

太宰治「めくら草紙」論

——〈空虚〉な〈私〉とボードレール、象徴主義——

野口尚志

はじめに——存在の〈空虚〉と方法の〈空虚〉の昭和初年代

三木清は、レオ・シュストフ『悲劇の哲学』（河上徹太郎・阿部六郎訳、昭9・1、芝書店）が反響を呼ぶ中、続いて刊行された『虚無よりの創造』（河上徹太郎訳、昭9・7、芝書店）の表題に触れつつ、「存在論的中心」の喪失から生まれる〈不安〉と〈無〉について述べている。「彼自身と周囲の社会との間に矛盾が感ぜられるとき」、「不安は彼のものとなる」が、「この不安において彼が主体的に自己の立つてゐるところを自覚するとき、彼がもと無の上に立たされてゐることが顕はになる」。「無」は「死」だが、「無はまた生である。無は我々が死に、また生れるところである。我々は死ぬべく生れ、生るべく死ぬ」。「無からの創造はかくの如き弁証法の上に立たねばならぬ」（『シュストフ的不安について』『改造』昭9・9）。

このように、〈無〉をキーワードとしたシュストフの思想は、たとえば小林秀雄「故郷を失つた文学」（『文藝春秋』昭8・5）が提示した「故郷喪失」の不安と共振して同時代に充満する〈気分〉を射抜く¹。そのような〈無〉に関わる「〈気分〉」の反映を文学作品から窺い得るとしたら、石川淳「佳人」（『作品』昭10・5）をま

ず挙げるべきだろう。この作品は、同年月に発表された太宰治「道化の華」（『日本浪漫派』）と同様、物語にこの小説を書いている（小説家）自身である〈私〉が顔を出し、作品の制作過程について語ることをも組み込んでいくという〈小説家小説〉、あるいは〈メタフィクション〉である。「統合不可能な、制御不可能な『わたし』」が作品に介入し、その「わたし」の「流動、不安定さ」「混乱」が「語り」の推進力として機能するというこの作品の語り手「わたし」は、過剰な自意識の果てに「わたしは空虚でいっぱいなのだ」という自覚に至る²。またほぼ同じ時期、太宰治は「中はうそ寒くからつぽ」な「ケエスそれ自体が現代のサンボルだ」という友人と同じように「ヴァイオリンよりヴァイオリンケエスを氣にする組」という「私」を登場させている（『ダス・ゲマイネ』『文藝春秋』昭10・10）。いずれの〈私〉の〈空虚〉も三木の言うように死の觀念に直結している（後者は実際に作中で死ぬ）。

そもそも、メタフィクション的性質を持つ作品には、「〈脱中心化〉」の志向が潜んでいる。なぜなら、前時代の規範が崩壊し、「従来、自明と考えられていたものが、もはや自明ではなくな」ったために、「別の点の中心」の模索が必要となった時に出現するのがメタフィクションだからである³。昭和初年から十年前後に起こってい

たのは、言うまでもなく自然主義が標榜した客観的「描写」の自明性の喪失であった。作家は、小説とは何かという根本問題から問い直さねばならなくなったのである。鈴木貞美氏は「一応安定した形態を獲得した『近代小説』、その形態に対する根本的な疑問に発する探究が自覚的に行われてきたのが、小説における二〇世紀である」といい、田口律男氏は日本近代文学史における「小説のメタ化現象」が、「先行する小説スタイルの規範性・自明性が崩れ、表現の磁場に地殻変動が生じた時期に集中」するとして、具体的には昭和初期（と、明治二十年代）がそれに当たるとしている。氏は先述した石川淳「佳人」に触れ、書き手の「わたし」の「とどまることなき自己言及の運動」を指摘するが、これは太宰の「道化の華」も同じことで、安藤宏氏は「この小説を書いている『私』は、語り手自身によって対象化された瞬間に「描く私」から「描かれた私」に転じてしまうので、「私」は「私」を追い求め、半永久的な自己遡及を開始することになる」（『傍点原文』）という。高見順が「描写のうしろに寝ておられない」（『新潮』昭11・5）で的確に指摘したように、「描写」の「客観的共感性」への不信が覆い難くなった時、「白」といふことを説き物語る為だけに、作家も登場せねばならぬのではないか（『傍点原文』）という事態が生じたわけだが、作中に作家を登場させたとしても、その作家は自身の言葉への不信にとらわれることになり、結局のところ自己言及はとどめることができなくなるのである。こうした小説の出現には、〈小説家小説〉（メタフィクション）の先蹤であったジイドの「贖金つくり」と、同作中で言及される「純粋小説」の影響も指摘されてきた。安藤氏は、ジイド

の「純粋小説」とは「小説の中に小説とは何かを絶えず問い続けるメタ・レヴェルの視点を内在」させた小説であり、これを「もつとも具体的に実践していたのは、石川淳、高見順、太宰治の三人であったように思われる」と述べている。小説とは何かという根本を問わねばならなくなった時代に、「贖金つくり」に注目が集まるのは必然であったろう。中村三春氏は「贖金つくり」のメタフィクション性を詳細に検討したが、中でも「太宰の小説形態こそ、ジイドの純粋小説に近いものであったというべきではないか」という¹⁰⁾。

確かに、太宰、石川、高見らの作品は、この時期の〈無〉の気分の小説化に成功したものとと言える。しかし、〈メタフィクション〉的な作品は、あくまで前時代の規範が崩れた際に見られる過渡的な小説形態である。昭和初年代においても、作家はそこを通過点として、それぞれに自らのスタイルを獲得していったと考えられる。だが、三木清の言うような「存在論的中心」の喪失と、自然主義的「描写」の自明性の喪失という二つの〈無〉が結びつき、重なりあう状況下で、作家はどのようにして新たな創造の糸口をつかんでいったのだろうか。そこで取り上げたいのが、太宰治の「めくら草紙」（『新潮』昭11・1）という作品である。この作品もまた、〈メタフィクション〉的な小説家が主人公の小説である。「佳人」や「道化の華」が〈空虚な〈私〉〉への言及であったのに対して、小説家の主人公を通じ、小説の言葉が生み出される場としての表現主体の形成過程を開示している点で貴重な作品ではないかと思われる。ここでも、〈私〉の〈空虚〉ということが重要な要件となっている。いわば〈私〉が、創造の「可能性に満ちた」〈空虚〉へと転換されるプロセスが示されているの

である。本論は、昭和初年代の存在／方法の〈空虚〉にまつわる危機のなかで、どのようにして表現主体が形成され得たのか、その一端をこの作品の作家表象から明らかにすることを目指す。

1. ボードレルと「ポエジイ」という〈空虚〉——「詩と詩論」から

最初に述べておきたいのは、この「めくら草紙」の背後に、昭和初年の詩と散文、小説に関わる問題が横たわっているということである。これと表現主体の〈空虚〉ということとは密接なつながりを持つ。それは作者・太宰が「めくら草紙」に言及した次の文章から窺うことができる。

拝復。あなたは、スタイルといふものに興味を持つて居る。択ぶのは、私にはむづかしいのだけれども、ジツドの「オスカアワイルド」辰野隆の「ポオドレエル研究序説」やはり第一書房出版のものと思ひますが、「ポオドレエルの覚え書」鷗外の短篇「細木香以」「百物語」二日とか、りません。さらにもいちど読まれるか、思ひ出すかするとよいのぢやないかと思ひます。新らしくない。けれども決して古くはならないのです。私は正月号に「めくら草紙」といふ短篇を書きましたが、それをも合せ読まれると、こんどは、ほんたうにわかるかも知れない。(「作者の言分 十二月創作評に応へて」「時事新報」昭10・12・4)¹²⁾

フランス文学者・辰野隆の「ポオドレエル研究序説」(昭4・12、第一書房)と、ボードレル自身によるエッセイ「覚え書」(「ポオ

ドレエル感想私録」に収録。堀口大學訳、昭8・7、第一書房)の名が見える。小説家のジツド・鷗外と並んで詩人ボードレルの名が上がるのは、「新らしくない。けれども決して古くはならない」という言葉通り、何らかの普遍的な文学の「スタイル」の探求を目的しているためと考えられる。では、ボードレルと小説のスタイルとはどう関わるのか。この点を考えておかねばならない。そのために、いわば「めくら草紙」の前史として、まず同時代のボードレルと〈詩〉(小説)の関係を、我が国における(レスブリ・ヌーヴォー)を牽引した雑誌「詩と詩論」を軸にして確認したい。

春山行夫は、自身が中心となつて刊行した「詩と詩論」の創刊号(昭3・9)に掲載の「日本近代象徴主義詩の終焉」の中で、蒲原有明以後の「象徴主義詩」の終焉を宣言し、その後の新世代に自らを位置づけるためにこう述べる。

ある一つの詩派が、そのポエジイの転換によつて、必然的に転換する時、最早昨日の芸術はそれらにとつて何物でもない。ポエジイのみが、それを確固として展開するものによつて、はじめて新しい生命を劉曉と吹奏する。

春山にとつて、「純粹詩」としての「象徴主義詩」の祖はポーとボードレルであり、それは作品のみによつて認定されるのではなく、「まづ詩論を樹て、つぎに詩作した」というポーの姿勢と、それに学んだボードレルの詩作が、続くマラルメ、ヴァレリーらに引き継がれ、「象徴主義詩」の基盤となつたことによる。これに倣い、春山ら同人も詩論によつて主知的に創作される詩を目指した。これは昭和初期の小説が「文学の意識化」¹³⁾であつたこととパラレルな関

係にあると言える。だが、一つ大きな問題がある。春山は、以前の「象徴主義詩」と彼らのそれとの間には「ポエジイ」の違いがあるという。「ポエジイ」とは、詩を詩たらしめるものことで、平たく言えば詩精神とでもいうべきものだが、その内実について春山は、それが「詩の本質」である、という以上の説明をしないのだ。どうすればその「ポエジイ」なるものを言語化できるのか。しかしその答えはなく、「ポエジイ」という（空虚な中心）を抱えつつ、彼らの「詩論」は展開していくことになる。

ただし、ここで重要なのは、解明し得ぬ「ポエジイ」なるものを仮定することで、「詩」が形式から解放されたことである。中でも北川冬彦は「新散文詩への道」（『詩と詩論』昭4・3）で散文詩を積極的に提言してこう述べている。

新しい詩の構成法がきびしく追求されれば、追求されるほど、無闇に行をかへ、聯を切ることの必然性が失はれてくる。そして外観は、散文と殆んど異ならないものとなる。こゝに真の自由詩への道の鍵が藏はれてゐるのである。／＼真の自由詩への道とは何んであるか。「新散文詩への道」これである。

この論を補完するように、同じ号で外山卯三郎は、「散文詩」は「韻文的概念を破つて現れた、一つの新しい表現」で、それは「詩の「散文化」ではなく「詩の散文表現でなければならぬ」ず、そのためには「常にその根柢にアプリオリとしての「詩」(Poete)」が必要であり、「この様なエスプリのもとに、ポドレエルはその「散文詩」をこころみた」という（『散文詩論考』）。「ポエジイ」は散文でも表現可能であり、ポードレールもこの精神のもとに「散文詩」、すな

わち「パリの憂鬱」を試みた。ポードレールには「アプリオリとしての詩」^{ポエジイ}があったのだ——。北川、外山のこの論理からすれば、「ポエジイ」が小説においても表現可能と考えられても不思議はない。

中でも佐藤一英は、まず「現代詩の散文化を論ず」（『詩と詩論』昭3・12）の中で、「散文詩」の進展のためには「マラルメにかへれ。マラルメに帰る前にポードレールに帰れ。ポードレールに帰る前にポオに帰れ。詩歌の正統に帰れ。」と述べている。さらに、翌年の「現代小説の詩化を論ず」（『詩と詩論』昭4・6）では、「文学の唯一の表現」は「詩」であり、「膨大な構成が小説の本領であるといふ考へ」は捨てるべきで、「純粹な小説は一行でも」よく、「小説は詩のシノニムでなければならない」と述べるに至る。そのためには「象徴主義詩は変貌して現れねばならない」という。これを皮切りに、「詩」における「韻文」「散文」の区別を無化しようとした『詩と詩論』^{ポエジイ}における「韻文」「散文」の区別を無化しようとした『詩と詩論』^{ポエジイ} 同人の一部は、徐々に（小説の詩化）をも論じるようになっていく。「小説の諸問題」特集を組んだ第十四冊（昭6・12）を以て『詩と詩論』は終刊し、翌年三月から『文学』に改題して刊行される。その「後記」において春山は、「詩と詩論」が所謂「詩壇的詩」から（文学）の本質に向つたと同様に、今日の（小説）もまた（文壇的小説）から（文学の実体）把握への気運を示してゐる」と、当代の詩壇・文壇の双方に（文学の本質）という同じ頂上を目指す動きのあることを示し、詩・小説・批評という区分に拠らない本質としての（文学）の探究を改めて打ち出す。この成り行きは、（文学）とは「ポエジイ」の表現であるという彼等の早くからの主張からすれば、必然とも言えよう。

しかし、彼らが文学おける詩・散文・小説という区分の自明性を喪失させようとすればするほど、「ポエジイ」とは何か、〈文学の本質〉とは何かという問題は浮き彫りにならざるを得まい。この問題は当時、広く共有されたと考えられる。ただ、確実に言えるのは、〈詩／文学の本質〉を問う際に、ボードレールが参照項となっていたことである。

2. 〈空虚〉へ彫琢される〈私〉

「ポエジイ」という〈文学の本質〉そのものが〈空虚〉なものとして提示されていた。なお、当時、その問題を解くためのヒントとなる文献にだけは事欠かないという状況が用意されていた。⁽¹⁵⁾昭和初年代は、萩原朔太郎も述べているように、そうした文献が複雑な詩想の背後の「詩人の本体」への理解に貢献する、そういう時期に当たっている。中でも、辰野隆の『ポオドレエル研究序説』は、副題が「詩人の態度」となっているが、作品を通じて詩人の詩作への姿勢を描き出したものである。詩そのものを精緻に読解したものではないが、「ポエジイ」がどのような態度・姿勢によって言語化可能になったのかを指南する書として機能し得たのだ。作者自身が関連を述べている「めくら草紙」は、その指南を受けた上で書かれた作品として読むことができる。ここから先は、「めくら草紙」本文に〈空虚〉と〈私〉の接点を探る。

まずは冒頭を引用する。

太古のすがた、そのままの蒼空。みんなも、この蒼空にだまさ

れぬがいい。これほど人間に酷薄なすがたがないのだ。おまへは、私に一箇の銅貨をさへ与へたことがなかつた。おれは、死ぬるともおまへを拝まぬ。歯をみがき、洗顔し、そのつぎに、縁側の藤椅子に寝て、家人の洗濯の様をだまつて見てゐた。盥の水が、庭のくる土にこぼれ、流れる。音もなく這ひ流れるのだ。水到りて渠成る。このやうな小説があつたなら、千年万年たつても生きて居る。人工の極致と私は呼ぶ。

傍線部の連続する二文に注目しよう。ここには、「蒼空」を指すと考えられる「おまへ」という二人称に対して、小説家の「私」と、その自称「おれ」という二通りの一人称が見られる。小説の語り手としての「私」と、実人生を生きる「おれ」とは、「蒼空」に背を向けるという姿勢で一致している。つまり、「私」は小説／芸術と、自己の存在そのものとを合致させようとする人物なのである。これはこの小説において、小説家の存在から言葉が生み出されていく様が語られようとしていることを示している。⁽¹⁶⁾まずこの点を確認する。

さて、ここで触れておきたいのは、大正末から昭和初年の辰野隆らが中心となって東京帝国大学仏蘭西文学研究室から刊行されていた雑誌「仏蘭西文学研究」である。その創刊号（大15・10）には辰野の「純粹詩歌に関する論争」なる文章が掲載されている。ここで辰野は「仏蘭西文壇」における「純粹詩歌」論争を端的にまとめて言う。

凡そ詩歌には理性を超え、言^{イコラフツブル}筈をも絶した或物が存する。それを神秘と名けても、秘密の魅力と呼んでもいいが、兎に角、人の心に訴へ潜める愉楽である。詩歌の本質は其処に在る。こ

の意味に於ける神秘は単に詩の本領であるばかりでなく、広く一般の芸術は勿論、宗教も科学も、其の根柢に詩を有せぬものはない。

この「純粹詩歌」論争の源流は、ここでも「ボオの影響を受けたポオドレル」となっている。数年後に春山が「詩と詩論」誌上で問題提起する〈文学の本質〉追求の問題が、既にフランス文壇の問題として取り上げられている。「仏蘭西文学研究」——「詩と詩論」という〈純粹詩〉及び〈文学の本質〉追求の流れがあり、その後で太宰が「ポオドレル研究序説」からの「めくら草紙」の影響に言及することになる。（「ポオドレル研究序説」は「仏蘭西文学研究」に連載された論文を含む）この流れと無関係でないと考えられるのは、「めくら草紙」の次の部分である。

鋭い眼をした主人公が、銀座へ出て片手あげて円タクを呼びとめるところから話が始まり、しかもその主人公は高まいなる理想を持ち、その理想ゆゑに艱難辛苦をつぶさに嘗め、その恥ぢるところなき阿修羅のすがたが、百千の読者の心に迫るのだ。さうして、その小説にはゆるぎなき首尾が完備してあつて、——私もまた、そのやうな、小説らしい小説を書かうとしてゐた。私の中学時代からの一友人が、このごろ、洋装の細君をもらつたのであるが、それは、狐なのである。（中略）私は、そしらぬふりして首尾のまつたく一貫した小説に仕立ててやり、その友人にそれとなく知らせてやつたはうがよいのかもしれない。（中略）もし友人が、その小説を読み、「おれは君のあの小説のために救はれた。」と言つたなら、私もまた、なかなか、ために

なる小説を書いたといふことにならないだらうか。／けれど、もう、いやだ。（中略）お小説「百篇の傑作を書いたところ」で、それが、私に於いて、なんだといふのだ。

この一節の趣旨を単純に反転させれば、「私」が目指すのは、「首尾」の破綻した、ためにならない、小説らしくない小説」ということになる。ポードレルは「バリの憂鬱」の序「アルセーヌ・ウーセイに与ふ」で、「首尾」を断ち切れ「断片」となった言葉が「魂の抒情的動揺」「幻想の波動」「認識の飛躍」という「詩的散文の奇蹟」を生むことを「夢想」と述べている（三好達治訳「巴里の憂鬱」昭4・12、厚生閣書店）。「小説らしさ」の拒否だけでなく、「首尾」が問題にされ、この後に作中作として挿入される文章が実際にすべて断片であることを照らし合わせると、この「めくら草紙」という作品は、前節で触れた「詩と詩論」の「小説の詩化」、及びポードレルとフランス象徴詩派に発する「純粹詩歌」論争の提示した、ジャンルにとらわれない〈文学の本質〉の探究に、かなり近接した問題意識の下で書かれていると考えられる。

右の引用からも分かるように、この作品もおよそ半年前と同じ作者が発表した「道化の華」と同様、今まさに書こうとしている「小説」について、作者自身に擬した語り手「私」が語るという作品である。「私」が饒舌に語つたかと思えば、唐突に「（約三時間）」という沈黙の時間の存在が示されるあたり、明らかに〈饒舌〉と〈沈黙〉の鋭い対比が意識されている。自らの作品や創作過程について解説せずにはいられない〈饒舌〉が自意識過剰の表現であるならば、〈沈黙〉はその正反対にある〈虚無〉、ひいては死の暗示であるはずだ。実際、

この作の「私」は「いつでも刺されて（死んで）いい」と思っている、いわば人工的な（晩年）を生きる人物だが、死の暗示はこれだけではない。

私が七つのときに、私の村の草競馬で優勝した得意満面の馬の顔を見た。私は、あれあれと指さして嘲つた。それ以来、私の不仕合せがはじまつた。おまつりが好きなだけでも、死ぬるほど好きなだけでも、私は風邪をひいたといつはり、その日一日、部屋を薄暗くして寝るのである。

自らに「死ぬるほど好き」な「おまつり」を禁じる。作中にはこの他に、「私」が「いのちかけて大切にしている」という隣家の少女・マツ子を遠ざける部分がある。「死ぬるほど好き」なものと「いのちかけて大切にしている」ものを自分から切り離す。「死」と「いのち」をかけた禁欲主義^{ストイシズム}。作者が言及している「ポオドレルの覚え書」には、「ストイシズムは、自殺といふたつた一つの最後の秘蹟^{ミツク}しか持たない宗教だ！」という記述が見られるが（『ポオドレル感想私録』）、これを辰野隆は『ポオドレル研究序説』の中で解説し、「このストイシズムなる言葉はダンデイスムといふ言葉と置き換へ得るであらう」と言う。「ストイシズム」≡「ダンデイスム」は究極の（空虚）（虚無）である「死」（自殺）への回路を開く芸術家の姿勢の謂であつた。「めくら草紙」の「私」は、（いつでも死んでいい）状態にあり続けること、「死」への回路を常に開き続けることを自らに課している。言い換えれば（文学の本質）の獲得という問題を、ポードレルの人生の（空虚）を自らの人生の（空虚）に置き換へることで解決しようとしているのが、この「私」なのである。

3. マツ子と家人——エピグラムについて

さて、ポードレルの「ダンデイスム」を基調とした（私）の（空虚）ということを考えるとき、「めくら草紙」のエピグラムは重要な意味を帯びてくるのではないだろうか。

なんにも書くな。なんにも読むな。なんにも思ふな。ただ、生きて在れ！

小説家を主人公とした作品でありながら、「書くな」「読むな」「思ふな」と、あらゆる意識を禁じ、無意識に徹する姿勢を述べているかに見える。ところで、シェストフ「虚無よりの創造」のエピグラム及び結論として引かれているのが、「諦めよ、我が心。汝の生れの俵の眠りを眠れ。」という、ポードレルの「虚無の匂ひ」という詩の一節であつた。これと右に引いたエピグラムとの類似も指摘できよう。「ただ、生きて在れ！」とは、決して「生」を選択した^選と言いつ切れる言葉ではない。むしろ、「チエホフの真の、独創的な人物は、絶望した人物である。此の人物は此の世になすべきことを何一つ持つてゐない。僅か壁に頭を打つけることしか許されてゐないのである」（「虚無よりの創造」）という、「ただ、生きて在るだけの、限りなく死に近い（空虚）な存在のことを指しているのではないかと思われるのである。

この点は、作中に登場する少女・マツ子と「私」の関わりを追ふことでより明瞭になろう。

マツ子については、「彼女だけが（私）をわかり、信じてくれて

「いる」とか、「私」の唯一の（絶対理解者）⁽²⁾などと言われてきた。この点に異論はないのだが、そのような少女を「私」はなぜ遠ざけてしまうのか。その理由は、マツ子と、「私」が家人と呼ぶ妻とを対比することで見えてこよう。

マツ子については、作中で次のようなことが言われている。

・私には、なんだか本の二三十ページあたりを読んであるやうな、at home な、あたたかい気がして、私の姿勢をわすれて話をした。

・私は、マツ子と話をして居れば、たまたま、時を忘れる。

また、マツ子のほうは、「私」に次のような紙きれをよこす。

「あなたは尊いお人だ。死んではいけません。誰もごぞんじないのです。私はなんでもいたします。いつでも死にます。」この紙きれを見た「私」は、「あれは、きつといい子だから、毎日あそびによこすやう、お隣りへおねがひして来い」と家人に言いつけるのである。こうして「私」とマツ子の交流が始まる。

マツ子は死を身近に置く「私」の小説家としての生き方を嗅ぎとっている。「理解者」と言われる所以はそこにあるだろう。また、次の場面では、「私」がマツ子に感じる「at home な、あたたかい気」が見て取れる。

また、ある夜、私は、気の弱い女は父無児を生むといふ言葉をもふと思ひ出し、あんなに見えても、マツ子は、ひよつとしたら弱いのぢやないのかしらと気がかりになつて、これは、ひとつ、マツ子に聞いてみようと思つた。／＼マツ子。おまへは、おまへのからだを大事と思つてゐるか。／＼マツ子は家人の手伝ひ

をして、隣りの六量の部屋でほどきものをしてゐたのだが、しばらく、水を打つたやうに、ひつそりなつた。やがて、／＼ええ。」／＼と答へた。／＼「さうか、よし。」私は寝返りを打つて、また眼をつぶつた。安心したのである。

マツ子は隣家の娘にすぎない。しかし、「私」はまるで自分の娘の行く末を案じる父親のように、まだ起こつてもいない出来事を想像してマツ子に問いかける。結果、「私」は「ええ。」という言葉によつて「安心」を得ている。マツ子が「からだを大事」にすることを確認し、「私」のマツ子への気づかいが伝わつた（と思へた）ことへの満足が、「さうか、よし。」という言葉に表れている。沈黙の後の「ええ。」という最小限の言葉が、「私」にマツ子との確かな意思の疎通の手応えをもたらしているのである。家庭的な心の平安を、マツ子は「私」に与えている。

一方、「私」と家人との関係は、こういったマツ子との関係と極めて対照的である。

このあひだ、私は、マツ子のあるまへで、煮えたぎつてゐる鉄びんを家人のはうにむけて投げつけた。家人は、私のびんばふな一友人にこつそりお金を送らうとして手紙を書いてゐるのを、私は見つけ、ぶんを越えた仕儀はよせ、と言つた。家人は、これは私のへそくりですから、と平気な顔で答へた。私は、かつとなり、「おまへの気のままになつてたまるか。」と言ひ、鉄びんを天井がけて、力一ぱいに投げつけた。私はぐつたりなつて、藤椅子に寝ころび、マツ子を見た。マツ子は、鉄をにぎつて立つてゐた。私を刺すつもりであつたらうか。家人を刺すつもり

であつたらうか。私は、いつでも刺されていいのだから、見て見ぬふりをしてゐたが、家人は知らなかつたやうである。

夫婦間の意思の疎通不全が、「鉄びん」を「天井」に「投げつけ」という「私」の暴力となつて表面化している。家人は「私」に、時を忘れさせたり、安心を得させてくれたりする相手ではあり得ないのである。「私」にとつての家人は既に、

夜が来た。私は眠らなければならぬのだ。これである三日三晩、私はどのやうな手段をつくしても眠れず、そのくせ、眠たくて終日うつらうつらしてゐるのだ。このやうなときには、私よりも、家人のほうが、まるつてしまつて、私のからだをお撫で下さい、きつと眠れると思ひます、と言つて声たてて泣いたことがある。私は、それを、試みたが、だめであつた。

とあるように、肉体的にも「私」を救ふことのできる相手ではなくなつてゐる。「at home」な「感覚は、家人ではなくマツ子の属性となつてゐる点に留意する必要がある。このように家人に對比されることで、「私」の「理解者」としてのマツ子の存在は濃厚さを増している。前節でも触れたように、「私はこの子をいのちかけて大切にして居る」。だからこれ以上「書きたくない」と、マツ子についての記述を唐突に打ち切つてしまふ。だが、作品末尾近くには、「お隣りのマツ子は、この小説を読み、もはや私の家へ来ないだらう。私はマツ子に傷をつけたのだから」ともある。「大切」にしなながら「傷」をつけてしまふ。ここに、「私」が小説家として生きるための側面が見て取れる。

『ポオドレエル研究序説』によれば、「ダンディズム」としての

「ストイシズム」を貫徹するためには、「心を擾され」ることは「恥」であるし、「アンニユイ」と「無限の憂愁」に満たされていなければならぬ。従つて、「夾竹桃」をマツ子の家から移植した際、「淨き浮き」とたぐさんの花の名をかぞへあげた「自分に対して「私」が「腹を立て」て、「不覚だ」と恥じ入るのは当然であるし、家庭的な安らぎを与えてくれるマツ子もまた、「ストイシズム」とは相容れない存在となつてしまふ。「at home」な、あたたかい氣」が、「私の姿勢をわすれ」させるとある通りである。「いのちかけて大切にして居る」少女でありながら、小説家の「書くこと」という宿命によつてその少女を傷つけることにも向かい合わねばならない。「私」は芸術のために、また芸術によつて、マツ子を切り離してゐるのである。

ただ、マツ子が「もはや私の家へ来ない」ことは、「私」に「涙」を流させるほどの辛苦であつた。マツ子との出会いと決別は、「私」が自らを「ストイシズム」によつてさらなる〈空虚〉な存在とするための努力と克己の過程を示している。それゆえに、「私」は最終的に「マツ子も要らぬ」と断言してみせる。そうして、「私」は意思の通わない家人との殺伐とした生活に戻ることになる。

小説家が、エピグラムにあるように、「ただ、生きて在」るだけの存在となるのは、本来、不可能であるう。「書くな」と言われても、小説家であれば「書く」ことは避けられないからである。しかし、その矛盾を理解したうえで、「ただ、生きて在」るだけの〈空虚〉への鍛錬を課し続けることが、我が身の〈空虚〉を自覚し、〈空虚〉から言葉を生み出す表現主体を構築するためには必要であつた。こ

の点は、次節でさらに詳しく考察したい。

4. 〈むなしさ〉と言葉——〈純粹詩〉への転生

マツ子を切り離すことに代表される、「私」のボードレールの〈空虚〉への人工的な変革は、どのような結果をもたらすのだろうか。ここからは、「私」が自らの〈空虚〉をボードレールに倣った〈空虚〉へと転位させることで得た小説の言葉の様態を考えたい。

『ポオドレエル研究序説』を著した辰野隆は、「純粹詩歌に関する論争」(前掲)において〈純粹詩〉を次のように説明する。

僕の考ふる純粹詩とは、飽くまで精選し彫琢したもので、自然と対立する芸術の領域に於て、徹底的に作為を施した詩歌を意味する。

これと『ポオドレエル研究序説』中の文章を並べてみよう。

彼は最も自然に遠いARTIFICIEの詩人であつた。我等はポオドレルの「人及び著作」とARTIFICIEとを離して考ふることは不可能である。(中略) 蓋し、原罪を信ずるポオドレルは、人間が本来、自然に具有する醜悪なる素性をDANDYSMEに拠つて、ARTIFICIEに依つて、調伏しようとしたのである。故に彼の芸術は人生の模倣にあらずして、彼の人生がむしろ芸術の模倣であつた。

「自然」を「調伏」するための「ダンディズム」と「芸術的工夫」ということがここで語られている。「artifice」は「人工」のことと解説している文献もあり、ここでは作為的な自己の改変を指す。²⁶ 辰

野は明らかに〈純粹詩〉の定義とボードレールの「人生」とを一致させようとしている。それ故にもボードレールの「人生」は「芸術の模倣」であると言ひ得たのだ。『ポオドレエル研究序説』の「研究」とは、辰野自身の序文から言葉を借りれば「ポオドレル式の生き方」の解明であつた。辰野は、この詩人の〈詩の本質〉を、その態度・生き方から見極めようとしている。言うまでもなく、その生き方の根幹は、〈空虚〉(死)へと自らを彫琢する「ダンディズム」である。

では、「私」の「ダンディズム」の実践も〈純粹詩〉に到達しただろうか。まず、「めくら草紙」にも、芸術創作のための「artifice」という考え方がみられることを確認する。

盥の水が、庭のくろ土にこぼれ、流れる。音もなく這ひ流れるのだ。水到りて渠成る。このやうな小説があつたなら、千年万年たつても、生きて居る。人工の極致と私は呼ぶ。

その〈透明さ〉において「水」は〈純粹〉なものに比することができ²⁷。しかし、「水」自体は自然物でも、「小説」や言葉を「水」のやうなものにするには、作為、すなわち「人工」が必要になる。この部分は、末尾の「この水や、君の器にしたがふだらう。」と對をなし、「渠」が「君の器」へと変貌している。「水」が「器」に注ぎ込まれることで初めて形をなすように、「私」が目指す「小説」は、それを受け取る「君」(読者)によつて完成するものなのだが、そのやうな「小説」はどんな形の「器」にも従ひ得る「水」となれるよう十分に工夫されていなくてはならない。その工夫が徹底されれば、作為の跡は見えなくなり、自然の「水」と区別のつかないものになる。いわば「人工の極致」である。こういった表現の自立性を

追求する文学観は、やはり、ボードレールを祖とする（象徴詩）の方法論を想起させる。

物象を静観して、これが喚起したる幻想の裡、自から象の飛揚する時は「歌」成る。（中略）それ物象を明示するは詩興四分の三を没却するものなり。読詩の妙は漸々遅々たる推度の裡に存す。暗示は即ちこれ幻想に非らずや。這般幽玄の運用を象徴と名づく。一の心状を示さむが為、徐に物象を喚起し、或は之と逆まに、一の物象を探りて、闡明數番の後、これより一の心状を脱離せしむる事これなり。

マラルメはこのように言い、ヴァレリーはこれを、読者に「理解」より「生成」を訴えかけるものであるとする。しかし、「私」がこういった表現形態を目指しているとしても、具体的にはどんな言葉がそれに見合うのだろうか。そもそも（純粹さ）を担保する（透明）な言葉というのは何か。そこで、作中で「枕草紙」に触れた次の部分を見てみる。

私、自分の言葉を織つてみる。「目にはおぼろ、耳にもさだかならず、掌中に掬すれども、いつとはなしに指股のあひだよりこぼれ失せる様の、誰にも知られぬ秘めに秘めたる、むなしきもの。わざと三円の借銭をかへさざる。（われは貴族の子ゆゑ。）ましろき女の裸身よこたはりたる。（生きまもの、かなしみの象徴ゆゑ。）わが面貌のたぐひなく、惜しくりりしく思はれたる。おまつり。」

「枕草紙」に触発されて記された断片。（〜もの）という題と、それに続く叙述との共鳴によって、描写によらない幻像の喚起を狙つ

ている。「掌中に掬す」と「指股のあひだよりこぼれ失せる」もの、すなわち「水」がここにも登場する。それは「むなしきもの」とさされている。「むなしきもの」に続くのは、最後が前節で触れた「おまつり」になつていくように、貴族趣味、禁欲、審美的であることなど、「ダンディズム」の要件につながる「私」という存在の諸相である。「ダンディズム」から喚起される言葉、それは「水」であると同時に（むなしき）。「透明」≡（純粹）な言葉というのは、（むなしき）ものなのだ。ここで、（空虚）と（純粹）が繋がる。さらに、「私」の言葉が明確に（むなしき）とされているのが次の部分である。

毎夜、毎夜、万朶の花のごとく、ひらひら私の眉間のあたりで舞ひ狂ふ、あの無量無数の言葉の洪水が、今宵は、また、なんとしたことが、雪のまつたく降りやんでしまつた空のやうに、ただ、からつとしてゐて、私ひとりのごされ、いつそ石になつたいくらゐの羞恥の念でいたづらに輾転している。手も届かぬ遠くの空を飛んで居る水色の蝶を捕虫網で、やつとおさへて、二つ三つ、それはむなしき言葉であるのがわかつてゐながら、とにかく、掴んだ。

ここで「私」は、眠るために横になりつつ執筆を試みている。意識と無意識、つまり作為と無作為の交錯するトポスとしての夢と現の狭間から、「私」は言葉を取り出そうとする。この引用の後にそれが「夜の言葉」という断片的なフレーズとして列挙される。ともかく、「私」の生み出す言葉が（むなしき）ものであることは確認できる。そして、「夜の言葉」の後に再び列挙されるのが、「草花の名まへ」である。

二十種にちかき草花の球根が、けさ、私の寝てゐる間に植ゑられ、しかも、その扇型の花壇には、草花の名まへを書いたポオル紙の白い札がまぶしくらゐるに林立してゐるのである。／＼「ドイッ鈴蘭。」「イチハツ。」「クライミングローズフワバー。」「君子蘭。」「ホワイトアマリス。」「西洋錦風。」「流星蘭。」「長太郎百合。」「ヒヤシンスグランドメーメー。」「リユウモンス。」「鹿の子百合。」「長生蘭。」「ミスアンラアス。」「電光種バラ。」「四季咲はたん。」「ミセスワン種チウリップ。」「西洋しやくやく雪の越。」「黒竜はたん。」——私は、いちいち、枕元の原稿用紙に書きしるす。

この鍵括弧に括られた「草花の名まへ」については、「実体が分かんずとも言葉だけが乱舞する、言葉の空洞化の暗喩」であり、これが「人工の極致」であろうという指摘や、また「言葉の物象化」を示すとの論も既にある。言葉の（むなしさ）とは、その言葉の指向性が限りなくゼロに近いものを指しているのだ。これら、開花した様も想像できない名前（象徴）性において純度の高い言葉であり、ほぼ完全に受け手（読者）の想像力によって生成されるイメージに任されている。まさに「器」がなければ形をなすことのできない「水」と同様である。これがこの作品において到達した究極の「むなし言葉」であり、言い換えれば（純粹詩）なのであろう。

涙が出た。涙は頬を伝ひ、はだかの胸にまで遣ひ流れる。生れてはじめての醜をさらす。扇型の花壇。さうして、ヒヤシンスグランドメーメー。さまを見る。もう、とりかへしがつかないのだ。この花壇を眺める者すべて、私の胸の中の秘めに秘めたる

田舎くさい鈍重を見つけてしまふにきまつて居る。扇型。扇型。ああ、この鼻のさきに突きつけられた、どうしやうもないほど私に似てゐる残虐無道のポンチ画。／＼お隣りのマツ子は、この小説を読み、もはや私の家へ来ないだらう。私はマツ子に傷をつけたのだから。涙はそのゆゑにもまた、こんな、あとからあとから湧いて出るのか。

はからずも自宅の庭に、（むなしさ）そのものを体現したような「花壇」が立ち現われ、「私」はもはや自分の生活が外部から見えてさえ「とりかへしがつかない」ほどに「むなし」ものへとなり果てたことを、涙と共に自認する。それは、「田舎くさい鈍重」とも言えるほど「秘めに秘めたる」努力の結果であつた。このことを踏まえれば、マラルメの「扇」の詩において「扇」が女の微笑を「かくす」ものとして出ているように、「扇型」（開かれた扇の形）は何かを「秘めるもの」として作用しなければならぬはずだ。ところが、庭の（むなし）花の名前の数々は、「扇型」の上に浮かび上がつてしまつている。もはや隠すこともままならない「私」自身、また「私」の生活の（むなしさ）は、見る人が見れば花が咲かず、札だけが林立する「扇型の花壇」によつて暴かれてしまふ。「花壇」の（空虚）は家主の（空虚）の戯画であると。「花壇」が「私に似てゐる残虐無道のポンチ画」と感じられたのは当然であつたらう。

加えて「この小説を読」むことで「いのちかけて大切にして居」た「マツ子」がもう「来ない」ことを確信する時、「私」の「デザインスム」（空虚）は臨界点に達している。「さまを見る。もう、とりかへしがつかないのだ」と自嘲気味にいう「私」自身もまた、「花

壇」を見て、自己が後戻りできないほどに〈空虚〉な存在に彫琢されたことに気づかされているのだ。しかし、「私」は、その代償も得たのである。

いま、読者と別れるに当り、この十八枚の小説に於いて十指に
あまる自然の草木の名称を挙げながら、私、それらの姿態につ
いて、心にもなきふやけた描写を一行、否、一句だにしなかつ
たことを、高い誇りを以つて言ひ得る。さらば、行け！

「自然の草木」の「描写」は、確かにこの作品には見当たらない。〈空虚〉の果てに、「私」は「描写」との決別を果たしたと宣言しているのである。「描写」の代わりに、「草花の名まへ」を手に入れた。それ自体は小説ではあり得ない。が、「私」は、次代の小説の核となる〈純粹〉な言語の発現する場に「私」と「私」の生活が到達したことを確信している。その確信が、末尾の「この水や、君の器にしたがふだらう。」という一文に窺える。この末尾の一文は「夜の言葉」や「草花の名まへ」と同様、鍵括弧で括られている。つまり、「私」が「原稿用紙」に記した言葉なのだらう。〈空虚〉≡〈純粹〉な表現主体となった「私」のことを、君（読者）の器の形に従う「この水」に擬して表している。

おわりに

中島健蔵によれば、ボードレールの〈空虚〉は、「暗黒の裡に何かを蔵する永遠の仮定である。此の墟へ難き圧迫に押されて、「悲の華」は展開してゆくのである」という。〈空虚〉と〈文学の本質〉

としての〈純粹詩〉の観念がボードレールを介して接続する時、〈不安〉や〈自意識〉の産物であったはずの〈空虚〉は、〈純粹詩〉を生み出すための可能性の場へと到達した。「詩と詩論」で言うならば「ポエジイ」という空白を、「ダンデイスム」を媒介して「私」という存在の〈空虚〉へと置き換えたとも言える。

自然主義の「描写」の自明性の喪失がもたらした〈空虚〉それ自体を、作家はどのようにして創造の可能性へと変えていったのか。「めくら草紙」で見ることができたのは、存在そのものの変革によって、「描写」とはまったく異なるパラダイムから言葉を生み出していこうとする小説家の姿である。そのためには、自然主義において信じられた個というものを、〈空虚〉と言えるまでに漂白する必要がある。そこで、詩人の姿勢であったはずのボードレールの「ダンデイスム」が焦点化されるのである。象徴主義において、表現主体はあくまで「ポエジイ」を言語化するための媒体に過ぎない。河上徹太郎は「純粹言語考」〔作品〕昭6・2〕でこう述べている。

唯物的言語とは、何某が口にする前の言葉である。かゝる言葉は、当然自我の外界にあるものであり、同時に自我の属性の何物にも修飾されないで、その奥深くに存在してゐるものである。そして純粹言語とは、かゝる言葉を言葉したものである。

〈私〉から出たものでありながら、〈私〉の言葉ではない純粹言語。自然主義的な実体概念としての〈私〉が信じられなくなつたとき、〈私〉は〈私〉自身の言葉への不信も乗り越えるために、〈私〉の自意識に汚されない言葉の獲得をはかった。これはたとえば、同時期に横光利一が「純粹小説論」〔改造〕昭10・4〕で提唱した「四人

「称」なども対蹠的な位置にあるだろう。横光が作家の自意識をも描く視点を想定したのに対し、〈空虚〉な〈私〉は、あくまで言語を発する媒体に徹する。意味は読者によって生成される。〈私〉は、言葉の受け手がいなければ無為な存在でしかない。実体概念を失った〈私〉の代わりに、小説家は徹底して関係性の中にしかない存在に身をやつす。このようにして、存在／方法としての〈空虚〉は、創造の可能性の場へと塗り替えられたのである。これは、太宰自身が思考した表現主体の在り方とほぼイコールで結ぶことができるだろう。それは、この作品の前後に発表されている葉〔鶴〕昭9・4や、「虚構の春」〔「文學界」昭11・7〕、「創世記」〔「新潮」昭11・10〕、「HUMAN LOST」〔「新潮」昭12・4〕といった作品が、いずれも断片的な言葉相互の共鳴から、言語化されざるメッセージを浮かび上がらせようとする方法をとっていることからも言える。とりわけそれがわかりやすいのは、「虚構の春」の方法だろう。この作品は全編が「太宰治」（この場合、筆名でもあり作中に見える名でもある）に宛てられた数々の書簡の引用である。書簡に記された他者の言葉によって「太宰治」を照らし出そうとしている。まさに作者は〈空虚〉であり、言葉を提示する媒体でしかないのである。

最後に付言すれば、この「めくら草紙」は太宰の最初の短篇集「晩年」（昭11・6、砂子屋書房）の締めくくりに収録された。その主人公は、ボードレールの「ダンディズム」を実践することで、「ただ、生きて在る」だけの限りなく死に近い状態、すなわち人工的な〈晩年〉を生きようとしていた。これは、たとえば、「逆行」〔「文藝」昭10・2〕の中の「蝶々」という掌編で描かれた、若いにもかかわらず老人に

見える人物が、死の床で色とりどりの蝶を幻視しているのと酷似している。「めくら草紙」の「私」も、捕虫網で「水色の蝶」とされる「むなし言葉」を捕まえようとしていた。これは限りなく〈空虚〉に近い言葉が、限りなく〈空虚〉な〈私〉によって見出される、すなわち〈死〉に近づくことでしか得られない言葉にこそ〈純粋〉を見るということの表現であった。そうした、人工の〈晩年〉を生きる人物から言葉が生み出される様を開示したこの作品が、短篇集「晩年」の掉尾を飾るのも頷けよう。太宰は「晩年」の最後で、収録された諸作品の生み出される場の内幕を明かしているのである。「めくら草紙」はいわば「晩年」全体をメタ的に統括する作品であった。

注

- (1) 藤井貴志「昭和十年前後〈不安の文学〉をめぐる諸問題」〔芥川龍之介——〈不安〉の諸相と美学イデオロギー〕（平22・2、笠間書院）。
- (2) 山口俊雄「佳人」論〔「石川淳作品研究——佳人」から「焼跡のイエス」まで〕平17・7、双文社出版〕。
- (3) 引用は「石川淳全集」第1巻、平元・5、筑摩書房。
- (4) 由良君美「メタフィクション論試稿」〔メタフィクションと脱構築〕平7・4、文遊社〕。
- (5) 「小説の小説——その日本的発現をめぐる」〔「昭和文学」のために——フィクションの領略〕平元・10、思潮社〕。
- (6) 「メタ小説の諸相」〔「日本文学史を読むVI 近代2」〕平5・11、有精堂出版〕。
- (7) 「小説の新时代」〔「岩波講座 日本文学史」第13巻、平8・6、岩

波書店)

(8) 右に同じ

(9) 「主題のない小説・アウラのない芸術——『贖金づくり』から(純粋文芸) 競争へ——」(『フィクションの機構』平6・5、ひつじ書房)

(10) 「アンドレ・ジイドと太宰治の純粋小説」(『保争中の主体』平18・2、翰林書房)

(11) 安藤安「自意識の昭和文学——『序』に代えて」(『自意識の昭和文学』平6・3、至文堂)

(12) なお、この文章は、海野武二「十二月創作評 一握のスタイリスツ——『新潮』の巻(下)——」(『時事新報』昭10・11・23) に応じたもの。また太宰は、「碧眼托鉢(一) ポオドレエルに就て」(『日本浪漫派』昭11・1) というエッセイで、ポードレールへの傾倒ぶりを述べている。

(13) 曾根博義「昭和十年前後の『現代小説』」(『昭和文学研究』昭58・2)

(14) 「ここで詩の本質という意味の詩とは、(中略) 現象的なフアンソンをつくるころの詩の本質であつて、謂はば詩の精神活動の属する主知を指す。かういふ意味の詩をポエジイ poësie (英語の poetry) と呼び、さてフアンソンとしての、実際の作品となつて現はされてゐるものを、或は現はすものをポエム poëme といふ。」(春山行夫「詩の形態」『詩の研究』昭6・2、厚生閣書店。フアンソンとは fagon (英の fashion)」。傍点原文)

(15) 永瀬清子は、「今年に詩が急速に文壇人に意識的に關心されだした、詩人にとつて注意すべき年」で、「形式の呪縛から解かれ」てなお「本来の詩であることが出来るか」「詩と云ふものは」「言葉の音楽的要素即ち律格的活動以外のどこにその神体があつたのか」。この「伝統的煩悶」が「内容律の問題、新律格運動、新散文運動、等々」を「比較的短い年

月のうちに」「提出」させたのではないかという。(『詩・小説の混淆』「作品」昭7・11)

(16) 当時の出版界には、「近代で新しい詩精神が生れようとする時」の「常例」に漏れず「ポオドレエルが回顧される」という状況があつた(平岡昇「ポードレエルの批評精神」『帝国大学新聞』昭10・1・21)。既に上田敏の『海潮音』(明38・10、本郷書院)や、荷風の『珊瑚集』(大2・4、初山書店)といった名高い翻訳は存在したが、辰野隆・鈴木信太郎、また堀口大華らの活動が盛んになる大正末から、ポードレールを始めとするフランス象徴詩派に関連する内容を全部また一部に含むもの翻訳・出版が相次いでいる。年代順に並べれば、鈴木信太郎訳「近代仏蘭西象徴詩抄」(大13・9、春陽堂)、堀口大華訳「月下の一瞥」(大14・9、第一書房)、同「空しき花束」(大15・11、第一書房)、三好達治訳「巴里の憂鬱」(昭4・12、厚生閣書店)、矢野文夫訳「ポオドレエル抒情詩集」(昭10・12、学而書院)といった作品の翻訳や、辰野隆「ポオドレエル研究序説」(前掲)、堀口大華訳「ポオドレエル感想私録」(前掲)、吉田一穂編「マラルメ研究」(『新詩論』第三輯、昭8・10、アトリエ社)、矢野文夫・長谷川玖一「ポオドレエル研究」(昭9・8、叢文閣)、中島健蔵・佐藤正彰訳「ポオドレエル芸術論集」(昭9・10、芝書店)、などのエッセイ・研究の類など、かなりの数に上る。

(17) 萩原朔太郎「人工楽園のこと」(ポードレエル、松井好夫訳「人工楽園」昭10・6、耕進社)、「萩原朔太郎全集」第十四巻、昭53・2、筑摩書房)には「日本人が日本語で西洋の詩人を理解しようとする場合は、詩の翻訳でなくして散文、特に作者の思想を告白するエッセイの翻訳をよむことが第一である。僕はこの書の訳文を原稿で読み、始めてポオド

レエルといふ詩人の本体を幾分掴み得たやうな思ひがした」とある。

(18) 山崎正純氏は「小説の小説——「めくら草紙」」(「敘説」平成7・1)「転形期の太宰治」平成10・1、洋々社)で、この作品に「存在と語りとの至福の一致」を見るが、その獲得の方法は本稿と立場を異にする。また、ここに登場する「蒼空」は、従来の論では、自然や自然主義リアリズムへの反抗という解釈が代表的であった(川崎和啓「太宰治・実験小説」のものつ意味——「晩年」論への一視点——「国語と国文学」平2・4)。付言すれば、ここはボードレールの散文詩「芸術家の告白」の「蒼空」を思わせる。

その眸を空と海との無辺際に溺らせる者の大いなる陶醉! 孤独、寂寞、比類なき蒼穹の純潔! 水平線に頭へてある小さな帆。それはその小ささと孤立とによつて、私のこの慰めがたい存在を模倣してゐる。(中略) 今や天空の深さが私を狼狽させる。その清澄さが私を憤らしめる。海の無感覚と風景の不動の様が、私をして反逆を試みしめる。……ああ! 永遠に悩まなければならぬのか、或は、身を以て、永遠に美から逃れ去らなければならないのか? 私を釈放せよ!(中略) 美の探究とは、そこで芸術家が打負かされるに先だつて恐怖の叫びをあげる。一つの決闘である。(シヤール・ポオドレエル、三好達治訳「芸術家の告白」【「巴里の憂鬱」前掲、注16】)

「蒼空」は、ボードレールを祖とするフランス象徴主義の詩にしばしば見られるモチーフであった。マラルメにはその名も「蒼空」という詩があるが、これについて鈴木信太郎は、

他の初期の詩に於いても、不可能なる理想即ち蒼空に飛翔する憧憬とか、売春婦が世の罪業を担つて快樂でなく悲痛を体験する宿命とか、髪の香の喚起する肉欲とか、人間に対する嫌厭とか、アンニユイとか、

ポオドレエルの慣用した主題が甚だ多い。

と述べている。マラルメの「蒼空」はボードレールの用いた主題を引き継いだものだという(「象徴派の詩歌」【「世界文学講座6」(「仏蘭西文学」蕭下、昭6・3)、新潮社】「鈴木信太郎全集」第四巻、昭48・12、大修館書店)。またランボーにも次のような詩がある。

あ、遂に、幸福だ、理智だ、俺は天から青空を取除いた。青空などは暗いのだ。俺は自然の光の金色の火花を散らして生きた。歓喜の余り、俺は出来るだけ道化た、錯乱した表現を選んだ。(小林秀雄訳「錯乱Ⅱ 言葉の錬金術」【「地獄の季節」昭5・10、白水社】「小林秀雄全集」第一巻、平14・4、新潮社。傍点原文)

「不可能なる理想」として、また創作を妨げる「暗い」ものとして、「蒼空」が登場する。ボードレールの「蒼空」については「ポオドレエル研究序説」に言及がある。

仏蘭西四大浪漫派詩人中、唯一の思想家であつたアルフレッド・ド・ヴィニイは、彼の「牧人の家」の一節に於いて、自然をして「人は我を母と呼ぶ、されど我は墓なり」/ *On me dit une mère, et je suis une tombe* / と云はしめた。自然は偉大である。然し冷酷である。人間の如何に悲痛な叫びにも断じて耳を傾けず、人間の苦惱を見ようともしない。「傲然として廻る自然は蟻の群の如き人類を決して顧みない」(中略) 彼は浪漫派詩人に通有な「慈悲の自然」といふ思想を拒否して「無関心なる自然」或は「悪意ある自然」の思想を抱いたのである。而して我等のポオドレエルも亦自然に対しては大先輩たるヴィニイの衣鉢を伝へてゐると思ふ。彼は水のやうに澄んだ晩秋の空を眺め、鷗のやうに白帆の浮ぶ海原を見渡しながら、茫漠たる快感の裡

に恐るべき力を認め、如何なる「感」にも勝る「無限感」の鋒鈍の鋭さを痛感し「噫、芸術家は永遠に苦悩するのか。然らずば、永遠に美を回避しなければならぬのか。自然よ、慈悲を知らぬ美しき妖女、常に勝ちほころ敵、我を放せ、我が欲望と自矜とを誂いぢなふことを已めよ。美の探求は、汝と闘ふ芸術家が、敗るるに先だつて揚ぐる悲鳴である」と歎いた。(散文詩「芸術家の祈り」) / この散文詩には、強大無比の自然、その美しさ、冷かさ、それに対する人間、殊に芸術家の無力、惨さが描かれてゐる。

ここで取り上げられているのは、前掲の「芸術家の告白」である。太宰自身、「猿面冠者」(「鶴」昭9・7)の中で、「夜、寝床にもぐつてから眠るまで、彼は、まだ書かぬ彼の傑作の妄想にさいなまれる。そのときには、ひくくかう叫ぶ。「放してくれ!」これはこれ、芸術家のコンプレックス」と、この詩に触れている。自然の無為・冷厳さを、もはや通用しなくなった自然主義になぞらえ、自然を模倣しようとする自然主義は所詮「不可能なる理想」に過ぎなかつたことを宣告し、人工の芸術を求めていく小説家の心情を表現しているのではないか。

なお、「めくら草紙」の「蒼空」に関しては石井和夫「太宰治と梶井基次郎」(『国文学』平20・3)に梶井との比較がある。梶井の「蒼空」については水島裕雅氏が「梶井基次郎とボードレルの青空」(『青空』フランス象徴詩と日本の詩人たち)平7・10、木魂社)でボードレルと結びつけている。

(19) 『詩と詩論』には(純粋詩)に関わる論文の翻訳も多数掲載された。たとえばヴァレリーの「純粋詩論——講演のためのノート——」(案一郎訳、昭6・1)。この時期の(純粋文芸)関連の翻訳・評論等については、

中村三春「フィクションの機構」(前掲・注9) 188・195頁の一覧を参照。
(20) 過剰な自意識が(饒舌)を生むという指摘は、たとえば村橋春洋「饒舌な(私)——高見順と太宰治——」(『講座昭和文学史』第二巻、昭63・8、有精堂出版)。なお、「めくら草紙」に先行する太宰の「葉」(「鶴」昭9・4)の断片集積形式には既に、言葉(饒舌)と空白(空虚)、すなわち生と死のリズムが表現されていると言える。

(21) 次節で触れるように、冷静さ、憂鬱と倦怠を求めていることなど、「私」は「ダンディズム」の要件を満たすべく努力している人物だが、本論では「ストイシズム」に代表させた。辰野の「ダンディズム」への言及は「ボードレル研究序説」第一章「対社会対自己」参照。太宰と「ダンディズム」については渡部芳紀「太宰治におけるダンディズム」(『太宰治心の王者』昭59・5、洋々社)に詳しいが、本論は渡部氏を中心に据える「伊達者趣味」「おしゃれ哲学」とは異なる側面に注目した。

(22) 「生れの俣の」は通常「獣の」と訳される(たとえば村上菊一郎訳『悪の華』昭11・6、版画荘)。この訳は河上徹太郎のオリジナルか。

(23) 山崎正純「小説の小説——「めくら草紙」(前掲・注18)

(24) 国松昭「めくら草紙」(『国文学』解釈と鑑賞)昭60・11)

(25) 川崎和啓「太宰治・実験小説」のもつ意味——「晩年」論への一視点——(前掲・注18)

(26) 「ダンディは血のにじむやうな努力のみを眼ざし、「人工」を必要とするに至るのである。(中略)それは、自然のまゝ、の未完成を矯め、本能の未開状態を開発する、「天才」の人工なのである」(矢野文夫『DANDYSME』『ボードレル研究』前掲・注16)。

(27) 太宰作品では「ダス・ゲマイネ」(前掲)に「君は透明だ。純粋だ」

との記述がある。

(28) 上田敏訳『海潮音』(前掲・注16)。昭和初年でも、この言葉は、山内義雄「解説」(『世界文学全集37近代詩人集』昭5・5、新潮社)には上田訳のまま、除村吉太郎「マラルメとプリューソフ」(『マラルメ研究』前掲・注16)には独自の訳で引かれている。

(29) 「われ、ステファヌ・マラルメに時折、語りし……」(佐藤輝夫訳、『マラルメ研究』前掲・注16)

(30) 横光利一は「覚書」(『文学界』昭8・10)で、

作家にとつて、体系はすべて踏み碎かれるために必要なものである。虚無のみが体系と対立する。もとより体系は尊重すべきものにちがひはないが、文学者の仕事といふものは、優秀であればあるほど、体系からの創造ではなく、虚無からの創造であつた。

と述べる。清水孝純氏は、小林秀雄の「『悪の華』一面」(『仏蘭西文学研究』昭2・11)にヴァレリーの「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法論序説」の援用があることに触れ、「純粹自我を、いわば虚無と呼ぶならば、虚無よりの創造といつてよい」ものを小林が見出してたと分析する(『小林秀雄のヴァレリー援用——『悪の華』一面について』小林秀雄とフランス象徴主義』昭55・6、審美社)。表現主体がいかに創造性を獲得するかという問題に関して、(虚無)が、(純粹)という究極的理想状態と相俟つて創造性の発現の場として認知されたのは、太宰に限つた話ではないだろう。

(31) 木村小夜「『めくら草紙』評釈」(『太宰治研究』8、平12・6)。太宰は作中にも登場する「枕草紙」の「野は」「島は」「浜は」などの(類聚的章段)に列挙される(名)だけで「かつて実物を見たことがなくて

も」「ありありと眼に浮ぶ」と述べている(『古典竜頭蛇尾』「文芸懇話会」昭11・5)。こういつた「固定化した約束事としての観念を引きずる(名)」「三田村雅子「類聚の論理」『枕草子 表現の論理』平7・2、有精堂出版)とは異なり、「めくら草紙」の「草花の名まへ」は「約束事としての観念」が未だ生まれていない言葉、つまり「眼に浮ぶ」ことのない言葉である。この作品の表題もそこに関わるだろう。

(32) 大國眞希「『めくら草紙』」(『解釈と鑑賞』平13・4)「虹と水平線——太宰文学における透視図法と色彩」平21・12、おうふう

(33) マラルメ「扇子」(堀口大學訳『空しき花束』前掲・注16)

とざされて／私は／あなたの／指のあひだで／王の笏。／美しい女あるじよ／この王位に安んじて／どうか／私をひらかずに／おいて下さい／／もしも／私が／そのたびごとに／あなたの微笑を／かくなねばならぬなら。

「扇」は閉じられた状態と開かれた状態とが区別され、開かれている「扇」こそ「かくす」(「秘める」)ものである。「めくら草紙」に「扇型」とあるのは「扇」そのものではなく「扇」の「かくす」という性質を取り上げているためと考えられる。この点、太宰の「虚構の春」(『文学界』昭11・7)の中に次のような一節がある(関井光男「太宰治と外国文学あるいは引用の修辞学」『国文学 解釈と鑑賞』昭和60・11、でも指摘されているように、傍点部は「ポオドレレル研究序説」からの引用である)。

君は、ポオドレレルを掴むつもりで、ボ氏の作品中の人物を、両眼充血させて追ひかけて来た様だ。我は、花にして花作り、我は、傷にして刃、打つ拳にして、打たるる類、四肢にして、捲開車、死刑囚にして、死刑執行人。それでは、かなはぬ。むべなるかな、君を、作中人物

的作家よと称して、扇のかけ、ひそかに苦笑をかはす宗匠作家この
 ころ更に数をまましてゐる有様。

マラルメは他にも数点の扇の詩や文章を残している。宗像衣子「詩的様
 態Ⅱ——「扇」と抒情的運動、あるいは語の構築」(「マラルメの詩学
 抒情と抽象をめぐる近現代の芸術家たち」平11・3、勁草書房)によれ
 ば、マラルメは「扇」を、「無限に、しかも簡略に、光景を隠している。
 それは、夢想到羽ばたきによって近づく、完璧な、しかも何物でもない
 語のような、描かれた一輪の無言の花を、唇に向けて運び返す」といい、
 詩論「文芸における神秘」では、「エニグム(謎かけ)」という女の、「ま
 るでわかつてないじゃない」とばかりに韜晦し、何も言わない有様が、
 「扇」のようにスカートをひらつかせる仕草によって表現され(中略)
 意味と無意味の間の遊びの動きを表現しているような「扇」が見られる
 という。「扇」の「かくす」ものとしての性質は、「象徴」としての言葉
 の暗示・類推という作用と結び付けられていることがわかる。また、「花」
 との関連も「めくら草紙」を思わせる。

(34)「シャルル・ボオドレエル模索(一)」「(仏蘭西文学研究」昭2・
 11)

※「めくら草紙」本文は初出により、「太宰治全集」(平10・5、
 11・5、筑摩書房)を参照した。その他の太宰作品は右記全集による。

旧字は新字に改めた。