The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | 戦時下の芸術家(宣言) : 太宰治「一燈」試論 |
| Author(s) | 松本, 和也 |
| Citation | 太宰治スタディーズ. 2016, 6, p. 54-61 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/57191 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

# 戦時下の芸術家（宣言）

## ――太宰治「一燈」試論

松本和也

**キーワード**：太宰治　一燈　日中戦争　芸術家　抵抗

## Ⅰ

戦時下・昭和一〇年代の文学史は、〝貧しさ〟の印象において語られることが多い。[1] その中で太宰治は、コンスタントに作品を書き継いだことと、時局迎合的な作品を書かなかった（とみなし得る）ことを主な理由として〝抵抗作家〟と位置づけられ、評価されることも少なくない。[2] その一方で、こうした事情は、見方をかえれば次のように捉えることもできる。

直接的に時局に関係はなくとも、歴史や古典を素材にした作品は、民族意識の昂揚という点を考慮して発表が許されたから、兵隊の体験も従軍の体験もなく、戦記や従軍記の書けなかった太宰治は、この分野に活路を求めざるをえなかったのである。戦争小説は書かなかったのではなく書けなかったのであり、従軍作家にもならなかったのではなくなれなかったのだ。[3]

ただし、この時期の文学者／文学場において求められていたのは《戦記や従軍記》といった狭義の戦争文学ばかりではなかったはずだ。本稿Ⅱでも検証するが、広義の戦争文学ということになれば、従軍体験のない太宰治も関わり得るもので、それはこの時期を生きた文学者にとって不可避の課題でもあった。

本稿のねらいは、右の問題意識に即して太宰治「一燈」（「文藝世紀」昭一五・一〇）をとりあげ、文学場の動向をふまえた上でテクストを読み解き、独自の曲率で銃後を書いた《太宰治テクストの書法》[4]（の一端）を明らかにすることにある。

まずは、「一燈」の先行研究を参照しておこう。

はやくは、渡部芳紀が「一燈」について、《戦争に対する自分

の在り方も問う形で当時の自己を語っている[5]》と評している。また、事典記述の中ではあるが、安藤宏に次の指摘がある。

短編ではあるが、太宰文学において天皇制、戦時体制がどのように意味づけられ、語りだされてゆくのかをうかがい知る、貴重な存在といえよう。天皇制の礼賛や、それを前提にした〈蒼穹にもとどく〉〈全国民の歓喜と感謝の声〉への願望が、結果的にファシズムを無条件に肯定しているかのごとき印象を与えるため、これまで論じることが無意識のうちに回避されてきたきらいがある。だが、芸術論としての〈貧者一燈〉の自覚がこうした時代認識と深くかかわっていた事実は、今後あらためて見直されてよいのではないだろうか[6]。

つまり、「一燈」とは、時代状況（戦争・天皇制・戦時体制）との相関関係における太宰治の姿勢（スタンス）を考察する重要な手掛かりと位置づけられてきたのだ。その後、唯一の作品論を書いた服部康喜によって、掲載誌「文藝世紀」との関係や作中における芸術家／民衆（像）の書かれ方が論じられて[7]今日に至る。

## Ⅱ

本節では、昭和一〇年代半ばまでの（銃後というモチーフを含む）広義の戦争文学をめぐる文学場の動向を素描していく。

《何も『戦争文学』をつくらなくともいい。『戦争を反映』した作品を工夫する必要もない》という朱鷲「弾流　戦争と文学者」（「日本学藝新聞」昭一二・九・一〇）では、《この荒々しい戦争の時代に、彼が何を自分の中に発見したかと表現するのが、彼等の文学者としての任務》（三面）だとされる。《現実を描くことがただちに今日の戦争を描くことを意味すると言つても、必ずしも戦場の光景を描くことを要しない》という「文芸時評　戦争からも新らしく学びたい」（「三田新聞」昭一三・一・一）の金親清は、《むしろ作家の今日における主要な任務は、平凡無味なる銃後の日常生活の深部に戦場の生々しさを見出すように表現することにある》（七面）と、銃後に新たな課題を見出している。だから、《僕の如く無名で、貧乏で、それ故にチヤンスが絶対に与へられないことの決定的なものは、どう処して行けばいゝのか》という「大波小波　支那行統計学」（「都新聞」昭一三・九・一三）の黒白鳥が想到したように、《文学は大陸に行けないから出来ない訳ではなく、条件の如何を問はず、打込んでやればいゝのだ》（一面）。つまり、九羊「大波小波　銃後をも書け」（『都新聞』昭一三・一二・一九）の指摘通り、《銃後国民にとつては、この国内が戦場なのだ》（一面）。従って、《例へば本当の大陸文学が生まれるにしても、作者が大陸に越を据ゑ大陸の特異性にどうかした暁に生れるのであつて、長い眼で見るしか仕方がない》という認識を示す「文芸時評（1）騒々しさの反省」（「信濃毎日新聞」昭一四・二・二）の浅見淵によれば、

《それまで文学を持ちこたへる者は、いや本当の文学は、矢張芸術至上主義の作品の他には無い》（六面）ということになる。

ならば、銃後の日常をモチーフとした戦争小説は書かれたのだろうか。無署名「豆評論　銃後小説不振の奇観」（「信濃毎日新聞」昭一四・七・一一）には次のような言表がみられる。

▼ところが事変日を経た今日、如何なる銃後小説がもたらされたか、多くは事変とは何等関係の無い、事変以前の現実の掘返しか恋愛痴情の小説の氾濫のみと言つて過言でない。一篇の戦死者、の遺家族を扱つた小説なく帰還兵の生活を示したものもない。（六面）

同様に「第八感　国内戦時文学」（「東京日日新聞」昭一五・三・一五）の岡田三郎も、次のような感想をもらしている。

最近の小説をあらかた読んで感じたことは、三ヶ年にわたつて戦争を経験しつゝある日本国内の、現実の社会生活なり、或はまた狭い個人の生活なり、そのどちらにせよ、とにかく戦時下の現実生活に、文学はまだ深く触れて行つてはゐないといふことであつた。

その上で岡田は、《戦時下の現実生活で戦ひぬいてゐる庶民生活のなかから国内の戦時文学が必然的に生みだされることを是認してよいはず》（五面）だと希望を言明している。

総じて、日中開戦以降の文学場においては、戦争・戦場を直接的なモチーフとした狭義の戦争文学が多数発表されていったのに対して、銃後の日常をモチーフとした広義の戦争文学は、それと認められる成果としては実を結ばなかった。ただし、そうした試みが皆無だったわけではない。本稿でとりあげる「一燈」はおそらくそうした位置づけが可能なテクストの一つで、本節の議論をふまえた読解を以下に試みていきたい。

## Ⅲ

太宰治「一燈」の冒頭部は、次のようなものである。

芸術家といふものは、つくづく困つた種族である。鳥籠一つを、必死にかかへて、うろうろしてゐる。その鳥籠を取りあげられたら、彼は舌を噛んで死ぬだらう。なるべくなら、取りあげないで、ほしいのである。

誰だつて、それは、考へてゐる。何とかして、明るく生きたいと精一ぱいに努めてゐる。昔から、芸術の一等品といふものは、つねに世の人に希望を与へ、悚へて生きて行く力を貸してくれるものに、きまつてゐた。私たちの、すべての努力は、その一等品を創る事にのみ向けられてゐた筈だ。〔略〕持ち物は、神から貰つた鳥籠一つだけである。つねに、それだけである。（三〇五頁）

これは、「芸術家」＝「私」の芸術家宣言といってよい。「鳥籠一つ」を必須の持ち物として、「芸術の一等品」を通して、「世の人に希望を与へ、悠へて生きて行く力」を提供し得る存在としての「芸術家」。ただし、「私」はこうした芸術家宣言の直後、日本人であることを付言せずにはいられない。

大君の辺にこそ、とは日本のひと全部の、ひそかな祈願の筈である。さして行く笠置の山、と仰せられては、藤原季房ならずとも、泣き伏すにきまつてゐる。〔略〕
けれども、いまは、はにかんでばかりも居られない。黙つて、まごついて、それ故に、非国民などと言はれては、これ以上に残念の事は無い。たまつたものでない。私は、私の流儀で、この機会に貧者一燈を、更にはつきり、ともして置きます。（三〇六頁）

「日本のひと全部」について、すでに昭和一二年の国民精神総動員運動に関わった信時潔作曲「海ゆかば」[8]として戦時下に再利用されていた和歌を引用した姿勢（スタンス）の表明である。この歌は、《国初以来三千年の間、輝かしい歴史と美しい風土とに培はれて来た日本民族の情操生活は、幾多独特の国民芸術を生み、育て、成しつつ、今日に及んだ》、《その中にあつて最も古い伝統を持ち、上下を問はず、如何なる階級にも親しまれ、現代もますます隆盛なるものは、和歌》だという「戦争と和歌【上】上代のころ」（『読売新聞』昭一三・八・二七夕）の佐佐木信綱が、《古代から近代に及ぶ戦争に関する歌、もしくは武士の歌の抄出を試み》た際、次のように紹介されている。

海ゆかば水づく屍　山ゆかば
草むす屍　大君の辺にこそ死
なめ　長閑には死なじ

この名高い歌は続日本紀に見えてをり、万葉集巻十八の家持の長歌の中に入れられたのには、終の句が「かへりみはせじ」となつてをる。武勇の家たる大伴家の祖先の作といふ伝へにふさはしい歌である。（四面）

『続日本紀』『万葉集』以来の《伝統》に連なる、大君への忠誠が托されたこの歌を添えている以上、「非国民」どころか「私」は国民に違いないが、それは「芸術家」であることといかにして同時に成立し得るのか、そしてその「流儀」とは。
以上を導入として、語り手「私」は「八年前のことである」と回想をはじめ「昭和八年十二月二十三日の夕暮の事」を語りだす。こうした時間構造に関して、安藤宏に次の指摘がある。

作中の時間は語りの現在（昭和十五年）と八年前の回想部分（皇太子誕生の祝賀行事の日）との二つからなるのだが、〈神から貰つた鳥籠一つ〉（＝芸術的良心）をいかに自身の

中に確保してゆくかに腐心する〈私〉は、現在の課題を意識的に過去に投影してゆく。(9)

八年前、翌春の大学卒業が絶望的であることが長兄に露見した「私」は、「神田の、兄の定宿に呼びつけられて、それこそ目の玉が飛び出る程に激しく叱られていた」。そうした中、外のざわめきに耳を澄ましていた「私」は、「ふつと一言、聴取出来」、すぐ「「提燈行列です。」と兄に報告した」のだという。

兄は一瞬、へんな顔をした。とたんに、群集のバンザイが、部屋の障子が破れるばかりに強く響いた。(三〇七頁)

相変わらず落ち着いている兄だが、事態を理解すると、自動車を呼んで弟（「私」）と連れだって街へ出てみることになる。

兄は、自動車の窓から、街の奉祝の有様を、むさぼるやうに眺めてゐた。国旗の洪水である。おさへにおさへて、どつと爆発した歓喜の情が、よくわかるのである。バンザイ以外に、表現が無い。しばらくして兄は、
「よかつた！」と一言、小さい声で呟いて、深く肩で息をした。それから、そつと眼鏡をはづした。(三〇七頁)

つまり、一家族の問題は皇太子殿下の御誕生という一国の慶事により恩赦よろしく解消され、登場人物たちは国民としての共同性に（この段階では個体差を孕みつつ）包まれていく。

この時の兄の仕草に、「私」は「危く噴き出しさうにな」り、昭和八年の時間軸からさらに過去に遡り、「大正十四年、私が中学校三年の時、照宮さまがお生まれになった」時を回想していく。つまり、時間軸からテクスト構造を整理するならば、①語りの現在（昭和一五年）が②現在から回想される昭和八年のエピソードを内包し、さらにその中に、③現在から②経由で回想される大正一四年のエピソードを内包し、つまりは三層から成る二重の入れ子構造になっているのだ。しかも、回想の契機は、皇族の誕生とそれをめぐる国民の歓喜である（ただし、その時々によって国内／外の政治・外交状況は異なっている）。

照宮誕生のエピソードで重要なのは、「私」も嫂も当時、「どういふものだか涙が出て困つた」という一事ゆえである。

あの時、私は床屋にゐて散髪の最中であつたのだが、知らせの花火の音を聞いてゐるうちに我慢出来なくなり、非常に困つたのである。嫂も、あの時、針仕事をしてゐたのださうであるが、花火の音を聞いたら、針仕事を続けることが出来なくなつて、困つてしまつたさうである。(三〇七-三〇八頁)

両者の経験は、花火の音を聞いて困った、換言すれば聴覚刺

激によって言語化不可能な感動に至るという共通点をもつ。

昭和八年の「私」がこのエピソードを想起したのは、この時は「泣かなかつた」と主張した兄が、眼前で涙を流したからだ。逆にいえば、兄は照宮誕生時以上の歓喜に包まれている。二人が自動車で出掛けた銀座では、「逢ふ人、逢ふ人、みんなにこにこ笑つて」おり、それをうけて兄は「よかつた。よかつたのだよ。[10]」と呟く。その後、「私」は次のように想到する。

> 日本全国、どんな山奥の村でも、いまごろは国旗を建て皆にこにこしながら提燈行列をして、バンザイを叫んでゐるのだらうと思つたら、私は、その有様が眼に見えるやうで、その遠い小さい美しさに、うつとりした。（三〇九頁）

こうして「私」は、皇太子殿下御誕生とそこから派生した国旗、提灯行列、万歳など言語化不可能な諸要素を契機に、《想像の共同体》（B・アンダーソン）を実感的に幻視している。

してみれば、「一燈」とは、芸術家である「私」が、作中に書きこまれた歴史的契機によって皇族‐国民国家へと近接していく過程（プロセス）を自己言及的に綴った、国民誕生の物語でもある。

## Ⅳ

最後に、前節までの読解に即して、先行研究でも議論されてきた、兄弟関係と両者と「群衆」との距離を検討しておく。参照すべき本文は、昭和八年のことを書いた場面である。

> そのおでんやを出て、また、別のところへ行き、私たちは、その夜おそくまで、奉祝の上機嫌な市民の中を、もまれて歩いた。提燈行列の火の波が、幾組も幾組も、私たちの目の前を、ゆらゆら通過した。兄は、つひに、群集と共にバンザイを叫んだ。あんなに浮かれた兄を、見た事が無い。（三〇九頁）

こうして、ついに兄は「群衆」と〝声‐身体〟を介して一体化するのだが、「私」はそれを対象化した地点から語っている。別言すれば、（芸術家であるがゆえにか）「群衆」とは距離を保っているのだ（疎外されているともみなし得る）。

右の引用直後に、「一燈」結末部の次の一節がつづく。

> あのやうに純一な、こだはらず、蒼穹にもとどく程の全国民の歓喜と感謝の声を聞く事は、これからは、なかなかむづかしいだらうと思はれる。願はくは、いま一度。誰に言はれずとも、しばらくは、辛抱せずばなるまい。（三〇九‐三一〇頁）

語りの現在に復した右の結末部は、解釈が難しい。

第一に、ここにはかつての「国民の歓喜と感謝の声」（過去）と

「これから」（未来）について言及はあるものの、現在の状態については、「芸術家」としてこの「一燈」を語りつつあることの他に明示的な説明がなく、エアポケットに映じてもいる（過去の参照が多いため、未来と同一とは捉えにくい）。

第二に、「非国民」と誹られることを避けつつ、「芸術家」であるための方途が、自主的な「辛抱」の他には示されず、当初宣言されていた「貧者一燈」の内実は不明なままである。また、語りの現在から兄に叱られる過去の自身を「ずるい弟」と呼称を変じて語る動機も、自己卑下以上の説明がつけにくい。

第三に、冒頭部以来、「一燈」には芸術家（宣言）に関する記述を見出すことが困難で、それは国民の声が届く先としての「蒼穹」として、かろうじて提示されるにとどまっている。

以上の疑問点をふまえ、先行研究の解釈を参照しておく。安藤宏は、《大君（天皇）》とその赤子（国民）というヒエラルキー（へだたり）のうちに肉親相互の軋轢は解消され、同時にそれによって初めて現実（歴史的大状況）とそれを描く作者とのスタンス（〈貧者一燈〉の自覚）も定まってゆく[11]》と論じており、前半の指摘は首肯できるが、「芸術家」についての《作者のスタンス》は、右に検証した通り「一燈」本文には記述がなく、読みとりは難しい。また、《語り手である現在の私も、また弟である過去の私も、兄のように民衆に同一化することはなかった》ことをふまえる服部康喜は、《明らかに現在、その至福の民衆像は消失している[12]》と、国民が一体化する契機が現在見失われていることを指摘している。両者とも、「一燈」に記述のない〝現在-「芸術家」〟というエアポケットをどう捉えるかについては、説得的な見解を示し得ずにいるのだ。

こうしたテクストの様態-研究状況をふまえた上で、改めて注目したいのは「蒼穹にもどく程の全国民の歓喜と感謝の声」という一節である。ここで垂直軸における図式的な配置を確認すれば、下方の国民の声が上昇志向をもち、その彼方＝上方に「蒼穹」が配置されている（この図式は、水平軸を封じられた「右往も左往も出来ない窮極の場所」という「芸術家」の立ち位置とも符合する）。この「蒼穹」を「芸術家」の理念的目標と見立てれば、現在／昭和八年／大正一四年のエピソードはいずれも「蒼穹」を志向した国民の声と位置づけることができる。その根拠は「蒼穹」＝青空azurが、フランス象徴詩が目指した「芸術（家）」の理念的目標（象徴）であることによる[13]。

ここまでの読解をまとめれば、垂直軸の上位に「芸術家」、下位に国民が位置づけられる。その時、天皇家は、国民の声を集約する装置だということになる。権力や序列は明示されないものの、図式的にみる限り、上位に「芸術家」が位置づけられていることは動かない。してみれば、過去において「芸術家」は、国民の支えを受けて「一等品」を目指していたことになる。それが現在では、国民の支えは期待し得ない。それでも、そうした状況の中、現在の「私」は自律した「芸術家」として生きていくための芸術家宣言として「一燈」を語りきった――行為遂（パフォーマ

行的（ティブ）な語りそれ自体によって、「芸術家」であると同時に国民でもある主体を体現・実践していたことになる。

しかも、皇族・国民の連携を通じてナショナリズムを備給するエピソードでは、過去の自分を「ずるい弟」と呼称しては個人の領域に引き戻し、過去の一体感を喚起しつつ、同時にそうした距離によってナショナリズムを相対化し得てもいる。

総じて、「貧者一燈」の「貧者」とは、国民の支えのない状況下で、「一燈」とは芸術を貫く生き方を示したものといえる。ここに、「鳥籠一つ」をもつ「芸術家」の姿勢（スタンス）・矜持が灯る。

注（1）拙論「序――昭和一〇年代の文学場を考えるために」（同『昭和一〇年代の文学場を考える　新人・太宰治・戦争文学』平二七・三、立教大学出版会）参照。

（2）鷺只雄「芸術的な抵抗」（『講座昭和文学史第三巻　抑圧と解放』昭六三・六、有精堂）他参照。

（3）都築久義「太宰治」（同『戦時下の文学』昭六〇・九、和泉書院）、四一・四二頁。

（4）拙論「戦場というモチーフをめぐる媒介／触発――田中英光「鍋鶴」と太宰治「鷗」」（同『昭和一〇年代の文学場を考える』前掲）、四八〇頁。

（5）渡部芳紀「「八十八夜」論――「俗天使」「鷗」「春の盗賊」にふれつつ――」（同『太宰治　心の王者』昭五九・五、洋々社）、二一九頁。

（6）安藤宏「『「一燈」』」（神谷忠孝・安藤宏編『太宰治全作品研究事典』平七・一一、勉誠社）、二四頁。

（7）服部康喜「「一燈」」（『太宰治研究6』平一一・六、和泉書院）参照。

（8）竹山昭子『太平洋戦争下　その時ラジオは』（平二五・七、朝日新聞出版）、二〇九頁、参照。

（9）注（6）に同じ、二四頁。

（10）この台詞は『東京八景』（昭一六・五、実業之日本社）では、「よかつた。日本は、もう、これでいいのだよ。よかつた。」と加筆修正されている。

（11）注（6）に同じ、二四頁。

（12）注（7）に同じ、一三〇頁。

（13）水島裕雅『青空　フランス象徴詩と日本の詩人たち』（平七・一〇、木魂社）では、《ボードレールとマラルメの azur に共通していることは、azur は無限の存在や理想的な美として、人間に自分の小ささを感じさせるものであり、無力な詩人を圧倒するものである》（五七頁）と論じられている。なお、太宰治「鷗」（「知性」昭一五・一）との関係も想定される。

※「一燈」本文は、『太宰治全集第三巻』（平一・一〇、筑摩書房）により、ルビは省略した。なお、本研究は JSPS 科研費 15K02243 の助成を受けたものである。