

芥川龍之介とエドガア・ポオ

— 短篇小説の技法 —

江口裕子

芥川のポオに対する関心は、彼の作家的生涯をとおして変らないものであったが、それは、ポオの作品の世界が神秘瑰麗なファンタジアであらうと、神も道徳もおそれぬ非情なりアリズムであらうと、芸術の創造という限りにおいて、ポオの意識の中では、一点の神秘も未知数もなかったということ、そしてまた、ポオの作品の背後にはつねに直観と論理、詩と科学の相支えあう精神が控えているということの発見にあったと思う。このことは、芥川のように犀利な批評意識のもとに制作した人にとっては、一つの啓示であったにちがいない。彼自身には、ポオのような強力な論理性があったとは思えないし、また数学的訓練を積んだ頭脳であったとも思えないが、彼は詩的精神に結びついたこういう頭脳のはたらきが、芸術創作において、いかに重要な役割をはたすかということをもポオから学んだのだと思う。彼はジャン・コクトオの「芸術は科学の肉化したものである」という言葉を引いて、

芸術はおのづから血肉の中に科学を具へてゐる筈である。いろいろの科学者は芸術の中から彼らの科学を見つけるのに過ぎない。……

科学的精神は詩的精神を重んずる所に逆説的にも潜んでゐる……（続文芸的な、余りに文芸的な、「コクトオの言葉」）
といい、また、

文芸家たらんとする中学生は、須らく数学を学ぶ事勤勉なるべし。然らずんばその頭脳常に理路を辿る事迂にして、到底一人前の文芸家にならざるものと覚悟せよ。(文芸家たらんとする諸君に与ふ)

という言葉を残しているが、これらは、小説の技法を学んだ西欧の短篇作家の誰にもまして、ポオの文学精神によって啓蒙されることの大きかったであろう芥川の、自戒の言葉とうけとることも出来るのである。

従って、芥川が注目したのはポオの文学理論や、意識的な制作手法であり、また如上のポオの二元的性質がより明瞭に現われている短篇小説を丹念に研究していたことは、新潟高等学校における彼の最後の講演が「ポオの一面」であったことや、「短篇作家としてのポオ」、その他の覚え書きから見ても明らかであり、これについては前号掲載の小論のなかでも述べた。これらのことは彼自身が短篇小説家たることを自覚しながら、先蹤者ポオに理的にアプローチしつゝ、自己のフィクション形成の地盤を固めていったことを示すものである。

一 短篇小説家としてのポオと芥川

ポオも芥川も短篇小説という理念と様式をはっきり意識しながら、その構成や形式や表現技巧を作品の上でつねに実験した作家であった点に共通性がある。彼らが長篇小説を書くのに適した作家でなかったことは、ポオには「アーサー・ゴードン・ピムの物語」と、未完の「ジュリアス・ロドマンの日記」があるのみであり、芥川の長篇を書こうとした試みは「路上」で挫折していることでも分る。芥川は短篇小説家としても、ポオよりさらに息のみじかい作家だと思われる一方、ポオの前記の長篇はいうに一冊の書物となり得るほどの分量をもっている点でも、彼の創造的エネルギーは芥川をはるかに上まわるものがあつた。にもかかわらず、二人とも長篇では一二の試みで筆を絶つて、もっぱら短篇小説をもって限界とした理由はいろいろあげられるであろうが、要は彼らの芸術的資性や体質的な問題に帰せられることだと思ふ。

長篇小説は発展によってつくられ、短篇は集中によってつくられる、というのはブルジェの言葉であるが、短篇小説は長篇のように作中人物の性格の発展や、事件の複雑な経緯をおりこむことを期しえない性質のもので、それよりはむしろ形式の整美ということ、即ち構成の統一や素材の純化ということが要求される物語の様式だといえるが、ポオも芥川もすぐれた造型感覚と美的神経をもっていて、表現としての芸

術作品の完成をめざした作家であったことが、彼らの領域を短篇小説に限定した主な理由と考えられる。また一つには、二人とも作品の中に自己の精神的年輪を示す型の作家ではなかったということがあげられる。ゲーテ、トルストイ、夏目漱石、志賀直哉のように、一作ごとに作家の人格的成長の軌跡をたどりうる種類の作家ではなく、人生や人間性の断面をさまざまな視点からスナップ・ショットとして撮り出してみせる型の作家であったことも、彼らをして長篇小説に赴かせなかった理由だったと思う。また、文芸作品の中でも、詩にもっとも高い価値をあたえていた彼らにとって、詩精神を純粹に生かすのによりふさわしい形式は長篇よりは短篇であったからでもあろう。事実、ポオや芥川の作品には、散文詩に近いものが少なからず見いだされるのである。

尚、ポオの場合は短篇の領域を開拓するのに、資質や理論よりもっと実際的な理由があった。当時ジャーナリストとしてさまざまな文芸雑誌に関係していたポオは、将来の出版界でもっとも発達し、普及するのは雑誌であることを見ぬいて、この種のマス・メディアにふさわしい文芸は、繁忙な読者に短時間のうちに満足感をあたえることのできる、簡潔で、しかもびりりとわさびのきいた読み物が適当であると判断したからである。

アメリカの雑誌文芸の得失が何であるにせよ、それが広汎な勢力を有することは疑えない。故に、この雑誌文芸の問題は重要なものである。数年のうちにその重要さは幾何級数的に増すだろう。時代の傾向は月刊雑誌の方へと動いている……重苦しい季刊雑誌は繁忙な現代には向かない。我々は、今や理知の野戦砲を必要とする。冗長で、詳細な、盛り沢山な、そして近づきにくいものかわりに、簡潔で、圧縮された、奇警な、そして普及しやすいものが望ましい。しかし野戦砲の軽快さは豆鉄砲に墮落してはならない。豆鉄砲とは、新聞の大部分をしめる記事のことを指しているのである……(マルジナリア)

これは今から百年以上前に、今日の雑誌の普及を予言したポオの明察の弁である。こうしたジャーナリズムの動向が、短篇小説の発達に一役買っていることは間ちがいない事実である。ポオ自身は、専門的ジャーナリストとしての経営的立場からも、物語作家としての懐具合からもよく読まれる作品を書く必要があったのである。

以上のような理由で短篇を書きはじめたポオは、しばしば短篇小説の創始者といわれるが、その真の意味は、彼より以前に散文で書かれた

無数のみじかい話——寓話とか喩え話とか民話とか童話とか、さまざまな名前と呼ばれた物語に、はじめて単純明快な定義をあたえ、短篇小説なるものを、いかに統一と均衡のある全体として書くかという法則を示した点にある。ポオの「効果の統一」という原理の系として長さの問題がある。ポオは、短篇は三十分乃至二時間以内に読み切れる長さが適当であり、その限度をこえるほど多くの素材を含むべきではないと考えた。これは元来、作詩特に抒情詩のための原理として考えたものを短篇小説に適用したものというべきで、ポオは一般に文芸作品のあたえる感動は、心理的必然によって長時間の持続に耐えうるものではなく、感動の強さと純粹さを保つためには、作品は一気に読み切れるものでなくてはならぬと考えたのである。しかし、この原理は抒情詩や短篇小説はともかく、敘事詩や長篇小説には必ずしも適用しうるものではない。にもかかわらず、ポオがこの見地から「失樂園」や「イリアド」等の長詩を否定したのは我田引水の論であって、かえってポオの文芸史や心理学の知識の浅薄さを示すものと言える。しかし、ともかく抒情詩と短篇小説を自己の領域としたポオにとっては、長さの問題は「効果の統一」という原則にはなくてはならぬ一条件として考えられていたのである。

芥川がポオの効果の理論にふくまれる長さ、プロット、素材の選択と集中、伏線、部分と全体との調和、迫真性など、技法上の問題について示唆を受けていたことは前述のポオに関する講演その他から推察するにたたくない。芥川も芸術作品における単純の美をとうとび、圧縮された簡潔な文が長もちすることを心得ていた。そして作品の価値は長さや量によって決定されるものでないからには、短かくとも完成された作品であれば、大いなる完成に通じ、かつ大いなる未完成品にまさる、否大きくても小さくても未完成の美はあるべくもない、そういう信念のもとに、「路上」の失敗以来は、もっぱら短篇小説の領域で作品の完璧を心がけたのである。彼が恒藤恭にあてた書簡で、メーテルリンクの戯曲について、

此頃別様の興味を以てメーテルリンクの戯曲がよめるやうになつた。空氣のやうに透明な戯曲だ。全体の統一を破らない為には注意と云ふ注意を悉く払つてある戯曲だ。美と云ふものに対して最注意ふかい、最敏感な作者のかいた戯曲だ。それでて、おそろしい程 EFFECT がある。(大正三年三月、恒藤恭宛)

という感想をのべているが、これは芥川の作品鑑賞の目のつけ所が奈辺にあったかを逆に示してくれるもので、このような構成の美や効果へ

の注意ぶかい関心はポオから学んだものと考えてもいいのではなからうか。ちなみにメートルリンクがポオから影響をうけていることも一言しておきたい。

二 虚構の文学——芸術と生活

ポオや芥川が短篇小説という様式のなかで試みたことは、作家の個性をこえた虚構の芸術の世界をつくり上げることであった。即ち作家自身や、その直接的な生活体験から切りはなされて、それ自身で存在しうる生命と秩序をもった作品を完成された芸術作品と見なしたことがある。彼らは二人とも作品の中に自己をあらわにすることを極度に敬遠した作家であったが、このことは彼らに共通する気質の問題にも関係する。

芥川は「僕はもの見高い諸君に僕の暮しの奥底をお目にかけるのは不快である」（澄江堂日記、「告白」）といい、また、

僕は他見を許さぬ日記をつけてゐる時さへ、必ず第三者を予想した虚栄心を抱かずにはゐられぬものである。到底行路の人を見るやうに僕自身を見ることなどの出来る筈はない。（僻見、「斎藤茂吉」）

という。彼は赤裸々な自己を人の前にあらわにすることへの羞恥と自尊心から自分を切りはなすことのできぬ人であった。

ポオの自己韜晦癖も相当なもので、文芸作品のみならず、実生活においても自分自身を伝奇化し、神秘のオーロラを身のまわりにまとうせることによって人を幻惑させるような所があった。彼が旅役者の孤児であったことを伏せて、伝説的なヨーロッパ人の先祖のことに言及したり、ギリシャの独立戦争に参加するためヨーロッパに渡り、ロシアの国内に留まったと言ったことなどその例である。ポオの伝記中には今も空白のまま残されている時期もあって、真偽のほどの分らぬままにポオ伝説さえ生れ、彼を浪漫的な悲劇の主人公に仕立てる伝記も従来少くなかったが、ポオ自身このことに責任がなかったとはいえないのである。

要するに、ポオも芥川も他者の好奇的な目の前に自我の真実をさらすに耐えない自負の人であり、人前でポーズを崩すことのできない自意識の人であった。彼らは持ち前の分析癖で自我の内部を観察し、探求すればするほど、みにくい真実を認識せずにはおれなかったし、それをまた、行路の人を見るように作品のなかに曝露することは到底できるものではなかった。彼らは、ポオドレールのいうように、「つねに鏡の

前で眠りかつ生活する人」であり、孤高な貴族主義者であって、彼らとポオドレールとの間に影響関係を生じたのも偶然ではなく、こういう精神の形式の類似が彼らを自ずと結びつけたのである。

以上のような彼らの個性が、自己告白を作品の主な材料として、ありのままの私生活を描くことこそ、もっとも人生の真実に肉迫することであると考えた自然主義から彼らを背かせ、非個人的な虚構の文学へと向かわせた一因であろう。

ポオが生きていた十九世紀前半のアメリカでは、文芸作品はまず自己省察や人生観照の器であり、また道德的教訓や、政治的社会的理想をその内容とするものが一般であり、芸術と生活とは不可分のものであった。ポオは作品から真理や道德を排除したわけではないが、純粹芸術の立場から作品を書いたり、評価したりする必要を説き、教化主義を文学の異端として攻撃したのは、当時の文壇へ革新の一石を投じたものであった。

ポオの扱う短篇の世界がいわゆる「時と所をこえた」想像上の領域であって、その題材も背景も現実生活からほど遠い架空の物語が多いことは周知の事実である。一人称体で書かれていても、それはポオ自身の生活体験の模写でもなければ、自己告白でもない。人物も日常的な生活感情をそなえた人間像ではない。アメリカの人物や風物を扱っても、物語の主題とはなんら本質的な関係がなく、従ってアメリカの国民性や実生活の反映とはならなかった。

しかし、芸術作品がどんな形をとるにせよ、ひっきょうは作家の魂の表現以外のものではないとすれば、ポオもその例外ではない。ポオは自己の直接的表現を避けて、自然や実生活の中の生の素材を一旦自己の創造的知性を濾過させ、再創造した世界にのみ自己を仮託する道を見いだしたのであって、単なる自然の模倣や、粗野な写真主義に対してははっきり否定する立場をとっている。

不愉快しか伝えぬ真実らしさを絶対に推賞する批評家どもがいるものだ。私の考えでは、ある芸術家がくさったチーズを描かねばならぬのなら、彼の取柄はそれができるだけくさったチーズらしくなく見える所にあるのだ。(マルジナリア)

と彼はいう。彼が目ざしたものは「五感が魂のヴェールをとおして自然のなかに知覚したものの再現」であって、感覚が写真のレンズのようにとらえた自然のままの真実ではなく、生の素材を創造的知性のはたらきによって解体し、その精髓を抽象し、純粹化して、これを造型

的統一体として再現することであり、それ故に現実よりも一そう事物の本質に迫る芸術的眞実として示されるべきものなのである。

またポオは、作品を無意識のうちの靈感や天才の所産とみとめず、科学的な技術と方法とに習熟することによって作品を完璧とすることを念願した点で、従来の浪漫主義の制作態度からも脱却していた。彼の作品はことごとく彼の方法の実験であったが、当時のアメリカは国家の独立意識とともに、漸くたけなわとなった浪漫主義の風潮にのって、外へ外へと自己拡張の夢を実現しつつあった時代で、芸術の原理探求などということには無関心であり、まして文学を科学的技術として処理することは彼らの理解をこえることであつた。従つてポオの芸術は彼らの目には、社会や時代から遊離した無用なものとしか映らなかつたのである。

ひるがえつて芥川が、夏目漱石や森鷗外を師と仰ぐ主知主義の作家であり、西欧の短篇作家の手法を学んで、構成や形式、新奇な視点、修辭の洗練などの表現技術に専念したことは周知の事実であるが、このことは彼をして、創造的エネルギーのみに依りたので、表現を輕視しがちな自然主義の文学から遠ざからせ、またその知的合理主義は、荷風流の情緒的耽美主義からも、白樺派の文学に流れている浪漫的氣風からも脱却した道をえらばせた。それはポオと同様、芸術と生活とを分離させ、虚構の世界を理知的な努力によって作りあげるということであつた。この態度は初期の彼をして、作品の舞台を現実をさけて過去に求めさせ、各々の歴史的社会的背景の上に、實在した歴史的人物や、又は全く架空の人物を配し、これに自己を仮託して描くという歴史小説の形式をえらばせることとなつた。彼の歴史小説がいわゆるテーマ小説であつて、彼自身もいつているように、史実や歴史上の著名な人物の再現を旨とするのではなく、ある歴史的背景のわくの中におかれた個人——名もなき一庶民でもかまわない——の心理感情の動きに近代的な照明をあて、自我や人間性の機微を描いたものにほかならない。その意味では、時代も所も設定された主題の展開には何ら本質的な関連をもたない。それらはむしろ、作品の芸術的効果や印象を強めるために選ばれた舞台装置であり、裝飾的要素といつてもよいものである。同じテーマ小説としての歴史小説を書いた菊池寛が、もっぱら倫理的な主題に重きをおいて、背景や人物の外面的描写に力を入れなかつたのに反し、審美的な配慮から、芥川が背景や雰囲気のもつ魅力を強調せずにおれなかつたのは対照的である。

三 制作の手法

芥川の歴史小説の弁に「昔」という一文がある。その中から彼の短篇小説の手法についてのいくつかのポイントを含んでいると思われる部分引用する。

今僕が或テエマを捉へてそれを小説に書くとする。さうしてそのテエマを芸術的に最も力強く表現する為には、或異常な事件が必要になるとする。その場合、その異常な事件なるものは、異常なだけそれだけ、今日この日本に起つた事としては書きこなし悪い。もし強て書けば、多くの場合不自然な感を読者に起させて、その結果折角のテエマまでも大死させる事になつてしまふ。所でこの困難を除く手段は「今日この日本に起つた事としては書きこなし悪い」と云ふ語が示してゐるやうに、昔か（未来は稀であらう）日本以外の土地か或は昔日本以外の土地から起つた事とするより外はない。僕の昔から材料を採つた小説は大抵この必要に迫られて、不自然の障碍を避ける為に舞台を昔に求めたのである。

第一のポイントは、「テーマに芸術的な力強い表現をあたえることを目的とする」ことである。これはテーマそのものや、その思想内容より、テーマの表現の仕方に重点がおかれていて、テーマに関係する事件や人物や行為が高度な芸術的迫真性をもって描かれた場合に、作品のあたえる感銘を指していると考へてよい。これは作品の芸術的効果を高めるためにはどんな条件を必要とするかという手法上の問題である。

第二に、その効果を高めるための手段として、芥川は異常な事件をあげている。彼が作品の題材に日常経験をこえた異常なでき事、幻想的、怪奇的、神秘的なことから好んで用いたのは芥川文学の注目すべき特色の一つである。そして、この「昔」という文の中で芥川自身が見ているように、異常な出来ごとを描くのが偶然必要になつたから描くというより、むしろ彼が好んで選択した題材だった筈である。だから異常なことながらそのものがテーマになったり、そのためテーマが押しやられている作品も多い。（「煙草と悪魔」、「神々の微笑」、「黒衣の聖母」、「魔術」）彼はむしろ、異常な出来ごとを描く方便として歴史的背景を用い、また異常な出来ごとを真実らしく興味ふかく物語ることによってあたえる作品の効果を狙ひとしていたように思われる。

さらに第三のポイントは事件に自然らしさをあたえること、第四はそのために非現実的な背景をえらぶということである。自然らしさは、事件が真実らしく感じられること、即ち迫真性ということに通じるが、これについては後述にゆずることとして、異常な事件を真実らしく描くために、昔や外国をえらぶことが必要であったことも事実だが、また一つには「さう云ふ必要以外に昔其ものの美しさが可也影響を与へて」いたことも確かであろう。彼の南蛮物や、「六の宮の姫君」、「舞踏会」の魅力の半ばは「昔」の美しさにかかっているように、昔や異国の背景のもつ詩美が彼の目ざした芸術的效果の一手段であったと見て差支えない。

以上指摘したように、この文は芸術的效果の問題、その手段としての事件の異常性、「遠い昔はるかな国」の背景、迫真性という四つの觀念に集約することが出来る。所で、これらの手法はすでにポオによって、より理論化され、より方法的に追求されているのである。効果の問題はもとよりポオの制作手法の骨子となる考えである。題材、背景に関してはポオと芥川は同一の好みを示しており、迫真性については芥川はポオの手法を綿密に分析研究している。以下、これらの諸問題をポオを中心として考えて見たい。

1 芸術的效果

ポオが作品の構成において、芸術的感銘をあたえるために、まずある効果を予想した上で、プロット、事件、背景、雰囲気等すべて内容となる素材を選択吟味し、不必要なもの、余分なものを切り捨て、もっとも適当な素材のすべてを定められた目的に向って収斂させてゆくという、いわば最少の手段をもって最大の効果をめざす、「効果の統一」の原則を守ったことについては前号でも述べた。この理論は詩散文をとおりしてポオの創作方法の骨子となる考えだった。定められた効果を実現するためには、あたかもエンジニアの設計と計算にもとづいて作られた建築物のように、それを成り立たせる一部分をのぞいたり動かしたりしても、全体の統一をそこなうほどの緊密な構成が必要なのだ。あるプロットの発展に必然性の感をあたえるためには、作品を書き出す前に大団円にいたるまでの過程が十分明らかになっていることが必要であり、かつ又結末における効果を念頭において、それに役立つような事件や調子を組立て、ゆくべきである。単におもだった事件を結びつけ、事件や動作の間隙を、会話や描写や作家自身の意見で補填してゆくというようなルースな構成方法では、偶然的な効果しか得られないのである。

ポオがこのような手法について暗示を得たのはウィリアム・ゴドウィンの「ケイレブ・ウィリアムズ」からであった。ゴドウィンはポオのように分析的な頭脳をもち、何を書くかということのみならず、いかに書くかを考えた人であり、この作品を先ず第三巻から始め、第二巻、さらに第一巻とさかのぼって書いたことを、物語の序文で語っている。ポオが「創作の哲学」や「二度物語」の批評の中で展開している制作方法は、ゴドウィンの方法に示唆を得て、これを理論化したものにはかならない。たゞし、ポオのすべての作品が、その理論の忠実な実践であったとはいえない。「早すぎた埋葬」や「モルグ街の殺人」や「天の邪鬼」のように、前半の長い説明的叙述が全体の統一と均衡の効果をそぐ作品もある。が、すぐれた作品に関しては、構成の緊密さと、素材の純化集中による芸術的效果は完璧といえる。ポオが、作品の導入部がまず読者の興味を喚起し、かつ情調を暗示し、予定された意図に役立つものでなければ、作品の最初においてすでに失策をおかしたことになる、と警告しているように、「アッシュヤア館の崩壊」、「ウィリアム・ウィルスン」、「リジェイア」、「赤き死の仮面」、「アモンティラードの樽」などの導入部は、展開される事件や雰囲気暗示し、かつ結尾の文と一個の円環のごとく結び合って、一篇に完結の感をあたえる。たとえば、「赤き死の仮面」の冒頭の文と、結尾の文とを引用してみると、

赤死病が長い間、その国土を荒しまわっていた。どんな疫病も、これほど致命的でおそろしいものはなかった。血が——赤い血の色と恐怖とがその化身であり、しるしであった。まず鋭い苦痛と、突然の目まいを覚え、ついで毛穴からおびたくしく血をふいて絶命するのである。罹病者の体、特に顔面に生じる深紅色の斑点がこの疫病の呪いであり、このために同胞の看護や同情からも見はなされてしまう。そして、この病気の発病、進行、終焉のすべてが、ほんの半時間ほどの出来ごとなのであった。

The "Red Death" had long devastated the country. No pestilence had even been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal —— the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the fest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellowmen. And the whole seizure, progress and termination of the disease, were the incidents of half an hour.

今や「赤死病」が入りこんでいることが明らかになった。彼は夜盗のように忍びこんでいたのである。そして浮かれ騒いでいた人々は、次々と血に濡れた歓楽の広間にたおれ、めいめいがたおれたままの絶望の恰好で死んでいった。そして黒檀の時計の命も、最後の歓楽者の命とともに絶えはてた。三脚台の炎も消えてしまった。かくて、「暗黒」と「荒廃」と「赤死病」とが、すべてのものの上に、無限の支配力をふるうにいたつたのである。

And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.

この短篇は、虚構の作品中の虚構の作品というべきものであり、赤死病を象徴する、実体のない仮装の人物さえ登場するファンタスティックな物語である。舞台は北イタリーの一領国、時代は中世、領主や廷臣や騎士が登場し、事件はゴシック風な僧院内にある、夢想的で奇怪な七つの色の部屋でおこる。第七の部屋は黒一色に真紅の硝子窓のある部屋であり、ここでは黒檀の大時計が一時間ごとに心の底にひびくような高い音を立て、鳴りわたる。照明は外の廊下から色さまざまなステインド硝子ごしにさしこむかがり火の反映のみである。この作品ほど舞台装置、照明と衣裳、色彩と音響の総合的効果、即ち stage effect の万全を期した作品はなく、このような舞台で演じられるドラマはいわば幻想的かつ象徴的な仮面劇である。門を熔接して内外の交通を遮断した僧院の外部には赤死病が猛威をふるい、内部では豪華絢爛たる舞踏会がもよおされている。外には死と荒廃、内には生と歓楽の鋭いコントラストの効果。このドラマは不可抗な死の恐怖をひとときでも忘れようとして生に執着し、歓楽にうつつをぬかす人間の宿命を象徴する劇にほかならない。華やかな音楽と舞踏の流れも鳴りひびく時鐘の音に中断されて、人々は不安な面持でその音に聞き入らざるを得ない。その時を刻む音は、いくばくかの時を残された人間共の命数を切りきざみながら、死の近づく確実な足音であり、時鐘は終焉の予告である。このように大時計は単なる舞台装置の一部ではなく、プロット全体に対して有機的な関係を持ち、生きた人物以上の役割をつとめている。その音響の効果は、部屋々々の色彩のイメージと共に、プロットの展開とクラ

イマックスに対して切り離しがたい要素となっている。このように作品は視覚聴覚に訴える鮮かなイメージにみち、生と死、享樂と破滅、音と静寂、光と闇、とりどりの色彩、すべてが鋭いコントラストによって、作品全体の効果に役立たせられている。のみならず、これらの素材はことごとく暗示的であり、心理的な倍音をもっている。即ち舞台装置にも、事件にもシンボリズムの技法を駆使して、「死の恐怖」という主題の芸術的效果をより立体的に、より陰影ふかきものにしていのである。この物語のように、幻想的で非現実的な事件と背景を用いながら、冷厳な生と死の真実、人間の宿命の姿をさしつけてきて、強烈な感銘をあたえる作品は少ない。

話を転じて、芥川が作品の思想内容よりも、その内容の表現いかに作品の価値をおいていたことは前号でも述べたが、自他の作品に対する批評も、つねに表現の効果という観点からなされていたことは、次の、萩原朔太郎の回想文によっても知られるであろう。

何よりも彼は詩の表現効果について意見を述べた。丁度小説の価値批判が、描写(表現)の巧拙にかかるやうに、詩についても同じ描写の効果性(即ち表現技巧)について求めた。即ち彼の批判態度は、純粹に鑑賞的であり、理智的であり、主観を混じらない美学的観照主義のものであった。(芥川龍之介の死)

たとえば、芥川の「奉教人の死」は芸術的效果という点で、もっとも周到な配慮の行きとどいた作品の一つであろう。物語は彼の南蛮物にぞくし、変装の美少女の殉教という、異国情調ゆたかな、劇的な題材を扱ったものであるが、この懐古的な物語の内容は、「天草本平家物語」の文体を模した簡古素朴な形式をがくぶちとすることにより、内容形式が一体となった調和のある芸術的構図を形づくっている。この作品の魅力の半ばはこの文体的表現にかかっているといえる。このような文体を用いたことといい、プロットの運び方といい、人の意表に出てあつたといわせる、新奇と独創の効果をねらう芥川の趣向が現われている。作品の結尾に附された物語の典故由来が全く架空のつくり話であつたことは、しばしばその行きすぎを難じられるものの、芥川でなくては思いつかぬ趣向であろう。この物語では、殉教のろおれんぞが女であつたことは伏せて、クライマックスの場面にいたって、先ず傘張の翁の娘のぎんげによって、ろおれんぞの潔白が証しされ、さらにその死に際にはじめて女人であることが判明する。すなわち、大団円において、思いがけぬ反転が二度までもおこる。この種の手法はポオの作品の中でもしばしば用いられている。「早すぎた埋葬」では、生きながら墓に葬られたと信じこんだ男の恐怖は、船室のせまいベッドでめざめた

時の妄想である。「モルグ街の殺人」の不可解な犯人は、最後に人間ならぬ大狸々であることが判る。「鋸山奇談」の主人公ベドロオ Bedlo は印度の叛乱の最中に額に毒矢をうけて死ぬ一将校を幻覚のうちに見るが、間もなく同じ個所を毒蛭に咬まれて死ぬ。夢中の将校の名は彼の名を逆にしたオルデブ Oideb である。

芥川のこのプロット中の思いがけない真相の提示について、志賀直哉は異論をはさみ、

筋としては面白く、筋としてはいいと思ふが、作中の他の人物同様、読者まで一緒に知らさずに置いて、仕舞ひで背負投げを食はずり方は、読者の鑑賞がその方へ引張られるため、其所まで持つて行く筋道の骨折りが無駄になり、損だと思う……

とむしろ効果を減殺する技巧と考えている。このどんでん返しの効果が成功か失敗かはさて置き、この作品は首尾一貫したプロットに従って、ろおれんぞの破門と、殉教死という二段構えの事件が漸層的な緊張度の高まりをともなつてクライマックスに押しすすめられ、そこですべての真相があきらかとなり、緊張感は一挙に解かれる。この手法は、ポオの「アッシュア館の崩壊」や「リジュエア」のごとき、アルフォンゾ・スミスの名づけたAタイプ、あるいは楔型の構成をもつた作品と全く同一の手法である。一篇の劇的構成の緊密さと、説話の迫力とで、クライマックスにおける「背負い投げ」はそれほど見苦しい瑕瑾として全体の効果を損うものとは思われない。また、その冒頭の、

去んぬる頃、日本長崎の「さんた・るちや」と申す「えけれしや」(寺院)に「ろおれんぞ」と申すこの国の少年がござつた。……(中略)……何故かその身の素姓を問へば、故郷は「はらいそ」(天国)、父の名は「でうす」(天主)などと、何時も事もなげな笑に紛らいて、とんとまことは明した事もござない。

という叙述は、

その女の一生は、この外に何一つ、知られなだげに聞き及んだ。なれどそれが、何事でもござらうぞ。なべて人の世の尊さは、何ものにも換へ難い、刹那の感動に極るものぢや。暗夜の海にも譬へようず煩惱心の空に一波をあげて、未出ぬ月の光を、水泡の中に捕へてこそ、生きて甲斐ある命とも申さうず。されば「ろおれんぞ」が最後を知るものは、「ろおれんぞ」の一生を知るものではござるまいか。

という結尾の短かい一節と円環的な關係を保ち、共にこの若い女の前半生の素姓については、何一つ消息がえられなかったことに言及してい

る。ただこの殉教という感動的な死の事実のみがこの謎の女を、一生のある刹那において円光のように輝かせているのみである。この女人の生涯の未知の闇黒と対照せられた強烈な生命の輝きは、闇夜にひらめく架空線の紫色の火花のように、このドラマに鋭い凝集の効果をもたらしているのではなからうか。

2 背 景

ポオや芥川の虚構の世界では、背景又は舞台装置が物語全体の効果に役立つ一要素として配慮がなされていることは前にも述べたが、彼らはいくつかの作品において、「遠い昔はるかな国」という浪漫的な背景をえらんでいる。芥川の歴史小説の背景は、古代、中世、近世、江戸時代、明治開化期など広い範囲にわたっているし、ポオの作品の背景はアメリカ本国ではなく、イギリス、フランス、オーストリー、ノールウェイあるいは印度などという遠隔の土地であり、中世紀風な城や僧院や廢墟を配し、内部には東洋風な趣向をとり入れることもある。このような背景や、情趣の好みは当時の浪漫主義の風潮を反映しているので、ポオが現実生活をはなれた、中世的なものへの懐古と異国趣味をとり入れたのはむしろ自然なことであった。特にアメリカのように回顧すべき古代も中世も持たず、古人の生活を偲ばせる遺跡や廢墟をもたず、長い歴史のなかに育くまれた伝統も、陰影も、神秘も、頽唐もまたぬ国を生国とする作家は、ロマンスの題材を求めることに困難を感じ、とかく異国や中世以前の昔に目を向ける結果となるのである。その点では同時代のアーヴィングも、ホーソンも、クーパーも、実生活でも芸術上でも現実のアメリカには背を向けた人たちであった。ポオは芸術家の創造精神を育くむにはあまりに貧しい自国の精神的土壌を痛感していたから、アメリカ的な題材や背景に固執する必要はさらにみとめなかった。

近頃アメリカ文学が保つべき本国籍ということが大分論じられているが、その本国籍が何なのか、又それを保つことによって何が得られるのか、未だにはっきりしない。アメリカ人はアメリカの題材しか使ってはならぬとか、少くともそれを一番好むべきだということなら、それは寧ろ文学的というより政治的な考えである——そして疑わしい考えだ。この場合「遠きは眺めを美しくする」というのは、覚えて置いていいことである。そして、その意味で、純粹に文学的な見地から言へば、題材は、他の諸条件に抵触しない限り、外国にとっ

た方がいい。それに何といつても作者の人物に許された舞台は、世界全体なのである。(マルジナリア)

この一文にもうかがわれるように、ポオは文学が政治的愛国心や郷土精神の奴僕であってはならず、むしろ舞台を世界に求め、すぐれた文学を生んで、アメリカ文学の権威を宣揚することにしたいと考えていたのである。そしてまた、題材や背景を「遠い昔はるかかな国」に選んだのは、一つには「遠きは眺めを美しくする」、即ち、時間的空間的に距離をおくほど対象は美化されるという心理的な法則に従って、それが虚構の世界の美の効果に役立つことが考慮されていたのである。この点は芥川も同様であった。

ポオの描く自然の風景、ゴシック・ロマンスの常套的な背景である中世紀風の僧院や、館、城、そして高い天井やステインド硝子や壁掛けのある建物の内部は極めて克明に描写されているが、それらは単なる写実である以上に暗示性を帯びていて、この背景の中におこる事件や人物と有機的に関連することにより、不安、憂鬱、恐怖、神秘、怪奇などという作品を貫く、ある定められた調子や雰囲気をもし出すのに大きな役割をはたすのである。のみならず、それが事件の進展や結末、さらには登場人物の性格や心象風景の象徴的表現となっていることは、「アッシュア館の崩壊」、「リジエア」、「赤き死の仮面」、「エレオノーラ」、「沈黙」のような作品を見ても明らかである。「アッシュア館」の冒頭で描かれた晩秋の風景——黒々と光る沼、灰色の菅草、色あせた館、うつろな眼のような窓、軒から蜘蛛の巣のように垂れ下る菌類、屋根から基底にかけて走る一条の亀裂——これらの自然や建物はどことなく芝居の書割のように人為的な感じをあたえながら、不思議に抽象的な現実性ともいべきものをもっている。ここでは単なる装飾的要素であるにとどまらず、結尾における人と館の同時的崩壊というキャタストロフィの予兆となり、またその亀裂のある建物はアッシュアの精神の分裂を暗示している。というより、それはアッシュアの存在そのものなのである。彼の精神の崩壊の過程は、客人の科学者のような眼を通して客観的に観察されているが、それにもまして、見かけは完全な形を保ちながら個々の石材はぼろぼろに崩れかゝっているという、不安定な構造をもったこの建物は、主人公の精神の内部と完全にテレスコップすることによって、その崩壊状態に一そう迫真的な表現をあたえるのに重要な役割を果している。このように背景は象徴性をおび、心理的情緒的なオーヴァートーンにみちて、作品全体に対する切り離しがたい一部となるのである。

ついでながら、このアッシュアの風景から想い起されるのは、芥川の「沼地」や「悠々荘」の風景である。「沼地」は、ある狂死した無名画

家の描いた風景画である。それは澱んだ沼と、水辺と、蘆や立木を描いただけの、暗い黄土色のみで彩どられた画である。「私」はこの画から強烈な感動をうける。画のディテイルや、主調色はアッシャー館の風景と必ずしも同一ではない。しかし、この油絵の風景が「私」にあたえた憂鬱で、鬼気迫る印象は、アッシャー館のそのあたえる印象と同一性質のもののように思われる。そしてそれは、どちらの風景も破滅に瀕している一つの魂の象徴的表現であるという所から生じている。「沼地」から「私」のうける感動は、「アッシャー館」の風景が芥川の心に刻みつけた印象の複写的表現ではなかったかという気がするのである。

芥川はまた、「悠々荘」や「鵠沼雑記」で、廃屋となった西洋館や、歪んで見える白い洋館を描いている。いづれも別荘地の風景で、芥川風に近代化され、瀟洒としたものになっているが、前者は雑草が蔓り、古池のある寂寞とした風景の中にあり、ベルを押ししても鳴らない空家、いわば機能を失った家である。白い歪んだ洋館は、亀裂のあるアッシャー館のように幻視的超現実的な心象である。これらの西洋館と先の沼地のイメージとを一つの構図のなかに結び合わせると、「アッシャー館」に酷似した風景が現われてくるのではないか。酷似しているという意味は、そこに投射された観念が、どちらも人間の魂の荒廃や危機感を現わしている点で共通する所があるということなのだ。さらに私のつけ加えたいのは、芥川の心に印刻された「アッシャー館」の暗示的な風景が彼の想像の中で醗酵されて、それが必要となった時、「沼地」や「悠々荘」というような作品に分割されて、表現を得たのではないかということである。

3 事件または題材

ポオの作品が異常な題材を扱っている点も、芥川との共通点として見のがしがたい。新奇なこと、幻妖なこと、怪奇なこと、超自然的なこと、すべて平凡な日常的経験をこえた題材を扱わぬ作品はないといってもよい。早すぎた埋葬、宗教裁判、魂の再生、渦に呑まれる話、二重人格、異常心理、催眠術、靈魂の対話等々。これらの題材はポオ独自のものというより、当時の文壇の傾向をそのまま伝えるものといってもよい。前述のように、ポオは糊口の資をうるために読者を牽引する物語を是非とも書かねばならなかった。そこで、彼は当時、英米の文芸雑誌に掲載された作品を検討して、読者がどのような種類の物語を好むかを知り、推理、諷刺、滑稽、奇異、神秘、恐怖等を扱うものを物語

の型として抽出し、これに従って彼自身のいわゆる「効果の物語」や「推理の物語」を書いたのである。これらは当時流行していた、効果を重ねらうゴシック小説の系統を引くものだが、ポオは彼独自の想像力を光被させることによって、通俗の域を脱した芸術作品を生み出すことに成功したのである。従って彼の題材の異常性は、必ずしもポオだけのものでなかったことを認めねばならない。

しかし、異常ということが、ポオの作品の中では、美の欠くべからざる一要素となっていることは事実である。ウォルター・ペーターは「芸術における浪漫的な特質を形づくるものは、美に奇異さを加えることである」といつているが、ポオの作品の浪漫的な美はこの奇異さに少なからず負う所があるのである。この、美は奇異さと結びつくことによって新鮮な美をます、という浪漫主義の観念は、ポオドレールの中にも明らかにうけ継がれている。私の好みから言えば、端正さとか均衡という古典的な概念がおのずと美をはかる尺度となっているためか、この奇異な美の観念はうけつけ難いものがあるが、彼の言う所によれば、

美は常に奇妙なものである、僕は何も故意に、冷酷に、奇妙であるといいたいのではない。それではまるで人生の軌道から外れた怪物同然だ。僕のいいたいのは、美が常に少量の奇妙さを、それも素朴で、わざとらしいところがなくて、無意識な奇妙さを含んでいること、そしてこの奇妙さが美を特に美たらしめていることだ。これが美の登録商標であり、その特質である。

けれど、ポオやポオドレールが美の特質に奇異さをあげたのは、奇異さの観念には意想外の感、平凡ではない新奇さ、不意打ちの驚嘆、型にはまらぬ独特さなどという観念に通じる所から、ある新鮮な美の効果をもつことを見いだしているのである。ポオは「リジェリア」の中で「およそ絶妙な美には必ず均衡に多少奇異な所がある」というベーコンの言葉を引いている。そのように、リジェリアの容貌の神秘的な美しさは、ギリシャ的な均整のとれた美しさとなる、どこかに奇異な所のある美しさである。「アーンハイムの地所」の主人公エリスンの想像する理想の人工庭園は、広大さと明確さと美と壮麗と、そして奇妙さをそなえたものでなくてはならない。そしてエリスンの館に近づくにつれ、客人は「えもいわれぬ奇異の感」に打たれる。アッシュアがあげ放った窓の外にはすさまじい嵐の夜がひらける。月も星もない暗黒の夜に、ガス状の気体が異様な光をおびて館をとり巻いている。「その恐怖と美しさにかけては非凡な夜」である。

ポオやポオドレールに影響された芥川が、この先人たちの美の観念を考量して、尋常ならぬ事件を描くことによって 新奇な効果を添えよ

うとしたことは容易に推察出来る。ポオが背景や題材を中世に、芥川が中古や近世の昔に求めたのも、遠い事物のなかに現実では得られぬ、まだ手のつけられない、新鮮な美の素材を探ろうとする試みであったと考えられるであろう。

4 迫真性——リアリズムの手法

芥川は作品の中で自己をあらわにすることを嫌って、架空の舞台をえらび、自己に芸術的仮装をほどとした人物や事件をえがいたが、それだけに、物語をいかに自然らしく、真実らしく描くかど当然問題となったはずである。自然主義派の作家が、論理以前の自然のままの真実を表現したのに反して、芥川は努力は真実性をいかに意識的につくりだすかという技術の研究に向けられたのである。彼はリアリズムに詩的精神をとかしこんだ志賀直哉の文学に及びがたさを感じていたが、彼の目ざした真実性とは、この詩的精神の浄火を経て芸術に真の生命をあたえる詩的真実なのであった。

前述のように、芥川は異常な事件を自然らしく表現するために、昔や外国に背景をえらぶといったが、それは真実らしさをあたえるためには極めて消極的な、附帯的条件にすぎない。自然らしさ *naturalness* と迫真性 *verisimilitude* とは内包する所が少しちがうからである。芥川は、お伽噺に出てくる事件は不思議なことばかりであるが、「昔々」のことなら矛盾の感はおこらない。だから彼の異常な話はこのお伽噺の要領に則って、昔から材料をとったのだと述べているが、異常な事件の迫真性は背景を昔にとったとしても、必ずしも生じるものではなく、お伽噺の域を出ないものになる可能性が大きい。芥川作品には事実そういう感じしかあたえぬ作品もある。

作品が読者に感銘をあたえるきめ手となるのは、描かれた対象が芸術的迫真性、または現実のイリュージョン *illusion of reality* をもつ度合によるので、背景が昔か現代か、又は写実小説か架空の物語であるかは問題ではない。日本の写実的な家庭劇映画がいかに深刻な材料を扱っていても、あまりに写実的なるが故にかえって興ざめとなるものが多いのに反して、たとえばコクトオの、鏡をその隔壁とする生と死の世界を描いた幻想映画「オルフェ」がかえって、生き生きとした詩的真実性をもって感動させるごときである。

芥川は虚構の芸術であるが故に、一そう欠くべからざる迫真性をいかにして作り出すかという方法を、ポオの批評や作品を通して学ぼうと

していたことは、講演「短篇小説家としてのポオ」の草稿がそれを明らかにしてくれる。これは断片的なノオトに過ぎぬものだが、ポオの作品の特質を的確につかんでいる点で、批評では当代叶うものがなかったといわれる芥川の面目をよく伝えるものと言える。

ここで芥川は、ポオの「ロビンソン・クルーソー」の批評をもととして、ポオがおそらく之に刺戟されて書いたらしい「アーサー・ゴードン・ピム物語」とを比較し、デフォとポオの手法の類似点とその差異に言及している。そして、ポオがデフォに学んだのは物語の迫真性であると指摘する。彼は「ピム談」の迫真性は「生々してゐる意味に非ず、乾燥無味の事実らしきなり」といい、この点にデフォとの類似をみとめて、

Dの事実らしさはたとへば J. Austen のやうに家常茶飯の事がらを書いた事実らしきとは全然違ふ。後年の naturalism の主張とも違ふ。御承知の通り R. C. ハ冒險ばかりの小説デアル。船ガヒツクリ返ツタリ、犬や鸚鵡と生活シタリ、Friday ガ出タリスル。シカモ読ンデ見タ所市會議員ガ収賄したと云ふ夕刊の記事よりも他奇なし。

と記している。そして、クルーソーの冒険談や、ポオのファンタスティックで異常な出来事を取扱った作品が、読者の感興をそそって一気に読み終らせる力は「真実らしく書かれている点」に存する。ロマンティック特にファンタスティックな材料を扱うのに必要なのはリアリステイックな手法であると断じている。ここで芥川がリアリステイックな手法というのは、「無味乾燥な事実らしき」即ち、たゞ科学のレポートのように情緒的描述を省いて事実のみを記述してゆく、乾いた明確な文体を用いるということにとどまるであろうか。ファンタスティックな材料は現実の忠実な再現とことなり、主として想像力にまたねばならない。この想像のなかに生起する混沌とした想念を精細に観察し、分析し、選択して、秩序のある一連のイメージとして、意図されたプロットの一線上にのせてゆくためには、理知の力を必要とする。現実生活の中で経験しがたいファンタスティックな素材を扱って、しかも実際その境にのぞむがごとき真実感をあたえるためには、想像力の逞ましさと共に、これを統制しうる分析的理知の作用が伴わねばならぬのである。明晰で論理的な文体もこの結果として生じるのである。ポオの場合、この分析的科学的な素材の処理は、単に外界の事物や動作のみにとどまらず、むしろ人間の内界、心理や知覚や感情など取扱いのより困難な領域において十二分の力を發揮する。いいかえれば、心理的リアリズムという点で、ポオは余人の追隨を許さぬ独自の領域を開拓しているの

である。

それでは、ポオ自身は「クルーソー」をどのように批評しているのであろうか。彼はこの作品が読者にあたえる「磁性的な魅力」は「潜在している迫真力」によるものであり、これは作者の同一化の能力 *power of identification* にあるという。この同一化の能力は、意志が想像力を統制して、作家の個性を小説中の個性の中に消失させることのできる心のはたらきを指す。デフォはこれに成功している故に、読者が興味を集中するのはクルーソーその人であって、これを創り出したデフォのことに気づくものはないのである。即ち、「クルーソー」の迫真性は、デフォの個性が文体の表面から完全に消えてクルーソーその人になり切っており、また文体から主観的要素がぬき去られて、客観的な具体的なイメージの積み重ねによって成り立っている所に生じるのである。想像力は元来、作家の個性に属するもので偶然的恣意的なものであるが、同一化の作用は造型の途上における非個性化、抽象化の作用なのである。

フロオベールも「完全な作品は、作家から独立して存在する」といい、「偉大な芸術は科学的であり非個人的なものである。精神的努力によって、自らを人物のなかに移入すべきで、彼らを自分に引き寄せてはならない」ということを創作の信条とした。そして、彼は全く作品の外に立って自分を蔽いかくしながら、虚構の世界の中にボヴァリイ夫人のようなリアルな人間像を作り出した。しかも、ボヴァリイ夫人が彼をはなれて、ひとり歩きし出したとき、フロオベール自身はおのずとその個性の中に溶かしこまれていた。ポオのアッシャーやウィリアム・ウィルソンはより抽象的な人間像ながら、彼らの中に苦悶する自我の原質的な姿を見せつけられるのは、ポオ自身の魂の形式が作中の客観的存在のなかに印刻されているからである。

それでは、ポオの迫真性の秘密はどこにあるのであろうか。芥川が、ポオの作品がファンタスティックな、あるいは神秘的な事件、あるいは危機にのぞんだ人間の心理的体験というような材料を扱いながら、読者をして戦慄させるほどの迫真感をあたえるのに成功したのは、ポオの「analytical intellect と poetic temperament との錬金術」によるといい、かつ又ポオが、感受性の鋭敏さと理知の逞ましさにおいてデフォを陵駕するが故に、そのリアリズム——特に心理的リアリズムにおいてデフォを引きはなしていると評したのは的確な洞察である。

事実、ポオのすぐれた作品、「アッシャー館の崩壊」、「渦巻に吞まれて」、「壘の中の手紙」、「おとし穴と振子」など、いづれも詩と科学の

合歓といふべきものである。たとえば「渦巻に吞まれて」におけるノールウェイ海岸の峻厳で荒涼たる風景、まっ黒な水の色をした沖合に突然ひろがる大渦巻の壮大でダイナミックな描写は、もとより純然たる彼の詩的想像力から生れたものである。煩瑣をいとわず、眼前にその実景を彷彿させるような大渦巻の描写を引用してみよう。

さらに数分たつと、その場の光景にまた一つの根本的な変化がおこった。海面一帯は前より幾分風いできて、渦巻は一つづつ消えていった。ところが今まで何も見えなかった所に、異様な縞状の泡があらわれてきた。これらの縞は遂には非常に遠い方までひろがってゆき、互いに一しよになりながら、一たんしづまっていた渦巻の旋回運動をはじめ、前よりも大きな渦巻の元になるように見えた。と突然——全く突然にそれははっきりとした形をとって、直径一哩をこえる円となった。その渦巻の縁は、幅のひろい帯状の、きらきら輝く水しぶきでわかった。だが、そのしぶき一滴もこの怖ろしい漏斗の口の中へは落ちこまない。漏斗の内側は眼がとゞくかぎり、滑らかな、光りかどやく、漆黒の水の壁で、水平線に対して約四十五度の角度で傾斜し、ゆらぎ、うねりながら目まぐるしくぐるぐる廻り、ナイアガラの瀑布が天に向けて上げる苦悶の声をえ及ばぬほどの、悲鳴とも叫喚ともつかぬ怖ろしい声を風にむかって発していた。

In a few minutes more, there came over the scene another radical alternation. The general surface grew somewhat more smooth, and the whirlpools, one by one, disappeared, while prodigious streaks of foam became apparent where none had been seen before. These streaks, at length, spreading out to a great distance, and entering into combination, took unto themselves the gyratory motion of the subsided vortices, and seemed to form the germ of another more vast. Suddenly——very suddenly——this assumed a distinct and definite existence, in a circle of more than a mile in diameter. The edge of the whirl was represented by a broad belt of gleaming spray; but no particle of this slipped into the mouth of the terrific funnel, whose interior, as far as the eye could fathom it, was a smooth, shining, and jet-black wall of water, inclined to the horizon at an angle of some forty-five degrees, speeding dizzily round and round with a swaying and sweltering motion, and sending forth to the winds an appalling

voice, half shriek, half roar, such as not even the mighty cataract of Niagara ever lifts up in its agony to Heaven. このように、恐怖の美を生む詩的想像は、精細な客観的描写によって鮮明なイメージとして表現され、さらにはまた詩的な描写は、つねに恐怖を上まわるたくましい科学的好奇心、事実の冷静な観察と分析とに裏づけられてゆく。

月の光は深淵の底までも照らしているように見えました。がそれでも、そこにある一切のものを包んでいる濃い霧のために、何もはっきり見分けることは出来ませんでした。そしてその霧の上には華麗な虹がかかっていました。ちょうどマホメット教徒が、現世と永遠とを結ぶ唯一の通路であるとういふ、あの細いゆづゆする橋のやうに。この霧あるいはしづきは疑いもなく、漏斗の巨大な壁が、底で、一つに合して衝突するために出来るものでした。

The rays of the moon seemed to search the very bottom of the profound gulf; but still I could make out nothing distinctly on account of a thick mist in which every thing there was enveloped, and over which there hung a magnificent rainbow, like that narrow and tottering bridge which Mussulmen say is the only pathway between Time and Eternity. This mist, or spray, was no doubt occasioned by the clashing of the great walls of the funnel, as they all met together at the bottom——

というように、作者は詩的幻想的な描写のあとに用心ぶかく理知による証明を忘れない。この想像と理知の交錯が一篇を構成するところに物語の迫真性が生じるのである。「アッシュア館」や「おとし穴と振子」その他多くの作品でも、これと同じ手法を用い、この相反する二つの要素がない合わされた二条の繩のごとく一篇のプロットを貫いている。

しかしながら、この物語は結局、大渦巻に吞まれて死の恐怖を味わった男が、力学の法則を応用して危地から脱出した方法談なのである。ポオの探偵小説を含めた一群の作品は、彼の推理と分析による方法の展開にはかならない。「渦巻に吞まれて」や「おとし穴と振子」は脱出の方法であり、「物言う心臓」や「アモンティラードの樽」は殺人の方法である。「黄金虫」は暗号解読と宝さがしの方法である。探偵小説はいう迄もなく犯人発見の方法である。ポオは一つの謎なり課題なりに向って「なぜ?」という疑問と、「いかにして?」という方法に頭を働

かせずにはおれぬ究理的な精神の持主だった。芸術制作の方法論を書かせたのも正にこの精神であった。

たとえば、「アモンテイラードの樽」はポオのハードボイルドな作品の典型的なものだが、一篇は終始して方法そのものである。主人公の目的は精神的迫害を加えた友人への報復である。彼は侮辱の仕返しとして相手をこの世から抹殺せずにはおかぬほど、傷つき易く、それ故に不幸な魂である。と同時に目的遂行のための方法を一分の狂いもなく計算し、これを実行しうる分析家である。そして、その方法は人間心理の弱点や、「天の邪鬼」心理を応用することにある。主人公は、世をあげて浮かれ騒いでいる謝肉祭の夜、酒の鑑定にかけてはひけをとらぬと考えている相手の自負心を逆用して、苦もなく地下の穴ぐらに誘いこむ。召使い共に「明朝まで帰らぬから家を明けてはならぬ」と命じたのも、彼らに家を明けさせるための「天の邪鬼」心理の逆用であり、地下道をすすむ二人の会話は、つねにこの心理をつかんで、相手を一步一步引き戻すジエスチユアによって、二歩目標へと前進させる方法を示している。かくて彼は完全犯罪を成就するのだが、主人公は復讐の意志そのものであって、「黒猫」や「天の邪鬼」の場合のような意識の分裂が全くなく、犯罪の手ぎわの精緻さと完全さにかけて、神のごとくである点に、この作品の怖ろしさがある。読者はおそらく倫理的な罪とか、法的な刑罰に結びつくこの作品の主題を一時忘却して、一分の瑕瑾もない心理的方法の展開の方に気をとられてしまうであろう。その過程には技術の極というべきものがある。そして、これこそ作家ポオが、予め設定した目的に向って数学的な正確さと厳密さとで、一步一步作品の完成へ進んだ技術と方法そのものなのであると気づかされる。

このように精緻な方法の物語を作り出す論理の能力に加えてポオの中には、光明と闇黒をこもごもにもたらず想像の世界があった。ポオは退くこともできぬ絶壁の縁に立って深淵と向い合っている人のように、つねに終末の予感に脅える魂の持主だった。そういう暗澹たる魂から生れる想像の領域は、死や疾病や狂気や迫害などという終末的なイメージにみちていた。ポオの作品の迫真的なリアリズムは、単なる芸術上の技巧をこえて、彼の意志さえ及ばぬ所で、ポオを苛んだ内的体験に負う所も大きいのである。芥川はこういう想像力の領域をもっていないかった。彼はポオのリアリズムの方法を学んで自己の作品の中で、これを実践しようとしてとめたにちがいないが、彼が初期の作品においてどの程度迫真性に成功したかは疑問である。「地獄変」、「奉教人の死」はファンタスティックな題材、「羅生門」、「藪の中」、「お富と貞操」などは心理的、「蜜柑」、「トロッコ」などは日常的な題材で、それぞれリアリズムに成功した作品といえると思うが、物語の巧妙さや、修辭

的な彫琢が目立って真実らしさが稀薄となり、つくり物の感を免かれぬ作も少くない。彼の作がポオに匹敵しうる鬼気をおびた迫真性をもつにいたるのは、死に先立つ数年の間のことであった。晩年、彼が自分の魂の危機を直視せざるを得なくなった時、彼は理知にのみ頼った虚構の文学の域をこえて、「魂の恐怖」を書きつづけたポオの世界に肉迫することが出来たのである。

ポオの想像の世界はまた、現実界では把握することの出来ぬような光と啓示にみち、偉大な真理をかいま見ることにも出来るように感じられる別世界であった。

白昼の夢を見る人々は、夜にしか夢を見ないものの逸してしまふ幾多の事がらを認めうるのである。灰色の幻影のなかに、彼はつかの間永遠の姿をかいま見て、めざめたのち、あのとときこそすんでのこと、大いなる秘密が啓示される所だつたのだと悟つて慄然とする……

この文は、ノヴァーリスの「どんな夢も人間の心の内部にたれている神秘のとばりに出来た意味ふかいさげ目である」という言葉に通じる神秘的な内的体験を語っている。

このように胎生時代のように混沌とした心の未知の領域をさぐり得るのは、彼のように繊細鋭敏な感受性をもった詩人にも可能なことである。しかし、彼はローウェルのいうように、神秘の中にとどまる神秘主義者ではなかった。彼は、夢や想像の領域における神秘を意志の力でとらえて、これに秩序と表現をあたえることが出来る人であった。彼は人間の心が夢とも現ともつかぬ中間の状態にある時、すなわち五感が現実から遊離し、理性の支配を脱して、正に眠りにおちこもうとするある時の一点において、心に浮ぶヴィジョンをとらえ、言葉に定着しようとしてとめた。彼は「マルツナリア」の中で、このような状態をつかの間心の表面にうかんで、さもなければ永久に消滅してしまふであろう、しかも絶妙な新奇さにみちたヴィジョンの一瞬を意志の力で記憶の領域に引きとめ、即ち半意識から意識の領域に移して、この印象乃至記憶を分析しうる状態におくことが出来る時があったといっている。このことはポオの想像的な素材が、分析的理知の統制下におかれ、観察され、創造物として客体化される過程を示す叙述として興味ふかい。

ポオはまた「おとし穴と振り」、「早すぎた埋葬」、「モノスとユナの対話」などで、同じような半意識や、失神、譫妄状態や、又それから意識の回復するプロセスを詳細に描いている。

……最も深い眠りから醒めるとき、われわれは何か薄い紗のような夢を破るのである。が一秒後に（その紗はそれほど薄いものだったの
だろう）われわれは夢を見たことも覚えていないのだ。失神から正気に帰るさいには、二つの段階がある。第一は心理的又は精神的存在
の感覚の段階、第二は肉体的存在の知覚の段階である。第二の段階に達したとき、第一の段階の印象を想いだすことができれば、これら
の印象が彼方の深淵の記憶を雄弁に物語っているといってもよさそうだ。……

なんども思慮深く思い出そうとつとめているうちに、即ち、私の魂がおち込んでいった一見虚無の状態のなにか証拠となるものを一
に寄せ集めようと努力するうちに、うまくいったと思われるような瞬間があった。もっと後になって明晰な理性が確認したのだが、あの
無意識と覚しき状態だけに関連があったらしい記憶をよびおこしたごく短い時期があった。この影のような記憶が、おぼろげながら語る
のだが、背の高い連中が私を持ち上げ、無言のまま、下へ——下へ——さらに下の方へと運んでゆき、はてしなく降りてゆくと考えただ
けでも、いやなめまいを催すほどだった。またその記憶は、私の心の不自然な平静さのために、莫然とした恐怖を覚えたことも知らせて
くれた。それから突然一切のものが動かなくなったという感じがした。ちょうど私を運んでゆく連中（無気味な行列だ！）が降りてゆく
うちに無限の限界をふみこえて、運び疲れて立ち止ったかのようなだった。その後の私は平らな感じと湿っぽさを想い出す。そして、それ
からはすべてが錯乱——禁じられた物の間をせわしなく働く記憶の錯乱であった。と忽然として、私の魂に動きと音が——心臓の烈しい
運動と耳元に聞える鼓動の音がよみがえってきた。やがてそれが停止して一切が空になる。それから又、音と、運動と、そして感触——
体中に行きわたるすきすきする感覚。それから、思考を伴はぬ、たゞ存在しているというだけの意識——この状態は長くつゞいた。それ
から、全く突如として、思考力と、ぞっとするような恐怖感と、私のおかれた真の状態を理解しようとする懸命な努力。それから無感覚
な状態に陥りたいという強い願望。それから、魂の急激な回復と、動こうとする努力が功を奏する。そして、裁判や、裁判官たち、黒い
壁掛け、宣告文、衰弱、失神などの記憶が完全に蘇える。それから、続いて起ったことや、後になって、懸命に努めた結果おぼろげながら
思い出すことのできたすべてのことの完全な忘却。（おとし穴と振子）

……Arousing from the most profound of slumbers, we break the gossamer web of some dream. Yet in a second

afterward (so frail may that web have been) we remember not that we have dreamed. In the return to life from the swoon there are two stages; first, that of the sense of mental or spiritual; secondly, that of the sense of physical, existence. It seems probable that if, upon reaching the second stage, we could recall the impressions of the first, we should find these impressions eloquent in memories of the gulf beyond……

Amid frequent and thoughtful endeavors to remember, amid earnest struggles to regather some token of the state of seeming nothingness into which my soul had lapsed, there have been moments when I have conjured up remembrances which the lucid reason of a later epoch assures me could have had reference only to that condition of seeming unconsciousness. These shadows of memory tell, indistinctly, of tall figures that lifted and bore me in silence down——down——still down——till a hideous dizziness oppressed me at the mere idea of the interminableness of the descent. They tell also of a vague horror at my heart, on account of that heart's unnatural stillness. Then comes a sense of sudden motionlessness throughout all things; as if those who bore me (a ghastly train!) had outrun, in their descent, the limits of the limitless, and paused from the wearisomeness of their toil. After this I call to mind flatness and dampness; and then all is *madness*——the madness of a memory which busies itself among forbidden things.

Very suddenly there came back to my soul motion and sound——the tumultuous motion of the heart, and, in my ears, the sound of its beating. Then a pause in which all is blank. Then again sound, and motion, and touch——a tingling sensation pervading my frame. Then the mere consciousness of existence, without thought——a condition which lasted long. Then, very suddenly, *thought*, and shuddering terror, and earnest endeavor to comprehend my true state. Then a strong desire to lapse into insensibility. Then a rushing revival of soul and a successful effort

to move. And now a full memory of the trial, of the judges, of the sable draperies, of the sentence, of the sickness, of the swoon. Then entire forgetfulness of all that followed; of all that a later day and much earnestness of endeavor have enabled me vaguely to recall. — *The Pit and the Pendulum*.

このようにとらえがたく微妙な意識の状態をこれまでに客観化してえがくことのできた作家があったらうか。これはポオ自身の体験にもとづくものであることは疑えないが、このような意識と無意識の中間状態にあって、かげろうのように継起する心的体験のディテイルを記憶内に留め、これを観察し、再構成して言語的表現にうつす能力こそ、ポオのもっとも誇るに足る強味だったのだと思う。ポオの文学の精緻をきわめた鮮明なりアリズムは、想像又は知覚印象の、記憶の領域への定着が非凡であって、他の人ならとり逃してしまうようなディテイルをも、プラスチックな秩序のある形で表現出来たところに存するのだ。それ故にまた、とうてい普通では経験できぬような、法外な外的又は心理的情況や、心的体験を描いたときでも、その可能性や現実性を読者が信ぜざるを得ないようにしむけるのである。「早すぎた埋葬」や「おとし穴と振り子」のように危機的な短時間に経験された感覚や心理の描写は、ちょうど廓大レンズをあて、肉眼では見えぬ実物の詳細を現前させるように、精細な科学的客観性をもって描き出される。恐怖の分秒も無限の時間のように延長され、読者は作中人物の中に自分を消失させ、彼とともにこの緊張感に呪縛されてしまうのだ。ポオの迫真性の秘密はこの点に潜んでいる。

これらの作品の、いわばファンタスティックな心理的リアリズムは、ドストイェフスキイのようなロシア的な魂に訴えるものがあつたにちがいない。彼はロシアにおけるポオ翻訳の序文を書いているが、その中で、ポオの想像力の強大さや、異常な事件、法外な情況の中におかれた人間の心理の、写実的かつ論理的な取り扱いを賞揚している。彼自身深刻な心理分析家だったドストイェフスキイは、ポオのリアリティックな心理解剖、特に魂の非合理性の洞察やその描写力に少なからず示唆をうける所があつたと考えるのは不可能ではない。実際、ドストイェフスキイの「罪と罰」のなかの、ラスコリニコフが金貸しの老婆の命をうばう一章と、「物言う心臓」のなかで老人を殺す男が、寢室の外から寢息をうかがう部分を読み比べると、その情況と心理描写の、非情なりアリズムの酷似していることに気づかぬ人はないであらう。

芥川の作品も、その多くが心理分析の作品であるといつてもよい。特に、異常な情況におかれた人間の心理的反應、二重人格、異常心理、

幻覚、潜在意識などを取扱う点、ポオの心理的な作品に匹敵すべき領域をもっているし、また彼の作品から示唆を受けたと思われるものも少なくない。「地獄変」の主題は、ポオの「楳田形の肖像」——芸術家の狂熱的な画への執心が、モデルとなった妻の生命を画の中に移し入れる物語の主題と似かよい、「二つの手紙」、「影」における二重人格の題材は、ポオの「ウィリアム・ウィルソン」から暗示をうけたものであろう。「夢」の中では、意識の陥没状態における行為に触れているが、これは夢遊状態の行為を扱った「ベレニス」を想い出させる。また人間の心底に潜む悪の衝動をとり扱った「疑惑」の主題は、「物言う心臓」、「天の邪鬼」、「黒猫」等の主題と同一であり、自己を破滅に陥れた人物の告白体となっている点も、ポオの形式にならったものと見てもよい。がたゞ主題の扱い方には相違がある。たとえば、「疑惑」と「物言う心臓」とを比較するとき、前者では終始、罪意識や良心の苛責に悩まされ、あげくのはては精神的に破滅する主人公の心理を、より人道的倫理的な面から描写している。後者は、固定観念と、「してはならぬ」という掟を知ればこそそれを犯してしまう、非合理的な「天の邪鬼」の心理というよりほか動機のない犯罪である。その情況や行為は純客観的、機械的ともいふべき扱いを受けており、主人公の疑惑とか、ためらいとか、道徳的反省など物語の進展をおくらせる心理的描写は殆ど用いられない。芥川は、最後の華燭の宴席の場面でも、主人公の罪に悩む心理を念入りに描き、告白する部分では、「絶対絶命な恐怖に圧倒されて、思わず両手を畳につくと云々」と、恐怖感の説明的な描写さえしている。「物言う心臓」では、装飾的説明的な叙述は一切省かれて、息の短かい、テンポの早い文体で、恐怖のたかまりを示す生理状態と動作の具体的な描写をつみ重ねてゆくのみである。その行間に、自分を強いる良心の声ともいふべき鼓動の音、「その音がどんどん高くなります」という文が反復されて、緊張感のたかまりをあらわしている。芥川の描写は回顧的説明的であり、ポオのそれは非情な写実描写で終始する。かくて、同じように恐怖にかられて、強制力によるように罪を告白する結尾の部分で、主人公の心の動乱をその場に望んで見るような迫真感をあたえるのは「物言う心臓」の方である。

ポオや芥川は、作品のあたえる感動は表現の完璧さによって到達される芸術的真実の如何によると考え、技術と方法の修練による作品の完成を目ざした人たちである。

芸術作品のあたえる感銘はもとより技術としての効果の成功のみにかかっているわけではない。作品に注入された作者の人生観や、哲学、道徳、宗教に関する思想感情が作品の価値を高め、作品全体のあたえる感動に参与する度合は大きい。しかし、知識も思想も感情もそれ自体では芸術的価値とはならない。それらが作家という人格的統一体の中に溶かしこまれ、創造的個性の濾過作用をへて、想像力の一部として再現されたときにはじめて芸術的価値を生じ、感動をあたえるのである。従って、作品の主題も意味内容も、これを最も完全に、効果的に表現する形式をまたねばならず、また形式は内容をはなれては存在しない。芸術的感動とは、内容と形式とを分離することの出来ない統一体としての作品があたえる感動のことをいうのである。だから芸術作品を、内容にもっとも完璧な表現をあたえるための秩序と合法則性とをそなえた形式とみる場合には、ポオの説く効果の統一という技法も無視できぬ価値をもっている。作品の感動を左右するこの効果への努力が、鋭い造型感覚と、数理的な頭脳とを必要とすることは前述の通りである。この目的は、明晰な意識の中で行われる絶えざる方法の模索と実験とによって到達されるであろう。ポオは想像的な素材を組立てるとき、つねにこの組成がどんな効果を生じるかを知っていた。どんな作品の神秘も怪異も彼にはそれを結果として割り出す公式が分っていた。「アッシュア館」や「リジェイア」における生命の復活、魂の回帰というように神秘的な神秘的な主題は、ゴシック建築のように中世的で超越的な印象をあたえる背景の中に、アッシュア、マデライン、リジェイアのように抽象的、非生命的な登場人物を配すること以上に効果的に表現されることは出来ないであろう。ポオはまた素材の結合が単なる結合に終らず、ちょうど二つの元素の結合が、それらの構成元素とは別な性質をおびた新しい化合物を生じるという化学上の法則に鑑みて、それが結合以上の効果を生じることも心得ていた。しかもこの法則が、時としてはポオの予想をこえ、彼自身あずかり知らぬ結果を生むことさえなかったとは言えないのである。ポオの作品を構成するプロット、人物、事件、背景などの諸要素を切りはなして考えた時、図式的でメカニカルな道具立てにすぎないものであっても、それらが厳密な設計のもとに一つの芸術的構図として組み合わされるときには、各々の要素は呼応し合い、有機的な全体の一部として、構成の美と芸術的眞実性とに参与するのである。

(一九六三年九月)