

「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 ——

川 崎 和 啓

▲序▼

「彼は昔の彼ならず」は、昭和九年十月発行の『世紀』に発表されたが、同年六月五日ごろまでには脱稿していた。太宰治は、前年の秋には「道化の華」を脱稿し、以後、実験小説と呼ばれる作風へ移っており、「彼は昔の彼ならず」を執筆するまでに、「陰火」「葉」「墓面冠者」「玩具」の四篇を書きあげていたものと推定されている。この作品は、同じく実験小説と呼ばれているわりには「陰火」以下の四篇と比べると確かに「地味」（相馬正一氏）な印象を与えるためか、太宰の作品の中ではこれまで論じられることが少なく、研究もあまり進んでいないように見える。その中で、鶴谷憲三氏が「彼は昔の彼ならず」の中で次のように述べているのが注目される。

○ 太宰が作家として出発する昭和十年前後はときあたかも「自意識の過剰や近代人の無性格をめぐって在来のリアリズムの手法の無能と欠陥」（矢崎弾）が叫ばれた時代であった。

○ 「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に「彼は昔の彼ならず」（『世紀』昭9・10）がある。

○ 「彼は昔の彼ならず」は、生活に目的も実体も見出せない遊民である僕と青扇とを合わせ鏡として、当時最も今日のな問題であった自我意識を正面から追求した作品である。この作品の価値は、混沌とした自我を外部からでなくあくまで内部からとらえようとする太宰の方法の試みにある。

鶴谷氏は矢崎弾の言葉を引用しつつ「彼は昔の彼ならず」を「自意識の過剰や近代人の無性格」をテーマにした作品と規定し、時代的な背景と重ね合わせて解説しようとしている。その限りでは氏の試みは正当なものと言えるが、しかし、氏も、この作品が具体的にどのような「自我意識」を問題にしているのかは、必ずしも明瞭に提出しえていない。それは、この作品が「自意識の過剰」よりもむしろ「近代人の無性格」ということにより重点を置いているのに、氏が逆に、「自意識の過剰」「混沌とした自我」という観点からのみこの作品のテーマを読み解こうとしている点に、そもそもその原因があるように思われる。「近代人の無性格」という視点をぬぎにしては、この作品のもつ意味をトータルに把握することはできないように思われる。

「彼は昔の彼ならず」は、全体が大きく三つに分けられており、最初が△序▽、最後が△結▽、その間にはさまれたストーリーの中心をなす部分が△本論▽とでもいふべき体裁をとっている。△序▽では、「僕」という視点人物が「君」（というあまり実体が明らかでない人物、もしくは、「君」という言葉で想定されている読者）に、「僕の家のものほし場」から見えるマダムとその亭主（＝青扇）にまつわる「生活」を、これからの語るんだ、というこの小説の設定が明らかにされる。△本論▽に入ると、「君」は全く姿を消し、「僕」が自分の店子となった青扇という不可解な人物をめぐってどのような不快な体験をしたかということが、「僕」の視点から記述され、△結▽で「僕」が再び「君」に語りかけるところで作品は終わっている。

ところで、「僕」が「この一年間といふもの、青扇のためにずぶんと心の平静をかきまはされて来た」のは、まず第一には「僕」が優柔不断な性格であつて、店子の青扇から屋賃や敷金を取り立てる大家としての才覚に決定的に欠けていたからである。しかし彼の優柔不断は、彼が貸家業をなりわいとする人間になりきるには不釣り合なほど礼節や人情に篤いことに起因しており、それは、如才のない現実的な生活感覚よりも、現実を超えた何かに価値を見出すとする彼の志向に通じてもいる。彼は青扇が引越して来た日に、敷金を取り立てることに失敗したうえ、青扇と酒まで酌みかわしたあげく、次のような感懐を述べる。

僕は学生時代から天才といふ言葉が好きであつた。ロンプロオゾオやシヨオベンハウエルの天才論を読んで、ひそかにその天才に該当するやうな人間を捜しあるいたものであつたが、なかなか見つからないのである。（略）いま僕は、かうして青扇と対坐して話し合つてみるに、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や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。

酒に酔つたときの青扇の顔は僕には美しく思はれた。この顔はありふれてゐない。僕はふとプーシユキンを思ひ出したのである。どこかで見たことのある顔と思つてゐたのであるが、これはたしかに、ゑはがきやの店頭で見たプーシユキンの顔なのであつた。

実際には簡単に存在しているはずもない「天才」を、むやみに自分のまわりに見出したがる「僕」の誇大妄想癖が、「僕」の不幸の始まりだったと言へるかもしれない。しかも「僕」には、「芸術家といふものに心をひかれる欠点」があるために、小説家を気取る青扇に対して、「屋賃などのことで彼の心持ちをにがらすのは、いけない」という配慮まで働いてしまう。「僕」が青扇によつてもたらされたと信じている苦境は、実は彼自身の性癖と「欠点」が呼びこんだものなのだ。しかし、さすがの「僕」も、いつまでも青扇を天才視ばかりしているわけにはいかない。何しろ彼はいっこうに屋賃を納めてくれないのである。

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。いま流行のニヒリストだともいふのか、それともれいの赤か、いや、なんでもない金持ちの気取りやなのであらうか、いづれにもせよ、僕はこんな男にうっかり家を貸したことを後悔しはじめたのだ。

けれども屋賃をいれてくれないのには、弱つたのである。僕はそれでも五月までは知らぬふりをしてすごしてやつた。それは僕の無頓着と寛大から来てゐるといふ工合ひに説明したいところであるが、ほんたうを言へば、僕には青扇がこはかつたのである。青扇のことを思へば、なんとも知れぬけむつたさを感じるのである。逢ひたくなかつた。

「僕」が青扇をこわいと思ひ、「けむつたさを感じ」、「逢ひたくな」と考えるのは、本質的には「僕」が青扇を天才か何かのような特別な存在と思ひ込んでゐるからである。従つて、「僕」がいくら青扇に「家を貸したことを後悔し」ようと、もう事態はどうにもならなくなつてゐる。はじめに青扇を天才視した延長上で「僕」は、青扇を「いま流行のニヒリスト」か「れいの赤」などといつまでも特別視したが、そのような心性から解き放たれない限り、青扇はいつまでたつても「僕」にとつて「けむつた」い相手でありつづけるはずである。いわば自らがつくりあげた青扇幻想の呪縛から解放されない以上、「僕」がいくら「後悔」しようと、青扇はこわくて「逢ひたくな」い人物であり、従つて、屋賃が入ってくるはずもないのである。青扇がマダムに逃げられたあと、ようやく「僕」は、

「どうにかしてあいつの正体らしいものをつきとめてや」ろうと決心する。その「正体らしいもの」が見えたと思へたのは、青扇が三人目の女にも逃げられたあと、二人でビールを飲んでゐたときのことである。「僕」がころみに言つてみた「無性格は天才の特質だともいふね」という言葉に対する青扇の反応ぶりから、「僕」は、「青扇のいままでのどこやら常人と異つたやうな態度は、すべて僕が彼になにげなく言つてやつた言葉の期待を裏切らせまいとしてのもの」だつたのではないか、つまり、青扇を天才と見なしたがる「僕」の「期待を裏切」るまいとして「僕のたいこもちを勤めてゐた」にすぎないのではないかと考える。そしてそのように考えてみると、彼の顔も本当は「ブリーシユキン」に似ていたのではなく、「僕の以前の店子であつたビル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」だつた、と思ひあたるのである。この時点で「僕」にかかつてゐた青扇にまつわる呪縛はほぼ解けたと考へてよい。それをさらに完璧なものにしたのは、再び青扇のもとに帰つてきたマダムの青扇評であつた。

あのひと、ものの善し悪しがわからないのでございますよ。

真似をしますよ、あのひと。あのひとに意見なんてあるものか。みんな女からの影響よ。文学少女のときには文学。下町のひとのときには小粋に。わかつてゐるわ。

「僕」が最初「天才の特徴と酷似してゐる」と思ひ、そのあとでも「いま流行のニヒリストだともいふのか、それともれいの赤か」

と一種いわくありげな存在と見ていた青扇も、結局は、「ものの善し悪し」もわからなければ、自分の「意見」ももたない、完全に自我と主体性を喪失した男にすぎないことがわかったのである。「文学少女のときには文学。下町のひとのときには小粋に」というように、あるいはまた、天才狂を相手にしたときには天才風というように、青扇は、当面する相手の価値観や嗜好に自分を従属させた言動によって相手の「期待を裏切らせまい」とする「たいこもち」的な性格破産者にすぎなかったのである。ところが八結√の部分で、青扇へのあいそづかしをひとしきり喋り、今までの自分の生活を「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。龍駿はゐらないか。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」とふりかえったあと、「僕」は突然次のように言う。

よし。それなら君に聞かうよ。空を見あげたり肩をゆすつたりうなだれたり木の葉をちぎりとつたりしながらのろのろさまよひ歩いてゐるあの男（青扇のこと―引用者註）と、それから、ここにゐる僕と、ちがつたところが、一点でも、あるか。

青扇へのあいそづかしを喋って、青扇を意味ありげな人間と見ていた自分を反省した「僕」が、作品の最後になってなぜ唐突に青扇と自分との間には「一点」の違いもないと主張しなければならなかつたのか。あるいは、そのように主張することの作品的意味は何なのか。また、「僕」と青扇に「一点」の違いもないとすれば、「僕」もまた「たいこもち」的な性格破産者ということになる。「あくま

で常識的である」と自己認識している「僕」が性格破産者であるということはどういうことなのか。そもそも青扇的な性格破産とはどういうことを意味しているのか。これらの問を基本にすえながら、以下、この風変わりな作品のもつ象徴的意味を考えていきたい。

△二△

「ものの善し悪しがわからない」、人の「真似」をする、自分の「意見」をもっていないとは、マダムの青扇評である。また、青扇を相手の「言葉の期待を裏切」るまいとする「たいこもち」的人物だというのは、青扇と「一点」の違いもないと自己規定した「僕」の青扇評である。これらに対して、青扇自身が自己を語っている言葉もまた作品中には示されている。「僕」とマダムの青扇評に青扇自身の自己評を重ね合わせていけば、青扇的な性格破産の意味も、「僕」が青扇と「一点」の違いもない人物であると主張した意味も、自ずから明らかになっていくように思える。

マダムに逃げられた青扇が二人目の文学少女と同棲しているとき、青扇を訪れた「僕」に青扇が小説を書くことにしたと語る場面がある。「芸術家といふものに心をひかれる欠点」をもつ「僕」に、青扇は「私はね、むかし森鷗外、ご存じでせう？ ああ先生に聞いたのですよ。あの青年といふ小説の主人公は私なのです」と言う。驚いた「僕」が、「でもあれは、失礼ですが、もつとおつとりしたお坊ちゃんやうでしたけれど」と応じたあと、二人は次のようなやりとりをする。

「あの時代には、あれでよかつたのです。でも今ではあの青年も、こんなになつてしまふのです。私だけではないと思ふのです。」

僕は青扇の顔を見直した。

「それはつまり抽象して言つてゐるのでせうか。」

「いいえ。青扇はいぶかしさうに僕の瞳を覗いた。「私のことを言つてゐるのですけれど？」」

僕はまたまた憐愍に似た情を感じたのである。

マダムや「僕」の青扇評と、青扇自身の自己評との最も大きな違いは、前者が青扇を現に眼の前に存在している「たいこもち」的自己喪失者とのみ見るのに対し、後者はその自己喪失した姿を時代的な時間の流れの中に位置づけて見ようとしている点にある。「あの時代」と「今」とを比較して語る青扇には、鷗外の時代と「今」の時代の青年の時代的差異が意識されており、青扇という存在も時代の変遷がもたらした歴史的産物と意識されている。鷗外の時代には「おつとりしたお坊ちゃん」でもよかつた青年も「今では」青扇みたになつてしまふのだと聞かされて、それは今の時代の青年一般のことを「抽象して言つてゐる」のかと「僕」が尋ねると、青扇は、いや自分のことを言っているだけだと答える。このとき青扇は、自分の変貌の時代的意味を他の青年一般にまで「抽象して」あてはめようとする積極的な意志と見識はもっていなかつたのかもしれない。「僕」が「憐愍に似た情を感じた」のも、そのような青扇の徹底さを欠く見識に対してだつたかとも思われる。しかし、その青扇が、「こんなになつてしま」つたのは「私だけではない」とも言つ

ている。このつぶやきは、青扇が、どこかで自分を時代的産物と意識し、自分の姿を「今」の時代の青年に普遍的にみられる姿と意識していることの証左になつてゐる。少なくとも、自分の登場人物に「今ではあの青年も、こんなになつてしまふ」、「こんなになつてしま」つたのは「私だけではない」、「抽象して言つてゐる」というセリフを吐かせる筆者太宰治の意識の中では、青扇は「今」の時代の青年に通用の人物と信じられていたはずである。

この一ヶ月ほど後、青扇は、「私といふ若い渡り鳥が、ただ南から北、北から南とろろしてゐるうちに老いてしまふ」という題の小説を書くつもりだと語る。それからさらに二ヶ月ほど後、その小説はやはり書けなかつたと告げて「僕」に笑われたあと、二人は次のようなやりとりをする。

「小説といふものはつまらないですねえ。どんなによいものを書いたところで、百年もまへにもつと立派な作品がちゃんどどこかにできてゐるのだもの。もつと新しい、もつと明日の作品が百年まへにできてしまつてゐるのですよ。せいぜい真似るだけだねえ。」

「そんなことはないだらう。あとのひとほど巧いと思ふな。」
「どこからそんなだいそれた確信が得られるの？ 軽々しくものを言つちやいけない。どこからそんな確信が得られるのだ。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。」

たとえば森鷗外のようなかつての「よい作家」には「すぐれた独

自の個性」があったが、時代の流れの中で「渡り鳥」になってしま
い、「ただ南から北、北から南とろろろしてゐる」今の時代の青
年には、もはやすぐれた個性などどこをどう捜しても出て来ようが
ない。だとすれば、そのすぐれた個性を喪つた自分に「立派な作品」
が書けるはずもないし、できるのは「せいぜい真似る」ことだけ
だ、というのが青扇の言い分である。太宰治は、時代的昏迷の中で
文学的針路が全く見えてこない己の漠とした不安を青扇に語らせる
一方、青扇が人真似しかできない存在であることの弁明も巧みにし
てみせたつもりかもしれないが、この「渡り鳥」の意識はいつの間
にか「僕」をもとらえてしまうことになる。

僕は婦途また思ひなやまなければいけなかつた。(略)ふと僕
は彼の渡り鳥の話所思ひ出したのだ。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
僕を不安にしてみました。

「あの男と、それから、ここにゐる僕と、ちがったところが、一
点でも、あるか」という、あの八結Vの部の一節以外で、「僕と彼
との相似」が語られているのはここだけである。なぜ「僕と彼」は
「同じ体臭」をもっていなければならないのか。「僕」も青扇と
同じ「渡り鳥」だと言ふとき、そこには青扇を一般的な存在に化そ
うとする作家の意図が働いているように思える。「僕」が青扇と「同
じ体臭」をもっているとすれば、「常識的」な人間と自己規定する
「僕」のような人物にまで、すでに青扇の自己喪失と性格破産が入

りこんでいる、ということになるからだ。青扇がいくら自分のこと
を語っているだけと言おうと、作家の意識の中では、青扇はすで
に「今」の時代の青年一般の姿を「抽象して」いると認識されてい
るのだ。そうだとすれば、青扇には時代的存在としての意味づけが
当然なされなければならない。自己喪失、性格破産が時代の青年の
姿だとすれば、それにはどのような意味が付与されるのか。「僕」
は青扇を評して次のように言う。

「出鱈目は、天才の特質のひとつだと言われてゐますけれど、
その瞬間瞬間の真実だけを言ふのです。」

「けれど、無性格は天才の特質だともいふね。」

どうして「無性格は天才の特質だ」と言えるのか？ どうしてそ
れが時代の青年の姿を意義づけた言葉になりうるのか？ ここにあ
るのはたぶん、前代における「よい作家」の条件は「すぐれた独自
の個性」をもっていることであつたが、現代の「天才」、すなわち、
すぐれた知性の要件は、むしろその「無性格」にこそあるのだ、と
いう認識である。そしてこの認識はたぶん「虚構の春」の中の「青
年の没個性、自己喪失は、いまの世紀の特徴と見受けられます」と
いう太宰の時代認識に通じている。すでに明治期の遺物となつてし
まった儒教倫理はもちろん、大正教養主義も自然主義的「私」もも
はや信じることはできず、それらを否定克服すると思われたマルク
ス主義という絶対的な世界観にも敗北した当時の若い知性には、す
でにどのような依拠すべき思想も倫理も存在しなかつた。彼らの

「没個性、自己喪失」とは、一切の倫理を喪い、どのような価値観にも身をゆだねることのできない精神の空洞が必然的にもたらしたものであった。青扇という「無性格」者を造型することで太宰が示したかったものは、このような時代の若い知性に普遍的に存在する精神の空洞と自己喪失の哀しみでもあったと思われる。青扇は決して特異な人物でもなければ、「出鱈目」な人間でもない。いわば時代の知性の中に普遍的に見出しうる自己喪失した精神の、戯画化された姿そのものなのだ。

しかもこの青扇は、太宰治にとって客観的に存在する他者ではなかった。さきの「虚構の春」の中の言葉からもわかるように、「青年の没個性、自己喪失」という問題は、他ならぬ太宰治自身が最も実感しているテーマであり、その限りでは、青扇は具象化された太宰の内面そのものと言える。

無性格、よし。卑屈、結構。女性的、さうか。復讐心、よし。お調子もの、またよし。怠惰、よし。〔一日の労苦〕

「彼は昔の彼ならず」の約四年後に発表された隨筆でも、太宰は自身を「無性格」と容認している。彼の「無性格」には多分に生得のものがあった、ここにもその臭いは漂っている。しかし、前期太宰治において、自己の生得の負の特性が自己だけのものとされることはほとんどない。他のいわゆる前衛小説でもしばしば試みられるように、彼の負の特性は、信ずべき倫理と世界観を喪った時代の負の特性と重ね合わされることが多い。戯画化された青扇の「出鱈目」な「無性格」は、自己内で意識されていた太宰自身の姿の意図的に

誇張された姿であり、自己喪失の時代にふさわしいものとして、現代的意義を与えられているのである。

△三▽

太宰治に青扇の無性格者に時代的意義を認める根拠を与えたのは、ドストエフスキー「地下室の手記」の中の「十九世紀の人間は専ら無性格な存在物にならねばならぬ」という一節だったと思われる。従来、「彼は昔の彼ならず」はもちろん、太宰文学自体がドストエフスキーとの関係で考察されることはあまりなかった。「川端康成へ」という文章の中で、太宰が「道化の華」は「ジツドのドストエフスキー論」に触発されて書いたと述べているために、「道化の華」が「ジツドのドストエフスキー論」との比較で論じられることは多いが、その「道化の華」から半年ちょっとほど後に執筆された「彼は昔の彼ならず」にドストエフスキーの影響の跡を見ようとする試みは、今まで全くなされていない。たとえば、管見に入った中では太宰と「地下室の手記」の関係を論じた唯一の論者である内田道雄氏も、次のように述べている。⁽⁵⁾

尤も不思議にさえ思われるのは、この稀代の自意識家が、自意識の無限運動の相を刻印した『地下室の手記』に関する記述をいっさい残していないことで、シェストフ流行の昭和十年前後にあっても彼は『手記』を閲読することはなかったかに覚しい。「地下室人」の提示、その処理に尽瘁する作家ドストエフスキーに出会うことがあったら、太宰治の文字は一層強力な廻り所を持ったことだろうと私は想像するのだが、実際に彼がドストエフスキーか

ら得たものはさしたる質量に達しないようだ。

内田氏の否定的見解にもかかわらず、「地下室の手記」の中のさきの一節は、「彼は昔の彼ならず」の成立に「強力な拠り所」を与えているように見える。周知のように、昭和九年一月に『悲劇の哲学』（シエストフ）が翻訳出版されると、当時の知識人の間にわかにシエストフブームが起きた。松本健一氏によると、「このシエストフ受容はドストエフスキー受容といかえることのできる」ものであり、昭和十年前後には日本の文学史上四度目のドストエフスキーブームが到来したという。そのような中で、「地下室の手記」は三度目のドストエフスキーブーム期だった大正九年にはすでに翻訳されてもいた。そして「十九世紀の人間は」云々という一節は、太宰自身が読んだと証言している「ジツドのドストエフスキー論」の中にも引用されているためか、当時の人々によく知られていたようである。たとえば『悲劇の哲学』を翻訳した河上徹太郎は、「ドストエフスキー、ジツドを生み……」（昭和6）の中で、これを「十九世紀の人間は本質的に無性格である」という形で引用し、さらに九年六月に執筆した「虚無よりの創造」（シエストフ著、河上訳、芝書店、昭和9・7）の「跋」文の中では、これを「ドストエフスキーの名言」と記している。昭和九年六月といえ、日本は、共産主義運動壊滅後の思想的崩壊状況の中にあり、依拠すべき思想と倫理を喪い、思想的根無し草として生きざるをえない昏迷の中に身を置いていた当時の知識人たちには、八十九世紀の人間にとつては思想的・道德的に無性格であることこそ本質的な在り方なのだ。この意味をもつこの言葉を、「名言」という共感をもって受けとめる社

会的基盤があった。そのような時代状況を考えれば、シエストフとドストエフスキーがブームになる中で河上が「ドストエフスキーの名言」と書いたであろうその頃「彼は昔の彼ならず」を脱稿していた太宰が、その前年の夏か秋に読んだ「ジツドのドストエフスキー論」の中にもあるこの「名言」を知らなかったとは考えられない。この「名言」は「地下室の手記」の中では次のような形で出てくる。

今や私は自分の陋屋に棲息しながら、賢い人間が真面目に何かになり得ぬ事、只馬鹿者だけが何物かになり得るといふ事を、せめて意地悪な、何の役にも立たない慰みとして、自分自身を燻^{おぼ}焼^{やく}てるのだ。さうだ、十九世紀の人間は専ら無性格な存在物にならねばならぬし、又道德的にもさうなる義務があるのだ。性格所有者、実行家は専ら狭隘な存在物である。（大正15、三宅賢訳による）。

ややわかりにくい訳だが、十九世紀において「性格」をもった「何物かになり得る」のは「馬鹿」な「実行家」だけであって、「賢い人間」は「無性格な存在物」になるしかないというのがこの主人公の言い分である。どうして十九世紀の「賢い人間」は「無性格」でなければいけないのか？ シエストフは「悲劇の哲学」の中で、ドストエフスキーは「地下室の手記」で「彼の過去の諸観念」を「否定してある」のであって、「私は嘘偽^{ウソ}の観念の上に、之以上生きてゆくことは出来ない。といつて私には他に真理を持つてゐないのだ」と主張していると言っている。事実、この小説の主人公も「ぼくらから書物を取上げて、裸にしてみるがいい、ぼくらはすぐ

冠者」「玩具」を執筆している。「思ひ出」で扱った時間以降(弘前高校入学以降)の太宰の精神史を三十六の断章で表現した「葉」を除くと、「陰火」では△現実▽世界で敗北した男の無感動な精神の空白を、「猿面冠者」では「語るべき悲劇を喪失した。悲劇をそれぞれ描き、「玩具」では「身を賭すべき理想を喪い、書くべき△私▽と△劇▽とを喪った作家の内面の悲劇と荒寥の象徴化」が試みられていた。これらの「虚無」といい、無感動な精神の空白といい、「身を賭すべき理想」や「書くべき△私▽と△劇▽」喪失といわれるものの背後には、絶対的思想と思われたコミニズムから脱落したことに伴う、太宰の決定的な挫折感と虚無感がひそんでいゝる。この挫折体験は、虚無・頽嬰・懶惰・空虚等の感情となつて前期太宰文学の表面を蔽っているが、挫折に伴う思想的崩壊感覚は「彼は昔の彼ならず」執筆のときにも所有されてははずである。たとえば、青扇の「出鱈目」な無性格ぶりを描く太宰の手つきは一見すると明るく、余念なきさうに見える。そのため、青扇が「うんと若い」のに四十才ぐらゐに見えたり、その顔が「老婆の顔にそっくりであった」と書かれても、また、青扇が「老いた青年」などと呼ばれたりしても、陰惨なイメージは全くつきまとわれない。しかし、これらの言葉は、「逆行」や「ダス・ゲマイネ」の中の「老人ではなかった。二十五歳を越しただけであった。けれどもやはり老人ではあった」、「当時、私には一日一日が晩年であった」という、コミニズム敗北後の太宰に訪れていた△晩年意識▽あるいは△老いた青年意識▽とつながっている。その意味では、この作品にみられる△明るい戯画▽の底にも「道化の華」以下の作品に共通する太宰の暗い精神が横たわっていたと考えてよい。「地下室の手記」の主人公の

世紀末的思想に共感したのが、太宰のこの暗い部分であったことは言うまでもない。

しかし太宰は、ドストエフスキーに共感しながらも、青扇を時代の△天才▽として造型するには、彼ほどの強烈な時代認識と自己主張はもっていかなかったようにみえる。太宰は青扇をついに△無性格な天才▽として描きぬくことができず、むしろ△天才の無性格▽を模倣する者にとどめてしまつてゐるからだ。そのため作品の最後になつて、青扇を「ふつうの凡夫」にすぎなかったのではないかともし言わざるをえなかつた。しかし、「青年の没個性、自己喪失は、いまの世紀の特徴」だと言ふ太宰には、「十九世紀」を「いまの世紀」に置き換えれば、ドストエフスキーと自分の時代認識はびたりと重なつてゐると信じられるものがあつたはずである。一世紀遅れのロシアが今日本にやつてきたという想いが確かにあつたと思われるのだ。信すべき思想と倫理を見喪つた時代状況の中で、彼はその程度にはドストエフスキーに共感できていた。しかし、ドストエフスキーにあつたものが、無性格こそがまつとうな知性のまつとうな姿だ、という強烈な時代認識と自己主張であつたとすれば、太宰治にあつたものは、無性格を余儀なくされてゐることへの強い時代的不安感であつた。その限りでは太宰も、世上かまびすしく叫ばれてゐた△シエスタ的不安▽を△太宰的不安▽として確かに実感してゐた。そして同時代の他の作家たちが、△不安▽を叫ぶだけでそれを具体的な文学として結晶化しかねてゐたとき、太宰はその同時代的不安を「近代人の無性格」の問題として作品化したはほとんど唯一の作家であつた。

△註

- (1) 以上の書誌的事実は、山内祥史編『八初出▽太宰治全集』1 (筑摩、'89・6)の「解題」による。
- (2) 「彼は昔の彼ならず」(『解釈と鑑賞』'83・6)。
- (3) 『解釈と鑑賞』('85・11)。
- (4) (1)の「解題」によるとこの作品は、昭和十一年の五月末から同六月二日までは脱稿していたことになっている。
- (5) 「太宰治のドストエフスキー」(『解釈と鑑賞』'77・12)。
- (6) 「ドストエフスキーと日本人」(朝日選書37、'75・5)。
- (7) 『思想』('31・4)、『近代文学評論大系』7 (角川書店、'72・9)所収による。
- (8) このあと、三木清、小林秀雄もそれぞれ「シエスタ的不安について」、「地下室の手記」と『永遠の良人』の中で、この一節を引用している。また本稿冒頭の鶴谷氏の引用文の中にもあったように、昭和初期の批評家矢崎弾が「近代人の無性格」という言葉をしばしば使っているのも、この一節の幅広い浸透と無関係ではないと思われる。
- (9) 『ドストイェフスキー全集』4巻「地下室の記録」(ドストイェフスキー全集刊行会、'76・11、国会図書館蔵)による。大正時代にはこの他にも「地下室の手記」(『ドストエフスキー全集』8、長島直昭訳、'20・1、神戸中央図書館蔵)が翻訳出版されている。
- (10) 内田氏も言うように、太宰は昭和十年前後のいくつかの随筆や「狂言の神」「虚構の春」などでドストエフスキーやシエスタにふれている。随筆ではたとえば「君の兄たり友たり得る

もの、(略)ドストエフスキー」(「乱麻を焼き切る」)、「悪霊の作者が、そぞろなつかしくなつて来るのだ」(「立派といふことに就いて」)という形でドストエフスキーへの傾倒を示しているが、「地下室の手記」にも太宰文学と類似する点がある。たとえば、「自分は一人だ、が彼等は皆だ」(江川訳では「ぼくは一人きりだが、やつらは束になつてきやがる」)という「私を苦しめ」た想いは、「HUMAN LOST」の中の「この五、六年、きみたち千人、私は、ひとり」という太宰の孤独な想いを連想させる。「札つきの卑劣漢が完全に、というよりむしろ崇高なほど潔白な心の持主で、しかも同時にまぎれもない卑劣漢であるなどというのは、ただわがロシアにおいてのみありうる現象である」(江川訳)という認識は、「まこと本場の悪人は、不思議や生き神、生き仏、良心あつて、しつかりもの。しかも裏の事實は一人の例外なしに、堂堂、不正の天才」(「二十世紀旗手」という考え方に酷似している。また、太宰の作品には自己を喪い他人の言葉でしか思考できない人物がしばしば登場する。たとえば「陰火」の主人公はストリンドベリイ、「猿面冠者」の主人公はメイシュキン公爵(「白痴」の主人公)やメリメの言葉で自分の想いを語るし、「ダス・ゲマイネ」の主人公は「太宰」や「佐竹」や「馬場」の言葉や口調を真似るが、「地下室の手記」にも同じような個所がある。自分の喧嘩相手との決闘や復讐を空想する主人公は、その空想の「瞬間に於いても、空想の中の自分のセリフや行動の「凡てがシリギオやレルモントフの仮面劇」からの「剽竊である事を、完全に知つてゐた」というのである。この他にも、この

主人公は太宰治を連想させる特徴をいくつももっている。「悪霊」の作者をなつかしんだり、マイシユキン公爵のセリフを使ったりしている点から、太宰がこの時期に「悪霊」や「白痴」を読んでいたのは確実と思われるが、これらの類似・酷似も、さきのドストエフスキーへの傾倒ぶりから考えて単なる偶然とは考えられず、太宰が「地下室の手記」を読んでいた大きな根拠になるように思われる。

(11) 安藤宏「太宰治・『猿面冠者』への道程」(『日本近代文学』第38集、'85・3)。

(12) 拙稿「太宰治・『実験小説』のもつ意味——『晩年』論への一視点——」(『国語と国文学』'90・4)。

——兵庫県立西宮高等学校教諭——