

太宰治「おさん」論

——夫をめぐる語り——

文学研究科国文学専攻博士後期課程2年 関根 順子

はじめに

太宰治「おさん」(『改造』一九四七年一〇月)は妻の一人称語りによる作品であり、「ヴィヨンの妻」(『展望』同年三月)と同様に、放蕩する夫を持つ妻の視点から語られる女性独白体小説である。太宰における女語りについて関谷一郎は「他の作家の追隨を許さない〈女語り〉の達成は、太宰文学の特質のひとつである〈憑依〉(同一化)の強度によるものである^(注1)。」と指摘している。「日本語というものをまるで蛇つかいのように踊らせ、腹話術のような呼吸で、その女たちになりすますことを知っていた^(注2)」という見方もある。憑依、なりすましによる一人称語りということになると、真実と虚構の両面性を持つことになる。太宰にとって、作中人物の女性と同一化するということはどのようなことであつたのか。

「おさん」は十六編書かれた女性独白体小説のうちの十五編目の作

品である。「斜陽」(『新潮』一九四七年七―一〇月)の直後に発表されており「斜陽」との関係性も極めて重要に思われる。「斜陽」との関わり等も確認しながら、「たましゐの、抜けたひとのやうに足音も無く玄関から出てゆく」、手応えのない夫を語る妻の「語り」に耳を傾け、なぜ太宰が作中人物の女性と同一化して女性独白体小説を書かなければならなかったのか考察を進めたい。

一、一人称小説としての語り

そもそも太宰は女性独白体小説をいつ頃から書き始めたのであるか。「女人創造」(初出『日本文学』一九三八(昭和一三)年十一月)で女性の描き方について次のように語っている。

男と女は、ちがうものである。(略)日本の作家で、ほんたうの女を描いてゐるのは、秋江であらう。秋江に出てくる女は、

甚だつまらない。「へえ。」とか、「さうねえ。」とか眩いてゐるばかりで、思索的でないこと、おびただしい。けれども、あれは、正確なのである。謂はば、なつかしい現実である。(略) 女が描けていない、といふことは、何も、その作品の決定的な不名誉ではない。女を描けないのではなくて、女を描かないのである。そこに理想主義の獅子奮迅が在る。美しい無知がある。私は、しばらく、この態度に抛らうと思つてゐる。(略) 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。(略) このごろまた、小説を書きはじめて、女性を描くのに、多少、秘法に気がついた。(略) それは、ちよつと、へんな作法である。

太宰は「観念の女を描いてゆく」と宣言し、さらに「女性を描くに多少、秘法に気がついた。」とも言っている。ここで言う「秘法」とは一体どのようなものであろうか。太宰は一九三七年四月に「HUMAN LOST」を発表、その後一年半の沈黙の後に創作を再開している。再開とは一九三八年九月「満願」、一〇月「娼捨」をさすが、「燈籠」はそれに先立つ一年前の一九三七年一〇月に発表されている。「女人創造」の前に発表されたのは「燈籠」(一九三七年一〇月)、「満願」(一九三八年九月)「娼捨」(一九三八年一〇月)の三作品ということになる。女性を描く「秘法」を方法という言葉に置き換えると、作品の一部始終が弱者の心の表白として感情のままだに語り続けられていく「燈籠」の創作方法に辿り着く。「燈籠」

は女性独白体とされる文体が最初に用いられた作品である。太宰が「燈籠」において「内的独白」を駆使した文体を見出したことは、大きな意味を持つものであったと考えられる。

「おさん」の冒頭は次の通りである。

たましひの、抜けたひとのやうに、足音も無く玄関から出てゆきます。私はお勝手で夕食の後始末をしながら、すつとその気配を背中に感じ、お皿を取落すほど淋しく、思はず溜息をついて、すこし伸びあがつてお勝手の格子窓から外を見ますと、かぼちゃの蔓のうねりくねつてからみついてゐる生垣に沿った小路を夫が、洗ひざらしの白浴衣に細い兵児帯をぐるぐる巻きにして、夏の夕闇に浮いてふはふは、ほとんど幽霊のやうな、とてもこの世に生きているものではないやうな、情無い悲しいうしろ姿を見せて歩いて行きます。「おさん」

冒頭の部分は、二文で構成されているが、主語である「夫」は、なかなか現れない。二文目の中ごろでようやく「ほとんど幽霊のやうな」姿で登場する。読者は太宰の「語り」の妙に導かれ、作品の内部へと引き込まれてゆく。語り物の呼吸とでもいうのだろうか、虚構だと思ひながらも「語り」の巧妙な仕組みにはまってしまう。一人称小説を際立たせる「語り」について坂部恵は次のように述べている。

〈はなす〉が、素朴な、しばしば内容の真偽や話者の意図の誠実不誠実に無記な行為であるのに引き比べて、〈かたる〉が、すでに、意識の屈折をはらみ、誤り、隠蔽、欺瞞さらには自己欺瞞にさえ通じる可能性をそのうちにはらんだ、複雑で、また意識的な統合の度合いの高い、ひとレベル上の言語行為であることを示すものとみなす。^(注3)

さらに坂部は〈騙る〉ことについて「誰某をかたる」という表現においては、その言語行為の主体は、あきらかに意図的、意識的に二重化されている。「誰某をかたる」とは、みずからの舌先三寸の〈かたり〉によって、(本当はそうではない) 誰某としてみずからを相手に信じこませることにほかならない「〈かたり〉が、〈ふり〉の一種であること、あるいは、よりくわしくいえば〈かたり〉が言語行為という象徴的意味を帯びた人間の〈ふるまい〉のレベルの系列における一種の、〈ふり〉にほかならぬ」^(注4)と述べる。

言語行為あるいは〈ふるまい〉一般は、日常のそれからより演技化されあるいは儀式化された次元へ、あるいは、ときにはさらに俗なるものから聖なるものの次元に近づく。(略) ひととは、一旦、日常効用の水平の世界と直交する記憶や想像力の垂直の次元に参入すれば、そこでは、すべての形象は、すでになにほどこか神話的色合を帯び、反対に、遠い記憶の底に沈んだあれこ

れの神話的形象や元型 (archetype) は、日常の記憶や知恵の世界に還流する思いがけないほどに身近な直接の回路をわれわれの心性のうちにそなえているかもしれない。^(注5)

「おさん」の冒頭の部分が舞台の演出を思わせるように芝居がかつてみえるのは、妻の言語行為〈ふるまい〉が「日常のそれからより演技化され」ていると感ぜられるからである。これなどはまさに「語り」の効果ではないだろうか。

近代文学における「語り」については小森陽一の次のような発言がある。「その物語がいかにか語られているのか、いかに書かれているのか、いかに提示されているのかだけではなくて、どういうコミュニケーションの回路の中で語られ受容されているのか」「意味の生産」と深いかわりがある。「これは「語り」と聞き手あるいは書き手と読者の間のコミュニケーションを通して、はじめて物語りがそれ自身として生み出されてゆく」ということを示している。^(注6)「語り」が意識の屈折をはらみ、「誤り、隠蔽、自己欺瞞」に通じる言語行為でありながら、一人称小説における語りは書き手と読者の間のコミュニケーションを通して物語を作り上げているというのである。

また安藤宏は、一人称小説について次のように述べる。

一人称の小説というと、どうしても自己語りだという先入観から抜け出せないような所があるけれども、あらかじめ「自己」

があつてそれにそつて小説がつくられていくわけではない。逆に一人称という装置を通してさまざまなフィクションを立ち上げてきてしまった歴史があるのではないか。^(注7)

「おさん」という作品はどのように立ち上げられ、読者に騙りかけることが出来たのか、小森、安藤両氏の論をふまえて「おさん」における「語り」を物語に沿つてみてみよう。妻はどのように夫を語つたのであろうか。

二、妻と夫の心の内

「おさん」は三章から成っている。「一」では「たましゐの、抜けたひとのやうに、足音も無く玄関から出て行く夫」について妻は愛人の元へ行くと決めつけている。「よい夫、やさしい夫」であつたのが、妻子が疎開先から引き上げて「四箇月振りで夫と逢つた時、夫の笑顔がどこやら卑屈で、さうして、私の視線を避けるやうな、おどおどしたお態度で、．．．」それが「この世のひとの妻として、何よりもつらい或る事なのです。」と明かす。このような文脈の中で、夫の女性関係は具体的にはなにも示されていないが、読者は愛人の存在を推測する。これはまさしく書き手と読者の間のコミュニケーションが成立したことを物語る。勤めていた雑誌社の解散後、新しく出版社を起こしたが、これも失敗して氣力をなくした夫が夜帰ら

ないからといって愛人がいるとは限らない。

「どうせお帰りにならない夫の蒲団を、マサ子の蒲団と並べて敷いて、それから蚊帳を吊りながら、私は悲しく、くるしうございまして。」と夫の不在の事実を「何よりもつらい或る事」に結びつけ、「二」へと続く。妻の「語り」は、一方的に思ひのたけ、悲嘆が饒舌に語られるのみである。夫はといえば玄関からそつと出てゆく姿だけが語られる。

「二」において、翌日の昼少し前、「どろぼうのやうな日蔭者くさい」夫が帰つてきて、妻に思わず頭をさげるのを「ああ、夫も、くるしいのだらう、と思つたら、いぢらしさに胸が一ぱいになり」というくだりには夫を待ちわびていた妻のすがたをより明瞭に読み取ることが出来る。三畳間の茶の間で表面的には平和な一家団欒が始まるが、「やはり氣まづく、夫は私の視線を避けて」いる。さらに妻は濡れ手拭いで不器用にかくされた夫の顎の下のむらさき色の蛾の形のあざに反応し、あざの原因を「何よりもつらい或る事」になげようとする。お隣のラジオからフランスの国歌が流れてきた時、初めて夫の心の内が語られる。

「バスチーユのね、牢獄を攻撃してね、民衆がね、あちらからもこちらからも立ち上がつて、それ以来、フランスの、春かうろうの花の宴が永遠に、永遠にだよ、永遠に失はれる事になつただけだね、でも、破壊しなければいけないかつたんだ、永遠

に新秩序の、新道德の、再建が出来ない事がわかつてゐながらも、それでも破壊しなければいけなかつたんだ、(略)革命の完成といふものは、永遠に出来ない事かもしれない、しかし、それでも革命を起こさなければいけないんだ、革命の本質といふものはそんな具合ひに、かなしくて、美しいものなんだ、そんな事をしたつて何になると言つたつて、そのかなしさと、美しさと、それから、愛、……」

と言いながら夫は泣いてしまう。そして、妻の「語り」は夫の言葉を引き継いで次のように続く。

夫は、革命のために泣いたものではありません。いいえ、でも、フランスに於ける革命は、家庭に於ける恋と、よく似てゐるのかも知れません。かなしくて美しいものの為に、フランスのロマンチックな王朝をも、また平和な家庭をも、破壊しなければならぬ。つらさ、その夫のつらさは、よくわかるけれども、しかし、私だつて夫に恋をしているのだ、あの、昔の紙治のおさんではないけれども……

「革命の本質といふものはそんな具合ひに、かなしくて、美しいものなんだ」と言う夫に対して妻は「フランスに於ける革命は、家庭に於ける恋と、よく似てゐるのかも知れません。かなしくて美しいものの為に、フランスのロマンチックな王朝も、また平和な家庭

をも、破壊しなければならないつらさ、その夫のつらさは、よくわかるけれども」と続ける。

妻は「フランスに於ける革命」を「家庭に於ける恋」になぞつて、その結果「平和な家庭をも、破壊しなければならない」と語るが、それは「夫は浮気をしていて私を捨てるのではないか」という自分の推論に引き付けて解釈しているのである。妻のその態度は、「誤り、隠蔽、自己欺瞞」を地で行つてゐるかのようだ。フランス革命については夫の恣意的な解釈もあり夫婦間の齟齬は広がつてゆくばかりである。夫と妻のやりとりのちぐはぐさの中に演じている言葉が虚しく行き交ひ、真実がまるで見えてこない。しかし、「運を天にゆだね、ただ夫の恋の風の向きの変わるのを祈つて、忍従してゐなければならぬ事なのでせうか。」と言ひながら、「子供が三人もあるのです。子供のためにも、いまさら夫と、わかれることもありません。」と本心が露呈される。どうあがいても自らの現実に向き合ひ出来ない妻のことは、敗戦後を受け止め、折り合いをつけて生きてゆくしかなかった太宰にも重なるものがある。太宰が戦後ジャーナリズムの節操のなさに批判的であつたことはよく知られてゐるが、「パンドラの匣」の一文と「苦悩の年鑑」に戦後の太宰の心の揺れをみることができる。

日本に於いて今さら昨日の軍閥官僚を攻撃したつて、それは自由思想ではない。便乗思想である。真の自由思想家なら、いま

こそ何を置いても叫ばなければならぬ事がある。(略)「天皇陛下万歳!この叫びだ。昨日までは古かった。しかし、今日においては最も新しい自由思想だ。」「パンドラの匣」(『河北新報』一九四五年一〇月―一九四六年一月)

どうなるのだ。私はそれまで既に、四度も自殺未遂を行つてゐた。さうしてやはり、三日に一度は死ぬことを考えた。「苦悩の年鑑」(『新文藝』一九四六年六月)

山崎正純は一九四六年前半の太宰の戦後思想の変化について次のように語っている。

「王の処刑をふくむ革命の実行」という主体的決断をなし得ないまま「配給された自由」にありつき生きながらえることへの自己処罰が、彼等に共通の認識であるからだ。「王の処刑」をなし得ない者は、生きながらえたその生において、自らを不断に「処刑」し続けなければならず、そのような倫理性の重さそのものから逃れ切る、どこまでも軽薄な生きざまを通じて、失つたものの大きさを訴え続けるというメッセージである。

昭和二十一年前半期を境界領域として、太宰の戦後思想が変化するのには、この屈折を含んだメッセージの受け手の不在、言いかえれば、決定的な無力感を強烈な倫理性へと読み替えるまな

ざしの社会的規模での消滅という事態に相即している。^(注8)

太宰の戦後思想における認識は、押し付けられた民主主義つまり「配給された自由」によつて生かされていることへの自己処罰からスタートしている。そして「どこまでも軽薄な生きざまを通じて、失つたものの大きさを訴え続けるというメッセージ」を発しながらも受け手の不在により無力感の深淵から逃れることが出来なかったという結果に繋がる。これはまた「たましゐの、抜けたひと」のような「おさん」の夫の生き方に重ねることもできるのではないか。

三、「おさん」と「斜陽」

山内祥史の解題によると「おさん」は、「斜陽」(『新潮』一九四七年七月―一〇月)の直後に発表されていることがわかる。

「おさん」は「斜陽」脱稿のあと執筆されたと推定されよう。「おさん」のなかに、「夏の夕闇」「お盆」「お盆の特配」「けふは巴里祭」「七月十四日」「毎日、毎日、暑い日が続きました」「夏の月」「暑氣に負けた」「炎天つづき」といった記述が散見する。この作中の季節感からいえば、「おさん」三十枚は、七月中旬から下旬までの頃に、執筆脱稿したのではないか。^(注9)

「斜陽」脱稿のあとであるとすれば、何らかの形で「斜陽」の陰を引きずっているものと思われる。「二」では「革命」「蛇」、というキーワードが登場する。「革命」とは「斜陽」を想起させ、「蛇」も「斜陽」にとって意味深い言葉である。

先の山崎はさらに次のように述べる。

「王の処刑をふくむ革命の実行」を自由の主体化の課題と一体的に実現することが、GHQの配給自由主義のもとで実現不可能であるばかりでなく、その深い無力感すら失われていくというのが、戦後民主主義的言説の形成期に入った昭和二十一年前半期以降の太宰の認識であった。^(注10)

失ったものの大きさを訴え続けるというメッセージを持ちながら、受け手の不在により「その深い無力感すら失われて」いった太宰は革命をどのように捉えていたのだろうか。太宰は昭和二十二年六月二日発行の「人民しんぶん」第百九十号に「恋と革命を語る人気作家ダザイ氏訪問記」の見出しで発表されたインタビューで次のように語っている。

「恋ほどおいしいものはないですね、そして恋をしていると、革命を考えないわけにはいかなくなる、恋と革命は非常に密接な関係を持つていて、きりはなせないもんなんです。」^(注11)

この中で太宰は「恋と革命」が切り離せないと答えている。革命の本質を恣意的に解釈した「おさん」の夫と同様に、深い無力感の後の開き直りともとれる一言といえる。「斜陽」「おさん」から「恋と革命」の記述のある部分を抽出してみると次の通りである。

・・・敗戦後、私たちは世間のおとなを信頼しなくなつて何でもあのひとたちの言ふ事の反対のはうに本当の生きる道があるやうな気がしてきて、革命も恋も、実はこの世で最もよくて、おいしい事で、あまりいい事だから、おとなのひとたちは意地わるく私たちに青い葡萄だと嘘ついて教えていたのに違いないと思ふやうになつたのだ。私は確信したい。人間は恋と革命のために生まれて来たのだ。〔斜陽〕

フランスに於ける革命は、家庭に於ける恋と、よく似てゐるのかも知れません。〔おさん〕

「斜陽」で「人間は恋と革命のために生まれて来たのだ。」と語るかず子にとって「恋と革命」は、「この世で最もよくて、おいしい事で、あまりにいい事だから、おとなのひとたちは意地わるく私たちに青い葡萄だと嘘ついて教えていたのに違いない」と言う。「おさん」の「革命」の認識とは明らかに相違する。しかし、「おさん」の作中には「革命」という言葉が、十六回も現れる。「革命」とい

う言葉の指示性、暗示性ともとれるが、ここには「配給された自由」に囚われた太宰における戦後思想への強いこだわりがあるとみてよいであろう。「おさん」の「蛇」、「斜陽」の「蝮」についての記述は次の通りである。

ねむれないのです。隣室の夫も、ねむれない様子で、溜息が聞え、私も思はず溜息をつき、また、あのおさんの、

女房のふところには

鬼が棲むか

ああ

蛇が棲むか

とかいふ嘆きの歌が思い出され、夫が起きて私の部屋へやって来て、私はからだを固くしましたが・・・（「おさん」）

さうして私の胸には蝮が宿り、お母さまを犠牲にしてまで太り、自分でおさへてもおさへても太り、ああ、これがただ季節のせるだけのものであつてくれたらよい、・・・（「斜陽」）

「おさん」の嘆きの歌に出てくる女房のふところに棲む「蛇」と「斜陽」のかず子の胸に宿る「蝮」とは同一のものであるうか。「おさん」の夫は妻の「懷の蛇」に気づかない。「二」では「夫が起きて私の部屋へやって来て」、「からだを固くし」た私は、自分の見当違いに

気づかされ、「三」では夫の蚊帳にはいつて行った妻に対して夫は「エクスキュウズ、ミイ」とはぐらかす。文脈からみても夫は妻の「懷の蛇」に気づかないはずはないのだが。しかし、そのすぐ後で、懷に蛇を抱えた妻はいとも簡単に「道徳なんてどうだっていい、ただ少しでも、しばらくでも、気持ちの楽な生き方をしたい」と方向を転換しようとする。

〈懷に棲む蛇〉とは何の謂いであろうか。（略）鬼も蛇もないのに夫は近づかないという悲嘆である。「蛇」とは夫への恨み辛みなど、諸々のマイナス感情の謂いであろう。この状態を、妻を肌身近く寄せる気の失せた夫の側から推し量るなら、外の女に対する妻の嫉妬が、懷にあるとされるだろう。^{（注12）}

辻本千鶴は、「蛇」とは「夫への恨み辛みなど、諸々のマイナス感情の謂い」であり、「妻の嫉妬」が懷にあると述べる。しかし、本当にそれだけだろうか。常に待ち受ける位置しか与えない女性性は、道徳の範疇で抑圧と葛藤に裏打ちされた生を生きることを余儀なくされる。それら不条理の思いが「蛇」という形に成形されて心の内奥に潜んでいるのではないか。そしてかず子の胸に宿った蝮も同じように自らの手に負えないものの所産なのであろう。

前田愛は「作品のなかに封じこめられている空間は、作中人物の

生の地平を開示し、限定する枠組なのである。」と述べるが、これを「おさん」「斜陽」の作品の空間に置き換えると、そこに登場する「蛇」や「蝮」は「作中人物の生の地平を開示し、限定する枠組」として捉えられないだろうか。「蛇」や「蝮」も「革命」と同じようにことばの指示性、暗示性としての重要な役割を果たしていると思われる。

四、「おさん」という文字記号（エクリチュール）

「おさん」という文字記号（エクリチュール）については「タイトル自身が、すでに物語の内容全体に対して読者にある指示を与えている。」とみてよいだろう。題名の「おさん」は「心中天網島」の妻「さん」からきている。「おさん」という文字記号は作品全体にどのように関わるのだろうか。

辻本千鶴がいうように「近松の『天の網島』が美しいのは、相互の敵対を定められているような〈内の女〉と〈外の女〉が、ひとりの男を間において、互いに「義理」を立て合うからで」あり、「小春と治兵衛は、ふたりで添いたい情と、おさんへの義理の板挟みから死を選ぶ」^(注15)からである。

「心中天網島」と比較した青木京子の論考は次の通りである。

「たましゐの、抜けたひとのように、足音も無く玄関から出

てゆきます。」と発話者が一人称の女性であり、太宰特有の一人称独白体、すなわち〈女性語り〉の作品である。『心中天網島』も導入部では「今宵は誰か。呼子鳥。おぼつかなくも行燈の影、行違ふ女郎の や小春様か、なんといの。」と、発話者は無人称の〈義太夫語り〉である。〈語り〉に違いは見られるものの、どちらもリズムのある〈語り〉の手法を用いている。語のレベルでの一致も見られる。例えば、「おさん」の夫は、「たましゐの、抜けたひと」であり、『心中天網島』は、（玉しゐ抜けてとぼぐうかうかくとなり、〈魂の抜け殻〉のような夫像が窺える。嘆きの心情〈女房のふところには鬼が棲むか蛇が棲むか〉も、「ああ・・・」の節回しを除けば一致する。

さらに、手紙（遺書）質入れ等も共通点といえる。^(注16)

青木の論考は「おさん」との最大の相違点として「心中天網島」の妻像をあげている。『心中天網島』のおさんは利発で優しく、〈自己犠牲の典型〉のような女性であるが、「おさん」の妻は〈現実的〉で〈行動力〉のある、ヴァイタリティー溢れた女性として描かれている。^(注17)と述べている。「心中天網島」の妻おさんと「おさん」の妻とは文脈からみるとかなり相違があるのは事実であるが、「おさん」の妻を青木が述べるように強く逞しい女性というくくりでまとめることには得心できない。不実な夫と生活苦の中で、それでも現状維持を保とうとする妻には、行動力やヴァイタリティーという

ものは感じられないからである。「おさん」は、「心中天網島」をふまえていることに間違いないが、〈内の女〉がひたすら悶々として、饒舌な「語り」を繰り返すばかりの妻に違和感を覚えるのも確かである。「おさん」の妻は太宰における所産と考えると「心中天網島」と書き手太宰との葛藤の末に融合され、生まれた人物像として捉えらるゝと理解できる。

中村三春の「「おさん」の妻のキャラクターは、『心中天の網島』の一要素つまり、堰き止められるほかになかったおさんの精神性の発展なのである。」^(注18)という論に妥当性が見られる。

五、夫の表象

夫には死の影がつきまとう。冒頭の部分「夏の夕闇に浮いてふはふは、ほとんど幽霊のやうな、とてもこの世に生きてゐるものではないやうな」から始まり、お父さまはと長女に尋ねられ、妻は「お寺へ」と答えた。「可愛いでせう？子供を見てゐると、ながいきしたいとお思ひにならない？」妻によつてこのように表象された夫は最終章で諏訪湖心中に至る。まるで妻によつて心中までの花道が作られているかのようだ。

夫は身体が弱く召集も徴用も逃れている人物である。ある意味で戦争からはじき出され、時代から取り残された夫にとつて、革命とは破壊するものであった。「革命は、ひとが楽に生きるために行ふ

ものです。」「氣の持ち方を、軽くくると変へるのが真の革命で、それさへ出来たら、何のむずかしい問題もない筈です。」という妻とは大きな隔たりがある。

「三」では「正しいひとは、苦しい筈が無い。つくづく僕は感心する事があるんだ。どうして、君たちは、そんなにまじめで、まつたうなんだろうね。世の中を立派に生きとほすやうに生まれついた人と、そうでない人と、はじめからはつきり区別がついてゐるんじゃないかしら」このような夫の考え方の中からもまつとうでない自分とまつとうな君たち、世の中を生き通せない自分と生き通すやうに生まれついた人との対比が描かれている。夫は始めから男の敗北を認めていることになる。

「二」の冒頭で夫は「たましゐの抜けたひとのやうに」玄関から出て行き、「二」でこそそそ帰つて来て「つんのめりながら」玄関に入つて行つた。「三」では「とにかく東京から逃げたいんだ」と言い「朝に言ひ出し、お昼にはもう出発といふことになり」信州に向けて玄関から出て行つた。

玄関から出て行つた夫のその後の行動は不明である。愛人の元へ行つたという確証もないが、家（家族）という空間では明らかに不在となっている。「四箇月振りて夫と逢つた時、夫の笑顔がどこやら卑屈で」「私の視線を避けるやうな、おどおどしたお態度で、…」このような妻の認識は思い過ごしによるものかもしれない。出版社の立ち上げに失敗して多額の借金を背負つた無気力な夫の態度であ

るなら当然とも言えるのである。

前田愛は「書かれなかった不在」について次のように述べる。

テキストというのは、はじめと終わりがある有限の言葉の集合である。一つの完結した小宇宙をかたちづくることによって、語られない何かを排除している。つまりテキストの語られた内部と、語られなかった外部があつて、語られた内部を考察するためには、この語られなかった外部、いわばテキストの不在の部分^(注19)を考察の対象に組み込まなければいけない。また、作者が無意識のうちに抑圧したもの、作者が無意識のうちに好ましくないと考えていたもの、これがしばしばテキストの外部に排除される。つまり書かれなかった不在とテキストの関係は、沈黙と言葉という図式に置き換えることもできるだろうし、あるいはテキストの内部＝意識、不在の外部＝テキストの無意識、そのように言い換えることもできるのではないだろうか。

夫について語られない何かは、「作者が無意識のうちに抑圧したもの」であるなら、なぜ太宰はテキスト内部から夫のその後の行動を抑圧したのだろうか。読者の想像力に委ねたともいえるが、同時に発表された太宰作品「父」「桜桃」「フォスフォレスセンス」から夫のその後の心情や行動を推測することが出来る。

午後三時か四時頃、私は仕事に一区切りをつけて立ち上がる。机の引き出しから財布を取り出し、内容をちらと調べて懐に入れ、黙つて二重廻しを羽織つて、そとに出る。(略) 子供のおやつ、子供のおもちや、子供の着物、子供の靴、いろいろ買はなければならぬお金を、一夜のうちに紙屑の如く浪費すべき場所に向かつて、さつさと歩く。これがすなはち、私の子わかれの場なのである。出掛けたらさいご、二日も三日も帰へらない事がある。「父」(『人間』一九四七年四月)

生きるといふ事は、たいへんな事だ。あちこちから鎖がからまつていて、少しでも動くと、血が噴き出す。

私は黙つて立つて、六畳間の机の引き出しから稿料のはひつてある封筒を取り出し、袂につつ込んで、それから原稿用紙と辞書を黒い風呂敷に包み、物体でないみたいに、ふはりと外に出る。

もう、仕事どころではない。自殺の事ばかり考へている。さうして酒を飲む場所へまっすぐに行く。「桜桃」(『世界』一九四八年五月)

私にはこの世の中の、どこにもゐない親友がある。しかもその親友は生きてゐる。また私には、この世のどこにもゐない妻が

ある。しかもその妻は、言葉も肉体も持つて、生きてゐる。「フォフォレスセンス」(『日本小説』一九四七年七月)

太宰作品は作品間での影響、浸食の度合いの大きさが指摘され、作品と太宰本人とを往還する読みも多く生まれている。「おさん」で掛け違つた夫婦の心理はそのまま「父」における夫と妻の齟齬である。「桜桃」の主人公は血を噴き出し、それでも生きて行かねばならない。「おさん」の夫、つまり「父」の主人公が「夢」と「現実」を行き来する物語として読むことも出来る「フォフォレスセンス」。これらに共通しているのは内面の鬱屈や悔恨をモノログで語り続ける痛々しさである。

家庭から逃避し、革命からも逃避した夫の行き着いた先が諏訪湖での心中であつたとすれば、「おさん」における「一」から「三」までの記述は、すでに起こつてしまつた諏訪湖心中から遡つて書かれた可能性もある。「おさん」というテキストは円環構造を持つているともいえる。

(私は、あなたに、いつそ思はれてゐないはうが、あなたにきはれ、憎まれてゐたはうが、かへつて気持ちがさつぱりしてたさかるのです。私の事をそれほど思つて下さりながら、他のひとを抱きしめてゐるあなたの姿が、私を地獄につき落としてしまふのです。

男のひとは、妻をいつも思つている事が道德的だと勘ちがひしてゐるのではないでせうか。他にすきな人が出来ても、おのれの妻を忘れないといふのは、いい事だ、良心的だ、男はつねにそのやうでなければならぬ、とても思い込んでゐるのではないでせうか。さうして、他のひとを愛しはじめると、妻の前で憂鬱な溜息などついて見せて、道德の煩悶とかをはじめて、おかげで妻のはうも、その夫の陰気くささに感染して、こつちも溜息、もし夫が平気で快活にしてゐたら、妻だつて、地獄の思ひをせずにすむのです。ひとを愛するなら、妻を全く忘れて、あつさり無心に愛してやつて下さい)

このモノログは、「三」で夫の蚊帳にはいつて行つた妻が真意をずらされて「大事にしているつもりなんだがね。風にも当てず、大事にしているつもりなんだ。……僕はいつでも、君のことばかりを思つてゐるんだ。……」と興ざめたことを言われたあとの独白である。

太宰のモノログについては、「言葉による表象作用と〈現実〉とのズレ、言葉による〈再現〉の不可能性を暴き立てていくような自己言及的な機能の、実に巧みな使用」^(注20)との論もある。言葉による〈現実〉とのズレは再現することができず、再現しようとして自己言及的な語りを生み、次々と言葉を連ねることになる。

最終章で夫は諏訪湖で心中する。やはり心中する女性は存在した

のである。遺書は「・・・自分はその自己嫌悪に堪えかねて、みずから、革命家の十字架にのぼる決心をした・・・」このようにしたためられてあった。妻は、というと「自分の妻に対する気持一つ変へる事が出来ず、革命の十字架もすさまじいと、三人の子供を連れて、夫の死骸を引き取りに諏訪へ行く汽車の中で、悲しみとか怒りとかいふ思ひよりも、呆れかへつた馬鹿々々しさに身悶え」するといふほどに醒めていたのである。

おわりに

太宰における「〈女語り〉」の達成は、〈憑依〉（同一化）の強度による^(注21)といわれている。「おさん」は妻の一人称語りによる作品であり、一般的には夫と妻の齟齬の物語とされている。一人称で語ることは起こった出来事の実在性を示すことであり、妻の思考が「言葉のうちに住み込み、それと不可分になっている」^(注22)とすると妻の語る言葉は真実味を帯び、読者は妻の「語り」によってのみ夫の姿を知ることになる。しかし、読み込むほどにそれだけでは説明のつかないもどかしさに突き当たる。それは、妻の視点がひたすら夫だけに向かつていて限定的であり、夫と妻のやりとりのちぐはぐさの中に演じている言葉が虚しく行き交い、真実がまるで見えてこないからである。

夫をめぐる妻の「語り」から見えてきたのは、「心中天網島」と

書き手太宰とのせめぎあいの末に生まれ、造形された「おさん」の妻像である。太宰は、登場人物と同一化してモノローグによる女性一人称語りの小説を書いた。女性独白体という形式をとることで自己の生き方についての悔恨の情をも吐露したのであろう。

死の影がつきまとう夫に太宰が自らを投影しようとしたと考えるなら、「おさん」は自己を対象化した作品として読むことができる。戦後思想へのこだわりは「斜陽」との関わりの中からも読み取れるが、敗戦後の無力感すら見いだせない太宰が作中人物の女性と同一化してモノローグ選択の末行き着いたのは、「自己嫌悪」による深い孤独感であり、不確かな生の姿だったのではなかったか。

注

- (1) 関谷一郎 太宰文学の特質―志賀文学との異同を中心に（『国語と国文学』二〇一二年四月号）
- (2) 阿部昭「太宰の読者」（『ユリイカ』一九七五年 三、四月合併号）
- (3) 坂部恵『かたり』物語の文法（ちくま学芸文庫 筑摩書房 二〇〇八年二月）
- (4) 同前
- (5) 同注（3）
- (6) 小森陽一「座談会近代文学における「語り」」発言（『国文学解釈と鑑賞』至文堂 一九九一年四月）

- (7) 安藤宏『座談会』一人称という方法」発言（『文学』岩波書店
二〇〇八年九、十月号）
- (8) 山崎正純「斜陽」―敗戦後思想と〈革命〉のエスキス（『国文学
解釈と教材の研究』学燈社 二〇〇二年十二月）
- (9) 解題山内祥史『太宰治全集』第九卷
- (10) 同注 8
- (11) 会見談『太宰治全集』第十卷
- (12) 辻本千鶴 太宰治『おさん』小論―蛇の棲む懐―（『言語文化論叢』
二 京都橘大学文学部野村研究室二〇〇八年九月）
- (13) 前田愛『都市空間の中の文学』空間のテキスト テキストの空間
「二階の下宿」（筑摩書房一九九二年八月）
- (14) 前田愛「増補 文学テキスト入門」（ちくま学芸文庫 筑摩書房
一九九三年九月）
- (15) 同注 12
- (16) 青木京子 太宰治「おさん」論―『心中天網島』との比較を中心
として―（『阪神近代文学研究』（三） 阪神近代文学会 二〇〇〇年七
月）
- (17) 同前
- (18) 中村三春 太宰治の異性装文体―「おさん」のために（『文学』
岩波書店 二〇一〇年七、八月号）
- (19) 同注 13
- (20) 小森陽一「春の枯葉」論―独話の対話性／対話の独話性（『国文学

- 解釈と教材の研究』学燈社 一九九一年四月）
 - (21) 同注 1
 - (22) 鷺田清一『メルロ＝ポンティ 可逆 現代思想の冒険者たち Se
lect』（講談社 二〇〇三年七月）
- 太宰作品の引用は『太宰治全集』第二卷・第七卷・第八卷・第九卷・第
十卷 筑摩書房一九八九（平成元）年に拠った。

A Study on Osan by DAZAI Osamu: from the Viewpoint of a Wife Talking about Her Husband

SEKINE, Junko

Osan is a novel told from a wife's viewpoint, written by Dazai in a woman's monologue style. Dazai was possessed with a woman's monologue since the time when he wrote Tourou (A Lantern). It should be kept in mind that 「katari 語り」 (to talk) implies 「katari 騙り」 (to deceive). The wife talks to her anemic husband, but gets no response or reaction. There exists discrepancy between the husband and the wife. Letter symbols (Ecriture) expressed by the title of this novel Osan, convey certain imagination to the readers. Since this novel was published after the novel Shayou (The Setting Sun), the relationship between Shayou and Osan must be taken into consideration. Especially, key words for 'revolution' and 'snake' are important. On the assumption that Dazai tried to project himself on the husband who is haunted by the shadow of death, Osan can be said to be the novel as objectification of himself. Since Dazai, being too lethargic to feel even the damage after the defeat of the World War II, there is no choice but to write a novel setting a wife as narrator in a woman's monologue style. Loneliness and uncertain life coming from self-hatred are indicated from there on.