

芥川龍之介の「私」と運命

向 窪 督

▲凝視への執着▼

作家としての死への委曲の表裏を描き尽くさなければ収まりがつかなかったのが、芥川龍之介の生涯であり、短篇を主とするその作物は一見多様性を主張していながらも、全体が一定の作風を保っている。

——概観してそももいえるが、一五〇篇を越える作品群を造り出したこの作家の精神が、生存のための情絶さに満ちていたという印象はさらに強く、精神の緊張の糸をぎりぎり張りつめて終わつたその生きようには、近代の白昼の翳りにおいて自らへの凝視を果たすはかなかつたこの作家の運命を見ぬわけにはいかな

い。そして、今なお、理知派とも、人生派とも、芸術派とも、あるいは「日本的優情の人」とも、多彩に評価されるこの作家の運命の様相に臨むには、何よりも晩年の凝視への消長を問うてみる必要がある。

云うまでもなく、自殺が芥川の運命の帰結であつた。人の運命がその完結である死を根拠とする隠された生の意味だとすれば、芥川のたどつた作家としての運命は、死への傾斜を生への凝視にふりむけていく営みであつたと見ることができ

る。自らの死への予断に抗して日常の生を回復するには、絶えず精神の内在感覚をかきたてなければならぬ。——自己凝視への執着、これが晩年に至つてその輪郭を露わにして芥川をぎりぎりまで作家として生かしつづけた精神の形相であつた。逆な云い方をすれば、△世紀末△の日本に生きるインテリゲンチヤの生を究極までつきつめる運命に、作家芥川龍之介が選びとられてしまったのだ、ということができる。そうした運命の薄明を歩みつづけていつた表現主体としての彼の「私」とはどのようなものであつたのか。

彼は或大学生と芒原の中を歩いてゐた。

「君たちはまだ生活慾を盛に持つてゐるだらうわ？」

「ええ、——だつてあなたでも……」

「ところが僕は持つてゐないんだよ。製作慾だけは持つてゐるけれども。」

それは彼の真情だつた。彼は實際いつの間にか生活に興味を失つてゐた。

「製作慾もやっぱり生活慾でせう。」

彼は何とも答えなかつた。芒原はいつか赤い穂の上にはっきりと噴火山を露し出した。彼はこの噴火山に何か羨望に近いものを感じた。しかし、それは彼自身にもなぜと云うことはわからなかつた。……

〔或阿呆の一生〕三六六 倦意

遺稿となつた自伝的作品中の「倦意」と題されたこの一文で、△制作慾だけは持つてゐ△ながら、△生活に興味を失つてゐる△作家の△真情△について芥川は述べている。

人との束の間の語らいの舞台であるこの△赤い穂△の△芒原△の情景がやがて晩秋の荒涼の野へと移行するのは目にみえてゐる。ところが、その寂寞を押し分けるように行手に△噴火山△の姿が現れる。こうした心象的風景の中にいて、△彼はこの噴火山に何か羨望に近いものを感じた△が、△それは彼自身にもなぜと云ふことはわからなかつた……△というのである。

もちろん、この文は全体で芥川の内面を表現してゐるのであつて、登場人物である△彼△の象徴的な光景への感想が表現者芥川に、△なぜと云ふことはわからなかつた△わけはない。年下らしい△大学生△に△製作慾もやっぱり生活慾でせう△と語らせ、△彼は何とも答えなかつた△と記す閉じられたこのドラマで、芥川は△彼△の内部に他者の理解の成りたない領域のひろがりを見ているのである。△生活に興味を失つてゐる△人間でありながら△製作慾だけは持つてゐる△という△彼△の自認は、ひたすらに凝視をつづけてゐる当時の芥川の自己表白である。そして、この業というに近い芥川の凝視は、自己の△生活慾△の喪失をい

よい絶望的に意識させずにはおれない。——「倦怠」とは、そうした自意識につきままとわれながら、しらじらと続く内なる存在感覚の故しれぬ翳りである。

心象の世界で対峙した「噴火山」に「彼」が「何か羨望に近いものを感じた」というのは、明らかに芥川の生存意識の裏側にまで「倦怠」の及んでいることの表徴化である。こうした「生活への興味」の喪失のなかに執念く生き続けている「製作欲」を否定できないままに、強い生命力への「羨望」を感じている自己の生の不可解さが、「彼自身にもなぜとわからなかった……」のである。としてもそれがそのまま晩年の芥川の生の現実であった。そして、存在感覚が稀薄になる一方で視覚が鋭敏に残っていくといった擬視の持続こそが、「倦怠」が生根底に及ぶ際にあらわれる「末期の目」の自己原因であったことを芥川は実感していたはずである。そのことを最も直截に語っているのは芥川の遺書の手記である。

我々人間は人間獣である為に動物的に死を怖れてゐる。所謂生活力と云ふものは実は動物力の異名に過ぎない。僕も亦人間獣の一匹である。しかし食色にも倦いた所を見ると次第に動物力を失つてゐるであらう。僕の今住んでゐるのは氷のやうに透み渡つた、病的な神経の世界である。僕はゆうべ売笑婦と一しょに彼女の賃金(〇)の話をし、しみじみ「生きる為に生きてゐる」我々人間の哀れさを感じた。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。

〔或旧友へ送る手記〕より〕

「次第に動物力を失つてゐる」「僕の今住んでゐるのは氷のやうに透み渡つた、病的な神経の世界である」と死へと接近している芥川は言う。「生きる為に生きてゐる」「ことの不毛を痛感していた晩年の芥川は、しかし僕の一つ敢然として自殺できるかは疑問である。唯自然はかういふ僕にはいつもより一層美しい」「末期の目」に映る日々の光景に存在の意味を投影している。だが、「僕もまた人間獣の一匹である」と認めながら、「我々人間」の存在そのものに作家芥川はけっして本来の「私」を見ようとはしない。「他人よりも見、愛し、且又、理解した」と自負する自意識の残像に表現主体としての「私」をなぞって

るのである。そこでつきつめた「私」が彼にとつては擬視の実像にはかならない。そして、そうした芥川の自恃が、この作家としての遺書を成立させたのである。

「晩年の私」

ところで、こうした自意識の特徴が初期の作品より遺稿にいたるまでほとんど一貫していることからすれば、それが芥川の生得的資質に属するものであったと見ることはできる。しかし自己表現の質の変化は明らかに初期と晩年の作風の差に読みとることができ、ほとんどこの作家の文学的立場さえ変貌させたかに見えるのであって、彼の作家的軌跡は時をへだてた二つの期の相関のうちにたどることができるのである。すでに述べたように、この作家についての理解はその死を発端とするほかはなく、従つて、晩年での意識の解明が、初期の縮略した表現の主体としての「私」の質をも読み解く手だてにならうと思われる。

自己の生への擬視を、芥川が晩年氷のやうに透みわたつた病的な神経の世界へと自覚するに至つたとき、彼の「末期の目」は追いつめた「私」の限界の様にじつと目を注いでいたのではないか。すでに鞏固な自意識を「自然の美しい」さまへと同化しようとするところまで行きついていた彼にとつては、そこでなおも統けるほかない単なる生存は徒らに負担でしかなかつたらう。このとき「噴火山」はまさに「羨望」の対象であった。だが、人間の生存からはいかなる「私」といへども切り離すことはできない。自意識に反する自己によつて不随意筋のやうに支配を受ける「苦しみ」を芥川は充分に知りつくしていたものの、それは「人間獣」である「人間の哀れさ」に真向から対立していたかつての「私」の領域でのことである。そこでの分裂気味だった「私」の自意識と生存との二律背反的感觉を、現前する一つの緊張として対象化できるようになつたとき、散文的分析的に対象に向かうことに慣れた芥川の「私」は、はじめて詩的な表現実態として自分の属する世界を捉えはじめたようである。「末期の目」の見たものは、ほとんど透きとおりにかけている「私」の目に映る「一層美しい自然」であつたらう。

たとえば、この期の代表作である「歯車」に描かれたものは、意識の自画像であつて、表現主体としての「私」は、作家の「神経」のとらえた溶暗でのありありとした情景の一部をなしている。そこには、生存に対する自意識の強い主張もなければ、自意識に対する生存の側の過剰な介入もない。自分の「目」によつて

裸にされた「私」がじつと悲鳴をこらえながら息を詰めている。そしてその苦痛を「私」自身が冷静に描かずにはおれない。——追いつめた「私」の極北のかたちがそこに露呈してみえるからである。

一般に何のために書くかについて作家はしばしば合理的には応えることができない。とりわけ、作家の「私」が詩的表現主体の傾向をもつ場合には、「私」そのものを書くための自己原因と自覚するのが自然であろう。晩年の芥川にとっても、それは何のために生きるのかという問いよりも答え難いものだったに相違ない。強いて答えようとすれば、おそらく、「ここに確かに見えていることを、どうしても書く気になってしまふのだ」とでも答えるはかなかつたであろう。

芥川の代表作のうち、この点に関連して最も注目すべき作品は「蜃気楼」である。

御手紙拝見。「玄鶴山房」は力作なれども自ら脚力尽くる所廬山を見るの感あり。河童は近年にない速力で書いた。蜃気楼は一番自信を持ってゐる。僕は来月の改造に谷崎に答へ、并せて志賀さんを四五枚論じた。これから大阪へ立つ所。

頓首

(二月二十七日田端から端書)

龍井孝作 宛)

この小書簡には期せずして晩年を代表する三つの創作がとりあげられ寸評が加えられているが、そこで「蜃気楼」は一番自信を持ってゐる✓と芥川が述べているのは偶然とはいえない。少くとも昭和二年の劈頭をかざったこれらの三作のうち、当時の芥川の自己表現の焦点としての「私」に最もしつとりとなじんでいた作品は、この「蜃気楼」である。

因みに、文中、「僕は来月の改造に谷崎君に答へ并せて志賀さんを四五枚論じた✓と書いている内容は、「文芸的な余りに文芸的な」での谷崎潤一郎との△「話」らしい話のない小説✓論争における自説の釈明的なとりまとめから発展したかのように見えて、実は、感想の発端に位置づけてよい、志賀直哉の簡勁な「私」に対する芥川の憧憬の告白のことである。

ついでに云えば、そもそもこの谷崎との論争には、仕かけた芥川が己れの発した恣意的な概嘆を、一般の文学論議に敷衍したかたちにとりまとめなければ、他に転嫁してしまつた自己反省のみ出し部分を処理し切れなくなつたところに無理があつた。だから、論争とは一応のかたちであつて、實質は、芥川が自身の感

想の正体を収斂的にたしかめていきながら、己れの発言の意図せざる余波を沈静させることに意を用いねばならなかつたという態のものであつた。発言上の勇み足といわざるを得ないこの論争沙汰のいつにない芥川の無器用さには、それ故にかえて晩年における表現主体としての「私」がくつきりと輪郭をあらわしたのであり、芥川は、その正体を明らかにする必要から、変容した表現者としての「私」のたしかめを外にうち出す経緯をたどることになつたのである。

ここでその論述の逐一をたどるつもりはないが、芥川の主張の骨子は、△「話」らしい話のない小説を最上のもので✓だと云うつもりはない、と弁明しながら、そうした小説が、△あらゆる小説中最も詩に近い✓△最も純粹な小説✓であると結論したこと尽きてゐる。そして、この△小説中最も詩に近い小説✓△最も純粹な小説✓を書く例として志賀直哉が名ざしされたわけである。

芥川が、この時期、意識を働かせば働かすだけ体感より遠ざかつていくしかなかつたそれまでの意識措定的な自己の主知的作品形成に疑問を覚えて、文学的生涯を見つめ直そうとする境地にたどりついていたことは明白であつて、その方向につきとめた△詩的純粹小説✓とは、かつての技巧的形成の方法を排し、内面的實在感志向による「私」との体感的出会いに表現の自己充足を予期するものであつた。実作におけるこうした「私」の捉え方の一つの類例は、大正十四年の「海のほとり」にはつきりしたかたちを取りはじめ、「死後」「年末の一日」「夢」「悠々荘」とつづき、死の年である昭和二年の「蜃気楼」に至り「歯車」に終る作品にたどることができる。これらは、いずれも日常のディテールに目を凝らしたときの印象の贅りに「私」の生の正体を見つけているもので、晩年の芥川文芸の最も特徴的な質となつている作風である。昭和二年二月に、「文芸的な余りに文芸的な」と前後して「蜃気楼」が書かれ、引用の葉書きがしたためられている事実からしても、当時、芥川自らが△「話」らしい話のない✓△最も詩に近い✓△純粹な✓小説を実現しようとする志向に赴いていたことはたしかである。芥川が△蜃気楼に一番自信を持ってゐる✓と述べているのはその間の事情を示すものであり、「文芸的な余りに文芸的な」中の△「話」らしい話のない小説✓論議の論理的説得性の希薄さ、論展開の雑駁さも、そうした作風肯定の先行する実感を追つての理論づけから生じたと考えられるのである。

思うに、晩年に特徴的な二つの傾向である「大導寺信輔の半生」「点鬼簿」「或阿呆の一生」などの自伝的作品系列と、「蜃気楼」「歯車」などの△最も詩に近い✓作品系列とは、大正十二年の「保吉の手帳から」「子供の病氣」、十三年の

「寒さ」「少年」などの保吉物を中心とする芥川の私的的作品系列が二極に分離し、それぞれ、△話▽としての「私」の生涯の骨格的後づけと、△話▽を消し去った「私」の生の微細な質感とを凝視するかたちとに動き出しているものもようである。こうしてぎりぎりまでつきつめられていく運命に捉われた芥川の「私」は、自伝的に生涯をあとづけ、生活の質感の極限に感覚の戦きをとらええた後は、生命の滅びへと向かうほかなくなっていくのである。

ところで、晩年の芥川の文芸理念の端的な表明とみられる「文芸的な、余りに文芸的な」は、「四十、文芸上の極北」の章立てを終りに、完成作品についての芥川の見解で閉じられている。

文芸上の極北は——或は最も文芸的な文芸は僕等を静かにするだけである。

僕等はそれ等の作品に接した時には恍惚となるより外に仕かたはない。文芸は——或は芸術はそこに恐しい魅力を持つてゐる。若しあらゆる人生の実行の側面を主とするとすれば、どう云ふ芸術も根柢には多少僕等を去勢する力をもつてゐると言はれるであらう。

芥川の追求してやまなかった表現主体としての「私」もまた△最も文芸的な文芸▽を求めて、読む者を△静かに▽し、△恍惚と▽させ、△人生の実行的側面▽において△去勢▽する△恐しい魅力▽の方向を思い描いていたことは△生活慾▽を失いながらも△制作慾▽を自覚していたことによつて知れる。当時の生活の快感をとらえた「厭気楼」でのささやかな自己充足のうちにも、研がれていた「私」の神経部分は、「歯車」のシーンの各所にささくれ立って露呈されている。こうして生の果てに肉体化した「私」は、さらに出発当初の頓晦的に自己を封じ込めていく作品形成の方法を喚起して、なおも新たな形式へと向かう。「西方の人」は、芥川の「私」がその作家的生涯の面目を賭けて、イエスを天与の詩人とみる伝説的な△話▽の中に自己を再生させようと渾身の力をふるった最後の意識的な試みであり、おそらくここに至つて芥川自身もつて瞑すべき時期の迫っているという想いをいかんともしがたかつたであろう。その意味で、終焉期の芥川における死のイメージは、かりに宗教的な「私」の平穩につながるものであつたとしても、それ以上に文学的な「私」の極北の果ての安息というに近いものであつたといわねばならない。

《晩年における三つの系列》

自己の凝視の中にあつた芥川の晩年の「私」が昭和二年二月の「厭気楼」と四月の「歯車」に自然に位置づけられているとしても、彼が生涯の大半を費して求めた△話らしい話の▽ある小説である二つの系列がこの時期にそれぞれの達成を見ていることを見逃すわけにはいかない。その類型の一つは、△力作なれども自ら脚力尽くる所蘆山を見るの感あり▽と自ら記している「玄鶴山房」であり、他は、△近年にない速力で書いた▽と述べている「河童」である。これらの二作品が、芥川文学における代表作につねに挙げられることからすれば、先に記した論争における弁解じみた△話らしい話のない小説を最上のものとは思つてゐない▽という芥川の言辭は必ずしもことばだけのものとは云えないし、作家としての生涯を「西方の人」によつてしめくつた事情にも思い至るのである。

このことは、芥川の表現主体としての「私」が表現の形態において最期まで追究されつづけていたことを示しているのであつて、彼の感性的自己把握が、つねに各作品類型の一見するところは別の質として、各時期の「私」を多様に開花させる文学状況を作り出してきたことをうかがわせるのである。

この観点から芥川の創作は、晩年のこの三つの作品を類型として系列づけると考へるのである。そして、芥川の書簡中の寸評は、期せずしてそれぞれの系列に対する作家としての意識を一言に集約しているのである。つまり、△一番自信をもつてゐる▽作品が、自らをつきつめた当時の感性に最も自然な「厭気楼」であつたのは当然である一方、生涯狼狽な作家として創作意欲を傾けた作品類型は、△力作なれども▽と意識するタイプ作品「玄鶴山房」であつたと考へられる。彼の作品の圧倒的多数は、むしろこの系列に属しているのであつて、初期の「老年」「ひょっとこ」「羅生門」「手巾」から「偷盜」「或日の大石内蔵助」「戯作三昧」「地獄変」「枯野抄」「邪宗門」「舞踏会」「秋」「南京の基督」「秋山図」「藪の中」「將軍」「庭」「お富の貞操」「雛」「一塊の土」などがそれに属し、テーマを包含していると目される作品、あるいは意識的に小説の結構を整えた作品の系列として、芸術派作家としての芥川の文学の主流を占めていたといえるわけである。

いま、これら作品群の晩年の達成としての「玄鶴山房」を見ると、芥川の△自ら脚力尽くる所蘆山を見るの感あり▽とこれをとらえていることにこの系列への作家の並々ならぬ思い入れを知ることができる。あるいは、この系列での達成ということさえが現在の我々の評価であつて、けつして当時の芥川の「私」を充足される質に至るものではなかつたと考へられるのである。また、△近年にな

い速力で書いたVという「河童」については、その作品系列でのそれまでの最後の作品が大正十四年一、二月発表の「馬の脚」であると見られ、その執筆は十三年の暮れにさかのぼるから、語り物的話題をもち合わせて自前の才気による軽妙さをたたえたこの類型についての当時の作者の取り組みを語ることはとして、△近年にないVも、△速力で書いたVも、ともにその実情を語っているといえるのである。

これにつながる作品の類型としては、多少乱暴なとりあげ方となるが、「鼻」「虱」「酒虫」「芋粥」「煙管」「貉」「世之助の話」「女体」「西郷隆盛」「首が落ちた話」「蜘蛛の糸」「奉教人の死」「るしへる」「犬と笛」「きりしとほろ上人傳」「龍」「杜子春」「往生松巻」「俊寛」「神々の微笑」「二人小町」「糸女覚え書」「或恋愛小説」「文放古」「桃太郎」「馬の脚」などを数え上げることができようか。童話のほとんどを含めることができるようなこれらの作品群のある種の話題としての軽妙さは「玄鶴山房」系列の肩に力が入った創作群とは趣を異にした小品の質感をなしているものである。

実際、芥川にとってはこれらの作品におけるエスプリは語りの上の彼固有のリズムとも考えられる一つの知的自然であったとみることができよう。

△三つの作品をめぐる「私」の様相△

話のもとにもどるが、昭和二年初めに顕著な芥川の表現志向が△「話」らしい話のない小説V系列である「厩気楼」と「歯車」とにあらわれている理由の一つには、「大尊寺信輔の半生」にはつきりとしたかたちをうち出し、遺稿「或阿呆の一生」、遺書「或旧友への手記」へと至る自伝的自己集約の作品系列での意識的「私」造形に対する反作用としての動きもあつたにちがいない。芥川の二律背反に立つバランス感覚は、すでに定説的に指摘されているが、これは△「話」らしい話Vを特徴とする「玄鶴山房」系列と「河童」系列の間にも、強い結構とそとの反作用といったかたちをとって現れている。さらに、これらの表現形態をめぐる方法的決着が「西方の人」の形をとったことは、この時期の「私」からの最後の飛躍の試みの形跡と考えられる。また、遺稿「或阿呆の一生」が自己の人生鳥瞰的な総決算であったとすれば、他の遺稿「西方の人」は自己の作家意識的な集約であったともい得る。このとき、芥川の表現主体としての「私」の一つの性格をなす固有な効果を計量したしめくり文体は、彼の生の最後の一行に、こう

した作品のかたちでもって配されたのではあるまいか。おそらく、生涯の最後の作品をこのように性格づけるしかなかった芥川の「私」は、自己のとらわれに徒勞の思いを深くしながら、なおも「統西方の人」を書き継がねばおさまりがつかなかったであろう。芥川の「私」が自らの文学的生涯に付したインデックスという意味においてこの遺書の作品の二つの傾向は注目に価する。——意識的な達成がつねに芥川の「私」の限界をも示してしまうというその構造のうかがえるという点において。もし、「厩気楼」「歯車」の領域からの方法上の飛躍が、自己の限界をいやが上にもなざることになるといふ見とおしを芥川の「私」が持ち合わせていたとしたら、あるいは、「玄鶴山房」よりも「河童」を、「河童」よりも「厩気楼」という自己同一的な息づかいの場所で、ゆっくりと体感的な「私」の質を熟成させるため自己の歩みをとどめることができていたとしたら、この作家に全く別な達成もあり得なかつたとはいえないかも知れない。とはいふものの、「厩気楼」から「歯車」への微妙な移行の動きが次に来る「西方の人」への飛躍を徐々に用意していたことを思えば、一定の質にとどまり得ない性格こそが芥川の「私」に内在する宿命であったといえなくはない。ただ、その「私」が生存感覚の質として現実の生に接触していた「厩気楼」につづく時期こそが、わずかに芥川の晩年での自己同一化のまたとない機会であったという点は強調できよう。そして、その時期の△水のやうに透み渡った病的な神経の世界Vへとむかう「私」は、△「話」らしい話Vによるその他の二つの系列にも資質の極限的な安定を与え、「玄鶴山房」と「河童」とに澄んだ作品の質をもたらしめているのである。

昭和二年の初頭は、状況的には、自己の生存体質にかぎりなく接近した「厩気楼」と、人生への観想をあくまで知的に問いつめた他の二系列の作品とによって、おそらくは最も純度の高いレベルの「私」がバランスを保っていた時期であったろう。——△末期の目Vと称するこの頃の芥川の表現主体としての「私」は、肉体化された実感というに近いものであったと思われる。

昭和二年三月末から五月末までのさりげない書簡中には、その感覚を状況としてとらえた△呀え返るVという語句が俳句のことばとしてくりかえし用いられているのが注目される。

呀え返る枝もふるへて猿すべり〔昭和二年三月二十八日、齋藤茂吉宛〕

呀返る鄰の屋根や夜半の雨〔昭和二年四月十日、飯田蛇笥宛〕

呀え返る身にしみじみとほつき貝〔昭和二年五月二十四日、里見弴宛〕

これら句作の場所も、書状の宛て主も違うという条件は認めねばならないが、折々自らの句作を端書きの末尾につけ加えている芥川の習性から見れば、そこにこの時分を領した感覚が表されていると見てさしつかえあるまい。

第一句目の対象擬視によって表現された心身の緊張は、第二句目では、居住空間の森閑としたたずまいでとらえられ、第三句目では、そう感じるわが身をいつくしむように心情的な体感へと吸いとられていく。絶えず自己の生の擬視を怠らない「私」の眼は体感となってそこからすべての存在をたしかめている——この三ヶ月の経緯は、まさに「歯車」成立の時期に合致している。△末期の目▽とは自身の過敏なばかりの五官の感知機能のことで、それによって捉えられる対象自他のいずれもがこの△冴え返る▽世界の形成に加わっている。これをごく説明的にいいたのが、△氷のやうに透みわたった病的な神経の世界▽であろう。

生涯の最後の一行にも似た作品「西方の人」へと飛躍する直前のいわば芥川文学の究まったこの境地が△冴え返る▽内面感覚によって、「歴気楼」、「玄鶴山房」、「河童」の各類型に作品化されている。

われわれはそこに晩年における芥川文学の一つの達成を読みとることができ、しかし、それによってそこに至る発端や経緯が等閑視できる性格のものではない。現に見方を一転させさえすれば、その死への傾斜の度合や死への近い距離より芸術派作家としての芥川の衰退をそこよみとる立場さえ存在している。これら、「達成」も「衰退」も同じ文学価値に関する別の見方であるとすれば、ただ読み手側の価値観の相違が明らかにされるに過ぎない。私の述べてきた「達成」とは、芥川の表現主体としての「私」の変遷の終極的状況のことであり、死により近い生命のある静止的な様態のことにほかならない。いわば、芥川文学がどのように成立したかと後づけする際の逆行的な出发点をもって芥川の「私」の達成状況とみてきたわけである。だから、その「私」が作家としての運命に関わりだした発端も、この把握の過去の延長線上に潜んでいると見ることができ、である。処女作が作家を決定するという意味も、作家の表現主体としての「私」が運命的な軌跡をえがくにすぎないという総括的な思考からすれば、このことは容易に領けることではなからうか。

いずれにせよ、晩年の時期に類型の輪郭をあらわにした三つの作品系列が、作家の出版の時期にどのような様相を呈してかわっていたかを見ることで、芥川文学における表現主体としての「私」の性格と運命のさまは明らかにされよう。初期の作品に改めて目を向け直さなければならぬ。

《運命をかたちづくる初期作品》

芥川龍之介の作家の出版を「大川の水」に求める観点を明確にうち出しているのは、三好行雄氏である。

芥川龍之介論の第一章は、第一章にふさわしい龍之介からはじめねばならぬ。たとえば明治四十五年に書かれた『大川の水』という小品がある。つぎのような書きだしではじまる。

△自分は、大川端に近い町に生まれた。家を出て椎の若葉に掩はれた、黒塀の多い横網の小路をぬけると、直あの幅の広い川筋の見渡される、百本杭の河岸へ出るのである。▽

芥川龍之介は大川のほとりで育ったのであって、生まれたのではないはずだという当然の疑問については自己を語った最初の文章が生いたちの一点を隠しているという事実だけを指摘するにとどめて、いまは問わない。以後、龍之介はみずからについて語ることを、ながく禁じた。

ここに引用されている△自分は大川端に近い町に生まれた。家を出て椎の若葉に掩はれた、黒塀の多い横網の小路をぬけると、直あの幅の広い川筋の見渡せる、百本杭の河岸へ出るのである。▽という「大川の水」中の一文に、試みに次の文章をつづけてみるとどうであろうか。

或朝焼けの消えかかった朝、父と彼とは、いつものやうに百本杭へ散歩に行った。百本杭は大川の河岸でも特に釣り師の多い場所だった。しかしその朝は見渡した所、一人も釣り師は見えなかった。広い河岸には石垣の間に舟虫の動いてゐるばかりだった。彼は父に今朝に限って釣り師の見えぬ訳を尋ねようとした。が、まだ口を開かぬうちに忽ちその答を発見した。朝焼けの揺らめいた川波には、坊主頭の死骸が一人、磯貝い水草や五味のからんだ乱杭の間に漂っていた。——彼は未だにありありとこの朝の百本杭を覚えてゐる。三十年前の本所は感じ易い信輔の心に無数の追憶的风景画を残した。けれどもこの朝の百本杭は——この一枚の風景画は同時に又本所の町々の投げた精神的陰影の全部だった。

引用は、大正十四年一月発表の「大尊寺信輔の半生」からのもので、大正三年四月に発表された「大川の水」から十一年を経て書かれた、内容はともに三十年前の記述である。当然「大川の水」の△自分▽はそのまま「大尊寺信輔の半生」

の「彼」を重ねていく。この時点においてもまだ「芥川龍之介は大川のほとりで育ったのであって生まれたのではない」という事実を反する記述の問題は解決されていないが、「以後、龍之介はみずからについて語ることを、ながく禁じた」という禁忌は、まさにこの作品によって解き放たれている。

かつて「大川の水」で「喚ぐともなく喚いだ河の水のほひも、今では年と共に、親しく思ひ出されるやうな気がする」と描かれた「百本杭の河岸」は、今や、「朝焼けの揺らめいた川波には、坊主頭の死骸が一人磯臭い水草や五味のからんだ乱杭の間に漂ってゐた」という生々しいイメージに置きすえられて、「この朝の百本杭は——この一枚の風景画は同時に又本所の町々の投げた精神的陰影の全部だった」と破滅の予兆めいた翳りを帯びてくる。芥川が「みずからについて語ることをはじめたとき、長い間郷愁の世界にひそんでいた死の翳りも白日にさらされることになったのである。「大川の水」に内包されているこうした宿命的な先驗性を三好氏は次のように述べている。

「大川の水」には感傷と「暗い眼」の認識が重層する。その感傷が、たとえば後年の「大導師信輔の半生」にあらわれる坊主頭の死骸を、青年の「思索と追憶」から消した。「磯臭い水草や五味のからんだ乱杭の間に漂ってゐた」水死人の記憶に、眼を閉じさせたのである。龍之介の青春の尻尾がそこにあつたわけだが、にもかかわらず、「大川の水」の作家には感傷をきわだたせて鮮明にするような形での、生活感情の拒否にむかう意欲的な姿勢がある。青春の心情を遮断するときにきらめく爆発的な感傷。「大川の水」の感傷はそういう質のものであつた。

芥川龍之介は二十歳の日に自己の青春を見切つた。これはやすぎる自己選択に、かれのぞきみた「虚無」の深淵が髣髴する。

これにつづいては、「或阿呆の一生」の一文「人生は一行のボードレールに如かない」が引かれるのであるが、もし、この「暗い眼」または「虚無」の深淵が芥川の「私」に息をひそめていたものでなかつたら、自己告白的な「大導師信輔の半生」にこの決定的に暗いイメージが幼年期の抜き難い記憶としてもちこまれることはなかつたに相違ない。感傷的、郷愁的詠嘆によっておしかくしていたその「暗い眼」は、「自らを語りはじめた」後年の作品にくっきりしたイメージで浮かび出て、やがて生活次元での情感の自己同一性を果たそうとすることで、「蜃気楼」の詩の世界を形成していくことになる。

《「大川の水」の世界と「蜃気楼」の世界》

淡々とした「蜃気楼」での語りの中の「水葬した死骸」の暗示は、大川の水の百本杭に浮かんだ「坊主頭の死骸」と域意識下においてつながっている。海辺の砂の上で拾い上げた「木札」とは十字架の形をしてゐた「らしい」木札こそは凝視の生んだ最も詩的な形象である。

それは、瀝青らしい黒枠の中に横文字を並べた木札だった。

「何だい、それは？」 Sr. H. Tsuji…… Unna…… APrilo…… jaro…… 1906……」

「何かしら？ dan…… Majesta……ですか、1926」としてありますね。」

「これは、ほれ、水葬した死骸についてゐたんぢやないか？」

○君はかう云ふ推測を下した。

「だって死骸を水葬する時には帆布か何かに包むだけだらう？」

「だからそれへこの札をつけてさ。——ほれ、ここに釘が打つてある。これはもとは十字架の形をしてゐたんだな。」

この「黒枠の中に横文字を並べた木札」によって一人の若者の人生がうかがひ出してくる。

木札はどうも○君の推測に近いものらしかった。僕は又何か日の光の中に感じる筈のない不気味さを感じた。

「縁起でもないものを拾つたな。」

「何、僕はマスコットにするよ。……しかし1906から1926とすると、二十位で死んだんだな。二十位と——」

「男ですかしら？女ですかしら？」

「さあね。……しかし兎に角この人は混血児だったかも知れないね。」

僕はK君に返事をしながら、舟の中に死んで行つた混血児の青年を想像した。彼は僕の想像によれば、日本人の母のある筈だった。

「蜃気楼か。」

「日の光の中に感じる筈のない不気味さ」とは「黒枠」へと運ばれていく自己の運命についての予感のようだ。「1906」年は、大正十五年、芥川三十五才、自殺の前年である。

三十五才の彼は春の日の当った松林の中を歩いてゐた。二三年前に彼自身の書いた「神々は不幸にも我々のやうに自殺出来ない」という言葉を思い出しながら……

〔或阿呆の一生〕四十三神々の笑い声〕

先の△日の光の中に感じる筈のない不気味さ△とは、この△春の日の当った松林の中△で△神々の笑い声△を聞く感覚と同質である。かつて、遠い予感の中で不遜に言挙げしたことばが、確実に実現されていく気配がすぐ近くまできているという皮肉を、軽率には△不幸△とさえ呼べないでいるわが身の運命として芥川はかみしめている。予見される自身の破局のイメージは、今、身辺のなにげない出来事の中に見出すのが最もふさわしいまでになってきている。先に挙げた、

訝返る身のしみじみとほつき貝

といった句の気配が体感となつてゐる。

このような運命の思いにさせられた自己同一化が「厭気楼」の世界を形造ることになつたとき、芥川は、この小品的△話△らしい話のない小説△で、はじめ自己の「詩」とまともに向き合つたのである。それは芥川自身にとつてはほとんど一回かぎりともいえる、自己の詩との体感的な邂逅の機会であつたに相違ない。詩的に意識して整序された他の作品の美はむしろつねにこの意味の詩からは遠ざかつたものであつた。(詩作品においてさえこの点は原理的に例外ではない)たとへば萩原朔太郎が生前の芥川を「詩人」と認めるのを背んじなかつたわけも、作品にけざやかなその詩的美意識の部分にはかけ値なしの彼の「詩」を認めなかつたからかもしれない。芥川がすぐれた「詩」の目利きであつたことは疑うべくもないが、自己本来の「詩」はここに至るまでははっきりと体得しないままにいた節がある。——「大川の水」をはじめとする初期作品についても、いわば意識の未分化な場所をえらぶようにして彼の「詩」がうずくまつてゐるといった特徴がみられるからである。

一方、「厭気楼」の海辺で拾ひ上げた△黒棒△のある△木札△の場面は、身に迫つてきた死をめぐりにイメージ化した芥川の「詩」であつた。△舟の中で死んで行つた△と推測させる△木片△の主の名が、なぜ△二十位△で、なぜ△混血児△で、しかも△日本の母のある筈だつた△と推測されるのか、を問うことでそのイメージ化の作用はうかがえる。推測の条件はすべてそこに書きこまれてゐるからだとしても、国籍をもたぬエスペランドの横文字で、日本人を推測させる名

前が記され、生没年が記されている事実は、偶然とするには象徴性に勝ちすぎている。

たとえば、日本人の体質をもちながら、近代という国籍不明の時代の生き方、思考の習性をもつ、二十才で人生を失つた青年の生涯が芥川を勞瘁させるのは自然の勢いである。とりわけ、淡々としたその語りに芥川自身の運命の自画像がしだいに重なり合つてきたとしても恣意的にすぎるとはいえないであろう。少なくとも、その直後に作品のモチーフであり表題でもあることばが、△「厭気楼か」△と呟かれることを考え合わせれば、ひととわれの生涯への感懐が集約的に語られてゐることはたしかである。そしてこうした一ことの呟きによる詠嘆の型は、「或日の大石内蔵之助」にも「戯作三昧」にも「舞踏会」にも「秋」にも「秋山園」にも「將軍」にも特に効果を意図した手法として用いられてきたことから見ても、作品の語りの焦点がここに置かれてゐることは疑いをいれない。が、強すぎる主知的傾向と美意識とを作风としたこの作家に、「死のこと」と「私の日常」とが同じ次元で融合し、一つの視界にうかびだしたことが、作品に自己同一化による詩をもたらししている主因であると考えられる。そしてそうした自己同一化の質が、作家の出版にすでに未分化ながらもほのみえてゐるような事情は一般的にも多いと見られるのである。「大川の水」における感傷性を作品の特徴としてそれをおしやく芥川の△暗い眼△の所在を三好氏は指摘してゐるが、死とつながりのあるかすかな陰翳はたしかにこの初期作品にほのみえてゐる。「大川の水」の叙述にひそむなせともしない△虚無△の翳りは、後年その川の△百本杭△の△乱杭△の間に漂う△坊主頭の死骸△をその記憶へと呼びよせまじ、やがては、死の気配を無限に自己に近いイメージにかえながら目の前の△木札△としてとり出した薄明の世界の形象化を果たすこととなる。その意味からして、死にかかわりある「詩」の未分化な出発点としての「大川の水」を、自己同一化の到達点で薄明の「詩」を獲得した「厭気楼」につなぎ合わせることは、芥川文学における「詩」の所在を明らかにするうえから注目し得る。芥川の出発点にひそむ△暗い眼△や△虚無△の深淵が、強い「感傷」の遮蔽物を拭うだけで「大川の水」に見えてくるとする三好氏の指摘は、こうした作品の軌跡によつて後づけできる。

とすれば、作品「大川の水」に潜み、やがて、△坊主頭の死骸△によつて代置され、のち「厭気楼」の薄明へと達する△暗い眼△の気配とはどのようなところに見られるのであろうか。

《「大川の水」の原質と原型》

自分はどうして、かうもあの川を愛するのか。あの何方かと云へば、泥濁りのした大川の生暖い水に、限らない床しさを感ずるのか。自分ながらも、少しく、其説明に苦しまずにはゐられない。唯、自分は、昔からあの水を見る毎に、何となく、涙を落としたいやうな、云い難い慰安と寂寥とを感じた。

（大川の水）

当時の芥川の「私」は川への△限らない床しさ▽を、△少しく其説明に苦しむずにはゐられない▽としながら、△どうして、かうもあの川を愛するのか。▽と詠嘆する。しかし詠嘆の底には、△あの水を見る毎に、何となく、涙を落としたいやうな、云い難い慰安と寂寥とを感じた▽という内面の気配への感性的な注視がみられる。これは後年の存在感への凝視のプリミティブなたちであらう。

この△寂寥▽とは、おそらく、故しらず心奥にひたひたと止めどもなく押し寄せる静謐の実感であらう。が、その実感を語った次の引用に注目すれば、それが死のイメージをたたえたものであることがわかる。と同時に、この部分には、後年の作品の随所にみられるいくつかの叙述上の特徴が原型として包含されているさまも見えるのである。

自分は幾度となく、青い水に臨んだアカシアが、初夏のやはらかな風にふかれて、ほろほろと白い花を落とすのを見た。自分は幾度となく、霧の多い十一月の夜に暗い水の空を寒むさうに鳴く、千鳥の声を聞いた。自分の見、自分の聞くすべてのものは、悉、大川に対する自分の愛を新にする。丁度、夏川の水から生まれる黒蜻蛉の羽のやうな、をのき易い少年の心は、其度に新な驚異の眸を見はらずにはゐられないのである。殊に夜網の舟の舷に倚つて、音もなく流れる、黒い川を凝視めながら、夜と水との中に漂ふ「死」の呼吸を感じた時、如何に自分は、たよりのない淋しさに迫られたことであらう。

大川の流を見る毎に、自分は、あの僧院の鐘の音と、鶺鴒の声とに暮れて行く。伊太利亜の水の都——バルコンにさく薔薇も百合も、水底に沈んだやうな月の光に青ざめて黒い柩に似たゴンドラが、其中を橋から橋へ、夢のやうに漕いでゆく、ヴェネチアの風物に、溢るるばかりの情熱を注いだダンヌンチョの心もちを、今更のやうに慕はしく、思ひ出さずにはゐられないのである。

（大川の水）傍点傍線は筆者）

凝視の気配はここではさだかでない。移ろっていく薄明と影と黒白の色彩、傍点のことばに胚胎している虚無へとむかう流れは、端的には傍線の△夜と水の中に漂う「死」の呼吸を感じた時▽の△たよりのない淋しさ▽のイメージである。

芥川は何を思慕しているのであろうか。その感性が追っていくものはいずれもが時となって消え失せる移ろいの影に似た風物であり、かすかな余韻となって耳に残る物音である。これらが芥川的美感の原質であるとすれば、そこから花びらや、千鳥や、鐘の音や、鶺鴒の声や、詠嘆をとり去りさえすれば、「蜃気楼」の薄明や艶の消えた黒袴のイメージが残っていくことはすでに予想できる。初期のこの作品では、後に作家芥川の意識が作品の香りとして匂わせる「なつかしさ」「ゆかしさ」の表現としての「優情」的抒情と、その表現意識の裏にひそんでいて自我意識の退潮とともに目前にとらえるにいたった自己の存在様態としての「死」への志向とが一体となっている。その意味から、芥川文学の原質のほとんどはすでにこの「大川の水」に包括されているといえることができるのである。

生涯にわたる芥川固有の風景描写の様式の原型も、この文の、△青い水に臨んだアカシアが、初夏のやはらかな風にふかれて、ほろほろと白い花を落とす▽といった画面設定や、△丁度夏川の水から生まれる黒蜻蛉の羽のやうな、をのきやすい▽といった比喻表現にあらわれ、一転して、やや身ぶりの大きいペンダテイズムで、△ヴェネチアの風物に、溢るるばかりの熱情を注いだダンヌンチョの心もち▽など引き合いに出して饒舌を付加してしまう記述の特徴もここにあらわれている。

たとえばもし、「大川の水」の終りあたりに位置している次の文から詠嘆の口調のかぎりを洗い流してしまうならば、そこはたちまちにして「蜃気楼」の世界にかわってしまうはずである。

殊に日暮、川の上に立こめる水蒸気と、次第に暗くなる夕空の薄明^{うすあかり}とは、この大川の水をして、殆、比喻を絶した、微妙な色調を帯ばしめる。自分はひとり、渡し舟の舷に肘をつけて、もう霧の下りかけた、薄暮の川の水面を、何と云う事もなく見渡しながら、其暗緑色の水のあなた、暗い家々の空に大きな赤い月の出を見て、思はず涙を流したのを、恐らく終世^{マウ}忘れることが出来ないであらう。

その意味において、習作と隣り合わせているこの初期作品は、芥川自身の未分化な「詩」の源泉であると同時に、芥川がこの作品から作家的一步を踏み出して行くことで優情の匂いとしての詩性はその文学に残しながらも、長く存在との自

己同一化による「詩」から遠ざかって文学を育てることになるその運命に対し、ついに現れることのなかった別の作家的運命について思いうかべさせることのできる一つの根拠を示しているように思われるのである。

処女作というのが、作家の文学を決定づけているということは一般の見方であるが、先述した後年の三系列の作品群の並立的なせめぎ合いにより運命の終焉へととはこばれていった芥川の場合、どの系列に主眼をおいてみるかといった見方の傾き次第で、初期作品に三様の処女作を求め得るといった事情が想定される。

たとえば、芥川の商品形成に信をおく立場からすれば、論者が意識するしないはともかく、「玄鶴山房」に至る系列の作品を骨格として、出発点を「羅生門」に求めようとする志向が生まれるであろうし、「優情」をはじめとするその文学の質を愛惜する「河童」「盛氣楼」注目の立場からすれば、「鼻」を処女作とする志向はなおもつづいていくかもしれない。そして「鼻」を処女作に据えて芥川をとらえる志向において、なおも「羅生門」のもつ別観点からした重大な意味に着目するとき、「大川の水」にまで遡及しなければ芥川文学の原質を求め得ないという見方はきわめて強い説得をもつのである。処女作を、芥川文学の原質そのものをまるごと覗きうる初期作品に求めようとする場合、「鼻」も「羅生門」もすでに芥川の資質の分化発展の相を明らかにしている作品であるという点からして適切とは考えられない。

また、芥川文学は、一筋の作風の変化の相としてとらえるには、いかにしても作品相互に多発的な齟齬を避け得ない。かといって、この相を「分裂」と呼ぶとすればいかに安直なきめつけであって、一人の生身の作家において、刻々の思いの分裂しない場合も、逆に分裂したままの意識で構成された作品が価値をもちうるという次第も、ともに現実には起りがたいわけである。さらにまた、同時期の作品と作品との間に目立つ類別のさまを指して「分裂」と呼ぶとすれば、それはこの作家の方法上の特質についての云わずもがなの指摘であって、多彩なモチーフのもとに独立した短篇作品を完成させようとする様相の傾向を云うものであるから、この作家の内面を問題とするよりも、むしろ方法上の現れを述べるにすぎないことになる。

その詮議はともかくとして、このような文学状況にとつては、作品系列の並列的特質のあらわれはじめた各系列の発端とおぼしき作品はそのいずれもが、一筋の作風を発展的にたどって行く作家の最初の作品に擬して、処女作であることを主張できると考えるのが一応の理屈である。芥川文学における処女作に諸説が成

立する要因として、読みとり側のこの文学についての視座の分裂模様が反映していないとはいえない。

尤も、昨今、従来の「鼻」処女作観が、「羅生門」のそれへと推移したいきさつには、漱石の「鼻」の激賞による芥川の文壇登場がなされたというトビックスの把握の仕方から、森啓祐、森本修氏らによる伝考の成果と作品分析とがむすびつけられた結果として、この作家の人生上での出来事により作品構成意識が「羅生門」に顕著となったことを作家的出発の根拠とみる把握の仕方へと、研究の状況が進行していった事情がある。しかし、伝考からくる吉田弥生との失恋が決定的な作品化をうながした点で作家にとって画期的だとする説は、作者の実生活での事実を内面形成に援用した点でより実証的な説得力をもつ反面では、事実と創作意識とをドラマティックに筋道だててむすびつけてあるところがいささか気になる。例証の一つとしてよく引き合いに出される失恋後の書簡における芥川の間不信の表明が、「なる可く愉快な小説を書きたかった」という言明とむすびつけてこの作品の強い主題となったとする論理にしても、「愉快な小説」の意味を拡張することで話に符合させているような歯切れのわるさが残る。外面的出来ごとで処女作を「鼻」とする既存の考え方にさからい事実を援用した上で内面を問うことが「羅生門」へと時点を遡及させる説得の手順として必要であったという点を認めないわけではないが、失恋がこの作品の成立に決定的な影響を与え、そこで主題としてとりあげられた人間のエゴイズムが芥川の作家的テーマとして以後の作品モチーフに練りかえされることになったというきわめつきの事情をそのまま処女作成立の決め手とすることには、いささかためらいがある。

というのも、エゴイズムという芥川文学上に色濃くあらわれるテーマを決定した「羅生門」の出発点としての意味を認めれば認めるだけ「優情」「ベアソス」「愚者・弱者」のモチーフを作品に定着させて別系列を形づくっていく「鼻」の芥川文学における位置を等閑視できない事情があるからである。あるいは、「羅生門」は「鼻」に先行して成立していると云われればそうにちがいないが、「鼻」に顕著なモチーフ傾向は、実に「羅生門」に先行する作品である「老年」「ひょっとこ」にすでに見えているから、その点での説得力はない。もちろん、「羅生門」と同じレベルで「鼻」を系列の起点とすることはその点から無理である。結局、「老年」は、完成したすべての小説作品の第一作であるという理由を持ち出せば解決策としては最も合理的であり、たしかにそういうとらえ方も成立しているが、それをあえて声を大にして強調しても、新たに説得力が生まれるわ

けでもない。

先に述べたように、随想体で書かれた「大川の水」を最もプリミティブな資質の原型とする観点は、各系列的特質を未分化なかたちで包摂していることに注目した立場である。その立場からすれば、小説作品の出発点が「老年」にあったという事実はみとめるには何の支障もない。それはかりか、「老年」につづく「ひよっこ」「仙人」などの出世作以前とみなされがちな作品は、いずれもはっきりしない人物に焦点を当てて人生のひっそりとしたベロソスをモチーフとして選んでいる点では、「羅生門」「鼻」「芋粥」につながっていく初期作品群の素地といえるし、人の生涯と死を連想させる陰翳は、文学的成功後の作品群と比べて「老年」や「ひよっこ」に格段に強い。後年、芥川文学の語り口調を支配する「羅生門」末尾の、△外には唯、黒洞々たる夜があるばかりである。△下人の行方は誰も知らない。▽といった結び文体のつよい特徴にしても、「老年」での、△雪はやむけしきもない。……▽の時間を連想させる余韻表現や、「ひよっこ」での、△ただ変らないのは、つんと口をとがらしながら、とほけた顔を胸の間の赤毛布の上に仰向けで、静に平吉の顔を見上げてゐる、さっきのひよっここの面ばかりである。▽（いずれも筆者傍点）といった視点限定を用いた印象強調法に出そろっている。さらに、「羅生門」の直前に書かれた「仙人」は、△作者はさつき「下人が雨やみを待ってゐた」と書いた。▽といった作者の立場挿入の型を、△この話を、久しい以前に、何かの本で見た作者は、遺憾ながら、それを、文字通りに記憶してゐない。▽といった文体に見せてもいる。

こうしてみると、「羅生門」は、表現の型としてすでに発展に向かっている作品とみるほかはない。あえて「羅生門」を処女作に擬せようとするには、それが王朝物の起点をなしているというまぎれない事実を主張する方が、「鼻」を処女作とした外面的出来事による発想を、いささか内面とのつながりによって手直した次第を強調するよりもはるかに説得力があるくらいである。失恋という契機の強さが処女作を生んだというのであれば、そういういきさつがあるにしろ、いかにもドラマがかった決定論であることをまぬがれ得ない。

△「羅生門」の方法▽

ところで、「羅生門」という作品が、芥川の「私」のその後の方向にとって注目すべき意味をもっているのは、そのこととは別の問題である。この作品が初期

作品の中でくっきりとした異質性をもって芥川文学の運命の方向に強く関わっていることは、処女作論議を越えた問題である。それは、「大川の水」にあらわれている芥川のもっとプリミティブな資質が、「羅生門」での作品構成の方法においては、最も多く失われたかたちで様式化されていると見られる点である。

内容からいえば、それはテーマ小説的型の定着が行われたということである。以後、芥川文学の主流はしばしばこの型の主導するところとなるが、こうした出発を芥川の独創的資質の開花と称揚するのはどういふものか。というのも、こういう型の発見が芥川文学を決定的に制約する知的限界と、自動としてはたらかぬ文学的運命との機縁としてはたらかぬ、一方の軟性の資質を扼殺したところのものとも見ることができるところである。芥川の未分化で豊かな文学的資質に比して、こうしたこじんまりとしたまとまりによる知的処理技能の身につけ方は、宿命的に自己を追いつめていく不毛な理屈か、硬質な作品の様式への安住しかもたらしはしなかつたのではあるまいか。「老年」「ひよっこ」にすでに見えている短篇的な型の硬質なまとまりよりさらにうらわびしい人生的情趣を追放し、いわゆる人間のエゴイズムなどといった観念をテーマに用い出したとき、あるくっきりとした知的枠づけが以後の一つの作風をなしはじめることになる。「羅生門」の場面設定といい、登場人物といい、描写法といい、当時、芥川自身が一つの表現の型をとらえたと自覚したそのことが芥川文学のことさらな作り物性を定着させ、後年自らも自己同一にとつての弱点とみとめるにいたる△「話」らしい話▽をひたすにそだてていく方向をたどることになるのである。結果としてはこうした方向が現実の芥川自身の資質であったと云つていえないもの、△大川の水△にあらわれていたプリミティブな感性ややわらかな陰翳や、「老年」「ひよっこ」にあらわれた人生へのそこはかとない哀感への感受性といった別の本性的資質と対立する固い外皮をなした点では、何か、不幸な成功が創作意識の形成される機縁となつたと見得るのである。

そして、その原因は、むしろ芥川個人の失恋による「人間不信」という内在する問題によるばかりでなく、彼が時代の意匠である菊池寛にみられるような新現実派仲間のテーマ小説の影響と無縁ではあり得なかつたという事情ともつながっているとみるべきであつて、次作「鼻」や「芋粥」においては、「羅生門」で一時的に失われたかに見えた人間のベロソスを注ぐプリミティブな感情の資質は豊かに回復されているのである。とはいえ、問題は、「羅生門」での創作法がただ一過性のもではなかつたことにある。テーマ的作品の構築の手ごたえに付

随して出てきたのは、描写の視覚的な美的構成意識の自覚であったからである。

よく指摘されるように、「羅生門」の場の設定にかかわる舞台装置性と、△こおろぎ▽や△下人▽の△大きな面皴▽などの小道具的な用い方の技巧などはこの作品での描写の特徴であって、これらと同質の表現意識が、後年の描写の技法の顕著な特徴の一つとして△「話」らしい話▽の作品を硬質に仕上げていくうえで原型としてはたらくことになる。その場合、こうした視覚的美観があやまたず作品のさわりの見事な一シーンを形づくるかたちにはたらくなら、作品の質を保証する文句のない技能といえようが、この技巧が習性として描述にちりばめられるようになるとき、絵画的というよりも、工芸的な作り物性が作品の現実感や、表現についての芥川自身の満足感をもつねに妨げる効果となる。たとえば、△下人▽の△面皴▽などが下人の体感を生々しく伝えるように働くならば、それは存在感にとつての見事なりアリテイとなつてこの主人公に陰翳を与えることになるが、これは単にテーマ実現の舞台での小道具としての視覚的なメイキャップとしてはたらいにすぎない。もし芥川自身が、この時点でこうした描写法のもつ弱点を十二分に自覚できていたとしたら、「羅生門」の絵画的美観の眼目であり、すばらしい成功例でもある。

老婆はつぶやくやうな、うめくやうな声を立てながら、まだ燃えてゐる火の光をたよりに、梯子の口まで、這つて行つた。さうして、そこから、短い白髪を倒にして、門の下を覗きこんだ。外には、唯、黒洞々たる夜があるばかりである。

下人の行方は、誰も知らない。

というラスト・シーンを生かすべく平坦な描述法を他の部分に心がけたであろう。「羅生門」のあざやかなイメージは、この一シーンの美観だけで充分になりたつのであつて、見方によっては、この感覚はただ一つ、晩年の平坦な描写のみならず詩とよりシャープなかたちで通じていたことを充分に自覚すべきであつたといえるかもしれない。ところが、当時、「羅生門」についての芥川のある成就感、資質の最も生得的な軟性を捨象したところに強くはたらいたのではなからうか。芥川の視覚的美意識が絵画的シーンよりも工芸的緻密さによつて小説を構築してしまふような習性を獲得する傾向をとつたという点で、「羅生門」を皮肉な意味において処女作であるとするとしたら、芥川文学における表現意識がその作家的運命に方角を与えていく契機として、この作品のもつ意味は、処女作論議をはるかにこえるものとして注目されるのである。それが失恋によるものであつ

たかどうかは単に評伝上の問題であつて異を唱えるには当たらないが、そのためにこの作品に芥川文学の質が内包されることになつたと見るよりも、すでに運命へとふみ出してしまつた明らかな様相としてこれに注目する立場から、その線上での処女作論議にはそれ以上の興味はもてないのである。本来、「羅生門」は、引用によつて示した絵画的な美観とその余韻によつて名作というに価する作品であるが、芥川自身がそのことを明確に自覚するには、そのテーマ性において、表現意識において、あまりに多くを望みすぎる傾向の免れがたい作品でもあつたことはたしかである。

そこでの芥川の過剰な表現意識は、様式としての芸術至上主義的な手法を後日にもたらずのものであつて、△下人の行方は誰も知らない▽に続く作品と目されている「偷盜」での失敗は、先行作品をへその緒と頼んだが故に表現主体としての「私」が在来の手法の展開の中で陥晦してしまつた結果とみることができ。これと同ケースは、「地獄変」の△大殿▽の語りを延長した△若殿▽の物語「邪宗門」の失敗にも見られるのであつて、彼特有の手法が作品のシュチュエーションや規模を越えては有効であり得なかつたことを示している。このことは、見方を変えると、いかに観念的であるにせよ自己のつかんだエゴイズムとか芸術意識とかいったテーマを核としなければ、こうした技能的な美意識を活性化させがたい表現主体としてのこの作家の事情を語っている。無論、このことを当時の芥川がはっきりと自覚し得ていたわけではなく、芥川文学というものが、表面上の観念的な意識であるにしろ、生な実感であるにしろ、色濃く「私」に依拠することなしには成立し難いものであつたことは、現在のわれわれの視座においてはじめて後づけできるだけのものであらう。その点で、芥川の意識的な手法は、おのずから自己束縛を逃れられない硬質なものであつたといふこともできるのであつて、表現主体としての「私」が自己増殖の末に新しい虚構の世界を創り上げていくといつたタイプの創造は、彼とは絶縁された中空にあつたに相違ない。彼が今昔物語の世界に材を借りることをきつかけとして史実や文獻やエピソードをもとに作品を構築していったのは、彼のシーン構成の力量を働かせるためであつて、自らが時間の逐一にかかわつて展開の筋道をたどらうと試みる時、表現主体としての「私」は自己陥晦をきたし、場構成の核が失われてしまふのである。長篇作品を書き得ない及至は成功しない理由の一半は、おそらくこの「私」にかかわつたの故であつたらう。そのことからくる作家としての限界についての半意識的な葛藤をつき抜けていく方向は、ついには直截的に「私」をとらえはじめる自伝的方

向と、日常的存在感の凝視の方向とに定まっていたのであろう。尤も、そこに至らしめた直接の動因は、生における芥川の疲労困憊であったことも疑いがなく、八噴火山に何か羨望に近いものを感じる√しかなくなっていた晩年、八力作なれども自ら脚力尽くる所蘆山を見るの感あり√と、主流的作品系列の高峰である「玄鶴山房」に自らの限界を見ているところにもこれらの事情は語られている。主題を人生についての当時の「私」の心情に発しているものの、この作品も、作品構成の方法もつ硬質さ故、芥川の「私」にとつて八蘆山√には違しいたいものとして終わるほかないものだったのである。この方法によっては、芥川のプリミティブな「私」はついに実現できず、かろうじて、絶望的な人生に対する心情の傾斜としての「私」が、高度化した作品の技法を内から支えていたのである。つねに作品構成に要した、初期作品群以来の生硬で作品の質から露骨にうき上がりがちな観念的テーマは、この時点では、人生への心情というかたちで作品の質にやや受肉化されてきてはいたが、「羅生門」において確立された作品構成の意識は、それが長い間彼の創作上の利法として働いただけに、その作品系列では、極地においてもなお、超えられる性格のものではなかったのである。一方で、当時の芥川の自己同一的な「私」が、最もプリミティブな自己把握の原型である「大川の水」へと回帰しながら「蜃気楼」の世界を形成したのは、当然の勢いであつたと考えられる。

《《私》にかかわる運命の消息》》

とはいえ、先に述べたように、晩年の「蜃気楼」でのこの自己同一化的安定は、そのまま充足となりおせなかつたのが芥川の宿業であつた。そこで邂逅した「私」の自己同一性は、心情的な質よりも、状況的な自己凝視によつて定着されていくばかりであつて、こうした八冨え返る√体感に、「死」へと傾斜していく生が過敏に追究されてそのまま「幽車」の幻視的なリアリズムへと収斂していくことになる。そして、それがいわば晩年の芥川における「詩」の終極点をなし、並行して、自己客観視による散文的な追究を通して自伝遺書の「或阿呆の一生」を、一旦は作家的生涯の終章に位置づける営みとすることを止めることができなかつたのである。これは芥川文学の単なる小説作法の延長上にあるものではなく、自己の「死」そのものをモチーフとして出発し、生の経緯そのものを「話」らしい話√とした、最も「話」らしい話√のない結構による散文詩的

な作品であつた。

しかも、この自己の文学的生涯についての辛辣な箴言的回顧録をもつてしては、芥川の「私」はなおも瞑目し得なかつた。「玄鶴山房」と「河童」との作品要素は、この自伝作品と一体化することで一つの飛躍を果たすことになる。成功の可否はともかくとして、「西方の人」は、同時並行的に制作されてきたそれまでの作品系列のレベルを抜け出し、自己投影型に他者を語ることで自らの鎖魂をめぐすための試みであつたといえる。「私」との自己同一化を抜け出した芥川はそこで孤独な他者と精神的な同化をはたそうとしていた。この段階では、もはや初期の弱者「愚者」としての人間に最も人間の要素を見ようとするモチーフを必要としないままに、最も精神的な八詩人√イエスの生涯に人の営みのさまを見つめていれば自ら足るところに、芥川の自己凝視の態も、「私」把握の段階も行きついていたのである。運命の終焉としてのその境地は、他者の目には必ずしもより進んだものとは映りはすまいが、ここで芥川龍之介の作家としての運命の流れが終止したことは疑い得ない。

思うに、二十才、芥川龍之介の作家的運命は、自己輻晦への傾きをたどる内的必然によつてうごきはじめていたのである。表現主体としての「私」は、輪郭のくつきりとした表現様式をえらびとりながら、ひそやかな作品の呼吸として息づいていた。芥川の作風に顔をのぞかせる独特なやさしきは、そのプリミティブな感性の表情にはかならないが、それが主知派作家としての芥川の魂の慰藉部分であつたことに思いをはせるとき、おのずからその自己輻晦のたどる運命的な性格はうかがえる。自己へのいとおしみと慰安とを登場人物の身上にわれしらず転移させることで、自己の生い立ちの反感に抗するほか、芥川には己れの闇の上に築いていく文学の真実はあり得なかつた。輻晦の方途としては、自分にかかわる生活の実相から急速に遠ざかる方向が選ばれた。「老年」の八房さん√や「ひよっとこ」の八平吉√は、今昔の舞台へと連れ去られ、「鼻」の八禅智内供√や「平粥」の八五位√の個性に身をかけた。その点からすれば、王朝物の成立が作家芥川龍之介確立に大きな役割を果たしたことは疑いをいれない。ただ、その時点では、芥川は確実に自己輻晦の領域へと歩み出していたのであつて、そこにあらわれる文学は、すでに観念的テーマの装いの一方には、どこからくるとも判然としないベースに満たしたやさしみの表情を確立していた。ここに芥川の原型を置くとしたら、人柄の暖かく情緒のこの上なく安定した作家が、生活の疲れからその

文学的生涯に不幸をつのらせて、人生への不信に敗れていくといった表面の悲劇をしか見ることができない。あるいは、人間のエゴイズムといった観念的な主題の重圧から逃れることができないまま、ついに絶望の果てに力尽きるしかなかった近代の知性の弱さの例を見るばかりかもしれない。

しかし、一人の作家の表現主体としての芥川の「私」が、そうした運命とどのようにかわったかという構造の要諦に触れることなしには、今もって多様に問われるこの作家の状況に対しては、徒らに目を見張って終わるしかない。およそ、一つの運命には、人目につかぬ無数の節目がかくされているのが真相であって、そのいくつかを掘りおこすことなしには、仕上がった必然の態に、個別的な表情をとりもどさせることはできない。少くとも、ある生を、他の人生の波間から際立ったものとして拾い上げることはできない。

とりわけ作家の運命は、表現主体としての「私」が描き出してしまった作品全体の脈絡をあとづけすることで他の人間にたどられることにおいてしか、それ固有の意味を生じない。龍之介の場合、人生の最後の処断においてもなお作品にかかりつづけていた表現主体としての「私」が、その死から遡ってどこに胚胎したのかを知ることが、少なくとも作品の質を見返すうえに有効な一つ視座を提供することになる。

ただ、こうした文学研究上の作家のとらえ方は、作品の一つ一つの自由な読みを制約するかたちに働かぬという惧れもないではない。しかし、そのためこころしたある傾きをもった視点や視座を排すべきだという見方があるとすれば、それは素朴に個人の読みの独断というものに信を置きすぎている立場というはかはない。すべての読みは本性的に各人各様の独断の上に成立するものだというならば、サンプルとしていかなる観点や角度が加わろうと、各個人の選択の幅の外に付加されるものなどはありはしないわけである。読み手の自由というもの、いかなる場合にもそういったかたちで最終決定値を保証されているのである。だから読み手がそうした自由を自ら生かそうとしているかぎりには、半端な「独断」論などは問題になってくることさえないのである。

むしろ、ある視座が読み手の自由を阻害するものと見られるにいたるのは、読み手自身が作品に過度なフィルターをかけてしまう場合である。読み手はつねに読み手の自由の外には出ることができないというだけの話である。

さて、芥川龍之介がその作家的生涯において、どのような表現主体としての「私」によって運命にかかわっていったかをたどるために、晩年の自己同一的自

然の質を、その運命的始源の出処にまで遡ってとらえようとしたのが筆者の立場であった。従って、そこで発掘された芥川の「私」を晩年のそれとつなぎ合わせ、運命の消息の首尾を明らかにすることに集中して筆を費やしてきた。しかし、その作家的出発から終焉に至るまでの運命の過程をとらえるには、文体論的にも、モチーフ類列による表現の角度の解明にも、さらにさまざまな考察を加えなければ足りないが、それは別稿にゆずり、今は、運命とかかわりをもった芥川の表現主体としての「私」の原質について指摘するにとどめるしかない。「私」の様相に関するいくつかの発展課題はすでにこの稿の各所に顔を見せているはずである。

ところで、「大川の水」後の初期作品群は、いわば、その輪晦的「私」としての知的装いと、「私」表出の手段としてのやさしみの資質の確立の場であったと私は考えてきた。こうしてはじまった芥川の作家的運命の軌跡が生活の破壊の果てまで脈絡を保ち得たのは、自己輪晦以前の原初に、回帰すべき「私」が先行していたからであって、晩年、芥川は、自己同一化による本来的「私」へ、さらに、自己投影のかたちで「西方の人」へと、ひたすらに「私」を追いつづけたのである。

詮んするに、原初的「私」への回帰志向と、その意識の深層での葛藤こそが、芥川の運命のすがたであった。そして、その作家的運命は、「私」の全体像によってしか語られることはない。もし、その死による苦悩の解決という一点をさして意識の敗北と見るならば、芥川の生涯は敗北であったと評価するほかはないが、その場合にも、その表現主体としての「私」の運命が文学を敗北させたとは、けっしていえない。文学上の敗北は、作家自らが筆を折って、徒らに生存をつづけていく状況をおいてはならないからである。

[注]

(1) 同五月二十四日消印の佐佐木茂素宛、小穴隆一宛それぞれの絵葉書きにも、これと同一の句を書きそえている。

(2) 三好行雄「芥川龍之介論」昭和五十一年九月三十日筑摩書房刊所収の「仮構の生——大川の水」をめぐって」より引用。

(3) 「大導寺信輔の半生」は、昭和十四年一月発表の、自伝類列の最初の作品。

(4) (2) に同じ。

(5) 八暗い眼は、大正四年十二月三日消印の、田端から恒藤恭宛書簡中の「……唯僕の意識の中にはある暗い眼が浮かんでゐる何度もそれが近くのを見た眼である僕はこの心もちを失ふのを恐れるこの眼を失ふのを恐れるかなしいやうな気もちもする……」より引用されたもの。

(6) 萩原朔太郎は、『改造』昭和二年九月号に發表した「芥川龍之介の死」(のちに、随筆評論集『廊下と室房』第一書房刊に収録)中に、生前の芥川との交渉についてふれるとともに、

「けれども自分は、依然として尚芥川君の『詩』に懷疑を抱いてゐた。けれど、芥川君は—自分の見る所によれば—実に詩を熱情する所の、典型的な小説家にすぎなかつたから。換言すれば、彼自身は詩人ではなく、しかも詩人にならうとして努力する所の別の文学者的範疇に属してゐるのだ。実に詩人といふためには、彼の作品は(その二三のものを除いて)あまりに客観的、非情熱的、常識主義的でありすぎる。……」等、記述している。

(7) 森啓祐『芥川龍之介の父』桜楓社刊、昭和四十九年二月五月初版、所収、「初恋の人吉田弥生」

森本修『新考芥川龍之介伝』北沢図書出版刊、昭和四十六年十一月三日初版、五十二年四月十日改訂版、所収、「大学時代」

森本修『人間芥川龍之介』三弥井選書7 昭和五十六年五月二十九日刊、所収「芥川龍之介をめぐる女性」 「書簡からみた芥川龍之介の交友」

(8) 遺稿「或阿呆の一生」

—大阪府立桜塚高等学校校定時制教頭—