

「富嶽百景」論

奥野 政元

キーワード アングルの力、アウラの消滅、富士の脱構築

一

村瀬学は「写真論としての『富嶽百景』」(『太宰治』第六号、1990.6、洋々社)の冒頭近くで、「ベンヤミンが『写真小史』(1931)の『複製技術時代の芸術』をあらわすのが一九三六年、そして『富嶽百景』の発表されるのが一九三九年。この年代の近似値を偶然とみるか、こじつけとみるか、奇のてらいとみるか」と述べている。もちろん村瀬は、この近似値を偶然とは見ないで、近代から現代への芸術の世界的同時必然性をそこに見ようとする。つまり芸術としての写真の表現技術、その仕組み、方法に通じる描写として、作品の有名なラストシーン、ふたりの知的な娘さんに頼まれて、富士をバックにカメラのシャッターを押す場面を引用して取り上げる。

レンズをのぞいた。まんなかに大きい富士、その下に小さい、罌粟の花ふたつ。ふたり揃い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、ただ富士だけを、レンズ一ぱいにキャッチして、富士山、さやうなら、お世話になりました。パチリ。

「はい、うつりました。」

「ありがたう。」

ふたり声をそろへてお礼を言ふ。うちへ歸つて現像してみた時には驚くだらう。富士山だけが大きく大きく写つてゐて、ふたりの姿はどこにも見へない。

村瀬はこの場面について、「撮し手が認めない限り、対象はそこにあつても存在していない」と言い、それが「写真の仕組み」であり、それはまた心の仕組みにも似ていのではないか。つまりこのとき、対象はそこへ「眼差し」を向ける主体とともに生起するのであつて、主体抜きの対象なんてものはどこにもあり得ないと述べる。そしてこの「眼差し」をアングルと呼び変えて、対象—アングル—写し手の三項が、写真について意識されるべき問題だと強調した上で、このアングルこそが、実は写真というものの技術的実体を指すものだと言明していく。Angle とは、単純に角度とか角を意味し、カメラ・アングルなどと使われるときには、撮影時の角度などを指

すが、一般には写真の構図を意味する。つまり対象となる人物や風景などを、どのように取り合わせるかの表現技法をいうものである。村瀬はこのように議論を展開した上で、作中の「私」が言及した「単一表現」の美についてさらに言及する。

素朴な、自然のもの、従つて簡潔な鮮明なもの、そいつをさつと一挙動で掴まへて、そのままに紙にうつしとること、それより他には無いと思ひ、さう思ふときには、眼前の富士の姿も、別な意味をもつて目にうつる。この姿は、この表現は、結局、私の考へてゐる「単一表現」の美しさなのかも知れない、と少し富士に妥協しかけて、けれどもやはりどこかこの富士の、あまりにも棒状の素朴には閉口して居るところもあり、これがいいなら、ほていさまの置物だつていい筈だ、ほていさまの置物は、どうにも我慢できない、あんなもの、とても、いい表現とは思へない、この富士の姿も、やはりどこか間違つてゐる、これは違ふ、と再び思ひまどうのである。

この本文を引用して、村瀬は「この時、作者の感じていたのはまさに『アングルとしての表現』だったのである。単一の表現ではなく二重の表現を、と。その例は作品の中のいたるところに書き込まれている」(86頁)と述べる。その例として彼が具体的にあげているのは、「富士と遊女」「富士と鞍馬天狗」、そして特に、茶店の老婆が写真でもって富士を見せるパノラマ台の描写場面であり、この

ようなアングルに作者がこだわり続けるのは、すでに「道化の華」のラストシーンの描写、すなわち看護婦真野が葉蔵に富士を見せようとして、江の島に見える裏山の頂上に誘うが、曇った空に富士は見えない、「この辺りにくつきりみえますのよ」とその方向を指さす、その場面を取り上げて、「作者はおそらくこの場面のもつ現代的なモチーフを長い間温めていたに違いない」と述べる。つまり見えないものを見えるようにする「アングル」に心を奪われていたと指摘する。なぜなら、「取り合わせ」としてのアングルには、力があるからだという。

アングルは基本的には主体の選び出した構図であり、構成された現実である。つまり「美」である。だから「美」は人をだますことがある。しかし構成された現実には、単一の現実以上の不思議なリアリティがあった。そこにはなぜか「力」があった。「美の力」つまり「力としてのアングル」とでも言うしかないような力が。(21頁)

と、その力を強調して、最後に「富士と月見草。これもアングル」とこの論を締め括っている。

二

村瀬の以上の論述は、分かりやすく、作品「富嶽百景」に見られる、力としてのアングル描写の方法を説明し得ていると思われるが、

その論述の冒頭にベンヤミンの「写真小史」や「複製技術の時代における芸術作品」に触れたことの意味が、これだけでは少し分りにくくなっている。周知のように、ベンヤミンがそれらの論文で強調したのは、映画や写真などの複製技術が芸術に及ぼした意味として、アウラの消滅があったということである。こうしたベンヤミンの具体的言説内容がないまま論述されているので、村瀬の言う写真の技法としてのアングルおよびその力というものと、ベンヤミンの言うアウラとの関係が分りにくくなっているのである。（あるいはすでに他で触れているのかも知れないが、その場合は、私の不明をお詫び申し上げる。）

では、ベンヤミンの強調したアウラとは、どのようなものか。ここでは「写真小史」の用例をあげてみよう。

アウラとは何か？空間と時間とが織りなす、ひとつの特異な織ものであり、どんなに近くてもなおかつ遠い、一回限りの現象である。ある夏の真昼、休息しながら、地平によこたわる山脈だとか、人の上に影を投げかけてくる木の枝だとかを、瞬間ないし時間がそれらの現象にかかわってくるまで、眼で追ってゆくこと―このことが、この山脈なり木の枝なりのアウラを、呼吸することなのだ。事物を事物自身に、というよりむしろ大衆に、近づけることは、あらゆる在りかたにおける一回限りのものを、これを複製することによって克服することとまったくひとしく、現代人の情熱的な傾向である。対象を間近から映像として、というよりは複製

として、手に入れようとする欲求が、日に日に否定しがたく目立ってきている。そして映像と、写真入り新聞やニュース映画が用意している複製とは、紛うかたなく違う。一回性と持続性が、映像には密接にないあわされているとすれば、複製には、反復可能性と一時性が、同じく密接にないあわされている。対象の外皮を剥ぎとり、アウラを粉碎することは、地上の同等のもののすべてにとって大きな意味をもつひとつの知覚の、あかしなのだ。なぜならそういう知覚は、複製という手段をつうじて、一回限りのものからも、同等のものをつくりだすのだから。（『ベンヤミン著作集』所収、田窪清秀、野村修訳、晶文社、1970.8、84頁）

ベンヤミンがここで強調するアウラ出現の要因として、「目で追ってゆく」とか「呼吸する」という用語を使っていることに注目してみると、それが、眼差しと全知覚との安定感、充足感に基づく体験でもあることに気付かれるであろう。ベンヤミンはここで、カフカの幼時の肖像写真（ごてごてと縁飾りのついた、窮屈な、いわゆる意気を沮喪させる子供服を着た六歳ほどの少年が、そよりともせぬシュロの葉を背景にした、一種の風景のなかに立っている。この布張りの熱帯をもっと暑苦しく、うっとうしくさせるためかのように、モデルの左手には、ばかでない、ふちの広い、スペイン人がかぶるような帽子が握られている。）を取り上げ、「はてしない悲しみをたたえたこの映像は、初期の写真へのひとつの対極をなしている。初期の写真ではひとつとはまだ、この少年のように切り離され、よる

べなく世界を眺めてはいなかった。かれらのまわりにはアウラが、すなわち、それを透過する彼らの視線に充溢を、革新を附与する一種の媒質があった」と述べている。その媒質は、写真技術の未発達といった要因だけでなく、その当時の顧客そのものの服装や装飾の中にさえ宿されていたアウラによるものだという。技術の未発達というのは、光線を取り入れる光学や器具の発達を指すものだが、その発達は逆に、アウラをなお存在しているかのように、ぼかしたりする方向でも用いられたりもした。

しかしそれ以上に進歩した技術は、暗さを克服し、もののすがたを鏡のように記録する器具を具備するにいたる。そしてそうになると、写真は美術工芸的な創作物ともなつて、焼き直し、つまり物神と化して広告となり流行ともなり、〈世界は美しい〉が標語となる。こうした傾向と、正当に対立するものとは、暴露であり、また構成的なのだと、ベンヤミンは強調し、ブレヒトのリアリティについての言説、「本来の現実とは、他のものに左右される相関物になつてしまつた。人間関係の物象化、たとえば工場は、もはや人間関係を見せてくれはしない。だから〈なにかを構築する〉ことが、なにか〈人工的なもの〉、〈演出されたもの〉を構築することが本来に必要なのだ」（この訳文は、久保哲司による。『ベンヤミン・コレクション』所収、578頁）を引用している。つまりここから創作的写真に対して、構成的写真が開拓されはじめたが、それはシュールリアリストたちの功績であると指摘している。

三

長々とベンヤミンの言説を展開したが、それは村瀬の言う「アングルの力」が、このベンヤミンの指摘する構成的写真の技法によるものだとも考えられるからである。つまりその力とは、人為的に構築、演出されることによつて産み出される力でもあつて、こうした構成の結果が最もよくその効力を発揮するのは、この取り合わせが合一するものであるよりは、対立するもの（村瀬は「ありそうであり得ないもの」とも言っている）である場合であろう。阿毛久芳も「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想像する力学」を、作品に認めている（「富嶽百景」小論、『太宰治』第六号、所収、1990.6、洋々社、50頁）。

そうした対立、対比を基本構図とするアングルを、まず注目してみたいが、一方この標題「富嶽百景」の意味するものは、富士山の百の姿ということであり、また太宰自身が作品集『思ひ出』（1940.6、人文書院刊）の序で、この作品については、「昭和十四年に書いた。スケッチの連続である」としか記していないことにも、注意しなければならぬ。つまり「百景」とか「スケッチの連続」という言葉によつて、太宰は何を意図しようとしたのか、である。百景とは、単純に景色の多数性を意味するものだが、実際の作品に描かれたのは、百ではなく二十一景である（亀井勝一郎が、二十景と解釈したが、結末の酸漿を入れると二十一景になる。『近代文学鑑賞講座』6『太宰治』昭和34.5、角川書店、101頁。今は二十一景と取る）。それを敢えて百景と言表するところに、一景ごとの具体的景ではな

く、むしろそれら多数の集合としての統一的イメージを、連想せしめる意図があったのだろうか。

たとえば田中実は、作中に見られる表現方法を「〈語りの重層〉という方法」と指摘している（「了解不能の《他者》との対話『富嶽百景』の僥倖」『新しい作品論』〈新しい教材論〉へc』1999.6、右文書院、所収、97頁）。もしこのような方法の意味するものが、具体的な写像を重ね多層化していくことによる、総合、あるいは統一であるとするならば、それはこの作品の方法とは言い難くなるのではないか。つまり「富嶽百景」の語りの方法とは、統一的構造を形成する方法を持つというよりは、むしろ相反し、分裂してバラバラに解体していきかねない現象と化している語りでもあって、こうした解体現象が、しかも富嶽として想起形成され得る対象とはどのようなものか、ということ問い続けるような語りと言うべきではないか。解体現象については、多様化、多数化、断片化、分散化などの言葉が浮ぶが、それらはどれも一義的意味しか開示し得ない所に、解体のみが強調されて、富嶽という名や形へと想起形成される何かに及ばないという不満があるので、私は今、敢えてこれをデリダ風に「富士の脱構築化」と名付けてみたい。

四

いきなりデリダ「脱構築」とは、あまりにも突飛で時代錯誤的であるかも知れないが、必ずしもそうではない。脱構築については、destruction や construction とを合わせた造語(déconstruction)で、

デリダの創始した理論と言われている。高橋哲也は、デリダがこの言葉を使ったのは、ハイデガーの用語「解体」(destruktion)の仏語訳として否定的ニュアンスの強い destruction を避けようとしたもので、あまり一般的なフランス語の語彙ではないと言っている（「デリダ脱構築・現代思想の冒険者たち 28」1998.3、講談社、51頁）。たとえばプラトン哲学の脱構築とは、プラトンの思考やテクストを全否定することではなく、「一枚岩の同質的なプラトン哲学」（プラトン哲学の本質や根源や同一性といったもの）の存在を疑い、プラトニズムではないもう一人のプラトン、プラトニズムを脱構築する別のプラトンを探究する試みでもあって、つまり否定の要素よりは、むしろラディカルな肯定の要素に満ちた思想だという（同書、52～54頁）。

また「西洋哲学の本質が形而上学であり、そこでは存在や真理が現前性として理解されている」が、その現前性とは、単に目の前にあるというだけでなく、「手元にあつて自由になること、自己の所有に属し、自己に固有なものとして領有し自己固有化されていること、されうることというニュアンスがある」と述べ、この現前の形而上学は「なんらかの現前する存在者であれ、現前する意味であれ、また時間的現前であれ、一般に現前する同一者を根源的なものと想定している。しかし、およそあらゆる同一者は、他者との差異においてのみ、またそれ自身の反復においてのみ同一なものとして構成されるのであり、この差異と反復、すなわち差延の運動に権利上先立つ同一者は存在しない」（同書、310頁）と、脱構築、差異、差延

の問題を分りやすく解説している。

このとき、差異とか差延というのは、単純に言えば、対象の同一性（そういうものがあるとすれば）とその認識との間のずれでもある。そのずれを引き起こさせる根源に、富士という空間と存在がある。日々変化し続けるその空間と存在を、意識化していけばいくほど、富士そのものの起源実体の説明は、無限に延期されていく。富士という空間と存在の同一性、その根拠と起源は、隠蔽されたように毎日変わりながら、一義的には見いだせないにもかかわらず、私の意識は、富士の後を永遠に追い続けてやまないのである。このような決定不可能なものの経験語りながら、実はそのこと自体を容れているところに、いわば脱構築的差延の意味が明らかになってくるのではないか。

デリダは、最晩年に行った対話「生きることを学ぶ、終に」の中で、「私が『脱構築』と呼ぶものは、それがヨーロッパの何ものかに反対して向けられている場合でもヨーロッパ的です。それはヨーロッパの所産であり、ラディカルな他者性の経験としてのヨーロッパの自己への関係です」（鶴飼哲訳、2005.4、みすず書房、51頁）と述べ、また「生き残りはむしろ、生の側、将来の側よりも、死の側、過去の側にあるとする解釈に流されたくはありません。いいえ、いつでも脱構築は、〈然り〉の側、生の肯定の側にあります」（同書、53頁）とも述べている。つまり脱構築の重点は、「脱」よりも「構築」にこそあって、否定よりも肯定、死や過去よりも生や将来の側にあるということで、差延の連続は無限にあるが、そこに意識の遅

れがあることは、むしろ生の肯定の要因にもなり得るということでもあるだろう。レヴィナスなら、おそらくこの意識の遅れにこそ、自由もあるところであろう。レヴィナスは、意識とは暴力への抵抗であるという。つまり意識は、存在に対して常に隔たりを確保するからであり、幾ばくかの時間を有している。それが自由だという（「全体性と無限」下、熊野純彦訳、2006.1、岩波文庫、132頁）。この自由も、差延と呼び得るのではないか。

五

富士というひとつの対象に向き合う様々な視角、視点の脱構築とは、このようにして何よりも〈然り〉の肯定の側に、また時間を保有する自由の側にあることを、根底に見据えながら、以下具体的に作品を分析解釈してみたい。

まず冒頭三段落は、序章とか序文とか言われたりもしているが、作品そのものには、そうした言及はない。しかしそう受け取られる内容上の必然性は確かにある。この三つの段落に示されているのは、「私」と富士との作中での関わり、その三つをパターン化して見事に要約展示し得ている。第一の段落では、富士の頂角について、広重、文晁、さらには北斎までの絵図をあげて、その角度を具体的に示し、陸軍実測図に確かめて、その鈍角そのものの低さを強調して、あの裾の広さから言えば、もう一・五倍高くなければと注文する。いかにも客観的科学的で冷静な判断に基づくもので、「私」はここで、もう少し高くあれと富士に命じていて、いわば富士を見下げ、

それを所有してもいるようである。

次の第二段落は、逆に富士の高さと大きさに圧倒されて、しかもそのことに感動さえしている「私」が描かれている。富士はここでは見上げられている。最後の第三段落では、また一変、東京のアパートの窓から見た富士で、小さい真白い三角で、クリスマスの飾り菓子のように、しかも船尾の方から沈没しかけるその卑小な姿を、はじめじめ泣きながら見た富士である。これは「私」の最もつらく苦しい時に見た富士で、「私」と富士は、この時、お互いに等身大で見つめ合い、共鳴し合う、忘れられない富士でもあった。

以上三つの段落描写で、富士そのものの同一性はすでに崩壊している。特に冒頭の富士は、絵画の例を三点あげた上、実測の数値まで出すことによって、実在の富士と描かれた写像としての富士を多様化し、実測上の富士の鈍角と低さを強調するなど、差異化のバリエーションが最も強く印象づけられている。これらはすべて、「私」のうちに所有された富士像である。ところが第二段落と第三段落の富士は、「私」の視点が特定された個別の富士であって、まず十国峠から見た富士が、「私」に所有された富士の予想を超えて聳え立つ立派な姿であったことに、信頼感と安心感に満たされてげげら笑った光景。そして次には、これも東京のアパートの窓という個別の場所からの富士であり、それは自分の心の傷とともに深く刻みつけられて忘れられない、また二度と繰り返したくない思いの富士でもあった。つまり第一段落の序は、序文中の序でもあって、「私」の認識の中に所有され収まっている富士の一覧でもあり、第二、第

三段落は、具体的個別の場所での「私」の所有を越えて存在する、いわば他者としての富士に出会った体験に刻み込まれた富士像であり、それらは他者としての富士と「私」との個別で独特な関わりを「私」の側から証するものでもあった。

つまり一般的な実景にしろ、写像にしろ、「私」の認識のうちに収まり所有された富士を見下ろすという、あまり意識されない富士一般を提示した上で、次には全く逆に、個別で具体的体験に基づく富士、それは私を超越して頼もしく存在する対象であり、また今一つは身につまされるつらい思いを、他者として共鳴し合う可能性に満ちた、対象でもあった像へと反転するものでもある。「私」の側からの視点で言えば、四つの富士像による客観的で冷静な見下ろす視点から、第五景の十国峠では、圧倒されて見上げ、第六景の東京のアパートでは、苦悩と嘆きの体験に貫かれた他者との共鳴的視点への展開でもあって、この三つの序におけるパターンが、以下に始まる本編へのプロローグとなる。「昭和十三年の初秋、思ひ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」という叙述で始まる本編の語りが、「私」の具体的で個別の体験と感情、その起伏の繰り返しパターン、つまり見下げ、ふり仰ぎ、身につまされて共鳴し合い、一体化し合うという、パターンに基づくものであることを象徴的に示している。

六

「私」は甲府経由で、御坂峠の天下茶屋に着き、そこに仕事で滞

在していた井伏氏と二、三日過ぎず。しかし富士三景の一つに数えられる北面富士の代表でもある、実際の富士は、「あまりにもおあつらひむきの」もので、「風呂屋のペンキ画」「芝居の書割」で、「私は、恥づかしくてならなかった」という第七景の失望の印象から、まず富士描写は始まる。

その二、三日後、「私」は井伏氏と三ツ峠に登って、頂上の茶屋から富士をみようとするが、霧のため見えないのを、気の毒がった老婆が、大きな富士の写真を持ち出し、崖の端に立って、懸命に注釈するのを、「いい富士を見た」と喜ぶ。この第八景は、実際には見えなかった富士であり、「道化の華」の看護婦真野の真意が、ここでは写真を持ち出してまで見せる婆さんの善意と熱意となって、結実していると言える。

次の第九景も、実景ではない。井伏氏に連れられて、甲府に見合いのために出かけた家で、「おや、富士」と呟いた井伏氏の言葉につられて、額縁に入れられた「まつしろい水蓮の花に似」た富士の写真を振り返り見上げて、身体をねじ戻すときに、娘さんをちらと見て、「きめた」と続く「ありがたかった」富士である。この時「おや、富士」という井伏氏の一言は、あるいはその場の人々の視線を、振り仰がしめたものかも知れない。そのような全員が見つめ合った視線の流れで、娘さんを見たときに、その場の雰囲気の肯定的な空気が、自らの結婚への承認を促す契機ともなっている状況として、いかにもよく表現されている。この「おや、富士」という言葉は、後のバスの中での老婦人の言葉、「おや、月見草」という言葉とも、

遠く近く共鳴し合っているもので、現状の場面を、一瞬のうちに転換させ、遠近を逆転させるような、しかも肯定的受容気分に満ちたものとも言えよう。

井伏氏はそのまま帰京し、以後九月、十月、十一月の十五日まで、「私」は御坂の茶屋の二階で仕事を進めながら、「あまり好かないこの『富士三景』の一つ」と、「へたばるほど対談した」という。この対談の数も入れれば、百を超えるとも言えるかも知れないし、それらは等身大的な富士との対話とも言えよう。そしてここからは、新しい他者との出会いの中で、富士は一層差延化されていく。

第十景は、訪ねてきた浪漫派の友人と二階の廊下から見た富士で、二人で俗だねと言いつ合っていると、富士見西行といった形の僧形の者が立ち現れ、それが茶屋の飼犬に吠えられ、周章狼狽する姿に、富士も法師も俗だということになる。次の第十一景は、「私」を訪ねてきた新田という、郵便局に勤めている若い読者、つまり他者との対面である。「太宰さんは、ひどいデカダンで、それに、性格破産者だ、と佐藤春夫先生の小説」に書かれていたので、必死の勇をふるって一人で来たが、話し始めてようやく馴れたころ、「まじめな、ちゃんとしたお方だと」安心し、今度は皆を連れてきたいが、かまいませんかと打ちあけられた「私」は、硝子戸越しに富士を見ていて、のっそりと黙って立っているのを改めて見直し、「偉いなあ」「かなはない」と思う。それに対して、「念々と動く自分の愛憎が恥づかし」だったと思い、富士はよくやっていると思う。それは「私」への警戒の思いが解消した安心感によって、取り戻し得た富

士の偉容への信頼を確信し直すこともあった。

その青年たちとの交流が続き、皆から「先生」と呼ばれて、「だまつてそれを受けていくらゐの、苦悩は、経て来た」と、それを自らにゆるそうとする自負に触れる。その青年たちに招かれて吉田に下り、一夜を過ごす。その夜の富士は、「したたるやうに青く」燐が燃えるように見え、「私」は夜道を興奮しながら歩き、財布を落したりする。それを後で回想して、「富士に化かされた」「阿呆であつた。完全に、無意志であつた。あの夜のことを、いま思ひ出しても、へんに、だるい」と感じている。これは夜の富士に興奮して、自己拡大した幻想に富士を重ねて、それらを同一化した体験としての第十二景である。風呂屋のペンキ絵とか、俗そのもので恥ずかしく見下ろされる富士、念々と動く愛憎を自覚させ、恥ずかしがらせる偉大な、見上げられる富士、そして、それらの対極にある、燐が燃えるような維新の志士のような、しかもそれは拡大した自己幻想でもある、青い富士の幻想にまで、富士への差延は広がっていく。

七

その幻想を目覚めさせるような富士が、第十三景である。「お客さん！起きて見よ！」という茶屋の娘さんの絶叫に、起きて廊下に出て見ると、店の外で娘さんが、興奮の頬を真っ赤にして、だまつて空を指さす。「見ると、雪。はつと思つた」「御坂の富士もばかにできないぞと思つた」と、第七景での富士が、ここで打ち消されて

もいる。御坂の富士は俗でだめだと教え続けたので、しよげていた娘さんの自尊心も回復した。雪が降らなければ、やはり富士はだめなものだと改めて娘さんに教え、山を歩きまわつてとつてきた月見草の種を茶店の背戸に播いてやり、「これは僕の月見草だからね、来年また来て見るのだからね、ここへお洗濯の水なんか捨てちゃいけないよ」と言うと、娘さんはうなづく。

なぜ月見草なのかの説明が、次の第十四景、バスから見える富士の景にある。富士には月見草がよく似合うと思ひ込んだ事情である。（因みに『文体』に連載された初出本文では、ここから「続、富嶽百景」がはじまる。）河口村の郵便局に留め置かれている自分宛の郵便物を受け取りに行くため、三日に一度ぐらい、天気の良い日を選んでバスに乗って出かける。そのようなある日の帰りに、女車掌が突然思い出したように、「けふは富士がよく見えますね」と言い出し、乗客のほとんどがいっせいに振り仰いで、歓声やまざわめくが、隣に坐っていた、私の母とよく似た老婆が、それらを無視して富士と反対側の断崖をじつと見つめている。「私」もそれに同調して同じ姿勢で同じ方向を見つめていると、「おや、月見草」と言つて、細い指で路傍の一方所を指さし、「私」の目には、ちらとひとめ見た黄金色の花ひとつが、花卉も鮮やかに消えずに残る。富士と立派に相對峙し、「みづんもゆるがず」「金剛力草とでも言ひたい」「けなげにすつくと立つてゐた月見草はよかつた。富士には月見草がよく似合ふ」と続く有名な箇所である。「おや」という驚きの言葉によつて、月見草はあたかも今発見されたかのように描かれてい

る。

路傍の小さな黄金色の花卉を、私の母とよく似た老婆が発見する。その老婆の孤独ぶりに、「私」は「胸に深い憂悶」を連想して、すり寄って、一緒に見つめていたのである。そこに一緒に月見草を発見するという共鳴の喜びが、月見草の発するアウラの光景として浮上してくる。それはバス車内の人々が、同じように感動して仰ぐ富士と同等、あるいはそれ以上のものとして覩じられているところに、近くて遙かに遠いアウラの距離感が伴うと言えるのではないか。つまり、これらは富士や月見草の起源に対して、意識が遅れてそれらを改めて発見する驚きでもあって、このとき富士や月見草は、他者そのものの相貌を以て、つまり自己との遙かな距離感を伴いながら、しかも最も自己に身近なものとして、さらにこれを言いかえればアウラの距離感を以て、迫ってくると言えるのではないか。だからこそ、月見草へのこのような距離感が、富士という一層遙かなものの距離感に引きつけられ合成されたとき、「富士には月見草がよく似合ふ」という言葉が、この十四景の描写に出てくるのであろう。

八

この後、十月半ば過ぎても、仕事は遅々として進まず、人恋しいまま、わざと富士には目もくれず、「血の滴るやうな真赤な山の紅葉を、凝視したり」、茶店のおかみさんに声をかけたり、ねるまえに、カーテンをあけて硝子戸越しに青白い富士を見ては、溜息をつく。この第十五景の富士の前で、「私」は自己の世界観、芸術観に

苦しみ悩み、身悶える姿が描かれる。単一表現の美しさという言葉が出るのは、この箇所である。

朝に、夕に、富士を見ながら、陰鬱な日を送っていたこの十月の末に、第十六景としての遊女と富士が出現する。自動車五台に分乗してやってきた遊女たちは、「バスケットからぶちまけられた一群の伝書鳩のやうに」、はじめはかたまつてうろろうして、やがてそろそろ、てんでに歩きはじめる。茶屋の店頭の絵はがきを選んだり、佇んで富士を眺めたりしているのを、「暗く、わびしく、見ちや居れない風景」だと「私」は見る。「二階のひとりの男の、いのち惜しまぬ共感も、これら遊女の幸福に関しては、なんの加へるところがない。私は、ただ見てゐなければならぬのだ。苦しむものは苦しめ。落ちるものは落ちよ。さう無理につめたく装ひ、かれらを見下ろしてゐるのだが、私は、かなり苦しかった」この後、突然「富士にたのまう。突然それを思ひついた。おい、こいつらを、よろしく頼むぜ、そんな気持ちで振り上げば、寒空のなか、のっそり突つ立つてゐる富士山、その時の富士はまるで、どてら姿に、ふところ手して傲然とかまへてゐる大親分のやうにさへ見へた」と叙述は続くのであるが、この突然は、必ずしも「突然」ではないであろう。その直前に、「私」は遊女の幾人かが、「佇んで富士を眺めてゐる」のを見下ろしていたのである。おそらくそれらの遊女の眺めている富士に、「私」も気付くように見上げて頼んだのであろう。つまりこのとき、「私」は遊女と一緒に富士を見仰いだのである。

他者とともに仰ぎ見る富士は、第八景の茶店の老婆が、頂上のパ

ノラマ台に立って示す富士の写真の場面で、井伏氏と見たもの、次の第九景で、見合いの席上「おや、富士」と、井伏氏の声で見上げた、これも写真の富士、次の十三景は、「お客さん！起きて見よ！」と茶店の娘さんに起されて見た雪の富士、さらに十四景は、バスの乗客ほとんどがいっせいに富士を眺めたのに、私と老婆だけが反対側の月見草と一緒に見るので、この時は、富士と対峙する月見草と一緒に見たということになる。そしてこの十六景では、佇んで富士を眺める幾人かの遊女とともに見上げる富士ということになるが、こうして他者と一緒に、共鳴して見上げる富士や月見草には、他者との限らない距離感が、身近な親近性を以て出現した幸福感となつて、受容される。それは身近にして遙かなアウラ的感觉でもあろう。

九

さて、仕事が進まぬ苦悩の上に、結婚話にも一頓挫が訪れる。ふるさから助力がないことが明らかとなり、途方にくれるが、この上は断られても仕方ないと覚悟を決め、甲府に出かけ、娘さんと母堂にすべてを素直に告白すると、母堂は「あなたおひとり、愛情と、職業に対する熱意さへ、お持ちならば、それで私たち、結構でございます」と応える。その帰り道、娘さんに送られ、何か質問はないかとその娘さんに聞くと、「富士山には、もう雪が降つたでせうか」というので、「降りました」と応えて前方を見ると、富士が見える。「なあんだ。甲府からでも、富士が見えるぢやないか。ばかにしてゐやがる」と打ち解けたやりとりで、おそらく二人は一緒に雪の富

士を見上げたのであろう。

このようにして、吉田に一泊して帰ってから、茶店の娘に雪が降つた富士を絶叫で知らされた十三景以後、「私」が富士を見るのは、ほとんど二人か複数であることが明らかとなる。十四景はバスから老婆と月見草を見ているが、これは富士にも似たものとしてであり、次の十五景のみが、寝る前にひとりで見える夜の富士で、これが例外となる。十六景は遊女と見、十七景は婚約者と見、次の十八景には、しかし亀井も言うように、富士の姿が見えない。それでも「背中に富士を覗じつつ」、原稿を書くことへの茶店の娘さんの励ましと声援を聞く光景で、「私」は、「娘さんを、美しいと思つた」もので、あえて一景としたと、亀井は言う。富士のアウラが、残響しているのでもあろう。

そして十九景は、この茶店に花嫁が来て、富士を見ているのを、「私」も娘も鑑賞していると、花嫁が大きな欠伸をする。「あら！」と背後で、娘さんの小さい叫び声を「私」は聞く。後で「馴れてゐやがる。あいつは、きつと二度目、いや、三度目くらゐだよ」と悪口を言う、

「欠伸したのよ。」娘さんも、力こめて賛意を表した。「あんな大きい口あけて欠伸して、図々しいのね。お客さん、あんなお嫁さんもらつちや、いけない。」私は年甲斐もなく、顔を赤くした。

と描写は続く。この時の「私」の反応、「年甲斐もなく、顔を赤

くした」は、どのように解釈されるべきなのであろうか。この反応は突然起されたもので、だからそこには真実で新鮮なものがある。それは自分でも意識し得なかった本心を、言い当てられた恥ずかしさの表れでもあろうか。しかしでは、自分でも意識し得なかった本心とは、この場合どのようなものであったのだろうか。それは幸せな結婚を願う、思いの純粹さなのであろうか。しかもそれは、もはや自分には許されない願いでもあると、半ば諦めかけてもいたものを、改めて正直に突きつけられた衝撃を、自覚した反応なのだろうか。

実はこの第十九景の花嫁の欠伸が語られ始めるところで、この娘さんの動作に関する注目すべき、今一つの「私」の反応が描かれていて、その時の反応とこれはつながっているものだとも言える。それは十月末になって、茶店もさびれ、ときたまおかみさんが六つの男の子を連れて、吉田に買物に出かけ、一日中、娘さんとひっそり暮らすことがあり、「私」が退屈して外を歩いたり、茶店の背戸で洗濯している娘さんの傍へ近寄り、「退屈だね。」と笑いかける場面である。

ふと笑いかけたら、娘さんはうつむき、私はその顔を覗いてみて、はつと思つた。泣きべそかいてゐるのだ。あきらかに恐怖の情である。さうか、と苦が苦がしく私は、くると廻れ右して、落葉しきつめた細い山路を、まつたくいやな気持で、どんどん荒く歩きまはつた。

落葉敷き詰めた細い山路は、おそらく赤かったであらうし、それに反照されて、この時の「私」も赤面していたのではなかったであらうか。「まつたくいやな気持ち」というのは、全く思いがけない誤解を受けた気持ちと、自分でも気づき得なかった自分の本心を、人から告げられ暴露されたような気持ちとの、複雑なものではなかったのか。そしてそのような反応を「私」に引き起こさせたのは、娘さんの恐怖の情で泣きべそをかいている必死な真剣さであり、また「あら！」と叫ぶほどこれも真剣に驚いた、娘さんの同じく真剣な忠告「お客さん、あんなお嫁さんをもらつちや、いけない。」という言葉である。

十

さらに今一つ、この「赤面」をめぐって注目しておきたい、別な描写をあげてみよう。「富嶽百景」を発表した昭和十四年三月から、ちょうど一年後、昭和十五年三月頃脱稿と、山内祥史に指摘された「走れメロス」の結末に出てくる、メロスの赤面に関わる描写である。これについては、吉本隆明が「末尾につけくわえられたこの数行は、その信賴物語の倫理的な物語の主題の流れを最後のところで太宰治に特有な感受性の格子目目で塞き止める、あるいは濾過していると考えられます」と述べて、ここに「文学・芸術イコール倫理なんだ」という太宰的個性の特色を、見ようとしている（『吉本隆明『太宰治』を語る』大和書房、1988.10、36～44頁）。メロスの裸

体を皆に見られるのが、たまらなく口惜しいので、緋のマントを捧げたひとりの少女の行為に、「勇者はひどく赤面した。」と、結ばれて作品は終わっていた。

この少女の真剣さは、茶店の娘さんの思いつめた真剣さと見合うものでもあって、そのような目の前では、文学表現そのものが、赤面すべき恥ずかしいことなのだというのが、太宰の倫理でもあったと、吉本は言いたかったのではなかったか。

おそらくこの娘さんの真剣さが、そのまま次の第二十景のタイプ・ストらしい若い娘さんふたりの姿にも、反映していると考えられる。二人は「トンネルの方から、何かきやつきやつ笑ひながら歩いて来て、ふと眼前に真白い富士を見つけ、打たれたやうに立ち止り、」（傍線筆者）ひそひそ相談した上で、カメラのシャッターをきるやう「私」に頼む。むさ苦しい姿の「私」は、ひどく狼狽しながらも、カメラを受け取り、冒頭に引用した場面が展開される。そこで注目されるのは、「揃ひの赤い外套を着」たふたりが、「ひしと抱き合ふやうにして寄り添ひ、屹つとまじめな顔」になり、おかしさに、「私」は手が震えるが、レンズをのぞくと、「罌粟の花、いよいよ澄して、固くなつてゐる」、つまり真剣そのもので、二人とも固まってしまっているのであり、その眩しさに赤面するかのやうに、二人をレンズから追放して富士山だけを撮る。「富士山、さようなら、お世話になりました」と私のわかれの挨拶とともに、富士の映像は単独で残ることとなる。

では、この真剣な罌粟の花、あるいは茶店の興奮して頬を赤くし

た真剣な娘の映像は、どこに消えたのか。しかし、これが作品の終わりではない。その翌日、山を下り甲府の安宿に泊まったあくる朝、宿の汚い欄干によりかかつて見た富士が、最後の二十一景、「酸漿に似た」富士であった。

この最後の結末の一句「酸漿に似てゐた」を、どのように解釈すべきなのであろうか。この富士は、「山々のうしろから、三分の一ほど顔を出してゐる。」朝焼けの溶岩の山としての「あかがね色に光る」山らしくもあるが、それは三分の一ほどの小ささで見えている。そこに、序の三段落目のアパートの窓から見た小さい富士に、これを準えることも可能であろう。

しかしこの富士は、何よりも赤い色彩で訴えるものであることに注目すると、第十九景での「私」の赤面につなげて解釈できないであらうか。娘さんの必死な真剣さに、自分自身の無意識的な願いや欲望をも知らされて、それらを差延的に認知受容する姿を象徴するもので、それはあるがままの等身大の自分であるとともに、それを気付かしめた娘さんの頬の紅潮や、タイプストらしい二人の女性の、罌粟の赤さに極まった真剣さに、通じていくものでもあったのではないか。その真剣さに眩しくて向き合えないかわりに、富士そのものを撮ることによって、自分の赤面を避けたが、逆に最後に、富士は、それらの「私」や「私」に関わったすべての人々への思い、そのものをも反映して、赤いイメージで、アウラの遠近感に基づく遠さから、自己反照的に、眺められることにもなったのではなかったか。