

芥川龍之介と西洋絵画

— 内容と形式を巡る葛藤 —

小嶋 千明

芥川龍之介が早くから西洋絵画に注目していたことは、彼の初期書簡集における様々な画家への言及によって示されているのではないだろうか。彼は大正三年の終わりから、五年の初めにかけての一年半位の間に、ゴッホ、マティス、ルノアール、ビアズレー、ミケランジェロ、レンブラント、ゴヤ、コンスタン・ギュイ、ドロクロワといった画家の作品に触れ、その印象を述べたり、また画家を題材にした詩などを作っている。それらを挙げると次のようになる。

大正三年九月二十八日(受印) 井川恭宛 レオナルド・ダ・

ヴィンチの弟子を想定した詩「ミラノの画工」

大正三年十一月十四日 原喜一郎宛 ブレーク、ピカソ、マティスについての言及

大正三年十一月三十日 井川恭宛 ゴッホについての言及
大正四年四月十四日 井川恭宛 ルノワール、ビアズレー

の作品についての印象

大正四年五月二日 山本喜譽司宛 ゴッホについての言及

大正四年九月十九日 井上恭宛 詩の締め括りとしての「ウ

イリアム・ブレークの銅版画の前で」というフレーズ

大正四年九月二十日 井上恭宛 ミケランジェロ、レンブ

ラント、ゴヤの作品についての印象

大正五年三月二十四日 井上恭宛 コンスタン・ギュイ、テ

イントレット、ドロクロワについての言及

このリストからも分かるように、若き芥川は大正初期の『白樺』などの雑誌に見られるような西洋絵画の紹介、西洋絵画に対する様々な文人の興味関心の波の中にあって、その例に漏れず、様々な時代の、多くの西洋の画家に興味を持っていたようである。

芥川が昭和二年、彼の没年に書いた『或阿呆の一生』の中

の「画」でゴッホを扱っていることはよく知られているが、彼は大正三年、二十二歳の時点で既にゴッホに注目しており、十一月三十日、井川恭宛の書簡中で次のように述べている。

この前の君の手紙に絵の事があつたから云ふが絵にも僕は好みがちがつてきた。ほんとうと云ふとおかしいかもしれないが此頃になつてほんとうにゴーホの絵がわかりかけたやうな気がする。さうして之がすべての画に対するほんとうの理解のやうな気がする。もつと大仰に云へば之がすべての芸術に対するほんとうの理解かもしれないと思ふ。

「ほんとうにゴーホの絵がわかりかけたやうな気がする」というところなどは、正に『或阿呆の一生』の「画」における「彼は突然、——それは実際突然だった。彼は或本屋の店先に立ち、ゴッホの画集を見てゐるうちに突然画と云ふものを了解した。」という始まりを思い起こさせる。しかし、大正三年の時点では、ゴッホの絵の何を理解したのか、またはどのよう⁽²⁾に理解したのかについては明確に触れられていない。芥川の初期に於ける西洋絵画は、親しい者に対する書簡中に、あくまで〈印象〉程度に述べられているものが多く、その表現形式に関しても、彼の中できちんとまとまった形で概念化され

てもおらず、彼自身の深層に直接訴え、執筆に大きな影響を与えるまでには至っていない。

西洋絵画における表現が具体的に彼の中で、特に小説との関わりの中で概念化され、自分の創作表現に関する問題として彼の心理に大きな影響を及ぼすようになるのは、死の直前である昭和二年になってからである。何故、この時期になつて芥川が西洋絵画というものを再び持ち出したのか。その背景には、芥川の死の原因ともなつた、言葉によつて本質を表すことの限界、すなわち、〈内容と表現〉の問題を、彼が痛切に味わうようになっていたことが挙げられる。『文芸的な、余りに文芸的な』の中の一、「話」らしい話のない小説」の中で芥川は次のように言っている。

デッサンのない画は成り立たない(カンディンスキイ「即興」などと題する数枚の画は例外である。)しかしデッサンよりも色彩に生命を託した画は成り立つてゐる。幸ひにも日本へ渡つてきた何枚かのセザンヌの画は明らかにこの事実を証明するのであらう。僕はかう云ふ画に近い小説に興味を持つてゐるのである。

ここで言われている「デッサン」とは〈内容〉であり、「色彩」とは〈表現〉を換言したものであるというように考えること

が出来るだろう。デッサンではなく主に色彩の面を重ねることによって成立するセザンヌの画（図版1、図版2）の例を挙げ、「僕はかう云ふ画に近い小説に興味を持つてゐるのである。」という言葉からもわかるように、芥川が絵画に注目したのは、表現がその内容となることが可能な分野だからにほかならない。

特に晩年の芥川における内容と表現の間での葛藤は、非常に深刻な問題として立ち現われ、さまざまな作品にその影を落としている。

そこで次に、こうした芥川における内容と表現の関係についての考え方、内容―表現間での葛藤とはいかなるものであったのかということに触れた上で、内容―表現を巡る問題と、彼の西洋絵画への注目との関連について考察していきたい。

内容と表現の間での葛藤

大正初期に西洋絵画に関する興味を示していた芥川は、晩年、再び西洋絵画に対する関心を見せ始める。そして、西洋絵画の興味に先行して始まっているのが、内容と表現の間での葛藤なのである。芥川は大正十二年に書かれたと考えられている「内容と形式」でも、以下のようにまとめている。

図版1

図版2

- c Form論 (principle)
- 1 First mistake — Form: 比譬 (明喩、暗喩ヲ問ハズ)
(例 省略)
 - 2 Second mistake — Form: 技巧 (比喩ヨリ more complexなtrick)
(例 省略)
 - 3 Formとは文章を支配する principleなり。
(例 省略)
- 注意。形式と内容の不可別。殊に句の如き短詩形は然り。⁽⁴⁾

論』の中では、

芥川にとっては、形式（表現）とは、単なる比喩や技巧ではなく、内容と一体になっていなくてはならないものであった。もっとも、内容と形式（表現）は不可分であるという確固たる考えは、芥川の初期から晩年まで一貫していた。彼は大正七年の『或悪傾向を排す』でも、

芸術は正に表現である。表現されてゐない限りに於て、作者がどんな思想を持つてゐやうが、どんな情緒を蓄へてゐやうが、それは作品の評価に於ては無いのと全く選ぶ所はない。（中略）芸術は正に表現である。さうして表現する所は、勿論作家自身の外はない。では如何に腕が違者だからと云つて、如何に巧に技巧を駆使したからと云つて、それは到底作家自身の見た所、或は感じた所を出やう筈がない。尤も世間には往々作品の出来る順序を、先に内容があつて、次にそれを或技巧によつて表現する如く考へてゐるものがある。が、これは創作の消息に通じないものか、或は通じてゐてもその間の省察に明を欠いた手合いに過ぎない。⁽⁵⁾

として、内容が表現に勝るものではないとの考えを明らかにしている。そして七年後の大正十四年にまとめた『文芸一般

わたしは今までは勿論、この後も内容とか、形式とか、恰も水とか油とか言ふやうに議論を進めることと思ひます。けれどもかう言ふ議論の上の区別は只便宜を旨とした姑息の手段でありますから、事實は何処までも切り離すことのできない、言はば悪因縁にからまれたものと心得てゐなければなりません。⁽⁶⁾

と述べて、内容と形式（表現）と区別するのは単に議論の便宜の爲であつて、本来、内容と表現とは区別出来ないものだというように認識していた。

これは後に文学理論の分野でも話題になっていく問題でもあり、ツヴェタン・トドロフの言葉を借りるならば、「文学にあつては、言われていることも、その言われ方も、同じように重要なのである。《何を》は《どのように》に匹敵するし、その逆も言えるのだ。（中略）形式と内容という区分自体が乗り越えられるべきなのだ。」⁽⁷⁾となるが、芥川はこのことにいち早く気付いていたにも拘わらず、いや、それだからこそ、表現そのものが純粹な内容に成り得るような形態、すなわち「話らしい話のない」ものが小説の分野においては成立しにくい、ということに葛藤を抱いていた。『小説作法十則』（大正十五

年)で彼がまず第一に挙げているのが、「小説はあらゆる文芸中、最も非芸術的なるものと心得べし。」⁽⁸⁾という言葉なのである。このような芥川之感覚が、特に晩年になって、小説よりは遙かに表現がそのまま内容を表すことが可能な分野である絵画への注目に繋がったのではないかと思われる。

『文芸的な、余りに文芸的な』は、こうした表現と内容に關する一つのまとめとして出てきた評論集であると言えよう。そして、この評論集の特徴の一つとして挙げられるのは、特に内容と表現の問題を、単に文学の枠内にとどまるのではなく、西洋絵画の例などを挙げながら、その手法と結び付けて考えているところなのである。先にも引用したように、「デッサン」や「色彩」など、絵画の表現を引き合いにしながら始められる『文芸的な、余りに文芸的な』、「話」らしい話のない小説」は、言葉による表現を、絵画表現と重ねあわせて考えていることを感じさせる。

さて、『文芸的な、余りに文芸的な』の執筆のきっかけは、昭和二年二月の「新潮」の座談会で、谷崎の作品に触れて、「筋の面白さが作品そのものの芸術的価値を強めるといふことはない」と語った芥川の発言に端を発する。これを受けた谷崎は翌三月の「改造」で、「筋の面白さは、云ひ換えれば物の組み立て方、構造の面白さ、建築的の美しさである。此れに芸術的価値がないとは云へない。(中略)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は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てしまふのである。」と反論した。またこれに対して芥川が答えると共に、彼の文学論を展開したのが、『文芸的な、余りに文芸的な』なのである。

この芥川対谷崎論争については、これに言及した論文も多くあり、二人の主張は平行線をたどっているというのが一般的な見方である。しかし、この二人のやりとりは、実は論争にはなっていないのではないだろうか。というのも両者はほぼ同じことを違った言い方で述べているに過ぎないところが多いからである。芥川の言っている「筋」とは、(ストーリー)という言葉に置き換えられたらわかり易いだろう。ストーリーのいかんが芸術的価値を強めることがないことは、具体的な例を想像してみれば直ぐに分かることだろう。有名な例を挙げてみよう。例えば、トーマス・キッド作と言われる『スペインの悲劇』は原ハムレットと言われ、シェイクスピアの『ハムレット』と似たような復讐劇のストーリーを持っている。しかし、この作品とシェイクスピアの『ハムレット』を比べれば、『ハムレット』のほうが遙に面白く、芸術的価値が高いことは明らかである。文学作品が傑作と呼ばれるのは、作者の表現力にかかっていることは、このような例を幾つか挙げるだけで納得できるところだろう。

では一方、芥川と対立すると思われる谷崎の主張とはどういったものだったのだろうか。谷崎が言っている「筋」とは、やはり表現力に大いに依存するものであるということとは、「物の組み立て方、構造の面白さ、建築的な美しさである」という言葉に示されている。谷崎が問題としているのは、素材そのものではなく、素材の「組み立て方」、「構造」、そして「建築」というように、素材をいかに立体的に表現していくかという点なのである。すなわち両者は、前提とする「筋」というもののイメージが異なることから、論理がかみ合わずに論争となってしまっているのであって、実は、表現力を重視している点で一致しているのである。彼らは、論争以前に、自分たちの用語の定義から始めなくてはならなかったのかも知れない。

ともあれ、芥川はこの論争からもう少し発展した形の自分の考えを、『文芸的な、余りに文芸的な』の中で表している。この中で芥川は、小説の「話」に関して次のように述べる。

しかし或小説の価値を定めるものは決して「話」の長短ではない。況んや「話」の奇抜であるか奇抜でないかと云ふことは評価の埒外にある筈である。(中略)更に進んで考へれば、「話」らしい話の有無さへもかう云ふ問題には没交渉である。僕は前にも言つたやうに「話」のな

い小説を、——或は「話」らしい話のない小説を最上のものとは思つてゐない。しかしかう云ふ小説も存在し得ると思ふのである。

「話」らしい話のない小説は無論唯身辺雑記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つてゐない。が、若し「純粋な」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、最も純粋な小説である⁽¹⁰⁾。

ここで言われている「話」は、〈筋〉や〈内容〉という言葉に置き換えてもさしつかえないだろう。芥川の言う「話」らしい話のない小説というものは、その内容や筋が、表現の中に既に現れているような小説のことである。そしてそれはまた、「最も詩に近い小説」である。

「最も詩に近い小説」の表現について、芥川はそれ以前から、さまざまなかたちで説明をしているが、例えば、「或悪傾向を排す」の中に見られる、「単に「赤い」と云ふのと、「柿のやうに赤い」と云ふのとは、そこに加はつた小手先の問題ではなくて、始からある感じ方の相違である。技巧の有無ではなくて、内容の相違である。」⁽¹¹⁾という考え方、また『芸術その他』

中で挙げる、イプセンの『幽霊』の例なども「もっとも詩に近い」という表現を良く表しているだろう。次に引用しよう。

「幽霊」のなかのオスワルドが「太陽が欲しい」と云ふ事は、誰でも大抵知つてゐるに違ひない。あの「太陽が欲しい」と云ふ言葉の内容は何だ。嘗て坪内博士が「幽霊」の解説の中にあれを「暗い」と訳した事がある。勿論「太陽が欲しい」と「暗い」とは理窟の上では同じかもしれない。がその言葉の内容の上では、真に相隔つ事白雲万里だ。あの「太陽が欲しい」と云ふ莊嚴な言葉の内容は、唯「太陽が欲しい」と云ふ形式より外に現せないのだ。その内容と形式の一つになつた全体を的確に捉へた所が、イプセンの偉い所なのだ。⁽¹²⁾

芥川が例に挙げている「太陽が欲しい」という表現（形式）は「暗い」という不変の事実を示すのではなく、その言葉を発した人物の心情、周囲の状況全てを象徴する表現なのである。芥川にとって形式は内容と切り離すことの出来ないものであり、それ故に、形式は内容の上位にあるものでも下位にあるものでもなく等位にあるものだ。彼は考えたのである。彼の「芸術は表現に始つて表現に終る。」⁽¹³⁾という言葉はそうした概念の

上に成り立っている言葉であり、そうした認識を抜きにして、我々は芥川のこの言葉を扱うことはできないだろう。

こうした芥川が比較的、内容と表現が一体となっている絵画に注目したことは、自然な成り行きであつたとさえ言えるかもしれない。次に彼が具体的にどのように西洋絵画に注目し、またその表現を自らの作品における表現に取り入れようとしたのか、ということを見ていこう。

西洋絵画への注目

芥川の遺稿となつた『或阿呆の一生』中の三十四「色彩」には、次のような記述がある。

彼はふと七八年前の彼の情熱を思ひ出した。同時に又彼の七八年前には色彩を知らなかつたのを発見した。⁽¹⁴⁾

早くから西洋絵画に親しんでいた芥川が、若い内は「色彩を知らなかつた」というのは、彼が〈内容と表現〉という視点からの絵画の表現方法に注目していなかつたということが象徴的に表されているようである。逆を言えば、小説家としての表現に限界を感じていたと思われる晩年の芥川が、その限界を越える手掛かりとして色を使って表現される芸術である絵画の表現に注目していることが暗示されている。特に西洋

絵画は、彼の意識的な注目いかにかわらず、感覚的にも彼を引きつけていたことは、以下の文章に表れている。

「西洋」の僕に呼びかけるのはいつも造形美術の中からである。文芸上の作品は——殊に散文は存外この点では痛切ではない。それは一つには僕等人間は人間獣であることに東西の差別の少ない為であらう。(中略)それから又僕等の語学的素養は文芸上の作品の美を捉へる為には余りに不完全である為であらう。(中略)西洋の僕に呼びかけるのに造形美術を通してゐるのは必ずしも偶然ではないかもしれない。⁽¹⁵⁾

このように芥川を捉えていた西洋絵画の中でも、芥川が特に強い印象を受けていたと思われるのが、ゴッホとゴーギャンである。この両作家において、彼は二通りの表現を感じていた。一つは、ゴーギャンの作に代表されるような、表現と内容とが完全に一致している作品、もう一つは、ゴッホの作に代表されるような、表現と内容との間の葛藤がある、芥川の存在に近い作品である。

ゴッホは、芥川に非常な親近感を抱かせる存在である。『或阿呆の一生』の中の七章「画」では、ゴッホを追体験する芥川自身が描かれている。

彼は突然、——それは実際突然だった。彼は或本屋の店先に立ち、ゴッホの画集を見てゐるうちに突然画と云ふものを了解した。勿論そのゴッホの画集は写真版だったのに違ひなかつた。が、彼は写真版の中にも鮮やかに浮かび上がる自然を感じた。

この画に對する情熱は彼の視野を新たにした。彼はいつか木の枝のうねりや女の頬の膨らみに絶え間ない注意を配り出した。

或雨を持つた秋の日の暮、彼は或郊外のガアドの下を通りかかった。ガアドの向うの土手の下には荷馬車が一台止まつてゐた。彼はそこを通りながら、誰か前にこの道を通つたもののあるのを感じ出した。誰か? ——それは彼自身に今更問ひかける必要もなかつた。二十三歳の彼の心の中には耳を切つた和蘭人が一人、長いパイプを啣へたまま、この憂鬱な風景画の上へちつと鋭い目を注いでゐた。⁽¹⁶⁾

あたかも生き物を感じさせるような、ゴッホの描くうねる木(図版3)、ふっと何かを考えているような女(図版4)の表情。それらが「写真版」の「画集」の中の絵であるにもかかわらず、「鮮やかに浮かび上がる自然」を感じる芥川は、その

図版3

図版5

図版4

うちに画家自身の眼差しを体験して行く。「土手の下」に「荷馬車が一台止つてゐるた」のを見た芥川は、少し離れたところに止まる荷馬車を描くゴッホの「ラ・クローの収穫」(図版5)の風景の中に溶け込むように、現実と、絵の中とを行き来するような感覚を味わう。ゴッホが描く絵に似た風景の中を彼は通り、彼以前にその道を通つた者、ゴッホ(図版6)を感じる。

ゴッホが芥川にとって、画家のなかでも特別な存在であつたことは以下の文章からも明らかである。

図版6

僕は僕と同時代に生まれた。あらゆる造形美術の愛好者のやうにまづあの沈痛な力に満ちたゴッホに傾倒した一人だつた。が、いつか優美を極めたルノアルに興味を感じ出した。それは或は僕の中にある都会人の仕業だつたかもしれない。(中略)けれども十年あまりたつてみると、――

立派に完成したルノアルは未だに僕を打たない訳ではない。しかしゴオグの糸杉や太陽はもう一度僕を誘惑するのである。それは橙色の女の誘惑とは或は異つてゐるのかも知れない。が何か切迫したものに言はば芸術的食欲を刺激されるのは同じことである。何か僕等の魂の底から必死に表現を求めてゐるものに。——⁽¹⁷⁾

代表作「ムーラン・ド・ラ・ギャレットの舞踏会」(図版7)や、「船遊びの昼食」に見られるような、優美な喜びの情景を描くことを得意としたルノワールは、一度は「都会人」としての芥川を惹きつけている。しかし、それ以上に彼を「誘惑」するのは、優美さとは程遠い、激しさのあるゴッホの糸杉(図版8)なのである。

なぜ、芥川はゴッホにこだわるのか、それはゴッホがまた、

図版7

芥川と同様の悩みを抱え、その悩みを自分の絵にぶつけていたことによるのではないだろうか。表現は表現される主体と一致しない。ゴーギャンを求め、拒絶され、自らの耳を切ったゴッホ。そのような自分を描いてみても問題は解決されることがない。こうしたゴッホは、心情的に芥川に一番近い存在として感じられたのであろう。しかし芥川と同類項であるゴッホは共感を呼ぶことはあっても、彼の限界に対する救いにはならなかったとも言える。

一方、ゴーギャンはゴッホと異なり、芥川の共感を呼び起こしはしていない。しかしゴーギャンの絵は別の意味で芥川を非常に魅きつけている。『文芸的な、余りに文芸的な』の第三十章「野性の叫び声」で、芥川はゴーギャンの「タヒチの女」について次のように語る。

図版8

僕は前に光風会に出たゴオガンの「タイチの女」(?)を見た時、何か僕を反発するものを感じた。装飾的な背景

の前にどつしりと立つてゐる橙色の女は視覚的に野蠻人の皮膚の匂を放つてゐた。それだけでも多少辟易した上、装飾的な背景と調和しないことにも不快を感じずにはゐられなかつた。美術院の展覧会に出た二枚のルノアルは、いづれもこのゴオガンに勝つてゐる。殊に小さい裸女の画などはどの位シャルマンに出来上つてゐたであらう。

——僕はその時はかう思つてゐた。が、年月の流れるのにつれ、あのゴオガンの橙色の女はだんだん僕を威圧し出した。それは實際タイチの女に見こまれたのに近い威力である⁽¹⁸⁾

「チ・ナーヴェ・ナーヴェ・フェヌア（かくわしき大地）」（図版9）にみられるような、赤茶色を中心としたどりの色の土の上に立ち、花に左手を伸ばすタイチの少女は、まるで

大地から生えた木のごとく、しっかりとした足で立っ

ている。その「橙色」の少女は、タヒ

チの土から生まれ、たかのような、人間とも、自然とも

言えるような雰囲気醸し出す。

ゴーギャンの内では、——少なくとも芥川の眼に映じたゴーギャンの内では——表現される主体と表現の間に距離はない。主体と表現は一体となつて、背離してはいない。表現される主体である「橙色の女」は、「描く」という表現方法を通じて視覚的に、その皮膚の匂さえ伝えることが出来るのであり、生々しい存在感を持つ。そのことを感じただけでなく、年月の流れるにつれ理解した芥川は、橙色の女から「威圧」までも加えられるようになる。

芥川は感覚的にはゴーギャンの絵を受け入れ難く感じていた。彼の「若し画面の美しさを云々するとすれば、僕は未だタイチの女よりもフランスの女を採りたいと思つてゐる⁽¹⁹⁾。」という言葉には、そうした芥川のゴーギャンに対する感覚的な反発が表れていると言えよう。しかし、見事なまでに描かれている主体と表現が一致したゴーギャンの絵は、内容と表現の間で葛藤していた芥川を、どうにも魅きつけずにはおかなかつた。

芥川はついに、『文芸的な、余りに文芸的』や『或阿呆の一生』などと同年、『夢』という題で、主人公を画家とする短編小説を著す。この作品は、内容と表現が完璧に一致しているゴーギャンの絵に触発されて書いた向きがある。ゴーギャンの絵に感じた威圧は、『夢』の中では次のように表現されている

る。

わたしは休みなしに毎日画架に向かつてゐた。モデルも毎日通つて来てゐた。そのうちにわたしは彼女の体に前よりも圧迫を感じ出した。それには又彼女の健康に対する羨ましきもあつたのに違ひなかつた。彼女は不相変あひかはらず無表情にちつと部屋の隅へ目をやつたなり、薄赤い絨氈の上に横たはつてゐた。「この女は人間よりも動物に似てゐる。」——わたしは画策にブラツシユをやりながら、時々そんなことを考へたりした。⁽²⁰⁾

ゴーギャンの絵が芥川に与えた威圧感は、『夢』におけるモデルの主人公に対する圧迫感と酷似している。モデルは「テ・アリイ・ヴァヒネ（マンゴアの女）」（図版10）に見られるような、タヒチの女と同様に、健康で、タヒチの女が赤い土の上

図版10

横たわつたように、薄赤い絨毯の上に横たわる。そのうちにこのモデルは日本人であるにもかかわらず、タヒチの女とあたかも同一化したかのような感覚で主人公に迫ってくる。

わたしは愈彼女の体に野蛮な力を感じ出した。その句はちよつと黒色人種の皮膚の臭氣に近いものだつた。⁽²¹⁾

この記述が『文芸的な、余りに文芸的な』の「野性の女」で表現された「タイチの女」とパラレルになっていることは言うまでもない。内容と表現の間の葛藤のないゴーギャンに対する芥川の思ひは次の主人公の言葉に表現されているのではないだろうか。

彼女の帰つてしまつた後、わたしは薄暗い電燈の下に大きいゴオガンの画集をひろげ、一枚ずつタイテイの画を眺めて行つた。そのうちにふと気づいて見ると、いつか何度も口のうちに「かくあるべしと思ひしが」と云ふ文語体の言葉を繰り返してゐた。なぜそんな言葉を繰り返してゐたかは勿論わたしにはわからなかつた。⁽²²⁾

ここで主人公が何故「かくあるべしと思ひしが」と言っているかということは、『侏儒の言葉』の「作家」で「文を作らん

とするものは如何なる都会人であるにしても、その魂の奥底には野蠻人を一人持つてゐなければならぬ。」という芥川の言葉と相通するものがある。内容と表現とを一致させているゴージャンの「野蠻」。それは芥川が感覺的な反発を感じながらも、どうしても手に入れたいものであった。

そうした「野蠻」を征服するためのであろうか、『夢』の中の主人公は、夢の中でゴージャンのモデルを「絞め殺すことに何のこだはりも感じ」ないまま、「寧ろ当然のことを仕遂げる快さに近いものを感じ」ながら「絞め殺」している。しかし、それが自分の夢の中で起こった出来事であったのか、それとも現実のことであったのか、確信の持てなくなった主人公は、モデルが住んでいるという住所を尋ねるが、彼女はもう一昨日前から帰っていないという

こうした『夢』のテキストは、何層にも重ねられた現実と非現実の間を往復する。テキスト内の現実であるモデルの存在は、モデルを殺す画家の夢という非現実的な出来事によって、消滅してしまう。主人公の画家は、そうした自分を取巻く出来事が、果たして現実のことなのか、非現実のことなのか分からなくなっていく。そして、実際に自分が今行っていることが、ずっと以前に見た夢という非現実の追体験をしているような気になってくることで、何が本当に現実のことなのかすら、分からなくなっていく。それと同時に、読者もま

た、『夢』に描かれている出来事をどのように捉えるべきか、混乱に陥らされる。

ここにおいて芥川は、幻想文学的な手法を用いることで、論理的な内容と表現の関係を無効なものにしてしまっている。描かれる〈内容〉であるモデルは、非常になまなましい人間の肉体を感じさせるように〈表現〉されるが、同時に、非現実的な「夢」によって、本当に消滅したかのように〈表現〉されてもいる。そして、それが確固たる事実として作中人物に捉えられているわけではないし、読者にも確信が持てない。この作品において芥川は、内容と表現の問題を真っ向からとりあげるのではなく、回避しているようにも感じられる。

芥川は西洋絵画への注目によって、内容と表現が一致しないことに対する解決策の端緒をつかむ。しかしそれはまた、ヨーロッパの基層にあるギリシャの伝統や、西洋的なコンテキストなどによってはばまれていた部分があって、完全に芥川のものとはならない。そのことを芥川は『文芸的な、余りに文芸的な』で次のように述べる。

僕はこの不可思議なギリシヤこそ最も西洋的な文芸上の作品を日本語に翻訳することを遮つてゐるのではないかと思つてゐる。⁽²³⁾

あくまでも日本人である芥川は、ゴーギャンになりきることなどできない。西洋絵画は「内容と表現」の問題について、芥川に何らかの解決の糸口となるものは提示していた。しかし西洋絵画に感服し、表現方法に関する概念を模倣することは出来ても、西洋の文化の中に、自分の、表現される内容であるところのものを帰することはできないのだ。恐らく彼は、西洋絵画の表現に気づいた時点で、自分自身の表現、表現する内容を帰することのできる地盤を作っていかなければならなかったであろう。そして、そのことをよく分かっていたはずである。だが、彼にはそうするだけのエネルギーが残っていないかった。この時期の彼にできたのは、『夢』や、今回は触れなかったが、『齒車』などの作品に見られるように、幻想文学的手法で内容と表現の問題を回避することぐらいであった。そしてこのことは、必然的に作家芥川の死へとつながっていくことになったのである。

(テキスト)

・芥川龍之介『芥川龍之介全集』1—8巻(＋別巻)、筑摩書房、一九七一年。

・芥川龍之介『芥川龍之介全集』1—12巻、岩波書店、一九七七年。

七八年。

(図版)

- 1 セザンヌ「サント・ヴィクトワール山」、一九〇四—六年、カンヴァス、油彩、65×81cm、フィラデルフィア美術館。
- 2 セザンヌ「果物鉢とコップとりんご」、一八八〇年頃、カンヴァス、油彩、46×55cm、個人蔵。
- 3 ファン・ゴッホ「白い雲のオリーブ園」、一八八九年、カンヴァス、油彩、72.5×92cm、ニューヨーク、ジョン・ヘイ・ホイットニー夫人コレクション。
- 4 ファン・ゴッホ「ムスメの肖像」、一八八八年、カンヴァス、油彩、74×60cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー。
- 5 ファン・ゴッホ「ラ・クロワの収穫」、一八八八年、カンヴァス、油彩、72.5×92cm、アムステルダム、国立ファン・ゴッホ美術館。
- 6 ファン・ゴッホ「パイプをくわえた自画像」、一八八九年、カンヴァス、油彩、51×45cm、ロンドン、個人蔵。
- 7 ルノワール「ムーラン・ド・ラ・ギャレットの舞踏会」、一八七六年、カンヴァス、油彩、131×175cm、パリ、オルセー美術館。
- 8 ファン・ゴッホ「糸杉のある道」、一八九〇年、カンヴァス、油彩、92×73cm、オッテルロー、クレラー・ミュラー美術館。

9 ゴーギャン「テ・ナーヴェ・ナーヴェ・フェヌア（かくわしき大地）」、一八九二年、カンヴァス、油彩、92×73.5cm、倉敷、大原美術館。

10 ゴーギャン「テ・アライ・ヴァヒネ（マンゴの女）」、一八九六年、カンヴァス、油彩、97×130cm、モスクワ、プーシキン美術館。

(注)

・「芥川全集」とあるものは、全て『芥川龍之介全集』1-8・別巻、筑摩書房、一九七一年、を指すものとし、以下「芥川全集」と記す。

- (1) 芥川全集7、七八頁。
- (2) 芥川全集4、五四頁。
- (3) 芥川全集5、一三〇頁。
- (4) 芥川全集8、二五〇頁。
- (5) 芥川全集5、五頁。
- (6) 芥川全集5、二八八頁。
- (7) ツヴェタン・トドロフ『幻想文学 構造と機能』、渡辺明正／三好郁朗訳、朝日出版社、一九七五年、一四五頁。
- (8) 芥川全集5、一八八頁。
- (9) 谷崎潤一郎「鏡子録」、改造「三月号、改造社、一九二七年、一〇六頁。

- (10) 芥川全集5、一三〇頁。
- (11) 芥川全集5、六頁。
- (12) 芥川全集5、一三一―一四頁。
- (13) 芥川「芸術その他」、芥川全集5、一四頁。
- (14) 芥川全集4、六一頁。
- (15) 『文芸的な、余りに文芸的な』 三十一「西洋の呼び声」、芥川全集5、一六一―一六二頁。
- (16) 芥川全集4、五四頁。
- (17) 『文芸的な、余りに文芸的な』 三十「野性の呼び声」、芥川全集5、一六〇頁。
- (18) 同右、一五九頁。
- (19) 同右、一六〇頁。
- (20) 芥川全集4、四七―四八頁。
- (21) 芥川全集4、四八頁。
- (22) 芥川全集4、四九―五〇頁。
- (23) 芥川全集5、一〇四頁。
- (24) 芥川全集4、五〇頁。
- (25) 芥川『文芸的な、余りに文芸的な』 三十一「西洋の呼び声」、芥川全集5、一六三頁。