

《書評》

Supplice sans délice — アンリ・バルビュス作 『地獄』(田辺貞之助訳)を読む

橋本 知子

まず最初にあるのは、壁。そして、穴。そこから差しこんでくるのは、一条の光。時は夕暮れ時、ところはパリ。下宿として使われている、質素なホテルの一室。主人公は、孤独な青年。つねに悩みつづけている。小説に登場する者がいつもそうであるように。友人は、いない、仕事は、続かない、恋人は、もちろん、いない。大きな鏡がひとつ、自分しかほかに映すものがないがらんだりの部屋に置いてある。青年はひとり佇んでいる。やがて顔を見上げては、壁に目をやる、穴に目を凝らす、まぶしい光に目を細める。この光はどうやら隣の部屋からやってくるらしい。夜という見せかけの静寂が、辺り一面に広がりゆく時、苦悩という無位の冠を戴いた青年が次にとるのは、いかなる行動か？

岩波文庫から復刊されたアンリ・バルビュス作『地獄』は、こうしてひとりの青年が「かいま見た」ものを、綿々と語ってゆく。主題は、そう、窃視。あたかも神の啓示であるかのように、壁から降りてくる光は「星」に喩えられ、青年「ほく」は、隣室を覗く。まるで覗くことだけが自身の存在を保証しているかのように、ただただ見ることだけを、「ほく」はその中心とする。「ほく」は壁にぴったりと身を寄せて、まんじりともせず、穴の先の、そのまた先を見つめる。かつてそうであったし、これからもそうであるに違いないように、男が視線を投げかけたその先には、運命論的に、ひとりぼっちの女がいる。しかも、脱衣の。「ほくは、眼で、彼女の孤独をけがしている。だが、彼女はそれを少しも知らず、けがされてはいない」(p. 18)。かくて窃視の物語が誕生する。無垢の肌の上に、mâle/malの視線が滑りゆくことによって。

「やっきになって邪魔をする闇」(p. 36)に抗いつつ、青年は、なんとしてでも、もっと見よう、もっと見ようと、目を見開く。そして叫ぶ。「— 女の腹だ！／女の腹！胸や脚はどうでもよかった！そんなものは、すでに見棄ててしまった顔や考えと同様、少しも氣にかからなかった。ほくが望み、神に救いのように辿りつこうとしていたのは、女の腹だった」(p. 38)。

壁にしがみついてうち震える青年は、ふたりを分け隔てる物理的障壁の絶対性、「ほくを引きつけるいっさいのものが、ほくの近づくのをさまたげる」(p. 40) ことを呪詛しつつ、目を充血させながら、白い塊と化した女体を見つめつづける。なぜなら、「ほくにできることは、ただ欲求すること (...) 自分の欲求を欲求し所有することだけ」(p. 40) なのだから。

貪婪な眼と、それに追われる獲物としてのしなやかな肢体とが、こうしてページの上に繰り返り繰り返される。見る男と、見られる女 — 倦むことなく反復されてきた視線の図式が、ここでもま

た繰り返される。「窃視」がこの小説の主題であることを予め知らされている読者は、眼と裸体とのめくるめく世界が、これから後も延々とつづくのだと予想するだろう。そもそも、口の端にのぼらなくなって久しい百年以上も前の小説をいま改めて手に取ろうとする読者は、「窃視」ということばの持つ淫靡な含みからこぼれ落ちる、あるかなさかの隠微な意味を、想像力の翼のはばたくままに、あれこれと思い探っては、期待の地平のその奥に、さらなる猥らな姿態という、ひとつの蜃気楼が立ち上るのを見てしまうことだろう。そうして、猥らな蜃気楼を一度でも目にしてしまったがゆえに、まさしくそれがゆえに、忘却の淵にあった昔日の物語にこうやって耳を傾けるのだろう。でなくとも、岩波文庫の表紙をほんの少しでも開いてみれば、いやがおうでも、カバー袖部分の解説にある次のような一節が、視界に入ってくるだろう—「田舎出の青年がパリのホテルの一室に泊まり、ふと壁の穴から覗いた隣室には、淫欲と苦悩と快樂の呷吟のるつぼという思いもかけない情景があった」—。主人公「ぼく」の見てしまった「呷吟のるつぼ」とは何か。「淫欲」の、「苦悩」の、「快樂」の、「るつぼ」とは何か。それを知りたいがために、読者はページを繰る手をとめないだろう。すべては、「覗き」ということばが共示的にもたらした、「快樂の漸進的横滑り」にほかならない。

しかし期待の地平は裏切られる。あっさりと、あじきなく。隣室には次々と新しい住人がやってきて、そのたびに「ぼく」はためらいもなく壁を覗くことになるのだが、「ぼく」が目にするのは、「窃視」ということばから想像されるような痴情の世界では決してない。そこに女体が見られることはあっても、真に「ぼく」が目にあたりにするのは、吹きだまりのようにそこに集う貧しき人びとが見せる、さまざまな苦悩のかたち、そして、その苦悩から反省的に演繹される、「ぼく」自身のこころの問題なのである。

窃視者の次なる客人をみてみよう。

やって来るのは、ひとりの少年とひとりの少女、「ふたりだけの孤獨を求めているかのような」(p. 48)、そして、「桃金嬢(ミルト)の茂みのそばに立つダフニスとクロエ」(p. 50)にも喩えられる、まだあどけない、薔薇色の頬をした少年少女たち。生まれて初めてふたりきりになれたことを喜んでいる、なぜなら、彼らは今までずっと一緒に暮らしてきたのだった。生まれ育った家という箱庭の中で、「禁断の木の實」(p. 55)が熟するのを待ちきれもせず、ふたりはふたりだけの時間を尊んでいる。そして、ふたりの姿が闇に沈み込む時、ふたりの影がひとつに溶けあう時、「ぼく」は目にあたりにするのだった、「禁断の木の實」がもぎとられんとする瞬間を。幼い二人が、己の血縁を恨みつつ、互いに互いをまさぐりあうのを。ふたりは血を分けた兄妹なのだった。妹は言う—「夜は愛撫を愛撫するのよ」(p. 56)。

けれどもここで、またしても期待は裏切られる。幼い兄妹は、やがて手を止め、激しい吐息をおさめる。ふたりは立ち去る。窃視者はつぶやく。「これでおしまいなのだ。偶然ぼくの眼のしたで序幕が演じられた、胸せまる事件は、さらにはほかのところで續けられ、大詰へおってゆかれるだろう」(p. 58)。近親相姦の秘事は明かされないまま、あとには「聖所のように」(p. 59)うつろな部屋があるのみ、といったふうに、「窃視」を標榜するこの小説に、赤裸々な描写は、ない。あるのはただ、悩める魂の、直接的な、誇張された、心情吐露、ただそれだけ。うつろな部屋を

見つめつつ、「ほく」は独白する。少年少女の初々しい震えに比べて、「ほく」は初恋の何ひとつをも覚えてはいない、日々の些事が「ほく」を荒廃させ、「ほく」の感受性を鈍らせる、と。「かつての日の幼いほくは、ほくの眼のまえてまったく死んでしまった」(p. 60)。

この後も次々と、愛を失って久しい恋人たち、死の床の病人、無為の医者、書くことの契機を失った詩人、信仰を説得できないでいる絶望の聖職者などが、窃視者「ほく」の隣室を訪れる。「ほく」がそこに見出すのは、宗教が無効化した後も、世界の絶対的真理が消え去った後も、無は無のままただそこにある、という、ひとつの真実なのだった。「窃視」ということばから思い描くような、裸体と視線とのひそかな邂逅、「見ること」による私的空間への暴力的な闖入は、もうここにはない。ただひたすらに「ほく」が覗くのは、人生の苦境に立たされた人びとの、赤裸々な告白、明らかさまになる人間性、醜く、愚かで、低い、行方を失った、さまよえる魂にすぎない。人びとは悩みを打ち明ける。「ほく」と同じように苦悩する人びとは、「ほく」と何ら変わらない。生きることに疲れて久しく、昨日も今日もそして明日も、ありふれた人びとの苦悩は、都会のそこそこに見出されるだろう。よって表題「地獄」が暗に示すのは、発禁書 *enfer* から連想されるような猥雑さでもなく(図書館に所蔵される発禁書には「*enfer*」の名がつけられていたことを思い出そう)、内に秘すべくとされていた性的傾向の、地獄絵にも似たあるまじき外的発露でもなく(「*enfer*」はかつて性倒錯とされていた同性愛者をあらわす隠語でもあった)、そうではなく、人類が明けても暮れてもそれにつける魂の苦悩を意味しているにすぎない。「窃視」ということばにつきまとう、覗きの快樂と、その裡面としての煩悶は、ここには見出されず、ただただ、*supplice sans délice*、快樂なき煩悶が、窃視者を襲うことになる。よって、猥褻でもなく、性の探求でもなく、あくまでも精神の領域にあるという意味で、バルビュスの『地獄』は、至上の思弁小説といえるだろう。

「ほく」はつぶやく。

「世の中には不思議なことはなにもない。超自然は存在しないのだ。というよりむしろ、超自然はいたるところにある。現実のなかに、単純のなかに、平和のなかにある。ここに、すべての重みをあつめて待っている、この壁のあいだにある。現実と超自然とは、結局は同じものなのだ」(p. 118)。

ここで表題の『地獄』に立ち戻ってみるならば、バルビュスのいう「地獄」とは、つまりは、剥き出しにされた生を垣間みてしまったこと、生の真実から解き明かされるのはほかならぬ無でしかないこと、そうした無を前にして、「ほく」は為すがままでしかいられないことであり、こうして孤独で無気力な青年は、隣室という、狭いながらも彼にとってはいささかなりとも外の世界であるに違いないこの広がりゆく空間に視線を投げかけさえしても、やはりそこには何も見出さないでいるのだった。見ることは、盲目を以てでしか、それ自身に應えることができない。ちょうど太陽を見ることができないように。「ほくもいつかは死ぬだろう。だが、それを今まで考えたことがあるだろうか。と、心にたずねてみるが、いや、一度もない。運命は、太陽と同じで、まともに直視することができない。もっとも運命は灰色のものだが」(p. 10)。「ほく」の窃視をとおして描かれているもの、それは、世紀の変わり目という、世紀末の頹廢と虚無と狂信はとう

に過ぎて、それでもなお何かを信じるために、糾弾でもなく、諦観でもなく、あらゆる本性をありのままに、不幸と不能さえもためらわずに受けとめようとする人道主義者バルビュスの、大いなる人間肯定とでもいえるだろうか。

ここで文学史を顧みると、バルビュスは本作『地獄』(1908)でゾラの後継者を自称、ゴンクール賞受賞作『砲火』(1916)では社会主義的傾向を明らかにし、さらに『光明』(1919)以後、「光明は万人のもの」の理念のもとに、週刊誌『クラルテ』を創刊、プロレタリア文学を探求、国際的平和運動の指導者となる。のち共産党入党。

しかしまた、ブルトンからその作風について厳しい批判を受けたことでも知られている — 「(バルビュス)は、公共悪について抱きうる感情を、ゾラが行ったように、客観化することも、貧困の恐ろしい風を繊細な皮膚のうえにまで吹き渡らせることもできないだけでなく、若干の人々のあいだで何年も前から演じられている、そしてその決着がおそらくいつの日か万人の関心をひくに至るであろう内面的葛藤にまったく参与していない」(『黎明』所収、「正当防衛」1926より)。

翻ってみるならば、江戸川乱歩の『屋根裏の散歩者』(1925)は、バルビュスの『地獄』を下敷きにしていると言われているのだった。「覗き」の快感をいう乱歩の短篇こそ、窃視小説の名を冠するにふさわしい。一節を引用しよう。

「ふだんは過激な反資本主義の議論を吐いている会社員が、誰も見ていない所では、貰ったばかりの昇給の辞令を、折靴から出したり、しまったり、幾度も幾度も、飽かずに打ち眺めて喜んでいる光景、ゾロリとしたお召の着物を不断着にして、はかない豪華ぶりを示している或る相場師が、いざ床につく時には、その、昼間はさも無造作に着こなしていた着物を、女のように、丁寧に畳んで、布団の下へ敷くばかりか、しみでもついたのと見えて、それを丹念に口で舐めて — お召などの小さな汚れは、口で舐めてとるのがいちばんいいのだといいます — 一種のクリーニングをやっている光景、何々大学の野球の選手だというニキビづらの青年が、運動家にも似合わない臆病さをもって、女中への付け文を、食べてしまった夕飯のお膳の上へ、のせてみたり、思い返して引っ込めてみたり、またのせてみたり、モジモジと同じことを繰り返している光景。中には、大胆にも、淫売婦(?)を引き入れて、茲に書くことを憚るような、すさまじい狂態を演じている光景さえも、たれ憚らず、見ただけみることができなのです」(『屋根裏の散歩者』)。

こうして変態嗜好癖の主人公は、屋根裏の散歩のさなか、ふと殺人を犯すことを思いつき、被害者が「間もなく、青ぶくれの死骸になってしまうのかと思うと、もう愉快でたまらなく」なるのだが、首尾よく犯行に及ぶものの、明智小五郎による心理分析的推理によって、ついにはその犯罪を暴かれる。

『屋根裏の散歩者』はその後、日活ロマンポルノの巨匠、田中登によって映画化され(1976)、女優宮下順子の艶肌を銀幕に映しだすことになる。バルビュスの猥雑なき人間主義讃歌が、海をこえて、性と生の狂乱を描く文学作品および映画作品に — 逆しまに — 結晶したことを考えると、それはひとえに、間テキスト性の妙とでもいうべきだろうか。

アンリ・バルビュス、『地獄』、岩波文庫、田辺貞之助訳（1954年第1刷、2013年第38刷）。
Henri Barbusse, *L'Enfer*, 1908.