

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	太宰治の〈戦後〉と「ナンセンス」の再構築：チャップリンを補助線にして
Author(s)	高橋, 日向子
Citation	近代文学試論, 59 : 37 - 46
Issue Date	2021-12-25
DOI	
Self DOI	10.15027/53449
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00053449
Right	
Relation	



太宰治の〈戦後〉と「ナンセンス」の再構築

— チャップリンを補助線にして —

はじめに

戦中までの太宰作品には「ナンセンスの美」や江戸戯作への着目によりナンセンスな〈笑い〉の要素が豊富に含まれていたことは先行論が指摘する通りである。しかしながら、戦後においては、『桜桃』など「深刻さ」の表象によって〈笑い〉を相殺するかのような構成の作品が見られるようになる。このような一見〈笑い〉の相殺とも見える方法上の変化はいったい何を意味するのか。

本論文は、このような作風の変化に着目し、太宰の戦中・戦後の連続と不連続の問題について、チャップリン映画を補助線としつつ太宰の「ナンセンス」な〈笑い〉（＝「道化」）の方法の再構築という観点から述べることで、戦後の太宰の抱えていた日本社会に対する問題意識と文学技法への方法意識を明らかにしようとするものである。

一 同時代の「ナンセンス」「ジャズ文学」と太宰の言及

太宰の〈笑い〉について述べるにあたって、太宰の同時代文脈における〈笑い〉を説明するためには、「ナンセンス」についての言及は避け

て通れないだろう。すでに太宰の師である井伏鱒二が「自己の文学との違和を感じつつも生計のためにやむなく」とはいえ、「ナンセンス組」と呼ばれる作家群に加わっていたことが先行研究で指摘されている¹⁾。太宰の作品もまた、鳥居邦朗「ナンセンスの美——「パンドラの匣」その他」²⁾が述べるように、昭和十五年五月発表の『古典龍頭蛇尾』から戦後の『パンドラの匣』に至るまで「ナンセンスの美」が通底しているとしている。また、安藤宏も、太宰の「ナンセンス」について以下のように述べている。

彼ら二十世紀初頭のポスト・モダニズムの先駆者たちは、かつて江戸戯作に豊かに内包されていた「嘘」「出鱈目」「荒唐無稽」の役割を再発見し、「虚実皮膜（近松門左衛門）」、つまり「嘘」と「真実」とのあわいを渡り歩くことを自らの身上とすることに よって、「近代」を支配してきた価値観に果敢に戦いを挑んだのである。

当初ひたすらマルクス主義的な世界観に沿って自己と世界との関係を「意味づけ」ようとしていた太宰が、今度は一転してナンセンスを標榜するようになるのも、科学的、合目的な世界観を内側から掘り崩していこうとしていたからにはほかならない³⁾（傍点は引用者）

安藤は、太宰が近代小説の有意味性を「ナンセンス」という「意味はずし」によって内側から掘り崩そうとしたと述べている。このような「ナンセンス」が成立した背景には、ジャズやアメリカ映画を始めとしたアメリカニズムが強く影響していた。たとえば、「ジャズ」と「ナンセンス」について、細川周平は「ジャズ」の語が音楽を示すだけに限定されず、「興奮させる」「大騒ぎする」ものとして、「ナンセンス」と「辞書にある「無意味」の翻訳語である以上に、歴史的カタカナ語として独自の意味の広がりを持つ⁴」っていたことを指摘したうえでアメリカニズムが「ナンセンス」を下支えしていたと述べ、昭和初期においてアメリカ流の「スピード」の滑稽が「ナンセンス」の重要な要素であったと述べる。このような「ジャズ」的な「ナンセンス」の影響を受けた「ジャズ文学」⁶の担い手は、ジャズの手法を用いて「今風」な、いわば「ジャズ」文学を表現したものである。

こうした同時代背景を踏まえたくうえで、まず太宰の「ジャズ文学」への言及について考えてみたい。戦後に発表された『苦悩の年鑑』において、当時の世相を太宰は以下のように語る。

君には文才があるようだから、プロレタリア文学をやって、原稿料を取り党の資金にするようにしてみないか、と同志に言われて、匿名で書いてみた事もあったが、書きながら眼がしらが熱くなつて来て、ものにならなかつた。(この頃、ジャズ文学というのがあつて、これと対抗していたが、これはまた眼がしらが熱くなるどころか、チンプンカンプンであつた。可笑しくもなかつた。私はとうと

う、レヴユウというものを理解できずに終つた。モダン精神が、わからなかつたのである。してみると、当時の日本の風潮は、アメリカ風とソヴィエト風との交錯であつた。大正末期から昭和初年にかけての頃である。いまから二十年前である。ダンスホールとストライキ。煙突男などという派手な事件もあつた。⁷

太宰は、エッセイの中で「今から二十年前」つまり一九二五年前後の世相を「アメリカ風とソヴィエト風の交錯」と述べ、アメリカ風の「ジャズ文学」を「チンプンカンプン」で「可笑しく」ないと書いている。ここで太宰はリアルタイムで「ジャズ文学」とその背後にある「アメリカ風」への応答を行っているのではなく、かなりのタイムラグがある応答をしていることにまず注意が必要である。太宰の「アメリカ風」＝「ジャズ文学」への批判は戦後からの逆算であり、それは、昭和初期の「ジャズ」＝「ナンセンス」という言説での分節のされ方とは異なつた新たな語りの戦略の必要性を感じた地点からの批判であるということである。この問題を見るために太宰が戦後においてどのようにその語りの戦略を変更したかを検証しなければならない。

二 戦後における「ナンセンス」の困難 「センス」＝意味の解体と包摂の政治

太宰の戦後作品での展開を見る前に、太宰を取り巻く時代状況についてもう少し補足しておきたい。坂口安吾は『不良少年とキリスト』⁸で太宰の戦後の作品（『父』『桜桃』）の「自責や追悔の苦しさ、切なさ」

を「フツカヨヒ」と評した。特に「二・一ゼネスト」以降は「ナンセンス」を始めとした〈笑い〉への否定的な目線が作品内に目立つようになる。『櫻桃』では、妻に下品なからかいを行い、深刻な返答でもって黙らせられる父が登場する。

「お父さんは、お鼻に一ばん汗をおかきになるようね。いつも、せわしくお鼻を拭いていらっしゃる。」

父は苦笑して、

「それじゃ、お前はどこだ。内股かね？」

「お上品なお父さんですこと。」

「いや、何もお前、哲学的な話じゃないか。上品も下品も無い。」

「私はね、」

と母は少しまじめな顔になり、

「この、お乳とお乳のあいだに……涙の谷、……」

涙の谷。

父は黙して、食事を続けた。⁹⁾

「父」は、「下品」なくすぐりでもって前段の汗かきという家族の言葉に対して「ナンセンス」な意味外しで〈笑い〉を試みる。しかしながら、そのような「父」の試みは「母」の「涙の谷」という発言の深刻さによって、笑えない発言へと貶められ、「父」は「黙して、食事を続け」る。それ以前の太宰作品とは趣を異にするこのような「ナンセンス」への否定的な表象がなげ行われたのだろうか。その理由として、太宰が戦後民主主義の体制下において、それまで彼が行ってきた「ナンセンス」によ

る「意味外し」の困難に直面したであろうことが考えられる。

小森陽一は、『春の枯葉』について以下のように分析している。

昭和二十一年一月、「人間宣言」をした天皇。それまで彼の一人称はそのまま日本の謂であった。国家という集団性を担っていた一人称が、個別の人間のおろされること自体、「失敗者・変人・無能力者、そんなものでしか無い証拠だ」。しかし天皇だけは、もしかしたらその責任を一人で取るしかない主体だったのかもしれない。太宰の言う「天皇への愛」とは、自分の言述が生み出してしまった〈主体〉に唯一責任を取りうる、言葉の使用者への思いだったのかもしれない。¹⁰⁾

小森は、『春の枯葉』の、「僕たち」「あたしたち」「わたくしども」「お前たち」という人称の複数性の使用法に〈主体〉を拡散・消去する排除と囲い込みの政治学を見出す。加えて、小森は、太宰が敗戦後の日本の「一億総懺悔」的な「わたくしたち」の言述の中で、個としての〈主体〉が奪われ、辱められていることを読み取っていたと分析し、野中のモノログに太宰の〈主体〉としての「天皇への愛」が読み取れるとしている。

この『春の枯葉』が書かれた時代相について、吉本隆明は雑誌『東京人』掲載の、吉村千彰とのインタビューで以下のように語っている。

あまり常識的に良いことばかり言うところに自分が入ると、

こりやいかんと思うんです。表面だけは良いと取られても、逆に、情勢に便乗していると見られることもありうる。そうならないよう、いつでも反省している。そのとき、太宰が言ったことですが、『春の枯葉』の中に、〈あなたじゃない あなたじゃないのよ あなたを待っていたのじゃない〉と流行歌を歌う箇所があるが、「〈あなた〉というのはアメリカのことを言ってるんだよ」って教えてくれた。¹¹

この発言は「戦後まもなくのころ」の太宰の「軽さ」と「重さ」についての文脈で発せられた言葉であるが、日本国民の誰もが「主体」を喪失した敗戦後の日本における、「軽さ」と「重さ」の舵取りの困難さがここからは見て取れる。さらにこの吉本の発言より、『春の枯葉』発表当時の太宰は二人称で名指せる「主体」として「アメリカ」を認識していたことがわかる。その「アメリカ」と日本との合作の戦後政治体制が、小森の言う「〈主体〉を拡散・消去する排除と囲い込みの政治学」を作り上げ、その結果、日本の大衆も天皇も責任を取りうる「一人称」の主体である可能性を失ってしまったのである。

そして、結局のところ、戦後日本においても、「アメリカ」においても、主体を喪失した「大衆」が社会体制の権力装置にそのまま回収されてしまうこととなった。「アメリカ」の「ナンセンス」を体現する喜劇芸人であるチャップリンも、太宰と同様の問題に直面していた。宮本陽一郎は、チャップリン映画と当時のアメリカの社会体制との関係について以下のように述べている。

マシーン・エイジのテクノロジー肯定的な美学に支えられたテクノロジー批判は、テクノロジーのより民衆的な用法により、資本主義社会の矛盾を克服しようとするニューデール政権のプロパガンダとなら矛盾するものではない。同様に資本主義の経済システム自体を否定しない社会批判は、容易にニューデール政権の政治方針に回収されるものである。進歩主義的論議とポピュリズムを通じて、資本主義を補完修正し、より強固なナショナリズムを構築しようとするニューデールの政治に対し、『モダン・タイムス』はいかなる批判も構築しえない。¹²

宮本は、『モダン・タイムス』のチャップリンが、それまでの民衆によりそいその声を代弁しようとしていたチャップリンの手法が同じく「民衆」を代弁すると称する、資本主義と結託した包摂の政治に対していかなる批判も構築し得なかったと述べている。名もなき多数者を代弁することが極めて困難な時代においては、たとえ喜劇人であっても政治的な立場を取ることの困難さに直面せざるをえないのである。

この点においても、太宰とチャップリンは似た構図に置かれていたと言える。つまり、価値観が崩壊し、すべてのセンスの意味を失った社会においてはセンスを崩壊させる「ナンセンス」はそのままの私たちは機能しなくなるのである。チャップリンは『独裁者』においてロースヴェルト政権にもアメリカ共産党にもプロパガンダとして利用されることになる。「嘘」「出鱈目」「荒唐無稽」の戦略を駆使し、意味を解体する「ナンセンス」の手法は、政治を支えるセンス

意味が崩壊してしまった時には、その試みとは反対に、バラバラになった言葉を時の権力者によって読みたように読みかえられ、異なった文脈において利用されてしまうのである。

戦後における太宰の問題意識はいかにこの悲劇を避けるかという点に向けられる。その問題意識によって生み出されたのが、先述の『桜桃』での、「ナンセンス」を描いたうえでそれをあえて、「深刻さ」によつて打ち消してみせるという方法なのだ。先に見た『苦悩の年鑑』でのジャズ文学への懐古的否定は、そうした問題意識から見直されなければならぬ。戦後の太宰の「フツカヨヒ」の「自責や追悔の苦しさ、切なさ」とよばれるものは、太宰の実生活等に回収されるものではなく、「ナンセンス」の困難さに直面した太宰が必要に迫られて構築した技法と言えよう。

三 太宰の「ナンセンス」再構築と「チャップリン」表象

この節では、そうした太宰の「ナンセンス」の再構築を理解するためへの補助線として、チャップリンとの別の形で比較を行いたい。

小林真二「『ナンセンス文学』の様相——中村正常を中心に——」¹³では、中村正常『隕石の寢床』の広告文に付されたキヤッチフレーズに「チャップリンの持つをかしさかなしさ、淋しき、面白さ。正にナンセンス文学の極致！」という記述があったことが指摘されている。小林は、昭和四年から六年頃にかけて隆盛した「ナンセンス文学」には皮肉や諷刺に加え、「路傍のベンチに眠ったチャップリンの苦悩の裏付け」などを盛り込んでこそ初めて芸術的価値を持つとみなされたと述べている。小

林の研究は、先に見た「ジャズ文学」と「ナンセンス」の関連性を示したものが、太宰とチャップリンとの方法的な共通点については先の節で見たとおりである。つまり、第一節でみた太宰の戦後からの懐古的な「ジャズ文学」への批判的言及は、その時点で太宰がチャップリンと同様の「ナンセンス」の再構築を行ったという前提で成り立つものなのである。

ここからは「チャップリン」という表象を逆手にとつてどのように太宰が彼の「ナンセンス」の戦略を再構築したかを見ていきたい。

戦後の一九四七年に発表された『メリイクリスマス』では、チャップリン『サーカス』¹⁴と思しき映画が登場する。これは、主人公の笠井（『八十八夜』¹⁵など、太宰が自身をセルフ・パロディした人物を描く時に登場する人物）が、昔関係のあった女性の娘を口説こうとしている場面である。

「映画を見て時間をつぶして、約束の時間のちょうど五分前にあの本屋へ行って、……」

「映画を？」

「そう、たまには見るんだ。サーカスの綱渡りの映画だったが、芸人が芸人に扮すると、うまいね。どんな下手な役者でも、芸人に扮すると、うめえ味を出しやがる。根が、芸人なのだからね。芸人の悲しさが、無意識のうちに、にじみ出るのだね。」

恋人同士の話題は、やはり映画に限るようだ。いやにびったりするものだ。

「あれは、あたしも、見たわ。」

「逢ったとたんに、二人のあいだに波が、ざあつと来て、またわかれわかれになるね。あそこも、うめえな。あんな事で、また永遠にわかれわかれになるといふことも、人生には、あるのだからね。」

これくらい甘い事も平気で言えるようでなくつつちゃ、若い女のひとの恋人にはなれない。¹⁵

この箇所の前に、「その映画館にはいつて、アメリカの写真を見て」とあるので、笠井が見たのはアメリカの映画であることがわかる。また、『サーカス』において、チャーリーのライバルのレックスは綱渡りの曲芸師である。チャーリーもまた、レックスに対抗意識を燃やして、綱渡りの練習をする。笠井は役者のことを「うめえ味」を出すと褒めつつ「下手な役者」と腐している。

このチャップリンの映画『サーカス』について、大野裕之『チャップリン 作品とその生涯』は以下のように述べる。

映画の中のチャーリーは名道化ではなく、馬に迫いかけられてサーカスリングに迷い込んだ時など、笑わせようと意図していない時だけ人を笑わせることができる。作られたものではなく、リアリティのなかに笑いがある——喜劇王の〈笑い〉観が垣間見られる。¹⁶

ここで指摘されているチャップリンの〈笑い〉は、『メリイクリスマス』の末尾の〈笑い〉と近似している。『メリイクリスマス』の末

尾の部分はこのように書かれている。この場面は、昔関係のあった女性の娘と行った屋台で、同席した客の冗談を聞いている場面である。

何一つ面白くも、可笑しくもない冗談がいつまでも、ペラペラと続き、私は日本の酔客のユウモア感覚の欠如に、いまさらながらうんざりして、どんなにその紳士と主人が笑い合っても、こちらには、にこりともせず酒を飲み、屋台の傍をとおる師走ちかい人の流れを、ぼんやり見ているばかりなのである。

紳士は、ふいと私の視線をたどって、そうして、私と同様にしばらく屋台の外の人の流れを眺め、だしぬけに大声で、

「ハロー、メリイ、クリスマスアス。」

と叫んだ。アメリカの兵士が歩いているのだ。

何というわけもなく、私は紳士のその諧ぎやくにだけは噴き出した。¹⁷

ここでは「笑わせようと意図していない時だけ人を笑わせることができる。作られたものではなく、リアリティのなかに笑いがある」というチャップリンの〈笑い〉観をなぞったような描写が現れている。ではなぜ太宰はこうした〈笑い〉の描写を行ったのであろうか。

『メリイクリスマス』が発表された一九四七年には、占領軍の政策によりチャップリン人気が再興していた。一九四五年十一月、一九二五年公開の『ゴールド・ラッシュ』が占領軍の政策により、全国の映画館に配給されたという「朝日新聞」の記述がある。¹⁸このような再興したチャップリン・ブームのさなかに、貶しつつも評価する形でチャップリンを

作品に取り上げた太宰の戦略が問われなければならない。

『独裁者』以後のチャップリンは、放浪紳士「チャーリー」としての仮面を取り、大衆に向かって語りかけるようになっていたことがチャップリン研究史において指摘されている。宮本陽一郎はこの点について以下のよう述べる。

チャーリーの仮面を取ったチャップリンは、もはや大衆として語るのではなく、大衆に向かって語りかけることとなる。ここに展開されるイエレミア的な論調は、かつての作品の場合のように（原文ママ）、「大衆」の夢や敵意を共有することによっては決して成立しない。チャップリンはここでチャーリーの仮面を放棄するばかりでなく、悲劇的なかたちで大衆から身を引き離すことになる。チャップリンはいまや失われようとする西欧社会の人間主義的な伝統を担う「少数者」として、現代の「大衆」に警告を発するのである。チャップリンはオルテガ・イ・ガセットの『大衆の反逆』のよう、「大衆」に対する敵意を剥き出しにすることは決してない。しかしファシズムの国家を大衆社会の当然の帰結としてとらえる視点は共通している。¹⁹⁾

宮本は、チャップリンが『独裁者』以後、放浪紳士チャーリーの仮面を放棄し、「民衆」の代弁者ではなくなったと述べる。宮本はこのチャップリンの転換の理由として、「民衆」という「名もなき多数者」を代弁する修辞が権力を生み、ファシズムへとつながったことへのレジスタンスであると述べる。

戦後の太宰もまた似た構図のなかに位置づけることができる。安藤宏は、戦前から戦後の太宰の方法について次のように分析している。

観念共同体を作中の軸に据え、中心点と同心円上に連なる自己との距離を自意識する事によって初めて実生活に客体化がはかられてゆくというプロセス——それこそが「新郎」以降、自己を描き出す為に新たに獲得された方法なのではなかったか。²⁰⁾

安藤は、太平洋戦争開戦日に記したとの付記をもつ『新郎』を取り上げつつ、戦中の太宰が観念共同体たる天皇制家族国家という「庇護者」との「へだたり」によって自己を描写したと述べる。加えて、安藤は、太宰が戦後の「一億総懺悔」の批判の渦中において、失われた天皇制家族国家の代替となる「庇護者」をもとめ続けたとする。²¹⁾

すなわち、「チャーリー」が代弁してきた「民衆」がファシズムに連座したように、日本社会もまた「庇護者」とみなしてきた天皇及び天皇制家族主義に立脚した末に侵略戦争に関わることになったのである。そして、チャップリンが『独裁者』前後に彼の方法の転換点を迎えたように、太宰もまた新たな「庇護者」を通じて日本社会を表象するために方法の転換を行う必要があった。

すなわち、同時代の大衆の欲望にただ寄り添うのでも単にそれに反発するのでもなく、それを新たな「庇護者」＝「観念共同体」としてとらえ返し、その「共同体」の「中心点と同心円上に連なる自己」との距離を自意識する事によって「すなわち「庇護者」との「へだたり」によって自己を描写するという複雑な戦略を行うこと。太宰がこの時期にチャッ

プリンを表象した意図は、自らの方法的な転換を象徴的に示すという狙いがあったからなのである。

四 太宰の「道化」の軌道修正について

―「大衆」という「観念共同体」への差異化の戦略―

この「中心点と同心円上に連なる自己との距離を自意識する事」とはすなわち太宰の「道化」の技法に他ならない。太宰の「道化」については多くの先行論で語られてきたが、代表的なものとして奥野健男の「積極的に、自己を売って人をよるこぼせる、わざとしくじって人を笑わず、他の為の完全な奉仕、更には道化が行えるわけです²²⁾」という定義がある。また、安藤宏も「道化」について以下のように述べる。

メタ・メッセージを豊富に含んだ自意識過剰の饒舌体や、他者とのコミュニケーションに意図的にズレを生み出し、理解されぬ被害者としてのペイソスを浮かび上がらせていく「道化」の方法こそは、まさにこうした中から生まれてきた落とし子なのだった。²³⁾

このように安藤は、太宰の「道化」の方法を、「理解されぬ被害者としてのペイソスを浮かび上がらせていく」ものだとも述べている。

これらの先行研究が述べているような、『服装に就いて』や『八十八夜』などセルフ・パロディの手法が使われた作品に見られる、自らを卑しめて〈笑い〉を誘う太宰の「道化」の手法は、社会の価値観が一八〇

度転換して「庇護者」を喪失した終戦直後において軌道修正を迫られたのだと言える。「庇護者」のいない社会においては「道化」は奉仕とパロディの対象を失ってしまうからである。

先に第一節でみた、『桜桃』での「ナンセンス」を描いたうえでそれをあえて「深刻さ」によって打ち消してみせる」という方法は、いわゆる「道化」の軌道修正、方法的な再構築の一つとして位置づけられる。

この、時代によつて方法上の再構築を迫られたという事情が、『メリイクリスマス』において『ゴールド・ラッシュ』でも『独裁者』でもなく『サーカス』が選ばれた理由を説明する。『サーカス』はチャップリン映画の中でもひととき「チャーリー」が「大衆」と一体化した作品である。大野裕之も、『サーカス』について以下のように述べる。

従来のチャーリーは、群衆から離れた孤独な存在であり、だからこそ大衆の象徴になりえていた。しかし、『サーカス』の冒頭では、チャーリーは見世物小屋の他の観客たちと一緒に大衆のなかに紛れている一人の人物になっている。チャーリーのような、社会からはみ出した個性でさえ、巨大化した資本主義社会のなかでは、もはや大衆のうちの一人にしかかなり得ないというわけだ。²⁴⁾

大野は、『サーカス』の「チャーリー」は『サーカス』以前の作品とは異なり、資本主義社会に埋没した大衆の一人であると述べている。しかし、宮本の論で述べられているように、チャップリンはただ大衆の中に埋没する（『サーカス』）のではなく、同時にそれを客体化して語り

掛ける（『独裁者』）という二重の技法を用いた。太宰の方法上の転換もこのチャップリンの技法に類似したものであったことは先に述べたとおりである。

そのなかでも、太宰がチャップリン映画のなかで、より「チャーリー」が「大衆」に近接した作品を選択したというこの意味は、『メリイクリスマス』の笠井の「芸人が芸人に扮すると、うまいね。」の一言に表れている。実際の『サーカス』の構造は、喜劇芸人チャップリンが演じる大衆の一員「チャーリー」が綱渡りの芸人に扮し、大衆を代弁するという四重の構造になっているが、笠井はこの複雑な物語構造を「芸人が芸人に扮する」とだけ簡潔に要約している。すなわち、ここで語り手は「大衆」として「大衆」を代弁するということを「芸人の振る舞い」として当然視しているということである。これは〈あえて「大衆」に埋没するかのような〉戦略を行い、そこでの「大衆」＝新たな「観念共同体」の代弁を通じてそこでの「中心点と同心円上に連なる自己との距離を自意識する事によって「絶えずそれを生じさせていく」という新しい「芸人」＝「道化」の像を提出するということに他ならない。

『メリイクリスマス』はGHQが「二・一ゼネスト」の中止令を出した前月に発表された。つまり『十五年間』『パンドラの匣』の記述に見て取れるような²⁸⁾太宰がまだ「アメリカ」に自由への希望を持っていたという時代背景を加味しても、時代のなかでたたかに戦略を構築する「道化」＝「芸人」としての共感を太宰がチャップリンに対して抱いていたことは十分考えうる。だからこそ、時代に反抗して「道化」のフィギュアをあからさまに解体している『独裁者』を太宰は題材に選ばず、『独裁者』の大衆の対象化のスタンスをそれとは正反対に見える『サー

カス』の中に埋め込むという複雑なテキスト戦略をとったと言えるのである。

太宰の戦中から戦後への、一見、戦前の手法の放棄、社会に対するスタンスと見られるものは、太宰の同時代の文脈をしっかりと利用し、なおかつ過去の自らの手法をも内破する複雑な方法上の戦略として読み直されなければならない。本行為はそのためのささやかな試みである。

付記 本稿は「二〇二一年度 広島大学国語国文学会研究集会」（二〇二一年七月十日）において報告した発表資料に基づいている。席上

貴重なご意見を頂戴した皆様に厚く御礼申し上げます。なお、太宰作品の本文引用は『太宰治全集』七〇九、筑摩書房、一九六七年に拠る。

注

- (1) 小林真二「《ナンセンス文学》の様相——中村正常を中心に——」『文芸言語研究 文芸編』三十四号、一九九八年十月、百四十六頁
- (2) 鳥居邦朗「ナンセンスの美——「パンドラの匣」その他」『国文学解釈と教材の研究』二十一巻六号、一九七六年五月、百三十一〜百三十六頁
- (3) 安藤宏『太宰治 弱さを演じるということ』ちくま新書、二〇〇二年、百六頁
- (4) 細川周平『近代日本の音楽百年——黒船から終戦まで 第4巻 ジャズの時代』岩波書店、二〇二〇年、百二十九頁
- (5) 一九三〇年前後の「アメリカニズム」言説について、仁平政人「「アメリカ」を書き直す——川端康成の1930年前後をめぐって——」日本比較文学会東北支部「問題としての「アメリカ」」見洋書房、二〇二〇年は、ハリウッド映画やジャズ、スポーツ、自動車、デパートなどに象徴される「モダン相」的な生活様式・消費文化を「アメリカニズム」というキーワ

ードで捉えようとした言説が、一九三〇年前後に数多く生み出されていると述べる。

- (6) 細川周平前掲書(百五十五〜百七十三頁)は、「ジャズ文学」の特徴として、谷譲次『踊る地平線』の名詞の列挙や『1001夜』のアルファベット表記、龍膽寺雄の『蹊路(ヘエヴメント)スナッピー夜中から朝まで』の断片的な情景描写などが特徴であると述べる。

(7) 全集八 二百八〜二百九頁

(8) 『坂口安吾全集 06』筑摩書房、一九九八年、五百四十七頁

(9) 全集八 二百十三頁

(10) 小森陽一「春の枯葉」論——独話の対話性／対話の独話性——『国文学 解釈と教材の研究』三十六巻四号、一九九一年四月、九一頁

(11) 「再録」二〇〇八年十二月増刊「保存版三鷹に生きた 太宰治」思い出インタビュー』『東京人』三十三巻八号、二〇一八年七月、八十六頁

(12) 宮本陽一郎『モダンの黄昏』研究社、二〇〇二年、百四十七〜百四十八頁 初出:「チャップリンのダブル・イメージ——大衆のフィギュアとその解体」『成蹊大学文学部紀要』二十六号、一九九〇年、百四十七〜百四十八頁

(13) 小林真二前掲書 百四十一頁

(14) 一九二八年公開。成り行きでサーカスに入団したチャリーが、空中ブランコ乗りの少女に恋をするが、恋のライバルの方が少女にふさわしいと考え、結婚の仲立ちをする。

(15) 全集九 九頁

(16) 大野裕之『チャップリン 作品とその生涯』中公文庫、二〇一七年、百八十六頁

(17) 全集九 十二〜十三頁

(18) 『朝日新聞』一九四五年十一月七日朝刊 二頁

(19) 宮本陽一郎前掲書 二二九〜四四頁

(20) 安藤宏『国語と国文学』六十六巻五号、一九八九年五月、一〇八頁

(21) 安藤前掲「太宰治・戦中から戦後へ」百十二頁

(22) 奥野健男「人間像と思想の成立」『太宰治論 決定版』春秋社、一九六六年、二四頁

(23) 安藤前掲『太宰治 弱さを演じること』百二十六頁

(24) 大野裕之前掲書 百八十七〜百九十頁

(25) 「アメリカは自由の国だと聞いている。必ずや、日本のこの真の自由の叫びを認めてくれるに違いない。」『十五年間』全集九 三百五十五頁 『パンドラの匣』にも同文が記載されている。

(たかはし ひなこ、広島大学大学院人間社会科学研究所研究生)