九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

太宰治と自意識の時代 ： 「ドストエフスキイ論」をめぐって

山崎, 正純
九州大学大学院博士課程

https://doi.org/10.15017/10449

出版情報：文獻探究. 18, pp.60-69, 1986-09-18. 文献探究の会
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

太宰治と自意識の時代
――「ドストエフスキイ論」をめぐって――

山崎正純

「道化の華」（「日本浪漫派」昭10・5）とアンドレ・ジッドの批評文学中の白眉とも言うべき「ドストエフスキイ論」との内的関連に就いては、太宰自身の明言もあり何等かの影響関係が介在する事は確かな様である。

そのとしの秋、ジッドのドストエフスキイ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、私のその原始的な端正でさへあつた「海」といふ作品をずたずたに切りきざんで、「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。

川端康成の芥川賞選評への反発からものされた「川端康成へ」（「文芸通信」昭10・10）と題するこの文章の記述に依えば、「道化の華」と「ドストエフスキイ論」との内的関連の実質は、伝統的な客観描写の手法から意識の流れを体現する第四人称的語りチの導入という実験的手法への転換をもたらした点にあると考えられる。しかしながら「ドストエフスキイ論」の内部に、四人称設定への転換の契機となり得る明確で具体的な記述内容を見出す事は極めて難しい。栗原敦氏の〈「道化の華」の切り刻み方も、「僕」という男の独白も、ジイドの言わんとするところとも作品とも、似て非なるものである〉[1]との言及や、曽根博義氏の〈「道化の華」の形式上の最も大きな特徴である「僕」の登場が、ジイドの「ドストエフスキイ論」の影響によるものかどうかも大いに問題であることは、すでに吉田凞生氏ほかの人びとによって指摘されているとおりであろう。少くともジイドの「ドストエフスキイ論」だけから「道化の華」の形式を考え出すことは不可能であるといってよい[2]〉という指摘はそうした状況を踏まえての発言と見られる。しかし例えば偽居邦郎氏が久しい以前から発言もし[3]最近もまた

「道化の華」の〈僕〉を登場させた文体は、（……）「ジッドのドストエフスキー論を読んで」（「川端康成へ」）ということばの難解さとのからみで考えられなくてはならない。

と述べている様に[4]自意識を最大の文学的課題に据えた当時の文学状況における一青年作家太宰治の位置を測り取る上で、「ドストエフスキイ論」はやはり何等かの有効な糸口を我々に与えてくれる筈である。

直木賞作家長部日出雄の『神話世界の太宰治』（昭57・10平凡社）は太宰治が習作時代の凡庸な文学青年から「道化の華」以降の〈真の作家に変貌する経緯、すなわち一人の作家の誕生の過程〉に「ドストエフスキイ論」の果たした役割を積極的に認めようとする設論で、太宰が赤松月船から借用した「ドストエフスキイ論」の訳本を確定した上で同書の内容を要約によって紹介しつつ次の様にその影響を整理する。

重要なのは、ドストエフスキーの人物の性格の非一貫性、すなわち不連続性と、未完成性および不完全性の指摘である。ジイドがヴィユ・コロンビエ座の連続講演で、すこぶる力を籠めて強調したのは、このことであり、太宰はジイドに触発されて、

それ以前から彼の内部に胚胎していたのか、この人間の「非一貫性」「不連続性」「未完成性」「不完全性」に注目する考え方を意識することによって、はじめて自己の分裂と錯乱を表現する方法をつかみ、それまでの日本文学になかった独特のスタイルをつくり出すことができたのである。

長部日出雄のこの指摘は、長らく等閑に付されてきた「道化の華」と「ドストエフスキイ論」との連関の問題に明確な記述を与え、「ドストエフスキイ論」が当時の青年達に提示し得た問題の核心を浮き彫りにすると共に、それによって時代の青年の一人であった太宰治の重要な一時期の軌跡を辿ろうとする試みであると言える。そしてその着眼は四人称的語り手設定の具体的意匠にのみ関心を払って来た「ドストエフスキイ論」へのアプローチの仕方を根本的に変更するものであった。「ドストエフスキイ論」受容のレヴェルを深化させた上で成ったこの見取図の大枠に対して、以下の私の行論は如何程たりとも変更を迫るものではない。むしろそれを補足する為の文献探索といった類のものである。ただ僅かでもその見取図の詳細に立入った正確な記述を果たせれば幸いと思っている。

(一)

『神話世界の太宰治』(前掲)に於ける確定作業が示す通り、太宰が赤松月船から借用した「ドストエフスキイ論」の訳者は日白堂版の『ドストエフスキー』(武者小路実光、小西茂也訳 昭5・10)であろう。これにはドストエフスキーに関するジッドの四篇の論文とルネ・ラルウのジッドに就いての評論が付録として収められているが、「道化の華」が発表された昭和十年五月以前に刊行された三種類の「ドストエフスキイ論」のうち、ルネ・ラルウの評論を収録したものは日白堂版のものに限られる。太宰もこの訳書を通じてルネ・ラルウの評論に接した事と考えられるが、なかなかに捨て置けぬ内容をそこに読み取ることができ、またこの評論に就いての言及がこれまでなされなかったこともあって、以下暫くはこの文献に就いて些かの記述を試みたいと思う。

大場恒明「日本におけるアンドレ・ジッド文献(一)」(「比較文学9」)によれば、ルネ・ラルウのこの評論は日白堂版『ドストエフスキー』に併収されて以後、太宰の生前に何等かの形で再度邦訳で発表された事は無かった様である。日本に紹介された邦訳によるジッド研究文献の中でも、これは最も初期のものに属する。邦題は「アンドレ、ヂイド」。全体の構成は序章に相当する「ドストエフスキーと共に出発」、以後本論として「アンドレ、ヂイドと悪魔達」「アンドレ、ヂイドと天使達」「アンドレ、ヂイドと神」「アンドレ、ヂイドと人間」の各章が続く。本論を構成する四つの章は序章に見られるラルウの次の様な言葉によって緊密に関連づけられている。

> 天使により与へられた誘惑と同じく悪魔の誘惑をも知らねばならない。自分の魂の中に神の渦仰を保持しなければならない。併し乍ら、束縛が悪魔的にしろ、天使的にしろ、或は神的にしろ如何なる束縛の内にも踏み止ってはならぬ。狡猾に脱出し、「人間」といふ、最も貴重な現実、かけ替への無い唯一の真理、我々が未だその凡ゆる努力を探求しなかった所の唯一の真理を、確実に建設し、常に益々調和よく、自らの中に完成させる為に、邪悪さをもつて破壊しなければならない。

こう主張がジッドの〈存在の法則〉であるとラルウは言う。〈最も貴重な現実、かけ替への無い唯一の真理〉として〈人間〉を抱き出す所に、自意識が問題とされる二十世紀的状況を見て取れるが、こ

の評論全体を通じてラルウは〝自意識〟なる用語を使用しない。ラルウにとって自意識とは、意識の秩序を守ろうとする努力と、それを否定する努力との〈争闘〉として理解されるべきものであった様だ。そこにこそ〈天使〉〈神〉〈悪魔〉という概念語も設定されるのだが、その〈悪魔〉に就いてラルウは次の様に規定する。

若し悪魔は、我々の自然的乃至人工的の秩序を問題に付し乍ら、否定する精神であるとすれば、アンドレ、ヂイドは、彼の「サウル」の如く悪魔の行列中で前進するのである。

ラルウの捉えたジッドの現代的な超出点は、〈秩序〉＝〈人工的〉という等式を超え、〈秩序〉＝〈人工的〉という等式を持出した所にある。従って〈悪魔〉は人間精神の内にあっては逆に充分に〈自然的〉な努力となり、時に人工的なものであり得る〈秩序〉を否定なく〈否定する精神〉となる。〈悪魔〉と〈秩序〉との〈争闘〉の全過程が自意識なるものの実質を形成し、これが再び〈自然的〉な調和を獲得してゆく。

たとえ〈自意識〉の混沌が主題の中心に置かれる小説であっても、それは〈二十世紀の古典主義（クラシシスム）〉の枠を出る事は無い、とラルウは言う。

ヂイドは、生れは古典作家（クラシック）で、二十世紀の古典主義（クラシシスム）を樹立する。伝統的古典主義の危険な栄誉は、人類を若干の代表的類型（タイプ）に要約しようとする渇望であった。彼が「人間の段落を示す一芸術」と定義した古典主義より、ヂイドは、調和の秩序の母たる、諸法則を保有する。併し彼はそれ等の法則に一つの新しい物質を提出する。人間の凡ゆるピアノの上で演ずる事を要求しつゝ、彼の音楽は、その古典的運動の中に、「制御された口マンティスム」を記入する。

ジッドの「二十世紀の古典主義（クラシシスム）」とは、静体的な均質性を〈類型（タイプ）〉として押出す〈伝統的古典主義〉とは異なり、相反する〈語法則〉相互が織りなす動体としての〈調和の秩序〉を主眼とすると言えよう。〈制御された口マンティスム〉とは、〈調和〉の網目の内側で演じられる制御収拾の不可能な葛藤の図であり、〈人間の段階を示す一芸術〉には見られないものであって、この動的因子を包み込んだ所に〈二十世紀の古典主義（クラシシスム）〉の立脚点が在る。

とは言え、かような理念を実作の上に写し取るにはまた別の指針が必要であろう。ラルウはそれをこう要約する。

彼の古典主義は総てを完全にしなければならぬと思って、彼は先づその複雑性に於て、人間を、我々の文明が加工した通りに描いた。

ジッドのドストエフスキーへの傾斜は、正確にこの地点から行われると言ってよい。ジッドがドストエフスキーの作品に見たものは紛れもなく〈文明が加工した〉現代人の症例報告であった。

「無動機で行動することの可能な動物」ドストエフスキーの立役者に於る非常に顕著な二重性を、ヂイドはそれが実在物と理想的モデルとの間の、コルネイユ的争闘を少しも持たない事を大いに力説する。その二重性は同一の魂に於る、最も強烈に相反した感情の純正な共存である。此の同時性は彼の個人的経験によって彼に保証される。

ジッドの現代的認識をかく的確に要約してみせるラルウのこの評論は、「ドストエフスキイ論」の補足的文献として昭和初年代の文学状況に意外に深く関っていたのではあるまいか。日向堂版『ドストエフスキー』に収録された事が、多くの読者の注意を喚起し得たであろう事は充分考えられる。〈私に今一番外国の文人の中で興味深く思ふのは、ヴアレリイとヂイドである〉と言い切る横光利一の「純粋小説論」（「改造」昭10・4）にしてからが、ラルウの発言

の視点と発想の基盤の大部分を共有していると言える。

人間の外部に現れた行為だけでは、人間ではなく、内部の思考のみにしても人間でないなら、その外部と内部との中間に、最も重心を置かねばならぬのは、これは作家必然の態度であらう。けれども、その中間の重心に、自意識といふ介在物があつて、人間の外部と内部とを引き裂いてゐるかのごとき働きをなしつつ、恰も人間の活動をしてそれが偶然的に、突発的に起つて来るかのごとき観を呈せしめてゐる近代人といふものは、まことに通俗小説内に於ける過剰の頻発と同様に、われわれにとつて興味溢れたものなのである。[3]

ジッドが視線をその一点に固定した所の〈最も強烈に相反した感情の純正な共存〉が、横光にあってもまた問題であったのだ。ジッドにとってそれが自身の〈個人的経験〉によって証明される現代人の実相であった様に、横光にとっても自意識の表現は〈断乎とした実証主義的な作家精神から生れねばならぬ〉現代の現実であった。

横光が指定する〈通俗〉という用語は、後に小林秀雄が「私小説論」（「経済往来」昭10・7）の中で弁護した様に〈或乱した現実に常に忠実〉な〈新しいリアリズム〉そのものの譬喩的表現であって、ドストエフスキーとジッドが〈これに鉄を入れずあくまでその最も純粋な姿を実現しようと努めた〉人間凝視の現代的態度の謂であった。そしてラルウの所謂〈二十世紀の古典主義〉の記述が、ジッドのまさに現代的な人間凝視の方法論に就いての正確な理解を促すものである事もまた明らかなのである。

ラルウの言説は「純粋小説論」を生んだ昭和初年代の思想状況のエスプリに富んだ整理要約として読める。ジッドに注がれるラルウの鋭い眼光が、行悩む昭和の知識人の表出への指向を直接刺激したとしても驚くにはあたるまい。

(二)

自意識の問題を横光の「純粋小説論」の同時代的問題として捉える時、ラルウのこの評論を無視する事ができないのは、それがジッドの純粋小説の試みである「贋金つくり」に就いて何がしかの情報を提示しているからでもある。

序章に続いて第二の位置を占める「アンドレ・ヂイドと悪魔達」の章は、「贋金つくり」「贋金つくりの日記」を援用しつつ、〈悪魔〉の機能と〈純粋小説〉のからくりの解明が試みられる。

受動的な実在は決闘の強烈さを証明するに充分ではない。総ては其処に、能動的且人格的の魔王（サタン）の干渉を証明する。総ての物――先づ最初に善き感情で拙く敷石した文学、そしてそこには「私が神の持分と呼びたい無意識の部分」が勝ち誇つて居る、とパリユードのヂイドは呟く、半ば真摯な、空しい後悔！ヂイドが芸術作品中で要求したものは悪魔の協力であつた。

〈無意識〉が〈神の持分〉であるならば〈魔王（サタン）〉は意識の秩序を錯乱させるもの、あるいは錯綜した自意識そのものに他ならない。そして〈受動的な実在〉〈善き感情〉とは、いわば通常の三人称小説がそうである様に作者の観点乃至は自意識が作品の背後に隠されており、〈無意識〉として作品の表面に現れている状態を指すのであろう。しかしその〈受動的な実在〉〈善き感情〉によって〈拙く敷石した文学〉は自意識の〈決闘の強烈さを証明するに充分ではない〉とラルウは言うのである。

ヂイドは此の仲間（悪魔――編者注）を許したのであるから、彼はこの仲間に自由に振舞はせて、それをもつとよく見たいと望んだ。「紙幣贋造者の日記」は、我々に悪魔の存在が此の小

説（紙幣偽造者――原注）の中心の主題になる所であつたと言ふ事を確言して居る。

ここにジッドが唯一コマンと呼んだ小説の小説――「贋金つくり」の基本的構造の見取図が提示される。〈悪魔〉に〈自由に振舞はせ〉るとは、作品背後に隠されていた作者の自意識を作品の表面に解放する事に他ならず、「贋金つくり」なる小説は、そうした意図的操作が厳格な方法意識に則って適用された特異な実験的作品である事がこれ丈の記述からも充分に理解できる。

作品の表面に解放された作者の自意識は、次には再び作者によって語り手として形象化される事になる。

若し「紙幣偽造者」がドストエフスキーの小説と同じやうに、魅了されて夢中になつて読まれるとしたならば、その理由は、悪魔が、その仮面を捨てて、同時に天使等の党派に仕へて居た一作者の目的に服せしめようと欲したからである。

ここには作品の表面に暴露された作者の自意識が、作品の外に依然として在る作者自身とは全く別個の作中作家、つまり語り手として誕生する微妙な経緯の表現がある。〈天使等の党派に仕へて居た一作者〉とは作品の背後に隠れたままの作者であるが、それが〈悪魔〉の〈目的に服せしめ〉られる時、それは作中の語り手として作者の方法意識の及ぶ対象領域内に組み込まれる。錯乱する語り手の設定。作中作家の道化の誕生である。

「川端康成へ」によれば「道化の華」の原型となった「海」という作品は〈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く〉〈物語だけをきちんとまとめあげたものであった〉という。恐らくは伝統的な三人称小説であったであろうこの作品を〈ずたずたに切りきざんで、「僕」といふ男の顔を作中の随所に出没させ〉た太宰の方法意識が、〈天使等の党派に仕へて居た一作者の目的に服せしめようと欲した〉というジッドの意図と本質的には異なっているとは思われない。太宰もまたジッド同様、現代文学に火急の課題は作家主体の自意識の探求による旧態依然たる〈善き感情で拙く敷石した文学〉からの脱皮であると考えていたに違いないのである。久保喬氏の『太宰治の青春像』（昭49・5 六興出版）に「道化の華」の執筆意図についての太宰自身の述懐が次の様に回想されている。

こういう形のものを書いてみたのはね、実験的な表現方法を考えただけじゃあないんだよ。内容的な動機もあるんだ。現代のわれわれの複雑化した内面の真実はね、こういう混乱した形でなければ描くことができないのじゃあないかな

太宰にあっても〈複雑化した内面の真実〉は知識人一般に見られる言わば〈通俗〉的現象と映じたのであり、そこから生ずるリアリティは私小説的リアリズムへの根本的変革を促す明確な反撥たり得たのである。

「道化の華」の語り手〈僕〉の存在を保証する方法上の認識と、「純粋小説論」を生んだ昭和初年代の思想状況とを結ぶ接点に、ジッドがドストエフスキーの文学に見出した〈最も強烈に相反した感情の純正な共存〉の現代的症例が存在する事は明らかである。ジッドにとって自意識の問題は、常にドストエフスキーの文学の中で反芻し得べきテーマであったのであり、言わばジッド的問題に転換されたドストエフスキーの文学が存分に展開される「ドストエフスキイ論」は、昭和初年代の日本に於いてはジッドの他の如何なる作品にも増して強力なインパクトを持ち得たのである。

ここに紹介したルネ・ラルウの評論はジッドに向けられたそうした文学的関心のまさに中心を射当てた行論で、自意識の問題を充分に掘起こし文学の方法にまで高め得る啓発的叙述を備えている。自

我の解体に行悩む知識人に「ドストエフスキイ論」や「贋金つくり」等の言わばジッド的問題への参入を容易ならしめる補助説明的文献として、このラルウの評論は理解され受容されたと見てよいであろう。

ジッド文学紹介の草昧期たる大正年間を経て昭和初年代に至るとまさに爆発的な勢いでジッドに係る様々な文章が書かれ、作品の翻訳も二種類のジッド全集が競合して発刊される等盛興の一途を辿ったが、「贋金つくり」に関する限りそれが完訳されたのは意外に遅く昭和九年九月になってからで[7]、それ以前に雑誌に掲載された連載形式の翻訳もすべて作品第一部の半ばまでで中断されている。久保喬氏の回想によれば、昭和九年六月五日の時点で既に語り手〈僕〉が作中に登場していたというから、太宰は「贋金つくり」の完訳以前に作中作家の道化を実作の上で形象化し得ていた事になる。また雑誌掲載分としては最も分量の多い「作品」連載のもの（第一部冒頭から同八章末尾まで訳出）ですら、エドゥワールの基本的骨格である想念の徘徊、そして第二部第七章で展開される作者の作中人物批評といった作品の重要な局面をそこに読み取る事は先ず量的に不可能なのである。そうなると例えばラルウの次の様な記述もあながちに無視する訳にはいくまい。

小説に根ざして居て、その芽生の各々にひっ掛って居る告白の中で彼（エドゥワール――稿者注）と共にヂイドが斯く話す。言語と思想との間、現実を以て作品を作成しようという必要とその不可能との間、客観的ならしめようとする意志と人為に堕する危険との間のエドゥアールの凡ゆる躊躇、此の知的合唱が「紙幣偽造者」の交響楽に殆ど類い独創性を与へる。

太宰が「贋金つくり」の実作以前にエドゥワールに関するジッドの構想に触れたとすれば、ここに引用したラルウの一節は最も良くそのあらましを伝えるものと見るべきであろう。他に「贋金つくりの日記」にも興味深い叙述が見られるし、その他のジッド文献の精査もすべて今後の事に属するが、ともかくも太宰がラルウのこの評論を読んだ事がほぼ確実であるだけに、「ドストエフスキイ論」と共に今後記憶されて然るべき文献と言えるであろう。

(三)

長部日出雄の『神話世界の太宰治』によれば、〈ドストエフスキーの人物の性格の非一貫性、すなわち不連続性と、未完成性および不完全性〉に就いて述べる「ドストエフスキイ論」のジッドの言葉に触発された太宰が、現代作家としての飛躍的な成長を遂げたという事を「道化の華」以後の作品を見れば理解できるという。「猿面冠者」「彼は昔の彼ならず」「ダス・ゲマイネ」といった作品を見渡せば、習作期の作風とは隔絶したテーマ追求の筆づかいは明らかであるが、ここでは対象を「道化の華」に絞って「ドストエフスキイ論」との関連に就いて述べてみたい。

「道化の華」には二つの異次元の一人称が存在する。一方は大庭葉蔵をめぐる物語を展開させる書き手としての〈僕〉であり、他方は明確に書き手として成立する以前の〈僕〉、つまり書き手の〈僕〉と書かれている大庭葉蔵が未分化のまま一人称として表面に出現してしまった言わば語り手としての〈僕〉である。これら異質な二つの一人称に三人称として描かれる登場人物を加えれば、この作品は三つの異質な人称から成る複合形式を有するものと言え、特に語り手の〈僕〉（本論では書き手と語り手の区別は設けず一括して語り手と称している）が物語の随所で錯乱した注釈を加える所に、伝統的な客観小説とは全く別様のリアリティが存立する。

「贋金つくり」との類縁性もそこに求められるのだが、物語の途中で突如出現した〈僕〉の弄する次の様な弁解の辞も「贋金つくり」第二部第七章の作中人物批判のパロディと言えば言える。

思ひ切って、僕は筆を出す。さうでもしないと、僕はこのうへ書きつづけることができぬ。この小説は混乱だらけだ。僕自身がよろめいている。葉蔵をもてあました。彼等は、僕の雄弁な筆をもどかしがり、勝手に飛翔する。僕は彼等の泥靴にとりすがつて、待て待てとわめく。ここらで陣容を立て直さぬことには、だいいち僕がたまらない。

〈僕〉の狼狽は、作中の登場人物に投入すべき〈僕〉自身の自意識の種々相が〈よろめいている〉事から生じている。これは逆に言えば作者の錯綜する自意識の種々相が、それぞれの登場人物を多様な相貌の下に造型し得るという事であり、またその多様性の内に自意識の相反する局面を投入してこそ、自意識の総体は擁護され崩壊を免れるという事になろう。

こうした事情はドストエフスキーの創作に対する態度の中にも見出せるとジッドは言う。次は「ドストエフスキイ論」の一節。

彼は彼の本の各人物の内に没入した。それ故に、人は各人物の内に彼を再び見出すのである。（……）彼は人物に生命を賦与しながら、己れを見出すのである。彼は各人物の内に生きる、そしてその人物の多様性の内に己れを打委せる事は、第一の効果として、彼自身の矛盾を擁護する事になる。

太宰の以後の多くの作中人物が太宰の分身として登場し、またそうした太宰の異なる側面を担う複数の分身が一つの作品の中に対置されて一つの主題を構成していく事を考えるならば、ジッドのこの記述が太宰に与えた影響の深さは測り知れないと言うべきであろう。尖鋭で露骨な方法意識で書かれた「道化の華」の場合、語り手と登場人物とのかような緊張関係がまさに崩れようとする瞬間を捉える事で、作中人物に投入された自意識の錯乱振りを吐露し、さらにそれを在来リアリズムへの批判という線に沿って構成していこうとする太宰の意図が感じられる。

「ドストエフスキイ論」は、ジッドがフランス文学の公式主義的なリアリズムの伝統を反省しつつ、自らの書くべき小説のイメージを明確化しようとしたものと言われるが、ジッドは固陋なフランス文学の伝統への批判を、一貫してロシアの文学的風土、就中ドストエフスキーの文学との対比の下に進めていく。そして太宰はジッドのドストエフスキー観に純粋に文学論として同調する一方で、ジッドのこの伝統的リアリズム批判を、日本の私小説的リアリズム批判へとすり替えようとする批判的目論見を抱いているかの様に見える。

「道化の華」から引用する以下の文章は、フランスとロシアの文学的土壌の相違を〈僕〉の自意識の動揺の幅として定位しながら、究極的には日本の在来リアリズムに対する批判を表明しようとしたものと読める。

さて、僕の小説も、やうやくぼけて来たやうである。ここらで一転、パノラマ式の数齣を展開させるか。おほきいことを言ふではない。なにをさせても無器用なお前が。ああ、うまく行けばよい。

以後〈僕〉の所謂〈パノラマ式の数齣〉が続くのだが、それは各病室内の様子をそれぞれ主観を交えずに観察し順次描写してゆくもので、言わば典型的な平面描写の手法である。心理面での駆引きに執拗にこだわってきたこれまでの語り口調をここで放擲し、一転して伝統的な客観描写を〈僕〉はこうして試み始めるのであるが、しかし結局この試みは失敗に終る。

僕は三流作家ではないだらうか。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、たうとうこんなにやにさがつた。いや、待ち給へ。こんな失敗もあらうかと、き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。

こうして〈パノラマ式〉の描写は打捨てられ、再び混乱した文体が現れてくるのだが、この様な古典的な描写法を〈僕〉に試みさせたのが最終的にそれを放棄する為であったとすれば、これはかなり手厳しい在来リアリズム批判と言わねばならない。

ここでの太宰は〈パノラマ式〉という用語によって具体的に何を想起していたのであろうか。無論それは日本の私小説的リアリズムへと引き結ばれてゆく客のものであろう。だが更にその底には、ジッドの批判対象であるフランスリアリズムの平板さ、単調さがイメージとして想起されていた事はまず間違い無い。そしてそれの対極にイメージされて在ったのがドストエフスキーの文学であった筈である。次は「ドストエフスキイ論」中に見えるジッドの〈パノラマ〉批判の一節である。

ドストエフスキーの小説と私が引用した人々の小説や、トルストイ自身のや或はスタンダールの小説等の間には絵画とパノラマとの差異が存してゐる。ドストエフスキーは一幅の絵画を作成する。其処で特に先づ重要な事は光りの割当てである。その光は唯だ一つの中心点から発する。スタンダールやトルストイの小説では光りは一定で、平等で散漫である。凡ゆる事物は一様に照され、凡ゆる方面から同じ様に見える。夫等には陰影が無い。

〈パノラマ〉という用語に、硬直したフランスリアリズムの平面描写に対するジッドの揶揄は明らかである。太宰が作中〈パノラマ式〉描写を唐突に展開させた事には、ジッドのこの批判的記述に拠りつつ、その批判的指向性を言わばエドゥワール風の俳徊的思索の文体によって示そうとする画策の跡が感ぜられる。

攪乱する様なこの筆づかいは、ジッドが〈パノラマ〉的描写の対極に見出したドストエフスキーの文体に一つの理想形を持っている。我々はドストエフスキーに小説の全要素間に出来るだけの関係と相互性とを作り出し、集合し、凝集し、集中せんとする要求のあるのに気付く。諸事件は、彼に於ては、スタンダールやトルストイの如くに緩徐で一様な流れを追ふ代りに、常にそれ等は混交し一種の頭頂の中で結合するやうな瞬間がある。

ジッドにあっては、この認識がさらに純粋小説という一観念の具体化として「贋金つくり」を生んだのであり、太宰にあっては在来リアリズム批判という尖鋭な批判的モチーフと表裏する形で、言わば〈二十世紀の古典主義（クラシシスム）〉を露呈すべく実験的改編を促したのであった。

太宰はジッドの批判精神を後ろ楯としながら、ドグマティックにそれが表出される事を入念に隠蔽しながらも、そのからくりを見透かす読者を予め想定した上で存分に韜晦の内に遊んでいる。語りも〈僕〉の道化た韜晦振りは作家の自意識を内部から照らし出す光源となり、その光源は複数の中心から発する光を様々に照射する事によって、作家の自意識を無数の側面に裁断する。ジッドの語るドストエフスキーの文体に太宰が何等かの啓示を得たとすれば、それは作家の不均質な心理的様態から生れながら、逆にそこへ強烈で直線的な表現の光を照射する作家の分身設定へと太宰を動かした明確に方法的な認識であったろう。また一方でジッドの語るドストエフスキーの文体が〈パノラマ〉的フランスリアリズムの対極に定位されている以上、ジッドの口吻にドストエフスキー礼讃を超えた批判的調子が混じる事もやむを得ない。「道化の華」の全篇に縷綿する批

判的雰囲気は、「贋金つくり」等の実作以上に「ドストエフスキイ論」との類縁性が強いと言える。

(四)

「道化の華」の批判的性格は、時代の青年達が抱えた表出への希求と懐疑の奥深さを我々に教えている。作品末尾近くでの〈僕〉の赤裸々な告白は、まず〈古い大家〉へのいらだたしげな揶揄に始まる。

ここで結べたら！古い大家はこのやうなところで、意味ありげに結ぶ。しかし、葉蔵も僕も、おそらくは諸君も、このやうなごまかしの慰めに、もはや厭きてゐる。（……）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れにのみつないでゐる。

ここには常套的な文学の枠組では律しきれない新しい感情が要求する新しい文学誕生への胎動がある。その新しい感情自体いまだ明確に自己を主張できないもどかしさがあるものの、ともかく〈古い大家〉を否定せんとするこの感情が要求する作品の結末は次の様なものであった。

ふかい朝霧の奥底に、海水がゆらゆらうごいていた。

そして、否、それだけのことである。

〈僕たち〉が〈山の頂上〉に期待した何ものかは果して存在しはしなかった。彼らは求める物を何一つとして得る事が出来ない儘だ。全てが〈それだけのこと〉でしかない客観的現実の中で、なおかつ蠢き続ける人間の心理をこの最後の一行は暗示している。

そう言えばルネ・ラルウもジッドの言葉を一つ紹介している。

事件は一つも無い——常に内的の生活——総ては魂の内で演じられた——何物も外に現れ出たものはない

そして「贋金つくり」のエドゥワールも、その日記に〈「まだこれで終ったわけではない……」この言葉で私は「贋金つくり」を結びたい〉[3]と記したのであった。「道化の華」の唐突な結びは、客観的現実と主観的現実とのイメージの亀裂の部分に過重な意識を注ぐジッドの認識を拠り所に、自意識の時代に生きる一青年作家として提示し得た一つの明確な文学的態度であった。表出への深い懐疑を〈復讐〉という極めて意識的な作為によって突き抜けようとする太宰の所謂前期の基調は、これによって漸く決定せられたのである。

注

（1）「『太宰治の方法』考——『純粋小説論』・『私小説論』の影」（「金沢大学法文学部論集」文学編25 昭52）

（2）「『虚構の彷徨』論——『道化の華』の方法を中心に——」（『一冊の講座太宰治』昭49・3有精堂）

（3）「国文学」（昭57・5）の「共同討議太宰治の作品を読む」の中で鳥居邦朗氏は、〈「ドストエフスキー論」の中にしばしば引用されている、ドストエフスキーの作品じゃなくて、手紙のほう、そっちは何となく太宰と噛み合ってくるんだな。「道化の華」よりあとになるけど、彼のパビナール中毒時代の借金の手紙を見てると、ドストエフスキーの手紙の持っている、ドロドロした部分があって、極論して言えば、太宰はこのあとで自分をつくっていったんじゃないか、という気がする。〉と発言している。

（4）「太宰治（昭八年～十二年）」（「解釈と鑑賞」昭60・11）

（5）『近代文学評論大系』第七巻昭和Ⅱ（昭47・9角川書店）

に拠る。

（6）同右。

（7）建設社版『ジイド全集』第四巻所収　山内義雄訳「贋金つくり」

（8）岩波文庫「贋金つくり」下巻（昭38・4）

（一九八六年八月稿）

【付記】

作品の引用は筑摩書房版全集に拠った。その際旧字体は新字体に改めた。尚、引用文中の傍点はすべて原文の儘である。

――九州大学大学院博士課程――

前号補訂、地獄極楽竹枝、及び竹内雲濤の詩話のことなど

宮崎修多

前号で紹介した細井広沢の「武江竹枝歌」の翻字は、稿者の粗忽により一二の間違いがあったので、あわてて是正しておく。本文、隅田川をクマ田川と書いたは愛敬と御勘弁願うことにして、翻字の竹枝詞、「其一」。第一句「八州流水落長江」は「八州流水落長河」が正しい。写真を出しておいたのでこれは数名の方々から御指摘頂いた。竹枝詞、「其六」。第二句は「笊」なるあやまり字を書いていたが、何のことはない「鮭」字で、「今日銀鮭膾可鮮」となる。銀赤鱠はほそまりなます。しかしこれは白魚の事ゆえまかしてあるとすべきか。「其二」の欠字にしておいた二字は、今以てよく分からない。また、関防印に印文を書かなかったが、これが『二老略伝』に「広沢の池嵯峨の千代の古道なという所先祖の領地にて石石余もありしとかや故に広沢と号す千代古道と云印章もあり」（我自刊我本による）という印である。朱文長方形で「千代古道」など一歌枕を刻する所に、また広沢の和漢一轍の指向を伝える。従来、彼の印を数つか集めたもの等に余り見あたらぬ様だが、頼春水も『掌録』文化十年条に「広沢細井次郎大夫嵯峨ノ人ナリ。千代古道ノ印アリ。名所ナリ。多術町間ニ達シタリ」（随筆百花苑による）と書き留めており、「嵯峨ノ人」と設っているものゝ、この印は結構知られていたのかも知れない。

前号、竹枝詞の話をした序でに、もう一つ小さな事を書き足しておく。国会図書館蔵『竹内雲濤の『蕉竹居詩話第二編』（写本、上中二冊存、自筆か）に「瀟湘八景の詩」なる項があり、

清の沈起鳳著の諧鐸中の、華佩纓なる女優者が十六才で失折した時青出が碧梧樹の葉を噛んで書いたという「冥中八景詩」の話を紹介しているが、それに加えて「曽て星巌梁先生の説くを聞く、中島墻太なる者、少年にして詩才横溢、曽て戯れに地獄竹枝、極楽竹枝各数首有しと、然れども其詩終に伝はらず、又惜しむべきなり」と記す。中島墻太については知る所がないが、最早一部の竹枝は、日本的景情を通り越して、完全な想像の産物ともなっていたのである。

田園詩や地名色のある竹枝詞の盛行の陰で、地獄極楽の竹枝などというものが詠まれていた事は、たとえそれが青年客気のもたらす所であったにせよ、当代竹枝の爛熟極まれり、の感を強くすると共に更に多様な竹枝が、この暮末頃には、なしては消えていった事をも想像させる。ともかくも、江戸期に於ける竹枝のはじめと終局。細井広沢と中島墻太の事を示してはなしを終わる。

○

この『蕉竹居詩話』は、富士川英郎氏によって、梅不如亭の系列に連なるデカダン詩人と目された、酔死道人竹内雲濤の、恐らくは自筆の稿本であるが、それは完全に版本の体裁を模した物で、題簽、見返し、目録、本文の句点傍線等が整然と施されている。見返しの上欄外、普通の刊本なら「文化○年新鐫」だとか「天保○○年開板」などと横書きされる箇所に、丁寧に「文久辛酉起稿」と書かれ、「雲濤酔史著／蕉竹居詩話（この行隷書）／第二編全三冊」と麗々しく署を引いて認められている。版本を真似たこういう手の込んだ写本の例は他にもあるが、しかし、小野湖山に「猶や意に当らざれば則ち往往焼棄、其の歿の人を憂ふ」（湖山精詩屑風）と揶揄された酒乱の詩人の放恣な赤ら顔が、この写本からは浮かんでこないのである。先に挙げた地獄極楽詩の話も、話柄の奇怪なわりに以外と醇々乎とした教訓で結ばれる。いわく「世の詩に従事する少年輩、又己れが作るの巧能と為すべからず、実に古人の所謂多読多作多改に非ずんば此道を以て赤幟を一方に立つる能はざるなり、歴代の正史八勿論、近の稗史野乗、小説院本、いかなる零星冊子といへ共得るにしたがひ看るに随て一読して蓋無しとなすべからず、取捨ハ己れが心にあり、瓦礫中にも珠玉なしと為す可らず、世の通学者流一味聖経賢伝にのみかじりついて終年兀々、ついに一事を為し得ざる者ハ、余が党に於て取らざる所なり」。もっとも一方で隨園詩話の、「日本宇」が酔余に隨園の庭中にて立小便をした話を引き、「これ又最可憎の事にして権勢を恃む俗官、往々此類あり、豈たゞ彼邦のみならんや、此等の徒、宜しく長剪刀を以て、那の道覚を截断すべし」等と気炎をあげる事も忘れない。尾張は、彼土本邦の文献に見える蟹とはまぐりの例を博捜羅列し、所々自評をさしはさむ「蛤蜊蟹蠣」の条で、かゝる癖をのぞかせる所などは、確かに『詩本草』の作者の末流として位置づけられそうでもある。他に、彼自身による様々な型態の戯詩を開陳してみせたり、時に憤り、時に怨々と激をひろき、その多様かつ自在な事、それはそのまゝ振の振幅の激しい性格と学識の反映とみえた。この詩話起筆の翌年、四十八才の文久二年十一月に、竹内雲濤は江戸不忍池のほとりで病死する。恐らく第三編までは筆が及ばなかったであろう。但しこの第二編の下冊と第一編が成した筈で、御存知の方があれば是非御教示願い度く思う。デカダン詩人の裏面には、過剰なまでの潔癖と自恃があること常であるが、それを、この詩話の豊富な引用書に窺える学植の深みと、こまやかな体裁への配慮が少なからず緩和せしめているのである。雲濤のそういった一面を垣間見た喜びにあえて紙面を割いた。

多賀。