

〈マテイラム・ミスラ〉再訪 ——芥川龍之介「魔術」別解の試み

谷 本 道 昭

はじめに

ある雨の晩、「私」は魔術を見せてもらう目的でマテイラム・ミスラの館を訪ねる。いくつかの驚くべき魔術を披露した後で、ミスラ君は、欲を捨てることさえできれば誰にでも魔術を使うことができる、「私」に受け合う。教えに従って欲を捨てることを誓い、魔術の使い手となることができた「私」は、友人たちと集ったある晩に魔術の実演をして見せる。だが、戯れに「私」が石炭の火を金貨に変えたことで、友人たちの欲の方が掻き立てられてしまう。目の前に積み上げられた大量の金貨にすっかり心を奪われた友人たちは、魔術を使うには無欲であらねばならないという教えに耳を貸そうともせず、「私」を無理やり骨牌勝負に誘い込み、賭で金貨を巻き上げようとする。ところが賭に勝つのは無欲を貫いている「私」の方で、賭金はみるみる膨れ上がっていく。最後に、相手の全財産までもが賭けられた大勝負になったところで、ついに「私」にも欲が出る。しかし、「私」が密かに魔術を使って勝負に勝ったと思ったその瞬間に、「私」は催眠から覚め、すべては最初の雨の晩に戻る。「私の魔術を使はうと思つたら、まづ慾を捨てなければなりません。あなたにはそれだけの修行が出来てゐないのです。」ミスラ君はそう言って「私」を諫め、「私」は魔術の習得に失敗したことを悟らされる¹。

大正九年一月、『赤い鳥』新年号に掲載された芥川龍之介「魔術」は、「私」と「ミスラ君」と呼ばれる魔術師を主要登場人物とし、魔術を鏡面に人間の生来の欲深さと無欲の尊さを写し出した教訓譚として、〈芥川童話〉のひとつに数えられている。しかし、作品の位置付けが固定化しつつある一方で、谷崎潤一郎「ハツサン・カンの妖術」のマテイラム・ミスラが「魔術」に再登場している理由や、一人称の語り手である「私」の素性、あるいはまた、欲や金銭という大人向けの主題を取り上げた「魔術」が、文芸誌や総合誌にではなく、『赤い鳥』という児童雑誌に寄稿されたことの真意など、作品の解釈に関わる根本的な問いについては、十分に説得力のある見解が示されてきたとは言えない²。本稿では、「魔術」執筆当時の芥川龍之介と文壇ジャーナリズムの関係を意識しながら、各章においてこれらの問いを検討し直し、これまでとは異なる解釈を示していきたい。

¹「魔術」の引用は初出の『赤い鳥』（第4巻1号、1920年、52-61頁）から行いつつ、初刊本『影燈籠』（春陽堂、1920年）を底本とする『芥川龍之介全集』（岩波書店、全24巻、1995-1998年。以下『芥川全集』と略記）の巻頁数を記す。引用にあたってルビは省略し新字とする。「魔術」は版によって本文に若干の異同があるが本稿においては議論の対象としない。

1.

「ハッサン・カンの妖術」から「魔術」へ

「マティラム・ミスラ君と言へば、もう皆さんの中にも、御存知の方が少なくないかも知れません³。」という一文から始まる冒頭の一節で触れられているとおり、芥川は「魔術」の執筆にあたって、作中では「或友人」として名を伏せた谷崎潤一郎による「ハッサン・カンの妖術」（『中央公論』大正六年十一月）から登場人物を借り出し、自作に再登場させている。このことから、「魔術」はこれまで、「ハッサン・カンの妖術」を下敷きにした作品として論じられることが多かった⁴。だが注意すべきなのは、両作品を結び付けるはずの谷崎と芥川の〈ミスラ／ミスラ君〉の共通点が、実際のところ、住居や国籍、ハッサン・カンの弟子であるといった、魔術師の身元に関わる事柄に限られており、両者の佇まいや人物像はむしろ対照的なものとなっていることである。「魔術」読解のためには、まず、この結び付きそのものを問い直さなくてはならない。

谷崎版ミスラと芥川版ミスラに見られる違いや人物像の変化についてはすでに、「量的短縮」「質的単純化」「不確定要素の排除」という的確な指摘があるが⁵、ここではさらに、芥川による改変のことがごとく「魔術」全体を貫く「慾」の主題に沿った形でなされていることを強調しておきたい。

「魔術」のマティラム・ミスラは「年の若い魔術の大家」という評判にも関わらず、「寂しい大森の町はづれ」の「小さな西洋館」に「背の低い日本人の御婆さん」と住み、「陰気」で「質素な西洋間」、それも、「椅子や机が、みんな古ぼけた物」ばかりで、「テエブル掛けでさへ、今にもずたずたに裂けるかと思ふほど」の質素をきわめた書齋に「私」を迎え入れる。「私」が見るかぎり、こうした極度の質素ぶりをかろうじて逃れているのは「ランプ」と「書棚」のみであり、ミスラ君が口にする嗜好品として「葉巻」と「紅茶」だけがあげられているところにも、魔術師の慎ましさがよくあらわされている⁶。それに対して、「ハッサン・カンの妖術」のミスラが、同じ大森でも、「年の若い、日本人の下女」と暮らし、「可なり贅沢」に造られた書齋の「著しく大きなデスクで」暇つぶしに大がかりな「ドロウイングをやつて居」たこと、また、「元来の酒飲み」な上、やたらと「カバヤキ」を好み、ポケットに詰め込んだ金貨をじゃらじゃらいわせながら、吉原の常連であることまでをもあけすけに語っていたことを思い起こすと⁷、本家本

² 「魔術」の位置付けについては下記の項を参照されたい。武藤清吾「魔術」、関口安義編『芥川龍之介新辞典』翰林書房、2003年、566-567頁。同著者「芥川龍之介」、赤い鳥事典編集委員会編『赤い鳥事典』柏書房、2018年、139-141頁。また、本稿で取り上げる問いについては下記の項においても簡潔な言及がある。五島慶一「魔術」、庄司達也編『芥川龍之介ハンドブック』鼎書房、2015年、156頁。

³ 『芥川全集』第5巻、197頁。

⁴ 近年の「魔術」論としては、本稿で直接言及するもの以外に下記の論考などがある。岸規子「「魔術」小論」『解釈』第42巻8号、1996年、5-10頁。張宜樺「芥川龍之介「魔術」論——物語の構成をめぐって」『藝文研究』第85号、2003年、44-65頁。佐藤元紀「転換期における〈心〉の諸相——谷崎潤一郎「ハッサン・カンの妖術」から芥川龍之介「魔術」へ」『日本語と日本文学』第52号、2011年、17-30頁。

⁵ 井上諭一「宇宙の妖術から室内の魔術へ——「ハッサン・カンの妖術」からみた「魔術」」『弘学大語文』第17号、1991年、16-24頁。

⁶ 『芥川全集』第5巻、197-201頁。

元のミスラとは反対に、「魔術」の「ミスラ」が、色欲、食欲はおろか、あらゆる欲を削ぎ落とされた無欲清貧の精霊であるかのように描かれていることがわかる。

つまり、「魔術」執筆に際して、芥川は谷崎の小説から〈マテイラム・ミスラ〉を借り、作中で「友人」谷崎に律儀に断りまで入れているものの、自作の主題に合わせるように、オリジナルの谷崎的な肉っ気に満ちたミスラから芥川的な血の気の薄い精霊の「ミスラ」へと百八十度の変更を加え⁸、それでいてなお、ミスラを「ミスラ」として作中に登場させたということになる。だがいったいなぜ、芥川はこのように手の込んだ不自然ともいえるやり方でミスラを再登場させたのか。

「魔術」の小説味——ミスラから私へ

「魔術」におけるミスラの再登場については、これまでも指摘されてきたように、まずは、谷崎の創作に対する「オマージュ」「パロディー」として捉えることができる⁹。大正六年に始まり、八年に親密さのピークを迎える芥川と谷崎の交遊関係を念頭に置いたとき、また、「魔術」と「ハッサン・カンの妖術」の作者が同一のタネ本を共有していた可能性があることを踏まえるならば¹⁰、ミスラの再登場には、肝心の人物像にいかなる変化が加えられていようと——あるいは、むしろそれだからこそ——両作家の交遊の証という側面があったに違いない。

確かに、ミスラの再登場は、こうした時代のコンテキストの上に置き直してみれば、芥川と谷崎を緊密に結び付けるエピソードとして取り扱うことができるものではある¹¹。しかし、だからといって、芥川がオリジナルからかけ離れたミスラを「魔術」に登場させたことの不自然さ、そしてまた、〈ミスラ／ミスラ君〉が作中に漂わせる不自然さが消え去るわけではない。その二重の不自然さについては後述することとして、ここではひとまず、ミスラの再登場を、芥川が読者を誘導する目的で「魔術」に忍ばせた仕掛けとして理解しておきたい。「魔術」は「蜘蛛の糸」程詩的でないから渾然としないのは当然です その代わりに「蜘蛛の糸」に無い小説味があるでせう¹² という自作評にある「魔術」の「小説味」は、まず何よりも〈ミスラ／ミスラ君〉という再登場人物から発せられていると言えるのではないか。

実際、ミスラの再登場は、「魔術」の読みの方向性や解釈をやや強引に〈小説〉の方に向かわせる仕掛けとして、発表当時から現代に至るまで機能し続けていると言える¹³。児童雑誌『赤い

⁷ 谷崎潤一郎「ハッサン・カンの妖術」『谷崎潤一郎全集』中央公論新社、第5巻、2016年、71-78頁。

⁸ 「魔術」と同月に『文章倶楽部』に掲載された「私の生活」において、芥川は次のように記している。「朝は九時に起きて、パンと牛乳と紅茶で朝飯を済ませる」、「酒は日本酒も西洋酒も飲まない。少しは飲む事もあるが、しかし、うまいとは思はない。別に好きな料理屋などが何処にあるといふのではない。人と飯を食ふ時、行当たりばつたりの家へ入る。／遊戯の心得は殆どない。」（『芥川全集』第5巻、280-281頁）

⁹ 久米依子「魔術」、関口安義・庄司達也編『芥川龍之介全作品事典』勉誠出版、2000年、532-533頁。

¹⁰ 細江光『谷崎潤一郎——深層のレトリック』和泉書院、2004年、829-840頁。

¹¹ 中島京子『夢見る帝国図書館』（文藝春秋、2019年）では、マテイラム・ミスラが帝国図書館の常連のひとりとして、実在した人物であるかのように描かれ、谷崎、芥川両作家との交遊が綴られている。

¹² 「大正九年十二月二十二日小島政二郎宛」『芥川全集』第18巻、354頁。

鳥』に掲載された「魔術」には、「童話」という副題が付されていただけでなく、全篇の語り口もまた「童話」にふさわしい平明なものとなっている。しかし、その「童話」の冒頭に「マティラム・ミスラ」の名が現れることによって、「魔術」は「童話」としての風貌を保ちながら、突如として、芥川作品をこえて谷崎作品の読者、総合誌や文芸誌の読者をも射程に入れた〈童話／小説〉としての表情を見せ始めることになるのである。

「私」から私へ

「魔術」におけるマティラム・ミスラの再登場は、このように、作品そのものの位相を変える契機として作用しているのだが、そのとき、当然ながら語り手である「私」にも、子ども向けの童話の語り手としてだけでなく、大人向けの童話／小説の語り手としてのステイタスが付け加えられることになるだろう。

しかし、ミスラの再登場が「私」に与えている効果、影響は、読者にとって看取しづらいものとなっており、「私」が持つ「小説味」は「ミスラ君」に充填されたフィクショナルな「小説味」とは反対にリアルなものとなっている。と言うより、そもそも「魔術」において、「丁度一月ばかり以前から、或友人の紹介でミスラ君と交際して」いたという「私」は、一般的な童話の語り手、登場人物はもとより、その他のそれぞれに固有名を持った〈芥川童話〉の登場人物とも異なり、〈小説家芥川龍之介〉その人を想起させる人物として描かれているのだ¹⁴。

芥川の読者であれば、「魔術」が執筆された大正八年十一月と重なる時期の芥川が、「私」がミスラ君と議論した「政治経済」の動向を注視していたことや¹⁵、「私」とミスラ君が貸し借りをしていたという「仏蘭西の新しい小説」に日頃から関心を持っていたことを知っていたはずである¹⁶。また、松岡譲の回想によれば、催眠中の「私」が「銀座の或倶楽部」で「五六人の友人」と集っていたのと同じように、芥川、松岡譲、菊池寛、久米正雄といった文学仲間たちが「一番

¹³古くは、谷崎、芥川の同時代人であった柴田宵曲による短評から（小出昌弘編『漱石覚え書』中公文庫、2009年所収）、本稿で言及する先行研究、また、近年刊行されたアンソロジー（ロバート・キャンベル・十重田裕一・宗像和重編『東京百年物語 2 一九一〇—一九四〇』岩波文庫、2018年）に至るまで、「魔術」は小説と同列に扱われる傾向が強い作品となっている。

¹⁴『芥川全集』第5巻、197、201、203頁。

¹⁵大正八年十二月刊行の『毎日常鑑』掲載記事「大正八年度の文芸界」において芥川は、普通選挙運動が一段と強まり、ストライキと労働争議が頻発したことを受け、「文壇以外、殊に政治経済の方面では、今年の如く波瀾の重畳した年は、珍しかつた位であらう。」（『芥川全集』第5巻、179頁）と記している。

¹⁶芥川はアナートル・フランス「バルタザール」の翻訳（『新思潮』大正三年二月）によって文壇に現れた作家であり、「魔術」と同月刊行の『新潮』に掲載された「舞踏会」には作中人物として若き日の「ピエル・ロテイ」を登場させている。また、「魔術」執筆時期に近い大正八年後半に芥川が関心を示していたフランス小説には、バルザック『幻滅』、ゴーチエ『モーバン嬢』、ロチ『お菊さん』などがある。これらの小説の原著刊行年はそれぞれ1837年、1835年、1887年であるため、「新しい」とは言いがたいが、吉田城「芥川龍之介におけるフランス文学の受容」（『テキストの深層をめぐる旅』岩波書店、2007年、176-205頁）が指摘するように、芥川が実際に読んでいた英訳は1897年、1912年、1892年の刊行となっており、その意味ではこれらの小説もまた、芥川が英訳から重訳した「バルタザール」（原著1888年、英訳1909年）と同様に「仏蘭西の新しい小説」であったと言える。

親しくしていた時代」には、芥川が「きまって銀座あたりから呼び出しの電話をかけてよこした」という¹⁷。さらに、芥川は「魔術」とちょうど前後する形で「妖婆」（『中央公論』大正八年九・十月）や「アグニの神」（『赤い鳥』大正十年一・二月）といった降霊や催眠を題材とする〈妖怪文学〉を執筆しており、「私」が魔術に興味を持ったように、芥川自身もまた心霊や催眠術に一定の関心を有していたのである。

以上のことから、「魔術」の「私」には作者である〈小説家芥川龍之介〉の姿が投影されていると見てよいだろう。そして、そのことと、「私」と対をなす魔術師が「ミスラ君」として、オリジナルからかけ離れた、むしろ芥川的な登場人物として造形されていることを併せて考慮に入れると、「魔術」は、その表題や人目を引くフィクション性といった見かけとは裏腹に、現実の芥川自身と結び付く自己言及的な要素を含んだ作品とみなすことが可能となるだろうし、またそのように読解していく必要があるように思えるのである。

作中の「私」と作者である私を近付ける解釈としては、たとえば、関口安義が近年の「魔術」論の結末部分において、「魔術」における「慾」の主題とそこから反転的に浮上する「謙虚さへの想い」に着目し、そこに、「作者芥川龍之介の当時の状況」、すなわち、「わずらわしい教師生活からも解放され、創作専業作家の作家生活に入って」「すでに人気作家」となっていた芥川の「傲慢」と「反省心」を重ね見る可能性を指摘している¹⁸。以下、本稿ではそのような見方をさらに進める形で、「魔術」の中心にある魔術の習得と実演、無欲の教えを、当時の文壇と芥川の状況を視野に入れながら捉え直していきたい。

2.

「魔術」と大正八年の芥川龍之介

魔術の早すぎた習得と自信に満ちた実演を「人気作家」の「傲慢」として捉え、その失敗と悔悟に作家自身の「反省心」を読み取る関口安義の読解は、テキストとテキスト外の「作家の現実」を結び付けてみるならば、という留保のもとになされている。だが実際のところ、「魔術」のテキスト、とりわけ、〈質素〉を基調とする前半部分とは対照的に〈金〉に彩られた後半部分には、先に指摘してきたものとはまた別の「作家の現実」と繋がるどころが、確かにあるように思える。

「魔術」のハイライトとなっている催眠中の「私」による魔術の実演と、催眠が解けた後のミスラ君による訓戒の二場面からなる後半部分では、まず、二つの魔術——「石炭の火がすぐに金貨になる¹⁹」魔術と、結局は未遂に終わることになる、金貨を元手にした賭に勝つ魔術——の実演が、いずれも金銭を得ることに結び付けられながら、読者を引き込む筆致で描かれている²⁰。また、「まつ赤な石炭の火」から生じた「金貨」そのものが、『赤い鳥』では、三つ揃えスーツ姿

¹⁷松岡譲「二十代の芥川」『漱石の印税帖』文春文庫、2017年、167頁〔昭和二十二年九月〕。松岡の記述には「〔芥川が〕鎌倉から上京して来ると」という前置きがあるため、銀座からの呼び出しは、芥川が鎌倉に住んだ大正五年暮れから大正八年四月までの間の出来事であったと推測できる。

¹⁸関口安義『芥川龍之介新論集』翰林書房、2012年、271-272頁。

¹⁹『芥川全集』第5巻、206頁。

でいかにも得意げに魔術を披露する「私」を描いた清水良雄による魅力的な挿画を伴いつつ、芥川が理想とした〈眼にみるやうな文章〉によって象徴的なモチーフとして生き生きと描写されており——「無数の美しい金貨」は「雨のやうに床の上へこぼれ飛」んだ後、「堆く側のテエブルへ盛り上げ」られる²¹——、再びミスラ君の質素極まる書齋へと急な場面転換が起きるまで、物語は「金貨」の放つ黄金色に照らされながら進行していく。また、物語の最後でミスラ君から発せられる無欲の教えに「私」が深く恥じ入るのは、ただ欲心からの魔術の使用を咎められたからだけでなく、魔術を通じて、安易に金貨を生み出したり、強引なやり方で金銭を得ようとした「私」の〈金〉への執着がありありと露呈してしまったからにほかならない。

「魔術」の後半部分は、このように金銭の主題を中心に展開していると言えるのだが、その上で、「魔術」が執筆された当時の文壇の状況と芥川龍之介自身の状況を踏まえると、この主題が偶然に選ばれたものではなく、必然的かつ意図的に選ばれたものだという見方が成り立ってくる。日本近代文学史を経済の観点から捉え直す研究を進める山本芳明が度々指摘しているように、まさに大正八年の文壇ジャーナリズムという場において「カネと文学」の関係が大きく変化し、そこから始まる「文壇の黄金時代」を「人気作家」として生きたのが芥川龍之介であったからである²²。

文壇の黄金時代

では、「文壇の黄金時代」とはどのような時代だったのか。山本芳明の著作を頼りにしながら以下にその概要を記していきたい。

まず、大正八年前後に、遅れてやって来た戦争景気によって出版市場に多くの金銭が流れ込む。出版市場は当時、小説の読者数および購読者数の増加と書籍雑誌の販売システムの改善によって大きく拡大していくさなかにあり、文学の領域では、金銭の流れに後押しされ、新聞の文芸欄や雑誌の小説欄などの小説を掲載する活字メディアの大幅な増加、雑誌の新創刊といった事象が連鎖的に起きていく。こうして、出版ビジネス、とりわけ文学市場が活性化し、飛躍的な成長を遂げようとする中、作家は「原稿料の高騰」「需要過剰の構造」という形で、文壇に訪れたかつてない好景気の恩恵を直接的に享受するようになる。「カネと文学」はこれまでになく緊密に結び付き、作家は文学市場において、創作を商品として売ることによって安定した原稿収入と印税収入を得ることが可能になるとともに、社会においては経済的に自立した職業作家、専業作家として生きていくことが可能となったのである。大正八年に始まる「文壇の黄金時代」は、その後、翌年の恐慌や関東大震災の影響を受けて早くも翳りを見せ始めることにはなるものの、出版資本

²⁰魔術の実演場面の執筆にあたって、芥川は、ドン・ファン・マヌエル「ルカノール伯爵」とプーキン「スペードの女王」という、欲と賭を主題とする二作から物語の大枠とモチーフを借り出しつつ再構成したと言われており、芥川が十八番とした古典の引用という手法を介して、「魔術」全体の中でも特にこの場面に文学的な力が注がれたことは明らかである。

²¹『芥川全集』第5巻、205頁。

²²山本芳明による以下の著作には、それぞれ「大正八年、文壇の黄金時代のはじまり」、「大正八年の芥川龍之介」と題された論考が収められている。『カネと文学——日本近代文学の経済史』新潮選書、2013年、15-54頁。『文学者をつくられる』ひつじ書房、2000年、112-136頁。

主義の本格的な到来を告げた一時期として、文学、出版の双方の歴史において画期をなしていると言える。

それでは、この時期の芥川龍之介の状況はどのようなものだったのか。ここでは、転換期とも停滞期とも評される大正八年の芥川の創作を質的に捉えるのではなく、「文壇の黄金時代」との関連から、芥川の創作を規定していた物質的な条件、創作の量的な側面について述べておきたい。

先にも触れたように、芥川は大正七年度末に海軍機関学校を退官することで、短いながらも不満にみちた教師生活を終わらせ、大阪毎日新聞社入社によって専業作家生活を開始している。前年からの月額五十円での社友契約を解消し、自ら新たに提案した雇用条件のもとで学芸部正社員となった芥川は、大正八年度始めから、原稿料とは別に、教師時代の俸給百円を上回る月額百三十円の俸給を新聞社から得ることとなった。また、教職と創作を両立させるための〈不愉快な二重生活〉を終えたことで、新聞社社員として初の新聞連載小説「路上」の執筆を試みたほか、「需要過剰の構造」の文壇ジャーナリズムの只中で、『新小説』『中央公論』『新潮』をはじめとする文芸誌や総合誌への寄稿を積極的に行っていた。

こうして大正八年を期に原稿の執筆量が大きく増えたことに、同年の物価上昇と新雑誌創刊に伴う「原稿料の高騰」が掛け合わさったことで²³、芥川は専業作家一年目にして、新聞社からの俸給、原稿料、書籍の印税収入に加えて、定期刊行誌から多額の原稿収入を得ることになり、文壇ジャーナリズムにおける「人気作家」の地位をより盤石なものにしていったのである。作家の「人気」と「需要」のバロメーターのひとつと言える雑誌新年号での掲載本数は、大正九年年始には、「魔術」を含む小説五作、評論や随筆などのその他の記事が七本となっており、前年の小説三作、その他の記事五本を上回っているだけでなく、芥川の創作が新年号に掲載され始めた大正六年から、極度のスランプのために新年号掲載小説無しとなった大正十二年までの間で、最多を記録している²⁴。

大正八年の芥川龍之介の状況は、当時からメディアの関心の的でもあった。大正九年の『文章倶楽部』新年号である「文壇生活号」には、文学者志望の読者に向けた「文壇生活」のモデルとして、芥川自身の筆による「私の生活」が掲載されているほかに、「IM生」なる署名入りで「原稿料の話」と題された、「文壇生活」の舞台裏を伝える記事が掲載されている。そこでは芥川のことを、「新進の中堅作家」、「毎月方々から原稿の依頼がある」人気作家、「一枚二円五十銭以下で書いた事は余りない」らしいが、実際のところ「望みさえすれば、もつと高く取ることの出来

²³大正八年の「原稿料の高騰」については、芥川による以下の書簡にも言及がある。大正八年十月、芥川は、新聞社社員の立場から周辺作家に原稿を依頼するにあたって、原稿の大元の依頼主である学芸部部長の薄田泣菫に宛てた書簡で、「目下大阪朝日は二円五十銭中央公論は三円原稿料を払つてゐますからその位の割で原稿を買つて下さるやう願ひます」、「物価騰貴につき方々の原稿料が昂つたやうですから社の原稿料もそれと釣合をとれるやう御尽力を願ひます」（「大正八年十月二十日薄田泣菫宛」『芥川全集』第18巻、327頁）と記している。

²⁴『芥川全集』第24巻の「年譜」に従って、以下に各年の小説作数とその他の記事の本数を記す。大正六年三作、三本、七年四作、三本、八年三作、五本、九年五作、七本、十年四作、四本、十一年四作、八本、十二年四本のみ。

る」有望作家として、文壇ゴシップ的な、高騰する「原稿料」についての憶測と結び付けられながら話題にあげられているのである²⁵。

文壇の黄金と「魔術」の金貨

大正八年の文壇と芥川自身の状況を概観した上で、あらためて「魔術」に目を向けてみると、先に見たように、「私」に小説家芥川龍之介の姿が投影されていることに加えて、この作品自体が「文壇の黄金時代」の始まりと重なる時期にその中心人物によって執筆され、雑誌掲載されていることから、「魔術」の後半部分を照らす黄金色は、文壇を覆った黄金色の照り返しとして捉えることができるだろうし、そこにきらめく「金貨」は、小説家が手にする原稿料の比喩とみなすことができるだろう。少なくとも、当の作者自身はもとより、「原稿料の話」の筆者や『文章倶楽部』の読者層など、大正八年の文壇の表裏に何らかの形で通じていた読者たちの目には、「魔術」における「私」と「金貨」の組み合わせに、人気小説家と高騰を続ける原稿料の組み合わせが、二重写しとなって見えていたのではないだろうか。

また、そうであるとすれば、「魔術」後半で実演される二つの魔術——「石炭の火がすぐに金貨になる」魔術と、結局は未遂に終わることになる、金貨を元手にした賭に勝つ魔術——についても、前者は小説の執筆で金銭を生むこと、そして、後者は、小説執筆の対価に飽き足らずに、創作・出版を通じて貪欲に金銭を得ようとすることの寓意的表現として解釈することが可能となるだろう。こうした解釈については、作中にその直接的な裏付けとなる記述が見られない以上、テキスト解釈としては不十分であるかもしれない。しかし、芥川のその他の作品や、芥川自身の創作のコンテクストとさらに照らし合わせていくと、作品解釈の可能性のひとつとしては十分に成り立つように思えるのである。

たとえば、「金貨」を生み出す「火」そのものに注目すると、「魔術」における「火」は確かに、一見したところ「石炭の火」と「金貨」という取り合わせの意外性のために選ばれているようにも思える。しかし、「魔術」以外の作品では、絵師良秀の罪深い画業を描いた「地獄変」（『大阪毎日新聞』大正七年五月）での、車に鎖で繋がれた絵師の娘を生身のまま焼いてしまう「火焰」²⁶、あるいはまた、馬琴の創作をつましい生活風景と織り交せて綴った「戯作三昧」（『大阪毎日新聞』大正六年十・十一月）での、夜間にひとり創作に打ち込む作家の「頭の中」を訪れる「神来の興」に重ねられた、「かすかな光なやうなもの」としての「火」など²⁷、とりわけ芥川の〈芸術家小説〉において、「火」は、芸術創作と結び付けられた主題、芸術的靈感を象徴するモチーフとして重用されており、「魔術」での「火」と「金貨」という一見意外な取り合わせも、芥川的な想像の回路を経由することで、芸術創作としての小説執筆とその対価という、むしろ現実的な取り合わせとなり得る。

また、二つめの魔術を、欲得ずくの創作・出版とみなす解釈については、テキスト外からの根

²⁵IM生「原稿料の話」、松村友視編『編年体大正文学全集 第九卷大正九年』ゆまに書房、2001年、400頁。

²⁶『芥川全集』第3巻、193-199頁。

²⁷同書、39-41頁。

拠として、小説執筆が金銭欲を含め様々な欲と結び付くことによって、自身の芸術そのものが退歩し墮落していくことを、芥川が潔癖なまでに警戒していたという事実をあげることができる。

文壇ジャーナリズムとの関係を深めていく一方で、新聞雑誌からの執筆依頼に従って無理な創作を行うことを早くから嫌っていた芥川は、「魔術」執筆以前から、「人気作家」の繁忙期が来るたびに、欲得ずくの創作・出版を忌避する態度を示している。たとえば、夏の雑誌臨時増刊号に向けた執筆を行うさなかに松岡譲に宛てた書簡中で「才能をプロステイテユウトする」ことを恐れる心情を吐露しているだけでなく²⁸、雑誌新年号掲載の複数の小説作品においても、決まって作中にメタフィクションの構成を取り入れる周到さを見せながら、「濫作」の謗りを受けることに対する懸念を自虐的なユーモアを交えて表明したり（『MENSURA ZOILI』『新小説』大正六年一月）、「濫作」気味に書かれた作品が世に出たことの責任を、依頼主である編集者に自嘲を交えて転嫁しようとしているのである（『西郷隆盛』『新小説』大正七年一月、「饒舌』『時事新報』同月、「葱』『新小説』大正九年一月）。さらに、大正八年十月の『新潮』に掲載された「芸術その他」では、自身の芸術創作論を展開しながら、「同じやうな作品ばかり書く」「自動作用」の危険を自戒を込めて記していることから²⁹、「魔術」における欲にもとづく魔術の失敗と、それに対する無欲の教えには、「人気作家」の「傲慢」と「反省心」と同時に、かねて創作・出版における「プロステイテユウト」「濫作」「自動作用」がオブセッションとなっていた芥川の心理が反映していると見てよいだろう。

3.

文壇の寓話と『赤い鳥』

ここまで論じてきたように、「魔術」を、大正文壇に生きる芥川龍之介の現実、心理そのものが寓話化された物語、あるいはそれをさらに一般化して、〈文壇の寓話〉として読むことが可能であるとして、それではなぜ、芥川は複数の選択肢があった中で、あえて児童雑誌『赤い鳥』に「魔術」を寄稿したのか。以下にその問いを取り上げつつ、「魔術」にマテイラム・ミスラが再登場している理由についても、あらためて考えを述べていきたい。

とはいえ、「魔術」執筆から『赤い鳥』掲載までの経緯については、脱稿の前日に芥川が鈴木三重吉に送った書簡一通を除いて資料が残されていない。下岸大助が論じているように³⁰、芥川が『赤い鳥』編集者からの要請に応える形で「魔術」を執筆したとするならば、『赤い鳥』への寄稿はあらかじめ意図してなされたということになるが、その詳細や確かなことは不明なままである。そのため、本稿での記述も推測の域を出ないものであることを断った上で以下に見解を示していく。

『赤い鳥』での「魔術」掲載についての私たちの推測はあくまで簡潔、単純なものであり、「魔術」に〈文壇の寓話〉の側面があることを芥川が自覚していたからこそ、『赤い鳥』を寄稿先と

²⁸「大正七年六月十九日松岡譲宛」『芥川全集』第18巻、221頁。

²⁹『芥川全集』第5巻、166頁。

³⁰下岸大助『『赤い鳥』編集者の要請——芥川龍之介「魔術」への逆照射』『解釈』第64巻7-8号、2018年、12-22頁。

して選んだのではないか、というものである。寓話の形ではあるにせよ、小説家を思わせる「私」の失敗を通して、欲得ずくの創作・出版を批判的に描く内容の物語を文芸誌や総合誌に寄稿すれば、それこそ「反省」を装う「人気作家」の「傲慢」さのあらわれとして、周囲の作家や批評家、事情通の読者からの反発を招きかねない。そういった事態をあらかじめ避けるために、芥川は、当時新進の活字メディアであり、中央文壇からは距離を置いた児童雑誌を寄稿先とすることで、「魔術」を〈文壇の寓話〉や〈小説〉としてではなく、あくまで子ども向けの〈魔術の童話〉、〈御伽噺〉として流通させようとしたのではないだろうか。

ただし、「魔術」掲載の経緯をこのように推測できるとしても、実際の作品の執筆から掲載までもが単純、直線的に進められていったとは考えにくい。

というのも、「魔術」において欲得ずくの創作・出版が暗に批判されているとするならば、『赤い鳥』主宰の鈴木三重吉こそが、そうした批判の対象となりかねない人物であったからである。桑原三郎が『赤い鳥』研究の古典で明らかにしているように、『赤い鳥』は「童話と童謡を創作する最初の文学的運動」を表向きの標語として創刊された「芸術」重視の先駆的児童雑誌でありながら、同時に、自身の小説家としての才に見切りをつけた三重吉が生活のために立ち上げた出版事業としての、きわめて世俗的な側面があった³¹。この頃、文学者と事業家の二足の草鞋を履いて奔走した甲斐あって、三重吉は初めての成功を収めつつあったと言えるのだが、それはつまり、『赤い鳥』という出版事業がビジネスとして軌道に乗り始めたことを意味している³²。

また、そもそも鈴木三重吉は、漱石門下の先輩作家かつ『新小説』編集顧問として、芥川の〈文壇入籍〉を取り持った張本人であるばかりでなく、『赤い鳥』そのものが、児童雑誌でありながら文壇的な性格を内包するメディアであったことも指摘しておく必要がある。『赤い鳥』は、その「文学的運動」の後ろ盾となる賛同者として、芥川をはじめ、三重吉周辺の漱石一門の作家たちを中心に、泉鏡花や森鷗外までも含む「当代第一流」の文学者・芸術家を擁しており、三重吉は賛同者一覧を毎号のように「『赤い鳥』の「標語」」の傍に掲載することによって、文壇を超越した文壇とでも呼べる空間を誌面上に現出させていたのである。

こうした特殊な事情、性格を持つ児童雑誌に〈文壇の寓話〉を寄稿するにあたって、芥川は、「魔術」を〈魔術の童話〉として流通させるだけでなく、仮に「魔術」が〈文壇の寓話〉として読まれた場合にも、三重吉や『赤い鳥』周辺の作家たちを「魔術」の訓戒の矛先から外すための方策を考え出す必要があったのではないか。そこで芥川は、谷崎の「マテイラム・ミスラ」を「魔術」に再登場させるというアイデアに思い至ったのではないだろうか、というのが、「魔術」の執筆、掲載の経緯に関する私たちの二つめの推測である。

³¹ 桑原三郎『「赤い鳥」の時代——大正の児童文学』慶応通信、1975年、157-257頁。

³² 大正八・九年の書簡中で、三重吉は『赤い鳥』の台所事情を次のように記している。「私方は原稿料は中央公論以上日本第一でせう、そんなこんなで数はフエても金はキチ〜です、今日まで一ヶ月も損をしないところはミヘキチケンも中々商人でせう。」（「大正八年八月二十二日小池悲宛」『鈴木三重吉全集』岩波書店、第6巻、1938年、365頁）、「赤い鳥も三万部に達しポツ〜金がたまること、喜んで居ましたが、近来の経済界の不況の余波で読者が減じ、目下二万五千に逆もどり、その二万五千のうち六千部が返品となつて反故になるのです、大きいです、それでも私が俸給なく、ゲンコー料なしですから、ドーニカ損をしません、奇々妙々ですよ」（「大正九年八月十日小池悲宛」同書、398頁）。

〈マテイラム・ミスラ〉再訪

そもそも、「魔術」におけるマテイラム・ミスラの再登場には不自然なところがあり、自作の主題に合わせて、芥川がオリジナルのミスラを換骨奪胎し、無欲清貧の「ミスラ君」に作り変えたかのように読めることについては、先に見たとおりである。それでは逆に、ミスラを除いて、実在、架空を問わず、芥川が見知っていた人物のうち、どのような魔術師の人物であれば、より自然な形で「魔術」に登場することができたのか。

こうした問いに対して、芥川の文学的来歴を知るものであれば、「私」を催眠にかけ、「私」に対して欲にもとづく魔術を穏やかな口調で諷める師の役を演じることができる人物として、芥川が生涯の師と仰いだ夏目漱石の存在を思い浮かべるのではないだろうか。自伝的創作「あの頃の自分の事」(『中央公論』大正八年一月)に綴られているように、芥川は漱石の「人格的なマグネティズム」に「ヒプノタイズされるやうな」強い影響を受けただけでなく³³、駆け出しの時には漱石自身から「濫作」を慎むよう直々に助言まで受けていたからである。

大正五年に漱石が没した後、芥川は、とりわけ新年号の時期に、十二月九日を命日とする師を追慕する文章を複数発表している。そのうちの一篇「漱石山房の冬」(『サンデー毎日』大正十二年一月七日)には次のような記述がある。

又十月の或夜である。わたしはひとりこの書齋に、先生と膝をつき合わせてみた。話題はわたしの身の上だつた。文を売つて口を餽するの好い。しかし買ふ方は商売である。それを一々註文通り、引き受けておてはたまるものではない。貧の為ならば兎も角も、慎むべきものは濫作である。先生はそんな話をした後、「君はまだ年が若いから、さう云ふ危険なども考へてはゐまい。それを僕が君の代わりに考へて見るとすればだね」と云つた。わたしは今でもその時の先生の微笑を覚えてゐる。いや、暗い軒先の芭蕉の戦ぎも覚えてゐる。しかし先生の訓戒には忠だつたと云ひ切る自信を持たない³⁴。

芥川の回想を事実としてそのまま受け取れば、漱石は、その晩年には「芥川君は売ツ子になりました³⁵」という言葉を残し、実力、人気を高く評価した愛弟子に対して、「文を売つて口を餽する」ことを許容しつつ、「貧の為」という正当な理由のない、出版という「商売」にのせられた「濫作」は厳に慎むように、という旨の「訓戒」を与えていたということになる。

秋の晩、書齋での「先生」と「わたし」という一対一の構図、また、「先生」の教えに対する「わたし」の不義理や自戒の念が綴られているところなど、「漱石山房の冬」に描かれる漱石と芥川の対話には、「魔術」との共通点が複数見られる。また、漱石自身が、アーネスト・E・ハートによる論文「催眠術」の翻訳を手がけていただけでなく、その強い〈暗示〉、〈感化〉の力によって漱石山房に集う弟子たちを魅了していたことを考慮に入れると³⁶、「魔術」の師を造形す

³³『芥川全集』第4巻、150頁。

³⁴『芥川全集』第9巻、272頁。

³⁵夏目漱石「大正五年十一月十六日成瀬正一宛」『定本漱石全集』岩波書店、第24巻、2019年、469-470頁。

るにあたって、芥川が漱石を源泉のひとつとした可能性は大いにあるように思える。大正八年の大阪毎日新聞社入社によって、漱石に倣う形で専業作家となった芥川は、翌年一月の「魔術」掲載と同月、元旦発行の『大阪毎日新聞』に「漱石山房の冬」の前篇とも言える「漱石山房の秋」を寄稿しており、「魔術」執筆中の芥川の念頭に漱石の姿があったとしても何ら不思議ではない。

このように、特に「魔術」を〈文壇の寓話〉として読もうとする場合には、魔術師には本来、漱石のような人物が適任であり、魔術師の無欲清貧な人物像には、芥川が多分に理想化し、深く内面化していた師の姿が投影されていると見ることができるだろう。またそうであるとすれば、私たちが先に指摘した、〈ミスラ／ミスラ君〉が「魔術」に漂わせる不自然さは、そもそもは漱石的な人物として構想されていた魔術師に、「マテイラム・ミスラ」の名前と身元、さらに、「色の真つ黒な、眼の大きい、柔らかな口髭³⁷」という表情を後から与えることで上書きし、「ハツサン・カンの妖術」を一応の典拠とする〈ミスラ／ミスラ君〉を事後的に作り出したことに起因すると考えることができる。

だがいったいなぜ、芥川は、このような手間をかけてまで漱石から谷崎へと、魔術師の出自、典拠を変える必要があったのか。その理由としてはやはり、先に指摘した三重吉と文壇への配慮をあげるべきだろう。

魔術師に「マテイラム・ミスラ」という身分が与えられていれば、読者には「妖術」からの連想も働き、「魔術」はあくまで〈魔術〉の物語として受け止められるはずであるし、実際、「魔術」はこれまでそのように読まれてきた。また、仮に〈文壇の寓話〉として読まれた場合でも、漱石を想起させる魔術師の場合には、欲にもとづく魔術——欲得ずくの創作・出版——に対して無欲を説く「訓戒」が、師から弟子、父から子たちへと、芥川を含めた漱石一門全体に向けられてしまうのに対して、漱石の影響を受けながらも異端的な立場を崩さず、かつ、この時期に芥川と真に兄弟的な関係にあった谷崎の作品から借りた〈ミスラ／ミスラ君〉の口から発せられた「訓戒」の言葉であれば、「私」芥川以外の作家には向けられないことになる³⁸。芥川が、むしろそのことによって芥川作品らしからぬ不自然さが生じるにも関わらず、あえてミスラを自作に召喚した背景にはこうした動機があったのではないだろうか。

「魔術」の雑誌掲載後、マテイラム・ミスラの再登場について、芥川、谷崎が示し合わせたかのように口をつぐみ、一言の発言も残していないのも、「魔術」にこのような秘密が隠されていたからに違いない。そのように考えるのはいささか穿ち過ぎかもしれないが、それでも、「魔術」

³⁶ 佐々木英昭『漱石先生の暗示』名古屋大学出版会、2009年、2-29頁。

³⁷ 『芥川全集』第5巻、198頁。

³⁸ 谷崎は『赤い鳥』賛同人でもありながら、三重吉や、同じく賛同人に名を連ねた森田草平、小宮豊隆といった〈木曜会〉メンバーとは一線を画し、漱石の没後、弟子たちによって漱石神話が拡められていく中、「芸術一家言」(『改造』大正九年四・五・七・十月)を著すことで、ひとり果敢に漱石批判を展開していく。また、興味深いことに「ハツサン・カンの妖術」でミスラが住む「バンガロウ風のカッテエヂ」(前掲『谷崎潤一郎全集』第5巻、77頁)の描写と、芥川による「漱石山房の秋」での山房の描写には、家屋全体を覆う「蔦」、門を照らす薄暗い「電燈」、蔦に隠された「呼鈴の鈕」、植え込みの「芭蕉」など(『芥川全集』第5巻、277-278頁)、明らかに共通する要素が見られる。両作家によるミスラを介した漱石の没後受容の可能性については、今後、稿をあらためて論じることとしたい。

の鍵を握るミスラの再登場を、芥川と谷崎の間でのみ成立可能な、遊戯的であると同時に真剣でもある、すぐれて文芸的なアダプテーションとして解釈することは許されるだろう。

おわりに

本稿では、「魔術」別解の試みとして、テキストの内的読解に加え、同時代の文壇ジャーナリズムの状況や、芥川龍之介自身の創作のコンテキストと関連付けた読解を行い、「魔術」を〈魔術の童話〉から〈文壇の寓話〉へと読みかえる解釈を示してきた。その中で、「魔術」におけるマテイラム・ミスラの再登場についても検討をし直し、「ハツサン・カンの妖術」と「魔術」、谷崎潤一郎と芥川龍之介の関係だけでなく、谷崎とは別の形で芥川と密な関係にあった鈴木三重吉、夏目漱石の存在を考慮に入れることで、芥川から谷崎へのオマージュ、パロディーとして解されてきた〈マテイラム・ミスラ〉再訪に、作者が明らかにしようとしなかった、より込み入った動機が含まれている可能性があることを指摘した。「魔術」は、「童話」ではあるとしても、主題や登場人物に独自の「小説味」と現実味が付与された例外的な作品、そしてまた、執筆当時の作者の精神が幻燈のように写し出された希有な作品として、あらためて位置付けていくことができるように思う。

