The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	多重化する〈私〉の再配置 : 創作集『東京八景』を読む
Author(s)	小澤, 純
Citation	太宰治スタディーズ. 2014, 5, p. 68-79
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/97201
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

多重化する〈私〉の再配置

――創作集『東京八景』を読む

小澤　純

一　双頭のメタフィクション

一冊の書物としての『東京八景』（一九四一・六、実業之日本社）は、個々のテクストが初出時に発していた意味作用を接続し直し、一九四〇（昭和一五）年前後のコンテクストの中で言葉を紡ぐ〈私〉を再編していく。例えば巻頭の表題作「東京八景」は、「昭和十五年、七月三日」に「伊豆の南」の「索寞たる山村」に逗留した〈私〉が「十年間の私の東京生活を、その時々の風景に託し」た「東京八景」（「その短篇」）を構想していくテクストだが、〈私〉による〈私〉という虚焦点は、表題作ばかりでなく書物全体と関連するのではないか。「東京八景」の〈私〉は、これまで〈私〉が書いてきたであろう「十年間の私」を改めて「風景」を介して形象化する意図を述べるが、不意に「何をしてゐる事やら。」といった韜晦で閉じ、テクスト内で語られた作中作「東京八景」の完成を先送りにしてしまう。作中作とタイトルが入れ子構造になっている先例として、「東京八景」に固有名が引用された芥川龍之介の「或阿呆の一生」（「改造」一九二七・一〇）があるが、三人称〈彼〉ではなく、一人称〈私〉の構想過程を動的に叙述するメタフィクションは、「作者」の登場によってさらに錯綜していく。創作集『東京八景』の「あとがき」を引用したい。

作者が、作品に説明を附けると、読者は、その説明文に頼り過ぎていけない。作品以外に説明文を熱心に読む傾向があるから、いけない。いつの頃から、そんな傾向があらはれたものか、とにかく、悪い癖である。作者だつて、自作に就いて的確な説明は、容易に出来るものでない。

このたびは、主として昨年後半期の作品を集めた。HUMAN LOSTと、ロマネスクは古い。前者は、昭和十一年。後者は、昭和九年に書いた。HUMAN LOSTは、ひどく乱

れてゐる。思ひちがひして書いてゐるところもある。けれども、それも捨てがたいので、そのままにして置いた。

他の作品に就いては、いま更めて言ふべき事も無い。

書物全体の「作者」は「昭和十五年、七月三日」以降に当たる「昨年後半期」を強調し、それらの「作品」が巻頭の「東京八景」から問題意識を持ち越してきた創作行為であることを意識させる。興味深いのは、「作者」―「作品」―「読者」の回路に、「説明文」が割り込むことを戒める態度である。それは「「女の決闘」その他」(「月刊文章」一九四〇・九)で述べられていた、「自作を説明するといふ事は、既に作者の敗北である」、「私は、いつでも言ひたい事は、作品の中で言つてゐる」という主張の延長線上にある。「書いた」時期以外については「説明」を拒み、旧作「HUMAN LOST」を例に挙げながら、現在の「作者」から見れば「思ひちがひ」であっても、それも「捨てがたい」要素であり、「説明」に還元できないテクストとして読みほどく態度を「読者」に促す。例えば、「いま」において収録作を回顧する「作者」は、「HUMAN LOST」の初出(「新潮」一九三七・四)では「十三日」としか記されなかったテクスト内部の日付を「昭和十一年十月十三日」と書き足すことで、「思ひちがひして書いてゐ」た時空を、書物によって再編された〈私〉達へと繋ぎ止める。巻頭の「東京八景」で記された、「昭和十一年の秋に私は自動車に乗せられ、東京、板橋区の或る病院に運び込まれた。一夜眠つて、眼が覚めてみると、私は脳病院の一室にゐた。」及び「二つの雑誌社から、原稿の注文が来てゐた。すぐに、その退院の夜から、私は書きはじめた。」に照応させる変更である。

これは同時に、一度も単行本に収録されなかった「HUMAN LOST」を、いわば「東京八景」に記された「昭和十一年」の断片(参照先)と見立てつつ「説明」を一切省くことで、一冊の書物の構成要素としての二作の間に新たな意味作用を生じさせる。中村三春は、「HUMAN LOST」には「文芸創作理論の表明と、その具体例の実践としての自己言及を交錯させた、一種のメタフィクションとして読むコード」があると指摘している[1]が、この二作の並置は、〈私〉の現在(における過去)と過去(における現在)をめぐって互いに入れ子となった双頭のメタフィクション(いずれが〈メタ〉であるかを攪乱する)を生じさせ、さらに「あとがき」の「作者」の態度によって、〈東京八景〉という固有名(四字全てがシンメトリカルで類似し、「景」の中に「京」を含む)と〈私〉達をめぐる入れ子は、無限に多重化していくのである[2]。それは書物という器において、個々の〈私〉達が相互に乱反射し続ける時空であろう。

ここで、『東京八景』の目次に初出情報を加え、発表された時期と順番(作品名の上にアラビア数字)を示しておきたい。(なお、「乞食学生」は月刊誌に六回に亘り連載されたため、開始時期は「盲人独笑」と共に3番目だが、連載終了時は「き

りぎりす」・「リイズ」より後で「東京八景」より前なので、便宜的に7番目と記した。）

目次

8　「東京八景」（『文學界』一九四一・一）
2　『HUMAN LOST』（『新潮』一九三七・四）
6　「きりぎりす」（『新潮』一九四〇・一一）
〈短篇集〉
5　その一「一燈」（『文藝世紀』一九四〇・一〇）
4　その二「失敗園」（『東西』一九四〇・九）
6　その三「リイズ」［原題「ある画家の母」］
（『短篇ラヂオ小説』台本、一九四〇・一一）
3　「盲人独笑」（『新風』一九四〇・七）
1　「ロマネスク」（『青い花』一九三四・一二）
3〜7「乞食学生」（『若草』一九四〇・七〜一二）
9　「あとがき」（単行本初出、一九四一・五）

執筆時期と発表時期にずれがある「東京八景」は、先述したように、巻頭への配置と執筆しつつある時空への自己言及によって「昨年後半期の作品」の出発点としての位置を与えられている。その中では発表時期が早い「盲人独笑」の一部である「はしかき」／「あとがき」にも「読者」に呼び掛ける「作家」の〈私〉が登場し、「私は、諸君に、告白しなければならぬ。これは、必ずしも、故人の日記、そのままの姿では無い。ゆるして、いただきたい。かれが天稟の楽人ならば、われも不羈の作家である」と述べ、「葛原勾当日記」に「虚構」を交えたことに触れる。この「作家としての、悪い宿業」を持つ〈私〉の「告白」は、「作家」らしき〈私〉が語り手（もしくは書き手）である「東京八景」・「HUMAN LOST」・「一燈」・「失敗園」・「リイズ」、そして「太宰」という「ペンネエム」を持つ〈私〉が「たつたいま投函したばかりの作品」をめぐり「作家の苦悶」を示す巻尾の「乞食学生」にも響く通奏低音であろう。「盲人独笑」における「日記」部分と「はしかき」／「あとがき」の関係は、創作集『東京八景』における諸作品（特に日記形式の「HUMAN LOST」）と「あとがき」の関係と入れ子構造になっているのだ。

「きりぎりす」も含め、『東京八景』は〈私〉という一人称を用いたテクストに彩られているが、それらの「作品」に登場した〈私〉達を「説明」によって整理しない「作者」の姿勢は、〈水〉の象徴性によってテクストを「読者」へと徹底的に投げかけていく世界観を呈示していた第一創作集『晩年』（一九三六・六、砂子屋書房）を連想させる。[3]『晩年』巻尾の「めくら草紙」の位置に「乞食学生」が配されているが、「玉川上水」を舞台にして〈水〉のイメージを横溢させることは、巻頭の「葉」と「東京八景」の照応と共に、二つの創作集を接続して読む行為を促しているのではないか。注目すべき点は、「東京八景」において「「晩年」の袋の中」に入った「遺書」群の執筆・発表の経

緯を記述し、そして、『晩年』に一度収められた「ロマネスク」を、『東京八景』に再び収録することである。砂子屋書房の山崎剛平に宛てた書簡（一九四〇・一二・一二付）には、「『晩年』の中の　ロマネスクといふ作品を　来年　春頃出版予定の　新創作集に編入することを　どうか　おゆるし下さい　お願ひ致します」とあり、「新創作集」と銘打ちながらも、その中に旧作「ロマネスク」を「編入」する必要があったことを推測させる。しかも二ヶ月後には同書房から『晩年』普及版が発売され、相互参照を可能にする状況が準備されつつあった。「乞食学生」の直前に「ロマネスク」が再配置された意味を読みほどくことを起点として、『東京八景』の全体像を考察していきたい。

二　「ロマネスク」をめぐる〈熱狂〉

新創作集『東京八景』に『晩年』所収の旧作「ロマネスク」を「編入」することで、「作者」はいかなる読みを「読者」に促すのだろうか。「東京八景」では、『晩年』完成までのエピソードを多く示す。最初に大きく扱われるのは、「ロマネスク」ではなく「思ひ出」である。例えば「遺書を綴つた。「思ひ出」百枚である。」に始まり、「その遺書が、逆に猛烈に気がかりになつて、私の虚無に幽かな燭燈がとも」る逆説が描かれていく。

その「思ひ出」一篇だけでは、なんとしても、不満になつて来たのである。どうせ、ここまで書いたのだ。全部を書いて置きたい。けふ迄の生活の全部を、ぶちまけてみたい。あれも、これも。書いて置きたい事が一ぱい出て来た。まづ、鎌倉の事件を書いて、駄目。どこかに手落が在る。さらに又、一作書いて、やはり不満である。溜息ついて、また次の一作にとりかかる。ピリオドを打ち得ず、小さいコンマの連続だけである。

ここでは、「遺書」となるはずであった「こんな穢い子供もゐましたといふ幼年及び少年時代の私の告白」が「ピリオド」とはなり得ず、「コンマの連続」を増殖させていったアイロニーが語られる。作中の「昭和八年」では、「私は、その紙袋に毛筆で、「晩年」と書いた。その一聯の遺書の、銘題のつもりであつた。もう、これで、おしまひだといふ意味なのである。」と収拾を図り、「あの著作集の完成にのみ、気を奪われ」る。そして「一年経つた。」（昭和九年）で始まる段落で、「そのとしの晩秋に、私は、どうやら書き上げた。」と、『晩年』完成までを追っていく。この段落の末尾で、「ロマネスク」が掲載された同人誌「青い花」について触れるのである。

そのころ、或る学友から、同人雑誌を出さぬかといふ相談を受けた。私は、半ばは、いい加減であつた。「青い花」といふ名前だつたら、やつてもいいと答えた。冗談から駒が出た。諸方から同志が名乗つて出たのである。その中の二

人と、私は急激に親しくなつた。私は謂はば青春の最後の情熱を、そこで燃やした。死ぬる前夜の乱舞である。[…]純文芸冊子「青い花」は、そのとしの十二月に出来た。たつた一冊出て仲間は四散した。目的の無い異様な熱狂に呆れたのである。あとには、私たち三人だけが残つた。三馬鹿と言はれた。けれども此の三人は生涯の友人であつた。私には、二人に教へられたものが多く在る。

ここでは「青い花」をきっかけとして、「三人」の強い絆が強調されているが、「ロマネスク」もまた、「仙術太郎」・「喧嘩次郎兵衛」・「嘘の三郎」が早朝の居酒屋で出会い、三郎の「嘘」によって、「三人」が「芸術家」であることを宣言する。

私たちは芸術家だ。さういふ嘘を言つてしまつてから、いよいよ嘘に熱が加はつて来たのであつた。私たち三人は兄弟だ。けふここで逢つたからには、死ぬるとも離れるでない。いまにきつと私たちの天下が来るのだ。私は芸術家だ。仙術太郎氏の半生と喧嘩次郎兵衛氏の半生とそれから僭越ながら私の半生と三つの生きかたの模範を世人に書いて送つてやらう。かまふものか。嘘の三郎の嘘の火焔はこのへんからその極点に達した。私たちは芸術家だ。王侯といへども恐れない。金銭もまたわれらに於て木葉の如く軽い。

「ロマネスク」については、早くは「満願」(「文筆」一九三八・九)の冒頭において「これは、いまから、四年まへの話である。私が伊豆の三島を知り合ひのうちの二階で一夏を暮し、ロマネスクといふ小説を書いてゐたころの話である。」とあり、次郎兵衛の故郷が「東海道三島の宿」であったこととの関連が示されている。そして『東京八景』の主要収録作と執筆・発表時期が近い「老ハイデルベルヒ(アルト)」(「婦人画報」一九四〇・三)も、「八年まへ」に「一夏を、東海道三島の宿で過し」、「其の「ロマネスク」といふ小説を書き続けて居る」〈私〉を語り手にしている。

三島には、その外にも数々の忘れ難い思ひ出があるのですけれども、それは又、あらためて申しませう。そのとき三島で書いた「ロマネスク」といふ小説が、二三の人にほめられて、私は自信の無いままに今まで何やら下手な小説を書き続けなければならない運命に立ち至りました。三島は、私にとつて忘れてならない土地でした。私のそれから八年間の創作は全部、三島の思想から教へられたものであると言つても過言でない程、三島は私に重大でありました。

これらの記述は創作集『東京八景』に収められているわけではないが、「ロマネスク」執筆をめぐる「思ひ出」が「作家」の〈私〉にとって「重大」であったこと、そしてドイツの作家マ

イヤー＝フェルスターの戯曲に由来するタイトルが、既に太宰治と署名されたテクストで語られていたことに注目したい。九頭見和夫による指摘がある通り、「乞食学生」の語り手である「作家」の〈私〉が、「二人の学生と、宵の渋谷の街を酔つて歩いて、失つた青春を再び、現実に取り戻し得たと思」い、「アルト・ハイデルベルヒ」を歌うからである。[4] しかし「乞食学生」では、「歌つてゐるのは、私だけ」であり、さらに「佐伯五一郎」と「熊本君」は夢の中の人物に過ぎなかったことが後に明かされる。「乞食学生」に引用された「アルト・ハイデルベルヒ」の歌は、まさに「消えはて」た「青春」を懐古しながら、「我が胸」に残る「その実」を護ることを誓う内容であるが、「東京八景」における「青い花」同人の「三馬鹿」や、「ロマネスク」の〈私たち〉三人との落差は際立っている。（「老ハイデルベルヒ」においても、「八年後」には「今見る三島は荒涼として、全く他人の町でした。」とその喪失感が語られる。）

そして創作集『東京八景』においては、巻頭の「東京八景」で上京した「昭和五年」以降の〈私〉の足跡を辿り、「昭和九年に書いた」「ロマネスク」を直前に置くことで、いわば「乞食学生」の〈私〉が結末で迎える状況を、直後の「あとがき」も含めた書物全体に響かせているように解釈できる。

茶店の床几にあぐらをかいて、ゆつくりカルピスを啜つてみても、私は、やはり三十二歳の下手な小説家に過ぎなかつた。少しも、若い情熱が湧いて来ない。その実を犇と護らなん、その歌の一句を、私は深刻な苦笑でもつて、再び三度、反芻してゐるばかりであつた。

ここでは「学生」に成り損ねた「三十二歳の下手な小説家」であることが強調されるが、「東京八景」でも「私は、ことし三十二歳である。」と記されていた。作中の〈私〉達を完全に同一視するわけにはいかないにせよ、「作者」によって構成された時空は、一九四〇年を彷徨する〈私〉を入口と出口に配するのであり、「何をしてゐる事やら。」とはぐらかされたまま創作集を読み進めた「読者」は、最後に〈私〉の「深刻な苦笑」に行き当たってしまう。重要な点は、「ロマネスク」の三郎が二人の前で発する「熱」や「火焔」、「東京八景」の〈私〉が「三馬鹿」で共有したような「異様な熱狂」や「最後の情熱」に対して、「乞食学生」の〈私〉は、「若い情熱」からは乖離してしまった〈私〉自身の現状を自覚させられることだ。しかし「ロマネスク」が象徴する〈熱狂〉の現在の行方について、創作集『東京八景』の「作者」は、「いま更めて言ふべき事も無い」と「読者」を突き放すだろう。だからこそ、「昨年後半期の作品」群を読みほどかなければならない。

三　「美しさ」へのアイロニー

創作集『東京八景』とは、いわば一九四〇年前後という現実

の中での「作者」―「作品」―「読者」のあり方を問い掛ける書物ではないか。

例えば、「東京八景」の〈私〉が「昭和五年に弘前の高等学校を卒業し、東京帝大の仏蘭西文科に入学した。仏蘭西語を一字も解し得なかつたけれども、それでも仏蘭西文学の講義を聞きたかつた。」と記されたことに対して、「乞食学生」の〈私〉は、佐伯と「ヴァレリイつてのは、フランス人でせう?」／「さうだ。一流の文明批評家だ。」／「フランスの人だつたら、だめだ。」／「なぜ?」／「敗戦国ぢやないか。」といった、一九四〇年六月の独仏休戦協定締結を踏まえた会話を交わし、「僕たちは、みんな、戦争に行きたくてならないのだよ。」という極端な発言を浴びせられる。(5)

これは不穏な同時代言説に囲繞されていく過程を夢の中で象徴的に描く場面ともとれるが、『東京八景』には、「失敗園」のルナール、「リイズ」のルノアール、「きりぎりす」においては、「時局」に染まる夫への批判(6)の中で引用されるモーパッサンにシャヴァンヌ、そして「乞食学生」のヴィヨンと、佐伯のヴァレリーに対する言葉に抵抗するかのようにフランスの諸文化が鏤められる。ただ、同じテクストの中にノヴァーリスに由来する同人誌「青い花」やゲーテ「ファウスト」、そして「アルト・ハイデルベルヒ」といったドイツの諸文化も並列されるのである。特に「乞食学生」は、同時代の戦争とは別位相において祝祭的に両国の文学を輻輳させていくのであり、にも拘らず登場人物の次元では「ロマネスク」の三人とは対照的に、一人で歌う〈私〉の孤独が覚醒後の現実にも持続していくことは、やはり一九四〇年前後を枠組みとする創作集『東京八景』に相応しい結末であったと言えるのだ。土屋忍は、夢の中での「太宰」が「木村武雄」という本名を持つ「三十二歳の酔詩人」であり、現実における「三十二歳の下手な小説家」と書き分けている点に注目している。(7)まさに第一次大戦後の〈精神の危機〉を訴え続けたヴァレリーを用いて佐伯をたしなめようとした〈私〉の「たつた一日だけの不安を、生涯の不安と、すり変へて騒ぎまはつてゐるのだ。」という言葉は、夢の中の「酔詩人」のような空騒ぎについて、図らずも自ら風刺していたのではなかったか。

ところで「不安」といえば、『晩年』巻頭を飾った「葉」はフランスの詩人ヴェルレーヌの「智慧」から「撰ばれてあることの／恍惚と不安と／二つわれにあり」(堀口大學訳)をエピグラフとして引用するが、「東京八景」の〈私〉は、「昭和十五年、七月三日」直前の「もう一箇月間は、お金の心配をせずに好きなものを書いて行ける」状況において、「恍惚と不安の交錯した異様な胸騒ぎで、かへつて仕事が手に附かず、ゐたたまらくな」り、「いたづらに恍惚と不安の複雑な溜息をもらして狭い部屋の中を、うろうろ歩き廻つてゐる場合では無い」と意を決し、「東京市の大地図を一枚買つて、東京駅から、米原行の汽車に乗」るのである。(8)ここでは「東京八景」の構想が「青春への決別の辞」であることが語られていたが、それは同時に『晩年』

時代の〈私〉と距離を置くことを意味するだろう。『晩年』という「遺書」の完成に没頭する当時の〈私〉を、一九四〇年の〈私〉は「ひとりよがりの謂わば詩的な夢想家」と表現するが、それは「乞食学生」における「酔詩人」に通じる。「乞食学生」の〈私〉が夢の中で「失つた青春を再び、現実に取り戻し得たと思つた。私の高揚には、限りが無かつた。」と感じるアイロニーは、創作集『東京八景』の巻頭において、予め準備されていたとも言えるのである。それはまた、「盲人独笑」の「はしがき」で「勾当二十六歳、青春一年間の日記だけ」と示しながら、「あとがき」で「虚構」を交えたことを「告白」するあり方の反復である。「昭和五年」の上京から始まった〈私〉の「青春」は、「東京市の大地図」という「虚構」を媒介して対象化されていき、そして「東京の風景」よりも、「風景の中の私」が迫り出してくるのだ。

ここは東京市外ではあるが、すぐ近くの井の頭公園も、東京名所の一つに数えられてゐるのだから、此の武蔵野の夕陽を東京八景の中に加入させたつて、差支へ無い。あと七景を決定しやうと、私は自分の、胸の中のアルバムを繰つてみた。併しこの場合、芸術になるのは、東京の風景ではなかつた。風景の中の私であつた。芸術が私を欺いたのか。私が芸術を欺いたのか。結論。芸術は、私である。

山口浩行は、〈私〉の伊豆行きの契機に注目し、「〈増上寺山門の景〉で〈私〉と関係を結ぶ人々が、いずれも〈遠景としての過去〉と全く無縁である点からも、〈過去〉と〈現在〉との断層を観測できる」と分析し、その断層を埋めるはずの「転機」についても、「人の転機の説明は、どうも何だか空々しい。その説明が、ぎりぎりに正確を期したものであつても、それでも必ずどこかに嘘の間隙が匂つてゐるものだ。」という相対化が書き込まれていると指摘する。[9] 創作集『東京八景』について「作者」が「説明」を拒んだことに通じるが、そうであるならば、作中における「東京八景」執筆の動機として描写された「増上寺山門の一景」は、『東京八景』全体においてどのような意味を担うのか。

〈私〉は「芝公園」で、義妹の婚約者である「T君の部隊の到着」を待ち続ける。そして応召された「T君」と義妹のため、「決意して群集を掻きわけ」、「T君の厳父」の不興を省みず、「安心して行つて来給へ。」と「T君」に大声で伝え、「これからT君と妹の結婚の事で、万一むづかしい事が惹起したところで、私は世間体などに構はぬ無法者だ、必ず二人の最後の力になつてや」ろうと思う。「人間のプライドの窮極の立脚点は、あれにもこれにも死ぬほど苦しんだ事があります、と言ひ切れる自覚ではないか。私は丙種合格で、しかも貧乏だが、いまは遠慮する事は無い。」と続くが、このような「いま」における感情の高揚の行方について考えたい。この〈熱狂〉に通じる強い気

持ちが、伊豆で「十日も経つ」間に、「何をしてゐる事やら。」といった韜晦へと紛れてしまうにも拘わらず「説明」がない点が、創作集『東京八景』においても重要ではないだろうか。「死ぬほど苦しんだ事があ」る〈私〉が「伊豆に旅立つた」ことと〈私〉の「最後の力」をめぐる〈熱狂〉は、どのような「風景の中」で交錯するのか。

一九四〇年六月下旬の東京は、日中戦争が起こっていなければ、「第十二回オリンピック東京大会」の準備に湧いていたのかもしれないが、目下、一一月の「紀元二千六百年祭式典」を待つばかりである。そのような時空において、「一燈」の〈私〉は、冒頭近くで「芸術家」から「鳥籠」を「取りあげないで、ほしい」と願い、「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、怺へて生きて行く力を貸してくれるものに、きまつてゐた。」と語り、「いま」、「非国民などと言はれ」ないために、「八年まへの話」を持ち出してくるのである。「東京八景」の「昭和八年」と接続するように、「神田の宿の一室で、私は兄に、ひどく叱られてゐ」る。

私は、兄の叱咤の言よりも、そのはうに、そつと耳をすましてゐた。ふつと一言、聴取出来た。私は、敢然と顔を挙げ、

「提燈行列です。」と兄に報告した。

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。

皇太子殿下、昭和八年十二月二十三日御誕生。その、国を挙げてのよろこびの日に、私ひとりは、先刻から兄に叱られ、私は二重に悲しく、やりきれなくてゐたのである。兄は、落ちつき払つて、卓上電話を取り上げ、帳場に、自動車を言ひつけた。私は、しめた、と思つた。

ここで興味深いのは、「非国民」ではないことを示すエピソードを披露する体裁でありながら、「国を挙げてのよろこびの日」を〈私〉が「兄の叱咤」から逃れる口実に用いたことを暴露している点である。だがさらに、以下のような描写を「東京八景」と比較するとき、一九四〇年の〈私〉との温度差は際立つのではないだろうか。

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ろうと思つたら、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。

この「山奥の村」まで「美しさ」へと染め上げる「昭和八年十二月二十三日」の〈私〉は、同時に『晩年』という「遺書」を編み続ける「詩的な夢想家」である。しかし「昭和十五年、七月三日」を生きる〈私〉は、「つまらぬ山村」において東京と

距離を置き、「増上寺山門の一景」の高揚からも、次第に遠ざかったのではなかったか。しかも、あくまで「青春」の三島とも距離を取っているのである。「一燈」における現在の〈私〉も、例えば「紀元二千六百年祭式典」の「バンザイ」には無関心のまま擱筆する。

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。

あのように純一な、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。

既に「全国民の感謝と歓喜の声」は「八年まへの事」であり、「東京八景」や「乞食学生」における「青春」と同様に失われたものとして扱われている。〈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」すと述べていたが、この現在を迂回する「昭和八年」の「国を挙げてのよろこびの日」にも、〈私〉は兄と違い「群集と共にバンザイ」をしていない。「いま一度。」との願いは、「乞食学生」の〈私〉が最後に「深刻な苦笑」を浮かべながら、「アルト・ハイデルベルヒ」の一節を「再び三度、反芻」するしかない状況と酷似する。それでもなお、「東京八景」における〈私〉の「最後の力」は、「一燈」で示された「恢えて生きていく力」へと向けられるべきなのだ。一九四〇年における〈熱狂〉は、〈私〉達が仕掛けるアイロニーにおいて、その「美しさ」の根拠を吟味されている。

四　「青春」以後を生きる

創作集『東京八景』は、「説明」からどこまでも逃れる、「東京八景」における生への「転機」[10]や、「HUMAN LOST」における「乱れ」の強度を並存させ、一九四〇年を生きる〈私〉達を、「青春」という「美しさ」へと囲うことから遠ざけている。しかしその抵抗が、例えば、〈私〉は願っているのに「青春」は戻ってこないという危うい機制においてしか表象できない現状を、諸テクストは暗に示していたのではなかったか。それでもなお、「説明」不可能な〈熱狂〉の所在を、「下手な小説家」は、「不安」に駆られながら探り続けなければならない。「きりぎりす」は、「新浪漫派とやら」の「美しさ」へと取り込まれた、あり得た〈私〉への内部告発ではないか。「リイズ」は観念上の「美しさ」にユーモアを対置させることで距離を保ち、「失敗園」は、「めくら草紙」の庭に対するパロディかもしれない――。

しかし、こうした「説明」に近い解釈から溢れる「作品」の

強度こそ、多重化する〈私〉達が行き交う書物は目指しているはずだ。「作品」は決して〈熱狂〉自体を否認しない。書物全体に張り巡らされた入れ子構造は、「ロマネスク」に象徴される〈熱狂〉について、多義的な意味作用を増殖させていくだろう。『東京八景』の〈私〉達は「作家」や「芸術家」であることへの自己言及を繰り返すが、いわば「ロマネスク」の結末で合流する〈私たち〉の末裔として、「青春」以後を生きる。端的に言えば、それは、「美しさ」に宿る〈熱狂〉のみに収斂していくことへの異議申し立てである。「東京八景」において『晩年』完成までの経緯が事細かに示されたのは、過去の〈熱狂〉に対する自己批評であり、「私は芸術家だ」から「芸術は、私である」への移行は、〈私〉を取り囲み刻々と変化する「いま」への介入ではなかったか。「増上寺山門の一景」に潜む違和感は、多重化する〈私〉達に相互反射させることで、より明晰に読みほどかれる。「いま」の〈私〉の執筆行為には、何か「説明」し切れない、決して「明るい一景」とは言い続けられない、「T君」の不在による「ピリオド」のなさが明滅する。失われた〈熱狂〉と新たな「作品」に潜む〈熱狂〉を批判的に切り結びつつ、「風景の中の私」が抱える危機意識へと迫ることを、『東京八景』の「読者」は、「苦難の或るひと」への想像力と共に、「いま」も求められている。

注（1）　中村三春「The Fragmental Literature ――「HUMAN LOST」のメタフィクション性 ――」（『係争中の主体　漱石・太宰・賢治』二〇〇六・二、翰林書房）

（2）　W・メニングハウス／伊藤秀一訳『無限の二重化 ――ロマン主義・ベンヤミン・デリダにおける絶対的自己反省理論』（一九九二・三、法政大学出版局）、仲正昌樹『モデルネの葛藤 ――ドイツ・ロマン派の〈花粉〉からデリダの〈散種〉へ ――』（二〇〇一・一〇、御茶の水書房）等参照。野口尚志「太宰治「ロマネスク」論 ――「嘘」による〈芸術〉の夢想 ――」（「稿本近代文学」二〇〇七・一二）は、ドイツ・ロマン派への言及を始めとする同時代言説と重ねながら「ロマネスク」を読み解き、「酩酊と熱」の重要性を指摘しており示唆を受けた。

（3）　拙論「都鄙にひらく《玩具箱》 ――『晩年』の中の「葉」「玩具」」（「太宰治スタディーズ」二〇一〇・六）参照。

（4）　九頭見和夫「「乞食学生」と外国文学」（『太宰治と外国文学 ――翻案小説の「原典」へのアプローチ ――』二〇〇四・三、和泉書院）

（5）　高和政「『乞食学生』 ――教育制度の中の佐伯五一郎 ――」（「解釈と鑑賞」一九九九・九）が、佐伯と同時代言説のずれを指摘している。また米田幸代「太宰治「乞食学生」論 ――〈中期〉の決意と喜劇的手法と ――」（「同志社国文学」二〇〇〇・一）が日中戦争下における喜劇的手法の意味に注目し示唆的である。

（6）　井原あや「「あなた」と別れるということ ――太宰治「きりぎりす」をめぐって」（「言語と文芸」二〇〇八・三）参照。

（7）　土屋忍「太宰治「乞食学生」の嘘 ――学生服の〈酔詩人〉とカルピスを飲む〈小説家〉 ――」（「武蔵野日本文学」二〇〇九・三）

（8）花田俊典「東京八景」（『太宰治のレクチュール』二〇〇一・三、双文社出版）に、「恍惚と不安」に関する指摘がある。

（9）山口浩行「変貌する〈風景〉・排除される〈過去〉――「東京八景」試論――」（「稿本近代文学」二〇〇〇・一二）

（10）松本和也「言語表現上の危機／批評――「HUMAN LOST」」（『太宰治の自伝的小説を読みひらく』二〇一〇・三、立教大学出版会）は、「同時代に支配的となる〈日本的なもの〉をめぐるディスクールに回収され得ない異和を孕」む点を指摘しており示唆を受けた。そのテクストを一九四一年の創作集に収録したことに注目したい。