

《喪失》の自覚

——「彼は昔の彼ならず」と「渡り鳥」と——

鶴 谷 憲 三

はじめに

「彼は昔の彼ならず」(『世紀』昭9・10)には△これといった山場は作っていないが、淀みのない文章と心理的な駆け引きの興味から読者を惹きつける魅力を充分持っている作品▽、△自我とは無に映じた、他者と自己の夢の影絵▽であり、△人間の実質に、きわめて忠実に振舞った▽人物を形象化した作品等^注の分析がすでにある。もつとも詳細に論及しているのは管見では川崎和啓氏の「『彼は昔の彼ならず』の作品的意味——太宰治と自我喪失の不安」(『国文学攷』平2・9)である。氏は拙稿^註を枕として△「近代人の無性格」という視点▽にこそこの作品の眼目があると、当時のドストエフスキー受容を視野に入れつつ、自説を展開する。引用が長くなるが川崎氏が指摘する拙稿の不明確さは次の点である。

鶴谷氏は矢崎弾の言葉を引用しつつ、「彼は昔の彼ならず」を「自意識の過剰や近代人の無性格」をテーマにした作品と規定し、時代的背景と重ね合わせて解説しようとしている。その限りでは氏の試みは正当なものと言えるが、しかし、氏も、この作品が具体的にどのような「自意識」を問題にしているの

かは、必ずしも明瞭に提出していない。それは、この作品が、「自意識の過剰」よりもむしろ「近代人の無性格」ということにより重点を置いているのに、氏が逆に、「自意識の過剰」「混沌とした自我」という観点からのみこの作品を読み解こうとしている点に、そもその原因があるように思われる。

川崎氏のこの指摘には基本的に異論はない。拙稿にどこか△ずれ▽や曖昧さがあることは発表後から意識していた。その欠点をさらに増幅させているのは、語りの構造の解明に力点があるのか、作品の持つ意義に重点があるのかという点でもわれている点^注が否めないことである。もちろんこの両者は二元的なものでなく、意味世界の解明には等価なのであるが、不徹底という憾みはやはり残る。この機会をかり、「彼は昔の彼ならず」を再考するのがここの目的であるのだが、いま一つ気になっていたことがある。かつては一切言及しなかったが、主人公木下青扇が自己省察するとき^注にあらわれ△渡り鳥▽性という言葉の実質である。青扇がマダム^注の後の文学少女と同棲している時、私とのやりとりの中で次のようなことを青扇は言う。

《喪失》の自覚 —— 「彼は昔の彼ならず」と「渡り鳥」と ——

渡り鳥といふのは悲しい鳥ですな、旅が生活なのですからねえ。ひとところにはつとしてをれない宿命を負うてゐるのです。わたくし、これを一元描写でやらうと思ふのさ。私といふ若い渡り鳥が、ただ東から西、西から東とうろろうしてゐるうちに老いてしまふといふ主題なのです。(傍点鶴谷、以下断りない限り同様とする。)

この青扇の話聞いた婦途、私も次のように思う。

ふと僕は彼の渡り鳥の話と思ひ出したのだ。突然、僕と彼の相似を感じた。…(中略)…僕は彼の渡り鳥の小説にたいへんな興味を持ちはじめたのである。

もちろん、「彼は昔の彼ならず」においての右の箇所は、木下青扇の出鱈目さ、その場しのぎの一挿話にすぎないのだが、太宰治に後年「渡り鳥」(『群像』昭23・4)なる小説があることも事実であり、ここでの根無草の悲哀という点では全く通底していると思うのである。太宰治の作家生活は昭和八年にはじまり、二十三年に終る十五年間である。「彼は昔の彼ならず」と「渡り鳥」とは、作家生活の出発と終りと軌を一にしている。これは単なる偶然であろうか。後年太宰治は自らの作家活動の時期を△実に悪い時代であった。その期間に、愛情の問題だの、信仰だの、芸術だのと言つて、自分の旗を守りとはすのは、実に至難の事業であつた。√(十五年間)と嘆息しつつ、回顧している。太宰治の作家活動は昭和六年の満州事変、昭和十二年の支那事変の拡大、昭和十六年の大東亜戦争と、日本の国策、とりわけ言論統制という問題とはきりはなせぬ関連を有す。本来なら禁忌や束縛から解放された敗戦後に大きな認識の変化

を来して当然であろう。しかしながら、環境は変化するが、太宰の認識は△時代は少しも変らない√のであり、△真理らし√きものは△ただ、一さいは過ぎて行√(人間失格)くという想念だけである。

本質的には太宰の世界観には認識の変化がなかつたのではなからうかといふことを二つの作品を用いて確認、検証することがこの小稿の目的である。自意識の問題の内面化・外面化の違いこそあれ、何も変化していない根無し草の哀しみという点では両作品は通底していると思うのである。

1

「彼は昔の彼ならず」の世界は次の文章より開示される。

君にこの生活を教へよう。知りたいとならば、僕の家のもものほし場まで来るとよい。其処でこつそり教へてあげよう。

過去一年間に体験した奇妙な日常を、登場人物の一人でもある△僕√が潜在的かつ不特定の読者である△君√にも語り、問いかけるという手法である。結末の一節は△よし。それなら君に聞かうよ。√△あの男と、それから、ここにゐる僕と、ちがつたところが、一点でも、あるか。√であるから、この小説は現在、過去、現在という構造より成ることは明白で、時間の観点で言えば、いわゆる枠組小説・額縁小説である。書き出しの文章は遠景、中景、近景へと位置関係が絞られて行く。すなわち、ものほし場から見える郊外の家の屋根屋根にはじまり、杉の林、百坪ほどの空地、そこに植えてゐる孟宗竹のうしろと視点は移動し、最後に黒い日本葺の屋根のし

たに収斂される。と同時に、眼前にくり広げられる△不揃ひ▽の△郊外の屋根屋根▽はあたかも△一つ一つが、その存在理由を、ゆつたりと主張してゐる▽かの如く思われるのに対し、最後の何の交臂もない△黒い屋根▽の下に如何に△月並み▽でない奇妙な生活が展開されているかということが対比されている。もちろん語つてやまぬのは後者であり、冒頭でこの小説の主要登場人物であるマダム、彼女の亭主、そして語る僕との奇妙な関わりが暗示される仕組みになつてゐるのである。

ところで主要な登場人物の形象化、それらの関わりを通して太宰治が何を主題としたかを分析する前に、ここでの自意識を規定しておきたい。△自意識の過剰や近代人の無性格▽（矢崎弾『高見順論』『昭和文学作家論下』小学館、昭18・6）と評言する時、△や▽の前後の概念が全く異質なものであるか否かを明確にしておく必要があると思ふからである。例えば小林秀雄が志賀直哉の△魔力は、最も個体的な自意識の最も個体的な行動にある▽とみ、直哉の作品は△強力な一行為者の肉感と重力とを帯びて、卓れた静物画の様に孤立して見えるのだ。▽（『志賀直哉』）と評したことを想起してもいいし、あるいは太宰治自身の△激情の極には、人はどんな表情を呈するでせう。無表情。▽（『晩年』に就いて）とする表現を考慮に入れてもよい。一つの問題の徹底化は正反対の相貌を示す場合もある。自意識の過剰と無性格性とは表現こそ異なるが、対極の概念と必ずしも言えぬかも知れない。両者に共通するのは自意識に不可欠なものは他意識という認識である。△自意識とは、他人が自分をどういふ人間として「評価」しているかという自己像にかかわる▽（傍点

△喪失▽の自覚 —— 「彼は昔の彼ならず」と「渡り鳥」と ——

竹田）と定義し、アイデンティティの不安や分裂は△関係▽の中で生じるとしたのは竹田青嗣である。

人間は、何らかの形で自分が優越性や役割関係を持つてゐるという意識によつて「私は私である」というアイデンティティを得る。そして、こうしたアイデンティティが確認できないと人間は不安になり、分裂する。私は私であるという確信が持たなくなるのです。

太宰治も「ダス・ゲマイネ」中で、佐竹の口をかりて、次のように述べさせてゐる。

自意識過剰といふのは、たとへば、道の両側に何百人かの女学生が長い列をつくつてならんでゐて、そこへ自分が偶然にさしかかり、そのあひだをひとりで、のこのこ通つて行くときの一挙一投足、ことごとくきこちなく視線のやりば首の位置すべてに困じ果てきりきり舞ひをはじめやうな、そんな工合ひの気持ちのことだと思ふ。

この△七転八倒の苦しみ▽の基底には、他意識が存在するのである。

先の竹田の所説に従い、この小説の主要登場人物にあてはめれば、もつとも安定したアイデンティティを有するのがマダムであり、不安や分裂を内に抱え、揺れ動くのが僕、そして主人公木下青扇は自意識の次元を超越したのつべらばうな存在あるいは△無表情▽、△能面▽の仮面をかぶつてゐるということになるうか。

まず語り手であり、青扇の見方に揺れ動く僕から見ることにする。△僕▽は三十二才の独身であり、他人から見れば必ずしもごく普通

ではないかも知れぬが基本的には他人の言にも信を置き、既成の価値秩序を疑わぬ、きわめてありふれた男と自負している。〈僕〉がとらえる自己像とは次のようなものである。

僕もこの年になるまで、まだ独身で毎日毎日をぶらりぶらり遊んですごしてゐるゆゑ、親類縁者たちから変人あつかひを受けていやしめられてゐるのであるが、けれども僕の頭脳はあくまで常識的である。妥協的である。通常の道德を奉じて生きて来た。謂はば、健康でさへある。

日常生活者から〈変人あつかひ〉されてきても、自分では〈常識〉家・〈健康〉のつもりである、これが〈僕〉の自己像であり、すでに分裂の萌芽がみられることは明らかである。父親の遺産である家作があるため、生活面ではとりたてて不自由のない、三十二の無職の独身男、さらにこの男はそういう環境にあるためか、〈芸術家〉とりわけ世に受け容れられない天才や芸術家に〈心ひかれる欠点〉を持つていることも自覚しているのである。大家の役割が約束した家賃をきちんと取り立てることにあるならば、大家としての確信はすでに揺らいでいる。自ら認める〈薄志弱行のゆゑ〉にである。常識人、健康人と言いつつ、そう思う自己にどこか自信の持てぬ性癖、〈空虚〉に憧れる夢想的な側面という揺れを持つのが〈僕〉の實質なのである。

このような僕の前に店子として現われるのが木下青扇である。初代の店子の或る銀行員も、二代目のビル会社の技師も必ずしも不満がないわけでもなかったが、〈家賃だけはきちんと納め〉ており、一切のトラブルはなかった。ところが三代目の青扇に至り、

自らの安定した役割関係が成立しなくなり、自意識の分裂をきたすことになる。

家賃の滞納をめぐる大家と店子とのあつれき、いやその心理的駆け引きがストーリーの骨子である。より厳密に言えば、青扇の〈入出鱈目〉に、ある時は天才の特質や無名の芸術家の片憐を覚えるかと思えば、ある時は逆にその姿に〈入わざとらし〉い〈きざつぽ〉〈さを見出す如く〉、〈僕の自意識〉は青扇という他人によって翻弄され、やがてその実体を知ることになるまでの〈僕〉の内面の混乱を描いている。

僕は出合うごとに様相を変える青扇に苛立たしさを覚え、不愉快な思いをするのだが、かと云つて無視出来ぬ好意すらも感じている。大家の役割、自己の安定という点から言えば前者なのであるが、心性の奥にひそむ芸術家・天才への憧憬も否めない。青扇は〈ロンプロオゾオやシヨオベンハウウエル〉の規定してある天才の特徴、すなわち〈蒼白瘦削。短軀猪首。台詞がかつた鼻音声〉にすべて該当する。酒に酔つたその顔は〈ブーシユキンの死面〉と重なり〈美しく〉〈さへ〉〈思はれ〉るのである。したがつて二つの想いの間を揺れ続けることを僕は余儀なくされることになる。青扇の実体は杳としてつかみえず、逆につかみどころの無さが僕をかえつて不安にさせるといふ悪循環、意識の分裂を生じさせずにはおかない。僕を混乱させる最たる要因が自分自身の心性にあることは明らかであろう。当初はむしろ後者の気持ちの方が比重が大であつたと云つても過言ではない。

僕はどうも芸術家といふものに心をひかれる欠点を持つてゐる。

るやうだ。ことにもその男が、世の中から正当に言はれてゐない場合には、いつそう胸がときめくのである。

あげくの果てには屋質などという世俗なことに心を乱させるのはよくないと考え彼に△異状な期待▽を寄せるほどである。

こうした僕の性癖を熟知している木下青扇からみれば、僕をもてあそび、僕に迎合することは、赤子の手をひねる如く容易だったはずである。なぜなら、今何を考え、意識しているかをみきわめ、僕の満足するような△場▽をつくれれば、こと足りることを知悉しているからである。服装や家の調度等の外面的なものの好み、ちよつとした素振り、しぐさ等によつて僕が今何を考え、あるいは思いまよつているかが青扇には手にとるよう理解できるのである。

彼の吸つてゐる煙草がホープであることにふと気づいたからでもあつた。お金がまるつきりないわけでもないな、と思つただのだ。青扇は、僕の視線が彼の煙草にそがれてゐることを知りまたそれを見つめた僕の気持ちにすぐに察してしまつたやうであつた。

意識がもつとも表われる身体的部位は顔、とりわけ眼であるといふ。引用した右の表現はその典型的な例と言ふべきであらう。

青扇にふり回され続けた僕は自己の内にある幻想を自覚し、その実質が奈辺にあるかを理解するようになる。つまり、青扇の言動は単に他人の欲求を先取りしているだけで、その時の女(他人)に影響されているにすぎず、自らの主体・個性がなせる技ではないことを知るのである。僕にそのことを自覚させるのは、次のマダムと言葉である。

真似をしますのよ、あの人。あの人に意見なんてあるものか。みんな女からの影響よ、文学少女のときには文学。…

青扇は表面上実質のない△のつべらぼう▽である。ただし、相手は何を思い、志向しているかを讀みとる能力は秀でてゐる。あるいは周囲の視線、予定像を忠実になぞるだけ、もしくは他者の期待に応えるためだけに装い、あたかもそれが実体であるかのように他者をまどわす幻影と言ひ換へることが可能である。僕と青扇との関係は、喩で云えばスフィックスと彼に喰べられる人間で言い得よう。スフィックスの問いかけは、日常的な言葉の上にな成立するありきたりの意識の持ち主には通用せず、逆に思いもかけぬ言葉のずれ・変容を許容することが出来る精神の柔軟性の所有者にしか答えられないのである。

ところで、この作品に不可欠な存在としてマダムがいる。いや、マダムをリトマス試験紙にすることで、すべての人物が交換可能な存在であり、絶対的なものほどこにもないことが判然としてくる構造になつてゐるのではなかるうか。青扇の実体が空無で、模倣だけの存在とマダムの口から語られる直後に僕との会話がある。

「そんなら、いま木下さんが骨のずみからのものぐさをしてゐるのはつまりあなたを真似してあるといふわけなのですわ。」僕はさう言つてしまつて、ぐらぐらとよるめいた。「ええ。私。そんな男のかたが好きなの。もすこしまへにそれを知つてくださいましたなら。でも、もうおそいの。私を信じなかつた罰よ。」
…(中略)…握り合つてゐた手をこつそりほいて、そつと離れた。

△喪失▽の自覚 —— 「彼は昔の彼ならず」と「渡り鳥」と ——

なぜ僕は△ぐらぐらとよろめ▽き、マダムは△おそい▽、△信じなかつた罰▽と僕に言うのであろうか。端的に言えば、マダムは青扇同様僕の中にも△ものぐさ▽性があり、青扇であれ僕であれ、本質的な徑庭などないことを問はず語りに語っているのである。この意味では、マダムにとつて青扇も僕も交換可能な存在としては本質的には等価である。

マダムと初対面の時から僕は△とむね▽がつかれるのを意識していた。とすれば、すでに見てきた如く、相手の意識をわが△鏡▽とする青扇が無自覚だったはずがない。現に有名になる方法の一つにこういうやり方があると青扇は言い切っていたではないか。

君みたいな助平つたれの、小心ものの、薄志弱行の徒輩には、醜聞といふ恰好の方法があるよ。まづまあ、この町内では有名になれる。人の細君と駆落ちしたまへ。え？

ここでの△人の細君▽をマダムとするのは深読みであらうか。青扇からみれば、僕がマダムに関心のあることは手に取るようにみえていたはずであり、作中同居する女性が数回変る青扇にとつても、マダムが唯一無二のもの、絶対の存在では無かつたはずである。

今まで自分によつて青扇の言動が△掣肘▽されていると考えていた僕はマダムとの会話で、逆に束縛されていたのは自分も同様であるという想いを明確に自覚したにちがいない。マダムからみれば△さちが△の青扇も、△変人▽の僕も、生活の目的・実質のない点では等価であり、いつでも交換可能な相対的な存在として映つていたはずであり、最終的にはマダムさえも同類と言つていいかも知れない。

もはや僕と青扇との間ではいずれが実で、いずれが虚か定かではない。青扇が僕であり僕が青扇であつてもおかしくなく、主客は渾然としてしまつてゐる。△みんなみんな昔ながらの彼▽、実体の無さでは過去も現在も変わらないのであり、その日その日の風の吹き具合で、希望や失望という色あいの変化が微妙に異つてみえるという違いだけにすぎないのである。そして、それは単に青扇と僕との問題でなく、すべての人に通底する問題である。と同時に、このことは個にとどまらず近代日本の虚と実とまで拡大することができる切実な問題であると作者太宰は提起したかつたのではないか。この意味では結びの文章はきわめて暗示に富んでいる。

よし。それなら君に聞かうよ。…(中略)…あの男と、それから、ここにいる僕と、ちがつたところが、一点でも、あるか。

2

小説のタイトルのつけ方で言えば、太宰治の特徴の一つに、ある小説で用いた一挿話の章句を用い、後に一つの世界として構築するという場合がある。代表的なものには「猿面冠者」(『鶴』昭9・7)での小説内小説が後年「風の便り」(『文学界』昭16・11)になり、「ロマネスク」(『青い花』昭9・12)中の三郎の父原宮黄村が「黄村先生言行録」(『文学界』昭18・1)となる場合である。「彼は昔の彼ならず」での△渡り鳥▽も同様で、昭和二十三年に「渡り鳥」として独立した世界を構築することになる。

第一章では、僕、マダム、木下青扇という主要人物の関係性に力点をおき、その世界を検討してきた。この章では「渡り鳥」を取り

上げる。両作品の眼目には共通点が多くみられ、とすれば太宰治の文学には首尾一貫している要素もあることになるからである。

「渡り鳥」は△東京の或る大学に籍を有▽す柳川という仮名の一青年（以下、柳川で統一する。）のアイデンティティの分裂を描いた短編である。相手にあわせるだけで、個性皆無、付和雷同型の典型的人物柳川が音楽評論家の山名、女の社会主義者の田辺、文学青年と出会った際の応対ぶりが話の筋となっている。この作品を本格的に論じたものは管見ではみあたらず、いずれも寸評にしかすぎないが、主だった評価をまず確認しておく。奥野健男によれば△太宰の頭脳の回転の速さとユーモアの才能が十全にあらわれている▽作品とした上で、次のように評言する。

戦後の模倣、複製のニセ物文化に対する辛辣軽妙な文明批判は思わず苦笑させられる。が彼自身そのニセ物の中に入りこもうとする調子にはすべてを把握したニヒリズムがあらわれている。

萩久保泰幸は敗戦直後の△社会状況・文化状況▽への批判という点では奥野説と同様であるが、注目すべきは△その批判を、まさしく軽佻浮薄な筆致で描き上げてゆく、その小説の方法▽にあるとし、服部康喜は△浮遊する本質存在の罪性が完璧に暴露されている▽作品と読み解く。

三者とも紙幅の関係であろうか、具体性に乏しいので単なる紹介にとどめるだけにするが、△すべてを把握したニヒリズム▽、△小説の方法▽、△本質存在の罪性▽、これらのより深い説明を論者に期待したい。表現こそ異なれ、共通するのは敗戦後の状況への批判

△喪失▽の自覚 —— 「彼は昔の彼ならず」と「渡り鳥」と ——

また一義的なものでなく、多義的な想いが込められている小説という点であろう。後者はその通りであると思われるが、前者はどうであろうか。

この小説が敗戦後に発表されていることは間違いない。しかも意味世界から言えば、仮説では「彼は昔の彼ならず」とほぼ類似の主題を主張している。敗戦を分水嶺とするなら、上りと下りとは環境が百八十度転換したとするのが通説であろう。にもかかわらず類似ということになれば、持続した太宰の問題意識と言っておかしくないはずである。山名と別れた後の柳川の独白は△評論家といふものは趣味が無い、したがって嫌悪も無い、▽であり、田辺と別れた後の内言は△四十女を見れば、四十女、三十女を見れば、三十女。十六七を見れば、十六七。▽である。この限りでは自分の考えなど全く持たぬ付和雷同の人間ということになるが、と同時にそういう自分をも又△僕も、さうかも知れん。なさけなし。▽とする自覚や△僕の周囲には誰もゐない。風だけ。▽とする荒涼さにおそわれていることも確かである。△風▽と規定するからには、風向や風力はその時々なりゆきまかせになることもやむを得ない。△おのれの「正義しか主張できぬ不遜なものの書きの唯一のモラルは「他者への想像力」である▽と語るのには「親友交歓」（『新潮』昭21・12）について言及した高橋源一郎の評言である。「如是我聞」（『新潮』昭23・3・5〜7）中での△弱さの美しさ▽△デリカシイ▽△心づくし▽△反キリスト的なものへの戦ひ▽等の語句も、他人の痛みをいかに共有し得るかという△他者への想像力▽と同義であろう。太宰が思い悩んだのはこうした志向性を持ちつつ、反面その実現がいかに困

難であるかを思い知らされていたからに他ならぬ。きれいな事は誰でも言えるのである。

「渡り鳥」は△空虚な自己と詐欺行為に悪を見るか、硬直とは無縁の軽みを見るか▽という△主人公の軽薄さに対する評価▽が△問題となるべき▽△第一▽とする鈴木雄史氏の提起を私はとらない。なぜなら、ここでの問題はあれかこれかの二者択一にあるのではなく、こうでしかありえない孤独感・哀しみにこそ主眼がおかれていると思うからである。もしそうでなければ作品世界を象徴する△おもてには快樂をよそひ、心には悩みわづらふ。▽という自己分裂の苦しみを説くエピソードは全く不必要となるのではなからうか。

△ひとところじつとしてをれない宿命を負うてゐる▽△悲しい鳥▽とは「彼は昔の彼ならず」での青扇の渡り鳥の定義であつた。青扇と△相似▽・△同じ体臭▽と僕がはじめて意識する件に出てくる。「渡り鳥」では筆致こそちがうものの、無個性、いや正確に言えば自己喪失の悲哀を訴えていよう。それは先に引用した△なさけなし▽や△風▽という自己規定からうかがわれる。「渡り鳥」で喩として使われている鳥は△鳥▽、総体を表わす鳥、そして△水鳥▽の三種類である。しかし最も強いインパクトを与えているのは冒頭に示される△鳥▽のイメージであろう。

晩秋の夜、音楽会もすみ、日比谷公会堂から、おびただし数・の鳥が、さまざまな形をして、押し合ひ、もみ合ひしながらぞろぞろ出て来て、やがておのおのの家路に向つて、むらむらばつと飛び立つ。

呼びかけた柳川も、呼びかけられた山名も△鳥▽であり、柳川は

趣味も嫌悪も無い点では△僕も、そうかも知れん。▽と考へているのであるから、「彼は昔の彼ならず」同様、山名、田辺、文学青年そして柳川も本質的には類似しているのである。△無性格は天才の特質▽と云う△僕▽のことは裏には青扇の次のようなことばがあつた。

よい作家はすぐれた独自の個性ぢやないか。高い個性を創るのだ。渡り鳥には、それができないのです。

どの地域にもみられる鳥が渡り鳥であるかどうか詳らかにしない。しかしながら多くの場合鳥という鳥はいいイメージを与えはしない。鳴き声、羽の色あるいは雑食という食性のどの点から定着したものが判然としないが、私達の間には△鳥をどことなく上品さの欠けた存在として思い描く習性が▽△かなり広まっているらしい。▽（佐藤信夫「レトリック感覚」講談社、昭53・9）のは確かである。「渡り鳥」は狭義で言えば敗戦後の知識人の主体なき実体を暴露した批判であるが、と同時に、単なる特定の時期や個という狭い範囲にとどまらず、より広い段階（少なくとも昭和以降）での知識人、自分の意見を明確にしようとしなない日本人の習性への批判、文明批評ということが、「彼は昔の彼ならず」を視野に入れると顯然とするのではなからうか。

△渡り鳥▽性と関連して両作品に顕著な特徴は、あたかも渡り鳥の定住感のなさ象徴するかの如き西洋の文化人名の氾濫である。「彼は昔の彼ならず」の場合、△青年といふ小説の主人公は私▽と青扇が言う森鷗外を除けば、登場するのはロンプロオゾオ、シヨオペンハウエル、プーシューキン、ドストエフスキー、チエホフであり、

「渡り鳥」でもダンテ・アリギェリ、モオツアルト、ベートーヴエン、マルクス、デカルト、モンテーニユ、パスカルであり、日本人の作家で唯一の例は永井荷風だけである。「渡り鳥」のきわめつけは俚尾の文学青年との応答で、今まで自分が語ったもつともらしいことは△ほとんど全部が、ヴァレリーの文学論▽の中にある章句で、めんどろだからあなたにあげると言い、△水鳥の如くばつと▽柳川は△飛び立つ▽のである。確かに△感受性の強い人間は、他人の苦痛がわかるので、容易に素直になれない。▽、△オリヂナリテといふものは胃袋の問題▽等の太宰このみの言葉は『ポールヴァレリー文学論』（堀口大学訳新装改版 斎藤書店、昭21・4）にみられるもので、詳細は拙稿に譲るが「美男子と煙草」「如是我聞」「高尾さんげ」解説でも重要な箇所注11で引用されている。例えば、次の引用は「高尾さんげ」解説における『文学論』の一節である。

切株、接穂、まひき 淘汰、まひき 淘汰、手入れ、手入れ、その株を切つて、また切株、接穂、まひき 淘汰、手入れ、しかもそれは、サロンへの奉仕でしかない。教養とは所詮、そんなものか。

太宰治にとってヴァレリーは△悲しい顔をし▽た△教養人の悲し▽み、すなわち他人の痛みに共苦できる信頼できる知識人の一人なのであって、志向すべき自らのありようとも重なっているにちがいない。

おわりに

「苦悩の年鑑」（『新文芸』昭21・6）の冒頭は次の一節より始まっている。

△喪失▽の自覚 —— 「彼は昔の彼ならず」と「渡り鳥」と ——

時代は少しも変らないと思ふ。一種のあほらしい感じである。こんなのを馬の背中に狐が乗つてゐたと言ふのではなからうか。

△馬▽と△狐▽、これは自らの根っこを持たぬ不安感、主体性の喪失と、にもかかわらずそのことを自覚せず、時流に迎合する便乗主義者への不満とも読めるし、極言すれば、伝統ということ意識することなく、新しいものに魅かれ、逆に実体が見えなくなつてしまつてゐる焦燥まで、多義的な意味を内包していよう。こうした個性の無さ、デリカシイの欠如が如何に△他人を深く痛み傷つけてゐるか▽（『如是我聞』）という問題は太宰文学の本質の一つと言つても、あえて過言ではないと思ふ。この小稿では、準戦時下、戦時下という△自分の旗を守りとは▽（十五年間）すに至難の時期を経過し、禁忌や束縛から急速に解き放れた敗戦後にあつても、本質的には太宰の想いが変化していないことを、ほぼ十四年間の時の流れがある二作品、「彼は昔の彼ならず」（『世紀』昭9・10）と「渡り鳥」（『群像』昭23・4）とを検証することによつて確認した。もつとも、両者の表現が同一などと言うのではない。狭義では前者には文明批判、カリカチュアライズ色は前面には出ていないが、後者はその点が顕著であると考えられるからである。しかし没個性、自分の言を持たぬ借りものという点では同じ主題を扱つてゐると言わねばなるまい。自意識の過剰と近代人の無性格とは必ずしも対立する概念でなく、また、太宰治の文明批評・時代認識は作家としての出発期から晩年まで基本的に変化がない、これが本稿の結論である。ちなみに準戦時下に書かれた「自信の無さ」（『東京朝日新聞』昭15・6・2）

の一節を引用して筆をおく。太宰の認識が時代にかかわらず基本的には変化していないことの補強になると考えるからである。

いまは大過渡期だと思ひます。私たちは、当分、自信の無さから、のがれる事は出来ません。誰の顔を見ても、みんな卑屈です。私たちは、この「自信の無さ」を大事にしたいと思ひます。卑屈の克服からでは無しに、卑屈の素直な肯定の中から、前例の無い見事な花の咲くことを、私は祈念してゐます。(傍点太宰)

注10 鈴木雄史「渡り鳥」

〔太宰治全作品研究事典〕勉誠社、平7・11)
注11 拙稿「太宰治とヴァレリー」〔解釈と鑑賞〕昭58・6)

注1 相馬正一「彼は昔の彼ならず」〔解釈と鑑賞〕昭58・6)

注2 服部康喜「自我という影絵——彼は昔の彼ならず」論——

〔活水日文4〕81・3)

注3 拙稿「彼は昔の彼ならず」〔解釈と鑑賞〕昭60・11)

注4 竹田青嗣「自分」を生きたるための思想入門」

(芸文社、92・5)

注5 亀井秀雄「感性の変革」〔講談社、83・6)

注6 奥野健男「太宰治」(文芸春秋、昭48・3)

注7 荻久保泰幸「渡り鳥」

〔別冊国文学7 太宰治必携〕昭55・9)

注8 服部康喜「渡り鳥」〔別冊国文学47 太宰治事典〕平6・5)

注9 高橋源一郎「文学じゃないかもしれない症候群」

(朝日文芸文庫、95・9)