのように描出する結末は、芥川の独自性がもつとも発揮された箇所といえるであろう。

結末の場面に内供の心理を翻弄する他者が不在なのは偶然ではない。先述した「羅生門」(『帝国文学』一九一五・一一)の前半の場面と同様に他者不在(「自意識不要」)(18)の中で、予兆的な前夜と象徴的な翌朝の自然現象が内供の肉体的変化と不可分に作用し、奇蹟とさえ受け取れる唯一無二の美的瞬間の到来が内供を「はればれとした心もち」に導いている。黄金に輝く庭、まばゆく光る九輪など、ここには美的瞬間を彩る舞台があかも一服の日本画のように用意されており、そのような瞬間に身を置いているからこそ、一夜にして短くなった鼻に、彼は何の疑いもなく「はればれとした心もち」が「どこからともなく帰つて来る」と感じられるのである。この「どこからともなく」という表現は、内供の自意識や心理ではなく外界と照応した心的状況全体を表すものとして、緊密でかつ至福な瞬間の到来に包まれている状況を描写しているといえる。そしてこの瞬間は、長年悩んできた内供にとって恐らくかけがえのない内的時間であり、それまでの弛緩した時間経過とは質的に全く異なるのである。したがって、内供の心理や自我意識といった客観的分析という尺度で「鼻」の結末をはかるだけでは不十分なはずである。語り手が内供の内面に寄り添うように語っているのも、その場のその状況に身を置いてみない限り内供のはればれとした美的瞬間が体験できないためであり、その唯一無二の心的状況を芥川は有機的統一として創出するのに一応の手応えを得た、というべきなのではないか。

ちなみに、この結末描写は、『笑い』の中で展開される芸術論の次の箇所を実現しているといえる。

詩人がうたうものは、彼自身のもの、そしてただひたすら彼自身のものであつて、そしてもやは決して二度と帰つて来ないひとつの精神状態である。劇作家が我々の目の前に見せてくれるものは、一箇の精神の絵巻物であり、感情と事件との生きた織物であり、つまり一度現れて決してもう二度と反復されることのない或るものである。我々はこれらの感情に一般的な名称を与えてもその甲斐はなからう。ほかの精神においては、それらはもはや同一物ではなくなるであらう。それらは個性化されている。そこからしてとりわけ、それらは芸術に属するのである。(第三章 一)

このベルクソンの芸術論は、さらに『時間と自由意志』の思想的核ともいえる持

続の原理に通底してくる。ベルクソンは、物理的時間概念が我々に等質的空間意識を生じさせ日常体験を習慣的な連続した均質的展開であると思ひこませるのだが、実際には常に瞬間瞬間が唯一無二のものとして区別され、それぞれが質的に重複しないものとして内的に持続していることを指摘する。そしてそのうちの緊張した持続だけが一つのまとまった出来事として把握され、しかも各人各様の諸瞬間が全て質的に異なるゆえ、それら瞬間の心的状態がわれわれの実存を意味あるものにしていくとする。「私の内部では、意識の諸事象の有機化や相互浸透の過程がすみ、それが真の持続をつくる」と述べるベルクソンの議論の対象は、あくまでもこの「私」の意識の持続の問題であり、人間一般の統計的、計量的な客観的分析とは異なっている。

とすれば、先に述べたように、「鼻」執筆直後に『時間と自由意志』を読了する芥川は、「僭越だが序文と結論とをこの本を読まない常からボンヤリ僕も考へていた」と記していたように、持続に通じる芥川自身の直感的美的感性とでもいうべき観点を、既に「鼻」の結末にも反映させていたと思われるのである。

ここで興味深いのは、「鼻」を激賞した夏目漱石も『時間と自由意志』を一九一一年六月下旬から七月にかけて読み、審美的観点からその感動を次のように銘記していた(19)たことである。

文学書ノ面白イモノヲ読ンデ美シイ感ジノスルノハ珍シクナイガ哲理科ノ書ヲ読ンデ美シイト思フノハ殆ンドナイ。此書ハ此殆ドナイモノノウチノ一ツデアル。第二篇ノ時間空間論ヲ読ンダ時余ハ真ニ美シイ論文ヲ思フツタ。

このようなベルクソン哲学に共鳴する漱石の審美的観点は、「鼻」の評価に少なからず関与していたのではなかったか。

ちなみに、既に赤羽学が指摘している(20)ように、「鼻」が漱石の「吾輩は猫である」(『ホトトギス』一九〇五・一―一九〇六・八)の登場人物鼻にまつわるエピソードを連想させるのは容易である。漱石と「鼻」との関連については次節に譲るが、第四次「新思潮」創刊において漱石を第一の読者に想定していた経緯も考慮すれば、「鼻」を読んだ漱石が「吾輩は猫である」を連想し、芥川の手腕に関心を深めたことは想像に難くない。そういった中で、漱石と通底するような美的感性によって仕上げられた「鼻」に対し、審美的観点から「上品な趣」を見出す漱石の評価は自然の流れであったともいえるのである。

### 5 調和への志向

最後に、「鼻」の結末を先の『笑い』の特質によって再び照射してみれば、「中心はずれ」であった内供の短い鼻が自然にもとに戻ること、社会的懸念は解除され池の

尾の社会的調和は復活することとなる。笑いの機能が自然作用と結びつくことで、虚栄心にこだわる内供と町の噂に集団的安定を無意識に願う池の尾の町の者との直接的な衝突は回避され、両者の対立は緩和されている。結末における前夜から翌朝にかけての自然作用は、内供の心的状況に美的瞬間をもたらすと同時に、池の尾の社会的安定も回復するという二重の意味を含んでいることとなる。

ここで問題となるのは、個人の感情と社会との相関において、社会的安定度を前提とした調和を優先させる指向性である。しかし、ベルクソンは、その点について『笑い』の中で、「もし人間がその感性的自然の衝動のままに任せていたとしたら（中略）激しい感情の爆発は日常茶飯のこととなる」とし、「次第次第に平穏化される社会生活へ向つての人類の緩慢な進歩」を「善」として、笑いの考察の結論を次のように述べている。

社会はそれ（善＝筆者注）が完全の域に進むにつれてますます大いなる適応のしなやかさをその成員から要求しているということ、それは根柢においてますますうまい具合に平衡化しようとするに過ぎないこと、それはますますその表面からそのような大集団には付き物のさまざまな混乱を掃すること、そして笑いはそれらの波立ちの形態を強調することによって有用な役目を果たしているということであった。（第三章 五）

芥川がこの点を踏まえていたならば、「鼻」は、個人の伸張と社会との相関にベルクソンの「笑い」の機能を配置して、虚栄心を抱く個人の内的安定と無意識的矯正作用による共同体的調和を同時に成立させる方法を意識しつつ、最終的には自然作用に託して審美的に描いてみせた作品だといえるであろう。両者の醜悪な部分のあからさまな対立や衝突を「笑い」と自然作用が緩和するという構図には、後述する「芋粥」（『新小説 一九一六・九』）にも通ずる優情や美意識が優先されている。

但しここには、鼻の噂を払拭するための社会的既成事態への打開や内供と他者との関係性における根本的な和解などが問われていない点で、その不徹底な態度に「それでは私の自閉からなら脱出してない」（21）という田中美の批判が提示されるのも当然と思われる。繰り返すが、ベルクソン哲学の支柱はあくまでこの「私」の意識を中心に据えた議論であり、同時にそういった個々の「私」が構成する社会全体の進歩を標榜する考察でもあった。作品の構造的把握に「鼻」がどこまで耐えうるかは友田悦生が既に卓論を展開しており、「鼻」のアレゴリーは、内供と池の尾の僧俗とを、互いに恐るべき他者として直面させるのではなく、むしろ対立を演ずる共演者の関係に還元する機能である」と述べる（22）が、そのアレゴリーを支える高次の意味体系が、ここではベルクソン哲学であったといえよう。ちなみに友田は芥川に意味体系の普遍性の崩壊を見出しているが、恐らくその点が晩年の「歯車」に

描かれる「僕」の心境にまで引きずられていく作者の課題であって、ベルクソン哲学を視座に芥川文学全般を問い直す契機はその点とも関わってくる問題なのである。なお、ここでの考察結果からは、従来から指摘されている芥川自身の失体験との相関に遡行することも不可能ではない。自我拡張が養家の旧弊な封建的雰囲気と妥協せざるを得なかった実体験の経緯を、ベルクソンの「笑い」の理論に一時的に投影させて自らを滑稽な存在として相対化し、自身の存在のある種の断念と合理化を内包させながらも危機を回避しようとした個人的問題に帰着させる見方である。しかし、自己と他者の関係性の問題に力点を置く観点だけが芥川文学を考察する唯一のバロメータではないはずである。この「私」の意識の状況と自然現象を含めた外界との有機的連関の現象を実存的に捉え、その審美的瞬間やそれに纏わる記憶の蘇生などを作品世界の中心に据えるという、いわば表現方法としての象徴主義的な創作意識の萌芽を「鼻」に見ることも可能なのではないだろうか。それは確かに、友田の指摘する「超越論的自己」を欠いたシンボリズムであるが、そういった表現の問題を「鼻」以降の作品について考察していく課題は未だ残されていると思われるのである。世紀末芸術やベルクソン哲学に共鳴した芥川の創作意識と方法の再検討の発端を「鼻」は示唆している。

『今昔物語集』の中から滑稽人物ともいえる内供を登場させ、ベルクソンの「笑い」の機能を介在させつつ個人と他者との関係性を調和的に展開させた「鼻」は、あたかも非人為的な力の介在によって鼻がもとに戻るよう設定を施したことも含めて、一種の特異さを備えた作品として漱石の前に提示された。そうして、平安末期の世界に依拠しつつ、フランス哲学者のベルクソンの生の哲学をいちはやく創作に取り入れ、秋に彩られた一服の日本画のような調和的結末を創出した「鼻」は、伝統を踏まえながら最先端の思想によって新たな解釈を加え主観的世界を美的に彩っている点で、間違いなく「ディークリエーション」と「リクリエーション」の様相（23）を呈する欧米モダニズム文学の系列に連なっているといえるのである。芥川の表現を中心とした芸術的出発はここに始まったのである。

注

（1）「芥川龍之介の小説「鼻」 噂 笑い に焦点をあてて」

『早稲田大学 国語教育研究』一九九三・六、及び『芥川龍之介 資料集』を読んで（『国文学』一九九六・四）

（2）高橋龍夫『鼻 調和への志向』（『国文学 解釈と鑑賞』一九九九・一一）

（3）平成七年版『芥川龍之介全集』第十七巻（岩波書店 一九九七・三）では「（年次推定）」と記載されているが、「後記」にも付されている

ように、一九七七年版全集で「大正四年」とした誤りを内容的に吟味して配列の訂正をしている。

- (4) 松岡譲は末文の「お断り」で、「この譯は二年程前の舊稿でもある」と記述しており、ベルグソンの『笑い』の英訳書は少なくとも一九一二年には第三次『新思潮』同人の中で取り上げられていたことがわかる。

- (5) 石割透も注(1)において、同書を例示している。

- (6) この点については、鈴木貞美の『生命』で読む日本近代『日本放送出版協会 一九九六・二』及び同氏編『大正生命主義と現代』(河出書房新社 一九九五・三)に詳しい。

- (7) 芹澤光興は「鼻」解説(『作品と資料 芥川龍之介』双文社出版 一九八四・三)の中で「鼻が長かったときの内供を周囲が哂笑したこと的確たる描写はどこにも見当らず、弟子僧の同情」という明白な作品要素を鑑みれば、これが内供の特徴たる過度な他者意識の所産 被害妄想であった可能性が出て来る。」と述べている。

- (8) 松沢和宏は「鏡の物語 『鼻』の草稿を読む」(『文学』一九九六・一)の中で『鼻』の推敲過程は、内供の解釈による錯迷を浮き彫りにする方向でなされているのであり、周囲の笑いを哂いに解釈してしまう内供の悲喜劇はまさに音としては聞き取れないこの同音異義の差異の上に構築されている」と指摘している。

- (9) 『笑い』の引用は、以後全て林達夫訳『笑い』(岩波文庫 初版一九三八・二、改版一九七六・一一)による。

- (10) 山梨県立文学館編『芥川龍之介資料集 図版』(山梨県立文学館 一九九三・一一)を参照。

- (11) 石割透は、注(1)において、先に挙げた『笑い』の英訳書における「the absence of feeling」(邦訳「無感動」)の箇所を「傍観者の利己主義」と対応させている。しかし「the absence of feeling」は、笑い手が笑われる当人の内部に立ち入らず、情緒に無関係に当人の外部を笑うという特質の説明に用いている箇所である。

- (12) 「芥川文学研究ノート 『鼻』と『龍』」(『都留文科大学研究紀要』一九九四・三 『日本文学研究大成 芥川龍之介』 図書刊行会 一九九五・九)

- (13) 山梨県立文学館編『芥川龍之介資料集 図版2』 山梨県立文学館 一九九三・一一)を参照。

- (14) 三好行雄「負け犬 「芋粥」の構造」(『芥川龍之介論』筑摩書房 一九七六・九)

- (15) 宮坂覺『Sōmei 芥川龍之介 作家と作品』(有精堂 一九九〇・四)

- (16) 海老井英次「鼻 自尊心の悲喜劇」(『月刊国語教育』一九八三・二 『芥川龍之介論攷 自己覚醒から解体へ』 桜楓社 一九八八・二)

- (17) 平岡敏夫は、「日本的な自然の風景」であるとし、「芥川が創つたそれ自体として自立した風景でありつつ、いま内供が発見しようとする「はればれとした心もち」に通うものである」(『鼻』稿本近代文学』一九七九・七 『芥川龍之介 抒情の美学』大集館書店 一九八二・一)と指摘している。また、小澤次郎の「芥川龍之介「鼻」に見る潜在的 他者性 の考察」(『論樹』一九九五・九)にも同様の指摘がある。

- (18) 高橋龍夫『羅生門』論 感性から論理へ」(『日本語と日本文学』一九九六・八)において、その前半の下人の行動は、他者不在によって自意識不要の感情の赴くままに振る舞っていた事態を指摘した。下人がしかし老婆によって論理的営みを強要されたとすれば、「鼻」の内供は後退している。語り手が「愛すべき内供」として憐憫の態度を明示しているのも、他者不在の結末を用意したことと不可分である。

- (19) 夏目漱石は一九一一年の日記において、六月二八日に「昨日ベルグソンを読み出して「数」の篇に至つたら六つかしいが面白い、もつと読みたいが今日は講演の頭をととのへる都合があつて見合せる。」七月一日に「ベルグソンの「時間」と「空間」の論をよむ」と書き記している。また、引用した漱石の書き込みは、日記の記述に対応する『Time and Free Will』(1910 東北大学附属図書館漱石文庫所蔵)の前扉に見られ、さらに一五四ページには「余八常にシカ考へ居たり、ケレドモ斯ウシステムヲ立テ、遠イ処カラ出立シ此処へ落ちテ来ヤウト八思ハザリシ」という書き込みがある。

- (20) 「芥川龍之介の「鼻」における治療の問題」(『文芸研究』一九九二・五)

- (21) 注(12)に同じ。

- (22) 「鼻」のアレゴリー 超越論的主観の出自とゆくえ」(『日本近代

文学』一九九四・一〇『初期芥川龍之介論』翰林書房 一九九四・

一一)

(23) 序章で取り上げたように、丹治愛『モダニズムの詩学 解体と創造』

(みすず書房一九九四・五)の「イントロダクション」を参照。

五 「鼻」における 本歌取り の手法 漱石継承への一視点

### 1 「吾輩は猫である」との関連

前節では「鼻」についてベルクソンの『笑い』との関連から調和意識の介在を論じた。芥川におけるベルクソン哲学の影響はさらに詳細な検討を別稿にて用意しなければならぬが、その過程で改めて想起されてくるのは夏目漱石の「吾輩は猫である」(『ホトトギス』一九〇五・一―一九〇六・八)である。「鼻」執筆に際して芥川が参照したゴッリの「鼻」の知識を夏目漱石から得たのではないかと指摘する赤羽学も、「かように、芥川の「鼻」が漱石を学習した結果であるとすれば、これを漱石が「自然其儘の可笑味がおつとり出てる所に上品な趣があります。」(大正五年二月一九日書簡)と賞したのも故なしとしない」(2)と述べている。ここではベルクソン哲学を位相とした「鼻」の検討において論じ残していた漱石との関連について、若干の考察を試みておきたい。

まず改めて注意しておきたいのは、周知のように「鼻」を掲載した第四次『新思潮』が夏目漱石を第一の読者に想定して創刊されたことである。この経緯については関口安義の詳細な実証(3)によって知ることができるが、芥川自身、「あの頃の自分の事(削除分)」、「中央公論」一九一九・一)にて「羅生門」と「鼻」との執筆経緯について触れている。それによると、「羅生門」が上梓された一九一五年九月時点では「鼻」は「中途で止まつたきり、暫くは片がつかかなかつた」という状態であった。そして第四次『新思潮』創刊の話が出た後、「多少勇気を心得て、「鼻」を書き出した」という経緯がある。一九一五年一月以来、木曜会に出席しはじめていた芥川にとって、中断していた鼻の物語をベルクソンの『笑い』の影響下に再執筆していた際に、『新思潮』創刊メンバー同様、漱石に読まれることを相当に意識したはずである。「僕が小説を発表した場合に、もし夏目さんが悪いと云つたら、それがどんな傑作でも悪いと自分でも信じさうな、物騒な気がし出した」という「人格的マグネティズム」(4)あの頃の自分の事」削除分『中央公論』一九一九・一)を芥川自身感じていたように、第一の読者としての漱石は第四次『新思潮』のメンバーにとって模範とすべき第一の書き手でもあった。たとえば菊池寛が京都から寄稿した「坂田藤十郎の恋」の原稿が『新思潮』

メンバーによって不採用となった(4)のも、この辺りの経緯が絡んでいよう。とすれば、第四次『新思潮』に同時掲載された久米正雄、松岡謙、成瀬正一らの作品を差し置いて漱石に芥川の作品を絶賛せしめた要素が「鼻」には備わっていたことになる。

そこで考慮すべきなのが、第四次『新思潮』創刊号を手に入れた漱石自身が芥川の「鼻」を読んだ際に、自らの処女作ともいえる「吾輩は猫である」をすぐさま連想していたのではなかったか、ということである。

その理由として第一にあげられるのは、先の赤羽も取り上げている「吾輩は猫である」の第三章、大きな鼻を持つ金田夫人が登場する一場面である。苦沙弥先生の家に訪問してくる金田夫人は次のように描写されていた。

鼻丈は無暗に大きい。人の鼻を盗んで来て顔の真中へ据え付けた様に見える。三坪程の小庭へ招魂社の石燈籠を移した時の如く、独りで幅を利かして居るが、何となく落ち付かない。其鼻は所謂鍵鼻で、ひと度は精一杯高くなつて見たが、是では余りだとか中途から謙遜して、先の方へ行くと、初めの勢に似ず垂れかゝつて、下にある唇を覗き込んで居る。かく著るしい鼻だから、此女が物を云ふときは口が物を言ふと云はんより、鼻が口をきいて居るとしか思はれない。

ここでは異形な鼻がクローズアップされており、「鼻」の内供の長い鼻を容易に連想させるであろう。しかも、猫である「吾輩」によって鼻子と命名された金田夫人は娘と寒月との関係を探るべく苦沙弥先生や迷亭と会話するが、ここでは「鼻子丈得意である」、「偉大なる鼻が益異彩を放つて」などと描写され、彼女の虚栄心がその大きな鼻に具象化されている。これは内供が自尊心毀損に悩むドラマを演じていること、のいわば裏返しのような態度であり、虚栄心を巡る話題という点で「鼻」と通底している。

金田夫人鼻子が帰宅した後は、苦沙弥先生、妻、迷亭の三人は笑いながら彼女の大きな鼻に託つけて一頻り噂しており、一方で「吾輩」が忍び込んだ金田家でも、車屋と御飯焚きと車夫が苦沙弥先生の家で起こった金田夫人との一騒動を噂している。隣近所で展開される鼻子の巡る噂話のありさまは、池の尾の町の者が内供の鼻を巡って噂する状況を想起させよう。ちなみに、金田家での噂話は、鼻子を酷評する苦沙弥先生の教師としての高慢さ批判となっている。漱石は「吾輩は猫である」において猫に揶揄させることで自らを滑稽化し一種の自己諧謔性を提示したが、虚栄心伸張のために笑われる高僧の内供の滑稽さは、苦沙弥先生の教師としてのありさまとほど近いのではない。

なお、ベルクソンは『笑い』の中で「喜劇が職業を茶化そうとする」具体例として教師などのまじめな職業の人物を挙げている。内供が真面目な僧侶であることで、彼の鼻の伸縮劇はより滑稽化するが、既にその原型は苦沙弥先生にあったともいえる。

## 2 内供の人物造型

内供は五〇歳を越えた僧侶の設定であった。ここで「完成稿に極めて近い」(5)とされる「鼻」草稿1(6)を参照すると、第二段落書き出し「五十を越えた内供は、沙弥の昔から」の箇所は「五十を越えた」の部分を実は枅外に小さな字で後から書き加えられており、完成稿間際まで年齢が設定されていなかったことがうかがわれる。「沙弥の昔」という表現が漱石の自画像ともいえる苦沙弥先生を連想させるのもさることながら、「鼻」を読む一九一六年当時の漱石はちょうど五〇歳を迎えていた。「吾輩は猫である」の登場人物を想起させる内供を、芥川は語り手によって「愛すべき内供」と位置づけていたことから、芥川は漱石を第一の読者として想定しつつ、作品完成間際に主人公を漱石と同年齢に設定したのではなかったか。

ちなみに、「吾輩は猫である」第三章の結末では、迷亭が鼻子の娘金田令嬢を次のように揶揄していた。

寒月君は、まだ年が御若いから金田令嬢の鼻の構造に於て特別の異状を認められんかも知れませんが、かゝる遺伝は潜伏期の長いものでありますから、いつ何時氣候の劇変と共に、急に発達して御母堂のその如く、咄嗟の間に膨張するかも知れません

芥川が興味を抱いて取り上げた『今昔物語集』の鼻の伸縮をめぐる可笑し味も、漱石は右の箇所での鼻の膨張という話題によって既に取り上げている。

なお、この場面の直後、垣根のそばでこの話題を聞いていた三四人によって苦沙弥先生は晒われ馬鹿にされる。「突然起つてステッキを持って、往来へ飛び出す」苦沙弥先生の姿は、まさに鼻の短くなった内供が中童子たちから馬鹿にされ、外に飛び出して「鼻持上の木」の片を振り回すその姿に似せられてくる。

しかも、「吾輩は猫である」の九章では苦沙弥先生が鏡に向かって自分の顔を「成程きたない顔だ」と言いつつ、あばたを隠そうと苦心する様子を「吾輩」が目撃して語る場面があるが、鏡という装置を用いて自分の顔の醜部を気にする描写も内供が鏡をのぞく場面を連想させる。

さらに結末の十一章では、「秋の木の葉は大概落ち尽した」時節の「秋風にがたつく戸が細目にあいてる間から吹き込」む月夜に、「吾輩」は簾に落ちる。内供の鼻が再びもとに戻る場面で展開される自然描写はやはり秋であり、前夜の秋風の場面がちょうど「吾輩は猫である」の結末に対応しつつ、それを発展継承しているかのようによつて翌朝の場面で「鼻」は結末を迎え内供は「はればれとした心もち」に至るのである。

このように、「鼻」の主人公は、虚栄心の具象化としての大きな鼻を持つ故に周囲から噂される金田夫人鼻子と、教師という職業柄も含めて滑稽のうちにクローズアップ

される苦沙弥先生との要素が『今昔物語集』から抽出された禅智内供のうちに統合され、さらに第一の読者としての漱石の当年齢が踏まえられて、ベルクソンの笑いの機能のもとで人物造形がなされたのではないかと推測されるのである。

## 3 ベルクソン哲学を介した 本歌取り の手法

芥川は「吾輩は猫である」については、「中学へ入学前から」既に「愛読し」(「愛読書の印象」『文章倶楽部』一九二〇・八)であり、それを真似て「我輩も犬である」(仮題、『碧潮』一九〇八・二)を書いていたほどである。後年「文芸一般論」の「二内容」と形式」(『文芸講座』文芸春秋社一九二四・九)では、散文の効果的文体の例として「夏目先生の『坊ちゃん』や『吾輩は猫である』を御覧なさい。あの軽妙な文章の調子はあの軽妙な作品の効果を少なからず扶けてゐます。」と評価している。このような芥川の漱石への恭敬が、「鼻」という作品に漱石文学のモチーフの継承的要素を担わせることになったと思われる。そして第一の読者漱石は、「鼻」によってそのような芥川の機知に富んだ創作態度に接し、芥川の意図を半ば汲み取るように共感しつつ、その作風に対し庇護的な意識さえも抱いたのではなかったか。

ところで、芥川が木曜会に出席する一九一五年の前年には、漱石は「心」(『東京朝日新聞』一九一四・四・二〇)、「八・一一」、『大阪朝日新聞』同(八・一七)を、また一九一五年には「道草」(『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』一九一五・六・三)、「九・一四」を発表していた。石崎等によれば、「心」において「ベルクソンの エラン・ヴィター」の巧妙な応用」が見られ、「道草」にはベルクソンの「物質と記憶」が「作品の基本的な構造と創作方法の秘密に深く関与」(7)しているという。とすれば、ベルクソン哲学を介して創作するという方法的側面からも、芥川は漱石を継承したことになる。もちろん木曜会の席上でベルクソン哲学の話題が上ったことも十分考えられよう。

前節でも触れたがここでもう一度確認すると、ベルクソンについて、漱石は既に一九一一年の時点で『時間と自由意志』を読んで次のようなメモを書き残していた。

文学書ノ面白イモノヲ読ンデ美シイ感ジノスルノハ珍シクナイガ哲理科学ノ書ヲ読ンデ美シイト思フノハ殆ンドナイ。此書ハ此殆ドナイモノノウチノ一ツデアル。第二篇ノ時間空間論ヲ読ンダ時余ハ真ニ美シイ論文ヲ思フツタ。(8)

芥川も同書についてメモを残している。日本近代文学館の芥川龍之介文庫に所蔵されている『時間と自由意志』の奥付のページには、芥川の次のような書き込みが見られる。

哲学の本でこんな美しい本は読んだ事がない 綺麗な水を一層つつ深く沈んで行くやうな気がして、さうしていくら沈んで行つても明るさはちつとも変わらな気がした 僭越だが序文と結論とをこの本を読まない常からボンヤリ僕も考へ

ていたが、その間の精巧な連鎖に至つては感服の外はない。

千九百一十六年三月 大学の図書館にて(9)

芥川の書き込みは、「鼻」執筆直後であることから、一九一五、一六年当時ベルクソン哲学に少なからず関心を抱いていたことが改めて確認できる。『時間と自由意志』についての芥川の受け止め方が漱石のそれと非常に似通っている点は看過できない。仮に芥川の表記のほうは漱石とのわずかな邂逅の間に漱石の影響を被った結果だと想定してみても、両者とも審美的観点からの感激を記している点に共通の感受性、認識傾向を抽出できるのではないだろうか。

なお、かつて畑有三は猫の「吾輩」について、「自覚的・意識的に「社会と調和」を作り上げていこうという生活者思考の姿勢」を見、それが「作者自身の覚悟を示している」(10)と指摘した。前節で指摘したように、「鼻」がベルクソンの「笑い」の機能の影響下に他者との調和への志向を提起しているとすれば、「鼻」は「吾輩は猫である」から大きな鼻を巡る「笑い」の要素だけ素材として抽出しただけでなく、漱石の意識した「社会と調和」する志向も継承されているといえる。

つまり、表現における題材からテーマまで意識的に「吾輩は猫である」の諸要素を継承しつつ創作している点で、「鼻」は「吾輩は猫である」の「本歌取り」の形で漱石の前に差し出されたと思われるのである。

とすれば、漱石に「鼻」を絶賛せしめた要素は十分に見いだせたと思われる。第一に自己の処女作「吾輩は猫である」の「本歌取り」の形態に感心させられる。しかも内供と池の尾の者たちの「笑い」による衝突回避と調和志向には、漱石の文学的テーマと通底していた。そして、ベルクソンの『笑い』を漱石が具体的に察知したかどうかは定かではないが、ベルクソン哲学の哲理の美しさに既に感銘を受けていた漱石は、同様の感性を備えた芥川の作品にも自ずから審美的観点に強く訴えるものを読みとっていたのではなかったか。

#### 4 表現としての文学

このように見てくると、芥川の機知に富んだ側面ばかりが好意的に抽出されてくるように思われるが、問題は、芥川の文学的出発が意識的に夏目漱石の諸要素を継承したことそれ自体にあるのではないかと思われる。周知のように芥川はその晩年まで既に亡くなっている夏目漱石を様々な形で意識しつつ執筆する。漱石の「心」と芥川の「將軍」とを比較しつつ「父」としての漱石と「子」としての芥川との関係を論じた千葉一幹は、芥川と大正時代とのアナロジを「回避」として捉え、「芥川にとって漱石の早すぎた死は、彼に父殺しの機会を与えなかった」(11)と断ずる。芥川の文学的出発において漱石の初期作品の「本歌取り」をしていたとするならば、文学的テーマに

おいて漱石と正面から対峙し格闘しつつ主体的に引き受けていくのではなく、むしろ漱石の延長上に自らを位置付けて文壇にデビューしたともいえる。

ちなみにベルクソンの『笑い』の影響から「鼻」の結末を捉えれば、主人公と共同体との間の対立や衝突を「笑い」の機能によって緩和し、両者の関係性を美しい自然現象の中で調和的に収斂させるという構図が見えてくる(12)。だとすれば、芥川がこの構図を設定したこと自体、芥川という作家の「回避」性をその出発点から孕んでいたものと言わなければならない。

なお、千葉の分析は非常に示唆的であるが、漱石を「父」、芥川を「子」とする見方は、同時に芥川の実父新原敏三と芥川との関係にも微妙に関与してきているのではない。第四章で述べるように、一九一九年三月に実父が亡くなり、その翌年子供の誕生で自らも父となったことから、芥川の作風は大きく変化する(13)。その一側面として注目されるのが、「父」をモチーフとした一連の作品の登場のだが、海老井英次が志賀直哉の「暗夜行路」と芥川の「点記簿」とを比較しつつ指摘した(14)ように、芥川と実父との関係は既に対峙する関係ではなく、知的エリートとして高学歴を身につけた「子」と時代の流れに置いていかれる「父」というスレに還元されてしまつたと「子」として正面から対峙する機会が訪れる前に漱石同様に実父も他界してしまつているのである。

漱石がぎりぎりのところで「吾輩は猫である」を書き続け自己救済を図つて行ったのに比して、芥川はたとえ失恋による「人生最大の危機」(15)を迎えていたとはいえず、むしろ「本歌取り」や哲学の援用などに見られるように作家としての出発点から表現と形式の問題に多分に意識的であった。それは、大正時代に登場する作家たちが小説を多少なりとも自明のものとして享受していたことも関わりますが、芥川が晩年に向けて、表現自体、ひいては芸術の問題として小説を捉えて行ったのは必須の歩みといえよう。したがって、千葉一幹のような精神史として文学を捉えた場合の批判的問題が当然のことながら浮上してくるのである。しかし、かつて饗庭孝男が「表現としての文学を誰よりも先んじてあたうるかぎりおさえようとしていた芥川の思考と感性の働きをやはり評価しておかなければならない」(16)と述べたように、表現と形式、及びそこに派生する問題は再検討すべき余地を未だ多分に残していると思われる。ヨーロッパ象徴主義、及び世紀末芸術をほとんど正確に理解、摂取し、その一方で生涯俳句を読み続け、晩年「話らしい話のない小説」を提出した意味は、日本の二〇世紀文学を振り返る際に、そのモダニズム性において再度照射すべき課題として看過し得ないのである。

注

- (1) 高橋龍夫『鼻』 調和への志向」(『国文学 解釈と鑑賞』一九九  
九・一一)。
- (2) 「芥川龍之介の『鼻』における治療の問題」(『文芸研究』一九九二・  
五)。
- (3) 『芥川龍之介とその時代』(筑摩書房 一九九九・三) 参照。
- (4) この経緯については、庄司達也「菊池寛『久米正雄宛書簡』翻刻・  
注釈 第四次「新思潮」出版期についての考察のために」(『東京  
成徳大学研究紀要』一九九九・三)の詳細な検証によつて確認でき  
る。
- (5) 石割透「4「鼻」草稿」(『新思潮』創刊号一九一六・二)、『芥川龍  
之介資料集 解説』山梨県立文学館 一九九三・一一)。
- (6) 『芥川龍之介資料集 図版』(山梨県立文学館 一九九三・一一)  
による。
- (7) 「漱石とベルクソン」(『文藝』一九九二・八)。
- (8) 「漱石文庫」(東北大学附属図書館所蔵)に納められている『Time an  
d Free Will』(F・L・Pogson 英訳)の前扉の書き込み。
- (9) 『Time and Free Will』(1912 London) 参照。なお、注(7)で示  
した漱石の読んだ英訳本と同じく、F・L・Pogsonの英訳である。
- (10) 「笑いと孤独」吾輩は猫である」論』(『國文學』一九七一・九  
三)。  
『漱石作品論集成 第一巻 吾輩は猫である』桜楓社 一九九一・  
三)。
- (11) 「中心の不在 あるいは殉死者芥川」(『批評空間』一九九四・一〇)。  
(12) 注(1)参照。
- (13) 高橋龍夫「庭の方法 父と故郷の問題」(『香川大学国文研究』一  
九九九・九)及び「フォーラム実現に寄せて 芥川文学と父と」  
(『フォーラム本は山中人』美和町教育委員会 一九九九・一〇)。
- (14) 「シンボジウム 芥川龍之介 人と文学」相撲で息子に負けた  
父』(『フォーラム本は山中人』美和町教育委員会、一九九九・一〇)。  
(15) 宮坂寛『鼻』を読む 禅智内供 人生最大危機脱出物語』(『芥川龍  
之介』洋々社 一九九一・四)。
- (16) 「芥川における批評と表現」(『ユリイカ』一九七七・三)。

## 六 「芋粥」における構造的示唆

### 1 五位と利仁との対比

「鼻」によつて文壇にデビューした芥川龍之介は、新人作家の登竜門であった『新  
小説』に一九一六年九月、「芋粥」を発表する。当時、鈴木三重吉が編集顧問をしてい  
たこともあり、漱石を介した執筆依頼とされている。

「芋粥」については、従来、「人生に於ける理想なり欲望なりは、達せられない内に  
価値があるので、それが達せられた時には、理想が理想でなくなつてしまい、却つて  
幻滅を感じるばかりだ、という、人生批評を寓した」(1)という吉田精一の見方に代  
表されるような、アレゴリーの物語として把握されてきた。また、夏目漱石の芥川龍  
之介宛書簡(2)(一九一六・九・二)に見られるように、四部構成第三部までが冗長  
だともされてきた。だが、その後、この様な定評に対していくつかの見解が提示され  
ている。たとえば平岡敏夫は鷲只雄の作品前半の細如絮説の重要性(3)を受けつつ、  
「敦賀への道行きは、そのまま、第一段・第二段に描かれた五位という人間への理解を  
深めて行く道行きであった」(4)として、前半の重要性を確認している。五位への理  
解を深めていくのは読者である。デビュー作「鼻」(『新思潮』一九一六・二)におい  
ても、語り手は読者に対して長い鼻の持ち主であった禅智内供への同情を請うように  
「憐れむべき内供」と明言しつつ、読者を語り手と同様の境地に立たせようとした。  
「芋粥」においても、五位に対する内面理解を読者に浸透させるためには、やはり多言  
を費やす必要があったはずである。だが、「芋粥」の場合、主人公への視点だけではな  
く、利仁という「朔北の野人」との対比の問題がある。作品の後半から登場するにも  
かかわらず、読者にとつて利仁の存在感は五位に比べて格段に高く、彼の発言や態度  
は誘引力に満ちている。五位でさえ敦賀への道行きの途中で利仁に対して次のように  
感じている。

唯、利仁の意志に、支配される範囲が広いだけに、その意志の中に包容される自  
分の意志も、それだけ自由が狭くやつになつた事を、心強く感じるだけである。

このように利仁の存在感が絶大なのに比べて、五位はその風貌から細々とした欲望  
まで、典拠の一つとした「ゴゴリの「外套」(5)同様、小説の主人公には不向きな風  
采のあがらない男として描かれている。存在感において利仁との差異は明白であり、  
そのような五位の内実を読者に好意的に理解させるには、ある程度叙述に時間をかけ  
る必要がある。また、同僚などの悪戯に対し「彼らの無精を責めてある」時のいじ  
らしい心持ちを持ち続け、五位を「全く別人として」見る青年(無位の侍)を登場さ  
せることによつて、五位に対する純粹な他者の承認を設定し、五位という人物への素  
朴な共感を読者に強くアピールしている。ちょうど、芥川の初期の習作「老狂人」(6)



に登場する老人に対して嘲笑した「私」が最後に内省することでその老人を「深く尊敬」したように、五位は語り手によって守られているのである。このように五位に対する理解と共感を深めておかなければ、結末における五位の幻滅や懐古は生きてこない。三好行雄は和田繁二郎の論(7)を「利仁と五位の対立関係を、小説の構造に導入した最初の説」として評価し、その延長上で利仁と五位の位置づけを試みた。その結果、二人の関係を作者芥川龍之介のいう生の「下等さ」の具体化にほかならぬ(8)とした。こうした作者の人生認識に帰着させる読みは、確かに芥川自身の人生観 把握において有効だろう。だが、あくまでも作品に止まってみることに着目すべき重要な要素とは、存在感の絶大な利仁と、語り手が自ら共感を請う五位との差異の構造そのものではないだろうか。実際、五位が自分とは非常に異質な他者と空間とに出会って、改めて自己を確認あるいは喪失する物語、という読みに近年の論調は傾いている。たとえば笠井秋生は「五位の悲哀は、利仁との間に存在する財力や権力の圧倒的な距離を痛切に自覚させられたことによってもたらされた」(9)とし、清水康次は「朔北の野人は、五位に、彼の人生の根本的な改革を迫ってくる」(10)と述べ、さらに石割透は「それまで自己の生を支えていた夢も奪われ、利仁に全人的に支配されるという形で保たれていた利仁との関係も、芋粥を与えられた瞬間に解体し、全てを喪失して五位は、遠く敦賀に唯一人佇立する」(11)とする。決して利仁が悪意を抱いて五位を幻滅させたわけではないのだが、利仁との出会いによって結果的に五位は右のような見方で捉えられるようになった。

## 2 敦賀における利仁

二人の対比の点で炯眼と思われるのが、榎本敦志による五位の敦賀への道行きの意味付けである。榎本は応仁天皇の神話を引きつつ、敦賀の異境性に着目して、「芥川は五位を都から引き離すことによって異郷の時間と空間すなわち失われた神話の世界にひたる人間を必要としていた」(12)と述べている。そして、古来からの神話的世界に訪問譚に則りつつも五位は敦賀の土俗的な歓迎には馴染めず、いわば神話的に回帰することはできなかった、とする。この見解は、芥川の『今昔物語集』への傾斜における「野性の呼び声」(13)との関連において大変興味深い。但し、この点について「帰るべき土俗の共同体を持ってない芥川は、その距離を痛感しながらも西欧を志向せざるを得ない悲劇を生き、自裁へと至る」(14)と、やや早計に芥川の悲劇に帰着させてし

まっている点には疑問が残る。

いずれにせよここで問題なのは、五位が利仁によって「異郷の時間と空間」に運ばれたことそのものの捉え方なのだが、榎本はそれを神話的世界への回帰とその不可能性とした。いわば、五位の敦賀における土俗的な振る舞いとてなしとを、芥川の憧れた野性のエネルギーに満ちた世界と捉え、結局はそこに安住できない五位 誰とも共有できない「一生を費やしている欲望」を抱いていた自己を懐かしむ五位 孤独を作者の問題としてその事態の深刻さを指摘しているのである。だが、利仁の世界は単なる土俗的共同体の表象としてのみ捉えるだけでは済まないのではないだろうか。利仁は「残肴の相伴」の際、五位の「何時になつたら、これに飽ける事かろう」という呟きを聞いて、「気の毒なことじや。」と軽蔑と憐憫とを一つにしたような声で受けて、五位の望みを叶えてやろうと言いつつ出出す。この時の利仁の五位に対する同僚としての態度は、階級としては同等でありつつ関係としての差異が明白な状況の中で、優越者による弱者への一種のヒューマニズムの発動ともいえるだろう。

利仁は五位の「欲望」を叶えてやろうとする。そこには、「鎧のある、鷹揚な、武人らしい声」の持ち主、そして「肩幅の広い、身長を抜いた逞しい大男」という豪快でかつ権力志向的な利仁の、「酒をのむ事」と「笑ふ事」だけを心得た強靱な自己肯定意識が見受けられる。もちろん、その是非や倫理の問題をここで問うのではない。むしろ利仁は道行きの際に悪戯つ子のような表情さえるユーモアをもち得た好人物でもあるのである。だが、二人の人物造形において、意外な側面からも看過できない対比的事例が見受けられる。

五位は彦犬が子供たちに打たれているのを見て同情し、初めて勇氣を出して制止しようとする。「もう、堪忍してやりなされ。犬も打たれれば、痛いのでう」と声をかけている。一方、利仁は敦賀の道行きに際し、狐を見かけると、その狐を「高く目の前へつるし上げ」て先駆の使者として利用する。両者の直面している状況が全く違っているのを承知の上で比較した場合、五位は動物にも自己と同様の心性を見出しているのに対し、利仁はあくまでも動物を人間の支配下に置いた道具として利用している点で大きな違いが見られる。いささか飛躍した視点を借りれば、五位の心性は仏教的なそれに近い。一方利仁の態度には、いわば、五位に対してヒューマニズムを発動した手堅い自己肯定意識とともに、強靱な人間中心主義が働いているのではなかったか。そうして、彼のそのような態度は、彼の本拠地である敦賀において存分に発揮されるのである。

敦賀において利仁は、五位に「万事が、京都の自分の曹司にみた時と比べれば、雲泥の相違」を感じさせるほどのもてなしを与える。そして、夜のうちには周囲に住む下人たちに山芋の進呈を命ずる。翌朝には、集まった二三千本の山芋を何十人もの人

員を使って巨大な五斛納釜の中で「恐るべき芋粥」を作らせる。客に対する厚遇、そしてこの過剰生産と大量消費の実現力は、利仁の自己肯定意識と人間中心主義に彩られて、神話的な地方の土俗性という趣を十分に越えてしまっているのではないだろうか。ここには人間の飽くなき欲望への放埒な肯定があり、生活への逞しい享樂主義が流れている。それだけにたった一つの欲望以外は枯渇しているようにさえ見える五位の存在は、自然に浮き上がったしまわざるを得ない。五位は、芋粥を飽きるほど食べたい、という些細な思いを自らも「彼の一生を貰っている欲望だとは、明白に意識しなかつた」のである。その「充たされるか、充たされないか、わからない欲望の為に、一生を捧げてしまふ」ような男である。しかも彼に向けられた周囲の揶揄に対しても「少なくともわき眼には、無感覚らしく思はれた」程度にしか反応しない。いわば、欲望や自己保身の欲求などを執拗に意識する近代人とは趣を異にした、最低限の自意識だけで生きている自己肯定力の希薄な男といえるのではないか。一方で利仁は、芥川がその晩年に著した「河童」(『改造』一九二七・三)における「旺盛に生きよ」を教える近世近代教(『生活教』)の典型的な信奉者とも見られることのできるものである。このような五位と利仁とを対比する時、異界訪問譚としての「芋粥」の時空構造は、単に『今昔物語集』の平安末期の世界に限定して読まれるのではなく、とてつくと思われる。

### 3 近代の物語として

芥川龍之介はその晩年、「文芸的な、余りに文芸的な」(『改造』一九二七・二、四六)において、ゴーギャンなどの作品に『今昔物語集』に発見したものと同様の「野性の呼び声」を感じ、さらにギリシヤに端を発する西洋芸術に「西洋の呼び声」の誘引力を感じていると書き残している。そして芸術上における東洋と西洋の根源的差異を次のように記した。

現世の日本に生まれ合わせた僕は文芸的にも僕自身の中に無数の分裂を感じざるを得ない。(中略)僕はこの不可思議なギリシヤこそ最も西洋的な文芸上の作品を僕等の日本語に翻訳することを避けてゐるのではないかと思つている。

芥川の享受した芸術がベンヤミンのいう複製時代の芸術(15)だったとはいえ、ここには西洋芸術を同時代的に理解していた芥川の、西洋に対する美学的洞察がはたっていることを見ることが出来る。と同時に、当然のことではあるが、西洋世紀末芸術に耽溺した芥川という東洋の作家が、芸術上において、更にはより生理的レベルにおいて、西洋との違和を認めないわけにはいかなかったことを物語っている。第二章では、「舞踏会」(『新潮』一九一九・一)において、第一次世界大戦の時代に芥川の東洋と西洋との融和意識が見られることを論じる(16)が、そうした東西の差異に対する認識は芥川を晩年まで捉えて隠さなかつた。いわば、半強制的にはあるにせよ近

代が自明的になりつつあつた大正において、芥川の近代への一種の「違和」は、様々な形に変容しながら彼の生涯のテーマの一つとなつたといえる。

芥川の準処女作「羅生門」(『帝国文学』一九一五・一一)において、先に論じたように、半主体的、半強制的な近代の論理の獲得の行方に対し、不透明な「黒洞々たる夜」を設定せざるを得なかつた(17)。語り手は、歴史を舞台に借りつつも近代への違和と誘引力とを同時に覗かせている。後述する初期の作品「手巾」(『中央公論』一九一六・一〇)では、東洋と西洋の橋梁になろうとする長谷川先生を登場させ、その人物に代表されるような表層的な大正の言説への批判を試みている(18)。また、「猿」(『新思潮』一九一六・九)においても、軍艦内でおきた盗難事件を描き、強制的な軍隊組織の中で如何ともし難い人間の悲哀とその背後にある権力構造のさりげない告発を描いている。いずれも題材や設定が異なるのは当然のこと、美的、抒情的意匠を中心に置いた作品世界を創造しているのだが、その背後に近代の問題を内包させている点を看過するべきではないだろう。時代を近代以前に設定した作品について、芥川は「編輯後に」(『新思潮』創刊号 一九一六・二)において、早くから「単なる歴史小説の仲間入りをさせられてはたまらない。」などと明言していたように、「芋粥」という作品もまた、そういった一連の初期の作品群の中において読むことができるのではないか。(19)

たとえば、「芋粥」より約五年程前に発表された高村光太郎の「根付の国」(『スバル』一九一・一(20))では、個人主義の行きわたつた欧米を訪問した光太郎の視点から日本人の封建的醜態さを半ば自虐的なユーモアでうたつたことは有名である。西洋近代観との対比において見れば、日本人の風習、心性や容貌に光太郎の感じたような苛立ちを覚えることを避けることはできない。これについて吉本隆明が、「動物電気が足りないものサディズムであり、文明観における西欧への劣性の表現である」とみることが出来る(21)と述べているのも同様の点を突いている。翻つて五位のみずばらしくだらしない風貌や弱々しく自意識の希薄な姿勢を思えば、細部の違いはあるにせよ、まさに光太郎が西欧の視点から見ても嫌悪する日本人の一つの姿を、芥川がやや誇張的に、及び共感的に形づつたものとして類似的に想定できるのではないか。

「芋粥」をそのような近代の物語に置き換えてみれば、五位に対比される利仁は、当然のごとく西洋の特質を十分に備えた存在として把握されてくるのである。光太郎自身も「動物電気」の不足を劣性として意識せざるを得なかつたようだが、芥川も「野性の呼び声」を『今昔物語集』のみならず西洋芸術にも、別の形で違和を覚えながら誘因力として感じざるを得なかつた。

「芋粥」は『今昔物語集』に舞台を借りつつも、そのような西洋からの「野性の呼び声」を潜在的に利仁に託していたのではなかつたか。

#### 4 「ニーチェ的な生命力の蕩尽」への抵抗

たとえば、東洋と西洋との認識の違いを示唆的に論じている倉沢行洋は、西欧に発したヒューマニズムは「人間が世界の中心で、万物より一段高い地位を占めて、万物を支配し利用する」という世界観、人間観であり、「人間が高貴なものの、王者たるの資格をもつもの」(22)であると述べる。まさに利仁の世界観に通じるものである。それに対し、風采が上がらず野性味にかけ、自己特権意識の希薄な五位が、右のような世界観に馴染めないのは当然である。敦賀に向かう途中で、一時は利仁の頼もしい姿に心強く感じ、その包容力に詭つような姿勢を見せる。

阿諛は、恐らく、かう云ふ時に、最も自然に生まれてくるものであらう。読者は今後、赤鼻の五位の態度に、幫間のやうな何物かを見出しても、それだけで妄にこの男の人格を、疑ふ可きではない。

このように見るとき、五位と利仁との関係が、近代における洋の東西の構造を示唆している指摘するのはいささか恣意的過ぎるであらうか。この構造をたとえば、ロンドンに留学した夏目漱石の「余は英国紳士の間にあつて狼群に伍する一匹のむく犬の如く、あわれなる生活を営みたり」という『文学論』(大倉書店 一九〇七・五)の「序」の言葉を重ねてみてもよい。近代における「異郷」は、既に海を越えている。

山崎正和はかつて、消費社会における「自我」の問題を論じていた。西洋近代に始まる消費社会のイメージの根底にあるものをボードリヤールの言に代表させつつ、「人間の欲望はしばしば権力的志向的に働き、より多く、より早い消費を見せびらかして他人に差をつけることに狂奔していた」とする。これは、まさに利仁の人物造型に近い。一方、人間の持つ物質的欲望の満足は成就されていない間にだけ成立し、完全に成就された瞬間に消滅する「きわめて皮肉的な構造」であるとし、「一定の目的を志向しながら、けつしてその実現を求めない」という特殊な構造を持つているとする。そうして、興味深いことに、物質的欲望の有限性を嘆き、ものの消耗を遅らせることに満足を見出そうとするもうひとつの欲望があつて、それは「ニーチェ的な生命力の蕩尽とは正反対に、所詮は瞬時に終る生命の燃焼にさからひ、あらゆるわざを使ってそれをせき止めようと試みる」(23) 嘗為だという。とすれば、近代産業社会に端を發した「生命力の蕩尽」の対極にある、欲望の満足をせき止めようとする心理作用は、ちょうど自己認識の不明瞭な五位の抱いていた細々とした「一生を費いてゐる欲望」に近いのではないか。ちなみに、芥川は「芋粥」を執筆する三年前にニーチェの「ツアラトウストラ」を読んでおり、「ニーチェ的な生命力の蕩尽」についても理解していたと思われる。(24)

人間は、時として、充たされるか、充たされないか、わからない欲望の為に、

一生を俵げてしまふ。その愚を晒う者は、畢竟、人生に対する路傍の人に過ぎない。

語り手によるこの文言が、やや浅薄な警句として響いてしまつのは、西洋近代に擬する利仁のようなタイプにとつてはもともと認知外にある認識であり、近代人たる読者も「路傍の人」になりかねないからであらう。なお山崎は「生命力の蕩尽」の極北にある、欲望をせき止めようとする一つの典型を、前近代における日本の茶の湯の世界に見ていることには留意したい。

ここで重要なのは、欲望の満足をせき止めようとする姿勢が、いわば近代の個人主義の絶対的的自我肯定の風潮の対極のところにある、ということなのである。自我に絶対的の基盤を置く考え方は、欲望の満足は「生産」という形で増長させてきた近代産業化社会の産物であることは、すでに指摘されて久しい。これについては、たとえば三浦雅士も「共同体の最小単位を実体的な諸個人に置くという考え方はいうまでもなく産業革命以降に流布された虚構」だとしている。そして、この考え方は生産力の向上に有効であるようになってはじめて常識として一般に流布されたに過ぎず、文明にとつて必ずしも有効でないことが明らかになりつつある現代においては、絶対的「自己」神話は「微妙に歪みはじめていくほかない」(25)と論じている。いうなれば、自己肯定型の利仁の領域である敦賀において、過剰な生産の中にあつて五位の「明白に意識しなかつた」ほどの欲望が生理的に終息し、欲望の満たされない、つまり欲望を先延ばしにして生きていくかつての自分の姿を懐かしむのは、五位にとつては当然の結果だつたのである。芥川は典拠『今昔物語集』及び『宇治拾遺物語』に沿つてほぼ忠実に物語を展開していながら、利仁の館においてあてがわれた女性と一夜を共にする五位の記述や一ヶ月ほど滞在して多くの土産を抱えて帰郷する五位の姿を周到に抹消し、結末に至るまで五位の芋粥へのささやかな欲望の一点に集約させて利仁との対比を焦点化している。利仁の館において、前夜から「芋粥を食ふ時になると云ふ事が、さう早く、来てはならないやうな心もち」で不安になる五位は、いわば欲望の満足に至ることが、虜犬にさえ自己同様に同情し、他者の悪戯を明確な罪悪としてさえ定義付けられないこれまでの自らの生の有り様を否定して、絶対的「自己」といういづれ崩壊するはずの神話の世界に足を踏み入れることへの恐れへとつながっていたのではなかつたか。

#### 5 近代に対する構造的示唆

まさに五位の不安は、そういった近代において交錯しはじめた世界観のねじれに際して存在の根源への震撼を内包しており、噓によって目が覚めたことはその状況から離脱すべきことを示唆していると思われるのである。だが、五位は確かに「晴れては

るても「風が寒い」所にいる。そうして彼の今後の行方は作品には描かれていない。それこそ芥川の生きた近代という時代そのものが五位同様の立場に存していたからではないか。ゆえにその行方は語り手には結論付けられない。彼に「今」できることは単に利己的な世界には馴染めないことの生理的、直感的確信と、今までの自分の有り様を幸福であったと懐かしむことだけなのである。五位の「此処へ来ない前の彼自身を、なつかしく、心の中で振り返」る心性は、後に「舞踏会」や「離」(『中央公論』一九三三・三)に描かれるように、そのまま、不可抗力的な近代への懐疑と批判に接続しているのではないか。すなわち、西洋崇拜を伴う近代化のパラダイムを利己によって端的に象徴させかつ五位に体験させながらも、対して自らのアイデンティティを失わないよう、五位はこれまでの欲望延長主義を持続させていく。そうした五位の態度に、人間中心主義を相対化し、近代を逆照射する芥川のモダニズムのスタンスをみることができると思われるのである。

芥川が 剎那の感動、一瞬の美 に赴くのはけだし当然のことであった。たとえ「奉教人の死」(『三田文学』一九一八・九)のように、「生命力の蕩尽」ではなく、生命が剎那の一点に収斂されるような人間存在の尊厳を最期まで引き伸ばして終焉を尊く迎える姿を描いたことは、西洋世紀末思想の影響だけでなく、近代を参照する発想が介在しているとも思われるのである。だがそれは、「羅生門」でも論じたように、近代のうねりのただ中に生きつつ、それに取り込まれまいと抵抗する、空転に近い虚しい営為ともいえる。文人趣味への耽溺を望みつつそれに没頭できなかった芥川の姿勢も想起されるが、濫褻のように憂鬱な「江戸以来の向島の桜」(『或阿呆の一生』「改造」一九二七・一〇)に自らを見出すという彼の晩年の認識は、モダニズム文学の宿命としての過度期の構造的課題を物語っている。

一種の 物語 に帰属しようとする芥川の作品の多くは、語り手が全知の立場から物語世界を結末の一点に集約させることを目的としながらも、それを心理的、象徴的描写や巧妙な筋や構成によって引き伸ばしていく語り方を標榜しているのが見受けられる。この手法は、絶対的「自己」を過信し豊穣な生命力を肯定する拡散的才能の発露としての個人主張的語りではなく、瞬時の生命の燃焼、自己と外界との調和、あるいは一つの観念や発見への限らない節制による物語的語りによって作品を紡いでいったことを示唆している。西洋世紀末思想に耽溺した彼は、作家としての出発点から限りなく伝統的な思考と日本的(東洋的)感性に基盤を置いた、しかしそれゆえに近代の懐疑と不安とを常に享受しなければならなかった存在でもあった。そういった意味で、「芋粥」は、主人公とサブ主人公との関係、語りの方法、結末の暗示性など、重層的に芥川の創作意識を構造的に示唆して止まないと思われるのである。

注

- (1) 吉田精一『芥川龍之介』(三省堂 一九四二・一二)
- (2) 夏目漱石は、この書簡の中で次のように書き送っている。「あれは何時よりも骨を祈り過ぎました。細叙繁叙に過ぎました。然し其所に君の偉い所も現れてゐます。だから細叙が悪いのではない。細叙するに適當な所を捕らへてゐない点丈がくた／＼しくなるのです。(中略)芋粥の命令が下ったあととは非常に出来がよるしい。立派なものです。然して御手際からいふと首尾一貫してゐるのだから文句をつければ前半の内容があれ丈の努力に価しないといふ事に帰着しなければなりません。」
- (3) 鷲只雄「芥川と漱石 漱石書簡の評をめぐっての断章」(『国文学論考』一九七三・三)
- (4) 平岡敏夫「芋粥」(『稿本近代文学』一九八〇・七 『芥川龍之介 持情の美学』大修館書店 一九八二・一一)
- (5) これについては、座談会「菊地久米を囲む文学論」(『文学界』一九三八・九)における久米正雄の言をはじめとして、すでに定説となっている。
- (6) 葛巻義敏編『芥川龍之介未定稿集』(岩波書店 一九六八・二)参照。
- (7) 和田繁二郎「芥川龍之介」(創元社 一九五六・三)
- (8) 三好行雄「芥川龍之介論」(筑摩書房 一九七六・九)
- (9) 笠井秋生「芥川の「芋粥」の構成と主題」(『梅花短期大学研究紀要』一九八五・二 『芥川龍之介作品研究』双文社出版 一九九三・五)
- (10) 清水康次「鼻」・「芋粥」論「解釈」という方法にふれて」(『国語国文』一九八〇・一〇 『芥川文学の方法と世界』和泉書院 一九九四・四)
- (11) 石割透『芥川龍之介 初期の作品の展開』(有精堂 一九八五・二)
- (12) 「神話に帰帰できなかった男 「芋粥」への一視点」(『日本近代文学』一九九五・一〇)
- (13) 芥川は「今昔物語鑑賞」(『日本文学講座 第六巻』新潮社 一九二七・四)において、次のように書いている。「今昔物語」の芸術的生命は生々々々しさだけには終つてゐない。それは紅毛人の言葉借りれば、brutality(野性)の美しさである。「なお、この「野性の美しさ」を、芥川は西洋の表現(「紅毛人の言葉」)から借りてきている点は看過しがたい。後に述べる、西洋芸術による「野性の呼

び声」と関連する。

(14) 注(12) 参照。

(15) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」(一九三六)(岩波文庫、野村修編訳『ボードレール他五編』一九九四・三) 参照。

(16) 高橋龍夫『舞踏会』論 ボードレール『悪の華』との照応から「『日本近代文学』一九九五・八」参照。

(17) 高橋龍夫『羅生門』論 感性から論理へ「『日本語と日本文学』一九九六・八」参照。

(18) 高橋龍夫『手巾』論 大正の言説との位相「『稿本近代文学』一九九六・一一」参照。

(19) この点については、小澤純『芋粥』の中のベルクソン 意志と欲望の相関「『芥川龍之介研究10』二〇一六・三」において、「鼻」だけではなく「芋粥」も『時間と自由意志』への強い感銘と踵を接して書かれ始めた点については留意しておきたい。」とする重要な指摘をしている。

(20) 高村光太郎は「根付けの国」の中で、日本人を「魂のぬかれた様にぼかんとして／自分を知らない、こせこせした／だばはぜの様な、麦魚の様な、鬼瓦の様な、茶碗のかけらの様な日本人」とうたっている。

(21) 吉本隆明『高村光太郎』(『現代作家論全集6』五月書房 一九五八・六 講談社文芸文庫 一九九一・二)

(22) 倉沢行洋『東洋と西洋世界観・茶道観・藝術観』(東方出版 一九九二・二)

(23) 山崎正和『柔らかい個人主義の誕生 消費社会の美学』(中央公論社 一九八四・五)

(24) 日本近代文学館所蔵『芥川龍之介旧蔵書』には、ニーチエの著書が三冊所蔵されており、そのうちの二冊『Also sprach Zarathustra』(Aus dem Nachlaß 1882 1885)の扉には赤インクで「Hongo Feb. 11 1913」との書き込みがあり、一九一四年三月一九日付井川恭宛書簡では「僕は此頃になつてよんでゐるツアラトストラのアレゴリーに限りない興味を感ぜずにはゐられない」と書き送っている。

(25) 三浦雅士『私という現象』(冬樹社 一九八一・一 講談社学術文庫 一九九六・一〇)

七 「手巾」論 大正の言説との位相

### 1 「手巾」の射程

「手巾」(一九一六・一〇)は、芥川龍之介が初めて『中央公論』に執筆した作品である。芥川は、執筆直後の秦豊吉宛書簡(一九一六・九・二五)で、「中央公論へは新渡戸さんをかいたので社会的反響が僕にとって不快なものでない事を祈つてます」と書き送っている。当時、文壇への登竜門とされていた『中央公論』の性格を考慮すると、新渡戸稲造をモデルにした小説を書いたことは、芥川が痛烈な「社会的反響」をある程度狙っていたのではないかということも容易に察することができる。実際、「偷盗」(『中央公論』一九一七・四・七)の構想の代わりに「手巾」が先に執筆された経緯は既に笠井秋生の論(1)などに詳しく、初めて『中央公論』に書くということ、芥川が少なからず「社会的反響」を意識していたことが伺われるのである。

では、実際の反響はどつであつたかといえば、同時代批評においては賛否両論であつたが、好評、不評ともに「社会的反響」というほどのものではなく、作品の核心部分に触れているような批評は見られない。たとえば「作者のこの作に目指した暗示は恐らく現在の文壇で唯一と言つてもいい」(2)、「云ふまでもなく驚くべき程度にまで、巧なる皮肉である」(3)、「思ふところを平気でぐんぐん書いてゆく手腕は、老巧を極めたもの」(4)といった評言は、「暗示」「皮肉」「思ふところ」という表現によって、具体的な「反響」が閉じられている。不評の場合でも、「何処が面白いのか」(5)、「何を書こうとしたのか雑然として分つて来ない」(6)といった漠然とした表現で触れられているだけである。このような事情は、即評を強いられる同時代批評の性質上の問題とも考えられるが、同時に、実際のモデルが存在することから、論者のほうが作品の問題提起に対して具体的な深入りを回避しているケースもあると思われる。もちろん、詳細な言及は、後世における「手巾」論の具体的な考察に委ねられてもよい。

しかし、作品の第一次的役割は、やはり同時代におけるタイムリーな効果のほずである。やや逆説的ではあるが、同時代の各評者が口を揃えたように「暗示」「皮肉」「思ふところ」といった抽象的な表現によって評価したこと自体が、まさにその当時にあって「手巾」という作品を芥川が執筆しようとした動機と結果的に不可分な問題を孕んでいるように思われてならない。「社会的反響」を危惧した芥川だが、危惧する以前に、作品の問題提起自体が、ある意味では等閑に伏せられてしまったといつてもいいのではないだろうか。

『新思潮』第一年第八号(一九一六・一〇)の「編集の後に」では、久米正雄によ

つて、「新理知派とも称すべき彼の小説中、殊に文明批評を狙った「手巾」の如きは、殊に注意して読んで頂き度い」とさえ紹介された作品にもかかわらず、その「反響」に具体性はない。以後も、「手巾」は主人公のモデルが明確であるせいか、ともするとモデル批判という、作品の内部世界で完結してしまう論が多く提示される傾向にある。

従来の「手巾」論は、既に「手巾」の草稿としての「武士道」(小品 久米に獻ず)(山梨県立文学館蔵)に基づいた「手巾」の創作過程の考察(7)や、同じ新渡戸稲造をモデルにした久米正雄の「母」(『新思潮』一九一六・八)との比較による「手巾」の考察(8)などが提出され、アプローチの方法が従来よりもより綿密になった。だが、作品論の焦点は、あくまでも新渡戸稲造をモデルにした長谷川先生の思考や態度、信念への批判に当てられているものが多い。たとえば、奥野政元は、西山夫人に対する長谷川先生の理解について、「自分を超えた高い価値あるものに出会いながら、やがてはそれを、自分の価値観にまで引き下ろして、安心し満足」しているとし、「自己の二元的価値意識にかかわる見解に、引きつけてしまった長谷川先生の虚妄が、ここでは批判されていたのだ」(9)という読みを提示している。また、久米の「母」と比較して論じた酒井英行も、芥川の批評の不徹底を「封建的価値観、前近代的思想が残存する社会を生きざるを得ない痛苦、それとの葛藤が皆無である。時代の現実から乖離した高みから見下ろす観念性が顕わである」と指摘した上で、「手巾」は、自己を安全地帯に置いての、新渡戸稲造への軽い揶揄である(10)という見解に帰着している。さらに、先に触れた草稿「武士道」を参照している笠井秋生も、結論的には「この作品における芥川の真の意図は、武士道の型を武士道だと信ずる長谷川先生を風刺することであった」とし、「勿論、この芥川の風刺は、『武士道』の著者新渡戸稲造その人に向けられている」(11)と述べている。

このような主人公長谷川先生批判、という視点は、恐らく「手巾」という作品のテーマから逸れることのない無難な読みといえるであろう。しかし、『中央公論』に掲載された芥川の「手巾」を、久米正雄がわざわざ『新思潮』の編集後記に「文明批評を狙った」として紹介していることに立ち返ると、長谷川先生という主人公そのもののへの風刺や批判といった作品内部に閉じられてしまう見解に、物足りなさを抱かざるを得ない。従来における芥川の個々の作品論において危惧されるのは、作品内部の鑑賞に忠実な余り、単なる作品そのものの慎重な読みにとどまってしまい、作品や作品群の同時代における、あるいは後世に向けられた、いわば批評としての文学性が看過されてしまっていることではないだろうか。ちなみに、小谷瑛輔が、「手巾」発表と同時代の文壇の言説を丁寧分析しつつ「長谷川先生が立ちすくむ場所は、スタートを切りつつある新人作家芥川龍之介が批判を受ける場所と実はそう離れてはいない」(12)とし、芥川自身の作家としての出発点の問題として「手巾」に新たな光を当てている

点は注目値する。ただし、「文明批評を狙った」とする久米の評言を踏まえるならば、芥川個人の創作態度以上に、「手巾」の射程は広いのではなかったか。

海老井英次は「武士道」の精神を基にした長谷川先生の自負する「東西両洋の間に横たわる橋梁」を、「橋梁」とは名ばかりの「浮橋」的存在でしかない」と批判し、「西欧的なものと日本的なもの」と、この両者の「調和」を実現したと信ずる「ロスモポリタン」長谷川先生を戯画化することによってその「調和」自体が戯画的なものでしかないとするのが芥川の「文明批判」的な立場だった」と述べている。そして、この当時の芥川は既に「東と西との「調和」の困難さ」を認識していたとし、その問題が「生涯にわたって芥川の抱き続ける課題になっていたのである」(13)と指摘した。

右のような海老井の指摘は、「手巾」という作品読解に止まらず、芥川の作品群を読むにあたっての重要な見解を提示していると思われる。ここでは、冒頭にあげた同時代批評が具体性を欠いているという懸念を念頭に置きつつ、さしあたり海老井の見解の延長上で作品を再検討し、「手巾」という作品が当時投げ掛けようとした問題を改めて考察していくことが必要であろう。「文明批判を狙った」という久米の言をもつてすれば、作品に批評を込めようとした芥川の創作方法とその意識は、後に、大正という言説に対する作家芥川龍之介の位相と密接に関わらざるを得ないという問題に結び付いていくと思われるのである。

## 2 長谷川先生の人物造型

「手巾」の主人公長谷川先生をめぐる描写は、明らかに批評と風刺に満ちている。まず、先生の叙述を中心に、そのことを確認していきたい。

長谷川先生の教育家としての態度は、作品の冒頭で「ストリントベルクの作術劇」を読んでいる先生の、次のような描写に象徴されている。

学者としてのみならず、教育家としても、令名のある先生は、専門の研究に必要なでない本でも、それが、何等かの意味で、現代の学生の思想なり、感情なりに、関係のある物は、暇のある限り、必一心は、眼を通して置く。

この一種の教養主義めいた姿勢は、もちろん教育者としての立場を意識した模範的な態度であるのだが、「岐阜提灯の方を、漫然と一瞥する」や否や「先生の思量は、ストリントベルクを離れてしまふ」という様子からも、この姿勢が、型通りの通読であることは一目瞭然である。「手巾」において、冒頭から既に語り手による先生への揶揄は始まっている。改めて、結末に至る作品解釈に、長谷川先生のモデル新渡戸稲造への風刺を強調せずとも、そのことは明白であろう。「亜米利加人」の奥さんが日本を気に入っているのも、「日本の巧緻なる美術工芸品」に代表されているのであって、これもジャポニスムを配した異国趣味を脱しない表層的な日本理解に過ぎない。型通りに眼

を通して本を下に置く度に、「奥さんと岐阜提灯と、さうして、その提灯によつて代表される日本の文明」とを思う先生は、いわば、予定調和的で保守的な観念的思想家ということができよう。しかし、近代化の中で形骸化しているはずの「武士道」を改めて持ち出して、「却つてその中には、欧米各国の基督教的な精神と、一致すべきものさへある。この武士道によつて、現代日本の思潮に帰趣を知らしめる事が出来るならば」と考える長谷川先生を、一笑に付す事は出来ない。実際、明治末期から大正前期にかけて、新渡戸稲造は思想家、教育家として世に広く知られており、彼の経歴や当時の活躍した事情は浅野洋の論(14)に詳しく示されている。ちなみに、近代において「東西文化の融合」などの主張を説いた人物は、井上哲次郎をはじめとしてその数は少なくなく、また、時代に乗じ、様々な思想や精神的支柱を引き出して合理化しようとする傾向は、何も新渡戸に限ったことではない。それが明治から昭和に至る近代の歴史的事実であることは、丸山真男が『現代日本の思想』の中で次のように語っているところである。

何かの時代の思想もしくは生涯のある時期の観念と自己を合一化する仕方は、はたから見るときわめて恣意的に見えるけれども、当人もしくは当時代にとつては、本来無時間的にならざるべきか、それはその都度日本の「本然の姿」や自己り出して来るだけのことであるから、それはその都度日本の「本然の姿」や自己の「本来の面目」に還るものとして意識され、誠心誠意行われているのである。(15)

とすれば、むしろこの場面で問題となるのは、先に海老井の指摘を引用したように、「自ら東西西洋の間に横はる橋梁にならう」とし、しかもそのシンボルとして「奥さんと岐阜提灯と、その提灯によつて代表される日本の文明とが、或る調和とを保つて意識に上る」ことを愉快地思う極めて樂觀的、表層的な思考に安住して疑わぬ先生の姿勢である。そしてまた、この自己の安住した思想(というよりもまさに型)に囚われているが故に、型通りに眼を通す書物からは何ら精神的、思想的に揺さぶられない先生の心的傾向が問題なのである。

作品の冒頭に、先生のいわばプロフィール紹介があるが、今までの論では、「先生の専門は、殖民政策の研究である」という箇所について触れられていなかった。単純に考えても、異国趣味豊かなアメリカの奥さんを配し、武士道を支柱に西洋文明と拮抗しようという長谷川先生の視点に、近代化していく日本そのものが持つ矛盾としての「殖民政策」(16)をめぐる問題意識は皆無に近いと思われる。もちろん、アジアをはじめとする非西歐文明地域への「橋梁」の意識はない。先生の「調和」は、西歐と日本が対象なのであって、「国際間の平和も、これから促進されると云ふ事があるであろう」という願望も、先生内部で自己完結してしまつた「調和」の意識に過ぎない。

また、日本の近代化にコミットした長谷川先生の思考には、いわゆる「文化」「芸術」といった分野の相互理解の視点が当然ながら欠けている。あるいは、そのような抽象的表現を避けるならば、当時日本でよく読まれていた西欧の作家、ストリントベルクのエッセイには全く興味を示し得ない、といえる。「東西西洋の間に横はる橋梁」になるうとするならば、具体性を持った文化、芸術の介在を無視できないはずである。ストリントベルクのドラマトウルギイを先生に読ませようとする設定は、現代の芥川研究の地点から見ればいかにも芥川的であるといえるが、「云はば、中学の英語の教師が、イデオムを探す為、バアナアド・シヨウの脚本を読むと、別に大した相違はない。」という語りは、先生の心的傾向を痛烈に批判しているとも受け止められる。

こうして「東西西洋の間に横はる橋梁」は、「武士道」という概念を基にした先生の観念的戦略に過ぎず、何ら具体性を持っていないように映ってくる。先生が近代化された日本を思う時の「日本の文明」という表現も、西洋文明と対置し拮抗させようとする先生の無意識的な発想が根底にある。「日本の文明」とはいったものの、それを岐阜提灯に代表させている先生において、その内実についての検証や認識が十分であったとは全くいいがたい。少なくとも、作品に描かれた長谷川先生像からは、そのように読まれるであろう。

もちろん、主人公をこのように典型的な人物として設定し戯画的に描写する方法を、いわゆる駆け出し作家芥川、技巧に走りながら合理的な産物として非難することもできよう。しかし、このようなカリカチュアを、ここで方法的稚拙として一掃してしまつのは早計すぎるではないか。

先生の描写をもう少し追っていきたい。

### 3 長谷川先生の思考と態度

「日本の文明」などの言葉に代表させられる長谷川先生の抽象的、表層的思考は、個々の事象の具体的様相や本質的な問題に認識が深まることはないようである。それは、西山夫人という他者との出会いをめぐる場面にも、明らかに示されている。

髪を丸髷に結つた四〇恰好の西山夫人は、突然の訪問の礼儀をわきまえた、いわば日本の女性の典型として描かれている。

「結構なおすまひでございます。」

婦人は、稍、わざとらしく、室の中を見廻した。

このような描写で始まる長谷川先生と西山夫人との会話は、まさしく、型と型との接触という趣がある。学生の死を告げられた先生は、その驚きよりも自分の挙措の成り行きを思索している。

茶を飲んだものだらうか、飲まないものだらうか。かう云ふ思索が、青年の死

とは、全く独立して、一瞬の間、先生の心を煩はした。そして、先生は、西山婦人の静態にも不審を抱く。

こんな対話を交換してある間に、先生は、意外な事実に気がついた。それは、この婦人の態度なり、挙措なりが、少しも自分の息子の死を、語つてあるらしくないと云ふ事である。

しかし、婦人が手巾を「両手で裂かないばかりに緊く」握つて全身で泣いている姿を知つて、先生は次のような表情になる。

見てはならないものを見たと言ふ敬虔な心もちと、さう云ふ心もちの意識から来る或満足とが、多少の芝居気で、誇張されたやうな、甚、複雑な表情である。

息子を亡くした悲しみを面に表さず、最後まで「晴々した顔には、依然として、ゆたかな微笑が、たたへてある」という婦人の態度に感慨を抱いた先生は、自分の教え子としての青年の死に対する嘆きもなく、息子を亡くした婦人の深い心痛を忖度することとも無縁の存在として描かれている。婦人の訪問の二時間後、先生の「湯にはいつて、晩飯をすませて、食後の桜実をつまんで、それから又、案々と、ヴェランダの籐椅子に腰を下す」という態度は、冒頭で、学生の読む本に型通りに眼を通して何ら揺さぶられない在り方と共通している。語り手の提示する「第一の発見」と「第二の発見」は表面的レヴェルに止まっています。そこには実は何の「発見」もなく、したがって何の変化も期待することはできない。具体性を欠いた表層的、抽象的な態度は、先生の日常から他者との出会いに至るまですべて網羅されているのである。なお、先生の「第二の発見」の契機は「何かの拍子で、朝鮮団扇が、先生の手をすべつて、ぱたりと寄木の床の上に落ちた」ことにあるが、「朝鮮団扇」は南北朝時代、倭寇がもたらしたものであり、「殖民政策」を研究する先生にとつて相応しい小道具ともなっている。婦人の態度を「日本の女の武士道」と賞賛した先生は、同情する奥さんを満足に思い、「奥さんと、さつきの婦人と、それから岐阜提灯と 今では、この三つが、或倫理的な背景を持つて、先生の意識に浮んで来る」に至る。精神文明に基づいた国際相互理解と平和の「倫理的な背景」という、先生の予定調和的で表層的ともいえる「意識」は、青年の死という衝撃的であるはずの個人的具体性を素通りして、「幸福な回想」に耽ることを許している。

ちなみに、先生が他者との出会いにその具体性を意識し、本質的な問題に深下していく可能性があったとすれば、「伯林に留学してゐた時分の事」に尽きるであろう。西洋人の衝動的な感情の表白を「不思議に思つた」先生は、その時の「怪訝と同情とを一つにしたやうな心もち」を忘れることができない。西洋人の様子が衝動的な感情の抑制に重きを置く武士道の精神と反していることから、武士道によって「欧米各国民と日本国民との相互理解を容易にする」と考えている先生にとつて、相互理解のため

には回避することのできない日常レヴェルでの障壁がここに具体的に存在していたはずである。そして、このような個々の体験から認識的に相互理解が始まるはずである。しかし、先生の描写は「不思議に思つた」だけであり、先生の具体的な体験は東西の「橋梁」にならうとする姿勢に全く反映されていない。この姿勢は、再び丸山眞男の言葉を借りれば、「むしろちがったカルチュアの精神的作品を理解するときに、まずそれを徹底的に自己と異なるものと措定してこれに対面するという心構えの稀薄さ、その意味でのもの分りのよさから生まれる安易な接合の「伝統」が、かえつて何ものをも伝統化しない」(17)といったものに過ぎない。

さて、先生の眼に偶然飛び込んだストリントベルクの指弾する、「二重の演技」は、西山夫人の挙措への感動を冷ますものであった。笠井秋生が「西山夫人の示した姿態と表面上同一である二重の演技が型だと指摘されていることからの類推だろう」(18)と指摘しているように、「日本の女の武士道」としての手巾の姿態が実は型としての「臭味」であるとするれば、「武士道」そのものが型に墮しているという暗示を、ストリントベルクの一連の記述から受けざるを得ない。先生は演出法と実践道徳上の問題とが違ふことを重々承知の上でも、やはり、武士道が型として形骸化していることの暗示を「平穩な調和を破らうとする、得体の知れない何物か」として感じ取つていのである。しかし、すでに多くの既存の論によつて説かれていっているように、先生はそのことに薄々気付いていながらも、「不快そうに三度頭を振つて」アメリカ人の奥さんが認めた日本の文明の象徴としての「岐阜提灯の明るい灯」を眺めてしまつたのである。

「明るい灯」はやがて消え行く不確実なものに過ぎないともいえるが、先生のこの時点での認識は変化していない。それは冒頭から描かれている先生の性質を考えれば当然でもあり、また、型通りに眼を通すことに止まる読書によつて芯から揺さぶられることなど、むしろ心外に思つてであろう。

かくして、先生の抽象的、表層的思考はこのまま継続されることになる。ここに、「文明批判」の不徹底を指摘する論も生まれてこようが、むしろ、このような極めて実態に近い形で描いた結末そのものが、批判としての役割を強めていることにはならぬいだらうか。

#### 4 大正の言説としての 場

ドラマトウルギイの引用部分に沿つてみると、「東西両洋の間に横わる架橋」という考え方は、その具体的内実を伴わず表層的であるが故に、「一面にはそれが楽」であり、また、先生のモデル新渡戸稲造が実際に英文で執筆した「Bushido, the Soul of Japan」(一八九九)が各国で反響を呼んだという「成功」が「動もすればこの手段に赴かんとする」ことになるのであれば、明らかに「武士道」という「手段」は既に「型」に



墮している。いわば、実態にそぐわない主義主張が、先生の内部において観念的平和主義や国際問題への視座を助長しているのである。海老井英次がコスモポリタンという言葉でこのような先生の態度を批判していたが、世界主義者、国際人を標榜するこのコスモポリタンという存在は、現代に至っても、なかなか実現困難であるのが実際のところであろう。芥川に先行する世代の白樺派が大正前期に文壇の主流となり、コスモポリタンの発想に依拠したことは有名であるが、それが日本の 実態的現実の側と結び付いていかなかったことも近代文学史の語るところである。

明治末期から大正前期にかけて、主義主張を掲げつつもその観念性がかりが先行し、現実の側面のほうが置きざりにされざるを得ない傾向は、たとえば、大正デモクラシーや天皇機関説、主客一如などの提唱を見ても、「武士道」に限ったものではなかったはずである。

このような当時の現象と照らし合わせた時、そこには、長谷川先生の一人として観念的・予定調和的な意識の背景に、大正の言説の問題が影を落とす。蓮實重彦は、大逆事件以降の「冬の時代」において、文学を含めた知的言説の総体が、表象としてどまり続ける「抽象性」に囚われていることを指摘している。それは個々の事態が「問題」として抽象化されることである。

「大正期」の社会的言説は、「問題」の時代にふさわしい隆盛をきわめることになる。それが「主義」としてとなえられる度ごとに、具体的な葛藤と矛盾の場が見失われ、差異が消滅してゆく。(19)

長谷川先生の唱える「武士道」も、「具体的な葛藤と矛盾の場が見失われ、差異が消滅して」おり、そういった意味で、明らかに大正時代の言説を体現しているといえるのである。アメリカ人の奥さんと岐阜提灯に心地好さを見出だしている先生は、東西の間に立ちはだかる具体的な葛藤や矛盾を全く問題にしていまいように見える。

ちなみに、西山夫人の息子西山憲一郎の様子がうかがわれる唯一の描写は次のようであった。

やはりイブセンやストリントベルクの評論を書く生徒の一人で、専門は確か独法だったかと思ふが、それが大学へはいつてからも、よく思想問題を提げては、先生の許に出入した。

この叙述からは、先生にとつても、かなり印象的な学生であったはずであり、「よく思想問題を提げて」来るのであれば、そこにある種の情熱的な若い血の通った人間との対話があったはずである。しかし、先生の脳裏にはそのことが浮んでくる様子はない。いささか恣意的かもしれないが、作品の結末で、先生がストリントベルクの書物によって不快な暗示を受けるのも、ストリントベルクの評論を書いていた青年の、早すぎた死のささやかな抵抗のようにも受け取れるのである。

さらに、先に触れたように、先生が「殖民問題」を専門にしていることにも、当然ながら具体的な葛藤や矛盾が何ら見られない。蓮實は次のようにも述べている。

この時期の日本にとつて「世界」がまさしく「殖民地」支配として顕在化している事実を無視して、理想化された「世界」を抽象的に主題化しているという意味でも「大正期」であり、差異を識別する感性の極端な稀薄さがその事実を証明することになるだろう。(20)

久米のいった「文明批評」の内実がどのようなことを指していたのかはいまは定かではない。しかし、まさに長谷川先生の思考や態度は、そのまま大正の言説を無意識にも体現しており、この主人公像そのものが、大正の言説の問題を直截に暗示しているといえるのではないだろうか。つまり、「手巾」は、従来述べられてきたように、長谷川先生という個人の在り方への批判や揶揄に止まるものではなく、まして新渡戸稲造への個人的非難でもない。当時、名声を博していた実在の人物をモデルとした主人公を型通りの予定調和的な人物として典型的に描くことで、当時の知識人を少なからず取り込んでいた大正の言説への一種の抵抗と批判を提示したといつてよいであろう。浅野洋は、当時の文学青年の間での演劇熱と結び付けて、「手巾」の構成自体、いわば二幕物の家庭劇めいた極めて 演劇 的な場面設定になる作品であり、長谷川先生と西山夫人の芝居じみたやりとりは、散文形式になるドラマとさえみなし得る(21)と述べている。そのように受け止められる作品として典型的に描いた背景には、登場人物を戯画化することによって、人物を取り巻く舞台としての 場 (＝言説) そのものの暗示的告発が含まれている、と見ることができるとはならない。そしてこの場合、舞台としての 場 を共有する 観客 への警鐘的波及をも込められているのである。

だが、冒頭で述べたように、「手巾」の同時代批評は、「暗示」「皮肉」「思ふところ」という表現で抽象化され、具体的な「社会的反響」に至らなかった。少なくとも、長谷川先生と類似した思考や言説が「手巾」という一作によって変容する兆候は見られない。ちょうど、ストリントベルクの「警抜な一章」をもってしても、「岐阜提灯」の方を、漫然と一瞥する「毎に、先生の思量を引き止めていることができなかつた」と同様かも知れない。

芥川は、第二章で論じるように「蜜柑」(『新潮』一九一九・五)によって、とすると「人間」という表象の影に隠れてしまう具体的な個々の人間存在を、見過ごされがちな一介の「小娘」の行動と心情に見出ししている。また、晩年の「文芸的な、余りに文芸的な」(『改造』一九二七・四・六、八)では、東西の融合や調和の根源的な可能性を、具体的芸術作品の背後に、ある種の諦念を込めて語っている。その一方で、後述するように、明治初期の、いわば観念性に流される以前の揮発点で、東西の具体的な交錯の場を「舞踏会」(『新潮』一九二〇・一)で詩的に設定した。いずれも東西、

あるいは国内の差異や矛盾、歴史性が消去されそうな大正の言説に組み込まれることに対して、なんとか抵抗しようとする内部批判のような形式であった。芥川の文体が特に前期において、語り手を三人称に設定しているのも、言説の内部に順応することへの回避ともいえよう。「手巾」も、そういった意味で、大正の言説そのものへの批判的態度を提示しているのだが、一方で、その言説の下で捨象されていく差異や矛盾葛藤といった具体的側面を取材しようという意識は未だ見られない。しかし、芥川がいわゆる愚人の系譜と言われる一連の作品を描いたり、晩年に向けて「河童」(『改造』一九二七・三)のような作品を執筆していることを思い合わせれば、「手巾」の執筆態度は以後に受け継がれているといえる。その一方で、「羅生門」などの歴史に題材を取った初期作品について、「単なる歴史小説の仲間入りをさせられてはたまらない」(22)とする本人の言を逆手にとれば、歴史の個々の時空における唯一性や差異を捨象して非歴史性としての場として利用したことに、一面では無意識にも大正の言説に則っていたともいえるのである。ここでは、芥川が、大正の言説の真つ直中においてそれに捉えられつつも、そこに懐疑と批判の眼を向けて行くという、二重の位相を踏まえた存在であった、とひとまずいうことができるであろう。そういった意味で、「手巾」は大正の言説から出発した作家芥川龍之介の、モダニズム文学としての可能性と限界とが奇妙に秘められている作品なのである。

注

- (1) 笠井秋生は、「芥川龍之介『手巾』について 岩森亀一氏所蔵の『武士道』と比較しつつ」、『日本近代文学』一九八三・一〇 『芥川龍之介作品研究』双文社 一九九三・五 所収)において、「手巾」の成立過程を、「新思潮」に発表するつもりで、久米の語った話を材料にして芥川は「武士道」と題する作品をまず書き始めた。そして、材料の提供を受けたので、久米に獻ず というサブタイトルを付した。だが、『中央公論』に書く予定の「偷盗」が 充分発酵 しなかつたので、「武士道」に手を入れ、表題も「手巾」と変更し、それを「偷盗」の代わりに『中央公論』に発表した。」と述べている。
- (2) 秦豊吉「十月文壇 二」、『時事新報』一九一六・一〇・八
- (3) 十束浪人「十月の雑誌(三)」、『東京日日新聞』一九一六・一〇・一〇
- (4) 赤木桁平「十月の創作(上)」、『読売新聞』一九一六・一〇・一〇
- (5) 田山花袋「一枚板の机上」(『十月の創作其他』)、『文章世界』一九一六・一一

- (6) 新馬生「十月の文壇」、『帝國文学』一九一六・一一
- (7) 注(1)に同じ。
- (8) 酒井英行「二人の賢母」久米の『母』と芥川の『手巾』、『文芸と批評』一九八九・九 『芥川龍之介 作品の迷路』有精堂 一九九三・七)
- (9) 奥野政元『芥川龍之介論』(翰林書房 一九九三・九)
- (10) 注(8)に同じ。
- (11) 注(1)に同じ。
- (12) 小谷瑛輔「芥川龍之介『手巾』論 演劇論、問題文芸論との関わりから」、『國語と國文學』二〇二二・一一)
- (13) 海老井英次『芥川龍之介論攷 自己覚醒から解体へ』(桜楓社 一九八八・二)
- (14) 浅野洋は、「手巾」私注(『立教大学日本文学』一九八三・一二)において、「母」や「手巾」の発表された大正五年の時点でいえば、新渡戸稲造の名はそれら『修養』『世渡りの道』『一日一言』(教訓書のベスト・セラーズの著者として盛名をさせており、彼自身、そうした教訓書のブックメーカーたるイメージをいささか気にするほどであった。」と述べている。
- (15) 丸山真男「現代日本の思想」(岩波講座『現代思想』一九五七・一一 『日本の思想』岩波新書 一九六一・一一 所収)
- (16) 長谷川先生のモデルとされる新渡戸稲造は、一九〇一年に台湾總督府技師として殖産事業に参画し、糖業により統治の経済的基礎を確立。一九〇三年の京都帝大教授、〇六年の一高校長を経て、一九〇九年には東京帝大教授として植民政策講座を担当している。
- (17) 注(15)に同じ。
- (18) 注(1)に同じ。
- (19) 蓮実重彦「大正的言説と批評」、『批評空間』一九九一・七)
- (20) 注(19)に同じ。
- (21) 注(14)に同じ。
- (22) 『編輯後に』(第四次『新思潮』創刊号 一九一六・二)

第二章では、一九一八年から二〇年にかけての芥川文学の隆盛期において、「地獄変」、「蜘蛛の糸」、「蜜柑」、「舞踏会」、「秋」を対象にモダニズム文学の展開として考察していく。第一次世界大戦期とその後の日本を背景に、芥川文学の諸作品が同時代言説をどのように捉えどのようなテーマを内包しているのか、広くヨーロッパ一九世紀末芸術の受容との関連性や第一次世界大戦の文学への影響なども踏まえながら、その社会的意義や審美的志向などに着目しつつ検討していく。

### 一 芥川とロタン 「地獄変」の着想と中世志向

#### 1 同時代言説との関連性

「地獄変」は、一九一八年五月一日から二二日まで『大阪毎日新聞夕刊』（『東京日日新聞夕刊』五・二二二二）に二〇回にわたって連載された。「地獄変」は、当時、横須賀機関学校の教師であった芥川が大阪毎日新聞社芸部副部長だった薄田泣菫を介して大阪毎日新聞の社友となった第一作である。前作「戯作三昧」（『大阪毎日新聞夕刊』一九一七・一〇・二〇）（一・四）の新聞連載が好評だったこともあり、自ら依頼して社友となった芥川自身にとって、原稿用紙七〇枚を越える「地獄変」は、新進作家としての実力を問われる好機を意識した意欲作とみることができる。

「地獄変」起筆時期の推定に引用される一九一八年三月一日付薄田泣菫宛書簡には「私の新規に書き出したのは十回か十五回の短編です題は「地獄変」としました今いろいろ煩雑な俗事に追はれてあるのでとても長篇の稿はつけません地獄変は四五回出来てみますから土日両日中に東京から出来ただけ送ります」とあり、この頃には「地獄変」というタイトルが決定されていたことがわかる。掲載予定の『大阪毎日新聞夕刊』には、「地獄変」に先行して有島武郎の「生れ出る悩み」（三・一六）（四・三〇）が連載されていたが、「臥床猶執筆を怠らず、第三十一、三十二回の如きは発熱二十九度以上の間にして、特に速記者を枕頭に招き、筆記漸く文を成せるもの、而も病患少しも衰へず、医師は絶対に執筆を禁じなければ、本稿は遺憾ながら一先づ第卅二回を以て休載する事とせり」（一）との告知による連載中断後、「地獄変」の連載が開始する。

ちなみに、「地獄変」に先行して「生れ出る悩み」を連載していた有島武郎が、当時ベストセラー作家のポジションを獲得しつつあったことは、山本実彦の指摘で知ることができ、当時のメディアを通して生み出される「芸術家の生活態度の内実と作品評価を連動させるパラダイム」において、「既成文壇を否定し、距離をおこうとし

ていた有島武郎も、新しいパラダイムのネットワークの中になんじがらめに捕らわれていた」一方で、一九一七年から順次発行された有島の著作集が売れ行きを伸ばし、「有島武郎著作集が大正年間を通じて、ベストセラーであると同時にロングセラーであった」（二）との指摘は興味深い。また、中村三春によれば、「生れ出る悩み」は、モデルとなった木田金次郎と作者との交際を素材面の前提とした私小説風のテクストではなく、語り手の「私」の芸術的苦悩と焦燥を内部相克を抱く木元像に造形しながら普遍的な芸術家特有の内部葛藤を軸とした「芸術の個人的かつ人類学的な意義を鮮明にするための構造」をもった「芸術（家）論小説」としての「メタフィクション」（三）とされている。実際、現代において「生れ出る悩み」を再読するとき、自我拡張を巡る家庭、社会環境との軋轢や桎梏、及び、芸術家として才能の是非と精進のための苦悩や焦燥の描出には、油絵のような文体も伴って、有島における誇張的な演出効果を狙った表現意識すら感じられる。しかし、大正前期に当たる一九一八年当時、内的苦悩を抱きつつ人類の意志を満たそうとする芸術家像が新聞小説に連載され、それを手がけた作家がベストセラーとなる時代であったことは留意していいと思われる。しばしば「地獄変」をもって芥川を芸術至上主義の作家と論じてきた経緯を振り返るとき、実は、「戯作三昧」や「地獄変」執筆当時、題材や設定の違いはあるにせよ、いわゆる刻苦し苦悩しながら作品を完成に導く芸術家像が一つのメルクマールとして文学者たちには共有されていたとみることが可能だろう。

たとえば、一九一二年に『東京朝日新聞』（一〇・一五）二八、『大阪朝日新聞』同（一七日）二八日）に二回にわたって連載された夏目漱石の「文展と芸術」では、「芸術は自己の表現に始つて、自己の表現に終るものである」という書き出しの下、芸術家の創作営為が次のように論じられていた。

自己に忠実な気分と、全精神を傾けて自己を表現し尽さなければ已まないといふ真面目な努力と勇気をさうして決心が普通の芸術家にも具つた徳なのである。さうして本当の芸術家になればなる程此徳が濃く強く自己の内生活を彩るのである。だから芸術家たるべき資格は、自ら進んで徹底的に己れを表現しやうとする。壮快な苦しみに存するので、吐くものを吐き出して仕舞つて始めて出来上がった作物の善悪で極めるのではないのである。

また、大正教養主義の一翼を担った阿部次郎は、『三太郎の日記』（東雲堂 一九一四・四）の中で次のように述べていた。

近代的天才には精神的事業の諸方面に渉る者次第に多きを加へて来たとは云ふものゝ、彼等と雖も或る特殊なる芸術的性情として、始めて其「人」を実現してゐることは疑はれない。（中略）芸術の内容は人生である。故に芸術家は大きい人生を経験したものでなければならぬ。換言すれば大いなる「人」でなければ、

大いなる「芸術」の創造者となることが出来ない。(十六 個性、芸術、自然)

こういつた個人に立脚したいわゆる芸術(家)言説は、日露戦後の国家主義から個人主義へとシフトする時代思潮の中で、「パンの会」開催に象徴される『方寸』『スバル』及び『白樺』刊行の一九一〇年前後から醸成されてきた自由で開放的な芸術思潮と連動していよう。自己を基点としたいわゆる生命主義的な志向性を湛える芸術(家)言説空間の中で、「生れ出る悩み」は、漁業に従事せざるを得ない一青年が芸術を希求しつつその才能への懐疑から歩み出せない姿を語り手の文学者が代弁することで、新聞小説というメディアを通して、当時、芸術(家)言説の影響下にあった新聞読者たちから大きな反響を呼んだのだと思われる。ここには、日露戦後の上からの文化政策とそれに応じた民間の文化改良運動による文化主義的潮流も関与していよう。

とすれば、「生れ出る悩み」中断後に連載された「地獄変」は、良秀に仮託した芥川における芸術至上主義的な自己像の文脈だけでテキストを問うのでは済まなくなるだろう。むしろ、新聞連載という性質上、時代思潮を顧慮しジャーナリスティックな役割を踏まえつつ当時の芸術(家)言説に則った小説を発表することで、芥川自らが依頼した新聞社社友としての責務を十全に果たす(あるいは利用する)創作意識が多分に働いていたと推測されてくる。当時、新聞各社は読者層の拡大と発行部数の伸張に懸命であり、殊に『大阪毎日新聞』が大正年間に発行部数の伸びや増資態勢が顕著であったことは、南博の研究(4)などで明らかにされており、山本芳明のいう「新しい時代のパラダイムが否応無く投げかけてきた問題提起に対する、芥川なりの解答」(5)の一つとして、「地獄変」連載も芸術(家)言説の時代思潮と新聞社のメディア拡張戦略のただ中においてとらえる必要があると思われる。三月一四日から「生れ出る悩み」連載開始を見る前からタイトルを「地獄変」に決め回数分を起筆していた芥川は、偶然とはいえ、有島のスタンスと同様に、芸術(家)言説の時代思潮に答えようとしていたのではなかったか。山形和美は「地獄変」を「芸術至上主義者とある面ではいわずをえなかつた主人公を描いた、いわばメタフィクションである」(6)と指摘しているが、だとすれば、『大阪毎日新聞夕刊』には、芸術家の創作営為を書き込むメタフィクションが連続掲載されたこととなる。

結果として、芥川の「地獄変」は、一九一〇年代の芸術(家)言説にこたえる形で、有島の「生れ出る悩み」と創作スタンス上ではかなり隣接していたと思われるのである。「地獄変」は、同時代的言説の見取り図の中で新聞小説というメディアの位置にこたえるべく執筆された点を見逃してはならないだろう。

## 2 「地獄変」の着想

そう推定したとき、もう一つ視野に入ってくるのは、「地獄変」というタイトルにつ

いてである。「地獄変」とダンテ『神曲』の「地獄篇」との関連については、既に細江光(7)や林風(8)の指摘がある。日本近代文学館の芥川龍之介旧蔵書には、『神曲』の英訳本『The vision of Hell, purgatory and paradise』(Henry Francis Cary 訳 London, Warne 1844)があり、「地獄篇(HELL)」には赤色の下線がいくつも引かれている。芥川は「歯車」(『文藝春秋』一九二七・一〇)で「ダンテの地獄」と「良秀と云ふ画師の運命」を引き合いにしており、『神曲』の「地獄篇」が「地獄変」執筆時に意識されたことは間違いないと思われる。ただし、剣持武彦によれば、「地獄変」に先行する島崎藤村の「桜の実の熟する時」(『文章世界』一九一四・五・一五・四、一七・一一・一八・六)で言及される『神曲』の英訳本も同じくCary 訳であることをはじめ、明治・大正期の諸作家が『神曲』の受容を作品中に生かしているとの指摘がある(9)。森鷗外の「即興詩人」によって明治二〇年代にはじめて『神曲』という訳で紹介された明治末期には上田敏が和訳を手がけた(10)ように、明治期から普及していた『神曲』の引用だけであれば、同時代的に目新しいとはいえないだろう。

「地獄変」執筆の典拠としては、『絵師良秀の家の焼くるを見て悦ぶ事』(『宇治拾遺物語』巻三、『十訓抄』巻六)と、弘高の地獄変の屏風を書ける次第(『古今著聞集』巻一)が定説だが、特に後者は「地獄変の屏風」そのものが取り上げられていることから、芥川が絵師良秀が地獄図絵を描く物語としてのタイトルを『古今著聞集』から借用して「地獄変」と付したことは当然の流れであろう。だが、『古今著聞集』の弘高は、「地獄変」に描かれる良秀のような芸術家とは異なっている。内容としても自らの芸術に準ずる良秀の姿は、弘高にはない。仮にタイトルを含め地獄の一モチーフがダンテの『神曲』にあつたとしても、地獄を描く芸術家の姿は、いったいどういったところから着想されたのであろうか。

河合隆司は島田謹二の指摘(11)を受けて、メレシニコフスキーの『復活した神々レオナルド・ダ・ヴィンチ』との関連を「地獄変」との綿密な比較考察(12)によって、大殿、良秀、娘、猿の人物造形や、娘が炎に包まれる雪解の御所の場面についての類似点を明らかにしている。芥川が読んだ英訳本『The Forerunner The Romance of Leonardo da Vinci』には多くの書き込みがあり、芸術家レオナルド・ダ・ヴィンチの生涯を描いた本書の「地獄変」への受容は間違いないであろう。ただし、芥川は既に一九一一年五月一七日に本書を読了(13)しており、「地獄変」起筆時期からは約七年の隔りがある。

仮にレオナルド・ダ・ヴィンチの生涯を下地にしていたとしても、なぜ七年も経たこの時期に、有島武郎の「生れ出づる悩み」の後を受けて、「地獄変」というタイトルで執筆しようとしたのだろうか。

ここで推測されてくるのは、ダンテ『神曲』を題材にして製作されたオーギュスト・

ロダンの『地獄の門』と、ロダンの死をめぐる報道や記事に着想を得たのではないかといいことである。

『白樺』を中心にその作品や言葉が精力的に紹介されていたロダンは、一九一七年一月十七日、七七歳で亡くなった。死の二日後には日本でも『大阪朝日新聞』『東京日日新聞』『読売新聞』『時事新報』など、各新聞社が高村光太郎の談を中心に記事を書いている。たとえば『萬朝報』では「世界的彫刻家 ロダン翁逝く 年七十七 神経質な熱狂家なりき」(一一・一九)と題して、「ロダンの言葉」を翻訳・出版していた高村光太郎の談をはじめ、バリ滞在中にロダンと会っていた与謝野晶子の談などを掲載しており、誌面中、比較的大きな記事としてロダンの功績や生涯を紹介している。また、創刊当時から随時ロダンを取り上げてきた『白樺』は、さっそく翌一九一八年一月号で「ロダン追悼記念附録」として長与善郎、武者小路実篤、尾崎喜八、エレン・ケイ、高村光太郎らのエッセイや翻訳と、ロダンの作品数点を写真で紹介する特集号を組んでいる。雑誌『美術』同年二月号でも高村光太郎の「ロダンの死を聞いて」を掲載している。

既にロダンの死の七年前に、『白樺』は一九一〇年一月号で「ロダン第七十回誕生記念号」を組んでいた。そして、ロダンからの彫刻三点の受贈(一九一一・一二)を契機に、白樺美術館設立を計画しており、一九一七年には芥川も設立資金を寄付している経緯がある。下村肇は当時のロダン受容について、次のように述べている。

一九二一(明治四四)年末以降、ロダンの芸術に人生の規範を求めてその紹介に努めた。白樺 同人とその賛同者たち、及び軍需景気の恩恵に浴して美術文化への関心を示し始めた実業家や銀行家たちを中心として、次第にロダンの専門的愛好家へと輪を拡げながら、十年余の間にロダンの彫刻は20余点がわが国にもたらされることになった。(14)

こういった一九一〇年代におけるロダン受容の先駆けには一九〇八年にフランス留学から帰国した萩原守衛がいるが、彼はロダンの芸術を「ロダニズム」と称し、全人格的な芸術として日本に紹介している(15)。清水孝純が「ロダンの芸術こそ、白樺派の青年の、肯定的で楽天的で生命的な文学観形成に共振り、それを鼓舞し、励ましたものだったと想像される」(16)と述べているように、当時、ロダンの影響は、先に示した芸術(家)言説形成において看過できないものであった。

### 3 芥川とロダン

ちなみに、ロダンの死後、芥川は晩年に至るまで、ロダンの芸術や手記について次のように何度も言及し、芸術家としてロダンを高く評価していたことから、芥川も一九一〇年代からのロダンをめぐる日本の評価から啓発されることが少なくなかったと

思われる。以下、主な言及を列挙してみたい。

Rodin's designs are exquisite, because they are not only simplified Nature, but the images of God which can be created by the sacred fire of his genius. (『手帳3』「見開き8」 一九一九―一九三頃)

無意識的芸術活動とは、燕の子安貝の異名に過ぎぬ。だからこそロダンはアンスピラシオンを軽蔑したのだ。(『芸術その他』「新潮」一九一九・一一)

ロダンなどの彫刻に、大きな大理石のブロックへ半分人間を彫つたのがある。志賀氏のこの手法は、あの未完成に似た完成を彷彿させる趣がある。内容も新しい。技巧も新しい。推奨するに足りると思ふ。(大正九年度文壇上半期決算『秀才文壇』一九二〇・七)

ロダンの手記なぞが尊いのも、かう云ふ所が多い故だ。三千里外に故人の面を見ようと思つたら、どうしても自ら苦まねばならぬ。(『雑筆』「人間」一九二〇・九)

豊富なる兼霞堂コレクションは 殊にその万巻の蔵書は当代の学者や芸術家に大いなる幾多の先例を示した。是等の先例の彼等を鼓舞し、彼等を新世界へ飛躍せしめたのは丁度ロダンだのトルストイだの或は又セザンヌだの我々を刺戟したのも同じことである。(『岩見重太郎』「女性改造」一九二四・四)

ロダンはかう言ふ彫刻を見た時に、未完成の と言ふよりも寧ろ茫漠とした無限の美に打たれました。(中略)するとロダンの成長の一步はミケルアンチエロの所謂未完成の作品に接したことに懸つてゐる、けれども(中略)誰もロダンのやうに大いなる美を認めなかつた。して見ればロダンの成長の一步はこの美を鑑賞したことに懸つてゐる、と言ふことに帰着しなければなりません。これは如何なる芸術家の上にも当然当嵌る真理であります。(『文芸鑑賞講座』「文芸講座」一九二四・一〇)

最近上野に美術展覧会が開かれまして、仏蘭西のロダンの出品物を、見せるか見せないかに付て、警視庁と美術家との間に於て議論して居りますが、美術家の立場からロダンの作は、何も布を以て蔽ふ必要はないと云ふ。其の位の理屈は誰も言ふ。文学青年でも言ひます。(『明日の道徳』「教育研究」一九二四・一〇)

僕はロダンのウゴリノ伯を見た時、 或はウゴリノ伯の写真を見た時、忽ち男色を思ひ出した。(『僕は』「驢馬」一九二七・二)

先生はロダンを山師だと云ひ、モオパスサンを巾着切りみたいな奴だと言つてゐた。(『夏目先生』「初出未詳」)

未完成と呼ばれてゐるセザンヌの画さへ未完成かどうか多少の疑ひなきを得ない。現にロダンはミケル・アンチエロの未完成の彫刻に完成の名を与へてゐる!……

（「文芸的な、余りに文芸的な」 『改造』一九二七・四）

僕等は皆超人ではない。あの逞しいロダンさへ名高いバルザックの像を作り、世間の悪評を受けた時には神経的に苦しんだのである。（同右）

このように見ると、横須賀海軍機関学校の教師を辞めて作家として自立した一九一九年から自殺する一九二七年まで、ロダンについて一貫して偉大な芸術家として肯定的に引用していることがわかる。ロダンに対する芸術家としての信奉は、先にふれた白樺派のメンバーに共通する認識であり、芥川もその例に漏れなかった。

そのロダンの代表作『地獄の門』は、ロダンが一八八〇年にフランス政府からパリ国立装飾美術館の門扉の注文を受けて制作に取り組んだ大作である。『白樺』では、ロダンの芸術観を論じるにあたって執筆者の多くが『地獄の門』（別称『ダンテの門』）を例に上げているが、それだけでなく、『地獄の門』依頼制作の経緯やその前後のロダンの立場については、先の「ロダン追悼記念附録」（『白樺』一九一八・一）で、高村光太郎が「ロダンの言葉」と題してギュスターヴ・ロキヨ(GUSTAVE COQUIOT)の『ロダン伝』(『RODIN A L'HOTEL DE BIRON ET A MEUDON』 Ollendorff editeur, Paris, 1917)からロダンの言葉に該当する部分を集めて翻訳した文章で紹介している。この文章は芥川も目にする機会があったはずだが、それによれば、フランス政府やアカデミズムといった体制とは常に軋轢があり、世間的にも新奇な彫刻作品がなかなか理解されず、頑固な人物という世評を受ける中で、依頼に応じて孤高に『地獄の門』の制作に取り組んでいたロダンの芸術家としてのスタンスがロダン自らの言葉によって知ることができる。その一部を箇条書きに列挙してみる。（括弧内は筆者注）

私は競技の爲め、個人の爲め、政府の爲めに作つた製作で厄介を起さなかつたものを一つも記憶しません。（『地獄の門』に関して）

人が此彫刻を了解しないのです。私は自分で悲劇的な一群を実現したがつてゐたのに、世人には其が大変「可笑しく」見えたのです。（『カレーの人』に関して）

譏謗され、侮辱された！（中略）世間の人は私の作を囲んで、さんざん笑つた。（中略）私は翰林院の一切の虐待を身に背負つてゐます。（『バルザックの像』に関して）

また同誌では、武者小路実篤も「ロダン」（ロダンの言葉を讀んで）」で、『地獄の門』製作前後のロダンについて次のように書いている。

ロダンは仕事に仕事をつけた。しかも少数の知己の他はロダンを尊敬をすることを知らなかつた。反つて多くの人はロダンの作品、甚だしきに至つてはロダンのひととなり為人まで疑ひかねなかつた。奇を好むもの人を驚かさうとするもの、美を知らぬもの、好んで醜くくするもの、ロダンは五十を超して数十の作品をつくつてもまだ、ロダンはますます誤解されるに過ぎないやうに見へた。

こういつたロダンの世評は、「地獄変」において、「かいなでの絵師には総じて醜いものゝ美しさなどと申す事は、わからう筈がございませぬ。」と言いきり、作風も人物も世間からは理解されない良秀が、大殿という時の権力から地獄の屏風絵を依頼され、その制作に専念する人物設定を彷彿させよう。ロダンは『地獄の門』を四〇歳で受注し、ほぼ現在のよゆうな姿として完成の目途がついたのは一八九〇年、ロダン五〇歳の時である。良秀が大殿に依頼されて「地獄変」を手がけたのも「彼是もう五十の阪に、手ごとといて」いた時のこととされている。

一方、一九一〇年代に『白樺』や『帝国文学』に断続的に掲載してきたロダンの談話や手記を集めて出版した高村光太郎訳『ロダンの言葉』（阿蘭陀書房 一九一六・一）（一七）の中には、次のような記述が見られる。

自然を矯正し得ると思ふな。模写家たる事を恐れるな。見たものきり作るな。此の模写は手に来る前に心を通る。知らぬ処にいつても独創はあり余る。

私は自分の見たものを自分の記憶と自分の精神とへのろろと彫りつける。

（「芸術及芸術家」特別号より）

芸術家は普通の人が見る様に「自然」を見ないといふ事を是認します。彼の感情が外観の下に潜む内面的眞実を彼に啓示するからです。

だが結局芸術の唯一の原則は見るものを模写する事です。

……ただ「見る」事だけです。

お！ もちろん、凡庸な人間が自然を模写しても決して芸術品にはなりません。それは彼が「見」ないで眺めるからです。（「断片」）

こういつたロダンの模写に関する言及は、屏風を描こうとした良秀が大殿に向かつて「私は総じて見たものでなければ描けません。」と言ひ、その一言が良秀の娘を炎の中で死なせる決定的な引き金になるよう設定している点を連想させよう。

さらに、ロダンの死について、『白樺』のメンバーは同号で口をそろえたように、ロダンの芸術と精神の永遠性を称えている。

彼を想ふと何となく永遠な人と云ふ気がして来る。彼の仕事と精神とは不滅であると云ふ気がして来る。（長與善郎「ロダンに就ての小感」）

ロダンの晩年の彫刻の美は、本物を見ないから知らないが、殊に大理石は永遠なものゝ感じが出てゐるやうだ。会得することは死なないことだと云つた。その死なないことが感じられるやうだ。（武者小路実篤「ロダン」（ロダンの言葉を讀んで）」）

ロダンは死んでもロダンの精神は死にませぬ。いつでも我々の内にあつて生きて行きます。（中略）ロダンは彫刻家でした。そして我々は文学者です、しかしロダ

ンの精神は同じ芸術と云ふ使命を持つた我々の等しく則とすべき精神だと思います。(尾崎喜八「ロダンの死を悼む」)

こういつたいわゆるロダン神話もまた、「地獄変」において、良秀を地獄変の屏風の完成の次の夜に自死させるよう設定した芥川の創作意識に少なからず影響を与えた言説なのではなからうか。

このように見てくると、芥川が一九一八年三月前後に新聞連載を強く意識しつつ「地獄変」を起筆するに当たって、前年一月のロダンの死と当年一月の「白樺」の追悼特集号は、特に良秀の造形においていち早い題材獲得になり得たと推測されるのである。そうして、ロダンを契機に「地獄変」を起筆するに際し、七年前に読了し感銘を受けていたメレシニコフスキーの『復活した神々 レオナルド・ダ・ヴィンチ』を下地にしようと想を練ったのではなかったか。

なお、ロダンは『ロダンの言葉』の中で、ダンテやボードレールについて何度も言及しており、『地獄の門』を製作するに際しても、『神曲』と『悪の華』に着想を得ていた。ロダンの死を報じる新聞でも高村光太郎はそのことに触れており、当時から知られていた。『神曲』や『悪の華』を熟読していた芥川が、「地獄変」執筆に際し、『地獄の門』に着想を得たとすれば、当然ながらダンテの『神曲』やボードレールの『悪の華』も意識したのである。そういつたことを踏まえれば、先にあげたように細江光と林嵐がダンテ『神曲』の「地獄篇」の影響を、また、諸田京子がボードレール「英雄的な死」(18)、南明日香が『悪の華』との影響(19)を指摘しているのも首肯すべき視点だと思われるのである。

饗庭孝男は高村光太郎や武者小路実篤、柳宗悦ら『白樺』はロダンとの接点を「個性」「天才」と、「生命の芸術」の宗教的表現者としての面に求めている」とし、次のように論じている。

けれどもダンテの『神曲』に取材した『地獄の門』は、「生命の芸術」といつよりはむしろ「幻想的(ヴィジヨナル)な反芸術」であり、はげしい理想主義に加えて肉体の官能性をまぜあわせ、想像力によってつくりあげた世界といふべきであり、そうした幻想と想像力と夢見る力こそ、ジョルジュ・ビルマンのべているように「世紀末象徴主義」に属するものであり、しかも「地獄」への想像力はブリュッゲルやクラナッハにも通じ、また「世紀末」のボードレールとも照応する。「悪」への弁証法的世界を描いたともいえるのである。(中略) こういつたロダンの「表現」における「世紀末」的雰囲気は『白樺』の人々には見えていなかったと言つてよい。(20)

こういつた指摘は、芥川が白樺派を「武者小路氏文壇の天窓を開け放つて、爽な空気を入れた事を愉快に感じてゐる」(「あの頃の自分の事」『中央公論』一九一九・一)

と共感しつつ、後年「理想主義の色彩を帯びた兜や槍を輝かせながら、文芸的トウナメントの広場へそれぞれ馬を進めて行つた」(「文芸的な、余りに文芸的な」というコメントを残していることと通底するかも知れない。

仮に芥川がロダンの死を契機に、「ロダンの言葉」に見られる芸術観と『地獄の門』に想を得て、ダンテの「地獄篇」とボードレールを視野に入れつつ「地獄変」を執筆したとすれば、「地獄変」に見られる娘が牛車で焼かれる場面や屏風絵の完成とともに自らも死を選ぶ良秀の造形は、「生命の芸術」「理想主義の色彩」といつよりも、やはり芥川が指向したボードレールに代表される「世紀末」的雰囲気を実現したといつてよいだろう。だとすれば積極的にロダンの作品や言葉を紹介してきた『白樺』のメンバーよりも、芥川のほうがロダンの『地獄の門』を巡る受容については正鵠を得ていたともいえるかも知れない。中島国彦が「世紀末とその残影の中で、近代日本の何人かの文学者・芸術家が、ある共通の情感の中に置かれ、その中で自分なりに道を発見しよう」と模索している様が、よくうかがえるように思う。ロダンという存在もまた、そういつた結節点の一つなのであり、改めてその意味あいが考えられてしかるべきである。(21)と述べているが、芥川のロダン受容もそういつた「結節点の一つ」といえよう。

#### 4 芥川と中世

ここまで、「地獄変」をめぐるロダンと芥川の関連を見てきたが、最後にロダンにおける中世志向についても触れておきたい。

ロダンは、ダンテの『神曲』に惹かれていただけでなく、ゴシック建築をはじめとするヨーロッパ中世期を「ゴチック美への入門は、われらの人種、われらの空、われらの景色の真実への入門である」とし、中世の宗教と芸術に調和や自然の美を見いだし、その憧憬や創造の原点を『ロダンの言葉』の中で何度も繰返し言及している。その中でも、次のような一節は注目に値しよう。

芸術にあつては手段が単純な程効果が大きいのである。そうです。芸術の太極は本質を表現するにあるから。本質ならぬ一切のものは芸術にとつて他人である。(中略) 一切の傑作は、民衆が単純の精神を失つて居ない時には素よりおのずから民衆に属する筈のものである。が、民衆が会得する力を失つた時に於てさえ、芸術家が傑作を落想し又創作し得るには、衆俗の心持、「民衆の魂」を以て生きねばならないのだ。(「中世期芸術への入門」原則)

随分長い間、中世期の芸術といふものは存在して居なかつたと定められてあつた。其は 解るまで飽かずに繰返すが 三世紀も飽かずに繰返して云われた侮辱であつた。「野蛮」という事。今日でさえ、最も勇敢な心の人々、ゴチック

芸術を会得すると自負する人々も、また遠慮をしている。ところが、此の芸術は美の堂々たる一面なのだ。

力があるという言葉は此処で其の意味を十分にさせる。此の芸術は非常に力がある。(「フランスの本寺」)

こういつた中世期芸術への言及は、『白樺』のメンバーにも影響を与えている。たとえば有島武郎は、『白樺』の「ロダン第七十回誕生記念号」(一九一〇・一一)において、「叛逆者」と題して、「ヨーロッパ中世を歴史家が「過去の忘却の中に葬り去り」、「暗黒」とか「停滞」と称したことに對し、次のように論じている。

ゴシック精神の復興は多大な反抗と誘惑との間に、芸術界にも行はれつゝあるのである。獨彫刻界の中でも情眼より覚め兼ねて居たのであるが、オーギュスト・ロダンが現はれて、絶大な風潮を巻き起してから、彫刻界は俄然として一時に大飛躍を試み、芸術界の先頭に立つて一代の傾向を指導する程の権威を振ふに至つたのである。(中略)

ゴシック芸術の一特色は醜の美化である。寧ろ醜と美とに對する標準の改造である。(中略)ロダンは、イブセン、ソラ、マネー、ホイットマン、等近代の巨人と共に、居然たる叛逆者の頭領であると思ふ。

このように、有島は、ロダンに醜の美化を含む叛逆の美を見いだしていた。また『白樺』同号で、高村光太郎も「MEDITATIONS SUR LE MAÎTRE」の冒頭で、「芸術界は、今、世に謂ふ芸術家の多きに病む。ロダンはひとり其の中にあつて、中世期の彫刻家を思はしめる程、珍しくも忠実な工人である。」と記している。

このように、『ロダンの言葉』、及び『白樺』などによってロダンの中世芸術への志向が一九一〇年代に盛んに紹介されていたことを踏まえると、芥川が「地獄変」を平安末期から鎌倉初期に時代設定をしたことに限らず、『今昔物語集』を典拠に「羅生門」や「鼻」を執筆していた当初から、芥川は、ロダンの芸術観を意識していたのではないだろうか。

芥川は大学の卒業論文ではウイリアム・モリスを扱ったが、モリスもロセッティなどのラファエル前派やラスキンの影響下、中世の美の世界へのあこがれから出発している芸術家である。日本ではラスキン、ロセッティ、モリスの思想や文学の紹介に伴って、ラファエル前派が明治三〇年代の文学・芸術雑誌に盛んに取り上げられた。白樺派の柳宗悦も、ラファエル前派の影響下にあるウイリアム・ブレイクの思想に共鳴し、中世期への関心から民芸運動へと至ったことは、中見真理の詳細な研究(22)で知ることが出来る。芥川におけるモリスの影響については、近年では松澤信祐(23)や藤井貴志(24)によって論じられており、松澤は芥川の「羅生門」や「鼻」が中世を舞台にしていることとモリスとの関連を指摘している。だが、モリスだけではなく、『白

樺』などを通して、ダンテの『神曲』や中世ゴシック美術に着目したロダンの言説も、芥川に中世への視点をより強く導いたといえるのではないだろうか。

前章で触れたように、晩年に発表した『今昔物語鑑賞』(『日本文学講座』第六巻新潮社 一九二七・四・三〇)で、芥川は『今昔物語集』の本朝の部に着目し、話を作つた日本中世期の「当時の民の一人」に共感しつつ「生ま々々しさ」「野性の美しさ」といった点から評価した。こういつた評言も、先に引用したようにロダンが中世期の美を論じるのに当たって「単純」「民衆」「野蛮」といった用語によって評価していることと通じてこよう。

倉智恒夫は芥川作品について次のように論じている。

とりわけ前期、中期の作品に、終末期の人と世の姿を、この上なくステイリゼされた文体によって描き出す、終末の絵巻を指摘できるように思う。(中略)『今昔物語』を最も好んで材源に用いていることには、同じような発想において、たとえばフローベールやユイスマンのラテン末期に向けられていた眼と同じ眼を、日本のデカダンス平安末期に向けていたという事情があるのではなからうか。(25)

『今昔物語集』に對する芥川の関心については、しばしばその先見性が評価されてきた研究史に對し、西山康一はドイツ文献学に学んだ国文学者芳賀矢一の『攷証今昔物語集』(天竺震旦部 一九一三・六、「本朝部上」一九一四・八、「本朝部下」一九二一・四 富山房)をはじめ、明治末期から『帝國文学』でしきりに日本古典研究や取材による創作を促す記事が多く見られることなどから、

こうした同時代の古典をめぐる状況の中で、芥川は古典に特に『今昔物語集』等の伝説・説話に注目して、時にそれを材料に「羅生門」ほかの作品を創作してゆくのだ。(中略)芳賀ら学者の言説に「国家のための国民性を知る」という目的意識が見られるのに對し、芥川にはそうした意識が見られない。そうした差異は当然あるにしろ、今見た 古典 特に伝説や神話・説話が注目された季節を、やはり芥川も生きていたのであり、「羅生門」もその中ではじめて成立したのである。(26)

と指摘している。実際、芳賀矢一は芥川が帝国大学在学中の一九一三年も「国文学史」を論じており、文科では英文科でも含め必須科目となっていた。したがって、芥川も「国文学史」を受講していたはずであり、さらに芥川の入学した年の一九一三年七月には『国文学史概論』(文會堂書店)を刊行し、その中で芳賀は、『今昔物語集』について次のように論じている。

啻に我が国の伝説を知る上に於ての珍書たるのみならず、真に世界伝説研究者に取りて至大の宝といふべし。パンチャタトラ・ジャータカ等の書と対照して、その価値は尚その上にあるべし。



儒・仏の二教が我が国民の思想界を一変せしめしはいふまでもなき所なるが、之とともに、各種の伝説童話も亦、輸入し来り、僅に其の人と、其の処との名を改めて、日本化せるもの甚だ尠からず。(中略)今昔は国文を以て非常に多数の談話を集め得たり。こゝに於て鬼幽霊、狐妖蛇淫等の恐しき話は、国民に浸染せる。(中略)一面より見れば、大に我が文学をして豊富ならしめたるもの、今昔の中に其の淵源を探り得べし。

『今昔物語に就いて 草稿』を踏まえて須田千里が指摘するように、芥川は『今昔物語集』に「明治三十八年四月から四十年三月在学した府立山中時代には」(23)既に接していた。とすれば、英文科に入学した時期に芳賀矢一の見解に接したはずの芥川は、芳賀の論調に我が意を得たような自負心を抱いたことであろう。

このように見てくると、早くから『今昔物語集』に接していた芥川は、芳賀の見解も参考に、インド、中国の話も含めて成立した『今昔物語集』に創作の源泉ともなる「芸術的生命」(『今昔物語鑑賞』)を見いだしていたといえよう。だが、『今昔物語鑑賞』の中で、芥川は『今昔物語集』の「芸術的生命」を「紅毛人の言葉を借りて」(p.212)(野性)の美しさ」と評価しているように、『今昔物語集』を西洋的な視点から芸術的な評価を下しているのは、やはりこれまでみてきたように、モリスとともに中世に芸術の原点を見いだしそれを白樺派のメンバーが盛んに賞賛した一九一〇年代のロダンによる中世志向の同時代言説が芥川にも少なからず影響を与えたといつていいと思われる。

したがって、「地獄変」は、モリスやロダンにおける中世の美のまなざしを日本の『今昔物語集』や地獄変図に置き換え、それらを典拠としつつ、ダンテの『神曲』とボードレルの『悪の華』から着想を得た「地獄の門」の製作者ロダンの叛逆的で宗教的な芸術性を反映させ、当時の芸術的同時代言説を多分に踏まえた「メタフィクション」であるといえよう。もちろん、そこには、芸術的同時代言説に共鳴し十全に取り入れながらミステリアスでテクダンスな世界を紡ぎ出した芥川自身の芸術観の集大成を見いだすことは可能だろう。ここには、ロダンがゴッホ同様、日本の浮世絵に関心を持ち、日本に向けて彫像を贈ったり、日本の踊り手である「花子」を作成したりと、芸術による東西の架け橋の役割を担ったことも、芥川の創作意識に少なからず寄与していたことは想像に難くない。

ちなみに、後述するように、翌年執筆された「舞踏会」(『新潮』一九二〇・一)では、ピエール・ロティの『秋の日本』とともにボードレルの『悪の華』を典拠とし、第一次世界大戦を背景に、白樺派の影響下、芸術による洋の東西の融合・調和意識が込められて(28)。「地獄変」に反映された芥川の比較的オプティミズムな融合、調和意識はその後の創作にも貫かれていたのだと思われる。それは、芸術による洋の東

西、及び中世と近代との横断的立体的な相互交流であり、そこに芥川の芸術的スタンスの土台が形成されたと思われる。

だが、白樺派が提唱したコスモポリタニズムも、一九一〇年の大逆事件後の「冬の時代」にあつて、第一次世界大戦や東アジア圏への日本の植民地支配など、政治と国際関係の問題を背景に再検討を迫られているのだとすれば、初期芥川に形成された芸術による東西の融合、調和への希求は、むしろ双方の差異を消滅させ抽象化させて、政治性と歴史性を隠蔽し多分に美学的に潤色された志向性として指弾されるべきもの(29)となるのであろうか。

文学が芸術の範疇にあるとすれば、作品が何らかの表現方法で同時代の空気を背景に創作され、そこに描かれてくる人間の姿が同時代との相关性によって悲喜劇を産出しているのだとすれば、それ自体、暗に政治性が書き込まれているのではないか。芥川がモリスやロダンの芸術によって東西の融合や調和への希求を刺戟されたことは、それがたとえ凡庸で楽観的だったとしても、むしろ単純で純粹であるだけ、それ自体、第一次世界大戦へのアンチテーゼともなり得ているのではなかったか。一方、『今昔物語集』を国文学史に取り込んで評価した芳賀矢一のナショナリズムが芥川の『今昔物語集』再発見に影響を与えたという見方も可能だろうが、むしろナショナリズムの起源が希釈されたところで、その芸術性の面がロダンの芸術論を「基点とする同時代言説が大正期の芥川に受容され、「羅生門」や「地獄変」が生み出されたこと自体、上田万年や芳賀矢一の行動が批判的に受容されたといえるのではないだろうか。

柳宗悦について中見真理が、大杉栄と比較しても柳の運動が決して社会的に後退していたといえなかつたと評価している(30)ように、芥川の創作意識と着想とは、同時代のジャーナリズムや同時代言説に巧みに乗じたとはいえず、同世代や後世へと創作に込めた希求や理想を伝えていくことに意義を見いだすことが可能だと思われるのである。「地獄変」にこそ、芥川のもダンニズム性は十二分に発揮されているといえよう。

#### 注

(1) 一九一八年四月三〇日『大阪毎日新聞夕刊』第一面

(2) 「大正六年 文壇のパラダイム・チェンジ」(『学習院大学文学部研究年報』一九九五・三) 及び「有島武郎 <市場社会>の中の作家」

(『学習院大学文学部研究年報』一九九八・三) 『文学者はつくれる』(ひつじ書房 二〇〇〇・一一)

(3) 「生れ出る悩み」における想像力の飛翔」(『文芸研究』一九八六・

一) 『言葉の意志 有島武郎と芸術史的転回』(有精堂 一九九四・三)

- (4) 「世界の日本の日本 文化産業の成立」(『大正文化 1905 1927』勁草書房 一九六五・八)
- (5) 注(2)に同じ。
- (6) 「地獄変」語り手の語らなかつたもの」(『作品論 芥川龍之介』双文社出版 一九九〇・一一)
- (7) 「地獄変」 読解の試み」(『甲南国文』一九九四・三)
- (8) 「芥川龍之介『地獄変』と変相変文」(『比較文学』一九九六・三)
- (9) 『受容と変容・日本近代文学 ダンテからジッドまで』(おうふう 二〇〇〇・三)
- (10) 上田敏は「詩聖ダンテ」(一九〇一年)でダンテを包括的に紹介し、明治末には、文芸委員会から『神曲』全訳を委託され「地獄篇」に着手するが、大正五年に急逝している。これについて芥川は「博士の遺稿を見れば、イタリア語の原文によつたものではない。あの書き入れのしめすやうにケエリイの英吉利訳によつたのである。ケエリイの英吉利訳によりながら、ダンテの「美しさ」を云々するのは或は滑稽に墜ちるのであらう。(僕も亦ケエリイの外は読んだことはない。)しかしダンテの「美しさ」はたとひケエリイの英吉利訳だけ読んでも、幾分か感ぜられるのは確かである。……………」(『文芸的な、余りに文芸的な』改造』一九二七・五)と言及している。一方一九一四年には、山川丙三郎が、原典から直接「地獄篇」を翻訳し警醒社より刊行する。
- (11) 島田謹二「芥川龍之介とロシア小説 比較文学講演」(『比較文学研究』一九六八・一〇)
- (12) 河合隆司「地獄変」試論 Forerunner との比較考察」(『日本文芸論叢』二〇〇二・三)
- (13) 倉智恒夫「芥川龍之介読書年譜 英・露・独・北欧文学関係図書」(『現代文学』一九八三・六)の指摘による。
- (14) 「大正期日本のロダン蒐集家群像：1912-1927」(『ロダンと日本』静岡県立美術館図録 二〇〇一)
- (15) 日本にロダンが初めて紹介されたのは、中村傳三郎によると、一八九九年から一九〇一年にかけてフランスに滞在した久米桂一郎が帰国後の一九〇二年に発表した「彫刻及び章牌彫刻」(『美術新報』一九〇二・九・二〇)とされている。
- (16) 「ロダンの衝撃についてのエスキース大正期文学的コスモポリタリズムの一面」(『日本学』一九九〇・六)
- (17) 増補版『高村光太郎全集 第十六巻』(筑摩書房 一九九六・一)「解題」によると、「ロダンの言葉」は、「地獄変」の発表される一九一八年には既に改訂増補五版が刊行されていた。
- (18) 諸田京子「芥川龍之介「地獄変」論 ボオドレール「英雄的な死」をめぐる」(『香椎渦』一九九五・三)
- (19) 南明日香「地獄変」論 『悪の華』のモティーフと「炎の画家」という装置」(『相模国文』二〇〇四・三)
- (20) 『日本近代の世紀末』(文藝春秋社 一九九〇・一〇)
- (21) 中島国彦「近代文学にみる感受性」(筑摩書房 一九九四・一〇・二〇)。ちなみに、中島国彦は、「生れ出づる悩み」について、有島が木田と再会した一週間後にロダンの逝去したことを踏まえて「その直後に生じる有島とロダンの新しいつながりは、木田との再会よりも、木田を作品に描くという方向で、影響を持ったと思う。」と述べている。だとすれば、新聞小説として連続する「生れ出づる悩み」と「地獄変」の両者ともに、その創作過程がロダンの死の影響下にあったこととなり、それだけロダンの同時代的な影響力が強かったことを示すことになる。
- (22) 中見真理「柳宗悦 時代と思想」(東京大学出版会 二〇〇三・三)
- (23) 松澤信祐「新時代の芥川龍之介」(洋々社 一九九九・一一)
- (24) 藤井貴志「芥川龍之介と『モリス』News from Nowhere」モリス受容を媒介とした 美学イデオロギー 分析」(『日本近代文学』二〇〇六・五)
- (25) 倉智恒夫「世紀末の悪鬼 芥川龍之介に於ける終末の構造」(『現代文学』一九七一・四 日本文学研究資料新集20『芥川龍之介・作家とその時代』有精堂 一九八七・一一)
- (26) 西山康一「羅生門」古典をめぐると同時代状況から」(『国文学解釈と鑑賞』二〇〇七・九)
- (27) 須田千里「今昔物語集」の内と外 『羅生門』『偷盗』をめぐる」(『国文学 解釈と鑑賞』二〇〇七・九)
- (28) 高橋龍夫「舞踏会」論 ボードレール『悪の華』との照応から」(『日本近代文学』一九九五・一〇)
- (29) たとえば、蓮実重彦「大正的」言説と批評、及び、共同討議 大正批評の諸問題 1910-1923」『批評空間』No.2 一九九一・七)にお

ける指摘があげられる。

(30)注(22)に同じ。

## 二 「蜘蛛の糸」にみる審美性 「永訣の朝」との関連から

### 1 読者を想定した表現効果

「地獄変」と並行して執筆されたのが、「蜘蛛の糸」(『赤い鳥』創刊号 一九一八・七)である。「蜘蛛の糸」は、現在でも童話として広く読まれている作品である。児童文学誌『赤い鳥』に執筆することを薦めた鈴木三重吉も、後に「芥川が世間で持て囃されるのは当り前だ。まるで外の奴等とはモノが違ふ。(『赤い鳥』が)始まつて以来、こんな傑作を書いた奴は一人もあやしない」(一)(括弧内、筆者補足)と称えている。確かに、児童文学の傑作という定評は、現在まで不動であるとみてよいだろう。かつて滑川道夫は、『赤い鳥』創刊号に掲載された島崎藤村の「二人兄弟」や北原白秋の童謡「りすりす小栗鼠」などと比較しつつ、「蜘蛛の糸」について次のように述べた。

子ども雑誌の読みものということで調子を落したり、童話文学というより昔話やおとぎばなし的な旧態を脱しない文壇の作家がいたが、この作品は、好評であった。そして後続の諸作とともに、おとなの鑑賞にも耐える児童文学の在りかたを示したのである。いわゆる子どもだましてない「児童文学」を社会的に認めさせた点で、この作品のもつ意義は大きい。(2)

児童文学としての「蜘蛛の糸」の存在意義は、おおよそこの滑川の言に集約されると思われる。しかし、具体的な読みという点では、作品中の次の部分に依拠する形で道徳的に解釈されることが多い。

自分ばかり地獄からぬけ出さうとする、健陀多の無慈悲な心が、さうしてその心相当な罰を受けて、もとの地獄へ落ちてしまつたのが、お釈迦さまのお目から見ると、浅間しく思しめされたのでございませう。

語り手が「健陀多の無慈悲な心」と「その心相当な罰」とを明言している点で、この部分を作品のテーマの核として解釈することは十分に考慮できる。たとえば大藤幹夫は、従来の教科書や副読本を参照しつつ、「教科書(副読本)でのあつかわれ方は現在では、国語科よりも道徳としてとりあげられる傾向(作品の読み)を示している」(3)と述べており、現在でも大筋としては道徳的読みに帰着している観は拭えない。こうした読みの定説化がある程度計られてしまっているのは、出典者の確定もその一因と思われる。

しかし、たとえば海老井英次が、糸を自分だけのものと主張した瞬間に地獄に落ち

る健陀多の悲劇を見ながらも「暗い作品であるはずにもかかわらず、読後の印象としてむしろ明るさを残す」(4)と述べることに代表されるように、一般的には「蜘蛛の糸」は、その読後感に澄明な印象を与えているのではないだろうか。

これは語り手の丁寧体による柔らかい語り依拠しているのはもとより、極楽が地獄を挟んで幽玄な世界を展開している構図にもよるのである。大久保典夫は「地獄変」(『大阪毎日新聞夕刊』一九一八・五・一〜二)と比較しつつこの点を強調して、「蜘蛛の糸」は「極楽の物語」であり、その主役は「極楽の御釈迦様だ」(5)とさえ断言した。確かに、冒頭の極楽の朝の描写と結末の「お午近く」とを呼応させ、そこに暗闇の地獄を挟むことでより対照的にお釈迦さまの様子と極楽の情景とが浮き彫りにされてくる構図は、読者にとつて極めて印象的なのはずである。このような観点からすると、道徳的な読み方が強靱に根を張っている一方で、語り手の意図する読者への表現効果は、定説化されつつある読みとはやや乖離した位相に設定されていたのではないかと思われる。なによりも、先に引用した「三」の健陀多の身勝手な言動を告発する部分の直後に、次のような一文が挿入されているのは見逃しがたい。

しかし極楽の蓮池の蓮は、少しもそんな事には頓着致しません。  
また、地獄を描いた「二」の結末部分も、健陀多が地獄に落ちた後、

後には唯極楽の蜘蛛の糸が、きらきらと細く光ながら、月も星もない空の中途に、短く垂れてゐるばかりでございませう。

という描写で閉じられていることも同様である。「極楽の蜘蛛の糸」の描写については後に述べることにするが、ここでは、定説化されつつある読みに対し、読者を十分に想定した表現効果と創作意図を視野に入れて、作品世界を改めて検討する必要があると思われるのである。

### 2 『因果の小車』をめくって

「蜘蛛の糸」の典拠については、吉田精一がドストエフスキーの「カラマーゾフの兄弟」第七編三の「一本の葱」を最初に指摘した(6)。しかし、山口静一がポール・テラーズの『カルマ』所収の「The spider web」に拠るもの(7)と指摘した後、片野達郎がその邦訳である釈宗演校閲、鈴木大拙訳述『因果の小車』(長谷川商店 一八八八・九)所収の「蜘蛛の糸」である(8)ことを特定した。片野の説は、後に安田保雄、藤多佐太夫、宮坂覺によって検討、確認(9)され、現在に至っている。なお、『因果の小車』の原典『カルマ』は、アメリカの雑誌『オープン・コート』(シカゴにて一八八七に創刊 宗教的色彩の強い総合誌)に一八九四年に掲載された仏教的因果応報の物語で、同年にトルストイがロシアの一雑誌に翻訳すると、直ちにヨーロッパ各地に紹介され、後にはアメリカに逆輸入さえされることとなった作品である。日本

には一八九五年に鈴木大拙によって最初『仏陀の福音』という題名で翻訳され、再度一八九八年に『因果の小車』として紹介された。片野の指摘によれば、芥川の手にしたのは後者である。『カルマ』によって説かれた内容が思想的にトルストイに共感され、世界各国に紹介され、結果的に日本において芥川の手で『蜘蛛の糸』にまで敷衍されたことは、近代という時代の世界的拡張を思わせる興味深い現象である。

ちなみに、芥川が『因果の小車』を手にした経緯については、積宗演が関与していると思われる。臨済宗の僧である積宗演は、一八八四年に鎌倉円覚寺の住職、九二年には同派管長となり、翌年には渡米し、日本仏教代表としてシカゴでの万国宗教大会に出席している。九七年には弟子の鈴木大拙を渡米させオーブンコート出版社の編集員に推薦しており、鈴木訳『因果の小車』が日本にもたらされたのも積宗演の功績による。積宗演は一八九四年に円覚寺を訪れた夏目漱石の参禅に接しており、一九二一年にはほぼ二〇年ぶりに再会を果たし、さらに一九一五年二月の漱石の死に際しては青山斎場で葬儀の導師を務めている。芥川は『葬儀記』(『新思潮』一九一七・三)で積宗演を描くだけでなく、当時、自身が鎌倉在住だったこともあり、葬儀後に円覚寺にて実際に積宗演を訪ねている(10)。「蜘蛛の糸」はそうした経緯を経て鎌倉で執筆された。『因果の小車』を何時の時点で手にしたかは定かではないが、木曜会の漱石を介して積宗演と弟子の功績を熟知する機会を得ていたのではなかったか。しかも、『蜘蛛の糸』は漱石山房に連なる鈴木三重吉の執筆依頼によるものであり、『因果の小車』を典拠とする発想の背景には、漱石を介した積宗演の存在が大きく関わっている。

この『因果の小車』の主人公も健陀多という名であり、蜘蛛の糸が彼の救済の媒体として描かれ、しかも彼が「去れ去れ糸はわがものなり」と絶叫した瞬間に糸が切れて「奈落の底」に落ちる話である。筋書きとしては芥川の「蜘蛛の糸」と同様である。しかし、典拠の結末は次のように説かれており、宗教性の色濃い教訓譚として綴られている。

我執の妄念は尚健陀多の胸中に蟠まり居たりしなり。彼は上の方に登りて正道の本地に到らんとする決定信心の一念に知何なる不可思議の力あるかを解せざりしなり。唯是信心の一念ほそ織ほそきこと蜘蛛の糸の知くなれども、無辺の衆生は悉く之に牽ひかれてこそは解脱の道に到るなれ。其衆生の数多ければ多きほど尚正道に帰すること一層容易なるわけなり。されど一たび我執の念に惹かれて、「是は吾がものなり、正道の福徳をして唯われのみの所有ならしめよ」と思ふことあらんには、一縷の糸は忽ちに断滅して汝は旧の我執の窟宅に陥らん。そは我執の念は亡びにして真理は生命なればなり。そは何をか称とて地獄といふ。地獄とは我執の一名にして、涅槃は正道の生活に外ならず。(11)

既に指摘されていることだが、この典拠と「蜘蛛の糸」とを比較してみると、仏陀と健陀多との対話の削除、宗教性及び教訓性の払拭、そして蜘蛛の糸と極楽の審美的描写の加味などが、創作上芥川が手を入れた要素である。このような観点をもとに、従来の道徳的読みに対し、諸氏によって、蜘蛛の糸や極楽そのものの描写により着目して作品を読み解こうする近年のアプローチが生まれてきた。本稿も基本的にはこのアプローチに沿った読みを支持するのだが、その前に典拠と作品との一つの共通点を確認しておきたい。

両者とも健陀多の人物像型においては相当の罪人であることが共通している。『因果の小車』では次のように語られている。

むかし健陀多と云へる大賊ありしが、懺悔せずして死したるにより地獄に墮落して悪鬼羅刹のために苦しめられ、大苦大惱の淵に沈められたり、……この点が「蜘蛛の糸」では次のようであった。

この健陀多といふ男は、人を殺したり、家に火をつけたり、いろいろ悪事を働いた大泥坊でございますが、……

つまり、健陀多が現世にて極悪な大泥坊であったことは典拠から受け継がれ、「蜘蛛の糸」でも明白に語られている。ここで考慮したいのは、この作品が『赤い鳥』に掲載するために執筆されたことであって、第一読者を児童に想定していることである。予め「いろいろ悪事を働いた大泥坊」という設定を読者に提示しておくことで、児童は健陀多という主人公が罪人であるという情報を素直に受け入れるはずである。この物語の主人公が愛玩動物でも等身大の子供でも、あるいはお姫様や王子、殿様でもなく、明らかに悪事を働いた「健陀多と云ふ男」であることが、最初に読者に提示される。この物語の主人公「健陀多と云ふ男」は、子供からみてとうてい太万打ちできない大人でありつつ、一方では子供でも批判し弾劾しあるいは憐れむことのできる「いろいろ悪事を働いた大泥坊」なのである。とすれば、冒頭で描写される極楽の蓮池から透き徹して底の地獄を眺めるといってお釈迦様の視線は、未だ「いろいろ悪事を働かざる子供にとつては十分に共有されるものである」と。「蜘蛛の糸」の読者は語り手と共にお釈迦様の視線に沿って物語世界を辿っていきけるのである。そして、読者としての児童が無意識に極楽のお釈迦様の視線に同化しつつこの物語を読み進めるといふ読書行為そのものが、実は、子供にとつて十分に教訓性、道徳性を潜在的に与えているのではないだろうか。子供は得てして読書行為を相対化しないままにその物語を追体験し物語と同化することができる。子供がお釈迦様の視線を共有することは、既に子供を地獄から救っているはずであり、物事や行為を論理的に相対化してしまう我々大人は、そのことをもう少し再認識してみてもよいと思われるのである。そうであれば、お釈迦様が健陀多の些細で唯一の善事さえ見過ごさずに記憶していたという

その姿勢も享受されるであろうし、健陀多の「命を無闇にとるといふ事は、いくら何でも可哀さうだ」という思いをも読者は自然に記憶にとどめていくはずである。改めて説教じみた教訓を説かなくても、この物語の冒頭から、既に慈悲という言葉に代表されるような他存在への優情を持つことが読者に向けてさりげなく示唆されているのである。

換言すれば、はじめから子供を読者として想定することを許されていたからこそ、芥川は極楽の美しい描写から筆を執ることができたともいえる。対読者において純度の高い倫理的條件から出発し得た「蜘蛛の糸」は、極楽の蓮池にお釈迦様を緩やかに「ぶらぶら」と歩かせることができ、お釈迦様同様に読者も「覗き眼鏡を見るやう」な視線を持ちえることで、はるか地獄の底に「懺陀多と云ふ男」という極悪非道な罪人として極端な寓話的存在を対置することができたのである。それは、芥川の読者（子供）への信頼度とも大きくかわつてくるであろう。正宗白鳥の「蜘蛛の糸」などの童話の世界は、ストーブで温められた温室の書齋での仮寝の夢に過ぎない。（12）といった批評は、明らかに現実に埋没した大人の論理に糊塗されてしまっている。

「蜘蛛の糸」は、健陀多という大泥坊でさえも見捨てることなく、しかし彼のような生前の行為に墮することなく、お釈迦様の心情と極楽の美しい世界の方向へと眼を向けることに、読者に対する語り手の意図（願望）が作用しているのである。そこには語り手の読者への信頼がある。

### 3 蜘蛛の糸の描写

多くの論者が触れているように、題名でもある「蜘蛛の糸」の描写そのものが作品世界を支えていることは間違いない。「どちらを見てもまっ暗」でたまに「恐しい針の山の針が光る」という地獄の情景の中に、極楽の蜘蛛の「美しい銀色の糸」は「遠い遠い天の上から」降りてくる。

何気なく健陀多が頭を挙げて、血の池の空を眺めますと、そのひっそりとした間の中を、遠い遠い天の上から、銀色の蜘蛛の糸が、まるで人目にかゝるのを恐れるやうに、一すじ細く光りながら、するすると、自分の上へ垂れて参るではございませんか。

読者にとって、この「銀色の蜘蛛の糸」は暗闇の地獄の中で一際光って見え、美しく感取される。そして、糸が切れた後の描写も同様である。

後には唯極楽の蜘蛛の糸が、きらきらと細く光りながら、月も星もない空の中途に、短く垂れてゐるばかりでございます。

銀色の蜘蛛の糸は、健陀多の思惑や地獄の情景に染まることなく、闇の中で「きらきらと細く光りながら」その姿を美しく見せている。この描写について、たとえば佐

藤泰正は『蜘蛛の糸』という作品を読んで不思議に心に残るのは、この虚空に切れたまま垂れさがる一条の糸のイメージである。（13）と述べている。平岡敏夫は「蜘蛛の糸は、天上へ登ろうとする健陀多の単なる一手段というのではなく、光りながらそれ自体の美しさを主張しているかのようである。（14）と述べ、海老井英次は「この一光景が作品『蜘蛛の糸』の主旨を支えるものであることは明らかである。（15）と述べている。いずれも作品世界を読み解く鍵を蜘蛛の糸の描写にみているのであるが、諸氏とも直観的言及にとどまっている観がある。実は、「蜘蛛の糸」の読みの重要な問題は、まさにこのような直観的印象を読者に与える作用そのものにあると思われるのである。

この点を読者側からではなく、作品中の健陀多の側から捉えてみたい。自分の頭上に降りてくる蜘蛛の糸を見て「思はず手を打つて」喜んだ健陀多は、それまで被つてきた地獄の苦しみから逃れたい一心で、「この糸に縋りついて、どこまでものぼつて行けば、きつと地獄からぬけ出せ」、「うまく行くと、極楽へはいる事さへ出来」という思いにのみ駆られる。そして一生懸命上つた中途では、「しめた、しめた。」と笑う。もちろん、その時に多くの罪人が健陀多の後をつけて上つてくる様子を見て、「この蜘蛛の糸は己のものだぞ」と喚く健陀多の我執の態度に、他者を考慮しない身勝手さ、自己を省みず「罪人ども」と言うことで、自己の幸福のみ追求する倫理的道德的問題が浮上してくるのは明らかである。糸が切れる理由も直接的にはそこにある。しかし、そういう健陀多の思惑や自己欲求の背後には、この場面で読者が受けている印象と比べて些細ながら看過できない間隙が顕在化していることも指摘できよう。すなわち、極楽の場面で既に「美しい銀色の糸」と描写されていた一すじの蜘蛛の糸が地獄の光景の中でも唯一きらきらと細く光っている様子に、読者が受ける印象とは違って、健陀多は美的には何ら感取し得なかつたということなのである。もちろん、地獄の苦しみを受けて疲れ果てている彼にとってそれどころではない。だが、彼の心性に無自覚でさえもなんらかの美的印象や感性的痕跡を残していないこと、換言すれば、語り手もそのことに全く触れられなかつたほど彼の心性には蜘蛛の糸が単なる手段としてしか映らなかつたことが、「二」の場面で看過できない問題として顕在化してくる。

この問題を作品の構図から確認すると、冒頭で述べたように、「一」と「三」の優美な極楽の描写を読者にも共有させていることと関連してくる。単なる倫理的道德的な物語に設定するのなら、このような極楽の誇張めいた描写は冗長に過ぎなくなるであろう。優美な情景に彩られた極楽から垂れてきた光る糸であればこそ、その美しさの片鱗でさえも受け止めるような心性が健陀多に付与されないことで、逆に読者にとっては「二」の場面が極楽の情景と対比的に捉えられてくるのである。読者が切れた糸の光景に惹かれる理由の一つは、そこに健陀多には彷彿しなかつた透徹した澄明な印

象が多少なりとも感じ得るからであろう。健陀多は僅かながらでも蜘蛛の糸の美しさに触発されない限り、決して救われることはないのである。

だが、ここで誤解されやすいのは、健陀多において、銀色の蜘蛛の糸による美的印象、感性的痕跡の欠如というものが、彼の無慈悲で利己的、反倫理的行為と接点をもたないではないか、という見方が生じることである。しかし、その見方そのものが、感性的領域を論理的な合理主義で封じ込めたいわゆる近代的世界観に少なからず影響を受けている我々自身の誤謬の見解なのではないだろうか。芸術美と社会的、道徳的倫理観とを明確に区分けする見方そのものが、実は「蜘蛛の糸」の作品世界の享受を一部妨げている素因なのではないかと思われる。ちなみに芥川は学生時代からモリスに関心をもち、卒業論文もモリスで書いているが、モリスはまさに近代合理主義による画一的な生産に対する疑念を抱き、アーツ・アンド・クラフツ運動を起こしたことは周知の事実である。モリス受容については、近年、澤西祐典が詳細に論じている(16)ように、モリスは美的要素を日常生活に取り入れることを提唱していた。

お釈迦様は、玉のような真つ白な蓮の花が咲き乱れ金色の蓋から好い匂が溢れている蓮池のふちを歩いている。一般にお釈迦様とは、慈悲、慈愛に満ちた存在である。とすれば、色彩や香りなど五感に心地好く響く極楽の美的情景とお釈迦様の慈愛とは、実は相互に美しさの点で共鳴しており、両者は切り離せないものではないか。お釈迦様を住まわせる極楽の情景(外界)とお釈迦様の抱く心情(内面)とは、いずれも柔和で優しくしかも透徹した状態として融和しているのである。そうして、そのような極楽から健陀多の頭上に降りてきたきらきら銀色に光る細い蜘蛛の糸にも、お釈迦様の健陀多に対するささやかな慈悲、しかも自ら蜘蛛の糸を救ったという彼自身の慈悲をも込められているのである。したがって、地獄に苦悩する健陀多がそこから抜け出せる可能性があるとするれば、細い蜘蛛の糸の美しさ同様のわずかな美しい心的変容が蜘蛛の糸に触発され、それに共鳴することではなかったか。そのような感性的作用があればこそ、恐らくは「こら、罪人ども。この蜘蛛の糸は己のものだぞ。」と喚くこともなく、他存在を認める慈悲的心情をも抱く可能性があったはずなのである。極楽の優美な世界とは、外界も内面も区別なく融和した美的領域であり、その「美しさ」を感取し、僅かながらでも人間の俗的世界へと敷衍していく心性があればこそ、他存在との共存、調和の意志の芽生えた人間の、極楽たるものへと通ずる可能性が開かれるはずである。健陀多はそれに気付かなかったわけだが、読者としての児童が読後に蜘蛛の糸と極楽の描写に美的印象を残すのならば、作品世界と読者の内的共鳴とが自然に慈愛を育て、我執よりも他存在との調和への願いへと転換する人間救済への道が開けていくことになるのではないか。「蜘蛛の糸」は、「健陀多の無慈悲な心」を「浅問しく思」うことよりも、「少しもそんな事に頓着」せず、柔らかな文体からイメージ

される美的情景を感取し共鳴することによって、崇高な慈愛の心情を読者に促していくことにこそ、その創作意図があったのではないかと思われる。

#### 4 「永訣の朝」との関連性

ここで想起されるのは、宮澤賢治の『春と修羅』(一九二四・四)に所収されている「永訣の朝」である。妹トシの死(一九二一・一・二七)に衝撃を受けて書かれた「永訣の朝」と題する一連の心象スケッチ(賢治の命名に拠る)の中で、特に「永訣の朝」には、題材は全く異なるものの、「蜘蛛の糸」と同様の主想が流れているように思われる。

「永訣の朝」の冒頭では、死期の迫っている妹を前にして、「わたくし」の眼に映る外の情景は「おもてはへんにあかるい」「うすあかくいっそう陰惨な雲」などといった不吉なイメージが与えられている。あめゆきを取ってきてほしいという妹の依頼にも「まがつたてつぼうだまのやうに」外へ飛び出し、不安や動揺、焦燥に陥っている「わたくし」の姿が描かれる。この時の「わたくし」は、「松の針」(「永訣の朝」所収)でも「わたくしにいつしよに行けとたのんでくれ」と願っているように、妹を亡くす兄としての「わたくし」の動揺や悲しみが主である。そうして、妹が病床について苦しんでいた時に「ほかのひとのことをかんがへながらぶらぶら森をあるいてみた」「松の針」ことや、病苦にありつつも信仰心の厚い優しい妹に対し、「ああ大きな信のちからからことさらにはなれ/また純粹やちひきな徳性のかすをうしなひ/わたくしが青くらい修羅をあるいてある」「無声慟哭」「永訣の朝」所収)といった信仰よりも自己の行動や感情に固執した状態も含めて、不純で弱い「わたくし」を「わたくしは修羅をあるいてあるのだから」「無声慟哭」と自己裁断している。妹の死期の近いことに混乱し悲しみを抱くことは一般的には当然のことと受け取られるであろうが、「わたくし」にとっては後に妹の大きな思いを知ること、悲しみ嘆くことそのものが自己の感情に囚われ、他者への視点の欠けた状態であることに気付くのである。

「永訣の朝」において、妹のためにあめゆきを取ろうと外へ出た「わたくし」は次のように心を動かされる。

ああとし子

死ぬといふいまごろになつて

わたくしをいつしやうあかるくするために

こんなさつぱりした雪のひとわんを

おまへはわたくしにたのんだのだ

ありがたうわたくしのけなげないもつとよ

わたくしもまつすぐにすすんでいくから

この時、「わたくし」は、雪に眼を向けさせ、明るいイメージを与えて自分の死による兄の悲しみを拭きさせようとした妹トシのけなげで優しい心遣いに気付くことで、次第に自己変容を遂げる。そして、死の直前まで、自己のことに苦しむよりも信仰心厚く周囲の人間を気遣う妹の「(うまれでくるたて/こんどはこたにわりやのごとばかりで/くるしまなあよにうまれでくる)」という言葉は、妹の死に動揺し悲嘆している「わたくし」を次のような想いに導く。

やがておまへとみんなとに聖い資糧をもらすことを  
わたくしのすべてのさいはひをかけてねがふ

自我に固執し、いわば「修羅」にいた「わたくし」は、人々全ての救いと幸せの願いへと転換するのである。修羅から祈りへの心的ダイナミズムの軌跡が「永訣の朝」には克明に表現されているのだが、それを支えているのは、妹のけなげさや優しさだけではない。兄の悲しみや不安、焦燥を拭き取るために妹が依頼した「さつぱりした雪のひとわん」そのものが、妹の心遣いととも大きな役割を果たしている。冒頭で「みぞれはびちよびちよぶつてくる」、「みぞれはびちよびちよぶんでくる」と悲嘆と不安の込められた表現が、妹の真意に気付く箇所では「さつぱりした雪」と表現される。さらに「銀河や太陽気圏などよばれたせかいの/そこからおちた雪」と換言される。ここで、「陰惨な雪」を超えた天(宇宙)へと雪の起源が語られ、雪はこれから天へ上るのであるうけなげな妹と「みんな」との食になる祈りへと結びつけられていく。妹の兄への心遣いの媒介であった雪は、逆に兄から妹や人々への祈りの媒介とされ、愛に満ちた心の相互交流の役目を果たすことになる。作品の後半で、「わたくし」は、この雪を「まつしろ」といい、「うつくしい雪」と表現する。つまり、天から降る真っ白で美しい雪は、死を目前にした妹という一人の女性の美しい心象と呼応している。「雪」は単なる修辭的メタファーではなく、実世界の中での実相と心象中の象徴とが同時に「美しさ」として、「わたくし」に働きかけてくるのである。換書すれば、その雪の美しさの両義性に「わたくし」が気付き得たがゆえに、自我の固執から離れ、妹を含めた人々の幸せへの祈りへと変化することができた。雪にそのことを感じ取った「わたくし」は、いわば『春と修羅』における「修羅」から「春」に心性が向けられていったことになる。

「蜘蛛の糸」において、極楽から降ろされた蜘蛛の糸の美しさは、地獄にいる孤独な健陀多の心象に響くことはなかった。題材の違いからみて一概に「永訣の朝」と比べられるものではないが、健陀多の無感動は、地上におけるトシのような肉親や他者の強い情愛に触発されることがなかったことも一因ではある。それはともかく、修羅よりもさらに下層の地獄にいる健陀多は、天から垂らされた銀色に輝いた細い糸の美しさが心に響かずお釈迦様の真意も知らず、ただ極楽に上るうとして、自己の救済

のみを願った。「わたくし」も、最初は自己の心境に固執して雪の美しさには気付いておらず、戸外に出て実際に触れたときに、真っ白な雪によって妹の自分に向けられた真意を知る。そこから他者への祈りが生まれたのである。

美しさとは、単なる視覚的愉快ではなく、人間の心性を大きく揺さぶり、個我に固着する意識を剥離させていくものではないか。それが事物も他者も含めた外界への共感や希求へと連動し、引いては、「極楽」や「春」に象徴される崇高な精神に導く可能性へと発展させるものではないか。「蜘蛛の糸」と「永訣の朝」は作品の生成過程が全く異なるのだが、美的精神と人間存在との照応の意味を提示している点で共通し、それを賢治が宗教的背景をもって実体験的に執筆したのだとすれば、芥川は芸術的背景をもって物語的に執筆したと指摘できるかも知れない。賢治の思想と芥川の感性とは、両者が創造した作品世界の趣向の相違ほどかけ離れてはいないのである。

## 5 美的領域の意義

「蜘蛛の糸」は、その典拠『因果の小車』の「蜘蛛の糸」の節に唱えられる宗教的な教訓は排除されている。宗教と芸術とは一見全く切り離されたジャンルと思われる。宮澤賢治と芥川龍之介との距離も、その見方からすれば相当の間隙がある。芥川を芸術至上主義と位置付けるとき、そこには人生において芸術を唯一の信仰崇拜とするといった見方が働いている。そして、芸術を誠実に信じそこに自己を託す、といった姿勢のみを「信仰」という表現によって付与するのが一般的である。しかし、宗教的信仰と芸術的信仰は見た目ほど乖離したものではないか。その両者を繋ぐものが人間の生き方を美しいものへと導く精神、あるいは心的力学であり、芥川の晩年の言葉を借りればそれが「詩的精神」の根本的前提となる。知力に訴える教訓という人生上の人間関係的、社会的処世術は実際の効力を発揮するであろうが、その根本に、より感性的に訴える人間の根本的な美的精神作用が必要であることは、「永訣の朝」にも「蜘蛛の糸」にも共通する着想ではないか。極楽へと導く人間の内面的美的浄化は、決して道徳的倫理的教訓だけでは完全とはいえず、むしろ理知を超えた感性的感動に支えられているはずである。その意味で、賢治の宗教に支えられた信仰や祈りも、決して宗教のみでは恐らく死後にこれだけの文学作品を残すことはなかった。そこには、あの真っ白い雪に震撼されるような豊潤な感性的美的感動が湛えられている。

極楽の情景は現世において決してあり得るはずもない世界であろうが、それゆえに読者に美的浄化への可能性を示唆して十分に童話足り得ている。ここに芸術的感動が宗教同様に人間をより崇高なものへと導く原動力を保持し得ているのである。とはいえ、藤井貴志が論じている(17)ように、近代における美学イデオロギーの側面から

の批判的視座も指摘できるはずである。だが、あえて素朴な視座を導入するとき、大正期に生きた両作家共通の思想には、世界と人間との審美的照応、共鳴、融和が図られ、その美的震撼こそが我執から解放され得る原動力であることを示している。

かつて谷川徹三は、「自然の美しさは如何なる国の如何なる時代にも、靈感の源泉となった。そういう作品にわれわれは人間的親愛の感情に溢れたものを見るのである。」と述べた。また、芸術と宗教との融合を論じ、芸術家と大衆との隔絶の不必要に触れ、「實際生活と結び付いて正常に変化する美的感受性が新しい芸術的創造の支えになる」(18)ともいつている。一方、山之内靖も「文学や音楽、あるいは絵画といった美学の領域では、経済や法、あるいは政治とかかわらぬが故にこそ純粹な美が表現されるとする芸術至上主義が進展してくる。近代においては、合理化の進展は美的表現を他の社会生活から切り離すという結果を伴うのであり、美的活動の非政治的性格が尊重された。」と述べ、現代社会においては「いかなる生のあり方がより美しいか、という基準にもとづいて公共の場でアピールする表現運動」(19)の必要性を主張している。両者が述べるように、社会生活の中に美的感受性や美的活動の復権が様々に提唱されつつある現代において、美的領域と人間の生の在り方との関わりを示唆する「蜘蛛の糸」の主旨は、改めて再考されるべきだと思われるのである。その時、健陀多のような、糸を掴んだ中途での人間の喚きが、次第に希釈されていく可能性が生まれるのである。そこに介在するものが感性的感動であり、外界(自然、世界、社会など)と内面(慈愛、信仰、利他主義など)とを呼応、共鳴させる美的震撼そのものではないか。

#### 注

- (1) 小島政二郎「眼中の人」(『新潮』一九四四・一一)による。
- (2) 滑川道夫「芥川龍之介の児童文学」(『国文学解釈と鑑賞』一九五八・八)
- (3) 大藤幹夫『『蜘蛛の糸』の読まれ方』(『芥川龍之介』第3号 蜘蛛の糸』洋々社 一九九四・一一)
- (4) 海老井英次『芥川龍之介論攷 自己覚醒から解体へ』(桜楓社 一九八八・一一)

- (5) 大久保典夫「純文学と童話のあいだ 『蜘蛛の糸』論ノオト」(『芥川龍之介』第3号 蜘蛛の糸』洋々社 一九九四・一一)
- (6) 吉田精一「芥川龍之介の生涯と芸術」(『芥川龍之介案内』岩波書店 一九五五・八)

- (7) 山口静一『『蜘蛛の糸』とその材源に関する覚書き』成城文芸』一九六三・四)

- (8) 片野達郎「芥川龍之介『蜘蛛の糸』出典考」(『東北大学教養学部』一九六八・一)

- (9) それぞれ、安田保雄『『蜘蛛の糸』の出典とその著作について』(『比較文学』一九七〇・一〇)、藤多佐太夫『『蜘蛛の糸』論(上)』(『山形大学紀要』一九七二・七)、宮坂覺『『蜘蛛の糸』出典考ノート』(『香椎潟』一九七九・一一)による。

- (10) 一九一五年二月七日付松岡譲宛書簡に「菅さんと昨日宋演老漢にあひに行つた」、同年二月九日付井川恭宛書簡に「二三日前にやはり菅さんと二人で宋演老師をたづねた序でに夏目先生が籠つた事のある帰源院へ行つて見た」とある。

- (11) 釈宋演校閲、鈴木大拙訳述『因果の小車』(長谷川商店 一八八八・九)。本文は『国会図書館デジタルコレクション』(http://dl.nsl.g.o.jp/info:nlj/pid/89667)参照。

- (12) 正宗白鳥「芥川氏の文学を評す」(『中央公論』一九九七・一〇)
- (13) 佐藤泰正「芥川龍之介の児童文学 『蜘蛛の糸』小論」(『国文学』一九七一・一一)『文学その内なる神 日本近代文学一面』桜楓社 一九七四・三)

- (14) 平岡敏夫「蜘蛛の糸」(『教育研究』一九八〇・二、三)『芥川龍之介 抒情の美学』(大修館書店 一九八二・一一)
- (15) 注(4)参照。

- (16) 澤西祐典「芥川龍之介と卒業論文『Young Morris』 旧蔵書中のウイリアム・モリス関連書籍を手掛かりに」(『京都大学国文学論叢』二〇一五・九)

- (17) 藤井貴志「芥川龍之介 不安の諸相と美学イデオロギー」(笠間書院 二〇一〇・一一)にて詳細に論じられている。

- (18) 谷川徹三『芸術の運命』(岩波書店 一九六四・九)
- (19) 山之内靖『システム社会の現代的位相』(岩波書店 一九九六・六)



### 三 「蜜柑」における手法 「私」の存在の意味

#### 1 「画に近い小説」として

『赤い鳥』創刊号に「蜘蛛の糸」を発表した芥川は、翌年に「犬と笛」(一九一九・一)を同誌に発表し、同年には児童文学にも通ずる素朴な感動を綴った「蜜柑」を発表する。

「蜜柑」は、『新潮』(一九一九・五)に「沼地」とともに「私の出遭った事」と題されて発表された小品である。しかし、以来『影灯籠』(春陽堂 一九二〇・一)、『地獄変 他六篇』(春陽堂 一九二一・九)、『沙羅の花』(改造社 一九二二・八)と所収され、しかも『影灯籠』ではその巻頭を飾っていることから、芥川にとって自信作の一つであったことがうかがわれる。菊池寛が「あの題材を芥川氏から口頭で聞いたとき、既にある感動に打たれた」(1)と評価したように、読者に素直な感動を与える一篇であることには間違いない。奉公先に向かう小娘が見送りにきた弟たちに汽車の窓から蜜柑を投げるシーンは、暮色の中の小娘と弟たちとの心の交流が幾つかの蜜柑の「心を躍らすばかり暖かな日の色」に集約され、読者に仄かな感動を与える。明らかに作品の求心力はこの場面に働いており、いたずらに知的な解釈を弄することを拒む毅然とした力強ささえ感じられる。

暮色を帯びた町はつれの踏切と、小鳥のやうに声を挙げた三人の子供たちと、さうしてその上に亂落する鮮かな蜜柑の色と すべてが汽車の窓の外に、瞬く暇もなく通り過ぎた。が私の心の上には、切ない程はつきりと、この光景が焼きつけられた。

語り手であり同時に目撃者である「私」は、目前の一瞬の光景に「或得体の知れない明らかな心もち」を抱く。「私」は、汽車の中から見たこの一瞬の絵のような「光景」に強い感動を覚えているのである。

「蜜柑」は長年「スケッチ風の作品」(2)とされ、登場人物の「私」の裏に作者芥川の実人生に対する意識が色濃く影を下としているものと解釈される傾向にあった。作品の前半の「私」と小娘との関係を「作者芥川の現実そのものとの対応をそのまま投影したもの」(3)と見る海老井英次は、かつて次のような視点を提示した。

「剎那の感動」ではもはや代換しえない人生の倦怠の、暗く重い広がりを正しくみるべきであろう。すなわち「僅かに」の一語の挿入に、この時点での芥川の意識内容が露呈しているのではないだろうか。蜜柑の明るい輝きが、この小娘の一生を貫く想い出になることはもはやないのであり、トンネルの多い鉄路に似て、明暗交々の生活がはてしなくくり返されるだけである。「剎那の感動」もすでに人生の

#### 一刻を彩るだけである。(4)

このように、作品が作家個人の人生のドラマのある一点を表出しているものとして読む姿勢は、二〇世紀後半まで継続されてきた。「蜜柑」を「芥川最初の 私人小説」として注目し「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、注目されてよい作品」(5)とする塚谷周次の見解をみて、やはり作者芥川の文学創作上の時間的起伏の変遷を辿る見方に終始している。「蜜柑」において、このような観点からの考察は踏襲化傾向にあった。

しかし、「不可解な、下等な、退屈な人生」という、形容動詞を三語も重ねた「私」の人生観の表出は多少誇張めいた表現とも看取され、そのまま作者の心境を物語るとは断言し難い。また、「云いやうのない疲労と倦怠」もその根拠を特定し難い不明瞭な感覚であり、そのような「私」の心境を作者の人生上の問題と直裁に結び付けて読もうとする観点を導入するのは、いうまでもなく芥川の足跡を熟知していることが前提とされなければならない。

たとえば、吉田精一は冒頭で触れた菊池寛の評をもとに「龍之介はこの事実には遭遇した時、菊池寛にもすぐにこれを伝えたのではないかという想像がなされ、彼が事実面に直面して受けた感動の深さが推しはかれる」(6)と述べた。だが、仮にそうだとすると、その感動的な「事実」をどのように表現し作品として完成させるかが作者の手腕の発揮されるところであろう。饗庭孝男が自然主義やリアリズムに対し、芥川にとって文学は「生に対する認識」ではなく「表現」であった(7)と断言したことも想起される。確かに、芥川はその晩年、「文芸的な、余りに文芸的な」(『改造』一九二七・二七八)において、次のような文学観を提示した。

デッサンのない画は成り立たない。(カンディンスキイの「即興」などと題する数枚の画は例外である。)しかしデッサンよりも色彩に生命を託した画は成り立っている。幸ひにも日本へ渡ってきた何枚かのセザンヌの画は明らかにこの事実を証明するのであらう。僕はかゝる画に近い小説に興味をもつてゐるのである。

この言は「蜜柑」執筆から八年の歳月が流れてはいるが、一瞬の情感や風景を自らの精神との交響を介して「画に近い小説」に仕立て上げること、芥川の創作意識の一端があつたことは間違いない。感動的な「事実」を一つの「光景」としてどう効果的に照らし出し描出するかは作品の生命を見ていたはずである。その意味で、作品世界を構築するために過剰ともいえる様々な装飾やディテールを用い意匠を凝らして一つの舞台あるいは一枚の絵を創り作り上げる芥川の手法は、「蜜柑」にも十分に生かされていると思われる。「私」とはもろろん作者の造型した人物であり、そこに作者の何らかの意識が込められるのは当然のだが、従来のように芥川個人の实生活と創作上の問題が直接に反映されているとする見方には賛同しがたい。ここでは、はじめに

「疲労と倦怠」や「不可解な、下等な、退屈な人生」を吐露する「私」が「画に近い小説」を構成する上でどのような役割を果たしているかという観点からのアプローチを試み、その上でさらに、作者個人の問題を超えて「私」の作品としての意味を社会的コードを踏まえて検討してみたい。その時、「蜜柑」は「スケッチ風の作品」といった軽妙な小品では済まされなくなるはずであり、モダニズム文学としてのエッセンスを十分に備えた作品とも捉えられてくるのである。

## 2 「永久に不愉快な二重生活」からの解放

従来の論点は、「蜜柑」の「私」の心境が執筆背景となる一九一八、一九九年当時の芥川の心境と類似していることに依拠している。

芥川は経済的事由から、一九一六年二月より英語の嘱託教官として横須賀海軍機関学校に勤務した。彼の当時の状況は「永久に不愉快な二重生活」(『新潮』一九一八・一一)にうかがわれる。

職業として私は英語を教へてゐるから、そこに起こる二重生活が不愉快で、しかもその不愉快を超越するのは全然物質的問題だが、生憎それが現代の日本では当分解決されさうもない以上、永久に我々はこの不愉快な生存を続けて行く外はないと云ふ位な、甚平凡な事になつてしまひます。

ここに、創作活動と教職という二重生活を「不愉快」に感じ、創作だけに専念できないジレンマを見ることが一般的である。そこで、「蜜柑」の冒頭で「横須賀」という空間的仕掛けが施され、「云いやつのない疲労と倦怠」に包まれている「私」が設定されることを、横須賀海軍機関学校の英語の教官としての職務に疲れ、創作上の行き詰まりを見せていた芥川の体験そのものの反映と解釈されやすい。確かに、この当時の書簡を見ると、実際「不愉快な二重生活」をうかがわせる文面に出会う。以下は一九一八年秋から一九九年初めにかけての書簡の一部抜粋である。

この頃しみじみと横須賀がいやになつてゐる(松岡譲宛書簡 一九一八・一〇・一六)

僕の方は御役所式で朝八時から午後三時まで時間の有無に問わず縛られてゐるのだからそれが一番苦になるのです今などはまるで授業のない日が二日もあるが汽車へ乗つて横須賀まで出かけなければならぬ(小島政二郎宛書簡 同・一〇・二二)

一体日本の小説家は貧弱で碌な生活が出来ないからそれで早く行きつまるんだ事によると小説家になる前に実業家か何かになつてうんと金を儲けて楽に生活出来るやうにするのが何よりも急務かも知れない(西村貞吉宛書簡 同・一一・二一)

今の私はその虫の好さを承知の上であなたに相談しなければならぬ程作家生活の上の問題に行き悩んでゐるのです(薄田淳介宛 一九一九・一・一一)

また後には、機関学校在職当時取材した「保吉の手帳から」(『改造』一九二三・五)でも「教師と云ふ職業の退屈さ」として「彼は生徒に訳読をさせながら、彼自身先に退屈し出した」と描いている。「十円札」(『改造』一九二四・九)では「海軍の学校の教官」である保吉の心境が次のように描かれている。

保吉はこの断崖の下をぼんやり一人歩いていつた。三十分汽車に揺られた後、更に又三十分足らず砂埃りの道を歩かせられるのは勿論永久の苦痛である。苦痛？ いや、苦痛ではない。情力の法則はいつの間にか苦痛といふ意識さへ奪つてしまつた。彼は毎日無感激にこの退屈そのものに似た断崖の下を歩いてゐる。地獄の業苦を受くることは必しも我々の悲劇ではない。我々の悲劇は地獄の業苦と感ぜずにあることである。

さらに、「芸術その他」(『新潮』一九一九・一一)の「自動作用」について述べる有名な一節は、当時の芥川の創作に対する行き詰まりや転機を捉える傍証として必ず引用されてきた。

芸術家が退歩する時、常に一種の自動作用が始まる。と云ふ意味は同じやつな作品ばかり書く事だ。自動作用が始まつたら、それは芸術家としての死に瀕したものと思わなければならぬ。僕自身「龍」を書いた時は、明らかにこの種の死に瀕してゐた。

ここでは「龍」(『中央公論』一九一九・五)が「蜜柑」とほぼ同時期の作であることから、「蜜柑」執筆時にも「この種の死に瀕してゐた」と解されるわけである。

しかし、仮に実生活の反映と見るならば、一九一九年三月で海軍機関学校を退職していることも考慮に入れなければならぬ。芥川は三月二十八日には最後の授業をした後、ノートや教科書類をストーブで燃やしている。それほど「永遠に不愉快な二重生活」に苦吟していたわけだが、同時にその際の強烈な開放感も容易に想像される。ちなみに「蜜柑」の初出稿では末尾に脱稿年月日が「(八・四・三)」と付されており、それは既に作家として自立する目途が立った退職時期に当たつていたのである。たとえば次の書簡を見てみたい。

機関学校の方はこの年度変わりを機会として遠慮なく授業時間もふえさうなので思い切つて作家生涯になりましただから心中可成不安ですが兎に角のりかかつた舟だし行けるところまでは行つて見よつと思つてゐますしかしこれからリダアを読む必要がないんだと思ふと可成愉快です(小島政二郎宛書簡 一九一九・二・二三)

この頃教育業をやめるのだと思ふと甚愉快ですそのせぬか汽車の中から見る景色

も皆春気を帯びてあるやうな気がしてなりません（岩淵百合子宛書簡 同・三・五）

幸近々中に私もこの呪ふ可き学校をやめて東京へ舞ひ戻るつもりです（豊田実宛書簡 同・三・一一）

つまり芥川の人生とオーバーラップさせた読み方をするのであれば、むしろ「蜜柑」執筆当時は実質的に「永遠に不愉快な二重生活」から開放され、「可成愉快」で「甚愉快」で「幸」だったのである。仮に教職時代に横須賀発の汽車の中で「云いやうのない疲労と倦怠」と「不可解な、下等な、退屈な人生」とを実感していたとしても、その心境は過去のものである。むしろ、独立した作家としての新たな創作意欲が沸いていた時期ではなかったか。この点でも「私」の心境を作者そのものの直接の反映と読み取るにはなお留保が必要だと思われるのである。

### 3 トーンとしての「私」

ここで作品の冒頭を改めて確認したい。

或曇つた冬の日暮である。私は横須賀発上り二等客車の隅に腰を下して、ぼんやり発車の笛を待つてゐた。

時節の設定が「私」の心境を暗示しているのみならず、結末の蜜柑が投げられる光景を鮮やかに照射するための背景として彩られていることは容易に想像できる。しかし、具体的な地名を伴う「横須賀発上り二等客車」に乗る「私」を作者の実体験の報告そのものとするには問題があるのではないだろうか。「私」の心境の描出を以下確認していきたい。

「云ひやうのない疲労と倦怠」を抱く「私」は、外部の情景に自己の心象風景を重ねている。しかし「私」のいる空間は「二等客車の隅」である。後に小娘の三等切符と対比されてくるが、三等客車より居心地がよいことは当然である。もちろん「腰を下して」いるのだから疲れた身体をシートに委ねていることも想像に難くない。しかも、「曇つた冬の日暮」を背景にしながらその薄暗く寒々しい印象とは対照的な「とうに電燈のついた」少なからず明るい空間である。疲れ切つた「私」の身体を二等客車という空間は外界の雰囲気から遮断してくれる役目も果たしているのである。「二等客車の隅」は「私」にとって不快な空間ではなかったはずだ。

「檻に入れられた小犬」の「時々悲しさうに、吠え立ててゐた」様子も「私」の心象と呼応させているが、「曇つた冬の日暮れ」のもとで寒々とした薄暗さじかに接している「小犬」と、そこからは客車のガラスで区切られた間接的な空間にいる「私」とでは事実上状況が違つはずである。「私」は「二等客車」から覗いた風景に自らの心証風景を仮託しているが、それはあくまでもガラスを透した「覗く」というプロセス

を経たものでしかなく、「私」の側の視覚だけで捉えた主観的な風景把握に過ぎない。覗くこちら側と、覗かれる向こう側とは条件の異なる空間であろう。「私」は「疲労と倦怠」に包まれつつも、一方では身体的感覚としての安堵の空間を無意識にも享受しており、むしろ「疲労と倦怠」をそこはかとなく癒してくれる空間に身を委ねているとさえいえるのではないだろうか。

とすれば、「不思議なほど似つかわしい」とする外界との心理的共感も、「私」自身がガラスで隔てられた安定した空間の中にいるからこそ抱けるものではなかったか。たとえば第三章五節で論じる「トロッコ」『大観』一九二二・三の主人公良平は日の暮れが迫るとともに不安と切迫感とで心が押し潰されそうになる。現実的に身体にかかわる問題として切迫していたからこそ、彼の左側に感じる海は寒々しく、彼は夢中で走るのである。「命さえ助かれれば」という彼の心境に誇張や虚偽の余地はない。本日に日が暮れてしまえば危険だという恐怖と不安の認識が、少なくとも良平にはあった。しかし、「蜜柑」の「私」の場合、近代化の成果の一つともいえる汽車の「二等客車」という外界の気象状況を遮る空間においての認識である。事故のないかぎり「私」を目的地まで確実に運び外界との実際の接触を回避する空間から、「私」は「曇つた冬の日暮」のホームの風景を覗き、それを自己の心境と「似つかわしい景色」と受けとる。「私」の「云ひやうのない疲労と倦怠」は、そのような身体的安堵の保証された空間の中で的心境ということになろう。汽車の発車の笛を聴いた「私」が「かすかな心の寛ぎを感じ」つつ、「後ろの窓枠へ頭をもたせて、眼の前の停車場がずるずると後退りを始めるのを待つともなく待ちかまへてゐる」のも、この空間においての姿勢にほかならない。「私」を包んだ「二等客車」という空間自体が前進することを想定すれば「停車場」は当然後退するのであり、「私」の座つた位置や向きも問題にならない。身体を解放しつつある「二等客車」という空間が、「私」の意識の中で的心象風景に仮託させることを許している。そうして、汽車が動き出した後「私」は「漸くほつとした心もち」になれるのである。

冒頭の「私」をこのように捉えるのには理由がある。

「私」は汽車が動き出す寸前に乗り込んで来た小娘を極めて不快な存在として蔑視している。小娘に対してあらゆる「不快」な感覚を押し通し、それ以上の理解を示さずという積極的な姿勢もない。また、夕刊を見ても「素漠とした記事」として受け取るだけである。「私」の周囲の存在全てに対してこのような投げやりな気持ちに終始しているのも、「二等客車」という空間においてである。「私」は「疲労と倦怠」を包み込む空間の中で、新聞記事も、トンネルもそうして目の前の小娘も「不可解な、下等な、退屈な人生の象徴」という言葉に括つてしまえるよくなネガティブな意味での解放を得て、アン・ニョイな翻弄に身を委ねている。

このような「私」の、重量感に乏しく無限定な憂鬱一色の状況設定は、「蜜柑」という作品の構成上からみれば、結末の光景を浮き彫りにするための基調や色調、いわゆる「トーン」としての役割を担っているといえるのではないが。一枚の絵の背景をなんらかの色彩で覆うのに似て、「私」の「不可解な、下等な、退屈な人生」そのものが作品の「トーン」を響かせ、「私」の「云ひやうのない疲労と倦怠」は心理的色彩のディテールとして演出している。たとえば、ヴェルレーヌの一篇の詩「落葉」に響きわたる「トーン」のように、ネガティブで憂鬱な「私」の姿勢は、ヨーロッパ一九世紀末の象徴主義的な作風にみられる作品の心理的「トーン」を体現したものとしてみることができるとはいえないだろうか。

「蜜柑」は冒頭から「私」の心境に沿いつつも、その具体性に欠け、そこに付随するはずの回想や思考なども語られない。時間的推移に沿ってガラス窓から「覗く」風景を自分の心証風景に似せたり、「小娘」の様子を観察して一方的に「不快」に感じたり、ポケットの夕刊の見出しを見ただけで「不可解な、下等な、退屈な人生」を感じて、「一切がくだらなくなつたりする」ことに終始している。このような「私」という半ば状況把握の意志に乏しく、感傷的に流される不透明かつ無限定な存在は、「或曇つた冬の日暮」と同様、心理的にも暗い「トーン」を整える役目を担い、結末の光景の発見を効果的に演出しているといえよう。薄暗く、憂鬱で、倦怠と不快の伴う「トーン」の中で、子供達の喚声とともに展開される「心を踊らすばかり暖かな日の色に染まつてゐる蜜柑」、「亂落する鮮な蜜柑の色」がまさに鮮明に浮かび上がる。憂鬱だった「私」に「切ない程はつきりと、この光景が焼きつけられ」ることで、蜜柑の光景にそれまでの色彩から反転的效果が施され、「私」の視点と同一化していた読者も、この一瞬の光景を印象深く体験する(8)。作品の生命としての一瞬の光景を描出するとき、「私」の視点を超越した俯瞰描写によって蜜柑が「バラバラと空から降ってきた」と表現され、それまでの暗鬱な色彩を背景に蜜柑と小娘と子供達とを瞬間の光景として構図的に全体に収めた一枚の絵が完成される。

仮にこの光景の素材が「事実」だとすれば、この光景を演出することが作品の課題となる。極端に言えば、薄暗く、憂鬱で、倦怠と不快の伴う「トーン」は虚構でも脚色でもよい。とにかくこの光景をいかに効果的に作品として完成させるかが第一の課題である。作品の結びで、

私はこの時始めて、云いやうのない疲労と倦怠とを、さうして又不可解な、下等な、退屈な人生を僅かに忘れる事が出来たのである。

と「私」の心境が反復されるが、これも薄暗く、憂鬱で、倦怠と不快の伴う「トーン」の確認だといっている。ここでは「僅かに」がしばしば問題にされるが、読み手にもう一度、作品に一貫した「トーン」を意識させることによって、直前の一瞬の光景を

より印象的に点出するためのものといえよう。

「蜜柑」は、時間軸に沿って展開しつつ、その時間軸そのものが一枚の絵を完成するために背景の色彩が塗られて行く過程と対応し、結末の一瞬の光景において時間軸を超えた永遠の瞬間が描きとどめられ、最後に背景の色彩が再度確認される、という「画に近い小説」が、小説という時間芸術の枠の中で制作されているのである。これは、第一章で取り上げた「鼻」の結末が、内供の心境と外界の自然とが調和的に照応し、その審美的瞬間を一幅の日本画のように演出した手法と通底しよう。

こうして「私」の「云ひやうのない疲労と倦怠」は、「冬の日暮れ」や「雪曇りの空」などをガラス窓を通して視覚で捉えるような漠としたものとして作品の「トーン」を構成するのであり、芥川の実人生と照合し、その深度や以後の展開を推し測ることに焦点があるのではないといえるのである。

#### 4 時代のフィルター

しかし、このように作者と切り離して見た場合、「私」の設定が小娘と比較して、一種の安住した位相の中で心理的暗鬱を見せていることそれ自体には、もう一度着目しなければならぬ。曇天の冬の日暮れの中で「私」の憂鬱やペシミズムが最後の光景を照らし出すための「トーン」の役割だとすれば、二等客車という安定した空間に包まれた不明瞭な「私」の「疲労と倦怠」や表層的な小娘理解は、「一瞥」するだけで気付かないと別れて奉公先に向かう小娘のいわば深刻な現実、「一瞥」するだけで気付かない「私」を、批判的存在として相対的に浮き彫りにさせる。実際、「私」が安住の中での気分的暗鬱だとすれば、小娘は苦境の中での健気な明るさである。風景と「私」の心境とを「トーン」として用いて結末の光景を照射しようとしたことは、芸術的效果として把握できるだけでなく、「私」を空間に身を委ねた不徹底な存在にすることで、絵のような光景を鮮やかに演出した小娘の、暖かい血の通った人間としての存在をより際立たせようとした意図があることも指摘できるはずである。しかも、「私」は外界と遮断された空間に安住しようとしているのに対し、小娘は、汽車の「硝子戸」を「ぱたりと下へ落」として外界の空気「現実と直接接点を持ち、弟たちとの交流を果たしている。ここには「私」に「昂然と頭を挙げて、まるで別人を見るやうに」注視させて、小娘のような存在を支援しようとする作家としての倫理観ともいふべきものが作用しているとも思われる。石井和夫は「蜜柑」に同時代の作品と関連付けて、「細民」の発見のモチーフ(10)を見出しているが、まさにそのような時代的、社会的問題と不可分のものであろう。そういった意味で「蜜柑」は「画に近い小説」であると同時に、貧しい村落の生活に堪え、さらに幼くして奉公に出るような生活者を一個の存在としてヒューマニスティックに描出しようとしたのではないだろうか。芸術的完成と人

間の尊厳とが、一瞬の光景に同時に照らし出されているのである。

そのように読むとき、実は「私」の「云いやうのない疲労と倦怠」と「不可解な下等な、退屈な人生」とは、単なる「トーン」の役割においてのみならず、「私」の抱いている憂鬱の内実が個人では特定の把握しかねている性質のものとして設定されていることをも検討しなければなるまい。「私」の心境はまさにその原因や実体を掴み兼ねるほどぼんやりと「私」を包む「云いやうのない疲労と倦怠」であり、しかもそれを個人ではどうすることもできないがゆえに「不可解」であり、またその実情が「下等」であるがゆえに、一種の虚無を孕んだ「退屈」な人生といった意味に捉えられる。そしてそのような心境を生み出した背景は、何度もこだわるのだが、やはり「蜜柑」の冒頭にあるといわねばならない。

「私」の乗る汽車を「横須賀発上り二等客車」と設定したことは、教職時代の芥川の苦渋に満ちた個人的体験の反映そのものではないことは既に述べてきた。しかし、むしろそれ以上にこの冒頭のフレーズは、個人的問題を網羅しつつそれを超えて、「私」や小娘の状況を否応なく領略している。時代のフィルターそのものを意味してくるのではないだろうか。

それは第一に、「横須賀」という地名にある。当時、横須賀といえは芥川の勤務した海軍機関学校のみならず、日本随一の軍要港としての海軍の拠点であった。『図説総覧海軍史事典』(11)によれば、横須賀は一八八四年に横須賀鎮守府が置かれて以来、第一海軍区として近代海軍の所業務を管轄し、日清、日露戦争を背景に横須賀造船所とともに巨大な軍事施設が配置されていた。また教育施設だけでも海軍大学校、海軍兵学校、海軍機関学校、海軍経理学校、海軍砲術学校、海軍通信学校、海軍工作学校などが設置されている。一九一四年から一八年にかけての第一次世界大戦当時は、ここから中国沿岸、インド洋、南アフリカ方面、豪州東岸、地中海など世界各地に艦隊が出港し、また、同時期には海軍養成のための練習艦隊も何度も遠洋航海に出ているが、その全てがやはり横須賀からの出港であった。一九一八、一九九年当時であれば横須賀の地名は当然のごとく、長引いた第一次世界大戦の動向と直接的に通じ、ひいては日本が講和条約の波に乗じて植民政策に手を染めていた情勢につながって行く。

当時の新聞記事を見ても、第一次世界大戦と関連して横須賀に関する報道が目につく。たとえば、一九一八年一月一日付『東京朝日新聞』朝刊では、パリ講和会議に特使の一人として出席するための牧野伸顕の見送り記事と同紙面に、横須賀機関学校の卒業生が練習艦「八雲」で約半年間の航程をこなす記事が「祝声に送られて」と題して大きく取り上げられている。一九一九年一月二日付同紙朝刊では、やはり特使の二人めとして派遣される西園寺公望の報道と同紙面に、「海軍の新しい試み 志願兵の心理状態検査 生活問題と志願兵の頭」と題して横須賀軍港で海軍志願兵の生産

能率を上げるために心理検査も開始したことを伝えている。

同時期、芥川は何通かの小島政二郎宛書簡の中で、再三機関学校の事情を「海軍拡張で生徒が殖糸従つて時間も増す」(一九一八・九・二二)、「来年から生徒が殆三倍以上も殖糸で授業時間も今の倍以上になるんだと云ふから大変です」(一九一八・一〇・一八)などと触れ、次のようにも書き送っている。

何しろ四月から先になると海軍拡張が始まりさうなので弱つてゐるのでどう考へても僕の機関学校へ就職した理由と海軍拡張とは根本に於て相容れさうもない  
(一九一八・一〇・二二)

ここからも、当時の海軍拡張の状況の一端をつかがい知ることができる。このような時代の中で、「私」が「曇天の冬の日暮」において去ろうとしていた横須賀とは、第一次世界大戦を背景に国家間の利害の絡んだ争いや画策をめぐり、海軍による軍港管理と巨大な軍艦の存在、大勢の海兵の養成といった、個々人の力ではまったく歯が立たない鉄の「形」と国家の「力」とで現前させる脅威的な磁場の中心であったはずである。とすれば「私」という存在は、小娘を見くびるような自覚に欠けた人物とはいえず、横須賀という磁場に「云いようのない疲労と倦怠」を無意識にも感じざるを得ない不安や憂鬱を抱いていた一人の人ではなかったか(11)。だからこそ、横須賀から汽車が動き出した瞬間、彼は近代国家がもたらした闘争と個人の人間性を疎外する象徴としての脅威的な磁場から回避できることに無意識にも「かすかな寛ぎ」を感じることになるのである。「蜜柑」から五年後に発表された「十円札」においても、保吉が横須賀から汽車に乗る場面を同じような描写で表現していることには注目する必要がある。

その内に汽車は動き出した。いつか曇天を崩した雨はかすかに青んだ海の上は何隻も軍艦を煙らせてゐる。保吉は何かほつとしながら、二三人しか乗客のあないのを幸ひ、長ながとクツシヨンの上に仰向けになつた。

明らかに「蜜柑」の「私」と同様に「十円札」の保吉も、横須賀を離れることに安堵を感じており、その車窓からは軍艦が見えているのである。

「蜜柑」の「私」が似つかわしく感じる「檻に入れられた小犬」は、無抵抗で非力な一人の人間を結果的に映し出しているともいえる。さらにトンネルの中で夕刊を開く時、最初に目に入るのが第一次大戦に関する「講和問題」であり、新聞の記事に「汽車が逆戻りしているような錯覚」を覚えるのも、先の「横須賀」に漲る磁場と共通の、戦争を筆頭に地上的世界の卑劣で愚劣な動きに「私」の意識が引き戻されるが故の理不尽な「錯覚」なのである。

冒頭においてさらに「二等客車」の設定は、先に述べたように小娘の握っていた「三等切符」と対応し、この区分が「私」と小娘の立場の違い、換言すれば小娘の存在

を社会的コードにおいてクローズアップする仕掛けともなっている。横須賀の磁場に「云ひやうのない疲労と倦怠」を感じる「私」も、小娘と比べれば、相対的に優位な社会的立場にいる存在であろう。「私」は、そういった横須賀的なものと小娘の境遇との間の中間的な立場に位置している。芥川の大学時代の同期生江口渙は、一九一七年のロシア革命（十月革命）を挟む一九一六、一七年から一九二〇年にかけての文壇の周縁を「労働者の生活、労働者の姿に目を注ぐ、いわゆる労働文学を書かなければいけない」という傾向がおこりつつあった」と述べ、さらに次のように回想している。

それまで文壇から締め出されていた社会主義や無政府主義者、たとえば堺利彦や大杉栄、加藤一夫などがぐんぐん文壇に進出して、「中央公論」や「新小説」から「新潮」「早稲田文学」にまで書くようになったのも、大正六年から九年頃にかけての見おとしではならない特徴である。時代の新しい流れは、それほどまでに文壇へおしよせてきたのであり、それは同時にまた文壇の主流、とくに自然主義一派が思想的にすでにあまりにも貧困になっていたせいである。（12）

そして、『早稲田文学』（一九一八・二）で民衆芸術論の特集を組んだことがきっかけで、民衆芸術論が一般ジャーナリズムに広がったことも付け加えている。

「私」の一瞥した「いかにも田舎者」の小娘が奉公先に行くことが読者の前に明らかになるのはまさに結末の蜜柑を投げるシーンにほかならない。「私」はその小娘を別人のように昂然と注視するが、その視線は「横須賀」に象徴される現実のやりきれない世界に実存する「私」を一瞬「朗らかな心持ち」にすると同時に、そのような小娘と弟たちの蜜柑による交流を、現実の世界の中での救済的存在として芸術的に照射するのである。小娘の住んでいた地区は「枯れ草の山と山との間に挟まれた、或貧しい町はづれ」であり「見すばらしい藁屋根や瓦屋根がごみごみと狭苦しく建て込んで」いる。私に「云ひやうのない疲労と倦怠」をもたらした巨大な軍事都市「横須賀」と「或得体の知れない朗らかな心もち」が湧き上がる「或貧しい町はづれ」とは、トンネルを挟んで政治的、軍事的、経済的対比が構造的に示唆されると同時に、近代軍事都市の人工的存在に対して蜜柑による交流の描出によってヒューマニズムに彩られた自然が改めてクローズアップされる仕掛けともなっている。ここに、時代の新しい流れを背景にした民衆を主人公とする芸術的焦点化が関与していることは間違いない。小娘という若き少女は、その身なりや挙措、いわんやその出自を超えて、一個の暖かい人間による美的感動の担い手として「私」と読者の前に登場するのである。

「横須賀発上り二等客車」というセンテンスの意味は深長である。

## 5 モダニズム文学として

しかし、「蜜柑」の世界を動かし難く背後で覆い包んでいる トーン は、書き出し

の「或曇つた冬の日暮」である。「私」は横須賀を去りつつも、しかし夕暮れは否応なく夜を導くのであり、横須賀に暗示される戦争や支配/非支配をめぐる醜悪な人間の営為や近代国家の問題と、二等客車に暗示される庶民の尊厳を巡る問題とは、一瞬の蜜柑のシーンに「僅か」な救済の可能性を示しつつ、未だ「夜」の中へ行くしかない。「歯車」の初出（『大調和』一九二七・六）の自筆原稿の表題が「ソドムの夜」であったのも、単に、芥川の個人的問題を超えて、人間全体の社会的「存在論的視点が組み込まれているからではなかったか。横須賀に代表される近代の磁場はあまりにも強力でどこへ回避しても「私」の心持ちを離さず、汽車に乗ってほんの「かすかな寛ぎ」を感じつつも、それが気休めにしか過ぎないことは、「私」と小娘を乗せ横須賀を離れる汽車が何度もトンネルをくぐりつつ日暮れから闇に向かうことに暗示されてこよう。小娘が住んでいた線路沿いの貧しい町も、軍艦や様々な軍事施設や兵学校が威厳をもって立ち並ぶ横須賀という磁場からそう遠くはなく、それゆえに陰惨さは増すばかりである。自然の恩恵ともいえる幾つかの蜜柑がそこに住む弟達に投げられ「バラバラと空から降つて」日の色に染まる時、その背景にある トーン としての「云ひやうのない」憂鬱を抱く「私」と曇天の日暮れの陰惨な風景とは、一種の社会批判的要素が塗り込められているともいえるはずである。

「蜜柑」における「私」は作者芥川の個人的体験の直接の反映ではないがゆえに、逆説的だが、作者芥川を包み込む時代意識や社会感覚といった不可視な思想的問題が、半無意識的にも時代のコードの中で「私」の「云ひやうのない疲労と倦怠」として浮かび上がるのである。この手法は、まさに第一次世界大戦に直面したヨーロッパの作家や詩人たちがモダニズム文学として戦渦を直接的、間接的に描き、時代に真摯に向き合いつつ近代に対する居心地の悪さを不安や虚無、死をテーマにしつつ批評精神を発揮せざるを得なかった両義性を孕む動向とほぼ同時代的な態度として捉えることができる。

「蜜柑」を「スケッチ風の作品」にとどめてはおけないゆえんである。

## 注

- (1) 菊池寛「文芸作品の内容的価値」、『新潮』一九三二・七
- (2) 従来、菊池弘「芥川龍之介『蜜柑』」、『解釈と鑑賞』一九六九・四）をはじめ、鳥居邦朗「編年史・芥川龍之介」、『大正九年』、『国文学』一九六八・一一）や海老井英次「芥川文学作品論事典『蜜柑』」、『芥川龍之介必携』學燈社 一九七九・二）でも「スケッチ」と捉えていた。

(3) 海老井英次「蜜柑」 暗い基調を切り裂く感動、『月刊国語教育』

一九八一・三) 『芥川龍之介論攷 自己覚醒から解体へ』(桜風社 一九八八・二)

(4) 海老井英次「蜜柑」(『芥川龍之介必携』學燈社 一九八一・三)

(5) 塚谷周次「蜜柑」(『芥川龍之介辞典』明治書院 一九八五・一二)

(6) 吉田精一『近代文学鑑賞講座11 芥川龍之介』(角川書店 一九五八・六)

(7) 饗庭孝男『フオントネーの泉』(彌生書房 一九八一・九)

(8) 平岡敏夫『蜜柑』(筑波大学『文学研究論集』一九九二・三)

『芥川龍之介と現代』大修館書店 一九九五・七)の中で、「私」の小娘に対する不快感の表白について、「小娘が蜜柑を投げることによって生ずる逆転劇を強調し、その場面を深く印象づけるためには、ことさらに、娘を「卑俗な現実」の象徴とまでしておく必要があるのだ」と述べている。

(9) 石井和夫「芥川龍之介における「細民」の発見 創作集『高瀬舟』

および「十一月三日午後の事」との比較を通して」(『香椎瀧』一九八八・九) 『漱石と次代の青年』(有朋堂 一九九三・一〇)所収。

(10) 末國正雄監修、小池猪一編著『図説総覧海軍史事典』(国書刊行会 一九八五・一〇)

(11) 塚本章子は「芥川龍之介」軍艦金剛航海記」論 第一次世界大戦と軍備拡張の時代の中で、「『国文学攷』二〇一五・三)において、軍艦金剛に乗船した記録文について、「巨大な戦艦の上で、千人を超える合唱は、膨張する海軍という組織の威力を、芥川にまざまざと見せつけたであろう。もはや、正面からは一人で立ち向かえないものを感じさせたのではないだろうか。」と述べている。

(12) 江口渙「私の歩いた道」(『多喜二・百合子研究』第2集 一九五四・

一一) 『晩年の芥川龍之介』(落合書店 一九八八・七)所収。

#### 四 「舞踏会」の方法 ボードレール『悪の華』との照応から

##### 1 「ワットオの画」の背景 典拠再考

横須賀海軍機関学校の教師を辞職し「蜜柑」を発表してから約半年後に、芥川は「舞踏会」(『新潮』一九二〇・一)を発表する。「舞踏会」の典拠についてはピエール・

ロティ著の「江戸の舞踏会」(1)にみることはほぼ定説化されており、「舞踏会」を読む上での主題把握や創作意図の論拠に必須の文献とされている。また、「舞踏会」執筆の契機をめぐって、ロティとの関連からしばしば次の神崎清宛書簡(一九二五・一・一三)が参照されている。

唯僕のロティの本で面白く思ったのはあの日本人が皆ロココの服装をしてゐる事です。つまりあの舞踏會はワットオの句のある日本だったのですね。

芥川はロティが描いた鹿鳴館の舞踏会の描写を下地にして、「舞踏会」のディテールを配置したとされるが、その際フランス一八世紀ロココ調を象徴する「ワットオの句」を強く意識したことが、諸氏によってこの書簡から再認識されている。神田由美子は「舞踏会」の創作意欲を「江戸の舞踏会」に触発された」とし、この「ワットオの句」を「ロティを下敷きとした 感覚描写」によって、「舞踏会」に移植(2)したとしている。また、仏蘭西の海軍将校が明子に「ワットオの画の御姫様のやうですから」と賛辞を送った部分についても、森本修は「ワットオを引き合いに出したのは、前掲の神崎清宛の書簡に見えるように、ロティの「江戸の舞踏会」に描かれたワットオの句のある日本に芥川が興味を持ち、それがこの作品を執筆する一つの動機となった」と考え合わせられる(3)と論じている。このように、「ワットオの画」が引用されロココ調のちりばめられた「舞踏会」の執筆背景には、芥川がロティの「江戸の舞踏会」を読み「ワットオの句」を強く意識したこと不可分とされている。

しかし、ここで改めてロティの「江戸の舞踏会」からワットオの名が明記されている部分を確認してみると、次の二箇所しかない。

人工の蔓の捲きついた金色の格子垣の人形じみた葉むれがあるが、それを見ると日本式の凝った趣向が偲ばれる。人々はその葡萄の房を踊り相手の婦人に進上したいと望んで手づからもぎとるのである。そしてこのワットオ風のささやかな葡萄の収穫こそは、この上もなく粋なものである。(4)

舞踏会に出席したロティは、鹿鳴館内の人工の蔓に下がった葡萄をもぎとる人々の様子にロココ調の雰囲気を見てそれを「ワットオ風」と記したのだが、「ワットオの画」を引き合いにして海軍将校が明子を称える「舞踏会」の場面とは文脈がかけ離れている。では「ワットオの画」を引き合いにした海軍将校の賛辞は、ロティの作品全体の雰囲気をもとにして芥川が創作したものなのだろうか。

また、冒頭にあげた「あの舞踏會はワットオの句のある日本だったのですね」という書簡も「舞踏会」執筆時期から約六年後の一九二五年に書かれたものであり、作品発表当時の心境を語ったものではない。執筆当時も「僕は十八世紀調を鼓舞しようと思つてゐます」(5)とは語っているが、この時の「十八世紀調」の着想にロティの「江戸の舞踏会」だけが意識されていたのかどうかも定かではない。

ちなみに同時代批評では、廣津和郎に「やつぱりもとの芥川龍之介以上一步も出てはゐない」「まあまあかうして又手馴れたものをやつて置けば、大してソツがないと思つてもゑさつな「安心」がある」(6)と批判された。周知のように「舞踏会」発表の二ヶ月前に、芥川は「芸術その他」(『新潮』一九一九・一一)の中で、自ら「龍」(『中央公論』一九一九・五)執筆当時を「自動作用」という停滞期であつたと記している。廣津の手厳しい評はこれを受けてのこととも思われるが、廣津以外からも「海軍士官とはピエル・ロチのことだと後から説明するなどは、これまた好ましい趣味ではない」(7)、「ピエル・ロチで落とすなぞは一寸新手」(8)、「外国士官がピエル・ロチであつた事を当年の一少女をして語らせてゐるが、それは唯口を借りた迄であつて、それは作者が読者に向つて自ら代弁してゐるのが見え透いて、折角の思ひ付も半ば感興を減殺する」(9)などと評されている。いずれも「舞踏会」結末のロチが話題にされる部分に焦点が当てられているが、これら同時代の評者の関心の示し方からは、当時はまだピエル・ロチの名が広く知られていたことを物語つていよう。つまり、ロチを知っているゆえに、「舞踏会」にも古今東西の話を換骨奪胎して創作に臨んでいた芥川の常套手段のイメージを感じ取つたのではないだろうか。ロチが『お菊さん』(一八八七)『秋の日本』(一八八九)などの作品で当時まだ知名度のあるフランス軍人作家だつたことを考慮すれば、「舞踏会」発表当時から「江戸の舞踏会」がその典拠であることに気付く読者もいたであろうし、芥川自身もそのことは重々承知の上で執筆していたのではないだろうか。やはり、もともと広範な読書領域を持つていた芥川が、ロチの「江戸の舞踏会」だけに触発されて「舞踏会」の創作意欲を持つたとは簡単に断言できないのである。(10)

このような観点から改めて「舞踏会」と「ワットオの画」との関係を検討してみたいのだが、結論からいえば、そこにロチの「江戸の舞踏会」とは別の執筆背景として、芥川が愛読していたボードレルの詩集『悪の華』(初版一八五七)を見ることができそうである。この詩集は「舞踏会」と「ワットオの画」とを結び付けただけでなく、芥川の創作意識の問題にも意外な程大きな影を落としていたものと思われる。本論では、ボードレルの『悪の華』と「舞踏会」との関係を契機として、芥川の創作意識における芸術観をめぐる問題を考察していきたい。

## 2 「灯台」の中のワット

既に諸氏が触れているように、「舞踏会」を執筆していた一九一九年二月頃の芥川は、龍村平蔵宛書簡(一九一九・一二・二五)で「新年号の小説を書く為風流地獄の苦を受けました」と書いたように、幾つかの雑誌の新年号の原稿依頼をこなすべく苦心惨憺していた。その新年号に発表された諸作品の中で、「舞踏会」とほぼ同時期に執

筆されていた小品に「動物園」(『サイエンス』一九二〇・一)がある。一八種類の動物を各章に分け、数行でその動物から連想されるものを列挙していく形式をとっている作品であるが、まず一七章の「鸚鵡」の描写に着目してみたい。

### 鸚鵡

鹿鳴館には今日も舞踏がある。提灯の光、白菊の花、お前はロチと一しよに踊つた、美しい「みやう」にち「令嬢だ。

この「鸚鵡」に描かれている「みやう」にち「令嬢は「江戸の舞踏会」に登場するロチと踊つた女性のことだ、ロチは「派手な花模様のある薔薇色の服を着た小柄なひと」がフランスの(中略)嫁入前の若い娘のように、まったく上手に洋服を着こなしている」と記している。「舞踏会」の明子のモデルとして連想させる女性であるが、「提灯」「白菊」という日本の装飾が列挙されていることも「舞踏会」のディテールそのものを連想させる。「動物園」と「舞踏会」とが同時期の執筆であることから、従来の論を裏付けるように、芥川の意識の中に「江戸の舞踏会」の描写が印象深く焼き付いていて創作動機に結び付いていたともいえる。

次に、「鸚鵡」の直前にある一六章の「波斯猫」を引用してみたい。

### 波斯猫

日の光、茉莉花の匂、黄色い絹のキモノ、Fleurs du Mai. それからお前の手ざわり。……

この章で注意したいのは、「Fleurs du Mai.」つまり『悪の華』が取り上げられていることである。詩集『悪の華』の中には猫を題材とした詩が数編あり、芥川の影響に強く残っていたのである。もちろんボードレルは芥川の愛読した詩人として書簡や作品の中でもたびたび話題にされており、彼が高く評価していたことは周知の事実である。

この「動物園」の「波斯猫」の章に芥川の愛読した『悪の華』が引用され、続く「鸚鵡」の章で舞踏会の様子が描かれているのは決して偶然ではない。なぜなら、『悪の華』には猫だけでなく舞踏会の様子を描いた詩も二編あり、特に「灯台」(原題「Os Phares」という詩ではワットーの描いた舞踏会の絵を題材にした一節があるからである。

ヴァトー、これは謝肉祭、やんごとなき人々の数もあまた、

蝶のように、きらめきながらそそりに歩めば、

さわやかに軽快な書割を照らす釣燭台は、

渦巻き流れるこの舞踏会に、狂気をそそぐ。(11)

この詩は、「動物園」の形式をそのまま思わせる「小型肖像」(12)という手法によって、過去に生きた八人のフランス芸術家たち(13)を灯台のように孤高に輝く人物



として一挙に讀んでいるものである。右に引用した一節は全一連のうちの第六連で、ワットーの描いた舞踏会の絵を取り上げて、ワットーの作風とその世界を講えている。ここで引用されているワットーの絵にはロココ調の華やかな舞踏会で「やんごとない人々」の踊り狂う様子が描かれており、まさに仏蘭西の海軍将校が明子に賛辞を送るときに用いた「ワットーの画」をそのまま想起させるのである。

このように「動物園」の「波斯猫」と「鸚鵡」とが『悪の華』を介して関係付けられることや、同時期執筆の「舞踏会」の中で、海軍将校の言葉が『悪の華』の「灯台」に関連していると思われることから、「動物園」及び「舞踏会」執筆中の芥川の中にロレイの「江戸の舞踏会」とともに、ボードレルの『悪の華』の詩編が少なからず意識されていたと推測することができる。

これを裏付けるためには、芥川が『悪の華』の詩編、特に「灯台」に接した時期を検討しなければならないのだが、その手掛かりとして「芥川龍之介文庫」(14)に所蔵されている三冊のボードレル関係書物のうち、『悪の華』の英訳が掲載されている二冊が参考になる。

二冊のうち『The flowers of evil』(1909 London)のほうは『悪の華』の抄訳であり、数多くの書き込みの跡に芥川の愛読した様子がうかがわれる。本書は『悪の華』第三版(一八六八)までに発表された約百四〇篇のうちの五四篇が抜粋されて英訳されているのだが、その中に「灯台」は掲載されていない。

もう一冊『BAUDOLAIRE: HIS PROSE AND POETRY』(1919 New York)のほうはボードレルの詩と散文とを抄訳した七章からなる詳細な本で、いわばボードレルの全貌を知ることのできるダイジェスト版である。このうち四章と五章が『悪の華』の英訳に当てられており、その四章に「灯台」が「The Beacons」という英訳タイトルで掲載されていた。本書には「June, 1919」という奥付けがあり、一九一九年六月の出版であることがわかる。「舞踏会」の執筆が一九一九年の年末までかかっていたことは既に諸氏によって触れられており(18)、したがって芥川が本書を新刊のうちに手にいれていたならば、「舞踏会」を脱稿する一二月までに読んでいた可能性は高く、むしろ讀んだ直後にその新鮮な印象を執筆に生かしたと考えた方が自然ともいえる。

なお、ボードレルのみならず、西洋文学、特に世紀末文学を積極的に摂取していた芥川であるが、彼の読書歴のわかる「芥川龍之介文庫」の洋書の部を見ても、ドイツ、フランス文学なども含めた六三八点、八〇九冊にも上る蔵書のほとんどが、ロンドンやニューヨークなどで発行された英文及び英訳書であった。「舞踏会」と同時期に発表された「私の生活」(『文章倶楽部』一九二〇・一)の中で「外国語は英語だけが読める。他は独逸、仏蘭西、伊太利皆読める程でない」と英文科出身の芥川は控え目な発言をしている。しかし「西欧大陸から流入してくる各種の新文学を、日本の文学

読者たちは大概、英訳によって消化していた時代」(16)といわれるように、芥川が英米以外の西洋文学を原典よりも先に英訳によって読むことを余儀なくされていたことは間違いない。したがって、特に愛読書であった『悪の華』の作者ボードレルについてはより詳細な英訳が新刊書として出版されたならば、英語本によって常に最新のものに触れようとしていた芥川がそれを見逃すはずはなからう。現存する蔵書以外の別の英訳本で「灯台」に触れていた可能性も含めて、「舞踏会」執筆前に『悪の華』所収の「灯台」を讀んでいた確率は高い。(17)

一方、作品中の表現描写にも、「灯台」の英訳を讀んだことが「舞踏会」執筆に関係していると思われる箇所がある。それは、「一」の第二節で、海軍将校が明子を誘ってワットーを踊る場面である。

皇室の御紋章を染め抜いた紫縮緬の幔幕や、爪を張つた蒼龍が身をうねらせてゐる支那の国旗の下には、花瓶々々の菊の花が、或は軽快な銀色を、或は陰鬱な金色を、人波の間にちらつかせてゐた。(中略)明子はやはり踊つてゐる友達の一人と眼を合はすと、互に愉快さうな顔を忙しうに送り合つた。が、その瞬間には、もう違った踊り手が、まるで大きな蛾が狂ふやうに、何處からか其處へ現れてゐた。

この引用のうち、「皇室の御紋章を染め抜いた紫縮緬の幔幕や、爪を張つた蒼龍が身をうねらせてゐる支那の国旗」という舞踏室内の装飾を描写した前半部分は、次にあげるロレイの「江戸の舞踏会」の「客間」の装飾描写からの引用であることがわかる。

釣燭台からは木の葉の飾りや紙の提灯が光り輝きながら流れ出ている。けれどもまた一方には、大きな白い菊の御紋のついた皇室の紫縮緬の幔幕や、恐ろしい蒼龍のついた黄色または緑色の支那の国旗が、壁面に張りめぐらされている。

一方、明子と他の踊り手たちの様子が描写されている後半部分は、「江戸の舞踏会」には描かれていない芥川の創作であるが、問題の箇所はその最後の部分「まるで大きな蛾が狂ふやうに」という比喩表現にある。「大きな蛾」は、金銀に揺らめく菊の花などの色彩豊かな舞踏室内の描写に比べて華麗さにやや欠けている。蛾は夜中に灯火の下で活動する習性があることから、この表現が舞踏室内を照らす釣燭台の光の下で乱舞する踊り手たちの姿を比喻するのに不適切とはいえない。しかし、「江戸の舞踏会」に描かれた「釣燭台からは木の葉の飾りや紙の提灯が光り輝きながら流れ出ている」といった類いの灯火の描写は「舞踏会」のこの場面には見られず、踊り狂う人々を「蛾」にたとえる意図が読者に効果的に伝わっていないともいえる。ならば、「蛾」よりもむしろ「蝶」のほうが相応しかったのではないか。ここで先のボードレルの「灯台」をもつて一度見てみることにする。

「灯台」に描かれているワットー絵では、人々が「蝶のように」踊り、「釣燭台」の

下「狂気をそそぐ」のであった。芥川の蔵書に掲載されていた「The Beacons」(「灯台」)ではこれがどう英訳されていたか。先の和訳に対応する第六連を引用してみたい。

WATTEAU, the carnival of illustrious hearts,

Fluttering like moths upon the wings of chance;

Bright lusters light the silk that flames and darts,

And pour down folly on the whirling dance. (By F.P. Sturm)

この本の訳者 F.P. Sturm は先「蝶のよつこ」と和訳されていた部分を「like moths」(「蛾のよつこ」と英訳している。フランス語の原詩では「Comme des papillons」と表現されている(18)が、「」の「papillons」はフランス語で「蝶」と「蛾」の両方を意味することから「like moths」と英訳されても決して誤訳とはいえない。日本では堀口大学の翻訳をはじめいずれも「蝶」または「蝶々」と訳されているが、阿部良雄は「papillons」を「蛾」とする英訳(ハワード)もあ(19)ると注解しており、「moths」という英訳は特殊ではなかったようである。したがって、「舞踏会」執筆過程で、芥川が舞踏会の踊り狂う人々の姿を比喻するのにこの英訳「The Beacons」の一節「Fluttering like moths」を踏まえたならば、「蝶のよつこ」などとせずに「まるで大きな蛾が狂ふやうに」と表現したとしても何ら不思議ではないのである。これは、芥川が「舞踏会」執筆中に「灯台」の中のワットーの絵を強く意識していたことを如実に物語っている事例ともいえる。

以上のことから、芥川は「舞踏会」執筆以前に、あるいは執筆と平行して、この出版されたばかりのボードレールのダイジェスト版『BAUDLAIRE, HIS PROSE AND POETRY』を読んで創作に生かしていたと推定できそうである。「舞踏会」の中で海軍将校が「ワットーの画の中の御姫様のやう」という言葉で明子を賛美した場面には、「悪の華」の中でボードレールがワットーの舞踏会の絵を詩にすることでワットーを賛美している「灯台」の影が色濃く落とされているのを見ることができよう。

### 3 「万物照応」による詩的瞬間の創出

ところで学生時代からボードレールの詩に接していた芥川は、その感銘を一九一四年一月二日付書簡で親友恒藤恭に次のように書き送る。

自分には善と悪とが相反的にならず相関的になつてあるやうな気がす(中略)兎に角矛盾せる二つのものが自分にとりて同じ誘惑力を有する也善を愛せばこそ悪も愛し得るやうな気がする也ボードレールの散文詩をよんで最もなつかしきは悪の讚美にあらず彼の善に対する憧憬なり遠慮なく云へば善悪一如のものを自分は見てゐるやうな気がする也

芥川は、『悪の華』に接して「矛盾せる二つのもの」の「同じ誘惑力」、特に善と悪

との相関性に感動している。また右の文面に続いて、相矛盾するものの一如的把握がなければ「芸術を語る資格なき人」とさえ言い切っており、その根源、本質を「ロコス」と捉えている。このような芥川のボードレール理解については、水島裕雅が「芥川はすでにボードレールの倫理の本質を鋭く把握」しており、「当時流行していた悪魔主義者としてのボードレール観などは大きく違つて」「詩人の直感でもってボードレールの真価を認めていた」(20)と評価している。確かに、ボードレールは『悪の華』において、善と悪のみならず、生と死、光と闇など、二元的あるいは対立的な事象や概念や認識などを調和、統一することから美を表現しようとし、また世界(自然)と人間の精神の照応関係によって人間存在の根源性と芸術の普遍性を見据えた詩人とされている。

そのボードレールの詩的精神を最も端的に語っているとされる詩に、有名な「万物照応」がある。

自然 はひとつの神殿、その生命ある柱は、  
時折曖昧な言葉を洩らす。

その中を歩む人間は、象徴の森を過り、  
森は、親しい眼差しで人間を見まもる。

夜のように、光のように広々とした、

深く、また、暗黒な、ひとつの統一の中で、  
遠くから混り合つ長い木霊さながら、

もろもろの香り、色、音はたがいに応え合ひ。

これはその「一連であるが、芥川の蔵書『The flowers of evil』の中にも「Echoes」という題名で掲載されていて、赤でアンダーラインの引いた跡もあることから、芥川の愛読していた詩でもあった。この「万物照応」については、海外でも日本でも諸氏によってボードレールの詩的精神を代表する照応の世界として論じられている(21)。ボードレールは、自然の「同時の様相」(22)がわれわれの精神と共鳴した瞬間の美を表現することに芸術の普遍性があることをこの詩から提示したが、芥川の芸術観にも少なからず影響を与えたことは想像に難くない。

さて「舞踏会」では、「」の第四節の花火の場面に作品の焦点があることはいうまでもないが、ここにも『悪の華』の影響が強くあるように思われる。既にこの場面では、明子の記憶に残るかけがえのない一夜としての「刹那の美」(23)や、海軍将校の「生のやうな火花」という言葉の裏側に潜む「生の虚しさ」(24)などを読む論が諸氏によって提示されているのだが、ここで舞踏会の終焉に向つ第四節の、二人のいる「星月夜の露台」の様子を改めて辿ってみよう。

明子と海軍将校の佇む「舞踏室の外にある星月夜の露台」からは、枝を交わし合っている「針葉樹」の梢に「鬼灯提燈の火」の点々としている様子が見える。また「下の庭園から上つて来る苔の匂や落葉の匂」が漂っている。後ろの舞踏室からは「調子の高い管弦楽」が聞こえており、露台の上でも美しい花火に「殆ど人どよめきにも近い音」が洩れている。これらの描写から、露台上に佇む二人が「星月夜」鬼灯提燈の火「苔の匂や落葉の匂」「管弦楽」「人どよめきにも近い音」など、舞踏会の一晩を彩る美しい光、色、匂、音に全身包まれていることがわかる。特に海軍将校は、令嬢たちと雑談を交わしていた明子に気付かれるまで「庭園の上の星月夜へ黙然と眼を注いでゐた」のであり、光、色、匂、音の調和の中に置かれていたはずである。前節で「舞踏会は何処でも同じ事です」と呟いた海軍将校の憂愁は既に終焉に向っている舞踏会の悲しく儂い佇み様を物語つていようが、この露台の場面ではそのようなもの悲しさと自然の美しい調和との交錯がまさにボードレルのいう精神と自然との照応のように展開されているのではないが、芥川は既に池崎忠孝宛書簡（一九一七・一一・一）の中で、借覽したと思われるフランス語の『悪の華』から「MADRIGAL TRISTE」（悲しいマドリガル）の冒頭に注目して「Sois belle et sois triste」（美しくあれ、そして美しくあれ）と書き送っている。ボードレル自身「火箭」（一八五五—一八六二）の中で美を「熱烈にして悲しい何ものか」と定義し、「歓喜よりも「憂愁」や「沈鬱」をその特徴の一つとしており、このボードレル独自の美意識や万物照応の詩的精神に共鳴した芥川が、海軍将校のメランコリックな心情と光、色、匂、音の美しい調和との照応をこの場面に反映させたのではないだろうか。

そして、「しきり風のやうなざわめく音」の中で夜空の「赤と青との」色鮮やかな花火の「蜘蛛手に闇を弾きながら、將に消えよつとする所」を目の当たりにする場面では、海軍将校と同じように明子も、秋の星月夜の下、音と匂と色との調和の中で色鮮やかな花火の悲しくも美しい瞬間を共有する。ここでは、二人を包む自然の調和の中で花火の「將に消えよつとする」瞬間が、間近に迫る華麗な舞踏会の終焉と照応し、また、それと同時に訪れる一人の別れの予感とも照応している。「気軽な雑談」をしていた明子は、思いがけずここで海軍将校と共に「万物照応」の詩にあるような美の瞬間を共有するのであるが、「何故か」「殆ど悲しい気を起こさせる程それ程美しく思われた」とあるように、理由のわからないままに無意識に体現している。そこに海軍将校が「教へるやうな調子」で言った「我々の生のやうな花火」という言葉は、人生にこのような詩的で普遍的な美の瞬間が存することを裏付けるように残響するのである。

自然の調和の中で「生」と「花火」の照応するこの瞬間に、われわれの意識的な解釈は必要とされない。「生」が別離や死を伴ってはじめて輝くように、花火も闇を伴っ

てはじめてその美しさを見せる。二人のかけがえない邂逅は「かすかに寂しい秋の呼吸」の漂う中で別離が迫っているからこそ美しく、目前に上がる「將に消えよつとする所」の花火の美しさや運命を同じくして照応している。二人を包む風景の寂しくも美しい自然の調和と、光と闇の瞬間の調和としての花火の悲しいほど美しい様相と、終焉を迎える舞踏会における悲しい別れを孕んだ二人の美しい一夜の共有とが全て共鳴し一体となった時、この場面にボードレルの示唆した万物照応による悲しくも美しい詩的瞬間が完成され、普遍的な美が表現されたといえるのである。しかもその万物照応による美しい調和自体が既に失われることを内含した唯一無二の瞬間であるからこそ、そこに永遠性が与えられる。このような意味で、「舞踏会」はまさにボードレルの詩的精神を「小説化」しようとした試みとすらいえるのではないだろうか。

#### 4 「美しい調和」の実現

この照応による美しい調和は、花火の場面に実現されただけでなく、二人の邂逅の経過から既に始まっていた。

平岡敏夫は、芥川の「仏蘭西の海軍将校」という表現が意識的であることに着目し、フランス語の教育を受けている明子との関係から「フランス語でつながれている海軍将校と明子の二人だけの世界」(26)が浮き彫りにされることを指摘しているが、その「二人だけの世界」はフランスと日本の交錯、換言すれば西洋と東洋との調和の世界を背後に写し出しているのではないだろうか。

フランス語の教育を受けた明子は「薔薇色の服」を身に着けた少女であるが、これについて安藤宏は「東洋人があざやかに西洋を装い得た妙」(27)と評している。たしかに、明子を包む薔薇の色は「悪の華」の数々の詩にも見られ、特に女性を賛美するときに用いられている。だが、そのような西洋を装う明子とともに、仏蘭西の海軍将校が「意外にも」「異様なアクサン」を帯びつつも日本語で明子を踊りに誘ったこと、そして「恭しく日本風の会釈をした」ことも忘れてはなるまい。仏蘭西の海軍将校のそのような日本的な態度も東洋の装いといえるのである(28)。そして、西洋を装った明子と東洋を装った海軍将校の出会いの舞台、明治一九(一八八七)年(29)の天長節の舞踏会そのものも、皇室を背景とする「菊の花が美しく咲き乱れて」いる舞踏室で、フランス宮廷時代の口ココ調を思わせる服装の人々が行き交い、華麗に踊るよう設定されている。明子と海軍将校を包む舞踏会の世界全体が東西の美しい融合と調和の形象の下に展開されているのではないだろうか。

「その儘すぐに巴里の舞踏会へも出られます」という仏蘭西の海軍将校の言葉は、明治二〇年前後のパリの世界的地位を思えば明子の賛美としてかなり効果的であったはずである。一九世紀後半のパリが文化的、芸術的に世界の注目の的であったことは

いうまでもなく、西洋の中心ともいべきパリの舞踏会に開化の日本の少女が「その儘すく」に出られると言われたことにも、東西の交錯する調和の観点が働いているのではないだろうか。もちろんこの会話のされた鹿鳴館自体が政府の西洋化政策の中の一つの人工産物であり、帝国主義化に向かうレール上にあつたことは歴史の語るところである。磯田光一は、「ロティの舞踏会の觀察にみられる皮相な欧化主義」と日本人の舞踏会に対する「誇大な讃辞」とから、「欧化とナショナリズムの両極にまたがっている鹿鳴館の象徴性」(30)を見ている。しかし、国家主導型近代化の影が落とされていない領域は当時の日本のどこにもなかったはずで、むしろ鹿鳴館がそのような現実の色濃く塗られた場所であつたからこそ、芥川は舞踏会に揺らめいた人々の面影を東西の調和として緩やかに融合させようとしたのではなかったか。

芥川は一九二三年のロティの死に際し「思ふままに 四 ビエル・ロティの死」(『時事新報』夕刊 一九二三・六・一三)の中で次のように書いている。

美しい日本の小説を書いた、当年の仏蘭西の海軍将校ジュリアン・ヴィオの長逝に哀悼の念を抱いてゐる。ロティの描いた日本は(中略)兎に角好絵図たることは異論を許さない事実である。

ロティがジャポニスムを背景に、明治の日本での体験を「好絵図」たる「美しい日本の小説」として次々とパリの一流誌上に書き送っていた事実は、東洋の美しさが西洋に紹介されていたという点で美を介した東西の調和ともいえる。特に鹿鳴館の舞踏会の様子パリに伝えられたことは、芥川がロティの「江戸の舞踏会」に興味を抱いた一つの大きな理由であつたのではないかと思われ。

雲母のやうな波を刻んでゐる東京湾、いろいろな旗を翻した蒸気船、往来を歩いて行く西洋の男女の姿、それから洋館の空に枝をのばしてゐる、広重めいた松の木立、そこには取材と手法に共通した、一種の和洋折衷が、明治初期の芸術に特有な、美しい調和を示していた。この調和はそれ以来、永久に我々の芸術からも失はれた。

「舞踏会」の約一年前に発表した「開化の良人」(『中外』一九一九・二)では、芥川は登場人物の「私」にこのような「美しい調和」への感慨を語らせている。また同じく本多子爵にも明治初期の浮世絵を目前にして「あの江戸とも東京ともつかない夜と昼とを一つにしたやうな時代が、ありありと眼の前に浮かんで来るやうじやありませんか」、「今でも新聞をひるげて見たら、鹿鳴館の舞踏会の記事が出てゐさうな気がするのです」と語らせた。「開化の良人」におけるこのような日本の開化に対する「美しい調和」への視座は、ロティとボードレルに刺激されつつ約一年後の「舞踏会」に結集されたものではなかったか。開化期の日本の美しい少女が舞踏とフランス語を身に付け、皇室の格調を誇る菊を背景に西洋の薔薇に身を包み、日本語を話す洗練され

たフランス人と踊り、しかもワットーの描いたパリの舞踏会の絵を引き合いに賛美されたことは、まさに東洋と西洋を一体にしようとした「美しい調和」の実現そのものといえるのではないだろうか。

芥川は、「大正八年度の文藝界」(『毎日年鑑』一九一九・一二・五)の中で、諸作家の「此處三年の傾向」についての特徴を次のように強調したのは印象的である。

全体として、意識的に或は無意識的に、自然主義以来代るく日本の文壇に君臨した、「真」と「美」と「善」との三つの理想を調和しやうとしてゐる事である(中略)彼等は人間がその一を欠いた所に、安住出来ないと言ふ事を、多少にもせよ感じてゐる。

開化期の「美しい調和」を描いた時期と重なってくる大正中期の文芸を、芥川が「調和」という観点から評価していることは注目すべきである。これは、ボードレルの「万物照応」の詩に象徴される詩的精神に芥川が共鳴を示したと決して無縁ではなからう。どのような要素であれ、芸術として感受し表現されるためには、あらゆるもの一元的根源につながる調和の眼が必要なのではないか。ボードレルに示唆された詩的精神としての彼の芸術的理想は、この「舞踏会」の作品世界に一貫して反映されたのである。

## 5 「大正七年の秋」の意味

さて「二」については、周知のとおり『夜来の花』(新潮社 一九二一・三・一四)に収録の際、改稿が施された(31)。冒頭で触れたように、初出に対する同時代批評で明子の口からビエル・ロチを明かすところに批判が集中したが、芥川を改稿へと動かしたよつである。この問題については既に三好行雄の論(32)をはじめとする諸氏によって集約されているのだが、加えていえば、明子と面識のある青年の小説家が「あの『お菊夫人』を書いたビエル・ロティだつたのでございますね。」と『お菊夫人』を引用していることに着目すべきであろう。なぜなら、ロティの日記(33)によれば、ロティはこの舞踏会の開催以前、明治一八年の夏に長崎で「Okane-san」お兼さん」といふ「お菊夫人」のモデルである女性とともに一か月程同居生活をしている。仮に明子が舞踏会の後に「お菊夫人」を見聞して長崎におけるロティと一女性との生活を知ったとすれば、舞踏会当夜のジュリアン・ヴィオという海軍将校のイメージにいわば彼の過去という夾雑物が付着してしまうであろう。舞踏会の「美しい調和」は、海軍将校が明子について何も知らないまま終焉を迎え去つたよつに、明子も海軍将校について何も知らないままでいなければならぬ。そうすることによって「美しい調和」の時はいわば限りなく透明な状態で凝縮され明子の胸に永遠に生き続けるのである。

しかし、「二」で注目したいのは、舞踏会の一夜から当年の明子が鎌倉へ向かう「大正七年の秋」に至る三二年間の経過である。開化期の「美しい調和」の時代に少女期を過ごした明子は、その後、どのような時代を生きたのか。明治十九年一月三日の華麗な舞踏会が開催された翌二〇年には、井上馨外務大臣の辞職とともにいわゆる鹿鳴館時代は終焉を迎える。その後の日本が帝国主義化とその反動としての民主運動とに揺らぎながら激動の中で近代化へと大きく変遷していくことは改めていうまでもない。明子に美しい思い出をもたらした仏蘭西の海軍将校も近代化の一担い手であったことを思えば「巴里ばかりではありません。舞踏会は何処でも同じ事です」と憂愁を含んだまなざしで呟いた彼の言葉は、たんに外交政策の一環としてのありふれた舞踏会に倦んでいた個人の心情を物語っていただけではなからう。一八、一九世紀に絶頂を迎えていたヨーロッパがアジアへ向けて植民地支配を拡張すると、日本は近代化によって列強の後を追うように自立しようとし、ヨーロッパの物質主義や軍国主義の路線を辿らざるを得ない。海軍将校の憂愁は、鹿鳴館に象徴される日本の近代化がいずれヨーロッパと同じ運命を辿らなければならない予見を含んでいたのではなかったか。伝統から近代へとという過度期にのみ殆ど偶然にも等しく照らし出された東西の危うい調和の時期を少女期として過ごした明子は、仏蘭西の海軍将校の予見どおり、日本の近代化の中で作品には描かれていない調和の喪失されていく三二年間を送るのである。

平岡敏夫は永井荷風の「花火」(『改造』一九一九・一二)を引いて「舞踏会」と対比させている(34)が、その荷風の反近代化の意識の対象となる時期は、明子の生きた三二年間とほぼ並行する。「花火」の冒頭では「ボンと何処かで花火の音がした」として「始めて今日は東京市欧州戦争嬉話記念祭の当日であること」を思い出す様子が描かれる。結末では最も記憶に新しい一九一八年一月末の「欧州休戦記念の祝日」に触れている。当時四〇歳の荷風は米騒動や職工の姿に「動かしがたい時代の力と生活の悲哀」とを見て「江戸回顧の夢」から呼び覚まされる不幸を嘆いているのだが、この嘆きの背景には「花火」の冒頭と結末に呼応させた第一次世界大戦が大きな影を落としている。明子がH老夫人として再び登場する「大正七年の秋」は、まさに五年も長引いたこの第一次世界大戦がようやく一月一日をもって終結した時期にあたる。そして「舞踏会」の執筆される翌一九一九年にはパリ講和会議が開かれ、六月二八日にはヴェルサイユ講和条約の調印に至っている。「花火」の冒頭にある「花火の音」とは、この講和条約を東京において記念する行事であった。「大正七年の秋」と「舞踏会」執筆時期の一九一九年は、世界的に望まれた大戦終結とそれにまつわる様々な国家、民族間の思惑が錯綜した時期である。先に述べたように、明子がH老夫人として再び登場する「大正七年の秋」の設定によって美しい調和に支えられた詩的瞬間がより凝縮されるのだが、恐らくその背後には、荷風の嘆いた近代化と不可分の第一次世

界大戦の終焉が「舞踏会」執筆の契機的一端を担っていたと見ることもできるのでない。

たとえば、芥川が一九一九年三月まで横須賀海軍機関学校に勤務していたことを考えれば、この間の時代の動きに敏感であったことは想像に難くない。前節の「蜜柑」でも触れたが、現に一九一八年一月二日付小島政二郎宛書簡の中で「何しろ四月から海軍拡張が始まりさうなので弱つてゐるのですどう考へても僕の機関学校へ就職した理由と海軍拡張とは根本に於て相容れさうもない」とも書き送っている。「大正七年の秋」が大戦終結と重なるとすれば、「舞踏会」の執筆された翌一九一九年の講和会議もまさにワットーの描いたパリ舞踏会を回想させるロココ調のヴェルサイユ宮殿で開かれていることも想起させられる。一方では、日本の中国への強硬な動きなど様々な問題を孕んでいたことも事実で、当時の国際的論調からも、芥川に開化期の伝統と近代の、そして東洋と西洋の「美しい調和」を改めて回顧、希求させることとなったのではないだろうか。

加えて、当時の「白樺」派の活動は芥川に大きな影響を与えたはずである。既に石井和夫は「大正七年の秋」という設定を米騒動や大正デモクラシーと関連させて「具体的な歴史をものがたる象徴的な一句」だったとしているが、特に志賀直哉の「十一月三日午後の事」(『新潮』一九一九・一)を意識して芥川が「舞踏会」を執筆したことを指摘している(35)点は興味深い。軍隊の過酷な演習の犠牲者に材をとった「十一月三日午後の事」は当時非軍国主義や人道主義の観点から高く評価されており(36)、芥川も「大正八年の文藝界」の中でこれを「簡勁を極めた作品」の一つとして絶賛している。また、武者小路実篤らが「新しき村」(一九一八・七)を創刊した後、実際に「新しき村」を建設したのもこの大正七年の秋(一月一日)のことである。「幸福者」(『白樺』一九一九・一六)では武者小路の「新しき村」に込めた理想が「師」という理想的人物によって語られているが、やはり芥川は「大正八年の文藝界」で「白樺」に連載された長篇『幸福者』の渾厚朴樸なのを推したいと思ふ」と評価している。これ以前にも「あの頃の自分の事」(『中央公論』一九一九・一)で四、五年前を回想し、武者小路を「文壇の天窓を開け放つて、爽やかな空気を入れた事を愉快に感じ、その人道主義に「われらが心熱し」ことを感じていたと語っている。饗庭孝男はこの芥川の「白樺」派に対する意識を大正期独自の「階級をこえて通底する「精神」の脈動」(37)と捉えており、志賀直哉や武者小路実篤を始めとするこの一九一八、一九一九年の「白樺」派の活動を視座にいれると、「舞踏会」に反映されているボードレルの芸術観に触発された東洋と西洋の調和、融合の意識がより鮮明に照射されてくるのではないだろうか。「白樺」派が現実問題に直面しない立場から当時の深刻な社会情勢を踏まえていないことはしばしば批判の対象にされるが、反戦思想や人道主義、国家を超

えた人類の理想的な在り方を提唱した彼らの活動の精神は、大戦終結をめぐる世界的論調を背景に、芥川に一つの理想主義を標榜させ創作活動にも少なからず影響を与えたことは想像に難くない。まさに一九一八、一九一九年は芥川に開化期の「美しい調和」を改めて回顧させ、また希求させる時期だったといえるのである。

そして再びボードレールに戻れば、吉田健一は、一九世紀におけるヨーロッパを席卷した世紀末芸術が健全な人間の反時代的精神の活動であったと評価し、特にボードレールの独創を「的確にその時代の姿を見て、そこに見たものを開拓して花を咲かせたこと」だとして「十九世紀が彼に憂鬱であることを強いたのであり、そうならざるを得ない健全な精神の持主でなくて『悪の華』も『パリの憂鬱』も書けるものではない」(38)と述べたことは注目に値する。芥川が世紀末芸術を旺盛に取り入れ、その代表としてのボードレールの本質を理解していたということは、同時に吉田のいうヨーロッパ一九世紀の退廃に対する人間性回復としての世紀末芸術の意味をも感受していたことになる。一九一〇年から一九二三年の時期の日本を饗庭孝男は「西欧の『世紀末』とその後半をパラレルに生きてしまった」(39)としているが、芥川が当時の時代風潮に敏感であり、反時代的精神を示した文壇や社会論調と少なからず同調していたならば、一九一八、一九一九年という、いわば日本の「世紀末」の渦中ともいえる時期にボードレールに触発されて「舞踏会」を描いた意味は大きい。なぜなら、芥川自らが評した一九一九年前後の文芸界に「調和」の理想が実現されつつあったこと、特に理想を堂々と掲げて憚らない武者小路実篤や社会問題を小説形式の中に巧みに織り込めた志賀直哉など人道主義を掲げた「白樺」派の姿勢を意識しつつ、それまでボードレールの芸術観に共鳴していた芥川なりの芸術的理想を美を介した東西の調和、融合という形で作品化することで、時代への真摯な態度を現わすとしたと思われるからである。

東洋の鹿鳴館の様子を西洋に紹介したロティの「江戸の舞踏会」は芥川に開化期の日本を限りなく憧憬させたであろうが、その開化期の「美しい調和」を回顧、希求させる一九一八、一九一九年の世界的動向や芸術思潮は、芥川をしてボードレールにおける人間の普遍性を見据えた詩的精神と芸術家としての姿勢を強烈に認識させたことであろう。社会的、時代的背景を持たせながら人間の最も美しい瞬間を描出して、そこに時代を超えた人間存在の普遍性を見据える「舞踏会」の方法は、「生」の中の普遍的な美しさを小説世界に構築し具現化しようとした芥川の芸術的試みとすらいえる。それは、ちょうど詩においてボードレールが一九世紀の不健全な社会に対する人間性快復としての『悪の華』を表現したまさにその在り方そのものになぞらえるのではないかならず、芸術家としての時代へのスタンスそのものにも反映されているのである。芥

川文学をモダニズムと評する所以がここにも見られよう。

#### 注

- (1) 高瀬俊郎訳『日本印象記』(新潮文庫第十三篇 一九一四・一一)に  
よつたとする説が有力とされている。
- (2) 『舞踏会』 見果てぬ 人工の夢』(『国文学』一九八一・五)
- (3) 『舞踏会』(菊地弘他編『芥川龍之介研究』明治書院 一九八一・  
三)
- (4) 『ピエール・ロティ』秋の日本』村上菊一郎・吉水清訳(新潮文庫  
一九五三・一〇)より引用。以下、全て同じ。
- (5) 一九一九年二月二日付小島政二郎宛書簡より。
- (6) 『創作月旦』新春文壇の印象』(『新潮』一九二〇・二)
- (7) 宮島新三郎『新春文壇の印象』(『国民新聞』一九二〇・一・一〇)
- (8) 田中純『正月文壇評二、新潮 改造』(『東京日日新聞』一九二〇・  
一・一一)
- (9) 水守龜之助『新春の創作を評す』(『文章世界』一九二〇・二)
- (10) なお、神田由美子はトルストイの「戦争と平和」のナターシャが舞  
踏会に赴く場面と「舞踏会」で冒頭に描かれた明子との類似を指摘  
している(注(2)参照)。
- (11) ボードレールの日本語訳引用は、全て阿部良雄訳『ボードレール全  
集』(筑摩書房 一九八三・一〇)に依った。
- (12) 阿部良雄訳『ボードレール全集』(筑摩書房 一九八三・一〇)の  
「灯台」の註。
- (13) リューベンス、レオナルド・ダ・ヴィンチ、レンブラント、ミケラ  
ンジェロ、ピュジエ、ワットー、ゴヤ、ドラクロワの八人で、それ  
ぞれに一連ずつ当てられている。
- (14) 日本近代文学館所蔵の芥川龍之介旧蔵書より。なお、『芥川龍之介文  
庫目録』(日本近代文学館 一九七七・七)も参考にした。
- (15) たとえば菊池弘は「雑誌の印刷が、奥付によると二月二五日とあ  
るので、ぎりぎり間に合うという状況であったらうか」(注(3)参  
照)と述べている。
- (16) 中村真一郎『フランス文学について 編集餘話(その六)』(『芥川龍  
之介全集月報6』岩波書店 一九七八・一)
- (17) なお、フランス語の原書については池崎忠孝宛一通の書簡から推測

している田所周「芥川龍之介小論」(『二松學舎大學東洋学研究所集刊第五集』一九七二)の「早ければ同(大正)五年暮から『悪の華』の原典を借覧したかとも考えられる」という指摘に尽きると思われ、その原書は大正八年三月に横須賀機関学校を辞職する際に返却していることが池崎忠孝宛書簡(一九一九・三・二五)の文面から推定され、「舞踏会」執筆時期には手元になかったと思われる。

(18) フランス語の原典では「灯台」の第六連は次のように綴られている。  
Matteau, ce carnaval ou bien des curs illustres,  
Comme des papillons, errant en flamboyant,  
Decors frais et legers eclaires par des lustres  
Qui versent la folie a ce bal tournoyant;

『BAUDELAIRE UVRES COMPLETES』(GALL IMARD 1975) より引用。

(19) 注(13)参照。

(20) 水島裕雅「芥川龍之介とボードレール」(『詩のこだま』木魂社 一九八八・五)

(21) たとえばバシュニールは『持続と瞬間』(紀伊國屋書店 一九六九・一一)の中で、ボードレールの照応の世界を「二つの相反するものの調和的關係」を成立させる瞬間としてのポエジーの典型と評価し、「ひとつの瞬間の中の感覚的存在の総和」として、「万物照応」の詩に「芳香、色彩、音響を結びつける感覚の同時性」及び光と夜の「統一性」との中に起こる不動の詩的瞬間を読み取っている。また福永武彦は『ボードレールの世界』(講談社 一九八二・一一)の中で、「万物照応」には、自然と人間の精神との間での形、運動、色彩、香りなどにおける相互的照応としての「普遍的類推」と、音から色彩を感じ、色彩から音楽を感じるなどという異なった感覚の共鳴としての「共感覚」の二つの概念が含まれていると評している。

(22) ボードレールは『ヴィクトル・ユゴー』(一八六二)の中で次のように万物照応について直接説明しており、「同時の様相」もそこで用いられている表現の訳語である。「われわれの前に身を構える自然、そして、一個の神秘のごとくにわれわれを包む自然は、いくつもの同時の様相の下に身を現すのであり、各々の様相は、それがわれわれにとって直知可能である度合い、可感である度合いの高いのに応じて、われわれの心情の中により生き生きと反映される 形、態度と運動、光と色、音と調和、といった様相がそれである。」

(23) 平岡敏夫は『芥川龍之介 抒情の美学』(大修館書店 一九八二・一)の中で、「開化の日本の少女の美」への作者の憧憬があり、それを「悲しいほど美しい刹那の『生』に重ねて見せた」と述べている。

(24) 三好行雄は『芥川龍之介論』(筑摩書房 一九七六・九)の中で、「作品の基調に流れる 生のむなしさ」を指摘しており、海老井英次は『芥川龍之介論 自己覚醒から解体へ』(桜楓社 一九八八・一一)の中で、「二」の存在によって、「刹那の感動の余韻の漂う世界から、冷めた 認識 がそれを併呑するものにならわっている」と述べている。

(25) 注(17)参照。

(26) 注(23)参照。

(27) 安藤宏『舞踏会』論 まなざしの交錯 (『国文学』一九九二・二)

(28) 『ロチのニッポン日記』船岡末利編訳(有隣新書 一九七九・二)によれば、ピエール・ロチは既に一八八六年の夏に長崎でOscar-San(お兼さん)という「お菊夫人」のモデルになった女性と一か月程日本的な生活を送っている。

(29) 既に諸氏によって指摘されているように、実際にロチが招待された舞踏会は明治一八(一九八六)年一月三日であるが、「江戸の舞踏会」で明治一九(一八八七)年とされていることから、芥川もそれに沿ったのであろう。

(30) 磯田光一『鹿鳴館の系譜 近代日本文芸誌』(文芸春秋 一九八三・一〇)

(31) 初稿では、H老夫人はMiss Vianaが「お菊夫人」を書いたピエール・ロチの本名であることを知っているが、『夜来の花』収録の際に、その事実を知らないように改稿された。

(32) 『芥川龍之介論』(筑摩書房 一九七六・九)の中で、『夜来の花』初版における改稿が「明子と士官の共有した鹿鳴館の一夜」をより純粹で、透明な 実存 の時に変える」と述べた。

(33) 注(28)参照。

(34) 注(23)参照。

(35) 石井和夫『漱石と時代の青年 芥川龍之介の型の問題』(有朋堂 一九九三・一〇)

(36) たとえば、正宗白鳥は「この小品が當時迎へられたのは、そこに『人道主義』『非軍国主義』の感情思想が現はれているためであった」

と「志賀直哉氏と葛西善蔵」(『中央公論』一九三九・一〇)の中で述べている。

(37) 饗庭孝男『日本近代の世紀末』(文藝春秋 一九九〇・一〇)

(38) 吉田健一『ヨオロッパの世紀末』(新潮社 一九七〇・八)

(39) 注(37)参照。

## 五 「秋」におけるアイロニー 「三四郎」美禰子の継承

### 1 同時代批評から

同時代批評は時に作品の急所や美点を直感的に鋭く突くときがある。「舞踏会」発表後、作風の転機を作者自ら自認しつつ執筆した「秋」(『中央公論』一九二〇・四)はその典型的な事例ともいえる。発表と同年の九月には、「秋」執筆を巡ったの関与が問われる秀しげ子が、次のような評言を残した。

もっと信子や照子の心理状態を深刻に解剖して知識階級にある現代婦人の人生に對する人間苦を如実に描写してほしいと思ひます。私には現代作家が女性を描くのに何故もつと積極的に取り扱わないのかと不思議に思ひます。(1)

彼女は有島武郎の「或る女」(『白樺』一九一一・一)〜一九一三・三 叢文閣刊 一九一九・六)など女性を主人公とした一連の作品を取り上げて、女性の生き方への問題意識を念頭に置きつつ一種の苛立ちを伴って右のように、「秋」を断じている。「秋」が秀しげ子のような意識的な女性の観点から読まれる時、こうした批判が提出されるのは当然であろう。なぜなら「秋」に映し出された信子という女性は、婦人運動の盛衰の中にあつていわば当時の教育のある一般女性の現状を言い当てていたはずだからである。秀しげ子の評言はそれゆえに作品中に徹底した現実暴露のないことへの多少のさしさを含んだ反問として見る事が出来るであらう。

一方、同時代批評には上司小剣による次のような評言もある。

如何にも秋の色が鮮やかに現はれた作である。かういふ風に、一種特別の機で自然を人間の上に織込んだ作は、近頃の作家に一寸珍しい。姉と妹とが男のことで互に気持ちを探り合ふ姿も、澄み切つた秋の水に影をおとして、寂しく映つてゐる。幌をかけた人力車のセルロイドの小さな窓から見る人の世の秋は哀れである。

(2)

こちらは人間存在の寂しさと秋という季節の抒情との照応が描出されている点を評価したものといえよう。いわば、芥川が意図した点を好意的に汲み取つた評言である。秀しげ子のいう「人間苦」にメスを入れることよりも、そのような現実認識を秋とい

う季節や自然風物に抒情的に映し出したことへの共感であらう。

この両者の同時代批評は、「秋」という作品の二つの側面を偶然にも語りえているように思われてならない。秀しげ子の指摘は、現状の追認に身を任せざるを得ない信子を、いわば近代女性の問題として照らし出している。にもかかわらず、その問題をどのように作品に表現するかという点になると、上司の評が適切な観点なのではないか。ここではこのような二つの側面を念頭に置きつつ、芥川の転機とされながらもその評価の分かれる「秋」という作品の意味を、改めて検討してみたい。その際、しばしば参照される「路上」(『大阪毎日新聞』一九一九・六・三〇)や「秋」草稿(『』)、執筆時期の不明な「晩秋」(3)、そして漱石の「それから」(『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』一九〇九・六・二七)〜一〇・一四)との比較ではなく、ここではむしろ信子という女性を「三四郎」(『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』一九〇八・九・一)〜二・二九)の美禰子との関連から見たい。すると、一〇年前に描かれた美禰子と同様の生き方を余儀なくされる女性 信子という、現状認識の中でのしたたかさや諦めとの共存した女性像が浮き彫りにされてくると思われるのである。

### 2 「秋」の手法

「秋」については既に三好行雄の周到な論が提示されており、ここでは作品が多面的に考察されている。三好は「秋」の執筆に先立つ「葱」(『新小説』一九二〇・一)を「明らかに「秋」の先蹤」とし、初めて芥川が現代長編小説を手がけた未完の「路上」についても「三四郎」を下敷きに「たと指摘し、「作家としての危機にのぞんだ龍之介にとつて、漱石はやはりもっとも確実な、拠るべき羅針盤の一つだったようである」とその根拠を巧みに述べながら炯眼を示した。そして、秀しげ子と「秋」の成立との関係についても触れることで、「秋」論の典型を形成したといつても過言ではない。

しかし、このような多面的な論拠を配置しつつも、その結論として次のような見解に至る点についてはなお疑問が残る。

「秋」は 現実 を現実自体の重さにおいて描くことを回避して、現実と作家主体との一瞬の出会いにきらめく 抒情 をしか描いていない。(中略)信子の 仮構の生 が 現実 と触れあう刹那に終焉したように、というより、その終焉と ぴつたりと重なって、芥川龍之介の野望もまた 終焉の季節 を迎えたのである。

(4)

ここでは作品中に描かれる「現実」の質の問題が問われ、「秋」がいわゆる自然主義的な現実の描出に至らずに心理のドラマに終始して、結局は芥川の現実把握としての「抒情」にエピソードを委ねた、という点が批判されている。いふなれば現代に舞



台を移したのみで、芥川のそれまでの創作方法と作風は変化しておらず、従って転機とは至っていない、ということである。この観点は、冒頭で示した秀しげ子の批判を裏付けるものである。しかし、二好の論ずるように、信子という女性の「仮構の生」が現実と触れあう刹那に終焉したと見るのが可能なかどうか。そもそも信子は結婚時から「仮構の生」に生きていたのであろうか。

その点で、芥川が夏目漱石を「羅針盤」としたという二好の指摘を踏まえてみると、「それから」とは別に、信子を「三四郎」の美禰子の継承と見ることで、「秋」という作品の把握の仕方が違ってくると思われのだが、その前に信子の描かれ方を確認しておきたい。

秀しげ子が指摘したように、確かに信子という女性はその心理状態が「深刻に解剖」されておらず、「知識階級にある現代婦人の人生に対する人間苦」が「如実に描写」されてはいない。たとえば、照子の手紙によって自分のとった行動について「全然犠牲的なものであろうか」という疑問を差し挟もうとする場面でも、彼女はそのためにも湧いてくる「重苦しい気持ち」を避けようとする。この点について平岡敏夫は「俊吉への愛」を突き詰めることもなく（結婚前も今も）暮れの「自然」とともに感傷に浸っている（5）と指摘する。確かに信子は作品の冒頭から俊吉を巡っての照子と自分との位置も、自分の結婚についての経緯も、そして照子と俊吉との結納や結婚の通知による気分的な沈鬱についても、結局のところ何一つ真剣に突き詰めようとはしていない。もちろん、既に多くの論者の指摘に沿うように、結婚前の信子と俊吉との関係は周囲の噂でしか知ることのできないものであり、信子が照子に俊吉を譲ったなどという確証も全くない。「犠牲的な」結婚というドラマは明らかに照子の手紙による演出に強く彩られている。しかも信子についての「早晩作家として文壇に打つて出る」という噂も彼女が女子大学にいる時の周囲の見方であり、それが実際に彼女自身の決意であったかどうかは別問題である。作品の冒頭から信子という女性の実態は語り手の側からも回避され、読者に信子像を作り上げさせる仕掛けが施されているのである。しかし、そのような舞台に立たされた信子自身は、実態としての現実を常に回避、もしくは装う存在として「仮構の生」にとどまっていたのだらうか。そうして結局は「仮構の生」の崩壊をも照子とのやりとりから実感してしまい、どこにも身の置き場のない女性として「秋」を体感せざるを得ない結末に至るのであろうか。むしろ現実を選択したが故の「仮構」の崩壊ははじめから始まっており、その再確認が最終場面に起こったのにすぎないのではないかと思われるのである。冒頭において信子そのものの実態の回避された語り方がされているのは決して偶然ではなからう。信子が現実を選択したというありふれた、しかも読者を落胆させる日常的展開を、周囲の噂や照子の手紙によって極力ベールで覆った方法が採られているのである。

それは信子にとっても自ら「現実」を選択したことに目を向けさせないものとして十分に有効であった。しかし、作品中に描かれた信子の行動や視線や感覚はそれをうまく覆い尽くすことはできない。第一に明白なのは、文学を学びながら高商出身の夫を選び、大阪の郊外の「その界限でも、最も閑静な松林」に二階建ての新しい家を借りて生活していることである。しかも他人と比べて「おとなしい夫の態度が、格段に上品なのをつれしく感じ」ている。

実際身綺麗な夫の姿は、さう云ふ人中に交つてみると、帽子からも、背広からも、或は又赤皮の編上げからも、化粧石鹸の匂に似た、一種清新な雰囲気放散させてあるやうであつた。殊に夏の休暇中、舞子まで足を延した時には、同じ茶屋に來合せた夫の同僚たちに比べて見て、一層誇りがましいやうな心もちがせずにはゐられなかつた。

このような信子の結婚生活上の満足は、俊吉と照子の生活に向けられた視線にさりげなく反映されている。彼らの新居は「新開地じみた電車の終点」からさらに俾て揺られなければならない不便な場所にあつた。「町並が葱畑に移る近くに」ある彼らの新居は信子の視線を通して次のように把握される。

のき打ちの門、要もちの垣、それから竿に干した洗濯物、すべてがどの家も変りはなかつた。この平凡な住居の容子は、多少信子を失望させた。

そうして俊吉と再会する玄関では、信子は「派手な裏のついた上衣」を脱いでいることが描写される。だが俊吉にはそのような高価らしいコートをも身につけていた信子を通すほどの正式な客間はなく、「書斎兼客間」に通せざるを得ない。二人の邂逅において「全然暮らし向きの問題には触れない」のは、学生時代の二人に戻って打ち解けたためだけではなからう。現在の暮らし向きに話題を移せば、今の夫の話題に触れなければならぬだけでなく、二人の現実生活の違いにも触れざるを得なくなるからである。そういう意味で、翌日の照子と信子との諍いの契機となる会話の場面「でも御兄様は御優しくはなかつて？」という照子の憐憫の言葉に反発した信子の手元にあった新聞に「米価問題が掲げてあつた」と描写されているのも潜在的に象徴的である。もちろん恣意的にそれを強調するのではないのだが、二人の嫉妬と憐憫のやり取りの間にさり気なく新聞の「米価問題」といった日常生活に直結する経済事情の記事が挿入されていることそのものが、もはや二人が純粹な関係として和し尽くせないものを示しているのではないか。そうして二三時間後、去る人として幌車に乗る信子は、俊吉をやり過ごすことになるのだが、それだけでなく、自ら外界を遮断する閉ざされた空間の「四角なセルロイドの窓」からみる風景を「場末らしい家々と色づいた雑木の梢」「こみこみした町」、そして「後には不変人通りの少い場末の町があるばかり」と捉えるのである。このような信子の視線によって切り取られた世界は、明らかに俊

吉の結婚生活とは異なつた信子の選択した現実が反転しているのである。

### 3 美禰子の継承としての信子

「秋」発表から一二年ほどさかのぼつた一九〇八年に夏目漱石の描いた「三四郎」の美禰子は、三四郎にとつて謎大な女性であつた。既に膨大な論叢が示すとおり、作品中には美禰子が野々宮に惹かれてゐるふしが多々見られるのだが、二人は結婚に至らない。美禰子の方を向かうとはしない野々宮は、単に研究に明け暮れて恋愛に興味がないのではなく、よし子という病氣になつた妹を抱えてわずかな給料で生活していることを考慮せざるを得ない。海外にまで名の聞こえた研究者でありつつも日露戦後の都市生活者として一種の生活難に出くわしているのは、彼が一戸建ての家を借りながらも入院する妹を抱えずにもう一度下宿に戻る経緯からも察することができる。彼の二度の引越は、小森陽一も推定するように、美禰子との結婚を一時は意識した野々宮の、経済的事由による意識的退歩ともいえるのではないが。この点について小森は、美禰子の兄の結婚が近づくことによる美禰子自身の身の振り方の問題と絡ませて、「この二度目の引越しの時に、もしかしたら美禰子は野々宮を見限つていたのかも知れない」(6)とも触れている。もちろんここには両親を早く亡くし、兄妹だけで暮らしてきた美禰子を取り巻く家庭の事情が関与しているわけである。美禰子が野々宮に惹かれつつも、結局はよし子の縁談の相手だつた「立派な人」と結婚を決意するのも、恐らくは美禰子自身の「現実」を優先させた致し方のない選択だつたはずである。平岡敏夫も「立派な人」から推して、恵まれた生活を想像する方があつたといふよう(7)といふように、「黒い帽子を被つて、金縁の眼鏡を掛けて、遠くから見ても色光沢の好い男」と結婚する美禰子は自らの恋愛感情よりも今後の結婚生活と自己の保身とを優先させ、「現実」選択に身を委ねたのではなかつたか。美禰子の生き方は、大学を出たほどの女性でも結局は広田先生の言にもある「嫁に行く」ことで結婚相手に生涯を委ねざるを得ない女性の立場を物語つてゐるものともいえよう。広田先生から近代の「露悪家」とされた彼女の「われは我が咎を知る。我が罪は常に我が前にあり」といふ言葉は、結局は自己保身のために心的な願望を断念し生活願望としての現実を享受したことへの痛烈な自己批判も含んでいたはずである。秋の空の下で「迷える子」と三四郎の前で呟いた美禰子の行方は、裕福そつな男との結婚において幕を閉じる。

翻つて信子の境遇を振り返ると、美禰子と非常に似た位置に立たされていたことがわかる。とはいえ信子の境遇は、「秋」の冒頭のわずかな解説にしか示されてはいない。学校を卒業して見ると、まだ女学校も出てゐない妹の照子と彼女とを抱えて、後家を立て通して来た母の手前も、さうは我儘を云はれない、複雑な事情もないで

はなかつた。そこで彼女は創作を始める前に、まづ世間の習慣通り、縁談からきめてかかるべく余儀なくされた。

信子には美禰子のような結婚を控えた兄がいなかつたものの、妹のために家の経済的負担を軽減するべく卒業と同時に「嫁に行く」ことを余儀なくされている。それは美禰子同様、父(美禰子の場合には両親)の不在のための経済的な家庭事情の反映である。この短い冒頭の解説は、しかし短いだけに当時の世間の一般的な習慣を十分に示唆しているともいえるはずである。そうして世間一般の習慣が信子を多少なりとも捕らえているのだとすれば、大学の文科に籍を置き、「将来は」作家仲間身を投ずる意志のあるらしい俊吉は、ちよつと美禰子の野々宮に対する二律背反的な意識と同様の、誰よりも親しみを抱きつつも即時的な結婚生活者としては不適な存在として信子の目に映つていたはずである。仮に信子が照子の「俊さんに差上げる筈の手紙」を読んだことで俊吉以外の男と結婚を決意するに至つたとしても、それは信子の縁談を進めることの後押しでしかなく、信子には俊吉との結婚が現実的には考えられていなかったのではなかつたか。だから「彼女の結婚は果たして妹の想像通り、全然犠牲的なそれであらうか」といふ疑いを差し挟む時、彼女には「重苦しい気持ち」が広がるばかりなのであつて、いふなれば犠牲的な結婚ではなかつたが故に自分を好意的に捉えている照子への疚しさと現実的な結婚を選択した自らの「咎」とが彼女の胸に重くのしかかるのである。

縁談を控えていたと推定される美禰子は、根津の菊見の日に三四郎を伴つて秋という季節の中で「迷える子」を逡巡したが、その行方を示した「秋」の信子も、やはり「寂しい諦め」を感じなければならなかつた。いわば「迷える子」としての女性が現実にとらわれない希望や願望を結局のところ貫けずに、むしろ習慣的現実にとらわれた選択をしたが故に残照としての希望や願望は当然のごとく「寂しい諦め」に帰着せざるを得ない、という筋書きを美禰子の継承として信子に見ることができるのである。とすれば、信子が家庭の事情も汲んで世間一般の通りに縁談を決め、ある程度の経済的に恵まれた新生活を得ることができた時点で、三好のいう「仮構の生」は崩壊しているのであり、換言すれば強固な「現実」を既に獲得しているといえるはずである。だから、秀しげ子が批判するような「人間苦」を「秋」によつて解剖するわけには行かない。なぜなら、縁談による結婚の選択自体が既にして当時の女性の矛盾した問題を代弁しており、習慣通りの結婚後の女性を描くには、「仮構の生」の崩壊の再確認のみが残つただけだからである。ちなみに信子が自己の生き方を貫くには、在学中の妹照子を犠牲にし、母を経済的にも世間的にも困惑させ、しかも自らも将来の不確定な作家志望の青年に身を委ねることの不安と、男性と同等に自身の文学的才能を直視し刻苦する覚悟とが彼女に突きつけられるはずである。彼女には現実的懸念のない

大学生生活を終える時点で、既に美禰子と同様の「迷える子」の問題が浮上し、種々の事情を考慮しなければならぬ。現実が自然と目前に横たわるのである。一〇数年前に描かれた「三四郎」を熟知している作者芥川にとつて、美禰子の行方を一つの視座において「秋」を執筆したならば、信子の現実的な選択そのものを冷酷にも「解剖」することに大きな意味が見いださず感じていることは十分に予想されるのではないだろうか。もう一度繰り返せば、信子は強固な現実を獲得したが故に、早晩、仮構の生を生きることはできなかったのである。仮構を諦めなければならぬ寂しさは、現実を選択しなければ日常を安定して生きていくことの許されぬ、ありふれた、しかしやるせない女性としての「人間存在」そのものの「寂しさ」と表裏一体ではなかつたか。

#### 4 近代のアイロニー

作家を目指す俊吉は信子の結婚後一年ほど経て、月々の雑誌に「名前が見えるやうに」なっている。しかし、それだけではゆとりのある生活を望むべくもない。照子との結婚生活は、信子から見て先に引用したような暮らし向きあまりよくないものであつた。「一」に引かれてある照子の手紙の「御姉様も俊吉さんが御好きなのでございますもの」という文面からは明らかに照子は俊吉が好きだつたことを物語っているのだが、姉に対してしきりに詫言を吐く照子は、しかしながら結婚に至る二年後まで自らの恋愛感情を貫くのである。いわば信子が現実を獲得するのと対照的に、照子は恋愛感情という自己の願望を貫く。その代わり、野々宮が一時郊外に一戸建てを借りたのと同様に、母からの信子への手紙には「山の手のある郊外へ新居を設けた」と伝えられていたとはいえ、実際には俊吉の構えた新居は信子から見て失望を伴つ不便な場末の地にあつた。願望を貫いた照子は、そこで新婚生活を送るのである。信子の照子への「照さんは幸福ね。」という「真面目な羨望の調子」で向けられた言葉は、<sup>△</sup>現実よりもそのような恋愛感情に忠実だつた照子と俊吉との結婚生活に向けられたものでもあつたろう。信子にとつて、俊吉は願望としての本来の幸福であり、一方今の夫との結婚は境遇や暮らしを優先させた現実的な幸福であつた。いわば願望の実現のために身を投ずる勇氣のなかつた長女としての信子は、本来の願望を喪失する寂しさの中で現実の生を享受しなければならぬ。現実に生きる時、仮構としての願望は放棄しなければならず、逆に仮構に生きる時、現実を満たすことはできない。ここには日露戦後の美禰子同様の、第一次大戦前後の不安定な社会の中で結婚によつて自己を生かしていくほかにない女性の一つの型が提示されているといえるのではないか。それは一方では境遇や束縛に身を任す仕方のない選択であり、もう一方では男性に依拠する現実を獲得するしたたかな選択でもあつた。雑誌『青鞥』が終刊

したのは一九一六年であるが、その後も近代婦人問題が重要な社会問題として取り上げられていったとはいえ、たとえば沼沢和子が『青鞥』に掲載された種々の小説を次のように総評しているように、当時の女性の立場は複雑であつた。

総じて、女の人生の選択に親の意向に添つた結婚しかしないことに反発しながら、職業婦人はおおむね独身を余儀なくされている現状にたじろぎ、恋愛結婚したとしても結婚生活の現実が妻の方により厳しいことを痛感している。そうした女の生活と心情が表現されているのだつた。

このような社会事情を背景とすれば、早くからおとずれた人生の岐路において、信子の選択を批判することにさして意味はなかる。(8)

「秋」と同年の九月に発表された「南京の基督」(『中央公論』一九二〇・七)は、そういった意味で必然的に描かれた、信子と裏返しに「生」ともいえる。金花の場合、苦境に立たされ満たされない現実を最後まで信仰と信条とで回避し、仮構に生きた。南部修太郎に宛てた有名な書簡で「僕等作家が人生から *solos* *homo* を掴んだ場合その曝露に躊躇する気持ち(中略)を感じる程残酷な人生に對した事はないのか(中略)彼等の幻を破る事が反つて彼等を不幸にする苦痛を言めた事はないのか(一九二〇・七・一五)」と反論した芥川の意識には、信子の現実獲得に伴つた仮構の諦めと表裏一体の認識が去来していたのではないか。現実が獲得され得ない境遇ならば、仮構に生きるしかない。たとえば「偷盜」(『中央公論』一九一七・四及び七)の沙金はきわめて残忍な面を持つているが、その一方で出生からして不遇でしかも荒廃した京の街に青春を送ることを余儀なくされた生き方でもあつたはずである。いわば「羅生門」の老婆同様、生のための現実、側への傾斜であり、金花のように純粹でしかも信仰に満ちた者でなければ、あのような境遇におかれてもなお、仮構を尊守することは難しい。

信子の生は決して積極的な行動や運動が伴つてはならず、その苦悩や煩悶も描かれてはいない。しかし、それゆえにむしろ女性の現実そのものを代弁しており、いわばやるせない形での「人間苦」が象徴的な手法(9)によつて提示されていると思われるのである。換言すれば、秋という季節に自らの境遇や人生選択の軌跡とその現状を託すしかない姿は、やはりそれなりに「人間苦」ではないか。しかし、これを既存の自然主義や当時胎動し始めた社会主義的手法によつてメスで切り裂くように描かず、秋という季節に漂う抒情によつて象徴的な形象へ託す点で芸術としての小説を晩年まで標榜し続けた芥川固有の方法であつたといえよう。

仮に仮構を放棄した信子の「寂しい諦め」が生活者としての現実肯定に付きまとう近代のアイロニーとして捉えたならばどうだろうか。信子のアイロニーは芥川の小説では既に「羅生門」の下人に始まつており(10)、そのアイロニーを超越するに

は 現実 と 仮構 との境界線を一挙に取り払った「意識」の世界に辿り着くしか  
なからう。唐突だが、『シユールリアリスム(超現実主義)宣言・溶ける魚』(11)  
(原題『Manifeste du surréalisme. Poisson soluble,』)がアンドレ・ブルトン(And  
ré Breton)によってフランスで提出されたのが一九二四年である(12)。このよう  
な運動が悲惨な現実を露呈した第一次世界大戦後に生じたのは決して偶然ではなく、安  
藤宏も「意識の闘いの外」にあるものへの予覚(13)を指摘しているように、同時代  
的に「意識」の領域へと意識的選択に至り始めた作家は日本の昭和以前にも予見され  
ていたのである。

そういつた 現実 と 仮構 との境界が消えていくのは、中国滞在以後の「藪の  
中」(『新潮』一九二二・一)や「離」(『中央公論』一九二三・三)においてその片鱗  
を見せた後、志賀直哉の「焚火」(『改造』一九二〇・四)を範とした「屋気楼」(『婦  
人公論』一九二七・三)によって完成されるのである(14)。また「齒車」(『大調  
和』一九二七・六及び「文芸春秋」一九二七・一〇)はその「意識」の世界に自ら閉  
じこめてしまったものの苦悩でもある。確かに三好のいうように「秋」は作風の変化  
としての芥川の転機にはならなかったかも知れないが、作風という方法的観点ではな  
く、創作態度そのものの異変を潜在的に示す作品であったとはいえそうである。上司  
の好意的な同時代評は、信子に付きまとう近代のアイロニーを「一つでも動かさないも  
の」としての「薄雲を漂わせた、冷やかな秋の空」という近代においてもなお不動  
と信じられた東洋的「季節感」に託した側面を、同じ感覚から共感したものであった  
も思われる。だが換言すれば、それほどまでに近代のアイロニーは根強いものではな  
かったか。美禰子も信子も、「露悪家」に徹すれば徹するほど、アイロニーを受け止めな  
ければならない。そうしてそれに気づくこと自体が寂しい現実なのであって、無意識  
の世界を「意識」することの誘惑は芥川にも自然の経緯として訪れたものではなかつた  
か。

なお蛇足ながら、信子にとって最終的に俊吉の姿と場末の町を「四角なセルロイド  
の窓」から見る立場が確保されていることは問題かも知れない。ちょうど「蜜柑」  
(『新潮』一九一九・五)における「私」が自己の憂鬱を汽車に身を委ねた位置から捉  
えた外の風景に託したり、小娘と弟たちとの感動的なやり取りによって小娘を昂然と  
眺める視点の中に構造的に階級的差異の意識が潜在してしまっているように、信子の  
視線には皮肉にも自己の「現実」をある程度確保している者の安住の上に立った「寂  
しい諦め」の実感でもあるのではないか。「四角なセルロイドの窓」から眺める信子を  
設定した「秋」の結末は、恐らく作者にも期せずして、当時の社会主義運動胎動の視  
点から見て構造的批判を孕む潜在的問題が塗り込められてしまったのではないか。  
「秋」はそういつた意味も含めて二重のアイロニーの協奏曲だったと思われる。

いずれにせよ、芥川は「秋」において現代における一つの現実問題を象徴的に描き、  
そのアイロニーに纏わる寂しさを秋という季節と照応させその季節に包んで抒情的に  
表現した。冒頭に上げた二つの評が既にその二側面を直感的に捉えていたとする所以  
である。なお、時宜的な話題を象徴的な手法で描いた「秋」もモダニズム文学の系列  
に位置づけることができるが、同時にモダニズムから参照される自然の問題も浮上し  
てくると思われる。その点については四章で論じたい。

#### 注

- (1) 秀しげ子「根本に触れた描写 根本に触れない「或る女」等 すら  
すらと片づけた「秋」の女性」(『新潮』一九二〇・一〇)
- (2) 上司小剣「花見月の文壇「九」 芥川氏から如是閑氏迄」(『読売新  
聞』一九二〇・四・一四)
- (3) 「秋」草稿、及び「晩秋」は、『芥川龍之介全集 第二十一巻  
初期文章・草稿』(岩波書店 一九九七・一一)に所収されている。
- (4) 三好行雄「芥川龍之介論」(筑摩書房 一九七六・九)
- (5) 平岡敏夫「秋」(『一冊の講座 芥川龍之介』有精堂 一九八二・七)  
『芥川龍之介 抒情の美学』(大修館書店 一九八二・一一)
- (6) 小森陽一「漱石の女性像」(『漱石を読む』岩波セミナーブックス48  
一九九〇・七)
- (7) 平岡敏夫「夏目漱石」三四郎」(『日露戦後文学の研究』(上)有精  
堂 一九八五・五)
- (8) 沼沢和子「お目出たき人」の恋と「世間知らず」の結婚」(『男性作  
家を読む フェミニズム批評の成熟へ』新曜社 一九九四・九)
- (9) 海老井英次も「秋」の象徴性 別稿との比較を中心に」(『文学論輯』  
一九七九・一一)『芥川龍之介論攷 自己覚醒から解体へ』桜楓  
社 一九八八・二二)において、「秋」について「リアリズムへの帰  
還とは全く方向を異にして、象徴的な手法による世界の領略」とい  
う「技巧の獲得をこそ自覚したのではなかったか」と述べている。
- (10) 高橋龍夫「『羅生門』論 感性から論理へ」(『日本語と日本文学』  
一九九六・八)において、「心的願望ともいえる感性の赴くままの外  
界と同化した原初的狀態から、現実に生きるための論理の獲得へと  
転換したことを下人に見、そこに近代の持つ喪失と成熟との両義性  
が予見されていたことを指摘した。
- (11) パリ・サジテール社(シモン・クラ書店)一九二四・一〇

(12) プルトンはこの中で、たとえば「私は、夢と現実という、外見はいかにもあいられない二つの状態が、一種の絶対的現実、いつてよければ一種の超現実のなかへと、いつか将来、解消されてゆくことを信じている。」と述べ、「世にも純粹なかたちで、地上をはなれたいと渴望する精神の一面だけをもつばら称揚」することを強調している。(巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』岩波書店 一九九二・六)

(13) 安藤宏『自意識の昭和文学』(至文堂 一九九四・三)

(14) なおこの点について、安藤宏が(13)において、「芥川が「現象としての私」に踏み込んでゆく契機としてこれを捉え直し、現実からその陰画たるべきもう一つの空間を透視してゆく作家的想像力こそが、彼が志賀を媒介に学ぼうとした 詩的精神 の本質であったと考え直してみること」を提案しているのは重要と思われる。この点については本節ではこれ以上は扱えないが、「秋」以降の創作態度の変化との関連から今後の考察の一視点としたい。

第三章では、一九二〇年代の芥川文学の作風の変化を辿りながら、モダニズム文学としての新たな諸相に光を当てていきたい。特に、芥川龍之介が一九二一年に大阪毎日新聞社の特派員として中国に三ヶ月滞在した経験は、創作意識にも少なからず影響を与えている。ここでは、中国滞在以前に中国古典文学を典拠として執筆された「杜子春」にはじまり、中国滞在後に変節していく方法とテーマを「藪の中」「トロツコ」「報恩記」「庭」といった一九二〇年代前半に発表された作品群を対象に検討していきたい。

### 1 「杜子春」の物語性

#### 1 従来の評価軸

「杜子春」(『赤い鳥』一九二〇・七)は、「蜘蛛の糸」と並んで、芥川龍之介の代表的な童話とされている。勝倉寿一は諸論を周到に整理しつつ、「年少者に与える感銘の核」は「母の声への杜子春の感応、すべての利害・打算を振り捨てた無償の愛への魂の交感にあった」(1)と述べている。また平岡敏夫は、同様の箇所を中心に、概念化された言葉では汲みつくせない、表情などに湛えている深く切実なものに着目しつつ「芥川の表現の力」を強調し、そこに芥川の秘められた「母を呼ぶ真実の声」(2)を見いだしている。「お母さん」と声を上げるシーンに作品の「感銘の核」があり、それが「芥川の表現の力」に依拠しているという両者の見解には誰しも異存のないところであろう。作品の魅力の中心に関しては既に炯眼が示されており、改めて論ずることは冗長に過ぎないので、ここでの繰り返しは避けたい。

しかし一方では、正宗白鳥の「有り振れた人情に雷同して作された物語」(3)や宮本顕治の「いかに氏が一時代の一階級の道徳律を越えることの出来なかつたモラリストであつたかの証左となるであらう」(4)といった同時代における否定的評価をはじめとして、歴史的には諸氏による主人公の設定上の不備や童話構成上の問題点がしばしば指摘されて来た。酒井英行は、作品前半で贅を尽くす杜子春が貧乏になるたびに味わう他者の冷遇によって人間不信に陥ることを、「甘えの心理以外のなにものでもない」と指摘し、さらに結末を「不自然で無理のあるストーリー」としつつ、杜子春は「世間に帰還したのではなく、「人間」の住まない自然のなかに移行したに過ぎない」(5)と批判する。典拠の「杜子春伝」(李復言編 伝奇集『続玄怪録』所収)(6)と異なる結末の杜子春の行方については、石割透も「隠遁、或いは 風流 の世界を

暗示するもので、雑たる市井の世界に戻るのではない」(7)と述べ、真杉秀樹は「泰山の南の麓は、流刑地的ユートピア」(8)であるとし、勝倉も「旅立ちの曖昧さ」(9)を批判的に指摘する。

確かに、前半の杜子春の認識は「甘えの心理」といえるであろうし、結末は主人公の一種の現実逃避的な様相を思わせる。だが結論からいえば、そのような現実的視点は、一般的な論理構造を前提とした整合性、因果性など、(一種の)リアリティを作品に要求してしまう姿勢が無意識に反映されたものであろう。むしろ、「杜子春」という作品は、人間のあるべき姿としての一価値体系が印象的な場面や具体的な描写によってイメージとともに読者の脳裏、胸中にとどめられる 物語性 を備えた文学として読まれるべきなのではないか。我々がいつの間にか巻き込まれていく近現代の価値体系に対して、一つの反近代的価値軸(「素朴な人間性」)を示唆する物語としてその存在意義を体現していると思われるのである。その中心が、既に指摘尽くされている利害や打算を超えた骨肉愛という作品の核心に結晶されてくるのだが、それを支える作品の意匠としての種々様々な舞台、人物設定、殊に典拠と異なる結末の設定は、諸氏による批判とは裏腹に、「杜子春」という作品に 物語性 を付与する必要条件といえるのではないか。ここでは、「杜子春」の 物語性 を中心に作品を検討してみたい。

#### 2 杜子春の現状と価値観

はじめに、冒頭における杜子春の境遇設定や人物造形を確認しておきたい。春の日暮れ、洛陽の西の門に「ぼんやり空を仰ぐ」一人の若者杜子春は、「元は金持ちの息子」である。裕福な家で育ったからには、当然のごとく金銭の浪費には厭わない鷹揚な態度が身につくであろう。しかし、「元は」の意味が後に明かされるように、「両親共々既に他界して、この若者は金持ちの家に生まれたという一つの幸運が逆に今では金銭に締められない生き方を変えることのできない宿命に追い込まれている。労働や貧困に耐えることと無縁な出自の彼は、財産を使い尽くすことしか生きる術を知らない。ここに、主人公の現実的生活能力の欠知や人間の未成熟さという人物設定の不備を見いだすのは簡単なことなのだが、むしろ、この主人公の置かれている運命的境遇そのものをここでは看取るべきではないか。この前提条件を受容しない限り、「杜子春」という物語は読者の前に開示されて来ない。

その理由は、作品の舞台、洛陽の都にある。杜子春の現状は、洛陽という「天下に並ぶもののない、繁盛を極めた都」と対照的であり、「油のやうな夕日の光」が都市の人間の欲望の集積を象徴しつつ、「紗の帽子」「金の耳環」「白糸の手綱」と金銭的に高価で人工美を極める三品に都市の虚飾にも似た華麗な繁栄ぶりを彼に突きつけている。都市は、裕福なものにとっては楽園だが、貧困にあえぐものにとっては心理的にも物

質的にも地獄的となる。その状況を、作品の冒頭は右のように端的な舞台背景によって提示しよう。杜子春が「こんな思ひをして生きてゐる位なら、一そ川へでも身を投げて、死んでしまつた方がましかも知れない。」という言葉を発表するも、裕福に安んじて成長してきた彼が、逆に都市の価値観に苦しめられざるを得ない貧困の苦渋と孤児の宿命に追いつめられているからである。しかし、それでも彼に手をさしのべるものはいない。両親を失つた彼を、都市の裕福な生活を前提とした価値観から他の価値観へと精神的変革に導く担い手は存在しない。彼は自分とは無縁となつた都市世界の人工美を目前にしてただ惨めな思いにさらされるだけなのである。

「杜子春」の冒頭部分は、一つのある価値体系にとらわれて生きざるを得ない人間の姿とその矛盾が提示されている。その境遇や宿命のままに困惑する主人公がその後どのように変容していくのか、この世における様々な束縛や境遇の中で、人間がどのような価値軸に依拠することで、生きる意欲や意味を見いだしていくことができるのか、「杜子春」という童話の物語性はこのあたりに潜在しているのではないか。そして、その変容の物語を支えるためには、杜子春という人物が「一人の若者」でなければならぬ。いまだ価値観の転換を心底から計ることの可能性を秘める若者であつてこそ、読者に人間のもつ一つの生き方を示唆する物語が成立するのである。

### 3 杜子春の逃避願望

老人の三度の登場を、杜子春に対する安易な救済として批判することはたやすい。しかし、詳細に読めば、この老人が三度繰り返す「お前の影が地に映つたら」その場所を「夜中に掘つて見るが好い」という言葉には、既に杜子春への死への警告が内包されているといえる。なぜなら、掘る場所の指示が「その頭に当る所」、「その胸に当る所」、そして「その腹に当る所」と順次移動して、次第に足元へと下ってくるからである。このまま老人の登場が繰り返されれば、最終的には杜子春は自分の足元を掘ることになり、それはいわば自己の足場を掘り崩すこと、すなわちこの世からの消滅に死が予兆されていると思われるのである。老人は杜子春の改心の後に「もしお前が黙つてゐたら、おれは即座にお前の命を絶つてしまはうと思つてゐた」と漏らす、杜子春が金銭にのみ価値軸を置いた生き方を続けていても、同様に死の影が準備されていたのではなかったか。再三にわたる老人の登場は、杜子春にとってこの世での一種の最後通牒でもあつたはずである。(10)

杜子春の二度にわたる遊蕩は、もちろんそれ自体道徳的に批判されるべきものであろうが、先に述べたように、なかなか育つた環境に培われた価値観や思考様式を自ら転換させることは難しい。贅を尽くして貧乏になつた杜子春に対して「さつすると人間は薄情なもので、昨日まで毎日来た友だちも、今日は門の前を通つてさへ、挨拶一

つして行きません」と、語り手は杜子春の心境を代弁するように物語る。元金持ちの息子として育つた杜子春の価値観が転換しないかぎり、彼にとつて金銭を軸にしてしか人間関係を計ることはできないのである。

三度目の老人との会話で、老人が「金はもつたらない?」、贅沢に飽きたのか、という質問に、杜子春はそうではなく「人間といふものに愛想がつきた」と答え、その理由を次のように言う。

「人間は皆薄情です。私が大金持ちになつた時には、世辞も追従もしませんが、一旦貧乏になつて御覧なさい。柔しい顔さへもして見せはしません。そんなことを考へると、たとひもつ一度大金持ちになつた所が、何にもならないやうな気がするのです。」

この時、彼の培われた価値観は変容の可能性を見せる。しかし、老人の次の問い「ではこれからは貧乏しても、安らかに暮して行くつもりか」に対して、杜子春はそのテーゼを受け入れることができない。

「それも今の私には出来ません。」

杜子春にとつて、金銭による人間の結びつきに愛想が尽きてはいるが、この洛陽という大都市における商業主義、拜金主義の世界では、自らは「貧乏しても安らかに暮して行く」生き方にも決心がつかないでいる。都市において貧困はそのまま弱者となる。杜子春は今いる醜悪な世界を批判しつつ、その世界の論理と異なつた価値観の生き方を自ら選ぶ勇氣を持つことができない。

「羅生門」(『帝国文学』一九一五・一一)において、飢餓の危機にあつた若き下人は老婆の論理を自らに言い聞かせるように獲得することで、善悪の価値観を破つて都市の内部へと足を踏み込んでいった。一方、予め都市内部で裕福に育つた杜子春は、下人の勇氣とは全く逆の勇氣が要求されているのだが、彼には「貧乏しても安らかに暮して行く」勇氣と決断を持つことができないのである。したがつて、若者は一種の飛躍を望む。人間不信という半ば大義名分によつて現状逃避を志向し、「不思議な仙術」を学ぼうとする。それは、いわば内省不十分でありながら性急に結果のみに奔走してしまう若者の陥りやすい逸脱願望であり、自己を中心に据えつつも自己省察の欠けた現実変革意識、もしくは安易な超越願望であるともいえよう。仙人願望の動機が都市の価値観に馴染めない現実逃避、しかも大金を生み出した老人の仙術に関心を抱いたものであれば、何の心構えも何の修行も積んでいない杜子春が仙人になれるわけがない。

だが、他者への批判に基点を置いた杜子春の現状逃避を、安易な姿勢であると簡単にやり過ごすことはできない。杜子春は、極端に贅を尽くして没落を繰り返したからこそ、人間の欲望に支えられた金銭による人間関係の脆弱さや空虚さを初めて実感し

たのである。

#### 4 主体的な変容の可能性

杜子春が蛾眉山で遭遇する様々な魔性の生き生きとした描写は、さながらポー (Eugène Allan Poe) の小説のように、読者に好奇と恐怖の念を抱かせる。作品は、怪異趣味を十分に堪能できる場面を読者に提供する。一方、口を利くなどという鉄冠子の戒めは、魔界での「黙秘」という約束ごとに止まらず、人間における言語活動の意味を示唆してくる。他者との対話、自身の思考や意識、それに伴う感情など、われわれは言語によって認識し表現しているのであり、「黙秘」を通すことは、現世での人間としての基盤を放棄することである。ここでは、仙人への試練というより、他者不信に陥った杜子春が、自ら人間としての存在意味を放棄してしまうかどうかが問われる深刻な危機を背後に配している。杜子春は、今後も贅を尽くし続けて行っても、仙術を学ぶために「黙秘」を通して行っても、主体的に自己意識を変容させない限り、所詮はこの世では死が準備されていたのである。

そのような危機的状況の中で、杜子春は馬になった見るに耐えない両親の苦しむ様子にも「緊く自をつぶつて」「黙秘を通そうとするが、その時の母親の「殆声とはいへない位、かすかな声」が杜子春を大きく動かし、杜子春は「転ぶようにその側へ走りよると、両手に半死の馬の首を抱いて、はらはらと涙を落としながら、「お母さん」と一声を叫んでしまう。この感動的な場面、読者を魅了して止まない叙述については、冒頭で触れた勝倉や平岡の見解に沿つて十分であろう。

ここには、それまで何度も「ぼんやり空を仰ぎ、「取りとめもないことを思ひめぐらし」「貧乏しても安らかに暮らす」ことを拒否し、「黙秘」を通そうとした杜子春が、初めて主体的に行為し、心から決し、そして真率な言葉を発した姿が描かれている。「大金持ちになれば御世辞を言ひ、貧乏人になれば口も利かない世間の人」だけに責任転嫁して人間界の空虚感を嫌悪していた杜子春は、自らの胸の中に「お母さん」と一言葉を発する人間的な情動、何か切実でかつ温かいもの「まさに概念化しにくいもの」の確信によって、今後の生の営みへの可能性を抱くことができた。人間の基盤である言葉を喪失してしまおうとした極限で、母の健気で切実な言葉、しかも「かすかな声」によって、杜子春はこの世での無味乾燥な人間認識からの変容、人間としての生への勇氣と可能性を確信できたのである。

ここで、主人公の人間観、世界観を変えていくダイナミズムを読者も共有するならば、この作品は、結末に向けて読者にも生への一つの可能性を示唆する「物語性」を發揮することになる。

#### 5 物語性としての前提条件 自然美への変容

老人の「ではお前はこれから後、何になつたら好いと思ふな」という問いに対し、杜子春は「何になつても」と、目的達成型の人生観を否定した上で、「人間らしい、正直な暮らしをするつもりです」と、生き方そのものを重視する考え方に変容する。しかし、幻想から覚めた杜子春を取り巻く世界は「霞んだ空、白い三日月、絶え間ない人や車の波」であり、洛陽の都は相も変わらず欲望と拝金とが横行し強者と弱者が明確に区分される非情な都市のままである。問題はこの後の結末の設定、主人公の行方なのだが、ここで杜子春が自ら都市型労働に従事して金銭を獲得し、以前贅を尽くした彼のもとに訪れて来た世人などとともに洛陽で暮していくのであれば、この作品は「物語性」を帯びることはない。なぜなら、そのような結末では金銭を中心とした都市の価値観を肯定した上で、現実の中でいかに生きるか、あるいは生き抜くかを提示するリアリズム小説として結末を迎えることになるからである。それでは『赤い鳥』の読者は、この話を主人公の現実順応のための通過儀礼として読むに止まるのではない。金銭獲得のために労働や商売に従事する極めて現世的な都市生活者であれば、いずれ本来の「人間らしい、正直な暮らし」に支障が生じることは「羅生門」の老婆の生きざまで十分に示されていたはずである。「老人のかぶつた紗の帽子や、土耳其の金の耳輪や、白馬に飾つた色糸の手綱が、絶えず流れて行く」魅惑的な都市の様子は、しかしながら人工的に築かれたものであり、まさに冒頭の叙述にあるように、「まるで画のような美しさ」に過ぎない。この虚構ともいえる人工美に対し、結末で老人が「さも愉快さうに」提示する世界は「桃の花が一面に咲いてゐる」自然美そのものであった。ここには、杜子春の改心という人間の精神的変容のみならず、それに伴う暮らしの場が人工美から自然美へと調和的に変容していることも重要なのではない。金銭によつてあからさまに人間を色分けする欲望中心の世界観から、「家と畑」によつて自然と共存する農耕生活の静穏な生き方を示唆する結末は、決して杜子春に生活の手段を与えてしまう甘い結末でも、市井から逃避した厭世的結末でもなく、この世で「貧乏しても、安らかに暮らして行く」ことのできる、もっとも「人間らしい、正直な暮らしをする」にふさわしいものなのである。結末に向けてのストーリーの展開と主人公の心境と、それを取り巻く環境とが調和的に一体となつてこそ、読者に与える感銘とその影響とは美的に深まるのではない。他界している母親の「かすかな声」によつて、自然美に包まれた安らかなで正直な暮らしへと主人公の生き方が転換し、その結末に「桃の花」のイメージが付与されることで、「杜子春」という作品は「物語性」を帯びるのである。この物語は、今後成長し、生活者となるであろう読者に、人間らしい生き方としての一つの価値体系と美意識とを標榜する役割を担つていえる。

ちなみに、杜子春の住む「泰山の南の麓」は、洛陽を中心点として西南に配する蛾



眉山とちよと正反対の東北の方角に位置し、洛陽を中心にして点対照をなしている。内陸奥地の蛾眉山が人間を寄せつけない峻厳なる厭世的な世界だとすれば、洛陽を基点に正反対の地、海に近く穏やかな泰山の南麓は、自然とともに安らかに生きる「生活の地」として適切な場所ということになる。この結末の設定は、作品に欠かすことのない物語性としての成立条件なのである。

佐伯啓思は、既成の価値観をことごとく否定して来た戦後の日本の社会状況について、子供の世界が、出来事を解釈する想像力の欠如とそれによる現実感（リアリティ）の喪失に直面していることを指摘している。そして、知恵や経験の堆積した価値体系を示唆する「信頼できる虚構」<sup>11</sup>「われわれの生活の実感とある種の健全性（常識）を表現できるような物語」<sup>11</sup>の共有の必要性を提唱している。「杜子春」はその意味で、近代の神話（資本主義的世界観に覆われた経済中心主義、都市中心主義、人工美への追求、それに伴う人間愛への素朴な確信の後退など）に対してのアンチテーゼを含みつつ、人間性回復と自然美とを指向する一つの健全性を備えた「信頼できる虚構」としての物語であることが再確認されるのである。

なお、近代化に伴う都市と地方との落差や、ロシア革命の影響下による新たな階級意識の芽生えは、大正時代後期の特徴として上げられる。幼少者を読書対象とした「杜子春」は、当時の世相における都市問題や経済、社会問題が見せる人間の諸活動の悪弊が念頭に置かれ、それに拮抗する新たな価値観や美意識が内包されたとしても何ら不思議ではない。ここには、「新しき村」（一九一八）による農業を基盤とした自給自足の生活を目指した武者小路実篤の試みも併せて想起されてくる。急激な産業化による矛盾が顕著になってきた一九〇〇年代から二〇年代にかけて、日本では「一灯園」（一九〇五）、「狩太共生農団」（一九二二）などのコミュニティも生まれており、近代化に伴う産業と都市を中心とした価値観に背を向ける生き方が共同体として追求される時代でもあった。「杜子春」の舞台は中国の洛陽であるが、「杜子春」発表当時つまり第一次大戦後の不況の煽りを受け都市に労働者が溢れる東京や大阪といった日本の現状を踏まえて執筆されたとも可能なのである。

だとすれば、近代社会への懐疑を背景にしつつ、「母」の肉声を契機に人間性回復を標榜する物語性を配した「杜子春」は、中国古典を典拠に近代を視座とした新たな物語性によって、「リクリエーション」している点で、モダニズム文学の特性を有しているといえるであろう。

注

- (1) 勝倉寿一「杜子春」の背景」、『文藝研究』一九八三・八
- (2) 平岡敏夫「杜子春」、『教育研究』一九八〇・四）『芥川龍之介

抒情の美学』（大修館書店 一九八二・二）所収。

(3) 正宗白鳥「芥川氏の文章を評す」、『中央公論』一九二五・一〇

(4) 宮本謙治「敗北の文学 芥川龍之介の文学について」、『改造』一九二九・八

(5) 酒井英行「芥川能之介の童話『魔術』・『杜子春』など」、『藤女子大文学雑誌』一九九〇・九）『芥川龍之介作品の迷路』（有精堂 一九九三・七）所収。

(6) 伝奇集『続玄怪録』の編者の李復言については、「名は諒、八〇〇（貞元一六）年の進士、嶺南節度使に至り、八三三（大和七）年に卒したという説があるが、疑いがもたれている。』（『世界文学大事典』集英社 一九九八・一）とされている。

(7) 石割透「杜子春」、『信州白樺』一九八二・二

(8) 真杉秀樹「挑発する仙人『杜子春』を読む」、『日文協国語教育』一九九四・八）『芥川龍之介のナラトロジー』（沖積舎 一九九七・六）所収。

(9) 注（1）に同じ。

(10) なお、影の場所の移動に関しては、既に秋原雄一が「杜子春」について「『文学の危機』高文堂 一九九一・四）において「仙人は彼を見捨てる」と指摘し、真杉は「影を売り渡す」（注（8）に同じ）と指摘している。

(11) 佐伯啓思「現代日本のイデオロギー グローバリズムと国家意識」、『講談社 一九九八・四）

二 「藪の中」における「語らない」ことへの一視点

方法としての歴史的共時性

1 中国滞在後に執筆された「藪の中」

「杜子春」を発表した一九二〇年前後は、芥川が中国への関心を高めていた時期である。当時、中国に滞在していた中学時代の友人西村貞吉宛書簡（一九一九・一一・二〇）には「僕も支那へ行きたいんだが銀相場は上つてあるし金は更になし行きたいだけで暮してゐる」と書き送っている。実際、「杜子春」と同月には、一九一八年の中国旅行に取材した谷崎潤一郎の「秦淮の夜」（『中外』一九一九・二）を踏まえた「南京の基督」（『中央公論』一九二〇・七）をはじめ、翌年には「秋山図」（『改造』一九

二一・一)、「アグニの神」(『赤い鳥』同・一、二)、「奇遇」(『中央公論』同・四)など、中国に関連する作品を連続して発表している。そして、一九二一年三月には大阪毎日新聞社の海外視察員として芥川自身も七月までの約四ヶ月間に及ぶ中国滞在が実現することとなる。

帰国後は体調が優れず、一〇月には三週間ほど湯河原温泉に静養をする芥川だが、新年号のために一月から二月にかけて数編執筆されたうちの一作が「藪の中」(『新潮』一九二二・一)である。「藪の中」については、周知のとおり、いわゆる「真相」を探しを巡る多様な解釈とその読み方自体の是非、及び、様々な典拠の指摘に焦点が当てられてきた。近年では、作品の記述構造自体を問題にする論(1)も提示されている。その一方で、「藪の中」と並行して一九二二年一月に発表された芥川の商品群(2)との相関から、前年の中国滞在と関連づけて芥川の多元主義を論ずる視点(3)も提示された。確かに、大阪毎日新聞社の海外視察員としての四月月に及ぶ中国滞在の意味は近年詳細に検討されつつあり、その後の作品執筆に看過できない課題をはらむ重要なターニング・ポイントともいえる。

ここでは「藪の中」というテクストを、歴史的、社会的コードからの視点も絡めて改めて見直すを試みる。しかしその前提として、作品の叙述そのものを再検討する必要がある。なぜなら、既に議論し尽くされた観のある「藪の中」であるが、「語り」のレベルにおいて、未だいくつかの疑問が残存しているためである。予め述べておけば、従来全く問題とされていないそれらの疑問は、総じて事件の当事者たちの「語らない」ことに起因している。もちろん、真相 不明に関するものではない。彼らがあれだけ饒舌かつ詳細に語りながら、それでもなお、あるいはそれだからこそ、「語り」によって反転してくる「語らない」ことが問題となってくるのである。ここでは、ひと度作品の叙述に立ち返り、「語り」そのものから見えてくる亀裂を照射するが、真相探しが目的ではなく、検討過程で結果的に「藪の中」というテクストが表象して止まないある相貌を捉えること、そして、中国滞在後の一九二一年末の執筆を考慮することで、そこに構造的に示唆されてくる近代的課題と、それに付随する作者の方法的意識とを問うものである。

## 2 市女笠の行方

そもそも、事件の当事者である多襄丸、真砂、武弘の三人は、それぞれ虚と実の両義性を内包した語り方をしている。だが、ある出来事に対する各人各様の不整合な「語り」は、日常的にありふれた現象ともいえる。なぜなら、出来事についての「語り」とは、過去という動かしがたい唯一無二の客観的真実を正確に再現することではなく、大森荘蔵が「過去とは言語的に制作されたもの」(4)とするように、語る人物の現在

の状況から、遡及的に過去が、今、常に、生産されるからである。しかも、作品前半に登場する木樵り、旅法師、放免、媼の四人が、順次、同一の検非違使に尋問されるのに対して、多襄丸、真砂、武弘は、それぞれ全く別の場所で個別に発言しており、その聞き手も統一されていない。つまり、この三人は、相互に他の二人の発言との整合性を配慮する必要がなく、その点で、本人の解釈意識や対他的潤色意識などが介在しやすく、より、過去を自分なりに制作して語ることができるのである。

従って、従来のように、彼らの言語表出によって紡ぎ出される様相にのみ依拠してその内容を比較検討し、そこから事件の経緯としての整合性を導き出すというアプローチには限界があり、諸論で焦点が拡散してしまうのは避けられない。海老井英次が「真相」の再構成は全く徒勞であるとし、「逆に、真相」を隠蔽するために重層的構成が用いられている」(5)と述べるのも首肯できるのである。

ところが、その「重層的構成」を「藪の中」発表に至るまでの芥川の商品群の特質との関連で改めて捉え直してみると、新たな相貌が浮き彫りにされてくるのではない。芥川の創作上の特質の一面として、作品中の語り手や登場人物の「語り」の中に「語らない」ことを故意に塗り込める方法が、たとえば次のような作品群から集約できる。

「地獄変」(『大阪毎日新聞』、『東京日日新聞』一九九八・五・一〜二)では、杉本優が一三章に関して「語り手自身が語りを回避し、娘も沈黙を強いられる存在が物語の中ほどに空白として織りあげられている」(6)と指摘するように、語り手自身が娘を襲った人物を目撃した節があるにもかかわらず、それを娘にも読者にも語らない。「語らない」ことで語り手の大殿への従属性が暗示されるのである。また、「語り」の特徴として最も典型的と思われる「奉教人の死」(『三田文学』一九一八・九)では、全知の立場にある語り手が、読者に、ろおれんぞが女であることを結末まで語らないことで話を展開していく。これについては「仕舞ひで背負投げを食はずやり方は」(其所まで持つて行く筋道の骨折りが無駄になり、損だ」(7)という志賀直哉の批判もあった。同様の方法は、「枯野抄」(『新小説』一九一八・一〇)(8)、「秋」(『中央公論』一九二〇・四)(9)、「南京の基督」(『中央公論』一九二〇・七)(10)などにも見ることができ、いずれも作品世界を演出するために、語り手のレベルでも登場人物の主観的立場のレベルでも、作品の叙述「語り」の中に、表出されない不明瞭な非叙述「語らない」部分を積極的に介在させることで、一種の方法的「内容隠蔽的な仕掛けを設定し、作品世界の構築に効果的に機能させている。小説において方法とは、言語制作としての表出機能そのものであり、いつてみれば、作品の内容と同値である。新年号の原稿依頼に忙殺される中、一月から二月にかけて執筆された(11)「藪の中」は、特にこの方法的特質が意識的に導入され、重要な要素として機能している

のではない。その理由は、以下にあげる、叙述レベルにおけるいくつかの疑問点に依拠してくる。

「藪の中」では、冒頭から、縄、小刀、弓矢など様々な小道具が、各証言の微妙な食い違いや一貫性を検証する手立てとして、巧妙に配置されている。だが、その中で、真砂の被る牟子を垂れた市女笠の行方だけが、叙述の中で不明瞭であり、読者に疑問を抱かせる。

そもそも事件に巻きこまれる前の真砂が牟子を垂れた市女笠を被っていたことは、「検非違使に問はれたる旅法師の物語」にて次のように証言される。

あの男は馬に乗った女と一しよに、関山の方へ歩いて参りました。女は牟子を垂れて居りましたから、顔はわたしにはわかりません。

また、「多襄丸の白状」でも、市女笠の牟子の垂絹の風に舞う様子が鮮明に語られる。

わたしは昨日の午少し過ぎ、あの夫婦に出会ひました。その時風の吹いた拍子に、牟子の垂絹が上つたものですから、ちらりと女の顔が見えたのです。(中略)わたしはその咄嗟の間に、たとひ男は殺しても、女は奪はうと決心しました。

市女笠を被る真砂は、藪の外では、決して素顔を見せない存在であった。それゆえにこの時の多襄丸の一瞥は、多襄丸に女を奪おうとする衝動を劇的に生じさせる要因となっている(12)。つまり、市女笠は、作品の中で、事件の発端としての重要な役割を担っており、藪の外では、真砂の存在を象徴するもの、とさえいえるのである。実際、武弘を藪の中の杉の根元に縛り付けた後に、藪の外で待つ真砂を迎えに行く場面でも、多襄丸は、市女笠について次のように明白に語る。

女は市女笠を脱いだ儘、わたしに手をとられながら、藪の奥へはひつて来ました。(傍点、筆者)

このときの真砂は藪の中に入る時点で市女笠を脱いでいる。その際真砂が市女笠を携えていたならば、その目立つ形態や存在の意味性からしても真砂を手込めにする前後で多襄丸が言及したであろう。また、藪の中に放置されたならば、真砂や武弘、あるいは翌日武弘の死骸を発見した木樵りが言及しなければならぬ。しかし、誰一人藪の中での市女笠の存在には全く触れていない。とすれば、市女笠は、真砂が脱いだ時点でその象徴的役割を終え、藪の外で馬のところに放置されたままであったことが自ずと推定される。

ところが、市女笠を明瞭に記憶し意識的に語っていた饒舌な多襄丸は、事件後に藪の外に出て真砂の馬を密かに奪う場面では、その場の様子を次のような簡潔な言及で済ませてしまう。

すぐに又もとの山路へ出ました。其処にはまだ女の馬が、静かに草を食つてゐます。その後の事は申し上げるだけ、無用の口数にすぎますまい。

ここで多襄丸は、市女笠の存在を語っていない。その恣意性の有無は後に述べるとして、物理的事実として、その場に放置されていた真砂の市女笠を、多襄丸は目撃したはずである。しかも、馬だけを奪って逃亡したならば、翌日、市女笠は木樵りに発見され検非違使の前で証言されたであろう。

以上のように、市女笠の行方は、真砂が脱いだ時点より以後、作品の叙述から消失してしまうのである。(13)

### 3 藪の外 についての陳述回避

この点と関連して、もう一つの疑問が生じる。

その後の事は申し上げるだけ、無用の口数にすぎますまい。唯、都へはいる前に、太刀だけはもう手放してゐました。わたしの白状はこれだけです。

それまで英雄気取りであくまでも饒舌だった多襄丸は、「その後の事」、つまり事件後の藪の外のことについては、自ら「無用の口数」と判断し、突如口を噤んでしまう。これは、検非違使の尋問が、藪の中の出来事のみ向けられたためであろうか。しかし不思議なことに、聞き手の違はずの真砂も、「清水寺に来れる女の懺悔」の中で、藪の中での体験については詳細に語りながらも、武弘の息絶えた後のことについては多襄丸と同様の語り方をする。

西日が一寸落ちてるのです。わたしは泣き声を呑みながら、死骸の縄を解き捨てました。さうしてわたしがどうなつたか？ それだけはもうわたしには申し上げる力もありません。(傍点、筆者)

真砂も、藪の外のことについては、「それだけは」と強調して、なぜか詳細に語ることを回避する。武弘の死後の藪の外のことについては、聞き手が異なるにもかかわらず、饒舌な多襄丸も真砂も、突如として口を噤んでおり、あたかも意識的に黙秘しているような印象さえ受ける。

ここには、また次のような疑問も重なる。

「検非違使に問はれたる放免の物語」によれば、多襄丸は昨夜、粟田口で落馬していたところを取り押さえられた。

尤もわたしが搦め取つた時には、馬から落ちたのでございませう、粟田口の石橋の上に、うんうん呻つて居りました。(中略)その畜生に落とされるとは、何かの因縁に違ひございませぬ。(傍点、筆者)

しかし、多襄丸の落馬は、あくまでも放免の推測に過ぎない。中村光夫は、かつて次のように述べていた。

女が乗って街道を歩いていたらような馬が、この剽悍な盗賊を振りおとすと、いくら「何かの因縁」にしても、少しおかしいのです。乗馬は当時の盗賊学のう

ちでも重要な要素だった筈ですから。(14)

この点は同感で、落馬には不自然な印象を受ける。中村は、作者の設定そのものの不備を示唆したが、むしろ読者に不自然な落馬と思わせる点、そして落馬の場所がこどもあるうに粟田口の石橋の上である点こそが、実は肝心なのではないか。もちろん多襄丸自身は、落馬の失態については「無用の口数」として全く口を紡いでしまっている。

この点にさらに次のような疑問が連動してくる。

媼の証言によれば、真砂は事件の翌日になって、母親の元に戻らない。死のうとも死に切れなかったという真砂は、事件後、秋の日暮れから夜にかけて、藪の中から山科へ出て、事件のシヨックを受けながらも京都に向けて歩き、清水寺に辿り着いたことになる。山科付近から清水寺までの道のりは一〇キロにも満たないが、昼間武弘の引く馬に導かれて辿って来た往路を、夜間、単独で歩き戻ったのだろうか(15)。ちなみに、芥川の愛読した『今昔物語集』では、都とその周辺での夜道に盗賊の出没する物語が数多く見られ、山科付近も夜間は危険な道なのであった。「藪の中」執筆時期に当たる一〇一月一五日付池崎忠孝宛書簡の中で、芥川は創作意識について次のように言う。

時代の理解に略愾なきことこれは容易さうにしてしかも中々むずかしき事なり我等が或時代を再現する際(中略)コペルニクスの地動説を知らざる事末世の民の如くなるを得るや否や

このような見解からも、『今昔物語集』に精通していた芥川は、「藪の中」執筆の際し「時代の理解」には注意を払ったはずで、都周辺の当時の事情は考慮したと思われる。

ここで、典拠との比較から真砂の人物造形を確認しておきたい。主な典拠である『今昔物語集』巻二十九第二十三「具妻行丹波国男、於大江山被縛語第二三(6)」は、夫婦が丹波の国へ向かう途中に大江山で盗人に出会う物語であった。丹波出身の妻は住み慣れた郷里へ里帰りする設定で、年齢も真砂より年上の二〇余歳である。それに対して「藪の中」では、真砂は都育ちで一九歳と若く、夫の仕事の為に若狭まで道行きする設定である。しかも武弘を「が、都のものではございません」と強調する媼(真砂の母)の証言からは、真砂にとっては初めて都を離れる体験であった事情もうかがわれる。

若狭行きについては、芥川は、既に「芋粥」(『新小説』一九一六・九)において、主人公五位に、同じ方面の道行きとして敦賀へ向かわせている。

「それは又、滅相な、東山ぢやと心得れば、三井寺。揚句が越前の敦賀とは、一体どうしたと云ふ事でござる。始めから、さう仰られうなら、下人共なりと、召

しつれようものを。」 敦賀とは、滅相な。」

都育ちの五位は、敦賀出身の利仁と対照的に、供も連れずに異境へ向かう道行きを不安に思い、後悔する言動をする。

都育ちの若い真砂の内心にも、五位と同様に、母のいる住み慣れた都を初めて離れ、長い道行きを夫一人に託して異郷に行くことに対する不安や未練が、少なからず去来したことは十分に想定される。常に傘子を垂れた市女笠を被る真砂は、一種都会的な女性として描かれ、多襄丸に誘われても、最初は藪の中へ入ることを拒んでいた。真砂から見れば、この事件は、そもそも唯一頼りにしていた夫の、いわば都会的ではない迂闊な行動と開けっぴるげな欲望に端を発している。従って、藪の中で手込めにされた後の真砂が、不甲斐ない夫に対する落胆や失望を抱いても不思議ではない。もちろん、典拠のような里帰りではないため、彼女にとって若狭行きの意味も希薄となる。手込めにされた後の真砂の様子は、「多襄丸の白状」と「巫女の口を仮りたる死霊の物語」の中で、それぞれ次のように語られる。

女は突然わたしの腕へ、氣遣ひのやうに縋りつきました。(中略)その内どちらにしろ、生き残った男につれ添いたい。それも喘ぎ喘ぎ云ふのです。(多襄丸の白状)

妻は確かにかう云つた、「では何処へでもつれて行つて下さい。」(死霊の物語)

「生き残った男につれ添いたい」「何処へでもつれて行つて下さい」という多襄丸に向けられた真砂の言葉には、妻として貞操を奪われた不測の事態に対する即座の收拾意識だけでなく、都から離れた地点でのアクシデントに対する現状回避願望として、五位以上に都回帰の意識が帰巢本能のように働いていたとみても、決して不自然ではなからう。

若狭出身の夫の欲望に端を発して恥辱を受けた真砂が、自己保身の意味で都回帰を第一に望んだならば、日の暮れてしまう不安は大きな問題となる。日暮れにおける主人公の心理変化は、既に「羅生門」(『帝国文学』一九一五・一一)の下人によって体現されており、後に「トロツコ」(『大観』一九二一・三三)によって克明に描かれる。真砂にとって自分に恋情を抱き始めた盗人を目前にして、この盗人を咄嗟に都への道連れの手段に見立てることは訳ない。実際、真砂は、手込めに遭った直後、武弘から距離を置いた所で、女を奪いたいという激情に駆られた多襄丸と、読者には具体的に伝わらない会話を交わしている。

以上のように、武弘の死後の日暮れから夜にかけての藪の外のことについては不審な点があり、市女笠の行方を始めとして、多襄丸も真砂も全く何も「語らない」という事態そのものが一つの問題として把握されてくる。そして、これらの語られない

い（読者に明かされない）疑問点に関連して、典拠や芥川の諸作品を連想させることから、芥川の意識的な方法の関与を予見させるのである。

#### 4 「語らない」ことへの一視点

「藪の中」は、海老井の述べるように、「真相」を隠蔽するために重層的構成が用いられていることは確かであろう。だが、そうだとすれば、執筆の構想段階で、一種の物理的事実が想定された上で、「重層的構成」が施されなければ、「真相」を隠蔽する意味もなさない。

ここで問題にしたいのは、従来の視点による「武弘を誰が殺したか」ではなく、執筆構想段階における物理的事実としての時間的、空間的経緯である。少なくともこの構想がなければ、前日の二つの事件（真砂の被害と武弘の死）と翌日の七人の陳述は連動して来ない。特に多襄丸と真砂は、前日と翌日とを一夜を挟んで連続的に体現している。従って、二人の「語らない」領域には、時間的、空間的な経緯が隠蔽されているのではなかったか。そこで先に列挙した疑問を統合すると、藪の外 についての二人の「語らない」ことが、一定の出来事として彷彿してくると思われるのである。実際、たとえば、次のような事態が容易に想定されてくる。以後、二人の「語らない」ことへの一視点を述べてみたい。

藪の中の真砂は、多襄丸が「どちらへ逃げたか」不明だとし、武弘も「藪の奥へ走り出した」と語るように、一時彼らの目前から姿を消した。しかし、（市女笠を馬のもとに置き去りにしていた）真砂は、山路に出るために必ず藪の外に戻らなければならず、その際、俊敏で狡猾な多襄丸と出会った可能性は十分考えられる。つまり、武弘の死後、真砂と多襄丸は、偶然にせよ申し合わせにせよ、日の暮れる藪の外で、再び出会っていたのではなかったか。「この女を手に入れたい」という強烈な欲望に駆られていた多襄丸と、都への道連れを望む真砂の願望とは利害の点で一致する。そして多襄丸に馬を操らせて密かに都に向かったと想定するならば、「語り」から消失していた市女笠は真砂自身によって再び使われていた。

夜中、二人の登場人物が共に馬に乗るシーンは、既に「偷盗」（『中央公論』一九一七・四）に描かれていた。若い女性沙金をめぐる兄弟の争いがもとで一度は見殺しにしようとした弟の次郎を、兄の太郎は肉親愛の絆に目覚め、馬に乗せて救う。一方「藪の中」では、同じ夜中だが、太郎と次郎の信頼関係とは正反対の、利害によって結ばれた偽装関係として、真砂は多襄丸とともに馬に乗ったのではなかったか。これを類推させるものが馬に関する叙述にある。

真砂の馬の形態は、「検非違使に問はれたる旅法師の物語」と、「検非違使に問はれたる放免の物語」において語られていた。馬は月毛の「法師髪」で、背丈は「四寸」で

ある。「法師髪」とは、馬のたてがみを剃ったものとされ、「四寸」とは四尺四寸を指し（18）、馬の中でもかなり背丈の高いものである。なお初出では「五寸」とされ、馬はさらに背丈が高かった。「春服」（春陽堂 一九二三・五）に所収する際「四寸」とするが、わざわざ寸単位で改稿した点に、馬の背丈を意味あるものに設定しようとした芥川の意識が明らかに伺われる。

そして多襄丸が落馬してうなっていた場所は、粟田口である。粟田口は典拠の『昔物語集』の物語空間において、京都と東国との出入り口、都の東端における地方との境界地点として機能する場所（19）であった。榎本敦史も「芋粥」を論じる際、粟田口を「事実上東国への出入り口」とし、「当時の都の人々にとつて粟田口は草深い東国への出発点として、不安な旅立ちの感慨を抱かせる地」（20）だと捉えた。だとすれば、「芋粥」の五位が都人として粟田口を過ぎる時点で異境への不安を抱くのとちょうど逆に、都に戻る真砂は多襄丸の操る馬に乗り粟田口に戻った時点で都の入り口を強く意識し、異境の不安から開放され安堵の思いを抱いたはずである。ここで真砂は単独で歩く覚悟を抱くとともに、女を奪ったつもりで油断していた多襄丸を、石橋の上に差ししかかったことを確認した上で、必死の思いで咄嗟に突き落とすのではなかったか。いくら高名な盗人の多襄丸といえども、「法師髪」というたてがみを剃った「五寸」（改稿後「四寸」という背の高い馬から、石の上に突き落とされれば、負傷して動けない。その間に、真砂はなりふり構わず馬を下り、闇の中へ消え、清水寺へと逃げ込む。

都の東端における地方との境界地点で、女が盗人を突き落として都の中の間に消えるという構図は、同じく都の南端の境界性を持つ羅城門で、下人が、盗みをはたらく老婆の論理を逆手に着物を奪って蹴倒し、都の中の間に消えるという「羅生門」の構図を想起させる。ただし、「藪の中」ではちょうど女と男の役割が反転する。

このように真砂の復路を多襄丸が共有したと想定してみると、二人の藪の外についての陳述回避の意図も自ずから浮き彫りにされて来よう。

女を奪う欲望に駆られた多襄丸は、女の都入りを助けた上落馬させられて、結果的に捕まる。この失態は、高名な盗人として正直に白状できるわけがない。馬を奪う際に市女笠を語らないのも、女による失態を隠蔽するためではなかったか。なお、白状の冒頭では、多襄丸は次のように語っていた。

しかし、女は殺しはしません。では何処へ行ったのか？ それはわたしにもわからないのです。まあ、お待ちなさい。いくら拷問にかけられても、知らない事は申されませぬ。

まず女の行方を話題に挙げたのも、自分の落馬と検挙の要因を、不覚にも粟田口で逃げられた真砂自身に向けていたためといえよう。一方、最大の被害者である真砂も、

たとえその場を乗り切る自己保身の意識に支配されたとしても、息絶えた夫を見捨て、自分を手込めにした盗人を利用して都入りし、その盗人を欺いたことなど懺悔することはできない。

こうして、武弘の死後、多襄丸と真砂は 藪の外 の闇の中でもう一つの出来事を共有したが、互いに語るには不利な面があるゆえに、聞き手が異なるにもかかわらず、期せずして二人とも「語る」ことを回避したと推測できるのである。

芥川は、『春服』所収に際し各見出しも改稿する。木樵り、旅法師、放免、媼の「話」を「物語」に改変し、死霊も含めて五人の語りをも、全て「物語」に統一した。しかし、多襄丸と真砂の「語り」だけは、「白状」と「懺悔」のままとする。結果的に他の五人と区別された二人の陳述題名には、二人の共有した 藪の外 の夜の出来事の潜在的な反映を表象させたものではなかったが。

「藪の中」という作品は、登場人物によって語られる領域<sup>11</sup> 日の当たる昼間の藪の中の出来事 の背後に、誰も語らない領域<sup>12</sup> 暗闇の中の藪の外の出来事 が不可視的に塗り込められていることを暗示する。語られない不可視的な領域は、先述した「羅生門」「芋粥」「偷盗」など、『今昔物語集』を典拠とする芥川の初期作品のポイントとなる各場面を、あたかもフィルムネガのように反転させ組み合わせることで彷彿して来る。また、夜中を舞台上に女と二人の男との間の共謀や駆け引きは、既に「青年と死と」(『新思潮』一九一四・八)や未定稿の「人と死と」(21)などで描かれており、殊に後者は、夜中に男女の騙し合いが展開され一人の男が舟から突き落とされるという点で、藪の外 の語られない領域とオーバーラップして来るのである。藪の外 の夜の出来事は、既存の作品の夜の場面が意識的に導入されて、執筆段階で予め設定されていた可能性が高い。これは、「語らない」部分を効果的に機能させる芥川の作品群の中では、特筆すべき方法といえるのである。

## 5 反転図形の方法と同時代の言説空間

昼の出来事としての語られる領域から意識的に視点を反転させ、既存の作品の各場面の反転シーンを類推することで夜の出来事としての語られない領域が彷彿して来るという全体的構図は、視覚的にたとえれば、あたかも反転図形のような相貌を見せてくる。

一九一〇年代のゲシュタルト心理学(22)に始まる反転図形は、全体の領域を 図 と地 とで把握する。有名な「ルビンの杯と顔」(一九二二)でもわかるように、積極的に描かれている部分、鑑賞者が注目する部分が 図 であり、それを補完する意味での消極的な部分、一見して描かれているものがないと思われ、見捨てられる部分を 地 として、その両者が一つの平面空間で効果的にかみ合うことで、一つの形態

性が構成される。「藪の中」は、読者が 真相 探しに注目する語られる領域が 図、気づかずに黙殺される語られない領域が 地 に対応して来ると思われ、実はその両者によって作品全体が形成されているといえる。反転図形は見る者自身の心理が反映する構図であり、語られることの側に着目すれば当然の如く 真相 探しに付き合わされる仕組みとなるのだ。長野隆は「藪の中」について、読者に 真相 不明と「主題」欠如とをダブらせて見せてしまう「メビウスの輪を裏／表から同時に走り続けるよう」な構造と定義し、実は芥川の「虚構小説」という観念を象徴するものだ(23)と述べている。本稿でも、ここまで 真相 にも「主題」にも全く触れて来なかったのは、「語り」という表現方法自体を見よつとしたためである。つまり、饒舌な「語り」という積極的な 表現 によってある事柄を 隠蔽 する構図は、読者に対する心理的企図として予め仕組まれており、いわばその方法自体が反転図形的なのである。ちなみに芥川と同時代の芸術には、特に造形構成においてゲシュタルト心理学の要素が散見され、芥川も目にしたカンテンスキー(24)やピカソ(25)の作品には、 図 と地 の反転の心理によって意味づけられるものがある。この傾向は第一次世界大戦前後の表現主義やロシア革命後の構成主義などと関わりをもち、芸術全般に反映して、描く対象やテーマの解体(まさに 真相 と「主題」の不在に対応する)、意識と無意識、夢と現実などの交錯した世界を描く方法などもたらしている。この流れは「河童」(『改造』一九二七・三)や「屋敷楼」(『婦人公論』一九二七・三)など芥川の晩年に向けての創作意識と方法に相関し、「藪の中」の構図はその先駆けと定位することができる。芸術領域の同時代性を内包するこの反転図形的な方法は、鑑賞者によって様々な相貌の現れる作品と映るものの、一般的には夜の出来事が気づかれなまま、結果的に語られることの側が積極的に着目されて「語り」の不協和音そのものを享受することが作品の基調とされるようになったのではないか。

なお、この方法が芸術全般における同時代性を帯びているならば、「藪の中」が一九二一年末に執筆された必然性をも考慮する必要がある。「藪の中」と同時発表の「將軍」(『改造』一九二二・一)や「神神の微笑」(『新小説』一九二二・一)も含めて中国滞在との関連が既に指摘されている(26)が、方法的側面からも近代的「歴史的相関関係があるといわねばならないのではないか。たとえば 物語 と 歴史 の密接な関連を論じる野家啓一は、「歴史は「物語文」を語るという言語行為を離れては存立しえない」とし、「過去の出来事は新たな「物語行為」に応じて修正され、再編成される」(27)とした上で、「真実は「語る」ことと「騙る」ことの間にある、と言わなければならない」(28)と指摘する。「これにならうならば、「藪の中」の「語り」の方法は、三者三様の「語らないことも含めた」「騙り」を介して、「歴史」という 物語 にも似た過去制作の現場を紐解いて見せた、ともいえよう。

芥川は中国滞在後、はじめに「上海遊記」(『大阪毎日新聞』、『東京日日新聞』一九二一・八〇九)の中で「現代の支那なるものは、詩文にあるような支那ぢやない」、「誰でも支那へ行つて見るが好い。必一月とある内には、妙に政治を論じたい気がして来る」と書き記し、旅行以前の中国に対する芸術的イメージと現実の激動の中国との落差を示唆した。しかしそれ以上に、関口安義が重視する(29)ように、日露戦争での日本の軍人の愚行を「余り名誉のある話ではなささうです」と明言するのをはじめ、日本兵の集団強姦事件を明記したり、排日の落書きや運動の状況、あるいは日本の商業用看板が中国の風景を壊していることまで故意に記述している。革命の機運と排日の雰囲気にも染まる切迫した中国の現実を見て、恐らく日本国内の報道との乖離を強く実感せざるを得なかった。ちなみに中国に関する日本側の報道としては、たとえば「藪の中」執筆時期に連載された内藤湖南の「支那人の観たる支那将来観」(『大阪朝日新聞』一九二一・一一・一七〜二三)では、「日本の勢力に甚だしき敵意を有ち、日本の文化を動もすると軽蔑せんとする思想は、大いなる誤謬」だとし、「日本を含んだ他の各国民が同時に、支那の新文化を建設すること」を奨励している。このような国内の報道と国外の実情との乖離は中国に限ったことではなかった。芥川は当初、満州朝鮮訪問も予定(30)し、現実には帰路に朝鮮半島を奉天から釜山にかけて鉄路で移動しているが、『雑信一束』(初出未詳)(31)で次のように記述している。

#### 十九 奉天

丁度日の暮の停車場に日本人が四五人歩いてゐるのを見た時、僕はもう少しで黄禍論に賛成してしまふ所だつた。

実際、韓国併合以来、韓国に関する報道は、日本では大きく制限されていた。たとえば芥川の中国旅行の半年前(一九二〇・一〇)には璋春事件と間島事件が起こる。今井清一の詳細な報告(32)によれば、日本軍による越境出兵と残虐行為は外国人宣教師らによつて世界に報道されたが、日本の新聞ではもっぱら「過激派露人」と結んだ「不逞鮮人」の残虐行為として大きく取り上げられ、吉野作造などの反論が一部提示された(33)ものの、一般的には偽装報道によつて事実を隠蔽された。小熊英一は、三・一独立運動時の新聞社説などにも併合状態を民族自決の正しいあり方だとする主張がみられたことを「おそろしく奇怪な詭弁」としつつ、「日鮮同祖論は日本側が一方的につくりだした」ことを詳細に論じている(34)。このようにジャーナリズムにおける国家的な利害や思惑の絡んだ偏った報道や表現規制などは当時顕著であり、その後ますます肥大化していくのは歴史の示すところである。この時期の言説空間は、まさに「語る」よりも「騙る」ことの色彩が強烈であり、日本にとつて不利な事件や出来事は「語らない」ことによつて隠蔽されていった。なお、渡辺直己は、明治、大正の体制維持報道の先手を切った一八八三(明治一六)年の不敬事件に関する詳細報道

記事について、「出来事の重大さが、その周囲に数多くの文字を欲すると同時に、肝心のものは隠す」という「操作の転倒性」(35)を指摘している。まさに饒舌な「語り」の錯綜に隠蔽が施される「藪の中」の反転図形的な方法も、日本近代における「操作の転倒性」を示唆してやまない。

このようなジャーナリズムの錯綜する言説の直中において、新聞社の海外視察員に属して中国へ渡つた芥川の認識が自他両面に向けて複雑憂慮を伴つていたことは論を待たず、それは後に五部からなる『支那遊記』(改造社 一九二五・一一)に日本人としての屈曲した表現や痛烈な風刺などとして結実される。これまで検証してきた「藪の中」の方法的特質は、実はこのような歴史的言説背景が絡んでいるのではなかったか。

ちなみに「藪の中」執筆時期に当たる一九二一年一月に限定しても、四日には原敬暗殺事件が起こつており、ジャーナリズムは事件の経緯や政界、国際関係への影響などを連日報道し続けている。ここにも「藪の中」執筆との関連を主に題材的側面から見る事ができるのだが、詳細な検討については次節に譲るとして、この一連の報道が沈静する間もなく、一月中旬からは、さらにワシントン会議に関する報道が連日目白押しとなる。山東半島問題ではイギリス、アメリカ、日本の利害絡みの報道が交錯する。国家的利害による「歴史制作の裏側が「語り」と「騙り」の錯綜によつてもたらされるという状況を、暗殺事件に引き続き目の当たりにすることができる。「藪の中」の方法的契機は、同時代の言説空間の至る処に浮遊していた。

#### 6 歴史的共時性と文学 モダニズム的な方法の宿命

「藪の中」は、大逆事件当時に青年期を過ごし、第一次世界大戦時に横須賀海軍機関学校の職につき、五・四運動の余波の消えない時期にジャーナリストの荷を背負つて中国に渡つた芥川の、必然的に生まれた作品の一つといつても過言ではない。冗長な語りの裏に潜む間の出来事の隠蔽という反転図形的方法は、第一次世界大戦前後の言説空間を背景に中国滞在の実体験が絡んでおり、それは、既存の形式の解体を標榜し表現主体に意識が向けられる同時代のヨーロッパ芸術がモダニズムの変容としてロシア革命や第一次世界大戦の影響下を逃れられなかったのとパラレルであったと思われる。そういった意味で、『今昔物語集』に舞台を借りつつ、近代の言説生成の場を代弁する「藪の中」は、歴史的共時性に支えられた作品といえるであろう。だが、それは同時に、(芥川自身も所属していた)ジャーナリズムを逆手にとつた一種のパロディ化の性格も拭い去れない。そして、「語られる」ことによる読者に与える興味も、結局は「真相探しを中心に展開せざるを得ず、どうしても通俗化と紙一重となる。芥川は、後に「あゝ云ふ作品は近頃の僕は書きたくないだ」と言わざるを得なかった。

谷崎君のを読んでも何時も此頃痛切に感ずるし、僕も昔書いた「藪の中」なんかに就いても感ずるのだが話の筋と云ふものが芸術的なものかどうかと云ふ問題、純芸術的なものかどうかと云ふことが、非常に疑問だと思ふ。(『新潮合評会』)

『新潮』一九二七・二)

「話の筋と云ふもの」は、物語と歴史、制作の融解点にあり、日常的、社会的要素など、現実の種々の事象との通路により強く束縛されて「純芸術的なもの」を損ねることとなる。晩年「詩的精神」を強調せざるを得なかつた芥川は、中国旅行以後、作風において強化してきた歴史的共時性としての視点とその援用が、むしろ芸術意識に支えられた創作行為においては支障をもたらずではなかつたか。プロレタリア文学、大衆文学、あるいは商品としての文学などの台頭を芸術性において歓迎しなかつた芥川であるが、その背景としての社会的激動の余波が文学にとつても余りにも強靱かつ抑圧的であつたことを予感してはたはずである。「河童」はその影響が強烈に反映されている作品ともいえるが、冒頭で述べたように「藪の中」執筆当時が作家としてのターニング・ポイントであつたことは間違いないのである。歴史的共時性によつてもたらされた「藪の中」という斬新かつモダニズム的な方法は、それゆえにこそ近代的課題の過剰な認識と嫌悪を宿命的にもたらす。誤解を恐れずにいえば、作家芥川にとつて、錯綜する表現主義的な方法的意識は詩的で象徴主義的な芸術的指向と排他的にならざるを得ない。

なお、「藪の中」執筆時期に原敬暗殺に続いてジャーナリズムをにぎわせた山東半島問題に関するワシントン会議は、後に日本の「満州事変」をへて一九四一年の真珠湾奇襲にいたる道は、ここにはじまる(36)とされている。ならば、「藪の中」の登場は、「語り」と「騙り」の錯綜する言説をめぐる昭和期に向けての危機感を兆す一種象徴的な出来事であつたといわねばならない。事件の真相は藪の中というフレーズの起源がこの作品にあることは有名であるが、それは単なる世俗語として流通するに止まる性質のものではなかつたのである。

注

- (1) 真杉秀樹は『藪の中』論序説「作品フレームと語りの構造」(『文学研究』一九九六・六)において、真相探しの諸論を「虚構」のみを追究する「偏向性」と捉え、「藪の中」論の「パラダイム転換」を企図する。

- (2) 芥川は、一九二二年一月には「藪の中」の他に、「將軍」(『改造』)、「俊寛」(『中央公論』)、「神神の微笑」(『新小説』)及び「江南游記」(『大阪毎日新聞』一・一〜二・一三)を発表している。

- (3) 佐藤泉は「芥川龍之介 一九二二・一 多元視点小説の、あまりに明瞭な境界」(『輪郭』)、「『日本文学』一九九七・九」の中で、中国滞在によつて「他者との接触面における自己の境界」(『輪郭』)に関わる抗争があつたのではないかと、という観点から、「藪の中」は「その危機的想像的解決として構想された」と指摘している。

- (4) 大森荘蔵「過去の制作としての過去と夢」(『現代思想』一九九一・八)「時間と自我」(青土社 一九九二・三)

- (5) 海老井英次「藪の中」の構成の性格、その重層性と「俊寛」(『日本近代文学』一九七六・一〇)「芥川龍之介論攷 自己覚醒から解体へ」(桜楓社 一九八八・二)

- (6) 杉本優「芥川龍之介「地獄変」の言説空間」(『解釈と鑑賞』一九九一・四)
- (7) 志賀直哉「沓掛にて」(『中央公論』一九二七・九)

- (8) 芭蕉の最期を順次看取る弟子たちの様々な心境を語り手が順番に語っていくが、唯一、文章の順番になると彼の心境を語らない。内面の語られない文章が、作品の結末部で最も芭蕉の本質を受け継ぐ人物としてクローズアップされる仕掛けとなっている。

- (9) 冒頭から信子の大学卒業後の人生選択の理由について、語り手は本人の内面に即した形では語らない。信子の周囲の人間の憶測や噂、妹の手紙など間接的な情報を配置することで、信子についての核心部分は最後まで伏せられる。その為に、信子が自己の仮構の生の崩壊を感傷的に確認する結末に、読者もその抒情性を引き受けることとなる。

- (10) 作品の結末で、若い日本人の旅行家は、主人公金花が基督と信じ込んでいた男が、単なる無頼漢であつたことを金花に語らない。「語らない」ことで、結果的に彼女の信仰と夢は破られることはない。

- (11) 宮坂覺による「年譜」(『芥川龍之介全集第二十四巻』岩波書店 一九九八・三)によれば、「十一月十六日 新年号の原稿執筆で忙殺され、南部からの誘いを断る」、「十二月二十日 この頃までに、病苦をおして新年号の原稿『藪の中』「俊寛」「神神の微笑」「將軍」の他、さらに七編ほどの文章を脱稿」とある。実際、十一月十六日付南部正太郎宛書簡に「小生新年号に忙殺されつゝあり」という文面が見られ、同様の内容は「目下の私は引続き新年号の創作に忙殺されてゐる」という一二月一七日付友常幸一宛書簡まで散見される。



- (12) 「藪の中」執筆に先立つて発表された「好色」(『改造』一九二一・一〇)においても、平中が侍従に惹かれるきつかけを、「顔は扇をかざした陰にちらりと見えただけだつた」が、「その容子が何とも云へなかつた」と平中自身に語らせている。
- (13) なお、市女笠については、映画『ミスティ』(一九九七)においても、真砂の存在を象徴するものとして用いられていることを付言しておきたい。
- (14) 中村光夫『藪の中』から『すばる』一九七〇・六)
- (15) なお蛇足ながら、真砂が二、三時間ほどで清水寺に辿り着いたのだとすれば、粟田口を通過する際に、真砂の馬を奪って先に逃げた多襄丸が石橋の上で、「うんうん呻つて」いる姿を目撃していた可能性も拭えないはずである。
- (16) 芥川が校註国文叢書『今昔物語下巻 古今著聞集』を参照したことは、既に定説となっており、『芥川龍之介全集第八巻』(岩波書店一九九六・六)の神田由美子の注解もそれにならっている。
- (17) なお、武弘の証言の最後に登場し、「そつと胸の小刀を抜く、誰か」は、既に多くの指摘があるように、真砂であつたことは間違いないと思われるが、詳細な検証はここでは省略する。
- (18) 馬の丈は四尺を標準として、それ以上を一寸ごとに「ひとき・ふたき」とかぞえる。(『日本語大辞典』講談社 一九八九・一一)
- (19) たとえば小峰和明は、羅城門や朱雀門を「都市の境界性・象徴性にまつわる門 閤」と意味づけると同時に、都の東端の鴨の川原と粟田口も都市と辺境との境界性として、物語空間的な視点から意味づけている。(『今昔物語集の形成と構造』笠間書院 一九八五・一一)
- (20) 橋本敦史「神話に回帰できなかった男 『芋粥』への一視点」(『日本近代文学』一九九五・一〇)
- (21) 「人と死」とは四百字詰め原稿用紙に記され、『芥川龍之介全集』(岩波書店 一九七七・七八)では、その末尾に「(大正4年頃)」とある。(一九九八年刊の全集もこれにならっている。)
- (22) M・ウェルトハイマー、W・ケーラーなどを中心に一九一〇年代から一つの学派をなし、二〇世紀の心理学の主要学説となつた。
- (23) 長野隆「芥川龍之介『藪の中』について 比喩としての、文学」(『日本近代文学』一九九三・一〇)
- (24) Ramon Tio Bellido は、『岩波 世界の巨匠 カンディンスキー』(清

水敏男訳、岩波書店 一九九三・三)の中で、カンディンスキーの創作理論書『点・線・面』(一九二六)を踏まえて、「知覚の構成を重要視している同時代のゲシュタルト心理学に通じるものがある」と指摘している。

- (25) 小林重順は「造形構成の心理」(ダヴィッド社 一九七八・七)で、「反転の心理が、ピカソの作品にもみられる」とし、その特性を「座る女」(一九二七)を例にあげて、心理の顕在化と潜在化を同時表現する方法として分析している。
- (26) 篠崎美生子は『藪の中』の言説分析(『工学院大学共通課程研究論叢』一九九七・一二)において、「藪の中」に二項対立的図式に基づく価値観の崩壊を見、意味 そのものの無効性を指摘している。
- (27) 野家啓一『歴史の終焉』と『物語の復権』(『本』講談社 一九九〇・九 『物語の哲学 柳田国男と歴史の発見』岩波書店 一九九六・七)
- (28) 野家啓一「物語行為論序説」(『現代哲学の冒険第八巻「物語」』岩波書店 一九九〇 『物語の哲学 柳田国男と歴史の発見』岩波書店 一九九六・七)
- (29) 関口安義は『特派員芥川龍之介』(毎日新聞社 一九九七・二)の中で、海外視察員としての芥川について、「そこに揺れ動く大国の現場」を「的確にレポート」した「すぐれたジャーナリスト」であるという見解を実証によって示している。
- (30) 芥川は「唯今支那各地動乱の兆あり余り愚図々々してゐると、帰れなくなる惧あれば(中略)満州朝鮮方面は一切今度は立ち寄りぬ事としました」(芥川道章宛書簡 一九二二・六・一四)と書き残している。
- (31) 『支那遊記』(改造社 一九二五・一一)所収。
- (32) 今井精一『不逞鮮人・馬賊・露過激派の来襲』とは何だったのか(『日本近代史の虚像と実像2』大槻書店 一九九〇・二)
- (33) 吉野は『中央公論』(一九一九・一一、一九・一二)の時評欄で朝鮮問題を論じ、事実を明らかにしない独善的な姿勢に対する批判を展開する。
- (34) 小熊英二『単一民族神話の起源 日本人の自画像の系譜』(新曜社 一九九五・七)
- (36) 渡辺直己「不敬文学論序説 天皇 とエクリチュール」(『批評空

間』一九九八・一)で、「重大事件であるからこそ(判決文を引いてまで)長く書かねばならぬという判断があり、かつ、重大事ゆえ書いてはならぬという要請が同時に働いている。」と指摘した上で、「操作の転倒性」を述べている。

(36) 中山治『世界の歴史21 帝国主義の開幕』(河出書房新社 一九九〇・三)

### 三 「藪の中」補論 原敬暗殺事件との関連から

#### 1 新聞記事の影響

「藪の中」(『新潮』一九二二・一)については、前節でも触れたように、従来、様々な観点からアプローチされており、典拠の推定、真実探しとその是非、物語の構造、叙述そのものの魅力、歴史的観点からの位置づけなど、多彩な論が輩出されている。そういった意味で「藪の中」という作品は、作品世界の内部においては三人三様の語りによって読者を魅了する一方で、作品の作家論的位置づけとしても、小説の方法論としても、あるいは文化的・歴史的コンテクストにおいても、何らかの論じる契機を与える特異なテクストであるといえよう。前節では、作品世界の新たな側面とその背後にある歴史的言説との関連を論ずることを試みた(1)。作品にみられる方法的特質が、大正後期の歴史的言説背景との絡みで把握できるのではないかと、という主旨である。しかし、前節では十分に触れることのできなかつた問題が若干残存する。そこで、本節では、その点について付言することで、前節を補充する形をとりたい。

篠崎美生子は、「藪の中」について、「各語りは『編集者』の手を経て活字化された記事のようなもの」(2)だという興味深い指摘をしたが、それは叙述サイドからの評価にとどめられている。しかし、実際に作品の叙述と執筆経緯との相関を再検討すると、当時の新聞記事が登場人物の語り方を生み出し、題材的な示唆をも与えていたのではないかと、という推測が成り立ってくる。方法的に斬新とされる「藪の中」であるが、作品執筆時期の新聞記事を照覧することによって、創作契機の一端が窺えるのではないだろうか。

ここでは、「藪の中」起筆時期の新聞記事として、原敬暗殺事件を参照していく。この事件を取り上げる理由は後に述べるとして、新聞記事による小説執筆への影響とその意味について検討していきたい。

## 2 起筆時期と原敬暗殺事件記事

芥川が一九二一年の一月から二月にかけて、「神々の微笑」「將軍」「俊寛」など一九二二年の文芸雑誌新年号の原稿依頼に忙殺されていたことは前節でも触れた。この期間中に「藪の中」も執筆された。その経緯が書簡によって窺える最初のものは一月一六日付南部修太郎宛書簡の「小生新年号に忙殺されつゝあり」という文面である。一〇月下旬までは湯河原に滞在し、四ヶ月にわたる中国滞在後の体調不良の休養をしているので、やはり実質的な執筆は一月に入ってからと推定される(3)。前節で指摘したように、「藪の中」が「語り」と「騙り」の錯綜する第一次世界大戦後の社会状況とパラレルなものを含んでおり、特に芥川の中国滞在における社会的視点の強化という同時代の歴史的言説との共時性をもって生み出されたものであるとすれば、この執筆時期にもっとも接近している歴史的対象にもここでさらに着目しておきたいのである。

ところで、「藪の中」の主な典拠は『今昔物語集』巻二十九第二十三「具妻行丹波国男、於大江山被縛語第二三」とされる。しかし、この話には、夫が謎の死を遂げることとはなく、叙述においても七人もの登場人物がそれぞれ陳述するような形態では構成されてはいない。典拠にあるのは妻が盗人に手込めにされる点だけであり、その題材に芥川が新たに夫武弘の謎の死を加え、さらに七人の人物の陳述に完全依拠することで、作品は完成された。典拠に付加されたこれらの要素は、実は作品起筆時期に起きた重大事件が一つのヒントになっているのではなかつたか。

一九二一年一月四日、平民宰相と呼ばれた原敬が東京駅で暗殺された。各新聞は号外による第一報以来、連日、第一面に事件の詳細な経過から、犯人逮捕の経緯、犯行の動機やその背後関係、さらに政局への影響や国外の反応などを報道し続けている。一月五日から七日にかけては事件現場の状況や犯人の検挙後の様子などが次々と報道され、一月八日あたりからは、事件の背後関係に関する記事や関係者の証言なども報道されるようになる。「藪の中」は、まさにこの事件の直後に起筆されているのである。

ここで最初に取り上げたいのは、犯人中岡良一の恋仲であった女性(敏子)とその父までもが参考人として召喚され取り調べを受けたことを報道している記事についてである。たとえば、一月八日付『朝日新聞(東京・大阪)』(4)では、彼女の父の陳述を会話文体で次のように掲載している。

「実は只今帰りました許ですが私の長男が四日の午前三時に死んだので自殺をしたやうに伝へられて弱つてゐます、原さんの刺された前ですから決して彼の事件と関係がある筈はありません兎に角私は頼みに思ふ長男に死なれ、又娘の事で飛んだ間違ひを言ひ触らされて頭が割れる様な思ひです、娘が駅へ遊びに行つた事は事実で其時には一寸言葉を替したやうなこともあつたでせうが何しろ未だ十五

ですから恋の何のと云ふことはあらう筈がありません。」

この「藪の中」にも似た陳述文体において注目すべきは、犯人良一の恋人にあたる女性の兄の死が、偶然にも暗殺事件当目だったために、事件に關与した自殺だったと世間に誤認されてしまったことである。首相の暗殺と犯人の關係者の自殺とが偶然とはいえ同日に起こってしまったことで、暗殺と自殺との關連が疑われてしまつて、これは、「藪の中」において、武弘の死が、読者にとつて、(同一人物とはいへ)自殺か他殺か判断しかねる設定となつてゐる点を想起させるのである。

また同日の記事では、犯人の凶行の誘因に、この女性敏子への失恋が關与してゐたこともセンセーショナルに伝えている。同紙では、「失恋の暗い心が良一の凶行を誘つ」という見出しで次のように伝えている。

敏子は良一犯行の証人として警視庁の喚問を受けた、法廷では二人の熱い芽生えは成熟したものでない事實は明らかになつたが良一が敏子を恋する心は火のやうに燃えて居たことが分つた、併し敏子の少女心には心の激しい良一にも増した人が映つて居た、良一の勤務して居た大塚駅の駅員で(中略)と呼ぶ青年であつた。敏子の心が外にあることを知つた良一は失恋の悩みを心で囁まれて居たがそれは何しやうもなかつたのであつた、首相殺しの強い決心もその失恋の自棄的の暗い心が誘引になつたらう、警視庁でも斯う言つて居る(中略)然るに敏子は能く駅の付近にも姿をみせて若い駅員に騒がれて居た(中略)敏子を中心に恋の追つ駆けこを始めたのもこの頃からであつて良一は遂に其の敗北者となり充たされない心が今度の首相殺しにまつはる一部の誘引にもなつたのである

ここでは報道におけるゴシップ的な内容の真偽が問題なのではない。右のような記事による話題が、「藪の中」における、妻の真砂を多真丸に奪われた際の武弘の失意と煩悶とを連想させることを確認したのである。芥川も新聞の一読者として暗殺事件に關心を抱いてゐたのだとすれば、「藪の中」執筆において、登場人物の戀情にまつわる心理的陰影の配置にこれらを生かしたとは考えられないだろうか。

なお、『東京日々新聞』では、一月七日から一〇日まで四回にわたつて、「恋の良一」と題する連載記事までも載せてゐるほどである。犯行前に綴つてゐた彼の手記を紹介しながら、犯行に至る心理的経緯を失恋問題に結びつけて報道してゐるものである。後に触れるが、彼の手況はかなり劇的な告白体で綴られており、それ自体が多真丸、真砂、武弘の生々しい語りを連想させるものであり、内容的にも妻を奪われた武弘の煩悶を思わせるのである。

### 3 陳述体の類似

「藪の中」では、典拠の『今昔物語集』には登場しない真砂の母の陳述が設定され

てゐるが、一月八日付『東京朝日新聞』では犯人の母の陳述が、やはり会話体のまま掲載されている。

「あんな大それた事を致します前にも全くそれらしい素振りには氣付きませんでした、丁度四日の夜和服で出やうとするのを知つて私は『今日は出勤するのぢやアないか』と尋ねると昨日臨時に働いたから今日は休むのだと云つて出懸けたのが名残です」

「藪の中」では、真砂が犯人かどうかは特定できないが、事件の当事者の母が証言するという点で、両者は一致してゐるのである。

さらに、各紙ともに、事件の目撃者や犯人と關係ある人物の陳述を会話体のまま次々と記載してゐるのも注目に値する。一月五日付の『東京日々新聞』では「突如原首相の居られる邊がざわつたと思ふとやられたと誰かの声がしたと同時に首相が横に倒れかかつた」(学生の言)、「何しろ素晴らしく早い凶行であつた、(中略)私が先に立つて案内をしながら改札口の近くに迄行つた時、横合いからイガ栗頭で久留米緋か何か大きな緋を来た小さい男が飛び出して来た」(東京駅長)などと、現場に立ち会わせた人物の証言を会話体で引用してゐる。それだけではない。同紙第九面全面を、事件に關しての一七人のコメントだけで構成してゐるのである。それぞれポイントの大きな活字で小見出しと「……氏の談」と付しただけで、本文は(一部を除いて)記者によるリード文を省き、各氏の会話体だけで掲載してゐるのである。ちょうど「藪の中」において、各陳述の頭に「……の物語」と付しただけで本文が登場人物の証言のみで構成されてゐると同形態といえる。しかも、「藪の中」の初出では、「……の物語」が「……の話」とされてゐた。つまり、右の紙面の「……氏の談」という形式により近い陳述形態であつたのである。加えて、一月八、九日頃からは、東京地方裁判所予審廷に出頭して喚問を受けた多数の事件關係者等へのインタビュー記事が報道されている。予審廷で証言した人々の陳述も、やはりすべて会話体で掲載されており、「藪の中」に登場する前半の五人が検非違使の前で証言するよう設定されてゐることと見事に類似してゐるのである。

ちなみに、武弘の死は真砂の持つ小刀によつてもたらされたが、実は原敬暗殺も中岡良一による短刀の一突きであつた。一月七日付の『東京日々新聞』では、「凶器は刃渡り六寸 白鞘の短刀」という小見出しで、その凶器の元の持ち主に關する喚問記事までも掲載してゐる。しかも、「自分もハラを切つて死ぬ決心 其機会を失したのには残念だ」と良一口惜しがる」という小見出しの下、犯人は首相を暗殺した後、自殺するつもりであつたこととそれができなかったことへの悔恨を伝えている。この犯人の証言は、夫を殺した後自分も死のうとしたが死にきれなかつたと陳述する真砂の懺悔が想起されてくるのではないか。

右のようにみる限り、「藪の中」執筆のヒントは、実は起筆当時の原敬暗殺事件についての新聞報道に少なからず依拠していたのではなかったかと推定されるのである。

#### 4 原敬と芥川龍之介

実は、芥川龍之介にとって、原敬は全く無縁の人物ではなかった。原敬は一九一〇年、後に芥川が契約社員（一九一九・四）となる大阪毎日新聞の社長に就任していたのである。就任期間は三年に過ぎなかったが、この間、購読者を三倍に増やす経営手腕を発揮した。後に作品を発表するようになる芥川の小説読者を増やしたともいえる間接的には芥川も恩恵をこつむっていたことにもなる。

また、原敬は一九一八年秋には首相に指名され、平民宰相として歓迎されていた。第二章で論じたように、芥川は「舞踏会」『新潮』一九二〇・一において、「二」の時間設定を、反戦と世界の調和意識をも示唆して第一次世界大戦終焉時期の一九一八年秋に限定した（五）。そこには、平民宰相の就任という原内閣成立への期待も意識されていたのではなかったか。大正デモクラシーの影響のもと、白樺派を始めとする作家達が、民衆に眼差しを向けるのと同様に、たとえば「蜜柑」『新潮』一九一九・五）によって一庶民の存在に光を当てている芥川も、原内閣への関心を少なからず抱いていたはずである。にもかかわらず原内閣は、第一次大戦後の階級闘争の激化を恐れて弾圧を強化し、対外的にもシベリア出兵における尼港事件や中国權益維持など強硬な政策をとった。（米騒動に関する「米価問題」は芥川の「秋」『中央公論』一九二〇・四）にも取り上げられている。芥川はまさにそのような時期に大阪毎日新聞社の海外特派員（一九二一・三・七）という立場で中国の現状に直面している。元新聞社社長、そして期待した平民宰相という親近感と、一方では中国の政情を目的の当たりにして日本の対中政策への失望感とが芥川の意識に同居して、原内閣に対して傍観者の立場には安住しえなかつたはずである。実際、芥川は、後に仮名遣いの改定に対して珍しく大反論を展開する「文部省の仮名遣改定案について」『改造』一九二五・三）で、次のように述べる。

卒然としてこの改定案を示し、恬然として責任を果たしたりと傲す、誰か我謹厳なる委員諸公の無邪気に驚かざらむや。然れども簡を尊ぶは滔々たる時代の風潮なり。甘粕大尉の大杉栄を殺し、中岡良一の原因を刺せるも皆この時代の風潮に從へるものと言わざるべからず。（傍点、筆者）

この文書では原敬暗殺事件から三年半を経ているにもかかわらず、芥川は当時の犯人のフルネームを引きながら時代風刺を展開しているのである。

このように、芥川にとって原敬の暗殺は黙殺し得ない社会的事件であったといわねばならない。そして同時に、「藪の中」執筆にもこの事件は強く念頭に置かれていたはずなのである。

ずなのである。

先に述べたように、中国滞在からの帰国後、翌年の新年号の原稿依頼に忙殺され、一月以降約二ヶ月間で、病身に鞭打ちつつ小品も含めて七編以上の執筆をこなしていた。そういう事情の中で、センセーショナルな新聞記事を執筆のヒントに活用したことは十分に考えられるのである。

ここまで見てきたように、題材、登場人物の心理、文体、舞台意匠などの関連からみて、「藪の中」という作品は、原敬暗殺事件が起ころなければ執筆されることがなかったとさえいえるのではないだろうか。

#### 5 新聞記事と創作

だが、そうだとすれば、芥川自身、新聞社派遣の海外特派員、つまりジャーナリストとしての身分で中国を訪れ、帰国後「江南游記」をはじめとする五編のレポートを『支那務記』（改造社 一九二五・一一）としてまとめたように、新聞という社会的言鋭形成に影響を与えるジャーナリズムに作家が取り込まれて行くプロセスを、「藪の中」執筆経緯は象徴しているともいえる。新聞報道が、時に偏った言説や代表としての表情的な言説を生み出していることはしばしば指摘されることであるが、本来、そのような傾向から逸脱した形態が芸術としての小説ではなかったか。大正後期に膨張する大衆文芸、そして急激に増殖していったプロレタリア文芸は、いわばジャーナリズムに芸術が接近する形態をとつたともいえる。

たとえば、一九二〇年五月二日、二二日には『読売新聞』が「文芸の社会化」という表題の下、江口渙を始めとして六人の評論を掲載した。その中で江口渙は文芸が社会問題を取り扱うことを肯定しつつ、次のように述べている。

苟も一度眼を社会問題に注がうとするならば、その人は問題そのものを生んだ社会生活、社会文化に対して、真に透徹した見方をなし、その底に隠された真の姿を捉え得るだけの力がなければいけない。同時に文化の流れが最期に到達しなければならぬ最高の標準に対しても、十分的確な自覚をもち、又その文化の流れを最高の標準の方へ導き進めるに足るだけの偉大なる意志を持つてゐなければいけない。

これなくして唯漫然社会問題を取扱はうとするならば、それは唯に一時の流行に迎合しやうとする賤しむ可き世間師と、同じ程度に十分に軽蔑に値するものである。そして若し斯くの如き軽蔑に値する人の手に依つて、如何に巧妙な外衣を着せられた作品が提供されてもその作品は結局、通俗文学の価値の乏しいものであると云ふ事を明らかにして置きたい。

「藪の中」が通俗文学かどうかは定かではない。しかし、「藪の中」執筆の一年前に

この種の議論が提出されていること自体、文芸と社会事象との交錯が日清、日露戦争後と同様に、第一次大戦後も改めて露頭してきていた証左といえるのではないかと。

中国滞在による洗礼を受け、一九二二年頃から変化する芥川の作風を鑑みる時、新聞報道を利用した「藪の中」創作は、恐らく彼をして社会事象との回路を強く意識しないではいられなかった契機の一つであったことは間違いない。それは第一次世界大戦に直面した後の欧米の作家と同様に、近代と対峙するモダニズム作家としての芥川の宿命ともいえる。とすれば、晩年に彼のとつたスタンスは、大正後期から昭和初期にかけての大きなうねりの中で再検討されなければならないのではないかと思われる。一例を挙げれば「大導寺信輔の半生」(『中央公論』一九二五・一)は、決して個人的な私小説などではない。むしろ、当時のジャーナリズム言説形成の強い影響の下で、自己を非難の対象としつつ近代社会への批判的要素を強く盛り込んだ作品と思われるのである。

なお、最後に、芥川が原敬暗殺事件とその犯人に多大なる関心を抱いた別の理由の一端を窺い知ることのできる文章を、やはり新聞記事に見ることができる。先に紹介した連載記事「恋の良一」(二)(『東京日々新聞』一九二二・一一・八)には、良一の手記に次のような文面が見られる。

私は彼女と遠ざかった 私の本心からではなかつたが或男の意地的な虚栄心から……私は淋しい私は何故彼女と遠ざかつたらう、私はしみじみ人の虚栄的な心を思ふ、そして人間がそれを捨去らなければ真の幸福は得られないと思ふ、

第一章で取り上げた「鼻」(『新思潮』一九一六・二)以来、芥川が意識してきたテーマの一つが、この一九歳の犯人の手記にも見ることができたものではなかつたか。多襄丸の虚栄に満ちた言動、真砂の自己劇化に支えられた懺悔、武弘の自己憐憫を含んだ嘆息、いずれも犯人のいう「それを捨て去らなければ真の幸福は得られない」語りばかりである。前節で述べたように、「語り」と「騙り」の錯綜は「藪の中」を支える一つのモチーフだが、案外その手がかりは、新聞に連載された犯人の手記への関心が基になっていたのかも知れない。

注

(1) 高橋龍夫「藪の中」における「語らない」ことへの一視点 方法としての歴史的共時性」(『日本近代文学』一九九八・一〇)参照。

(2) 篠崎美生子「藪の中」の言説分析」(『工学院大学共通課程研究論叢』一九九七・一一)

(3) 『芥川龍之介事典』(明治書院 一九八五・一一)の「年譜」においてても「大正十年十一月」の項目に「次年の新年号の原稿執筆で忙殺さ

れ始める。中国旅行期の空白もあり原稿依頼が集中、さらに断るわけにもいかず、病苦と戦いながら執筆しなければならなくなる。」とある。

(4) 当時、芥川龍之介が講読していた新聞を特定することはできないが、大阪毎日新聞社契約社員であったことから、大阪毎日の東京版『東京日々新聞』は講読していた可能性が高い。また、『東京朝日新聞』も、夏目漱石が入社していたことや、漱石の死後も優れた文芸作品が発表され、当時文化方面での役割が多であったことから、閲覧していた可能性は高いと思われる。しかも、原首相暗殺事件は各紙とも号外を配るほどの重大事件であったため、数社の新聞記事に眼を通していただくことも十分考えられる。

(5) 高橋龍夫「『舞踏会』論 ボードレール『悪の華』との照応から」(『日本近代文学』一九九五・三)にて論じた。

#### 四 「トロツク」の方法 回想形式における構造的表象

##### 1 回想形式の意味 社会状況との相関性から

「藪の中」発表に引き続いて「今夜一夜に小説一篇を作つた」(佐佐木茂索宛芥川龍之介書簡 一九二二・一一・一六)とされる「トロツク」(『大観』一九二二・三)は、かつて、数多くの中学国語教科書に掲載された(1)が、主人公の現在の境遇を伝える最終段落が削除されるケースも少なくなかった(2)。だが、「少年の日の回想という形式で描かれた短編ということは動かない」(3)との指摘があるように、最終段落を削除してしまえば、この作品がもつ回想形式という枠組みの機能そのものが解体されてしまうことになる。「思い出の一齣への回帰が絶えず現実を逆照射している」(4)との指摘もあるように、「トロツク」では、回想する主人公の現在そのものが問われなければならないはずである。

とはいえ、現在の主人公の状況は、作品の最終段落において、雑誌社の二階で校正業務に疲弊しながら少年時代を思い出す程度にしか語られていない。分量的にも、少年期の回想の記述が作品の大部分を占め、現在の主人公の記述は、回想の途中、土工の記憶が「毎年に色彩は薄れる」と語られる箇所と、最終段落のわずか数行に過ぎない。「少年のトロツク」体験を人生の象徴として把握する読みは、多くの評者に共通している(5)と総評されるように、これまで、回想中に描かれる良平のトロツク「体験を少年一般の心理として捉え、それを最終段落で労苦に耐える」「人生の象徴」一般へと

転じていく展開に論点が据えられるのも無理はないといえる。

だが、力石平蔵の素材をもとに書かれた(6)「トロッコ」は、大正デモクラシー期に創刊された雑誌『大観』に掲載されている。大隈重信主宰の『大観』は、その巻頭言で「飽迄純真な真理の探求者たる本誌の使命があり此現勢の救はれぬ限り、茲に本誌の不朽の生命があらねばならぬ」とつたわれ、政治、経済、国際情勢など時事問題を論じる総合雑誌であった。地方から上京した主人公が雑誌社の校正業務に疲弊し、土工による軽便鉄道敷設工事期の苦い体験を回想するというプロット自体は、雑誌の趣旨にかなっているともいえる。この設定には、力石の個人的体験や少年一般の心理に還元できない当時の社会事情が関係しているのではないが。

これまで、「人生の象徴」「一般の表象として抽象的に捉えられてきた「トロッコ」だが、本節では、「トロッコ」を時間、空間設定との位相において、主人公をとりまく社会状況と小説構造の相関性からアプローチしていく。それによって、日露戦後から第一次大戦前後にかけて都市と故郷の構造化の余波に絡め取られた地方出身の都市労働者の姿が浮き彫りにされてくると思われる。さらに、少年の記憶を遡上させることで主人公の現在の境遇を示唆するという方法が意図的に選択された意味とそこに表象されてくるものを、改めて作品発表当時に立ち返って検討していきたい。

## 2 良平の上京時期

まず、良平が「二十六の年」に「妻子といつしよに」上京した設定を作品発表当時の社会状況に投射してみる。良平の現在の境遇は、結末で次のように語られる。

良平は二十六の年、妻子といつしよに東京へ出て来た。今では或雑誌社の二階に、校正の朱筆を握っている。が、彼はどつかすると、全然何の理由もないのに、その時の彼を思ひ出す事がある。全然何の理由もないのに？ 塵勞に疲れた彼の前には今でもやはりその時のやうに、薄暗い藪や坂のある路が、細々と一すぢ断続してゐる。……

二六歳以後の良平は、既に妻子を養つ夫と父との役割を担っている。「今では」校正係をし「塵勞に疲れている」のも、一家の経済的支柱として不本意な仕事に甘んじる都市労働者の現状を端的に物語っている。故郷を離れた理由は語られていないが、妻子を離れた二〇代後半での上京は、離郷の決意や一家を養う責任が伴い、進学や就職による単身での上京と比べて、事情はより切実であったと想像される。

良平の故郷は、力石平蔵の故郷と同じ湯河原の吉浜と想定されている(7)。湯河原は、「僅に十軒ばかりの温泉宿。其外の百姓家とても数える計り、物を商う家も準じて幾軒もない寂莫たる深間！」(国木田独歩『湯河原より』一九〇二・六)、「眼に入る低い軒、近頃砂利を敷いたらしい狭い道路、貧しい電燈の影、傾きかかった藁屋根、黄

色い幌を下した一頭立の馬車」(夏目漱石『明暗』一九一六・五・一一)など、いわゆる寒村として素描され、芥川の「百合」(『新潮』一九二二・一〇)や「一塊の土」(『新潮』一九二四・一)でも一農村として設定されている。妻子を伴った良平の離郷の理由には、こうした農村での生活事情も関わってこよう。

二六歳の良平の上京が具体的にいつ頃なのか、正確には特定しにくい。だが、作品の時間設定には、良平八歳から上京時期の二六歳までの一八年間という年齢経過と比べて、軽便鉄道敷設工事の歴史的事実(8)(一九〇七)から小説の現在時間(一九二二)までの一五年間のほうが約三年ほど短いという矛盾を抱えている(9)。とすれば、少なくとも、良平「二十六の年」の上京時期から「今では」に該当する小説の現在として一九二二年初頭までの経過には、時間的にわずかな懸隔しかないと判断せざるを得ない。つまり、良平の上京時期は、自ずから第一次大戦後の一九二〇、二一年頃と想定されてくるのである。

日露戦後の不況にあえぐ日本が未曾有の大戦景氣を迎えるのは、第一次世界大戦勃発後、東京株式市場の暴騰を契機とした一九一五年二月のことである。しかし、大戦景氣は大戦終了とともに衰退し、一九二〇年三月には株式市場の暴落をさかいに戦後恐慌へと転落する。当時の実情を伝える『東京市内の細民に関する調査』(10)では、同年五月には銀行破綻が相次ぎ八月には財界に小康を得るが「されど固より景氣の恢復を致したるに非ず」「財界の不景氣は今日以後益々甚しからんとす」と報告しており、さらに、細民生活への影響を次のように記述している。

第一の影響は、細民の家庭に於ける収入の減少即ち内職の萎縮及一般賃金の下落となりて現れ、次で所得の全損即ち多くの失業者を出して細民の生計をして益々困難に陥らしめ、第二の影響は細民の場所的移動となりて現はれ且一般社会よりも此階級への落伍者の数を増加せしめて、社会的問題を愈多事ならしむ、而して不況時期の永續する程其の範圍を大にし且其の影響を深酷ならしむるは極めて明白なる所なりとす。

また、宮地正人によると、当時の東京は都市構造として近代化への過渡期にあり、土地を失った貧農が流入するとともに、資本主義の発達で職人層の急速な分解をもたらす、歴大な細民と貧困層の体積を生むという不安定な状況であったという(11)。良平の上京時と推定される一九二〇、二一年頃は、戦後恐慌が、人口の集中していく都市部だけでなく地方にも深刻な農村不況をもたらししていたが、かといって離村により生計状態が向上するような時期ではなかったのである。

一方で、一九一八年から一九二一年にかけては「大正デモクラシー運動期」(12)とされ、米騒動以後の民衆の社会運動の向上や雑誌『改造』『解放』の創刊など出版ジャーナリズムの発達による言論活動の自由が拡大した時期でもある。全国の発行出版物

中に占める東京の比重が、それまでの四〇パーセント代から一挙に六五パーセント台に上昇し(13)、第一次大戦後の不況期にもかかわらず出版界は活況を呈していた(14)。とすれば、妻子を伴った二六歳の上京という設定の背景に、戦後不況のあおりを受けた農村で一家を養う苦境に直面し、大正デモクラシーの風潮下、発展し続ける東京での生活に一縷の望みをかけた良平の決意を読み取ることは可能だろう。上京した良平が雑誌社の校正業務に就く設定自体、当時の東京の出版事情の一端を表しているともいえる。

このように、「トロッコ」の最終段落は、たんに力石平蔵をモデルとした主人公良平の個人的な境遇を伝えるにとどまるものではない。戦後不況と大正デモクラシー期の風潮を背景に、農村としての故郷を捨て大きく変貌しつつある大都市東京に将来を託そうとした第一次大戦前後の地方出身の青年のありようを見ることが可能なのではないか。

### 3 鉄道建設拡張の余波

次に、冒頭における八歳の良平の設定について検討していきたい。「トロッコ」の冒頭では、次のように語られる。

小田原熱海間に、軽便鉄道敷設の工事が始まったのは、良平の八つの年だった。良平は毎日村外れへ、その工事を見物に行つた。工事を といつた所が、唯トロッコで土を運搬する それが面白さに見に行つたのである。

小田原熱海間は一八九六年から豆相人車鉄道が全通していたが、一九〇六年には暫定的に人車鉄道の軌道上を蒸気機関車が走り、翌一九〇七年八月には正式に軽便軌道敷設工事に着手、同年一二月に竣工している。作品では季節が実際の工期に該当しない「二月初旬」に設定されている(15)が、ここで着目したいのは、少年の良平が、土や枕木などを運搬するトロッコを見ることに「面白さ」を感じていることの意味である。同じく小田原熱海間の軽便鉄道を舞台とする志賀直哉の「真鶴」(『中央公論』一九二〇・九)でも、機関車に憧れる少年の関心が叔父の話によって「水兵熱」に移行するエピソードが挿入されており、好奇心や外部への憧れを乗り物に仮託する少年の心理が巧みに描かれている。しばしば指摘されるように、線路を動くトロッコを飽きずに眺め「土工になりたい」と思う良平にも、少年らしい無邪気な好奇心や外部への憧れが萌芽しているといえるだろう。

しかし、「真鶴」において、叔父に煽られた少年の「水兵熱」の背後に大正期の日本の軍事政策を想起せざるを得ないように、良平のトロッコ熱の背後にも、近代化を推進する鉄道建設拡張の影響を見ないわけにはいかない。小田原熱海間の軽便鉄道建設は、当時「軽便鉄道王」と呼ばれた実業家雨宮敬次郎が明治二〇年代から四〇年代に

かけて日本全国に拡張していった軽便鉄道事業の一環であった(16)。土工たちの押すトロッコへの関心が湯河原という一地方の無邪気な少年の個人的憧れに過ぎなくとも、トロッコによる敷設工事それ自体は、日本全国を縦横に繋ぎ地方へと近代化を推進した鉄道建設の歴史の一端を担っていたのである。良平の回想時期に相当する一九〇七年は、前年三月に公布された鉄道国有法によって、全国の鉄道の九〇・九パーセントまでが国有化された鉄道事業拡張期にあたる。その背後には、日露戦争後の資本主義の急発展にもなう商品流通の全国展開と軍部による軍事輸送の統一化の要求が絡むと同時に、日露戦後の不況が深刻化する中で軍拡に乗じた西園寺内閣の財政対策も目論まれていた(17)。

ちなみにこの時期は、小説のモチーフにも鉄道が盛んに用いられる。地元の山河を破壊する鉄道建設現場が舞台となる泉鏡花の「風流線」「続風流線」(『国民新聞』一九〇三・一〇・二四〜一九〇四・三・一二)をはじめ、一労働者の鉄道自殺を描いた国木田独歩の「窮死」(『文章倶楽部』一九〇七・六)、熊本から汽車を乗り継いで上京し女性の轢死にも遭遇する夏目漱石の「三四郎」(『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』一九〇八・九・一〜二・二九)、さらには網走行きの子連れの女性と汽車で同席する志賀直哉の「網走まで」(『白樺』一九一〇・四)や鉄道事故現場を舞台にした「正義派」(『朱鷺』一九二二・八)、「出来事」(『白樺』一九一三・九)など、いずれも鉄道建設拡張期に呼応している。

「去年の暮母と岩村まで来た」経験しかない良平は、「その三四倍ある」道のりを小田原方向にトロッコを押して途中で不安に駆られるが、「本線になる筈の、太い線路を登つて来た」そのトロッコ自体は、「われはもう帰んな。今日は向う泊りだから」と良平に帰宅を促した若い土工たちの操業によって、良平には未知の都市小田原に通じる鉄路を着々と敷設していく。東京を起点とした地方への鉄道建設拡張の余波は良平の住む湯河原にも確実に届き、敷設用のトロッコに憧れる良平の眼差しには、日露戦後の日本の急速な近代化との接点が潜在的に内包されている。実際、一〇数年後の良平の上京は、少年時に自ら押したトロッコにより敷設された「本線」の軌道上を走る汽車によって容易に可能となる(18)。良平の世代にとって、鉄道建設の完成は、否が応でも都市への眼差しと上京への可能性を増幅させる契機となる。だが、トロッコが少年の良平に日暮れの不安と焦燥とをもたらしたように、一〇数年後の鉄道による上京は、成人した良平に、塵勞に疲れた心細さをもたらすことにもなる。

「トロッコ」には、日露戦争から第一次世界大戦前後にかけて日本全国に拡張された鉄道建設の余波に抗えずに、地方の少年の憧れから青年の実生活まで巻き込まざるを得ない近代化の不可避な事情が、都市労働者の回想と現在によって表象されているといえるのである。

#### 4 故郷回帰を代償する回想形式

ここで、回想と現在という時間軸を、東京という都市を起点とした空間軸に重ねてみると、「トロツク」には、都市労働者の故郷回帰の有無が対比構造として内在していることが出来る。少年期（＝敷設中）は、トロツクに憧れ都市に向けて求心的に移動しつつ途中から自力で故郷に回帰するが、青年期（＝軌道完成後）では、同じく近代の風潮に乗じて求心的に移動し都市に到達しつつ、それと引き換えに故郷への現実的回帰は奪われるという対比構造である。

回想の後半で、遠路行きすぎた良平は、線路沿いをひとり必死に家まで駆け続けるが、彼自身にとっては「命さへ助かれれば」という命がけの帰還であった。家の門口に着くと、「わつと泣き出さずにはぬられな」かったが、「今までの心細さ」にひたすら泣き続ける彼の体を抱きかかえたのは母であった（19）。線路という象徴的な「外部」に対し、「母との抱擁の場面」を「親和的な空間」とする松本修の指摘（20）もあるように、八歳の良平には、都市に向けて求心的に「外部」へと踏み込んでしまった心細さを確実に受け止めてくれる「親和的な空間」への回帰が約束されていたのである。

一方、都市に向けて求心的に上京を果たした現在の良平において、「塵勞に疲れた彼の前」に「今でもやはりその時のやうに」続く「薄暗い藪や坂のある路」は、少年時同様、故郷湯河原に向けて「細細と一すじ断続してゐる」はずである。これは、大都會で不本意ともいえる労働に疲弊した心細さの心象風景であると同時に、「親和的な空間」への回帰を果たした少年時への懐旧的心情が投影されている。だが、たとえば「農村の単調なる生活を嫌つて、田舎の人々が都會に向つて益々多く流れ出づるのが現時の一般の傾向であつて、都會労働口がなくとも、一と度都會生活をしたものが容易に田舎に帰りゆくものではない」（21）といった当時の言説もあるように、一家を抱えて離郷し既に都市労働者に参与している良平には、少年時のように、もと来た「路」を自力で帰還する機会はその簡単には与えられない。

第一次大戦は東京を都市から大都市へと変貌させた訳だが、それだけではない。大戦による軍需景気は、企業に高利潤をもたらし、投資をあり、成金を生んだのである。（中略）ところが、この成金時代は大戦終了と共に潰える。大正九年三月「大正の大恐慌」を迎えて、青年たちの夢は消える。急激な経済成長後の不況は、故郷へ帰る術を奪い取るばかりか強い窮乏感を若者たちにもたらした。「うらぶれて異土の乞食となる」ことも現実となったのである。（22）

第一次世界大戦前後に上京した青年の右のような事情からすると、校正業務として塵勞に疲れた良平もまた、「故郷へ帰る術を奪いと」られ「強い窮乏感」を抱いた一労働者に名を連ねることになる。一家を抱えて簡単には故郷に帰還できない良平にとつ

て、たとえ故郷で両親が健在だったとしても（23）、認識としては故郷を喪失している。「細細と一すじ断続してゐる」故郷への「路」は、それが身体移動を伴わず内的営為である限り、いつまでたつても「親和的な空間」へとたどり着くことはできない。

この時期、室生犀星は「幻影の都市」『雄弁』一九二一・一（一）で、職に就けず故郷にも帰れない地方出身の若者のつらぶれた暮らしぶりを、永井荷風は「雪解」『明星』一九二二・三（三）の中で、第一次大戦後の株相場の下落によって身持ちを崩した中年男性の困窮ぶりをそれぞれ描いている。一方、芥川自身も、繁栄を極めた大都市洛陽で贅を尽くして困窮する青年が既に他界している母の愛情によって改心し、田園の暮らしへと導かれる物語「杜子春」『赤い鳥』一九二〇・七（七）を戦後恐慌直後の一九二〇年七月に発表しているが、先述したように、これも「成金時代」の終焉した東京の事情をいち早く反映させていよう（24）。

苦境に直面しつつも現実的には故郷に回帰しえない現在の良平は、それが実際に可能であった少年時の思い出を想起することで内面の支えを得て、故郷回帰を代償する回想の中で、二人の若い士上たちの言葉が「おお、押ししてくれやう」「われは中力があるな」などと方言で再現されるのも、記憶の中での故郷回帰を補完しているともいえる。ちなみに、「トロツク」と同年発表の「庭」『中央公論』一九二二・七（七）においても、後述するように、近代化によって荒廃した中村家の庭が次男によって再興されるが、次男の死後、鉄道建設によって「家ぐるみ破壊され」、既に他界している長男夫婦の息子廉一は両親も故郷も喪失しつつ、命がけで庭を再興した次男（廉一）としての叔父）の記憶を内面的な支えに、東京で一人画業に専念する。「トロツク」における実体としての故郷喪失と故郷の回想による内面的な支えというモチーフはここでも反復されている。「体験や記憶の中の風景」が懐旧的に「回帰する時間・空間」として語られることで近代における故郷概念が形成されるとする成田龍一の指摘がある（25）が、まさに良平の少年時の「体験や記憶の中の風景」への回想そのものが、故郷概念を形成しそれを内面化する事情を物語っている。

「トロツク」は、近代化の渦中で、実体として喪失された故郷を概念として内面に形成せざるを得ない都市労働者の実情を浮き彫りにしている。そこには、現状描写はできるだけ捨象し、分量的にも最小限の表現にとどめて、回想のシーン全体を前景化する方法が効果的に機能しているのである。

#### 5 内向する都市労働者の表出

だが、「トロツク」は、近代化に伴う故郷概念の形成を表象しているだけではない。ここで、二月中旬の伊豆半島の日暮れを少年の良平が必死に走る印象的な場面描写に、もう一度着目してみたい。



「無我夢中」で走る良平の描写には、身体感覚の表現が多用される。走るのに邪魔になる「懐の菓子包み」や「板草履」を捨てる場面、「薄い足袋の裏へちか小石が食ひこんだ」という表現、さらには「汗の濡れ通つた」着物が気になつて脱ぐ様子など、身体感覚を駆使した一連の描写には、読者に擬似的身体感覚を呼び覚ます臨場感がある。また、「左に海を感じながら、急な坂道を駆け登つた」という知覚を伴つた運動表現は、前方を向いて必死に走っているにもかかわらず、二月の寒々しい海が良平に感覚的な不安や寂しさを煽つて止まないことを端的に示している。自然に流れてくる涙を「無理に我慢しても、鼻だけは絶えずくうくう鳴つた」という表現には、自己の身体（顔）を涙によつて自覚しつつ、心細さの感情が自ずと涙に作用して自分の意志では涙を止められないという、感情と身体との一体化の状況が描出される。さらに、「夕焼けのした日金山の空も、もう火照りが消えかかつゝゝた」のを見て「愈気が気でなくなり、往路とは「景色が違ふ」印象に不安が高まり、暗くなるにしたがつて「命さへ助かれば」という必死の思いに至る経緯には、高ぶる感情と目前に展開する自然の印象とが直に相補的に作用する心的状況が、走り続ける良平の主体に即して描写されている。

このように、「菓子包み」「板草履」「小石」「涙」「着物」「汗」による自らの身体感覚の自覚と、「海」「坂道」「夕焼けのした日金山の空」「景色」「あたりは暗くなる一方」といった感情に直接働きかける自然との反応が、走り続ける身体運動とともに次々と表現される。この時、良平の目前に展開する自然は、自己の感情や感覚と切り離され相対化された「風景」のではなく、心身を圍繞して感情や認識作用に直接伴つ良平の存在そのもの、換言すれば生命そのものに呼応する世界として再現されている。「無我夢中」で走るといふ行為のただ中で、自らの身体を実感しつつ、自然に感応する感情の立ち上がりの瞬間瞬間を切実に体感した良平は、母との抱擁の瞬間、それまで恐怖と不安に直面した心細さというぎりぎりの感情を、言葉以前に自ずから湧き出てくる泣き声によつて身体全体で表現する。まさに、生命の流露を体現しているといえる。このような一連の身体感覚を駆使した臨場感あふれる描写は、生命の極限状況における自然と身体感覚との不即不離ともいえる一元的な交感の場を現前させていよう。ここには、大正期に流行した生命哲学、特に芥川も影響を受けたベルクソンによる純粹経験や西田幾多郎の行為的直観なども想起されてくる。第一章で述べたように、既に芥川は「羅生門」(『帝国文学』一九一五・一一)の前半において、主人から解雇され日暮れを逡巡する下人が、門上で好奇心と恐怖を抱き我を忘れて目前の対象と一体化する生命の充足感覚を描いている(26)が、日暮れの風景に心細さを体感する良平の体験も下人のそれと表裏一体であらう。

対して、現在の良平を数行で描く最終段落は、自然と身体感覚との一元的交感とは

ほど遠く、都市の「或雑誌社の二階」で校正作業に従事する状況が相対的に現前化され、結果的に、自然と乖離せざるを得ない都市労働者の姿が端的に物語られる。塵勞に疲れている彼は、身体感覚を駆使する契機を得ることなく回想という過去の記憶に遡及する内面的行為に一時退避することで、現状を生き抜かざるを得ない。生命の流露が抑制されたこのような事態そのものが、生命の脅かされている危機的な状況の顕れともいえる。ここには、大正生命主義の変容期(27)とも重なり、「階級論」の時代(28)とされる一九二二年前後のプロレタリア文学運動の胎動とも通じる共時的なモチーフをみることが出来る。ちなみに、「トロツコ」の起筆時期が、一九二二年一月に有島武郎「宣言一ツ」(『改造』)と平林初之輔「第四階級の文学」(『解放』)が発表された直後であることにも留意したい。

第二章で述べたように、既に芥川は、「蜜柑」(『新潮』一九一九・五)において、軍港都市横須賀に隣接する寒村出身の少女が奉公先に向かう汽車から蜜柑を投げる瞬間に立ち会つた「私」の感動を描き、第一次世界大戦前後の細民の苦境に光を当てた(29)。しかし、その方法は観察者の「私」の視点の変化に即した外部からの描写にとどまり、少女の内面には立ち入っていない。それに対し「トロツコ」は、主人公の内面に寄り添つて回想形式を採用することで、苦境に直面して内向する労働者を内面的営為から顕在化させている。ちなみに、「今でも良平の頭の何処かに、はつきりした記憶を残している」決定的シーンに、季節外れの麦藁帽をかぶつた土工が刻印されているのも、成人し校正係に甘んずる良平の労働階級への苦い共感が潜在しているともいえる。関連して、一九二〇年の出版傾向が「社会問題労働問題の研究議論は昨年末の論壇出版界に於ける最も顕著なる現象にして本年に入りて益々其の全盛を極め居れり此種の問題の取扱を主とする雑誌の愈々増加し来れるのみならず単行本の出版も亦此種のものゝに関する議論研究は斯くの如く盛に行はれつつあり」と記録され、さらに一九二二年になると「工場労働者に関する社会問題は夙に實際運動と相俟つて言論界に於ける最も有力なる研究題目なるが、今や農村に於ける地主対小作人の問題亦工業界に於ける資本家対労働者問題と齊しく研究せらるゝに至り最近特に此の傾向の著しきものあり」と記録されている(30)ことも、「トロツコ」がたんなる少年一般の心理や人生一般の象徴として読むにとどめておくことのできない証左となる。

すなわち、鉄道を軸とした近代化の余波に余儀なく収斂され内向せざるを得ない日本近代の都市労働者の一端を、回想形式によつて内面から表出しようとする「トロツコ」の方法には、時代状況に即応した社会批評の潜在化が構造的表象として指摘できるのである。

芥川の前期作品群は、「戯作三昧」「地獄変」「奉教人の死」「舞踏会」など、いずれも主人公を外部から客観的に描写し、その中に一瞬間立ち上がる主人公の主観的な感激や至福な感覚を美的世界の表出としてクローズアップする手法が主流であった。先の「蜜柑」もその系列に組み込まれよう。そこには、象徴主義や新カント派の影響下（31）、主観的美的体験の普遍化と超越性への期待が介在していたはずである。

しかし、各人の主観が相対的に交錯する「藪の中」（『新潮』一九二二・一）直後に書かれた「トロッコ」は、良平自身の回想と現在の心境とが良平を主体として語られる。これまで述べてきたように、良平の個人的な体験が当時の社会状況下にある都市労働者の実態を表象しているとはいえず、その主観的体験が全知の語り手によって普遍化されることはなく、超越性への期待も介在していない。「藪の中」と同時に発表された「將軍」（『改造』一九二二・一）の検閲問題（32）も、普遍化や超越性を潜ませる全知の語り手を後退させていく一因ではなかったか。後に発表される一連の保吉ものは、主語の「保吉は」を「僕は」に置き換えれば一人称小説に変換可能な回想形式が採用され、「河童」や「齒車」に至っては主体の抱える狂気が一人称によって内側から表現される。そこには、超越性を期待する全知の語り手は成立し得ない。現実から疎外された主体の内面を表出したドイツ表現主義は、第一次世界大戦前後の急激な社会変化に対する危機感から生まれ日本にも少なからず影響を与えたが、「藪の中」「將軍」「トロッコ」などの発表前後にみられる芥川の前記の表現方法の変容も、第一次世界大戦期の欧米のモダニズム作家たちのスタンスに通底する共時的な社会的文脈と無関係ではなからう。主人公の社会状況への還元的アプローチとは別に、「トロッコ」に用いられた回想形式という表現方法自体にも、抽象化された「人生の象徴」や芥川の個人的事情に収斂しえないメタレベルでの時代的言説が潜在的に反映されているとみることができるのである。

なお、故郷の内面化の問題に關していえば、良平のような地方出身者が疲弊した都市生活の中で抱く風土、自然、家族、思い出などの郷愁意識は、故郷概念の形成に伴う国民国家意識の強化にも連なり、やがて昭和期において、伝統回帰による日本主義の言説に回収されていくことは想像に難くない。そういった意味で、「トロッコ」は、大正後期の都市労働者の実情を内的状況から批評的に顕在化させることで、表象としての故郷回帰、伝統回帰の言説に取り込まれていく大衆の危機を予兆させる物語ともいえる。しかしながら、「トロッコ」が人生一般の象徴として読まれ続ける限り、逆にそういった危機そのものを補完する物語としても機能せざるを得ないだろう。主人公の現在が同時代的文脈の中で問われなければならない所以である。

注

- (1) 二〇一六年現在でも、中学校教科書『現代の国語1』（三省堂）には「トロッコ」の全文が教材として掲載されている。
- (2) これについては、岡崎晃一「トロッコ」の研究史 回想部分の削除を巡る議論を中心に（『実践国語研究』一九九二・二）に詳しい。
- (3) 平岡敏夫「トロッコ」（『教育研究』一九八〇・五）
- (4) 浅井清「トロッコ」（『国文学』一九七〇・一一）
- (5) 田村修一「トロッコ」（『芥川龍之介全作品事典』勉誠出版 二〇〇〇・六）
- (6) 滝井孝作「純潔」「藪の中」をめぐって（『改造』一九五一・一）により明らかにされた。
- (7) 力石平蔵の詳細については、石井茂「芥川龍之介の小説「トロッコ」の基礎的研究」（『横浜国立大学人文紀要 第二類語学・文学』一九八〇・一一）、及び、「芥川龍之介「トロッコ」の成立と原作者」（『国語科教育』一九八一・三）が参考になる。
- (8) 石上敏「芥川龍之介「トロッコ」に関する一つの事実 軽便鉄道敷設工事の描写をめぐって」（『解釈』一九九四・九）による。
- (9) 『芥川龍之介全集第九巻』（岩波書店 一九九六・七）の「注解」でも同様の指摘をしている。
- (10) 東京市社会局叢書二・東京市社会局・大正十年三月『東京市内の細民に関する調査』（近現代資料刊行会編 日本近代都市社会調査資料集成1『東京市社会局調査報告書「大正九年〜昭和十四年」』3 大正十年 SSB 出版会 一九九五・一）
- (11) 宮地正人『日露戦後政治史の研究 帝国主義形成期の都市と農村』（東京大学出版会 一九七三・一）による。
- (12) 三谷太一郎「新版 大正デモクラシー論 吉野作造の時代」（東京大学出版会 一九九五・二）
- (13) 永嶺重敏『モダン都市の読書空間』（日本エディタースクール出版部 二〇〇一・三）による。
- (14) 山本芳明「大正九年、出版ビジネスは 文学を自律させた「読売新聞」コラム「読書会と出版界」から」（『学習院大学文学部研究年報』一九九七・三）『文学者はつくられる』ひつじ書房 二〇〇〇・一二）において、「大正八年以降の販売制度の整備が、大正九年の不況知らずの出版界を支える重要な柱となった」との指摘がある。

- (15) 注(8)において石上は、「工事は、明治四〇年四月から二月にかけて行われ」、「工事の日程に「二月初旬」は存在しない」としている。筆者も基本的には同意するが、明治三九年二月三日付『鉄道時報』掲載の「熱海入車鉄道近況」記事では「工事施工認可次第直に之に着手し第一区(小田原江の浦間)は遅くも明春一月下旬迄には運転開始の筈にて時間も非常に短縮する由なれば竣工後は同地方交通上に一新生面を開くに至るべし」とあり、明治四〇年二月に工事に着手していた可能性も捨てきれない。
- (16) 雨宮敬次郎の自伝『過去六十年事蹟』(一九〇七)を再録した伝記叢書『過去六十年事蹟』(大空社 一九八八・六)、及び、伊佐九三郎『幻の人車鉄道』(河出書房新社 二〇〇〇・五)に詳しい。
- (17) 注(10)による。
- (18) 当時の東海道線は、国府津から御殿場を経由しており、大正九年に熱海線の国府津 小田原間が開通するまでは、国府津 小田原間は箱根まで結ぶ小田原電気鉄道が利用されていた。つまり、二十六歳の良平と妻子は、大日本軌道の軽便鉄道(湯河原 小田原、小田原電気鉄道もしくは熱海線(小田原 国府津)、東海道線(国府津 東京))という鉄道の乗り継ぎによって上京が可能であった。力石平蔵自身の上京も大正九年頃であるから、右のルートが利用されたはずである。むしろ、同年の熱海線の開通(あるいは開通間際の工事)が上京への後押しとなった可能性も考えられよう。
- (19) シャルル＝ルイ・フィリップ(Charles-Louis Philippe)「箱車」、『小さな町で』原題「DANS LA PETITE VILLE」一九一〇所収)でも、「トロッコ」と同様の事情で帰宅し泣き出した子供たちが母親に抱き上げられるシーンが描かれている。芥川は「文芸的な、余りに文芸的な」『改造』一九二七・四(八)で、フィリップに触れており、「箱車」を読んでいた可能性は高い。
- (20) 松本修『「トロッコ」』(『芥川龍之介新辞典』翰林書房 二〇〇三・一一)
- (21) 河田嗣郎「農業の社会主義化」『改造』一九二一・一)
- (22) 松山巖「正気が狂気が やるせない大正」(『芸術新潮』一九八七・四)
- (23) 注(7)の石井によれば、力石平蔵は、大正三年に父を大正七年に母を喪つての上京であった。

- (24) 高橋龍夫『杜子春』の物語性」(『解釈』一九九・二)で、贅を尽くす杜子春が繁栄する都市の影響下にあることを論じた。
- (25) 成田龍一『故郷』という物語 都市空間の歴史学」(吉川弘文館 一九九八・七)
- (26) 高橋龍夫『羅生門』論 感性から論理へ」(『日本語と日本文学』一九九六・八)にて指摘した。
- (27) 鈴木貞美『生命』で読む日本近代 大正生命主義の誕生と展開」(日本放送出版会 一九九六・二)による。
- (28) 日高昭二「解説 一九二二(大正十一)年の文学」(『編年体 大正文学全集 第十一巻』ゆまに書房 二〇〇二・七)
- (29) 高橋龍夫『蜜柑』における手法 「私」の存在の意味」(『芥川龍之介作品論集成 第五巻』翰林書房 一九九・七)において、「小娘」の存在を軍港都市横須賀との対比において捉えることを指摘した。
- (30) 内務省警保局編「最近出版物の傾向(大正九年自一月至九月)」及び「最近出版物の傾向と取締状況(大正十一年五月調)」(『出版警察関係資料集成 第三巻』不二出版 一九八六・四)による。
- (31) 松本常彦「同時代史の中の芥川 芥川龍之介と「歴史」の問題」(『芥川龍之介を学ぶ人のために』世界思想社 二〇〇〇・三)では、芥川が新カント派的言説の影響下にあったことを指摘している。
- (32) 注(28)で日高は、一九二二年の文壇に「検閲」という問題が、もはや抜き差しならない事柄」として浮上していたことを指摘している。

## 五 「報恩記」論 モダニズムの光と影

- 1 「藪の中」のスタイルとキリシタンの時代設定
- 「トロッコ」の翌月に発表された「報恩記」(『中央公論』一九二二・四)は、阿媽港甚内、北条屋弥三右衛門、「ほづろ」弥三郎の三人の独白だけで構成された小説である。先行する「藪の中」(『新潮』一九二二・一)のスタイルを踏襲しているが、両作品のブラウニングからの影響については、芥川の木村毅宛書簡(一九二六・五・三〇)における「Browning of Dramatic Ironicが小生に影響せるは實意の通りなり。報恩記のみならず「藪の中」に於ても試みしものに御座候」という言及を踏まえ、既に、小澤

保博(1)や水野真志(2)による指摘がある。とはいえ「報恩記」は、「藪の中」のように一つの事件に対する三者の言及が異なる構造をとっておらず、内容的にもミスリーク仕立てではない。三人の人物は相互に受けた恩をめぐって、各自の観点から当事者の体験と心境とを連鎖的に告白する物語となっている。

舞台はキリシタン弾圧以前の、一六世紀後半の頃と想定される。阿媽港甚内の言動からは、ポルトガルと日本との南蛮貿易が盛んな時代であったことがわかる。甚内自身、二〇年前に当時交易船の船頭をしていた弥三右衛門に命を救われた場所はマカオであった。話の展開は主に京都だが、その背景には、東アジアのマカオ、マラッカ、ゴアなどを通じてはるか南欧のポルトガルまで交易した南蛮貿易の全盛と、一五八七年当時の日本で二〇万の信者と二〇〇の教会を有したとされるキリスト教の普及とが時代設定として施されている。いわば近代以前に日本が初めて西洋文化と華々しく交流し、多少なりとも西洋と東洋との文化的融合の恩恵が京都まで届いていた時代が作品世界の前提となっている点には注意していいと思われる。「尾方了齋覚え書」「奉教人の死」「糸女覚え書」「おぎん」などのように、棄教や殉教、キリシタン弾圧など、キリシタンにおける否定的な展開や信仰に伴う日本の風土のアイロニーによって潤色されておらず、弥三右衛門も弥三郎もキリスト教布教の幸運な時代に、何の障害もなく「御宗門に帰依」しているキリシタンとして登場しているのである。たとえば、坂本満は当時の日本におけるキリスト教布教に関し、次のように述べている。

このユダヤ教に発する排他的絶対的一神教は、八百万の神を信仰するこの国に人々の知らない世界であったが、キリスト教という新しい信仰だけでなく、その周辺の新奇な文物に魅惑されて、おそらく天正遣欧使節帰来のころからしばらくの間、キリスト教というよりはより広い南蛮文化への好奇心や憧れが、京都などでブームを形成した可能性がある。黒船とカピタンたちの行列を描いた「南蛮屏風」が、キリシタン弾圧の二世紀余を経て、なお一〇〇点前後も現存するというのは、千年の文化の中心・京都を描く「洛中洛外図屏風」に次ぐ数で、南蛮船の交易期間の短かさを考えるとすこいことである。ブーム的な勢いを考えざるをえない。

(3)

このような南蛮渡来による輝かしい時代の中で、時間設定としても、三人が独白する現在だけでなく、北条屋弥三右衛門の本宅を舞台とする「ちよとど今から二年ばかり以前」の冬、そしてさらにマカオで甚内が「ふすた」船の船頭だった弥三右衛門のおかげで命拾いをした「二十年前」という、二〇年以上の時間の懸隔を擁している。ちなみに、「ふすた」船とは、当時、日本に來航した小型の南蛮船の一種であることから、北条屋弥三右衛門も二〇年前には南蛮貿易に携わっていた人物として、東アジアを広汎に活動していた甚内と同様に、南蛮渡来時代の全盛に身を置くモダンな存在だ

ったといえよう。三人の独白だけで構成されている「報恩記」の時空としてのパースペクティブは、思いのほか広い。

阿媽港甚内の造形については、先行する「鼠小僧次郎吉」(『中央公論』一九二〇・一)との関連が指摘されている。高橋博史は芥川の「手帳」の記述を踏まえて、「報恩記」は「鼠小僧次郎吉」続編のための構想を受け継いで書かれたと推定している(4)と述べ、川野良も同様の根拠に加え二代目松林伯円の講談「鼠小僧次郎吉」にある伊勢屋の分散の危機を次郎吉が工面するエピソードも踏まえて、「鼠小僧」の系譜が、芥川の念頭にあったに違いない(5)と論じている。確かに「報恩記」は「鼠小僧次郎吉」の設定と似通っており、続編としての要素を備えているといえよう。だが、「鼠小僧」の系譜にあると捉えられる甚内の活動範囲は日本だけでなくマカオやマラッカまで自由闊達に渡り歩く存在として次郎吉とは造形が異なっている。しかも弥三右衛門と弥三郎は、過去に洗礼を受けて一人ともキリシタンである。そもそも、「鼠小僧次郎吉」の続編だとしても、なぜ芥川は、「藪の中」と同様の独白体を用いつつ、父と子との報恩関係を新たに加え、そこにキリシタンの時代として設定したのだろうか。

## 2 存覚「報恩記」との関連

関口安義は、菊池寛の「恩を返す話」(『大学評論』一九一七・三)に言及しつつ、「報恩講を頂点とする恩に謝す習慣」が「封建時代の庶民感情」であったことを前提に、「報恩記」は、「封建制度の下での報恩をテーマとしている。それは近代の報恩とは色合いを別にする」とし、「報恩の虚実を語ったもの」(6)として「報恩記」を評価している。確かに、報恩をテーマにするのであれば、儒教や仏教における報恩の価値観が庶民の間に浸透していた封建時代に作品の舞台を設定しなければならぬだろう。

こういった指摘を踏まえれば、「報恩記」というタイトルについても検討する必要があると思われる。主題を直接的に提示する意図すらつかがわれるタイトルを敢えて用いたのは、実は芥川が存覚の著書『報恩記』(一三三八)を念頭に置いていたからではないだろうか。南北朝時代の真宗の僧であった存覚(一一九〇—一三三三)は、本願寺第三世の覚如の息子であり、父の覚如から二度にわたって義絶されている。存覚はその間に父母に対する報恩思想を説く『報恩記』を執筆した。谷口智子によれば、当時、日蓮宗の拡大を意識しつつ、宗派間対論の基本とも言える共通基盤を敷く事を目的として、仏教で一般的になされる父母の恩の説示に準じ、父母に対する報恩を説いた(7)ものとされている。存覚の『報恩記』は大正時代においても、たとえば山名哲朗が『六条学報』(一九一八・六)で次のように評価していた。

本書の如きは、倫理上の根本問題と対比して仏教の真理を発揚せるものなれば、少く供或る意味に於て宗典中最も現実の人生問題に触れたる一書として爾後大い

に討究尋思せらるべきものたるを失はざるなり。(8)

芥川は、「報恩記」執筆以前に菊池寛や倉田百三の「俊寛」を意識しつつ平安時代末期の僧に材を取った「俊寛」(『中央公論』一九二一・一)も執筆しており、歴史的に著名な僧については当然ながら知悉していたはずである。親鸞の血統を継ぐ本願寺三世の父覚如と息子存覚との親子の義絶関係は、ちょうど弥三右衛門と弥三郎との勘当の関係と類似している。仮に存覚の『報恩記』を念頭に置いて執筆したとすれば、仏教における父母に対する子の報恩が説かれている本書に対し、舞台を約二五〇年後の一六世紀後半に設定して、キリスト教に帰依した親子を登場させ、同じ京都において日本に新たに伝来した新宗教の枠組みの中で新しい報恩の物語を執筆しようという意図したのではなかったか。

だとすれば、甚内と弥三右衛門が名高い伴天連の前で告白し、弥三郎が「まりあ」に向けて独白する構図は、大陸伝来の仏教による報恩の教えが浸透した日本の精神風土と、一六世紀に新たに西洋から伝わったキリスト教との対面のシーンが巧みに設定されていると捉えることができる。

本来、告白や祈りは、自らの罪を司祭を通して神に懺悔し許しを請う秘跡の一つである。そのスタイルそのものは、教会を訪れた甚内も弥三右衛門も、牢獄の中にいる弥三郎も踏襲していよう。しかし、そこで告げられる内容は、儒教や仏教に由来し存覚の『報恩記』になぞられる恩と孝行との思想に準じたものである。足利浄円は存覚『報恩記』について「自分が忘恩の徒であることを自照することによって、その半面に父母の心が廻向せられてある自分をはつきり見ることが出来るのではなからうか」(9)と注釈しているが、これはまさに甚内の北条家救済によって触発された弥三郎の親孝行の情に直結する。高田明子が「三者三様の話を 聞く ことを経て、一つの話 を 語ろう」とする運動の中に身を置いたとき、意味を生産し続け、変貌していく物語の様相をみることになる」(10)と、三者の語りを解釈する読者側の物語生成について言及しているように、芥川の「報恩記」では、読者に三人の発言内容の解釈を要請するのだが、それは「藪の中」のスタイルの踏襲として告白する側のみ描出され、聞き手の伴天連(及び「まりあ」)の表情や内面が描写されていないからである。しかし、盗人における約二〇年前の恩義に端を発した北条家親子の恩と孝行との顛末が、キリスト教の機構にそぐわないのは読者自身もつまずくはずである。報恩関係、孝行関係で応酬する人間関係、親子関係は、『聖書』に基づく神と人間との契約関係には馴染まない価値観であろう。織田信長や豊臣秀吉の推奨によって一時期キリスト教の布教がめざましく進行した一六世紀を背景にしつつ、仏教に説かれた恩義をめくって告白する甚内と弥三右衛門との対面に、聞き手の伴天連が内心では風土的な差異への戸惑いを隠せないことは想像に難くない。「報恩記」には、そういった事態が暗示さ

れているともいえるのではないか。

ちなみに「織田信長がキリスト教の布教に対して寛大であったのは、ヨーロッパとの交易を求めていたからであり、他方、浄土真宗(一向宗)の反乱が深刻であったから」だとする柄谷行人の指摘(11)にもあるように、北条家親子がキリシタンとして堂々と都で告白や祈りを行えるその背後には、キリスト教の全国規模の布教だけでなく、百二〇年にも及ぶ一向一揆をキリシタン大名による弾圧によって押さえる為政者の意図も潜在していた。『報恩記』によって親子の報恩を説いた存覚は、まさしく一向一揆の源流にある浄土真宗の僧である。芥川の「報恩記」が存覚の『報恩記』を念頭に置いていたとすれば、北条家親子が報恩に奉じつつキリスト教徒であったこと自体、日本独特の歴史的文脈を体現していよう。聞き手側の伴天連やまりあというキリスト教と、一向一揆の弾圧を被っていた浄土真宗に由来する報恩の教えを実践する北条家親子とが対峙する構図も、双方の宗教を受容しつつ一方に偏向せずに並立させる日本の精神風土の特質そのものを物語っているともいえるのである。

周知のとおり、芥川は「報恩記」の三月月前に「神々の微笑」(『新小説』一九二一・一)を発表している。「神々の微笑」が提示するものは、「報恩記」の構図 すなわち、告白するものとされるものとの関係 に反映されている。「神々の微笑」がキリスト教を介した日本の精神風土と西洋文明との相剋の問題に直接焦点を当てた作品だとすれば、「報恩記」はそれとは異なり、南蛮貿易華やかかりし時代の最先端にあつたキリシタンのモダンな雰囲気や作品の潤色として巧みに取り入れた物語である。しかし、既に曹紗玉が「封建的な倫理意識が先立つ日本の精神風土、キリスト教を受け入れていたようである、なかなか本音では受容せず、むしろ、キリスト教をとりこんで日本化してしまふ風土を描いている」(12)と評しているように、「報恩記」は、「神々の微笑」を上梓した芥川の、自らの問題意識や日本の精神風土についての的確な見識を披露した自負も追いつき、そういったモチーフを配しつつ大泥棒の北条家侵入に端を発する都の物語として作品化したともいえるよう。

阿媽港甚内という名称については、既に高橋博史が「甚内という名は、その分化・変身する運動に与えられた名前とみなすことができる」(13)と指摘したように、甚内と名の存在に至る所変幻自在に出没し、姿を変えて様々な行状に携わっている。甚内という名は、フィリピンを意味する名字を持つ「呂宋助左右衛門の手代の一人」、「連歌師」、「阿媽港日記と云ふ本を書いた、大村あたりの通辞」、オランダの船長を意味する「甲比丹」の「まるなど」を救った虚無僧、「南蛮の薬を売つてゐた商人」、キリシタンの「信徒」など 様々な姿を変えているが、いずれも当代の繁栄や文化的指標を端的に表象する存在であり、東アジアにおけるポルトガルの拠点の地名を冠した「阿媽港」という名字との組み合わせで、時代の先端を行く国際的なイメージが

付与されている。ここには、国内に固執することなく、南蛮貿易の時流に縦横無尽に則った人物造形がなされており、しかも名前に固有のアイデンティティを求めるキリスト教文化圏からは逸脱しつつ、「葡萄牙の船の医者に、究理の学問を教はる」プラグマティズムの側面も備え、洋の東西の融合を体現するかのよう自由闊達に活動する存在として登場している。

ちなみに、甚内という名前については、江戸初期に活躍した大盗賊、向坂（高坂）甚内を示唆している。宮本武蔵の弟子とも伝えられているこの甚内は、大泥棒でありながら幕府の命で、強盗の取締りも委嘱されたという。その最期において、磔刑に処せられた際、マリアを病み、「我を念じれば、瘡は治る」とのことばを残したとされ、病を治す神様として祠と甚内橋跡碑が、処刑地に近い東京都台東区浅草橋三丁目に現存する。隅田川河岸に育った芥川にとって、甚内の伝説と祠については当然熟知してははずである。とすれば、向坂甚内が活躍した時代を四、五〇年ほど前にずらしながらも、大泥棒として有名な甚内という名を登場させて、語り継がれ神話的に奉られた存在を媒介として、北条家親子、特に不治の病を得て自ら甚内の身代わりとして曝し首となる弥三郎の物語を導き出したのではないだろうか。

「報恩記」には、仏教による報恩を説く存覚の『報恩記』をルーツとしつつ、キリスト教布教が許された南蛮貿易の活発な時代を背景に、拮抗する二つの宗教の両立やマカオなどを介した東洋と西洋とが交差する国際的でモダンなイメージが付与されている。それは「神々の微笑」で「老人」に説かせる「破壊する力ではありません。造り変へる力なのです」の二つの具体的展開ではなかったか。

### 3 父と子のモチーフ

「報恩記」の中心的な人物は、命を落とした弥三郎ということになり、最後の弥三郎の告白がこのテクストの中心部分といつことになるであろう（14）と田村修一が指摘するように、「阿媽港甚内の話」「北条屋弥三右衛門の話」「ぼつろ」弥三郎の話」のいずれも、甚内による北条屋侵入を契機としつつ、二年後に自ら進んで曝し首となった弥三郎の行状をめぐる物語となっている。

弥三右衛門は弥三郎の曝し首に微笑を見、「その無言の内」に弥三郎の言葉を次のように想像する。

「お父さん。不孝の罪は勘忍して下さい。わたしは二年以前の雪の夜、勘当の御詫びがしたいばかりに、そつと家へ忍んで行きました。」

ここには、勘当後も息子への信頼や愛情を抱き続けていた父、弥三右衛門の心境が反映されている。だが、弥三郎自身が「わたしは博奕の元手が欲しさに、父の本宅へ忍びこみました」と自白するように、父の本宅に侵入した理由は「勘当の御詫び」の

ためではなかった。「極道に生まれ」「父の勘当を受けている」弥三郎は、甚内と父との密談を聞き、甚内による北条家への恩返し事情に触発される形ではじめて、北条一家への帰属意識を自覚するのである。

「北条一家の蒙った恩は、わたしにも亦かかつてゐます。わたしはその恩を忘れないしるしに、あなたの手下になる決心をしました。どうかわたしを使つて下さい。」

たとえ弥三郎の甚内への恩返し願望が憧れの大泥棒の手下になることの口実と表裏一体であったとしても、北条家の窮地を救おうとする甚内という第三者の介入によつてはじめて、弥三郎は永年の親不孝を自覚し、その自責の念から甚内への追従の意識を抱いたといえる。父と子は疎隔の関係にありながら、弥三右衛門は息子の曝し首の微笑に親への情愛を信じ、弥三郎は第三者を触媒に父への親不孝の罪責の念を抱く。「報恩記」は、北条家から勘当された「ぼつろ」と名のる弥三郎が、伝説的ともいえる大泥棒の甚内と出会うことで、改めて血縁を意識し、親不孝との自覚から父への恩返しを身を以て実践しようとした物語といえよう。

こうした父と子の関係から連想されることは、やはり三ヶ月前に書かれた「將軍」「改造」一九二二・一）である。「將軍」の結末では、認識における「時代の違ひ」の対立を回避するかのような父と子との物語が書き込まれていた。

そしてこれ以降、芥川の作品群の中で、父の役割が大きな意味を担ってくるようになる。妻子を伴う父の立場で上京し校正の仕事に時に塵勞を覚える「トロツコ」（『大観』一九二二・三）、父の死後に旧家に戻った放蕩息子が父の代の庭を再興しようとする「庭」（『中央公論』一九二二・七）、明治維新によつて没落する家に耐えようとする父の思い出をその娘が晩年になって回想する「難」（『中央公論』一九二二・三）、父不在のために遺された母子が苦勞する「一塊の土」（『新潮』一九二二・一）、父の死を不安がる「少年」（『中央公論』一九二四・四）、そして実父と義父との登場を恣意的に交錯させながら、父を頻繁に登場させる「大導師信輔の半生」（『中央公論』一九二五・一）など、父を意識した作品が次々と発表されていく。ここには、実父新原敏三の病死、長男、次男の誕生など、芥川自身も父と子という親子の関係をめぐる自覚や認識が芽生えていたことは十分に想像される。その一方で、本来ならば新原家の跡継ぎの立場でありつつ芥川家の養子となった自身の経歴と実父への何らかの思いについての意識が働いたことも想像に難くない。

だが、一九二〇年代に父と子のモチーフが連続する背景には、芥川の個人的な体験だけが反映していただのではないと思われる。たとえば、「報恩記」の二年前に新富座で上演（一九二〇・一〇）以来人気を博した菊池寛の戯曲「父帰る」（『新思潮』一九一七・一）や志賀直哉の「和解」（『黒潮』一九一七・一〇）はもろろのこゝろ、「報

恩記」執筆の前年に連載を開始した「暗夜行路」(『改造』一九二一・一―一九三七・四)もその冒頭は「父と子」がモチーフとなっている。同時期、倉田百三も「父の心配」(『思想』一九二一・一〇)を発表しており、倉田百三の代表作で当時ベストセラーとなった「出家とその弟子」(『生命の川』一九一六・一―一七・三)にも病の苦しみを父に隠す息子が登場する。芥川は「出家とその弟子」読了後に「クラタの出家とその弟子をよんで感心したよ」(池崎忠孝宛書簡 一九一七・七・一八)、「本質的に大分感心した」(松岡譲宛書簡 同・七・二六)と言及するが、後に「思ふままに」(『時事新報』夕刊 一九二三・六・八)では、次のように批判する。

倉田氏の親鸞上人は悲しさうな顔を片づけている、いや、親鸞上人に限つたことではない。俊寛は平家を呪つてゐる、布施太子は悄然と入山してゐる、父は

まだ読んだことはない、しかし広告に偽りがなければ、兎に角父も心配してゐる。

当世人気のあつた倉田について芥川の評価は低い、親鸞や俊寛を題材にした作品について意識している点には注意したい。「出家とその弟子」は親鸞と弟子や子をめぐむる物語として、発表当時、親鸞ブームを巻き起こしたが、その親鸞は浄土真宗の開祖である。先に触れた存覚の父覚如は、初の本格的な親鸞伝「本願寺聖人親鸞伝絵」を一二九五年に著わしており、覚如、存覚親子は親鸞の直系に当たる。芥川の「報恩記」執筆に存覚の「報恩記」を意識したとすれば、その延長上には、求道的な姿勢から西田天光の「灯園にも身を寄せた倉田の「出家とその弟子」がその契機となつていても推測されよう。

#### 4 大正モダニズムとの接続

F・R・ディキンソンは「大正天皇」において、あくまでも江戸期の日本の生活を伝統回帰として望んだ明治天皇に対し、西洋の文化や技術に関心をもち近代的な家族としての表象を積極的に担つた大正天皇の、国内外における国際的な存在感を再評価している。そして、一九二〇年頃の大正天皇の役割について次のように指摘する。

一九一九年から嘉仁の健康が急速に悪化していくことに天皇側近が非常に憂慮したのは確かである。しかし、この不幸はある意味では新しい世界への推移をまた安易にしたといえる。「平和」の時代にちょうど大正天皇の「平和的」要素が強調されていたからである。明治以来、天皇に大元帥という重要な役目がつき、嘉仁も皇太子時代から観兵式の参列などによって、この役目をまじめに果しているのはすでに述べたとおりである。第一次大戦後、国の防衛は依然として重要視されていたが、国際平和が強調されていた時点では、健康の悪化によって、天皇の大元帥の肖像よりも「夫」や「父」というイメージの方が強くなったのは都合がよかったといわざるを得ない。(15)

こうした第一次大戦後に「夫」や「父」の表象が強化された大正天皇の家族的な存在感は、一九二〇年前後から頻出する諸作家による「父」のモチーフと通底する事態だとも推測される。ここでは指摘として留めざるを得ないが、芥川の「報恩記」にもそうした時流に接続する要因が潜在しているのではないかと思われる。

一九二二年一月に芥川が発表した小説群は、いずれも第一次世界大戦後に日本が国際的に地位向上を果したという言説と世界的に席卷した民族主義の言説とが隆盛していた時期に当たる。その点で、流刑の島の生活に安寧を見出す「俊寛」、立場によって言説の異なる「藪の中」(16)、西欧列強と肩を並べる契機となった日露戦争を描く「將軍」、そして日本の「造りかえる力」を説く「神々の微笑」、このいずれもが、日本が世界的、国際的な視点、あるいは対外的な視点から民族性、国民性、歴史性を再認識(あるいは再構築)しようとする当時の時流に一つの視座を示そうとした作品群であるといえよう。

そしてその三ヶ月後に発表される「報恩記」が、「俊寛」同様の仏教の伝統を存覚「報恩記」に求め、「藪の中」のスタイルを踏襲し、「將軍」の末尾に描出した父と子との問題を取り込み、「神々の微笑」における日本の精神風土の特質を具体的に小説化したのだとすれば、「報恩記」は、中国滞在後の見地から芥川なりに時代の要請に応えたこれら四作のエッセンスを還元しつつ凝縮させた作品と見ることができなのではないだろうか。換言すれば、第一次世界大戦後の当時の日本の状況を一六世紀の国際的な日本の時代設定に置き換えながら、時流の是非を反映させたモダンな小説といえよう。だからこそ、短篇集のタイトルを「報恩記」とし、その冒頭に配置したのだと思われる。同時期、ヨーロッパにおけるモダニズム文学の潮流には、中世回帰によって近代を逆照射したり異教の介在によるキリスト教を相対化する文明論的手法がとられる(17)が、「報恩記」のスタイルもそうした潮流の一つに数え上げられることも可能なのではないだろうか。

コスモポリタンを表象する超越的な存在としての阿媽港甚内、国際的とうたわれる時流の中で窮地に陥る時代の陰を体現する北条屋弥三右衛門、大都市の裏側でデカダニ的に生き肺病を得て余命短い弥三郎、しかも西洋伝来のキリスト教に帰依しつつ内実では仏教的な報恩の価値観を因襲している北条屋親子、いずれも第一次大戦後のナイーブなまでに国際的地位を自覚する時代潮流の中での、大正中期の力リカチュアとも受け取れる。

時事的な問題系と時流の最先端の雰囲気や南蛮文化の時代に置き換えた「報恩記」は、一九二二年一月に発表された四作品のエッセンスを継承しつつ、大正モダニズムの光と影を合わせ鏡のように持ち合わせた小説といえるのである。

- (1) 小澤保博「芥川龍之介のキリスト教思想」(『琉球大学言語文化論叢』二〇〇八・三)
- (2) 水俣真志「芥川龍之介「報恩記」」(『熊本県立大学国文研究』二〇一〇・四)
- (3) 坂本満「南蛮文化と洋風画の伝来」(サントリー美術館・神戸市立博物館・日本経済新聞社編図録『南蛮美術の光と影 泰西王侯騎馬図屏風の謎』日本経済新聞社 二〇一一)
- (4) 高橋博史「芥川龍之介「報恩記」序」(『国語国文論集』一九八九・三)
- (5) 川野良「芥川龍之介『報恩記』の「報恩」の陰にかくされたもの」(『岡大国文論稿』一九九一・三)
- (6) 関口安義「報恩記」 封建制下の恩返し」(『近代文学研究』二〇〇九・四)
- (7) 谷口智子「存覚における父母に対する報恩思想 『報恩記』を中心として」『真宗学』二〇一三・三)
- (8) 鈴木宗憲「日本の近代化と「恩」の思想」法律文化社 一九六四・一〇)
- (9) 足利浄円「報恩記」(東京真宗学会編『聖典講讀全集 第十三巻』小山書店 一九三五・七)
- (10) 鳥田明子「芥川龍之介「報恩記」 聞く・語るといふ運動の中で」(『芥川龍之介研究年誌』二〇〇七・三)
- (11) 柄谷行人「日本精神分析」(『文学界』一九九七・一一、『批評空間』二〇〇二・四 『日本精神分析』文藝春秋 二〇〇二・七)
- (12) 曹紗玉「日本の精神風土とキリスト教」(『論究』一九九三・九) 芥川龍之介とキリスト教」(翰林書房 一九九五・三)
- (13) 注(4)に同じ。
- (14) 田村修一「報恩記 命よりも思い人間の矜持」(『生誕二二〇年 芥川龍之介』翰林書房 二〇一二年・一一)
- (15) フレドリック・R・ディキンソン『大正天皇 一躍五大州を雄飛す』(ミネルヴァ書房 二〇〇九・九)
- (16) 高橋龍夫「敷の中」における「語らない」ことへの一視点 方法としての歴史的共時性」(『日本近代文学』一九九八・一〇)において「敷の中」の構造が、当時の日本におけるメディアを通じた言説

の位相の問題とパラレルであることを指摘した。

- (17) 丹治愛は『モダニズムの詩学』(みすず書房 一九九四・五)の中で、異教の介在によってそれぞれ合理主義的な新たなキリスト教観を提示したルナン、フレイザー、ロレンスを論じつつ、「一九世紀なかばから世紀末をへて二〇世紀のモダニズム」において「異教徒キリスト教をめぐる文明論的な思想のひとつの方向を認める」ことを指摘している。芥川もルナンの『イエス伝』(一八六三)に触れていたが、芥川の一連のキリストタンものもそうしたモダニズム文学におけるキリスト教の再解釈の文脈によって捉え直すことが可能なのではないだろうか。

## 六 「庭」の方法 モダニズム的特性への自己言及として

### 1 時間構造の中の登場人物

本章の最後に、比較的論じられることの少ない「庭」(『中央公論』一九二二・七)について簡略に論じておきたい。「庭」は、小説の形式的側面において極めて端正に仕上げられている点が特筆される。殊に、「上」「中」「下」と章毎に編年体で描かれる時間変遷が、明治の時代風潮と綿密に重層化されている。ここでは、時間構造を基点にして人物設定と時代背景との関連性に着目しつつ、形式性を重視した創作意図を考察することで、創作におけるモチーフの検証を試みる。

「庭」に関する論功は限られているが、その中でも、神田由美子の作品内部の詳細な検討による諸指摘は示唆的であり、次男に芥川の「滅び、ゆく自身の宿命を見直そうとする」姿勢を見て「作品世界の危機と苦闘する自身を投影している」(1)とする点には首肯すべきものがある。また、「この一篇が日本の近代化の過程を大変によく伝えている」(2)と評して作品細部に様々な象徴性を読み森常治の指摘も看過できない。両者によれば、一旧家の庭の変化と日本の近代化の過程とを相関させつつ作者の意識を浮き彫りにさせている点に、「庭」の特質といえるだろう。

しかしその一方で、「次男がなぜ突然、庭の復旧を思い立ったのか。その点が判然とせず、この作品の瑕疵」(3)だとする笠井秋生の指摘がある。これについては、作品の時間構造と人物造形との連関性を検討することで明瞭になるのではないかと思われる。そこで、最初に、三章構成の中で出来事がめまぐるしく変遷する時間構造を確認しておきたい。

「上」では、明治一〇年代(庭の荒廃、次男、三男の別居)、一、二、三年後(夏)父の突



然死、小学校長の間借り)、翌年(春=次男の駆落ち、秋=長男の息子の誕生、山火事)、その翌年(正月=長男と三男の仲違い)、一年余り後(長男の病死)、翌年(三男の結婚と離れへの居住、暮=長男の妻の病死)、さらに翌年(春=庭の雑木原化)というように、明治一〇年代における庭の荒廃と中村家の没落の様子が数年にわたって辿られている。「中」では、明治二〇年代中頃、一〇年ぶりに中村家に帰還した次男の庭の復興と廉一の手伝い、そして庭再現と次男の死が、冬から翌秋までの一年にも満たない短期間の中で詳細に描かれる。「下」では、明治三〇年代中頃の中村家の庭の破壊と停車場の建設、廉一の東京での画工の現状が提示される。

以上のように、「上」「中」「下」の各章毎に明治一〇年代、二〇年代、三〇年代と、作品は約三〇年の時代変遷を辿っている。そして、この時代変遷を各章毎の登場人物に照合させると、いずれも各時代の社会、文化状況を表現していることが改めて確認できる。

たとえば「上」での「伝法肌の老人」(父は既に隠居しており、明治一〇年代に入っても江戸時代の旧家の名残りを潜ませつつ、一三年前後に脳溢血で亡くなる。彼は庭の荒廃が極まる前に森のいう「健康な自然死」(4)を迎えており、社会的背景から見るといわゆる明治一四(一八八一)年の政変以降の大きな社会変動を知らずに亡くなったこととなる。一方、家督を継ぐべき長男は、維新後の旧家そのものの存在意味が薄らぐ中で、父と正反対の文人肌として風流に身をおく。雅号が「文室」というのも象徴的だが、「二葉亭四迷」「浮雲」の文三や後の「玄鶴山房」の文太郎もやはり文弱な優男であり、功利主義的世界観に彩られた明治の時代精神に取り残された存在である。しかも、彼は明治以降の日本に猛威を振るった文明病である肺病に侵され、唯一の知己である井月も近寄らなくなる。家督を継いでいた長男文室とその妻の死去により、名実ともに中村家の伝統は終焉を迎える。

中村家に間借りする小学校長は、明治維新後の新教育制度の代表者として福沢諭吉の実利主義を掲げた西欧主義の旧家への波及を体現している。庭の果樹の植え付けは「人工の荒廃」として旧来の庭のイメージを破壊していく。「築山や池や四阿は、それだけに又以前よりも、一層影が薄れ出した。」という描写は、近代化によって旧来の日本そのものの「影」が「薄れ出」すことの一端を中村家の庭に物語らせているともいえよう。江戸気質の隠居の死と実利主義の介入、そして文明病の波及は、一旧家の庭に象徴される旧来の日本の面影を明治一〇年代末までに一度荒廃へと追いやってしまうのである。

この中村家の庭の変貌ぶりは、先に触れた明治一四年の政変以後の自由民権運動の活発化や、松方財政による都市への貧困層の流入、そして鹿鳴館外交に象徴される井上馨の極端な欧化政策など、日本の急激な社会変動や著しい西欧化の影響と無縁では

ない。たとえば明治一〇年代の漢字廃止論に象徴されるように、庭の荒廃は、功利主義的発想のもとに江戸の伝統をことごとく否定していった時代風潮に抗えない事態を物語っているともいえるのである。

## 2 一〇年後の次男の帰還

では、「中」においてクローズアップされる次男はどのように見ることができなのか。次男の東京への出走は、明治一〇年代の中頃、明治一四年の政変以後の社会変動の激しい時期と重なっている。しかも「悪疾」を患う彼の放蕩は、近代化の裏側で旧来の因習や風俗を保とうとする人々の営みにも触れていたはずである。とすれば、彼はなぜ一〇年後に中村家に戻ってくるのだろうか。

実は、彼の一〇年後の帰還は、作品の時間構造を読む上で極めて示唆的だと思われる。明治二〇年代は、欽定憲法の発布や国会開設による自由民権運動の衰退、近代国家体制の強化の時期に当たる。同時に、一〇年代の急激な欧化政策の反動として一種の伝統回復、復古主義が起こる。たとえば明治二〇(一八八七)年に設立される日本美術学校には西洋美術が除外され、政府の伝統美術育成の態度が西洋画を一時衰退させる。また、ラフカディオ・ハーンの名は明治二三(一八九〇)年であり、彼は欧化の影響を受けない地方の人々の暮らしに近代が喪失しようとしている簡素な美しさや精神的価値を見い出す。さらに政教社の機関誌『日本人』、陸羯南の新聞『日本』などによるナショナリズムの萌芽、あるいは伝統的詩型としての和歌、俳句の革新運動などもやはり二〇年代であった。もちろん、これらの機運は、明治二〇年代が風景、内面、文学の発見の時期だとする柄谷行人の指摘(5)にもあるように、明治一〇年代までの激しい西欧化と二〇年代の対外的国家体制の強化があつてはじめて、日本を国家として相対化する意識、そして外部の視点の獲得による伝統の発見と滅び行く自覚が生じたことは論を待たない。

次男の中村家への帰還は、こういった明治二〇年代の社会変動後の一時的鎮静、欧化政策の疲弊と反動、日本の発見と伝統への回帰といった時期に当たっている。一〇年代中頃から二〇年代中頃の一〇年間で東京で過ごした彼は、日本の近代化の波の満ち引き、あるいは光と影をそのまま実感した人物と受け取れるのである。

帰還後の彼が廉一に唄って聞かせる「向島花さかり、お茶屋の姐さんちよいとお出で。」という大津絵節も、幕末から維新にかけて流行った「昔の唄」であることから、やはり明治二〇年代の時代風潮と無縁ではなからう。病に侵され、昼でも大抵はうつうつとしてゐた「彼は、既に近代化の激変に疲れ、滅び行く伝統への懐古へと変遷する予感をはらんでいたのではなかったか。

したがって、父の唄っていた「大津絵の替へ唄」が次男に対し、既に喪失してしま

っている父(旧家)への帰郷意識を蘇生させたことは十分理由あることだったと思われる。しかもこの「替へ唄」は「伝法肌の隠居が、何処かの花魁に習つたと云ふ、二三十年前の流行唄」であり、それは中村家の庭も伝法肌の父も未だ健在であった時期に当たる。放蕩した次男が実は豪快な父の血をもっとも強く継承していたことも連想させる。彼の庭復興への契機は十分に備わっていたのである。

「無精髭の伸びた顔に、何時か妙な眼を輝かせ」る次男は「真剣な意気込み」を抱きつつ庭の復興に取りかかる。但し、それが「悪疾」に侵されている彼の寿命を縮めるの目に見えている。いわば命と引き替えに旧来の庭を復興させ、家(父)への帰郷を果たすのだが、庭というものは本来生活上の現実的な要請によって造形されるものである。記憶や過去のイメージが先験的に存在し、その想起によって再現される庭は、既に本来の庭の役割とは異なった、次男における内面的な存在となっている。廉一に受け継がれるものが庭の再現技術ではなく、次男の精神性であったことは、それをよく物語っている。

### 3 人物造型における象徴性

予め廉一という個人名で登場していた孤児の彼は、かつて激動の一〇年代に次男(叔父)が出向いた東京で、洋画の研究に通う。ちなみに明治二九(一八九七)年には日本美術学校にも洋画科が設立されており、三〇年代は洋画が再興してくる時期にあたる。二〇年代の伝統回帰を経た三〇年代に廉一は洋画を習い、そうして「今でも貧しい中に、毎日油絵を描き続けている」。この「今」というのは、作品発表当時の一九二二年頃と想定してもよいであろう。したがって、「故郷の家庭と、何の連絡もない」廉一は、大正時代の都市生活者に共通の故郷喪失の中で、ひたすら油絵制作に没頭していたこととなる。小穴隆一がモデルとされる廉一であるが、実体としての故郷を喪失しつつ、内面には次男(叔父)の精神的な伝統(故郷)意識を受け継いでいる。廉一は、近代化の中で物質的には破壊され喪失されていく運命にあった日本の伝統を精神的な側面を引き継ぎつつ、新しい表現形式に託していこうとする行為の中にいる。ちなみに、平岡敏夫は鷗外、漱石、透谷などの文学者たちの明治二〇年代について、「欧化主義と国粹主義の双方を批判しつつ、伝統思想と西欧思想の矛盾対立の中から真の日本近代を生み出すとする営み」(6)にその重要な特徴を見ている。次男との対応関係でいえば、廉一はそういった営みの一継承者ともいえよう。しかし、そのプロセスはやはり「貧しい中」にあり、実利主義優先の近代においてはたやすく達成されることはない。

ところで、廉一の故郷喪失と東京での細々とした生活は、四節で論じたように、同じく故郷を離れて東京に暮らす「トロッコ」(『大観』一九二二・三)の良平を想起させる。

。実は故郷喪失のモチーフは一九二二年以降の芥川の作品群に共通するもの(7)と思われるのだが、それは同時に、次男に顕在化する父の問題とオーバーラップしてくるのではないか。

次男が一〇年ぶりに中村家に帰還して以来、彼は父や兄の位牌の並ぶ仏壇の扉を常に閉めていた。彼は父の死の翌年、駆落ちして東京へ出ていく。まして長男の死に目にはあつていない。彼の中に、喪失した父と兄への後ろめたさがあつたことは十分に想定できる。そしてその仏壇の扉は庭の完成「自らの死とともに開かれる。彼は「悪疾」に侵された身でありながら庭を復興し、生命を賭したかのように庭の完成と死によって父たちへの償いを果たしているように描かれている。かつて放蕩に身をやつした次男は、実は極めて強い倫理観(及び日本の家族意識)の持ち主だともいえよう。たとえば「庭」の三ヶ月前に発表された「報恩記」(『中央公論』一九二二・四)に描かれる弥三郎も、前節で触れたように、極道に生きつつ最期に盗人甚内の身代わりの死によって父への償いを果たす。彼もやはり「三年とは持たない命」だった。「庭」の次男の人物造型において、「報恩記」のモチーフがより濃厚に継承されたのではなかったか。ちなみに「庭」は、「上」と「下」の冒頭のリフレインに対し、その端正な形式の狭間で、「中」だけが詳細に描かれている。庭の復興という次男の行為は、廉一の洋画制作よりもずっと精神的、肉体的苦闘が投影されている。ここには一九二〇年代に顕在化した大正天皇の存在に表象される「夫や父の問題」ともに、第一次世界大戦後に「個人主義や家長長制を含めた近代ヨーロッパの諸前提を問いただし鍛えなおす」(8)西欧の伝統的価値観の動揺の余波とも交錯して、モダニズムの変容の様相を見出すことも可能だと思われる。

だが、先に見てきたように、次男の生き方は典型的な時代精神に取り込まれた形で伝統回帰を果たしている。その点で、神田が「庭」を「散文詩風の観念小説」(9)だとし清水康次が「人物たちが希薄化していく」(10)とするのも首肯される。これについては、たとえば和田敦彦が近代のメディアによって「私」、「私たち」、「民族」、「国家」といった言葉が、同心円的な重なりを作り上げ、互いに交換可能なメタファーとして流通可能になってゆく(11)ことを指摘しているように、芥川の創作意識そのものの問題とも絡んで来よう。登場人物や物的存在を作品内世界(自然や時代や社会)と象徴的に照応させることが不可避であるとしても、「庭」の場合はモチーフが文学的所与のものとして先立って導入されているともいえるのである。

### 4 「庭」のモチーフ

だが、そうした時代のフレームを用いたモチーフ先行型の手法ともいえる「庭」は、むしろそれゆえにメタフィクションとしての意義こそが認められるのではないだろう

か。

近代化の中で記憶を頼りに復興した旧家の庭は、鉄道によって跡形もなく破壊され忘れ去られていく。次男による庭に復興は、いわば物理的にも制度的にも個人では抗えない近代化の波に対する空転した営みともいえよう。だが、廉一の精神的な継承は近代化によってもたらされた洋画の制作という創造的営為に内面的、精神的に継承されていく。廉一が「庭」発表当時の一九二〇年代にも油絵を描き続けていることは、過去の約五〇年間、近代化によって悉く破壊された伝統的な精神文化を、空しい営みではあったが確実に再興しようとした次男の意志として受け継ぎ、新たな形式としての西洋美術の文化的営みとして創造の可能性へと発展させていくスタンスを物語っている。こうした様相を本論における芥川文学のモダニズム性との関連でみるならば、ここには、西洋モダニズムを纏う身振りの根幹に、近代化をめぐる日本の土壌の動揺と空回りともいえる苦闘の経緯が、一世代前までに醸成したことを示唆しているともいえるのではないだろうか。序章で触れたように、二〇世紀初頭の西洋モダニズムが近代化を推奨し自らも乗じつつも一方でそれを懐疑し批判する両義的態度であるとするれば、芥川文学を彩るモダニズムの場合、そうした両義性を精確に身振りとして纏いつつも、その根幹には日本の土壌をめぐる精神的かつ身体的磁場ともいべき領域が存在していたはずである。「庭」はそうした事態を、いわば律儀なまでの時間軸に則った端正な形式的手法によって表象させることで、日本におけるモダニズムに潜む重層的な位相を顕在化させているともいえる。西欧のモダニズム文学の担い手たちが自身の寄る辺としての伝統と歴史に立脚した西洋社会に対するスタンスをモダニズムの両義性として同時代的に有効に発揮しえたのだとすれば、芥川の場合、自身の日本の土壌の錯綜した時代的困難を負荷として背負いつつ、その足場を自覚しながら西洋モダニズムの創作営為を身振りとして纏いその可能性を追求し続けたのではなかったか。

「庭」は、近代化の中で文化的な破壊とその懐古としての空虚な営みの上にも、なお新たな創作営為の可能性が存することを表象するテクストでもあり、それは西洋とは位相の異なる近代日本の宿命としての創造の負荷を顕在化しているとも思われるのである。そういった意味では、「庭」は近代日本における創作現場の精神実状を指し示すメタフィクションともいえよう。芥川文学におけるモダニズムの変容という視座からみれば、「庭」におけるそうしたメタ的評価は、一九二〇年代前後の日本のモダニズム的「身振り」の特性をめぐる自己言及とも受け取れる。とすれば、芥川の晩年の創作意識を捉える上でも看過できない作品として再認識されるのである。

注

- (1) 神田由美子「芥川龍之介の「庭」について」、『目白近代文学』一九八〇・一二 『芥川龍之介作品論集成第4巻』翰林書房、一九九九年
- (2) 森常治『庭』芥川龍之介 記号の庭(『いかに読むか 記号としての文学』中教出版 一九八一・一一)
- (3) 笠井秋生『お富の貞操』『雑』『庭』(『作品論芥川龍之介』双文社 一九九〇・一二)
- (4) 注(2)に同じ。
- (5) 柄谷行人『日本近代文学の起源』(講談社 一九八〇・八)
- (6) 平岡敏夫『ナショナリズムと文学』(『解釈と鑑賞』一九六八・七 『日本近代文学史研究』有精堂 一九六九・九)
- (7) これについては、高橋龍夫『フォーラム実現に寄せて 芥川文学と父と』(『フォーラム本是山中人 父の故郷で語る』芥川龍之介の人と文学』(美和町教育委員会編 一九九九年・一一)にて指摘した。
- (8) 荒木映子『第一次世界大戦とモダニズム 数の衝撃』(世界思想社 二〇〇八・七)
- (9) 注(1)に同じ。
- (10) 清水康次「群像を描く 芥川龍之介の方法(その二)」(『女子大文学 国文篇』一九八九・三 『芥川文学の方法と世界』和泉書院 一九九四・四)
- (11) 和田敦彦「読書行為と記号表現の速度 『土』における空間表現から」(『年刊日本の文学』一九九四・一二 『読むということ テキストと読書の理論から』ひつじ書房 一九九七・一〇)

第四章では、一九二七年に発表された芥川の晩年の作品を取り上げ、その表現意識や創作方法を分析しつつ、そこに流れるモダニズムの諸相と、その基層にある芥川の自然観を捉えていく。晩年の作品には芥川の創作意欲をめぐる芸術意識や思想性を把握する上で重要な要素が別出される。ここではその一端を「玄鶴山房」「屋気楼」「河童」「歯車」「或阿呆の一生」などを対象として論じることを試みる。芥川文学の全貌を体系的に捉えるためには「文芸的な、余りに文芸的な」における詩的精神の主張や「西方の人」で述べられる「ジャアナリスト兼詩人」の態度なども含め、晩年の全ての作品を詳細に分析し横断的に論じることが要請されよう。その作業は別稿において改めて準備せざるを得ないが、まずは第一章から第三章にかけて捉えてきた芥川のモダニズムの諸相を踏まえて、一九二七年を基点に晩年の芥川の創作意識を探るとともに芥川文学の軌跡を振り返り、全章にわたって散見されるモダニズムの基層にアプローチすることで、モダニズムの諸相に流れる芥川文学の特質に迫ってみたい。

一 「玄鶴山房」から「歯車」に至る芥川の表現意識

岩野泡鳴との関連から

1 方法的考察 人物呼称の設定をめぐって

芥川龍之介が心身の衰弱を極めていた晩年に発表した小説「玄鶴山房」(一)、「二」『中央公論』一九二七・一、全章『中央公論』同・二)は、同時代でも「不思議な新生面」(一)や「圧搾の美」(二)などと評価され、また、今日に至る研究史でもおおむね評価の高い作品である。その中には終章に登場する大学生が読む「Lebknechtの追憶録」に関する検証と考察も提示され、作品分析はもとより、作品の構造などに関する周到な論及も少なくない。かつて三嶋讓が「作品分析、作者との重なりはほぼ言いつくされた感がある」(3)としたのも首肯できる。

したがって、従来のアプローチによるテクスト解釈については先行研究に譲り、ここでは、芥川の方法的考察の一端として「玄鶴山房」における人物呼称の設定をめぐる特質からアプローチしてみたい。すると、岩野泡鳴との関連性がクローズアップされてきて、さらにそこから派生してくる一視点として「河童」(『改造』一九二七・三)と「歯車」(『大調和』一九二七・六)にも及ぶことにより、芥川晩年の創作意識を再検討する一契機が得られるのではないかと思われる。

まず「玄鶴山房」の登場人物を改めて確認したい。老年を迎え肺結核を患った主人

公堀越玄鶴はひとり離れに床をとり、往年の画家の面影はとうに薄れている。妻のお鳥もすでに七、八年前から寝込んでおり、山房内はまさに病と老いの温床と化している。この山房に「妙な臭気」を感じる婿の重吉や家庭内の複雑な力関係の間で気を配る娘のお鈴、その息子の武夫、雇われた看護婦の甲野、そしてもと玄鶴山房の女中で玄鶴の妾となつたお芳とその息子の文太郎などが山房内に寝泊まりし、二章から五章にかけてはさながら醜悪な人間模様が展開されていく。

しかし、一章と六章では玄鶴山房の外の世界が描かれ、特に六章では亡くなった玄鶴の火葬に際し、リーブクネヒトの「追憶録」を読む従弟の大学生が上総に帰村するお芳親子の行方を案するところで物語は終結する。「わたしは玄鶴山房の悲劇を最後に山房以外の世界へ触れさせたい気もちを持つておりました。(中略)なほ又その世界の中に新時代のあることを暗示したいと思ひました。」(青野季吉宛書簡 一九二七・三・六)との文面からも、山房内の不和、病、老い、死などの陰惨画は一つの希望として反転する余地を残す作品に仕上げられている。

病や老い、家庭不和などの山房内の悲劇は、当時の芥川的心象風景ともされる。一九一九年に大阪毎日新聞社の社員となつた芥川は、社の派遣による中国滞在(一九二一・三・七)を契機に心身の变調をきたすが、その後も『日本近代文芸読本』の編集に際していわれなき風聞に耐えられず、その繊細な神経はますます心身を痛める結果となる。「玄鶴山房」執筆時期の一九二六年は「多事、多難、多憂、蛇のように冬眠したい」(佐々木茂索宛書簡 一九二六・九・一六)、「過去無数のことが一時に心の上へのしかかる時は(それが神経衰弱だと云へばそれまでだが)実にやり切れない気のあるものだよ。」(宇野浩二宛書簡 同・一・二九)などと周囲に洩らしているように、諸事情全般が芥川の心身の状況に多大な影響をもたらしていた。そういった意味では、芥川の心身の不調は、個人的なものにとどまらず、社会的、制度的関係性に起因した身体的症状ともいえるだろう。これについては、関口安義の論(4)などに詳しく、ここでは改めて触れることはしない。一方、そういった芥川の病状を、精神分析学の立場からの病理として捉える観点も少なくない。母の問題と家庭環境、文体に顕れる特質、神秘主義や芸術至上への志向性、死への欲動、そして晩年の精神分裂病的傾向などへの言及はいずれも合理的説明として納得がいく。しかし、そういった臨床的な精神分析やラカンなどの精神的分析的な表象による分析も作品の方法的考察という点からは留保しておく必要がある。

あくまでも虚構としての方法的考察というアプローチを基点にした場合、ここで問題としたのは、山房内の登場人物には全て固有名詞が与えられているのに対し、六章の従弟だけは「大学生」という一般名詞で称されていることである。「わたしは手工ホフほど新時代にあきらめ切つた笑声を与へることは出来ません。しかし又新時代と

抱き合ふほどの情熱も持つてゐません。」(『青野季吉宛書簡 一九二七・三・六』)とあるように、チエーホフの「桜の園」に登場する大学生の役割を従弟の「大学生」に継承させているのだとすれば、むしろ固有名詞を付与してしまうことで従弟の存在が山房内の人間関係の悲劇に制約されてしまわないよう、新時代の担い手としての配慮が施されていたと考えられる。そのために、「大学生」という一般名詞で称すること自体に意味があったといえよう。「大学生」以外にも、お鈴とお芳の息子がそれぞれ武夫と文太郎として対比的に命名されているのも人物呼称の意図的な設定(5)だったとすれば、そういった表現意識は「玄鶴山房」に登場する全人物の呼称の設定にも及んでいることは想像に難くない。

## 2 泡鳴五部作との関連性

この点から想起されるのは、いささか唐突だが、玄鶴山房内の人物名の多くが、岩野泡鳴の「泡鳴五部作」(『泡鳴五部作叢書』新潮社 一九一九・七―一九二〇・七)「放浪」(東雲堂 一九一〇・七)、「断橋」(『毎日日報』『東京日日新聞』一九一〇・一・一―一・三・一六)、「発展」(『大阪新報』一九一一・一・二―一九二二・三・二六)、「毒薬を飲む女」(『中央公論』一九一四・六)、「憑き物」(『新潮』一九一八・五)に登場する人物名に酷似していることである。この五部作は、泡鳴らしき人物田村義雄と義雄の経営する下宿屋にいた清水お鳥との恋愛関係のために家庭生活が破綻し、放浪、心中未遂などが描かれる壮絶な物語である。その中の登場人物として、病人のお鳥、いとこの重吉、札幌で出会う女性お鈴は、「玄鶴山房」の登場人物と同名であり、また、義雄は呼称としてお芳を連想させる。加えて、義雄の家を我善坊と称しているのも玄鶴山房に対応しており、義雄は自らも痔や悪疾の病を得ている。(ちなみに、「玄鶴山房」執筆時の芥川の書簡からは、芥川自身がかかり痔に苦しんでいた状況がうかがわれる。)しかも、義雄が作家でありながら試みて失敗する蟹缶詰の事業は、画家でありながら玄鶴が資産を作ったゴム印の特許事業を想起させる。さらに、「毒薬を飲む女」では、義雄に悪疾をうつされたお鳥が寝込んでいる部屋に義雄が臭気を感じる場面や、娘の病気に自宅で専門の看護婦を雇う場面、病死した赤ん坊を年の暮れに車で火葬場に出す場面など、「玄鶴山房」のシーンと似通う箇所が少なくない。「毒薬を飲む女」では、愛憎、病、死、事業などをめぐる醜悪な惨状が生々しく描かれているが、「お鳥も死ぬ、入院してある二名の子も死ぬ」「既に己に過ぎ去つた自分の半生が、その死と同様に空であつた。 虚であつた。 無であつた。 理想とか、運命とか云ふ形式的概念、外存的思想などが出て来る餘地さへもない。」といった義雄の絶望感は、「玄鶴山房」の「五」に描出される玄鶴のそれに通じる。

「玄鶴山房」の着想に関して芥川の『手帳』(6)に記述されたメモとの関連が指摘

されている(7)が、『手帳』には人物の行動や性格について記述されていても、人物の命名に関する固有名詞については一切記述されていない。一方、「玄鶴山房」の草稿では、既に初出に登場する固有名詞がそのまま用いられており、原稿執筆時には登場人物の呼称は決定されていたようである。先の『手帳』は一九二三年から晩年にかけて記されたと推定されているが、少なくとも、創作メモを取っていた着想時点では登場人物の呼称について意識的であったかどうかは不明であるのに対し、作品の執筆に取りかかる前後の頃には明確に決定されていたといえよう。執筆時期の一九二六年晩秋から冬にかけては、先に触れたように芥川の心身は惨憺たる状況であり、そういった時期に登場人物の呼称や設定に岩野泡鳴の作品と類似するものが想定されたのは、執筆時の芥川に泡鳴について何か特別に意識する内情が働いていたとも考えられる。

ちなみに、芥川は泡鳴の晩年にあたる一九一九、二〇年、泡鳴とわずかな交流をもっている。芥川は「岩野泡鳴氏」(初出未詳、『點心』一九二二・五 所収)において、泡鳴の著書の売れ行き不振さえも「尤も僕の小説はむづかしいからな。」と自負する泡鳴を「殆ど荘嚴な気がする位、愛すべき楽天主義者」だと評していた。このような事情から、泡鳴と芥川との関係については「資質的に二人は生の対極点にいた」(『芥川龍之介事典』明治書院 一九八五・一二)、「自然主義の大家泡鳴の生と文学とは対極に位置する」(『芥川龍之介全作品事典』勉誠出版 二〇〇〇・六)、「彼らの文学的位置が対極であつた」(『芥川龍之介大辞典』勉誠出版 二〇〇二・七)というように、一様に対極的位置関係として評価する見方が一般的である。

しかし、第一章で述べたように、本歌取り(8)を一技量とした芥川の創作意識を考慮すると、「玄鶴山房」の人物呼称や状況設定と「毒薬を飲む女」をはじめとする「泡鳴五部作」との類似は、単なる偶然とは断言しがたい。泡鳴は一九二〇年に病死するが、彼の後半生は事業の失敗、病、そして女性問題などで波瀾と苦悩に満ち、訴訟問題でも身辺の多忙をさわめていた。晩年の芥川の創作意識上には、そういった泡鳴の実人生とその反映としての作品が少なからず悲痛な共鳴として想起され、芥川は意図的に泡鳴の作品中の人物名を「玄鶴山房」に継承させたのではないだろうか。

## 3 泡鳴からの方法論的継承

芥川の「わが散文詩」(『春服』一九二四・一)に収録されている「玄閑」(『女性』一九二三・一)がボードレルの小散文詩『パリの憂鬱』(一八六九)の「窓」と密接な関係があり、さらにその「玄閑」の「奥の芝居」としての「涙さえ催させる人生の喜劇」が暗澹たる家庭悲劇として「玄鶴山房」に結実するという平岡敏夫の指摘(9)がある。芥川は周知のとおり、ボードレルに始まるヨーロッパ世紀末芸術、特に象徴主義の摂取にはその晩年まで熱心であつた。「玄鶴山房」にも象徴主義の詩人ボード

レールの影響が看取されるのだとすれば、「玄鶴山房」と泡鳴との関連からさらに想起されることとして、岩野泡鳴が一九一三年一〇月にアサー・シモンズの『象徴主義の文学運動』（泡鳴訳は『表現派の文学運動』）を翻訳していたことも暗示的である。一九一三年当時といえば、象徴主義を盛んに論じた第三次「新思潮」のメンバー山宮允とも交流していた芥川だが、大正、昭和期の文壇に多大な影響力をもった『象徴主義の文学運動』とその訳者岩野泡鳴に無関心でなかったことは想像に難くない。

ちなみに「泡鳴五部作」の田村義雄は事業に失敗するが、「玄鶴山房」の後に執筆される「河童」の「僕」も河童の国から戻ってきた一年後、事業の失敗が発端で「或精神病院」に入れられる設定となっている。この作品は生前の泡鳴にも通ずるような窮状にあった芥川の「あらゆるものに対する、就中僕自身に対するデグウから生まれ」（吉田泰司宛書簡 一九二七・四・三）た作品であり、それ自体、泡鳴の作品と成立事情が似ている。次節で述べるように、「河童」では、狂人「僕」の言葉を健常者

「僕」が聞き書きするという二人の「僕」の設定によって河童という想像界と人間の現実界との回路を接続させ、作品のリアリティーをぎりぎり確保した。だが、健常者の「僕」と狂人の「僕」との分裂と同化志向は、「歯車」の「僕」に統合されてしまう。河童の国のように主人公が意識的に紡ぎだされた想像界に親しむのと異なり、「歯車」

の「僕」は関東大震災後の復興しつつあるモダン都市東京という現実界の渦中を彷徨する。そうして、自らに襲いかかる運命に様々な恐怖や不安、怯えを抱く「僕」の眼から見た現実世界が、異様ともいえる狂気性を帯びて直截に描かれていく（10）。ここでは、語り手があたかも主人公「僕」の捉えた主観的世界に沿ってその内面まで全て一体化しているかのように描出する方法がとられている。これは、当時、ドイツを起点として広まった象徴主義の延長上にある表現主義的な手法になぞられてくるが、この「歯車」の方法にも実は泡鳴の影響をみることができるのではないだろうか。

『象徴主義の文学運動』を翻訳した泡鳴はその晩年、一九一七年頃から一元描写論を提唱したことで有名だが、「十日会へ行く。始めてなり。岩野泡鳴氏と一元描写論をやる。」（『我鬼窟日録』 『サイエンス』一九二〇・三）と一九一九年六月一〇日の記述にあるように、芥川は泡鳴と一元描写論について直接論じ合っている。「大正八年度（文芸界）『毎日年鑑』（一九二〇年版）一九一九・一二」の中でも、芥川は泡鳴を便宜上自然主義の範疇に入れたとしつつ、次のように言及している。

泡鳴氏は最近一二年間、殊に目ざましい健闘を続けて来た。氏の活動は思想的並に芸術的に比較的多端に亘つてあるが、差当り問題にする必要があるものは、氏の所謂一元描写論と其理論の实例たる多数の短編との二つに過ぎぬ。一元描写論の要点は、作者が作中の一人物となり切る事が、人生の芸術的再現には、絶対的に必要な条件だと云ふのにある。この一元描写論は、殆ど論理の容喙を許さぬ位、

泡鳴氏の信仰に立脚してゐる観があるが、兎に角氏がこの理論を掲げて、多元的描写の小説家たるトルストイや、ドストエフスキにさへも、痛棒を与へて顧みないのは、一種の壯観に相違あるまい。

泡鳴は「現代将来の小説的発想を一新すべき僕の描写論」（『新潮』一九一八・一〇）において、「一元描写論は内部からすべきであつて、決して単純な傍観の態度を取つてはならぬ。」と主張しているが、語り手が主人公の主観に厳密に密着するこの手法は、ちょうど「歯車」の「僕」の語りの態度と合致している。（ちなみに、泡鳴は同論で一九一八年当時の谷崎潤一郎の作品「小さな王国」を描写方法の悪例として批判しているが、これも晩年の芥川が「文芸的な、余りに文芸的な」で谷崎の作品について批判している姿勢を想起させる。）

「僕」の眼で捉えた世界を忠実に描く「歯車」は、予期せぬ外界の出来事と自己の存在不安との記号的合致に怯える恐怖を赤裸々にかつ病的に描出している点で表現主義的小説といえるが、その語りの方法は「作者が作中の一人物となり切る」ことで「人生の芸術的再現」を可能とする泡鳴の一元描写論をまさに実践したテクストとみることができるのである。

#### 4 晩年の表現意識の問題

泡鳴は先の「現代将来の小説的発想を一新すべき僕の描写論」の結末近くで次のように述べている。

ポドレルの内部的発想法が佛蘭西に生まれて、やがて世界の詩を一新したやうに、この僕の描写論は、わが国の発展につれて。他日必ず世界の小説界を一新せしめるものだと信じている。

こういつた口吻が当時の芥川に「殆ど荘厳な気がする位、愛すべき楽天主義者」といわしめているのだが、この尊大ともいえる泡鳴の一元描写論をやや好意的に解釈すれば、ポドレルの詩に始まる象徴主義を徹底して小説に適応していくと、小説は語りの手法として表現主義的な傾向に至らざるを得ないことを予見していたかにもみえてくる。「歯車」は、まるでそれに応えるかのように、泡鳴の死後、芥川の手によって全文が遺稿として提示される。

既に泡鳴は『神秘的半獣主義』（左久良書房 一九〇六・六）にて、刹那刹那の充実に生命を求めると神祕的存在を写実するのが文芸であり、文芸即人生、現象即神祕であると論じていた。これは多分に象徴主義の芸術思潮に通じる世界観であるが、芥川がその初期から晩年に至るまで、一刹那に立ち上る崇高で至福な瞬間や神祕的な精神状況、凝縮された内的時間などを美的に描出することに専心していたことを想起させよう（11）。「鼻」「奉教人の死」「戯作三昧」「地獄変」「舞踏会」「蜜柑」「秋」「お富

の貞操「雛」など、象徴主義はベルクソンによる生の哲学とも連動しながら、芥川の芸術観と表現意識に多大な影響を与え、諸作品執筆に大きく反映された。「或阿呆の一生」(『改造』一九二七・一〇)の中で「この紫色の火花だけは、凄まじい空中の火花だけは命と取り換えてもつかまへたかつた。」と書き残した芥川であるが、心身の変調と窮状に追い込まれた晩年になって、これまでみてきたように、泡鳴の書き残した作品群と実人生とを「人生の芸術的再現」として少なからず近い存在として意識するようになっていたのではなかったか。

ちなみに、泡鳴の五部作については日高昭二が「五部作の底流をなしているのが『家』への嫌悪」(12)だと述べ、また、鎌倉芳信も「泡鳴の五部作が、当時の社会習俗や倫理の束縛を拒否した刹那主義の实行哲學家、田村義雄をえがいたもの」だとし、さらに泡鳴について「既成社会や既成道徳に対する反発と、余裕ある精神の時代を求める気持ち」(13)を抱いていたことを指摘している。だとすれば「玄鶴山房」の人物呼称を「毒薬を飲む女」などの作品群と類似するよう意図的に設定した芥川は、後に「河童」の世界に描かれる既成制度への嫌悪も含め、当時の読者に対し、虚構世界の中で右のような泡鳴的状况をメッセージとして伝えようとしていたようにさえ思われてくる。ポードレルが一九世紀フランス社会の既成道徳の欺瞞への反抗として『悪の華』その他を世に問うたように、芥川は後年のポードレル回帰だけでなく、既に他界していた岩野泡鳴にも共鳴しつつ、「玄鶴山房」「河童」「齒車」といった対社会意識を込めた作品群を書き上げていったのではなかったか。こうした方法的变化は、第一次世界大戦(及び日本の場合は関東大震災)を経験した作家において、主人公の内情や意識に即してリアルタイムに現況を批評的に捉えるモダニズム的手法の表現意識の問題としても検討する余地がある。

芥川が、宇野浩二だけでなく岩野泡鳴をも「世紀末の悪鬼」(『或阿呆の一生』)にとりつかれた一人に数え上げていたのかどうかは定かではないが、「玄鶴山房」から「河童」「齒車」に至る晩年の芥川の表現意識には岩野泡鳴の実生活や芸術観との関連を推定することができ、少なくとも芥川と泡鳴とが従来いわれているように文学的に「対極」だったとは断定できないのである。(14)

ここには、芥川が晩年になって「話」らしい話のない小説<sup>1</sup>を提唱してきた事情とも一脈通じるものがあるのではないかと思われるのだが、その点については他日、稿を改めて論じたい。

注

- (1) 広津和郎「文芸雑感」『時事新報』一九二七・二・二三
- (2) 室生犀星「芥川龍之介氏の人と作」『新潮』一九二七・七

- (3) 三嶋讓「玄鶴山房」(『國文學』一九八八・五)
- (4) 関口安義「芥川龍之介闘いの生涯」(毎日新聞社一九九二・七)
- (5) この点について、平岡敏夫は「玄鶴山房」(『芥川龍之介作品研究』八木書店一九六九・五)「芥川龍之介 抒情の美学」大修館書店一九八二・一一)の中で「対比を作者はむろん計量していよう。」と指摘している。

(6) 「手帳」(『芥川龍之介全集 第二十三巻』岩波書店一九九八・一)参照。

(7) 塚越和夫「玄鶴山房」(『批評と研究 芥川龍之介』芳賀書店一九七二・一一)参照。

(8) 高橋龍夫「芥川における漱石継承への一視点 「鼻」による 本歌取りの手法から」(『香川大学国文研究』二〇〇〇・九)参照。

(9) 平岡敏夫「或阿呆の一生」その他(『解釈と鑑賞』一九七二・一〇)「芥川龍之介 抒情の美学」大修館書店一九八二・一一)。

(10) これについては、高橋龍夫「齒車」モダンの影を映し出す「僕」(『国文学解釈と鑑賞』別冊二〇〇一・一)参照。

(11) 芥川と象徴主義との関連については、高橋龍夫「芥川龍之介における表現の分水嶺」(『文芸もず』二〇〇三・六)にて簡略に論じた。

(12) 日高昭二「資本文化の表象とテクストの表象 岩野泡鳴から菊池寛へ」(『國文學』一九九八・九)

(13) 鎌倉芳信「泡鳴文学における有情滑稽 霊肉合致をめぐる」(『日本文学研究』一九八一・一)「岩野泡鳴研究」有精堂一九九四・六)

(14) なお、中山弘明は、『第一次大戦の影 世界戦争と日本文学』(新曜社二〇二二・一一)において、岩野泡鳴の「事実と批評

二重生活の弊害」(『第三帝国』一九一四・四)と芥川龍之介の「永久に不愉快な二重生活」(『新潮』一九一八・一一)とを比較しつつ「泡鳴と芥川 このおよそ対極的な存在の中に、共通して現われた思考型こそ重要である。」と述べている点は看過できない指摘である。

二 「河童」「齒車」におけるモダニズムの反照

1 病としての「河童」

晩年の芥川の表現意識を捉える上で看過できないのが「河童」(『改造』一九二七・三)と「歯車」(『大調和』一九二七・六、『文藝春秋』同・一〇)である。ここでは二つの作品における芥川の創作意識を方法的な側面から改めて光を当ててみたい。

「河童」は「玄鶴山房」の翌月に発表された作品である。そのテーマは「玄鶴山房」とも連なり、心身における「病」を表象するテキストでもある。また「歯車」も「僕」の不安や焦燥が生じる精神作用のメカニズムそのものを再現している点では同様である。ちなみに「病」をめぐる芥川自身の記述としては、たとえば中国滞在後の自身の病状を報告する「雑記」において垣間見ることができよう。

最も苦しいは丁度支那へ渡らんとせる前、下の関の宿屋に倒れし時ならん。この時も高が風邪なれど、東京、大阪、下の関と三度のぶり返しなれば、存外熱も容易には下らず。(『病牀雑記』『文藝春秋』一九二五・一〇)

僕の神経衰弱の最も甚だしかりしは大正十年の年末なり。その時には眠りに入らんとすれば、忽ち誰かに名前を呼ばれる心ちし、飛び起きたることも少なからず。又古き活動写真を見る如く、黄色き光の断片目の前に現れ、「おや」と思ひしことも度たびあり。(『病中雑記』『文藝春秋』一九二六・二)

二つめの「病中雑記」では、「歯車」の「僕」の眼に発症する閃輝暗点とされる身体的症例を思わせる「黄色き光の断片」も回想されている。一九二一年の中国滞在(三月〜七月)を転機に芥川の現実認識の深化を論じたことがある(1)が、それに伴い心身の衰弱もきわめていった。第一次世界大戦終結直後から新聞社、雑誌社による作家、画家の海外渡航派遣が盛んとなるが、芥川の得た「病」もそうしたメディアの要請に応え大阪毎日新聞社特派員の立場で渡航したことに起因している。さらに出版社の依頼による『近代日本文芸読本 全五集』(興文社 一九二五・一一)の編集担当の結果、文壇による風聞に繊細な神経が悩まされ心身を痛める結果ともなった。前節で述べたように、芥川の「病」は、遺伝や家庭環境といった個人的事情にとまらず、いわば、社会的因果性に起因した身体的症状だった(2)ともいえるだろう。たとえば第一次大戦後のイギリスにおけるモダニズム文学と精神分析の言説との共振を論じた遠藤不比人の優れた論考(3)は、日本における同時期の芥川文学にも通ずる示唆に富んだものである。また、「河童」においてサミュエル・バトラの『エレホン』(一八七二)の影響を改めて詳細に論じた清宮倫子も、晩年の芥川について「日本文学の宿命をどこまで背負い切れるのかという不安があった(4)と結んでいる。ここでは、芥川の「病」をめぐるこうした同時代言説における精神分析的病理や文化的表象としての論調も念頭に置きつつ、「病」の切り口から「河童」「歯車」を取り上げ、そこに見られる晩年の芥川の創作意識を捉え直してみたい。

## 2 聞き手の「僕」の関心

「河童」は、窮状に追いやられた芥川の「あらゆるものに対する、就中僕自身に対するデグウから生まれ」(吉田泰司宛書簡 一九二七・四・三)たとされる作品である。事業の失敗が発端で「或精神病院」に収容された「僕」(第二十三号)は、一年前に遭遇した河童の国の体験を聞き手の「僕」に語る。ここでは話し手の「僕」とそれを詳細に聞き書きして読者に伝える聞き手の「僕」との二人の「僕」が登場するが、狂人の言葉が健常者が聞き書きするという設定によって河童という非現実的な世界のリアリティーをぎりぎりに確保している。だが、なぜ健常者の「僕」は、精神病院の「僕」の話に熱心に耳を傾けるのだろうか。

僕はかう云ふ彼の話を可なり正確に写したつもりである。若し又誰か僕の筆記に飽き足りない人があるとすれば、東京市外××村のS精神病院を尋ねて見るが善い。

こう綴る「僕」が「或精神病院」をわざわざ訪問して入院中の「僕」に直面することになった経緯は、作品中ではまったく明かされていない。にもかかわらず「可なり正確に写し」てみようとしたのはなぜだろうか。ちなみに、「樗小説」(5)といわれるこの作品がその構図をきわどく保っているのは、冒頭で登場した聞き手の「僕」が最終の一七章において( )の表記による括弧内の注釈で再びわずかに登場してくるからにすぎない。一般的にいって冒頭と結末とを呼応させるためには、結末で聞き手の「僕」が再び前景化し、話し手の「僕」の精神状況を解説して締めくくる形式がふさわしい。その程度のこととは重々承知しているはずの芥川が、結末に向けて聞き手の「僕」の言葉を「( )」内に最小限で押しとどめ、最後は「僕はS博士さへ承知してくれば、見舞ひに行つてやりたいのですがね……」という話し手の「僕」の言葉で結んでしまう。これは芥川の創作方法としては異例で、従来は話の終幕において語り手がそれまでの物語に寸評を加え話を相対化するのが常套手段であった。「第二十三号」という話し手の「僕」を社会通念に沿って狂人扱いするのであれば、聞き手の「僕」は話し手の「僕」に対して多少なりとも異質なまなざしを向けるはずだが、そういった寸評は加えられていない。しかも、( )によって注釈を挿入する用法は話し手の「僕」にも全章にわたって多用され、一七章では二人の「僕」の注釈が併存するために、うっかりすると、二人の「僕」を同一人物として誤読してしまう恐れさえ感じられる。聞き手の「僕」が話し手の「僕」へと心理的に同化しつつある事情を露呈しているようにも受け取られる。

そもそも、精神病院の「第二十三号」を「可なり正確に写し」し出すとする行為そのものに、聞き手の「僕」には「第二十三号」に対して強い関心があったと考えるのが自然であろう。ここには狂人への関心と、狂人の語ることに對する共感が介在して



いたはずである。おそらく、聞き手の「僕」は、他の誰よりも話し手の「僕」に多大な関心を抱いており、だからこそ、わざわざ「或精神病院」まで行って世間的には狂人とされる話し手の「僕」の話を「可なり正確に写し」、しかも手記のような形で世間に公表しようとしたのではないか。そうして、世間的には説明のつかない（あるいは誤解されやすい）行為だからこそ、冒頭で聞き手の「僕」は唐突に「第二十三号」という若い男の話を語りだす。あるいは、世間的な体裁などを考慮する余地もないほど「第二十三号」の話に惹かれていたために、取材の経緯を書くこともしなれば、結末で話し手の「僕」に同化しそうにさえなっているのだともいえる。とすれば、そういった聞き手の「僕」の無防備ともいえる設定をしたこと自体、芥川が「第二十三号」の精神状況や話の内容に共感を抱きつつ執筆していたことが容易に想像できる。自らも河童の絵を描くほどに河童に親しみを抱いていたからこそ、芥川は自らの心身の衰弱による精神的な危機的状況を親しむる河童に託したのだともいえる。

だが、小林洋介が「大正から昭和初期にかけては、鋭敏な感受性や正義感ゆえに、社会の矛盾や人間の醜悪さに耐え切れずに、狂気へと追いやられた」と信じられた「狂人」の手記が広まった時代であった（6）と指摘しているように、「第二十三号」に向けられた聞き手の「僕」の関心と共感は、芥川自身の個人的な状況だけに還元しうる問題ではない。ここには一九二〇年代のいわば「狂気」言説との文脈的な関連性を観る必要があると思われる。例えば、野口という芥川らしき登場人物を配する内田百閒の「山高帽子」（『中央公論』一九二九・六）では、主人公の青地も野口も「狂気」と健常との境界線の不明瞭な日常を心身の変調も含めた心象的空間の中で描く方法を試みている。一柳廣孝は「大正期の文学をめぐる動向は、同時代の「無意識」表象の分析対象にふさわしい。事実、文学は昭和初期のフロイト・ブームを煽動するにあたって、重要な役割を果たしていた」（7）と述べているが、こうしたフロイトの精神分析や「無意識」の日本における受容も、狂気言説と密接に関連している。さらに田口律男は「芥川の時代は、法制度のレベルに於いても、医療制度のレベルに於いても、狂気（精神病理）の意味づけもしくは認識論的布置が、確実にシフトしていった時代」であり、「放置から隔離・監禁へ、私宅監置から精神病院へ、そしてなによりも狂気（精神病理）そのものが、法や国家に支えられた近代医学によって治癒すべき「病氣」の対象として認識されていく転換点であった」（8）と指摘しており、当時の制度的側面からのアプローチも見逃すことはできない。

このように「河童」は芥川の精神（分裂）的な危機の反映として観るだけでなく、同時代の社会的潮流との関連性にも目を向ける必要がある。「僕」が「第二十三号」に執拗な興味を抱くスタンスそのものが、当時において「狂気」に関する言説に馴染んでいた読者を想定した設定ともいえるのである。

### 3 『カリガリ博士』との関連性

「河童」における話し手の「僕」は、人間界よりも河童の国（想像界）のほうがまだ生きやすかった。河童たちはいずれも彼に対して正直で友好的であり、しかも人間界では宿命的であるはずの誕生さえ胎児自身で選択できる。そしてなによりも「人間である」と云ふ特権の為に働かずに食つてゐられる「平和な世界なのである」（実際、彼は人間界で事業に失敗した後、河童の国へ「帰りたい」と思いつく）。だが、聞き手の「僕」と話し手の「僕」との分裂と同化志向は、とうとう「歯車」の「僕」に統合される。「歯車」において、避暑地から震災後のモダン都市東京に赴く「僕」が不安や焦燥に苛まれる対象は、「河童」の世界で擲擲されていた一九二〇年代の日本社会に対応しよう（「河童」と「歯車」の方法には検閲への配慮も想定されよう）。もっとも、家庭環境や社会状況、経済問題などに精神的に追い詰められていく物語は、前節で取り上げた岩野泡鳴「毒薬を飲む女」（『中央公論』一九一四・六）や広津和郎の「神経病時代」（『中央公論』一九一七・一〇）、谷崎潤一郎の「小さな王国」（『中外』一九一八・八）、佐藤春夫「田園の憂鬱」（『中外』一九一八・九）など、大正期にはいくつも描かれている。しかし、次節で取り上げる「屋敷楼」（『婦人公論』一九二七・三）において、眼に見えるものへの不確かさとそれを捉える「意識の闘いの外」の潜在的な不安をも描いたり、外界と内界とのいわれなき符合への怯えによる実存の不安や恐怖といった精神状況そのものをモダン都市の渦中で徹底的に露呈させた「歯車」のような作品は少ない。

もともと芥川の触れてきた芸術思潮は、これまで述べてきたように、世紀末芸術、特にボードレールに始まる象徴主義であった。象徴主義は、一九世紀物質主義に対する人間性の快復として、外界における眼に見えないものを人間の鋭敏な感覚や崇高な精神に照応させ言語や絵画あるいは音楽によって美的に表現するだけでなく、それが宇宙の神秘や神の摂理、生と死の秘密を解く鍵に到達する確信をも秘めているという主観的営為でもある。だが、ドイツ表現主義が象徴主義の落とし子として第一次世界大戦前後の社会的不安の告発へと変容したように、日本でも「世紀末」とされる時期（9）を過ぎた一九二〇年代には、シュールレアリスムやキュビズムなど前衛芸術思潮の流行の影で象徴主義の神話はすでに崩壊の危機にあった。神的秩序を念頭において外界と内界との交感という調和的志向性は、日本において神なるものの原理的不在に加えプロレタリア文学の勃興や関東大震災とその前後の社会変動に浸食されつつあり、文壇の煩雑な事情に巻き込まれ個人的にも家族問題や女性問題などの悶着に煩わされた芥川にとつて、眼に見えないものによる外界と内界との照応を標榜する感性は、かえって不安と焦燥に苛まれ、識閥の外の得たいの知れない不気味さに出会わざるを

得ない。(10)

ちなみに、ドイツ表現主義映画として画期的作品とされる『カリガリ博士』(ロベルト・グイーネ監督 一九一九)が日本で公開されたのは、芥川の心身の不調の契機となる一九二一年(11)であった。異様な舞台や演技などで不安と混沌の内的イメージを強烈に主観描写したこの作品は、ハンス・ヤノウイツとカール・マイヤーとの共同執筆による原作では、眠り男を操って殺人事件を引き起こすカリガリ博士の狂暴性を描くことで暗に第一次世界大戦を背景とした国家権力の弾劾を意図したとされる。しかし、ロベルト・グイーネによる映画化の段階ではプロローグとエピローグが加えられ、カリガリ博士の所業はすべてフランシスという狂人が精神病院で語った妄想にすぎなかったという構成に改められてしまった。そうした経緯の詳細を論じているジークフリート・クラカウアーは、「オリジナル・ストーリー」が権威の本質的な狂気を暴露した」のに対して、フランシスの回想形式を取り入れた映画のほうは「正常だがやつかいなある個人を気が狂っていると宣言し、精神病院に送りこんでしまうという使い古された型」に墮したとし、原作の「革命的なストーリー」にある「本質的な意図を、逆にしてしまわないまでも、曲解させる」(12)ものとなったと指摘している。とはいえ、精神病院内で隣人に向けて語られる奇妙な体験の回想自体は原作における告発の意図を伝えており、そうした狂人の妄想の枠内に異様な物語が配置されるという構図自体、「河童」の方法をすぐに連想させよう。加えて、精神分析医として登場するカリガリ博士に狂人扱いされてしまうフランシスの妄想に国家権力批判が内包されている点も、「河童」の世界に一九二〇年代の日本社会が揶揄される点と通底している。谷崎潤一郎や佐藤春夫も関心を抱いた(13)が、芥川自身、「更にずつと近い頃の記憶はカリガリ博士のフィルムである。」(「野人生計事」『サンデー毎日』一九二四・一)と言及しており、「河童」執筆時に多少なりとも方法的に意識された映画だったのではないかと推測される。

そうだとすれば、「河童」において「第二十三号」という狂人に関心を示す「僕」を設定したこと自体、世間的には早期性痴呆症という病 によって狂人として囲われてしまうような存在者からの社会的不安の告発をも意図していたことは想像に難くない。ちなみに、第一次世界大戦後の現実の不安や恐怖を告発するために、むしろ非日常的な世界や主人公の内的世界、あるいは夢や空想などの「無意識」の領域のイメージを駆使するのは、欧米のモダニズム文学に共通する手法でもある。

そうした社会的告発を意図した「河童」自体を執筆しつつ、モダン都市を彷徨する小説家の「僕」が主人公として登場する作品が、「歯車」である。「歯車」は「河童」のように夢や妄想の力を借りず、日常の中で予期せぬ外界の出来事と自己の生の存在不安との記号的合致に怯える恐怖を「僕」の精神状況に沿って赤裸々に描出しており、

カフカを想起させるような表現主義的小説の完成形ともいえよう。

#### 4 「歯車」の虚構性

「河童」を発表した一九二七年三月には、既に「歯車」の五章までを脱稿しつつあった。その書き出しは次のようである。

僕は或知り人の結婚披露式につらなる為に鞆を一つ下げたまま、東海道の或停車場へその奥の避暑地から自動車飛ばした。

「東海道の或停車場」とは、一般的には神奈川県東海道本線藤沢駅とされ、「その奥の避暑地」とは、鵜沼海岸とされている。芥川龍之介自身、健康状態の悪化の療養も兼ねて一九二六年四月二日に鵜沼の東家旅館に滞在して以来、結局その年の年末まで鵜沼を主な生活の地としていた。もともと結核などの病気の療養を主目的として開かれた湘南の海岸は、明治末期からは別荘地や海水浴場へと変貌を遂げつつあり、大正末年の頃には多くの文人も訪れる場所となっている(14)。滞在当时の芥川の書簡には「鵜沼に一月ある間の客の数は東京に三月ある間の客の数に匹敵す。」(佐々木茂索宛書簡 一九二六・六・一)という文面も見られる。なお、鵜沼の家は翌一九二七年三月まで借りていたが、年が明けてからは「レエン・コート」と「復讐」にも描かれているように、義兄西川豊の鉄道自殺とその後始末などに追われ、再び鵜沼で生活することはなかった。

このように見ると、「歯車」の「僕」は、芥川龍之介自身の分身として、事実在即した作品のように思われてくるが、芥川が当時結婚披露式のために鵜沼から出向いた形跡はない。また、各章に脱稿の日付が付されているが、その数字を信用しつつ芥川の年譜と照応すれば、語り手の「僕」と芥川の居場所とが乖離しているのは明白となり、明らかに虚構意識によって創作されていることがわかる。なお、「この話は、「僕」が「奥の避暑地」から東京の「或ホテル」へ出て来て、その周辺 新橋、青山、銀座、日本橋付近 を彷徨し、そうしてまた「奥の避暑地」へと戻って行く構図を配している。「或ホテル」滞在中の、「復讐」から「五 赤光」までの末尾の日付が連続していることから、あたかも芥川が実際に「或ホテル」で毎日一章ずつその日の出来事を書き綴ったかのような錯覚を読者に抱かせるが、「歯車」の時空的要素は、あくまでも「僕」の行動と作品世界との関係によってはからなければならない。

改めて冒頭に着目すると、なぜ主人公の「僕」は「奥の避暑地」から「自動車を飛ばす」のか、といった疑問が生じる。この書き出しは最終章「六 飛行機」の書き出しと呼応しているが、そこでも「僕」は郷愁にかられて帰宅を思いつき、その日のうちに「自動車を飛ばし」て帰宅する。東京と「奥の避暑地」とは、自動車や東海道線の乗り継ぎ時間を考慮すれば最短所要時間がある程度計算できる距離にあり、ぎりぎ

りまで出発しなくとも直行を可能にするアクセスを「僕」は駆使している。案の定「僕」は汽車が「或る郊外の停車場」に着くと、迷わず省線電車に乗り換える行為をしている。「僕」は「或ホテル」に行く最短時間のルートを周到に利用していく。ちなみに日本における自動車の保有台数は一九二六年当時で約四〇〇〇台とされ、関東大震災後に交通機関としての価値が認識されたことにより震災以前の四倍近くに激増している(15)。「自動車飛ばし」して「奥の避暑地」と「或ホテル」とを往還する設定自体、主人公が震災後の時流に沿ったモダンな回路に乗っていることを意味しており、いつでも都会生活者に帰還できる「僕」には、都会と田舎との明瞭な境界線は存在していない。

実際、それを「僕」が期せずして体感するのは「六 飛行機」の場面であった。「或ホテル」から帰宅して「二三日は可也平和に暮らした」「僕」も、「翼を黄いろに塗った、珍しい単葉の飛行機」に脅かされる。石川啄木が日本に登場した飛行機を「見よ、今日も、かの蒼空あをぞらに／＼飛行機の高く飛べるを」(『飛行機』、『呼子と口笛』東雲堂書店 一九一三・五)と詩によんだのは一九一一年六月のことだが、一九二三年には東京 大阪間に定期航空が開始されている。モダンという名のもとに都市を中心同心円上に拡大していく現代文明は、飛行機によってこの「奥の避暑地」にも迫っていた。そうして「僕」の脅える飛行機が、民衆を巻き込んだ悲惨な戦争の主役となり、まさにこの世を「地獄」と化していくのは、わずか一〇数年後のことである。「歯車」が決して「僕」個人に閉ざされた小説ではない所以である。

ところで、レオン・コウトと冬のアンバランスは「僕」の抱く不審として語られるが、そういう「僕」自身、冬にもかかわらず鵜沼海岸らしきこの地を「避暑地」と表現する。夏に都市生活者が退避する場所として名付けられた避暑地は、明治以降に西洋人によって「発見」された極めて近代的、特権階級の領域である。したがって、原稿料でなんとか「或ホテル」の滞在費をまかなうような「僕」が「避暑地」と呼ばれる場所にいるかぎり、そこが流行りの都市文化に浸食されると同時に大衆化していくのは宿命であるともいえる。当然、「僕」にとって都市が「地獄的」な存在であるならば、それに付随して「奥の避暑地」も「罪悪や悲劇」の蔓延する「世の中」となるであろう。近代化の範疇では都市と「避暑地」とは地続きのトポスなのである。もちろん「僕」は無意識の領域で既にそれに気づいている。「三夜」の「僕」の夢の中に登場する松林は妻のいる避暑地らしいが、そこには人工的な「或プール」が介入している。(事実、今日の鵜沼海岸にはプールガーデンが横たわっている。)したがって、避暑の意味のない時節の「避暑地」は、「僕」にとって避暑ならぬ避現世にはなり得ない。

5 モダン都市と「或ホテル」 「たね子の憂鬱」との相似形  
芥川は「都会で」(『手帳』一九二七・三・五)のなかで、次のように書いていた。

何かものを考へるのに善いのはカツエの一番隅の卓子、それから孤独を感じるのに善いのは人通りの多い往來のまん中、最後に静かさを味ふのに善いのは開幕中の劇場の廊下、……

いずれも、喧騒に包まれた雑踏や密集する都市空間の中に相対的に個を意識出来る場である。さながら現代に直結する都市生活者の心地よい孤独を享受しているようだが、「歯車」の「僕」は都市のどこにいても安住することはできていない。「或ホテル」の廊下は「監獄らしい感じ」を与え、「道の沿った公園の樹木」は「ダンテの地獄の中にある、樹木になつた魂」を思い起こさせ、「退避」したカツエの「一番奥のテエプル」でもナポレオンの肖像画に自己の運命を連想して調和は破られ、次々と「僕」に不安や脅え、危機感をもたらしってくる都市のファクターは、しかしながら、いずれも都市生活者に快適と便利とセンスとを満たすモダンな人工物である。

実際、「或ホテル」を頂点とした東京の最先端の区域が「歯車」の舞台である。先述したように、「僕」は「奥の避暑地」から周到に交通手段を駆使して「或ホテル」の結婚披露式に直行し、そこに宿泊する。既に信時哲郎が指摘(16)するように、当時、関東大震災後の会場確保の問題も絡み、ホテルが結婚式の会場としてクローズアップされていた。ちなみに「或ホテル」を帝国ホテルと想定すれば、当時、それは膨大な建設費をかけて建築されていた。関東大震災当日に竣工披露式が開かれ大地震にも耐えたのは有名な話だが、設計したライトは工事費用がかかりすぎた責任を感じて、竣工前に帰国してしまつたというエピソードが残っている。いわば贅沢の極みを象徴するような建物に「僕」は取り込まれている。

「たね子の憂鬱」(『新潮』一九二七・五)でも、帝国ホテルの結婚披露式に夫に付き添うたね子が、洋食の作法に病的な不安を感じる話が描かれる。「歯車」が「僕」という一人称による自意識の世界が展開され最後に妻の一言で打ちのめされるのに対し、「たね子の憂鬱」では一女性の不安が会社勤めの夫との関係でもたらされる点で両者は相似形をなす。

芥川の『手帳 八』(17)の、「洋食のくひ方を苦にし neurasthenia になる。式に出て洋食を食ふ。なほ。愈くひたくなる。食ふ機会なし。」というメモ書きでは、単にアイロニカルな状況だけが想定されたが、作品では「河童」に通じる近代文明の中で個人の不安が、日常の一コマに女性の感性の側から表出されている。夫の会社勤め、家庭に無縁な洋食の食べ方、震災後の不景気、石や煉瓦造りのホテル、当時散見された発狂記事、夢に出る轍死など、妻を憂鬱にする材料は全て急激な社会変化の影響下にある。一方、長火鉢や食堂の男、田舎と母などはたね子に旧来馴染みあるものとし

て描かれる。冒頭で出社間際の夫は妻の眉しか見ず、結末でも出社間際に眉毛の残る不気味な夢を語る妻を真剣に相手しない。外（近代の側）にいる夫は、内で病む妻の狂気間際の感性の怯えに気づかない。眉形のおぼろの浮くぬるい番茶は、第一次世界大戦と震災を経た後の復興するモダン都市の中で、憂鬱を抱きつつ自意識に閉塞するしかない無援な個人の宿命を象徴するかのようである。

たね子がホテルに鼠を感じる錯覚や式後に見た汽車に飛び込む夢は、急激に展開していく都市化、西洋化に対する神経的、生理的な不安を暗示しているともいえる。その一方で、晚餐の帰途、無精髭を伸ばした「シャツ一枚の男」が横町で酒を飲む様子を軽蔑しつつも自由を羨望し、さらに「しもた家」の通りにしみじみと「生まれた田舎」を思い出すシーンは印象的である。「歯車」において列車に乗り遅れた「僕」が上り列車を待つために入った停車場前のカフェも、粗い格子の「オイル・クロオス」や薄汚いカンヴァスや「地玉子、オムレツ」という紙札が「僕」に「東海道線に近い田舎」を感じさせていた。汽車に乗り遅れたがゆえに甘受できたそのゆとりは東京に近づくにしたがつたね子同様に病的な不安や恐怖に変容し、それは二度と溶解しない。「杜子春」（赤い鳥一九二〇・七）の主人公とは違って、もはやモダン都市に象徴される「ソドム」的な営みに触れた「僕」に安住の場所は与えられない。

## 6 モダンの影を参照する「僕」

「鉄道」、「自動車」、「或ホテル」、「ビルディング」、「タクシイ」、「カフェ」、「レストوران」、「バー」、「丸善」そして「避暑地」など、「僕」は都市のあらゆるファクターをモダンなものとして巧みに享受する。それだけではない。冒頭から書き込まれるディテールは、「ラヴ・シイン」、「西洋髪」、「ナイフやフォーク」、「シヤンパン・バーニユ」、「タイプライタア」、「エナメル」、「アスファルト」、「一時的清教徒」、「仏蘭西語」、「ウイスキー」、「マンドリン」、「色硝子のランタアン」、「自動車のタイヤアに翼のある商標」、「新教徒」、「エア・シツプ」、「レグホオン種の鶏」、「西洋家屋」、「自動車のラディエター・キャップ」など、欧米から輸入された舶来品や文化に関連するものばかりである。外国の地名や人名も「巴里」、「仏蘭西」、「ベルリン」、「ライプツィヒ」、「マドリッド」、「リオ」、「サマルカンド」、「亜米利加人」、「外国人たち」、「独逸人」、「瑞典人」が登場し、「All right」、「Tantalus」、「Inferno」、「Mole」、「la mort」、「Doпельenger」、「Black and white」、「Bien...」、「le diable est mort」などと英語フランス語、ドイツ語の原語がアルファベットで綴られてもいる。さらに、西洋文学に関しては「トルストイの Polikouchka」、「タンテ」、「希臘神話」、「ストリントベルグの「伝説」、「マダム・ボヴァリイ」、「聖子ヨオチ」、「ナボレオンの肖像画」、「アナトール・フランスの対話集」、「メリメエの書簡集」、「親和力（ゲート）」、「ベエトオヴェ

ンの肖像画」、「テエヌの英吉利文学史」、「ベン・ジヨンソン」、「基督」、「牧羊神」、「ドストエフスキー」、「罪と罰」、「ラスコルニコフ」、「古代の希臘人」、「オレステス」、「カラマゾフ兄弟」、「イヴァン」、「モオパスサン」などと続々と登場する。こうしたディテールは全て「僕」が過ごす数日間の日常において、東京と「奥の避暑地」で遭遇したりイメージしたものと描写されている。しかもこれらは、外界と「僕」との認識関係には通常とは異なる連関性が喚起されており、「僕」の異質な精神を表象する仕掛けともなっている。こうした結びつきについて、田口律男は「指向対象としての現実のモノ・コト・ヒトを指し示していたエクリチュールが、安定した契約関係を破棄して、無軌道な増殖を開始してしまう。つまり、ある言葉が、通常結びつかない別の言葉を呼び寄せ、規範的な意味関連の磁場を破壊してしまう」とし、「僕」を次第に自明性・日常性から引き離していく（18）と鋭く指摘している。だが、ここで注意したいのは、そうした「安定した契約関係を破棄」する「モノ・ヒト・コト」としての対象が、ほぼ全てモダンの意匠、欧米由来の文化や文物、ひいては直接的に外国人名や外国語、そしてキリスト教やギリシャ神話に連なる西洋文学であることなのである。ここには、端的にいえば、近代化、西洋化の最先端を指標するモダニズムをレトリックなしに直に列挙することで、モダニズムとしての精神文化における緊密な関係性をその都度想起、確認しつつ、同時にそこに亀裂を生じさせ関係性の解体を企図しようとする「僕」の潜在的な志向性を見出すことができるのではないだろうか。「レエン・コオト」の男が終始「僕」に付きまったり、他人が「第二の僕」を見かけたりするのも、モダンなものからの乖離と関係性の解体による象徴的な死を意味しているとも考えられる。「レエン・コオト」は第一次世界大戦時の塹壕戦のためにバーバリーが製作した軍用コートが戦後に一般に普及したもの（19）であり、戦死のイメージも連想させる舶来品でありながら時季外れの衣装として描かれ、「第二の僕」を見た「亜米利加の映画俳優になつたK君の夫人」も「或隻脚の翻訳家」も各々、欧米芸術と日本とをまたぐ関係性として表象しつつ「夫人」や「隻脚」として片方の欠落した不完全な存在として設定されている。「或ホテル」で「僕」が「僕の影」と向かい合い「死は或は僕よりも第二の僕に来るのかも知れなかつた」と連想するのも、直接的に身体の死を意味するのではなく、小説を書く側の「僕」が表現者の「僕」として承認しうる立ち位置からのバランスの喪失、モダンなものを「人工の翼」として全身にまとう「僕」の精神基盤からの自己解体の危機感、不安感を表象しているのだともいえる。

## 7 「詩的精神」の営為

だが、そうした自己解体の危機を切迫した不安として表象するためには、関係性が破壊される瞬間瞬間を常にリアルタイムに敏感になぞる鋭利な感性の介在が要請され

よつ。そうでなければ日常との関係性の崩壊時に罪悪感に苛まれたり「地獄」に脅えたるすることもないはずである。いわば日常性と自己との乖離を鋭敏に看取するがゆえにもたらされる「河童」の狂気や「歯車」の不安は、それらを享受する主体自体のデリケートで敏捷な観察眼や審美眼、あるいは批評精神や倫理観と表裏一体の現象なのである。小林洋介が「近代社会は、健康者には見えない事象を見てしまう人々を科学的に診断することで、彼らを幽閉し、社会にとって不要な者としてその存在意義を否定し、排除してきた」とし、「人間(人間社会)の醜悪さは、一部の過敏な人間を狂気へと追いやり、妄想を抱かせてしまうほどに深刻なものなのだ」(20)と指摘しているように、「河童」や「歯車」の「僕」は、「過敏」ともいえる見える者感じる者にしか看取され得ない世界に生きる存在として描かれている。個人の心理的な地獄が普遍的次元にまで高められたムンクの「叫び」(一九一三)が二〇世紀の到来を予兆していたとされるように、資本主義や戦争、社会制度といった近代社会の変動の渦中に生きる芸術家にとって、「善く見る眼」と「感じ易い心」(「文芸的な、余りに文芸的な」『改造』一九二七・四六・八)とは、不安や焦燥、ひいては狂気という芸術家の不幸な病を誘引する契機にもなってしまう。

ここで改めて両作品の「僕」の狂気と自己解体の現場を描出した作家としての芥川に立ち返ってみれば、ロマン主義からモダニズムへ、象徴主義から表現主義へと、芸術思潮を受容し自ら常に表現者であり続けたその豊富な才穎と磨かれた感性とが備わっていたればこそ、狂気や不安の実践者を描き切れたのだといえよう。それは、一言でいえばモダニズムの渦中に近接しつつ、同時に「善く見る眼」と「感じ易い心」によってモダニズムを相対化するスタンスである。そして、そのスタンスを支えているのが、芥川の主張した「詩的精神」といえよう。「河童」や「歯車」において日常性との亀裂を反映する「僕」の鋭敏な感応は、「詩的精神」の律動に負っている。安藤公美は「詩的精神」の説明し難さを「視覚的な比喻や、触覚的なイメージとして、感覚的表現に頼らざるを得ない」(21)と指摘しているが、だとすれば、芥川という表現者がモダニズムを通して究極的に描こうとしたものは、自己と世界とが対峙する仕方としての、テクストから立ち現れてくる「詩的精神」の捉え難い相貌そのものだとはいえるのである。

芥川は、学生時代に親友の恒藤恭に宛てた書簡の中で、「此頃になつてほんとうに『一水の絵がわかりかけたやうな気がする。さうして之がすべての画に対するほんとうの理解のやうな気がする。もつと大胆に云えば之がすべての芸術に対するほんとうの理解かもしれないと思ふ』と綴り、さらに次のように書き送っていた。

世の中にはいやな奴がうざやある。そいつが皆自己を主張しているんだからたまらない。一体自己の表現と云ふ事には自己の価値は問題にならないものかしら

「ゴッホ」は「己は何を持つてゐるか世間にみせてやる」とは云つたが、「どんなに醜いものを持つてゐるかみせてやる」とは云はなかつた(一九一四・一一・三〇)若き芥川が主張する「芸術に対するほんとうの理解」は、「自己の表現」における「己は何を持つてゐるか」という「自己の価値」は、晩年に提唱する「詩的精神」に通底している。ゴッホの画を介して「醜いもの」を顕示する者への蔑視とゴッホの表現者としての崇拜に近い共感、その晩年に至るまで一貫していた。人間が自然(外界)と対峙する際の繊細で美的な対峙の仕方そのものを言語表現を通して開示する「詩的精神」の営為は、読者に人間と自然との関係を調和的、倫理的、美的に結ぶ道標を提示することでもあるのだ。そうした自己と世界との関係性そのものを映し出す鏡としての表現営為が「詩的精神の浄火」(「文芸的な、余りに文芸的な」)であるとすれば、次節で取り上げる『婦人公論』に掲載された「厩気楼」はそのプロセスの一端を一般読者に向けて実演した作品であるともいえよう。

「河童」や「歯車」が「小説のパラダイムそのものを内部から脱構築しようとするところに構想されていた」(22)のだとすれば、それは単なる「脱構築」(「絵画の破壊、小説の破壊としてのデストラクション(destruction)ではなく、外界と感応する「詩的精神」の営為を実践することで新たな創造の可能性を暗示する「デストラクション」(23)に相当するものではなかつた。プロレタリア文学、通俗小説、多種多様な芸術思潮と主義がノイズのように行交つた一九二〇年代、そして政治と時局が国内外で大きく動揺していた時期、さらには大震災による都市の壊滅と再建の時期、「詩的精神」に立ち返る言説を独り静かに語り続けた芥川龍之介という表現者は、芸術、政治、人災等、「河童」から逆照射された近代社会、「歯車」で忌避される「恐ろしい人生を隠した雑色のエナメル」の基底に、表現者としての思想と態度における未創造への帰還に潜在しうる人間の可能性、モラルと精神からの新たな創造の可能性を究極的な創作のスタンスによって実践しようとしていたのではなかつたか。「詩的精神」による「話らしい話のない小説」を指標に「出来るだけ筋を省いた、空気のやうな自由な芝居」や「唯筋らしい筋のない小説や芝居」(『演劇新潮』一九二七・三)を標榜した芥川は、当時流行した建築やデザインに代表されるモダンな構築美、構造美とは対極にある「未創造の状態」(24)としての純粋性に着目したのだと思われる。

注

(1) 高橋龍夫「芥川龍之介の中国旅行とその後」(『稿本近代文学』一九九〇・一一)

(2) これについては、関口安義「芥川龍之介 闘いの生涯」(毎日新聞社一九九二・七)の「第七章 病」に詳しい。

- (3) 遠藤不比人『死の欲動とモダニズム イギリス戦間期の文学と精神分析』(慶應義塾大学出版会 二〇二二・二)
- (4) 清宮倫子『ダーウィンに挑んだ文学者 サミュエル・バトラーの生涯と作品』(南雲堂 二〇二〇・二) 参照。なお、「河童」の典拠としては、他にスウィフト『ガリバー旅行記』、「エレホン」の影響を受けたウイリアム・モリスの「ユートピア便り」も挙げられる。
- (5) 平岡敏夫「河童の構造」『芥川龍之介 抒情の美学』大修館書店 一九八二・一一)
- (6) 小林洋介『^狂気^と^無意識^のモダニズム』(笠間書院 二〇一三・二)。小林は、健康者の「僕」の存在について、「第二十三号」が「河童の国の物語を妄想してしまつほどの^狂気^へと追いやられてしまった切実な背景を訴えようとしている」とも指摘しており、時代背景の中に「河童」を位置づけている。
- (7) 柳廣孝『無意識という物語 近代日本と「心」の行方』(名古屋大学出版会 二〇一四・三)
- (8) 田口律男「芥川文学に於ける狂気とモダニズム ストラテジーとしての病」(『日本近代文学』一九九七・五)
- (9) 饗庭孝男『日本近代の世紀末』(文芸春秋 一九九〇・一〇)による。
- (10) この点については、高橋龍夫「芥川龍之介における表現の分水嶺」(『文芸もず』二〇〇三・六)にて象徴主義受容の問題としてふれた。
- (11) 中沢弥「影たちの街 カリガリスムと日本」(『柳廣孝・吉田司雄編『幻想文学、近代の魔界へ』青弓社 二〇〇六・五)によれば、「カリガリ博士」は一九二一年五月一三日より浅草・キネマ倶楽部で日本公開されたが、それに先立ち四月二三日から『眠り男』のタイトルで横浜のオデオン座にて一週間、先行上映された。中沢は横浜のチラシに表現主義についての解説があることから、「怪奇映画や恐怖映画としてではなく、芸術性に力点を置いて宣伝された」としている。
- (12) ジークフリート・クラカウアー 丸尾定訳『カリガリからヒトラーへ』(みすず書房 一九七〇・一一)
- (13) 谷崎潤一郎「最近の傑出映画『カリガリ博士』を見る」(『時事新報』一九二二・五・二五 二七)、及び、佐藤春夫『カリガリ博士』を見て(『新潮』一九二二・八)参照。
- (14) この経緯については、高三啓輔「鶴沼・東屋旅館物語」(博文館新社

一九九七・一一)に詳しい。

- (15) 日本自動車輸入組合監修『外国車ガイドブック』(日刊自動車新聞社 一九八〇・一一)
- (16) 「銀ぶらする僕」「歯車」における視線をめぐる(『山手国文論巧』一九九五・三)
- (17) 藤沢市文書館所蔵。一九二二年、大阪毎日新聞社発行、上下一四〇mm、左右七〇mm、右開きの手帳。『芥川龍之介全集 第二十三巻』(岩波書店 一九九八・一)の「後記」には、「一九二四(大正一一)年から晩年にかけて記された」とある。
- (18) 注(8)参照。
- (19) 池田孝江「レインコート」(改訂新版『世界大百科事典』平凡社 二〇一四・一二)
- (20) 注(6)参照。
- (21) 安藤公美「芥川龍之介 想念のピンポンを弄ぶ カンディンスキーと詩的精神、「追憶」のモダニズム」(『文学』二〇一一・一)
- (22) 注(8)参照。
- (23) 序論で取り上げたように、丹治愛「モダニズムの詩学 解体と創造」(みすず書房 一九九四・五)の「イントロダクション」において、丹治は、モダニズムの定義としてシモーヌ・ヴェーユの提唱する「ディクリエーション」が、近年の各モダニズム論において、「いまやモダニズムを定義しようとするさいの、いわばキーワード化している」ことを指摘している。
- (24) 注(23)参照。

### 三 「屋気楼」論 表現主義的世界

#### 1 屋気楼という共同性

前節まで見てきた「玄鶴山房」「河童」「歯車」「たね子の憂鬱」といった一九二七年に発表された一連の作品群は、近代都市における不安、病、狂気、死の予感など、欧米の同時期のモダニズム文学に通底するテーマが炙り出されている。しかし、「玄鶴山房」(全章)の翌月に「河童」とともに発表された小説「屋気楼」(『婦人公論』一九二七・三)は、そうした一連の作品とは趣がやや異なっている。

冒頭で、「この間の新聞に出てゐた写真とそっくりですよ。」と語られる鶴沼の屋気

楼は、平岡敏夫の実証で確認された(1)ように、一九二六年一月二七、二八日付『東京朝日新聞』で紹介され、同二九日付『大阪朝日新聞』にも掲載されたことから、当時の新聞読者を中心に全国的に知られた現象である。もちろん、当時、偶然にせよ、鵜沼海岸で実際に厩気楼を観たものも少なくなかったであろう。とすれば、鵜沼に顕れた厩気楼は、個々人の幻覚や錯覚といった狂気や死の予感に至る主観的な性質のものではなく、新聞記事によって共有されるほどに、誰もが同時に認知し、運が良ければ実際に目の当たりにすることのできる客観的な存在だといえる。

芥川龍之介が自己の作品内で厩気楼の描写を取り入れた早いものに、「偷盗」(『中央公論』一九一七・四)がある。

さつきまでは眼の下に黒く死人のほひを感じてゐた京の町も、僅の間に、つめたい光の鍍金(めっき)をかけられて、今では、越の国の人が見ると云ふ厩気楼のやうに、塔の九輪や伽藍の屋根を、おぼつかなく光らせながら、ほのかな明るみと影との中に、あらゆる物象を、ぼんやりとつつんでゐる。

これは、夏の夜、沙金一味が藤判官の屋敷を奇襲に出た後、阿漕だけが羅生門の楼上に佇み、臆気な月明かりの下で「遠い所を見るやうな眼をして」今まさにこの世に生を受けようとする胎児を抱えながら「現ながらの夢」を見ている場面である。眼下に見下ろす京の町で展開される血みどろの襲撃や沙金の思惑、太郎と次郎の確執など地上的な修羅とは無縁であるかのよつに、「中天(なかつら)に上つて行く」月明かりが京の町の屋根を厩気楼のようにぼんやりと浮き上がらせ、そこで母になる喜びを抱く阿漕は「人間の苦しみを忘れた、しかも又人間の苦しみに色づけられた、うつくしく、傷しい夢」を見る。厩気楼は、俗世とは無縁の「うつくしく、傷しい夢」と照応している。

「侏儒の言葉」(『文芸春秋』一九二三・一―二五・一一)では、厩気楼は「幻滅した芸術家」(一九二三・七)に喩えられている。

或一群の芸術家は幻滅の世界に住している。彼等は愛を信じない。良心なるものをも信じない。唯昔の苦行者のように無何有の砂漠を家としている。その点は成程気の毒かも知れない。しかし美しい厩気楼は砂漠の天にのみ生ずるものである。百般の人事に幻滅した彼等も大抵芸術には幻滅していない。いや、芸術と云いさえすれば、常人の知らない金色の夢は忽ち空中に出現するのである。彼等も実は思いの外、幸福な瞬間を持たぬ訣ではない。

ここでも厩気楼は、「百般の人事」といった地上的なものから天空に遊離した「常人の知らない金色の夢」に喩えられ、芸術そのものとされている。

芥川において厩気楼は、俗世とは無縁の阿漕がみるよつな「うつくしく、傷ましい夢」、そしてこの世に幻滅した芸術家たちが芸術としての「幸福の瞬間」を抱くことのできる「常人の知らない金色の夢」といった、この世の現実から空中に遊離したが故

に儂く美しい、一瞬の夢のようなイメージに喩えられている。

だが、たとえ厩気楼が夢のような存在であったとしても、沙金や太郎、次郎など他の人物たちがそこに居合わせたとすれば、月明かりによって京の町の屋根が厩気楼のように浮かび上がる光景を彼らは阿漕とともに共有したのである。現実には幻滅した芸術家はたとえ「砂漠の家として」いるとしても、「砂漠の天にのみ生ずる」「美しい厩気楼」は、それが芸術として表現されうるかぎり、鑑賞者の前には必ずや立ち現れるのである。

ちなみに、「厩気楼」とほぼ同時並行で執筆された「僕のライネツケフックスだ」(2)とされる「河童」(『改造』一九二七・三)の場合、精神病院に入院する「第二十三号」の「僕」が聞き手の「僕」に語る河童の世界の体験記は、端的にいえば「第二十三号」だけが抱く妄想の世界に過ぎない。同年の「たね子の憂鬱」(『新潮』一九二七・五)で、たね子が帝国ホテルで感じた「大きい一匹の鼠」も、「眉毛だけが線路に残つてゐる」夢も、夫には理解されないうたね子だけが抱く主観的なものである。「歯車」(『大調和』一九二七・六、及び『文芸春秋』同年・一〇)において僕の視野に「絶えずまはつてゐる半透明の歯車」も、ホテルの一室でバスの部屋へ床の上を走る「大きい鼠」も、僕だけに見える幻覚のよつである。いずれも主人公だけに表象され他者とは共有できない主観的な妄想や錯覚、幻覚であり、現実的な観点からいえば、明らかに精神的な病の兆候でもあり、狂気と紙一重の世界であろう。

しかし、「厩気楼」で話題とされる鵜沼での厩気楼は、たとえ作品中では顕然化せずとも、「鵜沼の海岸に厩気楼の見えることは誰でももつ知つてゐる」現象であり、誰もが認める存在であった。現に、東京から来た大学生のK君と僕は厩気楼を見に行くとして画家のO君を誘い、「厩気楼はやりだな」とO君に言わせている。厩気楼という存在は、砂と光との物理的作用による自然現象に過ぎず実体としては捉えることができないうものであつても、誰にでもみることの可能な、いわば共同幻想的存在といえるのである。

安藤公美は、「厩気楼」のタイトルが当初の「秋の海」から現行の「厩気楼」に改変された理由について、「ヨーロッパにおいて、秋の海辺と病んだ芸術家という組み合わせは、馴染みのものであつた」としつつ、「憂鬱や無気味さそれ自体を書くのが目的ではなく、病む僕を媒介に、「意識の闕の外」たらん新しい視覚体験を生じさせる」ところにあつた(3)と指摘している。それは、たとえ媒介者の僕が病んでいても「新しい視覚体験」は、決して僕だけの主観的体験ではなく、観よつとすれば誰にでも共有しうる体験といえる。「幻滅した芸術家」において、この世界に幻滅した芸術家が「美しい厩気楼」としての芸術には幻滅せずに「幸福な瞬間」を持てるのは、それが個人的な錯覚や幻想ではなく、時空を選ばず観るものに共有されるからである。

「厩気楼」という作品は、「秋の海辺と病んだ芸術家」を媒介にして、いわば実体として捉え得ない芸術的営為の「空中に出現する」精神の在りようを、言語によってあたかも厩気楼のように構築し、読者に向け共同的に表象させようとした試みといえるのではないだろうか。既に、「話らしい話のない小説」詩的精神、厩気楼的イメージなどとの関連で周到に分析されてきた(4)「厩気楼」だが、芥川の厩気楼についての従前のイメージを踏まえ、掲載雑誌や「意識の罅の外」「牛車の轍」といった表現に着目しつつ、再検討してみたい。

## 2 モダニズムの要素

「厩気楼」には、二項対立的なものの境界を溶解させ、その淡いを現前化させようとするきわめて意識的な配置が見られる。「いずれか一方の際に行きつかぬ 厩気楼の方法が意識されている」(5)とされるように、「一」では「僕」とK君が遊びに来たものと誤解する 君のずれた対応、僕の前後に対称的に存在した二つの新時代、新時代とされながら両組とも男は新時代に値しないアンバランス、海の色が陽炎に映るだけで厩気楼らしいものが現前しない不明瞭さ、水葬の木札に刻まれた辻の略歴が固境のないエスプレント語であること、当人が性別不明でしかも混血児と想像されること、家が多い本通りのはずが人通りが少ないこと、「僕はどうでも、……」という曖昧な応答、昼の光にかすむ白くぼんやり尾を垂れる犬など、対照的でありつつ両者の境界が曖昧だったり実体が不明瞭だったりするものがあたかも偶然の連続のように次々と布置され、午頃の鵜沼での三人を取り巻く現象や会話そのものが厩気楼的なイメージで統一されている。

「二」でも、星が見えない晩で砂浜に火かげが一つあり、視覚の代わりに浪の音や磯臭さといった聴覚や嗅覚が優先される。しかも海草や汐木の匂いを皮膚の上と感じるといふ嗅覚と触覚の感覚があり、海を眼前にしながら上総のある海岸での一〇年前を思い出したり、一本のマッチが暗闇を照らすと遊泳靴を土左衛門の足と錯覚する様子が描写される。鈴の音を妻は木履だと冗談をいい、夢の中のトラックの男性運転手は、顔だけ一度会った婦人記者に入れ替わっており、行き交う背の低い男からは錯覚体験を思い出しつつ、その男の巻煙草の火をネクタイ・ピンと錯覚してしまう。末尾の会話の中で「おぢいさん」とは父のことで、「バタはとどいてあるね？」という僕の間に対する妻の応対も「とどいてあるのはソウセエチだけ」であり、家の門は半開きのままで話は終わる。錯覚や不明瞭さが増す夜の時間帯に、「一」以上に、感覚の交感、現実と想起との交錯、実体を掴み損ねる知覚、核心に至らない会話など、手応えない不鮮明なイメージで統一されている。

このように、「厩気楼」は、厩気楼的なイメージに連なる様々なディテールを、僕を

中心とした昼と夜との日常的なひとときに有機的に配置し、作品世界の詩的統一をはかるうとした作品といえよう。

また、既に指摘されているように、「厩気楼」では、避暑地として一九二〇年代のモダンな場所であった鵜沼海岸(6)、新聞記事となった厩気楼というタイムリーな話題性、文人たちの集った東屋(7)、新時代とされる女性のファッション、鵜沼付近の避暑地に多かった外国人の男性と日本の女性とのカップルを連想させる混血児の日本人の母への想像(8)、紅茶、文化住宅、トラック自動車、婦人記者、バタ、ソウセエチなど、同時代を彩るモダニズムの色彩が様々に施されている。

ちなみに、芥川は「厩気楼」と同時期に発表した「文芸雑談」(『文芸春秋』一九二七・一)の中で、次のように論じている。

あらゆる文芸の形式中、小説ほど一時代の生活を表現できるものはない。同時に又、一面では生活様式の変化と共に小説ほど力を失ふものはない。(中略)

すると小説は、怖らくは戯曲も頗るジャアナリズムに近いものである。もし厳密に云ふとすれば、一人の作家なり、一篇の作品なりは、一時代の外に生きることは出来ない。これは最も切実に一時代の生活を表現するために小説の支払ふ租税である。

「厩気楼」も、こういった芥川の文芸論をそのまま自身で体現させてみせた作品の一つといえよう。先述したように、厩気楼という現象は、個人的な錯覚や幻想ではなく、その場に居合わせる者すべてが共同的に見ることでできる現象である。芥川は、そういった性質を持つ厩気楼を芸術の成果に喩えたのであれば、誰もが目の当たりにできるようにしなければならぬだろう。そのためには、「一時代の生活を表現できる」ことが一つの条件となる。その点、「羅生門」「鼻」「地獄変」「秋」「藪の中」「トロッコ」などで論じてきた(9)ように、同時代の動向に敏感であり続け、創作に常に活かしていった芥川は、「厩気楼」にもそういった要素を十全に取り入れているといえる。同じく「文芸雑談」の冒頭では、次のように述べていた。

文芸上の作品も、その作品の掲げられる月刊雑誌や、新聞の支配を受けてあるかも知れぬ。現に今日の長編小説は、どこか新聞紙の匂いをもっている。もし後代から見たとすれば、やはり今日の短編小説もその行と行との間に、月刊雑誌を感じさせるだろう。之は僕一人の空想かも知れぬ。然し、僕等の作品の中から、新聞や雑誌の浮かび上がると云ふことは、どこか表現派の映画じみた空想であるに相違なからう。

「厩気楼」は「婦人公論」に発表されているが、モダニズムの色彩を施したのは、流行に敏感な女性の読者を意識してのことでもあろう。しかしそれだけでなく、木履という冗談を言って和ませたり、僕の無気味さを「砂のせみですね」と察知したり、



僕の錯覚を忍び笑ひしたりして、さりげなく僕を氣遣う柔らかな妻の描写も少なからず『婦人公論』を意識しての配役ではなかつたらうか。

芥川の書簡によれば、「塵氣楼」起筆時期は一九二七年二月月上旬と推測される。『婦人公論』から原稿依頼を受けたのがいつなのか定かではないが、起筆に当たって女性向け雑誌に発表することを意識したとすれば、起筆直前の号に注意を払ったことも考えられよう。「塵氣楼」起筆直前の『婦人公論』一九二七年新年号は「婦人公論新年特別」現代女流百人百題号」と称され、特集に「モダン・ガール雑誌」が組まれて二人の女性執筆者の寄稿が見られる。「モダン・ガール」が「塵氣楼」に登場する「新時代」に対応しているのはすぐに気付くが、この特集記事の中で、たとえば高群逸枝は「新しい女性を思ふ」と題して、自分勝手、自己本位に振る舞うモダンガールを批判しつつ、次のように持論を展開している。

彼女等の恋愛は、実に厚かましいもの、自己本位で、押しつけがましいもので、相手ということも少しも考へない。相手を尊敬し、恐れるという恭順の情がない。即ち真の意味において社会的でない。真の意味における社会的人間の特質は、人に対し、ふだんに尊敬、恭順等の情を相互間にもつにある。

そして、「驚くべき社会的相互の感情、繊細な心の動き等が発見される」例として自身の故郷の民謡を引用しつつ「茲では感情のすべてがこまやかに生きて働いてゐる。それはどんなにか魅力的であり、さうして社会的であることだらう」と、女性の社会性を感情の豊かさに見いださうとしている。

一方、「生兵法大怪我の基」と題した村田美都子は、日本文化を捨て去るモダンガールの舶来熱を、次のように批判している。

兎角所謂モダンガールと自称する婦人は多く洋服姿で闊歩でなくヨチくくと不馴れの靴をはき得意気に行く、が惜しいかな時には帽子を冠らぬ婦人は最下等の者でともモダンガールと云はれる人でなし、その意味も解せぬ人々のみ。(中略)モダンがる前に実際の修養をつみ、真のモダンの事を古き事に比べて鮮明なる理解力を以て判断し利用する丈の力を養つては如何。古へより生兵法、大怪我の基とか云ふ。丸ビルあたりの雑沓より、雄大にして美しき皇居を見上ぐる時ホツと精神の安静を感じぬ者なし、然るに御建物の土台には舶来のコンクリー  
トもあらん。モダンガール之を顧みよ。

このように流行に乗じているモダンガールは、女性の社会的自立を標榜する良識派にとつて格好の批判的となつている。新年号のこういつた論調は、二ヶ月後の同誌三月号に掲載される「塵氣楼」の女性描写と軌を一にしているかのようである。たとえば、僕等を驚かせた二組の「新時代」は、特に僕等と関わることもなく、話題の対象としてのみ取り上げられ、拍子抜けしたように笑ひ出した君には「この方が反つ

て塵氣楼ぢやないか」と茶化される。一方、「二」で登場する妻は、先述したように僕の内心を細やかに察知し、さりげない配慮をしており、靴ではなく草履を履き、洋服ではなく袂のある着物を着ている点でも、新時代と対照的な扱い方であり、高群や村田の標榜する女性像にも合致しているよう。

こういつた女性の描き方においても、『婦人公論』で話題とされた女性評論家による時代の要請にも応じた節が見られ、「塵氣楼」は、「その行と行との間に、月刊雑誌を感じさせる」短編小説として仕上げられているといえよう。

「塵氣楼」における同時代性やメディアへの目配りは、芸術が錯覚や妄想などの主観的な領域に埋没するのではなく、鑑賞する他者に対して客観的に開かれた「美しい塵氣楼」として成立させざる重要な要件となっているのではないか。それは、「文芸的な、余りに文芸的な」『改造』一九二七・四〇八で芥川自身も自認していた「詩人兼ジャアナリスト」の前者を満たす必要十分条件といえるのである。

### 3 「意識の闕の外」

ところで、「塵氣楼」の「二」において、僕が、夢の中の人物を自覚的に把握しきれない気味悪さについて「何だか意識の闕の外にもいるんなものがあるやうな気がして……」と言いよどむ場面がある。これについては、既に、「思い出した」ものもあるいは「意識の闕の外」に堆積するものとしてあるのかも知れない。(10)「僕の連想は、意識で支配できるものではないのだ(11)といった言及があり、意識の限界性を描いたものと受け止められてきた。また、「意識の闕の下」という表現が森鷗外作品の多数見られることから、その影響下にあることを指摘した田代ゆきの優れた論考(12)もある。

確かに、僕の抱く「意識の闕の外」に対する無気味さは、意識では支配できない無意識の領域を作品世界に取り込もうとした芥川の意図的な設定であろう。だが、田代の指摘を踏まえるのなら、なぜ鷗外が「意識の闕の下」と表現していたものを、「意識の闕の外」と表現しなかつたのだろうか。

ちなみに、「塵氣楼」のプレテクストともいえる「海のほとり」(『中央公論』一九二五・九)では、「識闕下の我」という表現が用いられている。これは、鷗外の用いた「意識の闕の下」と同様、無意識の世界が意識の「下」に深層領域として展開していることを意味しよう。だが、「海のほとり」執筆の時点で「下」と表現していた無意識の世界は、「塵氣楼」では「外」と表現し直されているのである。

ここで改めて注目したいのは、星もない晩の砂浜において、視覚の覚束ない暗闇の中で、僕は特に因果関係もなく「彼是十年前、上総の或海岸に滞在してゐたこと」を思い出したり、自分の意識では統治できない「ゆうべの夢」を話題にしていることで

ある。僕は暗闇という外部の世界を歩きながら、意識では完全に統括できない記憶や夢といった内部の世界を想起する。しかも、物理的に存在する外部の世界でさえ、君が遊泳靴を「土左衛門の足」と見間違えたり、僕が巻煙草の火をネクタイ・ピンと錯覚したりする。前者は、午頃に水葬された木札を発見したことが無意識的に「土左衛門の足」を連想させたのであろうし、後者は、僕が「ふとこの夏見た或錯覚を思ひ出した」ことに誘因されたためである。いずれも、意識と無意識、知覚と記憶とが交錯しているがために起こった見誤りである。

あるいは、「」で、水葬された死骸について推測をしている場面で、君の「塵気楼か」という独り言に、僕は「何か微かに触れるもの」を感じている。僕にとつて外部に在る君の声が、僕の内心に「触れる」のである。「」でも、僕が「又何か無気味になり、何度も空を仰いで見たりし」ていると、妻がそれに気づいて僕が「何とも言はないうちに」「砂のせめですね。さうでせう?」と、僕の疑問に答えている。これらの応答は、僕の内的営為と、僕を取り巻く君や妻の声という外的行為との呼応描写である。

こういった意識と無意識、知覚と記憶、外界と内心など、一見、境界によって隔られていると思われる領域を双方向的に往還する状況が「塵気楼」には繰り返して描かれている。これは、一方が主でもう一方が従といった階層的な概念ではなく、常に両者の相互往還を可能とする並列的な概念として捉えることができるのではないが。

柄谷行人は、かつて『日本近代文学の起源』（講談社 一九八〇・八）において、次のように論じていた。

しかし、まさに低次の段階、あるいは深層という考えこそフロイトが斥けたのである。彼が精神医学に入った時代、すでに「深層心理」や「無意識」が重視されていた。むしろ彼はそのような「深層」を拒絶したのである。それは、彼がフロイトの催眠療法から離れて、患者との対話および自由連想法をとつたことに示されている。つまり、フロイトは「深層」のかわりに、自由連想または夢において表層的にあらわれる情報の連合と統合の配置に注目したので。フロイトが「無意識」とよぶものは、我々の「意識」の遠近法的配置（線的・統合的）において、無意味・不条理なものとして排除されるような表層的配置である。(13)

柄谷の指摘によれば、狂人を異質な存在として空間的に排除する「等質的空間」を否定しようとして、かえって非理性性を深層に位置づけてしまったロマン主義に対し、フロイトはそれを解体しようとして「深層」を拒絶し、表層的配置を「無意識」とよぼうとしたという。だとすれば、「塵気楼」の世界は、まさに、僕における「自由連想または夢において表層的にあらわれる情報の連合と統合の配置」を描いたものではなかったか。僕が意識（＝理性）によって把握し得ない世界は「意識の闘の下」や「識

闘下の我」といった時間的、階層的な「深層」に抑圧的に存するのではなく、むしろ空間的に矛盾、対立しない「意識の闘の外」という表層的なところに存していることを、「塵気楼」の僕は体現しているのだと思われる。

芥川は、「塵気楼」発表の直後、一九二七年四月に『日本文学講座』第六巻に収録された「今昔物語鑑賞」において、中世の人々が超自然的存在、いわば狂気や非理性的存在を「如実に感じてゐた」ことに興味を感じると記している。

仏法の部の僕に教へるのは如何に当時の人々の天竺から渡つて来た超自然的存在、仏菩薩を始め天狗などの超自然的存在を如実に感じてゐたかと云ふことである。僕等は畢に彼等ではない。法華寺の十二面観音も、扶桑寺の高僧たちも、乃至は金剛峯寺の不動明王（赤不動）も僕等には唯芸術的、美的感激を与へるだけである。が、彼等は目のあたりに、或は少くとも幻の中にかう云ふ超自然的存在を目撃し、その又超自然的存在に恐怖や尊敬を感じてゐた。たとへば金剛峯寺の不動明王はどこか精神病者の夢に似た、気味の悪い莊嚴を具へてゐる。あの気味の悪い莊嚴は果して想像だけから生まれるのであろうか？

芥川は、この記述の後、『今昔物語集』に宮廷には見られない多様な階層に「野性の美しさ」を見ているが、その背後には一九二〇年代のプロレタリア文学の隆盛も意識されたことであろう。それはともかく、「超自然的存在を如実に感じてゐた」点に興味を持ち、「不動明王はどこか精神病者の夢に似た、気味の悪い莊嚴を具へてゐる」とする見方は、まさに狂気や非理性的存在が空間的に矛盾、対立せずに表層的に捉えようとする志向として「塵気楼」の僕と通底しているだろう。

柄谷は、フロイトの「深層」への拒絶と同様に、マルクスにおける「人間の死」やニーチェにおける「神の死」についても「それは、事物・言説を透し見ることが可能にするようなものが、消失点作図によつてもたらされた仮構にほかならない」ということを宣告することなのだ」と指摘している。芥川が「塵気楼」において、空間的に矛盾、対立しない「意識の闘の外」という表層的なところにあるものを、塵気楼という現象をメタファーとして芸術的に表現しようとしたとすれば、そして、それが「話」らしい話のない小説の試みだとすれば、それは、始めから終わりに進展していく筋（＝物語内歴史）というパースペクティブの拒絶を意味し、高みから筋を展望する語り手の否定であり、作者（＝私）による遠近法的配置の自らの放棄にほかならないだろう。

いわば、「塵気楼」とは、散文芸術という近代的な手法の枠内において、逆に詩的精神を軸に近代的な思考の枠組みを解体しようとする、限りなく逃げ道のない、自己否定的な試みの「幸福な瞬間」を実現しようとしたものといえよう。そして、こうした試みもまた、解体と再創造の分水嶺に位置するモダニズム作家としての創作営為の試みに連なるのではないだろうか。

#### 4 「牛車の轍」とゴッホ

路の左は砂原だった。そこに牛車の轍が二すぢ、黒ぐろと斜めに通つてゐた。僕はこの深い轍に何か圧迫に近いものを感じた。遅しい天才の仕事の痕、そんな気も迫つて来ないのではなかつた。

「まだ僕は健全ぢやないね。ああ云ふ車の痕を見てさへ、妙に参つてしまふんだから。」

君は眉をひそめたまま、何とも僕の言葉に答へなかつた。が、僕の心もちは君にははつきり通じたらしかつた。

僕が「妙に参つてしまふ」という「牛車の轍」については、従来、「海のほとり」にも描かれる上総の海に滞在中の久米正雄と芥川宛に送られた書簡中にある「たゞ牛のやうに図々しく進んでいくのが大事です」(一九一六・八・二二)という夏目漱石の言葉が想定されるのが一般的である。さらに漱石は、同年八月二四日書簡でも、二人に向けて次のように綴っている。

牛になる事はどうしても必要です。吾々はとかく馬にはなりたがるが、牛には中々なり切れないです。僕のやうな老猾なものでも、只今牛と馬とつがつて孕める事ある相の子位な程度のもんです。

あせつては不可せん。頭を悪くしては不可せん。根氣づくでお出なさい。世の中は根氣の前に頭を下げる事を知つてゐますが、火花の前には一瞬の記憶しか与へて呉れません。うん 死ぬ迄押すのです。それ文です。決して相手を拵へてそれを押しちや不可せん。相手はいくらでも後から後からと出てきます。さうして吾々を悩ませます。牛は超然として押して行くのです。何を押しかと聞くなら申します。人間を押すのです。文士を押すではありません。

たしかに、漱石は牛に喩えて人間としての精進を示唆しており、「厩気楼」の副題も「或は「続海のほとり」」とあって、上総の海での出来事を書いた「海のほとり」の時代を彷彿させる点でも、漱石の言葉が現在の僕に「何か圧迫に近いもの」を感じさせたと解釈することにも首肯できよう。

だが、漱石は作家としての歩みを「牛」に喩えているのであって、決して「牛車」ではなかつた。「厩気楼」の僕は「牛車の轍が二すぢ、黒ぐろと斜めに通つてゐた」光景の、「この深い轍」に「遅しい天才の仕事の痕」を感じるのである。

ここで想起されるのは、「ゴッホの絶筆とされる「カラスの群れ飛ぶ麦畑」(オーヴェール・シュル・オワーズ、一九八〇・七)である。これは、青黒い空に向けて黄色い麦畑の上を鴉の群れが飛び去っていく光景を描いたものだが、麦畑を左斜め奥から画面中央手前へ、そして斜め右へと横切るように、牛車らしき轍が続いている。

周知のように、芥川は学生時代から晩年に至るまで、「ゴッホの諸作品に惹かれ、たびたび書簡や小説、随筆中で触れている。「厩気楼」へと連なる「悠々荘」(『サンデー毎日』一九二七・一)の冒頭でも、「ゴッホが話題とされる。

「ゴオグの死骸を載せた玉突台だね、あの上では今でも玉を突いてゐるがね。」

西洋から歸つて来たSさんはそんなことを話して聞かせたりした。

ここでのSさんは、一九二五年一月にヨーロッパ留学から帰国し、「オウヴェル行」(『中央公論』一九二七・一)を掲載したばかりの斎藤茂吉のことを指しているよう。斎藤茂吉は、「ゴッホが最期の数ヶ月を過ごしたオーヴェール・シュル・オワーズについて、次のように記した。

「ゴオホは短銃を以て自ら射てたふれた。家の者が驚いて寄つて来、ゴオホを玉突台の上に載せて手当をしたと云つてゐる。ここのある玉突台は即ちそれであつた。

次節で述べるように終生ゴッホに関心の強かつた芥川は、「ゴッホの絵や縁の地を訪ねてきた茂吉の話に興味深く聞いたはずである。茂吉は「オウヴェル行」で、晩年のゴッホの精神病理についても、早発性痴呆だとするヤスパースの説に対し、「諸国を歩いてゴオホのものを観、和蘭でその多くを観、このたび此処で多くを観るに及んで、恐らく、躁鬱性のもものではなかつたかという考を抱くに到つた」と言及している。芥川は、一九二七年五月一四日に新潟で行つた対談「芥川龍之介氏の座談」(『芸術時代』一九二七・八)において、「ゴッホに関心を寄せていた精神病理学者の式場隆三郎に対し、茂吉から聞いたゴッホの玉突台について話題にしつつ、さらに「齋藤君はゴオグの病氣はメニヤだといつてましたがどうなんです。」と議論を促している。「厩気楼」を執筆し七月には自裁する一九二七年の芥川は、「或阿呆の一生」(『改造』一九二七・一〇)の「七画」でもゴッホの自殺と「彼」を重ね合わせているように、晩年のゴッホに対してそれまで以上に強い関心を抱いていたといえよう。

安藤公美は、一九一〇年代の絵画の隆盛する時代に「道が太陽と共に扱われる特徴」として、「ゴッホの 鳥の飛ぶ麦畑」を直接にイメージする。一本道のはてに輝く太陽、或は 太陽をめざす果てしない一本の道」が斎藤茂吉をはじめとする絵画や文学に反復し、芥川もその影響下にあつた(14)ことを指摘している。実際、「赤シャツを着たO君」、「深い藍色」の海、「憂鬱に曇つてゐた」絵の島の家々や樹木、陽炎に映る「青いもの」、「砂浜の上を、藍色にゆらめいたものの上をかすめ」る鴉と陽炎に「逆さまに映つ」る鴉の影、「黄ばませてゐた」低い松、「ぼんやりと尾を垂れて来た」真白い犬など、赤、藍、曇り、青、鴉、黄、白といった海岸を彩る色彩は、原色を筆のタッチで塗り上げていくゴッホの色彩を思わせる。(15)

晩年のゴッホの絵は、色彩や筆致によって内面に抱える不安や苦悩など魂そのもの

を表象しようとする表現主義的な作風に至っているが、牛車の轍を目の当たりにした僕は、そついつたゴッホのすさまじいまでの精神の軌跡を表現した「カラスの群れ飛ぶ麦畑」を想起したのではないだろうか。

だとすれば、「塵気楼」は、塵気楼的なイメージを連鎖させる手法によって並存する外界と内界、意識と無意識とを往還する様相そのものを表象させ、「砂漠の天にのみ生ずる」「美しい塵気楼」の「常人の知らない金色の夢」をゴッホの絵と二重写しにしながら、それ自身が「幻滅した芸術家」の実体化し得ない魂のありようを示唆する表現主義の世界を映し出そうとしたものといえよう。しかもそれを、詩的言語による連鎖的表象に収斂する韻文の方法ではなく、日常的言語による同時代的諸要素に制約される小説において成立せしめるには、現実世界の「百般の人事」からはわずかに逸れ得る砂の上においてのみ設定可能であったのではなかったか。しかしながら、そうだとすれば、「塵気楼」は既に小説というよりは、はるかにメタ小説に近くなる。(16)

芥川は、「塵気楼」において、「河童」のように近代に排除された狂気の世界側から絶望的に描くのではなく、「歯車」のように狂気ぎりぎり主観的理性の世界から不安を実存的に描くのではなく、理性と非理性(感性・狂気)、眼に見えるものと見えないもの、外界と内心とが空間的に等質にあつたような非近代的な感覚を、同時代的な要素を取り入れつつ共同的に表象されつる作品に結晶させたと見える。それゆえに、理性を信奉し眼に見えないものを深層に排除し続けた近代化の行き詰まりとして、酷使した周囲の環境に自ら蝕まれつつある二一世紀において、「塵気楼」は、現実における知覚と精神のあり方を見直す契機として、時空を超えたメタ小説の意味を新たに帯びてくるのかも知れない。そうした意味でも、「塵気楼」は、芥川文学の諸相においてあるいは欧米モダニズム文学の境域においても、モダニズム小説の極致として再評価しつる可能性を有しているのである。

#### 注

- (1) 平岡敏夫「塵気楼」(『国文学』一九七〇・一一) 芥川龍之介 抒情の美学『大修館書店、一九八二・二』
- (2) 一九二七年二月一日 佐佐木茂作宛書簡。
- (3) 安藤公美「芥川龍之介「塵気楼」論 海辺の物語」(『言語と文芸』二〇〇三・一〇) 芥川龍之介—絵画・開化・都市・映画 翰林書房、二〇〇六・四)
- (4) 平岡敏夫「塵気楼」の方法」(『芥川龍之介研究』明治書院、一九八一・三) 芥川龍之介 抒情の美学『大修館書店、一九八一・二』、坪

井秀人「塵気楼」論」(『名古屋近代文学研究』一九八三・九)、篠崎美生子「塵気楼」(『国文学研究』一九九一・六)、北村倫子「芥川龍之介「塵気楼」 「話」らしい話のない小説 の方法」(『言語と文芸』一九九五・九)などを参照。

- (5) 平岡敏夫「塵気楼」の方法」(注(4)に同じ。)
- (6) 注(3)に同じ。
- (7) 佐江衆一「鶴沼の東屋旅館と芥川龍之介」(『有隣』二〇〇一・七) 参照。
- (8) 中田雅敏「鶴沼 「二度目の新世帯」の地」(国文学解釈と鑑賞別冊『芥川龍之介 旅とふるさと』至文堂、二〇〇一・一)参照。
- (9) それぞれ、高橋龍夫「芥川龍之介のスタンス 大杉栄と「羅生門」・憎悪 の行方」(『香川大学国文学研究』二〇〇一・九)、「芥川における漱石継承への一視点 「鼻」による 本歌取り の手法から」(『香川大学国文学研究』二〇〇〇・九)、「地獄変」の着想 同時代言説との相関から」(『国文学 解釈と鑑賞』二〇〇七・九)、「秋」におけるアイロニー 「三四郎」美禰子の継承」(『稿本近代文学』一九九七・二二)、「藪の中」補論 原敬暗殺事件記事との関連から」(『香川大学国文学研究』一九九八・九)、「トロツキ」の方法 回想形式における構造的表象」(『芥川龍之介研究年誌』二〇〇七・三)にて論じた。
- (10) 国末泰平「芥川龍之介「塵気楼」」(『園田国文』一九九二・三)
- (11) 長沼光彦「塵気楼」の空間」(『新潟大学国語国文学会誌』一九九五・三)
- (12) 田代ゆき「芥川龍之介「塵気楼」試論 「妄想」の投影として」(『香椎潟』二〇〇〇・一一)
- (13) 柄谷行人「六 構成員について—二つの論争—」(『日本近代文学の起源』講談社、一九八〇・八)
- (14) 安藤公美「絵画 異質なものの引用 ゴッホの太陽・南蛮屏風・カンディンスキー」(『国文学 解釈と鑑賞』二〇〇七・九)
- (15) 神田由美子「芥川龍之介における 私小説 「塵気楼」について」(『東洋女子短期大学』一九八八・三)では、「塵気楼」にセザンヌの絵を連想しており、石割透「芥川龍之介「塵気楼」ノート」(『近代文学研究』二〇〇一・二)においても「セザンヌの用いた色彩効果を意識した表現が採られている」との指摘があり、「塵気楼」の表

現手法として大変示唆的だが、ここではゴッホに焦点を当てておきたい。

(16) 石割透に、「芥川が「塵気楼」というテクスト執筆でめざしたもののこ  
そ、これを 小説 として、制度化した読みで読もうとする読者に  
対する挑戦ものではなかったのか。(中略)「塵気楼」で芥川が求め  
たものは、こうした意味で、小説 を破壊した小説を読者に提示す  
ることであった」(『国文学 解釈と鑑賞』二〇〇七・九)という指  
摘がある。

#### 四 「或阿呆の一生」とゴッホ モダニズムの基層として

##### 1 「或阿呆の一生」とゴッホ

「わたしのクリスト」を記した「西方の人」(『改造』一九二七・八)、及び「続西方  
の人」(『改造』同・九)を一九二七年七月に脱稿して死に臨んだ芥川龍之介であるが、  
その前月に執筆し久米正雄に原稿を託したのが「或阿呆の一生」(『改造』一九二七・  
一〇)である。芥川はこの作品の中で、主人公「彼」の二〇歳から三五歳までの精神  
の軌跡を、五一章からなるアフォーリズムの手法で書き残した。一時代の宿命的な諸条  
件や自ら選び取った人生の岐路を客観的に分析するには、「彼」という虚構の人物設定  
は必然的な選択だったのである。それが、「或阿呆の一生」を単なる私的な記録にと  
どまらず、時代や社会を映し出す鏡として読むことを可能としている。

ちなみに、終章で触れるように、二〇〇六年には、芥川龍之介の作品が、ジェイ・  
ルービンの編集と英訳によって、Penguin Classics『Rashomon and Seventeen Other  
Stories』として出版された。ジェイ・ルービンは「芥川を「世界文学」の作家の一人  
にすることにはいささかの疑いもない」と語っているが、このペンギン・クラシック  
スの中には、「或阿呆の一生」も収録されている。こうした現代的な評価からも、「或  
阿呆の一生」は芥川文学の特質を捉えるためには欠かせない作品といえよう。

この「或阿呆の一生」の中で、芥川は前節で触れたヴィンセント・ヴァン・ゴッホ  
(Vincent Willem van Gogh) (一八五三 九〇)について言及する。芥川は、このほか  
にも書簡、エッセイ、小説の中で何度もゴッホを取り上げている。本節では、「或阿呆  
の一生」におけるゴッホを中心に着目していくが、ゴッホと芥川とを結びライン上に  
日本におけるゴッホ受容の問題が反転されてくると思われる。と同時に、近年、世界  
各国で提唱されている環境文学批評(エコクリティシズム)に関し、ハルオ・シラネ  
が「文化がどのように人間対自然の関係を作っているのか? 表象しているのか?

その分析によって、その分析対象に対する価値観が分かってくる」と述べ、文学の社  
会的機能を「文化的な自然・創造された自然との関係」から再検討し、特に近代にお  
ける人間中心の世界観を再考する手立てとして環境文学批評の重要性を示唆してい  
る(1)。そういった近年の批評理論と芥川文学の接点についても、現代性の評価軸と  
して検討を試みてみたい。

##### 2 「世紀末の悪鬼」

「一 時代」と題された「或阿呆の一生」の冒頭では、ヨーロッパ一九世紀末芸術  
の受容期における二〇歳の「彼」の芸術的胎動が「人生は一行のポオドレルにも若  
かない。」という警句によって端的に示される。一方、最終章「五一 敗北」では、そ  
れに呼応するかのように、「彼は唯薄暗い中にその日暮らしの生活をしてゐた。言わば  
刃のこぼれてしまった、細い剣を杖にしなから。」と、世紀末の影響下に生きた「彼」  
のたどり着いた悲劇的惨状が痛々しく書き込まれる。

また、直前の「五十 俘」では、世紀末芸術受容の反照として、「彼」が「世紀末の  
悪鬼」に侵されたことが嗜虐的に語られる。

彼の友だちの一人は発狂した。彼はこの友だちにいつも或親しみを感じてゐた。  
それは彼にはこの友だちの孤独の、 軽快な仮面の下にある孤独の一人一倍身に  
しみてわかる為だつた。彼はこの友だちの発狂した後、二三度この友だちを訪問  
した。

「君や僕は悪鬼につかれてゐるんだね。世紀末の悪鬼と云ふやつにねえ。」(中  
略)

彼はすっかり疲れ切つた揚句、ふとラディゲの臨終の言葉を読み、もう一度神  
々の笑ひ声を感じた。それは「神の兵卒たちは己をつかまへに来る」と云ふ言葉  
だつた。彼は彼の迷信や彼の感傷主義と闘はうとした。しかしどう云ふ闘ひも肉  
体的に彼には不可能だつた。「世紀末の悪鬼」は實際彼を虐んでゐるのに違ひなかつた。  
彼は神を力にした中世紀の人々に羨しさを感じた。しかし神を信ずること  
は 神の愛を信ずることは到底彼には出来なかつた。あのコクトオさへ信じた  
神を!

「彼の友だちの一人は発狂した」というのは、周知のとおり「蔵の中」(『文章世界』  
一九一九・四)で大正文壇にデビューした宇野浩二が精神に異常を来した出来事を指  
している。やがて宇野は「枯木のある風景」(『改造』一九三三・一)で文壇に復帰す  
るが、世紀末芸術に傾倒した結果、「世紀末の悪鬼」に苛まれていたのは「彼」だけ  
ではなく、「彼の友だち」にも及んでいた。高階修爾は、ヨーロッパ世紀末芸術の担い手  
は市民社会との「多くの矛盾、対立が避けられなかつた」とし、「ワイルドやヴェル

「又の投獄事件は、その一例にほかならない。さらに、その対立から生まれる強い精神的緊張は、ストリントベリイやニーチェのような人びとを、狂気にまで追いやった。ゴッホの錯乱も、ゴーガンの文明呪詛も、おしつめれば同じ病根から発している」(2)と論じている。「世紀末の悪鬼」に苛まれたのは、ワイルド、ヴェルレーヌ、ストリントベリイ、ニーチェ、ゴッホなど、ヨーロッパの芸術家たちだけではなかった。世紀末芸術を受容した日本の創作者の中にも、同じく狂気へと至る傾向は避けられなかったのである。

「七画」では、ゴッホとの出会いについて次のように語られる。

彼は突然、それは実際突然だった。彼は或本屋の店先に立ち、ゴオグの画集を見てゐるうちに突然画と云ふものを了解した。勿論そのゴオグの画集は写真版だったのに違ひなかつた。が、彼は写真版の中にも鮮かに浮かび上る自然を感じた。

この画に対する情熱は彼の視野を新たにした。彼はいつか木の枝のうねりや女の頬の膨らみに絶え間ない注意を配り出した。

或雨を持った秋の日の暮、彼は或郊外のガアドの下を通りかかった。

ガアドの向うの土手の下には荷馬車が一台止まつてゐた。彼はそこを通りながら、誰か前にこの道を通つたもののあるのを感じ出した。誰か？ それは彼自身に今更問ひかける必要もなかつた。二十三歳の彼の心の中には耳を切つた和蘭人が一人、長いパイプを啣へたまま、この憂鬱な風景画の上へちつと鋭い目を注いでゐた。

「二三歳の「彼」は、「或郊外のガアドの下」から見る秋の日暮れの風景を、ゴッホの「憂鬱な風景画」に重ねる。ここでは、たんにゴッホの見方で目前の風景を捉えたことを意味するだけではない。「画と云ふものを了解」するに至るほどゴッホに傾倒した結果、皮肉にも、自殺したゴッホの軌跡を「彼」も辿ってしまった自覚を、自嘲的に語っている。

ちなみに、ゴッホの名前が日本ではじめて紹介されたのは森鷗外による「棕鳥通信」『スバル』一九一〇・五とされている(3)。そして一九一一年以降、ゴッホの絵は、雑誌『白樺』や『現代の洋画』によって写真版が次々と日本に紹介された。画集としては、一九一三年に『ゴッホ画集』(日本洋画協会出版部 一九一三・七)、及び『改定増補ゴッホ画集』(日本洋画協会出版部 同・一二)が、一九一五年には『泰西の絵画及彫刻』第三巻「絵画篇」(洛陽堂 一九一五・一二)が刊行されている。特に後者はゴッホの小伝とともに複製四六葉(原色一、単色四五)が掲載されており、一九一〇年代を二十代として過した「彼」も、これらの画集を手にとったはずである。

ゴッホは、フランス・アルルにおいて、ゴーギャンとの約二ヶ月間の共同生活の破

綻に端を発した「耳切り事件」を起こし、その後、精神病院への入退院を重ねる。翌年、パリ郊外のオーヴェール・シュル・オワーズに赴くが、二ヶ月後にはピストル自殺を計つてしまふ。「七画」は、世紀末芸術の影響下にある「彼」もゴッホ同様に精神を病み、自殺に至らざるを得ない運命の符合を示唆している。

こうなると、自殺したゴッホと芥川との接点は、いわゆる芸術家の悲劇的な生涯、といういささか通俗的な物語の視点に回収されてしまいがちである。だが、「七画」で着目したいのは、前半の「写真版の中にも鮮かに浮かび上る自然を感じた」「いつか木の枝のうねりや女の頬の膨らみに絶え間ない注意を配り出した」という、「彼」のゴッホの画に対する把握の仕方である。

### 3 ゴッホの中の日本

日本でゴッホが流行した一九一〇年代のゴッホ受容は、饗庭孝男(4)や木下長宏(5)が指摘しているように、牧師を目指し、次に画業に生きて狂気に至るゴッホの、激しくも真摯な生き方に人間としての強烈な魅力を見いだす点に絞られていた。武者小路実篤ら「白樺」派のメンバーにはじまり、昭和期の小林秀雄に至るまで、写真版という複製画受容の副産物として、彼らの論調の基底には、人格主義的な視点からゴッホの精神への傾倒が信仰のように存在していた。もちろん、芥川も自らの軌跡をゴッホの人生に符合させた点では、この言説に連なつてはいる。だが、「彼」が「ゴオグの画集」から看取したものは人格主義的な精神性ではなく、「鮮かに浮かび上る自然」であつた点には注意したい。安藤公美も芥川のゴッホ受容について「あくまで眼の獲得に終始し、『白樺』的な人格・芸術主義からはやや身を離していること」の重要性を指摘している(6)ように、「木の枝のうねり」や「女の頬の膨らみ」とは、自然や人体の造形的な美しさであつて、ゴッホの画をその精神性としてではなく的確に自律的な絵画として捉えているのである。

ゴッホは、周知のように、約一〇年ほどの短い創作期間の中で、作風が大きく変化した画家である。実際、アムステルダム、ゴッホ美術館やデ・ホーヘ・フェルウェ国立公園内にあるクレラー・ミユラー美術館でゴッホの作品と対面すると、色彩、構成、対象、筆致など、その変遷には目を見張るものがある。オランダ時代は陰影を用いた作風であつたが、パリに出た一八八六年から約二年間は、印象派の影響や、ベルナル、ゴーギャン、ロートレック、ピサロなどとの交流から、鮮やかな色彩を用いた作風に変化する。特に、当時、パリを中心に流行していたジャポニスムによる浮世絵の西洋絵画への援用は、ゴッホに大きな衝撃を与えた。ゴッホは、画商として日本美術を扱っていたサミュエル・ピングの店に入りし、浮世絵を数多く購入している。ただし、パリ時代は浮世絵の模写や画中国画に浮世絵を配置する作風が主で、浮世絵を

手法として取り入れるには至らない。

ゴッホが自らの画風を確立するのは、一八八八年、南仏のアルルに移住してからである。ゴッホが日本の自然に憧れを抱き、アルルを日本に見立てていたことは、ゴッホの遺した数多くの書簡からうかがい知ることができる。

雪と同じくらいの輝きを持った空が背景に白い山頂をみせた雪景色は、まるで日本人の画家たちが描いた冬景色のようだった(テオ宛書簡四六三)

君に便りする約束をしたので、まずこの土地が、空気の透明なことに明るい色彩効果のために日本のように美しく見えることから始めたい。水が風景の中に美しいエメラルドと豊かな青の色斑となつて、まるで浮世絵の中で見るようだ。地面の色を蒼くみせる淡いオレンジ色の日没。素晴らしい黄色い太陽。(画家ベルナル宛書簡B二)(7)

パリ時代のゴッホは、歌麿や北斎の研究もしたエドモン・ゴンクルの『マネット・サロモン』(一八六七)、『ある芸術家の家』(一八八一)における光あふれる日本のイメージや、ギメとメガレ『日本散策』(一八七八)、エルネスト・シュノー『ガゼット・デ・ボザール』の中の「パリにおける日本」(一八七八)、ルイ・ゴンズ『日本の美術』(一八八三)などの文献からも、日本への関心を高めていた。特に、サミュエル・ビング編集月刊誌『芸術の日本』(一八八八、九〇)の中の挿絵や色刷り図版に関心を持ち、第二章で触れたビエール・ロティの『お菊さん』(一八八七)からは、日本への憧れを募らせていた。

アルル時代のゴッホは、浮世絵の手法を自らの画風に取り入れることに成功する。色彩の鮮やかさ、俯瞰描写の構図、前景と後景だけの大胆な画面構成、樹木の一部を中央に配置する手法など、浮世絵の方法が内面化されている。しかも、自然のただ中で草花を愛でながら絵を描いて暮らしたいという願望は絵画の主題に反映され、アルル地方の自然の風景や動植物がモチーフとなり、人間は風景の中に小さく溶け込むように描かれる。

自然の中に深く没入しながらだんだん日本の画家ふうになってゆくだろう(テオ宛書簡五四〇)

日本の芸術を研究すると紛れもなく賢者であり哲学者で知者である人物を見出す。その人は何をして時を過ごしているのだろう。地球と月の距離を研究しているのか、違う。ピスマルクの政策を研究しているのか、いや違う。その人はただ一茎の草を研究しているのだ。

しかし一茎の草がやがて彼にすべての植物を、ついで四季を、山野の大景観を、最後に動物、そして人物を描かせるようになる。(中略)

どうかね、まるで自身が花であるように、自然の中に生きる、こんなに単純な

これらの日本人がわれわれに教えてくれるものこそ、まずは真の宗教ではないだろうか。……また僕らは因襲的な世界で教育され働いているが、自然に立ち返らなければ行けないと思う。(書簡五四二)

ゴッホが南仏に移住した最大の理由は、自然のただ中で草花を愛でながら絵を描いて暮らしたいという願望にあった。そうして、実際に、ゴッホは、自然の風景や動植物を描き続ける。その根底には、ジャポニスム、とりわけ浮世絵の影響と日本への強い憧憬が存在していた。馬淵明子は、このゴッホの姿勢を「日本的な自然主義」と名付け、ゴッホが求めたものは、大きな自然の中に包まれ調和して生きる人間の姿、自然のリズムと調和し平穩に暮らすことであつて、日本的な自然への没入だったと論じている(8)。

#### 4 芥川文学における自然との照応

翻つて、「或阿呆の一生」の「彼」が注意を配つた「木の枝のうねり」や「女の頬の膨らみ」とは、ゴッホの画風の中でも浮世絵からの影響が強く現れた要素といえる。ゴッホにおける浮世絵の影響が画壇や文壇で本格的に言及されていなかった大正期、ゴッホの画にいち早く「鮮かに浮かび上る自然」を感じた芥川は、ゴッホの作風から自然への見方を獲得する一方で、自身の自然への感覚が、ゴッホの作風に日本的要素を無意識にも見つけた、共鳴したのではなかったか。

芥川は、終生、季節や風景、動植物などの自然を題材にした一〇〇〇句近くの俳句を詠んでおり、その細やかでモダンな感覚は、『澄江堂句集』(文藝春秋社 一九二七・一二)に結集されている。また、第一章で取り上げたように、「木の葉が風に吹かれて揺れ動き、その木の葉の一つ一つが、思い思いの形に揺れている」(9) 様子を創造の世界をかき立てられたという芥川は、新理知派というレットルを貼られてきた都会的作家というイメージに反し、実は、自然に対して限りなく繊細な感性を擁していた。実際、芥川作品には、自然に対する豊かで鋭利な感性に基づく象徴的な描写や微細なものや弱者に向けるまなざしが潜み、都市や人工といった近代的なものに拮抗する自然重視の作風が多く見られる。

谷崎潤一郎と小説の筋について論争した晩年の評論「文芸的な、余りに文芸的な」(『改造』一九二七・四、六、八)でも、芥川は、芸術作品の価値は「詩的精神」の深浅によるものだとし、ジュール・ルナアルの『葡萄畑の葡萄作り』(『Vigneron dans sa vigne』(一八九四)の中の「フィリップ一家の家風」を例に挙げながら、筋や話の奇抜さよりも「善く見る目」と「感じ易い心」によって仕上げられている作品を高く評価している。

木の葉の風に揺れる様子に創作の契機を抱き、一九一〇年代から一九二七年までの

作家活動に一貫していた感性は、博覧強記といえる古今東西の人文、芸術の知識や人生に対するディレクターでペシミスティックな態度の根底にあって、実は「善く見る目」と「感じ易い心」であったといえるのである。

さらに、本論でたびたび触れてきた芥川晩年の評論「今昔物語鑑賞」(『日本文学講座』第六巻 新潮社 一九二七・四)では、前節で引用したように、『今昔物語集』に描かれる当時の人々が超自然的存在を直に体験していたことに強い関心を抱いている。

仏法の部の僕に教へるのは如何に当時の人々の天竺から渡つて来た超自然的存在、仏菩薩を始め天狗などの超自然的存在を如実に感じてゐたかと云ふことである。(中略)彼等は 目のあたりに、或は少くとも幻の中にかう云ふ超自然的存在を目撃し、その又超自然的存在に恐怖や尊敬を感じてゐた。

『今昔物語集』に近代人が喪失してしまつた超自然的存在への体感や畏怖を評価する芥川の見解は、その鋭敏な感性と直結しており、原初的な感覚によって自然の中に眼に見えないものを感じる自身の感性を物語っているともいえる。

第一章で論じた「鼻」(『新思潮』一九一五・二)には、既に芥川の自然への繊細な感性を見ることが出来る。

翌朝、内供が何時ものやうに早く眼をさまして見ると、寺内の銀杏や椽が一晩の中に葉を落したので、庭は黄金を敷いたやうに明い。塔の屋根には霜が下りてゐるせいであらう。まだうすい朝日に、丸輪がまばゆく光つてゐる。禅智内供は、顔を上げた椽に立つて、深く息をすひこんだ。

殆、忘れようとしてゐた或感覚が、再内供に帰つて来たのはこの時である。

内供は慌てゝ鼻へ手をやつた。手にさはるものは、昨夜の短い鼻ではない。上唇の上から顎の下まで、五六寸あまりもぶら下つてゐる、昔の長い鼻である。内供は鼻が一夜の中に、又元の通り長くなつたのを知つた。さうしてそれと同時に、鼻が短くなつた時と同じやうな、はればれした心もちが、どこからともなく帰つて来るのを感じた。

銀杏や椽の葉が一斉に落ちて黄金を敷いたよつな神々しい秋の朝の風景は、鼻が元の長さに戻る内供の「はればれとした心もち」と鮮やかに照応している。鼻を短くしたためにかえつて周囲から晒されたことを気に病んでいたのとは対照的に、鼻の長くなつた内供の喜びをプロデュースするかのよつな秋の寺内の自然描写は、先述したよつに、まさに東洋的なイメージを印象づける一服の日本画のよつな一瞬の光景として読者の脳裏に焼き付けられるであらう。

ちなみに、大森荘蔵は、近代の世界観がデカルトにはじまる物心二元論に染まっていることに對し、中世までの自然に仮託した略画的世界観と近代以降の科学技術に基づいた密画的世界観とが異なっていないことを説き、「空や庭そのものが陰うつさや陽

気さをもっているのである。空の青さや庭の明るさが庭や空自身のものであるよつに。空や庭は有情のものであり、誤解を恐れずにいえば、心的なものなのである」(10)とし、中世の人々の感性に通ずる有情の世界観の恢復を唱えた。また、河野哲也は、アメリカの生態学的心理学者ジェームス・J・ギブソンの提示した心の概念をもとに、同じくデカルト的な二元論的世界観への疑義を示し、次のよつに心と環境との相補的關係を論じている。

心は私たちの内部(たとへば、脳)にあるものではなく、むしろ、環境のなかに拡散して存在していると言つてよい。これに對して、人間の自己も、外からは決してアクセスできない内的意識や世界の外側にいる超越的な精神などではない。自己とは、あくまでも環境に立脚し、自然的・人間的・社会的環境との相互作用の中で成立する徹底的に身体的な存在である。(11)

このよつな近年の哲学的議論は、寺内の秋の朝の鮮やかな風景と内供の「はればれとした心もち」との照応描写にみられる世界観と、実はきわめて隣接しているよつに思われる。芥川の描出した作品には、初期作品から、近代の物心二元論とは距離を置いた、人間と自然との調和意識、眼に見えないものとの交感といった、いわば俳句的ともいえる自己と世界との二元論的な世界の展開を見いだすことができるのである。

## 5 ボードレルと芥川

繊細な感性をもとに、自然と人間との交感を描こうとする芥川の抱く一元論的世界観は、芥川が少なからず影響を受けた西欧の芸術家に対して同様の感性のもとに受容されてきたよつに思われる。ここでは、芥川が終生、深い理解と共鳴を示していたヨーロッパ一九世紀末の芸術家ボードレルについても、改めてふれてみたい。

ボードレルについては、芥川は学生時代に『悪の華』(初版一八五七)や『パリの憂鬱』(一八六九)などを読み、第二章でも引用したよつに次のよつな書簡を親友の井川恭宛に書き送っている。

ボードレルの散文詩を読んで最なつかしきは悪の讚美にあらず 彼の善に対する憧憬なり 遠慮なく云へば善悪一如のものを自分は見てゐるやうな気がする也 (気がすると云ふは謙辞なるやもしれず) これが現前せずば芸術を語る資格なき人のやうな気がするなり(中略)

自分は時に血管の中を血が星と共にめぐつてゐるやうな気がする事あり 占星術を創めし人はこんな感じを更につよく有せしむるべし (一九一四・一・二二)

芥川は、ボードレルの詩的世界を「善悪一如」と把握し、体内の「血が星と共にめぐつてゐる」という、世界と自己とが一体化した一元論的世界観として看取している。こつした学生時代からのボードレルへの共鳴は生涯続き、遺稿「十本の針」(『文藝



春秋（一九二七・九）でも『悪の華』や『パリの憂鬱』を「精神的飛躍の空中に捉へた花束」と評価し、先に挙げたように「或阿呆の一生」の冒頭、「一時代」の中では「人生はボードレールの一行にも若かない。」という有名な一節を書き残すこととなる。

近代詩の創始者であり象徴主義の先駆者ともされるボードレールの遺稿『火節』（執筆一八五五・六二）の中では、「ほとんど超自然的な各種の精神状態にあつては、眼前の光景の中にそれがどんなに平凡なものであると、生の深さがあますところなく啓示される」（12）といった一節があり、特権的な階級や伝統的な宗教観に囚われず、個々の市民生活の中における一瞬の光景に自然や美の秘密が潜み人生の天啓が開示されるという、当時としては革新的な芸術観を書き残した。一瞬の光景に自然と人間が調和する「鼻」の結末にも、そうしたボードレールの芸術観の影響を見ることができよう。

阿部良雄は、『悪の華』について「内の世界の深化に作業を限定することの不毛から脱して外の豊かさを取り込もうとする新たな詩的投企の意識化である」（13）と評価したが、そうした内界と外界との交感は、第二章で取り上げた「万物照応」に結集されている。

自然 はひとつの神殿、その生命ある柱は、  
時おり、曖昧な言葉を洩らす。

その中を歩む人間は、象徴の森を過り、  
森は、親しい眼差して人間を見まもる。

夜のように、光のように広々とした、  
深く、また、暗黒な、ひとつの統一の中で、  
遠くから混り合う長い木霊さながら、

もろもろの香り、色、音はたがいに応え合う。（14）

森などの自然から詩的表現の言葉を探索し、人間の五感と響き合う自然と人間との交感、及び人間における五感相互の共感覚から詩作のメカニズムを提唱するこの詩は、冒頭で示したエココリティシズムの視座からも注目に値する。もちろん、詩的表現のために自然の中から言葉を探すという思想は、人間中心主義的な発想の枠組内にある。いわばシンボリズムそのものが、人間が自然や宇宙との交感によって神の摂理に届かんとする垂直思考としてキリスト教文化圏における神への挑戦ともいえ、当時の因襲的な貴族社会の中での芸術による反抗ともいえる。芥川は、終生、キリスト教に関心を抱きながらも結局は入信には至らなかったが、自然と人間との交感を詩的世界によって提唱したボードレールについて、西洋文明の二元論的課題に対する善悪一如つまり二項対立的な物質と精神、外界と内界とが融合する一元論的な世界として受容

していたといえるのである。

改めて「舞踏会」（『新潮』一九二〇・一）の結末を参照すれば、先述したように、ボードレールのコレスボンダンスが遺憾なく発揮されている。

その時露台上に集つてゐた人々の間には、又一しきり風のやうなざわめく音が起り出した。明子と海軍将校とは云ひ合せたやうに話をやめて、庭園の針葉樹を圧してゐる夜空の方へ眼をやつた。其処には丁度赤と青との火花が、蜘蛛手に闇を弾きながら、將に消えようとする所であつた。明子には何故かその火花が、殆悲しい気を起させる程それ程美しく思はれた。

「私は火花の事を考へてゐたのです。我々の生のやうな火花の事を。」

暫くして仏蘭西の海軍将校は、優しく明子の顔を見下しながら、教へるやうな調子でかう云つた。

「舞踏会」は、ジャポニスムの香り漂うピエール・ロティの『秋の日本』（『Japoneries d'automne』一八八九）の一篇「江戸の舞踏会」を踏まえつつ、鹿鳴館の秋の庭園の星月夜の情景に視覚、嗅覚、聴覚を交錯させ、赤と青との火花が一瞬のうちに消えようとするその美しさと人間の生との照応を導き出した。まさに、ボードレールの芸術観を散文に活かした格好の作品といえる。

このような自然と人間との交感や照応、一瞬の光景の中での美の体現といったテーマは、芥川の作品には数多く見られる。

第二章で論じた「蜜柑」は、横須賀という都市とトンネルを挟んだ「或貧しい町」とが汽車という装置を介して対比され、「或貧しい町」に残していく弟たちと一三、四歳で奉公に出ざるを得ない姉との一瞬の交流が、「心を躍らすばかり暖な日の色に染まつてゐる蜜柑」に象徴されて、その光景に「私」も「云ひやうのない疲労と倦怠」から一時解放される。トンネルを挟んで都市と対比される寒村において、自然の恩寵ともいえる蜜柑によって貧しい兄妹たちの温かい心の交流が描出される。しかも、「云ひやうのない疲労と倦怠」は、大森荘蔵や河野哲也心が指摘するように、「私」を取り巻く環境が作用する有情的世界観の皮肉な反映であり、心と環境との相補的関係ゆえのペシミズムともいえる。とすれば、奉公先に向わざるを得ない姉と別れを惜しむ弟たちとのたつた幾つかの蜜柑による交流は、「或得体の知れない朗な心もち」を湧かせて「私」の「云ひやうのない疲労と倦怠」を忘却させて余りある光景であらう。

第三章で論じた「杜子春」（『赤い鳥』一九二〇・七）もその一つである。金銭よりも人間らしさに目覚めた杜子春に与えられたのは、「泰山の南の麓に一軒の家」と「畑」であり、そこには「桃の花が一面に咲いている」。冒頭と結末との人工美と自然美との対比は杜子春の心のあり方と照応しており、杜子春の「人間らしい、正直な喜し」の目覚めと里山の「南麓の家と畑」の周り一面に咲く桃の花とは、人間の心と自然との

交感への予兆が示唆されている。「杜子春」は「蜜柑」同様、ボードレールの芸術観に  
通底するように、一瞬の光景や一つの場面に人生における自然や美の天啓が開示され  
るのである。

このように、第一章から第三章までみてきた「羅生門」「鼻」「蜘蛛の糸」「蜜柑」  
「舞踏会」「秋」「杜子春」「トロツコ」など、いずれも自然を媒介にしなければ表現し  
えない小説世界を展開している。ここには、ジャポニスムに感応したゴッホの自然へ  
の視座やボードレールの二元論的世界観とも通じ合って、日本近代の問題にとどまら  
ず、近代文明のもたらした人間中心主義的世界観への問いかけが内在されているよう

## 6 ジャポニスムによる相互交流

ボードレールもはやくから日本の工芸や美術に関心を抱き、一八六二年から日本美  
術を扱っていたパリの店「支那の門」にも通っていた。こうした芥川の欧米からの受  
容と自身の創作営為を通して見えてくる一側面には、ボードレールをはじめとした世  
紀末芸術におけるジャポニスムの流行と洋の東西の自然観の相互変容という問題が浮  
上ってくるのではないかと思われる。日本美術に関心を示したモネ、マネ、ゴッホ、  
ゴーギャン、ロダン、ゴンクール兄弟、ガレ、モリスなどは、近代文明における欧米  
の既成の方法やモチーフ、芸術思潮の行き詰まりと変革の気運の中で、ジャポニスム  
の影響を受けるべくして受けたともいえる。その詳細については美術研究の分野に譲  
りたいが、絵画におけるアンシメトリーな描き方や自然の切り取り方、身近な動植  
物をモチーフにしたデザインなどは、欧米の人間中心主義的世界観に対し一石を投げ  
たことは間違いない。そうしたヨーロッパ芸術思潮の変革期において、芥川は自らの  
感性を彼らの芸術に寄せたのである。

第一章で取り上げたように、芥川が大学の卒業を間近に控えて「鼻」で漱石に認め  
られた頃、締め切りに追われていた卒業論文のテーマはウィリアム・モリスであった。  
当初はモリスの社会思想から芸術観に至るまで総合的に論じる予定であったが、最終  
的には詩人としてのモリスに限定された論文となった。ジャポニスムの影響も含め、  
自然をもとに手仕事の美しさを提唱したモリスのアーツ・アンド・クラフツ運動はエ  
ミール・ガレなどの工芸の精神にも大きな影響を与えたが、モリスの著書『ユートピ  
ア便り』(『News from Nowhere』(一八九〇))は、産業革命と資本主義によるロンドン  
の都市の繁栄による環境の悪化を憂慮し、貨幣の介在しない美しい田園生活を二一世  
紀の理想的な暮らし方として描いたものである。芥川晩年の「河童」は、サミュエル・  
パトラーの『エレホン』(一八七二)を踏まえつつ(15)、この『ユートピア便り』を  
裏返した世界を描いたものともいえる。

このように、一九世紀後半のヨーロッパにおいて、美術や工芸、建築の分野で広ま

ったジャポニスムは、印象派や世紀末芸術、アール・ヌーボーなど、ヨーロッパ芸術に  
少なからず影響を与えた。翻って、ジャポニスムの影響を受けた世紀末芸術は、一九  
世紀末から二〇世紀初頭になると、今度は、日本の近代芸術に影響を与える。したが  
って、一八五〇年代から一九二〇年代にかけて、ジャポニスムを介したヨーロッパと  
日本とのインタラクティブな交流を垣間見ることが出来る。今日、美術の分野では、  
ジャポニスムの要素がヨーロッパ世紀末芸術を通して、改めて日本近代美術に影響を  
与えたことが指摘されている(16)。だが、日本近代文学の分野では、いわゆるジャ  
ポニスムの逆輸入については、近年、安藤公美や南明日香の著作、西村将洋の論考な  
どによって着目されつつある(17)とはいえ、一般的にはほとんど重視されていない。  
だが、芥川文学の諸相からは、実際には、ヨーロッパ世紀末芸術を盛んに受容した一  
八九〇〜一九二〇年代、日本近代文学も、ヨーロッパ世紀末芸術の影響の中にジャポ  
ニスムの要素も介在したのではなかったか。本論では第一章の「ひよつこ」、第二章  
の「舞踏会」等においてその一側面の指摘を試みたが、ジャポニスムによる相互交流  
において、その温度差や不均衡さを差し引いても、ヨーロッパと日本の間で、芸術に  
おけるある種の共有意識や融合作用が働いていたとみることが出来るのである。

ここでは、ヨーロッパと日本とを結び芸術家として、ゴッホ、ボードレールと芥川  
を取り上げ、ジャポニスムにおける西洋美術と日本近代文学との関係の一端を再検討  
するとともに、そこに特徴的にみられる自然観の再評価の契機を見いだしてみた。作  
家以前から、芥川に関心の軸は、風に揺れる木の葉であり、近代産業化を批判し中世  
回帰をつたったモリスの思想や芸術観であり、「万物照応」<sup>ワツモノテウオウ</sup>によって自然との共感覚と  
感性的な美を提唱したボードレールであり、ジャポニスムを通して日本の自然に憧れ  
自然と精神との壮絶たる一体化を願ったゴッホにあったのである。人間中心主義が推  
進される日本近代において、鋭敏な感性のもと自然と人間との関係を文学に投影して  
きた芥川の思想と作風は、先に示した環境文学批評(エコ・クリティシズム)の観点  
からも再評価されるべき要素を多分に有している。冒頭で触れたように、エコクリ  
ティシズムとは、文学や美術に刻まれた文化的機能としての自然を再検討することで、  
現代の環境意識を探る手がかりとする批評理論である。日本の近代化の中でモダニズ  
ムを標榜しつつ繊細な感性によって自然への感応と照応とをいかに創作営為の中で十  
全に表現するかを課題とした点で、芥川文学はこうした現代の批評理論の視座にも連  
なっているとされる。

身近な自然への発見を契機とし、ヨーロッパ一九世紀末芸術に人間と自然との交感  
や調和を見出し、「善く見る目」と「感じ易い心」による詩的精神を標榜した芥川の感  
性と自然観は、芥川文学の初期から晩年に至るまで、本論で諸作品に光を当ててきた  
モダニズムの諸相における基層に厳然と存在している。だとすれば、日々環境問題に

かまびすしい現代社会において、芥川文学は身近にある自然の見方、感じ方を詩的精神を介して読者の五感に浸透させつつ、誰しもが本来備えている原初的感性の記憶を鮮やかに蘇らせてくれるのである。

注

- (1) 「エゴクリティシズムと日本文学」コロムビア大学 ハルオ シラネ 教授に訊く(『國文学』二〇〇七・六)
- (2) 高階修爾『世紀末芸術』(新装版) 紀伊國屋書店 一九八一・一)
- (3) 森鷗外は「伯林の今春の Secession を見る」『Cézanne, van Gogh, Matisse のやうな、強い単純な色を使ったのが多いので、調子を重んじてゐる人の作は、どんなに好くかいてあつても古く見える。」と記している。
- (4) 饗庭孝男『日本近代の世紀末』(文藝春秋 一九九〇・一〇)
- (5) 木下長宏『思想史としてのゴッホ』(學藝書林 一九九二・七)。これによると、芥川の作家活動期に当たる一九一〇年代から二〇年代にかけて、ほぼ毎月のように各雑誌や新聞、展覧会等でゴッホの画が紹介されたり論じられており、また、ゴッホに関する手紙や伝記などの出版物も数多く出版されており、ゴッホ神話が形成されたことがわかる。
- (6) 安藤公美『芥川龍之介 絵画・開化・都市・映画』(翰林書房 二〇〇六・三)
- (7) 引用は全て宇佐見英治、島本融、粟津則雄訳『ファン・ゴッホ書簡全集 第一巻〜第六巻(改版)』(みすず書房 一九八八・一一〜八六・六)による。
- (8) 馬淵明子『ジャポニスム 幻想の日本』(ブリュッケ 一九九七・九)
- (9) 芥川文 中野妙子記『追想 芥川龍之介』(筑摩書房 一九七七・二)
- (10) 『知の構築とその呪縛』(ちくま学芸文庫 一九九四・七)
- (11) 『心 はからだの外にある』(NHKブックス 二〇〇六・二)
- (12) 阿部良雄訳『ボードレール全集6』(筑摩書房 一九九三・一一)より引用。
- (13) 阿部良雄「ボードレール」(『世界文学大事典』集英社 一九九八・一)
- (14) 阿部良雄訳『ボードレール全集1』(筑摩書房 一九九三・一一)より引用。

- (15) 清宮倫子は『ダーウィンに挑んだ文学者 サミュエル・バトラーの生涯と作品』(南雲堂 二〇一〇・二)において、「河童」だけでなく「侏儒の言葉」についてもバトラーの影響が強いことを詳細に論じている。

- (16) この点については、ジャポニスム学会編・機関誌『ジャポニスム研究』(一九八一〜)において、その成果の詳細を知ることができる。
- (17) これについては、安藤公美『芥川龍之介 絵画・開化・都市・映画』(翰林書房 二〇〇六・三)、南明日香『永井荷風のニューヨーク・パリ・東京 造景の言葉』(翰林書房 二〇〇七・六)、西村将洋『ジャポニスムとニーチェ 芥川龍之介と永遠回帰をめぐる考察』(『同志社国文学』二〇一四・一一)などにおいて、ジャポニスムと日本近代文学との関係を論じる視座が提示されている。

## 1 芥川文学のモダニズム 世界文学としての強度

全四章にわたって、芥川龍之介の諸作品をその初期から晩年に至るまで、作品の読みを踏まえつつ、同時代的な文脈や国内外の芸術思潮の動向など、時代状況との関わりから分析してきた。

第一章では、芥川龍之介の文学的出発として一九一五、六年の初期作品「ひよつとこ」「羅生門」「鼻」「芋粥」「手巾」を対象に、その創作意識や生成過程を同時代言説との相関性から分析した。「ひよつとこ」は、一九世紀後半にフランスを中心に流行したジャポニスムの視線を隅田川に新たに反照させて近代の錦絵の世界を描出し、伝統と近代との融合による美的創出と時流に滅び行く旧弊な生き方への愛惜とを併存させていた。「羅生門」は、近代に喪失しつつある野性の美しさ、生々しさを『今昔物語集』から下人に仮託し、フォービズムや生の哲学の動向も踏まえながら一元論的世界観に下人を解放しつつ、第一次世界大戦期の混乱する時代への道標の模索が潜在しているとした。「鼻」は、漱石の「吾輩は猫である」を本歌取りしつつ、ヘルクソン哲学の思想を骨子に『今昔物語集』を再構築して、醜悪な人間同士の衝突を回避しうる新たな調和的照応を日本画的な秋の美的瞬間に凝縮させていた。「芋粥」では、『宇治拾遺物語』に依拠しつつ、欲望の拡張と遅延との対比をモチーフに、近代における人間中心主義の相対化が試みられている。「手巾」は、同時代を舞台に人物造形を行った上で、大正前半に主流であった観念的かつ排他的なコスモポリタニズム言説に対し、当時国内で流行したストリントベルグを位相に批判的視座を提示している。いずれも伝統的世界や同時代言説を顧みつつ最先端の思想や価値観、芸術思潮などから照射される新たな美的世界を構築し、そこに第一次世界大戦期における時代批評的なテーマを盛り込もうとしている点で、一九一〇年代から二〇年代の欧米モダニズム文学の思想や手法に通底する創作意識や表現方法を見出すことができた。

第二章では、一九一八年から二〇年にかけての芥川文学の隆盛期において、「地獄変」、「蜘蛛の糸」、「蜜柑」、「舞踏会」、「秋」を対象に、西洋一九世紀末芸術の受容や第一次世界大戦期の芸術思潮との関係などを踏まえつつ、芥川文学における同時代的意義を中心に考察した。「地獄変」は『今昔物語集』や地獄変図を典拠としつつ、「神曲」や『悪の華』から着想を得た「地獄の門」の製作者オーギュスト・ロダンの中世芸術への美的憧憬や国家権力への抵抗を潜在させて、同時代思潮としての芸術言説に連なつた中編小説と捉えた。伝統回帰と近代批判の両義性に加えメタフィクションを表象する点で欧米モダニズム文学の要素を多分に備えた作品といえる。大正自由主義教育の理想を掲げる『赤い鳥』創刊号に寄稿した「蜘蛛の糸」は、『因果の小事』の宗教性を

解体した上で美の自立性と倫理性を基調に、児童を読者に想定した物語の再創造を實踐した。第一次大戦期の横須賀を舞台とした「蜜柑」は、軍事都市と寒村、人工と自然との対比構造を背景に近代の影に生きる民衆の姿を芸術的に照射して、同時代に対する批評精神を發揮した。「舞踏会」においては、明治開化期の東洋と西洋の調和的均衡を回顧、希求させる第一次大戦終戦期の世界的動向や芸術思潮を背景に、ボードレール『悪の華』と照応する人生の美しい瞬間を描出して人間存在の普遍性を見据えた。いずれも時代精神を描きつつ人間性回復の美的瞬間を創出する点で、欧米モダニズムと同様の精神が多分に盛り込まれている。また、「秋」は、現代女性の置かれたアイロニカルな現実を秋という季節に託して象徴的に描き間接的な手法で時宜的な問題提起をしており、時代のアイロニーを暗示的に描出する点で序章で触れたモダニズムの定義(1)に合致してくる。

第三章では、中国滞在を挟んだ一九二〇年代前半の芥川文学の作風の変化を、「杜子春」「藪の中」「トロツコ」「報恩記」「庭」を対象に検討した。「杜子春」は、中国古典を典拠にしつつ、第一次世界大戦後の日本社会を念頭に都市と自然との対比において「母」の肉声を契機に人間性回復を標榜する物語性を配しており、「リクリエーション」としてのモダニズム文学の特性を有しているといえる。「藪の中」は、中国滞在实际と原敬暗殺事件の報道記事を契機に、第一次世界大戦前後の对中国をめぐる言説空間を背景とした反転図形的方法によって、『今昔物語』の典拠を歴史的共時性による語りと騙りの錯綜する多元的視点の物語に再創造した小説である。同時代への批評的要素を有するだけでなく、形式の解体や表現主体への焦点化など、第一次世界大戦を契機に流行した構成主義やキュビズムに通ずる手法でもあり、欧米モダニズムの特質に直接的に連なっているといえる。「トロツコ」は、近代日本の鉄道の拡張期をモチーフに、少年期の回想形式を軸にして、第一次世界大戦後の社会状況下にある労働者の、現実から疎外された主体の内面を表現する手法が用いられており、ドイツ表現主義にも通底する同時代的言説が潜在的に反映された作品である。「報恩記」は、仏教の伝統として存覚・報恩記を踏まえつつ、第一次世界大戦後の日本の状況を一六世紀のカトリックによる南蛮文化隆盛期の国際性豊かな時代設定に置き換えながら、時流としての大正モダニズムの光と影を反映させたモダンな意匠に彩られた小説といえる。「庭」は、そうしたモダニズムの時流を反照するかのようには、洋画を描く人物の過去を日本の近代化の五〇年の経緯に遡及して、伝統と近代の狭間に存した土壌的苦闘の空転の営為を出自の旧家の庭に映じており、芥川文学におけるモダニズム的「身振り」の特性をめぐる自己言及的な作品としても再評価できる。

第四章では、一九二七年に発表された芥川の晩年の作品「玄鶴山房」「河童」「歯車」「塵気楼」「或阿呆の一生」を対象に、表現意識や創作方法を分析しつつ、モダニズム

の行方とその基層にみられる自然観を捉えた。「玄鶴山房」は、岩野泡鳴の「泡鳴五部作」のテーマと手法を意識しつつ主人公の内情や意識に即してリアルタイムに現況を批評的に捉える方法を用いていた。こうした主人公の「一元的視点を軸にしつつ、河童」では狂気から近代社会を逆照射する精神病患者の「僕」が病室で物語り、「歯車」では西洋化の最先端を指標するモダニズムに亀裂を生じさせ世界と自己との関係性の解体を企図しようとする「僕」が都市を彷徨する。ここには、外界と過敏に感応する表現者の究極的な創作営為のスタンスとして、未創造への帰還から新たな創造の可能性の実践という、モダニズムの末路における新たな指標を顕在化させている。「塵気楼」では、「河童」のように近代に排除された狂気の世界側から告発を絶望的に描くのではなく、「歯車」のように狂気ぎりぎりに主観的理性的の世界側からその不安を実存的に描くのではなく、理性と非理性性、眼に見えるものと見えないもの、外界と内心とが空間的に等質にある非近代的な感覚を共同主観的に表象しつつ作品として結晶させている。理性を信奉し眼に見えないものを深層に排除し続けた近代精神の行き詰まりに対して知覚と認識のあり方を問い直す契機を示唆するメタ小説の意味も帯びており、モダニズム小説の極致として再評価しうる可能性を有しているといえる。最後に「或阿呆の一生」の「七画」における「ゴッホの眼に共鳴する「彼」の心象描写に着目することで、人間と自然との交感や調和を軸とする芥川文学の可能性を検討した。本論で分析してきた芥川文学のモダニズムの諸相の基層には、詩的精神を介した鋭敏かつ優美な自然の見方、感じ方が潜在し、芥川文学を通して、現代に喪失されつつある原初的感性の蘇生を読む者に改めて体现させるのである。

このように、第一次世界大戦期に出生した芥川文学は、日本や中国の古典を典拠としつつ、現代的なテーマをフィクションに込めながら、西洋の同時代的な芸術思潮や哲学の動向などを方法的に参照し創作に取り入れることで、一九一〇年代の混沌とした時代の中に生きる人間の生命力や他者との関係性、近代に対する抵抗感やアイロニー、さらには東洋と西洋との美を介した調和や融合意識といったモチーフを多彩な表現方法で展開した。作品の背景には、国内外の潮流としての民衆芸術論、階級問題、女性解放運動、社会主義運動、人道主義、反戦意識、周辺国の抗日運動など社会文脈的な要素を配し、そこに暗示される時事的、社会的な課題を作品に潜在させていた。晩年に至っては、第一次世界大戦と関東大震災後に生きる人々に通底する不安や狂気の兆しを主人公の主観を通して映し出し、「詩人兼ジャーナリスト」としてのスタンスを貫きつつ、同時に近代文学における小説という枠組みそのものへの懐疑と再構築の可能性を開示しようとしたのである。

換言すれば、芥川文学は、典拠とした古今東西の文学や美術、歴史的事実や歴史上の人物、さらには宗教的なモチーフなど、歴史的、時代的文脈に遡及しつつそれらを

いったん解体し、最新の西洋文学や哲学、美術などを導入してそこに時代に真摯に向き合う同時代的批評精神としての新たな解釈や価値観を流し込み、「詩的精神の浄火」を通してながら多彩な手法で作品世界の新たな構築を指標し続けてきたのだといえる。こうした創作営為は、序章で参照したように、第一次世界大戦期前後に胎動した欧米モダニズム文学における解体から再創造へというみちずしを探る表現者のスタンスそのものといえよう。しかも、最終的にはモダニズムの手法自体を相対化し小説の解体現場に介入する詩的精神の営為自体を表象させるに至っており、芥川自身が、表現者として、一九一〇年代から二〇年代の時代の動向を鋭利に反照するモダニズムという実験的方法に多分に自覚的であったことが示唆されてくるのである。

序章で取り上げたように、欧米モダニズム文学の担い手たちは、近年、その文学的事績が時代状況との関連から改めて検証され再評価されつつある。だとすれば、同時代的に彼らとの共通した表現意識によって東アジアの一島国から発信された芥川龍之介の文学も、「鼻」でデビュー以来百年を経た今日、そのモダニズムの様相においてこそ二〇世紀世界文学の一翼を担う創作営為として、現代的意義の視座から再評価されるべきなのではないだろうか。

近年は世界文学についての定義自体が変化しつつある。たとえば、池澤夏樹編集『世界文学全集 全三〇巻』（河出書房新社 二〇〇七―二〇一一）は、従来のような欧米文学に偏った編集を踏襲することなく、二〇世紀のラテンアメリカやアフリカ、アジアなど非西欧圏の作品や植民地作家の異色作などを積極的に取り入れた。こうしたラインナップは、伝統と近代の軋轢、政治・経済・言語・文化等の急変、戦争・イデオロギー・植民地・民族・人種・性差・環境など様々な問題で世界中が複雑に揺れ動いた二〇世紀の激動の姿を網羅すべく、非西欧圏の文学に光を当てることの重要性を示唆して止まない。もちろん、そこに必要不可欠な事業は、翻訳という営みである。

ちなみに、世界中の文学作品を原語で読むことを可能とするウェブサイトに『PROJECT GUTENBERG』(2)がある。二〇一六年六月現在、五〇カ国にのぼる世界中の書物が約五二〇〇点以上公開されており、日本語のテキストも三〇点近く含まれている。日本語のテキストとして最初に掲載されたのは、松尾芭蕉の「奥の細道」と芥川龍之介の「羅生門」の二点であった。この事情はそのまま世界から日本文学に向けられた既存の関心のバロメーターと見ることもできよう。「奥の細道」は世界的な「EAST」ブームによるものであり、「羅生門」は周知のとおり、黒沢明の映画『羅生門』(一九五〇)のヴェネチア国際映画祭グランプリ受賞(一九五二)により、原作者芥川も世界で徐々に知られるようになったためである。もちろん、今日では、英語の百科事典として最も古い歴史を持つ『ENCYCLOPEDIA BRITANNICA』のDVD版(2011)にも、主要な日本近代作家の一人として「Akutagawa Ryunosuke」の項目を見る(3)ことができる。一

方で、伝統的な百科事典とは対照的に、インターネット上で普及しているオンライン百科事典『WIKIPEDIA』において「Akutagawa Ryunosuke」の項目は見られ、二〇一六年六月現在、この項目の解説は四十九カ国語版で紹介されている。この数字は次に示すように、そのまま芥川文学の翻訳事情と連動している。

二〇〇五年からネット上で公開されている国際交流基金「日本文学翻訳書誌検索」のデータベース(3)によれば、二〇一六年六月現在、芥川龍之介で検索すると、結果は一〇三五件にのぼる。件数だけの比較では、川端康成の一八八件に次いで二位であり、そのあとに、村上春樹一〇二六件、三島由紀夫八六四件、谷崎潤一郎五九一件、大江健三郎四六一件、夏目漱石三四七件と続く。ちなみに、短篇作品を多く発表した森鷗外が二五〇件、志賀直哉が二四六件であるのと比べると、芥川の二〇三五件は突出していることがわかる。翻訳を言語別にみると、英語、ロシア語、ドイツ語、イタリア語、フランス語、スペイン語が件数として順に多く、ポルトガル語、チェコ語、ルーマニア語、ウクライナ語、ハンガリー語、オランダ語、シエルバ語、ベトナム語、ヒンズー語と続き、ヘブライ語、アルメニア語、エストニア語、マケドニア語、モルドバ語、タガログ語などにも僅かながら翻訳されている。全体として五〇近くの言語に翻訳されており、翻訳総件数のうちの約三分の一が二〇〇一年以降の翻訳である。その中には、タイ語、トルコ語、アラビア語、マラティー語、リトアニア語、ラトビア語、クロアチア語、インドネシア語、セルビア語など、二〇世紀には翻訳件数が限られていた言語にも積極的に翻訳されていることが特徴の一つであり、同時に、英語、フランス語、ロシア語など、二〇世紀中に既出した翻訳言語においても、改めて新訳が次々と出版されていることも特筆すべきことである。『WIKIPEDIA』において芥川の項目が四十九カ国語版に及ぶことは、こうした事情が如実に反映されているのである。

一方、インターネットの普及によって、海外の評価も簡単に参照することができるようになったが、その一つとして、世界の文学作品を評価するコミュニティサイト『LIBRARY THINGS』(4)が挙げられる。このサイトでは、世界中の愛読者約二〇〇万人が会員として登録し、会員相互のブックレビューを読んだり、世界中の図書館から書籍情報を検索し自分だけのカタログをつくって蔵書管理したりすることができる。ここでは、世界の作品についての読者レビューや五満点の作家評価が会員外にも開かれており、日本の作家の平均評価ポイントとしては、二〇一六年一〇月の時点で、村上春樹が三・九四ポイントでトップ、それに続くのが三・八九ポイントの芥川龍之介と谷崎潤一郎であった。作品の評価を数値化する是非は別として、海外の共時的評価としての一指標にはなる。世界中の読書家が評価した芥川の翻訳書は約七〇冊にのぼるが、注目したいのは、二〇〇六年に日本の作家で初めてペンギン・クラシック

スに収録された『Rashomon and Seventeen Other Stories』(5)の人気である。村上春樹の翻訳者でも有名なジエイ・ルービンが翻訳を手がけ、村上春樹が本格的な内容の長い序文を寄せたことでも話題になった英訳書であるが、出版から一〇年ほど経た二〇一六年一〇月の時点で、七〇〇人が愛読書として登録している。

登録者の中にはアニメやマンガによって日本に関心を深めた比較的若い世代のレビュー(6)もあり、たまたま表紙に惹かれて読んでみた芥川の小説によって、それまで認識していた日本文化に対する理解が大きく変わったこと、そして一九一〇年代に書かれた小説のトーンが意外にもモダンであることが率直に書かれている。こうしたレビューからは、芥川文学が世界文学として認知される理由が素朴ながらも端的にうかがわれる。『Rashomon and Seventeen Other Stories』には、日本の文化的背景が時系列で多角的に書き込まれているだけでなく、本論で光を当ててきたモダニズム的な感覚に彩られた作風が世界中の現代読者に共有され注目を集めているのである。

実際、新訳を手がけ、初英訳作品も九編加えたジエイ・ルービンは、芥川のアンソロジーを小説の時代背景によって年代順に四部構成にしたが、先のレビューで「*... that they show a much different side of Japanese Culture.*」と書き込まれているのも、ジエイ・ルービンの編集意図が十分に伝わっていることの証ともいえる。柴田元幸も「充実した解説も付したことで、芥川文学の多様性が、一定の体系性を伴って明快に見えるようになった」(7)と評価したように、翻訳内容はもちろんのこと、翻訳者による作品の取捨選択や目次構成、編集意図なども、世界文学として受容される上での不可欠な要件となる。こうした条件の下、ペンギン・クラシックスに所収された本書は、世界における芥川文学の新たな評価を生み出す嚆矢となりつつある。ジエイ・ルービン自身、芥川の作品は日本語から切り離されても生命を失わないと評価しつつ、「最終的に読者の心を満たすのは、人間という家族の一員であるがゆえに分かたことのできる経験の数々なのである。」(8)とした特質は、芥川を疑いなく「世界文学作家の地位に就かしめるだろう」(8)と評しているが、これも先のレビューにおいて「*The stories show the whole human spectrum of emotion - from Hope to Hate.*」と受け止められていることに通じてくる。

本書は翌年に日本語版(9)として逆輸入され、芥川文学に対する村上春樹の批評を日本語で読むことを可能とした点でも広く知られた。村上春樹は、芥川文学に二〇世紀の文学形式と思想の縮図を見、芥川の虚構における文体とセンスを高く評価して、世界文学としての芥川の意義を論じている。その中でも特に注目したいのは、春樹が芥川を「本来的にモダニズムを指向した人だった」と捉え、次のように論じている点である。

彼はそのモダニズム的な傾向を、昔話という容れ物を借りてくることによって、

フィクションの世界に持ち込むことに成功した。中世の説話という、千年近くも昔の「前近代」を巧妙に換骨奪胎することによって、彼のモダニズムに「物語」を与えることに成功したのだ。そう、モダニズムを純粋な「モダニズム文学」として成立させるのではなく、べつのかたちにひとまず置き換えたわけである。それが彼の文学的出発点であった。きわめてスマートで知性的なアプローチである。(中略)

彼は西欧と日本の伝統文化に意識を引き裂かれた一人の知的エリートとして出発し、その境界的な領域において、生き生きとして優れた物語世界を立ち上げることに成功した。更に成熟して、その二つの異なった文化を自らの中で、より高度な次元で融合させようと試みた。私小説という日本的な土着文学スタイルと、彼のスタイリッシュな小説作法とを、構造的にひとつに合わせようと試みた。より新しい、日本独自の *serious literature* (純文学) を開拓しようと望んだわけだ。(10)

そして「今でもアクチュアルに存在し、機能している」作家として「日本文学にとってのひとつの揺るぎない定点として、共有される知的基盤として、生きている」のだと評価している。この春樹の序文が英訳で世界に向けて発信されたことを念頭に置けば、芥川文学の特質を近代と伝統との融合を試みたモダニズムに集約させている点は、近代化やグローバルイズムによって世界中に伝播する類似した課題を身近に抱く世界各国の読者に、芥川文学の理解と受容を促す重要な要件になり得ていると思われる。

関連して、芥川文学がペンギン・クラシックスに所収される約五〇年前、アルゼンチンで出版されたスペイン語訳『*Kappa. Los engranajes*』(Traducci. on: Kazuya Sakai, Paradiso, 1959) (11)の序文を、ラテン・アメリカ文学ブームの先駆者であるホルヘ・ルイス・ボルヘスが手がけていたことも注目に値しよう。ボルヘスは、西洋が東洋によって発見された例として芥川作品を上げ、テーマや情緒は東洋的であるが、潔癖明晰な文体やレトリックは確かに西欧的だとし、芥川文学には東西が混融されていると述べている。『*This nearly miraculous rebirth exacted, as might be expected, a heart-rending and sorrowful spiritual crisis. One of the artist and martyrs of that metamorphosis was Akutagawa, who died on July 24, 1927.*』(英訳版)と締めくくり、芥川は日本の近代化における精神の危機の産物としての殉教者であったと論じている。当時、ボルヘスに序文を依頼した酒井和也は「この序文に散見するボルヘスの鋭い洞察力と聡明な知性を特筆したい」とし、芥川と同様、ボルヘスも「英文学者として知られ、完璧を期す高度な芸術的理想の追求者であり、その古今東西に亘る広範な学殖を洗練された厳格な文章の中に折り混ぜる作家」(12)であると述べ、両者の作風に共通性を見出している。

こうした現象は、まさに二〇世紀に輩出された非西欧圏の作家が今日の世界文学を担っている事態を端的に物語っている。芥川龍之介に関する伝記的資料も用いず、スペイン語訳のみ芥川文学に接したボルヘスは、非西欧圏における近代化の中でこそテーマも文体も手法も達成しえた芥川文学のモダニズム的なスタンスを直観的に理解したのである。

翻訳とは、しばしば原典に危機的なまでの損傷を与え、理不尽な犠牲を強いる営みである。受け手の側で高く評価された翻訳が、原典の側からみればもはやそれと認識することも不可能なほどの改変や破壊を代価になされた場合も稀ではない。だがこの堪える事なき妥協と変容、さらには輪廻転生(中略) その無限の連鎖反応のさなかに、「世界文学」は不死鳥よろしくその姿を現す。

翻訳の宿命と可能性とをこのように述べる稲賀繁美は、翻訳に依拠するだけでなく、原典における歴史的、文化的背景による生成事情をも念頭において「原典と翻訳との間の距離を読む *distance reading* の試み」(13)を提唱する。日本の近代の作家芥川龍之介に通じていなかったボルヘスは、まさに自らの作家としての見識により「*distance reading*」を実践したといえるが、翻訳言語と翻訳件数の増加傾向にある翻訳事情を鑑みれば、「*distance reading*」の要請も芥川文学の受容と理解には確かに有効である。村上春樹の英日双方の言語による序文は十分にその役割を担う好例であるが、世界文学としての強度は、翻訳の精度や文化的背景の理解度に加え、原典に関する批評や研究による一定の知見に基づいた原典評価の現代性にも左右されるべきといえるのである。

芥川文学が世界に広く受容される要素に二〇世紀の欧米モダニズム文学と通底する表現意識や方法的実践にあるとすれば、最先端のモードに鋭敏に反応し、一方でそこに批評のスタンスを置く二〇世紀初頭のモダニズムの作風は、世界がグローバル化する現代でもなお、文化的現象を捉える批評的視座として有効である。芥川文学の諸相をモダニズムとして捉えてきた本研究も、微力ながら「*distance reading*」の一助の役割を担い、世界文学としての強度に資することを射程に入れているのである。

## 2 モダニズムの基層 二元論的世界観への通路

だが、そうした世界的視野による芥川文学の現代性を評価するには、欧米モダニズムとは位相の異なる表現意識の特質にも目配りしなければならないのではないか。本論の最終節で検討したように、初期作品から晩年に至る作品群には、季節感、時間帯、気象や地理的設定における風景描写等、作品世界を彩る「トーン」が必要十分条件として巧みにかつ美的に機能しており、各作品世界の芸術的完成度を支えている重要なファクターでもあった。作品世界における美的調和(または不調和)、照応、感応とい

った作品世界の統一感と完成度を支えているのは、いずれも自然描写や自然表象であり、その点では西洋とは位相の異なった評価軸を有しているのではないかと思われるのである。それは芥川龍之介の表現者としての個人的感性に還元されるだけでなく、ハルオ・シラネが指摘するように、日本近代文学における「文化的機能」(14)としても抽出しかつ評価しうる課題なのではないだろうか。日本近代文学を世界的視野から捉え直すとき、作品に自然表象を盛り込むことを与件とした芥川文学の感性的特質は、創作期から一〇〇年を経た現代でもなお、改めて評価すべき側面なのだとはいえる。

西洋文学の影響下に日本近代文学が成立した際、人間中心主義 神と人間との階層差から来る人間の自立とそのドラマ が当然のごとく、近代文学の軸となった。したがって、主人公の内面や心理を中心とした劇的展開や自己を主体とした遠近法的世界像といった、人間の言動、行動、心境、思想が中心に描かれるのが近代文学の特徴である。だが、芥川がゴッホに共鳴したように、ジャポニスムの影響下にある印象派や後期印象派、及び表現主義が着目し続けた、風景や自然の俯瞰的、平面的、部分的抽出による自然表象と審美的感性を伴う内的感応とは、思いの外芥川文学には重要な要件だったのではなかったか。

思うに「河童」の冒頭で、「第二十三号」の「僕」はなぜか一人で上高地に山登りに行くシーンから始まる。登山が日本近代に西洋からもたらされた自然征服と主体確立の産物であることも指摘できるが、その一方で、志賀直哉の「暗夜行路」(『改造』一九二一・一〜八、二二・一〜三七・四)の主人公が大山の自然と一体化することで救済を得るシーンも想起されよう。だとすれば、登山によって大自然に自ら身を投じようとした瞬間に、河童の世界に落ちていくのは象徴的である。皮肉にも自然を求めようとした「僕」は、人間界の裏返しに河童の世界へと陥り、狂気へと至ってしまう。こうした自然と人工との捻れた意識は、晩年の芥川文学における一つのテーマでもあり、自然を射程にしつつ人工的世界にしか辿り着けない神経的苦悩を読み取ることも可能なのである。芥川文学における自然との位相は、初期から晩年に至るまで芥川の創作意識の基層に様々な方法的実践や表象形式のうちに稼働しており、そういった特質を捉えることも芥川文学の評価軸には有効なのだとと思われる。

基本的に自然を征服、抑圧しつつ人間中心主義を樹立していく価値観が西洋からもたらされた近代文学、近代美術の主流にあるとすれば、それに対する懐疑も欧米モダニズムの一つのモチーフとなった。実際、第一次世界大戦期の欧米モダニズムにはそうした傾向が見られる(15)とされている。だが、芥川文学の場合、序論でも触れたように、そうしたプロセスそのものが、ある意味、外部からもたらされた身振りとしての意匠でもあり、極端に言えば本来は不必要な手続きであったのではなかったか。なぜなら、非西欧圏としての日本の現実意識は神を中心とした階層的把握よりも、

自然と同居した世界観が主流なのであって、神への反逆と人間中心主義への懐疑は、文学受容上の知的テーマではあっても、風土的、伝統文化的な実感としての問題ではなかったかも知れないのである。夏目漱石が午前小説を執筆し午後漢詩などの文人趣味に耽溺して精神のバランスをとろうとしたように、芥川も、ボードレーやニールなどを嚆矢とする西洋芸術や哲学から神への反逆や人間中心主義への疑義を受容しつつも、それとは無縁な文人趣味への誘引力も感じていた。一九二〇年前後から俳人の小沢壁堂や遠藤古原草らと交流し、戯画や歌を描いた巻物に親しんだこと(16)はその象徴的なエピソードだと思われる。「トロッコ」において校正係の良平が湯河原での自然体験を回想する場面や、「たね子の憂鬱」においてたね子が帝国ホテルの晚餐からの帰路に田舎を懐旧するシーンなど、芥川文学が指標するもう一つの表現意識は随所に散りばめられている。晩年、「詩的精神」を主張した芥川の、プロレタリア文学の隆盛にかき消されてしまいそうなの微かな声は、改めて傾聴すべき主張なのではないか。

ただし、こうした芥川文学の基層にあると見られる自然観は、たんなる自然回帰や反都市文化といった物理的な自然への希求としてのみ捉えられるのではない。柄谷行人は芥川の晩年の傾向について「西欧における動向を日本の「私小説」と結びつけたこと」を評価し、次のように指摘した。

芥川がそこに見たのは、告白か虚構かというような問題ではなくて、「私小説」というものをもつ遠近法的な配置のありようだったといえる。芥川は、それを中心をもたない断片的諸関係としてみたのである。

柄谷はさらに、同時期に「私小説的なもの」が支配的な潮流を形成したのは、一般に近代「文学」の配置が不自然なものと思われたからである」と論じており、「西欧的な「私」を自然たらしめている幾何学的遠近法あるいは三人称客観のような配置」(17)の不自然性に芥川が気づいていたことも指摘している。こうした文学における方法的認識的「配置」は、主体を基点として自然(外界)を遠近法的配置で把握するデカルトに始まる人間中心主義的かつ物心二元論に通底する近代合理主義の産物である。「羅生門」の下人が作品の前半で体現するのは、そうした二元論とは異なる外界との同化傾向であり遠近法的配置を逸脱する世界観でもあった。それを導くのは下人を圍繞する外界であり自然であったことは改めて注目してもよいと思われる。また、「ひよつこ」の平吉の人物造形にも、一貫した自己にアイデンティティを求める近代人とは異なる多義的な自己を自然に演じていたことも想起されよう。晩年の「塵気楼」における意識と無意識との併存もまた、そうした芥川の一元的自然観を物語っていると捉えられるのである。

芥川龍之介は、遺稿「或旧友へ送る手記」(『東京日日新聞』『東京朝日新聞』等 一



九二七・七・二五)の末尾で次のように綴っていた。

若しみづから甘んじて永久の眠りにはひることが出来れば、我々自身の為に幸福でないまでも平和であるには違ひない。しかし僕のいつ敢然と自殺出来るかは疑問である。唯自然はかう云ふ僕にはいつもよりも一層美しい。君は自然の美しいのを愛し、しかも自殺しようとする僕の矛盾を笑ふであらう。けれども自然の美しいのは僕の末期の目に映るからである。僕は他人よりも見、愛し、且又理解した。それだけは苦しみを重ねた中にも多少僕には満足である。どうかこの手紙は僕の死後にも何年かは公表せざるに措いてくれ給へ。僕は或は病死のやうに自殺しないと限らないのである。

遺稿において、「末期の眼」に映る「自然の美しい」ことを述懐する芥川は「自然」を「他人よりも見、愛し、且又理解した」と遺した。このことは、芥川文学をモダニズムとして捉えたとき、その反照としてより大きな意味を持ち得るのではないだろうか。芥川もその精神性を重視し傾倒したボードレルに始まる神への反逆や不信、及び神の摂理や宇宙の神秘に刹那に近づこうとする象徴主義的な態度 人間を中心とした垂直志向、及び自己を中心として自然を対象化する遠近法的配置 とは異なる位相として、身体感覚に根差した自然への眼差しと親近感、及びその認識を支える一元論的世界観が、芥川の生涯を通してその文学営為の基層に流れていた。端的にいえば、一般に西洋文学が人間と自然を描くのたとすれば、芥川文学は人間を自然の中に描くのであった。本論で指摘してきたように、自然の中に人間が感应的に描かれる「鼻」「芋粥」「秋」「舞踏会」などの結末はそうした事態を示唆している。

芥川文学の主想の一つとして把握できる調和意識は、他者と自己といった社会心理学的な観点や、東洋と西洋といったポリティカルなパラダイムに則った捉え方において、作品分析上の批評的帰結として本研究でもその有効性を主張してきた。だが、その基層にあるものは、実は人間と自然との関係性とそこから敷衍される精神と肉体内界と外界など近代に世界中を席卷した二元論的世界観を問い直す調和、融合の感覚であったともいえる。たんに動植物や天候、季節といった物理的な自然に対する繊細な感性による豊かで鋭敏な自然把握を意味するだけでなく、物心二元論を再考する一元的世界観に通じる自然との関係性なのであり、それが「鼻」「芋粥」「秋」「舞踏会」「杜子春」など、人間と自然との、精神と外界との、作品のトーンとモチーフとの相互に織り込まれた 照応 関係によって作品世界が調和的に綴じられていることに通底するのである。「齒車」の「僕」に不協和音をもたらすものが都市や人工に起因するモダンな意匠ばかりだったことは偶然ではない。その逆に、同時期に執筆された「鷹気楼」の世界が、砂と海、昼と夜といった自然界を素材に立ち上げられていることも同様である。

本論では、欧米モダニズム文学の動向を念頭に、芥川文学の各作品をモダニズムの諸相として捉え直し、芥川文学の日本近代における最新の芸術思潮の受容の意義や同時代的な文脈の中でその批評性を再評価してきた。しかしながら、そうしたモダニズムの諸相から反照されてきたことは、それとは異なつた位相にある芥川文学の基層としての自然観と一元論的世界観に通じる認識であった。だとすれば、芥川文学に表象される自然の中での 照応 関係とそれを支える価値観、世界観は、今日、翻訳をとおりて世界に伝えられる可能性を十分に秘めている。世界がグローバル化する中で、世界中の様々な価値観がぶつかり合いながらも、いまだに近代合理主義と人間中心主義を基点とした西洋近代の世界観が主流といえよう。それに対抗するかのようには、宗教的な大義を機動力として対立や闘争が劇化する世界的動向も見受けられる。一方で、非西欧圏の文学が世界文学として認知されていく二一世紀において、西洋近代の価値観、世界観が相対化されつつもある。世界に伝わる文学が、文化や伝統、風土、宗教などに根差した価値観の違いの認識とそれらの相互理解をもたらす役割を担うとすれば、日本近代の課題をモダニズムの意匠に彩りながらも自然との 照応 による調和意識を標榜する芥川文学もその一翼を担うべきである。

芥川文学は、最先端の芸術思潮の動向を移入しつつ欧米モダニズムに通じる二〇世紀モダニズムをいち早く日本近代文学に実践し時代への批評性を湛えた一方で、一元論的な伝統的自然観を潜在させて人間と自然との調和的瞬間を創出した点で、二一世紀の現代に新たな視座と可能性をもたらし世界文学として再評価しうるのである。

本研究が少なくともそのみちすじを探る発端に佇んでいるとすれば、それが唯一の成果となることを願つてやまない。

注

(1) 出淵博「モダニズム」『世界文学大事典 全六巻』集英社 一九九六・一〇―一九九八・一)

(2) 一九七一年に創始。著作権の切れた作品の全文を電子化して、インターネット上で公開する最古歴史ある電子図書館。(https://www.gutenberg.org/wiki/Main\_Page)

(3) 国際交流基金「日本文学翻訳書誌検索」(http://www.jpfl.jp/Content/InformationSearchService?ContentNo=13&SubSystemNo=1&HitName=search.html)は、言語コードの関係で、アルファベットのデータのみを対象にしているため、非ローマ字表記の言語圏データは検索できない。それ以外については定期的にデータが更新される。

ているが、翻訳作品タイトル毎に入力されているため、一冊の翻訳書に複数の作品が収録されている場合は、各作品が件数として数えられている。したがって、作家名で検索した場合、芥川のような短編作家の場合は、ヒット数が格段に増えることは了解しておかなければならない。また、主に戦後の翻訳についてのデータベースであるため、戦前のものを加えれば、実件数は増えることになる。

- (4) 二〇〇五年より運営されている『LIBRARY THING』は、書籍の目録と様々な種類のメタデータを保存・共有するインターネット上の組織 (<https://www.librarything.com/>)

- (5) Selected and Translated with Notes by JAY RUBIN 『Rashomon and Seventeen Other Stories』(Penguin Classics; Trade Paperback edition 1100K・10)

- (6) 余置架TheDivineOmba のコメント (Jul 4, 2012)。  
I picked this book up on a whim from the Library Book Sale because of the cover. I randomly grabbed this book from when I needed something to read one evening. And, this book exceeds all expectations. I read and watch a lot of Anime and Manga. Usually the sort that is easily available, the ones with teens at boarding school with very little family. This has skewed my perception of Japanese Culture. The stories in this book, written in the early 1910's, changed all that.

These stories are very modern in tone, even being written at the turn of the century. Even the stories based of Japanese Fairy Tales are modern. I like that they show a much different side of Japanese Culture. The characters here keep in touch with family, even extended. The stories show the whole human spectrum of emotion - from Hope to Hate. From Happiness to Depression.

- (7) 柴田元幸「没後八〇年「芥川龍之介」再発見 悦ばしい「逆輸入」」(『波』二〇〇七・七)
- (8) ジェイ・ルービン「芥川は世界文学となりうるか?」(君野隆久訳・『新潮』二〇〇五・四)
- (9) ジェイ・ルービン編・村上春樹序『芥川龍之介短編集』(新潮社 二〇〇七・六)
- (10) 村上春樹「芥川龍之介 ある知的リーアの滅び」(注(8)所収)。

原文は HARUKI MURAKAMI 「Introduction」(注(5)所収)

- (11) 英訳は『The Essential Akutagawa: Rashomon, Hell Screen, Cogwheels, A Fool's Life and Other Short Fiction』(1987)
- (12) 酒井和也「芥川龍之介の文学 ラテン・アメリカの視点」(『芥川文学 海外の評価』早稲田大学出版部 一九七二・六)
- (13) 稲賀繁美「翻訳の距離」と比較文学の前線」(日本比較文学会編『越境する言の葉 世界と出会う日本文学』彩流社 二〇一・六)
- (14) 「エコクリティシズムと日本文学」(ロンビア大学 ハルオ シラ本教授に訊く)、『國文学』二〇〇七・六)
- (15) これについては、序章で取り上げた荒木映子『第二次世界大戦とモダニズム 数の衝撃』(世界思想社 二〇〇八・七)や第四章第二節で取り上げた遠藤不比人『死の欲動とモダニズム イギリス戦間期の文学と精神分析』(慶應義塾大学出版会 二〇一一・二)が参考になる。
- (16) これについては、「アーティスト芥川龍之介」(『東洋詩的精神の感応』(『産経新聞創刊六〇周年 もうひとりの芥川龍之介 生誕百年記念展』産経新聞社 一九九二・九)における各図版とキャンペーン)により具体的に知ることができる。
- (17) 柄谷行人『底本 柄谷行人集1 日本近代文学の起源』(岩波書店 二〇〇四・九)

いずれも博士論文執筆に際し多少の修正を施したとともに、各章とも大幅に加筆している。

序章

「芥川文学 モダニズムとしての軌跡」(『芥川龍之介 ハンドブック』 鼎書房 二〇一五・四)

第一章 初期作品と同時代言説との相関性

- 一 「ひよつと」論 ジャポニスムの系譜から  
「ひよつと」論 ジャポニスムの片鱗 (『芥川龍之介研究年誌』二〇一  
一・七)

二 「羅生門」における下人の型 感性から論理へ

「羅生門」論 感性から論理へ (『日本語と日本文学』一九九六・八)

三 「羅生門」誕生前夜 大杉栄と 憎悪 の行方

フォーラム実現に寄せて 芥川文学と父と (『フォーラム本是山中人 父の故郷で語ろう 芥川龍之介の人と文学』 美和町教育委員会 一九九九・一〇)

芥川龍之介のスタンス 大杉栄と「羅生門」・憎悪 の行方 (『香川大学国文研究』二〇〇一・九)

「羅生門」誕生前夜 下人の人物造形と現代 (『国語教室』二〇一五・一〇)

四 「鼻」におけるベルクソン哲学の陰影

『鼻』 調和への志向 (『国文学 解釈と鑑賞』一九九九・一一)

「鼻」におけるベルクソン哲学の陰影(『日本語と日本文学』二〇〇一・三)

五 「鼻」における 本歌取り の手法 漱石継承への一視点

芥川における漱石継承への一視点 「鼻」における 本歌取り の手法がら(『香川大学国文研究』二〇〇〇・九)

六 「芋粥」における構造的示唆

「芋粥」における構造的示唆(『香川大学国文研究』一九九七・九)

七 「手巾」論 大正の言説との位相

「手巾」論 大正の言説との位相 (『稿本近代文学』一九九六・一一)

第二章 モダニズム文学の展開 第一次世界大戦期の日本を背景に

一 芥川とロダン 「地獄変」の着想と中世志向

「地獄変」の着想 同時代言説との相関から (『国文学 解釈と鑑賞』二〇〇七・九)

芥川とロダン 「地獄変」の着想と中世志向 (『芥川龍之介研究年誌』二〇〇八・三)

二 「蜘蛛の糸」にみる審美性 「永訣の朝」との関連から

芥川龍之介『蜘蛛の糸』の世界 宮沢賢治『永訣の朝』との関連から(『人文科教育研究』一九九七・八)

三 「蜜柑」における手法 「私」の存在の意味

芥川龍之介「蜜柑」 その創作意識 (『東京学芸大学附属高等学校紀要』一九九四・三)

四 「舞踏会」の方法 ボードレール『悪の華』との照応から

『舞踏会』論 ボードレール『悪の華』との照応から (『日本近代文学』一九九五・一〇)

五 「秋」におけるアイロニー 「三四郎」美禰子の継承

「秋」におけるアイロニー 「三四郎」美禰子の継承 (『稿本近代文学』一九九七・一二)

第三章 一九二〇年代の芥川文学 中国滞在による変節

一 「杜子春」の物語性

「杜子春」の物語性(『解釈』一九九九・二)

二 「藪の中」における「語らない」ことへの一視点 方法としての歴史的共時性

「藪の中」における「語らない」ことへの一視点 方法としての歴史的共時性 (『日本近代文学』一九九八・一〇)

三 「藪の中」補論 原敬暗殺事件との関連から

「藪の中」補論 原敬暗殺事件との関連から (『香川大学国文研究』一九九八・九)

四 「トロツク」の方法 回想形式における構造的表象

「トロツク」の方法 回想形式における構造的表象 (『芥川龍之介研究年誌』二〇〇七・三)

五 「報恩記」論 モダニズムの光と影

「報恩記」論 モダニズムの光と影 (宮坂覺編『芥川龍之介と切支丹物』)

- 六 「庭」の方法 交錯・越境 翰林書房 二〇一四・四）  
「庭」の方法 父と故郷の問題（『香川大学国文研究』一九九九・九）

第四章 モダニズムの行方とその基層 人工と自然と

- 一 「玄鶴山房」から「歯車」に至る芥川の表現意識 岩野泡鳴との関連から  
「玄鶴山房」から「歯車」に至る芥川の表現意識 岩野泡鳴との関連から  
（『香川大学国文研究』二〇〇三・九）
- 二 「河童」・「歯車」におけるモダニズムの反照  
「たね子の憂鬱」（関口安義・庄司達也編『芥川龍之介全作品事典』勉誠出版 二〇〇〇・六）  
「歯車」 モダンの影を映し出す「僕」（国文学解釈と鑑賞別冊『芥川龍之介 旅とふるさと』至文堂 二〇〇一・一）  
病・老い 「河童」における狂気の行方（国文学解釈と鑑賞別冊『芥川龍之介 その知的空間』至文堂 二〇〇四・一）
- 三 「屋気楼」論 表現主義的世界  
「屋気楼」論 表現主義的世界（『芥川龍之介研究年誌』二〇一〇・九）
- 四 「或阿呆の一生」とゴッホ モダニズムの基層としての自然観  
ジャポニズムにおけるゴッホと芥川龍之介 エコ・クリティシズムを視座に（『芥川龍之介研究年誌』二〇〇九・三）  
芥川龍之介の感性と自然観（『水声通信』水声社 二〇一〇・七）

終章

芥川文学の翻訳 世界文学としての強度（『生誕二二〇年 芥川龍之介』翰林書房 二〇一二年・一一）

\*参考文献一覧

- 現代小説全集第一巻『芥川龍之介全集』(新潮社 一九二五・四)  
 第三次・第四次『新思潮』復刻版(臨川書店 一九六七・二二)  
 葛巻義敏編『芥川龍之介未定稿集』(岩波書店 一九六八・二)  
 阿部知二・田中西二郎訳『新装版 ポ才全集』(東京創元社 一九七〇)  
 『芥川龍之介文庫目録』(日本近代文学館 一九七七・七)  
 『帝國文學』復刻版(日本図書センター 一九八〇)  
 浅野洋・木村一信・三島讓編『作品と資料 芥川龍之介』(双文社出版 一九八四・三)  
 菊池弘・久保田芳太郎・関口安義編『芥川龍之介事典』(明治書院 一九八五・二二)  
 『夏目漱石全集』(岩波書店 一九九三)  
 関口安義編『芥川龍之介研究資料集成』(日本図書センター 一九九三・九)  
 山梨県立文学館編『芥川龍之介資料集』(山梨県立文学館 一九九三・二二)  
 阿部良雄訳『ポードレル全集』(筑摩書房 一九九三・二一)  
 『岩野泡鳴全集』(臨川書店 一九九四・一〇) 一九九七・七  
 『【新】校本宮澤賢治全集』(筑摩書房 一九九五・五) 二〇〇九・三  
 『芥川龍之介全集 全三四巻』(岩波書店 一九九五・二) 一九九八・三  
 増補版『高村光太郎全集』(筑摩書房 一九九六)  
 『世界文学大事典 全六巻』(集英社 一九九六・一〇) 一九九八・一  
 『志賀直哉全集』(岩波書店 一九九九)  
 関口安義・庄司達也編『芥川龍之介全作品事典』(勉誠出版 二〇〇〇・六)  
 平岡敏夫・山形和美・影山恒男編『夏目漱石事典』(勉誠出版 二〇〇〇・七)  
 宮坂覺監修『芥川龍之介作品論集成 全六巻 別巻一』(翰林書房 二〇〇一・三)  
 志村有弘編『芥川龍之介大事典』(勉誠出版 二〇〇二・七)  
 『編年体 大正文学全集』(ゆまに書房 二〇〇三・八)  
 関口安義編『芥川龍之介新辞典』(翰林書房 二〇〇三・二二)  
 フランス国立ロダン美術館監修『ロダン事典』(淡交社 二〇〇五・四)  
 ジェイ・ルービン編『芥川龍之介短篇集』(新潮社 二〇〇七・六)  
 渡部芳紀編『宮沢賢治大事典』(勉誠出版 二〇〇七・八)  
 『永井荷風全集』(岩波書店 二〇〇九)  
 有島武郎研究会編『有島武郎事典』(勉誠出版 二〇一〇・二二)  
 原武哲編『夏目漱石周辺人物事典』(笠間書院 二〇一四・七)  
 \* \* \*  
 吉田精一『芥川龍之介』(三省堂 一九四二・二二)  
 吉田精一『芥川龍之介案内』(岩波書店 一九五五・八)  
 和田繁二郎『芥川龍之介』(創元社 一九五六・三)  
 吉田精一『近代文学鑑賞講座11 芥川龍之介』(角川書店 一九五八・六)  
 『芥川文学 海外の評価』(早稲田大学出版部 一九七二・六)  
 『批評と研究 芥川龍之介』(芳賀書店 一九七二・二二)  
 佐藤泰正『文学その内なる神 日本近代文学二面』(桜楓社 一九七四・三)  
 三好行雄『芥川龍之介論』(筑摩書房 一九七六・九)  
 『芥川文 中野妙子記』(追想 芥川龍之介) (筑摩書房 一九七七・二二)  
 菊池弘他編『芥川龍之介研究』(明治書院 一九八一・三)  
 『芥川龍之介必携』(學燈社 一九八一・三)  
 平岡敏夫『芥川龍之介 抒情の美学』(大集館書店 一九八一・二二)  
 石割透『芥川龍之介 初期の作品の展開』(有精堂 一九八五・二)  
 日本文学研究資料新集20『芥川龍之介』(作家とその時代) 有精堂 一九八七・二二)  
 海老井英次『芥川龍之介論攷 自己覚醒から解体へ』(桜楓社 一九八八・二二)  
 江口渙『晩年の芥川龍之介』(落合書店 一九八八・七)  
 宮坂覺『Sonnet 芥川龍之介 作家と作品』(有精堂 一九九〇・四)  
 『産経新聞創刊六〇周年 もうひとりの芥川龍之介 生誕百年記念展』(産経新聞社 一九九二・九)  
 『芥川龍之介13』(洋々社 一九九一・四) 一九九四・二  
 関口安義『芥川龍之介闘いの生涯』(毎日新聞社 一九九二・七)  
 笠井秋生『芥川龍之介作品研究』(双文社出版 一九九三・五)  
 奥野政元『芥川龍之介論』(翰林書房 一九九三・九)  
 柴田多賀治『芥川龍之介と英文学』(八潮出版社 一九九三・七)  
 酒井英行『芥川龍之介作品の迷路』(有精堂 一九九三・七)  
 石井和夫『漱石と時代の青年 芥川龍之介の型の問題』(有朋堂 一九九三・一〇)  
 清水康次『芥川文学の方法と世界』(和泉書院 一九九四・四)  
 友田悦生『初期芥川龍之介論』(翰林書房 一九九四・二二)  
 曹紗玉『芥川龍之介とキリスト教』(翰林書房 一九九五・三)  
 平岡敏夫『芥川龍之介と現代』(大修館書店 一九九五・七)  
 『日本文学研究大成 芥川龍之介』(図書刊行会 一九九五・九)  
 関口安義『特派員芥川龍之介』(毎日新聞社 一九九七・二)  
 高橋博史『芥川文学の達成と模索』(至文堂 一九九七・五)  
 真杉秀樹『芥川龍之介のナラトロジー』(沖積舎 一九九七・六)  
 河泰厚『芥川龍之介の基督教思想』(翰林書房 一九九八・五)

関口安義『芥川龍之介とその時代』(筑摩書房 一九九・三)  
 松澤信祐『新時代の芥川龍之介』洋々社 一九九・一  
 芥川龍之介を学ぶ人のために』(世界思想社 二〇〇・三)  
 関口安義編『芥川龍之介旅とふるさと』(至文堂 二〇〇・一)  
 海老井英次『開化・恋愛・東急才 漱石・龍之介』(おうふう 二〇〇・三)  
 佐藤嗣男『芥川龍之介 その文学の、地下水を探る』(おうふう 二〇〇・三)  
 佐々木雅發『芥が龍之介の文学空間』(翰林書房 二〇〇・九)  
 志保田務・山田忠彦・赤瀬雅子編『芥川龍之介の読書遍歴』(学芸図書株式会社 二〇〇・一一)  
 長野尊一『芥川龍之介と古典』(勉誠出版 二〇〇・一)  
 神田由美子『芥川龍之介と江戸・東京』(創文社出版 二〇〇・五)  
 関口安義『芥川龍之介の歴史認識』(新日本出版 二〇〇・一)  
 安藤公美『芥川龍之介 絵画・開化・都市・映画』(翰林書房 二〇〇・三)  
 平岡敏夫『もうひとりの芥川龍之介』(おうふう 二〇〇・一)  
 東郷克美『佇立する芥川龍之介』(双文社出版 二〇〇・二)  
 張蕾『芥川龍之介と中国 受容と変容の軌跡』(国書刊行会 二〇〇・三)  
 関口安義『世界文学としての芥川龍之介』(新日本出版 二〇〇・七・六)  
 国際芥川龍之介学会編『芥川龍之介研究』1~10 (国際芥川龍之介学会 二〇〇・七・二〇一六)  
 奥野久美子『芥川作品の方法 紫檀の机から』(和泉書院 二〇〇・九・七)  
 藤井貴志『芥川龍之介 不安 の諸相と美学イデオロギー』(笠間書院 二〇一〇・二)  
 邱雅梵『芥が龍之介の中国 神話と現実』(花書院 二〇一〇・三)  
 関口安義『芥川龍之介新論』(翰林書房 二〇一〇・五)  
 孔月『芥川龍之介 中国題材作品と病』(学術出版会 二〇一〇・九)  
 関口安義編『生誕二〇〇年 芥川龍之介』(翰林書房 二〇一〇・二)  
 足立直子『芥川龍之介 異文化との遭遇』(双文社出版 二〇一〇・三)  
 田鎖数馬『谷崎潤一郎と芥川龍之介 「表現」の時代』(翰林書房 二〇一〇・三)  
 庄司達也編『芥川龍之介 ハンドブック』(鼎書房 二〇一〇・四)  
 \* \* \*  
 ピエール・ロティ 高瀬俊郎訳『日本印象記』(新潮文庫第十三篇 一九二四・一一)  
 ピエール・ロティ 野上豊一郎訳『お菊さん』(岩波書店 一九二九・五)  
 東京真宗学会編『聖典講讀全集 第十三卷』(小山書店 一九三五・七)  
 アンリ・ベルクソン 林達夫訳『笑い』(岩波文庫 初版一九三八・二、改版一九七六・

一一)  
 野田宇太郎『増補改訂版 日本耽美派の誕生』(河出書房 一九五一・一)  
 ピエール・ロティ『秋の日本』村上菊一郎・吉水清訳(新潮文庫 一九五三・一〇)  
 吉本隆明『高村光太郎』(現代作家論全集6) (五月書房 一九五八・六)  
 丸山真男『日本の思想』(岩波新書 一九六一・一一)  
 谷川徹三『芸術の運命』(岩波書店 一九六四・九)  
 鈴木宗憲『日本の近代化と「恩」の思想』(法律文化社 一九六四・一〇)  
 阿部良雄編『ボードレールの世界』(青土社 一九六七・四)  
 アルベール・マリ・シュミット 清水茂・窪田般彌訳『象徴主義 マラルメからシュールレアリスムまで』(白水社 一九六九・六)  
 平岡敏夫『日本近代文学史研究』有精堂 一九六九・九  
 バシュラル『持続と瞬間』(紀伊國屋書店 一九六九・一一)  
 吉田健一『ヨーロッパの世紀末』(新潮社 一九七〇・一〇)  
 飯塚一郎・木村正身訳『世界の名著』ラスキン モリス』(中央公論社 一九七一・三)  
 ヴィクトル・シクロフスキー 水野忠夫訳『散文の理論』(せりか書房 一九七一・六)  
 宮地正人『日露戦後政治史の研究 帝國主義形成期の都市と農村』(東京大学出版会 一九七三・一)  
 ピーター・ヴィーレック 西城信訳『ロマン派からヒトラーへ ナチズムの源流』(紀伊國屋書店 一九七三・八)  
 河合隼雄『母性社会日本の病理』(中央公論社 一九七六・一)  
 小林重順『造形構成の心理』(ダヴィッド社 一九七八・七)  
 船岡末利編訳『ロチのニッポン日記』(有隣新書 一九七九・二)  
 高階修爾『世紀末芸術』(新装版) (紀伊國屋書店 一九八一・一)  
 三浦雅士『私という現象』(冬樹社 一九八一・一)  
 大森正蔵『流れとよどみ 哲学断章』(産業図書 一九八一・五)  
 饗庭孝男『フォントネーの泉』(彌生書房 一九八一・九)  
 森常治『いかに読むか 記号としての文学』(中教出版 一九八一・一一)  
 佐渡谷重信『漱石と世紀末芸術』(美術公論社 一九八二・二)  
 磯田光一『鹿鳴館の系譜 近代日本文芸誌』(文芸春秋 一九八三・一〇)  
 山崎正和『柔らかな個人主義の誕生 消費社会の美学』(中央公論社 一九八四・五)  
 平岡敏夫『日露戦後文学の研究 上・下』(有精堂 一九八五・五)  
 ジョルジュ・ブラン 阿部良雄・及川馥訳『ボードレール』(沖積社 一九八五・六)  
 東珠樹『近代彫刻 生命の造形 ロダニズムの青春』(美術公論社 一九八五・六)  
 末國正雄監修、小池猪一編著『図説総覧海軍史事典』(国書刊行会 一九八五・一〇)

小峰和明『今昔物語集の形成と構造』笠間書院 一九八五・一一）  
『出版警察関係資料集成 第三巻』不二出版 一九八六・四）  
木々康子『林忠正とその時代 世紀末のバリと日本美術』（筑摩書房 一九八七・三）  
ハンス・H・ホーフシュテッター 種村季弘訳『象徴主義と世紀末芸術』（美術出版社 一九八七・五）  
南博編新版『大正文化1905-1927』（勁草書房 一九八七・五）  
水島裕雅『芥川龍之介とボードレール』（詩のこだま 木魂社 一九八八・五）  
雨宮敬次郎 伝記叢書『過去六十年事蹟』（大空社 一九八八・六）  
宇佐見英治、島本融、栗津則雄訳『ファン・ゴッホ書簡全集 第一巻』第六巻（改版）（みすず書房 一九八八・一―一八六・六）  
安溪真一『日本的父性の発見 母性社会論をこえて』（有斐格 一九八九・五）  
今井清一『日本近代史の虚像と実像2』大槻書店 一九九〇・二）  
中山治一『世界の歴史21 帝国主義の開幕』（河出書房新社 一九九〇・三）  
柄谷行人『終焉をめぐる』福武書店 一九九〇・五）  
小森陽一『漱石を読む』（岩波セミナーブックス48 一九九〇・七）  
饗庭孝男『日本近代の世紀末』（文藝春秋社 一九九〇・一〇）  
ベルクソン 平井啓之訳『時間と自由』（白水社 一九九〇・一二）  
『漱石作品論集成 第一巻 吾輩は猫である』桜楓社 一九九一・三）  
萩原雄一『文学の危機』（高文堂 一九九一・四）  
新渡戸稲造 矢内原忠雄訳『武士道』（岩波書店 一九九一・六）  
倉沢行洋『東洋と西洋世界観・茶道観・藝術観』（東方出版 一九九二・二）  
大森荘蔵『時間と自我』青土社 一九九二・三）  
アンドレ・ブルトン『巖谷國士訳』シュルレアリスム宣言・溶ける魚』岩波書店 一九九二・六）  
木下長宏『思想史としてのゴッホ』（學藝書林 一九九二・七）  
大島清次『ジャポニスム 印象派と浮世絵の周辺』（講談社学術文庫 一九九二・一二）  
Raoul Tio Bonino『岩波 世界の巨匠 カンディンスキー』（清水敏男訳、岩波書店 一九九三・三）  
エドワード・W・サイード 今沢紀子訳『オリエンタリズム 上・下』（平凡社ライブラリー 一九九三・六）  
アーサー・シモンズ 前川祐一訳『象徴主義の文学運動』（富山房百科文庫 一九九三・七）  
池上忠治『ゴッホから世紀末へ』（小学館ライブラリー 一九九三・一〇）  
モダニズム研究会編『モダニズム研究』（思潮社 一九九四・三）

中村三春『言葉の意志 有島武郎と芸術史的転回』（有精堂 一九九四・三）  
安藤宏『自意識の昭和文学』（至文堂 一九九四・三）  
ヴァルター・ベンヤミン 野村修編訳『ボードレール他五編』岩波文庫 一九九四・三）  
丹治愛『モダニズムの詩学』（みすず書房 一九九四・五）  
村上陽一郎は『文明の中の科学』（青土社 一九九四・六）  
鎌倉芳信『岩野泡鳴研究 有精堂 一九九四・六）  
大森正蔵『地の構築とその呪縛』（ちくま文庫 一九九四・七）  
道躰章宏『ニーチェ・コントラ・ボードレール』（水声社 一九九四・九）  
沼沢和子『男性作家を読む フェミニズム批評の成熟へ』（新曜社 一九九四・九）  
中島国彦『近代文学にみる感受性』（筑摩書房 一九九四・一〇）  
『近現代資料刊行会編 日本近代都市社会調査資料集成1』東京市社会局調査報告書「大正九年（昭和十四年）3 大正十年」（SSS出版会 一九九五・一）  
三谷太一郎『新版 大正デモクラシー論 吉野作造の時代』（東京大学出版会 一九九五・二）  
鈴木貞美編『大正生命主義と現代』（河出書房新社 一九九五・三）  
ジークフリート・クラカヴァー 丸尾定訳『カリガリからヒトラーへ 独逸映画1933における集団心理の構造分析』（みすず書房 一九九五・七）  
小熊英二『単一民族神話の起源 日本人の自画像の系譜』（新曜社 一九九五・七）  
中村真一郎『再読 日本近代文学』（集英社 一九九五・一一）  
淡野安太郎『ベルグソン 新装版』（勁草書房 一九九六・一）  
鈴木貞美『生命』で読む日本近代』（日本放送出版協会 一九九六・二）  
山之内靖『システム社会の現代的位相』（岩波書店 一九九六・六）  
野家啓一『物語の哲学 柳田國男と歴史の発見』（岩波書店 一九九六・七）  
V・ジャンケレヴィッチ 阿部一智・桑田禮彰訳『増補新版 アンリ・ベルクソン』（新評論一九九七・一）  
ジェームズ・ジョル 池田清訳『改訂新版 第一次世界大戦の起源』（みすず書房 一九九七・二）  
馬淵明子『ジャポニスム 幻想の日本』（ブリュッケ 一九九七・九）  
宇佐美音編『象徴主義の光と影』（ミネルヴァ書房 一九九七・一〇）  
和田敦彦『読むということ テクストと読書の理論から』ひつじ書房 一九九七・一〇）  
渡辺直己『不敬文学論序説 天皇 とエクリチュール』（一九九八・一）  
佐伯啓思『現代日本のイデオロギー グローバリズムと国家意識』（講談社 一九九八・

- 四)
- 成田龍一『故郷』という物語 都市空間の歴史学(吉川弘文館 一九九八・七)
- ジル・ドゥルーズ編 アンリ・ベルクソン 前田英樹訳『記憶と生』(未知谷 一九九八)
- 稲賀繁美『絵画の東方 オリエンタリズムからジャポニスムへ』(名古屋大学出版 一九九・一〇)
- 剣持武彦『受容と変容・日本近代文学 ダンテからジツドまで』(おうふう 二〇〇〇・三)
- 檜垣立哉『ベルクソンの哲学 生成する実在の肯定』(勁草書房 二〇〇〇・四)
- 伊佐九三四郎『幻の人車鉄道』(河出書房新社 二〇〇〇・五)
- トマス・J・ロンバード 古崎敬・境敦史・河野哲也監訳『ギブソンの生態学的心理学 その哲学的・科学的背景』(勁草書房 二〇〇〇・九)
- ジャポニスム学会編『ジャポニスム入門』(思文閣出版 二〇〇〇・二)
- 原武史『大正天皇』(朝日新聞社 二〇〇〇・一)
- 山本芳明『文学者はつくられる』(ひつじ書房 二〇〇〇・二)
- 静岡県立美術館・愛知県美術館編『ロダンと日本』(現代彫刻センター 二〇〇一)
- 永嶺重敏『モダン都市の読書空間』(日本エディタースクール出版部 二〇〇一・三)
- マイケル・レヴァンソン編 荻野勝、下楠昌哉監訳『モダニズムとは何か』(松柏社 二〇〇二・六)
- 柄谷行人『日本精神分析』(文藝春秋 二〇〇二・七)
- 中見真理『柳宗悦 時代と思想』(東京大学出版会 二〇〇三・三)
- シャルル・ルイ・フィリップ 山田稔訳『小さな町で』(みすず書房 二〇〇三・二)
- 速水融・小嶋美代子『大正デモグラフィ 歴史人口学で見た狭間の時代』(文藝春秋 二〇〇四・一)
- 大熊信行『社会思想としてのラスキンとモリス』(論創社 二〇〇四・二)
- 竹村民郎『大正文化 帝国のユートピア 世界史の転換期と大衆消費社会の形成』(三元社 二〇〇四・二)
- 木俣知史編『近代日本の象徴主義』(おうふう 二〇〇四・三)
- フィリップ・ジュリアン 杉本秀太郎『世紀末の夢 象徴派芸術』(白水社 二〇〇四・四)
- モダニズム研究会編『越境する想像力 モダニズムの越境1』(人文書院 二〇〇四・四)
- 幸徳秋水『帝国主義』(岩波文庫 二〇〇四・六)
- モダニズム研究会編『表象からの越境 モダニズムの越境3』(人文書院 二〇〇四・六)
- 六)
- 匠秀夫『日本の近代美術と文学』(沖積舎 二〇〇四・八)
- 柄谷行人『底本 柄谷行人集1 日本近代文学の起源』(岩波書店 二〇〇四・九)
- デザイン史フォーラム編『アーツ・アンド・クラフツと日本』(思文閣出版 二〇〇四・九)
- モダニズム研究会編『権力と記憶 モダニズムの越境』(人文書院 二〇〇四・九)
- 高階秀爾『ゴッホの眼』(青土社 二〇〇五・四)
- 和田博文編『日本のアヴァンギャルド』(世界思想社 二〇〇五・五)
- 河野哲也『心 はからだの外にある』(NHKブックス 二〇〇六・二)
- 一柳廣孝・吉田司雄編『幻想文学、近代の魔界へ』(青弓社 二〇〇六・五)
- 小山ブリジット 高頭麻子・三宅京子訳『夢見た日本 エドモンド・ゴンクールと林忠正』(平凡社 二〇〇六・七)
- 関静雄編『大正』再考 希望と不安の時代』(ミネルヴァ書房 二〇〇七・二)
- 成田龍一『大正デモクラシー』(岩波新書 二〇〇七・四)
- 南明日香『永井荷風のニューヨーク・パリ・東京 造景の言葉』(翰林書房 二〇〇七・六)
- 宮崎克己『西洋絵画の到来 日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』(日本経済新聞社出版 二〇〇七・一)
- 荒木映子『第一次世界大戦とモダニズム 数の衝撃』(世界思想社 二〇〇八・七)
- 遠藤不比人・太田信良・加藤めぐみ・河野真太郎・高井宏子・松本朗編『転回するモダン イギリス戦間期の文化と文学』(研究社 二〇〇八・七)
- 中川成美『モダニティの想像力』新耀社 二〇〇九・三
- 柘植光彦編『永井荷風 仮面と実像』(ぎょうせい 二〇〇九・九)
- フレドリック・R・ディキンソン『大正天皇 一躍五大州を雄飛す』(ミネルヴァ書房 二〇〇九・九)
- 清宮倫子『ダーウィンに挑んだ文学者 サミュエル・バトラの生涯と作品』(南雲堂 二〇一〇・二)
- サントリー美術館・神戸市立博物館・日本経済新聞社編『南蛮美術の光と影 泰西王侯騎馬図屏風の謎』(日本経済新聞社 二〇一一)
- 日本比較文学学会編『越境する言の葉 世界と出会う日本文学』(彩流社 二〇一一・六)
- 遠藤不比人『死の欲動とモダニズム イギリス戦間期の文学と精神分析』(慶應義塾大学出版会 二〇一一・二)
- 庄司達也・中沢弥・山岸郁子編『改造社のメディア戦略』(双文社出版 二〇一三・一)



太田丈太郎『ロシア・モダニズム』を生きる 日本とロシア、コトバとヒトのネット  
ワーク』(成文社 二〇一四・一〇)  
ウィリアム・モリス E・B・バックス 大内秀明監修・川端康雄監訳『社会主義  
その成長と帰結』(晶文社 二〇一四・一一)  
子安宣邦『大正』を読み直す 幸徳・大杉・河上・津田、そして和辻・大川』(藤原  
書店 二〇一六・五)

本稿は、平成二十八年年度 専修大学研究助成 個別研究『研究課題「芥  
川龍之介における同時代思潮の受容研究』の研究成果の一部である。