

『戯作三昧』論

宮田 一生

物語は、次のような馬琴の姿を叙述しつつ終わっている。

この時の王者のような眼に映っていたものは、利害でもなければ、愛憎でもない。まして毀誉に煩わされる心などは、とうに眼底を払って消えてしまった。あるのは、ただ不可思議な悦びである。あるいは恍惚たる悲壯の感激である。この感激を知らないものに、どうして戯作三昧の心境が味到されよう。どうして戯作者の儼かな魂が理解されよう。ここにこそ「人生」はあらゆる残滓を洗つて、まるで新しい鉱石のように、美しく作者の前に、輝いてゐるのではないか。……

思えば、物語の発端部分では、「戦場のように騒々しい」神田同朋町の銭湯松の湯で、「つつましく隅へ寄つて、その混雑の中に、静に垢を落している六十あまりの老人」が馬琴であり、彼の内面は次のように説明されていた。

この時「死」の影がさしたのである。が、その「死」は嘗て彼を脅したそのように、忌わしい何物をも蔵していない。云わばこの桶の中の空のように、静ながら慕わしい、安らかな寂滅の意識であつた。一切の塵勞を脱して、その「死」の中に眠る事が出来たならば——無心の子供のように夢もなく眠る事が出来たならば、どんなに悦ばしい事であろう。自分は生活に疲れているばかりではない。何十年來、絶え間ない創作の苦しみにも、疲れている。……

『戯作三昧』の〈物語〉は、馬琴の「安らかな寂滅の意識」が、「恍惚たる悲壯の感激」体験によつて一時的に慰謝されるまでの経緯なのである。〈死〉に括弧がついてゐるのは、〈生〉に對峙するものとしての〈死〉ではなく、現在の馬琴が抱え込んでゐる「忌わしい」人生（現実）に對して、その極北にある「一切の塵勞」のない〈世界〉である。つまり、彼が希求し愛すべき〈世界〉と換言することのできるものであろう。へ「人生」はへ「人生」

とは異なり、現実のものではなく、話者の想念の産物である。おそらくは芥川もまた、「残滓」のない「新しい鉱石のように、美しく」「輝いている」へ人生」など存在し得るとは考えてはいなかつたであろう。憧憬としてのへ「人生」を創造したとしても、現実に芥川の抱え込んでいるのは馬琴と同じ複雑なへ人生」であつた。ゆえに、有限なへ「人生」を馬琴に体験させたのであろう。だから、「不可思議な悦びである。あるいは恍惚たる悲壯の感激」というすこぶる曖昧で、かつ冷静に考えれば、意外に貧弱な「感激」を大言壮語するしか芥川には術がなかつたのである。三好行雄氏は、ここに「觀念の肉化」の「不足」を指摘している(1)。

冒頭部分には、孤独な馬琴の姿がある。「安らかな寂滅の意識」を願う馬琴の、その原因なのであろう、現実社会(世間)への嫌悪感、あるいは乖離状態の馬琴の姿である。現実社会の象徴としての「銭湯松の湯」における馬琴の「没交渉」的な姿をへ読者へは強く印象づけられる。

彼は不快な眼を挙げて、両側の町家を眺めた。町家のものは彼の気分とは没交渉に、皆その日の生計を励んでいる。

馬琴にとつて、日常は「無意味」で「雑然」としたものでしかなく、彼は「没交渉」でありたいと願っている。しかし、彼の嫌

悪感とは無関係に現実社会は彼の眼前に歴然と存在することは当然であり、そこから逃れることは不可能である。だから彼は常に苦痛を強いられている。彼は「傍若無人な態度」の持ち主であり、かつ他者に対して過度に「敏感」な「気の弱い」人間でもある。ここで我々は芥川作品に登場する人物(主人公)たちが、かすかだが変化し始めたことに留意する必要があるのではないか。荒っぽく言えば、たとえば、『羅生門』の「下人」、『鼻』の「禪智内供」などと馬琴とを比較をすればそれが明らかになるのではないか。「下人」は結局、自己の論理に忠実に従つた行動をとつた。「禪智内供」も他者によつて「自尊心」を傷つけられ苦惱するが、「はればれとした心もち」を獲得する。彼らには、

「どうして己は、己の輕蔑している悪評に、こう煩されるの
だろう。」

というような他者との関係性から生じる苦惱はなかつた。あつたのは自己との闘争であり、他者との戦いは結局は手際よく処理されてしまっている。

内供は鼻が一夜の中に、また元の通り長くなつたのを知つた。はればれとした心もちが、どこからともなく帰つて来るのを感じた。／＼こうなれば、もう誰も晒うものはないにちがいない。／内供は心の中でこう自分に囁いた。長い鼻をあけ

方の秋風にぶらつかせながら。

「内供」には満足感があり、それは自己の内部で完全に論証可能なものである。しかし、別章で粗述するように、『或目の大石内蔵助』の「内蔵助」は、「内供」のようには「秋風」の中での満足感はないのである。他者の言動を、もはや無視することができなくなつた「内蔵助」の心理的動揺は、馬琴にも等しく内在している。

曲亭先生の、著作堂主人のと、大きな事を云つたつて、馬琴なんぞの書くものは、みんなありや焼直しでげす。早い話が八犬伝は、手もなく水滸伝の引写しじやげせんか。

とか、あるいは、

第一馬琴の書くものは、ほんの筆先一点張りでげす。まるで腹には、何もありません。：（中略）：だからまたまた当世の事は、とんと御存じなしさ。それが証拠にや、昔の事でなけりや、書いたと云うためしはとんとげせん。

と馬琴の作品を酷評する「眇の小銀杏」、彼の批判に対しても馬琴は冷静ではいられないようだ。彼は一応、

風呂の中で開いた悪評を、一々彼の批評眼にかけて、綿密に点検した。そうして、それが、いかなる点から考えて見ても、一顧の価のない愚論だと云う事実を、即座に証明する事が出

来た。

という解決にはなつてはいるが、「綿密に点検」したという具体的プロセスはへ読者には提示されていないし、「眇の小銀杏」の見解が「愚論だと云う事実」に関する馬琴の論理的根拠も提示されてはいない。いつぼう、「眇の小銀杏」の「愚論」は具体的である。これは芥川が作品を発表し始めた当初から、新技巧派などと称されればば批判されていた事柄と一致しているからである。だから芥川は「愚論」を具体的に作品に書き込めたのである。芥川は自己に対して浴びせられた批判を『戯作三昧』という作品のなかで開陳してみせたことなる。要約すれば、それは芥川は過去の文学作品を参考にしながら「昔の事」しか書けない作家である、という非難（批判）である。芥川は、自己に対して投げかけられている非難を自己分析して、それを作品化し、さらに「愚論」として排除しようとした。芥川は一種挑戦的であつたことになる。彼は従来の彼への非難には屈してはいないようで、なぜならば、『戯作三昧』は『馬琴日記鈔』（櫻庭篁村編・文会堂・明治四十四年二月刊行）を参考書として創作された作品だからである。ならば、芥川は従来の非難を甘受し、その態度を保持しようとしたのか。

それは、道徳家としての彼と芸術家としての彼との間に、い

つも纏綿する疑問である。彼は昔から「先王の道」を疑わなかった。彼の小説は彼自身公言した如く、正に「先王の道」の芸術的表現である。だから、そこに矛盾はない。が、その「先王の道」が芸術に与える価値と、彼の心情が芸術に与えようとする価値との間には、存外大きな懸隔がある。従つて、彼の中にある、道徳家が前者を肯定すると共に、彼の中にある芸術家は当然また後者を肯定した。：（中略）：彼は戯作の価値を否定して「勸懲の具」と称しながら、常に彼の中に磅礴する芸術的感興に遭遇すると、たちまち不安を感じ出した。

馬琴が「何十年來」信じて疑わなかった信仰、「小説は」「先王の道」の芸術的表現」であること、これが自己の内部で動揺し始めていることを馬琴は告白しているのである。芥川は、へなせ書くのか」という問題意識について、馬琴のとまどいを描いているが、ここにはへ芸術」とへ道徳」というような事ではなく、馬琴が「芸術的感興に遭遇」する事実をへ説者」に提示しているだけである。したがつて、一方が他方を凌駕するという現実も物語としては生じてはいない。自己の作品が「勸懲の具」という規定では規定し切れなくなつた。事実として馬琴の作家としての生涯にこうした問題が生起したか否かは、さして問題では

なく、それ以上に馬琴にこうした問題を付与した芥川にこそ問題はあると言えよう。へなせ書くのか」ということは、芥川にこそ緊急に回答を要請されている問題なのである。にもかかわらず、「戯作三昧」においては芥川は正しく対峙した立場では回答を提出してはいない。ただ、

根かぎり書きつづける。今己が書いている事は、今でなければ書けない事も知れないぞ。

とだけしか芥川は書いていない。同様に、「華山渡辺登」と語るへ芸術」とへ政治」との事もさしたる幅も深みもなく、

二人は声を立てて、笑つた。が、その笑いの声の中には、二人だけしかわからないある寂しさが流れている。

という芸術家は芸術家によつてのみ理解されるしかない、という芥川の消極的認識がみられるだけである。

しかし、次の一節には、

私はこの頃八犬伝と討死の覚悟をしました。

という作品の完成という事に問題の回答を委ねた処理が為されているだけである。にもかかわらず、ここには、芥川の一つの回答と思えるものをへ説む」こともできるかも知れない。つまり、詭弁に過ぎることを覚悟で言えば、明確に回答しないことによつて、へ芸術」に関わる諸問題に対しての回答とすること、ということ

ではなかつたか。ただ、

私は作者じやない。お客さまのお望みに従つて、艶物を書いてお目にかける手間取りだ。

と断言する「春水」を「心の底から軽蔑する」馬琴の姿勢を描いて、芥川は他の「戯作」者と馬琴とを区別しようとしている。芥川の「戯作」観を窺い知ることができるのは、『澄江堂雜記』(大正七年(十三年)である)。

これは何も黄表紙だの洒落本だのの作者ばかりではない。僕は曲亭馬琴さえも彼の勸善懲惡主義を信じていなかったと思つてゐる。……(中略)……僕は所謂江戸趣味に余り尊敬を持つてゐない。同時にまた彼等の作品にも頭の下らない、人である。しかし単に「浅薄」の名のもとに彼等の作品を一笑し去るのは彼等の為に氣の毒であろう。若し彼等の「常談」としたものを「真面目」と考へて見るとすれば、黄表紙や洒落本もその中には幾多の問題を含んでゐる。僕等は彼等の作品に随喜する人人にもやはり輕輕に賛成できない。

(「徳川末期の文芸」)

『澄江堂雜記』は『戯作三昧』執筆後に書かれてゐるので、少し注意して読む必要があるだろうが、芥川らしく氣配りをした言説である。氣配りをしつつ、「戯作」者は「勸善懲惡主義を信じ

ていなかった」と言い、彼らに対しても「余り尊敬を持つてゐない」という立場を取つてゐる。結局は、「若し彼等の『常談』としたものを『真面目』と考へて見」た結果、芥川は「幾多の問題」を發見し、それらが『戯作三昧』として結実した、という経緯になつたのであるが、きわめて重要な事は、芥川が現実に抱へ込んでゐる問題と「幾多の問題」との間に重複した事項がなければ、『戯作三昧』は成立しなかつたかも知れないことである。

さらに踏み込んで言えば、まず芥川の側に問題があることが大前提である、ということである。『澄江堂雜記』でも窺えるように、芥川が「戯作」者あるいは馬琴に特別に関心を抱いたことは感じられない。『戯作三昧』は『馬琴日記鈔』なくしては成立し得なかつた、と断言してもよいのではないか。『馬琴日記鈔』という参考書のために芥川は馬琴と他の「戯作」者とを区別して述べることができよう。坪内逍遙によつて「勸善懲惡主義」者の代表であるかのように規定された馬琴観に対して異議を申し立てようとする芥川の企図、それは作品Ⅱ「『先王の道』の芸術的表現」という公式を馬琴から剽奪することであるが、それが為されたときへなぜ書くのか」という問いに馬琴が回答できるか、これが『戯作三昧』の眼目ではなかつたか。

読むに従つて拙劣な布置と乱脈な文章とは、次第に眼の前に

展開してくる。そこには何等の映像も与えない叙景があつた。何等の感激をも含まない詠嘆があつた。そうしてまた、何等の理路を辿らない論弁があつた。

馬琴が『八犬伝』の稿を点検した結果である。これは『八犬伝』の全否定であるが、物語の経過を丹念に辿つたへ読みでは、唐突の飛躍としか考えられない言説である。さらに、

彼は机の前に身を横たえたまま、親船の沈むのを見る、難破した船長の眼で、失敗した原稿を眺めながら、静に絶望の威力と戦いつづけた。

あるいは、

「自分はさつきまで、本朝に比倫を絶した大作を書くつもりでいた。が、それもやはり事によると、人並に己惚れの一つだつたかも知れない。」／＼こういう不安は、彼の上に、何よりも堪え難い、落莫たる孤独の情を齎した。：（中略）：同時代の肩々たる作者輩に対しては、傲慢であると共に飽までも不遜である。その彼が、結局自分も彼等と同じ能力の所有者だつたと云う事を、そうしてさらに厭う可き遼東の豕だつたと云う事は、どうして安々と認められよう。しかも彼の強大な「我」は「悟り」と「諦め」とに避難するには余りに情熱に溢れている。

という馬琴の絶望的な姿と重ね合わせるならば、事の重大さは知らされたとしても、残念ながらへなせ」という疑問は強く残る。なぜこんなにもたやすく過去の自己（の作品）を否定することができるのか。これほどまでに客観的に自己分析が可能なのか。こうした自己反省の姿を馬琴のものとして、芥川がへ読者に提供したとは考えにくい。「悟り」と「諦め」には括弧がつけられていて、明らかに漱石と鷗外との精神を意味していて、馬琴の自己点検と自己反省とは芥川自身のそれとしてへ読むことは十分に可能である。というよりもむしろ芥川の告白である、と断言しても決して過言ではないだろう。

「情熱に溢れている」馬琴は、「同時代の肩々たる作者輩」と「同じ能力の所有者だつたと云う事」を認めたくない。それほどに「彼の強大な『我』」は強い。そして、安易に「避難する」ことにも抵抗がある。残された選択肢は多くはない。同時代の作家と同じものではなく、悟りの境地にも至れないし、ましてや過去の自己のものでは「絶望」でしかない。結局は新しいへ創作態度を模索し創造してゆくしか術はない。ところが馬琴は「孫の太郎」の言葉によつて救われる。彼は「浅草の観音様」の言葉として馬琴に、

勉強しろ。癩癩を起すな。そうしてもつとよく辛抱しろ。

というかつて漱石が芥川に送った書簡（大正五年八月二十一日）の内容に似たアドバイスをする。これに対して、馬琴は次のように感動する。

馬琴の心に、嚴肅な何物かが刹那に閃いたのは、この時である。彼の唇には幸福な微笑が浮かんだ。それと共に彼の眼には、いつか涙が一ぱいになった。

いささか滑稽とも思える描写だが、「観音様」の言葉、いわば天の啓示であるから馬琴は感激し受け入れたのであろう。ここで馬琴は「絶望の威力」から救済されている。

彼の耳にはいつか蟋蟀の音が聞えなくなつた。：（中略）：彼は神人と相搏つような態度で、ほとんど必死に書きつづけた。

そして既述したように「三昧の心境」に馬琴は没入してゆくのである。この行為によつて、彼が直面しているさまざまな問題が的確に解決された、とは言い難い。すなわち、芸術に対する無理解な世間の人々の中傷や自己が抱え込んでいる芸術に関する苦悩は、何ひとつ解決されてはいない。いわゆる「三昧」境は馬琴の「書齋」という極めて限られた場所においてのみ、彼によつて体験されているわけで、「書齋」から一歩外に出た彼には、依然として彼を煩わしている問題が残存したままである。もつとも、芥

川に問題を解決しようとする意図があつたとはあまり考えにくく、問題点の提出とその解決とは別の問題である、ということではなかつたか。現実の社会が馬琴（芸術家）に理解を示すことについては、馬琴の期待感ほとんどない。「自尊心」の強い彼と世間との妥協はあり得ない。彼にとつて「人生」を生きるということとは作品を完成させる営為であり、その他の事柄は、「人生」の「残滓」でしかない。

いくら蒸が鳴いたからと云つて、天日の歩みが止まるものではない。己の八犬伝は必ず完成するだろう。そうしてその時は、日本が古今に比倫のない大伝奇を持つ時だ。

「古今に比倫のない大伝奇」の完成に邁進する行為にすべてを賭けている馬琴にとつて、その障害となるものは「下等」であり、つまらない。「六十あまり」（芥川は誤りとも思えるほど幾度も繰り返しのべている）の「眼も少し悪い」老芸術家にとつて、「八犬伝」の完成がおそらく最後のチャンスであつたはずである。「八犬伝」と「討死」する覚悟は馬琴には確かに内在していた、と言つてよいだろう。馬琴がこれほどまでに「八犬伝」（芸術）に拘泥するのは、馬琴が「人生」に対してほとんど興味を失つているからであり、「安らかな寂滅の意識」は彼の心を浸蝕しかけようとしている。彼が「死」へ一氣に向かわないのは、『八犬伝』

の完成が彼の〈へ生〉をきわどく保障しているからであろう。したがって、馬琴の〈へ生〉の営為は作品（芸術）の完成への営為と重なっている。一般的に言えば、〈戯作〉とは、〈戯作〉者の自嘲的な自己規定であり、彼らの勸善懲惡主義はいわばカムフラージュであり、封建体制のなかで生き抜く方便であつたと言えよう。馬琴が「芸術的感興」を体験し、そのことに不安を感じたということは、彼を取り巻いている現体制に対して、消極的に謀反を企てたことになるのではないか。我々はすでに『或日の大石内蔵助』の内蔵助に「道徳を体現した満足」の前に佇む姿をみている。馬琴は、内蔵助よりさらに一層道徳に対してのフラストレーションを強く感じていたのではないか。「華山渡辺登」との会話に若干の体制批判がみられるが、「芸術的感興」に不安感を抱く馬琴の姿は自己の芸術の支柱を喪失することへの不安だけにとどまらないのではないか。彼の〈へ人生〉の支柱が道徳にあると考えるのは〈読者〉としては当然で、「芸術的感興」の体験は新たな芸術への志向をかすかに示唆するだけにはとどまらないものを含んでいゝるのではないだろうか。憶測に過ぎるとの謗りをうけるかも知れないが、芸術家としての馬琴のみに眼を向けることに少しこだわりの持つこともあながち無益ではない。

何十年来、絶え間ない創作の苦しみにも、疲れている。

馬琴の「創作」は「近江屋平吉」の「発句」のような〈遊び〉ではなく、生活の糧を得るための職業であつた。そこには「創作」にともなう〈喜び〉は、仮にあつたとしても極めて少なかつたであろう。「芸術的感興」とは無縁の芸術家が、ある日それを体験したとすれば、それを失いたくないと思うのが自然であり、とまどいつつも食欲に希求するのは当然である。それによつて「創作の苦しみ」も幾分は慰謝される。物語の結末部分で「悲壯の感激」に浸る馬琴の姿を描いて、芥川は彼に栄光の瞬間を付与した。「錢湯」の「隅」で「静に垢を落している」姿からの急激な変貌である。にもかかわらず、芸術家としての馬琴が救われたとは〈読者〉は感じない。既述したように、「書齋」外の現実社会は何一つ変わつてはいないからである。

「困り者だよ。碌なお金にもならないのにさ。」

妻の「お百」に代表されるように、やはり世間は馬琴に冷たい。蟋蟀はここでも、書齋でも、変りなく秋を鳴きつくしている。基本的には芸術家馬琴のあり様も生活人としての彼の何も変わらない。「書齋」を一步出たならば、彼はあの「錢湯」の姿に戻るしかなく陶酔は永くは続かない。『戯作三昧』は、芸術家のあるべき理想の姿はごくわずかしが提示されないが、芸術家を取り巻いている嫌悪すべき現実をより具体的に提示している点において

手際のよい作品である。が、芥川のもくろみが現実提示により力点があつたか、といえはそうではあるまい。彼のもくろみはむしろ逆で、やはり結末部分の芸術家（馬琴）の姿にあつたと思われる。しかし、彼の意図に反した『戯作三昧』が生まれた。その反動として芥川はもう一度、芸術家の姿を追求しなければならなかつた。その結果として『地獄変』が生まれたのである。ただ、誤解のないように付言しておかなければならないが、馬琴のデフォルメとして良秀が生まれたのではなく、馬琴と良秀の間には思いのほか大きな間隙がみられる。

芸術家が芸術家の姿を描くという行為には、何かしら特異なものがあるようだ。自画像、あるいは理想像などという言葉で明確にできる場合もあり、それが不可能な場合もある。いずれにしても、芸術家としての自己が作品に影を落としていることは否めないうようである。このような事態は「読者」の側にもみられるように、他の作品に対する「読み」とは少し異なつた「読み」をしていくようだ。比喩的な言い方ではあるが、たとえば「時間」という漢字に「とき」と括弧つきのルビを振つた「時間」という漢字を読む行為に似ているのではないだろうか。文字は「時間」であるから「じかん」と読んでよい。が、括弧つきのルビを無視できないときがある。おおよそ三パターンの「読み」があるだろう。

文字を忠実に読む、ルビに従つて読む、そして文字とルビとの双方を読む。そして、この選択は「読者」の自由に委ねられているようである。

以上、馬琴の言動に沿つて概述した。これはいちはやく菊池寛によつて、

彼の創作的告白でなくして何であろう。ただ彼が世の所謂告白小説よりもつと芸術家であるために、曲亭馬琴を傀儡として、告白の代理をせしめたのにすぎない。(註)

と指摘された。後年、芥川自身も、

僕の馬琴は唯僕の心もちを描かむ為に馬琴に振りたものと思われたし；(中略)；そう云う試みも悪しからずと思う。

(大正十一年一月十九日・渡辺庫輔宛書簡)
と述べた。これによつて、『戯作三昧』を素朴に馬琴の物語として「読む」ことは避けられているようである。本稿も、いわゆる馬琴へ傀儡「説を否定するものではない。しかし、全面的な肯定もしない。菊池の指摘は偏狭に過ぎるし、芥川の述懐の言葉は曖昧と言えは言える。ただ、馬琴へ傀儡「説を尊重するあまりに、

素朴に馬琴の物語としてへ読むことが許されない、あるいは馬琴へ傀儡的なへ読みが優位であるかのような現状は訂正されなければならぬことは述べておきたい。「戯作三昧」が、「彼の創作的告白でなくして何であらう」とまで、断言されるのは「戯作三昧」という作品そのものに問題があるようだ。結論風に言えば、作品の肉実の脆弱さに由来している。かつて漱石が「鼻」に対して激賞した芥川の作品の持つ美点はことごとく、「戯作三昧」には見られないのである。したがって、穿つたみかたをすれば、菊池は、「戯作三昧」を作品（小説）としては、高くは評価できなかった為に、既述したような評価しか与えられなかったのではあるまいか。あるいは、作家として誰もが持つている問題を芥川が代弁したことに對する賛辞なのかも知れない。とかく我々は菊池の指摘にこだわるあまり、「戯作三昧」を読み誤る危険性に留意すべきである。菊池の「戯作三昧」という作品のへ読み方は、我々に容易に「戯作三昧」の解釈の方法を示してはくれないのだが、同時に平板な理解にとどめてしまうことも確かである。

次に芥川自身の言葉をもう一つ見てみたい。芥川は「戯作三昧」執筆時（大正六年十月）、アンケートに答えて、次のような事を述べている。

私は至極月並に、「書きたいから書く」という答をします。

：（中略）：現に今私が書いている小説でも、正に判然と書きたいから書いています。：（中略）：私の頭の中に何か混沌たるものがあつて、それがはつきりとした形をとりたがるのです。そうしてそれは又、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。

これはおそらく「戯作三昧」に限らず、どの作品にも言える言説であろうが、「戯作三昧」について言えば、「何か混沌たるもの」とは芸術家の在り方の事であろう。「戯作三昧」では、芸術家が日常生活の中で直面する事が具体的に描かれている。すでに見たように、作品の筋だけしか興味のない愛読者、独善的な批評家の読者、芸術を營利目的化する書肆、そして馬琴の妻であつた芥川はまず芸術に對して無理解な人々を描いた。「はつきりとした形」で描出して見せたのである。そして彼らと必死に戦う馬琴の姿を描いた。渡辺華山だけが馬琴の心を平静にしている。ここに芸術家は芸術家にしか理解されない、という芥川の認識が窺えよう。芥川は馬琴をかなり偏狭な人間にした。自尊心が強く、とかく衆人を下等視する馬琴のそれである。

彼は、この自然と対照させて、今更のように世間の下等さを思い出した。

馬琴が世間の人々よりも自分を優位に置く客觀的根柢は何もな

い。にもかかわらず芸術を自己と同一ような理解を示さない人物に対しては俗物扱いする。多くの戯作者のうち、唯一人戯作者と呼ばれることを嫌ったのは馬琴であつたことは多くの専門家の指摘するところである。こうしたリゴリスト馬琴と芥川との出会いは偶然だつたのだろうか。三好氏は、従来指摘である馬琴への芥川の尊敬、あるいは二人の家庭や芸術家としての共通性などを排除して、次のような指摘をした。

龍之介にとつて、馬琴はもともと芸術家として其感を通じあう対象ではなく、「馬琴日記抄」という便利な素材にさそわれて、「戯作三昧」を構想したというのが事実だろう。(3)

三好氏は「馬琴日記抄」→馬琴→「戯作三昧」、という創作過程を想定している。たしかに芥川は馬琴についての言及は意外に少ない。先に引用した『澄江堂雜記』と『小説を書き出したのは友人の煽動に負う所が多い』(大正八年)だけである。後者では、少年の頃の一愛読書として馬琴(『八犬伝』)が掲げられているだけである。三好氏の指摘は、芥川と馬琴をごく淡白な関係と見なした点では辻褃が合っている。なぜならば、三好氏もまた『戯作三昧』は、馬琴を描くことを目的として書かれたものではない、という従来の説を採っている(4)。そうした解釈がなされるかぎり、芥川にとつて馬琴を描くことの必然性はあり得ないからである。

「傀儡」に必然性を執拗に求めることに、どれ程の意味があるのだろうか。ゆえに「傀儡」説をほぼ踏襲しつつ、馬琴に必然性を求めない点においては三好氏の論理は正しいのではあるまいか。では、なぜ芥川は『戯作三昧』を書かねばならなかつたのか。

芥川は大正六年に『偷盜』を書いている。「偷盜」はいわば『羅生門』の下人の〈それから〉を描こうとした作品であり、そこにはいわゆる〈平安朝物〉からの脱皮が企図されていたようだが、今はやっぱり唯木目にしか見えない『偷盜』を書く前と書いた後ではその位な差があり、「一体僕があまり碌な事の出来る人間」(大正六年三月二十九日・松岡譲宛書簡)ではないと芥川は書いている。「碌な事」という言葉が新境地開拓の企図であつた。そして、芥川自ら「安い絵草紙」(同)と書いたように企図は失敗した。しかし、芥川は再度新しい企図を試みようとした。彼は芸術家としての自己の創作態度を明確にすることを試みる。そのことを作品という虚構の世界で説明しようとした。それが芥川にとつての『戯作三昧』の持つ意味ではないだろうか。芸術家としての馬琴の内面が変化しようかとするような過程を丹念に描出することによつて、自己の創作態度の変化を提示しようとしたのではないだろうか。無意識ではあるが馬琴の変化の徴候は、芥川の

意識的なそれとほぼ並行している、と読み取つてもよいのではないか。

『澄江堂雜記』（大正七年（十三年））で、芥川は「僕は曲亭馬琴さえも彼の勸善懲惡主義を信じていなかった」と断言している。『戯作三昧』執筆後の言葉である。この言説は、当時の馬琴観、坪内逍遙に代表されるような見解とは異なっている。しかし、芥川が馬琴に關して特に専門的な知識があつたとは考えにくく、根拠をもたない私見であろう。『戯作三昧』では、「先王の道」を信じている馬琴を芥川は描いた。そして、その信仰がかすかに動揺する姿をも描いた。『澄江堂雜記』では芥川は断言し切つた。この時、芥川の内部では「道德」と「芸術」との問題は一応の結論が出たのではないか。しかし、それは解決と言ふべきものではなかつたであろう。なぜならば、芥川はこうした問題を回避したからであり、「芸術」における「道德」の問題は深刻に芥川には生起しなかつたのではないか。

『或日の大石内蔵助』（大正六年八月）は、次のような叙述で閉じられている。

このかすかな梅の匂につれて、冴返る心の底へしみ透つて来る寂しさは、この云いようのない寂しさは、一体どこから来るのであろう。——内蔵助は、青空に象嵌をしたような、堅

く冷い花を仰ぎながら、いつまでもイんでいた。

内蔵助は「復讐の拳」を「道德上の要求と、ほとんど完全に一致するような形式で成就した」にもかかわらず、彼の心は「不愉快」なのである。その傾向は、「江戸中で仇討の真似事が流行る」という噂を伝聞する毎に強くなる。大偉業を完遂したにもかかわらず、彼は「空虚」なのである。世間が彼の行為を賛美すればする程に「不安」感は増幅される。彼だけが孤独なのである。彼の「忠義」が「江戸の町人」に「賛美」され、それと同時にかつて味わつた「安らかな満足の情」は、すでに彼の胸中にはない。「寂しさは、一体どこから来るのであろう」という感慨が彼を不安にしている。「道德上の要求」を「成就した」にもかかわらず、時間の経過とともに彼を襲つたものが、「空虚」感であつたことは注目すべきであり、内蔵助は「空虚」感を埋める術を知らず、「イ」むしかなかつた。が、『戯作三昧』の馬琴は「寂滅の意識」を「書く」という行為でそれを回避しようとしている。粗述しかできないが、内蔵助も馬琴も「道德上の要求」や「先王の道」などというものに対して安住することができなくなつた人間なのである。彼らには無意識裡に逸脱願望があるのではないか。ここに『或日の大石内蔵助』から『戯作三昧』へ通底するものがある。『戯作三昧』は、「寂しさ」をたたえて「イんで」いる内蔵助

の姿を描いて閉じられる『或日の大石内蔵助』の世界から開示されていくのである。〈空虚感〉というバトンは、内蔵助から馬琴へ確実に手渡されていると言えよう。

三

芥川はもう一人の芸術家を描いてみせた。『地獄変』（大正七年五月）の良秀である。『戯作三昧』執筆から一年にも満たない時期に『地獄変』は書かれている。『戯作三昧』は芥川自身述べたように「頭の中」にある「何か混沌たるもの」を具体化してみせた作品であつた筈だ。『戯作三昧』にはあの『偷盜』に見られた激越な芥川の不満の言葉は見られないし、好評でもあつたようだ。

『地獄変』の良秀は自らの死と引き換えに芸術作品の完成を達成した芸術家である。良秀は馬琴が嫌悪する現実社会を持たなかつた。自らの意思でそれを断つた。だが、馬琴には〈人生〉は絶えずつきまとう。〈人生〉と〈人生〉との相互往還的行為が続く。この限りにおいて馬琴は幸福であつたかも知れないが、根本的解決は為されないことも事実である。良秀には「芸術家の勝利—不幸な勝利」(5)があつたが、馬琴にはそれは起こり得ないで

あろう。既述したように後年、芥川は友人（渡辺）に『戯作三昧』の意図を語っている。芥川の「心もち」は馬琴の言動に形象化されている。「心もち」という言葉は多義的ではあるが、馬琴が良秀のような芸術家でなかつたのは、芥川の芸術観がそうさせたのである。『戯作三昧』執筆時の彼の芸術観は、まだその端緒に付いたばかりであつたのかも知れない。『戯作三昧』では、彼をとりまいていく創作に関する諸問題をとりあえず緊急に提出した、という程度のもではなかつたか。微証ではあるが、先に引用した書簡（渡辺宛）には次のような言葉も見られる。

現在の僕は短歌も俳句も男児一生の事業とするに足らぬものとは思ひ居らず

「渡辺庫輔」の書簡がどのような内容のものか不明であるが、芥川は弁解をしているようである。馬琴は「短歌も俳句」を軽視したが、おそらく「渡辺庫輔」はその点を芥川に尋ねたのである。その回答として、『戯作三昧』での見解を芥川は撤回している。馬琴が〈不快〉を感じる出来事の大部分は、『戯作三昧』執筆前に実際に芥川の身边に起つた事そのままである。彼は素直にストレートに問題点を提出している。「馬琴に仮りた」という形式である限り、晩年の芥川にみられる深刻な〈告白〉と同じ程度のものではないことを留意しておくべきである。

このように芥川自身までもが、『戯作三昧』は馬琴を描くことを目的としている作品ではないことを明言している。そして、芥川に近しい人々も自信を持つて、馬琴「傀儡」説を指摘している。こうした作者・主人公というへ読みは、『戯作三昧』では否定することはできない。これも一つのへ読みである。しかし、菊池の指摘は、新聞連載小説の読者にとつては何らの影響も及ぼさない。彼らにとつて芥川の苦惱など何らの興味を喚起するものではなく、素直に江戸時代に生きる馬琴の生活を知るだけである。こうした健全なへ読みが一方では確実にある。菊池のようなへ読みが可能なのは、馬琴が江戸時代の芸術家であるには、若干逸脱していることも否めないからでもある。『戯作三昧』の馬琴が、完璧な江戸時代の芸術家でも、完璧な現代の芸術家でもない、という中途半端さのためであろう。

この中途半端さを解消するために、『戯作三昧』の馬琴が辿りついた地点に酷似した地点から、『地獄変』の世界は開示されている。『地獄変』にはへ語り手へが登場しているのは、芥川が作品世界から一定の距離を置くことを意図していた。換言すれば芥川は作品に対して責任を回避できる位置に自己を置いたのである。自己を作品世界から無責任な位置に置きつつ、作品の時代設定や歴史上の実在人物であるという芸術家馬琴の限界を打破するもの

としての『地獄変』が書かれたのである。『戯作三昧』にはへ語り手へだと明確に断言できる人物はなく、おそらく作者であろうと想像できるような人物でしかない。そのために、『戯作三昧』と芥川との間隙が少なく、奇異な言い方だが良秀にくらべると馬琴は日常的存在感がある。が、芸術家としての鋭い問題提示もなく、したがって解決も為されていない。菊池氏が指摘したような「傀儡」でもなければ、芥川自身が述べたような「仮り」ものでもない。歴史上の実在人物であり、人々の記憶にも決して占めない人間が、完璧な「傀儡」などになりようがないのではないか。たまたま「便利な素材にさそわれて」書かれた『戯作三昧』は、この点に閃いては芥川の意図を十分には反映し得ていないのではあるまいか。芥川に『馬琴日記鈔』についての言及が見られる限り、『戯作三昧』執筆に際してそれを参考にしたことはほぼ間違いない。ただし、これまでの『今昔物語』や『宇治拾遺物語』などの部分的な借用とは違って、虚構の自由がかなり束縛され、作者の恣意はおのずと限定されている。

僕は悲観しているとしても或ところより先へはいれないのだ
 だ頭もはいれないし文章もはいれないのだ

(大正六年十月十二日・松岡護宛書簡)

この「悲観」は、おそらく『戯作三昧』執筆以前には体験しな

つた種類のものである。ここには『馬琴日記鈔』に呪縛されている芥川の苦悶が窺える。芥川は、冒頭で「天保二年九月のある午前」に馬琴を「錢湯」に赴かせて、意識的に歴史的事実そのままの馬琴から離れることを試みるが、『戯作三昧』でそれが為されたとは言い難い。そしてそのことが、逆に『戯作三昧』が芥川の芸術家のあり様の吐露はかなり曖昧となり、馬琴の物語としての作品となり得たのではないか。馬琴は決して「傀儡」としての役割に徹し切つていないと言えないだろう。新聞連載小説としての『戯作三昧』が好評であつたのは、芥川の「創作的告白」ではなく馬琴の姿であつた。なぜなら、一般の読者にとつては芥川の抱えている問題には何ら興味はなかつたであらうし、知る由もなかつたからである。

「恍惚たる悲壯の感激」の瞬間を体験した馬琴が、「先王の道」を捨てたわけではない。「先王の道」は作品の内容に関わるものであり、「恍惚たる悲壯の感激」は作者の創作行為に関わるものである。「恍惚たる悲壯の感激」が真に對峙するのは、馬琴の「寂滅の意識」である。「寂滅の意識」を馬琴にもらした原因の一つに「生活に疲れている」事を考慮に入れるならば、芸術に對する無知な現実社会と對峙しているとも言える。ゆえに馬琴と「先王の道」との関係は、『戯作三昧』においては根本的な解決

は為されていない。「先王の道」を一時的に凌駕するものとしての「恍惚たる悲壯の感激」体験が提示されているだけである。おそらく芥川は『戯作三昧』で馬琴に付与できるものの限界を知悉していたであろう。〈芸術〉と〈道徳〉との関係の解決は『戯作三昧』では為されない。しかし、その解決が『地獄変』で為されたというのではない。『地獄変』は〈芸術〉と〈道徳〉との関係とは無縁の世界の物語である。芥川は〈語り手〉という手法を獲得したことによつて〈虚構〉という形式を最大限に活用した。〈語り手〉を設定することによつて、芥川はその作品に對して傍觀者の立場に身を置くこともできる。その結果として、『地獄変』は成立し得ている物語である。良秀もまた「恍惚とした法悦の輝き」の境地に至るのだが、馬琴の「恍惚たる悲壯の感激」体験と重ね合わせて、『戯作三昧』から『地獄変』への直線的通路を想定することは早計ではないだろうか。〈読者〉は二作品に意外に大きな懸隔があることに留意すべきであらう。良秀にとつて〈人生〉は彼の娘だけである。彼女（人生）を〈人生〉の「残滓」として葬り去り、芸術創造行為によつて〈人生〉を獲得した芸術家としての良秀と、瞬時の「三昧」境を体験する馬琴との懸隔である。ゆえに『戯作三昧』の世界をさらに押し進めた結果として『地獄変』があるのではなく、芥川の内部の恣意的な論理のへ飛

躍が為された結果として、『地獄変』の世界は成立したのである。

再言になるが、『戯作三昧』は新聞連載小説である。作者は、文芸雑誌などよりもはるかに不特定多数のへ読者へを想定しなければならぬ。菊池の発言はいわば芥川の身内の者であり、一般のへ読者へは馬琴の物語として健全に『戯作三昧』を読む。たしかに『戯作三昧』は「八犬伝の作家についての独創的な解釈でもなければ、忠実な肖像画でもない」(1)作品かも知れない。だが、馬琴を描かなかつたわけではない。そして同時に、馬琴の背後に芥川の姿が確実に見えることも事実である。『地獄変』ではへ語り手へを設定することで、自己の姿を隠すことを試みている。

へ語り手への設定はへ読者へに作品世界への想像を拡大させるようにみえるが、『地獄変』の場合はあらかじめ予定されている運命を辿る芸術家の姿をなぞることをへ読者へは強要される。それに比して、『戯作三昧』では馬琴の才能を疑うことも、あるいは「恍惚たる悲壯の感激」体験さえ疑うことも決して不可能ではないという曖昧な自由がある。歴史的事実を踏まえたうえで、作品に対してへ読者へが参入することができる愉しみを与えたのが『戯作三昧』ではなかつたか。同時に、芥川の企みは自己の芸術の新境地へと向かおうとする意思表明もあつたことは確実である。

『戯作三昧』は馬琴の物語としてのへ読みへと芥川というコンテクストの中に置いてへ読むへことも可能なのである。

目的を完遂した後の満足感に永く浸ることのできなかつた大石内蔵助の姿は、芥川の自画像であつたのかも知れない。漱石の激賞によつて小説家としてデビューした芥川ではあつたが、やがて作品の停滞を徹しく感じ取らなければならなかつた。そこで『羅生門』や『鼻』的なスタイルからの脱出が企図された。しかし、『偷盜』の失敗にみられるように徹しい現実となつた。これが芥川のへ空虚へ感である。大石内蔵助の姿と芥川とは重なつていく。同じく、『戯作三昧』の馬琴には「『先王の道』の芸術的表現」としての創作態度に対する自己点検の結果としてのへ不安へ、これも芥川のへ不安へと読み替えてもよいだろう。へなぜ書くかへという問いに「書きたいから書く」と『戯作三昧』執筆時に芥川は答えた。それが暫定的な回答であつたことは、『地獄変』の執筆が何よりも雄弁に語つていゝのではないだろうか。つまり、へ書くへという行為の向こう側にあるものを希求し続けることが芥川の内面で本格的に始動し始める。

ただ、『地獄変』も含めて、『戯作三昧』執筆時の、芥川がまだへ芸術へを信じてゐることができた幸福な時期に書かれた作品であつたと言えるのではないだろうか。

註

- (1) 三好行雄「ある芸術至上主義」初出不詳。『芥川龍之介論』(筑摩書房・一九七六年九月三十日)所収、一二五頁。
- (2) 菊池寛「芥川龍之介に与ふる書」(『新潮』・一九一八年一月号)。
- (3) 註(1)に同じ。
- (4) 三好行雄、前掲書、一二二頁。
- (5) 宮本顕治「敗北の文学」(『改造』・一九二九年八月号)。
『芥川龍之介全集別巻』(筑摩書房・一九七一年十二月五日)所収、九十三頁。
- (6) 『澄江堂雜記』(大正七年〜十三年)の「徳川末期の文芸」で言及している。
- (7) 註(4)に同じ。