

谷崎潤一郎の悪魔主義

—— 思想と生活の問題 ——

中 村 完

谷崎潤一郎は「新思潮」創刊号に「門」を評す（明治四三・九）を掲げ、作家としての出発にさきだつて漱石を論じている。

すでに「刺青」の稿が成つていたにもかかわらず、あえて創刊号に漱石の作品を論じた理由はなにか、この些細な疑問をきつかけに、私は潤一郎における悪魔主義の問題を考えてみようと思う。

「門」を評すは、漱石への敬愛を根底におきながら、テーマや思想の検討をさけ、方法の問題に集中して論じた批評である。

思想を退け、方法をまなほうという態度である。鏡花や紅葉につぐ漱石への敬愛はしばしば語っており、潤一郎における方法者としての自己本位は、武者小路実篤が漱石にまなんで思想上の自己本位を確立したのと、一見、対照的である。この二人の漱石評価のいわばポジティブ、ネガティブの両面は、それぞれ大正期文学の性格決定に作用した重要な問題であるが、いまは、潤一郎の文学的成熟にかかわる問題に限定して考えたい。正直にいつて、私は、「門」論を方法論の検討にひきつけ、漱石の思想を無視した潤一郎に、尋常でない、漱石への深いこだわりを感じる。はじめに「些細な疑問」といったのはこのことである。「刺青」の主題

に対する確信は確信として、悪魔主義にあえて徹しきろうとする心のおいめが、漱石文学の倫理的観点へのこだわりとなり、逆にそれを無視するかたちで現われたのではないか、そういう疑問である。

日本近代の文学は、哲学や宗教や倫理など思想史全体にかかわる主題を、ある意味で、集中的にひきうけるかたちになつた。正久と独歩、鑑三と白鳥、直哉、漱石と竜之介、というふうに、文学的影響の前に必ず人格的影響の問題があつた。弟子たちは、思想的にも、人格的にも、師の影響をこえることで自己をきずき、自己の文学を育てなければならなかつた。そこに、人生の一回一回の体験を自己成熟への階梯としてうけとめる倫理的な決意の生まれる理由があつたし、また、そういう決意が、小説を思想の普遍的確認の原理としてではなく、思想実践の姿勢を証明する具体的手順、つまり私小説として考えさせることにもなつた。そして情熱の促がしによつてのみ語りうる青春が、情熱とともに消えさるとき、私小説は、自己喪失の感慨をつづる心境小説に転化する。

自然主義者たちとちがって、はじめから、生活者としてこえるべき実体的偶像をもたなかつた潤一郎は、思想を思想、観念を観念として純粹にうけいれることができた。つまり潤一郎は、悪魔主義の思想表現に當って、芸術派作家としての自己限定を設け、思想の芸術的受容と処理に徹することで、思想体験による生活者としての人間の成熟を願わなかつた。悪魔主義時代は、潤一郎にとつて、こうした特異な青春の特異な送迎の時代であつた。そして、そうした思想体験を思想の重さのままに自己の内部に問いつめることなく、青春の劇を感性の劇に限定したこと、つまりファウストの主題を演じきらなかつたところに、潤一郎の作家としての長命の秘密もあつたと思われる。青春の主題を全人格的な規模で演じきらなかつたこと、この体験が不断によみがえり、美への憧憬を誘発し、かえつて、この作家の芸術至上主義の豊饒な結実をみちびいたのではなかつたらうか。とすれば、潤一郎にとつての悪魔主義とは、作家に短命をしいる近代日本の宿命を、青春の豊饒のままにぎりぬける、そうした、毒をもつて毒を制するていの武器であつたともいえよう。そして当然のことだが、自己の青春に対するこうした否定的な超克の不完全から、潤一郎は、青春の復讐をゆるすことにもなつた。風癩老人の妄執は、若年における「痴人の愛」を、精神的な結末をつけず、あえて不毛の劇のままもちつづけた、その不徳と忍耐への報酬でもあつた。芸術至上主義とは、それ自体、自己完結への強靱な忍耐を要求し、生活者としての生涯をあがないとするものであつて、潤一郎が、そういう生活者としてのいたみに無縁であつたとは思われない。自然

主義に対して、漱石に対して、独自の思想表現を決意する以上、それが偶然のなりゆきであつたにせよ、かれはかれなりに、両面作戦遂行の困難に身を挺したわけて、そこには、潤一郎と同様、意識して耽美家の宿命をたどりつあつた荷風にさえ触知しがたい孤独があつたかもしれない。こうみてくると、「門」を評す「はやはり、「刺青」を始点とする悪魔主義実践への意識的なまえばおきだつたと思われる。

位置逆転敗者となつた清吉に、美の信者としての潤一郎をみる通説にくわえて、私は、絶対の勝者となつた女の背後に、美の虜囚となつた清吉の滑稽をみすえて立つ作者自身のエゴイズムをみる。このエゴイズムこそ、潤一郎の文学的生涯を通じて、思想に対する生活者としての反応の衝動をおさえ、倫理的な背徳を芸術上の美徳にきりかえ、豊潤な感性の劇を維持するための、冷徹な計量をはたした力ではなかつたらうか。思想体験の芸術化を思想体験の生活化によつてロスしない。ここに、潤一郎独自の、即して慣れぬたぐいの、思想とのたくみなつきあい方の秘密がある。

「悪魔」(明治四五・二)や「続悪魔」(大正二・一)が、あきらかな作り話であるにもかかわらず、主人公の生理的、心理的感受の喘ぎが読者の感覚に異常なリアリティをもつて張りついてくるのは、告白への衝動が抑制され、ゆきとどいた情熱の管理が、かえつて、感性のはたらきをさそい、思想の表現をうるおしているからである。すくなくとも、悪魔主義時代の初期においては、体験からむ自己嫌惡を語らずして耐える決意が、作家の決意として倫理的でさえあつた。悪魔主義を思想実践としておしとおす

上で、潤一郎に実践の面からはねかえってくるコンプレックスがなかったわけでは決してない。むしろ、倫理的抵抗を感じつつ、それを芸術的操作によってねじふせきったとき、美への無償の行為は完璧となり、行為の形式自体が美しいものとなる。逆に作者が、コンプレックスに由来する自己嫌悪に思想表現の足場をすくわれたとき、作品の芸術的な自己完結性はくずれざるをえない。「饒太郎」(大正三・九)は、きわめて微細にだが、こうした悪魔主義実践における作者自身の生体反応を示している。作者の思想をむりにのみこもうとする主人公の姿勢だけがめだち、行為の残す印象が鮮明を欠いているのである。

「饒太郎」は、「悪魔」「純悪魔」とちがって、「私小説的変型」(中村光夫『谷崎潤一郎論』)として、思想実践の記録の意味をもつ作品だが、観念の具象化と体験の客観化とのバランスが最後までとくずれており、作品としては失敗している。しかし、大切なのは、この失敗に終った「私小説的変型」の試みのうちに、「悪」の問題を人間の根本問題として、内面的な視点から問いなおす可能性があったということである。悪魔主義者を自認する饒太郎は、お縫とのマゾヒスティックな情事に耽るが、金銭づくの關係の結末ははじめからみえており、結局、お縫に逃げられ、最後に帰宅。「良心の襲撃」に会って後悔の涙を流す。饒太郎にとつては、美即女体であるから、お縫との離別はそのまま美の喪失である。傷心の饒太郎は、皮肉にも、自己の思想とあいれぬ家庭という世俗の愛に救われる。この結末をある意味で、生活者の観点の提出とみることは可能だが、だからといって、作者の実生活

にこだわり、放蕩児饒太郎と母との關係を、潤一郎と母との關係に見立ててみてもしかたがあるまい。饒太郎の涙は、悪に耐えるストインストの精神的破産というようなものではむろんなく、つきつめた自己嫌悪が必然的にいきつく感情の自己解放にすぎない。そして、感傷の涙に結果する劇が人格上の致命的な欠損を招かない以上、思想の観念的反芻は無限に可能である。この感傷の涙が悪魔主義者としての人間の苦惱を象徴するものであったとすれば、話は浅薄にすぎよう。饒太郎を見舞った「良心の襲撃」が、作者のそれでもあったとすれば、悪魔主義の思想的根拠を問うためにも、潤一郎は、この段階であらためて倫理的観点を用意すべきであった。いずれにしても、饒太郎の涙は、作者その人が、悪魔主義実践において、真の実行家たりえないことを証明するものであった。こうした体験作品化の失敗から、潤一郎は、あらためて、美を観念として確保する方向、つまり芸術至上への立直りを求めて、「人間の苦患を救ふものは美だけである」(『法成寺物語』大正四・六)という主題の確認と、その劇としての完成をこころみる。この「法成寺物語」の主題は、やがて、悪魔主義時代の最後、「愛すればこそ」(大正一〇・一二〜一一・一)「愛なき人々」(大正一二・一)「痴人の愛」(大正一三・三六)などの戯曲連作にさきだつて、「芸術は、悪人が悪人のまゝで解脱し得る唯一の道だ」(『或る時の日記』大正九・一)という自己救済の論理として再確認されるのだが、注意しておかねばならないのは、こうした「刺青」らしいライト・モチーフが、思想に対する生活者としてのおいめをきりかえすべく、潤一郎が作品に肉声の歎きをこ

めようとするたびに、悪魔主義の主題変奏として段階的に強化されていく事実である。

「法成寺物語」は、道長をはじめ登場人物のひとりひとりが、死につらなる危機的状況に置かれ、美の使徒として、四の御方をめぐって信と背信の間を彷徨し、破滅にいたる。運命悲劇である。圏外にあって、慧眼よく劇の本質をみぬく高僧院源も、ただ、事態の進行をみまもるだけである。作者自身、書きおえた瞬間から、動かしがたい人物の配置、とめがたい時間の推移として、眼に映ったにちがいない。

「法成寺物語」における、以上のような完璧な劇形式成立の意味は、作品史的にも実に大きい。同時に、そのことが、潤一郎の構造美観への信念を決定的なものにし、決定的なものにすること、主題追求への思想的深入りに歯どめを加わえることになった、そう考えると、必ずしも一方的に讃辞を送るわけにはいかなない。こうした劇の型としての完成が、逆に、悪魔主義による人生認識の型を固定し、「悪」に対する作者の深い内部からの問いかけを閉じこめた、とも考えられるからである。人生の虚構による型としての表現の完成。このことで潤一郎は、「饒太郎」にみられた私小説化への危機をこえるのだが、まさにそのことによって、思想体験を生活体験に重ねて問いつめる自問自答の形式を失なうことになる。

思想の劇を作者内心の劇と無縁な、主題の先験的に決定されたドラマとして追っていくかぎり、主題の普遍性を保証する作者のメンタル・リアリティは稀薄にならざるをえない。そこから、当

然、作家は、主人公の行為の意味を問うことなく、行為のリアリティを保証するということになる。そしてこの行為のリアリティは、作者が思想反芻の息づきの表出を拒絶する以上、感性によって保証する以外に道はない。この反覆は、思想が逆に作者に、感性の不断の緊張をしいるといふ悪循環を生むことになる。耽美の体験の根底には、悪の思想に耐える苦痛が同時に愉楽でもあるような耽美家特有の危機感がある。「恐怖時代」(大正五・三)は、感性による倫理意識剥奪の試みが、作家主体の自己喪失に転じていく、そういう危機感をささげに、逆に、疲労した感性そのものの蘇生をはかったような作品である。その意味で、思想を試金石として感性の練磨を試みた「法成寺物語」の通俗なヴァリエーションとみることができるともかく「恐怖時代」の時期には、悪魔主義個有のアイロニー——美を本願として悪を達成する行為の倫理性——の自覚そのものがうすれ、そのため、題材処理に知的余裕がなく、作品をおおう感性の色調は、不健康に鋭い。むしろ潤一郎が、作品に作用する、こうした自己の内部の矛盾に気づかなかつたはずがない。

「父となりて」(大正五・五)は以上のような作家としての危機感に促がされ、悪魔主義の芸術至上主義としての確認を意図した文章である。

私は芸術を熱愛し、たゞ芸術に依つてのみ生きがひのある事を知つて居る。それ故自分の芸術を築き上げんが為めにはあらゆる努力を惜しまうとは思はない。云ふまでもなく、其の芸術は生活と一致す可きものであるから、私は此の後敵重

に自分の臆病を排斥して、正直な心の中の闘ひを、解決のついでに送って行かうと決心して居る。

「父となりて」の感想を求められて、芸術を語ることに終始した潤一郎のこの切迫した心情が問題である。悪魔主義を文学上の主題とする以上、「心の中の闘ひ」は必然のことであり、それを問題とするにしても、芸術至上を建前とするなら、すべて作品世界の問題に還元すべきである。あえて「心の中の闘ひ」をいわざわざえなないほど、潤一郎は思想の劇に疲れていた、と解釈すべきであらうか。あるいは、「正直な心の中の闘ひ」をいうことで、思想体験の実態を讀者にあかし、悪魔主義者としての自己にかかる誤解を払おうとしたのであらうか。いずれにしても、一女の誕生という事実動かされた反動であるにせよ、かまえて芸術至上主義を語ること自体、潤一郎が悪魔主義実践に誠実であらうとして、たえず生活者としてのおいめにとらえられていた事情は推察できる。この事情を逆にとれば、生活の些細な変化からの影響をおおそれるほど、芸術を大切に思う作家であったことははっきりする。しかしここで問題として大切なのは、芸術を至上としての潤一郎の作家的危機からの強引な立直り方である。無思想を云々される潤一郎も、悪魔主義時代を通して、思想表現がしている「心の中の闘ひ」を忍耐ないし克服の意志をもってみつめようとしたわけである。「或る時の日記」(大正九・一)は、悪魔主義作家としての潤一郎の「心の中の闘ひ」が、すくなくとも、大正九年の時点までつづいたことを逆に証明している。「金と銀」(大正七・五)や「AとBの話」(大正一〇・八)は、この「心の中の闘ひ」を

主題として思想表現にゆだねながら、思想咀嚼力の弱さを示して失敗した作品である。

大正五年、三十一才の潤一郎は、芸術、生活の両面からくる不安を自身危機と感ずるほどの転機に立っていた。その危機の自覚から潤一郎は、悪魔主義の思想表現に合わせて、思想表現に由来する「恐怖時代」の時期からの作家としての危機感に終止符を打つ必要を感じた。「神童」(大正五・一)「異端者の悲しみ」(大正六・七)は、そういった意味での自己回復の芸術的遂行であった。主人公に対する天才意識の充填が、そのまま、作者自身の自己救済をかねており、私小説的モメントのはっきりした作品である。潤一郎は、こうした自己救済の論理を、前述の「或る時の日記」で、はっきり芸術至上主義の原理にふくめて理論化する。

悪魔主義の主人公たちは、生活者の倫理に脅かされない「美」への無条件の帰依者であり、かれらのよどみのない自己完結の劇をささげるものは、作者自身の天才意識であった。自然主義作家の誤謬は、経験的事実に誠実であらうとして、生活者の倫理をそのまま作家の倫理として信じたことであつた。潤一郎は、漱石などの方法にならって、こうした自然主義者の経験主義的生活記録を方法論的にこえながら、その主題追求をささげる倫理的根拠の問題を無視してしまつた。潤一郎は卓抜な方法者として、「美」に賭けて「悪」に結果する。そうした人間の危機を意味としてとらえず、状況として描き、人間全体の生存の型として構成すること、たしかに成功した。潤一郎の人間観は、大きな枠の中では大正期の間主主義と共通のものが、「行人」「心」を頂点として

成立した漱石の人間観——「悪」への可変的契機を内包する人間——の系譜を、芥川竜之介や菊池寛にさきだつて受けている。漱石とちがうのは、漱石が、人間を客観化するばあい、作家がしいられる倫理的負担をたえず作品に還元することで、生活の原理と芸術の原理を直結したのに対し、潤一郎は、作品における劇成立の感動のなかに、倫理的負担の問題をとりこめてしまった点である。それは、潤一郎における「心の中の闘ひ」が、まるではじめからなかつたもののように、読者に印象づける。つまり潤一郎にとつては、作品の虚構とは、美に賭ける作家としての夢の実現の場所であり、同時に、その夢の結実とひきかえに、自己の生存の根柢からつきあげてくる危機感を中和する場所であつた。この微妙な内的操作を一点に釘さしにして固定したような、悪魔主義の美学的設計も、「捨てられる迄」や「饒太郎」で、作者の安易な感傷の露出によつて破綻し、その方法上の破綻からくる心理的危機を收拾するために、潤一郎は「神童」や「異端者の悲しみ」を書いた。しかし潤一郎の感性は、美への自己没却（思想への殉教）の实感を得て安定する性質のものであり、美と倫理との相反に耐えうるものではなく、まして、その相反を止揚し、思想そのものの変革を導くようなものではなかつた。潤一郎の感性は、思想を作品の意匠と化してそれに、光輝を与えるはたらきはしたが、思想による人間的成熟を促がすはたらきはしなかつた。だから、「金と銀」や「AとBの話」のように、潤一郎が感性的能力の限界をこえて、人間における善悪の問題にふみこんだばあい、「心の中の闘ひ」の追求は、必然的に常識的となり観念化せざるをえ

ない。感性が本来生活体験の細部に密着するものであるかぎり、感性による美の普遍化は、作家に実感捨象の苦痛をしるはずだが、潤一郎のばあい、感性が、倫理的な問いを介在しない、主題の観念的普遍化に直接はたらくように限定されているため、そうした苦痛はない。

実生活の陥穽に膠着しやすい感性をあえて倫理的判断に適應することで、感性そのものを不断に蘇生させ、実生活上の自己本位のエネルギーに還元していったのは、志賀直哉であつた。「暗夜行路」は、漱石における自己本位の原理が、一個の生活者の強烈な人格と感性を支点として、虚構の世界に定着した作品である。時任謙作は、一回きりの体験を重んじ、感性の劇からいっさいの感傷を峻別する潔癖な生活者だが、葉室饒太郎は、はじめからコースのきまつた思想の劇をたどり、しかもその劇を未完のまま感傷ににげこむ中途半端な理想家である。芸術と生活の問題を基準としていへば、直哉の青春体験が人格上の全機能を傾けての生活体験であつたのに比し、潤一郎のそれは、はじめから特殊な実験的体験として限定されていたわけである。いずれも自己の信念のままに生きたことは当然として、直哉が生活体験に自己を賭けることで感性の蘇生を可能としたのに対し、潤一郎は、計量すずみの思想体験によつて感性の無傷の保存をはかつたことになる。

武者小路実篤の個性主義は、その無限定なカテゴリー「人類」に照らして、一見無限定な許容の論理にみえるが、その実、自己の思想を市民的な生活意識による粉飾をこえたところで守ろうとして、天才意識がはたらき、かえつて、閉鎖的な、拒絶の生の論

理となった。人間主義の確立を主題としながら、それを、小市民的な生活経験とは別な、特殊な思想体験の型で証明しようとする点で、潤一郎の悪魔主義との類比がみられる。潤一郎にしろ実篤にしろ、自己の主題の普遍性に対する芸術的確認をこととして、天才意識を生る原理とし、いわゆるトーマス・マンの命題——ヴェルガーとキュンストラーの対立——を自己内心の劇としてつきつめて考えることはしなかった。潤一郎に、美と倫理、芸術と生活との相反の問題にかかわる作家としての「心の中の闘ひ」がなかったわけではない。が、「金と銀」「AとBの話」のように、そうした「心の中の闘ひ」を主題としながら、その主題追求が不完全のままに終った事實は、「心の中の闘ひ」がはじめからなかったもののように思わせる。いずれにしても、思想と方法をささえる漱石ふうの実存的体験は、かれらの追体験を通らず、一個の明瞭なイズムとして観念的にうけとられたといつてよい。思想と方法とそれぞれ漱石の影響を受け、一見対照的な地点から出発した両者が、思想の観念的受容に傾いた事實は注目してよい。こうした実体把握を欠いた観念的な人間認識が、教養派、新理知派、等々にさきだつて、大正期文学の観念的性格をつくつていく一つの要因であつたことは考えられる。

大正五年から六年にかけて、和辻哲郎は、遊蕩文学批判をテーマに独自の文芸時評を展開している。「放蕩息子」の帰宅」(新小説「大正五・一〇」「三」の観点」(新潮「大正五・一〇」)「聖者と家族」(新潮「大正六・一一」)などである。

……だから芸術家は小さい道徳家になるよりも大きい迷の

人であつた方がいゝ。小さい善をするよりも豊かな体験を持つた方がいゝ。然し芸術家がたとへ自分の創造した世界だけの事とは云つても、とに角聖者にならなくてはならないためには、強い愛と烈しい向上の要求とを欠くわけには行かない。(「聖者と家族」)

「道徳家」から「聖者」への方向づけに和辻らしい理想癖はあるにしても、人間における悪を全人格的な規模で再検討しようという提言は、遊蕩撲滅論一般とひとしなみにみるわけにはいかない。この批判は、「新思潮」時代の僚友の、しかも善意の発言だけに、潤一郎の感じた反撥とおいめは、決してひととおりのものではなかつたと思われる。

「金と銀」(大正七・五)「AとBの話」(大正一〇・八)などの善悪対立劇は、すでにふれてもきたが、悪魔主義の思想表現ではなく、作家としての「正直な心の中の闘ひ」そのものの主題化を試みた作品であり、製作のモチーフも、作品の内容も、作品の内容を支配する観点も、従来の悪魔主義ヴァリエーションとは異なる。これらの作品は、白樺派の人道主義、教養派の人格主義への反撥として書かれたと考えられている。それもあろうが、創作のモメントとしては、潤一郎の内部には、もっと深い、必然的な理由があつたはずである。和辻に代表される善意の批判に反応する姿勢ができていたと思われる。たとえば「金と銀」で、人間における善悪相反の劇を形式的に相対化してみせた理由のいくぶんかは、白樺派ふうの統一の人間像への反撥であつたろうが、真の理由はそんな通俗なものではあるまい。善悪相対の立場で設定さ

れた大川と青野が、ともに芸術至上をつきつめ、一方は芸術的再生に、他方は人間的破滅にいたりつく、その極限の地点で、作者は、芸術至上そのものを芸術家の救いとして確認する。芸術家としてのこうした自己完成、自己救済の論理は、「AとBの話」では、A・Bのそれぞれの主義と、主義に対する完全な自己放棄によって完璧となる。大川・A、青野・Bの双方の観点の上に立つて、この対立劇を進めたこと自体、作者における悪魔主義思想体験の総合とみることができよう。そしてこの二つの作品をささえる潤一郎の思想体験が思想体験として深まらず、芸術至上の論理の観念としての絶対化にとどまった事情は、Aに対するBの遺言に象徴されている。しいていえば、絶対の主題をになつた人物たちの劇が、性格悲劇から運命悲劇に、その相貌を変えたにすぎない。ただし、作者の分身として芸術至上に殉じたBの運命が、潤一郎の現実の自己再生を可能にする唯一の観念であつたことは、まちがいない。

芸術家の芸術絶対の自己完結の論理に生活者としての「心の中の闘ひ」そのものをとじこめる。これはそのまま「或る時の日記」に確認される作者の自己救済の論理だが、この論理の具体化が、「金と銀」ひいては「AとBの話」製作のモチーフではなかつたか。しかし「金と銀」「AとBの話」が常識的な観念劇に終つたということ自体、悪に対する思想的追求の限界を意味するわけである。そして、思想体験による人間的成熟なしに思想表現の深まりがない事情も、また、潤一郎に明瞭となつたはずである。悪

魔主義実践の成果を生かしつつ、次の段階へすすむとすれば、ドラマのない観念劇「金と銀」あるいは「AとBの話」にかわつて、準備されるのは、観念的でないドラマ、つまり、「愛すればこそ」「愛なき人々」「痴人の愛」でなければならぬまい。

「刺青」いらい芸術至上の観点にひきしほられた悪魔主義は、大正九年の時点で、「芸術は、悪人が悪人のままで解脱し得る唯一の道だ」(或る時の日記)というふうに、芸術体験イコール宗教体験という確認にいたり、人間における至上の体験であるはずの芸術に自己救済の論理をふくむにいたつた。美への無償の行為そのものが美にかけて悪に生きる人間の救いとなる、という認識である。そしてこれは、くりかえしいつてきたことだが、潤一郎が、自己救済を求めざるをえないほど思想としての「悪」の追求をつきつめた、ということを意味しない。むしろ、人間における悪の意味をつきつめないことが、安易に芸術至上主義の効用を言うことになつたとみるべきである。潤一郎が事実、作品をさういう自己救済の論理の実践の場としたかどうかは別として、ともかくこの時点で、その必要をいわねばならなかつたということ自体、かれの芸術至上主義の敗退をいつたことにひとしい。私小説のリアリティが、作者の心境の安定と緊張による救いを前提としたように、創造の原理が、自己救済の論理をふくむのは、日本の近代文学のいたりつく宿命であつたらうか。

この時期の「芸術一家言」(大正九・四一〇)は、実質的には「明暗」論であるが、漱石へのおめなしに、潤一郎はいいたようにいっている。漱石、というよりも、漱石文学における倫

理的観点からの解放、そういった方が正確であろうが、ともかく「門」を評す」にみられたような漱石への遠慮といったものはない。このきわめて安易なおいめの解消が、逆に、救済の論理をふくみこむかたちで、悪魔主義の芸術至上主義としての安易な絶対化を促がす要因の一つになったのではなかったか、私はそう思ってもみる。悪魔主義の絶対化、そういう意味で、私は、この漱石論としての「芸術一家言」は、「或る時の日記」とともに、悪魔主義実践の終幕を告げる事実上の宣言であったと思う。作家としての出発にさきがけて発表した「門」を評す」が、悪魔主義開始のそれであったとすれば、潤一郎は、まさしく、漱石への、ある意味での内的対応をとくに意識しつつ、悪魔主義実践のことに当たったのではないか、これが、私をはじめに提出した「些細な疑問」に対する私なりの解答ということになるうか。

「愛すればこそ」「愛なき人々」「痴人の愛」は、芸術至上の観点から悪魔主義絶対化を完了した段階で書かれた連作という意味で、私はこれらを三部作と考えたい。「法成寺物語」(大正四・六)は、悪魔主義の思想が作者の「心の中の闘ひ」をささえに開花した完璧な劇として、おのずから、悪魔主義前期の頂点をなす作品であり、「痴人の愛」は、悪魔主義の思想が人間典型の創造に結実した作品で、結果として、悪魔主義の最後を飾る作品となった。「結果として」と私はいったが、実際は、潤一郎はまえてもって、「痴人の愛」を悪魔主義完了の劇として考えていたのであろうと思われる。「法成寺物語」がそうであったように、「痴人の愛」もまた、作品の完璧な自己完結が、逆に作者に、「心の中の闘ひ」の

終結を迫るといった事情があったかもしれない。「法成寺物語」のち「父となりて」(大正五・五)には、自己の青春の劇の終りを予感する焦慮がみられたが、その後、悪魔主義実践は、いくたびか作家としての危機感をはらみながら、おのずからなる推移をへて、「痴人の愛」にいたった。いずれにしても、「痴人の愛」にいたって、毒によって毒を制するていの潤一郎の青春の劇は終了したとみてさしつかえない。こうした青春の劇との決別の意識はやがて、「藜喰ふ蟲」(昭三・一二・四・六)以後の作風の変化に作用する。そしてほぼこの時点で、生活者としてのおいめを芸術至上の信念に収奪する潤一郎の作家的態度は、ほとんど不動のものになったと思われる。

「藜喰ふ蟲」以降の作風の転移は、関西への移住、趣味の変化といった事情のほかに、悪魔主義時代の体験の美化が完了し、青春の追憶がもはや倫理的な反問を呼ばず、美を美としてのみ眺める姿勢が堅固なものになった、そういう内面的推移の必然をふまえてのことであった、と私は思う。そして、この感性による経験美化の能力こそ、「刺青」らしい、潤一郎をして、生活と芸術の一元化に立ちむかわせ、美への無償の行為に徹底させた、その当の力であったらう。それは、芸術家のエゴイズムというよりしかたのないものである。

かつて「初昔」(昭一七・六・九)で、松子夫人の妊娠中絶のこととふれた潤一郎は、「雪後庵夜話昭」(三八・六・九)でもそのこととふれている。「初昔」には、糸果をつくらぬための配慮のことなどが語られているが、「雪後庵夜話」では、その追憶は、ほほ、

芸術上の信念として語られている。夫人が「お腹の子に対する愛よりも、私と私の芸術に対する愛が深かつたのだ」と、潤一郎はいう。潤一郎のかつての「心の中の闘ひ」は芸術創造の原理に吸収され、生活に対する芸術の優位は絶対の確信となつてゐる。私の芸術」を守ろうとする愛は、生活者としてのエゴイズムにはかからない。この潤一郎のエゴイズムが、意識的なものか否か、私もわからない。無意識なら無意識で、芸術上の主題がしている精神の不毛の劇に耐えてきた潤一郎の勁さがわかるし、意識されたものなら、根底に強靱な自意識を置く潤一郎の散文精神にあらためて驚かねばなるまい。

悪魔主義は、それ自体、反逆の倫理、自己救済の論理として、

青春の主題たるにふさわしなかったが、思想による成熟を拒否して思想表現に徹した潤一郎の青春は、青春そのものとしては燃焼不充足のものであった。この青春の送迎のしかた自体が、意識的なものであったかどうかは別として、生活者としての体験を限定された追憶は、たえず感性による追体験を要求し、潤一郎の作家としての長命を保証した事情のみこめる。「細雪」や「少将滋幹の母」は、未体験のままに過ぎた青春の夢によせる憧憬の変型であらうし、「鍵」や「風頭老人の日記」は、超克不完全な青春がひきよせる妄想の発現であらう。いずれにしても、芸術至上に徹した潤一郎の生涯の全体が、それ自体として、近代日本の宿命に對するアイロニーであつたといふことはできよう。