

芥川龍之介

——下意識に関する試論——

おおよそ人が過去をふり返るような気持になる時、その人の前には大きな壁があるはずである。この場合回想は、休息であると同時に過去の整理と壁の克服が目的でなければならぬ。たとえば漱石の『彼岸過迄』『道草』がそうであったように。

芥川の頭にいわゆる『保吉もの』の構想が浮かんだ時、彼の前には壁がふさがっていた。「心に望失はは得意なりし時を思ひ出すべし」(『僻見』「大久保潮州」というふう)。そうして「兎に角考へて見ると、教師時代の記憶は不愉快ぢやありません」(大12・4・27付 黒須康之介宛書簡)と大正五年前後を中心に視点がすえられた。それは『芋粥』(大5・9「新小説」)の好評につづいて『手巾』(大5・10「中央公論」)によって「文壇へ入籍届」(大5・10・24付原善一郎宛書簡)を出し、漱石の死に会いながらも文学への決意が固まりつつある時期であった。

ところが壁の克服が目的であつてみれば、単に回想に埋没するだけでなく現在に至るまでの整理が必要であつた。

國末泰平

君の自画像の向うを張り、僕も自画像を描いたけれど自信はあまりなし
(大12・4・13付小穴隆一宛書簡)

このように『保吉もの』は、芥川の華やかな文学的出発の時期、海軍機関学校時代を中心に素材が求められているとはいへ、飛躍を意図しつつ鏡に写った自己をみようという自己確認、あるいは「自己整理」のもとに書かれたものであった。

ではどのような経過をたどつて芥川は『保吉もの』を書かざるを得なくなつたのか。彼の前にたちはだかつていた壁とは一体どのようなものであつたのか。そして芥川はその壁をどのようにして克服していったのか。こういった問題について以下に論じようと思う。

* 芥川がその芸術活動の初期に意識的芸術活動を主張し、徐々にそれを否定する傾向を示していったのは周知の通りである。

芸術活動はどんな天才でも、意識的なものなのだ。——中略——

無意識的芸術活動とは、燕の子安貝の異名に過ぎぬ。

〔芸術その他〕大8・11

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ゐる。一半？ 或は大半と云つても好い。

〔侏儒の言葉〕大12・1

あらゆる芸術活動を意識の閥の中に置いたのは十年前の僕である。

〔文藝的な、余りに文藝的な〕昭2・4

そして『保吉もの』は、ちようどこの屈折点にある。芥川が中期から晩年にかけて意識の否定と同時に強調せざるを得なかつた下意識的なもの、無意識的なものを彼の文学の中に正当に位置づけることは、『保吉もの』に関する疑念を解くのみでなく彼の文学の本質にふれることにもなるはずである。

芥川はなぜ下意識の世界に目を向けたのであろうか。それは外の世界と内の世界の相関関係において理解されねばならない。彼の育つた環境とはいえば、『少年』(大13・4~5)『中央公論』『追憶』(大15・4)『昭2・2』『文芸春秋』『本所両国』(昭2・5)『東京日日新聞』に述べられているように「本所七不思議」等の神秘が生きている時代であつた。このことは持つて生まれた芥川の繊細な資質を醸成し、後の芥川の課題に微妙な影響を与えているはずである。長じて学生時代、彼は「自然と学問」とに通じるべく「精神的にえらいもの」にならうと決心する。しかしそれがかなわず彼自身痛切に「空虚」を感じる(『大導師信輔の半生』別稿)。目はおのずか

芥川龍之介

ら自己の内に向かうはずである。

自己を主張すと云ふ しかも軽々しく主張すと云ふ 自分は
—中略—まず主張せんとする自己を親したと思ふ

(大3・1・21付恒藤泰宛書簡)

一体自己の表現と云ふ事には自己の価値は問題にならないものかしら

(大3・11・30付恒藤泰宛書簡)

こうした内部の直視の結果、自己の内なる神秘にゆきあたり、そして内なる神秘の世界に感応するがごとくに外の神秘、超自然の世界へも志向する。かくして芥川作品に「MYSTERYIOUS」な世界が表現される。このようにみれば、下意識の世界と神秘、超自然の世界とは同じ次元に位置するものであることがわかる。

さらに角度をかえてこれをみれば、芥川が小説に「昔」のことを書く理由として、テーマを芸術的に力強く表現する為には「異常な事件」が必要だとし、それは昔のこととして扱う方が自然だといった後、「異常なる物に対して僕(我我人間と云ひたい)の持つてゐる興味も働いてゐる」(『澄江堂雜記』「昔」と説明している。この「異常な事件」とは神秘の世界、超自然の世界につながっている。なぜ「我我人間」が興味をもつかといへば、それが下意識の世界に通じ、意識の底に普遍的に息づいているものだからである。後に芥川はこれを「魂のアフリカ」(『闇中間答』)と呼ぶことになる。

この下意識の世界は、皮肉にも意識的芸術活動を主張した初期

から晩年まで一貫して追求する課題でもあった。この意味では正宗白鳥が芥川を論じた中でウェルスを引用しながら、処女作が後年の芸術を予定させるといつているのがあたるのかもしれない。概略的にみるならば、初め外的なもの、単なる興味あるいは恐怖の対象として捉えられていた（たとえそれが内部のこととして描かれていても芥川は傍観できる立場からみていた）ものがだんだん内的なもの、主体的な課題として受けとめざるを得なくなってくる。

さて、下意識、神秘の世界が作品に現われるのは大正六年『二つの手紙』（大6・9「黒潮」）からである。同年推定の未定稿『天狗』にも「識域の外」といったことが扱われているが『二つの手紙』には超自然的現象、ドッペル・ゲンゲルつまり二重人格として描かれる。芥川自身ドッペル・ゲンゲルの出現については否定もし（『歯車』、肯定もしている（『未定稿集』新瀉での談話昭²・5））が作品では「存在以外の存在」あるいは「人間が如何に知る所の少ないか」という存在不信へもつながる下意識への驚異ないし畏怖として描かれる。この存在不信といった主題は、『西郷隆盛』（大7・1「新小説」）『首が落ちた話』（同1「新潮」）に受けつがれる。このような傾向つまり「存在以外の存在」といった下意識的なものへの関心は、以後ずっと芥川の中でくすぶりながらもそう表面には出ず、一時はむしろ切り捨てようとする意図さえうかがえる。しかし晩年には単なる関心としてではなくより主体的な課題となることは前述した通りである。

で、切り捨てを意図した時期はいつごろかというところ、それは芥川が「我鬼」の号をつけ旺盛な創作活動が続ける時期、初期のいわゆる傑作、大正六年終りの『戯作三昧』（大6・11「大阪毎日新聞」）につづいて七年代の『地獄変』（大7・5「大阪毎日新聞」）『奉教人の死』（同・9「三田文学」）『枯野抄』（同・10「新小説」）——いずれも純粹な意識を中心に自我の貫徹あるいは解放が主題になっている——等が書かれ、そして八年にはこれら作品群の理論的裏付けともいえる意識的芸術活動を主張した『芸術その他』（大8・11「新潮」）が書かれた時期、それは「生活的にも芸術的にも最も幸福^{注3}」な時期である。

しかし芥川自身も認めているように徐々に意識的芸術活動に自信がもてなくなる。期を同じくして非常に妥協的な作品、強烈な自我同志の妥協を主題にすえた『お律と子等と』（大9・10「中央公論」）『山鳴』（大10・1「中央公論」）『将軍』（大11・1「改造」）が書かれる。そして一方では、作品の中で意識を否定する方向に向かいつつ人間の下意識的、神秘的世界を扱った『疑惑』（大8・7「中央公論」）『妙な話』（大10・1「現代」）『藪の中』（大11・1「新潮」）等が書かれる。たとえば『疑惑』の中村文道は「頭の中の歯車がどこかしっくり合はないやうな——しかもそのしっくり合はない向うには、私の自覚を超越した秘密」があるような気がし結局自分のわからなくなる男である。八年から十年にかけて下意識的世界を扱った一連のものは、中村真一郎氏^{注4}らの指摘をまつまでもなく、まるで憑かれた如くに書かれる。

*

かくして一連の『保吉もの』がはじまるのは大正十二年からである。従来『保吉もの』に対する評価は概して高くない。事実作品として高い評価は与えられないし、芥川にもそう意気こんだ姿勢はみられない。しかし「表現と人は一なりとは真なり」(大3・1・21付恒藤菴苑書簡)といったふうには、いわゆる「私小説」とは区別した精神的立場をも含めてこれをみれば相当重要な位置を占めるのではないかと思う。

ところで、芥川の前にあつた壁とはいかなるものであつたのか。以上のところから理解してそれは意識に関わる壁であつた。結論的にいえばしかし芥川は『保吉もの』でその壁を破ることができなかった。はじめに位置する『保吉の手帳から』(大12・5「改造」)では、保吉の同僚タウトゼント氏の「神祕の扉は俗人の思ふ程、開き難いものではない。寧ろその恐しい所以は容易に閉ぢ難いところにある。ああ云ふものには手を触れねが好い」(「西洋人」という述懐を通して語られるが、意識の向う側にある下意識、神祕を保吉自身真正面に見ることができない。さらに『寒さ』(大13・4「改造」)『少年』(同・4・5「中央公論」)で下意識は意識との関わりにおいて描かれるにしてもそれは残念ながら並行するもの、あるいは対極にあるものとしてしか捉えられない。たとえば宮本理学士の保吉に教える「伝熱作用の法則」——「温度の異なる二つの物体を互に接触せしめるとだね、熱は高温度の物体から低温度の物体へ、両者の温度の等しくなる迄、ずっと移動をつづけ

る」(『寒さ』)とか、少年保吉が女中鶴に「まあ考へて御覧なさい。何か二つ揃つてゐるものですか。——二つ揃つてゐるものは？」と問われる「車の輪の跡」(『少年』)等の象徴を通して語られるがごとくにである。これらは相関的にこそ捉えられるべきものであつた。

『保吉もの』が「いつも平常心を失つたなと思ふと、厭でも鏡中の彼自身を見るのは十年來の彼の習慣である」(『十円札』大13・9「改造」といった自己凝視のみでなく、

人間は足を切られたが最後、再び足は製造出来ない。しかし蜥蜴は尻尾を切られると、直に製造する。保吉は煙草を啣へた儘、蜥蜴はきつとラマルクよりもラマルキアンに違ひないと思つた。(『保吉の手帳から』「或空想」)

という将来への展望ともいえるものをもちながら壁の克服となり得なかつたのは、このような意識と下意識の捉え方に原因があつたといえよう。

『保吉もの』に時を同じくしてはじまり、芥川の「思想の変化」(『侏儒の言葉』)を伝えるともいう『侏儒の言葉』(大12・1)「昭々」『文芸春秋』で「神祕主義」が語られ、同じ場所「中庸」が説かれるのを一体どう理解すればよいのであろう。

我々は理性に耳を借さない。いや、理性を超越した何者かのみに耳を借すのである。何者かは、一わたしは「何者か」と云ふ以前に、ふさはしい名前さへ発見出来ない。もし強ひて名づけるとすれば、薔薇とか魚とか蠟燭とか、象徴を用ふるばかり

である。〔神秘主義〕大12・5)

そして一方で自由意志と宿命とに対して我々のとるべき態度を問ひ、自ら半ば兩者を信じ、半ば兩者を疑うべきであると答えたのち、

自由意志と宿命とに關らず、神と悪魔、美と醜、勇敢と怯懦、理性と信仰、—その他あらゆる天秤の兩端にはかう云ふ態度をとるべきである。古人はこの態度を中庸と呼んだ。中庸とは英吉利語の good sense である。〔自由意志と宿命と〕同

という。『僻見』(大13・4)9「女性改造」にも同様の見解(「木村巽齋」がみられるが、一方で理性に耳を借さないといい一方で半ば信ずべきであるという。ここにおける芥川の氣持を集約すれば意識、下意識への対し方である。しかしその「中庸」とはどうなるのであろう。疲れに伴う一種のあせりともいうべきであらうか。これは半ば信じ半ば疑うといった捉え方でなく、そのすべてを認識し関わりをこそ捉えるべきものであった。この認識の甘さが結局『保吉もの』における自己確認を中途半端なものにしてしまふのである。

ともあれ芥川は、『保吉もの』で一応自己確認し、自己整理したと思ひその延長あるいは総括ともいふべき『大導師信輔の半生』(大14・1「中央公論」)がはじまる。そしてこれは周知のように中絶する。現実への歩みをはじめ『大導師信輔の半生』の中絶は何を意味するのか。『保吉もの』での自己確認が偽りであったと自覚せざるを得なかったからである。芥川は再び『保吉も

の』に逆行せざるを得ない。『僻見』には次のように記されている。

「我」に対する信仰の薄い、永久に臆病な我々は我々の中にある自然にさへ罪惡の意識を抱いている。が、豪傑は我々のやうに罪惡の意識に煩はされない。—中略—我々はかう云ふ旺盛なる「我」に我々の心を暖める生命の炎を感ずるのである。

(「岩見重太郎」)

ここにいう「我々の中にある自然」を下意識におきかえることは容易であらう。そしてこれは『大導師信輔の半生』の中断と關連づけねばならない。芥川はその「自然」を無視することもできないし、主体的に受けとめることもできない。同じ『僻見』には多少捨鉢氣味に「僕自身を冷靜に見ることは—いや、僕は他見を許さぬ日記をつけてある時さへ、必ず第三者を予想した虚栄心を抱かずにはゐられぬ」(「斎藤茂吉」といっている。『大導師信輔の半生』の失敗は、人間信輔を表現し得なかったという意味で、さらに芥川が自己を冷靜に見、その自己をも表現し得なかったという意味で失敗であった。

『大導師信輔の半生』以後芥川は、「意識」との闘いのうちに下意識を内在化してゆく。意識の壁をつき破って下意識の世界を文学化してゆく。無意識を自覚し自我を統一しなければならぬことは後に梶井基次郎らの強調するところであった。『侏儒の言葉』『文藝的な、余りに文藝的な』(昭2・4)7「改造」等には意識の無力を訴え下意識的なものをいやでも認めざるを得ない言

葉が記されている。『侏儒の言葉』にかぎって抄録してみる。

我々は我々自身さへ知らない。 (知徳合一) 昭2・10)

我々の性格上の特色は、一少くとも最も著しい特色は我々の意識を超越してゐる。 (無意識) 昭2・12)

なるほど芥川にとって身辺の不幸、肉体の苦痛は彼の神経をすり減らしはした。しかしそのために彼の神経は異常に繊細にそして鋭くなった。「文芸の誕生はヒステリーにも、負ってゐるかも知れないと思ひ出した」(『文芸的な、余りに文芸的な』「ヒステリー」圏点は原文)といひ、「この二年ばかりの間は死ぬことばかり考へつづけ」(『或旧友へ送る手記』)たともいつているように、それは精神の異常な緊張と鋭い自己凝視の結果ようやくたどりついたところであつた。

*

『大導師信輔の半生』↓『早春』(大14・1「東京日日新聞」)↓『馬の脚』(同・1)↓2「新潮」といふ創作過程は注目しなければならぬ。『大導師信輔の半生』の後に保吉が第一線を退いているとはいへ『早春』を書かざるを得ない。それは休息であり後退でしかなかつた。同時に彼は『馬の脚』を書かざるを得なかつたのである。ひたすら「表現」を求めて下意識的なものに迫つてゆく。自己を統一するためには下意識を主体的に捉えざるを得なかつたのである。

一見他愛もない『馬の脚』で、たとえ「今になって考へて見ると、最も内心愛してゐたのは詩人兼ジャアナリストの猶太人」

芥川龍之介

わがハインリッヒ・ハイネ」(『文芸的な、余りに文芸的な』「僕」といふハイネがうたった西欧における中世的迷信としての悪魔―魂や影などと交換に超人的な力をもらう―馬の脚が死から復活したものの腐つて空気のようになつた忍野半三郎の両足にかぶりと食いつくのは象徴であらう。それはまさに「医学を超越する神秘」であつた。

以下順を追つて下意識の世界をたどつてみよう。

芥川における一つの頂点ともいわれる『海のほとり』(大14・9「中央公論」)―夢に誰か戸をたたたく。外に出てみると庭は縁先から広い池になつておりさざ波がたつてゐる。さざ波はだんだん足もとに近寄つてくるにつれ一匹の鮎になる。私は「ああ、鮎が声をかけたんだ」と思つて安心する。夢からさめた私は次のように回想する。

夢の記憶は妙に僕にこびりついてゐた。「つまりあの夢の中の鮎は識域下の我と言ふやつなんだ。」そんな気も多少はしたのだった。

ここには初期の作にみられた下意識に対する恐怖はない。静かな心境で「識域下」に迫つてゐる。そこに真実の我をみようとしてゐるというより下意識における自我と、意識的な自我との融合を意図しつゝ、もう一步飛躍すれば両者がかみ合つて止揚するところに真の自我をみようとする姿勢がここにはある。

同じ十四年の『死後』(大14・9「改造」)に描かれる夢も下意識における自己の一面であらう。ここでは夢と現実が一体になつて

いる。

殊に僕自身を夢の中の僕と同一人格と考へれば、一層恐しい利己主義者になつてゐる。しかも僕自身は夢の中の僕と少しも同じでないことはない。

内容的には『大尊寺信輔の半生』につながる『点鬼簿』(大15・10「改造」)で下意識は、時々幻のように自分を見守っている四十恰好の女の人の対し「何かの機会に実在の世界へも面かけを見せる超自然の仕業」か、と描かれる。さらに『彼第二』(昭2・1「新潮」)では、「夢の中に眠つた僕が現在に目を醒してゐるのはどうも無気味でならなかつた」と記され、下意識に主体的に迫ろうとしてもその実体のつかみにくい様子が語られる。まさに「茫々」と広がった「魂のアフリカ」であつた。

『玄鶴山房』(昭2・1)と『中央公論』における下意識は、看護婦の甲野を通して挿話の形で語られるという指摘にとどめたい。室生犀星が「作者が何者よりも此の甲野に這入り込んでゐる」とみているのは、甲野の下意識への関わりが芥川の目だというふう

に理解したい。

つづいて『蜃気楼』(昭2・1「婦人公論」)で芥川は再び統一した自己をみる。これは芥川が「一番自信を持つてゐる」(昭2・2・27付灘井孝作宛書簡)た作品だが、「或は『統海のほとり』の傍題が示すように、前の『海のほとり』に海で、夢で、さらに夢を通して語られる下意識で通じている。蜃気楼―芥川の心情の象徴であろうか。あるのかないのかわからないような存在、そこに彼は自

己をみている。だがそれは「何だか意識の關の外にもいろんなものがあるやうな気がして……」と、夢を通していわれる下意識を主体的にとらえてのことである。

芥川はしかし『蜃気楼』の世界に安住することができない。中村真一郎氏の言葉を借りるならば『蜃気楼』で「しずかな仄暗い心境に自己を一定期間統一」した彼は、一方で『河童』(昭2・3「改造」)を書くことを必要としたことになる。^{注8}『河童』では再びきびしく自己が追求される。

『河童』には多くの河童達が登場する。そしてそれぞれの河童に意識に対するジレンマとでもいうべき作者の自己投影がみられるが、たとえば作曲家のクラブバックを通して芥川は何をいおうとしているのか。ここでは芸術家の才能に対する不安といった問題が音楽家であるロックと対比しながら語られる。以下はクラブバックと僕(狂人)との対話である。

「……僕は―クラブバックは天才だ。その点ではロックを恐れてゐない。」

「では何を恐れてゐるのだ？」

「何か正体の知れないものを、言はばロックを支配してゐる星を。」

「どうも僕には腑に落ちないがね。」

「ではかう云へばわかるだらう。ロックは僕の影響を受けない。が僕はいつの間にかロックの影響を受けてしまふのだ。」

クラブバックのこの考えは、哲学者マッグによって単に芸術家の

意識という狭い限定を越え河童の存在における意識の問題にまで広げられている。それは『侏儒の言葉』と重なりつつ「河童の生活」を完うする為には、……免に角我々河童以外の何ものかの力を信ずることですな」といふつづばやきに述べられる。ここに宗教の問題もはいつてくるのだが、ともあれクラブバックと僕との対話が志賀直哉のことを念頭においたものだといいるところまではしばしば指摘されてきた。同時にそれは自己の意識への不信、下意識的、神秘的なものの肯定でもあったはずである。前に引いた「あらゆる芸術活動を意識の闘の中に置いたのは十年前の僕である」といふのは志賀直哉を論じた中で述べられていた。又さき出版された「未定稿集」にも「志賀直哉氏の短篇」という断片が載っており、その中で志賀は「神秘を解かうとする作家である」あるいは「神秘に新解釈を与えた作家である」といったことが述べられている。志賀直哉への脱帽は、彼の下意識あるいは神秘への対処の仕方に対応してのものであった。

『大導師信輔の半生』以後の芥川は、このように自己統一↓自己分裂↓統一↓分裂……をくり返しながら螺旋の階段を登ってゆく。表現と人は一なりとは真なり

芸術は表現である。さうして表現する所は、勿論作家自身の他はない。
（或悪傾向を排す）大7・11^{注9}

ひたすら「表現」を求めて歩みつづけていったといえよう。
辰野隆氏がボード・レールを評したことは、

彼の生涯は、外部から観察して寧ろ平凡であるにも不拘、内

芥川龍之介

部から考察する時、初めて近代的非劇となって我等の心打つのである。一個の魂が過度に鋭敏な感性の為に苦しみ、理想の熾烈な憧憬に悩み、残酷な自己批判の意識に苛責^{注10}されてくる。これはそのまま芥川にもあてはまるものであった。もう少しづけてみることにしよう。

『手紙』(昭2・7「中央公論」)には『蜃気楼』の主題が受けつがれている。ここで芥川は再び統一した自己をみる。戸の節穴を通して障子外の山や林が逆さまに映っている。「この妙に澄み渡った、小さい初秋の風景にいつにない静かさを感じました。……」おそらく体験であろう。「手帳」「断片」には同様の表現がみられるが作者は対象へ自己を再生させている。梶井基次郎などのよく使った手法である。しかし対象に映った自己はこのように小さくはかない存在でしかなかった。

そして再び『歯車』(昭2・10「文芸春秋」)『闇中間答』(同・9「文芸春秋」)で自己はきびしく追求される。

『歯車』で「僕は誰にもわからない疑問を解かうとあせりながら、兎に角外見だけは冷ややかに妻の母や弟と世間話」をしている。次のは僕と病後の弟との対話である。

「妙に人間離れをしてあるかと思へば、人間的欲望もずいぶん烈しいし……」

「善人かと思へば、悪人でもあるしさ。」

「いや、善悪と云ふよりも何かもっと反対なものが……」

「ちや大人の中に子供もあるのだらう。」

「さうでもない。僕にははつきりと言へないけれど。……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。」

「世間話」にしてはずいぶん深刻である。「サンダルを片っぽだけはいた希臘神話の中の王子」(二)「復讐」(「隻脚の翻訳家」(四)「まだ?」) 第一の僕と第二の僕(同)「罪と罰」(五)「赤光」(「ブラツク・アンド・ホワイトのウイスキー」(六)「飛行機」) 黒と白のネクタイ(同) 黒犬と白い鶏(同) 等々の象徴が前の対話に昇華する。

そしてそれは現実、超現実の問題から意識、下意識(神秘、超自然、怪異)の問題に止揚する。これが「僕」の解こうとする「誰にもわからない疑問」である。そこに不安の实体をさぐる作者の苦悩がうち出され、「僕」は統一への一つの過程として位置づけられる。

『歯車』の評価、それは「僕の計画してゐた長篇」は「推古から明治に至る各時代の民を主人公にし、大体三十余りの短篇を時代順に連ねたものだった」という展望を備え、あわせて自己を変革する一つの過程として位置づけたところにあるといえよう。しかしその自己は闇に近い状態であることが『闇中間答』の一節からうかがえる。

いや、僕は承知してゐない。僕の意識してゐるのは僕の魂の一部分だけだ。僕の意識してゐない部分は、一僕の魂のアフリカはどこまでも茫茫と広がってゐる。僕はそれを恐れてゐるのだ。光の中には怪物は棲まない。しかし無辺の闇の中には何か

がまだ眠つてゐる。

芥川はどうしても「詩人兼ジャーナリスト」(『文芸的な、余りに文芸的な』「野性の呼び声」)としての自己を完成することができないのであろうか。「風に吹かれてゐる葦」(『闇中間答』)ではなく根をしっかりと下ろすことができないのであろうか。

ところで芥川が死の直前まで芭蕉とキリストに対決したのはどういふ意味を持つのであろう。この二人を考えることは、芥川をみるにあたって必ず通らねばならぬ宗教の問題にゆきあたるが、いまそれはしばらくおいて少くとも芥川が描く時点において彼らは完璧な境にいた。自己を統一することを目指し、かつては「みづから神にした」(『或旧友へ送る手記』)かつた芥川にとってそれは理想であった。それ故彼らの荒々しい生の過程に、彼らが生の矛盾、不安を克服する過程に目を向けなければならなかった。自我の解放に恍惚とする文章(『枯野抄』)よりも「やぶれかぶれの勇に富んだ不具退転の一本道」(『続芭蕉雜記』昭2・8「文芸春秋」)をつき進む芭蕉に、壮烈に自我を貫徹するろおれんぞ(『奉教人の死』)よりも「みづから燃え尽きようとする一本の蠟燭」(『続西方の人』昭2・9「改造」)たるキリストその人に対決せざるを得なかつたのである。

*

芥川には夢に関した作品が多い。近代の作家で芥川ほど夢に多大の関心を払ったものが他にいるだろうか。晩年には殊に多い。『大導寺信輔の半生』以後列举すると、『海のほとり』『死後』

『年末の一日』（大15・1「新潮」）『彼第二』『玄鶴山房』『蜃気楼』『河童』——これは狂人の夢である——『たね子の憂鬱』（昭2・5「新潮」）『歯車』等、そしてこれからみようとする『夢』（昭2・遺稿）、さらに随筆、小品等での夢に関わる記述は枚挙にいとまがない。これらはやはり下意識の問題に密接したものととして理解すべきである。これまでみてきた夢がそうであったし晩年にそれが多く扱われているのも一つの証しになるであろう。

もちろん初期に夢を扱ったものがないわけではない。『黄梁夢』（大6・10）『首が落ちた話』『地獄変』『南京の基督』（大9・7「中央公論」）等、他にも夢とも幻覚ともつかぬものが描かれているのはかなりある。そしてたとえば『黄梁夢』などは夢そのものの世界である。しかしそれは、生きることは夢のようなものであるといったことで深い意識との関わりにおいては扱われていない。

『地獄変』良秀のみる地獄の夢がわずかに気にかかる程度である。夢のやうな話など云ふが、夢を夢らしく書きこなす事は、好い加減な現実の描写よりも、反って周到な用意が入る。何故かと云ふと夢中の出来事は、時間も空間も因果の関係も、現実とは全然違つてゐる。

このように夢を表現することの困難さをいいつつもなお夢に異常な執着を示したのは、それが下意識の世界に直接するものと考えたからである。随筆、小品に表現される夢は、芥川の精神的、肉体的状況から推して体験をそのまま述べたと思われるものもあるがそうした夢も含めて彼は自己に迫つていったといえよう。

芥川龍之介

「表現と人は一」であり、又混沌とした世界をはっきりさせるためにであった。

わたしはすっかり疲れてゐた。肩や頸の凝るのは勿論、不眠症も可也甚しかった。のみならず偶々眠つたと思ふと、いろいろの夢を見勝ちだつた。

このような書き出しではじまる『夢』は芥川の最後の小説である。前の「未定稿集」では『人を殺したかしら？』¹或画家の話——という形になっており発表されることなく捨てられた作品である。未定だが『夢』には芥川が目指した自己統一がどういふものであったかを理解する手がかりがあるといえよう。ここでは現実と夢が一つになっており芥川はその接点に自己を位置づけようとしている。殆ど論じられていない作品なので内容から少しくわしくみてゆくことにする。

主人公は画家である「わたし」。ふと制作欲を感じたわたしはモデルを一人雇う。わたしはモデルに満足し「この画さへ仕上げれば死んでも善い」といった気持で制作にはげむ。そのうちわたしは「人間よりも動物に似てゐる」モデルから「妙な圧迫」を受けるようになる。二三日後ブラッシュを使つているわたしにモデルが話しかける。「誰でも胸をかぶつて生れて来るんですね。」モデルの帰つた後わたしはゴオガンの画集をひろげる。ふと気づくとわたしは口の中で無意識に「かくあるべしと思ひしが」とつぶやいている。夢にわたしはモデルをしめ殺す。（それが夢だといふことはわたしにわかつてゐる。）わたしはモデルを殺したいと

思ったことはない。「しかしわたしの意識の外には、——わたしは巻煙草をふかしながら、妙にわくわくする心もちを抑へ」モデルを待つ。モデルは来ない。わたしは訪ねにゆく。しかしわたしにはモデルの下宿を訪ねたこと自体、何ヶ月か何年か前の夢と変わらなかった。『夢』の最後は、

それから先の夢の記憶は少しもわたしには残ってゐなかった。けれども今何か起ればそれも忽ちその夢の中の出来事になり兼ねない心もちもした。

となつてゐる。

唐突かもしれないがここに『地獄変』を重ねてみよう。二つの作品は多くの共通点をもつてゐる。両者とも画家が主人公であり、絵の完成に悲壮なまでの決意をもち、さらに間接あるいは直接にモデルを殺すといった点においてである。しかし多くの重なり合う面をもちつつもそこには根本的な相違がある。それは一方が意識的芸術活動の産物であり一方は無意識、下意識を強調した時期の作であることに由来する。

『保吉もの』の時点で芥川の前には壁があった。それは意識に關わる壁、意識的芸術活動の破綻でもあった。「表現と人は一なり」といい、さらに小説を書く理由を問われ「頭の中に何か混沌たるものがあって、それがはっきりした形をとりたがるのです。

さうしてそれは又、はっきりした形をとる事それ自身の中に目的を持つてゐるのです。——中略——私は、芸術が表現だと云ふ事はほんたうだと思つてゐます」(『はっきりした形をとる為に』大7・10「新

潮」ともいう。このように「表現」を止揚の過程としたとらえ方はそれは「言語は、思想の表現であり、また理解である。思想の表現過程及び理解過程そのものが言語である」という言語論にも一面ではつながるすばらしい見解である。しかし芥川がこれを実践するのは『保吉もの』で自己との闘いをへた後であった。「表現」の過程においてしか彼の意識する領域は拡大され得ないことを芥川は知らねばならなかった。そうした下意識の主体化は自己を統一へ止揚することでもあった。

では『地獄変』はどうであつたのか。ここでは「表現と人は一」といいつつもそれが単なる知識としてしかとらえられていない。良秀の我が貫徹が娘の犠牲と肉体の悲壮な最期によつてもたらされるものであればむなしだが、それよりも「表現」の結果そうならたのではない。『地獄変』一篇の構想は最初から完成されたものとして芥川の頭にあつた。それは血の通わないまさに一幅の絵でしかない。当然『鹵車』の時点において敗北と認めざるを得なかつた。

『夢』はそうではない。「わたし」は生きた止揚する人間として描かれる。ただ意識と下意識の接点に位置づけられた。「わたし」は実にひ弱な人間でしかないのだが。

夢に「わたし」はモデルを殺しわくわくした気分になる。これはその前の「野性の呼び声」(『文芸的な、余りに文芸的な』)を感ずるといふゴオガンをみて「かくあるべし」という無意識のつぶやきの具体化したものだが、こうした伏線をへて現実と夢が、意識

と下意識が融合する。しかしその接点に位置づけられた「わたし」は、野性的なものへのあこがれを秘めつつも弱くきわめて暗い状態にあった。ここには高揚した精神に肉体が伴わないジレンマのごときものがありはしないだろうか。

画家である「わたし」が、いまは郊外に妻といっしょに暮らし絵も多少売れるようになったという展望をはらんだ草稿（『未定稿集』）をもちつつ『夢』が作品として完成するに至らなかった時、芥川の肉体は限界といってもよい状況にあった。彼が「唯今の小生に欲しきものは第一に動物的エネルギー、第二に動物的エネルギー、第三に動物的エネルギー」（昭2・3・28付斎藤茂吉宛書簡）という時それは想像以上に切実であったことを理解すべきである。同時に彼は芭蕉の、キリストの荒々しい生の過程に、あるいは「野性」の美しさをもつ「今昔物語」（『今昔物語に就いて』昭2・5「日本文学講座」）に、「槍の柄は折れ」（『続文芸的な、余りに文芸的な』「二人の紅毛画家」昭2・7「文芸春秋」）つつも城を攻めたててるピカソに目を見張らずにはいられたのであつたのである。

ここに芥川は「表現と人は一なり」といいつつ人を「表現」するまぎにその過程に倒れたといひ得るのであろう。

注1 駒沢喜美「芥川龍之介の世界」（昭42・4法政大出版局）

注2 「芥川龍之介」（昭2・10「中央公論」）

注3 芥川全集第八卷年譜（筑摩書房）

注4 「芥川龍之介」（昭33・5五月書房）

注5 「悪魔を呼んだ」（『歌の本』岩波文庫）

注6 北山正迪「芥川龍之介」（昭37・6「立命館文学」）

注7 「芥川龍之介の人と作」（昭2・7「新潮」）

注8 「芥川龍之介」（前掲書）

注9 『侏儒の言葉』「告白」にも「完全に自己を告白することは何人にも出来ることではない。同時に又自己を告白せずには如何なる表現も出来るものではない」と記されている。

注10 「ポオドレエル研究序説」（辰野隆選集第三卷昭23・12改造社）

注11 時枝誠記「国語学原論・続」（昭30・6岩波書店）

——昭和四三年院修了、平安女学院教諭——