

『道化の華』をどう読むか

— 太宰治・その主題と方法(一) —

佐藤泰正

「道化の華」(昭10・5)は言うまでもなく昭和五年十一月、太宰の心中未遂事件を題材としたものであり、作中では大庭葉蔵の物語となる。女は死に葉蔵の運ばれた青松園という療養所が舞台となる。駆けつけた友人飛弾や小管、若い看護婦の真野、これら若い世代と対立するものとして院長や葉蔵の兄があり、葉蔵の退院するまでの数日の出来事が語られる。

題材は太宰自身の体験であり、一見私小説風の作品ともみえるが、作者の野心はその語り口、いや方法そのものにある。敢ていえば方法自体が主題であり、しかも作者の生理はそれをしばしば裏切ることとなる。自伝的素材と方法と作者固有の文体、生理がからんで、この作品自体が一種切迫した混沌の様相を呈する。敢て「『道化の華』をどう読むか」と題したゆえんだが、しかしこれを読み解く道はそうたやすくはない。先ず冒頭の一節をみよう。

「ここを過ぎて悲しみの市」

友はみな、僕からはなれ、かなしき眼もて僕を眺める。友よ、

「道化の華」をどう読むか — 太宰治・その主題と方法(一) —

僕と語れ、僕を笑へ。ああ、友はむなしく顔をそむける。友よ、僕に問へ。僕はなんでも知らせよう。僕はこの手もて、園を水にしづめた。僕は悪魔の傲慢さもて、われよみがへるとも園は死ねと、願つたのだ。もつと言はうか。ああ、けれども友は、たかなしき眼もて僕を眺める。

大庭葉蔵はベッドのうへに坐つて、沖を見てゐた。沖は雨でけむつてゐた。

夢より醒め、僕はこの数行を読みかへし、その醜さといやらしさに、消えもいりたい思ひをする。やれやれ、大仰きはまつたり。だいいち、大庭葉蔵とはなにごとであらう。(後略)

言うまでもなく前半の「僕」と、後半「夢より醒め、僕はこの数行を読みかへし」という「僕」とは同じではない。前者が大庭葉蔵、後者が語り手としての「僕」であることは明らかだがまた、しかく自明のことでもあるまい。両者はやがてあい寄り、離れ、さらに深く融合して、語り手ならぬ背後の作者そのものの苦渋、不安を顕前させる。いや、この冒頭の部分を置くことによって、冒頭の述べ

は大庭葉蔵のものとなり、続く「夢より醒め、僕はこの数行を読みかへし」というところからの〈僕〉は一貫してこの物語を語る〈僕〉となり、随時前面に出没しては作品の舞台裏ともいふべき語り手自体の不安や内省や混乱をとりとめもなく語り出す。

こうして冒頭の述懐、告白は葉蔵のものであり、園を殺したのは葉蔵だということになるが、しかしこの文脈の背後に息づくものは必ずしもそうだと語っていない。先の引用部分に続いて、大庭葉蔵とは「僕の主人公にびつたり」、「新鮮」にして「画期的ではないか。」「その大庭葉蔵が、ベッドに坐り雨にけむる沖を眺めてゐるのだ。いよいよ画期的ではないか」という。さらにこの後、口調は一転して「よさう。おれをあげるのはさもしいことである。

それは、ひしがれた自尊心から来るやうだ。現に僕にしても、ひとから言はれたくないゆゑ、まづまづさきにおれのからだへ釘をうつ。これこそ卑怯だ。もつと素直にならなければいけない。ああ、謙讓に」という。世間の非難の前に、「まづまづさきにおのれのからだへ釘をうつ」とは、まさに冒頭の述懐、告白につながるものではないか。

こう見れば〈僕〉の二分化はいささか曖昧にもなつて来る。これに対して、たしかに冒頭述懐の部分の「僕」はそのまま大庭葉蔵ではない。「さり」として「大庭葉蔵」について書いている「僕」でもない。「それは書き手ならぬ語り手の「僕」であり、あえて言えば作者太宰の溜息のようなもの」（吉田照生「虚構の彷徨」）だといふ評家の指摘がある。そこで「このまま押しに行けば作品はいわゆる『私小説』となるのだが、語り手の「僕」は、体験的真的表現と伝

達の不可能という主題の構造の必然に従つて、「大庭葉蔵」と、書き手の「僕」に分裂する。こうして「大庭葉蔵は」以下の一行、またこれに続く「夢より醒め、僕はこの数行を読みかへし」以下の叙述に見ることく、「葉蔵は情死未遂という自己の行為に關して、「僕」は葉蔵について「小説」を書くという行為に關して」それぞれの「主題を分担しなければなら」（同前）ぬことになるという。

これはいかにも明晰な読みだが、しかしまた「大庭葉蔵は」云々の一行をも「この数行」に繰り込んでみればどうなるか。そこに浮上するものは二者の主題分担ならぬ、主題は〈語り手〉の想念の不安、動揺、混乱そのものにこそあるとみえる。つまりは葉蔵ならぬ、この背後の〈語り手〉こそが眞の主人公とみえる。正確にいえばそれはいわゆる語り手としての〈僕〉ではなく、さらにその背後の〈語り手〉そのものである。言わばその〈語り手〉そのものの眼が己れの影を、機能を対象化し、相対化してみせたのが〈僕〉であり、その〈僕〉とはいわゆる作品の舞台園外の語り手ではなく、まさに作中に出没しつつ己れを語るいまひとりの作中人物である。こういう言い方が矛盾であれば、ここに作者が用意した作品の場とは、語り手の意識の影そのものがいまひとりの登場人物と化して徘徊し、述懐し、みずから幕を引いてみせる、まさにそういう仮空の場であるというほかはあまい。

これがいささか飛躍した指摘だといふのであれば、先ず作中の語り手の声に聴いてみたい。叙述は最初の段落を過ぎて葉蔵の入院場面に移る。女は死に、生き残つた葉蔵の入院は病院の、とりわけ若い患者たちに破紋を投げる。刑事の訊問があり、やがて二人の友

人、飛弾と小菅が訪ねて来る。看護婦の真野が案内して二人は食堂に行く。「葉蔵は起きあがり」、「雨にけむる沖を眺め」る。

「ここを過ぎて空濛の洩。」

それから最初の書きだしへ返るのだ。さて、われながら不手際である。だいたい僕は、このやうな時間のからくりを好かない。好かないけれど試みた。ここを過ぎて悲しみの市。僕は、このふだん口馴れた地獄の門の詠嘆を、栄ある書きだしの一行にまつりあげたからである。ほかに理由はない。もしこの一行のため、僕の小説が失敗してしまつたとて、僕は心弱くそれを抹殺する気はない。見得の切りついでにもう一言。あの一行を消すことは、僕のけふまでの生活を消すことだ。

ここでも語り手の〈僕〉はいささかの告白、弁明を試みるわけだが、この一種齟齬めかした語りのなかに、この語り自体のありようを解くひとつの鍵が書き込まれている。鍵は「ここを過ぎて空濛の洩」の一句にある。「それから最初の書きだしへ返るのだ」と言い、この「時間のからくり」への弁明が続くわけだが、この眼目はそこにはない。「ここを過ぎて悲しみの市」という鐘愛の一句を消すことはできぬという。その背後には「空濛の洩」の一句が帖りつく。いや、この核心はこの後者の一句にこそある。敢ていえば「悲しみの市」ならぬ「ここを過ぎて空濛の洩」という、その〈空濛の洩〉をみつめる語り手の眼に、この作品の主題、主想は込められていると言つてよ。

「道化の華」をどう読むか — 太宰治・その主題と方法(一) —

二

さて、この〈空濛の洩〉とは何か。ある論者は「ここを過ぎて悲しみの市」という『神曲』の第三曲、地獄の門の銘文にふれて、鷗外訳の〈こゝすぎて、うれへの市に／こゝすぎて歎の洩に〉（『即興詩人』）に関連して、太宰がその〈歎の洩〉から〈空濛の洩〉を連想したとすれば、「〈悲しみの市〉が、地獄の総体をさすことばとすれば、〈空濛の洩〉は、より直接的にこの作品の核心部にひらく深層のイメージにはかならなかつた」（笠原伸夫）なぜ、大庭葉蔵か）であろうという。たしかに〈空濛の洩〉の一句は、この作品の核心、その深層のイメージにつながるとみえるが、だとすればその〈空濛〉とは何か。

それが論者もいうごとく「溟くけむつた海の印象」を指すものならば、「雨にけむる沖をみつめる葉蔵に「悲しみの市」ならぬ、「空濛の洩」の一句こそはふさわしい。いや、さらにいえばこの作品の終末もまた、朝霧にけむる海をみつめる葉蔵の姿をもって閉じられる。退院の朝、葉蔵は看護婦の真野に案内され、裏山の頂上に辿りつく。

葉蔵は、はるかに海を見おろした。すぐ足もとから、三十丈もの断崖になつてゐて、江の島が真下に小さく見えた。ふかい朝霧の奥底に、海水がゆらゆらうごいてゐた。そして、否、それだけのことである。

ここで葉蔵がみつめるものもまた霧の底にゆらめく〈空濛の洩〉である。彼がここにみつめた〈空濛の洩〉とは何か。「大庭葉蔵に

とつて、そこは悲しみの、なきけの、はたまた罪、恥辱、狡猾、欺瞞、その他もろもろの悪徳の發生する空間」「いや發生して消える処」ともいふべき「己れの内面」こそがそれではなかったかと先の論者はいう。「語り手が絶句したあとでも、大庭葉蔵は断崖のうえに立ちすくみ、まなざしをへ空濛の洩」にそそぐ。「葉蔵がみているのは己れの生の根拠としての、己れの内面にひらくへ空濛の洩」であり、「それは同時に地獄への指標と折り重なる」という。この指摘は見事である。しかしこの論では主体はへ語り手へならぬ葉蔵となる。むしろ葉蔵ならぬ「断崖のうえに立ちすくみ、まなざしをへ空濛の洩」にこそ「いだのはへ語り手へ」自体ではないのか。

そのへ空濛の洩とは、ただ罪や恥辱「その他もろもろの悪徳の發生する」倫理的内面ならぬ、その「もろもろの悪徳」自体を問いつめ、告白し、語ろうとする表現自体の場そのもののへ空濛」ではないのか。へ語り手へはあの「こを過ぎて空濛の洩」という一句から冒頭に還ると言ったが、同時にこの終末の場から、その認識から語り始められたのがこの物語ではなかったか。いや、より正確にいえはその認識を終末に至って手にしたと言つてよい。ことは倫理のみならぬ、作家が生死を賭ける表現自体そのものにかかわる。

太宰にとって、またこのへ語り手へ」にとって小説とは、またへ書く」という行為とは何か。いや、この作品自体がこの課題への問い返しであり、実験ではなかったか。先にも述べた、この作品では方法そのものが主題であるとはこのことだが、もとよりへ語り手へ」にその自問がないわけではない。彼はそれを「復讐」と呼ぶ。

僕はなぜ小説を書くのだらう。困つ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」。

しばしば引かれる一節だが、しかし語るころは深い。このへ復讐」の一語をめぐる評家はさまざまな解釈を試みる。評家のひとりには、この「復讐」という言葉には彼独特の意味があたえられている」という。「小市民といふものは、こちらが頭を低くすればするほど、それだけ、のしかかつて来るものであつた」（「虚構の春」）という、「現実の論理と秩序に生きているものに対する太宰の認識」があり、そこでその「小市民の論理に対しては『必ず人に負けてやる、といふ悲しい卑屈な役割』（『東京八景』）をもつてしながら、芸術の面において」は、「芸術の差は所詮、市民への奉仕の差である」（「葉」）と言いつつ、「われは山賊。うぬが誇をかすめとらむ」（同前）という形で「復讐」をなすとげる」という。「まことに屈折した復讐」であり、そこには「生活者としての能力は表現者としての自恃と実践によってひそかに超えられる」饗庭孝男「太宰治論」という太宰独自の認識と姿勢がうかがわれているという。

また別の評家は、そのへ復讐」の対象とは「生家、己、神、世間、現実」などさまざまに考えられるが、つまりはこの「実利的で功利的な現実世界」ではないかという。「へ小説」というへ虚構」の世界、嘘の世界によって、現実の世界にへ復讐」する。そして、そこに、へ永遠の愛」を、真善美を、本当のものを、真を、生み出すという」。これは「道化の華」という題目、主題にも通じ

るものであり、「〈道化〉、嘘、虚構のうちに、〈華〉が、真実が、まことが、こめられている（渡部芳紀「『晩年』試論——『道化の華』を中心に」）ということだともいえる。いずれも生活者の論理、現実の論理に対する〈復讐〉ということだが、さらに踏み込んで現実ならぬ、生の不条理そのものへの〈復讐〉とみる解釈もある。

いまひとりの論者は〈復讐〉と言いつつ、その対象の何たるかを作者は書いていない。しかし「書かれてはいないが、描かれている」。それがあの終末の部分であり、そこでは「作者がほとんど失語するほかにないような何者かが立ち現われ」る。「一切の言葉のみこんだ巨大な空隙。」「彼の絶対の創作動機である復讐は、この巨大な空隙、空虚の淵に向つての復讐であつたといわねばならない」。それは「全てが唯々空隙であるほかはない人生の宿命的な内実」であり、「主宰の実存である。」「評家は復讐の対象として、自分・世間・倫理・神等を充当」するが、むしろ「それらの全てを包含してなお〈空虚〉であるところの人生に、その不条理に復讐しようとしたと考えるべきであろう」（佐藤昭夫「『道化の華』——〈僕〉の位置をめぐって——」）という。

これは〈復讐〉の対象を語り、またこれを〈空虚の淵〉と結びつけての卓技な論といふべきだが、ただ評家は続けて「作者は葉蔵の〈空虚〉に対して復讐を企てたのだともいえよう」という。しかしそれは葉蔵ならぬ〈語り手〉の空虚、つまりは語る——書くという行為そのものの自明性をも呑み込む巨大な空虚の深淵そのものへの復讐といふべきではないのか。葉蔵ならぬ〈語り手〉の絶句、その

「道化の華」をどう読むか——太宰治・その主題と方法（一）

失語の意味もまたここにある。ただ、この問題にさらに踏み込んでゆく前に、この作品の一面、先の論者のいう作者が現実の論理に対し虚構の、道化の華を、真実を紡ごうとするという、この作品の論理的側面を一瞥しておく必要がある。

三

「道化の華」の素材としての心中未遂事件が、この作品に倫理的な影を深く投げかけていることは明らかだが、作者はこれをどう扱おうとしたか。この作品の冒頭、あの述懐、告白の部分にも「情死の相手の死と自己の生存」をめぐって、「自己処罰の衝動」があらわれているのは明らかだが、同時にその「表現全体」が「事実と衝動を表現し伝達することの不可能を宣言している」（吉田熙生）こともまた明白である。しかも作者はこれを「事件の後」の回想として語り、事件の核心については「隠蔽操作が施され」（同）る。言わば事件の核心は空洞のまま手つかずに残され、事後の舞台をめぐって主題は転移してゆく。さらに言えば作者の「自己処罰の衝動」は、いまひとつの倫理的衝動へと転移しつつ展開してゆく。ここでもそれは事実や体験そのものならぬ、その事実、体験を語ることの倫理的当否であり、表現の問題そのものへと移ってゆく。先の〈空虚の淵〉〈復讐〉に続いて、「美しい感情を以て、人は、悪い文学を作る」という詞句が鍵となり、作中三たび繰返される。

僕は三流作家ではないだろうか。どうやら、うつとりしすぎたやうである。パノラマ式などと柄でもないことを企て、たうとうこんななにやにさがつた。いや、待ち給へ。こんな失敗もあらうかと、

まへもつて用意してゐた言葉がある。美しい感情を以て、人は、悪い文学を作る。つまり僕の、こんなふうととりしすぎたのも、僕の心がそれだけ悪魔的でないからである。ああ、この言葉を考へ出した男にさいはひあれ。なんとといふ重宝な言葉であらう。

「ここで一転、パノラマ式の数駒を展開してみせよう」とへ僕が言い、葉蔵の入院の翌朝、若い女性の眼を意識して気取ってみせる葉蔵や、これを種にはしゃいでみせる飛弾や小菅、また若い男女の患者たちの反応をかるいタッチで描いてみせた、その続きである。へ僕は「パノラマ式」叙法なるものの失敗をみずから揶揄しつつ、「美しい感情を以て」云々と語る。

二度目は警察から帰って来た飛弾の報告をめぐって、骨董を抱いてひっそりと帰っていった死んだ女の「つれあひ」にふれての飛弾や小菅のあからさまな共感を描いた直後、「思ひきつて、僕は顔を出す」という。「さうでもしないと、僕はこのうへ書きつつけることができぬ」のだが、それにしても「この小説は混乱だらけだ。」「僕自身がよろめ」き、葉蔵や小菅や飛弾を「もてあまして」いる。この小説は「姿勢だけのもの」ではないか。そのうち「なにかひとつぐらいむきなものが出るだらうと樂觀してゐた」が、どうにも駄目だ。「ああ、小説は無心に書くに限る！。美しい感情を以て、人は、悪い文学を作る。なんとといふ馬鹿な。この言葉に最大級のわざはひあれ。うつとりしなくて、小説など書けるものか」「あまくなれ、あまくなれ。無念無想」とへ僕は苛立ちつつ、己れをなだめる。ここでは逆に「美しい感情を以て」云々は負価値の要素として押し返され、素朴なる私小説風の叙述が賞揚される。こうし

て三たび、この詞句が登場するのは終末に近い部分である。

この小説を書きながら僕は、葉蔵を救ひたかつた。いや、このバイロンに化け損ねた一匹の泥狐を許してもらひたかつた。それだけが苦しいなかの、ひそかな祈願であつた。しかしこの日の近づくにつれ、僕は前にもまして荒涼たる気配のふたたび葉蔵を、僕をしづかに襲うて来るのを覚えるのだ。この小説は失敗である。なんの飛躍もない、なんの解脱もない。僕はスタイルをあまり気にしすぎたやうである。そのためにこの小説は下品にさへなつてゐる。たぐさんの言はでものこを述べた。しかももつと重要なことがらをたぐさん言ひ落したやうな気がする。これはきざな言ひかたであるが、僕が長生きして、幾年かのちにこの小説を手にとるやうなこともあるならば、僕はどんなにみじめだらう。おそらくは一頁も読まぬうちに僕は堪へがたい自己嫌悪にこのいて、巻を伏せるにきまつてゐる。いまでさへ、僕は、まへを読みかへす気がないのだ。ああ、作家は、おのれのすがたをむき出しにしてはいけない。それは作家の敗北である。美しい感情を以て、人は、悪い文学を作る。僕は三度この言葉を繰り返す。そして、承認を与へよう。

僕は文学を知らぬ。もいちど始めから、やり直さうか。君、どこから手をつけていつたらよいやら。

この作品自体、また方法自体をめぐつての最も真率なる述懐、告白ともいふべき部分であろう。はじめは素朴なる、肯定的な「美しい感情」にのつての語り口を否定し、次には「小説は無心に書くに限る」とこの詞句の語るところを批判し、最後はこの両者をふまえ

た上で、この詞句をまるごとそのまま肯定するという。この一種弁証的な展開そのものなかに、明らかに意図された作者のながい内省の跡が読みとれよう。この三たび引用される詞句へのただならぬ固着は何か。先ず太宰自身の語るところを聴いてみよう。

四

「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ったが、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」といふ男の独白なぞ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。そのとしの秋、ジッドのドストエフスキー論を御近所の赤松月船氏より借りて読んで考へさせられ、私はその原始的な端正でさへあつた「海」といふ作品をすたすたに切りきざんで、「僕」といふ男の顔を作中の随所に出没させ、日本にまだない小説だと友人間に威張つてまはつた。

言うまでもなく「川端康成へ」と題した文中の一節であり、しばしば引かれるところである。ジッドのドストエフスキー論で太宰が読んだと思われるものは武者小路実光・小西茂也訳の『ドストエフスキー』（日向堂、昭5・10）であり（これについては長部日出雄「神話世界の太宰治」にくわしい考証がある）、この書中に例の「美しい感情を以て」云々の言葉がジッド自身の言葉として語られている。「私はどうして『美しい感情を以て人は悪い文学を作る』のか、そして『悪魔の協力のない所には真の芸術作品は存しない』

「道化の華」をどう読むか — 太宰治・その主題と方法(一) —

かと言ふ事を諸君に説明したかつた」とジッドはいふ。「悪魔の」云々とはしばしば引かれる周知の一句だが、太宰は敢て前半の詞句を引用する。そこに太宰の私小説的伝統についての批判が込められていることは明らかであろう。いや、ほかならぬ「道化の華」自体こそが、即自の体感を信じていささかも疑わぬ「美しい感情を以て」、私の体験、実感なるものを忠実に語りとつて来た私小説的作法に対する切実な批判であり、実験であつたはずである。

もはや自明的に語りうる〈性格〉なるものがあるのか。すべては〈意識の流れ〉の変転に過ぎぬのではないかと、すでに漱石の語るところであり（「坑夫」）、この流れを汲む芥川もまた自明の〈私〉なるものへの懷疑を語り続けたはずである。この芥川の遺した「ぼんやりした不安」なるものの内実を「自意識上のそれとして追求するか、社会意識的な流れとして克服しようとするか、が昭和初年代の文学の内包する最大の命題」であつたとは平野謙がその「昭和文学史」の冒頭に語るところである。また「自意識上の文学流派と社会意識上の文学運動」との対立に加えて「既成リアリズム」の対立という、この「三派鼎立」と「世界的同時性」、加えて「人間性の解体」こそが昭和文学史の基本的様相であつたとは、これもまた平野謙の語るところである。「人間性の解体」即ち、もはや自明なる〈私〉を自明として語りうるかという問いは小林秀雄の「私小説論」（昭10・8）のみならず、時代そのものに底流する所であり、横光利一の「純粹小説論」（昭10・4）の語る所もまたこれと重なる。

この「自分を見る自分」といふ新しい存在物としての人称が生

じてからは、すでに役に立たなくなつた古いリアリズムでは、一層役に立たなくなつて来たのは、云ふまでもないことだが、不便はそのみにあらずして、この人々の内面を支配してゐる強力な自意識の表現の場合に、幾らかでも真実に近づけてリアリティを与えようとするなら、作家はも早やいかなる方法かで、自分の操作に適合した四人称の発明工夫をしない限り、表現の方法はないのである。

横光の論旨は全体としてかなり不透明であり、この部分にいう〈四人称〉なる概念もまた曖昧だが、しかし自我の解体、自意識の分裂をめぐる当時の文学状況の一斑は、ここにもあざやかに読みとれよう。この小林や横光の論と同じ昭和十年に発表されたのが「道化の華」であることは偶然ではない。小説の冒頭、「私は……」と語りかけて、この自明に語り出される〈私〉とは何かと問う語り口は同年の石川淳の「佳人」などにも見る所であり、太宰の第一創作集「晩年」に収められた諸篇の語る所でもあった。解体した自我と流失する自意識の無限の変転が作中、自己の二様、三様の分身をふまえて問う「彼は昔の彼ならず」や「ロマネスク」などにすでに見られ、また「道化の華」以後にあつては「虚構の彷徨」三部作をなす「狂言の神」「虚構の春」、さらには「ダス・ゲマイネ」などの試みにも見る所だが、しかし太宰がこれをすぐれて切実な、また明晰な方法意識として最初に問おうとしたものは、まぎれもなく「道化の華」一篇であろう。

すでにジイドの「ドストエフスキイ論」に触発される必然もまた明白であろう。しかし彼がこの論によって何を得たかという、その

正と負は正確に計られねばなるまい。先の三たび引用の一句はジイドの「ヴィユー・ココロンビエに於ける講演」中の一節であり、これはジイドのドストエフスキイ論中、最も重要なものといわれる。ジイドはこのなかでドストエフスキイの描く人物の「自家撞着」や「感情の二元性」なるものにふれ、「未成年」のウエルシーロフの告白を引く。

「私は心が言葉で一ぱいになつてゐる。それなのに私はそれを言ふことができない。私には自分が二つに分れてゐる、やうに思へるのだ。」「本当に私は二つに分れてしまふのだ。そしてそれが私には本当に怖いのだ。まるで自分に瓜二つの人間が自分のそばに立つてゐるやうな工合なんだ」(寺田透訳以下同)。あるいは「悪霊」のスタヴローギンの善悪二元に引き裂かれる苦悩にふれて、ジイドは「すべての人間のうちに、いつでも一つは神に向ふ、一つは魔王に向ふ、二つの同時的請願がある」とは、ボードレルの言うところでもあるという。またドストエフスキイの「作中人物の大部分が、しかももつとも重要な作中人物がまだ若い、やうやく形成されたばかりの存在であることは注目すべき」であり、「彼にもつとも興味を抱かせるのは、感情の素因であるやうに思はれ」という。

この人間内部の分裂、混沌を、混沌そのままに人間自体が(作家自身が)描きうるとすれば、まさに混沌の魔、デーモンの、悪魔の協力なくしてなしうるものではない。こうしてジイドのいう「真の芸術作品にしてそこに悪魔の協力の加つてゐないものはない」という言葉が生まれる。さらにジイドはフランス人は「無定形なものを嫌悪」するが、「ドストエフスキイは無定形では」ない。「ただ単

に彼の美の法典が、われわれの地中海的法典と相異つてゐるだけだという。すでにジイドがドストエフスキイから受けた啓示はまた、太宰のものでもあつたはずである。彼もまた「地中海的法典」ならぬ、「原始的な端正でさへあつた」という「海」といふ作品をずたずたに切りきざみ、混沌そのものを描こうとする。そこに描かれるものはまさしく若者たち、「ようやく形成されたばかりの存在」であり、彼らが意識、無意識に露呈する「感情の素因」、その素型ともいへべきものの生み出す波動がひとつの作品的紋様を描き出してゆく。

五

ここで「道化の華」が大庭葉蔵を中心に語りつつ、小菅や飛弾をからめてしばしば彼等と呼ぶこと、いや、彼（大庭葉蔵）と彼等がしばしば渾然、不可分のものとして語られていることは注目してよい。事件の原因は何かと問われ、「何もかも原因のやうな気がして」と呟く葉蔵にふれて「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つた本音ではなからうか。彼等のところのなかには、渾沌と、それから、わけのわからぬ反撥とだけがある。或ひは、自尊心だけ、と言つてよいかも知れぬ。しかも細くときぎすまされた自尊心である。どのような微風にもふるへをののく。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無理がないのである。——なにもかもである」と語り手はいう。葉蔵の問題は転移して「彼等」の問題となり、また葉蔵に還る。

「道化の華」をどう読むか——太宰治・その主題と方法(一)

また自殺幫助罪に問われるかもしれないという不安におののく葉蔵にふれて「ひと一人を殺したあとらしくもなく、彼等の態度があまりにのんきすぎると忿懣を感じてゐたらしい諸君は、ここにいたつてはじめて快哉を叫ぶだらう。ざまを見ろと。しかし、それは酷である。なんの、のんきなことがあるものか。つねに絶望のとなりになるて、傷つき易い道化の華を風にもあてずつくつてゐるこのもの悲しさを君が判つて呉れたならば！」ともいう。ここでも主体は彼であり、また彼等である。いや、語り手はこの「三人の青年は、ああ、これは僕たちの英雄だ。」「僕は、この三人を、主張してゐるだけだ」とさえいう。

まさにこれは語り手へ僕をを含む青年の主張であり、「葉蔵と小菅と飛弾と、それから僕と四人がかかつてせつかくよい工合にもりあげた、いつぶう変つた雰囲気も」院長と葉蔵の兄という「二人のおとなを登場させたばかりに、すつかり滅茶滅茶で」あり、「見るかげもなく萎えしなび」てしまつたという。「彼等の有頂天な狂言を、現実の呼びこゑが」「せせら笑つてぶちこはし」てしまふ。すでに明白なことだが、ここでは友人たちにとりかこまれた葉蔵の孤絶ならぬ、「彼等」青年たちと大人の世界との対立、さらには絶望のなかに「傷つき易い道化の華」を紡ぎつつける、彼のみならぬ彼らの孤独、憂悶こそが「主張」される。言わば事件の核心は手つかずの、空白のままにやり過ごされ、青年と大人、夢と現実の対立ともいうべき構図のみが正面にせり上つて来る。この軋晦とは何かと問う前に、再び彼がドストエフスキイから掴みえたもの、あるいは掴みえなかつたものの何かが問われねばなるまい。

ドストエフスキイにとって「人間とは呼びかけの主体」であり、「主体について語ることはできない、ただ呼びかけることだけが可能」だとバフチン（『ドストエフスキイ論』新谷敬三郎訳）はいう。「内部の人間を冷徹中正な分析の対象にしてしまつては、捉えることも、見ることも、理解することもできない。かといって、それと一体となり感情移入を行つても、やはり捉えることはできない。そうではなくて、それに接近し、それを開示する——より正確には、それをしてみずから開示せしめる——ためには、それと対話的に交流するより他はない。」「存在するとは対話的に交流するということで、対話が終れば、すべては終る」という。また「主人公たちの外部の対話の応答と内なる対話の応答とは交叉、和声、あるいは渋帯がある。ひとつの観念、思想、言葉はいくつかの溶け合うことのない声たちによつて現わされ、それぞれ別々な響きを奏でる」。この「多くの異なつた声たちにテーマが導かれること、テーマの原理自体に潜む、いわば打ち消すべくもない多声的性質と異質性」——「その声たちの配置の仕方とその相互作用こそドストエフスキイにとつては重要な」課題であり、この「思考する人間の意識とその意識の対話的存在領域の深層、特性」こそは従来「モノローグ型の小説」、モノローグ的アプローチでは捉え「えぬものであり、それは「ドストエフスキイのポリフォニー小説にして、初めて真に芸術的表現の対象たりえたものだ」という。

こうしてドストエフスキイの「描写の主たる対象は言葉そのものの、しかも全能なる言葉に他ならない。ドストエフスキイの作品——それは言葉へ呼びかける、言葉についての言葉である」。そこ

では「描写される言葉と描写する言葉とは同一の次元、同一の資格で出会う。両者はさまざま対話的角度からおたがいに浸透しあひ、おたがいに重なりあふ。この出合いの結果、言葉の新しい側面、新しい機能が開示され、前面に出てくる」。このバフチンのいうドストエフスキイ世界の特性、その方法の示唆する所は、バフチン流の明晰な分析は別としても、意識、無意識のうちにジイドのみならぬ、太宰にとつても多くの啓示を与えたはずである。いや、この課題は有形、無形に近代文学の直面する課題と交叉する所であり、評家のいうごとく「近代は人間が人間に問題を見出した、つまり人間の内なる人間《私》を発見して、その《私》の理念化（結局、モノローグ化）の道を歩んだとすれば、現代は《私》の内なる体験の客体化としての言語表現が問題となつた時代」（新谷敬三郎『ドストエフスキイとバフチン』）だとすれば、それは太宰のみならぬ小林秀雄や横光利一ら、当代の多くの文学者の直面する所でもあつたはずである。この昭和十年という同時期に小林の「私小説論」や横光の「純粹小説論」、また石川淳の「佳人」、その他が太宰の「道化の華」とともに登場したことも、また故なきことではあるまい。

太宰もまたジイドの「ドストエフスキイ論」に触発されつつ、バフチンのいうモノローグならぬ、ある意味でのポリフォニックな手法の試みを手がけたはずである。内的意識の多奏的な声、その声そのものによつて「テーマが導かれること」、「その声たちの配置の仕方や相互作用」、その外的あるいは内的対話の「交叉、和声、あるいは渋帯」の様相。しかも描写の究極の対象とは人格的実体なら

ぬ「言葉そのもの」であり、ここでは「描写される言葉と描写する言葉とが同一の次元、資格で出合う」とは、すでに見たごとく「道化の華」をつらぬくひそかな方法意識につながるものでもあったはずである。しかしその結果はどうか。葉蔵と〈僕〉という内的意識の多元化は、両者の多奏的な対話ならぬ同化の軌道を辿ってゆく。父親の批判を「言ひかけて口を噤ん」だ主人公を「葉蔵はおとなしくしてゐる。僕の身代りになつて、妥協してゐるのである」と言い、終末近くに至つては「僕は前にもまして荒涼たる気配のふたたび葉蔵を、僕をしづかに襲うて来たのを覚える」ともいう。そこでは葉蔵は〈僕〉との語りのなかに収斂され、向き直つて来るひとりの他者ではない。その内的対話の交叉、渋帯も、〈僕〉の語りのもとまじいや渋帯ではあつても、ついに異質の次元を開示してゆくものではない。「多くの異なつた声たちに」「導かれる」べき「テーマ」も結局は「彼等」青年たちと「おとなの世界」とに分割され、そのおとなたちもまた「彼等」の世界をつかの間に覗き込む現実の眼、「現実の声」であつても、ついに彼らをゆるがす異質の他者ではない。〈僕〉が問いかける〈君〉、あるいは君たち読者もまた例外ではない。終末に至つて「葉蔵も僕も、おそらくは諸君も」と語りかけ、「僕たちはただ、山の頂上に行きついてみたいのだ。そこには何がある。何があらう。いささかの期待をそのみにつなぐばかりだ」という。

こうしてすべてはポリフォニックならぬ〈僕〉の語り、そのモノローグの世界に収斂されるわけだが、〈僕〉が、いや背後の作者がそれに気づかぬわけではない。「ああ、作家は、おのれのすがたをむ

き出しにしてはいけない。それは作家の敗北である。美しい感情を以て、人は、悪い文学を作る。僕は三度この言葉を繰り返す、そして、承認を与へよう」とは、逆説ならぬ背後の作者のひそかな本心の吐露でもあらう。モノローグ的な私小説批判に発したこのジイドの詞句の引用が、この小説の終末に至つてわが身にふりかかる言葉となる。自虐とナルシズムのあいからむこの作者特有の生理が方法を裏切つたというべきか。その生理そのものが不可分の方法と化したというべきか。「僕こそ、渾沌と自尊心のかたまりでなかつたらうか。この小説も、ただそれだけのものでなかつたらうか」。このにがい発見と嘆息をかかえて、語り手は終末に急ぐ。しかし、そこに待ち受けるものは、あの〈空濛の淵〉である。こうして最後に語り手の絶句が来るわけだが、この〈空濛の淵〉をみつめる葉蔵の背後にかさなる作者の眼に溯れば、〈空濛の淵〉とはまさに作者の倫理と認識にかかわる二重の意味を帯びて来よう。

「私たちは、山の頂きにたどりついた。すぐ足もとから百丈もの断崖になつてゐて、深い朝霧の奥底に海がゆらゆらうごいてゐた」とは、太宰が黒木舜平なるペンネームで昭和九年四月「文化公論」に発表した「断崖の錯覚」の一節であり、「道化の華」終末の描写と酷似することはすでに指摘される所でもある。「葉」や「虚構の春」、また「断崖の錯覚」に描かれる心中未遂事件の描写に、いずれも死んでゆく女の呼ぶ男の名が自分ではないという。これがこの事件の核心に自分はいたか、真の自分は不在ではなかつたかという罪の痛覚をになつていとすれば、「道化の華」の語る所もまたこれと無縁ではあるまい。「僕はこの手もて、園を水にしづめた」云

々の冒頭の一句も、それが大庭葉蔵という仮構の人物の告白であり、さらに「夢から醒め」た語り手の〈僕〉によってこの「醜さといやらしさ」、まさに「大仰きはまつたり」と片づけられるという、いざさか手の込んだ手法のなかに押し込まれているとしても、その痛覚の所在を疑うことはできない。作者はこの体験を従来の私小説の方法でも、また客観小説の手法でも語りうるものとはしなかった。いや、そのような手法ではついに語りえぬとする所に、作者の倫理と誠実は賭けられたと言ってもよい。

しかしこの倫理的認識が同時に、語るべき主体の分裂、意識の多元化、さらにはそれをふまえたより多声的な、ポリフォニックな手法の実現という文学的野心とからみつつ展開しはじめた時、その主題と方法は求心ならぬ、遠心分離の無限回転を繰り返しつつ〈空濛の洩〉をめぐりつつけることとなる。〈空濛の洩〉に竹んで失語し、絶句する所に、主題はそのまま完結したと言ってよい。方法が主題となり、作者の生理がこれを裏切るとは冒頭にもふれた所だが、罪の痛覚も、意識や表現をめぐる自同律的な欠如の体感も、方法の混乱をみせつつこれをひそかな文学的な野心とする作家のヴァニティも、すべてを包んで作者もまた〈空濛の洩〉に付む。これを生そのもの、表現そのものの含む欠如の認識と見ることもできるが、また一面バフチンの視角からみれば、終末の、人物も語り手も読者もすべてを捲き込んでひと息に山上へと運び、末尾の一句をもって断ち切る叙法のあざやかさに、まさに描写の対象が「言葉そのもの」であり、（つまりは意識そのものであり）「描写される言葉と描写する言葉」とのみごとな出会いをかい間見ることでもできよ

う。ただそれを己れの生理として呑み込んでしまった所に、太宰の限界もまた特性もあったというほかはあるまい。