



Title	フラグメントと再構築：太宰治「道化の華」、尾崎翠「こほろぎ嬢」
Author(s)	内海，紀子
Citation	太宰治スタディーズ. 2010, 3, p. 100-113
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/97698
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

フラグメントと再構築

—— 太宰治「道化の華」、尾崎翠「こほろぎ嬢」

内 海 紀 子

0. 問題設定と構成

太宰治と尾崎翠のあいだには、なかば伝説化した〈出遭い〉がある。

昭和七年七月、女性文芸誌「火の鳥」に、尾崎翠の短篇「こほろぎ嬢」が掲載された。『定本尾崎翠全集』の稲垣真美「解説」は、「そのころ高橋丈雄が本郷の東大赤門前でたまたま顔見知りだった太宰治に会うと、太宰はこの作品を読んでいて、あれはいいね、『こほろぎ嬢』はいいね、とくり返し言ったそうである」という記述を留めている。

尾崎が書いた「こほろぎ嬢」を太宰がリアルタイムで読んでいたと仮定すれば、その頃彼は二十四歳。東京帝国大学文学部に在学中で、青森警察署の取り調べを受けて共産党活動との絶縁を誓約した時期であった。またこの時期は「道化の華」改稿時代——芥川賞授与をめぐる書かれたエッセイ「川端康成

へ」(『文藝通信』昭和一〇年一〇月)にいう、『道化の華』は三年前、私、二十四歳の夏に書いたものである。『海』といふ題であった。(中略)それは、現在のものにくらべて、たいへん素朴な形式で、作中の『僕』といふ男の独白なぞは全くなかったのである。物語だけをきちんとまとめあげたものであった。そのとしの秋、ジツドのドストエフスキイ論を御近所の赤松月船氏より借りて読んで考へさせられ、私のその原始的な端正でさへあつた『海』といふ作品をずたずたに切りきざんで、「僕」といふ男の顔を作中の随所に出没させ、日本にまだない小説だと友人間に威張つてまはつた」と回想される時期——とも踵を接している。つまり昭和七年から十年にかけての太宰は、ひとかたまりの言説をばらばらに「切りきざんで」フラグメント化しては再構築する、という作業を試行していたのである(と回想されるのである)。

さてこの方法としてのフラグメント化が、昭和十年前後の小

説に関してしばしば指摘される「私」への懷疑や自我の解体、輻輳する自意識の問題と照応することは言うまでもない。

ここに本稿では尾崎翠のテクストを合わせ鏡のように呼び込んでみたい。フラグメント化、すなわちばらばらであり複数であることは「こほろぎ嬢」の特徴でもあるからだ。例えば物語の主人公にまつわる断片的なエピソードの積み重ね、そして複数化する一人称（「私たち」）の語り手。またこほろぎ嬢が敬愛するケルトの男性詩人ウィリアム・シャープは、フィオナ・マクロウドというもう一つの女性人格を演じることで自己を二重化させる。フラグメント化は太宰と尾崎のテクストに共通する一つの実験的手法だったのではないか。

尾崎翠と太宰の関連性については、先行研究として石井和夫「風のゆくえ——『こほろぎ嬢』と『猿面冠者』」³がある。石井論文は、尾崎「こほろぎ嬢」と太宰「猿面冠者」に共通する「風ないしはへ風のたより」というモチーフに注目して、へ風のたより」を物語内に組み込んだ両テクストのメタフィクション性や、さらに語り手の多極化にも言及している。

石井論文の指摘に導かれつつ、本稿では、文芸復興期を背景とする太宰治と尾崎翠の「出遭い」の内実について、フラグメント化と再構築の往還運動という観点から眺め直してみたい。

1. 文芸復興期の「見る」クリティックと太宰治「道化の華」

昭和十年前後のいわゆる文芸復興期は、描写やリアリズム等の文脈で「見る」ことの方法が改めて問われた時代でもあった。高見順は「描写のうしろに寝てゐられない」（「新潮」昭和十一年五月）でこう書いている。

描写にのみ始終縋って書けない心許なさが、物語る熱さばさが必要とするのであろう。たとえば、白いものを白くと突ツ放しては書けないのだ。白いものを一様に白とするかどうか、その社会的共感性に、安心がならない。或は黒いとするかもしれない分裂が、今の世の中には渦巻いてゐる。

高見が実作者として感じていた、客観的共感性への不信がここには綴られているのだが、この後に有名な「作家は黒白をつけるのが与へられた任務であるが、その任務の遂行は、客観性のうしろに作家が安心して隠られる描写だけをもつてしては既に果し得ないのではないか」、「白いといふことを説き物語る為だけに、作家も登場せねばならぬのではないか。作家は作品のうしろに、枕を高くして寝てゐるといふ訳にもういかなかった。作品中を右往左往して、奔命につとめねばならなかった」という記述が続く。

千葉俊二・坪内祐三編『日本近代文学評論選』昭和篇の「解

説」は、平面描写の提唱者である田山花袋が「作者はあくまでかげにかくれている」(『近代の小説』)と主張したことを挙げ、「近代小説は対象をありのままに描くという客観描写によってリアリティを確保してきた」と解説している。しかし客観描写とはあくまで認識と再現の一つのモードに過ぎず、文芸復興期に至って、客観描写というモードそのものの欺瞞性が暴かれるようになったと見るべきだろう。従来の写真主義リアリズムにおいては、「作者はあくまでかげにかくれ」(花袋)ることで観察主体の対象への関与性は隠蔽される。それにより描写は純粹化するのと同じに見なされ、結果的に描写の客観性は補完されてきた。こういった従来のシステムがもはや機能しなくなった時点で、高見は立っている。観察主体「作家」は自分の存在を明かして、「白いもの」を「白いとする」自己の足場を明確にせざるを得なくなった。——つまりこれは観察主体のイデオロギー性を暴き立てる作家の言葉なのではないだろうか。

観察主体、そして「見る」という行為自体が内包するイデオロギー性。「視ること、それはもうなにかなのだ」と梶井基次郎が語ったのは大正十五年、「ある心の風景」においてであった。梶井の言葉から約十年、高見の「描写のうしろに寝てあられない」には「見る」ことに関する考察と議論の蓄積がかいま見える。とりわけ同時期の文学論争に取り入れられていた、ハイゼンベルクの不確定性原理の影響を見てとることは不可能ではな

いだろう。

ハイゼンベルクの不確定性原理は次のようなものである。ミクロの世界の観測において、電子の速度と位置を測る精密度をあげようとする、粒子に強い作用を与えなければならない。すると観測のために生じるこの作用が、粒子の速度に不確定性を与えてしまう。つまり「観測」行為そのものが対象に影響をもたらしてしまうのである。このことについて港千尋は、「知ろうとすることは知ろうとする者に依存するわけであり、その意味で観測者は客観性を保障されるような外部にとどまることはできない」と解説している。

「客観性」は迷妄である。観察者の外部性を保持することはできない——量子力学における不確定性原理は、昭和十年初頭から十一年末にかけての偶然文学論争で重要な役割を担われた。中河与一「偶然の毛鞠」(『東京朝日新聞』昭和一〇年二月二八日)が、唯物論者の決定論的宇宙観や小説における必然思想を排し、偶然の存在を証明するために不確定性原理を援用したのである。これを皮切りに起きた論争は、さながら浪漫精神／マルクス主義文学、偶然論者／必然論者の代理闘争の様相を帯び、文壇の内外を賑わせたが、横光利一「純粹小説論」(『改造』昭和一〇年四月)が実質的なメルクマールとなった。「もし文芸復興といふべきことがあるものなら、純文学にして通俗小説、このこと以外に、文芸復興は絶対に有り得ない」という書き出しで知られる「純粹小説論」は、御都合主義的に偶然を濫

用しがちな通俗小説と、必然思想に囚われた私小説とを止揚した「純粹小説」を提唱し、ほとんど唯一の実験論を偶然文学論争に持ち込んだのである。

さて「純粹小説論」は、純粹小説の何たるかを論じる過程で、小説における觀察主体とへ見る」ことに關する充實した考察を行っている。ここで横光は、従来の純文学は「作者が、おのれひとり物事を考へてゐると思つて生活してゐる」視野狹窄的な小説であり、「それぞれ自分同様に、勝手氣儘に思ふだけ」は思つて生活してゐる」他者の存在に目覺めると、個の限定的なまなざしに立脚する「日本的記述リアリズム」では役に立たなくなると言う。その上で新たに小説に持ち込まれた「自意識といふ不安な精神」すなわち『自分を認める自分』という新しい存在物」を問題化し、そういった事態に見合う一・二・三人称を超えた「自身の操作に適合した四人称の發明工夫」を提唱した。横光がへ見る」こと、そしてまなざしの問題に最も意識的な文学者の一人であつたのは間違いないだろう。横光は「蠅」(文藝春秋) 大正一二年五月で、蠅の「大きな眼」に刻々と映る情景を通じて馬車事故が起こるまでを描き、「機械」(改造) 昭和五年五月ではネームプレート製造所で働く職人達がお互いの視線を執拗に読みあい、疑念を模倣し合うさまを書いた。「雅歌」(報知新聞) 昭和六年七月—八月では、登場人物は自分達を閉じ込めている三角關係を揺るがす行動を何らとらないにも関わらず、相手の表情やちよつとした言動の中に自分の欲

望の投影を読み取り、憶測で事態を押し進めてしまふ。つまりまなざしが世界を動かすのだ。小説におけるまなざしを意識化し、見ている自分の存在およびへ見る」こと自体が他者にのつべきならない影響を与えてしまう様態を——言うなれば觀察主体の介入により対象世界にズレが生じる」不確定性原理的なありようを、精密に微分したのが横光文学だったといえる。

同様の関心に基づく「純粹小説論」はパースペクティヴの議論でもあつた。文中には「自分の試みた作品、上海、寢園、紋章、時計、花花、盛装、天使、これらの長篇製作に關するノートを書きつけたやうな結果になつた」という記述もあるが、横光はこれらの小説において様々な人称と視點の實驗を行ひながら、「自身の操作に適合した四人称の發明工夫」を積み重ねていったように見える。とりわけ「紋章」(改造 昭和九年—九月)の、語り手でありこの小説の書き手でもある「私」が、發明家・雁金八郎の友人として物語世界内にも登場するという設定は興味深い。⁶⁾横光の實驗は作者の視點を作中人物化するところへ向つたのだつた。このことは、觀察主体Ⅱまなざしの所有者の存在を隱蔽せず、むしろ露出させることで、へ見る」ことのイデオロギー性を突き詰めようとする高見「描写のうしろに寝てゐられない」の方向性に通じている。

さて觀察主体Ⅱまなざしの所有者と対象世界をめぐる議論の組上に、次のテクストを載せてみたい。太宰治「道化の華」(日本浪曼派 昭和一〇年五月号)におけるまなざしの問題である。

「ここを過ぎて悲しみの市。」

友はみな、僕からはなれ、かなしき眼もて僕を眺める。

(中略) ああ、けれども友は、ただかなしき眼もて僕を眺める。

大庭葉蔵はベッドのうへに坐つて、沖を見てゐた。沖は雨でけむつてゐた。

夢より醒め、僕はこの数行を読みかへし、その醜さといやらしさに、消えもいりたい思ひをする。やれやれ、大仰きはまつたり。だいいち、大庭葉蔵とはなにごとであらう。

「道化の華」は、テキストにおけるまなざしの所有者が一人ではなく複数存在することを、まず冒頭で明かしていると読めるだろう。「かなしき眼もて眺め」る「友」たち。「沖を見てゐる大庭葉蔵」「道化の華」の視点は葉蔵、友人の小菅と飛驒、真野ら登場人物のうちそとを自在に行き来する。そしてもう一人のまなざしの所有者、紙片を見つめて「この数行」を読み返し途方に暮れている「僕」。

今この小説を書いている作者として作中に登場する「僕」が、メタフィクションとしての「道化の華」の先駆性を明かし立てる存在であること、自意識の解体のモチーフに見合う新しい表現を成立させたことは多くの論者に指摘されている。⁷⁾この「僕」の介入が、フラグメント化を経由して「道化の華」を生成せしめたという経緯(川端康成へ)を再び想起するならば、

「僕」は物語に対してどのようなまなざしの行使者であるのだろうか。

「僕」は登場人物の葉蔵と飛驒について「この二人は芸術家であるよりは、芸術品である」と作者らしく注釈を付け加えたりもするが、「それだからこそ、僕もかうしてやすやすと叙述できたのであらう」と書いている自分に注意を振り向けることを忘れない。このような「僕」が、自分が書いたものを読み返し批評せずにいられないのは当然だろう。「かう書きつつも僕は僕の文章を気にしてゐる」と書きぶりをあげつらう「僕」の自意識のありようは、「笑いくずれながらも、おのれの姿勢を気にして」いる葉蔵たち⁸⁾新しい青年の「細くときさまされた自尊心」の描かれ方と地続きである。

「僕」は小説の作者だが、定点観測的な視点から物語世界全体を支配する特権的立場にいるのではない。他人から自分に向けられるまなざしに影響を受けずにはいられない作中の登場人物さながらに自意識過剰であり、語る対象や書く行為そのものに影響を及ぼされ変容していく不確かな存在であるのだ。たとえば「僕」はこう言う。

さて、僕の小説も、やうやくぼけて来たやうである。こ
こらで一転、パノラマ式の数齣を展開させるか。おほきい
ことを言ふでない。なにをさせても無器用なお前が。ああ、
うまく行けばよい。

小説世界を観察する「僕」が「お前」と名指されることでさらにメタレベルで批評の対象になる。〈見る〉眼を見る眼が現れさらにそれを見る眼が……と続いてゆく無限後退のレトリック。「道化の華」において、観察主体「まなざし」の所有者の存在は隠蔽されるどころか徹底的に露出されているというべきだろう。このまなざしの無限後退は次の箇所のでクライマックスを迎える。葉蔵の兄と院長の登場は、彼ら「おとな」に象徴される社会的規範の物語への介入を意味した。このことについて「僕は後悔してゐる。二人のおとなを登場させたばかりに、すつかり滅茶滅茶である」と批評し、精神的同族ともいえる「葉蔵と小菅と飛驒と、それから僕」による「零闘気のロマンス」を完成することが当初の目論見であったがそれも台無しになってしまったと慨嘆してみせ、そして。

許して呉れ！ 嘘だ。とばけたのだ。みんな僕のわざとしたことなのだ。書いてゐるうちに、その、零闘気のロマンスなどといふことが気はづかしくなつて来て、僕がわざとぶちこはしたまでのことなのである。(中略)

なにもかもさらけ出す。ほんたうは、僕はこの小説の一齣一齣の描写の間に、僕といふ男の顔を出させて、言はでものをひとくさり述べさせたのにも、ずるい考へがあつてのことなのだ。僕は、それを読者に気づかせずに、あの僕でもつて、こつそり特異なニユアンスを作品にもりた

かつたのである。それは日本にまだないハイカラな作風であると自惚れてゐた。しかし、敗北した。いや、僕はこの敗北の告白をも、この小説のプランのなかにかぞへてゐた筈である。できれば僕は、もすこしあとでそれを言ひたかつた。いや、この言葉をさへ、僕ははじめから用意してゐたやうな気がする。ああ、もう僕を信ずるな。僕の言ふことをひとことも信ずるな。

本当はこのように書きたかつた、こんなニユアンスを盛り込みたかつたが失敗した、その失敗さえ計算のうちだつたと思える、しかし——。「僕」は失敗と弁明を無限後退的に記述することによって作者の舞台裏をテキスト内で「告白」してゆく。この過程を盛り込む作業が昭和七年からの改作であつたわけだが、このことは、フラグメント化した「この小説の一齣一齣の描写」に客観的絶対性を与えるのではなく、敢えて「失敗」とみなし批評の対象とすることによって可能になるのだ。「道化の華」の生成はフラグメント化を経由し、「失敗」によって再構築される。

2. 尾崎翠「こほろぎ嬢」・「第七官界彷徨」の方法

「名前をあかしても、私たちのものがたりの女主人公を知つてゐる人は、さう多くないであらう。」——密やかなトーンで語り始められる「こほろぎ嬢」(火の鳥 昭和七年七月号)で、フラグメント性は、「私たち」なる語り手がこほろぎ嬢を紹介す

る箇所に現れる。

私たちは曾つて、微かな風のたよりを一つか二つ耳にしたことがある。風のたよりによれば、私たちの女主人公がこの世に誕生したとき、社交の神、人間の知己關係を受持つ神などが、匙かげんをあやまつたのだといふ。または、その神々が短かい午睡の夢をむすんでゐた不運なときに、私たちの女主人公がこの世に生を享けたのだともいふことである。

「微かな風のたより」によつてもたらされる断片的な情報と、物事のいくつかの可能性。これらの断片を、語り手は自己の価値判断に基づいて取捨選択したり序列化したりすることなく、常に複数のまま並列的に提示してみせる。またこほろぎ嬢が生まれた頃に神々の国で流行していた思想について、「たいへん静寂な思想であつたともいふし、非常に騒々しい思想だつたともいふ説もある」といい、彼女が常用する「一種の粉薬」に関しては、「褐色でなくて黄色つばい薬だともいふし、白い細かい結晶体とも聞いた。褐色にみえるのは壘の色で、だから中味は劇薬にちがひないともいふし、黄色つばくみえるのは柔軟オブラアトの色だといふ風説もあつた」とやはり複数性を保持することを忘れない。

フラグメントの集積が常に複数を保持すること。それは「こ

ほろぎ嬢」という小説そのものが語り手の提示する「風のたより」やこほろぎ嬢が読む「古風なものがたり」、分裂心理病院の医員・幸田当八氏の学説、そして図書館の文学史等の複数のディスクリールの綴り合わせから成っていることにも関わるだろう。そもそも当の語り手自身が「私たち」という一人称複数形を自称詞として用い、一つの確固たる像に定まろうとしない。

石井和夫「風のゆくえ——「こほろぎ嬢」と「猿面冠者」は、「こほろぎ嬢」が服用する粉薬とそれを用いる目的、「女主人」の素性などの説明が常に『一』に帰することなく、両義的に分化する」傾向に注目し、「こほろぎ嬢」における「曖昧性」を指摘している。さらに語り手に内在する曖昧性をも周到に読み取った上で、「私たち」の一人称複数形は「私」と「私」以外の他者の複合体と化し、三人称に近い性質を帯び、『私』につきまとう個の限定性」という一人称のアポリアを緩和すると意味づけている。これはまさしく大正期以来の「私」や自我への注視(宮澤賢治は「わたくしといふ現象」がさまざまな時間帯に相渉るキメラ的な存在であることを言つた)に関わる視点であろう。

本稿では「こほろぎ嬢」のフラグメント性が、語り手のまなざしに非——絶対性をもたらず重要な機能を果たしていると分析したい。

「私たち」が一つの説明すべき事象に対して常に複数の「風説」を対置させることで、ものごとを非決定のまま留めていること

は見やすい。このことは「こほろぎ嬢」の小説世界を、どこかつかみどころなく「臍けな」「半分だけ解つたやうな感じ」の漂うものにするともに、当の語り手の性質をも示唆する。さしたる確証もない風説を逐一紹介せずにはいられない、本来なら当然の権利として所持しているはずの語りの覇権を振るわないう弱⁽¹⁰⁾い語り手。謙虚なまなざしの所有者たち。ここに現れているのは、語り手を確固たる一貫性をもった一枚岩的存在として実体化しないというテクストの意図だ。語り手という装置に対する尾崎の注意深さは、次の点からも論じられうる。

・ 私たちは、つくづくと溜息を一つ吐いて、そして呟いたことであつた。この粉葉は、どう考へても、悪魔の発明した品にちがひない。(中略) 何はともあれ、私たちは、せめてこのものがたりの女主人公ひとりだけでも、この粉葉の溺愛から救ひださなければならぬ。

・ 私たちはその後彼女に逢ふこともなくて過ぎた。すると彼女は、このごろ、よほど大きい目的でもある様子で、せつせと図書館通いを始めてしまつたのである。

・ こほろぎ嬢の色あせた春の外套は、借部屋を出て二分あまり、すでにいちめん湿つぽかつた。人間の後姿といふものは、時に、見るものの心を湿つぽくするものらしい。いま、五月の原っぱの情景に、私たちはしぜんと吐息を一つ洩らしてしまつたのである。

このように語る「私たち」はテクストのどこに居るのだろうか？

「私たち」はメタレベルの語り手でありながら、フラグメント的に綴られるエピソードの合い間を漂い、物語世界内に登場人物のひとりとして姿を現す(こほろぎ嬢と近接する位置にいる)ように見える。さらに自らが「いま」語り―眺めている「五月の原っぱの情景」に吐息をつき、情景の湿つぽさに影響を被りさえするのだ。語り手が語られた対象を模倣するという転倒。ここにも観察者―語り手の非―絶対性が現れていると読めるのだが、さらに言えば、あるパースペクティブで把握されうる近代的空间と、それを客観的に統括する超越的な単一視点からなる従来の私小説的世界観に対する、尾崎の問い直しとも読むことができる。

まなざしの所有者としての語り手を全能の統治者にしない工夫は、「第七官界彷徨」(昭和八年八月、啓文堂)においては、小野町子が試みる《第七官界の探索》を通じて問題化される。

「第七官界彷徨」の語り手は、上京した兄達の家で家事を担当しながら「私はひとつ、人間の第七官にひびくやうな詩を書いてやませう」というひそかな決意を抱いている小野町子である。バスケットに詰めた詩集を家事の合い間に読み返し、「抒情詩」を書く町子は、松村みね子によって大正六年に翻訳された「かなしき女王」の女性詩人(?)、フィオナ・マクロウドに連なる女性表現者の一人に他ならない。すると町子が詩を書く

過程を描いた「第七官界彷徨」を、言語表現者を主人公とする私小説のヴァリエーションの一つとして論じること可能だろう。

しかし言語表現者を主人公とするあまたの私小説と、「第七官界彷徨」が一線を画しているのは、町子は自分が何をどう書くべきかを知らない」という特異な点においてである。町子は作家として書くべきテーマも形式も持たないどころか、五官や六官を越える《第七官》が何なのかも知らない。それを定義するところから創作をスタートさせねばならないのだ。創作活動としてはすこぶる奇妙な出発点。《第七官》は何かを名指す言葉としてただそこに存在し、町子は自分でも定かではない《第七官界》への探索を、分裂心理学者の兄一助や植物学を研究する二助、音楽家志望の三五郎、個性的な家族たちと生活をともにしつつ深めてゆく。

《第七官界》を探索する町子の歩みは、諸々のエピソードの中で見出される小さな発見の積み重ねによって記される。「こほろぎ嬢」における風説の集積に似ているのだが、「こほろぎ嬢」が非決定性を保持していたのと同様、「第七官界彷徨」もある種の非決定のまま結末に至ることを指摘しておくべきだろう。《第七官》の実態は最後まで分からないのだ。かくして読者は《第七官界》の何たるかを突き止める——言葉のさししめす内容を——義的に定義することよりも、可能体としての《第七官界》を求めていくつもの発見や分析を積み重ねる町子の彷徨、歩行

の過程そのものが重要なのだと悟る。その意味では《第七官界》はそれら可能性の全てであって、いずれか一つに限定されるものではないのだろう。

そもそも人間の視覚、嗅覚、聴覚、味覚、触覚と名付けられた五官、そして不可知的存在を感じしうる第六官は、外界を感覚する人間主体を規定条件とする。しかるに町子がイメージする《第七官》はどうだろうか。一助の蔵書『ドッペル何とか』を繙いた町子は、意識と無意識がせめぎ合うフロイト的な「分裂心理学」を学び、「こんな広々とした霧のかかった心理界」が自分の詩の境地ではないかと夢想する。また三五郎の部屋で仰向けに寝ころんで天井の穴を眺めつつ逆に「深い井戸の底をのぞいてゐる感じ」を味わい、身体感覚と心理のズレがもたらす主体性の揺らぎに思いを馳せる。「第七官といふのは、二つ以上の感覚がかさなつてよびおこすこの哀感ではないか」——複数であることが常に探索の鍵となっていることに注目しよう。《第七官》は、複数性を持ち込むことで従来確固たるものと信じられてきた人間の主体や意識のありようを問い直し、曖昧さを顕在化させる「感覚」なのだ。

以上のように「第七官界彷徨」で考察された主体の同一性への懐疑が、「こほろぎ嬢」における語り手「私たち」のフラグメント性や非——絶対性へと連なっていると読みたい。

「第七官界彷徨」は、「文学党员」（昭和六年二月）に全体の七分の四が発表された後、板垣鷹穂が編集するクオタリイ「新興

芸術研究」第二号（昭和六年六月）に、短い加筆と劈頭の数行削除というプロセスを経て全文掲載された。その際、板垣の求めに応じて創作ノート「第七官界彷徨の構図その他」が同時掲載されている。

ところで「新興芸術研究」は文芸雑誌ではない。言い換えれば創作小説をほとんど掲載していない、という事実に改めて眼を向けておいてもよいだろう。第二号は「主として芸術の形式に関する特集」を副題に掲げ、小林多喜二「壁小説」と『短い』短編小説、土浦亀城「四つの小住宅に就いて」等の論文、ソビエト映画「アジアの嵐」の演劇化に際する舞台設計図等を掲載している。

「新興芸術研究」が芸術の方法論を研究するメディアであったことを踏まえ、尾崎の小説と創作ノートが同時に読者の目に触れた事実を重視したい。ここで想起されるのは、小林秀雄が「私小説論」に引用した横光利一の言葉——「作家の秘密といふものは、作家が語るべきものではない。けれども、この秘密を語らねばをれぬところに、近代作家の土俵が新しく出来たのである」（『作家の秘密』、『文藝』昭和一〇年八月）⁽¹²⁾だ。小林は横光の言葉を敷衍しつつ、畢竟これは小説の様態が変化して「描き方というものを表現の対象とする」ようになったからだと解説した。

横光は昭和六年に「花花」を発表し、翌々年の単行本化の後「花花」の創作事情を明かす小説「書簡」（『文藝』昭和八年一

月）を書いた。横光はの中で伊室ほか登場人物の心理や行動を詳細に解析してみせ、いわば創作ノートを小説化した。それに先駆けること二年、尾崎「第七官界彷徨」構図その他」もまた同様に、作家の「秘密」を「語らねばをれぬ」（横光 小説の変容に関わっていたと言えないだろうか。創作の舞台裏を明かすことを戦略的に方法化したのが太宰「道化の華」だったとすれば、横光から尾崎そして太宰へ受け渡されたものは、近代的小説形態への反省意識であったと言える。

尾崎は「第七官界彷徨の構図その他」で、作品のなりたちや構造、一人称視点の限界について、フロイトへの興味、また登場人物達の性格づけについても言及している。尾崎は一人ひとりの個性よりも「彼等を一脈相通じた性情や性癖で包んでしまふ事」を重視し、「被害妄想に陥り易くて、いたつて押しの強くない人間ども」としての彼らの同族性を大切にしたいという。「こんな心理は現代の人間たちが共通して抱いてゐる一種の時代心理とも呼び得るでせう」とする記述からは時代性へのコミットもかいま見られ興味深い。

また初出誌から「新興芸術研究」への再録にあたつて、劈頭の二行——「私の生涯には、ひとつの模倣が偉きい力となつてはたらいてゐはしないであらうか。」⁽¹³⁾——を削除したことでは初予定していた円環構造が保持できなくなり、結局呼応する最後の場面も省いた、と尾崎は述べている。「結果として私の配列地図は直線に延びてしまいました。しかし「第七官界彷徨」

の後に書かれた「歩行」「地下室アントンの一夜」に小野町子や幸田当八を登場させることで連作的様相を帯びさせ、大きな「円形を描くに至ったのだとも読めよう。「地下室アントンの一夜」(『新文学的』昭和七年八月)では詩人・土田九作の、書かれた言葉を模倣することで育まれる奇妙な恋愛心理を通じて、時代性に相渉る自意識のモチーフとその方法論化への模索が行われていた。模倣というコンセプトはへ偉き力¹⁴となつて作品を越え、小野町子や土田九作達にも働きかけていたようどころで「道化の華」には次のような記述がある。

「(ハ)を過ぎて空濛の淵」

それから最初の書きだしへ返るのだ。(中略)ここを過ぎて悲しみの市。僕は、このふだん口馴れた地獄の門の詠歎を、栄ある書きだしの一行にまつりあげたかつたからである。ほかに理由はない。もしこの一行のために、僕の小説が失敗してしまつたとて、僕は心弱くそれを抹殺する気はない。見得の切りついでにもう一言。あの一行を消すことは、僕のけふまでの生活を消すことだ。

劈頭の二行を削除することで円環構造を閉じず、「歩行」「地下室アントンの一夜」をはじめとする後年のテクストに開いた尾崎。「あの一行」を守って消さなかった太宰。二人のテクストの間に興味深い交渉がみられると考えるのは深読みにすぎない。

ろうか。

3. 尾崎―太宰ラインから見えてくるもの

「第七官界彷徨」について、杉本捷雄「月評 二月の諸雑誌を読む」(『文学黨員』昭和六年三月)は、「佳作にとほしい今月の佳作の一つ」と賞賛した。また板垣直子¹⁵は「女流文壇」(『岩波文学』昭和六年八月、『文藝ノート』昭和八年二月、啓松堂に収録)で、「第七官界彷徨」を「現文壇への顕著な寄与であり、日本のユーモア文学の最大収穫の一つ」と高く評価している。この「ユーモア文学」なるレッテルに注意したい。板垣は、作家が作品そのものではなく「自己の文学の旗標によつて、より多く文壇に地歩を占めてゐるかに見える」、すなわちプロレタリア文学と純文学が対立している「現代の日本の文壇」を見据え、「反動として生れて来る」井伏鱒二や軽妙な語り口を味とする中村正常らのナンセンス文学に類する「ユーモア文学」として、尾崎文学の同時代的意味を捉えたのである。板垣はナンセンス文学の隆盛は文芸衰退時特有の現象であるとも述べていた。ある意味彼女¹⁶は、尾崎文学を評価しつつ「ユーモア文学」性のみを前景化したために、「転換期の現文壇」三派鼎立の埒外に尾崎を配置してしまつたとも言える。こういった評価では、尾崎文学の実験性を読み取って文学史を編み直す読みは出てきにくい。白川正美は、「現実に関する二三の反省――尾崎翠女史の文学に関心しつつ」(『日曆』昭和八年二月)で、「第七官界彷徨

徨」における主観の表れ方を非自然主義的かつネオロマンチズムと呼び、「プロレタリアレアリスムの行き方」と対立する方向性を尾崎文学に見た。このような方向でテキストに内在する要素を丹念に読み取り、昭和文学の中に尾崎を位置づけなおす読み¹⁵がさらに重要になるだろう。

さらに、昭和十年前後に脚光を浴びた自意識の問題は、主にプロレタリア文学の隆盛と退潮においてひしがれた自己の問題として認識されてきた。「人間のうちに思想が生き死にする¹⁶」という小林秀雄の表現が相応しいこの大きなうねりを軽視するものではないが、一方で、ひしがれた自意識のモティーフとその表現に関する問題は、プロレタリア文学との関連性においてのみ論じられるのではなく、モダニズム文学との連続や断絶の相¹⁷においても考察されるべきだと思う。尾崎は横光を尊敬していた。彼女の文学の実験は、新感覚派から始まる昭和初年代のモダニズム文学と、昭和十年前後における自意識のテーマをつなぐ界面になっているのではないだろうか。太宰テキストを補助線に用いることでその臚げだが確かな相が見えてくるようだ。

最後に「私」への懐疑について触れる。自意識の解体や「私」への懐疑は、男性作家のテキストを中心に論じられることが多い。しかし作家が女性の場合、さらに自称詞の問題が介入してくることを指摘したい。男性作家であれば私／僕の使い分けは単に年齢や性格づけに拠るが、女性作家にとって僕／私の選択はジェンダー・パフォーマンスの問題を免れない。うがった言

い方をすれば女性表現者にとって「私」は既に複雑であったのだ。尾崎にひきつけて言えば、「新潮」大正九年一月号に「無風帯から」を発表して本格的な文壇デビューを遂げた時、語り手は「僕」すなわち異母妹・光子について語る兄＝男性だった。そしていったん文壇を離れ、「第二次的進出」(板垣直子「文藝ノート」)の際に尾崎が語り手に用いさせた自称詞は「私」＝女性だったのだ。つまり尾崎文学の「私」は、大正後期の「僕」を通してきており、女性作家が文壇状況を鑑みつつ行うジェンダーのパフォーマンス¹⁸を彼女もまた意識的に行っていたと受け取れる。

「こほろぎ嬢」には、「ありあむ・しやあぶ氏」が男性詩人としての自己と、女性詩人「ふいおな・まきろお嬢」を演じわけ艷書のやりとりをした事例が記されていた。「どつぺるげんげん」(「分心」)とも称されるこのモティーフは、いわゆる異常心理への尾崎の興味、そして複数化する自我を暗示すると同時に、文学におけるジェンダー・パフォーマンスにも関わる、注目すべきくだりである。一人の言語表現者が女と男を演じわけること。作中で表に姿を見せない「ふいおな」について、口さがない詩人達が彼女の容貌や肉体についてしつこく取り沙汰していたことを想起したい。もしこのシックエンスが、女性作家の作品よりも彼女自身に関心が寄せられがちな文学場のある種の傾向の、パロディだとしたら、文学場のジェンダー規制に対して、女性表現者としての尾崎が自覚的に「私」と「僕」を使

い分けたことは充分に想像できる。

〈昭和十年前後〉における自意識の解体と「私」への懐疑、文学史のジェンダー化の問題については別稿で改めて考えたい。

注(1) 『定本尾崎翠全集』(一九九八年一〇月、筑摩書房) 下巻に

収録。厳密には太宰治という筆名が選ばれたのは昭和八年一月、実際に用いられたのは昭和八年二月の「田舎者」(海豹通信 第四便) から。稲垣真美が採録した高橋丈雄とへ太宰治 のやりとりは回顧的なまなざしを含んでいる。

(2) 年譜的事項は『太宰治全集』収録の山内祥史編年譜に拠る。石井和夫「風のゆくえ——「こぼろぎ嬢」と「猿面冠者」」

(3) 福岡女子大学文学部紀要「文藝と思想」、二〇〇六年二月、千葉俊二・坪内祐三編『日本近代文学評論選』昭和篇(二〇〇四年三月、岩波文庫)

(4) 港千尋『新編第三の眼』二〇〇九年二月、せりか書房

(5) 『紋章』の語り手の実験性および先駆性については、木村友彦「太宰治と新感覚派——横光利一を中心に——」(『解釈と鑑賞』二〇〇一年四月)が有意義な指摘に富む。

(6) 鈴木貞美『昭和文学』のために——フィクションの領略(一九八九年一〇月、思潮社、中村三春「太宰治のメタフィクション」『フィクションの機構』一九九四年五月、ひつじ書房、中村三春「ジイドと太宰の『純粋小説』」『太宰治研究』6、一九九九年一月、和泉書院 等を参照

(7) 「ひしがれた自尊心」を抱える彼らが用いる「道化」のメソッドについて、「時代の言葉に拘束されつつ、一方でしたたかにその支配を切り崩してゆく」と読む安藤宏「自殺の季

節——太宰治『道化の華』論『自意識の昭和文学』一九九四年三月、至文堂)に学んだ。安藤論文が指摘する通り、「ごまかし」はこのテキストの「方法」である。

(8) 先出石井論文。ただし石井論文は「地上の人の子」である語り手が「われわれ風」とも名乗っている(ゆえに曖昧・両義的である)と指摘しているが、必ずしもそう読む必要はないだろう。風と語り手は別個の存在と理解しうるからだ。

(9) 重要な示唆に富む石井論文は、ジイドの「贋金づくり」と太宰「猿面冠者」、尾崎「こぼろぎ嬢」の連関性についても言及している。

(10) この「弱さ」には、高原英理「押し強い心」(『鳩よ!』一九九九年十一月号、特集「尾崎翠 モダン少女の宇宙と幻想」)が指摘した、尾崎文学の特徴として極めて重要な「押し強い心」の強くなさのフアクターも関わるかもしれない。

(11) 登場人物が互いに欲望を模倣するエピソード、「無意識領域への興味、人間より昔を人間らしいとみなす二助の研究は人間主体(という幻想)を問い直すことを通じて脱——主体性を模倣する。『第七官界彷徨』のポストモダン性については、内海「尾崎翠における『少女的』なるもの」(菅聡子編『少女小説』ワンダーランド 明治から平成まで)二〇〇八年七月、明治書院)で論じた。

(12) 曾根博義「昭和文学史Ⅱ 戦前・戦中の文学——昭和8年から敗戦まで」『昭和文学全集』別巻、一九九四年九月、小学館)参照。

(13) 川崎賢子「少女」的世界のなりたち 尾崎翠の彷徨(『少女日和』一九九〇年四月、青弓社)には「模倣」をキイワードに太宰と尾崎の関連性を示唆する指摘がある。

(14) ところで尾崎を絶賛した板垣は、「女性作家の不振」(新潮)昭和八年。『文学建設』一九四一年六月、高山書院に収録

で女性作家の欠点として「作品の構成力を欠く」ことを言い、「その代表的な例として、先年精神の異状を伝えられると同時に消失した女の作家をあげることができる」と述べてもいるが、これが尾崎を指すかどうかは判然しない。

(15)

江種満子『感觸的昭和文壇史』に尾崎翠を加えてみる

(野口富士男文庫) 7、二〇〇五年三月) は、「第七官界彷徨」と、伊藤整「感情細胞の断面」(昭和五年五月)に代表される新心理主義との接点を指摘している。また日出山陽子『尾崎翠への旅——本と雑誌の迷路のなかで——』(二〇〇九年九月、小学館スクウェア)は、徳久うた子の「女人芸術当時、尾崎翠さんの美術派、中本たか子さんの新感覺派を追い込んでいったのは、戸田さんのリアリズムです」(「女人像」三三三号)という記述に注目し、戸田豊子らのプロレタリア文学の隆盛が尾崎の創作活動に圧迫をもたらしたであろう時分の「尾崎のなげき」について指摘する。尾崎を文学史に配置し直すこのような試みは今後さらに重要性を増すだろう。

(16)

小林秀雄『紋章』と『風雨強かるべし』とを読む(「改造」一九三四年一〇月)

(17)

尾崎『悪魔』寸感(「文学党员」一九二九年五月)に、

『機械』以来、『機械』の系統に属する横光氏のもの、よほど頭の冴えた時最高の忠実さで読まなければ評する資格は生じないと思つてゐます」と語り、前月最も注目した作品として『悪魔』を挙げる。主人公の心理状態と相即した横光の「文章のスタイル」に尾崎が目配りしていることに注意。

(18)

女性表現者の「僕」使用、およびその昭和十年代的様相については、内海テクストにおけるクロスジェンダー・パフォーマンズ——太宰治『女生徒』から篠原一『ゴージャス』まで——(「日本近代文学」二〇〇四年四月)を参照

附記：太宰治の文章については『太宰治全集』(一九八―一九九年、筑摩書房)、横光利一の文章は『定本横光利一全集』(一九八二―一九九年、河出書房新社)、尾崎翠の文章は『定本尾崎翠全集』(一九九八年、筑摩書房)から引用した。