

## 太宰治の「第二の白樺運動」

鶴 谷 憲 三

### (一)

昭和十四、五年の、いわゆる中期前半の太宰治には、白樺派の作家たちに言及しているいくつかの文章がある。その典型的な例は、志賀直哉の眼の確かさを語っている「美少女」(『月刊文章』昭14・10)であり、「卑屈の素直な肯定の中から、前例のない見事な花の咲くことを」(傍点太宰)願っているという、長与善郎の時評へ反駁した「自信の無き」(『東京朝日新聞』夕刊、昭15・6・2)である。

この時期、こうした言及が日常の場においてもなされていたことを伝えるものに、戸石泰一の「青春」(『太宰治研究』筑摩書房、昭38・5)という回想がある。これによれば、作家としての自らの姿勢を、太宰治は武者小路実篤のそれと対比しつつ次のように語ったという。

我々がやろうとしているのは、**第二の白樺運動**ですよ。……武者小路は大きいけれど、鉛の河さ。鉛だから底の砂や小石のところは、こすらない。デコボコがあったって、わかりやしね

太宰治の「第二の白樺運動」

え。俺は、水の河だよ。くまなくゆきとどく。(傍点鶴谷、以下ことわりない限り同様とする。)

この太宰の口調には、武者小路ひいては白樺派の作家に対する理解と反撥とがこめられている。太宰は武者小路の「大さ」さを必ずしも否定するものではない。思うにそれは、佐藤春夫や葛西善蔵と共に白樺派の作家たちを「いま日本に於いて、多少ともウル・シユタンドに近き文士」(『ダス・ゲマイネに就いて』)と評する心性と関わりがあろう。創作に専念する態度の純粹さという点では、羨望にも似た念を太宰は抱き続けていたと考えられるからである。

しかしながら、理解を超えてなおあまりあるのは、自らの創作態度やその世界への、作家としての自信を、太宰が基本的には失わなかったという事実である。武者小路を強固で容易には変化しない「鉛の河」に喩えた太宰は、わが身を「水の河」に準えている。一見脆弱しく、かつ、器によってその形が変化する「水の河」はその反面、柔軟であり、微細な点にまで分け入ることが出来るという繊細さを有している。言うまでもなく、後者の方が作家として正統であることを示唆しているのであり、「第二の白樺運動」とはこの太

宰の自負を逆説的に語ったものに他ならない。

理解とそれに勝る反撥というここでの構図がボールを完全に取り捨て、顔立ちをあらわにするのは敗戦後であって、対志賀直哉という問題に具体的には収斂される。直哉の文学が正統的な文学であるという「常識」に対して、「邪道」、「正大闊ぢやなくて張出し」と言う座談会での発言や、「如是我聞」（『新潮』昭23・3〜7）での直哉への糾弾がそのことを明白に物語っている。

この問題に関して、太宰と直哉とを分かちつものは「旅芸人の」「自意識」・「心」の有無とする吉本隆明氏の発言がある。この見解に付言すべき何もものをも持たないが、この小稿では、太宰の発言に即しつつ、その内実をより具体的に明らめたいと思うのである。その手掛かりとして、直哉の「小僧の神様」を視点、人称という軸からまず検討する。この作品には、太宰の批判の矛先が最も鋭く、かつ本質的にとどいており、また、この解明にあたっては作品の「語り」の構造が不可欠と考えられるからである。ついで、批判する太宰の様態を「斜陽」（『新潮』昭22・7〜10）と「人間失格」（『展望』昭23・6〜8）との間に位置する幾つかの短篇とを視野に入れて浮き彫りにしたい。とりわけ、後述する如く、あたかも「小僧の神様」を意識して書かれたかと思える「美男子と煙草」（『日本小説』昭23・3）とを中心に据えたい。

こうした検討を通じて、太宰の文学性的一端なりとも際立たせたのである。

## (二)

「小僧の神様」（『白樺』大9・1）の「視点」は通説では次のように説明されている。

この作には二つの視点が用意されている。いうまでもなく仙吉の視点とAの視点であって、作者は交互にそれぞれの側に立ちながら、話を展開して行く。

全十章よりなるこの作品のうち、一、二、六、八、十の五章が小僧の仙吉の視点であり、三、五、七、九の五章が貴族院議員Aの視点である。もっとも、形式上では等価とみえるこの作中人物の比重は、実際にはAが圧倒的な大きさを占めている。これは「仙吉はAを知らなかった。しかしAは仙吉を認めた。」という、偶然を重要な因子にするこの作のシチュエーションの然らしむところであろう。「跛行的であり、偏重心的」な「交替法」と評される所以である。

問題とすべきは「交互にそれぞれの側に立ち」「話を展開」させるといふ「作者」の内実である。例えば、次の引用は、仙吉の視点である六章と、Aの視点である五章から任意に切りとった一文である。

A 或傳宿の前まで来ると、客は仙吉を待たせて中へ入って行った。

A' Aは先日御馳走出来なかつた代り、今日何処かで小僧に御馳走してやらうと考へた。

両者が同一の場合へ登場してくる場合、Aがすべてをみとおすこ

とが出来ると高みに位置しているのに対し、仙吉はその余地は閉ざされ、あたかもAの操り人形の感がある。これは、先に見た如く、小説の設定上避けることができないであろう。つまり、「客」と「小僧」という役割さえ明白になればこと足りるのであって、二人の間に対等な関係を望むのは、ないものねだりと言つていい。両者のこうした知覚・意識にほぼよりそいながら作者がいることは一目瞭然としている。

それでは、次の場合はどうであろうか。Bは仙吉の視点とされる八章からであり、B'はAの視点とされる五章からである。

B 番頭達が其詣屋の噂をするやうに、AやBもそんな噂をする事は仙吉の頭では想像出来なかつた。

B' そして或日彼は偶然神田の仙吉の居る店へやつて来た。仙吉はAを知らなかつた。然しAの方は仙吉を認めた。

仙吉にとつて客がAであろうがCであろうが問題とはならず、Aにとつてもことは同様であつたはずである。両者にとつて、お互の人格性・固有性は必要ではなく、いわば「類」として恩恵をほどこす、ほどこされる関係だけが求められていた。

同じ視点とされながらAとB、A'とB'との差異は何なのか。ここには質的決定的な違いを見るべきであろう。A、A'が作中人物の知覚・意識にほぼ立つものとしたならば、B、B'の場合は、この物語の進行を統べている語り手のそれが顕在化したものに他ならないのである。

さらにまた、これらとも微妙に質が異なる文もこの作品にはある。

## 太宰治の「第二の白樺運動」

C 兎に角あの客は只者ではないと云ふ風に段々考へられて来た。自分が屋台鮎屋で恥をかいた事も、番頭達があの鮎屋の噂をしてゐた事も、その上第一自分の心の中まで見透してあんなに充分、御馳走をして呉れた。(八章)

C' Aは変に淋しい気がした。自分は先の日小僧の気の毒な様子を見て、心から同情した。(七章)

C、C'はそれぞれの内面を独白する条の文である。語り手の存在をほとんど感じさせないものであり、ここからは作品世界だけが前面に浮かびあがつてきている。

小説の語り手の基準を、作中人物に反映する物語り状況、局外の「全知の」語り手による物語り状況、「私」の語る物語り状況の、三層にみる評家にF・シュタンツェルがいる。その上でシュタンツェルは、この動態化の必要を以下のように強調する。「ある小説の《物語り状況》は、間断なく、つまり章ごとあるいは段落ごとに、変わつてゆくものであるから」「小説の冒頭から結末まで《物語り状況》の刻々の変化、推移、重層にも、終始格別の注意を払う必要がある。」と。

先に見た如く、「小僧の神様」はこうした観点でとらえ直す時、その世界の語り手の層が判然とする。シュタンツェルの三層とは、この作品に即せば、以下のように要約できよう。一つは、語り手が作中人物によりそい、その意識や知覚とほぼわがちがたく結び着いて叙述を統べている箇所である。一人称に限りなく近い三人称であつて、A、A'がこれにあたる。一つは、作中人物から語り手が明確に距離を置き、叙述を客観的に統べている箇所である。いわゆる三人

称客観小説のスタイルで、B、B'がこれである。そして残る一つは、作中人物の意識・知覚に語り手が完全に溶け合い、その内面の叙述を統べる場合である。いわゆる一人称のスタイルであつて、C、C'がこれである。

こうした三層に加えて、この作品には「作者は此處で筆を擱く事にする。実は小僧が『あの客』の本体を確かめたい要求から」という付加された層もある。これまで語り手は作中世界とは距離の違ひこそあれ、奥に潜むものであつたのが、末尾の部分に至つてその姿を誇示するかの如く作品世界に登場してくる。「作者」と称する背景には、読者に対する強い意識が前提とならうが、むしろ直哉の場合、叙述を統べる自己意識にそれは向けられているように思われる。と言うのも、読者を断ち切る強さが直哉には顕著であるからである。

大衆を目標にして、仕事をする事は自分には出来ない。己れを一人高くするといふ態度は不愉快であり、いやな趣味であるが、現在の大衆に迎合するやうな意識を多少でも持つた仕事は娯楽にはなつても、仕事にはならない。(「創作余談」)  
読者を楽しませますといふ事も一つかも知れないが、小説家は芸者や暫間ではないから、読者に媚びるのはよくない。

(「ジイド全集」推薦)

この部分は、先の三層を一つにして顕在化させたものと言つていいが、以下においては、この作品の創作主体を作品世界の用語に従つて「作者」と呼称することとする。

(三)

「小僧の神様」を「如是我聞」で太宰治が非難したのは、次のような文脈においてである。

「小僧の神様」といふ短篇があるやうだが、その貧しき者への残酷さに自身気がついてゐるだらうかどうか。ひとにものを食はせるといふのは、電車でひとに席を譲る以上に、苦痛なものである。何が神様だ。その神経は、まるで新興成金そつくりではないか。

管見の限りに於いて、最も精緻な「小僧の神様」に関する論考は、「『小僧の神様』と『小説の神様』——志賀直哉のストーリーリイ・テリング」と題する野口武彦氏の手になるものである。示唆に富むこの論考の導入部として、先の太宰の文章が引用され、次のように解かれている。

だいいち、この志賀直哉攻撃は、「小僧の神様」の作中主人公が「ひとにものを食はせる」ことの「苦痛」を感じている肝心かなめの一点を、完全に無視するか、見落しているかしているのである。

Aと仙吉との間に距離が置かれているという構造の故もあつてか、氏の見解に従えば太宰の批判している対象は作中人物のAということになる。語りの質で言えば、Aによりそい、Aの意識や知覚とほぼ密着している「作者」への批判である。氏の言うが如く、太宰ははたして「無視」したり、「見落し」たりしているのであろうか。私にはそうは考えられないのである。

ここでの太宰の批判は、Aという作中人物に向けられたものではなく、言表を統べている作者の手つき、すなわち、作中人物や読者に対する「作家」直哉の姿勢そのものにこそ向けられていると言わねばなるまい。言うまでもなく、太宰がこの時脳裏に浮かべていた条は、「ものを食」ふ唯一の場面、すなわち小僧の仙吉が横町の或小さい館屋で鮓を鱧腹食う次の場面である。

仙吉はそこで三人前の鮓を平らげた。餓え切つた瘦せ犬が不時の食にありついたかのように彼はがっ／＼と忽ちの間に平げてしまった。

小僧の仙吉の視点とされる六章中のものであるが、これは仙吉の意識や知覚ではない。ものを食べている自分の姿をこのように客観的に突き離して描くとは考えられないからである。

この箇所を統べているのは、あくまで作中人物との間に明確に一線を画す「作者」の意識であり、視線なのである。問題とすべきはここでの距離のとり方である。「作者」と作中人物との間には、いわば絶対的な高みに位置する「神」と餓えた「瘦せ犬」との、非情なまでの距たりの厳として横たわっているのである。この統べ方は作中人物のみじめさを突き離して描くことで、読者の同情や関心を喚起するという方法である。太宰に言わせれば、この方法は「古くからの俗な手法」（「如是我聞」）なのであって、作中人物や読者という「他者」への思いやりの欠如としか映らなかつたのである。

太宰治には、いわゆる三人称の本格的な客観小説はほとんどみられない。「海」という「素朴な形式」にあきたらず、「『僕』とい

太宰治の「第二の白樺運動」

ふ男の独白」（「川端康成へ」）をあえて登場させた「道化の華」での試みや、「火の鳥」の未完がこのことを象徴してしよう。

三人称のそれと見紛われるものも、その内実は「作者」と作品世界との距たりを意識させない説話的色彩が濃厚である。太宰がこの方法を用いない背景には、方法自体に宿る高圧的な響きを回避するという意識が作用していると考えられるのである。

太宰は「如是我聞」で「『心づくし』が読者に通じた時、文学の永遠性とか、或ひは文学のありがたさとか」「が始めて成立する」と述べている。言葉を通じて「文学者ならば弱くなれ、柔軟になれ」とも訴えている。作家としての基本的なスタンスである「弱さ・柔軟」さは換言すれば、揺れ動く内面を凝視しつつ、同一平面上の「他者」に同意を求めて行くという姿勢の二重性を意味している。太宰の作品の多くは一人称の告白体であるが、その自意識のモノローグは静止もせず、固定もしない。それは「多重奏のモノローグ」なのであって、流動、変化を生命としている。女中の「私」の視線によって奥さまの底知れぬ優しさを描いた「饗応夫人」（「光」昭23・1）、小説家の「僕」の語り口によって女中のトシちゃんが無償の行為を強調する「眉山」（「小説新潮」昭23・3）などの作品は、前提となる語り手のいらだちが変化して行くという要素が不可欠であって、これが作中人物の無私性を強調するという構造を示している。

ときに、あたかも直哉の「小僧の神様」を意識して書いたかのような小説が、この時期の太宰にある。実際の体験をもととした「美男子と煙草」（「日本小説」昭23・3）であり、この後半の一場面

に、語り手であり、作中人物の「私」が浮浪児たちに焼き鳥を振る舞い、その後でA同様に自らの行為をしきりにこだわる条がでてくる。

私は焼鳥屋のおかみに向ひ、「おい、この子たちに一本づつ。」と言ひ、実にへんな情なきを感じました。これでも善行といふ事になるのだらうか。たまらねえ。私は唐突にヴァレリーの或る言葉を思ひ出し、さらに、たまらなくなりました。もし、私のその時の行ひが俗物どもから、多少でも優しい仕草と見られたとしたら、私はヴァレリーにどんなに軽蔑されても致し方なかつたんです。ヴァレリーの言葉——善をなす場合には、いつも詫びながらしなければいけない。善ほど他人を傷つけるものはないのだから。

Aが感じた「変にさびしいやな感じ」とここでの私がおぼえた「変な情なき」とは等価であり、因つて来る光源も一見似た様相を呈している。しかしながら、Aと私とは炊しさの方向性という点で決定的に異なっている。私には善行ほど傷つけずにはおかぬという他者の「痛み」への自覚が明白である。すなわち、他者を意識し、かつ、ことをなす場合相手よりも謙ろうとする意識である。これに対しAにみられるのは、あくまで内なる自然の追求という目的だけであり、仙吉という他者は不在なのである。

作中人物のこの違いは、太宰と志賀という作家としての姿勢とほぼ同心円で重なっている。志賀の場合の、作中人物へのひやかかなまでの距離のとりかたはすでにみた。太宰の場合はどうかと言え、ば、「私」の次の独白が端的に語っている。

天使が空を舞ひ、神の思召により、翼が消え失せ、落下傘のやうに世界中の処々方々に舞ひ降りるのです。私は北国の雪の上に舞ひ降り、君は南国の蜜柑畑に舞ひ降り、さうして、この少年たちは上野公園に舞ひ降りた、ただそれだけの違ひなのでだ。

自己の内なる自然を解明しようとする志賀の意識を他者不在の求心型とするならば、太宰のそれは放射型である。しかも、その志向性には、他者より低くありたいとする謙りが顕著に指摘できるのである。

#### (四)

白樺派の史的意義は「俗と雅、実と想を初めから一元化しようとした」ところにあると評言したのは唐木順三（『無用者の系譜』）であった。この指摘は例えば直哉の「後にも先にも只一度の生涯をよく生きる事が第一」（『八つ手の花』）という述懐と見事に符合する。実生活と文学との間に乖離がないというこの強さは、その反面で他者を切り捨てがちという性格をも示している。直哉の他者に対する基本的な姿勢には「相手が『折れて出る』ことを前提条件として」「心を開く」点が顕著であり、ために独善性や不寛容さがつきまとうと評される所似である。自らの限界を意識した際の、見切りのはやさという点では類のない「強さ」を直哉は発揮する。太宰が「如是我聞」で声高に糾弾するのも、こうした直哉の「不寛容」さであり、「独善性」であつて、こうした姿勢がそのまま文学の世界に持ちこまれていくところの問題があるのである。

「自分の世の中の人に對する感情はやはりいつもはにかみで、背の丈を二寸くらい低くして歩いていなければいけないような実感をもつて生きてきました」とは「わが半生を語る」での太宰の述懐である。しかしこれは、あくまで実生活や作中人物での次元である。作品世界を統べる手つきや姿勢という次元とは全く位相が異なるのであつて、この点においては太宰は終生変らぬ自負を持ち続けていた。

小山清の伝えるところによれば、太宰は自らの信条を「生活は弱く、文学は強く」という言葉で語つたといふ。生活という次元と文学という次元との落差を明確に意識したこの言葉は、それだけ太宰文学の幅の大きさを語つていはいはしないか。

直哉をはじめとする白樺派の人々は、現実がいかにように変化しても自らは決して傷つくことがない。これに對して太宰の場合は、他者の痛みまでわがものとして取り込んでいったと言えよう。「水」は容器によつてその形を変える。しかし、その形の可能性は無限なのである。

注1 座談会「現代小説を語る」(『文学季刊』昭22・4)

注2 吉本隆明「『太宰治を』語る」(大和書房、'88・10)

注3 遠藤祐「『日本近代文学大系31志賀直哉集』補注」(角川書店、昭46・1)

注4 野口武彦「『小僧の神様』と『小説の神様』——志賀直哉のストロイ・テリング」(『近代小説の言語空間』福武書店、'85・12)

太宰治の「第二の白樺運動」

注5 F・シュタンツェル『物語の構造 〈語り〉の理論とテクス

ト分析』(岩波書店、'89・1)

注6 注4に同じ

注7 関井光男「太宰治の翻案小説あるいはプリコラージュ」(『解

釈と鑑賞』'87・6)

注8 池内輝雄「志賀直哉・父子対立の問題」(『一冊の講座志賀

直哉』有精堂、昭57・10)

注9 小山清「初めてたづねた頃のこと」(『筑摩書房版『太宰治

全集』月報4』昭31・1)

※ この小稿は、先に書いた「太宰治と志賀直哉——『美男子と煙草』と『小僧の神様』と——」(『安川定男古稀記念論文集』

明治書院、平成二年三月刊行予定)を、対白樺派という対象まで拡大し、その「語り」という線で考察したものである。しかしながら太宰にとつての「白樺派」とは究極的には志賀直哉を意味するため、重複する所が多々あることをお断わりする。二つの拙論を姉妹論文と考えてくだされば、幸甚である。