

近代日本文学における「死」の形象

——一九二〇—三十年代を中心に

安藤 宏

「人格」や「個性」といった概念の実体性が懷疑され、古典的な「劇（ドラマ）」の理念が一斉に崩壊していく二十世紀の文学において、それまで「悲劇」のカタストロフィーとして与えられてきたはずの「死」は、果たしてどのようにその性格を変えていくことになったのであろうか。

我が国の状況を振り返った場合、一九二〇年代から三十年代にかけて、それまでの自然主義的なリアリズムが急速に崩壊していく中であつて、興味深いことに、これに比例するかのようであつた「死」の心象風景がさまざまな作品に登場し始めることになる。しかもそれらは、「自己」をいかに捉え直すか、というこの時期固有の問題意識と密接なつながりをもっており、大正期教養主義的な人格主義が崩壊していく中で、あらためて不定形な「私」を映し出す反照装置——スクリーン——として、「死」の役割が注目され直すことになったの

である。以下、一人称小説を中心とする自己分裂——「描く自己」と「描かれる自己」との葛藤——から、多分にフィクショナルな「死」の形象が立ち上がってくる様相を概観してみたい。まず問題の所在を概括した上で、この時期の文学動向を象徴する存在として、太宰治の初期作品を例に、その具体的な展開をたどってみることにしよう。

一

堀辰雄『聖家族』（「改造」昭5・11）冒頭の、〈死があたかも一つの季節を開いたかのやうだつた。〉という一節は、昭和の文学の幕開きを象徴する一行でもあつた。一九二七（昭2）年の芥川龍之介の自殺は、大正文壇の終焉を象徴する事件として大きな反響を呼ぶことになるのだが、『聖家族』は、芥川の愛弟子であつた堀（作中の扁理）が、まさにその師である芥川（作中の九鬼）の葬式を題材にするところから始まつていたのである。

芥川は晩年、それまでの古典を題材にした翻案小説から、次第に私小説、心境小説的な傾向へと作風を変化させ、身近な日常から、非日常的な世界を導き出していく志向を強めていた。『雪・詩・ピアノ』（「新小説」大14・5）、あるいは『死後』（「改造」大14・9）などの短編において超常現象や死後の自己の姿が描き出されていくのもその一例といえよう。芥川にあつて人格主義的なものへの疑念は、〈識域下の我〉（『海のほとり』、『中央公論』大14・9）、あるいは〈意識の関の外〉（『蜃気楼』、『婦人公論』昭2・3）にあるものへの関心となつて現れる点にその特徴があり、遺稿『函車』（『文芸春秋』昭2・10）に登場するドッペルゲンガー——〈第二の僕〉——に象徴されるように、小説家である「私」が、もう一人の「私」を凝視しつづけることによつて「私」が実体から遊離し、幻想空間に浮遊し始める点に特色があつたのである。

こうした芥川の作風を身近で見守っていた堀辰雄は、一面ではこれと訣別する姿勢を見せつつも、結果的には着実に自らの作品の中に受け継いでいくことになる。一例として、肋膜で一時重体になる体験を描いた『恢復期』(「改造」昭6・12)の一節をあげてみることにしよう。

（その二重の部屋(つまりこのおれの部屋だが)、それは夢と現実とをくつつけたやうに、何処かですこしづつ喰ひ違ひを生じてゐる。さうだ、こんな夜更けなどあの露台に出てこつそり窓からこつちを覗いて見ると、丁度重屈折をする方解石のやうなものを通して見たやうに、この部屋の中のものすべて、そしておれ自身までがぼんやり二重になつて見えさうな気がする……)へいつまでも奇妙な半睡状態を続けてゐる自分の身体からすうつと別の自分自身が抜け出して列車の廊下をうろろると歩いてゐる……さういふ前夜の錯誤と、それから今しがたの変な錯覚とが何時しかごつちやになつて、なんだかブレイクの絵の或る複雑な構図と同じやうな無気味さをもつて彼に迫りながら、ますます彼を眠りがたくさせた。)〜

半睡状態の中に立ち現れる「死」の形象が「夢」と「現実」との不可思議な混交を生み出していくこととなるのだが、「見る自分」と「見られる自分」との分離は、ここで彼岸と此岸の対比にも対応している。分離しながらもどちらも同じ「自己」である、という関係が、夢と現実、彼岸と此岸のいずれでもあり得るような境界領域をあらたに導き出していくのである。

堀辰雄とは資質も作風も異なるが、実は関東大震災後の焼野原を芥川とともに歩き回った若き日の川端康成もまた、彼なりの必然性をもってこうした「第三の世界」を描き出すことに腐心していた。川端はその習作時

代、「孤児」であるという。運命悲劇に執拗に拘泥し、これを小説に描こうとしては挫折し、さらにまた、その挫折自体を作品化しようとする悪循環を繰り返していた。やがてこうした中で、自己を实体として対象化しようとするモチーフが、それとは全く逆の動きを誘発していくことになるのである。

〈自分の靈魂ばかりを重んじて、超越的な思想に陥つたり、認識する我のみ存在すると云つた風の認識論の上にあぐらをかくのも浅いと思ふのだ。さうした考へは、「死」と云ふものに突当ると一寸困るではないか。〉（自分は、この輪廻転生の説が宇宙の神秘をすつかり明けひろげるための唯一の鍵だとも思ひ兼ねるが、これまでの人類が持つた思想のうちでは最も美しいものの一つだと思ふのだ。〉（その言葉のうちに含まれてゐる、流動、融通、不滅なぞの気持だ。物質は流れる。私の小指の先の一細胞は全宇宙に向つて流れてゐると云つたつて、そんなにでたらめではないのだ。〉（『初秋山間の空想』、「文芸春秋」大14・11）

川端のいわゆる「万物一如、輪廻転生」のテーマを如実に示すくだりでもあるのだが、こうした「夢」の世界——彼岸と此岸との境界領域——もまた、「私」が「私」を「形」あるものとして描こうとする果てに見えてくる、「形」なき現象世界だったのであるまいか。川端は『末期の眼』（『文芸』昭8・12）と題する著名なエッセイで、芥川が遺書で語る、「死」を前提にした〈水のやうに澄み渡つた、病的な神経の世界〉を自らの理想に掲げるのだが、やはりここでも晩年の芥川を出発点に、「生」でもあり「死」でもある不可思議な「第三の世界」が受け継がれていくことになつたのである。

一九二十年代の半ば（大正末期）に至り、文壇では「私小説」をより純化した「心境小説」こそが理想の小説形態であると考えられるようになるのだが、「心境小説」とは、たとえば中村武羅夫によれば〈「生活」を描

くことよりも、作者自身の見方、感じ方、即ち作者自身の「心の動き」を書かうとする（ことを目ざしたものである）といひ（『本格小説と心境小説』、「新潮」大13・1）、また、久米正雄によれば、「私」をコンデンスし、——融和し、濾過し、集中し、攪拌し、そして渾然と再生せしめて、しかも誤りなき心境」を表現することに主眼があるのであるといふ（『私小説と心境小説』、「文芸春秋」大14・1、2）。これらの主張はいずれも、実体としての「私」ではなく、「見え方」としての「私」を問う問題意識で共通しており、「死」の心象風景を繰り返し題材にしていたこの時期の「心境小説」は、実は先の川端ら新世代のモダニズム文学と見かけ以上の共通点をもっていたのである。たとえば志賀直哉の『濠端の住ひ』（不二）大14・1）は身近な小動物の生命の（不可抗な運命）を描き出したものであったし、葛西善蔵の『湖畔手記』（改造）大13・11）もまた、結核が進行していく中で対照的に見えてくる「生」の輝きを描いたものであった。梶井基次郎が『檸檬』（「青空」大14・1）において死の予兆のうちに起こる心理的な（錯覚）——現実世界との齟齬——を描き、『Kの昇天』（「青空」大15・10）で彼岸と此岸のあいだにある幻想空間をドッペルゲンガーを通して描いているのもこうした流れにあるもので、これらの作品がいずれも一人称の形を取っているのは決して偶然ではない。個々の流派や世代を越え、この時期、多くの小説家が「描く私」と「描かれる私」の分裂を手がかりに、「生」と「死」の中間領域へと参入していった事情が彷彿とするのである。

一一

一人称小説において、自己分裂を基盤にフィクショナルな「死」の形象が導き出されていくという現象、という点でいえば、こうした傾向は歴史的には次の二つのピークをもっている。一つはこれまであげてきた作品を中心とする一九二四年から一九二七年（大13〜昭2）にかけての時期であり、もう一つは、さらに新しい世

代、すなわち一九三二年から一九三六年（昭7〜11）にかけて、太宰治、高見順、石川淳らが「自意識過剰の饒舌体」を駆使し、続々と文壇にデビューする時期の動向である。「第一のピーク」は、すでに述べたように大正期教養主義的な人格主義の崩壊をうけ、非日常的な世界——彼岸でもあり、此岸でもあるような境界領域——を幻視することをモチーフにしていたが、こうした動きはやがてマルクス主義文学の興隆を受け、ひとたびは収束へと向かうことになる。「第二のピーク」はその後の「転向」を契機に、それまでの一義的な「あるべき私」が再びブラックボックスと化し、現実の「かくある私」をさまざまに「見え方」のモザイクとして再構成していこうとする点にその特色があった。そこには「死」を觀念に想定してみることによって現実とのあらたな関係を知りたていこうとする外向きのベクトルと、自意識が、その自己増殖の究極に無意識の甘い安らぎ——「死」——を見いだしていこうとする内向きのベクトルが同居していたのである。「第一のピーク」の作品の多くがドッペルゲンガ的な自己分裂の形を取っていたのに対し、「第二のピーク」においては自意識の過剰が「自殺」への誘惑と共に語られる点に特色があったこともあわせて指摘しておきたい。たとえば石川淳の文壇デビュー作、『佳人』（『作品』昭10・5）の主人公の（わたし）は、小説家でありながら結局何も執筆できぬまま、ただ、（自分のことではちきれさうになつてゐる）ありさまなのであるという。こうした意識の過剰が、やがては（意志などのない混乱におちいつてある証拠かも知れない）という考えに自身を導き、結果的にはただ、茫漠とした毎日を通すばかりになるといふのである。

（——空虚。さうだ、空虚。わたしは空虚でいつばいなのだ。わたしと云ふものが抑々がらんどうなのだ。）
（何の役にも立たない無、例へば地の裂け目、木の裂け目、木の割れ目、空洞……空洞こそここにわが念ずる神の姿となつて顕はれ、かくしてわたしにあつての聖痕示現はまさしくこの現身のわたしと云ふものが空

に画した虚ろの枠の中にぞつくり嵌りこむことでしかなかつた。——それはつまり死に就いて考へてゐることだと覚るのにしばしの合間があつたほど死の観念はその時非常にゆつくりわたしに忍び寄つて来て、そしてそれが来た時にはもうわたしが驚く筈とはなく寧ろとうとうと夢見ごちになるやうな和やかさであつた。ここでわたしは諸君にお願ひする、どうか自殺などと云ふ残忍な言葉でわたしをおびやかさないで下さい。わたしはその言葉を呪詛と恐怖とを以てしか記すことができない。わたしは自ら殺すと云ふことは思はなかつた。つひ、ばつたりと死ぬのだ。しかし重要なことは、わたしは死につつ死ぬことを意識してゐなければならなかつた。かの睡眠薬に依つてまづ眠に入り眠から死につながらうとするやうな死に方はわたしにとつて死ぬことではなかつた。剣尖が肉を裂き骨を断つのを感じつつ、弾丸が脳髓に食ひ入るのを感じつつ、わたしは明らかなる鏡の中に我が最期を見届けなければならなかつた。

それにしても、ここに描かれる「死」は、いわゆる古典的な運命悲劇としての「死」と、何と大きくその相貌を異にしていることだろう。少なくともなぜ「死」なのか、といった具体的な因果関係は、ここでは一切問われることはない。(わたし)は「自己」と日常的な現実との対応関係を捕捉し得ぬまま、さまざま空洞に「自己」を当てはめてみようとし、結果的に完全な無としての(死の観念)を想定してみたとき、ようやく(夢見ごち)になるやうな和やかさを感ずることができたのであるという。と同時にそれがあくまでも自意識の所産であるかぎりにおいて、安直な「自然死」は許されず、最期まで(死につつ死ぬことを意識してゐなければなら)ない。自意識の過剰が究極の無意識である「死」を呼び寄せ、次の瞬間にはその観念の「死」を、再び意識によつて切り刻んでいくことになるわけで、ことばの過剰と沈黙(死の静謐)とは、ここで常に反転しあう関係にあるのである。

時はあたかも横光利一が『純粹小説論』（「改造」昭10・4）において（自分をみる自分）としての（第四人称）を提唱し、それを受けた小林秀雄が『私小説論』（「經濟往来」昭10・5〜8）においてジイドの（自意識の實驗室）を評価し、さらには高見順が『描写のうしろに寝ておられない』（「新潮」昭11・5）において、（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れ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）という問題を提起したのとも軌を一にしていた。そしてこうした自意識の過剰——「見る自分」と「見られる自分」との無限の葛藤——は、（死はいつでも向うから歩いて来る）（「Xへの手紙」、『中央公論』昭7・9）という「自殺の理論」³と、常に不即不離の關係にあつたのである。

一人称小説を中心とする自意識の葛藤が、多分にフィクショナルな「死」の形象を呼び起こしていくという法則——それは「死」を觀念に想定してみるることによって現実とのあらたな關係を触知していこうとするベクトルと、自意識が、その自己増殖の果てに、究極の無意識——「死」の甘い安らぎ——を見いだしていこうとするベクトルとを合わせもつのだが、「転向」後の文学は、一見前者に向かうかに見えながら、結局は後者——タナトスとしての「死」——へとかぎりなく傾斜していく落し穴を秘めていた。

たとえば、初期の保田與重郎から、『いんてれくちゆえれ・かたすところおふあ』と題する習作（「コギト」昭7・4）を引いてみることにしよう。服毒し、（肉体はいまも徐々に死へとたどつてある）という（わたし）は、かつて信奉した革命理論への憧憬を語りつつ、次のような饒舌を繰り広げていくのである。

わたしはなんでもよい、書いてみてみたい、わたしはねつしんに自ぶんにしやべつてみた、それに——何

もかもわからぬ。しかし筆をもつてみると、いつたいなにからかいてゆくのか、一たいなにから書いてゆくのか。——こんな悠暢な気分をいまだにもつことが、まつたくまつくらで、思へばかきりない不可解さだ。こんな気持は、わたしのおしせまつたみにくい焦燥を、しひてこじりつかせるのではない、と、わたしが断言できない。考へれば考へるほど、わたしはわたしがかつての日にしやべつたり、行動したり、してきたことが、いつばうはづかしいとおもふのに、すぐに一向とりとめなくみぢめに、まして今度の決心へまでの懊悩がより一しほばかばかしく、なんのめあてかどさへおもはれる。

マルクス主義的世界観との葛藤が語られていることも含め、この小説はまさに「第二のピーク」を体现する存在でもあったはずなのだが、彼がこの後に「日本浪漫派」に代表される「死の美学」へと傾斜していくことになるその足跡は、実は自意識の過剰が究極の無意識に吸い寄せられていくモチーフに裏付けられていたのであった。ナルシステイックな「死」への誘惑は、いつでもファナキステイックなナシヨナリズムに通じる落とし穴を秘めている。こうした中で一方ではこれと反対に、たとえば従軍作家たちが「前線」の兵士たちのあまりに赤裸々な「死」を目の当たりにするという現実があり、こうした「死」の二極化の中で描く私と描かれる私との葛藤——空洞としての「死」を観念に創り上げていく営為——もまた、以後、急速に凝結を強いられることになるのである。

一一一

以上の経緯を踏まえた上で、ここで「第二のピーク」を代表する小説家の一人として、太宰治を例に考えてみることにしよう。

大宰（本名津島修治）は昭和八年二月に発表された短編『列車』（『東奥日報』昭8・2・19）からこのペンネームを用い始め、昭和七年の秋から九年晩秋までに書き上げた初期作品を中心に、第一創作集『晩年』（昭和11・6、砂子屋書房刊）を刊行することになる。この著作集の題名は、後に著者が繰り返して語るところによれば、⁴ 実生活の死を前提にした遺書として名付けられたものであるという。事実、創作集の第一頁を飾る短編、『葉』の冒頭は、次のような断章（引用は全文）から始まっていた。

死なうと思つてゐた。ことしの正月、よそから着物を一反もらつた。お年玉としてである。着物の布地は麻であつた。鼠色のこまかい編目が織りこめられてゐた。これは夏に着る着物であらう。夏まで生きてゐやうと思つた。

このように『晩年』はその多くの作品が「死」の表象に彩られており、なおかつ作者自身が昭和十年の三月に第三回自殺未遂を敢行したこともあいまつて、作中に描かれる「死」は、作者の実生活上の「死」の意思と直線的に結びつけられる傾向が根強かつたようである。しかし右の一節においても、実際にはその具体性——死を選ばねばならぬ生活上の経緯の説明——は注意深くそぎ落とされておられ、それゆえにこそ、「生」と「死」の反転をコントラストをもつた詩的象徴に織り上げていくことに成功している。先に石川淳の『佳人』においても指摘したように、それは実体的な「劇」を内蔵する「死」ではなく、あくまでも觀念に反照装置として織り上げられる、空洞^{スクリュー}としての「死」なのである。従来、こうした「空洞」は直ちに伝記的事実によつて穴埋めされてしまう傾向が根強かつたのだが、ここであらためて「晩年」という概念そのものを近代文学の表現史的な展開の中で——先の「第二のピーク」との関連において——捉え直して見る必要があるのではないだろ

うか。

太宰が多少とも意識的に小説を書き始めるのは大正十四年、旧制青森中学時代のことなのだが、実はこれは時期的にはほぼ、先にあげた「第一のピーク」に該当している。しかし太宰の習作にあつて自己分裂が彼岸への幻想を育んで行くような徴候はほとんど見られない。年齢や中央文壇との距離から考えればむしろ当然というべきなのだが、少なくともその文学的な自己形成期にあつて、太宰は「自己分裂」の課題とはおよそ無縁の位置にいたわけである。旧制高校・大学時代の習作の中には「死」をテーマにしたものもいくつもあるのだが、それらはある意味ではきわめて明快なテーマ——時代思潮の中で、滅び行く階級に身を置くがゆえの苦惱——として描き出されることを常にしていた。⁽⁵⁾しかしこうした中で、やがて「太宰治」の筆名を用い始めるのとは、⁽⁶⁾時を同じくして、太宰はこうした階級的相克のテーマを描くことを自らに禁ずることになる。それはまた、「転向」を契機に「私」が再びブラックボックスと化し、これをさまざまに「見え方」のモザイクによって再構成していきこうとする、「第二のピーク」の時代的要請に見合うものでもあつた。そしてそこに同時に、太宰が彼なりの必然性をもつて「自意識過剰の饒舌体」を選び取り、「死」を觀念に象徴化していくプロセスを見ることが出来るわけである。

『晩年』に収められた全十五編のうち、十四編は昭和七年の夏から九年の秋までに書き上げられているのだが、⁽⁶⁾その足跡をたどつてみると、昭和八年の暮れから九年の初頭にかけて、急速に語り手の自意識が増殖し始める——物語内容への介入の度が強くなる——経緯が浮かび上がってくる。語り手が饒舌になる以前の作品、つまり『魚服記』『地球図』を始めとするいわゆる『晩年』前期作⁽⁷⁾においては、そこに登場する「死」は、運命の悲劇や現実の抑圧から自らを解放するカタルシスとしての性格が色濃く表れていた。たとえば『魚服記』は津軽の山中で生活する炭焼きの父娘の近親相姦の物語なのだが、主人公の少女（スワ）は、瀧に身投げするま

での過程で、父親との意思の疎通は必ずしも充分にはかれていない。また、『地球図』は江戸中期に來日した宣教師（シロオテ）が、布教の志を遂げることのできぬまま獄死して行く物語のだが、日本語が通じず、ようやく教義を説く機会に恵まれても、（なぜか聞えぬふりをする）新井白石と哀しい交錯を遂げていくばかりなのであった。いずれの場合においてもコミュニケーション不全の悲劇からの解放として「死」が用意されているわけで、それはある意味ではきわめて古典的な内的浄化の形であったともいえよう。ちなみに『地球図』は『西洋記聞』を翻案したもので、かつての芥川を彷彿とさせるような「テーマ小説」の枠組みに則っていた。しかし、「転向」の具体的な内実が問われぬまま、社会現象としてのみこれが先行し、「シエストフ的不安」が声高く叫ばれるような状況にあって、もはやかつての端正なドラマ——「悲劇」のドラマツルギー——を書き継いでいくことは困難な状況にあった。おそらくそこに生ずる最大の課題は、こうした大正期以来の小説の枠組みを乗り越え、先験的な実体としては明示しがたい不定型な状況——自他の不分明な関係性——をあらたにどのようなことばで描き出していくかという課題であったにちがいない。そしてそこにはまた、コミュニケーション不全の「悲劇」を、語り手が他者としての読者に、どのように開示していくかという課題が託されていたはずなのである。

『晩年』前期に成立した小説にあっては、語り手が物語内容に積極的に介入することはほとんどなく、この時点において太宰が時代の表現水準——「第二のピーク」——に参入していく形跡はなお希薄なのが。昭和九年の初頭に成立した『猿面冠者』を皮切りに、以後語り手の叙述意識が一気に顕在化するようになる。『晩年』後期の作品の多くはそれまで放置されていた習作を再び書き替える中で成立したものと推定され、その再構成の過程をも作中に取り込むことによって、「小説の小説」ともいうべきメタ・レヴェルの言説が独自の発達を遂げていったものと考えられるのである。それはまた、「小説」とは何かを「小説家」である語り手自身

が問い直し、その問い直しの過程自体をも作中に取り込むことによって、既成の枠組みを乗り越えていこうとする試みであったともいえよう。

たとえばそれまで客観的な三人称小説であった「海」という名の習作に、あらたに小説家（僕）の判断を自由に入らせて成立したといわれる『道化の華』（日本浪曼派）昭10・5）に注目してみることにしよう。この小説は昭和五年の太宰治自身の心中未遂事件を題材にしたもののだが、実は語られているのは事件の「あと」なのであって、事件自体の経緯には、ほとんど筆は割かれていない。¹⁰ 作中には事件後に入院中の主人公が心中の要因を尋ねられ、〈ほんたうは、僕にも判らないのだよ。なにもかも原因のやうな気がして。〉と返答する場面があるのだが、この台詞を語り手の（僕）はさらに次のように注釈してみせるのである。

葉蔵はいま、なにもかも、と呟いたのであるが、これこそ彼がうつかり吐いてしまった本音ではなからうか。彼等のこのころのなかには、渾沌と、それから、わけのわからぬ反発とだけがある。或ひは、自尊心だけ、と言つてもよいかも知れぬ。しかも細くときすまされた自尊心である。どのやうな微風にでもふるへをのく。侮辱を受けたと思ひこむやいなや、死なん哉ともだえる。葉蔵がおのれの自殺の原因をたづねられて当惑するのも無理がないのである。——なにもかもである。

このように、〈僕〉の注釈は、作中において事件の具体的な内実を徹底して、はぐらかすために駆使されていくことになる。心中事件はたとえどのように説明されようとも、その説明が明快であればあるほど、「テーパー小説」的な悲劇をなぞることにしかなりえまい。「死」は、たとえどのような形であったとしてもそれが「意味づけられた死」であってはならず、単に「死」そのもの——「死にあらざるもの」を照らし出す「空洞」^{スクリュー}

——であり続けなければならない。語り手の〈僕〉は架空の読者である〈君〉に対し、そもそも心中の要因を因果的に示すこと自体が不可能なのであり、またその意思がないことを繰り返して表白し、なおかつそれがうま意思伝達できず、ただひたすら饒舌の度を増していくことになるのである。

僕はもう何も言ふまい。言へば言ふほど、僕はなんにも言つてゐない。ほんたうに大切なことからには、僕はまだちつとも触れてゐないやうな気がする。それは当然であらう。たくさんのことを言ひ落してゐる。それも当然であらう。作家にはその作品の価値がわからぬといふのが小説道の常識である。僕は、くやしいがそれを認めなければいけない。自分で自分の作品の効果を期待した僕は馬鹿であつた。ことにその効果を口に出してなど言ふべきでなかつた。口に出して言つたとたんに、また別のまるつきり違つた効果が生れる。その効果を凡そかうであらうと推察したとたんに、また新しい効果が飛び出す。僕は永遠にそれを追及してばかりゐなければならぬ愚を演ずる。駄作かそれともまんざらでない出来栄か、僕はそれをさへ知らうと思ふまい。おそらくは、僕のこの小説は、僕の思ひも及ばぬたいへんな価値を生むことであらう。

いわゆる「自意識過剰の饒舌体」を典型する一節でもあるのだが、実はこうした文体は「テーマ小説」的な枠組みを破砕し、「死」を特定の「意味」から奪還するために選ばれたものではなかつたか。そこには同時に、作中の〈青年たち〉のコミュニケーション不全——〈ひしがれた自尊心〉——を他者に開示していく意図が託されていたはずなのだが、しかしいくら説明しようとしても、結局〈僕〉にはそれを理解してくれる〈君〉の姿が見えず、結果的に〈自分で自分の作品の効果を期待〉することの自家撞着ばかりが顕在化してしまふ。そしてさらにはここから、こうした文体を駆使する行為自体が「嘘」であり、「演技」であるという二

次の意識が派生してくるようになるのである。

同じく後期作の中から『ロマネスク』の一節を引いてみることにしよう。引用は「嘘の三郎」という小編からのもので、希代の「嘘」の名手である〈三郎〉が、ついには自意識過剰の病に冒されてしまっただりである。

〈重苦しくてならぬ現実を少しでも涼しくしようとして嘘をつくのだけれども、嘘は酒とおなじやうにだんだんと適量があえて来る。次第次第に濃い嘘を吐いていつて、切磋琢磨され、やうやく真実の光を放つ。〉
 〈嘘のない生活。その言葉からしてすでに嘘であつた。美きものを美しと言ひ、悪しきものを悪しといふ。それも嘘であつた。だいいち美きものを美しと言ひだす心に嘘があらう。あれも汚い、これも汚い、と三郎は毎夜ねむられぬ苦しみをした。三郎はやがてひとつの態度を見つけた。無意志無感動の痴呆の態度であつた。風のやうに生きることである。〉

「嘘」は、本来〈三郎〉にあつて日常的な功利主義に対するアンチテーゼとして打ち出されていたはずなのだが、それがここでは、過剰な創作意識に対する自意識の表象にもなっている。この両者、つまり方法としての「嘘」の自覚と方法自体の「嘘」の自覚との均衡は微妙であり、ひとたびそのバランスが崩れたならば、もはや創作行為自体が成り立たなくなってしまうのはあきらかであろう。〈風のやうに生きる〉という〈無意志無感動の痴呆の態度〉——それこそは意識の過剰が究極の無意識を招請していく道行きを示唆するものにほかならず、先の『佳人』にならつていえば、その先に用意されるのは当然のことながら、自意識過剰を救済してくれる、例の究極の無意識としての「死」であるはずなのだ。そしてこうした方法としての「嘘」の自覚と方法自体の「嘘」の自覚とのギリギリの均衡のもとに成立したのが、『晩年』所収作の中でも最後に成立した

『逆行』の冒頭のではなかったか。

〈老人ではなかった。二十五歳を越ただけであつた。けれどもやはり老人であつた。ふつうの人の一年一年を、この老人はたつぷり三倍三倍にして暮したのである。二度、自殺をし損つた。そのうちの一度は情死であつた。三度、留置場にぶちこまれた。思想の罪人としてであつた。つひに一編も売れなかつたけれど、百編にあまる小説を書いた。しかし、それはいづれもこの老人の本気でした仕事ではなかつた。謂はば道草であつた。〉〈老人は、この日に死んだのである。老人の永い生涯に於いて、嘘でなかつたのは、生れたことと、死んだことと、二つであつた。死ぬる間際まで嘘を吐いてゐた。〉

『晩年』の標題を象徴する一節といえよう。ここにいう〈死ぬる間際まで嘘を吐いてゐた〉、〈二十五歳を越ただけ〉の〈老人〉の〈死〉は、あきらかに『地球図』に描かれた「死」、あるいは『道化の華』において具体的な事実が醜化された「死」とはその性格を異にしている。方法としての「嘘」を演じてきた小説家は、一方でそのこと自体が「嘘」であり、〈道草〉であるという自覚を打ち消すことができず、その過剰な創作意識を最後に解放する空間として、「死」を觀念に先取りしていくことになる。

そしてそれこそが、創作集の題名『晩年』の意味するものにほかならなかつたのである。

四

まとめておこう。かつて習作時代に時代思潮の苦悩の象徴として語られていた——具体性の明示された——「死」は、「太宰治」の誕生とともにこうした特定の意味づけを剝奪されるが、『晩年』前期にあつては、なお

運命悲劇的なカラストロフィーの枠組みにとどまっていた。やがてこうした枠組みを壊すために「自意識過剰の饒舌体」が編み出され、それまでの「死」の意味づけをより徹底した形で振りほどいていくことになる。過剰な創作意識は、さらにこうした方法自体を解体する方向へと進んでいくのだが、このとき振りほどかれた「死」は、芸術家の創作意識を最後に解放する空間としてあらたな役割をもって立ち現れることになるのである。

先に保田與重郎を例に述べたように、「死」が自意識の救済の場として立ち現れた時、サイクルは一巡することになる。状況論的にも、『晩年』が単行本として刊行された昭和十一年は、すでに「第二のピーク」の収束していくさなかにあった。「転向」後のあらたな現実を模索していこうとするベクトルと、自己求心的に閉じていく観念の安息と——コミュニケーション不全の“悲劇”を説こうとしながら、やがてはその饒舌が観念における「死」の先取りへと向かい、「第二のピーク」の終焉をなぞっていくことになる太宰の足跡はここできわめて象徴的である。このあと昭和十一年にひとたび「自意識過剰の饒舌体」が破綻した後、しばしの空白期を経て、〈富士には月見草がよく似合ふ〉（『富嶽百景』、「文体」昭14・2・3）という形で、日常的な現実（富士）と、それに対峙する創作者としての自己（月見草）との関係があらためて再構築されていくことになる。以後、戦時体制における「死」の論理に、太宰がある意味では意外なほど容易に絡めとられていくことになるのも、⁽¹⁾こうした事情と決して無縁であるとは思えない。しかしそれゆえにこそ、『晩年』の世界は、「自意識過剰の饒舌体」における「死」の可能と不可能とを、もつとも鮮やかにわれわれに開示してくれているように思われるのである。

以上、描く自己と描かれる自己との葛藤から文学的な意味での「死」がどのように立ち上がってくるかにつ

いて若干の考察を試みた。少なくとも小説における「死」は、プロットを構成する条件的な役割だけに限定できるものではないし、また、作者の実生活の死生観の反映だけにとどまるものでもない。今回採り上げた一九二十年代から三十年代にかけての文学動向は、そのどちらでもない第三の「死」、すなわち語り手の自意識が織り上げていく観念の反照装置として、さまざまな問題提起をしてくれるように思われるのである。

注

- (1) 堀は旧制高校時代の大正十二年に芥川に師事し、大正十三年と十四年のふた夏、芥川と軽井沢に同行している。また、東京帝国大学の卒業論文「芥川龍之介論―芸術家としての彼を論ず―」において、特にその晩年の小説を高く評価している。
- (2) たとえば「芸術のための芸術について」(「新潮」昭5・2)において、師を模倣しない決意を語っている。
- (3) 江藤淳『小林秀雄』(昭36・11、講談社)による。
- (4) たとえば「他人に語る」(「文章」昭13・2)など。
- (5) たとえば「無間奈落」(「細胞文芸」昭3・5)、「学生群」(「五、彼等」(C)「敗惨者」(「座標」昭5・8)など。
- (6) 各作品の推定執筆時期に関しては山内祥史『太宰治全集第一巻』「解題」(平元・6、筑摩書房刊)に詳しい。
- (7) 以下に論ずる「晩年」前期作、後期作の区分は注(6)の山内の分析を初めとする先行研究の成果を踏まえた仮説であり、前期成立作を「列車」「思ひ出」「魚服記」「雀こ」「猿ヶ島」「地球図」の六作、後期成立作を「葉」「猿面冠者」「道化の華」「陰火」「玩具」「彼は昔の彼ならず」「ロマネスク」「逆行」の八作に想定している。なお、「めくら草紙」のみは昭和十一年に成立した作品である。
- (8) ここにいう「テーマ小説」とは、大正期の菊池寛、芥川龍之介らの短編を中心に、主題の問題性に力点を置く一連の短編小説を想定している。

- (9) 『悲劇の哲学』(昭9・1、芝書店刊)、『虚無よりの創造』(昭9・7、芝書店刊)の翻訳を契機にシエストフが流行し、その実存的な不安が転向後の知識人の混迷を象徴するものとして、「シエストフ的不安」が広く社会現象を表わすものとして認知されていた事実を指す。
- (10) この点に関しては吉田瀧生「虚構の彷徨」(東郷克美、渡部芳紀編『作品論太宰治』昭49・6、創文社出版刊)に示唆的な発言がある。
- (11) たとえば「散華」(「新若人」昭19・3)ほか。

(あんどろ・ひろし 東京大学大学院人文社会系研究科助教授)