

芥川龍之介・習作期の検討

—小説的表現の生成—

友田悦生

1

芥川龍之介による文学表現の起源を探ろうとするとき、注目すべき文章に「寒夜」と題された一文がある。「寒夜」は現在、『芥

川龍之介未定稿集』(岩波書店、一九六八・二)に収められており、編者の葛巻義敏氏によって一九〇七(明治40)年頃の執筆と推定されている。その年次推定を信頼すれば、當時芥川は東京府立第三中学校在学中で、満十五歳の頃ということになる。しかし「寒夜」が注目に値するのは、たんに執筆時期の早さによるだけではなく、その言語表現の水準が後年の芥川的表現へ至るための記号的な配置転換の様相を如実に示してくれているからである。

「寒夜」については、これまでまとまつた発言はほとんどなされておらず、管見にはいつたかぎりでは、渡部芳紀氏が、情緒的世界、美的感傷的世界の表現という点で、処女作「老年」(大3・5)との関連に着目しているといどである。渡部氏は、「寒夜」の表現内容の点から処女作への連續性を見出されたわけだが、本

稿ではその一步手前にいま一度踏みとどまり、表現形式と機能の面に留目し、芥川的表現の生成の現場をたしかめてみることにしたい。

2

「寒夜」は四百字詰原稿用紙にしてわずか三枚ていどの小品にすぎないが、その表現は、指示対象^{レフアラン}との直線的結合を暗黙のうちに前提したうえで使用される日常的言語の水準からすでに離脱し、言語が言語表現それ自身を自己目的的にめざしている点で、芸術的表現への意志の主導を予想できる。その意味で「寒夜」は習作と呼ぶに値する最初期の文章だが、しかし大方にひろく知られているとはいひ難いので、迂遠ながら、まずその梗概を紹介するところからはじめたい。

雪が降りつづけるある冬の夜のことである。「老いたる」(母)と「若き」(姉)とが針仕事をする傍らで、「八つあまりのわらべ」が、海の彼方から伯父が贈つてきてくれた「真鑑の豊笛」を弄ん

でいる。「童」は、「あらびあんない」との書物の上に帳面をひろげ、日記をつけはじめる。母と姉とは微笑をうかべて見守つている。「童」は母に「薔薇と頬白との物語」を聞かせてくれるようになだる。「よべも語りぬ」と母が笑うと、「童」は今度は姉にせがむ。すると、

風や吹き出でし、さら〜と雪の窓をうつ音す。「朝よりふりて止まず。やがて道も絶えなむ」と老いたるが咳けば、若きはともしびをとりつゝ立ちて窓をひらきぬ。童も炬燵より出でてその後に従ふ。よはき灯の光に白く雪に輝ける道と、向ひの家の掛け燈のおぼろめきたるとが見えたり。「文鳥も寒からむ」と窓を閉しつゝ若き女云ひぬ。「文鳥も寒からむ」こだまの如く童も答へつ。部屋の隅には朱骨の鳥籠ありて長く紫の紐を垂れたり。二人は肩を合せつゝ静に籠の中をさしのぞきつ。されど文鳥は動かず、眼をとら頭をたれて止り木にうづくまりたる、真珠鼠の羽がひもぼろ寒けに見ゆ。「文鳥は眠りぬ われも眠らむ」程へて童は云ひぬ。

このように黄金時代ともいべき幼年期の幸福な生活状態が叙述され、いつたん語りは完結する。そして一行分の空白を間に挟んで、末尾に十年後の「童」が一人称化して現れる。

この事ありてより早くも十とせを経たり。その夜の童なりし我の今も雪ふる夜毎に思つては、其宵の雪のひゞき、其宵のともしびの色なり。紅き絹を縫ひ給へる姉上も、真鑑の堅笛を贈り給へる伯父上も今は共に此世を去り給ひて、彼の

薔薇と頬白の物語し給ひし母上ののみ、猶、日夜我が側に衣を縫ひ給ひつゝ、時にふれて我亡き姉上の上を語り給ふも悲し。なつかしきは、其宵の雪のひゞき、其宵のともしびの色なり。あはれ、昔を今になすよしもがな、昔を今になすよしもがな。

長々と引用をおりませながら梗概を紹介したのは、前半と後半との表現の落差を示したかったからである。一読して明らかに、前半では幸福な生活状態が叙述され、後半ではその幸福の喪失とともにとづく追憶とが語られているわけだが、そうした表現内容上の落差以上に、表現形式上の相違に注意したい。といふのは、内容の落差ということが、そのまま言語表現の水準の落差を意味しないからである。ひとは同じ形式と機能とをもつた語り口で、違つた内容の話を物語ることができる。その場合、一見して二つの異なる話が存在するようと思われようとも、言語表現の水準からみれば、何も新しい出来事は起こつていい。それゆえ真に問題なのは、内容の相違よりも、その語り口の変化なのである。

たとえば「寒夜」の前半と後半とでは人称の転換が行われており、幼年期の幸福な状態を語るときには三人称、その喪失を嘆き、懐旧の思いを叙すときには一人称が使用されているが、これはなぜだろうか。換言すれば、終始一貫して三人称を使用するか、一人称でおしとおつかしてはなぜいけないのだろうか。

さしあたつて指摘できることは、かりに一貫して同一の人称で

おしとおした場合に比して、人称の転換が行われているときには、過去と現在との断絶の効果がいっそう際立つという点である。だがそれを、たんに効果の問題としてのみ片付けるのは妥当ではない。「寒夜」の場合、人称の転換はより本質的な次元でおこなわれている。それはたとえば、前半の「童」を「我」に書き換えようとするとき、前半の表現世界そのものが著しく抵抗を示すといふ点から理解できる。もし無理にでも「童」を一人称化させようとするなら、はじめから新たに書き直すことを余儀なくされるだろう。けだし「寒夜」における人称の選択は、語りの成立する場それ自身に深く根差しているのである。

仮に過去も「我」、現在も「我」の経験として、同一の人称で語りを貫徹させたとしたら、その場合、過去と現在とは、單一の同質的な時間系列のなかに置かることになるだろう。そこになお違ひがあるとすれば、たしかだ同じ流れの上流か下流かといいう差だけである。しかし過去の事象には三人称、現在には一人称が必然性を具えて用いられるとき、過去はたんに時間の流れの上流に位置するものとしてだけでなく、現在とは異質な世界に属するものとして現前するになる。いま仮に、語りの骨格をあえて極端に簡略化して、二つの場合を比べてみよう。

- (A) 『私はかつて幸せであったが、今はそれが懐しい』
 - (B) 『彼はかつて幸せであった。その彼とは現在の私であるが、私は彼であった昔が懐しい』
- 両者を比較した場合、(A)では人称が「私」でなくてはならない

という必然性はない。ところが(B)の場合、人称を変化させるためには全文の書き換えが必要である。人称のふりかえが、過去と現在とをまったく異なる時空に区別するための容器を準備するのである。「寒夜」はこうした容器をそれにふさわしい内容でもつておいたしている。その結果、過去はあくまで三人称「童」の世界であり、「人称的世界」とは異質な境域にひきあげられている。「寒夜」前半で、「我」が「童」として三人称化されて過去の世界にはめこまれたとき、語られる対象「童」の世界」と読る者「(我)」との隔絶は決定的である。「童」の属する世界は、現在へと至る線的な時系列に位置するのではなく、それ自体、異質な高みに完結した別世界を構成することになる。その世界を、叙事詩的過去の世界と呼ぶことができるだろう。たとえばR・ヤーコブソンは次のようにいっている。

もしその問題を単純な文法上の表現形式で表わしてみると、いつも出発点であり、主要なテーマであるのは抒情詩にとっては一人称現在、叙事詩にとっては三人称過去であるということができる。(中略)叙事詩では逆に、現在というものは過去に明白に注意するように指示がなされおり、もし語り手の「私」が表現されても、それはただ登場人物の一人としてだけであり、この対象化された「私」は三人称の変種として現われ、詩人はあたかも側面から自分を眺めているかのようにである。
〔詩人 Pasternak の散文に関する覚書〕

叙事詩が三人称過去の語りを必要とするのは、そもそも過去の

伝説化のためには、語られる事象が語り手の経験的現在と同じレベルにあつてはならないからである。したがつて語り手の『私』が、生身の『私』として表現のなかに侵入してはならない。言い換えれば表現のメタリレヴェルが、語り手の一人称として顕在化することは避けられねばならないのである。ヤーコブソンのいうとおり、たとえ「語り手の『私』が表現されても」それは「三人称の変種」としてのみ現れうるのである。ヘーゲルは叙事詩について、「客観的にそれ自身だけで完結した総体として展開する事象を聽取しようとする要求から発する」⁽³⁾と述べているが、叙事詩にとって重要なのは、外界から自立した個我の内面の表現ではなく、むしろ外界と内面とが、たとえ幻想としてではあれ、まだ本質的な統一を保っているような世界の状態の表現なのである。叙事詩の本領が、世界と人間的個体との幻想的な統一状態の表現にある以上、語りのメタリレヴェルが表現世界に姿をあらわしてはならないのは当然であろう。メタリレヴェルは、第一に、語られる世界、すなわちオブジェクトリレヴェルに対して原理上、上位の階梯に立つからであり、それを表現内部の一人物に顕在化させるとなると、肝心の叙事詩的世界状態が著しく相対化されざるをえなくなるからである。というのは、第二に、メタリレヴェルの出現は、表現世界の虚構化の過程を可視的にしてしまうほかはないからである。そもそも表現のメタリレヴェルは、表現についての表現を行う機能をもつてゐるのだから、以上の事態は避けられないであろう。

叙事詩の描く世界像は、表現のメタリレヴェルを隠匿したうえで、「それ自身だけで完結した総体」として現前せねばならない。つまりその世界像は、人間によつて構成されたものとしてではなく、逆に、人間の生がそこににおいて可能となり、かつ有意味化されるような先駆的な場として表現されなくてはならない。したがつてそこに登場する人間はすべて三人称化されて、有機的な「総体」にはめこまれる要素としてのみ現れねばならないのであり、ヤーコブソンの言葉をかりれば、「ただ登場人物の一人としてだけ」表現される必要がある。こうした事態はしかし、本稿の問題意識に即せば、逆に言い換えられる必要がある。すなわち、あらゆる人物を三人称化して「完結した総体」のなかにはめこむような表現、かつ語り手の『私』がたんに語りの機能のなかに解消され、姿を隠すような表現によつてこそ、はじめて叙事詩的世界状態が幻想的に存在しあはじめるのであると。

「寒夜」前半は、「童」とそれをとりまく世界との幸福な宥和状態が描かれている。そうした世界像の表現が可能なのは、まず第一に、「童」を含めたすべての人物が自己の固有性を主張することなく、世界の構成要素として三人称化され、有機的に統合されているからであり、そして第二に、第一の点とかかわって、語り手の『私』が姿を消し、誰がこの物語を語つてゐるのかが秘められているからである。さてしかし、次の点に注意する必要がある。すなわち「寒夜」末尾においては、いつたん完結した幼年期の物語の語り手が、一人称化して出現しているという点である。

末尾におけるこの一人称は、もはやヤーコブソンのいうような

「登場人物のひとり」としての、いつでも三人称ととりかえ可能なレヴェルではない。つまり前半部の表現から排除され、隠匿されていたメタリレヴェルが、末尾において顕在化させられたうえで、前半の三人称の世界と並置されているわけである。問題は、語られる対象（「童」の世界状態）と語る者（「我」）とのこうした並置が、いったい何を意味するのかということであるが、それにについて論を進める前提として、いま一度、前半の表現にこだわつておく必要がある。

3

「寒夜」前半の語りを叙事詩的表現として特徴づけることができるのは、むろんあくまで表現形式と機能の面においてである。

一般に叙事詩といえば、民族や国家の起源にかかわる大事件を語るものと考えられている。たとえばヘーゲルは、「根源的総体として叙事詩的作品は『民族の説話であり書紀であり聖典』であつて、『一民族の意識に対する本来の基盤である』と述べている。

こうした観方は叙事詩の本質を語られている内容によって規定しようとする態度にもとづいている。しかし叙事詩的という範疇を、表現内容によつて、つまり民族的大事件が描かれているか否かによって規定するのではなく、語りの形式と機能にもとづいてみた場合、過去の事象を現在とは異質な、別次元に属するものとして表現する語りが叙事詩的といえるのである。ヘーゲルはまた、次

のようにもいつてゐる。

さて最近の時代に真の叙事詩的な表現を求めるならば、本来の叙事詩とは別の領域を探ねなければならぬ。總じて今日の世界状態は、散文的秩序のために、われわれが真の叙事詩にとって不可欠の条件とした諸要求には真向から対立する形をとつており、（中略）叙事詩の芸術形式をうけつけることができない。叙事的な詩はそれゆえ民族的大事件から田舎や小都市での私的な家庭生活の状態の限られた範囲へ逃避し、ここに叙事詩的表現に適合しうるような素材をみつけ出そうとしている。

ヘーゲルは、「最近の時代」においては「本来の叙事詩とは別の領域」に「眞に叙事詩的な表現」が見出されると述べている。こうしたい方は、語られた内容からみた叙事詩とは別に、表現形式としての叙事詩を抽出したうえではじめて成り立つ。ヘーゲルにとって「本来の叙事詩」とは、「民族的大事件」を語るものであるが、しかしながらでは民族の起源の伝説化を現実的な表現として受容する基盤が喪失され、そのため叙事詩的表現形式に適合な素材が、民族から私的な家庭生活へと移行してきたというのである。だが、「本来の叙事詩」といった観念を、われわれは捨て去らねばならない。ヘーゲル自身が期せずして表明しているように、表現内容は、表現形式が自己に適合的な素材を変えたときには否応なく変容をこうむるのであり、生き残るのは形式と機能の方だからである。すなわち叙事詩的表現においては、三人称過

去の語りによって、不安定な生の起源を幻想的に定位する物語的機能にこそ、本質的な重要性が存するのであり、その機能の仮託される先が民族であるか、家庭であるか、あるいはその他の共同体であるかという問題は、二次的な事柄であるといわねばならない。

M・バフチンは次のように言っている。

絶対的過去——これは特殊な価値的（階層秩序的）カテゴリーである。叙事詩的世界觀にとって、《起源》、《最初の人》、《創始者》、《祖先》、《以前いた人》等々は、純粹に時間的なカテゴリーではなく、価値的・時間的カテゴリーである。それらは価値的・時間的な最上段階であって、人々に関するのと同様に、叙事的世界のあらゆる事物、現象に関しても、具體化されることになる——この過去にあっては、すべてが良く、本質的に良いもの（《最初であり最上のもの》）はすべて、この過去にのみあることになる。叙事詩的絶対過去は、後代にとつても、すべて良きものの唯一の源泉となり始源となる。叙事詩の形式はこのように主張するのである。

〔叙事詩と長篇小説⁽⁶⁾〕

たまたま民族の起源を語る表現を、われわれは叙事詩と呼びならわしている。しかし民族の起源という内容を還元したときには、ヤーコブソンのいう叙事詩的表現形式、つまり三人称過去の語りが抽出される。その形式は、バフチンの指摘するところ、それ自体としては無方向的で不安定な《現在》に、幻想的に起源を創出することで範型を与える働き、なんらかの原初的世界を仮構し、

それを支点に生を繋留する機能を發揮する。

「寒夜」前半の表現にもどれば、「すこつとらんどびと」の吹く「真鍮の堅笛」が「伯父なる人」から贈られ、「薔薇と頬白との物語」が「老いたる」（母）によって物語られ、「童」の生活記録が「あらびあんないと物語」の上に開かれた帳面に記されるよう、「童」の夢と現実とは分ち難く混然としている。「童」の魂は「童」をとりまく世界、伯父や母や姉によって構成される共同体に過不足なくはまりこみ、宥和的な世界状態のなかにとどまっている。「童」の内面状態と世界の様態との双方に、なお本質的な統一が保たれているのである。より厳密にいえば、ここでは「童」の内面は、今日のわれわれが自明のものとしている意味での内面、つまり外界から自立して自己の固有性を主張するような内面とは異なっているのである。同じことだが、世界もまだ本来の意味での外界ではなく、未分化な内面との自在な交感が可能な段階にとどまっている。こうした世界状態はそれ自体が先驗的な意味として現前しているのであり、三人称過去の語りによってのみ表現可能なのである。すべての人物は自己の固有性を主張してはならず、先驗的意味としての世界に有機的に統合されていくことはならない。言い換えると、世界に意味を付与し、定位づけを行う中心点が可視的であってはならず、世界内の誰か、あるいは何かにメタリレギュルを託することは不可能なのである。世界そのものが意味の偏在する像として生起するためには、意味の源泉である超越論的中心点は無限に遠いどこかに姿を隠し、不可視の

領域から世界をつり下げる必要があるのである。

起源を仮構する叙事詩的表現が、自己に適合する素材を民族の偉大な過去から「私的な家庭生活」へと移行させたというヘーゲルの指摘は、「寒夜」前半の表現にそのまま該当する点で興味深い。ヘーゲルが「散文的秩序」と呼んだ社会システムの生起が、叙事詩の素材を変化させたというは事実であろう。しかしその変化は、言語表現そのものの本質的変換とはい難い。仮託される先が民族であれ、家庭であれ、意味の先驗性の表現である点では同じであり、表現の機能においてなんら新しい出来事は起こっていないからである。なるほど素材の変化は、しばしば社会システムの変化によつてもたらされる。しかし表現そのものの変換は、

社会の変化の結果としてではなく、むしろそれに対応して進行するのである。「散文的秩序」の生起、M・ウェーバーの言葉を借りれば「魔法からの世界解放」すなわち世界の脱呪術化が進行したとき、世界は合理的な利害関心によって領導されるようになり、そのため民族や国家が叙事詩的表現に適合的な素材としての資格を失い、それにかわって家庭に保護されていた幼年時代が宥和的世界像を担うるものとして浮上してきたということ。こうした過程は、叙事詩的表現における素材の変化的説明としては妥当である。それはしかし、表現そのものにとってはあくまで外在的などまる。では表現そのものの変換はどのようにして生じるのか。

その変換は、世界の脱呪術化の結果として生じるのでなく、世界の脱呪術化に対応するような、いわば表現の脱呪術化として生じるのである。あるいはむしろ、世界の脱呪術化ということが、同時に表現の脱呪術化でもあるといったほうがよいかもしない。世界が合理的な利害関心に領導されには、世界から意味の先驗性が抜き取られている必要があるからである。計算可能であり、操作され、経営される対象へと世界が転落する過程は、たんに社会構造の変化を意味するのみならず、認識論的布置の根本的変容という事態、すなわち意味生成のシステムの変化をも示している。そして叙事詩的表現の根本的変換もまた、素材の変化によってではなく、そこにおいて意味が生成していくところの記号的配置の転換によって余儀なくされるのである。

のちの「我」に認められ、現にそういうものとして現前しているが、しかし「我」が登場することで、「寒夜」全体の表現は、純粹な叙事詩の枠から逸脱することになる。

叙事詩的表現にあっては、バフチンのいうとおり、神話的な時空間は語り手の立つ時空間からみて絶対的な高位にあり、後者はまったく語るに値しないものである。語り手の『私(我)』が姿を消し、みずからの身体をたんに語りの機能へと解消させることができ、叙事詩にとって必要な形態である。しかし「寒夜」では語るに値しない現在、叙事詩的過去によってのみ繋ぎ留められ、意義づけられるにすぎないはずの現在が、にもかかわらず表現のなかに侵入してきている。先駆的意味に満ちた像をいつたん完結させたうえで、その表現のメタリレヴエルを出現させ、並置するという「寒夜」の構成は、その構成自体によって、小説的表現の生成の過程をさし示している。というのは、語り手がその前では姿を消さねばならぬはずの神話的時空は、語り手の出現によって、非神話化されざるをえなくなるからである。

いつたい叙事詩的世界の意味の先駆性の根拠はどこにあったのか。それは意味の先駆性という語義からしても、次の点にもとめられねばならない。すなわち、そもそも意味を問う必要がないということ、これである。「寒夜」前半における黄金の幼年期は、はじめから意味の根拠を問題にする必要などどこにもないという場において現前しており、まさにその点で先駆的なのである。それゆえ意味を付与する原点が、その世界に属する者にとっては不

可視の領域にあること、そのことが意味の先駆性を支えていたのであり、それによってあらゆる人々、あらゆる事物が、そのままそれ 자체で有意味的となりうるのである。

ところが「寒夜」の末尾に「童」が「我」として、つまりあの黄金時代の世界像の語り手として、一人称化して登場したことは、不可視の領域に姿を隠していた超越的な原点が、下位のレヴエルに降りてきて、表現世界に姿を現したことと示している。比喩的にいえば、天に委ねられていたはずのものが地上に姿を現したということであり、意味体系を安定させていた配置にズレが生じはじめたということである。空白であったメタリレヴエルが地上に出現するとき、世界の意味は先駆的ではありえなくなる。意味を付与する原点は、世界内に生きる人間によって担われるほかはないからである。事実上オブジエクトリレヴエルに位置する人間が、同時にメタリレヴエルでもあるといふこの矛盾このズレこそが、小説的表現を不可避にするのである。絶対的過去を反復することで安定した世界像を表現する叙事詩的表現は、別の表現に、すなわち意味の先駆性を剝奪された世界の前で佇立し、探究し、嘆き、絶望し、逃避する人間、世界のうちにありながら、世界に対しても自立する人間の表現へと変貌せざるをえなくなる。こうして矛盾について、フツサールは次のように言っている。

あらゆる客觀性、すなわち存在するあらゆるもののがそこに解消される普遍的相互主觀性が人間性以外の何ものでもないことは明らかであるし、この人間性は疑いもなく、それ自体

世界の部分的要素である。世界の部分的要素である人間的主観性が、いかにして全世界を構成することになるのか。

超越論的（先驗的）哲学の困難について述べたフッサールの言葉は、そのまま小説的表现の記号的配置のなんたるかをも言い表している。いわばフッサールは、哲学における叙事詩の復活を望んでいながら、その復活のままならぬ所以を見透しているのである。「経験的主観性と超越論的主観性の相違は不可避的」でありながら、「その同一性もまたやはり不可避的」であるという困難、人間という記号のもつそうした二重性によって、叙事詩の世界にはありえなかつたイロニーが表現のなかにもたらされることになる。「寒夜」には、一見したところ小説的イロニーは明白なかたちでは示されていないようにみえるかもしれない。しかしその構成自体は、すでにイロニーの潜勢力を秘めており、それを前提としてのみ、明白なイロニーの顯現が可能となるのである。

5

芥川の習作における小説的表现のはば全面的な開花は、「老狂人」（一九〇八、九〔明41、42〕年頃執筆）と題された小品において見出しができる。「寒夜」においては、過去の世界のメタリレヴェルとして語り手が登場し、並置されはいるが、それはあくまで過去と現在との明確な区別にもとづく並置にすぎない。そこでは価値の源泉、起源がなお過去に委ねられたままであり、「寒夜」の語り手は、偉大な過去に比べて己れの立つ現在を、低位の

もの、たんに流れ去るものとみなしつつ現前しているのである。しかし、その現前によつてこそ、語り手自身の先入見に反して、記号的な配置転換が不可避的に生じたのであり、「老狂人」の表現もそこから可能となつたのである。

「老狂人」の梗概は以下のようなものである。世間から狂人とみなされ、「私たちが秀馬鹿」と呼んでいた「豆腐屋の隠居」がいる。この老狂人は「切支丹を信じて大神宮様の御ふだを焼いた罰」で気が狂つたと噂されている。ある日「私」は「幸さん」に誘われて、「秀馬鹿」が泣く姿を覗き見に出かける。垣根の破れたところから豆腐屋の庭を覗くと、老狂人は「感激にみちた」祈禱の言葉を唱えている。

その声が、とぎれたと思ふと、やるせのない、慟哭の声が、更に強く、更にかなしく、限ない、多く「の」人々の胸を通じてひびいてゐる、生の孤独を訴へる声が、この人々にかはつて、この老人の口からもれたやうな、——私には、その興奮した息づかひまで、きこえたやうに思はれました。（中略）

唯、奥ふかい、まことの「我」から起つてくる、涙がとめどなく、あふれる「で」せう。老狂人は、いくども、慟哭の声をつづけてゐました。

——其の中に、忍び笑の声が、くすくと、幸さんの唇からもれました。私もつりこまれて、笑ひました。さうして、二人で、「可笑しな奴だね」と呴きました。（中略）
「可笑しな奴だね」と笑つた私は、今では、その「可笑しい

奴」に深い尊敬を感じずにはゐられません。あの祈祷と慟哭、信徒を磔刑に処したと云ふ、封建時代の教制に反抗した殉道の熱誠、——私は、「未だに、あの時老狂人に加へた嘲笑を、心から恥ぢてゐます。

見られるとおり、「秀馬鹿」と呼ばれる老狂人は、実は至高の価値の扱い手にはかならない。価値の源泉、起源、頂点が、過去に封じこめられたとき、その過去の像は否応なく叙事詩的な相貌を帯びるが、「老狂人」では、過去と現在との距離は無化され、共時的、空間的な距離に置き換えられているのである。また素朴な叙事詩的語りの不可能性を告げる外界の圧力は、「寒夜」では表現の表舞台に登場してくることはなかつたが、ここでは世間や「幸さん」として現れ、至高の価値は、散文化的な同時代の真只中におかれている。「老狂人」と「私」ととの間にわたされた共鳴の糸は、世間や「幸さん」の前では余りに無力であり、「老狂人」は嘲笑され、「私」は自己の本心を偽らねばならない。すなわち至高の価値は、触ることのできない絶対的な境域からひきずりおろされ、表現の両面価値化を招かざるをえなくなるのである。

オブジェクトリレヴェルとメタリレヴェルとの並存は、こうして小説的イロニーを、すなわち一方で至高の価値が「狂人」としてしか現前することができず、他方でその価値に共鳴する者の思いが自己隠匿を招くばかりではないという逆説を惹起する。

ソシユールは象徴と能記とを区別し、前者を「恣意性に徹しきらない」⁽¹⁾ 特質をもつと述べてゐる。つまり象徴は「うつろではな

くて、能記と所記とのあいだにわずかながらも自然的連結がある」⁽²⁾ のである。そうした象徴作用こそが、表現から逆説を排除し、意味体体系を安定させ、叙事詩的世界を可能にしていたのであるといつてよい。たとえば、ある人物の行動なり状態なり（能記）が、单一の意味（所記）へと連結し、安定していることによって、小説的イロニーの出現は未然に防がれるのである。換言すれば、ある人物がよきものでありながら同時に悪しきものでもあるというような事態は排除されることになる。この点について、J・クリステヴァは次のように言つてゐる。

垂直的次元（普遍的諸概念—表徴）からすれば、象徴の機能は制約の機能なのである。しかし、水平的次元（表意単位どうしの間の連接）からすれば、象徴の機能は逆説からの逃避の機能である。言つてみれば、象徴は、水平面では反—逆説的なのである。⁽³⁾ （傍点、原文のまま）

善や美や眞、あるいは勇氣といった「普遍的諸概念」が、逆説にさきられる危険もなく、搖ぎないものにみえるとすれば、それは諸々の所記が諸々の能記に對して制約的な関係を保持しているからである。善が善でありつづけるためには、その善を「象徴するもの」が一価的にその善に結びつけられている必要がある。善を「象徴するもの」が同時に惡を象徴するとなれば、善と惡との区別が曖昧となるのは当然だからである。「普遍的諸概念」たとえば善は、象徴作用において先驗的なのであり、それが先驗的であるのは、すでに述べたように、善の起源が不可視の領域におか

れているからである。それゆえ善を担う人物、善を象徴するも

のくは、善の何たるかを決定するのではない。あらかじめ決定された善の概念を、たどりし示し、象徴するにとどまるのである。

ところが理念なり価値なりの超越性を保証していた不可視の中心点が経験的界にひきおろされたとき、すなわちメタリレヴェルが「私」という人間に担われたとき、その理念なり価値なりは

両面価値的となる。たとえば「殉道の熱誠」は「狂人」のしるしでもあるというように。こうしたことから、「老狂人」の表現は、

芥川の最初のまとまった小説的表現であるといふことができる。

以上、「寒夜」を中心に「老狂人」へと至る言語表現的展開について述べてきたが、芥川的表現の確立に照明をあてるという課題からすれば、論はようやく緒についたばかりである。至高の価値を担う老狂人と「私」との構造的連関はどうなっているのか、また「私」が垣根のむこうへと遠のき、たんなる観察者に甘んじているようにみえるのはなぜなのかといった問題を含めて、習作「老狂人」の異なる検討と、処女作「老年」への展開を追う作業は、次稿を期すこととした。

(二) 二三〇九ページ。

(4) 同右、二三〇五ページ。

(5) 同右、二三〇五ページ。

(6) M・バフチン『叙事詩と小説』(川端香男里他訳、新時代社、一九八二・二)二二九ページ。

(7) M・ウェーバー『職業としての学問』(尾高邦雄訳、岩波文庫、一九八〇・一)三三ページ。

(8) E・フッサー『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』(細谷恒夫・木田元訳、中央公論社、一九七四・四)二五七ページ。

(9) 同右、二八七ページ。

(10) 「寒夜」と同じく「老狂人」も、現在葛巻義敏編『芥川龍之介未定稿集』に収められている。付された解説のなかで葛巻氏は、「老狂人」の執筆時期を「義仲論」(明治43・2)と同年か、やや早いと推定している。一篇の末尾には、「明治四十一年」という付記がある。

(11) 石割透氏は「老狂人」——心情と行為の分裂——』(芥川龍之介初期作品の展開)有精堂、一九八五・二)のなかで、「幸さんと共に笑った私は、後の生活の中でも、幸さんの友として、表面上の交わりは続いたことであろう。(中略)秀馬鹿の魂を遠い場所から「私」はよび求めているのである。そして、内なる私は、結局誰にも理解されることはないと(傍点ママ)と述べ、そこに心情と行為との分裂を見出している。本稿ではそれを表現の両面価値化として把えなおしたい。

(12) F・ソシュール『一般言語学講義』(小林英夫訳、岩波書店、一九七二・一二)九九ページ。

(13) 同右。

(14) J・クリステヴァ『テクストとしての小説』(谷口勇訳、国文社、一九八五・一〇)四三ページ。

〔注〕

(1) 渡部芳紀「小説家の誕生『老年』論」(『国文学』第20卷2号、一九七五・二)

(2) 「ロマン・ヤーコブソン選集」第三卷『詩学』(川本茂雄監訳、大修館書店、一九八五・七)五三ページ。

(3) ハーゲル『美学』第三卷の下(竹内敏雄訳、岩波書店、一九八一・