

埼玉学園大学・川口短期大学 機関リポジトリ

Images of the Revolving Umbrellas or Flowers in Dazai's Works

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-07-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大國, 眞希 メールアドレス: 所属:
URL	https://saigaku.repo.nii.ac.jp/records/709

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



太宰治作品における、くるくるまわる傘／花の形象

——「断崖の錯覚」「道化の華」

「めくら草紙」「サタンの愛」「満願」「秋風記」——

大 國 眞 希

昭和一四年に太宰文学はある転換期を迎える、と一般的には考えられている。昭和一二年、一三年に発表された小説が数えるほどしかない（昭和一二年「二十世紀旗手」、「あさましきもの」、「HUMAN LOST」）「燈籠」昭和一三年「満願」「姥捨」のに対し、昭和一四年を迎えると、「女生徒」や「富獄百景」など発表された小説だけでも一九編を数え、その後多くの作品が生み出されていることも、そうした認識を与える一因となっているのだろう。また「姥捨」「富獄百景」の素材とされているような、結婚という生活上の転換期も重ねられているのかも知れない。このような外的な文脈においてではなく、作品そのものを比較した時にも、転換の要素は見出せるのだろうか。読者に転換していると感じさせるのは、作品のどのような点においてであろうか。描かれている物語内容ではなく、小説をつくりだしている言葉に注目した場合、どのような点を転換

と考えられるのだろうか。本稿では、如上の問題意識をもって、特に「くるくるまわる傘／花の形象」に注目して太宰作品の変遷の一端を考察してみたい。

何故に「くるくるまわる傘／花の形象」に注目するのかと言えば、この形象が昭和一四年前後の作品に頻出するからだ。

「満願」（昭13）では、末尾においてくるくるとまわる白いパラソルが迫りくる。それを「私」は「美しい」と規定する。作品は以下のように結ばれる。

三年、と一口にいつても、——胸がいつばいになった。
年つきが経つほど、私には、あの女性の姿が美しく思はれる。あれは、お医者さんの奥さんのさしがねかも知れない。

本作の冒頭は「これは、いまから、四年ほどまへの話である」と始まるので、回想形式で語られていると考えられるが、引用した末尾は「年つきが経つほど」「思はれる」「知れない」と現在形をもって閉じられている。題名にある満願とは、願が満ちることであり、三年間でようやく満願成就した女性によってまわされる白いパラソルは、それを表現する。満願の「満」は、「満月」のように、白いパラソルの丸い形と響き、また「胸がいつぱい」とある、水が器を満たすというような、何かによって満たされる事態とも響いているだろう。

いずれにせよ、このくるくるまわる白いパラソルは、作品全体を象徴し、現在の「私」の眼にも「美しく」浮かぶ^①。それ以前の作品、例えば「めくら草紙」(昭11)では、水は器に満たされることはなく、白く丸い形の輝きが「私」の眼に「美しく」迫ることもない。「めくら草紙」は以下のように閉じられる。

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前を挙げながら、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！

「この水や、君の器にしたがふだらう。」

確かに、本作では「十指にあまる自然の草木の名前」が羅列されている。正確には、一八種類の花の名前が括弧にくくって提示される。その「草花の名まへを書いたポオル紙の白い札はまぶしいくらゐに林立してゐる」。しかし、その眩しさは美しさへとつながらない。「私」は、その「草花の名まへ」を「原稿用紙」に書きしるしながら、涙を流す。その涙は、「この小説を当然の存在にまで漕ぎつけるため、泣いたのだ」とされ、結末の「この水や」に接続される。水が器を満たす様態は描かれなまま、流れていく。

「めくら草紙」においても、光を放つ丸い形の萌芽がない訳ではない。「私」は、「自然の草木の」「姿態について」「描写を一行、否、一句だにしなかつた」と言っておきながら、本文には「草木の名称」の「姿態」にかかわる表現がある。それは、「私の眼には、隣村の森ちかくの電燈の光が薊の花に似てゐたのを記憶して居る」という一文だ。しかし、「自然の草木の」「姿態について」「描写を一行、否、一句だにしなかつた」と言い切る「私」は、この輝く、丸い「薊の花」を「美しい」ものとして、捉えることができない^②。

「満願」に出現した白いパラソルの形象は、「満願」以前にも見られる。一例として、「道化の華」(昭10)を挙げる。「道化の華」の語りは複雑だ。このパロディシカルな韜晦に満ちた語りについて、長野隆氏は「太宰の『私は嘘つきだ』というような身振りには、自己言及にまつわる『語り』というものが、その裏で宿命的に『騙り』

なるものを背に負わねばならぬという『ことば』の限界へ負的にもたれかかろうという力学の提示があって、そういう意味ではパラドクスに対する更なるパラ（反）の突きつけであるとも言える³。「プラス、マイナス、イコール、ゼロ——たしかに、足して引いたこの「0」は、確信ある新たな「0」というべきで、足しもせず引きもしないまま元なる「0」とはわけが違う。無言という〈零〉、空白としての〈零〉が、ある真理を含んだ虚無として、ある大なる絶対値として差し出される⁴と指摘する。長野氏の言葉を借りるならば、プラスそしてマイナス、新たなゼロ、プラス、マイナス、新たなゼロをくるくるまわる語りの軌跡。その〈零〉地点に咲く〈虚無〉の花こそが、題名の示す「道化の華」である。

物語の基本線は、女性と共に海に身を投げた大庭葉蔵が、女性は海に沈んで死んでしまったけれども、彼の方は療養院に収容され、そこで恢復していき、退院するまでの顛末だ。恢復の物語であることを示すように、収容される療養院は「東—西」の基軸を有する建物として詳細な位置関係をもって語られ、恢復の動きは日の光と照応している。そのようななかで、「まひるの日を受けて、白く光つて」いるパラソルが描きだされているのが以下の場面だ。

海は風いでゐた。まひるの日を受けて白く光つてゐた。

（中略）季節はづれの白いパラソルをさして、二人の娘が

こつちへそろそろ歩いて来た。

「発見だな。」葉蔵も蘇生の思ひであつた。（中略）
三人は、ほの温い海風に吹かれ、遠くのパラソルを眺めつつあるいた。

はるか療養院の白い建物のしたには、真野が彼等の帰り待つて立つてゐる。ひくい門柱によりかかり、まぶしきうに右手を額へかざしてゐる。

物語の基本線に沿って言うならば、この箇所は葉蔵の恢復を表現している。実際に、物語はこの後、退院前の「最後の夜」とその翌朝、つまりは「最後の朝」の出来事が描かれて、幕を閉じる。先の引用箇所では、海が光をうけて白く光り、パラソルが咲き、それに導かれるように歩いていくと、白い療養院の下に、日の光をうけて「まぶしさう」にする真野がいる。

「白」「パラソル」「光」：それは「私」にとつての満願を意味し、「蘇生」を告知する光であつただろう。だが、「満願」の「白いパラソル」のようには「美しく」光り輝いてはいない。その理由のひとつを考える手がかりとして、ほたると綽名される真野の存在がある。ほたるとは光を放つ存在ではあるが、日の光のもとではない。闇の中だ。彼女がほたると呼ばれるようになったのは、ランプによって決して癒えない傷をもつたためであった。真野という存在について考えるとき、この癒えない傷と、彼女が夜に植物の描かれた屏風のかげから語る「秘密」の「怪談」を見逃すことはできない。真野の

語る、自殺を凶った青年が死んだときに海からやってくる、生きながらに赤い蟹の「怪談」話は、葉蔵をして、海に沈んだ相手の女性、「園の幽霊」を思わせる。

園の幽霊を思つてゐたのである。美しい姿を胸に画いてゐた。

海には園の幽霊がいる。そもそも、真野がその怪談をしたきっかけは、葉蔵が「波の音が耳について」寝苦しいからだ。怪談に登場する垣根から這い出てくる、死んでいるはずの赤い蟹が、生きながらに垣根から這い出てくる映像は、海から響いてくる死者たちの声を視覚的に捉えたものではないのか。

本作では、そこそこにかような波の音が響いている。物語は葉蔵の恢復へと進行しながら、その語りの重心点には、癒えぬ傷、死者の聲がある。

恢復が日の光、まひるに向かい昇っていく太陽と共に語られる一方で（葉蔵のいたはずの場所は「朝日を受けて光つてゐる白い藤椅子がひとつのこざれてあるきりで、誰もゐなかつた」と書かれる）、「白」や「光」は、死体の描写にも使用されていた。

女の死体が袂ヶ浦の浪打際で発見された。短く刈りあげた髪がつつや光つて、顔は白くむくんでいた。

というように。「朝日を受けて光つてゐる藤椅子」を見るのは、い号室の患者であり、い号室とは、真野の「怪談」で、青年が死に、赤い蟹が出現した舞台となった病室だ。

語り手である「僕」は言う。生き残っている真野や葉蔵が「なにを案じつつあるかは、言へぬ。僕たちはそれより、浪や鷗の声に耳傾けよう」と。

葉蔵の描く海の木炭画は「ただ海と島の景色である。それも、ふつうの海と島である」というような「がっかり」する代物であったとされる。彼は「空と海がまつくろで島だけが白い」景色を画こうとしてよす。あるいは、語り手の「僕」の書いている小説も、「僕こそ、混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」と自問される。「僕」も「水平線の上に白く」けむりのたちのぼる海の景色を書こうとして、「よくない」とよす。そして、先のような問いかけは、「混沌と自尊心のかたまり」だけでない、「それだけのもの」でない、「ふつう」でない小説の存在の可能性を措定させる。

語り手はしきりに自分の書いている小説が「通俗小説ではないのか」と失敗に終わっていることを気にし、「道化の華とやらも、どうやらここでしぼんだやうだ」と書くが、実際に「道化の華」と題された作品はここに存在する。

本作の結末は、「そこに何かがある。何かがあらう」と「期待」をかけて「頂上」にのぼる葉蔵そして、「僕」——「僕たち」の姿が

描かれ、葉葎が「はるか海を見おろ」すところで幕を閉じる。

葉葎は、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、それだけの話である。

引用箇所では、實在の鎌倉の景色よりも「真下」の感覚が強調されて描かれている。そこに感じられる垂直のベクトル。この下への重心力こそ、くるくるまわる「混沌と自尊心のかたまり」「それだけのもの」である小説を「道化の華」として成立させている。くるくるまわる語りによって、死者が沈む海を根に浮かびあがる、「虚無」的な道化の華。

「道化の華」の結末においては、先行研究でそこに心中の再現が読まれながらも、ふたりは海には飛び込まない。そこには真下の、更に奥底の海を眺めるまなざしとそれによって示される下への重心力が示唆されるだけだ。⁶⁾

この結末に酷似した表現をもつ作品がある。

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。

これは「断崖の錯覚」(昭9)の結末近くの一節である。「道化の華」の結末部分との類似は一目瞭然だが、相違として、真下を眺めるだけの「道化の華」に対して、「断崖の錯覚」では引用箇所直後に一緒に頂上にあがった女性を突き飛ばす。「断崖の錯覚」の^{ストーリー}話を確認しておくくと、〈大作家〉になりたいと渴望していた「僕」が、熱海にきて、ある新進作家の名前を騙って宿泊する。女性に声をかけることさえできなかった「僕」が、喫茶店で働く女性「雪」と懇意になる。しかし、事実の発覚を恐れた「僕」は「雪」を海に突き落とし、殺してしまう。犯罪は発覚せず、「僕」が名前を騙っただけで事件とは無関係の新進作家は〈大作家〉になっているという内容を含む。「雪」は「僕」に突き飛ばされる前に、「僕」が名前を騙っている新進作家の作品「花物語」からの一節を引用する。

「どうなすったの? 私、判るわ。いやになつたのねえ。あなたの花物語といふ小説に、こんな言葉があったのねえ。一目見て死ぬほど惚れて、二度目は顔を見るさへいやになる、そんな情熱こそはほんとうに高雅な情熱だつて書かれてゐたわねえ。判つたわよ。」

この台詞をきっかけとして「花物語」に書かれた言葉を証明するかのよう「僕」は「雪」を突き落とす。いわば「雪」は「花物語」に殺されたのだ。⁷⁾

「断崖の錯覚」の傘／花の形象を見る前に、もうひとつの分岐的な作品「秋風記」（昭14）を見ておきたい。本作は、昭和一二年に執筆された「サタンの愛」を改作したと推定され、第四創作集『愛と美について』（竹林書房、昭14）に書き下ろしの小説として収められた。昭和一二年から昭和一四年と言うと、ちょうど作品が寡少となった時期を挟んでおり、「サタンの愛」から「秋風記」への改変には、太宰作品の転換を解く鍵があると考えられ、「サタンの愛」の残存が確認されないことが悔やまれる。

「秋風記」は「私」とKとの「情死行」を想起させる旅の模様を語った小説だ。「情死行」と言ってもふたりが心中することはなく、「事件」らしい事件が何も起こらない⁹。旅先で起こる唯一の事件は、Kがバスに呑み込まれる事故だ。

　　やはりと音たててKの傘が、バスの車輪にひつたくら
　　れて、つづいてKのからだ、水泳のダイヴィングのやう
　　にすらつと白く一直線に車輪の下に引きずりこまれ、くる
　　くるつと花の車。

「とまれ！ とまれ！」

　　私は丸太棒でぐわんと脳天を殴られた思ひで、激怒した。
　　やうやくとまつたバスの横腹を力ませに蹴上げた。Kはバ
　　スの下で、雨にたたかれた桔梗の花のやうに美しく伏して
　　ゐた。この女は不仕合せな人だ。

「誰もさばるな！」

　　私は、氣を失つてゐるKを抱きあげ、聲を放つて泣いた。
　　ちかくの病院まで、Kを背負つていった。Kは小さい聲
　　で、いたい、いたい、と言つて泣いてゐた。

　　ここで傘をもつKは、「花の車」と「花」に譬えられる。さらに「雨にたたかれた桔梗の花のやうに美しく伏してゐた」と、とても「美しく」描かれている。Kの死の感触を味わった「私」は、その場面で生命の息吹を感じる。「いたい、いたい」とあるような痛々しさや、「不仕合せ」とあるような生きていることのみじめさ、生々しさが、「私」の中に沁みこんでくる。

　　これ以前の「私」は、まるで常に演戲をしているかのように振る舞い、現実感が希薄だった。現実を感じる事ができない死の空間、それは降り続く雨などを利用した、水中にいるかのような表現によって示されていた。そのような死の空間から、水面から顔を出すように、「私」はこの場面で生々しく感じる世界へと戻ってくる¹⁰。

　　先述の「断崖の錯覚」で「雪」を「僕」が落とす場面は、「すつと落ちた。足を下にしてまつすぐ落ちた。ぱつと裾がひろがつた」と描かれる。花のように裾が広がり、海へとまつすぐに落ちていく「雪」の形は、「秋風記」のダイヴィングのように一直線にバスに引きずりこまれるKの姿と似通っている。だが、「断崖の錯覚」では、突き落とされた「雪」は、象徴的に言えば、海に溶けて消えてしま

い、「私」に現実の生々しきをもって迫ってくることはない。そして、「僕」は〈大作家〉になることはない。代わりに「僕」に名前を騙れただけで、「雪」殺人事件については何もあずかり知らぬ、一切関係のない新進作家が〈大作家〉と成り果す。「雪」は、いわば〈大作家〉への供物とされ、海によって示される不気味な〈大作家〉の欲望へと呑みこまれるのだ。本作は、「僕」ではない、〈大作家〉という主体とその不気味な欲望を描出することに成功している。

一方で、「秋風記」では、「断崖の錯覚」で海によって表されているた〈大作家〉が「雪」を呑みこむ際に味わったであろう感触を、「私」が味わう。それによって小説は語り得られ、「秋風記」は成立する。

本稿は、太宰文学において、作品が寡少となる、いわば〈沈黙〉の時期を越えて、多くの物語を生み出すことがいかにして可能であったかを、作品分析を通して考察する試みだ。その目的のために「くるくるまわる傘／花の形象」に特に留意して、太宰文学の変遷を眺めてみた。

「道化の華」では、「蘇生」を表象する、まひるの光を受ける「白いパラソル」が登場する。しかし、その「白いパラソル」の光は、葉蔵に「蘇生の思ひ」はさせても、作品全体を「蘇生」させるには至らず、語り手「僕」の、死者の沈む真下の海を眺める視線とともに無言が示される。

同じような海への視線を描写しながら、海によって不気味な〈大作家〉の主体と欲望を表象したのが、「断崖の錯覚」である。本作では、白いパラソルの変奏が、断崖から突き飛ばされ、海に呑みこまれる女性の描写に見てとることができる。その女性は雪という白を体現する名前であり、足を下にして、まっすぐに裾を抜けて落ちる。彼女は、「僕」ではなく、〈大作家〉への供物とされる。

「道化の華」においても、雪は描きこまれている。「夜が明けた」「きのふの雪はあらかた消えて」「海には霧がいつばい立ちこめ」というふうには、雪が消えることによって霧が出るさまが描きこまれており、作品内で〈水〉が循環している。雪もその一要素だ。

それに対して、「秋風記」ではKがバスに呑みこまれる場面が、くるくるまわるパラソルの変奏として登場する。それは光輝く白として描かれることはないが、「美しい」ものとして、「僕」の眼に映る。自己言及的な世界が崩壊し、風が吹き込む。この風こそが、「秋風記」の題名が示す「風」であろう。「私」は〈声〉を獲得し、「作家」という「サタン」として小説を書いていくだろう。

「満願」では、作品全体を象徴する「美しく」輝く白いパラソルがくるくると浮かびあがり、眼前に迫りくる。

文学作品における植物の形象を考えるのは、難しい。川崎寿彦氏も例えば「富嶽百景」のなかで、それぞれの人物の態度が、それぞれ、植物のイメージをとおして、あるいはそれと関連させて描き出

されていると指摘している。¹¹⁾

「月見草」「つまらぬ草花」「罌粟の花ふたつ」。それぞれ、その態度の持ち主の年齢、人品、身分、職業、そしておそらくは人生に対する態度にまで、暗示的效果がおよんで、すぐれたメタファーになっていると思う。

また、これら一つ一つに対する作者の態度も、性格に呈示されている。

「睡蓮の花」の富士は、その娘のういしい印象にかよい、「ほほづき」の富士は、あの巨大で端然とした富士を、とにかく一旦は遠くに置いた作者の安堵を伝えて、作品をしめくくっている。

〈イメージリーの論理〉とは、けっして〈後期象徴派〉の詩人・批評家たちが信じたような唯一絶対の詩的論理であったわけではない。しかしながら、作品の論述の効果的にあずかっているイメージリーなら、ことごとく、なんらかの統一性を示すはずである。これが「富嶽百景」の植物のはたす機能であろう。

作品の登場する植物のイメージリーを正確に指摘しながら、印象批評風に（しかも、その原因が小説というジャンルの限界、もしくは「富嶽百景」という作品の限界、にあるかの如くにしか）論を

展開できないのは至極残念な事態である。殊に文学を通して、何かを「教育」することが可能であるとすれば、それは「羞恥の感覚」を伴う「私秘」的な文脈形成行為（読書行為）を、それぞれの体験に無条件に依拠することなく、いかに論理化し、説明することができるかにかかっているのではないだろうか。¹²⁾ そのためにも、作品を詳細に分析することによって、それぞれの作品の内的な文脈をとらえて呈示する方法は、ひとつの効果と意義を有するだろう。

太宰文学における花もしくは植物の形象についても、一つひとつの作品にあたり、詳細にその機能を把握することを積み重ねていくことで明らかになることがある。本稿がそのための捨石となれば幸いである。

注

- (1) 「満願」については、拙稿「言葉と水——絵画的方法から見る太宰文学の変遷」（『学芸国語国文学』四〇号）のち『水と水平線』（おうふう、二〇〇九・一二）所収を参照されたい。
- (2) 「めくら草紙」については、拙稿「めくら草紙」（『解釈と鑑賞』六六巻九号）のち『水と水平線』（おうふう、二〇〇九・一二）所収を参照されたい。
- (3) 長野隆「へうた」と「かたり」の思想——太宰治と中原中也——（『芸術至上主義文芸』二三号、一九九七）
- (4) 「詩における〈かたり〉——太宰治から中原中也へ」（『昭和文学研究』二六集）
- (5) 鈴木雄史氏は『道化の華』の仕組みについて（『語文論叢』一六

- 号、一九八八・二〇）のなかで、結末について「心中の擬似的再現」と指摘している。
- (6) 「道化の華」については、拙稿「虹と水平線以前 天国と地獄の接点——『道化の華』(『太宰治スタディーズ』三号、二〇一〇・六)参照されたい。
- (7) 「断崖の錯覚」については、拙稿「生贄を求めて、ぼっかりと口を開ける〈作家〉——黒木舜平(太宰治)『断崖の錯覚』ほか」(『現代文学史研究』二六集、二〇一一・六)を参照されたい。
- (8) 加瀬健治「秋風記」(『太宰治大事典』勉強出版、二〇〇五)
- (9) 安藤宏「太宰治『愛と美について』」(『東京大学国文論集』三号、二〇〇八・五)
- (10) 「秋風記」については、拙稿「水中のミュートとプレス——太宰治『秋風記』——」(『ichiko』二〇一一・一〇)を参照されたい。
- (11) 『分析批評入門』(至文堂、昭四八・四)
- (12) 山崎正純「文脈形成行為の公私の再編成」(『日本文学』六〇号、二〇一一・八)。同氏は、「文脈は人間の思念と言葉の結びつきを、一回限りの響きとして生成する秘法である。だがその効果を十全に知るためには、公私の再編成という近代のアポリアに立ち向かう読者であること。それが必要なことである」とする。

(平成三三年九月二八日 提出)