

《研究論文3》

高橋たか子『没落風景』と
F・モーリアック『テレーズ・デスケール』
—時間の単純化について—

村 中 渚*

1. はじめに

ほとんど「本に無縁」¹であり、「最初に本にかかわったのが大学時代」²という高橋たか子（1932～ ）がフランス文学にひきつけられていったのは、大学2年のことである。彼女はこの頃、「たまたま本屋で眼にとまったというだけの理由で買った」³ボードレール（1821～1867）の『悪の華』（1857）に「耽溺」⁴し、続けてヴェルレーヌ（1844～1896）、マラルメ（1842～1898）、ランボー（1854～1896）、ジッド（1869～1951）、ブルースト（1871～1922）、ヴァレリー（1871～1945）を「偏愛」⁵した。その後はパスカル（1623～1662）、モーリアック（1933～1970）、ジュリアン・グリーン（1971～1998）と、カトリック作家に傾倒していくこととなるのだが、「ボードレールの後、私は特にモーリアックに沈溺した」⁶と彼女自身述べているように、なかでもモーリアックへのはまりこみ方は深い。

彼女がモーリアックの作品に出会ったのは、授業で『テレーズ・デスケール』（1927）が取り上げられた大学1年の時である。その時、彼女は何かを感じながらも、「ひどく難解な世界のように思われ」⁷、そのまま放置していた。しかし、時期ははっきり特定できないのだが⁸、昭和20年代後半、夫である高橋和巳にすすめら

れ「その虜」⁹となり、後々まで続く強い影響を受けることとなったのである。

私はモーリアックから大きな影響をうけ、その痕跡がいまでは私の一部となっていて、モーリアックを抜きにしては自分を語るができないほどである。¹⁰

こう高橋たか子が書いたのが1973年10月のことであり、『没落風景』が出版されたのが、翌年1974年4月のことである。高橋たか子はいたるところでモーリアックについて触れ、引用し、言及しているのであるが、特に1958年に出された修士論文「モーリアック論」¹¹から、『没落風景』を書いたその間に、彼の名を題に据えたものが集中している¹²。また、『テレーズ・デスケール』を「私の文学に影響を与えた」¹³と言う遠藤周作（1923～1996）の論文を2つ書き、彼とモーリアックの話を始めたのも¹⁴、『テレーズ・デスケール』の翻訳を仕上げたのもこの頃である¹⁵。

F・モーリアックの『テレーズ・デスケール』は、若い頃から非常に好きで、何度も読んだし、しかも翻訳するという形で熟読しているので、しらすらすのうちに甚大な影響を受けている小説である。¹⁶

*お茶の水女子大学大学院人間文化研究科
博士後期課程在学

彼女がこの翻訳を手がけたのは1963年である

ので、実は『没落風景』最初の草稿を書いた以後のことである¹⁷。しかし、この草稿は何度も繰り返し書き直され、今の形で1974年に出版されたのであるから¹⁸、やはり翻訳を通してのモーリアックの影響も強いことが推測される。

そこで、この論文では、高橋たか子が繰り返し読み、「作家に深入りして」¹⁹翻訳した『テレーズ・デスケールー』と、彼女が特にその影響を受けたと思われる時期に書いた小説『没落風景』を取り上げる。そして単純化に注目して分析していきたい。

2. 単純化

「小説家は、拡大と同時に単純化する」²⁰とモーリアックは言った。作家は、人間という複雑なものの中から、ある情念だけを抜き出し、それを膨らませ、強調して小説を描いていくものであるというのだが、彼自身この手法を使って、小説を描いてきたことを「小説家と作中人物」(1933)のなかで述べている。そして高橋たか子もこれとまったく同じことをエッセーに書いている²¹。つまり彼女自身もモーリアックと同じ手法をとっているということになるのだが、彼女がこれを学んだのは、モーリアックからであったと推測される。なぜなら高橋たか子は修士論文で、モーリアックの人物がなぜ生き生きとしているのか、を問題提起とし、論を進めているのであるが、その理由の2つ目としても、この「拡大化と単純化」をとりあげ、細かく分析しているのである。

小説に可能なこと、それはただ「偉大なる古典主義作家達が戯曲でなしたように、人間の真実の諸様相に到達すること」だけである、とモーリアック自身が言っている。小説が人生と競争しようというのはもともと間違いなのである。そして小説に可能な

方法、偉大なる古典作家達の方法とは何であろうか。それはまさしく、拡大化と単純化の方法であった。²²

モーリアックは、複雑な人間を複雑なままに、無意識の領域までも描こうと努めた作家なのであるが、また、「小説芸術は、現実の転移であり、現実の再生ではない」²³と小説に対するあきらめにも似た言葉を発している。詩や劇とは違い、人生を描くのに十分な長さを持ちうる小説という形体であっても、人生と同じような複雑なものをすべて描き出すのは困難だ、と感じていたのだ。そこで、すべてを描き出せなくとも、人間のある側面を分かりやすい形で人々にしめそうと考えた。その手本としてモーリアックがあげたのが、自由な形式である小説とは真逆の、「もっとも型どおりの」²⁴劇なのであった。

ところで、ここで取り上げられている古典劇とは、三一致の法則に則った劇であろう。三一致の法則とは、単一の物語が、1日のうちに、1つの場所で終了するべきだという演劇における制約である。高橋たか子の分析によると、この法則を使うことにより2つの効果が得られるというのだが、その1つは、限られた時間と空間から生じる、情念における「劇的な緊張」²⁵と「切羽詰った雰囲気」²⁶であり、もう1つはストーリーの単純化から生じる、やはり「劇的な緊張」と「すっきりとした秩序」²⁷である。そして彼女はこのようなものが、モーリアックの小説にも感じられると言う。

生涯のうちの危機の一時期ではなく、危機の全生涯と言えようか。モーリアックの主人公にあっては、その全生涯が危機そのものの、危機の持続的緊張状態そのものなのである。ラシーヌの主人公の場合もかくの如きであり、モーリアックの小説はラシーヌ

の戯曲と共に危機の文学の最高峰と
 いうであろう。²⁸

確かにモーリアックの作品には息苦しい濃密さがあり、劇的だとよく言われている。とはいえ、モーリアックが三一一致の法則を守って小説を描いていたわけではもちろんない。『テレーズ・デスケールー』のストーリーは単一であるとはいえ、秋から冬、春へと季節も移ろう。また、場所も夫の実家と別荘、お婆の家と、どれも近くにあるところで後半大部分が占められるとはいえ、前半は裁判所からの長い道りをかけた移動である。三一一致の法則を外れながらも、彼の小説が戯曲的だと高橋たか子に言わせるわけはやはり、単純化と一連の流れ、そして濃厚な時間のためだろう。

また三一一致の法則は、モーリアックの小説のみならず、フランス小説の歴史にも受け継がれていると高橋たか子は分析している。そして、そのような小説を多く読んだ結果、その法則が彼女自身に「自然に備わってしまったようなところがある」²⁹と感じている。彼女は、大好きな単純化がよく表われた自作の例として『没落風景』をあげている。

この物語は、1日のことでもなく1つの場所だけのものでないことは、いうまでもないが、(中略)時間的には真夏から初冬までということになっていて、命の燃えたつ夏から、命が凋落していく冬へという、移行する一続きの時間というものを、私は意識的に使っているし、また、場所的には、1つの大きな家とそのまわりの地域、その他にシンボリックな「家」としての修道院、これしか描いていないのである。ストーリーについては、2人の主人公の、それぞれ1つのストーリーが進行していくが、この2人の人物はそれぞれ、ストーリーのな

かに表面化される1つの情念以外のものとは全く無縁であるかのような、極端に単純な人間達である。³⁰

さて、『没落風景』における登場人物の単純化については、すでに先行研究が多くなされているので、以降、一続きの時間、特にある季節と情念、そして潜在意識の関係を、2つの作品を例にとって見ていく。まずは、モーリアックの『テレーズ・デスケールー』から分析を始めたい。

3. 分 析

3-1 『テレーズ・デスケールー』

この物語は、秋に始まり、次の春に至るまでのほぼ5~6ヶ月の話である。しかしこの期間はテレーズの情念が吹き出す時ではなく、その吹き出した情念を探る時である。テレーズは夫に毒をもらい続け、殺人未遂をおかしたのであるが、実は彼女自身、なぜそのような行動にでたのか分かっておらず、自分の謎を探らねばならない。テレーズは、少女時代と、それに続く婚約・結婚から現在までの約2年半を回想する。

注目すべきは、この回想で重点が置かれているのが、夏から晩秋にかけてであり、その期間にテレーズの闇の部分が出てきているということである。以下、およそ1年ごとに分析したい。

少女時代

この少女時代で思い出されているのは夏から秋までであり、その他の季節については何も触れられていない。

学校でも模範生とされ、夏休みにも「きらきらと輝いていた」(372)³¹テレーズの少女時代は、さわやかな夏の、「あまりにも青い朝の空」(372)にたとえられて始まる。猛暑の昼間の屋外は、「火のように燃えひろが」(376)る蟬

の声や、飛び立つ蠅の群れであふれているのだが、テレーズは、後に夫となるベルナルの妹アンヌと共に、自身の伯母の家にあるひんやりとした客間を避難場所とし、夕暮れになるまでそこで過ごしている。聴覚的にも視覚的にも激しく、不吉さを感じさせる外のもの、そこには入ってこない。家や伯母に守られている「はかない曖昧な幸福の明かりに照らされていた日々」(376)である。テレーズは幸福な夏を過ごす。

しかし、その暑さが消え始める9月。テレーズの「ざらっと少し凄いい目つき」(378)が見られる。テレーズはアンヌと一緒にいたいので、嫌いな鳥撃ちにもついていくのであるが、アンヌは常にテレーズといたいわけではない。帰り際、明日も会える？ときくテレーズに対し、アンヌは、毎日とは会わないと答える。テレーズは会いたいという感情を押し殺し、平静を装ってアンヌに対応する。満たされなかった感情がテレーズの中で渦巻き、アンヌと別れた後、テレーズの中を駆け巡る。彼女は誰からも顔が見られることのない暗い道を、鋭い目つきでただただ歩いていくのである。

婚約～結婚の1年間

この1年のことは、春から冬にかけて比較的細かく描いてあるのだが、テレーズの闇の部分が「爬虫類」(381)にたとえられていることから推測できるように、春と冬は情念が噴出し、冬眠の時期にあたる。テレーズの婚約した春は、「このような平和を感じたことはなかった」(381)と述べられているし、子供を産んだ1月から次の春にかけては、「感情は何ひとつ外へは表れなかった」(419)。テレーズの情念があらわれた顔を、人々が初めて見たのは、暑い夏の結婚式の日のことである。

「おそらく目鼻だちのととのった美人とい

うのではないが、まさに魅力そのもの」の女であった花嫁が、その日にはだれの目にも醜く見え、ぞっとするようなものさえあったということを思い出さずにはいられなかった。「いつものあの女とは違っていった。まるで別人だった……」人々は彼女が常日ごろの様子をしていなかったことにだけ気がついた。彼らはそれを真っ白い化粧や暑さのせいにした。テレーズの本当の顔に気づいた者はいなかった。(382)

また、このような顔の描写が、続く7月の新婚旅行中の、ある1日に3回見られる。「ベルナルが部屋に入ってきたなら、ベッドに腰掛けたこの女は彼の妻でなくて、彼の見たことのない人間、無縁な、名前もない1人の存在であることに気づいただろう」(386)。「テレーズは目を上げ、鏡のなかの自分の顔に驚いた」(387)。「『さあさあ、テレーズ。そんな顔をするもんじゃない。自分がどんな顔をしているかわかったら……』彼女は微笑し、ふたたび仮面をつけた。」(390～391)。前2つが、テレーズの知らない恋愛をアンヌがしていることに対する反応であり、もう1つが、家意識をベルナルから持ち出された時のものである。「むうんと黄濁したような暑さがみなぎっていた」(385)のことである。蒸れるような不気味な暑さのなかで、テレーズの気持ち自然と燃え上がる。

とはいえ、その後はこのような顔の描写がとぎれる。炎天下の8月の午後、テレーズがアンヌの情熱の前で冷静になると共に、「10月の太陽はまだ燃えていた」(406)日、アンヌの恋人ジャン・アゼヴェドに出会ったからである。アゼヴェドは、家意識に苦しめられているテレーズが思っていることをそのまま言い当て、彼女の中に光を投げ入れる。彼女は、彼の言う『自分自身になること』だけを欲する人々が生きている世界」(410)のことに思いを馳せ、「いら

いらした気分にはならなかった」(410)。テレーズはその世界と、アゼヴェドとの対話に避難場所を見つけた。彼がいる時は、闇を闇と感じることもなく、安堵の中で暮らしている。

しかし、そのような平和な時間はすぐに過ぎ去り、10月の終わり頃、アゼヴェドがテレーズの住む町を去ってしまう。その後のテレーズは、寂しさと空虚さの中で、どこか力なく生きている。自分を「子孫の苗床」(417)としか見ていない人々に囲まれ、「私自身が存在しているという感情を失いそうになっていた」(418)。

結婚2年目

今まで、ほぼ月が細かく記されていたにもかかわらず、この年の春は、まったく触れられておらず、夏からの記述となっている。

結婚して1年経った夏、何週間も雨の降らない日が続き、近くで林が燃えた。テレーズはその時、「人も物も、自分自身のからだも精神そのものも、まるで蟹気楼のように、自分の外部に浮かんでいる蒸気のかたまりのように、感じていた」(421)。つまり、まさに彼女が全く関与しないところから、闇の力が噴出し始めた。夫は砒素を薬として服用していたのだが、火事の騒動に気を取られ、いつもの2倍量を飲んだ。そしてしばらくして、飲んだことを忘れてまた普段どおりに薬を飲んだ。「暑さで頭のぼうっとなった」(422) テレーズはその場面を何も言わずに黙って見ていただけだったのだが、その夜から気持ちが徐々に高まっていく。

昼食のとき無意識ながらもすでに彼女のなかにあった行為は、そのとき、彼女の存在の奥底から現れはじめた、一ままだはっきりした形はないが、なかば意識の微光をあげながら。(423)

テレーズは、夫の様態が悪くなった訳を知り

たいという「恐ろしい誘惑の餌食」(424)になっていた。本当に、砒素が原因で夫が悪くなったのか。彼女はその後、何度も夫のコップへ砒素をたらしつづけ、夫の苦しみはまた始まった。

しかし8月の半ばには、ベルナルははずいぶん回復し、テレーズと娘と共にクララ伯母の住むアルジュルズに移った。テレーズはこの時点からおよそ1年前の、結婚直後の夏の終わりから12月の終わりまで、長い間クララ伯母の家で妊娠期間を過ごしている。この期間、テレーズが先に見たような恐ろしい顔を見せていないことは、この伯母の家に行ったことと無関係ではないだろう。クララ伯母はテレーズの唯一とも言える味方である。今回も彼女が手伝ってくれたなら、事態は違っていたかもしれない。この時クララはリューマチで寝たきりになっており、結果、テレーズはクララ伯母、夫、娘と3人のめんどろをみることになったのである。

彼女はただひとりで、トンネルのなかを抜けていた。ふらふらと目がくらむような感じを覚えながら。今いちばん暗いところにいた。何も考えずに、1匹の獣のように、この闇から、この煙のなかから抜け出さねばならない。戸外の空気のところへたどり着かねばならない、早く！早く！(425)

テレーズは暗く、出口もあるか分らないところで息苦しくもがいている。高橋たか子は、このトンネルを壁として分析する。「世間で価値だと思われていることだけを価値だと思いこんでいる人々が、まわりにおいて、それらは夫であり夫の両親であり町の人々であるのだが、彼らが厚い壁となってひしととり巻き、『もう1人のテレーズ』を阻んでいる。だから、壁の一番厚い部分である夫を亡きものにさえすれば、そこに突破口が開かれて、外に出られるだろう、と思う」³²。テレーズがこの壁から出るために

は、夫を亡きものにしないでなければならない。テレーズの闇の力は燃え上がり、そして11月のはじめ、彼女のもった毒で、またバルナールが苦しみ始め、この犯罪が明るみにでてしまう。

「情念が作家の研究対象である」³³というモーリアックであるから、それ以外の所を描かなかったのだろう³⁴と推測できるが、どの年も、明らかに夏から晩秋に焦点があわさっており、他の所は、全く描かれていないか、ほとんど描かれていなかった。そして少女時代は、読者にしか分からないほど隠されていたテレーズの闇の部分、若しくは潜在意識の「もう1人のテレーズ」が、1年目・2年目と、夏に出てき、2年目の秋に最高潮に燃え上がっていた。また、補足だが、テレーズが犯罪をおかした後の冬から次の夏にかけてはごくわずかしか記述がなく、次に季節は秋に飛び、テレーズの闇の部分を探る物語の本線は、その秋から春が舞台となっていた。

これは、「真夏から初冬まで」³⁵を意識的に描いたという高橋たか子に通じるところがあるように思う。もっとも『没落風景』の場合は回想部分ではなく、物語の本線が、ある1年における夏から秋という短い間なのだが。次に分析してみたい。

3-2 『没落風景』

この物語は8月上旬に始まり、11月中旬あたりまでのほぼ3～4ヶ月ほどの話である。しかし、『テレーズ・デスケールー』のように長くはないにしても、途中、前の時期からの回想がなされているので、彌生は1年前から、真子は3ヶ月前からの一連の動きを知ることができる。

ところで、『没落風景』は最終章を除き、章ごと交互に、彌生と真子姉妹、それぞれの内部から描かれている。真子は自分の感情を押し殺して生きている人物であるのに対し、彌生はそ

の正反対の性格である。彼女達は時間の流れも違うので、別々に分析していきたい。

彌生

彌生の情念が吹き出したのは、7月下旬、修道院で出会ったマメール佐々木に向けてである。

彼女自身の回想によると、直前の春までは幸福な婚約期間を過ごしていたのであるが、4月29日の結婚式まであと1週間という時になっての破談、7月2日の墮胎手術を経、訪れた修道院で偶然マメール佐々木という人物に出会ったのである。存在の不安から救われたいと、修道院の門を叩いたにもかかわらず、彌生はマメール佐々木を攻撃することに力を注ぐ。彌生は、産院でマメール佐々木によく似た墮胎後の女性を見ているのだが、この女性とマメール佐々木が同じ人物かどうかを確かめること、彼女の修道衣で隠された闇の部分を見ることに、生きる目的を見出した。「思いがけず自分の前にさし出された一匹の餌食に向けて、彌生は胸の奥が暗く熱くざわめくのを感じ続けている」(61)³⁶。

マメール佐々木からの指導は毎週火曜日午後2時から3時である。彌生は8月上旬から、暑い中4週連続で出かけて行く。外の強い光とは対照的に修道院の中は薄暗く静まり返っているが、意志力と修道衣で自らの闇の力を抑えつけているようなマメール佐々木の眼は、「きらりと炎のような色」(62)に、彌生には見える。彌生は彼女の中に自分と同じ闇の部分を見、修道院に行く度、胸に熱さを、暗い情熱を感じ、血を騒がせる。

ところで、彌生は、第1回目のマメール佐々木の指導から、「渴き」について考え始める。「そういえば自分は、常に渴いていたように思う。ひりひりした熱い喉に、水を流しこむこと、それが自分の生きてきた理由であったし、これから生きていく理由だろう」(66)と思う。彌生の章の中では「渴き」が1つのキーワードとし

てでており、彼女はその後、満たされないこの「渇き」を意識し続けるのだが、山内由紀氏は次のように分析している。『渇き』は主人公の存在の眼覚めのしるしなのであり、そのときはじめて主人公は自らの内的な生を自覚する。自覚は同時に『欠落』の意識でもある。(中略) <私>という現実の意識的な存在を突き破るのは、潜在的なもう1人の私>であること、それを高橋たか子は主人公の『渇き』と『欠落』のイメージに投影させている³⁷。彌生は、8月初め、夢か幻のなかで乾ききった砂漠を見、それを「強烈な生命」(37)の輝きと見ていたのであるが、つまり「乾き」は「渇き」であり、それは無意識下の「もう1人の私」の「強烈な生命」なのである。そして、この彌生の渇きは、9月なかばの火曜日、マメール佐々木の魂を見ることで一瞬おさまったかにみえたが、11月上旬つまり物語の終盤、マメール佐々木の修道衣を燃やすという情念への決着の段になって、さらに強まり、極度に高まっていったのである。

彌生の分析で分かったことは、春は回想の中であるが、平和な時期であったこと、そして夏はテレーズの時と同様に、暗い情熱の燃えだす時期であったこと(さらに付け加えると、彌生が小学生の時、嫌がる女の子に蝉を食べるように強要したのも夏である)、またそれと平行して、夏の乾きに合わせるかのように、魂の渇きが彌生に自覚されたことである。そして高橋たか子が意識的に使ったという凋落の冬だが、これは「もう1人の私」の命が高まっているのとは裏腹に、そうでない方の彌生の凋落を意味するようである。高橋たか子自身、「人間の魂がどのように没落しうるかということ、いわば実験したようなものである³⁸と述べているところからも推察できるが、つまり『テレーズ・デスケール』の時と同様に、「もう1人の彌生」が、潜在意識とともに、そうでない方の彌

生を押しつけて、強く出てきていたのである。

それでは次に妹の真子を見ていきたい。

真子

真子は彌生とは違い、感情を解き放たず、常に押し殺して生きている人物である。それも今に始まったことではない。「真子は生まれて24年間というもの、ずっと陰のなかばかりを、1人でひっそり歩いてきたような気がする」(15)と自ら回想しているし、女学校の頃から「もともと自閉的であったものが輪をかけて自閉的になり、外にむけては仮面のようなものを完成していった」(72)と彌生に思い出されている。子供の頃から、感情を表に出さない真子のなかでは、「人と人が存在を擦り合わせる所に、かならず漂いでいる、あの黒いもやのようなもの」(146)、つまり「憎しみ」(146)であり、「悲惨」(146)でもあるものが、「どこか深いところで、膨らみ、増殖し、累積」(111)していつている。

そんな真子が真夏の暑い午後、住宅街を歩き回っているところから物語は始まる。この散歩は毎日行われているのだが、実は歩きまわる理由をはっきりしていない。およそ3ヶ月前、つまり春に偶然出会った男(楠田)に会うためというのが、その理由の1つではあるのだが、それは2次的なものでしかない。なぜなら真子は初めてその男に出会った日、「いつものように住宅街を当てもなく歩いていたのだ」(47)。

真子は、春のある昼間、その男を見た。彼女は普段あまり人に関心を示さないのだが、この時は違っていた。前から歩いてくるその男に何かを感じ、男の、特に眼にひかれた。「外に眼をむけているのだが、その眼を内にむけているとでもいうような眼差」(47)、「あらあらしい光芒になって洩れていく精神的な何かがある」(48)ような眼。真子は常に、姉の何でも見通しているかのような攻撃的な眼に恐怖を抱

いて生きている。その眼とは違い、内に向けられた眼が真子には、気になったのである。

真子は夏中、この楠田と会うためのよう、なにも理由のないような散歩を繰返すのだが、8月の上旬、いつも行っているこの散歩を迷路のように思うようになり、そして、よく似た夢をみたのである。

灼けて乾ききった白亜の街が続いていた。いつも歩く住宅街にどこが似ている。だがそれは、樹木がなくて、モルタル壁のような壁面ばかりの並ぶ、石化したような街だった。似ていると思うのは連日の暑熱という天候と、そのための乾燥であろう。家も道も人気もなく、真子だけが歩いている。どの扉もぴったり閉ざされていて、物音ひとつ聞こえてこなかった。街路は幾何学的な硬さで伸びていて、右に左にと分岐している。真子は道を曲った。ふたたび曲った。さらにまた曲った。どこまでも石の街は連鎖している。同じ眺めがただただ反復されていく。ふらふらと散策する快さはなくて、街からどうしても出られない苛立ちばかりが募ってくる。ふと前方、白く灼けた街路の果てに、青い空間が見えた。街路と家並とで切りとられたふうに見える、街路のどん詰りにある扉のようにみえる。それが非現実的な青さで、ぼうっと浮かんでいる。出口だ、と思い、真子は目が醒めたのだ。(93～94)

現実の散歩と夢の迷路がほぼ重なり合う。「炎天下の散歩という日々の行事のせい、真子は1日を別な1日と区別できなくなっていた」(76)、そんな時である。もはや、真子の中で夢も現実もなかば交じり合っている。ここで、無意識の中から出てきたこの夢が、現実の散歩の理由を解き明かす。上の文章で述べられてい

る壁が、高橋たか子が『テレーズ・デスケール』について語っていた文章³⁰と一致するのである。真子の状況を、高橋たか子の言葉に倣って言いかえると、「世間で価値だと思われていることだけを価値だと思いこんでいる人々が、まわりにおいて、それらは姉であり世間であり自分自身であるのだが、彼らが厚い壁となってひとりと巻き、『もう1人の真子』を阻んでいる。だから、壁の一番厚い部分である姉を亡きものにさえすれば、そこに突破口が開かれて、外に出られるだろう、と思う」。彌生はベルナルのように常識で真子をとりまいているわけではないが、「もう1人の真子」を凝視し、出てくるのを拒んでいる。つまり、夏になってから始まった、真子の炎天下の散歩は、潜在意識の「もう1人の真子」が出口を探す行為なのである。

この出口が見えたのが、10月半ば、楠田の描く絵の中においてである。暑い日の反復がそのまま、毎日の散歩の反復であり、彌生の章にはあった詳しい日々の流れが、真子の章では見られない。いつ終わるとも分からない炎天下の散歩を繰返しているうちに、あつという間に秋がきたのだろう。真子は、木枯らしの後の午前、楠田を追いかけて、いつもの散歩道をすすんで行った。街が見下ろせる、開けた高台のような所にいた楠田は、真子がいつも夢で見ていた、出口の青い扉と同じ青さの空をキャンパスに描いていた。真子の求めている出口と、楠田の求めている永遠の青い空が重なる。楠田のそばに居ると、真子の気持が高揚し、暖くなるのは恋愛感情からだけではない。この開けた場所で心を開いたというのものもあるが、楠田と共にいる真子は、普段とは違い、感情を殺さない。自分でもびっくりするほどの直接的な言葉を楠田に発したり、声をたてて笑うのだ。また、11月上旬に、楠田の家を訪れた時にも、真子は暖かな雰囲気の中を、穏やかな気分で歩いていき、押

し殺していた感情を解き放った。

いつも抑えている感情がとろりと顔の表面に出てきた感じがして、そのせいかコスモスの紅や白が、入ってきた時よりも、一段と鮮やかにみえた。(183)

今までずっと抑えてきていた感情が自然と出てくるようになったのだが、これと平行して、まるで現実かのような、真子の夢想が頻繁に出てくるようになる。そして次に、その下の意識の層を動かすこととなる。

真子は自分のなかに一杯に詰まっている夢想を意識する。それは出口がないままに、もうそれ以上詰まりようがなく、どこか一部に罅割れを生じたらしい感じがする。ずっと深い、その部分のところで、夢想の層が、ぬるりと地滑りする。快いようでいて、むしろ耐えがたいような感覚だった。そのとき真子は、夢想の層というより、意識の層を感じた。意識の下のところは、はずれてしまっていて、膨大な塊のまま、ぬるぬる動いているのである。(211)

こう感じたのが11月上旬あたりの日没の頃である。そしてその夜9時、さらにその塊が滑る感覚に襲われ、「意識がぬるりと上下逆になった感じがした時、真子は何かが抽象的な明るさで赫やきだすのを知覚した」(227)。夜になるにつれ、今まで抑えつけられていた真子の夢想がはじけ、抑えつけられていたもう1人の真子も動き出す。ここから真子の今までの不安や願望のようなものが混じった夢想、若しくはさらに下にある、無意識の活動が始まる。真子の向かう先は楠田の家である。そこだけが真っ暗闇のなかにあって光って見える。しかもその明りは、真子の中で赫いている光と呼応しているか

のようで、同じ強すぎる光である。アトリエの壁がいつか見た、出口のような真っ青な空である。以前楠田の絵の中にいる女を、真子は彌生ではないかと考えていたのだが、そこでは彌生がモデルとなり楠田が絵を描いていた。真子は「気の遠くなるほど深い、いわば地球の混沌とした中心のような部分から、自分のものであり他人の者でもある1つの決意が立ちのぼってくる」(229)のを感じた。つまり、まったく真子の関与しないところから湧き出たのか、真子の中にあつたものかはわからないが、姉を殺そうという決意が生れてきた。真子には姉が帰ってくるであろう道だけしか見えず、そこだけが暗闇の中で白く明るく、浮かび上がっている。そのほの明るい風景の中で、真子は深い落とし穴の中へ、彌生を落とす。

以上の真子の分析で分かったことは、回想の中の話だが、春が自分の出口を示唆してくれるような楠田に出会った幸福のきっかけの時期であったこと、本線の夏が、暑さの中で、彌生であるところの、自分の中の渴きに気づいた時期であったこと、そして秋が、情念のあらわになる時であり、真子の最後の言葉「あなた、姉を殺しましたので、やっと私はあなたの所に行くことができました」(239)からも推測できるが、抑えられていた潜在意識のもう1人の真子がでてき、今の真子と入れ替わったことである。つまり、ここでも『テレーズ・デスケール』と同様、情念の気づきから、闇の噴出までが、夏から秋を舞台に描かれていた。

4. おわりに

『テレーズ・デスケール』は、モーリアックの他の作品に比べて、罪や悪が強いことが指摘されているのだが⁹⁰、それは、この作品を描いていた頃のモーリアックの状況に大きく起因

している。彼は、いわゆる「信仰の危機」にあり、悪をも含めたありのままの人間を描く小説家であるべきか、カトリック信者として、教化的な作品を描く作者であるべきかを、信仰を捨てるべきか否かというところまで追いこまれながら悩んでいたのである。そして、この件に関連して、モーリアックは人間の悪について特に考えていた⁴¹。

一方、高橋たか子がカトリックの洗礼を受けたのが1975年であるので、『没落風景』を描いていた頃はまだ信仰を持ってはいなかったが、この草稿を描いた1961年より1年ほど前の1959～1960年頃、彼女が、悪について考えていたことがエッセーより明らかになっている。

私はその頃、悪について思いをめぐらしていた。私が決定的な影響をうけたカトリック文学において、悪というものが大きな主題の1つになっていたからというだけではない。なぜか私は、悪について書かれたものを読むと、異常に感動する傾きがもともとあった。⁴²

彼女が「決定的な影響をうけたカトリック文学」とは言うまでもなくモーリアック作品なのであるが、『没落風景』や『空の果てまで』（1973）では重要な主題であった「悪」が、洗礼以後の作品『誘惑者』（1976）にはほとんど描かれておらず、「神」が前面に出されていることが、山内由紀人氏に指摘されている⁴³。つまり、他の作品に比べ、『没落風景』も悪が強いのである。また、彼女がモーリアック作品における宗教部分を理解したのは、後々のことである。

F・モーリアックの『愛の砂漠』は、20代の頃から私の好きな小説であったにもかかわらず、重大な根本のところでは私にはよく

わからないものがあった。そのことはF・モーリアックの他の作品についても同じことが言えるのであった。重大な根本のところには、なにか真空のようなものが感じられるのだが、そこに浮かびあがってくるものをどうしても把握できなかった。そこに浮かびあがってくるものとは、いうまでもなく神である。⁴⁴

上のように彼女が書いたのが、洗礼から4年ほど経った1979年のことである。この頃には、モーリアック作品の神を理解するようになっていたというが、つまり『没落風景』を描いていた彼女は、モーリアック作品の神ではなく、悪の部分を見ていたことになる。信仰の揺らいだ時期にあったモーリアックの作品に、まだ信仰を持たない高橋たか子が「悪」の部分を選び、後には「もし、若い頃にあれほどモーリアックにかかわっていなかったら、私はカトリックになっていなかったらう」⁴⁵とまで述べているのは、大変興味深い。

高橋たか子は『没落風景』執筆時期、特に悪と小説技法をモーリアックから学んだと言えるだろう。そのモーリアックの描く『テレーズ・デスケール』は、回想部分が夏から秋を3回繰り返し重点的に描かれており、その季節の中でテレーズの情念、若しくは闇の部分が燃え出していた。そして高橋たか子の描く『没落風景』は夏から秋という短い間だけが1回描かれており、その中で彌生と真子という2人の姉妹が情念を燃やし、テレーズと同じく潜在意識の「もう1人の私」を追っていた。モーリアックから、そしてフランス文学から単純化を学んだという高橋たか子の描く『没落風景』は、『テレーズ・デスケール』よりもさらに短い時間が使われていたが、その時間の使い方は、モーリアックの『テレーズ・デスケール』の主要部分を取りだし、さらに単純化したものに酷似している。

つまり、高橋たか子が意識的に描いたというその夏から秋という季節は、『テレーズ・デスケール』の影響を受けて設定した、と言えるのではないだろうか。

注

- 1 高橋たか子「読書遍歴」(『魂の犬』講談社、1975年)、66頁。
- 2 同上、66頁。
- 3 高橋たか子「一冊の文庫本『悪の華』」(『魂の犬』講談社、1975年)、69頁。
- 4 高橋たか子「読書遍歴」(『魂の犬』講談社、1975年)、66頁。
- 5 高橋たか子「この世の「荒野」」(『高橋たか子自選小説集2』講談社、1994年)、553頁。
- 6 高橋たか子「読書遍歴」(『魂の犬』講談社、1975年)、67頁。
- 7 高橋たか子「モーリアックとの出会い」(『魂の犬』講談社、1975年)、79頁
- 8 昭和28年の夏の終わりに高橋和巳に出会って、翌年結婚している。また、昭和20年代の終わってから30年代のはじめにかけて、モーリアック小説集を古書店で見つけては買っていたことが「モーリアックとの出会い」に書かれている(『魂の犬』講談社、1975年、79~80頁)。
- 9 高橋たか子「「暗夜」を通して」(『高橋たか子自選小説集4』講談社、1994年)、532頁。
- 10 高橋たか子「モーリアックとの出会い」(『魂の犬』講談社、1975年)、77頁。
- 11 1958年に出された修士論文はフランス語で書かれている。高橋たか子はその論文を日本語に書換え、1958年に「モーリアック論(1)」、1959年に「モーリアック論(2)」として、京都大学仏文学研究室発行の「FRANCIA」に載せている。
- 12 「モーリアック論」(1958)、「モーリアック頌」(1970)、「モーリアックと遠藤周作」「モーリアックとの出会い」(1973)
- 13 遠藤周作『私の愛した小説』新潮社、昭和63年、198頁。
- 14 1962年の春に初めて遠藤周作と会い、その時と3回目(1962年か1963年か高橋たか子自身にも分からない)に会った時に『テレーズ・デスケール』の話をしたことが記されている。(高橋たか子「最初に会った頃の遠藤さん」(『記憶の真さ』人文書院、1977年)、237~239参照)。
- 15 1963年。また1978年には、モーリアックの『愛の砂漠』を翻訳している。
- 16 高橋たか子「懺悔の文学」(『記憶の真さ』人文書院、1977年)、105頁。
- 17 自筆年表の1961年に「この頃、後に長篇『没落風景』として活字になったものの最初の草稿を書いている」とある(『高橋たか子自選小説集4』講談社、1994年、556頁)。
- 18 高橋たか子は『没落風景』を出版した年に次のように書いている。「その頃に一気に書いたものと現在の形になっているものとはかなり違っている。私はこの処女作をこれまでに何度も書きなおしている。今回は総仕上げとして、全面的に一言一句書きなおした」(高橋たか子「処女作への回帰」(『魂の犬』講談社、1975年)、167頁)
- 19 高橋たか子「なぜカトリックになったか」(『驚いた花』人文書院、1980年)、185頁。
- 20 François Mauriac, <Le Romancier et ses personnages>, Les chefs-d'œuvre de François Mauriac, 18 tomes, Paris, Cercle du Bibliophile, 1933-1953, p. 114.
- 21 高橋たか子「私の中の古典主義」(『魂の犬』講談社、1975年)、159頁参照。
- 22 高橋たか子「モーリアック論」(1)(『FRANCIA』京都大学文学部研究室、1958)、46頁。
- 23 François Mauriac, <Le Romancier et ses personnages>, Les chefs-d'œuvre de François Mauriac, 18 tomes, Paris, Cercle du Bibliophile, 1933-1953, p. 126.
- 24 Ibid., p. 126.
- 25 高橋たか子「私の中の古典主義」(『魂の犬』講談社、1975年)、158頁。
- 26 同上、158頁。
- 27 同上、159頁。
- 28 高橋たか子「モーリアック論」(1)(『FRANCIA』京都大学文学部研究室、1958)、46頁。
- 29 高橋たか子「私の中の古典主義」(『魂の犬』講談社、1975年)、158頁。
- 30 同上、159頁。
- 31 F. モーリアック『テレーズ・デスケール』の引用は、高橋たか子訳『新装世界の文学セレクション36』中央公論社、1994年により、出典の頁数を引用の直後につけることとする。
- 32 高橋たか子「『地の果て』へーモーリアックの風景を求めて」(『モーリアック著作集』1、春秋社、1982-1984年)、380頁。
- 33 François Mauriac, <Dieu et Mammon>, Les chefs-d'œuvre de François Mauriac, 9 tomes, Paris, Cercle du Bibliophile, 1933-1953, p. 46.
- 34 モーリアックが、主要部分しか描かないことは、サルトル(1905-1980)³⁴の『シチュアションI』

- やラモン・フェルナンデス（1894～1944）の『神とマンモン』序文で指摘されている。
- 35 注30参照。
- 36 高橋たか子『没落風景』からの引用は、新潮社、昭和55年により、引用の直後に頁数を示すこととする。
- 37 山内由紀人「生きられた自我 —高橋たか子論」（『群像』39巻6号、1984年6月）、105頁。
- 38 高橋たか子「私の夢の形」（『魂の犬』講談社、1975年）、163頁。
- 39 注32参照。
- 40 「信仰の危機」から脱した後の『蝮のからみあい』（1932）では、モーリアックの無意識の考え方が変わり、そこに神も介入するようになったことが、遠藤周作氏によって指摘されている（遠藤周作『私の愛した小説』、新潮社、昭和63年、31～36頁参照）。
- 41 拙論「『テレーズ・デスケイル』における「書くこと」と自己認識の関係について」（『人間文化論叢』第6巻、2003年）、319頁参照。
- 42 高橋たか子『『背徳』覚書』（『魂の犬』講談社、1975年）、149頁。
- 43 山内由紀人「『悪意』の文学 —高橋たか子『誘惑者』まで」（『群像』39巻11号、1984年11月）、201頁。
- 44 高橋たか子『『愛の砂漠』と神』（『驚いた花』人文書院、1980年）、45頁。
- 45 高橋たか子『『地の果て』へ—モーリアックの風景を求めて』（『モーリアック著作集』1、春秋社、1982—1984年）、373頁。