



Title	ミメーシスの転進：太宰治「女の決闘」と「鷗」における「ものを見る眼」
Author(s)	内海，紀子
Citation	太宰治スタディーズ. 2012, 4, p. 196-209
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/97715
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ミメーシスの転進

——太宰治「女の決闘」と「鷗」における「ものを見る眼」

内 海 紀 子

1. ミメーシス論としての「女の決闘」

「一回十五枚ずつで、六回だけ、私がやつてみることにします。こんなのは、どうだらうかと思つてゐる。たとへば、ここに、鷗外の全集があります。」

「女の決闘」(月刊文章一九四〇・一―六)は、作者の化身と思しき「私(DAZAI)」が、森鷗外全集の翻譯第十六卷をひもとき、ドイツ、オーストリア、ハンガリーの短編小説の面白さと鷗外の訳文の妙味を読者とともに鑑賞してゆく、いわば文章指南の書としての体裁をとっている。読者は語り手に導かれてホフマンやクライストの書き出しを味読した後、特に注目すべき作品としてオイレンベルク「女の決闘」を読むことになる。

「私(DAZAI)」はマイナー作家であるオイレンベルクについて、「描写の的確、心理の微妙、神への強烈な凝視、すべて、

まさしく一流中の一流」「ただ少し、構成の投げやりな点が、これを第二のシエクスピアにさせなかつた」と紹介する。「とにかく、これから、諸君と一緒に読んでみませう」「こうしてオイレンベルク原作／鷗外訳「女の決闘」を引用参照しつつ、やがて「補筆」を加えるかたちで独自の物語を展開していくのである。名文鑑賞Ⅱ読むことから創作Ⅱ書くことへの離陸。「女の決闘」の物語をおおまかにこう捉えることができるのだが、その過程で〈描写〉の問題が焦点化されることに注意したい。

この不思議な作品の、もう少しさきまで読んでみることに致しませう。どうしても、この原作者が、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としか思はれなくなつて来るのであります。

(第二)

ここらで私たちも一休みませう。どうです。少しでも

小説を読み馴れてゐる人ならば、すでに、ここまで読んだだけでこの小説の描写の、どこかしら異様なものに、気づいたことと思ひます。(第二)

「私 (DAZAI)」は、オイレンベルク原作／鷗外訳「女の決闘」(以下「原作」と呼ぶ)の「的確」な「描写」の前に読者を幾度も立ち止まらせ、原作の記述に注釈を施しつつ、これをス Teppボードにして独自の描写論を展開する。とすると太宰「女の決闘」は〈描写〉を問題化したテキストに他ならず、これから読み取れるのは一九三九年前後の描写をめぐる思考ではないかと読めるのだ。また原作者オイレンベルクと同じく、太宰が描写の対象にしたのが〈女〉であったことを踏まえ、一九三八年以降の、女性独白体を含む〈女を書く〉テキスト群の総決算として「女の決闘」を読むこともできるだろう。

本稿では、ミメーシス論としての太宰治「女の決闘」を分析しつつ、一九三九年前後における〈見ること〉の技法について考えたい。

2. 描写の零度からまなざしの人称化へ

さて「女の決闘」の語り手である「私 (DAZAI)」が、「傲慢のやうではありませんが」と断りつつも原作に補筆する仕儀に及んだことには理由があった。まず一つに、原作が女房コンスタンチエについての描写に終始しており、亭主や浮気相手の女学

生には言及しない不公平を犯していること。第二に、原作の特徴として見出される「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としか思はれなくなつて来る」描写の特異性もまた「私 (DAZAI)」を躰かせた。それを指摘した箇所を見よう。

どうです。少しでも小説を読み馴れてゐる人ならば、すでに、ここまで読んだだけでこの小説の描写の、どこかしら異様なものに、気づいたことと思います。一口で言へば、**「冷淡さ」**であります。失敬なくらいの、**「そつけなさ」**であります。何に對して失敬なのであるか、と言へば、それは、「目前の事実」に對してであります。目前の事實に對して、あまりにも**「的確の描写」**は、読むものにとつては、かえつて、いやなものであります。[…]

この小説の描写は、はツと思ふくらゐに的確であります。もう、いちど読みかへして下さい。中庭の側には活版所があるのです。私の貧しい作家の勤で以てすれば、この活版所は、たしかに、そこに在つたのです。この原作者の空想でもなんでもないので。さうして、たしかに、その辺の家の窓は、ごみで茶色に染まつてゐるのであります。抜きさしならぬ現実であります。さうして一群の鳩が、驚いて飛び立つて、唯さえ暗い中庭を、一刹那の間、一層暗くしたといふのも、まさに、そのとおりで、原作者は、女のう

しろに立つてちゃんと見ていたのであります。なんだか、薄気味悪いことになりました。(第二)

原作における「的確の描写」は、通常ならばいわゆる客観描写と呼ばれて名文の証とされるものだろう。しかし「私(DAZAI)」は原作の描写の「どこかしら異様なもの」に読者の注意を振り向け、「冷淡さ」「そつけなさ」としてあぶり出してみせるのだ。

いわゆる客観描写＝写実とみえるものは、実は描写のゼロ度ではなく、「冷淡さ」というある種の偏向なのではないか。⁽¹⁾さらにこの「冷淡さ」は、描写する＝見る者である観察主体が、観察対象に向ける人間的感情の生々しいあらわれに他ならず、観察主体がこのような嫌悪を抱き得るのは、彼が観察対象たる女房の亭主だからだ、と「私(DAZAI)」は結論する。こうして「原作者 HERBERT EULENBERG さん御自身」が女の決闘事件の目撃者であり、それどころか事件の当事者、すなわち決闘の原因となる「作中の女房コンスタンチェさんの御亭主」であるという「恐るべき秘密の匂い」が嗅ぎ出された。

さて以上のような、テキストにおける語りのまなざしをあぶり出し、まなざしの所有者であるところの観察主体を可視化する操作を、さしあたり〈まなざしの人称化〉と呼ぼう。

〈まなざしの人称化〉は小説的興趣に富んでいるだけではない。批評的観点からも意義深いものだ。先行研究においては、

松本和也論文「二〇〇九」⁽²⁾が、「女の決闘」に見てとれる「引用と透明なものの可視化」のプロセスを小説全体を貫く方法と位置づけた上で、この引用と可視化によって、「日本近代文学(史)に、自明の前提として組みこまれた不可視の仕組み」の制度性を明るみに出しかつ「その過程総体を『私』の語りによって小説化しようという試み」を、「女の決闘」に見出している。

本稿では〈まなざしの人称化〉の意味するものをミメシス論の観点からさらに突っ込んで考えたい。改めて「私(DAZAI)」の補筆がもたらした変更点を列挙すると、

① 亭主の職業

原作では職業不明だった亭主が、太宰「女の決闘」では小説家(芸術家)になった。ここでいう小説家は、対象を観察し描写する者としての含意をもつ。

② 描写の臨界(1)——観察／伝聞の境界

原作では視点は複数の登場人物の内／外を自由に行き来していた。しかし太宰「女の決闘」では、一つのシークエンスにおいてまなざしの保有者は一人になる。ゆえに描写可能なもの／描写不可能なものの区別が生じた。

「私(DAZAI)」はいの区別を厳密に守っている。特に決闘事件以降は、亭主に単一焦点化されたため、作中で「いま決闘も終結し、女房は真つ直に村役場に這入って行ってしまったの

で、もはや観察の手段が無くなりました」と記述される通り、女房を描写できなくなった。従ってそれ以降は、「芸術家が直接に見て知ったことでは無く、さまざまの人達から少しづつ聞いたところのものを総合して、それに自分の空想をもたくみに案配して綴つた」た「謂はば説明の文章」であり、亭主は伝聞をよすがに、女房の遺書を引用・解釈して彼女の内面を推測するしかなくなる。

③描写の臨界（2）——女房の内面の不可視性

決闘事件の顛末は亭主の視点で語られるため、女房の内面が見えなくなった。以下は当該個所の引用である。

——オイレンベルク原作／鷗外訳「女の決闘」……

この辺の家の窓は、ごみで茶色に染まつてゐて、その奥には人影が見えぬのに、女の心では、どこの硝子の背後にも、物珍らしげに、好い気味だと云ふやうな顔をして、覗いてゐる人があるように感ぜられた。ふと気が付いて見れば、中庭の奥が、古木の立つてゐる園に続いてゐて、そこに大きく開いた黒目のやうな、的が立ててある。それを見るとき女の顔は火のやうに赤くなつたり、灰のやうに白くなつたりした。「……」女は主人に教へられた通りに、引金を引やうとしたが、動かない。一本の指で引くと教へられたのに、内内二本の指を掛けて、力一ぱいに引いて見た。

そのとき耳が、がんと云つた。弾丸は三步ほど前の地面に中つて、弾かれて、今度は一つの窓に中つた。窓が、がらと鳴つて壊れたが、その音は女の耳には聞えなかつた。どこか屋根の上に隠れて止まつてゐた一群の鳩が、驚いて飛び立つて、唯さえ暗い中庭を、一刹那の間、一層暗くした。（第二）

——太宰「女の決闘」……

みると薄暮の中庭で、女房と店の主人が並んで立つて、今しも女房が主人に教へられ、最初の一発を的に向つてぶつ放すところであつた。女房の拳銃は火を放つた。けれども弾丸は、三步程前の地面に当り、はじかれて、窓に当たつた。窓ガラスはがらがらと鳴つてこはれ、どこか屋根の上に隠れて止つてゐた一群の鳩が驚いて飛立つて、たださへ暗い中庭を、さつと一層暗くした。私は再び涙ぐむのを覚えた。あの涙は何だらう。憎悪の涙か、恐怖の涙か。いや、ひよつとしたら女房への不憫さの涙であつたかも知れないね。（第二）

拳銃を手に入れた女房が店の裏庭で射撃練習をする場面を比較してみると、太宰「女の決闘」が、女房にも亭主にも見えるもの（陰鬱な庭、弾丸の発射、窓ガラスが割れ鳩が飛び立つ、等の点線部）を原作から丹念に拾い上げていることが分かる。

その一方でわざと取りこぼされたものもある。原作における傍線部、つまり窓ガラスの向こうから誰かが覗いているように思えたり、射撃の的が「大きく開いた黒目のよう」に女房の目に映る箇所は、いずれも女房を視点人物としてのみ書き得る記述なので、太宰「女の決闘」の亭主視点では書けない。描写可能なもの／描写不可能なものとの区別はここでも守られている。さらに言うならば、太宰「女の決闘」が書けなかったものの存在は、オイレンベルク原作／鷗外訳「女の決闘」の引用に残余として明示されているのである。

残余として明示されることで読者に印象づけられた箇所は、窓ガラスの向こうから覗く人影、拳銃の引き金をひく者を注視する大きい黒目Ⅱ的である。いずれも視点人物としての女房が、誰かに見られていること、すなわち（幻の）他者の視線を意識している箇所と言えるだろう。

④ 語り手の交代

ロブリグリエ「嫉妬」（一九五七）は、テキストに内在する語りの無人称のまなざしが、実は妻と間男のあいびきを窃視する夫の視線だったという、〈まなざしの人称化〉を地でいく実験小説である。この「嫉妬」と比較すると違いがよく分かるのだが、同様に〈まなざしの人称化〉を試みている太宰「女の決闘」において、「私（DANAI）」の狙いはやや別の次元にあるようだ。

「女の決闘」は、客観性を装う〈無人称のまなざし〉の虚妄

性を暴き、観察主体を、テキストを統括する全能者の位置から一登場人物へと引きずり落とすだけではすませない。観察主体を「亭主」としてテキスト内に露出させた上で、彼を他者の語りにさらして批判対象にするのだ。

太宰「女の決闘」には、「女学生は一言と言ってみたかった。」以降、女学生が語りを担うシークエンスがある。

そのとき、あの人が異様に蒼ざめて、いきなり部屋に入つて来たのだ。

「どうしたの。」

「見つかった、感づかれた。」あの人は無理に笑つてみせようと努めたやうだが、ひくひく右の頬がひきつって、あの人の特徴ある犬歯がにゅつと出ただけのことである。

私はあさましく思ひ、「あなたよりは、あなたの奥さんの方が、きつぱりして居るやうです。私に決闘を申込んで来ました。」あの人は、「さうか、やっぱりさうか。」と落ちつきなく部屋をうろつき、「あいつはそんな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いる。変だと思つてゐたのだ。」「……」

女学生の部屋で、亭主は彼女を前にして自己陶醉気味の長広舌をふるう。「私のうつろな絶望の胸には、とてもリリカルにしみて来たのだ。銃身の黒い光は、これは、いのちの最後の詩

だと思った」とか、「あれはそんな女だ」「芋の煮付が上手でね」と聞きようでは夫ののろけとも受け取れる言葉、「おれの生れてはじめての恋人が殺される。もうこれが、私の生涯で唯一の女になるだらう、その大事な人を」といった弁舌を、女学生はきっぱりと断ち切って言い放つ。「生れてはじめての恋人だの、唯一の宝だの、それは一体なんのことです」「所詮は、あなた芸術家としてのひとり合点、ひとりではくほく享樂してゐるだけのことではないの。気障だねえ。」

女学生のまなざしを通して浮き彫りにされるのは、狡猾でこっけいで、芸術に憑かれたと自分自身で思い込んでいる愚かな一人の男だ。つまり亭主は、見るという行為を遂行するだけでなく、見る者として（女学生にも読者にも）見られて⁽³⁾いる。こうして見る者は見られる者になり、他の登場人物と等しく批判対象になるのだ。

とすると、「女の決闘」が記述するのは、〈見る者〉が徹底的に露出され〈見られる者〉にされるプロセス、つまり見る者は見られずにいないというミメーシスの倫理ではなかったか。

3. 女を描写する

本章では「女の決闘」が焦点化した〈女を書く〉問題について考えたい。

一九三九年の太宰の〈再生〉神話は、「女生徒」〔「文学界」一九三九年四月〕が文壇に好評をもって受け入れられた事実を中

心にして語られることが多い。太宰は女を活写（？）すること
で文壇のブームに投じたとも言えるわけだが、「女生徒」に限定
せず執筆の前後を見回してみると、この頃に彼が〈女を書く〉
という主題に集中的に向き合っていることがわかる。

- ・「女人創造」〔日本文学〕一九三八・一二
- ・「女生徒」〔「文学界」一九三九・四〕
- ・「葉桜と魔笛」〔「若草」一九三九・六〕
- ・「皮膚と心」〔「文学界」一九三九・一二〕
- ・「俗天使」〔「新潮」一九四〇・一〕
- ・「女人訓戒」〔「作品倶楽部」一九四〇・二〕
- ・「女の決闘」〔「月刊文章」一九四〇・一・六〕

太宰の語りの名人技が光るとされる〈女性独白体〉小説や、
特色ある女性論。しかしこれらの作品を通して模索されたこと
は、一言でいえば〈女を書く〉ことから〈書かない〉ことへの
転換である。これはどういうことだろうか。

有明淑の日記からクリティカルな側面を周到に抜き去り、も
ともと有明日記には希薄だった感性的・非論理的といった要素
をふんだんに盛り込むことで、「女生徒」という作品を完成させ
た太宰は、現実の〈女〉という性別と、ジェンダーとしての
〈女らしさ⁽⁴⁾〉とが、一致するところかしばしば乖離することを
熟知していた。太宰は「女人創造」でこう書く。

私は、「あらまあ、しばらく」などといふ挨拶にはじまる女人の実体を活写し得ても、なんの感激も有難さも覚えないのでから、仕方がないのである。私は、ひとりになつても、やはり、観念の女を描いてゆくだらう。

ここである「観念の女」に太宰の理想とする女性像ひいては女性観を読み取る向きも多いが、正しくは作者と読者が共有する〈女〉という観念そのもの、つまりフィクションとしてのジェンダーをさしている。太宰は、現実以上にリアリティに富んだ〈女〉を書くために、ジェンダーを意識的かつ戦略的に利用したのである。

「女の決闘」にも同様の、いやそれ以上に突き詰めた思索が展開される。

また、この不幸の芸術家は、女の芸術家といふものをさえ、てんで認めてゐませんでした。当時の甘い批評家たちが、女の作家の二、三の著書に就いて、女性特有の感覚、女で無ければ出来ぬ表現、男にはとてもわからぬ此の心理、などと驚歎の言辞を献上するのを見て、彼はいつでも内心、せせら笑つて居りました。みんな男の真似ではないか。

この箇所には一九三九年前後の文壇状況が活写されていると言つてもいいだらう。ここで言う「当時の甘い批評家たち」の

代表的存在として、文芸時評の名手としても名を馳せた川端康成の、「私は女流の作品を読むことが割に好きである。文学的な感銘が薄い場合にも、むしろさういふ場合には反つてより多く、女のありがたさともいふべきものが受け取れるからである」、「文学の甘さと見ればつまらないが、女の甘さと見ればありがたい」（『文芸時評』、『東京日日新聞』一九三四・八・一）といった態度を連想することは難しくない。川端は『木綿随筆』の森田たまを絶賛して、「肌身のなかにあつて、それが言葉に匂ふ時、言うに言えぬ微妙でまた直接な魅力を漂わす（女らしさ）へ賛辞を惜しまなかった。⁽⁵⁾一方で硬質な作風でジェンダーを攪乱する小山いと子の「深夜」に関しては、「女がなりそこねた男のあらしに、女本来の浅い涙がつきまとふといった風で、甚だ薄つぺら」と酷評していたのである。⁽⁶⁾

男が期待する〈女らしさ〉がそこにあるかないかを評価基準とした当時の文学状況に対して、太宰は冷静な態度で一定の距離をとっていたと思われる。先述したように太宰はフィクションとしてのジェンダーに意識的だったからだ。女であることと〈女らしさ〉が先験的に一致するなどという事実はなく、従つて、女性作家だから女の実体を書けるわけではない。〈女の実体〉は幻想である。世間で賞賛されているのは、男性社会で男が夢想する〈女らしさ〉を、女性作家がわざわざ装っている倒錯なのだ。太宰は「この不幸の芸術家」にせせら笑いをさせる――「所謂、女特有の感覚は、そこには何も無い。女で無けれ

ば出来ぬ表現も、何も無い。男にはとてもわからぬ心理などは勿論、在るわけは無い。もともと男の真似なのだ」。

透徹した認識をもつ「此の中年の芸術家」は、それゆえに「女は、やつぱり駄目なものだ」と固く思い込んでもあるのだが、彼のこの多分に女性嫌悪的な思考はやがて変化していく。決闘事件を目撃した後、「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」て女房の遺書を引き写すうちに、ジェンダーを越えたものの存在に気づいて筆を捨てるのだ。

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。止そう。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、それゆえに半狂乱の、あはれな生き物だとは知らなかった。まるつきり違うものだ。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。男は、ふいと死にたく思いました。

「ままと私は、失敗した。女の実体は、小説にならぬ」と芸術家こと亭主は嘆息する。なぜ〈女〉は描写できないのだろうか。

「女は、みんな、——」試しにこの続きに様々な言葉を補ってみよう。獣である、虫である、あるいは化け物、神……。しか

しどんな言葉を代入しても正解とも間違いとも言える。何にせよ結果は同じなのだ、「女は、みんな」と対象をカテゴリ化するまなざしに囚われている限りは。

またこうも考えられる。「女」を書こうと努力すればするほど、小説上ではジェンダーに則って書く方がリアルになり、現実生きる個人としての女を活写すれば（男も女もない）ただの人間にしかならない。「女は、みんな、——」カテゴリ化の暴力を行使することを止めて、個々の存在に目を向ければ、そこに生きて呼吸しているのはただの人間だからだ。「女人訓戒」が言及していた、近松秋江の描く「へえ。」とか「そうねえ。」とか呟いているばかりで甚だ面白みのない「ほんとうの女」のことが思い出される。

〈女〉を書くこうとする限り女を書けないという事態。つまり〈女を書く〉こと自体が逆説的で、必ずアポリアに突き当たる命題なのだ。亭主は、自分の女房という個の人間に相対して初めてそのことを思い知ったのである。

「私 (DAZAI)」の補筆部分で、アポリアに陥った亭主は芸術家としては凡才の大人に成り果て一生を終えた。観察主体が観察対象に復讐されるストーリーと読める。

4. 「鷗」とミメーシスの倫理

以上のようなミメーシスの倫理を、一九三九年前後の時代性と関連づけて考えたい。

「女の決闘」とほぼ同時期に書かれた「鷗」（「知性」一九四〇・一）は、日中戦争から太平洋戦争へ緊迫する時代の感覚を、行く先も知れず疾走する列車に乘せられている落ち着かなさで鋭く捉えている。そして「車輪疾駆の叫喚」にかき消されてしまふ「ひそひそ聞こえる」眩きのモチーフを通して声の収奪を問題化しつつ、戦争文学における「ものを見る眼」についても論じていた。

私は、兵隊さんの小説を読む。くやしいことには、よくないのだ。ご自分の見たところの物を語らず、ご自分の曾つて読んだ悪文学から教えられた言葉でもつて、戦争を物語っている。戦争を知らぬ人が戦争を語り、さうしてそれが内地ではかな喝采を受けてゐるので、戦争を、ちゃんと知つてゐる兵隊さんたちまで、そのスタイルの模倣をしてゐる。戦争を知らぬ人は、戦争を書くな。要らないおせっかいには、やめろ。かへつて邪魔になるだけではないのか。私は兵隊さんの小説を読んで、内地の「戦争を望遠鏡で見ただけで戦争を書いてゐる人たち」に、がまんならぬ憎悪を感じた。君たちの、いい気な文学が、無垢な兵隊さんた

ちの、「ものを見る眼」を破壊させた。

従軍小説や戦地視察が、作者がそこに立ち会っていることで価値を担保する言説だとすると、「兵隊さんの小説」を読んで「くやしいことに、よくない」と批判する太宰の言葉はかなり反時代的にみえる。しかし彼は、ステロタイプをなぞつて書かれた「兵隊さんの小説」にみられるコード化を率直に指摘し、さらには元凶となる「内地の『戦争を望遠鏡で見ただけで戦争を書いている人たち』の「悪文学」を攻撃した。

「戦争を望遠鏡で見」ている人たちという表現は示唆的だ。しかし自分の身を危険にさらさずに安全圏からただ見ることをのみを享受する書記行為は、「女の決闘」のミメーシス論的主题からすれば、そのようなまなざし自体が既に成立しなくなっている。ではどのような〈見ること〉の可能性が模索されていたのだろうか。

当時、戦争文学における「ものを見る眼」の問題がどのように語られていたかを、ある座談会の記録を参照しつつ考えてみたい。日比野士朗・芹澤光治良・尾崎士郎・今日出海による座談会「戦争の体験と文学」（「文芸」一九三九・七）である。

日中戦争の参戦体験を「呉淞クリーク」（「中央公論」一九三九・二）に書き、高く評価された日比野を囲むかたちで開かれたこの座談会において、実戦に加わったことがあるのは日比野のみである。他三人は銃後の作家として、輜重兵だった知人を

モデルにして芹澤は「眠られぬ夜」(『文芸』一九三九・六)を書き、尾崎は従軍作家として見聞きしたことを『文学部隊』(一九三九・九、新潮社)に書いた。

「兵隊さん」ではない他三人の作家の、戦争への接し方は奇妙に似通っている。まず一つに、未知の戦争を圧倒的な感動体験として捉えていること。二つめに、戦争がもたらす感動に対して謙譲にふるまうこと。この謙譲さは時に過剰なまでの受動性とも映る。そして三つめとして、銃後の作家としての領分を踏み超えぬよう、自己を律する点である。この三点は太宰「鷗」にも共通する態度といえるが、さらに注意深く見てみよう。

席上の話題が岸田国士の「従軍五十日」に及ぶくだりがある。戦闘に遭遇しながらも「さういふことを一つも書いてない」、「本日の戦闘はかういふ作戦であつて、かうだといふノートがあるだけ」に筆を留めた岸田の記述は、称賛の対象になる。

今…火野氏にしても日比野氏にしても、さういふものと岸田さんの「従軍五十日」といふ本を僕はちツとも別個のものに感じないんだ。やはり従軍作家とか何とかいふ名目の下に出ても、はつきりした自分の目的とそれから判断といふものから一步も出てゐないんですよ。それで十分にあの五十日間に岸田さんの使命といふものは果したと思ふんです。

命を的にしない従軍作家であっても、自分自身の領分を守りつつものごとを判断する態度を保持していれば、彼が書く作品は兵隊の小説と同等の感動を与え得る。今は続けて「だからやはり戦争に行かない者は戦争を描くことがいかんとかいふ、さういふ議論は愚の愚だね」と敷衍し、その意見に賛意を示した芹澤は、「内地にゐたつて戦争を感じてゐるんだもの、感じなければ生きてゐられないもの」と、前線(外地)／銃後(内地)の境界を「戦争を感じる」の一言で無化してしまふ。以上のような言説は、「戦争を知らぬ人は、戦争を書くな」「要らないおせつかいは、やめろ。かへつて邪魔になるだけではないのか」という太宰「鷗」の態度と鋭く対立するところだろう。

今や芹澤に比べ、太宰の態度は一見かたくなで融通の利かないものに見える。しかし太宰には、かたくなさに固執せねばならない理由があつた、とは受け取れないだろうか。

「女の決闘」でミメーシスの倫理を問うた太宰は、〈女を書く〉という問題そのものを、ジェンダー化された〈女〉のカテゴリを書くことから〈書かない〉ことへ転回してみせた。それはすなわち個々の人間にまなざしを向けることと表裏一体だったはずである。ジェンダーという言葉のコード化のシステムを暴き、逆を行つてみることに。もしこのような、「鷗」に例えていえば疾走する列車の中でただ一人違和を感じているとき、あくまで個に留まろうとする視点で、太宰にとつての「ものを見る眼」だったとすれば、「戦争の体験と文学」座談会における、日比野

を除いた三人にどことなく共通する多幸感や、大いなる感動体験としての戦争に高揚して、日本人のアイデンティティを強調することで〈感動〉の共同体を立ち上げる発言——「内地にゐたつて戦争を感じてゐるんだもの、感じなければ生きてゐられないもの」は一例ではないだろうか?——を繰り出させる空気に、太宰は本能的な危機感を抱いたはずである。そもそも我が身の置き所にさえ惑うような「鷗」の沈鬱さが、「戦争の体験と文学」座談会に象徴される時代の多幸感の反措定であつた。

「呉淞クリーク」を書いた日比野は、座談会の他の三人より年若のせいだろうが、発言も控えめである。その彼が「野戦病院」を書く際に、「戦闘といふものだけに」に焦点化して「恰度絵で云つたら二十号か三十号」の小品に収め、「たくさん自分の部屋に並べて、これが自分の戦つて来た跡であるといふ、さういふ記録を残したい」と考えたというくだりは興味深い。絵画のメタファーに、写生から出発したという日比野の文学の特質を見てとれるからである。

日比野「呉淞クリーク」(中央公論)一九三九・二は、一九三七年一〇月二日、呉淞クリーク(蘊藻浜)郊外の部落の田圃で、部隊が間近に迫った敵前渡河の命令を待ちながら寝そべっている場面から始まる。友軍の陣地からひっきりなしに大砲が発射され、部隊の頭上を越えて敵陣に撃ち込まれる、その傍らで見わたすかぎりの棉畑の間に田んぼの稲が実り、「秋の陽にかがやいて、金色の波をたわたわとうっている」のどかとし

か言いようなない情景が描写される。

銃弾が飛び交う戦闘と、のんびりした自然描写とを並べてみせる記述は、「呉淞クリーク」の随所に散見される。次にあげるのは、激戦で大勢の死傷者を出しつつクリークに舟を浮かべることに成功した場面だ。

それにしても何という美しい秋の空であろう。激しい銃声も、幕一枚へだてた向こう側で起こっている出来ごとのよう、もしかするとみんな夢なのかも知れないとおもう。誰かが微かに呻いている。ほかのものは死んでいるのか、生きているのか。何という平和な、しずかな心もちだろう。首をあげてみるのも億劫だ。もう死んでも構わない。この舟は、私たちがおろした舟なのだ——

「私」は安心して星空を見上げる。対岸からは銃撃が続き息詰まる激戦はまだ終わっていない。しかし砲火の中でも「私」は、すぐ身近にある自然を見る眼を失わないのだ。ここで言う「自然」とは、四季派的な日本の伝統的情緒に彩られた美的対象としての自然ではなく、戦争という圧倒的現実のさなかにも穏やかな日常の営みを淡々と続ける、壮大なスケールの現象としての自然である。

戦闘Ⅱ動／自然Ⅱ静を対照化させることで世界の奥行きを増す「呉淞クリーク」の手法。これについては座談会で重要な役

割を果たす「文芸」記者が、次のように言及している。

記者…(内海注―日比野が、火野葦平の描写について「要所ををびししくとよく捉へてゐる」『新聞記者が捉へるやうな所をキチンと捉へてゐる』と評価したのを受けて)

「土と兵隊」で、ふと青空が水に映つてゐるところがありますね。戦争の激しさの中で、さういふ静かなものを、ふと、見つめてゐるといふところがあるんですが御存知ありませんか。[…]

それと日比野さんの「呉淞クリーク」の中の、弾丸が飛んで来るところと片方の飛んで来ないところの草の動かないところの対比が、能く似てゐるやうに思ひました。

ここで指摘された、日比野自身は無意識だったらしい「戦争の激しさの中で、さういふ静かなものを、ふと、見つめてゐる」目とは、つまりはどんなまなざしだったのだろう。ここではこう考えてみたい。動／静とともに偏りなく描写することは、水面が空を映すように無心で世界を「映」すことと同義だったと。

銃後の想像力はしばしば、圧倒的な感動のヴォリュームで個の意識を忘却させる〈戦争〉を夢想したが、そのような〈戦争〉表象の非日常性に逆らつて、日比野や火野は、弾丸が飛び交う戦闘のすぐ傍らに草花が生えていたり、激戦の舞台が一夜明ければ棉畑の広がるのかな田舎であつたりする、そのような戦

争の確かな真実を描いた。あくまでも日常と地続きの次元で戦争を捉えようとする「ものを見る眼」がここでは肝要となる。激しい銃撃戦と穏やかな自然風景が同一平面上に配置される事態こそを戦争と呼ぶのだから。

そして戦闘と自然風景が地続きに描かれる時、その自然とは大陸の自然であり、穏やかな風景とは中国の人民の生活の情景であつた。そう思考してみる時、私たちの脳裏によぎるのは「女の決闘」の、裏庭の窓ガラスに人影の映るのを見、見つめる射撃の的に自分を見つめ返す「大きく開いた黒目」を感受すること、幻とはいえど他者のまなざしを自分の視野のうちに宿していた、あの女房の姿である。

5. 映すこと、そして見ること

太宰「鷗」には、ある印象的なモチーフが冒頭とラストシーンに呼応することく配されている。ふらりと家を出た「私」が飛び越す「路のまんなかの水たまり」である。

水たまりには秋の青空が写つて、白い雲がゆるやかに流れてゐる。水たまり、きれいだなあと思ふ。ほつと重荷がおりて笑ひたくなり、この小さい水たまりの在るうちは、私の芸術も拠りどころが在る。この水たまりを忘れずに置かう。

そして夜の眠りに就く前に、「けさの水たまり」を思い出し、「あの水たまりの在るうちは、——と思ふ。むりにも自分にさう思ひ込ませる。やはり私は辻音楽師だ。ぶざまでも、私は私のヴァイオリンを続けて奏するより他はないのかも知れぬ。」
と思いをめぐらせる。

「私」が心を寄せる「秋の青空が写つた「水たまり」のモチーフが、火野葦平「麦と兵隊」のそれと重なるのは全くの偶然だろう。しかし空を映す水面が〈見ること〉における一つの態度のメタファーになっている点で、両者は奇しくも通じ合う。

火野や日比野は「戦争の激しさの中で、さういふ静かなものを、ふと、見つめ」る目を通して、日常と地続きの戦争を表象してみせた。一方で太宰もまた、〈見ること〉のオルタナティブな可能性を「ものを見る眼」(「鷗」)に賭けている。「戦線を知らない」私はこう呟く——「自己の経験もせぬ生活感情を、あてずっぽうで、まことしやかに書くほど、それほど私は不遜な人間ではない」。ここにはひそかだが確たる態度表明がある。自分が見ていない戦争を決して書かないこと。そして「戦争を望遠鏡で見ただけで戦争を書」くことに加担しないこと。

ここでいう「望遠鏡」は、先述したように安全圏から見ることのみを享樂する行為の謂いであり、また、ファインダーの限定された視界で見たいものだけを見る恣意性をも含意している。いかにも〈戦争〉らしい戦争を「望遠鏡」で選択的に見て描写

する行為が、〈戦争〉表象のコード化を招く。太宰はそのような〈見ること〉におけるコード化に抗して、「望遠鏡」と対照的な「水たまり」の目で、自分自身が立脚する低い位置から無心に外界を映すことを選んだ。銃後の〈感動〉の共同体をも相対化し得るような、個に留まろうとする位置から。「鷗」がたどり着いた〈見ること〉は、「女の決闘」が問題化したミメシスの倫理の、いわば文学的な実践である。

一九三九年初頭に、川端康成は次のように述べていた。

作家達は弱きものとしての女の運命を哀れんでゐるのではないことに注意しなければならぬ。寧ろ強きものとしての女の生活力に、あこがれを寄せてゐるのである。男である作家が男に見出しにくい生命を、女に託して慰めてゐるのである。戦争と大陸とが、文学の世界にも男を復活させるであらうことは、新しい年の動きに違いない。⁽⁸⁾

みずみずしさや生き生きした生命力を失い、硬直してしまつたとされる男性作家の創作物が、〈女らしさ〉によつて蘇生したごとく、今度は「戦争と大陸」が、文壇を賦活する新たな価値として見出されている。川端はさすがに時代をよく把握していた。事実、まもなくある作家は得意としていた情痴小説を書くのをやめ、別の作家は「戦争について考えないといふことは文

学者としていけない⁽⁹⁾」と発言する、そのような状況が間近に迫っていた。そしてわずかに二、三年のうちに文学者がこぞって戦争を書き、空想の戦場を物語化する事態が招来されるのである。

〈女〉という領土から〈戦争〉という新たな大陸へ。日本近代文学の描写のまなざしは、その向かう先を〈転進〉することで再びの賦活を遂げ（川端のより適切な表現を借りれば、「男を復活させ」てきた。このような文学場の動向に、太宰テクストがいかに介入していたか？「女の決闘」と「鷗」の分析を通して見えてきたのは、コード化の暴力に逆らって個の視点からものを見ようとする、ある文学の態度である。

注(1) このように見なす「私 (DAZAI)」の言説の根底には、客観描写なるものは迷妄であり、認識と記述の一つのモードに過ぎないと考える、一九三五年来の太宰の問題意識があると思われる。

(2) 松本和也「主題としての描写、批評としての小説——太宰治「女の決闘」試論——」『文芸研究』一六八号、二〇〇九・九

(3) この倫理のもとでは、通常ならば語り手として特権的位置に在る「私」も同様に批判対象になりうる。「私 (DAZAI)」の過剰なまでの自己隠晦ぶりは、このことを了解した上で、前もって周到に自己の立ち位置を低くしておくことで事態

を切り抜ける戦略であろう。

(4) 内海「〈女生徒〉の外、〈少女〉の内——太宰治「女生徒」について」『月刊国語教育』第二二巻一〇号、二〇〇一・一二、東京法令出版。また「愚かしくも外面に拘泥するのは女の特質である」というジェンダー的命題が、語りの過程で捏造されてゆくさまを明示した「皮膚と心」にも同様の認識が見てとれよう。このことについては内海「太宰治『皮膚と心』論——内面／外面の認識論的布置をめぐって」『お茶大國文』第一〇〇号、二〇〇四・三、お茶の水女子大学国語国文学会）で論じた。

(5) 川端「森田たま氏「花菖蒲」」『東京日日新聞』一九三九・三・一

(6) 川端「文芸時評」『新潮』一九三九・七

(7) 戦時下における太宰の〈見ること〉については、内海「イメージの分有とジェンダー——太宰治『雪の夜の物語』を読む」(斎藤理生・松本和也編『新世紀太宰治』二〇〇九・六、双文社出版)で論じた。

(8) 川端康成「文学の嘘について」『文藝春秋』一九三九・二

(9) 日比野・芹澤・尾崎・今の「座談会」戦争の体験と文学」『文芸』一九三九・七）における芹澤光治良の発言。