

## 芥川龍之介における「語り」についての一考察

— その散文観から —

高 寄 啓 一

はじめに

芥川龍之介の小説は「語り」の小説である。彼の小説にはほとんど必ず顕在化した「語り手」が存在する。ここでいう「語り手」とは所謂狭義の「語り手」であり、志賀直哉の文学にしばしば見られるような主人公と一体化した「語り手」とは異なるものである。篠崎美生子<sup>1)</sup>は、ジュネットの『物語のディスクール』(昭和六〇年九月、水声社)における焦点化の分類に従って、幾つかの芥川小説を分類し、次のように述べている。

術学的な語り手を持つ「羅生門」や「鼻」などは焦点化ゼロ、作中人物でもある語り手が自分の知っていることを語る内的焦点化言説のうち、一人が一貫して語る「地獄変」、「河童」、「歯車」などは内的固定焦点化、一つの出来事を複数の人物が反復して語る「藪の中」などは内的多元焦点化、焦点人物が途中で変化する「舞踏会」などは一種の内的不定焦点化という具合に、焦点化のしかたはバリエーションに富む。

こうして見ると、芥川の小説は初期のものから晩年のものまで一貫して、「telling (語ること)」の手法を採用してきたと言うことができる。芥川文学を考えるうえで「語り」の問題は常についてまわるものだと言えよう。研究史を振り返ってみると、「羅生門」(『帝國文学』大正四年一月)、「地獄変」(『大阪毎日新聞』大正七年五月一〜二二日)、『東京毎日新聞』二二(二三日)など個々の作品については、詳細な「語り」研究が盛んに行われている。しかし、芥川文学における「語り」というトータルな視点からの研究は未だ十分とは言えない状況にある。

なぜ、芥川は長く日本の近代小説に支配的だった「showing (示すこと)」ではなく、「telling」の手法を用いて小説を書いたのだろうか。管見では、その問題に触れているのは、佐伯彰<sup>2)</sup>と佐藤泰正<sup>3)</sup>の二人だけのようなのである。以下に両者の見解を紹介しておこう。

佐伯は、芥川と狂気との関係を「語り」の理由として取りあげている。佐伯によれば、初期の「孤独地獄」の「語り」で、狂人の母を(隠蔽)した芥川は、以降「語り手」という(ペルソナを多様化すること)で、その蔭にわが身を隠そうとした<sup>4)</sup>が、「点鬼簿」でその秘密を衆目に公開した後は、「河童」や「歯車」で(狂気の聖化)を「語る」

ようになったと分析している。一方、佐藤は、自然主義文学台頭以来の〈告白〉や〈私小説のありように対する本質的な疑い〉という時代認識によって、芥川が「語り」の方法をとったのだと指摘している。

確かに両者の見解には、それぞれ頷くべきものがある。しかし、「語り」の問題は作家の生い立ちや、時代背景といったもののみ還元させてしまふべきものではないだろう。そういった思想的なものだけで小説は出来上がるわけではない。そこには必ず「書く」という実践行為が介在しなければならないからである。このように考えた時、先行研究に欠けている実際的な観点から、芥川における「語り」について考察する必要があるだろう。そこで、本論では、芥川の遺した文学論から、彼の中の二律背反する文章観を取り出し、その延長線上に、芥川小説における「語り」の問題を捉えることを目的とする。

## 一

芥川にはその文章観において、二律背反する志向があった。それが、端的に表れている例として、晩年の「文芸的な、余りに文芸的な」〔改造〕昭和二年四月〜六月、八月)の中の「六 僕らの散文」と題された文章を挙げることができるだろう。ここで芥川は、日本の近代散文における言文一致の問題について次のような興味深い発言を行っている。

佐藤春夫氏の説によれば、僕らの散文は口語文であるから、しやべるやうに書くと云ふことである。これは或は佐藤氏自身は不

用意の裡に言ったことかも知れない。しかしこの言葉は或問題を、——「文章の口語化」と云ふ問題を含んである。近代の散文は恐らくは「しやべるやうに」の道を踏んで来たのであらう。僕はその著しい例に（近くは）武者小路実篤、宇野浩二、佐藤春夫等の散文を教へたいものである。志賀直哉氏の散文も亦この例に洩れない。しかし僕等の「しやべりかた」が紅毛人の「しやべりかた」は暫く問はず、隣国たる支那人の「しやべりかた」より音楽的でないことも事実である。僕は「しやべるやうに書きたい」願ひも勿論持つてゐないものではない。が、同時に又一面には「書くやうにしやべりたい」とも思ふのである。（中略）「しやべるやうに書く」作家は前にも言つたやうにゐない訳ではない。が、「書くやうにしやべる」作家はいつこの東海の孤島に現はれるであらう。しかし、——

しかし、僕の言ひたいのは「しやべる」ことよりも「書く」ことである。

明治から大正にかけて日本の散文は、話し言葉を書き言葉に移行させることで、言文一致を進めてきた。佐藤春夫が、芥川に薦めた「しやべるやうに書く」散文がそれである。（僕は「しやべるやうに書きたい」願ひも勿論持つてゐないものではない。）と言うように芥川は、この「しやべるやうに書く」散文を否定しているわけではない。しかし、芥川が持ち出してきたのは、「しやべるやうに書く」に對置される「書くやうにしやべる」という一見不可解な実践要綱であつた。本論では、この「書くやうにしやべる」とは如何なる行為を指すのかと

いうことまで考察する余裕はない。ここで芥川が、「しやべる」ことよりも「書く」ことを主張したことが重要なのである。芥川は、その理由を（僕等の「しやべりかた」が〈音楽的でない〉からだとして述べている。実は、この芥川の抱えていた問題は、明治の言文一致体模索期の作家たちが陥った問題と同一のものであったと考えられる。

そもそも、なぜ日本の近代散文は（しやべるやうに書く）ことを主流とする言文一致体を志向してきたかを考えてみたい。それは坪内逍遙の提唱した言文一致運動まで遡ることができるだろう。逍遙は「小説神髓」（明治一八年（一九〇一年））においてその理由を（言は魂なり。文は形なり。俗言には七情ごとく化粧をほどかさずして現はるれど文には七情も皆紅粉を施して現はれ、幾分か実を失ふ所あり）と説明している。つまり、話し言葉（俗言）は、人間の感情を率直に表現できる点で、書き言葉（文）より優位な言葉であると逍遙は考えたわけである。後に詳しく触れるが、要するに、（しやべるやうに書く）、言文一致とは小説における「写実」を重要視した逍遙の、文体の面におけるリアリズム追求の態度であったと言える。

しかし、言文一致の達成に長い年月がかかったことから知られるように、言を文に移行させていくという行為は非常に困難が伴うものであった。逍遙は同じく「小説神髓」の中でその問題点を語っている。

我國の俗談平話は兎角に冗長に失する弊ありならびに語法に定律なく且音調の美ならざるがゆゑに叙文ならびに記文等には用ひて妙ならざること多かり蓋し其冗長に失する所以は我本来の優柔なる倭言葉に因するべく其用語に定律なく且音調の美ならざる所

以は和漢の言語転訛の方言混じたるに基づくなるべし

ここで、逍遙は、〈定律なく〉、〈音調の美ならざる〉といった話し言葉のもつ問題点を提出している。これはおそらく、明治の漢文を教養の基礎とした知識人達の共通感情であっただろう。磯貝英夫<sup>3</sup>は明治の言文一致模索期の文章を広く検討したうえで、この〈音調〉の問題について興味深い示唆を行っている。

この場合の音調の問題は比較的簡明である。逍遙をはじめ、このころの人々の文章感覚をおもに支配していたのは、文章の朗誦的美感である。むかしの人々にとつて、文章とはハレのことばであり、ハレのことばは朗誦に堪えることばであった。そういう関連の上で、文語文の各種様式は、いずれも洗練された韻律をそなえており、半面そういう文と大きく乖離した言すなわちこのことばは、放任のまま、むろんそういう朗誦性とは無縁であった。明治の革新期において言文一致がかならずしも簡単に受け入れられなかった根本の理由はそういうところにあつたと言つてよいだろう。

黙読が当たり前になつてきている現在とは違い、明治期の作家、読者は音読と完全に絶縁していたわけではなかった。それは彼らの中に漢文的な文章感覚が根強く残っていたからだと思われる。尾崎紅葉、幸田露伴、森鷗外、樋口一葉等の文章は皆〈朗誦的美感〉をもっていた。当時は、音読して調子のよい文章こそが名文とされたのであり、その

ような文章は、当然すべて漢文脈によった文語文であったのである。例えば、川崎備寛は「現代作家の文章を論ず」(『文章倶楽部』大正一四年一月)の中で明治期と大正期における文章の違いを次のように比較している。

中学生の時分に、よく国漢文の教師から、教科書中の名文を暗誦させられたものである。ずいぶん神妙に暗誦したものと見えて、太平記の「落花に踏み迷ふ」の部分や、尾崎紅葉の「塩原」の一節や、漢文では「阿房宮」とか「赤壁賦」とか云つたものなら、十年以上経た今日でも、或る程度までは宙で読み下すことが出来る。

勿論中学生時代の記憶力の旺盛にもよるところであるが、一つには、さうした文章は謂ゆる美文であつて、同時に一種リズムカルであるため、暗誦に容易だつたのであらう。(中略)今日では文章と云ふものゝ見方が随分変わったものである。朗々誦すべきこと底「マ」の文章を書く人が文章家であるならば、今日の文学者で、凡そ美文家といふものは一人もない。

自然主義や白樺派によつて言文一致体が達成された大正期には、(朗誦的美感)をもつ漢文調の文章が廃れていったことが窺い知れる。続けて、川崎は(先頃、泉鏡花全集の発刊される前、内容見本の巻頭に長文の鏡花札贅の辞があつた。たしかあれは芥川龍之介の執筆になつたものらしいが、最近の名文としては、蓋しあの一文に止めを刺すと謂ふべきものである)と芥川の文章を取りあげている。

ころみに、芥川の書いた「鏡花全集目録開口」(『新小説』大正一四年三月)冒頭の敷衍を抜き出してみよう。

鏡花先生は古今に独歩する文宗なり。先生が俊爽の才、美人を写して化を奪ふや、太真閣前、牡丹に芬芬の香を発し、先生が清超の思、神鬼を描ひて妙に入るや、鄒湛宅外、楊柳に啾啾の声を生ずるは已に天下の伝称する所、我等亦多言するを須もちひずと雖も、其の明治大正の文芸に羅曼主義の大道を打開し、艶は巫山の雨意よりも濃に、壮は易水の風色よりも烈なる鏡花世界を現出したるは昔たに一代の壮挙たるのみならず、又実に百世に炳焉ひんげんたる東西芸苑の盛観と云う可し。

格調高く綴られた文章ではあるが、このような美文は大正期としては、きわめて珍しいものとなつていた。おそらく、それは当時の人々の漢文的な教養の水準の低下も手伝つていたと思われる。自然主義以降、明治期ほど漢文学が省みられなくなつたことは佐藤春夫の「支那雜記」(昭和一六年一〇月、大道書房)の序文「からの因縁」に詳しい。しかし、その情勢の中で、芥川は(漢詩漢文を読むと云ふ事は、過去の日本文学を鑑賞する上にも利益があるだらうし、現在の日本文学を創造する上にも利益があるだらうと思ふ。)(『漢文漢詩の面白味』『文章倶楽部』大正九年一月)と述べているように漢籍を好んで読んでいた。さらに、「病中雜記」(『文芸春秋』大正一五年三月)の中では、(僕の文語を用ふるは何も気取らんがためにあらず。唯口語を用ふるよりも数等手数のかからざる為なり。こは恐らくは僕の受

けたる旧式教育の崇りなるべし。と文語を好んで使う理由を説明している。これらを鑑みるに、芥川の文章感覚は一時代前の明治人の感覚に近いものがあつたと考えられる。

その芥川が、文語体のもつ（朗誦的美感）にもきわめて鋭敏であつたのは当然だろう。例えば、「芥川龍之介氏縦横談」『文章倶楽部』大正八年五月）というインタビュの中で、芥川は記者との間で次のようなやりとりを行っている。

「露伴の「運命」はお読みでしたか」と訊ねたら「読みました。すぐ仕舞までよみました。名文ですね。一寸」と云つて手を叩いて「改造」を取り寄せ、「運命」の中段を広げて「天耶、時耶。燕王の胸中鷓母まさに動いて、黒雲飛ばんと欲し、張玉、朱能の猛将鼻雄、眼底紫電閃いて、雷火発せんとす」のところから「

―燕王宮中の土気をして、勃然凜然、叫々然、直にまさに天下を呑まんとするの勢をなさしめぬ」のところまで朗々たる声で一気に入って読んで「実に巧な修辞ですね」と云つた。

ここで、芥川は、露伴の文章を（朗々たる声で）音読し、（巧みな修辞）によつて作り出された文章のリズムを味わっている。芥川が露伴の文章を名文としたのは、漢文調で書かれた露伴の文章に（朗誦的美感）がそなわつていたからである。このインタビュからも、芥川が聴覚的なリズムをもつ文語体に大きな魅力を感じていたことが窺える。そして、それゆえに芥川は、（しやべるやうに書く）という言葉一致体の文章が（音楽的でない）ことに不満だったのである。

二

当然ではあるが、時代が下り、言文一致が進んで行くに従つて、文章に（朗誦的美感）、聴覚的なリズムを求めめる姿勢は、次第に失われていった。なぜなら、逍遙が提唱し、多くの作家によつて推し進められて行つた言文一致運動とは、本質的に視覚的なリズム追求のための運動であつたからである。イメージを過不足なく捕捉し、読者に喚起してくれるのは日常生活で使われている話し言葉である。例えば、「とても悲しくて、うつむいた。」という文章と、「悲嘆限りなければ、こうべを垂れぬ。」という文章があれば、読者にとつて、明らかに日常語を使つて表現されている前者の方がイメージしやすい筈である。

この点について、篠田一士<sup>(5)</sup>は、明治期には韻文と散文が相拮抗する形で発達してきたが、後に（韻文よりは散文のほうがはるかに早く日常会話を捕捉して）きたと述べたうえで、日本近代詩の口語化が散文に比べ、十年近く遅くなつたことを指摘している。散文の世界で言文一致が叫ばれていた時も、より聴覚的なリズムを重んじる韻文の世界においては、古色蒼然とした文語が、なお盛んに使われていた。同時代の散文と韻文を比べてみると、言文一致体という文体が、文語のもつ聴覚的な美感を切り捨て、口語のもつイメージを認識する視覚的性を重視するものであつたことがよく分かる。

また、視覚的なリズムというものを考える時、日本の言文一致運動が、自然主義の「描写」論と『ホトトギス』派の「写生」論に、

大きな影響を受けて発達したことは見過ごすことができない事実だろう。当時の文壇と俳壇の間に直接的交渉はほとんどなく、両者は基本的には別個に活動していたと思われるが、田山花袋が「美文と写生文」(『美文作法』明治三九年一月)の中で次のように述べているのは興味深い。

其処へ行くと子規は豪い。てんから小説などといふ完全したものを書かずに初歩の下等八級から始めて居る。全然在来の文章をかなぐり捨て、始めから遣り直すといふ風がある。

美文を打破し、言文一致で事実をありのままに書こうとした自然主義と、見たとおりに書くことを徹底した『ホトトギス』派は、新しい文体を模索するという点で共通する一面を持っていた。なによりも「見ること」を重視した彼らによつて、言文一致体が飛躍的に推進されたという事実からも、日本の散文が視覚的なりアリズムを重視して発達してきたことが窺えるのである。

勿論、近代作家の一人として、芥川も文章における視覚的なりアリズムを追求する姿勢を持っていた。それは芥川が、言文一致の完成者と目される志賀直哉の文章を、(リアリズムの細に入つてゐる)、(写生の妙を極めないものはない)、「文芸的な、余りに文芸的な」「五志賀直哉氏」と終生羨望し続けた事実からも窺えよう。

実際に、「小説作法十則」(『新潮』昭和二年九月)では(ありのままに見、ありのままに書くを写生と言ふ。小説家たる便法は写生するに若かず。)と小説を書く根本に「写生」が必要であることを主張し

ている。このような芥川の志向は、初期に書かれた文章論「眼に見るやうな文章―如何なる文章を模範とすべき乎―」(『文章倶楽部』大正七年五月)まで遡ることができるだろう。この中で芥川は(景色がvisualize(目に見るやうに)されて来る文章が好きだ。さういふところのない文章は嫌ひである)と述べ、模範とする文章の例として、夏目漱石の「永日小品」(『東京朝日新聞』、『大阪朝日新聞』明治四二年一月一四〜三月一九日)から二つの文章をとりあげている。

木戸を開けて表へ出ると、大きな馬の足迹の中に雨が一杯溜まつてゐた。(「蛇」)

風が高い建物に当つて、思ふ如く真直に抜けられないで、急に稲妻に折れて、頭の上から斜に鋪石まで吹き卸して来る。自分は歩きながら被つていた山高帽を右の手で抑へた。(「暖かい夢」)

漱石の文章が「写生文」によるところが大きいことはよく知られている。ここで挙げられる文章も「写生」的要素が強い。また、二つの文章はいずれも言文一致体で書かれており、芥川にとつても(目に見るやうな文章)とは言文一致体で書かれることが不可欠であったことが窺える。言文一致体がリアリズムの文体であることを考えた時、(僕は「しゃべるやうに書きたい」願ひも勿論持つてゐないものではない)と芥川が言つたのは当然であつた。

ここまで見てきたように、芥川は、文語体による聴覚的リズムを求めめる志向を持ちながら、一面で言文一致体による視覚的リアリズムを

求める志向を持っていた。つまり、芥川という作家は、その創作活動を通じて、文体面における深刻な眼と耳の乖離に悩まされていたと考えられる。

## 三

芥川の著作を概観したとき、小説が言文一致体で書かれているのに対して、詩の方は、ほとんどすべて文語体で書かれているのが目につく。芥川の中にある二律背反する志向はここに如実に表れている。一定のリズムを必要とする小説には言文一致体を、一定のリズムを必要とする詩においては、韻律をもつ文語体を使い分けているのである。また、「骨董羹」(『人間』大正九年四月六月)、など一部の随筆は、文語体で書かれているものがある。

しかし、芥川の小説が、初めから終わりまで、すべて(へしやべるやうに書く)言文一致体で書かれたかというところではない。例えば、川端康成は「新文章読本」(『文芸往来』昭和二年二、四、七、九、一〇月)の中で芥川の文章を次のように論じている。

漢語のあるものは、すでに言葉の生命が硬化して平明、新鮮、繊細、具象、情感等を生命とする文芸創作の用語としては歓迎するべきものではないが、それに新しい秩序を与えたのは芥川氏の功績であった。

文語文への志向を持っていた芥川は、完全な言文一致体で小説を書

くことをよしとしなかった。芥川の小説には多かれ少なかれ、文語的な言葉が混在している。こころみに岩波書店の『芥川龍之介全集第一巻』(平成七年一月)に所収されている小説を眺めてみると、(歴々として)、「ケルトの薄明かり」、(黒洞々たる)、「羅生門」、(残端を保って)、「鼻」、(鏘々然として)、「仙人」、(潺溪)、「芋粥」などの文語的表現が見ることが出来る。しかし、この芥川の、言文一致体に文語的表現を混在させた手法については、川端のように肯定的な評価ばかりではなかった。

そもそも、芥川に(へしやべるやうに書く)ことを薦めた佐藤春夫こそ、芥川の文章に否定的な見解をもつ一人であった。佐藤は、「芥川龍之介を哭す」(『中央公論』昭和二年九月)の中で、その経緯について次のように述懐している。

僕はまた彼が常に金玉の文字を心掛けるがために、彼の作品から却つて脈動が失はれるのではないかということを通断から恐れてゐた。忌憚なく言ふけれども、僕の目には彼の文字は肌の色も白く目鼻立も整然とはしてゐるけれども、しかしどうしても人形を思わせるのであつた。(中略)僕は彼に向かつて文章をなくり書きすること、つまり談話することを樂しむところをの彼が恰もしやべる時とおなじやうに楽しんで書くためには、全くしやべるが如く書くことを勧告してみた。(中略)我々は既に所謂口語なる文体を選んで来たのだから、文字を扱ふ場合にも亦、言葉を扱ふ以上に窮屈な用心をしない方が却つて言文一致の精神に適ふといふものではないだらうか。

ここで、佐藤は、逍遙以来の文体観に即して、話し言葉に立脚した言文一致体を、(窮屈な用心)をしなくてもイメージを伝えることのできる文体であると認識している。そして、そのような考えをもつ佐藤にとって、芥川の文章は(人形のやうな) つくりものの文章に見えたと言っているのである。おそらく、佐藤の言わんとすることは、完全な言文一致体を使わない芥川の文章が、日常生活から乖離した不自然な文章として感じられたということなのだろう。

佐藤と同じく、芥川の文章の不自然さを感じた寺田透の指摘にはそれが端的に表れている。寺田は「枯野抄」(『新小説』大正七年一月)の芭蕉臨終の場面における末尾の一文を次のように批判している。

「溘然として属續に就いたのである。」という一句がわれわれの胸に沁みぬ以上、空疎なひびきを立てることをいかんともしがたし。(中略) われわれの記憶に芭蕉の死、あるいは死に行く芭蕉の姿の刻みこまれることを妨げているのもこの言葉ではなからうか。(中略) 芭蕉の孤独な死があわあわしい印象しか残さないのも、幾分かはこの「最後の一句」が、ただ結句のための結句として、宙に漂っているにすぎないことに関係があるようである。

寺田が取り上げた「枯野抄」の文章は、原則として言文一致体であるが、(溘然として)、(属續)など文語特有の表現が織り交ぜられている。これらの言葉が、寺田には(死に行く芭蕉の姿の刻みこまれることを妨げている)と感じられたのである。佐藤や寺田のような認

識は言文一致体が確立された後の、日本の近代小説の読者として一般的な認識だろう。

川端に対する佐藤、寺田という、芥川の文章に対する二極化した評価を見ると、芥川の文章を視座として、日本の言文一致運動の功罪を見ることができるようにも思われる。

散文に(音楽的)なものを求める芥川が、音的な美感をもつ文語を取り入れることを試みたのは当然のことであった。しかし、佐藤や寺田の指摘にもあるように、文語的表現を使用することは小説のリズムを損ねてしまうことでもあった。リズム(文語体)とリアリズム(言文一致体)のどちらか一方をとれば、どちらか一方が失われる。この表現における文体選択の問題はどうにも解決しようがないものであったと思われる。小説において言文一致体を選択したうえで、乖離した眼と耳の止揚を試みたとき、芥川が選んだのが、「語り手」によって「語る」という手段だったのではないだろうか。

#### 四

芥川は、その生涯において、いくつかの芸術論を遺している。その中でも大正一四年に文芸春秋社から発行された『文芸講座』のために書かれた「文芸一般論」(大正一三年九月〜大正一四年五月)は最も大部なものである。書き出しの(わたしは文芸と言ふものをできるだけ平易に考えてみたいと思ひます。)という言葉に見られるように、その内容は、一般の読者に配慮して、丁寧且つ詳細に書かれたものとなっている。この中で芥川は文芸について次のような説明を行っている

る。

言語或は文字を使はぬ文芸と云ふものは何処にもない、文芸は言語或は文字を表現の手段にする芸術であります。して見れば文芸も或る意味の外に、或る音を具へてゐるものに違ひありません。(中略) 現に短歌に徴すれば、一首の意味と一首の音とは常に微妙にからみ合つてゐます。たとへば「足びきの山河の瀬の鳴るなべに弓月が嶽に雲立ち渡る」と言ふ人麻呂の歌を御覧なさい。この雄渾な景情はこの雄渾な調子を待たずに現はされるものではありません。或はこの一首の短歌から我々の心に伝わる感銘——如何にも雄渾を極めた感銘は景情と調子の一つになつた「全体」からばかり生まれて来るのであります。

芥川はまず、文芸とは、(意味)と(音)の両面が(微妙に絡み合った)芸術だと定義している。さらに人麻呂の短歌を例に挙げることで、(意味)Ⅱ(景情)、(音)Ⅱ(調子)であると説明している。前述してきた図式に当て嵌めれば、(景情)を文章の視覚的リアリズムに、(調子)を聴覚的リズムに置き換えることは可能だろう。文学に対する芥川らしいアプローチの仕方がここに表れていると言えよう。続けて、芥川は散文を例に出して次のように述べている。

勿論比較的聴覚的效果を重んじない形式——即ち散文は短歌のように言語の音に負ふ所は多くないのに違ひありません。しかし何よりも早い話が、夏目先生の「坊っちゃん」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。すると散文にも短歌のやうに、言語の意味と音との一つになつた「全体」は存在すると言はなければなりません。

ここで芥川が、漱石の「坊っちゃん」(『ホトトギス』明治三十九年四月)と「吾輩は猫である」(『ホトトギス』明治三十一年一月〜三十九年八月)を調子(リズム)をもつた散文として挙げていることはきわめて興味深い。なぜなら、この二作品は、原則として言文一致体で書かれていた小説だからである。

これまで見てきたように、芥川にとってリズムある散文とは、定律があり、(朗誦的美感)をもつ漢文調の文章であつたはずである。このように考えた時、特に「吾輩は猫である」(以下、「猫」)などは、(文体的実験の坩堝)であつて、漢文調の文章も散見されるのだが、作品全体が漢文的な韻律をもつていてとまでは言えないだろう。しかし、確かに芥川の言う通り、二つの小説からは、ある(軽妙な調子)を感じることが出来る。それは、おそらく、この二つの小説の「語り」によつて生まれているものだろう。

ここでは、「猫」を取りあげてみる。周知のように、漱石の「猫」は、文章会「山会」で朗読されることを前提として書かれた小説であつた。原子朗は、「猫」を(語りくちの面白さだけで読ませる小説)であると指摘し、その語りくちを分析して、①短文が多いこと、②打消・否定の語尾が多用されること、③それに対応して肯定型の文末(居る、ある)が多用されること、④動詞は文末にかぎらず現在終止形が

多く、助動詞が少ないこと、⑤同語反復、いわゆる尻取り文句が多いこと、以上五点をその特長として挙げている。

原の指摘は、漱石が話し言葉の内在律を整理して、「語り」のリズムをつくりだしていることを意味している。そして、その「語り」は読者が、「吾輩」と名乗る、斜に構えた「語り手」の声を想像すること、はじめて活きたリズムとなるだろう。

例えば、『新体詩抄』（明治一五年八月）を著し、日本近代詩において先駆的役割を果たした外山正一は、後に自由詩による定型（外在律）の破壊を唱えた。その際、外山は（与の新体詩に彼此批評を加えむとする者は、与の如何にこれを口演するかをまづ始めに知るを要す）『新体詩歌集』明治二八年一〇月）と主張している。このような外山の態度を勝原晴希は次のように評価している。

「剣を振るの士官。銃を発つの士卒。これぞ勇ましき軍人なり」という殺伐とした「我は喇叭手なり」は、それこそ勇ましく「口演」された。（中略）外山正一という個体の情動の場を潜り抜けて発されるその詩句は、自由詩Ⅱ内在律の先駆けに他ならない。

こうして見た時、口演による外山の試みと、漱石の「猫」との差異はそれほど大きくはない。外山が自らを「語り手」としてリズムある表現を作り出したのに対し、漱石は作品内に、猫という「語り手」を虚構化し、閉じこめることよって、それを実行したに過ぎない。このように考えると、「語る」ことは本来的にあるリズムを持つているものではないだろうか。（たとい音読の習慣がすたれかけた今日にお

いても、全然声と云うものを想像しないで読むことは出来ない。人々は心の中で声を出し、そうしてその声を心の耳に聴きながら読む。）（『文章読本』昭和九年一月、中央社）と言ったのは谷崎潤一郎であるが、「語り手」による「語り」にきわめて意識的であった谷崎の文章を思い浮かべた時、漱石とは、全く文体が異なるが、その文章があるリズムをもっていることが分かる筈である。

田中真澄は「語る」ことについて「話す」と同じく音声による口頭の言語行為でありながら、明らかに日常的な会話のレベルとは異なった位相を持つもので、同じカテゴリーに収容するには違和感が感じられる」と述べ、「語る」例として、口承文芸、唱導文芸、話芸、演説、朗読、講演、講義などを挙げている。田中は続けて、その「語る」ことの特徴を次のように説明している。

「話す」ことが原則的に個人と個人の関係でなされるのとは違って、多数（多くは不特定の）に向かって発せられる言葉であることを特徴として認めるのである。（中略）しかもそれらは日常語を使っている、日常的な「話す」こととは異なる発声、音調、高低、強弱、リズム、旋律等によって表現されるはずである（むしろ現象的には個別の現れかたをするのであるが）。

「話す」ことが、特定の個人間に限定された、その場限りの話し言葉の使用であるのに対して、小説における「語り」は、不特定多数の読者に向かって自立的に叙述される、加工を伴う話し言葉であるという点で、明らかに口承文芸や演説に近接するものである。このように

考えたとき、初期の日本の言文一致体の小説が、講談や落語と深い関係をもっていたことは偶然ではない。

文学史の中で、三遊亭円朝の講談本を参考にして、二葉亭四迷の言文一致小説「浮雲」（明治二〇年六月〜二二年八月）が生まれたということは既に定説となっている。リズム感にとぼしく、発話の自立性をつくりだすのが苦手な日本語（話し言葉）も音数律などを利用すれば利用すれば、独特の四ないし、八拍子のリズムをつくりだすことができる。講談や落語は、そうした日本語特有の韻律をもった話芸である。それを取り入れることによって、「浮雲」は話し言葉に欠けていた、聴覚的なリズムを獲得し、最初の言文一致体の小説として成立したのである。

視覚性は強いが、聴覚性に欠ける近代の散文において、その聴覚性を復権させるものが、「語り」という方法なのではないだろうか。「浮雲」と同様、「吾輩は猫である」に漱石の愛好した落語の影響が見られることは、興津要らの研究に詳しい。「語り」と「写生文」を融合させることによって、「猫」は視覚性と聴覚性を兼ね備えた、言文一致体の小説として成功した。このことを考えた時、芥川の初期文章に、「猫」の文体模写を試みた「吾輩も犬である（仮）」（『碧潮』明治四一年二月）という作品が残っていることは注目すべき事実だろう。芥川にとって、「猫」は自身の目指す散文のあり方の一つの理想型であったのかもしれない。

## 五

東京の本所に生まれた芥川もまた、落語や講談など伝統的話芸との関わりは深かった。「僻見」（大正一三年三、四月『女性改造』）によれば、芥川は本所御竹倉の（壁に何百と知れぬ講談の速記本）によって文芸を教えられたと述べている。さらに、間宮茂輔の回想「芥川龍之介断片」（『新日本文学』昭和二五年七月）には、芥川と講談との関係についてきわめて興味深い記述がある。

（大正九年の秋）、間宮は慶応での講演に、講師として招いた芥川を迎えに行った。電車が小柳亭を過ぎようとする時、芥川が（小説を書くつもりなら、講談を聞か<sup>二</sup>口<sup>一</sup>くちや黙<sup>三</sup>目だ、ホラ、看板の小金井蘆州、あれなんぞ、話が描写になつてゐるからね）と言つたといふ。間宮は二、三日前に小柳亭で蘆州を聴いたばかりであつたため、（講釈と近代文学の關係について疑惑をおし出し、芥川が主として表題の問題でいろんな引例をしながらわたしを説得せんと試みた）と述べている。

芥川がここで、講談について、（話が描写になつてゐる）と語っているのは興味深い。小説の文章は普通、描写の部分と説明の部分からなる。説明とは「語り手」の「語り」であり、それだけ主観性が強い。「showing（示すこと）」を基本とする近代小説では普通、描写が主で、説明は最小限に抑えられる。ところが、「語る」小説にはこの関係があてはまらない。ここでは、「羅生門」の冒頭を引用してみる。

或日の暮方の事である。一人の下人が、羅生門の下で雨やみを待つてゐた。

広い門の下には、この男の外に誰もゐない。唯、所々丹塗りの

剥げた、大きな円柱に蟋蟀が一匹とまつてゐる。羅生門が、朱雀大路にある以上は、この男の外にも雨やみをする烏帽子が、もう「三人はありさうなものである。それが、この男の外には誰もゐない。」

引用部分のような事実の叙述でも、「語り手」の主観の批評を受け、または主観にからまれて、「語り手」の「語り」として表現される。

「語り」とはまた、自然主義の小説のように対象と自己の距離を客観的に保ち続けることをやめ、対象を「語り手」の主観にとりこんで主観の言葉で表出する態度である。主観の強い「語り手」が自他の区別を失って、時に「語り手」であったり、話中人物になっていたりする現象が起こる。再び「羅生門」から引用しよう。

下人は守宮のやうに足音をぬすんでやつと急な梯子を、一番上の段まで這ふやうにして上りつめた。さうして体を出来る丈、前へ出して、恐る恐る、楼の内を覗いて見た。

見ると、楼の内には、噂に聞いたとおり、幾つかの死骸が無造作に棄てゝあるが、火の光の及ぶ範囲が、思つたより狭いので、数は幾つともわからない。

三谷邦明はこの部分を（地の文的に）三人称／過去として読むと同時に、自己があたかも下人になり、楼の内に棄ててある死骸をながめているような、一人称／現在の錯覚に陥るのであって、主格・主語の省略・不在が、地の文と一人称叙述の二つの声が聞こえる、自由間接

言説を生み出している」と指摘している。ここでは、「語り手」自体が下人に同化することで、生き生きとした描写を生み出している。このような文章は読者に、眼で見ることと同時に、耳で聴くことを喚起させるものである。

ところで、芥川の小説を概観した時、前期、中期から後期にかけて「語り」の形態が大きく変化していることに気づく。前期から中期にかけての「語り手」たちは、聞き手に対してきわめて饒舌である。彼らは、ただ事実を伝えるだけの「語り手」ではない。その「語り」は時に調子づき、以下に挙げるような、読者に対するよびかけまで行うことがある。

読者は唯、平安朝と云ふ、遠い昔が背景になると云ふことを知つてさへくれればよいのである。（『芋粥』『新小説』大正五年九月）

先生の専門は、植民地政策の研究である。従つて読者には、先生がドラマトウルギイを読んでみると云ふことが、聊、唐突の感を与へるかも知れない。（『手巾』『中央公論』大正五年一〇月）

小森陽一によれば、小説言語と比べた時、日常言語には次のような特長が挙げられるという。

日常の言表では、多くの場合人称的な主語は明示されないだろうし、文末は「た」で言い切られることはなく、「る」「や」「ね」

といった言表の相手の反応をうかがい、相手の発話をうながすような（応答を内包した）助詞などがつくはずである。つまり、私たちは（中略）きわめて場面視向的な、対話（伝達）の相手の存在を強く意識した、そうであるがゆえに相手とかわる発話主体のありかたをも顕在化させるような表現のあり方を選んでいのだ。

例えば、志賀直哉の文章が非常に客観的で明晰な印象を与えるのは、厳密に事態を対象化する、文末詞「た」が多用されているからだと考えられる。それに比べ、先に挙げたような芥川の文章は、文末詞「る」を用いた（場面視向的な）、（対話（伝達）の相手を強く意識した）ものであることが分かる。それは、あたかも聞き手の反応によって、注釈を加えたり、話題を選択しているかのような、ライブ感をもった「語り」の再現であると言えるだろう。その顕著な例として、「地獄変」や、「奉教人の死」（『三田文学』大正七年九月）等を挙げることができ。これらの作品が全体として、「語り手」と、眼の前で彼の話を聞いている「聞き手」のいる口承的な物語の場を再現したものであることは一目瞭然であり、それは読者に、物語を「読む」というより、「聴く」ことを要請する芥川の状態表明であると言える。

一般に、中期の私小説的傾向の作品と言われている所謂「保吉物」においてもその「語り」は聞き手を常に意識している。例えば、「お辞宜」（『女性』大正一一年一〇月）の中で保吉が停車場で、いつも会ってお嬢さんを眺める場面では積極的に「語り手」が顔をだしている。

顔は美人と言うほどではない。しかし、——保吉はまだ東西を論ぜず、近代の小説の女主人公に無条件の美人を見たことはい。作者は女性の描写になると、大抵「彼女は美人ではない。しかし……」とか何とか断つてゐる。按ずるに無条件の美人を認めるのは近代人の面目に関わるらしい。だから保吉もこのお嬢さんに「しかし」と言う条件を加えるのである。

後期の小説では、このような「語り」の饒舌さは、なりをひそめる。「蜃気楼」（『婦人公論』昭和二年三月）、「歯車」（『大調和』昭和二年六月）、「文芸春秋」十月）、などの小説では、一人称の「語り手」が自分の思ったこと、感じたことをただ述べているだけである。それまでの小説に見られるような積極的「語り」の手法を排して、聞き手に「聴かせる」意識も非常に稀薄に見える。

終生（音楽的な）散文を求め続けた芥川の意志に反して、晩年の小説はそれを失ってしまったのだろうか。この問題はおそらく、晩年の芥川の小説意識とも密接に関わるものだろう。例えば、「新潮合評会」（『新潮』昭和二年二月）席上で、芥川は次のような発言を行っている。

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、谷崎君の読んで何時も此頃痛切に感ずるし、僕も昔書いた「藪の中」に就ても感ずるのだが、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。筋の面白さと云ふものが……

小説の筋は「語り」によって生み出されるものである。(筋の面白さ)を否定した、晩年の芥川は、前期、中期に見られる積極的な「語り」を排除したのかもしれない。

しかし、小説の筋を否定しようとするならば、「語り」そのものをも否定することになるはずである。ところが、その主張とは裏腹に芥川は最後まで、顕在化した「語り手」による「語り」の手法をとり続けた。晩年の芥川にとって、小説の「語り」とはどのような意味をもっていたのか。それについて考察していくことを今後の課題としたい。

注(1) 篠崎美生子「語り手」(『芥川龍之介新辞典』平成一三年一二月、翰林書房)

(2) 佐伯彰一「聖なる狂気 芥川龍之介I」(『物語芸術論』昭和五四年八月、講談社)

(3) 佐藤泰正「(語り)の転移—水上勉と芥川龍之介—」(『語りとは何か』昭和五七年六月、笠間選書)

(4) 磯貝英夫「文章としての「言文一致」」(『国文学』昭和五五年八月)

(5) 篠田一士「韻文から離脱した近代の散文」(『日本文学』昭和五四年四月)

(6) 寺田透「芥川龍之介の文体」(『文学その内面と外界』昭和三四

年一月)

(7) 相原和邦「漱石作品の文体を分析する『吾輩は猫である』」(『国文学』昭和五五年八月)

(8) 原子朗「猫」の文体序論」(『解釈と鑑賞』昭和五四年六月)

(9) 勝原晴希「明治期の詩歌—詩と散文の交響をめぐって」(『詩う作家たち—詩と小説のあいだ』平成八年四月、至文堂)

(10) 田中真澄「話す・語る・書く—常識的な余りに常識的な」(『文学界』平成一一年一〇月)

(11) 兵頭裕己「明治のパフォーマンス—演説と芸能」(『岩波講座日本近代文化史』平成一二年二月、岩波書店)

(12) 興津要「漱石と江戸」(『講座夏目漱石 第五巻』昭和五七年四月、有斐閣)

(13) 三谷邦明「『羅生門』の言説分析」(『近代小説の(語り)と(言説)』平成八年六月、有精堂出版)

(14) 小森陽一「『浮雲』における物語と文体」(『文体としての物語』昭和六三年四月、筑摩書房)

(たかさき けいいち、広島大学大学院博士課程前期在学)