



Title	都鄙にひらく《玩具箱》：『晩年』の中の「葉」「玩具」
Author(s)	小澤, 純
Citation	太宰治スタディーズ. 2010, 3, p. 166-182
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/97702
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

都鄙にひらべ 『玩具箱』

——『晩年』の中の「葉」「玩具」

小澤純

I 『晩年』に續く “Nevermore”

「晩年」——その裏表紙に「HHD」を抱いた書物に刷り込まれる表題は、決して収録された十五編の内の一篇を指すものではなく、あた諸テクストの一傾向を指すのでもなく、一冊の書物を束ねる象徴的な一語ひつて、常に自らの在り方を最表層から把握つつて、その意味の収束ある「ふねれど」を深しあくねでいる。

太宰治の第一創作集『晩年』は、一九三六年六月に砂子屋書房から上梓された。小説に沿つ着く前に一度、「晩年」の一語が田に入る体裁を取る。巻頭の「葉」は、HHDの後に「死なうと思つてゐた」と始まり、確かに「晩年」を想起させるが、「着物」に沿つて「生きてゐる」へ翻るに至りになつて以後、諸断片は死と生の往還運動を繰り返す。そして、いわゆる標準語で書かれた断片に紛れ、突如、文末に「(ふねれど)の言

葉(ド)」と題せられた第11十巻止ど、半世廻(ハセイ)に置かれねのだ。や(ド)せ「やく(ハセイ)」ののの」と、独特なふねれどのホノマトペが多用され、HHDの詞用で始もつた前衛的な形式性に沿つて不協和感を露(アラ)す。しかし続く小断片「たつた一言知(ハセイ)て呟(アラ)れ——“Nevermore”」——既と再び...しな」は、その多義性をもてて暗示的な「元」ひつて、反復される「おおぞ」の語感に宿つた磁場を吹き飛ばし、架空の「ふねれど」の回帰を切断するものに、「葉」の結末に向かって軽なリズムを増幅せしむ。対象を明(アキラカ)にしないまま再来／再発を禁ずる“Nevermore”的反響が、書物全体に貫流する「晩年」の一語にも續き、裏表紙に刷られた書物の書き手「太宰治(トシノトクス)」(トシノトクスのふねれど)を『晩年』の諸テクストに散在する「ふねれど」表象から遠わけてこくかのよつただ興味深い」と、「太宰治」がテクスト内に初登場する「タス・ゲマイネ」(「文藝春秋」一九三五・一〇)は『晩年』に至めり

れる」となく、一九三五年三月に起きた「太宰治」の縊死未遂事件を素材とした「狂言の神」（東陽一九三六・一〇）は未だ執筆されていない。そういうれば、巻頭に挿入された肖像写真は「太宰治」なのか「大庭葉蔵」なのか、「僕」なのか「私」なのか、そもそもキャプションがないこと自体を問わなければならない。

また、「玩具」が「作品」（一九三五・七）に掲載されたとき、「葉」の第一・十六断片をなぞるより、「津軽の言葉で」と指定する「雀」は、目次に明記されないまま、あたかも「玩具」の諸断片を鎮める玩具置場のように寄り添っていた。だが、『晩年』において、「雀」は十五の創作中、前半七作目に独立して配され、切り離された「玩具」は、末尾に「（未完）」と付け加えられ、後半十三作目に再配置された。周知のよう、「葉」の末尾と「玩具」の冒頭には、「どうにかなる」／「どうにかなる」の呼応があり、両テクストが共有するフラグメント形式も含めて、『晩年』の諸テクストに遍在する磁場の両極として、「葉」／「玩具」をその書物の両端に置く構成を、読者は「玩具」の冒頭に辿り着いたときに想像するかもしれない。しかし、その末尾は、ただ「祖母の子守歌」に対して「その余の言葉はなくもかな」（未完）と「生家」というふるさとにおいて「言葉」の行く先を見失い探しあぐね、断片化されたまま「未完」を迎へ、さらに、「陰火」と「めくら草紙」が、締まりなく控えているのだ。この「未完」の「文字は「玩具」のみならず、

ふるさと の在り処だった「雀」を顛倒させ、「葉」／「玩具」の狭間に綴し込む「晩年」全体へと向けられているのだろうか。かつて奥野健男が「フラグメントを詩的精神性によつて排列したもの」と説いた「葉」の方法意識は、それぞの機会に発表された諸テクストを再編成した、「晩年」という書物全体を把握する鍵となる。東郷克美は、「葉」について「作家以前の習作の断簡をこれも構成的に配列したものだが、見方によれば、『晩年』全体の構成も、この「葉」の構成意識の変奏とみられなくてはいけない」と敷衍したが⁽⁴⁾、関井光男は「葉」にアリコージュの方法を読み、「晩年」にテクストの諸要素を再構成するモノタージュの手法を捉える。

なぜ、「晩年」は、このように構成されたのか。例えば渡部芳紀は、「道化の華」を中心据え、「虚の世界のなかに」永遠の愛と悲しみを、真善美を表す主調音を聞き取り、島居邦朗は、配列順に「自伝的作品」「客観的手法」「小説方法模索の作品」と分割して考察を加える。また安藤宏は、作ごとの書き分けを一回括弧にくくり、前半に「郷愁」と「逃避」の方法、後半に「演技・嘘」の方法を見出し、「ひしがれた自尊心」の悲哀」と「作者自らの自意識と不安」を重ね合わせていくモチーフを抽出して示唆に富む。

本論は、「葉」／「玩具」の相關性と差異を手掛かりに、「晩年」に貫流する、仮構された「都鄙」の遠近法について考察する。米英の「都」と「鄙」を漂泊した詩人ボーの「大鴉」を想

起れやけの "Nevermore" ゼ「葉」の諸断片に『晩年』全体に響き渡つながら、少しづゝと吹き抜けていったのか。"Nevermore" が再び持ち出され、ふるわとその疎外感が増幅され、「才能」よりも「作者の晩年」にむが「ひとに想ひを」へ、光明を投げてやるやうな作品」を生む条件だけ告げられる第九篇「猿面冠者」が、直前の「道化の華」とともに『晩年』の分水嶺となつてゐる」とは間違ひない。そして「墓標」としての「猿面冠者」の「題」が書きかけの原稿用紙に冠された後（それは「地球図」冒頭にある「シロオホの墓標」の完結性へと議論を差し挟む）『晩年』後半のテクストは、文字通り「逆行」を多岐に亘り試み始めるが、「玩具」諸断片における原初の記憶への遡行が、「未完」のまま遺されるのは想定せない。「あくへ草紙」の末尾では「読者と別れる」とへの言及と「心にもなきふやけた描写を一行、否、一句だけしなかつた」と「への矜持」によりて「わいば、行け！」の掛け声が響き、鉤括弧を付した「」の水や、君の器としたがふだらつ」とこの企投によつて『晩年』は終わる。そして、裏表紙に「太宰治」の署名が取り残される。「」の水」の行方を追つことは、翻れば「水」が去つた後の「皺」（『晩年』の諸テクストに散見される）を凝視することだ。他ならないが、「ふやけた描写」を峻拒する「心」じ「水」の行き先としての「君の器」に思い至り擲筆する」の末尾を、同時「『晩年』の末尾として重ね合せ」、書物に横溢する「世界」像を読み解きたい。そのため、まずは「葉」に搖曳する

「都」の作家・芥川龍之介——最晩年、ポーを「故郷に入れられなかつた」詩人と記した——の幻像について考察する必要がある。

II 「雛」／「哀蚊」の〈形式〉

「葉」の第四、五、六断片は田作「彼等と其のことしき母」（「細胞文藝」一九一八・八）を寸断し、再構成したものである。「その根底に」、芥川の影響がある」と指摘されているが、大久保典夫は、「葉」のフランメント形式田作を「或阿呆の一生」（「改造」一九一七・一〇）等、芥川最晩年の諸テクストと関連させている。続く第七断片「白状し給ぐ。え？ 誰の真似なの？」を受けてか、第九の断片では芥川「雛」（「中央公論」一九三三・三）からの「影響」を明示したうえで田作「哀蚊」（「弘新聞」一九一九・五・一三）を引用する。

彼は十九歳の冬、「哀蚊」とこぶ短篇を書いた。それは、よい作品であった。同時に、それは彼の生涯の運命を解くだいじな鍵となつた。形式には「雛」の影響が認められた。けれども心は、彼のものであつた。原文のまゝおかしな幽霊を見たい」とが、

「」の「哀蚊」が初出の「あむ」でなごりとせめく問題にひれあたが、東郷は「地主一代」第一回（「座標」一九三〇・五）

挿入の「哀蚊」に「若干の字句の訂正を加えたもの」であるとの動機を探る。初出「哀蚊」には「億万長者」への批判も紛れていだが、太宰自身の「家郷追放による故郷喪失、転向による血口喪失」を経て「葉」の中に再生した「哀蚊」こそが、作家「太宰治」の誕生にとつて「だいじな鍵」であった所以を見出し、その「喪失の浪漫的美学」が「思ひ出」(海豹)一九三三・四、六、七)を導いたと跡付けた。¹²⁾「原文のまま」の言を信じ、仮に伝記的事実を重ねるならば、芥川自裁直後である「九歳の冬」に書かれた初出以前の原「哀蚊」は、芥川作品の「形式」に「彼」の「心」を流し込んだ「よい作品」として、初めて「葉」の中で発表されたことになる。渡部は、「主人公が幼時を回想して語る話」であり、「ほの暗い家のなかで、夢とも現ともつかぬ人の姿を見る」筋に「離」から「影響」を読み取る。¹³⁾また清水康次は、「語り手が事実や謎を暗示し、読者にはそれを読みとらせながら、自身は気づかないポーズをとる」という二重の物語」を共通点として挙げ、「哀蚊」における「物語の二重性はそのまま、登場する語り手の内面である」仕掛けを読み解いてい¹⁴⁾る。

ヒヒのひ、「離」からの「形式」的な「影響」がテクストに明示されるのは、初出「哀蚊」でも「地主一代」でもなく、「葉」においてである。「哀蚊」の前に置かれた、「彼」が「書いた」と示す「形式」によつて、初めて原「哀蚊」と「彼の生涯の渾沌」を繋ぐ回路が形成される。中村三春は、決定的に重要なのは

「哀蚊」の「私」の問題のみならず、表現部分の「彼」の問題であり、またその「彼」の問題に即して「哀蚊」を評価する語り手の問題¹⁵⁾であると指摘する。しかも、「葉」は、この第九断片のみで完結するのではなく、前後に散在する諸断片とともにテクストを構成する「形式」である。直前に第八断片「水到りて渠成る」があることで『晩年』の最後を飾る「めぐら草紙」冒頭の段落と響き合つて、直後に「芸術の美は所詮、市民への奉仕の美である」と続くことで、その「よい作品」の「美」は、「彼」の「心」だけに留まらず、「市民」という外部への不可逆的な裂闊が暗示される。

そのことを確認したうえで、遡つて「離」の「形式」について触れたい。「離」は、冒頭に「これは或老女の話である。」の一文が添えられ、その「老女」(わたし)によつて「横浜の或亞米利加人へ離を売る」顛末が語られる。ここまでの「形式」を考えれば、「老女」、「彼」を対象化する主体の位相を重ねられないこともない。しかし「離」には、「葉」におけるヴェルレヌの詩句のようなエピグラフ「箱を出る顔忘れめや離」(対蕪村)があり、「哀蚊」に対応する語りの部分が終わった後、やはり以下のように付記が控えているのである。

「離」の話を書きかけたのは何年か前のことである。それを今書き上げたのは滝田氏の勧めによるのみではない。同時に四五日前、横浜の或英吉利人の客間に、古離の首を

玩具にしてゐる紅毛の童女に遇つたからである。今は「」の話に出て来る離も、鉛の兵隊や「」の人形と一つ玩具箱に投げこまれながら、同じ寝きめを見てゐるのかも知れない。

「」では、「離」の話と「」の話が「何年か前」、「今」に切り分けられ、その「書きかけた」、「書き上げた」間に、「四五日前」の出来事が挟まれる。「或老女」が語り手となる縁起は後景化し、書き手が「」の話」を「書き上げ」る動機が迫り出しつくるのだ。「紅毛の童女」の「玩具」となり果てた「古離の首」を見て、「老女」の語りに封じ込められた「離」が、同様に「」かの「玩具箱」に收められていく「寝きめ」を想像するが、冒頭の添え書きや「」に付記を包摂して初めて「離」の「形式」となる。「或老女の話」の中の「わたし」（お鶴）と「哀蚊」で「幽靈」の話を語る「私は」「形式」的にも同位相である。しかし「老女」と「哀蚊」を書いた「彼」とは、語り手／書き手の差異を孕み、付記での書き手の顕在化を以て、漸くその「形式」の対応関係は埋まるかのように思える。しかし一旦刻まれた位相のずれは、そのまま「葉」総体の「形式」の剩余を「離」の「形式」と鏡合せにしながら駆動させてしまうだろ。「離」における付記の書き手の位相——「葉」では、第九断片も含めた全ての断片を構成する「無言の書き手」に他ならない。「形式」は、「離」の影響が認められた。けれども心は、彼のものであつた。」といつ評言は「葉」のフラ

グメント形式の裡に埋め込まれたのであり、その「形式」と「心」の齟齬をなぞるよう、「哀蚊」の内部と第九断片の外部へ、読み手は同時に彷徨しなければならない。

いわば「葉」は、不確定性の強い諸断片によって、「彼の生涯の運魂」のみならず、無言の書き手との到達不可能な「運魂」を産出する仕掛けなのではないか。その境界を搅乱するのが、エピグラフや付記を含み込む「離」の「形式」であり、「哀蚊」に伏流する「彼」の「心」（ところ「形式」）である。「離」において語り手と書き手に断層があつたように、「葉」では、「哀蚊」の書き手である「彼」と「彼」を対象化する第九断片の書き手と、諸断片を構成する無言の書き手は幾層にもすれてい。にも拘わらず、「晩年」や「生涯」とこつた多義的な鍵語が、語り手／書き手の差異を再編成し、「フレーテクスト」「葉」の諸断片。「晩年」の諸テクストを跨いで氾濫し続ける。『晩年』の読み手は、巻頭において、語り手／書き手もとも断片化され搅拌されて、帰着するふるむことの並てもないままに投げ出されてしまうのだ。

ただ、反復強調のよつて現れる「ふるむこと」の言及に注意深く目を向けるとき、第九断片と同様に短篇の「形式」を保ち、舞台を「都」へと移す第三十断片に、第九断片を発端とする「連続」の糸口を探ることは、あながち間違ひではないだら。「連続」の糸口を探ることは、あながち間違ひではないだら。「第十断片では「芸術の美」が「市民への奉仕の美」へと晒されるが、「哀蚊」が「よこ作品」で「あつた」と過去時制で評され

た」とに接続すれば、「葉」のみならず『晩年』全般に散見される「花」のモチーフに、「哀蚊」における“都鄙”的遠近が醸す「美」から溢れ出した先を探さなければならぬ。第十一断片

では、「花きちがひの大」は疎まれ、第十一断片では、触れれば「指を腐らせる」「花」よりも、「散るまで青いふりをする」「葉」にアクセントを置く対話がなされる。——「」タイトルでもある「葉」と「花」の拮抗が暗示されるが、第三十断片のタイトルが「花」であった可能性は見逃せない。¹⁶断片内部においては断片性を感じさせないまま「葉」に紛れた二掌篇を構円の長軸として、芥川から太宰へと譲渡される“都鄙”的「渾沌」を捉えたい。

III 「葉」の中の〈哀蚊〉

そもそも、なぜ第九断片において「離」の「形式」と「心」とのずれが強調されたのか。主題から考へるならば、「離」は、江戸幕府の崩壊後、横浜の亞米利加人に離人形を売らなければならぬ没落商家を舞台として、滅びゆく江戸文化への哀傷を描いた開化期物である。発表当時は、昭和期文学へと向かう潮流の中、盟友である久米正雄にさえ「説話の形式としては達者だが、芥川として、もう古に感じ」と評される。しかし、習作時代の太宰には、上京以前、江戸文化への強い耽溺があり、芥川を始めとした“都”的文人作家に強い関心を抱いたことはよく知られている。安藤は、「哀蚊」の系譜としてこの時代

を跡付けたが、「哀蚊」の「私」が“鄙”に在りながら江戸の“都”に憧れる位相に注目してみたい。

と申しますのは、私の婆様は、それはそれは粋なお方で、つひに一度も縮緬の縫紋の御羽織をお離しになつたことがございませんでした。御師匠をお部屋へお呼びなされて富本のお稽古をお始めになられたのも、よほど昔からのことではございましたでせう。私なども物心地が附いてからは、日がな一日、婆様の老松やら浅間やらの咽び泣くやうな哀調のなかにうつとりしてゐるときがままございました程度で、世間様から隠居居者とはやされ、婆様御自身もそれをお耳にしては美しくお笑ひになつて居られたやうでございました。

——(1)で興味深いのは、まず、「私の婆様」が“都”的「粋」を習得していく様子であり、「縮緬の縫紋の御羽織」への強烈なフエティッシュや「隠居居者」と持て離されることへの矜持が、「私の団にも映つてこぬ」とだ。「私」は、「咽び泣くやうな哀調」に「つづり」しつつ育つが、その“都”への憧憬は、「婆様」に近接しながらも、「粋」からは逸脱したところにある。

それゆゑ婆様も、私の姉様などよりずつと私のほうを可愛がつて下さいまして、毎晩のやうに草双紙を読んで聞かせ

「下さつたものでござります。なかにも、あれあの八百屋お七の物語を聞いたときの感激は私は今でもしみじみ味ふことができるでござります。そしてまた、婆様があたはるに私を「吉三」「吉三」とお呼びになつて下さつた折のその嬉しさ。らむふの黄色い燈火の下でしょんぼり草双紙をお読みになつてござつしやる婆様のお美しい御姿、左様、私は」とくよく覚えてゐるでござります。

自らが「草双紙」の中の「吉三」に重ねられる恍惚を、「私は「今」も「味わつ」のであり、それは、江戸の終焉とともに一度とは到来しない「物語」への、到達不可能ゆえに及きない願望なのだ。「婆様」が焦れる「糸」は、そのフロティッシュ化したアイテムや所作の中に留まり続けるだつた。「離」においては、売られゆく離人形への愛憎を隠せないわたし(お鶴)や父であり、あたそれは、「紅毛の童女」の「玩具」となつた「古離」を見届け、「離」の話を「書き上げ」る書き手も連帯している。「離」に多くの人物の涙が印象的に描かれていくことは見逃せない。しかし「哀蚊」では、「鄙」において前近代の「都」を体現する「婆様」と「私」との差異が際立つてゐる。「離」の「老女」のよう間に近で「都」の臨終に立ち会つことはできなかつたにせよ、「婆様」は渾びつたある「都」の「糸」を鮮やかに纏い、「鄙」における「哀蚊」としての「はかない」死を美しく彩つた。

といふが「私」にとつては、やがて死を迎える「婆様」が紡ぐ「哀蚊の御寝物語」の声に身を委ねることにそれが「美」の源泉なのであり、「婆様」に媒介された「吉三」になる倒錯こそが重要なのだ。そこでは、初発から「都鄙」の遠近が崩れていゐる「離」の話の書き手には、「古離の首」という断片化したフロティッシュを「物語」の外部である「玩具箱」の闇に再び封入する幻像が与えられた。しかし「哀蚊」を書いた「彼」の「心」にさかかつて実在した「都」への哀悼よりも、「鄙」において非在の「都」に憧れ模倣し続けた「婆様」が紡ぐ「物語」の純度が、「哀蚊」の声の響きが途切れる瞬間にそが、欲望されたのではないか。

「古離」が「首」となつ果てても残存したように、「哀蚊」に書き取られた声もまた、「鄙」の「物語」として、近代日本の「都」に漂着する」ともあるだつた。そのために書き手である「彼」が要請されるのであり、あたかも「葉」という言葉の諸断片を収めた「玩具箱」の中に、たまたま「哀蚊」の「物語」が紛れ込んだかのようだ。「晩年」へと「葉」の次に収められた「思ひ出」では、「離祭り」を口実にして学校を早退し、「離」を箱から出すのに要らぬ手伝ひをする主人公が描かれ、江戸の「都」に始まる離人形の様式が、むしろ「鄙」で生き永らえる様子を活写する。しかし「都」では、無村の句をなぞるようになし「箱」から出た「離」対は、時を経て「首」のみが「鉛の兵隊」や「ゴムの人形」とともに「玩具箱」に投げ込まれてゐるのか

もしない。

そう考へてみれば、「散るまで青いふりをする」「葉」のようない「御死顔」まで「す」「しまど美し」かつた「婆様」が、それでもやはり、「姉様と今晚の御嬌様とがお寝になつてゐるお部屋を覗いてゐる」「確か」な実在感によつて読み手に迫つてくる「哀蚊」の結末——そこには、「芸術の美」や「市民への奉仕の美」では括り切れない、「きたない汁」を宿す「花」の「渾沌」を思い抱かせる強度がある。いわば、「鄙」の「哀蚊」であつた「私の婆様」の生こそが、既に「離」対であった時代を離れた「都」の「古離」なのであり、死後、その「物語」は残された「私」の語りの中で一層「都鄙」の遠近を狂わせてゆく。しかし、「御死顔」を語る「私」は、「婆様」＝「古離」の生ではなく、いわば「古離の首」のフェティッシュに傾き(それは「粹」へのフェティッシュを求めた「婆様」からは大きく逸脱している)、受け容れられない「花」の「渾沌」は「幽靈」としてしか語らない。だからこそ、「私」ではない「彼」が、「物語」の表裏もろとも「作品」として再構成する「心」を与えられ、「婆様」／「私」双方の「物語」のずれを縫合する「形式」が、いわば「花」の「渾沌」を第九断片の外へ飛散させるために重ねられたのではないか。

IV 「葉」の中の〈花〉

では、かつて「花」と名付けられた(と推測される)第三十

断片には、いかなる“都鄙”的「物語」が、さうに重ねられたのか。この断片には、江戸開府まで遡る「日本橋」の来歴から始まる。

むかしの日本橋は、長さが三十七間四尺五寸あつたのであるが、いまは廿七間しかない。それだけ川幅がせまくなつたものと思わねばいけない。このやうに昔は、川と言はず人間と言はず、いまよりはるかに大きかつたのである。

この橋は、おほむかしの慶長七年に始めて架けられて、そのち十たびばかり作り変へられ、今のは明治四十四年に落成したものである。大正十一年の震災のときは、橋のらんかんに飾られてある青銅の竜の翼が、焰に包まれてまづかに焼けた。

「おほむかし」から「大正十一年の震災」に至る「日本橋」の榮枯盛衰が、「川」や「人間」の不可逆的な変化に重ねられることに注意したい。どこかメルヘンめいた叙述は、さらに「私の幼時に愛した木版の東海道五十三次道中双六」という虚構上の「都」の「繁華」に接続されるが、「いま」は既に廃れ、東京名所繪葉書から取除かれたと纏められる。三谷憲正は、これら記述が決して太宰の空想ではなく、資料に忠実に従つたものである可能性を指摘したが、その「都」の「繁華」から遠のいた「日本橋」を舞台にして、「私」はいかなる叙述を試みる

のか。「私の幼時」における「都」の幻想が記述された後、「三田ばじまへ」から「日本橋」で「脣花」を売る「異人の女の子」が登場する。それは「雑」の付記に登場した「紅毛の童女」とは極めて対照的な境遇であるよつて思われる。

日本のひとは、おちぶれた異人を見るといつと日本系の露西亞人にきめてしまふ憎い習性を持つてゐる。いま、この濃霧のなかで手袋のやぶれを気にしながら花束を持つて立つてゐる小さな子供を見ても、おほかたの日本のひとは、ああロシヤがある、と樂な氣持で呴くにちがひない。しかも、チエホフを読んだことのある青年ならば、父は退職の陸軍二等大尉、母は傲慢な貴族、とうつとうと独断しながら、すこし歩をゆるめるであつて。また、ドストエーフフキーを覗きはじめた学生ならば、おや、ネルリ！ と声を出して叫んで、あわてて外套の襟を搔きたてるかも知れない。けれども、それだけのことであつて、そのうへ女の子に就いてのふかい探索をして見よとは思はない。しかし、誰かひとりが考へる。なぜ、日本橋をえらぶのか。こんな、人通りのすくないほの暗い橋のつへで、花を売らうなどといふのは、よくないことなのに——なぜ？ —— その不審には、簡単ではあるが頗るロマンチックな解答を与へ得るのである。それは、彼女の親たちの日本橋に対する幻影に由来してゐる。一ホンでにちばんにきやかな良い橋は

二ホンバシにちがひない、といふ彼等のおだやかな判断に他ならぬ。

「」にまは、「日本橋」という舞台だけでなく、「」と「」十一月十旬」という時われ記述されたにも拘らず、「女の子」をめぐる正確な情報はまったく欠如している。「日本のひと」は様々なロシア文学の断片を媒介にして幻想を練り上げ、事実に到達しようとはしないのだ。それは、「哀蚊」における「私」による「都」の想像と酷似する。そして、「日本橋」という前近代の「都」の名残は、さらに「誰かひとり」によって、「女の子」が立つ舞台としての尤もらしい理由を付与される。それは、「彼女の親たち」の「二ホンバシ」という「日本のひと」による迂回であり、「都」の幻想は飽和状態を迎えていくのだ。「女の子」には、「日本のひと」が「幻影」を託し、「日本橋」にも「女の子」を媒介にして、「にぎやかな良い橋」という「幻影」が生じるという錯綜した「ロマンチックな解答」を、「幼時」に「日本橋」の「繁華」を幻視した「私」が用意し叙述する。「探索」のないままの「独断」——しかし「」で幾重にも語られる「日本橋」、「二ホンバシ」に纏わる史的/私的言説の集積の裡に、「都鄙」の遠近が生まれてきたことも確かだろつ。この第三十断片では、「誰かひとり」も「私」も、やはり「日本のひと」に包摂されたよつて、幻想の諸断片にしか思えない叙述形式こそが重要ではないだろつか。確かに舞台としての「日本橋」はあ

るのだが、そこに「女の子」が立つ事実以外は、それを打撃し叙述する「ひと」の幻想しか描かれない。「女の子」は「ちかくの支那薫麥の屋敷」に寄るが、その境遇については未だ語られていないことを確認しておきたい。

三晩つづけてここで雲呑を食べるるのである。そのある日には、支那のひとであつて、女の子を一人並の客として取扱つた。彼女にはそれが嬉しかつたのである。／＼あるじは、雲呑の皮を巻きながら尋ねた。／＼「売レマシタカ。」／＼眼をまるくして答へた。／＼「イイ。……カヘリマス。」／＼この言葉が、あいの胸を打つた。歸國するのだ。きつとさつだと美しく秀げた頭を三度かるく振つた。自分のふるさとを思ひつつ釜から雲呑の実を掬つてゐた。

「ひと」では「日本橋」の「ちかく」を舞台として「異人の女の子」と「支那のひと」のやりとりを描くが、「カヘリマス」という「この言葉」が、新たな「物語」を立ち上げて行く。「支那のひと」が、歸郷しようとする「女の子」の一言を「歸國する」とじ受け取つたからだが、「自分のふるさと」への気持ちが源泉となるだけでなく、見逃せないのは、「カヘリマス」という「言葉」であつて、「異人」同士での「言葉」の交通を可能にさせていたのは、片言の「日本語」である。「カヘリマス」という瞬間的な「言葉」であつたからこそ、「支那のひと」に曲らのふるさ

とを喚起させ、「胸を打つ出来事を齎したのである。確かに、じこまでも曖昧な「物語」なのであり、「日本のひと」の「独断」と何かが違つてゐるわけではないだらう。ただ、「離」にあつたような「都」の「物語」は、「異人」達の無数の「鄙」によつて無効化してゐると言わなければなるまい。

「離」では、付記の書き手によつて、「四五日前」に見た「古離の首」は、「この話に出て来る離」と置き換えられた。江戸の「都」を離れ、紅毛の童女」の「玩具」となる「古離」の「物語」に対しても「葉」第九断片では、『都鄙』の遠近を狂わせる「婆様」／＼「私」のすれを包摶する「彼」の「作品」が立ち上がり、「花」の「運送」を託す行き先が求められた。ところでの第三十断片には、「ロマンチック」な誤解が「言葉」の行き違いによつて生まれてゐるが、そもそも、この「カヘリマス」と「ふるさと」をめぐる解釈には、「女の子」についての情報があつたく欠如している限り、何一つ正解が用意されていないに等しい。「日本語」とこつ「異人」の「言葉」であるがゆえに、「支那のひと」も、まさに「女の子」に就いてのふかい探索をして見よ／＼とは思はないまま、「ワタシノゴチソウ」を贈るしかし、その誤解に端を発した行為が、「女の子」の新たな行為を生む。「わけの判らぬ言葉でもつて烈しいお祈り」をした後に、「女の子」は「日本語」で「咲クヤウ」。咲クヤウ」と「二言囁いた」。この「祈り」が、誰に売つた「悪い花」に向けられたのかは分からぬ／＼し、「支那のひと」に差し出した「おほきい

薔のついた草花」に向けられたのも分からぬ。そもそもこの「一画」が「祈り」の綴りであるかも判然としない。しかし、「カベリマス」の一語を「支那のひと」が解釈した」とまったく同位相において、この断片の最後に置かれた「一画」は、読み手に解釈を委ねているのだ。

それぞれの「言葉」の遠近が狂つたまま「联ク」ことを記された「花」は『晩年』に散在する諸々の「花」へと接続していく。また、ふるさとは幻想の「日本橋」を虚焦点にして、

「日本」／「日本語」とこの「形式」から溢れ出てこぐように、どいまでも膨張するだらけ。ここには、新たな、都酔の遠近法が立ち現われてこぐ。この「ロマンチック」な夢想は、第三

十三断片のねじるやうなヨーロマンスへの希求に繋がる。第九断片の「よい作品」を書いた「彼の「心」は、男」の「もやもやした胸」へと変奏され、「かぐはしあ木色」の「ギリシャの女詩人 サフオ」へと向かう。しかし「葉」と「花」が反転するように、恋の身投をするならば、よし死にきれずとも、そのこがれた胸のおもひが消えうせるといふ迷信を信じ、リコウガデイアの呻から怒涛めがけて身をおどらせた」と「「美人ではない」、「サフオ」の「物語」を、「男」は「一一冊の書物」に知られる。サフオ」と「男」の関係は、第九断片の「哀蚊」と「彼」の「形式」をなぞりつつ大きな乖離を生じさせる。そしてやはり、「玩具箱」のないままに放り出されたかのよつだ。

最小断片「生活」の後、ようやく「よい作品」「ヨーロマン

ス」を包括する、「よい仕事」の一語が現れる。無数の「お茶のあぶく」が、一つ一つの幻想だとするならば、その生成と消滅の一つ一つに、諸断片」と「彼」でも「男」でもあつた「きれいな私の顔が」、「いくつもいくつも」、「うつうつてゐる」——「あぶく」という「水」が変身した先に、一つ一つ書き手が「幽霊」のように憑依してくこと、その際限なき「晩年」の果てに、「じつにかなる」の結語が導かれる。では、その最後の一語がまさに「あぶく」に映るよつに始まる「玩具」の冒頭にて、問題の所在が映り込むことは免れないだろ。

V 『晩年』の中の〈玩具〉

『晩年』とこの書物によって浮かび上がる「葉」／「玩具」の連関と、翻つて『晩年』全体への交響を問いたい。大國眞希は、この「どうにかなる」の引き継ぎが、「自己の根源を探すべく生家に吹きもどされる」とことを導くと述べる。「玩具」の一語は、やはり「離」の一語がそつとあつたよつて、「思ひ出」の一節に印象的なかたちで登場してこぐ。

父母はその頃東京にすまつてゐたりしく、私は叔母に連れられて上京した。私は余程ながく東京に居たのださうであるが、あまり記憶に残つてゐない。その東京の別宅へ、ときどき訪れる婆のことを覚えてゐるだけである。私はこの婆がきらひで、婆が来る度毎に泣いた。婆は私に赤い郵

便自動車の玩具をひとつ呉れたが、ちつとも面白くなかったのである。

(一章)

「東京」の記憶がない中で、「婆」と「玩具」の記憶のみが「都」の中で抽象化され残つてゐる。「私」とつて、「都」で「えられた「郵便自動車」は「面白くない」。『鄙』の「私」と、「都」の「玩具」には疎隔感があるばかりである。『晩年』第十二篇として収められた「玩具」では、「玩具」の一語はどのよに登場するのか。「玩具」は「冒頭のやや長」テクストと続く十の断片から成り立つが、第五断片には、「だるま」が「玩具」として登場する。

同じやうな「じ」が、一度あつた。私はじきたま「玩具」と言葉を交した。木枯しがつよく吹いてゐる夜更けであつた。私は、枕元のだるまに尋ねた。「だるま、寒くないか。」だるまは答へた。「寒くない。」私はかさねて尋ねた。「ほんたうに寒くないか。」だるまは答へた。「寒くない。」ほんたうに。「寒くない。」傍に寝てゐる誰かが私たちを見て笑つた。「この子はだるまがお好きなやうだ。いつまでも黙つてだるまを見てゐる。」

「大人」とは隔離された中での「世界」との交感と疎外が次々と描かれる。「だるま」と「言葉」で呼びかけ、「寒くない」かと皮膚感覚についての終ることのない問答であることは興味深い。第三断片は「ものの名前」について、「ふさわしい名前」であるなら、よし聞かずとも、ひとりでに判つて来るものだ。私は、私の皮膚から聞いた。ほんやり物象を見つめていると、その物象の言葉が私の肌をくすぐる。」とあり、「どうしても呑みこめなかつた名前」である「ヒト」は記憶を遡るにつれて、第七、八断片では「馬」と名捕れてゐる。

これらの断片へと遡行する前に用意された冒頭のテクストに大きな仕掛けがあることについては、先行論の積み重ねがある。安藤は「語り手がプロットの効果を十全に知覚しておかねばならぬ」と「信仰——姿勢——の完璧にとりつかれ、散文の叙述機能そのものへの限界を口にしたまさにその瞬間に」、それは対極をなす「情念の模範」——十個の断章——がつかび上がつてくる構造を指摘する。「葉」「玩具」に「散文と詩との交差点」を見る安藤論は大國に受け継がれ、「玩具」は物語る時間を限定せずに、その枠を取り外し、「未完」と付記したことによつて、物語る私の物語が立ち現われ、「詩」的空间を抽出する」と解析された。山崎正純は、「意志的自我の明証性を構成する、原基としての言語」が「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」として、自我の言葉であり、同時に他者であることを発

「私は「玩具」と「言葉を交」なのであり、しかも「誰」もそのことに気が付かない。「玩具」後半に置かれる十の断片には

見する」と分析し、第十断片に至るまでの論理的帰結を提示している。²⁴⁾

といひで、「葉」では大久保が最晩年の芥川との関連を示していたが、佐藤泰正も「フラグメンタルな志向の傾斜」、「抒情の静謐な旋律」・「作品というトルソ、あるいはボディそのものへの信頼」等を挙げ、その先に「道化の華」の登場を跡付けている。だが、「より正確には」彼は『或阿呆の一生』を書き上げた後、偶然或古道具屋の店に剝製の白蝶のあるのを見つけた」という部分にこだわれば、「剝製」とは自身の存在ならぬ、このフラグメントの集積としての『或阿呆の一生』自体を指していたとみるべきとの指摘は、「葉」では未だ萌芽に過ぎなかつた方法論が「玩具」において意識化された側面を考へる際に有効である。中村三春は、「葉」や「思ひ出」にくく「玩具」にあるもの、それは、書くことについての自己言及にほかならぬ²⁵⁾、「嘘」としての小説論を前段に置く「玩具」において、「これらはすべて嘘である」とこつ虛構の識別付とは、決して特定の言葉にとどまらず、このテクストの全要素に及ぶものとも読める。すなわち「玩具」が根源について語つてこそしてや、語れば語るほど、それは根源回帰の不可能性もを含意する」と喝破した。²⁶⁾

本論においても、『晩年』の諸テクストには、ふるさと に纏わる言説が散在しているものの、いわゆる実体論的なふるさとを回避し、虚構上の“都鄙”の遠近に「物語」を置換して

こなじとを論じてきた。まさに「玩具」とは、いわゆる「物語」を駆動させるあらゆる遠近法を、より微分化された「言葉」 자체へと破碎する装置であつ。その在り様を確認し、『晩年』の中での「(未完)」の刻印について考察したいが、「鍵」となるのは、「葉」第九断片を連想させずにはおかぬ、「玩具」第九断片である。一いつを並べる。

さやうつだいぜんこます。私の婆様ほどお美しい婆様もそんなにあるものではないませぬ。昨年の夏お歿くなりになられましたけれど、その御死顔と言つたら、すこいほど美しいとはあれだけいたしませう。白蝶の御両頬には、あの夏木立の影も映らむばかりでございました。そんなにお美しいからつしやるのに、縁遠くて、一生鉄漿をお附けせずにお暮しなさいたのだけぞこます。

「わしどこづか万年虫歯を餌にして、」この四万の身代ができるたのひやぞえ。」

富本でこなれた泣い声で御生前よくかづひ言ひして居られましたか、こられこれには面白い因縁でもあるが、ござこませひ。」
〔葉〕

私の祖母が死んだのは、かつして様様に折りかぞへながら計算してみると、私の生後八カ月のころのことである。このときの思ひ出だけは、霞が二角形の裂け目を作つ

て、そこから白歯の透明な空がだいじな肌を覗かせてゐるやうにそんなん素配にはつきりしてゐる。祖母は顔もからだも小さかつた。髪のかたちも小さかつた。胡麻粒ほどの桜の花弁を一ぱいに散らした縮緬の着物を着てゐた。私は祖母に抱かれ、香料のさはやかな匂ひに酔ひながら、上空の鳥の喧嘩を眺めてゐた。祖母は、あなや、と叫んで私を畳のつへに投げ飛ばした。ころげ落ちながら私は祖母の顔を見つめてゐた。祖母は下顎をはげしくふるはせ、一度も三度も真白い歯を打ち鳴りした。やがてこゝこと仰向きに寝ころがつた。おぼせいのひとたちは祖母のまわりに駆せ集ひ、一齊に鉛虫みたいな細い声を出して泣きはじめた。私は祖母とならんで寝ころがりながら、死人の顔をだまつて見てゐた。臍だけた祖母の白い顔の、額の両端から小さい波がちりちりと起り、顔一めんにその皮膚の波がひるがり、みるみる祖母の顔を皺だらけにしてしまつた。人は死に皺にはかに生き、うへへへきつづけた。皺のいのち。それだけの文章。そろそろと堪へがたい悪臭が祖母の懐の奥から這ひ出た。

(「玩具」)

「——」で確認したいのは、「哀蚊」の「私」は「婆様」の死を語つた後で、「幽靈」のエピソードを続けていくが、「玩具」第九断片の「祖母が死んだ」「思ひ出」は、断片のまま他の諸断片と繋がりないことである。十の断片は順に「三歳一歳一歳のとき」の記憶であるかもしだす、「一寸にたつた五六行づつ書く」たのかもしだす、「——れいはすべて嘘である」のかもしだす、そのすべてかもしだす。選行と断片化のため、「嘘」の中の線条性も保証されない。「哀蚊」では、語りの途中に差し挟まれる「婆様」の死を担保としながら、「物語」と「婆様」の美に耽溺する「私」の意識が瀟洒していくが、「玩具」では、「皺」についての言及に收斂される。佐藤は、「」の「皺」とは「言葉」そのものであり、「一切を読みとり、つかみとる表現者の宿命がしいられた、その意識の顛動そのもの」と推論する。中村は解釈の行き過ぎを制し、「最低限みとめられるのは、誰も知らぬ死者の皮膚の微細な変化をその感覚にとつて記述する」(マリズム)である」と判断する。ただし「晩年」を書物として眺めたとき、やはりこの「皺」の「老女」を連想させる「婆様」／「祖母」の差異と配置には注目せざるを得ない。

まず、「婆様」の死の光景——「御外顔」は飽くまで「すこいほど美しい」のであり、「白蝶の御面類」に焦点が当たられてゐる。そして「万年白歯」に関する台詞が挿入されるが、やはりその死は「粹」な声の記憶とともに保存されているといふ。この後に続くは、「婆様」が一度も「縮緬の縫紋の御羽織」を離さなかつたエピソードなのである。「晩年」の巻頭でこの「婆様」の死に接したならば、巻末間に置かれた「玩具」での「祖母」の死において、「白蝶」とは対照的な「皺」へと、読み手の意識は向かつたのではないかだらうか。「だるま」との問答が

典型的だが、「玩具」の断片には皮膚感覺に纏わるものが多く、この第九断片にしても、「田畠の透明な空がだいじな肌を覗かせて」の隱喻に始まり、「田に顔」の「一めんにその皮膚の波がひるが」の過程が眞に描写される。また「万年白歯」の「婆様」に対して、「祖母」は「下顎をはげしくふるはせ」一度も二度も眞田に歯を打ち鳴らして果てたのであり、「いじり」婆様」「祖母」はともにその存在を「白」の色彩によって強調されていることに気付かされる。しかしその「臆たけた祖母の白い顔」は「皺だらけ」となり、そして「人は死に」皺は「はかに生きついへ」、「いきつけた」皺のいのち。それだけの文章」が続くのである。

この一連の「文章」=「言葉」が多義性に富むことは中村の指摘する通りだが、この解釈の袋小路で「白」は紙を連想させる、等)に迷い込むことから一旦身を引いたとき、二つの断片に横断線を見出すことができる。「婆様」は縮緬の縫紋の御羽織を離さなかつたが、「祖母」もまた「胡麻粒ほどの桜の花弁を」ぱいに散らした縮緬の着物」を着ている。これらの「縮緬」が、一方では「婆様」の「糸」へのフェティッシュとして、もう一方では、あたかも「皺」の代補として「私」と「祖母」の間の境界面を作っていたことは興味深い。「婆様」は「私の寝巻をみんなお剥ぎとりにな」り、「輝くほどお綺麗な御素肌をおむきたし下さつて、私を抱いてお寝にな」つたこともあつた。しかし「玩具」第九断片の「私」は「縮緬の着物」を着た「祖母」に抱

かれ、香料のさはやかな匂ひに醉つ。そしてそのまま「祖母」の死の瞬間に立たれることになるが、「縮緬」と「さはやかな匂ひ」は、やがて「皺」と「堪へがたし悪臭」へと「重写し」になつていくのである。だが、「これこそが、「葉」第十一断片にあつたよつた「散るまで青い」「葉」と「きたない汁をはじくだ」す「花」の「渾沌」ではないのか。死の瞬間に刻み込まれる「皺」は、常に既に、「桜の花弁」の「縮緬」として皮膚と隣り合つているという感触。『晩年』の中では、決して来歴を明かさない「縮緬」の微細な「皺」が、こつと言わず、「婆様」、「祖母」、「私の皮膚に生死の遠近を狂わせたまま触れ、「つ」きつづける。死と生の往還にて「都鄙」の幻像を折り重ねながら、「縮緬」は「晩年」における「いのち」の両義性を象るので。「玩具」冒頭の「私」は「幽靈でない」と「こと」を確認されるが、「哀蚊」における「婆様」、「幽靈」の「渾沌」を書いた「彼」と、第九断片で「皺のいのち」、「それだけの文章」という多義性に満ちた「言葉」の欠片を並列させる「私(冒頭の「私」とは別位相)とは「作品」、「文章」と、扱う「言葉」の水準に「すれがあるにせよ、極めて近」(しかし同じではない)存在なのではないか。

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。(未完)

「」の最後の断片において、「耳朵をくすぐる」皮膚感覺を「いま」も持続する「私」（第九断片の「私」とは別位相かもしだい）が、「祖母の子守歌」のみを残し「その余の言葉」への欲望を断ち切る」と。「作品」から「文章」へと寸断され、遂に「言葉」が無限に途切れる（未完）が刻まれる。このが、「晩年」に響く“Nevermore”が収束する。書物のふるさとではないか。「陰火」で「尼」が「一寸ほどの人形」となり、「浅黒い頬は笑つたままで凝結し、雨滴ほどの麿は尚うす赤く、けし粒ほどの白い歯はきつちつ並んで生へそろつてゐた」と。

「めぐら草紙」で「草花の名まへ」を「原稿用紙に書き」、「涙が出」て「はだかの胸にまで這ひ流れ」、「生れて」はじめての醜をさうす」と。「物語」、「短篇」、「文章」、あらゆる「言葉」を收め得る「玩具箱」は、いわば底に穴の開いた「花」の「器」である。その中には、「皺」を深く刻む「古雛の首」が、「縮緬」をと纏わず、ただ転がつてゐるかもしない。「玩具」末尾の「（未完）」は、「晩年」という書物の在り様を最深層から名指し、「いま」も「その余の言葉」——行つてしまつた「この水」へと響き続けるのだ。

(1) 安藤宏「『晩年』と『津輕』」（『上智大学国文学科紀要』一九九五・二）は、「晩年」に散在するふるさと表象の機能を考察しており示唆に富む。

(2) 紅野謙介「侵入する肖像写真」（『書物の近代』メディアの

文学史』一九九一・一〇、筑摩書房）は、この肖像写真が「いわば葬式写真を演じていた」と指摘し、松本和也「性格破綻者への道程——『晩年』・『創生記』・第三回芥川賞」（『昭和十年前後の大幸治青年・メディア・テクスト』二〇〇九・二、ひつじ書房）は、「死をめぐる断章を多く配した『葉』や、心中未遂事件を物語内容とする『道化の華』等は、小説の内容と、肖像写真が孕み込んだ意味内容の相乗効果により、新たな意味（あるいはリアリティ）を産み出している」と分析する。

- (3) 奥野健男「作家と作品」（『日本文学全集70 太宰治』一九六七・九、集英社）
- (4) 東郷克美「小説の小説——『晩年』の実験2——」（『太宰治といふ物語』一〇〇一・三、筑摩書房）
- (5) 関井光男「『晩年』（『解釈と鑑賞』一九九六・六）参照。滝口明祥「太宰治のエディターシップ——『晩年』から『太宰治全集』まで——」（『学習院大学人文科学論集』一〇〇七・〇）は、太宰の作家的嘗為全般に「エディターシップ」を認め、『晩年』をモンタージュの手法と結び付けている。
- (6) 渡部芳紀「『晩年』試論——『道化の華』を中心にして——」（『無賴文学研究会編『太宰治1 羞える狂言師』一九七七・一一、教育出版センター）
- (7) 鳥居邦朗「『晩年』論（一）」（『太宰治論』作品からのアプローチ）一九八一・九、雁書館）
- (8) 安藤宏「『晩年』論——その再評価のための視点と方法——」（『解釈と鑑賞』一九八七・四）
- (9) 芥川龍之介「西方の人」（『改造』一九一七・八）の「故郷」は、「勿論又あらゆるクリストは故郷に入れられなかつたのに違ひない。現にポオを入れたものはアメリカではないフランスだつた。」と結び、断章「詩人」へと繋げる。

- (10) 渡部芳紀「テクスト評釈『葉』」(『太宰治 心の王者』一九九二・一)
- 九八四・五、洋々社)に指摘があるが、中村三春「葉」評
釈(一)——引用とフランメント——(『太宰治研究』¹⁴一〇〇六・六)は、「葉」に引用された箇所に「芥川色」はない
とする。
- (11) 大久保典夫「葉」論ノオト——芥川龍之介との関連を中心
に——(『太宰治研究』一九九四・六)
- (12) 東郷克美「逆行と変身——作家 太宰治」の誕生——(『太
宰治という物語』同)
- (13) 渡部芳紀「習作期の太宰治(『解釈と鑑賞』一九七四・一一)
- (14) 清水康次「芥川龍之介と太宰治——『離』の語りと『哀
蚊』の語り」(『太宰治研究』⁴一九九七・七)
- (15) 中村三春「葉評釈(一)——アイロニーとフィクション——
- (16) 渡部芳紀「テクスト評釈『葉』」(同)
- (17) 「創作合評」(『新潮』一九九三・四)
- (18) 安藤宏「哀蚊」の系譜——習作時代の太宰治(『太宰治
4』一九八八・七)
- (19) 三谷憲正「太宰治『葉』試論——『資料』と『伝説』の
距離」(『太宰治文学の研究』一九九八・五、東京堂出版)
- (20) 大國眞希「太宰治『玩具』論——『東京八景』との比較
を視座として——」(『昭和女子大学大学院日本文学紀要』
一九九五・三)
- (21) 服部康喜「私」という「墮天使」——「玩具」の擬態——
(『終末への序章』——太宰治論——)一〇〇一・三、日本
図書センター(一)は、「意味への飢餓と意味への自足は」二項対立
的風景を形成しつつ、同一内容を語っているにすぎない。端
的にそれらは、天才「選ばれた者の表徴なのだ。」と指摘する。
- (22) 安藤宏「晩年」における『詩』と『小説』——太宰治 玩
- (23) 大國眞希・前掲(20)論文
- (24) 山崎正純「玩具」の系譜学(『転形期の太宰治』一九九
八・一、洋々社)
- (25) 佐藤泰正「玩具」論——『晩年』の中の一視点として(『佐
藤泰正著作集』太宰治論一九九七・一、翰林書房)
- (26) 中村三春「捏造・收集・サンプリング——『玩具』——
『係争中の主体』漱石・太宰・賢治』一〇〇六・二、翰林
書房)
- (27) 佐藤泰正・前掲(25)論文
- (28) 中村三春・前掲(26)論文
- 具」「葉」論——(『上智大学国文科紀要』一九九二・一)
- (23) 大國眞希・前掲(20)論文
- (24) 山崎正純「玩具」の系譜学(『転形期の太宰治』一九九
八・一、洋々社)