

「齒車」論

——芥川文学の基底をなすもの——

佐藤泰正

「芥川龍之介の精神的生活を最初（少年期）に支配したのが下町の環境であったとすれば、第二（青年期）に彼をつつんだものは世紀末の空気がだった。（そして第三の時期というものは彼にはない。）」

中村真一郎氏はその芥川論（「芥川龍之介」昭33・五月書房刊）のなかでこのように記しているが、「第三の時期というもの」が、ついに「彼にはない」という指摘は——敢て言えば、論者の想いを超えて深く私の胸を搏つものがある。芥川の「文学的開眼」が「世紀末の『悪の花』」によってなされたものであり、彼の一生こそはまさしく「世紀末の世界のなかに生き」たものであると見る時、

「彼の最後の小説『齒車』こそ、我が国の文学の生んだ最も深い意味での世紀末の文学であろう」という指摘は、また当然のものである。しかしここに「最も深い意味での」という時、ことはすでに魂の次元に属するものであろう。中村氏もまた芥川の様々な側面を辿りつつ、その末尾に近い部分に至って次の如く言う——「芥川の理知の刃が最後に立ちむかって行った対象は彼自身の魂だった。」

「齒車」論 ——芥川文学の基底をなすもの——

魂の問題を理知で分析しようとする時、あのきわめて暗鬱で神経質な「齒車」の分裂的世界に到達したことは、ほとんど必然の成行きだといえる」と。しかし、「最も深い」と言う——その深さとは、ついに「理知」の「分析」にゆだねられた部分にすぎぬものであろうか。また氏は次の如くも言う——「彼の先輩たち、白秋や李太郎や潤一郎が青春の終末とともに、そうした世紀末的雰囲気を完全に脱却してそれぞれの人生の道を悠々と闊歩して行ったのに、彼ひとりについてはその悪鬼の餌食となってしまった」「芥川だけは」この「デカダン芸術の『黒い弥撒』を、単なる新感覚としてでなく、人間解体を作業として学んだ」のであると。またさらに芥川における「西洋」あるいは「近代」にふれては、加藤周一の批判を援用しつつ次の如く言う——かつて加藤周一は「芥川における西洋の理解が浅薄であるといつて攻撃した」が、その批判の根拠は、「古代や中世に対してある近代は、西洋にしかなく、西洋を学ぶことは、すなわち『外国』を学ぶのではなく、普遍的な真理を学ぶのである」という処にあった。「西洋を単に他者として見るのは、エキゾチスムの態度であつて、エキゾチックな印象主義は、また世紀末的的人生観の

特徴の大きなものであるが、もし日本人が西洋をエキゾチックの目で眺めるとすれば、東洋をも、いや眼前の現実をも同じ眼で見ることになる。／＼芥川のなかには、(初期の芥川には、とくに)、西洋をエキゾチスムの対象としてながめる態度があった。しかもこのような態度こそは「じつは西洋世紀末の時代の風潮からの影響によって生れたものであり、「この態度」はついに芥川をして「現実をもつばら、娑婆苦の地獄と観ぜしめるようにさせて行つた」のであると言う。このような批判はまたおのずからに、寺田透氏の次の如き批判にもあい通ずるものであらう。即ち寺田氏は芥川における「近代性」を評して、それは「ルネサンスに始る近代の終焉の姿である十九世紀末西洋を、ともかくにもその骨髄から体现してゐるといふ点で、近代的たるに過ぎなかつたのであり、「自己表白風の末期の諸作に至るまでの作品のうちに表示された反語性や偶像破壊的発想は、いまだこれを『世紀末的』と呼ぶのは当らないだらう。」つまりそこに見るものは「いはば輸入種近代精神の仇花」ともいふべきものに過ぎず、芥川は「近代精神」なる「一束になつたその植物のうち、世紀末と名づけられたものを選び分け、かれの上に影を投げる封建の残滓に植ゑたのである」(「芥川龍之介の近代精神」と言う。

すでに中村、寺田両氏の言う処は明らかであらう。そこには芥川における「近代」あるいは「世紀末」受容の、負の相ともいふべきものがあざやかに照らし出されている。しかし私は、これらの指摘のいくつかを深く詰らないつつも、なおまたいくばくかの反問を用意

せざるをえない。たとえば芥川が同時代者のなかにあつて、敢て「世紀末的雰囲気」の裡にとどまり、これを「脱却」しえなかつたとは、彼の作家としての真の成熟をみずから塞ぐものであつたのか。芥川をして現実を「地獄」と「観ぜしめ」たものは、世紀末的感覚主義とのみ言いうるものであらうか。その「地獄」とは「娑婆苦」という相に於てのみ捉えられたものであるのか。また彼における「世紀末」とは、言わば「世紀末と名づけられたものを」みずからの意匠として選びとつたにすぎぬというて、いのものであらうか。彼はまたそれを自身の裡なる「封建の残滓に植ゑたので」あり、言わば「世紀末的的人生観が、封建的な美的保管者に、器用に直結されてゐる」(寺田)というほどのものであつたのか。また彼にあつて「近代」が「他者」であつたとは、それを単に「エキゾチスムの態度」によつて受けとめたにすぎぬということなのか。これらの問いは芥川文学の本體にかかわるのみならず、いま「函車」という一篇の遺稿を論ずるに當つて欠くことの出来ぬ課題と思われる。敢て言えば、「世紀末」とは彼にとって屢々「西方」あるいは「近代」の別名にほかならぬものであつたが、しかしそれは単に「印象主義的感覚主義」や「唯美主義」のみを以て覆われるものではなく、その(世紀末的)「苦惱」なるものもまた、「無制約な唯美主義」や「感覚主義」の強いられた末路に発する——言わば倫理の骨格を喪つた「人間解体」の無様な様相のみを指すものではなかつた筈である。彼は言わば「世紀末」という一語を以て、その時代的属性をも超えた、ある言いがたく深い、実存の苦惱を語つていたのであり、「地獄」もまた「娑婆苦」ならぬ、より深い実存の相として

捉えられていた。「——いつもクリストの中に我々を虐^{さいな}んでやまないものを、——近代のやつと表現した世界苦を感じずにはゐられないであらう」(傍点筆者)とは、彼の「西方の人」に語る処だが、彼はその世紀末的観点からクリストを語ると共に、その「世紀末」とはまた彼にとって歴史の圧搾からしぼり出される「世界苦」の、普遍的な苦悩の実相への、しいられた呼称であつたとも言いうるのであらう。秋声と白鳥の二者を比較して、秋声の描く「東洋詩的情緒のある小宇宙」には、「たとひ娑婆苦はあつても地獄の業火は燃えてゐない、けれども正宗氏はこの地面の下に必ず地獄を覗かせてゐる」と言い、白鳥の作品の多くを「読破」して「僕の受けた感銘中、最も僕に迫つたものは中世紀から僕等を動かしてゐた宗教的情緒に近いものである」とは、晩期の芥川の語る処である。(「文芸的な、余りに文芸的な」昭2・27)

「齒車」や「西方の人」を、このような実存的位相の上に捉えんとしたものに、言うまでもなく堀辰雄の「芥川龍之介論」(昭4・1)がある。堀は「齒車」を以て芥川の「生涯の最大傑作——といふよりは最もオリヂナルな(個性的な)傑作」と評しているが、私は今日でもなおこの堀の論を、「齒車」の主題の核心を实存の相に於て最も深く捉ええた、第一等の論だと思つてゐる。しかし「齒車」という作の重さはまた、この堀の論をも超えた処にあると言つてよい。「世紀末」なるものの背後に背光の如く佇つ「クリスト」を、この普遍の実存にかかわる存在を、芥川は敢て「西方の人」と呼んだ。しかしそれがまさしく「西方の人」として描かれたのは、同名の作ならぬ「齒車」であつたと言つてよからう。彼にと

って西欧的「近代」は「普遍の真理」であると共に、また「他者」そのものとして捉えられた。彼における「クリスト(≡西方の人)」もまた同断である。言わば彼は「クリスト」なる存在を「西方の人」にあっては「永遠に超えんとするもの」としての——抽象、普遍の相に於て描き、「齒車」にあってはまさに「西方の人」としての属性の故に、なお同一化しえざるもの——即ち「西方」なるものの背後に佇む深い影の如きものとして眺めてゐる。普遍は普遍として捉えられねばならぬ、それを他者として見るのはエキゾチスムにすぎぬとは、理念の言わせるわざであらう。しかし芥川が文明論的理念ならぬ、まさしく文学の課題として語つたことは——普遍が普遍であると共に、他者としてのしたたかな重き、屬性をもつてかわるということであり、またその逆でもあつた。彼にエキゾチスムへの傾きがなかつたわけではなく、すでに彼自身そのことを充分に意識的に語つてゐる。しかし肝心なことは、彼が「西洋を単に他者として見る」のではなく、「普遍的な真理」として「学ぶ」のでもなく、まさに「他者」そのものとしてみずからの裡に、深くかかえ込もうとしたことである。ここに土俗あるいは伝統との対峙、反立をめぐる課題が生れることはまた必然であらう。恐らく芥川の悲劇の真の意味は、屢々言われる如く彼がみずからの主体を喪つて時代の主潮に呑みこまれざるをえなかつたことではなく、むしろ彼が避けがたくも深く自身の裡にかかえこんでいた亀裂のごときものにあつた。彼における「西方」と「東方」とは、この亀裂(あるいは乖離)の最大の課題であつたとも言える。「齒車」こそ我が国の生んだ、最も深い意味での世紀末の文学」であるとは、その耽溺の深さでも、

ミイラとりがミイラになったといふものでもあるまい。その深さとは彼がまさしく普遍と具体の二相に於て深い乖離をしいられつつも、なお捨てえざる根源の課題として深くかかえ込んでいた、その構造そのものに於て捉えらるべきものであろう。いや何よりも彼自身「齒車」一篇に於て、その構造的実相を見事に開示していると言つてよい。その各章を折り重ねつつ執拗に主題の核心を追いつめてゆく彼の筆は、極めて精妙であり、充分に意識的であるというほかはない。彼の「痩せ細つた姿」ではなく「彼をしてそのやうに痩せ細らせた」根源なるものを、「彼を高めるために彼を落しつづけるもの」、「絶えず彼をつけ狙」うその「何か知らないもの」をこそ「見究めねばならぬ」と堀辰雄は言う。その根源なるものとは何か——仔細は作品自体が充分に語ってくれる筈である。

二

周知の如く「齒車」の第一章「レエン・コウト」のみは、死の前月（昭和二年六月）の「大調和」に発表されている。その題名の示す如くレエン・コウトは、彼（この作の主人公「僕」以下同）に深い不安と恐怖を与える数々の予兆の最たるものとして、終末に至るまで屢々登場する。冒頭「レエン・コウトを着た幽霊」の話にはじまり、この章の終末では斃死した義兄が「季節に縁のないレエン・コウトをひっかけた」といふ——それはまさしく「絶望と死を象徴」（吉田精一）するものであり、「彼の運命の無気味さを象徴」（岩井章）するものであるかにみえる。しかしこの作全体の導入部を

なすこの最初の章で彼が描こうとしたものは、レエン・コウトの点出を軸とする不気味な運命の予兆といふことのみであつたらうか。あの「オオル・ライト」といふ一語をめぐる挿話がある。彼はホテルの給仕たちの話声の切れはしに、ふとその耳をかすめた「オオル・ライト」といふ言葉にこだわる。その「意味を正確に掴まうとあせ」る。「何が一体オオル・ライトなのであらう?」。やがて姪からの電話で何かただならぬ異変の起つたことを知つた時、彼はある「苦しさを感じ」ながら、「やつと運命の」彼に「教へた」オオル・ライト」と云う言葉を「了解」する。この「了解」とは「すべての不幸や災厄が自分の身辺にも発生し、身の上にもふりかかつて来たこと」とを「パラドックス（反語）でいっている」（吉田）のか。あるいはあの暗い予兆の「レエン・コウトと彼の運命の結びつき」をついに「了解」したことが彼にとつては All right なのだ」（岩井）といふのか。恐らく作者がこの一語に託したものは、不吉な運命のまぬがれがたきを知つた時、その運命の悉くを取て引き受けるということではないのか。「運命の冷笑」を、「地獄」を、「復讐の神」を、「何ものか」の「敵意」を、「病苦」を——それら一切を引き受けつつ、彼は最後まで「頸すちをまっ直にして歩」（六章）みつつけて行こうとする。字義通り——すべてをよしとしつつ、存在の極度の相対性の上を、彼は歩み切つてみようとする。

「彼（芥川）は決して人の信ずる様に理的作家ではないのである。神経のみを持つてゐた作家なのである。」「彼の個性は人格となる事を止めて一つの現象となつた」とは、芥川の死の直後、小林秀雄の記した芥川論（「芥川龍之介——美神と宿命」）「大調和」昭

2・9) 中の言葉であるが、理知の果てであれ神経の故であれ、「歯車」の示すものがまさしく「分裂的世界」(中村)であり、一切が「一つの現象となつて」しまつた、いやまさになり果てんとする解体寸前の世界であることは明らかであろう。ただそれが彼自身の追いつめられた世界というよりも、敢てみずからをそこに追いこんでみせたものだと思ふべきであらうか。私にあるのはいかなる良心でもない、神経のみであるという彼の言葉は、いかなる逆説でもあるまい。それは覚悟である。彼は敢て神経のみの、感覺的反射のみの織りなす世界を描ききつてみせようとした。「オオル・ライト」——すべてをよしとしつつ、小林が後にドストエフスキを評した言葉を使えば、「思想」ならぬ「存在」の、「極度の相対性」を描ききつてみせようとした——それが「歯車」の世界であらう。

さてレエン・コオトをはじめ、作中屢々現れる「妄想知覚」ともよばれるものは何か。評者は屢々その「異常に敏感な反応」が人工にすぎること、あまりにもそれらの病的な感覺の遍在が整序されすぎていることを指摘する。そこには病者の持つ「混沌とした奥行き」の深い様相は「なく、むしろその「妄想知覚の奥底にある言表不能の不安」こそが、「すべてのものであって、爾余の現象はすべてそこから派生する」——ここに「歯車」の「全体の構造」(加賀乙彦)があるという精神医としての指摘は正しいであらう。「彼の実存は内部の不安から出発して外部のどんな鎖末なものにすら違和感を感じ阻害をうける。たとえば眼中に見える「歯車」は所謂「閃輝性暗点」であるとして、「問題はその現象が何であるかというこ

とでなく」「その現象のうけとりかた」であり、それを「自分の狂った運命の象徴とうけとつてしまふところに」芥川の「問題がある」(岩井章)とも言われる。これら精神病理学上からの指摘をまつまでもなく、多くの「妄想知覚」の点描は、敢て言えばこの作を彩る粉黛にすぎまい。さまざまな幻覚の生み出す凄絶な心象風景、病者の感覺の織りなす痛ましいまでの裸形の真実、どのような諷刺や評価が与えられようとも、この作の眞の課題は、その底にある。彼はまぎれもなくそれらの病的知覚の「奥底にある言表不能の不安」の基底を、構造をこそ説き明かそうとしているのだ。作者の筆は極めて精妙に、執拗に、その構造を探索する。

第二章(復讐)に入ると、暗い数々の予兆の背後にある「運命の冷笑」が、すでに自身「地獄」にあること、「あらゆる罪惡を犯し」た罪人であることが繰返し語られ、最後に彼をたえず「つけ狙つてゐる復讐の神」の指摘を以て終る。こうして第三章(夜)に至り始めてこの「地獄」が、「罪」の、「復讐の神」の、正体が何であるかが明かされてゆく。ある女との不倫の「罪を犯した為に地獄に墮ちた一人」である彼は、夢の中に彼の「復讐の神——或狂人の娘」の姿を見ておびえる。言うまでもなくこの「狂人の娘」は、「或阿呆の一生」の「狂人の娘」あるいは「復讐」と題された章に描かれてゐる女性であり、遺稿「闇中間答」にも語られる如く、これが晩年の彼の倫理感を最もさいなむ存在であったことは明らかである。周知の如く、人妻との不倫の罪の意識から生れたものに朔太郎の「浄罪詩篇」がある。言うまでもなく「月に吠える」冒頭に収められた「竹とその哀傷」十篇を中心とする詩篇であり、彼ははじめ

これらの多くに「浄罪詩篇」という一語を付加している。△つみとがのしるし天にあらはれ△おかせる罪のしるし△よもに現はれぬ△(冬)、あるいは△——懺悔の涙したたりて△△凍れる松が枝に△折れるさまに吊されぬ△(天上縊死△などの詩句にも見られる如く、このまぬがれがたい罪の意識については「吊された懺悔者の凄惨なイメージ」(河村政敏)にまで至る。そこには「一旦浄罪が始められれば、それは逃れられない刑罪として実感され、自虐的神経に作用されていよいよ深められ、ついには人間の原罪的な思念にまで進んでゆく(同上)と同時に、その「浄罪」という発想自体が「恐怖」「罪悪感」「痛み」に耐えつつ「自虐的に神経の光をみつめ」、その「神経的、生理的幻覚の創造」をより根源的に深め、掘り起してゆく媒介ともなる。ここにひとりの詩人をめぐる罪意識と作品創造の契合・相関の機微が深くうかがわれる。この罪意識と自虐の相乗作用、さらにはそれが生み出す「神経的、生理的幻覚の創造」とは、まさしく芥川の「歯車」にも符合するかにみえる。そこに見るさまざま病的幻覚は、その根底に罪の意識を含む。「復讐の神」の核として「狂人の娘」が登場する所以である。しかし「原罪的な思念」の極まる処に立ち現れるあの「天上縊死」の凄惨なイメージをここに見ることは出来ぬ。いや、この次元に於てはと言うべきであろう。彼がそれを語るのはまだ少し後のことである。

「浄罪詩篇」は、朝太郎における「罪と罰」であったとも言えよう。しかし彼は「浄罪」の世界にのめり込みつつ、その病的な感覚の錯乱と不安の果てに——もはや一切の詩作を断たざるをえぬ危機を迎える。だが一年近い(大4・6)5・4)沈黙と危機の底から

彼を救ってくれたものは、ほかならぬドストエフスキイ(特に「罪と罰」におけるマルメラードフの告白に象徴されるもの)との出会いであった。このことは注目されてよからう。言わば彼のドストエフスキイとの出会い自体、充分にドストエフスキイ的であったと言うことが出来よう。敢て言えば「歯車」一篇もまた、芥川における「罪と罰」であり、彼のひそかな意図もまたそこにあったと言つてよい。しかし、彼は果してみずからの「罪と罰」を書きえたか——答えは然りであり、また否である。否とは何か——それは先ず、「狂人の娘」がまさに「復讐の神」として語られている処に、端的に現れていると言えよう。すでに述べた如く彼は自分の冒した最も深い罪が「狂人の娘」との不倫にあったことをほのめかしながら、しかも彼はいまそれを罪ならぬ罰の象徴として——即ち「復讐の神」として語ろうとする。作者の筆はこの存在を通してさらに罪そのものの深淵に迫るのではなく、一転して人間のまぬがれえざる性的「親和力」の指摘に及び、それが喜びであると共に「現世を地獄にする」ものであり(四章)、人間の平安をおびやかすもの(五章)であることが語られる。こうして不倫の罪は、このような人間の逃れえざる宿業網の裡に収斂され、「復讐の神——狂人の娘」は三章の末尾に登場したままで、この作中から消えてゆく。後に再び現れる「復讐の神」はずでに別様のものである。

いまここに芥川における「罪と罰」をめぐって、いささかの考察を試みて来たわけだが、あの五章なかばの錯誤をめぐる挿話は、極めて象徴的に思われる。彼は聖書の神を語りつつける「屋根裏の隠者」——ひとりの親しい老人の書棚から、「罪と罰」という言葉に

新たな「感動」を覚え、借りて帰る。しかし彼が偶然開いた頁は「カラマゾフの兄弟」の一節——「悪魔に苦しめられるイヴァンを描いた一節」だった。彼は「綴ぢ違へた頁を開いたことに運命の指の動」きを感じつつ、イヴァンならぬ彼「自身」の姿をそこに読みとり、「全身が震へるのを感じず。彼は「運命」の手にしいられた皮肉な錯誤を語っているのだが、この錯誤の皮肉さには恐らく作者自身の想いを超えたものがある筈である。彼がイヴァンの悪夢に「ストリンドベルグを、モオパスサンを」、さらには世紀末の「悪鬼につかれた」（或阿呆の一生）自身の影を見出しえたとしても、ついに自身の「罪と罰」に出会うことは、辿りつくことは出来なかつたかにみえる。不倫の罪を描いたあの「新生」の主人公を評して「老獪な偽善者」と断じた彼自身もまた、ついにその本来の土壌を踏み超えることは出来なかつたようである。しかし「歯車」一篇の眞の主題は、むしろその先にあると言つてよい。彼はただ別様の意味に於て自身の「罪と罰」を書きえたともある。その然りとはいへば、まさしくこの国の近代に殉じた作家であると言われる、その意味に於て自身のついにまぬがれえなかつた宿運と錯誤を、乖離と亀裂の痛みを——それが自身のしいられた「罪と罰」であつたとするならば、彼は死を前にしつたお、充分明晰に、意識的に、描ききつてみせたと言えるであらう。

この意味に於て第五章「赤光」こそは、この作の最も核心的な部分だと言つて出来る。あの屋根裏の老人との神をめぐる問答——「唯神を」「神の子の基督を」「基督の行つた奇蹟を」「信じ

さすれば……」と言う老人に向つて、「悪魔を信じることは出来」るのだがという彼は、老人との間に「論理の」「越えがたい溝」を感じる。この異和感を伏線としてあの無気味な「赤光」の影が語られる。夜の往来で彼はふと自分を照らす「無気味にも赤い光」のなかに、自分の影が「揺れてゐるのを発見」する。立ちどまつた彼の前に、なおも影は揺れつづける。「怯つ怯つ」と「ふり返つた」彼の目に写つたのは、烈しい風のなかに揺れるバアの軒端に吊された「色硝子のランタン」であつた。この錯誤の意味するものは何か。この「赤い光」をめぐる場面の前後で、酒場の前で、後には別の酒場のなかで、彼の感ずる疎外感を描くことを作者は忘れてはいない。彼はこの「神経さへ常人のやうに丈夫になれば」と思う。彼は自問する「——けれども僕はどこかへ行かなければならなかつた。マドリッドへ、リオへ、サマルカンドへ……」。不意に「或店の軒に吊つた、白い小型の看板」が彼を「不安」にする。そこには「自動車のタイヤアに翼のある商標」が描かれていたからだ。彼は「人工の翼を手よりに」しながら「太陽の光に翼を焼かれ」「海中に溺死し」た「古代の希臘人」を「思ひ出」す。「マドリッドへ、リオへ、サマルカンドへ」——彼は自身の「かう云ふ」「夢を嘲笑はない訣には行かなかつた。同時に又復讐の神に追はれたオレステスを考へない訣にも行かなかつた」。彼は自分の夢の不毛をしたたかに思い知らされる。同時に彼はこの不毛な夢の背後に、自身を束縛する家庭の、日常の、無気味な愛憎にみちた「或力を恐れずにはゐられな」い。このような不安を断ち切るようにしてホテルに帰つた彼は、「メリメエの書簡集」を読みつづける。「それ

は又いつか僕に生活力を与へてゐた」。 (こう記す作者の筆のながさをも見落してはなるまい)。しかし晩年の「メリメエの新教徒になつてゐたことを知ると、俄かに仮面のかげにある」その顔を感じずにはいられない。「彼も亦やはり僕等のやうに暗の中を歩いてゐる一人だつた。暗の中を?」『暗夜行路』はかう云ふ「彼にはいつか「恐しい本に交りはじめ」る。彼は「憂鬱を忘れる為」に「アナトール・フランスの対話集」を読みはじめ」るが、「この近代の牧羊神もやはり十字架を荷つてゐた」ことを見出す。やがて彼は一束の郵便物を受取り、その悉くに苛立つのだが、最後にひらいた甥からの書中の——「歌集『赤光』の再版を送りますから……」という言葉に「打ちのめ」されてしまう。「赤光!」彼は「何ものかの冷笑を感じ」「部屋の外へ避難する」。ロビイに出て煙草に火をつけようとする時、「人工の翼はもう一度」彼の「目の前に浮かび出る。これらの敘述の推移が何を語っているかは、すでに明らかである。作者はまさしく二つの「赤光」のなかを揺れ動く彼自身の影を描こうとしているのだ。彼はその神経の「不安」を癒してくれるものが、この風土からの、あるいは日常からの、脱出であることを想い、西欧を夢見るのだが、それが不毛な夢想であることを知り、そのしたたかな挫折の背後に自分を狙う、あの「復讐の神」を感じ。また彼に「戦鬪的精神」を、あるいは「生活力」をさえ与えてくれる紅毛文人の仮面の背後に、彼等の「神」を、ついに「論理」に於て「越え」えざる「溝」の彼方に——その深い影を見出さずには居られない。この時「暗夜行路」は、歌集「赤光」は、自身を搏ち、「冷笑」する如き「恐ろしい」相貌を以て彼に迫る。西

方への夢想の、その白い「人工の翼」の背後に「復讐の神」を感じる彼はまた、東方の、土俗の黒い影の背後にもまた、「何ものかの冷笑」を、別の「復讐の神」の嘲笑を感じずには居られぬ。部屋の外へ「避難」した彼はふと幻聴を覚える。「発狂することを恐れながら」も再び部屋へ帰り、「或精神病院へ電話をかけるつもりだつたが、そこへ入ることは」「死ぬことに變らなかつた」。彼はこの恐怖を紛らすために「罪と罰」を読もうとするのだが——すでにふれた如く彼の見出したものは、あのイヴァンの悪夢である。言わばこの「赤光」一章は、彼のしいられた世紀末的「悪夢」の全貌にほかなるまい。しかしイヴァンの背後にあるドストエフスキイの神を、またあのメリメやアナトール・フランスの神を持ちえぬとすれば——彼はただ悪夢の果てまで歩みつくすほかはあるまい。夢を刺せばさらにその底から一層深い夢が立ち現れる——自己処罰の苛酷な世界に身をゆだねるほかはあるまい。彼はイヴァンの悪夢に耐えかねて眠ろうとするが、催眠剤はすでない。やむなく「絶望的な勇氣を」ふるいながら「死にもの狂いにペンを動か」してゆく。葉の代りにペンを執るとは、いかにも皮肉なことだ。しかし作者の筆は、さらに痛烈な処刑の棘を用意する。

三

第四章(まだ?)は言わば五章(赤光)の序奏をなす部分であり、作者は主人公のブッキッシュな一面を、その故の脆弱さや「現世」的なものへの微妙な嫌悪感を語っている。彼に「精神的強壯

劑」を与えるものは書物の世界であり、「両親」や「妻子」をも忘れしめるほどの「野蛮な欲び」を与えてくれるものは、創作三昧の世界である。しかし、いまあるものはただ「僕のペンから流れ出した命だけ」だという作者の筆は、すでににがいに、「僕の誇大妄想はかう云ふ時に最も著しかった」という——そこにはすでにあの「戯作三昧」や「地獄変」の主人公に見る「恍惚たる悲壯の感激」も「恍惚とした法悦の輝き」もない。いま再び五章後半に、ペンの世界に没入する主人公の姿を描くのだが、かつては（四章）創作時の昂揚した気分のみで、「ラ・モオル——死」という言葉にさえ「可笑しさ」を感じたのだが、いま再びペンを置いたまどろみのなかに、彼は何ものかのささやきを聴く——「Le diable est mort」。

すでに作者の筆は充分ににがいに。イヴァンの悪夢ならぬ、彼の夢の最も深い部分に現れる悪魔の相貌が、あの「不可思議な威厳」にみちた「円光」ならぬ、異様な背光になう、みずから縊れ死んだあの不吉な絵師の姿であつても（作者はこの「地獄変」の絵師良秀については、作中再度にわたりふれてゐる）不思議ではあるまい。ここに彼の「天上縊死」は成就する。先にふれた別様の「罪と罰」とはこのことである。

「無気味な赤い光」のなかの影は、ランタンは、彼の外ではなく、彼の頭蓋のなかで揺れつづけていたのだ。イヴァンの悪夢から自身の悪夢の果てにまで至る——この夢はやがて醒めねばなるまい。彼が家への「郷愁」に呼びさまされるのは当然である。第六章（飛行機）は、彼の帰路の描写からはじまる。第一章の冒頭とは逆に、彼は、「東海道線の或停車場からその奥の避暑地へ自動車」

で帰って来る。「運転手はなぜかこの寒さに古いレエン・コートをひっかけた」この無気味な照合に彼はおびえる。夢は醒めたが、不吉な予兆は彼を追いつづける。家庭の生活は数日の平安を与えるのだが、再び不安な病的知覚の連鎖がはじまる。道ばたに捨てられた一つの鉢が「庭のまわりに翼らしい模様を浮き上らせてゐるのだが、雀たちは何故かこの鉢のあたりへ来ると「言ひ合はせたらうに一度に空中へ逃げのぼつて行」く。こうして「翼」のイメージが再び登場するのだが、彼の夢想はすでに死臭を漂わせているかにみえる。妻の実家で談笑していると、突然「烈しい飛行機の響き」が彼等を驚かす。それは「翼を黄いろ（この作では不吉な予兆をあらわす——筆者註）に塗つた」単葉機だが、頭上の松の梢にふれんばかりにして「舞ひ上つてゆく。弟が「ああ云ふ飛行機に乗つてゐる」人間は、いつか「この地面の空気に堪へられないやうになつてしまふの」だと言う。彼はやがて「妻の母の家を後ろにした後」「枝一つ動かさない松林の中を歩きながら、ちりちり憂鬱になつて行」く。「なぜあの飛行機はほかへ行かずに僕の頭の上を通つたのであらう？」。行手にみえる「ブランコ台」は「絞首台を思」わせ、「春のある家」とよばれていた白い「木造の西洋家屋」は、見事に焼け失せている。自転車の男の顔が死んだ「姉の夫の顔」に似て見える。「何ものかの」自分を「狙つてゐる」ことが不安を高め、「半透明な幽車」が「視野を遮」る。彼は「愈々最後の時の近づいたことを恐れながら、頸すちをまつ直にして歩いて」行く。幽車はしだいに数を増し、急速に「まはりはじめ」る。「同時に又右の松林はひっそりと枝をかわしたまま、丁度細かい切子硝子を透か

して見るやうになりはじめ」る。家に帰つてからも「烈しい頭痛に耐えて眼をつぶる」「^{また}睡」の裏に銀色の羽根を鱗のやうに畳んだ翼」が見えはじめる。この章に繰返される翼のイメージや飛行機が、何を意味しているかはすでに明らかであろう。あなたは「電気」の両極に似てゐるのかな。何しろ反対なものを一しよに持つてゐる」と弟が言う。

もはや明らかであろう——すでにここには、後の「西方の人」に描かれたあの二つの極——「永遠に超えんとするもの」と「永遠に守らんとするもの」とのさなかを揺れる自身の像が、あざやかに定着されている。「枝一つ動かさぬ」松林は明らかに現実そのもののシンボルであり、彼はただ「ぢりぢり」と「憂鬱に」なる。松の梢にふれんばかりに舞い上る飛行機に、彼が何を見たかは明らかであろう。しかし彼が描こうとしたものは、両極のいづれかへの帰着ではない。それが自分のしいられた矛盾であり、亀裂であり、また同時に、にないぬかねばならぬ宿命的な課題、また可能性であるならば、彼は最後までそれに耐えねばなるまい。前章に於ては、主人公の夢を世紀末の夢想の根無し草的な虚しさとして、深い絶望感の裡に語つたかにみえる作者の筆は、ここに一転して、それが自身のしいられた生の構図の基底に深く発するものであることを示す。それが避けえざる自己の宿運であり、資質であるならば、すべてをよしとして引き受ける以外はあるまい。「オオル・ライト」——彼は最後の時まで「頸すぢをまつ直にして」歩みつづけるはかばかない。ここにこの作の頭尾をつらぬくモチーフは成就する。

来るべき死とは、もはやいかなる挫折でも解決でも、またいづれ

かへの帰着でもあつてはならぬ。それは彼のしいられた課題の埒外のことだ。「誰か僕の眠つてゐるうちにそつと絞め殺してくるものはないか?」——この末尾の言葉にふれて、「書き過ぎであるばかりでなく、呑味(いやみ)である、とさへ思ふ」とは宇野浩二の評する処だが、これは何の誇飾でもなく、彼の実感にすぎぬ。死はただ、しずかな終止符であらばいい。自裁の原因は、ただ「ぼんやりした不安」それで充分だ。問題は死が、彼の生そのものを一個の文体と化せしめてくれることだ。あの終末の場面で、彼は一瞬不安にみちた妻の眼から自分を見る。それは彼の「一生の中でも最も恐しい経験だつた」が——この他者の眼は、ついに彼のものではない。

「歯車」とは何か。人々は屢々その晩期の作にふれつつ芥川の開示する内部世界の意義を問わんとして、「西方の人」を「或阿呆の一生」を、あるいは「河童」を語る。しかし「歯車」こそは彼の内面の軌条を、その深さを、比喩ならぬ、抒情の断章ならぬ、小説の手法を真向から踏まえつつ最もあざやかに語りえたものと言えよう。

その感傷も粉飾も彼以外のものではない。ただそこには自己の稚さ、脆弱さへの自己憐憫はあつても、意外にナルシシズムの影は射していない。この作が冒頭に記した如く、彼の内部の「世紀末」の総決算であり、最後の報告書であるとするならば、「地獄」の底から、深き淵より天上を、神々ならぬ「神」の世界を仰ぐ構図が、彼の脳裡に浮かばなかつた筈はあるまい。たしかに彼はさう、氣なく、それを記した。読者は覚えてゐるであらう——第二章なかばに、彼はひとつの祈りを記している。「神よ、我を罰し給へ。怒り給ふこと勿れ。恐らくは我滅びん」——彼はみずからの「墮ちた地

獄を感じ」ながら、「かういふ祈禱もこの瞬間にはおのづから僕の唇にのぼらない訳には行かなかつた」という。恐らく日本の近代文学の作中に、このように痛切な深い祈りが記された箇所は殆んどあるまい。悪魔は信じられても神は信じられぬという主人公をして、なおかつこのような祈りを告白せしめていることは注目すべきであろう。この祈りはいかにも「世紀末」的であり、また正統的でさえある。しかもなおかつ、この切実たるべき祈りが、どこかスタティックであり、充分な内面よりの衝迫力を感じさせないのも事実である。この矛盾は何か。

この祈りが、恐らくはマタイ伝十章にみる「身を殺して雲魂たましいをころし得ぬ者どもを懼るな。身と雲魂とをゲヘナにて滅し得る者をおそれよ」という聖句を踏まえていることは疑いあるまい。この聖句に対応したものは、周知の如く太宰の「トカトントン」（昭22・1）、あるいは「斜陽」（昭22・7〜10）がある。しかし太宰がこの聖句の意味を転倒せしめて、「何だかわからぬ愛のために、恋のために、その悲しさのために、身と雲魂とをゲヘナにて滅し得る者、ああ、私は自分こそ、それだと言ひ張りたいのだ」（斜陽）という——神ならぬ人間讃歌の、自己の情念への没入の、梃子として使っていることは知られる通りである。しかしここに見るものはまた、単なる不敵な人間宣言のみではあるまい。ここには太宰というすぐれて倫理的な作家の、自己断罪の逆説的表現もまたみられる。滅びは、罪の断罪は、みずからの手によって下すはかはない。しかし芥川に見るものは、滅びへの情念というよりも、詠嘆、あるいは諦観に近いものであろう。「恐らくは我滅びん」とは、神の怒りの故に

という正統的な理解を含みつつ、なお反面、この国の伝統的心情、その諦観、詠嘆をも含むかみえる。この構造がこの祈りを正統と目させつつ、一面極めてスタティックに感じさせる所以であろう。恐らくはこの祈りの含む二重性、あるいは一種の曖昧さ、肉感の不確かさのなかに、彼の語らんとした「世紀末」世界の限界もあつたと言いうるであらう。彼はここでも「日本的優情」（福田恒存）の域外にはなかつたようである。

「彼は鋭い頭腦の為に地上を見ずにはゐられないながら、やはり柔かい心臓の為に天上を見ずにはゐられなかつた」（「文芸的な余りに文芸的な」）とは、独歩を評した芥川の言葉だが、これはまた彼自身をも語るものであろう。「歯車」もまたこの天上と地上の構図を見事に切りとつてみせたものだが、この土壤の制約から彼もまた充分にまぬがれうるものではなかつた。そこに彼のしいられた不幸も、また栄光もあつたと言いうるであらう。

〔付記〕 本稿と関連あるものとして拙稿「芥川における神——「歯車」をめぐる」（「国文学」昭45・11）がある。本稿とかなり重複する部分もあるが、「歯車」における「神」の問題を論じたものである。神と神々と、西方と東方との問題は、芥川における中心課題であり、芥川はこれを作中では屢々よりネガティブなたちで表わしているが、堀辰雄はこれをよりポジティブな形に於て継承したものと見えよう。堀に切支丹物を書く構想があり、かなり準備をしていたことは夫人から戴いた書簡中にも記されていた。それが実現していたならばとは、しきりに想われる処である。次に、この文

中齊藤茂吉の「赤光」にふれた部分があるが、茂吉を評して「近代の日本の文芸は横に西洋を模倣しながら、^{たて}豎には日本の土に根ざした独自性の表現に志してゐる」。「茂吉はこの豎横の両面を最高度に具へた歌人である」(「僻見」)という芥川の言葉は、よく知られる処である。しかしこの作中に志賀の「暗夜行路」と重ね合せて、土俗的世界からの疎外に、あい対峙するものとして描かれていることは興味深い。そこにはもとより作者の深い実感が裏打ちされているが、同時に彼がここに描かんとした生の(あるいは文学の)基底の構図の、一役割を負わされている面のあることもまた、見落してはなるまい。