

## 芥川文学の変容

田鎖数馬

一

芥川龍之介が、大正九年頃より、自らの文学的傾向を少しずつ変容させていったということ、とりわけ、「秋」(大9・4『中央公論』)がその大きな転機となったということはしばしば指摘される。例えば、三好行雄『芥川龍之介論』(昭51・9)「ある終焉——『秋』の周辺——」は、その点について、次のように記している。

「秋」に関して、現在すでに、一つの定説——なかば伝説化した定説が成立している。いうまでもなく、芥川龍之介が「秋」で、みずから作風の転換をはかったとする説である。歴史から現代へ下降して、同時代を描くリアリズムの方法を手に入れたという通念、ひいては、大正九年を芥川文学のひとつの転機とする理解も有力である。

この「定説」の根拠となっているのは、「秋」についての言及がある大正九年四月九日付滝井孝作宛書簡である。その中で、芥川は「秋は大して悪くなささうだ 案ずるよりうむが易かつたと云ふ気がする 僕はだん／＼あゝ云ふ傾向の小説を書くやうになりさうだ」と語っている。こうした見通しを述べるのは、

一つには、当時の芥川が、典拠に基づきながら、理知と技巧によつて緻密に虚構の世界を作り上げていくこれまでの創作方法に行き詰まりを感じるようになっていたからである。芥川は、「芸術その他」(大8・11『新潮』)において、『今昔物語集』に取材した、大正八年五月の「龍」を執筆していた頃、「同じやうな作品ばかり」しか書けない状況に陥っていたと述べている。こうした状況が、「秋」のような小説に対する試みを促していた。実際、大きな傾向として見た時に、「秋」以後の芥川作品に、芥川の現実をモチーフにしたと推定し得る作品が多いことは疑えない。右の「定説」は、それ相応の論拠を有するものであると感ぜられる。

もっとも、三好行雄前掲書は、「秋」が「リアリズムの方法」を獲得し得た作品であるとはいえないということを、次のように指摘している。

「秋」によつて作風の転換をはかる試みがかりにあったとしても、それは挫折した。(中略)大正十二年十二月に保吉物が現れるまでの過程を、いわば過渡期として、「秋」は芥川文学の前期の終るべき地点であった。

「秋」の緻密な作品論に基づくこうした見解は説得力を持って

いる。確かに、「秋」では、「(現実)を現実自体の重さにおいて描くこと」(三好行雄前掲書)が回避されている。ただし、その点は「秋」だけの問題ではない。三好氏が「リアリズムの方法」に近付いたとする「保吉物」の世界ですら、「つきつめた告白がただよ」つてはおらず、「仮面の素顔」(三好行雄前掲書「宿命のかたち——芥川龍之介における(母)——」)が示されているに過ぎない。芥川は、日常に根差した作品を書くようになってからも、事実を模写すればそれでよしとしていたわけでは勿論ない。そのことは、『私』小説論小見(大14・11『新潮』)で、『私』小説の『私』小説たる所以は『嘘ではない』と言ふことで「あるが、『嘘ではない』と言ふことは実際上の問題は兎に角、芸術上の問題には何の権威をも持つてゐません。」と述べていることから分かる。あるいは、「侏儒の言葉」(大12・1)と大14・11『文芸春秋』の「告白」(この項は大12・8に掲載された。)では、次のようにも記されている。完全に自己を告白することは何人にも出来ることではない。同時に又自己を告白せずには如何なる表現も出来るものではない。／＼ルツソオは告白を好んだ人である。しかし赤裸々の彼自身は懺悔録の中にも発見出来ない。メリメは告白を嫌つた人である。しかし「コロンバ」は隠約の間に彼自身を語つてはゐないであらうか？ 所詮告白文学とその他の文学との境界線は見かけほどはつきりはしてゐないのである。

作品の内容が真実であるのか虚構であるのかの境界線は、結局のところ曖昧なものであり、重要な問題ではない。現実をモチーフにした、「秋」以降の作品において、赤裸々な自己がたと

え描かれていなかったとしても、それは、決して不思議なことではない。

とはいえ、そのことは、「秋」の頃の芥川に変化の兆しが全くなかったということの意味するものではない。三好氏も指摘する通り、この頃の芥川が「歴史に仮装するむなしさを、にがい自覚としはじめ」たということ、「(現実)を現実自体の重さ」で描いていないにせよ、徐々に、「作家の私的な体験にまで降りたつて現代を描く」という方法を模索し始めたということもまた確かである。厳密な時期やきっかけを特定することはそもそも不可能であるが、おおよそこの頃より、芥川文学の変容の様相は、徐々に、見え始めてくると理解してよいだろう。

しかしながら、この現実を描く試みは、芥川にとって実に困難な課題であつた。一般的にいって、ややもすれば、創作するための素材が身近にあつた方が、創作は容易であるように思われがちではあるが、少なくとも、芥川の場合はそういうわけではなかつた。というのも、現実をモチーフにした作品は、下手をすれば、通俗的な興味関心ばかりが先行した作品に墮落する危険性を常に孕んでいると芥川には感じられたからである。こうした危険性を孕む創作への移行の中で、芥川は自らの無力を痛感するようになる。そのことが、やがて、芥川の芸術観の変容を決定的に促していく。以下は、当時の芥川が直面していた苦悩や困難に焦点を当て、芥川が芸術観を変容させていった経緯について考察するものである。

現実を描くことに軸足を移し始めた時、芥川の中にしきりに意識されたのは、決して容認できない同時代の傾向であった。例えば、「澄江堂雜記」（大12・11『隨筆』）「告白」には、次のような記述がある。

「もつと己の生活を書け、もつと大胆に告白しろ」とは屢、諸君の勧める言葉である。僕も告白をせぬ訳ではない。僕の小説は多少にもせよ、僕の体験の告白である。けれども諸君は承知しない。諸君の僕に勧めるのは僕自身を主人公にし、僕の身の上起つた事件を臆面もなしに書けと云ふのである。（中略）たとえば僕も一茶のやうに交合記録を書いたとする。それを又中央公論か何かの新年号に載せたとする。読者は皆面白がる。批評家は一転機を来したなどと褒める。友だちは愈裸になつたなどと、——考へただけでも鳥肌になる。

読者の低俗な興味を引き付けることを主たる目的として、自らの生活やその周辺の人物の生活を小説の素材に用いるということへの嫌悪感、あるいは、そうした小説を告白小説の真髄と考へて評価する風潮があることへの嫌悪感が記されている。芥川は、その当時隆盛を極めていた私小説や告白小説の中に、自らの生活を見せ物にして読者の興味を掻き立てようとする卑しさが充滿していると考へ、それに苛立ちを感じていたのである。

実際、そのことは、「大正九年の文芸界」（大9・11『毎日年鑑（大正十年）』）「モデルの為のモデル」においても明確に示されている。その中で、芥川は、「近年の文壇程、自叙伝小説に富んでゐる文壇は滅多にない」と現状を分析した上で、その「自叙伝小説」において「實在の登場人物」を描く意図が「芸術的

以外の目的」になつてゐること、すなわち「モデルその物の興味」に依存するようになつてゐることを批判している。

「芥川龍之介氏との一時間」（大14・2『新潮』）と題された記者との対談では、記者に「作品に直接自分の事をお書きにならないことに、何か特別の理由なり、お考へがあるんですか。」と問われた芥川が、次のような発言をしてゐる。

作品に自分の事は始終書いてゐるんですがね。唯それが明瞭に僕と思はれる人物、並に僕がさう云ふことをしたと云ふことを、文壇の人が知つてゐる事実を書かないと云ふだけですがね。のみならず此頃は明瞭に僕と思はれる人物の出て来る小説さへも書いてゐるのですがね。僕は小説の中に出来来る事件が、明瞭に、實際の事件と照応して、新聞でざつと読んだことを、小説として詳しく読んで面白がると云ふやうな、公衆の興味は不愉快なんです。それからさう云ふことを当てこみにする作家も不愉快なんです。

「此頃は明瞭に僕と思はれる人物の出て来る小説さへも書いてゐる」と記される傾向が、当時の芥川に見えるようになっていたということは先述した。そうであるが故に、現実の生活を描くという名のもとに、「公衆の興味」ばかりを意識する、不純な動機に満ちた作品を書くことに対する不快感は、もとより以前から存在するものではあつたにせよ、さらに痛切なものになつていたと考へられる。

このように、同時代の傾向に強く反発してゐた芥川は、むしろ、「公衆」の世俗的・通俗的な「興味」とは対極の、繊細な感受性によつて初めて獲得される、純粹に芸術的な動機に根差した作品を求めていた。その点については、「文藝的な、余り

に文芸的な」(昭2・4〜6、8『改造』)(以下「文芸的な」と略称する。)一において、「独逸の初期自然主義の作家」の作品、「ジユウル・ルナル」の「フリリップ一家の家風」、志賀直哉の『焚火』以下の諸短篇などを例にとりながら、これらの作品は、「通俗的興味」のない、『善く見る目』と『感し易い心』とだけに仕上げることの出来る、「詩的精神」に溢れた作品であると述べているところから窺うことができる。芥川によれば、「通俗的興味」とは、「事件そのものに対する興味」のことであり、即ち、先述の「公衆の興味」のことである。具体的には、ある時「往來に立ち、車夫と運転手との喧嘩を眺めてゐ」て、「或興味を感じた」という自らの体験を踏まえつつ、この興味こそ「通俗的興味」であると語っている。もつとも、「通俗的」と非「通俗的」との境界線がどこにあるのかが不明であるため、この説明によつてもなお、「通俗的興味」の定義に曖昧さは残るのであるが、ともあれ、世間の低俗な興味関心のことを指しているとは漠然と理解する他はないだろう。芥川は、「善く見る目」と「感し易い心」を働かせることによつて、ともすれば、誰しも容易に引き込まれてしまうこの種の興味から脱して、「より高い興味」に基づく作品に到ることを欲していた。

それにしても、「公衆の興味」に囚われることに対する芥川の批判的な問題意識は、大正九年頃よりとりわけ多く記されるようになってきている。それは何故なのか。先述の通り、大正九年当時、「近年の文壇程、自叙伝小説に富んである文壇は滅多になく、しかも、その「自叙伝小説」はしばしば「公衆の興味」に囚われたものになっていると芥川には感じられるようになっていた。また、この頃より徐々に、現実をモチーフにした作品を書く傾向が強くなっていた。これらのことが、「公衆の興味」に囚われるところに、人間の陥りやすい一面があることを、他人事ならず頻りに意識させる要因になっていたと考えられる。人間は、その時代の世間一般の興味や思考に知らぬ間に影響される性質を多分に持っている。「公衆の興味」は、往々にして、気付かぬうちにたやすく人間を支配してしまう。この頃の芥川は、自らの創作姿勢にも関わることとして、こうした問題に敏感になっていたのでないだろうか。

実際、芥川は、右のような人間の性質をしばしば取り上げてゐる。例えば、前掲の「侏儒の言葉」の「或弁護」(この項は大13・9に掲載された。)には、次のような記述がある。

或新時代の評論家は「蝟集する」と云ふ意味に「門前雀羅を張る」の成語を用ひた。「門前雀羅を張る」の成語は支那人の作つたものである。それを日本人の用ふるのに必しも支那人の用法を踏襲しなければならぬと云ふ法はない。もし通用さへするならば、たとへば、「彼女の微笑は門前雀羅を張るやうだつた」と形容しても好い筈である。／＼もし通用さへするならば、――万事はこの不可思議なる「通用」の上に懸つてゐる。

世間に「通用」しさえするならば、『蝟集する』と云ふ意味に『門前雀羅を張る』の成語を用ひてもよいという見解は、恐らく、文字通りの意味として受け取るべきではなく、ここに皮肉が込められていると見るべきであらう。現実には、実際に正しいかどうかに関わりなく、人々に「通用」するかどうかによって確定されてしまうということ、しかも、そうして現実が一度

形作られていくと、誰もがそのことを自明として疑わないというところが苦々しく語られている。世間の「不可思議なる『通用』」の力の強さを、芥川は実感していた。ここでいう世間の「通用」の力というものが、「公衆の興味」と直ちに結び付くものであるのかどうかは定かではないが、「公衆の興味」に囚われやすい人間の性質は、こうしたことを記す芥川には知悉されていたと考えられる。

「澄江堂雜記」(大11・4『新潮』)というエッセーの「赤西蠣太」の項には、次のような記述も載せられている。

或時志賀直哉氏の愛読者と、「赤西蠣太の恋」の話をした事がある。その時僕はこんな事を云つた。「あの小説の中の人物には菜蝶とか鱒次郎とか安甲とか、大抵魚貝の名がついてゐる。志賀氏にもヒュウモラス・サイドはないのではない。」すると客は驚いたやうに、「成程さうですね。そんな事には少しも気がつかずにゐました」と云つた。その癖客は僕なぞよりも「赤西蠣太の恋」の筋をはつきり覚えてゐたのである。／客は決して軽薄児ではない。学問も人格も兼備した、寧ろ珍しい文芸通である。しかもこの事実に気づかなかつたのは、志賀氏の作品の型とでも云ふか、兎に角何時か頭の中に、さう云ふ物を拵へた上、それに囚はれてゐた為であらう。これは独り客のみではない。我々も氣をつけねばならぬ事である。

ここでも、志賀直哉の作品の世間一般のイメージが先入観となつて、「善く見る目」と「感じ易い心」がいつしか奪われてしまふという状況が取り上げられている。とりわけ、『赤西蠣太の恋』の筋ばかりを「覚えてゐた」というのは、谷崎潤一

郎との「小説の筋」論争で、小説の筋ばかりに囚われるあり方を批判していた芥川にとつては、まさに、「公衆の興味」に支配された典型的な事例であつたと考えられる。しかも、このことは、「独り客のみ」に起こるものではなく、「我々」にもまた起こり得るものであるので、「氣をつけねばならぬ」と芥川は考えている。「侏儒の言葉」や「澄江堂雜記」の記述は、人間の陥りやすい状況を一般論として取り上げたものであつたというだけでなく、むしろ、芥川自身の危惧をそこに潜ませていたということ、ここからは窺うことができる。

勿論、この種の危惧は、何もこの時期の芥川に突如として意識されたものであつたわけではない。例えば、大正三年三月十九日井川恭宛書簡には、次のようなことが書かれている。

時々自分のすべての思想すべての感情は悉とうの昔に他人が云ひつくしてしまつたやうな氣がする云ひつくしてしまつたと云ふよりはその他の他人の思想感情をしらず／＼自分のものやうに思つてゐるのだらう。ほんとうに自分のものと称しうる思想感情はどの位あるだらうと思ふと心細い

ここでいう「他人の思想感情」が、「公衆の興味」のことを意味するとは限らないが、この箇所が、右の「侏儒の言葉」や「澄江堂雜記」の記述に発展し得るものであることも確かである。それ故、この種の危惧は早くから芥川の中にあつたといえる。とはいへ、先述の通り、大正九年頃より、雑多な日常性の中から通俗性を排除していく必要性は、改めて強く芥川に自覚されることになつていたと考えられる。通俗性と距離をいかに保つのかということ、ここから、芥川の差し迫つた課題として浮上してくるのである。

芥川は、「公衆の興味」や思考に影響されやすい人間の性質に関心を寄せていた。そのことを、当時の芥川が大きな影響を受けていたと考えられる書物を明らかにすることによってさらに裏付けてみたい。そのために、「骨董羹」(大9・4『人間』)という漢文調のエッセーに載せられた「悪魔」という項を取り上げてみる。

悪魔の数甚だ多し。総数百七十四万五千九百二十六匹あり。分つて七十二隊と爲し、一隊毎に隊長一匹を置くところ。是れ十六世紀末葉、独人 *Wierus* が悪魔学に載する所、古今を問はず、東西を論ぜず、魔界の消息を伝へて詳密なる、斯くの如きものはあらざるべし。(十六世紀の欧羅巴)には、悪魔学の先達からず。ウイルスが外にも、以太利の *Pietro d'Apone* の如き、英克蘭の *Reginald Scot* の如き、皆天下の雷名あり。) 又曰、「悪魔の变化自在なる、法律家となり、昆侖奴となり、黒驪となり、僧人となり、驢となり、猫となり、兎となり、或は馬車の車輪となる」と。既に馬車の車輪となる。豈半夜人を誘つて、煙花城中に去らんとする自動車自動車の車輪とならざらんや。畏る可く、戒む可し。この「悪魔」の項目の典拠は、右の引用の記述に従えば、「独人 *Wierus* が悪魔学」である。『芥川龍之介全集』第六卷(平8・4)注解によれば、この「悪魔学」は、「悪魔の妄想、まじないと毒』(二五六三年)を指す。しかし、原本は、*De praestigiis daemonum et incantationibus ac veneficiis* でラテン語で書かれて

いる。大正九年当時、この書には邦訳は存在せず、また、*The National Union Catalog Pre-1956 Imprints* を参照する限り、英訳も存在しない。日本近代文学館の芥川龍之介旧蔵書にもこの書は存在しない。とすると、芥川がこれを直接に参照した可能性は極めて低いといえる。むしろ、右の記述は、Charles Mackay (チャールズ・マッケイ 1814-1889) *Memoirs of extraordinary popular delusions and the madness of crowds* (1892) の *The Witch Mania* の章が参考にされたと考えられる。芥川龍之介旧蔵書にはこの本が存在する。その芥川の蔵書には、脇線や下線が多く引かれ、書き込みの跡も見られるなど、芥川が熟読した形跡がある。芥川が参照したのは、この本であると考えてまず間違いない。チャールズ・マッケイについて簡単に注記を加えると、この本の邦訳である、塩野未佳、宮口尚子訳の『狂気とバブル なぜ人は集団になると愚行に走るのか』(平16・7)(以下、『狂気とバブル』と略称する。)の著者紹介によると、一八四四年スコットランドに生まれ、ブリュッセルで教育を受ける。一八四四年には『グラスゴー・ニューズ』紙の主幹となり、チャールズ・ディケンズが創刊した『デイリー・ニューズ』紙にも記事や詩歌を寄稿し、後に『ロンドン・イラストレーターズ・ニューズ』紙の主幹となった。この本は、その「まえがき」によれば、「地域社会全体が突如としてひとつの目標に専心し、それを追求していくうちに狂乱状態に陥ることがある。数百万という人々が同時にひとつの妄想に駆られ、それを追い掛けていくうちに、その妄想よりもさらに心を打たれる新たな狂気にとらわれてしまうこともある<sup>(1)</sup>」、「こうしたさまざまな妄想のなかでも突出した出来事の歴史をたどるのが、本書の趣旨で

ある。人間は集団で思考する、とよく言われるが、集団で狂気に走る場合もあり、良識を取り戻すには、ゆっくりと、一歩ずつ進んでいくしかないのである<sup>(3)</sup>とされる。以下、『狂気とバブル』の『The Witch Mania (＝「魔女狩り」と意識されていく)』及び、右の『骨董叢』の『悪魔』の記述と関わる箇所を示すことにする。ただし、芥川が参考にしていただのは原本であるが、便宜上、邦訳を用いることにして、原文は注にて示すことにする。また、書名も原本の書名ではなく、『狂気とバブル』という邦訳の書名で統一することにする。なお、邦訳の( )の語句は『狂気とバブル』の訳者による補注で、原文にはないものである。

まず、傍線部①は、『狂気とバブル』の次の記述に基づくものである。

悪魔の数は多すぎて数えることもできないという人がほとんどだが、ヤン・バイヤー (ドイツ系オランダ人の医師) は、少なくとも七四〇万五九二六人を下らず、それが七十二のグループに分かれており、各グループに公爵か隊長がいると主張している。<sup>(4)</sup>

芥川の蔵書にはこの箇所脇線が施されていて、芥川がこの箇所に留意していたことが分かる。傍線部①は、ここを撰取したものである。ただし、芥川は、悪魔の総数を「百七十四万五千九百二十六匹」と記しているが、正しくは「七四〇万五九二六六人」であり、その数字を間違えている。これは、原文の “seven millions four hundred” の部分を取り出して、「百七十四万」と芥川が誤訳したためであると考えられる。また、芥川は、*Wienus* を「十六世紀末葉」の「独人」と記しているが、その情報はこ

の箇所には出てこない。(邦訳には、「ドイツ系オランダ人の医師」という補注が加えられているが、この補注は原文には存在しない。)ただし、この情報については、次の傍線部②の典拠となった箇所の記述に出てきており、それが参照されたと考えられる。なお、原文の *Wienus* に対して、芥川は「ウイルス」という読み方を、『狂気とバブル』は「ヤン・バイヤー」という読み方をしている。それは、彼の呼称には、ラテン語風の *Ioannes Wienus* や、ドイツ語読みでの *Johann Weyer* などが一般に用いられているということと関係している。邦訳である『狂気とバブル』は後者を念頭に置いて「ヤン・バイヤー」という読み方をしていたが、芥川は、前者を念頭に置いて書かれた原文にそのまま従って「ウイルス」という読み方をしたものと考えられる。

傍線部②は、『狂気とバブル』の次の記述に基づくものである。

十六世紀も末期になると、ヨーロッパ大陸でもイギリス諸島でも、多数の識者が民衆をこの問題(論者注——魔女や妖術に関する問題)に目覚めさせようと躍起になってきた。中でも最も有名なのがドイツのヤン・バイヤー、イタリアのピエトロ・ダ・アバーノ、イングランドのレジナルド・スコットである。<sup>(5)</sup>

また、傍線部③は、『狂気とバブル』の次の記述に基づくものである。

(前略)(論者注——悪魔は)バイヤーによると、バリスター(英国の法廷弁護士)に変身することもあったようだ。フィリップ四世(端麗王)の時代(フランス・カペー朝時

代)には、すらりとした黒馬を御する色黒の男になって、ある修道僧に現れた。続いて托鉢僧になり、ロバになり、揚げ句は馬車の車輪にまでなっている。<sup>(5)</sup>

芥川の蔵書にはこの箇所にも脇線が施されていて、撰取の跡を窺うことができる。ただし、芥川は、悪魔が「黒驢」すなわち黒馬にも化けたと述べているが、原文にはそうは書かれてはいない。これは、原文の“dark man riding a tall black horse”の箇所、つまり、「黒馬を御する色黒の男」の箇所から、「色黒の男」のみならず「黒馬」にもまた悪魔が化けたというふうに、芥川が誤読したことによると思われる。あるいは、芥川は正確に読解をしていたけれども、「変幻自在」に化ける悪魔の姿を強調するために、この箇所をヒントにして、あえて、悪魔が「黒馬」にも化けるという原文にはない意味を付け加えたのかも知れない。また、芥川は、悪魔が猫や兎にも化けたと記しているが、その情報も『狂気とバブル』の右の箇所には存在しない。しかし、この点は、『狂気とバブル』の次の記述を参考にしていたと考えられる。

魔女はどんな姿形にも化けることができたが、普通は猫か野うさぎに決めていた。<sup>(6)</sup>

芥川の蔵書にはこの箇所にも脇線が施されている。魔女と悪魔の違いはあるが、この記述を参考にしていたと見ることができ

る。以上により、芥川が「骨董羹」の「悪魔」の項を記述するにあたり、チャールズ・マッケイの『狂気とバブル』『魔女狩り』を参照していたと分かる。では、チャールズ・マッケイは、どのような立場に立って、悪魔や魔女に関する右のような文章を

書いていたのであろうか。その点については、前掲の「まえがき」から既におおよその察しがつく。チャールズ・マッケイは、分別のある人間が、集団の中でいつの間にか、悪魔や魔女の妄想や迷信に取り憑かれて、良識を失い、愚行に走るという状況を、批判的な立場より例示しようとしている。例えば、「悪魔思想」を紹介するに際して、「魔術や妖術の歴史を詳しく見ていく前に、伝説の中で僧侶たちが確立したばかげた悪魔思想の体現について考えてみるのもいいだろう<sup>(7)</sup>」と述べられたり、「いにしえの人々の迷信や夢は単に空想に基づいた愚行だと考えられるので、ここではその支離滅裂な話を堪能することにしよう<sup>(8)</sup>」といった口調でその「悪魔思想」が揶揄されたりしている。また、「魔女狩り」の章の末尾近くは次のように記されているが、ここにも、チャールズ・マッケイの姿勢がはっきりと示されている。

こうした妄信の例は、ヨーロッパのすべての国で枚挙にいとまがないはずだ。時代が刈り取れなかつたいくつもの過ちが深く根を下ろしているからである。学者や哲学者の不屈の努力で一度国に暗い影を落とした有毒な木を切り倒してしまえば、かつて害悪がはびこっていた場所にも太陽がさんさんと降り注ぐだろう。<sup>(9)</sup>

このように、『狂気とバブル』で紹介される悪魔や魔女はみな、「妄信」の産物と一貫して位置付けられている。その上で、人々の作り上げたその種の迷信にいつの間にか支配され、翻弄される人間の狂的な姿が、迫真力のある筆致で執拗に描き出されている。芥川は、その姿に、人間の恐るべき一面を見出し、先述の危惧を再認識していたものと考えられる。

勿論、「骨董羹」は、もともと「寿陵余子の仮名のもとに筆を執れる戯文」と副題が付けられていて、「戯文」として書かれたものである。それ故、この「悪魔」の項も、「悪魔学」の伝える、悪魔についての知識を紹介しながら、「自動車の車輪」にまで化けて人間を墮落させる悪魔の姿をそこから連想して、その滑稽さを読者に示そうとした、というところに執筆の意図があったと考えられる。ただ、その際、参照された書物が『狂気とバブル』であったというのは、単なる偶然ではないだろう。この頃の芥川の問題意識と重なる、先述のような主題を持つ『狂気とバブル』であったからこそ、『狂気とバブル』は芥川の関心を引き、「悪魔」の項の執筆に活用された、ということは少なくともいえるのである。さらにいえば、それに留まらず、「悪魔」の項の最後が、「畏る可く、戒む可し」と記されているという点に、当時の芥川の意外に真剣な危惧や警戒感を読むことも可能ではないだろうか。ここには、いつ、迷妄や狂気に支配され、身を滅ぼすとも限らない人間存在に対する、芥川のより切迫した不安が潜んでいるようにも感じられる。

#### 四

この頃の芥川が『狂気とバブル』から大きな影響を受けていたことは、「骨董羹」の「悪魔」の記述以外にも、『狂気とバブル』からの撰取の痕跡が芥川に見られるということから知ることができる。具体的にいうと、その撰取の痕跡は、芥川の「ロビン・ホッド」(大川・5『新小説』)に見られる。このエッセーは、『芥川龍之介全集』第九巻の後記によれば、「英国皇太子来

朝を記念し、春陽堂主宰で四月一三日午後六時より神田青年会館で開かれた『英文学講演会』で芥川が行った講演に基づくもので、イギリスの国民性を、「ロビン・ホッド」、「タアピン」、「ダイユヴァル」、「シエツパアド」、「ワイルド」といったイギリスの大泥棒と関連づけながら論じたものである。大泥棒を愛するイギリス人には、道徳や理想を顧みることなく、むしろ、「或素晴らしいエネルギー」や力強さを賛嘆する気質があるということを指摘している。これが、『狂気とバブル』の「大泥棒に捧げるオマージュ」(Popular Admiration of Great Thieves)の章からの露骨な借用となっている。恐らく、この時の芥川は、『狂気とバブル』を手近に置いて、繰り返し読んでいた。以下、両者の関連箇所の一々を指摘するのは余りに煩瑣に渡るので、「シエツパアド」について言及された箇所のみを掲げて、その借用の具体的なあり方の一端を示すに留めることにする。

で三番目のジャック・シエツパアドになると、是は義賊でもなければ礼賊でもない、純粹の慥悍無双な泥棒であります。此男はニユウゲエトの監獄へ放り込まれた時に手枷足枷をすつかりけられて居る、其なりに牢を破つて逃出して仕舞つたと云ふ豪傑であります、而かも死刑に処せられたる時が僅に二十三才であると云ふのであるから天才ですな、此先生も矢張り死ぬ時は一番良い着物を着て胸に花を付けたと云ふことです、それが死んだ時は到る処で何処でも話がある時にはシエツパアドの話ばかりである、のみならずシエツパアドのことを書いた本が出来る、肖像が出来る、サア・リチャード・ソオンヒルと云ふ男の如きはサアと云ふ名前が付いて居るのだから当時重んぜられた画工で

ありませうが、その如きは態々此シエツパアドの肖像画を描いた、それが非常な大評判になつた、此人氣は賀川豊彦氏や島田清次郎氏よりも遙に多かつたと言はざるを得ません。其サア・リチャアドの書いたシエツパアドの絵が出た時にブリティッシュ・ジャーナルと云ふ雑誌に詩が出た、詳しく言へば千七百二十四年の十二月二十八日号に詩が出たのでありますが、其詩が頗る振つたもので、終ひの節だけを簡単に申上げますと、アレキサンダー大帝はアペレスに依つて不朽になり、シイザアはアウレリアスに依つて、クロムウエルはリリイに依つて不朽になり、大泥棒ジャック・シエツパアドはサア・リチャアド・ソオンヒルに依つて不朽になつた。斯う云ふ詩が出来た、アペレスがアレキサンダーの像を描いたやうにサア・リチャアド・ソオンヒルが泥棒シエツパアドの画を描いたことは後代に記念すべき素晴らしいことだと云ふのですから、私なら怒りますが、サア・リチャアド・ソオンヒルと云ふ画工は非常に喜んだと云ふことであります。既に詩も出た位でありますから、固より芝居は行はれました。無言劇でありますが、それはサアモンドと云ふ人がやつた。ドルリイ・レエンの劇場で盛んに上演された時は、其背景は実景通りで實際シエツパアドが始終其泥棒仲間と共に酒を飲んだ居酒屋の如きは在りの儘拵へて客を呼んださうであります。

(「ロビン・ホット」)

英国人に大いに親しまれているのは、ジャック・シエパードの偉業である。かつて国の恥をさらした残忍な悪党だが、庶民の称賛に値することはだれもが認めるところである。

ロビン・フツドのように富める者から奪い、貧しき者に与えたわけではないし、ターピンのように礼儀正しい泥棒でもなかつたが、ニューゲートの牢獄から足かせをはめられたまま脱走したのである。一度ならず何度も脱走を繰り返すというこの離れ業によつて不朽の名声を手に入れ、民衆の間ではまさに大泥棒のがみとまでいわれるようになったのだ。処刑されたときにはまだ二三歳だったのだが、集まつた大勢の見物人の同情を一身に集めて死んでいった。その大胆不敵な行動は、その後何ヶ月もの間人々の話題をさらつた。街の印刷屋は彼の肖像画で埋まり、精密画もリチャード・ソーンヒル卿が手掛けるほどであった。ソーンヒル卿に捧げられた次の賛辞の詩は、一七二四年一月二十八日付けの『ブリティッシュ・ジャーナル』紙に掲載されたものである。

ソーンヒルよ！名声に包まれるは汝なり、／無名の汝が、慎み深く名を上げし。／姿形を描くなら墓場を避けるべし、忘却のシエパードが現れん！／アペレスはアレクサンダーを描き、／カエサルはアウレリウスに描かれ、／リリーが描きしクロムウエルも輝けり、／シエパードはソーンヒル、汝の中に生きにけり！

これはどうにでも解釈できる、あいまいな賛辞である。アペレスが君主を描くにふさわしい画家ならば、ソーンヒルは泥棒を描くにふさわしい画家だということか。だが、この画家はそうは受け取らなかつた。民衆もそうだった——分かりやすく的確で、人の心をくすぐるような詩だと考えたのだ。あまりにも有名になつたジャックは、芝居の題材

にもうってつけどった。サーモンドは『道化師ジャック・シエパード』というパントマイムの芝居を企画し、ドルーリーレーン劇場で大成功を取めた。ジャックが入り浸っていた居酒屋や、ジャックが脱出したニューゲート牢獄ののろわれた独房など、背景はすべて実物をモデルにして描かれた(以下略)

『狂気とバブル』

芥川の撰取は明白であり、疑う余地はない。この他、「タアピン」、「デイユヴァル」、「ワイルド」についての言及や、それ以外の細部の記述もほぼ、この種の露骨な借用に終始している。

『狂気とバブル』以外の情報も、「ロビン・ホツド」の中には少しは含まれているので、この時の芥川が、別の文献を併せて参照していた可能性もあるが、「ロビン・ホツド」の内容の殆どが『狂気とバブル』に基づくものであった、という点は動かない。『芥川龍之介全作品事典』(平12・6)は、この作品を「大学で英文学を専攻した龍之介の潤沢な知識、鋭い考察が、明快な論旨で語られたユニークな講演」と位置付けるが、材源を辿ってみると、むしろ、模倣の跡の甚だしさが目についてしまう。参考文献として『狂気とバブル』が掲げられていないことを踏まえると、むしろ、剽窃と称すべき内容であった。

しかも、芥川は、「ロビン・ホツド」において、『狂気とバブル』の核となる主張を取り込んでいないわけではない。先述の通り、『狂気とバブル』は、人間が集団の中でいつしか迷信や狂気に囚われる傾向にあることを批判的に論じたものであったが、この「大泥棒に捧げるオマージュ」の章においても、その点は同様である。この章でも、チャールズ・マッケイは、最後に、「大泥棒」に無批判に熱狂・陶醉したり、その行為を模倣

したりする人々、すなわち、大衆の空気のみこまれて、我を忘れて、愚行に走る人々が続出する状況を戒めている。一方、芥川の「ロビン・ホツド」には、その姿勢は取り入れられていない。それは、「英国皇太子来朝」を祝しての講演で、「大泥棒」をもてはやすイギリス人の悪口をいうわけにはいかなかったという事情のためであろう。芥川は「ロビン・ホツド」において、『狂気とバブル』の主張を取り込むのではなく、講演の材料となるべき知識を取り込むことに終始していた。

とはいえ、そのことは、芥川と『狂気とバブル』の密接な関係を否定するものではない。講演の材料として『狂気とバブル』の知識が選択されたのも、この時期に、『狂気とバブル』を手近に置いて読んでいたということを証明するものである。のみならず、「ロビン・ホツド」におけるようなあからさまな借用は、『狂気とバブル』「大泥棒に捧げるオマージュ」の世界にいかんか深く芥川が没入していたのかを示すものであるとも解される。「大泥棒に捧げるオマージュ」の世界それ自体の中に、芥川自身の関心、あるいは、聴講者や読者の関心を引くに足る刺激に富んだ内容が含まれているからこそ、本書の内容が殆ど潤色を加えられることなく用いられたのである。『狂気とバブル』には、右の「魔女狩り」や「大泥棒に捧げるオマージュ」の他にも、「狂った投機熱——ミシシッピ計画」「南海泡沫事件」「チユーリップバブル」「毒殺の大流行」「決闘と神の判決」「近世ヨーロッパの予言者たち」「運勢判断」「磁気療法師」「権力当局と毛髪」「幽霊屋敷」「大都市に暮らす庶民の楽しみ」「聖遺物崇拜」「鍊金術師——賢者の石と生命の水を求めて」「十字軍」の章が設けられていて、集団の中でいつしか狂気に向かうこと

になつた人々の事例が余すところなく記されている。芥川は、それらの全てに目を通していたに違いない。「公衆の興味」に影響され、自分なりの現実認識ができない人間の性質に対する関心は、こうした読書体験を通して改めて強く芥川に呼び起こされたものと考えられる。

芥川が右のような人間の性質に関心を寄せていたことは、例えば、「藪の中」(大11・1『新潮』)によつても確かめられる。この作品では、武弘という人物が殺害された事件をめぐる、当事者である多襄丸、真砂、武弘の三人の証言が食い違つていくという状況、しかも、三人ともに他者に罪をなすりつけるのではなく、自分が殺害に関与した(論者注——武弘は、自ら胸に刃を突き刺したと、死後、巫女の口を借りて証言している。)と証言しているという事態が描かれている。この不可解な事態の真相は、この作品において不明瞭なままにされているが、その点については、近年の研究によつて、「唯一の『真相』」を追求する形で『藪の中』を読むことの懐疑は十分に共有され(前掲の『芥川龍之介全作品事典』『藪の中』)るようになっていく。何故に、こうした真相の不明瞭な作品が書かれたのかというと、「一人称によつて語られる言葉の信頼性のもろさや不安定性」を表現するためである。三人のうち二人、もしくは、全員が、自分にとつて決して有利にはならない嘘の証言をしていたのであるが、それは、彼らの懺悔や告白の中に、世間に向けての自己演出が含まれていたからであると考えられる。無実の罪を自ら背負い込んで、偽りの自己を演出しようとする彼らの姿は、意識的であれ、無意識的であれ、人間が他者や世間の興味にかに強く拘束された存在であるのか、ということを示している。

人間のこうした性質を痛感する芥川は、それ故に、「公衆の興味」から自由になることの困難をよく知つていた。なるほど、チャールズ・マッケイの如く、第三者の視点から、集団の影響に囚われて、狂気や愚行に走るようになった人物たちを批判することは容易である。しかし、その渦中にいる人間にとつては、その影響は自覚されにくい。そのため、芥川は、個々の人間の意識的な努力が、「公衆の興味」から解き放たれるためにどれほど有効であるのかは甚だ疑問であるという思いを抱くようになっていた。芥川の芸術観の変容は、こうした思いが強まる中で生まれてきたものと考えられる。

周知の通り、あらゆる芸術は、作家の意識的な活動によつて、即ち、理知や技巧によつて構築されると考えていた芥川は、大正十二年の次の記述によつてその考え方を覆し、芸術には作家の無意識が自ずから反映されてしまうという見解を示すようになった。

芸術家は何時も意識的に彼の作品を作るのかも知れない。しかし作品そのものを見れば、作品の美醜の一半は芸術家の意識を超越した神秘の世界に存してゐる。一半？ 或は大半と云つても好い。／我我は妙に問うに落ちず、語るに落ちるものである。我我の魂はをのづから作品に露るることを免れない。一刀一揮した古人の用意はこの無意識の境に対する畏怖を語つてはゐないであらうか。／創作は常に冒険である。所詮は人力を尽した後は、天命に委かせるより仕方はない。(中略) わたしは正直に創作だけは少くともこの二三年來、非才その任に非ずとあきらめてゐる。

(前掲の「侏儒の言葉」「創作」。この項は大12・7に掲載

された。)

ここで留意したいのは、芥川が、理知や技巧でいかに取り繕ったとしても、作家の魂は必ずから作品に滲み出てしまうものであるとした上で、「創作だけは少くともこの二三年来、菲才その任に非ずとあきらめてゐる。」と述べているというところである。芥川が「公衆の興味」に囚われた作品を最も嫌悪していたという既述のことを踏まえるならば、幾分かの誇張が含まれてはいるだろうが、ここで、芥川は、「この二三年来」、すなわち、現実をモチーフにした作品を書く傾向が強くなってきた大正九年から十年以降、どう文飾を施しても、自らの中にある通俗性が作品に滲み出てしまうことは避けられないという心持ちに傾いてきた、ということを見て取ることができる。これは、「公衆の興味」に囚われることに対する先述の危惧から派生した心持ちである。現実をモチーフにした作品を書く中で、通俗性から脱し得ない自らの「菲才」に対する絶望感を深めていき、その結果、やはり、どう取り繕っても、作家の魂は必ずから作品に投影されてしまうものであるという認識を持つようになったと考えられるのである。芥川の芸術観の変容は、己に対する危惧や疑念がきっかけとなって起こっていた。

こうして、晩年になればなるほど、芥川は、作家の持つて生まれた素質や無意識的な精神のありようというものに重きを置くようになり、それに呼応して、自らに対する無力感はいよいよ深くなっていく。芥川の志賀直哉に対する度を越した崇拜も、そのことを端的に示すものである。

しかし描写上のリアリズムは必しも志賀直哉氏に限ったことではない。同氏はこのリアリズムに東洋的伝統の上に立

つた詩的精神を流しこんである。(中略)これこそ僕等に、——少くとも僕に最も及び難い特色である。僕は志賀直哉氏自身もこの一点を意識してゐるかどうか、は必しもはつきりとは保証出来ない。(あらゆる芸術的活動を意識の関の中に置いたのは十年前の僕である。)(「文芸的な」五)

「公衆の興味」などというものと初めから無縁の天性の詩人として、自らに到底手の届かない高みにある存在として、芥川は志賀直哉を神格化している。理知や技巧によつては決して獲得することのできない「詩的精神」の力を目の当たりにするにつけ、芥川は、自らの「詩的精神」の不在を思い知らされることになるのである。

「文芸的な」の十二「詩的精神」の項には、通俗性を厳しく拒絶する「詩的精神」の獲得は、結局は、「天賦の才能」によるしかないと記されている。先の「侏儒の言葉」の「創作」も踏まえるならば、こうした言葉の裏側には、自らの「天賦の才能」の欠如を実感する芥川の絶望が潜んでいると見ることができ。通俗性に対する過度の拒絶意識が、芥川の身動きをとれなくさせる結果を招いていた。ここに、晩年の芥川の悲劇の要因が潜んでいるように思われる。

広津和郎は「わが心を語る」(昭4・6『改造』)において、「自然主義の後を受けて文壇の矢面に立った人々」は、「総てめいめいの独自性といったものを磨けば事足りるような、一つの自由主義時代に育った人々だった。彼等はいめいみの生き方で生き、めいめいの磨き方で芸を磨き、そしてめいめいの独自性を最も強く、最もはつきり出す事に力を注ぎ、そこに信念を持つていた。」と指摘した上で、その信念から生まれた自らの

苦悩を次のように述べている。

私も亦その同じ信念の下に自分の道を歩いて行つてみた。

私の道は、さあ、何と云つたらいいか、自己というものの本体はどこにあるかと思つて、一枚々々自己のかぶつてい  
る皮を剥いで行く、といったような行き方だった。私は時々  
自分で自分を省みて、「こんな風に自己というものの皮、  
一枚を剥いて行つたところで、どうやらそこに何も生れて  
来るものではないではないか。ちようど一枚、一枚ラッキ  
ョウの皮を剥くようなもので、結局、剥いて剥いて行つた  
最後には『無』のほか何も残るものではないではないか」  
と思つてみたものだ。

「自然主義の後を受けて文壇の矢面に立った」芥川もまた、後  
期になるにつれて、「歴史に仮装するむなしさ」から、即ち、「自  
己というものの本体はどこにあるか」という問いからいよいよ  
目を背けることができなくなる。その結果、「一枚々々自己の  
かぶつている皮を剥いて」、作家の無意識に属する「詩的精神」  
の意味を問おうとする作業の中で、自らの中には『無』のほ  
か何も残るものではないではないか」という懷疑に囚われるこ  
とになつたわけである。後期の芥川作品が、芥川が絶望する如  
く、「詩的精神」の欠如したものであつたとは思えない。しか  
し、現実とは何か、自己とは何かということに過敏であつた芥  
川には、己の空虚がまず目に付いた。もとより、広津の言を信  
ずれば、これは何も芥川一人の問題であつたわけではない。程  
度の違いこそあれ、大正期という「一つの自由主義時代」には、  
一方で、多くの作家が「ラッキョウの皮を剥く」ような虚無感  
に直面していた。芥川の苦悩の背景にもまた、個性や自己の主

張に溢れたこの時代がかえつてもたらした閉塞感というものが  
潜んでいたのかも知れない。

〔注〕

(一) 勿論、これは大きな傾向を述べているのであつて、初期の芥川  
の作品に「私的な体験」に基づく現代小説がないわけではない。  
また、後期の芥川の作品に歴史に取材した作品、あるいは、虚構  
の世界を描いた作品がある(とはいうまでもない)。

(二) Charles Mackay の *Memoirs of extraordinary popular delusions and  
the madness of crowds* London : George Routledge, 1892 より原文を  
引用する。以下の引用も本書による。

We find that whole communities suddenly fix their minds upon one  
object, and go mad in its pursuit:

(三) To trace the history of the most prominent of these delusions is the  
object of the present pages. Men, it has been well said, think in herds;  
it will be seen that they go mad in herds, while they only recover their  
senses slowly, and one by one.

(四) Most persons said the number of these demons was so great that they  
could not be counted, but Wierus asserted that they amounted to no  
more than seven millions four hundred and five thousand nine hundred  
and twenty-six ; and that they were divided into seventy-two  
companies or battalions, to each of which there was a prince or  
captain.

(五) Towards the close of the sixteenth century, many learned men, both on  
the continent and in the isles of Britain, had endeavoured to disabuse  
the public mind on this subject. The most celebrated were Wierus, in

Germany ; Pietro d'Apone, in Italy ; and Reginald Scot, in England.

(六) and upon one occasion he transformed himself into a barrister, as we learn from Wiemus, book iv. chapter 9. In the reign of Philippe le Bel, he appeared to a monk in the shape of a dark man riding a tall black horse, then as a friar, afterwards as an ass, and finally as a coach-wheel

(七) The witches had power to assume almost any shape; but they generally close either that of a cat or a hare,

(八) Before entering further into the history of Witchcraft, it may be as well if we consider the absurd impersonation of the evil principle formed by the monks in their legends.

(九) So, while the superstitious dreams of former times are regarded as mere speculative insanities, we may be for a moment amused with the wild incoherences of the patients;

(十) Many other instances of this lingering belief might be cited both in France and Great Britain, and indeed in every other country in Europe. So deeply rooted are some errors that ages cannot remove them. The poisonous tree that once overshadowed the land, may be cut down by the sturdy efforts of sages and philosophers; the sun may shine clearly upon spots where venomous things once nestled in security and shade;

(十一) Not less familiar to the people of England is the career of Jack Sheppard, as brutal a ruffian as ever disgraced his country, but who has claims upon the popular admiration which are very generally acknowledged. He did not, like Robin Hood, plunder the rich to relieve the poor, nor rob with an uncouth sort of courtesy, like Turpin; but he escaped from Newgate with the fetters on his limbs. This achievement,

more than once repeated, has encircled his felon brow with the wreath of immortality, and made him quite a pattern thief among the populace. He was no more than twenty-three years of age at the time of his execution, and he died much plied by the crowd. His adventures were the sole topics of conversation for months; the print-shops were filled with his effigies, and a fine painting of him was made by Sir Richard Thornhill. The following complimentary verses to the artist appeared in the British Journal of November 28th, 1724.

“Thornhill! 'tis thine to gild with fame  
Th' obscure, and raise the humble name;  
To make the form elude the grave,  
And Sheppard from oblivion save!  
Apelles Alexander drew —  
Cesar is to Aurelius due;  
Cromwell in Lilly's works doth shine,  
And Sheppard, Thornhill, lives in thine!”

This was a very equivocal sort of compliment, and might have meant, that if Apelles were worthy to paint a monarch, Thornhill was worthy to paint a thief. But the artist did not view it in that light, nor did the public; for they considered the verses to be very neat, pointed, and flattering. So high was Jack's fame that a pantomime entertainment, called Harlequin Jack Sheppard, was devised by one Thurmond, and brought out with great success at Drury Lane Theatre. All the scenes were painted from nature, including the public-house that the robber frequented in Clarendonmarket, and the condemned cell from which he had made his escape in Newgate.

〔附記〕

芥川作品からの引用は全て『芥川龍之介全集』(平7・11～10・3)

による。その他、文献の引用に際し適宜ルビ等を略し旧字を新字に改めた。／は改行を意味する。

(たぐさり かずま・高知大学准教授)