

〔研究ノート〕

太宰治『めくら草紙』——その解読への試み——

馮 海 鷹

当初十四篇を予定していた第一創作集『晩年』の第十五篇となる『めくら草紙』は、昭和十一年「新潮」の一月号に発表されたもので、同作品集の他の作品に比べて創作時期が多少離れている。その内容と構造もかかる十五篇の中では少し異端的な存在というべきである。秩序の乱れた語りと数々の暗喩が大胆にとりいれられ、この作品の難解さは作り上げられていく。

ところで、「めくら」という言葉を題に用いたこの作品のエピグラフであるが、「なんにも書くな。なんにも読むな。なんにも思うな。ただ、生きて在れ！」になぜ「なんにも見るな」が入っていないのか少々気になる。題目からも分かるように、そもそもこの作品は最初から「見る」という行為を念頭に置かれている。まるで首尾を合わせるかのように、作品は「私」の目に映る庭から始まり、「私」の目に

映る庭で結んでいる。いずれも視覚でとらえた光景をアツプにして映像効果を作りだしているのである。またこういった映像的なメタファーは全編で始まりと終わりの二カ所しかない。そういう意味ではこの二つの視覚効果が『めくら草紙』に於いてかなり重要な位置を示していると考えられる。以下はこの二カ所を中心に作品におけるいくつかのメタファーを考えてみる。

まず、冒頭部の映像効果の作り方から説明してみる。冒頭に描かれている〈流れる水〉の視覚効果とその前に書かれている「太古のすがた」に関する言葉とを同レベルとして考え、「太古」の自然とは「ゆるぎなき首尾が完備した」小説らしい小説のことを指すという説も見られるが、少し疑問に思う（注1）。同じメタファー機能を持つものとして、冒頭にある「太古のすがた、そのままの蒼空」云々

の部分は、明らかに〈流れる水〉の視覚効果と段差が置かれていて。太古の姿を代表する空と、その空を拝む人間という〈拝む——拝まれる〉の図式設定は人間と人間を超える存在の二項を意味している。しかし、「私」はその「空」を拝まない、それは、「空」が私たちを騙しているからである。そして、私たちが騙されている証拠に、その「蒼空」が「私に一個の銅貨をさえ与えたことがなかった」と挙げている。〈銅貨 或いは〈与える〉などのような表現が意味する「空」対人間の役割、それは具体性を有する何らかの利益、或いは物的獲得をにおわせるものであった。つまり、「空」が具体的利益をもたらさないからである。〈拝む〉という超越的なものに対する信仰的行為と、〈拝まない〉という具体的利益が獲得できない不満による信仰的行為の否定がここで二つの対立項として提示されているわけである。このような漠然たる視線が次の言葉から具体化に転じ、一つの対象に焦点を合わせることになる。

歯を磨き、洗顔し、そのつぎに縁側の籐椅子に寝て、家人の洗濯の様子をだまって見ていた。盥の水が、庭の黒土にこぼれ、流れる。音もなく這い流れるのだ。水到りて渠成る。このような小説があつたら千年万年たっても、生きている。人工の極致と私は呼ぶ。

まるで連想ゲームのように、目の前に広がる単純な光景から、それに対応する言語を想起し、更にその言語の持つ意味より、その意味に例えられるある現象へと〈映像↓言葉↓現象〉の順で辿っていく。「太古のすがた」云々に語られる漠然たるマクロな価値観から、「水到りて渠成る」のような「人工の極致」の小説へ、語りが対象を絞ってゆくことが分かる。

ではこの部分がなにを言おうとしているのか。洗濯用の盥の水が「庭のくろ土にこぼれ」、「音もなく這い流れる」様を目の前に「私」は「水到りて渠成る」ような小説のことを考えていた。それを「人工の極致」と「私」は呼ぶ。「水到りて渠成る」が「人工の極致」の小説であるなら、「水到り」の過程は小説が完成される過程を指す。しかし、「私」は「音もなく這い、伸びる」その「水到りて」——小説が完成される過程——の様子を「いま、この目で見て、(傍点筆者、以下同) しまった」以上、そんな「人工の極致」の小説を書くことは断固として拒む。

前述したように、この作品は、〈見る〉という行為を意識して書かれているのである。視覚効果は作品の冒頭と末尾の二カ所に置かれ、全体が完結されていく。この〈見た〉或いは〈見てしまった〉の表現も、はじめと終わりの二カ

所にしか出てこない。従って、この表現を考えるには終わりの部分と合わせてみる必要がある。終わりの部分では、朝、目が覚めた「私」はここで再び庭を見るのである。目の前にあるのは、流れる水ではなく、扇型の花壇に植えつけられた様々な花。それを目の当たりにして「私」は初めて「醜さ」をさらし、涙をこぼしてしまう。その扇型の花壇は自分の中に秘めた「田舎くさい鈍重」であり、それを「眺めた者すべて」に自分の醜さが分かつてしまうという。この二カ所の〈見る〉を合わせて考えてみれば分かるように、「音もなく這い、伸びる」〈水〉を「見てしまった」とと、扇型の花壇を「見た」こと、いずれも何かの内実を〈知る〉という意味で用いられている。〈扇型の花壇〉に関してはまた後述するが、〈水〉の場合は「音もなく這い、伸びる様を、いま、この目で見てしまった」とは小説を書く主体である自分という立場から、小説を書く過程の真実を知ってしまった、という意味で使われていると考えられる。

形のないありのままに従い、流動する〈水〉。それは柔軟さとともに自然に成し遂げることをイメージする言葉で「水到りて渠成る」の本来の意味でもあるが、「私」はそれを「極致」まで達する「人工」が自然に見えることに例え、そのような「水到りて渠成る」ほど完成度の高い作品を拒

否するのである。ただ、この世に存在する「水到りて渠成る」ような小説に対して、それはそれで「私」は素晴らしいとし、「そのような小説があったら、千年万年たっても、生きて居る」だろう。だが、それが「私」において価値があることだと思えない、「百篇の傑作」を書いて、それは読む人を励ます正統で且つ向上的なものかもしれないが、書く人の真実ではない。だから、それを知っている私は「もう、山師は、いやだ。」と拒絶し、自分の真実を追究するのである。

以上冒頭部の視覚効果を分析したが、次は末尾の視覚効果を見てみる。冒頭部の視覚効果は〈流れる水〉という動的な映像をアップにしているのに対して、末尾の視覚効果は形という静的な映像をアップにしたものと言えよう。先ほども説明したように朝、再び庭を見る私は扇型の花壇を目にするのである。この「扇型」の花壇と「花」の隠喩に関しては、数々の指摘があるが定着していない（注2）。その意味解釈を考えるにはまずこの作品の構造から入るべきだと思う。

「庭」という、小説を育てる土壌たるトポスに流れ出す〈水〉と植えつけられる〈花〉。それぞれが冒頭と末尾に登場し、対をなしている。「私」は流れる水を拒み、扇型をした花壇を自分に喩えるのである。ここでは、小説を同じ

く暗喩するものとして、〈渠〉なる水と扇型の花壇とが、それぞれ自分の拒否するものと、自分が作り上げたものとして挙げられていることが分かる。自分が拒否するのは「水到りて渠成る」という「人工極致」の優れた小説である。ならば、自分が作り上げたのはどのような小説なのだろうか。「ドイツ鈴蘭」「イチハツ」「クライミンググロースフワバー」などと念入りに挙げられた花の名前、神谷忠孝氏はそれらがいずれも「観賞用として品種改良された園芸種」(注3)であると指摘されているが、その通りだと思う。観賞用に品種改良した花たち、それは人工の手を加えたものの、決して「人工」の「極致」まで達していない『作品』であるが、それが「私」にとって「私」の真実そのものである、「心もなきふやけた描写」の一つもない誇るべきものである。「私」には自分の〈花〉が「水到りて渠成る」の〈水〉より優れているとは決して思えないが、そのような〈水〉を拒むまで自分の〈花〉を求めるのだ。

「水」は「渠」の構成単位とすれば、無論「花」は「花壇」の構成単位となる。つまり、「渠」と「花壇」、「水」と「花」はそれぞれ対照となっている。『めくら草紙』の末尾ではこの「花壇」の形に対して「扇型」という言葉が頻繁に使われている。

扇型。扇型。ああ、この鼻のさきに突きつけられた、どうしようもないほど私に似ている残酷無道のポンチ画。

これほど強く「私」のコンプレックスを喚起させる扇という形とはなにか。一見地味であるが、色彩も形もなく、音もたず流れる水がなす渠は、絶えることなく線を引いて永遠に続いて行く。しかし、扇型は違う。そこには限界性がある。円弧状に両端へ展開する扇は二つの半径が重なるところまで至ると、それ以上の進展を望むことができないのである。

ところで、形そのものだけの問題であれば、恐らく悔しい涙がとまらなくなるほど「私」の「田舎くさい鈍重」を暴露するメタファーは持たないだろう。扇型といえば、弘前ねぶたを想起させる。青森ねぶたとともに青森県が代表する日本の伝統祭で古代から伝わって来たものである。弘前のねぶたはその形が独特で扇型をしていることが知られている。『めくら草紙』の語り手である「私」は「夾竹桃などめずらし」く、隣の家的一本譲ってもらった時、その理由について、自分は青森の出身で夏の花が好きであると言う。しかし隣の家の人にうきうきと好きな夏の花の名前を並べていくうちに、自分のそんな不覚な言動に腹を立ててしまう。また、お祭りが「死ぬほど好き」だが、七つの

時、村の草競馬で優勝した馬の顔を嘲って以来、不幸が続き、祭には行かなくなったことを思い出すやいなや、感情的になり原稿を書くことも中断してしまう。故郷青森に言及する部分はこの二カ所のみであるが、いずれも、「私」に不愉快な気持ちをもたらしものであった。「私」にとって、青森とは過去の記憶と等価な場所であり、「私」の触れたくないある種の痛手であることがかすかに感じられる。そこには「私」という者をつくりあげた何らかの原点が存在しており、それは「私」にとってマイナ斯的なイメージを持つ何かである。

その青森の夏祭と言えば、まさにねぶたである。お祭りが大好きだった「私」は、その扇型のねぶたの形を故郷の記憶とともに「私」の中に刻み込んでいたのではないか。扇型が「私の胸の中の秘めに秘めたる田舎くさい鈍重」であることは、「扇」という形に原因があるのではなく、「私」の中で作りあげた連帯感——形によって或る記憶が反射的に甦る行為——にほかならない。扇型の花壇——自分が作り上げた言葉の塊——を眺めた瞬間、自分が持つその根源的なコンプレックス、そこから逃げ出せない宿命に気づいた「私」は、ある種の不快な興奮を起こす。また、そんな花壇を眺める人々が自分のそれ——根源的なコンプレックス——に気づいてしまうことに恐れを覚え、その恐れに対

抗する気持ちとして、自分が作り上げたこの作品を固く肯定するのだった。

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、一句だにしなかったことを、高い誇りを以って言い得る。

「私」はこのようにして、自分の創作に自信を失いながらも、なお迷うことなく「私」の言葉を貫いて行くのである。それが、過剰というほど自分を硬く信じざるを得ない覚悟に支えられているからであろう。そして「行け！この水や、君の器にしたがうだろう」という最後の一行でもって、この小説を読み手に渡すのであった（注4）。

※

今までは『めくら草紙』の冒頭と結びにおける言葉のメタファーについて検討してきた。では、「水到りて渠成る」小説を否定した「私」が織ってみた「自分の言葉」とは具体的にどのようなものであろうか。

私は、枕草子のペエジを繰る。「心ときめきするもの。――雀のこがひ。児あそぶする所の前のわたりたる。よき薫物たきて一人臥したる。唐鏡の少しくらき見いでたる。云々」私、自分の言葉を織ってみる。「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。わざと三円の借財をかへさざる。〔以下略〕

この記述から『めくら草紙』という題名の発想が、清少納言『枕草子』となんらかの関わりをもっていることが容易に想起される。『枕草子』の類聚的な形式を用いて、自分の内容に入れ替えてみる「私」は「心ときめきするもの」に「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わせる様の、」云々と、つぎつぎに項目を挙げていく。右のこの引用は『枕草子』を意識していることを一番はつきりしている部分であるが、実際、『枕草子』に受けた影響が『めくら草紙』の全編に及ぶ。

『枕草子』には、その記述形式と内容によって、「:」は「或いは」「:」もので始まるものづくしの段と、ある時の出来事を記録する段、このいずれでもない自由形式な段という、概ね三つの記述形式が混在している（注5）ことが知

られている。この記述の仕方と類似した表現が『めくら草紙』にも見られる。先ほど引用した『枕草子』を繰りながら並べた「目にはおぼろ、耳にもさだかならず」云々がもちろんそうであるが、「夜の言葉。」ダンテ、——ボオドレエル、——私。」などの羅列ものづくしの形式を取っている。そしてマツコのことに関する過去と現在の話は時間の流れに従った出来事の記録であり、夜に戸外を歩きながら思いを走らせる告白の部分はまさに随想的で自由形式である。「千年万年たつても、生きて居る」小説とは違って、「私」が書くのは、頭から飛び出してくる言葉の羅列と、時間と空間が一致するような記録、そして、時間と空間が別々に存在する思いの言葉である。これらの記述は「水到りて渠成る」ような優れた小説を構成できないが、しかし、これらこそ「私」の真実の言葉であり、また客観そのものでもある。言葉は時には目の前の現実と重なり、時にはまったく別の世界を語っている。また時には途切れ途切れとなり、断片的に飛んでいる。「私」はその言葉の構図を『枕草子』のそれに似せて描いて行くのである。そしてそれを「めくらの草紙」と名付けた。

この「めくら草紙」という題名は、『枕草子』を意識したものであることは言うまでもない。山崎氏は、「目をとじつつ語り続ける」（注6）と指摘しているが、恐らくそ

れだけではないと思う。『枕草子』には創作の動機について「この草子、目に見え心に思ふ事を」「書きあつめたる」という表現がある、それに対して、「私」のこの「草紙」は「心に思うこと」しか「書きあつめ」られていない。前述したように、この作品では、視覚効果を語った部分は最初と最後の二カ所のみで、それは実際空間的に描いた視覚認識ではなく、目で捕えた映像をメタファー化したものである。従って、「私」が「見た」という表現は、視覚的な認識を越えて、何か抽象的な物を発見した、見つけてしまった、ということの意味するのである。「私」はそれらを〈見〉てしまう度にショックを受け、不快を感じるのである。それらをできるだけ〈見〉ないようにするため、「私」は「めくら」となり、心に思うことのみに専念するのである。

※

太宰治の『めくら草紙』は、「人工極致」の小説を拒絶することからはじまり、それと対抗するように、『枕草子』の形をとった記述形式で、自分の心に忠実な本当の客観ともいべき言葉で自分なりの〈小説〉を書き記して行く。そして、書きあげた時点でそれを検閲し、そこにある真の自己を追究するための技術的な努力と、自分の根底に持つ

隠すことのできない欠点を見出し、ショックを覚えつつも、自己に忠実であったことに誇りを持ち、この作品を結んでいる。という「小説の小説」(注7)を語るメタフィクションである。

【注】

1. 山崎正純 「小説の小説—『めくら草紙』(『転形期の太宰治』 洋々社一九九八年一月)
2. 花壇の形について、神谷忠孝氏は、「これら人工的な花が扇型という、極めて日本的で野暮な枠内に名だけならんでいる…」(『めくら草紙』論)『太宰治研究Ⅰ』特集「晩年」和泉書院一九九四年六月)としている。しかし『太宰治作品研究事典』(勉誠社一九九五年十一月)では、それに疑問をなげかけ「これではいかどうかということも考察してみること」と記している。
3. 神谷忠孝氏の「『めくら草紙』論」(注2と同じ)では、「作品のしまいの方では扇型の花壇に家人が植えた草花の名に共通しているのは、「イチハツ」を除くと、本来の品種の前やあとにハイカラな、あるいはきどった名がついていることである。…中略…いずれも観賞用として品種改良された園芸種であり人工的である。…中略…「巧言令色」はまさに十八種の草花をさしており…」と論じているが、「巧言令色」は果たして花のことなのかどうか疑問である。
4. 川崎和啓「太宰治・『実験小説』のもつ意味—『晩年』論

の一視点は、「この水や、君の器にしたがうだろう」という最後の一句は「太宰の自信を示している。つまらぬ『器』しかもたない者には決して理解できないだろうが、すぐれた『器』をもつ『君』には、この作品のもつ価値が必ずわかるだろうという自負である」と指摘している。

5. 『枕草子』における記述形式について、昭和初期に池田亀鑑氏がこれら混在したものを分類し、「類聚的章段」「日記的章段」「随想的章段」と定義した。以後それは定着したものとなったが、『めくら草紙』はそれとほぼ同時期であるものの、当時の太宰がその分類法を既に知っていたとは思えない。それゆえ、本稿はその定義された固有名詞そのものを避けることにする。しかし、概念上それを知らなかったにしても、『枕草子』の記述形式そのものが客観的事実として存在しているわけである。

6. 注1に同じ。
7. 注1に同じ。

なお、『めくら草紙』本文の引用は『太宰治全集1』（筑摩書房一九五五年）による。旧表記は適宜、新表記に改めたものである。

(FENG·Hai-ying、中国・清華大学副教授)