

差異の百景 ― 太宰治「富嶽百景」論

武田信明

―「君、不二山を翻訳してみた事がありますか」―

夏目漱石「三四郎」

(1)

「富嶽百景」は、富士山を対象とした全き小説である。しかしそれは、富士に関しての感慨が委曲を尽くして語られているであるとか、大自然の象徴としての富士山に対峙する人間存在という対立の図式が鮮やかに描き出されているといったことを指すのではない。それらはすべて「三四郎」において、広田先生が言うところの「不二山の翻訳」に過ぎない。広田は言う。〈自然を翻訳すると、みんな人間に化けてしまうから面白い〉へみんな人格上の言葉になる。たしかに「富嶽百景」もまた、富士を素材とする言語表現である以上、一種の「翻訳」であることをまぬがれない。また、作品には、語り手である〈私〉の富士に対する感想がいたるところに書

き込まれてもいる。それゆえ、読者は富士に対する思いを〈私〉と共有しつつ、「富嶽百景」を人間のドラマとして、さらには太宰のドラマとして享受することとなる。だが、「富嶽百景」で試みられているのは、それは別種の「翻訳」ではないだろうか。それは、富士を美や崇高や孤高といった「人格上の言葉」に置換することではなく、富士を言説の運動として定着せしめることへの志向である。「富嶽百景」が「小説」であること、しかもすぐれた小説であることを知るためには、作品言説の運動をたどる必要があるだろう。

「富嶽百景」は以下のような記述で始められる。

富士の頂角、広重の富士は八十五度、文晁の富士も八十四度くらゐ、けれども、陸軍の実測図によつて東西及南北に断面図を作つてみると、東西縦断は頂角、百二十四度となり、南北は百十七度である。広重、文晁に限らず、たいいていの絵の富士は、鋭角である。北斎にいたつては、その頂角、ほとんど三

十度ぐらゐ、エツフェル鉄塔のやうな富士をさへ描いてゐる。けれども、実際の富士は、鈍角も鈍角、のろくさと拡がり、東西、百二十四度、南北は百十七度、決して、秀抜の、すらと高い山ではない。

この冒頭部の富士の頂角に関する記述が、太宰の義父石原初太郎の著書『富士山の自然界』からの引用であることは、すでに知られている。だが重要なことは、作品冒頭と原書との比較に小説化を見ると、思考ではなく、この冒頭が、以降の作品の運動のいくつかをすでに規定しているという事実、素朴に驚くことである。奇矯な言い方をするなら、『富士山の自然界』という書物は「富嶽百景」のために書かれた書物であるかのようにすら思えるのである。どのようなことか。

冒頭部において指摘しなければならないのは、まず第一に、いくつかの異なる富士の絵が列挙されていることである。それらは等しく富士の絵でありながら、すべて異なっている。つまり差異として並べられているのである。第二に、一様に列挙される過程で、いくつかの「対」が構成されていく点である。絵の富士と実際の富士。絵画と〈陸軍実測図〉。そして、それらの「対」は「ずれ」ていることで「対」たりえている。つまり「対」もまた差異の関係にあると言えるだろう。それらの「差異」もしくは「ずれ」が、富士の頂角に他ならない。そして第三に、「富嶽百景」という富士に関する小説が、

まず言及するのが、実際の富士の風景ではなく、広重、文晁、北斎といった絵画の富士だという点である。

「富嶽百景」は以降も多くの富士を描出していくことになるだろう。だがそれは、個々の富士の価値を深化させる方法をとらない。あくまで、富士を並べること、しかも差異において列挙することが目指されるのである。あるいは、絵画の富士への言及から始まったように、作品は富士をめぐって「実際の富士／複製の富士」すなわち「オリジナル／コピー」という二系列の富士を記述してゆくことになるだろう。そしてさらに言うなら、当初富士に関する差異で始まった言説の運動は、次第に作品全体に波及していき、富士とは無関係な事象にも「対」を発生させ、その「ずれ」を問題化し続けるのである。

では、いくつかの富士を検討してみよう。たとえば、冒頭の頂角をめぐる記述に続けて、話者が初めて〈私〉という一人称によって作品上に明記される。〈私〉が語るのは、かつて十国峠から見た富士、つまり絵ではなく実景の富士についてである。〈あれは、よかつた〉と〈私〉は言う。なぜなのか。それは、雲に隠れて見えなかつた山頂が、雲の切れ間から姿を見せた。その山頂が〈私〉の予期していた見当をはるかに越えた高さに位置していたからである。こうして実景の富士も、冒頭同様、イメージの富士と実際の富士の「ずれ」として登場する。続いては、三年前へ或る人から、意外の事実を打ち明

けられ、夜を徹して酒を飲み続け、その明け方に（アパートの便所の金網張られた四角い窓から）見えた小さな富士山。すなわち窓枠という額縁に切り取られた実際の富士。しかも今度は遠い小さな富士。そしてさらに続いて、（あまりに、おあつらひむき）であり（あまり好かなかった）と報告される御坂峠から見える富士。それはあまりに凡庸であり（まるで、風呂屋のペンキ画だ）と書き添えられる。このように作品は、〈私〉が眼にした富士を次々に描いていく。重要なことは、それらがすべて既に記述された富士との差異として語られてゆくことであり、そこにしばしば絵画的イメージが同伴することである。（私）はそれらの富士に対して、〈よかった〉であるとか〈くるしい〉であるとか（軽蔑さへした）であるとか素朴な感想を吐露してゆく。しかし、この論考はそれらを思考の対象とすることはしない。それらは、所詮翻訳に過ぎないからである。あくまで注目すべきは、とりとめなく語られてゆくかに見える、複数の富士の差異である。

作品前半で連続される一連の富士のなかでも、三ツ峠の逸話は、話者自らが登山を体験するという意味においても、逸話の内容においても重要である。御坂峠に滞在し始めてから二、三日、〈私〉は（井伏鱒二氏）とともに（海拔千七百米）の三ツ峠へと向かう。

蔦かづら搔きわけて、細い山路、這ふやうにしてよ

ち登る私の姿は、決して見よいものではなかった。井伏氏は、ちゃんと登山服を着て居られて、軽快の姿であつたが、私には登山服の持ち合わせがなく、ドテラ姿であつた。

〈私〉と（井伏）という「対」は、その服装において対照的である。「富嶽百景」における（アンバランス状態への作者の関心と、意図的にその状態を創造する力学）を問題とした阿毛久芳は、二人の服装について次のように言う。（三ツ峠に登った時の、軽快な登山服姿の井伏鱒二と、ドテラ、ゴム底の地下足袋、角帯、麦藁帽の〈私〉とは、自身の取り合わせでも、また井伏との対比においても、アンバランスな面白さがある（注1））。だが、この（アンバランス）は、冒頭から刻まれてきた「ずれ」が、作中人物の服装という形で具象化し露呈しているのでもとも言えるだろう。ではそのように苦心惨憺して登り詰めた三ツ峠頂上からの眺望はいかなるものであつたのか。ここでは濃い霧がたちこめ、いっこうに富士の姿を見ることはできない。

茶店の老婆は気の毒がり、ほんたうに生憎の霧で、もう少し経つたら霧もはれると思ひますが、富士は、ほんのすぐそこに、くつきりと見えます、と言ひ、茶店の奥から富士の大きい写真を持ち出し、崖の端に立つてその写真を両手で高く掲示して、ち

やうどこの辺りに、このとほり、こんなに大きく、
こんなにはつきり、このとほりに見えます、と懸命
に注釈するのである。

長い一文である。ここには二つの富士がある。霧に閉ざされて不可視の富士と写真の富士である。冒頭に列挙されていた絵画の富士ではなく、記述されるのは写真という複製の富士である。複製はかぎりなく本物（オリジナル）に接近しようとする。老婆がただ写真を見せたのではなく、〈ちやうどこの辺りに、このとほり、こんなに大きく、こんなに、このとほりに〉と、本来富士が見えるであろう高さに掲げたからである。繰り返される〈このとほり〉という語。奇妙な事態が起こっているのだ。実物そっくりの写真ではなく、写真そっくりに実物が見えるというのは逆転している。コピーはオリジナルと接近することで、それがコピーでしかないことを露呈する。しかしここではオリジナルの不在によって、まさに同じ高さの同じ位置に同じ大きさでコピーが定位される。それによって見えないはずのオリジナルが見えたような錯覚すら生じてしまうのである。この箇所は、本物と複製の両者を往還する「富嶽百景」の言説運動において重要な「事件」が記述されている。それは霧と写真と老婆の手によって作り出されたのである。

(2)

三ツ峠の一件を境に、作品は様相を変える。というより、この直後から「物語」がようやく始動し始めるのである。どのような意味であるのか。ここまで作品冒頭からの富士の描写を運動として概観してきた。それは差異の運動でもあった。しかしその運動は、持続することは可能だとしても、終結することはない。あるいは、富士の描写の連続がプロットという作品の骨格を形成することもない。それゆえ、「富嶽百景」は小説たらんために、富士の連続とは別個の「始め」と「終わり」という切断が必要となる。

想起してみよう。「富嶽百景」は〈昭和十三年の初秋、思いをあらたにする覚悟で、私は、かばんひとつさげて旅に出た〉という一文によって「始まり」が画されているのである。目的地は御坂峠の天下茶屋。そこで執筆に専念する。滞在期間は〈九月、十月、十一月の十五日まで〉。つまり、「始まり」と「終わり」はきわめて明確である。しかも、作家が一室に一定期間籠もって仕事をすると、という設定、あるいはもつと単純化するなら、男が旅に出て旅を終えるという設定は、陳腐ですらある。だが、その陳腐さは、目立つことはない。なぜなら、話者である〈私〉は作家太宰治であり、実際に太宰は御坂峠に滞在していたからである。「富嶽百景」は太宰の年譜的事実が無造作になぞられている。また井伏鱒二を始

めとして実在する固有名詞が無造作に記されてもいる。だが、それらの「事実」が逆説的に小説という虚構装置の強固な枠組みとなるのである。事実の持つ確かさが欲しいのではない。作品は、男が旅に出て旅を終えるという、とりあえずの始まりと終わりが必要なものであり、しかもそれは能うかぎり目立たないほうがよい。

「富嶽百景」は、語りに実験的方法が用いられているわけでもなければ、作者太宰らしき人物を作中に取り込むための虚構化に工夫がこらされているわけでもない。むしろ、素朴な私小説であると言ってもよいのだ。しかしそれは、実験的作品を試行してきた初期太宰からの転換、太宰の方法意識の喪失を意味してはいない。創作において何に賭け金を使うのかという目的が異なるだけである。「富嶽百景」において、いつさいは富士を中心とする言説の運動に賭されている。そこにおいてプロットはむしろ単純でよい。それゆえ太宰自身の実験が、無造作であるかのように見えて実は意図的に枠組みとして採用されているのである。しかもそれは富士を対象とする作品において、むしろ必然であるかにも見える。

なぞられてゆく伝記的事実。しかしそれは、実に都合良く「物語」を作品にもたらすことになる。それは〈私〉の縁談話である。実際、御坂峠滞在中に太宰は石原美知子と見合いをするのであり、それが作品に取り込まれているのである。しかしそうであるなら、逆に、〈私〉

の縁談話は、太宰の精神や生活の安定といったレベルに解消されてはならず、作中でどのような機能を担わされているのかと問われるべきなのである。端的に言うなら、縁談話の導入は、〈私〉の結婚が成就するかどうかという「物語」を発動させるのであり、他方、作中に「女性」というモチーフを現出させる契機となるのである。

井伏鱒二の仲介によって〈私〉は、甲府在住の娘さんに引き合わされることとなる。

娘さんの家のお庭には、薔薇がたくさん植ゑられてゐた。母堂に迎へられて客間に通され、挨拶して、そのうちに娘さんも出て来て、私は、娘さんの顔を見なかつた。井伏氏と母堂とは、おとな同士の、よもやまの話をして、ふと、井伏氏が、

「おや、富士。」と呟いて、私の背後の長押を見あげた。私も、からだを捻ぢ曲げて、うしろの長押を見上げた。富士山頂大噴火口の鳥瞰写真が、額縁にいれられて、かけられてゐた。まつしろい水蓮の花に似てゐた。私は、それを見とどけ、また、ゆつくりとからだを捻ぢ戻すとき、娘さんを、ちらと見たまきめた。多少の困難があつても、このひとと結婚したいものだと思つた。

数日前、三ツ峠で富士山の写真を見せられた〈私〉と

井伏氏は、ここでも再び富士山の写真を見つめることになる。またしても複製である。それだけではない。注目すべきは、まさにその箇所において、「富嶽百景」において重要な二つのモチーフが、初めてしかも同時に書き込まれている点であろう。その一つは言うまでもなく〈娘さん〉として形象化される若い女性であり、いまひとつは、〈薔薇〉や〈まつしろい水蓮〉と形象化されている植物(花)である。つまり、ここにおいて、「富士」と「女性」と「植物」が近接する。そして、以降作品は、これら三つの表象を輻輳させながら、モチーフとして反復的に描出してゆくことになるのだ。バスに乗り合わせた老婆が〈私〉の記憶に残ったのは、彼女が〈富士〉には一瞥も与へず、反対側の断崖で咲いていた月見草を指呼したからであり、また富士見物に来た〈遊女の一団体〉のうちの一人が、〈ふりむきもせず熱心に草花をつんでゐる〉のも作品の文法上至極当然な行為なのである。

だとするなら、「富嶽百景」に特権的な意味を与えられ続けている〈富士山〉には、月見草がよく似合ふ」という著名な一文も、他の小説言説と相等的い価値を有する一細部に過ぎないということが理解できるだろう。どのような意味で「富士」と「月見草」が似合うのかと思考するのではなく、ここでも複数のモチーフが輻輳する様を、ほらここにもと確認すればよいだけなのだ。〈私〉に月見草を想起させたのはバスの老婆なのであ

り、またその種を茶店の近くに播く際に立ち会っていたのが茶店の〈娘さん〉なのである以上、ここでも富士と女性と植物は間違ひなく近接している。あるいは〈私〉が「富士／月見草」の「対」を〈よく似合ふ〉と評価するのも、さして特権的な事態ではないだろう。それは、二項の「ずれ」を刻み続ける言説の運動の一過程の出来事ではない。「ずれ」において、似合うものもあれば似合わないものもあるということだけなのだ。

では、ここで「富嶽百景」の作品構造をひとまず整理してみよう。当初、提示されるのは差異(ずれ)としての「富士」である。そして男が御坂峠に到着し滞在するという「物語の始まり」がもたらされる。またそれは、旅の終わりが「物語の終わり」でもあることと対応する。その大きな枠の中に男の縁談話という小さな物語が導入される。それとほぼ同時に、反復されるモチーフとして「富士」の他に「植物」「女性」の二つが加えられることになる。作品の骨格は、男の到着と出発という、きわめて簡単なものであるのだが、小説言説の大半は三つのモチーフが形成する差異の網目によって埋め尽くされてゆくのである。これが「小説」としての「富嶽百景」である。

無論、一見無関係であるかに見える男たちも、上記の図式から逸脱するものではない。〈決死隊〉の覚悟で〈私〉を訪問した郵便局員の新田青年は、佐藤春夫の小説で読み知っていた〈正確破産者〉で〈ひどいデカダン〉

としての太宰治像と実際対面した〈私〉の「ずれ」に胸をなでおろす。そして、その訪問を契機に新田は地元青年たちを同伴してくるのであるが、彼らとの間で話される話題が〈モオ・パスサンの小説〉に登場する河を泳いで恋人に会いに行く令嬢であり、妹背山女庭訓であり、日高川を渡る清姫である以上、それらはすべて「水に隔てられた男女」の物語なのだ。それらの恋物語が〈私〉の縁談話と連動していることは言うまでもない。あるいは、これも〈私〉の許へと訪れた〈浪漫派の友人〉の場合はどうか。宿の廊下から富士を眺めていた二人の眼に入ってくるのは一人の〈僧形〉の男である。〈いづれ、名のある聖僧〉だと見当を付けた〈私〉であるが、それがただの〈乞食〉だったことが判明する。つまり、ここでも「聖僧／乞食」の「ずれ」が生じているのだと、ひとまず言えるだろう。しかしこの逸話においては、〈私〉が僧形の男をして〈富士見西行、といつたところだね。かたちが、できてる〉と、西行や能因法師に「見立て」ていることも重要である。それは「見立て」もまた「オリジナル／コピー」の問題に關与する複製産出の一形態に他ならぬからである。それだけにとどまらない。作中に描出された「見立て西行」に導かれるようにして、その後「江口の遊女」ならぬ〈自動車五台に分乗してやってきた〉〈遊女の団体〉が作中に登場することになるのである。すなわち「富嶽百景」の男たちは、作中に「ずれ」を提供すると同時に「女性」を導入する

媒体として機能していると言えるだろう。

(3)

作品の前半、富士の逸話で占められていた「富嶽百景」は、甲府の〈娘さん〉の出現を転回点として、女性に關する逸話が頻出するようになる。バスの女車掌、バスの乗り合わせた月見草の老婆、遊女の団体、〈富士に向つて、大きな欠伸をした〉花嫁。茶屋の十五になる娘さんが、〈私〉と二人きりでいることに恐怖を感じて泣きべそをかくという逸話を書き込まれるのも後半においてである。そして、それらを縫うようにして、〈私〉と甲府の娘さんの縁談話の停滞や進捗の様子が報告されてゆくことになる。

あるいは、次のようにも言えるだろう。中心に位置する女性は一人。それは甲府の娘さんである。しかし、この作品には年齢もさまざまな複数の女性が点描されてゆく。それによつて「一人」の持つ絶対性は突き崩され、複数の女性形象の中に溶け込んでゆく。甲府の娘さんの名が明示されないのはそのためである。〈私〉は、甲府の娘さんも、十五になる茶屋の娘も、ひとしく〈娘さん〉と呼称する。さらに言えば、男たちは名を持ち、女たちは無名なのである。しかし、そうはいうものの、〈私〉は、やはり「一人」の娘さんとの結婚を決意したのではなかったか。作品は〈私〉が一人の女性と巡り会

い、その人と結ばれることを軸線として展開してきたのではなかったか。それも真である。つまり、「一」と「多」の間で揺れ動くのである。揺れ動くものは〈私〉の心ではない。作品言説そのものが両者の間を往還する。これこそ小説「富嶽百景」の中心的運動である。実は、それは、富士の描かれ方と相同である。

作品冒頭において、幾人かの画人の名が列挙されていた。だが彼らは、なぜ富士を描いたのか。それは富士が描くに値する絶対的な「一」の名山として屹立しているからである。さらに言えば、他の多くの富士の絵画とは異なり、己の描く富士の絵こそ「独自」のものであるという自負も存するだろう。つまり、富士は「不二」なる存在として単独であるがゆえに、多くの複製を産出してしまっているのである。それは広重や北斎といった芸術作品に限定されない。むしろ通俗で月並みな形で複製化され流通する。「富嶽百景」が、広重や北斎の絵画の列に〈風呂屋のペンキ画〉や〈芝居の書割〉を、きつちり併記していることは、もつと注目されてよい。さらに富士には別種の複製も存在するだろう。それは先ほどふれた「見立て」による富士の複製化である。津軽富士、讃岐富士、伯耆富士、豊後富士等々、全国各地にはいくつもの「見立て富士」が存在している。また、「富嶽百景」が発表された昭和十四年という時代を考えるなら、日本の勢力拡張とともに、台湾富士、ルソン富士、キスカ富士といった帝国主義的見立て富士が次々と生まれ

ていたことも忘れられてはならない。このような富士の「多」と「一」の様態が、作品そのものに反映されていることは、すでに紅野謙介が『富嶽百景』における数の思考」で指摘している（注2）。紅野は〈この小説は「多」のなかに反復される「一」があることを、そして「一」のなかにもたえず生成する差異と複数性があることを見いだした〉としたうえで、「富嶽百景」という表題に〈「一」の総和としての「百」ではなく、差異化の運動としての「百」を見る。この見事な指摘に何も付け加える必要はないだろう。

「富嶽百景」で女性が最後に描かれる箇所は、いくつかの意味合いにおいて、三ツ峠登山の箇所と対応関係にある。作品の冒頭近くと末尾近くに重要な箇所が合わせ鏡のように配されているのである。冬が近づき、下山を翌日に控えた一日、東京から観光に来たとおぼしき〈冬の外套着た、タイピストでもあらうか、若い智的の娘さんがふたり〉茶店の前に姿を現す。若い「女性」の「対」である。彼女達から、写真を撮ってくれと頼まれた〈私〉は、扱い慣れぬカメラに〈わななきわななき〉、おもむろにレンズをのぞく。

まんなかにか大きい富士、その下に小さい、罌粟の花ふたつ。ふたり揃ひの赤い外套を着てゐるのである。ふたりは、ひしと抱き合ふやうにして寄り添ひ、屹つとまじめな顔になつた。私は、をかしくて

ならない。カメラ持つ手がふるへて、どうにもならぬ。笑ひをこらへて、レンズをのぞけば、罌粟の花、いよいよ澄まして、固くなつてゐる。どうにも狙ひがつけにくく、私は、ふたりの姿をレンズから追放して、ただ富士山だけを、レンズ一ぱいにキヤツチして、富士山、さやうなら、お世話になりました。パチリ。

かつて三ツ峠の頂上で、〈私〉と〈井伏氏〉の「対」は、老婆の手が高く掲げた富士の写真の前に立つたことがあった。今度は、若い女性の「対」が、カメラを手にした〈私〉の前に立つ。しかも二人は、またもや〈罌粟の花〉と、「植物」として比喩される。「富士」と「女性」と「植物」は、作品末尾近く、もう一度近接してみせるのである。そして、ほとんど感動的ですからあるのは、震える〈私〉の手が、かすかに上方に動かされ、ファインダーから二人を消し去ってしまう、まさにその動きである。その瞬間、話者である〈私〉の手の動きによって作品に「ずれ」が出現するのである。

富士を描いた多くの絵画で始められた「富嶽百景」は、小説家である〈私〉が、作品の最後で〈パチリ〉と一枚、富士を撮影した素人写真を産出することで閉じられる。一方、彼の本業である小説執筆は遅々として進まぬのだ。

こうして〈私〉の御坂峠滞在は終わりをづけ、作品も

終わりをむかえることになる。最後の富士は、甲府の宿から見た小さな富士である。つまり作中で、最初に登場する富士と最後に登場する富士は、いずれも遠い地点から眺められた小さな富士なのである。最初の富士はアパートの便所の窓から見た〈くるしい〉富士。そして最後の富士には〈酸漿に似てゐた〉と書き添えられる。作品は富士と植物を最後まで同伴させ続ける。

「富士」と「女性」と「花」。だがそれにしても、それらはなんと月並みであり、通俗的であるのか。それでは〈まるで、風呂屋のペンキ画〉であり〈芝居の書割〉ではないか。しかし、それらが言説の運動として輻輳し、「富嶽百景」という「小説」が形成されてゆく。最も驚嘆すべきは、その「ずれ」ではないだろうか。

注

(1) 阿毛久芳 「富嶽百景」小論『太宰治・第6号』一九九〇・洋々社

(2) 紅野謙介 「富嶽百景」における数の思考『太宰治研究 4』一九九七・和泉書院

* 「富嶽百景」の引用は『太宰治全集 第2巻』(一九八九・筑摩書房)による。

(本学教授)