The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	太宰治『女の決闘』の方法
Author(s)	斎藤, 理生
Citation	阪大近代文学研究. 2004, 2, p. 15-27
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/92622
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

太宰治『女の決闘』の方法

斎藤 理生

はじめに――「月刊文章」とのかかわり

太宰治の『女の決闘』は、「月刊文章」の昭和十五年一月号から六月号まで、六回に渡って掲載された。この小説は、森鷗外訳オイレンベルグ作『女の決闘』を全文引用しながらも、七つに切り分けて、その前後に語り手「私（DAZAI）」の「説明」や「空想」とされる創作を差し挟むことで形作られている。同時期に発表された『駆込み訴へ』（「中央公論」昭和十五年二月）や『走れメロス』（「新潮」昭和十五年五月）のように〈パロディ〉化した結果だけを提示するのではなく、原作と創作と、〈パロディ〉化してゆく小説家の手つきとをないまぜにして一篇としている点が特徴である。

研究史においてこの作品には、語り手や亭主の芸術家観に作者の思想をうかがう論(1)、特異な構成の実験性を評価する論(2)、翻案作品として原作の主題に対してどのような新しい主題を提示しているかを明らかにした論(3)など、多様なアプローチが試みられてきた。ただ本論では、それら先行研究で提起された問題を引き継ぎつつも、この作品をあらためて発表された媒体のなかに置き直すところから考察を始めたい。発表後六十年以上を経た現代の読者が、全集や文庫で読むときには失われがちな要素を今いちど浮上させることで、この小説の性格が確認できると思われるからである。

「月刊文章」については、松本和也氏に太宰との関係も含めた解説がある(4)。松本氏はこの雑誌を、「文章に関する研究・指導・分析・鑑賞等を主軸として、月刊文章編輯部編『わが小説修行』（昭和14・10、厚生閣）などに結実していく創作指導や創作余話等も多数掲載し、文芸入門誌としての相貌も併せ持つ」ものとしており、『女の決闘』との関係については「創作過程を露呈する形式が、先述の『月刊文章』の特質及びその読者層の〈期待の地平〉（ヤウス）に即応している」と述べている。しかし、この小説の語り手の言葉は、本当に掲載誌読者の〈期待の地平〉に応えていただろうか。

たとえば、『女の決闘』第一回で、語り手は「鷗外全集」の「翻訳篇、第十六巻」から「八つ」の小説の書き出しを引

用し、「どうです。うまいものでせう。あとが読みたくなるでせう。物語を創るなら、せめて、これくらゐの書き出しから説き起してみたいものですね」と讃えるのだが、確かにこれとよく似た言説が「月刊文章」には見出せる。昭和十三年五月号の「表現の実際的研究」という特集における、儀府成一の「書き出しの研究」である。儀府は、谷崎潤一郎『盲目物語』、志賀直哉『雨蛙』、芥川龍之介『きりしとほろ上人伝』、横光利一『寝園』、佐藤春夫『田園の憂鬱』、川端康成『伊豆の踊子』、中川與一『氷る舞踏場』、室生犀星『あにいもうと』という「八人の作家の書き出し」を並べてみせる。その上で「どの作家も深重に身構へて筆を起し、お終ひとのつながりが如何に不可分のものであるかゞ解るのである」「書き出しの如きどうでもいゝやうなものであるが、成功してゐる作品の多くはその第一行から成功の秘密を予約してゐる事実にも学ぶべきである」などと述べている。

複数の小説の書き出しを並べ、それらを創作の参考にすべきだと読み手に勧めている点で、二つの言説は似ている。ゆえに『女の決闘』は、一見「月刊文章」の読者の〈期待の地平〉に応えているように映る。だが注意しなければならないのは、『女の決闘』はあくまで創作欄に置かれていることだ。創作指南と創作指南を小説化したものとでは、表面上は似通っていても、自ずと異なる読まれ方をするにちがいない。たとえば『女の決闘』の場合、鷗外訳の小説群の書き出しを言祝ぐことは、まさに『女の決闘』そのものの書き出しを振り返らせ、それらとの比較を促すことにつながるであろう。しかも『女の決闘』の書き出しは、褒め讃えたはずの鷗外訳の書き出しとはまったく異なるものなのである。

『女の決闘』の語り手は、「一回、十五枚づゝで、六回だけ、私がやつてみることにします」と小説の〈舞台裏〉を明かすように始め、読者に親しげにふるまうものの、果たして何を「やつてみる」つもりなのかは、なかなか明らかにしない。ようやく鷗外の全集を「これから一緒に読んでみます」と言ってからも、後で「諸君は、いま私と一緒に、鷗外全集を読むのであるが」と仕切り直すように、女性作家や「研究科の生徒たち」への批判など、語り手はしばしば脱線し、『女の決闘』なる題名から期待される物語は一向に始まらない。こうした迂回し遅延する語りは、クライスト『地震』をはじめ、物語世界に一息に引きこんでゆこうとする鷗外訳の作品群の語りと対照的である(5)。

後に見るように、語り手は「第三」以降、「廿世紀」ならではの小説を作ることに意欲的な姿勢を見せる。そこから振り返って考えれば、冒頭で語りの対照性を読みとらせることには、表面上は鷗外訳という「十九世紀」の小説を讃えつつも、実は「廿世紀」の作家はもう同じようには書けず、このような書き方をせざるをえないのだ、という主張がこめられていると思われる(6)。だからそのような主張が読みとられるという意味では、この小説の表現も、読者の〈期待の地平〉に応えていると言えなくもない。しかしそのような主張を「第

一」のみから読みとることは困難であるし、それを受けとるためには語りを額面どおり読まずに、対象化して捉え直す必要があるわけで、いずれにせよ儀府の文章とは質の異なる読みを求められることはまちがいない。

また「第二」で語り手は、「私は今のこの場合、しかつめらしい名作鑑賞を行はうとしてゐるのではなく」「全く別な物語を試みようとしてゐる」のだと述べる。が、「月刊文章」同号には、阿部保「名文鑑賞『湖南の扇』から」なる文章が存在し、「『湖南の扇』の冒頭にちかい一節」が引かれ、「楚々たる支那美人をいかにも幽婉に描いて、すでに多彩な物語の複線としてゐる」ことが指摘され、「芥川龍之介の好んだプロスペル・メリメの文章は清明であるといはれてゐるのであるが、この形容はまた、芥川龍之介の文章を形容するのに、ふさはしい」といった記述がなされている。こうした「名文鑑賞」が、この号以外にも頻繁に掲載されていることを鑑みれば、さしあたり阿部の文章は、読者の〈期待の地平〉に応えていたと考えられよう。それに対して、太宰の小説の語り手は、〈期待の地平〉から距離を取ろうとしていることが明らかだ。

『女の決闘』の語り手は、創作欄において創作指南を模倣した言説を綴ることで、「月刊文章」の読者の〈期待の地平〉を、むしろずらしている。つまりこの小説は、鷗外訳ばかりではなく、初出雑誌の他の言説をも〈パロディ〉化しているのだ。むろん儀府や阿部の文章を直接〈パロディ〉の対象にしているわけではない。だがそのような創作指南全体を茶化し、相対化しかねない言説になっているのである。

このような人を食った小説を考えるにあたっては、先行研究で指摘されてきた芸術家観の問題や実験小説的手法と共に、そうした〈深刻〉さとは異なる滑稽さや疑わしさにも注目する必要があるだろう。否、むしろこの小説はそうしたいかがわしさを中心に成り立っているのではないか。以下では、鷗外訳と「私（DAZAI）」の語りと彼の「空想」とで織りなされてゆく、小説内部の言説間の、錯綜した関係を検討する。

一　語りのいかがわしさ

一・一　「私（DAZAI）」の偏り

『女の決闘』は「第二」に至ると、「第一」のような極端な脱線がなくなる代わりに、語りの真実性が疑われるようになる。「第二」で語り手は、原作を引用しながら、その「的確」だが「冷淡」な叙述には違和感を覚えると述べる。そこで、実は原作者オイレンベルグが原作の主人公の亭主であり、事件を目の当たりにしながら描写したのだという「仮説」を持ち出し、その「仮説」にしたがって以後「全く別の物語」を試みようとする。ところが、一方で語り手は、その「仮説」があくまで虚構に過ぎないことを強調する。すなわち「そろそろ、この辺から私（DAZAI）の小説になりかけて居りますから、読者も用心してゐて下さい」だの、「もとよりこれ

は嘘であります」だのと、くどいほどに断ってもいるのである。このように「私」の語りは矛盾を含むため、真意が計りがたくなってゆく。

ここで注意しておきたいのは、あらかじめ「嘘」とされる「仮説」はもとより、原作は「的確」で「冷淡」な描写に覆われている、という「仮説」の前提がそもそも眉唾だということだ。語り手は、「少しでも小説を読み馴れてゐる人」または「慧眼の読者」ならば原作の「冷淡」さや「的確」さがわかるはずだ、と読み手を挑発する。だが、原作の文章について語る彼の言葉は、はたして信ずるに足るものだろうか。

目前の事実に対して、あまりにも的確の描写は、読むものにとつては、かへつて、いやなものであります。殺人、あるいはもつとけがらはしい犯罪が起り、其の現場の見取図が新聞に出ることがありますけれど、奥の六畳間のまんなかに、その殺された婦人の形が、てるてる坊主の姿で小さく描かれて在ることがあります。ご存じでせう？（中略）あのやうな赤裸々が、この小説の描写の、どこかに感じられませんか。

ここで語り手は、原作の叙述の特徴を指摘しているというよりも、自分の読みに誘導することに努めている。なるほど傍線部のような具体的な喩えは、読み手に強い印象を与えるだろう。だがこれら以外の、原作は「ぶんなぐる口調」「ふところ手をして、おめえに知らせてあげようか、とでもいふやうなたいへん思ひあがつた書き出し」で書かれているとする部分にも言えることだが、語り手の喩えはひどく偏っている。また一方で彼は、原作者が亭主だとする「仮説」は「嘘」で、本当は原作者が「たいへん疲れて居られた」ためこのような描写になった、「作者が肉体的に疲労してゐるときの描写は必ず人を叱りつけるやうな、場合によつては、怒鳴りつけるやうな趣きを呈するもの」で「実に辛辣無残な形相をも、ふいと表白してしまふもの」だ、「人間の本性といふものは或いはもともと冷酷無残のものなのかも知れません」などと、ひどく一面的な解釈を展開している。つまり語り手は、原作の叙述に違和を唱えると同時に、彼じしん違和感をかきたてる表現をものしているのである。

木村小夜氏は、これまでの研究で語り手の発言がしばしば太宰治の発言のように読まれてきたことを批判し、とりわけ語り手の「第四」における芸術家観や「第五」における亭主と検事への評価が、額面どおり受け取られないことを指摘している(7)。だがそうした語り手のいかがわしさは、小説のはじめから、くどいほどに匂わされていると考えられる。

一・二　読み変えられる原作の引用

「私（DAZAI）」の語りは対象化して受け取らざるをえない。とはいえ、彼の言葉によって、引用される原作が「第二」以降、元とは異なる形で読まれるようになることは確かである。もちろん厳密に言えば、原作は断片化されて引用された

時点で元と同じ形では読めなくなっている。だが、太宰作では、より積極的な〈読ませ変え〉が試みられている。

その〈読ませ変え〉の鍵になっているのは、原作の地の文における知覚や認識の表現である。曾根博義氏は、オイレンベルグのドイツ語の原作にはなく、鷗外訳で付け加えられた、「左の方の、黄いろみ掛かつた畑を隔てて村が見える」「二人の百姓は、町へ出て物を売つた帰りと見えて」などの表現に注目し、これら「明治以後の近代小説の写実文体」特有の表現が、「描写対象と同じ場面にいる誰かが、対象全体を見て判断している印象」を与えるため、「私（DAZAI）」は「作中に原作の作者を引っ張り出し、改作者である自分自身とかかわらせようとした」のではないか、と述べている(8)。最後の部分に関しては、「私（DAZAI）」は「殊にもその女主人公のわななきの有様」に、つまり主人公の描写に違和感を覚えたと述べているのに対し、地の文の知覚や認識の表現は主に自然描写の際に見られるので、いささか無理がある。が、それでも氏のこの着眼が注目されるのは、地の文の「見える」「聞こえる」といった表現は、鷗外訳を読む限りではともすれば読み飛ばされがちだが、太宰作では「原作者が、目前に遂行されつつある怪事実を、新聞記者みたいな冷い心でそのまま書き写してゐる」だの、「原作者は、女のうしろに立つてちやんと見てゐた」だのといった語り手の解釈が挟まれるために、見たり聞いたりしている主体を読者に想像させると考えられるからだ。つまり太宰作では、「中庭に籠つてゐる空気は鉛の匂ひがする」「空は灰色に見えてゐる」といった、鷗外訳では誰の知覚とも特定できないか、女房に焦点化されて読まれるはずの表現が、語っている〈原作者〉がその場にいることをほのめかす表現に読めてくるのである。

むろんこうした細部の力によって、原作の引用が直ちに〈原作者〉を潜ませたものに読めるようになるわけではない。が、読者にとって原作の叙述が、端々に〈原作者〉の影を意識させられるいかがわしい言説になることはまちがいない。

太宰作では、原作の引用の外側に別の言説を付け足すことで、元の物語を膨らませるのみならず、原作の叙述そのものをちがう形で読ませることが狙われている。その結果、原作の引用も太宰創作部分も共に額面どおりには読めなくなる。そのために二つの言説の距離は縮まってゆくのである。

二　ゆれうごくことと一般化すること

二・一　女学生の語り

「私（DAZAI）」が「第三」で挿入した「空想」は、女学生の語りで大半が覆い尽くされている。その語りは誰か特定の聴き手に向けてなされてはおらず、いわゆる内的独白として設定されている。その独白過程で女学生は、決闘を引き受けるか否か、男に向かって撃つか、いややはり女房を撃とう、などと次々に心情を変えてゆく。

● 決闘といふことが、何だか、食後の運動くらゐの軽い動

作のやうに思はれて来た。やつてみようかなあ。私は殺されるはずがない。あの男の話によれば、先方の女は、今日はじめて、拳銃の稽古をしてゐたといふではないか。私は学生倶楽部で、何時でも射撃の最優勝者ではなかつたか。（中略）殺してやらう。私は侮辱を受けたのだ。あの人は樹の幹に隠れて見てゐるに違ひない。さうして私に、ここで見てゐるといふ知らせのつもりで軽く咳ばらひなどするかも知れない。いきなり、その幹のかげの男に向つて発砲しよう。愚劣な男は死ぬがよい。それにきまつた。

傍線部のごとく、女学生は語りながら心情を定めてゆく。そこで注目されるのは、彼女が同じ言葉をくり返していることだ。「私はあの人を愛してゐない」「私はあなたを愛してゐない」「あなたを愛してゐたんぢやないわ」「私はあの人を愛してゐない」「私は、あの人を愛してはゐない」。これほど頻繁に用いられる表現は、かえって疑わしいものになるだろう。女学生は否定を重ねることで自身を説得し、愛情を抑えようとしているように見える(9)。彼女が同時に述べている、「私は科学者ですから」「血筋は貴族の血だ」「ひとりで生き抜かうとしてゐる若い女性は」といったさまざまな自己規定も同じである。いくつかの自己規定が脈絡なく性急に持ち出されることで、読み手の注意は、彼女が語る内容よりも語る行為そのものの意味に向けさせられる。すなわち、彼女がこの決闘騒動に巻きこまれて内心は大いに動揺しているが、その心のゆらぎを、男はもとより自分にも隠すように言葉を発していることがうかがえるのだ。

もちろんそのような試みは簡単には成功しない。女学生は「私は若くて美しい」と言っても、すぐに「いや美しくはないけれど」と自ら否定してしまう。再び「きつと美しいに相違ない」と思っても、「いやもう、これはなかなか大変な奢りの気持になつたものだ」と思い直してしまう。

しかし、女学生は語り続けるうちにやがて、そのような自意識を押しのけて心を決めてゆく。その手助けとなったのが、彼女がしばしば見せる唐突な一般化である。

私はあなたを愛してゐない。あなたはどだい美しくないもの。私が少しでも、あなたに関心を持つてゐるとしたら、それはあなたの特異な職業に対してであります。（中略）私は科学者ですから、不可解なもの、わからないものには惹かれるの。それを知り極めないと死んでしまふやうな心細さを覚えます。だから私はあなたに惹かれた。私には芸術がわからない。私には芸術家がわからない。何かあると思つてゐたの。あなたを愛してゐたんぢやないわ。（中略）いやだ。帰つて下さい。あなたは頼りにならないお人だ。いまそれがわかつた。

亭主に向けた右の発言が説得力不十分なのは、先に述べた「愛してゐない」のくり返しがあることや、彼女がこの後に「自分ながら、あまり、筋の通つたこととも思へないやうな罵言」と述べているからだけではない。それは、傍線部の

ように「あなた」という個人ではなく「芸術家」という「特異な職業」の方に興味があっただけだと言う、そのそばから波線部のように、やはり「あなた」にこだわるからだ。一見もっともらしく語られている「芸術家」批判も、このあと一人になると「男といふものの、のほほん顔が、腹の底から癪にさはつた」と男性一般への批判にすり替えられるものに過ぎない。つまり、いろいろ理由をつけてはいるが、女学生が「あなた」に対して怒っているのは明らかなのだ。にもかかわらず、彼女はあくまで「芸術家」だの「男」だのといった一般的な属性に、惹かれた理由と怒りの根拠を求める(10)。

亭主と別れた後も、女学生は「なにがなしに悲しい。女性とは、所詮、ある窮極点に立てば、女性同志で抱きあつて泣きたくなるものなのか」と、今度は「女性」という枠組みを持ち出して、女房との連帯および亭主への殺意を胸に抱いて眠りに就く。だがその連帯感は一方的な思いこみに過ぎない。そのことを、女学生は翌日、会話を拒絶するように歩く女房の背中に教えられる。すると女学生は、女性対男性という枠組みを修正し、今度は「理性を失つた女性の姿」として、同じ女性でも女房は「取乱した下等な雌馬」だと断じて自分と区別し、殺そうと決意するのである。

二・二　亭主の語り

「第三」で姿を現す亭主は、はじめ女学生を相手にえんえんと語り募る。だがその語りはまったくとりとめがない。女房が決闘の準備をしている、という内容を伝えるにあたって、「なんと驚いた、いや驚いたといふのは嘘で、ああさうか、といふやうな合点の気持だつたのかな?」とか「あの涙は何だらう。憎悪の涙か、恐怖の涙か。いやいや、ひよつとしたら…」とかいった自問自答をくり返し、また「とてもリリカルにしみて来る」だの「いのちの最後の詩」だのと感傷に流れたかと思えば、「芋の煮付が上手でね」と、女房の特技へ話がそれる。これらを経て、ようやく「お前さんが殺される」と、目の前の女学生に話が向かうのである。亭主の語る内容は滑稽なほど支離滅裂で、脱線が多すぎる。だがそれゆえに、個々の内容よりも、その迷走ぶりに眼を向けさせるものになっている。女房が「無茶なことをやらかして、おれの声名に傷つけ、心からの復讐をしようとして」決闘を決意したと思いこんでおり、女学生その人というよりも、「おれの生れてはじめての恋人」「私の生涯で唯一の女」を失うことを気遣っているなど、亭主はそこかしこにエゴを露呈している。が、それらの発言はいずれもその場で思いついたような唐突なものである。また彼は「おれ」と「私」を混用してしまうほどあわてている。これらのことは、亭主が女学生と同様に、言葉を絶え間なく発し続けることで、ゆれうごく胸のうちを安定させようとしていることを示している。

また「第四」では、やはり女学生とよく似た内的独白が亭主によってなされる。その内的独白が、「この確信に間違

ひ無いか。私は、なんだか、ひどい思ひちがひをしてゐたのでは無いか。このとしになるまで、知らずにゐた厳粛な事実が在つたのでは無いか。…知れぬ。…知れない。…いいのか。…やめろ！」といったように、語りながら意志を固めてゆくものであることも、またそこでたどり着いた考えさえ状況に応じて変わってゆくことも、女学生と同じである。

このような亭主の語りのありようは、「第六」で重要な意味を持つ。そこで彼は、女房が残した手紙を書き写しながら、「たかが女、と多少は軽蔑を以て接して来た、あの女房が、こんなにも恐ろしい、無茶なくらゐの燃える祈念で生きてゐたとは」と衝撃を受けて筆を置く。亭主はかねてから持っていた女性観に従って女房を判断していたが、手紙から「愚かではあるが、強烈のそれこそ火を吐くほどの恋の主張」を読みとり、認識をあらためる。「私は女房を道具と思つてゐたが、女房にとつては、私は道具で無かつた」と悟るのだ。

しかしそのような女房への認識の変化は、直後に「女性にとつて、現世の恋情が、こんなにも焼き焦げる程ひとすぢなものとは」「女といふものは、こんなにも、せつぱつまつた祈念を以て生きてゐるものなのか」と、唐突に女性一般への認識の変化に取って代わられてしまう。亭主は、女房の想いを女一般についての言葉に還元することで、一個人としての女房に向き合うことを避けてしまうのだ。

女の真実といふものは、とても、これは小説にならぬ。書いてはならぬ。（中略）女の、そのままの実体を、いつはらずぶちまけたら、芸術も何も無い、愚かな懸命の虫一匹だ。（中略）私はこの短篇小説に於いて、女の実体を、あやまち無く活写しようと努めたが、もう止さう。まんまと私は、失敗した。女の実体は、小説にならぬ。書いては、いけないものなのだ。いや、書くに忍びぬものが在る。止さう。この小説は、失敗だ。女といふものが、こんなにも愚かな、盲目の、それゆゑに半狂乱の、あはれな生き物だとは知らなかつた。まるつきり違ふものだ。女は、みんな、――いや、言ふまい。ああ、真実とは、なんて興覚めなものだらう。

東郷克美氏は右の引用部分をとりあげて、鷗外訳と比べて太宰作には「ほとんど同じ意味のことばのいらだたしげな反復や無際限の「言ひ直し」に特徴がある」と指摘した(11)。が、それは太宰のスタイルというよりも、亭主が「女の実体」への興覚めと小説の失敗とを何度も口にすることで、女房の手紙から受けた衝撃を、女性一般への認識の変化という別の衝撃にすり替えようとしているさまを描くために、作品に要請されたスタイルであったにちがいない。そして亭主は、そのように観念的な思考を徹底するがゆえに、「女の実体」が興覚めだという認識を、さらに一般化せざるをえなくなる。

「真実」そのものが「興覚め」だ、という認識にまで至った亭主は、「真実」を表現する手段＝「描写」を捨て、「ふやけた浅墓な通俗小説ばかり書くやうにな」る。目の前の現実よりも観念的な認識の方を優先させたことで、自殺は回避

できた。しかしその代償として以後かれは、一般化された観念に頼って小説を書く「通俗小説」家になるのである。

二・三　「私（DAZAI）」の語り

前に述べたように、「私（DAZAI）」は〈オイレンベルグ〉を登場人物とする新たな物語を語りつつ、同時にその創作過程も提示している。だがその創作過程にすでに真に受けがたいところがある。とりわけ問題となるのが「第五」である。

「第四」で亭主を「あさましい」「下等の芸術家」だと非難していた語り手は、「第五」になると態度を変える。女房が役所に自首するのを見て亭主が立ち去ったことについて、「致しかたの無い事かも知れません。敢へて責めるべき事で無いかも知れない。人間は、もともとそんな、くだらないもの」だと急に、彼を「人間」という高次のレベルを持ち出してまでかばう。また「果して、芸術家といふものは、そのやうに冷淡、心の奥底まで一個の写真機に化してゐるものでせうか。私は、否、と答へたいのでありますが」と、あからさまに「芸術家」弁護をしたがる。その後に、検事による亭主への「皮肉極まる訊問」が行われ、亭主は決闘を見ていたときの心情とは齟齬する陳述をするのだが、語り手はその齟齬を、次のように弁護するのである。

人は、念々と動く心の像すべてを真実と見做してはいけません。（中略）念々と動く心の像は、すべて「事実」として存在はしても、けれども、それを「真実」として指摘するのは、間違ひなのであります。真実は、常に一つではありませんが。（中略）多くの浮遊の事実の中から、たつた一つの真実を拾ひ出して、あの芸術家は、権威を以て答へたのです。

「念々と動く心の像」とは亭主のみならず女学生が見せていたものでもある。そのため、この語り手の言が一篇で重要な意味を持つことは疑いない。が、ここまでの一連の文脈と、波線部の決めつけのために、これだけで亭主を弁護しきることは難しい。直後の「二人共に、真実を愛し、真実を触知し得る程の立派な人物であつたのでせう」という褒め方も取って付けたようで、まず言葉どおりには受け取られない。

しかもそれに続いて次のような「解釈」が披瀝される。

あの、あはれな、卑屈な男も、かうして段々考へて行くに連れて、少しづつ人間の位置を持ち直して来た様子であります。（中略）弁護のしついでに、この男の、身中の虫、「芸術家」としての非情に就いても、ちよつと考へてみることに致しませう。（中略）その非難をも、ちよつとついでに取り消してお目に掛けたくなりました。何も、人助けの為であります。慈善は、私の本性かも知れません。「醜いものだけを正体として信じ、美しい願望も人間には在るといふことを忘れてゐるのは、間違ひであります。」とD先生が教へて居ります。何事も、自分を、善いはうに解釈して置くのが、いいやうだ。

語り手は傍線部のように、自分の都合で話を変えている。かほどに節操のない語りを素朴に読むことは不可能に近い。

そもそも、亭主と検事が「多くの浮遊の事実の中から、たつた一つの真実を拾ひ出し」た、と説明していた部分では、語り手こそ「真実」を拾い出していたのではないか。検事の訊問と亭主の答えは疑わしさと妥協にまみれており、語り手も一度はそれを「世馴れた大人同志の暗黙の裏の了解」ではないかと疑う。にもかかわらず、後で強引にその疑いを否定する。そこには、「第三」と「第四」で「芸術家」を貶めすぎたために、「第五」で亭主の態度を弁護することで、やはり「芸術家」である自分をも弁護しようと努めている語り手の姿が透けて見えるのである。

末尾で、語り手は牧師に女房の手紙を読ませて意見を求める。牧師は「女は、恋をすれば、それつきりです。ただ見てゐるより他はありません」と答える。これはちょうど亭主の「女の、そのままの実体を、いつはらずぶちまけたら、芸術も何も無い、愚かな懸命の虫一匹だ。人は、息を呑んでそれを凝視するばかりだ」という考えと一致する。が、この女性観をもって一篇の到達点とするわけにはいかない。「これでいいのでせうか」と牧師に意見を求めている点で、語り手に亭主とは異なる女房への想いがあるのは明らかだし、牧師と交すのも「きまり悪げ」な妥協の笑いだったからだ。ただ、そのようにためらいつつも「女は…」とまとめることには、語り手や牧師も、女学生や亭主と同じように一般化をし、自分に言い聞かせをして生きていることが示されている。

三　女房の手紙の変化

以上のような太宰創作部分の語りのありようは、引用される女房の手紙を、原作から大きく読み変えさせてゆく。

その変化を考えるうえで最初に注目しておきたいのは、原作の女房の決闘状が、太宰作でわずかだが改変されている事実である。原作の「そこで、わたくしはあなたに要求します。（中略）この要求を致しますのに、わたくしの方で対等以上の利益を有してゐるとは申されますまい」という部分の「そこで」が太宰作では「だから」に、「申されますまい」が「申されません」に変えられている。そのことで、太宰作の引用では、女房の頑なな性格が強調される結果になったと言える。会ったこともない人間に対して、「あなたの人間を推察して、かう思ひます」と断って「決して…ありますまい」と二度くり返し、「あなた」の立場を決めてゆくこと。あるいは「要求」をしておいて、そこに反論は「申されますまい」と先回りして言うこと。こうした原作に潜在していた女房の頑なさが、「申されません」と言い切る太宰作の引用ではより前面に出されているのである。

「…ますまい」のくり返しは末尾の手紙にも多く見られる。女房は、牧師の立場を決めつけてゆき、反論を先取りして封じる。「よしやあなたが主御自身であつても、わたくし

を元へお帰しなさる事はお出来になりますまい」「幾らあなたでも人間のお詞で、そんな事を出来さうとは思召しますまい」「併しどなただつて、わたくしに、お前の愛しやうは違ふから、別な愛しやうをしろと仰やる事は出来ますまい」「あなたの尺度でわたくしをお測りになつて、その尺度が足らぬからと言つて、わたくしを度はづれだと仰やる訳には行きますまい」。このような筆致は、原作においては、彼女の決意の固さを示すものとして受け取られよう。が、太宰作においては異なる読みを促す。「あなたの御尊信なさる神様と同じやうに、わたくしを大胆に、偉大に死なせて下さいまし」という言葉にも注目したい。獄中で餓死を選ぶためには死の覚悟は誰にも教えられなかったはずなのに、ここでそれが述べられているということは、「この手紙は、牧師の二度と来ぬやうに、謂はば牧師を避けるために書く積りで書き始めたものらしい」が、しだいに執筆行為そのものが意味を持つものに変化したのだと考えられる。ならば太宰作においてそれは、女学生や亭主や語り手の言い聞かせと同じ位相にある。

あらためて「第三」における語り手の言葉を見よう。

おそろしく不器用で、赤面しながら、とにかく私が、女学生と亭主の側からも、少し書いてみました。甚だ概念的で、また甘つたるく、原作者オイレンベルグ氏の緊密なる写実を汚すこと、おびただしいものであることは私も承知して居ります。けれども、（中略）その間に私の下手な蛇足を挿入すると、またこの「女の決闘」といふ小説も、全く別な廿世紀の生々しさが出るのではないかと思ひ、実に大まかな通俗の言葉ばかり大胆に採用して、書いてみたわけであります。廿世紀の写実とは、あるいは概念の肉化にあるのかも知れませんし、一概に、甘い大げさな形容詞を排斥するのも当るまいと思ひます。

語り手は、「甚だ概念的で、また甘つたる」い物語を意識的に作っている。それは、「実に大まかな通俗の言葉」や「甘い大げさな形容詞」を敢えて「大胆に採用」することで、読み手の関心を個々の言葉の意味にではなく、言葉を求める心理の方に向けさせるためであった。実際、女学生や亭主の語りには、同じ言葉のくり返しや一般的な言葉が過剰に見られたため、表面の意味以上に、自らを納得させる言葉を求める心の動きの方がきわだっていた。女房の語りも同じなのだ。

作品結末ちかくで語り手は、「この私の「女の決闘」をお読みになつて、原作の、女房、女学生、亭主の三人の思ひが、原作に在るよりも、もつと身近かに生臭く共感せられたら、成功」だと述べていた。女学生と亭主はともかく、直接語ってはいない女房についても新たに「共感」できるように作ったとしていることに注意したい。語り手は、女学生や亭主の語りを前後に置くことで、女房の手紙の奥に別の気持ちを示唆している。自らの思いを観念的な言葉で裁断してゆく女房の手紙の頑なさは、女学生や亭主の語りの強引さや唐突さと重なるところがある。そのため読者は、女学生や亭主が言葉を自分に言い聞かせていたのと同じように、女房も手紙に書

かれた言葉以外の思いを持っていたことをほのめかされる。太宰作では、手紙はあくまで彼女が「一つ」の「真実」を取り出した結果だとして、その裏にあったはずの多くの「事実」の存在に想いを馳せさせることが狙われているのである(12)。

おわりに

太宰治の『女の決闘』は、初出誌に溢れる創作指南言説を創作で演じてみせることで、読者の〈期待の地平〉をずらしていた。その人を食った態度は小説の中身においても見られ、原作の引用は、間に「私（DAZAI）」作の言説を挟まれることで元通りには読めなくなってゆく。だがその結果あらたな物語が立ちあがってくる。決闘に赴く女学生、餓死を選んだ女房、決闘の顛末を書き記した亭主。彼らはそれぞれの行為をなすにあたり、背後に多くの想いを抱え、ゆらぎ、しかし最後には自分に言葉を与えることでそれらを抑えつけていた。「私（DAZAI）」もまた語る途中で変貌し、自己弁護めいた言い聞かせをしていた。むろんそのような言葉の用い方は性急かつ強引なものである。だがこの作品では、そのようないかがわしさをあえて前面に出すことで、言葉にならない気持ちの存在をほのめかし、また言葉にすることで納得のいく内面をかちえる姿を浮かびあがらせることが狙われている。「廿世紀の生々しさ」「廿世紀の写実」とは、そのような言葉と心理の関係を描くことを指していたのである。

『女の決闘』は、作品の外側と内側の両方において、性質の異なる言説を並べることで生まれる作用を巧みに活かした小説であったと言える。この作品が単行本『女の決闘』（河出書房、昭和十五年六月）に収録されたさい、太宰治は、「私の作品は、どう考へたつて、映画化も劇化もされる余地が無い」と述べている（「自作を語る（「女の決闘」その他）」、「月刊文章」昭和十五年九月）。「だから優れた作品なのだ、といふわけではない」が、「「女の決闘」の映画などは、在り得ない」というのだ。しかしここに言葉どおりの謙遜を読みとるべきではあるまい。背後には、先行作品や同じ雑誌の言説との関係で表現が独自の効果を発揮するという、小説ならではの〈パロディ〉を作りあげた自負があったはずである。

注

（1）荻久保泰幸氏「「女の決闘」をめぐって――鷗外・龍之介・治――」（「太宰治研究3」審美社、昭和三十八年四月）、東郷克美氏「虚構と文体――「女の決闘」について」（「解釈と鑑賞」昭和四十九年十二月）、小泉浩一郎氏「『女の決闘』論――芸術家意識の定位をめぐり」（『続・テキストのなかの作家たち』翰林書房、平成五年十月）など。

（2）曾根博義氏「「女の決闘」――写実とその主体」（「国文学」平成三年四月）、安藤恭子氏「「女の決闘」――メタフィクションの憂鬱」、中村三春氏「太宰治の引用とパロディ」（共に「国文学」

平成十四年十二月）など。

（3）木村小夜氏「「女の決闘」論」（『太宰治翻案作品論』和泉書院、平成十三年二月）

（4）松本和也氏「月刊文章」（「国文学」平成十四年十二月）

（5）もっとも、八篇の鷗外訳作品の一つ『労働』は、「二人共若くて丈夫である。男はカスパル、女はレジイと云ふ。愛し合つてゐる」という部分までが書き出しとして引用されているが、実際の作品ではそのあと「読者よ。かう云つたからと云つて、何も変な顔をしなくても好い」と語り手が読者に語りかける部分が続くので、引用をもう少しのばせば、むしろ太宰作『女の決闘』に近いものに見えたはずである。「私（DAZAI）」は「でたらめ」「行きあたりばつたり」に作品を取りあげたというが、太宰治は明らかに、意識的に鷗外訳との対照を作っている。

（6）ただし原作者を「十九世紀の作家」としたのは太宰の〈創作〉である。九頭見和夫氏「太宰治とオイレンベルグ――『女の決闘』の背景――」（『新編太宰治研究叢書二』近代文芸社、平成五年四月）によれば、オイレンベルグは二十世紀に活躍した作家であり、リアリズムを得意とした作家でもなかった。恐らくこの〈創作〉は太宰にオイレンベルグに関する知識がなかったためであろう。が、ほとんど知らない作家をあえて「十九世紀」の「描写」を得意とした作家だと設定して、それと対照的なものを作ろうとした点には作者としての狙いがうかがえる。

（7）木村氏前掲論

（8）曾根氏前掲論

（9）このような表現は太宰の同時期の他作品にも見られる。拙稿「太宰治『畜犬談』論――方法としての〈笑い〉――」（「阪大近代文学研究」平成十五年三月）参照。

（10）渥美孝子氏は、太宰の同時期の作品『皮膚と心』（「文学界」昭和十四年十一月）について、皮膚病に端を発して結婚生活の鬱憤をさらけ出してゆく語り手が、「女」という言葉に自分を当てはめてゆくことで心の安定を試みたと考えている（「「皮膚と心」論」、『太宰治研究5』和泉書院、平成十年六月）。そのような、より高次の枠組みを持ち出すことで胸のうちを安定させようとする試みは、『駆込み訴へ』にも見られる。ユダは語りの終盤で「さうだ。私は商人だつたのだ」「私は所詮、商人だ」「あの人が、ちつとも私に儲けさせてくれないと今夜見極めがついたから、そこは商人、素速く寝返りを打つたのだ」「私は、けちな商人です」「私の名は、商人のユダ」と、「商人」という言葉をくり返す。その唐突な決めつけとくり返しの多さが、言葉どおりではなく、そう思いこもうとしていることを示している。『女の決闘』の女学生にも同じことが言えるのである。

（11）東郷氏前掲論

（12）実際、銃を売る店においてありえない目を意識して動転したり、女学生を撃ち殺したあと喜びを感じたり、幻視を起こしたりするなど、女房の内面の移り変わりはかなり激しい。だが手紙で彼女は、そのような「事実」などなかったかのように、一部だけを取りあげて「真実」として提示している。

（さいとうまさお／本学大学院博士後期課程）