

芥川龍之介とエドガア・ポオ

— 芸術観と意識的制作 —

江口裕子

一 芸術家の肖像

今から三十数年も昔のことになるが、フランスのジャン・エプスタンという監督がポオの「アッシャー館の崩壊」を映画化したことがあった。私は当時まだ十歳にみたぬ年頃で、映画なるものを見はじめた頃であった。このエプスタンの映画はサイレント時代の末期を飾ったフランスの前衛映画の一つであつたらしいが、当時他の映画とはちがった芸術的雰囲気のみちた映画として子供心にも強い印象を残した。意味はよく分らぬながらその中のいくつかの画面、たとえばアッシャー家の客人が馬に乗って館に近づく最初の場面の、どんよりとした光をたたえた沼に倒影を映している古城のような館、蕭条とした冬木立、主人公ロ德里ックに扮した俳優の額の広いおも長な芸術家らしい顔立ち、双眸に神経質な憂鬱な表情をたたえた顔のクローズアップ、また館の荒涼とした部屋の隅々に飾られた威嚇するような甲冑、嵐に吹きあおられる窓のとばり、風の勢いで書棚から崩れおちる書籍、生きもののように床をはい流れる落葉の群、そして画家である主人公のためにモデル台に立つ妻の焦すいした苦悶をおびた表情、(この映画が「アッシャー館の崩壊」と「リジュエア」、「楯形の肖像」の三作をアレンジしたものであることを後日知った)そのような画面はいずれも絵画のように鋭く視覚的印象に訴えてくるもので三十余年たった今でも断片的ながら鮮

かに目の前に浮べられるし、全体として怪奇と神秘をとかしこんだ幻想的な雰囲気をもった、気品のある映画として記憶されているのである。その他の映画のことは忘れてしまっても、この映画だけはその一こま一こまさえ鮮明に記憶の上に刻まれているのは原作の芸術性もさることながら、エプスタン監督の純粹映画人としての視点と演出技術の独自性による所が多かったのであろう。今の眼で見れば云々される個所もあろうが、当時の私には原作者はおろか監督の名も、どこの国の映画かも知るはずがなく、ただ死蠟の色を感じさせる玄妙な美しさを感じていただけだったのである。

ポオと芥川龍之介を比較するにあたって何故こんな古めかしい映画の話などを持ち出したかというに、その映画の主人公に扮した俳優の末梢神経のおののきさえ感じられる思い悩んだ顔のクローズアップが私の心の中で不思議にも芥川の端麗な容貌、特に晩年の彼の容貌と重なり合ってしまうからである。しかしこれは単に映画俳優と芥川の印象の類似にとどまらない。ポオの原作における主人公ロデリックの容貌を館を訪れた彼の友人が観察描写している條りを想いおこして見よう。まず客人を驚かしたのは主人公の客貌の著しい変化である。何たるやせ衰えよう！ 顔色は蒼ざめ、うるみ勝ちな大きな眼は異様な光をおびている。広く秀いでた額は聡明さをたたえているが、額は逆三角形の形に細まり、隆起のない顎は意志力の欠如を物語っている。額には絹糸のような髪が手入れもせぬままに垂れかかるというよりは、むしろふわふわ漂っているかのようなのである。このような容貌は人間というよりは死者のそれに近いと客人は語っている。ただそれを死屍から区別するのは病的に輝いている双眸だけである。

この原作の鬼気迫るアッシュアの肖像は私に映画のその比ではなく、晩年の芥川健康な頃の端正さとはうって変った蓬髪、焦すいして鋭く上がった容貌と重なり合ってしまうのである。岡本かの子は「鶴は病みき」の最後の條りで芥川の死に先立つ昭和二年の春の頃、偶然旅行先でおちあつた彼の姿を次のように描いている。

……なんといふ変り方！ 葉子の記憶にある限りの鎌倉時代の麻川氏は、何処かむしば齷うすんだうす黝くろさはあつてもまだまだ秀麗うつくだった麻川氏が今は額が細長く丸く禿げ上り、老婆のやうに皺んだ頬を硬ばらせた、奇貌を浮かして、それでも服装だけは昔のままの身だしなみで、竹骨に張った風紙のやうにしゃんと上衣を肩にはりつけた様子は、車内の人々の注目をさへひいて居る。葉子は麻川氏の病弱を絶えず噂には聞

いて居たが、斯うまで氏をさいなみ果した病魔の所業に今さらふかく驚かされた……

汽車から降りてはつきりした早春の外光の中に立つた氏の姿を葉子は更に傷ましく見た。思わず眼をそむけた。頭半分も後退した髪の毛の生え際から、ふらふらと延び上つた弱々しい長髪が、氏の下駄穿きの足踏みのリズムに従ひ一たん空に浮いて、またへたへたと禿げ上つた額の半分ばかりを撫で廻はす。

「あ、オバ〇！」

不意の声を立てたのは反対側の車窓から氏を見た子供であつた。葉子は暗然として息を呑んだ。

かの子が芥川の姿りはてた容貌を描くにあたってポオのアッシャーの描写が念頭にあつたとは考えられるべくもない。しかしポオの原文とこの一文を読み比べると、子供に「あ、オバケ！」と叫ばせた末期の芥川の顔は、崩壊の予感に脅えているアッシャーの奇怪な容貌になんと酷似していることであろうか。

このようにポオの作中人物と芥川の肖像の比較など文学上の比較をするのに迂遠に過ぎることもかも知れない。しかしここで両者の容貌をかくあらしめたもの、外貌の背後にある人間の内面にまで考え及ぶと、一方は創作中の人物、一方は実在の人物ではあるが、共に人間存在の限界から脱落しかかっているという危機的な状況におかれ、しかもその危機を自覚している人々であるといえる。ポオの作品、特に「アッシャー館の崩壊」、「リジエア」、「ベレニス」の如き想像的作品、又は「ウィリアム・ウィルソン」や「黒猫」のように人間の心理構造や潜在意識の深みを探った作品の世界は概してポオ自身の心象風景の投影であり、自己の内面の自己分析の結果でもあり、又作中人物には大なり小なりポオの自画像としての要素も加わっていると見てよい。特にアッシャーの如きはその容貌も骨相学上ポオ自身の肖像に近く、意識的にとは言えまいが、ポオはアッシャーの精神の危機を描くにあたって自己の内的体験を彼の上に照射していると考へてもよい。即ちアッシャーはポオの作中人物のなかでも最も克明に観察描写されたポオの自画像なのである。そしてポオは「理性がすでにその王座でよるめいている」人間を、しかも精神と同時に肉体的生命も共に失うであろうという危機感に追いつめられてゆく人間をあたかも臨床医のようにリアリスティックな客観性と科学的な精密さをもつて描いているのである。さらに付け加えるなら、早晩ほろびるべき運命を予知し、その恐怖のために

自分自身を一そう袋小路へと追いこんでゆくアッシヤなる人物は、おそらくは彼自身鋭敏すぎる感受性と繊細な神経とに悩み、あのアッシヤの館の頂辺から基底にかけて走る一条の亀裂をおのれの脳髓の表に感じ、そして崩壊した館と人とを呑みこんでしまうあの最後の深淵の感覚を警告として受けとっていたであろうポオ自身の映像である（伝記によればポオを襲う説明しがたい精神の沈鬱は、三十歳以前に既に現われている）。と同時にアッシヤの精神の崩壊過程を冷やかな科学者の眼で観察している友人は今一人のポオの分身に外ならない。アッシヤがポオの一面である感性あるいは情熱を代表するとすれば、友人の方は自己の一挙手一投足をも見のがすまいとしているポオのもう一面である知性あるいは理知の人格化と考へてもよいのである。

これと同じようなことを作品の上で試みたのは晩年の芥川である。彼もまた「世紀末の悪鬼」にとりつかれた人であった。ポオドレー、ヘルダーリン、ニイチエ、ネルヴァルなど世紀末の詩人を見舞ったと同じ運命が、さげがたい破滅の予感が芥川の人生にも作品にも次第に色濃くなっていった。「大導寺信輔の半生」以後の彼の作品は初期の頃の純客観的な虚構の小説からはなれて、鑑をぬぎすてて赤裸な自己とむかい合った芥川の切迫した気魄が感じられ、次第に凄愴陰鬱な感をおびはじめ。「蜃気楼」や「齒車」や「或阿呆の一生」は虚構の域をこえ、所謂「話らしい話」のない芥川自身の病める魂の切実な記録であり、発狂か自殺かの寸前に追いつめられた彼の病的な感受性とおののく神経の上に映ずるすべてのイメージは異様にゆがみ、その一つ一つが不吉な運命の予表として彼を墮地獄の恐怖へと追いこんでゆく、そういう陰惨な生の動乱そのものの表現である。芥川の初期の作品に見られる鬼趣は、彼の頭脳をつくり出したものであり、どこまでも趣味趣向であり、意識的技巧の所産である。が晩年の諸作に感じられる一種の鬼気は彼の魂の恐怖から直接生み出されたものである。それはポオの描くアッシヤの如く「理性と生命とを共に失わねばならぬ」予感や迫害の妄想に脅える芥川の魂の深淵から立ちのぼる瘴気だったのである。ポオはまた一個の繊細な魂をもった芸術家の錯乱してゆく精神から生み出される幻想的な音楽、おぼろげな抽象画、寓意詩など鬼気迫る作品、即ち死と荒廃のオブセッションを表現しようとする創造活動を客人の目をとおして外部から客観的に描写している。芥川の場合と同じように病的な感受性のレンズに映る超現実的な心象風景を一人称の自己告白の形で克明に忠実に、しかも造形的にいささかも破綻のない透明な表現で書き誌しているのである。即ち死とか狂気といういわば生の極限にのぞんだ自己の体験、その心理やセンサーションを素材として、これに

完全な芸術的表現をあたえ得た作家であったという点でポオも芥川も軌を一にしている。ポオの文学が死と狂気の文学であるというなら、芥川の作品もまた早くから「死の息吹きを身近に感じ」人間の異常な心理に関心を抱いた作家のそれである。しかし狂者は狂気の文学を生むことは出来ない。自分自身の深刻な、異常な内的体験を観察し、分析し、再構成してこれを生の次元から芸術の次元へと転置するということは強靱にして明晰な芸術家の頭脳のみがなしうることである。生の危機的な体験を明確な秩序のある芸術上の一構図として作者から独立させるのは、芸術家の意識のなかで理知による情熱や感情の完全な統制が行われた結果である。この強靱な自意識がどこまでも創造活動を支配しているという点でポオも芥川も精神構造上あきらかに類縁関係を有する作家である。情熱と理知、あるいは総合と分析の二つの心の機能の調和的併存ということがポオと芥川の芸術家としての資性の根本となっているのだと思う。いいかえれば彼らは柔軟な感性をもった詩人であると同時に犀利な批評精神の持主だったということであり、つねにめざめた批評家の意識に見まもられながら創作したという点で、「あらゆるすぐれた詩人は自然に、宿命的に批評家となる」と言ったポオドレールやヴァレリィと共に近代の主知的芸術家の系図につらなる人たちである。

二 芥川に及ぼしたポオの影響

ポオドレールはポオの作品にはじめて接したとき、海をへだてた未踏の大陸に自分の精神的血縁を見出したように驚きかつ喜んだ。そのポオドレールに、芥川は彼の愛好した世紀末の作家のなかでも特に心を惹かれていた。彼がポオドレールの詩魂と文を愛して「人生は一行のポオドレールにもしかない」といい、彼自身の文を前者の一行に近づけるために苦吟したことは周知の事実である。ひるがえって芥川とポオの関係を考える、両者の間には約百年のひらきがあるが、前述のように芸術的資性の点でも、作品の特質、芸術の制作態度や主張からいっても少なからぬ共通点が見られる。かつ又芥川がポオの作品に親しみ、これより学ぶ所が多かったということも文献上から立証し得ることである。しかし芥川がポオドレールがポオに感じたような血の類縁を感じたかどうかは疑問である。むしろ私は否と答えたい。ポオとポオドレール、そしてこの二人と芥川との間では東洋と西欧という知的文化的伝統の相違や民族性の相違、また十九世紀と二十世紀という時代の差も考

えねばならず、少くともポオドレールほどポオに傾倒した証拠は見いだせない。ポオドレールは一八四六年にポオの作品を読んで以来、終生熱烈なポオの弁護者であり良心的な翻譯者であり、彼を「ガス燈のかがやく巨大な蛮境」、アメリカにおける美の殉教者として讚美した。それだけにポオドレールがポオから吸収したものは本質的なものであり、ポオの芸術論の精髓を純化洗練して象徴主義の詩境のなかに開花させた。その意味でポオドレールはポオの正統な嗣子であり、ポオ芸術の祖述者でありまた完成者であったといえる。ポオドレールに対する芥川の傾倒は彼をしてポオに無関心で終らせたはずはない。堀辰雄の言によれば「僕にもっとも影響をあたえたのはポオとポオドレールだ。いい影響もわるい影響もあったろうが」と語ったという。しかし私見によれば芥川がポオドレールに惹かれたのはその強烈にして豊潤な詩精神そのものであり、ポオに対する関心は主として短篇作家としてのポオ、特にその文学理論に向けられていたように思う。彼の全著作を通してポオに關する言及は二十二回に及んでをり、彼の愛好した作家の一人であることを示している。重要な資料には大正十年東京帝大で行った講演「短篇作家としてのポオ」と、昭和二年五月、新潟高等学校で行った「ポオの一面」があり、その他文芸論、隨筆、手帖など諸処にポオの名が見られる。彼は前述の「短篇作家としてのポオ」の中で、ポオとデフォとの關係にふれて「ポオがデフォを学んだということそれ自身がポオの傾向なり性質なりを語っているといわざるべからず云々」と述べているが、この言葉はとりも直さず芥川自身を語っているといえる。ポオについての覚え書きをとおして芥川がポオからいかなる点を学んだかを知ることが同時に彼自身の作家的特質や傾向を明らかにする手がかりとなる筈である。

如上の二つの講演が行われた大正十年と昭和二年の時期のひらきは芥川のポオに対するかなり恒久的な関心を示しており、彼の愛好した他の作家アナトール・フランスやメリメエなどに劣らず初期の頃からポオに学ぶ点が多かったと思われる。芥川には全面的な影響をうけた特定の作家はなかったようだし、影響といっても思想よりは文体や表現の上で学んだ作家が多かったように、彼がポオに着目したのは詩人としてのポオではなく、短篇作家及び批評家としてのポオであり、作品の主題や情調より形式と構成に關するポオの數理的な制作理論や、その実践としての作品の分析に興味があったと思われる。彼の半自叙伝的作品「大導寺信輔の半生」の未完の草稿の中には主人公がポオの翻譯を試みたことが誌されている。

彼はポオの短篇を一日に一頁づつ訳していった……元來彼の志したのは完全にポオを訳すよりも、寧ろ大は一篇の布置を、小は文章の構成をポオに学ぶことに潜んでゐた。

とあるのは芥川がポオの翻譯即ち作品の綿密な分析をもつて自分の文体を形成する助けとしたことを示している。ポオが芥川にアッピールした所以は二人共に鋭敏すぎるほどの形式感覚と、美的潔癖さをもち、結晶石のように端正で透明な芸術作品の制作をめざした作家の間における感応現象であつた。事實ポオは十九世紀前半のアメリカ、芥川は二十世紀の日本のフィクションに形式と方向とをあたえた自覺的な作家であつたが、彼らは二人とも純粹な芸術美への憧憬につかれて、この美の創造への倦むことを知らぬ精進を行った人たちであり、一篇の結構布置、文章上の表現技巧に関しては一分の瑕瑾も許しがたいとする芸術的工匠としての誠実さと潔癖性、そしてすべての創作活動をその支配下におく明澄にして精緻な制作意識という点で極めて近似している。その結果生れた彼らの作品はあらゆるむだを切りすてた構成の古典的端正さ、みがきぬかれた文体の発光する美しさなど、表現としての芸術の純粹度の高さにおいて共通する特色を示しているのである。

1 理知と情熱

「侏儒の言葉」の中に「ポオはスフィンクスを作る前に解剖学を研究した。ポオの後代を震駭した秘密はこの研究に潜んでゐる。」という一章がある。芥川がこれを書いたとき（昭和二年）、ポオが「大鴉」の分析的手法を逐一解明してみせた「創作の哲理」や短篇の理論をといたホーソーンの「二度物語」の批評その他の文学論を読んでいたことは明らかである。芥川はまた「十本の針」の中で何ごとも直覺すると共に解剖せずにはおれぬある種の人々の不幸について次のように言っている。

唯直覺する人々はそれらの人々よりも幸福である。真面目と呼ばれる美德の一つはそれ等の人々（直覺すると共に解剖する）には与へられない。それ等の人々はそれらの人々の一生を恐ろしい遊戯の中に用ひ尽すのである。あらゆる幸福はそれ等の人々には解剖する為に減少し、同時に又あらゆる苦痛も解剖する為に増加するであらう。「生まれざりしならば」と云ふ言葉は正にそれ等の人々に當つてゐる。

この一文は芥川自身も含めた、アルゴスの眼のように常にめざめている自意識の眼と分析癖のために素直に即物的に感動したり、無意識的

な自己表現にたえられない主知的な精神について語っているのだが、この文章の蔭にはポオがこの分析癖を「呪い」と呼んでいるマルジナリア中の一文をふまえて物を言っている芥川がうかがわれる。

ある種の心は自分が一つの事柄をなす力があるということ意識することには満足していられない。それをするといふことにさえも満足しないでそれをいかにするかを知り、かつ示さずにおれない。これがある種の心の呪いというものだ。

It is the curse of a certain order of mind, that it can never rest satisfied with the consciousness of its ability to do a thing, still less is it content with doing it. It must both know and show how it was done.

—*Marginalia.*

それはいいかえれば一つの創作といえども単に作りあげるということに止まらず、いかに創作するかということを知っているということなのだ。即ちあらゆる芸術活動が常に意識のわくの中で行われるということである。ポオの精神の機構の中ではこの分析精神は一つのオブセッションのごとく彼をその要求に従わせずにはおかず、一つの感覚、一つの感情も彼の分析の対象となったのである。

しかし芥川はこの分析精神が創作活動のなかで果たす役割の重要性に着目していた。そしてポオが、同時代のローウェルが早くも慧眼をもつて見ぬいていたように詩人としても批評家としても欠くべからざる二つの能力、想像力と分析精神とを強大にかねそなえている点に敬服した。詩人としてのポオの強味は、たえず彼に詩の本質を探求させ、すぐれた詩を自覚的に創作するための法則を求めさせる内観的な批評家が彼のうちに共存していて、彼を自然発生的な抒情詩人で終らせなかったことである。芥川はこのポオの強味を理解していた。即ちポオの作品が詩的想像力と同時に冷徹な理知の所産であること、冷瓏玉のごとき作品を創り出すためにはその原動力となる詩的情熱や想像力は理知によって規制されねばならず、構成は分析の機能によって裏づけられねばならぬことを見ぬいていた。

十九世紀初頭の浪漫思想の洗礼をうけたポオの作品は、主題も背景も情趣も明らかに浪漫主義の特質を示しているが、その神秘幽玄な想像の世界に古典的明確さと、建築学的な均衡という造形美をあたえているものは、彼の人並みすぐれた形式感覚とそれを支えている数学的理知であった。芥川自身も氣質的には浪漫主義者であり、清楚にして繊細な感性の人であったが、その半面冷静な理知の所有者でもあったが故に、

彼がポオの芸術の魅力に打たれるとき、この魅力の背後にあるポオの精神のメカニズムに自分自身に近いものを見いだし、彼の制作手法の吸収につとめたであろうことは推察にたたくない。「彼は作品を作るに止まらず、その作る経路を知るものなり」といい、また、

Poeが短篇作家トシテノ成長ハコノ realistic method と romantic material との調和ニアリシト云フモ過言ニアラズ。換言スレバ彼ハ彼ノ analytical intellect と poetic temperament トノ錬金術ニ苦勞シタ作家ナリ。(短篇作家としてのポオ)
という言葉葉はポオの本質をとらえて誤りない評言である。

2 芸術観——美の創造

ポオも芥川も美の創造をめざして作品の完璧を期した人たちであったが、彼らはどのような芸術観をもっていたかを考えてみたい。

芥川は言う、

芸術は表現に始まつて表現に終る。画を描かない画家、詩を作らない詩人、などと云ふ言葉は比喻として以外には何らの意味もない言葉だ。それは白くない白墨と云ふよりも、もつと愚な言葉と思はなければならぬ。(芸術その他)

また、

芸術家は何よりも作品の完成を期せねばならぬ。さもなければ芸術に奉仕することが無意味になつてしまふだらう。たとひ人道的感激にしても、それだけを求めるなら、単に説教を聞くことから得られる筈だ。芸術に奉仕する以上、僕らの作品の与えるものは、何よりもまづ芸術的感銘でなければならぬ。それには唯僕等が作品の完成を期するより外に途はないのだ。(芸術その他)

また、

文芸上の問題となるのはどう言ふ思想を持つているかと言ふよりも如何にその思想を表現してゐるかと言ふこと、——即ち文芸的全体としてどう言ふ感銘を生ずるかと言ふことであります。(文芸一般論)

芥川にとっては、芸術とは先ず表現あつての芸術であり、心裡にいくら制作衝動があふれてこようとも、この混沌としたものが明確な形を

とらねば芸術とはいえない。また明確な形をとるまではそれ自身になり切らないという点で芸術は表現以外のものではないと考える。従つてこの内なるもやもやしたもの的確な表現をあたえること自体に主力が注がれる。母胎をはなれた作品の目ざす所は読者に芸術的感銘をあたえることであり、そのためには作品の完成を期さねばならぬ。完成された作品とは彼の所謂内容と形式とが渾然一体となり完璧な表現をあたえられた作品の謂である。また芸術的感銘とは文字通り芸術美のあたえる感銘で、文芸一般に含まれる哲学倫理、社会政治意識などという思想的人道的感銘を意味するものではなかった。彼は文芸におけるこれらの価値を無視しはしないが、文芸の価値を決定するものとは考えなかった。表現への完全欲の前には人道的要求などは第二義的なものでしかなかった。彼は芸術のための芸術家と見なされることを必ずしも喜ばなかったが、このように思想内容よりも造形的表現に極度な関心を集中する点では芸術至上主義者と呼ばれるのに十分値いする。この傾向はまた彼をして人道主義作家と袂を分たしめ、批評家をして彼を新技巧派の雄と名ざさせ、形式技巧を偏重して内容を軽視するそしりをも蒙ることとなった。

彼がいかにこの芸術的感銘を重視したかは、「南京の基督」をめぐる南部修太郎との間に行われた論争が好例である。南部氏がこの作品に「芸術的感銘を感じながら心にアップीलするものがない」と評したのに対して芥川は二回にわたって反論を試みる。南部氏のいう「心にアップीलするもの」とは倫理的感動の謂であり、芥川は芸術的感銘と共に読者の倫理意識を動かすものを求めるのが好みなら自由だが客観的な理由があるならそれを聞きたいといい、

近代の文豪の作品には芸術的陶酔（君の所謂）のみしか与へぬ作品も沢山ある。君が好み以外にそれらの作品を非とするなら（少くとも芸術的により劣つてゐるとするなら）その理由は聞き物だと思つてゐる。（大正九年七月十七日、田端から、南部修太郎宛の書簡）

と述べ、芸術的陶酔のみをあたえる作品の例としてポオの「赤き死の仮面」とメリメエの「カルメン」をあげてこれらの作品に南部氏の「心にアップीलするもの」があるなら自分の「南京の基督」と比較して論証せよと喰い下っている。（ポオのこの作が強烈な芸術的感銘を与えることは事実だが、芥川の考えるように倫理的要素へ広い意味のVを含まぬとは私は考えない。）

芥川は感銘をあたえるすべての文芸作品が不滅の生命力に貫ぬかれていることを認める。文芸を文芸たらしめるこの生命力——魂の気魄は、

しかし彼にとっては政治的又は実行的情熱に赴かしめるものではなく、その極致においては人を静肅ならしめる力である。さらに言いかえれば、美によって人を感動の寂光土にみちびく詩的精神なのであった。「この美しさ——詩的精神のないところでは如何なる文芸上の作品も成り立たないときへ思つてゐる」と彼はいう。彼はまた小説の価値を決めるものは話の長短でもなければ、一篇の筋の面白さでもない。創作で問題とすべきはその材料を生かすための詩的精神のいかんであり、またはその深淺であると考へている。芥川が古今の作品のなかでおそらく人並み以上に郷愁を感じ、自己の作品のなかに生かしたいとねがったのは、結局この詩的精神——作品に不朽の美の生命をあたえ、人をしつみ切った感動に誘う詩的精神であつた。この抒情精神は本来主観的なものであり、小鳥が歌わずにおれないように天賦の才能の泉からたくまらずして自ずと流露するものである。浪漫主義の見解はこの自ずとあふれる情感の重さを是とした。ワーズワースのいう“spontaneous overflow of powerful feelings”がそれである。しかし芥川はこれを天賦の賜物とみとめながら、そして己れの非力を認めながらも意識的にこの詩的精神を把握しようと努力した人である。この点で彼は浪漫主義の信条と一線を画する制作態度をもつていた。彼は文芸の極北における静かなる美に意識的労作によって到達しようとする芸術的工人であり、内容——芥川に従えば言葉のもつ意味と音とを一つにした全体——にある構成上の法則に従つて完璧な形式をあたえ、この造形的努力の究極において目ざす芸術的感動を生ぜしめるという知的合理的態度は、彼をして方法上の古典主義者と呼ぶにあたいさせるものである。

このように詩のみならずより雑ばくな内容を盛りうる小説においても、詩精神を作品の価値決定の基準とするときは小説も詩に近いものが最もよいということになる。芥川は詩を最高度の文芸であると考へ、これに対して小説は最も非芸術的なものであり、「小説は小説中の詩により文芸の中に列するに過ぎず」という。従つて政治的社会的意図をもつて書かれた小説、哲学倫理によつて人を教化する作品を強調する芸術功利主義とは相容れない立場となり、また小説一般において重要な要素と見なされる筋 plot の面白さ、その構成の如何にさえ芸術的価値をおくことを疑わせるに至つて、谷崎潤一郎を相手に「小説の筋論争」をおこしたことも周知の事実である。彼は形式に重きをおかず思想内容によつて、即ち言語のもつ認識的要素——意味にのみ頼つて読者にアピールしようとする功利的立場にもよらず、またプロットの運びの面白さによつて通俗的興味に訴えない小説、文芸の表現の手段である言葉の意味と音を結合する技巧を高度に駆使した作品、つまり音楽における

楽音、絵画に於ける色彩に近い役割を言語によって実現しうるような作品を小説の上でも考えていたのである。このように政治的社会的意図も教化の目的もなく、プロットの興味にも頼らぬ所謂「話らしい話のない」純粹小説ともいふべきものを彼は晩年の作「蟹気楼」、「齒車」、「或阿呆の一生」などで実験し、純粹芸術としての美の迫力を示すことに成功したといえる。このように芸術的純粹度を重んずる点では彼は当時の第一人者であったが、その彼が詩人とならず小説家となったのは一面に常識家でもあり、又人間的なものにも興味のあつた彼の妥協だったといえるかも知れない。「もし長詩形の完成した紅毛人の国に生れてゐたとすれば僕は或は小説家よりも詩人になつてゐたかも知れない。」と彼は述懐しているのはあるいは本音だったのであろう。

芥川の文藝観は以上の如きものであるが、この見解の根本にあるのは美の純粹さにひかれる柔かな感性と、正確と明快さを尚ぶ理知とが表裏一体となつた芥川の資性である。そしてまた特に美の意識的創造、作品の理知的処理という点は西欧の主知主義の洗礼を受けた近代芸術家としての芥川の真面目といふべきものである。そしてこのような彼の純粹芸術的な見解、知的制作態度はポオの美学体系に直接教示を仰いでいる点が多々あると思われるのである。

ポオの文藝観とはいかなるものであつたらうか。彼は専門としての文藝批評がまだ真に確立せず、作品の社会的倫理的な価値に批評の関心が向けられていた時代に、思想から独立した純然たる芸術美の探求に意をそそぎ、創作の技術や形式表現の検討を第一義とした最初の専門的文藝批評家だったといえる。ポオの美学の大要は「詩の原理」や「創作の哲理」のなかに圧縮されているが、これは詩散文を通じて適用される原則といふことが出来る。ポオは先ず「詩の原理」の中で詩の哲学的倫理的要素を排して詩のためにのみ書かれ、詩であつてそれ以外のものではない詩の価値を強調することによって純粹芸術的立場を明らかにした。詩の目的とする所は美であつて、真や善は第二義的なものである。美への憧れは人間の本性のうちに宿る不滅の本能であり、人々は感官を通して自然界や人事の中から詩的感動を誘ひ出す事物の美しさを享受するのだが、人間には時間と空間の制約をうけた現象界のみならず、有限の世界をこえた所にある、絶対にして永遠な美への憧憬がある。この到達したい至上の美への憧れを地上において一ときでもいやすものは芸術である。永遠の美が我々にあたえるであろう神聖な忘我の歓びはすぐれた詩や音楽その他の芸術がわずかにその片鱗を顕示してくれるにすぎない。従つて詩人の任務は詩と音楽（音楽は詩的情緒を

もっとも純粹に惹きおこすものであり、至上美の創造には最も大切な媒介の役目をするものであるから）を結合することによって、無限に理想の美に近づく努力のうちに詩を創作し読者のうちに純粹にして魂を高め戦慄させる美的感動を誘い出すことである。かくてポオは詩を「美の韻律的創造」Rhythmical Creation of Beauty と定義した。この詩論の中でポオがいう詩的情緒 Poetic Sentiment は芥川という「詩的精神——人をして恍惚たらしめるもの——魂に迫るなにか微妙なもの」に相当する。ポオの詩的情緒は「最も純粹にして最も魂を高める、最も熾烈な喜び」であり、この快感は美の鑑賞のなかにのみ見出されるものである。“That pleasure which is at once the most pure, the most elevating, the most intense, is derived ……from the contemplation of the beautiful.”

この詩的情緒は嚴密な意味では理性の満足である真理からも心情の陶醉である情熱からも切り離されねばならぬ。ポオは美のあたえる感動は、むしろ人を墮落させる本能的官能的な情熱とは區別して、それを統制し変容し高め浄化するものであっても情熱とは共存すべくもないものと考えた。この点で詩的情緒は情熱とは次元をことにする、より知的な幸福感 Intellectual Happiness である。あらゆる芸術の極致は人間の本能や情熱を凍結させ、魂を静謐の境に——芸術の寂光土にみちびくものである。芥川もまたそれを見とめている。

文芸上の極北は——或は最も文藝的な文芸は僕等を静かにするだけである。僕等はそれ等の作品に接した時には恍惚くわつごうとなるより外ほかに仕かたはない。文芸は——或は芸術はそこに恐ろしい魅力を持つている。若しあらゆる人生の実行の側面を主とするとすれば、どう云ふ芸術も根柢には多少僕等を去勢きよせする力を持つてゐるとも言はれるであらう。（文藝的な、余りに文藝的な）

以上の主張からポオは美を目標とする詩に最も高い地位をあたえ、これは対して小説の目ざす所は真であるとして写實的な小説を最下位におき、それと詩との中間に効果を目ざす散文をおいている。この点も芥川が最高度の文芸は詩であると定義し、これに對して小説は最も非芸術的なものであり、「小説は小説中の詩により文芸の中に列するにすぎぬ」（小説作法十則）というのと全く同じ見解である。またポオが純粹詩の立場から、詩から科学的真理や道德的教訓の要素を排除すべきものと考えたことも、芥川が前述のように芸術の価値決定は人道的思想的要素によるべきではないとする態度と根本的には一致している。

3 意識的製作

次に、ポオや芥川は芸術的感動を喚起する美の創造をいかにして試みたであろうか。彼らはいかにして自意識という工房の中で、間断なき分解と組成との過程をへて美の「人工楽園」をこの地上に作り出そうとしたのであろうか。

芥川は次のようにいう。

無意識的芸術活動とは燕の子安員の異名に過ぎぬ。だからこそロダンはアンスピラシオンを軽蔑したのだ。(芸術その他)

また、

芸術活動はどんな天才でも、意識的なものなのだ。と云ふ意味は、倪雲林が石上の松を描く時に、その松の枝を悉途方もなく一方へ伸ばしたとする。その時その松の枝を伸ばした事が、どうして或効果を画面に与へるか、それは雲林も知つてゐたかどうか分らない。が伸ばした為に或効果が生ずる事は、百も承知してゐたのだ。もし承知してゐなかつたとしたら、雲林は、天才でも何でもない。唯、一種の自動偶人なのだ。(芸術その他)

初期の芥川には、すべての芸術活動を「意識のしきい」の中に置こうとする意気ごみさえ見られる。ポオ、ロダン、セザンヌのように作品の効果をもたらす構成上の法則を追求した芸術家は芥川をとらえる。彼が形式や表現技巧に関して犀利な批評意識を働かせて、題材の選択、説話の展開、内容と形式の巧妙な組合せによる効果、文体の多様性、人の意表に出る視点の効果、一字一句もあいまいさや生硬さを許さぬ文章構成など、あらゆる点から効果を考へての慎重な工夫をこらしたことは周知の事実である。芥川の作品は美術品の精緻さや陰影のこまやかさからいへばポオを凌ぐといえるかも知れないが、唯、制作方法の論理的展開という点では到底ポオに叶わず、随筆や講演に見られる批評も断片的なもので理論を体系化する点では日本人の弱みを免かれないように思う。論理のみならず天賦の詩的靈感もおそらく芥川より恵まれていたにも拘らず、ポオはこの靈感や自然発生的な情緒を否定することにかけてはさらに峻厳であった。ポオにとって自然の抒情詩人とは、詩という客観的表現をあたえられたもの、詩人と読者との出会いの場である作品ということに関しては偶然的な意味しかもたない。芸術が表

現であるなら作品の価値を決定するものは、詩人の主観や感動そのものではなく、詩人の手を離れて客観的な存在物となった詩篇が読者の中に同質の感動を喚起する度合である筈である。「詩とは想像的能力そのものではなく人のなかにそれをひき起す手段である。」そしてすぐれた詩は単に直観や想像力に富んだ詩人が必ずしも作ることが出来るのではなく、想像力と同時に読者のなかに詩的感動をひき起す手段を、詩の効果を分析検討することによって逆に見出す能力、いいかえれば原因と結果の関係を明らかにする分析的思考力をもつことが必要なのである。極端なことをいえば自然詩人が偶然にしか生み出し得ない効果、作品における詩的感動というものに分析家の方がまちがいに到達できるかも知れないのだ。想像力がいかに豊饒であっても、その放恣を許すならば過剰は不足と同様に芸術的效果をそぐものである。故に常に全体の統一と均衡とを念頭におきながら最後の効果に不必要な要素を切りすて、欠くべからざるもののみを結合する構成力が必要である。初期のポオは想像力と分析的理知とが別個に働くものと考え、分析綜合の作用をすべて理知の力に帰せんとする傾向があったが、後には想像力と理知は一体となって共に働き、両者は同等な働きをなすものと考えて、この分析と綜合の機能を兼ねそなえたものを分析的想像力 *analytical imagination* と名づけている。

ポオは詩、散文を通じて、強烈な芸術的感銘をあたえるためには作品全体の効果の統一 *unity of effect* ということ（詩の場合は特に印象の統一、散文の場合はプロットの統一）が肝要であると考えた。効果は新奇で鮮明なものであるように、事件、人物、動作、背景、情調などあらゆる素材が注意ぶかく選択され所期の目的に叶うようにアレンジされねばならない。一篇の作品はそれを構成する部分と部分、また部分と全体は歯車の歯のごとくぬきさしならぬ均衡の關係におかれ、その一部分を除いたり、また位置を動かしたりしても全体の統一を損うていのものでなくてはならない。一篇のプロットは起草の文章が書き出される前に大団円にいたるまでの発展の精密な計量がなされているべきで、クライマックスを先に設定し、このクライマックスにおける効果を最大にするように一切の事件、動作、情調を逆に組立ててゆくことによって作品に必然的な原因結果の印象、効果の統一をあたえることが出来る。ここに「すべての芸術作品はその結末に始まりがある」という興味ある逆説的方法の示唆があり、芸術的意識的制作態度の要諦をこの一文にうかがわせるに足る。

効果の統一を純一にして強大なものとするためには一つの素材用語たりともこの効果に役立たぬものを含めてはならぬが、特に起草の文章

は注意が大切で、この点において読者をひきつけ、作品の意図に役立ちかつその情調を暗示することに失敗すれば、作品の最初において誤ちをおかしたことになるのだ。事実ポオの傑作「アッシュア館の崩壊」、「赤き死の仮面」、「リジェイア」、「アモンティラドの樽」などどれも書き出しの文が如上の効果を發揮している点で非の打ち所がなく、かつ起草と結尾の文は一聯の鎖の両端をつなぎ合わせるように結びつけられるもので、一篇に完結の感をあたえるのである。このようにしてポオは全体の効果の統一を完璧とするために不適當または不要と見なされる素材はこの効果を減殺するものとして惜しげなく切りすてた。表現技巧に関しては最も適切なもののみが美しいのであり、新奇にして独創的な作品となるためにはこの創作過程における不断の否定が必要なのだ。彼にとっては独創ということすら直観に痛せられるべきものではなく、その達成のためには創造よりも否定の精神を必要とする。彼は「あらゆる新奇な考えは並々ならぬ結合にすぎない」とさえ言っている。

ポオは一篇の構成の統一と均衡のみならず、文章や語句の韻律的色彩的效果、対比や反復の効果、句読点にいたるまで考えうる限りの韻律学、修辞学上の精練を行ったが、芥川がこれらの手法を学んで自分の作品に応用していることは例証することも可能である。例えばポオが、「大鴉」の中で作品構成の key-note として“Nevermore” という語を疊句 refrain として用いたり、また叙情詩的な散文「エレオノーラ」の中で、少年と少女の恋の芽生えとその消滅を自然現象の変化に托して象徴的に表現している個所で「星の形をした花々」、「青草の樽」、「ルビーの色をしたアスフォデルの花」、「紅鶴」、「金銀とりどりの魚」、「風の神イオラスの琴の調べよりきよらかな川の瀬の音」、「山の峰にかかる雲」などという同一のイメージをくりかえして反復の効果を狙い、恋の芽生えとともに花咲きさかえ、その消滅とともに万目蕭条としてしまう自然の変化に意想の対比による効果を狙っている。これと比較されるのは芥川のやはり散文詩的な小品「尾生の信」で彼が試みている反復の効果である。尾生が橋の下で来ぬ恋人を待ちわびているうちに、川は次第に水かさをまして彼を水中に浸してゆく。永久に戻らぬ恋人を空しく待つ男という主題の設定も「大鴉」に似ているが、橋や水や蘆などのイメージを反復し、また各章節の終りに「が、女は未だに来ない」という句を七回も反復使用しているが、この単調な語句のくりかえしといふ否定的な意味といい、「大鴉」の“Nevermore” というリフレインの効果を模していることはほとんど疑えない。

またボオが詩における音楽性を重視したことは今さら説くまでもないが、芥川も、文芸とは言語の意味と、音と、文字の形との三要素によって生命を伝える芸術であるとして、文における聴覚的效果、また漢字を含む日本語の視覚的效果をも強調していることを忘れてはならない。芥川の詩や俳句は一般に実感に乏しく形の整いすぎる憾みはあっても、詞句の視覚的聴覚的な効果には繊細な神経が行きとどいている。

ひたぶるに耳傾けよ

空みつ大和言葉に

こもらへる箆くまの音とである (修辞学)

という短詩にこめられた芥川の苦心は、日本語のもつ音楽的な美しさをうたった詩の意味と音調とさらに詞句の形という三つの要素の微妙な呼応から生ずる効果をみかき出すという点にあったに相違なく、芥川の修辞への祈りがこの三行の詩のなかに美しく結晶しているという気がする。

芥川が快心の一語を得るために骨身を削った人であることは、「もし一つの言葉の美しさに恍惚たること能はざるものは小説家たる資格に多少欠点ありと覚悟すべし」という一文をあげれば事足りようが、これと考え合わせられるのは小穴隆一の思い出の中の、様々な言葉をえらぶ中に「わたりがわ」という一語を発見したときの芥川の顔が忘れられぬほど美しかったというエピソードであり、如上の芥川の所感は正しく実感だったのであろう。室生犀星は芥川が心に染まぬ表現を惜しげもなく否定し、純粹を目ざす表現上の精進について「あらゆる発句は棄てなければならぬ。心残りなく棄てなければならぬ、——その意味で吾が龍之介は棄てることの名人であつた。……彼の潔癖ときづものを厭ふ気持がさうさせたことは勿論であるが、何よりも彼は棄てることに於て元禄の芭蕉を学んだのかも知れぬ」といつているが、このことは洋の東西を問わず芸術道の名人たらしとするものの座右の銘とすべき事柄であろうし、芥川がボオの中に見出したのも如上の分析と否定の論理であつた。

以上のような芸術観にもとづいて創作した芥川はこの立場を終始一貫して守りつづけたであろうか。新進作家として登場した頃（昭和八

年)の意気軒昂とした芥川は、無論形式や技巧の偏重には自戒の言葉ももらしているが、「一般に内容といつても形式と一になった内容を内容といふべきである」ともいい、形式を軽視して作家の内部から進み出る精魂の力、靈感の躍動を許す立場に対しては「靈感で書く。生命で書く。——さういふ金箔ばかりけばけばしい言葉は、中学生にのみ向つて説教するが好い」とかなり高びしゃな調子で反駁している。しかし彼は晩年に近づくにつれこの芸術的生命力の抗しがたさを次第に畏れ出していった。彼は晴れた朝のよるこびをうたう小鳥の無垢な歌声の美しさにも心打たれずにおれぬ柔かな心の持主であった。彼は意識的技巧をこえた所に働き、結局は芸術の価値を決定する創造的精神、芸術家の個性的生命ともいふべきものの大切なことを諸所でくりかえして述べるようになっていた。

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いる。一半？ 或は大半といつても好い。

我我は妙に問ふに落ちず、語るに落ちるものである。我我の魂はお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ならないであらうか？」(侏儒の言葉「創作」)

この文章に見られる芥川は、も早一切の芸術活動を「意識のしきい」の中におくと揚言した十年前の芥川ではなく、瞑々のうちに働く神的能力に素直に頭を下げているようである。彼は craftsmanship の限界をこえて發揮される不滅の美をあたえる神的とも魔的ともいふる力、作品に接するものを戦慄させる不敵な美の魅力を人並み以上に感じ、これを敬しかつ畏れずにおれない人であった。彼はポオやポオドレルの「悪の華」の暗い魅力につかれて悩んだ。志賀直哉や佐藤春夫に抗しがたさを感じたのも、彼らの作品を内から輝かせるこの「詩的精神の浄火」の故であった。彼は志賀氏が無意識のうちに作品を完璧となしうる自由無礙の生命を羨望していた。彼の芸術的生涯はこの「詩的精神の浄火」を自己の作品の中に点ずるための意識的努力の連続であったといえようが、それは可能であつたらうか。彼はポオの「創作の哲理」にこの極北の美を構築するための作法指南書を見出しはしたが、芸術の創造活動のすべてをこのような理知と論理のみで割り切ることの至難さを痛感していたにちがいない。ポオといえども天賦の詩的直観や、人間存在の深みで体験された苦悩を全く除外して彼の作品は生れなかつたであらうし、「創作の哲理」に示された数学的論理のメカニズムにしても実際の創作活動において無意識のうちに作家のなかにひらめき、

徐々に形づくられる芸術的なヴィジョンに先立って存在したものではありません。ヴィジョンが深ければ深いほど、彼を押しやる生の感動が烈しければ烈しいほど、表現への道は遠くきびしいものになるのだ。ポオにとっては生の極限における体験を芸術の境地に結晶させるためには是非ともぬきさしならぬ厳密無比な整然たる表現を発見しなければならなかった。「なき恋人の終ることのない思い出」というオブセッションに憑かれて次第に狂気の無感動へと沈みこんでゆく「大鴉」の主人公の恐怖はポオ自身の恐怖にほかならなかった。ポオはこの恐怖の幻影とたたかい、自己の存在を確認するためには彼自身の精神の主題に対する数理的証明がなくてはいられたのであったのである。「創作の哲理」において一点の偶然も情緒も否定する知的冷酷さは、創作の舞台裏のからくりを見せたがらぬ靈感の作家に対するポオの「天の邪鬼」的な悪意とか、彼が「呪い」と称した分析精神の遊戯とだけでは説明し切れぬポオのやみがたい内的要求であったのではなからうか。（しかも余人の追隨を許さぬ彼の分析癖は現実を遊離して分析のための分析となり、ある種の狂気と境を接した抽象観念の世界に踏み入りかねないものがある。）

芥川にはポオの知的冷酷さには追隨しきれぬ弱みがあった。のみならず彼にはこの構成の論理を支えるポオの内的必然がなかったのだ。効果をめざして意識的制作に努力を傾けた両者の作品を比べると、繊細巧緻な表現技巧の面では、芥川はポオにまさると言えるかも知れないが、造形的美観を上まわる天才的な気魄という点では芥川はポオには抗し得ない。ポオの暗鬱な精神から絞り出されるデモニアックな力が芥川の作には欠けている。晩年の作品をのぞいて芸術的效果の点ですぐれた「奉教人の死」や「地獄変」等はそれぞれ内容形式のかけちりかみ合わさった完成度の高い作品ではあるが、ポオの「アッシュア館の崩壊」、「リジュエア」、「塚中の手紙」、「赤き死の仮面」等の作品に比べると何としても頭脳で作られた作品という感が先に立つ。芥川は自分でもこのことはよく知っていた筈である。彼は彼の「方解石のように」冷たく端正な構図の中でしばしば詩的情火は凍結し、自由無礙な想像力の伸びなやむことを見極めていたにちがいない。晩年にいたっては、「人工の翼」をつけて太陽の高みに届こうとして墜死したイカルスの運命は彼を復讐のように脅迫せずにはおかなかった。前半生においてあれほど自己を作品の中であらにはにすることを嫌い、虚構の美の世界を意識と計算とによって築くことにすべてを賭けた芥川が、晩年にいたって、意識的制作の限界を徐々と思ひ知らされ、彼自身ほこるに足る作品の「構造的美観」や「筋のある小説」をも否定して一人称体の私小説

乃至は心境小説を書くようになったのは、芸術家としての彼のいたましい信条の動揺と狐疑逡巡を伝えるものである。千言を費しても、「理性のわたしに教へたものは畢竟理性の無力だった」という一行ほどに、一生を理知に賭けて芸術上の勝負をこころみた彼の晩年の空虚感を伝えることは出来ないであろう。創作的活力と健康の衰えを感じ、さまざまな世俗的苦勞に神経をすりへらしながら、彼がもっとも苦悩し焦慮したのはこのような虚無的な心境から芸術家としての自分をいかに脱却させ、いかに自分の存在をたしかめることが出来るかということであったろう。「年末の一日」という大正十四年の作の結尾には当時の芥川の悲壮な心境が象徴的に語られている。

北風は長い坂の上から時々まっす直に吹き下して来た。墓地の樹木もその度にさあつと葉の落ちた梢を鳴らした。僕はかう言ふ薄暗がりの中に妙な興奮を感じながら、まるで僕自身と闘ふやうに一心に箱車を押しつづけて行つた。……

立ちこめてくる精神の黄昏のなか、激情の嵐の吹きすさぶなかを彼は最後の氣力をふるいおこして風に立ち向い、胞衣会社の箱車を押しこたへて彼自身の存在と力とを自分に確認させようとしている。晩年の彼の制作はすべて肉体的な衰頹と内なる虚無感とたたかいながら、精神の生み出す世界にのみ自己の存在の等価物を確立しようとした渾身の努力であり、それ以外に自己の存在を確認する場所はなかったのである。ポオが自分の精神の錯乱を否定するためにあの厳密な創作の論理を開陳したと考えられるように、芥川の場合も精神と肉体の乖離、理知と情熱の間の亀裂に引きさかれながら、この体験を破綻のない透明な芸術的構図のなかに定着すること、それが彼の唯一の救いであり祈りでもあったのだ。「或阿呆の一生」や「或旧友へ送る手記」は死を前にした人の手記としてはあまりにも冷やかに整いすぎている、芥川は最後まで自分を美しく紛飾しつづけた、「彼は彼のアフエクションを完成した」とさえ言つて憚らぬ者もあった。彼の自殺は人間芥川の現世的な敗北を意味するかも知れない。しかし芸術家としての彼は矛盾や分裂に悩みながらも、最後まで自己の信条を全うし、芸術的良心に殉じたと言えるであろう。作家として自己の最後を見まもる意識の眼は曇らされず、自殺者としての心理過程を明澄な筆致で表現することによって遺書文学の一つの典型を後代に残すことをなし遂げたのである。初期の頃の未完の草稿の中には「遺書」という一文があり、既に自殺者の心理を描こうとした意図があったことを示しているが、自分自身の遺書が死後公けにされることも慮つて制作にのぞむと同じ視点で、意識的芸術家が現実の自己をつき離して書いていることがうかがわれる。しかしそれはかけがえのない生命を代償にすることであった。ともあ

れ晩年の作品「玄鶴山房」や「蜃気楼」や「齒車」の中には彼が、「生命と取り換へてもつかまへたかつた」というあの架空線の放つ紫色の火花が、彼の精神的生命の最後の閃光が無気味にも美しく結晶しているのを否むわけにはゆかない。

晩年における芥川の芸術上の回心は従前の主知的な制作方法への懷疑と創造的生命力の欠如に対する不安からであった。彼の創作態度はポオほど一貫した合理主義に支えられてはいなかった。作品や評論をとおして見られる芥川は理知の人であったかも知れぬが論理の人とはいいがたい。彼の文学論は左顧右眄するあいまいさがあってポオの如き明快単純な論理はない。彼の思想の背後にはポオの統一の理論の極まる所の「ユウレカ」のごとき抽象的科学的宇宙観はなかったのである。彼の知性主義は畢竟は東洋的な直観と感性の世界にひそかに妥協を求めていたように思われる。その点では「芸術における完成に接近する唯一の人間は、その人の判断が彼の作品を乗りこしている人間である」といい、人間の創造的精神への反逆をこころみ、芸術活動を科学的技術の実験としたレオナルド・ダ・ヴィンチをおそらくその祖として、ポオにその後継者を見いだし、さらに「私は何ものも意識より上位におかなかったと言ひ得る。私は明確に統制されている一頁のためには無反省と考えられるような数多の傑作を捨てて顧みなかったであろう」と宣言して一切の靈感と情緒を知的作業の外に排除しようとしたヴァレリイにいたるあの非人間的なまでの西欧の美的合理主義の系譜の一端をよしや芥川は担ったにしても、厳密な意味ではその継承者とはなり得なかつたのではなからうか。

(一九六三・三)