

## 〈小説〉の実験——その展開と変容

——漱石・芥川・太幸にふれつつ——

佐藤泰正

「小説の実験」と題して、この夏少しばかりしゃべってみた。漱石の『草枕』、芥川の『藪の中』、そして太幸の『玩具』と並べて、言わば明治、大正、昭和とこの三人の作家をつらぬく小説的実験の展開、変容について、いくばくかを考察したものである。

いま、この中から中心部を取り出して書いてみようと思うのだが、中心は『藪の中』となる。『草枕』や『玩具』については最近書いたものがある。〔『草枕』をどう読むか—その（パロディ的）方法をめぐって—〕『キリスト教文学11号、92・3〕。『玩具』論—『晩年』中の一視点として—〔『太幸治研究』創刊号、未刊〕。そこで『藪の中』が中心となるわけだが、この実験的作品の功罪、正と負を時代の中に置くとともに、漱石、太幸という前後の作家の試みではさみ込むことによって、この本質を明らかにしようというのが差し当たつての考えだが、そこからうまく掘り起こせるかどうかは書いてみねば分かるまい。いや、書いてみねばということがすでに、この小説の主題のひとつでもある。

『草枕』とグレン・ゴールド。この取り合わせはまことに面白い。今世紀の最も独創的なピアニスト、またバッハその他の超絶的な演奏者として知られるゴールドの枕頭の書が、一冊の英訳本『草枕』であったという。彼が脳梗塞で五十年の生涯を終わったのは一九八二年十月。そのベッドの傍らには聖書と『草枕』（アラン・ターナー訳）が置かれていたという。私はこれを昨年十二月二十一日、日本経済新聞の特集記事で知って驚いた。「無類の電話魔」といわれる彼は深夜の長電話で従姉に「二十世紀小説の最高傑作」と吹聴し、全篇を読んで聞かせたという。彼はすでに試みていた音のコラージュとしての新しい作品の主題に『草枕』を考え、ヒロイン那美の登場する場面のノートも用意していたという。ついにこれは完成しなかつたが、何が彼をとらえていたのであろう。「私が身を投げて浮いて居る所を『綺麗な画にかいて下さい』と那美さんは画工にいう。このイメージが画工の、同時にロンドン留学時の漱石の脳裏にやきついた、あのミレーの『オフェリア』とかさなる。漱石の小

説にしばしば登場するファム・ファタール(宿命の女)としての那美、そうして「漂う水の女」。

「挑発的なパツハ演奏家」と「明治日本のロマン」との奇跡的な邂逅。両者を誘う「甘美な水の化身」。この記事の筆者(阿部重夫)はグールドの内面を探って、そのロマンチズムとの照合をいう。

しかしグールドを捉えたのは、そのみであつたらうか。彼はひとりの卓越した演奏者として、このテキストに独自の旋律と技法を讀みとつていたのではあるまいか。

グールドはある対話のなかで、パツハの音楽を聞いた最も古い記憶は何かと問われ、「私自身の演奏だね、間違ひなく」という。十歳ぐらゐまでは「ホモフォニー志向で、それが突然啓示を受けたんだ。そのときパツハが私の世界に入り込み」、以来消えることはなかった。「あれは私の人生でも最大の瞬間のひとつだった」という。そのはじめはモーツアルトのフーガ、K三九四、ハ長調を弾いている最中、十代の初めだったが、突然「そのフーガの触覚的実在が指番号で表わされるようにすっかりわかつた」。それは「浴槽につかっているときやシャワーを浴びて頭を振り、水が両耳から出ていく時のような音」でもあり、最高にエキサイティングな「栄光に満ちた音だった」。「モーツアルトが充分でできなかったことをすべて実現した―私が代わりにやったわけだ。これはパツハ体験ではなかつたが、

「最初の偉大な対位的目覚めだった」という。

その後またニューヨークのスタジオでパツハのフーガを数曲録音していた時、これらフーガの「明確な内声部の様相」の何たるかが見えて来た。また「パツハとは何か、バロックの表明するものは何

か」、さらには「すべてを信じ難いほど包括するバロックの対位的体験が真に意味するものは何か」(平均率グールド)カーディ

ス・デイヴィス)が見えて来たという。パツハの音楽は「言うまでもなく対位法とポリホニックを特徴とし」、(これはまた「驚くほど強烈にグールドのたどつた道と重なり合う」(エドワード・W・サイード「音楽そのもの―グレン・グールドの対位的ヴェイジョン」とある評者はいう。「対位法の神髄」とは「声部の同時性」であり、「旋律は常にいづれかの声部で繰り返され」、そこに「垂直ではなく水平な音楽が生まれ」、「あらゆる音の連なりは、無限の変貌の可能性を内包」しつづ、「厳格な法則によって徐々に自己を実現していく」。このパツハにおける対位法とグールドのみごとな再現。それは演奏のみならぬ、彼のつくるラジオやテレビ番組にあつても、その「登場人物の声の対位的手法」(ジョン・リー・ロバーツ「追憶」)はあざやかに生きると評者はいう。

もはや明らかであろう。グールドが『草枕』に読みつたものは、このテキスト自体の孕む、すぐれて対位的な発想であり、旋律であつたとみてよからう。ならば『草枕』の作者自身はどう見ているのか。課題はおのずから作品自体にかかわつて来る。

## 二

「こんな小説は天地開闢以来類のないもの」(明39・8・28、小宮豊隆宛書簡)にして、「珍も珍」「最珍作」(同・8・31、高浜虚子宛)ともいふべきものだと自作『草枕』を評して漱石自身のいう所である。またこれは世間普通の小説と違つて、「唯一種を感じ

美しい感じが読者の頭に残りさへすればよい」「美を生命とする俳句的小説」であり、この種の小説は西洋にも日本にもなく、「それが日本で出来るとすれば、先づ小説界に於ける新しい運動が、日本から起つたといへるのだ」（『余が「草枕」』。同、11、談話、「文章世界」という。しかしその新しさとは単に「俳句的小説」にとどまらぬ、ある決定的なものを孕んでいたと言つてよい。それはこの作品自体がモノフォニー、あるいはホモフォニーならぬ、ポリフォニックな、多声的な意識の、声のひしめきを本質としているということだ。画工の語りは自在に、多様に、文字通りポリフォニックに展開する。

芸術家は浮世に超然たるものだと思えば、その趣味、品性をもつて正と美と直とを示し、「天下の公民の模範」たるべしという。かと思えば「画布裏に往来」するものにして、「社会の一員を以て任じては居らぬ」ともいう。また「夢見る事より外に、何等の価値を、人生に認め得」ずと言いつつ、出征する若者を送つては、「愈現実世界に引きずり出された。汽車の見える所を現実世界と云ふ」と言いつつ、苛烈な文明批判を展開する。もはや評述する余裕はないが、この意識の変現、ホモフォニックならぬポリフォニックな意識の、声のひしめきこそ二十世紀小説の根源的主題だという認識がそこにある。グールドならぬ漱石もまた（小説）の発見とはいつかと聞かれれば、『草枕』というテキストを書くという、その（演奏）そのものの只中であつてと言ひえたかもしれない。まさに『草枕』とは多声的な対位法によつてつらぬかれた、ひとつのバロック的作品といふことができよう。

（小説）の実験——その展開と変容——漱石・芥川・太宰にふれつつ——

先の紹介者の指摘のごとく、グールドは『草枕』にミレーのオフィリアとかさなる甘美な「水の化身」のドラマを見たであろう。しかしそれをひとつのメロディとみれば、彼がこれを「二十世紀小説の最高傑作」と呼んだ時、彼の意識は、あるいは無意識は、その底にふるえる無数の声のひしめきを、ポリフォニックなそれを聴きえたはずである。同様に漱石もまたこれを美的な「俳句的小説」と呼びつつ、あえて「天地開闢以来」と冗談めかして言ひながらも、これが出来れば「小説界に於ける新しい運動」だという時、彼の無意識は、その多声的な手法の真の新しさをひそかに感じていたとみてよからう。その必然はずである。

そのひとつは作家以前の一文『人生』（明26・10）であり、いまひとつはその英文学体験、特に十八世紀のそれであり、さらにはウイリアム・ジェイムズの思想にもつながる、生の核心を（意識の流れ）とみる認識であり、この三者はからんで重層的にその作家活動につながつて来る。「吾人の心中には底なき三角形あり、二辺並行せるを奈辺せん」、また「若し詩人小説家が記載せる人生の外に人生なくんば、人生は余程便利にして、人間は余程えらきものなり」とは『人生』という所である。また小説とは中世以来の物語より出でてこれを解体し、くい破つてゆく近代精神の所産であり、言わば物語のパロディともいふべきものだと、彼が最も深く親しんだ十八世紀英文学から学んだものであり、その偏愛の対象となるローレンス・スターンの『トリストラム・シャンデーの生涯と意見』やスウィフトの『ガリバー旅行記』などが、処女作『吾輩は猫である』の発想、またその実験に深くかかわることは疑いない所である。

らう。

また十九世紀小説にみられる、神のごとき(全能の話者)ともいふべき視角が失われ、崩壊するところに二十世紀小説が生まれたとすれば、もはや信じうるものは自我の内面、(意識) 以外にはないという、その二十世紀作家の受けた意識の洗礼の根底に、ウイリアム・ジェイムズの提示した(意識の流れ)、『心理学原理』一九〇二という課題の影響のあつたことは周知の所であらう。漱石がこのウイリアム・ジェイムズからロンドン留学時以来、多大の影響を受け、共感する所深かつたことは、職業作家としての出発にあつて、『文芸に関する所信の概要を述べ』その「立脚地と抱負とを明らかに」せんとした『文芸の哲学的基礎』(明40・5・4―6・4)の語る所にもまた明らかである。あるものは我でもなく対者でもなく、「真にあるものは、只意識ばかりである」。この「意識の連続と称して」「命と云ふ」。この「意識」は「特別の意義」ある「命」を欲し、「理想」を求める。その「理想」とは知情意のはたらきとしての真・善・美・壮である。これらのあい合して発現する所に、文芸上の本来の「使命」があるという。

この「最後の理念が『盧美人草』に具現されていることは明らかだが、「意識の連続」そのものを主題とすれば次作『坑夫』の実験となり、さらに遡れば『猫』や『草枕』となる。すでに『草枕』に底流するものは明らかであらう。小説が本来、物語のパロディ、その解体というすぐれて実験的な志向・方法から生まれたものであり、しかも「人生」なるものが詩人や作家の手に余る過剰な何ものかであるということ。しかも(意識)の連続、変転は「二辺並行」して、

ついにクローズすることがないという認識。これらがあいからみ、錯綜してあふれる所に『草枕』は生まれた。これは美的な「俳句的小説」という、作者自身の規定をはるかに超えたダイナミックな存在であり、ここでも作品というものが、作家の意識や自己規定を超えて生動する何ものかであることが示される。しかも漱石がこの果敢な実験を続けなかつた、後の作品への変貌は何かと聞かれれば、それは『坑夫』は例外として、新聞小説という制約もあるが、むしろ漱石という作家自身の資質、彼が必然的にかかえ込まざるをえなかつたその志向の二元性にあるとみてよからう。

生命は(意識の流れ)に過ぎぬと言いつつ、それが真・善・美・壮を求めるという、その全人的志向、その倫理性。『坑夫』などに「無性格論」を唱えつつ、同時に(人格)という理念にこだわり続けたということ。この二面背律の矛盾をあえて誠実にかかえ込もうとしたのが漱石であり、その二者背律の緊張こそが、その作品表現の独自のダイナミズムを、律動を生み出したともいえる。

漱石が(人格)という概念、また理念にいかにか固執したかについては次のような証言がある。漱石ほどの作中、文中に(人格)という言葉を使った作家はいない。その全集十七巻中に(人格)という言葉は百五十三例。ちなみに他の作家では啄木が三十一回、蘆花に六回。独歩、藤村、志賀直哉はゼロという。また文学以外では漱石の『野分』と同時期に書かれた西田幾太郎の『善の研究』に九十五例があるという。(これは筆者との対談集『漱石・芥川・太宰』中の佐古純一郎氏の発言であり、同氏は現在継続中の『近代日本思想史における人格観念の成立』という労作がある)。すでにその

倫理的志向の所在は明らかである。『草枕』を非人情美学でくろくとすれば、逆にその倫理的課題があらわれて来る。那美さんは

「開化した揚柳観音」即ち文明開化の波をかぶった美女であり、その我が我がという自己主張の苦しみから救うものは、「憐れ」という我を忘れた情であり、その「憐れ」があつて那美さんの救いは成就すると画工はいう。

私が水に楽に浮いている所を描いて下さいという那美さんの奇矯な願ひは、最後は「もつと私の気象の出る様に、丁寧にかいて」くれという言葉にかわる。すでに描く所は詩美の範疇を超えた倫理の世界であり、死者のイメージならぬ生者の、現実のそれとなる。この「俗」を離れんとして俗に帰り、「美」に遊ばんとして遂に「倫理」に向かう、この二重のベクトルの混在もまた『草枕』の主軸となるものであり、また実験的遠心力と倫理的求心力の併在もまた見る通りである。こうして以後の作品には、より倫理的側面への傾斜がみられるが、しかもそのポリフォニックな対位法的志向の動きは、なおその作品をつらぬく独自のダイナミズムとして生きる。晩期の『明暗雙雙』の語もまたこれと無縁ではない。ただこの漱石独自の実験、また志向が残り残した課題があるとすれば、それは作品と読者の問題であろう。今というテクスト論、読者論の問題である。恐らくこれは時代の推移とともに浮上して来るものだが、芥川の『藪の中』はその試みの萌芽を示すものであり、その功罪もまた作品自体が語る所である。

### 三

芥川を評して、もはや人格としては解体した、「斯くして彼の個性は人格となることを止めて一つの現象となつた」とは周知の通り小林秀雄の処女評論『芥川龍之介 美神と宿命』（昭2・9）末尾の言葉である。これは痛烈な批判の声ともみえるが、むしろ小林自身の自問の声、肺腑の言とこそみるべきであろう。芥川にあつてもはや人格は解体した、一個の現象と化したという。それがひとり芥川のみならぬ、まさに時代の必然とみえた時、その認識以外に自分たちの踏み出す一步がどこにあると小林はいう。たしかに人格という求心力は解体したとは、芥川自身のひそかに自得するところでもあつたかにみえる。芥川の生きた大正期とは何か。有島が『白樺』第二号巻頭に発表した『二つの道』（明43・5）は、まさに来るべき新しい時代、文学における大正期の到来を予告する彼の最初の（宣言一つ）であつたということが出来る。「人は相対界に彷徨する動物で」あり、「二つの道を歩む時」もはや「人でなくなる。」人間がついにこの人生という複雑な問題に対して「結着する程の能力」（『も一度「二つの道」に就て』）を持たず、「信仰」もまた「遂に相対事相の特殊な変態と見るの外はない」とするならば、我々は「此の矛盾こそ人間本来の立場だと云ふ事を覚つて、其の中に安住し得るを誇るべき」であり、「先づ、我々は先祖伝来の絶対觀念に暇乞をして、自己に立ち帰らねばならぬ」という。この『二つの道』さらには『も一度「二つの道」に就て』（明43・8）が、有島の信仰離反からまる最初の（宣言一つ）であつたとすれば、同時に来

るべき新たな時代到来へのいまひとつの〈宣言一つ〉でもあったとはすでにふれた通りである。しかも有島がこの〈宣言〉を徹底しえなかつたことは、その生涯の帰結において我々のよく知る所でもある。むしろ有島のいうこの二元、相対の道を徹底したものは芥川である。

自身の裡なる「無数の分裂」を現代に生きる悲劇とも栄光ともみただのは芥川であった。しかしまた〈小説〉に対しては彼の求心力はなお強く残っていた。いや、彼の美学自体がそうさせたと言つてもよい。「芸術家は何よりも作品の完成を期せねばならぬ」。その「作品の内容とは、必然的に形式と一つになつた内容」であり、「形式は内容の中にある」。「芸術に於ける単純さと云ふものは、複雑さの極まつた単純さ」であり、「メ木をかけた上にもメ木をかけて、絞りぬいた上の単純さなのだ」(『芸術その他』大8・11)という。言わば〈内容〉は〈形式〉というメ木によって、また〈形式〉は〈内容〉というメ木によって「絞り」ぬかれた所に現前する何ものかを、彼は真の芸術と呼ぼうとする。この〈小説〉という型に対する信頼は、その様々な実験にもかかわらずぬものがあつた。

同時にまた彼はこうも言う。「小説はあらゆる文芸中、最も非芸術的なるものと心得べし。文芸中の文芸は詩あるのみ。即ち小説は小説中の詩により、文芸中に列するに過ぎず」(『小説作法十則』大15・5・4)。小説は「最も非芸術的なるもの」、猥雑、不定形のものとして認識しつつ、これをひとつに統べる力を彼は〈詩〉に求めた。彼の別の晩期文中の言葉を借りれば「詩的精神の浄火」(『文芸的な、余りに文芸的な』十二「詩的精神」)であるという。こうして技巧

の内的彫琢から詩魂の所在への強調と、その言う所はスライドしてゆくかみえるが、小説を小説たらしめる核の所在についての信頼は微塵も失われてはいない。

彼の相対的志向は〈小説の解体〉へは向かわなかつた。彼の懷疑や相対志向は、むしろ作中人物の言説そのものへの懷疑、また相対化へと向かつた。『袈裟と盛遠』や『俊寛』、あるいは『西郷隆盛』や『報恩記』その他、我々はその材料にはこと欠くまい。そこでは事柄や事件が作中の複数の語り手、あるいは作品背後の語り手自体の視線によって相対化され、引き裂かれ、ついにひとつの事実、あるいは真実にはクローズしえないものとして語られる。その最も極限の試みが『藪の中』であり、恐らくは当初の作者の意識を超えた事態が、そのなかに浮上する。

#### 四

『藪の中』(大11・1)は周知の通り、藪の中で殺された金沢の武弘という侍の殺害者は、盗賊の多襄丸か、妻の真砂か、あるいは武弘自身か。いずれも三者三様に自身が殺害者というが、その真相は何かという推理小説的展開を示すが、もとより犯人探し自体にその主題はない。その原典は『今昔物語集』巻二十九「具妻行丹波国男於大江山被縛語第廿三」にみる夫の面前で犯された妻と夫の物語であり、その妻の夫への殺意という点ではフランス十三世紀の『ボーンチュー伯の娘』という物語から、また殺人事件にかかわる複数の人間の証言を重ねてゆく作品構成の重層性に於いてはブラウニングの『指輪と本』から、また息子と夫と妻と三者三様の証言の最後の、

夫によつて殺された妻が霊媒の力を借りて語るることによつて真相が明らかになるといふ、死者の証言といふ發想に於いてはピアスの『月明りの道』から、それぞれにヒントを得たものであらうと言われる。

いづれも、領くべきものであり、この作品の執筆にかかわるとみられるが、しかし作品自体はそのいづれをも超える独自の構想を示し、作家芥川の野心をあざやかに語るかとみえる。従来この作品については多くの論評が加えられて来たが、その多くはついに真相はつかみえぬということであり、古くは当事者たちの各人各様の感情によつて「単純な一つの事実が如何に種々の違った面貌を呈するか」「人生の真実が如何に把握し得ぬものかを語らうとしたもの」（吉田精一『芥川龍之介』という解釈。また近くにはこの作品に「原画」としての「真理」は「存在していない」「基本的には三つの陳述がそれぞれ「真相」を語っているのであり、読者は「その中からそれぞれ自分で一番美しく語られていると思うものを選ぶ外ない」。こうして「従来繰返された「真相」をめぐる無意味な穿鑿に」は「終止符が」うたれるべきだといふ論（海老井英次『藪の中』〔中有〕の世界と自己劇化」『芥川龍之介論攷 自己覚醒から解体へ』）など、その主流は「真相」の解明ならぬ、告白の、さらには認識の相対性そのものの宣命、あるいはそれへの懐疑的眼差という所に帰着するようである。

もとより、これに対しては反論がある。「三つの陳述がすべて欺瞞であることはあつても、すべてが真相を語っているなどということ」はありえない。「彼らは真相を知るゆえにこそ」自己保身のために「歪めた陳述をしている」のであり、作者には「藪の中の真相

は見えて」居り、「真実を想定した上でペンを執っている」。これは「ストーリーそのものが謎解きへ向かつて進んでいる構造の小説」であり、言うならばこれは「芥川会心のミステリーである」（大里恭三郎『藪の中』論—ミステリーの解説—）という。しかし果たしてこれは「謎解きに向かつて進んでいる」といえるのか。そもそもこの作品の「構造」とは何かが問われるであらう。果たしてその「構造」をつらぬくものは謎解きへの求心力か、あるいはこれを無化する遠心力か。論は様々に分かれて来よう。ここであい対立する論をほぼ集約するかとみえる一連の論争に目を向けてみたい。言うまでもなく中村光夫、福田恆存の『藪の中』をめぐる論争であり、これに大岡昇平が加わる。

先ず中村氏の論だが、ここでも作品の構成にふれ、このように「三つの『事実』が「並列されているのでは」読者にはどれが本当なのか、若し最後が最も「真理に近い」とすれば、前のことは「どうしてあんな嘘をついたのか」といふ問題がのこり」「これは素朴な読者の疑問ともみえるが「小説の鑑賞では、素朴な読者の疑問が、いつもその小説に含まれる最後の問題につながる」といふ。言わば読者の共感、内的参加が拒まれるといふ指摘である。ピアスの『月明かりの道』が三者の陳述の展開とともに「事件の真相についての読者の理解が深まる」のに較べて、「藪の中」では一切が不明となる。「これでは活字の向うに人生が見えるような印象を読者にあたえることはできない」。また「ある事実」三つの面からことなつた解釈をあたえるのは、それを人の三倍考えぬこと」だが、「ひとつの『事件』について事実が三つあるのは、考えの整理がつかぬということ」

〔「藪の中」から〕「すばる」一号、昭45・6）だという。

しかし、「活字の向うに人生が見え」るとは何か。この作品の構成は「考えの整理がつかぬ」ままに放置されたことになるのか。当然乍ら反論が生まれる。福田氏は、芥川の作品に「人生を要求してはなるまい。」「彼はストーリー・テラー、即ちお話作家」であり、我々はその「お話の面白さに興じてゐれば良い」。ことの本体は「心理的事実もまた事実」だということであり、三者の矛盾は「却つて主題を強調するもの」ではないかという。すべては彼らの「自分を主役に立てたいという自己劇化」から出たものであり、話が進むに従つて「その信憑性が薄くなつてゐる」のは、「逆に真相は解らぬといふ主題を作者が意識的に押し進めて来た」からである。しかし我々は「主題で作品を楽しみはしない。みるべきは「その語り口であり、ストーリー・テラーとしての芥川は珍重しても、懷疑主義者芥川には全く関心」はないという。また「真相はつひに解らぬといふ事」もこれを、「単なる懷疑主義、不可知論として片附けることは出来ない。」という。

たとえばピランデルロはその戯曲のひとつ（「御意に任す」）のなかで、「二つの矛盾した見方」を「並列」させ、「そのどちらかに真相を求めたがる見物の好奇心を真向うから拒絶してゐる。勿論ピランデルロは懷疑主義者とも呼ばれたが、彼自身「そんな処を低徊してゐはしなかつた」。この「辺の事をもう少し考え」ぬと我々はいも変わらぬ明治以来の「平面的なりアリズムといふものから脱けきれぬであらう」（「公開日記」4）——「藪の中」について——「文学界」昭45・10という。つまりはここに懷疑主義者芥川の身

ぶりを見てはじまるまい。この構成、また構造の意外性、新奇さとは、従来の「平面的なりアリズム」を超えた新たな手法であり、その解らなさとは作劇術としての新たなインパクトを呈したものだということであろう。事実ならぬ「心理的事実」が問題だと言ひ、すべては各人物の「自己劇化」にあるという。これはすぐれて演劇的な発想、また解釈であろう。

福田氏の論はさらにフィクションの問題へと展開する。我々は事実とか実感とかいうが、我々はずいに「事実そのもの、現実そのものに触れることは出来ない。なぜなら、吾々自身が事実であり、現実であるからだ」。これは変現常ならぬあやういものであり、その故にひとは「主体としての安全を確保するため」「仮設といふ解釈の砦を造り」、そこにこもる。秩序や歴史もまた自然科学すらも仮設であり、解釈であることの例外ではない。すべてはフィクションである。日本の自然文学作家はリアリズムを誤解し、それが「フィクションをフィクションとして受け入れる為の消極的約束事とは思はず、人生の真実に迫る技法だと解した。こうしてひとはこの「素朴な現実信仰」（「公開日誌」5）——フィクションといふ事——「文学界」昭45・11）から容易に抜け出ることではできないという。

すでに論は「藪の中」を文学史上において展開するが、続く中村氏の反論もまたこれにかかわる。福田氏の論は芥川の作品を「私小説あるいは芸術家小説の伝統と切りはなし」、これを批判することによつて「芥川の文学活動を正当化しようとする」かみえるが、果たしてそうであるうか。自分の疑問は『藪の中』の作者の姿勢もまた私小説作家同様、「当時の文学の存在形態、あるいは作者と読

者の關係を示す」とみえる所にある。「作者と読者がいわば皮膚をつけ合」い、「同じ教団の司祭と信者のような關係にあるなかで成立した文学」。その「前近代的な体質」。芥川もまたこの「時代の風潮にしたがって、芸術家小説を書いた人」とみえる。「自分をかりに生の形で」出さずとも、「読者を自分の従属物とみていた点では他の仲間と同じ」ではなかったか。そうでなければ「ただ互に矛盾する陳述を三つ並べるといような人を食った真似を彼がする筈」はない。

「作品を作者から分つものは、彼に自己の精神を外部に客体化する努力を強いるものは、彼と対等に独立した読者であろうと思われ」るが、「このような孤独な人格の集団が、現実の抵抗としての機能をまだ發揮していないのが、我國の文学界の現状」ではないかという。どうやらここで、我々はこの小論で立てた問題に楔を打ち込む所に来たようだ。芥川はその私小説家たちへの批判にも拘らず、彼自身もまた読者との安易な默契のうちに身をゆだねたのではないかという。たとえば友人小穴隆一は、「藪の中」こそ「芥川みずから彼自身のころの姿を写したものであり、「まさしくその頃の芥川のころのなかを、さりげなくひとごとのように描いている悲痛な作品」だという。しかしこの「幾人かの友人に鍵をあずけ」、「他の読者には閉ざされた小ぬめいた印象をあたえる」ことに、「或るダンテイスムを感じていた」とすれば、それもこの「時代の気風」であり、「彼はここで彼なりの私小説を書き」ている。「最後の夫の死霊の告白の異様に切迫した『語り口』がどこからくるのか、その光源は鍵なしにはつきとめられない」。こうして「フィクションの

なかに、作者の肉声が流れはじめ、いわば人形使いが、人形に代つて演技をはじめ、しまう」ことになり、「この無雑作な破綻が、ピラデルロの周到な構成とおよそ対照的であるのは云うまでもない」

〔私信・再び「藪の中」をめぐる〕「すばる」昭和46・8）という。

すでにいう所は明らかであろう。ここに「対等に独立した読者」への開かれた窓はないという。芥川もまた大正という時代の気運を脱することはなかったという。しかし、恐らく事態は逆であろう。

芥川のストーリー・テラーとしての卓抜な技巧は、その作品のみがき上げた完成度とは逆に、終始読者を疎外していたと言つてよい。

そのすぐれた作劇法。二段返し、三段返しと読者を巧妙にふり廻し、最後の意外性や正体の表明へと連れ込んでゆく。読者が中村氏のいうごとく、矛盾して結着のない記述の故に「活字の向うに人生」をつかみえないのではなく、その破れのない磨きぬかれた手法と文体の故に、その向うに「人生」を見失っていたのではないか。たとえばそのひとつに芥川短編の代表作とみられる『舞踏会』(大9・1)がある。明治十九年秋、十七歳の少女明子は鹿鳴館の舞踏会でひとりのフランス人の海軍将校と踊る。それが実は『お菊夫人』の作者ピエル・ロティであったという種明しが最後に来る。第二章を設け、後年老夫人になった明子の口を通して親しい青年作家に打ち明けさせるのだが、これではただ夫人の口を通して底をわつてみせただけであり、人物は動いていない。興趣のうすい結末だといわれ、芥川は翌年『夜来の花』(大10・3)収録時にこれを改稿した。その本名ジュリアン・ヴィオという本名を聞いて、あのピエル・ロティで

はないのかと興奮する青年作家に対して明子は動ぜず、ただ繰り返してそんな人ではない。ジュリアン・ヴィオという人だと言いつける。

事態は百八十度転換するが、ここで人物ははじめて躍動して読者に迫る。作者の傀儡であったこの女性の〈人生〉が始めて活字の向うに見えて来る。言わば人物が作者に向かつて、あなたのこの手法は何ですかと向きなおり、問いかけて来るていである。恐らくこの改稿の機微に作者芥川のドラマがある。作中のヒロインが向きなおつて来る、それは〈読者〉がと言つてもよい。水守龜之助の時評〔文章世界〕大9・2は芥川自身の反問へのひとつの契機となつた。技巧において完璧を期すと言ひ、形式というメ木にかけるのだと言いつつ、その作品の形式的凝縮は逆に読者を疎外していた。

「小説のお話」はいつも人生にかんするものであり、「何かを考へさせてくれない『お話』が『面白い』わけではない」とは中村氏の言葉だが、その〈お話〉が〈人生〉を「考へさせてくれ」るものとなつたのは、『舞踏会』にあつては改稿後のものであろう。

すでにこの時期、多くの作品を生みつつ、その底にはひとつの転機が萌していたと言つてよい。〈人生〉をその作中からめとる〈傀儡師〉にも自身をたとへた芥川が、やがて〈人生〉そのものが「詩人文人小説家」の手に余まる過剰なるもの、神秘にして不条理なるものと思へて来たのは、より晩期の大正十二年あたりからであらう。「芸術家は何時も意識的に作品を作る」が、作品自体の「美醜の一半」また大半は「芸術家の意識を超越した神秘の世界に存してゐる」。

「一刀一擧した古人の用意はこの無意識の境に対する畏怖を語」るものであり、「所詮は人力を尽した後、天命に委かせるより仕方

ない」(「創作」『侏儒の言葉』)という。すでに芸術は意識に始まり、意識に終るといふ自負はない。創作の神秘とそれへの畏怖とは、また人生のそれへの畏怖にほかなるまい。彼の美意識は型としての小説を崩しえなかつた。しかし創作意識の底に蠢動する意識、無意識をめぐる錯綜は、その技法、構成にも微妙にかかわつて来る。

先の『舞踏会』の改稿もそのひとつだが、『藪の中』もまたその例外ではあるまい。彼は推理小説の手法を取りつつ、あえてストーリーを結着させようとは、クローズさせようとはしなかつた。「考へが整理できない」のではない。敢て整理しようとしなかつた。こゝとだ。「人生」は「底なき三角形」にして、「二辺並行せるを奈辺せん」とは漱石の言葉であつた。ここには二辺ならぬ、三辺並行のまゝにだけにクローズしない世界が突き出される。答えはほかならぬ、読者であるあなた方自身のなかにあるという。三者三様の主張、その〈自己劇化〉に、あなた方はいや我々は〈人生〉を、自分自身をみるであらう。三者のどれを取るかでなく、我々自身のなかに多襄丸を、真砂を、また武弘をみるであらう。何が〈事実〉か、〈現実〉かを詮索する必要はあるまい。「我々自身が事実であり、現実」だとすれば、我々は仮構の何ものかにこれを託して、あるいは託するがごとくして自身を救うほかはあるまい。その愚かさも、限界も、我々はこの三者の陳述のなかに、つまりは我々自身のなかに見出すであらう。

答えを、下駄を読者にあずけるのではない。そこについてクローズしえない〈現実〉を、〈人生〉を作者と、いや同時に読者と共有すればよい。〈ほんものは誰だ〉というクイズ番組があつた。それ

それが私だという。そうして最後にひとりが正体を明かす。しかしこのゲームは現代ではもはや成り立たぬ。むしろ三人ともに自分がほんものだというべきだ。それが現代のリアリティーだとは、たしか現代の最も先鋭な作家のひとりだが、その文中に語っていた所だが、恐らく芥川の子感の爪もまたそこに届いていたかと思える。大岡昇平はこの三者の陳述の信憑性は、最後の武弘にあるという。それが霊媒を通しての死者の声であればこそ、現世に何の利害も持たぬ彼の告白こそ信じるに足るものだという（『芥川龍之介を弁護する——事実と小説の間』「中央公論」昭和48・12増刊号）。しかしこれでは、『月明りの道』と変るまい。武弘はいまだ〈中有〉の闇の中にさまようものであり、『月明りの道』の妻の霊の語る、あのやすらかさはない。芥川はむしろこの『月明りの道』の構成を借りつつ、逆に一切を相対化、無化してみせる。一切をクローズしないことにおいて、作品を読者へとひらく。その問いも疑いもすべてを読者と共有しようとする。

もとより、ここに作家の情念がないわけではない。諸家も一致して指摘する結末の武弘の、自分を殺せと盗賊にいった真砂への憎しみの声は、作中最もつよい切迫感を持ったものである。「この言葉は風のやうに、今でも遠い闇の底へ、まっ逆様におれを吹き落さうとする。」「度でもこの位憎むべき言葉が」「この位呪はしい言葉が、人間の口を出た事が」「人間の耳に触れた事があらうか?」という。ここにはすでに指摘される当時の秀しげ子という女性（人妻）を友人南部修太郎と共有していたという事実への絶望感や女性不信を讀みとることもできよう。しかしことは作品外の問題であり、要はこ

〈小説〉の実験——その展開と変容——漱石・芥川・太宰にふれつつ——

の切迫感が生きているかどうかであろう。たしかにドラマの火花は、心理的対決と葛藤は武弘と真砂の間にあり、すでに多襄丸は疎外される。あの人と生きてはゆけぬという真砂の言葉は犯されたことにはなく犯されつつそれに〈女〉として反応したことではないか。「あなたはわたし恥をこらんにになりました」という時、真砂は「自分が『女』になったことを認めている」。「これこそが真砂の自己についての真相発見」であり、「真砂は『女』を得、武弘は『男』を失った」ということ。この両者の「お互いと自分自身についての真相発見」こそが「主題」（鶴田欣也『藪の中』と真相さがし）だという評者の指摘はきわめて説得的である。しかしなお、ここに作者の野心のすべてがあつたとは言いえまい。このような切迫した情念をも孕みつつ、あえてクローズしない作品構成をとった所に、作家の野心的実験はあつたとみるべきであろう。

『藪の中』を目して「読者の参加によつてはじめて成り立つ小説」というならば、それは「従来の小説の概念にあてはまらない全く新種の〈小説〉と言わざるを得ない」。この作品の背後にはやはり「作者は正常な神の視点」を「隠している」と見る（大里恭三郎）とは、先の評者のいう所だが、しかしその常識を超えた所に、あえて「新種の〈小説〉」たらんとした所に、作者の実験は賭けられていたとみるべきではないか。すでに漱石の『猫』は写生文の常識を超え、『藪の中』の作者はストーリーが究極的にクローズすべき推理小説

的手法を逆手にとつて、完結しえぬ物語を作つてみせた。これが同時代の私小説的告白に対する鋭い批判を含んでいることは明らかで

あり、また自身の小説作法への自己批判を含んでいることにもふれた。しかもなおかつ、ここに推理小説的構成を、犯人捜しというモチーフを探索させるものがあるとすれば、たとえば先の大里氏の論は真犯人は真砂であるという推理を綿密な分析を通して試みているが、この理由はこの作品自体の、さらには作家芥川自身の資質的規制の故というほかはあるまい。

芥川にあつてはそのすべてが余りにも緊密であり、メ木にかけた構成も、文体も、みだれや、ほころびを容易にみせようとはしない。あの漱石における〈語り〉のはずみ、揺れ、意識、無意識の錯綜のごときものはない。すべてはみごとに整序され、その緊密さや完結性を解こうとした『藪の中』にあつてもなお例外ではない。(現実)の、(人生)の過剰さを意識しつつ、彼の文体がなおこれを裏切るうとする。彼は一切を相対化し、その懐疑の、シニズムの眼を閉じようとはしない。しかし彼がなお疑おうとしなかつたのは、(書く)という行為そのものであり、その当為はついに問われてはいない。これが問われるには、またひとつの時代の転機を待たねばなるまい。こうして作家太宰が登場するのは、芥川の死後数年のことである。芥川の最後の作品『或阿呆の一生』や正統『西方の人』に、フラグメンタルな志向の傾斜はみられるが、なお作品というトルソ、あるいはボディそのものへの信頼は失われていない。しかも『或阿呆の一生』末尾に、無残な「剝製の白鳥」に自身の姿をみると語っているのはいかにも皮肉である。これが『或阿呆の一生』を書き上げた後のことだという所をみれば、(剝製)とは自身の存在ならぬ、このフラグメントの、短章の集積としての、この作品自体を指してい

たとみるべきであらう。己れの文体と方法を(剝製)とみるとは、なんとも無残だが、しかもなおそれを未来に突き抜き開くことはできなかつた。芥川ならぬ、自身のそれが(剝製)であると知つた時、太宰の旧稿『海』は『道化の華』と転化した。『剝製』と嘆ずる前に、これを解体することによって未来に突き抜けようとした。ここに『道化の華』、またこれを含む『晩年』の方法が始まる。『玩具』もそのひとつだが、すでに紙数もつきた。そこでは(書く)という行為そのものが問われ、(小説の小説)と言う事態が出現する。もはやこれにふれる余裕はないが、漱石に始まる実験が芥川、太宰と、どのような展開を示したかは、(小説)とは何かという初源の問題に立ち還りつつ、改めて問いなおさねばなるまい。