

「停滞」する芥川龍之介

—「東洋の秋」試論—

大西永昭

1. 「停滞」する芥川と〈売文生活〉

芥川龍之介の作家人生において大正八、九年（一九一九—一九二〇年）頃を創作上の「停滞期」とみる向きは、これまでの芥川研究の中で広く共有されてきた認識だといえる。たとえば、芥川の作家人生を一年ごとに区切って、それぞれの論者が担当し、〈伝記〉〈文壇の動向と芥川評価〉〈作品〉の三つの観点から論じた『國文學』の企画「編年史・芥川龍之介」（一九六八年二月）において、大正八年を担当した鳥居邦朗は、その年の芥川作品について〈この年に見るべきものは少ない〉と述べたうえで〈むしろそれより目立つのは失敗作である〉という評価を下し、さらに翌九年についても〈明けて大正九年も、おおむね似たような一年であった〉としている。また、鷲只雄は『年表作家読本 芥川龍之介』（河出書房新社、一九九二年六月）の中で、大正八、九年の芥川について〈「舞踏会」「秋」「南京の基督」

「杜子春」「秋山図」などの佳作を書いた〉としつつも、〈しかし、大正六、七年のめざましい活躍に比べれば、はっきり言ってこの時期は停滞期、マンネリを迎えていた時期と言ってよい〉と、はっきり〈停滞〉を指摘している。さらに宮坂覺『芥川龍之介 人と作品（新版）』（翰林書房、一九九八年四月）の中にも〈芸術的停滞から新分野への挑戦という希いは脆くも破れてしまった〉〈文筆活動では満足できる成果をあげることができなかった〉という、大正八年時の芥川の文学活動に対する「停滞」という評価が見受けられる。しかし、なぜ、このように芥川における大正八、九年頃が「停滞期」と呼ばれるのだろうか。たしかに発表された作品の質が問われたうえでそのように評価されているのであれば、これ以上の論究は不要であるように思われる。けれども、そこには作品の質とは別に芥川の作家人生をある定型に当て嵌めて語ろうとする、芥川論の陥穽が現れているのではないだろうか。

芥川は『羅生門』（『帝國文學』一九一五年一月）、『鼻』（第四次『新思潮』一九一六年二月）といった短篇小説で作家デビューを果たし、大正五年（一九一六年）の十二月からは海軍機関学校の英語の嘱託教諭と作家との兼業をしながら創作を行い、大正七年（一九一八年）には機関学校教官のまま大阪毎日新聞社の社友となっている。この頃には『地獄變』（『大阪毎日新聞』一九一八年五月一日～三日）、「蜘蛛の糸」（『赤い鳥』一九一八年七月）などが発表されている。そして、大正八年の四月には教職を辞し、大阪毎日新聞社へ入社して専業作家となっている。つまり、時期的には芥川が専業作家として創作一本に専念し始めた頃と「停滞期」として眺められる一時期が重なっているのである。

専業作家としての出発期と「停滞期」——この二つの事象の間には何か因果的な繋がりを見出すことは可能だろうか。それを思わせるのが、大正九年時の芥川について述べた次のような言説である。

芥川は肉体的にも精神的にも疲れていた。一月中旬にインフルエンザで床に就き、月末まで寝込んでいた。専業作家となつたことは、「寸刻も休まない売文生活」（『東洋の秋』）に追われることでもあった。彼は「売文生活に疲れたおれ」（『同上』）を感じていた。〈疲労と倦怠〉は芥川の心をむしばんでいたのである。

これは関口安義の大著『芥川龍之介とその時代』¹⁾の中の一節である。関口もまた最初に挙げた論者たちと同様、芥川に「停滞期」を認める一人であり、この著書の中で芥川の第四短篇集『影燈籠』春陽堂、一九二〇年二月）に触れながら、〈こうして一巻に集められて見ると、第二期に入った芥川の創作活動の停滞ぶりが遺憾ながらはっきりしてしまふ〉と、大正八、九年頃の芥川の「停滞」について述べている。関口がここに描いてみせるのは、華やかな作家デビューから始まり、様々な人生上の苦闘と真摯に向き合いながら、最終的に自死へと赴く芥川の姿だが、この著書の第八章の第一節は「人生のかげり」と題され、〈創作が生活の糧を得る仕事になってみると、それは休みのない苦しい作業であつた〉と記されており、〈売文生活〉が芥川の神経を苛む辛苦とみなされている。つまり、この認識によって立つならば、大正八年に始まった〈売文生活〉は芥川を「停滞」させる一要因だったということになる。

こうした傾向は進藤純孝『伝記 芥川龍之介』²⁾にもみられる。進藤もまた〈創作生活の行き悩みにあがいただけの、彼にとつては作家生活に入つて以来の不作の年であつた〉と、やはり大正八年に「停滞期」説に与する一人であるが、〈待ち暮してゐる芥川は、結局、「寸刻も休まない売文生活！」のはてに、創作の黄昏が来るばかりではないかと、ただ、心の上にのしかかつてくる疲労と倦怠とを、ひとは重く感じることもあつたであらう〉と、〈売文生活〉に疲れた

芥川の姿を描いている。

右で関口と進藤が共に引用している「東洋の秋」(『改造』一九二〇年四月)は、大正九年の『改造』四月号に「小品二種」の総題の下、「沼」と共に発表された作品である。いわゆる「停滞期」の作品であり、何よりその内容が、〈売文生活〉に入り「停滞」する芥川を体現しているように読める。しかし、はたして「東洋の秋」はそこで語られる物語内容そのままに、〈売文生活〉に〈疲労と倦怠〉を感じるといふ、芥川の制作事情を吐露した作品といえるのだろうか。むしろ「東洋の秋」をそのように読ませているのは、「停滞」する芥川という読者側があらかじめ作品に練り込んでしまふ作家情報なのではないだろうか。篠崎美生子が〈芥川〉をまとめて語る言説が今なお「芸術」と「挫折」のコードに基づく傾向があることは残念だ³⁾と述べているように、やはりここにも「挫折」する「芸術」家という画一化した芥川像が作品の受容され方を規定しているように思われる。そこで本稿ではこの「東洋の秋」という作品の分析を通じて、「停滞期」という評価の陰に看過されてきた芥川文学の可能性について探っていくこととする。

2. 「東洋の秋」Ⅱ「停滞期」の作か？

まず、改めて「東洋の秋」という作品の物語内容に目を向けてみることにする。語り手と主人公を兼ねる〈おれ〉は〈疲労と倦怠〉

を抱えながら〈日比谷公園〉を歩いている。この〈日比谷公園〉という場所は、現実に存在する地所と同じ固有名を充てられているが、〈仄かに霧の懸つてゐる行く手の樹々の間からは、唯、噴水のしぶく音が、百年の昔も変らないやうに、小止みないさぎめきを送つて来る〉とあるように時間の流れが〈百年の昔〉から静止したかのよくな空間であり、さらに〈公園の外の町の音も、まるで風の落ちた海の如く、蕭条とした木立の向ふに静まり返つてしまつたらしい〉と外界の音も届かない隔絶された世界でもある。そして〈おれ以外に誰も歩いてゐない〉その場所で、〈おれ〉は〈鳥の巢のやうな髪〉〈殆ど肌も蔽はない薄墨色の破れ衣〉〈獣にも紛ひさうな手脚の爪の長さ〉という姿をした二人の男が竹箒で掃除している光景に出会す。これを見た〈おれ〉は〈寒山拾得は生きてゐる〉と呟きながら〈路を元来た方へ歩き出し〉〈日比谷公園〉を後にする、というのが作品の大筋である。〈日比谷公園〉という虚構化された特殊な空間からの往還が何を意味しているのかを読み解くことが、作品理解のうえで重要な問題となってくると考えられるが、そのときここに異物のような存在感で入り込んでくるのが、この作品の冒頭近くの次のような一節である。

おれは散歩を続けながらも、云ひやうのない疲労と倦怠とが、重たくおれの心の上のしかかつてゐるのを感じてゐた。寸刻

も休まない売文生活！ おれはこの儘たつた一人、悩ましいおれ
れの創作力の空に、空しく黄昏の近づくのを待つてゐなければ
ならないのであらうか。

作品の末尾で〈日比谷公園〉からの帰還が〈おれ〉の〈よみ返り〉と並行していることから、作中の〈日比谷公園〉は「死」を象徴するような世界と解釈することもできるが、やはり少なからぬ違和感を感じさせるのはその「死」の世界への経路となる〈云ひやうのな疲れと倦怠〉の原因となっているのが〈寸刻も休まない売文生活〉というあまりに俗世間的な事象とされている点である。「東洋の秋」に先立って発表された「蜜柑」〔『新潮』一九一九年五月〕では、まったく同じ〈云ひやうのな疲れと倦怠〉という言葉辞がその原因を空白にしたまま用いられていたことと比べれば、ここに明示された「売文生活」という具体的な原因は否応なく読者の注意をそこに向けさせる。

それと同時に、この小説が一人称小説であるために主人公と作者の同一性に関心を寄せる読者の意識は、「東洋の秋」が発表された頃の芥川の実際の〈売文生活〉へと向かっていくだろう。実際に「東洋の秋」が発表された大正九年四月に芥川は四本の短篇小説と二本のエッセイを発表しているほか、前月から『大阪毎日新聞』紙上で長篇小説「素戔嗚尊」〔『大阪毎日新聞』一九二〇年三月三〇日〜六月六日〕

を連載しており、さらに『東京日日新聞』で文芸月評も行っている。こうした創作状況を踏まえると、たしかに〈寸刻も休まない売文生活〉という言葉がただの文飾に止まらず、作家の現状を語る告白のようにも読むことができる。したがって、絶え間ない原稿依頼に苛まれる作家が、一人密かに自身の〈創作力〉に〈黄昏〉を予感する姿にもそれなりの説得力がある。この作品が〈売文生活〉に入り「停滞」する芥川の心境を描いたように読めてしまうのも無理はない。

けれども、「東洋の秋」を大正九年時の芥川の状況を表すものと見なすには一定の留保が必要である。なぜなら、この作品には短篇集『沙羅の花』（改造社、一九三三年八月）に掲載された際に「われ、本文末尾のへ——大正七年三月——」という追記が存在するからである。大正九年三月二十七日付の泣菫薄田淳介宛書簡には〈どうもこの間から素戔嗚尊の恋愛が書けないで殆閉口してゐますその為雑誌の小説も書けず旧稿や未定稿で御免を蒙つた始末です〉と記されており、度重なる原稿依頼を受注しきれなくなった芥川は、その間に合わせとして旧稿である「東洋の秋」を発表したと考えられる。つまり、「東洋の秋」は少なくとも芥川が〈寸刻も休まない売文生活〉に追われるようになる大正九年以前の作であり、まだ専業作家となっていない大正七年（一九一八年）にその大部分が書かれていたと考えられるのである。

ここで推測されるのは、大正七年の段階ですでにある程度できあ

がっていた原稿へ、大正九年の発表時に手を加えることで現行の「東洋の秋」が完成したという事態である。この作品の原稿が現存しない以上その実際を確認する術はないが、先に引用した「東洋の秋」の本文中で「寸刻も休まない売文生活！」という感嘆文は、仮にそれが無くとも前後の文脈は繋がるようになっており、後から挿入された可能性は十分にありうる。また、作中にもう一箇所「売文生活」という言葉が、作品の末尾付近で「売文生活に疲れたおれをよみ返らせてくれる秋の夢は。」という倒置文の中に確認できるが、この文も前後の文脈を無視できる箇所であり、やはりその段落の最後に後から付け加えられたと見ることもできる。また、それとは反対に、先の引用部の直後にくる段落の冒頭には「さう云ふ内にこの公園にも、次第に黄昏が近づいて来た。」という一文があり、引用部中の「黄昏」という語との呼応関係が見て取れる。ここで「黄昏」という語が用いられているのは、物語開始時が「まだ夕暮が来ない内」と設定されていて、夕暮前から「黄昏が近づいて来た」頃へと徐々に移り変わっていく情景描写に、「おれ」が自分の「創作力」に感じる「黄昏」を重ねるという表現に因んだものである。これは入念に組織された表現であり、後からの手入れで行うには手間のかかる修正となるだろう。したがって、「おれ」が「創作力」に「黄昏」を感じ、「疲労と倦怠」を覚えるという内容そのものは、作品執筆の最初期から揺るがしがたく存在していたと考えたほうが自然である。

整理すると「東洋の秋」の成立については、大正七年の時点ですでに現行のかたちにはできあがっていた場合と、「売文生活」に関する部分が大正九年時に加筆された場合とが考えられることになる。前者であれば、「寸刻も休まない売文生活」を経験しない芥川が創作活動に「疲労と倦怠」を覚える「おれ」を描いたということであり、この作品は一種のフィクションということになる。また、後者であれば、当初は「売文生活」とは無関係に「創作力」に「黄昏」を感じ、「疲労と倦怠」を覚える作家として描かれていた「おれ」が、その後の「売文生活」に関する部分の加筆によって結果的に大正九年時の芥川の現実を反映した作品かのような外観を持ってしまったということになる。そう考えると、後者の場合もそこに描かれた「疲労と倦怠」の根源的な原因は、芥川が大正九年に経験した現実の「売文生活」とはとりあえず峻別されるべきものであり、先の関口の評にみられたような「売文生活」の中で「停滞」する芥川という像への安易な接続には慎重でなければならない。では、「東洋の秋」に描かれた「疲労と倦怠」を覚える作家が「創作力」に「黄昏」を予感する姿は、一体何に由来するのだろうか。

3. 大正七年三月の小品を繋ぐ「不思議なもの」

これまでに「東洋の秋」について詳細に論じた先行研究はほとんど見られないが、乾英治¹⁾と藤井貴志²⁾の指摘は共にこの作品を考え

る上での貴重な示唆に富んでいる。この二人の論者が「東洋の秋」に目を向けるのは、それぞれ別の芥川作品との関係においてであり、乾は「寒山拾得」という未定稿、藤井は「蜜柑」というよく知られた小品との関係から「東洋の秋」を採りあげている。乾は「東洋の秋」を「寒山拾得」の改鑄作と呼び、また、藤井は「東洋の秋」は「蜜柑」のプロトタイプである」と指摘しており、寓話的な趣の「寒山拾得」とリアリズム小説風の「蜜柑」とが、同一作品との関係から語られることで、芥川文学の系譜上に「寒山拾得」―「東洋の秋」―「蜜柑」という系統図が浮かんでくる。ただし、それらは直線的な発展・進化の関係にあるのではなく、ここには名前のあがっていないその他多くの作品との結び付きが複雑に錯綜している。

たとえば、「小品二種」という総題で「東洋の秋」と共に発表された「沼」などは、当然二作の間の相互関係が注目されてしかるべき作品である。この「沼」の本文末尾にも「東洋の秋」と同じく『沙羅の花』に収録された際に「――大正七年三月――」と付記されており、両作品がほぼ同時期に執筆されたことが窺える。「沼」は、「不思議な世界に憧れ」る「おれ」が「夢現のやうに」〈沼のほとりを歩いて〉おり、ついには〈沼へ身を投げ〉、死骸となった〈おれの口に「白い睡蓮」が花を咲かせるという幻想的な小品である。「沼」と「東洋の秋」が互いに呼応する作品であることは、乾も指摘するところであり、〈水・植物・匂・死への憧憬、というイメージの連

鎖を双方に認めることができる」としている。たしかにイメージだけではなく、作品の構造をみても「沼」が「おれは沼のほとりを歩いてゐる」という一文で始まっていることと、「東洋の秋」が「おれは日比谷公園を歩いてゐた」という一文で始まることなどは、両作品が互いに通底するものであることを示すのにあまりにも露骨な相似形を成している。

この「東洋の秋」と「沼」という大正七年三月に脱稿された二作の関係に、さらに「尾生の信」(『中央文學』一九二〇年一月)という小品を加えると、その時期の芥川の実現意識がより明瞭にみえてくる。「尾生の信」は『影燈籠』或日の大石内蔵之助(春陽堂、一九二二年一月)『沙羅の花』という三つの短篇集に収録されたが、『沙羅の花』に再々録された際、本文末尾に「――大正七年三月――」と付け加えられている。これは「東洋の秋」「沼」と同じ経緯であり、この三作はほぼ同時期に執筆された作品ということになる。

「尾生の信」は、中国の古典を題材とした芥川にとっては自家薬籠中の物ともいうべき作品であり、橋の下で女を待ち続け溺れ死んだ尾生という男の話を、尾生の魂が宿ったと称する「私」が語るという額縁小説の形式を採っている。この「尾生の信」にも乾が指摘する「沼」と「東洋の秋」の「イメージの連鎖」を認めることができるばかりでなく、この三作は表現のうえでも互いに呼応し合っている。たとえば「沼」に「唯、どこかで蒼鷺の啼く声がしたと思つ

「たら」という言辭があるが、「尾生の信」には〈それから何処かへ
けた、ましく、蒼鷺の啼く声がした〉という文がある。また、「東
洋の秋」の〈気軽に口笛を吹き鳴らして、篠懸の葉ばかりきらびや
かな日比谷公園の門をでた〉と「尾生の信」の〈尾生はそつと口笛
を鳴しながら、気軽に橋の下の州を見渡した〉、「東洋の秋」の〈永
劫の流転を閲しながらも、今日猶この公園の篠懸の落葉を掻いてゐ
る〉と「尾生の信」の〈それから幾千年かを隔てた後、この魂は無
数の流転を閲して、又生を人間に托さなければならなくなつた〉な
ど、表現の流用ともとれるような相似た文句が確認できる。こうし
た言辭レベルでの相関以外にも、「沼」で〈昼か、夜か、それもお
れにはわからない。〉という一文が作中に四回くり返されているこ
とと、「尾生の信」で〈が、女は未だ来ない。〉という文が七回反復
されていることなども、二作の共通点として挙げられる。これらは
三作の制作時期が非常に近接していることからくる共通性ともいえ
るだろうが、さらにこのことからみえてくるのは三作の間にある
テーマ的な部分での補充関係である。

「沼」と「尾生の信」の間には、〈不思議な世界〉を探し求めて〈昼か、
夜か〉も〈わからない〉まま夢遊病者さながらに歩き回る「沼」の
語り手・〈おれ〉と、〈昼も夜も漫然と夢みがちな生活を送りなが
ら、唯、何か来るべき不可思議なものばかりを待つてゐる〉という
「尾生の信」の語り手である〈私〉に共通する、「不思議なもの」へ

の希求というテーマが見出される。この二作と通底する「東洋の秋」
には、〈おれ〉が何か「不思議なもの」を求めているというような
直接的な記述はなく、〈おれ〉が〈日比谷公園を歩いてゐた〉理由
も作中では語られない。しかし、この作品の中で〈おれ〉が現代の
東京の一角で出会う寒山拾得こそは、まさに「沼」や「尾生の信」
の語り手たちが求めて止まなかった「不思議なもの」に相違ないだ
ろう。「東洋の秋」の〈おれ〉は、寒山拾得と思しき二人組に出会っ
た際、二人の様子を細かに観察しながら描写し、その直後に〈のみ
ならず更に不思議な事には、おれが立つて見てゐる間に、何処から
か飛んで来た鴉が二三羽、さつと大きな輪を描くと、黙然と箒を使
つてゐる二人の肩や頭の上へ、先を争つて舞ひ下つた。〉と付け加
えている。二人に向かつて鴉が〈飛んで来た〉ことを〈更に不思議
な事〉と表現するということは、〈おれ〉はこの二人との出会い自
体をすでに〈不思議な事〉と認識しているということである。つまり、
「東洋の秋」における寒山拾得は、それが〈懐かしい古東洋の秋の夢〉
であるという以前に〈おれ〉が遭遇した〈不思議な事〉として現象
しているのである。

このように大正七年三月に制作されたとされる三つの小品がいず
れも「不思議なもの」との関わりを描いているということは、その
時期の芥川を考えるうえで看過できない論点だといえる。大正七年
十一月二十日付西村貞吉宛書簡には〈何か面白い話があつたら手紙

の中へ書いてくれ給へこの頃材料払底で皆弱つてゐる」という、知人に作品の材料提供を求める芥川の様子が記されている。ここで小説の〈材料〉として芥川が求める〈何か面白い話〉を「不思議なもの」と考えれば、へ——大正七年三月——の追記を持つ三作はいずれも創作に関する作家の心情を比喩的に表現したものと捉えられる。「尾生の信」において、〈私〉が「昼も夜も漫然と夢みがちな生活を送りながら、唯、何か来るべき不可思議なもののばかりを待つてゐて、何一つ意味のある仕事が出来ない」というのは、作品の〈材料〉となる〈何か面白い話〉が見つからず、満足のいく作品を書くことができない作家の苦吟と読むことができるだろうし、「沼」も小説を書くために昼も夜もなく〈不思議な世界〉を探し求める作家の隠喩ともとれる。そうした解釈で「東洋の秋」を捉え直せば、この小説は自身の創作力が枯渇することに焦慮を覚えていた作家が「不思議なもの」に出会うことによって、創作の〈材料〉を得、再び創作に向かう気持ちを新たにすることで〈云ひやうのない疲労と倦怠〉を癒される物語と読むことができる。そして、これは魅力的な〈材料〉を扱うことが創作の要諦と考えていた大正七年時の芥川にとって、いざれ訪れるかもしれないアイデアの枯渇という憂慮すべき将来への不安を綴った独白ともとれることができるだろう。

このように「東洋の秋」に描かれた〈創作力〉に〈黄昏〉を感じ、〈云ひやうのない疲労と倦怠〉を覚えるという内容は、〈寸刻も休み

ない売文生活〉を経験しない大正七年時の芥川にも十分書きうるものであったといえる。そこで疑問となるのは、好調と思われたその時期の芥川がなぜ「書けなくなるかも知れない」というような不安を作品化したのかということである。おそらく、それは作家還元主義的に芥川の伝記を探ったところで有効な答えに辿り着ける類の問ではない。そこで次項ではそうした表現の背後に在る大正前期の言説状況に目を向け、作家の〈疲労と倦怠〉という表象がどのように導かれるのかを考察することとする。

4. 「書けない」作家たちの小説

芥川が「戯作三昧」の連載を開始する約半年ほど前の大正六年二月二十六日付の『時事新報』に次のような文芸時評が掲載されている。

原稿が旨く出来なくて困るといふ様な事は、まれには里見弴氏の「或日生活あるひのせいごの一片」のやうに烈しく人生の中核まで食ひ込んで行く場合もありますが、大抵は作者一己の小さな問題で、他の人とは何の交渉もないものです。それをまるで人生の一大事のやうに騒ぎ立てる人達が此の頃だといふあるやうだが、そしてこの作もまた其の一つであるが、世間の読者は、少くとも私達は、さういふ愚痴を聞かうと思つて創作の発表を待つてゐるの

ではありません。人を見くびるのも大抵にしると言ひたくありません。

(無名氏「推移の跡(七)」)

これは里見弴の小説「或る生活の一片」(『中央公論』一九一七年二月)に関して書かれた月評の一部だが、興味を惹くのはこの匿名の評者が、里見のこの小説を「まれ」な例としつつも、「原稿が旨く出来なくて困るといふ様な事」を「作者一己の小さな問題」と断じ、そのような問題をへまるで人生の一大事のやうに騒ぎ立てる人達が此の頃だといふある」という風潮をかなり厳しく難じていることである。「或る生活の一片」は、里見本人と思しき主人公が依頼された小説を書けずに苦しんでいる様子から語られ始め、その一方で長男の出生という物語が進展していく。そして、小説の終末部分ではその二つが次のように対置される。

妻は、永い間辛抱よく養生をして、健康な嬰兒を生むだ。

良人はだらしのない生活のあとで、難産をした。またそれが、一人前の子であるかどうかも解らない。

健康な、よいAを生むためには、——常に健全であらねばならない。それは、女が子を生む時にも、男が仕事を生む時にも、全く同様に必要な条件だ。

これをみれば明らかなように、この小説では、作家が作品を制作することが、女性が子供を生むことに準えられている。小説の冒頭で示される「書けない書けないで苦しむであつた」という作家の状況は、妻の「難産」と並べられることで、あたかも作品ができあがるまでの「苦しみ」そのものに価値があるかのような描かれ方をして

いる。こうした創作に苦心する作家の姿について作家自身が自己言及することは、ここで名指しされた里見のみに限定される問題ではない。里見の小説が発表された二カ月後、加能作次郎は『文章世界』大正六年四月号に「創作難」というタイトルの文章を寄せている。これは冒頭「言ふまでもなく創作は実際苦しい仕事である」という創作の苦しみを訴える一文から始まり、「書けない」ということが「凡そ創作家にとつて、何等かの事情から創作慾が稀薄になつたり、創作力が減退したりして、創作が出来なくなるほど辛い悲しいことは又とあるまい」と、自身の「苦しい経験」とともに創作の苦しみが語られる。この文章で特徴的なのは、全体の紙数の半分以上がギツギツの「New Grub Street」(※現在は「三文文士」の邦題で知られており、以降この名称で統一する)の抄訳に費やされていることである。加納は、その長い引用に入る直前に、次のように述べている。

自分は創作の出来ない苦しい経験を味ふ時、いつもギツシンの『新貧乏文士街』^{「ニッポン文士街」}の中心人物の一人たるリアドンといふ小説家のことを想ひ起す。そしてすっかり創作力の失くなつた彼の創作上の痛ましい苦悶を描いた一章を繰返し読んで、そこに果敢ない自己憐憫の感傷的な満足を買ふを常とする。

「三文文士」はギツシンの声明を高めた長篇小説だが、この作品の全編が初めて邦訳されたのは大正十五年（一九二六年）に健文社より「英文学名著選」の第六巻として刊行された幡谷正雄・訳の『貧乏紳士』であり、そのことを考えれば加能のこの文章は抄訳とはいへ、かなり早い時期での日本における「三文文士」の紹介文だといえる。その中には、商業的に文学を行うことに抵抗を覚えるあまり、小説を書くことができず困窮する作家・リアドンが登場する。そのリアドンの姿に「果敢ない自己憐憫の感傷的な満足を買ふ」という、加能のリアドンへの共感はこの文章の末尾にも窺え、へ自分はこのリアドンの境遇や心持やに深い同情同感の念を禁ずることが出来ないと共に、何となくそれが現在乃至今後の自分自身を語つて居るやうな気がするのである」と締めくくられている。

P・ブルデューは『芸術の規則』^(一九九二年)において、文学を自己に絶対的な価値を見いだすような言説が生産される社会的空間を文学場（芸術場）と名付け、それを分析対象としているが、右

の加能の文章に現れているのは「創作力の失くなつた」作家の姿が、読者を惹きつけるという、まさに文学場という特異な場を象徴するような現象である。加能自身「文壇の劣敗者」と称しているように、困窮の中に死んでいく生活人としてのリアドンは哀れむべき存在といえるだろう。しかし、商業的な作品の制作を放棄し、あくまで文学に理想を求めながら死んでいく作家の姿が共感的に語られるこの言説空間では、「書けない」という「挫折」経験がむしろ作家の価値を示す象徴のように認識されている。

そうした文学場のある種の屈折ともいふべき価値認識を典型的に描いた作品として、長與善郎「創作に失敗したる夫」^(「白樺」一九二五年一月)がある。すでにタイトルにその全てが表れているともいえるが、創作家の夫と、貴方が創作家でなかつたら誰が創作家だと云い得るでしやうへ「少くも貴方は偉い芸術家以外の者になる人ではありません」などと始終夫を褒めそやす妻との対話劇からなるこの作品は、当初は自作に自信を持って小説を書き進めていた夫が、話の展開とともにその自信を徐々に失っていき、結局小説を書き損うというものである。夫の信奉者である妻は、へ俺が書けば今の日本の多くの作家の小説のやうに馬鹿巫山戯をした、だらけたものにはならないことは当然だ」と壮語する夫に対し、へそう仰わずに少し辛抱して先きをお続けになつてはどう?と執筆の続行を勧めるが、夫はへカナリ発達した良心を持つてゐても欲望の小さ

い奴等なら今迄の処でも喜んで出すだらう。さうして平気で先を書くだらう。しかし俺の欲望はそれを許さない」と答え、小説の続きを書くことを拒否する。この作品では作家を、「書かない」夫と小説を「書く」(奴等)に峻別し、夫の方を妻を通して(偉い芸術家)とする構図がある。(俺は何遍もしくじつた。今度も度々しくじるだらう。しかしその結果俺は猶よくなつてやる。あらゆる失敗を最後の成功の基にしてやる。)と宣言し、小説が「書けない」ことを未来の(成功の基)と捉えようとする夫の言葉には、小説が「書けない」ことⅡ「挫折」することをむしろ作家の「芸術」的資質とみる価値観が認められる。

こうした文学場の状況を揶揄するように、大正六年四月十五日の『讀賣新聞』に掲載された生方敏郎「廓然無聖」は悪生徒と愚教師の対話という形式で、この風潮をあげつらっている。悪生徒と愚教師の二人は、「真面目文学者の常套語」として「真剣」があり、(あいつ等の真剣は商売)だと断じたうえで次のように続ける。

愚教師 最う一つ努力といふ商品の有る事を忘れないでくれ。此頃は何うも書けない。一日しても二日しても、やつと一二枚しか書けない。あの作には実に努力したよと言はなくなつては、好漢憾むらくは無法を知らずだ。

悪生徒 月末に計算してみると、一日一枚しか書けないといふ

人は百枚以上書いてゐます。

加能は「三文文士」のリアドンが商業主義に抗するあまり小説を「書けない」ことに共感を寄せ、自らも「書けない」作家であることを告白することで作家としての純粹さを示そうとしたが、ここでは「書けない」こと自体が(商品)へと反転してしまっている。そもそも里見や加能にしても、「書けない」といいながら実際にはそのことを「書いている」という矛盾がそこにはあり、どれだけ文学の商業化に対する批判意識を持っていようと商業誌に作品を発表してしまつた時点で出版資本主義に与してしまつていることに変わりない。その意味ではたしかに(書けないといふ人)も(書いてゐること)になる。生方があぶり出してみせたのは、「書けない」ことに作家が自己言及する身振りが、作家の人格や文学観から切り離され、(商品)として扱われてしまふ批評状況であり、「書けない」作家という表象が誰にでも利用可能な意匠となつていた大正六年頃の言説空間の様相である。明治四十年代の正宗白鳥がすでに「書けない」作家としての自己を語っていたという吉田竜也(吉田)の指摘もあるように、大正前期において「書けない」作家という表象はかなり一般的なものとなつており、この時期にはそれを相対化しようとするような認識さえすでに生まれていた。芥川の「東洋の秋」が書かれたのが、こうした言説環境の中であつたということの意味は作品を考

えるうえで改めて十分に加味される必要があるだろう。

このことをふまえると〈寸刻も休まない売文生活〉といえるような経験をしていない芥川が、商業主義に規定された〈売文生活〉に〈疲労と倦怠〉を覚え、創作力の衰えを感じる作家を描くことは、「東洋の秋」が脱稿されたとするへ——大正七年三月——頃の文学場に充ちた想像力と照らし合わせれば格別特異なことではなかったといえる。商業主義的な文学を批判することが作家の芸術家としての振る舞いであった以上、出版資本主義下における〈売文生活〉を作家を〈疲労と倦怠〉に追いやる否定的なものとして捉えることは、実際に〈寸刻も休まない売文生活〉を経験しているか否かに拘わらず作家たちに共有された認識だったはずである。そんな中で芥川が〈おれ〉を「書けない」作家ではなく、〈創作力〉に〈黄昏〉を感じるといふ姿に描いたのも、実際には自分がまだ〈寸刻も休まない売文生活〉を経験しないからこそ、すでに「書けなくなった」姿ではなく、今後、専業作家となったときには「書けなくなるかもしれない」という将来的な不安が表象として描かれたことの結果だと考えられる。

5. 「停滞期」とは何だったのか？

篠崎美生子は、「奉教人の死」(『三田文學』一九一八年九月)や「地獄變」といった大正九年以前に発表された作品を挙げ、〈キーワードや話

形の共通によって「私の出遇つた事」(「蜜柑」)「沼地」)に収斂する仕掛け〉を指摘し、△「私の出遇つた事」の「私」と芥川を重ねて読む人々は、この仕掛けによってさらに、以上の各テクストの主人公と芥川をダブルイメージで捉え、芸術至上主義者「芥川」の像を立ち上げるだろうと述べているが、「東洋の秋」に読み取れる創作力の衰えを予感する作家の姿も、この文脈の中に置かれれば「芸術」と「挫折」から語られる芥川論に回収されざるをえない。ただし、ジャーナリズムを介した戦略を想定するならば、作品の発表された年月日の前後関係には敏感であるべきであり、特に「芸術その他」(『新潮』一九一九年二月)の後に「東洋の秋」が発表されているということには注意が必要である。

「芸術その他」は芥川が〈芸術家としてのポーズを示した⁹⁾ものともいわれるが、ここでは芥川の芸術観が語られると同時に、芥川自身による自らの「停滞」が読者に向けて語られたものとして注目される。そこでは自身の「停滞」について次のように語られている。

就中恐る可きものは停滞だ。いや、芸術の境に停滞と云ふ事は、ない。進歩しなければ必退歩するのだ。芸術家が退歩する時、常に一種の自動作用が始まる。と云ふ意味は、同じやうな作品ばかり書く事だ。自動作用が始まつたら、それは芸術家としての死に瀕したものと思はなければならぬ。僕自身「龍」を書いて

た時は、明にこの種の死に瀕してゐた。

目を惹くのは、芥川自身がこの「芸術」に対する言及の中で「停滞」という語を用いていることだろう。芥川はこれ以外にも「大正八年度の文藝界」(『毎日年鑑』大正九年版)大阪毎日新聞社/東京日日新聞社・編、一九一九年二月)でも「幾分にもせよ自信のある作品は、『私の出遇つた事』「きりしとほろ上人傳」以外に、一つも発表できなかった。この評論を書きながらも、顧みて忸怩たらざるを得ない所以である」と述べるなど、大正八年の自身の創作活動が低調であったことを自認しており、後世の「大正八、九年」停滞期」という認識は、あきらかにこうした芥川自身の言説の延長上に構築されたものだと考えられる。だとするならば、芥川における大正八、九年の「停滞」説はそもそも芥川自身によって種を撒かれたものということになる。芥川は「芸術家としての死に瀕」する自己像を描いてみせることで「挫折」する芸術家の姿に自身を同定させたのである。そうした「挫折」する芸術家と「東洋の秋」に描かれた「売文生活」の結果に創作力の衰えを訴える作家の姿は極めて親和性が高い。それはすでに文学場に遍在する「書けない」作家の表象が両者を安易に橋渡ししてしまうからである。そして、そこに商業主義ジャーナリズムによって疲弊させられる芸術家・芥川という像が想像Ⅱ創造されるのである。

このようにみえてくると、「東洋の秋」に描かれた「売文生活」に追われる「おれ」を「停滞期」の芥川に重ねる解釈の仕方は、芥川自身がどのように受容されることを望んだ読まれ方を忠実になぞったものだとわがかる。ならば、この「停滞期」についても文字通りのものとして受け取るには些かの留意が必要といえるだろう。大正八年の終わりに自身の「停滞」を自ら語った芥川は、締め切りに追われる小説家の「おれ」を語り手とした一種のメタフィクション的な構造を備えた「葱」という小説を『新小説』の大正九年一月号に発表している。このような作品が発表されることの有効性は、「停滞」する芥川という「挫折」する芸術家の姿を前提とすることで初めて、メディアそのものを巻き込んだ行為遂行的な小説として意味を持ちえるものである。これは『中央公論』大正十年(一九二二年)四月号に発表された「奇遇」にも同様にいえることで、大正九年以降の芥川は様々な「変わった」作品を試みるようになるが、その背景には「芸術その他」での「停滞」宣言に同伴された「同じやうな作品ばかり書く事」を避けるための方法の模索があったことは、「唯いろんなものが書きたかつたから、いろんなものを書いてみたづけです」(大して怠けもせず——余が本年発表せる創作に就いて——『新潮』一九二〇年二月)という自己言及にも確認できる。そのような「変わった」小説が当時の雑誌メディアにおいて許容されたのは、紅野謙介が指摘する、市場の拡大によるメディアの乱立に伴っ

た原稿の需要過多と、それによって実現された〈制約から解放された文学の多様性〉というような状況に後押しされたからであることはいうまでもない。

大正九年以降の芥川が盛んに試みていたのは、自身の踏み入った〈売文生活〉を規定する出版資本主義下の文学、雑誌文学としての小説の可能性の模索である。しかし、そうした作品は、リアリズム文学を視座とした批評言説では、「とるにたらない」「変わった」「失敗作」としてしか語ることができない。芥川の「停滞期」とは、そのような「語れなさ」から生まれたものであり、そのことに無自覚であることはある意味で芥川研究に限界を設けることに等しい。芥川が大正期を代表する作家であるということは、すなわち大正期の文学をかたち作る雑誌メディアとの関わりにおいて、成功を取めた作家だったということである。それはただ単に優れた作品を遺したということだけでなく、雑誌というメディアの特質を活かした作品を発表したということでもある。そうした観点から芥川の「停滞期」を眺めることによって、これまで語られてこなかったその時期の作品の価値を再評価することができるのではないだろうか。

注

- (1) 関口安義『芥川龍之介とその時代』筑摩書房、一九九九年三月
- (2) 進藤純孝『伝記 芥川龍之介』六興出版、一九七八年一月
- (3) 篠崎美生子「語り手」『芥川龍之介新辞典』関口安義・編、翰林書房、二〇〇三年二月
- (4) 乾英治郎「寒山拾得」試論―芥川龍之介の大正六年秋―『近代文学資料と試論』1、二〇〇三年一月
- (5) 藤井貴志「倦怠」と「永遠回帰」をめぐる寓喩―芥川龍之介「永久に不愉快な二重生活」論―『立教大学日本文学』93、二〇〇四年二月↓芥川龍之介―「不安」の諸相と美学イデオロギー―『笠間書院』二〇一〇年二月
- (6) ビエール・ブルデュー『芸術の規則Ⅰ・Ⅱ』(藤原書店、石井洋二郎・訳、一九九五年二月、一九九六年一月)
- (7) 吉田竜也「書けない」小説家―正宗白鳥の「盲目」―『《國語と國文學》82・8、二〇〇五年八月
- (8) 篠崎美生子「芸術その他」(芥川龍之介新辞典)関口安義・編、翰林書店、二〇〇三年二月
- (9) 海老井英次「芸術その他」(芥川龍之介必携)學燈社、三好行雄・編、一九七九年二月
- (10) 紅野謙介「解説 一九一九(大正八)年の文学」(『編年体 大正文学全集 第八卷大正八年』ゆまに書房、二〇〇一年八月)