

Title	芥川龍之介「庭」論：カオスとしての庭
Sub Title	The garden as chaos : Akutagawa Ryunosuke's "Niwa"
Author	副田, 賢二(Soeda, Kenji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2000
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.78, (2000. 6) ,p.48- 68
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00780001-0048

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

芥川龍之介「庭」論

——カオスとしての庭——

副田 賢二

一 「創造者」としての「次男」

「庭」〔『中央公論』大十一・七〕の発表当時、藤森淳三は「不可抗的な自然の推移、時代の変遷といふやうなものが恐ろしい位迫つて来る」と評価し、「人間といふものが更に更に弱小であり、運命づけられてゐるといふやうなことも深く考へさせられる」と述べている。⁽¹⁾このような無難な評価のコンテクストが、「庭」を芥川テクストの中で目立たないものにしてゐるのであろうが、それと異なるものに宇野浩二の批評がある。宇野は「庭」を「晩年の、『春の夜』、『玄鶴山房』、という一列の作品の一ばん初めの物」と捉え、「注目すべき小説」としてゐる。更にその「殆ど一句一行も無駄なしに、含みのある簡潔な文章」からは「鬼気」に近いものが感じられると述べている。⁽²⁾宇野はそのような賛辞を、「庭」の翌月発表された「六の宮の姫君」への当時の高評に対する反措定だと述べてもいるのだが、それでも宇野が「庭」を高く評価していたのは確かであろう。庭が荒廃してゆく描写について宇野は「こういう事を、（このような薄気

味のわるい事を、書いた作者（芥川）の気もちを、考えて、頷をひねるのである」と述べており、このような面に注目した批評は他に見られない。そのようないわば表現的な過剰さを孕んだ「庭」の意義を、改めて考察する必要がある。

「庭」は、「何か人間を不安にする、野蛮な力」が迫る「荒廃」した庭を「次男」が元に戻そうとする物語であり、その明らかに象徴的な構図には、当時の芥川の意識の在り方が反映されているとまず言うことができるだろう。「何か人間を不安にする、野蛮な力」の接近も、大正八〜十年頃の芥川テクストに頻出するパターンであり、自己を圧倒的に相対化してしまうそのような〈外部〉的存在の顕現に対する自己確立志向、或いはそれへの抵抗の意志が、次男の庭作りの姿に投影されていると言える。実際「母」（『中央公論』大十・九）では、我が子の死後、隣人の子の死を「嬉しい」と思ってしまう妻「敏子」の「荒荒しい力」がこもった声に対し、「何か人力に及ばないものが、巖然と前へでも塞がったやうに」「何ともその間に答へなかつた」夫の姿が示される。「庭」にもこの「人力に及ばないもの」をめぐる問題があるのは確かであろう。神田由美子氏は「庭」の次男を「血縁の無理解に悩みつづ、スランプに陥った自身の文学を何とか立て直そうとする芥川の、切実な自画像」としているが、この庭の荒廃は当時の芥川の内的状況であり、それを再建しようとする能動的意志が次男に仮託されていると一応定義することもできる。

だがそのような粗雑な作家論的把握からは常に具体性がこぼれ落ちてしまう。神田氏はなぜその「スランプ」が「何か人間を不安にする、野蛮な力」に侵され荒廃する庭として表象されねばならないのかという最も重要な点に関して、全く言及していない。問題なのは、この庭の「荒廃」とは一体何を表象するのか、そして次男が庭を「もとのやうに」しようとすることは、どのような位相において意味付けられるのかということなのである。

まず、庭の再建を試みる次男の問題がある。清水康次氏は、「庭」では「庭の荒廃と、老人の死とが、何の説明もなく結び合わされる。背景と人物とが、あたりまえのように連動し、区別がされていない」と指摘している。そこで人物は「荒廃のイメージにおいてしか、具体化されない」のであり、「常に、荒廃が作品を満たしている」とする。そしてそれは「確固たる〈存在〉を求めていた、当初の芥川の願望から見れば、全くの逆行である」が、その人物の希薄化、均質化自体が「形象としては、時代や状況の象徴的な表現となりえている」と評価している。⁽⁴⁾表現レベルで「庭」を論じた数少ない論考でその指摘も示唆的なのだが、テクストへの意味付けが余りにも「人間存在の虚無の象徴」的に色付けられており、その意味でこの読みもまた藤森淳三的読みのコンテクスト上にあると言えるだろう。清水氏は次男を「荒廃の流れに逆らって、読者の前に立ちあらわれてくる」とするが、その固有性は本格的に検討されていない。確かに「庭」には「とどめることのかなわぬ流れ」(清水)としての「荒廃」化の風景(或いは無常観的風景)があるのだが、その次男像と庭の形象の内には、よりアクチュアルな問題が孕まれているのではないだろうか。宇野の言う「薄気味のわる」さとしての過剰さは、無常観に基づく象徴的風景というスタティックな像には還元し切れないように思える。

次男は放蕩の末駆落ちし、十年後に帰った後も「悪疾のある体」を横たえ、「父や兄の位牌」が見えぬよう「仏壇の障子をしめ切」り「昼でも大抵はうとうとして」いるだけの「無用者」なのだが、母の唄う「二三十年以前の流行唄」を聞き「妙な眼を輝かせ」、庭作りを始める。無用者の人物が何かを契機にして唐突に行動化する、この庭作りまでの過程がまず注目されるだろう。勿論次男は「敵の大玉身に受けて、是非もなや、惜しき命を豊橋に、草葉の露と消えぬとも、末世末代名は残る」という母の唄を聞き庭作りを始めており、そこに「末世末代名は残る」ことへの功利欲があ

つたのも確かである。だがそこで何故庭作りなのかは最後まで説明されない。つまりそこにはまず行動化への志向があったのであり、その行動の対象選択に関しては理由などないのである。合理的根拠が薄いこのような唐突な行動化の私たちは、いわゆる「物くさ太郎」的定型像を反映したものと考えられるだろう。佐竹昭広氏は中世の御伽草子の「物くさ太郎」像の内に、従来の馬鹿智話的な民話類型から逸脱する新たな活動性の顕現を指摘している。⁽⁵⁾佐竹氏は寝てばかりいた主人公が上京を契機に突然積極性を発揮し、見事出世を果たすその在り方に「みずからの実力で経済的社会的上昇をかちとって来た、たくましい中世庶民階級」の「ヴァイタリティー」を見出している。勿論「庭」の次男には佐竹氏の言う「のさ」的な性格的深さもなく、その活動性も立身出世を齎す訳ではない。だがその沈滞からの突然の活動化は、そのような定型像からの反映を考慮しなければ不自然だとも思える。実際「物くさ太郎」本文においても、能動化以前の「物くさ太郎」は、庭をめぐるこのような夢想をしていた。

たゞし名こそ物くさ太郎と申せども、家づくりのありさま、人にすぐれてめでたくぞ侍りける。四面四町に築地をつき、三方に門を立、東西南北に池を掘、嶋をつき、松杉を植へ、島より陸地へそり橋をかけ高欄に擬寶珠をみがかき、まことに結構世にこえたり。十二間の遠侍、九間の渡り廊下、釣殿細殿梅壺、桐壺籬が壺にいたる迄、百種の花を植へ、主殿十二間につくり、檜皮葺に葺かせ、錦をもつて天井をはり、桁うつばり、たる木の組入（れ）には、銀金を金物にうち、璽珞の御簾をかけ、馬屋侍所にいたる迄、ゆ、しくつくり立て居ばやと、心には思へ共、いろ／＼事足らねば、たゞ竹を四本立て、こもをかけてぞ居たりける。雨の降るにも、日の照にも、ならはぬ住居して居たり。

（引用は、日本古典文学大系38『御伽草子』の本文に拠る）

芥川には「物臭太郎」（仮題）という未定稿があり、太郎が「信濃の国司」に団子をとってこれと頼む場面が戯曲的に描かれている。芥川の手帳にも「物臭太郎。1女子2金持3芸術4学問（算の道）5超自然6小人島（政治）」との書入れがあり、芥川が御伽草子の「物くさ太郎」を読んでいたのは確実であろう。ただ「庭」では立身出世ではなく、庭作りという創造が行動の目的として措定されているのである。そのような面を考慮すると、やはり次男に能動性を見出すことは可能であろう。それは盲目的ではあったが、それでもそこで「庭」は確かに「浮き上つて来た」のである。

それでも秋が来た時には、草や木の簇がつた中から、臍げに庭も浮き上つて来た。勿論昔に比べれば、栖鶴軒も見えなかつたし、瀧の水も落ちてはゐなかつた。いや、名高い庭師の造つた、優美な昔の趣は、殆ど何処にも見えなかつた。しかし「庭」は其処にあつた。池はもう一度澄んだ水に、円い築山を映してゐた。（中略）が、庭が出来ると同時に、次男は床につき切りになつた。

この鉤括弧に括られた「庭」は、「名高い庭師の造つた」庭、つまり制度的に「美」として継承されてきたかたちから逸脱するものを孕んだ「庭」なのであり、そこから「創造者」としての固有性がこの次男にあることがわかる。

ただその「創造」自体は一般的なそれとは全く異なるものであつた。庭の再建を思い立つた当初は「殆ど幻のやうに昔の庭を見る事が出来た」が、次第に「細かい部分の記憶になると、はつきりした事はわからな」くなり、最後には頭が混乱して「何だかわからなくなつてしま」う。大正六年の「戯作三昧」での「王者のやうな眼」を持ち「恍惚たる悲

壯の感激」に満ちた創造者像とは遠くかけ離れたこの次男は、意識的な構造化志向を殆ど持たない状態で逆説的に「創造」してしまふのである。言い換えればこの「創造」は、次男のような周縁的存在のみに可能な性質のものであると言えるだろう。それは「庭」に、文政から明治中期までの時代を生きた「乞食宗匠の井月」という、いわば異端的創造者が点描されていることからも窺える。下島勲編『井月の句集』（大十・十 空谷書房）刊行に關わり跋文も書いた芥川にとって、井月は「いかにも彼岸的」な創造者であった。そのような井月を点描したことからも、「庭」が「創造」をめぐるテクストであることが窺えるだろう。井月と次男が同質だと言うことはできないが、ここで理念化された「創造者」が、目的的に主体的自己実現を目指す「近代」的創造者でなかったことは確かである。

勿論、単純に見れば次男の行爲は全く無意味であり、その庭作りも当初は功利的なものであった。笠井秋生氏は次男を否定的に捉え、その庭作りを「没落の感傷から着手されたものであり、彼が追憶の世界に生きていることを証明する以外の何ものでもない」と断じている。⁽⁷⁾だがテクストの記述からは、決してそのような否定性は窺えない。

その秋の末、次男は誰も気づかない内に、何時か息を引きとつてゐた。それを見つけたのは廉一だつた。彼は大声を挙げながら、縁続きの離れへ走つて行つた。一家は直に死人のまはりへ、驚いた顔を集めてゐた。「見ましょ。兄様は笑つてゐるやうだに。」——三男は母をふり返つた。「おや、今日は仏様の障子が明いてゐる。」——三男の妻は死人を見ずに、大きい仏壇を気にしてゐた。

この笑みは自己満足の現れであろうが、問題は閉じられていた「仏壇の障子」がその時「明いてゐ」たことである。次

男が最期に開けたと考えられない訳ではないが、やはりそれは次男が成就させた超自然的成果と考えるべきであろう。もし次男が「追憶の世界に生きている」のなら当然そこに語り手の批判的意識が反映するであろうが、その痕跡は全くない。母や三男の妻も「同情がな」いののは確かだが、「戯作三昧」のように次男を積極的に相対化することはない。ある創造者を取り巻く無理解な人々という構図は「戯作三昧」と同じだが、その周囲との関係性の質は全く異なっているのである。

次男は結局死んでしまいが、逆にその死こそが一種の恩寵（現実的創造主体の消去とそこに残された確かな「もの」であるとも言えるだろう。最初の契機は功利的であるが、次第にそのベクトルは現実的目的性からずれ、最終的に「庭」は昔とは違ったあるかたちで実現される。つまりそこには、自己を拡張し、その限界性を克服してゆくような「完成」志向の主体的創造ではなく、そのような「完成」志向の直線的、目的的存在り方からはこぼれ落ちてしまうような「創造」のかたちが示されているのである。志賀直哉「小僧の神様」の手法を「未完成に似た完成」と称賛した芥川にとつて、「完成」を目指す主体的創造者という旧来の創造者観は、そこでもはや有効たり得なかつたとも言えるだろう。

また次男は現実的に不可能な行為に自己を賭けた結果、それを実現してしまうのであり、その意味で芥川の「神聖な愚人」系列に属する存在であるとも言えるだろう。「往生絵巻」や「じゅりあの・吉助」においても、主人公の行動の契機は功利的、目的的であるが、最終的にはその一途さで現実を超克する。「庭」でもその超克のかすかな痕跡が、「仏様の障子が明いてゐる」ことに示されているとも言えるだろう。ただ、制度化された芥川研究の内では「芥川的」と特権化されたそのような像に次男を強いて当てはめること自体、もはや生産的たり得ないだろう。この次男の内に「近代」的創作観を超克し得るような「創造」の可能性を見出すことこそが、テキストの在り方により則していると思われる。

そしてその次男の可能性は、笠井氏が「『庭』は末尾の文章の前で終るべきであった」と切り捨てている「廉一」の後日談からも窺える。笠井氏のようにそれを「小穴隆一への挨拶」などと情性的に意味付けるのは論外であり、逆にそこにおいて「庭」は後の芥川テキストに接続されてゆくのである。実際それがテキストの完結性を壊すのかどうかは別にして、そこに次男の唐突な能動化が引き起こしたテキストのダイナミズムのいわば「解放口」が設けられていることが重要であろう。ここで次男の庭作りが廉一の支えとなっていることが示されるが、それは次男の懸命さが廉一を鼓舞する為ではなく、次男の「創造」と、現在「油画を描き続けてゐる」廉一の創造とが質的に通底している為なのであり、廉一は消去された次男の「創造」の痕跡を再び現実化するという、テキストの重要な機能を担う存在なのである。

だが本当に問題なのは、宇野の言う「鬼気」の内実である。宇野が「(このような薄気味のわるい事を、)書いた作者(芥川)の気もちを、考えて、頸をひねる」と述べたのは、そのような人物描写ではなく、次のような部分である。

庭は二年三年と、だんだん荒廃を加へて行つた。池には南京藻が浮び始め、植込みには枯木が交るやうになつた。その内に隠居の老人は、或旱りの烈しい夏、脳溢血の為に頓死した。頓死する四五日前、彼が焼酎を飲んでゐると、池の向うにある洗心亭へ、白い装束をした公卿が一人、何度も出たりはひつたりしてゐた。少くとも彼には昼日なか、そんな幻が見えたのだつた。翌年は次男が春の末に、養家の金をさらつたなり、酌婦と一しよに駆落ちをした。その又秋には長男の妻が、月足らずの男子を産み落した。

この描写は、単に「野蠻な力」の接近を描いただけのものとは思われない。何故ここで「隠居の老人」が「白い装束をした公卿」の「幻」を見たことが記述されねばならないのか、更には何故それと並べて「月足らずの男子」、つまり廉一が「産み落」されたことが記述されるのか、疑問が執拗に残る。この庭の空間を歴史的「美」の衰退（或いは無常性の顕現）の場として一元化するには、余りにも過剰な要素がそこには含まれているのである。つまり、この庭の「荒廃」は、歴史的な「美」の減退として一元的に捉えるよりも、そのような過去の歴史性としての美的コンテクストが、新たな感覚的コンテクスト（「自然」の「野蠻な力」に対する幻覚的感受性）と混淆し、カオス化してゆく過程として捉えた方が適当であろう。そこでは同時に、この「荒廃してゆく庭」の構図自体が、当時の芥川テクストの主要命題であった「混淆」のコンテクスト上にあることを確認して置かねばならない。「神神の微笑」（『新小説』大十一・一）は、日本の風土と外来の「神神」との混淆を扱ったテクストであるが、その冒頭部にもこのような庭の光景が示される。

庭には松や檜の間に、薔薇だの、橄欖だの、月桂だの、西洋の植物が植ゑてあつた。殊に咲き始めた薔薇の花は、木木を幽かにする夕明りの中に、薄甘い匂を漂はせてゐた。それはこの庭の静寂に、何か日本とは思はれない、不可思議な魅力を添へるやうだつた。

この庭は何らかの「意味」が均一に支配する一元的空間ではなく、様々なコンテクストが混じり合い、全体の総合性が不明化してしまっている、奇妙なカオス的空間なのである。「神神の微笑」ではその混淆性自体が「主題」なのだが、「庭」でもそのような庭のカオス性は、次男の「創造」の質にも関わる重要な要素であると言えるだろう。よって、

「庭」における「荒廃」する庭の表象自体がやはり問題になる。次男の「創造」の内に「近代」的主体意識に基づく「完成」志向的創造とは異なる可能性があったとすれば、それはどの地点から、どのように展開されるものであったのだろうか。

二 カオスとしての庭——田園の憂鬱——への接近と離脱

真夏の廃園は茂るがままであつた。

すべての樹は、土の中ふかく出来るだけ根を張つて、そこから土の力を汲み上げ、葉を彼等の体中一面に着けて、太陽の光を思ふ存分に吸ひ込んで居るのであつた——（中略）出来るだけ多く太陽の光を浴びて、己を大きくするために、彼等は枝を突き延した。互に各の意志を遂げて居る間に、各の枝は重り合ひ、ぶつつかり合ひ、絡み合ひ、犇き合つた。

（佐藤春夫「田園の憂鬱」大七―八）

最晩年の芥川が佐藤に「僕は自分の文学的生涯を君と一緒に踏み出す可きであつたと後悔してゐる」と言つた話は有名だが、「庭」における庭と人物の設定は、確実に「田園の憂鬱」の影響下にある。田園地帯の荒廃した家に移ってきた「彼」は、妻に「庭を何とかして下さらなげやあ。こんな陰気なのはいや！」と言われるのだが、その庭は数年前まで隠居していた「豪家N家の老主人」が若い妾に逃げられた後の道楽として作つたものであつた。

彼（隠居論者註）は花の咲く木を庭へ集め出した。今日はあの木をこちらに植ゑ変へ、昨日は別の庭からこの木

を自分の庭にうつした。(中略) さうして、彼の逃げて仕舞つた妾の代りに、二人の十と七つとの孫娘を、自分の左右に眠らせた牀のなかで、この花づくりの翁は眠り難かつた。彼は月並の俳諧に耽り出した。

隠居は死んだ、それから丁度一年経つた後に。(中略) さうしてその家は、彼の末の娘と共に村の小学校長のものになつた。(中略) すると抜目のない植木屋があつて、算術の四則には長けて居り、それを実の算盤に応用することにも巧ではあつたけれども、美に就ては如何なる種類のそれにも一向無頓着な、当主の小学校長をたぶらかして、目ばしい庭の飾りは皆引抜いて行つた。

無用者の「隠居」が最後の道楽とした庭は、植木屋の手で「美」から「実」的なものに変えられ、破壊される。そしてその「廃園」に同じく無用者の彼が入ってくる。「庭」の庭をめぐる構図はこの「田園の憂鬱」の構図と非常に近く、「小学校長」や隠居像等の細部を見ても、その影響は明らかであろう。そこからも「庭」の次男が「追憶の世界に生きている」訳ではないことが逆照射される。「田園の憂鬱」の彼も無用者であり社会からの脱落者であるが、それが否定性としてのみ描かれていないことは明白であろう。彼は「柔かに優しいそれ故に平凡な自然のなかへ、溶け込んで了ひたい」と思い田園に移るが、そこで周囲の事象に過敏に反応する、自己の幻覚的感覚の放埒さに苦しむことになる。そのような感覚の描写自体は明治後期から大正期の周縁的文学に既に見られるものであるが、そのような極私的感覚の奔逸こそが、「田園の憂鬱」が示した新たな表現の可能性であつたことは言うまでもない。そこにおいて彼の社会的無用性は、逆に彼を自らの感覚性の内に没入させる発条として働いているのである。彼は「廃園」を見てこのように感じる。

併し、凄く恐ろしい感じを彼に与へたものは、自然の持つて居るこの暴力的な意志ではなかつた。反つて、この混乱のなかに絶え絶えになつて残つて居る人工の一縷の典雅であつた。それは或る意志の幽霊である。あの抜目のない植木屋が、この廢園から殆んどその全部を奪ひ去つたとは言へ、今に未だ遺されて居るものの中にも、確かに、故人の花つくりの翁の道楽を偲ばずには置かないものが一つながら目につくのである。自然の力も、未だそれを全く匿し去ることは出来なかつた。

彼は隠居が作った「人工の一縷の典雅」を發見し、そこに「或る意志の幽霊」を見る。ここで社会的には無意味な隠居の創造が彼にとつては意味を持ち得ているのであり、その構図は「庭」では次男と廉一の關係に重ねられている。また、隠居的在り方も「庭」では長男と次男に投影されており、その影響は一元的ではない。つまりそれは単に「田園の憂鬱」の人物が「庭」の誰々に対応するといったものではなく、「独自の異常なる感覚の世界」⁽¹²⁾として新たな可能性を見出されていた「田園の憂鬱」の表現空間が、「庭」で再現的に対象化されたと言つた方が妥当であろう。そこで対象化された「田園の憂鬱」の表現は、旧來の庭の在り方(旧來の歴史的「美」の觀念)を飲み込み、それを超克してゆく、ある新たな運動としての表現のかたちであつたのである。この引用部の少し後には、次のような記述がある。

故人の遺志を、偉大なそれであるからして時には残忍にも思へる自然と運命との力が、どんな風にぐんぐん破壊し去つたかを見よ。それ等の遺された木は、庭は、自然の潑瀾たる野蠻な力でもなく、また人工のアーティストや

ルな形式でもなかつた。反つて、この両様の無雑作な不統一な混合であつた。

ここで彼は「自然の潑漑たる野蛮な力」と「人工のアーティフィシヤルな形式」の「無雑作な不統一な混合」を見るのであり、またそれこそが「田園の憂鬱」の「美」の論理[△]なのだろう。それは「田園の憂鬱」冒頭で “Eutalie-A song” の冒頭の一節が用いられている、エドガー・アラン・ポーの次のような庭園観とも重なるものであろう。

この上なく荒々しい荒野にも—なんら人工を交えない、野趣横溢の景色にも—造物主の巧みの跡は明らかに認められる。(中略)とところで、この全能の神の設計という観念を一段引き下げて—人間の技巧という観念と調和し一致するようなものにまで引きおろして—神と人間の中間的なものが生れたとする。たとえば、ある風景があつて、それが広大にしてかつ限界性を有し—美と壮大さと目新しさを兼ね備えていて、それが、人間とは深くつながりながらやはり一段上の、何か超人的存在の配慮や育成や管理というものを連想させるとするならば、その場合、人間の興味の感じは失われないでいて、しかもそこに見られる人工は、中間的な第二の自然という印象を与えるようなことになるだろう。即ち、それは神でもなければ神から生じたものでもなく、人間と神の中間を彷徨する天使のなせる業という意味で、やはり一種の自然と称すべきものである。

(ポー「アルンハイムの地所」〔“The Domain of Arnheim”, 1847〕松村達雄訳 引用は東京創元社版全集に拠る)

理想的な芸術鑑賞者「エリソン」が語るこのような庭園観と「田園の憂鬱」のそれとの共通性は明らかである。佐藤同

様ポーに傾倒していた芥川が、そのような「田園の憂鬱」の表現に深く感応したことは容易に推測できる。

だが「庭」の次男の「創造」は、それと明らかに異質であることをここで再確認せねばならない。それは決して「自然の潑瀾たる野蛮な力」と「人工のエアティフィシャルな形式」の「混合」の内に見出された新たな「美」に基づくものではなく、あくまで庭を「もとのやうに」しようという再現的志向においてなされたものなのである。「田園の憂鬱」の彼は「廃園の夏に見入つ」た後「この凄まじく哀れな庭の中を木かげを伝うて、歩き廻り「蟬の脱殻」を見つける。

生れ出すものには、虫と草との相違はありながら、或る共通な、或る姿がその中に啓示されて居るのを彼は見た。自然そのものには何の法則もないかも知れぬ。けれども少くもそれから、人はそれぞれの法則を、自分の好きなやうに看取することが出来るのであつた。尚ほ熟視すると、この虫の平たい頭の丁度真中あたりに、極く微小な、紅玉色で、それよりもつと燦然たる何ものか、いみじくも縷められて居るのであつた。その宝玉的な何ものかは、科学の上では何であるか（単眼といふものであらず）彼はそれに就て知るべくもなかつた。けれどもその美しさに就ては、彼自身こそ他の何人より知つてゐると思つた。その美しさはこの小さなとるにも足らぬ虫の誕生を、彼をして神聖なものに感じさせ、礼拝させるためには、就中、非常に有力であつた。

ここで彼は「彼をして神聖なものに感じさせ、礼拝させる」ものを探しており、そこではその場にあるもの全てが彼の

「奇妙な祈禱」を構成する要素として意味付けられる。「美しさ」を愛玩するこのような特権性においてその箱庭的「美」の空間は構築されるのであり、またそれこそが「田園の憂鬱」の新しさでもあるのだろう。だが次男の庭作りの意味は「殆ど幻のやう」な昔の庭のイマジユをなぞり、再現することにあつた。つまりそこには「人工のアアティフィシャルな形式」の内実に遡行し、その歴史性に対峙するベクトルが存在していたのである。「田園の憂鬱」には「故人の遺志を、偉大なそれであるからして時には残忍にも思へる自然と運命との力が、どんな風にぐんぐん破壊し去つたかを見よ」といった、通常の語り手の報告者的位置から逸脱するようなパセティックな口調が時に露出するが、そこには「自然」の「野蛮な力」を賛美する鑑賞者的姿勢がある。「自然」の神秘は彼の詩的思惟を補完する要素であり、ここで見出される「両様の無雑作な不統一な混合」の空間は、それ自体完結した「美」の空間として示される。ここでは「人工のアアティフィシャルな形式」としての庭の歴史性への意識は完全に欠落しており、逆にその欠落（「自然」が庭を侵食する光景をただ「眺める」こと）こそが「詩的」さを構成するのである。

だが「庭」での昔の庭への次男の志向は「野蛮な力」に拮抗する強度を持っており、それ故に彼は過去の死者たちの系列に加えられることになる。「仏壇の障子」が「明いてゐ」たことも、次男が「庭をめぐる物語」として庭の歴史性の内に系列化されたことを示していると考えられるだろう。よつてその「創造」は、庭の背後にある巨大な歴史性、系列性を取り込んでゆく運動であつたとも言える。次男の「庭」はその運動の果て、つまり自らが庭の歴史の一部として全体化されるその瞬間に定立するものであつた。芥川自身「佐藤春夫は詩人なり、何よりも先に詩人なり」とその資質を評価しながらも、「唯春夫氏の独壇場は、ユニークなだけそれだけ狭隘だから未来の氏が作家として善く大を致す事が出来るかどうか、疑問なきを得ないのは遺憾である」とその限界性を指摘していたように、佐藤的表現空間の対象化

は同時にそれへの批評を孕むものであった。「庭」は、当時最新の表現モードであった佐藤春夫的表現を内部に抱え込み、対象化しながらも、その詩的な自閉性を越えた地点へと向かうベクトルを持っていたのである。佐藤的方法、つまり対象の歴史的コンテクストを一旦括弧に括り、その空白の内に箱庭的「美」の空間を立ち上げるような方法とは異なる、「創造」をめぐる方法理念がここに示されているとも言えるだろう。⁽¹⁶⁾ それ故に「田園の憂鬱」というテクストは、「庭」の「典拠」というスタティックな対象であるに留まらないもの、つまりそれは取り込まれつつも批評的に対象化されてゆく、いわばテクスト内部に異化的な運動を起こす触媒であったのである。

そのような方法意識は、先述した井月の問題からも窺える。芥川は『井月の句集』跋文で「天明の遺音は既に絶え、明治の新調は未起らなかつた時代は、彼にも薫習を及ぼしたのである。しかし山岳の高さを云ふものは、最高峰の高さを計らなければならぬ。井月は時代に曳きずられながらも、古俳諧の大道は忘れなかつた」と述べている。そこから、「庭」における「創造」が、「大道」的なもの、すなわち創造行為の背後にある歴史性を強く対象化した上でのものであったことが窺えるのである。

三 消失する「庭」——隔絶としての継承

だがそのような庭の歴史性との一体化こそが、確固たる創造理念としてここで理想化されている訳ではない。次男の「創造」が、「何だかわからなくなつてしま」うという、いわば意識性の無化において実現する逆説的なものであったことがやはり問題になる。次男の「創造」が廉一に継承された後の光景は、このテクストには描かれていない。それは次男の「庭」が、本質的にこのような「作品」の場に存在していた為であろう。

作品が、消え去るもののおかげがえのない輝き、それを通してすべてが消え去る輝きでなければならぬこと、また、作品は、肯定の極限が否定の極限によって確証される場合のみ存在するということ、このような要請は、われわれの平和や素朴な眠りへの欲求に反するものだが、でもやはり、われわれは、それを、理解している。(中略) そうだ、われわれは、作品が、この点で、純粹な始まりであることを、存在が危険にさらされた自由を通して己れを現存させる最初にして最後の瞬間であることを、理解する。(中略) だがまた、この要求は、作品を、唯一的な破壊の瞬間に際して存在を表明するものに、『それは……である』という語そのもの」に、作品がそれから己れを焼きつくす閃めきを受取りつつ輝かせているあの地点に化するのだが、われわれは、この地点が、作品を不可能にしていることを把握し、体験せねばならぬ、なぜなら、この地点は、作品に到達することを許さぬものであり、そこでは存在から何ひとつ作られずその中では何ものも成就されることのない手前のものであり、存在の持つ無為の深みであるからだ。

だから、作品がわれわれを導く地点は、作品が、その消失という大詰のなかで成就される地点、作品が、己れを排除する自由のなかで存在を言いあらわすことによって始まりを言いあらわすような、そういう地点であるだけでなく、決して作品がわれわれを導いてゆけぬ地点でもあるようだ。なぜなら、その地点とは、常に、既にそれから先は作品が存在せぬ地点であるからだ。

消失する「庭」の姿は、この「作品」像と奇妙に似通っている。次男の「創造」は、最終部で廉一に継承されるべきであつたのだから。少なくとも語り手はその継承を感傷的に夢想している。だがその可能性を残存させる為には、次男の「創造」の現実的痕跡は、その「作品」としての本質故に徹底的に消去されねばならず、庭の場所も「停車場」という新たな運動変換の場とならねばならなかつた。次男の「創造」は実体性を消されたまま歴史の系列性の内に還元され、「幸福に」閉じられる。だが同時にそこには廉一という「近代的」創造者（を指す存在）の姿がやはり付け加えられねばならなかつた。主体的自己実現を目指す「近代的」創造者像は、決してそこで克服された訳ではなかつたのである。

しかし、テキストを「幸福な創造者」としての次男の物語において完結させなかつたその在り方にこそ、批評的可能性が見出されるべきであらう。そこでは廉一が継承する次男的「創造」の質も、「庭作り」から「油画」へ、つまり歴史的観念の「再現」としての創造から、現前する対象をめぐる主体的「実現」としての創造へと転換されねばならなかつたのであり、そこにテキストの更なるねじれがある。「廉一は今でも貧しい中に、毎日油画を描き続けている」という記述が示す「貧し」さとは、次男を理念的に継承し「不断的制作」を続けつつも、次男的「創造」にはあくまで「回想」という隔絶的手段においてしか接近し得ない、廉一の現実の「貧し」さなのである。次男と廉一の「創造」のコンテキストは、接続しつつも深く断絶しているものであり、次男の「創造」の夢は、廉一の「貧しい」「野辺送り」後の「何時も途方に暮れたやうに、晩秋の水や木を見」ていたその深い空白から新たに出發せねばならなかつた。その後廉一は「東京赤坂の或洋画研究所¹⁷」で創作を続けるのだが、そこは「旧家の庭」的な歴史的、土着的空間から遠く離れた、隔離され、密室化された制度的創造空間であり、「研究所の空気は故郷の家庭と、何の連絡もない」ものであつた。廉一は主体的実現を

目指すその空間に留まりながら、次男の幻影を追う。そのようないわば「隔絶としての継承」こそがまさに次男と廉一の連続性の構造であり、またそれがこのテキストが自ら掘り起こした、ある根源的なねじれとしての問題系なのである。

「田園の憂鬱」の彼の「語ること」は、「詩的」であることにおいて無根拠に自明化されていた。「庭」からはそのような表現に対し芥川が抱いていたアンビヴァレントな意識が窺えるのであり、「荒廃」する庭のカオス性は、まさにそこにおいて生成されていたと言えるだろう。芥川の詩的（自閉的）表現への志向、そしてそこからの離脱と自己定立のダイナミズムの原点を、この「庭」に見出すことができる。勿論その自己定立の可能性は必ずしも明確ではなく、歴史性に同化してゆくような「創造」のかたちも回想の内にはあり得ないものであった。創造による主体的実現を志向する廉一の視座からは、次男の「創造」が孕む可能性を完全に掬い取ることはできなかったのである。つまり、次男の「創造」自体は、歴史性としての規範的「美」と、「新しさ」としての佐藤春夫的（或いは世紀末芸術の日本的解釈としての）「美」という二項対立の構図には回収できない、更なる別の位相に展開してゆく可能性を孕むものではないだろうか。

そこにおいて、宇野浩二が指摘した後期テキストに通底する要素は、題材面のみならず、テキストのダイナミズムのかたち自体にも及ぶものであろう。だが「庭」に孕まれた「創造」をめぐるパラドックスは、必ずしも宇野の批評に十分に掬い取られている訳ではない。次男の「創造」の内実と共に、一見蛇足的に見える廉一をめぐる後日談から、その「貧し」さの根源を暴き出すような読みの営為こそが、更に求められるのである。

注

- (1) 大正十一年七月十三日『時事新報』掲載の「七月月評 批評と紹介(六)」
- (2) 宇野浩二『芥川龍之介』(『文学界』一九五一・九、十一連載)
- (3) 神田由美子『芥川龍之介の『庭』について』(『目白近代文学』一九八〇・十二)
- (4) 清水康次『芥川文学の方法と世界』(一九九四・四 和泉書院)
- (5) 佐竹昭広『下剋上の文学』(一九六七・九 筑摩書房)
- (6) 町田栄『井月の句集』をめぐって―下島・芥川・瀧井・室生・島村らの関心―(『跡見学園女子大学紀要』第十七・十八号 一九八四・三、一九八五・三)
- (7) 笠井秋生『『お富の貞操』『雛』『庭』』(『作品論 芥川龍之介』一九九〇・十二 双文社出版)
- (8) 芥川『大正九年度文壇上半期決算』(『秀才文壇』一九二〇〔大九〕・七)
- (9) 「田園の憂鬱」というテクニクの成立は、複雑な経過を辿っている。まず「田園雑記」(『文芸雑誌』大五・十一)の「二 日かげの薔薇の花」に胚胎して「病める薔薇」(『黒潮』大六・六)が執筆され、その続篇として「田園の憂鬱」(『中外』大七・九)が執筆された。次にその両稿を元にした「病める薔薇」が「病める薔薇」(大七・十一 天佑社)に収録。その後それに「或る晩に」(『雄弁』大八・六)が挿入され、更に改稿された形で「改作 田園の憂鬱」(大八・六 新潮社)として刊行。本稿の引用は新潮社版の本文に拠った。
- (10) 佐藤春夫『芥川龍之介を憶ふ』(『改造』一九二八〔昭三〕・七)
- (11) 中島国彦『近代文学にみる感受性』自然への感覚(一九九四・十 筑摩書房)
- (12) 芥川『大正八年の文芸界 三 唯美主義の諸作家』(『毎日年鑑』一九一九〔大八〕・十二)
- (13) 工事現場で作業をするのにくらべれば、庭師が変化を加える領分はわずかなものとは言え、変化を加えるのはたしかだ。そのほかの美的活動、たとえば、詩を作る、風景画を描くといった行為は、自然や社会に直接働きかけるものではないが、そこには洗練し錬磨したい衝動、整理し管理したい欲求がある。詩人は自然を観察し、そのエッセンスを詩の

中に閉じ込める。自然界に存在した何かが、言葉の衣裳を着せられ韻律を整えられて人間界に取り込まれるのだ。風景画を描くのは、もっと大胆に自然を取り込もうとする行為だろう。ちっげけな人間には驚異的である山や河を、絵筆が画布や紙の上に捕える。とりこになった自然は顔に入れられ、壁に掛けられて、眺められ賞翫される。ごく少量の野生が、文化的日常生活の快い背景となるわけだ。(イーラー・トゥアン『愛と支配の博物誌』["Dominance and Affection: The making of pets", 1984] 第一章 愛玩物はなぜ成立するか 片岡しのぶ・金利光訳 一九八八・十 工作舎)

(14) 芥川「佐藤春夫氏の事」(『新潮』一九一九(大八)・六)

(15) 註12に同じ

(16) 「或阿呆の一生」の「二十四 色彩」には、「或空き地」に愛を感じ、そこに「セザンヌの風景画と変りはない風景を見る」「三十歳の彼」が示されており、それは芥川三十一歳の時点で執筆された「庭」の表現観の問題と関わるものだろう。「或阿呆の一生」と作家自身とを短絡的に繋げることはできないが、やはり「三十歳の彼」とあえて書き込まれたことの意味は軽視できない。「庭」の荒廃した庭と、「唯苔の生へた上に煉瓦や瓦の欠片などが幾つも散らかつてゐるだけ」のこの「或空き地」は、テクストの差異を超えて接近しているのである。

(17) 大正十一年当時このような研究所は多く存在しており、この「東京赤坂の或洋画研究所」が実在のものに基づいている可能性もある。ただそれが当時の画壇の内部状況を反映した意図的な設定であったかどうかは疑わしい。

○芥川龍之介の引用文は全て『芥川龍之介全集』(一九九五・十一―一九九八・三 岩波書店)、佐藤春夫の引用文は全て『定本 佐藤春夫全集』第三卷(一九九八・四 臨川書店)に拠った。ルビは省略し、漢字は新字体に改めた。なお本稿は、一九九八年度第三三五回慶義塾大学国文学研究会(六月二十日)において報告した口頭発表に基づいている。貴重な御助言を下さった方々に、心より感謝の意を申し上げます。