

芥川龍之介「河童」覚え書

——芸術的良心と「近代」——

昭和二年三月「改造」に発表したこの作品について、芥川は「河童はあらゆるものに対する、——就中僕自身に対するデグウから生まれました。」（吉田泰司書簡、昭和二・四・三）と、モチーフを告白している。従来「デグウ」ということからか、作品に描かれた出産、結婚、家庭、恋愛、芸術、社会問題などを芥川の周縁と重ねて捉える見方が多かったように思える。言われているようにどれも芥川において「痛切な問題」であったことは事実であるからだ。

吉田精一のいう「彼の愛好する動物」（『芥川龍之介』、三省堂、昭和一七・二二・二〇）河童に寓意して、日常の現実で摺んだ諸々の相を自由に形象する方法をこの作品はとっている。平岡敏夫氏も『芥川龍之介 抒情の美学』（大修館書店 昭和五七・一一・二五）で作中「紅血のしたた」る諷刺や芥川の心境を読みとめることは可能だとしながらも、芥川は、人間の世界に対立するもの、娑婆に生き得ない人間の通れてゆくところとして「愛し河童」のイメージをこめて河童

菊地弘

の世界を描いたと論じている。そのように愛好した動物河童を通して芸術家の実存的生を明確に描出していると私は考える。

作品にはいろいろ。「序」にあるようにある精神病院にいる「若々しい狂人」が見て来て語る河童の生活を筆者が「可なり正確に写した」話という結構を作品はとっている。語り手（狂人）を介在者として作品は展開する。

私は、河童の国の出来事を卑近な事実と重ねて読むことは避けようと思う。ここでは読者は表現のスタイルを相対化して、隠された表現の意味をも覗かねばならないことになる。ヘヒステリイを起してゐるシエクスピアやゲエテを想像するのは滑稽である。（中略）が、彼等の大と成すものはこのヒステリイの外にある彼等の表現力そのものである。（『文芸的な、余りに文芸的な』三十五 ヒステリイ）は言われているように確かに芥川においても真実であった。主人公が霧の深い梓川のほとりで食事をしている時に、円い腕

時計の硝子に河童の顔が映った。驚いて河童に躍りかかろうとしたら河童は逃げ出し、それを追っかけて追いつがり、河童の背中に指が触れたと思った瞬間へ深い闇の中へまつ逆さまに転げ落ちてしまったという。この河童の国へ降下してゆく手法は吉田精一はバトラの『エレホン』によるとしている。

我々人間の心はかう云ふ危機一髪の際にも途方もないことを考へるものです。僕は「あつ」と思ふ拍子にあの上高地の温泉宿の側に「河童橋」と云ふ橋があるのを思ひ出しました。

という叙述が示すように、〈途方もない〉として〈河童〉と〈河童橋〉というイメージの連想で想念を創っていく。それは扱う対象を自由にとりあげて表現するという技法なのである。〈河童〉などは時間さへあれば、まだ何十枚でも書ける（齋藤茂吉宛書簡昭和二・三・二八）とした創作意欲と底流で繋がるものである。

そこで河童の国へ降下した〈僕〉は〈特別保護住民〉として住むことになる。

河童は我々人間が河童のことを知つてゐるよりも遥かに人間のことを知つてゐます。(一)
としたうえで、

勿論この国の文明は我々人間の国の文明——少くとも日本の文明などと余り大差はありません。

と認識する。つまり河童の国という異域を特殊とせず、現実性を帯びさせているのである。ということは寓意を託した河童を自由自在に出没させる技法とも絡んでのことである。

いろいろな職業、階層の河童が登場する。列記すると、漁夫のバック、学生のラップ、医者チャック、詩人のトック、作曲家のクラバック、ロック、哲学者のマッグ、硝子会社の社長ゲエル、その夫人、裁判官のベップ、政治家のロップ、プウ・フウ新聞社長のクイクイ、生活教の教会の長老、生まれた時に老人で、年がたつに従つて若くなった河童などである。

そこですみ少し仔細にみると、〈僕〉の初めて出会つた河童は漁夫のバックであり、〈最初の半月ほどの間に一番僕と親しくしたのはやはりあのバック〉(二)であるという。そのバックの細君がお産をする、いわゆる〈産児制限〉の話が四章に出ている。そして六章に、雌の河童に〈バックでもやはり追ひかけられたのです。〉とあるほか、最終章十七で

「何、造作はありません。東京の川や堀割りは河童には往来も同様ですから。」

といつて東京の精神病院にいる〈僕〉の見舞いにくる。それ以外の章には生活者バックは登場しない。その間、さきに列挙したさまざまな河童が〈僕〉の周囲に現れて話が繰り展げられるのであるが、このように自在に登場人物(河童)を操つて作品世界を構築することに芥川の得意とする技法を捉えることが出来る。そのような意味で高田瑞穂の解説「芥川の内」、かつての「傀儡師」の技法と心情とが魅つて」(『河童・歯車・或阿呆の一生』講談社、昭和四七・三・一五)いたとする指摘に同感するのである。

〈産児制限〉の話については、これまでしばしばとりあげられ

論じられてきたが、塚越和夫氏は『河童』（文学批評の会編『批評と研究 芥川龍之介』芳賀書店、昭和四七・一一・一五）で、産児制限連盟を組織したサンガー夫人が大正十一年三月に来日し、招聘した改造社が夫人の論文『婦人の力と産児制限』を大正十一年四月の『改造』に載せた、芥川はこの問題を念頭において『河童』で扱ったと指摘している。産児制限を扱う発端はそうだろうと思う。ここで吉田精一は、『河童』の世界は、「むしろガリヴァーや、特にバトラーの『エレホン』に近い。たとえば発端の、山中にわけ入って、いつか異域に踏みこむだんどりも似ていれば、赤ん坊の出生告知状——『エレホン』では赤ん坊は元来「未生国」の一員で、そこであらゆるりっぱな給養を受けているが、それにもかかわらず自発的にこの世に出てきたのであって、そのことの責任は自分の双肩に負うという文書に署名する——のくだりなどは、『河童』では、赤ん坊が自発的に出産を拒否するという、巧みな「芥川化」をほどこされているのである。」（吉田精一著作集第2巻『芥川龍之介』桜楓社、昭和五六・一一・一二）と述べている。一事が万事、芸術家の関心をもって社会万般の事象を「巧みな芥川化」で描出しているわけである。なお、サミュエル・バトラーとの関係については、石井康一氏は『芥川の『河童』に見るサミュエル・バトラー』（『人文論叢』昭和五五・一二）で、『エレホン』と『河童』を比較検討した上で、芥川はバトラーに「教えられたと言うより、自己本来のそういう本能を引出してもらったと言うべきであろう。」と述べている。

河童とわれわれ人間社会とは風俗習慣上、反対のことが多い。

へ人間は正義とか人道とか云ふことを真面目に思ふ、しかし河童はそんなことを聞くと、腹をかかへて笑ひ出すのです。（四）と「価値観の相違」を提起したうえで、河童のお産にふれてくる。生れ出る子に父親が母親の生殖器に口をつけ「お前はこの世界へ生れて来るかどうか、よく考へた上で返事をしろ。」と尋ねる。「僕は生れたくはありません。第一僕のお父さんの遺伝は精神病だけでも大へんです。その上僕は河童的存在を悪いと信じてゐますから。」と根源的な生を問うものになっている。

かう云ふ返事をする位ですから、河童の子供は生れるが早いか、勿論歩いたりしゃべったりするのです。何でもチャツクの話では出産後二十六日目に神の有無に就いて講演をした子供もあつたと云ふことです。

河童の国では子供の意志をまず尊重する。つまり子供の自主的独立性をコミカルに描いていて、親子の絆、家族制度への揶揄が窺えるのである。出産二十六日目に「神の有無」について講演する自律的な生を所有出来るのは、子供自身に生れてくるかどうかを選択させる寛容さが支えとなっているわけである。そのような河童の国とは全く違う人間社会の非近代性を諷刺しているのである。それはまた、遺伝的義勇隊が募られていて、

「……あなたは令息が女中に惚れたり、令嬢が運転手に惚れたりするのは何の為だと思つてゐるのです？ あれは皆無意識的に悪遺伝を撲滅してゐるのですよ。（中略）人間の義勇隊よりも、一本の鉄道を奪ふ為に互に殺し合ふ義勇隊ですね、——ああ云ふ義

勇隊に比べれば、ずつと僕たちの義勇隊は高尚ではないかと思ひますかね。」

とあることも前述したような意味のことが考えられるのである。功利功名を追うエゴイズムの極地、つまり「殺し合ふ義勇隊」を、諷刺的方法で批判しているわけである。しかし一方では「実際又河童の恋愛は我々人間の恋愛とは余程趣を異にしてゐます。」(六)として、雌の河童を一生懸命に追いかける雄の河童もないではないが、雄を追いかける雌の河童のすさまじさを描いている。十年前にクラバックを掴えそこなつた雌の河童はいまだに恨みを忘れない(七)ともある。恋愛の個の感情が根底ではエゴイズムに根を發しているという諷刺であろう。実存の問題にふれていよう。

学生のラップに「僕」は漁夫のバックにも劣らぬ世話になつたという。ラップは「僕」に詩人トックを紹介し(五)、近代教の大寺院へ案内する(十四)。言われているようにラップは「僕」の水先案内的役割を果している面を持つている。

自由恋愛家のトックはその信念と思想から日常の倫理に束縛されたくない。だから親子夫婦兄弟などは「互に苦しめ合ふ」ことで暮している、「殊に家族制度と云ふものは莫迦げてゐる以上にも莫迦げてゐる」と批評する。しかし一面には家庭の様子を見て「羨しさ」を覚え心は揺れる。だがその感覚は窓の向うに「平和な五匹の河童たちの晚餐のテェブル」を見て、

「あそこにある玉子焼は何と言つても、恋愛などよりも衛生的だからね。」(五) (傍点菊地)

といつて、安全な家庭生活を眺めないわけにはゆかない。どこまでも超人(超河童)としての自由な精神の維持へ向つてゐるわけである。平和な家庭生活を乱すことはない。だがその家族の絆をそのまま容認するわけにはいかない。芥川の近代的感覚による認識と「節度」を読みとることが出来る。それは又、医者 of チャックに診察して貰うよう勧めた「僕」に向つてトックが「僕は決して無政府主義者ではないよ。」(十)と言つて立ち去つてゆくくだりとも通じる。トックは、自分は自由を愛好するが、アナーキストが主張する、生活の規範をすべて認めないというような単純な自由を好んでいるものではないという信念を明かしたと解すべきであろう。

トックの信ずる所によれば、芸術は何もの支配をも受けない、芸術の為の芸術である、従つて芸術家たるものは何よりも先に善悪を絶した超人でなければならぬと云ふのです。(五)

の良秀の芸術精神を、「人生は一行のポオドレエルにも若かない。」(『或阿呆の一生』一時代)の一行を、「詩的正義の為」(『西方の人』20エホバ)の戦いを思い出し、重ねることが出来よう。そして「善悪を絶した超人」にただ「傑作」に賭けようとした作者の芸術観念を泛べることも出来る。トックと同じ超人倶楽部に集まつてくる他の芸術家たち、すなわち「若い河童をつかまへながら、頻に男色を弄んでゐる」彫刻家、「アブサントを六十本飲んで」転げ落ち、往生してしまつた雌の小説家らを描いて、彼らのような享樂的な気分本

位の芸術主義と違つトツクの芸術精神を際立たせていることに注目したい。唯美主義の運動についてのへこの主義の作家の作品の中には、享乐的、悪魔的、少くとも気分本位の色彩を帯びてゐないものは殆どない。『大正八年度の文芸界』という捉え方、〈芸術の爲の芸術は、一步を転ずれば芸術遊戯説に墮ちる。〉(『芸術その他』)の警句が折り込まれているように思える。

超人倶楽部の会員である作曲家のクラブバックが警官に「演奏禁止」を命じられたことを捉えている。芸術への不当な干渉については、既に「戯作三昧」で改名主による弾圧のことをいい、いつの世にもそのようなことをする人間は絶えたことはないようだと言馬琴に語らせている。確かにここでも芸術に対する官憲の横暴を突いている。しかしそれに加えて芸術作品の評価の問題に踏み込んでいることに注目すべきである。つまり、

「元來画だの文芸だのは誰の目にも何を表はしてゐるかは兎に角ちやんとわかる筈ですから、この国では決して発禁禁止や展覧禁止は行はれません。その代りにあるのが演奏禁止です。何しろ音楽と云ふものだけはどんなに風俗を壊乱する曲でも、耳のない河童にはわかりませんからね。」(七)

という。〈禁止〉されない、大衆によく解る具象化された芸術といううちに、現実に対して時空の差のない告白的な私小説を擲擧して表現しているように読める。芸術は接する人間に与える感動が大本をなすという点に眼を見据えて、芸術の評価と価値を見誤らないことだとする作者のイロニーがそこにこめられているように思える。

更に散文芸術論争、私小説と心境小説論議など喧しい文壇時流に、芥川は『私』小説論小見——藤沢清造君に——』などで自身の芸術論理を主張したが、そういったアイデアも論理に反映していると思う。

また、書籍製造会社の工場では、菊判、四六判、菊半截判など一年間に七百万部の本が製造されているという。しかしどういう具合に本が作られるかと「僕」が尋ねると原料の灰色の粉について

「これですか？ これは驢馬の脳髓ですよ。」(八) (傍点菊地)という。この痛烈な皮肉は、直接には機械化文明の進歩した社会を捉えて、そういう社会的変動に対応した芸術のマスコミ化の現象を写しているのである。そのようなマスメディアにのつた芸術の低俗化を、固有の芸術を創る芸術道から鋭く突いたものなのである。つまり、関東大震災以後の機械文明発達の社会における個的な芸術創造のあり方がなげかけられているわけである。しかもまたその社会では人道を唱えながら、追いつめられた河童は「職工屠殺法」の実施で殺される。ということは芸術家の存在の危機を暗喩しているようにとれる。換言すれば芸術の大衆化通俗化の中で純一に芸術主義に徹する難しさの表現ともみえる。

そのことは人びととの関係と社会の仕組みを見詰めたことと関連しているわけである。硝子会社の社長ゲエルを「人懐こい河童」と思う「僕」はたびたびゲエルの属している倶楽部に行く。その理由は超人倶楽部より居心地のよかった上に、

ゲエルの話は哲学者のマツグの話のやうに深みを持つてゐなか

つたにせよ、僕には全然新しい世界を、——広い世界を覗かせました。(九)

という。(資本家中の資本家) (八) ゲエルが純金の匙でコーヒー茶碗をかきまわしながら話す話の中味が新時代を嗅ぎとっているのである。ゲエルは、クオロック党を支配しているのは政治家のロップであるが、その又ロップを支配しているのは「プウ・フウ」新聞の社長クイクイだという。クイクイを動かしているのは自分ゲエルだと語る。資本主義社会のからくりを描いているわけである。そのようなからくりの中で個と個の関係はどうかというと、プウ・フウ新聞の記者たちは労働者の味方であるが、クイクイがゲエルの後援を受けているので、記者たちは「全部労働者」の味方ではないという。

「我々河童と云ふものは誰の味かたをするよりも先に我々自身の意味かたをしますからね。」(九)

と、つまるところイデオロギーや思想を超えて、自分の生活に執着するエゴイズムに支配されているのだという。ゲエルの自宅の隣が火事だというと驚いて立ち上り、焼けた隣は自分の家作で火災保険の金だけはとれると微笑する。また戦死者のことを口にしたがら平然と、石炭ガラを食糧として戦地へ送って儲けた話もする、エゴイズムを露にして暮している相を提示しているわけである。それは物質的資本主義社会構造の中で人間たちはエゴイズムを剥き出しながら相互的に関係し合っている現実相を暗示するわけであろう。そこから、人間の偽善を衝き、真相を探ることなどは空しいというこ

ともなろうか。従って、

「：諺と云ふことは誰でも知つてゐますから、畢竟正直と変らないでせう、：」(九)

の逆説的表現が可能となってくるわけであろう。エゴイズムが根底に潜み、脱することが不可能である、文明が進歩して新しい装いの社会、体制が出現しても、人間関係は変革しない、ということにもなる。こう考えると「僕」が覗いた「新しい世界」は以上のようなことを再認識し確認したことを意味するものであり、「新しい」に、相も変らずエゴイズムが根底となった世界という、皮肉で反語的な意味をこめていっていることになる。「或社会主義者」の、若い頃社会主義に情熱を向けていたが、年をとるにつれて俗人の平和に満足してゆく、そして青年時代は「人間的に、恐らくは余りに人間的に」であったことを思い出す主人公をこの場面に重層させて考へてもよいのである。

クラブバックは「：批評家の阿呆め！ 僕の抒情詩はトックの抒情詩と比べものにならないと言やがるんだ。」(「：僕はロックに比べれば、音楽家の名に値しないとやがるぢやないか？」と憤激する。そのロックは「：クラブバックと度たび比べられる音楽家」である。クラブバックは「：ロックは僕の影響を受けない。が、僕はいつの間にかロックの影響を受けてしまふのだ。」と云って「：感受性などの問題ではない。ロックはいつも安んじてあいつだけに出来る仕事をしてゐる。しかし僕は苛ら々々するのだ。それはロックの目から見れば、或は一步の差かも知れない。けれども僕には十哩も違ふ

のだ。』と語る。吉田精一はこの箇所を「これは龍之介が、及ばぬと感じて尊敬してゐた、志賀直哉、葛西善藏、或は佐藤春夫らと、自己の相違を暗に語つたのであらう。彼等は自己の素質に徹し、無造作に実感を以てそれを生かしてゐる。けれども龍之介は常に反省して、教養と知識とを以て彼の才能が出来てゐるにすぎず、素質に恵まれぬもののやうに考へ、自己の境地と素質に安住し切ることが出来なかつた。彼は誰よりも志賀を尊敬してゐたが、その志賀直哉論（文藝的な、余りに文藝的な）に於て、道德的魂の清潔さと、細緻をきはめたリアリズムと、更にこのリアリズムに東洋的な詩的精神を流しこんでゐることをあげ、とくに最後の点に於て彼自身の最も及びがたい特色があると論じてゐる。」（芥川龍之介『三省堂、前出』）と評言している。

しかし問題は次のような文脈にある。

「ロックも天才には違ひない。しかしロックの音楽は君の音楽に溢れてゐる近代的情熱を持つてゐない。」

という酷評をへ僕が断じていることに注目したい。それは先に述べたが、へ僕は、へ新しい世界へ広い世界ではお互いに依存し合つて生きてゐるのだが、根底にエゴイズムの確執が動いてゐること、そしてたとえ体制が変革したとしてもエゴイズムの解決はないことを擱んでいた。そういう実存的な問題をかかえてゐるのが近代人である、近代社会はそのような人間の集合体であるという意味であつた。それをへ新しいと諷刺的に表現してゐるのである。それを踏えて言えば、道德的に潔癖で勁い精神力に支えられた

自己完成の倫理でも、集合的な相関性の前に個の質を問ひなおそうとする感覚を失つていけば、「近代」の中での実在性は薄い。文中で近代的な情熱を持っていないといふのであるから、その芸術家は存在として片輪とならう。へ僕のロックへの批判にはそのような質の高い内実を思い浮ばせるものが含まれてゐる。

学生のラップがへしつきりない自動車や人通りを股目に覗いてくす。けれどもやはり同じことですね。」（十）

という。手法を変えてみても見えるものは同じということで、若いラップの眼にも変革はないと映る。憂鬱は解消されないと、時代に大きな期待が持てないことにならう。この学生ラップが掴んだ感覚には重い意味がある。『玄鶴山房』で従弟の大学生がリイブクネヒトの『追想録』を読んでゐることを連想的に重ねてみると、作者の新時代への見通しが暗に示されてゐるのかも知れない。つまり新生を保障する絶対的なものは新時代の行方にも存在しないといふことである。それはへ我々の生活に必要な思想は三千年前に尽きたかも知れない。我々は唯古い薪に新しい炎を加へるだけであらう。』（十一）というアフオリズムと呼応するものと考ええる。

クラバツクは哲学者マッグの書いた「阿呆の言葉」の中の三箇所を瓜を立ててゐる。

何びとも偶像を破壊することに異存を持つてゐるものはない。同時に又何びとも偶像になることに異存を持つてゐるものはない。しかし偶像の台座の上に安んじて坐つてゐられるものは最も

神々に恵まれたもの、——阿呆か、悪人か、英雄かである。

物質的欲望を減ずることは必しも平和を齎さない。我々は平和を得る為には精神的欲望を減しなければならぬ。

ポオドレエルは白痴になつた後、彼の人生観をたつた一語に、

——女陰の一語に表白した。しかし彼自身を語るものは必しもかう言つたことではない。寧ろ彼の天才に、——彼の生活を維持するに足る詩的天才に信頼した為に胃袋の一語を忘れたことである。

つまり、尋常の神経をもっている人間にとって、ずぶとく生きるのは、分化発達して相互的に関連しあつている近代の生の中では難しいことだとしている。また精神的自由を得るために物質と精神の両面の欲望を抑える平衡感覚が必要であるという。そういう中庸の生活を保つことは日常の中で難しいがということである。そして創造的精神には生活的感覚も忘れてはいけないうところで自嘲的に告げているようだ。〈阿呆〉のデグウを介して日常的生活を見つめると、正と負の絡んだ不合理に終始して、そこから脱することは出来ないという認識をここでも示しているのである。そこから唯一絶対というものは虚偽で、存在しないということにもなるうか。

河童の神経は人間より微妙で、中傷されたことを反芻しているうちにそれだけで自殺してしまふという。おそらく文明社会の中で生きる「神経病者」を反映させたのであらう。と同時に、〈わたくしは

この間も或社会主義者に『貴様は盗人だ』と言はれた為心臓痲痺を起しかつたものです。』(十二)というゲエルの言葉の一行には相關的に存在する人間を見ない、一面的なエゴイズムで割り切る人間を皮肉っているのである。そしてまた、エゴイズムの宿命から脱せられない苦悩を見詰めていた芥川の実存的な問題意識とは無縁である「階級意識」を暗に批判的に指したものと考へることが出来る。

そのような描写のあとにトツクの自殺がある。トツクは、

「いざ、立ちて行かん。娑婆界を隔つる谷へ。

岩むらほはこごしく、やま水は清く、

薬草の花はにはへる谷へ。」

「これはゲエテの『ミニヨンの歌』の剽竊ですよ。するとトツク君の自殺したのは詩人としても疲れてゐたのですね。」(十三)傷みやすい自意識は、近代の構造の中で、相互の個の主張は、基底にあるエゴイズムのために断絶せざるを得ないし、新しい社会に期待をかけることもエゴイズムが根源的にある限りむずかしいことを感じとつている。しかし、娑婆界を脱して憧れの天地をうたつたこの詩人は、肉体は失つたが、芸術家として敗北はしていない。家族制度を軽蔑し、自由恋愛を主張した詩人の天上志向を示す孤高な姿が読める。詩人トツクの敗北でないことはクラバツクとマツクの次のような会話からも窺われる。

「それはトツクの遺言状ですか?」

「いや、最後に書いてゐた詩です。」

「詩？」

やはり少しも騒がないマツグは髪を逆立てたクラバツクにトツクの詩稿を渡しました。

〈詩〉と語っていることに微妙なくさされた意味を読みとれよう。

相互的關係の構造の中で、芸術主義を担って超人を標榜して〈詩的正義〉（西方の人）のための戦いを続けることを宿命とするものの課題を示しているといえよう。それは生活者の倫理と芸術家の論理という単純な二極のうちの芸術精神を選択したというのではなく、近代の合理主義をもってしてもなお解決しあぐねる醜いエゴイズム、つまり不合理の根を見とどけたうえ芸術精神を選んだということである。芸術家の実存の問題に届いているといえる。

哲学者マツグは「兎に角我々河童以外の何ものかの力を信ずることですな。」と思いつめる。

ラップの案内で〈僕〉は基督教、仏教、モハメット教、拝火教などよりも勢力のある近代教（生活教）の寺院をたずねる。〈「飯を食つたり、酒を飲んだり、交合を行つたり」〉（十四）する意味で、まさしく生活者の宗教のようだ。長老は龕の中の聖徒たち、ストリンドベリイ、ニイチェ、トルストイ、国木田独歩、ワグネル、ゴーガンらについて、彼等は懸命に生きた人間、あるいは生きることを考えた人間であった、しかし狂気に陥り、自殺を考えざるを得なかつたと語る。長老自身「……どうか誰にも仰有らずに下さい。

——わたしも実は我々の神を信ずる訣に行かないのです。……」と告白している。生活教も娑婆苦の前には無力であるということを示す。

証明したことになる。

〈旺盛に生きよ〉の近代教は、信じられない、救いとはならないとなつてくると、「虚」の心にたたされる。娑婆苦は脱すること出来ない。そこからトツクの全集にある詩〈椰子の花や竹の中に／仏陀はとうに眠つてゐる。／路はたに枯れた無花果と一しよに／基督ももう死んだらしい。／しかし我々は休まなければならぬ／たとひ芝居の背景の前にも。〉（十七）のように静かに付むだけなのであるという。思想の沈潜に向つてゐる。

近代教で説く〈旺盛に生きよ〉とは生活者として個の主体性の確立をせよということであり、現実の中に普遍化して考えることが出来る。そういう近代の原理の一つである個自体を追及すると自己中心のエゴイズムという欲望で色彩られていた。そのように変質されたかたちでしか、日本の近代はなかつたと芥川は見ている。その観じ方は夏目漱石の『こゝろ』の主題である〈現実と理想の衝突〉（先生と遺書〔五十二〕）とおそらく重なる。（註）近代文学の作品の中でも相対的な関係の中で個を捉えたものは少く、自然主義にしる白樺派にしる、自己中心による自己形成の個が描かれることが多かった。その描写は人間性を「疎外」したエゴイズムしか描かなかつた。そういうものへの芥川の疑問がある。それが長老自身迷う、旺盛に生きようとする近代教に象徴されているのではないか。つまり近代教もその大寺院の不気味なシルエットの如く、不気味な存在でしかなかつたということになる。〈……轢死する人足の心もちはつきり知

つてゐた詩人……〉として国木田独歩を聖徒に列していることの意味

もそのように考えられるのである。人間的になるほどその情熱を静かに見詰めようとする芥川の醒めた現実感覚と認識が滲み出ているのだ。

そういう旺盛に生きよという近代の原理を捉え考えることは明治維新以後の日本近代形成とともに育まれてきた人生、文化、社会を基底において、西欧的合理主義や個の実現の問題を見据えていることともなる。そのように考えるとき、

「わたしは若い時は年よりだつたし、年をとつた時は若いものになつてゐる。従つて年よりのやうに慾にも渴かず、若いもののやうに色にも溺れない。兎に角わたしの生涯はたとひ仕合せではないにしても、安らかだつたのには違ひあるまい。」(十六)

の姿勢は暗示的である。最初から個の主張をもたないという点で、近代の色に染まらないですむ生を生きている生活者であるからだ。しかしそれはただちに近代の否定ではなく、近代の様相を考えているということである。相対的な関係性の中で生は成りたつている。そういう認識を確認したうえでやはり自主的、自律的な意志による生を押し進めるとすれば周囲の相関関係の中でこの秩序を生きねばならない、そういう視点から近代の様相を見なおそうとする芥川の観方が存在しているのである。つまり個そのものの否定ではなく、真の個性主義、個のあり方を考えている芥川の姿を窺うことが出来る。

〈河童を106枚書いた。それから「三十六歳の小説論」を書いて谷崎潤一郎君の駁論に答へた。〉(小穴隆一宛書簡 昭和二・二・一五)

と認めている。小説方法へ賭ける芥川の意欲は旺盛であつた。

このように辿つて考えると、『河童』は大根では近代社会の中で芸術家の担う課題を逆説的表現で示したものである。家族制度、恋愛、女性観、政治、機械文明などの諸現象を警句的に、暗示的に描いている。その背景でトック、クラブックとへ僕が絡む芸術にふれた部分が大きな意味を持っている。そして近代の機構の中で、旺盛に生きることをモットーにしても、習俗的感性、趣きに支配されて、個を充実させることも出来ずエゴイズムに下降する、暗く、不熟な人間たちの現実社会を覗くばかりである。そして結局は個は娯楽から遁れられないことを示している。それは裏を返せば、真の近代の人間像が成立しにくい社会的現実、それ故に描写の対象となる人間の主体が描きにくいということにもなってくるのだ。その実存的問題を芸術的良心で突いているのが『河童』である。

夏目漱石が「自己本位」の立脚地に立つて日本近代の質を倫理的に問い、内部のエゴイズムを絶つ手法に『こゝろ』のように自殺を考えねばならなかった。芥川の眼も、近代の特殊性と人間を捉えていた。しかしそれを漱石のように倫理的に追うより、認識者の眼をもって芸術的良心の支えによって文学的方法の探求を重ねた。

また一方、近代とともに在る自己を含めて周縁と断ち切れない感覚を芥川はもっていた。人間にまつわる不合理を宿命として生きる生と、宿命を抱えながら超えようとする超人——作品の中の超人倶楽部では戯画化して宿命を捨棄した河童たちが描かれているが——、芸術家の矛盾相克の生の軌跡を『河童』は写すことで、時代

に相即して芸術の課題を見据えようと意図するものがあつたのである。

斎藤茂吉宛書簡(前出)で『河童』などはまた何十枚でも書けると認めて、(何かペンを動かさし居り候へども、いづれも楠正成が湊川にて戦ひをやるやうなものに有之、疲労に疲労を重ねをり候。(中略)唯今の小生に欲しきものは第一に動物的エネルギー、第二に動物的エネルギー、第三に動物的エネルギーのみ。)とあることは、芥川の日常的現実の生から出たばかりではなく、述べてきたことを含め、肉化し難い小説方法の困難の中で奮い立とうとする芸術家の声であろう。近代の質に敏感であつた芥川の描いた『河童』は、そのような実存の根についての想念を喚起させる作品なのである。

註 片岡良一氏は『近代日本の小説』(法政大学出版社、昭和三一・六・一五)でこの作品について「近代の敗北をいおうとしているのではないかと思」う、「正に亡びようとする近代とも亡びようとする自分自身のすがたを、それとなく描き出そうとしていた」と述べ、「それがどうかすると明治という時代に殉じようとした漱石の「こころ」の主人公の自殺を連想させ」と書いている。