

「道化の華」のメタフィクション構造

中 村 三 春

壮烈な生涯と死とで彩られた太宰治のテキストは、その実人生のコンテキストと深刻な内面性の側面からのみ論議されることが多いが、このことは本来太宰様式の内包している二〇世紀芸術としての前衛性や問題性を完全に捨象している点において、不幸な事態と言ふ外ない。ここでは、太宰の小説系列に色濃く見られるメタフィクション的要素に着目し、その顕著な出発点となった短編「道化の華」の構造を検討することにより、太宰様式の芸術論的な再評価の一契機としたい。

一

「道化の華」は、最初『日本浪漫派』の昭和一〇年五月号に掲載され、太宰の第一創作集『晩年』（昭一一・六）に収められた後、再び『虚構の彷徨、ダス・ゲマイネ』（昭一二・六）にも収録された。初期作品の雑然たる集積の感のある『晩年』から、前衛的手法意識による一貫した構想の下に編まれた『虚構の彷徨』に再録されたのは、「道化の華」が作者自身としても自信作であったことを物語っている。その事情は、『虚構の彷徨』三部作にそれぞれ「真、

善、美」の主題を込めたという、佐藤春夫宛書簡（昭一一・五・一八付）の文面にも窺われるところである。

この作品が、太宰が最初の妻小山初代との結婚を目前にした昭和五年一月に、バーの女給田辺あつみと心中を図った事実を題材とすることは、従来の実証調査により明らかである。しかし、佐藤昭夫^①が「心中事件」の「奇妙な空白」を指摘した通り、主題は事件そのものではなく、その芸術的な伝達手法である「道化」に関するものであり、事実の「二重の隠蔽操作」が行われたとする吉田興生^②や、事件による「他者との軋轢」や「内的相克」が希薄化されたと批評する島田昭男^③のように、現実の事件の経緯を前提とした、実体験のコンテキストでこの作品を読む必要は全くなからう。この実体験のコンテキストが意味を成すのは、「道化の華」を端緒とし、その後『人間失格』（昭二三・六・八）に至るいくつかの作品において繰り返し言及されることにより、作品群に間テクスト的相互関連を付与し、虚構の真実性を増強することによってである。

また外国文芸の影響として、短文「川端康成氏へ」（昭一〇・一〇）の中で、当初「海」という題の小説を書いた後、ジイドの『ド

ストエフスキイ論」を読み、現在の形式に改めた事情について、作者自身が明言している。佐藤昭夫⁽⁴⁾は、語り手「僕」に付与された「一切を相対化する役目」が、『ドストエフスキイ論』や『贋金作り』の影響であるとし、長部日出雄⁽⁵⁾は、綿密な実証調査によって太宰の使用テキストを特定し、また山崎正純⁽⁶⁾がその「批判的雰囲気」の「類縁性」を考証した。しかし、本質的な部分に関しては、「似て非なるもの」という栗原敦⁽⁷⁾のように、否定的な見解もある。いずれにせよ、意味のある比較文学的な検討が発動者側と受容者側との綿密な分析を前提とするならば、当面の問題は「道化の華」というテキスト自体の実態解明ということになる。

しかし、その特異な小説技法自体の究明に関しては、必ずしも満足の行く回答は出されていない。早く臼井吉見⁽⁸⁾は、「私小説の『私』の中へ、客観小説の『彼』が侵入し、客観小説の『彼』の中へ、私小説の『私』がまぎれこむような、混乱した形式」と評し、佐藤昭夫⁽⁹⁾は「作者と主人公との間に全面的調和の関係は成り立たぬ」ような、伝統の私小説手法からの「変質」としてとらえた。この私小説の変形あるいはパロディという見方は、太宰様式論一般への導入としても利用されることが多いが、小説の基本的形式として私小説を据えたり、私小説と客観小説との二分法で小説ジャンルを代表させる論法は、在来の小説概念による制度的思考の所産であり、作品本体に即し虚心に再検討する必要がある。また、笠原伸夫⁽¹⁰⁾が「己れの内面にひらく『空濠の淵』」を大庭の「生の根拠」とし、佐藤泰正⁽¹¹⁾が「真の自分は不在ではなかったかという罪の痛覚」を主題視したように、小説技巧を太宰の内面性と結び付け、倫理的な判断に持ち込む傾向も強い。だが、性急な倫理的結論の割には実態

解明に寄与しないのは、他の太宰論にも共通する事態であり、結局安易に前提とされた太宰の人間性に引きずられた結果ではなからうか。後に触れる通り、これは研究者の問題であると同時に、太宰のテキストの性質自体の帰結でもある。しかし、文芸学的には、一切の先入観を排し、厳密にテキスト内部の構造を分析するところから再出発すべきであろう。その際、最も尊重しなければならないのが、従来の研究が全く等閑に付してきた、いわゆるメタフィクションとしての見方なのである。

二

メタフィクション *metafiction* とは何か。ヒュー・ホールマン⁽¹²⁾によれば、メタフィクションは「その主要な関心が小説それ自体の本質や、小説がその言述を造る過程にある」小説であり、パトリシア・ウォー⁽¹³⁾は、「メタフィクションの最小公分母は、フィクションの創造とそのフィクションの創造に関する陳述とを、同時に行うことである」と定義する。しかもこれは単なる表面上の意匠にとどまるものではない。由良君美⁽¹⁴⁾の紹介するロバート・スコルズの説によれば、これは文芸によって行われる「人間の認識能力」の「通常の可能性を侵犯するフィクション」なのであり、ウォーも同様のことを、たとえば「伝統的リアリズム」によって成就されたと信じられている現実の十全な再現が、実は「幻影」であることの「剥き出し」を行うジャンルとして説明するのである。

「道化の華」は、心中未遂を犯し自分だけ助かった大庭葉蔵の療養生活を対象とするが、同時に、その物語を語る語り手が、自分自身の語る物語の内容や構成に関する注釈を縦横に加える構造になっ

ている。これは小説創造と小説創造に関する陳述の同居という、メタフィクションの定義に完璧に合致する典型的テキストであると言えるだろう。だが、この作品に関してのみならず、メタフィクションの一般理論を解明した論考は、未だに見当たらない。そこで、必要な限りにおいて、一般のフィクションとメタフィクションにおける、文芸的コミュニケーション・モデルを整理しておこう。

周知の通り、ロマン・ヤコブソン⁴は、言語の要因を六項目のカテゴリーに分類し、これらの協調によってコミュニケーションが成立すると規定した。言語的コミュニケーションの成立には、発信者が受信者にメッセージを伝達するプロセスの外に、メッセージの現実的根拠となるコンテキスト、メッセージの理解の規範となるコード、それに発信者と受信者との接触という契機が介在する。ところで、後の三要因を統括して、暗黙の示唆によってメッセージの意味作用を補助するメタ・メッセージと呼ばべ、このモデルは、発信者が受信者に、メッセージとそれに付随するメタ・メッセージとを伝達する過程としても言い換えられる。小森陽一⁵の指摘通り、小説テキストは、このような日常言語のコミュニケーション過程が、テキスト自体の中で反復される仮構を伴うものである。ヴォルフガング・イーザー⁶によれば、小説テキストのレパトリーは、まず語り手、筋、人物、それに虚構の読者という、四つのパースペクティブによって構成されるが、ここには、語り手が虚構の読者に筋と人物から成るメッセージを伝達するという、言語的コミュニケーションの過程が再現されている。「道化の華」の場合、「をかしいか。なに、君だつて。」のように、語り手は、物語の聞き手として「君」と呼ばれる人物を想定するが、これはイーザーの言う虚構の読者で

あり、テキスト内部に設定された受信者である。このようなコミュニケーション過程の仮構が全体としてテキストを構成し、生身の読者はこの全体をメッセージとして受容するのである。イーザーの言う内包された読者とは、このメッセージと生身の読者双方の作用が交わる統一の場を外ならない。従って、フィクションのコミュニケーション・モデルは、日常的コミュニケーション自体の虚構を内在した、非直接的コミュニケーション過程として表象できるわけである。

亀井秀雄⁷は、作品冒頭の「僕」の機能に注目し、「このような『僕』の釈明によって、『この数行』の表現に小説としての性格が与えられている」と述べた。この自己性格付与の指摘は卓見と言わべきだが、しかし亀井のようにこの性質を「書く意識レベル」での作者の自意識」として人間主義的に還元する前に、小説の純然たるコミュニケーション過程の一要素として検討する必要がある。「道化の華」を「自意識」の問題に収斂させる評者は多いが、エミール・バンヴェニスト⁸が「《我》と言うものが《我》なのである」と述べる通り、これは言語による主体性の仮構なのであり、言わば作者の自意識という虚構としてとらえねばならない。ロス・チャンバーズ⁹によれば、「ある種の文芸的な物語の語りは、一貫してテキスト的手段によって、物語に位置を与える物語的状況設定 narrative situation [...]」を創出するが、その状況設定はディスクールそれ自体と区別不能である。亀井の指摘した「僕」の自己性格付与は、物語の語り行為自体が、自らの物語としての位置を指定するこの物語的状況設定と一致する。「テキストの自己」反照性 self-reflexivity は、それによってテキストが文芸として読まれ、また解釈の歴史を

要求する資格を得るところの装置の一部である」^四。そしてこの物語的状況設定は、前述のコミュニケーション過程の中では、メッセージの読まれ方を指定するメタ・メッセージに当たる情報を供給するものだろう^四。このメタ・メッセージは、テキストの物理的現象としての成立に関する文献学的・生産美学的事情ではなく、純粹に語リ行為による言語学的・文芸学的な状況指定である。

だが、このような物語的状況設定はあらゆる物語に付随するものであり、メタフィクションとしての「道化の華」に関しては不十分である。チャンバーズ^四は、フィクションの中でも特に自己言及的なテキストに触れ、「状況設定的に自己言及的」であるような「特殊な方法」によって、「読者とテキストとの間の不可欠な理解の条件を明記する」種類のテキストがあるとするが、この種のテキストこそ、メタフィクションに外ならない。「道化の華」冒頭部における返読と姓名論は、小説の語り手自身による、主人公大庭の設定に関する状況設定である。ここで語り手は、まず①主人公の姓名の持つ「気魄」と「新鮮」とを自嘲し、「ひしがれた自尊心」の産物としてテキスト及び主人公を読む読み方を設定し(コード)、②それが小説家としての自己の履歴によるものと説明し(コンテキスト)、③さらに虚構の読者である「君」に対してもその同意を求めている(接触)。単なるフィクションの場合、暗黙の内にメッセージの裏側に示唆されるこれらのメタ・メッセージを、メタフィクションは語り手の〈語り〉自体によって顕在的に語ってしまうわけである。従って、メタフィクションは通常のフィクションの一部を肥大させた形態に外ならず、全くの別物ではない。逆にメタフィクションの研究は、一般のフィクションの法則究明にも資するものと言えるだ

ろう^四。

以上のことから、メタフィクションの一般的特性として、次の三項目を挙げられよう。(一)メタフィクションにおいては、本来メタ・メッセージとして潜在するはずの、物語の状況設定そのものがメッセージの内部に含み込まれ、顕在化させられる。この結果、(二)メタフィクションではその読まれ方の規則が、通常のフィクション以上に厳密に指示されることになる。しかし結局、(三)そのメッセージ内容が現実根拠を持たない虚構現象であるという事実をも、メタフィクションは明示してしまう。フィクションの叙述する対象は、そのフィクションによってしか存在しない虚構物であるが、メタフィクションは、このような空中楼阁としての文芸テキストの本質を暴露するものでもある。すなわちメタフィクションにおいては、メッセージの内容を明確に把握すればするほど、そのメッセージの無根拠性が理解されることになる。関井光男^四が指摘した「私は嘘つきである」というエピメニデスのパラドックス、いわゆる自己言及のパラドックスが必然的なのだ。このパラドックスを解決するためには、一旦命題の外のレベルに飛躍しなければならぬ。つまり、テキストからテキスト外のレベルへ、すなわち作者の実生活や社会の現実のコンテキストへと脱出し、それらを参考にするによってメッセージを根拠付け、テキストの真実性の可否を問うことになってしまうわけである。太宰のテキストがメタフィクションであるとするならば、それが太宰の実人生へのフィード・バックを要求し、数多の研究者が言わば伝記的解釈に陥ってしまった理由が、理解できるだろう。

三

「道化の華」のディスクールを、メタフィクションの特性に従って、小説における通常のメッセージを担う物語部分と、顕在的に語られたメタ・メッセージを担う注釈部分とに区別して検討すれば、まず物語部分は「一九二九年、十二月のをはり」の、療養院青松園を舞台とした足掛け五日間の出来事の叙述である⁸⁰。登場人物群の人間関係は、(一)大庭・飛驒・小管の友人関係、(二)そこから次第に浮き彫りにされる大庭と看護婦真野の関係、さらに(三)彼ら青年たち全体と大庭の兄、院長、それに婦長を含めた「大人」の世界との対立の三つの関係群として集約できるが、これらはそれぞれ次のような精神的緊張を抱えている。

(一)大庭の友人関係が提出する問題は、相互に関連する芸術観と人生態度の両面に関する。まず彫刻家の飛驒は大庭の美術学校の同窓生、小管は大庭の親戚の大学生であり、いずれも芸術家としての大庭を強く畏怖している。飛驒は中学時代から大庭を崇拜し、大庭が芸術を放棄するに至った現在も変わりはない。小管も同様に、芸術に「ぼんやりした畏敬」を抱いており、二人は大庭に肩透かしを食いながらも、彼の魅力に引き寄せられる。大庭もまた、左翼体験の影響から、芸術を唯物論的に偶像破壊する言辞を弄するが、画家をやめて詩人になりたいという自分の言葉をすぐに自己卑下する場面には、芸術に対する屈折した情熱が現れている。つまり、芸術崇拜という面において彼らは共通するのである。次に彼らは直面する問題が重要であればあるほど、本気で議論せず、「ごまかし」や「はぐらかし」、あるいは「お互ひがいたはりたい心」によって韜晦す

る、いわゆる「道化」の性癖を持つ。彼らはすべての場面において、本音の深刻な対話よりも、いかにしてお互いの神経を傷つけず、居心地良くできるか、表情のレトリックに腐心している。たとえば大庭の自殺幇助罪と起訴猶予の件が話題に上った場面ではこの韜晦が完全に失敗し、彼らはそれを修復するために最大限の努力を払うのであった。そして彼らによれば韜晦は芸術家特有のものであるから、この芸術観と対人関係論とをまとめて、芸術と人間における「道化」の問題と呼べるだろう。大庭が彼らの人気者であるのは、彼がこの意味での「道化」を得意とする人物だからである。

(二)大庭と真野の交渉は、後者の対人関係の一部を成すものである。真野は大庭にとって、登場人物の中では最も親しく自分の真情を話すことのできる相手であり、また真野の方も大庭に強い同情を抱くことによって、両者は極言すれば、かりそめの恋愛にも似た感情を抱き合うに至る。見方を変えれば、「道化の華」の物語部分は、看護する真野と大庭との接近を主軸とし、次第に大庭の病室に残る人物が減り、第四日目に危険な夜を迎える場面で緊張が最高度に達し、結末で裏山の頂上に二人登ってカタルシスを迎えるプロットを主軸とするとも読めるほどである。むしろ最終的には良心と自制心に従って自重し合い、また二人の間にも韜晦が介在するけれども、彼らの関係に暗示されているのは、男女間の素朴な相互理解による、対人関係の屈折からの救済の可能性であろう。

(三)「道化」のモチーフのアンチ・テーゼの形で、青年群と大人との対立が設定される。兄は大庭の行動を正面から攻撃するわけではないが、観念的な芸術家のカテゴリーに属する大庭らに対して、現実的な「生活」の側から間接の批判を加える。何よりも関係

者との交渉に見せた処世術の手腕により、兄は大庭らの韜晦癖とは正反対の実直さを示すのである。兄が病院を訪れる時は常に彼らがトランプに興ずる最中であるという偶然は、青年たちが本心の苦悩を表面上のゲームによって癒すのを、大人は見抜けないという寓意だろう。また、院長の妾と噂される婦長が、病室の騒動のため真野を叱った挿話は、真野もまた青年たちと同じカテゴリーに属することを意味している。そのカテゴリーとは、大人集団が担う世間的道德は、繊細な「自尊心」により覆い隠された、青年たちの痛みを全然理解しないという態度である。こうして芸術と人間に関する「道化」のモチーフを、世間的倫理への反発という大きな社会的モチーフが包括し、一体不可分のテーマを形成する。抗議の風刺の意味を込めた婦長の似顔絵を書く自分を、大庭は「ポンチ絵の大家」と呼ぶが、「ポンチ絵」とは世間的常識に対する芸術家の韜晦の反抗であり、自己卑下をはらみながら芸術の社会的機能を生かし、大人世界へ一矢を放つ意味を持つものとして、「道化」の重要な一表現である。そして、物語部分におけるこの芸術・人間・社会の関連を、一層独自の文芸的連係のもとに緊密に運動させる装置が、テクストにおける最大の「ポンチ絵」たる、メタフィクション構造なのである。

メタ・メッセージとしての注釈部分は、言語的要因に従って、一応三種類のディスクールに分解できるだろう。まず①筋や人物の内容についての語り手の補足や意見としての「メタ内容レビュー」(コンテキスト)が現れる。これにより物語部分のみではその意図の不明な、青年たちの対人関係の内実が注解される。たとえば語り手は、青年たちの「道化」が「絶望」と表裏一体の演技であると解

説し、物語部分の内容上の読まれ方を指定する。また②小説の手法や言葉遣いへの注釈・批判としての「メタ言語レビュー」(コード)も配合される。前述の姓名論や、ダンテの引用から始まってまた冒頭に戻る循環的構造の解説、あるいは「パノラマ式」構成手法の説明など、形式上の状況設定がこれに当たる。特徴的なのは、単にコードを指示する以上に、自らの芸術技巧が非常に拙劣であるとする自己卑下の兆候である。また後に触れるように、注釈部分①は物語部分における青年たちの対人関係論と、②は芸術観と対応しており、ここから両部分の共謀が見て取れる。さらに③例の「君」という呼び掛けを含む「対読者レビュー」(接触)も見逃せない。これは奥野健男の言う「潜在的二人称の文学」としての太宰の文体特徴の中核を担うものである。

しかし「道化の華」の非常に独特なところは、これらのメタ・メッセージ自体が不断に自己解体し、自らをさらに注釈する言わば「メタ自己言及レビュー」の記述が頻繁に現れる点である。ここでは一旦なされた解説が否定され、あるいは再分析されて、その真意が説明され、それが繰り返されて次第に無限後退の様相を示すので、物語的状況設定は不確定なものとなる。その好例は兄の到着場面の直後を占める部分であろう。ここで語り手は、まず兄と院長の造形が「雰囲気ロマンス」を「土崩瓦解」せしめた失敗であったと述べ、実はそれが意図的な設定であったことを暴露し、さらには「僕」自身を登場させ、その「失敗」を言明するのも、すべて当初の計算通りであったと解説し、「もう僕を信ずるな」という地点まで注釈は後退する。そして小説を書く理由を自問自答し、「栄光」や「金」を挙げた後、結局「復讐」のためだと告げるのである。こ

の箇所は、最初物語部分の兄と院長の登場についての、コンテキストとコードに関するメタ・メッセージとして出発している。しかし、次第にそのメタ・メッセージ自体の根拠にまで注釈が及び、その根拠の虚構性と真意とが克明に分析され、メタ・コンテキスト、メタ・コードと言うべき領域にまで踏み込んで行く。すなわち、これは語り手自身による、メタフィクションの技巧と目的についての態度表明なのだ。「僕を信するな」という無根拠性の告白は、空中楼阁としてのフィクションの虚構性自体を暴露する、テキストのメタフィクション的技巧の言明に外ならず、末尾の「そして、否、それだけのことである」という一行の意味に連なる。またメタフィクションの目的として明記されるのは、「復讐」である。この「復讐」は、語り手の言う通り「思はせぶり」で、テキスト内部で満足の行く説明を得られないが、渡部芳紀の説の通り、物語部分で描かれる「へおとな」対「青年たち」といった対決の構造」に示された、「実利的で功利的な現実世界」に対する「復讐」として解釈してよからう。しかしそれならば今度は、この解釈が物語部分と注釈部分とのメタフィクション的共謀関係を基礎として初めて成立し、またそのような読み方をテキスト自体が設定していることに注目せねばならない。

このテキストは、物語部分で提示された芸術観及び対人関係論と、それに対する注釈部分の注釈との統一によって、十全な意味作用が実現するように仕組まれたものである。鳥居邦朗は「葉蔵と『僕』との決定的な癒着の相」を批判したが、作品の実態に即して見れば、逆に両者が「決定的な癒着」を行うところにこそ、構造的な枢要部が存するのであり、これを欠陥視する理由はないと言わね

ばならない。しかも注目すべきことは、その意味作用の核心部分が文字通りメタフィクションの構造自体に関する事実なのだ。語り手は、一度は軽侮した「市場の芸術家」を自称し、「完璧」や「傑作」や「大家」への憧憬を語るが、これは自画像以上に、「大家」と呼ばれる職業芸術家や「完璧」「傑作」を僭称する古典的芸術などの権威をてらう勢力の、世俗性・相対性を逆説的に暴露・告発する効果を発揮している。彼はそれらの俗物とは異なり、自分の造形する芸術の本質が、虚構の虚構性を顕示する無根拠で純然たる作り物の世界、つまりメタフィクションであることを表明し、これが芸術の欺瞞的権威に対する反抗の一形態であるという含意を「復讐」の一語に込めたのである。再三反復される語り手の韜晦的な自己卑下の意図するものは、このような逆説的自己主張であらう。

屈折的コミュニケーションの形象化であるメタフィクションは、この場合青年たちの韜晦癖の芸術的表現となる。それは青年たちの芸術観と人間関係論の双方の実現であり、また擬装の権威一般を跳梁させている世間的倫理への「復讐」でもある。こうして物語部分で客体的に描かれ、注釈部分で主体的に状況設定された芸術・人間・社会の問題性と、テキスト自体のメタフィクション的存在様態とが、「道化」と呼ばれる逆説的表現という一点において交錯し、形式と内容との入り組んだクラインの壺とでも形容すべきテキストの自己組織化の独自な様相が、全貌を現すのだ。人生においても芸術においても、世間的常識や権威に支えられた表層的な真実性や直接性は欺瞞であり、卑下され軽視されるいわば異化された非直接性のなかにこそ、汲み尽くせぬ真実がある。そのような価値観の反転の実践が「道化」なのであり、「道化」とは、スコルズズの言う、

認識の「通常の可能性を侵犯するフィクション」たるメタフィクションの本質そのものを表象するのである。これは「道化の華」が「真」の象徴であるという作者自身の言葉と期せずして一致し、また、山口昌男⁸⁰の言う、「時間、空間を越えた秩序の相対性の証としての道化」という「道化」の一般理論とも根源を同じくする。ちなみに「美しい感情を以て、人は、悪い文学を作る」というジイドの引用も、かかるメタフィクションの逆説的表現性や虚構性の本質であるところの、文芸意志と作品形象との断絶的連続を説明する金言として利用されている。『贗金作り』もまたメタフィクションであることを考え併せれば、太宰がジイドから学んだものこそ、メタフィクションの技巧であったと推測することができるだろう。「道化の華」という題名は、「メタフィクションの真実」という意味の隠喩なのである。

四

メタフィクションは歴史的様式としては現代アメリカ文芸に主流があり、雑誌『ウエイヴ』⁸¹のメタフィクション特集で扱われたのは、ウィリアム・バロウズ、トマス・ピンチョン、ドナルド・バークミ、ジョン・バースらの作家である。数学におけるゲーデルの不完全性定理や、精神医学におけるダブル・バインドの理論、あるいは人工知能論と並行し、メタフィクションは自己言及のパラドックスを芸術性の根幹に据えた点で、自己の組織化という問題が拡大された現代に特徴的なジャンルである。しかし、由良君美⁸²によれば、西欧文芸史におけるメタフィクションの最初の形成は、ダニエル・デフォーやサミュエル・リチャードソンによる、一八世紀前

半の近代市民社会小説の確立と並行し、それらのジャンルの制度化に対する反動として行われた現象であり、その記念碑とされるのはロレンス・スターンの有名な『トリスラム・ジャンディ』であるという。このように視野を広げれば、メタフィクションを普遍的様式の中に位置付けることが可能となる。つまり、メタフィクションは明らかにノースロップ・フライ⁸³の言うアナトミー（解剖）の形式の一角を占めるジャンルである。アナトミーはギリシャ以来の伝統的な風刺形式である「メニッポスの風刺」に始まり、ラブレール、フローベール、スウィフト、ヴォルテール、スターンなどの作品が含まれる。アナトミーは、知的で外向的な形式と鋭い風刺・反語など、フライの様式概念によればアイロニーと呼ばれる内容的特質とする。フライの『批評の解剖』にはメタフィクションの用語は登場しないが、この反制度的ジャンルを、アナトミーの項に書き加えてもならぬ都合はないだろう。

太宰の創作史を眺望すれば、様々な変奏を伴いながらも、メタフィクション的要素を文芸的本質に据えた作品は極めて多い。個別の検討は別の機会に譲らねばならないが、その形式はおおよそ二種類に分かれる。まず（一）「道化の華」と同様に〈語り〉の自己肥大による自己言及の方法を用いて物語的状況設定を行う種類の作品として、たとえば「玩具」（昭一〇・七）、「ダス・ゲマイネ」（昭一〇・一〇）、「めくら草紙」（昭一一・一）、「狂言の神」（昭一一・一〇）、「春の盗賊」（昭一五・一）、「俗天使」（同）、「老ハイデルベルヒ」（昭一五・三）、「ろまん燈籠」（昭一五・一二）などが挙げられる。また（二）関井光男⁸⁴が指摘した引用・プリコラージュ・パロディなどの手法によって、コンテキストを変換する種類のメタフィクシ

ヨンの作品としては、まず(a)引用・プリコラージュを主体とする、「葉」(昭九・四)、「虚構の春」(昭一一・七)、「風の便り」(昭一六・一一・一二)、「HUMAN LOST」(昭一二・四)、次に(b)パロディを主体とする『新ハムレット』(昭一四・四)、『新釈諸国断』(昭二〇・一)、『お伽草紙』(昭二〇・一〇)がある⁸⁰。また、「懶惰の歌留多」(昭一四・四)、「創世記」(昭一一・一〇)、それに「二十世紀旗手」(昭一二・一)は(一)と(二)(a)の複合形式により、また「女の決闘」(昭一五・一一・一六)は(一)と(二)(b)の複合形式を用いたものと言えよう。そしてこれ以外の、たとえば代表作『人間失格』などの作品にも、メタフィクション的要素が色濃く浸透している事実は、これが太宰様式の根幹に関する問題であることを示唆するものである⁸¹。

太宰が活発な活動を続けた昭和一〇〜二〇年代が、既成の小説様式と近代的自我の理念との対象化の時代であり、文芸思潮としてもアナトミীর雰囲気が濃厚であったのは言うまでもない。この時代に太宰が、彼なりの技巧と信念に基づいて作り上げた様式が、メタフィクションと呼ばれるカテゴリーに属するものであったのである。恐らく、伊藤整の有名な図式化にかかる破滅型・下降型という太宰様式の記述は、再検討の時期に来ているのではないか。確かに太宰や太宰の作中人物たちは破滅と下降の道を歩んだが、その有り様を描いた作品は、支配的現実と芸術様式に対する根源からの異議申し立てであるメタフィクション構造により、破滅や下降の様相そのものではなく、それを眼前にした人間の知覚様式自体の芸術的変革の体験を、読者に要求するものなのだ。実人生や内面性に傾斜した従来の様式記述は、この立場から今後周到な反省が必要となるだろう。

う。そしてまた、メタフィクションは、「佳人」(昭一〇・五)や「普賢」(昭一一・六・九)などで自覚的・理論的にこれを実践した石川淳、「ファルス」という説話形式の純粹化によりアンチ・ロマンの道を開いた坂口安吾、「定跡への挑戦」と「可能性の文学」を説いた織田作之助ら、いわゆる無頼派の様式の根底に位置するものでもある。彼らの文芸の様式とその芸術的反抗の実態も、メタフィクションをはじめとするアヴァン・ギャルド的視座から再定位せねばならない。その当然の帰結として、無頼派の文芸を、新感覚派や新興芸術派の行った、昭和初期の芸術言語の革命の中に位置付け直す展望が開けて来るはずだろう。「道化の華」の実験は、意外と長い射程の中にあるように思われる。

注(1) 「道化の華——〈僕〉の位置をめぐって——」(『国文学』昭四二・一一)。

- (2) 『虚構の彷徨』(東郷克美・渡部芳紀編『作品論太宰治』、昭五一・九、双文社出版)、四五ページ。
- (3) 『「道化の華」』(『国文学解釈と鑑賞』昭六〇・一一)。(1)と同じ。
- (4) 『神話世界の太宰治』(昭五七・一〇、平凡社)。
- (5) 『太宰治と自意識の時代——『ドストエフスキイ論』をめぐって——』(『文献探究』一八、昭六一・九)。
- (7) 『太宰治の方法』考——『純粋小説論』・『私小説論』の影——(『金沢大学法文学部論集文学編』二五、昭五三・二)。
- (8) 『太宰治論』(奥野健男編『太宰治研究Iその文学』、昭五三・六、筑摩書房)、一一四ページ。
- (9) (1)と同じ。
- (10) 「なぜ、大庭葉蔵か」(『信州白樺』五一・五二合併号、昭五

七・一〇)。

- (11) 『道化の華』をどう読むか——太宰治・その主題と方法 (一) (『日本文学研究』昭六一・一一)。
- (12) Hugh HOLMAN, A HANDBOOK TO LITERATURE, 4th ed., Bobbs-Merrill, 1980, p. 264. 私訳。
- (13) 結城英雄訳『メタフィクション——自意識のフィクションの理論と実際』(昭六一・七、泰流社)、一九ページ。
- (14) 「メタフィクション論試稿(一)」(『英語青年』昭六〇・四)。
- (15) 川本茂雄監修『一般言語学』(昭五八・三、みすず書房)、一八八ページ。
- (16) 「こころの行方」(『成城国文学』三、昭六二・三)。小森によれば、「虚構の「……」伝達回路の総体が、現実の作者から読者へのメッセージの中に入れ子になっている」。
- (17) 轡田収訳『行為としての読書——美的作用の理論』(昭五七・三、岩波書店)。
- (18) 「太宰治話法の誕生」(『信州白樺』五一・五二合併号、昭五七・一〇)。
- (19) 岸本通夫監訳『一般言語学の諸問題』(昭五八・四、みすず書房)、一四四ページ。
- (20) Ross CHAMBERS, STORY AND SITUATION — Narrative Seduction and the Power of Fiction, Minnesota Univ. Press, 1984, pp. 22-26. 私訳。
- (21) このメッセージ／メタ・メッセージの関係は、小説においてはジェネラル・ジュネットの言う〈物語内容 histoire〉／〈物語言説 récit〉の関係と並行するものと考えられる。花輪光・和泉涼一訳『物語のデイスクール』(昭六〇・九、書肆風の薔薇)参照。
- (22) 同。(20)と同じ。

- (24) 「道化の華」の形式との関係が取り沙汰される私小説は、小説創造に関する陳述のみが独立した対象として語られるために、物語部分(メッセージ)と注釈部分(メタ・メッセージ)との顕在的二重構造が成立せず、つとに言われる通りメタフィクション的性質は持つものの、純粋なメタフィクションと呼ぶことはできない。
- (25) 「『狂言の神』あるいは言語の建築空間」(『国文学解釈と鑑賞』昭五八・六)。
- (26) 曾根博義は、注釈部分が「短いものも含めて四十一箇所、分量にして作品全体の四分の一弱を占める」と述べた(『虚構の彷徨』論——『道化の華』の方法を中心に——、『一冊の講座太宰治』、昭五八・三、有精堂、七一ページ)。これには量的な概括的把握としての意味はあるが、小説の〈語り〉は本来すべて注釈的機能を有するのであり、注釈部分がそのような〈語り〉の肥大現象に外ならない以上、地の文と注釈部分との厳密な区別は不可能であろう。
- (27) 『太宰治論』(昭五九・六、新潮文庫)。
- (28) 「『晩年』試論——『道化の華』を中心に——」(『太宰治心の王者』、昭五九・五)、一一六ページ。
- (29) 「虚構の彷徨」(『太宰治論——作品からのアプローチ』、昭五七・九、雁書館)、九〇ページ。
- (30) 「道化と詩的言語」(『道化的世界』、昭六一・一、ちくま文庫)、一五五ページ。
- (31) 『ウェイヴ』五(昭六一・一、ベヨトル工房)。
- (32) 同。(14)と同じ。
- (33) 海老根宏ほか訳『批評の解剖』(昭五五・六、法政大学出版局)。
- (34) 「太宰治の翻案小説あるいはプリコラージュ」(『国文学解釈

と鑑賞』(昭六二・六)。

(35) 曾根博義は前掲論文において、「道化の華」を「海」や新発見の「断崖の錯覚」など、『僕』の作品の引用とその解説』としてとらえたが、引用が引用としての文芸的效果を発揮するのは、他の文章や作品の単なる移動ではなく、それが十分に読者と共有された元のコンテキストを伴いながら、新たなコンテキストへの変換が行われる場合である。〔本歌取〕を想起されたい。〔道化の華〕が引用の集積であると仮定しても、(一)元のコンテキストが共有のものとせず、(二)新たなコンテキストにおいてそれが機能していず、何よりも(三)ディスクール自体がコンテキストを生成している点において、芸術的には引用よりも自己言及の性質が強いテキストであると言えるだろう。

(36) 拙論『人間失格』における虚構形式の論理——『語り』のダブル・バインド——(『弘学大語文』一三、昭六二・三)参照。

(37) 『近代日本人の発想の諸形式』(昭五六・一、岩波文庫)。

本文の引用は筑摩書房版『太宰治全集』第一、一〇、一一巻により、旧漢字のみ新字体に改めた。

(なかむら・みはる／山形大学)

『日本文学』への投稿について

▼協会の会員であれば、どなたでも機関誌『日本文学』へ投稿できます。なお、そのきまりは次のとおりです。

▽内容 A 文学研究に関する論考

B 国語教育研究(実践報告を含む)に関する論考
C その他

▽枚数 自由ですが、A・Bについては原稿用紙(四百字詰)三〇枚を基準とします。

▽投稿原稿の採否については、決定次第、結果を執筆者にご連絡します。

▽英文による紹介を行なう必要上、二百字の要約をつけてください。その際、読みにくい漢字(特に人名など)にはルビを振ってください。

▽投稿に際しては、予め手許にコピーをおとりの上、お送りください。

▽ワープロ原稿の場合は、四〇〇字詰での枚数を明記してください。

▽掲載原稿について、本誌五部および抜刷二〇部(論文の場合)を贈呈します。

▼なお、次のような特集(小特集を含む)を予定しておりますので、左の企画についての投稿も歓迎します。その場合、当該前々月の二〇日必着でご寄稿ください。

二月号………大会特集

三月号………自由論文

四月号………「古代文学における〈虚構〉と〈他者〉」特集

五月号………自由論文