

國學院大學學術情報リポジトリ

芥川龍之介「文藝的な、餘りに文藝的な」：
「詩的精神」の行方

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 伊中, 悦子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00002342

芥川龍之介「文藝的な、餘りに文藝的な」

—「詩的精神」の行方—

伊中 悦子

一、はじめに

芥川と谷崎との論争の発端は、「話の筋というものが芸術的なものかどうか」「疑問だと思ふ」と芥川が述べたことに始まる。(新潮合評会第四十三回(一月の創作発表))『新潮』昭和二年二月)

谷崎潤一郎は思わぬ批判という形でこれを受け留め、翌月に反論する。「芥川君の説に依ると、私は何か奇抜な筋ということに囚われ過ぎる、変てこなもの、奇想天外なもの、大向うをアツと云わせるやうなものばかりを書きたがる。それがよくない。筋の面白さに藝術的価値はない。」しかし、私は不幸にして意見を異にする者である。筋の面白さは、言い換えれば物の組み立て方、構造の面白さ、建築的美しさである。これに藝術的価値がないとは云へない。」「(饒舌録(感想))『改造』昭和二年三月号) 谷崎はこう主張しながら、芥川の言わんとすることにただ批判的に反論したのではない。

「尤も芥川君の「筋の面白さ」を攻撃する中には、組み立ての方面よりも或るひは寧ろ材料に或るのかも知れない。私に変な材料を撰びすぎる『や、此れは奇抜な種を見付けた』と、さう思うと、もうそれだけで作者自身が酔わされてしまふ。そうして徒に荒唐奇抜な物語を作つて、独りで嬉しがつてゐる。と云ふにある

らしい。」

対する芥川は「僕は谷崎氏の用いる材料には少しも疑問を持つてゐない。(中略)その材料を活かすための詩的精神の如何である。」そして「話らしい話のない小説」は「最も詩に近い」「純粋な小説」であると反論する。(「文藝的な、餘りに文藝的な——併せて谷崎潤一郎氏に答ふ」『改造』昭和二年四月号)

谷崎は自身の奇抜な材料に対する嗜好性を自ら納得し、おそらく芥川も認めている、そこに互いの發展的誤差が生じるのは「材料を活かすための詩的精神」が介在するかどうかということを芥川が持ち出したことによる。

当然のごとく、谷崎は「私には芥川君の詩的精神云々の意味がよく分からぬ。」(「饒舌録(感想)」「改造」昭和二年五月号)と応じ、「畢竟するに、詮じ詰めればおのおのの体質の相違と云ふことになりはしまいか」という。

この「体質の違い」で終われば論争にはならないし、現在までも繰り返しこれを検証する意味もない。

話、筋、材料、これらが小説制作にとつて重要な役割を持つ事は谷崎・芥川ともお互いに十分に知りながら、一点「詩的精神」如何によつて芸術性が問われるとあつて、がぜんこの論争が本質的な制作論争になつた。とすれば「詩的精神」の意味が問われね

ばならなくなる。いわば、話らしい話、筋があるかどうかより、それを活かす詩的精神があるかどうかの論争と捉えることもできる。

「詩的精神」に芥川が何を入れたもうとしたか。また、それを受けた谷崎の反応によって、さらに芥川自身が制作に対する意識を先鋭化させ、何を明らかにしたか。昭和二年四月六月八月雑誌『改造』掲載の「文藝的な、餘りに文藝的な」批評文三回を中心に問うてみたい。

二、谷崎の「筋」と、芥川の「話」の捉え方

僕は「話」らしい話のない小説を最上の物とは思っていない。

(中略) デッサンのない晝は成り立たない。それと丁度同じやうに小説は「話」の上に立つものである。(中略)

僕が僕自身を鞭つと共に谷崎潤一郎氏を鞭ちたいのは(中略) その材料を生かす為の詩的精神の如何である。或は又詩的精神の深淺である。(「文藝的な、餘りに文藝的な」併せて谷崎潤一郎氏に答ふ)昭和二年四月号)

芥川がこの対比として直接に持ち出しているのは、スタンダール、バルザック、であるにしても、最も強く「純粹な作家」として志賀直哉を挙げている。おそらく、志賀直哉と谷崎の対比において、「詩的精神」の有無の批判的証明をめざしたと考えられる。が、志賀の「道德的に清潔な生き方」と、谷崎の「悪魔主義」の対比に流れ、小説作法に関する方法論の論争になる可能性を秘めていたものが、小説家の人生、その生き方の問題に滑って行って

しまった。その原因は「話」と「筋」を混用していったこの論争の、ずれにあったともいえる。

谷崎は「筋」として、考えられる点を曖昧にはしていない。芥川はそれを「話」として、材料とともに筋を溶かし込んでしまった。何故、心理の筋は話の中に強い条痕を残すと言えなかったのだろうか。

僕は何度も繰り返して言ふやうに「筋のない小説」ばかり書けと言つてゐる訣ではない。従つて何も谷崎純一郎氏と對蹠點に立つてゐる訣ではない。唯かう云ふ小説の価値も認めて貰いたいと言つてゐるのである。(「文藝的な餘りに文藝的な」昭和二年八月号)

芥川は自作の「筋のある小説」も「筋のない小説」と名付けられているという。谷崎と全く正反対の位置に立つてゐるのではないと断りながら、「話」らしい話のない小説」が論争を始めた時の焦点になつてゐたのに、ここでは「筋のない小説」という表現に代わつてゐる。

谷崎の「筋」＝構成力、いわゆる「筋の面白さは、言い換えればものの組み立て方、構造の面白さ、建築的の美しさで……筋の面白さを除外するのは、小説という形式が持つ特権を捨ててしまふのである。そうして日本の小説に最も欠けているところは、この構成する力、いろいろ入り組んだ話の筋を幾何学的に組み立てる才能にあると思う。」(「饒舌録」という主張に引きずられるやうに、芥川が言い方を変え、「話」と「筋」を同じ意味領域にすること、ずれが生じ、その違いを明らかにしていないことがわ

かる。「話」は説話、物語、と考えれば構成の中にテーマを潜ませることになるが、「筋」は単なるストーリーの展開にとどまるのではないか。その意図は、ストリンドベリーなどの西欧小説の動向に芥川が何を見ていたかにつながるのだが、まずは「話」と「筋」の違いがそこにあった。

谷崎の「筋」は「構成力、組立て方」であり、それは「材料の面白さ」によって支えられ、ストーリー、プロットを作る。

芥川の「話」は「つくりもの、虚構、物語」であり、それは、ロマン、ノヴェルを作る。いわば、手法と物語論の交差が論点と言ってもよい。

この点を、柄谷行人氏は「芥川が否定する「話」と、谷崎が肯定する「話」は微妙に違いがっている。」と指摘する。芥川が近代絵画の例を挙げている事から、芥川の「話」はパースペクティブを可能にするような見通し、作図上の配置とし、「私小説的なもの」を世界的に最先端を行くものと結びつけたと解釈する。

また、五味淵典嗣氏は、「筋のない小説」論争として文学史上に名高いこの論戦」と定義し、その後の二人のいかにも対照的な作家活動が考え合わせられ、大正文学の旗手同士の対決として注目され少なからぬ議論が積み上げられてきた、として、問題が多岐にわたり、作品にあるのか作家にあるのか識別できず、対立点がどこなのかも分らなくなってしまう³⁾とする。

この両氏の、論争の呼び方自体が、「話」のない小説論争、また、「筋」のない小説論争、というように、相違している。

五味淵氏は、「困ったことに、実際のところ、「話」「筋」の対立はこの二人を決定的に隔てている訳ではない。」だが、注目したいのは、そんな二人の見解が、にもかかわらず、ある一点にお

いて決定的にすれ違っている、という事である。おそらくそこに、一九二〇年代の〈危機〉に直面した際のスタンスの差異が顕在化しているのではないかと指摘しながら、その顕在化したキーワードとして「詩的精神」について追及し、佐藤春夫の役割に注目する。

佐藤春夫は芥川が「饒舌録」について議論する現場に居合わせたこと、そのとき「龍之介は日常生活的作品に興味を覚えない潤一郎とは全く反対の小説論を聞かせた」こと、そして佐藤が谷崎と芥川の「小説論の相違」を「彼らの凡ての体質や気質」の相違へと還元してしまったことなど、この論争を考えるうえでわけて興味深い細部を伝えているのだが、佐藤の有名なテーゼ「谷崎潤一郎の「無思想性」が、作の「筋書き」にかかわって言及されていたことは、あまり知られていない、と言う。

要するに、佐藤春夫は谷崎潤一郎の作品の構想は立派だが、傑作にならないのは、筋を充たすだけの詩のごときものが欠けているという。芥川の論はこの佐藤の論を踏まえているともいえる。そうであるとすると、佐藤が「思想」という概念を立てて言おうとしたことを、芥川は「詩的精神」という彼なりの述語で語っていることになるうか。

「話」と「筋」については、その互いの相違やずれは勿論存在するのだが、問題はそれを芥川がどう見せようとしていたかにある。柄谷氏は「私小説」に結び付けて論じるための装置とし、五味淵氏は「思想性」の欠如として挙げるが、それは潤一郎の側にはない芥川自身の問題だった。彼は一九二〇年代問題として詩的精神に苦しんでいた。

三、解嘲とヒステリイ、人生の従軍記者と独創

文藝の誕生はヒステリイにも、負つてゐるかも知れないと思ひ出した。(傍点ママ、中略)

少なくとも「痴人の告白」(ストリントベルイ)などは生まれなかつたのに違ひない。のみならずかう云ふヒステリイは往々一時代を風靡している。「ウエルテル」や「ルネ」を生んだのもやはりこの時代的ヒステリイであらう。

(「文藝的な餘りに文藝的な」昭和二年八月号)

フロイトの例を引くまでもなく、第一次世界大戦後、戦争後遺症ともいへべき精神患者の増大によつて精神病理学が発達した。

また、都市化、機械化とともに、精神疾患が日常性の中で本来人間の持つ病理と捉えられるようになった。ヒステリイ、ストリンドベルイへの言及は、この心理的人間解剖が小説創作、言語表現にとつて重要であることが意識されている。言うまでもなく、夏目漱石はそれをヨーロッパの現実として体験し、自らの病理を知つて、創作活動に入つていた。

一時代を風靡し、その主人公をまねて自死がはやるほどの詩や、小説作品を生んだのは時代的ヒステリイであるとする。

芥川はこのヒステリイ「にも」と書くことで「詩的な病」、から想起させられる「詩的精神」のありどころを暗示し、世紀末の青年が置かれた精神状況をわが身にも引き換えて書こうとする。

『痴人の告白』でストリンドベルイは、最初の妻シリリに対する愛憎を吐露し、冷血非情の姦婦、男は利用されるばかりの哀れな犠牲者のごとくに描いた、その徹底した女性憎悪の思想は、精神病

的資質に由来すると言われる。原題は「ある阿呆の弁明」の意で、多分に女性攻撃の書であることは、この作品の最後にみえる一句「私は復讐を遂げた、これであいだ」からも想像できるという。

芥川龍之介の「遺書」に見える、愛人との関係、月の女への憎悪はこれに重なる。自己自身をそれに重ねようとする世紀末の悩める存在。「ウエルテル」「ルネ」と、時代に流通した自意識に悩む主人公名。書き連ねられる西欧美術、芸術、文芸、思想、哲学のキーワードは、芥川が、それを理解できる読者を想定して書いたのだろうか。さらに「ヒステリイを起こしてゐるシエクスピアやゲエテを想像するのは滑稽である」とある。つまり、「この時代」の作家は「表現力」によつて、ヒステリイを作品制作の種にかえたということ、読者も知つている筈だということのだろうか。

彼等の大をなすものはこのヒステリイの外にある彼等の表現力そのものである。彼等の何度ヒステリイを起こしたかは心理学者には或は問題であらう。しかし僕等の問題は表現力そのものに存してゐる。僕等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イを起こ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的になつたのである。けれどもこのヒステリイ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流れて行つたであらう。(前掲同)

「彼等」とは、シエクスピアやゲエテをさす。では、「僕等」とは自分とだれを指すのか。僕と僕等との使い分けは何を示すのか。「僕は谷崎氏と議論を上下する上に誰にも僕の方を持つてもら

いたくない」とあり、明らかに「僕」はこの文章の書き手、谷崎氏に対して論者に位置付けられている。「僕等の議論の是非を辯ずるのでないことは僕等自身誰よりも知つてゐるつもりである」とある。僕等は、あきらかに芥川と谷崎。とすると、表現力を問題にしているのも、芥川と谷崎という事になるのだが、「太古の森の無名の詩人」がヒステリイを起していることを想像するのは、おそらく芥川ひとり。だが、この文章を作る僕等とは、谷崎、芥川ばかりでなく、文芸を味わい、ひいては喜ばせてくれる文芸を求めている人々を指そうとしている。

批評は批評をするひとによって受け入れられ、次の批評に力を与えて行くことによつて文芸を支えるという、批評的立場の露露がここに見え始める。いわば、芥川は谷崎との論争でこの文芸上の問題をとりまいてゐる観客たる、多数の文芸愛好者を想定し、相次ぐ出版好況による読者層の増大を、作家活動の背景に見ている。

明治時代の文芸批評は、新鮮な書き手と読み物を判定するという役割を果たし、大正期の大家の批評は新人作家にとつて生殺与奪の力を持つ権威であつた。小説の体をなしていないとか、書き手としては物足りないとかという人物評は、文壇人を震撼させた。欧米の絵画芸術、新小説、文芸の最先端を紹介することも大正期の教養主義にとつて重要な文芸時評ファクターだつた。大正から昭和へ、都市化と文芸の消費、思想の商品化が進む中で、プロレタリア小説による批評言語のイデオロギー化が起る。芥川はその時代相を敏感に察知しながら、論理に拠るうにも「ヒステリイ」を「病氣」と認識せず、心理学とも表現論とも理論化しないところで、「弁護」しようとするかに見える。

芥川が「詩人たちはいづれもヒステリイを起してゐた」し、ビルコフのトルストイ伝によつて「あの遅しいトルストイさへ」ヒステリイを起しているというとき、そのヒステリイとは、神経症、また精神の一傾向、そして一性格としてだけでなく創作の源泉とまでしている。が、ヨーロッパでは心理学から意識と時間、存在と時間の哲学、また心理学的表現論が展開されていく。芥川一人ではこのヒステリイの展開を表現論にすることはできなかった。

作品の芸術性か、または通俗性かなどの論議では、トルストイの「巨大な物語小説」には至りつけないが、それは理想であつた。短編小説家芥川は、芸術至上主義というレッテルを乗り越えて、次なる長編作家への道を準備したかつたのではないか。「私」小説が前提とする生活の枠組みなしに、何を長編作品構想の枠組みとして構築できるかが、問題だつた。

この数年後、小林秀雄が正宗白鳥と「思想と実生活論争」を繰り広げる。これはおそらく日本の私小説的風土との格闘であり、芥川もトルストイにそれを託して考えていた。

僕は島崎藤村氏のみづから「人生の従軍記者」と呼んでゐたことを覚えてゐる。が、近頃又広津和郎氏と同じ言葉で正宗白鳥氏にも加へてゐるということを仄聞した。(中略)けれども厳密に言えば、苟くも娑婆界に生まれたからは何人も「人生の従軍記者」になることは出来ない。人生は僕等に嫌応なしに「生活者」足ることを強いるのである。(前掲同)

芥川は島崎藤村、広津和郎、正宗白鳥の三人の自然主義作家を、

「人生の従軍記者」にたとえる。対して、日々の暮らしを営み、生活という観点から人間をとらえ、人は消費活動を通じて生活の豊かさや自己実現を追求している「生活者」を考える。

ここでは人生の従軍記者と生活者とを、人生の戦場にあつてそれを報告する人と、生の業と闘う当事者として対比的に考えている。

けれども芸術は人生ではない。ヴィヨンは彼の抒情詩を残す為に「長い敗北」の一生を必要とした。(中略) 社会主義者バアナアド・シヨオは彼の「医者のレストラン」の中に不徳義な天才を救うより平凡な医者を救い上げることをした。(前掲同)

殺人・窃盗などを犯し、入獄と放浪の生涯を送り、悔恨と恐れ、揶揄と嘲笑、祈りと諦念の込められた作品を発表した、ヴィヨン。また、新聞、雑誌の劇評、音楽評者、コラムニストとして頭角を現したバーナード・シヨウ、を、ジャーナリストとしての強い意識を持つていたと、芥川は引用している。芥川は「詩的感激」を与えることをジャーナリズムの本質と捉えている。「西方の人」(昭和二年八月『改造』)において彼がキリストをジャーナリストと呼ぶ際には、一個の自我が世界と出会う体験として語られる言葉をジャーナリズムとしている。シヨアの劇においても、作家自身の社会への洞察を、登場人物たちの個人的体験として描くところに、彼一流のジャーナリズムがあると芥川は理解していた。

芸術と人生というテーマ、芸術の創造には実人生の破綻と敗北があり、芸術は人生を乗り越えられない、しかもそれはまた宿命

の支配のもとにあるという、それが芥川のテーマとなっていたのであった。文芸的なあまりに文芸的でありすぎる詩的精神は、生活乗り越えられないという逆説をはらんで、意識されていたともいえる。

僕等は皆僕等の中に「光秀と紹巴」をとを持ち合わせてある。少なくとも僕は僕自身に関することには多少の紹巴になる代わり僕以外の人々に関することには多少の光秀になる傾向を持ち合せてある。従つて僕の中の光秀は、必ずしも僕の中の紹巴を嘲笑しない。けれど幾分か嘲笑したい心もちのあることは確かである。(前掲同)

生活者としての「僕」と、芸術家としての「僕」と、どちらがどちらを批判するのとも言えない中で、ついに、幾分かという形で、芸術家として生きることへの批判が勝つていこう。という事は生活者であることの方を選びたいという、芥川内心の葛藤が、「あまりに文藝的な」自己を嘲笑する事になるのである。

詩においても散文においても短いものの寄せ集めの方が古典となつて残ると書いていながら、晩年の芥川は長編小説の制作をあきらめきれない。長編を構想するとき、私小説枠組みによつてしか、長編構想ができないことに、きわめて暗示的に向き合つていた。

ポオ^⑦を読んだ芥川は、すでに一九一五年を回想した「あの頃の自分の事」(一九一九・一)で、谷崎潤一郎の病的傾向や耽美主義は「恐る可き冷酷な心」を欠いた健康的なもので、「ポオやポオドレエルに共通した切迫した感じ」を根本的に欠いていると断じ

ていた。つまり芥川は、ポーやボードレールの耽美主義やデカダンスの背後に、享楽的余裕とはおよそ無縁な、神や道徳に反逆した者の「恐る可き冷酷な心」を見ていたわけである。

芥川はアメリカ文学を摂取し、十九世紀アメリカ・ロマン派作家と、イギリス怪奇小説の系譜に精通していたと言われる。夏目漱石が短編小説の父としてのポーを日本に紹介したことから、芥川もごく必然的にポーと出会い、「文学を必ずしも人生的な告白と捉えることなく、むしろ、高度に技術論的な仕掛けとして考える感性に共鳴し、そのようにして、芥川はポーを貫くアメリカ雑誌文藝（マガニズム）の精神を、すなわち文学的プラグマティズムとも呼べる精神を受容して行く。」⁸それは、神話や伝説など先行する物語類型を熟知しつつ、それらにたえず、同時代ならではの更新を施していく姿勢。この日米作家（芥川、ポー）が文学的な完成度よりも後世への影響力において評価されるゆえんは、まさにその点に潜む⁹。と言われている。

芥川はポーを通じて、短編小説技法の研究を進め、プラグマティックな長編の制作技法に、事実を表現するためのジャーナリストライクな書き方を求めた。長編構想は「話」と「筋」の交錯する表現技法の場であり、それなくして長編を構想できないことも意識していた。

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通俗的に書いたものであり、所謂藝術小説とは必ず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。（前掲同）

通俗小説と芸術小説の説明はよじれている。詩的性格を持った人々の生活を通俗的に書くことと、詩的性格を持たない人々の生活を詩的に書くことと、何が違うというのであろう。

「詩的性格」の有無で通俗か芸術かを判定する。鶴見俊輔の啓発によつて欧米とわが国の通俗小説との比較を検討してみても、ベネットが作品に描き出したのは市井の凡人の生活であつて、其処には芸術性があるかどうかの判断はない。日本の純文芸と比較して考える時、日本の大衆小説は、より多く「人間いかに生くべきか」の問題と取り組んで来たと言えるし、その意味で、純文芸よりも多分に哲学的なのだ。谷崎が『饒舌録』（昭和二年二月号『改造』）で取り上げた『大菩薩峠』のように、多数の読者によつて長年支持されて来た大衆小説のいくつかのタイプは、そのまま日本の大衆が支持するところのいくつかの哲学のタイプであるかの如くにさえ、考えられる。¹⁰

芥川自身は小説制作の技法とその描くべき対象世界について、現実と物語世界と、自己の精神的葛藤を「詩的性格」に載せて悩む。いわば、そういう製作者の葛藤を内面に抱え込んだ、あまりにも自意識的な製作者であつた。

現世は明治大正の藝術上の總決算をしてゐる。（中略）いかゞに獨創と云ふ事の困難であるかと云ふ事を感じた。（前掲同）

『現代日本文学全集』発行が昭和一年（一九二六）一二月、第一回配本『尾崎紅葉集』その成功を見て刊行されたのが『明治大正文学全集』この後、全集刊行が相次ぐ。

この時期、前人の追従者となるか、前人の反逆者となるか。

選ばれた少数の読者、また、文人趣味の好事家に代わって、大衆による文芸の楽しみが享受され、経済的には小説家が潤うが、芥川をはじめ作家たちは大忙しの雑誌注文と、ひっきりなしの文芸講演会に引っぱり出された。この中で「独創」的であること、芸術的であることは商品価値として、売れるか売れないか、また、すぐに作品供給できる作家かどうかが重要になってくる。

画壇においては、菱田春草が従来の日本画の輪郭線を廃し、無線描法を試みた。この実験的画法は世間の非難を呼び、「朦朧体」と揶揄された。その色彩点描技法も手法の革新性のため、当時の審査員には理解されなかった。その中で春草は空気遠近法（色彩の濃淡や描写の疎密で、遠くの事物と近くの事物を描き分ける）を用いて日本画の世界に合理的な空間表現を実現した。このように、伝統的な日本画の世界にさまざまな斬新な技法を導入し、近代日本画の発展に尽くした画家の芸術性を、「文芸的な餘に：」で取り上げ、芥川は大きくその芸術心を動かされ、芸術としての文学の領域に大きな枠組みを以て臨もうとしていた。

四、詩的精神の意味領域

芥川がドイツ文学の中で最も重視したのはハインリッヒ・ハイネであり、「僕はいろいろな紅毛人たちに何度も色目を使つて来た。しかし今になつて考へて見ると、最も内心に愛してゐたのは詩人兼ジャーナリストの、猶太人——わがハインリッヒ・ハイネだつた」という。芥川は「古代のジャーナリスト」だとするイエス・キリストと同じく、社会や時代の運命を真摯に捉えた詩人としてハイネを高く評価する。芸術の極北を極めようとするれば、ま

た芸術の「去勢力」の大きさもよく認識する、という。ハイネは芸術という「武器に抑えられながら、しかもこの武器を揮つた一人」であつたと。芥川はハイネに、恋愛詩人ではなく革命詩人、芸術の本質を理解しながら政治にも力を発揮するたくましい詩人の姿を見ていた。

僕はプロレタリアの戦士諸君の藝術を武器に選んでゐるのに可也興味を持つて眺めてゐる。諸君はいつもどの武器を自由自在に揮ふであらう。(略)しかし又この武器はいつの間にか諸君を静かに立たせるかも知れない。ハイネはこの武器に抑へられながら、しかもこの武器を揮つた一人である。ハイネの無言の呻吟は或はそこに潜んでゐたであらう。僕はこの武器の力を僕の全身に感じてゐる。従つて諸君のこの武器を揮うのも人ごとのやうには眺めてゐない。(前掲同)

革命詩人ハイネを「最も内心に愛していた」芥川は、たとえ煩惱から自由な永遠の知恵を得られずとも、芸術を武器にして力を発揮することを願つてゐるように書いている。その武器をプロレタリア小説家も持つたとするならば、共に戦うこともあり得るとの宣言を、この部分には読むことができる。

「新聞記者と文芸家との会談記」(昭和二年六月号「新潮」)で東京朝日新聞社からの出席者の一人として芥川は、「僕はジャーナリスト兼詩人を以て任じている」と発言している。

一九二〇年代は「文壇ギルドの解体期——大正十五年に於ける我が国ジャーナリズムの一断面——」(昭和二年十二月号「新潮」)と大宅壮一が呼ぶような時代だつた。ジャーナリズムは速報性、

即時性、適時性、非人称性を求めて、新奇性や怪異性、ゴシップは陰に隠れた。大量に印刷される読み物として、大衆迎合性がますます前面に出て、社会性や、中立性は予定調和のように添えられた。大宅壮一は一九三〇年代への待望として、文芸批評の新人として哲学者や社会学者、文化人を迎え、近い将来「文学はニューズバリユーのあるものが発達し、文学は情報伝達の機能に特化される」とした。文芸時評は出版文壇の評判を知り、いち早く話題にしたいだけの大衆批評家に支えられるようになった。批評を読むのは批評的にありたい人々になった。本来時評に含まれていた人間論や社会批評はプロレタリア、思想的分析に席を譲り、読者を想定した芸術論は影をひそめた。

労働者階級解放のためという目的を掲げた小説創作にどんな構想や「話」の展開があり得るか。其処には生活のリアリティだけが必要なのであった。「筋」の巧拙を競うとか、材料の絢爛、派手、華美を問題にするとかは、ありえない。芥川に見えていたのは、こうした文芸状況であった。

しかしながら、さて、果たして芥川は「プロレタリアの戦士諸君」とともに、文芸という「武器」を存分に揮うことができるか、本心で願っただろうか。そのようにここで宣言めいて書くこと、そのような作家であると期待されたい、ということだけではなかったか。

では、あらためて、いわゆる芥川の「詩的精神」とは何を言おうとしたのか。「話らしい話のない小説」は「最も詩に近い」「尤も純粹な小説」であるとして谷崎の作品について以下のように批判していた。

「僕が谷崎潤一郎氏に望みたいものは畢竟唯この問題だけであ

る。『刺青』の谷崎氏は詩人だった。が、『愛すればこそ』の谷崎氏は不幸にも詩人には遠いものである。「大いなる友よ、汝は汝の道に帰れ」(「文藝的な、余りに文藝的な」『改造』、昭和二年四月)

『愛すればこそ』は戯曲として発表された。あらずじは良家の令嬢が帝大助教授の婚約者のいるにもかかわらず歌劇俳優と駆け落ちし、そのあげく暴行虐待を受け逃げ帰って来たものの、愛人の苦境を知って態度が変わり、またも婚約者と家族を裏切って愛人の元に去り零落する。探し出した婚約者に彼女は客をとって稼いでいると告げる、去る婚約者の後に愛人と抱き合う彼女の姿があるという、これは『墮落する女』監督吉村公三郎、脚色新藤兼人で映画化(昭和四三)されたストーリーだ。発表当初(大正一一年)には大ベストセラーとなり、読む戯曲(レーゼ・ドラマ)として新時代を開くと好評だった。ところがその戯曲は一幕二幕三幕と同じ堂々巡りを繰り返して、愛や悪について議論を交わすのだが、関係は変わらない。

あらずじだけを言えば、抗しがたい性愛の世界が交錯すると言えは言えるのだが、この作品をもって芥川は谷崎を「詩人には遠い」と言った。

芥川が詩に近い小説として挙げるのは、先述の通り志賀直哉だ。その作品は「空想を頼まないリアリスト」すこぶる詩歌的「ゴム球のように張った女の乳房に「豊年ぢや、満作ぢや」を唄ふことは到底詩人以外に出来るものではない」としている。(「文藝的な、余りに：」『改造』4月号)さしずめ、散文世界の谷崎と、詩的世界の志賀直哉、その二つの領域を芥川が見定めているようである。

芥川「文藝的な……」を検討すると、アートの芸術性、抽象性を「詩的世界」に置き、工学の機能性、具象性を「散文世界」に置いて、二つの領域に大きく括って定めていると考えられる。

その「詩的世界」と「散文世界」の重なり合うところにデザイン、比喩、象徴を置く。その重なり合うところのデザインこそが、ジャーナリズム、メッセージ性の強い記事や報道であって、これを両世界の中心に置いている。

ヨーロッパ文明の早急な移入の中で、セザンヌとパウハウス、カンディンスキーと機械主義が、同時に紹介される状況での理解であった。

芸術的価値を求めれば詩、短編小説の方向に進み、究極は声、語、無作為、描写、自然に到達する。また、逆に商品価値を求めれば長編小説の方向に進まざるを得ず、究極は虚構、異常、怪異、奇譚に到達する。

さて、余りに図式的すぎるだろうか。アートと工学の中心に、ジャーナリズムがあるというのが芥川の理想であった。が、短編小説や詩、は芸術的価値を標榜して、売れることを目的にするのを潔しとしない。物質が精神を追い越すような流通の中で、形式、内容は混在し、どちらに与するの^⑩か。

谷崎は、「詩的精神」について、理論的に説明しない芥川の「話らしい話のない小説が最上ではない、が、話らしい話のない小説は最も詩に近い」という、あれもこれもこれに對して、「左顧右眈している君」と呼ぶ。(「饒舌録」『改造』五月号)

芥川のとちつかず「左顧右眈」は、詩的世界と散文世界の両極に、引き合っている重力を感じながらメッセージ性の強い、ジャーナリズムの表現世界を見ていたゆえだったのではないか。

芥川の「僕」は、話らしい話のない小説を作るに適しているかどうか疑問であるとしながら、「僕の小説を作るのは、小説はあらゆる文藝の形式中、最も包容力に富んでいるために何でもぶち込んでしまわれるからである。もし、長詩形の完成した紅毛人の国に生まれていたらすれば、僕は或は小説家より詩人になっていたかも知れない。」と述べる。(「文藝的に余り……」『改造』四月号) また、「僕の作品を作っているのは僕自身の人格を完成するため

に作っているのではない。況や現世の社会組織を一新させるために作っているのではない。唯僕の中の詩人を完成するために作っているのである。」(「文藝的な餘りに……」『改造』六月号) という。人格形成のための文芸でもなく、社会改革のための文芸でもないという。言葉の意味からしても、芥川が目指したジャーナリス

トとは、おそらく事実の扱い方にある。怪異なまた特殊な事件的な記述や世の中の動向を語る言葉を、事実^⑪に即して使いたい意思があると述べながら、そうなりえない自分を出すゆえにどつちつかずの「左顧右眈」に見えてしまう。

それは、芥川自身が内面に「左顧右眈」せざるを得ない悩みを抱えていたからでもある。単に病的傾向ではなく「病氣」だとの認識が欠けていた。また、それをあまりに文学的な悩みに韜晦しすぎていた。

辻原昇氏は、関西移住の谷崎が求めていた「長編構想力と声」^⑫ 物語の水源(オリジン)の「ベクトルは、日本語によって書かれた最良、最大の物語、『源氏』を指していることは明らか」とし、芥川と谷崎の関係を描いている。^⑬

この谷崎の物語作者としての確信に比較したとき、芥川の「左顧右眈」が、目標を求めてさまよう姿に見えてこないだろうか。

また、論争中に関西に來た芥川が、谷崎のワイシャツのボタンをはめてくれた、「それはまるで色女のような親切さであった」と芥川の死後に書く。谷崎のあつぱれ散文魂に目を停められずにはいられない。「いたましき人」一九二九年九月『文芸春秋』

さて、戻つて、芥川がこの一点こそ、として谷崎に對した「詩的精神」には何が込められていたのか。

芥川が「話らしい話のない小説」の実践として書いたのが『蜃気楼』であるとは久米正雄の指摘（芥川龍之介の追憶座談会『新潮』昭和二年九月）以來定説になっている。

『蜃気楼』の一節。ある秋の昼頃、僕は東京から來たK君と、近くに住む友人のO君を誘つて、砂浜に蜃気楼を見に行く。砂山でO君が、水葬した死骸に付けていたらしい「木札」を拾う。

「だつて死骸を水葬する時には帆布か何か包むだけだらう？」

「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いたんだな。」

僕等はもうその時には別荘らしい篠垣や松林の間を歩いてゐた。木札はどうもO君の推測に近いものらしくつた。僕は又何か日の光の中を感じる筈のない無気味さを感じた。

「縁起でもないものを拾つたな。」

「何、僕はマスケットにするよ。……しかし1906から1926とするど、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つたかも知れないね。」

僕はK君に返事をしながら、船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、日本人の母のあつぱれたつた。

「蜃気楼か。」

O君はまっ直に前を見たまま、急にこう独り語を言つた。それは或は何げなしに言つた言葉かも知れなかつた。が、僕の心もちには何か幽かに触れるものだつた。

（『蜃気楼』昭和二年三月『婦人公論』）

「僕」はこの「木札」に「無気味さ」を感じるのだが、O君は「マスケット」にするという、そこに、無気味さを相対化し他愛のないものにする「ずらし」の方法があり、『蜃気楼』各所にみられるこの「ずらし」で、芥川のめざしていた「詩的精神」を體現した小説となつてゐると、篠田美生子氏は論じてゐる。

しかし「無気味」さから「ずらし」て、日常的な無意味さに還元する方法は、むしろ「無気味」さを際立たせるのではないかとも思われる。「僕」はO君が何気なしに言つた言葉「蜃気楼か」に反応し、「心もちには何か幽かに触れるもの」を感じてゐる。

ほかの部分、「牛車の轍」に「圧迫」を感じて「僕は健全じゃない」というのを、O君が「眉をひそめたまま」受け留める。やはり蜃気楼見物に出かけた又の日の夜、マッチの火で浮んで見えた「土左衛門の足」は「遊泳靴の片つぽ」だつたし、何処からともなく聞こえる「鈴の音」は奥さんの袂の中の「おもちゃ」だつた。近づいてくる男の「ネクタイ・ピン」と見えたのは「巻煙草の火」だつたと、無気味さを日常的なものに「ずらし」て書かれる。が、どんなにずらしても、そこに残るのは、「意識の闕の外にもいろん

なものがある様な気がして……」「僕は又何か無気味になり、何度も空を仰いでみたりした」という、日常の無意味に収まりきれない、神経の無気味さだ。「遊泳靴」と謎解きされても、「土左衛門の足」に見えてしまったというイメージは残る。

『蜃気楼』の手法は、「言葉」を固定的イメージから解き放ち、いったんは日常性の中に還元しながらも、予想不可能な意味領域を想像させる、非「物語」的な表現手法であると考えられる。

「言葉」の「ずらし」の手法による「詩的精神」の表現として、『蜃気楼』は意識的方法で書かれていた。

その後の、『歯車』に見られるのは「ずれ」である。視覚、言葉、発音、場所、が「ずれ」で行ってしまう。いちばんの恐れは、自己認識の「ずれ」になっていくと思われる。

『歯車』（昭和二年六月『大調和』没後昭和一〇年一月『文芸春秋』）の一節、ホテルの二室で新しい小説を執筆している。ペンは進むが、そのうち二、三時間後、「誰か僕の目に見えないものに抑えられたやうにとまってしまった。」（芥川龍之介全集「第一五卷一九九七年岩波」）

僕の誇大妄想はかう云ふ時に最も著しかった。僕は野蠻な欲びの中に僕には両親もなければ妻子もない、唯僕のペンから流れ出た命だけがあると云ふ氣になつてゐた。

けれども僕は四五分の後、電話に向かわなければならなかつた。電話は何度返事をして、唯何か曖昧な言葉を繰り返して伝へるばかりだつた。が、それも兎も角もモオルと聞こえたのに違ひなかつた。僕はとうとう電話を離れ、もう一度部屋の中を歩きだした。しかしモオルと云ふ言葉だけは妙に氣

になつてならなかつた。「モオル——Mole……」

モオルは鼯鼠もぐもぐと云ふ英語だつた。この連想は僕には愉快ではなかつた。僕は二三秒の後、Moleをla mortに綴り直した。ラ・モオルは、——死と云ふ仏蘭西語は忽僕を不安にした。

右目だけに見える「半透明の歯車」は、その数を増していくうちに、頭痛、吐き気を齎すことから、眼病、あるいはメニエール病と推測もされるが、この小説で繰り返される無気味さは、言葉を設定しがたくなつていくこと、明確さを得られない点にある。

部屋の中を走っていくのは、明確さを得られない点にある。ランス語の死へ。料理の肉の縁に「小さい蛆」が蠢いていて、その「Worm」は、「麒麟、鳳凰のような伝説的動物」を意味する言葉となる。廊下でふと聞こえた給仕の話し声は「オオル・ライト」と聞かえ、「All right……All right……」と原稿用紙に繰り返し書きつける。往來に出れば、会社員らしい男の「イライラしてね」と言つたらしい言葉が、「イライラする、——tantalizing——tantalizing——Inferno……」タンタルスは實際硝子戸越しに果物を眺めた僕自身だつた」と変転する。

そして、言葉が滑らかに発音できない焦燥感、「朱舜水」シユシユンスイ、「不眠症」ショウが正確に発音できない、きつかけは硫黄の臭いと書かれている。

また、場所の特定への不安が、「青山」の病院へ行こうとして何度も横町への道を間違え、あげくに青山斎場の前に出てしまつた。視覚、言葉、発音、場所が特定できなくなるといふ不安が、小説『歯車』の無気味さの原因となつていふと考えられる。それが、死への予感、死への道を辿る人生の嘆き、このままだと精神病院

へ行かねばならない、その寂しさ悲しさを作者の人となりという
枠取りによって、抒情詩となる道が探られている。

「ずらし」ならば、意図的制作ととる事が出来る。「筋」と「話」
の場合も、「ずらし」であつて、問題点を追究することから早々
に逃げ出そうという気配が、濃厚なのである。したがつて「詩的
精神」とは、谷崎に対して十分に意識的言辭ということになる。

谷崎の反応もおそらく読み込んで、放たれた言葉だろう。とすれ
ば、これが芥川の確信であり、自分のそうありたい制作の要諦で
あつたはずだ。実作品は『蜃気楼』『齒車』を代表とする最晩年
の作品、言葉の意味領域をきわめてあまいにしながら印象や気
分を際立たせようとする手法にある。

「ずらし」が方法的になればなる程「ずれ」になる。話、筋、
材料に寄り掛からないで、印象や気分を描き出そうとする。いわ
ば、そうした手法をとる「僕」という制作主体を作りつつあつた。
それが芸術派とか、高踏的とか、定義されることを嫌いながら
、「文藝的な、餘りに文藝的な」方法として、芥川がつかみたかつ
た、言葉の曖昧から、言葉の実感に至るまでの、その間の意味を
捉える方法ではなかつたか。

僕は誰に何といはれても、方解石のやうにはつきりとした、
曖昧を許さぬ文章を書きたい。

（『文章と言葉』大正一五年一月四日〈大阪毎日新聞〉）

と、「方解石」のように明確に事を足らえる文章を目指すことが、
「ずれ」を生んでしまうのだろうか。

絵画におけるヨーロッパ印象派の革命的な光と色の獲得を、言

語表現において成し遂げようというところに立つたがゆえに、「文
藝的な餘りに文藝的な」の文章における画家、詩人、象徴派作家
たちの例示がある事がそれを示唆している。

五、「詩的精神」の行方

ジャーナリスト・詩人を目指す「僕」を芥川が思い描いていた
ことは先に見たとおりだ。では、意味の「ずれ」を経た言葉は、
ジャーナリストの言葉になり得るか。それは詩人の言葉になり得
ても、事実の記述に相応しくない、またそれでは単なる記録レポー
トの類も書くことは出来ない。ハイネのようにとあるが、ハイネ
の格闘したヨーロッパにおける人間存在と愛、そして宗教、また
思想と自由の問題は、昭和二年の日本の現実には立ち頭われてい
ない。

一九二〇年問題、ユーロッパ世紀末における文学の産業化とい
う事態に直面した作家たちがとつた方法を、芥川はハイネを例に
とることで描いていると思われる。芸術は読者を予想しない書き
手によって書かれる詩を極北とし、そこでは実行的な情熱が静ま
り戦いを止める。ところが、ジャーナリスト・ハイネは行動を止
めることがなかつた。理解されない芸術の孤独を求めなかつたと
読める。

僕の詩的精神とは最も広い意味での抒情詩である。（略）ど
う云ふ思想も文芸上の作品の中に盛られる以上、必ずこの詩
的精神の浄火を通して来なければならぬ。僕の云うのはその
浄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ろう。しかしその浄火の熱の高低は直ちに或作品の高低を定めるのである。(「文藝的な餘に文藝的な」昭和二年八月)

「詩的精神」は「広い意味の抒情詩」と言い換えられた。情を述べる詩、情にこだわる言葉、情を伝える表現、情を流通可能な何にでも取り替え可能なものとせず、一回限りの瞬間で彩る言葉、定まらない言葉、定まらない表現、いろいろに、言い換え可能だが、これは「浄火」だということからは、芸術とそうではないものの区別をする概念ということになる。

芸術とそうではないものを選別するためのキーワードが「詩的精神」である。確かに、この語の持つ意味領域は芸術性の追求であると言えるが、それだけだろうか。選別することで何が残るのか。芸術の側に立ったと芥川は自足できたのだろうか。「藝術的な、餘りに藝術的な」はそれだけではない領域に踏み込もうとしたからこそ、敢て谷崎に挑むかたちをとったのではないかと考える。そうでありながら、ことばの「ずらし」は概念の「ずれ」として、神経の苦しみを積み上げるばかりであった。「詩的精神」は、自ら贖わなければならないものとなった。

〔注〕

(1) 白井吉見『近代文学論争』一九七五年十月二十日 筑摩書房

(2) 柄谷行人『話』のない小説論争(群像)一九八〇年五月
初出『日本近代文学の起源』一九八〇年八月 講談社刊所

収

(3) 五味湖典嗣『言葉を食べる 谷崎潤一郎』世織書房
二〇〇九年十二月刊

(4) ヒステリイは、さまざまな感情的葛藤が原因となって起こる一種の神経症で、痛みや運動・知覚の麻痺、発熱・嘔吐などのほか、健忘などの精神症状を訴えるものだが、芥川は当時の知識として、これを実際に病気でないと考えていた。その後、フロイトによる精神分析を経て、現在では解離性障害とされている。

(5) ストリンドベリの名前が登場するのは最晩年に集中している。

(6) 芥川が深い関心を持って熟読したロシア作家たちの中でも、トルストイ(一八二八〜一九一〇)は特別な位置を占めている。「戦争と平和」には打ちのめされるほどのショックを受けたことは、その当時の書簡からも知られる(恒藤恭宛書簡一九一五・二・二三)

(7) 東京帝国大学英文科三年の時、一九一五年(大正四)五月一日恒藤恭宛書簡で、ポーをゴシック・ロマンスの系譜に位置づけ、ポーの作品構成過程を徹頭徹尾、意識化、方法化していく分析的創作原理を解いている。ポーのように、意識的姿勢を貫き、想定どおりの効果を得るには、作品は短ければ短いほどよい。「芸術家は何よりも作品の完成を期せねばならぬ」(「芸術その他」一九一九・一一)と考へ、短編小説の形式、構成、文体に完璧を期すポーに短編作法の規範を求めた。ポーをテーマにした二つの芥川の講演「短編作家としてのポー」(東京帝大一九二二・二・五)「ポーの一面」(新潟

高校一九二七・五・二四)は、人工的に構築した「別世界の消息」にいかにもリアリティ迫真性を持たせるカーポールの筆法を解析したものである。

(8) 芥川の活躍した大正時代が、アメリカ文学でいえばスコット・フィッツジェラルドの活躍したジャズ・エイジ(一九一九〜一九二九年)と部分的に重なっており、パブ的好況期とともにニューヨーク・ダダ台頭期にもあたる根本的な価値の転換期でもあった。文脈を巧妙にねじかえることで芸術化するダダの方法論に、芥川自身の創作方法の一部を見る研究もある。

(9) 『芥川龍之介新辞典』二〇〇三年二月一日(翰林書房) イーノック・アーノルド・ベネット(一八六七年五月二七日—一九三二年五月二七日)は英国の小説家、劇作家、評論家。多くの作品では英国の一般人の生活が現実的かつ克明に描かれて、しばしば自然主義的だと評される。ベネットは奇人変人こそが小説の主題になるという当時の認識とは逆に、市井の平凡な人々の生活も面白い小説の主題となりうるとした。

(10) 鶴見俊輔『大衆文学論』昭和六十年一九八五年 六興出版
(11) 『現代日本文学全集』一九二六年二月に第一回配本(『尾崎紅葉集』)を出版。当初は全三七巻別巻一冊の予定であったが、予約読者が二三万人(のちに四〇万〜五〇万人)に登り、全六二巻別巻一冊に拡大。

(12) 『明治大正文学全集』一九二七年三月から刊行。この成果が相次ぐ全集刊行となる。新潮社『世界文学全集』全三八巻、四八万人の予約者を獲得した。三月に春秋社『世界大思想全集』全一二六巻、五月に平凡社『現代大衆文学全集』正統

六〇巻、六月に春陽堂『明治大正文学全集』六〇巻、一九二八年一月に講談社『講談全集』一二巻と続いた。そのほか戯曲、美術、地理、読物など各分野からも円本企画あり、ついに『漱石全集普及版』二〇巻(岩波書店)、『菊池寛全集』正統二二巻(平凡社)などの個人全集にまでおよんだ。

(13) 「明治大正名作展覧会」昭和二(一九二七)年六月に東京府美術館で開催。東京朝日新聞社主催の同展は明治大正期の日本画・洋画・彫刻の代表作計四六〇点を集め、当時としては、画期的な催しだった。新聞社の先導で、会場は連日盛況で総入場者数は一七万八千余人を記録、多くの人々に日本の近代美術を改めて認知させた。

(14) 菱田春草(一八七四年(明治七年)九月二日—一九一一年(明治四四年)九月一六日三六歳没)は、横山大観、下村観山とともに岡倉天心の門下で、明治期の日本画の革新に貢献した。

(15) 辻原 登氏(『東大で文学を学ぶ ドストエフスキーから谷崎潤一郎へ』二〇一四年六月朝日新聞出版)

有名な「筋のない小説論争」を二人が戦わせていた最中です。芥川は佐藤春夫夫妻と谷崎の家に泊まり、翌々日、皆で弁天座の人形浄瑠璃を見ました。(中略)その夜、芥川は谷崎と別れ難く、彼を大阪の宿に引き留めます。(中略)谷崎は松子を独占して踊り明かす。その四カ月後の七月、芥川は自殺します。

(16) 篠崎美生子『「蜚氣楼」—詩的精神の達成について—』一九九一年六月早稲田大学『国文学研究』
『蜚氣楼』は、認識、或は(言葉)というものを作家が

信じられなくなった時代において、辛うじて小説たりえている小説と言えるのではないか。それを可能にしたのが、〈ずらし〉によって〈言葉〉の意味づけを阻み、そのことで結局個々の読者が〈言葉〉へのイメージを膨らませることが出来る「詩的精神」の方法、だったと言えるだろう。」

(17) 五味渕氏は「芥川が従事するのは、『藝術』とそうではないものをいかに分別し、選り分け、異物を排除して行くか、という企てである。」(前掲出「言葉を食べる」とする。

(18) 芥川龍之介のアート、工学に関する関心を簡単に図式化してみる。

