

登場人物としての小説家

——『晩年』にみる太宰治のイメージ戦略——

加藤 邦彦

一、

太宰治の第一創作集『晩年』（砂子屋書房、一九三六年六月）の巻頭作品「葉」に、「撰ばれてあることの／恍惚と不安と／二つわれにあり」というエピソードが掲げられている。周知のように、このエピソードはヴェルレーヌ『叡智』の堀口大学訳から引用されたものであり、エピソードにも「ヴェルレーヌ」と出典が記されている。にもかかわらず、あるときまでわたしはこのエピソードを太宰治自身の言葉であると勘違いしていた。つまり、わたしはこの詩句をみて、太宰治という実在した小説家の姿を思い浮かべていたのである。なぜ自分がこのような勘違いをしてしまったのかは、よく分からない。しかし、「ヴェルレーヌの詩句は、太宰の心情を見事に表現して印象的である」という奥野健男や「文学者として出発をした太宰の、自己に対する自信と不安の交錯がそこに表れている」という渡部芳紀の発言などをみる

と、このエピソードに太宰治その人の姿をみてしまうのは、どうやらわたしだけではなさそうだ。それほどまでにこの詩句は、わたしたちの知る太宰治という小説家のイメージとマッチしている。だからこそ、太宰の故郷である青森県五所川原市の芦野公園に建てられている文学碑にも、太宰自身の言葉でないのに、この詩句が刻まれているのだろう。

それにしても不思議なのは、太宰の作品を読んでいると、どうしてわたしたちは太宰治その人のことをつい思い浮かべてしまうのか、ということだ。おそらくその最大の理由は、わたしたちが太宰治という小説家のことを知りすぎていて、作品に描かれている出来事や登場人物の考えが、太宰の実生活や思想と一致していることを作品を読む以前より先入観として知ってしまったからであろう。たとえば『晩年』所収の「道化の華」。この作品に描かれている女性のみ死亡、男性だけが助かるという心中事件とほぼ同様のことを太宰自身が起こしているのは、太宰にある程度

登場人物としての小説家——『晩年』にみる太宰治のイメージ戦略

詳しい者なら今日誰しも知っている。こうした作品と実生活との重なり合いが、前者は後者の反映であるという思い込みをわたしたちにもたらし、その結果わたしたちは太宰の作品に作者の姿を思わずみってしまうのではないだろうか。東郷克美がいうように、「実生活上の深刻な事実についての情報が、テキストを構成する要素（物語の切片）として利用されることによって、「それは否応なしに「太宰治」という物語にそって読まれ、作品からはその物語を背負った太宰治の「声」が聞こえることになる」という仕掛けが、太宰の小説には施されているのである。

しかし、右の事件は今日ではよく知られているが、「道化の華」が雑誌「日本浪漫派」に発表された一九三五年当時は果たしてどうであったか。東郷は「狂言の神」（東陽一九三六年一〇月）について、次のような指摘を行っている。

ここで注意したいのは、たとえば「道化の華」の背景に なった昭和五年の事件について、作品発表の昭和十年当時それを知っていたものはごく限られた関係者だけだったと思われるが、この昭和十年の鎌倉での事件は、友人をはじめ文壇でもかなりの範囲に知られていたであろうということである。

東郷の推測によれば、「狂言の神」発表当時、そこに描かれている一九三五年の自殺未遂事件については「かなりの範囲に知られていた」が、「道化の華」の背景になった一九三〇年の心中事件については「ごく限られた関係者」にしか知られていなかった。

た。つまり、「道化の華」発表当時のほとんどの読者は、そこに描かれている心中事件が太宰の実体験に基づくものとは知らずに作品を読んでいたのである。ところが、「道化の華」はれいの情死事件に取材したものだ^⑤が、初心で、無心で、素直なものが、作品を完璧にしてゐる」という一九四一年の田辺茂一の評にみられるように、それが作者自身の実体験に基づくものであることは、ほどなく衆目の認めるところとなっている。では、どのようにしてこの事件は知られていったのか。おそらくそれは、「狂言の神」にみられるような、太宰自身による作品内での自己言及のせいであろう。

「狂言の神」は「今は亡き、畏友、笠井一について書き記す」という一文から始まるが、途中で突如「今は亡き、畏友、笠井一もへつたくれもなし。ことごとく、私、太宰治ひとりの身のうへである」といって語り手である「私、太宰治」が作品内に登場し、身の上話を開始する。そのなかで、昔の出来事として語られているのが「有夫の婦人と情死を図つた」入水事件である。この作品は一九三七年六月に新潮社より刊行された太宰の第二創作集『虚構の彷徨 ダス・ゲマイネ』に収録。また、この単行本には「道化の華」が再録されており、「道化の華」「狂言の神」に「虚構の春」を加えた三篇で連作「虚構の彷徨」が構成されている。

この単行本の読者は、「太宰治」という人物が語り手として作品内に登場する「狂言の神」を、おそらく作者太宰治の実体験と

して読むだろう。すると当然、読者たちはそこに記されている心中事件を太宰の実体験として読むであろうし、「道化の華」に描かれた大庭葉蔵の心中事件もまた実際に太宰が起こした事件と捉えるに違いない。ある作品が別の作品の真实性をほめかしたり、補足説明したりするのが太宰作品の特色のひとつであるが、まさにこうした事態が「道化の華」と「狂言の神」の間で起きていたのである。

ちなみに、一九三〇年に太宰が起こした心中事件は、「道化の華」に描かれているように投身によるものでも、「狂言の神」に描かれているように入水によるものでもなく、服薬によるものだったことが今日明らかとなっている。しかし、「昭和四十年までの太宰治研究文献のほとんど」が「江の島袖が浦に投身」としていたのは、それまでの年譜や評伝が「太宰治の小説から類推^①」して作成されてきたためだ。このことは、太宰自身による作品内での言及が一九三〇年の心中事件を広めたことを端的に裏づけているだろう。

今日、わたしたちは実在した太宰治という小説家のことを熟知していると思ひ込んでしまっている。太宰の作品を読んでいるとつい作者太宰治その人のことを思い浮かべてしまう最大の理由は、そこにこそあると思われる。しかし、わたしたちがよく知っていると思ひ込んでいる太宰治の姿は、太宰治という小説家に実際に会ってイメージされたものではなく、太宰に関する文章やそ

の作品から類推されたものなのである。したがって、わたしたちが頭のなかに思い描いている作家像は、太宰治という小説家の実像と必ずしも一致していないことを、まず十分意識しておかなければならない。

二、

ところで、先に取り上げた「道化の華」と「狂言の神」には、心中事件が作品のなかに描かれていること以外に、ふたつの共通点がある。ひとつは「私」や「僕」といった一人称の人物が作品の途中で小説のなかに突然登場するということ。もうひとつは、その一人称の人物が小説家であり、今まさに読者が読んでいるその小説を書いている設定になっているということだ。

先に確認したように、「狂言の神」には語り手「私、太宰治」が作品の途中より登場するが、もともと彼は「日本の或る老大家の文体をそっくりそのまま借りて来て、私、太宰治を語らせてやろうと企て」ており、「その老大家の手記こそは、この「狂言の神」といふ一篇の小説に仕上げるしくみになつてゐた」。つまり、「私、太宰治」は「狂言の神」という作品の執筆を途中で放棄してしまつた（といいながら、この作品を書き続けている）小説家である。一方、「道化の華」には大庭葉蔵の物語を記述する「僕」なる人物がたびたび登場する。「僕」は、「もし、あすにでもひよつくり死んだとき、あいつは「私」を主人公にしなければ、小説

を書けなかった、としたり顔して述懐する奇妙な男が出て来ないとも限らぬ」ので、大庭葉蔵という人物を設定して小説を書いている。このようにして、大庭葉蔵という人物を書きながら、実は「大庭葉蔵についての物語を書いている「僕」という作家の自意識を書き」しているのが、「道化の華」という作品だ。

作品のなかに一人称の人物が登場すること、しかもその人物が小説家であることは、それらの作品を書いた作者太宰治をただちにわたしたちに連想させるだろう。その結果、わたしたちは小説の語り手である「僕」や「私」を、作品を書いた太宰治という小説家とつい同一視しがちである。「道化の華」に対する「私といふ作者自身を作中に飛び出させたりして野放図に書いてゐる」^⑩、「作者までが、いい気になって、独断や諧謔を弄してゐるが、これは作品を高めるところか、その低さを明瞭りさせるに役立てるばかりである」^⑪（傍点原文）などの同時代評は、明らかに両者を混同してしまっている。しかし、「道化の華」を書いている「僕」は、曾根博義が指摘しているように「大庭葉蔵についての物語を書いている当の作者の自称」に過ぎず、「道化の華」という作品全体の作者太宰治ではない^⑫。「狂言の神」の場合も、一九三〇年の心中事件が実際は服薬によるものなのに作品では入水とされていたように、語り手である「私、太宰治」と作者太宰治との間にはずれがある。にもかかわらず、作品の語り手である「私」や「僕」と作者太宰治をわたしたちがつい混同しがちなのは、作者

太宰治が小説家を語り手として用意周到に作品のなかに登場させ、時にその語り手を「太宰治」と名づけているためではないだろうか。

「道化の華」「狂言の神」に限らず、太宰の作品に小説家が登場することは多い。先にわたしたちは、ある作品が別の作品の真実性をはのめかしたり、補足説明したりするのが太宰作品の特徴であると述べたが、作品への小説家の登場頻度の高さもまた太宰作品の特色のひとつである。そのことを、「道化の華」が収録されている『晩年』で確認してみたい。

『晩年』には、全一五作品が収録されている。渡部芳紀によれば、「これら十五作品は、漠然と配列されているわけではなく、自己紹介が試みられた「葉」「思ひ出」の冒頭二作品、芸術家として生きていく所信表明が行われている巻末の「めくら草紙」、およびその間に位置する「魚服記」から「陰火」までの一二二作品に分けることができる。さらに、中間の一二二作品は「道化の華」を境にして二つに分けられ、「道化の華」は「その前のオーソドックスな小説群とそのあとの前衛的な実験小説群の間において、両者の特色を兼ね備え」た作品となっている^⑬。

この作品集において、一人称の使用と小説家の登場について調べてみた。その結果をまとめたのが【資料】である。すると、『晩年』収録作品中、三分の二にあたる一〇作品に小説家が登場していることが分かる。特に注目したいのが、『晩年』の本体と

【資料】太宰治『晩年』における一人称の使用と小説家の登場

*「葉」については「私」「僕」と明示してある場合のみ、「一人称」（一人称小説か、三人称小説か）の項目を「○」とした。

*「彼は昔の彼ならず」のように、「僕」「私」が小説家ではなく、三人称の人物が小説家である場合も、「小説家」（小説に小説家が登場するか、しないか）の項目を「○」とした。

作品名	一人称	小説家
葉		
死なうと	×	×
ノラも	×	×
私があることを	○	×
その日その日を	×	×
そんなら自分は	○	○
兄はかう言つた	○	○
白状し給へ	×	×
水到りて	×	×
彼は十九歳の冬	×	○
芸術の美は	×	×
花さちがひの	×	×

それから、まちは	○	×
「死ぬ？」	×	×
生れてはじめて	×	×
外はみぞれ	×	×
叔母の言う	×	×
知つてゐながら	×	×
満月の宵	○	×
われは山賊	○	×
「よもやそんなことは	○	○
メフィストフェレスは	×	×
留置場で	○	×
私たちは山の	○	×
妻の教育に	×	×
病む妻や	×	×
赤え赤え煙こあ	×	×
たつた一言	×	×
空の蒼く	○	×
役者になりたい	×	×
むかしの日本橋は	○	×
安楽なくらしを	×	×
春ちかきや？	×	×
どうせ死ぬのだ	×	×
生活	×	×
よい仕事をしたあとで	×	×
どうにか なる	×	×

思ひ出	○	○
魚服記	×	×
列車	○	×
地球図	×	×
猿ヶ島	○	×
雀こ	○	×
道化の華	○	×
猿面冠者	×	○
逆行	×	○
蝶蝶	×	○
盗賊	○	×
決闘	○	×
くろんぼ	×	×
彼は昔の彼ならず	○	×
ロマネスク	×	×
仙術太郎	×	×
喧嘩次郎兵衛	×	×
嘘の三郎	○	○
玩具	○	○
陰火	×	×
誕生	×	×
紙の鶴	○	×
水車	×	○
尼	○	○
めくら草紙	○	○

もうべき中間部一二作品のうち、「道化の華」以降の作品すべてに小説家が登場するという点だ。なかには「猿面冠者」のように三人称形式の作品に小説家が登場するケースや、「彼は昔の彼ならず」のように物語そのものは一人称で語られているものの、その一人称とは異なる人物が小説家の場合もある。また、「逆行」や「ロマネスク」のように、いくつかの断片を組み合わせた作品の一部のみ小説家が出てくるケースもないわけではない。しかし、小説家が作中に登場するという点ではいずれの作品も共通しており、その小説家は一人称の人物であることが多い。

なぜ太宰はこのように「道化の華」以降の作品に頻繁に小説家を登場させたのか。そのことに関して、東郷克美は次のように述べている。

「道化の華」以降に配置されている諸作の方法は、実験的であり前衛的である。それらに共通するのは、自我の虚妄性と自意識の混乱を、いささかいかかわしい同型の複数の人物を合わせ鏡のようにして描くことであり、さらにはロマネスクな物語への志向とその形式の破碎を通して書かれた、小説の小説、あるいは小説家小説ともいべきもので、書く意識そのものを追求することである。書く主体としての「私」も含めて、この時期の太宰治の関心は、もっぱら変幻する「私」の表現に向けられていたといえよう。^⑩

「小説の小説、あるいは小説家小説」の執筆による「書く意識そ

のもの」の追求。確かに、『晩年』に収められている「道化の華」以降の作品群には、書くことに対する執拗な言及がみられる。たとえば、その「道化の華」の一節。

僕はなぜ小説を書くのだらう。新進作家としての栄光がほしいのか。もしくは金がほしいのか。芝居気を抜きにして答へる。どつちもほしいと。ほしくてならぬと。ああ、僕はまだしらじらしい嘘を吐いてゐる。このやうな嘘には、ひとつはうっかりひつかかる。嘘のうちでも卑劣な嘘だ。僕はなぜ小説を書くのだらう。困ったことを言ひだしたものだ。仕方がない。思はせぶりみたいでいやではあるが、仮に一言こたへて置かう。「復讐。」

「僕はなぜ小説を書くのだらう」という疑問に対して「僕」が「復讐」と答えることは興味深い。今は問わない。とりあえずここでは、小説を書きながらそれを書く意味を「僕」がみつけたそうとしていることを確認しておけば十分であろう。そのことを通じて太宰が「書く主体としての「私」」をみつめようとしているのは、東郷の指摘する通りである。

ただ、右の指摘で気になるのは、その「私」が書いたものを読む読者についてはほとんど考慮されていない点だ。東郷のいうように、確かに「この時期の太宰の関心は、もっぱら変幻する「私」の表現」に向けられているのかもしれない。しかし、「私」という存在は他者との関係のなかでしか発見されることがない

ずだ。その他者とは、太宰にとってはまず誰よりも読者であったのではないか。

太宰が過剰なまでに読者を意識していたことは、その作品が何よりも示している。奥野健男は次のようにいう。

今度もう一度太宰治全集を読み返して見て、ぼくは彼の作品形式——文体と発想が、通常の小説から著しい偏りを示していることに改めて気付かされた。それは太宰の小説のほとんどは読者に直接語りかけるかたちをとっていることだ。彼の姿勢はたえず読者の方を向いているのだ。片時も読者の反応から注意をそらすことがない。つまり太宰治の小説の九割以上は説話体の形式で書かれているのだ。¹⁵⁾

太宰の姿勢が「たえず読者の方を向いている」ということとすれば、太宰が頻繁に行ったみずからの作品に小説家を登場させるという行為にも、読者の眼が当然意識されていたであろう。では、一体何のために太宰はそのようなことを行ったのか。ここで思い出したいのが、一九三〇年の心中事件を例に以前に述べた、小説家である語り手と作者太宰治との間にはずれがある、ということである。このケースで、どうして太宰が実際には服薬によるのに作品では投身や入水による心中としたかは、よく分からない。その一方で確実なのは、理由はどうあれ、太宰がここでみずからの経歴を詐称している、あるいは情報操作を行っているということだ。もちろん小説である以上、そのなかに事実と異なるこ

とが記されていても一向に構わない。しかし、それをよしとする、今度は太宰がみずからの作品に小説家を登場させたり、時に語り手を「私、太宰治」とした理由が分からなくなってしまう。

太宰が読者を過剰なまでに意識した作家であるということ。一方、作品に登場する小説家と作者太宰治を混同させるような書き方をしながら、実際には両者の間にずれがあるということ。これらのことから、作品を読む人たちからこうみられたいという太宰の願望が浮かび上がってくるように思われる。

作品に小説家を登場させることで、その小説家とはすなわち作品を執筆した作者のことであると多くの読者は錯覚してしまうだろう。太宰はそのことを考慮した上で、読者からこうみられたいという理想的な自己像を、みずからの作品に登場する小説家に投影させて作品を描いていたのではないか。つまり、太宰がみずからの作品に小説家を頻繁に登場させたのは、理想的な自己像を読者の意識に植えつけるための戦略だったのではないだろうか。

そして、現実の自分とは異なる理想的な自己像を演じることこそまさしく、太宰の「道化」という方法であった。「道化の華」に次のような箇所がある。

「大失敗。知つてゐたのか。」

小菅は口を大きくあけて、葉蔵へ目くばせした。三人は、思ひきり声をたてて笑ひ崩れた。彼等は、しばしばこのやうな道化を演ずる。トランプしないか、と小菅が言ひ出すと、

もはや葉蔵も飛騨もそのかくされたもくろみのみこむのだ。幕切れまでのあらずちをちやんと心得てゐるのである。彼等は天然の美しい舞台装置を見つけると、なぜか芝居をしたがるのだ。それは、紀念の意味かも知れない。

この小説の登場人物たちはしばしば本当の自分を隠して「道化」を演じ、気取る。何のために気取るのか。それは、人から好意を持たれたい、よくみられたいからである。

小菅がこの休暇中、ふるさとのまちから三里ほど離れた山のなかの或る名高い温泉場へスキイをしに行き、その宿屋に一泊した。深夜、廁へ行く途中、廊下で同宿のわかい女とすれちがつた。それだけのことである。しかし、これが大事件なのだ。小菅にしてみれば、鳥渡すれちがつただけでも、その女のひとにおのれのただならぬ好印象を与えてやらなければ気がすまぬのである。別にどうしようといふあてもないのだが、そのすれちがつた瞬間に、彼はいのちを打ちこんでポオズを作る。人生へ本気になにか期待をもつ。その女のひととのあらゆる経緯を瞬間のうちに考へめぐらし、胸のほりさける思ひをする。彼等は、そのやうな息づまる瞬間を、少くとも一日にいちどは経験する。だから彼等は油断をしない。ひとりであるときにでも、おのれの姿勢を飾つてゐる。

右の引用にみられる「好印象を与へ」るための「ポオズ」、気取りこそ、「道化」の内実にはかならない。太宰はみずからの作

品に小説家を頻繁に登場させることで、理想的な自己像を読者に植えつけようとした。とすれば、「道化」を演じているのは作品の登場人物たちばかりでない。その登場人物たちの物語を記述する太宰自身もまた、読者を前に「道化」を演じているのである。

三、

作品に小説家を登場させることによって理想的な自己像を読者の意識に植えつけようという太宰の戦略。しかし、「道化の華」に限っていえば、作者太宰治の実体験は小説家である語り手「僕」よりも大庭葉蔵にこそ反映されているのは、葉蔵が起こした心中事件より明らかだ。葉蔵は画家であつて、小説家ではない。とすれば、理想的な自己像を読者に植えつけるための太宰の方法とは、作品中に小説家を登場させることではなく、むしろ大庭葉蔵を自分と似た人物に仕立て上げることだったのかもしれない。

確かに、葉蔵には作者太宰治と重なる部分が多くみられる。したがって、読者は語り手「僕」よりむしろ大庭葉蔵にこそ太宰治その人の姿をみるだろう。ただし、ここで注意しなければならないのは、語り手「僕」と葉蔵との近い距離だ。先に触れたように、「もし、あすにでもひよつくり死んだとき、あいつは「私」を主人公にしなれば、小説を書けなかつた、としたり顔して述懐する奇妙な男が出て来ないとも限らぬ」ので、大庭葉蔵という人物を設定して「僕」が書いているのが「道化の華」という作品

である。「僕」は「この春、「私」といふ主人公の小説を書いたばかりだから二度つづけるのがおもはゆい」ともいっている。本当は「私」を主人公にしたいのに、周囲を気にしてあえて「私」を主人公にしないこと。このことが示しているのは、安藤宏がいうように「〈葉蔵〉の体験は実は語り手の実体験でもあるらしいという事実」(傍点原文)だ。つまり、語り手「僕」と葉蔵との区別は、「道化の華」においてはきわめて曖昧にされているのである。

また、作品中の「葉蔵と小菅と飛驒と、それから僕と四人かかっつけてせつかくよい工合ひにもりあげた、いつぶう変つた雰囲気も、この二人のおとなのために、見るかげもなく萎えしなびた」(この小説を書きながら僕は、葉蔵を救ひたかつた)という記述について、鳥居邦朗は「葉蔵と「僕」との決定的な癒着の相が見られる」と指摘した上で、次のように述べている。

「僕」は葉蔵を救うために小説を書いたのであり、おそらく葉蔵の救済はすなわち「僕」の救済となるものであったのである。さかのぼっていえば「僕」の苦悩はすなわち葉蔵の苦悩から生じたものであろう。本来語り手は、登場人物と同じ苦悩を持つはずのものではない。それを持たないことがむしろ語り手であることの特徴であった。ところがこの「僕」は、むしろ葉蔵の苦悩をわが苦悩とするところから出発した。そしてその小説の失敗すなわち救済の失敗は、

「僕」を荒涼の中に沈めるとともに、葉蔵のところにもまで戻って行って葉蔵をも同じ荒涼の中に沈めたということになる。

葉蔵の苦悩は「僕」の苦悩であり、葉蔵の救済は「僕」自身の救済につながっているということ。つまり、葉蔵とは「僕」自身にほかならないのである。このような両者の不可分な関係をみているうちに、小説家である語り手「僕」、あるいは大庭葉蔵を作者太宰と重ね合わせていた読者は、もう一方の人物にも作者太宰の姿を見出すようになるだろう。すなわち、「僕」と葉蔵の区別が曖昧にされることで、小説家である語り手「僕」＝大庭葉蔵＝作者太宰治の混同が読者に起こるのだ。

そのようななかから、太宰治という作家のイメージが形成されていく。そのイメージこそ、太宰が読者に求めていたものではなかったか。つまり、小説家である語り手「僕」と大庭葉蔵の区別を曖昧にすることで太宰が期していたのは、葉蔵すなわち「僕」の苦悩を小説家であるみずからの苦悩として読者にイメージさせることだったのではないだろうか。

しかも、「道化の華」においては虚構の世界と作品内現実の世界の区別もまた用意周到に曖昧にされている。「僕」は、先にも引用した「葉蔵と小菅と飛驒と、それから僕と四人かかっつけてせつかくよい工合ひにもりあげた、いつぶう変つた雰囲気も、この二人のおとなのために、見るかげもなく萎えしなびた」という自分

自身の記述について、次のように述べている。

許して呉れ！ 嘘だ。とぼけたのだ。みんな僕のわざとしたことなのだ。書いてゐるうちに、その、雰囲気ロマンスなぞといふことが気はづかしくなつて来て、僕がわざとぶちこはしたまでのことなのである。(中略)

なにもかもさらけ出す。ほんたうは、僕はこの小説の一齣の描写の間に、僕といふ男の顔を出させて、言はでものことをひとくさり述べさせたのにも、ずるい考へがあつてのことなのだ。僕は、それを読者に気づかせずに、あの僕でもつて、こつそり特異なニュアンスを作品にもりたかつたのである。それは日本にまだないハイカラな作風であると自惚れてゐた。しかし、敗北した。いや、僕はこの敗北の告白をも、この小説のプランのなかにかぞへてゐた筈である。できれば僕は、もすこしあとでそれを言ひたかつた。いや、この言葉をさへ、僕ははじめから用意してゐたやうな気がする。ああ、もう僕を信するな。僕の言ふことをひとことも信するな。

「僕」は自分の作意について述べるが、それを「嘘だ」とひっくり返し、「なにもかもさらけ出す」といつて自分の「ほんたう」のねらいおよびその計画が失敗したことを語る。しかし、その発言も「いや、この言葉をさへ、僕ははじめから用意してゐたやうな気がする」と否定して、最終的には「ああ、もう僕を信するな。僕の言ふことをひとことも信するな」といい放つ。

な。僕の言ふことをひとことも信するな」といい放つ。

「僕の言ふことをひとことも信するな」という言葉は、「僕」の発言が嘘であると同時に、これまで「僕」の書いてきた大庭葉蔵たちの物語もまた虚構であることを示しているだろう。しかし、この言葉をわたしたちは信じているかどうか。この言葉通りに「僕」の発言や「僕」が書いた葉蔵たちの物語を虚構と捉えると、わたしたちは「信するな」といわれていたのに「僕」の言葉を信じたことになる。逆に、この言葉を信じないとすると、わたしたちは「僕」の発言や「僕」が書いた葉蔵たちの物語を嘘ではなく、真実の物語と理解したことになる。クレタ人は嘘つきだ」という有名なパラドックスがあるが、「僕の言ふことをひとことも信するな」という言葉はまさしくこのケースに当たっている。

この一言によって、読者はどこまでが作品内現実で、どこからが虚構か分からなくなってしまうだろう。このような作品内現実と虚構の境界の不明確さが、小説を書いている「僕」と葉蔵との曖昧な区別と相俟って、実は虚構の存在でしかない大庭葉蔵や「僕」を作者太宰治その人であるかのように読者に錯覚させているのではないか。

その上太宰は、先に触れたように、ある作品が別の作品の真実性をほのめかしたり、補足説明したりするという仕掛けをみずから作品に組み込んでいた。そのこともまた、作品の登場人物や

語り手が作者太宰治であると読者に錯覚させるのに一役買っている。とわたしは思う。以前そのことに言及した際には「道化の華」と「狂言の神」に描かれている心中事件を取り上げたが、ここでは別の例として『晩年』における「妻」に関する記述をみてみたい。

『晩年』収録作品には、「妻の教育に、まる三年を費やした」(葉)、「妻がもつと才能のある女であつたならば、私はまだしも気楽なのであるが」(列車)、「妻は、まへにも仮定して置いたやうに、いやしい育ちの女であるから、まづ無学だと推測できる」(猿面冠者)、「老人の、ひとのよい無学ではあるが利巧な、若く美しい妻」(逆行)、「無学の妻は、果しておびえた」(陰火) というように、「無学の妻」が繰り返し描かれている。なかでも注目したいのは、最後に引用した「陰火」だ。「無学の妻」がおびえているのは、彼女が「処女でない」のを三年間知らずに過ごした「おれ」による「この小説とともに百年のちまで嘘つきとして世にうたはれるであらう」という脅しのせいであるが、これに関連する記述が「道化の華」にある。

みづからを現実主義者と称してゐる人は言ふかも知れぬ。この四日間はおんちに満ちてゐた。それならば答へよう。おのれの原稿が、編輯者の机のうへでおほかた土瓶敷の役目をしてくれたらしく、黒い大きな焼跡をつけられて送り返されたこともポンチ。おのれの妻のくらしい過去をせめ、一喜一憂

したこともポンチ。質屋の暖簾をくぐるのに、それでも襟元を掻き合せ、おのれのおちぶれを見せまいと風采ただしたこともポンチ。僕たち自身、ポンチの生活を送つてゐる。

右の引用は、鶴谷憲三によれば「僕」が「津島修治の側へ急傾斜している」場面であるが、津島修治すなわち太宰治の経歴や実生活を知らなくとも、「処女でない妻」「無学な妻」が作品の垣根を越えて繰り返し出てくることは、これらの作品の背後に実体的、統一的な存在が在ることを読者に感じさせるだろう。その実体的、統一的な存在として小説の作者、すなわち太宰治を連想するのはごく自然なことだ。つまり、ある作品が別の作品と関連づけられることによって、読者はそれらを記述する作者の存在を強く意識するようになっていくのである。

作者を意識すればするほど、作品の登場人物や語り手が作者太宰治であるという錯覚は起りやすくなっていく。とすれば、ある作品が別の作品の真実性をほめかしたり、補足説明したりするという仕掛けもまた、作品への小説家の登場と同じように、理想的な自己像を読者の意識に植えつけようという太宰の戦略と少なからず関わりがあるといえよう。

四、

太宰の作品を読んでいると、どうしてわたしたちは太宰治その人のことをつい思い浮かべてしまうのか。そのような問題意識の

もと、『晩年』収録作品、なかでも「道化の華」を中心に考察を重ねてきた。そこからみえてきたのは、作品に何重にも張り巡らされた、語り手や登場人物が作者太宰治であると読者に錯覚させるための仕掛けである。そのことによって、実像とは必ずしも同じではないみずからのイメージを読者に植えつけようとしたのが、太宰治という小説家だ。

あらためて思うのは、日本近代文学において太宰ほどみずからみられ方に意識的な小説家はいなかったのではないか、ということである。よく知られているように、第一創作集『晩年』の造本には太宰の意向が強く反映している。巻頭には太宰の口絵写真が掲載されているが、これもまた太宰自身の意向であったことは山崎剛平や檀一雄の証言がある。『晩年』を読んでいると、いつもこの太宰の顔写真が脳裏に浮かんでくる。しかし、「見給へ、この書物の巻頭の、君の写真の、いつたいどこに君があるといふのか」と今官一が述べているように、この写真には作者太宰治はどこにもいない。そこにいるのは、太宰の戦略によって読者の意識に植えつけられた、イメージとしての「太宰治」なのである。

注

- (1) 関井光男「解題」、『太宰治全集』第二卷、筑摩書房、一九九八年五月、五四〇頁。
 (2) 奥野健男「全作品解説」『太宰治論 決定版』春秋社、一九

六六年四月、一三五頁。

- (3) 渡部芳紀「テクスト評釈「葉」」「太宰治 心の王者」洋々社、一九八四年五月、五三—五四頁。
 (4) 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』筑摩書房、二〇〇一年三月、九九頁。
 (5) 同右、九八頁。
 (6) 田辺茂一「凡俗の美——太宰治の印象——」『轆轤』昭森社、一九四一年六月、九頁。
 (7) 長篠康一郎「鎌倉腰越事件」、『太宰治大事典』勉誠出版、二〇〇五年一月、八四頁。
 (8) 曾根博義「虚構の彷徨」論——「道化の華」の方法を中心に——、「二冊の講座 太宰治」有精堂出版、一九八三年三月、七一頁。
 (9) 青柳優「同人雑誌作品評」、『早稲田文学』第二卷第六号、早稲田文学社、一九三五年六月、一八四頁。
 (10) 荒木巍「最近の同人雑誌の中から」、『文学評論』第二卷第八号、ナウカ社、一九三五年七月、二二六頁。
 (11) 曾根博義、前掲文(8)、七二頁。
 (12) 渡部芳紀「『晩年』試論——「道化の華」を中心に——」、前掲書(3)、一〇五頁。
 (13) 同右、一〇六頁。
 (14) 東郷克美「小説の小説——「晩年」の実験?——」、前掲書(4)、七五頁。
 (15) 奥野健男「太宰治再説」、前掲書(2)、二四五頁。

- (16) 安藤宏「太宰治「道化の華」論」、「上智大学国文学科紀要」第八号、上智大学国文学科、一九九一年一月、五五頁。
- (17) 鳥居邦朗「『虚構の彷徨』「僕」の位置」『太宰治論 作品からのアプローチ』雁書館、一九八二年九月、九〇頁。
- (18) 同右、同頁。
- (19) 鶴谷憲三「道化の華」の構造——〈僕〉の位相についての試み——『太宰治論 充溢と欠如』有精堂出版、一九九五年八月、一一一頁。
- (20) 山崎剛平「『晩年』最初」『若き日の作家——砂子屋書房記——』砂子屋書房、一九八四年三月、七〇頁、および檀一雄『小説太宰治』六興出版社、一九四九年一月、九〇頁を参照。
- (21) 今官一「『晩年』に贈る詞」『わが友太宰治』津軽書房、一九九二年六月、一一頁。
- ※太宰治の作品はすべて『太宰治全集』第二卷（筑摩書房、一九九八年五月）を本文とした。引用に際し、旧字体は新字体にあらため、ルビは省略した。