

# 琉球大学学術リポジトリ

芥川龍之介「藝術その他」と「文藝的な、餘りに文藝的な」 —理論と実作の乖離—

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部 公開日: 2007-07-18 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小澤, 保博, Ozawa, Yasuhiro メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/20.500.12000/987">http://hdl.handle.net/20.500.12000/987</a>

## 芥川龍之介「藝術その他」と

### 「文藝的な、餘りに文藝的な」

#### ——理論と実作の乖離——

小澤保博

#### 一、はしがき

本稿においては芥川龍之介における理論と実作の關係について考察する。周知のように芥川は「藝術その他」において芸術活動を意識の統制下において制御し得るとした。こうした彼の初期の芸術観は当然のことながら時の流れと共に推移していく。「澄江堂雜記」から晩年の「文藝的な、餘りに文藝的な」になると「藝術その他」において掲げた理論が部分的に否定され、ある部分は修正されることになる。芥川に過去否定の姿勢を取らせる契機になったのは言うまでもなく谷崎との論争であるが、論争の過程で芥川が理想としたものに志賀直哉の存在がある。

「文藝的な、餘りに文藝的な」については、芥川の同時代、あるいは先輩の「人」に対する異常なほどの関心の深さ（紅野敏郎「解釈と鑑賞」昭和四十四、四）という評価が有名であるが、確かに芥川龍之介の一生を見渡すと他者に対する興味の強いことに驚かされるが、こうした芥川の性癖は彼固有の芸術観にも影響を与えずにはおかないのである。従って芥川は、遂に彼固有の傑作を持たなかった（「芥川龍之介論」堀辰雄）ばかりでなく彼固有の人生をも持たなかったという評価も可能であろう。「文藝的な、餘りに文藝的な」は志賀直哉という先輩作家の存在によって、過去を否定し現状を打破して新局面を開こうと苦闘する

芥川の姿を如実に伝えている。谷崎の創作生活に自己の過去の姿を見る芥川は、志賀直哉という現実存在する理想を基盤として過去の自分自身の精神生活に論争を挑んだという評価も可能であろう。

へみずから死をえらぶ作家の心象に、最後に明滅した他者は、芭蕉とイエスだったようである（三好行雄「芥川龍之介論」筑摩書房）という認識はこうした意味からは妥当な見解とすることができよう。「藝術その他」から「澄江堂雜記」を経て「文藝的な、餘りに文藝的な」の執筆時の推移の過程のなかに芥川龍之介の芸術理論の変貌の姿を捉えていきたい。と同時に「枯野抄」と「西方の人」の部分的分析を通して芥川作品における理論と実作との關係を考察していく。

「藝術その他」で自ら掲げた完璧すぎる文芸理論が時の推移と共に「文藝的な、餘りに文藝的な」に至って破綻を見せるようになった原因の一つは志賀直哉との出会いにあると考えるわけだが、このことは直接に芥川における芭蕉、キリストさらにはゲーテの問題に關係してくるのである。彼らはみな自己の内部の創造的精神の押さえ難く無意識裡に現状を打破して新しい分野を切り開いた文芸的英雄であるからで、強いて言うならば晩年の芥川もまたこの一人に数えることはできるだろう。

#### 二、「藝術その他」

芥川龍之介は大正八年三月、二年程勤めた海軍機関学校を辞して大阪毎日新聞社社員となって執筆に専念することになる。前年彼は結婚し、すでに「羅生門」（大正六年五月）、「煙草と悪魔」（大正六年十一月）、「傀儡師」（大正八年一月）等の短編集を刊行していた時期である。「藝術その他」（大正八年十一月）はこの頃の芥川の芸術観を知るうえに貴重な一文と言える。

内容は「芸術に関する断想である。芸術作品完成品説、形式は内容の

中にあるとの説、芸術は表現だとの説、芸術的活動意識的説、技巧に関する説、芸術における単純さについての説などを内容としている」（海老井英次）「藝術その他」における芥川の見解をさらに確認しておく、第一に芥川は「藝術活動はどんな天才でも、意識的なものだ」と述べて「倪雲林が石上の松を描く時」を例にとりて説明している。芸術上の活動は、なぜ効果を与えることができるかを作者が知らなくても効果が生じた後は作者は十分にその効果を熟知することになると続けている。さらにセザンヌは「藝術的感激を齎すべき或必然の法則を捉へる為なら、白汗百回するのも辭せなかった」と続け、芸術家は藝術的感激を受けるための必然の法則を作ることに専念しなければならぬ。そのために「靈魂で書く。生命で書く。」と芥川は言っている。

芸術家は芸術に奉仕し、芸術的感動を作りださなければならぬ。それは作品の完成につながり、作品の完成のためには技巧を磨かねばならない。これらは意識的に芸術的精選によって作りだせるのであるとしている。こうした芸術的精選の過程にあって特に注意しなくてはならないものに次のようなものがある。「藝術の為の藝術は、一步を轉ずれば藝術遊戯説に墮ちる」ということであり、「人生の為の藝術は、一步を轉ずれば藝術功利説に墮ちる」ということである。前者はそのまま最後の「僕の安住したがる性質は、上品に繰り返るとその儘僕を風流の魔子に墮落させる懼がある」という芥川の見解につながり、後者は「澄江堂雜記」（大正十一・四）などに見られる芥川のプロレタリア文学についての考えに影響している。さらに内容と形式の問題にも触れているが、表現に始まり表現に終る芸術は当然のことながら内容よりも形式を整えなければならぬ。形式を軽んずる傾向を断罪する芥川の志向は唯美主義者のそれに近いと言えるだろう。

この時期の芥川の側面は確かに芸術至上主義者としてのそれであり、

芸術のために奉仕する自分に限りない喜びを見いだしている。「藝術その他」における芥川の発言の主旨を再度繰り返すと、「藝術活動はどんな天才でも、意識的なもの」であり「無意識的藝術活動とは、燕の子實の異名に過ぎぬ」のである。したがって芸術家の使命は藝術的感激をうけるための「必然の方則」に沿って作品を作り上げていかなければならない。この「必然の方則」は芸術的精選によって得られ、意識的なものでなければならぬ。こうしたことのために「藝術家はいやが上にも技巧を磨くべきものだ」というのが「藝術その他」において芥川が達した結論なのである。この芸術的感興を意識的に作りだせると結論したところが後年の芥川と、すなわち「文藝的な、餘りに文藝的な」の主旨とかなりのずれを見せているとは言える。しかしながら「藝術その他」と「文藝的な、餘りに文藝的な」との間には決定的な断絶はないと私は考えている。こうしたことを以下芥川の文芸理論とを相互に比較検討し、さらには実作との関りにおいて考えていきたい。

「澄江堂雜記」（大正七年—十三年）の「三十一、昔」で芥川は「テムマを藝術的に最も力強く表現する為には、或異常な事件が必要になる」と言っており、そのため「舞台を昔に求め」と言っている。これは「文藝的な、餘りに文藝的な」の「話らしい話のない小説」の項の芥川の記述とかなり矛盾していると言える。「三十一、昔」で芥川が書いているのは作品の不自然さを避けるためにどのように意識的操作をやっているかということであり、作品を時代や政治の制約から自由に独立させるための芥川の意志を感じさせてもいる。

こうした作品に対する芥川の考えは、「三、將軍」においても見出し得る訣で、官憲の文芸に対する抹殺を非難している。官憲の弾圧はこの時期プロレタリア文学が勃興してきたことと関係がある。「三十一、昔」において作品を時代的制約や社会的規制から独立させようとする芥川は

当然のことながらプロレタリア文学に対しても否定的見解を示している。例えば「十四、希臘末期の人」には「人類の進歩などと云ふのは蛙蟻の歩みに似てゐる」という言葉もある。しかしまた「十七、チャプリン」で芥川は社会主義者に対する弾圧に義憤を感じている。この時期芥川は「プロレタリア文芸の可否」（大正十二・一）という短文を発表して「精神の自由」があるならプロレタリア文学も悪くはないと言っている。しかし全体の調子から伺うに芥川にとってこの時期のプロレタリア文芸は「精神の自由」を失っていたらしいことが行間からうかがえる。さらに「文藝的な、餘りに文藝的な」の二十七、プロレタリア文藝」の項には「プロレタリア的魂」によって作品に「詩的莊嚴」を与えてほしいという芥川の言葉もあって結局、芥川の危惧するのはプロレタリア作品が作品的完成度が低いということらしい。この項には「フロオベエルは『マダム・ボヴァリー』にプウルジョアの悲劇を描き盡した。しかしプウルジョアに對するフロオベエルの輕蔑は『マダム・ボヴァリー』を不滅にしない。『マダム・ボヴァリー』を不滅にするものは唯フロオベエルの手腕だけである」という言葉もある。

芥川の視界にはプロレタリア文芸と等距離に芸術至上主義の文芸が位置づけられていた。一見して芥川の文学観は芸術至上主義の方向に偏っていたように思われることが多いのだが、『澄江堂雜記』の「五、藝術至上主義」で「藝術至上主義の極致はフロオベルである」といい、さらに続けて「藝術至上主義、一少くとも小説に於ける藝術至上主義は、確かに欠伸の出易いものである」といっている。結局作品の内部に作者の存在を感じさせない作品は、博物館か標本のように徹底しすぎていて芥川の精神に触れるものが少なかったからと思われる。「小説に於ける藝術至上主義」は、芥川という「詩的精神」において欠けていたのである。以上のような考察の結果再び先の「藝術その他」における芥川の発言が蘇ってくるはずで

ある。「藝術の為の藝術は、一步を轉ずれば藝術遊戲説に墮ちる。人生の為の藝術は、一步を轉ずれば藝術功利説に墮ちる」。前者は芸術至上主義文芸を、後者はプロレタリア文芸を指していることは明白である。両者に対する否定的見解をすでに早くから芥川は持っていたのである。

「澄江堂雜記」はあらゆる側面から見ても「文藝的な、餘りに文藝的な」の先駆をなす評論であり、後の芥川にとって切実な課題となるテーマのほとんどは、その萌芽が「澄江堂雜記」の内部に存在していると考えられる。「九、歴史小説」では「道德上の特色のみを主題とした」歴史小説として「メリメのイザベラ」や「フランスのピラト」を例にあげて「誰か年少の天才の中に、上記の新機軸を出すものはゐないか？」と文を結んでいるが、むしろこの「年少の天才」とは芥川自身に他ならないのである。芥川の歴史小説に対するこの種の見解は、後に「文藝的な、餘りに文藝的な」の「十三、森先生」における「濫江抽齋」に対する否定的見解に発展していったと思われる。「澄江堂雜記」の「十六、告白」では私小説における告白的傾向を全面的に否定している。「誰が御苦勞にも恥ぢ入りたいことを告白小説などに作るものか」というのが芥川の考えである。あらゆる側面から「文藝的な、餘りに文藝的な」が「澄江堂雜記」で芥川が掲げてみせた文芸論を踏襲していることを考えると晩年の芥川を称して「私小説にむなしい救いを求めた」（篠田一士）とする見解が具体的に芥川のような横顔から生じたのか不思議である。むしろ芥川も時代が下るにつれて「澄江堂雜記」の「十六、告白」におけるような強い自信から遠ざかり「文藝的な、餘りに文藝的な」においてはしばしば弱気な横顔をかいま見せているわけだが。

芥川の芸術観に根本的な推移はなかったと考えるが、芸術作品を作りだす芥川の姿勢の方は微妙な変化を示している。芥川における「芸術と人生」の問題は、芥川を称して「人生の敗北者」という後代の批評もあ

るが、この時期の芥川（大正七年—十三年）は自信もあり又自己の進むべき道も熟知していたらしいことが「澄江堂雜記」の「六、一切不捨」や「九、歴史小説」の項から伺い知ることができるのである。新しい歴史小説の創作に野心を抱き、自己の内なる才能を伸ばすことで「五欲の克服」が可能であるとしている。

五欲の克服のみに骨を折った坊主は、偉い坊主になった事を聞かない。偉い坊主になったものは、常に五欲を克服すべき、他の熱情を抱き得た坊主である。雲照さへ坊主の羅切を聞いては、「男根は須く隆隆たるべし」と、弟子共に教へたと云ふではないか？（「澄江堂雜記」六、一切不捨）

さらに「我等の内にある一切のものはいやが上にも伸ばさねばならぬ」とも言っている。ここでは五欲（生活欲）を芸術的精進によって克服しようとし、またそれが可能であると考えている芥川の強気の姿勢がみられる訣で晩年の有名な斎藤茂吉宛書簡「書きたきものも病弱の為書けず、苦しきことは病弱の為一層苦しみ多し、御憫笑下さるべく候。」（大正十五年二月五日付湯河原から）からかいま見る芥川とはかなり違ふ。

「十八、あそび」では指を切ることによって「却って素晴らしい當りを見せる様になった」。米国庭球界の一選手の挿話を紹介して次のように言っている。

指の満足だった彼も、同時に又相手を翻弄する「あそび」の精神に富んでゐた彼も必しも偉大でないことはない。いや、僕はテイルデン自身も時時はちよつと心の底に、「あそび」の精神に富んでゐた昔をなつかしがってゐはしないかと思つてゐる。

一見してただのテニス選手の話の紹介にすぎないわけではあるが、こ

の挿話の裏側には当然のことながら、一生懸命になることによつて「却つて素晴らしい當りを見せる様になった」がその代償として「あそび」の精神を失つてしまつた芥川自身の横顔がのぞいてはいないか。ここで「藝術その他」（大正八・十・八）の末尾の文章が蘇ってくる。「追々僕も一生懸命にならないと、浮ばれない時が近づくらしい」。この頃彼は一部で「文壇の麒麟児」などと言われていたことを考えると、数年の間に芥川の芸術に対する姿勢が決定的変化を見せている事に気づかざるを得ない。これは「十九、塵勞」の「僕も大抵の賣文業者のやうに匆忙たる暮しを營んでゐる」（澄江堂雜記）という文章にも一脈通じている。芥川は「三十、後世」で「私は知己を百代の後に待たうとしてゐるものではない。」としながら、さらには

よし又理想的な公衆があり得るにした所で、果して絶對美なるものが藝術の世界にあり得るであらうか。今日の私の眼は、唯今日の私の眼であつて、決して明日の私の眼ではない。と同時に又私の眼が結局日本人の眼であつて、西洋人の眼でない事も確である。それならどうして私に、時と處とを超越した美の存在などが信じられよう。

とまで言っている。しかし一方では、「落莫たる百代の後に當つて、私の作品集を手につき一人の讀者のある事を」想像しないではいられないともしている。以上のような芥川の思索も「侏儒の言葉」（大正十二年—昭和二年）になると相当な違いを見せるようになる。

例えば「澄江堂雜記」の「十六、告白」は「侏儒の言葉」の「所詮告白文學とその他の文學との境界線は見かけほどはつきりしてゐないのである」（告白）という認識に推移している。

しかし芥川の文學観の根底を成すものは何ら変化していないというのが私の考えで、「藝術その他」における「藝術の為の藝術」や「人生の為の藝術」という考えが、以後も芥川の思考の内部で持続していることで

ある。前者は「フロオベルのわたしに教へたものは美しい退屈もあると言ふことである」(「侏儒の言葉」フロオベル)とか「ひゃはん一般人に幻滅した彼等も大抵たいてい藝術には幻滅してゐない。いや、藝術と云ひさへすれば、常人の知らない金色こんじきの夢は忽ち空中に出現するのである」(「侏儒の言葉」幻滅した藝術家)というような思考に連なり、後者は「僕は又、プロレタリア文藝にもかなり、希望を持ってゐる」(「文藝雑誌」昭和元年十二月)とか「古來の雄篇と云ふ中には、實は種種なる政治的理由にその聲價の一半を負うてゐるものも澤山ひたあり」(「プロレタリア文藝の可否」大正十二年一月)に關係している。芥川にとって「藝術の為の藝術」も「人生の為の藝術」も共に「精神の自由」(「プロレタリア文藝の可否」)の存する限り何ら問題はなかつたのだと考えられる。

### 三、「文藝的な、餘りに文藝的な」

昭和二年二月号の「新潮」座談会(註1)で芥川は次のような発言をした。

僕は谷崎氏の作品に就て言をはさみたいが、重大問題なんだが、谷崎君のを讀んで何時も此頃痛切に感ずるし、僕も昔書いた「藪の中」なんかに就ても感ずるのだが話の筋と言ふものが藝術的なものかどうかと云ふ問題、純藝術的なものかどうかと云うことが、非常に疑問だと思ふ(註2)。

この時の芥川の発言が端緒となつて「改造」誌上に「饒舌録」(昭和二年二月—十二月)を連載していた谷崎との間で「『話』らしい話のない小説」論争が展開されたことは著明な文学史的事実である。谷崎は「饒舌録」の最初で予防線をはつて「そこで私は成るべく當り障りがないやうにして行くが、萬一誰か喰つて懸つても相手になることは御免を蒙る。先輩であらうが後輩であらうが、此方の都合で一切黙殺することにする

から、それは豫め御諒承を願ひたい」と言ひながらすぐに自らこれを破つて「二月號の新潮合評會に出てゐる私の批評のことに就き一言したい」と述べて芥川との論争の口火を切つた形になつたのである。以上のよう

な経過を念頭に置くことと昭和二年四月から「改造」に連載になつた「文藝的な、餘りに文藝的な」の冒頭の一節が機分唐突な感を与えるその間の事情も理解し得る。「僕は『話』らしい話のない小説を最上のものとは思つてゐない。従つて『話』らしい話のない小説ばかり書けとも言はない。第一僕の小説も大抵は『話』を持つてゐる」という芥川の言葉は、それ以前の新潮合評會での芥川発言、さらには谷崎の「饒舌録」での芥川への応酬を踏まえたうえでのものと解することができる。以下芥川龍之介における理論と実作の關係を見ていくことにしたいが、本論の主題から外れないようにするためにも「文藝的な、餘りに文藝的な」のなかで「『話』らしい話のない小説」をめぐつて谷崎潤一郎との論争に關係した部分を主として考へていくことにしたい(註3)。すなわち「一、二、三、四、五、十二、二十九、三十四」の各章を逐次見ていくことによつて

「文藝的な、餘りに文藝的な」の骨組みは自ら明らかにしよう。

谷崎潤一郎によつて「左顧右盼さこうへん」していると極め付けられた芥川の「『話』らしい話のない小説」の理論には説明不足ないし、理論的に弱い側面があると思はれるので、いくつかの傍証によつて芥川この理論を浮かび上がらせようと思ふ。芥川は「文藝的な、餘りに文藝的な」の最初で「『話』らしい話のない小説」を説明して「最も詩に近い小説」「最も純粹な小説」を推賞し、この間の事情を説明し、「デッサンのない畫は成り立たない。「しかしレッサンよりも色彩に生命を託した畫は成り立つてゐる」と述べている。「『話』らしい話のない小説」の実作としては「海のほとり」(「中央公論」大十四・九)「蜃氣樓」(「婦人公論」昭二・三)「或阿呆の一生」(「改造」昭二・十)「齒車」(「文

藝春秋」昭二・十」等が現実に考えられるわけだが、「文藝的な、餘りに文藝的な」と平行して書き進められた「歯車」にあっても芥川の言う「藝術活動はどんな天才でも、意識的なものだ」という考えが支配していたと私は考えている。

ところで「文藝雜感」(「輔仁會雜誌」六十二・七)には一切の議論は灰色で、線なのは黄金色の生活の樹だ」といふゲエテのファウストの言葉が引用されているが、このゲエテの思考、「灰色」と「線」という明暗の色彩の対比が「歯車」のなかに取り入れられている。

(一) テュブルにかけたオイル、クロオスは白地に細い青の線を荒い格子に引いたものだった。しかしもう隅々には薄汗いカンヴァスを露してゐた。

(二) のみならずたまに通ったのは必ず黄いろい車だった。(この黄いろいタクシイはなぜか僕に交通事故の面倒をかけるのを常としてゐた。)そのうちに僕は縁起の好い緑いろの車を見つけ、兎に角青山の墓地に近い精神病院へ出かけることにした。

(三) それから「宗教」と云ふ札を掲げた書棚の前に足を休め、線いろの表紙をした一冊の本へ目を通した。

(四) 僕は或雜貨店へインクを買ひに出かけて行つた。するとその店に並んでゐるのはセピア色のインクばかりだった。セピア色のインクはどのインクよりも僕を不快にするのを常としてゐた。(傍点筆者)

(一)、「(レ)エン・ユオート」(二)、「(復)響」(三)、「(夜)」(四)、「(飛)行機」(五)それぞれ「歯車」から任意に選んだ箇所であるが、「僕」の心象風景にあって「灰色」と「緑」が色彩的に対峙しており、「文藝雜感」の理論を実作において示していると考えられ、「歯車」という作品が芥川の創作世界にあって「意識的なもの」であることを証明している。「文藝的な

餘りに文藝的な」と「歯車」が理論と実作との関係にあることを考えると、「藝術その他」の所感が「歯車」を理論的に支配していることから「藝術その他」と「文藝的な、餘りに文藝的な」との間には理論的断絶はないのではないか。先に私は「ラッサンよりも色彩に生命を託した畫は成り立ってゐる」

(「文藝的な、餘りに文藝的な」といふ言葉を紹介したが、色彩に関係した語句は「或阿呆の一生」においても見られ、「皮の下に廣がってゐるのは美しい黄いろの脂肪だった」(「九、死體」)、「市場に群った人々や車はいづれも薔薇色に染まり出した」(「十一、夜明け」)、「するとか細い黒犬が一匹、いきなり彼に吠えかかった」(「同前」)、「月の光りの中」(「十、八月」)、「二十三、彼女」)、「三十、雨」)、「さらにこれらの語句を受けての「三十四、色彩」)での記述、

三十歳の彼はいつの間か或空地を愛してゐた。そこには唯苔の生えた上に煉瓦や瓦の欠片などが幾つも散らかつてゐるだけだった。が、それは彼の目にはセザンヌの風景畫と變りはなかった。彼はふと七八年前の彼の情熱を思ひ出した。同時に又彼の七八年前には色彩を知らなかったのを發見した。

これなど「文藝雜感」での理屈を知らないといふことかよくわからない。すでに考察したごとく、「文藝的な、餘りに文藝的な」全体のなかで直接「話」らしい話のない小説に關係した箇所は全体で八章にすぎないが、ここにおいて展開された芥川の文芸理論とその実作とを比べてみると理論と実作との間に何等のそごを生じていないと思われ「海のとおり」「年末の一日」「蜃氣樓」「歯車」等は細部においても作者の意識的操作がなされていて、芥川の言う「話」らしい話のない小説」の理論を実作においてなぞっているばかりではなくて遠く「藝術その他」での「藝術活動はどんな天才でも、意識的なものなのだ」といふ芥川理論とも關係している。このことは「藝術その他」の延長線上に「文藝的な、餘りに

文藝的な」があると考えられないであろうか。

例えば「凶」、大正十五年四月十三日鶴沼にて浄書の但し書きを持っているこの作品は幻想的な断片から成り立っている小品であるが、それぞれ互いに脈絡のない四つの挿話を首尾照応させ「何ものか僕に冥々の裡に或警告を與へてゐる」と結論を導いたところに芥川の意識的な創作手法が働いていると考えることは無理ではあるまい。むしろ私はこうした意識的な構成方法に対して芥川自身の意志が徹頭徹尾介在していると考ええる。「樹の枝を敷いた道の上に「ホザナよ、ホザナよ」の聲に打たれながら、驢馬を走らせて行ったクリスト」(「西方の人」)に偶然ではない芥川自身の運命を見るのである。「凶」は(一)大正十二年の冬、(二)大正十三年の夏、(三)大正十四年の夏、(四)大正十五年の正月十日、の四つの挿話から成り立っているが、その事実関係は芥川自身の実際の裏付けを持っているものと思われる。以下検証すると、

(一) 書簡等において実際の経験であると認定し得ない。

(二) 芥川は大正十三年七月下旬から約一ヶ月つるや旅館に滞在した。

室生犀星「確水山上之月」芥川龍之介「輕井沢日記」等参照。

(三) 大正十四年の八月下旬から九月月上旬まで輕井沢つるや旅館に滞在して築地の待合いでこの経験は八月下旬以前でなければならぬ。菊地寛、久米正雄、植村宋一(直木三十五)、中山太陽堂社長

(中山太一)等同行の人々の存在から事実と推測し得る。

(四) 大正十五年一月十五日から二月十九日まで芥川は湯河原に滞在。

南部修太郎宛書簡(一月九日付) 佐藤豊太郎宛書簡(二月十二日付)を田端から発送していることから「正月十日」東京にいたことは確実である。

以上のことから事実関係の裏付けが取れないのは(一)だけであるが、私は(一)だけは(四)に照応させるための芥川の虚構ではないかと考えている。こ

うした細部に拘泥するのは、芥川が実体験を整理するにあたり作品を再構成していることを証明したいからであり、このことは「藝術その他」

あるいは晩年の「文藝的な、餘りに文藝的な」の理論が最後まで芥川の創作意識を規制していったと考えるからである。遺稿となった「凶」におけるようなこうした意識的操作が最終的に彼の生をも規制していったのではあるまいか。同じことは「鶴沼雜記」(遺稿)についても言えるのである。不吉な予感や幻覚が現実となって芥川を苦しめるという挿話を並べたものだが、偶然的な配置ではなく知的な意識的操作を感じさせている。

「三つのなぜ」(「サンデー毎日」昭和二・四)の二章、三章は日付けによるとそれぞれ(大正十五・四・一二)、(大正十五・七・十五)に書き上げられたことになっているが「文藝的な、餘りに文藝的な」に先駆けること一年程前の作品にあってその虚構性は全く破綻というものをみせていないのである。「二、なぜソロモンはシバの女王とたった一度しか會はなかつたか？」でソロモンは芥川、シバの女王は片山広子であるという推測がなされていて、この事実は広く知られているが「シバの女王は美人ではなかつた。のみならず彼よりも年をとつてゐた。しかし珍しい才女だった」という作品内部から芥川の横顔を覗き見ることは不可能に近く、芥川は創作生活においては最後まで私小説に近づかなかつたといえるのではあるまいか。

「文藝的な、餘りに文藝的な」は谷崎との論争によって端を発して書かれはじめたものであるが、谷崎との論争の箇所をも含んで芥川の主張するところは、いかにして芸術的な作品を作り得るかということである。芥川はこの芸術的作品のことを「詩的精神」という言葉で表現した。この「詩的精神」という主張は、谷崎との論争から生まれ出た言葉ではない。「文藝雜談」(「文藝春秋」昭和二・一)において私小説の問題に

關係して次のように言っている。(註6)

もし自叙傳と云ふものから私小説を引離すとすれば、それは只、詩的精神の有無、或は多少に依つて決せらるべきものである。尤も僕の詩的精神といふのは、必しも西洋詩的精神ばかりではなく、東洋詩的精神もやはりそのなかに入るものである。

芥川は葛西善藏の私小説は「ただ雨中の風景に似た或美しさを捕へて居る」から美しいのであり、「この美しさ―詩的精神の無いところには、如何なる文藝上の作品も成り立たない」と極言している。私小説に続いて芥川はプロレタリア文芸についても意見を述べているが、その主張するところはプロレタリア作家もまた「詩的精神を持って」という一語に尽きている。私小説もプロレタリア文芸も、さらには詩歌においてさえも「詩的精神」の存するかぎりそれは芸術的な作品なのであり、志賀直哉は「詩的精神」がある故にその作品は勝れているのであり、森鷗外には「詩的精神」が欠けているというのが芥川の考えである。それでは「詩的精神」とは何か、以下「文藝的な、餘りに文藝的な」からみていくと、「『話』らしい話のない小説」とは「最も詩に近い小説」であり、「善く見る目」と「感じ易い心」とによって仕上げることでできる小説であり、「事件そのものに對する興味」のない、言うなれば「通俗的興味」のない小説である。芥川は画を例にとつて説明し、「デッサンよりも色彩に生命を託した畫」と言っている。芥川の言う「『話』らしい話のない小説」という考えは谷崎にはむろんのこと同時代の作家達にも理解し難かったようであるが、「筋の面白さを除外するのは、小説と云ふ形式が持つ特權を捨ててしまふのである」(「饒舌録」)と谷崎は言っている。芥川自身は「文藝的な、餘りに文藝的な」で執拗にこの「詩的精神」を説明しているが、それは谷崎が「私には芥川君の詩的精神云々の意味がよく分らない」と言っているからであらう。

芥川は「志賀直哉氏は僕等のうちでも最も純粹な作家」として推賞しているが、それは志賀直哉が描写上のリアリズムにおいて「東洋の傳統の上に立った詩的精神を流しこんでゐる」からである。これと對象的なのは、森鷗外で「神經質に生まれついてゐなかつた」ため、あるいは「詩人よりも何か他のものだった」ため戯曲や小説において「何か微妙なものを失つてゐる」(十三、森先生)これは「妙義山を『生妻のやうだね』と感ずる「理智の光を帯びてはゐない」感覺でもあるわけだ。(三十三、「新感覺派」)

このように考察してみると芥川の言う「詩的精神」(「善く見る目」と「感じ易い心」)とは「文藝的な、餘りに文藝的な」以前においても芥川によつてしばしば繰り返して主張されていることがわかる。例えば「或阿呆の一生」(「改造」昭和二・十)においても二、三見られるが、ゴオグの畫集を見てゐるうちに突然畫と云ふものを了解した。勿論そのゴオグの畫集は寫眞版だったのに違ひなかつた。が、彼は寫眞版の中にも鮮やかに浮かび上る自然を感じた。この畫に對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。(「七畫」)

芥川の言う「善く見る目」と「感じ易い心」とは時としては「鐵の鋏子」に「『形』の美を教へられ」ることでもある。あるいはまた、三十歳の彼はいつの間か或空き地を愛してゐた。そこには唯吾の生えた上に煉瓦や瓦の缺片などが幾つも散らかつてゐるだけだった。が、それは彼の目にはセザンヌの風景畫と變りはなかつた。

この「三十四色彩」の記述は、先の「文藝的な、餘りに文藝的な」の「デッサンよりも色彩に生命を託した畫は成り立ってゐる」というセザンヌの畫の説明と一致している。そして七、八年前の彼は、この平凡な物に對する美を認知する感覺がなかつたのだと言っているのである。昭和二

年六月から七・八年前という「藝術その他」(大正八年十月八日)執筆時と一致する。芥川は大正八年の時見えなかつた美が晩年であつて見えてきたと言っているのだが、「十三、森先生」の頃には次のような記述もある。「先生の短歌や発句は巧は即ち巧であるものの、不思議にも僕等に迫つて来ない」

森鷗外の学問は、芥川自身言うように「古今を貫き、識は東西を歴してゐる」つまり「先生としては人工を盡したと言つても善いかも知れない」のである。結局鷗外は「意識的な藝術活動を極めた」訣であるが、その鷗外の短歌や発句が詩的精神から遠い存在であると考える芥川は、当然のことながら意識的な藝術活動を推賞した七・八年前の自分を部分的に否定した。すなわち「詩的精神」という自己の新しく掲げた芸術理論の前に「藝術その他」のかつての文芸理論を退却させたのだと考えることも可能だ。芥川はこの「詩的精神」という言葉が理解されていまいと考へたのか、繰り返して説明を補足しているが、それによれば「詩的精神とは最も廣い意味の抒情詩である」(十二、詩的精神)芥川はこの抒情詩を説明して次のように述べている。

美は僕等の生活から何の關係もなしに生まれたものではない。僕等の祖先は焚火を愛し、林間に流れる水を愛し、肉を盛る土器を愛し、敵を打ち倒す棒を愛した。美はこれ等の生活的必需品(?)からおのづから生まれて来たのである。(十四、白柳秀湖氏)

結局芥川の言う抒情詩とは、生活に即したより素朴な美に換言され得ることにならう。こうした芥川の考へはさらに徹底して原始の欲望にも抒情詩を感じるとしている。「僕はもう十數年前、或山中の宿に鹿の聲を聞き、何かしみじみと人戀しさを感じた。あらゆる抒情詩はこの鹿の聲に、雌を呼ぶ雄の聲に發したのであらう」こうした芥川の考へは絵画にあつては、ルノアルを退けゴッガンを推挙することになるのは当然の帰結

と言えよう。「しかしゴッガの糸杉や太陽はもう一度僕を誘惑するのである。それは橙色の女の誘惑とは或は異つてゐるかも知れない。が、何か切迫したものに言はば藝術的食慾を刺戟されるのは同じことである」と芥川は言っている。この「切迫したもの」正体を芥川は「三十五『ヒステリー』」で説明している。

僕はこの文章を作りながら、ふと太古の森の中に烈しいヒステリーを起してゐる無名の詩人を想像した。彼は彼の部落の人々の嘲笑の的になつたであらう。けれどもこのヒステリーの促進した彼の表現力の産物だけは丁度地下の泉のやうに何代も後に流れて行つたであらう。

芥川の掲げてみせた「詩的精神」すなわち「抒情詩」は最終的には「西方の人」で言う「聖靈」と同じ意味になつてくる。あるいは「問中間答」の中で「僕」に問いかける「或聲」の存在に近いことにならう。芥川によれば以上のような「詩的精神」を作品の中に取り入れることに成功したのは、西洋にあつては「獨逸の初期自然主義の作家たち」および「ジュウル・ルナル」、日本にあつては国木田独歩と志賀直哉の両名であるという。

柔い心臓を持つてゐた獨歩は勿論おのづから詩人だった。(中略)彼の詩はもっと切迫してゐる。獨歩は彼の詩の一篇の通り、いつも「高峯の雲よ」と呼びかけてゐた。年少時代の獨歩の愛讀書の一つはカアライルの「英雄論」だったと云ふことである。カアライルの歴史觀も或は彼を動かしたかも知れない。が、更に自然なのはカアライルの詩的精神に触れたことである。

(二十八、國木田獨歩)

芥川は統けて独歩の「武藏野」が「東洋的傳統の古色を帯びてゐる」ため一層新しいと言つている。「詩的精神」を太古の昔から受け継がれてきたところの素朴な心であると考える芥川は、「詩的精神」を吹き込むことで

作品が「東洋的傳統の古色を帯びて」くると考え、さらに作品そのものに新しい精神を流し込むことも可能だと考えたようだ。結局芥川は伝統に立脚した作品が時代を超えて残り得ると考えたようである。

芥川は国木田独歩を愛した同じ理由からむしろそれ以上に志賀直哉を尊敬していた。その理由は「リアリズムに東洋的傳統の上に立った詩的精神を流しこんでゐる」(五)からである。この時期の芥川にとって「東洋的傳統」という言葉が相当に重い意味を持ってきている。独歩も直哉も共に「東洋的傳統」を持った故に芥川の尊敬を受けることになったと言えるかもしれない。芥川は「二十六、詩形」の中で「萬葉集の長歌」「催馬樂」「平家物語」「謠曲」「浄瑠璃」等の過去の詩形を「意識的に摺め」と言っている。おそらく過去の詩形の内部に新しい「詩的精神」を予感したからであろう。

日本の過去の詩の中には縁いろのものが何か動いてゐる。何か互に響き合ふものが(中略)——ぼんやりした縁いろの何かに不思議にも心を惹かれるのである。

#### (二十六、詩形)

太古の日本の傳統の内部から「縁いろの何か」を捜しだそうとしている芥川は現実に太古から現在までの民を主人公にして作品の構想を「歯車」のなかで練っている。「それから僕の計畫してゐた長篇のことを考へ出した。それは推古から明治に至る各時代の民を主人公にし、大體三十餘りの短篇を時代順に連ねた長篇だった」(三)おそらくこれは形式にあっては「元祿時代の連句」に近いものであろう。書き上げて発表するに至らなかつたこの作品において芥川は「詩的精神」を意識的に取り入れようとしたのかどうか。なぜならかつて「藝術活動はどんな天才でも、意識的なものだ」と考えた芥川は、この時期注目すべき次のような発言をしているからである。

創作は常に冒險である。所詮は人力を盡した後、天命に委かせるより仕方はない。

少時學語苦難圓 唯道工夫半未全

到老始知非力取 三分人事七分天

趙顛北の「論詩」の七絶はこの間の消息を傳へたものであらう。

(創作)

「侏儒の言葉」(大正十二—昭和二年)のこの時期芥川にとって芸術活動を意識の内に完全に掌握することはほとんど不可能になつていたのではあるまいか。例えば芥川は独歩と共に推賞している志賀直哉についても「描寫上のリアリズムは必しも志賀直哉氏に限つたことではない。同氏はこのリアリズムに東洋的傳統の上に立った詩的精神を流しこんでゐる」。「僕は志賀直哉氏自身もこの一點を意識してゐるかどうかは必しもはつきりとは保證出來ない」(五)といい、「詩的精神」についても説明している。

どう云ふ思想も文藝上の作品の中に盛られる以上、必ずこの詩的精神の淨火を通じて來なければならぬ。僕の言ふのはその淨火を如何に燃え立たせるかと云ふことである。それは或は半ば以上、天賦の才能によるものかも知れない。いや、精進の力などは存外効のないものであらう。しかしその淨火の熱の高低は直ちに或作品の價値の高低を定めるものである。(十二、「文藝的な、餘りに文藝的な」)

作品を作品たらしめるためには、作品内部に「詩的精神」が盛り込まれていなければならぬ。そしてその「詩的精神」を作品に取り入れるのはすべて「天賦の才能によるもの」であるとす。さらに加えて「精進」などというものは意味がないとさえ言つてゐるのである。これに続く「十三、森先生」で芥川は「學は古今を貫き、識は東西を壓してゐる」森鷗外の作品が「詩的精神」において不足であるとして

いる。以上のような考察で芥川の言う「詩的精神」がどのようなものであるか、およそ理解できたのではあるまいか。

結局芥川の思考は「藝術その他」から「文藝的な、餘りに文藝的な」の時間的推移の間にずいぶんと変化していったと考えられるであろう。むしろ変化し得ない部分もあった訣だが、芥川にこうした文芸上の思考の変化を与えた最大の存在は言うまでもなく志賀直哉である。「文藝的な、餘りに文藝的な」において多少とも芥川が興味と関心を持ったものに、プロレタリア文学と大衆文学とがある。「コムミュニズムやアナキズムの思想を作品の中に加へることは必ずしもむづかしいことではない。が、その作品の中に石炭のやうに黒光りする詩的莊嚴（まうごん）を興へるものは畢竟プロレタリア的魂（たまひ）だけである。」（二十七、プロレタリア文藝）芥川はおだやかな表現ながらプロレタリア文芸に対してほとんど可能性がないと言い切っているのである。結局理論だけで実体のない、「詩的精神」のないプロレタリア文芸はあらゆる意味から言って階級を超越することができないと言ふことであろう。プロレタリア文学から比べれば芥川は大衆文学に対してはある種の期待を抱いていた。

所謂通俗小説とは詩的性格を持った人々の生活を比較的に俗に書いたものであり、所謂藝術小説とは必しも詩的性格を持ってゐない人々の生活を比較的詩的に書いたものである。両者の差別は誰でも言ふやうにはつきりしてゐないのに違ひない。けれども所謂通俗小説中の人々は確かに詩的性格の持ち主である。（三十八、通俗小説）

しかし、これとてその短命なことや芸術的でないことのため到底芥川の執着の対象とは成り得なかつたやうである。通俗小説は時代と共にあるため時代の流れと共に、社会の変化と共に消えてしまふ運命にある。「のみならず文章も千古無窮に力を保つかどうかは疑問である。觀念も時の支配の外（そと）に超然としてゐることの出来るものではない。」（「侏儒の言葉」藝術）と

言っているように芸術が時の浸食を受けるものであることを認めてゐる。

もし嚴密に云ふとすれば、一人の作家なり、一篇の作品なりは、一時代の外（そと）に生きることは出来ない。これは最も切實に一時代の生活を表現する爲に小説の支拂ふ租税である。前にも一度云つた様に、あらゆる文藝の形式中、小説ほど短命に終るものはない。

（「文藝雜談」、昭和一・十二）

このように芸術作品が時代を越えて生き残ることの困難さを誰よりもよく知っていた芥川はより一層芸術の永遠性といったようなことを考へたやうだ。「けれども私は猶想像する。落莫（らくばく）たる百代の後に當つて私の作品集を手につき一人の讀者のある事を。さうしてその讀者の心の前へ、臆（おそ）げなりとも浮び上る私の壓氣（しんきやう）樓のある事を。」（澄江堂雜記「三十」とい）「何ものも民衆に愛される爲には、前時代の古色を帯びなければならぬ。所謂民衆芸術家の民衆の爲に愛されないのは必ずしも彼等の罪ばかりではない。」（「侏儒の言葉」民衆）とも言っている。さらに「わたしたちは必しもわたしたちではない。わたしたちの祖先は悉くわたしたちの中に息づいてゐる。わたしたちの中にゐるわたしたちの祖先に従はなければ、わたしたちは不幸に陥らなければならぬ。」（「十本の針」）も同趣旨の言葉と解され得る。こうした芥川の思考の内部から最終的に「あらゆる詩人の虛榮心は言明すると否とを問はず、後代に残ることに執（しよ）してゐる。」（「文藝的な、餘りに文藝的な」三十七）という芸術の超越性といった考えも生まれてきたと考えられる。

（註一）新潮合評会「第四十三回、一月の創作評」（「新潮」昭和二年二月号）

この時の合評会には徳田秋声、近松秋江、久保田万太郎、広津和郎、宇野浩二、芥川龍之介、堀木克三、藤森淳三、中村武羅夫の九名が

参加し、新年号の諸作について批評している。

姐上にのせられたのは以下の諸作品である。

△藤森成吉「何が彼女にさうさせたか」、里見弴「私は見た」「紐」「陰  
舞」、正宗白鳥「勝敗」「高原から海辺へ」「夢魔」、武者小路実篤「奈  
良を立つ前」「演説」「王座話」「田舎小景」、中条百合子「牡丹」「一  
太と母」、徳田秋声「白木蓮の咲く頃」「墓」、近松秋江「無明」、佐  
藤春夫「悪魔の玩具」「去年の雪いまいつこ」、久保田万太郎「夜鶉」  
「大寺学校」、芥川龍之介「彼」「彼・第二」「玄鶴山房」「目殺」、谷崎  
潤一郎「九月一日前後のこと」「日本に於けるクリップン事件」、志賀  
直哉「暗夜行路」「曇日」「山形」「親友」、室生犀星「木枯し」「冬の  
蝶」、葛西善蔵「酔狂者の独白」、横光利二「計算した女」、木村庄三郎  
「素描」、鈴木彦次郎「ダーク・エンゼル?」、岡田三郎「泥沼」、吉  
田絃二郎「忠信の父」、佐佐木茂索「生きてしまった人と」、牧野信一  
「下村での春」、滝井孝作「結婚まで」、岸田国士「温室の前で」、水  
木京太「門を毀つ」、関口次郎「真夜中」、豊島与志雄「英作の秘密」  
△創作合評（一月の創作）で芥川は谷崎潤一郎の「九月一日前後のこと」  
（註2）「改造」に「日本に於けるクリップン事件」（「文藝春秋」昭和二・一）  
の二つの作品を取り上げ併し谷崎氏のは往々にして面白いと云ふ小  
説と云ふものに、其筋の面白さで作者自身も惑はされることがありや  
しないか。√といひ、さらに△谷崎氏は美と云ふことと、華美と云ふ  
ことを、混同して居るやうな所があると思ふ。√とも述べている。

（註3）高田瑞穂△「文芸的な、余りに文芸的な」考√（芥川龍之介考）有精  
堂、昭和五十一・九）所収によればプロット論争に直接関連したもの  
から関連のないものまで「文芸的な、余りに文芸的な」全四十章を次  
の四つに分類している。

一、「話」らしい話のない小説をめぐっての谷崎潤一郎との論争

（一、二、三、四、五、十二、二十九、三十四）

二、論争の傍証と考えられる作家論、作品論

（九、十、十三、十四、十七、十八、二十一）

三、論争に多少の関連を示している文芸随想

（六、七、八、十五、二十六、二十七、三十、三十一、三十三、  
三十五）

四、論争と直接の関連を示していない文芸随想

（十一、十六、十九、二十、二十二、二十三、二十四、二十五、  
三十二、三十六、三十七、三十八、三十九）

（註4）文藝雑感（「学習院特別邦語大会にて」大正十一・十一・十八）で芥川  
は「ファウスト」第一部、第二〇三八行、第二〇三九行（メフィスト  
フェレスがファウストの身がわりの姿になって学生に言う教訓）を引  
用し文芸の内容と形式の関係について意見を述べている。

△“Grain ist alle Theorie, Und kein des Lebens goldner Baum”

この独文は芥川によれば△一切の議論は灰色で緑なのは黄金色の生活  
の樹√という意味になる。

なお晩年の芥川は「ファウスト」第一部より第二部の空想の大きさを  
高く評価していた。高橋健二著「万華鏡―師と友と作家との出会い」  
（主婦の友社、昭和五十三・五）26頁参照。

周知のように「ファウスト」第二部第五幕の最終場面は△Das  
Engel-weibliche/Zieht uns hinan△（永遠に女性なるもの）  
我等を引きて往かしむ）である。

「ファウスト」第一部から第二部への芥川の興味の推移はそのまま  
「西方の人」の構想に關係しているであろう。

（註5）「吉田精一著作集2」（桜楓社、昭和五十六年十一月）249頁―266頁参照。

（註6）△我々と共に生まれた「主なる神」<sup>しゅなる</sup>だったのに違ひない。クリストは

この神の為に詩的正義の為に戦ひつづけた。V(「20エホバ」)この場合の「詩的正義」について笹淵友一は次のような解釈をした。(「明治大正文学の分析」896頁/897頁)

(一) 神の正義とは文化的、主観的である。つまり芥川の言う神は超越的存在ではなく文化的概念である。

(二) 「主なる神」の「主なる」は我々の意識を制約するという程度の意味である。

(三) 芥川の言う神は「我々と共に生まれた」ものであり、「神経系統の中、「下った」神でもある。

(四) 以上の結果、神の实体は曖昧になり、キリストの福音は詩やジャーナリズムとなった。

「主なる神」「詩的正義」という概念が芥川のどのような思考の内部から生まれたか、さらに深く考えていく必要がある。

#### 四、「枯野抄」

元禄七年九月二十八日の夜、芭蕉は睡止亭に酒堂、支考、惟然等と句会を催し、即興の句を詠んだ。その翌日九月二十九日の夜に芝柏亭で句会があることになっていたが、下痢のため出席することができなかった。それでも実作を句会に送っている。

秋深し隣は何をする人ぞ

この句を詠んだ十日後に、松尾芭蕉は此の世を去ることになる。十月になってからも彼の病は快方にむかわず、十月五日の朝、病の床を花屋仁右衛門の貸座敷の離れに移し、事実上ここが芭蕉の終焉の場所となるのである。ここには知らせんで彼の多くの門人達が集まり、彼の臨終を看取ることになる。十月八日の深更、芭蕉は看病してくれている吞舟に病中吟として一句を書き取らせている。

旅に病んで夢は枯野をかけ廻る

この句は事実上の芭蕉の辞世の句のように理解されているが、そうではない。その翌日の十月九日に、元禄七年の夏に詠んだ大井川浪に塵なき夏の月Vを改作して入清滝や波にちり込む青松葉Vの句を作っている。この句を作った翌日の十月十日の朝から芭蕉は食を断って、香を薫いて安臥した。その二日後の十月十二日の申の刻に彼は五十一歳の生涯を終えたのである。

秋深き隣は何をする人ぞ(「笈日記」)

秋ふかし隣は何をする人ぞ(「六行会」)

「笈日記」によれば、元禄七年の大坂滞在の吟であるが、実際に芝柏亭に行ったのではなくて予定の日の前日九月二十八日に前もって遣わした句と思われる。「六行会」の句形と「ある人に対し」の前書きは誤伝らしく信ずるに足りない。さて従来この句の精神を理解するのに二つの態度がある。一つは「さびし説」であり、もう一つは「なつかし説」である。芥川龍之介の前者の説によれば、結局人間が個々別々であり、それぞれ孤立していることを詠んだことになるのだが、芥川は「芭蕉雑記」の中でこの句を取り上げている。

秋ふかき隣は何をする人ぞ

かう云ふ莊重の「調べ」を捉へ得たものは茫茫たる三百年間にたった芭蕉一人である。芭蕉は子弟を訓へるのに「俳諧は萬葉集の心なり」と云った。この言葉は少しも大風呂敷ではない。芭蕉の俳諧を愛する

人の耳の穴をあげねばならぬ所以である。(七耳)

十月八日の深更、芭蕉は看病してくれた吞舟に墨をすらせ「病中吟」として一句を書かせた。

旅に病で夢は枯野をかけ廻る(「笈日記」)

旅病んで夢は枯野をかけ廻る(「花将」)

旅に寐て夢はかれ野をかけめぐる（「猿雖本三冊子」）

旅にやみて夢は枯野をかけめぐる（「和漢文操」）

旅にねて夢は枯野をかけまわる（「芭蕉翁全伝」）

△なほかけめぐる夢心△という句案もあったが△旅に病で△にきめたのである。初句のよみ方が△やみて△か△やんで△かの問題は、浪化の日記の断片と考えられる資料（「粟津文庫抄」）に△病んで△とあり、「木枯」「泊船集」にも△やんで△とあるから、そう読むのが妥当であろう。座五の方は前記「浪化日記」の断片に△かけ巡る△とあり支考も「浪化公終焉記」において△野山をかけめぐる夢△こちの△といい「和漢文操」にも△かけめぐる△としていて結局古いもので△かけまわる△とするのには「行状記」だけになるのである。路通は芭蕉の病床に侍した人ではなく、その孤立した所伝は信すべきではないとする。結局志田義秀の「芭蕉の伝記の研究」によれば、

旅に病で夢は枯野をかけ廻る

以外はすべて誤伝ということになる。△秋ふかき隣は何をする人ぞ△の句からこの△旅に病むで夢は枯野をかけめぐる△の句までは十日間ばかりの空白の時間がある。この間の表現されずに終った芭蕉の思索については、△枯野△の句と時を同じくして述べられた芭蕉自身の言葉から多少知ることができるのである。支考は「笈日記」の中に芭蕉の矛盾した言動を記録している。

はた生死の転変を前にをきながら、ほっ句すべきわざにもあらねど、よのつね此道を心に籠て、年もやや半百に過ぎたれば、いねては朝雲暮烟の間をかけり。さめては山水野鳥の声におどろく。是を仏の妄執といましめ給へる。ただちに今の身の上におぼえ侍るや。此後はただ生前の俳諧をわすれむとのみおもふはと、かへすがへすくやみ申されしや。

十日間にわたる芭蕉の思索は激しく分裂していた。死の床に横たわりながらなおも迷い続けていた。△旅に病むで夢は枯野をかけめぐる△という句には芭蕉自身の俳諧一筋に生きてきた人生に対するある種の後悔の気持を読むこともできる。この句は「笈日記」によれば始めは△旅に病んでなほかけ廻る夢心△と吟じられたものようであるが、この最初に吟じられた句に芭蕉自身の心の迷いがより端的に表現されている。△なほ△という言葉を入れた芭蕉は明らかに俳諧一筋の自分の人生を後悔している。これは門人達に告白した彼の言葉とも一致しているのであり、彼は自分の俳諧に対する執着を△妄執△であると言ひ、また同時に生涯をかけた俳諧のことなど忘れてしまいたいと言っている。この句のなかの△夢△を私自身は俳諧そのものに対する芭蕉の執着と理解している。以前芭蕉は△此道や行人なしに秋の暮△という句を作っているからである。この芭蕉の心の揺れについて芥川龍之介は「芭蕉雑記」のなかで次のような芭蕉の言葉を引用している。

「土芳云、翁曰、學ぶ事は常にあり。席に臨んで文壘と我と間に髪を入れず。思ふこと速に云出て、爰に至てまよふ念なし。文壘引おろせば即反故なりときびしく示さるる詞もあり。或時は大木倒すごとし。鯛本にきりこむ心得、西瓜きることし。梨子くふ口つき、三十六句みなり句などといういろにせめられ侍るも、みな巧者の私意を思ひ破らせんの詞なり。」

死の床に横たわった芭蕉に俳諧は△妄執△であると言わせたところに芸術の持つ大きな問題がある。芸術の無力を認識したところから芭蕉の芸術活動は始まっている。「俳諧なども生涯の道の草にしてめんどうなものなり」という芭蕉の言葉を引用した芥川は、△人生を大夢と信じた世捨人の芭蕉には寧ろ當然の言葉である△（「芭蕉雑記」）と続けた。

これ以前にすでに芥川は「枯野抄」（「新小説」大正七・十）で病み

疲れ、やせ衰えた芭蕉を描いている。死に瀕している芭蕉を冷やかに見守る其角や去来、さらに皮肉屋の文艸、花屋の奥座敷に鎮座しながら文艸は次のように芥川によって描写されている。

去来の後の席に、黙念と頭を垂れてゐた文艸は、あの老實な禪客の文艸は、芭蕉の呼吸のかすかになるのに従って、限りない悲しみと、さうして又限りない安らかな心もちとが、徐に心の中へ流れこんで来るのを感じ出した。

大艸以上に芥川が愛着を持った蕉門は凡兆であるが、この醜悪な臨終劇である「枯野抄」には芥川が愛した凡兆の姿は見られない。芥川によれば芭蕉は近世における新しがり屋であり、また同時に多くの弟子達を見事に操縦していくだけの世故に長けた人物でもあった。

ひやひやと壁をふまへて晝寝かな

「壁をふまへて」と云ふ成語は漢語から奪って来たものである。「一踏壁眠」と云ふ成語を用ひた漢語は勿論少くないことであらう。僕は室生犀生君と一しよにこの芭蕉の近代的趣味(當代の)を一世を風靡した所以に歎へてゐる。(中略)芭蕉の世故人情に通じてゐたことは彼の談林時代の俳諧を一瞥すれば善い。或は彼の書簡の裏にも東西の門弟を操縦した彼の機鋒は窺はれるのであらう。(「續芭蕉雜記」一)

私見によれば、芥川はできうるかぎり芭蕉を自分の精神構造に近い位置に定めたかったようである。彼によれば芭蕉は理知的で風刺家であつたと同時に大変な情熱家でもあつた。こうした芥川の芭蕉感は、「去来抄」「俳諧問答」あるいは芭蕉自身の手によって成つた「嵯峨日記」などをその根拠とするかもしれない。芥川によれば芭蕉は、八日本の生んだ三百年前の大山師Vであり、その無情観も芭蕉崇拜者の信じたような弱々しい感傷主義ではなく人やおれかぶれの男に富んだ不具退轉の一本道Vであるという。(註一)

大正十二年の「芭蕉雜記」では具体的な例を挙げて芭蕉の偉大さを賞賛している。

梅雨ばれの私雨や雲ちぎれ

「梅雨ばれ」と云ひ、「私雨」と云ひ、「雲ちぎれ」と云ひ、悉俗語ならぬはない。しかも一句の客情は無限の寂しみに溢れてゐる。(六)

「私雨」も「雲ちぎれ」も俗語の一種であるが、これらの俗語が句の中で見事に生きた時、俗語そのものに生命が吹き込まれることになるというのが芭蕉の考えで「俳諧の益は俗語を正すなり」Vと言っているそのうである。芥川自身は、この句を評して「客情は無限の寂しみに溢れてゐるVと評しているから、私雨Vなどの俗語が、句の中で調和して生きていくということなのだろう。

佐夜の中山にて

命なりわづかの笠の下涼み

杜牧が早行の殘夢、小夜の中山にいたりて忽ち驚く

馬に寝て殘夢月遠し茶のけぶり(六)

同じようにA命なりVなどの雅語やA殘夢月遠Vといった漢語も句の中で生きていくのである。A馬に寝てVの句には、但し書きがあるが、これは杜牧の早行詩で次のようなものである。

垂鞭信篤行、数里未雞鳴、林下帶殘夢、葉飛時忽驚、

霜凝孤鶴廻、月曉遠山橫、僮僕休辭險、何時世路平

これを読むとA馬に寝て殘夢月遠し茶のけぶりVの句の中においてA殘夢月遠Vなる漢語が生きていることが納得できる。このように芥川は主として俗語に生命が与えられ、魂が与えられたことに対して芭蕉を高く評価している。しかし一方では、俗語を使うことで高められた俳諧の精神が容易に俗語を使うことから月並みの位置に再び落ちたという皮肉な結果についても付記している。

さらに芥川は、芭蕉の句が視覚や聴覚に訴えてくる美しさについて、つまり俳句の△調▽について見解を述べている。芭蕉自身は△調▽に固着するのは邪道であるとしたとのことであるが、芥川は三句を紹介して芭蕉の天才を確認しているのである。

一、夏の月御油より出でて赤坂や

二、年の市線香買ひに出でばやな

三、秋ふかき隣は何をする人ぞ

芥川によれば第一は△調▽だけに抜きんでたものであり、第二は△歌▽と△調▽の両方に勝れたものであり、△「調べ」を駆使するのに大自在を極めてゐた▽芭蕉の才能は第三の句に、おいて極まったというのである。視覚や聴覚に訴えられた美しさは画の美しさにも通じるが、この方面の才人であった蕪村も芥川によればとても芭蕉の競争相手ではなかった。芥川は几董の編纂した「蕪村句集」から春雨の句を全部取りだして一応は評価しながらも△歌▽と△調▽の両方を考えると芭蕉の春雨の句に及ばないと言っている。

春雨や蓬をのばす草の道

赤坂にて

無性さやかき起されし春の雨

僕はこの芭蕉の二句の中に百年の春雨を感じてゐる。(八)

しかし、蕪村の春雨の句のすべてが芭蕉のこの二句に及ばないと断定してしまうのは芥川の独断のような気がする。△春雨や人住みて煙壁を洩る▽の蕪村の一句は粉れもなく一幅の絵画だと思ふのだが。

芥川に言わせれば、蕪村の大きな特徴である大和絵風の趣のある句について芭蕉は蕪村を越えているという。

最も蕪村らしい山和畫の趣を表はす時にも、芭蕉はやはり樂樂と蕪村に負けぬ効果を収めてゐる。

棕ゆふ片手にはさむひたひ髪

芭蕉自身はこの句のことを「物語の體」と稱したさうである。(九)

芥川の芭蕉論のなかで独自の芭蕉解釈と思われるものに芭蕉の近代性の指摘がある。芭蕉の姿を時代精神のなかでとらえる芥川は、「わび」とか「さび」というような観点からのみ芭蕉を理解しようとはしなかった。

わが稚名を君はおぼゆや

きぬぎぬやあまりか細くあでやかに

こうしたあでやかな句を作った芭蕉は、たしかに芥川の言うように世捨人というよりも浮世絵の時代の人と言ったほうがよいであろう。芭蕉はまた怪奇小説の影響をうけてすいぶんと奇趣をもてあそんだようである。「剪燈新話」の翻案である「御伽婢子」にはじまる怪奇小説の流れを知ることによって、鬼趣に耽った芭蕉の知らざる側面を知ることができよう。△稻妻やかほのところか薄の穂▽なる句は芭蕉の怪奇趣味の句のなかでも異色のものに違いあるまい。ある種の鬼気を感じさせることはできる。

芥川は「芭蕉雜記」のなかで△「俳諧なども生涯の道の草にしてめんどうなものなり▽という芭蕉の言葉を紹介しているが、同時に次のようにも語っている。

「翁凡兆に告て曰、一世のうち秀逸三五あらん人は作者、十句に及ぶ

人は名人なり。名人さへ一生を消磨した後、十句しか得られぬと云ふことになると、俳諧も亦閑事業ではない。しかも芭蕉の説によれば、つまりは「生涯の道の草」である△「芭蕉雜記」四、詩人△

こうした芥川の芭蕉理解は「文藝的な、餘りに文藝的な」の△十篇の短篇を残したものは大家と呼んでも差支ない。たとひ五篇を残したとして

も、名家の列には入るであらう。最後に三篇を残したとすれば、それでも兎に角一作家である。V(十二、詩的精神)の叙述と一致していると考えられるわけだが、芥川の愛した芭蕉は世捨人のそれではなく、へやぶれかぶれの勇に富んだV文芸的英雄である。そこが藤村の愛した芭蕉と決定的に異なるところであらう。芥川によれば芭蕉はA世故人情に通じてゐたVばかりでなく、門人達を自由に操縦するA世渡り上手Vな文芸的英雄である。このように把握された芭蕉は当然のことながら芥川から遠い存在であり、そこから次のような一文も生まれてくるのである。

秋晴れたあら鬼貫の夕べやな

僕はこの句を惟然の作品中でも決して名句とは思ってゐない。しかし彼の風狂はこの句の中にも見えると思つてゐる。惟然の風狂を喜ぶものは、一就中輕妙を喜ぶものは何とでも勝手に感服して善い。けれども僕の信ずる所によれば、そこに僕等を動かすものは畢に芭蕉に及ばなかった、芭蕉に近い或詩人の慟哭である。

(「續芭蕉雜記」三、芭蕉の衣鉢)

「続芭蕉雜記」の執筆は、昭和二年七月であるが、同じ時期芥川は「續西方の人」(昭和二・七・二十三)において同趣旨のことを述べている。A平和に至る道は何びともクリストよりもマリアに學ばなければならぬ。マリアは唯この現世を忍耐して歩いて行った女人である。V(11或時のクリスト)

確かに芥川の生涯の終りにおいて達すべき目標となつたのは芭蕉とイエスの二人であつたようだ。しかし芥川のこの二人に達する道は閉ざされておき、自己の敗北感の認識のうちに惟然とマリアに自分の存在の位置を見出したことがわかる。芥川のこうした敗北感はA天上から地上へ登る為は無残に折れた梯子Vの一文の内部に象徴的に収斂されていると見なすことができよう。

(註7)「芭蕉雜記」の執筆に際してはA「芭蕉俳句定本」(勝峯晋風)、「芭蕉の研究」(小宮豊隆)、「芭蕉雜談」(正岡子規)、「芭蕉研究」(樋口巧)のほか、「冬の日評釈」(幸田露伴)、「芭蕉」(吉田絃二郎)などが参考文献として掲げられ、あるいは推測させる。V官坂寛「芥川龍之介必携」(「別冊 国文学」No.2) 124頁

久米正雄も芥川の「芭蕉雜記」を高く評価し、井本農一もA秋深き隣は何をする人ぞVの句にA莊重の「調べ」を捉え得たV芭蕉を見る芥川を賞めている。「芭蕉IIその人と芸術」(「講談社現代新書」昭和四十三・六) 233頁

四十三・六) 233頁

## 五、「西方の人」

「西方の人」の基本的構造は理想と現実の間で引き裂かれた自我の叙述である。芥川はこの理想と現実の乖離を天上と地上の認識のもとに象徴的に描いている。「西方の人」が構造的に機重にも連なる複雑な線を持つてゐることは一読したかぎりでも明らかであるが、そのなかでも最も大きなものはクリストの背後にかくれた芥川の自画像であり、さらには天上と地上の認識に支えられた垂直の思考である。天上には理想を、地上には現実を位置させている。こうした構想のもとに把握されたクリストの一生が要約されているのは「36クリストの一生」である。最初に芥川にとっての天上と地上の概念を確認しておく。

「西方の人」の全文脈のなかにあつて天上の概念は「36クリストの一生」に至つて突然現われてきたわけではない。「25天に近い山の上の問答」は地上において生活の場を持ち心理的危機に陥つたクリストの前に救済の意味で天上から下ってきた二人のクリスト、モオゼやエリヤとクリストの語る場面である。

クリストは高い山の上に彼の前に生まれたクリストたち―モオゼやエ

リヤと話をした。それは悪魔と戦ったのよりも更に意味の深い出来事であらう。

モオゼやエリヤはキリスト以前のユダヤ民族の予言者であり、その天才によって民族統一等の大事業を成し遂げたキリスト達であり、彼らはキリストの精神的に危機に瀕しているのを見て天上から地上に下りてきてキリストと語るのである。キリストは「高い山の上」に居るもののはあくまでも地上であり、キリストの生活圏はあくまで地上世界に限定されている。

モオゼはナポレオンも言ったやうに戦略に長じた將軍である。エリヤも亦キリストよりも政治的天才に富んでゐたであらう。のみならず今日は昨日ではない。今日ではもう紅海の波も壁のやうに立たなければ、炎の車も天上から來ないのである。

この部分は旧約聖書のなかでも有名なモオゼの「エジプト脱出」の時の奇跡のことを言っている。ただ、 $\wedge$ 強き東風をもて海を退かしめ海を陸地となしたまひて水遂に分れたり $\vee$ （「出エジプト記」十四、二一）あるいは $\wedge$ 火の車と火の馬あらはれて二人を隔てたりエリヤは大風にのりて天に昇れり $\vee$ （「列王紀略下」二、一一）とあるのを芥川流に書きかえたのである。こうした末梢的なことを問題にするのは、 $\wedge$ 燈は雲の柱をもてかれらを導き夜は火の柱をもて彼らを照して $\vee$ （「出エジプト記」十三、二一）という聖書の記述が芥川によって垂直の思考に変えられていることを確認したいからである。基本的には芥川が聖書の内容から離れることはないが、表現上は天上に君臨する神の存在を念頭においている。（このことは理想を天上世界に位置づけようとする芥川の思考に係している）

天に近い山の上には氷のやうに澄んだ日の光の中に岩むらの聳えてゐるだけである。しかし深い谷の底には柘榴や無花果も匂つてゐたであ

らう。そこには又家々の煙もかすかに立ち昇つてゐたかも知れない。

ここは理想に燃えたキリストの心に横切る平凡な地上の生活へのかすかな憧れを表現した部分であり、地上の生活との対比のなかに理想に生きるキリストの心の陰影を感じさせている。この天上と地上のイメージはおそらく「創世記」（三二、二二〜二三）のヤコブの物語に根拠を得ていゝであらう。理想と現実の間に引き裂かれた自我の痛みに天上と地上という視覚的イメージを与えたのは「創世記」に示唆を得ているかもしれないが、「西方の人」全体が天上と地上という二つの異なる概念によって統一され、作品全体が $\wedge$ 詩的正義 $\vee$ を推進するため苦惱するキリストの天上への憧憬によって支えられていることを考える時、作品を背後から支える二つの概念は根が深いのではないかと思う。すでに早く「蜘蛛の糸」（「赤い鳥」大正七・五）において芥川は $\wedge$ 極楽 $\vee$ と $\wedge$ 地獄 $\vee$ という二つの構図を持つ作品を構想している。こうしたことに拘るのは天上と地上の概念が「西方の人」における構想の根底をなしていること、他に作品全体の主題に関係しているからである。「36キリストの一生」の末文、 $\wedge$ それは天上から地上へ登る為には無残にも折れた梯子である $\vee$ この一文の論理的説明と最適な理解を得た後で芥川独自の天上と地上の概念について理解をおよぼしたい。

「36キリストの一生」において $\wedge$ 勿論キリストの一生はあらゆる天才の一生のやうに情熱に燃えた一生である。 $\vee$ 彼の誕生を知らせる星はキリストの誕生を知らせる星よりも圓まるとかがやいてゐたことであらう。 $\vee$ までは人間ゲエテの実人生を高く評価した部分であり、 $\wedge$ 詩的正義 $\vee$ を高く掲げたキリストとの生き方との対比のなかに人間ゲエテのマリアの生き方を芥川が賞賛している。ゲエテのマリアの生き方はあらゆるキリスト達の人生より勝っており、キリストの一生の背後に隠れている芥川の人生を照らし合わせて考えても彼の $\wedge$ 詩的正義 $\vee$ は $\wedge$ ボヘミア的

精神Vはゲエテの一生と鮮烈に対立せねばならなかった。実人生に重みを持つゲエテの生き方はA詩的正義Vに生きる芥川およびクリストを抑圧し圧迫し続けた。芥川は意識の背後に閉じ込められた自己のA詩的正義Vから離れないままマリアの生き方に対する自己の弱さを露呈することもあった。こうした芥川のゲエテの処世術に対する抑圧された感情が率直に表出してA詩的正義Vを曇らせることになったのがA大きかったV/A圓まるとかがやいてゐたVという部分である。

ゲエテの処世術を高く評価しながら芥川は処世術によってこの人生を生きること拒絶する。我々は最後まで下降を許さぬ芥川の孤独なA詩的正義Vを認識することになる。A我々のゲエテを愛するのは唯聖靈の子供だった為である。Vゲエテの人生を記述する芥川はゲエテの芸術的側面について承認している。さらにその芸術性のなかでもクリストの側面についてだけ評価を与えている。こうした芥川の視線は「西方の人」全体におよんでおり、芥川自身の限界でもあるだろう。ゲエテに代表される浪漫主義者を認めながら絶えずクリストの生き方との比較において考え、クリストの人生との接点においてだけ探索の視線を向けようとしている。前半部において賞賛されたゲエテの一生も後半部において結局芥川によって惨めな一生のなかに組み込まれてしまっている。

A(ゲエテさへも實はこの例に洩れない)Vここに至って芥川はマリアの人生の存在を全面的に否定するに至るのである。

マリア的精神の介在を全面的に拒絶する芥川の視線は聖靈に対する忠誠心の赴くまま最後の注目すべき文章を書き上げることになる。

それは天上から地上へ登る為は無残にも折れた梯子である。薄暗い空から叩きつける土砂降りどしゃぶりの雨の中に傾いたまま……

「西方の人」には芥川独自の論理の飛躍が見られ、そのことが一見この作品を難解なものにしていると考えられるが、決して常識の世界を越え

ているとは考え難い。芥川の思索は、その聖書理解をもふくめて作品執筆の全過程にあってつねに一般的常識の範囲内であったと考えられるのである。とするとこの問題視され続けてきた一文を常識をもって読解するためにはA地上から天上へ登るVあるいはA天上から地上へ下るVと読みなおさなければならぬ。さらにこの文章がAそれはVとA梯子はしこであるVという動かし難い主語と述語との間には含まれた一文であることを再度確認しておきたい。この章全体の文意は芥川の芸術への徹底的な忠誠心において終始しており、クリストよりも豊かな人生を送ったことで芥川の注意を引き付けるゲエテもまた彼の天才的な芸術性を除いて芥川の賞賛を受けることはないのである。こうした内容の正確な読解の上に立つて問題文をさらに細かく分析していく。

クリスト教は或は滅びるであらう。少くとも絶えず變化してゐる。けれどもクリストの一生はいつも我々を動かすであらう。それは天上から地上へ登る為は無残にも折れた梯子はしこである。

AそれはVは何を指しているか。

(一) 絶えず變化し、滅びるかもしれないクリスト教

(二) 我々を動かすクリスト教

考えられるのは(一)(二)の二通りの場合であるが、(一)の場合だとこの文章は布教が失敗し誰一人として天上世界(天国)に達することのできなかつたクリスト教を象徴していることになる。言うなれば現実を無視して理想を求めすぎたクリスト教の非現実要素に対する芥川の反感ということになるが、しかしこれは二千年のクリスト教の栄光の歴史と矛盾することになり意味をなさぬ。

(二)の場合はどうか、天国という理想国を打ち立てるためクリストは命をかけた、その結果大勢の貧しい人々を天国へ導くことには成功したが、クリスト自身の人生は理想追求の中途にあって敗退しなければならぬか

った。この解釈は(一)から比べると極めて妥当であるかのような気もするが、最後まで自己の掲げた理想の勝利を信じて死んでいった「西方の人」のキリストの一生を考えると疑問が生じる。Aけれどもキリストの一生はいつも我々を動かすであらうVのAキリストの一生VをA芥川の一生Vと読み換えることで矛盾はなくなる。芥川は「西方の人」執筆の全過程にあってつねにキリスト伝を書き続けたであろう。しかし、キリストに

仮託した自己投影が激しくなるにつれてキリストが芥川自身になっている場合が少なくない。「藝術その他」において技巧の美学が推賞されたのは大正八年のことであった。この時期の芥川にとってすべての芸術活動を意識下におくことはかなり困難になっていたようである。「西方の人」におけるキリストが作者である芥川からの独立性を失うのはキリストの一生の危機を描く場面である。キリストに仮託して自己の精神的、肉体的危機を描く場面、「25天に近い山の上の問答」や「36キリストの一生」がそれである。結局、Aキリストの一生Vはこの箇所についてだけ言えばA芥川の一生Vなのである。そう考えることによってA地上から天上へ登る為は無残にも折れた梯子であるVという文章が正確に読解され得るのである。Aキリストの一生Vをキリストの一生と考えるかぎりこの不可解な一文の理解に達することは難しい。しかしA芥川の一生Vと考えることによって解決がつく、ここにおいて芥川はキリスト伝を離れたのだと考えることによって、その理由はキリストに訪れた危機の叙述にあってキリストに追隨するあまり芥川が虚構の世界を放棄せざるをえなかったということである。さらにこの時期の芥川が「西方の人」のAキリストVほどに自己の獨創性とさらには死後の全面的勝利を信じていなかったということが理由として考えられる。Aあらゆる情熱は死よりも強いVと広言し「西方の人」を創作し死後の勝利を信じて死んだAキリストVを創造した芥川も自己の才能の限界を認識していた。A天

才もそれぞれ乗り越え難い或制限に拘束とどまされてゐる。その制限を發見することは多少の寂しさを與へぬこともない。V（「侏儒の言葉」制限）といい、さらにはA僕は時々かう考へてゐる。―僕の書いた文章はたとひ僕が生まれなかったにしても、誰かきつと書いたに違ひないV（「續文藝的な、餘りに文藝的な」二、時代）とも言っている。

こうした芥川の獨自性に対する疑問は「西方の人」における次のような叙述とも一致している。

樹の枝を敷いた道の上に「ホザナよ、ホザナよ」の聲に打たれながら驢馬を走らせて行つたキリストは彼自身だったと共にあらゆるイスラエルの豫言者たちだった。(27)

芥川が「西方の人」で描いたキリストは自己の死後の勝利を信じて死んでいったが、作者である芥川は自己の獨創性を疑わずにはいらなかった。両者のこの乖離が「36キリストの一生」の問題の不可解な一文の理解を妨げていたと考えられる。以上の考察の結果、AそれはVは直前のAキリストの一生Vを指しておりAキリストの一生Vはこの場合A芥川の一生Vと読むことによって続くA地上から天上へ登るVという文章に連なると考えられる。A天上から地上へ下るVという文章には連ならないことは明白である。

「西方の人」は複雑な要素を内包しているがその一つに「或阿呆の一生」などよりも一層鮮明に芥川自身を語っている側面がある。キリスト伝の体裁をとるこの作品の内部に芥川自身の苦痛の声を聞くことは可能である。「藝術その他」で自ら掲げた芸術理論から最後まで自由になれなかった芥川は、「西方の人」にあって素材を越えて意思を主張しようとする自己と作品の獨立性を守ろうとする意識的作家として欲求のはざままで苦しまなくてはならなかった。福音書の叙述を離れた作品の展開の

細部に芥川の失敗を見いだすのは正しくない、自ら冒頭において「わたし」のクリストVを描くことを明らかにしているからである。むしろクリストの一生を叙述する作品の内部に生じたき裂にこそ「西方の人」の文学的意義があるとも言える。例えば十二歳のクリストが早熟の天才を示したという福音書の叙述（「ルカ伝」第二章四一―五一）を一つの挿話として紹介した部分「8或時のマリア」（「續西方の人」）で「Aさんさんお前を探してゐたVという両親の問いに対してクリストはAどうしてわたしを尋ねるのです。わたしはわたしのお父さんのことを務めなければなりませんVと答えたという。この挿話の背景には大工の息子であるクリストが幼くして父親とは似つかない特殊な才能を発揮したという事実がある。この驚きに対するマリアの態度はA其母これらの凡の事を心に藏めぬVと記されている。マリアはクリストが夫であるヨセフの子供ではなく聖霊の子供であることを認識していた。こうした秘密を胸に抱くマリアを前にしてクリストはヨセフの子供ではない明らかな徴候を示すに至るのである。この時のマリアについて芥川はAこの時のマリアの心もちはいぢらしいと共に哀れである。マリアはクリストの言葉の為にヨセフに恥ぢなければならなかつたであらう。それから彼女自身の過去も考へなければならなかつたであらう。Vと言っている。<sup>(註8)</sup>

「西方の人」の内部でクリストの一生と芥川の一生はしばしば重複し、作品の至る所で福音書の記述を越えて作者である芥川の肉声が聞こえるところにこの一編の作品の美しさがあるとも言える。

晩年の芥川にとって家庭環境が重荷になったのは事実で、しばしばA複雑な家庭Vを嘆いている。A人生の悲劇の第一幕は親子となつたことにはじまつてゐるV（「侏儒の言葉」親子）といいA果して「新生」はあつたであらうか？V（「同前」「新生」讀後）とも言っている。さらにA遺傳、境遇、偶然―我々の運命を司るものは畢竟この三者であ

る。V（「同前」運命）という言葉もあり、何れも家庭を嫌悪したものである。さらに芥川の言うA隠約の間Vの告白を見ていく。例えば「新生」についてA殊に「新生」に至っては―彼は「新生」の主人公ほど老獪な偽善者に出會つたことはなかつた。Vあるいは「8或時のマリア」との接点を求めるとすれば次のような一文が参考になる。

彼の伯母はこの二階に度たび彼と喧嘩をした。それは彼の養父母の仲裁を受けることもないことはなかつた。しかし彼は彼の伯母に誰よりも愛を感じてゐた。一生獨身だつた彼の伯母はもう彼の二十歳の時にも六十に近い年よりだつた。（「或阿呆の一生」三）

藤村の「新生」に対する芥川の嫌惡の姿勢、あるいは「歯車」のA僕はベッドの上に轉がたまま、「暗夜行路」を讀みはじめた。主人公の精神的闘争は一々僕には痛切だつた。僕はこの主人公に比べると、どのくらゐ僕の阿呆だつたかを感じ、いつか涙を流してゐた。V（三）というような述懐から芥川自身、何らかの拘りを自己の出生に対して抱いていたことは考えられる。

狂死した芥川の実母ふくに代わつて幼児の頃から龍之介を育てあげた伯母ふきは、芥川の実母であつた可能性も示唆され得るわけだ。<sup>(註9)</sup> 伝記的事実と生前の芥川が認識していた事実とは必ずしも一致しない。「歯車」のなかにはA氣違ひの息子には當り前だV（四）という表現もあり、芥川自身は実母を疑っているとは思えない。一方は新原敏三は、性格・性格等において芥川自身と似ても似つかないと指摘されている。<sup>(註10)</sup> こうしたことから「羅生門」出版記念の集り（大正六・六・二十七）での記帳文であるA本是山中人Vの意味を探っていく方向や、<sup>(註11)</sup> 養家である芥川A血筋に重きをおく研究など自ら限界があると言わねばならない。

「西方の人」でAマリアの心もちはいぢらしいと共に哀れであるVと記した時、芥川は紛れもなく実母ふくを頭の隅においていたはずである。

むしろ私は美しいマリアはクリストの聖靈の子供であることを承知してゐた。Vという一文から、生後数ヶ月にして龍之介の容貌に夫新原敏三ではない人の面影を見いだした実母の驚きを見る芥川龍之介の視線を感じるのである。

(註8) 笹淵友一は「西方の人」の構想を支離滅裂であると評した。「芥川龍之介」西方の人、新論—とくに比較文学的に—(「ノートルダム清心女子大学紀要」昭和五十二・三)

論考の趣旨は次のごとくである。A作品が作者から独立性を持つべきであるということ前提とすれば、「西方の人」における芥川の芸術的達成は失敗であり、その根本的原因は「永遠に超えんとするもの」という概念の把握にある。「西方の人」を理論的にそのように把握するその背景には「芸術家は、あたかも彼がまだ生きた人間ではなかったかのように後世の人に信じさせるし身を処さなくてはなりません」というフロベールの芸術至上主義の考えがあるVという。

(註9) 伯母ふきは実母ふくの直姉で、養父道章の妹、ふきについては恒藤恭「旧友芥川龍之介」、小穴隆「二つの絵」、葛巻義敏の対談等に回想録がある。

芥川自身が伯母ふきについて書いたものに「追憶」(「文藝春秋」大正十五・四、昭和二・二)「文学好きの家庭から」(「点鬼簿」(「改造」大正十五・十)「或阿呆の一生」(「改造」昭和二・十)等がある。なお芥川龍之介私生児説については荒正人「芥川龍之介の出生の謎をめぐって」、吉田精二「吉田精一著作集?」221頁、231頁に詳しい。以上の芥川の伝記的側面については森本修「新考、芥川龍之介伝」

(「北沢図書出版」昭和五十二・四)を参照されたい。

(註10) 森啓祐著「芥川龍之介の父」(「桜楓社」昭和四十九・二)所収の論文「芥川龍之介の父」7頁、73頁は龍之介の実父新原敏三の周辺につ

いて記した優れた研究である。

(註11) 沖本常吉「芥川龍之介以前、本是山中人」(「東洋図書出版」昭和五十二・五)なお本是山中人Vは「羅生門」出版記念会での芥川の揮毫文である。江口渙著「わが文学半生記」参照。

(註12) A龍之介の養母傭は幕末の大通として知られた細木香以の姪にあたるV(森本修)この縁で史伝「細木香以」(「東京日日及び大阪毎日」大正六・九・十九、十・十三)等を連載中の森鷗外に芥川は面談している。(「文藝的な、餘りに文藝的な」十三)芥川龍之介から森鷗外宛書簡には①「大正九・一・十九」②「大正十・九・十四」など、これに対して森鷗外から芥川龍之介宛書簡には③「大正六・十・二十七」④「大正八・一・二十九」⑤「大正八・二・十」⑥「大正八・六・二十」などがある。これらの書簡から何うに芥川と鷗外の面談は数回に及んでいる。

## 六、まとめ

晩年の芥川の意識にあったのは「プロレタリア文芸」であり「通俗小説」であり、いずれも何らかの形で彼の現在および将来に対して恐怖あるいは畏怖を与えるものであった。芥川は最後までこれらの分野に対して好意を持ち得なかったが、その理由はすでに考察した如くである。しかし一方にあっては「藝術の爲の藝術」や「藝術至上主義」に対しても好感を抱き得なかった、それは芥川をして常日頃創作の世界に駆り立てるデーモンにおいて欠けていたからであろう。創作に行き詰った晩年の彼には学問の世界からも誘惑があったが彼の関心を引かなかったのは、「風流の魔子に墮落」することを恐れたからである。

このような状況にあった芥川の思考を明確にしたのは谷崎との「話」らしい話のない小説「論争」であった。「構造的美観」を持つ故をもって

谷崎が大衆小説の傑作と言われる「大菩薩峠」を推賞した時当然のことながら芥川はこれに対して反論を述べずにはいられた。晩年の死を意識するようになってからの芥川の最大の関心事はいかに作品を後世に残すかということであった。Aあらゆる詩人の虚栄心は言明すると否とを問はず、後代に残ることに執してゐるV（「文藝的な、餘りに文藝的な」三十七）この芥川の発言はそのまま「西方の人」のAクリストも彼の一生を彼の作品の索引につけずにはゐられない一人だったVという記述に通じている。

フロベールの芸術至上主義に対して批判的であった芥川も晩年の精神生活はフロベールに近かったようである。

或一群の藝術家は幻滅の世界に住してゐる。彼等は愛を信じない。良心なるものをも信じない。唯昔の苦行者のやうに無可有の砂漠を家としてゐる。その點は成程氣の毒かも知れない。しかし美しい蜃氣樓は砂漠の天にのみ生ずるものである。

（「侏儒の言葉」幻滅した藝術家）

このことは芥川が七月二十三日「統西方の人」脱稿後翌二十四日に死んだ事実からも伺うことができる。彼の思考は死に臨んでも「後代に執して」いたのである。このような芥川にとってその時々々の雰囲気流された時代の制約を受けやすい大衆小説の存在など、たとえその当時どれ程の発行部数を誇ろうとも到底認め難かった。この当時の大衆作家と言えは前記の中里介石の他には直木三十五、大仏次郎等が考えられるわけだが、彼らに与する谷崎はその創作生活にあっては大衆作家に近かった。これはそのまま初期の芥川自身に通じる世界でもあったはずである。

私は第二次「新思潮」に據って文壇に出た。その處女作は平安朝を題材にした戯曲「誕生」であって、私の文壇への出かたは可なり花々しいものだった。そして芥川君の據ったのは第三次「新思潮」で、矢張

り平安朝を扱った小説「羅生門」が君の出世作であった。君が文壇に出た時の花々しさも甚しく私と相似てゐた。

（芥川君と私「改造」昭和二・九）

強いて言うならば谷崎の芸術世界は不変であった。しかし芥川は自己の世界を拒否し続けて新しい展望を求め続けた。谷崎は常に登り続けたが芥川はいつも現状を超えようとした。両者の乖離が象徴的に表出したのが昭和二年の「饒舌録」であり「文藝的な、餘りに文藝的な」であったと考え得るであろう。それでは昭和二年当時芥川龍之介の芸術観はどのような位置にあったのか。これについてはすでに私は小論を公にしてゐるが今一度確認しておきたい。

芥川は「文藝的な、餘りに文藝的な」において谷崎と論争する以前からすでに文学における新局面を切り開くこととして苦闘していた。このこと自体は芥川の文学生活にあっては別段珍しいことではなく、「羅生門」

（「帝国文学」大正四・九）「鼻」（「第四次新思潮」大正五・二）

「芋粥」（「新小説」大正五・九）等の歴史小説で文学的出発を遂げた芥川が、「藝術その他」（大正八・十・八摺筆）において、

藝術家が退歩する時、常に一種の自動作用が始まる。と云ふ意味は、同じやうな作品ばかり書く事だ。自動作用が始まったら、それは藝術家としての死に瀕したものだと思はなければならぬ。僕自身「龍」を書いた時は、明にこの種の死に瀕してゐた。

という自覚に基づいて現代小説「秋」（「中央公論」大正九・四）で局面を打開したことは周知の事実である。おそらく大正九年前後に芥川の文学生活において一つの転機があったものと思われるが、それ以前にすでに芥川は「地獄変」（「大阪毎日新聞」大正七・五）「奉教人の死」（「三田文学」大正七・九）等一つの頂点を形作る作品群をものしている。こうした執筆生活が行き詰まりを示したのは「龍」（「中央公論」

大正八・五)においてであることがわかる。すなわち「龍」から「秋」に移行する約一ケ年が芥川最初の苦悶と脱皮の期間と考えられよう。そして晩年に至って再び芥川に二度目の転機の時が訪れた。芥川のように常に自分の創作に疑問を持ち続ける作家の場合、過去を否定する気持は精神に深く巣くっていたであろうから、その時期がいつであったかはっきり断定し難い。A芥川君は始終自身の芸術に疑ひを持って居た。それだけに、もっと伸びる人だと私は思っていた。V(「沓掛にて」昭和二・九)と志賀直哉も言っている。

素朴な心持を切實に表現したもののだけ、時代を越えると云ふことは、即ち、抒情詩の生命が小説よりも長い所以<sup>ゆえ</sup>である。實際又、日本文學多しと雖も、萬葉集中<sup>まふし</sup>の短歌程、長い生命をもつものは一つも他に無いことだらう。

(「文藝雜誌」昭和一・十二擲筆、「文藝春秋」昭和二・一)

芥川はこの「文藝雜誌」でA詩的精神の無いところには、如何なる文藝上の作品も成り立たないとさへ思っている。Vとも言っているのであるから、このあたりが芥川の第二の転機ではなかったかと思える。「詩的精神」という言葉が昭和元年十二月の時点が出てきていることを考えると「饒舌録」を通しての谷崎との論争なくしても芥川の新機軸は出てきたのではないかと思う。理論的にはすでに早く芥川が自己の進むべき道を模索していたことがわかるのである。この時期「海のほとり」(「中央公論」大正十四・九)「屢氣樓」(「婦人公論」昭和二・一)が書かれて芥川が理論だけではなく実作においても「話」らしい話のない小説「に意欲を持っていたことを示している。さらには遺稿となった「歯車」(「文藝春秋」昭和二・十)もまた新局面を切り開こうとする芥川の野心が生んだ作品として捉えることも可能である。強いて言うならば

「誘惑」(「改造」昭和二・四)「淺草公園」(「文藝春秋」昭和二・四)等もこの範疇に組み込めるだろう。この二作は「或シナリオ」という副題を持っていることから戯曲に対する芥川の過度の期待を見ることもできるわけで「文藝的な、餘りに文藝的な」の戯曲は小説よりも大體「構成的美觀」に豊かである。V(二)という芥川の考えを実作において示したものと解することができよう。晩年の芥川は、感覚や神経に訴ったえる作品を作ること<sup>に</sup>意を注いだようすで、こうした考えに沿って物語性の否定を主張した。芥川の最晩年の作品は、感覚や映像に訴える美しさこそ物語性に代わり得ると主張する彼の実験的作品と理解することができよう。A芥川以後に芥川なしVとはよく言われることであるが、近年の話題作池田満寿夫の「エーゲ海に捧ぐ」(「野性時代」昭和五・四)は最晩年の芥川龍之介が理論と実作の両方から新局面を切り開こうとして苦悶したその苦悶の足跡のあとに榮々と咲いた華と考えることができるかもしれない。蛇足を付け加えれば「エーゲ海に捧ぐ」に芥川賞を与えた吉行淳之介もまた物語性よりも映像美に重きをおく作家であり、最晩年の芥川と創作傾向を同じくしている。こうした感覚や映像に視点を置く文芸作品に何故芥川はひかれたのか、その理由の第一は志賀直哉との出会いにあると私は考えている。

(註13) 笹淵友一は「西方の人」新論(註8に同じ)において芥川が「超える」と「昇る」とを混同したのは芥川自身の思考の内部に「昇る」という精神がなかったからであると言っている。

(註14) 拙稿「芥川龍之介の現代性」『筋のない小説』論一(「解釈」昭和五十二・二)主としてこの論文の主旨に沿って陣内誠(琉球大学教育学部国語科五十六年度卒業生)は卒業論文「芥川龍之介『筋のない小説』論争」を書いた。これは学部<sup>の</sup>学生の論文としては優れたもので本論を書くにおいて私自身いくつかの示唆を受けた。

なお芥川文の引用はすべて岩波書店刊「芥川龍之介全集、全二十巻」  
(昭二九)に拠ったが、他に筑摩書房「芥川龍之介全集、全九巻」  
(昭四六)、岩波書店「芥川龍之介全集、全十二巻」(昭五二)等を適  
宜参照した。