

川端康成「或る詩風」論

—概念化された表現手段の限界—

姜 惠 彬

一、はじめに

「或る詩風」は昭和四年十月『文芸春秋』に発表され、単行本『花ある写真』（新興芸術派叢書）昭和五年十月、新潮社）収録の際、「或る詩風と画風」と改題、一部の記述が改められた。本文中の「白痴の少年」のいくつかのエピソードが異常心理学の書籍から、作品の冒頭に登場するドイツ詩人のエピソードが雑誌『変態心理』から引用されているなど、当時の心理学から多くの素材を得ており、二重人格者と狂人に刺激された詩人と画家の作風の変化を中心に展開されている点で、芸術に対する川端の認識が窺われる作品である。

数少ない先行論においても前述の要素が評価の軸になっており、上田渡氏は、画家の画風に触れ、「狂気によって人間は真の姿を顕現させるといような、フロイト流の精神分析学による人間理解が「前提としてある」とし、精神分析学が「絵画の世界では客観的世界を破壊し、主観的世界のみを描いていく表現主義を生み出していく」と説く。前衛美術との関係に着目した画風への考察は示唆的であるが、川端文学における絵画を時代順に概観する論考の中で、本作に關する言及は一部に留まっている。

詳細に作品分析を試みた高橋真理氏は、作品の舞台である「本門寺」を、東京の都会性・中央性というモチーフの中に置き、「土地の意味がそのまま生命であるような作品」として本作を読む。「異類の女」に魅せられた「二人の「痴人」芸術家の話」は、本門寺という「東京でありながら取り残され、異質なものを抱え込んだ地」を舞台に語られており、その一方で「東京は外部をも抱え込んだ陰影ある総体として示されることによって、物語の舞台となり得る」と論じる。

このように、作品の舞台や異常心理、表現主義という枠の設定によって分析が進む中で、小林洋介氏は、作中の芸術家たちの行為の問題まで論を広め、「人格」概念の変化が、作中の芸術家たちの人間観と芸術態度にどのような変容を迫ったかを論及している。本作が、詩人と画家における創作行為の失敗と、その過程を見守る小説家の「私」によって語られる（芸術家小説）として書かれていることを考慮すると、「純粹な自分」を表現することの不可能性¹⁾という創作上の問題に着目した小林氏の指摘は注目すべきである。しかし、その過程で（人格）の問題を軸に、本作から「すべての人間は自己と他者との境界が曖昧なのだ」という人間観²⁾を読み、「自我」と（他者）との境界線が溶解してしまう³⁾という「認識論上の

転換」を表出した作品として本作を捉えるのは果して可能なのだろうか。つまり、「異常心理」そのものよりも、「異常心理者」を創作のミューズとし、遂に彼らを表現することに失敗する芸術家たちの悲劇と、それによつて焦点化される芸術表現の限界及び不可能性に重点を置く必要があると考えられるのである。また、本作における詩人と画家の作風が、特定のジャンルに収まらない広い範囲の表現形式の変遷と密接に関わっていることも看過されてはなるまい。

本稿では、以上の問題意識の下に、作中の芸術家たちの表現形式を同時代の芸術論の中で考察し、本作に反映された川端の芸術に対する認識の一面を探りたい。

二、詩人の詩風

①詩人における「純粹」

「或る詩風」は、冒頭部分において、作品の構成がすでに提示されている。

口笛を吹きながら、ドイツの詩人キウウゲルゲンが、夜更け通りの絶えた街を歩いてゐるところへ、ばさり美しい少女が天から降つて来た。街燈の光で見ると、贅沢な翼の蝶のやうに、白い寝間着姿で悶絶してゐる。／「私の女房も、まあそんな風に落ちて来たところを、私が拾つたも同然でしたよ。」と、入波伝平は語り出した。／「それで？」と私は、いきなり彼の細君のことに触れて行くのどうかと思つて、先づドイツ詩人から遑遑に質問を持つて行つた。／「そのドイツの詩人といふのも、

やつぱり、三保の松原の獵師のやうな結婚をしたんですか。」

ドイツの詩人が夢遊病患者の少女に出会うように、伝平が二重人格者の君子に出会うという設定で、伝平だけでなく、画家の近木も狂人という異質な人間に出会っている。この設定は、高橋氏も指摘する通り、羽衣伝説の天女と獵師の出会いと重なり、現実における一般的な存在からかけ離れた異質なものと詩人との出会いを示していると同時に、二人の芸術家が得た新しい作風が、作品の末尾において突然なくなつてしまうことを暗示している。天女が獵師の前で舞いを舞つて見せ、再び天に戻るやうに、作風を与えた君子が第一人格に戻り、狂人が死ぬことで、二人の作風までが「墓へ埋まつて」しまふのである。

君子は伝平の詩に変化をもたらし、近木までも引き付ける力を「持つており、伝平はそれを「純粹」という言葉で表現する。伝平にとつての「純粹」は何であるかを読んでいくことで、詩人としての彼が作風をなくす理由が見えてくると思うが、まずは、君子が二重人格者であるという点について確認しておく。

「この人格の変換は——心理学の本には、もつと奇妙な例がいくらかでも出てゐます。だが、しかし、君子の場合——いや、ほんたうの名は絹子ださうで、僕と会つた時には、自分の名も忘れてゐたのです。この絹子がほんたうの彼女か、君子がほんたうの彼女か。それも、彼女の場合は、それがはつきり二つに分れた時があつたんだすが、私達人間のうちには幾つ的人格が潜んでゐるかしれない。また、遺伝だとか、栄養だとかを引いたら、どこに純粹の自分といふものはあるのです。」

心理学において、人間は複数の人格を有し、純粋な自分というものとは存在しないが、二重人格から分離された君子は、一時的に一つの人格を持つ人間になりえる。つまり、現実の普通な人間としてはありえない、一時的に表れたものに伝平は刺激され、自分が求める「純粋」を君子に当てはめていく。前の伝平の言葉を受けて「私」が「ああ、その純粋なものに、あなたは自分の詩を立てたいとおつしやるんでせう。寶石を磨いて粉にしてしまふやうな、百合根をすつかりむしり取つてしまふやうな」と言うように、伝平は失敗にも関わらず「純粋」を求め続けることになる。このように、伝平のいう「純粋」という言葉は、君子に関わっていると同時に、彼の詩風にも影響する。

伝平の詩は—さうだ、彼は不遇な詩人であつたが、決しておしやべりな詩人ではなかつた。／「君の詩風は—磨いてなくなる水晶、といふ題でもつけたらどうだ。」と私は或る時戯れに云つたことがあつた。／「なに、水晶つて？水晶なんか嫌ひさ。」と伝平は酔つた体を、どんと私にぶつつけて来た。／「それぢや、金剛石でも真珠でもいいが—とにかく君は、下手な宝石磨きだよ。言葉にしろ、詩の材料にしろ、磨けば磨く程美しくなると思つて、どこまでもこすつてゐるうちに、結局折角大きな宝石が、磨き粉のやうに小さくなつてしまふ。」(中略) 実際、詩人としての彼は、余りに物の純粋さを、しつこく求め過ぎて—例へば、水晶は幾ら中心まで磨いて行つたところで、水晶に過ぎないことを、信じられないらしいのだ。

小説家の(私)から見て伝平が「不遇」な原因は、伝平における

言葉の使い方にある。どこまで磨いてもその本質は変わらない水晶の如く、言葉を変えても、言葉の指すものそれ自体は変わらないが、伝平は対象を美しく表現しようする内に、ものの本質から遠ざかつてしまう。重要なのは、伝平が自分の詩風を「女房の反映」としている点で、伝平の詩風の元になっている君子は、磨く前の水晶や言葉が与えられていないもの、詩人が表現する前のものそれ自体と解釈することが出来る。すなわち、伝平の詩風の変化は、言葉や詩の材料を詩に書いていく内に、その本質をなくしてしまふ過程であると同時に、伝平が君子を表現しようとする内に、君子そのものをなくしてしまふ過程でもある。狂人の奥さんが住んでいる本門寺の裏で君子に出会う瞬間から、伝平の「不遇」は始まっている。

「白痴ぢやないかと思ひましたよ。ああいふ大きいお寺の境内には、よく白痴がうるついでありますからね。」／しかし、伝平は「言葉少なの詩人」であつた。彼は女の顔の「意味の少なさ」に惹きつけられた。普通の男ならば、薄気味悪くて、逃げ出すところかもしれないが、彼は彼女のうちに、それは彼の心敏さで、白痴ではなくて、幼児を見つけたのだつた。

「言葉少なの詩人」が君子の顔の「意味の少なさ」に引き付けられたという記述で示されているように、君子は最初、意味が与えられていないものとして詩人の前に現れる。その「意味の少なさ」に伝平は徐々に意味を与えていき、最初「美しい女」、「白痴」のように見えた君子を、伝平は「彼の心敏さ」を以て「幼児」とみなす。君子を連れていくことを決心した伝平が、君子の襟を合せてやる場面で、伝平は「彼女の首だけを」見、大柄の紋りが「けばけばしく

はなくとも目立つ」と考えており、最初の出会いから始まった君子の女性性への拘りは、君子の妊娠線が発見される場面で一層激しくなる。

女の腹には、妊娠線がほの黒く残つてゐた。それを伝平は見た。それなのに彼女は、少女のやうであつた。激しく泣いた。いつまでも突つ伏して泣いてゐた。それを道徳的な後悔と見るより彼は考へやうがなかつた。(中略)それで彼は鋭い皮肉のつもりで女に、「さういつまでも泣いてゐると、お子さんのことでも思ひ出して来ますよ。」／「子供、子供。」と、女はひとりごとのやうに繰り返してゐたが、やはり額を畳につけたまま激しく振つて、／「私、子供のことなんぞ、知りませんわ。」／「知らない」と云ふと?」と、伝平は彼の訊問じみた、とげとげしい口調に、われながら驚いて、その後を消してしまつた。／知らない―とは、子供がないといふ意味なのか。あるにはあるが、さういふことを云ひ出した伝平を、咎めるともなく咎める、女言葉の「知らない」なのか。しかし、そんな追求をするには、女の「知らない」は、なんだか非常に子供じみた響きの「知らない」だつたのだ。

妊娠線を見つけた君子は、すでに第二人格になつており、本当に自分の子供のことは「知らない」のだが、伝平はそれをしつこく確認しようとする。それは、妊娠線があるにもかかわらず、君子が「少女」のように見えるからで、この場面で問題になつてゐるのは君子の処女性である。「美しい女」から「少女」へ、それから「幼児」へと、伝平が用いる言葉は、だんだん成熟した女から逆行する方向に向か

い、それが伝平の求める「純粹」として描かれる。この過程を突きつけていき、言葉で説明することができなくなる瞬間、君子は突然元の人格に戻る。

それから二ヶ月すると、君子は胎動を感じて、いよいよ美しい明かりのやうに喜んだ。だが、この喜ばしい胎動の或る時―彼女は突然仰向きに倒れて、痛々しく麻痺した。左手の指が一ぱいに開いて激しく額を掴んだ。見る見る彼女は痩せ細つて、肌が青白い陰影に覆はれて来た。そして深い眠りに落ち込んでしまつた。十時間ばかりして、目を覚ますと、／「彼女はまつたく別の女になつてしまつてゐたんですよ。私の顔も知らない、私との日々の暮らしのことを、何一つすら覚えていない。」と、伝平は云ふのだつた。／「女房は―いや、もの私の女房ではなかつたのですが、君子は一種の精神病者だつたのです。」第一の人格に帰つて見ると、彼女は激しいヒステリー女に過ぎなかつた。

第一人格に戻る直前に、君子が「美しい明かりのやうに」見えたという叙述は、後に見ていく画家の近木に関わつてゐるが、ここで重要なのは、君子が伝平の子供を身籠つてゐる事実である。伝平は自分と結ばれ妊娠した君子が、すでに処女ではなくなつたことを自覚するのであり、君子はその瞬間、第一人格に戻ることで、普通の女になつてしまつてゐる。

見てきたやうに、君子というミューズのような存在に伝平が当てはめた言葉は、成熟していない女というありふれたイメージに過ぎない。つまり、詩人であるために、伝平が君子をいろいろな言葉で

表現しようとしても、君子そのものを表現することができない「不遇」は、詩人が言葉を用いることで経験する、ものの本質に到達することの不可能性を示しているといえよう。

②ダダとの接点

川端の評論中、「言葉や文字がいかに不自由なものか、いかに人間を束縛してゐるものか、文芸がいかに「契約芸術」の悲しみを負うてゐるか」という記述は、言語に対する川端の懐疑を端的に示しており、初期に書かれた文章論の中に繰り返される認識である。特に、

『悲しい』と云ふ言葉は形容詞であつて、個性の悲しみ其物でない。或る見地からは、あらゆる名詞も動詞も一種の形容詞であつて物自体ではない。この『形容詞』に不信頼を示す事は単なる表現の革命を来たすだけではない。思想の因習や感情の因習から自由に解放される事なのである。

という記述の中、言葉が「物自体」になりにえないという認識は、君子を表現することに失敗する詩人の「不遇」とも重なる。さらに「新進作家の新傾向解説」中の「四 ダダ主義的発想法」においては、

私たちは、ダダイストの「分らなさ」を喜んで真似ようと云ふのではない。そこから、主観的な、直観的な感覺的な新しい表現が導き出さるべき暗示を見出すのである。そして、古く色褪せた冷たい発想法から解放されやうとするのである。言葉と云ふものの不完全さに就いては、私は以前にも度々云つた。表現派の「シユナイドラマー叫喚劇」なども、この点に敏感な結果

生まれたものの一つであると云へやう。文芸史上の総ての新たな運動は、新しい表現様式の出現は、一面から見れば、人間の精神が言語の不自由な束縛から解放されやうとする願ひの爆發であると、私は考へてゐる。精神が言語を通じて、完全な自由な表現を見出さうとする、一種のロマンチック・ムウヴメント——浪漫運動であると、解釈してゐる。

と述べる。川端はダダを「主観的」、「直感的」表現として解釈し、「言語の不自由な束縛」から解放される方法としている。その解放による人間の自由な精神への志向は、雑誌「文芸時代」を中心に、新感覺派として活動していた初期の川端において、自然主義の克服という認識につながっている。周知の通り、川端は初期活動において新感覺派の文学理論の確立を試み、その中にはヨーロッパの前衛芸術との接点が見られる。とりわけ新感覺派のマニフェストでもあつた「新感覺派の弁」においては、「自然主義以後の全ての新しい文芸に於いて、感覺が主観と直観とに結びついて来た傾向」を指摘し、新感覺派に「自然主義に対する最初の、そして正当な反動」の意味を認めている。川端が問題にしているのは、従来の客観描写から離れた「直観」と「感覺」への志向であり、その延長線上に、表現主義の「叫喚」とダダとの接点があつた。

ヨーロッパにおいて、芸術全般に展開された前衛運動の一つであるダダは、日本においては主に詩壇を中心に論じられ、認識論における様々な議論を呼んだ。一氏義良の紹介に、ダダは「未來派の純粹直観」、「表現派の主観高調」をつなぐものとして捉えられ、池田公麿氏は、「感覺による「直接創造」としてダダを評価する。氏は

ダダを概観し、

十九世紀ロマン主義からダダにいたるまでのおよそ一世紀の文学が内包していた問題を、ダダははじめて基本的なドグマとして意識化したのだった。それはひとくちに言えば、自己の単純な外在化の過程であり、自我の内面へ没入することによって、己れ自身の姿を外部に押し出す主観主義の過程である。従って、ダダの公理は文学的伝統の所産であり、いわば主観主義の頂点を現わすものとしての意義を持っている¹⁾。

と述べる。本稿では、「主観」と「感覚」への志向が、言語に対する問題とどのように関わっているかを中心に考察を加えるが、この作業は、川端文学におけるダダの影響を論じるのにとどまるのではなく、作中の画家における創作の問題、「異常心理」という題材の着想へつながるものであることを断わっておく。

北村喜八による、ヒュルゼンベックの「ダダイズムの歴史」中の「最も若き芸術」の紹介に、

「最も若き芸術」とは、彼等にとつて何を意味してゐたか。それは「抽象芸術」(Part abstract)である。(中略)この「抽象芸術」は、カバレー・ボルテールで踊つたり唄つたり朗吟したりすることであり、絶対の正直の意味であつた。何よりも自然主義よりの脱却であつた。彼等が造形芸術の優れた姿として尊敬してゐた Archipenko は、芸術は写実的であつても理想的であつてもいけない、真であるべきだ、自然の模倣が仮令匿されてあつても、それは嘘だ、と云つてゐる²⁾。

とあるように、ダダが志向しているのは「真」、「絶対の正直」であ

り、それに到達するためには「抽象芸術」が必要とされる。「抽象芸術」がまず創作以前に踊りや唄から始まり、詩において朗読の形を取つたことは、ダダが「本能」から出発しているからで、「自明の、区別のない、知識で知ることのできない生命」を表そうとしているからである。このように、「真」であるためには、「自然の模倣」があつてはならず、「本能」や「生命」そのままの表現が求められた。さらに、片山孤村は、表現主義及びダダの精神が、「物質的文化や之に根ざしてゐる芸術」の行き詰まりから出発し、「文化や芸術の本源たる精神や靈魂」へ向うものであるとし、詩の表現について、

表現派は『奇怪な唐草模様』の如き象徴よりもさらに強烈な深刻な詩的効果ある簡潔な、直接的な、濃厚な言語を求める。これが新浪漫派の一傾向なる象徴主義と異なる点である。斯かる主観状態、感情の爆發、狂喜、エクスターゼを表現する斯かる言語の論理や文法を破壊し(中略)、終には音節なき叫声や小児の片言や吃音(中略)の如きものを以て最も直接的な、最も完全な主観の表現と称するに至ることも自然の勢である。

と述べる。完全な主観の表現のためには、既存の概念に囚らわれた「言語の論理や文法」は破壊され、「叫声」や「吃音」までが用いられたのであり、川端が述べる「叫喚」への共感もこのような認識を元に行っているといえよう。さらに、ダダが言語に対する懐疑を元に、詩において試みた視覚の要素の導人に関して指摘しているのが、次の川路柳虹の論である。

ダダ派の詩が言語そのものの、既成の感覚や概念に支配されることを恐れて、特に印刷の配列や、文字の大小や、不規則な綴字

なぞを用ゐるのは、なるだけ言葉のために誤られない純な表現を望むためであらう。彼らは所謂「詩的」な言葉に反抗する。

彼らは詩的な連想や感情を避けて表現の純粹性を心がける。意味はむしろ読者自身に構成ささうとするかに見える。一言に云へば「言葉からの解放」が彼らの態度である。¹⁾

川路はダダの言語からの解放という点に重点をおいており、概念や論理を含んでいる言語に対する批判の意識を読む。また、ダダが用いた視覚的效果に触れ、その内容は「最も原始的な感覚、直裁ではちき出すやうな感情、文字がその意味する概念を捨て、作者そのものの、気分丸出しになるやうな表出を企てるもの」であると説く。

このように、ダダが求めたのは、自然の模倣からなる概念に囚われない、「本能」と「生命」そのままの表出であり、詩において用いられる言語は、感情や感覚にもっとも近い形を取ることが求められた。作中の伝平が、言葉を用いることで経験する「不遇」は、言語の解体という同時代的認識と照らし合ふことが可能であり、なお、このような創作上の問題は、詩人伝平に限らず、画家の近木がぶつかる問題としても登場している。

三、画家の画風―〈写実〉からの脱皮―

①画家における「人体の明かり」

画家の近木は、最初踊り子の葉子をモデルに絵を描いていたが、ダンス・ホールの客から頼まれた、狂人の奥さんの番人を務めることになってから作風が揺れ始める。近木は「人体の明かり」を求め

て次々とモデルを変えていき、その過程で葉子の次のモデルになったのが狂人の奥さんであった。

西洋から帰ると、彼の絵具が急に増えたやうに色彩が目立つて派手になつたが、少し不思議なくらゐ、却つて写実風な絵を描くやうになつた。それも、デッサンに日本画の匂ひがいちじるしい。―葉子はその頃の彼のモデルだつたのださうだ。／＼ところが、踊り子となつた葉子が見つけた家―本門寺裏の奇怪な家へ移つてから、彼の絵の写実がにはかに乱れて来た。／＼「ちやうどその前から、近木の絵は行きづまつたとしても云ひますか、笛のない白痴のやうに、生き生きしさを失つておりましたがね。」と云ふ伝平の話によると、／＼「その居眠りしかかつてゐた制作欲が、何かで叩き起こされたやうな勢で描き出した、その絵を見ると―さうですね、僕の目には、近木が陰気な心理学者になつたのではないか。」

近木の画風は、伝平の批評によると、「写実」から非写実へと変化し、変わった画風には画家の「心理」が反映される。葉子をモデルにして、「写実」的な絵を描いていた画家は、狂人の奥さんに惹かれ、「心理」の変化を経験し、「幽霊のやうな女」を描くことになるのである。近木が最初奥さんに興味を持ったのは、その狂気のためであった。狂人の奥さんは座敷牢の中で生活をしているが、「余程おとなしい」人物で、伝平と近木は「気遣ひといふ名目の下」に、婦人を閉じ込めておこうとする。「大金持ちの陰謀」を想像する。その中で近木は、奥さんの薬の効果を試すために葉子に薬を飲ませるに到るが、葉子に別段変わりはなく事件は収まる。しかし、この出来事は近木の画

風への評価に関わってくる。

「君は奥さんを描きながら、同時に幾らかは、葉子さんを描いてみると、自分でも思ふかね。」／「どうも不思議なんだ。」／「もしそんなことがあるとすれば、君の道徳心の現れだよ。君は葉子さんに薬を飲ませてみた頃からもう葉子さんの絵は書けなくなつてゐる。しかも、奥さんを描きながら、その絵の中へ無意識にも、葉子さんに対する謝罪の気持が出て来るんだよ。」／「馬鹿な。」／「それぢや、君は幽霊写真のやうな絵を描いているのかも知れない。霊媒写真を取ると、そのうしろに外の人間の姿がぼうつと写る、あれさ。奥さんをモデルにして、葉子さんの肖像画が出来上つたとしたつて――まあ、僕に云はせれば、不思議はないがね。一たい、純粹に一人の女と云ふのは、われわれの眼に見えもしなければ描けもしない。」／「そんな、変てこな心理学みたいなもので、絵の批評をされてたまるもんか。」
 伝平が批評に使う「無意識」や「霊媒写真」という言葉は当時の心理学用語（註）であり、作品の後半部で述べる「人格の変換」も同じ性格を持つてゐる。伝平にとつて人間は複数の靈魂や人格を有し、純粹に一人の人間というものは存在しえないので、画家の絵に複数の人間が描かれているとしても不思議はない。今までの写実的だつた画風が揺れる原因を、伝平は心理学を以て説明するが、近木はそれを否定する。前の対話において近木に問題になつてゐるのは、奥さんを描くことで得られた新しい画風に、自ら満足することができないことであり、その原因を知るためには、近木が奥さんを描く場面を目を向ける必要がある。

「もつと美しくもつとぢかに、奥さんを、いつか描かせていただきたいのですが。」／「はい。」と、それが分かつたのか、奥さんはいさぎよく帯を解くと袴を脱いだ。しかし、長襦袢には手を触れようとせず、けろりと座つてゐた。近木はそれで一先づ呼吸がほうと静まると一しかたなしにその薄い水色の長襦袢の姿を、格子越しにデッサンした。描くふりだけで済ますことは、なぜかできなかつた。二度目には長襦袢も脱いでくれた。彼はその姿から裸体を描いてしまつた。その画を見た日、奥さんは頬を真っ赤に染めて、袷も脱がなかつた。――ところが翌る日は、いきなり裸になつた。彼は手先が顫へた。／「近木は云つてゐましたよ。葉子のやうに健康な張り切つた女を描いてゐた画描きが、こんな体に惹かれるなんか。」／「これまでの僕の一つまり、一人の画家が死んだと同然だつて。」（中略）ところで、さすが、裸を見ると、奥さんが色町の育ちだといふことはつきり分かつたさうです。」

近木は最初から奥さんの裸体を描きたがつており、裸になつた体から「明かり」を求めていた。奥さんが近木に直接服を脱ぐように言われていないながら、だんだん服を脱いで見せ、最後に自ら裸体になる描写は、モデルの姿が画家の望む通りに変わつてくる過程を示している。後に近木が君子に「純粹に一人の女といふ感じの明かり」を発見したと言ふ時、「今度は君子が君を描くのかい。君が君子を描くのぢやなくて」といふ伝平の言葉のように、近木は奥さんそのものを描くのではなく、自分が求める通り変わつてくる対象の姿を描くのである。このようにして、「写実」から離れ、新しい画風

を得た近木が、「人体の明かり」を描けないのはなぜか。少し前に戻り、近木が奥さんを観察する場面を見ると、

時々さめざめ泣くことと、帯を叩きながらにこにこ笑つて歩き回ることと、葉子の結つてやる髪が直ぐほどけてお下げになることと、時たま目の前にゐる人に気がつかないことと―それからやはり気違ひと思はれることは、座敷牢を一向出たがらないことだつた。もう一つ無地の着物ばかり着てゐることと―。／＼無地の着物しか着ない―それも奥さん自身の好みらしい。しかも派手な色ものはない。画家の近木には、それが一番不思議だつた。これが最初に画家としての眼を、奥さんに惹きつけたのだつた。

とあり、最初近木は奥さんの狂気へ興味を持つた後、奥さんを観察していく内に「無地の着物」の色に気づくのであり、それが「画家」としての彼を引きつけた理由になつてゐる。

ここで画家自身が経験する画風の変化を整理すると、まず、近木は葉子の「健康」な体をモデルに「派手」な絵を描いていたが、それが自分の求める「人体の明かり」ではなかつたため、モデルを奥さんに変えることになる。この時、画家は最初に奥さんの「無地」の着物の色に惹かれ、モデルの姿をいろいろな角度で描き、最後には裸体を描くことに成功している。しかし、そこには「色町育ち」の「貧しい体」があるだけで、今度も「人体の明かり」を描くことはできなかった。作中の「人体の明かり」が何であるかは、近木の言葉からは明確に説明されないが、「写実」的な絵では描けないものである。「写実」という言葉に客観的な自明性が求められるとい

う一般論から見れば、近木の求める「人体の明かり」は、目に見えないもの、心象や情意などの内面的なものであるといえよう。近木は奥さんからも描くことができなかつた「人体の明かり」を君子に見つけたと考え、それを描こうとする。君子は第一人格に戻る直前に、近木が求める「明かりのやうに」喜ぶが、近木がそれを描く前に君子は普通の女になつており、「明かり」は近木にとつて、結局描けないものとして提示されている。

詩人が言葉を以て、対象に「純粹」を求めても、概念的な言葉でしか表現することができないように、画家は視覚を以て、対象に「人体の明かり」を求めても、結局外形しか発見することができない。すなわち、詩人と画家が突き当たる問題は、概念化・固定化された言葉や視覚という表現手段の問題から生じているといえる。

②「具象」から「抽象」へ

ここで、近木が経験する創作の問題を、同時代の絵画史の中で考察するために、まず、「写実」という言葉に関して川路柳虹の論を踏まえておきたい。

古き自然派や写実派や、乃至印象派すらも実在と云ふ物を古來からの写実の法則に依つて再現しやうとする手段については殆ど手を尽くし終つた観がある。所謂絵画は写実主義の頂点に来て行き詰まつた。此の事を一層精しく云へば、写実に対する考へ方が行き詰まつたと云ふ方を妥当としやう。即ち絵画（のみならず一般美術）の対象は、現在に於いても其の抽象的たると具象的たるとの差を問はず、一切は此の実在である。それ故実

在を本とすると云ふリアルな法則から云へば、真の意味の写実の精神と云ふ物は、絵画の中核を成してゐるものである。一切の美術は此の中核に向かつて突進し、其の生命を摘出する事に腐心して居るが、しかし時代によつて其の实在の探求方法を換へて居る事である。旧来の写実主義は、写実の法則を単に模写の再現の手法のうちのみ求めたのである。

川路は、絵画の目的が「实在」の追求にあるとし、対象を充実に模写すること、「实在」に向かつて写実主義が、その技巧の頂点に達し、転機を迎えたと説く。さらに、森田亀之輔は、一九世紀の絵画に対する二〇世紀初頭の美術を、「客観」に対する「主観」の反動とし、「物質主義」の行き詰まりから「精神主義」に向かう変化の中でとらえた上で、前衛美術以前の後期印象派が表現しようとした「实在」に関して次のように述べている。

後印象派の感情は自然の概念的観察から出発して居る。つまり概念的な自然を作家の内部欲求に順応させたものが後期印象派の絵である。単純化といふ特色も其処から生ずるので、其感情中には必然的に自然形象が含まれてゐるのである。(中略) キュビズムやフェチュリズムに於ける感情は、既有概念といふやうなものから離れて、唯、画家の得た感覺其物を出発点としてゐる。或る一つの自然物体を感興の源泉として作画する場合でも、其物の精緻な観察から得た総合感覺に含まる、一種の力と心持ちとかいふやうなものを、其儘具象化したのが新しい絵画で、其感情の本質は抽象的である。(中略) つまり、後印象派は自然形体に拠りて成立する感情を現はすが、最新派は抽象

的な純粹感情の具体化である。

森田は、後期印象派が表現する「主観」、「感情」には自然の概念が内在しており、「自然形象」なしには得られないと説き、その原因を、絵画の写実の技巧が「多大の発達を成し遂げた」結果、絵画が「因襲的に、物象の知識に煩はされ、自然に圧倒されてゐる」ためであると述べている。また、前衛美術が、因襲による主観から離れるために求めた「直観」を踏まえ、「物の真相」に到達するために求められるのが「直観」であり、それによつて「純粹感情」を表現することが可能になると言う。

さらに、村山知義は、「具象」から「抽象」へ向かう絵画の流れを、「視覚的具体的」なものに限られていた「形成芸術の対象」が、「主観の側が極端にまで強調」された結果、その具体的要素が追放され、「単に第一次的な視覚的」ものだけではなく、「感覺的」、「空間的」なものまでが導入される過程として説明している。このような絵画において追求される「純粹感情」を、澤木梢は、「言語や外部事物を以て説明し能はざる情意」とし、前衛美術を次のように概観する。印象派が芸術を理智化したるに對し表出派は遂に感情にのみ其根源を求めたのであるが、立体派は反対に此理智的傾向を一層徹底せしめやうとするものである。但し彼等は新印象派の如く科学的理智では満足することが出来ない。もつと純理的な謂は、哲學的な理智の上に芸術を立てやうとするものである。詳しくいふと実験的經驗的な科学の法則を芸術に応用するのではなく内面的な睿智を以て見たる実体を現はすのが立体派の目的である。夫れ故に物象の具体的なる皮相、概念を排する点に於

いて立体派は表出派と其要求を等しくするものである。²⁰⁾
 澤木は、従来の絵画は、「経験」による科学の法則に依つていたのに対し、立体派は「内面」の要求により、「物象の具体的なる皮相、概念」を排除している点にその特徴を見る。

このように、絵画は「實在」や「実体」の表現を目指して、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけて、「具象」から「抽象」へと大きく転換した。理想を求めて写真から非写真へと画風の変化を経験しながら、概念化された視覚に悩まされる近木の苦難は、前述のように、「實在」を求めて、対象のとらえ方に苦心しながら、「純粹精神」を志向していく絵画の流れと重なっている。また、以上の認識の転換が、理性や理知による合理主義への疑問から出発していること、前節で考察した言語の解体とその基盤を共有していることに注目すべきである。以上の考察を踏まえた上で、本作における芸術家のミュージックが、狂人や二重人格として登場している理由に関して節を改めて考察を加えたい。

四、「白痴の笛」——非理性と〈天才〉——

ここまで見てきた詩人と画家の新しい作風は、作品の末尾において突然なくなっている。君子が第一人格に戻ることと普通の女になり、狂人の奥さんが死ぬことで、伝平は二人の作風が「墓に埋まつて」しまったと言うが、なぜ彼女たちは、二人を引きつけることができただのか。それを考えるための糸口となるのが、伝平が「私」に聞かせる「白痴」の話である。

「馬鹿の話を一三三として置きましょうか。」／その話——／瀧の川学園にゐた白痴の少年は、三四年間の暦をすっかり記憶してゐた。何年の何月何日は何曜かといふやうなことも、即座に答へることができた。／余りにその評判が高いので、帝大の心理学教室から、故元良文学博士が実験に出かけた。三四冊の暦の一つのあちこちを開いて、訊ねてみたが、一向当たらない。その席に立ち合つてゐた石井団長が、そんな筈はないと、／「博士が暦の年号を思ひちがひなすつてゐるのではありませんか。」／いかにも、去年の暦と一昨年の暦と取り違へてゐたのは、博士だつた。暦を正しくすると、答へもすつかり正しくなつた。そこで白痴はすかさず博士に／「あんたも馬鹿か。」／また、これは毛唐だが—ある教会の墓地の三十五年間の歴史を詳細に記憶してゐる白痴があつた。三十五年間の間に、幾百人となくその墓地に葬られ死人とその喪主の名前ばかりでなく、その埋葬の時日を、一つ残らずはつきり覚えてゐた。そして葬ひのほかのことはなにも知らない。／また或る癡癡性の白痴の少年は、笛だけを巧みに吹いた。彼の部屋はいろんな笛でいっぱいになつた。どんな複雑な楽譜でもそれを一度笛で聞くと、自分の笛に移すことが出来た。「そして私は、その子供の笛の代りに、詩を作ることが出来る。」と伝平は笑うのだ。(中略)「まあ、私の笛はどうでも、いいですが—君子もやつぱり白痴の笛を持つてゐましたよ。向ふが私の笛の家元かもしれないのです。」

伝平は、「癡癡」を思つている白痴が、笛だけは巧みに吹くように、自分には詩だけをうまく作る才能があるという「自信」を持つてい

る。つまり、白痴でありながら、ある特定の分野において天才性を發揮する「癡癡性の白痴の少年」に伝平は自分を例えているのである。⁽²¹⁾この言葉は近木の画風への評価にも使われ、「写実」的だった絵が「行きづまった」時、「笛のない白痴」のように「居眠りしかかつてゐた創作慾」を再び起こしたのが、狂人の奥さんであった。

このような精神的欠陥がある人間と天才との類似点は、ロンプロゾーの『天才論』と、雑誌『変態心理』(大正六年十月〜大正十五年十月)によって、この時期の文壇に流布していた認識である。一八八〇年、イタリアの精神病学者チエザレ・ロンプロゾーにより発表された『天才論』は、明治末から広く読まれた書籍で、川端

の大正六年十二月の『自由日記』の中にも『天才論』に関する言及が見える。またこの思想は、医学的な見地で終わらず、作家の気質に関する議論においてもよく引用されることになっていた。例えば、

天才である所の『文学者』であるが、ロムプロゾー等に云はせると、天才と狂人は同じ様なものと云ふ事である。(中略)

およそ天才と云はれる人、或は天才肌と云はれる人達は普通一般の人とは違ひ、憂鬱病だの誇大妄想や懷疑狂、幻覚等と云ふ精神状態をもつてゐる様である。(中略)そしてこの天才達は文学を生んだ。『芸術のための芸術』を⁽²²⁾。

と、北村小松の論にその引用があり、天才的な作家における精神的欠陥が、「天才キ狂人」という図式を回路に文壇に通用していたことが窺える。のみならず、前掲の論において、特に芸術派の作家に対する蔑視として使われているこの認識は、文学形式の問題にまで及んでいた。

文学の感覚作用が、かつてサンボリスの詩人が試みた言語の音声上の音楽的效果、最近未来派、構成派ダダリスト等の詩散文の創作に試みられてゐる文字の体、型の大小などによる視覚的方面にあるとすれば、それは文学も一部直接的感覚表現と言ひ得るであらう。然るに文学においては、かゝる方面は副作用にすぎずして、文章に含まる、内面的なものにある。(中略)文学上幻覚、錯覚は共鳴を起させる効力大なるものがあり必然文学に欠くべからざるものであるが、幻覚錯覚の昂進は病理作用さえも促進せしめんとするところまで進まんとする傾向を帯んでくるものである。⁽²³⁾

佐藤一英は、村山知義、稲垣足穂の作品が、「X脳病院の患者のたわ言(傍点原文)」と差がないという批判と共に、当時の文人が「天才でなくとも狂人に近づきつゝある」とし、その傾向の作家を「癡狂派」と名付けている。一部の文人が行つた未来派やダダへの痛烈な批判は、作品の難澁さに起因したともいえるが、佐藤が言う「癡狂」・狂気の問題は、ダダの表現形式の一面でもあった。この時期の文壇に関して和田敦彦氏が、

精神医学関連の図書が一般書として刊行され、知識として精神医学情報が流通するのみではなく、この時期には実際に「精神病者の手記」が活字化されてくる時期でもあるということに注目したい。と言うのも、それらの患者の言語、表現と、ダダ詩における言語、表現につながりあつた部分があると考えられるからである。⁽²⁴⁾

と指摘するように、ダダにおける狂気は、表現形式の一つの手段と

して機能していたのである。

その中で大正一二年に起こったダダイスト高橋新吉の「発狂事件」は、ダダと狂気の問題を大きく露出させた事件として知られる。「今から俺はダダを全世界に宣伝するのだ」と飛び出した後、逮捕された高橋の「発狂事件」に触れ、辻潤は『東京朝日新聞』紙上において、恐らく彼は彼自身のダダを完成させたのかも知れない。そして、僕はなぜまだ発狂しないのであるのか？（中略）自殺？狂気か？—彼のやうな人間のとるべき道はその二つより他にはなかったのである。酸性過多な天才はなまぬい妥協には遂に我慢しきれなくなるのだ。

と、高橋におけるダダの完成が狂気に依つてゐることを述べている。このような解釈は、吉行エイスケが述べる、「高橋新吉が低能になつた」ことで「転換」を迎えたという記述や、高橋が「時代のために」発狂し、「ダダの宣伝」をしていると見る藤信之助の解釈とも通じている。

辻潤が新吉の狂気を現実への「妥協」を否定する意味として読んだのは、理性的に統一された普通の人間としては到達できないものを、狂気に代表される非理性的精神が可能にするという認識があった可能だったといえよう。作中の二人の芸術家が結局表現することのできないミュージズが、二重人格者と狂人として登場するのは、前述のように非理性への注目が著しかった文壇の動向の中で形成されたのである。

五、おわりに

狂人と二重人格者という逸脱した精神の持ち主をミュージズとし、結局それを表現することに失敗する芸術家たちによって語られるのは、理性からかけ離れたところにある自由な精神と、それを手に入れることができない芸術家の「不遇」であった。なお、その「不遇」は、事件を見守っていた小説家の「私」に突き当たたる問題として提示されている。

作中の詩人が経験する概念化された「言葉」の限界は、川端がダダの中で読みとつた、束縛されない自由な精神への志向と、そのために求められる概念化された言語からの解放と重なり、画家の画風の変化で見られる「写真」からの脱皮は、自然の形象から逃れたところにある「純粹感情」の表出を目指し、「具象」から「抽象」へ向かう絵画史の流れと照らし合わせることができる。本稿では、詩人と画家の作風を分けて考察したが、創作における因習と概念化された創作手段の限界が、文学と絵画の領域を問わず認識されていた問題であったこと、その背後に合理主義を支えていた理性への懷疑が前提されていたことはいままでもない。なお、このような芸術表現における限界意識と、非理性への注目が、後の「意識の流れ」という方法を実践させ、「針と硝子と霧」（『文学時代』昭和五年十一月）、「水晶幻想」（『改造』昭和六年一月）、「抒情歌」（『中央公論』昭和七年二月）における幻想性につながっていると見えまいか。この点に関しては稿を改めて論じたい。

注

- (1) 上田渡「川端文学と絵画」(田村充正、馬場重行、原善編「川端文学の世界4その背景」平成二年五月、勉誠出版)
- (2) 高橋真理「東京と川端文学：戦前―或る詩風と画風」(死体紹介人―)(国文学解釈と鑑賞別冊)平成二年一月
- (3) 小林洋介「人格」の異常と表現行為をめぐる物語―川端康成―ある詩風と画風―論―(国語と国文学)平成二年六月
- (4) 本文中のキューゲルゲンのエピソードは、先行論において指摘があるように実話に基づいており、川端が参考にしたのは、大正六年一月「変態心理」に載った加藤元一の「珍しい睡遊の例」という論文である。キューゲルゲンが実際執筆した書籍は「最初「生ひ立ちの記」(伊原元治訳、大正三年二月、興風社)として訳され、後「一老人の幼時の追憶」(大正一四年二月、岩波書店)と改題されており、伝平のいう「若き日の思ひ出」という題で刊行されたことはない。また、キューゲルゲンの父親の親友の経験を書いたものを、キューゲルゲン本人の経験として書いていることから、川端はキューゲルゲンの本からではなく、「変態心理」の記事をそのまま引用したと推測される。本作品に引用された文献に関しては、高橋氏、小林氏の先行論と、片山倫太郎氏の「若き日の川端における思想関連文献の受容の脈絡を探る―雑誌「変態心理」を起点として」(国文学 解釈と鑑賞)平成二年六月)に詳しい。
- (5) 「走馬灯的文章論」(改造)昭和五年二月
- (6) 「遺産と魔」(時事新報)大正二年二月、「新文章論」(芸芸倶楽部)大正二年二月、「現代作家の文章」(芸芸講座)大正一四年一〇月)など多数。

- (7) 「思想と生活と小説」(芸芸時代)大正一三年二月
- (8) 前掲
- (9) 「新感覺派の辯」(新潮)大正一四年三月
- (10) 一氏義良「ダダイズムの発生」(立体派・未来派・表現派)大正一三年五月、アルス)
- (11) 池田公磨「ジャック・リヴィエールのダダ論―ダダへの感謝―について―」(本の手帳―特殊ダダ50年―)昭和四二年一〇月
- (12) 北村喜八「銀の驚馬(ダダイズムスの考察)」(中央美術「ダダイズムの研究と作品―ダダ特殊―」大正一二年二月)
- (13) 片山孤村「新興独逸文学概観―表現主義の主張と由来―」(太陽)大正一〇年一月
- (14) 川路柳虹「ダダ主義とは何か」(読売新聞)大正一〇年八月一九日
- (15) 川路柳虹「突飛なる詩派に就いて―未来派・立体派、ダダ派、写象派の詩―」(早稲田文学)大正一二年七月
- (16) この際の「心理学」は、当時の「変態心理学」を含む概念として用いた。当時、雑誌「変態心理」は、作中の素材になっている二重人格や狂人、白痴などの異常心理と心霊学まで、幅広い領域を対象にしている。「変態心理」に関しては、小田晋編「変態心理」と中村古峯(平成一三年一月、不二出版)を主に参考にした。
- (17) 川路柳虹「現代美術の鑑賞」(大正一四年一〇月、東都書房)
- (18) 森田亀之輔「泰西画界新運動の経過及びキュビズム―附り其批評(中承前)―」(美術新報)大正四年五月
- (19) 村山知義「過ぎゆく表現派」(中央美術)大正一二年四月
- (20) 澤木梢「印象派より立体派未来派に達する迄」(三田文学)大正

六年一月)

(21) 本文中の「癡癡性の白痴の少年」以外のエピソードは、単行本収録の際に削除されている。小林氏は、「瀧の川学園の白痴の少年」と、「ある教会の墓地の三十五年間の歴史を詳細に記憶してゐた白痴の少年」の話の典拠を、それぞれ石井亮一の「白痴児」(明治三十七年四月、丸善)と、「賢い白痴」(「石井亮一全集」第二卷(昭和十五年八月、西村書店)所収全集に「昭和三年頃」とあり、執筆年度及び掲載誌、「全集」における執筆年度の推定の根拠は不詳)とする。片山氏は、中村古峯「変態性格者雑考」(昭和三年七月、文芸資料科研究会)を典拠とする。

(22) 北村小松「天才と家庭とこやしの話」(「新潮」昭和三年七月)

(23) 佐藤一英「癡狂文学の没落と新感情文学の台頭」(「文芸時代」昭和二年三月)

(24) 和田敦彦「高橋新吉―狂気という方法」(和田博文編「日本のアヴァンギャルド」平成一七年五月、世界思想社)

(25) 辻潤「ぶるむなあと・さんちまんたる」(「東京朝日新聞」大正一一年二月二日)

(26) 吉行エイスケ「雑記」(「ダグイスト」第二輯、大正一二年二月)

(27) 工藤信之助「ダグイスト新吉の詩」(「新潮」大正一二年四月)

〔付記〕川端康成「或る詩風」本文は初出に拠った。また、他の引用文献と同様に漢字は新字体に改めた。