

拒否からの出発

——デュラス、そして太宰治についてひとことふたこと

蕭幸君

自己の生はいったいなに意味するのか、おそらく最初から理解した人間は一人としていなかった。かりにそれを追い求めたとしても、やっとなにかが見えてきた頃には白髪ぼうぼうとなっていた、ということが多いのではなからうか。

しかし、誰でもすぐさま自分の生について考えたり、存在意味を問うたりするわけでもなく、ただ目前にかすかに見えたりわずかの希望めいた道に進むしかない、漠然とはありながらも歩みつづけ、いつのまにか人生の終点に辿りつくというのがほとんどであると言わざるをえない。

作家の多くは、なにかというと、自己の作品を介してそうした観察や観照をみいだしていくが、ただし、他人の人生に仮託するという形で。ところが、終始自己に執着してやまない作家もいる。まるで自我の顔を映し出さなければ、その次の一瞬に自己が死に絶えていくかのように。そう、こうした形でなければ自己の生に確信が持てないのだ。

*

フランスのデュラス、そして日本の太宰治。縁もゆかりもないこの二人の作家に、偶然にも多くの一致があったことにじつ

に驚かされた。デュラスと言えば、あの「愛人」^{ラヴン}の作者だといふことがすぐさま想起される。いまとなつてはもはや幻の異郷となつた仏領インドシナを背景に、その郷愁を誘うエキゾチックなエロテシズムがセンセーションを呼び起こしたことはまだ記憶に新しい。この作品は映画化されたことはいつそう世に広く知られた。それだけではない。通常は若手作家に与えられるゴンクール賞を「太平洋の防波堤」で逸して数十年後、七十の齡にして掌中に納めたことでも議論紛々と文学界に話題を提供した。

一方、太宰治は泣きついてでも手に入れたかつた芥川賞を、やはりデビューしてまもなく幾度もノミネートされながら、ついに手にすることはなかった。若手才人の大きな挫折である。挫折してからのデュラスは、落ち込む様子を見せながらも創作を続け、共産黨員にもなり活動し、私生活にも数々の打撃を受け、アルコール中毒まで患った。太宰はというと、学生運動に参加し、必死に奔走したすえ自殺をはかり、未遂、やがてパビナル中毒にまでなつた。この二人は、同じくひとつの素材をもとに、その初期と晩年において、それぞれ形態の異なつた作品にしている。デュラスは「太平洋の防波堤」「愛人」^{ラヴン}、そして太宰は「HUMAN LOST」「人間失格」。奇にして、その最後

の作品は、デュラスは「これで、おしまい」、そして太宰は「グッド・バイ」なのである。偶然の一致にしては、あまりにもきれいに対応しているではないか。だが、それはあくまでも偶然だとしか言いようがない。それにしても、若くして、実年齢を遙かに超えて見られるほど変貌してしまった顔についての描写はなぜ、「愛人」と「人間失格」の冒頭に、ともに現れるのだろうか。しかもそれぞれいわゆるデュラス節（プチット・ミュージック）と太宰節とが存在し、その読者を強く惹きつけてやまない。これらの偶然が不思議に思えてならないのだ。

*

「わたしは、自分が極度に羞恥心をもたざるをえないような環境の中で、ものを書きはじめた」』というデュラスの言葉は、躊躇いと闘争とがせめぎあうなかでその揺れに身を任せ、彼女が自己を完全にさらけ出す決意へとつながっている。向かう敵は他の誰でもない、世間という温床に身を寄せる自分自身である。仮面をかぶり、周囲と歩調を合わせ、生ける屍の如くでも、まず困窮する日暮を生きぬくことが先決であったような思索を通り抜けていくと、いつしか自己の呼吸を感じなくなっている自分に気づく。そのとき、すべてが崩れ落ちてゆく。仮面をかぶり、周囲と歩調を合わせている人物が自分であるということに確信が持てない。いったい、いま空気を吸って笑みを浮かべていたり、思慮深い目つきをしたりしている顔は果たして自分であるかどうか。太いベルトを腰にぶら下げ、いつも同じサンダルを穿き、帽子をかぶるあの赤銅色の髪の少女が遠景

にほんやり映っていたり、目の前いっぱいクローズ・アップして見えたりするのは、自分が眺めているせいに違いない。なにかがこの眼差しに映じているとすれば、へわたしは存在しているのに違いない。でも、眺めているのがへわたしであれば、いつたい、あのへわたしに目に映っている少女は誰なのだろう。そして、へわたしを映し出すのにはいつたいどうしたらよいのだろうか。この目で自分を確かめ、自分の呼吸を感じなければ、へわたしはがこの世に生きていることなど確信できないのだ。私の顔、私の声、私の呼吸、それがへわたしの存在となる。

「太平洋の防波堤」は他人の物語。なぜなら、そこには映し出されたシユザンヌと他の人々の風景はあるが、デュラスの呼吸はない。こまごまとした煩瑣な出来事は細微にわたって描写されたことよって、なるほど我々はなにならにまでいろいろと知らされることになった。だが、「太平洋の防波堤」はいつたいなにを語ろうとしたのか。植民地時代のベトナムの社会や政治の問題か、落ちぶれたフランス人植者一家の苦難や困窮の環境から脱出するに至った若い兄弟の物語か、それとも人種差別の問題なのか……。様々な目線が盛りこまれた「太平洋の防波堤」はデュラスの野心のほかになにも語ってはいない。自己を他人に仕立て、強情を張った筆触で作家の野心をいつぱい書きこんだ。男の牛耳る文壇に虎視眈々と狙いを定めるデュラスの姿勢が、自己を隠蔽するための粉飾作業の裏側から、壁のしみのように強く根を張って浮かび上がっていた。落掌しかかったゴンクール賞を逃したときには、デュラスは自分が女性であることを、その理由にしなければ納得できなかったほどシヨッ

クを隠せなかったという。

だが、「女性である」というこの理由は、単にデュラスが自分を守るための盾でしかなかったのだろうか。

デュラスはショックをうけたのではなくて、落胆したのだ。なにしろ自分は女性であるのに男性のふりをして「太平洋の防波堤」を書いたのだから。彼女は自分の性を、愛を、羞恥心のために書けなかったと言うが、そうではない。文壇に立つ野心のために書けなかったのだ。女子供には理解できそうもないと思われがちな社会や政治、人種や貧富の差などの問題は、まさに瑪瑙やサファイアのようにきらきらしたその魅力の誘惑をその容易には払いのけることができるものではない。むしろ、デュラスがこれらの問題提起を飾りものにしていくというのではない。すくなくとも、これらの問題提起をしたことで、彼女は男たちと同じ土俵に立つて戦うことができるどこかで信じていたのかもしれない。ところが、知識や政治・社会に対してどれだけの関心度を持っているのかなどは問題ではない。文壇は男たちに牛耳られてはいるけれど、内輪の遊興だけで昂ずるほどに盲目であるわけではない。「猿真似」^①はいつまでたつても「猿真似」であり、本当の自分で勝負しなければ、いくら優秀な作でも本物として認められることはない。これを一番理解し得たのはデュラス自身のはずである。

男性と同じ力、いやそれ以上に力を持っていて、彼らの戦い方を用いてそのルールに従えば堂々と文壇に立つ権利を勝ち取れるということがただの思い過ごしであることを学ぶのに、ゴンクール賞を逃すという代償はあまりにも大きかった。失ったものの大きさに気づき、まさに我に返ろうとする彼女の修正作

業は何年間か続く。そう、「モデラート・カンタービレ」や「夏の夜の十時半」、「破壊しに」と彼女は言う」においてときどき彼女自身の顔つきや肉声に触れるまで、かつて女性の性を作品において表明することを拒否し、男性に転化して出発したデュラスが、自己の女性の性を完全に取り戻すのには、彼女の言葉を借りれば、「こうなるまでには、いろんな本を書かなければならなかった……『破壊しに』と彼女は言う」まで。誰だつて『破壊しに』からいきなり書きはじめるわけにはゆかないのだ^②ということである。

女性の根源について探求し、その歴史を咀嚼し直し自己を見つめるその彼女の眼差しは『マルグリット・デュラスの世界』^③の至るところに見出すことができる。「原始的な自然で起こる出来事のあいだには脈絡がなかったでしょう?」^④、この問いが彼女が到達した地点、いや、それが彼女がやっと自己の本来の姿を見出した頭れであり、彼女の自然の顔を、呼吸を取り戻したときにこそ出すことのできた一つの答えなのである。

女性であるがために賞を逸したという発言をした後のデュラスの作を見れば良い。いま我々がデュラスの特色としてあげているその官能性の芳醇さといひ、脈絡のつながりのない文体といひ、どれも彼女が女性であるという自己を全面的に押し出さなければ、決して成り立たないものばかりである。彼女が自我を発見し、女性である自己へ立ち返ったときこそが、デュラスの真の輝きである。七十歳にしてゴンクール賞を手にしたのはやや遅咲きであるかもしれないが、自己の性や愛を隠蔽する形ではなく、自分の肉声で「愛人」^⑤において語り出したとき、彼女は自己の生を初めて手にすることができたに違いない。そ

の彼女の肉声に震撼され、魂を揺さぶられるのは、なにか直に本物に触れたときの喜びや感動に似た振幅がその断片的な言葉を通して響いてきたからではないだろうか。男の「猿真似」から離れ、自己の本能を取り戻したこのときは、デュラスがへ書く女性の論理を創りあげた瞬間でもある。ところが、女性でしか書けないともいわれているデュラスのこの呼吸、このころのどこかに響いてくる断片的で本能的な肉声を、日本の太宰治の作品にも見出すことができる。

*

「生れて、すみません。」太宰のこの言葉を引用した論文・エッセイは数知れず、彼の作品を読まない人でも、いちど聞いたら脳裡に焼き付けられてしまうほど印象の深い言葉である。言葉の出所は、「二十世紀旗手」という作品の副題、括弧付きで記されている。

すでに後継ぎとなる長兄や兄弟が生まれてから津島家の六男として生まれた太宰は、自己の生を拒否されたところから出発しなければならなかった。彼曰く、「罪、誕生の時刻に在り」。男兄弟が何人もいたけれど、幼少時の太宰は乳母をはじめ、女中たちなど女性に囲まれた環境に育った。道化という世渡りの特技を身につけ、都合のいい仮面をかぶるまでにはそれほど多くの学習期間を要しなかった。その姿勢は作家として世に出てからも崩さず、二十世紀のデカダンの子と称され、彼は悲歌を謳いあげつづけた。その太宰の悲歌に人々が耳を傾けたのは、鍍骨削肉の痛みが生々しい声として響いてきたからではないだ

ろうか。まさにその生身の声が入る文中に惹きこむ力となったのである。

とくに、処女作の「晩年」のあとに書かれた『二十世紀旗手』に納められたいくつかの短編群にその傾向が強い。奥野健男氏はその解説⑤のなかで熱く語っている。

読者は、この七つの作品を読んで、みんな普通の小説と勝手が違う、風変わりな小説ばかりなので戸惑われたのではないだろうか。出来損いばかりでこんなのは小説と認めがたい、気狂いの書いた支離滅裂なたわごとじゃないか、そう決め付ける読者もいるかもしれない。確かに従来の小説概念から言えば小説とは言えないような小説もある。錯乱した異常な精神状況を錯乱のまま表現した作品もある。

しかしほくはこの時期の作品に魂が揺らめくような痛切な感銘をおぼえる。一緒に叫び出したいような、泣きたいような共感をおぼえる。気取り屋で自意識家の太宰治が、ここでは我を忘れて、激情に身を任せている。日頃あらわさない裸の心が、素顔が、怒りやかなしみが、率直に表現されている。ほくたちはこの錯乱の時期の作品の中にこそ太宰治の魂の深い部分を、垣間見ることができただ。それと共にこの時期に、既成の小説概念を否定し破壊する、従来考えられなかったような大胆で奔放なさまざまな前衛的な試みを行っている。たとえば文体を意識的に途中から変えたり、助詞を極端に省略したり、人からの手紙だけで作品を構成したり、小説の中に随筆や抗議文を挿んだり、主人公のほかに作者が登場したり、楽屋裏を明かしたり、演説体にしたたり、オペラ風にしたたり、日記風の断片にしたたり、文体、構成、発想などに手練手管の限りを尽くしている。それは八方破れの支離滅裂の錯乱の文体とも見られかねない。(中略)従来の小説方法では現代人の内面的真実は表現できない、もはや従来のリアリズムや正統的なロマンが、そのまま通用する近代は終焉

し、未知の現代という時代に入ったという明確な認識からである。

「錯乱した異常な精神状況を錯乱のまま表現した作品もある」と評しながらも、「一緒に叫び出したいような、泣きたいような共感を」おぼえたというのだから、彼はやはり「魂の深い部分」から出た太宰の肉声に触れて「魂が揺らめくような痛切な感銘をおぼえる」のであり、「八方破れの支離滅裂の錯乱の文体」は本能のなすがままに出た言葉でもあろう。読み手の共鳴を呼び起こす力は、この魂の声に由来していて、太宰節とデュラス節に共通するところだとすれば、デュラスが創り出した「書く女性の論理」は、女性に限らず、人間に潜んでいる本能の声でもあると言える。しかし、男も書く言葉であるのなら、デュラスが創り出したものは「書く女性の論理」として成立しなくなるのではないだろうか。

——お葉書、拝見いたしました。が、はくの原稿、どうしても、——
だめですか？

——ええ、だめですねえ。これ、ほかの人書いて下さった原稿ですが、こんなのがいいのです。リアルに、統計的に、とにかく、あなたの原稿、もういちど、読んでみてください。そうして、考えて下さい。

——はく、もともと、へたな作家なんだ。くやし泣きに、泣いて書くより他に、てを知らなかった。^①

「二十世紀旗手」にあるこの記述は、書き方をめぐって作家と編集者とのやりとりの一部だが、そこで「リアルに、統計的

に」と「くやし泣きに、泣いて書く」とが対比されている。理性に支配され、計算しつくした書き方とは逆に、感情の頭れでもあるような「くやし泣き」や「泣いて書く」ような書き方を特色とするデビュー時の太宰の文体は、最初から受け入れられたものではなかったようだ。いくら卑下して「へたな作家」と称していても、書くことに關しては格別に自信に満ちている太宰でもある。しかし、ある意味で、この「リアルに、統計的に」というように計算されたのではなく、奥野氏の言うように、「八方破れの支離滅裂の錯乱の文体」では、「へたな作家」と思われてもしかたがあるまい。面白いことに、まさに作品のなかで書かれたこの記述に対応するかのようには、これらの初期の作品群に充満していた彼の肉声は、やがて「リアルに、統計的に」設定された文章とあいまって、ところどころにしか作品に現れなくなる。例えばほぼ太宰の遺作に近い作品で、「HUMAN LOST」と同じ素材を扱った「人間失格」に耳を傾けるなら、果たしてどれだけ彼の肉声に触れることができるのだろうか。答えは提示する必要もあるまい。

「はしがき」と「あとがき」を前後に三つの手記を挟むかたちで「人間失格」が構成されている。「私は、その男の写真を三葉、見たことがある。」という印象に残る書き出しから「はしがき」が始まり、これから語られる話の主人公であろう人物の顔について語り手がその様々な印象を記す。書き手である作家の「私」と、三つの手記をしるした「自分」とのあいだには大きな距離がおかれ、手記を残した葉蔵という男の半生は男自身によって語られ、その前後に作家の「私」の所感が書き記されている。初期の太宰に親しんできた読者であれば、おそらく

ここで作者の太宰と、作家の「私」と手記を残した葉蔵との距離や関係にとまどいをおぼえるであろう。真実と創作とのあいだに揺らぐ行間を、いったいどう読み解くか。デュラスの読者も「愛人」を読む際、似たとまどいがあったろう。ただ、「愛人」のなかの「わたし」や「娘」や「彼女」の曖昧な距離は、記憶やフォーカスのぼやけあるいは感情や感覚をはかる一つの手がかりであるのに対して、「人間失格」の場合は、その距離はむしろ「リアルに、統計的に」計算し尽くされた作品の構成形態に成り変わっていく。そればかりか、行間の空白が多かった初期の作とかなり異なって、「人間失格」のそれはわずかの空白しか残されておらず、数多くのできごとの描写が綿密に詰め込まれている。読者を惹きつけてやまない太宰の呼吸は、文章全体の雰囲気を引き締める役割を担うことになり、ここぞとばかりに緊迫感や強い印象を与えようとする箇所にはしか出てこない。例えば、「第一の手記」に進むためページをめくると、いきなり「恥の多い生涯を送って来ました。」と、冒頭さながら読む者の胸を強く突く一人称の「私」のことばに会おうのがそれである。

これには確かに動揺を覚える。「愛人」の冒頭に書かれた顔の描写に接したときのそれに近似するこの動揺には、太宰の読者を懐かしませる彼の体温がこもっている。

手記の結びは、

ただ、いつさいは過ぎて行きます。

自分はことし、二十七になります。白髪がめっきりふえたので、たいていの人から、四十以上に見られます。

と、静かに告げられ「人間失格」が終わる。裏切りばかりを作品に書く太宰は、読者を裏切らない。太宰節がたっぷりと披瀝されている。そして、またしても我々は、ここで「愛人」のなかの一節を思い出す。そう、「十八歳でわたしは年老いた。」⁸ あの一節である。

同じく晩年において書かれた「愛人」と「人間失格」は、デュラスと太宰の代表作であることに異論を挿む余地もないが、だが、共通性の多かったデュラスと太宰治を代表するこの二作に關しては、決定的な違いが認められる。皮肉にも、読者にとつて抗しがたいほど魅力的な太宰の肉声、「HUMAN LOST」に溢れ出すほどにあつた太宰の肉声が、デュラスの「愛人」と違つて、逆に慎重に控えられていたのは、ただ太宰が冷静に當時のことを見詰め直したために他人の声が変わつていったのではない。成熟した作家のとるべき創作の姿勢を、彼が学習してしまつたからではないのか。「八方破れの支離滅裂の錯乱の文体」は未熟だった頃のなごりで、若げのいたりであった。デュラスが「書きもの否定の書き方」⁹をめぐしてやつと辿り着いたへ書く女性の論理と逆行していったのは、偶然ではない。本能に身を任せた作家が成熟して、世間に認められるような、落ち着いた男の作家にやがてなつていったからではないだろうか。太宰が言うように、「男と女はちがふものである。あたりまへではないか、と失笑し給ふかもしれぬが……」¹⁰

注

- (1) マルグリット・デュラス『愛人』(河出文庫 一九九二・一一) 一四頁。
 (2) マルグリット・デュラス『グザビエル・ゴーチエ』『語る女たち』田中倫郎訳(河出書房新社 一九九二・一〇)「第一回対話」四三〜四四頁。

X・G——自然、そのとおりです！そして書くということも、煎じつめれば男の書法になってしまふ、つまり、そういう女性のもの書きが、自分自身について思いうかべるイメージは、男のイメージになつてしまふんじゃないやありません？

M・D——確かにそのとおりね、でもやむを得ない面もあるのよ。ダンスに行く下働きの女中はブルジョワ女に扮装して行く。ものを書く女が扮装するのは……男の姿なのよ。

X・G——つまり、文学に近づくためには、男にならなきゃだめだと考えてるわけですね。

M・D——ええ。いつだってそんな猿真似から始まるのよ。それが、やるべき第一の仕事なのよ。

X・G——自分は女だと再確認することですか？

M・D——そう、わたしだって例外じゃなかった。二十歳のとき、他人から「これは男が書いたみたいだ」と言われると、得意になつたもの。

- (3) 『語る女たち』一四頁。

- (4) マルグリット・デュラス『ミシェル・ポルト』『マルグリット・デュラスの世界』舛田かおり訳(青土社 一九八五・一一)

- (5) マルグリット・デュラス『エクリール』書くことの彼方へ」田中倫郎訳(河出書房新社 一九九四・七)「書く」一四頁。

- (6) 『二十世紀旗手』(平成五年十二月)新潮文庫解説 二二五〜二六頁。

- (7) 『二十世紀旗手』(新潮文庫 平成五年一月)一六四頁。

- (8) マルグリット・デュラス『愛人』河出文庫 八頁。

思えばわたしの人生はとても早く、手の打ちようがなくなつてしまつた。十八歳のとき、もう手の打ちようがなかった。十八歳から二十五歳

のあいだに、わたしの顔は予想もしなかった方向に向つてしまつた。十八歳でわたしは年老いた。(略)

- (9) 『エクリール』書くことの彼方へ」において、デュラスは「書きもの否定の書き方があつたつていいじゃない」「若きイギリス人パイロットの死」一〇一頁」と語っている。

デュラスの文体について、清水徹氏が「文庫版解説——『愛人』とデュラスの世界」(『愛人』河出文庫 二二六〜二二七頁)においてこのように述べている。

(中略)繰り返しの多用、いくつかのイメージのまるで脚韻のような反覆、概して簡潔な文章がつづくなかにときどき出現する、まるで渦を巻くような長文の動き、異様な語順転倒、省略、計算されたトーン。一見自在に一人称と三人称とのあいだを移りゆくのだが、そこにフランス語の時制の微妙な使い方を加えて、語り手と語られるものとの距離関係がじつに鮮やかに変化してゆく。あるときはいま現に語っている「わたし」が前面に大きくひろがつているかと思うと、また別のときは回想という側面をはつきりと示しながら語りひろげられる。ときにはいまの「わたし」と昔の「わたし」が溶け合つて超時間的風景となり、ときには三人称による明らかに距離のはなれた画面となる。総じて乾いているのだが、湿りけを感じさせぬほど抒情にうつすらと浸され、その背後には静かな情念の激しさでも言いたいようなものが確実にひそんでいて。それは四十年に及ぶ作家生活の産みだした手練の冴えが、自分にとつてもっとも重要なヴィジョン、しかもいまなお彼女の「理解力を越えた」もの、沈黙の世界、「閉ざされた門」としてあるものに向き合い、そして「すべてを(無罪)のもの」と見ようとするさながらコロソスのオイディプス王のような心境に著者が立つたとき、はじめて可能となつた文体なのである。(中略)

注(2)に引用した対談の内容と併せて考えれば、このようなデュラスの初期の作品には見られない文体の変化はおそらく、「男の書法」ではなく、女性の書法を模索して創出した「書きもの否定の書き方」だと思われる。

- (10) 『太宰治全集 第十卷』(筑摩書房 昭和五十二年二月)「女人創造」冒頭。一一四頁。