



Title	太宰治「八十八夜」と＜初期実験作＞：一九三九年のパラダイムチェンジ
Author(s)	平, 浩一
Citation	太宰治スタディーズ. 2012, 4, p. 152-167
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/97713">https://hdl.handle.net/11094/97713</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「八十八夜」と〈初期実験作〉

——一九三九年のパラダイムチェンジ——

平 浩 一

一、「八十八夜」と「自己反省」——先行研究の流れ

一九三九（昭和一四）年八月、太宰治が「新潮」に発表した「八十八夜」は、既に同時代において、「走れメロス」や「駈込み訴へ」へ連なる「転廻点」として、その重要性が指摘されていた（岩上順一「太宰治の一面」『三田文学』一九四一・二二）。ところが、非常に多くの考察がなされてきた戦後の太宰治研究史において、この作品については、なぜか、本格的な考察があまり着手されていない。

太宰の作品は、屢々、私生活の動向を軸に「前期／中期／後期」と区分される。「八十八夜」が発表された一九三九年は、「中期」が始まった頃だとされており、よって、この時期の作品は、「前期」から「中期」への変化との関連で捉えられることが多い。なかでも、「前期の意識をもって、中期の自己を裁く悔恨の系列」、「逡巡、躊躇、自己反省、自嘲、自責、過去の夢へ

の追憶<sup>①</sup>」として、太宰の自己批判を読み取る論究がそのほとんどを占めている。特に「八十八夜」は、数少ない先行研究において、こうした系列の代表的な作品とされてきた。

奥野健男氏は『太宰治論』（注1参照）において、「彼（太宰治——引用者注）はかつて真実に生きた時代を憧れ、「今の生活を烈しく嫌悪し」ていくなかで、「八十八夜」で卑しい行為を行うようになった自己を破壊し」たと位置づけている。「八十八夜」に「自己反省」を見出す読みは、時代を下るにつれ、より強まっていく。渡部芳紀氏は一九七一年の「太宰治論——中期を中心として——」（注1参照）において、「八十八夜」には、厳しい自己批判と、自嘲と、過去への追懐が語られ」ており、「太宰の中期の自己への自嘲」が見出され、「前期の自分への憧れをさええ叫び出」していると位置づけた。さらに渡部氏は、その七年後に「八十八夜」論を執筆し（『八十八夜』論——「俗天使」「鷗」「春の盗賊」にふれつつ——）『太宰治2 仮面の辻音楽師』一九七八・七、教

育出版センター)、「現実に妥協して生き始めた太宰自身の自己反省が、生まな形で出ている」と、この論調をより強めていった。そうした氏の考察を特徴付けるのは、同論の次の一節であろう。

笠井は、〈ゆきさん〉が目当てでこの旅に出て来たのだった。

この〈ゆき〉と名づけられた女中は、雪——純白のイメージの象徴である。過去の純粹なロマンチズムを抱いていた頃の己れの象徴である。(中略)この最後の部分も極めて象徴的である。過去の純粹無垢で、理想を追い求める姿を〈ゆきさん〉が象徴し、(中略)〈低劣〉な〈通俗小説〉家になつてしまつてゐる現在の己れを再認識することになるのである。別の女中は太宰が妥協を始めた現世の象徴であり、中期的な傾向の象徴である。／このように、「八十八夜」は、きわめて象徴的な作品である。

氏は、非常に多く「象徴」という言葉を用いて、最終的に「八十八夜」自体を「きわめて象徴的な作品」と指摘する。「象徴」とは、当然、それに呼応する、何らかの「オリジナル」な意味があつて成立するものである。渡部氏は、「これらの作品に描かれた主人公たちの自己批判の姿は、それぞれ当時の太宰のもの」であり、「〈真暗闇〉の世界から脱出したいという願望も太宰のものであった」と述べている。すなわち、太宰の私生活を基盤として論を組み立て、そこに「中期」の生成過程を確認

し、新たな作風にも甘んじない太宰治のストイックな姿を見出していったのだ。還元する対象が先にあったことを踏まえると、様々な表象をそこに対応させていくという点で、「象徴」という言葉を多く用いて、「きわめて象徴的な作品」という結論に行き着く氏の考察の流れは、半ば必然であつたといえよう。

このように、登場人物と太宰自身を重ね合わせ、そこに太宰の強い自己批判を見出す読みは、その後も広く展開されていく。九〇年代には、鶴谷憲三氏が「再生を期した志向性への揺り返しもというべき作品群の一つ」、「現状の姿に安住していいのかとする疑問を持ち続けていたことが明瞭にうかがわれる」(『太宰治全作事典・八十八夜』『太宰治事典』一九九四・五、學燈社)とし、山口浩行氏は「笠井さん」を太宰の等身大と見ることは慎重でありたい」という保留をしつつ、「太宰は、醜化する事によつて、永遠に失われた理想像として過去を絶対化し、それにより生活に埋没しそうな現状への緊張感を惹起し、興奮めな生活に耐え得る強靱な作家精神の確立を描いたのではないだろうか」として、この作品を太宰の「生活」に係づけている(『八十八夜』『太宰治全作事典研究事典』一九九五・一一、勉誠社)。

こうした読みに異を唱えたのが、檜原修氏であつた。氏は、この作品自体が「笠井を太宰として読む方向に導く」仕組みを持つており、「こうした読みに読者が方向づけられることは、過去の「八十八夜」論自体が証明している」として、既存の研究を相対化した。さらに、「奥野氏の場合には、作品の全体が、作

者の心境を語る（と奥野氏に思われる）特定のことに還元されてしまっているのではないか」「両者ともに（奥野健男『太宰治論』、渡部芳紀『八十八夜』論——引用者注）、「作中の特定のことを、太宰治自身のことばとして捉えている」、「こうした読み方は、いわゆる私小説としての把握を前提としている」という形で、「私小説」とは違った視座を設定することを促した。<sup>(2)</sup>

このように、先行研究の流れを見ると、主に、太宰の私生活に還元していく読み方と、そこから距離をとろうとする読み方の二種類に区分されていく。ただし、ここで〈どちらが正しいか〉を検証・考察しても、何も生まれては来ないであろう。それは、読みのスタンスの相異であり、端的に言えば、どちらの方法も興味深く、ある種納得のいくものであるからだ。

何より、同時代評がそれを証左している。一九四一年、岩上順一は、「この作品のなかで、太宰氏は、それまでの作家生活に対する二つの反省を書いた。その一つは作家生活の誠実さと自身についてである。一つは作家生活の懷疑と不信についてである」（『太宰治の二面』前出）と指摘している。これは、「笠井一」と「太宰治」との生活・作家活動を重ね合わせて行く読みであり、奥野氏や渡部氏らの読解と通ずる。それに対して、一九四〇年に平山吉璋は、「二応感心はしても、感服は出来ない」、「極彩色のカラクリを覗いてゐるやうな気がする」、「その効果を、カッチリ計算に入れた様な不真面目が厭なのである」と指摘している（『太宰治の小説と私』「こをろ」一九四〇・九）。これは、「八十八夜」

が「私小説」としては、み出す要素を持っていることの指摘であり、否定的に捉えるか肯定的に捉えるかの違いはあれども、檜原氏の論究と通ずるところがあるだろう。

本論で試みたいのは、先述したように、「私小説」としての読みの〈正誤〉を検証することではない。奥野氏や渡部氏によって提示された、「前期の意識をもって、中期の自己を裁く悔恨の系列」、「逡巡、躊躇、自己反省、自嘲、自責、過去の夢への追憶」、「現実にあ脇して生き始めた太宰自身の自己反省が、生まな形で出ている」という、この作品から〈太宰治自身の自己反省〉を見出す読みを、克服することである。

それは、以下のような根拠に基づく。

「八十八夜」は、単行本『皮膚と心』（一九四〇・四、竹村書房）に収録される際、様々な言葉が変えられた（\*現在では、奥野氏の「解説」が掲載された新潮文庫を筆頭に、後の単行本『皮膚と心』形式で収録されることが多い）。

<sup>(3)</sup> 幾つかある両者の相異でも、目立つのがエピソードの変化である。単行本では、「諦めよ。わが心、獣の眠りを眠れかし。（C・B）」というボードレールの言葉が付されているのに対して、初出である三九年の雑誌掲載形式では、「（夏も近づく、——）」という、シンプルで明るいエピソードが付されていた。それに加えて、「八十八夜」という、末広がりの未来を予見させるタイトルをもう一度考慮に入れると、この作品に「悔恨」、「自己反省」、「自嘲」、「自責」といった否定的な要素ばかりを見出す



していくことには、どうしても無理があるように思われるのだ。こうした根拠のもとで、「八十八夜」を「自己反省」でなく、タイトルや初出形式のエピグラフに即して、何らかの〈可能性の萌芽〉を見出す形で読み解いていきたい。<sup>(4)</sup>ただし、この作品（に限らず、太宰の多くの作品）は、檜原氏の指摘するように、「読者が方向づけられる」ような様々な方法がとられているため、考察の拡散を防ぐことを狙いに、次節において、まずは考察の枠組みを設定しておきたい。

## 二、戦時体制と太宰治——「中期」への視座

一九三九年一月、太宰は井伏鱒二の媒酌のもと、石原美知子と結婚し、甲府で新たな生活を開始する。彼女の支えもあって、私生活のみならず、太宰の作家活動に新たな局面が到来する。

これまでの研究において、一九三九年は、特にそうした私生活の動向が重視され、「富嶽白景」（文体）一九三九・二・三三などを中心に、作家・太宰治の「再生」が見出されてきた。そのような文脈のもとで、「中期の世界へはいつて行った太宰は、そこで愛と明るさに満ちた作品を次々と発表し、新しい花を咲かせ得た」（渡部芳紀「太宰治論」前出）といった評価が為されてきたのである。しかし、本論では、既存の研究の中心を占めてきた太宰の私生活の動向から一旦離れ、戦時体制が激化した、この頃の文学状況に目を向けてみたい。

一九三一年の満州事変を契機に、いわゆる一五年戦争が始ま

り、軍需景気によって市場は活性化していく。その中で「文芸復興」という現象が巻き起こったのは、一九三三年のことであつた。<sup>(5)</sup>太宰がデビューしたのは、丁度この時期であり、新進作家の彼が、「文芸復興」の氣運に乗っていったことは、「芥川龍之介賞」への強い自信とそれをめぐる動向などの例を出さずとも、既に明らかであろう。<sup>(6)</sup>

ところが、一九三七年に日中戦争が勃発すると、戦時体制はより強まっていく。そんな中で、「文芸復興」と呼ばれる時期は過ぎ去り、火野葦平「糞尿譚」（『文藝会議』一九三七・一〇）の「芥川龍之介賞」授賞・戦地での授賞式や、石川達三「生きてゐる兵隊」（『中央公論』一九三八・三）の筆禍事件など、文学にも直接的に戦争の影響が表れてくる。

では、戦時体制と文学状況との関係において、太宰はどのように位置づけられてきたのか。この点においても、やはり、奥野健男氏の指摘が、今日に至るまで、強い影響力を持ってきた。氏は、太宰と戦時体制との関係を、「一貫した戦争に対する否定、定を潜めた無視の態度」（傍点＝原文）だと指摘し、さらに「実に太宰治は日本において思想らしい思想を骨肉化し、守り得た唯一の作家」とした（『太宰治論』前出）。こうした見方は、太宰研究のみならず、文学史上においても広がっていく。例えば、平野謙の『昭和文学史』（一九六三・一二、筑摩叢書）では、太宰治の名を挙げながら、国策文学に対する「芸術派の抵抗」が見出されている。

だが、ここで見逃すことのできないのが、安藤宏氏の簡潔でありながら本質を突いた指摘だ。それは、「今日から見てもっとも奇異に映るのは、執筆が特に困難であったはずの戦時中、太宰の作風がもっとも安定し、佳作を次々に発表し続けていた」という事実である（『太宰治弱さを演じるということ』二〇〇二・一〇、ちくま新書）。さらに、安藤氏は次のようにも指摘している。

太宰と戦争との関係については、時局に対して〈否定を潜めた無視〉を一貫して貫いていた、という奥野健男の古典的な見解（『太宰治論』）がある。文学史的には昭和十年代の文学を国策文学に走った「素材派」と、間接的な抵抗を貫いた「芸術派」とに分類する常識があり、太宰は後者に区分されるのが通例だった。（中略）だが実はこうした分類自体が「抵抗」か「協力」かという二者択一的な評価軸に縛られていたわけで、作中からその痕跡を抜き出して裁断していく従来の発想は、ここであらためて克服されなければならない。

「八十八夜」が発表された三十九年における文学上の大きなトピックは、「今年の文壇での唯一の論争」（徳田一穂）、「今日の文壇に於いて殆んど代表的だと思はれる二種類の文学者の精神」（北原武夫）などと指摘された「素材派・芸術派論争」であった。先に引いた平野謙・安藤氏の指摘も、「素材派／芸術

派」と関係づける形で、太宰の戦時体制との関係が考察されている。

「中期」と称され、太宰が新しい作風に変わっていった一九三九年頃は、このように、戦時体制が直接的に文学状況に影響を及ぼし始めた時期であった。そう考えると、太宰の私生活だけに還元せず、時代背景、特に「素材派／芸術派」との関係で、この時期の太宰の変化を捉えることも、本格的に着手されなければならぬ課題のひとつであろう。そこで、時代背景と太宰の作風の変化とを関係づけ、安藤氏の言う「抵抗」か「協力」かという二者択一的な評価軸を「克服」することを目的として、より具体的に「八十八夜」を読み解いていきたい。

### 三、「初期実験作」との共通点——「文芸復興」期の太宰治

「八十八夜」には、一九三五（昭和一〇）年前後のいわゆる「文芸復興」期に発表された〈初期実験作〉を想起させる言葉が、非常に多くちりばめられている。

最も分かりやすいのは、「笠井一」という登場人物の名が、「狂言の神」（『東陽』二九三六・一〇）と共通していることである。それも単に名前が共通しているだけでなく、「今は亡き、畏友、笠井一について書きしるす。／笠井一。戸籍名、手沼謙蔵。明治四十二年六月十九日、青森県北津軽郡金木町に生れた。」（『狂言の神』）、「笠井一さんは、作家である。ひどく貧乏である。このごろ、ずいぶん努力して、通俗小説を書いてゐる。けれども、

ちつとも、ゆたかにならない。」「八十八夜」という形で、両者ともに、「笠井二」の詳細な人物設定が、小説の冒頭部で明示されている<sup>(8)</sup>。

また、「八十八夜」の「笠井二」は、右の引用部でも見られるように、冒頭部でわざわざ「通俗小説を書いている」と設定されている。この「通俗小説」という言葉は、「八十八夜」において、小説の展開に直接的な影響を及ぼしていない。そもそも、「笠井二」が昔から「通俗小説」を書いていたかどうかという基本的な事項さえ明記されていない。この無理にはめ込まれたように見える「通俗小説」という言葉であるが、太宰は「文芸復興」期において、「通俗小説」という言葉を非常に強く意識し、それを忌避する形で、「初期実験作」を生み出していた。そうした太宰の意識は、「初期実験作」の端緒となった「道化の華」(「日本浪漫派」一九三五・五)における「ポンチ画の大家。そろそろ僕も厭きて来た。これは通俗小説でなからうか。」という一節などから、うかがい知ることが出来る。

さらに、「八十八夜」は、作家生活に行き詰まった「笠井二」が、以前から知っている「上諏訪」の「宿舍の女中さん」に救いを求めて旅に出る小説であるが、その女中の名は「ゆき」と設定されている。これは、「断崖の錯覚」(「文化公論」一九三四・四)において「私」という人物が恋をして、最終的に殺してしまう女性の名と共通する<sup>(9)</sup>。

このように概観するだけでも、「八十八夜」という小説は、多

様な〈初期実験作〉と共通点を持つことが分かる。そこで本節では、「文芸復興」期に立ち返って、太宰が〈初期実験作〉を生み出していった経緯について、特に「八十八夜」との関連が見られる「断崖の錯覚」、「道化の華」、「狂言の神」の三作品に焦点を絞って整理したい。

まず「断崖の錯覚」は、太宰が「黒木舜平」という匿名を用いて発表した小説であった。原稿を預けた久保隆一郎(喬)に宛てた太宰の一九三三年一月一七日付書簡を見ると、この作品について、「例のたんてい小説」、「三十七枚といふ」しろもの」、「この「しろもの」、「恥かしくて、かなはない」、「多分、没書であらうと思ひます」などと繰り返されている。さらに、「名前だけは、「黒木舜平」と原稿どほりの名前にして下さるやう、くれぐれもたのみます」という懇願まで加えられており、実際に久保隆一郎は、その懇願を守って作品を公にせず、太宰の小説だと確認されたのは、実に半世紀ほど経った一九八一年のことであった。

既存の研究において、この作品が秘匿され続けた理由は、太宰の私生活、特に腰越事件に還元<sup>(10)</sup>されることが多かった。ところが、既に拙論で指摘したように、「道化の華」との関係——内容面の類似と、「これは通俗小説でなからうか」という一節——から、太宰の「通俗小説」への忌避の姿勢に、秘匿の理由が見出されるのであった。

さらに、「断崖の錯覚」の秘匿から、「文芸復興」期における

太宰の〈初期実験作〉生成の経緯も浮かび上がってくる。<sup>(11)</sup>一九三三年後半から勃興した「文芸復興」という現象の中で、「大衆文学にたいする純文学の再興といふ」(青野季吉「文芸時評」「改造」一九三三・一二) 気運が高まっていたが、同時代に多く指摘されていたように、「純文学／通俗小説(大衆文学)」の境界は、非常に曖昧なままであった。その中で、「芥川龍之介賞／直木三十五賞」設定なども重なり、この時期の作家は、「純文学」やその反指定である「大衆文学」「通俗小説」という概念に対して、定義は曖昧であるにもかかわらず、何らかの姿勢を定めることが要請されていた。

そうした文学状況の中で、太宰は「生活のため」に「断崖の錯覚」を執筆した。それは太宰に、曖昧な「通俗小説」という概念を、結果的に具現化する機会をもたらした。「たんてい小説」である以上、「断崖の錯覚」では、「不在証明」(アルビ原文)や「落ち」が設けられていた。「断崖の錯覚」を「通俗小説」だと捉えた太宰は、そうした「形式的完成」を忌避しながら、初期作品の特性である「意図された「未完」<sup>(12)</sup>」を志向していったのだ。こうした姿勢は、「道化の華」の生成過程からもうかがえる。

「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」といふ題であつた。友人の今官一、伊馬鶴平に読んでもらつたがそれは、現在のものにくらべて、たいへん素朴な形式で、作中の「僕」といふ男の独白などは全

くなかつたのである。物語だけをきちんとまとめあげたものであつた。(中略) 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、……(後略)(川端康成へ「文藝通信」一九三五・一〇)

太宰は、「断崖の錯覚」の「形式的完成」という要素に「通俗小説」概念を見出し、それを反指定として、自分なりの「純文学」概念を獲得していった。すなわち、「文芸復興」期の太宰にとっては、「素朴な形式」である小説ですら、忌避すべき「通俗小説」となっていたのだ。だからこそ、「たいへん素朴な形式で、作中の「僕」といふ男の独白などは全くなかつた」という作品「海」を、わざわざ「ずたずたに切りきざ」んだのであり、そこに「道化の華」という作品が立ち現れていたのである。また、それを契機として、「癒着」、「逸脱」、「失敗」、「竜頭蛇尾」、「荒唐無稽」、「支離滅裂」などと指摘された〈初期実験作〉が、突然発表されていく。

こうして、「断崖の錯覚」脱稿直後の一九三四年末から、「道化の華」を筆頭に、前衛的な〈初期実験作〉が、次々と発表されていった。さらに、それらの作品によって、「純芸術風な作品に与へられるのが当然」(菊池寛)とされた「芥川賞」に、強い自信をみせていく。

その集大成が、「文芸復興」終焉直前の一九三七年五月に上梓

された『虚構の彷徨ダス・ゲマイネ』（新潮社）であった。この小説集に対する太宰の思い入れは、「真・善・美」というモチーフを述べた佐藤春夫宛書簡でよく知られている。<sup>(14)</sup>ここに収められている作品は、「道化の華」、「狂言の神」、「虚構の春」、「ダス・ゲマイネ」という、いずれも非常に前衛的と称されてきた作品ばかりである。さらに、これらの作品の中で、一番最後に発表されたのが「狂言の神」であり、この作品は、太宰の〈初期実験作〉の到達点のひとつであったと位置づけられる。

このように「八十八夜」に関連が見られた「断崖の錯覚」、「道化の華」、「狂言の神」は、いずれも〈初期実験作〉であるだけでなく、そのなかでも、太宰にとつて大きなターニングポイントとなった小説であった。それを踏まえたならば、「八十八夜」は、どのような形で捉え直されていくのか――。

〈初期実験作〉は「断崖の錯覚」を契機に生み出された、太宰なりの「純文学」作品であった。それらは様々な興味深い要素を孕んでおり、実際に先行研究も非常に多い。しかし、見方を変えるならば、同時代における「純文学／通俗小説（大衆文学）」という枠組みに、太宰が籠絡されたため、〈初期実験作〉は生成したとも言える。

また〈初期実験作〉は、主に私生活との関連から、これまで「前期作品」と称され、小山初代との離別やパビナル中毒などに、その終焉の理由が見出されてきた。しかし、私生活に還元せず、その作風自体に目を向ける視座も重要であろう。つまり、〈初期

実験作〉自体は、非常に興味深い要素を持つているものの、「癒着」、「逸脱」、「失敗」、「竜頭蛇尾」、「荒唐無稽」、「支離滅裂」などという指摘を見れば分かるように、小説の「形式的完成」を自分で破壊するという点で、いつか、限界を迎えねばならなかったということだ。<sup>(15)</sup>

やや先取りして言うならば、太宰にとつて、「純文学／通俗小説（大衆文学）」という枠組みの籠絡から〈解放〉され、新たな局面を迎えたのが一九三九年頃であり、その〈可能性の萌芽〉が特に強く見出される作品こそ、「八十八夜」ではなかったか。それをより詳しく見るために、次節では、一九三九年に視点を移したい。

#### 四、対立軸の変化——「素材派／芸術派」と太宰治

「八十八夜」が発表された一九三九年における文学的トピックとして見逃すことのできないのは、第二節でも触れたように、「素材派・芸術派論争」であった。同年一月の上林暁「外的世界と内的風景」（『文藝』）を端緒として始まったこの論争は、「文藝」という媒体を中心に、その後、「国策文学」や、戦後の「政治と文学」など、長く続く問題系として捉えられていった。

しかし、一九三九年の段階では、「芸術派と素材派といふ名前前は、わかつたやうでわからない言葉」（窪川鶴次郎「素材派」と「芸術派」『文藝』一九三九・八）などと指摘されており、両者の定義自体、実は非常に曖昧であった。



戦後、平野謙はこの論争について、「あくまで争点を固執する文学論争というにはあまりに曖昧な性格をそれ自身もついていた」と総括している（「解説」『現代日本文学論争史下巻』一九五七・一〇、未来社）。また、谷沢永一氏はこの論争の各論者の主張を「抽象的」「理念的」だとした上で、「論争によってなんらかの問題が解明される性質の対立ではな」かったと指摘している（『素材派・芸術派論争』『近代文学論争事典』一九六二・二二、至文堂、長谷川泉編）。近年では、松本和也氏が、富澤有為男の「東洋」（『中央公論』一九三九・五）に対する様々な評価を概観し、さらに、「素材派・芸術派論争」に関わる多くの言説を紹介した上で、窪川鶴次郎の「本年度文学の概観——感情の通俗化——」（『中央公論』一九三九・一二）を通して、この論争の「割り切れない複雑さ」と「昭和十四年における文学シーンの何とは定かに語り得ない歴史の様相」を見出している（『富澤有為男『東洋』の場所、あるいは素材派・芸術派論争のゆくえ』『文芸研究』二〇〇八・三）。

すなわち、「素材派／芸術派」は、対立構造自体は非常に曖昧なまま、「今日の文壇に於いて殆んど代表的だと思はれる二種類の文学者の精神」（北原武夫「文学者の精神（文芸時評）」注7参照）などと指摘されていき、文学者はそこに何らかの意志決定を迫られていったのだ。こうした流れは、「文芸復興」期における「純文学／通俗小説」の対立構造と類似している。「文芸復興」期と一九三九年とは、①曖昧な対立構造、②文学者への意思決定の要請、という点では共通しながらも、対立軸の枠組みが「純文

学／通俗小説」から「素材派／芸術派」へと変化していったのだ。

それでは、太宰はこうした枠組みの変化に対して、どのように認識し、どのような影響を受けたのか。「素材派／芸術派」の対立を直接的に反映している太宰の作品として、まず、「女の決闘」（『月刊文章』一九四〇・一―六）が挙げられる。以下、その結末近くの部分を引用してみたい。

といふのが、私（DANAI）の小説の全貌なのでありますが、もとより之は、HERBERT EULENBERG氏の原作の、許しがたい冒読であります。（中略）けれども、相手が、一八七六年生れ、一昔まへの、しかも外国の大作家であるからこそ、私も甘えて、こんな試みを為したので、日本の現代の作家には、いくら何でも、決してゆるされる事ではありません。それに、この原作は、第二回に於いて、くはしく申して置きましたやうに、原作者の肉体疲労のせるか、たいへん投げやりの点が多く、単に素材をはふり出したといふ感じで、私の考へてゐる「小説」といふものとは、甚だ遠いのであります。もつとも、このごろ日本でも、素材そのままの作品が、「小説」として大いに流行してゐる様子であります。私に時たま、そんな作品を読み、いつも、ああ惜しい、と思ふのであります。口はばつたい言ひ方でありますが、私に、こんな素材を与へたら、いい小説が書ける

のに、と思ふのであります。素材は、小説ではありません。素材は、空想を支えてくれるだけであります。私は、今まで六回、たいへん下手で赤面しながらも努めて来たのは、私のその愚かな思念の実証を、読者にお目につけたかつたが為であります。私は、間違つてゐるでせうか。

このように、「女の決闘」結末部では、「原作の、許しがたい冒瀆」だと、自らの小説を卑下する言葉が加えられている。ただし、この卑下は、字義通りに自己批判を示すのではなく、「もつとも、このごろ日本でも、素材そのままの作品が、「小説」として大いに流行してゐる様子であります」、「素材は、小説ではありません。素材は、空想を支えてくれるだけであります」という形で、矛先が「素材派」に向けられる。さらに、「今まで六回、たいへん下手で赤面しながらも努めて来たのは、私のその愚かな思念の実証を、読者にお目につけたかつたが為であります」という形で、「女の決闘」という小説を書いた動機をも、「素材は、小説ではありません」という見解の「実証」のためだと断言し、「私は、間違つてゐるでせうか」と、読者にこの問題を投げかけながら、その後、小説は終結していく。

さらに、「鷗」(「知性」一九四〇・二)では、また違った形で、「素材派／芸術派」に対する意識が表出されている。

なぜ私は、こんなに、戦線の人に対して卑屈になるのだら

う。私だつて、いのちをこめて、いい芸術を残さうと努めてゐる筈では無かつたか。そのたつた一つの、ささやかな誇りをさへ、私は捨てようとしてゐる。戦線からも、小説の原稿が送られて来る。雑誌社へ紹介せよ、といふのである。その原稿は、用箋に、米つぶくらゐの小さい字で、くしゃくしゃに書かれて在るもので、ずいぶん長いものもあれば、用箋二枚くらゐの短篇もある。私は、それを真剣に読む。よくないのである。その紙に書かれて在る戦地風景は、私が陋屋の机に頬杖ついて空想する風景を一步も出てゐない。新しい感動の発見が、その原稿の、どこにも無い。「感激を覚えた。」とは、書いて在るが、その感激は、ありきたりの悪い文学に教へこまれ、こんなところで、こんな工合に感激すれば、いかにも小説らしくなる、「まとまる」と、いい加減に心得て、浅薄に感激してゐる性質のものばかりなのである。(中略)けれども、芸術。それを言ふのも亦、実に、てれくさくて、かなはぬのだが、私は痴の一念で、そいつを究明しようと思ふ。男子一生の業として、足りる、と私は思つてゐる。辻音楽師には、辻音楽師の王国が在るのだ。私は、兵隊さんの書いたいくつかの小説を読んで、いけないと思つた。その原稿に対しての、私の期待が大きすぎるのかも知れないが、私が戦線に、私たち丙種のものには、それこそ倒立ちしたつて思ひつかない全然新しい感動と思索が在るのでは無いかと思つてゐるのだ。(中略)



私は、兵隊さんの小説を読む。くやしいことには、よくないのだ。

この小説について、安藤宏氏は「へりくだる対象が前線の兵士」であり、「自分をつまみ出せるやうな強い兄」に国家体制そのものが重ね合わされ」ていると指摘した（『太宰治弱さを演じるということ』前出）。引用部の冒頭、「なぜ私は、こんなに、戦線の人に対して卑屈になるのだらう」という言葉などを見ると、確かに「私」自身、そうした意識をはっきりと吐露している。ところが、「兵隊さんの小説」に対して、「よくない」「いけない」「よくないのだ」という言葉を畳み掛けていき、「新しい感動の発見が、その原稿の、どこにも無い」「浅薄に感激してゐる性質のものばかり」などと語られている箇所もまた、見逃すことはできない。

例えば、「八十八夜」の前月に掲載され、「素材派・芸術派論争」にも影響を与えた座談会「戦争の体験と文学」（『文藝』一九三九・七）における、「戦争について考へないといふことは文学者としていけない」（芹澤光治良）といった発言や、戦争を描くことそれ自体に特権性を見出していく対話空間と比して「鷗」の引用部を読み返すと、太宰の「素材派／芸術派」への意識の強さが強く浮かび上がってくる。

ただし、ここで重要なのは、「素材派／芸術派」のどちらに、太宰が本当に与していたか、ということではない。それを考察

したとしても、「一貫した戦争に対する否、定を潜めた無視の態度」、「日本において思想らしい思想を骨肉化し、守り得た唯一の作家」といった奥野氏の指摘の検証に帰着していくだけだろう。そうではなく、本論で問題とするのは、太宰と戦争との関係について、「抵抗」か「協力」かという二者択一的な評価軸を「克服」することであった。

つまり、ここで注目せねばならないのは、「女の決闘」や「鷗」において、非常に曖昧な「素材派／芸術派」という対立に、太宰が、強い問題意識を持っていたことそのものなのだ。この問題意識の表明は、太宰が「文芸復興」期における「純文学／通俗小説」という曖昧な対立軸から、「素材派／芸術派」という新たな二項対立の軸に、移行していったことを指し示しているのである。

ここで、一九三五年と一九四二年の二つの文章を引いてみたい。

・もし文芸復興といふべきものがあるものなら、**純文学**にして通俗小説、このこと以外に文芸復興は有り得ない、と今も私は思つてゐる。

・今日、東京の太宰治から手紙が来た。東京の拙宅のものは、彼の見受けたところ無事息災であると報告してあつた。そして彼自身は**純文学**の孤城を守るつもりである

と報じてゐた。云ふは易く行ふは難いのである。だが私はたいへん心づよく思ひ、その書信を封筒にをさめながら、孤城を守るといふ文字も決して古くさくないと思つた。いまここにゐる私たちの流行語でいへば、決してナフタリンくさくないのである。

前者はもちろん、横光利一「純粹小説論」(『改造』一九三五四)の冒頭部であり、後者は井伏鱒二「昭南日記」(『文學界』一九四二・九)における「七月一日」の一節である。各々の文章において「純文学」という同一の言葉が用いられているものの、その意味合いはまったく異なる。「文芸復興」期に書かれた前者は、「通俗小説」や「大衆文学」の反措定としての意味合いとして用いられているのに対して、後者にそうした意味合いを見出すのは難しく、むしろ「素材派」に対立するニュアンスが強い。こうした対立軸の枠組みの変化に直接的に強い影響を及ぼしたのが、一九三九年の「素材派・芸術派論争」であった。そして、先に見た「女の決闘」や「鷗」から、実際に、太宰の認識の変化も見出すことが出来るのだ。

それでは、一九三九年に発表された「八十八夜」において、「通俗小説」という言葉をはじめ、「文芸復興」期に書かれた〈初期実験作〉を想起させる要素が多くちりばめられていたのはなぜなのか。——ここに、「八十八夜」を〈太宰治自身の自己反省〉として否定的に読むのではなく、タイトルや初出のエ

ピグラフに即した、ある種の〈可能性の萌芽〉として読む糸口が見出されていく。

## 五、「八十八夜」の〈可能性〉

### ——一九三九年のパラダイムチェンジ

第三節で見たように、「八十八夜」には〈初期実験作〉を想起させる要素が、非常に多くちりばめられていた。では、一九三九年の文学状況に照らし合わせたとき、それらはどのような意味合いを持つていくのか。

横光利一「純粹小説論」を筆頭に、「通俗小説」という概念は、「純文学」の反措定として、「文芸復興」期にクローズ・アップされた。しかし、一九三九年頃からは、「素材派／芸術派」の対立への移行によつて、「国策文学」、「農民文学」などの問題に押し出される形で、「通俗小説」という言葉は「文芸復興」期ほど注目されなくなつていった。そうした状況のなかで、「八十八夜」では、「笠井一」が、わざわざ「通俗小説」の作家として設定されている。ここから一体何が浮かび上がってくるのか。

太宰は、「文芸復興」期に、「これは通俗小説でなからうか」(『道化の華』)という「通俗小説」への強い忌避の意識から、「たいへん素朴な形式」である「海」という小説を「ずたずたに切りきざ」み、「道化の華」を筆頭とする〈初期実験作〉を次々と生成させていった。それに対して、一九三九年に発表された「八十八夜」は、〈初期実験作〉とはかけ離れた、まさに

「たいへん素朴な形式」で「物語だけをきちんとまとめあげた」小説であった。それは、「文芸復興」期の太宰にとって、忌避すべき「通俗小説」であった筈だ。

——こうした要素を踏まえると、「八十八夜」という作品は、太宰が「文芸復興」期に強く籠絡された「純文学／通俗小説」という枠組みを、越境していく試みではなかったか。語弊を恐れずに言えば、太宰なりの「純粹小説」への試みではなかったか。そう考えれば、「笠井一」という〈初期実験作〉の到達点である「狂言の神」と同姓同名の人物を、「通俗小説」の作家として敢えて登場させ、彼を救う女中の名を、秘匿した筈の「断崖の錯覚」の登場人物の名と、わざわざ同じに設定したことにも納得がいく。

「文芸復興」において、「純文学／通俗小説」という曖昧な概念に強く籠絡された太宰は、「形式的完成」を「通俗小説」の要素と捉え、それを敢えて壊した〈初期実験作〉を生成させていった。ところが、自らの小説を自らで破壊する試みは、「癒着」、「逸脱」、「失敗」、「竜頭蛇尾」、「荒唐無稽」、「支離滅裂」などとされたように、いつか限界を迎えねばならない<sup>(18)</sup>。

そうした中で、一九三九年頃から、文学状況は変化していく。曖昧な概念という点では同じでありながら、「純文学／通俗小説」から「素材派／芸術派」という対立に移行していくにつれ、「女の決闘」や「鷗」等で見られたように、太宰自身、そこに強い意識を向けていった。

それは太宰に、結果的に、「純文学／通俗小説」という概念からのある種の〈解放〉をもたらしていく。「形式的完成」や「たいへん素朴な形式」でさえ「通俗小説」として忌避した太宰であるが、「八十八夜」において、敢えて自身にとっての「通俗小説」を実践する。同時に、小説内にわざわざ「通俗小説」という言葉を組み込み、さらに「笠井一」、「ゆき」という人物を導入し、様々な形で〈初期実験作〉の要素をちりばめていく。そして、「笠井さんは、いい作品を書くかも知れぬ。」という言葉で「八十八夜」は終結する——。

こうして見ていくと、文学状況が急激に変化していく中で、太宰自身が〈初期実験作〉を清算し、同時に、その要素を決して壊さないまま、新たな舞台へ入っていった姿勢が、「八十八夜」に見出されるのだ。ここに、「前期の意識をもって、中期の自己を裁く悔恨の系列」、「逡巡、躊躇、自己反省、自嘲、自責、過去の夢への追憶」、「現実にあ協して生き始めた太宰自身の自己反省が、生まな形で出ている」という〈自己否定的〉な読みではない、また新たな読解の可能性が浮かび上がっていく。そして、この作品のエピグラフ「(夏も近づく、——)」や、タイトル「八十八夜」に即した読みが可能になっていく。さらに、こうした読みによって、「太宰と戦争との関係について」、「抵抗」か「協力」かという二者択一的な評価軸を「克服」する手がかりも見出される。

「道化の華」をはじめとする、自らの小説を自らで壊してい

く〈初期実験作〉によつて、太宰は「読者」への語りかけの構図<sup>(20)</sup>を生成させていった。ところが、それらの小説は、「癒着」「逸脱」「失敗」「竜頭蛇尾」「荒唐無稽」「支離滅裂」として、いつか限界を迎えねばならない。

そこで、太宰は一九三九年頃から、「通俗小説」として忌避していた「素朴な形式」に、もう一度、立ち返っていく。だが、それは単なる「スケッチ風の甘い作品」、「社会に妥協して行った経過」（奥野健男）、すなわち〈回帰〉や〈退行〉などではなく、〈初期実験作〉と「素朴な形式」に対し、その枠を〈越境〉し、両者を〈融合〉していく試みであった。

ここに、「道化の華」等の〈初期実験作〉において、物語の枠を破壊しながら生成させた〈読者〉への語りかけの構図<sup>(21)</sup>が、ひとつの手法として醸成されていく。だからこそ、「駈込み訴へ」（中央公論）一九四〇・二をはじめとする、一見、「素朴な形式」に見えながら、「語りかけるテキスト」の方法を用いた多くの代表作が、この後、次々と発表されていったのだ。こうして「実験」の季節は終わり、「きちんとまとめあげた」物語の中に、「語り手」の存在を作中に確認する表現<sup>(22)</sup>を組み込んだ、太宰文学の特色とされる「潜在的二人称」の手法が、完成していくのである。

そのように考えたならば、「純文学／通俗小説」という枠組みから解放され、前衛的な〈初期実験作〉と、太宰にとっての「通俗小説」であった「素朴な形式」との壁を〈越境〉し〈融

合〉させていく試みが強く示唆された作品として、「八十八夜」は、あらためて大きな意味合いを帯びていく。この作品が示唆する〈可能性の萌芽〉は、私生活の動向だけでなく、同時代の文学状況との関わりにおいて、一九三九年からの太宰治の新たな代表作の生成を照らし出すという点で、見逃せない要素であったのだ。

注(1) それぞれ、奥野健男『太宰治論』（一九五六・二、近代生活社

↓一九八四・六、新潮文庫）、渡部芳紀「太宰治論——中期を中心として——」（『早稲田文学』一九七一・一一）。

(2) それぞれ、「八十八夜」論（『太宰治研究』一九九七・七、和泉書院）、「太宰治の〈私〉小説——「春の盗賊」をめぐる——」（『日本近代文学』一九九七・五）。

(3) 他の代表的な改稿部分としては、「笠井一」と「ゆき」の年齢などが挙げられる。

(4) 「ロマンチズム」への注目という点で、本稿とは趣旨が異なるものの、高橋秀太郎氏も、「八十八夜」をはじめとする一九四〇年前後の太宰の作品から、「肯定的な自己のとりえ返し」を見出そうとする指摘を行っていることも見逃せない（『昭和十五年前後の太宰治——その〈ロマンチズム〉の構造——』『国語と国文学』二〇〇六・六）。

(5) 拙論「企図される「文芸復興」——志賀直哉『萬曆赤絵』に見る「変態現象」——」（『国文学研究』二〇〇五・六）参照。

(6) 拙論「市場の芸術家の復讐——太宰治「道化の華」論——」（『文藝と批評』二〇〇〇・一一）、「生成する〈読者〉表象

——太宰治「道化の華」の位置——」(『日本文学』二〇〇八・一二)等を参照。また、「猿面冠者」(『鵜』一九三四・七)には、「いま日本では、文芸復興とかいふ訳のわからぬ言葉が声高く叫ばれてゐて、いちまい五十銭の稿料でもつて新作家を捜してゐるさうである。この男もまた、この機を逃さず、とばかりに原稿用紙に向つた。とたんに彼は書けなくなつてゐたといふ。」という形で、「文芸復興」を強く意識しながら「書けな」くなり、強い焦燥にかられる新進作家が描かれている。

(7) それぞれ、「素材派と芸術派 文壇一年の回顧(2)」(『信濃毎日新聞』一九三九・一二・二二)、「文学者の精神(文芸時評)」(『文藝』一九三九・八)。なお、一九三九年における「素材派／芸術派」の問題については、本号小特集の拙稿(「八月——「素材派・芸術派論争」の推移と「無意味」化の問題」)も参照されたい。

(8) なお、「八十八夜」で「笠井一さん」とされていることについて、檜原修氏は「笠井一さん」と主人公を呼ぶことによつて、語り手は、純粹な機能としての語り手であることから逸脱し、実際に作中に顔を出すことがないにもかかわらず、ある種の存在感を持ちはじめると指摘している(「八十八夜論」前出)。

(9) 「断崖の錯覚」において、「君の名は、なんて言ふの?」／「私、雪。」／「雪、いゝ名だ。」という形で、その名が強調されていることも、見逃せないであろう。

(10) 拙論「太宰治と「通俗小説」——黒木舜平「断崖の錯覚」の秘匿について——」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要』二〇〇八・二)。

(11) 詳しくは、拙論「太宰治と「通俗小説」」(前出)を参照されたい。

(12) 東郷克美「太宰治という物語——「作中人物的作家」の方法——」(『太宰治という物語』二〇〇一・三、筑摩書房、初出「迷羊のゆくえ」一九九六・六、翰林書房)参照。

(13) 東郷克美『太宰治という物語』(二〇〇一・三、筑摩書房)参照。

(14) 一九三六年五月一八日付書簡。その他、『虚構の彷徨』をめぐつては、六月二四日付山岸外史宛書簡、九月(日附不詳)付井伏鱒二宛書簡、九月二四日付佐藤春夫宛書簡など、太宰自身が意気込みを述べた書簡が非常に多く残っている。

(15) 〈初期実験作〉とは、その名の通り、様々な「実験」的手法が施された意欲あふれる作品だと位置づけられるが、あくまでそれは「実験」であり、永続することは無かった。例えば東郷克美氏は、『太宰治という物語』(前出)で、〈初期実験作〉の傾向について、次のように指摘している(括弧内は指摘対象の作品)。「最も基本的な小説作法の約束ごとが、平然と破棄される。小説の首尾結構も当然無視される」、「小説の常識的な約束ごとが意識的、意図的に無視される」(『猿面冠者』)、「私」は作者＝語り手であつて、先に書きかけた小説中の「私」ではないのだが、読み進むうちに両者はしだいに混交して来る」(『玩具』)、「近代リアリズムの法則は平気で無視され、いつの間にか語り手が前面に出て来て、描写の中に自分の感想をすべり込ませている」、「作中人物の人称も意図的に混乱させられている」(『逆行』)、「語り手と語りの対象とは融合してしまう」(『彼は昔の彼ならず』)、「首尾一貫した小説など「お小説」にすぎないし、それを書く自分も「山師」のごときものだという思いにとらわれる」(『めくら草紙』)、「入れ子の物語になるはずであつた笠井一の自殺譚の枠は、作品がはじまったばかりのところで早くも捨てられ、作中に侵入して来て内在化された語り手自身の現在進行形

の物語へ移行するという荒唐無稽ぶりである」、『読者』までまきこんでの不謹慎きわまる結末。笠井一の縊死から太宰治の縊死の失敗へと言う首尾の不照応。お得意の意図された竜頭蛇尾である」(「狂言の神」)。拙論「生成する〈読者〉表象」(前出)でも指摘したように、太宰は、自らの作品を自らで壊していく、これらの「実験」によって、〈読者〉への語りかけの構図を獲得していったのだが、「実験」はあくまで「実験」であり、その作風自体は、いつか限界を迎えねばならないのは、半ば必然であった。

- (16) もちろん、横光だけでなく太宰自身も「文芸復興」期にこうした意味合いで「純文学」という言葉を用いていた。例えば「虚構の春」(「文藝界」一九三六・七)では、「マゲモノ作家」に相對する形で「純文学者」という言葉が用いられている。他方、「通俗小説」と「素材派」「国策文学」との関係については、直木三十五のファシズム宣言や「文芸懇話会」をめぐる動向などに、その関係の源泉を見出すことができるが、ここでは枚挙に暇がないため、期をあらためて詳細に論じた。

- (17) この時期、いわゆる「レツテル文学」による文壇の席卷が問題視されていた。例えば、「八十八夜」発表の翌月、青野季吉が「文芸時評」において、「今日、国策文学とか、農民文学とか、その他さまざま名称のつく文学が存在している」、「国策文学、何々文学等々」という形で、この時期の文学状況を概観している(「文学と作者の本心など——文芸時評——」『改造』一九三九・九)。

- (18) 注15参照。

- (19) 既存の研究では、単行本収録形式である「諦めよ。わが心獣の眠りを眠れかし。(C・B)」ばかりが前景化され、初出形の「(夏も近づく、——)」が、余りにも軽視されてきた

ため、本論では、初出形に従って検証を進めた。単行本収録の際のエピグラフについては、あくまでも〈単行本〉であるため、その性質上、他の収録作品、特に表題となった「皮膚と心」との関係を検証せねばならないだろう。それについては、期をあらためて検証したい。

- (20) 拙論「生成する〈読者〉表象——太宰治「道化の華」の位置——」(前出)参照。

- (21) 松本和也「語りかけるテキスト——太宰治「カチカチ山」(「國文學」二〇〇八・三)、森厚子「太宰治『駈込み訴へ』について——語りの構造に関する試論——」(「解釈」一九七九・二)参照。

- (22) 森厚子「太宰治『お伽草紙』の表現構造——「語り」に関する方法論の試み——」(「椋山女学園大学研究論集」一九七八・二)参照。

※引用部の傍線・傍点は引用者による。旧字は一部の固有名を除き、適宜新字にあらため、ルビは省略した。