

各創作時期における太宰治の作風の変遷

—水位置の表現を通じて—

The Evolution of Osamu Dazai's Writing Style

in Each Creative Period: Through the Expression of Water Locations

勾 健龍（Jianlong GOU）¹

要旨

本稿は、太宰治創作前期、中期、後期作品に見られる水中と水外の水位置表現の変遷が作風の転換に対する意義を解明し、太宰の各創作時期を区分するための新たな着目点となる可能性を探求する試みである。まず、太宰の創作前期作品「魚服記」における主人公の入水描写を分析し、創作前期に見られる水中への逃避の表現を取り上げる。次に、「浦島さん」における登場人物の幸福な結末に注目し、創作中期では、水外で幸福を獲得するというテーマに転換していることを指摘する。また、創作中期後半の燈台守の話においては、水中と水外の表現が共存していることから、中期から後期への転換過程を解明する。最後に、創作後期作品「海」より、太宰が中期の水外の創作視点を放棄し、再び創作前期に見られる水中への逃避に復帰することを指摘する。以上のことから、太宰の各創作時期における水中と水外表現の変遷を通じて、各創作時期作風の特徴を論証することを目指す。

キーワード：太宰治、創作時期、水位置、作風、変遷

Abstract

This paper explores the evolution of expressions related to water locations in the early, middle, and late works of Osamu Dazai, seeking new perspectives for categorizing

¹筑波大学人文社会ビジネス科学学術院 博士後期課程。メール：s2130023@u.tsukuba.ac.jp.

Dazai's different creative periods. Firstly, the analysis focuses on the expression of escapism underwater during Dazai's early creative period. Next, attention is directed towards the pursuit of happiness above-water during the middle period. Furthermore, by examining the coexistence of underwater and above-water expressions in the story of the lighthouse keeper in the latter half of the middle period, the transition process from the middle to the late period will be explored. Finally, it is noteworthy that in Dazai's late works he abandoned the above-water creative perspective and returned to the escapism underwater observed in early works. The aim of this paper is to demonstrate the characteristics of each creative period's writing style through the evolution of expressions related to water locations in Dazai's works.

Keywords: Osamu Dazai, Creative periods, Water locations, Writing style, Evolution

1. はじめに

奥野健男は、太宰治の作家人生を前期、中期、後期という三つの時期に分けている。各創作時期の具体的な期間は以下のように定義されている。

前期は、一九三二年（昭和七年）の『晩年』から「虚構の彷徨」を経て、三五年の「HUMAN・LOST」までの四年間。（前期と中期の間に「灯籠」を挿んで、その後一年半の沈黙の期間があります。）中期は、三七年の「満願」より「東京八景」「新ハムレット」などを経て四五年の「惜別」²『お伽草紙』までの九年間。後期は、四五年の「パンドラの匣」より「ヴィヨンの妻」「斜陽」を経て、四八年の「人間失格」「グッド・バイ」までの三年間（奥野 1958: 46）。

また、太宰治各創作時期における創作特徴について、奥野健男は続けて述べている。

²作品『惜別』は昭和20年9月5日に、朝日新聞社より単行本の形で初めて刊行されたので、「」より『』のほうが正確な表記だと考える。

この三つの時期における太宰の作品や生活は、その根底を同一の下降指向によつて支えられながら、前期は中期、中期は後期にはつきり対立し、前期と後期が微妙なちがいをもちながら重なりあっています（奥野 1958: 46）。

太宰の創作は、前期、後期ともに、破滅、絶望などの不安定な要素が見られ、前期と後期の作風はある程度で重なっている。太宰の創作中期、日中戦争から太平洋戦争にかけての時期はほぼ重なっており、戦争の雰囲気においても、太宰はしばらく安定した創作時期を過ごした。創作中期の安定した作風と前、後期における不安定な作風は対立と見なされている。太宰の創作前期と中期の間には、約一年半の創作の空白期があり、この空白期において、太宰は小説「燈籠」を創作した。前、中空白期に創作された「燈籠」は、太宰作品の、前期から中期への転換を象徴する存在であるが³、中期から後期への転換が発生するターニングポイントは明確ではない。太宰の前期、中期、後期の不安定、安定、不安定な作風の変遷を、太宰の作家人生の全体から眺める研究は認められているが、三つの創作時期に貫く具体的な着目点により、不安定から安定へ、そして再び不安定になっていく作風の変遷を立証する研究はまだ見られていない。本稿は、水位置の描写という具体的な着目点により、太宰の創作前期、中期、後期における各創作時期の作風の変遷を探求することを目的とする。

2. 創作前期作品「魚服記」における水中への逃避

太宰の創作前期に見られる、登場人物が水中へ逃避する構造が成り立つ重要な前提は、入水主体が、生活している水外の世界において、悩みを抱えていることである。そして、入水主体は悩みから自分を解放させるために、自発的に水中に入る。入水することで、水中にいる入水主体と、水外にある悩みの間には、水面を境界として、物理的な隔離が形成される。また、入水主体が水中で達成した水死の結果によって、悩みとの精神的な隔離も形成される。つまり、入水主体は入水することによって、物理的にも、精神的にも、水外における悩みから逃避するという目的が達成されるのである。

³例えば、兼弘（2003）と辛（2015）とも「燈籠」の創作と太宰治の創作前期から中期への転換を関連する形で論じる。

「水外」と「水中」という言葉の意味については、字面上の「水の外」「水の中」という意味が理解しやすい。そして、「水外」と「水中」の象徴的な意味をさらに深く掘り下げると、「水外」は入水主体が生活できる場所を指す。この場所において、生活の悩みが存在している。「水中」というのは、入水主体が生活できない場所を指す。この場所に入ると、入水主体が命を失い、水死の結果にいたる。ゆえに、太宰作品における「水外」と「水中」は字面上の「水の外」と「水の中」に限らず、生の世界と死の世界という広義的な象徴も持っている。

太宰の創作前期において、登場人物が水中へ逃避する表現は、「道化の華」では、大庭葉蔵と園の入水心中、「魚服記」では、スワの二重入水など数多くの作品に見られる。本文においては、「水外」と「水中」の狭義の字面的な意味と、広義の象徴的な意味は見られる「魚服記」における水位置の表現を検討してみる。

昭和8年3月に『海豹』創刊号に発表された「魚服記」は、「道化の華」と同様に太宰の創作前期作品である。本州の北端の山脈にある馬禿山には、スワと父が炭焼き小屋に住んでいる。物語の後半で、泥酔した父親により、近親相姦の禁忌が犯されてのち、スワは入水行為を行なった。

スワは起きあがって肩であらく息をしながら、むしむし歩き出した。着物が烈風で揉みくちやにされてゐた。どこまでも歩いた。

滝の音がだんだんと大きく聞えて来た。ずんずん歩いた。てのひらで水漬を何度も拭つた。ほとんど足の真下で滝の音がした。

狂い唸る冬木立の、細いすきまから、

「おど！」とひくく言つて飛び込んだ。

「魚服記」より（太宰 1998, 第二巻: 18）

泥酔した父親が近親相姦の禁忌を犯した瞬間に、スワと父の親子関係が終結する（九頭見 2002）。スワにとって、水外の世界にある悩みは父との異常な家族関係である。この悩みから逃避するために、スワは滝に入水することを選んだ。ここで、スワの入水行為は、字面的な意味の水外から水中への移動となる。

しかしながら、スワの水中への逃避はここで完了したわけではなく、さらに徹底した入水行為が「魚服記」の末尾に現れる。

鮒は滝壺のちかくの淵をあちこちと泳ぎまわった。胸鰭をぴらぴらさせて水面へ浮んで来たかと思うと、つと尾鰭をつよく振つて底深くもぐりこんだ。

水のなかの小えびを追っかけたり、岸辺の葦のしげみに隠れて見たり、岩角の苔をすすつたりして遊んでいた。

それから鮒はじつとうごかなくなつた。時折、胸鰭をこまかくそよがせるだけである。なにか考えているらしかつた。しばらくそうしていた。

やがてからだをくねらせながらまつすぐに滝壺へむかつて行つた。たちまち、くるくると木の葉のように吸いこまれた。

「魚服記」より（太宰 1998, 第二巻: 74-75）

滝に入水したスワは鮒に変身し、淵から滝壺へ移動したのち、滝壺に吸い込まれて死にいたる。スワが鮒に変身するのは、入水主体の生物種類の変化を意味する。元々人間としてのスワが滝に飛び込んだ後、魚としての鮒になる。淵は、深く水をたたえており、魚にとっては、日常生活が進行できる生の世界である。滝壺は、滝の流水が落下する地点で、落下する水の圧力により深く吸い込まれ、人間はもちろん、魚も日常生活が進行できない死の世界である。スワが変身した鮒は、生活が進行できる淵から、入ると死ぬかもしれない滝壺へと移動する。これは、字面的な意味の水外から水中への移動ではないが、象徴的な意味の水外から水中への移動となる。鮒が淵から滝壺へ泳ぎ込むことは、「魚服記」における二回目の入水行為であると考えられる。だが、この二回目の入水行為によって、スワは何から逃避しようとしたのか、という問題が現れる。「魚服記」の前半に、父がスワに三郎と八郎の物語を語っている描写がある。

三郎と八郎といふきこりの兄弟があつて、弟の八郎が或る日、谷川でやまべといふさかなを取つて家へ持つて来たが、兄の三郎がまだ山からかへらぬうちに、其のさかなをまづ一匹焼いてたべた。食つてみるとおいしかつた。二匹三匹とたべてもやめられないで、たうとうみんな食つてしまつた。さうするとのが乾いて乾いてた

まらなくなつた。井戸の水をすつかりのんで了つて、村はづれの川端へ走つて行つて、又水をのんだ。のんでるうちに、体中へぶつぶつと鱗が吹き出た。三郎があとからかけつけた時には、八郎はおそろしい大蛇になつて川を泳いでゐた。八郎やあ、と呼ぶと、川の中から大蛇が涙をこぼして、三郎やあ、とこたへた。兄は堤の上から、弟は川の中から、八郎やあ、三郎やあ、と泣き泣き呼び合つたけれど、どうする事も出来なかつたのである。

「魚服記」より（太宰 1998, 第二巻: 69）

八郎が谷川から魚をとる描写は、水中にいる魚はまた水外へ移動する可能性があることを示す。ところが、大蛇になる八郎は水中で泳いでいて、三郎のいる水外の世界に二度と戻れない。魚と比べると、大蛇はより徹底した水中の存在と言える。スワは滝に飛び込んだ後、自分は大蛇になると一瞬思った。

大蛇！

大蛇になつてしまつたのだと思つた。うれしいな、もう小屋へ帰れないのだ、とひとりごとを言つて口ひげを大きくうごかした。

「魚服記」より（太宰 1998, 第二巻: 74）

スワが大蛇に変身してうれしいと思つたのは、大蛇に変身した八郎が家に戻れなくなつたことを思い出し、大蛇になれば八郎のように、父のいる炭焼き小屋には二度と帰れなくなると考えたからであろう（九頭見 2002）。スワにとって大蛇になることは、父との異常な家庭関係から徹底して逃避することを象徴する。ただ鮎になつたと気づいたスワは、このままでは徹底して水中への逃避が実現できないと思ひ、それを実現するために、また滝壺への二重入水を遂げる。二回の入水行為によって逃避しようとする対象は、ともに異常な家庭関係であるが、一回目の入水行為と比べると、二回目はもっと徹底して水中への逃避行為となる。

二回の入水行為いずれも、生の世界から死の世界に到達することが入水主体の目的となる。創作前期の作品における水中へ逃避する表現は、死というネガティブなイメージと強

く関連している。そこにも前期における太宰の創作状態の不安定さがうかがえるのではないかと考える。

3. 創作中期作品「浦島さん」における水外での幸福の獲得

昭和20年10月25日に筑摩書房より刊行された、創作中期の短編小説集『お伽草紙』は、太平洋戦争末期に行われ、当時、太宰は日本各地に避難しながら創作を進めていた。ほぼ戦火の下で創作された作品にもかかわらず、『お伽草紙』の内容には戦争の影響が感じられず、かえって軽快な翻案作品と見られている。

『お伽草紙』に収録された「浦島さん」では、亀が浦島を海底の龍宮へ連れて行き、浦島はそれまで見たことがない不思議な海底世界を見るという様子が描かれている。浦島は海底の龍宮から家に帰る前に、乙姫から玉手箱を土産として渡される。帰り道に、亀から、その玉手箱は開けないほうがいいと教えられるが、結局浦島は玉手箱を開けてしまい、三百歳のお爺さんになってしまう。

浦島が陸上から海底世界へ入る原因に注目しよう。旧家の長男として産まれた浦島は、長男として相応しいゆかしさを人に認められている。だがこのゆかしい浦島はいつも弟妹たちに批評ばかりされている。

「兄さんには冒険心が無いから、駄目ね。」とことし十六のお転婆の妹が言ふ。

「ケチだわ。」

「いや、さうぢやない。」と十八の乱暴者の弟が反対して、「男振りがよすぎるんだよ。」

この弟は、色が黒くて、ぶをとこである。

「浦島さん」より（太宰 1998, 第八巻: 316）

浦島は弟妹たちに冒険心がないと批評されて、気持ちを落ち着かせるために、家を出て、砂浜へ散歩に行った。砂浜で浦島は、以前助けてあげた亀と出会った。亀は浦島を、海底にある龍宮に誘ったが、拒絶された。そこでまた浦島は、冒険心がないなどと亀に言われた。

「私の言ふ事を信じてとにかく私の甲羅に乗って下さい。あなたはどうも冒険の味を知らないからいけない。」

「浦島さん」より（太宰 1998, 第八巻: 320）

その後、亀の説得の結果として、浦島は龍宮を見に行くことに同意した。浦島が家から出て、龍宮へ行く過程を振り返って見ると、家から出ることは、弟妹たちより冒険心がないと批評されたせいであり、砂浜から海底にある龍宮へ行くことも、亀から冒険心がないと批評されたせいである。ゆえに、浦島が水中にある龍宮へ行くことの本質は一種の冒険行為である。水中への冒険ということは、必ず死亡の危険性があるだろう。龍宮というところは、真珠から作られた山もあるし、食べるとほろ酔いになる桜桃の花びらや、いろいろな味の藻などもある、楽園のような場所である。しかし、浦島の冒険地であるこの楽園のような龍宮には死亡の危険が潜んでいる。浦島が生活していた水外から、入ると死ぬかもしれない水中へ行く行為は、いったい何から逃避するためだろうか。亀の誘い言葉を見てみよう。

「あの国には、うるさい批評なんか無いのだ。みんな、のんびり暮してゐるよ。だから、遊ぶにはもつて来いのところなんだ。私は陸にもかうして上つて来れるし、また海の底へも、もぐつて行けるから、両方の暮しを比較して眺める事が出来るのだが、どうも、陸上の生活は騒がしい。お互ひ批評が多すぎるよ。陸上生活の会話の全部が、人の悪口か、でなければ自分の広告だ。うんざりするよ。（中略）あなたは、さつき批評はいやだとつくづく慨歎してゐたではありませんか、龍宮には批評はありませんよ。」

浦島は亀の驚くべき饒舌に閉口し切つてゐたが、しかし、その最後の一言に、ふと心をひかれた。

「浦島さん」より（太宰 1998, 第八巻: 323-324）

人の批評が気になる浦島に、亀は、水中には批評がないことを教えた。そこで、元々冒険を好かない浦島は水中への冒険を決意した。浦島が水中に入ることより逃避したいのは、つまり水外における人の批評になる。

海底の龍宮にいる浦島の周りにおいては、陸上における人の批評は完全に消える。ここまで「浦島さん」は前期作品のような、水中の逃避を主題とする作品に見えるが、続いて事情が変化する。水外の批評から逃避した浦島は、水中における快適な生活を放棄し、また水外へ戻ったのである。

浦島は、やがて飽きた。許される事に飽きたのかも知れない。陸上の貧しい生活が恋しくなった。お互ひ他人の批評を気にして、泣いたり怒ったり、ケチにこそこそ暮してゐる陸上の人たちが、たまらなく可憐で、さうして、何だか美しいもののやうにさへ思はれて来た。

「浦島さん」より（太宰 1998, 第八巻: 345）

水中へ冒険に行った浦島は、せっかく人の批評が全くない海底の龍宮に到着したにもかかわらず、結局陸上における貧しい生活が恋しくなり、陸上に戻って水外における悩みに直面することを選択した。水中から水外へと復帰するという結末は、創作前期作品における登場人物が水中へ逃避する結末と正反対になる。

しかしながら、水外へ戻った浦島は依然死の危険から脱することができなかった。浦島は龍宮を離れる前に、乙姫から「まばゆい五彩の光を放つてゐるきつちり合つた二枚貝」の玉手箱をもらった。亀はこの箱を開けるとろくなことがないかもしれないと浦島に忠告し、浦島自身も、箱を開けると大爆発の事件が起きるかもしれないとの警戒心を持っている。龍宮から陸上へ持たされた玉手箱は、水中における死亡の危険を象徴している。浦島は陸上世界における悩みと直面する覚悟で水外への復帰を決意したが、水中から連れた玉手箱に潜んでいる死亡の危険を解除しないと、徹底して水外への復帰が実現できない。ゆえに、浦島はやがて玉手箱を開ける。しかし、結局三百歳のお爺さんになってしまう。

浦島は、その龍宮のお土産をあけて見ると、中から白い煙が立ち昇り、たちまち彼は三百歳だかのお爺さんになつて。

「浦島さん」より（太宰 1998, 第八巻: 350）

ここで、浦島の、玉手箱による危険性を解除する試みは失敗してしまった。「浦島さん」において、玉手箱を開ける前の浦島の年齢については言及されていないが、十六歳の妹と十八歳の弟がいる浦島は、青年の男と推測される。一瞬で三百歳になった浦島は、急に死に近づいているように感じられる。

物語の最後に、作者と考えられる「私」は、三百歳になった浦島が死に近づいていることではなく、逆に浦島は死の危険から「救はれた」と考える。玉手箱を開ける行為より、浦島が得たのは「三百年の年月と忘却」である。「年月は、人間の救ひである」ことより、浦島がお爺さんになることにポジティブな意味がつけられる。さらに、浦島が三百歳のお爺さんになった後、「それから十年、幸福な老人として生きた」という結末につながる。浦島の水外への復帰は最終的に成功し、水外で幸福を獲得したのである。

太宰の、浦島太郎物語の結末に対する再解釈は、浦島が水外で幸福を獲得したというポジティブな結末に重要な役割を果たした。太宰が、ネガティブな結末からポジティブな結末に変更したことからは、創作中期の、水外での幸福の獲得という創作テーマへと転換していこうとする強い意志が感じられる。このようなポジティブな創作テーマも、太宰の創作中期における安定した作風と相当に相応しいと考える。

4. 創作中期後半の燈台守の話における水中と水外表現の共存

太宰の創作中期から後期への水位置表現の転換は急激な変化ではなく、水中と水外の表現とも見られる過渡期が存在する。太宰の創作中期後半において、水中への逃避と水外での幸福の獲得という創作テーマが共存している燈台守の話は、多数の作品にほぼ同様な構成で登場していた。昭和19年の「雪の夜の話」、昭和19年の「一つの約束」、昭和20年の『惜別』における燈台守の話の原文をそれぞれ掲げておく。

若い水夫は難破して怒濤に巻き込まれ、岸にたたきつけられ、無我夢中でしがみついたところは、燈台の窓縁であつた、やれうれしや、たすけを求めて叫ぼうとして、ふと窓の中をのぞくと、いましも燈台守の一家がつつましくも楽しい夕食をはじめようとしてゐる、ああ、いけない、おれがいま「たすけてえ!」と凄い声を出して叫ぶとこの一家の団欒が滅茶苦茶になると思つたら、窓縁にしがみついた指先

の力が抜けたとたんに、ざあつとまた大浪が来て、水夫のからだを沖に連れて行ってしまったのだ。

「雪の夜の話」より（太宰 1998, 第七巻: 234）

難破して、わが身は怒濤に巻き込まれ、海岸にたたきつけられ、必死にしがみついた所は、燈台の窓縁である。やれ、嬉しや、たすけを求めて叫ぼうとして、窓の内を見ると、今しも燈台守の夫婦とその幼き女兒とが、つつましくも仕合せな夕食の最中である。ああ、いけねえ、と思つた。おれの凄惨な一声で、この団欒が滅茶々々になるのだ、と思つたら喉まで出かかつた「助けて!」の聲がほんの一瞬戸惑つた。ほんの一瞬である。たちまち、ざぶりと大波が押し寄せ、その内気な遭難者のからだを一呑みにして、沖遠く拉し去つた。

「一つの約束」より（太宰 1999, 第十一巻: 297）

難破して、自分の身が怒濤に巻き込まれ、海岸にたたきつけられ、必死にしがみついた所は、燈台の窓縁。やれ、嬉しや、と助けを求めて叫ぼうとして、窓の内を見ると、今しも燈台守の夫婦とその幼い女兒とが、つつましくも仕合せな夕食の最中だつたのですね。ああ、いけない、と男は一瞬戸惑つた。遠慮しちやつたのですね。たちまち、どぶんと大波が押し寄せ、その内気な遭難者のからだを一呑みにして、沖遠く拉し去つた。

『惜別』より（太宰 1998, 第八巻: 282）

三つの作品における燈台守の話は、ともに海に遭難した遭難者のストーリーと、夕食を楽しんでいた燈台守一家のストーリーという二つの部分で構成されている。遭難者は水中に遭難する一方で、燈台守は水外で家庭団欒を獲得する。太宰の創作前期に表現された水中への逃避と、創作中期に表現された水外での幸福の獲得が、燈台守の話で同時に現れている。

遭難者は「一家の団欒が滅茶苦茶になる」（「雪の夜の話」）、「この団欒が滅茶々々になる」（「一つの約束」）ことがもたらす良心の呵責から逃げるために、入水することを選んだ。『惜別』の燈台守の話では、一家団欒を滅茶苦茶にする遭難者が遠慮する描写

は省略されているが、「つつましくも合わせな夕食の最中だつたのですね。ああ、いけない」（『惜別』）という遭難者は、夕食の最中の燈台守一家の幸福な光景を見た瞬間に、直ちに救助を諦める描写に、遭難者が燈台守の一家団欒を滅茶苦茶にすることへの遠慮が感じられる。遭難者が入水することによって逃避したい悩みは、燈台守の一家団欒を滅茶苦茶にすることへの良心の呵責である。

水外で燈台守が家庭幸福を獲得する場面で、三つの作品ではそれぞれ「燈台守の一家がつつましくも楽しい夕食をはじめようとしてゐる」（「雪の夜の話」）、「燈台守の夫婦とその幼き女兒とが、つつましくも合わせな夕食の最中である」（「一つの約束」）、「燈台守の夫婦とその幼い女兒とが、つつましくも合わせな夕食の最中だつた」（『惜別』）のように夕食中の燈台守一家の幸福がほぼ同様な形で描かれている。中期作品「浦島さん」においては、最後に浦島は幸福な老人として十年間を過ごしたが、人の批評を避けるために亀に海底へ連れていってもらった。浦島が水外で幸福を獲得する前には、水中への逃避や、水外での悩みに直面するという決意が描かれ、そして水外での幸福を獲得することとなる。「浦島さん」における水外での幸福の獲得の表現と比べて、「雪の夜の話」、「一つの約束」、『惜別』の燈台守の話における燈台守が家庭団欒を獲得する過程はより単純である。遭難者が燈台の窓縁にしがみつき、大波にのまれている間に、燈台守はずっと水外の燈台で過ごしていた。入水する試みや、悩みなどは一切存在していない。窓縁にしがみついた随時に死ぬかもしれない遭難者の存在さえも燈台守は全く知らない。水外における燈台守の家庭団欒の表現は、「浦島さん」よりも徹底して幸福のテーマが溢れていることではないかと考える。

創作中期の、水外で幸福を獲得する表現は、中期の安定した作風の裏付けとなる。より徹底して水外で幸福を獲得する表現が見られる燈台守の話からは、この時期の太宰の安定した創作姿勢をより一層確かめられるが、実際には創作中期後半の燈台守の話における水位置の表現には、より複雑な構成が含まれている。創作中期作品「浦島さん」には登場人物が入水する願望や行為があるが、結末として、浦島は最終的に水中への逃避を選ばず、水外で幸福を獲得した。創作中期の安定した作風の条件は、登場人物の水中への逃避の試みは絶対に実現されないことである。燈台守の話では、燈台守は水外において純粋な幸福を獲得した。しかしながら、遭難者は入水することを選んで、水中への逃避が実現され

た。創作中期では、水外で幸福を獲得することを重んじたことと異なって、昭和19年から20年までの創作中期後半の間に現れた燈台守の話には、水外での幸福の獲得と、水中への逃避が同時に見られる。つまり、太宰治中期後半の創作には、安定と不安定の作風の両方が見られる。この時期に太宰の創作心境の乱れが感じられる。燈台守の話に見られる水中と水外の表現の共存は、太宰がまた不安定な創作に向かう、後期への転換が始まる強い証拠となる。後期への転換が始まってから完成するまでの期間は、おそらく昭和19年から20年まで、燈台守の話に見られる安定と不安定の作風が共存する時期と重なっていると考えられる。

5. 創作後期作品「海」に消える水外の幸福

昭和21年7月に『文学通信』に掲載された「海」は八百字未満の掌編である。「海」に描かれた情景は、金木の生家へ再疎開する太宰一家が乗り継ぎを繰り返してようやく日本海側を走る国鉄五能線に乗り移った後の話である。十歳くらいで初めて海を見て大興奮した思い出のある「私」は、五歳になる娘にも海を見せたいと思っている。秋田県の東能代から五能線に乗り換え、車掌に海の見える側を聞いて座るが、一人で騒いでいる「私」をよそに、海を川だと思う娘と半醒半睡の妻であり、「私」は失望に満ちている（岡野2014）。原文における「私」と妻子の対話は以下のようなものである。

「ほら！海だ。ごらん、海だよ、ああ、海だ。ね、大きいだろう、ね、海だよ。」
とうとうこの子にも、海を見せてやる事が出来たのである。

「川だわねえ、お母さん。」と子供は平気である。

「川？」私は愕然とした。

「ああ、川。」妻は半分眠りながら答える。

「川じゃないよ。海だよ。てんで、まるで、違うじゃないか！川だなんて、ひどいじゃないか。」

実につまらない思いで、私ひとり、黄昏の海を眺める。

「海」より（太宰1999, 第十一巻: 316）

以上の対話が発生する場所は五能線の列車の中である水外の世界になる。創作中期以来、太宰の作品における水外の世界の描写は、基本的には幸福の獲得のテーマと関連して

いる。しかしながら、後期作品「海」の水外で発生した「私」、妻、子供の対話内容においては、子供の無知、妻の無関心、「私」の失望が溢れていて、家庭団欒の幸福が少しも見えていない。

作中における「私」が海を川だと勘違いした妻子に失望した描写であるが、現実の状況はどうだろうか。太宰の妻、津島美知子の回想を見てみよう。

太宰が金木で書いた「海」というコトがある。

海を指して教えても川と海の区別ができない子、居眠りしながら子の言葉にうなづく母—海—という私に浮かぶのは、あの深浦の朝の楽しかった家庭団欒の一ときである。「浦島さんの海だよ、ほら小さいお魚が泳いでいるよ」とはしゃいだのはだれだろう。太宰自身ではないか。なぜ家庭団欒を書いてはいけないのか—私は「海」を読んでやり切れない気持ちであった（津島 1978: 106-107）。

太宰が深浦を訪問した経験は二回あった。一回目は『津軽』執筆のために、取材旅行として昭和19年5月25日に深浦に到着、秋田屋旅館に宿泊した。二回目は金木へ疎開する途中で、昭和20年7月30日に、能代で五能線に乗りかえて、また深浦の秋田屋旅館に泊まり、翌7月31日に、駅で発車の時間を確認してから、海辺へ遊びに行った⁴。津島美知子が述べた「あの深浦の朝」は、昭和20年7月31日に二回目深浦への訪問の翌朝を指す。その朝に、太宰一家が海辺へ行く経緯について、津島美知子は以下のように述べる。

四つの長女はまだ海を見たことがない。一家で子供中心の行楽の旅に出たこともなかったから、私たちははしゃいで、しばらく海べでのまどいを楽しんだ（津島 1978: 106）。

津島美知子の回想によって、太宰一家が海辺に行ったことは確実であるが、作中における「私」が妻子に失望した描写は完全な虚構である。現実の状況は、「あの深浦の朝の楽しかった家庭団欒」、「一家で子供中心の行楽の旅」、「私たちははしゃいで、しばらく海べでのまどいを楽しんだ」のような、子供中心の楽しい海辺への旅であった。津島美知

⁴ 太宰治が深浦への訪問経験は山内（2012: 269, 286）を参照した。

子自身さえも「なぜ家庭団欒を書いてはいけないのか—私は「海」を読んでやり切れない気持ち」を感じた。作中における感情表現と現実の状況は全く逆である。水外における一家団欒は、「海」においては全く消失して、単に興醒める疎開経験になってしまっている。

中期後半の燈台守の話における遭難者が水中へと逃避することから、太宰は後期へ転換する傾向が見られるが、同時に燈台守の水外の家庭団欒の描写からは、創作中期の幸福の獲得の創作テーマがまだ完全に放棄されていないこともうかがえる。後期作品「海」には、水中への逃避と水外における幸福の獲得もともに見られないが、水外における幸福の消失が強調されている。幸福を消失させる描き方によって、太宰の創作中期以来形成されている水外における幸福の獲得の創作テーマとの決別が感じられる。水外における幸福の獲得が、今後の作品において存在しないことを、太宰は「海」の創作により宣言した。

「海」以後に、「人間失格」における男女入水心中の描写を代表として、後期作品における水位置の表現は、また前期のような水中への逃避に復帰した。

八百字未満のコントである「海」は、太宰治各創作時期の転換の研究にも見落とされやすい作品であるが、この作品における消失した家庭団欒の表現は、太宰の創作後期の始まりを示し、重要な創作意味を持っている。

6. おわりに

太宰治作品における水中の描写は死のイメージと強く繋がり、登場人物の入水行為は水外における悩みから逃避する手段となる。一方、水外の描写は幸福のイメージと強く繋がり、登場人物が最終的に水外にいる場合、幸福を獲得することが基本的な設定とされている。

前期作品は、水中への逃避が創作テーマであり、中期においては、水外での幸福の獲得が創作テーマである。昭和19年から20年までの創作中期後半では、水中への逃避と水外での幸福の獲得が一時的に共存している。「海」の創作以後、後期の創作テーマはまた前期のような水中への逃避に復帰する。

死のイメージと関連している水中の描写はネガティブな表現、幸福と関連している水外の描写はポジティブな表現と見なされると、太宰の各創作時期に水中と水外の創作視点の変遷も前期、中期、後期の不安定、安定、不安定な作風と合致している。これまで不明瞭とされている太宰の創作中期から後期への転換過程も、燈台守の話における水中と水外の表現の共存を通じて、より一層解明される。

水位置表現の変遷という着目点による、太宰の各創作時期の創作特徴への再考は、太宰研究における新たな試みになる。太宰の各創作時期における水表現は、水位置だけに限らず、昭和5年に田部あつみとの心中事件に基づく男女入水の描写も創作前期から後期までに貫く。今後、より広い範囲で「水」にこだわりのある作品を選定し、太宰の作風変化と水表現の関連をより一層解明するのは研究価値がある課題だと考えられる。

参考資料

- 太宰治（1998）『太宰治全集』第二巻 筑摩書房
太宰治（1998）『太宰治全集』第七巻 筑摩書房
太宰治（1998）『太宰治全集』第八巻 筑摩書房
太宰治（1999）『太宰治全集』第十一巻 筑摩書房
津島美知子（1978）『回想の太宰治』人文書院

参考文献

- 奥野健男（1958）『太宰治』五月書房
岡野幸江（2014）「海：女子供と北の海」『太宰治研究』22: 178-182.
九頭見和夫（2002）「変身と再生—太宰治『魚服記』の比較文学的試論」『福島大学教育学部論集 人文科学部門』72: 11-23.
兼弘かづき（2003）「太宰治『燈籠』論：転換点の作品としての意義」『日本文藝研究』55/1: 103-115.
辛子昱（2015）「『燈籠』对于太宰治中期転型的的作用」『読書文摘』10: 12-13.
山内祥史（2012）『太宰治の年譜』大修館書店