

芥川龍之介とライバル作家達

——志賀、谷崎、菊池、佐藤との交渉——

平井邦男

はじめに

芥川龍之介の作品に『藪の中』というのがある。これは、一つの事件を数人の当事者の証言によって多面的に浮かびあがらせようとした小説だが、真相は題名のように「藪の中」になっている。いま、我々が、芥川を論ずるに当たってこの『藪の中』の手法を用いては、いけないだろうか。芥川はきわめて、多面的な人物であり、不可解な所を多分に持つ人物である。彼の人間像、芸術観、人生観などを浮かびあがらせる為には、彼の交渉した人物の証言をもとに、多面的に考察することが必要であろう。こういう考えからこの論文の構想が生まれたのである。我々が、証言者として選んだのは、志賀直哉、谷崎潤一郎、菊池寛、佐藤春夫の四人である。これらの人々は、芥川が、自己の同時代作家として、常に意識していた人達である。彼等との交渉の跡を振り返えることによって、芥川の人物像に迫ってみよう。

一、志賀直哉

1 伝説

歴史上の人物には、伝説がつきものである。いや、歴史そのものが、或る意味で、そうした伝説の整理、集成されたものといえるかも知れない。芥川龍之介とライバル作家達

い。芥川は『西郷隆盛』^①において、歴史上の真実というものに懐疑的な歴史家を登場させ、彼に次のように言わせている。

「僕はピルロンの弟子で沢山だ。我々は何も知らない。いやさう云ふ我々自身の事さへも知らない。まして西郷隆盛の生死をやです。僕は歴史を書くにしても、嘘のない歴史などを書かうとは思はない。唯如何にもありさうな、美しい歴史さへ書ければ、それで満足する。僕は若い時に、小説家にならうと思った事があった。なったらやっぱり、さう云ふ小説を書いていたでせう。或はその方が今よりよかつたかも知れない。兎に角僕はスケプティックで沢山だ。君はそう思はないですか。」^②

この歴史家が「嘘のない歴史などを書かうとは思はない」のは、そんな事は不可能だからである。歴史家は、意識的には、過去の事実の再現を志向するものである。しかし現実には、与えられた史料を基にして、過去の事実らしいものを想像、或いは推測するのに過ぎない。そして、その作業の間に、史料の取捨選択ということも、加わるのである。このように考えると、歴史上の事実というものは、我々が作り上げ、信じながら「如何にもありさうな」伝説に過ぎないとも言えよう。そして、芥川に言わすれば、この伝説の価値はそれが我々にとって「美しい」と感じられる事以外にありはしない。言い換えれば、それが我々に一種の感動を与えること以外にはありはしない。それ故、芥川は、歴史家に、「如何にもありさうな、美しい歴史さへ書ければ、それで満足する」と、言わせたのである。

さて、以上のように考えるならば、歴史家（思想史、美術史、文学史などを含む）の仕事は、如何にもありさうな、美しい伝説を想像し、定立すること、言い換えれば、既存の伝説（通説）を破壊し、新しい伝説（新説）を立てることにあると言えよう。

ところで、芥川龍之介と志賀直哉との関係については、周知のように一つの伝説が出来上がっている。即ち、芥川龍之介は志賀直哉を同時代の作家として最も尊敬し、讚美し、彼に対しては常に劣等感を抱いていたという伝説である。この文学史的な通説を、我々は信じてもよいのだろうか？これが、我々の出発点である。以下、この問いを探索してみよう。

志賀直哉に『沓掛にて——芥川君のこと——』^③という作品がある。それは、芥川の死の直後、生前の芥川に会った「七年間に七度」の様子を追想して書かれた、いわば追悼文である。が、どういう訳か、志賀はこれを創作の中に入れていた。^④この『沓掛にて』を読んで見ると、我々は、ちょっと意外な感じを受ける。というのは、そこに描かれている志賀と芥川の関係は、友好的なものとはとても思えないからである。これは、どうした訳であろう？我々は首をかしげるを得ない。芥川は志賀に敬意を払っていたのに、志賀は芥川を心よく思っていなかったのだろうか？

そう思って読んでも、少し違うような気がする。我々に読み取れるのは、志賀の芥川に対する嫌悪感、そして芥川の志賀に対する反発心、等々である。志賀が描いている二人の交渉の様は、まことにギクシクとしており、我々には、この二人の間に友好的な意志の疎通があったとは思えない。とりわけ、不思議に思えるのは、洗練された人間関係を誇る芥川の行動である。芥川の示している行動は、我々の眼からすれば、尊敬し、崇拜する人に対するそれでは決してない。芥川は、むしろ志賀に挑戦し、激しく切り込んでいくように思える。少なくとも我々は、この『沓掛にて』を読む限り、志賀と芥川との間にある伝説に疑問を挟まざるを得ないのである。以下、この点をもう少し詳しく調べてみよう。

2 『沓掛にて——芥川君のこと——』

芥川が志賀直哉に始めて会った時、最初に聞いたのは、志賀の所謂「書けなかった三年間」の事だという。この事からして、芥川の志賀に対する関心がどの辺にあるのが察せられよう。志賀は次のように書いている。

《芥川君は三年間程私が全く小説を書かなかった時代の事を切りに聞きたがった。そして自身さういう時機に来てゐるらしい口吻で、自分は小説など書ける人間ではないのだ、といふやうな事を云つてゐた》^⑤

この芥川の質問に、志賀は当惑を覚えたであろう。というより、彼のことだから不快を感じたのに違いない。恐らく、この期間の出来事は、他者から最も触れられたくない部分であつたらう。芥川はそれを承知の上で聞いているのだ。

よく知られているように、志賀はこの時期に入る前に、鉄道にはねられる大事故を起こしている。多分、芥川は、これを単なる事故とは見ていない筈である。実際、単なる不注意で、電車にはねられるなどという事は、そう簡単に起る事ではない。芥川の慧眼は、これを自殺未遂と考へたであろう。この時期の志賀は、明らかに神経衰弱の徴候を表わしており、芥川がそのように考へたとしても、少しも不自然ではない。察するに、芥川の聞きたがったのは、自殺未遂まで起こし、三年間も筆を断つていた志賀が、どのようにしてそれを克服し、『城の崎にて』と『佐々木の場合』をひっさげて文壇に復帰し、遂には、『和解』に書かれているような青春期の最大の問題の解決に至ったか、ということであろう。しかし、聞かれた志賀は、むしろ、この質問を迷惑に感じたのであろう。彼は、芥川に対し、『冬眠してゐるやうな気持で一年でも二年でも書かずにゐたらどうです』^⑥と、素っ気ない返事をしている。芥川がこの返事に、失望したであろう事は想像に難くない。

その次に、芥川が聞いたのは、志賀の『兎を盗む話』の材料が西鶴の『諸国物語』から来ているのではないかということである。志賀はこの

点を次のように書いている。

《その日、芥川君は私の「兎を盗む話」といふ短編が西鶴の「諸国物語」の一節から来てゐるのではないかと云ふので、私は「諸国物語」は一つも読んだ事がなく、前に書いた「剃刀」といふのも似た話がピアズレーか誰かの詩にある事、それから「范の犯罪」といふのが、テーマは反対だがモウパッサンに似たものがある由聞いた事などいふと、芥川君は後人の為め何時かそれらを書いて置く必要があるだらうと勧めてくれた。》^⑦

もし芥川が、本当にこのような質問をしたとすれば、志賀は、勿論、不快を感じたであろう。小説家にとって、小説の材源は、いわば彼の「企業秘密」であろう。芥川とてその事を知らぬ訳はない。それを、敢て聞いているのである。ここに芥川の必死の切り込む姿勢が感じられはしまいか。そして、芥川が後に『文芸的なあまりに文芸的な』において、この材源を暴露していることを知っている我々の目からは、芥川の志賀に対する周到な、前もつての弁解という配慮が感じられるのである。この事について、志賀は次のように述べている。

《私は西鶴は常に手元に置きながら、未だに其「諸国物語」を読んで見ない程で、芥川君にすすめられてからも何年となく、それらを書かずにゐたら、却って芥川君が何かに書いてくれた。》^⑧

何か迷惑そうな言い方である。これらのやりとりを見て、芥川と志賀との関係が、普通言われているような、芥川の一方的な崇拜に終るものと信じられるだろうか。我々はむしろ逆の感じを受けるのである。『杏掛にて』には、その他、芥川と志賀の交渉の様子が書かれているが、いずれもあまりしっくりといていない。志賀は、ついにかんしゃくを起こしたのか、面と向かって、芥川の作品の欠点を指摘したことが書かれている。一つは『奉教人の死』の最後のドンデンがえしについてで、それについて次のように言っている。

《今は忘れたが、あれは三度読者を思ひがけない想ひをさせるやうな筋だったと思ふ。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、損だと思ふと私は云った。読者を作者と同じ場所で見物させて置く方が私は好きだ。》^⑨

志賀は『仕舞ひで背負投げを食はずり方』と言っているが、この言い方に悪意が感じられはしまいか。『奉教人の死』に関して言えば、最後のドンデンがえしにその面白さがあり、これを抜きにしては、『奉教人の死』の面白さは半減する。それは、読者に背負投げを食わずため

なく、読者に驚きを与えて、より一層強い感銘をもたらす手法であり、芥川は、それに、見事に成功している。『奉教人の死』は、芥川の中で、傑作と言っているほどの出来ばえを見せている。それも、最後のドンデンがえしがあるからである。志賀の批判は我々の目からは当を得ていないように思われる。

また、もう一つ『妖婆』の描写についての批判があるが、志賀の批判には大した意味はなく、そこには、志賀の芥川に対する不快の表情だけが現われているように思われる。これらの事を総合して考えて見ると、我々の眼からは、芥川と志賀の関係は、讚美、崇拜、羨望などとは到底思えない。それは、むしろ、一種の敵対関係と言えるのではないか。少なくとも、芥川の志賀に対する挑戦の姿勢が強く現われていることだけは、確かである。

3 芥川の死の解釈

それでは、どうして芥川の志賀伝説が出来上がったのか？この伝説の由来を考えると、その原因は色々あるが、中で最も大きいのは、芥川の死についての解釈であろう。例えば、この伝説の形成に影響を与えたと思われる井上良雄の論文『芥川龍之介と志賀直哉』^④では、第一に、芥川の死を「敗北」と位置付け、そして第二に、その敗北した芥川を乗り越える道を、志賀直哉の文学に見るといふ観点を出している。このような見方が、芥川の志賀伝説を助長する働きをしたことは、否めないだろう。

さて、芥川の死が「敗北」であるという見方は、芥川の死の直後書かれた追悼文のほとんどが取っている立場である。^⑤しかし、現在の時点から見ると、このような見方で十分だと言えるであろうか？我々は、芥川の後には、太宰治や三島由起夫などの例を知っている。彼等の死は、「敗北」とは別様に考えるべきものだろう。それらは、むしろきわめて芸術的な死だと言えよう。つまり、彼等の死には、自らの生命さえも犠牲にして、芸術的評価を獲得しようとするおそれるべき芸術至上主義のデモンが感じられるからである。このことから考えると、芥川の死も、単に「敗北」ととらえるべきものではない。それは、むしろ、芸術至上主義的な見地から考えるべきものである。

志賀直哉は『芥川君の死は芥川君の最後の主張だったというような感じを受けている』^⑥と言っている。実際、その通りであろう。自殺には、常に、生の痛苦からの逃避という一面が存在する。この面から見れば、自殺は、すべて「敗北」であるに違いない。が、それと同時に、自殺には他の一面も存在するであろう。即ち、何らかの自己主張、というよりは、何らかの自己防御の面が存在する。自己の内奥に存する自己の最も

大切にするもの、自己の「人間性」、或いは「プライド」、或いは「自尊心」、それらの保持、防衛という一面も存在する。この面から見れば、自殺は単なる「敗北」ではない。死を持ってする自己主張、或いは自己防衛だと言わなければならない。萩原朔太郎は、その点を考慮して次のように述べている。

《何故に芥川君は自殺したか？自分でははや、これ以上のことを語り得ない。しかしながらただ、一の明白な事実を断定し得る。即ち彼の自殺は、勝利によつての自殺で、敗北によつての自殺ではないということである。実に彼は、死によつてその「芸術」を完成し、合わせて彼の中の「詩人」を実証した。真にすべての意味に於て、彼の生涯はストイック——そのみを、ただニイチェが望んでいた。——であった。最後の遺書に於てすらも、尚且つ芸術家の態度を持ち、どこにも取り乱した所がなく、安静なる魂の平和（精神の美学的物斉）を失っていない。彼こそは一つの英雄崇美なる芸術至上主義の英雄である。》

朔太郎は、芥川の死をあまりにも主観的にとらえ過ぎてゐる。芥川の死は、《勝利によつての自殺》とは言えないが、しかし、単なる「敗北」ととらえるだけでは、充分でないことも確かである。例えば、芥川の芸術を「鬼面芸術」と規定した高島素之は、

《実際、これは少しく気障な言いまわしになるが、芥川氏の最後の力作たる『自殺』は、彼の芸術の当然の発展の上に築きあげられたものであった。》^⑭

という言い方をしている。そして、続けて次のように言う。

《遺書に現われた芥川氏の心理は、単にそれだけを表面的に見れば、徹底的に悟入した哲人の面影が躍如としている。鬼面芸術の作家と誹議した私は、当然その不明を陳謝しなければならぬようであるが、実はそれ自体が鬼面芸術の最後の傑作だったと言いたいのである。つまり、最後の至宝たる生命の放棄をさえ、如何にも彼らしい鬼面で芸術化したところに、百まで舞マりを忘れざる雀の本能を発見するからである。彼は自分の毒死をさえ如何にも理智的に客観し得たと共に、その方法を如何にも技巧的に処置し得た。》^⑮

これらは、芥川の死の直後書かれた少数意見である。このように、芥川の死を芸術至上主義の観点から見ようという見解があったにもかかわらず、それらは少数意見として消し去られ、時代の要請と共に、芥川の死は「敗北」に定着したのである。青白きインテリの敗北、プチブルインテリゲンチヤの敗北、このような見解が、昭和初期の暗い世相と共に、大衆に説得力を持ったのであろう。志賀伝説が、以上の考え方と結び

ついで形成されたの言うまでもない。

さて、芥川の死は、或いは宿命的な死と言ってよいかもしれない。彼の一生は、確かに悲劇には違いない。しかし、彼には、そういう一生を送る以外に道はなかったのだ。彼にも喜びもあり、楽しい日々もあったであろう。我々は彼の一生を必然的なものと見、そこに不必要な感傷を抱かないようにしなければならぬ。彼は、たとえ自殺しなかったとしても、恐らくは、遠からず病死していたであろう。いずれにせよ、その死は必然であったのだ。

彼は、いわば封建時代の最後の埋み火であった。老梅が最後に花を咲かせて枯れていくように、彼も、明治・大正を生きつづけてきた江戸文化の名残りを咲かせて、散っていったのである。芥川によって、江戸文化の一つの型が表現され、人々は、それらの影響を受けることによって、この文化的パターンを受け継いでいくであろう。文化はこのように伝わっていくのである。芥川の功績は、江戸文化に近代的衣装をまとうせて、定着し、文章化したところにある。

芥川の芸術の特徴は、「形式的完成」であろう。他の作家が、普通に表現している題材を、もっとシャープに、もっと鋭く、もっと典型的な形で表現すること——これが彼の得意技であった。そのために、彼は、様々な技巧を用いる。この技巧こそ、芥川の本領である。彼の作品は、恐らくこの「形式美」の故に後世に残るであろう。そして、この形式的完成は、彼の繊細な感受性や、皮肉や逆説を好む気質や、常に対人関係に気を使う性格などに由来するであろう。そして、この芥川の性格は、彼の育った家庭環境を抜きには考えられない。

「その人の家庭」は、彼の祖先のたどってきた、そして蓄積し、獲得した文化の状態を示している。それは、誰の場合でもそうである。人は、まず既存のものを吸収し、習得することから始めるであろう。存在しないものを、最初から作りだすことは出来ない。天才といわれる人は、その吸収力が早く、習得する度合いが抜群に深いであろう。彼は、一つの型を吸収したら、それを極端まで押し進める。そして、より典型的な形を創造するのである。こうして、彼はまず自分の家庭に蓄積されている文化を吸収する。大抵の場合は、この家庭の文化状態を乗り越えることは出来ない。まれに、何らかの方法——学校教育、社会教育、人生修業、その他によって——これらを乗り越える人間が現われてくるにすぎない。いずれにしろ、それは他の文化的遺産に接触し、それを吸収したことによる。

芥川の場合、彼の養家は、江戸代々の奥坊主を勤める家柄であった。彼の養父は、東京府庁に勤める官吏であったが、恐らく彼の家には、江

戸以来受け継いで来た文化的伝統の数々が、まだ沢山残っていたにちがいない。芥川が身に付けたのはこの伝統である。そして、彼は、それをさらに洗練させ、学校教育で学び得た西欧文学と連結し、それらを自己の文学に開花させたのである。それ故、芥川の文学は、代々蓄積してきた江戸文化の最後の開花と言える。そして、彼の自殺は、このような芥川の身に付けた文化が、もはや時代に合わなくなったことを示している。そうして芥川は、最後に自らの死を賭して、自己の芸術の完成を計ったのである。彼の自殺は、言わば、一つのパフォーマンス芸術である。それは、『齒車』や『或阿呆の一生』や『或旧友に送る手記』というような遺書の体裁をとった文学作品を伴った芸術なのである。我々は、芥川の死に、彼の芸術至上主義の影を認めるのである。

4 批評家の誤り——その一——

芥川の志賀伝説の大きな原因の一つは、批評家の誤解である。芥川は、志賀直哉について、色々書いているが、中でも『文芸的なあまりに文芸的な』の志賀直哉の項、『齒車』の中の一節などが、特に有名であろう。これらの文章は、きわめて厳密な計算のもとに書かれており、一見、志賀讚美と思われる文の中にも、皮肉や逆説が随所に散りばめられており、最も芥川らしい文章だと言えよう。ところが、多くの批評家達が、この芥川の文章を誤読したのである。これらの文章の中に潜ませてある皮肉や逆説を読みとらず、あまりにも素直に、そこから志賀讚美だけを抜き出したのである。彼等には芥川の驚くべき巧妙な文章技術が理解出来なかったのだ。芥川の文章の行間に漂よう雰囲気、一見褒め言葉と思える表現の陰に隠れた微妙なニュアンスに気付かなかったのである。これは、驚くべき読解力の不足と言わなければならない。この批評家の誤った解釈によって、芥川の志賀伝説が出来あがってきたのである。

まず、『文芸的なあまりに文芸的な』^⑩の志賀直哉論を見てみよう。この文章には、芥川の創作方法、鑑賞眼の鋭さ、文章の悪魔的な巧妙さ、さらに言えば、人間的な意地の悪さすら覗いて見え、大げさに言えば、芥川の全芸術の精髓を見る思いがする。以下、この文章を検討することによって、芥川の方法を考察してみよう。

まず第一は、芥川の創作方法である。この志賀直哉論には、芥川の創作方法が如実に現れている。芥川の小説は「種と仕掛け」の多いのが特徴と言われている。他人の書物の中に小説の種を求め、そしてそれを文体その他のデフォルマシオンで仕上げる、——それが芥川の創作方法である。評論も例外ではない。この志賀直哉論は、明らかに菊池寛の『志賀直哉氏の作品』（大正七年十一月）と、一部、広津和郎の『志賀直哉

論』(大正八年『新潮』四月号)を下敷にしている。ただ、芥川の場合には、菊池や広津にはない、皮肉な観点が潜ませてあり、文章そのものにも種々なヒネリがきかせてあるというわけである。これが、常に芥川の用いるやり方なのである。即ち、彼は、常に、何かを下敷にしながら、その中に彼らしい皮肉な視点を挿入する。この皮肉と逆説にこそ芥川の本領があるのであって、この点を見失っては芥川の文学の理解は出来まい。以下、その点を詳しく見てみよう。

志賀直哉論は、五つの項に分けられている。

まず、第一項は、『志賀直哉氏の作品は何よりも先にこの人生を立派に生きてゐる作家の作品である。』と書き始められている。多くの批評家たちが常に引用する文章である。しかし、どういう訳か、大抵の批評家はこの文章だけを取り上げて、その先の文章を無視するのである。その先には、次のように書かれている。

《立派に?——この人生を立派に生きることには神のやうに生きることであらう。志賀直哉氏も亦地上にゐる神のやうには生きてゐないかも知れない。が、少くとも清潔に、(これは第二の美德である)生きてゐることは確かである。勿論僕の「清潔に」と云ふ意味は石鱈ばかり使つてゐることではない。「道德的に清潔に」と云ふ意味である。これは或は志賀氏の作品を狭いものにしたやうに見えるかも知れない。が、実は狭いどころか、反つて広くしてゐるのである。》¹⁸⁾

芥川は、褒めてはけなし、けなしでは褒めている。決して、手ばなしで、褒めちぎっているわけではない。この屈折した行文の間に芥川の心理的屈折を読みとらなければならない。そこから立ち上ってくるのは、単なる尊敬や崇拜という感情ではない。むしろ、それらの通念を表に出しながら、その通説を裏で否定しているような気配が感じられないか?これは、芥川がよく用いる文章技術であらう。¹⁹⁾この巧妙な文章表現、そこに現われた皮肉、冷笑、挑戦する姿勢などが芥川文学の本領なのである。それを多くの批評家は見落したのである。芥川は、これに続けて次のように書いている。

《この属性(道德的属性)は志賀氏の中に勿論深い根を張つてゐたのであらう。しかし又この属性を刺激する上には近代の日本の生んだ道德的天才、——恐らくはその名に価する唯一の道德的天才たる武者小路実篤氏の影響も決して少くはなかつたであらう。》²⁰⁾

芥川は、武者小路を《その名に価する唯一の道德的天才》などと異常に持ち上げることによって、相対的に志賀の道德的属性の度合いを低め

ている。これらの文章に現れた微妙なニュアンスを理解しなければ芥川の文章を理解したことになるだろう。多くの批評家たちが、このニュアンスをとらえそくなって最初の一行だけで、芥川の志賀讚美を云々しているのは不思議なことだと言わねばならない。

さて、第二項では芥川は、次のように書いている。

《志賀直哉氏は描写の上には空想を頼まないリアリストである。その又リアリズムの細に入っていることは少しも前人の後に落ちない。若しこの一点を論ずるとすれば、僕は何の誇張もなしにトルストイよりも細かいと言ひ得るであらう。これは又同氏の作品を時々平板に了らせている。が、この一点に注目するものはかう云ふ作品にも満足するであらう。》^④

これがオマーージュと言えるだろうか。描写の細かさを褒めているようでいて、それが作品を平板にもしていると述べているのである。そして、その間に、ぬかりなくトルストイの名前を入れている。周知のように、志賀直哉の作品のモチーフは、例えばトルストイの「復活」などから得られており、行間に、志賀のトルストイの影響を暗示しているのである。これらの文章は技巧的に計算され、巧妙に二重の意味を持たせた、きわめて芥川的な文章と言うことが出来よう。

第三項は、確かに志賀の作品にある詩情を褒めたものである。しかし、その中にも、一筋縄ではいかない言外の意味が含ませてある。芥川は次のように述べている。

《しかし描写上のリアリズムは必しも志賀直哉氏に限った事ではない。同氏はこのリアリズムに東洋的伝統の上に立った詩的精神を流しこんでゐる。同氏のエピソードオネンの及ばないのはこの一点にあると言っても差し支えない。これこそまた僕等に、——少なくとも僕に最も及び難い特色である。僕は志賀直哉氏自身もこの一点を意識してゐるかどうか、は必しもはっきりとは保証出来ない。(あらゆる芸術的活動を意識の閥の中に置いたのは十年前の僕である。)しかしこの一点はたと作家自身は意識しないにせよ、確かに同氏の作品に独特の色彩を与へるものである。「焚火」、「真鶴」等の作品は殆どかういふ特色の上に全生命を託したものであらう。》^⑤

この文章にも注意しなければならない。というのは、この志賀直哉論が書かれたのは、谷崎との論争のさ中である。小説の構造的美観を主張する谷崎に対して、芥川が詩的精神を主張した事はよく知られている。その詩的精神を最もよく表わす作品として、ここで芥川は、『焚火』と『真鶴』を挙げている訳であるが、彼が、「話のない小説」として自信を持っていた『蜃気楼』が、この志賀直哉の『焚火』を下敷にした作品

なのである。ここで、芥川は、志賀をいわばだしにしながら、自分の『蜃気楼』の中に潜ませてある東洋的な詩情を誇示しているとも受け取れるのである。

第四項では、『更に又やはり作家たる僕は志賀直哉氏のテクニクにも注意を怠らない一人である。』と書き、志賀直哉の文章と漱石の『それから』の文章と、杜甫の『前出塞』の一節とを並べている。これらは、恐らく、志賀の影響を受けたものであり、それらをさりげなく出しているところに、芥川の底意が感じられる。

そして、第五項では、『これはひっきょう余論である』と言いつつ次のように書くのである。

『志賀直哉氏の「児を盗む話」は西鶴の「子供地蔵」(大下馬)を思わせ易い。が、更に、「范の犯罪」はモオパスサンの「ラルティスト」(つ)を思わせるであらう。』

ここで、芥川は、志賀直哉を剣で突き差しているのである。

それにしても、芥川の鑑賞眼の確かさには驚かされるのである。というのは、志賀直哉の作品は、一般には、事実に基づいた私小説的なものと思われているが、実は、ディテイルだけが現実の出来事からとられているだけであり、小説の枠組は、他から借りてきたものが多いのである。まず、第一に芥川はその事を見抜いている。そして、その枠組を『児を盗む話』と『范の犯罪』の二つに絞っている。実際、これはおそるべき鋭さと言わなければならない。志賀の作品の物語構造は、突き詰めると、まさしくこの二つに要約出来るからである。そうして、その作品の材源をさぐり当てているのである。芥川は、巧妙に言い訳をしている。

『けれども西鶴の「子供地蔵」は勿論、モオパスサンの「ラルティスト」も志賀直哉氏の作品には何の関係も持っていない。これは後世の批評家たちに模倣呼ばわりをさせぬ為にちょっとつけ加へるのである。』

しかし、どれ程巧妙に言い訳しようと、当の志賀直哉にして見ると、これを読んで平静ではいらなかったであろう。多くの批評家たちは欺き得ても、志賀本人は芥川の真意を知っていたと思われる。恐らくそれが、志賀をして『杏掛にて』を書かせた原因ではなからうか。

5 批評家の誤り——その二——

さて、もう一つの作品、『齒車』の一節について見てみよう。『齒車』の「三・夜」には、よく引用される次のような文章がある。

芥川龍之介とライバル作家達

《やっと彼の帰った後、僕はベッドの上に転がったまま、「暗夜行路」を読みはじめた。主人公の精神的闘争は一々僕には痛切だった。僕はこの主人公に比べると、どのくらい僕の阿呆だったかを感じ、いつか涙を流していた。同時にまた涙は僕の気持ちにいつか平和を与えていた。が、それも長いことではなかった。僕の右の目はもう一度半透明の歯車を感じ出した。》

注意しなければならないのは、この文は、志賀について書かれたのではなく、『暗夜行路』の主人公、時任謙作について書かれたのだということである。この文章は決して芥川の志賀に対する劣等感の表明ではない。そうではなくて、芥川は、ここで、謙作の置かれたシチュエーションを背景として、自己の過去を讀者に暗示しようとしているのである。

彼は、何故涙を流さなければならなかったのか？何故に、自己を阿呆と感じなければならなかったのか？これは、時任謙作の精神的闘争の内容を考えれば、ほぼ察しがつくだろう。この時点で、芥川が読んでいた『暗夜行路』の前編部分の主題は、結婚をめぐる家との対立、即ち父子の対立であろう。それに謙作が父の実の子でなく、祖父の子であったという背景が存在する。この背景は、芥川家の養子である彼には痛切であったに違いない。さらに、彼の初恋とその結果を知っている我々には、彼の涙は理解できるのではなからうか。

周知のように、芥川は、吉田弥生という初恋の相手と結婚しようとしたが、叔母の反対にあって、諦めたという事件がある。芥川の生涯を語る時には、この初恋事件は見逃し得ないであろう。最後まで、この事件の後遺症は根強く芥川を苦しめている。『羅生門』は、この事件の後、《なる可く現状と懸け離れた、なる可く愉快な小説が書きたかった》^⑦ために書いたという。あのグロテスクな『羅生門』が《愉快的小説》であると感ぜられなければ、芥川の気持が理解出来たことにはならないだろう。

さて、時任謙作は、家（父）と闘い、自己を貫ぬき通したが、芥川は自己をまげ、結局、家（叔母）の言いなりになった。恐らく、この自分の弱さをもって彼は、涙を流したのである。なんて阿呆だったのかと後悔したのである。しかし、半面、涙を流しながら、それでよかったのだと、自分にはそれ以外になりようがなかったのだという諦めに似た気持ちにもなったのである。それが、彼に平和を与えたのである。

この文章は以上のような芥川の屈折した心理状態が込められた文である。決して、志賀の文学を褒め、劣等感におちいつていることが書かれた文ではない。しかし、そのように解釈した多くの批評家が、芥川の志賀伝説を形成したのである。

6 芥川と志賀の真の関係

以上、見てきたように、芥川と志賀の関係は、文学史的通説に言うような、尊敬、崇拜に終るものではない。むしろ、それは、批判的超克といふべきものである。確かに、芥川は、一面においては、志賀直哉をうまい短編作家として意識していたであろう。が、他方、彼は、自分には、志賀にはない一種独特の詩情があると思つていたのではなからうか？志賀直哉にも、勿論詩情はある。芥川もそれを《東洋的詩情》と呼んでゐることは、先に見た通りである。しかし、芥川には、志賀にはない、一種の「弱さの美学」というようなものがある。志賀のもつ力強さや雄渾さはないが、哀れさ、幽玄さ、かそけさ、わびや寂び、鬼気迫るもの、室生犀星の言葉を借りると、これら《標渺たるもの》が存在する。芥川は志賀に対抗してこれらの「弱さの美学」を自負してゐたのではないだらうか？芥川のこの気持を代弁して、犀星は、次のように書いてゐる。

《詩的なるものとは文章の表面ではなく、行と行との間字と字の間に、たなびく漂渺たる作者の呼吸づかひや気魄や逼迫的なものを言ふのだ。芥川の文章の中にいつも此の漂渺たる何物かがあるのは、諸君の悉知せらるるところであらう。志賀直哉は実にきわどいところまで行くが、いつも清らかで美しい、「暗夜行路」や「紅い帯」其他女中を書いたものにそれがある。併し乍ら芥川の脈々たる漂渺が無い。芥川はいつも何か青い煙を感じる程度の、彼自身の文章のやうな気魄や肉体を有つてゐる。》²⁵

この漂渺たるものこそ、芥川が、自己の文学の最後の依り所としたものであった。この拠点から、森鷗外にたいして、《何か一つ微妙なものを失つてゐる》²⁶と言ひ得たのであり、また、谷崎と「小説の筋」をめぐつて論争し得たのである。

さて、それでは、芥川の所謂《漂渺たるもの》は一体どういふものであるのか？志賀直哉の場合とは何処がちがうのかを、具体的な作品を通して見てみることにしよう。特に、芥川が意識して、志賀から題材を得たと思われるものを検討して見よう。

まず、芥川の『点鬼簿』²⁷の中で、父と相撲をする所がある。これは明らかに、志賀の『暗夜行路』を下敷にしている。

《僕の父は又短気だったから、度々誰とでも喧嘩をした。僕は中学の三年生の時に僕の父と相撲をとり、僕の得意の大外刈りを使って見事に僕の父を投げ倒した。僕の父は起き上ったと思ふと、「もう一番」と言つて僕に向つて来た。僕は又造作もなく投げ倒した。僕の父は三度目には「もう一番」と言ひながら、血相を変えて飛びかかつて来た。この相撲を見ていた僕の叔母——僕の母の妹であり、僕の父の後妻だった叔母は二三度僕に目くばせをした。僕は僕の父と揉み合った後、わざと仰向けに倒れてしまった。が、もしあの時に負けなかったとすれば、僕の父は必ず僕にも掴みかからずにはゐなかつたであらう。》²⁸

『暗夜行路』では次のように書かれている。

「『どうだ、謙作。一つ角力をとろうか』父は不意にこんな事を云い出した。私は恐らく顔一杯に嬉しさを現わして喜んだに違いない。そして首肯うなずいた。

「さあ、来い」父は座ったまま、両手を出して、かまえた。

私は飛び起き様に、それへ向って力一ぱい、ぶつかって行った。

「中々強いぞ」と父は軽くそれを突返しながら云った。私は頭を下げ、足を小刻みに踏んで、又ぶつかって行った。

私はもう有頂天になった。自身がどれ程強いか父に見せてやる気だった。実際角力に勝ちたいと云うより、私の気持では自分の強さを父に感服させたい方だった。私は突返される度に遮しよ二無にむ二ぶつかって行った。こんな事は父との関係では嘗てなかった事だ。私は身体全体で嬉しかった。そして、おどりが上がり、全身の力で立向かった。しかし父は中々私の為めに負けてくれなかった。

「これならどうだ」こういって父は力を入れて突返した。力一ぱいぶつかって行ったところには、ずみを食って、私は仰向け様に引っくりかえった。一寸息が止る位背中を打った。私は少しむきになった。そして起きかえると、尚勢い込んで立向かったが、その時私の眼に映った父は今までの父とは、もう変って感じられた。

「勝負はついたよ」父は亢奮わらいどえした妙な笑声で云った。

「未だだ」私は云った。

「よし、それなら降参すると云うまでやるか」

「降参するものか」

間もなく私は父の膝の下に組敷かれて了った。

「これでもか」父はおさえている手で私の身体をゆす振った。私は黙っていた。

「よし、それならこうしてる」父は私の帯を解いて、私の両の手を後手うしろでに縛って了った。そしてその余った端で両方の足首を縛合せて了った。私は動けなくなった。

「降参と云ったら解いてやる」

私は全く親しみを失った冷たい眼で父の顔を見た。父は不意の烈しい運動から青味を帯びた一種殺気立った顔つきをしていた。そして父は私をそのままにして机の方に向いて了った。

私は急に父が憎らしくなった。息を切って、深い呼吸をしている、父の幅広い肩が見るからに憎々しかった。その内、それを見つめていた視線がぼやけて来ると、私はとうとう我慢しきれなくなって、不意に烈しく泣き出した。

父は驚いて振り向いた。

「何だ、泣かなくてもいい。解いて下さいと云えばいいじゃないか。馬鹿な奴だ」

解かれても、未だ私は、なき止める事が出来なかった。

「そんな事で泣く奴があるか。もうよしよし。彼方へ行って何かお菓子でも貰え。さあ早く」

こう云って父は其処にころがっている私を立たせた。

私は余りに明らかな悪意を持った事が羞かしくなった。然し何処かに未だ父を信じない気持が私には残っていた。

祖父と女中とが入って来た。父は具合悪そうな笑いをしながら、説明した。祖父は誰よりも殊更に声高く笑い、そして私の頭を平手で軽く叩きながら、「馬鹿だな」と云った。

この二つの描写を比較してみると、芥川の表現は多くのものを言わずにすませており、行間に何かを感じるような書き方である。そのために、志賀の文章にある躍動感や生氣がなくなっていることは否めない。ただ、芥川の方が、より哀れっぽいことはたしかである。黒々としていて、より多くの切迫感がある。そう言うことは出来るだろう。

次に、芥川の『冬と手紙』という作品の『二・手紙』を見てみよう。これは明らかに、志賀の『城の崎にて』の摸倣である。どちらも、温泉場で、動物の死を見つめるという話だが、この作品で、芥川は、一体何を狙っているのだろうか？

志賀の『城の崎にて』は、周知のように、三つの死の姿が描かれている、——蜂の静かな死と、川に溺れかかった鼠が必死になって死を逃れようとあがいている姿と、偶然投げた石にあたって死ぬイモリの死である。

これと同じく、芥川も、三つの死を描いている、——毛虫のあつけない死と、赤蜂の蟻の群に襲われる死と、沢蟹の仲間に食い殺される死である。そして、これらを比較すると、芥川の方が、より凄惨な感じを与えることは疑い得ないだろう。例えば、毛虫の死は次のようである。

《西日を受けたトタン屋根は波がたにぎらぎらかがやいてゐます。そこへ庭の葉桜の枝から毛虫が一匹転げ落ちました。毛虫は薄いトタン屋根の上にかすかな音を立てたと思ふと、二三度體をうねらせたぎり、すぐにぐったり死んでしまひました。それは実に呆つけない死です。同時にまた実に世話のない死です。——

「フライ鍋の中へでも落ちたやうですね。」

「あたしは毛虫は大嫌ひ。」

「僕は手でもつまめますがね。」

「Sさんもそんなことを言つてらっしゃいました。」

これは、毛虫のあつけない死ではあるが、《フライ鍋の中へでも落ちたやう》と表現しているところが、芥川らしいグロテスクさである。次の、赤蜂の死は、もっと凄惨である。

《それは實際何でもない、唯乾いた山砂の上に細かい蟻が何匹も半死半生の赤蜂を引きずつて行かうとしてゐたのです。赤蜂は仰けになつたり、時々裂けかかった翅を鳴らし、蟻の群を逐ひ払つてゐます。が、蟻の群は蹴散らされたと思ふと、すぐにまた赤蜂の翅や脚にすがりついてしまふのです。僕等はそこに立ちどまり、暫くこの赤蜂のあがいてゐるのを眺めてゐました。》

これは、志賀も書いている蜂の死であるが、赤蜂が蟻の大群に引きずられる様は、何か英雄や天才が、俗人に取りまかれて、尾羽根をうち枯らして衰退して行く様のようなものである。この当時の芥川の心境がよくでてゐるようである。最後に、沢蟹の死は、次のようである。

《僕はかう云ふ話の中にふと池の水際に沢蟹の這つてゐるのを見つけました。しかし沢蟹はもう一匹の沢蟹を、——甲羅の半ば砕けかかったもう一匹の沢蟹をじりじり引きずつて行く所なのです。僕はいつかクロボトキンの相互扶助論の中にあつた蟹の話の思ひ出しました。クロボトキンの教へる所によれば、いつも蟹は怪我をした仲間を扶けて行つてやると云ふことです。しかし又或動物学者の実例を観察した所によれば、それはいつも怪我をした仲間を食う為にやっていると云ふことです。僕はだんだん石菫のかげに二匹の沢蟹の隠れるのを見ながら、M子さんの

お母さんと話していました。が、いつか僕等の話に全然興味を失ってゐました。³⁶》

仲間に食われる沢蟹の話も、人間世界の《娑婆苦》を象徴していて不気味である。これらの話の中に、自殺者の話や狂人の話加わるのである。何とも、陰惨な雰囲気だと言えないだろうか？しかし、この陰惨さやグロテスクさこそ、芥川の特徴なのである。処女作『老年』³⁷の暗さを見よ！また、『羅生門』³⁸の不気味なグロテスクさを見よ！

《外には、唯、黒洞々たる夜があるばかりである。³⁹》

という黒々とした世界、これが、芥川の詩情なのである。

その外、『蜃気楼』なども、人物の配置、昼の場面と夜の場面との対比、夜の水際でマッチを擦るところなど、明らかに、志賀の『焚火』を踏まえている。が、中の雰囲気やテーマなどは全く違う。ディテイルで、摸倣の明らかなのは、『齒車』の「三・夜」の次の一節である。

《僕は高い空を見上げ、無数の星の光の中にどのくらゐこの地球の小さいかと云ふことを、——従つてどのくらゐ僕自身の小さいかと云ふことを考へようとした。⁴⁰》

それは『暗夜行路』の次の一節からきている。

《坂道で惰性のままに段々早くなる、それを踏み止るような心持で、寧ろ意志的に彼は気分を惹きもどそうとした。手段として、彼は広い広い世界を想い浮かべた。地球、それから星（生憎曇つていて、星は見えなかったが）宇宙、そう想い広めて行つた、更にその一原子程もない自身へ想い返す。すると今まで頭一杯に拵がっていた暗い惨めな彼だけの世界が急に介子粒程のものになる。——これは彼のこういう場合の手段で、今も或る程度には成功した。》（前編二の七）

以上、見てきたように、芥川は、志賀直哉の作品から多くの材料を得ている。これは、勿論、芥川が志賀の文学を認めていた証拠ではある。しかし、芥川は、志賀に限らず、他の多くの作家からその材料を得ているのだ。そして、彼は、こうして得た材料に手を加え、換骨奪胎することによって、作品を作りあげてきたのである。そして、芥川の志賀の作品の摂取ぶりを見ると、そこには芥川らしい、デフォルメがほどこざれているのがわかる。そこに、芥川の批判的超克の姿勢はありありと現われているのである。

二、谷崎潤一郎

1 『芸術その他』と『芸術一家言』

芥川と谷崎は、その作風こそ互いに異なっていたが、共に文学を良く知る知己として認め合い、議論を闘かわせ、影響を与え合い、切磋琢磨し合った間柄であったと言えよう。そして、この影響関係は、普通言われているように芥川が谷崎から受けたばかりではない。逆に、芥川から谷崎に影響を与えている場合も多いのである。特に、芸術論においては、谷崎はむしろ、芥川の影響をより多く受けているのではなからうか。次の文章を見てもらいたい。

《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、芸術に奉仕する事が無意味になってしまうだろう。たとひ人道的感激にしても、それだけを求めるなら、単に説教を聞く事からも得られる筈だ。芸術に奉仕する以上、僕等の作品の与へるものは、何よりもまず芸術的感激でなければならぬ。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。》^①

《内容が本で形式は未だ。——さう云ふ説が流行している。が、それはほんたうらしい謙だ。作品の内容とは、必然に形式と一つになった内容だ。まづ内容があつて、形式は後から拵へるものだと思ふものがあつたら、それは創作の真諦に盲目なもの言なのだ。》^②

《芸術は表現に始つて表現に終る。畫を描かない畫家、詩を作らない詩人、などと云ふ言葉は、比喩として以外には何等の意味もない言葉だ。それは白くない白墨と云ふよりも、もっと愚な言葉だと思はなければならぬ。》^③

これは『芸術その他』の中の言葉であるが、ここに芥川の芸術観が見事に縮約されている。即ち、芸術が読者に与えるのは芸術的感激であつて、芸術家は、その為は何はともあれ、表現的完成を目指さなければならぬということ。そして、表現とは、内容と形式が一体になった統一体であり、或る内容はそれを十全に表現する形式を持つことによつてしか表わすことが出来ない。もし、別の形式、別の表現を持てば、それは最初のものとは微妙に違った別の内容を表わしたものであり、芸術家はその違いを識別出来なければならぬ。一つの表現には一つの内容が対応しており別の表現には又別の内容が対応している。我々が一つの表現を得ることは、その表現によつて表わされた内容を、その時に発見する

ことなのである。芸術的感激とは、以上の表現即発見、発見即表現の機微を踏まえた上での、表現的完成によって得られるものである。これ、芥川の芸術観のエッセンスが簡潔に述べられている。

ところが、これと同じ表現論が谷崎によっても書かれているのだ。谷崎は、明らかに芥川の文章を踏まえながら、彼らしくその内容を細かい所まで掘り下げ、敷衍し、噛んで含めるように、綿々と述べている。

《凡そあらゆる芸術に於て、技巧や形式は抑も末の問題であつて、それらの奥にある精神こそ最も肝要なものたることは云ふ迄もない、が、茲に忘れてならないのは芸術は一つの表現であると云ふ事實である。それが心の中に起り、心の中に終つてしまふのでなく、心の外へ発露する過程に於いて始めて芸術と云ふ形を取る。表現することが即ち芸術であつて表現を離れて芸術はあり得ない。だから絵を畫かない畫家、詩を作らない詩人など云う言葉は、形容詞としては受け取れるが實際はそんなものがある訳はない。いくら芸術家的素質があつても、それを表現しなければ決してその人は芸術家ではないのである。》^④

これは、ほとんど芥川の言っていることの引き写しである。芸術は表現であつて、表現されて始めて存在し、形を得なければ、それは何も存在しないのと同じであると言っている。ただ、谷崎はここから論を進めて、芸術家論を展開している。

《正しく視ること、深く感ずること、美に憧れること、想像に豊かなること、——此れ等も芸術家としての要素ではあるが、同時にそれらの結果を何等かの形に於いて生み出さうとする創作慾が伴はなければ、芸術家にはなれない。一口に言へば感ずる力と生み出す力と、此の二つがどうしても必要である。而も此の二つは別々のものではなく実は一つの力であつて、感ずる力が強ければ強いほど其れを生み出すには居られなくなり、生み出す力が働けば働くほど感じがハッキリと生きて動いて来る。故に芸術家に於いては、感ずることが生み出すことであらねばならない。生み出すことが感ずることではなければならない。歌はずに居られなくなって歌ひ、描かず居られなくなって描きつゝある間に、歌ひ或は描きつゝある美の形がだん／＼と明瞭になり、それに対する感激がますます／＼高揚して来るのを覚える、——さうして実に其の時こそ、芸術家の魂が永遠の世界に翱翔する瞬間であり、彼の全生命が無限の歓喜に浸される刹那である。生み出すことの歓びを知らないで、どうして芸術家たるの資格があらうぞ!》

谷崎は、描きつつある間に《美の形がだんだんと明瞭に》なると言っている。だが実は、彼は、その時「美」を発見するのである。表現が確

定しない間は、美はどこにも存在しない。一つの表現を得て始めてその表現によって表わされる美の存在が立証されるのである。この意味において、ワイルドの《芸術が人生を模倣するよりも、人生がより多く芸術を模倣する》^⑥という言葉が意味を持つのである。それは丁度、科学者の予言を現実が追掛けて、模倣するようなものである。芸術家が創作する過程は、いわば、数学者や科学者の発見の過程とよく似ている。仮説を立てては壊し、壊しては立てる。その作業の中から、一つの「美」を発見するのである。或いは、「美」を表現する手続を発見すると言ってもよいかも知れない。ただ、間違っただけではないのは、美を表現する手続とその美そのものの存在とは切り離せないことである。それは丁度、数学の定理の存在とその定理の証明とが、切り離せないのと同様である。

ともかく、芥川も谷崎も、芸術は表現であり、形式と内容は切り離せないことを言っている。そして、技巧は単なる芸術の手段ではなく、むしろ、それなくしては芸術が成り立たない芸術の本体であることを主張している。

ただ、何を描くかという、芸術のテーマについては、両者は異なっている。谷崎は、芸術のテーマは「美」であり、芸術家は、美に憧れ、美を表現するのだと断言している。これに対して、芥川は、

《完成とは読んでそのつけない作品を存へる事ではない。分化発達した芸術上の理想のそれぞれを完成に実現させる事だ。》^⑦

と言っている。これは、どういう意味であろうか？『大正八年度の文芸界』^⑧を読むと、芥川は、自分達の文学の特色として、

《自然主義以来代る／＼日本の文壇に君臨した、「真」と「美」と「善」との三つの理想を調和しやうとしてゐる事》^⑨

と述べている。自然主義は「真」を描いた。耽美主義は、これに反旗を翻して「美」を文学のテーマとした。そして、人道的主義は「善」を主張した。しかしその後に出てきた自分達の新時代の文学は、これら三つの理想を調和しようとする。即ち、我々は「真」でも「美」でも「善」でも、それらの何れでも描くのだと言っているのである。そして、続けて次のように述べている。

《だから彼等の作品には、彼等に先立つた諸作家のそれよりも、より深刻と云ふ事は出来ないにしろ、少なくともより複雑な、より豊富な特色が具はつてゐると云つても誇張ではない。この総合的傾向を雄弁に語つてゐるものは、一に彼等の取材の多方面な事であり、二に彼等の技巧の変化に富んでゐる事であらうと思ふ。》

この言葉は、「彼等」と言いながら、実は自分の事を言っていると考えてよい。《取材の多方面な事》とは、どんなテーマでも取りあげると

言うことであり、《技巧の変化に富んでいる事》とは、どんな文体でもこなして見せると言うことである。何でもテーマとして取り上げ、どんな技巧でも駆使して見せる。ここには、博学多才をよしとし、趣味の広さを誇る芥川の自負が伺える。

しかし、ここに芥川の思わぬ落とし穴があった事も確かである。というのは、以上のような多趣味多才をよしとする考えからは、同じような作品を続けて書くことは、停滞と見なされるからである。作家は、常に精進して、一作毎に違った作品を書かなければならない、とされるからである。芥川は次のように書いている。

《就中恐る可きものは停滞だ。いや、芸術の境に停滞と云ふ事はない。進歩しなければ必退歩するのだ。芸術家が退歩する時、常に一種の自動作用が始まる。と云ふ意味は、同じやうな作品ばかり書く事だ。自動作用が始まったら、それは芸術家としての死に瀕したものだと思はなければならぬ。僕自身「龍」を書いた時は、明にこの種の死に瀕してゐた。》^⑩

このように、同じような作品を書く事を恐れる気持は、むしろ異常だと言わねばならない。この考え方は破滅的である。我々は、世にある全てのものを理解し、あらゆるものを感得しうるものではない。この世の中で、自分の気に入るものは、ごく僅かなものであり、二、三のものに限定されている。また、それでよいのである。自分の気に入る僅かなものを追求し、それを深めていけば、十分である。芥川のようにそれを停滞或いは退歩と考えるのは、自らをいたずらに追込むだけであろう。それは、自分を神にしたいというむしろ幼児的な幻想であろう。谷崎はこれと反対の意見を述べている。西行の歌について、彼は、

《様子をかへ、言葉をかへて、同一の境地に沈潜し、同一の思想をなぞっているとところが値打ちなのだ。》^⑪

と述べている。即ち、芥川とは逆に、同じものを繰り返し述べるところに、個性もあり、その人の真面目さも伺えると言っているのだ。これは、或いは芥川を反面教師として得られた結論であるかも知れぬ。というのは、谷崎は後半生は、前半生においてあれほど批判していた、東洋的な芸術観が変わっていくからである。^⑫ それはともかくも、同じような作品を書くことを、肯定するか否定するかは随分違った姿勢であろう。そしてそれは、自我を肯定するかそうでないかの相違に帰着するのではなからうか。

2 『ひょっとこ』と『幫間』

芥川の初期作品に『ひょっとこ』というのがある。これは、明らかに谷崎の『幫間』を下敷にした作品である。ところが、小説のシチュエイ

芥川龍之介とライバル作家達

シヨンや描写の細部は似ていても、そのテーマは全然違う。今、この二つの作品を比較しながら、両者の文学の相違について考察してみよう。

まず、第一に気付くことは、芥川の『ひよつとこ』の方が、『幫間』に較べて、長さが三分の一ほどに縮約されていることである。芥川の芸術の本領が、圧縮、縮約の美にあり、所謂「メ木をかけた上にもメ木をかけて、絞りぬいた上の単純さ」^⑧を最上のものとすることはよく知られている。しかし、これは芥川の創作方法からも来ている。というのは、芥川は、自己の想像力を働かせることによって芸術世界を作ろうとするのではなく、他者の作品を下敷にして、それをより簡素により単純にすることにより、芸術世界を作ろうとしたからである。この点は、谷崎とは大違いである。この縮約によって、当然、描かれる内容にも違いが出てくるだろう。

谷崎の『幫間』のテーマは、古典落語にあるような、皆に笑われながらも、戯れ、遊ぶことの楽しさ、馬鹿馬鹿しさ、そして、その中にもし出される一種のペースと官能美であろう。谷崎の扱うテーマは、常に、このきらびやかな世界、官能的な美しさや楽しさを含んだエロスの世界である。谷崎は文学的な出発以来、その死に至るまで、この一つのテーマを飽くことなく、繰り返し描いたといえるだろう。

周知のように、谷崎が文学活動を始めたのは、自然主義の全盛時代であった。自然主義は、徹底した写真主義として、文学は、真実を描くべきだという主張の上に立っていた。そして、現実のどちらかと言うと醜悪な部分の暴露や告白を文学のテーマとしていた。しかし、谷崎は、最初からこの自然主義的な文学観に同調せず、永井荷風等の耽美主義的な考えに共鳴していた。即ち、彼等にとって文学のテーマは「美」であった。「真」よりも「美」、これが彼等の合言葉であった。そして谷崎の場合、美とは、ほとんど、エロスの官能的な美であった。

谷崎は、彼の最初の評論『「門」を評す』において、漱石の『門』に触れつつ、文学のテーマが恋愛であることを主張している。

《僕は先に宗助とお米とは、ロマンチックな生活を送って居ると云った。けれども二人の恋は決して芝居や淨瑠璃に現われるやうな浅薄な派手なものではなく、深く生命の底に根ざした厳肅な質実なものとして描かれて居る。信仰の対象なく、道德の根底なく、荒れずさんだ現実の中に住する今日の我々が幸福に生きる唯一の道は、まことの恋によって永劫に結合した夫婦間の愛情の中に第一義の生活を営むにある。これが「門」の作者の我々に教ふる所である。其の恋は単なる性欲満足の恋でもなければ、徒に美しきものに憧るゝ恋でもない。相当の分別のある人が、姦通の大罪を犯して迄も之を得なければ生きて居られない程、必要な恋である。之を得た宗助とお米とは我々から見ると遙に幸福な羨しい身の上と云はなければならぬ。人生の落ち付き場所は此の恋である。「それから」の恋は破壊的であったが、「門」の恋は建設的であると云ふ

事が出来る。』^⑩

ここに現れた考え方は、谷崎の文学テーマの基本を述べたものと考えてよい。

これに反して、芥川は、『ひよつとこ』では、これらの官能的、遊戯的な部分を完全に捨て去り、『幫間』の前半のシチュエーションだけを借りながら、そこに彼特有の寂しげな、不気味な雰囲気を持った話を展開させている。例えば、『ひよつとこ』の最後は、次のような場面で終わっている。

『面を……面をとってくれ……面を』頭と親方とはふるふる手で、手拭と面を外した。

しかし面の下にあった平吉の顔はもう、ふだんの平吉の顔ではなくなっていた。小鼻が落ちて、唇の色が変わって、白くなった額には、油汗が流れてゐる。一眼見たのでは、誰れでも之が、あの愛嬌のある、へうきんな、話のうまい、平吉だと思ふものはない。ただ変らないのは、つんと口をとがらしながら、とほけた顔を胸の間の赤毛布の上に仰向けて、静に平吉の顔を見上げてゐる、さっきのひよつとこの面ばかりである。^⑪

ここに、芥川が好んで描くテーマが、鮮やかに現れている。即ち、人間の二面性であり、人生の不可解さである。彼の作品のほとんどにこのテーマは伏在している。そして、このひよつとこの面と平吉の死相との対比の中に見られる、不気味な、わびしげな雰囲気こそ、芥川独特の詩情なのである。谷崎の場合と何という違いであろう。谷崎の『幫間』は次のような終わり方をしている。

『三平、この間の首尾はどうだった。』

と、それから二三日過ぎて、榊原の旦那が尋ねました。

「や、どうもお蔭様で有難うがす。なあにぶつかって見りやあまるでたわいはありませんや。気丈だの、勝気だのと云ったって、女はやっぱり女でげす。からっきし、だらしも何もあつた話じゃありません。」

と、至極恐悦の体たらくに、

「お前もなかなか色男だな。」

こう云って冷かすと、

「えへへへへへ」

と、三平は卑し、professional な笑い方をして、扇子でほんと額を打ちました。⑤

ここには、芥川のような、わびしげな所がみじんも感じられない。生の歓楽に遊び戯れている馬鹿馬鹿しさと楽しさが濃厚に描き出されている。恐らく、この美的感覚の違いが、最後の論争の真の原因なのであろう。芥川は谷崎に触れる時は、いつも彼の派手さ加減についてのべている。例えば『あの頃の自分の事』⑦で、芥川は、学生時代に、帝劇で、谷崎に始めて会った時のことを書いている。

《途中の休憩時間になると、我々は三人揃って、二階の喫煙室に出かけて行った。するとその入口に黒い背広の下へ赤いチョッキを着た、背の低い人が佇んで、袴羽織の連れと一しよに金口の煙草を吸ってゐた。久米はその人の姿を見ると、我々の耳へ口をつけるやうにして、「谷崎潤一郎だぜ」と教へてくれた。自分と成瀬とはその人の前を通りながら、この有名な耽美主義の作家の顔を、盗むやうにそっと見た。それは動物的な口と、精神的な眼とが、互に我を張り合っているやうな、特色のある顔だった。我々は喫煙室の長椅子に腰を下して、一箱の敷島を吸ひ合ひながら、谷崎潤一郎論を少しやった。》⑧

そして、この後谷崎論が続くのであるが、谷崎の耽美主義をポオやポオドレエルに比較して、『冷酷な心の苦しみ』に欠け、『享樂的な余裕があり過ぎ』と批判し、むしろ、ゴオティエの雄弁に似ていると述べている。

芥川の美的感覚と谷崎のそれは、水と油のように相入れぬものであった。それは、彼等の文体の相違によく現れている。文体的に言えば、谷崎の和文調、芥川の漢文調という違いがあるが、それよりも、彼等の狙っているものの相違の方がより重要であろう。谷崎の方は、綿々と言葉を連ね、くどいくらい書き込んで、トウトウたる自己のリズムの中に、読者を引き込もうとする雄弁がある。これに反して、芥川の方は、言葉を縮約し、圧縮して、言いたいことを言わずに、行間に表わすという方法を用いている。

これは、結局、芥川が「詩」を最上のものとし、谷崎が源氏物語のような「物語文学」を最上のものとしたという違いに帰着するであろう。これが、彼等の最後の論争になるのである。以下、此の論争を見てみよう。

3 『文芸的なあまりに文芸的な』と『饒舌録』

論争は、芥川が、昭和二年二月号の『新潮』の合評会で、谷崎の小説観を批判することから始まった。芥川は谷崎の小説について二つの点を批判している。まず、第一点は、所謂「小説の筋」についてである。芥川は次のように問題を提起している。

《話の筋と云ふものが芸術的なものかどうかと云ふ問題、純芸術的なものかどうかと云ふことが、非常に疑問だと思ふ。》¹⁹

《僕の筋の面白さと云ふのは、例へば大きな蛇がゐるとか、大きな麒麟がゐるとか、謂はゞ其の面白さ。さう云ふものが芸術的なものかどうかと云ふことは、僕は余程疑問だと思ふ。》

これに対して、徳田秋声が、

《筋に矢張り芸術的なものがあるのぢやないですか。人生の事実としてさう云ふ生活を、誇張した生活をしている場合に芸術的だと云へる。》²⁰
と云い、中村武羅夫が、

《面白い筋を芸術的に現す、筋だけの面白さでなしに、面白い筋が芸術的な表現になつてゐれば、筋の面白いと云ふことも差支ないぢやないか。》²¹

と弁護したのに対しても、芥川は次のように言うのである。

《さうかも知れない。しかし、筋の面白さと云つても、奇怪な小説だの、探偵小説だの講談にしても面白いと云ふやうな筋を書いて、其の面白さが作品其物の芸術的価値を強めると云ふことはないと思ふ。》²²

そして、また、

《谷崎氏のは往々にして面白いと云ふ小説と云ふものに、其筋の面白さで作者自身も惑はされることがありやしないか。》²³

と追求するのである。芥川の主張は、小説の芸術的価値は、その小説の「話の筋」としての面白さにあるのではなく、それとは別の所にあるということである。そして、谷崎がその事に気付かず、いたずらに「話の筋」の面白さばかりを追い求め、それを小説の芸術的価値と錯覚しているのではないか批判しているのである。

第二の批判点は、論争の過程で何処かに行つてしまつたが、芥川は、むしろこちらの方をより言いたかつたのではないかと思われる。それは、谷崎の美意識についてである。芥川は、次のように言っている。

《もう一つ谷崎氏の作品に対して言はして貰へば、僕は谷崎君の影響を受けたことも沢山あつたし、今も谷崎氏よりも自分を鞭つやうな気持ちで言つてゐるんだが、谷崎氏は美と云ふことと、華美と云ふことを混同して居るやうな所があると思ふ。絢爛としてなければ美でないと云ふや

うな考がひどくある。》

《華美も美には違ひない。だが、しかし、それでなければ美でないと云ふ考へ方はいけない。》

つまり、芥川の言いたいのは、美には色々の形があって、例えば、わびや、寂び、というのも美の一つであり、それらも正当に認めなければならぬという事である。谷崎が好んで書く、派手な、艶やかさだけが美ではないと言いたいのであろう。さらに次のようにも言っている。

《唯女の足を描くにしても千言萬語を費すよりか、一言でそれだけの効果の強いものがある。》

これは、表現テクニクの違いを示している。芥川の狙う文体の美と谷崎のそれとは全く違っている。先にも述べたが、谷崎は、綿々と言葉をつらね、こつてりとした彩色を施すのを得意としている。これに対して、芥川は、極度に圧縮された簡潔な表現を好んでいる。その違い、即ち、谷崎の濃厚な美意識に対する芥川の簡素な美意識からの不満を表明しているのである。

山岸外史は、芥川の芸術を「水絵」になぞらえたが、芥川的美意識は、俳諧におけるような、淡い、微かな、わび、さびのそれである。彼等の論争の底には、この美意識の違いが潜んでおり、この点を考慮して考えないと、両者の論争の意味を取り違えることになるだろう。

さて、このような芥川の批判を読んだ谷崎は、その頃、丁度『改造』に『饒舌録』という随筆を書き始めたばかりであったが、三月号ですぐに芥川の意見を取り上げ、それに対する彼の反論を発表した。彼は次のように述べている。

《筋の面白さは、云ひ換へれば物の組み立て方、構造の面白さ、建築的な美しさである。此れに芸術的価値がないとは云へない。(材料と組み立てとはまた自から別問題だが) 勿論此ればかりが唯一の価値ではないけれども、凡そ文学に於いて構造的美観を最も多量に持ち得るものゝ小説であると私は信じる。筋の面白さを除外するのは、小説と云ふ形式が持つ特権を捨てしまふのである。さうして日本の小説に最も欠けてゐるところは、此の構成する力、いろ／＼入り組んだ話の筋を幾何学的に組み立てる才能、に在ると思ふ。》

ここに、両者の違いが明瞭に現れている。谷崎は、様々な筋を入り組ませ、層々累々と重なった物語の中から現れる美を狙っている。逆に、芥川は、もっと小さな人生の一面面を、俳句にあるような詩情を持って描く事を目指している。こうして、所謂「小説の筋」論争が始まったのである。

芥川は、この谷崎の反論に答えて、『文芸的なあまりに文芸的な』で、自己の文学観を披露して見せる。彼は言う。

《「話」らしい話のない小説は勿論唯身辺雑事を描いただけの小説ではない。それはあらゆる小説中、最も詩に近い小説である。しかも散文詩などと呼ばれるものよりも遙かに小説に近いものである。僕は三度繰り返せば、この「話」のない小説を最上のものとは思ってゐない。が、若し「純粹な」と云ふ点から見れば、——通俗的興味のないと云ふ点から見れば、最も純粹な小説である。》^⑧

つまり、芥川の言うのは《最も詩に近い小説》であり、《最も純粹な小説》である。そして、谷崎に対して求めるものを次のように述べている。《僕は谷崎氏の用ゐる材料には少しも異存を持つてゐない。(中略) その材料を生かす為の詩的精神の如何である。或は又詩的精神の深淺である。谷崎氏の文章はスタンダールの文章よりも名文であらう。(中略) しかしスタンダールの諸作の中に漲り渡った詩的精神はスタンダールにして始めて得られるものである。》

と言って、問題をずらせて、「詩的精神」の深淺に論点を持つていつている。しかし、この論点の移行も谷崎には、通じなかつたのか、谷崎は相変わらず、「話のある小説」に固執している。『改造』五月号の『饒舌録』で、芥川に再反論して、次のように述べている。

《しかしながら現在の日本には自然主義時代の悪い影響がまだ残つてゐて、安価なる告白小説体のものを高級だとか深刻だとか考へる癖が作者の側にも読者の側にもあるやうに思ふ。此れは矢張り一種の規矩準繩と見ることが出来る。私はその弊風を打破する為めに特に声を大にして「話」のある小説を主張するのである。》^⑨

そして、「構造的美観」に話を戻して、次のように芥川を批判する。

《構造的美観は云ひ換へれば建築的美観である。従つてその美を恣にする為には相當に大きな空間を要し、展開を要する。俳句にも構成的美観があると云ふ芥川君は茶室にも組み立ての面白さがあると云ふだらうが、しかし其處には物が層々累々と積み上げられた感じはない。芥川君の所謂「長編を絮々綿々書き上げる肉体的力量」がない。私は実に此の肉体的力量の欠乏が日本文学の著しい弱点であると信ずる。

失礼ながら私をして忌憚なく云はしむれば、同じ短編作家でも芥川君と志賀君との相違は、肉体的力量の感じの有無にある。深き呼吸、逞しき腕、ネバリ強き腰、——短編であつても、優れたものには何かさう云ふ感じがある。長編でもアヤフヤな奴は途中で息切れがしてゐるが、立派な長編には幾つも／＼事件を積みかけて運んで来る美しき、——蜿蜒と起伏する山脈のやうな大きさがある。私の構成する力とは此れを云ふのである。》^⑩

結局、議論はスレ違いに終わったと言わねばならない。ただ、芥川が「詩的精神」を唱え、谷崎が「構造的美観」を唱えたことは、理解できる。谷崎は、最後に《詮じ詰めればおの／＼体質の相違と云ふことになりはしまいか》^④と言って議論を打ち切っている。

4 詩的精神

それでは、芥川の言う「詩的精神」とはどういうものであろうか？そもそも、芥川は詩人と言えるのであろうか？この点については、萩原朔太郎が、『芥川龍之介の死』^⑤の中で、面白いエピソードを紹介している。それによると、朔太郎は、芥川の事を詩人であろうかと、かねがね自問していたが、長い間の考察の末、『芥川龍之介——彼は詩を熱情している小説家である』^⑥という結論に達し、それを皆の前で吹聴したという。ところが、それを芥川が聞きつけて、或る夜、大勢の若者を連れて、朔太郎を訪れ、『君は、僕を詩人でないと云ったさうだね。どういうわけか。その理由をきかうじゃないか？』^⑦と迫ったというのである。そして、その後、芥川に如何に自分が自由に憧れ、如何に自由を欲しているかということ涙ながらに告白され、びっくりしたことが書かれている。確かに、芥川は主観的には、詩人に憧れていたのであろう。朔太郎の《詩を熱情している小説家》は言い得て妙である。

しかし、芥川は「詩」という言葉に一体どのような意味を含ませていたのであろう。芥川は『文芸的なあまりに文芸的な』の『十二・詩的精神』において次のように書いている。

《僕は谷崎潤一郎氏に会い、僕の駁論を述べた時、「では君の詩的精神とは何を指すのか？」と云ふ質問を受けた。僕の詩的精神とは最も広い意味の抒情詩である。僕は勿論かう返事した。》^⑧

彼の言う「詩的精神」とは「抒情詩」だというのである。それでは、「抒情詩」とは何か？この点については、芥川は次のように述べている。

《僕はもう十数年前、或山中の宿に鹿の声を聞き、何かしみじみと人恋しさを感じた。あらゆる抒情詩はこの鹿の声に——雌を呼ぶ雄の声に発したのであろう。》^⑨

叙事詩の起源を《太古の民のゴシップ》としている芥川は、抒情詩を《雌を呼ぶ雄の声》に見ている。つまり、芥川は「人恋しさ」、換言すれば「寂しさ」の中に詩的精神を見ているのである。そう言えば、彼の小説のいたる所にこの「寂しい」という言葉が出てくるのが想起されるだろう。『支那遊記』の中でも彼が風景を見て、詩情を感じるのには、いつも淋しげな、もの悲しげな景色である。つまり、彼は基本的には、ワ

ビ、サビ、に詩情を見出ししていると見えよう。これは、或る意味で、佐藤春夫の『風流論』などに出てくる見解と同じである。

ただ、違う所は、芥川独特の神秘的な、ミステリアスな、黒々としたもの、妖気と言っているか、鬼気と言っているのか、そういう、怪奇なものに対する好みであろう。

芥川は、小さい時から、神秘的なものに異常な程、興味を示していた。ミステリアスなもの、鬼気迫るものが非常に好きであった。例えば、高等学校の時、井川（恒藤）恭に次のような手紙を書いている。

《MYSTERIOUSな話があったら教へてくれ給へ、（中略）、ろせっちの詩集の序に彼は超自然な事を書いてある本は何でも耽読したと書いてある。大いに我意を得たと思ふ一笑 時々ろせっちをよむ 願わくばこの詩人のやうに純なる詩の三昧境に生きたいと思ふ》（大正元年七月十六日）

この文面からすると、超自然なことに興味を持つことと《純なる詩の三昧境に生き》ることとは、芥川において関連しているようである。ともあれ、芥川の詩情を語る場合、この神秘性を抜きには語れないだろう。

ところで、芥川の詩人論は『芭蕉雑記』^④に最もよく現れている。いま、芥川にとって詩とは何かをこの論から要約して見よう。

まず第一に、芭蕉の心の奥には「空」の心もちが、いつも潜んでいたことが述べられている。彼が俳諧を「生涯の道の草」と言ったのも、そこからだろうと推測している。

《芭蕉は大事の俳諧さへ「生涯の道の草」と云ったさうである。すると七部集の監修するのも「空」と考えはしなかったであらうか？同時に又集を著はすのさへ、実は「悪」と考へる前に「空」と考へはしなかったであらうか？寒山は木の葉に詩を題した。が、その木の葉を集めることには余り熱心でもなかったやうである。芭蕉もやはり木の葉のやうに、一千余句の俳諧は流転に任せたのではなかったであらうか？少くとも芭蕉の心の奥にはいつもさう云ふ心もちの潜んでいたのではなかったであらうか？》^⑤

こうして、芭蕉の「空」の心を強調してから、芥川は、次に、俳書の装幀について述べ、華美よりも寂びをよしとする芭蕉の美意識について書いている。

《又勝峯普風氏の教へによれば、俳書の装幀も芭蕉以前は華美を好んだのにも関らず、芭蕉以後は簡素の中に寂びを尊んだと云ふことであ

る。》^④

この言葉は谷崎に言いたかったであろう。《簡素の中に寂びを尊》ぶのは、芥川が、芭蕉から学んだ美意識である。そして、「四・詩人」の項で、《人生を大夢と信じた、世捨人の芭蕉》^④の俳諧に対する真剣さに触れ、次のように書いている。

《しかしその「生涯の道の草」に芭蕉ほど真剣になった人は滅多にゐないのに違ひない。いや芭蕉の気の入れかたを見れば、「生涯の道の草」などと称したのはポオズではないかと思ふ位である。(中略) この芭蕉の言葉の気ぐみは殆ど剣術でも教へるやうである。到底俳諧を遊戯にした世捨人などの言葉ではない。更に又芭蕉その人の句作に臨んだ態度を見れば、愈情熱に燃え立っている。》^④

そして、一つの逸話を紹介して、次のように言っている。

《知己に対する感激、流俗に対する情熱——詩人たる芭蕉の面目はありありとこの逸話に露はれてゐる。》^④

ここに、芥川の詩人のイメージがよく現わされている。《知己に対する感激、流俗に対する情熱》これらを持つものが、詩人なのである。そして、芭蕉の語彙が、漢語、雅語、俗語を含めた古今東西に出入りしていること、俳諧の「調べ」に鋭い感受性を持っていることなど、芭蕉の俳諧の特色に触れて、次のように言っている。

《芭蕉の俳諧の特色の一つは目に訴へる美しさと耳に訴へる美しさとの微妙に融合した美しさである。》^④

これは、芥川の文章の好みと一致している。芥川が常に目に見えるような文章を好んでいると言っていることは、周知のことであろう。そして、文学と絵画の結び付きについて、次のように言う。

《東洋の詩歌は和漢を問はず、屢畫趣を命にしている。(中略) この畫趣を表わすのに自在の手腕を持っていたのもやはり芭蕉の俳諧に見のがされぬ特色の一つである。》^④

これらの言葉から見ると、芥川の言う《東洋的詩情》というのは、畫趣と結びついた詩情のようである。そして、その場合の畫は、南畫や浮世繪のようなものであったようである。その後、芥川は芭蕉の性格に言及し、いかにも自分とよく似た性格を発見している。即ち、芭蕉は、《言詮を絶した芸術上の醍醐味をも嘗めずに、徒らに万葉の書を読んでいる文人墨客の徒を嫌》^④ひ、彼等に、《常に諷刺的天才を示した独特の皮肉を浴びせかけてゐる。》と言っている。この姿は、正しく、芥川の姿であろう。そして、芭蕉を《多情なる元祿びと》と呼び、その鋭い感受性に

言及し、最後に芭蕉の鬼趣について述べている。

《芭蕉は蕉風を樹立した後、殆ど鬼趣には縁を断ってしまった。しかし無常の意を寓した作品はたとひ鬼趣ではないにもせよ、常に云ふ可らざる鬼気を帯てゐる。》^⑤

この鬼気こそ、芥川の好んだミステリアスなものである。ここでも、詩人の資質として、鬼趣を出していることは、注目にあたいる。芥川の詩的なものとは、以上の「芭蕉雜記」に書かれたものを総合したものであろう。

三、菊池 寛

1 『芸術と天分』

菊池寛は芥川に対して強いアンビバレントな感情を持っていた。即ち、一方において、芥川の学識や才能を十分認めながら、他方、それに対して強烈な反発を覚えるという相反する感情に支配されていた。菊池の文壇的デビュー作である『無名作家の日記』^④を読めば、その間の事情がよく分かる。これを出すに当っては、「中央公論」の滝田樗陰が、芥川との関係を心配して、何度も念を押したという。それほどこの中には、芥川に対する反感が生々しく出ている。勿論、この作品はフィクションであるに違いない。が、それにしても、作中の山野という人物の意地の悪さはどうであろうか。それは、明らかに読者には芥川と分かるように書かれてあり、当時の文壇の常識からは、この文章は何らかの現実的基盤に立ったものと受けとられたに違いない。例えば、次のような文章が、日記風に綴られているのである。

《九月十三日。

到頭京都へ来た。山野や桑田は、俺が彼等の圧迫に堪らなくなって、京都へ来たのだと思ふかも知れない。が、何う思はれたって構ふものか。俺は成る可く、彼等の事を考へないやうにするのだ。》^②

《俺は、何時も山野が、自分の人格の強みを頼りとして、無用に他人を傷けるやうな、態度に出るのが不快だった。が、夫にも拘はらず、彼奴の才分を認めない訳には、行かなかった。(中略) 彼奴は、自分の秀れた素質を、自分より劣った者に比較して、其處から生ずる優越感で以

芥川龍之介とライバル作家達

て、自分の自信を培って居ると云ふ、性質の悪い男であった。そして、その比較の対象となるのは、大抵の場合、俺だったわけ^③。

《俺は巻頭に載せられた山野の小説「顔」を、恐る／＼読んだ。俺は夫が出来ず、愚作で全然彼の失敗である事を祈りながら読んだ。が、その一分の隙のない、纏った書き出しに俺は先づ氣押されてしまった。殊に一句々々、蜘蛛の糸のやうに粘り氣があつて、而も光沢のある文章が、山野一流の異色ある思想を、グ／＼と表現して行く辺、俺は彼奴に対して益々強い反感を感ずると同時に、彼奴の魅力ある筆致とに依て、グイ／＼頭を押えられてしまった。殊に「顔」の主題は、今の文壇には、一度も現われなかつたやうな、奇抜な而も深刻味のある哲学だつた^④。《俺は、山野の天分の力に、何うして対抗しようと云ふのか、山野の天分が認められると云ふ事が、当然であればある程、俺の反抗は、無意味で且淋しかった^⑤。》

《俺の彼奴に対する反抗は、凡人が天才に対して懐く無意味な反感で、全く俺自身の心得違いではあるまいかと、思ひ直さうとした。が、山野の皮肉な笑顔を思ひ浮べると、直ぐムラ／＼とした嫉妬と反感が俺の全身を襲ふ。俺は何うしても、彼奴の作品に頭を下げる氣にはなれないのだ^⑥。》

こうして、無名のまま悶々としている主人公が、最後に、『平凡人としての平凡な生活^⑦』を自己の安住地として考える所で、この小説は終つてゐる。

恐らく、菊池の芥川への反感の中には彼の才能に対する羨望があつたに違いない。また自分の芸術的才能についての懷疑もあつたであろう。しかし、菊池は、このような反省から、ついに有名な「作家凡庸主義」を唱えることとなる。即ち、菊池は、文芸にたずさわるためには、特殊な才能などはいらない、どんな人間でも、作家になることが出来る。芸術において、才能を誇る時代はもはや過ぎ去つた、た、と主張するのである。彼は、『芸術と天分^⑧』の中で次のように述べてゐる。

《自分は思ふ。芸術の氣質がどんなに乏しい者でも、感覺が鉛の如く鈍重である者でも、感情が豚の如く痴愚である者でも、どんなに心の貧しい者でも創作に與はつても一向差支へないものだと思ふ。創作の欣びと、鑑賞の欣びとを比べて見れば、蔭と日向のやうなものだ。どんなに天分の貧しい者でも、遠慮して、蔭にのみ坐つて居る必要はないと思ふ^⑨。》

《創作の欣びは、どんな貧しい天分の者でも、享け得られる欣びだと自分は思つて居る。が、然し、さうして主観的に創作の欣びを享けると

同時に、客観的にも他人を動かすやうな作品を創くる事、還元すれば作家として文壇に立つ為には、特殊な天分が入るだらうか。自分はさうするためにも、特殊な天分が入用だとは思はない。どんな凡庸な人間でも作家になれないことはないと思ふ。^⑩」

この「作家凡庸主義」で言われていることは、考えてみれば、画期的な事である。それは、従来の文学観の一種の転覆を意味している。つまり、芸術を所謂通人の味や好みから解放して、普通人のまっとうな生活感情に置こうとしているのである。芸術の大衆化という風にも考えられるが、そればかりではない。それ以上に、事は、芸術の内容に関わってくる。菊池は、多分芥川などを頭に置きながら、次のように書いている。

《天才や、非凡の機智や才華煥発たる才人の作品を珍しき宝玉のように、持てはやす時代は過ぎて居る。少数の天才や才人だけが、創作の権利を籠断した文芸の貴族政治は過去の事だ。天才がその非凡な空想を、縦横に描き出すと同時に、凡人がその平凡な、然しながら平凡なる万人に共通な空想をコツ／＼と描くことを許される時代なのだ。》^⑪

即ち、芸術の内容を、もはや才能や変わった感覚に求めようとはせず、普通の感覚や感情でも差し支えないと言うのである。彼は言っている。《変わった感覚や突飛な感情や、数奇な生活などが作品の題材として珍重された時代は過ぎかけて居る。芸術は、平凡人が平凡に観、平凡に生活した記録であって一向差支へない。平凡な一般の読者に取って、一番心を動かすものは、自分と同じく平凡な人間の生活の姿ではあるまいか。》^⑫

《技巧が偏重された時代には、特殊の文才が必要であったかも知れない。が、今は人間が素直に端的に物を云ふ時代である。正直に端的に素直に云ひ得るものが勝利者である。人生を正しく観、それを正しく表現する位の技能は、普通の人間は少し努力すればいい。》^⑬

これらの作家凡庸主義が芥川を意識していなかったとは言えないだろう。これに反論を加えたのは里見諄であるが、菊池の意識した技巧派は芥川であり、谷崎であった。

菊池は《人生を正しく視、それを正しく表現する》ことを文学の正当な要素としている。これは、菊池らしい、少し道德じみた考えであるが、こういう事を主張するには、それ相応の文学観がなければならぬ。以下その点について見てみよう。

2 『文芸作品の内容的価値』

「作家凡庸主義」は、文学作品の価値を、もっぱら表現の芸術的価値、即ち、表現のうまさや技巧に求めようという芸術派的考えに対する反

発である。菊池は、自己の「作家凡庸主義」を援護するために、後に、文学の「内容的価値」論を展開する。これは菊池と里見弴との間の論争に発展したものだ。菊池の射程は、里見ばかりではなく、芥川や谷崎を狙っていることは言うまでもない。菊池は『文芸作品の内容的価値』^④の中で、次のように述べている。

《ある作品を読んで、うまい／＼と思ひながら、心を打たれない。他の作品を読んで、まづい／＼と思ひながら、心を打たれる。ある作品を読んで、よく描けてゐると思ひながら心を打たれない。他の作品を読んで、ちつとも描けていないと思ひながら心を打たれる。この二つの場合を、誰でも経験してゐると思う。文壇有数の名家の作品を読んで、うまいと感心する。が、心は動かない。投書家程度の人の書いたまづい短編を読んで、つひ心を打たれることがある。》

こんな場合を、どんなに説明してよいか。芸術的作品としては、前者が勝つてゐることは万々であると思ひながら、さて心を動かされるのは、後者であるとしたならば、後者の持つてゐるものは何であらうか。或る人は、後者には貴い実感が書いてあるからと云ふかも知れない。他の人は、後者には得難い体験が書いてあるからだと云ふかも知れない。が、とにかく後者には、前者の持つてゐない、何かの価値があること丈は、首肯するだらうと思ふ。私は、この後者の持つてゐる価値が何であるかに就いて考へてみたいのである。^⑤

菊池はこの価値を「内容的価値」と名付ける。或いは、『生活的価値』、『道徳的価値』、『思想的価値』とも呼んでゐる。そして、彼は、文芸作品には、この『内容的価値』が、芸術的価値と同様に必要だと言ふのである。彼はその所を、次のように書いてゐる。

《芸術は、芸術的価値さへあれば立派な芸術だ。よく描けてゐさへすれば、立派な芸術だ。私は、それに少しも反対しようとは思はない。芸術の能事は、表現に尽きる。「交番の前に、巡査が立番をしてゐる。其処へ通行人が来て道を訊く」さうしたことで、それが立派に完全に描けてゐれば、私はそれを芸術として立派だと云ひたいのである。私は、芸術を説明して「魂がどうしたの、心がどうしたの」なんて云ふ神秘説は嫌ひである。芸術の本能は、表現である。むろん、表現には、魂や心がどうかするには違ひないが。》

さて、私は前述の意味で、作者が描かんとして居ることを、立派に表現している場合は、それを立派な芸術品とするに躊躇しないのである。さて立派な芸術品なら、それでいいぢやないかと云ふと、私はそれでよくないと云ふのである。私は、芸術品も、芸術的価値以外に、所謂内容的価値を持つてゐなければならぬと云ふのである。^⑥

菊池の主張によれば、我々が芸術から求めているものは、単に芸術的感銘だけではない。むしろ、その芸術作品の表現しているものの、《道徳的思想的価値》である。この芸術の《内容的価値》を忘れてはいけない、と言うのである。

《私は、芸術が芸術である所以は、そこに芸術的表現があるかないかに依って、定まると思ふ。が、その定まった芸術が人生に対して、重大な価値があるかどうかは、一にその作品の内容的価値、生活的価値に依って定まると思ふ。》^⑦

さて、ここで文学の与えるものについて少し考えて見よう。

我々は何故文学を欲するのか？ それは、文学によって感動、刺激、興奮を得ようとするからであろう。つまり、実生活における退屈、倦怠が我々に刺激、興奮、感動を求めさせるのである。

この感動こそ、我々に、生きていくための精神的な糧を与える。我々は、これによって、心理的に活性化され、新しく行動するエネルギーを得る。この感動こそ文学の生命だということが出来る。

勿論、文学の与える、刺激、興奮、感動にも様々な種類のものがある。程度の低いものもあれば、真に人を厳粛にさせ、心の底から生きていく力を与えるものもある。が、とにかく、我々は何らかの情動的变化を求めて文芸作品を読むことは間違いない。

ところで、この感動は何所から来るのだろうか？ 菊池は、それを表現のうまさや技巧を越えた内容的価値から来ると主張する。そして、芸術派を代表する里見弴は内容を含んだ表現から来ると言う。表現のうまさから来ると言う。しかし、この両者の論争は、結局、互いに噛み合わないまま、終っている。というのは、この論争の背後には、生活と芸術とをどう考えるかという問題が横たわっているからである。菊池は、勿論、生活派であり、この論文の最後を次のように書いている。

《文芸は経国の大事、私はそんな風に考へたい。生活第一、芸術第二。》^⑧

しかし、このような考えを突きつめて行けば、菊池が、やがて、文学を捨てて、事業家に転進していくことも止むを得ないことであろう。

3 芸術至上主義

芥川と菊池の最も基本的な相違は、簡単に言えば、「芸術至上主義」と生活派との違いだと言ってよいであろう。芥川は、言うまでもなく所謂「芸術のための芸術」という考え方に立っていた。即ち、芸術は他の何かの為に存在するのではなく、ただ芸術そのものために存在するの

だという考え方——芸術を功利主義的な観点から他の何物かに従属させるのではなくて、芸術そのものに独立した価値を見出そうという考え方——である。これに対して菊池は生活派、人生派を代表している。即ち芸術は、結局人生のためのものであるのであって、それ以外に芸術の存在理由はないという考え方である。菊池はこの点を次のように述べている。

《世の中に人生の為でない芸術があらうとは信じない。芸術至上主義と云ふことがある。「芸術の為の芸術」と云ふことがある。之等の人々は人生の他の理想に奉仕することではなくして、芸術上の理想にのみ奉仕すると云ふのであらう。が、彼がさうして作り上げた理想的芸術品は、何に役立せるためであらうか。それは、人間を良くし浄くし高くする為ではなからうか。これを要するに、芸術至上主義はよき芸術品を作ることを念としながら、間接に人生に奉仕してゐる訳である。よき芸術品が人生の為になれば、それを求むることを念とする芸術至上主義は間接に人生に奉仕している。否此の方が却って直接人生に奉仕するものかも知れない。なんとすれば、「人生の為の芸術」の如く、道徳上の理想などには奉仕しないから。》

このように、菊池には、どうしても「芸術のための芸術」などという観念は理解できない。ここに、芥川等の芸術派とは相入れない考えの相違がある。

ところで、「芸術のための芸術」という考えを辿って行くと我々は、そこに、言わば、ショウペンハウワア流の、厭世思想を見いだすだろう。即ち、人生そのものは、退屈で、不可解で、下等だとする考え方である。この退屈な人生の中で、我々を退屈から救い出してくれるのは、芸術が与えるような美だけである。この美を創造することが最もすぐれた生き方であり、その他の事は、人生の残滓であり、あってもなくてもよいものである。否、ない方がよいであろう。例えば、ヴィリエッド・リラダンは「生活？ そんなものは召使いどもにまかせておけ！」^④と言っている。芥川にも、明きらかにこのような考え方が存在した。彼は、生れながらの厭世主義者であった。彼は、人生を地獄と見ている。そして、その人生の地獄絵を小説に書いていたと言えるかも知れない。『侏儒の言葉』^⑤には《人生は地獄よりも地獄的である。》^⑥と書かれている。また、彼は『或る阿呆の一生』^⑦の中で次のように書いている。

《彼は雨に濡れたまゝ、アスファルトの上を踏んで行った。雨は可也烈しかった。彼は水沫しぶきの満ちた中うちにゴム引の外套の匂を感じた。すると目の前の架空線が一本、紫いろの火花を発してゐた。彼は妙に感動した。彼の上着のポケットは彼等の同人雑誌へ発表する彼の原稿を

隠してゐた。彼は雨の中を歩きながら、もう一度後ろの架空線を見上げた。

架空線は不変鋭い火花を放つてゐた。彼は人生を見渡しても、何も特に欲しいものはなかった。が、この紫色の火花だけは、——凄まじい空中の火花だけは命と取り換へてもつかまへたかつた。》

ノートによると、この火花は、*mental flash* である。精神の発する火花を彼は《命と取り換へてもつかまへたい》美、と考えたのである。

ここで、特徴的なのは、芥川は、美を一瞬の刹那的なものとして捕えていることである。《不可解な、下等な、退屈な人生》のほんの一瞬間だけ、美は存在する。それは、『舞踏会』で見る花火のように、はかなくも美しい。この一瞬に彼は慰められるのであり、それを捕える事こそ芸術であった。芥川の所謂「刹那の感動」である。ここに、芥川の特徴があるのである。『奉教人の死』の中で芥川は書いている。

《その女の一生は、この外に何一つ、知られなだけに聞き及んだ。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まるものぢや。暗夜の海にも譬へようず煩悩心の空に一波をあげて、未出ぬ月の光を、水沫の中に捕へてこそ、生きて甲斐ある命とも申さうず。されば「ろおれんぞ」が最期を知るものは「ろおれんぞ」の一生を知るものではござるまいか。》

人生そのものは、退屈で、不可解で、醜い。ただ、その中で時として遭遇する、瞬間的な美、それを捕え、表現すること、それが、彼にとつての生き甲斐であった。この考えは、「芸術のための芸術」から、やがて「芸術のための人生」という考え方に移行するのである。芥川は、『戯作三昧』や『地獄変』という所謂芸術家小説を書いているが、そこには、芸術を創造することが人生の目的であるとする「芸術のための人生」の考えが明らかに現われている。

《この時彼の王者のやうな眼に映つてゐたものは、利害でもなければ、愛憎でもない。まして毀誉に煩はされる心などは、とうに眼底を払つて消えてしまった。あるのは、唯不可思議な悦びである。或は恍惚たる悲壯の感激である。この感激を知らないものに、どうして戯作三昧の心境が味到されよう。どうして戯作者の儼かな魂が理解されよう。ここにこそ「人生」は、あらゆるその残滓を洗つて、まるで新しい鉱石のように、美しく作者の前に、輝いてゐるのではないか。……》

この「芸術至上主義」的考え方に対して、他方、菊池の方は、『生活第一、芸術第二』であった。この事を如実に示しているのは、関東大震災の後に菊池が書いた随筆であろう。その中で菊池はハッキリと、『人はつきつめるとパンのみで生きるものだ。』と言っている。このような考

えから、彼が次第に芸術から離れていく事は見易いことである。

4 侏儒と英雄

芸術至上主義というのは、一種の英雄崇拜である。芥川は、少年時の習作『木曾義仲論』以来、英雄に対する憧憬を持っていたと言えよう。ところで、英雄とは何か？彼は『英雄の器』^②という短編を書いているが、その中で英雄を、負けると知りつつも闘わざるを得ない人物として書いている。

恐らく、『地獄変』の良秀は、芥川にとっての英雄であろう。最愛の娘を芸術のいけにえとして犠牲にし、また自己の生命をも犠牲にした姿を、芥川は、遺著の中で思い浮べている。

《僕はナポレオンを見つめたまま、僕自身の作品を考へ出した。するとまづ浮かんだのは「侏儒の言葉」の中のアフォリズムだった。(殊に「人生は地獄よりも地獄的である」と云う言葉だった)それから「地獄変」の主人公——良秀と云う画師の運命だった。》(「歯車」三・夜)^③

しかし、それ程、英雄に憧れた芥川であったが、実際の行動は英雄的とは言えるものではなかっただろう。彼は、むしろ、用心深く、計算をしながら、行動するタイプと言ってよい。菊池寛の方が、はるかに英雄的な強さを持っていただろう。萩原朔太郎によると、芥川は菊池のことを、常々「僕の英雄」と、呼んでいたという。芥川からすると、菊池の猪突猛進の行動は、そのように思えたかも知れない。菊池は、少なくとも自分の実感に立っており、相手が誰であろうと、ひるむことなく、言わば猪突猛進に向かって行っている。この荒々しさは、芥川にはないものである。菊池に比べると、芥川は、常に周りを見渡し、周りに気を配りながらもものを言っている。その姿は、芥川家代々の職業である、江戸の奥坊主の処世を思わしめる。彼の気持は、所謂「侏儒の祈り」に表わされているよう。芥川は、一方で、英雄に激しく憧れながらも、他方では、英雄に成り切れない現実の自分を認識していた。次のように書いている。

《私はこの彩衣を纏ひ、この筋斗の戯を献じ、この太平を楽しんでゐれば不足のない侏儒でございます。どうかわたしの願ひをおこなへ下さいまし。

どうか一粒の米すらない程、貧乏にして下さいますな。どうか又熊掌にさへ飽き足りる程、富裕にもして下さいますな。

どうか採桑の農婦すら嫌ふやうにして下さいますな。どうか又後宮の麗人さへ愛するやうにもして下さいますな。

どうか赦すから弁せぬ程、愚昧にして下さいませぬ。どうか又雲気さへ察する程、聡明にもして下さいませぬ。

とりわけどうか勇ましい英雄にして下さいませぬ。私は現に時とすると、攀ち難い峯の頂を窮め、越え難い海の浪を渡り、——いわば不可能に可能にする夢を見ることがございます。さう云う夢を見てゐる程、空恐しいことはございません。わたしは龍と闘ふやうに、この夢と闘ふのに苦しんで居ります。どうか英雄にならぬやうに——英雄の志を起さぬやうに力のないわたしをお守り下さいませぬ。

わたしはこの春酒に酔ひ、この金縷の歌を誦し、この好日を喜んでゐれば不足のない侏儒でございます。》

この『侏儒の祈り』には、芥川の矛盾した氣持がよく現れている。つまり彼は、英雄であることを心の何処かで望んでおりながら、決して英雄ではない侏儒なのである。いや、侏儒にも成り切れない中間者であろう。彼は、英雄を望みながら英雄に成り切れない自分を見出し、また、侏儒であることにも不満を持っている苦惱者、永遠に救われぬ中間者である。芥川の悩みは全てこの中間者という、どっちつかずの立場から来ているように思われる。

これに反して、菊池は、実際はどうあれ、資質的には、英雄に近い性格を持っていたと言えるであろう。というのは、彼は、自分の実感に支えられて行動しており、その意味において、利害や計算を度外視した行動を取り得る資質であるからである。

芥川は、英雄を望みながら英雄になれない、また、単なる侏儒でも満足出来ないという自我の二元分裂に悩んでいた。彼の、好んで描く Dop-pelgänger は、この芥川の内部の二元分裂、自我の二重性に根ざしている。朔太郎の『詩を熱情する小説家』という言葉になぞらえると、『芥川龍之介——英雄を熱情する侏儒』と言えるかも知れない。彼の自殺は、この二元分裂を乗り越える為の、文字通り最後の行為であったと言わねばならない。しかし、自殺によって彼は、英雄になり得たであろうか？

四、佐藤春夫

1 ライバル

芥川が、自己の競争者として最も意識し、ライバル視していたのは、谷崎によると、佐藤春夫であった。佐藤自身もその事は自覚していたよ

芥川龍之介とライバル作家達

うである。佐藤は、芥川の作品をよく批判したという。その最も典型的なのは、「妖婆」評であろう。佐藤は、かなり手厳しく『妖婆』を批判している。

《芥川龍之介君の「妖婆」は噂では力作であるといふ風に聞いてゐた。けれども私にはそれがあまり力作らしく思へない。或はもしこれが力作であるにしても、又、これが未完の作品であっても、私はこれを全くの失敗の作であると私が考へることに躊躇しないものである。》^①
と前置きをした後次のように続けている。

《これはもとより人間的興味を期したものでなければ、心理的研究でもなく、或は哲学的の意味があるわけでもない。唯一つの詩を覗つたものであつて、この作品の私にとっての価値はその詩が充分に私を酔はせるかどうか、芥川君の創造しようとして居る世界のなかへ私が没頭することが出来るかどうか、この作品の私にとっての価値は専らこの点にのみあるものと思つても間違ひはないと思ふ。さうして私はこの奇異な世界をとり扱つた作品をみても、私にはその世界がどうも一向に感じられてこないのである。(中略) 私にはどうしてもこの作品から、凄いと、恐ろしいとか、厭はしいとか、乃至それに類似したやうな種のどんな感情をも、さうしてその感情が齎すであらうところの戦慄の快感といふ風なものを、私は少しも感ずることが出来ない。忌憚なく言ふと、この作品はもう最初から失敗してゐるやうに私には感じられる。》^②

この批評が出た後で、芥川は、佐藤を訪れ、

《「君一つ友人としてかう云ふことを了解してくれないか。つまりお互に誰が見ても明かに失敗したと思ふ作品を書いたやうな場合は敬意を表し合つてその批評は緘黙し合ふことにしようぢやないか。天下の誤解を避ける為には、之は確かに必要なだよ。云々。(後略)》^③

と言つたという。この言葉は芥川の死後に書かれてゐるので、本当かどうかは、判定し難いが、芥川が、佐藤の批判を気にし、また『妖婆』を失敗作だと考えていたらしいことは他の証言から見ても明らかである。ただ、この時点では、まだ周囲には強がりを書いており、佐藤と同じやうな批判をした南部修太郎にあてた手紙で、『妖婆』に触れて次のように自己弁護を行っている。

《君の批判は月評へまはした妖怪が谷崎程書けていないなどと云ふのは目青葡萄の如きものの云ふことだその内に日曜にでもやつて来給へイ
ンテレクトが妖怪文学に必要な所以を聞かせるから。あれで路上より傑作だと思ふが如何》(大正八年九月十一日)^④

《妖婆の弁

一、我等が佐藤春夫の作品にヒュウマンインテレストなきを不足とするは彼の書く小説の全部が然る故なり妖婆一篇にヒュウマンインテレストなき事我作品の価値に何の減ずる所か是あらん

二、僕自身谷崎より遙に妖気ある事夙に菊池寛の証明する所なり妖気なしと云ふは君の僕に関する知識不十分より来る

三、「指紋」に次ぐこと不服なり（但発表の先後を以て次ぐとするならよし）「指紋」と僕の小説との関係及その次ぐ所以承らん事を期す

四、インテレクトと妖気の関係亦その節に譲る

五、僕豈特に妖婆に自信あらんや鏡花に去る遠からざるは自ら愧づる所されど君の理窟に対しては不服ならざるを得ず故に弁ずる事然り幸に來つて論戦一場することを吝む忽れ 以上（大正八年九月十三日）^⑤

しかし、この強がりも長く続かなかつたらしい。結局、芥川は『妖婆』を未完のまま、放り出し、後になって、佐藤の勧めたように、童話に書きなおしている。ここでは、佐藤の批判的射たと言わなければならぬ。

また、佐藤の芥川に対する批判の一つは、彼の処世についてである。佐藤は、

《さうして自分は彼を一種の八方美人的な政策家だと誤解していた。この罪の大半は元より自分にあるが一半は彼もこれを認めなければならぬまい。》^⑥

と言っているが、それは、次のような感慨を佐藤が持っていたからである。

《道々自分は芥川程の人物が、敢然と孤高の生活をすることをせず身辺に沢山の同輩や後輩を集めて何か世俗的な勢力のやうなものを喜びまた芸術上の精進を一心に練るだけで充分とせず、社交的方法でその市価を維持しようとするかのやうに考へた。》^⑦

芥川がいつも多くの取り巻きに囲まれていたことは、沢山の人の証言がある。しかし、芥川はそのような社交によって、気晴らしをし、また、所謂耳学問によって、見聞をも広めていたのである。これは、後に述べるが「座談」こそ芥川文学の本質なのである。

が、それはともかく、佐藤の感覚からは、芥川の社交術が気に入らなかつたのであろう。佐藤は、『處世術』^⑧という短編小説を書いている。ここに書かれている画家Cのモデルは芥川らしいのだが、画家Cは、宴会などがあると、いつも目立たないような隅っこに座っている。ところが、記念写真を撮る段になると、いつも中央の席に行くのである。そして彼は、主人公の僕の作品の悪評を四五人の友人にしておきなが

ら、その噂が僕に伝わった頃あいを見はからって、僕のもとを訪れ、

《この間は実は君の仕事の悪口をいったがね、あとでもう一べん見なほすと、あれや僕の目が足りなかったのだ。——君はあんまり渋い仕事をしすぎる。展覧会には君、君の作風は損だねえ。どうして君、あれはちっと見ると中々いいのだね。——それに気がついたので僕は今日は謝りに来たのさ。》

とあやまるのである。佐藤は、ポオの『影』を翻訳した時に、芥川とのあいだにそのような事があったことを述べているが、この『處世術』について、芥川が、後に次のように言っていて佐藤に迫ったという。

《君。かう云ふことは訊いていいものか悪いものかは知らないが若し差し支へなかったらちよつと一言漏らしては貰へないだろうか。君の『處世術』の中に出て来る人物はあれは僕のことか。違ふか》

彼は如何にも思ひ切つて云つたという態度であった。決して怒つてゐるのではなかった。が、白刃を閃かしてゐるやうな意気込みだった。彼に向かつてと云ふよりは寧ろ彼自身の自尊心に対してと云ふべきである。①

佐藤はタジタジとなり、

《そんなことを君、あれは君、架空談ではないか。さう開き直つて問はれては……》

自分がさう云ひかけると芥川は自分の言葉を引き取つて、

「困るか——漏してはくれられないか」

自分は尚ほ一層うろたへ乍ら言つた。

「君のやうに独りできめて了つては困るな……」

自分は寧ろ卑屈な態度でじつと芥川の顔を真面に見た。見ると彼の目には涙が浮んでいた。自分は始めて彼の顔をゆっくり見たやうな気がした。一杯涙の溜つて来た切れの長い大きな眼を美しいと思つた。自分は彼の気魄に吞まれて了つた。

「いいよ。漏らし度くなければいいのだよ」

彼は相手をなばめるやうにやさしく云つた。さうして言ひ足した。

「僕は一種精神的のマゾヒストかも知れん。一遍散々に誰かゝら思ひ切つて言はれて見度いんだ。」
ちよつと沈黙した後で彼は自分の感情を隠さうとするかのやうに非常に多弁になった。^⑩」

一体、芥川には、他人の噂や評判を異常に気にする所があったようである。東京の下町人の気質と言つてしまえばそれまでだが、室生犀星、萩原朔太郎、岡本かの子などの書いたものを読んでも、他人の評判に神経をとがらせている芥川の印象が浮かび上がってくるのである。芥川のこの他者志向とも言える性格が彼の文学の源動力でもあり、また、生命とりともなつたものであろう。彼は、正に社交の人であつた。彼の書いた『小説作法十則』^⑪で、彼は、小説家的才能を、『詩人的才能、歴史家的乃至伝記的才能、處世的才能の三者に帰着すべし。』^⑫と言つている。そして、処世的才能について次のように述べている。

《處世的才能とは上は運命を支配するより（但し支配し得るや否やを保証せず）下は如何なる阿呆をも丁寧にとり扱ふに至るものなり。》^⑬

また、『続芭蕉雜記』^⑭においても、芭蕉の処世術に触れて、その処世的天才を誉めているところを見れば、彼は佐藤の意見に対抗して自説を変えていないことがわかる。

2 芸術における「完成」と「未完成」

佐藤春夫の芥川に対する批判は、芥川の容易に自己の内心を見せないという用心深さと言おうか、気取りといおうか、ポーズと言おうか、そういうものに発している。その芥川の気取りは、彼の作品に完成された、カチツと形のきまつた美をもたらしていた。そして、それが芥川文学の特色だつたわけであるが、その事自体が佐藤の氣に入らなかつたのである。彼は芥川のこの完全主義を批判して、次のように書いている。

《當時たしか高村光太郎がロダンの芸術か何かを云つて、大きな未完成の美というような言葉を使ったのに対して芥川は座談で大きいにも小さいにも未完成の美などといふものはあるべくも無いと云つてゐた。理論的にはともかくも未完成の美といふやうな美もありうると思へるのに、ものわりのいい芥川がそれ遂に認めなかつた。芥川は日月辰星の出来上つた後の天地^{あめつち}ばかり知つてゐて、まだ天地も別れない混沌の頃の美といふものを理解せぬ人であつたらしい。いい芸術のなかには必ずあり、無くてはならない原始的な心、蛮氣とも云ふべきものが彼には欠けてゐた。多分それが大作家としての彼の唯一の欠点であらうか。》^⑮

佐藤は確かに芥川の芸術の核心を突いている。芥川は精巧な、文章技術的に非の打ちどころのない完成品を書こうとしていた。特に、初期に

おいてはそうであろう。事実、芥川は、『校正後に』^①で次のように書いている。

《僕の書くものを、小さく纏りすぎてゐると云うて非難する人がある。しかし僕は、小さくとも完成品を作りたいと思つてゐる。芸術の境に未完成はない。大いなる完成品に至る途は、小なる完成品あるのみである。流行の大なる未完成品の如きは、僕にとって、何の意味もない。》^②

芥川の初期における芸術観を端的に現わした言葉である。彼は、漱石が言ったように《君の作物はちゃんと手腕がきまつてゐるのです。決して或る程度以下には書かうとしても書けない》^③のであろう。実際、処女作『老年』以来、『羅生門』、『鼻』、『芋粥』など、完成品たるまじつた作品を次々と書いている。しかし、中期以降は、芥川はこの見解を変えたように思われる。『偷盜』の失敗、『路上』や『妖婆』の未完などによって、自己の見解を変えざるを得なくなったのであろう。彼は『佐藤の誤解』という文章の中で次のように書いている。^④

《又僕の「保吉の手帳」を書いた時、佐藤は僕にかう云つた。「うん、あれは好いよ。唯僕に云はせれば、未完成の美を認めないのは君の為に遺憾だと思ふね。」これも佐藤の誤解である。僕は未完成の美に冷淡ではない。さもなければ、何も僕のように、恬然と未完成の作品ばかり発表する気にはなれぬ訳である。》^⑤

これは、明らかに、芥川が見解を変えたのである。そして、この延長線上に、例えば、『文学芸賞講座』^⑥の次のような文章が続くだろう。

《実例と言ふのはロダンの話であります。ロダンはフロレンスへ行った時にミケルアンジェロの彫刻を見ました。それも只の彫刻ではない、在来未完成と称へられてゐる晩年の彫刻を見たのであります。尤も未完成と称へられてゐるのは何もミケルアンジェロ自身の証明のある次第ではありません。只大理石の塊の中に模糊たる人間の姿が浮かんでゐる、まあざつと形容すれば、天地開闢の昔以来、大理石の塊の中に眠つてゐた、何とも得体の知れぬ人間がやつと目をさましたという代物であります。ロダンはかう言ふ彫刻を見た時に、未完成の——といふよりも寧ろ茫漠とした無限の美に打たれました。それからあの大理石の塊へ半ば人間を彫刻した作品、——たとえば「詩人とミュウズ」などを作り出すやうになつたのであります。するとロダンの成長の一步はミケルアンジェロの所謂未完成の作品に接したことに懸かつてゐる、けれどもかう言ふ作品を見たものは勿論ロダン一人ではない。古往今来無数の男女はかう言ふ作品を陳列したフロレンスの博物館へ出入りしてゐる、が、誰ひとりロダンのやうに大いなる美を認めなかつた。して見ればロダンの成長の一步はこの美を鑑賞したことに懸つてゐる、——ということに帰着しなければなりません。これは如何なる芸術家の上にも当然当嵌る真理であります。成程鑑賞できる美は必しも創作出来ないではありません。けれ

ども亦鑑賞出来ない美は到底創作も出来ません。この故に古来の英霊漢は觀賞上の訓練を受けた上にも更に又訓練を重ねようとなりました。それも文芸上の作品の鑑賞ばかりではない。美術とか音楽とかにも鑑賞の訓練を加えた上、その機微に捉へ得た所を文芸上の創作に活用しました。特にゲエテの一生はかう言ふ芸術的多慾それ自身であります。》

ここでは、第一に、芸術創造の根源は、他者の芸術の鑑賞にあることを述べ、そして、ロダンの作品に触れて、未完成の作品の美を認めている。多分、これは、芥川が佐藤などの意見を取り入れて、見解を変更したものであろう。

彼は、後半生は、完成された美から未完成の美、意識的な技術から無意識的なものの重視と、次第に考えを変えて来ていたのであった。谷崎との論争の「話のない小説」というのは、この芥川の芸術観の変遷の中に位置付けなければならない。即ち、芥川の言う「話のない小説」とは、ロダンの彫刻のように、いわば未完成の美を狙ったものではなかったか。

3 「しゃべるように書くこと」と「書くようにしゃべること」

佐藤によると、彼は度々芥川に対して、「しゃべるように書け」と忠告をしたという。それに対して、芥川は同意しなかった。しかし、この事は、彼等の芸術観に根ざしている。

《さうしてその夜、僕は彼に向つて文章をなぐり書きすることを、つまり談話することを楽しむところの彼が恰もしゃべる時と同じやうに楽しんで書くためには、全くしゃべるが如く書くことを勧告してみた。さうして僕は説明した。我々の話は、実に屢々、とぎれ／＼のうちによく要領を得たり、また半で話柄が生ずるために纏りがなかったり、いつもこの上なく不完全でありながら、しかも我々の言はんとする精神なり心持ちなりは、相当によく通じてゐる。つまり談話に於ては我々はいつも口に出されない沢山のことが表現出来る。不完全のなから充分なものを見出す術、或は見出させる術を心得てゐる。文学の事業は必ずしも完成したものをつくるのではなく、我々の魂魄を伝へやうとするにあるならば、我々の完成によつて我々を伝へることが出来ると同時に、我々の欠点我々の失敗によつて亦、決して他人を伝へるのではなく我々自身を表現し得るわけなのである。もし常に完成のみを言ふとしたならば、昨日の完成は実に今日の不完全になつてしまふだろう。永久に一つの完成もないだらう。さうしてこの意味では我々の完成とはほんの一次的のもので、しかも欠点の方は永久に我々を伝へるといふべきである。考へてゐることは悉くこれを書けるものではない。古人の書いてゐる部分をとほして書き得なかつた部分を我々に知るやうに、我々も亦、我々の欠点

をとほして我々の美点を知ってくれるやうな読者を持ち得るだらう。我々は既に所謂口語なる文体を選んで来たのだから、文字を扱ふ場合にも亦、言葉を扱ふ以上に窮屈な用心をしない方が、却って真に言文一致の精神に適ふというものではないだらうか。》

しかし、この忠告に対して芥川は次のような返答をしている。

《佐藤春夫氏の説によれば、僕等の散文は口語文であるから、しゃべるように書けと云ふことである。これは或は佐藤氏自身は不用意の裡に言ったことかも知れない。(中略)、僕は「しゃべるやうに書きたい」願ひも勿論持つてゐないものではない。が、同時に又一面には「書くやうにしゃべりたい」とも思ふものである。》

これは、芥川一流の皮肉な言い方であるが、この言葉は彼の文学観をうまく表現している。つまり、芥川の文学も「しゃべる」ことから、発していると言えるのである。ただそのしゃべり方が、佐藤の場合とは少し違う。そこに、彼の育った芥川家代々の、江戸の通人の式なししゃべり方があったと言わなければならない。

芥川の文学の本質は「座談」にあると思う。つまり、彼の小説は、「小ばなし」、コントである。このコントは、短くて、人をアツと言わせること、即ち落ちが必要である。その点で芥川の文学は、メリメヤモーパッサンに最も似ていると言えよう。

つまり、芥川の小説の特徴は、人を感じさせる、驚かせる、びっくりさせる、アツといわせる、などの特徴を持っている。これは、手品などと同じ種類のものだらう。或いは、寄席の江戸小話などと同様である。例えば、芥川は、『田端日記』の中で次のように書いている。

《廿七日――

朝床の中でぐづついでゐたら、六時になった。何か夢を見たと思つて考へ出さうとしたが思ひつかない。

起きて顔を洗つて、にぎり飯を食つて、書齋の机に向かったが、一向ものを書く気にもならない。そこで読みかけの本をよんだ。何だかへんな議論が綿々と書いてある。面倒臭くなったから、それもやめにして腹んばひになって、小説を読んだ。土左衛門になりかゝった男の心もちを、多少空想的に誇張して、面白く書いてある。こいつは話せると思つたら、こないだから頭に持っている小説が、急に早く書きたくなった。

バルザックか、誰かが小説の構想をする事を『魔法の巻煙草を吸ふ』と形容した事がある。僕はそれから魔法の巻煙草とほんものの巻煙草とを、ちゃんぽんに吸つた。さうしたら、ちぎに午になった。(後略)》

ここでは、芥川、《こいつは話せると思つたら》という風に言っている。つまり、芥川は本を読んでいても、その内容が他者に「話せる」かどうかを、常に気にしているのだ。そして、それが「話せる」ものだと考えたなら、その題材を彼の小説に使うのだろう。このことは、芥川の小説が「座談」からきていること、即ち、コントであることをしめしている。

芥川にとって、話それ自体はどんなものであってもよいのである。人がそれで驚いて、アツと言ってくればそれでいいのである。彼が、幽霊や、奇怪な、変わった話を好んだのは、こうした寄席的、座談的な性格から来たものだということが出来る。その意味で、彼は、きわめて他律的な人間だったということになる。つまり、人が驚いたり、評価してくれればいいのだが、他者の評価が悪いと、シヨゲルのである。芥川は、他者の評価に一喜一憂していたと言うことが出来る。

これは多分、芥川の性格から来ているのだろう。芥川には外界に対する恐れ、恐怖感、などが異常に強かったように思われる。「齒車」などに、その気持がよく出ているように思われる。それは、或いは彼の出生にまつわる一種のコンプレックスに由来するのもかも知れない。文学は、このような芥川にとっては、コンプレックスを逆転して、逆に優越感をもたらすものでなければならなかった。彼は、自己の内奥にあるコンプレックスを、自己の知的優越性をもって補償しようとした。それ故、彼は、あのように人を驚かすような話を好み、アツといわせることに興味を持ったのである。

これは、彼の対人関係における、高ビシヤに出る癖と同じである。彼は、常に自己を人間関係の中に置いており、そこから抜け出すことが出来なかった。この芥川の他律性が、最後に彼を死に導いたのである。

他者に優越しているという意識によって、防御され、普段は心の奥に隠されていた彼の外界に対する恐怖感は、思うように作品が書けないということによって、というより、書いても人から評価を受けないということによって、次第に増大していく。そして、彼は、この内奥の恐怖感やコンプレックスを解消しようと焦るのである。彼は、恐らく、この恐怖感を解消するために、我々の想像を絶する努力をしたであろう。しかし、いくら作品を書いても、彼に対する評価はあまり変わらなかっただろう。というのは、ひとは、デビュー間もない新人の作品はもてはやすが、芥川のような中堅作家の作品はもはや余り問題にしない。それは当然の成行きである。またそれでいいのである。芥川は、そこで、人の評価などに左右されないで、落着いて仕事をすべきだったのである。ところが、それでは、芥川の内奥のコンプレックスが承知しないのである。

他者から良い評価を得、他者に対して優越しているという気持によって、このコンプレックスは補償されていたのであるから、この他者の評価が悪くなると、内奥のコンプレックスは表面に現われて来るのである。彼は、疲れた身体に鞭打って、作品を書き続ける。そして、遂にこれ以上の努力が不可能であることを悟ると、最後に、『或る阿呆の一生』や『齒車』のような遺書の体裁をとった作品を発表し、自らの生命を投げ出すことによって、一気に評価の逆転を狙ったのである。自殺は芥川にとって、最後の名誉挽回策であった。彼は生命を捨てても自己のプライドを守ろうとしたわけである。我々は、これらのことから、人間にとって「自尊心」というものが如何に大きな意味を持っているかに気付くだろう。我々は、「自尊心」を守るためには、命すら投げ出す場合がある。こうして見ると、「プライド」は、生命の最も根源的な所に位置するものだと言えるだろう。我々は、芥川の文学の原動力が、「自尊心」であったことを確認して、ひとまず、この芥川論を終ることにしよう。

〔註〕

- 1、志賀直哉
- 1 『西郷隆盛』大正七年『新小説』一月号。
- 2 右に同じ。『芥川龍之介全集』（岩波書店）一九七七年発行（以下「全集」と略す）第二卷一一八頁。
- 3 『沓掛にて——芥川君のこと——』昭和二年『中央公論』九月号。『芥川龍之介研究』（吉田精一編、筑摩書房、昭和三年六月発行。以下、「研究」と略す。）所収。
- 4 志賀直哉『續創作餘談』昭和十三年『改造』六月号参照。
- 5 『研究』二八一頁。
- 6 同書二八一頁。
- 7 同書二八二頁。
- 8 同書二八二頁。
- 9 同書二八四頁。
- 10 井上良雄『芥川龍之介と志賀直哉』昭和七年九月『新文学研究』
- 11 宮本顕治『敗北の文学』（昭和四年『改造』八月号）が最も有名であろう。これを戦後、批判した吉本隆明の『芥川の死について』（昭和二年『近代文学』九月号）も、芥川の死を「敗北」ととりえている点では、同じである。
- 12 『沓掛にて』、『研究』二八六頁。
- 13 萩原朔太郎『芥川龍之介の死』（昭和二年『改造』九月号）。『研究』二七二頁。
- 14 高島素之『最後の鬼面芸術』昭和二年『中央公論』九月号。
- 15 右に同じ。
- 16 『文芸的なあまりに文芸的な』昭和二年『改造』五月号、六月号、『文芸春秋』七月号。
- 17 『全集』第九卷一一頁。
- 18 同書一一頁。
- 19 例えば、『地獄変』などに、この文章技術が生かされている。
- 20 『全集』第九卷一一頁～一二頁。
- 21 同書一二頁。
- 22 同書一二頁～一三頁。
- 23 同書一三頁。

芥川龍之介とライバル作家達

芥川龍之介とライバル作家達

- 24 同書一四頁。ところで、『ラルティスト』というのは、モオパスサンの名を使った偽書であるらしい。
- 25 『歯車』昭和二年『文芸春秋』十月号。
- 26 『全集』第九卷一四四頁～一四五頁。
- 27 『あの頃の自分の事』(別稿)大正八年『中央公論』一月号。『全集』第二卷四六四頁。
- 28 室生犀星『芥川龍之介の人と作品』昭和二年『新潮』七月号。『研究』一三頁。
- 29 『文芸的なあまりに文芸的な』「十三・森先生」、註16参照。『全集』第九卷二四頁～二五頁。芥川はそこで『けれども森先生の短歌や発句は何か一つ微妙なるものを失っている。(中略)しかしこの微妙なるものは先生の戯曲や小説にもやはり鋒芒を露はしていない。』と言い、『僕はかう云ふことを考へた揚句、畢竟森先生は僕等のやうに神経質に生まれついていなかったと云ふ結論に達した。或は畢に詩人よりも何か他のものだったと云ふ結論に達した。』と言って、最後に、『僕はアナトオル・フランスの「ジアン、ダアク」よりも寧ろポオドレルの一行を残したいと思っている一人である。』と言っている。
- 30 『点鬼簿』大正一五年『改造』十月号。
- 31 右に同じ。『全集』第八卷一八五頁。
- 32 志賀直哉『暗夜行路』「序詞」新潮文庫一五頁～一七頁。
- 33 『冬と手紙と』昭和二年『中央公論』七月号。
- 34 右に同じ。『全集』第八卷一九八頁～一九九頁。
- 35 同書二〇〇頁。
- 36 同書二〇三頁。
- 37 『老年』大正二年五月第三次『新思潮』第一卷四号。
- 38 『羅生門』大正三年十一月『帝国文学』第二二卷第一号。
- 39 右に同じ。『全集』第一卷一三五頁。
- 40 註25参照。『全集』第九卷一四一頁。
- 2、谷崎潤一郎
- 1 『芸術その他』大正八年『新潮』十一月号。『全集』第三卷二六三頁。
- 2 右に同じ。『全集』第三卷二六五頁。
- 3 同書二六六頁。
- 4 『芸術一家言』大正九年『改造』四、五、七、十月号。中央公論社版『谷崎潤一郎全集』第二十卷四二頁。
- 5 右に同じ。同書四二頁～四三頁。

- 6 Oscar Wilde "Intentions" 1891年参照。
- 7 註1参照。『全集』第三卷二六三頁～二六四頁。
- 8 『大正八年の文芸界』大正八年十二月『毎日年鑑』（大正九年版）所収。
- 9 右に同じ。『全集』第三卷二七九頁。
- 10 註1参照。『全集』第三卷二六四頁～二六五頁。
- 11 『芸談』昭和八年『改造』三月号～四月号。『谷崎潤一郎全集』第二十卷四三八頁。
- 12 彼は、後期においては、文学には二通りあるという。《現実をまともに視つめ、そこから発足して新しい美を創造していく文学と、美の極致を一定不変なものとして、いつの時代にも繰り返し繰り返しそこへ戻って行く文学》との二つである。そして、彼は、後者の所謂東洋的な芸術観に共鳴していくのである。《常に古人の跡を踏んで而も新しい感動を与えることは、一層むづかしい。》というようになり、次第に東洋風になっていった。〔芸談〕註11参照、『谷崎潤一郎全集』第二十卷四四一頁。
- 13 註1参照。『全集』第三卷二六九頁。
- 14 『門』を評す。『明治四三年』『新潮』九月号。『谷崎潤一郎全集』第二十卷七頁。
- 15 『ひょっとこ』大正四年四月『帝國文学』第二二卷四号。『全集』第一卷所収。
- 16 『幫間』明治四四年『スバル』九月号。新潮文庫八四頁～八五頁。
- 17 『あの頃の自分の事』大正八年『中央公論』一月号。
- 18 右に同じ。『全集』第二卷四五〇頁。
- 19 『全集』第十二卷六五二頁。
- 20 同書六五二頁。
- 21 同書六五二頁～六五三頁。
- 22 同書六五三頁。
- 23 同書六五三頁。
- 24 同書六五三頁。
- 25 同書六五四頁。
- 26 同書六五四頁。
- 27 同書六五四頁。
- 28 山岸外史『芥川龍之介』昭和一五年三月、ぐるりあ・そきえて。
- 29 『饒舌録』昭和二年『改造』二月号～十二月号。昭和二年『大調和』十月号（原題『東洋趣味漫談』）。

芥川龍之介とライバル作家達

- 30 右に同じ。『谷崎潤一郎全集』第二十卷七六頁～七七頁。
 31 『全集』第九卷四頁。
 32 『谷崎潤一郎全集』第二十卷一〇七頁。
 33 同書一〇八頁。
 34 同書一一〇頁。
 35 志賀直哉の註13参照。
 36 右に同じ。『研究』二六六頁。
 37 同書二六七頁。
 38 『全集』第九卷二三頁。
 39 同書二六頁。
 40 『芭蕉雜記』大正十二年『新潮』十月号。
 41 右に同じ。『全集』第六卷二二三頁。
 42 同書二一四頁。
 43 同書二一五頁。
 44 同書二一五頁～二一六頁。
 45 同書二一六頁～二一七頁。
 46 同書二二二頁。
 47 例えば、『眼に見るやうな文章——如何なる文章を模範とすべきか——』大正十年『文章俱樂部』五月号に、次のように書いている。《景色が visualize (眼に見るやうに) されて来る文章が好きだ。さういふところのない文章は嫌いである。》
 48 『全集』第六卷二二四頁～二二五頁。
 49 同書二二八頁。
 50 同書二二六頁～二二七頁。
- 3、菊池 寛
- 1 『無名作家の日記』大正七年『中央公論』七月号。
 2 『菊池寛全集』平凡社昭和四年九月発行。第一卷八九頁。
 3 同書九二頁。

- 4 同書一〇二頁～一〇三頁。
- 5 同書一〇六頁。
- 6 同書一〇八頁。
- 7 同書一一六頁。
- 8 『芸術と天分』大正九年『文章世界』三月号。
- 9 右に同じ。『菊池寛全集』第十二卷二九頁～三〇頁。
- 10 同書三一頁。
- 11 同書三一頁。
- 12 同書三一頁。
- 13 同書三二頁。
- 14 『文芸作品の内容的価値』大正十一年『新潮』七月号。
- 15 右に同じ。『菊池寛全集』第十二卷五六頁。
- 16 同書五九頁。
- 17 同書六一頁～六二頁。
- 18 同書六二頁。
- 19 『文芸時評(-)』。『菊池寛全集』第十二卷三九頁。
- 20 アーサー・シモンズ『象徴主義の文学運動』樋口覚訳、国土社、昭和五十三年三月発行。五八頁。
- 21 『侏儒の言葉』大正十二年『文芸春秋』一月号～大正十四年十一月号。
- 22 『全集』第七卷四〇六頁。
- 23 『或る阿呆の一生』昭和二年『改造』十月号。
- 24 右に同じ。『全集』第十二卷三二四頁～三二頁。
- 25 『蜜柑』大正八年『新潮』五月号。『全集』第三卷六一頁。
- 26 『舞踏会』大正九年『新潮』一月号。
- 27 『奉教人の死』大正七年『三田文学』九月号。
- 28 右に同じ。『全集』第二卷二七九頁。
- 29 『戯作三昧』大正六年『大阪毎日新聞』十月二〇日～十一月四日。
- 30 『地獄変』大正七年『大阪毎日新聞』五月一日～五月二二日。

芥川龍之介とライバル作家達

芥川龍之介とライバル作家達

- 31 『災後雜感』大正十二年十一月。『菊池寛全集』第十二卷五〇七頁。
- 32 『義仲論』明治四三年三月、東京府立第三中学校校友會雜誌。
- 33 『英雄の器』大正七年『人文』一月号。
- 34 『全集』第九卷一四二頁。
- 35 『全集』第七卷三八九頁～三九〇頁。

4、佐藤春夫

- 1 『創作月旦』大正八年『新潮』七月号。講談社版『佐藤春夫全集』第十一卷四〇頁～四二頁。
- 2 右に同じ。同書四一頁。
- 3 佐藤春夫『芥川龍之介を憶ふ』昭和三年『改造』七月号。『研究』一三三七頁。
- 4 『全集』第十卷五三八頁。
- 5 『全集』第十卷五三八頁～五三九頁。
- 6 註3を参照。『研究』二三九頁。
- 7 右に同じ。『研究』一三三八頁。
- 8 『処世術』大正十二年六月。『退屈読本』所収。
- 9 右に同じ。『退屈読本』一七三頁。
- 10 註3を参照。『研究』二五〇頁。
- 11 右に同じ。同書二五〇頁～二五一頁。
- 12 『小説作法十則』昭和二年『新潮』九月号。
- 13 右に同じ。『全集』第九卷三〇二頁。
- 14 同書三〇二頁。
- 15 『続芭蕉雜記』昭和二年『文芸春秋』八月号。
- 16 『芥川龍之介論』昭和二年『文芸』九月号。『わが龍之介像』（有信堂、昭和三四年九月発行）一五〇頁。
- 17 『校正後に』大正五年六月『新思潮』第四号。及び、八月『新思潮』第六号。
- 18 右に同じ。『全集第一卷』二四二頁。
- 19 夏目漱石の書簡。大正五年八月二四日付。
- 20 『佐藤春夫の誤解』大正十三年『新潮』三月号。

- 21 右に同じ。但し表題は『佐藤春夫氏』に変更。『全集』第六卷三九四頁。
- 22 『文学鑑賞講座』大正十三年九月『文芸講座』（文芸春秋社編）所収。
- 23 右に同じ。『全集』第七卷一二六頁。
- 24 芥川は『鑑賞』は御意の通り、正に一生の大事業である」と言っている。（同書一三二頁。）
- 25 『芥川龍之介を哭す』昭和二年『中央公論』九月号。『わが龍之介像』一八一頁～一八二頁。
- 26 『文芸的なあまりに文芸的な』、『全集』第九卷一五頁。
- 27 『田端日記』大正六年『新潮』九月号。
- 28 右に同じ。『全集』第二卷一八頁。