OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	芥川龍之介の文芸観 : クローチェ美学からの影響関係を中心に
Author(s)	橘, 昭成
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2013, 47, p. 51-75
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/54390
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

芥川龍之介の文芸観

── クローチェ美学からの影響関係を中心に ──

橘　昭成

キーワード：芥川龍之介／クローチェ／「小説の筋」論争／直観／美学

序論

1927年、芥川龍之介（1892-1927）は雑誌『新潮』合評会において、小説の筋の面白さは芸術的価値を有さないと主張。谷崎潤一郎（1886-1965）の作品を酷評した。それを受けて谷崎は、『改造』誌上に連載中の随筆「饒舌録」にて芥川に反駁。対して芥川は、翌号の『改造』誌上に評論「文芸的な、余りに文芸的な」を連載開始し、谷崎への再反駁を試みる。両者は同誌上で数度に渡って論を交わしたが、芥川の主張は次第に尻すぼみになり、論争は芥川の自死によって幕を閉じた。これがいわゆる「小説の筋」論争である。

「小説の筋」論争において谷崎は、小説の価値は〈筋の面白さ〉、話の〈組み立ての如何〉にあり、小説の持ちうる特権は筋の組み立ての〈構造的美観〉であること[1)]を主張する。

対して芥川は、作家の〈詩的精神〉の〈深浅〉のみが芸術の価値を定めることを主張。[2)] 従って〈話の面白さ〉は小説の芸術的価値には何ら関係がなく、それ故に〈「話」らしい話のない小説〉の存在も許容されうる[3)]という。

芥川の言説は、論争相手の谷崎にはほとんど理解されなかった。[4)] 戦後の文学史研究・芥川研究においては、芥川が志賀直哉を強く賞賛していたことから、彼の言説を「谷崎に対する、私小説擁護論」であると解釈する向きが強かった。臼井吉見『近代文学論争』では「小説の筋」論争が「心境小説論

争」の枠に組み入れられているし、[5] 平野謙『日本現代文学論争史』では「小説の筋論争」は一応独立した章立てを与えられているものの、巻末解説にて〈芥川龍之介と谷崎潤一郎との論争における芥川の純粋小説論、その標識である「詩的精神」もまた久米正雄流の「心境」の一ヴァリエーションとも言えよう〉と断言される。[6] 作家研究の文脈からは、高田瑞穂「「文芸的な、余りに文芸的な」考」が、芥川の言説を解釈したが、この解釈は先行する「私小説擁護論」の枠を外れるものではなかった。[7]

しかし、芥川の言説を「私小説擁護論」と読む通説は、芥川の他の文芸評論と決定的に矛盾する部分がある。一例を挙げれば、「「私」小説論小見」で、芥川は次のように述べる。〈「私」小説の「私」小説たる所以は「嘘ではない」と言うことであります。（中略）しかし「嘘ではない」と言うことは実際上の問題は兎に角、芸術上の問題には何の権威をも持っていません。〉嘘か否かが芸術上の意味を持たないのは、例えば高野山の不動明王画像を見て「不動明王は虚構なので感銘を受けない」と考えるのが馬鹿げたことである[8]のと同様に明らかだと芥川はいう。（芥川は同じ文章で「散文芸術論争」に由来するであろう「文芸は他の芸術より実生活に近い感銘を与える」という主張をも同様に退けている。）[9] このように芥川が「私小説」というジャンルそのものに芸術的な意味を見いださなかったことから鑑みて、芥川の言説を「私小説擁護論」として読むのは困難である。

では、芥川の言説をどのように解釈したものか。近年の研究では、イタリア美学者ベネデット・クローチェ（Benedetto CROCE, 1866-1952）の思想が芥川に強く影響を与えていたことがわかり始めている。[10][11] 先行研究では、芥川が日記「我鬼窟日録」1919年9月10日に〈クロオチェがエステティクを読む〉と記していたこと、[12] 1912年末頃から日本文壇に徐々にクローチェ思想が紹介され始め、「芸術とは即ち表現である」という定立として人口に膾炙しており、菊池寛や里見弴のいわゆる「内容的価値論争」や当時の芥川の文芸評論、ひいては谷崎の文芸観にまで広く影響を与えていたこと[13]が指摘されている。

芥川の旧蔵書「芥川龍之介文庫」のうち、日記の年月に合致する〈クロオチェがエステティク〉とは、1909年に刊行されたクローチェ著書の英訳書 “Aesthetic as science of expression and general linguistic”『表現の学と一般言語学としての美学』であることは疑いない。同文庫の中で哲学・美学の理論書はごく少ないが、その中でベルクソンと並んでクローチェは数冊の所蔵や書き込みが見いだされる。[14)] また芥川は晩年「文芸的な、余りに文芸的な」の内でも複数回クローチェの名を挙げ言及している（ベルクソンには言及はない）ことを鑑みれば、芥川にとってクローチェの影響はかなり大きかったものと推測できよう。

ところが、現状の芥川研究では、部分的な類似や傍証によって、クローチェからの影響が存在したことを言及する程度にとどまっている。本論では芥川の言説を、クローチェ思想を参照しながら解釈し、芥川の文芸観の変遷を辿る。ほとんど理解を得られなかった芥川の言説に、私小説擁護論ではない統一的な解釈を与えることを目的とする。

以下では、第一章にて1927年「文芸的な、余りに文芸的な」執筆当時の芥川の文芸観を概観する。次に第二章にて、芥川が文芸評論で小説観を主張し始めた1917～1919年を起点に、年を追って変化する芥川の文芸観を確認する。その後第三章にて、クローチェ思想の影響を確認しながら、重要な術語などの解釈を行う。

なお、本論の引用文に関して、旧字旧仮名表記は新字新仮名に適宜改めた。ただし、書名や章題等については旧仮名遣いを保っている。送り仮名は原文に倣った。

第一章

1927年、芥川は「小説の筋」論争に際して「文芸的な、余りに文芸的な」を著し、谷崎への意見を発信した。芥川の言説を引用しながら、当時の芥川の文芸観を整理していく。

> 僕が僕自身を鞭つと共に谷崎潤一郎氏をも鞭ちたいのは（中略）材料を生かすための詩的精神の如何である、或はまた詩的精神の深浅である。（「文芸的な、余りに文芸的な」二　谷崎潤一郎氏に答ふ）[15)]

> 僕の詩的精神とは最も広い意味の抒情詩である。（中略）谷崎氏は「そう云うものならば何にでもあるじゃないか？」と言った。僕はその時も述べた通り、何にでもあることは否定しない。「マダム・ボヴァリイ」も「ハムレット」も「神曲」も「ガリヴァアの旅行記」も悉く詩的精神の産物である。どう云う思想も文芸上の作品の内に盛られる以上、必ずこの詩的精神の浄火を通って来なければならぬ。僕の言うのはその浄火を如何に燃え立たせるかと云うことである。（中略）その浄火の熱の高低は直ちに或作品の価値の高低を定めるのである。（「文芸的な、余りに文芸的な」十二　詩的精神）[16)]

芥川は文芸に限らず、あらゆる芸術作品の価値を、〈詩的精神〉という共通尺度に基づいて測ろうとする。〈詩的精神〉において問題になるのは〈浄火の熱の高低〉であるため、質的というよりは量的な問題と捉えるのが妥当であろう。

> 志賀直哉氏は僕等のうちでも最も純粋な作家――でなければ最も純粋な作家たちの一人である。（中略）志賀直哉氏は描写の上には空想を頼まないリアリストである。（中略）同氏はこのリアリズムに東洋的伝統の上に立った詩的精神を流し込んでいる。同氏のエピゴオネンの及ばないのはこの一点にあると言っても差し支えない。（中略）僕は志賀直哉氏自身もこの一点を意識しているかどうか、は必しもはっきりとは保証できない。（あらゆる芸術的活動を意識の閾の中に置いたのは十年前の僕である。）しかしこの一点はたとい作家自身は意識しないにもせよ、確かに同氏の作品に独特の色彩を与えるものである。（「文芸的な、

余りに文芸的な」五　志賀直哉氏）[17]

しかし僕は谷崎氏も引用したように「純粋であるか否かの一点に依って芸術家の価値は極まる」と言ったのである。（中略）僕は小説や戯曲の中にどの位純粋な芸術家の面目のあるかを見ようとするのである。（「文芸的な、余りに文芸的な」二十九　再び谷崎潤一郎氏に答ふ）[18]

これらの記述から、芥川は芸術家の〈純粋性〉を芸術の価値を測る唯一の尺度としていることがわかる。従って〈純粋性〉と〈詩的精神〉とはほとんど同義語であると考えなければならない。この〈詩的精神〉は必ずしも意識的に発揮されるわけではなく、また東洋的詩的精神と西洋的詩的精神の区分が見いだされる。

以上から芥川の1927年当時の文芸観を概略すると以下のようになる。

芥川はあらゆる芸術を〈詩的精神〉＝作家の〈純粋性〉の産物と規定し、芸術の価値を量的問題と考えていた。芥川にとってジャンル論は重要でない。芸術は全て広義の〈抒情詩〉である。〈詩的精神〉は無意識に発露することも考えられ、また洋の東西によって質的差異が見られる。

芥川のこの文芸観は、遅くとも1915年頃から、段階を経て培われてきたと思われる。

1915年頃のものと推測される未定稿「志賀直哉氏の短編」では、志賀直哉が、〈殆ど色彩を表す一語をも用い〉ずにある種の〈美しさ〉を表現している、として称賛している。[19] この未定稿は志賀直哉の1914（大正三）年までの作品にしか触れていないし、芥川の言葉はひどく粗い。しかし、1915年の芥川の、志賀直哉の〈深さ〉に比べ〈美しさ〉が〈閑却されてい〉るという記述は、1927年「文芸的な、余りに文芸的な」の記述と余りに酷似している。[20] 芥川の主張は、晩年になって思いつきのように持ち出された薄弱なものではないことを窺い知ることができる。

第二章

1917年から1919年頃にかけ、芥川は自身の文芸観を随筆や評論で次々と発表する。「芸術とは表現である」という主張が大半を占める。

> 私の頭の中に何か渾沌たるものがあって、それがはっきりした形をとりたがるのです。（中略）あなたがもう一歩進めて、その渾沌たるものとは何だと質問するなら、又私は窮さなければなりません。思想とも情緒ともつかない。――やっぱりまあ渾沌たるものだからです。唯その特色は、それがはっきりした形をとる迄は、それ自身になり切らないと云う点でしょう。でしょうではない。正にそうです。この点だけは、外の精神活動に見られません。だから（少し横道に入れば）私は、芸術が表現だと云うことはほんとうだと思っています。（「はつきりした形をとる為に」1917年）[21)]

> よく人が云うように、芸術は正に表現である。表現されていない限りに於て、作者がどんな思想を持っていようが、どんな情緒を蓄えていようが、それは作品の評価に於ては無いのと全く選ぶ所はない。作者の見た所、感じた所は、すべてそこに表現された上で、始めて、批判に上り得るのである。（「或悪傾向を排す」1918年）[22)]

> 芸術は表現に始まって表現に終る。絵を描かない画家、詩を作らない詩人、などと云う言葉は、比喩として以外に何の意味もない言葉だ。それは白くない白墨と云うよりも、もっと愚な言葉と思わなければならぬ。（「芸術その他」1919年）[23)]

> 内容が本で形式が末だ。――そう云う説が流行している。が、それはほんとうらしい嘘だ。作品の内容とは、必然に形式と一つになった内

> 容だ。まず内容があって、形式は後から拵えるものだと思うものがあったら、それは創作の真諦に盲目なものの言なのだ。(「芸術その他」)[24)]

芥川はこの頃しきりに「芸術とは表現である」という説を主張し始める。芥川自身が〈よく人が云うように〉と書いている通り、当時の文壇には同様の説が大変流行していた。[25)] この「芸術とは表現である」という説についての詳細は割愛する。ここではこの説が当時の文壇に1912年末頃から紹介され始め大きな影響を持っていたこと、[26)] それが「ベネデット・クローチェの美学である」とされていたこと、[27)] 以上の二点が先行研究で調査されていたことだけ確認しておくに留める。

ともあれ、芥川は、「芸術即表現」として日本に紹介されたクローチェ思想と、ほとんど同様のことを1917年から主張し始める。芥川は1919年当時、「クローチェに由来する」「芸術とは表現である、という美学」に深く傾倒していた。[28)]

ところで、芥川も読んでいたクローチェの英訳書 *"Aesthetics as science of expression and general linguistic*"『表現の学と一般言語学としての美学』では、ほとんど同様の主張が以下の二箇所を中心に述べられている。

> We have frankly identified intuitive or expressive knowledge with the aesthetic or artistic fact, taking works of art as examples of intuitive knowledge and attributing to them the characteristics of intuition, and *vice versa*.[29)]

> In the aesthetic fact, the aesthetic activity is not added to the fact of the impressions, but these latter are formed and elaborated by it. The impressions reappear as it were in expression, like water put into a filter, which reappears the same and yet different on the other side. The aesthetic fact, therefore, is form, and nothing but form.

> From this it results, not that the content is something superfluous (it is, on the contrary, the necessary point of departure for the expressive fact); but that *there is no passage* between the quality of the content and that of the form.[30)]

クローチェの記述から、主に三つの主張を読み取ることができよう。芸術とは直観すなわち表現であること、表現によってはじめて印象が後から形作られること、そして内容と形式とが一致すること、以上の三点である。

「芸術とは表現であること」「形式と内容とが一致すること」については、1919年時点の芥川の主張は、クローチェ思想と概ね似通っている。クローチェのいう「表現」は、空想的（fantasia）なイメージの生産に近い。しかしクローチェは最終的に、言語を用いた任意の発話全てを、表現すなわち芸術と同一視する。このことは、芥川の以下のような言説とも一致するように思われる。

> 簡単な例をとって見ても、単に「赤い」と云うのと、「柿のように赤い」と云うのとは、そこに加わった小手先の問題ではなくて、始（はじめ）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。いや、技巧と内容とが一つになった、表現そのものの問題である。（「或悪傾向を排す」）[31)]

> 勿論「太陽が欲しい」と「暗い」とは、理窟の上では同じかも知れぬ。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」と云う荘厳な言葉の内容は、唯「太陽が欲しい」と云う形式より他に表せないのだ。その内容と形式との一つになった全体を的確に捉え得た所が、イブセンの偉い所なのだ。（中略）内容を手際よく拵え上げたものが形式ではない。形式は内容の中にあるのだ。あるいはそのヴァイス・ヴァサだ。（「芸術その他」）[32)]

芥川は、主張する説の内容から、「vice versa 逆もまた然り」という修辞の一節まで、クローチェに負う部分が非常に多かった。

だが、それに加えて重要なのは、クローチェの主張が1919年当時のみならず、1927年、最晩年の芥川にも引き続き強く影響を与えていたことだ。

クローチェは以下のように、表現の芸術的差異を「直観の量的差異」であると定義する。

> We have each of us, as a matter of fact, a little of the poet, of the sculptor, of the musician, of the painter, of the prose writer: but how little, as compared with those who are so called, precisely because of the lofty degree in which they possess the most universal dispositions and energies of human nature! How little does a painter possess of the intuitions of a poet! How little does one painter possess those of another painter! Nevertheless, that little is all our actual patrimony of intuitions or representations.[33)]

この「直観の量的多寡」の問題は、芥川の〈詩的精神〉の主張と類似する。芥川は〈詩的精神〉を〈浄火の熱の高低〉という量的問題として定義した。芸術の価値を、作家の有する精神性の量的問題と定義するところは、両者に共通している。

また1927年時点の芥川は、芸術を「直観」と呼んでいる。

> 「芸術は科学の肉化したものである」と云うコクトオの言葉は中っている。（中略）芸術はおのずから血肉の中に科学を具えている筈である。いろいろの科学者は芸術の中から彼等の科学を見つけるのにすぎない。芸術の――あるいは直観の尊さはそこに存しているのである。（「続文芸的な、余りに文芸的な」1927年）[34)]

クローチェの主張は、「芸術は直観、すなわち表現である」ということだった。この一節では、芥川はほとんど初めて、芸術をはっきりと「直観」と言い換える。

1919年に芥川がクローチェを読み、影響されていた当時、彼はもっぱら芸術を「表現」と呼び、「直観」と呼ぶことはなかった。芥川の目は、外部への表出を果たした作品や表現にのみ向けられ、作家の内的心象に向けられることはなかった。

当時のクローチェは言語表現一般、発話一般と芸術的活動との本質的一致をもくろんでいたため、芥川の意図がさほど的外れとはいえない。だがここでむしろ重要なのは、1927年時点の芥川は、外化された物理的芸術作品＝表現よりも、作家の内的なイメージ＝直観の方を、より芸術の本質として考えている可能性を見いだせることだ。このことは芥川が芸術家の〈詩的精神〉の多寡を問う姿勢と合致している。芥川のいう〈詩的精神〉の主張には、クローチェのいう「直観」概念が取り入れられていると考えるのが妥当であろう。

だが、芥川のいう〈詩的精神〉と、クローチェのいう「直観」とが、全く即応しているとは考えがたい。なぜなら、芥川がクローチェを読んだ1919年時点では〈詩的精神〉の語が全く用いられず、1926（大正十五）年の未定稿「瀧井君の作品に就いて」において初めて〈詩的精神〉という語が用いられたからだ。1926年から自死の直前まで、芥川は〈詩的精神〉の語をしばしば用いる。〈詩的精神〉と「直観」とが即応するのなら、1919年時点で〈詩的精神〉の語が登場して当然のはずだった。

では、1926（大正十五）年、芥川が〈詩的精神〉の語を用い始めたのは何故だろうか。以下の引用が、そのきっかけを示していると考えられる。

> それから又、僕は大正十五年度には正宗白鳥氏の時評以外に、批評

は無いと云う文章を読んだ。正宗氏の時評の鋭いことには誰も異存のある筈はない。しかし、正宗氏の時評以外に全然批評の無いように云うのは、尠くとも僕には疑問である。（中略）譬えば、若い批評家達は「詩的精神の欠乏」と云うことに反対して居る。この言葉などは幾分でも耳を傾けるに足るものであろう。（「文芸雑談」）[35)]

〈詩的精神〉の語の初出は1926（大正十五）年の未定稿「瀧井君の作品に就いて」であり、芥川が時評にて〈若い批評家達〉による〈詩的精神の欠乏〉への〈反対〉を知ったのも同様に1926年のことである。この二点に関係がないとは考え難い。

芥川のいう〈詩的精神〉概念の原型は、1915年時点で既に萌芽していた。そこに1919年、クローチェ思想の影響が加えられる。そうして形作られてきた文芸観の上に最後に加わった要素が、この〈若い批評家達〉の言う〈詩的精神〉概念だったに違いない。

では、〈若い批評家達〉のいう「詩的精神」とはどのようなものだろうか。『芥川龍之介全集』第十四巻「文芸雑談」注解では、この「若い批評家達」を「未詳」としている。[36)] しかし田鎖数馬がこの「若い批評家達」について詳細な調査をしている。[37)]

田鎖によれば、この「若い批評家達」は、橋爪健、伊福部隆輝ら数名。いわゆる「散文芸術論争」について言及していたという。「散文芸術論争」とは、佐藤春夫、広津和郎、生田長江、有島武郎らによって交わされたもので、佐藤春夫が「散文精神対詩的精神」の問題を提起したことから始まったものだ。佐藤春夫は1924（大正十三）年の「散文精神の発生」において、「散文精神」「詩的精神」という語を造語、それを用いて当時の文壇の問題点を分析しようとした。佐藤に広津和郎が同調、また生田長江が反駁することで、いわゆる「散文芸術論争」が展開していく。

散文芸術論争の詳細に言及するのは避ける。[38)] 佐藤春夫の提唱する「散文

精神」とは、主観を排し、〈観察が混沌たる実生活を混沌のままで認めた〉〈自然主義〉にして〈近代主義〉の精神であるとされる[39]ことを、確認しておくに留める。

芥川のいう〈若い批評家達〉のうち、橋爪健は1926年「陣痛期の文芸」で、佐藤春夫のいう「詩的精神」を「在来の詩的情緒や単なる詩」であると述べ、「堕落した散文精神に対する主観の強調であり表現の高揚であり感覚の革命である」ところの新しい「詩的精神」が必要だと主張する。

また伊福部隆輝は同年「詩的精神の復活」で、やはり佐藤春夫のいう「詩的精神」を「在来の旧るい詩的精神」と呼び、「散文精神」は不十分だと説く。それに対して「新しき詩的精神」を置く。「新しき詩的精神」は「観念化を根本から排斥」し、「主観的に現実生活を」「把握表現しようとする精神」であるという。中川省三「新感覚派の要点」も同年、ほぼ同様のことを指摘している。

いずれにせよ〈若い批評家達〉の論は全て抽象的であるが、主張するところは概ね似通っている。田鎖の要約によれば「新しい詩的精神」とは、〈文壇の主流を占める「散文精神」の中に未だ残されているとされる、観念的、観照的、統一的な側面を一切排し、既存の枠組みに囚われることなく、混沌たる現実を作家の主観によって捉え、それをそのまま芸術化する、そうした精神〉であった。[40]

佐藤春夫のいう「詩的精神」は、「統一調和」の精神であると定義されていた。それは批評家達にとって「古い詩的情緒」とみなされるもので、批評家達のいう「詩的精神」とは異なる。故に批評家達は彼らの詩的精神を「新し」いものとみなしたのであろう。

田鎖はこの「新しき詩的精神」のうち「観念を排し」「既存の枠組みに囚われない」ことを重視する。芥川は度々ピカソやセザンヌをも賞賛しているが、その理由は彼らが所謂透視図法、空気遠近法という「慣習化され観念化したものの見方」を打破したからであるという。[41] 田鎖の観点も重要ではあるが、ここでより注目すべきは他にある。観念化したものの見方を廃するの

は、佐藤春夫のいう「散文精神」、主観を排する観察眼のことだ。「新しい詩的精神」の最大の特色は、この観察眼に、強い「作家の主観」を総合するところに見出される。

この「新しき詩的精神」、つまり「実生活を混沌のまま把握する観察眼と、作家の強い主観との総合」こそが、芥川にとって最後の大きな影響であった。

芥川の文芸観と、この「新しき詩的精神」が合致する土壌は既にあった。

芥川は1922（大正十一）年ごろから1925（大正十四）年ごろにかけて度々、文芸の内容とは事物の認識的要素と作家の情緒的要素との総合である、と主張している。

芥川の遺した講演メモの中に「内容と形式」というものがある。[42] 芥川が1922（大正十一）年10月7日に慶応大学で行った「三田文学」講演会の演目が「内容と形式」であったため、[43] この前後に書かれたものと思われる。

この講演メモの中に、“Form and Inhalt.” の説明がある。形式Form. は五七五を例に、〈広いForm. 一般のForm. 約束〉と〈狭いForm. 句、歌、詩、小説ノForm.〉から成るとあり、内容Inhalt. は〈F+f.（散文or他の語形or句ノ形ヲカヘレバ変ル。)〉とある。[44] 芥川は1923（大正十二）年8月の山梨夏期大学講義用に別の講演メモを遺しているが、[45] そこでも同様に〈内容はF+fと云へり〉と書いている。[46]

この〈F+f.〉という記述から思い起こされるのは、夏目漱石『文学論』であろう。漱石は『文学論』第一編第一章「文学的内容の形式」にて以下のように述べる。

> 凡そ文学的内容の形式は（F+f）なることを要す。Fは焦点的印象又は観念を意味し、fはこれに附着する情緒を意味す。されば上述の公式は印象又は観念の二方面即ち認識的要素（F）と情緒的要素（f）との結合を示したるものと云い得べし。吾人が通常経験する印象及び観念はこれを大別して三種となすべし。

（一）Fありてfなき場合即ち知的要素を存し情的要素を欠くもの、例えば吾人が有する三角形の観念の如く、それに伴なう情緒さらにあることなきもの。
（二）Fに伴なうてfを生ずる場合、例えば花、星等の観念に於けるが如きもの。
（三）fのみ存在して、それに相応すべきFを認め得ざる場合、所謂“fear of everything and fear of nothing”の如きもの。即ち何等の理由なくして感ずる恐怖など、みなこれに属すべきものなり。（中略）
以上三種のうち、文学的内容たり得べきは（二）にして、即ち（F+f）の形式を具うるものとす。（『文学論』）[47)]

芥川がこの漱石の定義をそのまま用いていることは説明を待たない。

芥川は1924（大正十三）年から1925（大正十四）年にかけて「文芸一般論」という講座を文藝春秋「文芸講座」に寄稿している。その中に以下のような記述が見られる。

わたしは前に内容とは言語の音と言語の意味との一つになった「全体」だと言いました。たとえば「足びきの山河の瀬の鳴るなべに弓月が岳に雲立ち渡る」と言う一首の短歌の内容はこの一首の我々に与える或感銘の全体であります。そこでこの内容を考えて見ると（中略）第一は「足びきの山河の瀬の鳴るなべに弓月が岳に雲立ち渡る」と言う或情景を認めることであり、第二はその又情景に或情緒を感ずることであります。こう言う分けかたの出来るのは（中略）あらゆる文芸上の作品はどれも皆通用を許す筈であります。（中略）すると文芸的内容と言うものはまずこの両方面を具える所に始まると言っても好い訳であります。（「文芸一般論」）[48)]

芥川は文芸の内容を〈認識的方面と情緒的方面〉に二分し、両者のいずれ

かを完全に欠くものは文芸でないと主張する。[49] 逆に言えば、両者のいずれをも含んでいる限りにおいて、限りなく認識的方面の割合が多いものから、限りなく情緒的方面の割合が多いものまで、文芸は多種多様な内容を内包しうるのである。この（F+f）の区分が漱石の言説とほとんど一致していることは言うまでもなかろう。

ここで確認した芥川の文芸観は、以下のようになる。作家の直観のうちで、認識的方面と情緒的方面とが総合されて文芸の内容が形作られる。この内容は形式と切り離すことができない。あらゆる文芸は認識的方面と情緒的方面との総合であり、叙事詩のように前者の比重が大きいものから、抒情詩のように後者の比重が大きいものまで、全てを許容しうる。

また、芥川は「文芸一般論」の中で、芸術の価値は質的でなく量的な問題であり、[50] 文芸的価値と作中の思想的価値や道徳的価値は一切関係のないものであること[51] をも重ねて主張している。

この1925（大正十四）年当時の文芸観は、夏目漱石、クローチェの影響をそれぞれ受けながら醸成されたものである。ここに、1926（大正十五）年、〈若い批評家達〉による「新しき詩的精神」の主張の影響が加わり、芥川のいう〈詩的精神〉概念が完成に至ったとみて疑いない。

1925年当時の芥川の文芸観は、〈若い批評家達〉のいう「新しき詩的精神」の概念と非常に類似していた。文芸を事象の認識と主観的情緒との総合モデルとして捉えること。そしてその中で特に、作家独自の新たなる見方で認識した事象に、作家独自の主観的情緒を付与することを重視することである。[52] 芥川は、自らの内に予め醸成されていた文芸観が、〈若い批評家達〉のいう「新しき詩的精神」の概念と非常に近しいところにあるのを知り、自らの文芸観の核を〈詩的精神〉と呼ぶに至ったのである。

第三章

芥川の〈詩的精神〉とは、作家の直観的活動のうち認識的方面Fと情緒的方面fとが混合されたものである。中でも芥川は特に、認識的方面Fを閑却し、作家の情緒的方面fを重要視する傾向が強かった。

芥川の講演メモ「内容と形式」の〈C Form論（principle）〉という項に、次のような記述がある。

> 3 Formとは文章を支配するprincipleなり。
> （中略）
> （c）小説、戯曲デハ、字ト字、文ト文、回と回、全体ノ組ミ上ゲ方。[53)]

谷崎潤一郎の主張した〈組み立ての美〉、〈構造的美観〉は芥川にとって文芸の形式Formの問題に過ぎなかった。もしくは、累々と事象が関連しあう緊密な出来事の構成は、その内容について考えるとしても、認識的方面Fの範疇に属することだろう。芥川にとって、形式Formや内容の認識的方面Fは、作品の〈文芸的価値〉とは無縁の代物であった。

芥川は1927年「文芸的な、余りに文芸的な」冒頭で、〈「話」らしい話のない小説〉の存在可能性を主張する際、〈「善く見る目」と「感じ易い心」とだけに仕上げることの出来る小説〉であるという。[54)] この〈善く見る目〉と〈感じ易い心〉は、それぞれ文芸の認識的方面Fを直観する能力と、情緒的方面fを直観する能力に他ならない。

芥川は〈善く見る目〉と〈感じ易い心〉のうち、明らかに後者を重視する。同年の芥川の志賀直哉評を確認すると、志賀直哉の〈リアリズム〉の〈細かさ〉を特長の一つに数えるものの、〈描写上のリアリズムは必（かならず）しも志賀直哉氏に限ったことではな〉く、志賀直哉が〈リアリズムに東洋的伝統の上に立った詩的精神を流し込んでいる〉点が最大の長所であると述べている。[55)] 〈ゴム球のように張った女の乳房に「豊年じゃ、満作じゃ」を唄う〉ような

情緒的方面fの深さ、豊かさが、文芸の芸術的価値を定めるのである。

このように考えれば、芥川が「純粋」という言葉をどのような意味で用いているのか推定することも可能となる。

芥川は「文芸的な、余りに文芸的な」において幾度か、作家や作品の〈純粋〉性を問題とする。ところが、〈純粋〉の語の以下の用例では、芥川の意図が一見私小説の擁護かと見られてきた。

> 「話」らしい話のない小説は勿論唯身辺雑事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。（中略）若し「純粋な」と云う点から見れば、—— 通俗的興味のないと云う点から見れば、最も純粋な小説である。（中略）
>
> 僕はこう云う小説は「通俗的興味はない」と言った。僕の通俗的興味と云う意味は事件そのものに対する興味である。僕はきょう往来に立ち、車夫と運転手との喧嘩を眺めていた。のみならず或興味を感じた。この興味は何であろう？（中略）僕はこう云う興味を与える文芸を否定するものではない。しかしこう云う興味よりも高い興味のあることを信じている。（「文芸的な、余りに文芸的な」一 「話」らしい話のない小説）[56)]

この用例だけを見ると、あたかも芥川が私小説を擁護しているかのように見えてしまう。しかし、ここでいう〈通俗的興味〉とは、文芸の内容の認識的方面Fそのものがもたらす興味のことだと解釈すれば筋が通る。〈通俗的興味のない〉とは、「喧嘩のように物珍しい事件でない、ありふれた身辺雑事や心境を描くこと」という意味では決してない。文芸の内容の認識的方面Fそのものが希薄であるか、認識的方面Fが内容の情緒的方面fに比して非常に少量しか盛り込まれていない、という意味である。

文芸の内容の認識的方面Fを考慮に入れず、情緒的方面fの豊かさのみを汲み取ろうとすることが〈純粋〉の語の意図である。それは同時に、道徳的

要素、思想的価値、プロレタリアや私小説などのジャンル論、主題そのものの面白さ（文芸の内容の認識的方面下の問題）、筋の組み立て（文芸の形式の問題）等々を、文芸の芸術的価値としては切り捨てて考慮に入れないことと等しい。この点について、芥川の態度は1924年「文芸一般論」や1925年「「私」小説論小見」の頃から一貫している。

芥川は自らを度々〈詩人〉〈或は詩人兼ジャアナリスト〉と呼ぶ。[57] また国木田独歩を〈詩人兼小説家〉と呼び[58]フランソワ・ヴィヨンを〈盗人兼詩人〉と呼ぶ。[59] この「詩人」とは、文字通り詩作をする者、という意味ではないと芥川は綴っている。[60] 1927年の芥川は、〈詩人〉、つまり文芸の内容の情緒的方面fをより豊かに綴ることの出来る芸術家を理想としていた。認識的方面Fを描く〈ジャアナリスト〉たる側面や、「小説」というジャンルを描く〈小説家〉たる側面、俗世間での「人間として」の失敗を示す〈盗人〉たる側面は、「芸術家として」のありようには何ら関係がなかった。だからこそ芥川は、谷崎の唱える「筋の組み立ての面白さ」を批判せずにはいられなかった。文芸の形式Formや認識的方面Fにかかずらい、情緒的方面fを疎かにする谷崎を諫めずにはいられなかった。

だが、谷崎は当時「芸術とは表現である」というクローチェ流の美学、「筋の組み立ての面白さ」こそが小説の最大の特権だとする我流の文芸観にどっぷりと浸かって動かなかった。[61] 谷崎が芥川の指摘を理解できなかったのも当然のことだ。芥川の問題にしている「差別」とは、クローチェ流の「表現の美学」の前では消え去ってしまうと、芥川自身も以下で半ば認めていた。

> 僕は前に光風会に出たゴオガンの「タイチの女」（？）を見た時、何か僕を反撥するものを感じた。（中略）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優っている。（中略）僕はその時はこう思っていた。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だした。（中略）

僕はこう云う矛盾に似たものを文芸の中にも感じている。更に又諸家の文芸評論の中にもタイチ派とフランス派とのあるのを感じている。ゴオガンは（中略）人間獣の一匹を表現していた。（中略）たとえば正宗白鳥氏は大抵この人間獣の一匹を表現したかどうかを尺度にしている。が（中略）例えば谷崎潤一郎氏は大抵人間獣の一匹を含んだ画面の美しさを尺度にしている。（中略）両者の差別のあることだけは兎に角一応は認めなければならぬ。

所謂ゲエテ・クロオチェ・スピンガアン商会の美学によれば、この差別も「表現」の一語に霧のように消えてしまうであろう。しかし或作品を仕上げる上では度たび僕等を、――或は僕を岐路に立たせることは事実である。（中略）橙色の人間獣の牝は何か僕を引き寄せようとしている。こう云う「野性の呼び声」を僕らの中に感ずるものは僕一人に限っているのであろうか？（「文芸的な、余りに文芸的な」三十 野性の呼び声）[62)]

芥川が〈ゴオガン〉〈タイチ派〉に徐々に惹かれ「野性の呼び声」を感じ始めていること、この「野性の呼び声」は〈表現〉の語では表しきれない差別を意識せねば感じられないことが述べられている。

芥川は〈人間獣の一匹〉を表現することに主眼を置く種類の文芸に惹かれ、谷崎は〈人間獣の一匹を含んだ画面の美しさ〉のみを問題にする。芥川は〈認識的方面〉Fを描く〈ジャアナリスト〉であるよりも、より一層〈情緒的方面〉f、〈人間獣の一匹〉を描く〈詩人〉たろうとしている。一方、谷崎の目的は、形式Fの完成である。谷崎はクローチェ流の「芸術とは表現である」という美学にのめり込み、内容と形式とは一致し、その全ては具体的な表現として表れていると確信していた。だからこそ谷崎は、芥川との食い違いに気づけなかった。芥川もまた、谷崎が自己の言説を現状では理解し得ないことには、十分に気づいていただろう。

結論

芥川は、1927年時点で文芸を形式と内容の総合モデルと捉え、内容を更に認識的方面Fと情緒的方面fとに分割する。認識的方面Fと情緒的方面fのどちらを欠いても文芸は成立しないが、可能な限り認識的方面Fを省いて情緒的方面fのみに生命を託した〈「話」らしい話のない小説〉なども十分に成立する。芥川は文芸の中でも、文芸の芸術的価値を、ただ情緒的方面fの多寡にのみ託す。

1915年時点から芥川は、夏目漱石の影響を受けながら、上記の文芸観に近しいことを漠然と温めていた。1917年から1919年にかけ、クローチェ美学を知り、「芸術とは直観、すなわち表現である」という美学に傾倒することで、形式と内容の一致をことさらに説くようになる。1922年から1924年ごろにかけて、芥川は夏目漱石とクローチェの影響を消化し、自己の文芸観をある程度固めていた。そこに1926年、〈若い批評家達〉の「新しき詩的精神」概念を知り、「新しき詩的精神」概念を自己の文芸観に同化させることで、芥川は1927年にまでつながる〈詩的精神〉概念を生み出すこととなった。

芥川は文芸の形式や、内容のうち認識的方面Fを意図的に極力閑却する。筋の組み立てなどの形式的問題や、道徳、思想など認識的方面Fの問題、プロレタリア文芸や私小説など狭義のジャンル問題などを、文芸の芸術上の価値とは無関係な位置に置く。このことを芥川は〈純粋〉性と換言する。

文芸の内容の情緒的方面の多寡のみを見ようとする芥川と、形式Formの完成を目指す谷崎潤一郎の立場が噛み合うはずはなかった。谷崎が芥川の言を理解できないことは、芥川自身にも自覚されていただろう。

［注］

1)　谷崎潤一郎『谷崎潤一郎全集』（中央公論社）1947年　第20巻76頁「饒舌録」
2)　芥川龍之介『芥川龍之介全集』（岩波書店）1998年　第15巻168頁「文芸的な、余りに

文芸的な」十二　詩的精神

3）『芥川龍之介全集』第15巻147頁「文芸的な、余りに文芸的な」一 「話」らしい話のない小説

4）『谷崎潤一郎全集』第20巻109頁「饒舌録」に、「私には芥川君の詩的精神云々の意味がよく分らない。(中略) 私は斯くの如く左顧右眄(さこうべん)している君が、果たして己れを鞭っているのかどうかを疑う」とある。

5）臼井吉見『近代文学論争』(筑摩叢書) 1975年　上巻200頁

6）平野謙『現代日本文学論争史』(未来社) 1956年　上巻412頁

7）高田瑞穂「「文芸的な、余りに文芸的な」考 (四)」国文学1963年12月 159頁

8）『芥川龍之介全集』第13巻22頁「「私」小説小見」

9）『芥川龍之介全集』第13巻20頁「「私」小説小見」にて芥川は〈小説は屡々(しばしば)詩に比べると、もっと僕等の実生活に即した感銘を与えると言われています。又こう言う感銘は小説以外にあるとしても、唯(ただ)韻文を用いた小説、――叙事詩にあるばかりだと言われています。しかし叙事詩と抒情詩との差別も、――客観的文芸と主観的文芸との差別もやはり本質的には存在しません。〉と述べる。この文章はいわゆる「私小説論争」に向けて述べられたものではあるが、「詩に比べて実生活に即した感銘を与える」というのは広津和郎の「卑近美」と同質の主張と思われるため、芥川はそちらに対しても冷ややかな眼を向けていると考えるのが妥当であろう。

10）高橋奈保子「近代文人としての芥川龍之介――芸術と風流の間で」大阪大学大学院文学研究科課程博士学位申請論文　2006年　61頁　第二章第一節一

11）田鎖数馬「谷崎潤一郎と芥川龍之介――「小説の筋」論争の底流――」京都大学大学院文学研究科課程博士学位申請論文　2007年　137-165頁

12）『芥川龍之介全集』第23巻17頁「我鬼窟日録」

13）田鎖数馬「谷崎潤一郎と芥川龍之介――「小説の筋」論争の底流――」137-163頁

14）日本近代文学館『芥川龍之介文庫目録』日本近代文学館　1977年　5-27頁

15）『芥川龍之介全集』第15巻152頁

16）『芥川龍之介全集』第15巻168頁

17）『芥川龍之介全集』第15巻155頁

18）『芥川龍之介全集』第15巻198頁

19）『芥川龍之介全集』第22巻246頁

20）『芥川龍之介全集』第15巻157頁には〈ゴム球のように張った女の乳房に「豊年じゃ、満作じゃ」を唄うことは到底詩人以外に出来るものではない。僕は現世の人々がこう云う志賀直哉氏の「美しさ」に比較的注意しないことに多少の遺憾を感じている。(「美しさ」は極彩色の中にあるばかりではない。)〉とある。

21）『芥川龍之介全集』第3巻44頁

22）『芥川龍之介全集』第3巻289頁

23）『芥川龍之介全集』第5巻167頁
24）『芥川龍之介全集』第5巻166頁
25）田鎖数馬「谷崎潤一郎と芥川龍之介――「小説の筋」論争の底流――」138-143頁
26）田鎖数馬「谷崎潤一郎と芥川龍之介――「小説の筋」論争の底流――」146頁に、所謂「クローチェの美学」の日本文壇への初出は、1912年11月「帝国文学」における阿部次郎「出鱈目」であろうことが挙げられている。
27）田鎖数馬「谷崎潤一郎と芥川龍之介――「小説の筋」論争の底流――」143-152頁に、当時の日本文壇のクローチェ受容の様子がよく調査されている。
28）芥川のクローチェ美学への傾倒は、先述した日記の立場からも明らかだ。芥川が日記に〈クロオチェがエステティクを読む〉と記したのは1919年9月のことであるが、1913年末からクローチェ思想の紹介が始まったこと、芥川が〈よく人が云うように〉と述べていることからして、1917年当時から既に芥川がクローチェ思想を伝聞的に知っていたことは間違いなかろう。1917年当時において、クローチェ著書に芥川が直に触れていたかどうかは確定できない。
29）CROCE, Benedetto. *Aesthetic as science of expression and general linguistic,* tr. from the Italian by Douglas Ainslie. London, Macmillan, 1909. P.20
30）CROCE, Benedetto. *Aesthetic as science of expression and general linguistic.* P.26
31）『芥川龍之介全集』第3巻289-290頁
32）『芥川龍之介全集』第5巻166-167頁
33）CROCE, Benedetto. *Aesthetic as science of expression and general linguistic.* P.18
34）『芥川龍之介全集』第15巻234-235頁
35）『芥川龍之介全集』第14巻43頁
36）『芥川龍之介全集』第14巻297頁
37）田鎖数馬「谷崎潤一郎と芥川龍之介――「小説の筋」論争の底流――」173-190頁
38）管見するところでは、芥川の散文芸術論争への言及は見いだせない。ただ芥川は広津和郎の主張する「卑近美」に対して否定的である、ということは脚注(9)にて指摘した通りである。
39）田鎖数馬「谷崎潤一郎と芥川龍之介――「小説の筋」論争の底流――」176頁
40）田鎖数馬「谷崎潤一郎と芥川龍之介――「小説の筋」論争の底流――」180頁
41）田鎖数馬「谷崎潤一郎と芥川龍之介――「小説の筋」論争の底流――」183-190頁
42）『芥川龍之介全集』第23巻68-73頁
43）『芥川龍之介全集』第23巻615頁
44）『芥川龍之介全集』第23巻68頁
45）『芥川龍之介全集』第23巻615頁
46）『芥川龍之介全集』第23巻54-55頁に、〈今「荒波や」の句を検するに　荒波や佐渡に横たふ天の川　荒波と佐渡に横たふ天の川と　青海と佐渡に横わる銀河と　コノ三

行の与ヘル感じハ悉異ル シカモ上例ニヨレバF+fハconstantノ筈ナリ ソノ如是異ル理ハ如何 形式加ハレバナリ 鰹節とだしと火加減〉という記述が見られる。

47）『夏目漱石全集』第9巻「文学論」27-28頁

48）『芥川龍之介全集』第11巻279-280頁

49）『芥川龍之介全集』第11巻280-281頁に、「二等辺三角形の頂角の二等分線は底辺を二等分す」は情緒的方面を完全に欠くが故に文芸でなく、「のんこう」の茶碗や音楽の楽譜の与える情緒は認識的方面を完全に欠くが故に文芸でないとする記述がある。この「三角形」の例示は漱石『文学論』と一致。

50）『芥川龍之介全集』第11巻287頁

51）『芥川龍之介全集』第11巻289-292頁

52）余談ではあるが、芥川と〈若い批評家達〉は、「新しき詩的精神」の体現者として、未来派、表現主義、ダダイズム芸術などを挙げ称揚する点でも一致している。『芥川龍之介全集』第11巻「文芸一般論」280-281頁に、「近代の文芸はフランスの象徴主義の運動以来、表現主義とかダダイズムとか言うように在来の文芸の絶望していた情緒を捉えるのに成功しました」という箇所がある。田鎖の調査によれば〈若い批評家達〉、橋爪や伊福部らは「新しき詩的精神」の体現者として、ダダイズムや表現主義をしきりに称賛する（田鎖「谷崎潤一郎と芥川龍之介――「小説の筋」論争の底流――」182-190頁）。ここでも芥川の言動が〈若い批評家達〉の動向と合致しているのがわかる。

53）『芥川龍之介全集』第23巻70-71頁。引用は原文ママ。

54）『芥川龍之介全集』第15巻149頁

55）『芥川龍之介全集』第15巻156-157頁

56）『芥川龍之介全集』第15巻148-149頁

57）『芥川龍之介全集』第15巻166頁、178-179頁、203-204頁

58）『芥川龍之介全集』第15巻197頁

59）『芥川龍之介全集』第15巻166頁

60）『芥川龍之介全集』第15巻196頁

61）田鎖数馬「谷崎潤一郎と芥川龍之介――「小説の筋」論争の底流――」130-137頁において、谷崎が芥川の「芸術その他」の記述に深く影響され、芥川を通じてクローチェ流の美学を摂取し、「小説の筋」論争にも同様の立場で臨んでいたことが調査されている。

62）『芥川龍之介全集』第15巻201-203頁

［参考文献］

一次資料
芥川龍之介『芥川龍之介全集』（岩波書店）1998年　全24巻
谷崎潤一郎『谷崎潤一郎全集』（中央公論社）1947年　全28巻
夏目漱石『夏目漱石全集』（岩波書店）1976年　全17巻
CROCE, Benedetto. *Aesthetic as science of expression and general linguistic,* tr. from the Italian by Douglas Ainslie. London, Macmillan, 1909.

二次文献
CROCE, Benedetto. *The Aesthetic as the Science of Expression and of the Linguistic in General,* tr. by Colin Lyas. Cambridge University Press, 1992.
ベネデット・クローチェ『美学』長谷川誠也、大槻憲二訳（春秋出版）1930年　世界大思想全集第46巻
ベネデット・クローチェ『美学綱要』細井雄介訳（中央公論美術出版）2008年
山田忠彰『エステティカ　イタリアの美学　クローチェ＆パレイゾン』（ナカニシヤ出版）2005年
谷口勇『クローチェ美学から比較記号論まで』（並立書房）2006年
日本近代文学館『芥川龍之介文庫目録』日本近代文学館　1977年
高田瑞穂「「文芸的な、余りに文芸的な」考」国文学1963年9月～1964年2月
高橋奈保子「近代文人としての芥川龍之介――芸術と風流の間で」大阪大学大学院文学研究科課程博士学位申請論文、2006年
臼井吉見『近代文学論争』（筑摩叢書）1975年　上巻
平野謙『現代日本文学論争史』（未来社）1956年　上巻

（大学院博士前期課程学生）

SUMMARY

Akutagawa Ryunosuke's Literary View and the Influence of Benedetto Croce

Akinori Tachibana

Ryunosuke AKUTAGAWA (1892-1927), a Japanese writer active in the Taisho period in Japan, had a highly publicized dispute with Jun'ichiro TANIZAKI over the importance of structure versus lyricism in the story. Akutagawa argued that the lyricism was more important than the plot of the story, whereas Tanizaki claimed the opposite.

Researchers in recent years thought that Akutagawa's opinion was a defense of Japanese "I" novel (Ich-Roman) against Tanizaki. But I think their understanding of Akutagawa is shallow. Akutagawa expressed his own ideas of literary arts unclearly.

Akutagawa thought that a literary art consists of the Form and the Inhalt (Akutagawa called the matter Inhalt in German). And the Inhalt consists of the Cognitive Element (F) and the Emotional Element (f). Both (F) and (f) were indispensable for literary arts and the proportion of (F) to (f) was not become a subject of discussion. Akutagawa argued that novels without plots could be created. Akutagawa said that the novel without plots was which omitted the Cognitive Element (F) as possible and trusted its life to the Emotional Element (f). To Akutagawa, the artistic value of the novel depended on how much (f) the novel had.

This literary view of Akutagawa grew up from 1915 under the influence of Soseki NATSUME (1867-1916). In 1919, Akutagawa knew the aesthetics of Itarian philosopher Benedetto CROCE (1866-1952). Akutagawa claimed that the art was intuition and expression. This thesis was after Croce's aesthetic theory. In 1924, by digesting the impact of Natsume and Croce, Akutagawa began creating his own literary view. Still more, Akutagawa was influenced from some young literary critics in the same years. The critics claimed that Japanese literature needed the New Poetic Spirit. Akutagawa's literary view was completed by getting the impression from this New Poetic Spirit theory. And Akutagawa managed to write the essay "Literary, All-Too-Literary."