

芥川龍之介における「語り得ぬもの」

——「羅生門」と「或阿呆の一生」を架橋するもの——

天満尚仁

序

芥川の作品を便宜的に初期／後期に分類するならば、古典を翻案した「王朝もの」を初期に、自伝的要素の強い私小説的な作品群を後期に分けることができる。この変容は、物語性の強い虚構から、芥川自身の生活の作品化へとも言いかえられよう。芥川研究は、後期に見られる天才芥川という聖典化された人物像と結びついた私小説性を、うまく相対化できずに今日にいたっている。その辺りの事情を篠崎美生子は次のように明快にまとめている。

「芥川」を「芸術」的「天才」＝「被害者」＝母恋いの人として解つたことにし、そこに感情移入して語るといふ営みが、ホモソーシャルな言説空間を保存しようとする極めて反動的な行為であることがわかる。論者たちにとって幾重にも心地よいこうした閉鎖的な空間を「研究」の名において温存するために、「芥川研究」の文法は守られているのだ。¹⁾

芥川の最期が自殺という文字通り劇的なものだったことをふま

えれば、〈小説の向こうに小説よりもドラマチックな「芥川」の物語が浮上してくるのを見たいという欲望に抗うことは難しい。だが、目の前にある小説を素通りして、天才芥川というメタ物語を希求することは、小説が恣意的な物語を騙るための指標となってしまう問題を抱えている。この問題は特に遺稿となった「或阿呆の一生」〔改造〕昭和2・10〕に顕著である。なぜなら、自殺の原因である〈僕の将来に対するほんやりとした不安〉を、「或阿呆の一生」に〈大体は尽しているつもりである〉と芥川自身が書いたからである。読者が「或阿呆の一生」を手がかりに、大正という時代の終焉とあいまった「芥川の死」を、一つの物語として受容しようとすることは、むしろ自然なことと言わねばなるまい。

本論では、芥川のテクストにおける構造と象徴、および小林秀雄の芥川に対する批評を分析対象に定める。そして、読者を芥川の実人生に誘い出し、「芥川」という物語の創出を促す原因が、芥川の小説の可能性／限界となっていることを明らかにすることを目的とする。取り扱うテクストは、芥川の作家の出発点となっ

た「羅生門」〔『帝国文学』大正4・11〕と、遺稿となった「或阿呆の一生」である。両者の違いは、「羅生門」が小説を一つにまとめ上げるプロット（因果関係）を持つていることに対して、「或阿呆の一生」はプロットを持たず、五十一の断章（身辺雑記）によって小説が構成されている点にある。換言すれば、芥川の初期の小説は構造／プロットが、後期の小説は断章／象徴が創作上の大きな違いとなっている。だが、この差異は一つの問題意識の上に成り立っている。それは「語り得ぬもの」をいかに語るかというものだ。

篠崎が抽出した〈芥川〉の物語は、この「語り得ぬもの」の問題に対する一つの解決方法と言えるだろう。だが、「語り得ぬもの」を作品の瑕疵とみなし、読者の恣意性に委ねられた作家の物語によって一元化してしまうことは、芥川のテクストに秘められた文学的可能性を、文学的限界として抑圧することになってしまう。私が論じたいのは、位相を異にする作家・作品・同時代言説を、水飴のように伸び縮みする渾然一体となった言葉の束として布置する「語り得ぬもの」のもつ文学的可能性である。この芥川のテクストの内奥に秘められた「語り得ぬもの」の可能性を論証するにあたって、「羅生門」に現れた「語り尽くせぬもの」と「語り得ぬもの」の検討から始めよう。

一 「語り尽くせぬもの」／「語り得ぬもの」

「羅生門」〔『帝国文学』大正4・11〕には、個々の人間の主体的行為が、当人の意識にのぼることのない、共同体内部の構造的

制約によって配備されていることが描かれている。それは「語り尽くせぬもの」の文学化とも言うべきものである。

〈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。〉という冒頭の二文は、下人がある目的のために雨がやむのを、自分の意志で待つてゐることを表している。だがそれもほどなく、〈雨にふりこめられた下人が、行き所がなくて、途方にくれてゐた〉と云ふ方が、適当である。と修正され、それまで仕えていた主人に暇を出された結果、下人は目的もなく雨に待たされていたに過ぎないことが明かされる。つまり、作中に介入した〈作者〉が、下人の雨を待つという行為が、下人の意志ではなく主人によつてもたらされたことを読者に強調しているのである。この〈作者〉による書き直しに、人間の主体性が、とうの本人には意識されることのない原因の結果として付与されるという、芥川の認識を見出すことができる。「羅生門」はこの認識を下敷きにして構成されている。

雨によつて羅生門の下に置かれた下人は、〈夕冷えのする京都〉で〈もう火桶が欲しい程の寒さ〉を覚え、門柱の間から容赦なく〈吹き抜ける〉風に頭を悩ませる。そこで、下人は、〈雨風の患のない、人目にかゝる惧れのない〉羅生門の二階を目指すことになる。つまり、雨が羅生門へ、風が二階へ下人を誘導するのである。下人が老婆と邂逅するまでの導入部は、実に〈雨風〉によつて配備されている。そもそも、下人が羅生門にいたのは、主人に〈暇を出された〉からである。その主人もまた、〈洛中〉の〈衰微〉によつて、下人に〈暇を出〉したのであり、主人の自由な意志に基づいてはいない。主人／下人は文字通り主従の関係にあり、

強者／弱者の関係がはっきりしているが、その強者に位置する主人も、京都の町の荒廃によって下人を解雇せざるを得なかった点で、下人と同様に弱者でもあるのだ。だが、主人を弱者に追いやった〈洛中〉の〈衰微〉の原因に対する語りは、それまでのものとは様相を異にしている。

これまでの原因(主)／結果(従)の関係は、〈下人〉↓〈主人〉↓〈洛中〉といった具合に、単一の原因に遡行することができ、単線的な主従関係の反復として語られていた。だが、〈洛中〉の〈衰微〉の原因は、〈地震〉・〈辻風〉・〈火事〉・〈飢饉〉といった複数の天変地異に求められており、単一の原因に帰されてはいない。〈作者〉は、天変地異／京の荒廃を結ぶ因果関係に対して、自然現象の重層的な原因を思いつくくままに書くことしかできない。つまり、天変地異は「語り尽くせぬもの」なのである。この「語り得る」単一の原因から「語り尽くせぬ」複数の原因への遡行のベクトルを逆向きにして展開すると、羅生門の二階で交わされた、下人・老婆・女のやりとりもまた、主／従の関係が反転をともないつつ反復されていることに気づく。その意味では、「下人が主体性を獲得する成長物語」という一般的な読み方―下人が羅生門で老婆と会い、老婆の語る〈餓死をするので仕方がなくした事〉に則って盗人になる物語―も、主人／下人という主従関係の反復という小説内のコードの帰結に過ぎない。確認してみよう。

「羅生門」は主人／下人という絶対的な主／従関係を基礎コードとしている。この基礎コードを「語り得る」結果から、「語り尽くせぬ」結果へと展開していくと、一方的な搾取を介した相対的な【主(生)】／【従(死)】関係が、転倒を繰り返しながら、下

人・老婆・女・太刀帯といった登場人物たちを関係づけていることが見えてくる。そのことを時系列にしたがって、簡潔にまとめよう。まず【女(主)】が嘘を介して蛇を【太刀帯(従)】に売りつけていた。次いで、【老婆(主)】が死人となった【女(従)】から髪を抜いていた。そして、【下人(主)】が、刀・男性・若さという力によって【老婆(従)】から着物を剥ぎとった。このようにして見ると、死を避ける＝生きるという名目のもとに、下人も老婆も女も相対的な弱者から一方的に搾取することで【主(生)】の位置を獲得するが、それもつかの間、自分より強い者との関係の中で、何かを搾取される者に追いやられ、【従(死)】の位置に滑り落ちていくのが分かる。そのようにして考えると、太刀帯だけが【主(生)】に立っていないように見える。だが、初出稿に付された〈下人は、既に、雨を冒して、京都の町へ強盗を働きに急ぎつ、あつた。〉という結末を参照する限り、太刀帯もまた【主(生)】の位置に送り返されていると言える。

太刀帯は春宮の護衛をする武官のことであるが、この朝廷という権威および武力という力を持つ役職が、テキストに一度だけ登場している。それは、髪を抜いていた理由を言い出さずにいた老婆に向けられた、下人の科白の中にある。

「己は検非違使の庁の役人などではない。今し方この門の下を通りか、つた旅の者だ。だからお前に縄をかけて、どうしやうと云ふやうな事はない。唯、今時分、この門の上で、何をして居たのだから、それを己に話さへすればいいのだ。」

この検非違使は太刀帯と同様に官の権力を持つ者であり、【主(生)】の側に立って〈京都の町へ強盗を働〉く下人を、再び【従

〔死〕の位置にかえすために、テクストの中になつた一度だけ召還されているのだ。下人が検非違使に（縄をかけ）られて、再び主人／下人という絶対的關係に回帰することをふまえると、初出稿における、下人のその後の物語は、「下人が自身を規定する洛中の構造的制約を、主体性をもって超克することができない物語」ということになる。この永遠に反復される主／従の關係を断ち切るには、女のように物理的に死が与えられるか、下人のように検非違使に捕縛されるという共同体的な死を与えられた場合のみだろう。反対に、老婆のような生者は、生きるために、自分より弱い者を求めて京の街を徘徊するしかない。仮に、下人も老婆と同様に、検非違使以外の強者によつて搾取される者となり、再び〔従（死）〕に回帰していく物語を想定すると、下人は主／従の關係を反転し続けることになる。それはつまり、下人の（その後の）物語が「語り尽くせぬもの」であることを意味している。

主人／下人という基礎コードは、〔主（生）／従（死）〕のプロットに変奏され、下人・老婆・女・太刀帯（＝検非違使）の關係を潜在的に取り結んでいる。初出稿における（下人は、既に、雨を冒して、京都の町へ強盗を働きに急ぎつゝあつた。）という結びは、下人が検非違使に捕縛される／より強い者に搾取されるという、二通りの読みの可能性を内包している。前者は完結した下人の物語「語り得るもの」を、後者は下人が死ぬまで続いていく未完の下人の物語「語り尽くせぬもの」を文学化しているのだ。

「羅生門」（初出稿）は、下人／主人の基礎コードを定点点に、人為を超えた天変地異という「語り尽くせぬもの」への遡行と、

下人の〔主（生）／従（死）〕關係の半永久的な反復という「語り尽くせぬもの」への展開という対称的なベクトルにそつて、物語化されている。だが周知の通り「羅生門」の結末の一文は、「羅生門」（阿蘭陀書房／大正7・7）に収録されるさい、（下人の行方は、誰も知らない。）という一文に書きかえられている。したがつて、この異同に則つて「羅生門」を読み直す必要があるだろう。だが、この異同こそが、芥川の「語り得ぬもの」への転回を示しているのである。

「羅生門」では語り手を兼ねた（作者）が作中に登場しつつ、下人の内面・行動を事細かに描いていた。だが改稿された結末では、下人は（作者）による物語化に収まらない「語り得ぬもの」として、語りの外部に忽然と姿を消している。つまり改稿では、初出稿に見られた〔主（生）／従（死）〕關係に基づく「羅生門」というテクストの構造から、下人が切断されているのである。この（作者）による切断は、次のような読みの可能性を浮上させている。

初出稿では、羅生門という京の周縁にまで追いやられた下人は、結局（強盗を働）くため（京都の町）という中心にかえつていく。この結末に比せば、改稿は下人が京の境界に位置する羅生門を抜けて、（洛中）の外に移動したという読みの可能性を内在させていると言えよう。さらに、作中に書かれた（Sentimentalism）というフランス語が明確に示しているとおり、（作者）は近代を生きた存在である。その意味では、近代的な価値観をもちつつ、平安朝の物語を書く（作者）は、「羅生門」の登場人物たちに対して、二次的な立場にあつて、多くのことを知っている批評的な

存在であると言えるだろう。であるからこそ、他者である下人の心情を事細かに書くことができたのだ。それだけに、〈作者〉が、〈下人の行方〉をそれまでどおりには書けなくなる、あるいは書かなくなるのは、看過し得ない問題があるように思われる。この問題に一つの解釈を与えるために、「語り得ぬもの」という視点を導入してみたい。

「羅生門」というテクストを統御してきた主／従の基礎コードにしたがって、〈下人の行方〉が書けないのだとすると、〈洛中〉の外部は、俯瞰的な位置にいる〈作者〉すらも知り得ない複数のコードが交錯する場であることを意味している。一方で、〈作者〉があえて書かなかつたのだとすると、改稿は、〈作者〉の合理的な物語化を超えたものの存在を読者に示唆するための、意識的な方法ということになる。それは、文学化に原理的に内包されたアポリアであり、書くたびに逃れ続ける「語り得ぬもの」とも言うべきものである。〈下人の行方は、誰も知らない〉という改稿は、共同体的〈洛中〉を相対化する空間的な外部を示すとともに、〈作者〉が下人を合理的な物語化を超えた「語り得ぬもの」の、存在を示唆する隠喩に変質させているのである。

初出稿／改稿の異同を含めると、「羅生門」には三重の相対化が仕掛けられている。それは、相対的な外部の（再）発見の過程とも言い換えられよう。まず「下人が主体性を獲得する成長物語」を基礎付けている、下人という個別の存在の主体性は、〈洛中〉を支配する主／従の基礎コードの結果としてあるということ（テクストの中心の相対化Ⅱ「語り得ぬもの」）。そして、登場人物たちを関係づける【主（生）／従（死）】という単一の因果関係が、

天変地異という複数の原因によって崩されること（テクスト内の外部Ⅱ「語り尽くせぬもの」）。最後に、改稿によって「羅生門」というテクストを文学化する〈作者〉の限界が前景化されること（テクストに対する外部Ⅱ「語り得ぬもの」）。この三重の相対化には、常に下人が媒介されている。その意味では、やはり下人は「羅生門」における中心をなしている。だが、それは下人が「羅生門」というテクストを脱／多中心化する純粋な機能として読む限りにおいてである。ドウルーズの用語を用いて説明すれば、「羅生門」をコード化（絶対的な主／従の関係）、超コード化（相対的な【主（生）／従（死）】関係）、脱コード化（主／従の相対化）する多重性によって、下人は「羅生門」の中心であり続けるのである。

芥川龍之介の文学的出発点である「羅生門」には、〈作者〉の統御を超えた「語り得ぬもの」に、人間存在が規定されているというモチーフがある。そして、この「語り得ぬもの」は、芥川が自死した昭和二年のテクストにも見られる問題意識である。そのことを「或阿呆の一生」を介して確認してみたい。

二 芥川の〈梯子〉／ニーチェの〈梯子〉

芥川は「羅生門」において構造／プロットを方法として用いることで、「語り得ぬもの」の文学化を試みていた。だがそれは、「或阿呆の一生」において断章／象徴という方法に取って代わっている。ここでは、「或阿呆の一生」の冒頭の「一時代」という名前がつけられた断章を考察の対象にすえて、芥川における「語り

得ぬもの”の問題を考えてみたい。少々長くなるが、「二 時代」全文を引用してみよう。

それは或本屋の二階だった。二十歳の彼は書棚にかけた西洋風の梯子に登り、新しい本を探してゐた。モオパスサン、ボオドレエル、ストリントベリイ、イブセン、シヨオ、トルストイ、…………

そのうちに日の暮は迫り出した。しかし彼は熱心に本の背文字を読みつづけた。そこに並んでゐるのは本といふよりも寧ろ世紀末それ自身だった。ニイチエ、ヴェルレン、ゴンクウル兄弟、ダスタエフスキイ、ハウプトマン、フロオベエル、…………

彼は薄暗がりと戦ひながら、彼等の名前を数へて行つた。が、本はおのずからもの憂い影の中に沈みはじめた。彼はとうとう根気も尽き、西洋風の梯子を下りようとした。すると傘のない電灯が一つ、丁度彼の額の上に突然ばかりと火をともした。彼は梯子の上に佇んだまま、本の間に動いてゐる店員や客を見下した。彼等は妙に小さかつた。のみならず如何にも見すばらしかつた。

「人生は一行のボオドレエルにも若かない。」

彼は暫く梯子の上からかう云ふ彼等を見渡してゐた。

この、十三行からなる冒頭の断章には、〈梯子〉がのべ四回登場する。それらは、〈彼〉の認識上の転回をもたらす重要な機能をおびている。

〈彼〉は〈新しい本〉を求めて、本屋の二階に並ぶ書物の〈背文字〉を読み続けている。だが、〈彼〉は本を開いて読まないば

かりか、作品名にも目を配らない。〈彼〉の眼に映るのは西欧の作家名のみである。一般に固有名とは、説明的叙述に換言できない、そのものの自体の個別性を保証するものである。裏を返せば、その内容を完全に説明できれば固有名は必要とされない。簡潔に言うならば、ニイチエならニイチエとしか名付け得ない個別性があるということだ。つまり、固有名は「語り得ぬもの」を指示するものである。

〈彼〉にとつて、西洋作家の固有名は、本の作者であることを保証する署名ではなく、作者の存在と作者自身を規定している〈時代〉に同一化された、〈世紀末それ自身〉を意味している。

それは、「羅生門」でいえば、下人が自身を規定している主/従の基礎コードを対象化することと同じである。〈彼〉は、文学そのものを規定している〈時代〉に対して、西洋の作家たちが意識的だったことを認めているのだ。〈時代〉の産物として文学があるのではなく、個別の文学が〈時代〉そのものを構造化していること。そして、それら個別の文学が、〈時代〉そのものを組み替えていく可能性と、〈世紀末〉という閉じられた価値とともに忘れ去られるという限界を内に秘めていること。〈世紀末それ自身〉という表現には、そのような文学に対する両義的な認識がこめられている。だが、〈彼〉は現実的な〈薄暗がり〉と心理的な〈もの憂い影〉という二重の闇の中で、それら固有名を見失つてしまふ。そして文字通り西洋の作家達の名に背を向けることで、〈彼〉を規定する「今—ここ」の風景を認めることになるのである。

ここで注目したいのは、灯りの寓意性である。〈彼〉が〈本の背文字〉を読みつづけられたのは、時間的に明るかつたからであ

る。つまり、西洋の作家名は自然な灯りによって可視化されていた。だが、〈彼〉は〈薄暗がり〉によって、西欧の作家の固有名と結びつけられた〈もの憂い影〉という観念的世界から自己を引き戻すことになる。そして、〈薄暗がり〉にあらがうようにして灯された人工的な〈電灯〉によって、〈彼〉は梯子の下に沈んでいた具体的現実を発見するのである。つまり、〈電灯〉によって〈彼〉は認識論的転回を果たすのである。

そして、もう一つ見逃してはならないのは、この転回が〈梯子に佇んだまま〉という〈彼〉の位置取りとも切り離すことができない点である。なぜなら、階上の西欧の作家名／階下の日本の名も無き群衆という、絶対に交わることのない二つの次元を架橋しているのは、その間に設置された〈梯子〉以外にはあり得ないからだ。だが、この梯子は両者を一度に看取する超越的な場所ではない。それは、見上げる／見下ろすという物理的な視線の反転を〈彼〉に強いている。〈彼〉が憧憬する西洋の作家の位置する文学的な高みからは、低きに蠢く日本の名も無き群衆が軽蔑の対象になるのは必然であろう。ここで重要なのは、この価値の転倒が先天的な差異としてではなく、〈西洋風の梯子〉を巡る運動の停止によってもたらされている点である。

〈西洋風の梯子〉に【登る↓降りようとする↓佇立する³】という物理的な移動が、〈彼〉に西洋の作家名／日本の群衆の両者を観念的に非親和化させることをうながしている。さらに、その擬似西洋的な〈梯子〉という場所は、〈彼〉自身を西洋の作家名の一団に登記させることも、階下に蠢く群衆の一人に帰すことも許さない。両者のどちらにも自己を帰属できない〈彼〉は、西洋の

作家に〈世紀末〉を見たときと同様に、本の間隙で動き続ける人々を〈妙に小さかつた。のみならず如何にも見すばらしかつた〉と主観化してしまうのだ。だが、〈西洋風の梯子〉に佇立しつつ西洋の作家の高みにいる〈彼〉に比べたら、本の間をやむことなく動き続ける〈店員や客〉の方が文学的だと言わねばなるまい。

芥川の描いた〈梯子〉は、〈彼〉に本・人々を形而上学化させるものだった。だが、「或阿呆の一生」にも登場しているニーチェの描いた〈梯子〉は、芥川のそれよりも文学的かつ批評的である。「或阿呆の一生」の発表より十年程前に翻訳された、「人間的な余りに人間的な」の中にある「二二三段ばかりあとへ」という断章で、ニーチェは〈梯子〉を次のように描いている。

二三段ばかりあとへ遡つて行くところの、まだまだ僅かの人を見る。人は梯子の最終の段を越えてむかうを見なければならぬ。しかしながらその上に立たうと思つてはならぬ。最も啓蒙された人々はただ形而上学から自らを解放し、優越感を以てそれを回顧する限りに於てのみ成功する。そしてここでもまた競馬場に於けるが如く、進路の端を廻ることが必要である。

まるで、「或阿呆の一生」における〈彼〉に宛てて書かれたアフォリズム⁴批評であるかのようだ。ニーチェのこの言にしたがえば、〈彼〉は西欧の作家達に、ニーチェという固有名以上の〈世紀末それ自身〉を見出すべきではなかった。〈彼〉は階下の人間たちを〈優越感を以てそれを回顧〉し、一方的に主観化している点で、〈形而上学から自らを解放することすらできていない。むしろ、ここで〈彼〉は、そのような〈形而上学〉の中に自らの

存在を留めることを志向してしまっている。

〈梯子〉という仲立ちに安らうことを禁じたニーチェは、自らの意志で〈梯子〉を降り、元の場所に戻ることを反復し続けることが必要だと説いた。「羅生門」において、下人は自らの意志で〈梯子〉を降り、生きるために〈梯子〉を降りていったが、自身を規定していた構造的な死からは結局逃れられなかったことは先に論じた通りである。主体的に選り抜いたはずの行為が、意識を超越した不透過な構造の効果でしかないことを、文学の出発点において既に確認していた芥川にとって、再び〈梯子〉をその足で降りることはためらわれたに違いない。だが、そのような「死」を生きたという逆説にこそ、文学の可能性が賭けられていたのではなかったか。ゆえに、みすほらしさに耐えつつ〈本〉の間に動いてゐる店員や客の方が、文学的逆説を生きていると言えるのだ。

「羅生門」というテクストの構造／プロットの外部として示された「語り得ぬもの」は、「或阿呆の一生」では〈梯子〉という事物に象徴化され文学化されている。それは、個々のエピソードをつなぐ因果関係としてのプロットを欠いた、断章という形式と不可分である。「一時代」という断章には、なぜ〈彼〉が西洋の作家に〈世紀末それ自身〉を見出し、〈店員や客〉にみすほらしさを見出したのかは語られていない。それを私は〈梯子〉に求めたが、それもまた必然的な因果関係とは言えない。〈梯子〉に何が象徴化されているかは、個別の読者に委ねられているからだ。つまり、〈下人の行方は、誰も知らない〉という一文によって、「羅生門」というテクストの構造／プロットの外部に指示された「語り得ぬもの」は、「或阿呆の一生」では、複数の読者という

外部に曝されることで文学化されているのだ。ここには、語り手・〈作者〉というテクスト内に仮構された主体ではなく、テクストそのものを統御する生身の芥川龍之介の意識を超えたものとして、「語り得ぬもの」が示されている。「羅生門」では目的に定められていた「語り得ぬもの」は、「或阿呆の一生」において手段として用いられているという転倒を見逃してはならないだろう。〈梯子〉は、芥川によって象徴化されているのではない。読者によって幾重にも意味を折り畳まれて象徴化されるのである。別言すれば、「或阿呆の一生」における〈梯子〉は、ただの〈梯子〉でしかない。

「或阿呆の一生」では、〈彼〉・〈店員や客〉に見られるように、登場人物には固有名がない。一方で、〈彼〉の発話や心中思惟には固有名が登場している。「今—ここ」に存在する人間にはなく、本の背表紙や絵画といった複製Ⅱ再現前に固有名が現れるところに、具体的現実が交換可能な任意の人間の集合でしかなく、理性によって捉えられる芸術Ⅱ虚構にこそ個別性があるという転倒した認識を読むことが出来る。先にふれた「語り得ぬもの」の文学化に対する、手段／目的をめぐる転倒もふまれば、芥川の文学の特徴の一つに、逆説性をあげることができよう。

私はこれまで芥川の逆説を、文学的可能性として論じてきた。だが、次章ではこの逆説を、文学的境界として見る視座から、批判的に考えてみたい。取り上げるテクストは小林秀雄の二つの批評である。一つは、芥川龍之介に対するもつとも優れた批評と思われる、「芥川龍之介の美神と宿命」(『大調和』昭和2・9)であり、もう一つは、とても難渋な批評である「悪の華」一面」

〔『仏蘭西文学研究』昭和2・11〕である。この二つの批評を検討する理由は、両者ともに、芥川の自死した昭和二年に書かれていたことと、芥川における「語り得ぬもの」の問題を取り扱っているからである。

三 芥川龍之介／ボードレール

「芥川龍之介の美神と宿命」は、芥川の作家としての個性が、〈人格となる事を止めて一つの現象となつた〉ことを批判した文章である。だが、同年の『改造』の懸賞文芸評論に、芥川の死を物語化してみせた宮本顕治の「敗北の文学」〔『改造』昭和2・8〕が一等当選している事実―次点は物語的な文壇に対する批評を展開した小林の「様々なる意匠」〔『改造』昭和4・9初出〕である―には興味深いものがある。芥川の自殺というエポック・メイキングを、芸術／階級をめぐる敗北の物語に還元してみせた宮本の評論は、同時代読者の欲望する芥川の物語であつたとともに、篠崎の指摘した芥川研究の「文法」の嚆矢ともなっている。

小林は「芥川龍之介の美神と宿命」の中で、芸術の本義が「見ることにあると述べつつ、芸術家の普遍的方法を次のように語る。

恐らくあらゆる最上芸術家は皆その生涯を逆説的測鉛で始めるのだが、この最後の算術的差を如何にして獲得せんかといふ事が、彼等の窮畢の問題となるのだ、否最初の問題となるのだ。早や何物も減すること事が不可能となつた時、彼等は何物かを附加するのである。つまりこの算術的差をそのま

ま一つの逆説と変ずる事が、彼等全身の要求となるのである。芸術家の「見る」対象から、合理的認識に還元できるものを引いていくと「必ず剰余が残」る。この「剰余」が「逆説そのもの」であるが、小林は「逆説そのもの」と「逆説的表現」と峻別し、前者を「最後の算術的差を獲得した瞬間の一真実の現実性」と定義している。小林は「逆説的測鉛」を芥川にも認めているものの、「芥川氏は決して逆説家ではないのである。」と批判している。その理由は、芥川が引き算を徹底化することなしに、芸術的対象をオブジェクト／メタに合理的に分類し尽くし、「現実をあらゆる舞台と舞台裏とに解析」するからである。つまり、芥川は「逆説的表現」を書いた（畢に逆説といふものを了解しなかつた逆説家なのである）。

芥川は鋭敏な知性によつて意識の裡に整序化された、割り切れるものと割り切れないものを間断なく書いてしまう。そうして表れされた逆説は、「剰余」との内的必然性を欠いた飛躍として現れる。小林は、合理的認識の闕の外部にある「語り得ぬもの」＝「剰余」を、躊躇することなく書いてしまう芥川から、「彼にとつて人生とは彼の神経の函数としてのみ存在した。そこで彼は人生を自身の神経をもつて微分したのである。」という方法を剔抉している。小林からすれば、芥川は「見る」ことの放棄と引きかえに、文学に内包された「語り得ぬもの」を意識的に創出している作家に過ぎない。小林はこの芥川の錯視を次のように批判する。

彼にとつて自然が美神となり、理論が宿命となる代りに、彼には、人生を最も切実に生きるが恒久の実質のないものに

見えた散文が彼の宿命と見え、人生を切実に活きないが最も命の永い実質を有するものと見えた抒情詩が彼の美神に見えたのである。

《人生を最も切実に生き》つつ《命の永い実質を有する》はずの芸術は、人間に対する外部としての《自然》と、人間の内部としての《理論》との必然的關係に賭けられている。とするならば、《叙情詩》への憧憬を内に秘めつつ《散文》を叙した芥川に、小林が《美神の影を追ひ宿命の影を追つて彷徨した》姿を見るのもゆえなきこととは言えないだろう。だが、芥川が常に芸術の《影》を追っていたに過ぎないと批判する以上、小林には《自然》と《理論》との内的必然性をその身に負っていた芸術家の姿が念頭にあったはずである。それが、極めて難解なテクストとして名高い「悪の華」一面（『仏蘭西文学研究』昭和2・11）で取り上げられたボードレールである。

芥川は「或旧友に送る手記」（『改造』昭和2・9）の中で、《自然の美しいのは、僕の末期の目に映るからである》と書いている。観念的な死から《自然》を眺めることで、《自然が美神》になった芥川に対して、ボードレールは自然を《見る》芸術家だった。小林は「自らを処刑する者」と題された詩を引用しつつ、ボードレールに絶望的な逆説を生きた詩人の姿を見ている。

由来この「自らを処刑する者」は人生の劇に於て単なる俳優となる事を肯じない。そこで俳優となり同時に観客となる処の衰弱の一形式をとる。然しポオドレエルの迅速な吸血鬼の夢はかゝる道化を拒非した。彼の自意識は一つの聖殿と化してイ立した。あらゆる存在はその前に蒼めた。

小林が芥川について《幸か不幸か彼の夢は充分に迅速ではなかつたのである》（『芥川龍之介の美神と宿命』）と書いたことと実に対照的である。《迅速》ではない《夢》とは、書き手が見ている対象に主観的な《逆説的表現》を付与する隙があるということである。それに対して、ボードレールの《迅速》な《夢》とは、対象に合理的な因果性を見出すよりも早く、その対象が自己の存在に構造化されてしまうことを意味している。これが《逆説そのもの》となる。芥川は対象に潜む間隙を物語化したのが、ボードレールは対象の間隙を自己の存在で満たしたのだ。

したがって、ボードレールの詩が意識的な《逆説的表現》に終始することは決してなかった。それは、あらゆる文学的イズムを超えて、裸形の自然と裸形の芸術家とが、無媒介的に交渉するような次元である。青ざめた存在を詩的に歌うのではなく、詩によってその全ての存在が青ざめること。小林の難解な言い回しによってとらえられたこの転倒は、人間と芸術とが内的必然性にあることの謂いとなっている。芥川のような《神経の飛躍》ではなく、身体／理性／自然が渾然一体となって世界に《イ立》するボードレールにこそ芸術は賭けられているのだ。

小林の目に映る芥川は、《現実をあらゆる舞台と舞台裏とに解析しようとする》理知主義者であった。それに対して、《人生の劇に於て同時に俳優たり観客たることはポオドレエールにとつてかゝるオオトマティスムの最も精妙な形式に過ぎなかつた。そこで彼は自意識を自意識した。人々の生きる事が彼には死ぬ事であった所以である。》という小林の言葉に、ボードレールが徹底化された懐疑を遂行する芸術家であったことを認めることができ

る。オブジェクト・レベルに立つ（俳優）とメタ・レベルに坐す（観客）という異なる次元を、止揚することなく（逆説そのもの）として生きることを可能にするのは、「見る」という態度である。この（逆説そのもの）と「見る」ことの必然性を、小林は「芥川龍之介の美神と宿命」に次のように記していた。

あるが儘に見るとは芸術家は最後には対象を望ましい忘我の謙譲をもつて見るといふ事に他ならない。作品の有する現実性とはかゝる瞬間に於ける情熱の移調されたものである。

「見る」ことが「忘我の謙譲をもつて見る」ことである以上、ボードレールに対する「自意識を自意識した」（「悪の華」一面）という評言が、主体の強い自意識を表しているのではないことは明瞭である。芥川が軽やかに析出して見せる（舞台裏）に回収されない（余剰）は、「忘我の謙譲をもつて見る」ことしかできない。その意味では、容易に対象化し得る自意識は自意識とは言えない。存在に意味を幾重にも折り畳んでいく自意識を、徹底的に吟味すること。この態度がボードレールという詩人を真に芸術的にさせるのだ。

ボードレールに対する、「見る」・「余剰」・「逆説そのもの」・「イ立」・「忘我の謙譲」・「自意識を自意識した」といった批評的言説は、小林における「語り得ぬもの」を意味する（永遠のX）に収斂していく。小林は次のように書いている。

由来考えるといふ事は生命への反逆であるが、この事実が思想家の無意識の裡にあつて彼の思索に初動を与へて了ふ。

彼はXを敢然と死物となし生命を求めて上昇するが自然は復讐として或は恩恵として最後の獲得である実在といふ死を与

へる。詩人にあつては美神の裡に住んだ彼の追憶がXを死物とする事を許さない。彼は考へる事で生命を殺しつゝ、死を求めて沈下するが自然は復讐としては或は恩恵として最後の獲得である虚無といふ生を与へる。

詩人は（永遠のX）〃「語り得ぬもの」を前に、たんに沈黙することを許されてはいない。だが、それをたんに文学化してもならない。この逆説に積極的に耐え忍ぶ過程が「見る」ことであり、それによつて、詩人は「語り得ぬもの」の身体化するのである。詩人の生とは、「自然」が自身に構造化されることと不可分なのである。それは、充実した主体性も洗練された客体性も持たない（虚無）でしかない。裏を返せば、詩（人）のうちに言語化不可能な（虚無）があるかいなかが、「自然」が自己存在に構造化されているかを見極める指標となっているのである。小林はこの身体化された「語り得ぬもの」が自ずから象徴化されたものが詩であると書くが、それは芥川のような意識的な発見〃創出とは全く次元が異なっている。

彼（ボードレールのこと―引用者注）にとつて考へるといふ事は全意識の自らなる発展である。この意識の夢ではあらゆる因果反応は消失して全反応の恐ろしく神速な交代が始ど不動とも見える流れを作る。眼前に現はれたXといふ自然はそのまゝ、忽ち魂の体系中に移入される。彼は彼の魂が持つだけの大きさの自然といふ象徴をもつ。

芥川は「語り得ぬもの」を意識的に文学化したのが、ボードレールは「語り得ぬもの」を身体化した詩人なのである。それは、「語り得ぬ」（永遠のX）を死に限りなく近い（虚無）として生きる

ことなのだ。ボードレールの詩は、〈永遠のX〉が無意識的な象徴化をうけるまで、逆説を生きた証左として現れるのである。その意味では、「或阿呆の一生」の中にニーチェの名があったのは偶然ではない。私は前章で、ニーチェの〈競馬場に於けるが如く、進路の端を廻ることが必要である。〉というアフォリズムを根拠に、〈梯子〉に〈佇立〉する〈彼〉よりも、〈動いてゐる店員や客〉の方が、文学的逆説を生きていると書いた。それは、小林が析出してみせた、ボードレールの「語り得ぬもの」の身体化を、〈店員や客〉に見ていたからである。

「芥川龍之介の美神と宿命」／「悪の華」一面」という二つの批評は、小林自身の飽くなき懷疑によって、人間／詩／芸術といった様々な理知の装いが剥がれた場所から出発している。そして両者とも、文学の根源でありながら文学化の彼岸に位置する〈永遠のX〉＝「語り得ぬもの」を問題にしている。だが、〈永遠のX〉を意識的に創出した芥川は批判され、〈永遠のX〉を存在論的な次元で生きたボードレールに芸術家の姿を認める点で差異化されている。主体と客体の距離が消失するまで徹底的に「見る」者。因果関係が問えない不透過な構造としての〈自然〉に立ち会う者。言語に翻訳されることを執拗に拒みつつも、詩に必然的に象徴化される〈自然〉を生きる者。これらが、小林秀雄がボードレールに見出した芸術家のモデルである。

「芥川の死」というあまりに文学的な物語にいち早く反応して書かれた「芥川龍之介の美神と宿命」は、芥川＝芸術という「文法」のいかかわしさを撃ち、ついに芸術家たり得なかつた芥川のテキストの文学的強度の脆弱さを正確に批評している。そして、

その芥川の弱さに反照する形で、「悪の華」一面」は、詩に痛ましくも鮮やかに刻み込まれた、芸術家ボードレールの姿を批評しているのである。芥川のテキストが主観化された〈逆説的表現〉であつたことに対して、ボードレールの詩は他者性をもつた〈逆説そのもの〉であつた。この対称性は、「芥川龍之介の美神と宿命」／「悪の華」一面」という二つの批評が、〈永遠のX〉＝「語り得ぬもの」に架橋された、合わせ鏡のような対の関係を成していることを意味している。本論の目的にそつて言い換えれば、「芥川龍之介の美神と宿命」は「悪の華」一面」を理論的根拠として、「芥川の死」という物語を駆動する芥川＝芸術という定式の欺瞞を批判したのである。篠崎が指摘した「芥川研究」という文法」の危うさは、実に芥川の死後二ヶ月の時点で回避されようとしていたのだ。

結語 〈永遠のX〉から〈詩的精神〉へ

逆説を生きた詩人ボードレールに比して、逆説を弄した芥川龍之介を批判した小林の一对の批評は、芥川の文学的限界を鮮やかに浮き彫りにしている。それは、芥川が理性の内部に、相対的な外部としての自然を仮構することで、理性の〈剰余〉としての〈自然〉が自己の存在に構造化されることの拒絶に対する批判として表れている。そしてこの限界を、後続する批評・研究は、芥川＝芸術という虚構によつて一元的に補填していった。しかしながら、私は小林の抽出した限界があるからこそ、芥川龍之介の文学的な可能性を見出すことができると考えている。

〈X〉という変数は、福士幸次郎と川路柳虹同時代の詩作に関する方法論の言説に、数学的客観性の問題を持ち込んでいる。そしてこの詩をめぐる〈X〉という問題は、晩年の芥川の批評的言説の核となっていた、〈詩的精神〉という言葉に接続されることになる。ここに、小林の析出した芥川の限界を、可能性へと転じる視座があるのだが、この詩をめぐる問題は別の機会に論じることにしたい。

注

- (1) 篠崎美生子「芥川研究」の文法」(『日本文学』二〇〇〇・十一)
- (2) 「或旧友に送る手記」(『改造』昭和2年10)。
- (3) 〈佇立する〉という言葉は東郷克美の「佇立する芥川龍之介」(『佇立する芥川龍之介』双文社／二〇〇六・十二)に拠っている。同論文に〈芥川の作品には、主人公が矛盾や絶望の中で、あるいは幻滅や寂寥のうちに「佇む」イメージで終わるものが目立つ。〉との指摘がある。
- (4) 生田長江訳『ニイチエ全集(1) 人間的な余りに人間的な(上)』(新潮社／大正5・10)
- (5) 小林もまた、このニーチェ的な反復の重要性を、〈人間は同じ円周を如何の位廻らねばらばいのか〉(『芥川龍之介の美神と宿命』)という苛立ちとともに記している。

*芥川の作品の引用は基本的に初出誌に拠っている。旧字は新字に改め、ルビは適宜省略した。また、引用文の傍点は本文、傍

線は論者による。理論・論文は通時的な観点から西暦で、同時代言説は共時的な観点から元号で表記してある。

(てんまなおひと 大学院後期課程在學生)