



Title	太宰治「秋風記」論：空虚な「私」はどこへ帰ったか
Author(s)	野口, 尚志
Citation	太宰治スタディーズ. 2012, 4, p. 106-124
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/97710">https://hdl.handle.net/11094/97710</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# 太宰治「秋風記」論

——空虚な「私」はどこへ帰つたか

野口尚志

## 1. 〈再生〉を見る前に

太宰治の「秋風記」は、昭和一四（一九三九）年五月に竹村書房から刊行された書き下ろし短篇集『愛と美について』に収録された作品である。

この作品は当初、「サタンの愛」という表題で昭和一二年の後半に執筆され、「新潮」の昭和一三年一月号に掲載予定であったが、何らかの事情で掲載中止になり、題を改めて『愛と美について』に収録されたことは、作者の書簡、妻・津島美知子の推測<sup>(2)</sup>や、作者と当時交流のあった桜岡孝治の回想などによつてほぼ定説となつてゐる。

先行する研究は、おおよそ二つの傾向に分類できよう。まずは、右のような発表までの経緯を考慮し、作中の作家・太宰のいわゆる前期的言説を見出して前期作品と比較したり、なぜ作品の発表が見合わされたかを考えるもの。矢島道弘氏<sup>(4)</sup>や、鶴谷憲二氏<sup>(5)</sup>の論の前半がこれに当たる。もう一つは、作中に登場す

る何人の肉親の死と、作者・太宰治の肉親の死が符合することから、作者の実生活におけるそれらの死の衝撃を作品執筆の動機としたうえで作品を読むもの。たとえば安藤宏氏は、次のように述べる。

肉親を切り売りする創作者の宿命が〈サタン〉と命名されている。（中略）だが、こうした内在化したモチーフを汲み取ることのできる読者が果たして何人いることだろう。『小説の書けない小説家』の方法が空転していくのに反比例して、作品もまた、作者個人の自家用的な性格を強めざるをえぬ宿命にある。<sup>(6)</sup>

ただ、この場合も、たとえば鶴谷憲二氏の論の後半の「〔K〕との——引用者注——別離は新たな出発であり、再生への第一歩なのである」（傍線引用者、以下同）とか、安藤宏氏の「かつて

の「自己」を肉親の思い出と共に、埋葬し、過去との訣別を描いてみせるということ。それによつてかつての「滅び」の力タルシスへの回路を断ち切つてみせるということ。」といった言及に見られるように、いわゆる「中期」の「明るさ」を前提に、この作品にそこにつながる「再生」の息吹を見出そうとする論調に帰結していく。しかし、この作品に、具体的に「再生」を示すようなものは何も書かれていない。むしろ「道化の華」（日本浪曼派）昭10・5）や「姥捨」（新潮）昭13・10）に見られた心中行を思わせるような暗い色調に閉ざされ、小説家「私の自意識の過剰さと空虚の感覚は、『晩年』（昭11・6、砂子屋書房）収録作前後のような様相を帶びている。

このほか、作中に見られる様々なイメージの断片を分析することで「私」という人物の造型に迫り、豊かな示唆を与える大國眞希氏<sup>(7)</sup>の論や、作品末尾の十字架と指輪の意味を問う藤原耕作氏や小林幹也氏<sup>(8)</sup>の論を参照しながら、本稿では、一足飛びに「再生」を見る前に、作中の小説家「私」が、「K」との決別後に帰つたのはどんな場所なのか、ということを問いたい。この作品を語る「私」は、「K」と別離した後、作品のエピグラムにあるようにそこに「立ちつくし」ているはずなのだ。何に取り囲まながら「私」という作家は「立ちつくし」しているのか。それは発表当時の作家一般が見舞われている状況と関わるはずである。

## 2. 「K」を介した「私」の「物語」

まずは、「私」がこの作品を通して何をどう語ろうとしているのかを明確にするため、この作品の概要をまとめる。この小説の大枠は、安藤宏氏が「『事件』は何も起こらず、二人は日常へと回帰する」と述べるよう、「私」と「K」とが湯河原・熱海へと旅をして、「K」が交通事故に遭う以外は大した事件は起こらず、帰つてくる（二人別々にではあるが）というものだ。作品の書き出しは次のようになつてている。

あの、私は、どんな小説を書いたらいいのだらう。私は、物語の洪水の中に住んでゐる。役者になれば、よかつた。私は、私の寝顔をさへスケッチできる。／私が死んでも、私の死顔を、きれいにお化粧してくれる、かなしいひとだつて在るのだ。Kが、それをしてくれるであらう。／Kは、私より二つ年上なのだから、ことし三十二歳の女性である。／Kを、語らうか。

本来、見ることができるわけもない自分の寝顔を「スケッチで生きる」というとき、それは決して現実の寝顔ではあり得ない。「私」が思い描くところの自らの寝顔なのであつて、つまりは「私」の持つ「物語」の中の寝顔である。さて、「K」は、そんな「私」の死をその最後の場面において「化粧」によつて演出

するという。「私」の生は「K」によって完遂される。——と  
いうのも「私」の描く「物語」なのであり、ここで「K」は  
「私」の「物語」の中の住人である。かつて見たことはなく、  
これからも見ることない虚構の「寢顔」と「死顔」とをつくり  
出す「私」。ここで「物語の洪水」と呼ばれているのは、「私」  
という「物語の洪水」のことに他ならない。

「秋風記」は、このように書き始められる。しかし「私」は  
「私」を語る、とは言わない。「Kを、語らうか」と続く点に、  
この作品の特徴がある。「K」については、次のように紹介され  
る。

Kは、私とは別段、血のつながりは無いのだけれど、それ  
でも小さいころから私の家と往復して、家族同様になつて  
ゐる。さうして、いまはKも、私と同じ様に、「生れて来な  
ければよかつた。」と思つてゐる。

「私」と「K」とに「鏡像」「リフレクション」的関係をみる  
大國眞希氏<sup>(11)</sup>、また「私とKとの関係は『他者同士』ではなく、  
私の中の二つの要素・葛藤を形象化したものなのであり、共に  
作者太宰のいわば分身」という鶴谷憲三氏<sup>(12)</sup>も述べているように、  
「私」と「K」とは似たような境遇で育ち、似たような思いを  
抱きながら生きている、いわば分身として提示される。ただし、  
それはこの物語を語る「私」の意図であることに注意しなくて

はならない。右の引用は「それでも」という接続の仕方に注目  
すべきだろう。二歳の年齢差、血縁でないこと、を断りながら、  
「それでも」、「家族同様」であり、生まれてきたことを嗟嘆す  
るという「私と同じ様」な点を持つと述べる。ここに表れてい  
るのは「私」の「K」を分身として語りたいという欲望である。  
この欲望はどこからくるのか。「私」は自らを「何か、ものを言  
はなければ暮してゆけない作家」であると規定する。そのうえ  
で、次のように述べる。

僕には、花一輪をさへ、ほどよく愛することができます。  
ほのかな匂ひを愛づるだけでは、とても、がまんができます  
せん。突風の如く手折つて、掌にのせて、花びらむしつて、  
それから、もみくちやにして、たまらなくなつて泣いて、  
唇のあひだに押し込んで、ぐしやぐしやに噛んで、吐き出  
して、下駄でもつて踏みにじつて、それから、自分で自分  
をもて余します。自分を殺したく思ひます。僕は、人間で  
ないのかも知れない。僕はこのごろ、ほんたうに、さう思  
ふよ。僕は、あの、サタンではないのか。

「愛」の過剰さゆえに「花」を破壊しつくさずにはいられない  
「私」は自らを「サタン」になぞらえるが、山口浩行氏が、「『秋  
風記』に描かれたサタン的な愛が、作家であるゆえの必然とし  
て提出されていることにも留意したい」と指摘している通り、<sup>(13)</sup>

この「愛」は「作家」として対象を語ろうとする行為の言い換  
えである。「サタン」の~~ご~~とく「私」を過剰に突き動かすのは、  
自身のうちの空虚さに他ならない。

らつきようの皮を、むいてむいて、しんまでむいて、何も  
ない。きつとある、何かある、それを信じて、また、べつの、  
らつきようの皮を、むいて、むいて、何もない、この猿の  
かなしみ、わかる？

対象を語ろうとする「愛」にいくら駆り立てられても、「私」は  
そこに何も見出すことができない。これは「花」に罪があるの  
ではない。「花」の美を感じ取ることのできない「私」自身の空  
虚さの裏返しである。「何もない」のは「私」自身なのだ。にも  
かかわらず、「私」は「何か、ものを言はなければ」ならない。  
「私」は語るべきものが「何もない」にもかかわらず「何か、  
ものを言はなければ」ならないという矛盾を常に抱えている。

「私」が自身の空虚さを埋めたいならば、「私」は自分を「持て  
余し」ている場合ではなく、まず「私」が何者なのか見極めな  
ければならない。しかしそうなると、語る主体と語られる対象  
が一体化してしまう。自己言及は可能だろうか。  
そこで「私」に「K」が想起される。「K」が「私」の分身な  
らば、「K」を語ることは、「私」を語ることになる。「K」と会  
話することは「私」自身と対話することである。「K」を介せば、

「私」を語ることができるのでないか。その先に「何がある」  
のではないか。——しかし、それは、「花一輪」と同様、「K」  
を傷つけずにはおかない。

「K。僕たち、——」／「あ、危い。」Kは私のからだを  
かばつた。／ぱりぱりと音たててKの巻が、バスの車輪に  
ひつたくられて、つづいてKのからだが、水泳のダイヴィ  
ングのやうにすらつと白く一直線に車輪の下に引きずりこ  
まれ、くるくるつと花の車。／「とまれ！ とまれ！」／  
私は丸太棒でがんと脳天を殴られた思ひで、激怒した。や  
うやくとまつたバスの横腹を力まかせに蹴上げた。Kはバ  
スの下で、雨にたたかれた桔梗の花のやうに美しく伏して  
ゐた。この女は、不仕合せな人だ。／「誰もさはるな！」  
／私は、気を失つてゐるKを抱きあげ、声を放つて泣いた。  
／ちかくの病院まで、Kを背負つていつた。Kは小さい声  
で、いたい、いたい、と言つて泣いてゐた。

ここにまでまさに「K」は「花」として描かれる。「私」は、語る対  
象である「花」を破壊してきたこれまでと同様の轍を踏んだこ  
とになる。こうして、「K」を介して「私」を語ろうとする試み  
は失敗に終わる。

ただ、「私」は事故のあとも「K」との関係を続けようとする。  
「K」が望んだ「十字架」の代わりに「青銅の指輪」を送る。

これは、右の引用の「K。僕たち、——」という語りかけの先に伝えようとしていた言葉——「K」への愛——を、「指輪」に代行させているはずだ。それが「十字架」の代わりに送られるということは、「私」は「K」のために「十字架」<sup>(14)</sup>が示すもの——救済をなそぐとするということだろう。しかし「K」は「私」によっては決して救済されないことがわかつてゐる。「K」は自分の「三歳」の「長女」の「写真」で返事をするという形で、「私」の申し出を拒絶する。

これは、この作品が単に「K」を介して「私」を語るということの失敗のみを表現してゐるのではないことを指してゐる。「K」との決別には、「K」と「私」の間で実現されていた別の何かの喪失という側面を持つてゐるのだ。こうして「私」は、

立ちつくし、／ものを思へば、／ものみなの物語めき、  
というエピグラムの通り、呆然と「立ちつく」すことになる。いつたい、「私」は何を失い、どこに「立ちつくし」でいるのか。

### 3. 「ふたり」の密室的空間

#### ——〈遊び〉としての演技

本節では、「立ちつくす」ことになる前、「私」がいつたいどんな場所にいたのかということについて考察する。

冒頭に「役者になれば、よかつた」とか、「僕、——舞台中

毒かも知れない」といった一文があるように、「私」のふるまいや「K」との関係に、演技あるいはパフォーマンスの要素が色濃いことは既に指摘されている。特にその点に注目して「秋風記」は、太宰の小説のなかでも、パフォーマンスの宝庫であるという佐々木啓一氏は、「主人公とK」の関係を、「擬似的な息子と母親の関係」であると見てゐる。本稿が注目するのは、いわば役名が「母親」か「息子」かといった演技性そのものが持つ性質ではなく、演技に興じる「私」と「K」とによって何が語り出されていくのかという点である。

まず、「私」と「K」との関係が必ずしも「息子と母親」のみの演技によつて形成されることは言えないことは、次の四箇所の引用から確認できる。

・Kは少女のやうに無心に笑つて、私の顔を覗き込む。  
・私は、旦那様のやうにちゃんと座蒲団に坐つて、腕組みしてゐる。  
・Kは、母のやうに、やさしく笑ふ。  
・私は十二、三歳の少年の様に甘える。

「私」にとつて「K」は常に母親的存在というわけではない。「私」と「K」とは、時と場合に応じて瞬時に自らの役割を判断し、その役を演じることで、閉じられ、二人だけの安定した空間を創り出している。このように、時に「少女」になり「母」

になり、あるいは「旦那様」になり「少年」になりといった演技が行われていても、その芝居の観客は「私」と「K」自身である。つまりは役者と観客が同一であるということになる。従つて二人によつて創出されたその舞台空間では、二人が演じ続ける限り上演時間を終えることがない。ただし、こういった、役者と観客とが同一の閉じられた空間での演技を、無数の観客の目にさらされた俳優による劇場の舞台での演技と比することはとうていできまい。それはむしろ子供の「ごっこ遊び」に近いと言つべきだろう。「ごっこ遊び」を中心とする遊戯に演技の萌芽と言える一面があることに關わつて、山崎正和氏は、「日常生活のなかの演技」を二種類に分類し、そのうちの一つを、この「ごっこ」遊びを典型とする「群」としている。「ごっこ」遊びは、第一義的に自分を自分にたいして表現する行動であり、伝達の構造からいへば、密室のなかの独り言にも似た性質を持つてゐる」という。「秋風記」において、「Kとふたりで、旅行したいのだけれど。」と言つて始まる旅の非日常性は、「私」と「K」だけの外部を持たない密室的な空間を用意し、強化している。

この「私」と「K」という閉じられた関係性が「私」の語りの中でも強く意識していることを伺わせるのは、その主語の用い方である。

・その日の真夜中、ふたり、汽車に乗つた。汽車が動き出

して、Kも、私も、やつと、なんだか、ほつとする。  
 ・「あなたは、ばかなの?」／「およしよ、K。ばかも恥巧もない。僕たちは、もつとわるい。」(中略)ふたり、たいへん興ざめして、(中略)ふたり、ひつそりからだを洗つた。

・「私たち、もうなんにも欲しいものがないのね。」(中略)  
 「僕たち」私は十二、三歳の少年の様に甘える。(中略)  
 「誰も、やらせてくれないよ。みんな、意地わるいほど、私たちを大切にしてくれるからね。」(中略)ふたり、笑つた。

本文中に「ふたり」という主語が四回登場しているが(これを代表としてその他に「Kも、私も」「僕たち」「私たち」といつたものも見られる)、これによつて二者は一つの主体であるかのように装われている。さらにこの点は次の部分に顕著だろう。

わかつてゐるのだ。みんな、みんな、わかつてゐるのだ。Kは、私を連れて旅に出る。この子を死なせてはならない。

大國氏はここについて「Kと「私」のどちらが行為主体、いわゆる主語なのか不明な表現もあり、ふたりの境界は曖昧であるような心地にさせられる」と述べているが、確かに、右の傍線部を、どちらの発話か決定する要素は見当たらない。ここは、

互いが互いに対しての思いを述べていると受け取るべきではないか。両者の声が重なっているのである。ここでも注意すべきは、行為主体を一体化させてみせたり、あるいは二者の境界を曖昧にして語ることを企図しているのはここでも「私」という語り手であると推定できる点である。

こういった「K」との密室的な関係性を「私」が前提とすることができるのには、両者が近似した環境で育つたという出自の意識の裏付けがあることによるのは明らかだろう。

・ずゐぶん、たくさんの身内が死んだ。いちばん上の姉は、二十六で死んだ。父は、五十三で死んだ。末の弟は、十六で死んだ。三ばん目の兄は、二十七で死んだ。ことしになつて、そのすぐ次の姉が、三十四で死んだ。甥は、二十五で、従弟は、二十一で、どちらも私になつてゐたのに、やはり、ことし、相ついで死んだ。／どうしても、死ななければならぬわけがあるので、打ち明けておくれ、私は、何もできないだらうけれど、二人で語らう。一日に、一語づつでもよい。ひとつきかかつても、ふたつきかかつてもよい。私と一緒に、遊んでゐておくれ。それでも、なほ生きてゆくあてがつかなかつたときには、いいえ、そのときになつても、君ひとりで死んではいけない。そのときには、私たち、みんな一緒に死なう。残されたものが、可哀さうです。君よ、知るや、あきらめの民の愛情の深さを。

／Kは、さうして、生きてゐる。

・「私たち、もうなんにも欲しいものがないのね。」／「ああ、みんなお父さんからもらつてしまつた。」

ここに「あきらめの民」とあるが、これはこの前に「生れて、十年たたぬうちに、この世の、いちばん美しいものを見てしまつた。いつ死んでも、悔いがない」とあることと関わつていよい。「みんなお父さんからもらつてしまつた」彼らに何かを「欲しい」という欲望はない。なぜなら「生れて、十年」のうちに「いちばん美しいもの」を見てしまつたからで、その後の生はいわば剩余でしかない。「残されたものが、可哀さう」とあるように、剩余としての生を生きる者にとつては、死者にこそ幸福があり、生者は残余ということになる。右の死去の年齢に死因は付記されていないが、「どうしても、死ななければならぬわけがあるので、なら」とあることを考慮すれば、この中の何人かは自殺であつたことがわかる。「いつ死んでも、悔いがない」のは、「私」と「K」だけではなく、父親を除く一族を指しているのだ。「生れて、十年」の後に生の喜びをもたらすものは何も期待できない。つまり「欲しいもの」がない。そうした「あきらめ」を抱えて生きている。はからずも、ここで「私」が生きながらえることを「一緒に、遊んでゐておくれ」と表現しているが、剩余として生を辛うじて保つている者たちにとつて、生とはいつでも「もうやめた」と終えることのできる「遊び」に等しい。彼ら

に早世は宿命づけられていると言える。

「私」が生を「一緒に遊」ぶものと捉えていたこと考慮すると、「私」と「K」の関係の性質についても、演技やパフォーマンスというより「[K]」遊び「的であることを重視すべきではないだろうか。ロジェ・カイヨワは『遊びと人間』<sup>[19]</sup>の中で〈遊び〉を六つの活動として定義しているが、そのうち「非生産的活動」に当るものとして、次のように述べている。

じつさい、遊びは何ものをも生みださない。財産を生むことも、作品を生むこともない。それは本質的に不毛なのだ。遊びをやり始めるたびに——生涯やつても同じことだが——遊戯者はいつもゼロの地点に立っている。

「いまさらになると、毎年きまつて、いけなくなるらしいのね」という「K」の台詞からは、「私」が「K」に会いに行くことは

大人になってからも半ば習慣化していたことが伺える。「私」は、「ふたり」の演技「[K]」遊びの空間の中に身をおくことで束の間の安定を得、剩余としての生をなんとか保つてきたと考えられる。しかし、その〈遊び〉自体が常に不毛——ゼロであるならば、「私」は「らつきようの皮」をむいても「何もない」自分を嘆くかに見せながら、その実、〈遊び〉という空虚な時間と空間に自ら足を踏み入れてことになる。「私」と「K」とが演ずることでつくり出され、維持される「ふたり」の

空間とは、空虚と戯れる空間と言い換えることができよう。それは別の側面では、「あきらめの民」としての「自己」を再確認する行為でもあったはずだ。当然、そうした自己を保とうとする限り、「私」は空虚との戯れをやめることはできない。

カイヨワはさらに、前述の山崎正和氏の「[K]」遊びの定義にも通じる「隔離された活動」としての遊びの側面を述べている。

実際、遊びは本質的に生活の他の部分から分離され、注意深く絶縁された活動であり、それはふつう、時間と場所の明確な限界の中で完成される。遊びの空間というものがある。(中略) いずれにせよ、遊びの領域は、このように閉ざされ、保護され、特別に取つておかれた世界、すなわち純粹空間である。

「秋風記」では、〈遊び〉の空間が、旅に出るというプロットを通して強固に形作られているかに見える。そもそも、「私」の生そのものが既に〈遊び〉であったのだが、旅という舞台装置は、「K」という共演者「遊び相手」を伴つて、「私」の〈遊び〉としての生の断面を鮮やかに切り出してみせる。この旅は、「私」の生を象徴化したものであると言える。

その旅が、事故という予測不能な出来事によつて終わつている点はやはり重要になる。誰かが「もうやめた」と言い出す前

に〈遊び〉は強制的に終了させられたのである。明らかにこの事故は、〈遊び〉の空間の外にある現実を思い起こさせるものだ。そして事故の後、「私」は「K」と決別したのみではなく、「閉ざされ、保護され、特別に取つておかれた世界、すなわち純粹空間」から追放されていたはずだ。

#### 4. 「私」と「K」の非同一性と「ふたり」の外部

前節で、「私」が「K」と分身であるかのように語るのは、あくまで「私」の欲望に過ぎないと述べた。本節では、「私」と「K」との差異を示す記述に注目し、「私」の「K」を分身として語りたい、すなわち「K」を介して自己を語りたいという欲望が挫折し、その結果として、「私」が〈遊び〉の空間から追放されていくさまを追いたい。

- ・「きれい?」よそのひとのやうな感じで、「わかく見える?」／私は、殴りつけたく思ふ。／「K、そんなに、さびしいのか。K、おぼえて置くがいい。Kは、良妻賢母で、それから、僕は不良少年、ひとの肩だ。」
- ・Kは、生花の、なんとか流の、いい地位にゐた。
- ・Kは号外をちらと見て、／「あなたは?」／「丙種。」／「私は甲種なのね。」Kは、びつくりする程、大きい声で、笑ひ出した。

「不良少年」で「ひとの肩」だという「私」は、徵兵検査でも「丙種」（現役に適さない）であり、「秋風記」に見える言葉で言えば「役に立たない」人物だということになる。それに対し「生花の、なんとか流」に地位を持ち、「良妻賢母」でもあるという「K」は〈役に立つ〉人物であると言える。こういった差異は、後半において「良妻賢母」「甲種」といった語で示されるが、しかし作品の序盤からも伺うことができる。

「死にたくなつた?」／「うん。」／Kは、かるく下唇を噛む。／「いまごろになると、毎年きまつて、いけなくなるらしいのね。寒さが、こたへるのかしら。羽織ないの? おや、おや、素足で。」／「かういふのが、粹なんださうだ。」／「誰が、さう教へたの?」／私は溜息をついて、「誰も教へやしない。」／Kも小さい溜息をつく。

寒さという現実より「かういふのが、粹」という自意識が先に立つ「私」に対し、寒さを気遣つてくれる人物が「K」である。「K」は現実と「私」の折り合いをつけてくれる人物であると言える。それは次の部分にも表れている。

横浜で、Kは、サンドキツチを買ひ求める。／「たべない?」／Kは、わざと下品に、自分でもりもり食べて見せる。／私も、落ちついて一きれ頬ばる。塩からかつた。

こういった、まるで食べることが生を保つことにつながっていふことを知らない子供に食事を促すようなるまいは、確かに母親のようだが、このようにして「K」は「私」を現実に繋ぎ止めている。つまり、「私」を死から遠ざける役目を負っているのだ。「K」が「私のために、生きてゐる」とはこういったことを指していたはずだ。

- ・「K、僕を、憎いだらうね。」／「ああ、」Kは、厳肅にうなづく。「死んでくれたらいとと思ふことさへあるの。」
- ・「あ、危い。」Kは私のからだをかばつた。（中略）Kはバスの下で、雨にたたかれた桔梗の花のやうに美しく伏してゐた。この女は、不仕合せな人だ。

「死んでくれたらい」と、冗談でありますながら恐らくは本音もにじませた言葉を述べつつ、「K」は「私」が危険に晒されれば身をもつてかばう。「私」は演技Ⅱ〈遊び〉として生きていたが、「K」はそういう側面と同時に、「私」と現実との仲介役、先ほども述べたように「私」を死から遠ざける役目を負っている。それが現実の事故——死から「私」を「かばう」という行動で露呈している。その結果、「K」だけが死にかけている。これは「私」からすればいわば心中の失敗でもある。つまり、「K」と「私」の「物語」がぴたりと一致することなどあり得ないことを示すものだ。この事故は、「私」に「K」もまた他者に過ぎず、

分身などではないことを気づかせ、突きつけている。その証拠に、「ふたり」でも「僕たち」でもなく、ここで初めて「この女は」という主語が現われる。「私」はようやく「K」の存在を相対化している。「K」はこの瞬間、「私」の〈遊び〉の空間の外に立っている。こうして、「私」と「K」の演技Ⅱ〈遊び〉の空間は崩壊する。

Kは、病院に二日ゐて、駆けつけて来たうちの者たちと一緒に、自動車で、自宅へかへつた。私は、ひとり、汽車でかへつた。

私は「ふたり」から「ひとり」となつて帰る。二者を一つの主体であるかのようになつて、「ふたり」という主語は姿を消す。これは、「私」の、「K」を介して自らを語るという自己言及の試みの失敗をも示す。

ただし作品はまだ続き、「私」が帰つた後、「K」に指輪を贈り、その返事として「三歳になるKの長女の写真」が送られてきて、「私はけさ、その写真を見た」というところで結ばれる。ここには具体的に「私」がいかなる境遇に至つたかは語られていない。しかしそれを示唆すると考えられるのは、「K」との旅、すなわち本来外部から切り分けられているはずの〈遊び〉の空間の中に、明らかに外部からやつてきたものが登場している点である。

号外。／女中は、みなに一枚一枚くばつて歩いた。——事変以来八十九日目。上海包圍全く成る。敵軍潰乱全線に總退却。／Kは号外をちらと見て、／「あなたは?」／「丙種。」／「私は甲種なのね。」Kは、びつくりする程、大きい声で、笑ひ出した。

大國眞希氏は前掲論文で作中に登場する「鶴鴒」について興味深い指摘をしている。「五感の認識にミユートがかかっている本作の旅の空間において、この〈鶴鴒〉は初めて「私」たちの視覚の焦点が結ばれ、はつきりと捉えられた映像なのだ」。大國氏の言う「ミユート」とは現実感の薄さのことを指しているが、本稿でも「私」と「K」の空間は、外部を捨象することで成立していることは述べた。ところが、この「号外」に、「私」の視線は見出しまでぴたりと焦点を合わせていて。なお、これは、昭和一二年一月九日付で実際に発行された「東京朝日新聞」の号外の見出しのままである。「私」と「K」の〈遊び〉の空間の外部には、これまで描かれてなかつたが、確實に、進展する日中戦争の動向を見守る〈非常時〉があるので、「私」がその空間の崩壊後に帰つたのも、そういつた現実の中であつたはずだ。

右の引用で、「私」は「丙種」であることが明かされる。このとき、「私」の空虚には、戦時において兵隊になることができないという意味での空虚さという新たな意味が付与されている。「私」は「役に立たない」という主体を、社会的にも確立してしまうことになる。「私」が、外部から切り分けられた「K」との〈遊び〉の空間から弾き出されることは、そういうことだ。「あきらめの民」につらなる空虚な「私」というだけでなく、社会においても空虚であることが、〈非常時〉という世相によつて暴きだされる。これは「私」が「作家」であることと深く関わっているが、この点は後述する。

しかし、「K」は「私」と決別することで、異なる位置に立っている。これを「三歳になるKの長女の写真」から考えてみたい。藤原耕作氏は、「十字架」は自己犠牲を表し、「水仙の花」は自己愛の象徴であつて、「私」は「K」に自分のために生きるように伝えていて、「私」は子供のために生きるという返答をしているが、それに対して「K」は子供のため生きることを「K」が愛という点はともかく、「子供のために生きることを「K」が選択しているというのは、その通りだろう。

ロラン・バルトは『明るい部屋 写真についての覚書』<sup>21</sup>で、写真には虚構と対立する確実性があるとしてこう言う。

言語活動の不幸は、それ自身の確実性を証明できないところにある（しかしながら、おそらくそれが言語活動の逸樂でもあるのだ）。（中略）言語活動とは本来的に虚構である、ということなのである。（中略）しかし「写真」はと言えば、いかなる中継物とも無縁である。「写真」は何かを考え出すわけではない。それは確実性の証明そのものである。

バルト自身も認めているように、もちろん写真に作為を施すことはできる。しかし、「三歳」の「長女」の存在の「確実性」は、「写真」に写されているという点のみによるのではない。「生れて、十年」で「美しいもの」を見てしまった「あきらめの民」の一員に、三歳の彼女はまだなっていないのである。「美しい」ものの只中、空虚に満たされる前の生を謳歌していることが、「三歳」という年齢で示されている。「秋風記」の中でこの「写真」と対になるのは、次の記述だろう。

「ブルジョアつて、わるいものなの?」／「わるいやつだ、と僕は思ふ。わびしさも、苦悩も、感謝も、みんな趣味だ。

ひとりよがりだ。プライドだけで生きてゐる。」／「ひとの噂だけを気にしてゐて、」Kは、すらと湯槽から出て、さつさとからだを拭きながら、「そこに自分の肉体が在ると思つてゐるのね。」

「写真」に撮られた「三歳」の「長女」は、その「肉体」の存在の「確実性」を示す。「秋風記」において、比喩的に言えば「K」(と「私」)は「写真」にうつることがない。「ひとの噂」ばかりを気にする自意識という「私」の「物語」の中にしかいない虚構の存在と同じだからである。

さらに、昭和二一年の初頭から、各新聞紙上に毎日掲載されるようになつた戦死者の写真を想起することも必要だろう。写

真には何歳で、どこで死に、どういった人物であつたかが付記される。これは「秋風記」の中で肉身の死の年齢が羅列される部分に対応するだろう。役に立たない者たちの「遊び」の果ての空虚な死は、戦死というまさに「役に立つ」た(はずの)末の死の氾濫に囲繞されている。

「K」は、「役に立たない」空虚な生から、「三歳の長女」のために生きるという未来志向の中に一時避難する(「生れて、十年」の後にその子供もまた空虚に囚われないという保証はないという意味で、あくまで一時避難である)。しかし、「私」は、どこまでも「役に立たない」空虚な存在として一人で取り残されるのだ。

## 5. 逆説としての空虚な「私」 ——「立ちつくす」場所

さて、以上のような作品の分析を、時代背景に重ねると何が浮かび上がるのか。「秋風記」の元となつた「サタンの愛」が執筆されたと考えられる昭和一二(一九三七)年は、前年の一二・二六事件や、盧溝橋事件を経た日中戦争の勃発後の、「非常時」の色合いが急速に濃くなつた時期に当たつてゐる。そういった時期に、たとえば兵隊にもなれない、社会的にも「役に立たない」「私」のような空虚な人物は、それが「作家」であることを考慮すると、どういった存在ということになるのか。

・曾ての大震災の時にも、さうであつたし、今度の所謂二六事件当時の氣持だつて同じことであるが、天災事変の爆發的な現はれの時には、文学者として誰でも一応は感ずることは、「さういふ際に於ける」文学の無力といふことであらう。（中略）文学などは平和な時代の閑文字で、一朝、所謂「非常時」が具体化すれば、文字などといふものは、實に無力な、恃むに足りないもので、問題にならないやうな氣がしてくる。／これが、實に現実的に烈しい衝撃を受けた刹那の、すべての文学者の本当の氣持でなくてはならないし、さういふ実感を持つことは、決して無理ではないのである。（XYZ「スポット・ライト」、「新潮」昭11・5）

・インテリは弱いと云はれ、インテリは無力だと云はれる。またじつさい言葉の通俗な意味に於いて、インテリは弱くもあるし無力でもある。しかも戦争の場合ほどその弱さ、無力さがまさしくと、何より先づインテリ彼自身に痛切に感じられる瞬間はない。戦争によつて味へるインテリの苦惱のなかでこの弱さ、無力さの自意識ほど、彼にとつて堪へ難いものはないと云つても過言ではないだらう。（青野季吉「戦争とインテリについて」、「改造」昭12・9）

〈非常時〉において、弱く、無力なものとして表象される文学・文學者、あるいはインテリ。ひとたび戦争が起これば、文學者

一般についてこのような目が向けられるのは特筆するようなことはないかも知れない。しかし、こういつた言説とほぼ同時期に、たとえば大森義太郎がこのようなことを述べている。

人はいかなるとき退廃的氣分に囚はれるであろうか。／前に進しようとの氣組の喪はれることが、その心理的原因の第一であるやうに思はれる。しかし、それならば、現在に安住すればよい筈である。が、それもできないところに退廃的氣分が襲つてくる。現在に安住するには、現在に意義を認めるのでなければならぬが、このことができないのである。仮りに安住するらしく見えるとしても、それはなんら現在に意義を認めてゐるからでなくて、在りきたりの生活の外形的な型を守りながら、その日その日を送らうとするにすぎない。（中略）世界大戦後、ヨーロッパでは退廃的傾向が強く起つた。これには戦争そのものの直接の影響もあつたに相違ない。しかし、最も大なる原因是、世界資本主義の衰滅がいたるところに争ひがたい明白さをもつて見られるにいたつたことである。（中略）わが国について見られる退廃的傾向も、それが退廃的傾向であるかぎり、例へば大戦直後に、また現代において、西欧諸国に認められる退廃的傾向と本質的には別に異つてゐない。（「退廃の説」、「新潮」昭11・11、傍点原文）

「現在」に安住できないことが「退廃」を誘う。それは「大戦」後の状況がもたらしたものだという。文芸誌において、大森のように「大戦」（非常時）と対になった「退廃」が問題化されるのは、昭和一一年の「新潮」一月号及び四月号に掲載の中島健蔵「デカダンスに就いて」「新しき「無」に就いて」という二つの評論がきっかけとなっている。中島がそれらの中で「非常時」を直接結びつけたわけではない。ところが、中島の評論やそれに反応した河上徹太郎の「現代の退廃について」（「新潮」昭11.6）といった評論の発表は、文学・文学者の無力という言説が見られ始める時期に重なっている。「退廃」や「無」の気分が、〈非常時〉における文学の無力ということと微妙な関わり合いをみせていくのだ。では、その中島はどのようなことを述べていたか。

現在に生きる、といふ信条は、実は追ひつめられた結果である。理論的な思弁の結果でもなく、自棄の放言でもない。どの道を行くにしても、それ以外には生き様がないといふ、自分自身の生存の唯一の裏書だ。（「新しき「無」に就いて」）中島は、先の大森と同様に「現在」の意味を問題にしている。中島は同じ文章の中で、ヴァレリーの次の文章を引いている。

私には、一九一四年に於ける欧羅巴の知的状態を闡明する

「現在」に安住できないことが「退廃」を誘う。それは「大戦」

時間も力もない。又、誰が敢て此の状態を叙述し得よう。

主題は広汎である。あらゆる部門の知識と、無限の調査が必要だ。且、かくも複雑な総体に関する場合、最も近い過去であらうとも、過去を再び構成する困難は、正しく、最も近い未来であらうとも、未来を構成する困難に比較し得られる。といふよりも寧ろ、之は同じ困難である。預言者は歴史家と同じ穴にある。彼等は其處に残しておかう。とにかく、今私に取つては、戦争直前に考へられた事、統けられた探求、発表された作品等の、漠然とした一般的の回想のみが必要なのだ。／さて、若し私が、あらゆる細部を除去し、急速な印象、瞬間的の瞥見によつて得る自然的全体の範囲に止まるとするならば、私は、無——無限に豈かな無ではあらうと、——無を見るのみだ。（ポオル・ヴァレリー「精神の危機」、中島健蔵・佐藤正彰訳『ヴァリエ』昭7・11、白水社。傍点原文）

中島が引いているのは傍線部のみだが、その前から読んでみると、この文章が第一次大戦にまつわるものであつたことがわかる。それを述べるのが中島の意図であつたかどうかは定かではないが、ヴァレリーが言う「刹那の無」ということの前提是「非常時」という状況だったのである。そこで、「現在（刹那）に生きる」ということに対置されるのは、「回想」である。

「秋風記」の中でも、「現在（刹那）」と「回想（思ひ出）」が

問題化されていた。

「ああ、もう、言葉は、いやだ。なんとでも言へる。刹那のことは、刹那主義者に問へ、だ。手をとつて教へてくれる。みんな自分の料理法のご自慢だ。人生への味附けだ。思ひ出に生きるか、いまのこの刹那に身をゆだねるか、それとも、——将来の希望とやらに生きるか、案外、そんな

ところから人間の馬鹿と恥巧のちがひが、できて来るのかも知れない。」／「あなたは、ばかなの？」／「およしよ、K。ばかも恥巧もない。僕たちは、もつとわるい。」／「教えて！」／「ブルジョア。」／それも、おちぶれたブルジョア。罪の思ひ出だけに生きてゐる。

ここでは、「思ひ出」と「罪の思ひ出」とは区別されている。「罪の思ひ出」に生きる自分たちは、「思ひ出」「刹那」「将来」を生きる一般的な「人間」の範疇に入らないという意識が見て取れる。ここでも、「号外」と同じように、〈遊び〉の空間の外で「私」と「K」を囲む現実の社会が想起されている。しかし、その現実の世界が次のようなものだとしたら、どうだろう。

我々の立つてゐる大地はもはや確乎不動の大地ではなくして、足の下から崩れてゆく大地である。焦燥は我々が過去を振り返る余裕を与へない。現在に安住することを許さな

い。遠い未来を先見し、その先見に従つて生活の計画を立ててゐる暇を与へない。かくて我々の見得るのは眼前一寸の未来である。おそらく時勢を導きつつあると自負してゐる人すらも、明日の変化を明言することは出来ないであらう。信念どころではないのである。(本多顯彰)「われら如何に生きべき」、「新潮」昭12・4)

「刹那」の「無」が覆つていく世界で、「罪の思ひ出」という名の出自につらなる空虚さに囚われ続ける「私」。「K」と決別し、〈遊び〉の空間を失うということは、現実を覆う「現在」の「無」に、「私」という個的な「無」が並置されていくことを意味している。しかし、双方の「無」は同じではない。「現在」という瞬間を重ねていく「無」に対し、「私」の「無」は「私」自身を過去(「思ひ出」)に強固に結びつけるものだ。これが有る限り、「私」が「現在」の「無」に侵されることはない。「私」自身の空虚は、「現在」においてむしろ「信念」の源泉として働くことにもなり得るのではないか。言い換えれば、「思ひ出」は、「現在」の中の個を明確にする。それが「罪の」とつく、一般的でない「私」独自の「思ひ出」ならばなおさらだろう。

虚無や退廃とは自棄や無気力が齎す所の、単に否定的な状態ではないといふこと、二には之らの言葉によつて私は現代的存在の根本規定をしてゐるのであつて、選り好んで或

る状態を修飾してゐるのではないこと、即ち換言すれば現代の現実を健全に誠実に追求すれば必ず不可避無意識に、此の状態に陥るものであること、此の二つである。（河上徹太郎「現代の退廃について」前出）

自分の思考や自分の苦悶など思つても見ず、易々と、苦労なしに、外的 세계に身を任せ、安心しきつてゐるやうに見えて仕方ない。（上林暁「外的 세계と内的風景」、「文藝」昭14・1）

河上は「虚無や退廃」に積極的な意味を見出そうとする。空虚は探索の始点なのである。それは殊に「作家」にとつて重要だつたはずだ。それがいかに空虚でも、「私」という「物語」は、〈非常時〉にあつてはむしろ「私」の個を守るものとして機能する。現実にそれをどう「小説」に仕立て上げるかはまた別の話であろうが、いかなる「小説」が可能か問い合わせ続ける限り、「私」が「物語」を失くすことはないであろうし、「現在」

に流されることもない。「私は、どんな小説を書いたらいいのだらう」と「立ちつくす」とは、〈非常時〉において「作家」が「小説」を書くために必要な出発点を示している。空虚な「私」という「物語」は、このよくな逆説を提示する。

これは、この作品が最初に執筆された昭和一二年にのみ関わるのでない。むしろ、発表された昭和一四年において、この逆説の意味は、より明瞭になつていたのではないだろうか。

ひるがへつて思ふに、現在の作家達は、如何なる心構へをもつて創作に臨んでゐるのであらうか。一般的に言つて、現在くらゐ作家が楽天的な顔をしてゐる時代はないと思ふ。

上林暁はこうして「素材派・芸術派論争」のきつかけをつくるが、上林は前年一二月号の「新潮評論」が「文学上のオボチュニスト」と呼ぶ、「イズムからイズムへの飛躍」を繰り返す作家に対して、「内面的に、時間をかけて、成熟的な変化を遂げるべき」という。つまり、流行する「イズム」に乗るという「刹那」に重きを置く創作が批判されている。

しかし、僕は、現在、作家の間からもう少し、「何を書くべきか、何を書いていいか」といふ苦悶の声があがつてもいいと思ふし、さういふ苦悶に貫かれた作品が出るべきだと思ふ。

こういつた背景をふまえれば、「秋風記」は、作中の「私」の問題にとどまらず、作家一般へ投げかけるものを持つことがわかるだろう。「秋風記」の「私」は、まさに「内面」ばかりにとらわれ、空虚な「私」という「物語」の「洪水」の中にいた。しかし、その空虚との戯れをやめ、〈非常時〉という現実に照らしだされたとき、その空虚は「私」に「どんな小説を書いたら

いいのだらう」という問い合わせをさせずにはおかないと、そのようにして「立ちつくす」ことは、作家一般に必要な「内面」の成熟をもたらすための通過儀礼であつたのである。

（1）  
押啓／先日は、お電話にて失礼申しました。私、口が重いので、電話は殊に下手なのです。さぞ聞きづらかつたと思ひます。このたびの原稿のことは、編輯責任者として、致しかたないことに、そのことは、私のはうで、いろいろ反省して居ります。あの原稿は、私、永く保存して置くつもりでござります。永久に発表の機会ないやうにも思はれます。けれども、それを残念に思ひません。もう、きれいにあきらめて居ります。／他のことで、いま困つて居ります。一身上のことを申しあげても、いたしかたなきことゆゑ、ひかへます。実は、あの稿料あてにして、このとしの瀬渡り越すつもりでございましたが、——途方にくれました。それでも、二、三の手段を講じましたが、かへつて悪く、思案に余り、言ひにくきことをお願ひ申しあげます。／「サタンの愛」を組置のままにして、来年正月十日までに、二十五枚の全然別個の短篇完成させ御送り申しますゆゑ、それと変更させて下さい。稿料を今年中に都合できないでございませうか。

新潮の新年号に小説二十五枚書いて、それでもつて、この暮を渡り越さうと思つてゐたところ、校了になつてから急に風俗上こまるといふことになり、だめになつて了ひました。一時は、図方に暮れました。私の、わりに好きな作品だつたの

(2) 津自平『治』です。

洋島美知子「秋風記」のこと（増補改訂版『回想の太宰』平9・8、人文書院）にはこうある。

短篇集『愛と美について』に、未完の「火の鳥」に併せて収めた四つの短篇のうち、「花燭」は旧稿を改作して成立した。「新樹の言葉」と「愛と美について」の二作には、前記のように甲府の雰囲気があつて、御崎町の家で執筆したことは確実である。残る「秋風記」はどうだろう。新居での新作としては色合いがちがうような気がする。もし旧稿を改作したのなら、なぜ「花燭」などのように旧稿が一枚も残っていないのだろう。旧稿を全文改作することなく、題を改め、書き出しの一枚は書き直したかもしれないがあとは）原稿用紙の行と行の間に書き込む程度の少々の訂正または書き足しをして、書下し短篇集の中に加えたのではないだろうか。そして旧稿の題が「サタンの愛」であつたとすると、辻褄が合うのである。（右の二書簡に触れて——引用者注）

／「創作年表」の昭和十三年の一月の項にも、「サタンの愛」「新潮」二十五と書きいれてあつて、樋崎氏はこの時代ただひとりと言つてよいほど太宰を支持してくれださつてている編集長であつたから、掲載は確定したものと思ひこんでいたらしい。あとで色のちがうインクでこの記載を消して「未発表」とつけ加えている。未発表の二十五枚の「わりに好きな作品」はその後どうなつたろう。「書いた以上は粗末にしないこと」は師から学んだ文筆業者心得の第一条である。埋もれるままにした「サタンの愛」という新しい題に変え、少々書き足しをして竹村書

房に送る書下し小説集の原稿の中に加えたのではないだろうか。

(3) 桜岡孝治「太宰治の思い出」(「解釈と鑑賞」昭44・5)に  
はこうある。

前年の秋、「サタンの愛」が新潮から、ゲラになつて返されて来た。内務省の事前検閲にひつかかり、掲載取り止めになつたのだ。私は鎌滝方に泊つた。彼が帰さないのだ。読めと言われて、私はゲラ刷りの「サタンの愛」を読んだ。姉弟相姦が書かれてあつた。伊豆の温泉町で、相合傘が狭い道をよけられず、自動車にメリメリと洋傘の骨を巻きとられる描写があり、交通事故に会い損つた姉弟は、奈落の底に落ちこむように、お互の身体の中にのめり込んでゆくという筋であつた。妖しい青い愛の世界。／尻の抜けたドテラが、首縊りのように壁に下つている、貧寒とした下宿屋のうす暗い電灯の下で、膝づめ談判でもされているように、二十枚あまりの小説を、当の作家の前で読まされるのはつらかつた。／「これ、そんなにだめかな」「だつて、これは無理でしよう。近親相姦でしよう」「お前も、そう言うか」／太宰は、不機嫌にゲラ刷りをとり返すと、状袋の中にしまつた。

(4) 「秋風記」と「火の鳥」の問題」(「国文学研究」昭53・10  
↓ 『太宰治――法衣の俗人――』(平6・11、明治書院)

(5) 「秋風記」論」(『太宰治研究』4、平9・7、和泉書院)

(6) 「太宰治『愛と美について』論」(『東京大学国文学論集』平20・5)

(7) 「水中のミューとブレス――太宰治『秋風記』論――」(季刊「ichiko」平23・10)

(8) 「十字架と水仙――太宰治『秋風記』小論――」(東北文学の世界)平18・3)

(9) 「太宰治と花言葉――二種類の水仙の描き方――」(「囁

曉」平11・3)

(注6)に同じ  
(注7)に同じ

(注5)に同じ

〔14〕〔13〕〔12〕〔11〕〔10〕  
〔9〕〔8〕〔7〕〔6〕〔5〕  
〔4〕〔3〕〔2〕〔1〕〔0〕  
〔(9)〕〔(8)〕〔(7)〕〔(6)〕〔(5)〕〔(4)〕〔(3)〕〔(2)〕〔(1)〕〔(0)〕

〔藤原耕作氏は前掲論文(注8)で、この「十字架」に「誰かのため」に生きている存在という意味での「自己犠牲」の暗喩を読む。しかし、「K」は「私」からの「贈り物」として「十字架」を欲するわけであるから、「生れて来なければよかつた。」と思ひながら生きているという「K」は、救済を求めていると受け取るのが穏当ではないかと思われる。なお、「贈り物」として「十字架」を求めた直後に「号外」を目にした際、「私は、山を見てゐたのぢやなくつてよ。」と言つてから「雨だれ」の個性について述べる場面がある。「山を見る」という言い方からは、次の聖句(「詩篇」百二一篇)が想起されるが、牽強であろうか。

われ山にむかひて目をあぐ、わが扶助はいづこよりきたるや。わがたすけは天地をつくりたまへるエホバよりきたる(中略)エホバはなんぢの右手をおほふ蔭なりひるは日なんぢをうたず、夜は月なんじをうたじエホバは汝を守りてもろくの禍害をまぬかれしめ、並なんぢの靈魂をまもり給はん。エホバは今よりとこしへにいたるまで汝のいづると入るとを守りたまはん(『旧新約聖書』大3・1、米国聖書会社)

山を見る』自己の救済(扶助)を求めるよりも、「丙種」である「私」にも「雨だれ」のように「個性」があるのだ、と述べることで、「私」を救おうとする。そういう「K」に「自己犠牲」の精神を読み取ることはできる。しかしそれは「十

字架」で表現されているのではない。

(15) 「『秋風記』——自閉のなかはパフォーマンス・ステージ——」(『太宰治論』平1・6、和泉書院)

(16) 「演技する精神」(『山崎正和著作集』12、昭57・10、中央公論社)

(17) 大國眞希氏は前掲論文(注7)で、「聴覚刺激としてのトラタタ、トラタタ、トラタタとある「汽車の音」は芥川龍之介の保吉ものの「お時儀」の一節に登場する、「横文字の小説」の引用だ。(中略)それは現実の音ではない」と指摘している。旅という空間に入る装置である汽車の音が「小説」で用いられる音で表現されることは、旅そのものが虚構の空間として意識され、「私」と「K」がそこに入していくことを示している。

(注7)に同じ

(18) (19) 多田道太郎・塚崎幹夫訳、平2・4、講談社学術文庫。なお、カイヨワはこのほかに〈遊び〉の定義として、「虚構の活動。すなわち、日常生活と対比した場合、二次的な現実、または明白に非現実であるという特殊な意識を伴っていること。」(傍点原文)とも述べている。「私」と「K」の演技は、〈遊び〉としての生の在り様は、「小説」というものの在り様とも重なっている。

(注8)に同じ

(20) (21) 花輪光訳、昭60・6、みすず書房

※太宰治作品、書簡の引用は『太宰治全集』(平10・5~11・5)により、旧字は新字に改めた。