

太宰治と『東京』

——「東京八景」を中心に——

安藤 宏

一

明治以来、近代の文学の多くは笈を負って上京してきた地方の若者たちによって支えられてきた。百万都市であった江戸も明治の初頭には一度人口を大幅に減らすのだが、その後あらたな膨張を続け、大正の半ばにはすでに三百万人台の後半に突入している。いわば居住する人間の大半が「根生い」ではないという状況の中で、地方出身の若者たちはこの地にどのようなアイデンティティを立ち上げ、これを言葉にしようとして来たのであろうか。

たとえば津軽出身の太宰治は、「東京八景」(「文学界」昭和16・1)の中で上京した当初を振り返り、〈田舎者と笑はれはせぬか〉を気遣いながら東京地図を買い求め、夜、下宿

でこっそり広げて眺め入った体験を語ってみせている。むしろ、ここには心理的な負い目を逆手にとった諧謔が含まれているわけだが、こうした自嘲の身ぶりが一つの方法であるとするなら、逆にことさらに無視をよそおうやり過ぎる方もあるわけで、あえて触れぬ、という選択肢をも含め、近代の文学には常にこうした『見えざる脅威』と戦う暗黙の身ぶりが揺曳している。花袋、藤村、白鳥をはじめ、地方出身者の多くが自然主義に身を投じ、下宿を舞台に自らの貧困や病を特権化していったのも、おそらくはこうした心理と決して別物ではなかったはずなのである。

だが、おそらくここで事態をより複雑にしているのは、ともにかくにも形を整えつつあったはずの近代都市「東京」が、関東大震災を境に一瞬にして崩壊してしまったという

事実であろう。たとえば谷崎潤一郎の『青春物語』（昭8・8、中央公論社刊）にせよ、長谷川時雨の『旧聞日本橋』（昭10・2、岡倉書房刊）にせよ、東京出身者の手によるかつての濃密な「記憶」は、震災後、すでにそれが失われたものであるという事実が前提になっていた。荷風の「すみだ川」（『新小説』明42・12）をはじめ、そもそも郷愁が常に「喪失」をパトスに成り立つものであることは明らかだけれども、震災はそれがありまらにも劇的なものであったがゆえに、以後この地を「風土」としてどのような言葉にしていくなかをめぐり、いささかドラスティックな踏み絵を描く側に迫ることになったのである。

たとえば神田猿樂町に育った小林秀雄は、昭和八年に「故郷を失った文学」（『文藝春秋』昭8・5）を著し、〈東京に生れながら、東京に生れたといふ事がどうしても合点出来ない、又言つてみれば自分には故郷といふものがない〉という（一種不安な感情）を自身のうちに振り返っている。〈東京に生れた東京人といふもの〉よりも〈實際何処に生れたでもない都会人といふ抽象人の顔〉だけが浮遊する当代の状況を、いささかパセティックな筆致で綴っていくのである。

かくして「東京」は、いわばウチからもソトからも把持

すべき「記憶」を失った巨大な空白として、あらたな世代の前に立ちはだかりつつあった。こうした中で考えうる道は、新興芸術派のようにモダニズムとしての風俗の表層を確信的になぞっていくか、あるいはまた、高見順が「浅草」を再発見したように、「記憶」の再生産をフィクションに演じていくか、いずれにせよ、選択肢はきわめて限られたものであったにちがいない。

太宰治がこのペンネームで初めて小説を発表したのが、「故郷を失った文学」の発表と同じ昭和八年であつたという事実はここで象徴的であろう。彼が東京に居を移したのは大学に入学した昭和五年だが、かつて弘前高校時代に太川（隅田川）のほとりをさすらう幫間に自らをなぞらえ、青森の花柳界に通つて江戸情趣への沈潜を演じて見せていた一人の若者は、上京後、すでに一変してしまった街の風景をどのように受け止めたのであらうか。

おそらくその際にまず確認しなければならぬのは、「東京八景」のような数少ない例外を除き、その後の太宰は風土としての「東京」に対し、徹底した「無関心」をよそおっていたという事実であろう。たとえば上京後の数年間、友人としても身近にいた檀一雄や山岸外史は、共にその回想で、玉ノ井で太宰と濃密な時間を過ごした体験を語っ

てみせている。⁽³⁾ だが、おそらく太宰の読者の多くはこれらの交友録に強い違和感を感じるにちがいない。太宰自身はまったくといってよいほど、こうした体験を作品に取り上げようとはしなかったからである。たとえば代表作の「人間失格」〔展望〕昭23・6(8)にあつても、主人公大庭葉蔵の成人後の主要な行動の舞台は東京であるにもかかわらず、それを具体的に感じさせる記述はきわめて乏しい。上京してきた葉蔵は〈東京見物などをする気も起らず〉〈明治神宮も、楠正成の銅像も、泉岳寺の四十七士の墓も見ずに終りさうです〉と自ら述べている(第二の手記)。ヨシ子との新居は佃の渡しなのだが、隅田川を渡る汽船曳舟の風情などは望むべくもなく、少なくともそれが「佃の渡し」でなければならぬ必然性はほとんど感じられない。いっそ地名が全く示されなければ抽象化された大都会の相貌のみが一般化されるのであろうが、具体名がさりげなく点綴されるがゆえに、「東京」の無機質な様態だけが、かえって際だって来てしまうのである。

だが、描かぬと言う事実は直ちに関心の不在を示すわけではない。この場合、なぜあえて描かなかったのか、という点にこそ問題の核心があるわけで、結論を先取りするならば、こうした意識的な迂回行為によって、結果的には迂回

すべき「中心」の空白が、かえって生々しく暴き出される結果にもなっているように思われるのである。

以下本稿では「東京」を正面から扱った数少ない作品である「東京八景」を素材に、都市空間としての東京がどのように構造化されていくのかを分析し、あわせて「三鷹」というトポスがその文学においてどのような意味を持っていたのかについて考えてみたいと思う。

二

「東京八景」は、次の三つの時間から成り立っている。

第一は、表題の「東京八景」という作品を書いている小説家〈私〉の時間で、伊豆の温泉に出かけた〈昭和十五年七月三日〉を、〈その頃は、私にも、少しお金の余裕があつた〉(傍点安藤)と振り返る時間である。ただし以後結末までこの時間が作中にあらわれることはない。

第二は、三鷹の自宅で「東京八景」の構想を思いつき、そのあと伊豆の宿で過去を思い返しながらこれを構想していく〈私〉の時間である。結局旅立ってから十日経過してもまだ書けないところでのこの時間は終わり、結末で再び〈何をしてゐる事やら。〉という記述(第一の時間)に戻って作品は閉じられることになる。つまり「東京八景」は、

「東京八景」を作品化しようとし、結局は構想倒れに終わってしまう経緯を描いた、「小説の書けない小説家」の体裁がとられているわけである。

第三の時間は、構想中に思いおこされていく東京での過去の十年間である。ただし回想は第二の時間（三鷹移住）に及ぶと一度中断し、それから再びここ数ヶ月の間の二つの記憶——（Sさん）と新橋を歩いた記憶と芝増上寺での出征見送りの話——に戻るので、ここで仮に前者を回想部A、後者を回想部Bとして区別しておくことにしよう。

一般に、思い起こされる過去が思い起こされる現在と無縁に存在することはありえず、あらゆる回想は常に現在の要請によって創られていくフィクションにはかならない。それではこの場合、「第二の時間」が自己のアイデンティティを再編成しようとするその意図は、果たしていかなるものであったのだろうか。

そもそも〈中年の域にはひりかけた〉小説家の〈私〉は、〈青春への訣別の辞〉として作中作「東京八景」を構想したのであるという。その背景には〈あいつも、だんだん俗物になつて来たね〉という〈無智な陰口〉が、〈ひそひそ私の耳にはひつて来る〉という状況があった。回想を中断する部分にも、次のような一節がある。

私は、いまは一箇の原稿生活者である。旅に出ても宿帳には、こだはらず、文筆業と書いてゐる。苦しさは在つても、めつたに言はない。以前にまさる苦しさは在つても私は微笑を装つてゐる。ばか共は、私を俗化したと言つてゐる。

いわゆる「原稿生活者」宣言のくだりでもあるのだが、それはあくまでも〈青春〉の喪失を代償としたものであること、同時にまた、結果としての〈俗化〉の非難に対し、実は秘めた〈苦しさ〉を抱え込んでいることが告白されている。〈人間のプライドの窮極の立脚点は、あれにも、これにも死ぬほど苦しんだ事があります、と言ひ切れる自覚ではないか〉という一節が一編の主題として回想部Bに提示されるのだが、このように過去を〈死ぬほど苦しんだ事があります〉という「履歴書」に仕立て、〈俗化〉へのまなざしに、〈原稿生活者〉としての根拠を付与していくことにこそ、作中作「東京八景」の構想は秘められていたのであった。¹⁾

以上の点をふまえた上で、「第三の時間」、つまり思い出される過去の叙述をさぐってみることにしよう。

「私は完全に、無意志であつた。」「何も、しなかつた。」

「遊民の虚無。」——五反田

「無気力きはまる態度であつた。」——柏木

「どうにかならうといふ無能な思念で、自分の不安を誤魔化してゐた。」——日本橋

「生きて行く張合ひが全然、一つも無かつた。」

——白金三光町

「半ばは、いい加減であつた。」——天沼

「身勝手に、命をいぢくり廻してばかりゐる。」——船橋

「この後どうしていいか、わからなかつた。」「ただ、酒を飲んでばかりゐた。」——天沼

ちなみにこの中には神田同朋町（神田明神に隣接）、神田和泉町、日本橋・八丁堀（国華ダンスホール近辺）、芝区白金三光町（明治の元勳大島圭介の旧宅）など、江戸、開化期、さらにはモダンイズムの記憶が濃密に宿るトポスが登場するのだが、いずれも出てくるのは地名だけで、「私」は風土としての「東京」に驚くほど無関心である。点綴される地名は回想の内実とは何のつながりも持ちえず、回想部Aはいわば関係性の喪失の歴史として「遊民の虚無」が強調され、

徹底して否定形の独白に終始することになる。「風景」は「私」の内面と直接干渉しあう都市空間たりえぬわけで、結局「私」をそこにくりこむことはできずに終わってしまう。「思ひ出の暗い花が、ばらばら躍つて、整理は至難であつた。また、無理にこさえて八景にまとめるのも、げびた事だと思つた。」とあるが、整理が「至難」であるのは、単に思ひ出の数が多からだけではあるまい。回想部Aは「思ひ出の暗い花」として、意図的に現在との接続が阻まれているのである。

たとえば「H」（モデルは最初の妻、小山初代）の語り方にもこうした志向をうかがうことができよう。心中事件に際して「Hは、自分ひとりの幸福の事しか考へてゐない。おまへだけが、女ぢや無いんだ。おまへは、私の苦しみを知つてくれなかつたから、かういふ報いを受けるのだ。」と「私」はいう。また、「自首」に際しても、「私は女を、無垢のままに救つたとはばかり思つてゐたのである。」「女とは、どんなものだから知らなかつた。」「やり切れなくなつてしまつたのである。」ともいう。「H」「女」という呼称が象徴するように、「H」は常に私の独白によって一方的に照らし出されるものでしかなく、従つて生身の「H」、あるいはそれとかわかることによつて変つてくるはずの「私」自身の姿が描かれることもまたありえない。当然、そのもたら

す結果も、実体を失った観念の崩壊に伴う、〈私〉内部の幻滅ばかりなのだ。⁽⁸⁾

こうした亀裂を修復する物語として導入されたのが、回想部Bなのであった。作中の〈新橋駅前橋の上〉と〈増上寺山門の一景〉には、明らかな共通点がある。回想部Aは〈私〉が周囲の人間達との絆を喪失していく挿話として語られているのに対し、この二景の場合はいずれも、失った関係が再びとりもどされていく挿話である点に注意したい。〈私〉は上野の美術館において、かつての〈H〉や〈洋画家〉の記憶からの訣別を果たし、五年前から〈破門のやうになつてゐた〉〈Sさん〉との絆を、上野―茅場町―新橋を共に歩くうちに回復していくことになる。新橋駅の橋から銀座の橋を眺める〈私〉は過去と現在の境界に身を置くことによって自己を対象化（風景化）し、再び他者との心のかげ橋をとりもどしていくのである。〈Sさん〉のモデルが佐藤春夫であることは一定以上の知識を持った読者には想像できたはずだが、子弟という、いわば上下のへだたりのある関係が復活して初めて、〈私〉は自身と東京の中心部（新橋―銀座）との距離をそこにスライドさせていくことができたわけである。

続く〈増上寺山門の一景〉もまた、肉親とのつながりの絶えていた〈私〉が、妻の妹からの依頼をうけ、婚約者（T君）の出征を〈挙手の礼〉をもつて激励する挿話であった。〈長兄の長女〉の連想をも含め、ここでも血族との関係の網の目にくみこまれることによって――出征する（T君）と貧乏文士である〈私〉、というへだたりが定まることによつて――はじめて〈私自身〉が、東京名所の一つになつていく。回想部Aでも実は郷里の肉親との関係が常に水面下に暗示されていたのだが、こうした津軽―東京の暗黙の距離が、回想部Bで新たな血縁関係にスライドされることによつて、〈私〉は東京の〈風景〉に組み込まれていくのである。⁽⁹⁾

回想部Aは、それが東京に於ける人間関係を希薄なものとして語るモノローグであるがゆえに、〈いま〉の〈私〉にとっては〈虚無〉と観じられ、それが現在の〈俗化〉に拮抗する論理とはなり得ぬ事実を露呈していた。これに対してあらたな二景（回想部B）が身近な人間関係のネットワークに基づくものとして追加されることにより、三鷹における「再生」――〈俗化〉に拮抗する〈ブライド〉の〈立脚点〉――が形作られることになったのである。⁽¹⁰⁾

だが、ここであえて問わなければならぬのは、それでも

なおかつ、回想部Bに描かれる新橋と増上寺が、果たして本当に風土としての「東京」たり得ているのか、という問題であろう。たとえば増上寺は単に出征を見送る公園であればよく、山門もまた普通名詞としての「山門」であるのみで、徳川家代々の菩提であることを彷彿させる朱塗りの大樓門である必然はどこにもない。あらゆる事象は〈私自身〉が、東京名所の一つになってしまったやうな気さへして来た」という〈私〉の自意識に回収されてしまうわけで、〈私〉に根本的な変容を迫る、他者性を持った風土との出会いは、依然として空白のまま先送りされてしまうのだ。

おそらく「東京八景」の興味深い点は、こうした小説家〈私〉の語りまでもが、第一の時間（外枠の〈いま〉）からさらに相対化されているという事実であろう。繰り返して言えば、「東京八景」は「小説の書けない小説家」の物語である。作中作「東京八景」は、〈俗化〉の声に対処するために構想された、「小説家」の再生の物語であった。不肖の弟子、あるいは出征兵士と貧乏文士、といった「へだたり」を「東京」と〈私〉との関係にスライドさせ、それによって〈私〉を〈風景〉に組み込むことがもくろまれるのだが、こうした試みは結果的にはかえって〈私〉を東京から疎外してしまうことになる。少なくとも震災後の東京は、もはやかつてのよ

うな文士気質——徒弟関係や江戸情趣との安易な接続——でこれを語ろうとしても、それを可能にするような状況ではなかった。そして伊豆という「第三の地」を舞台にそれが試みられなければならないかった必然も、おそらくはその一点に関わるのである。

ここで多少なりとも作品外の事実に触れておくと、太宰治が「東京八景」執筆のため、昭和十五年七月三日に泊まった伊豆の温泉宿（作中の〈Fといふ宿屋〉）は、実は川端康成の「伊豆の踊子」（『文藝時代』昭15・1・2）の舞台として知られる湯ヶ野温泉の福田家なのであった。^① 作中には〈見る影も無い山村〉の宿で〈安つばく、侘しい〉場所である旨が再三強調されているのだが、実際には川端の執筆の舞台であることを暗黙の前提にしていたと考えられるわけで、仮にそうであれば、そこには当然、「伊豆の踊子」を書いたようにには自分には「名作」は書けない、という逆説的な自負が塗り込められていたことになる。^② いわば何重にもひねりのきいた位置から「東京」を語ることの困難——東京を語ることに失敗する小説家の物語——が表白されていた可能性があるわけである。

東京と自分との関係を描くにあたって、なぜかくまでに複雑な、屈折した操作が必要だったのか、次にこの問題を

作家論的な文脈から、太宰治と三鷹の關係に即して考えてみることにしよう。

三

そもそも近代文学における人的ネットワークは、地政学的な「東京」とどのようにかかわってきたのであろうか。

明治期の文学者の人脈的なつながりの多くが個人の邸宅を拠点としていた事実はよく知られるところである。漱石邸（早稲田南町）の木曜会、鏡花、花袋、秋声らが集った紅葉邸（牛込横寺町）、観潮楼歌会の鷗外邸（本郷駒込）、根岸短歌会の子規庵等、これらはいずれも個人的な師弟關係や交遊を基盤とするもので、街が、まさにその街でなければならなかった必然が必ずしもあったわけではない。やがてこれに平行して隅田川湖畔のパン（PAN）の会、柳田国男、国木田独步、田山花袋らが集まった麻布の龍土会など、西洋料理店等を舞台とする「サロン」が——地域的な特性をもつて——次第に形成され始めることになる。

これに対し、大正期にはいると次第に地政学的に自然発生した「文士村」が形成されていく。たとえば田端は芸大の近くの手頃な下宿地として芸術家たちが移り住むようになり、やがて芥川龍之介、室生犀星、萩原朔太郎が移住、

さらにこれを慕って堀辰雄ら第二世代が集まるようになる。こうした例としては、ほかにも下宿旅館の一大集積地であった本郷、宇野千代、尾崎士郎夫妻らのもとに北原白秋、川端康成らが参集した馬込などをあげることができよう。

関東大震災は、このように次第に形作られつつあった地図に大きな変動を及ぼすことになる。神田をはじめ、都心の庶民の住居が壊滅し、人口が一斉に郊外に移動し始めるのに伴い、新宿を基点に中央線沿線の開発が進み、若い文学者たちの多くがこの地に集まり始めるのである。甲武鉄道（中央線）の開通は明治二十二年なのだが、当初からあった中野駅、荻窪駅に加え、大正十一年には阿佐ヶ谷駅、高円寺駅が開設され、それまで竹藪や杉林が鬱蒼としていた地に安い借家が多く建ち並び、これらが独身サラリーマンや地方から上京してきた若者たちの受け皿になっていく。

昭和二年に井伏鱒二が荻窪に移住したのをきっかけに、以後彼を中心に、阿佐ヶ谷グループともいえるべき一大拠点が形成されるのも、こうした変化を受けてのものであった。「阿佐ヶ谷将棋会」の発足は昭和四年といわれるが、やがて駅前の中華料理店「ピノチオ」が交流の場となり、将棋をさした後、延々と飲み続けながら文学談義を繰り広げる場になっていったという⁽¹³⁾。その交友の雰囲気は井伏の『荻窪風

土記』(昭57・11、新潮社)に詳しいが、当初から井伏を師として仰いでいた太宰も萩窪を中心に転居を繰り返して、阿佐ヶ谷グループの重要な一角を形成していた。甲府での新婚生活を経て再び東京へ進出するに際し、あえて三鷹の地が選ばれた理由も、こうした阿佐ヶ谷との関係を抜きには考えられないのである。¹⁴⁾

『萩窪風土記』には馬込や大森に住むのは流行作家で、中央線沿線に住む文士は三流作家だ、という記述があるが、これはもちろん自嘲の言葉で、実際には昭和十年代に芥川賞を受賞、ないしはその候補になる作家たちがこのグループには多く含まれていた。ただし外村繁(滋賀県出身)、青柳瑞穂(山梨県出身)、小田嶽夫(新潟県出身)、上林暁(高知県出身)を始め、その多くが地方出身者であったのは決して偶然ではない。安い貸家が豊富なこの沿線を活動の拠点に、彼等はいわば「よそ者」の逆説的な自負を胸に、中央の権威と戦う気概で純文学の貧困生活に耐え続けたのである。

だが、ここで興味深いのは、萩窪時代、三鷹時代を含め、太宰が阿佐ヶ谷会との関わりをほとんど作品に取り上げていないという事実であろう。実際には外村繁、小田嶽夫、上林暁らと密な交流があり、それをうかがわせる書簡も多

く残されているし、また、阿佐ヶ谷会のメンバーの回想には必ずその一員として太宰の名が出てくるのだが、「東京八景」ではこうした密な人的ネットワークの存在は意図的に省筆され、孤独な「一匹オオカミ」である旨が強調されている。何を描いたか、ではなく、何を描かなかったのか、という視点はここで重要な意味を持っているわけで、太宰は東京の中での「私」を言葉にするにあたり、常に孤立を選択しなければならなかった。より正確に言えば、中央に対する周縁としての阿佐ヶ谷に対し、さらにその周縁である三鷹に自己の居場所を作ることによって、はじめて「東京」との距離を確定することができたのである。

太宰が三鷹に移り住んだのは昭和十四年九月だが、まだこの段階で三鷹は「村」であった。これが「町」に昇格したのが翌十五年、「市」に移行したのは太宰没後の昭和二十五年になってからのことである。この事実が端的に示すように、少なくとも当時の三鷹は東京の中心部からかなりへだたった「周縁」に位置していた。吉祥寺に住み、親交深かった亀井勝一郎によれば、震災後に再開発が次第に進んでいた中央線沿線にあっても、玉川上水の木立にはホタルが飛び交い、三鷹の自宅の界限は夜、懐中電灯がなければ歩けぬほどの暗闇であったという。¹⁵⁾ 家は駅から歩いて

十五分ぐらいの一軒家で、周りは竹藪と畑が続いていたのである。⁽¹⁶⁾

ここで移住後ほどなく発表された「鷗」(「知性」昭15・1)の中の、三鷹に関わる部分を引いておくことにしよう。

家へ帰ると、雑誌社の人が来て待つてゐた。このごろ、ときどき雑誌社の人や、新聞社の人が、私の様子を見舞ひに来る。私の家は三鷹の奥の、ずっと奥の、畑の中に在るのであるが、ほとんど一日がかりで私の陋屋を捜しまはり、やあ、ずるぶん遠いんですね、と汗を拭きながら訪ねて来る。私は不流行の、無名作家なのだから、その都度たいへん恐縮する。

いささか大きな謙遜のようにも見えるが、この中で三鷹という地、それも駅から距離のある「畑の中」に住んでいることと「不流行の、無名作家」であることとは意図的に重ね合わされている。そしてこの場合、「都心―三鷹」「有名作家―無名作家」という対比は、実は同じ作中の次のような対比にも投影されているのである。

「私は、兵隊さんの泥と汗と血の労苦を、ただ思ふだけ

でも、肉体的に充分それを感じ取できるし、こちらが、何も、ものが言へなくなるほど崇敬してゐる。崇敬といふ言葉さへ、しらじらしいのである。言へなくなるのだ。」(「けれども、芸術に於いては、ちがふのだ。齒が、ぼろぼろに欠け、背中は曲り、ぜんそくに苦しみながらも、小暗い露路で、一生懸命ヴァイオリンを奏してゐる、かを見るかげもない老爺の辻音楽師を、諸君は、笑ふことができるであらうか。私は、自身を、それに近いと思つてゐる。社会的には、もう最初から私は敗残してゐるのである。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。)

日中戦争が拡大し、国家総動員体制がすすむ中で、ここでは前線の兵士にへりくだつてみせながら、実際にはその距離を逆手にとり、芸術に人生をかける(辻音楽師)のプライドが表明されている。この場合の卑下と謙遜のポーズは実はかなり意図的なものであつて、こうした形で太宰は時局からの「へだたり」を武器に、自らの立ち位置を

確保していったのである。先の「都心―三鷹」「有名作家―無名作家」という「へだたり」も、こうしたポーズとまさに不即不離のものであったわけで、「東京八景」の回想部Bで、出征する「T君」を見送る「私」の「ブライド」の内実も、実はこれと密接に響き合うものであった。

同じ時期の「善藏を思ふ」(「文藝」昭15・4)にもやはり同様の作為が塗り込められている。三鷹に越してまだ間もない頃、「私」は百姓の女にだまされて薔薇の木を買ってしまったのだが、実はあとで、それがみごとな薔薇であることがわかる、という挿話が外枠(作品の冒頭と結末)を形作っている。そこには「三鷹に住む卑小な自分」だが、実はこの地は芸術の花を咲かせる「辻音楽師の王国」でもあるのだ、という含意が託されているわけである。ちなみに作品の内枠は在京の津軽人の会合に出席し、結果的に恥をかいて帰宅し、「衣錦還郷」の思いを断ち切る挿話である。この内枠と外枠とが呼応することにより、郷里との関係を断ち切り、「東京」に「へだたり」を創って自らの位置を定めていく小説家の物語が前景化することになるのである。

再び「東京八景」に戻ると、回想部AとBとの端境の部分に、三鷹について「もはや、ここは東京市ではない。私の東京市の生活は、荻窪の下宿から、かばん一つ持つて甲

州に出かけた時に、もう中断されてしまつてゐたのである。」(「私は、いまは一箇の原稿生活者である。')というくだりがある。対象を描くためには距離が必要なのであり、そのためには、東京であつて東京でない「三鷹の地が必須の場所」なのであった。「東京八景」は、いわばこの距離を逆手にとつて、新橋や増上寺という東京の「中心」を言葉で絡め取ろうとする物語でもある。だが、先に述べたように自分を東京の「風景」に組み込もうとする企ては、結局は構想倒れに終わってしまう。阿佐ヶ谷の密な人的交流を意図的に捨象したことからもわかるように、「東京の作家」に組み込まれてしまった瞬間に太宰の語りの枠組みは崩壊してしまうのであり、匿名の「中心」との距離を確保するために、いわば迂回路を永遠に逃走し続ける、手の込んだ操作が試みられなければならないのであった。

四

だが、時流からへだたるために選ばれた三鷹の地が、ほどなく時代の荒波の最先端に位置することになったのはなんと皮肉な成り行きではあった。

三鷹が「村」から「町」に移行したさらに翌年(昭和十六年)、中島飛行機⁽¹⁹⁾の三鷹研究所の建設が始まり、三鷹は、それま

での田園風景の広がる郊外の街から、すでに軍需産業の中心核に変貌しつつあったのである。⁽²⁰⁾結果的にこの地域は米軍の空襲の主要なターゲットに選ばれ、太宰自身もこれに巻き込まれていくことになる。

三鷹市編纂の『いま語り伝えたいこと―三鷹戦時下の体験』（三鷹戦時下の記録編集委員会編、三鷹市刊、昭61・3）は、当時の悲惨な空襲の状況を生々しく伝えているが、それによれば三鷹町への爆撃は昭和二十年二月十七日から七月二十八日までの計七回に及んでいる。この中で最も多くの犠牲者が出たのは四月二日の空襲で、下連雀を中心に二十八名の死者が出たという。まさにその下連雀に居を定めていた太宰の当日の状況は、津島美知子『回想の太宰治』（増補改訂版、98・8、人文書院刊、「三鷹」の章）、小山清の小説『三鷹奇譚』（『東北文学』昭23・8）に詳しい。自宅は半壊し、居合わせた小山清、田中英光と共に、太宰は崩れていく防空壕の中で、文字通り、死の恐怖を味わったと言われている。だが、ここで強調しておきたいのは、こうした特異な体験について、当人はその後の小説の中でほとんど触れようとはしなかったという事実であろう。たとえば同じ空襲でも甲府での体験は「薄明」（『薄明』昭21・11、紀元社刊）に取り上げられているし、続く津軽への疎開体験については、「た

づねびと」（『東北文学』昭21・11）等を通してかなり具体的にその悲惨な状況が描き出されているにもかかわらず、である。

何を描かなかったのか、を問う視点はやはりここでも重要であろう。太宰にとって「三鷹」は、時局からの「へだたり」を確保するために選ばれた文学的トポスにはなかった。時局の渦中にいる「自己」を現在進行形で描き出してしまったその瞬間に、それまで観念に構築したはずの「辻音楽師の王国」は、もちろん潰え去ってしまう宿命にあったのである。

昭和二十一年の十一月、太宰は二年近い疎開暮らしにピリオドを打って三鷹への帰還を果たすことになる。郷里津軽での疎開期間は、実はGHQ主導の農地改革に伴って生家津島家が経済的に没落していくプロセスそのものでもあった。戦後、あらためて〈津軽の土百姓の血統〉に回歸して時局に対処しようとした決意は、実は疎開生活中にすでになし崩しに根拠を失いつつあったわけである。その意味でも、戦後の三鷹は、かつての「辻音楽師の王国」を再び構築していくための、いわば残された最後のトポスでもあったにちがいない。

「メリイクリスマス」〔中央公論〕昭22・1）は帰京後の第一声ともいふべき短編なのだが、そこには津軽への失望と、時代の変転をさりげない表情でやり過ごしていく三鷹の風景とが淡々とした筆致で描き出されている。末尾の〈東京は相変らず。以前と少しも変らない。〉という一節には、いわばそのようにあつて欲しいという隠れた願望が託されていたはずなのだが、現実には「ヴィヨンの妻」〔展望〕昭22・3、「父」〔人間〕昭22・4、「桜桃」〔世界〕昭23・5等々、その後描かれる三鷹の地は、すでに「へだたり」の確保が不可能な、悲惨な状況そのものであった。

戦後の国鉄三大事件の一つとされる「三鷹事件」⁽²⁾が世情を賑わせたのは太宰没後一年後の昭和二十四年七月十五日のことだが、これは三鷹が占領・復興期の日本社会を負の側面から照らし出す「顔」でもあったことを示している。戦後、中央線沿線は復員兵士で復興のにぎわいを見せ、三鷹駅前にも多くの屋台が建ち並び、雑踏で賑わうことになる。震災後の再開発、昭和十年代の軍需産業の振興に続き、この時期の三鷹はいわば第三の歴史的な転換期にあった。それはいわば「闇市」に代表される、戦後の混乱のつばを体現する風貌なのであり、すでに「辻音楽師」を演じることのできる郊外の田園都市ではなくなっていたのである。

実はこうした転変は、太宰自身の小説家としての変化とも重なるものであった。「斜陽」〔新潮〕昭22・7・10）が空前のヒット作となり、太宰は戦後の世相をさながらに体現する「無頼派」のレッテルを背負うことになる。時代の先端からの逃走を試みれば試みるほど、逆に先端に押し出されてしまう悲劇がそこにあるわけで、三鷹の歴史的な三段階の変遷は、皮肉にも「へだたり」を言葉にしようとする太宰を一貫してそれとは真逆の方向へ押し出す歯車の役割を果たすことになったのである。

訪問者の対応に追われる太宰はもはや自宅で執筆することが不可能になり、最晩年には仕事の為の下宿を三鷹駅を中心に六ヶ所も転々としている。結果的に昭和二十三年の六月に玉川上水で自ら命を絶つことになるのだが、結局そのあとの残されていたのは、自己を対象化するためのポジションを失ったとき、須臾にして「個」の存在を飲み込んでしまふ、大都市の恐るべき相貌なのであった。

ここで再び冒頭に引いた小林秀雄の「故郷を失った文学」を思い起こしてみることしよう。震災以降、「東京」はすでに地方出身者にとっても「根生い」の人間にとつても顔の見えない、匿名化された大都市に変貌しつつあった。こ

うした中で、昭和以降の小説家たちは、濃密な「記憶」をさまざまな形で言葉に立ち上げ、空白の充填を試みることになる。たとえば永井荷風が『遷東奇譚』（昭12・4、烏有堂刊）で現実の玉ノ井を江戸情緒あふれる空間に置き換えたように、また広津和郎が「巷の歴史」（『改造』昭15・1）で神田に住む庶民の系譜を浮き彫りにして見せたように、そこには何らかの形で「記憶喪失」を充填していくモチーフが秘められている。「人民文庫」派の散文リアリズムと旧世代の広津和郎の問題意識（『散文芸術の位置』『新潮』大13・9）とが接続する必然もその一点にあったわけで、武田麟太郎の『銀座八丁』（昭10・1、改造社刊）、矢田津世子の『神楽坂』（『人民文庫』昭11・3）、高見順の『如何なる星の下に』（昭15・4、新潮社刊）をはじめ、「陋巷」をテーマに「記憶」の再生産へと進んでいく道は、太宰と同世代でマルクス主義体験を持つ作家たちが選んだ重要な選択肢の一つでもあったわけである。

こうした作品群の中にあつたため「東京八景」を置いてみると、太宰の置かれている独自の位置が浮かび上がってくるように思われる。太宰が選択したのは「東京」を描く素振りを見せながら、実際にはそこから徹底して迂回してみせる戦術だったのであり、こうした暗黙の違和を前提に、

初めて方法としての「へだたり」を血肉化していくことが可能になったわけである。

これは太宰の問題であると同時に、実は東京自体の問題でもある。単純な逆説として言えば、描かずに迂回する、というまさにその行為を通して太宰は顔のない巨大な空白を描き続けたのであり、自ら選んだ位置取りが歴史的に破綻したとき、すでに後に残されていたのは「都市常民」の巨大な群が織りなす、荒涼とした風景のみなのであった。

今日「太宰治」の「顔」として広く親しまれている写真家田村茂の一連の作品は、いずれも最晩年に三鷹の街を散策する風景を撮影したものである。自意識の強い太宰はかなり自覚的にある一人の「小説家」の役割を演じて見せている。その役割とは言うまでもなく、戦後の混乱した世相をマントを羽織って闊歩する「無頼派」の風貌にほかならない。それが本来「三鷹」で目ざされていたものとはまったく異質なものであったというまさにその痛ましい痕跡にこそ、近代文学における「東京」の、もっとも悲劇的な相貌が隠されているように思われる。

【注】

- (1) 弘前高校時代の愛読書、『評釈 其角の名句』（最新俳句評釈叢書第二編、昭3、資文堂）表紙裏の書き込みに「自嘲／大川端道化に寢れ替間の／修二」という自筆書き込みがある。詳しくは拙稿『哀蚊』の系譜 習作時代の太宰治（『太宰治』4、洋々社刊、昭63・7）を参照されたい。
- (2) 檀一雄『小説太宰治』（昭24・11、六興出版刊）及び山岸外史『人間太宰治』（昭37・10、筑摩書房刊）。
- (3) ちなみに「東京八景」の題名の背景には、「日本新八景」（昭二年東京日々新聞主催投票）、「新東京百景」（昭三〇七年卓上社展、当初は八景であった）等の見立てがあったと考えられる（海野弘監修「モダン東京百景」『別冊太陽』昭61・6参照）。
- (4) この点に関しては〈俗化の仮面〉〈履歴書〉であるという、山田晃の指摘（『東京八景』「解釈と鑑賞」昭49・12）がある。
- (5) 工藤永蔵「太宰治の思い出―共産党との関連において」（『太宰治研究』10、昭44・9）には、〈神田明神の石垣の下の小粋な格子戸の家であった〉とある。
- (6) 吉沢祐「太宰治と初代」（小山清編『太宰治研究』昭31・6、筑摩書房刊）による。
- (7) 小館善四郎「片隅の追憶―白金三光町―」（『太宰治研究』6、昭39・10）による。
- (8) 伝記的事実に照らす限り、回想部Aの中の最大の「仮構」は、「自首」（左翼運動からの離脱）の要因を、生家・肉親からの要請としてではなく、〈H〉の不貞によるもの、とした点につきると言つてよい。ここに〈初代に対する太宰の封建的な支配意識〉や〈独善的なエゴイズム〉（相馬正一『評伝太宰治』第一部、昭57・5、筑摩書房刊）を重ねる解釈もある。
- (9) この点に関して、かつてくり返されていた〈信じない〉ということばが、この二景を境に〈心配ないんだ〉ということばに転じていく点などから、作中の〈私〉の位置の逆転）をみる菅原洋一の指摘（『東京八景』「虹の華」昭61・10）は示唆的である。
- (10) なお、この点に関連して佐藤秀明は『東京八景』における山岸外史（『太宰治はがき抄 山岸外史にあてて』06・3、近畿大学日本文化研究所編、翰林書房刊）において、コンテクストに山岸外史を想定することによって回想部Aと回想部Bとの接続が可能になるという、注目すべき指摘をしている。
- (11) ちなみに福田屋には「太宰治」の記名のある宿帳も残されている。
- (12) この点に関して花田俊典は『太宰治のレクチュール』（01・3、双文社出版刊）所収「東京八景」において、〈川端康成に対する皮肉な揶揄かもしれない〉と述べている。

(13) 戦時中に阿佐ヶ谷文芸懇話会を名乗った一時期があるほか、戦後も断続的に「阿佐ヶ谷会」を形成していた。

(14) 阿佐ヶ谷の沿線にあり、妻の実家の甲府との行き来が容易であつたことも背景にあつたものと思われる。

(15) 亀井勝一郎「三鷹下連雀」(『定本太宰治全集』4月報、昭37・6、筑摩書房刊)。

(16) 津島美知子『回想の太宰治』(78・5、人文書院刊、同増補改訂版、97・8) 所収「三鷹」の章を参照。

(17) 花田俊典は(12)の注釈において、(16)の津島美知子の回想を参照しつつ、(T君)のモデル、吉原健夫が最精鋭の近衛師団に所属していたことを明らかにしている。

(18) 「月刊東奥」昭和十四年十月号に掲載された「青森県出身の在京芸術家座談会」が題材になっている。

(19) 当時の航空機製造のトップメーカーで、三菱重工工業の設計した「零式戦闘機(零戦)」も、その多くは中島飛行機が制作していた。

(20) 近隣(荻窪)には同社の武蔵製作所があつた。

(21) のち、単行本『犬の生活』(昭30、筑摩書房刊)収録時、「メフィスト」と改題。

(22) この年三月末に美知子夫人、長女園子は実家の甲府市に疎開

しており、三月十日の東京大空襲で焼け出された弟子の小山清が三鷹の家に同居していた。

(23) 三鷹駅構内で電車が暴走し、死者六名、負傷者二十名を出した。捜査当局は国鉄労働組合の共産党員九名の共同謀議によるものとしてこれを起訴したが、昭和二十五年、東京地裁は共産党員竹内景助の単独犯として他を無罪とした。その後上告審で竹内に死刑判決が下つたが、その経緯と是非をめぐって多くの議論が交わされた。

付記

本稿は旧稿「『東京八景』試論―作品論のために」(『解釈と鑑賞』昭62・6)を全面的に改稿した上で、さらに次の二つの講演の内容を織り込んで成立していることをおことわりしておきたい。

・「太宰治の東京―風景としての(私)」(日本近代文学館主催「夏の文学教室」平成二十年八月一日 於・読売文学ホール)
・「太宰治と三鷹」(三鷹市・同芸術文化振興財団主催 平成二十年十二月十三日 於・三鷹産業プラザ)

なお引用本文は初収刊本を底本とする『太宰治全集』(98・5、99・5、筑摩書房刊)に従った。