

## 太宰治「清貧譚」論

### はじめに

「清貧譚」(新潮) 38—1、昭16・1・1)は、中国清の時代の蒲松齡による怪異小説集『聊齋志異』中の一編「黄英」に取材した翻案小説である。作品冒頭には、太宰治本人と考えることが自然な〈作者〉による前書きが付されている。それにより読者はこれが『聊齋志異』の翻案であるなどの情報を得るのだが、同時に、「私の新体制」としての「ロマンチズムの発掘」が意図されていることを知る。作者本人に引き付け過ぎると、作品の自立性を認めないことに繋がる危険がある。しかし「清貧譚」の場合は、作品そのものに〈作者〉の創作態度が組み込まれているのであり、それに沿ってテーマを読み解くことは重要である。冒頭部と物語本文とを合わせて「清貧譚」という一個の作品が成り立っているのだ。では「清貧

譚」において実践された〈作者〉にとつての「新体制」、そして「ロマンチズムの発掘」とは何なのか。本稿は、この冒頭部の意味を考え、併せて「黄英」の翻案である物語本文をも検討することにより、『新釈諸国噺』(昭20・1)、『お伽草紙』(昭20・10)等へと続いていく翻案小説群の、一つの出发点として、この作品を位置付けることを目的とする。

### 一

まず、この作品において原典とは異なる舞台・時代等の設定を見ていきたい。「以下に記すのは、かの聊齋志異の中の一編である」と始めながら、「清貧譚」の舞台は中国清の時代の順天ではなく、「江戸」時代の「向島あたり」である。登場人物も、馬子才は馬山才之助、陶三郎は陶本三郎、黄英(こうえい)はへきえ」と読ませ

るなど、日本の話に置き換えている。ではなぜ日本の江戸時代の話にする必要があったのか。このことを考える手がかりとして、同時期の「ろまん燈籠」(昭15・12)「昭16・6」を見ることにしよう。

「ろまん燈籠」は「愛と美について」(昭14・5)の続編ともいえる作品だが、冒頭に次のような断り書きがある。

そのまへに一つお断りしなければならぬ事がある。それは、私の之からの叙述の全部は、現在ことしの、入江の家の姿ではなく、四年前に私がひそかに短篇小説に取り入れたその時の入江の家の雰囲気には他ならないといふ一事である。いまの入江家は、少し違つてゐる。(中略) はつきり言へば、現在の入江家は、私にとつて、あまり興味がないのである。

この部分が執筆された昭和一五年を振り返ると、六月、近衛文麿が枢密院議長を辞任、新体制推進運動の決意表明をし、九月、日独伊三国軍事同盟調印、一〇月、大政翼賛会発足等、日中戦争長期化に伴い挙国一致体制の強化が着々と遂行されていた。そのような中で「現在の入江家は、私にとつて、あまり興味が無い」とわざわざ断つて「ろまん燈籠」は始まる。「四年以前にくらべて、いささか暗くなつてゐる」入江家ではなく、〈作者〉はあえて昔の明るい入江家を描きたがるのだ。昭和一五年の時点から「四年前」となる昭和一年、日中開戦前の時代に設定をし直したことになる。こ

れら「四年前」の入江家を描くことへの執着は、作品の筋書きそのものに不可欠だとは思われないが、〈作者〉は繰り返し「現在の入江家」を否定する。「あまり興味が無い」というのは入江家に向けられた言葉というよりも、戦争という強烈な流れに従つて動かされる当時の社会に対する太宰の本音だったのではないか。

「清貧譚」の才之助は、ひたすら菊を愛し、「祖先からの多少の遺産」によつて生活、黄英・三郎の姉弟に巡り会つて以後は「大邸宅」の住人となり、「一生あそんで暮せる」財産まで手に入れる。昭和一五年の「東京日日新聞」を覗くと、「国民生活の再建に住宅は重大問題／ここにも贅沢は許されない」(8・31)、「政府から一億円／大衆住宅建設」(9・10)などしきりと住宅難を伝える記事や、「かあい、菜園／空地を利用しよう」(9・12)のように、趣味で観賞用の菊を育てる才之助とは対照的に、食料増産のために空地を畑にすることを推奨する記事、「勤労新体制／要綱閣議決定／勤労は皇民の責任」(11・9)と、趣味に生きるなど許されなかった当時の状況を伝える記事、等が目につく。ここに挙げた才之助の生活は、元々原典にも書き込まれており太宰の創作ではないが、わざわざ日本の江戸時代を舞台にしたことにより、太宰は「清貧譚」に「ろまん燈籠」同様、古き佳き時代に対する郷愁を籠めたのではないだろうか。中国という外国ではなく日本の江戸時代とすることで、

平和だった時代に引き比べ、執筆当時の世の中の暗さが一層引き立つたはずである。「以下に記すのは、かの聊齋志異の中の一編である」と原典の存在を大きく示し、「古典や他人の日記を隠れ蓑にして」<sup>①</sup>現状に対する不満を暗に述べるといふ姿勢が看て取れる。

## 二

次に、「私の新体制も、ロマンチズムの発掘以外には無いやうだ」の一節に関して、「清貧譚」執筆・発表当時の社会や文壇の状況に目を向けてみよう。昭和十五年、六月に近衛文麿が、「強力なる挙国政治体制を確立するの必要は何人も認めることである。自分は今回枢密院議長を拝辞し斯くの如き新体制の確立の為に微力をさ、げ度いと思ふ」（『東京日日新聞』夕刊、6・25）と声明して枢密院議長を辞任して以後、日本は「新体制」旋風というべきものに包まれた。新聞・雑誌の至るところに「新体制」の文字が踊るなど、昭和十五年の世相を代表する言葉だとも言えよう。また、「ロマンチズム」に関しては、大東亜共栄圏の建設を「ロマンチズム」と理解する風潮があり、太宰自身にも『聖戦』といふ大ロマンチズム（『ラロシフコー』昭14・7）、『和平建国』といふロマンチズム（『三月三十日』昭15・4）、「ロマンを信じ給へ。『共栄』を支持せよ。信ずべき道、他に無し。」（独語いつ時）昭15・

11）などの使用例がある。このようななかでの「私の新体制も、ロマンチズムの発掘以外には無いやうだ」は、表向き、聖戦を闘う国民の一人としての厳肅な決意表明のように読めないこともない。さて、「清貧譚」が執筆されたのは昭和十五年一月のことだというが、この前後の文壇の状況に目を向けると、（ヘリアリズム文学）<sup>②</sup>へロマンチズム文学」を巡り、議論が闘わされていたことが判る。無署名「新潮評論／新政治体制とロマンチズム」（『新潮』37・9、昭15・9・1）には、次のようにある。

見果てぬ夢に恋々たる思ひをよせて、文学をくすぶらせることは最早ゆるされない。世界人類の永遠なる平和といふ大きな夢が、われわれ国民の前に描かれたのだ。いまだ嘗て実現されたことのない最も崇高な人類の夢を、もう一度文学は率直に夢みてよいのだ。ロマンチックの精神を新たにするので。

先程も触れたような大東亜共栄圏構想を（ロマンチズム）と考える傍ら、文学の世界でも、自然主義文学以来の（ヘリアリズム文学）から（ロマンチズム文学）への転換が提案されるようになったことが窺える。これには賛否両論があり、たとえば、菊池寛が、「少くとも文学者がとる可き新しい方向として、従来の現実主義偏重を捨て、ロマンチック精神へ転換することは是非必要なことだと思ふ」（『都新聞』昭15・9・26）と言えば、徳田秋聲が、「新体制

といふものもとく、現実的なものである筈であり、文学者が徒らにロマンチックになれといふことは今日特に避けるべきことである」(『都新聞』昭15・9・29)と異を唱えた。宮本百合子も、「リアリズムと云へば自然主義の系列の些末主義の範囲で規定して、そこからの脱出をロマンティズムに見るやうな、今日の時代の性格へのかゝはりあひかたにこそ、今日の文学の弱い部分があらはれてゐる」と、(『ロマンチズム文学』へ走ることを「くひ下りが足りない」と非難する(『帝国大学新聞』825、昭15・9・30)。一方、岩上順一は、「文学も、生活のあらあらしい血潮を汲みとりながら、現実把握の勇氣ある認識に立ちながら、同時に、人間の可能性を信じ、生活の積極的建設のための没我的熱情をかきたてる積極的浪漫精神によつて、自らを強く甦らすべき今日であらう」と「浪漫精神の再興」に賛成している(『東京日日新聞』昭15・11・9)。また、中島健蔵は、小林秀雄・窪川鶴次郎との「座談会／文芸評論の課題」(『文芸』9-1、昭16・1・1)のなかで、「浪漫主義の問題がちよいちよい、あつちこちで書かれてゐる」(窪川)情勢について、「リアリズムの問題或はロマンティズムの問題でもつとハツキリ裏付けるやうな実践を要求する」と「イズム論」のみの無意味さを指摘した。

これらの議論は、昭和一五年九月頃から一六年二月頃まで新聞・

雑誌で続けられ、一定の方向性が打ち出されることもないまま下火になり、姿を消していく。このような文壇の状況のなかで、太宰は「清貧譚」において、「私の新体制も、ロマンチズムの発掘以外には無いやうだ」と(『ロマンチズム文学』)への志向を表明した。「素材は小説ではありません。素材は空想を支へてくれるだけであります」という「女の決闘」(昭15・1・6)の一節には、当時盛んに発表されていた戦争等現実に取材した作品への否定が籠められていると思われる。このこととを考え併せても、(『リアリズム文学』)ではなく(『ロマンチズム文学』)を求める、一貫した太宰の文学観が窺える。

### 三

「清貧譚」執筆・発表当時における社会や文壇での「ロマンチズム」の意味を考えたが、「ロマンチズムの発掘」には、一方において、「私の新体制」が意図されている。次に(『作者』)を太宰治本人と考え、太宰個人にとって「私の新体制」が何を意味するのかを探ってみた。

「ロマンチズム」あるいは「ロマンチック」「ロマン」「ロマンス」等の用語は、太宰の作品において(『前期』)の頃からかなり多用されている。佐藤泰正氏は、「太宰におけるロマンチズムを語れ

とは（中略）それはそのまま太宰文学の本質そのもの、あるいは全貌そのものを語ることにほかなるまい<sup>③</sup>と述べている。ではそれらの使用例を「清貧譚」の書かれた〈中期〉の作品から見てみよう。

日頃の重苦しさを、一挙に雲散霧消させたくて、何か悪事を、死ぬほど強烈なロマンチズムを、と喘ぎつつ、あこがれ求めて旅に出た。（『八十八夜』 昭14・8）

運がわるい。ぶざまだ。もう、だめだ。いまのあの一瞬で、私は完全に、ロマンチックから追放だ。（同右）

私ひとりでもよい。もういちど、あの野望と献身の、ロマンスの地獄に飛び込んで、くたばりたい！（『春の盗賊』 昭15・1）

私は、ラヴ・ロマンスをあきらめます。『五十円』といふ題の貧乏小説を書かうと思ひます。（『旅信』 昭16・12）

これらの作品において、「ロマンチズム」とは、作者自身を思わせる主人公にとって、追い求め、自己を没入したいと切望するが、

現実には手に入れることができない対象として現われる。つまり、「ロマンチズム」を求める主人公が、厳しい現実（リアリズム）に打ち負かされる、というパターンの作品が、〈中期〉には多く見られるといえよう。

ところで、安藤宏氏に、次の指摘がある。

〈原稿生活者〉としての〈俗化〉への不安は、「八十八夜」から「東京八景」に至るまでの中期太宰文学に通底するモチーフでもあった。過去の東京生活——いわゆる「前期」の時代——の回顧をもって現在の〈俗化〉を諷刺しようとする志向は、「春の盗賊」「俗天使」「鷗」等の作品にも顕著だが、それらはこの「東京八景」を頂点に、以後姿を消すことになる。（中略）それは明らかに一つの転機でもあったわけで、程なくパロディの手法を開花してゆくまでの題材喪失の危機は、「風の便り」等の作品群からもうかがい知ることができよう<sup>④</sup>。

「東京八景」は、「清貧譚」と同じく昭和一六年一月の発表だが、執筆は一五年七月と、約四ヶ月早い<sup>⑤</sup>。以後の太宰は、「風の便り」（昭16・11）、「秋」（昭・16・11）、「旅信」（昭16・12）に見られるような作家としての危機を迎えたという。ではこの〈危機〉とはどのようなものだったのか。

「風の便り」「秋」「旅信」も含めて「風の便り」と総称する<sup>⑥</sup>は、

「二十年間、恥づかしい瘦せた小説を、やつと三十篇ばかり發表した群小作家の木戸と、木戸が二十年來尊敬してきた「大作家」井原との往復書簡から成る。木戸は井原に自らの作家としての行き詰まりを暗に時代のせいであるかのように訴えるが、「書きたいけれども書けなくなつたといふのは嘘で、君には今、書きたいものがないにも無いのでせう」と「本質的な危機」を指摘される。また木戸は、「シヨパン」(ロマンチズム)に憧れているにもかかわらず、「山上憶良」(リアリズム)でしかない自分自身への嫌惡感を訴える。やがて作品を執筆するため温泉に出掛けた木戸は、まったく仕事ができず、「ラヴ・ロマンズ」とも程遠い境地に自らを見出す。井原に会つてみると「水蓮のやうに美しく、「野暮」な木戸とは別人種のものであった。木戸は井原の世界を諦め、現実の自分とはまったく異なる世界(「出エジプト記」)の話を書くことで、自分自身を表現していく道を選ぶ。一方、井原の目に映つた木戸は、何をするにしても「仕事に直接、役立つやうにじたばた工夫してゐる」人物であつた。ラストの井原の手紙によつて、ロマンズを書きたいたために狂奔し、リアリズムを生きる作家・木戸の姿が、読者の前に曝される。

「東京八景」の後、一五年九月に「きりぎりす」(昭15・11)が執筆されているが、以後「風の便り」までは、「ろまん燈籠」をはじめ

め、リアリズムが影をひそめて、ロマンチズムが表面に出たような、明るい調子の作品が目立つ。「風の便り」には「書きたいものがないにも無い」ことに悩む木戸の姿が描かれ、安藤氏の言うごとく、この期における作者の題材喪失への危機感を窺うことができる。「野暮な俗人といふしつばが、いつまでもくつついてゐて、『作家』といふ二天使に浄化する事がどうしても出来ません」と、木戸はどこまでもリアリズムを生きる存在である。しかし、中丸宣明氏が、「彼(木戸)引用者注」はようやくにしてロマンチズムの成立可能な時空を見いだす。そこは、現実と切れているがゆえに、現実の侵食を受け得ないのだ<sup>⑤</sup>と指摘するように、「出エジプト記」を作品化する事によつて木戸は自らの危機感を乗り越えようとする。「東京八景」以前の作品で、ロマンチズムを追い求める作家の姿を繰り返して描いてきた太宰だが、そういう意味で「風の便り」の木戸は一步前進した存在だ。現実生活において自分がリアリズムを生きる存在であることを了承したうえで、描く作品世界にロマンチズムを追及しようと動き始めたからである。

「清貧譚」には「私の新体制」としての「ロマンチズムの発掘」が意図されている。「私」を太宰と考えるならば、「新体制」は、「東京八景」により「前期」を整理して以後の、心機一転、作家としての新しい出発を意味する。既に見た「春の盜賊」「八十八夜」

等のように、「ロマンチズム」を追い求める作家の姿を描くのではなく、作品そのもののなかで「ロマンチズム」を「発掘」していかうとする姿勢である。その素材とされたのは、「現実と切れているがゆえに、現実の侵食を受け得ない」、『聊齋志異』の世界だった。

「風の便り」に見られる危機脱出の試みは、既に、「清貧譚」の時点から太宰のなかに芽生えていたといえる。

#### 四

さて、これまで冒頭部にこだわってきたが、次に、「清貧譚」の物語本文に目を向けていきたい。太宰が参照したという『聊齋志異』（公田連太郎註・田中貢太郎訳、昭4・11・16、北隆堂書店）収載の「黄英」も意識しつつ、才之助、三郎、黄英の生き様を整理することとする。

才之助から順に見ていこう。才之助は、「ひどく貧乏」だが「佳い菊の苗が在ると聞けば、どのやうな無理算段をしても、必ず之を買ひ求め」るほどの「菊氣違ひ」であった。ひたすら菊作りに打ち込み、三郎との初対面の際には、「私の家の菊を、いちど御覧にならなくちやいけません」と断固主張して無理にも連れ帰るなど、その腕前にも自信を見せている。つまり、黄英・三郎に巡り会う以前

の才之助は、貧しくともそれを苦にせず、菊を愛する自分の生活にある程度満足し日々を送っていたのだ。

だがその菊作りへの自信は、三郎の出現によって大きく揺らぐことになる。初めて三郎に会った場面で、「菊は苗の良し悪しよりも、手当ての仕方ですよ」と言われ、才之助は、「私は、やつぱり苗が良くなくちやいけないと思つてゐるんですが」と「該博なる菊の知識」で反論する。しかし、「並々ならぬ深い経験が感取せられる」

三郎の「簡単な疑問の呟き」には圧倒され、「泣き声」で「理論なんて、ばからしい」と言うしか無い。それではと、実際に自分が作った菊を見せるため姉弟を自宅に招くが、「菊の花は、あきらかに才之助の負け」となる。つまり、菊作りに関しては、理論・実践ともに三郎にかなわないのだ。世話の仕方よりも苗の良し悪しにこだわる才之助は、生来の素質を重視する人間だとも言えるが、「天才」の三郎に引き比べ、自分が「鈍才」であることを自覚する他はない。原典の陶三郎も「種に佳くないと云ふ種はないのですが、作るのは人にあるのですから」と三郎同様の発言をしているが、菊好きの馬子才と親しくなるきっかけとしてさらりと描かれており、「天才」「鈍才」という図式化も太宰の創作である。

また、黄英・三郎との確執の原因となる「清貧」主張は、才之助が自身の「鈍才」を自覚していく過程と切り離して考えることがで



きない。そもそも「ひどく貧乏」でありながら「佳い菊の苗」を手するためなら「どのやうな無理算段」をも厭わないという才之助を、「清貧」だと言えるだろうか。「祖先からの多少の遺産」を頼りに生活し裕福とは言えない才之助が、苗に拘る菊作りをするためには、元より贅沢など望むべくも無かつたはずだ。慎ましやかな日常は、意志的な「清貧」というよりも、余儀なくされた貧乏だったと考えるのが自然である。一方、三郎は、才之助の捨てた「屑の苗」から見事な花を咲かせ、菊により豊かになっていくのだから、菊をめぐつての金銭の流れは才之助とちょうど逆だ。成長した菊を金銭に換える換えないをさて置いたとしても、高価な苗を使用する才之助が、自分の捨てた屑を使用する三郎に劣るのだから、完全な敗北の事実が存在する。才之助の「清貧」主張は、このような状況のなかで展開されていく。

菊を売って金銭を得るという三郎の提案に猛反発したのは、その朝の出来事により「自尊心を傷つけられてゐ」た勢いのせいに見えたり、大邸宅の建築におよんで姉弟と再絶交しようとするが、好ましく思う黄英との縁談により忘れたようにうやむやにしたり、「男の意地」で「結納のお金も無いし、妻を迎える資格がありません」と言つたり（本心ではなく「へんな議論」と表現される）、「言葉の行きがかり」から黄英と別居するはめに立ち至つたり――これらの

箇所からは、才之助の行動が、表面的には「深く清貧に志して」いるようであっても、それほど確固たる信念によるものとしては描かれていないことが読み取れる。「清貧」よりも男子としての体面の方を重視しているようにさえ見えるのだ。鈴木二三雄氏<sup>⑧</sup>、大野正博氏<sup>⑨</sup>らは、原典で重要な意味を持つ「菊と清貧と淵明との関係」<sup>⑩</sup>に「清貧譚」では触れていない点の重要性を指摘した。才之助の「清貧」は確かにそのような崇高な思想に根差したものではなく、「剛情」の域を出ない。菊作りにおける三郎への劣等感を払拭するため、言い訳めいた色彩が濃いとも言えるだろう。

「清貧」を完全に放棄するきっかけとして、掛小屋での別居の一件がある。黄英と口論の末「ばかな事になつてしまつた」と後悔しつつ掛小屋に移つた才之助は、「寒さに震へながら正座」して過ごす。この時には既に菊作りを続けているのかどうかも定かでなく、「二晩そこで清貧を楽しんでいたら、どうにも寒くて、たまらなくなつて」我が家へ舞い戻つてしまつた。かつては「茅屋」に平気で暮らしていたはずなのに、掛小屋での冷気に耐えられなかったのは不思議な感じがする。その一番の原因は、この間、才之助の菊作りへの自信が挫かれてしまつたという一事に求めることができるのではないだろうか。

先に述べたように、姉弟に巡り会う以前の才之助は、貧しくとも



菊作りに熱中し、自分の菊に自信を持って生活していた。しかし三郎に出会うことによって、才之助は自分が菊に関して「鈍才」であることを知る。元来素質を重視する才之助は、三郎の「天才」を目の当たりにし、自分の菊作りに疑問を抱き始めていた。別居の際、菊を作るでもなく「正座して」過ごしたのはそのためだ。独身時代と同じような粗末な家に住んでいても、菊の無い生活を始めてみると、現実の冷気は才之助の身に沁み始めた。菊を換金してこなかったのは、純粹に愛していたからという面もあるのだろう。だがそれよりも、身の回りのことなど顧みる余裕もないほど菊に熱中していたというのが実情で、あんなにも喧しく主張するほど、明確な意志をもって「清貧」生活を送っていた訳では無い。「清貧」とは、唯一誇れるものだった菊作りへの自信を否定せざるを得なくなっていく過程で、精神バランスを崩した才之助が、苦し紛れに「剛情」を張ったものだったのではないか。

「あなたの潔癖も、あてになりませんわね。」と言われて黄英の元へ戻った時、才之助は、自身を「深く恥ぢ」る。そして、「近所の者と将棋ばかり」の生活を始め、菊作りも止めてしまう。かつて三郎に、「おのれの愛する花を売って米塩の資にする等とは、もつての他です。菊を陵辱するとは、この事です。」と言いつつ才之助だが、この一件を契機に、「いのちがけ」で真正面から菊に取り組

む三郎に比べ、中途半端な才能で「趣味」に菊作りをすることこそが「菊を陵辱する」ことになる気がついたのではないか。自身の「鈍才」を認めたくないばかりに「清貧」を持ち出したものの、本来それは才之助にとつてたいして重要なことではなかった。真に向き合うべき問題は、自身の「鈍才」を受け入れることであり、それに気づき「清貧」など持ち出した自分自身を「深く恥ぢた」からこそ、きっぱりと菊作りをやめたのだ。

才之助と対照的なのが三郎である。三郎は最初、才之助に自宅へ招かれても「いまの私たちは、菊の花どころでは無かった」と乗り気ではなく、才之助の納屋に落ち着いてからも、黄英の手で逃がされた瘦馬に対して強い執着を見せていた。そして、黄英に「この荒い溜息をついて」「洪々」重い腰を上げ菊作りに手を染める。つまり三郎は、黄英に促されなければ、菊作りによって生活の糧を得るのではなく、瘦馬を頼りに何か別の方法で生活したいと考えていたのだ。このような瘦馬の一件および三郎の菊作りへの躊躇は原典にはない。だが一旦菊作りをすると決めた後には、才之助の反発に遭っても、「天から貰った自分の実力で米塩の資を得る事は、必ずしも富をむさばる悪業では無い」との信念で、見事な花を咲かせて財を築く。鴉田亨氏は、「清貧譚」では「菊の精の不思議を語る原話

の部分で、極力削除されている」<sup>①</sup>と述べたが、三郎自身、自らの菊作りにおける卓抜した能力を才之助と比較し、次のように分析する。

私の菊作りは、いのちがけで、之を美事に作つて売らなければ、ごはんをいただく事が出来ないのだといふ、そんなせつばつまつた気持で作るから、花も大きくなるのではないかとも思はれます。あなたのやうに、趣味でお作りになる方は、やはり好奇心や、自負心の満足だけなのですから。

菊の精としての霊力により見事な花を咲かせることができるというよりは、要は心構え・生きる姿勢の問題だとの見解である。また三郎は、原典のように、行商に出た先で店を構えて商売したり、菊作りを止めて「棋をやつたり酒を飲んだり」して暮らしたりはせず、「一生あそんで暮せる」だけの財産ができたとき、「むやみに金を欲しがつてもいけない」との自身の言葉通り、菊作りをやめ、菊の花へと戻っていく。才之助とは対極をなす、終始一貫した潔い生き方だといえよう。

次に、黄英に関して前掲鶴田氏は、原典の「自己主張の強い黄英」が、「清貧譚」では、「才之助の個性とぶつかる女性」ではなく、「才之助に、やさしく寄り添う女性」として描かれていることを指摘した。<sup>②</sup>黄英は、才之助を気に入り、自ら瘦馬を逃がすことによつて三郎に菊作りをさせて、結婚生活の地盤を整えた。そして「あな

たが、それほど深く清貧に志して居られるとは存じ寄りませんでした」と才之助の「清貧」の内実を見抜き、物質的にも夫を支える。

原典の黄英は弟同様菊の精としての能力を発揮して菊作りに携わるが、「清貧譚」の黄英は生涯「ふつうの女体のまま」であるなど、「才之助の妻で人間の女性」としての生き方を貫く。つまり黄英は「菊の精」としては死んだと同じであり、ラストの「哀しい菊の精の黄英」という表現にはそれが象徴されているだろう。三郎は人間としての死によつて自身の生き方を貫き、黄英は弟とは逆に菊の精であることを捨て生涯人間として生きた。三郎・黄英は「菊の精」であり、「菊気違ひ」だった才之助にとっては、神にも匹敵するほどの存在だったはずだ。そういう二人でさえ、「剛情」などというレベルではない一貫した生き方をするためには、死ぬほどの覚悟が必要なのだということが描かれている。

しかし才之助の到達点は、必ずしもこの二人と遠く隔たったものではない。黄英のいう「まるで考へかたが、あべこべ」とは、「剛情」を張っていた時の才之助に向けられた指摘で、菊を心から愛するという点においては、才之助の気持ちも真剣であった。だからこそ、自身の中途半端な才能を自覚するに至った時、菊作りをきっぱりと止めてしまったのだし、菊を真剣に愛する才之助の本質を見抜いていたからこそ、黄英も才之助を好きになったのだ。

## おわりに

『清貧』が才之助の信念であるという前提のもとに、この作品はこれまで論じられてきた<sup>⑬</sup>。だが見てきたように、「清貧」とは、才之助がへ菊作りをやめる」という決断を下すに至る過程において、それ以前の自己を正当化するために持ち出した苦し紛れの主張だ。真の問題は菊作りを続けるか否かということでありながら、それと向き合うことを避けるために持ち出された議論で、才之助の心の揺れが如実に現れているといえよう。原典「黄英」が「清貧譚」というタイトルのもとに書き換えられたのは、太宰の視点がそういう才之助の自己認識の過程に置かれていたからではないか。

〈作者 太宰治に引き付けて考えるならば、それまでの「ロマンチズム」を望み敗れる主人公達を描くことには「東京八景」で区切りをつけた。作家というのは「例外なしに実にくだらけな人間」(『風の便り』)であり、リアリズムを生きる存在だ。しかしそういう作家の姿そのものを作品化するのではなく、それとは対極にある「ロマンチズム」の世界を描いていきたいという気持ち——太宰にとってそれが「私の新体制」ということであり、「ロマンチズムの発掘」ということだったのだろう。才之助も菊作りに敗れたことにより、やはり一度は「リアリズム」を突き付けられる。しかしそ

れを了承し思い切る勇氣を持つことによって、新たな世界に生き始め、新たな「ロマンチズム」を「発掘」していくのだ。

では、生まれ変わった才之助の生き始めた世界は、いったい何を意味するのか。塚越和夫氏は、太宰が「古典やフォークロアの世界へ入り込んだことについては、単にパロディによって自己を語るという問題にとどまらず、やはり『いま』の否定という姿勢が読み取れる」とした後で、次のように述べている。

太宰の「いま」と「ここ」との否定は、『お伽草紙』の「浦島さん」に代表されるユートピア幻想にまで至り着く。「痛取り」における「山」も、「舌切雀」の「雀のお宿」も、ユートピアという点では同様であろう。『津軽』の「運動会」の場面も、確かに場所は現実に存在するにせよ、ユートピアにふさわしく、無風無憂の世界である。だから、そこは、活気に満ちてはいないし、激しさもそこには存在しない。当然、なんとして生き抜こうという意欲の不足した世界なのだ。<sup>⑭</sup>

菊作りをやめた才之助の生活も、まさにこのようなものだった。『お伽草紙』にまで続いていくこれら「ユートピア」は、社会的な規範に照射して不幸が測れる類のものでないことはもちろんである。しかし、労働も信条も夢さえも——人が何も求められない・求めようとしなない境地を「ユートピア」として太宰が描き続けたことの

背景には、戦局が深刻さを増し規制されていくばかりの現実生活の存在を考えずにはいられない。そのようながんじがらめの現実があったからこそ、正反対ともいえる世界が「ユートピア」として存在し得たのである。

以上のように見てくると、「清貧譚」には、後の太宰の翻案小説群へと引き継がれていく要素が、多分に籠められている。「清貧譚」以前の翻案物である「女の決闘」(昭15・1・6)は、森鷗外訳「女の決闘」本文を並置するかたちで物語が進められる特異な形式の作品であり、「盲人独笑」(昭15・6)も他の翻案物とは大きく異なる。冒頭において「私の新体制」を標榜した「清貧譚」は、原典の枠組を借りながら独自のテーマを盛り込み別個の作品を創造していく、『新釈諸国噺』『お伽草紙』各編へと花開いていく翻案小説群の、一つの出发点となった作品だといえよう。

# 注

- ① 相馬正一「一四、戦時下の創作活動」『評伝 太宰治 下巻所収、二〇六頁、平7・2・20、津軽書房』
- ② 山内祥史「解題」『太宰治全集 第四巻所収、三七二頁、平1・12・15、筑摩書房』
- ③ 佐藤泰正「太宰治におけるロマンチズム―『魚服記』より『斜陽』まで」(『国文学解釈と鑑賞』12・4、昭52・12・1)

④ 安藤宏『東京八景』試論―作品論のために―(『国文学解釈と鑑賞』52・6、昭62・6・1)

⑤ 山内祥史「解題」『太宰治全集 第三巻所収、四四三頁―四四六頁、平1・10・25、筑摩書房』

⑥ 中丸宣明『誰論』(『太宰治研究』7、平12・2・20)

⑦ 注⑥に同じ。

⑧ 鈴木三雄「太宰治と中国文学(一)」(『立正大学国語国文』7、昭45・3・25)

⑨ 大野正博「聊齋志異『黄英』の研究―太宰治「清貧譚」との比較による作意の考察」(『集刊東洋学』25、昭46・5・25、『清貧譚』論『太宰治研究』7、平12・2・20)

⑩ 注⑧に同じ。

⑪ 鴛田亨「太宰治『清貧譚』論」(『言文』40、平5・1・31)

⑫ 注⑪に同じ。

⑬ 注⑨前掲大野論文、村松定孝「太宰治と中国文学―『清貧譚』と『竹書』について―」(『比較文学年誌』5、昭44・3・10)、木村小夜「清貧譚(全作品事典)」(東郷克美編『太宰治事典』所収、五九頁―六〇頁、平7・5・25、学燈社)などがこの立場を取る。

⑭ 塚越和夫「ロマンティズム(キーワード事典)」(東郷克美編『太宰治事典』所収、一五八頁―一五九頁、平7・5・25、学燈社)

# 附記

本稿で引用した太宰治の文章は、山内祥史編『太宰治全集』全一二巻・別巻一(平1・6・19―平4・4・24、筑摩書房)によった。また、人名を除き旧漢字は新漢字に改めた。