

「莊嚴なる俗悪」の変遷
—芥川龍之介の中期作品における芸術観—
The Transition of “Sublime Vulgaritv”:
The Artistic Conception in Akutagawa’s Middle Works

許 可
XU, Ke

摘要

Around 1922, Akutagawa's views on art changed dramatically because of his experiences in China. As a result, he showed a tendency to negate his own conventional art style. His criticism of Chinoiserie and of the elitism of connoisseur's taste for its disregard of Naniwabushi are good examples of this. However, few previous studies have linked the influence of his travel to China to works that are not related to China, especially criticism of the connoisseur of fine arts. This article focuses on Akutagawa's changes in the middle-period (1921-1924) and positions his criticism of the connoisseur's taste as a response to the reality of proletarian masses.

By focusing on Akutagawa's term 'sublime vulgarity' (莊嚴なる俗悪), I argue that Akutagawa attempted to deconstruct the dichotomy between vulgar and conventional art, and he did so to explore new artistic possibilities. Furthermore, this study argues that later in his career, Akutagawa removed the idea of vulgarity from the concept of 'sublime vulgarity,' and used the idea of sublimity to point toward a form of proletarian literature. Additionally, by examining the term 'sublime vulgarity' critically from the angles of work analysis and Naniwabushi studies, this article tries to show that Akutagawa had a limited understanding of the proletarian society. This article's main conclusion is that the barely compatible combination of the realistic forces of proletarian masses and his classical view of art are the key features of Akutagawa's middle-period literature.

キーワード：支那趣味 通人趣味 浪花節 民衆 莊嚴さ

Keywords: Chinoiserie, Connoisseur, Naniwabushi, Proletarian masses, Sublimeness

1. はじめに

芥川龍之介文学の基底をなすものには西洋文学のほかに漢文学及び江戸文化があるとされてきたが、1920年代に入ると、彼のなかではそれらの教養の価値が見直され始めた。その証拠に、現実に関心な通人・風流人に対して、芥川が意識的に距離を取る傾向が見られるようになる。本稿は芥川文学の初期と中期の転換点となる1922年前後に焦点を当て、その自省的な姿勢の意味を文芸観の面から分析する試みである。特に、支那趣味批判と浪花節に関わる通人批判を通して、「莊嚴なる俗悪」という思考の彼の芸術観にとっての意味を考える。

以下ではまず、芥川における「支那趣味」とその批判の展開を整理する。次に、浪花節が物語上重要な役割を果たす短篇「一夕話」を分析し、通人批判の内実を考察する。最後に、以上の二つの議論を繋ぐ紐としての「莊嚴なる俗悪」という表現に注目し、その内実を批判的に捉えた上で、晩期の芥川における芸術的思考との連関を提示する。

2. 中国の旅と「支那趣味」批判

幼少時より漢文学に親炙してきた芥川が初めて訪中したのは1921年のことで、『大阪毎日新聞』の記者としての視察旅行であった。三カ月の旅行の見聞を元に、芥川は一連の紀行及び「湖南の扇」、「母」、「將軍」等の中国を舞台とする小説群を著した。しかし同時に、その生々しい中国体験は彼の従来の「支那趣味」を裏切るような側面をも有しており、彼の幻滅の様相は特に中国紀行において最も明らかに表れている。

芥川の中国紀行に対しては、ポストコロニアルな視点からの帝国主義的な性質を批判する先行論が多いが¹、その記録の誠実さを肯定する研究もある。例えば、芥川の中国紀行には新聞における中国の負のイメージを継承し再生産する側面がある一方で、現地民衆の反日感情等のノイズを導入してもいると評価している篠崎美生子の論²や、当時の日本の言論統制の状況を踏まえ、「官憲の検閲との闘いの下」誠実に記録したと論じている関口安義の論³などである。総じて言えば、芥川には現実の中国の政治と社会に対する熱い関心と猛烈な好奇心はほとんど見られないが、しかし彼なりに中国人の主体性を理解しており、その理解を中国物の創作にも反映させているということが指摘されてきたといえる。

ここでは芥川における「支那趣味」の変遷という視点に立ち、1921年の中国経験の影響を彼の中国物に限定するのではなく、それがいかに彼の創作の中期段階に入る兆候となったのかを考えていきたい。以下ではまず、訪中前後にかけての芥川における「支那趣味」の変化について概観する。その上で、芥川の中国における現実の体験は、いかに旧来の「支那趣味」を変容させたのか、即ち、「俗悪さ」と「莊嚴さ」の発見をもたらしたのかを提示したい。

2. 1. 訪中前の芥川の「支那趣味」：繊細で優美な「別乾坤」

本節では、大正期及び昭和初期の日本における「東洋趣味」と「支那趣味」について概観し、訪中前の芥川の「支那趣味」の変化を取り上げる。

日本における「東洋趣味」に対しての明確な定義は見つからないが、同時代の言説を概観すると、主として日本・中国・朝鮮・印度の古典時代の文物への関心及び執着といえることができる。木下杢太郎の論を参照すると、「東洋趣味」の復興は「純粹なる西洋趣味に対する反動ではない」、「寧ろ不純にして不快なる便宜的の和洋折衷に対する反動である」という。そして、それが「まず江戸趣味として現れ」、「段々時代を逆流し徳川初期、室町に及び、平安朝に赴き、而してしばらく支那趣味となり、更にまた奈良に還り或は印度に走るに至れる」のである⁴。また、分野としては、「東洋趣味」は文学から絵画・建築・工芸・風俗までの広い範囲に渡っていた。その中でも「支那趣味」は、先秦思想や文人画、漢詩文、庭園、染織等種々の形態で現れ、「東洋趣味」の重要な部分を占めている⁵。

次に、同時代の文壇における状況の概観に移る。川本三郎によれば、中国旅行が佐藤春夫・木下杢太郎・谷崎潤一郎・芥川龍之介・横光利一らの間でバトンタッチされていく観があり、彼らの間に共通して中国に向かうコミュニケーションの回路があったという⁶。また、『白樺』の衛星誌『不二』（1924-1927）や『大調和』の亜細亜研究号（1927・10）の誌面から見える後期白樺派の「東洋趣味」への傾斜にも、「支那趣味」の存在が特に大きいといえる。だが、全体から見れば、川本の指摘したように、明治期青年のように幼少時の漢文教育を通じて自然に身についた漢籍の「素養」はこの時期ですでに失われていっており、その代わりとしての「支那趣味」はより「人工的」で、しかも限られたグループ内での流行だったと言える⁷。

総じて言えば、「支那趣味」を含めた大正期の「東洋趣味」には少なくとも以下の三つの側面が存在している。一つ目は、木下が指摘したように、近代日本における西洋化・西洋文化の影響に対するアンチテーゼという面である。二つ目は、西洋で生み出されたジャポニスム・シノワズリが、「日本」や「支那」及び「東洋」の再発見を促したという面である。ジャポニザンたちのまなざしを通して江戸文化を見直した永井荷風がその一例である⁸。最後に、大阪万博の人類館事件が示す、帝国主義的な色彩を帯びた猟奇的な異国趣味である⁹。

当時の知識人の「支那趣味」は上記の三つの側面が混在する場合が多く、教養と風俗、浅はかな装飾性と内的な精神性といった複数の矛盾を抱えたものである。端的に言えば、日本における「支那趣味」は西欧で流行していたジャポニスムとシノワズリと同様に、中国という他者の表象から自らに必要なインパクトを得るのが重要だったのであり、その実情を知ることがプライオリティでなかったのである¹⁰。

次に、訪中前の芥川の「支那趣味」の様相を確認しよう。まず、漢詩文の摂取において、芥川自身の初期作風に合致するようなものに偏重する傾向がある。1920年の「漢詩漢文の面白

味」では、漢詩には「大雑把な枯淡の文字」のみでなく、「頗る細かな神経の働いてある作品」もあると説いている。また、豪邁でダイナミックな詩作の代わりに、韓偓・杜牧による繊細で優美な晩唐詩などを取り上げ、「抒情詩的な感情」や「我々の心境に合する」ものがあると評価している¹¹。次に、谷崎の中国ものを通してロマンチックな中国像を多く受容しており、例えば「南京の基督」（1920）が谷崎の「秦淮の夜」から影響を受けたことは既に周知の通りである¹²。

芥川の「支那趣味」の内実が最も表れているのは、1920年に書いた随筆「骨董羹」であろう¹³。ここでは、比較文学や比較文化の視点を持ち、中国・インド・西欧などの世界主義的な教養の空間を融通無碍に往来する様子が描かれている。冒頭の「別乾坤」と題する一節で、フランスの詩人や葛飾北斎の詩画における中国表象を「支那にして又支那にあらず」、「白日夢裡に逍遙遊を恣にしたる別乾坤」として捉え、その上で「人生幸にこの別乾坤あり」と評している。

しかし他方では、その「別乾坤」は既にある齟齬を内包している。その一例に「日本」と題する部分での言及がある。西洋人の日本趣味は時に場違いだと指摘し、「別乾坤」にも果たして「国籍の存する事」に、即ち他者表象と現実との間にずれが生じうることに気づいているのである。また結末では、水滸伝を著した羅貫中が唾兒を産むという伝説を引用し、自分の骨董羹も冥罰を受けるだろうと自戒する。要するに、訪中前の芥川は「別乾坤」の中の「支那趣味」に安住しようとしていたが、同時に、現実から離れた他者表象の危うさを既に意識していたといえよう。

2. 2. 訪中後の「支那趣味」の変容：繊細優美から「雄大さ」へ

一方、訪中後の旅行記では、芥川がそのような甘美な「支那趣味」と距離を置くようになったのは明白である。先行研究では、中国体験で得た批判精神を「馬の脚」に見出す邱雅芬の論¹⁴、及び中国古典に取材した作品が1921年を境に著しく減ったとする王書璋の論¹⁵が、既にこの点にある程度触れている。以下では、芥川の旅行先で受けた衝撃と「支那趣味」の変容を改めて追ってみたい。

東京から「百鬼夜行の図」の上海に飛び込んだ芥川は、これは「詩文にあるやうな支那ぢやない。猥褻な、残酷な、食意地の張つた、小説にあるやうな支那」だと悟り、「文章軌範や唐詩選の外に、支那あるを知らない漢学趣味は、日本でも好い加減に消滅するが好い」と断言した¹⁶。それは、漢学の世界とは無縁な植民地上海の民衆の「野蛮さ」による刺激といえる。芥川は中国滞在中に現地の知識人に接しており、現代中国の変革を冀求する知識人の問題意識をある程度理解していた（8・40）。が、彼を最も動揺させたのは、民衆の不浄な身体とその背後にあるメンタリティーである¹⁷。文明的な教養人とかけ離れた民衆に、芥川は初めて現実の野蛮な一面を見出した。この現実認識は「支那趣味」に内包する矛盾に直面するように要請し、

芥川は自身を含めた大正文壇にとっての「別乾坤」としての「支那趣味」を一旦解体せざるを得なかったのである。

とはいえ、中国を訪ねた後の芥川は「支那趣味」の影響から完全に離れたわけではなかった。むしろ、流行としての「支那趣味」の浅薄さを警戒する一方で、中国体験が生み出した「雄大さ」という新たな美学を発見したのである。

例えば、彼は中国紀行で例外的に北京を讚美したが、その理由は「何千年の昔から文明であった支那と云ふ感じを無言の裡に説明して呉れる程、それは実に雄大な感じに打たれる」というものである¹⁸。青柳達雄は、「北京の芥川だけが生き生きとしている」が、彼が「いかにも楽しげに見えるのは政治向きの話ではなく、画や書や芝居といった芸術に夢中になっているからである」と論じており、他にも王書瑋が類似した観点を示している¹⁹。しかし、北京は単に旧来の彼の傾向を受け入れる安らかな場ではなかった。後述するように、彼が北京に覚えた「思郷の情」は、実は上海で受けた衝撃を経て発展させたものであり、転換した後の「支那趣味」といえる。また、単援朝は北京に租界がなく「西洋風の町」と対極にある点が彼を魅了したとし、芥川における東洋と西洋との相剋を見出している²⁰。しかし、純粋な中国像への欲望は実はオリエンタリズム的な視線と重なっており、旧来の「支那趣味」と本質的な差異があるとは言にくい。

ここで注目すべき点は、古典美への思郷の情を誘う北京での印象が「雄大さ」として記されていることである。訪中前の芥川が耽っていた詩文の中の「支那趣味」は、個人の小天地で安らかに居座る、自足的な「別乾坤」である。それに対して、悠久な時間が可能にした「雄大」な美は、自身の有限性を意識させる広大なスケールを有している。繊細で優美な「支那趣味」と違って、この「雄大」な美は、野蛮そして俗悪な現実の次元と並立できる力を持っている。ただしここで留意しておきたいのは、この時点での民衆の現実を象徴する「俗悪」は、雄大さと融合したわけではなく、あくまでも対峙する関係にあることである。

以上のように、訪中前の芥川は大正文壇の「支那趣味」の傾向を色濃く表していたが、1921年に他者としての中国と正面から接触し民衆の現実という次元を見出したことで、自足的だった「支那趣味」に亀裂が入った。その上での北京の「雄大さ」の発見は、芥川が現実体験のもとで従来の「支那趣味」を变形させ、自身の内部に留まるものではない、自身を外から包む異質な美意識を抽出していることを意味しているのである。

2. 3. 美意識の更なる変容：「雄大さ」から「莊嚴さ」へ

中国体験と芥川の芸術観の変遷との関係について検討を進めたい。前節で論じた北京の「雄大さ」に対する芥川的美意識は、その後の「莊嚴さ」という概念へと展開するものとして注目される。1922年の「わが散文詩」に椎の木を称える一節がある。やや長いが引用する。

椎の木の姿は美しい。幹や枝はどんな線にも大きい底力を示してゐる。その上枝を鎧つた葉も鋼鉄のやうに光つてゐる。(中略) そうして男らしい笑ひ声を挙げる。/しかし椎の木は野蛮ではない。葉の色にも枝ぶりにも何処か落着いた所がある。伝統と教養とに培はれた士人にも恥ぢないつつましさがある。(中略) 同時に又椎の木は優柔でもない。小春日と戯れる樟の木のそよぎは椎の木の知らない気軽さであらう。椎の木はもつと憂鬱である。その代りもつと着実である。/椎の木の姿は美しい。殊に日の光の澄んだ空に葉照りの深い枝を張りながら、静かに聳えてゐる姿は莊嚴に近い眺めである。雄雄しい日本の古天才も皆この椎の古い木のやうに、悠悠としかも嚴肅にそそり立つてゐたのに違ひない。その太い幹や枝には風雨の痕を残した儘。…²¹

椎の木の姿は、「枝を鎧つた葉も鋼鉄のやうに光つてゐる」ような男らしさを有しており、また「雄々しい日本の古天才」のように、「静かに聳えてゐる姿は莊嚴に近い眺め」であると描かれている。題目の「わが散文詩」からもわかるように、これは芥川に詩的感激を与えた重要なイメージだが、その気韻は北京で味わった「何千年の昔から文明」であった北京の雄大さと無関係ではあるまい。「薨の黄色い紫禁城を繞つた合歡や槐の大森林、——誰だ、この森林を都会だなどと言ふのは？」²² という言葉からは、紫禁城と森林が溶け合うほどの雄大かつ悠久な存在への讃嘆が思い起こされる。

つまり、北京の古代文明と融合している森林と日本の古天才を象徴する椎の木は、同じく古い文明の「雄大さ」を帯びる樹木というメタファーである。その上、椎の木において、「雄大さ」は初めて「莊嚴さ」に結晶していくのである。自身の小ささを意識させる「雄大さ・壮大さ」とは異なり、「莊嚴さ」は嚴肅にして尊ぶべき、自身より高次的な存在を意識させる美学的な概念といふことができる。

では、椎の木の「莊嚴さ」は「別乾坤」としての「支那趣味」と果たして何が異なるのか。ここで、「莊嚴さ」につながる「日本の古天才」という表現が示唆を与えてくれる。芥川は同年に書いた小説「神神の微笑」において、まさに原始的な靈力で西洋の宣教師を挫折させた「日本の古天才」を描写したのである²³。宣教師は踊り狂っている裸の女や数百の鶏のいる場所に導かれ、素朴な男女の一群が篝火を囲んで酒を交わしているのを見たが、突然岩の裂け目から漲り出した万道の霞光、いわゆる「大光明」のために烈しい目眩が起こった。天照大神の名を叫ぶ大勢の声を浴びながら、宣教師は日本の靈に勝つことが不可能だと悟ったという物語である。

この作品に登場した強烈な視覚と聴覚の刺激を与えた「大光明」は、神聖さ、即ち「莊嚴さ」を象徴していると言えよう。洗練された文明人の宣教師とは対照的に、日本の靈を信仰する古代人は原始的なエネルギーを有する種族として描かれている。つまり、芥川にとっての「莊嚴さ」には、繊細優美な古典美とは異質な「野蛮な美」も含まれるのである。

しかし、再び椎の木のイメージに戻ると、「椎の木は野蛮ではない」、「伝統と教養とに培はれた士人にも恥ぢないつつましきがある」というように、芥川はここで「野蛮」を拒否しているのがわかる。言い換えれば、民衆の現実に触発されて「別乾坤」としての「支那趣味」を解体した芥川は、「莊嚴さ」という美意識に辿り着いたものの、まだ民衆の野蛮さをそのまま受け入れたわけではないのである。芥川の「莊嚴さ」という概念には一つの矛盾が読み取れるが、それは恐らく民衆の俗悪さと士人の教養の間の危ういバランスを彼が求めていたからであろう。上海で体験した民衆の猥雑かつ貪欲なメンタリティは、わだかまったまま彼の中に温存された。そのことは後年横光利一に上海行きを勧めたことなどからも確認できる²⁴。「莊嚴なる俗悪」というように両者の結合が表されるのは、次節で述べる、浪花節論における通人批判においてである。

3. 「莊嚴なる俗悪」：通人批判と浪花節観を通じて

前節では、中国旅行を契機とした「支那趣味」批判が芥川の美意識に与えた影響を論じた。本節では、「莊嚴さ」というキーワードと関連するもう一つの発展、即ち「莊嚴なる俗悪」という概念の提起に注目する。そのために、江戸趣味を重んじ、民衆演芸を軽蔑する通人・教養人に対する芥川の批判を取り上げる。具体的には、大正期の寄席芸を代表する浪花節が登場する作品を分析する。従来の研究では、落語や講談に関する芥川の言説については検討されているが²⁵、より庶民的な浪花節についての論は少ない。本節では、浪花節が内容上重要な役割を果たす短編小説の「一夕話」（1922）及び随筆「寄席」（1924）における作者の姿勢を考察した上で、「莊嚴なる俗悪」の発見とその限界を明らかにしたい。

3. 1. 通人批判の論理

まず、中国から帰った翌年の1922年に執筆した短篇「一夕話」²⁶を取り上げる。この作品は芥川が入社していた大阪毎日新聞社から創刊された週刊誌『サンデー毎日』に掲載された。7月30日の渡邊倉輔宛の書簡で、芥川は「一夕話は一夜漬けなり但し僕は常にあの、小ゑんの如き意気を壮といたし六の宮の姫君の如きを憐むべしと致し候」と創作の心情を打ち明けている²⁷。

本作は芥川の著作のなかではマイナーな作品であり、作品論は比較的少ない。その中で吉田精一は「掲載誌の性質を考えてか、手綱をゆるめた、甘い作品」と低く評価しながらも、「文人的、通人的風格に安住し逃避せんとする自身の精神の一面」に対する自己批判を真面目に映している作品であることを指摘している²⁸。その後三嶋讓が吉田評を受け、作品の出来はさておき、「これまでそれを土台として人生や文学を形成してきた芥川自身の否定につながっているという点では注意を要する作品」で、「下降期に入った作品の特質」を有していると本

作の意義を指摘した²⁹。一方、神田由美子は、本作を永井荷風の『雨瀟瀟』という「近代〈紳士〉批判の主題」を、文学的転換期を迎えた芥川が「近代〈紳士〉である自身への鼓舞を込め」て正面から継承しているものだとし、ここでの自己批判を積極的な転換に繋がるものとして捉えている³⁰。つまり、本作は批判的にあるいは積極的に、芥川自身の文学的な転換を語った作品として位置付けられてきたといえる。ここで、先行論における近代紳士である芥川自身への批判という位置付けを継承した上で、浪花節の「莊嚴さ」との関連から詳しく検討したい。

まず、作品の内容を以下に要約する。中心的に描かれているのは、日比谷のある中華料理店で、医者和田が通人の若槻と芸者の小ゑんの物語を酒の仲間に語る場面である。和田の話では、若槻は小ゑんを囲っているが、彼女に「読み書きといわず芸事といわず、何でも好きな事を仕込ませていた」という。にもかかわらず、小ゑんは彼が自分を好いていないために遊芸を習わせるのだと訴え苦しんでおり、結果、乱暴者の「浪花節語りの下っ端」と駆け落ちをしてしまう。酔いしれる一座を前に、和田は通人の若槻に対する批判の熱弁を振るう。

彼等は芭蕉を理解してゐる。レオ・トルストイを理解してゐる。池大雅を理解してゐる。武者小路実篤を理解してゐる。カアル・マルクスを理解してゐる。しかしそれが何になるんだ？彼等は猛烈な恋愛を知らない。猛烈な創造の歓喜を知らない。猛烈な道徳的情熱を知らない。猛烈な、——凡そこの地球を莊嚴にすべき、猛烈な何物も知らずにゐるんだ。
(9・171)

浪花節語りの生き方の猛烈さは、ここでは「莊嚴」という一言にまとめられている。結論を先に述べると、この「莊嚴さ」は北京で味わった「雄大さ」と、椎の木の「莊嚴さ」と繋がっていると考えられる。中国と日本で民衆的な現実の威力に直面した芥川は、「別乾坤」としての教養・趣味の空間が維持できなくなることを痛感した。教養・趣味の空間と現実とのバランスを取るために、それまで他者として排してきた民衆の生の範疇を受け入れようとし、それを「莊嚴さ」という美的用語で名付けたのだと考えられる。ただし、ここに並べられるのは「恋愛」、「創造の歓喜」及び「道徳的情熱」であり、必ずしも全てが浪花節語りのものとは限らない。むしろ、民衆的なものと従来の芸術的価値とをミックスさせ、「莊嚴さ」という概念を創出したのである。ゆえに、概念としての「莊嚴さ」は厳密性を欠いているように見える。

一方、それと対照される通人たちは、痛烈な批判を受けている。芭蕉・トルストイ・マルクスといった異質な固有名が無秩序に雑居している教養の体系は、文化の上澄みだけを掬い取るという教養主義が持つ否定的な側面の色彩を帯びている。特にマルクスを挙げている点では、竹内洋が指摘した、マルクス主義を「教養主義の上級バージョン」として受容する大正知識人層の傾向を想起させる³¹。

前で引用した和田の議論の後に、以下の部分が続く。

其処に彼等の致命傷もあれば、彼等の害毒も潜んでゐる。害毒の一つは能動的に、他人も通人にしてしまふ事だ。害毒の二つは反動的に、一層他人を俗にする事だ。小ゑんの如きはその例ぢやないか？昔から喉の渴いてゐるものは、泥水でも飲むときまつてゐる。小ゑんも若槻に囲はれてゐなければ、浪花節語りとは出来なかつたかも知れない。(9・171)

ところで、浪花節語りを「泥水」と比喻することに端的に表れているように、ここでは単に通人の教養主義を批判し、浪花節語りに象徴される民衆の生を礼賛したわけではない。なぜなら、和田は浪花節語りと一緒にした小ゑんのあり方を肯定するのではなく、通人の「害毒」の結果、即ち否定的な結末として捉えているからである。言い換えれば、小ゑんを教養のある女性にすることは可能であつたかもしれないのに、結局無学な浪花節語りに馴致されてしまつたのは「他人を一層俗にする」通人の「害毒」のためだとするのである。そして、浪花節が「莊嚴」とされながらも依然として「俗」とされる点からも、芥川の芸術的な矜持が読み取れる。

これまでは、和田という人物による通人批判を本作全体の思想として述べてきた。ただし、大國眞希は、人物造形から物語設定まで戯画化の手法が貫いており、それらは和田の主張を相対化する効果を持つと指摘している³²。しかし、「泥水」に喩えながらも浪花節語りの猛烈さを称え、風流人を批判するという和田の姿勢は、やはり『支那遊記』の「支那趣味」批判を想起させる。この和田の姿勢には、芥川の思索に通じるものが確かに存在している。同様の考え方は、1924年の随筆「寄席」³³にも見られる。

寄席は百年の洗練に成つた江戸の風流を失却した。しかし風流は滅んだにしろ、莊嚴なる俗悪の存する限りは、必しも絶望に及ばずとも好い。俗悪は僕の唇に多少の嘲笑を浮べさせるであらう。が、俗悪を憎むことは、天の成せる通人は知らず、少なくとも僕には出来ないことである。(11・121)

ここでは、芥川の風流と俗悪への複雑な態度が、はじめて「莊嚴なる俗悪」という言葉に集約されている。民衆文化の俗悪さを嘲笑はするが、「天の成せる通人」のようにあくまでも軽視するのではなく、その「莊嚴なる」側面に対して些かなりとも期待を抱いている姿勢といえるだろう。これは「一夕話」における和田の立場を引き継ぐものとなっており、「莊嚴なる俗悪」という概念によって、俗悪的なものと正統な芸術という二項対立を崩した上で、民衆の現実にもとづく文化を価値づけ、自身の美学の世界に包摂しようとしているのである。それによって、1922年の芥川は近代「紳士」批判という自身に対する挑戦に、積極的に応答することができたのだと考えられる。

以上をまとめると、「荘厳なる俗悪」という用語を通して、中期段階の芥川は新たに遭遇した民衆の現実を受け入れ、自身の芸術の世界に包摂しようとしていると言える。具体的には、俗悪的なものと正統な芸術という二項対立を崩し、俗悪的なものを「荘厳さ」という高次的な価値で名づけているのである。「猥褻な、残酷な、食意地の張つた、小説にあるやうな」現実の力を認め、内面化するという意味では、支那趣味批判と浪花節から発せられる通人批判はともに「荘厳なる俗悪」の発見といえよう。

3. 2. 浪花節の活気の原理：転換期の民衆共同体

しかしながら、浪花節を「荘厳なる俗悪」として捉えることは適当なのかどうか。以下では、二つの方向からその妥当性を検討していく。まずは大衆文化研究の視座を借りて、大正期の浪花節及び寄席演芸の状況を概観し、小ゑんにとっての浪花節の存在を考える。その上で、作品における「実生活の木馬から飛び降りる」という比喩の有効性を問う。

浪花節の由来について、関山和夫は祭文・浪花節の原型である「説教節」は仏教の節付説教から派生したものであり、説教節を含む大衆芸能の諸形態が「幕末期にはほとんど集約された芸態となり、浮かれ節—浪花節から今日の浪曲へと変遷した」と提示している³⁴。浪花節研究では通常、明治末期から昭和初期を浪花節の黄金時代だとしており³⁵、「一夕話」の背景にも当たる。当時では、最も通俗的な浪花節が演芸の上位を占めるようになっており、一方で講談や落語は次第に退潮していくという現象が見られた³⁶。

寄席演芸内部のジャンル間の力関係の変遷について、真鍋昌賢は以下のような理解を提示している。落語や清元節・長唄などの江戸固有の演芸が都市文化であったのに対し、浪花節は「平易な表現によって、また韻律にのせられて展開する物語をたのしむ上では、江戸文化や上方文化の素養は基本的には必要ではなかった」ため、「出身地の壁」を越えて全国的な人気を博したという³⁷。一中節に親しんでいた芥川にとって、寄席一般の平易さは「百年の洗練に成った江戸の風流を失却した」ことを意味しており、浪花節語りが「泥水」と呼ばれるのもそのためであろう。

さて、当時の庶民社会における浪花節の隆盛は、模倣という原理と不可分な関係にある。他ジャンルからの題材の借用³⁸や、素人が浪花節を稽古する風潮³⁹などがその例証である。「白面郎」の仮名を用いた論者は、浪花節の価値は模倣に尽きていると考えている。

大概の人に真似得られるだけに、夫れだけ浪花節は非藝術である、然も落語、女義、講談よりも、世に持囃されて居るのは、此の非藝術的な調子が、露骨な雑駁な現代人の心持と、交渉する所浅からぬ故かと思ふ、當れりや否や⁴⁰。

模倣を通して浪花節は「露骨な雑駁な現代人の心持と交渉する」ところが深いという指摘は

重要である。正岡容もその魅力を、「明治維新以後、文明開化期の悲しさ寄る辺なさを美しく伝え得ている」⁴¹と表現している。従って、民衆の側から浪花節を見ると、それは尊ぶべき莊嚴なものでないことは明白である。むしろ、平易なフシと表現のために模倣しやすい存在、そして身近で親しい存在のほうである。

言い換えれば、「一夕話」における小ゑんが冷淡な風流人の若槻を離れ、乱暴な浪花節語りと結ばれるのは、浪花節の持つこうした性質、つまり本来生まれ育った民衆的な共同体への復帰といってよい。が、彼女の選択を「莊嚴なる俗悪」にまで高めて憧憬することは、その生を教養人の芸術観の構図で切り取ったに過ぎず、その状況の本質が見過ごされているといえるのではないだろうか。

ところで、作中では、小ゑんの生をこのように高めて価値づける箇所は他にもある。「実生活の木馬から飛び降りる」を論じる一節である。

和田と藤井という二人の中年男性が、浅草六区でメリーゴーランドに乗っている最中に、突如小ゑんが現れる場面である。彼女に近づこうとしても木馬から幾度も降り損ねてできないことに、藤井は人生の象徴を見る。「我々は皆同じように実生活の木馬に乗せられているから、時たま『幸福』にめぐり遇つても、掴まえない内にすれ違つてしまふ。もし『幸福』を掴まえる気ならば、一思いに木馬を飛び下りるが好い」(9・164)。そして、結末部においても同じ喩えが出てくる。「我々は皆同じやうに実生活の木馬に乗せられてゐるから、(中略)いはば小ゑんも一思ひに、実生活の木馬を飛び下りたんだ。この猛烈な歡喜や苦痛は、若槻如き通人の知る所ぢやない。僕は人生の価値を思ふと、百の若槻には唾を吐いても、一の小ゑんを尊びたいんだ」(9・172)。

ここでは「我々は皆同じやうに、実生活の木馬に乗せられている」というように、小ゑんと「我々」を同じ状況にあるものとして捉え、その上で小ゑんが「我々」より先に飛び降りたことの果敢さを賞賛しているといえる。しかし、芸者だった小ゑんは果たして「我々」のようなエリート層の中年男性と同じ「実生活」を送っていたのだろうか。無名の浪花節語りと一緒にするという選択は、「実生活」の木馬から飛び下りたというよりも、むしろ元の「実生活」に戻ったといった方が正確であろう。庶民階層の一人としての小ゑんの境遇と動機は社会的地位の高い男性らとは明らかに違うため、実生活から飛び降りる「猛烈さ」は彼女には適用できないはずである。「実生活」の思考で小ゑんの選択を意味づけるのは不適切であり、むしろ彼女の選択の本質、即ち民衆的共同体への回帰を見過ごしてしまうのではないか。

以上、気軽さと模倣によって民衆の共同体を形成する浪花節の可能性について、芥川は恐らく理解せずにはいた。そして「莊嚴なる俗悪」という概念は、民衆への理解の妨げにさえなったといえる。その意味では、浪花節及びその背後にある民衆的な共同体は依然として外部の他者に留まっていたのだろう。

3. 3. 「荘厳なる俗悪」の限界

さらに、前出の随筆「寄席」を今一度とりあげ、寄席体験記から「荘厳なる俗悪」の限界を考えてみたい。この随筆は、雨宿りのために主人公の「わたし」と友人と寄席に入ったという設定である。前節で引用した部分の後に、寄席の演者が剣舞の始まる前に漢詩の講義をすることに強い反発を覚える描写である。

けれども（執筆者注：寄席の演者が）公然と高座の上に雲井龍雄の詩の講義をするのは俗悪どころの不料簡ではない。まづ賈物の天国の剣を田舎の成金へ売りつけるのと類を同うした罪悪である。僕はこの講義を聞いてあるうちに、いつかあの八字髭の紳士を射殺したい誘惑を感じ出した。（11・122）

当時の剣舞は漢詩の朗詠を伴奏に舞う舞踊であり、演目となる漢詩の意味を剣舞の前に観衆に向けて解釈することが自然の流れであった⁴²。しかし演者が雲井龍雄の詩を恣意的に講義したことは明らかに芥川の反感を買っており、尊ぶべき「荘厳なる俗悪」からは既に逸脱している。そこには「荘厳さ」はなく、ただの俗悪なもの、射殺に値する「罪悪」であるとされている。では、なぜ芥川は寄席における漢詩の講義にそれほど反発を覚えたのか。下線部の比喻に注目したい。「天国の剣」である漢詩を自己流に観衆に講釈するのは「田舎の成金へ売りつける」ことであるという。それは、芥川において「支那趣味」の原点に当たる漢詩は、不可侵の知識人の領分であり、この比喻は解釈の権利を民衆各々に譲るわけにはいかないという考え方を暗示しているのである。つまり、芥川は民衆の荘厳なる力に価値を見出そうとしているが、漢詩文という「支那趣味」の名残と、民衆文化の間には、いまだ境界線が歴然と引かれているということではなかろうか。それに加えて、ドイツ帰りの教養ある友人の存在もこの境界線を暗に強化しているといえる。

また、最後に女剣舞の演者が間を置かず娘手踊りを始める場面を、芥川は「二重職業の悲劇」と捉え、その「善悪を超えた悲劇」のもとに彼は「あらゆる意志を失却した」という。先行論では、「二重職業」は海軍機関学校の教員と作家を兼業していた当時芥川の実体験からくる関心であったと指摘されている⁴³。しかし、生計のために寄席に上がった演者が、果たして芥川の想像したほどに二重職業の分裂を感じたかどうかは疑わしい。

以上のように、「荘厳なる俗悪」という尺度は、つねに民衆文化に対して適用されているわけではない。これまで論じてきたように、そこには排除や不当分類などのずれが生じかねず、常に有効であるとは限らない。芥川は民衆的な文化に近づきながらも、その理解は徹底的ではなく、最終的には自己の内部にある認識の構図に収斂させてしまう傾向に陥っているといえるだろう。

4. 「莊嚴なる俗悪」と風流の行方

4.1. 「莊嚴なる俗悪」の系譜

以上、本稿は中期段階の芥川における二つの趣味の批判、即ち中国旅行を契機とした支那趣味批判と浪花節に関わる通人批判を検討してきた。「支那趣味」や「江戸趣味」からなる「東洋趣味」という繊細優美な「別乾坤」に安住するから、「雄大さ」と「莊嚴さ」、更に「莊嚴なる俗悪」への憧憬へと展開するプロセスを分析することで、民衆という他者を自らの美学的な世界に受け入れようとする、1922年頃の芥川の動向を確認できた。

第二節では、1921年の芥川は中国人民衆の俗悪な現実に直面し、空想的な「支那趣味」を一旦解体せざるを得なかったことを論じた。しかし同時に、北京体験によって得られた「雄大さ」の概念は、後に椎の木の「莊嚴さ」に結晶していき、現実の力と旧来の「支那趣味」を折衷した美意識として形成されていく。野蛮を拒否した椎の木の「憂鬱」かつ「莊嚴」な姿は、1922年の芥川の求める均衡の取れた美の象徴といえる。

さらに第三節では、まず「莊嚴なる俗悪」という概念の形成に焦点を当てて論じ、中期段階の芥川は俗悪的なものに「莊嚴さ」という高次的な価値を付与することで、新たに遭遇した民衆の現実を自身の芸術の世界に包摂しようとしていたという結論を得た。同時に、「莊嚴なる俗悪」に潜む認識の限界、つまり、民衆的なものに寄り添いながらも民衆の共同体を形成する模倣の原理について芥川は理解できないでいたことを確認した。

要するに、「莊嚴なる俗悪」の提起によって、芸術の「莊嚴さ」と現実の「俗悪さ」を辛うじて両立させているのが中期段階の芥川の特徴だと考えられる。晩年の様相とは異なり、均衡を示す椎の木が芸術的「莊嚴さ」の理想たり得た1922年には、芥川はまだ自らの芸術の未来に対する明るい信念が存在していたのである。

最後に、「莊嚴なる俗悪」の中期以後の発展について、論の展望を示すことで議論を閉じたい。

前述の寄席論における、「風流は滅んだにしろ、莊嚴なる俗悪の存する限りは、必ずしも絶望に及ばずとも好い」という言葉に表れる「莊嚴なる俗悪」観は、民衆文化の価値を認めるが一定の距離を保つという芥川の態度を意味している。

この態度は中期以降の芥川に多く見受けられる。例えば黄表紙や洒落本といった江戸趣味についての論である。「徳川末期の文芸」(1926)において、「僕は所謂江戸趣味に余り尊敬を持つてゐない。同時に又彼等の作品にも頭の下らない一人である」と書いている⁴⁴。浅薄でありながら、無視できない価値があるという江戸趣味への態度は、以下の寄席の捉え方に類似している。「俗悪は僕の唇に多少の嘲笑を浮べさせるであらう。が、俗悪を憎むことは、天の成せる通人は知らず、少なくとも僕にはできない事である」。民衆の文化に対して軽蔑と尊敬の間で揺れるという態度は、芥川の「莊嚴なる俗悪」観を彷彿とさせる。

また、翌年に「今昔物語鑑賞」（1927）において、芥川はその民衆文化観の内実をさらに詳しく語っている。

法華寺の十一面観音も、扶桑寺の高僧たちも、乃至は金剛峯寺の不動明王も僕等には唯芸術的、——美的感激を与へるだけである。が、彼等は目のあたりに、——或は少とも幻の中にかう云ふ超自然的存在を目撃し、その又超自然的存在に恐怖や尊敬を感じてみた。たとへば金剛峯寺の不動明王はどこか精神病者の夢に似た、気味の悪い荘厳を具へてゐる。あの気味の悪い荘厳は果して想像だけから生まれるであらうか？⁴⁵

『今昔物語集』の時代を生きた民衆の「彼等」は、「僕等」のように想像や芸術的感激を通して理解するのではなく、荘厳なる存在を如実に体験していたとする。その上、『今昔物語集』から淫猥・屍体・奇臭などの描写を引用しながら、自身がやっと『今昔物語』の本来の面目が「Brutality 野性の美しさ」であり、しかも「優美とか華奢とかには最も縁の遠い美」であることを発見したと書いている（14・245）。ここで注意したいのは、『今昔物語集』の野蛮さの発見には、民衆文化に追いつかない芥川の無力感が溢れていることである。1927年の芥川にとって、仏像の「気味の悪い荘厳」はもはや美的世界に包摂することのできない、絶対的な他者になっているのである。

芥川は「荘厳なる俗悪」を自身の美的世界に取り入れようとしたものの、創作の後期に入ると、それは彼自身とはかけ離れたものになっていったのだと考えられる。中期から晩年における「荘厳さ」との距離はさらに変化していくが、この点については稿を改めて考察したい。

【付記】本稿における芥川龍之介作品の引用は岩波書店版『芥川龍之介全集』全24巻（1995年11月～1998年3月）に拠るものである。文中と注では引用する箇所後ろに（巻号・頁数）を付している。なお、下線部は全て引用者による。

注

- (1) 祝振媛「『支那遊記』」、『国文学 解釈と鑑賞』、1999年11月、117頁。
- (2) 篠崎美生子『弱い「内面」の陥穽』、翰林書房、2017年、301-334頁。
- (3) 関口安義「『将軍』論——反戦小説の視点の導入」、『国文学 解釈と鑑賞』72（9）、2007年9月、143頁。
- (4) 木下杢太郎「新東洋趣味」、『中央公論』、1916年7月。『木下杢太郎全集』9、岩波書店、1981年、178-179頁。
- (5) この部分は執筆者が国立国会図書館のデータベース及び雑誌記事索引データベース「ざっさくプラス」を用いて調査した結果である。同時代の雑誌における「東洋趣味」と「支那趣味」と関連する文章の目次を作成する方法を採った。具体的には、『中央公論』・『改造』・『建築の日本』・『図案と工芸』・『庭園』等の雑誌である。
- (6) 川本三郎『大正幻想』、新潮社、1990年、136頁。
- (7) 川本三郎、注6前掲書、137頁。

- (8) 馬淵明子「日本人にとってのジャポニズム」、『ジャポニズムを考える』、思文閣出版、98-99頁。
- (9) 小原真史「『人類館』の写真を読む」、『Photographers' gallery press』14、2019年12月、49-50頁。
- (10) 高木陽子・村井則子「序・ジャポニズムを考える」、『ジャポニズムを考える』、思文閣出版、5頁。
- (11) 芥川龍之介「漢詩漢文の面白味」、『文章倶楽部』、新潮社、1920年11月。(7・90)
- (12) 細川正義によると、「南京の基督」では谷崎の捉えた「中国革命の余波」が捨象されていることから、訪中前の芥川が「中国の現実及び日本の帝国主義政策よりも、歴史と伝統の国中国が醸す情緒や文化芸術の方により関心を抱いていた」のである。細川正義「『支那遊記』大きな転機を与えた中国体験」、『生誕 120 年芥川龍之介』、翰林書房、2012年、233頁。
- (13) 芥川龍之介「骨董羹」、『人間』、1920年4月。(6・197)
- (14) 邱雅芬「中国旅行後の芥川龍之介文学：『馬の脚』の世界」、『Comparatio』9、2004年6月、38-39頁。
- (15) 王書璋「大正作家の『支那趣味』—谷崎潤一郎と芥川を軸として—」、『千葉大学人文社会科学研究』22、2011年3月、10-11頁。
- (16) 芥川龍之介「上海遊記」、『大阪毎日新聞』、1921年8月23日。(8・24)
- (17) 例えば、名勝だった湖心亭の池に悠々と小便をする中国人に、激動する国家の現実はその人にとって問題にならないと感じ、「わが老大国の、辛辣恐るべき象徴」と芥川は捉えている(9・20)。相川直之は、「礼節を破らなければ、澁刺たる描写は不可能である」という芥川の言葉を取り上げ、この表現は晩年の『西方の人』のキリストの姿勢「会話の礼節を破っても、野蛮なことを言うのを憚らなかった」との相似性を指摘した。相川直之『芥川龍之介研究—芸術至上主義の超克—』、広島大学大学院文学研究科博士論文、2003年、127-128頁。
- (18) 芥川龍之介「新芸術家の眼に映じた支那の印象」、『日華公論』8、1921年。(8・4)
- (19) 青柳達雄「芥川龍之介と近代中国序説(畢)」、『関東学園大学紀要』18、1991年、176頁。また、王書璋は北方人の悠々としている生活パターンが芥川に安らぎを与えたと論じている。王書璋「芥川が中国旅行に求めたもの——『北京日記抄』」、『千葉大学社会文化科学研究』11、2005年9月、33-34頁。
- (20) 単援朝「芥川龍之介と中国における西洋・日本：中国各地の租界での体験を視座に」、『跨境：日本語文学研究』8、2019年、48頁。
- (21) 芥川龍之介「わが散文詩」、『詩と音楽』、1922年11月。(9・247)
- (22) 芥川龍之介「雑信一束」、『支那遊記』、1925年。(12・225)
- (23) 芥川龍之介「神神の微笑」、『新小説』27(1)、1922年1月。(8・188)
- (24) 横光利一「静安寺の碑文——上海の思い出」、『改造』、1937年12月。『横光利一全集』13巻、414頁。
- (25) 奥野久美子「講談と芥川——岩見重太郎論をめぐって」、『国文学 解釈と教材の研究』53(3)、学燈社、2008年、157-166頁。野村雅昭「芥川龍之介と落語」、『芥川龍之介全集 15』(月報)、1997年。
- (26) 芥川龍之介「一夕話」、『サンデー毎日』1(16)、1922年7月。(9・162)
- (27) 芥川龍之介、第1140信。(19・281)
- (28) 吉田精一『芥川龍之介』、三省堂、1942年、223頁。
- (29) 三嶋讓「一夕話」、『芥川龍之介事典』、明治書院、1985年、66頁。
- (30) 神田由美子「芥川龍之介と永井荷風」、『東洋学園大学紀要』3、1993年7月、98頁。
- (31) 竹内洋『学歴貴族の栄光と挫折』、中央公論新社、1999年、240-244頁。
- (32) 大國眞希「一夕話」、『芥川龍之介大事典』、勉誠出版、2002年、372頁。
- (33) 芥川龍之介「寄席」、『女性』5、1924年6月。(11・119)
- (34) 関山和夫『説教の歴史—仏教と話芸』、岩波書店、1978年、164頁。
- (35) 真鍋昌賢『浪花節 流動する語り芸』、せりか書房、2017年、10頁。
- (36) 正岡容は「関西の浪花節も講談落語席を席捲しつつある」点を挙げている。正岡容『日本浪曲史』、南北社、1968年、148頁。
- (37) 真鍋昌賢、注34前掲書、15-17頁。
- (38) 真鍋昌賢、注34前掲書、16頁。
- (39) 正岡前掲書、27頁。
- (40) 白面郎「寄席印象記 七、浪花節の前途」、『東京朝日新聞』朝刊6頁、1910年12月7日。
- (41) 正岡前掲書、32頁。
- (42) 剣舞は詩吟と共に幕末から明治期までの青年のたしなみであり、剣詩舞が彼らの直接的な日

常の感情表現の手段となっていたことは、後年の回想記や随筆でよく見かける。例えば、小泉八雲「九州の学生とともに」(1922)、牧野信一「サフランの花」(1934)等である。一方、大正期では、剣詩舞が寄席などで披露されるようになり、ついに女剣舞という見世物的な形態が生み出された。漢詩の素養を持たない一般民衆のために、剣舞の上演前に演目の詩を講釈するのも自然だったといえよう。

(43) 綾目広治『芥川龍之介大事典』、勉誠出版、737頁。

(44) 芥川龍之介「徳川末期の文芸」、『梅・馬・鶯』、1926年。(13・267)

(45) 芥川龍之介「今昔物語」、『日本文学講座』6、1927年4月。(14・242)