OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	散文詩としての太宰治「玩具」
Author(s)	松本, 和也
Citation	太宰治スタディーズ　別冊. 2017, 3, p. 4-10
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/62143
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

散文詩としての太宰治「玩具」

松本和也

I

太宰治「玩具」（「作品」昭一〇・七）は、小品ながら重要視されてきたテクストで、研究上の蓄積も少なからずある。一一の断章[1]からなる構成のため解釈の難しい「玩具」ではあるが、最大公約数的な理解として次の事典記述は参考になる。

> 作中作家の私は、語るに足る内実を持った劇（情念の模範）と形式美（姿勢の完璧）を兼備した物語をめざしながら、結局、私という男の赤児の時の思い出を書いただけで、作品を未完のまま投げ出さざるをえない。ここでは、語るべき劇と小説技法を喪った作家の悲惨な内面の象徴化が企図されている。[2]

こうした初期の太宰治テクストに散見される様態を指して、東郷克美は《創作の舞台裏を書いた、小説の小説》であり、《「玩具」というのは、作中人物「私」が書いている作品の題名である》[3]ことをもって、「猿面冠者」（「鶴」昭九・七）との近似性を論じている。鈴木貞美は《「玩具」で太宰治は、〝小説の小説〟の形を挫折させてみせる》[4]と形式の複雑さを指摘している。一連の先行研究は、昭和一〇年前後における新進作家による新しい小説表現として、太宰治「玩具」を捉えようとしてきた。

一九九〇年代に入ると、よりテクストの様態・言語の物質性に即した議論が出てくる。語り手「私」を軸に「玩具」を読む山崎正純は、《「玩具」一篇は、成長し作家となって、この原基としての言語形式を見失い忘却し、自我の操作的意志のために逆にアンニュイに陥った語り手の、いわば〝起源への遡行〟を自ら模索した一篇》[5]だと指摘し、あるいはテクストの構造的把握を目指す中村三春は次のように論じている。

この断章群は思い出や記憶を語ってはいても、その思い出や記憶は何らかの人間の本質や、存在者の存在を開示するものとしての根源ではなく、〝思い出〟や〝記憶〟なる言語形態の、単なるサンプリングとして収集された、いわばコレクションとして呈示されているのではないか。書くことに関するポリシーの表明と、そのポリシーに沿った事例として、「生れてはじめて地べたに立つたときのこと」以下のフラグメントが配列されている。(6)

こうした構造的把握を具体的に展開したのは、テクストの構成を《大きく四つの段落》に分節した安藤宏である。そこで安藤は、断章1を三つに分節して次のように捉えている。

第一段落はまず、語り手〈私〉の現況について説明した冒頭部分。続いて本来書かれるはずであった作中作、〈玩具といふ題目の小説〉に関して〈私〉自らがその構想を明かし、方法としての〈姿勢の完璧〉について説明してみせる第二段落。ただし次の第三段落ではこの告白部分も又、実は〈嘘〉であったという形で二重否定され、もはや〈私〉は〈書きたくない〉のだという宣言と共に構想が放擲されてしまうことになる。(7)

以後、《第四段落》と見立てられた断章2～11については、《十個の断章群――幼時の記憶――のみが残され、作品はそのまま閉じられてしまう》と捉え、次のように論じていく。

ここで仮に第四段落の断章群を一つの核（コア）として逆算すると、第一段落はなぜそれを書こうと思い立ったのかという経緯がのべられる段落であり、第二・三段落はこうした経緯自体の説明が不可能であることに語り手自ら気付いてゆく過程、ということになる。(8)

本稿では、太宰治「玩具」を昭和一〇年前後の小説表現として捉える理解を一度（ひとたび）留保する。その上で、歴史的な錯誤を抱えながら、昭和初年代的なテクストとして、その断片性において「玩具」を捉える理解を仮説として提示したい。というのも、「玩具」にはボードレールをはじめとした象徴主義を材源とした痕跡がみられ、それは昭和初年代の純粋詩・純粋小説・散文詩をめぐる問題圏と深く関わるものであったのだから。(9)

Ⅱ

太宰治の話法について、次のように定式化したことがある。

a、主人公＝語り手＝小説家「私（僕）」（の顕在化）による一人称語り

b、作家（関連）情報があれば、現実世界の太宰治その人

と同定可能な固有名・情報の配置
c、作中の「私（僕）」が（署名と同一の）筆名（または本名）で呼ばれる
d、署名の主が現実世界で発表した小説を自作として言及（引用）する
e、小説の事実性に関して作中で自己言及を行う
f、単行本収録作品内の自作への言及／連携・相互参照の促進
g、記述の内容／書記行為プロセス（楽屋裏）の自己言及・積極的な開示
h、作中「読者」への（直接的な）語りかけ[10]

もとより、「玩具」は太宰治に関する作家情報が文学場に流通する以前のテクストであるためb、c、d、fはみられないが、a、e、g、hは「玩具」にも看取される話法である。

実際、「玩具」では、この小説を書いている語り手「私」が、冒頭以来二つのパラグラフを書き綴った後、「ここまでの文章には私はゆるがぬ自負を持つ。困つたのは、ここからの私の姿勢である。／私はこの玩具といふ題目の小説に於いて、姿勢の完璧を示さうか、情念の模範を示さうか。」（二〇四頁）と言明しては、次のように作中で創作プランを提示していく。

私はいまこんな小説を書かうと思つてゐるのである。私といふひとりの男がゐて、それが或るなんでもない方法によつて、おのれの三歳二歳一歳のときの記憶を蘇らす。私はその男の三歳二歳一歳の思ひ出を叙述するのであるが、これは必ずしも怪奇小説でない。赤児の難解に多少の興を覚え、こいつをひとつと思つて原稿用紙をひろげただけのことである。それゆゑこの小説の臓腑といへば、あるひとりの男の三歳二歳一歳の思ひ出なのである。その余のことは書かずともよい。思ひ出せば私が三つのとき、といふやうな書きだしから、だらだらと思ひ出話を書き綴つていつて、二歳一歳、しまひにはおのれの誕生のときの思ひ出を叙述し、それからおもむろに筆を擱いたら、それでよいのである。（二〇四－二〇五頁）

こうして、「玩具」の語り手「私」は、右に指摘した話法のうちa、e、gを展開していくばかりでなく、次のようにして対読者を想定した語り（h）も、断章1のうちにみられる。

私は書きたくないのである。
書かうか。私の赤児のときの思ひ出だけでもよいのなら、一日にたつた五六行づつ書いていつてもよいのなら、君だけでも丁寧に丁寧に読んで呉れるといふのなら。よし。いつ成るとも判らぬこのやくざな仕事の首途を祝ひ、君とふたりでつつましく乾杯しよう。仕事はそれからであ

る。（二〇六頁）

以後、「私」が書き継いでいくテクストにおいては、この「赤児の思ひ出話」（二〇五頁）というモチーフの関連性が、「私」の同一性と併せてテクスト統一の根拠となる。しかもそれは、以下の断章に対する読解コードとしても作用していく。

断章2～11には、確かに、「私」の「赤児の思ひ出話」と見なしうる挿話が散見される。断章2「私は生れてはじめて地べたに立つたときのことを思ひ出す。」（二〇六頁）、断章3「私が二つのときの冬に、いちど狂つた。」（二〇七頁）、断章8「それよりもまだ小さかつた頃のこと。麦畑の麦の穂のうねりを見るたびごとに思ひ出す。」（二〇九頁）、断章10「私の祖母が死んだのは、かうして様様に指折りかぞへながら計算してみると、私の生後八ケ月目のころのことである。」（二〇九頁）、といった挿話とそれに伴う時間指標が、その表徴となっている。

こうしてみると、「玩具」は一一の断章群をゆるやかに結びつける仕掛けとして、①語り手「私」の連続性、②モチーフ「赤児の思ひ出話」の関連性、③断章1で提示された、過去遡行的に展開される記憶／物語とそれに伴う時間指標によって、断片化されているにもかかわらず、一つのテクストとしての意味を産出し、事実、そのようにして読まれてきたのだ（それゆえ、「私」にあの太宰治が代入されることにもなる）。

ただし、今一度テクストを振り返ってみれば、それぞれの断章で提示された「私」が同一の語り手／登場人物であることは、少なくとも表面上は保証されていない。モチーフについても、断章5と6、断章8と9、断章10と11のように、内容的に連続性が読みとりやすいものもある一方で、断章3や7のように、それだけでは「赤児の思ひ出話」と判じにくいものもある。さらに、断章3、5、6、7などは時間指標が不分明である。

こうした違和感を集積していくと、断片化された「玩具」を、統一体として読むという前提に無理があるのではないかという疑念にたどりつく。「玩具」を、何かしら統一的テーマを擁した散文＝小説と思いこんではいないか、ということでもある。

ならば、どうするか。前提＝思いこみを解き、「玩具」を、正しく、一行あきによって断片化された一一の断章からなるテクストとして受けとめるということ――そのことによって、改めて「玩具」読解のスタートラインを引き直してみよう。

Ⅲ

手始めとして、断章1を、太宰らしい前衛的小説の一節として読むことや、読解コードとして（他の断章に比して）特権的に重んじることを、禁じてみよう。併せて、前節で指摘した、①語り手「私」の連続性、②モチーフ「赤児の思ひ出話」の関連性、③②に関わる記憶／物語と時間指標を、例外的な断章も多かったことを想起しつつ疑ってみよう。ボードレールいうところの「先づ脊椎骨を抜き去れ。」（『巴里の憂鬱』）である。そ

うすることではじめて「玩具」は、文字通り一一の断章として現象し、（意味を生じる以前に）言葉の織物（テクスト）であることを露呈するだろう。たとえば、断章2をみてみよう。

私は生れてはじめて地べたに立つたときのことを思ひ出す。雨あがりの青空。雨あがりの黒土。梅の花。あれは、きつと裏庭である。女のやはらかい両手が私のからだをそこまで運びだし、さうして、そつと私を地べたに立たせた。私は全く平気で、二歩、か三歩、あるいた。だしぬけに私の視覚が地べたの無限の前方へのひろがりを感じ捕り、私の両足の裏の触覚が地べたの無限の深さを感じ捕り、さつと全身が凍りついて、尻餅ついた。私は火がついたやうに泣き喚いた。我慢できぬ空腹感。

これらはすべて嘘である。私はただ、雨後の青空にかかつてゐたひとすぢのほのかな虹を覚えてゐるだけである。

（二〇六頁）

引用部第二段落冒頭において、「私」は「これらはすべて嘘である」と言明しており、すると第一段落は嘘として、「私」の記憶でもなければ、何かしらの意味をもつ言語でもない。それでも言語は存在する。ここに浮上するのは、いわば言語の物質性である。こうした断章に、次の議論を重ねてみよう。

言語唯物論を最初に意識した芸術家は、いふ迄もなくポオであつた。彼は生の儘の言葉が何等精神的なものを伝へることが出来ないのを知つてゐた。然し彼はそれによつて精神の貧困を嘆く程虚無家でもなければ、理智の錯乱に悩む程懐疑家でもなかつた。彼は此の意識と言葉との乖離に面して、意識を捨て、言葉をとる程、大胆な強靱な自意識家であつた。言葉は彼にとつて、聖霊によらずして自ら胎む瀆神の生物であつた。最早や言葉は己が反響に煩はされない。彼の韻律が如何に大空に反響し、彼の小説が一語一語虚空に座標軸を打ち込んでゆくことか！[11]

つまりは、「玩具」というテクストを断片として理解するために、それが遅れてきた・新しい言語表現であることを肯定してみよう。《小説に於ける現代の傾向を語るものは、詩化を以て最も顕著なものとせねばならない》という佐藤一英が、《新らしい詩が散文化する、より以上に新らしい小説が詩化するのは、文学が正統な発展を遂げんとしつゝあることを意味するもの》[12]だと断じたのは昭和四年のことである。さらに、次のような詩の読み方も、「玩具」理解の有益な補助線となるだろう。

まづわれわれが普通なんら警戒するところなく一つの詩を読む場合の経験を例にとつてみよう。詩的状態がわれわれの心の中に描き出されるためには、よしそれが短いもの

であつても、その詩の全体に渡つて識る必要は少しもないではないか。いゝかげんに本を開いてその頁の二、三の詩句で、否、二、三の断片で、充分だ。[13]

つまり「玩具」とは、昭和一〇年に発表された散文＝小説ではあるが、その言語表現は昭和初年代における詩（純粋詩・象徴詩）の問題圏に切り結ぼうとしており、そのような視座からみれば、（評価は措くとしても）新しい試みだったのだ。

こうした視座から、次に引く断章4を検討してみよう。

私が二つのときの冬に、いちど狂つた。小豆粒くらゐの大きさの花火が、両耳の奥底でぱちぱちは爆ぜてゐるやうな気がして、思わず左右の耳を両手で覆つた。それきり耳が聞えずなつた。遠くを流れてゐる水の音だけがときどき聞えた。涙が出て出て、やがて眼玉がちかちか痛み、次第にあたりの色が変つていつた。私は、眼に色ガラスのやうなものでもかかつたのかと思ひ、それをとりはづさうとして、なんどもなんども目蓋をつまんだ。私は誰かのふところの中にゐて、囲炉裏の焔を眺めてゐた。焔は、みるみるまつくろになり、海の底で昆布の林がうごいてゐるやうな奇態なものに見えた。緑の焔はリボンのやうで、黄色い焔は宮殿のやうであつた。けれども、私はおしまひに牛乳のやうな純白な焔を見たとき、ほとんど我を忘却した。（二〇七頁）

ここでは客観を装った描写は排され、狂気という枠組みの中で、すぐれて象徴的な視覚や聴覚など、鋭敏な感覚によってもたらされる言語表現が展開されていることに気づく。

あるいは、断章11も引いてみよう。

いまもなほ私の耳朶をくすぐる祖母の子守歌。「狐の嫁入り、婿さん居ない。」その余の言葉はなくもがな。（二一〇頁）

山崎正純は、結末部に《発見された言葉》が《何ら特別な言葉ではなく、ありきたりの他者の、しかも不特定多数によって語り継がれてきた子守歌の詞であること》によって、《自我が言葉であり、同時に他者であることを語り手は発見する》[14]と意味づけている。言語の物質性に注目した鋭い指摘ではあるが、ここでは表現主体としての「私」（の成長）も読まれており、つまりテクストは統一体として把握されている。そうではなく、ここにあるのもまた、言語化された感覚（聴覚）の他ではない。

以上を総じて、太宰治「玩具」とは、いくら時代錯誤的であるにせよ／それゆえに、少なく見積もっても散文詩であり、そういってよければ詩なのだ。もとより、見かけ上は、断片化された散文の集積には違いないが、「玩具」が属している問題圏

の論理からすれば、《詩と小説とは、だから、単に韻文と散文との区別からなされ得ない》、《韻文にも詩と小説があり、散文にも詩と小説がある》[15]のだ。昭和初年代、現実世界の太宰治は、異なる筆名でプロレタリア文学を書いていたにせよ。

注（1）　本稿ではテクストを一行空きによって分節し、それぞれ、断章1～11と称す。

（2）　川崎和啓「太宰治全作品事典　玩具」（東郷克美編『太宰治事典』平六・五、学燈社）、三六頁。なお、最新の「玩具」論である佐野正人「法・家族・記憶からの逃走――太宰治「玩具」論――」（『太宰治研究　第24輯』平二八・六、和泉書院）においても、《太宰治の「玩具」には、何重もの逃走の線が書き込まれている》として、《家族からの逃走、小説の完璧さからの逃走、そして他者からの逃走、記憶からの逃走》（一一四頁）を指摘しており、いずれもテクストの複数性に注目している。

（3）　東郷克美「小説の小説――「晩年」の実験2――」（『太宰治という物語』平一三・三、筑摩書房）、七九頁。

（4）　鈴木貞美「太宰治」（『「昭和文学」のために――フィクションの領略』平一・一、思潮社）、二三二頁。

（5）　山崎正純「「玩具」の系譜学」（『転形期の太宰治』平一〇・一、洋々社）、一七三頁。

（6）　中村三春「捏造・収集・サンプリング――「玩具」――」（『係争中の主体　漱石・太宰・賢治』平一八・二、翰林書房）、一五〇頁。

（7）　安藤宏「『晩年』における〝詩〟と〝小説〟――太宰治「玩具」「葉」論――」（「上智大学国文学科紀要」平四・一）、二〇頁。

（8）　注（7）に同じ、二〇・二一頁。

（9）　拙論「太宰治「玩具」材源考――ボードレール受容と詩への志向」（『太宰治研究　第25輯』平二九・六、和泉書院）参照。

（10）　拙論「戦略としての話法――太宰治『佳日』という書物」（「太宰治スタディーズ」平二六・六）、一二四・一二五頁。

（11）　河上徹太郎「純粋言語考」（『自然と純粋』昭七・九、芝書店）、三〇頁。

（12）　佐藤一英「現代小説の詩化を論ず」（「詩と詩論」昭四・六）、四八頁、五一頁。

（13）　Henri Bremond／中村喜久夫訳「純粋詩論」（「詩と詩論」昭三・九）、四八頁。

（14）　注（5）に同じ、一七三頁。

（15）　春山行夫「詩と小説」（「詩と詩論」昭六・一二）、二四九頁。

※引用は『太宰治全集　第一巻』（平一・六、筑摩書房）に拠る。