

芥川龍之介とエドガア・ポオ

—鬼趣と鬼氣について—

江口裕子

ポオや芥川は、芸術的眞実は、高度な技術と修練によって作品の内容に完璧な表現をあたえるときに生じるものと考え、表現技法の面から完成への努力をおしまなかつた人たちであつた。が同時に、芸術を芸術たらしめる中核となるものが、作品のなかに移し入れられ、昇華され作家の人格的生命——魂の氣稟であることをも無論みとめていた。

芸術は妙に底の知れない凄^{すて}みを帯びてゐるものである。我我も金を欲しがらなければ、又名聞^{みやうもん}を好まなければ、最後に殆ど病的な創作熱に苦しまなければ、この無気味な芸術などと格闘する勇氣は起らなかつたかも知れない。（侏儒の言葉、「創作」）

と晩年の芥川は述懐している。生涯を通して、あれほど形式や文体の美を愛し、芸術上の美と眞との一致をもとめた彼であつただけに、すぐれた芸術作品のもつ、意識的技巧をこえて人の心を戦慄させるような、底知れない力には、素直にかぶとをぬがざるを得なかつた。彼があるときは、「詩的精神の淨火」といい、あるときは「ポオドレエルの一行」といい、あるときは「微妙なるもの」といい、あるときは「磅礴する心熱」といい、また人をして恍惚たらしめる「文芸の極北」における魅力と呼んでいるものは、ひっきょうは、作品に独立した生命をあたえる芸術的な迫眞力のことを意味しているのだと思う。彼は、ゴッホの暗い太陽や、燃える糸杉に、芸術家の沈痛な魂のおののきを感じた。「あかあかと一本の道とほりたりたまきはる我が命なりけり」という茂吉の歌に、深みに徹した純粋な魂の訴えをきいた。彼は、ポオやポオ

ドレールの苦惱する精神の莊嚴さにうたれ、ギリシャの彫刻の感覺美のなかにある超自然の魅力にひかれた。そのように、作品となって結晶している芸術家の精魂にふれると、それは彼自身のなかでたえず表現をもとめている何ものかと微妙にひびき合い、彼の創作熱を刺戟せずにはおかなかった。彼が古今の芸術作品のなかに探してもとめたものは、結局は、この心より出でて、心にいたらんとするもの、とらえがたい深みから魂のおののきを伝えてくるものであり、また、それを自分の作品のなかに意識的にも生み出そうとする努力に一生を賭けた人であったといつてもよいであろう。特に彼が、芸術の「無気味さ」というとき、彼は、ほの暗い不可知な領域にぞくして、人に畏怖の念をおこさせる神的とも魔的ともいいうる靈異な力を意味していたのだと思う。この無気味なもの、神秘なものの根源を探してもとめようとする傾向は、彼の性情の一面であつて、作品のなかでも神秘、怪異なもの、非合理的なもの、超自然的なものへの関心となつて現われている。このことはポオと比較した場合、当然みのがしえない共通点であり、二人が東洋と西欧という精神的風土をことにする作家であつても、體質的氣質的に相通するものをもつていたことを明らかにする特色であろう。

一 鬼趣と鬼氣について

鬼趣と鬼氣という二つの言葉は、ふつう區別して用いてはいないようだが、ここでは私なりに、鬼趣とは、超自然的、超現實的、神秘怪異なものに対する作者の趣味趣向を意味する言葉とし、鬼氣とは、題材の奇異なると否とを問わず、紙背から迫つて人を辣然とさせるような一種凄惨の氣——迫真感を意味する言葉とかりに定義させて頂きたい。

芥川は俳号を「我鬼」と称し、若い頃から異事奇聞をこのみ、ことに妖怪談は東西を問わず涉獵した。晩年には河童や、その他異形異類のもの即興画をのこしていることも周知の事実である。彼の終生かわることのなかった、神秘怪異なものへの関心は、生來の感受性に根ざしまた子供の頃の環境のなかでさらに培かわれたものであつて、必ずしもポオから意識的に学んだものではなく、ポオのゴシック的な要素がたまたま芥川の趣向にかなつたというにすぎない。また、よく検討すれば、そういう趣向の現われ方は、ポオのそれと全く軌を一にするというものでもないようである。

鬼趣ということ、作品における一つの趣味趣向であり、ある程度、意識的な技巧の所産であるとすれば、芥川やポオのこの種の題材は、一つには効果という観点から選ばれたものとも出来る。つまり神秘怪異な要素が、読者にあたえる意想外の感、驚愕、不安、独自さ、それに伴う一種の新奇さによる効果をねらう意図がなかったとはいえない。(「芥川龍之介とエドガア・ポオ——短篇小説の技法」参照)

宇野浩二のいう所によると、芥川は、人の好奇心をうまく利用して、あつといわせたり、人を煙にまいて面白がる所があったという。これはポオにも共通する点である。読者の心理の盲点を心得ていて、これを利用したり、奇抜な着眼点で、読者を感じさせるということは、鋭い心理の解剖家であった彼らのともに得意とする所であった。

芥川が、切支丹ものの佳篇、「奉教人の死」の末尾に、「予が所蔵にかかる、長崎耶蘇会出版の一書、題して入れげんだ・おうれあVと云ふ云々」という一文をそえて、この題材は、同書の下巻から採録したもので、原書の物語は、「おそらく当時長崎の一西教寺院に起りし事実の忠実なる記録ならんか」と、全く虚構の出典由来をのべているが、その説明たるや、精細、流暢をきわめ、一読その真実をうたがえないていの名文である。これが、南蛮趣味の流行していた当時の、猟書家好事家の間にセンセーションをおこして、この稀覯書を一見するか、又は大枚を投じて、ゆずり受けようと奔走して、見事に背負い投げをくった人は、内田魯庵をはじめ、一人や二人ではなかった。この逸話は有名である。ポオにも、これと全く同じ人をくったような工夫で、しかも物語に真実の感をあたえることに成功している例は少くない。たとえば、「大渦に吞まれて」という作品のなかで、ノールウェイ海岸の沖におこる大渦巻について、科学のレポートのように正確緻密な記述をしたあとで、「以上は大英百科全書所載の説明である」とつけ加えているくんだり、全くポオのつくり話である。このような手法は二人とも全く軌を一にして面白く。

奇事異聞をこのんで題材にしたということは、前述のように、意想外に出て、読者を思わず話に引きこむという物語の効果を考えた一つの趣向だったのであろう。が、このような題材をつかって、真実らしきの効果をあげることは容易ではないのである。怪異な物語が現代の読者を対象とする場合、読者はもはや、超自然の出来事や、妖怪を信じはしないし、おそれも、おどろきもしない。ただ好事家として、怪奇や幻想がそれ自体として、いかに真実らしく、完全に描き切れているかという点に感興をおぼえるのみであらう。こういう点で、芥川の文学を

「鬼面芸術」と評した一批評家の言はたしかにあたっている。彼の文学には、鬼面をかぶって人をあつといわせる趣きがあり、読後こげおどしの感を免れない作品が少くないのである。これに比べて、百年の差はありながら、また常識では信じがたい事件や、情況をあつかいながら現実のイリュージョンをあたえるか、あるいは、単なる怪異な物語にとどまらず、象徴や寓意を内在させているという点で、ポオの虚構の作品の方が、はるかに現代人の知性を納得させる要素をもっている。

しかしながら、ポオや芥川の、このような題材への好みは、単に作品の効果をねらう技法上の一工夫として片づけることは出来ない。両者の題材は、生と死の神秘、魂の転生、死霊の世界、また、夢、幻覚、二重人格、潜在意識、狂気などという心理学的な領域など、共通な点を多く持っているが、これは合理的解釈を許さない、不可知な領域に対する畏怖の念が、子供や原始人の本能そのままに消失することがなく、またこういう意識や体験以前の領域の秘密をさぐるうとする好奇心が異常につよい彼らの性情に由来するものでもあったと考えるもよい。

彼らの伝記は、偶然の一致とはいえ、そのような性情を培かういくつかの似通った事情を語ってくれる。その生い立ちに関して、二人とも順調とはいえない系路をたどっている。芥川は、新宿で牛乳販売業をしていた新原敏之の長男として生まれたが、両親ともに大厄の時の子だったために、一旦捨子という形式を踏んでいる。彼は母の実家、芥川家の養子となり、長じてのちも、同居の養父母や、伯母の間で、彼自ら「道化役者」と称するように、周囲に気がねしながらの表裏の多い生活を送り、孤独のうちに内省的な自我を育てていった。この間、彼の文学的生涯に重大な影響をあたえているのは、実母の発狂ということである。この事実が生涯を通じての精神的負目となり、彼の意識下にはつねにいまわしい遺伝質への恐怖がつきまとっていた。

ポオの生い立ちも、これに輪をかけた不運なものだったといえよう。彼は、ボストンを巡業中の劇団の俳優、デヴィッド・ポオの第二子として生まれたが、母エリザベスは、彼が三才のとき肺患でたおれ、リッチモンドの慈善病院で死んだ。このとき父の姿はすでに劇団には見られず、その後ふたたび、ポオの伝記に登場することはなかった。母の死後、ポオは幸いなことに、同市の富裕な煙草商人ジョン・アランのもとに引きとられたが、遂に法律上の養子としてはみとめられず、二十才にならぬうちに養父とのあつれきのため、養家を出奔することとなった。ポオも芥川も、幼にして母の死あるいは発狂という不幸な事情のもとに、他人の手に引きわたされる運命となったが、このことは彼らの

生涯のふみ出しにすでに暗影を投げた事情であった。

芥川もポオも、幼時は腺病質で、神経過敏な子供だった。芥川の回想によれば、幼時は恐怖心がつよく、「夢とも現つともつかぬ境に」本や人から学んだ、さまざまな妖怪変化のたぐいにおそわれて、おびえることがしばしばであったという。彼の育った明治の中期の本所界限はまだ大名屋敷や、竹藪のうっそうと茂った「お竹蔵」など、封建時代の江戸の名残を諸方にとどめていた。また当時の迷信ぶかい市井の人々の想像のなかには、地獄や極楽、狐狸、怨霊、鬼や、天狗などのイメージが、陰惨な因果物語とともに生きていた。芥川が幼時愛読した草双紙は、気味のわるい異形異類の物の絵にみちていたし、大人たちからきかされる物語には、長い封建時代が強いてきた、歪められた人間関係や、仏教思想の影響からくる陰惨で、厭世的な話や、狐狸に化かされたというような、迷信ぶかい話が多かった。芥川自身の回想記は、仏壇のなかの黒ずんだ位牌や、お狸様や、天狗や、怨霊などのイメージが、いかに子供心に恐怖をあたえたかを物語っていることであろうか。彼は、ある葬式から帰るさ、途々父が話してきかせた「御維新前」の本所のくさぐさの話のなかで、もっとも印象ぶかったのは、行き倒れ人を早桶のなかに入れ、それを葭簀でくるんだ上、白張りの提灯を立てて、野原のまん中におき放しにする、という話だったといい、「草原の中に立つた白張りの提灯を想像し、何か気味の悪い美しさを感じた」とのべている。けだし、芥川が人となった明治中期は、また江戸の町人文化の名残りが尾を引いていて、その末期の文化の生んだ、頹唐的な情緒の世界には、グロテスクなもの、怪異なもの、凄艶なもの、恐怖と哀憐をささうような要素が濃厚にのこっていた筈である。後年、西欧的な知性を身につけた芥川自身は、そういう情緒的な世界に反撥しながらも、少年時代にそれから感じた恐怖や、哀感は、ある一点で彼の美意識と結びついて、長じてのち、彼の作風のなかに発現することとなったのであろう。

さらに、芥川の読書の傾向について考えて見ると、彼の異事奇聞への関心は、一そうあきらかとなる。彼は、少年の頃から旺盛な知識欲をもって、和漢洋の書物をよみあさったが、特に彼が愛好したのは、「西遊記」、「水滸伝」、「八犬伝」などという、怪異幻妖なロマネスクの世界であり、小学校四年の時には、泉鏡花の影響もほの見える、「落葉たいて葉守りの神を見し夜かな」という、幻想味ゆたかな一句を残している。廿一才の頃には、「楸図志異」というノートをつくって、書物で読んだり、友人や家族からきいた妖怪の例を書きしるしているし、友

人恒藤恭にあてた手紙のなかで「MYSTERIOUS な話があつたら教へてくれ給へ云々」と書き、また、藤岡蔵六にあてた手紙でも「Mysterious な話を何でもいいから書いてくれ給へ……時々図書館へ行つて怪異と云ふ標題の目録をさがしてくる。此間稲生物怪録をよんだら一寸面白かつた其後比叡山天狗の沙汰だの本朝妖魅考だの甚現代に縁の遠いものを読んでゐる」と書きおくっている。これらによつても、いかに彼が怪異談をこのみ、その題材と鬼趣を、自分の作品のなかに移し植えようとする志がつよかつたかがうかがわれるであろう。

彼がまた、西洋の怪談に通曉していたことも当然であつた。彼は、ホレス・ウォールポール、アン・ラドクリフ、モンク・ルイス、マチュリンなど、ポオもその系譜に加えられるべきゴシック小説に精通し、また、キップリング、ブラックウッド、ハーン等を好んだ。当時、まだ日本に知られていなかった、アメリカにおけるポオ伝統の継承者の一人というべき、アンブローズ・ビアスを発見したのも彼であつた。このよゝうに、芥川が、西洋のローマン主義の流れのなかにある、ポオからポオドレルへの伝統、またポオを始祖とするアメリカのゴシック小説の系譜をいち早く探りあて、これに関心を寄せていたということは、芥川の作品の題材や、作風が、ポオの伝統と決して無縁ではなかつたといふことを証拠だてる事実であろう。また、西洋のゴシシズムを近代化して、二十世紀の日本に意識的に移し植えた最初の作家であつた、といふのは言い過ぎであらうか。

ここで話題をポオに転じ、ポオの生きていた十九世紀前半を顧みて見よう。それはまだ科学の世紀にはほど遠い時代であり、奴隸制度がまだ存続していたアメリカ南部に育つた少年ポオが、異様な風貌をしたニグロの召使いや、無知で迷信ぶかい人々から、幽霊話や、死人や、墓地に関する怪談をきかされて、脅えて泣き叫んだという話は、ハーヴェイ・アレンの伝記中にも見いだされる。ポオは、父方から酒乱の遺伝質をうけついで居り、極度に過敏な神経組織の持主であつた。彼は、平素は折目ただしい優雅な紳士、勤勉精励な実務家、家庭では愛情ふかく、献身的な夫であり、息子であつたことは人もみとめる所であつたが、一旦酒盃を手にすると、少量のアルコールも、彼の繊細な神経組織をおかして、平素のたしなみを失なわせ、覚めたのちには、彼をふかい悔恨においやるのが常であつた。後年、特に一八四二年以後、ポオは神経障害に悩まされ、就寝中しばしば夢魔におそわれて、義理の母クレム夫人にベッドのそばにつき添ってしてくれるように願つたという。

詩人としてのポオは、終生なき女性への挽歌をうたいつづけた人であつたが、これは彼が、その生涯の中で、彼が愛したいく人かの女性の

死に遭ったことと切りはなしては考えられない。生母エリザベスとの死別にはじまって、彼の少年の日の初恋の対象となり、彼のうちに詩人を目ざめさせた学友の母、スタナード夫人は知り合って間もなく狂死してをり、通説に、ポオは別離の情にたえず、夜ごと夫人の墓のほとりを逍遙したと伝えられている。養母のフランセス・アランは、新しい家族の中でポオを慈しみ、また彼がなついていた唯一の人であったが、この人も病いがちで、ポオがウェスト・ポイントの兵学校に在籍中に死んでいる。また彼にとって、最後の、そして致命的な打撃をあたえたのは、愛妻ヴァージニアの五年にわたる病患と、それに次ぐ死であった。青年期に、愛の対象を死によって失なうということは、感性における一つの死にひとしい。この体験は人によっては、一生の道程を決定する契機となりうるものである。十代のポオに詩的靈感をあたえたスタナード夫人の死、特に狂死という事実が、ポオの感受性にどのような印象をのこしたかは想像にかたくない。生涯を通じて、いく人かの愛の対象を失なった彼が、死と愛の息吹き交わる所にのみ美を見だし、これを固執的にうたいつづける詩人となったこと、また、死者や、埋葬や、墳墓、魂の輪廻などという、死や靈魂に関する神秘的なイメージや、想念からのがれられない作家となったことは、以上のような伝記的事実を全く無視しては考えられないであろう。

しかしながら、こうしたポオの特質は、伝記的な根拠のみならず、別な観点から解釈を加えることも出来ぬわけではない。

当時の文壇事情を考え合わせるならば、死への関心は、十九世紀前半の文学的現象の一つであったといえる。グレイや、ヤングの流れを汲む墓畔文学は、なお浪漫詩のなかに余韻をのこしており、一九三〇年代四〇年代のアメリカでは、大衆的な雑誌刊行物にいたるまで、死や墓地や、別離、墓詣で、廃墟などの題材にみちみちていた。このような文学的現象は、さらに当時の社会学的な事情とも結びつけて考えうる。すなわち、一九三〇年代四〇年代の南部、特にリッチモンドのように古い町では、個人の死に対する敬虔の念がきわめてふかく、死者や埋葬の儀式が、盛大にとり行われる風習があったことを、デイヴィッドソンが指摘している。その頃は産業革命の結果、死者への追悼に関する儀式も、上流階級から、新興の中産階級にも行きわたるようになりつつあった時代だった。だから、一般庶民も、無名のまま共同墓地に葬むられたり、死後、永眠の地をみだされることがないように、紳士淑女として地位財産に依りて、手あつく葬むられることも困難ではなくなつた。そして、個人の名や、生前の業績を後世にのこし、親族知己の間に、死者への敬虔な思いを長くとどめることが出来るように、厳肅な

追悼式を行ない、墓所を立派にすることは、中産階級の一般のねがいであり、見栄にさえなったという。そのような時代であったからには、死や、埋葬の儀式への敬虔な関心は、当時の人々の生活感情の一部なのであった。とするならば、ポオが固執的に行っていた死者への追憶と、鎮魂の歌は当時の人々の、死に関する一般的な感情の代弁だったと考えることも不可能ではないのである。如上の文壇事情とも考え合わせて、ポオの好んだ死のドラマ化は、今日想像する以上に、当時の人々の感興に訴えるものがあったのではなからうか。

デイヴィッドソンの説と関連して、一つの私見をつけ加えたいと思う。私は、ポオが編集の仕事にたずさわっていた *Southern Literary Messenger* の一冊のなかに、たまたま当時の風習を偲ばせるような写真をみつけて、そのコピーを手に入れたことがある。それは、リッチモンドの、ヴァージニア美術館所蔵の品で、ポオが生きていた頃、リッチモンドの人々が所蔵していた、数個のメダルの写真である。それらはすべて、墳墓と、そのかたわらで、死者を哀悼し、冥福をいのっている家族らしい女性の像を彫りきざんだミアチュールである。これらの品々は、おそらく当時の人々が、死者を偲ぶよすがとして、身につけるのが一般の慣習であったことを物語っている。従って、この写真は、前記のデイヴィッドソンの解釈を裏がきする手がかりと見なしてもいいのではなからうか。そしてまた、この説は、従来のポオの伝記的事実にもとづく解釈とは別個に、ポオの死への関心を、より一般的な、社会学的見地から解明する説として、私には興味ふかく思われる。

二 芥川作品における怪異性

前述の実例を見てもあきらかなように、芥川が古今東西の文献を渉猟するときは、不可思議さや、無気味さの効果をもつような物語をさがし出し、これから自分の作品の材源やヒントを得るということが、一つの目安になっていたようである。彼が、昔や、異国的な背景をえらぶという、反自然主義的な形式をこのんだのも、一つには、怪異な事件をえがくことが主目的で、それに真実らしさを添えるために、現実から遊離した背景が必要となり、いわゆる歴史小説という、それにふさわしい形式をえらばざるを得なくなった、というのも、牽強附会の考えではなからう。

初期から中期にかけての作品は、歴史物、南蛮物、文明開化物、現代物、童話など、どの分野でも、異常で、ファンタスティックな題材を

とり扱うものがきわめて多い。禅智内供の鼻が伸びちぢみする話も奇妙なら、羅生門の楼上で、深夜に死人の髪の毛をぬく老婆の話もさまざま、西方浄土をたづねて、樹上で餓死する五位入道の話もうす気味がわるい。炎上する御所車のなかで焼死する娘の姿を、冷然と、うつし描く仏絵師、良秀の話も奇怪である。さらに、駿河台のまんなか、ドッペルゲンゲルが出現したり、サラリーマンに、突如、馬の脚が生えたりする話はなおさら怪奇である。

芥川の作品が、これらの題材の異常さと、話法の巧妙さで、読者の好奇心を誘導しながら、一篇の物語として面白く読ませてしまうことは事実である。しかし、事件や情況が、いかに異常であっても、作品が鬼気せまる効果をもつということとは別問題である。南蛮僧おる、がんば、いのが、神代の踊りを見たり、五位入道の口から蓮の花が咲き出るといふ怪異は、怪異のまままで終って、作品に一種のファンタスティックな美的装飾的な効果をそえているのにすぎない。「芋粥」のなかでも、利仁の使者をつとめる狐の怪は、鬼趣というよりは、稚気めいた挿話の効果をおげているばかりである。このような鬼趣を描き入れることを、作者自身がたのしんでいる余裕が感じられる。

彼の南蛮物はかなりの数に上るが、切支丹の迫害や殉教という史実が、異常の美や、エキゾティシズムを愛した芥川の心をとらえたのである。かつまた、殉教者の宗教的熱情や、その行為は、ポオと同様、異常な情況におかれた人間の心理に関心のあった芥川には、好個の材料であった。たとえば、「奉教人の死」は、殉教死をあつかった力作であって、瑕瑾のない構成と、効果をねらった周到な手法、流麗な古文体で、一気に読み切らせはする。しかし、一篇が、美しく凄壮な絵巻物をひろげて見せられる感があつて、迫真性に欠けている。殉教死という宗教的美談が、厳粛な感動をあたえるというよりは、表現効果のための手段という感をまぬがれない。芸術家の異常心理をとり扱った「地獄変」についても、同様のことがいえる。その他「二つの手紙」、「影」のような、二重人格をとり扱った作品、「奇怪な再会」や、「奇妙な話」のような幻覚現象、「馬の脚」のように、カフカばりの変身の現象を扱った作品があるが、ことさらに奇異をねらって、真に徹せず、多くは絵そらごとで終るか、荒唐無稽の域にとどまっている。彼はまた、「妖婆」という作品で、本格的な怪奇小説を書こうと試みたが、ものものしい説明が多く、こけおどしの作品で終っている。この作品の中で、作者は、四つ辻で風に舞っている紙屑や、赤電車や青電車を材料として現代の都会の怪をえがこうとしているのだが、読者がありうべからざることとしてしか、受けとめられぬことを、作者のみが有りうることと

して、独走していて、読者はこれらの事柄に頭でついて行けない。この種の物語にこそ、現実のイリュージョンが必要なのだが、この作品の場合でも、その点で完全に失敗しているのである。

これらの作品を通貫していえることは、同じようにファンタスティックな虚構の作品でも、ポオのそのように、危機や恐怖の実感を伴わず、またそのような一元的な効果を狙っているとも思われない。

元来、怪異な物語は一步あやまれば、こけおどしの愚かしい物語となることは必定である。ポオがこの種の作品で恐怖や神秘感をあたえるのに成功しているのは、一つには、物語の構成にあたって「効果の統一」という原則を守った点にある。彼は所期の効果をめざして、素材の純化集中ということになみなみならぬ考慮を払った。芥川は表現効果ということを常に念頭におきながら、素材やムードの集中的効果という点では、ポオほど厳密な論法家たりえなかったのだと思う。彼の注意は、一字一句にいたる修辭的な彫琢ということに向けられるあまり、文章が説明的、装飾的になりがちで、しかも、作者の主観が随所に顔を出すためにかえって一元的な効果が減殺される結果となっている。

理知的で客観的なスタイルで書かれた作品の結末で、作者が人なつこげな、多少感傷的な顔をのぞかせることがしばしばある。たとえば「神々の微笑」の結びで、

それまでは——さやうなら。パアドレ・オルガンティノ！ さやうなら。南蛮寺のウルガン伴天蓮！

と、作者が人物に親しげに呼びかけている。このような芥川の心の柔かさに親和感をみいだす読者も多いであろうが、こうした主観や抒情的要素が作品の一元的な効果を弱めることもたしかである。従って、芥川の怪異な物語では、怪異があるときは稚氣にみちた、愛すべきものとして描かれたり、あるときは、滑稽感やアイロニーで稀薄化されたり、あるときは驚愕や恐怖をうわまわる抒情性のなかにとかしこまれたりあるときは、常識的な人情道徳を説くことでおちになったりする。いいかえれば、芥川の怪異は怪異としての迫真性に乏しく、その多くは奇を狙う趣味趣向であり、頭で作られた意識的技巧の産物の域を出ていない。むしろ怪異は、「きりしとほろ上人伝」や、「神々の微笑」、または「六の宮の姫君」のように诗情ゆたかな作品のなかに、ほどほどに織りこまれておき、一種のファンタスティックな美的効果を生じている。このように、初期の芥川の怪異な物語はポオの場合のように、一元化された恐怖や神秘感となって迫ることがないという特徴を

色としている。従って読者は、全く架空の話として、作者同様、作品から身をはなして安心して読むことが出来る。これを鬼気といわず、鬼趣と称すべく、また「鬼面芸術」と呼ぶにあたいと考える所以である。

三 ポオの作品における怪異性

ひるがえって、ポオの作品の効果についての周到さは、彼が短篇を書き出した頃、当時の文芸雑誌に現われた物語を検討して、いかなる作品が読者の趣向にかなうか、という分析からはじまっている。彼はこれを分類して、(1)グロテスクな域にたかめられた滑稽な話、(2)身の毛をよだたせるまでに着色された、おそろしい話、(3)茶番狂言にまで誇張された、機智に富んだ話、(4)奇異と神秘な域にまで作りなされた、特異な話、という四項目をあげている。ポオのすぐれた作品は、このうち、ほぼ(2)と(4)の項目にあてはまるものであり、「アッシュア館の崩壊」、「リジェイア」、「モレラ」、「ウィリアム・ウィルソン」、「楕円形の肖像」、「メッツェンゲルシュタイン」、「モノスとユナの対話」などは(4)の型にぞくし、「おとし穴と振子」、「渦巻に吞まれて」、「黒猫」、「物言う心臓」などは(2)の型にぞくする。これらの作品の多くは、題材、背景ともに、当時流行していたゴシック小説の要素を濃厚にそなえた作品である。しかし前記の四つの作品の型は、むしろ当時の、低俗な読者大衆の趣味を分析したものであることはあきらかであって、ポオのすぐれた作品は、これらの型にぞくしながら、むしろ背景や、霧囲気の効果のために役立たあてはまらぬ域にこえて出る作品となった。ゴシック的な要素を十分に用いながら、それらは、むしろ背景や、霧囲気の効果のために役立たせられているのにすぎない。ポオの描こうとする所は、ウォールポールや、モンク・ルイスのように、迫害や、追跡や、幽霊や魔人の出現などという、常套的な題材や事件にあつたのではなく、特異な情況におかれた人間のセンチションの細微な分析という点にあつた。ポオのえがく人間と、情況とはきわめて限界のあるもので、ほとんど例外なしに、人間を物理的心理的に、窮地においつめる情況がえらばれる。いいかえれば、主人公は、死または狂気という条件と、絶対絶命でむかい合っている人物である。しかし、ポオは、この狭い限界のなかで、前人が試みたこともなく、また後人の追隨することの不可能なまでに、人間の精神のほの暗い領域を探求したパイオニアであつた。彼は、このようにのっぴきならぬ極限状況におかれた人間の本能的衝動、知覚、感情、心理など、常識と日常性をこえた、内的体験のリアリティを前代

未聞なまでにえがき出したが故に、作品の異常と怪奇は正当化されるのである。ポオの作品から迫る鬼気は、ゴシック小説のなかで巾をかきせる魔人や、幽霊の出現にともなう恐怖の戦慄というものではなく、現実の生活、人間存在におこりうる可能性の限界を、物心両面においてぎりぎりの点まで探求した直観力と、分析とが真をうがっている所に自づと生ずるものなのである。

ポオの客観的リアリズムについては、他の論文でものべたが、彼の作品がこのリアリズムに加えて、さらに、強大な効果を發揮するのは、可視的な事物や、背景が現実以上の意味をもった象徴となる場合である。彼は、「小説のプロットは入り組んでいてもいいが、それは蓋然性をこえてはならない。導入される媒介物は、現実生活にぞくしたものでなければならぬ」といつてをり、作品の素材が、現実性の限界をふみこえぬように顧慮すると同時に、それらの素材に、暗示性、あるいは意味の底流のごときものを附与することによって、写実をこえた、抽象的リアリティともいふべきものを生ぜしめる手法を主張してをり、それを詩のなかでも、散文のなかでも実践している。

たとえば、「大鴉」は、深夜、なき愛人への思慕をいだいて、読書に憂いを紛らしている主人公と、外の嵐をのがれて、彼の書齋を訪れた大鴉との対話の形式をとっているが、あらゆる舞台の道具立てや、情況は、現実にあろうべからざる素材ではなく、*Nevermore*と唯一言しか物を言わぬ大鴉も、仮空の生きものではない。この両者の対話は、最初はごくありふれた、好奇心からの質問にはじまり、次第に、彼の心の奥にしこりとなって宿っている、なき愛人と今一度、相会いたいという願望の核心へと近づいてゆく。しかし、問いを重ねるごとに、大鴉の *Nevermore* という返答は適切なものになってゆき、これを驚きあやしむ主人公の心は、次第に恐怖と悲哀のとりことなって、最後は、狂おしい沈鬱状態におちいってしまうのである。クライマックスは、終りから二つ目の聯にあるが、それ迄の叙述は、現実の範囲をふみこえてはいない。終りの二つの聯にいたって、

Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door !

Quoth the Raven, "Nevermore."

という聯と、最後の聯の、最後の行、

And my soul from out that shadow that lies floating on the floor

にいたると、もはや大鴉は、現実の生きもの以上の、ある象徴的存在であることを読者は諒解しはじめる。ポオは、それが主人公の悲しみのつきない追憶の象徴であることを、詩の最後の一行において、はじめて隠喩によって示しているのである。この物語詩全体が、実は、愛人をもはや永久に、腕に抱きえないという、ふかい悲哀をひそめた主人公と、分裂した今一人の自己との内なる対話を象徴した、魂のドラマであると見なしてもよいのである。主人公は、ポオのほとんどの主人公がそうであるように、孤独な自我的人間であって、彼は、自己の魂のなかにふかく沈潜して、右のような自問自答をかさね、次第に、悲しみにみちたなき人の追憶という、イデー・フィックスのとりことなってしまうのである。大鴉は、彼の固定観念の象徴であって、この物語全体をおおう夢魔の影のように、主人公と同時に、読者の魂に恐怖をよびおこす。

このように、ポオの作品がもっとも強烈な印象をあたえるときは、物語が単なる叙述をこえた、ムードの表現となり、その素材が、写実以上に、内的体験の象徴となった場合であって、事件や背景が異常なものであっても、それが象徴として成功している場合は、信じうべからざる異常さとして、違和感をあたえるすきがないのである。

「ウィリアム・ウィルソン」は、たとえば、ゴシック小説の要素をふくみながら、客観的リアリズムと、象徴的な手法によって見ごとに成功した作品である。それは、一見奇怪な犯罪の物語であるが、「そは何ぞ、わが道をはばむ怪しきもの、かの気味わるき良心とは何ぞ？」という序詞が暗示しているように、実は魂の内部における、善悪二元の、陰微なかつとうをえがいたアレゴリーである。この善と悪という、目に見えぬ心の二面を、ポオはなんら抽象的、説明的な言葉を用いることなく、同一の姓名をもち、誕生日も同じ、顔も姿も爪二つだが、一方が低いささやき声でしか話せない点だけがちがう、二人のウィルソンによって表現する。この物語が、善悪相剋の心のドラマであることは、二人の性情と行動によって暗示されるが、その真の意図は、「大鴉」の場合と同様、最後の一節で、善なるウィルソンの死に際の言葉によって、はじめて明らかにされるのである。物語は、殺人の罪によって死の宣告をうけ、その時を待っているウィルソンの懺悔録のだが、それが心の劇であるからには、どのような刑法上の罰の過程をとったかは問題外であって、ウィルソンは肉体の死をむかえる以前に、すでに、我

が身を、罪のあたいたる死の刑罰へと引きわたした人間なのである。

ああ、放埒無残な浮浪のやくざもの！——この世界にたいして、この世界の名誉、その花、その金色の希望にたいして、お前は永劫に死んでしまったのではないか？——そして、密雲がくろぐると果てしなく、お前の希望と天国とのあいだに永久にたちこめているのではないか？

ポオの作品の人物にしばしば見られるように、主人公ウィルソンは、一切の社会、道德、宗教上の掟を無視する、誰はばかるものもない専制君主である。彼にとっての掟は、彼自身の自我の声であり、彼にとっての神は、彼自身にほかならない。そういうウィルソンが、自己の権威をおびやかす唯一の相手と感じているのは、今一人のウィルソンである。彼がひそかに相手からうけとる威圧感、劣等感、敬意、恐怖が次第に憎悪と、反逆心へと転じてゆく過程。相手のウィルソンの、暗黙のうちの優越性、もの静かでひかえがちながら、犯すべからざる厳格さその道義心のつよさと、叡智のはかり知れなき、ささやき声による再三の忠告や、干渉、地のはてまで逃れても、のがれる術のない追跡、憤怒に狂ったウィルソンの殺人行為と、破滅。このような、全く具体的な事実と行為の描写によって、ポオは善悪二元のかつとうを遺憾なくえがき出している。芥川は、おそらくこの作品から暗示をうけて、「影」や「二つの手紙」のような作品を書き、同じようなドッペルゲンゲルの現象をとりあつかっている。彼の場合は、たとえば、ある一人物の病的で、奇怪な神経現象と、その結果たる殺人行為をえがいているものの、妙に感傷的な気分を交えて描いている上に、結末では、映画を見ていた現実にもどるといふ、苦しい逃げ方をしていて、つまりぬ作品となっている。それに比べて、ポオの「ウィリアム・ウィルソン」は、全篇が人間の魂の内部のかつとうの象徴的表現となっているために、描かれた怪奇は、怪奇で終らないのである。この作品は、「黒猫」、「物言う心臓」、「天の邪鬼」のような一連の作品がそうであるように、一見無軌道、悖徳、叛逆、乱心の人間をえがいて、その実は人間の根元悪、罪性という、原質的な人間性の問題に迫っている。主人公のウィルソンは、悪徳と放埒の中へ際限なく墮落してゆきながら、たえず仇敵ウィルソンの神出奇没の行動によって、実現すればいたましい災禍に終るような悪行を妨害され、イートン、オックスフォード、パリ、ローマ、ウィーンへと逃走に逃走を重ねる。が、影のウィルソンは、いつか堂々たる追跡をゆるめず、地のはてまで逃れてもしょせんは無駄なのである。この逃走と追跡には、フランシス・トムソンのうたった、

「天の獵犬」The Hound of Heaven における、罪人たる人間と神との対決が暗示されている。影のウィルソンは、この世界に遍在し、全智全能であり、不可測の叡智と、正義とをもって、審判にのぞむ神にひとしい。主人公ウィルソンは、この良心——神の眼の監視と追求からのがれられぬ身でありながら、その根元悪の故に、不逞な叛逆をくりかえし、墮獄の恐怖に自らをおいおとしてゆく人間である。そして、影のウィルソンを殺した主人公は、永久に、神から、あらゆる地上の希望から、汚辱と孤独の地獄のなかに、わが身を追放した、罪の人たる人間の自意識であり、人間の罪性そのものである。この物語が、怪奇な殺人のドラマで終わらないのは、ポオが、魂の内部の目に見えぬ闘争の真相は、この物語のように、苛烈で、奇怪なものであることを、遺憾なく表現しているからである。私どもは、私どものうちのウィルソンのひそやかな戒告の声や、きびしい追求をうけたことはないであろうか。彼を忌避し、無視することによって、恥辱の思いに責められないであろうか。ポオの、この作品は、読者にそのような奥ふかい心の秘密に関する自問自答を誘い出すであろう。心の内部をつぶさに省察し、良心の声をききとる鋭敏な心耳をもつものこそ、このような作品を書きうるであろう。とすれば、悪鬼につかれた人々のみを描いたポオ自身は神も道徳も捨て去った叛逆不逞の徒であったのであろうか。それとも、日夜罪の思いに苛なまれ、墮獄の恐怖におびえたピューリタンの末えいだったのであろうか。

ポオの作品には犯罪 crime はあっても罪 sin の問題はないという批評がある。ポオは、ホーソーンのように罪を中心的な主題として取扱わなかったし、また罪の苛責や悔恨や、罪が人間性に及ぼす影響をえがいて、読者の倫理意識に訴えることを目的とはしなかった。にも拘らず、「アツシヤア館の崩壊」、「黒猫」、「物言う心臓」、「天の邪鬼」、「ウィリアム・ウィルソン」のような一群の作品は、灼熱のような墮獄の苦悩と、刑罰への恐怖にみちている。しかも、主人公らは何が故かを知らないように見える。ポオの場合、罪責感とは潜在的であり、意識以前のものであり、自白は強制的、本能的な衝動としてのみ描かれる。ポオの主人公はいづれも、冷然と完全犯罪を成就しておきながら、それと同時に、まるで見えぬ手に押しやられるように、自分から犯行を暴露して、我が身を一挙に破滅におとしこむのである。彼らは、ほとんど悪の意志そのものであって、罪とは何であるか、罰せられることはいかなることかをも知らない冷酷無残な人間のように見える。にもかかわらず、彼らの中には、悪の衝動と同時に、自分自身に刑罰を課さずにはおれぬ自虐的な衝動がはたらくのである。ポオのえがく、自我の声の

みを掟とする独我的人間の世界では、刑罰は、教会や、法律や、社会などという外的権威による制定ではなく、その刑罰のよって来る所は、全く罪人自身の内部にある、分析しがたい一種の強制力なのである。

「物言う心臓」では、主人公は何の罪もない、彼が愛してさえいる老人を殺す。その動機は、老人の「はげたかのような眼」への嫌悪とおそれである。老人は彼を怒らせたわけでも、侮辱したわけでもない、老人の金が欲しかったわけでもなく、従って彼が抹殺しようとしたのは老人ではなく、眼そのものなのである。

そうです。そうだったのです。彼ははげたかのような眼をしていました——うす青い眼で、まくがかかっていました。その眼が私に注がれると、私の血は凍りつきました。それでだんだん——まったく徐々に——私はこの老人の命をとろう、そして、この眼から永久にのがれよう、と心にきめたのです。

と主人公は告白する。ポオの「眼」に対する関心は固執的ともいふべきものであり、詩にも散文にもしばしば現われる。「リジエア」のように、女性の眼が宇宙間の神秘の象徴となる場合もあるが、ここでは、他者の眼をおそれる罪の潜在意識の反映とみることが出来るであろう。主人公は、悪の魂の具現化であり、原罪の人間の典型であって、彼を見まもる「眼」への本能的な嫌悪と恐怖が彼のうちに潜んでいる。それ故彼は眼そのものを抹殺し、これから「永久にのがれよう」とするのである。彼は、老人の死体を床下にかくして、完全に処理したあとでさえ、「どんな人間の目も、彼の、のでさえ——何があつたと探知できなかったでしょう」と、老人の鋭い眼の脅威を表明している。しかし、この固定観念たる眼を除去したにもかかわらず、彼を自白させ、破滅させるのは、警察官ではなく、犯罪者の耳の中にひびいてくる老人の心臓の音である。冒頭で主人公はいう。「病気が私の感覚を鋭くしたのです——だめにしたのでもないし、にぶくしたのでもありません。なかでも聴覚が鋭かったのです。私は天のこと地のこと、すべての物音をききました。地獄の物音もたくさんききました。」それは、罪の重荷のため病んでいる魂の耳のもつ鋭敏さである。老人の心臓の鼓動は、罪人たる主人公の心の耳にしか聞えない物音であり、眼の脅威と同様、彼をして、罪を自白させずにおかぬ内的強制力としてはたらく。それは、又してもトムソンの「天の猟犬」の中で、神に背いた人間を追いつめる神の足音にひとしい。

「黒猫」の主人公も「眼」をおそれ、これに無意識の復讐をする。彼は、酒に酔ったあげく、狂暴な怒りの衝動にかられて、愛猫プルートの片目をえぐりとる。二度目に飼った、プルートーそっくりの猫にも、偶然片目が失なわれている。それ以来、片目のない猫は、彼の罪と、刑罰へのおそれを助長する、宿業のような存在となって彼につきまとう。いわばそれは彼の罪と罰の象徴となる。これらのポオの主人公の「眼」に対するコンプレックスは「他者の眼」をおそれる潜在的な罪の意識にもとづいているといえるであろう。この主人公の場合も、彼を審き、破滅させる第一原因は、社会でも、法律でもなく彼自身である。

このように、ポオのえがく墮獄の魂、迷える人々の世界では、主人公のなかに、悪への意志と、刑罰と償いの意志が共存していて、犯罪者は、同時に彼自身の審判者となる。ポオは、この矛盾した行為の動機を、人間の行為の先天的な原則としての「天の邪鬼」の衝動、行動してはならぬと知るが故に行動するという衝動、曝露すれば、身の破滅となることを知りながら、いな知るが故に、自らを破滅におい込まずに出来ない衝動に帰している。

われわれがこの墜落——こうして一気に落っこちて死んでしまうこと——を烈しく切望するのは、それがこれまで、われわれの想像裡に浮んできた死と苦痛の、最もおそろしく、いまわしいイメージのなかでも、最もおそろしく、最もいまわしいイメージを含んでいる、という理由からなのです。そして、理性が烈しくわれわれをその縁から引き退らせようとすることからこそ、われわれはがむしゃらにそれに近づいてゆく。断崖の縁に立って戦慄しながら、そこへとびこもうと思案する人間の熱情くらい、悪魔的にいら立った熱情はないのです。

この衝動は、危害に対する自己防衛、安全への願いと反対に、自分に危害を加え、破滅をねがう力であり、それ故に、ポオの悖徳者たちは躊躇なく死をえらぶのである。

このように、いわば神を見失なった、迷える魂がもっとも象徴的にえがかれているのは、「群衆の人」という作品であろう。この作品のなかには、孤独でいることに耐えられず、たえず群衆のなかに紛れこむことよってのみ、孤独の恐怖からすくわれる、それ故、日夜、際限のない、無意味な彷徨をくりかえす老人の奇怪な行動がえがかれている。この人物のみならず、彼をあくことなく尾行し、観察する語り手の行動も不可解で無益な行動である。しかし、この夢遊病者のような二人の人物は、二人のウィルソンのように一種のドッペルゲンゲルである

う。だから、尾行される老人も、尾行する語り手なる人物も同一の人間であり、いわば「観る」自分と、「観られる」自分である。語り手はこの老人に邪悪の化身を見、二日間、追跡をつづけたあげく疲れはてて、老人の前に立ちふさがって、次のように判断する。「この老人こそはふかい罪の象徴であり、罪の真髓なのだ。」「あの男は、ひとりでいることにたえられないのだ。あれが群衆の人、というものなのだ。」

この老人こそ、現代の「さまよえるユダヤ人」であり、また *everyman* ともいべき普遍的人間でもある。伝説中の「さまよえるユダヤ人」は、ゴルゴダの丘にむかうキリストを打擲し侮辱した罪とがために、キリストから、「我は行くであろう。しかし汝は我の帰るまで待たねばならぬ」というのろいを蒙った。それ以来、彼は世界のあらゆる所を、審判の日まで永劫にさまよい歩かねばならぬ宿命を負う身となった。この老人の額にも「さまよえるユダヤ人」の烙印が押されている。老人がすむに耐えない孤独は、神から、天国から自らをしめ出した原罪の人間の孤独というべきものであろう。老人自身は、人間の罪性そのものであっておのれの所業についても、何故孤独をおそれて彷徨せねばならぬかという自覚もない。彼は罪の孤独そのものだからである。彼の中にある孤独の空間は、彼を見つめさいなむ百千の目をもち、孤独の沈黙は、彼の心耳にささやく百千の私語にみちている。それ故に彼は、自分からのがれ、群衆のなかに紛れることよってのみ安堵をみいだそうとするのである。

芥川も、孤独という主題を初期の頃からくり返えしあつた作家だった。すでに処女作「老年」のなかで、放蕩と遊芸に一生を費して、意地もはりも失った一老人がひとり炬燵のなかで、架空の愛人を相手に綿々と口説きをくりかえす、といううそ寒い人生凋落の姿を描いているし、「戯作三昧」で、生活にも創作にも疲れて、死のなかに夢もなく眠ることのみをねがいながら、残りの生命を創作三昧の境にはけ出している老芸術家も孤独なら、復讐を成就して、死の沙汰を待っている内蔵之介が、自分を誤解している世間の賞讃のただなかで感じるのも、索漠たる孤独である。「玄鶴山房」のなかでは、死にかけている玄鶴も、病妻のお鳥も、看護婦の甲野も、それぞれの間に何の心の交流もなく、孤立した自分のなかに、冷たく望みもなく生きている人間ばかりである。しかし、総じていえることは、芥川のがく人間の孤独は、すべて感性的人間の孤独であって、「老年」のなかの一老人にしても、「孤独地獄」の禅起にしても、人生の浮沈も酒色の快樂も味わいつくした感覚人の索漠とした孤独であった。また馬琴や、内蔵之介のように、世間や家族の間にあって、自己と環境との間のギャップを感じる個性的人間

の、對他者的な孤独であった。ポオのえがいた孤独は、そのいづれでもなかった。彼の視点は、より普遍的な人間存在の孤独ということに向けられている。それは、感覺的人生の凋落感から生れる情念としての孤独、他人から理解されぬという對他的な孤独の意識ではなく、キリスト教的人間觀の根底にある、原罪的人間としての、人間存在の意識から出発しているように思われる。ポオは、一方に天国の淨福をねがいがら、本性のうちに巣くう根元悪のために墮落せざるをえない人間、天国にも地獄にもぞくしえない中間的存在としての人間の、実存的な孤独ともいふべきものを、あの奇怪な老人、「群衆の人」のなかに表現しているのではなからうか。

ポオの作品のなかに罪の問題はないという批評があるにせよ、私どものようにことなつた思想的風土のなかにいる人間からみれば、ポオのえがく人々はいずれも額に烙印をもつたカインや、さまよえるユダヤ人の形相をおびており、神から背反し罰せられた人間のイメージにはかならない。彼らの地獄的な苦惱は失樂園のそれにつながり、その罪意識の鋭さは、罪人自身知らぬかも知れぬ原罪の思想に結びつき、その刑罰への恐怖は、最後の審判に対する恐怖を思わせる。もとよりポオは、ピューリタニズムの伝統的地盤であるニュー・イングランドに育つた人でもなく、ホーソーンのようにピューリタンの子孫でもなかった。また彼が敬虔なキリスト教徒であつたということも聞かない。が、彼の罪をになつた、迷える魂への関心のふかさは、十七世紀以来、アメリカ思想のバックボーンとなつてきたあの嚴酷な宗教的、倫理的精神と切りはなしては考えられない。彼は、人間性の善や、無限の可能性や、進歩の觀念を手ばなして信ずる当時の浪漫的な、樂天的な思想家に同調することは出来ない人であつた。彼がかえつて人間の根元悪をみとめ、瀆神、悖徳、頹廢の人間をあくことなく描いたということは、ポオドレールが「悪の華」に「仮装せる宗教」を盛つたというのと同様に、ポオの内なる宗教精神の逆説的な表現だつたのではないか。ポオのえがく悪鬼につかれた人々は、伝統的な宗教のドグマが、十八世紀の理性と人間中心の時代思想によつて、その峻烈嚴酷な鋒先を失ない、人心がそれから離反しつつも尚、罪の意識は尾を引いて残つていた、そういう時代における、宗教的な求道精神の生み出したイメージの一形式だったのであろう。それ故に、彼らはもはや神への信仰も、道德的規範もたぬ不逞の輩であるが、それにも拘らず、自ら神にかわつて刑罰を課し破滅することを望む、自虐的な人間像として描かれたのである。

四 晩年の芥川の作品における鬼気

芥川の作品が、真に人の心に迫る魂のおののきを伝えるようになったのは、「大導寺信輔の半生」以後のことである。

大正十二三年頃から、芥川健康はとみに悪化し、創作力も次第に衰えを見せはじめた。この時期はまた、彼が従来の芸術上の所信に懐疑をいだくようになって、その心境の変化を示すような私小説、心境小説、いわゆる「筋のない小説」を書きはじめた時期である。「大導寺信輔の半生」以後の作品は、「玄鶴山房」や「河童」をのぞいて、ほとんどすべてが一人称で書かれた自叙伝風の断章や、身辺の生活に取材したスケッチ風の小品、あるいは「蜃気楼」や「齒車」のように、疲労困憊した心象風景をえがいたもので、大なり小なり自己告白録というべきものである。そして、いづれも陰うつで、切迫した息づかいや、無気味なあと味をのこす作品ばかりである。いわば、彼が純客観的、反自然主義的な初期の手法から、主観と体験の領域に轉身し、自己の精神的肉体的な危機を直接作品のなかにえがき出すようになって、彼は、ようやく人の心を肅然とさせるような、病める魂の詩とリアリズムを作品のなかに実現させることが出来たといえる。これらの作品を人々は「鬼気迫る」ものがあると評する。この印象が、ポオのすぐれた作品のなかにある、人をぞっとさせるようなものに通じることは事実であるが、ポオの作品の鬼気とは、いささか立場がちがうと思う。というのは、芥川の場合は、生活や体験の直接的な表現をさけて、虚構の芸術をつくり出そうという、美的合理主義から出発しながら、結局、主観と体験の世界に直接たよることによって、真に鬼気をおびた作品を書きえた。これに反して、ポオは、「つくりもの」の世界に終始して、芥川のような心境小説や、回想録など身辺に関する作品を一篇ものこさず、しかも、虚構の作品の中においてのみ、「鬼気迫る」という迫真性を完成しえた。この辺に、私は、ポオと芥川の資質の相違を見ることが出来るように思う。それは、個人的な相違にとどまらず、さらに東洋と西洋の精神構造、またそれが培われてきた精神的風土のちがいへ結びつくように思われる。それは、根本的には、科学する精神と抒情する精神のちがい、また、西洋の知的論理的なアプローチの方法と、東洋の感性的直観的な方法とのちがいに帰せられるのではないかと思うのである。

ともあれ「大導寺信輔の半生」以後のほとんどすべての作品は、死や狂気を暗示する無気味なイメージにみちている。神経症が昂ずるにつ

れて、芥川は次第に、家族や世間から乖離した、孤独な自我の世界へとじこもり、病的な感受性と、異常神経のレンズをとおしてしか外界の物象をながめられないようになっていった。これは、精神病理学的にいえば、ミンコウスキイ E. Minkowski のとく「現実との生きた接触」*contact vital avec la réalité* の喪失であって、一枚のガラスをへだてて外界の現実とむかい合っている人のように、目に見え、耳に聞こえるものはすべて現実感を失い、現実以上の不吉な暗示や象徴となって、彼をおびやかしはじめた。彼の目には、ガラス戸の外に、細かく裂けた葉の先々をふるわせている棕櫚の木の葉も、「あらあらしい葉をよろつたまま、盛土の上に細はそと根を露はしてゐる」唐黍も彼自身のおのく神経として映ずる。砂の上に、黒々とくい込んだ二条のわだちの跡は、その逞ましきの故に、彼を圧迫せずにはおかない。このように周囲のものすべてから恐怖の戦慄を感じながら、その日その日を生き耐えていた芥川の心象風景は、「齒車」の中でもっとも克明にえがき出されている。レーンコートを着た男、蛆虫、齒車、ナポレオンとセント・ヘレナ島、人間のように裏表のある樹木など、あらゆる事物は芥川の脳裡に破滅の予兆として映り、彼はその背後に「復讐の神」の追跡を感じずにはおれない。彼の心には、罪と刑罰の想念がくりかえしあらわれてくる。しかし、刑罰を課する神のイメージは、彼の場合はキリスト教の神ではなく、異教的な、悪意にみちた宿命の神である。そしてまた、彼の脅迫観念はいかに芥川らしく、ほとんどすべてが既得の古典的教養との観念連合から生じている点に注目すべきであろう。道に沿うた公園の樹木は皆枝や葉を黒ませてゐた。のみならずどれも一本ごとに丁度僕等人間のやうに前や後ろを具へてゐた。それも亦僕には不快よりも恐怖に近いものを運んで来た。僕はダンテの地獄の中にある、樹木になつた魂を思ひ出し、ビルディングばかり並んでゐる電車線路の向うを歩くことにした。

すると会社員らしい男が二人何か快活にしゃべりながら、このビルディングにはひる為に僕の肩をこすつて行つた。彼らの一人はその拍子に「イライラしてね」と言つたらしかつた……

「イライラする、—— tantalizing——Tantalus——Inferno……」

タンタルスは実際硝子戸越しに果物を眺めた僕自身だつた。僕は二度も僕の目に浮んだダンテの地獄を詛ひながら、ちつと運転手の背

を眺めてゐた。

そのうちに或店の軒に吊つた、白い小型の看板は突然僕を不安にした。それは自動車のタイヤアに翼のある商標を描いたものだった。僕はこの商標に人工の翼を手よりにした古代の希臘人^{ギリヤ}を思ひ出した。彼は空中に舞ひ上つた揚句^{あげく}、太陽の光に翼を焼かれ、とうとう海中に溺死してゐた。マドリッドへ、リオへ、サマルカンドへ、——僕はかう云ふ僕の夢を嘲笑^{あざわら}はない訳には行かなかつた。同時に又復讐の神に追はれたオレステスを考へない訳にも行かなかつた。

このように、彼を培かつた知識教養は今や理性の統制をはなれて復讐の神の共犯者となり、分裂した観念の一つ一つが、翼を生やした悪意の天使のように、彼の心象風景のなかにはばたき出してくる。過去の学識は今はずべての事物を死と崩壊の象徴として感ぜしめるばかりであり、それらのもつ思想も哲理も、彼に蘇生の力や慰さめをあたえるものとはならない。彼は罪と罰の思いにさいなまれながら、恐怖にみちた幻想から幻想へのがれゆき、次第に自分自身を袋小路へ追いつめてゆく。「齒車」は実に、そうした生きながらこの現実を地獄と観じる芥川の暗澹とした精神的風景を、文字の上に再現したものであって、そこからは、もはや他人とは絶対にわかち合うことの出来ない、死と狂気という終末的な条件を前にして、息をこらして自分の魂のみとむかい合っている人間の孤独と、切迫した息づかいが迫ってくる。そして、そういうのがれる出口のない、息苦しい内的世界を対象化し、凝視している芥川の眼は、次第に鋭くとぎすまされてきて、恐怖の戦慄にみちた魂のリアリティを、骨格だけにけづり落とした姿でとらえることが出来たのだ。

ともあれ、芥川は、あれほど怪異を愛し、作品のなかに無気味なものを追求しながら、初期の作品ではほとんど成功しなかったにも拘らず皮肉にも彼が鬼趣をこころみる努力を放棄した時にいたって、測々と迫る魂の戦慄を創造することが出来たのだ。その鬼気たるや、まさしく芥川という人間その人の鬼気に他ならなかった。彼は、最後の段階で、文字通り身をもつて、芸術に仕え、芸術の鬼に身を献じたといえるであろう。幼時から彼をとらえてはなさなかつた神秘怪異への関心は、彼自身の魂の神秘怪異をえがき出した「齒車」において極まったといふことが出来るであろう。中村真一郎氏の「齒車」の批評はそれを裏がきしてくれるように思う。

「歯車」は、だから神経衰弱患者の幻視幻聴の記録であるだけではなく、現代的怪談の挿話の連続であるだけでもなく、正に、そうした表現の奥に、未知なる何物かへの畏怖を暗示している、ほとんど神秘的体験の記述として、ストリンドベリーの或る種の作品や、リルケの「マルテの手記」などと同じ地位を、文学史のなかに占めている。そしてこれらの作品の怪異さが、強く人の心を打つのは、それが自ら人間の孤独な魂の最も切実な表現となっているからである。（芥川龍之介、「怪異」）

ここで余談にわたるかも知れないが、当時の芥川の人物描写をとおして、彼自身の晩年の鬼気についてふれて見よう。

大正十五年の春から冬にかけて、心身ともに健康のみに悪化した芥川は、鵜沼海岸に静養におもむいた。それは彼の死ぬ一年前のことで彼は不眠、妄想、幻覚等の症状を訴え、創作力も減退して、「点鬼簿」、「春の夜」などという、うす気味のわるい小品のほかは小説らしい小説も書かなかった時期であった。

彼が滞在していた東屋旅館の離れは、田舎作りの二階家で、その前庭に古池をひかえ、池畔には葦や雑草が茂り、睡蓮におおわれた水面には、その一軒家が倒影をうつしている。実際の風景はもっと明るく、ありふれた田舎の海岸風景なのであろうが、この宿の写真を見たとき、私はもしこの二階の窓のあたりに、瘦身蓬髪の、熱にうるんだような眼をした芥川の顔をのぞかせたら、これは今様アツシヤ館になりはしないか、とつい私流の想像を逞ましようとした。しかし、当時この宿に芥川を訪ねた友人の手記のいくつかは、私の連想があながちに的はずれでもないことを教えてくれるのである。ここで、勝手ながら、二三の人々の印象記を、重複する部分もあるので、文章の順序はそのままに、つなぎ合わせて、芥川の当時の印象を輪廓づけてみよう。

当時鵜沼に滞在していた芥川をたづねたが、三年ぶりで会った彼の容貌は、三年まへのそれとは大へんな変わりやうであった。まるで十年もの年月がそのあひだに経過したやうな気がした……元来がやせている芥川ではあつたが、そのときの彼の肉体の衰へは正視するのも痛々しいやうな程度のものであつた。（恒藤恭）

……長いふさふさしてゐた頭の毛が、油気がなくなり、ぱさぱさしてゐた。それから一文字の、釣り上つた眉毛、ときどき三角形になる鋭い目、高い鼻、やや大きな、やや唇のあつい口、げつそり頬のおちこんだ、長い、青白い、とげとげした顔。それはこの世の人とは思

はれないやうな顔であつた。私はそれを見ると、ぞつと体ぢゆうに、寒氣をおぼえるやうな氣がした。(宇野浩二)

ぜんたいとしての彼の風貌が、なにかしら鬼氣人に迫るといつたやうな趣きをただよはして……余命のいくばくもない人と対談しているやうな予感めいたものを心の底に感じ、たとへやうもなくきびしい氣もちにおそはれることを禁め得なかつた。(恒藤恭)

芥川君はそれでも快活に話をした。不思議に私は、その時の話を皆おぼへてゐる。病人は床におきあがつて、殆ど例外なしに悲惨である所の、多くの天才の末路について物語つた……「もし真に天才であるならば、彼の生涯は必ず悲惨だ」という意味を、悲痛な話材によつて断定した。それから彼は、一層悲痛な自分自身を打ちあけた。何ごとも、一切の系累を捨ててしまつて、遠く南米の天地に移住したいと語つた。

さうした芥川君の談話は、異常に凄愴の氣を生おびてゐた。自分は彼の作品について、時にしばしば一種の鬼氣を——支那の言語で丁度「鬼」という文字が表象する所の凄愴感を——感じてゐた。実に私は、至る所にこの「鬼」の形相ぎやうさうを見た。彼の容貌や風格に、そのユニツクな文字や書体に、そしてとりわけ作品や会話の中に。(萩原朔太郎)

右のように、友人仲間によつて描かれた晩年の芥川の風貌、会話、終末を予感しながらの切実な訴え、それらを綜合して組み立てられる人間芥川の肖像を、ポオがいみじくも創造した末期の芸術家ロデリック・アッシュアのそれとを比べていただきたい。次に掲げる文章は、友人が主人公に何年ぶりかで会う場面である。

わたしが入つてゆくと、アッシュアはそれまでながながと寝そべっていた長椅子からおき上つて、元氣よく心をこめてわたしに挨拶をした。が、その熱心さが最初わたしには度を過ぎていてわざとらしく思われ、世のなかに倦怠した粹人の無理な努力が多分にあるように思われた。しかし、彼の顔を一目見ると、その真心に嘘うそいつはりのないことが納得できた。

わたしどもは腰をおろした。そして、一寸の間彼がまだ口をひらかぬうちに、わたしは、あわれみと恐れとを交々に感じながら、彼をうち見まもつた。まさしく、このロデリック・アッシュアほど、わづかの間におそろしいまでに變り果てた人間はまたとあるまい！
今わたしの目の前にいる蒼ざめた人物と、わたしの少年時代の友達とが同一人物であらうとみとめることは、容易な業ではなかつた。

(中略) 目の前の彼の、死屍のように蒼ざめた皮膚の色と、あやしい光をおびた眸とは何にもましてわたしをおどろかせ、畏怖の念をさえ抱かせた。絹糸のような髪の毛は手入れもせず伸びぼうだいで、乱れた蜘蛛の糸さながらに、顔のあたりに垂れかかっている、というよりは、ふわふわと漂よっているという方がふさわしかろう。こうなると、わたしも、この、世にも奇怪な容貌を、ただの人間という觀念に結びつけようと努力しても、どうにもそれができなかったのである。

(中略) 彼は病的な感覚過敏に悩まされていて、もっとも味のうすい食物のほかはとるにたえなかったし、ある特定の織地の衣服しか着られなかった。花という花のにおいは圧迫を感じさせ、眼はかすかな光線にさえ痛むのだった。そしてまた、恐怖の念をひきおこさぬ音があるとすれば、ある特殊な音、すなわち絃楽器の音色だけであった。

わたしには、彼がある異常な恐怖のとりことなっていることが分ってきた。「ぼくは身を滅すのだ」と彼はいうのだった。「こんなみじめな、愚劣なことでは滅びなければならぬのだ。こんな風にして、これよりほかどうにもならないで、ぼくは身を滅ぼすのだ。ぼくは、これから先、おこる出来ごとがおそろしい。だが、ぼくのおそれるのは、出来ごと自体ではなく、その結果なのだ。この我慢のない胸さわぎにひびいてくるような、どんな小さな出来ごとでも、考えただけでぞっとするのだよ。ぼくは危険をいとうわけでは毛頭ないが、それが事実上ぼくにあたえる影響——つまり恐怖ということだけはたまらないのだ。こんな意気地のない、こんな情けないありさまでは、ぼくがああ恐怖という、おそろしい幻影とのたたかいで、生命と理性とを同時に失わなければならぬときが、おそかれ早かれぼくにやってくるという気がするのだ。」

さらに、ポオはアッシュアの病的な想像力が生み出す芸術作品のことについて、彼が、ギターをかきながら歌う曲は、狂想的な即興曲であり、その作詩は、たとえば悪霊におそわれて敗残の身となる「思想の帝王」をうたう、寓意的なエレジーであり、彼のえがく絵は、地下の墓窟を暗示する幻想的な抽象画であることをのべているが、それらの作品の意味する所は、すべて主人公の精神と肉体の崩壊の予兆にはかならない。晩年の芥川は、小穴隆一によれば、河童の絵ばかり描いていたといい、またさまざまな妖怪変化の即興画をのこしている。芥川の幻視幻聴や、異常感覚、脅迫観念など、彼の魂の不安と恐怖が文字となって結晶している末期の作品を思い合わせるとき、実在した芥川は

まさしく虚構の物語のなかのアッシャーを地で行った人だという印象は、私から去らないのである。そのことは又逆にいえば、百年前にポオがいかに病理学的正確さをもって、いかにリアリスティックに一人の人間の精神と肉体の崩壊過程を描きえ、特にちりちりと迫る終末を予期している人間の、恐怖の戦慄を創造しえたかというおどろきを新たにさせるのである。

宇野浩二は、自分には芥川作品よりも人間の方がおもしろい、と述べているが、芥川は晩年のみならず、健康だった時でも、八面玲瓏とした理智の人としての人間の底に、一派の妖気と神秘の陰影のひそむのを感じさせたとは、諸家の言の一致するところである。彼の人物には相反する二面があり、他人に容易に心の内側をのぞかせようとしないう理智の鎧の下に、青白い陰火のような心熱がひそんでいた。清涼と、高雅の気をたたえた都会人の奥底には、一人の野蛮人がすんでいた。陰性でデモニッシュな性情がかくれていた。この二極の共存する所に、彼の人物が成り立ち、彼の作品が生れた。そして、彼の作品の方が、晩年の作をのぞいて、否それらさえついに免がれることがなかった、知的批評的精神の産物であったという感がつよいに反して、彼の人間とそその一生の方が、かえって特異な作品であったという気がする。健全な時期には、つねに理性と意志力によって統制されていた彼の内部の「鬼」、芸術を生み出す根源の力ともなるデモニッシュな力が意志をのりこえて、彼の存在を蚕食しはじめ、これを屈服させずにおかなかったのだ。彼はかつて「僕の意識の中にはある暗い眼が浮んでゐる」と書いたが、この暗い眼が次第に大きさを増して、最後には彼の全存在をのみつくすことになったのだ。彼の晩年の作、特に「歯車」はこのデモニッシュな力との抗争から生み出されたものだった。それがたとえ人間崩壊の文学のそしりをうけようとも、そこには、彼が愛したゴッホの、「鳥のいる麦畑」のように、迫りつつある闇の力と最後の抗争をこころみた芸術家の生命の碎片がちりばめられている。彼は、平生から畏怖し、あこがれ、念願していた芸術における無気味なものに生命をかけて挑み、これを獲得したのであって、そういう点では、彼の生きた一生の方が、彼ののこした芸術より、むしろより芸術的であったという気がする。

結 語

芥川の初期から晩年にかけての芸術上の回心を、メリメからストリンドベリーへの接近であるといったのは、堀辰雄だったろうか。しかし

私はやはりこれを西欧的な知的合理主義から、東洋的な主観と体験の世界への転身と見なしたい。が、結局、彼が東洋的世界へ完全に脱却しきれなかった所に、芸術家としての破綻がもたらされたのだと思う。

彼の作をポオのそれと比較してみると、ポオの作が首尾一貫した論法と、客観主義の上に築かれているのに対して、芥川にはその一貫性にかける所があった。それでいて、意識的活動をこえた天才的気魄という点でも、総じて芥川はポオに及ばない。ポオの中にある西欧人に独特かも知れぬ徹底した知的冷酷さ、それと共存する原始人の野蛮さ、また、常識や、倫理道徳をこえた人間存在の原質的な姿をえぐり出す容赦のない探求の精神という点で芥川はポオの敵ではない。が、芥川がポオやポオドレルにひかれたのは、如上のような冷酷な自己放棄、求道的ともいえる峻烈な探求の精神であり、そして、その精神の深みから匂い立ってくるデモニッシュな魅力であった。芥川は、谷崎潤一郎を論じながら次のようにのべている。

当時谷崎氏は、在来氏が開拓して来た、妖氣飄々たる耽美主義の畠に、「お艶殺し」の如き、「神童」の如き、或は又「お才と巳之助」の如き、文字通り底気味の悪い、*Fleurs du Mal* を育ててゐた。が、その斑猫のやうな色をした、美しい悪の花は、氏の傾倒してゐるポオやポオドレルと、同じ壮嚴な腐敗の香を放ちながら、或一点では彼らのそれと、全く趣が違つてゐた。彼等の病的な耽美主義は、その背景に恐る可き冷酷な心を控へてゐる。彼等はこのごろた石のやうな心を抱いた因果に、嫌でも道徳を捨てなければならなかつた。嫌でも神を捨てなければならなかつた。さうして又嫌でも恋愛を捨てなければならなかつた。……我々が彼等の耽美主義から、嚴肅な感激を浴せられるのは、実にこの「地獄のドン・ジュアン」のやうな冷酷な心の苦しみを見せつけられるからである。しかし谷崎氏の耽美主義には、この動きのとれない息苦しさの代りに、余りに享樂的な余裕があり過ぎた。

私はこの文飾をこらしたポオ、ポオドレルの批評に必ずしも全面的に同意できないが、この最後の部分は芥川自身への批判としてもよきそうである。芥川には、人間や人生と真正面から取組むことをさせて、人間の美醜善悪、その矛盾やかっとうを多少の憐憫や皮肉を交え、微笑をおびてながめている傍観者、人間の生きてゐる姿の滑稽さや哀切さを扱って、尚自らは余裕をのこす戯作者、文人墨客の面影があった。彼にはポオの冷酷さが欠けてゐる代りに、物やわらかな抒情性や、古風な道徳観をにおわせてゐる点で、ポオには見られぬ人情味や、市民的

善良さを感じさせる。また彼の作風の淡泊さ、清楚さ、微温性もあきらかに東洋人的体質からくるものである。同時代の作家のなかでも古今の西洋の作品に通暁している点で、芥川の右に出るものはなかったであろうし、また特に世紀末の西欧の文学に親しんだ彼の作品には、個人主義、知的懷疑、厭世感、生の倦怠や憂鬱、時折の鋭いシニリズムや冷笑、そういった「精神の黄昏」ともいべき世紀末の精神がおそらく誰よりも濃く影をおとしている。にも拘らず、ポオドレールやストリンドベリーなどと比べた場合、伝統的な思想の地盤から生れるべくして生れた精神の特質ではなく、ムードか、情緒的な陰影という方がよりふさわしく、時代的風潮の中に生きた知識人の、精神的ポーズらしきものともうけとれる。私は、芥川のように、「耽美主義」という言葉をポオに冠することを好まないが、谷崎がポオやポオドレールを官能と情緒でうけとめたように、芥川にとっても、世紀末的な精神は、東洋人的な感性と、諦観の上に被せられた知的コスチュームのようなものではなかったろうか。鎧の下からのぞく法衣のように、一見冷徹な西洋的な知性と合理主義の外被の下から、清楚淡泊な東洋的地膚がたえず隠見するのを見ないわけにはゆかない。多くの作品が、明確な、理知的なスタイルで書きすすめられながら、その結びの部分へ来ると、ついで物のあわれに感じやすい彼の素顔がのぞくことがよくあることは前にも述べた。今一度例をあげれば、「春の夜」という小品は、客観的リズムで、一脈の鬼気をただよわせた作品であるが、最後の部分で、

「清太郎？ですね。あなたはその人が好きだったんでせう？」

「ええ、好きでございました。」

というおちがついていて蛇足の感をうける。晩年の彼は特に感情と理智、主観と客観、体験と論理、この二律背反に自己を分裂させていた人であったが、彼の自殺という終止符は冷たいいい方をすれば、如上の作品のおちを人生において実現したようなものかも知れない。日本の文壇は、長い知的伝統のなかから生れるべくして生まれた世紀末の精神をうけ入れ、これを回転させる車軸となる思想的地盤をもたなかったし、その文壇において、もっとも深くその精神を吸収した芥川は、ひっきょうは、その重圧に耐ええなかった東洋の抒情詩人であったのではなからうか。

(一九六四年八月)