



Title	太宰治「二十世紀旗手」論：「市民」の芸術と「ジャナリスト」
Author(s)	野口, 尚志
Citation	太宰治スタディーズ. 2014, 5, p. 52-67
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/97200
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

太宰治「二十世紀旗手」論

——「市民」の芸術と「ジャアナリスト」——

野 口 尚 志

はじめに

「二十世紀旗手」(「改造」昭12・1)に対しての二点の同時代評を取り上げよう。なぜなら、この二つの評が、この作品について後になされる議論の抱え込むことになる問題点を既に内包しているからである。まず、中村光夫はこの作品を「悪作」といい、そこに作者の「傷ましい誤算」を見る。作者が「神経の薄見つともないところを誇示して他人の同情を惹かうと」しているというのである。⁽¹⁾一方で高見順は、この作品を評価しないという点では中村と共通するものの、批判は内容ではなく「形体」に向けられている。「太宰氏は形体上の破壊的曲芸者といふより小説といふものをそもそも否定する精神で書いてゐるのだ。そこには小説的精神は無い。無は新ではない」。⁽²⁾前者は作品から作者の精神の痕跡を読み取り、後者は形体の新奇さを狙うことが小説作品としての弱点となっていると指摘している。

「二十世紀旗手」をめぐるなされた論考は、この「作者」「形体」という両者の周囲を堂々めぐりしてきたといつて過言ではあるまい。それだけではなく、この両者は共犯関係をつくりさえもした。つまり、この作品の「形体」が奇異で、従来の解釈コードが役に立たないために「作者」を持ち出し、その精神や体験の反映として読むのである。その典型的な例としては、作者・太宰の伝記的事実との符合を作品読解の鍵とする大森郁之助氏や川崎和啓氏などが挙げられよう。⁽³⁾こうした読解をせざるを得ないほどに、この作品は難解なものに見える。

確かに、「序唱」から「終唱」までの全十二の「唱」で構成されたこの作品は、それぞれがどう接続するのかが掴みにくく、作者の混乱がそのまま作品の混乱として表現されているかのようだ。だが、こうした「形体」に太宰の意識的な方法を見出す論者は早くから存在した。山田有策氏は「一唱一唱がそれぞれ自立しつつ、かつ、きわめて有機的に連関し、終唱へとなだれ

込んでいく構成は実に見事」といい、渡部芳紀氏も「表面上は、実に混乱錯綜した体裁をとる作品だが、じつくり分析して行く」と意外に緊密に構成された作品であるという⁽⁵⁾。中村三春氏は具体的に、「序唱」と「終唱」を「情報を解説するための情報としての、文字通りのフレイム」と捉える。ただし、それも「類型的な芸術的コード」を伝達するものではないといい、大國眞希氏も「小説という形式の崩壊さえ引き起こそうとしている」と述べるが、いずれにせよ、この作品には、浦田義和氏の指摘の通り、「純粹小説」への志向があることは言を俟つまい⁽⁸⁾。ここでは言語を伝達の道具という位置からいかに遠ざけるか——いかに〈純粹言語〉を実現するか——が試みられているはずである。それは当然、作品を難解なものにする。松本和也氏は「二十世紀旗手」とは、《作者》という起源をめぐるシステムを擬似的に抱え込み、「言葉の運動によってそのシステムの攪乱・失効までもが描かれることで、《作者》を統御点とした解釈図式を批判するテキスト」であるとし、「超越的な存在」という作家概念によって統御するシステムそれ自体を相対化する批評装置を内包した言葉の織物⁽⁹⁾を前に、今一度虚心にたえず、その模様に目を凝らしてみること」を提起する。

「二十世紀旗手」論は、中村、高見の同時代評が示した作品の読解・受容の枠組みをようやく超えようとしていると言える。しかし、本論はその前に一つの指摘をしておきたいのである。同時代評と、後に発表された論考とは、評価点がいかに似てい

るからといって、決して同次元のものとして扱うことはできない。両者の間にはコンテキストの共有／非共有の差があるからである。後代の読者は、作品発表当時のコンテキストを共有していないために作品を読む際に不可欠の情報を持たず、その結果、同時代評と同様に難解という評価を下しているという面があることも否定しきれないからである。すなわち、「二十世紀旗手」という作品を難解に見せている理由には、作者の意識的な構成によるものと、読者が同時代文脈を共有しないことによるものとの二面が少なくともあるということである。本論は、主に後者を問題の中心に据える。「二十世紀旗手」に見られる言葉や表現の意味を探り出し、それがどのような模様を織りなしているのかを問う。作品外部の文脈と作中の言葉とを接続することで、作品も自ずと異なる風貌を見せるはずである。

1. 「オリムピック熱」と神Ⅱ市民

これまでの「二十世紀旗手」論を概観して多少なりとも奇異に思われるのは、斎藤理生氏の評釈を例外として、作中に見えるいくつかの語彙や表現の出処についての論及がほとんどなされていないという点である。たとえば、表題につかわれている「旗手」という語は単純にどこから持ち込まれたのだろうか。読者に何を思い浮かべさせること意図しているのだろうか。この点を糸口に、まず「序唱」を読んでみたい。

「序唱 神の焰の苛烈を知れ」には既にこの作品の特徴であ

る複数の語り（手）が現れている。それは「立葵の二株」として示され、「おたがひ、高い、高い、ときぞつて伸びて」などと書き出されている。両者は、続く「老唱」にあるように「二人二役」を演じていることに気を付けよう。二役のうちの一人は最初に、語り手ではなく登場人物として姿を現す。「かの壇上の青黒き皮膚、瘦狗そのままに、くちばし突出、身の丈ひよろひよろと六尺にちかき、かたち老いたる童子、実は、れいの高い高いの立葵の精」とされているが、場所は「見物人」の言葉の中にもあるように「劇場」で、しかも「鼠」がいるようなごく大衆的なところである。この人物は「神の昼寝の美事な寝顔」を見てきたという口上を得意気に述べ、はじめ「見物人」の喝采を受けるが、「私こそ神である」「神罰なんぞ恐れんや」と豪語した時には同じ「見物人」の怒りを買ひ、文字通り鼻柱を折られる様が描かれる。⁽¹²⁾その結果、溺死寸前まで水底に沈められるという「神罰」を受ける語り手と、それを見ている（書いている）語り手とが互いを「君」と呼ぶ掛け合いの様相を呈しながら「序唱」は閉じられる。なお、この人物は「君の一点の非なき短篇集『晩年』」とあるように小説家であり、言うまでもなくこの作品の作者・太宰治を想起させるように書かれている（のちに「太宰治」という小説家も登場する）。

問題は、「神」と「立葵」であるところの語り手＝小説家との関係である。「昼寝」をしている「神」は「あの日、三伏の炎熱、神もまたオリムピック模様の浴衣いちまい、腕まくりのお姿で

ござつた」（傍線引用者、以下同）という。これに関して、ある新聞記事を引こう。

あげてオリムピック熱の氾濫する市内にオリムピック・マークの意匠が個人によつて登録権があることが判つて、市内の商店、デパートが海水着、浴衣はじめ五輪の模様をつけてある商品が店頭から撤回されるといふ、夏の販売戦線に大異状を呈してゐる

これは「五輪模様に『待つた』独占登録者の抗議」（『東京朝日新聞』昭11・8・6）という記事の一部である。「二十世紀旗手」が発表された昭和十二年の一月号の「改造」は前年の昭和十一年末に刊行されているわけだが、その年の主なニュースに数えられるのは、夏季オリムピック・ベルリン大会と、その開催直前に報じられた四年後のオリムピック・東京大会の決定である。右引用中の「オリムピック・マーク」の登録者も、「一昨年はやくもオリムピックが日本に来ることに確信をもつて、三十余种にわたつて意匠登録の出願をした」のだと、同記事にある。

この事件の仔細はともかく、目を向けるべきは「オリムピック熱」のさなかで市中には「オリムピック・マーク」のプリントされた商品が急増し、そのうちのひとつ、「市内の商店、デパート」で買えるような流行品の「浴衣」を「神」が着用している

という点であろう。そこに「神」の莊嚴さや崇高さはない。⁽¹³⁾これは果たしていかなる「神」なのか。答へは、「序唱」の中にそれとなく示されている。

罰だ、罰だ、神の罰か、市民の罰か、困難不運、愛憎転変、かの黄金の冠を誰知るまいとこつそりかぶつて鏡にむかひにつとひとりで笑つただけの罪、けれども神はゆるさなかつた。

「罰」を与える主体は「神」なのか「市民」なのか、一見、曖昧にされているかのようだ。しかし、「オリムピック模様の浴衣」を着た「神」とは、「市民」であるとしか考えられまい。

「立葵」であるところの小説家自身が「神」の名を濫用してはいるが、彼が「劇場」で不興を買つたのは「神」ではなくあくまで「見物人」、つまり「市民」であつた。「罰」を下すのはその「市民」のはずである。ここで言う「神」の「罰」とは、「市民」からの「罰」なのだ。「市民」が「神」に成り代わつたのである。この後、「壱唱」以下に続くのは、そのようにしていったん「死」を迎えた小説家の、「市民」のための小説をめぐる試行錯誤である。

さて、「オリムピック熱」を背景にすれば、「旗手」という言葉の出処も、おのずと明らかではないだろうか。「二十世紀の旗手」のは、まづ、行為をさきにする。健全の思念は、そのあ

とから、ぞろぞろついて来て呉れる」と「終唱」にある通り、「旗手」とはオリムピックの入場行進の際、選手の先頭に立つて歩く旗手を示唆していたのである。なお、「神」が手に持つ「タイムウオッチ」「序唱」、「先日、浅田夫人恋の三段飛といふ見出しの新聞記事を読みました」⁽¹⁴⁾「四唱」、「ことし流行とやらのオリムピックブルウのドレス着てゐる浅田夫人」⁽¹⁵⁾「九唱」など、この作品は明らかに「オリムピック熱」を意識的に取り込んでいる。「芸術、もともと賑やかな、華美の祭礼」⁽¹⁶⁾「終唱」という時の「祭礼」も、オリムピックを意識させる。さらにいえば、ここに見える「華美」という語は、冒頭の「あかき色の華美を誇りし昔わすれ顔」⁽¹⁷⁾「序唱」のリフレインであろう。いづれからも「芸術」「立葵」⁽¹⁸⁾「芸術家」の「華美」が過去のものになつていくことが見て取れる。ギリシアで「神」に捧げる「祭礼」であつた古代オリムピックは、「市民」のための祭典である近代オリムピックに生まれ変わった。これを、「神」に近づかための「芸術」が「市民」への奉仕へと成り果てたことに重ね合わせているのである。となれば、小説家はどのような存在であればよいのか。この点を考える前に、もう少し作中の言葉や表現について述べよう。

2.「福田蘭堂」と「兄いもうと」——小説家の役割

「二十世紀旗手」に物語の筋らしきものを追うことができる
とすれば、それは「四唱」から語られる「私」と「萱野さん」

との関係であろう。ここで問題にしたいのは、この物語そのものの内容ではなく、これを作中に挿入することで何が示されているのかという点である。そのために、次のような箇所注目してみよう。新聞記事に醜聞が取り沙汰された「菅野さん（浅田夫人）」への思いを語る部分である。

その晩、あなたに、強くなつてもらひたく、あなたの純潔信じて居るものの在ることお知らせしたく、あなたに自信もつて生きてもらひたくて、ただ、それだけの理由で、おたよりしようと、インク瓶のキルクのくち抜いて、つまづいた。福田蘭童、あの人、こんな手紙、女のひとへ幾枚も、幾枚も、書いたのだ。寸分ちがはぬ愛の手紙を。（「四唱」）

ここで「私」はなぜ「つまづ」くのか。「福田蘭童」が想起される事情を考慮する必要があるだろう。

洋画家・青木繁の遺児で著名な尺八奏者、作曲家であつた福田蘭童（一九〇五—一九七六）は、妻子のいる身で女優・川崎弘子と関係を持ったとされ、なおかつその他の数人の女性に言い寄つては結婚を持ち掛けており、新聞等では結婚詐欺師の代名詞として扱われている。「読売新聞」の昭和九年三月二十二日号には「結婚魔！蘭童の正体／芸界の名声に隠れ／悪辣な結婚詐欺／愛欲地獄に踊る数名」というセンセーショナルな見出しのもとに、川崎弘子との出会いが記事になっている。

川崎弘子が蘭童を知つたのは昨年三月弘子主演で「忘れぬ花」を撮影した時蘭童が尺八伴奏に出たのが切っかけ（中略）蘭童は初手から憐れつぽく身の上話を持ちかけその後も三、四回も手紙で言ひ送つたりして弘子の同情を煽つたものだ、

要するに「二十世紀旗手」の「私」は「それだけの理由」以外の理由を勘ぐられることを恐れて「菅野さん」に手紙を書くことを躊躇しているということになるが、注意すべきは、「八唱」に再度「福田蘭童」の文字が見え、その際には結婚詐欺師＝悪人という捉え方に変化が見られるという点である。そこを考える前に、まず「福田蘭童」が新聞紙面でどのように表象されたかを確認しておこう。次に掲げるのは、昭和九年の「蘭童」関連新聞記事の見出しである。（東朝＝「東京朝日新聞」、読売＝「読売新聞」）

「福田蘭童行状記／竹の音は色仕掛／娘、未亡人、女優を手玉に／結婚詐欺の凄腕」（東朝3・22）

「僕、淋しいです」で／女は忽ち陶然／愈々凄く蘭童の毒牙」（読売3・28）

「結婚指輪も盪廻し／随分やったな」——自分でも呆れる／蘭童愈々詐欺で送局」（読売4・22）

「蘭童の公判／洒々と色男ぶり陳述」（読売6・12夕）

「改悛の情なし」と／蘭童に求刑十ヶ月／検事鋭く罪を詰る」（東朝8・14夕）

「蘭童に求刑／懲役十ヶ月／論告」「憎むべき社会悪」（読売8・14夕）

「蘭童、青葉に塩／十ヶ月の懲役言渡し」（東朝8・18夕）

「竹は持たぬ」と／保釈の蘭童／悔悟の言葉に涙あり（東朝10・27）

「蘭童遂に泣出す」（読売10・27夕）

「一審と打つてvari／蘭童全く兜を脱ぐ／けふの控訴公判廷で只管恐縮／検事論告急所を突く」（東朝10・27夕）

「蘭童服罪／上告を取下」（読売11・27夕）

〈稀代の結婚詐欺師・福田蘭堂〉が登場すると、その傲慢で憎むべき人物像が暴かれ、やがて司直の正義によってやりこめられて、遂にはしおらしく罪に服すまでのストーリーが八か月以上わたって新聞紙上で展開されたわけである。「二十世紀旗手」の「私」も、「四唱」では「福田蘭堂」を同じように認識していたと言える。しかし、次の箇所は明らかに違う。

その日も、私は、市川の駅へふらと下車して、兄いもうと、といふ活動写真を見もてゆくにしたがひ、そろそろ自身狼狽、歯くひしばつても歎歎の声、（中略）足げにされたる塵芥、腐つた女の、いまわのきはの一すぢの、神への抗議、

おもんの憤怒が、私を泣かせた、ここを忘れてはならない、人の子、その生涯に、三たび、まことに憤怒することあるべし、とモオゼの呟き。／どのやうな人でも、生きて在る限りは、立派に尊敬、要求すべきである。生あるもの、すべて世の中になくてかなはぬ重要な歯車、人を非難し、その人の尊さ、かれのわびしさ、理解できぬとあれば、作家、みごとに失格である。この世に無用の長物ひとつもなし。蘭童あるが故に、一女優のひとすぢの愛あらはれ、菊池寛の海容の人情讀へられ、または蘭童かかりつけの××の閨房に御夫人感謝のつましき白い花咲いた。（八唱）

「私」はこの時に見た「活動写真」を足掛かりとして「蘭堂」の評価を変化させている。そこには「作家」はどうあるべきかという省察が伴っている。

映画「兄いもうと」（木村莊十二監督。昭11・6・21封切り）⁽⁵⁾は室生犀星の短編「あにいもうと」（初出は「文藝春秋」昭9・7）が原作である。右の引用中に見える「おもん」は登場人物の女性「もん」のことである。彼女は奉公先で小畑という学生の子を妊娠して実家に帰ってきたが死産し、しばらく姿を消してしまう。そこへ訪ねてきた小畑を、兄・伊之は半殺しの目に遭わせてしまった。そのことを「おもん」は再び実家に帰った際に知り、「憤怒」する場面がこの作品のクライマックスである。その「憤怒」の部分を原作から抜き出してみよう。

もんは呆氣に取られてゐたが、みるみるこの女の顔がこはれ出して、口も鼻もひん曲つて細長い顔にかはつてしまひ、逆上からてつぺんで出すやうな声で言つた。(中略)――極道兄キめ、誰がお前にそんな手荒なことをしてくれと頼んだのだ、何がお前さんとあの人の関係があるんだ、あたしのからだをあたしの勝手にあの人に遣つたつて何でお前がごたくをいふ必要があるんだ。それに誰が踏んだり蹴つたりしろといったのだ。手出しもしないでゐる人をなぜ撲つたのだ、卑怯者、豚め、ち、道楽者め。

この後、彼女は兄に掴み掛りさへする。「おもん」は、世間一般の感覚からすれば、男に汚された被害者であろう。兄は、「おもん」の代弁者のつもりで小畑に暴力を振るつたのだ。しかし、それが「おもん」には許せなかつたのである。なぜなら、彼女にとつて小畑は「あの男からあとに男ができてあんなにあるだけのものを好きになれる男なんてなかつた」というほどに、愛情を抱き続ける相手であつたからである。

汚した男(小畑)／汚された女(もん)を前に、いわば「市民の罰」(序唱)の代行者として振る舞う兄に対し、当事者であるはずの「おもん」はそうした観点を持っていない。彼女の真意は兄の思いも及ばないところにあつたのである。この男女の関係は、そのまま新聞紙上で報じられた福田蘭童／川崎弘子
の関係であり、兄は「市民の罰」を代行しているつもり

等のマスコミの位置に当たるだろう。のち、川崎弘子は菊池寛の媒妁により福田蘭童との結婚を選ぶのである。「おもん」と同様、川崎も単純な被害者とは言ひ切れなくなる。実はそこには「ひとすぢの愛」があつたことになる。

「私」は「おもんの憤怒」を「神への抗議」と受け取り、それが「私を泣かせた」と「おもん」への共感を表明する。もちろん、ここでの「神」もまた「市民」である。「私」が思いを抱く「萱野さん」もまた、「浅田夫人恋の三段飛」などとマスコミに書き立てられている人物であつた。その「萱野さん」を、「私」はロマンズの相手としてつくり上げる。「私」＝「太宰治」の「家人」は「こんなひと、ゐないわ」(終唱)と存在を否定する「萱野さん」だが、つまりは苦しみながらも虚の存在をつくり上げることこそが、小説家の役割なのである。この小説内の事実として、「私」に本当に「口くさつても言はれぬ」人などいたのかどうか、それはひとまず重要ではない。「福田蘭童」と川崎弘子がマスコミに報じられた仕方とは異なり、「生あるもの、すべて世の中になくてかなはぬ重要な歯車、人を非難し、その人の尊さ、かれのわびしさ、理解できぬとあれば、作家、みごとに失格である。」このことの実践が、「萱野さん」とのロマンズを書いてみせることなのである。大衆に向けられた表面的な事実とはまた異なる真実のありようを想像し、語るからこそが「作家」だと述べているのである。

3. 芥川の〈キリスト〓ジャーナリスト〉説

以上のような小説家像からすれば、小説家「私」〓「太宰治」は「序唱」で「市民の罰」に屈したとはいえ、それは「市民」におもねり、「福田蘭堂」の報道に見られるような卑俗な興味を満足させるための作品を旨指すことを意味するわけではないのである。大衆に向けて書くが、それは大衆に迎合することとは異なる。この小説家像についても少し考えてみよう。

ちなみに、「福田蘭堂」に「私」が共感し得る理由がもう一つある。

・〈検事の論争〉芸術上の天才は当職も惜しいところであるがその罪は罪として憎まざるを得ない（改悛の情なしと／蘭童に求刑十月／検事鋭く罪を語る）、「東京朝日新聞」昭9・8・14夕刊）

・（蘭童の言葉）どんなことがあつても自分の芸術はつぶしたくないので今後は飽くまでこの道に精進する積りだ（「福田蘭童出所」、「東京朝日新聞」昭10・5・18）

「蘭堂」自身も芸術家なのである。となれば、「蘭堂」は、「序唱」で「神」〓「市民」に鼻柱を折られた小説家と同様の位相にある。「蘭童あるが故に、一女優のひとすぢの愛あらはれ」と述べるとき、この小説家は自身を「蘭童」の立場に重ね、大衆

に隠された「ひとすぢの愛」という知られざる真実を「あらは」す、つまり媒介する人物となるべきことを自覚しているのではないだろうか。マスコミの醜聞報道に晒された「萱野さん」への思いだけではなく、「太宰治」自身の境遇もその自覚を促している。

「二十世紀旗手」のなかの二つの物語は、先にも述べた「私」と「萱野さん」のロマンスと、もう一つは小説家「私」〓「太宰治」の物語である。「おもんの憤怒」への共感、この時の「私」の置かれた状況、すなわち、「秘中の秘」編集部に原稿を却下されるという出来事とも関わっている。編集部が求めているのは、「現代学生気質ともいふべき学生々活」の「面白い読物」で、それは「世の遊学させてゐる父兄達に、なるほど思はせるやうなもの」であつた（「六唱」）。依頼を受けた「太宰治」は原稿料が欲しくてたまらなかつたが、不採用となる。その原稿は、編集部の期待する「リアルに、統計的」（「八唱」）なものではなかつたのであろう。「太宰治」は、この編集部が期待するような内容——たとえば「失恋自殺」のような世人の目を惹く三面記事的な内容——を盛ることに、いまだに抵抗がある。「市民の罰」を受けた後でも、芸術家の「ブライド」はまったく消え去つたわけでないようだ。編集者は赤羽までの電車賃すら貸してくれず（赤羽は新橋駅の裏などという見え透いた嘘まで言われて拒否される。ひどく馬鹿にされているのである）、萩窪で電報を打とうとすれば「規定の時間を七分すぎて居」る

からと老婆に断られ、度重なる屈辱に悶える。「作家といふものは、なんでもわかつて、こちとらの苦しみすべて呑みこんでゐるのだ、怒り給ふことなし、ときめてしまつて甘えて居る」と愚痴を言いながら、しかしそれでも「私は、この世の愚昧の民を愛する」という。「福田蘭堂」があるいはおそらく「萱野さん」が、個人としての内心の葛藤を理解されず、マスコミの砲火の対象となつたように、「作家」もすべてを「呑みこんで」、「愚昧の民」の「甘え」を受け止めなければならぬ。「萱野さん」——「福田蘭堂」(兄いもうと)——「太宰治」自身境遇」という三つの層が重なり合つことで、「太宰治」＝「私」は「作家」の役割を自覚するというわけである。

再度、「序唱」から確認してみよう。ここでは、小説家「私」が〈キリスト〉として描かれているのがわかるのではないだろうか。

君、神様は、天然の木枯しと同じくらゐに、いやなものだよ。峻厳、執拗、わが首すぢおさへては、ごぼごぼ沈めて水底這はせ、人の子まさに溺死せんとした利那、(「序唱」)

「謂はば私のゴルゴタ、」(「老唱」)という語も見える。中村三春氏の述べる通り、「序唱」は「終唱」とともにこの作品のフレームであるはずだ。そこで小説家は「人の子」(キリストの自称)として提示された後、「萱野さん」と「太宰治」の物語が挿

入される。そして、「終唱」で「人の子」に対応させられているのは、次の一文だろう。

プウシユキンもとより論を待たず、芭蕉、トルストイ、ジツド、みんなすぐれたジャアナリスト、(「終唱」)

小説家は「ジャアナリスト」だという。となれば、芥川龍之介の〈キリスト＝詩人兼ジャーナリスト〉説を想起せずにはいられまい。

・我々は唯我々自身に近いものの外は見ることとは出来ない。少くとも我々に迫つて来るものは我々自身に近いものだけである。キリストはあらゆるジャアナリストのやうにこの事実を直覚してゐた。花嫁、葡萄園、驢馬、工人——彼の教へは目のあたりにあるものを一度も利用せずには済ましたことはない。「善いサマリア人」や「放蕩息子」の帰宅」はかう云ふ彼の詩の傑作である。(中略)彼は実に古い炎に新しい薪を加へるジャアナリストだつた。

・キリストは彼の弟子たちに「わたしは誰か？」と問ひかけてゐる。この間に答へることは困難ではない。彼はジャアナリストであると共にジャアナリズムの中の人物——或は「譬喩」と呼ばれてゐる短篇小説の作者だつたと共に「新約全書」と呼ばれてゐる小説的伝記の主人公

だつたのである。⁽¹⁷⁾

「二十世紀旗手」も、小説家自身を題材に、「福田蘭童」の件などをいわば「目のあたりにあるもの」、「譬喩」として、「民」の気づかない真実を告げ知らせるという小説家の役割を述べていた。ここで注意すべきは、「二十世紀旗手」の中の「ジャアナリスト」は、「福田蘭童」の醜聞を伝えた新聞等の商業ジャーナリズムとも異なっているという点である。ほぼ同時期に、萩原朔太郎なども芥川の〈詩人兼ジャーナリスト〉に触れて、「詩人をジャーナリストと呼ぶ時にのみ、文化の正しい意義に於けるジャーナリズムが存する」とい⁽¹⁸⁾い、一方の商業ジャーナリズムは「文化の害悪」と述べている。太宰自身にも、主に言語表現の領域において、新聞などで用いられる実用的な言語は「詩」に最も遠いものであるという認識はあつたと思⁽¹⁹⁾われる。太宰も影響を受けたはずの雑誌『詩と詩論』の中から、阿部知二の次のような言葉を引いておこ⁽²⁰⁾う。

今日の文学的方向を最も簡単に解説すれば、相反する二つの矢、即ち、極度に純粹詩的なそれと、^{ママ}度極に記述的報告的なそれとに単純化して説き得るであらう。極度の非功利と功利、といつてもほぼ同様になるかもしれない。(中略)

以上にあげたものの一つは「詩」であり、一つは「新聞記事」「広告文、宣伝ビラ」である。散文芸術は、その理路の

整然さを羨やんではいけない。このコムパスの一脚のあひだの、多くの矛盾を包含した中間地帯に、散文芸術があるのではなからうか。人間の芸術的、——否、生活的意識の中の、超現実或は純粹情緒的欲望と現実的なそれ、或は非功利性と功利性、個人性と社会性、このやうな相反する諸要素の間隙に生れる無数の激突と矛盾、これから眼をそむけたならば、散文芸術の領域は恐らく狹隘なものとなつてしまふ。(『新文学の精神』「詩と詩論」昭5・12)

「詩」の対極にあるはずの「新聞記事」等で作られた文脈を、「二十世紀旗手」は敢えて作品に引き入れている。しかも、とりわけ「福田蘭童」の件など、あまりに卑俗な題材である。しかし、それこそが現代(二十世紀)の「譬喩」としてふさわしいのであらう。なぜなら、芥川にとつてはともかく、「二十世紀旗手」の小説家である(キリスト)は「神」≡「市民」の子であり、そこにはじめから崇高さなどないのである。その前提に立つた上で、およそ「詩」的でないものを、「詩」に作り替えることができるか。卑俗な素材を組み直し、「詩」に近づけることはできるか。「市民」のための芸術を考え、なおかつ「詩」でもあらうとするという「矛盾」をどのように解決できるか。そういう問題への一つの解答が、この「二十世紀旗手」という小説であり、その奇異な「形体」であつたはずである。

しかしながら、この作品が、真に「市民」のための芸術たり

得ているかどうかはまた別問題であろう。恐らくは、作品自体をそうしたものにするというよりも、そうした作品を生み出すためにあるべき小説家の姿を描き出すところで、この作品の試みは終わっているのではないだろうか。それは繰り返すように、卑近な「新聞記事」的なものから「詩」を見出すという役割である。だからこそ、「二十世紀旗手」という表題が示す通り、作者と見紛うような小説家「太宰治」が作中に登場している。すでに芥川が、〈キリスト〓詩人（短篇小説の作者）〓小説的伝記の主人公〉という形を提示していた。太宰にあつては、「新聞記事」と「詩」という「矛盾」をつなぐ役割をする媒介者が、つまりは「ジャアナリスト」なのであろう。商業ジャーナリズムは事実を新聞等で伝えるという意味での媒介者であるが、〈詩人兼ジャーナリスト〉は「民」の「目のあたりにある」事実から、見えない真実を発見して表現する（「あらは」す）という意味での媒介者である。²⁰

4. 虚の物語を紡ぐ「ジャアナリスト」

最後に、「快唱」及び「参唱」の内容を確認しよう。なぜなら、「快唱」と「参唱」は、「序唱」で象徴的に死んだ小説家が、再び創作へと歩み出す様を描いていると言えるからである。ここを確認することで、この作品における媒介者〓「ジャアナリスト」の有様も見えてくると思われる。

さいさきよいぞ。いま、快唱、としたためて、まさしく、奇蹟あらはれました。ニツケル小型五銭だまぐらゐの豆スボット。朝日が、いまだあけ放たぬ雨戸の、釘穴をくぐつて、ちやうど、この、「快唱」の快の字へ、さつと光を投入したのだ。奇蹟だ、奇蹟だ、握手、ばんざい。ばからしく、あさまし、くだらぬ騒ぎやめて、神聖の仕事はじめよ。はいと答えて、みち問へば、女、唾なり、枯野原。問うだけ損だよ、めくらめつぽふ、私はひとり行くのだと悪ふざけして居る間に、ゼラチンそろそろかたまつて、何か一定の方向を指示して呉れないものでもない、心もときき杖をたよりに、一人二役の掛け合ひまんざい、孤立の身の上なれども仲間大勢のふりして、且うたい、且かたり、むづかしき一篇のロマンスの周囲を、およそ百日のあひだ、ぬき足さし足、カナリやねらふ黒き瞳濡れたる小猫の様に、そろりそろり、めぐりあるいて、およろこび下さい、やうやく昨夜、語る糸口見つけましたぞ、お茶を一ぱい飲んで、それから、ゆつくり。（中略）罪、誕生の時刻に在り。（快唱）

饒舌に紛れさせて、この部分は「罪」の物語の「誕生」までを語っている。これはおそらく聖書の天地創造の物語をパロディ化したものであろう。無（無地の原稿用紙）の上に記される「快唱」の文字、そこに光が差す。「やうやくよきよこ」「つまり、

何か語れそうだと感じる。しかし、まだ物語は生まれぬ。

「唾」のように。「ゼラチン」は野放図に流れる水が固まり、⁽²¹⁾「一定の方向を指示」するものである。どこまでも拡散し、形をなさない水が「ゼラチン」程度には固まり、おぼろげながら物語の入り口、「語る糸口」が生まれていく。どういった「糸口」か。その方向を自問自答し、ようやくたどり着いたその「糸口」とは、「罪」である。無から「罪」が「誕生」する。続いて「参唱」も見てみよう。

巡礼しようと、なんと真剣に考へたか知れぬ。ひとり旅して、萱笠には、同行二人と細くしたためて、私と、それからもう一人、道づれの、その、同行の相手は、姿見えぬ人、うなだれつつ、わが背後にしづかにつきしたがへるもの、水の精、嫋々の影、唇赤き少年か、鼠いろの明石着たる四十のマダムか、レモン石鹸にて全身の油を洗ひ流して清淨の、やはらかき乙女か、(中略)さうして、そのうちに、私は、どうやら、おぼつかなき恋をした。名は言はれぬ。恋をした素ぶりさへ見せられぬ、くるしく、——口くさつても言はれぬ、——不義。もう一言だけ、告白する。私は、巡礼志願の、それから後に恋したのではないのだ。わが胸のおもひ、消したくて、消したくて、巡礼思ひついたにすぎないのです。(参唱)

「罪」の救いを求めて「巡礼」をする物語がまず構想される。問題は後半である。「さうして、そのうちに」とどこまかされて、その経緯は示されずに「恋」をした、という。その動機として「不義」が後から持ち出されている。整えられたストーリーなら順序として逆だが、そうではないと強弁するのも身振りに過ぎず、これは虚構がどのように創造されていくかを明かしているのである。「糸口」としての「罪」という素描に「恋」、しかも「不義」が塗り重ねられる。「罪」があれば、「告白」も生まれる。「告白」は物語になるはずだ。こうして「私」は、無から「告白」に到着した。

小説家が「ジャアナリスト」であるという時、それが商業ジャーナリズムと大きく異なるのは、基本的に虚構として語るという点であろう。この「不義」自体、虚構とも捉えられる。問題はそれが事実かどうかではない。「終唱」には次のようにある。

二十世紀の旗手どのは、まづ、行為をさきにする。健全の思念は、そのあとから、ぞろぞろついて来て呉れる。尼になるお光よりは、お染を、お七を、お舟を愛する。まづ、試みよ。声の大なる言葉のうが、「真理」に化する。ばか、と言はれた時には、その二倍、三倍の大声で、ばか、と言ひ返せよ。論より証拠、私たちの結婚を妨げる何物もなかった。(終唱)

虚構として語るにせよ、「行為」が先決であるという。同時に、「真理」は「化す」ものであって、先験的なものではないことも示される。重要なのは、「大なる言葉」を発するための「試み」である。その後で、「健全な思念」も生まれてくる。「証拠」を見てから「論」が構築されるように、「真理」も後から形成される。だが、その「真理」「思念」を伝えるために、絶対に必要なのは言葉の巧緻であろう。最も大きな課題はそこであるはずだ。

この作品に用いられた「唱」という語には、「いひはじめる」「先んじて行ふ」「よばわる」(『大漢和辞典』)という意味がある。「ジャーナリズム」という語についても、「ジャーナリズム」は、清新と珍奇とを能ふ限り早く報道することを第一の使命としてゐる」(斎藤龍太郎編・著『文藝大辞典』昭3・6、文藝春秋出版部)などという説明を見ることもできる。先んじて行い、大声で伝える。「旗手」と「唱」にはそのような意味が込められているはずだが、しかし、では、どのように行い、何を伝えるのか。小説家の當爲に即して言えば、どのような言葉を用いるのか。これは自ずと別の問題である。それが小説家にとって簡単に片付く問題でないことを、「百千の思念の小蟹」の前に「めそめそ泣いてゐたといふ」小説家の点描で示して、この作品は閉じられている。

つまり、「二十世紀旗手」における小説家は、「ジャアナリス」の姿勢によりやく辿り着いたところなのである。取り出す

べき「思念」はあるが、それを言葉にできずにいる。これは、「二十世紀」の入口に立った芸術家としての自負だけが先行した姿といえるかも知れない。

おわりに

「二十世紀旗手」は、作者の特異な作品構成によって引き起こされている難解さとは別に、後代の読者が作品と同時代のコンテキストを持ち合わせないために難解になってしまっている部分があった。本論は、後者に触れることで、この作品が芥川の《詩人兼ジャーナリスト》観の影響下にあることを示した。

この作品は、卑近な素材から「詩」を発見して「市民」に届ける媒介者としての小説家の役割を述べているが、ただし、小説家が媒介者であるという観念自体は、太宰のそれ以前の作品にもあつたと思われる。「めくら草紙」(『新潮』昭11・1)では、小説家自身がボードレールのような空虚な存在になることで、「詩(ポエジー)」の本質に近づこうという野心を描いていた。ここでは、虚無という純粹さを言葉に変換するものとしての媒介者が想定されている。しかし、「二十世紀旗手」は虚無から言葉を生み出す小説家像はより小さくなり、卑近な話題から「詩」を見出す者という役割意識が大きくなっているように思われる。それは、「市民」に受け入れられる芸術への志向がより強くなっていることを示すのではないだろうか。

もちろん太宰は、すでに「葉」(『鵲』昭9・4)の中に「芸

術の美は所詮、市民への奉仕の美である。」という一文を挿入しているし、ほぼ同じ文言は「盗賊」（帝国大学新聞）昭10・10・7）にも見える。この問題の拡大は、大きな反響を呼んだ横光利一「純粹小説論」（「改造」昭10・4）の、「純文学にして通俗小説」という出版戦略を兼ね備えた作品の要請に端を発するはずである。作中で、「プウシユキンもとより論を待たず、芭蕉、トルストイ、ジツド」と、「すぐれたジャアナリスト」として四人の名が列挙されているが、いずれも自身の芸術観と大衆的な人気との双方を実現した芸術家ということになる。事実、「二十世紀旗手」とほぼ同時期に執筆された「HUMAN LOST」（新潮）昭12・4）を境に、太宰は「晩年」収録作に見られる象徴主義的な、プリコラージュやモンタージュにつながる方法（横光の言うのとは異なる「純粹小説」的な志向）と一線を画すことになる。

「二十世紀旗手」は、太宰が「晩年」収録作で試みた方法論を、より大衆的な素材（目のあたりにあるもの）に対して用いることで生まれた作品であるが、それ自体、「市民への奉仕」としての芸術をどのようにつくり上げていくかという時代的な要請を前にした動搖を示すものであると言える。

本作を収めた単行本にも触れておこう。「二十世紀旗手」は、「雌に就いて」（「葦草」昭11・5）、「喝采」（「葦草」昭11・10）と共に版画荘文庫『二十世紀旗手』（昭12・7、版画荘）として刊行されている。

「雌に就いて」も小説を書くことに関する小説だが、「女」をいかに造型するかということを、友人との対話形式で語っている。女の服装や髪型や表情などを「リアリズムの筆法」で「空想」するという内容である。だが、決して女の内面の造型については触れられない。ただ「女」として認識されるものを造型するための工夫を語る。そういった意味で、虚構を「女」という実体に近づけてみせる小説家＝媒介者の様を描いている。これもまた「行為」の後に「思念」が続くという考え方に貫かれていると言えよう。ただし、この作品の場合、「私」が実際に女と心中未遂をして、女だけが死ぬという結末がついている。「空想」が現実の出来事とつながりを持ってしまふという点で、いわば「空想」の持ち得る真実を語った作品である。

一方、「喝采」は、媒介者＝「ジャアナリスト」としての小説家というものを、ある意味では「二十世紀旗手」以上に強く押し出している作品である。この作品も、小説家（＝媒介者）を描く以上のことをできずに終わっている。小説家のスピーチの体を取っているが、この作品は「作品外の事実」に依拠し、「現実の作者を知る事情通の読者（文壇）にだけ過度に傾斜し、その世界にのみ通用するさまざまな（私語）の侵入を許した」という評価がある。つまり、浮き彫りにされているのは「事実」から紡いだ言葉を「市民」に届けるものとして媒介することができず、「私語」の範囲を出ない小説家の姿である。

いずれの三編も、媒介者＝「ジャアナリスト」としての小説

家というものの役割を前景化した作品と言えるのではないだろうか。

- 注(1) 「文芸時評(3)」「報知新聞」昭11・12・28
 (2) 「文芸時評(5)新進の脆弱」「中外商業新報」昭11・12・31
 (3) 大森郁之助「苦悩の旗手——『HUMAN LOST』」「二十世紀旗手」など(『国文学』昭51・5)、川崎和啓「二十世紀旗手」論(『太宰治研究』4、平9・7、和泉書院)
 (4) 「二十世紀旗手」論——〈嘘〉の技巧(『解釈と鑑賞』昭52・12)
 (5) 「道化・パロディ」「二十世紀旗手」を視座として(『国文学』昭54・7)
 (6) 「語り論的世界の破壊——『二十世紀旗手』のフレーム構造」「解釈と鑑賞」平6・4↓「係争中の主体 漱石・太宰・賢治」平18・2、翰林書房
 (7) 「二十世紀旗手」「解釈と鑑賞」平11・9
 (8) 「二十世紀旗手」『HUMAN LOST』自由と制度(『日本文学』昭56・12↓「太宰治 制度・自由・悲劇」昭61・3、法政大学出版局)
 (9) 「言葉の力学／起源の攪乱——『二十世紀旗手』(『立教大学日本文学』平18・12↓「昭和十年前後の太宰治」『青年・メディア・テキスト』平21・3、ひつじ書房)
 (10) 「二十世紀旗手」評釈(二)「太宰治研究」21、平25・6、和泉書院
 (11) 「鼠」の意味はこれだけではあるまい。この作品には「鼠」

の他にも多くの動物の名が登場する。これは人間の意のままにならないものの象徴で、具体的には小説家の自由ではない「市民」(読者)や、言葉そのものの比喩であると言える。注(8)の浦田氏は「決められた制度を突破する」ものと述べている。

- (12) 注(8)の浦田氏もいうように、「作者の表現の動機は、自らが神になることであらう。しかし、当の小説家の言葉の中の「神」は「浴衣」を着ている。彼は「神」を最初から市民と同等のものとしてしか意識していない。さらにその上に位置するものとして彼の目指す「神」があった。「市民」は最初から相手にされていなかったのである。ここに小説家の誤算があったのであろう。

- (13) 注(10)において斎藤氏は、この五輪マーク騒動にも触れつつ、「神」は流行に敏感な存在で、「そうした「神」は、絶対神からはほど遠い、いかがわしげな存在だと言えよう」と述べている。

- (14) ベルリンオリンピックでは三段跳で田島直人が優勝した。これは織田幹雄(一九二八年・アムステルダム)、南部忠平(一九三二年・ロサンゼルス)に続いて日本人選手三連覇であった(『近代オリンピック100年の歩み』平6・7、ベースボール・マガジン社)。

- (15) 佐藤忠男『増補版 日本映画史4』(平19・1、岩波書店)。一般社団法人日本映画製作者連盟データベース(<http://db.jrem.org/contents/02019360012.html>)も参照した。なお、太宰は「弱者の糧」(『日本映画』昭16・1)でも「兄いもうと」を見て「ひどく泣いた」ことに触れており、市川でこの映画を見たというのも実体験であるようだ。また、この文章を引いて佐藤忠男は、「太宰治があえて自分が泣き虫であることを暴露してみせたのは、この時期になると、少くとも知識人

が浪曲映画などを見て泣くのは沽券にかかわるということ
が常識になり、文芸映画にも便所に逃げてまで泣いたと言
うのが自虐としての面白さを持つようになったからである」と
述べている（『日本映画史』第1巻、平7・3、岩波書店。
同文中で太宰自身、「映画」は「芸術」ではなく「おしるこ」
であると言っているが、室生犀星原作の文芸映画といえども
卑俗なものとして提示されていることには注意が必要だろ
う。

(16) 「あにいうと」の引用は『室生犀星全集』第5巻（昭40・
8、新潮社）による。

(17) 「西方の人」〔改造〕昭2・8、「続西方の人」〔改造〕
昭2・9。引用は『芥川龍之介全集』第十五巻（平9・1、
岩波書店）。なお、芥川の「ジャアナリズム」「ジャアナリス
ト」の意味については、三谷憲正「ジャーナリズム——
「西方の人」を中心として」（『芥川龍之介その知的空間「解
釈と鑑賞」別冊、平16・1）、小澤純「無数の分裂」と「ジ
ヤアナリズム」——芥川龍之介「西方の人」序論——」（『續』
平14・3）、同「マリア／聖霊／ジャアナリスト——芥川龍
之介「西方の人」「続西方の人」の磁場——」（『文藝と批
評』平17・11）などを参照。

(18) 「詩人とジャーナリズム 詩人の文壇的進出について」
（『純正詩論』昭10・4、第一書房→『萩原朔太郎全集』第
九巻、昭51・5、筑摩書房）

(19) この点については拙稿「太宰治の〈コント〉、あるいはジャ
ナルの攪乱——「盗賊」と東京帝大仏文研究室——」（『太宰
治スタディーズ』別冊、平25・6）で触れた。

(20) 太宰自身、「二十世紀旗手」のほぼ十年後、「おさん」（改
造）昭22・10）で「ジャーナリスト」を「現代の悪魔」と呼
び、「ジャーナリストの醜聞」という自覚を持ちながら自殺

する編集者を書くことになる。

(21) 水が、野放図に流れる、コントロール不可能なものとして
表象されるのは「めくら草紙」（前掲）などにも見られる。

(22) 浅野洋「喝采」の〈私性〉（『太宰治研究』2、平8・
1、和泉書院）

※太宰治作品本文は、『太宰治全集』（平10・5、11・5、筑摩
書房）による。旧字は新字に改めた。他の引用文献も同様で
ある。