

芥川龍之介の作品における断片的な文体

文学的ジャンルと自我の破壊をめぐって

リヨン第三大学 博士課程
マリー＝ノエル・ボーヴィウ
(Marie-Noëlle Beauvieux)

If Akutagawa's last works do in fact describe the "dissolution of the self", as critics have noted, this process is tied to the disintegration of literary form¹.

断片について

文学における「断片」(fragment)と言う概念は複雑で、千変万化である。つまり、古いギリシャ文学における「断片」をはじめとして、部分の欠けたテキスト、意識的に欠落させたテキスト、未完成のテキスト、まさに切断のみのテキスト等である。すなわち、ひとことで「断片」とはいつでも、現実的には様々な顔があるのである。断片的なテキストは、十八世紀、ドイツのロマン主義をはじめとして、文学におけるアフォリズム、西洋人による作家の日記など、意識的に書かれたテキストを通して発展した。現代では、研究者・Françoise Susini-Anastopoulosによれば、文学的な形としての断片は、アンチ・ジャンルである²。

日本においてこのアンチ・ジャンルに最も近いのは、随筆であると思われる。Linda Chanceが、彼女の著作「Formless in Form : Kenko, Tsurezuregusa and the Rhetoric of Japanese Fragmentary Prose」で、断片について書いている。そこでは、随筆と断片

¹ Seiji M. Lippit, *Topographies of Japanese Modernism*, New-York Chichester, Columbia University Press, p. 53.

² Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.50

に同じ言葉を使っているのである。「[zuihitsu] is the quintessential nongenre」³。Chance のタイトルでは、随筆と断片の両方が現れており、その定義の類似性は、我々にとって興味深い。

また Susini-Anastopoulos のような「ジャンルとしての断片」に関する研究は、時代や作品を通して考えても稀だろう。普通、作家や作品を通してみる断片の研究では、Linda Chance のような方法が一般的なのである。しかしながら、「形式」としての断片は捕らえ難いため、作家や作品によって異なった顔をもっている。そこで筆者の研究は、上記の方向性に依拠して進めたいと考えている。

無論、大正生まれの芥川龍之介の広い世界文学知識を考慮するならば、この研究は芥川龍之介の作品に限るものではない。それよりもむしろ、芥川龍之介の影響をうけた作品、同時代の文学作品も視野に入れ、芥川龍之介の作品は、その交差点として、特異な表現の表出として読みたいと考えている。

そもそも、ヨーロッパの影響や理論に限らず、本研究は日本の影響や文学理論としても考えなければならぬだろう。「断章形式」、「アフォーリズム」という「断片」的なジャンルは一見、ヨーロッパに限った概念らしくみえる。しかし、古典文学と外国文学に深く興味を持っていた芥川が書いた日本近代文学に属する作品にも断片的な特徴が現れると考えられる。

この研究の目的は意識的に書かれた文芸的な「断片」と言う概念を芥川を通して読み直すことである。勿論、日本文学の歴史で、未完成とは断片的な形の特徴ではない。いや、上田真の研究に基づけば、未完成、または理論的な発展をしない書法は、日本文学自体の特徴であるのかもしれない。しかしだからといって、日本文学が断片的と言えるわけではないだろう⁴。

このような国際比較文学の形式にたった芥川研究を目標とし、本研究は、完成された「文芸的な形の破壊」(「*disintegration of literary form*」)が見られる芥川の晩年の作品を

³ Linda H. Chance, *Formless in Form : Kenko, Tsurezuregusa and the Rhetoric of Japanese Fragmentary Prose*, Stanford University Press, 1997, p.35.

⁴ Earl Miner (ed), *Principles of Classical Japanese Literature*, Ueda Makoto : « The Taxonomy of Sequence : Basic Patterns of Structure in Premodern Japanese Literature », Princeton University Press, 1985, p.64. : « [There is] a structural principle that is characteristic of Japanese literature, a principle that may seem more incidental, associational, and irrational than its Western counterpart. [...] For a lack of a better term, I shall give it the all-inclusive name “sequence”. In my tentative definition, sequence is a succession of literary units that attains an overall artistical unity – or semblance of unity – by means other than logic. It is an antithesis of “plot”, in which the causality unites all the parts into a whole. »

通して、出来る限り日本と西洋、双方の特徴を踏まえたものとしてほしい。すなわち双方の影響を探りたいのである。

1—アフォリズムや随筆について

芥川の晩年作品の特徴は、内容は多様だがほぼ一貫して断章形式で書かれているということである。テキストの見た目で見つけることができる。『河童』、『歯車』、『或る阿呆の一生』を始め、シナリオの『浅草公園』もテキストは小さい部分に切れており、番号やタイトルも付けている。しかし、例えば『侏儒の言葉』は雑誌初出の際にはそのように扱われていたのだろうか。

『侏儒の言葉』は、雑誌『文芸春秋』に発表された時、「随筆」の欄に掲載された。「随筆」として扱われていて、随筆として読まれるしかないのを考慮しなければならない。だが、芥川研究における『侏儒の言葉』は、雑誌で「随筆」となっても、随筆とは限らなかった。

『侏儒の言葉』の場合には芥川研究にある言葉として、アフォリズムや評論・随筆がある⁵。つまり、意味の異なるその三つの言葉が使われるのである。簡単に定義をまとめるとすれば、モラリストのアフォリズムとは、短く、教育的なテキストで、随筆とは、作家の思いの直接的な表記である。また評論とは、作品についての作家の考えである。アフォリズムは、モラリスト以外のテキストがあっても狭い意味を使うため、ここでは、この定義で十分だろう。また随筆については、Linda Chance の言うように、その定義づけは複雑な問題であり、慎重にならなければならない。：

一般に、随筆はフィクションではないと考えられている。しかしこの考えは根拠の薄弱な推論である。文学作品はその経験を伴うところについて、注釈者を当惑させるとしても、経験と作品との関係が知識に基づいているとは限らない⁶。

この研究において、テキストは現実の出来事の表現より、むしろ作家の表現こそが、現実のように語っているのが重要だと考える。現実とテキストのちがいが、テキストの了解に役立たないのであれば、それは随筆であろう。例えば、松尾芭蕉の『奥の細道』の場

⁵ 「アフォリズム」の方は関口安義、庄司達也（編）、『芥川龍之介全作品事典』、勉誠出版、2000、p. 241。 「評論随筆」は菊池弘、久保田芳太郎、関口安義（編）、『芥川龍之介辞典』、明治書院、2001、p. 250。

⁶ Linda H. Chance, *Formless in Form*, p. 32. : « The a priori assumption is that *zuihitsu* contain no fiction. This is a shaky supposition for any kind of literature, whatever its aspiration to reality, and of course that is true here as well. [...] Although it is disconcerting to the annotator not to be able to pronounce on the degree to which any passage of a literary work represents lived experience, such claims can never be more than educated guess. »

合、実際、そこには「虚構」が含まれていたにも関わらず、つい最近まで、全てが現実の話と思われていたのである⁷。が、結局一番重要なのは現実が書いてあるように読まれ得る作品、つまり作家が自らの経験や出来事を忠実に書いているように思われる作品であれば、「随筆」として読まれるといえるだろう。

●随筆とノンフィクションについて

従って、アフォリズムであれ随筆であれ、これらに共通するのは、作家の真面目な声とノンフィクション性である。ノンフィクションは複雑な問題をはらんでいる。ノンフィクションはそれが作家の生な声ではない限り、純粋なノンフィクションとはいえないだろう。

さて、例に挙げた『侏儒の言葉』はノンフィクションとして読めるのだろうか。

侏儒の祈り

わたしはこの綵衣を纏ひ、この筋斗（きんと）の戯を献じ、この太平を楽しんでみ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、貧乏にしてくださいませ。どうか又熊掌（いうしやう）にさへ飽き足りる程、富裕にもして下しますな。

どうか採桑（さいさう）の農婦すら嫌ふやうにしてくださいませ。どうか又後宮の麗人さへ愛するやうにもして下しますな。

どうか菽麦（しゅくばく）すら弁ぜぬ程、愚昧にしてくださいませ。どうか又雲気さへ察する程、聡明にもして下しますな。

とりわけどうか勇ましい英雄にしてくださいませ。わたしは現に時とすると、攀（よ）ぢ難い峰の頂を窮め、越え難い海の波を渡り——云はば不可能を可能にする夢を見ることがございます。さう云ふ夢を見ている時程、空恐しいことはございません。わたしは龍と闘ふように、この夢と闘ふのに苦しんで居ります。どうか英雄とならぬやうに——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し。

わたしはこの春酒に酔ひ、この金鏤（きんる）の歌を誦し、この好日を喜んでいれば不足のない侏儒でございます⁸。

この文章における声は、作家の声や言葉ではないと思われる。もっと詳しく説明して見れば、作家は自分の事を語るように「侏儒」の比喩を使って、「侏儒」として自分を描

⁷ 同、p. 32.

⁸ 芥川龍之介、芥川龍之介全集 13巻、岩波書店、1996、p. 33～34.

写しているが、透明な文章で真面目な声で純粋な真実を書いているはずがない。Dorrit Cohn 著の *The Distinction of Fiction* によって、フィクションの特徴とは、「作家から話における声が離れられる⁹⁾」といわれている。これに依拠すれば、「侏儒」の「比喩」があって、この文章はフィクション性をもっているとしか読めない。

『侏儒の言葉』や『或阿呆の一生』というタイトルを見るだけでも、純粋な真実を語る真面目な声を持っているテキストだと言えないであろう。「侏儒」か「阿呆」と言う軽蔑的な言葉でアイロニーの存在が現れ、作家自身と「テキストにおける自分」との間に距離ができる。そのため、テキストにおける作家が二人になるのだ。すなわち、実際に書いているその「作家」と、人物として描かれている「作家」の二人である。このような作家の分裂では、一つの純粋な声など存在するわけではなく、アイロニーが現れている。

• アフォリズムから断片へ：アイロニーについて

アフォリズムと云う文学的なジャンルから考えてみよう。広い意味でのアフォリズム作品のなかで、代表的作家といえば、ニーチェだろう。フランスの文学研究において、ニーチェの作品は、時折、ドイツの影響でアフォリズムとして考えられているが、Françoise Susini-Anastopoulos によれば、それは「断片」(fragment)と捉えられているのである。断片は文学と文学以外の分野で、未完成や短さと言う特徴があるが、Susini-Anastopoulos に従えば、ニーチェにおいても、文学的な断片の特徴が現れる、といえることになる。ニーチェ作品は、芥川作品のように小さい部分で切っており、番号やタイトルの付いたテキストである。芥川龍之介の作品における、ニーチェ的文章の代表とは、「文芸的な、あまりに文芸的な」、すなわちこれは「人間的な、あまりに人間的な」の模倣である。『河童』にある超河童も、ニーチェ作品の影響が現れている。『侏儒の言葉』では、文体的にも似ている表現が現れている。例えば、両作品ともに、テキストの内容以外で、読者がどのように理解するかについて書かれている。

87 Gebunden Herz, freier Geist. – Wenn man sein Herz hart bindet und gefangen legt, kann man seinem Geist viele Freiheiten geben: ich sagte das schon Ein Mal. **Aber man glaubt mir's nicht, gesetzt, dass man's nicht schon weiss¹⁰⁾.....**

⁹⁾ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction (The Distinction of Fiction, 2000)*, Paris, Seuil, 2001, p.28 : Le deuxième critère de la fiction est tel que les « voix narratives articulées [peuvent] être détachées de leur origine auctoriale ».

¹⁰⁾ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse, in Nietzsche Werke, VI 2 (Jenseits von Gut und Böse – Zur Genealogie der Moral 1886-1887)*, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1968, p.89.

囚はれたる心情、自由になる精神。一人が彼の心情を厳しく束縛し拘禁して置く時、彼は彼の精神に多くの自由を與へることが出来る。私は會つてこれを言ったことがある。けれども、人が既にそれを知っているものでなければ、彼は私の言ふことを信じないのである¹¹。

(生田長江訳)

好悪

(略) わたしの信ずるところによれば、或は柱頭の苦行を喜び、或は火裏の殉教を愛した基督教の聖人たちは大抵マソヒズムに罹っていたらしい¹²。

双方の作品とも、テキストは作家が考えながら自由に書いているらしく、テキストが書かれながら、読者の考えも考慮されている。それは「話せない相手との会話」のようなテキストなのである。

テーマも近い。例えば、このニーチェの二つの文章は、芥川の『侏儒の言葉』で一つになっている。

65 a. Man ist am unehrlichsten gegen seinen Gott: er darf nicht sündigen¹³!

六十五 我々は我々の神に對して最も破廉恥である。彼は罪を起こすことを許さない¹⁴!

157. Der Gedanke an den Selbstmord ist ein starkes Trostmittel: mit ihm kommt man gut über manche böse Nacht hinweg¹⁵.

一五七 自殺を思ふのは一の力強い慰藉手段である。それで以て人は多くの悩ましき夜をうまく切り抜けるのである¹⁶。

神

あらゆる神の属性中、最も神の為に同情するのは神には自殺の出来ないことである¹⁷。

¹¹ ニーチェ (生田長江訳)、『善悪の彼岸』、ニイチェ全集 8巻、東京、日本評論社、1935 (昭和十年)、p.106.

¹² 芥川龍之介、芥川龍之介全集 13巻 (同)、p.32.

¹³ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (同)、p. 86.

¹⁴ ニーチェ (生田長江訳)、『善悪の彼岸』、同、p. 100.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (同)、p.100.

¹⁶ ニーチェ (生田長江訳)、『善悪の彼岸』、(同)、p. 123.

¹⁷ 芥川龍之介、芥川龍之介全集 13巻 (同)、p.59.

ここでとりわけ注目すべきことは、アフォリズムや他の伝統的な形式に対する、ニーチェと芥川の自由さである。特に芥川なら、作家の声を覆すと、先の例のように異なった声を使い、話を語り、詩的な表現も使い、皮肉的な評論を書き、様々な文学的な意味での実験がある。

『侏儒の言葉』に限らず、作品中に於ける作家と文章を書く作家自身との距離に基づく小説がある。この特性に基づく小説でもジャンルの破壊が行われているのである。随筆はまた別な問題なのでしばらくおくとするが、「断片」という概念はジャンルとして多様な内容で扱にくいのが、「破壊の美学」として小説に現れていると言えるだろう。

2— ジャンルとともに自我の破壊：『歯車』とアイロニー

• 『歯車』の文学的構造

『歯車』や『或る阿呆の一生』中に「破壊の美学」がみられる。ここでは特に『歯車』を中心に論じる。

『歯車』は基本的に「日記」形式である。そもそも日記と言うジャンルは、日本文学の歴史に存在している。しかし、ここでは、その意味での「日記」というのは避けたい。すなわち、フランスでいうところの「journal」、イギリスの「diary」的な日記の類である。主人公は「僕」である。そして文章の終わりに日付がある。日本文学の形式で考えるならば、『歯車』は、私小説に近いかもしれない。このテキストは一見、「私」を語る日記の形式を守っているようである。だが、注意深く、とりわけ日付に注目しながら読んでみると、そこに矛盾が生じているのがわかる。例えば、終わりの日付に「三月」と書いてあるにもかかわらず、詳しく語っている始めの部分は「一月」になっている。つまり長い時間が経ってしまっていることになる。また二番目の文章と三番目の文章では、二日間の語りであるはずなのに、同日の夜に見える：

(略) 僕はこの本屋の店を後ろに人ごみの中を歩いて行った。いつか曲り出した僕の背中に絶えず僕をつけ狙っている復讐の神を感じながら。…… (昭和二・三・二七)

三 夜

僕は丸善の二階の書棚にストリントベルグの「伝説」を見つけ、二三頁ずつ目を通した。

(略) (昭和二・三・二八)¹⁸

¹⁸ 芥川龍之介、「歯車」、『芥川龍之介全集』15巻(同)、p. 56-57.

ここに「本物」の日記としての幻覚は消えてしまい、最低限の回顧による日記が成立している。また、文章の繋がりは書店にまつわる交流で、具体的で写実的な意味以外に、象徴的な読解も可能であり、そのことがテキストの文芸性となって現れている。

この「人工的」な構成がみえると、作家と話し手・主人公の同時性から、一貫性した日記に対する「幻覚」も現れ、それらの間の距離が表出する。

僕は久しぶりに鏡の前に立ち、まともに僕の影と向ひ合った。僕の影も勿論微笑してゐた。僕はこの影を見つめてゐるうちに第二の僕のことを思ひ出した。第二の僕、——独逸人の所謂 *Doppelgaenger* は仕合せにも僕自身に見えたことはなかった。¹⁹

ここでは「僕」が不自然に繰り返されている。そして「第二の僕」の表現で、自我の分裂が明確になる。この「分裂」によって、ヨーロッパ文学の「*Doppelgänger*」に近づかせるかのような、文芸性や文学的な構成を現すことを可能にしているのではないだろうか。また「微笑」も重要である。微笑は、真実らしさより、アイロニーの象徴として読まれていて、自我の分裂と一緒に読むと「書いている人」と「書かれている人」の距離を作っている。つまり、鏡に写っている「自我」— 作品に写っている「自我」は皮肉を用いて描写されている。

● 狂気の書き方と文芸遊び

ここに自我の一貫性は、すでに存在せず、構造的に破壊されている。『歯車』は狂気に怯えている「僕」の日記で、記述者の狂気が話を病的なものとして読ませるのである。テキストに書いてある世界は、主人公自身の狂気によって、どんどん奇妙に変わっていき、終いには、主人公に起こるすべての事柄が、主人公に対する象徴、それも「危険の象徴」あるいは「幸運の象徴」になるのである。下に挙げる例の通り、他人の衣服の色が「僕」には安心感を与えたり、電話で変な言葉が聞こえたことから外国語が連想されて不安を覚えたりする。こういう微妙なものから「僕」の気持ちが変化する例が多い。

しかし向うのロビーの隅には亜米利加（アメリカ）人らしい女が一人何か本を読みつづけた。彼女の着てゐるのは遠目に見ても緑いろのドレスに違ひなかった。僕は何か救はれたのを感じ、ちっと夜のあけるのを待つことにした。長年の病苦に悩み抜いた揚句、静かに死を待ってゐる老人のやうに²⁰。……

¹⁹ 同、p. 69.

²⁰ 芥川龍之介、『歯車』、（同）p. 64.

電話は何度返事をして、唯何か曖昧な言葉を繰り返して伝えるばかりだった。が、それに兎も角もモオルと聞えたのに違ひなかった。僕はとうとう電話を離れ、もう一度部屋の中を歩き出した。しかしモオルと云う言葉だけは妙に気にならなかった。

「モオル—Mole……」

モオルは（もぐらもち）鼯鼠と云ふ英語だった。この聯想も僕には愉快ではなかった。が、僕は二三秒の後、Mole を la mort に綴り直した。ラ・モオルは、—死と云ふ仏蘭西語は忽ち僕を不安にした²¹。

研究者の Florence Goyet は芥川の晩年の作品に於ける断片的な構成に注目し、そのテキストには論理的な構造と推敲の跡がなくなって、作家は思うままに書いているように見えると述べている。『歯車』の場合には、病的な書き方というよりも、意識的に病的に描いた筆法と思われる。前述した書店のモチーフと同じように、病的な鋭い感覚は、ほとんどの場合、文学表現や文学比較の対象になっている。例えば、「僕」についてを語るために、実際に存在しない文学の作中人物を使って比較するのである。すなわち、こういう比較的な描写で使っている Charles Bovary, Dostoievski の Ivan や Raskolnikov、Maupassant の Le Horla の類と同様だろう。さらに、その話は時々、他の小説の内容を借りてもいるようである。例えば、Maupassant との関係なら、Maupassant の Le Horla の影響が現れている。特に、Maupassant と芥川の両方のテキストに絞殺と消失された家という共通点がある— 芥川のテキストは、模倣ではなくて、モチーフを借りていると曲げられている：

Je sens bien que je suis couché et que je dors... je le sens et je le sais... et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre... serre... de toute sa force pour m'étrangler²².

おれはベッドのなかにおいて、眠っているのだと思っている……。おれにはその夢魔がわかる。その姿が見える……。また、おれにはわかる、だれかが、おれの方に近づいてくるのが。おれを見つめ、おれにさわり、ベッドにのぼり、おれの胸にまたがり、おれの首を両手で抱いて、締めて……かたく締めて、ぐっと、力いっぱい絞め殺そうとするのが²³。

²¹ 芥川龍之介、『歯車』、(同) p. 69.

²² Guy de Maupassant, « Le Horla », *Contes et nouvelles*, tome II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979, p.893.

²³ ギ・ド・モーパッサン（青柳瑞穂訳）、「オルラ」、『モーパッサン短篇集 III』、新潮文庫、1971、p. 156.

僕はもうこの先を書きつづける力を持ってゐない。かう云ふ気もちの中に生きてゐるのは何とも言はれない苦痛である。誰か僕の眠ってゐるうちにそっと絞め殺してくれるものはないか²⁴？

La maison, maintenant, n'était plus qu'un bûcher horrible et magnifique, un bûcher monstrueux²⁵.

いまや家屋は、恐ろしく壮大な火焙台であった²⁶。

この小みちの右側にはやはり高い松の中に二階のある木造の西洋家屋が一軒白じらと立ってゐる筈だった。（僕の親友はこの家のことを「春のゐる家」と称してゐた。）が、この家の前へ通りかかると、そこにはコンクリートの土台の上にバス・タツブが一つあるだけだった。火事——僕はすぐにかう考へ、そちらを見ないやうに歩いて行った²⁷。

『歯車』は、目立つあるいは目立たない引用や文学的な模倣によって、狂気日記から文学遊びのように変容している。「日記」というものは一つの完成された自我の一日をかたるジャンルである。が、皮肉な描写であり、他のテキストとの文芸遊びであり、狂気の書き方の真似である。芥川は、一日を語る本来断片的な日記の形を通して、書いている作者と書かれている登場人物との距離を作り、他人の作品を使って日記の文章を書く。彼の完成された自我をアイロニーに基づく「断片的な美学」で破壊していった、「日記」という形を文学的なジャンルとして破壊する。

3—人工の翼 — 『或る阿呆の一生』における断片とイメージ

• 写生について

菊池寛の言う通り、芥川が後に消してしまった「自伝的なエスキス」と言うタイトルが『或る阿呆の一生』の原稿にある。エスキスと言う言葉は、フランス語の *esquisse* で、スケッチ、写生と言う意味である。

写生という意味なら明治時代から存在している「写生文」を連想させるが、二つの異なった言葉が使われている以上、現実を書くことから生まれた写生文と、芥川のエスキスは大きく違ふと指摘されるであろう。だからこの点はここでは問わない。芥川のエスキスは、新しい私的な文学を作る形となり得るが、最も重要なのは詩的印象を与えることであり、

²⁴ 芥川龍之介、『歯車』、(同)、p. 85.

²⁵ Guy de Maupassant, « Le Horla », *Contes et nouvelles, op.cit.*, p.937.

²⁶ ギ・ド・モーパッサン（青柳瑞穂訳）、「オルラ」(同)、p.193.

²⁷ 芥川龍之介、『歯車』、(同)、p.83.

事実をありのままに描写することではないと考えられる。自伝と称するわりには、詳しい描写は避けている。描写にみられる詩的なイメージ表現は、現実から離すように書いてあるようだ。例えば、四番目の全ての断章は、以下のようになる。

四 東京

隅田川はどんより曇つてゐた。彼は走つてゐる小蒸汽の窓から向う島の桜を眺めてゐた。花を盛つた桜は彼の目には一列の檻樓（ぼろ）のやうに憂鬱だつた。が、彼はその桜に、——江戸以来の向う島の桜にいつか彼自身を見出してゐた。²⁸

上記の文章中、主人公の経験以外で、一番大切な「もの」は桜である。桜が、主人公の感情や心情の象徴になっている。つまり「彼」の描写の代わりとして「桜」があるのだ。

芥川の『或る阿呆の一生』の原稿では、「自伝的」の文字は削除されていた。そして、作品として出版される際には、常に久米正雄への手紙が含まれるのが通例であるが、これは芥川の意図したことでなかった。つまり、「自伝契約」がない²⁹。無名の主人公が作家ではない「彼」になる。このような「彼」で、より完成された自我の破壊のアイロニーが『歯車』に現れている。ここでは、描写のない簡潔な文体が使われている。破壊された自我の一貫性とともな、「侏儒の言葉」のように、タイトルは<阿呆>で自分を狙うアイロニーが含まれているのである。話らしい話のある小説ではなく、人生の一貫性を作らないテキストなのである。無論、テキストの一貫性も破壊されている。この断章に「或る阿呆の一生」の終わりが書いてあるが、それは最後の断章ではないのだ。

四十九 剥製の白鳥

彼は最後の力を尽し、彼の自叙伝を書いて見ようとした。が、それは彼自身には存外容易に出来なかつた。（略）

²⁸ 芥川龍之介、「或阿呆の一生」、『芥川龍之介全集』第16巻（同）、p.40.

²⁹ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1998, p.17: «Le pacte autobiographique est nécessaire. [...] Si un auteur ne déclare pas lui-même que son texte est une autobiographie, nous n'avons pas à être plus royaliste que le roi.»

小倉孝誠訳、『フランスの自伝・自伝文学の主題と構造』、法政大学出版局、1995、p.21:

「自伝契約は必要条件である。（略）いずれにしても、この意図の表明は不可欠である。もしある作家が、自分の作品は自伝であるとみずから言明しないならば、そのように受け入れるべきで、われわれとしては当事者の作家よりも強硬な態度をとる必要はない。」

彼は「或阿呆の一生」を書き上げた後、偶然或古道具屋の店に剥製の白鳥のあるのを見つけた。それは頸を挙げて立つてゐたものの、黄ばんだ羽根さへ虫に食はれてゐた³⁰。

●アイロニーからイメージへ

この断章で述べる、剥製の白鳥の羽にまつわるイメージも重要である。『歯車』においても、また『或る阿呆の一生』においても、羽のイメージは象徴だからである。

十九 人工の翼

(略) 人生は二十九歳の彼にはもう少しも明るくはなかつた。が、ヴォルテエルはかう云ふ彼に人工の翼を供給した。

彼はこの人工の翼をひろげ、易やすと空へ舞ひ上つた。同時に又理智の光を浴びた人生の歡びや悲しみは彼の目の下へ沈んで行つた。彼は見すばらしい町々の上へ反語や微笑を落しながら、遮るもののない空中をまつ直に太陽へ登つて行つた。丁度かう云ふ人工の翼を太陽の光りに焼かれた為にととう海へ落ちて死んだ昔の希臘人も忘れたやうに³¹。……

アイロニーの人工の羽は、イカロスの引用で死と関係がある。また『歯車』でも、羽のモチーフは死と結びついている。死を避けるため、『或る阿呆の一生』にあるイメージは、アイロニーという人工的な書き方と同様に使われている。昭和二年の芥川作品、『浅草公園』と『誘惑』の二つのシナリオの存在も、このようなイメージの重要性を持っているといえるだろう。

むすび

博士論文では、本論文に依拠するような「文学の破壊形式」を探究したい。

断片の形であるテキストは、様々な作品を含んでいる。特に『侏儒の言葉』では、ニーチェらしいアフォリズムが、また『或る阿呆の一生』では、瞬間写真のような詩的な書法が使われている。さらに、萩原朔太郎によれば、『浅草公園』という昭和二年の映画にならなかった超自然主義的なシナリオは高い文芸的価値をもっているという。

³⁰ 芥川龍之介、「或阿呆の一生」(同)、p.65.

³¹ 芥川龍之介、「或阿呆の一生」(同)、p.47-48.

博士論文で検証する仮説は次の通りである。芥川龍之介における断片は文学の両極であり、その両極はアイロニーとイメージである。Philippe Hamonによれば、全体をアイロニーで書けば、テキストが読めなくなるという³²。また、イメージのみでも、原則としてテキストは成立しないであろう。このような文学の限りに近づいたら、もはや断片的な形しかないのではないだろうか。

³² Philippe HAMON, *L'Ironie littéraire – Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p.133 : « Une ironie (« moderne, « romantique ») généralisée (polyfocalisation centrifuge, déshierarchisation des systèmes de valeurs, déstructuration de tous les principes de cohérence, auto - réduplication, mises en abyme, parodie et autoparodie, contradiction des points de vue, etc.) où l'auteur serait « présent partout et visible nulle part » (Flaubert), ne peut, peut-être, produire que du texte illisible. »