

太宰治「彼は昔の彼ならず」における〈性格〉と断片性

野口尚志

はじめに

『晩年』（昭11・6、砂子屋書房）収録作を中心とする太宰治の初期小説には、首尾の整った散文小説を志向するものとは異なり、言葉や短文に表現としての自立性を追求しようとしたような、散文詩的な志向の作品がある。東郷克美氏が「仕組まれた「竜頭蛇尾」、意図された「未完」と呼ぶものである。とりわけ「葉」（『鷗』昭9・4）などは、安藤宏氏も述べるように、「言葉と言葉がイメージを映発しあう象徴空間」を作り出す三十六の断片からなる連歌形式をとっており、一行空きで仕切られた長短さまざまの断片が響きあう、「小説」を超越してゆく「詩」の論理」を明確に見出すことのできる作品である。²⁾

太宰の初期小説の中でも、形式からしてその傾向を顕著に見て取れる「葉」「玩具」（『作品』昭10・7）のような短文相互の共鳴を狙った作品に加え、「逆行」（『文藝』昭10・2）や「陰火」（『文藝雑誌』昭11・5）といった掌編を集めて一編とした作品も、掌編同士の間接効果を狙うという意味で、その「論理」の応用であると考えられることは可能だろう。「めくら草紙」（『新潮』昭11・1）などは、

形式的にも内容的にも小説の形を借りてその「論理」を語ったものと考えられるが³⁾、では、同時期に発表された作品の中でも、「実質的には一人称の語り手が自らの体験を物語って行く、いわばオーソドックスな「語り」の方法」と評される。「彼は昔の彼ならず」（『世紀』昭9・10）などはどうであろうか。

「彼は昔の彼ならず」は、「僕」という語り手が「君」という人物を相手に、自分の持ち家の間借り人として知り合った「青扇」という青年との交流について語るといふ作品である。作品は主に、会うたびに性格が異なっている見え、「無性格」なども形容される「青扇」の変幻自在ぶりを描き出すことが中心となり、「僕」が「青扇」に天才性をいったんは錯覚するものの、最終的には天才などどこにもないと失望するに至るまでを語っている。この時期の他の多くの作品と同様に青年を主人公としており、なおかつ『晩年』収録作中でいちばん長く、いわば最も饒舌な作品である。語り手「僕」が「君」に「青扇」なる人物との出来事について語るといふ形式に、方法的な実験の痕跡はないように見える。

しかし、この作品にも、作者の強い方法意識が働いていることは間違いないと思われる。それは次の二点から言える。第一は、「僕」の語り軸に時間軸が二つあるという点。第二は、「葉」のように、こ

の作品も実は断片を集積する形式をとっているという点である。

まず重要なのが、この作品は人物の性格の変遷を述べているかに見えて、実は性格を描き出そうとはしていないということである。たとえば「魚服記」(『海豹』昭8・3)や「ロマネスク」(『青い花』昭9・12)などは、性格がもたらす悲喜劇という側面を持つ。「猿面冠者」(『鶴』昭9・7)も、小説家が小説を書けない理由を、生活から育まれるところの性格に収斂させていた。だが、「彼は昔の彼ならず」は、そうした意味で作中人物の性格を問題化しているのではない。

「彼は昔の彼ならず」という表題を注意深く見るとき、「彼」(現在の彼)と「昔の彼」という二つの時間軸が、ここに既に提示されていることにも気づくだろう。つまり、性格は時間の経過によっていかようにも変化し得る。ただしその変化は、この時期の太宰の作品によく見られるように、語り手自身の、語るという行為に起因している。「彼」を観察する者には、性格は変化して見えるのである。そうした、対象を見る際の不確かさ、不定さを自ら生み出してしまいう語り手は、どうすれば語ることができるのだろうか。この作品はその点の一つの解答を示そうとしている。そこに断片性が関わる。本論では、この作品の方法的側面に注目しながら、この点を読み取っていきたい。

目に映じるものの変化——主観の変奏

従来、この作品は、作中に登場する「青扇」なる人物が、「無性格」と呼ばれるほど様々にその個性を変化させていく様を取り上げて、その「青扇」自身に同時代の青年にまつわる問題意識の反映をみるという形で論じられてきた。鶴谷憲三氏は矢崎弾を引いて、「自意識の過剰や近代人の無性格」という問題を真正面に据えた作品^④であるとしているし、川崎和啓氏は「太宰治にあったものは、無性格を余儀なくされていることへの強い時代的不安感であった」と述べる^⑤。服部康喜氏は、「近代的自我が死滅した後に、直面した自己自身にまず耐えること」を読みとっている^⑥。あくまで読みの中心は「青扇」の人物像である。

一方で、「眺めていたはずの(僕)が眺められていたという反転劇」と取る菅原洋一氏、「僕」は自分の思い込みを語っているところがあるのである^⑦と指摘する水井博氏、この作品を聞き手である「君」が語り手「僕」に影響を与える(モノローグを仮装したダイアログ)として読む高塚雅氏、また、後で触れる松本和也氏の論は、「僕」の語りの様相を重視すべきことを説いている。本論も、「僕」の語りの主観性に注目する。

まず、先に触れた第一の点である、「僕」の語りの二つの時間軸について述べていきたい。「僕」の語りの二つの時間軸は、次の部分に顕著に表れている。(傍線引用者、以下同)

いま僕は、かうして青扇と対座して話合つてみるに、その骨髄

といひ、頭恰好といひ、瞳のいろといひ、それから音声の調子といひ、まったくロンプロオゾオヤシヨオベンハウエルの規定してゐる天才の特徴と酷似してゐるのである。たしかに、そのときにはさう思はれた。蒼白瘦削。短軀猪首。台詞がかつた鼻音声。⁽¹⁾

この作品で、「僕」は「青扇」に「天才」を見、以後その思い込みに翻弄されることになるのだが、これはその契機となる場面である。「いま」とあるが、先述したようにこの小説は「僕」が「青扇」との間の出来事を語るという形式を取っており、語られているのはあくまで過去に起きた事象である。本来なら「いま」ではなく初めから「そのとき」と言うのが適切だろう。しかし、ここではそうなっていない。松本和也氏は、「僕」には「今なお、過剰なまでに青扇に価値ある何かを見出し、距離がとれないほどに同一化の欲望が漲つてい」⁽²⁾て、それゆゑにこういった「安定した語りの位置の攪乱」が現れるという。⁽³⁾

だが、即座に「たしかに、そのときにはさう思はれた」という一文が続いてもいる点にも注目しよう。「僕」という語り手は、過去の自分になりきって出来事を再現しようとしているが、同時に、語っている現在においては過去の自分について既に反省・検証済みであることを示そうとしている。こうして、語り手「僕」は、「青扇」への感慨が発生した時点と、そのことを「君」に語っている現在と、二つの時間軸を並置して、その両者の間の差異を敢えて開示している。⁽⁴⁾しかも、そのうち後者の方が正鵠を射ていたらしい結末は用意されるもの、決して断定はされず、「青扇」の正体は曖昧なまま

作品は終わる。二つの時間軸、それは二つの主観を並置することでもあるが、どのどちらを取るか、それは読者に任ざれているとしか言いようのない語りの有様と言える。⁽⁵⁾

これは、「僕」の語ろうとする「青扇」が、とらえどころのない、常に変化し続ける人物であることに起因しているのでは、実はない。これは、あくまで語る「僕」の側の問題である。しかも、「僕」は自分の感慨や直感が主観に過ぎないことに無自覚なわけではないのである。

ふと僕は彼の渡り鳥の話を思ひ出したのだ。突然、僕と彼との相似を感じた。どこといふのではない。なにかしら同じ体臭が感ぜられた。君も僕も渡り鳥だ、さう言つてゐるやうにも思はれ、それが僕を不安にしまつた。彼が僕に影響を与へてゐるのか、僕が彼に影響を与へてゐるのか、どちらかがヴァンピイルだ。どちらかが、知らぬうちに相手の気持ちにそるそる食ひいつてゐるのではあるまいか。僕が彼の豹変ぶりを期待して訪れる気持ちを彼が察して、その僕の期待が彼をしばりつけ、ことさらに彼は変化をして行かなければいけないやうに努めてゐるのであるまいか。あれこれと考へれば考へるほど青扇と僕との体臭がからまり、反射し合つてゐるやうで、加速度的に僕は彼にこだはりはじめたのであつた。青扇はいまに傑作を書くだらうか。僕は彼の渡り鳥の小説にたいへんな興味を持ちはじめたのである。

このように、「僕」は自分の考えが思い込みであつた可能性を、「感じた」「あるまいか」といった言い方で示しつつ語っている。こう

した「僕」の思い込みは、この作品自体の推進力ともなっており、いわばこの作品は「僕」が勝手に「青扇」の「天才」であることへの期待を膨らませ、勝手に失望して終わる話でもある。

ただ、気を付けなければならぬのは、「君」に語っている時点の「僕」は、「青扇」への期待が失望に終わることを最初から知っているという点である。「僕」自身の体験を語っているのだから当然である。では、「僕」は反省を込めつつ自分の失敗談を語っているだけなのだろうか。

いや、事態はより深刻である。「僕」は自身の経験の事実性にすら、疑いを挟むのである。

僕もしたたかに酔つたやうであつた。(中略)ひとと始めて知り合つたときのあの浮気に似たときめきが、ふたりを気張らせ、無益な雄弁によつてもつともつとおのれを相手に知らせたいといふやうなじれつたさを僕たちはお互いに感じ合つてあつたやうである。(中略)／「君を好きだ。僕はさう言つた。／「私も君を好きなのだよ。」青扇もそう答へたやうである。／「よし。万歳!」／「万歳。」／たしかにそんな工合であつたやうである。

「僕」は自らの言動や見聞きしたことについて「やうである」と推量している。これは泥酔していたことによる曖昧さではないのである。なぜなら、これより前、「青扇」と素面で将棋をさす場面にも既に「僕は幾番となく負けて、そのうちにだんだん熱狂しはじめたやうであつた」とあるのだ。それどころか、この作品全編にわたって随所に見られるのである。

過去の自分を反省・検証するからこそ、むしろ自分の言動の曖昧な部分が際立ってしまう。この語り手は、自分自身の過去の行動や思念すら捕捉しきれないものと感じている。ならば、いま「君」に語っていることも、後から訂正や取り消しをされる余地があるということだ。「僕」は決して全知の語り手としてふるまうことができない。このことを、「僕」は二つの時間軸を取って開示することで告白している。このようにこの作品を見ると、作品末尾の次の部分はより重要な意味を帯びてくるだろう。

ふつうの凡夫を、なにかと意味づけて夢にかたどり眺めて暮して来ただけではなかつたのか。龍駿はゐないか。麒麟児はゐないか。もうはや、そのやうな期待には全くほとほと御免である。みんなみんな昔ながらの彼であつて、その日その日の風の工合ひで少しばかり色あひが變つて見えるだけのことだ。

ある人物が、「風の工合ひで少しばかり色あひが變つて見え、」こと、すなわち、ある観察者の目は、周囲の状況の変化に合わせ、観察対象となつている人物までもが何か根本的に変化したように感じてしまい、ひとたびそう感じると、観察者はその変化に主観的に意味を付与してしまうという事態をこの小説は語っている。「龍駿」や「麒麟児」、つまり「天才」すら、そんな不確かな観察者の目の主観的副産物に過ぎないのだ。実はこの作品こそ、大宰の初期作品の中で自然主義的(描写)の限界に最も直接的に言及しているように思われる。

たとえば横光利一は「唯物論的文学論について」(創作月刊)昭3・2)において既に、「個性がいかに変化しなくとも、われわれ

の外界が変化すれば、個性に映じる物象が変化すれば、その個性も変化したのだ」と端的に述べて、「個性」の「変化」の根源をそれを見る「個性」そのものの「変化」に求めている。また、谷川徹三は「文藝時評——一九三三年文藝界への展望——」（『改造』昭8・1）のなかで、「しかし衣裳は結局衣裳であつた。身振りは結局身振りであつた。裸の人間はそれほど變つてはゐなかつた」と比喩を用いて述べるが、これらはこの「彼は昔の彼ならず」の語り手が抱いていた感慨とまったく無関係であつたとは思われないのである。

「僕」という語り手の前には、常につかみどころのない人間がいるだけなのである。なぜなら、見る側の目が不確かだからである。そのような世界に、もはや語ることの可能な特異な個も存在しないことになる。個を捉える目がないのであれば、「天才」もまた存在しないことになるだろう。残るのは、時間の経過とともに移り変わっていく瞬間の印象だけである。

瞬間／断片の羅列

では、「僕」という語り手は、「青扇」について何も語るべきことができないまま、この作品は終わっているのだろうか。そうではない。その時その時の印象や感慨が、後からいくらでも上書き可能な不確かなものでも、「青扇」という人物の姿を臚げに浮かび上がらせる方法はあつたはずである。それが第二の点である。

第二は、実はこの作品も断片を集積する形式をとっているという点である。しかもそれは、「葉」や「玩具」などとは違い、「青扇」

というただ一人の人物について語るために費やされている。試みに、「僕」と「青扇」の邂逅の場面を以下に引いてみる。

・引越してその日のひるすぎ、青扇は細君と一緒に僕の家へ挨拶しに来た。彼は黄色い毛糸のジャケツを着て、ものものしくゲートルをつけ、女ものらしい塗下駄をはいてゐた。

・青扇は、さきに風呂から出た。僕は湯槽のお湯にひたりながら、脱衣場にゐる青扇をそれとなく見てゐた。けふは鼠いろの袖の袷を着てゐる。

・うちの空気が、なんだか陰気くさいのである。玄関に立つたままで六畳間のほうを頭かして覗くと、青扇は、どてら姿で寢床をそそくさと取りかたづけてゐた。ほのぐらい電燈の下の青扇の顔は、おやと思つたほど老けて見えた。

・その日、青扇はスポオツマンらしく、襟附きのワイシャツに白いズボンをはいて、何かでれくさそうに恥らひながら出て来た。家ぜんたいが明るい感じであつた。

・僕はその日、すぐに庭から六畳の縁側のほうへまわつてみたのであるが、青扇は猿股ひとつで縁側にあぐらをかいてゐて、大きい茶碗を股のなかにいれ、それを里芋に似た短い棒でもつて懸命にかきまわしてゐたのだ。なにをしてゐるのですと声をかけた。

この作品は、「僕」と「青扇」のその都度の遭遇を並べることで成り立っている。「僕」は「青扇」のその日の服装について必ず述べ、その日の「青扇」の様子を話す。「僕」が「青扇」の服装を事細かに記憶しているというのは本来奇妙な話だが、場面が別の日（ある

いは、同じ日の別の時間)に移ると、また同じ手順を踏んで「青扇」のことが語られる。しかし、そうしたところで、「青扇」はいっこうのその「正体」を現さない。「青扇」の何者であるかは、どうも僕にはよくつかめなかつたのである」と言つたまま、「僕」は「青扇」との遭遇を、ただ並べていく。一行空きのような目に見える仕切りはないが、場面と場面は確かに仕切られ、並置される。その場面ごとに、それぞれ次のような「僕」の「青扇」への印象が付け加えられる。

- ・僕はふとブーシユキンを思ひ出したのである。
- ・僕は思わずぼろついと、燃えるマツチをとり落したのである。悪鬼の面を見たからであつた。
- ・これはひとつ、あのめぐまれない老いた青年のために僕のその不自由をしのいでやらう。
- ・彼が僕に影響を与へているのか、僕が彼に影響を与へているのか、どちらかがヴァンピールだ。
- ・ブーシユキンではない。僕の以前の店子であつたビル会社の技師の白い頭髪を短く角刈にした老婆の顔にそっくりであつたのである。

「僕」はこうした利那の印象で「青扇」の人物像をつくりあげようとする。「青扇」の変化の原因を、作中の「マダム」は「みんな女からの影響」と言うが、必ずしもそうではないことには注意が必要だ。同居する女性が変わるようになる前から、「僕」に会うたびごとに「青扇」は異なる印象で語られている。その変化の過程は描かれず、その日の「青扇」の姿が次々とスナップショットの連続のよ

うに繰り出されるのである。右の引用の最後の「老婆の顔」が最終的な「正体」というわけでもない。これらは等価に並んでいるだけである。

こうした方法を取らなければならない理由は、作中に示されているのではないだろうか。

- ・渡り鳥といふのは悲しい鳥ですな。旅が生活なのですからねえ。ひとところにじつとしてをれない宿命を負うてゐるのですわたくし、これを「元描写でやらうと思うのさ。私という若い渡り鳥が、ただ東から西、西から東とるうるろしてゐるうちに老いてしまふという主題なのです。
- ・よい作家はすぐれた独自の個性ぢやないか。高い個性を創るのだ。渡り鳥には、それができないのです。

「青扇」の言わんとするところを、同時代の言説から確認しておこう。次の瀬沼茂樹の言は、「青扇」の臨つている事態を教えている。瀬沼は「現代小説における性格描写」(『新潮』昭9・1)において、「優れた小説の根柢をなすものは、プロットの構成、スタイルの斉一より以上に、実に力強い性格の創造であ」としているが、続けて「現代の小説の特質は性格の崩壊、もしくは無性格にあり、今日の小説のうちに、殊に若き世代の小説のうちに、第一流の小説が乏しいのも、またかかる力強い実在的な性格が存在しないからであ」として、「かくして、性格指定の問題は、レアリズム的創作方法の問題の一つ」であると述べる。

「青扇」は「高い個性」を創れない自分は「渡り鳥」だということ。直感的に「青扇」に同じ「体臭」を感じ、「君も僕も渡り鳥だ」と

言われているような「不安」を感じ取った「僕」においても、事態は同じであったろう。「僕」の抱く思念も、「渡り鳥」のように同じところにとどまっていなければならないのである。

前節で述べたように、その時その時によって、観察者の持つ感慨や印象は変化する。それは観察される「個」そのものの変化に等しい。このことが一度明らかになれば、「一元描写」などのように、一つの統御点から人物の性格を描写するなどということは不可能になるう。

ただし、人の目に映る個が時間の経過によって変化してしまうものだとしても、作中にはそれに対抗し得る一つの方法が示されている。

「出鱈目は、天才の特質のひとつだと言はれてゐますけれど。

その瞬間瞬間の真実だけを言ふのです。豹変といふ言葉がありますね。わるくいへばオポチユニストです。」

「個」を描く不可能に気づいた語り手ができることといえば、ここにあるように「瞬間瞬間の真実を言ふ」ことくらいであろう。「豹変」こそが当然の姿である以上、「出鱈目」で「オポチユニスト（日和見主義者）」と言われても、それ以外の方法はないのである。「僕」が「青扇」を利那の印象で切り取るうとしているのには、こうした理由があったはずである。

自らの主観すら信じられない「僕」は敢えて過去と現在の二つの時間軸を示し、あるいは「青扇」のその日その日の様子を並べ立てる。いずれも「瞬間」という名の断片を重ねていくことである。それはもはや（性格描写）と呼べるものではないが、少なくとも、語り手

「僕」の主観的眞実を羅列したものである。それは、どれが正しく、どれが間違っているというものではない。並置された「青扇」の姿から、読者はいかなる意味も読み取つてよい。「僕」の話を聞く「君」と同様に、この作品の読者も「青扇」の「正体」や性格をそれぞれに想像するだろう。作者と読者の主従関係は既に逆転している。

おわりに

相馬正一氏は、作者が「この頃すでに「ロマネスク」を執筆しており、他方「僕」を狂言回しにして実験を試みた「道化の華」も脱稿済みなので、そのどちらにも重ならない形式を選んだ」という^⑧。しかし、既に見てきたように、語り手「僕」は自らの体験を単に語るといふ方法は取っていない。「青扇」を対象にしているように、実は語り手である「僕」自身が前景化しているのである。これは「君」という聞き手を意識することで、「僕」が自分自身を対象化し得たことを示すものだろう。

つまり、「僕」を対象化する「僕」が設定される作品という点では、むしろ「道化の華」（『日本浪漫派』昭10・5）などに近い方法が取られている。「道化の華」の語り手が自分の小説に注釈を加えながら、「ああ、もう僕を信ずるな。僕の言ふことをひとことも信ずるな。」と言わずにはいられなくなるように、「彼は昔の彼ならず」の語り手も、自分の語れることの限界を示しながら、最終的には主観の変奏を描写に代替するものとして並べていくという方法を編み出している。

冒頭でも触れたように、これは詩的な方法への接近を示すものもある。これに関連して、この作品の冒頭（プロローグ）の次の部分を見ておきたい。

見渡したところ、郊外の家の屋根屋根は、不揃ひだと思わないか。君はきつと、銀座か新宿のデパートの屋上庭園の木柵よりかかり、頬杖ついて、巷の百万の屋根屋根をほんやり見おろしたことがあるにちがひない。巷の百万の屋根屋根は、皆々、同じ大きさで同じ形で同じ色あひで、ひしめき合ひながらかささりかさなり、はては黴菌と車塵とでうす赤くにこらされた巷の霞のなかにその端を沈没させてゐる。君はその屋根屋根のしたの百万の一律な生活を思ひ、眼をつぶつてふかい溜息を吐いたにちがひないのだ。見られるとほり、郊外の屋根屋根は、それと違ふ。一つ一つが、その存在の理由を、ゆつたりと主張してゐるやうではないか。

このように「郊外の屋根屋根」を見ながら語られるプロローグは、「冗長」と評されたことがある程度で、長々と「青扇」の物語の前段階が語られる理由についてこれまでほとんど触れられてこなかった。その中で、山口俊雄氏は「このプロローグの部分の役割は、大都市《郊外》の住人のあり方はその個性・多様性でもってそれぞれの《存在理由》を主張するものであるという、《僕》の視覚的かつ認識論的パースペクティヴを提示することであり、その上で、このパースペクティヴの中に、特に《知らせておきたい生活》として、主要人物である青扇とマダムを暮らしぶりを位置づけることだった」と指摘した。

この指摘を本論の趣旨と照らし合わせつつ言い換えるなら、このプロローグにある「左官屋」のエピソード自体が一つの掌編的作品——コントとなつてゐるように、郊外の住人のそれぞれの「生活」は、いわば一つ一つのコントとして捉えることが可能である。それらは、まったく別の色合いを持ち、互いに無関係ながら、「屋根屋根」と同様に、隣合ひ、ひしめき合つて並んでゐる。プロローグの語りからは、総体としてそのように成り立つ、「僕」の認識上の世界の姿が窺える。

次いで本編では、「青扇」の各々のエピソードが、独立したコントとして並び、隣り合つてゐる。極端な言い換えをすれば、それぞれのコントは、「青扇」という固有名だけは同じだが、それぞれに別個の人物が登場しているのに近い。こうすることで、「青扇」一人の「性格」を力強く描き出すことはできないが、総体として「青扇」がどういった人物か、臚げに浮かび上がらせることはできるのではないか。

「彼は昔の彼ならず」より先に発表されている「葉」の断片集積形式も、叙述の内容を伝える以上に、断片同士の響きあひの効果を狙つてゐる。断片の集積という形式自体、「瞬間」を重ねることを意味している。作者は言葉提示する媒体に徹し、読者によつて言葉そのものから喚起されるものに期する方法である。『晩年』の諸作品の根底には、こういった自覚があつたということは留意されねばならない。これは優れて象徴主義的な方法でもあつた。

ただし、「彼は昔の彼ならず」の場合、「青扇」という同一人物を対象に据えたことで、一つのストーリーを読み取り得る構造になつ

ている。これは重要な点である。「葉」の断片同士は、基本的に互いに無関係な言葉の連なりであるが、一方、「彼は昔の彼ならず」は、断片（コント）同士がまったく断絶しているわけではなく、「青扇」という人物を通じてつながれる。この点は、断片同士、言葉同士の響きあいから生まれる詩（ポエジー）と、それをプロットに乗せて表現することは可能かという問題に、実は太宰が取り組もうとしていた可能性を窺わせる。⁽²⁰⁾これについては別稿を用意したい。

なお、こういった断片を重ねる方法は、形を変えてはいるが、太宰の後の作品にも見ることが出来る。太宰の代表作の一つとも言える「富嶽百景」（『文体』昭14・2・3）が、折節の様々な富士山の印象をコマ撮りするように記すことで、現実の富士山ではなくイメージの富士山のモンタージュとなっているのは、「彼は昔の彼ならず」で試みられた主観の変奏を羅列する方法と真つ直ぐにつながっている。初期作品で獲得された方法は、工夫を加えつつ後の作品の方法としても活かされているのである。

注

- (1) 「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』平13・3、筑摩書房）
- (2) 『「晩年」における。詩と小説——太宰治「玩具」「葉」論——』（『上智大学国文学科紀要』平4・1）
- (3) この点に関連して、太宰の、ポードレールをはじめとするフランス象徴主義への接近に関しては、拙論「太宰治「めくら草紙」論——〈空虚〉な〈私〉とポードレール、象徴主義——」（『稿本近代文学』平24・

12）で言及した。

- (4) 鶴谷憲三「彼は昔の彼ならず」（『解釈と鑑賞』昭60・11）。また同氏の、「喪失」の自覚——「彼は昔の彼ならず」と「渡り鳥」と——（『日本文学研究』平9・1）も参照した。
- (5) 注4に同じ
- (6) 「彼は昔の彼ならず」の作品的意味——太宰治と自我喪失の不安——（『国文学攷』平2・9）。また同氏の「彼は昔の彼ならず」論（『太宰治研究9』平13・6）も参照した。
- (7) 「自我という影絵——「彼は昔の彼ならず」の風景——」（『活水日文』昭56・3 ↓ 『終末への序章——太宰治論——』平13・3、日本図書センター）。
- (8) 「彼は昔の彼ならず」（『解釈と鑑賞』平13・4）
- (9) 「太宰治「彼は昔の彼ならず」論覚え書——「僕」のことばの信憑性をめぐって——」（『金沢大学国語国文』平16・3）
- (10) 「彼は昔の彼ならず」試論——〈潜在二人称〉に関する考察——」（『中京大学文学部紀要』平18・7）。このほか、この作品をチエーホフの「可愛い女」の男版」という小林幹也「太宰治「彼は昔の彼ならず」論」（『近畿大学日本語・日本文学』平16・3）などもある。
- (11) 「僕」は、ショーペンハウエルやロンブローゾの天才論を根拠として「青扇」に「天才」を見るが、後に「青扇」の行動がみな「真似」だと思つて失望するのも、これら天才論中の記述に沿っている。いずれも、その当てはめ方は恣意的なものに過ぎない。ショーペンハウエルは、「意志と現識としての世界」上巻（大意訳。北聆吉監修、昭2・9、潮文閣）を、ロンブローゾ『天才論』は改造文庫版（辻潤訳、昭5・10）を参照

した。

(12) 作中に、「青扇」が「研究」ということに触れて、「一人合点」だと述べるところがある。注11に記したように、これは「僕」が若い頃から興味を持ってきた「天才」探しの恣意性・主観性を暗示する言とも取れる。このように、この作品には、「僕」自身の語りを相対化する文言が随所に挿入されている可能性がある。この点は検討されてよいのではないだろうか。

(13) 「反射する(君)僕」、増殖する(青年)——太宰治「彼は昔の彼ならず」試論——(『文芸研究』平17・3)、「昭和十年前後の太宰治——「青年」・メディア・テクスト——」平21・3、ひつじ書房)

(14) 小森陽一氏は、この点について「僕」という言葉が、発話行為の主体を指し示す機能を弱めてゆき、物語の中で行為する語られる対象としての「僕」を指示する機能が強くなっていく」と説明している(「人称性のゆらぎ——太宰治と語り——」、『文学』平10・4)。氏は人称性に注目してこう述べるが、本論は「僕」によって自覚的に過去と現在の二つの時間軸が用意されていると解釈する。

(15) 長原氏のお氏は、「彼は昔の彼ならず」に登場する「僕」の語りに表れる登場人物三人の関係を整理して、「無意識の甘え」を持つ「青扇」とそれに同化したい「僕」という一対の関係と、そういった状況を許して「青扇」を庇護する存在として「マダム」がおり、その三人の関係そのものを認識・観察するさらなる「僕」がいるという図式を描いている。長原氏は、こういった図式が「青扇」が現状に捕われているのに対して、「僕」は自己を持たない故に他者からの影響を受けることで自身を保っている「青扇」に己の姿を見ることが、最終的に「青扇」が認識してな

い地点に立った」ことで成立するという(太宰治「彼は昔の彼ならず」論——「マダム」像からの考察——、『日本文芸研究』平13・3)。しかし、本論は、この後で述べるように、「僕」自身も自己を客観的に見る位置に立つことはないと思む。

(16) 「彼は昔の彼ならず」(『解釈と鑑賞』昭58・6)。

(17) 注16に同じ

(18) 「隣人は天才かもしれない——太宰治「彼は昔の彼ならず」論——」(『愛知県立大学文学部論集国文学科編』平17・3)

(19) 太宰が(コント)を、ジャンルの固定を拒否する詩的な短文として捉えていたことは、拙論「太宰治の(コント)、あるいはジャンルの攪乱——「盗賊」と東京帝大仏文研究室——」(『太宰治スタディーズ』別冊、平25・6)で述べた。

(20) 安藤宏「エスプリ・ヌーボーと純粹小説」(野山嘉正編『詩う作家たち』平9・4、至文堂)に、この問題への言及がある。

(21) 「富嶽百景」のこうした点については、好川佐苗「富嶽百景」のモダニズム——写真的感性をめぐって——(『日本文学』平19・10)に詳しい。

※太宰治作品本文は『太宰治全集2』(平10・5、筑摩書房)に拠る。他の引用文献も含めて、漢字の旧字体は新字体に改めた。