

出版制度下の芸術家

— 芥川龍之介「戯作三昧」試論 —

大西永昭

1. 芸術家小説としての「戯作三昧」

「戯作三昧」は、途中一回の休載を挿みながら、大正六年（一九一七年）の十月二十日から十一月四日までの十五回に亘って『大阪毎日新聞』（夕刊）に連載された。文芸誌とは異なって、読者の文芸に対する関心の持ち方も一様ではないメディア上に、半月余りの期間連続して自作が掲載され続けるという体験は、そのときの芥川にとって初めての出来事である。

早くから菊池寛による〈芥川氏の「戯作三昧」の如き、彼の創作的告白でなくして何であらう。たゞ、彼が世の所謂告白小説家よりももつと芸術家である為に、曲亭馬琴を傀儡として、告白の代理をせしめたのに過ぎないと思ふ〉（浪漫主義の本質『新潮』一九一九年三月）という指摘のあるように、この小説は作中人物の馬琴に仮託し作者・芥川の創作に対する思いを告白したものととして読まれてき

た。事実、『芥川龍之介作品論集成 第2巻』の「解説」（海老井英次）にも、芸術家小説としての「戯作三昧」に関する先行研究の蓄積を確認することができる。そこで海老井は「戯作三昧」を「地獄變」（『大阪毎日新聞』一九一八年五月一日〜三日）などの芸術家小説の起点と位置づけている。

「戯作三昧」を芸術家小説として読む先行論の多くは、物語世界に敷かれた「芸術／生活」という二項対立をひとまず前提し、その両極の相克に悶える芸術家の姿を捉えようとする傾向にある。たとえば、三好行雄は〈芸術のなかにしか芸術家の人生はないとする信条〉の下、人生と〈人生の残滓〉という言葉で二項対立の構図を設定し、さらに芥川の芸術至上主義を〈芸術か人生かという単純な二律背反の選択では決してなかった〉として、〈芥川は人生を否定して芸術をえらんだのではなく、〈人生の残滓〉にたいして、〈人生をえらんだ〉と述べる。三好は、芸術の対義語が人生ではなく、

人生＝芸術と（人生の残滓）＝実生活が対立関係にあるという構図を示しているが、吉岡由紀彦が指摘するように、たしかに（いったん退けた「人生を否定して芸術を選んだ」とする二者択一論へ引き戻されてしまっている）きらいがある。つまり、どのような言葉にいい換えたとしても、芸術とそれを阻害する諸要因という二項対立によって物語世界を構造化する以上、この小説に敷かれた「芸術／生活」の図式の延長上から脱することはできないのである。

また、三好論を批判的に継承した吉岡は（馬琴が「残滓」として心域から払拭した（実生活）の内実）として、銭湯で出会う読者、出版業者、作家志望者、改名主との関わりをあげているが、こうした文学を取り巻く環境が当然のように「芸術」の対立項として「生活」に分類されることの妥当性も問われる必要があるだろう。それらを（残滓）として「芸術」の範疇から排除したところに見出されてきたものが、芸術家・馬琴の像であり、芸術家小説としての「戯作三昧」なのではないだろうか。本稿では、これまで（人生の残滓）とみなされてきた馬琴の出版業者らとの関わりに注目することで、「戯作三昧」を芸術家小説として規定する「芸術／生活」の二項対立を脱構築し、芥川文学の中における本作の位置づけを検討したい。

2. 語られない売文

「戯作三昧」の語り手は（羅曼的）（四）や（猛烈なフィリップクス）

（同）のような近代語を用いていることなどからも、作中人物である馬琴とは隔絶した時代に存在することがわかる。この小説において馬琴が芸術家として認められるのは、彼を（芸術家）（七）（十）（老芸術家）（十四）と形容するこの語り手の評価に負うところが大きい。しかし語り手は、馬琴が書齋に籠もって「八大伝」を執筆する様子を描いた最終章（十五）で、創作行為それ自体に（恍惚たる悲壮の感激）を感じる馬琴の内面を語りはするが、そこで馬琴が具体的にどのような作品を書いているかを示しはしない。それは馬琴が「八大伝」の（数日を費やして書き上げた何回分かの原稿）を読み返し、（拙劣な布置と乱脈な文章）を感じて（始めから、書き直す）ことを決意する場面（十三）でも同様で、（字と字の間に、不純な雑音が潜んでゐて、それが全体の調和を至る所で破つてゐる）（徒らに粗雑な文句ばかりが、糅然としてちらかつてゐる）などの説明が並ぶだけで実際の本文が読者に示されることはない。このようにそもそも「戯作三昧」には、芸術家・馬琴の技量を測るべき彼の作品そのものは作中に描かれておらず、それは取りも直さず、この物語世界における馬琴が芸術家であるという根拠が、彼の作品そのものではなく、作家としての振る舞いにこそ担保されていることを意味している。

「戯作三昧」を考えるうえで、もう一つ確認しておかねばならないのは、この小説が饗庭篁村・編『馬琴日記鈔』（文會堂書店

一九二二年二月)を典拠としていることである。このことについては吉田精一³の指摘により早くから知られ、森本修¹による両作の比較検討も行われている。「戯作三昧」が『馬琴日記鈔』の内容を換骨奪胎したものだということは、そこに描かれた芸術家・馬琴の像は「戯作三昧」の語り手の近代的認識を通して『馬琴日記鈔』の中に発見されたものだといえる。

では、実際に『馬琴日記鈔』中のエピソードは「戯作三昧」において、どのように語り直されているのだろうか。まず最初に「戯作三昧」中の、馬琴宅を訪れた本屋の和泉屋市兵衛が馬琴に原稿を依頼する場面を次に掲げる。

「そこで今日は何か御用かね。」

「へえ、なに又一つ原稿を頂戴に上りましたんで。」

市兵衛は煙管を一つ指の先でくるとまはして見せながら、女のやうに柔い声を出した。この男は不思議な性格を持つてゐる。と云ふのは、外面の行為と内面の心意とが、大抵な場合は一致しない。しない所か、何時でも正反対になつて現れる。だから、彼は大に強硬な意志を持つてゐると、必ずそれに反比例する、如何にも楽しい声を出した。

馬琴はこの声を聞くと、再び本能的に顔をしかめた。

「原稿と云つたつて、それは無理だ。」

「へへえ、何か御差支でもございますので。」

「差支へる所ぢやない。今年は説本を大分引受けたので、とても合巻の方へ手が出せさうもない。」

「成程それは御多忙で。」

と云つたかと思ふと、市兵衛は煙管で灰吹きを叩いたのが相図のやうに、今までの話はすっかり忘れたと云ふ顔をして、突然鼠小僧次郎太夫の話をしやべり出した。(一)

原稿依頼に來た市兵衛に対し、馬琴は「今年は説本を大分引受けたので、とても合巻の方へ手が出せさうもない」という理由でそれを断り、結局、市兵衛は馬琴を口説けないまま、すげなく追い返されてしまう。執筆に関しては他人からの指図は受けないという、馬琴の創作態度を示した場面であるが、『馬琴日記鈔』にはこれに対応する記述が天保三年(一八三二年)四月二十八日の「金瓶梅潤筆の事」として、次のように記されている。

八半時頃芝神明前泉屋市兵衛來る。余対面。手みやげもちくはし一折被_レ贈_レ之。金瓶梅三編潤筆前金五兩持參、取懸候へども当年はよみ本多く請取候に付合巻の作間に合かね申くはしく申断、右金子不_二請取_一といへども遅速はともかくも折角持參仕候間枉て預置くれ候様す、むるに付無_レ抛任_二其意_一右金

子預りおく、用談教刻夕七時過帰去。

ここに登場する泉屋市兵衛とは、馬琴の長篇合巻『新編金瓶梅』の板元の書肆・甘泉堂の主人のことである。その市兵衛が馬琴に原稿を依頼し、一方の馬琴が読本を多く引き受けていることを理由にそれを断ろうとするのは「戯作三昧」と同様だが、その交渉の顛末は大きく異なっている。この日、餅菓子を手土産に馬琴宅を訪れた市兵衛は、読本の仕事が多く合巻の依頼は受けられないと言った馬琴に対し、『金瓶梅』第三編の潤筆料五両を前金で支払っている。『馬琴日記鈔』にはこの記述以外にも、天保五年（一八三四）十一月二十一日、二十三日の「贈物の事」に泉屋市兵衛の手代が鰻などの贈物を持って馬琴に原稿を依頼してくる記述があるが、市兵衛が直接馬琴に原稿依頼をする場面は他にないので、芥川はほぼ間違いなくこの記述を元に先の場面を書いたと推察できる。だが、そこに記された前金に関するやりとりだけは採用されていない。

吉村保『発掘 日本著作権史』（第一書房、一九九三年二月）によれば、天明寛政年代における戯作者への原稿料は、あたり作があったときにその作者を遊里で遊ばせるぐらいのもので、基本的に支払われていなかったという。寛政三年（一七九一年）に洒落本の潤筆料が薦屋重三郎から山東京傳に支払われ、これが日本における最初の原稿料といわれている。事実上の馬琴は寛政二年（一七九〇年）

に京傳に入門を乞い、やはり京傳と同様に潤筆料をとるようになった。馬琴は、それまでの戯作者たちがあくまで家業の余技として行っていた創作活動によって生計を立てようとした、いわば職業的文筆家の先駆けなのである。その意味で馬琴が市兵衛から前金を受け取る『馬琴日記鈔』のエピソードは、職業作家としての馬琴の姿を如実に写したものだといえるが、「戯作三昧」ではその様子が排除されている。これは「戯作三昧」の語り手が、『馬琴日記抄』に描かれた職業作家としての馬琴をどのようにみているかということをよく表しているだろう。この語り手は、芸術家としての馬琴を語るうえで、出版業者との間で行われる前金のやりとりを取り上げるべきではないと判断したのである。そうした語り手の判断は、はたしてどのような価値観に根差したものののだろうか。次項では、「戯作三昧」と同時期の言説群の中から、文学の職業性について言及したものについて検証を行い、馬琴を芸術家として語る「戯作三昧」の語り手が持つ価値観を分析する。

3. 芸術家と売文

「戯作三昧」の発表される前年の大正五年（一九一六年）、赤木桁平の評論「遊蕩文学」の撲滅（『讀賣新聞』一九一六年八月六日、八日）がその年の文壇を賑わした。海老井英次⁶や石割透⁷の指摘があるようにこの議論は、「戯作三昧」にも作家の態度ということに関して少

なからず影響を与えているといえる。たとえば、同評論には〈殊に「遊蕩文学」の徒が読者の低劣なる興味に迎合せんがため、わざわざ猥穢なる衝動的物事を描出する点に至つては、芸術家としての彼等有する見識は、昔時帳中秘戯の細写を職業とした春本作者のそれと、その間に何等の軒輊するところもない〉という記述が見られるが、それは〈私は作者ぢやない。お客様のお望みに従つて、艶物を書いてお目にかける手間取りだ〉（八）と嘯く爲永春水を〈心の底から軽蔑〉（同）する馬琴の意識にも通底しているだろう。ただ、そのように書きながらも芥川自身は必ずしも赤木の主張に完全に同調しているわけではなく、文壇で戦わされる論議にはあくまで傍觀者的な立場を保ちつつ、赤木の論の粗雑さに対しては私信の中で批判をくわえている。⁽⁸⁾

赤木がいうところの遊蕩文学とは、一般的には情話文学と呼ばれた男女の情愛を描いた小説群の呼称である。大正四年（一九一五年）から五年にかけて、新潮社から「情話新集」、三育社からは「情話叢書」といったシリーズものが企画され、他にも近松秋江や長田幹彦らの単行本が多数刊行されるなど、情話小説はこの時期一種のブームを迎えた。赤木は、そうした情話小説ブームの背景を「遊蕩文学」の撲滅」中で、次のように分析している。

殊に最近文壇の実情に照して見ても、これまで比較的眞面目

な作家、比較的芸術家らしい作家として認められてゐた人々が、一面「遊蕩文学」的作家として、その節操を二三にしつゝあるの事実が現はれてゐる。これは素より彼等の有する芸術的良心の脆弱なことや、芸術的才分の貧寒なことにも由るであらうが、その原因の一半は、慥かに生活上の経済的圧迫に強ひられて、むしろ一般の好尚に迎合すべく、通俗的方面に最後の活路を見出さうとするところにあらう。

〈芸術家らしい作家〉が〈遊蕩文学〉的作家へと転身するその原因を、赤木は〈経済的圧迫〉だという。つまり、小説の原稿料によつて生計を立てる作家が経済的に困窮し、活計のために〈一般の好尚に迎合〉しようとするのが、情話小説ブームの背景としてあると赤木はみているのである。この赤木の「遊蕩文学」の撲滅」と同時期に発表され、作家の経済的困窮問題をとりあげた評論として内田魯庵の「文人美術家の生活」『太陽』一九一六年六月、七月がある。〈今年の評論壇で問題になつたものとしては、内田魯庵氏の「文人美術家の生活」、赤来桁平氏の「遊蕩文学の撲滅」〉（本間久雄「今年の評論壇」『讀賣新聞』一九一六年二月二日）とも評されるこの評論の末尾において、魯庵は次のような呼びかけを行っている。

『戦ひ乎、墮落乎』文人芸術家は今や此の窮途に立つてをる。

文人美術家は社会を啓導し支配し号令する天職の爲めに社会の無知不明を覚醒して文学美術の權威を認めしむべく戦ふ乎或は屈從して社会の倭幸皂奴となつて翫ばるゝ乎、此の二つの道の何れかを行かねばならない。苟くも戦ふの意気あらん乎、経済的庄迫何かあらん、社会的薄遇少しも恐るゝに足りない。孤独も貧寒も名誉ある生活である。然らざれば墮落あるのみ滅亡あるのみ。

結局、この評論において作家の困窮という現実的な問題に対して、特に実行性のある解決策は与えられてはいないのだが、そこに典型的に表れているのは「文人美術家は社会を啓導し支配し号令する天職」として作家という職業の特権化する認識である。そして、作家が特権化される時、本来、厭われるはずの経済的困窮は「孤独も貧寒も名誉ある生活である」と、むしろ作家の高潔さを示すシンボルであるかのように語られている。

赤木と魯庵の評論にも表れているのは、作家が「小説を書く」ことを経済活動として行うことに対する強い忌避感である。原稿料のためには創作を行わず、経済的に困窮しているという作家像が、そこではあるべき作家の姿として提唱されている。この背景には、作家が職業としていまだ自立しえない、大正五年時の社会状況が大きく反映されているだろう。そうした状況を物語る、次のような言

説も当時の文芸誌の中には見られる。

我が国の現在の創作壇を見まはした処、真に創作だけで食つて行ける人が少数である上に、食ふための創作中に会心の創作が幾篇あるのであらうか。芸術家の全部を悉く芸術至上主義者と見做すことは出来まいが、すくなくとも、芸術家は、自家の芸術を擁護するためには、如何なる高価な犠牲を払ふも意とせない位な熱烈性がなくてはならぬ。

(加藤朝鳥「環境と芸術家」『新潮』一九一六年七月)

ここでは「創作だけで食つて行く」ことがほとんど不可能であると確認されたうえで「食ふための創作」が否定され、その一方で芸術家の条件として「如何なる高価な犠牲を払ふも意とせない位な熱烈性」が作家に要求されている。大正八年(一九一九年)頃に境に、原稿料が高騰するとともに雑誌・新聞といった発表の場が増え、文学市場が「需要過剰の市場として形成され」始めたことと述べる山本芳明の指摘に依るならば、これら言説や「戯作三昧」の書かれた大正五〜六年時には、作家にとって経済的に安定した生活など望みえないものだったといえる。そうした状況下において、「芸術」という価値は経済的成功に対置されることになる。

このようにみえてくると「芸術家らしい作家」であるためには、「小

説を書く」動機が問題であり、売文を目的として行う創作活動を否定することで、作家の「芸術家らしさ」が判断されていたことがわかる。逆にいえば、「芸術家らしい作家」であると認識されるためにはそうした作家のイメージを纏うことが必要となる。「戯作三昧」とほぼ同時期に書かれた芥川の文章に次のようなものがある。

が、大体あなたの問題は「どんな要求によつて小説を書くか」と云ふ様な事だつたと記憶してゐます。その要求を今更便宜上、直接の要求と云ふ事にして下さい。さうすれば、私は至極月並に、「書きたいから書く」と云ふ答をします。之は決して謙遜でも、駄法螺でもありません。現に今私が書いてゐる小説でも、正に判然と書きたいから書いてゐます。原稿料の為に書いてゐない如く、天下の蒼生の為にも書いてゐません。

（「はつきりした形をとる為めに」『新潮』一九一七年一月）

これは『新潮』誌上において「余は如何なる要求に依り、如何なる態度に於いて創作をなす乎」という大見出しの下に集められたアンケートの答えだが、そこで芥川は「天下の蒼生の為」と「原稿料の為」には小説を書いていないと明言している。「天下の蒼生の為」に書かないということは、ひいては世間の万民に迎合した作品を書かないということであり、それは結果として商業的な成功を度外視

することに繋がると同時に、「原稿料の為」という目的をも否定することになる。このようなことをメディア上で宣言することは、自分が「芸術家らしい作家」であることをアピールするパフォーマンスな振る舞いにはかならない。事実、その後、芥川はメディア上で「創作で飯を喰ふ人ではない」¹⁰「原稿料など相手にせぬ豊かな人」¹¹などと評されながら、芸術至上主義の作家としての声名を確かなものとしていく。

「戯作三昧」の語り手は、こうした言説空間上に創出された、大正前期の文壇の状況に浴する人物と考えられる。語り手は、「原稿料の為」に書かない作家が「芸術家らしい作家」と見なされる社会の価値観に準拠し、馬琴を芸術家として語るために創作行為と金銭の問題を切り離そうとする。本屋から前金を受け取る馬琴の姿が作中から排除されるのはそのためである。これは先行研究で指摘されてきたように、「戯作三昧」が「芸術／生活」という構図を基本としていることをたしかに示しているだろう。だが、それと同時にその二項対立が「芸術」と「生活」との間に相渉る「売文」という第三項を括弧に入れることで成立するものであることをも物語っている。商業ベースで展開される文学活動は、「生活」のためだけに行われるものでなければ、必ずしも「芸術」的な動機のみによって主導されるものでもない。その布置に「売文」の相が見逃されることで、作家の人生は「芸術」と「生活」という二極に引き裂かれてしまう

のである。したがって、この「売文」という観点から読み直すことによって、「戯作三昧」はこれまで支配的だった芸術家小説としての姿とは別の相貌をみせることになるだろう。

4. 「戯作三昧」に描かれた出版制度

原稿料の授受の場面が描かれなことで、「売文」に関する記述が斥けられたかにみえる「戯作三昧」だが、作中から一切の「売文」的要素が排除されたわけではない。創作行為と経済活動を結び付ける場としての出版制度は、作品の中で「売文」の具象性を体现するものであり、出版制度に関する言及は「戯作三昧」の中にふんだんに盛り込まれている。次に掲げる、原稿依頼に来た本屋の市兵衛を半ば無理やりに追い返した後の馬琴が耽る物思いには、そんなこの小説に表れた出版制度に対する態度が示されている。

彼は、この自然と対照させて、今更のやうに世間の下等さを思出した。下等な世間に住む人間の不幸は、その下等さに煩はされて、自分も亦下等な言動を、余儀なくさせられる所にある。現に今自分は、和泉屋市兵衛を逐ひ払つた。逐ひ払ふと云ふ事は、勿論高等な事でも何でもない。が、自分は相手の下等さによつて、自分も亦その下等な事を、しなくてはならない所まで押しつめられたのである。さうして、した。したと云ふ意味は

市兵衛と同じ程度まで、自分を卑しくしたと云ふのに外ならぬ。つまり自分は、それ丈墮落させられた訳である。(九)

先ほどまで馬琴と対面していた市兵衛が、ここで〈下等な世間〉を代表させられているのは、何も市兵衛の人間性のみ起因するのではないだろう。市兵衛があの手この手で馬琴に原稿を催促するのは、自身の職業を全うしようとする職業意識からであり、そのことが〈下等〉と呼ばれるのであれば、それは出版制度そのものが〈下等〉と批判されているのに等しい。つまり、馬琴が敵意を向けるのは本屋によって象徴される出版制度それ自体である。出版制度を〈下等な世間〉と呼び批判対象とすることで、馬琴は「高等な芸術家」として出版制度から外部化されたかのようにも映りがちだが、当の馬琴自身もまた出版制度に絡め取られた存在であることには変わりない。

右の引用部の直後に語られる馬琴の愛読者を自称する長島政兵衛という男から弟子入り希望の手紙が届いたエピソードや、一九や三馬と比較しながら馬琴を痛烈に批判する〈眇の小銀杏〉など、「戯作三昧」には馬琴にとって好ましくない読者たちが登場する。馬琴は政兵衛に宛てた手紙に〈自分の読本が貴公のやうな軽薄兒に読まれるのは、一生の恥辱だと云ふ文句を入れ〉(九)ており、自分の作品が意図しない読者に読まれたことに不快感を示している。そもそも弟子入りをめぐる政兵衛とのトラブルは、馬琴の作品が政兵衛

の住む相州朽木上新田にまで流通してしまつたことが事の発端であり、また、〈眇の小銀杏〉の男も〈読本の批評をしてゐる〉(四)以上、流通する馬琴の作品を手にとつた者の一人といえる。つまり、馬琴の〈不快な心もち〉(十)の淵源には出版制度が横たわつてゐるのである。出版制度は、文学作品を商品として流通させることによつて、このように誰でもがその作品を手に行ふことができる環境を創出する。そのことによつて作家は顔の見えない不特定の読者を抱えることを必然的に宿命づけられるのである。

出版制度下において、作家自身の意図を越えて作品が見知らぬ読者に届けられる事態がこのように否定的に描かれる一方で、自分の絵を直接馬琴に贈るために馬琴宅を訪れた渡邊華山を〈馬琴は喜んで〉〈わざわざ〉玄関まで、迎へに出〈十〉る。

「これは昨日描き上げたのですが、私には気に入つたから、御老人さへよければ差上げようと思つて持つて来ました。」

華山は、鬚の痕の青い頰を撫でながら、満足さうにかう云つた。「勿論気に入つたと云つても、今まで描いたもの、中ではと云ふ位な所ですが——とても思ふ通りには、何時になつても、描けはしません。」

「それは有難い。何時も頂戴ばかりしてゐて恐縮ですが。」

(十二)

作者が自ら〈気に入つた〉作品をその価値がわかると判断した相手に直接贈与する、この華山の振る舞いは、出版制度の中で不特定の読者に向かつて書き続ける、馬琴の作品発表の形態とは対照的である。こうした作品の直接贈与が常に華山から馬琴へと一方的にしか行われていないことは、〈何時も頂戴ばかりしてゐて恐縮ですが〉という馬琴の言葉からも窺えるが、それは同時に馬琴の作品がすでに商品として出版制度に組み込まれており、華山のように気に入つた作品を自分で選んだ相手に贈る自由がないことを示している。

当時の出版制度を鑑みると、版木の所有者に大きな権利があつたことから、今日の著作権意識とは懸け離れた状況があつた。市古夏生によれば、作者に無断で作品が歌舞伎や浄瑠璃に転用されたり、読本が合巻に改められるなど、基本的に〈自己の手を離れた作品に対して作者が無力であつた〉という。馬琴は自作に対して、たとえば〈己の八犬傳〉(五)というような、作者として作品に対する所有権を主張するような表現を用いるが、本として大量に複製され、出版される彼の作品が、読者の手元に届くまでには作家以外の多くの人間の手を経ることになる。挿絵を描く画工や板木を彫るための本文を清書する筆工、板木を彫る板木師、製本を行う仕立屋、そして編集から販売までを担当する本屋など、実に様々な人間が関係している。少なくとも本という商品は、作家一人だけでつくられる物ではない。馬琴が職業作家という生き方を選んだ以上、彼の作品は、

自身の軽蔑する（下等な世間）の介入なしには存在しえないのである。馬琴がへ畢山が自分の絵の事はかり考へてゐるのを、妬ましいやうな心もちで、眺め（十二）るのは、（下等な世間）に関係なく自分の作品を成立させられる畢山に対する羨望の表れといえるだろう。

さらに馬琴の創作の自律性を考えるうえで、畢山との会話の中で言及される図書検閲の問題も無視できない。ここでも馬琴はへ公儀の御咎めを受けるなどと云ふ事がない（十二）畢山を羨み、自分がへ改作を命ぜられた事実（十二）として、役人が賄賂を受け取る場面を書いて改作させられたこと、へ獄屋へ衣食を送る件¹²を書いてへ五六行削られた事¹³（同）を挙げてゐる。この二つのエピソードは、それぞれ『馬琴日記鈔』中に「改名主の事」として文政十一年（一八二八年）八月二日と十三日の条に記されている。その後者の記述を次に掲げる。

鶴屋喜兵衛来る。過日改名主和田源七故障申し水滸傳六編の内
の直し尚又ひとやへ衣食をおくるなどいふ不^レ宜旨申由にて直
しくれ候様申^レ之右稿本持参、愚なることなれども渡世之為な
れば不^レ及^レ是非^レ其くだり少々直し且昨日校合いたしおき候八
編七之卷写本并八編稿本八冊喜兵衛へ遣す。

（ここでは「戯作三昧」よりもさらに詳細にへ獄屋へ衣食を送る件¹²

を書いて改作を命じられた際のこと¹⁴が記されている。改作をへ愚なること¹⁵と批判的にみていることは「戯作三昧」と同様だが、その後へ渡世之為なれば不^レ及^レ是非^レと続けられている点は大きく異なる。「戯作三昧」の馬琴は、改名主による図書検閲に対してたしかに批判的ではあるが、なぜ自らへ下等¹⁶と断じる改名主の横暴に従うのかという、その理由には一切触れていない。『馬琴日記鈔』にははつきりとへ渡世之為¹⁷と記されているにも拘わらず、「戯作三昧」でその箇所は無視されている。へ改作させられても、それは御老人の恥辱になる訳ではありません（十二）と畢山に語らせた「戯作三昧」には、図書検閲における改作の責任を改名主のみに求め、あくまで作家を擁護しようとする意志が窺える。改名主の権限が強いついても、命じられるままに改作したという事実は、作家が権力に屈し、創作において妥協したことに違いないだろう。

必ずしもフィクションとして描かれた馬琴と混同することはできないが、史実上の馬琴は山東京傳との連名で、肝煎名主に著述を行ううえで自己規制を行う旨の口上書きを提出している。そのことに対してジェイ・ルービン¹⁸はへ勸善懲惡主義が、その萌芽期においてさえ主として検閲官をなだめるための仕組みであった¹⁹と述べており、馬琴が検閲対策を意識して創作を行っていたという主張は興味深い。「戯作三昧」の馬琴もへ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、忽

ち不安を感じ出し(十)、自身の小説を(「先王の道」の芸術的表現)と称しながら、儒教道徳のために創作を行うことに疑問を感じている。この点について追究してゆけば、馬琴の作家としての在り方をみつめ直す根源的な問いに達着したはずだが、物語は(そこへ折よく久しぶりで、華山渡辺登が尋ねて来た)(十一)という展開を用意することで、その機会を馬琴から奪ってしまう。そのようにして結局馬琴は、検閲という制度によって創作内容を規制され、いわば「書かされている」自己を明確に意識化しえないまま、単に改名主への不満を吐き出すだけで、自分の作品の自律性の問題には思い至ることはできないのである。

このように「戯作三昧」では『馬琴日記鈔』に描かれていた出版や検閲に関する職業作家の生々しい現実感覚がほとんど消去されており、そのため本来出版制度へ向かうべき馬琴の批評意識は対象を失い、宙吊りとならざるをえない。出版制度を(「下等な世間」)に同定し、これを批判するこの小説は、出版制度の一面としてすでにその中に組み込まれた作家という職業をあえてその配置から切り離し、出版制度を外部から批判する特権的な立場へと仮構している。そのような作家と出版制度との切断を可能にしているのが、原稿料の問題を隠蔽するという方法なのであり、そうして出版制度の外部に立ちえた作家に与えられるのが「芸術家」という呼び名にはかならない。

5. 売文する馬琴

ここまで馬琴が芸術家として語られる一方で、売文に関する情報が作中から排除されるという「戯作三昧」の語りの傾向を確認してきたが、では、奥野久美子が(十五)の三昧境では、実は一度も(「芸術」という語は用いられておらず、三昧境は(「戯作三昧」、馬琴は(「戯作者」と書かれている」と指摘する最終章の問題はどう捉えるべきだろうか。創作に専念する馬琴が(「不可思議な悦び」・「恍惚たる悲壮の感激」を味わうこの場面では、その時の馬琴の内面が(彼の王者のやうな眼に映つてゐたものは、利害でもなければ、愛憎でもない。まして毀誉に煩はされる心などは、とうに眼底を払つて消えてしまつた」と語られる。奥野は、このときの馬琴からは(「作品自体の内容や価値を気にかける意識も消えている」として、さらに(「芸術家」であるという、(十四)までの意識が消え(「たことが(「戯作三昧」(「戯作者」という語に表れていると結論づけている。しかし、(一)(十四)まで(「芸術家」という語を用いて馬琴を語っていたのはあくまで物語の語り手であり、馬琴自身が自らをそのように称したことはなく、そもそも天保二年に生きる馬琴に芸術家という認識があったのかも疑わしい。「戯作三昧」の語り手は、永栄啓伸が(「馬琴に見えない部分を補填しながら物語を進行させている」と指摘するように、馬琴の知りえない情報も知る作中人物を越えた存在であ

る。したがって、(十五)で「芸術家」ではなく「戯作者」という言葉が選ばれていることは、少なくとも馬琴ではなく語り手の認識に帰属する問題と考えるべきだろう。

この語り手が(十五)で語るのは、執筆に没頭する馬琴と彼の家族との対比である。先行論によって指摘されているように、馬琴が独りで籠もる「書齋」と「日常性に主導される小市民的生活空間」と規定される「茶の間」が「基本的に対峙している空間」であることは、あからさまに図式的な「芸術／生活」の対比に捉えられがちである。「茶の間」には「丸薬をまろめる」俵の宗伯や「縫物を続けてゐる」お百とお路たち家族の「生活」のために労働する姿があり、「書齋」で執筆に励む馬琴の姿は、そうした家族の姿に対比されることで「芸術」を体現するものと映る。しかし、その馬琴の創作行為もお百によって「困りものだよ。碌なお金にもならないのにさ」と批評されることで、丸薬作りや裁縫と同じように家計を助ける労働として位置づけられる。つまり、これまで売文しない芸術家として語られてきた馬琴の創作活動も、ここにきて実は売文と無縁ではありえないことが明かされるのである。

これまで多くの先行論では、お百は「下等な世間」の象徴とされ、馬琴の批判者と位置づけられてきたが、語り手は「蟋蟀はこゝでも、書齋でも、変りなく秋を鳴きつくしてゐる」(十五)として、馬琴の「書齋」とお百の「茶の間」に等しく「蟋蟀」を鳴かせることで、

両者が連続した空間であることを強調している。馬琴の創作活動が「碌なお金にもならない」売文であると示されることで、馬琴も家族たちの経済活動に参与しており、両者の間にみいだされてきた「芸術／生活」という対立の図式も無効となる。「或午前」(二)のこととして語り始められた「戯作三昧」は、その日中の世界においては世間的な芸術家としての馬琴を語り、「その夜の事である」(十五)最終章は、それまで使用され続けてきた「芸術」という語を慎重に回避しながら、表面化しにくい売文を行う馬琴の姿を語り分けている。この小説において真に重要なのは、「下等な世間」を軽蔑する芸術家の生活が描かれたことではなく、そのような芸術家のイメージを重ねられた作家も出版制度とは無縁でいられないことを明かし、「碌なお金にもならない」売文を行いながら、創作活動に没頭する作家の姿に「戯作三昧」という言葉を与えたことである。

「戯作三昧」の発表から一年四ヵ月後の大正八年三月、芥川は海軍機関学校の嘱託教諭の職を辞し、大阪毎日新聞社に社友として入社して専業作家となる。「戯作三昧」において売文する職業作家の生き方に「戯作者の敵かな魂」(十五)をみいだしたことが、あるいは専業作家として生きることを選択する芥川の決断を密かに後押ししたのかもしれない。その後、芥川が「葱」【『新小説』一九二〇年一月】や「奇遇」【『中央公論』一九二二年四月】など、出版制度の規則それ自体を創作の材料とし、売文を意識化したメタフィクションを発表す

ることを考えると、「戯作三昧」は出版制度への批評性とそれを創作に活かす方法をいまだ確立しえないまでも、そうしたものの萌芽が認められる、芥川の前売小説と位置づけることができるだろう。

※芥川のテクストは『芥川龍之介全集 第三卷』(岩波書店、一九九六年一月)に依った。また、全ての引用において、旧字は新字に改め、ルビ・傍線等は適宜省略した。

(注)

- (1) 三好行雄『芥川龍之介』筑摩書房、一九七六年九月
- (2) 吉岡由紀彦『芥川龍之介「戯作三昧」考—〈芸術〉Ⅱ〈人生〉のモメント—』『立命館文學』532、一九九三年一〇月↓『芥川龍之介作品集論集成 第2巻地獄変—歴史・王朝物の世界』翰林書房、海老井英次・編、一九九九年九月
- (3) 吉田精一『芥川龍之介』三省堂、一九四二年二月
- (4) 森本修『戯作三昧』論考(一)(二)『立命館文學』259、260、一九六七年一月〜二月
- (5) その際の馬琴は贈物を受け取らずに断っている。この記載に対し『馬琴日記鈔』の編者の一人である芳賀矢一は、(曰、贈遺の如きは一毫の微と雖も故なくしては取らず、翁の清廉高潔を見るべし)と馬琴の人格を評し、また、饗庭草村も(曰、翁は故なく物をうけざるのみならず、作料とても前金に受取りし事なし)と述べているが、「金瓶梅潤筆の事」に見た通り、馬琴には断り切れず前金を受け取ることもあったと記されている以上、これらの言はやや馬琴を称揚することに傾きすぎているといえる。
- (6) 海老井英次『鑑賞日本現代文学11 芥川龍之介』(角川書店、一九八一

年七月)

- (7) 石割透「藝術家意識の定着—『女体』から『戯作三昧』へ」(『駒沢短大國文』17、一九八七年三月)↓『芥川』と呼ばれた藝術家—中期作品の世界』有精堂、一九九二年八月
- (8) 大正五年八月九日付松岡讓宛書簡において(あの議論を見ると遊蕩を主材とする小説を否定するのではなくて長田や何かの小説のやうな觀照の態度なり表現の技巧なりを非難してゐるらしいさうするとそれは遊蕩文学と云ふよりもつと外包のひろいものになつて来はしないか)と疑問を呈し、以下自説を披瀝している。
- (9) 山本芳明「明治メディアと啄木—『小生の文学的運命を小気味よく試験する心算に候』—」(『國文學 解釈と教材の研究』一九九八年一月↓増補「経済活動としての『文学』—明治末年から大正八年まで—」『文学者』つくられる)ひつじ書房、二〇〇〇年二月)
- (10) 「ソファに倚りて 創作家と資産」(『時事新報』一九一八年一月一八日)
- (11) 「むせんでんわ」(『時事新報』一九一八年二月一八日)
- (12) 市古夏生「江戸から明治に至る版權と報酬の問題」(『江戸文学』42、二〇一〇年五月)
- (13) 今田洋三「江戸の本屋さん 近世文化史の側面」(平凡社、二〇〇九年一月)↑初刊(日本放送出版協会、一九七七年一〇月)
- (14) ジェイ・ルービン『風俗壊乱—明治国家と文芸の検閲』(今井泰子/木俊夫/木股知史/河野賢司/鈴木美津子・訳、世織書房、二〇一一年四月)
- (15) 奥野久美子「『戯作三昧』論—『戯作者』と〈芸術家〉—」(『國語國文』71、二〇〇二年四月)↓『芥川作品の方法—紫檀の机から』和泉書院、二〇〇九年八月)
- (16) 永栄啓伸「背理する語り(上)—芥川龍之介—」(『解釈』一九九五年

一〇月)

(17) 海老井英次「芥川文学における空間の問題(二)——『戯作三昧』の〈書齋〉と『玄鶴山房』の〈離れ〉」『文学談話』29、一九八三年三月↓「芥川龍之介作品論集成 第6巻河童・歯車——晩年の作品世界』翰林書房、宮坂覺・編、一九九九年二月)

(18) 平岡敏夫『『戯作三昧』から『地獄変』へ』『解釈と鑑賞』一九八二年

一二月↓『芥川龍之介 抒情の美学』大修館書店、一九八二年一二月)をはじめ、吉岡由紀彦「芥川龍之介『戯作三昧』考——〈芸術〉Ⅱ〈人生〉のモメント」など、お百を〈下等な世間〉に属す人物とみなす論稿は多い。

——おおにし・ひさあき、松江工業高等専門学校助教——

国文学攷投稿規定

- 一、本誌は広島大学国語国文学会の機関誌として、学会員からの投稿を常時募集します。
- 一、投稿論文の採否は、当学会委員より選出された編集委員によって構成される編集委員会で決定します。
- 一、採否についてのお問い合わせには一切応じません。
- 一、投稿論文は四百字詰原稿用紙に換算して四十枚以内を原則とします。
- 一、投稿論文の末尾に氏名のふりがな・所属を明記してください。
- 一、ワープロ原稿での投稿の際には、縦書きの場合は三〇字×二二行、横書きの場合は四〇字×三五行の書式を使用してください。
- 一、編集の都合上、なるべく電子媒体での投稿をお願いします。その際、使用の機種・ソフトを明記してください。ただし、必ずプリントアウトした原稿の同封をお願いします。
- 一、論文掲載の場合、本誌三部と抜き刷り三十部を贈呈します。余分に必要場合は、あらかじめお申し出があれば、実費でお願いたします。
- 一、本誌に掲載された論文等の著作権は、著者に帰属します。ただし、当学会は本誌に掲載された論文等を電子化し、公開することが出来るものとし、ます。
- 一、投稿論文の送り先

〒七三九一八五二一 東広島市鏡山一—二—三

広島大学大学院文学研究科内
広島大学国語国文学会事務局