

小説における文体の問題

奥野政元

はじめに

小説、文体、この両概念を総合的に規定するなら、それだけで大変な作業になる上に、高等学校国語科の教科指導上の観点から捉え直すとなると、単に学説上の史的展開を跡づけ、それを体系化して明確な知識の全体像を提示するだけではすまされない課題と問題が立ち上がってくる。なぜなら客観化され完結した知識の一部分を、切り売りするかのように、教室で先生が一方的に生徒に押し売るといふようなことは、特にこと文芸に関わる教科の場合、あり得ないことであるし、またあってはならないことである。文芸に関わる用語や概念は、ある程度明確になされてもいて、その基本を確かな知識として伝えることは大切である。しかしそうした知識の量をいかに多く頭に入れ、修得したとしても、だからといって、文芸の本質を正しく伝え、また受け止めたかといえ、これはまた別問題である。たとえば小林秀雄の言葉に「美しい『花』がある。『花』の美しさといふ様なものはない。」(『当麻』)というのがある。同じことは文芸についてとも言える。つまり、素晴らしい個々の具体的作品はある。しかし文芸の素晴らしさという様なものはない。これは、文芸や芸術の本質を知的認識によって領略しようとする時の、最大の難問、アポリアでもあって、ここには一般化され、普遍化された知識としては捉え得ない美の本質に関する困難な問題がある。手続きと順序を踏んで時間をかけ

れば、誰にでも修得できる客観化され統一された知識とは異なるところに、文芸や芸術的知識の独自性がある。このような言い方をすれば、何かこの領域の知識を特権化しようとしているように聞こえるかも知れないが、そうではない。結論から先に言えば、文芸や芸術に関する知識の独自性とは、かならず具体的な作品に接して感動を受けた体験（これを文芸体験と言つてよい。）を前提として積み上げられるということ、言葉を換えて言えば、この体験のないところどころ知識を積み上げても、それは何もものでもないところにある。そしてこの体験こそは、文字を理解しさえすれば誰にでもできる体験でもあって、普遍性や客観性の根拠はまさにここに求めるべきであると言えよう。どのような作品に、素晴らしさや美しさを感じるかという点には、普遍性や客観性は必ずしも認められないが、人は美しいものや素晴らしいものに感動するものであるという点には、普遍性や客観性がある。

国語科教材として文芸作品を取り扱う場合の、最も基本的な前提として、まず以上のことをあげておくと、当然ここに最大の大きな問題、つまり具体的に授業を進めていく過程で、生徒の学習能力や結果についての判定評価をどうするか、が出てくる。先生が自己の文芸体験に根ざした作品の素晴らしさを情熱をもって教えても、生徒がその体験を共有できない場合、（しかもそれはよくあり得ることであり、最悪のケースとして、生徒が先生の意を迎えとって、恰も感動しているかの如く装い得る優等生タイプの生徒が多く見られることがある。）授業は一方通行的にならざるを得ないし、そうした授業は生徒を置き去りにして、先生独りが舞い上がった自己陶醉的なものになりやすい。またその逆の場合、もっと悲惨でさえある。先生自身が文芸体験をどうしても持ち得ない作品を、教材とする場合である。従来は指導書に従った客観的な主題の明示というものがあって、その線に沿って生徒を導くという実践が主であったのに対し、近年W・イーザーの「行為としての読書」などによって、読書という体験を重視した受容理論に立つ国語教育の方法が、関口安義氏などから打ち出されている（たとえば関口安義『『羅生門』を読む』一九九二、二、小沢書店、参照）事情

も、文芸作品を教材として扱う、以上述べたアポリアへの一つの新しい試みとして注目されるところである。ただこの受容理論に基づく授業の実践は、現在の国語教育の現場では、かえって混乱を招く恐れもある。特に受験体制の厳しい現場ではそうであろう。では、具体的に授業をすすめるにあたって、どうすれば良いか。実は私自身にも、明確な解答は持ち合わせていない。従来の客観的な主題を明示する指導方法には、確かに問題もあるが、その場合の主題とは、(いくつかの指導書を見た私の判断では)今までの定説となっていている作品論の最も穏当なところを比較的よく押さえていることも事実である。決して奇矯かつ的はずれなものではない。問題はその穏当さとの距離の取り方にあるのではなく、かろうか。距離の取り方とは、解りにくい言い方かも知れないが、指導書を単に受け売りし、鵜呑みにするのではなく、主題をそのように導く、感情、心理、更には論理の整合性と必然性を明確に限定した上で、一つの主題が自ずと浮上するように指導することであろう。当然そこには違った感情や論理も成り立ち得ることが見渡せられれば、後は生徒が主体的に考えるのではなからうか。要は、主観的で個別的でもあるが、同時に自分が純粹に観じ得た文芸体験を、かけがえのない大切な体験として、批判的に深め、掘り下げるような意欲へと生徒を促す動機付けが、大切なのだと考える。文芸作品を教材として扱う場合の基本的な課題を、以上の通り押さえた上で、小説の文体に関わる問題と、その実例としての芥川の文体について、以下に考えてみたい。

小説の文体

小説とは、言うまでもなく、文芸上の一つの種類を分別して示す名辞であり、この他には、詩、短歌、俳句、隨筆、戯曲、物語など、多様に呼ばれるものがあって、その内の一つを示すものである。では小説とは、どのような具体的特

質と意味内容を持つものなのであろうか。まず文芸を一つのまとまった全体として捉え、それを様々な特色に基づいて類別し、組織付ける、つまり体系化してみた場合、文芸の全体は、まず大きく四つに分けられる。①叙事、②抒情、③自照、④劇の四つである。これは表現方法に即した区分の仕方であって、小説はここではある出来事なり事柄を叙述するという意味で、①に属することになる。あるいはもっと単純に散文と韻文という分け方もあって、これは表現形式に基づく区分で、小説は当然前者に入る。また他にも文芸の形態、ジャンルによる区分もあって、この場合は、小説は小説としての独自の形態として区分されることになる。ところがこのような区分は、あくまでも外的形式に基づくものであって、それによって一般的な意味での小説の形については理解できるかも知れないが、実はそれだけのものにとどまる場合が多い。つまり一覧表のような図式になってしまっているのである。その上、文芸とはある特定の時代や社会に生きた人間が創り出したものである以上、具体的な作品には必ず、その時代に生きた人間の課題や問題が形象されているはずであって、この点を重視して文芸を捉え直すと、時間軸に沿った見方、つまり歴史的な視点が求められることになる。本当は、先に述べた一覧表のような空間的体系的な見方と、この時間的歴史的な見方が総合化されるところに、文芸の理論の最も理想的な姿が形成されるのであろうが、それはあくまでも理想であるといわざるを得ない。特にマルクス主義の芸術理論では、芸術は上部構造に位置づけられることになり、芸術としての自律性は否定されることになるわけであるから、芸術美を絶対化したり永遠化したりして体系を作りあげても、それは空虚な抽象でしかあり得なくなってしまう。では芸術や特に文芸は、上部構造に属するものかどうか、実はこれだけでも深刻な論議が重ねられてきた問題であり、ここでは触れる余裕はないが、穏当なところでは、確かに上部構造を構成するものであると共に、同時に自律性も認められるといった折衷案的なところに到着するようである。たとえばマルクス自身が、物質的生産と芸術的生産との不均等な発展について、当初から問題を提示していて、これが上部構造論でも大きな課題になっていたのである。

「経済学批判序説」で、マルクスはこの点につき、「しかし、困難はむしろ、ギリシアの芸術や叙事詩が、それぞれ何らかの〈社会の発展形態〉と結びついていたことを理解することにあるのではない。困難は実に、それらが私たち対してもなお芸術的愉悦を与え、ある点では規範として、また及びがたい模範として、通用するというところにある。大人はふたたび子供になることはできない。もしなるとしたら、子供じみた大人ができあがってしまうであろう。けれども、子供の素朴さは大人を歎ばせないであろうか。そして大人自身、一層高い段階で、ふたたび子供の真実を再生産すべく努力しなければならぬのではなからうか。」と述べている。(引用は、リフシッツ、エルペンベック編、瀧崎安之助訳「マルクス・エンゲルス芸術論上巻」一九五七、一一、岩波書店、によった。)この前半部が、やはり最も重大な問題となるところであって、これは上部構造論をマルクス自身が否定してしまえば言わないにしても、少なくともそこに困難な理論上の課題があること自ら認めているところである。その課題を解決するために、彼が持ち出したのは、大人に対する子供の真実と素朴さという新しい理念であるが、こうなれば上部構造論とは異質な要因によって自説を補強するという新しい問題を産み出すばかりである。しかしここでは、マルクスの理論的破綻を強調して見るべきではなく、むしろ自己の感受性と真実に誠実なマルクスの偉大さを見るべきであろう。

小説とは何か、を考える前に文芸の大きな問題に立ち入りかけたが、実はどうしてもそうならざるを得ない事情が、特に小説についてはあるからである。今マルクスの理論をめぐって、ギリシアの叙事詩が話題になっていることに触れたが、小説という文芸形態は、常にこの叙事詩と関連づけられ、対照される形で取り上げられることが多いのである。つまり小説は、文芸史の上から言うと、叙事詩が発展した後から産み出されているという、世界的にも共通の特殊な歴史的事実がある。たとえばマルクスが向き合った同じ問題について、ルカーチは「小説の理論」で次のように述べている。「大叙事詩文学の二つの客観的あらわれである、叙事詩と小説は、形象化する志向によって区別されず、その志向

が形象化のために見出す歴史哲学的所与によって区別される。小説は生の外延的全体性がもはや明瞭には与えられていない時代の叙事詩であり、意味の生内性は問題化してしまったが、それでも全体性への志向をもちつづける時代の叙事詩である。」(引用は、大久保健治、藤本淳雄、高木研一訳「ルカーチ著作集2」一九六八、一一、白水社、によった。)つまりマルクスが子供と大人という図式で持ち出した観点を、完結した調和の内にある古代世界と、調和を失い矛盾と分裂に陥った近代世界という図式に言い換えて展開したのである。小説を、散文によって人間に関わる事件を叙述したものと捉えるならば、それはローマ時代にも見られたものであるが、小説本来の問題は、近代的個人意識と実証的・科学的精神とに深く関わるもので、歴史的には古代や中世と対立する近代社会に、最も発展隆盛した文芸形態として位置づけるときに、より一層明らかになる。この点に関しては、ベンヤミンが次のように述べているのが参考になる。「小説を書くとは、人間生活の描写のなかで、公約数になりえぬものを極限までおしすすめることにほかならない。なにが小説を本来の叙事詩から区別するかは、ホメロスの作品かダンテの作品のことを考えてみれば、だれにでも感じとられることだ。叙事詩の財貨である口伝えに伝えうるものは、小説を存在させているものとは、ちがった性質のものだ。小説は、口伝えの伝統から生まれるものではなく、また、その伝統の中に合流することもないという点で、他のすべての散文形式―童話、伝説、格言、笑噺―とは対照をなしているが、とりわけ小説がきわだった対比を示すのは、散文において叙事的な本質をもっとも純粋なかたちで提示している、あの物語ることに対してである。」(引用は、高木久雄、佐藤康彦訳「小説の危機」『ベンヤミン著作集7』一九六九、六、晶文社によった。)小説の近代的な問題と本質を、このベンヤミンの言葉は、よく説明し得ている。物語ることと最も対立する精神、また公約数になりえぬものを極限までおしすすめる内面的活動、これらが近代における小説本来の課題でもあると言えよう。

ところで小説という言葉は、もちろん日本語である。私はここまで、小説という用語によって、しかも外国の理論や

例ばかりを扱ってきたが、ルカーチやベンヤミンの原典では、共にRomanを使っている、その訳語として小説が使われていたのである。Romanとは元来、十二世紀のフランスで、公用語としてのラテン語ではないロマンス語によって書かれたもの、中でも通俗的物語などに適用されたもので、近代の初期には、荒唐無稽な冒険や恋愛の物語に使われ、伝奇的要素の強いものを指したが、ドイツロマン派によって、文芸の近代的ジャンルへと変貌したものである。一方、英語ではnovelがある。これは「新しい」という意味も持つ言葉で、「新奇」な事実や物語を指して使われたものである。周知のように、坪内逍遙が明治十八年に「小説神髓」を発表したとき、小説とはこのノベルの意味で使われていて、これを奇異譚としてのロマンスと区分して次のように述べている。「世の人情と風俗をば写すを以て主脳となし平常世間にあるべきようなる事柄をもて材料とし而して趣向を設くるものなり」さらに逍遙は、「小説稗史」とも言っているところにも明らかのように、これらは中国より伝えられたものである。稗史とは正史に対する言葉で、市井の出来事や話題を散文で記述した文章をいうものである。通俗的軽い読み物といったところであろうか。一方魯迅は「中国小説史略」冒頭で、小説という名称の歴史的変遷に触れているし、またこれとは別に「中国小説の歴史的変遷」という一九二四年七月に西安で行った講演録も残している。今、後者によって彼の小説観を見てみると、最も古くは「莊子」にあるが、それは「瑣細な言葉」を指すもので、後世の小説とは違う。次に「漢書」「芸文志」に「小説者、街談巷語之説也」とあって、これが今の小説に近いが、古代の稗官が、民衆の話を採集したもので、あまり価値はない。唐代になって意識的に小説が作られるはじめ、宋代に至って「太平広記」という六朝から宋初までの小説を集めた書物が現れた。このように述べて以後、明・清へと説き及ぶものである。しかも「水滸伝」や「西遊記」「紅樓夢」なども取り上げているところなどを見ると、散文で書かれた読み物類を、大きくは小説として捉えているようである。そして小説は詩のあとに発生したもので、詩は労働と宗教から起こったものであるのに対し、小説は休息から起こったと述べるなど、魯迅らしい

指摘もある。(今村与志雄訳「魯迅全集十一巻」一九八六、五、学習研究社、参照) 魯迅は一八八一年(明治の年号でいえば一四年)に生まれ、中国の近代文芸を樹立した作家であり、「狂人日記」や「阿Q正伝」などに、近代的自意識を力強く表現したが、小説の近代性を理論として展開するところはなかった。ただ文体の問題には、やはり創始者として苦闘したところであり、それは日本の二葉亭四迷をはじめ、明治期の多くの作家と共通するものであった。日本でも中国でも、近代とはそのまま西洋を意味した事実は否定できず、全く新しい文物を学び、自分のものとするための言葉そのものが、自国の伝統にはないという状況で、彼らはまず文体そのものを独力で産み出す苦難があったのである。

そのような新しい文体を自ら創り出すところに、近代小説の最大の課題も生じていた。つまり表現行為のすみずみまで、意識的になるということである。書き言葉や文体の確乎たる形式があって、それに従って書く場合や、語るべき出来事その順序に従って延々と終わりなく語り続けるといった語り手や作家の自足し完結した状況は、もはやここにはなく、作家は語ることそのものを反省し、自己批判的に観察することによって、語る内容と語っている自己との分裂に陥る、そのような意識化が同時に起こることでもある。

意識化するということは、反省作用でもあって、常に分析し検証し、いわば調べあげようとすることもある。だからそれは常に行なり状況を後から追跡し、その原因や根拠を探求しようとすることになる。探求し追跡する限り、ここでは批判と分析が伴うが、それを捌くのは論理である。つまりこうした文体の特色は、性格にしる心理にしる、あるいは状況の必然性などにしろ、そこに論理や因果の脈絡を見出そうとすることに表れる。知性的になると言ってもよい。つまり、時間軸に沿って起こる事件や出来事を、次から次ぎへと叙述することよりも、そうした叙述全体の意味を問う文体が産み出されるということである。

イギリスの小説家E・M・フォースターは、「小説の諸相」で、物語る文体としてのストーリーと、こうした論理や

因果の關係に基づいて話の筋を構成しようとするプロットを、文体として分析して、興味深い例をあげている。「むかしある国に、王様と王妃さまがいました。王妃さまが亡くなりました。それから十日後に王様が亡くなりました。」こう叙述すれば、これはストーリーだという。「王妃さまが亡くなった後、悲しみのあまり、王様が十日もたたぬうちになくなりました。」こう書けば、これはプロットだという。事件を叙述するときに、「それからどうした?」という好奇心に訴えるのが、ストーリーで、「何故そうしたか?」という知性に訴えるのが、プロットだというのである。(引用は、米田一彦訳「小説とは何か(小説の諸相)」一九六九、一、ダヴィッド社、によった。)小説文体とは、こうしたプロット構成にたいして意識的になることでもあって、それは何故書くかを意識的に問い続けることでもあろう。

芥川とは、まさしくこうした意識を強調した作家でもあった。

芥川龍之介の文体

芥川龍之介が意識的芸術活動の優位性を強調し、表現や技巧を重視する宣言をしたのは、一九一九(大正八)年一月八日の日付のある「芸術その他」であった。またその頃までの彼は文壇に登場して以来、今昔物語などに題材をとって、華麗な話を構成するストーリー・テラーとして注目を集め続けたのも周知の事柄である。ところがその四年後の一九二三(大正一二)年には、「侏儒の言葉」「創作」で、この優位性を否定するようになるし、また「文芸的な、余りに文芸的な」(昭二・二・七)では、話そのものの否定にまで言及していく。こうした芥川の変貌に、芸術家芥川の最も重要な問題がはらまれてあることは言うまでもないが、その前に、ここでは芥川にとって、意識的であるとはどのようなことであったのか、また何が問題であったのかを、問いかけてみたい。

たとえば三好行雄は、「芸術その他」に見られる芥川の「芸術派宣言」が、「実生活の秩序への信仰」という自然主義の播種した文芸伝統への反発を直接の契機としてあったことを認めると同時に、それは芥川の処女作らしいの文芸的軌跡の必然の帰結でもあったと述べる。

この作家のそもその出発は、たとえば初期の小品「大川の水」に最初の予兆が示されるように、日常的世界からの脱出、現実的不在への旅としてであった。すべての現実的なるもの、日常的なるものの捨象によってのみ可能な、仮構の〈生〉の夢想にほかならない。あくなき侮蔑を抱いて実人生を傍観するニルアドミライの冷笑は、なかばは素顔をくらますための仮面でありつつ、なお、心情のおくがに抱かれた深淵の感覚とも、さだかに結ばれていたはずである。

ここで三好の説く仮構の〈生〉への芥川の志向とは、実母の発狂をめぐるこの作家の、宿命を隠蔽せんとする秘められた衝迫とも不可分のものでもあった。そのことは三好自身もすでに指摘したところでもあって、「大川の水」に見られる青春の不在と自己限定を代償として、また「不合理で空虚な生活へのがい反省と、それを強いる現実への眼をすべて捨象してのみ」芥川の世界は始まったとするとところにもよく示されている。(引用は、「芥川龍之介」一九七六、九、筑摩書房、によった。) 現実や日常性を捨象する意図の内実には、作家の暗い宿命を置いてみると、芥川の言う意識的芸術活動とは、そうした宿命を隠蔽するための技術でもあり、論理でもあったという一面が見えてくるであろう。私はそれを自己呪縛とも捉え、そこに自働作用にも結びつく要素があり得ることを以前に指摘した(拙稿「芥川龍之介における母なるもの(上)」『活水日文』二九号、一九九四、九、参照)が、しかし隠蔽のための意識操作のみを、そこではあまりにも強調しすぎていたかもしれない。表現技巧にこだわる芥川独自の意識の問題として、確かに隠蔽という要素は重要なものである。それは否定できないが、同時にそれだけでは何故作家が作品を創造するかという芸術創造の始原

の問題を解くことはできないのも事実であろう。つまり作家は何かを隠すためだけでのみ、作品を書きはじめるわけではないからである。それに隠すということも、言ってみるならば、表現行為の一つの形態であり、しかも特に芸術表現である限り、そこでは究極的な表現者の自己実現と何らかの開放が予測されるであろう。いわば芥川は呪縛と開放というこうした矛盾を意識下に領略することによって、独自の創造世界を開こうとしたのだといえよう。

では、その独自性とはどのようなものだったのか。隠すために表すということ。これはまさに犯罪者のアリバイ工作にも似た作業であって、このとき彼が用いたのは、言葉が言葉だけの秩序や論理によって相互に支えあう構造体を、眼前に展開するように意識を集中する方法であった。つまりそれを創造している「私」をその構造体から隔離することでもある。「老年」や「羅生門」など、彼の初期作品には覗き見たり、ある人物の内面や心理を白日の下に暴き出すような、いわば隠蔽とは逆の方法で構成された作品が目につくが、そこで覗き見たり、暴き出したりするのは、作者自身ではなく作中人物の視点によるか、作者とは明らかに異なる語り手の言説によるものである。その故それらは「主知的な遊び」あるいは「技巧派好みの趣向」とも見られ、同時代の批判をあびる大きな要因ともなった。いわば芸術創造の本筋から逸脱して、装飾にのみこだわる趣味の人、あるいは余技程度に芸術を見なしている人と見られたのであろう。しかし芥川にとっては、余技とも見えるこの方法以外に、芸術の本道はあり得なかったようである。意識的であるとは、このようにして、表現主体の隠蔽によって作品世界を完璧に閉じこめることであり、そこでは確かに「遊び」や「趣向」に傾くものがあつた。が、同時にここには芥川文芸の独創と、近代文芸の重要な課題もあつたと考えられる。

たとえば、これらの点を最もよく象徴的に示している初期作品として、「老年」と「ひよつとこ」を具体的に眺めてみよう。「老年」で、小川の旦那と中州の大将が房さんをのぞき見る場面は次のように表現されている。

「年をとったって、隅へはおけませんや。」小川の旦那もこう云いながら、細目にあいている障子の内を、及び腰にそっと覗き込んだ。二人とも、空想には白粉のにおいがうかんでいたののである。

部屋の中には、電灯が影も落とさないばかりに、ぼんやりともっている。三尺の平床には、大徳寺物の軸がさびしくかかつて、支那水仙であろう、青い芽をつつましくふいた、白交趾の水盤がその下に置いてある。床を前に置炬燵に当たっているのが房さんで、こっちは、黒天鵞絨の襟のかかっている八丈の小搔巻を引っかけた後姿が見えるばかりである。

女の姿はどこにもない。

この場面は作品の結末でもあって、話の筋からいうと、最後の決着に至る盛り上がり満ちたところである。それまでの描写は、この一瞬を導くための用意周到ないわば誘導路でもあった。隠されていた何かが、ここでいよいよその正体を現すのである。作者はその効果を一層高めるために、「及び腰にそっと覗き込んだ。」の後に「二人とも、空想には白粉のにおいがうかんでいたのである。」と描いて読者にあらかじめ定められた予想まで準備している。ところがこの予想は裏切られる。女の姿はどこにもなかったのである。「覗き込んだ。」から「女の姿はどこにもない。」までの時間は、実はほとんど隙間もなく続いているはずであるのに、作者はこの瞬間ともいえないほどの時間をせき止め、比較的長くこの場の全景を、しかも微視的に描写している。まずその部屋の光源である電灯、それから平床の軸、水仙、水盤、置炬燵、八丈の小搔巻といった順序で、外から内へとその視線は集中していく。この間の描写が作品形象上で持つ意味とは何であろうか。私は以前この描写について、純粹空間としての明るさの形象と捉えたことがある。(拙著「芥川龍之介論」一九九三、九、翰林書房、参照)そこでは一切の価値判断が停止してただ眺める以外にない超越的時間と空間が現出することを強調するのが、その意図であった。基本的にこの把握を変更する必要はないが、芥川という意識の方

法の内実を明らかにするために、さらに立ち入って考えてみたい。まずこの描写が、作中に流れている時間を引き延ばし、その流れをせき止める効果を持っていることに注意される。次にそこに描かれているのは、均一な照明の下、隠されるもののない細部の詳しい羅列であり、それが隙間なく緊密に結合されて前景に浮かび上がっていること、さらにこの描写が、視点人物の期待と予想（ということはその人物に寄り添って眺めている読者の期待であり予想でもある）を否定するためのものであることなどが注目されることである。これらの特色をまとめ上げ、概念化してみるとどのようになるのか。たとえば、時間を引き延ばし細部にこだわるというのは、一種の徘徊の手法である。時間を引き延ばすのは、緊張の持続のために用いられるとサスペンスが生じるが、ここでは一切が明るみに引き出されているわけだから、これをサスペンスの手法とはいえないであろう。むしろここでは、期待されたものの不在が拡散して広がっているばかりであり、その不在そのものが余すところなく語られている。まさに余すところなく語られることによって、緊張感にはぐらかされ、ずらされるのであって、そのはぐらかされ裏切られた期待を逆撫するような詳しい細部の比較的長い描写には、語り手のある種の快感さえ窺えるようである。そして芥川が意識的手法ということで、こだわっていたものがあつたとするならば、実はこの快感にこそあつたのではなかつただろうか。この意味で「遊び」や「趣味」といった同時代の批評は、必ずしも間違っていたわけではない。しかし快感とは、いうまでもなく陶酔の感覚的事実を指すものである。一方、意識的であるとは、覚め続けることであつて、陶酔とは相容れない事柄であるはずである。つまり意識的手法によって陶酔を求めるということは、意識の自己欺瞞以外にはあり得ないはずである。実は芥川の強調した意識的活動なるものが、このような意識を超えた、あるいは意識的であることを否定する契機に基づけられたものであることも、事実であり、そのことが同時に問題ともなるものであつた。

たとえば最初にあげた「芸術その他」で、彼は意識的活動の例を倪雲林の画業にとって、石上の松の枝を途方もなく

一方へ伸ばしたとする場合、そのことがどうして或効果を画面に与えるかについて雲林は知らなかったかもしれないが、そのことによって生ずる或効果については、百も承知していたと言う。何故、あるいはどうしてを不問に付した上でこうした意識的技法を言う限り、それはもはや意識的であるよりは、機械的あるいは快感原則的といった方が良いであろう。つまり意識を超越したある種の感じ（それを芸術に即して美と呼んでもいいが、むしろ意識に対比する意味で、感覚的な快楽といった方がより明確であろう。）を意識的に追求することが、問題なのであって、それは意識的な自己欺瞞以外にはあり得ないと考えられるのである。なぜなら彼は意識的に覚め続けることにおいて作品を始めるけれども、その究極には、意識を超えることが目指されているわけである。サイド流にこの究極を、ここで始源と呼んでも良いであろう。芥川は作品創造の意図や一切の活動を意識的に領略するところから始めるが、その始まりを成り立たせる始源においては、意識の超越が指定されていて、始まりと始源とが常に対立的になっている。サイドは「始まりの現象」において、始源 (Origin) と始まり (beginning) を対立するものと捉える立場を説明し、「前者は聖的、神話的、特権的であり、後者は俗的、人間が作り出すもの、不断に再検証されるものです。」と述べている。（引用は、山形和美、小林昌夫訳、一九九二、二、法政大学出版局、によった。）つまり始源とは我々の意識的活動を根拠づけるべき中心的なものであるのに対し、始まりとはその中心との距離に基づく意識的人間活動のすべてであるということであろう。その対立を強調するところに、脱中心化の目論見が窺われる。芥川の試みも、この脱中心化と似通ったところがあって、彼の意識的芸術活動の営みとは、意識を超越したものをその不在のまままで描こうとすることだとも言えよう。意識的なぐらかしとずらしによって明らかにされるのは、聖、神話、特権といった中心的なものの不在である。

こうした芥川的表現にみられる特色を象徴する今一つの事例を、たとえば「ひよつとこ」に見いだすことができる。

ひよっとこの面をつけて踊りながら死んだ山村平吉の一生を描写するところで、ふだんの平吉がよく嘘をつくことにふれ、段落の全文を使ってその内容を表現するくだりである。「平吉の口から出た話によると、彼は十一の年に南伝馬町の紙屋へ奉行に行った。」で始まるこの段落は、「これが皆、嘘である。平吉の一生（人の知っている）から、これらの嘘を除いたら、あとには何も残らないのに相違ない。」で終えられる。これは見事なまでのはぐらかしである。平吉の莫迦さ加減につり込まれて身を乗り出す読者は、最後でひっくり返されて置き去りにされてしまう。しかも平吉の一生からこれらの嘘を除けば、何も残らないとまで語り手は続ける。要するに平吉という人物の中味は、何もないという不在の事実だということであろう。嘘という事実を知って、改めてこの長い語りを読んでみると、そこで語られている事実関係は一度に背景に遠のき、それを語る語りの口調、分断されずに気持ちよく持続する、その口調のみが快適に響き渡る。この快適さに見られる快感は、「老年」の微視的な描写に窺えたものと似通ったものでもある。何かを語り始めながら、しかも語る根拠ともなる始源には、実は何もないのである。

ところで、平吉の嘘の描写と「老年」の覗き見られた空間の描写に、ともに快感が窺える理由には、ずらしはぐらかす手法とは別な今一つの要因がある。「老年」の描写では、電灯の明かりに照らし出された空間の全景がまずあって、その中の物体を順に並べられたままなぞっていく方法がとられている。この方法の根拠とは、描かれる物が、それぞれ横に並べられている、つまり隣接しあっている関係そのものにある。語り手はこの対象物の隣接関係をたどって、あれからこれへと描写して、房さんに行き着くのである。一方「ひよつとこ」の語りは、語られる内容の因果関係と論理構造の緊密性に根拠づけられて成り立っている。語りのつながぎには、「すると」「所が」「そこで」「それから又」「とうとう」など、文脈を因果と論理の関係で結びつける接続詞的な用語がほとんど全体にわたって用いられている。この両者

は共に言語使用の場を、物の隣接関係か文の統辞構造か、つまり語構成の外的関係にのみ依存させて成り立っているという点で、似通っていると言えよう。前者では描かれる対象の空間的隣接性が表現を導き、後者では描かれる事柄の時間的隣接性がそれを導いている。ここで隣接性を外的関係と言ったのは、ロマン・ヤコブソンに倣ったもので、これに対応する内的関係を、彼は代置集合の基盤となる相似性であるとも言っている。また彼は相似性に重点を置く言語表現とは、メタ言語的操作の能力、つまり選択と代置の能力に基づき、隠喩的方法と呼ぶのが相応しいのに対し、隣接性に重点を置くそれは、言語単位の階層を維持する能力、つまり結合と結構の能力に基づき、換喩的方法と呼ばれるとも述べている。(川本茂雄監修、訳「一般言語学」一九七三、二、みすず書房、参照) 通常ことばの芸術に関わる作家は、この二つの方法を操作しながら、自らの独特な文体を形成していくものであるが、「老年」と「ひよつとこ」のすでにあげた例に見る限り、ここでの芥川の文体の特色は、換喩的方法の優位として指摘できるであろう。これは言葉の位置と統辞の外的関係に意識を集中することによって、意味に結びつけられる言表への注意をすり抜けることでもある。少なくともこれらの叙述中では、それらが言い表す意味を問いかけようとする志向は括弧に入れられるか、中断される。そうした意味への志向を閉ざすところに、知性を超えた感覚の解放としての、いわば快樂の要因が派生してくるのである。しかもこの直後に突然、それらの意味に関わる強い否定語「女の姿はどこにもない。」あるいは「これが皆嘘である。」が来る。この言葉は、それまでの叙述の意味の総体を選択したり言い換えたりするものではなく、そのよりどころを一切否定する断定であって、ここで快樂はイロニーに変貌する。これがイロニーであるとは、それまでの叙述がここで一切打ち消されるにもかかわらず、その叙述に示された隣接関係のリアリティとでも言うべきものが生々しく感覚として残るからである。この対立が際だつところにイロニカルな感覚が現出する。もともと意識的手法によって陶酔感を求めるといふ自己欺瞞にも似た方法とは、イロニーの方法でもあったわけで、一種の反語的技法でもあった。

もちろん芥川は、これらの初期作品を書いていたときから意識的芸術活動を主張したことはなかったし、又そのことをどこまで自覚していたかも不明である。ただ芥川がその表現において、特に表現主体を隠そうとし、作品世界と作者との距離を突き放そうとするところで、極度に意識的であったことは、今まであげた用例だけでも想像できるであろう。私が今、それらの特色をイロニーに結びつけようとするのは、まさに表現主体の意識的隠蔽に内在されてある問題を明らかにしてみたいからである。しかしイロニーの概念としてこれを大きく取り上げてみるならば、ソクラテス的な逆説的修辞法からはじめ、ドイツ浪漫派のイロニーにまで至る多義的用法に関わらねばならないので、ここではそれらの用法に見られる特色を深く説明したと考えられるキルケゴールの「イロニーの概念」、特にその「第二部 イロニーの概念について」によって明らかにしてみたい。

彼は第一部でソクラテスのイロニーについて、詳しく検討批判した上で、第二部の冒頭近くで、すべてのイロニーに通ずる一つの規定として、〈主体が否定的に自由である〉をあげ、さらに次のようにも述べている。

イロニーは主体性の規定である。イロニーにおいて主体は否定的に自由である。なぜなら、主体に内容を与えるべき現実がそこにはないし、あたえられた現実が主体をそのなかにとらえておく拘束から主体は自由だからである。しかし主体は否定的に自由なのであり、そういうものとして漂遊的である。というのは、それをとらえておくものは何ひとつそこにはないのだから。しかるに、まさにこの自由、この漂遊こそがイロニーの人にある種の感激をあたえる。なぜなら彼は可能性の無限性にいわば酔っているからであり、また滅びゆくすべてのものについてなんらかの慰めを必要とするかぎり、彼は可能性のばくだいな予備資金を頼りにすることができるからである。とはいえず、かれはこの感激に身をゆだねはしない。この感激は、彼のうちにもっぱら滅却の感激を鼓吹し、はぐくむのである。彼の言うイロニーの人は、こうした自由と漂遊を享受することを欲する人のことでもある。私はすでに、芥川の表

現特色について、隣接関係を外的に微視しながら描写する意図に快樂が見られることを指摘したが、それはこうしたイロニーの人が欲する享樂でもあったと言えよう。作品世界を創作主体から完璧に切り離し、主体をそこから絶えず隠そうとするかぎり、主体は外から眺めるばかりであって、それが享樂と必然的に結びつくのであろう。しかもこの享樂は、キルケゴールも言うように滅却の感激をばぐくむものであると同時に、可能性の無限性に主体が立ち向かっていることも意味している。ただこの場合の可能性とか無限性とかは、あくまでも主体がそこから閉め出されているという否定を媒介とするものであって、だからこそ彼の行う滅却は、滅却のための滅却でしかあり得なくなる。このようにして、キルケゴールはヘーゲルがイロニーを「無限的かつ絶対的な否定性」と特徴づけたことの正当性を支持することになる。というのも、否定の絶対性なり無限性が、逆に主体の自由を保証する要件になるからである。つまりイロニーにとって、なによりも主体性の自由が問題であって、「主体はたえず対象から抜け出そうとするのであり、そしてこのことを彼は、対象が実在性を有しないと行うことを彼があらゆる瞬間に自覚することによって達成する」からである。（引用は、飯島宗享、福島保夫、鈴木正明訳「キルケゴール著作集二」一九六七、四、白水社、によった。）すべてがむなしいとされることによって、主体性が自由になる。しかしこのような自由は、実在性のない非現実的な自由でもあって、無内容で移ろいやすい瞬間的なもの、主体性の自由を享樂するための意識による主体の自己防衛でもあると言えよう。

主体の隠蔽に自由を感じることに、またそれを享樂すること、これらの要因にキルケゴールの定義づけたイロニーが明らかに認められるが、それを最もよく示した作品として「羅生門」をあげることができる。従来からよく取り上げられるこの作品は、様々な視点から論じられ続け、その評価にも全く対立するものまであって、今に至っている。古くは吉田精一から三好行雄などに代表されるような、極限状況におけるエゴイズムの暗黒や存在悪を強調する意見があり、その対極には関口安義氏に代表される「反逆の論理による新生」を目指した点を注目する意見などである。そのように全

く対立する見方が同時に可能ともなるところに、実は芥川のイロニーの特色もあったのではなかったか。もともと主体を隠蔽することに最も意識的であった芥川の立場から言うならば、どのような解釈がなされようが、一切の解釈から彼は自由でもあって、むしろその自由を享樂しているところがあつたとさえ言えよう。しかし実は私自身もすでにこの作品について何度か論じたこともあり、しかも根本的には今もそれらの見解と変わったところもないので、ここでは今までの文脈に沿い、芥川の方法に見られる換喩的形象の内実に関係づけて解釈を試みたい。

ところでかつて福田恒存は、芥川文芸を特色づけて、比喩の文芸だと指摘していた。つまり近代の日本においては、すべての近代らしきもの、思想、心理、風習などそのことごとくが実体をもたず、またリアリティももたないから、「リアリスティックな表現は、表現の世界の自律性を獲得しえない」とし、芥川が比喩的方法をとつたのは、それによつてのみ、実体らしい実体をもちえぬ近代日本人のひとりとしての自分を定着し、自己肯定をなしたからだという。そしてさらに、比喩とは象徴と写真との中間に位するとし、一種の観念連合、いわば二つの観念の結びつけに興味があるところから、「比喩によって自己を表現せんとするものは、そのあいまいな境界線の上に立って」、ある時は自己を主張し、ある時は自己を韜晦するという相反した心理の織りなす微妙な表現形式ともなると述べる。そこに必然的にイロニーが出現するというのである。（「芥川龍之介」『福田恒存著作集3』一九六六、一一、新潮社、参照）換喩もいわば比喩の一つの表現形式でもあることからいうと、福田の指摘は、イロニーと比喩的表現の結びつきを芥川文芸の本質として捉えた重要なものである。もともと芥川の歴史小説とは、彼自身が「昔」（一九一八年一月一日の「東京日々新聞」）で言及しているように、「昔」の再現を目指していないものであり、むしろ「僕が昔から材料を採るのは大半この『昔々』と同じ必要から起こっている」と言うように、自らのテーマを芸術的に最も力強く表現するための手段ないし「たとえ

として昔が選ばれているのであってみれば、彼の歴史小説そのものが、いわば比喩表現そのものでもあったと考えられよう。

しかし一口に比喩といっても、すでにあげた隠喩、換喩の他に、直喩、提喩など様々に種類がある。福田はそれら全体を特色づけて、象徴と写実の中間という定義付けをした。この定義に従ってこれらの比喩形式を序列づけてみるならば、最も象徴に近いところに隠喩が来、その対極の写実に近いところに直喩が、そしてそれらの中間に換喩や提喩が来るであろう。ただ福田は、比喩の例として「車軸を流すような雨」という直喩一つだけをもって説明しているが、この場合「車軸を流す」は、あくまでも「雨」に従属し、それを形容する役割をもっているのであって、そうした機能面だけに注目するならば、むしろこれは写実に近い方法とも言えよう。それがそのようにとられないのは、「車軸」と「雨」の両観念を従属関係としてではなく、同格に対立し合う観念として捉えるからである。結局福田はその原因ないし結果として「一種の現実喪失」があるとするが、「羅生門」発表時の芥川に即して言うなら、それは結果としてよりも、原因としてであった。つまり現実喪失の事実が先にあったのではなく、むしろ現実否定の意欲の方が先にあったと言えよう。たとえば直喩表現のこの点についての特質でいうと、それは形容するものとされるものとの関係でもあって、「赤い花」と言うところを「血のような花」と表現するようなものである。共に花を形容するという点では、両者は機能的には同じ役割をするが、赤いと花の結びつきでは、「赤い」は「花」のいわばコードに収斂されていくのに対し、「血」と「花」の結びつきでは、それぞれのコードが対等に立ち上がり、対立し合うコードが相互浸食し始めると、ここに一種のコード喪失という表現空間が生じる。おそらくこうした空間にこそ、芥川の意図した表現目標があったのであろうし、そのことは福田自身も「芥川龍之介の文学はこの善と悪、理想と現実との中間に位する空虚な真空地帯に造型をこころみたものであり、またこの真空地帯を形象化したものであります」と述べるように、こうした善や悪等のコー

ドが喪失していく純粹空間とも言うべき「真空地帯」の形象を芥川の意図として指摘していたのである。だから福田の言う現実喪失は、むしろ芥川の意図でもあったと言えよう。

では福田も「空虚な」と形容したこの「真空地帯」の形象を意図する動機とは、どのようなものなのであろうか。ここにこそキルケゴールのいうイロニーの概念規定、「主体が否定的に自由である」が来るのであり、その自由の享樂が生み出されるのである。このような自由にあつては、善と悪、あるいは理想と現実と言つても、それらは対立し相克しあうものであるよりは、ただ横に並べられた隣接的外的關係でしかあり得なくなる。つまり一切をこつた外的關係に閉じこめることによつて、そこからたえず主体を抜け出させる手法、これが芥川の意識的方法の内実であつたと言えよう。「羅生門」にも当然その特色はよく示されている。

私はかつて、「羅生門」の時間構造を分析したときに、下人の登場からその下人が門の上に登るまでの時間と、登りはじめてからの時間に異質なものを指摘した。(拙稿「羅生門」の時間『活水日文』三三二号、一九九六、三三、参照)つまり前半の下人は、これからなすべき行為の未発の状態にとどめられた、しかも死と倫理の前に切迫した現存的のはじまりの状況と時間に置かれているのに対し、梯子を登りはじめてからの後半の時間は、行為の可能性がすべてその直前の状況と下人の反応に支配されたりニアな性格を持つものであると考えられるのである。尤も下人は、或日の暮れ方に羅生門の下で雨やみを待っていただけなので、梯子に足をかけるまでは、實際ほとんど實質的には時間は止められていると言え、そののはじまりの状況説明が長々と、しかも作者自らが顔を出してまで繰り広げられている。しかし時間は流れていなかったのではない。それを暗示するのが蟋蟀の存在である。この昆虫は、冒頭で下人以外は誰もいないと形容された羅生門の下のただ一つの例外として印象深く描出されている。そして下人が梯子を眼にする直前に、

「もうどこかへ行ってしまった」と改めて描かれている。この昆虫は、芥川好みの単なる小道具なのだろうか。むしろこれは芥川の比喩的技法によって描出された、意味上の内容を持つものではないか。たとえば、この昆虫の不在に気づかされてから、下人は具体的な行動に身を起こし始めるのであり、そこでは通常の常識や倫理道徳では想像し得ない異常な状況が現出するのである。ということはこの昆虫は、我々が意識するのではないとにかかわらず保持している常識や通念の最も中心をなす一種の権威、サイド流に言うならば、始源そのものの喩ではなかったのか。下人が行動に身を起すまでの表現で、芥川はそうした始源を権威として下人の状況を描いているようであるし、そうした中心的権威は、時代によって移り変わり得ることも、この昆虫が平安末期にはこおろぎを意味していた事実を照らし合わせてみると、これは喩としては意味深いものを含んでいたと考えられるのである。それがいつの間にかいなくなっている。つまり中心的な権威なり始源なりが消えたあとには、いわば無明の闇とも言うべき世界が現出することになる。すると下人もここから装いを新たにするかのように、「一人の男」として再登場するが、ここで二つめの喩として「面皷」が前面に出てくる。この面皷は右の頬にできたもので、それを下人が気にしていたことがすでに注意されていて、これは二度目の言及になる。最初は下人の風貌を形容する従属的な小道具として使われていたが、この二度目からは下人の全体を識別する提喩ないしは換喩として使われている。そして三度目は、とりおさえた老婆の弁明を聞きながら、右手でその面皷を気にしているところで使われ、最後の四番目では、老婆の弁明を聞いているうちに、盗人になる勇気がついに生まれ、それを行動に移すときに、不意にその面皷から手を離して老婆の襟上をつかむという風に使われている。全体の一部をとって代表させる提喩、あるいはその特徴を使って全体を表す換喩的技法として、この面皷は下人を示すものであるが、その機能は二番目の使われ方に見られるものであり、三番目と四番目は、その意味が少し異なっている。三番目と四番目では、下人の行動として使われているから、この面皷は単に下人を表すのではなく、むしろ下人の何かを

表すものと言えよう。これが皮膚にできる吹き出物としての病理的現象を指すものならば、それが出来やすい年齢としての若さが強調されることになり、そのように理解されることも多い。しかし三番目と四番目でこの喩を使う芥川は、明らかに意識的である。このときの面皰とは、下人が勇気を持ってないでいる一つの要因として解釈されるように使われている。それを気にしなくなることと勇気を持つこととは、ここでは同義で使われているのである。するとこの面皰の意味するものも、先の昆虫と同じようなものに帰着するようである。少なくとも蟋蟀も面皰も、消し去られ、あるいは無視されるものとして描かれているわけで、作品の文脈では、否定されるべき対象として機能するように仕組まれている。しかし蟋蟀あるいは面皰そのもののイメージに、否定されるべきもの、たとえば我々の道徳や倫理を支える中心的権威を象徴させるに相応しい相似的なものにはない。ただ作品のコード、つまり作品中の文脈が示す意味連関の中で、そのような解釈も派生し得るということであり、ここでも作者芥川は否定的に自由なのである。

その自由さとは、この蟋蟀や面皰は、実体そのものとして実に鮮やかに印象深く描かれている一方、喩としての意味を派生させるコードに結びつけてみると、また全く別のイメージも持ち得るように構造上の配置がなされ、どちらともとり得るように、作者の意図は隠されているところにある。また実際に蟋蟀や面皰の担う喩の意味が私の指摘するところにあるとするならば、これは実に我々の存在根拠を揺るがす事柄であって、そこにはそれなりの説得的理由がなければならぬが、芥川はこうした理由を下人の内面に即して描こうとはしない。いや確かに老婆とのやり取りの中で、下人の心理や感情面での詳しい反応は描写されている。しかしそれらはあくまでも反応であって、まず最初は恐怖、次に憎悪、そして安らかな得意と満足、更に失望から前の憎悪と冷やかな侮蔑というように大きく変化して、ついに勇気が生まれたと展開するが、こうして眺めてみても、この変化の振幅はあまりにも大きく、またその直前の老婆の言動に支配されたものだと言えよう。あるいはこのように極端から極端へととりとめもなく変化し得ることが、それなりの理

由なのかも知れない。つまり周囲の状況次第で、善にも悪にもいかようにも変化する心理の不安定さそのものである。そうした場合、老婆の存在と言動が、結局下人の内面や行動を方向付ける外的な絶対条件ということになり、作者はその外的状況の絶対性を強調するために意識を集中することになる。

この構造を最もよく明らかに示すものが、梯子を上りかけた下人が、楼上にゆれ動く火の光に気づいて恐る恐る楼の内を覗く場面である。その特色については、すでに別なところで触れた（拙稿「羅生門」の時間、参照）ので詳しくは述べないが、この覗き見る構造は、作品「老年」で房さんが覗き見られるそれとよく似ていることに改めて注目しておきたい。房さんと空想の女を覗こうとした小川の旦那達が見るのは、まず電燈の明かりからはじまるその部屋の全景であった。この下人の場合も、誰かが火の光を動かしているのに気づいた下人が覗き見るのは、まずその光とそれを持つ誰かであるはずなのに、作者は楼上の幾つかの屍体の全景を詳しくまた長く描写している。しかも前段の末尾で「恐る、楼の内を覗いて見た。」と述べ、改行して「見ると、・・・」でこの段落は始まっているのであるから、見る主体は下人でなければならない。そしてそこに予想された誰かは、不在なのである。この構図も「老年」の覗き見と同じである。更にこの段落の文脈は、すべて「唯」「勿論」「そうして」「しかも」の四つの接続詞で結び付けられた緊密な論理構造をもっている点で、言語の外的関係としても統一付けられている。「老年」や「ひよつとこ」にも通じる芥川の換喩の技法と言ってよいであろう。あるいは芥川の最も強調したかった絶対的空間とも言って良いであろうが、ただ「老年」の覗き見と、次の二点でこの描写は異なっている。まず第一に、「老年」の覗き見は、作品の結末に開示された究極の空間であったのに、ここではここから下人と老婆の具体的関係が形成される「はじまり」に置かれていて、そのはじまりを根拠付ける場として位置付けられていることである。第二に、そのことと関係するが、下人の予想した誰かは、実は不在だったのでない。この段落の後、屍体の臭気に鼻を掩った下人は、次の瞬間「はじめて」屍体の中に蹲

る老婆、つまり予想された誰かを見たのである。この「はじめて」という言葉の使い方は、かなり意識的である。この「はじめて」とは、その直前の屍体に満ちた楼上という場を絶対の前提として成り立つ「はじめて」なのであって、その場を始源とするはじまりなのである。下人と老婆のやりとりは、これ以後、この屍体の山に囲まれた空間と時間に条件付けられてのみ展開する。その外的関係を作者は綿密にたどり直し、下人は見事に悪人へと変貌していくわけである。我々が何となく拠り所としている中心的権威への反逆として、これはこれで完璧な構成を持ち得ている。状況と人物相互の関係を絶対的な関係として押さえ込みながら、同時に作者の意図も隠し得る換喩的技法の達成とも言えよう。脱中心化の情熱と一切の権威に対する反逆の意図が、屍体の山を絶対的条件にして立ち上がる一つの可能な行為の喩として緊密に織り上げられた構図に収められるから、作者自身もその図から自由でもあることになる。あくまでもそれは、限定された一つの可能性なのである。だから初稿で、その結末を「下人は、既に、雨を冒して、京都の町へ強盗を働きのいそぎつつあった。」と作者が書いても、それはこの可能性の必然的な展開として当然予想されるものであった。ところが芥川は、大正七年七月に出版した作品集「鼻」にこの作品を入れたとき、結末を「下人の行方は、誰も知らない。」と変えた。「偷盗」の挫折ともからむこの有名な変更は、やはり大きなものである。この変更によって、屍体の山という極限状況を絶対条件とする、悪人になる必然的可能性が、相対化されることになるからである。それは同時に、屍体の山という絶対条件をも相対化することにつながっていく。絶対条件から必然的に導き出される悪人になるという一つの可能性は、ここで無限化され、彼には他の可能性もありえたということになる。しかしこの可能性とは、キルケゴールのいう「可能性の無限性」とでもいふべきイロニーに貫かれてもいたと言え、そこに芥川の近代性もあったと考えられる。

付記 本稿は、二〇〇二年一月二十五日に、佐賀県教育センターで行われた、高等学校国語科講座（小説教材の指導

と評価）での講演原稿である。当日熱心に参加され、ご意見を寄せられた先生方に感謝申し上げます。

（二〇〇三・一・二八提出）