

〈意識的芸術活動〉 説・再考
-芥川龍之介の文芸観をめぐって-

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 明治大学文芸研究会 公開日: 2020-07-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 落合, 修平 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/20955

〈意識的芸術活動〉説・再考

——芥川龍之介の文芸観をめぐって——

落 合 修 平

はじめに

芥川龍之介「芸術その他」(『新潮』一九一九・一一)及び「文芸的な、余りに文芸的な」(『改造』一九二七・四〇六、八、以下「文芸的な」と略記)は、彼の代表的な評論であり、それぞれ、「僕自身「龍」を書いた時は、明にこの種の死に瀕してゐた」、「ああ云ふ作品(※「藪の中」)は近頃の僕は書きたくないんだ。」(『新潮合評会第四十三回』『新潮』一九二七・二)との発言があるように、当時において彼自らを鞭打ちつつ、目指すべき文芸上の理想を説いたものであった。

故にそれらは、芥川作品の意図とその達成を測る上で重要な位置を占め、諸研究において時に明示的に、時に暗黙裡に参照され続けてきた。しかしながら、両評論で説かれた芥川の文芸観については、同時代から今日まで、実に数多い誤解と無理解とに曝され続けている。例えば最晩年、「文芸的な」における鍵語であった「詩的精神」なる一語は、論争相手であった谷崎潤一郎に「芥川君の詩的精神云々の意味がよく分らない」(『饒舌録』『改造』一九二七・五)と難じられ、文芸時評において「抽象的なものの言ひ方」(堀木克三「文芸評論について——正宗、芥川、佐藤諸氏の評論振りなど」『不同調』一九二七・五)を批判されてもいた。

近年の論考を確認しても、「その内実が闡明されている」という印象は得難い^①。「そもそも「詩的精神」なるものの定義にしてからが曖昧^②」、「確証的な単語を以ては語り得ない^③」、「詩的精神」という記号の内包を問うことにさしたる意味はない^④」などと評されるように、没後九十年を経てなおも、「詩的精神」は「よく分らない」概念であり続けている。

芥川の文芸観に関する既存の研究では、晩年における「詩的精神」論と「芸術その他」との間に、変容ないし自己否定が度たび指摘されてきた。例えば、三好行雄は「みずからの方法論——意識的芸術活動の強調をへ十年前の僕」として否定しなければならぬ^⑤と評し、山敷和男は「後期になるとはっきりと芸術活動意識的説を否定する^⑥」と論じていた。また、國末泰平は「芥川がその芸術活動の初期に意識的芸術活動を主張し、徐々にそれを否定する傾向を示していったのは周知の通り^⑦」とし、一柳廣孝は三好論に触れつつ、「意識的芸術活動の優位を説いた」「芸術その他」から「話」らしい話のない小説^⑧を説いた「文芸的な」への変遷を「しばしば指摘される^⑨」ものと述べた。〈意識的芸術活動〉説を後年自己否定したとの認識が広く流通してきたのである。

先行研究において「詩的精神」の理解が定まらない^⑩のは、右のように晩年の文芸観を「芸術その他」から切り離し、解釈に必要な文脈を取り逃したことに一因するのではないか。「芸術活動」は、「意識的」なものであるという芥川の芸術観は、クローチエの「エステイク」に拠る^⑪という田鎖数馬による近年の発見を正しく踏まえるなら、研究の蓄積に覆い隠されていた繋がりが浮かび上がってくるだろう。クローチエ受容の問題を改めて取り上げつつ、〈意識的芸術活動〉説について再考することを試みていきたい。

以下本稿では、まず旧来の自己否定説の問題点を確認し、中期以来の文芸観を一貫したものと捉えることの優位性を示す。続いてその一貫性を認めた地点から、〈意識的芸術活動〉説についての既存の理解を修正し、加えて「詩的精神」なる一語への新たな解釈を提案する。これらの試みを通して、「芸術その他」における〈意識的芸術活動〉説と「文芸的な」における「詩的精神」論とを統一的に捉え直し、文芸観をめぐるこれまでの無理解や誤解を改めることによって、芥川の文学、その創作の要諦へと迫ってみたい。

一 自己否定説の検討から

晩年の芥川が〈意識的芸術活動〉説を自ら否定したとする先行研究において、まず根拠とされるのは、「文芸的な」の「五 志賀直哉氏」における「(あらゆる芸術的活動を意識的の関の中に置いたのは十年前の僕である。)」という括弧つきの付言である。しかし単純に計算してみれば分かるように、「芸術その他」と「文芸的な」との間には七年程しかない。これを三好行雄は「十年前の僕」として一と言ひ、稲垣達郎は「およそ十年の月日」と曖昧にしている。あるいは山敷和男は「十年前の僕」といつているのは誇張した文章上のあや」と見做し、酒井英行は「十年前」という遠隔操作がなされたのは、築き上げてきた作品の山を強く自己否定したから」とすることによって、「芸術その他」への自己否定と見做す上での整合性を強引に図ってきた。研究史上において広く流通した自己否定説は、改めて見直すならば根拠のいささか薄弱な再考の余地を残すものであった。

これに加えて、芥川が「いかに芸術活動を意識下におきかたいか」を認め、「あらゆる芸術は、作家の意識的

な努力によってつくり上げられる」という「考え方を覆し」たとして自己否定説のいま一つの根拠とされた「侏儒の言葉」の「創作」(『文藝春秋』一九三三・七)の記述を確認しよう。

芸術家は何時も意識的に彼の作品を作るのかも知れない。しかし作品そのものを見れば、作品の美醜の一半は芸術家の意識を超越した神秘の世界に存してゐる。一半?、或は大半と云つても好い。

我我は妙に問ふに落ちず、語るに落ちるものである。我我の魂はをのづから作品に露るることを免れない。一刀一拝した古人の用意はこの無意識の境に対する畏怖を語つてはゐないであらうか?

確かにここで芥川は、一作品そのものを見れば、作品の美醜の一半は芸術家の意識を超越した神秘の世界にあると言ひ、「我我の魂はをのづから作品に露るることを免れない」と「無意識の境に対する畏怖」に言及している。しかし、この「創作」の項は右に明らかなように「芸術家は何時も意識的に彼の作品を作るのかも知れない」と始められており、一意識的芸術活動を自ら否定し

た¹⁶⁾」とこれを解することは適當ではあるまい。「作品を作る」という行為、つまり「芸術活動」の「意識的」であることは、「作品そのもの」に「意識を超越した」点のあることは水準が異なり、〈意識的芸術活動〉説は保たれていると理解することができる。

以上から結論されるべきは、「芸術活動」を「意識的なもの」とする主張を芥川は否定しておらず、七年前の「芸術その他」における〈意識的芸術活動〉説は、「文芸的な」に否定した「十年前の僕」の芸術観とは異なるということではないか。七年を「十年」とする論考においては、「芸術活動」は「意識的なもの」とは、のちに否定する「芸術的活動を意識の閥の中に置いた」と同義であると見做される。対して本節に試みるのは、そのように強引な論理に拠らず「芸術その他」と「文芸的な」との関係を説明する上には、芥川における〈意識的芸術活動〉説は如何に解釈されるべきなのか、クローチェ受容の再検討を踏まえた上に組み上げていくことである。まずは、「芸術その他」における「芸術活動」を「意識的」とした一段を引用しよう。

芸術活動はどんな天才でも、意識的なものなのだ。

と云ふ意味は、倪雲林が石上の松を描く時に、その松の枝を悉途方もなく一方へ伸ばしたとする。その時その松の枝を伸ばした事が、どうして或効果を画面に与へるか、それは雲林も知つてゐたかどうか分らない。が、伸ばした為に或効果が生ずる事は、百も承知してゐたのだ。もし承知してゐなかつたとしたら、雲林は、天才でも何でもない。唯、一種の自動偶人なのだ。

田鎖の指摘したように、この「芸術その他」における「芸術活動はどんな天才でも、意識的なもの」という主張は、ベネデット・クローチェ『表現の学および一般言語学としての美学』(以下『美学』と略記)第二章「直観と芸術」における「芸術的天才」の項と明確に対応している。「直観的もしくは芸術的天才は、人間的活動のあらゆる形式と同じく、常に意識的である。でなければ、それは単なる盲目的機械的活動である」とするその記述から「芸術その他」への距離は僅かであろう。

右の引用にも明らかなように、クローチェは「芸術と直観」を同一とする特徴的な前提¹⁷⁾に立っている。芥川もまた同様に、例えば「或悪傾向を排す」(『中外』一九一八・一一)において「単に「赤い」と云ふのと、「柿の

やうに赤い」と云ふのとは「始からある感じ方の相違」であり「表現そのものゝ問題」と論じていた。ここには、「認識することと、物理的な表現を創り出すこととはおよそ次元を異にしていると常識的には考えられる」⁽²⁾ため
に違和感もあるうが、クローチエ美学を受容した芥川の
文芸観を考える上には、その同一視を前提として踏まえる
ことがまずは必要となるはずである。⁽³⁾

では、クローチエ美学における「直観」とは如何なる
概念であるのか。『美学』第一章「直観と表現」におい
て「直観」は、受動的な「感覚」や「統覚」と峻別され、
能動的な精神の働きとして論じられる。章題と同じく
「直観と表現」と見出しを付された一節において、クロー
チエはその「直観と表現」という不可分な「認識の過程」
について、「印象や感覚 sentiments」を「自形式に組み
立てる formulating」⁽⁴⁾、それらを「魂の不明瞭な領
域 the obscure region of the soul」から、「観照的な
精神の透明や the clarity of the contemplative spirit」
へと浮かび上がらせる過程として論じていた。

ここでひとまず、同時代のクローチエ理解を幾つか確
認しておきたい。阿部次郎「出鱈目」(『帝国文学』一九
一三・一)から引用する。

即ち一切の「印象^{インプレッション}」は——必ずしも感覺的のもの
に限らず——直覚されることによつて「形式^{フォーム}」を得る
のであつて、直覚によつて印象に形式を与えることを
クローチエは特に表^{エクスプレッション}現と呼ぶのであります。一
切の芸術は要するに此意味の表現に外ならない。芸術
即表現、表現即芸術であつて、表現のある所には常に
芸術あり、芸術は表現以外の地には何処にも存在し得
ないのであります。

注意を向けておきたいのは「直覚によつて印象に形式
を与えることをクローチエは特に表現と呼ぶ」という説
明である。金子築水「クロオチエの美論」(『早稲田文学』
一九一七・六)でもクローチエの直観(直覚)概念を
「感覚や印象に積極的に働きかけて、そこに新しい結
構を造出す特殊の形成作用」と紹介している。

最後に、土居光知「芸術的形象と流動」(『現代批判』
一九一六・五、不老閣書房)は「クローチエは芸術的活
動は直観である、直観は同時に(内的)表現即ち形象で
あると云ひ、この内面的形象と直観との一致を以て彼の
美学の基礎として居る」と解説し、続いて「かゝる意味
に於て見ると云ふこと」とは「印象を渾沌の状態に置か

ずして、これを統一し、透徹」することと論じる。また、クローチエの紹介とはやや離れた箇所であるが「印象は表現の手段によって始めて意識の薄暗い領域から観照の晶明の内に浮んでくる」と論じている。これもまた前掲の一節を明らかに踏まえたものであろう。

右に確認した同時代のクローチエ受容と同様に、芥川もまた、そこに説かれた「直観―表現」という「形」を与える精神の働きを捉えてはいなかったか。―はつきりした形をとるために」(『新潮』一九一七・一一)において芥川は次のように述べる。

私の頭の中に何か混沌たるものがあつて、それがはつきりした形をとりたがるのです。さうしてそれは又、はつきりした形をとる事それ自身の中に目的を持つてゐるのです。だからその何か混沌たるものが一度頭の中に発生したら、勢いやでも書かざるを得ません。さうするとまあ、体のいい恐迫観念に襲はれたやうなものです。

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。―やつぱりまあ渾沌た

るものだからです。唯その特色は、それがはつきりした形をとる迄は、それ自身になり切らないと云ふ点でせう。でせうではない。正にさうです。この点だけは外の精神活動に見られません。だから(少し横道にはいれば)私は、芸術が表現だと云ふ事はほんたうだと思つてゐます。

芥川はここで「頭の中に」「思想とも情緒ともつかない―何か混沌たるものがあつて、それがはつきりした形をとりたがる」と、渾沌としたものに明瞭な「形」を与える「精神活動」を捉えた上で、―芸術が表現だと云ふ事はほんたうだ」と認めていたのである。芥川は「思想とも情緒ともつかない」と述べており、「印象」に「形式」を与える、ということと完全に一致しているわけではないが、右は先に触れた土居の論述にも近似しており、内容的にはクローチエが『美学』中に説かれる「直観と表現」の一節に通じるものであろう。

芥川が『美学』を読んだ時期として確定し得るのは、「我鬼窟日録」に「クローチエがエステティックを読む」とある一九一九年九月一〇日以降である。ここで、その日初めて読んだのか「それより以前から既に読んでいた

のか」と頭を悩ませる必要はひとまずない。いずれにせよ、第二章「直観と芸術」と明確に対応する「芸術その他」を書いた時点では、前章の核をなす「直観と表現」の一節は強く印象付けられたはずだ。一はつきりした形をとるために「自体が『美学』とは無縁に書かれていようと、内容的に近似する認識を既に持っていたなら、その一節は実に明瞭に意識されよう。

「芸術その他」における〈意識的芸術活動〉説の意味を考える上で、「直観と表現」の一節にかくも拘るのは、そこで「魂の不明瞭な領域」に言及されるためである。芥川は「闇中間答」(『文藝春秋』一九二七・九)の中で「僕の意識してゐるのは僕の魂の一部分だけだ」、「光の中には怪物は棲まない。しかし無辺の闇の中には何かはまだ眠つてゐる」と述べていた。これを踏まえるに、「魂の不明瞭な領域」は「意識」の限界に関わる領野と理解されたように見える。また前掲の通り、土居光知はそれを「意識の薄暗い領域」と捉えていた。

一九一七年頃推定の未定稿「天狗(仮)」には、つとに「識閥の外」の語が用いられているが、「識域」ないし「意識の閥」とは「意識作用が出現し始めたり消滅し始めたりする境界」を意味している。とすれば、「印象

なり感覺」に「形式」を与え、「意識」(魂)の暗がりの中から明るみに出す「直観」という「認識の過程」は、まさにこの境界を横断する働きと言えよう。「芸術その他」における「芸術活動」の主張が、そのように「直観」の働きを論じたクローチエの書物に依拠するのなら、「どんな天才でも、意識的なもの」とは、「あらゆる芸術的活動を意識の閥の中に置くことを意味しないのではないか。

以上の解釈に立つならば、自己否定説の強引な論理を退け、七年前の「芸術その他」での主張は既に、「文藝的な」に否定した「十年前の僕」の文藝観とは異なるものと結論できる。ここに主張した「直観と表現」の一節からの影響は、田鎖が示した「芸術的天才」との対応ほどに判然とせず、右に見るように幾つかの仮定、推論の上に立っている。しかし、〈意識的芸術活動〉説を、「直観」という「意識の閥」を横断する精神活動を含めて理解してこそ、「芸術その他」と「文藝的な」との関係は、既存の説より適切な形で説明可能なのである。

二 「計算」と「直観」

前節では「芸術その他」での「芸術活動」を「意識的なもの」とする主張について、それがクロウチエのいう「直観」概念を踏まえたものであり、また「文芸的な」に否定した「十年前の僕」の文芸観とは異なるものと論じた。本節では、「直観」の一語を用いた『文藝春秋』掲載版の「文芸的な、余りに文芸的な」(一九二七・四、七、以下「統文芸的な」と略記)を取り上げて、晩年今まで及ぶクロウチエの影響を確認しつつ、以降とは異なる「十年前の僕」の文芸観が如何なるものであったのかを考察する。またその作業を通じて、〈意識的芸術活動〉は「直観」の働きを含むものとした前節の結論について、別の角度より傍証し補強することを試みてみたい。

「統文芸的な」の「八 コクトオの言葉」において芥川は、「科学者は芸術の中から彼等の科学を見つける」として「芸術の——或は直観の尊さ」を言い、更に「科学的精神は詩的精神を重んずる所に逆説的にも潜んである」と主張している。主張が込み入っているので、該当部分をまとめて引用しておこう。

「芸術は科学の肉化したものである」と云ふコクトオの言葉は中つてゐる。尤も僕の解釈によれば、「科学の肉化したもの」と云ふ意味は「科学に肉をつけた」と云ふ意味ではない。科学に肉をつけることなどは職人でも容易に出来るであらう。芸術はおのづから血肉の中に科学を具へてゐる筈である。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過ぎない。芸術の——或は直観の尊さはそこに存してゐるのである。

僕はこのコクトオの言葉の新時代の芸術家たちに方向を錯らせることを惧れてゐる。あらゆる芸術上の傑作は「二二が四」に終つてゐるかも知れない。しかし決して「二二が四」から始まつてゐるとは限らないのである。僕は必ずしも科学的精神を抛つてしまへと云ふのではない。が、科学的精神は詩的精神を重んずる所に逆説的にも潜んでゐると云ふ事実だけを指摘したのである。

橘昭成に指摘されるように、ここには「芸術」と「直観」の特徴的な等置があり、加えて「科学」と「芸術」「直観」、「科学的精神」と「詩的精神」を同様の関係

(前者が後者に見出される)として論じていることから、「詩的精神」の主張には、クローチエのいう「直観」概念が取り入れられている²⁸⁾のはひとまず疑いを得ない。その美学の影響が晩年にまで継続することを確認した上で、ここに目を向けるべきは、「直観の尊さ」あるいは「詩的精神」の重要性が、「芸術上の傑作」の持つような「二二が四」に、「二二が四」から始まらずして到達し得る点に求められていることである。

—あらゆる芸術上の傑作は「二二が四」に終つてゐるかも知れない。しかし決して「二二が四」から始まつてゐるとは限らない」。この「統文的な」の一節を理解する上には、「二二が四」という特徴的な用語において、未定稿「小説作法(仮)」(一九二五年推定)を踏まえねばならない。そこで芥川は、ポーの「構成の原理」を評し、「この論文に言へる如く、彼の「大鴉」の詩を作るに二二が四的作法を用ひたりや否やは疑問なり」としつつ、「然れども彼の詩や小説は大体煉瓦を積むやうに作られたることは事実なるべし」と述べていた。周知の通り、ポーはその一文に「大鴉」の創作過程について、それが一構成の一点たりとも偶然や直観に帰せられない、「数学の問題のような正確さと厳密な結果をもって完成

された」ことを主張していた。

ここから考えるに「二二が四的作法」とは、「手始めに効果を考え」「効果の案出に最も有利な事件や調子の配合」を「数学の問題のよう」に組み上げていく、「意図と計算とに基づいた創作作法を意味しよう。対して、その作法によって目指され/獲得されるものが「二二が四」の内実であろう。中川孝による「ポーの一面」の講演録によれば、「ポーがかく一つ一つの煉瓦を積みあげる如くやつたのは、勿論纏つた効果を彼が求めた為である²⁹⁾」と、芥川はポーの目指した獲得したものとして「纏つた効果」を挙げている。これは「構成の原理」で「印象の統一」ということから結果する極めて重要な効果が論じられていたことに対応している。

「印象の統一」(「芸術上の傑作」の持つ「二二が四」)は、「数学の問題のよう」に計算して作り上げる(「二二が四」から始まる)ばかりでなく、「直観」ないし「詩的精神」によつても獲得することができる。「二二が四」をめぐる文脈を踏まえ、「統文的な」の一節を解釈すれば右のようになる。「統一」およびその「効果」への着目は、井川恭宛書簡(一九一四・三・一九)での「全体の統一を破らない為には注意と云ふ注意を悉払つ

てゐる」「おそろしい程EFFECTがある」などというメーテルリンク評価の内にも確認でき、これと同時期の未定稿「志賀直哉氏の短篇」^②でも、志賀の作品に「一糸紊れざる統一」があり、一隅まで目をくばつて油断なく組上げていることが高く評価されていた。

また、「統文芸的な」に見られる「直観」が「印象の統一」を与えるという図式は、例えば、先に触れた土居光知の一文において「直観」が、「印象を渾沌の状態に置かずして、是を統一」する働きとされ、また金子築水にも「直覚は外来の印象を積極的に結合し統一する作用」とする理解が見られるように、クローチエ美学の受容とも接続し得る。「美学」第二章「直観と芸術」では、「活動としての表現」は「印象を一つの有機的なる全体に混融する」働きとされ、また旧くよりある「芸術作品には統一がなければならぬ」との主張はこの「表現」の働きを言うに他ならないと論じられている。ポーの文芸観を指して用いた「二二が四」という一語が、クローチエ由来の「直観」概念の重要性を言う「統文芸的な」に現れていることを鑑みれば、芥川の内部において、両者の思索が結び合わされていたと考えることができなからう。

ところで、芥川が「はつきりした形をとるために一に

において「芸術が表現だと云ふ事はほんたう」と認めたのは、「文芸的な」より数えて「十年前」の一九一七年のことであつた。ここから、「印象の統一」は「二二が四的作法」だけではなく、「直観」の働きによつても与えられるという認識を芥川が抱き得るのは、その時期以降であり、「十年前の僕」にとつては、作品に「統一」を与えるのは、のちに「二二が四的作法」と呼んだような創作態度であつたと推測され得る。先述した「志賀直哉氏の短篇」において若き芥川は、志賀の創作態度の特色として「知的」な^③こと、「建築家」の「設計」の如く「一糸乱れざる統一」を「組上げ」ていることを挙げていた。

対して一九二七年の芥川は、「文芸的な」の「五志賀直哉氏」に次のように論じていた。

描写上のリアリズムは必しも志賀直哉氏に限つたことではない。同氏はリアリズムに東洋的伝統の上に立つた詩的精神を流しこんでゐる。同氏のエピソードの及ばないのはこの一点にあると言つても差し支へない。これこそ又僕等に、——少くとも僕に最も及び難い特色である。僕は志賀直哉氏自身もこの一点を意識

してゐるかどうか、は必しもはつきりとは保証出来ない。(あらゆる芸術的活動を意識の闕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ひ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へるものである。「焚火」、「真鶴」等の作品は殆どかう云ふ特色の上に全生命を託したものであらう。

芥川は「志賀直哉氏自身もこの一点」、「詩的精神を流しこんでゐる」ことを「意識してゐるかどうか、は必しもはつきりとは保証できない」と言い、「あらゆる芸術的活動を意識の闕の中に置いたのは十年前の僕である」と付言したが、ここでの「意識」は文脈からして「意識の闕の中に」置くことであり、その意味で「意識」を欠いているかも知れないとの主張は、前節に「意識の闕」を越える「直観」の働きを含むとした(意識的芸術活動)と矛盾しない。そしてまた、自己否定説を捨て去るなら、「意識してゐるかどうか、は必しもはつきりとは保証できない」という論法が、同じく「詩的精神」に関する「続文芸的な」での「二二が四」から始まつてゐるとは限らない」と同型であることにも気が付こう。

先に確認した通り、「詩的精神」とは「印象の統一」を与えるものであった。とすれば「この一点を意識してゐるかどうか」とは、「印象の統一」がもたらす「極めて重要な効果」を念頭に「数学の問題のよう」に組み上げてゐるか、つまりは「二二が四的作法」を用いたかどうかを問うものと考えられる。また、そのような「意識」の欠如を認める上で、芥川は「あらゆる芸術的活動を意識の闕の中に置いたのは十年前の僕である」と書き加えた。ならばこの付言は、「二二が四的作法」だけではなく、クローチェ美学にいう「直観」によつても、「全体の統一」から生じる「効果」に到達し得ると考えることへの変化が、「十年前の僕」に訪れたことを意味しよう。即ち、旧来「芸術その他」への自己否定と解されてきた付言は、それこそ十年以上前、志賀の創作態度について記した「建築家」の「設計」の如く「知的」であるという理解、それに伴う過去の文芸観からの変化を告げるものと判断できる。ここまでの議論に従えば、その変化は、「印象の統一」を与える「直観」という「認識の過程」の把握に基づく。芥川は「芸術その他」において、「どうして或効果を」「与へるか」を理解しているかではなく、「効果が生ずる」ことへの認識の有無を問題とし

ていた。いわば「知的」な「設計」あるいは「二」が四的作法」よりも、まずは「直観」が重要なのである。〈意識的芸術活動〉説をめぐる既存の指摘はこの一点、「直観」概念の影響について語り落としてきた。

例えば、江口裕子⁽⁸⁾はポーからの影響を検証しつつ「虚構の美の世界を意識と計算とによってつくり上げることすべてを賭けた」「主知的な制作方法」と評し、田鎖数馬もまた一部分の全体に及ぼす効果を計算しながら、完成品を仕上げていくことが大切であるという考え方⁽⁹⁾と論じている。しかし、「計算」の語であたかも「二」が四的作法」のように〈意識的芸術活動〉説を記述することは、芥川の作品がどれほど緻密な「計算」に基づいて見えようと、文芸観の理解としては不相当となる。改めて、〈意識的芸術活動〉には「直観」の働きの含まれていると強調せねばならない。

三 「直観」と「詩的精神」

以上の考察から、芥川の文芸観においてはクローチェ美学にいう「直観」の概念が重要な位置を占めること、それが「計算」とは異なる形で「印象の統一」を与える

働きとして理解されたことを示してきた。すでに指摘のあるように、晩年の「詩的精神」論もまたこの「直観」概念を踏まえたものであった。本節では、以上に確認した「直観」の理解を前提として、芥川晩年における谷崎潤一郎との論争を読み直し、「詩的精神」の意味するものを明らかとしたい。

しかしその前にまず、同時代における「詩的精神」の定義として、佐藤春夫「散文精神の発生」(『新潮』一九二四・一一)の記述を確認しておく。そこで「詩的精神」は「混沌の世界」を「統一調和あるもの」に「浄化」し「統一調和の美」を齎すものとされていた。対して芥川の理解する「直観」の概念には、「何か混沌たるもの」に「はつきりした形」を与え、また「二」が四的作法」とは別の形で「印象の統一」を与える働きがあった。中期以来の〈意識的芸術活動〉説が、最晩年において「詩的精神」の語を用いて展開された理由は、「混沌」に「統一」を与えるという、その「直観」概念との共通点に求めることができるだろう。

さて、これから所謂〈小説の筋〉論争について再考しようとする上で、少なくとも既存の研究との差異を出すために着目したいのは、「文芸的な」の草稿「三十五歳

の小説論——併せて谷崎潤一郎氏に答ふ——」に見られる以下の諸点である。この論争における鍵語が、「詩的精神」と「構成的美観」（芥川は「構成的美観」とも呼んでいる）であることはよく知られている。しかしこの論争の始発点において芥川が、谷崎のいう「構成する力」について以下のような解釈を示していたことは、管見の限りいまだ着目されてはいない。

谷崎潤一郎「饒舌録」(『改造』一九二七・三)に説かれた「構成する力、いろいろ入り組んだ話の筋を幾何学的に組み立てる才能」について、芥川は右の草稿の中で、そのようなものであれば「今日の所謂通俗小説にも容易に指摘出来る」と評しつつ、「谷崎氏の「構成する力」は単に「構成する力」だけではない」と言い、また「谷崎潤一郎氏はこの「構成する力」と云ふものをもつと高い水準に置いてゐる」との推測を書き残している。ここに引いた記述は、いずれもこの原稿の段階で取り消し線を引いて削除されており、現行全集の校異にもそれを見ることができない。

しかしながら、ここで更に「饒舌録」より谷崎の言葉を補った上で本論の議論に照らすなら、これらの記述の重要性は判然としよう。「話の筋を組み立てるとは、数

学的に計算をする意味ではない。矢張それだけの構想が内から燃え上がつて来るべきだと思ふ」。この谷崎の発言を踏まえるなら、芥川が「構成する力」を二重化しつつ、「もつと本質的なもの」として予期したのは、「二二が四的作法」とは別の形で「印象の統一」を与える、つまり「計算」とは異なる「構成の原理」である「直観」、後にその「浄火」を燃え立たせる必要を説いた「詩的精神」ではなかったか。高田瑞穂は「芥川という「詩的精神」が、「肉体的力量」を捨象した「構成的美観」とかわりを持つ」との推察を十分に示していた。ここでは「構成する力」こそ「詩的精神」であると、より積極的に主張しておきたい。

実際になされた論争を見れば、「議論のもう少し詳しいのを必要としてゐる」(「文芸的な」二 谷崎潤一郎氏に答ふ)とその予期は隠し置かれ、更に翌月の「饒舌録」(『改造』一九二七・五)で谷崎は、芥川がそれとは別のものとした「長篇を絮絮綿綿書き上げる肉体的力量」を「構成する力」の真意としてしまう。また谷崎はそこで、志賀直哉と芥川との差は各々の「肉体的力量」にあると評したが、芥川はそれに「全然賛成出来ない」「谷崎氏は僕自身より僕を買ひ冠つてゐる」(「文芸的な」

「二十九 再び谷崎潤一郎氏に答ふ」と応答していた。これはもちろん、芥川が志賀の「僕に最も及び難い特色」を「詩的精神を流しこんでゐる」（「文芸的な」「五志賀直哉氏」）点に求めていたことに関わる。

その不同意を述べる二十九章で、芥川は「詩的精神云々の意味がよく分らない」とする谷崎に対し、「純粹な芸術家の面目」というそれ自体を取れば漠然とした返答を与えている。草稿に見える予期からすれば、「構成する力」と「詩的精神」との関連を、あるいは谷崎の言葉を引きつつ詳述することも可能なように思われる。「精神を論じて居る時でも実は技巧や組み立てを論じて居る」（「芸術家一家言」と言い、「芸術家の直観」（「早春雜感」）ともに『芸術家一家言』一九二四・一〇、金星堂）を説いてもいた谷崎が相手である。一応の理解を求めることなら期待し得たのではないか。

だが、芥川はそこで「僕等は僕等自身の短所を語るものではない」として敢えて論じることを回避していた。振り返れば、芥川にとり「詩的精神の如何」を問うとは、谷崎以前にまず「僕自身を鞭つ」（「文芸的な」「二」）ことであった。すでに論じたように、芥川は「海のほとり」（『中央公論』一九二五・九）の執筆に際して、その一印

象の統一」を志賀「焚火」を細部まで模倣することで作り上げていた⁴⁰。自らと志賀を比したとき、芥川は「構成する力」の及ばなさを「短所」と捉えたはずであろう。

谷崎をはじめ今日まで多く「詩的精神」の意味が解されなかったのは、論争という場ではあるにせよ、「自身の短所を語る」ことを避けた芥川の態度に一因が求められよう。それに対して、芥川が原稿から削除して公にすることのなかった「構成する力」への言及は、「詩的精神」という主張の内実を却って直截に伝えてはいないだろうか。繰り返せば、「詩的精神」とは「構成する力」を意味していたのである。

おわりに

以上本論では、芥川龍之介の文芸観について〈意識的芸術活動〉説を中心に再考し、既存の理解を改めてきた。各節ごとの論点を次に整理すれば、①芥川の「芸術活動」と「意識」をめぐる主張が、「芸術その他」から「文芸的な」まで、クローチェの「直観」概念に関わって一貫し自己否定されてないこと、②この「直観」概念が「知的」な創作態度と同様の「効果」を、「計算」に

扱るのでなく「印象の統一」を与える働きとして受容されておられ、〈意識的芸術活動〉説は、「計算」以上に「直観」を問題とする主張として捉え返される必要のあること、③「続文芸的な」で「直観」と等置される「詩的精神」の働きが、以上の議論を踏まえつつ谷崎との〈小説の筋〉論争を草稿の削除部にまで遡及して理解するなら、「構成する力」と呼ばれ得るものであること——、本稿の論旨は以上の三点に集約される。

最後に付け加えておきたいのは、本論に述べるには推測の度合いの高い、あの括弧つきの付言に対する一つの解釈についてである。その付言が自己批判を意図したものでないなら、それは何に向けられていたのか。これについて考えるために、論文の結びに付けるにはいささか煩雑ではあるが、同時代に「芸術その他」を批判していた二つの論考——、伊福部隆輝「芥川龍之介論」(『新潮』一九二二・九)および片岡良一「芥川竜之介氏の作品」(『国語と国文学』一九二五・六)の内容を示したい。

まずは伊福部の芥川批判を確認する。伊福部は手始めに「認識」を「直覚的」「論理的」の二種に分け、それぞれに「詩人」と「科学者」を対応させる。そこで芥川は「科学的な冷たい理智」を持っているとして後者の

側に置かれている。「今日人々の認めてゐるところ」と同時代に流通した芥川観を前提としたこの認識の上に立てて伊福部は、「詩人」でなく即ち「直覚的に認識することのできない」芥川の手になる作品は、「過去の先輩の芸術の形骸によつて組み立てられた寄木細工」であつて、「芸術の、完全に近い模造品」に過ぎないと批判する。

そこで伊福部は更に、芥川が芸術家でなく、また作品が芸術品でないことは、「芥川氏が心からさうであるのではなくて、氏の今日捧持してゐる芸術観の誤謬が、その源を為してゐるのではないか」と論じる。

この伊福部の批判に対して芥川は、全集で一ページ半に満たないものであるが、未定稿「一批評家に答ふ一」を書いて二つの反論を試みている。その一点目は全く些末なものだが、一応確認しておこう。伊福部は一詩を作らない詩人、などと云ふ言葉は、比喩として以外には何等の意味もない言葉」とする「芸術その他」の一節について、そう述べる芥川には「詩を作らない時の詩人、画を描かない時の画家すらも、それは詩人でも画家でもなく思はれるであろう」し、また「作られたる詩は認めても」「作られない詩の存在することを知り得ない」であろうと論じる。これに対し芥川は「實際いづれの処に、画を

描かないレムブランド、句を作らない芭蕉がゐるか？
たのは不幸な夢想家に過ぎない」と述べ、更に「僕の
文章はそんな解釈を許すものではない」とした。

二点目は、芥川が「芸術その他」で「作品の内容とは
必然に形式と一つになった内容である」とし、また「内
容がもとで形式が末」とする説を、「ほんたうらしい嘘」
と論じたことに關してである。伊福部はイブセン『幽霊』
の例を引いて、『幽霊』の作者は、オスワルドに「太陽
が欲しい」と言はせる以前に、明らかに、この言葉がも
つてゐる内容のもとをもつてゐた」と論じる。「内容が
もとで形式が末」とする説を駁する芥川は、この「内容
のもと」についての理解を欠いており、そのために「言
葉の組み合わせによつて如何なる内容も作ることが出来
るやうに考へている」、そのような芸術観上の誤謬に陥つ
ていると批判するのである。しかし、これは単に「内容」
という語の用法の違いを示すものでしかない。伊福部は
「表現」以前の作家の内にあるものを「内容」と呼び、
対して芥川は「表現」に結実した、「必然に形式と一つ
になつた」ものを「作品の内容」と呼んでゐるのである。
芥川が「表現」以前の「もと」についての認識を欠いて
などいないことは、つとに篠崎美生子の指摘もあり、ま

た、一九二三年八月に行われた「山梨夏期大学講義」の
講演メモには「芭蕉ノ心境ヲカエリ見ヨ 必まづありし
はE（感じ―引用注）ナリ コレヲヤツト「荒海や」ト
表現ヲ得シノミ」と「表現」より以前の「感じ」への認
識がはっきりと見られる。

続いて、片岡による批判の内容を確認しよう。片岡は
「理知的な思考と巧緻を極めた技巧との陰に、自分自身
の心の影をくらまさうとする」作家と芥川を評し、その
「あまりにも意識的な、思考的な態度」が「あまりに計
算を合はせ過ぎ」ているために、作品から「縹渺と漂ふ
べき自然の匂ひの温かさ」を奪つて「一種窮屈さの感じ」
を与えてゐると批判する。そして「芸術活動」を「意識
的なもの」とする「芸術その他」の主張について、「創
作活動のすべての場合に、その活動が生むべき効果の計
算を決して忘れない」といった「作者としての芥川の態
度を、はつきりと物語つてゐるもの」とし、「かうした
作者自身の根本的態度の誤謬の故」に、芥川作品は
「深い感銘と、強烈な魅惑」を与え得ないと結論してい
る。

二人の批判を整理しよう。伊福部によれば芥川は、
「詩人」としての「直覚」を持たず、「冷たい理知」によつ

て「過去の先輩の芸術の形骸」から「芸術の、完全に近い模造品」を組み立てているに過ぎない。このような創作のあり方は、「芸術その他」に見られる「芸術観の誤謬が、その源を為してゐる」。一方片岡によれば、「芸術活動」は「意識的なもの」とした芥川は、「創作活動のすべての場合に、その活動が生むべき効果の計算を決して忘れない」ような「意識的な、思考的な態度」を取っており、それが作品から「縹渺と漂ふべき自然の匂ひの温かさ」を奪っている。「芸術その他」に対する同時代の理解は、このような批判に組み込まれていた。

「理知」的な「組み立て」や「効果の計算」として、彼の創作態度や「芸術その他」の主張を捉えた同時代の論者たちに対して、芥川は如何なる想いを抱いたろうか。本論の主張を踏まえ想像してみるなら、「(あらゆる芸術的活動を意識の関の中に置いたのは十年前の僕である。)」という「文芸的な」における括弧つきの付言は、ここで、彼ら同時代人の批判している文芸観は「十年前の僕」のものに過ぎず、七年前の「芸術その他」を誤読していると、そう訴えるように見えてくる――。

先に確認したように、先行研究でも〈意識的芸術活動〉説は「計算」の語に解釈され、また強引にも「十年前の

僕」という付言は、その自己否定として読まれてきた。そう論じることで私たちは、芥川の意図を全く逆の方向に捻じ曲げていたのである。そしてその歪みは、明に暗に文芸観を参照する芥川作品の解釈にも影を落とさずにはいまい。〈意識的芸術活動〉説の自己批判という文芸観をめぐる仮構された物語は、「或阿呆の一生」(『改造』一九二七・一〇)という彼の自叙伝の一節(十九人工の翼)をもいつか文芸観の現われとして受容させ、「初期においては「羅生門」(略)など、「理智の光」や「人工の翼」を思わせる分かりやすいテーマに基づいた作品を発表し、徐々にその浅薄さに気付き、自らの文学理念を信じられなくなって自殺した――そう捉えようとすることから我々が逃れがたい」といった研究状況を招いては来なかったか。

中期から最晩年の文芸観を一貫したものとする本稿の理解に立ち、後期以前の作品群を読み返す必要があるのではないか。例えば、「文芸雑談」(『文藝春秋』一九二七・一)において芥川は「詩的精神の無いところには、如何なる文芸上の作品も成り立たない」と論じ、また「文芸的な」で「詩的精神」の与える色彩に「全生命を託した」作品として「話」らしい話のない小説」を論

じていた。その実作たる「海のほとり」や「蟹気楼」といった作品を読み解くのと同様の手つきで、後期以前の作品を扱うことができないか。例えば「戯作三昧」(『大阪毎日新聞 夕刊』大正六・一〇・二〇)〜一一・四)には、晩年のそれと通ずる「筋の面白さ」への批判的な眼差しが描き込まれていた。であれば、その作品の表現のうち本稿に言うところの「構成」を具体的に指摘し得るかもしれない。各々の時期における文芸観の表明や同時代との関わりを踏まえつつ、いわばその「詩的精神」の所在を示し、芥川作品の意図と達成を問い直すことを、今後の研究の課題としたい。

注

- (1) 跡上史郎「芥川と谷崎の論争について」(『文芸研究』一九九五・九、七二頁)
- (2) 安藤宏「『私小説』とは何か」(『近代小説の表現機構』二〇一三・三、岩波書店、一五九頁)
- (3) 安藤公美「芥川龍之介 想念のピンポンを弄ぶ——カインディンスキーと詩的精神、「追憶」のモダニズム」(『文学』二〇一一・一、一六八頁)
- (4) 五味淵典嗣「『芸術』の危機——谷崎、芥川論争への「視点」——」(『人文科学』二〇〇三・五、八頁)

- (5) 三好行雄「遣されたもの——死とその時代——」(『芥川龍之介論』一九七六・九、筑摩書房、三二四頁) 三好はまた同論において、この変化にも関わらず「技巧の美学」は、かれを捉えて放さない(三二二頁)としており、例えば、小澤保博「芥川龍之介「芸術その他」と「文芸的な、余りに文芸的な」——理論と実作の乖離——」(『琉球大学教育学部紀要第一部』一九八三・一、四六頁)のように、晩年の作品に「作者の意識的操作」を指摘しても、それは文芸観と実作の齟齬として自己否定説に回収されてしまう。故に自己否定説の批判は、作品読解からでなく文芸観の検討を通じてなされねばならない。
- (6) 山敷和男「芥川龍之介の芸術論」(『芥川龍之介の芸術論』二〇〇〇・七、現代思潮新社、六四頁)
- (7) 國末泰平「下意識に関する試論」(『芥川龍之介の文学』一九九七・六、和泉書院、二〇頁)
- (8) 一柳廣孝「夢を書く——「奇怪な再会」まで——」(『無意識という物語 近代日本と「心」の行方』二〇一四・五、名古屋大学出版会、一三八頁)
- (9) 他に拙稿「『詩的精神』についての「考察」『文学研究論集』二〇一三・二)でも良く知られた芥川の自己批判」などと書いた。逆に、菊地弘「芥川龍之介の文学」(『芥川龍之介——意識と方法——』一九八二・一〇、明治書院、一六頁)は「芥川が意識的芸術活動を否定した」と「言い切っているものか問題が残る」としており、本論はこの疑念の延長に自己否定説を再考する。
- (10) この他、「詩的精神」を「情緒的要素」に換言する先

- 行研究への批判は、拙稿「詩的精神」と「構成の原理」——芥川龍之介「蜃気楼」について」（『芥川龍之介研究』二〇一八・七）を参照されたい。
- (11) 田鎖数馬「谷崎と芥川の芸術観——小説の筋」論争の底流」(『谷崎潤一郎と芥川龍之介——表現』の時代——)二〇一六・三、翰林書房
- (12) 稲垣達郎「芥川龍之介」(『近代日本文学の風貌』、九五七・九、未來社、一三九頁)
- (13) 酒井英行「文芸的な遺書——『蜃気楼』——」(『芥川龍之介 作品の迷路』一九九三・七、有精堂、二七六頁)
- (14) 山敷和男「芥川龍之介の芸術論」(注(6)、六四〜六五頁)
- (15) 田鎖数馬「芥川文学の変容」(注(11)、一七三頁)
- (16) 三好行雄「技巧の美学——芥川龍之介の方法——」(注(5)、一六八頁)、また田鎖数馬「芥川龍之介と「表現」」(『国語国文』二〇一三・九、五四頁)にも「芸術活動は全て意識的なものであるという考え方を初めて変更したのは、大正十二年七月に発表された『侏儒の言葉』の「創作」においてである」とされている。
- (17) 菊地弘「歯車」(注(9)、二一九頁)は「侏儒の言葉」に「創作」に触れて、「その場合であっても仮に作品に自己の心境が無意識的に反映していたとしても、着想や構成に計算した特異な独創が示されるとなれば、意識に装いを凝らすことに作家的生命を賭けていることになる」としている。
- (18) 『芥川龍之介文庫目録』(一九七七・七、日本近代文学

- 館)に示されるように、芥川旧蔵書には Douglas Ainslie による英訳 "Aesthetic as science of expression and general linguistic" (London, Macmillan, 1909) が含まれる。本文中の引用は長谷川誠也・大槻憲二訳『美学』(一九三〇・四、春秋社)を用い、適宜英訳と対照し、場合によっては英訳を併記した上で訳文を改めた。
- (19) クローチェ『美学』(注(18)、長谷川 一八頁、Ainslie, p.25)
- (20) 國司航佑「クローチェの美学理論の発展について」『詩の哲学——ベネデット・クローチェとイタリア頹廃主義』二〇一六・三、京都大学学術出版会、二八〜二九頁)は、「美学」においては「直観」が「まず芸術と同一のものであり、更に「表現」と「等価のものだと規定される」と整理し、「(芸術)直観」という定式を「クローチェ美学の基本的特徴」としている。
- (21) 武藤大祐「クローチェ「精神の哲学」における美学——歴史の現象学と解釈の原理——」(『美学』二〇〇〇・九、一五頁)
- (22) のちに問題とする「詩的精神」の主張もまた、「一方で「どう云ふ思想も文芸上の作品の中に盛り込まれる以上、必ずこの詩的精神の淨火を通つて来なければならぬ」(『文芸的な』「十二 詩的精神」)と作家の内的過程を意味し、一方で「僕はこの美しさ——詩的精神の無いところには、如何なる文芸上の作品も成り立たないとさへ思つて居る」(『文芸雑談』『文藝春秋』一九二七・一)のように表現

を意味している。

- (23) クローチェ『美学』(注18)、長谷川 一一頁、Ainslie, p. 14)
- (24) 田鎖数馬「谷崎と芥川の芸術観」(注11)、五三頁
- (25) 細川正義「注解」(『芥川龍之介全集』第十二巻、一九九六・一〇、岩波書店)
- (26) 橋昭成「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——」(『待兼山論叢』二〇一三・一二、六〇頁)。この橋の指摘は、田鎖数馬「谷崎と芥川の芸術観」(注11)の示した、「文芸的な」の芥川は「クローチェに触発され、芸術は芸術家の「意識的」な「表現」によって形成されるものであると考えていた嘗ての立場から大きく隔たっている」(四〇頁)という理解に修正を迫るものであろう。なお、橋の「詩的精神」論への理解は「文芸の内容の情緒的方面の多寡のみを見ようとする」(七〇頁)というものであり、本論が「形式」の問題に着目するのとは異なっている。
- (27) 以下、ポーの文章の引用は、篠田一士訳「構成の原理」(『ポオ全集』第三巻、一九七〇・一、東京創元新社)に拠った。
- (28) 伊達立品「ポーの「構成の哲学」について」(『文芸学研究』二〇〇一・三、三五頁)
- (29) 「芥川龍之介」ポオの一面(講演)、『「芸術時代」一九二七・一〇』。なお、上記資料の存在は、庄司達也「中川孝筆記」芥川龍之介「ポオの一面(講演)』及び新潟高等学校講演会関連資料の翻刻——「芥川龍之介の

講演旅行」補遺(三)——(『東京成徳大学研究紀要』二〇〇四・三)に教えられた。

- (30) 「139」志賀直哉氏の短篇「草稿」(『芥川龍之介資料集 図版1』一九九三・一一、山梨県立文学館)を参照。
- (31) クローチェ『美学』(注18)、長谷川 一三頁、Ainslie, p. 33)
- (32) なお「志賀直哉氏の短篇(断片)」(葛巻義敏編『芥川龍之介未定稿集』一九六八・二、岩波書店)には「知的(数学的)」との記載もある。
- (33) 例えば山敷和男「芥川龍之介の芸術論」(注6)、一五頁)は、この一節を「芸術その他」とは「言々句々すべて正反対になっている」と評していた。
- (34) また「芸術その他」での「知つてゐたかどうか分らない一や、クローチェ『美学』(注18)第十六章「趣味と芸術の再製と」の「或る表現の生産者は己れの精神の内は何事が生起しつゝあるかを常に十分に知悉してゐるとは限らない」(長谷川 一九頁、Ainslie, p. 196)も同じような限定の身振りを示している。
- (35) 江口裕子「芥川龍之介とエドガア・ポオ」(『エドガア・ポオ論考』一九六八・一一、創文社、一四〇頁)
- (36) 田鎖数馬「谷崎と芥川の芸術観」(注11)、二六頁)他に、「はじめから技巧の効果を」「計算して文章を書かなければならない」とする山敷和男「芥川龍之介の芸術論」(注6)、六七頁、「芥川がいかなる実作品の隅々にも効果を計算しつくし、意識しつくした」とする野口武彦「芥川龍之介と谷崎潤一郎」(『ユリイカ』一九七七・

三、一二三頁）、「構図に意匠を凝らす計算が働いている面が強く感じられて」「意識的芸術活動を維持している風貌を覗ける」とする菊地弘「歯車」（注（17）、二四六頁）などを参照。

(38) 「96」「二十五歳の小説論」（文芸的な、余りに文芸的な）草稿」（芥川龍之介資料集 凶版1）一九九三・一、山梨県立文学館）

(39) 高田瑞穂「文芸的な、余りに文芸的な」考一（芥川龍之介論考）一九七六・九、有精堂、一五〇〜一五一頁）

(40) 拙稿「芥川龍之介「海のほとり」覚え書——「話」らしい話のない小説」論のために」（文学部・文学研究科 学術研究論集）二〇一六・三）

(41) 篠崎美生子「芥川龍之介の表現意識の転換——『文芸一般論』など——」（『年刊 日本の文学』一九九二・一二、有精堂、二五三頁）

(42) 小谷瑛輔「はじめに」（『小説とは何か？——芥川龍之介を読む——』二〇一七・一二、ひつじ書房、一六頁）

(43) 早くに吉田精一「戯作三昧【鑑賞】」（『近代文学鑑賞 講座 第十一卷 芥川龍之介』、九五八・六、角川書店、八五〜八六頁）が一篇に「物語の筋」をめぐる「作品と一般読者の問題」のあることを指摘している。