



Title	挿絵から読む川端康成『美しさと哀しみと』：結末の再検討
Author(s)	李, 雅旬
Citation	研究論集, 16, 111(右)-124(右)
Issue Date	2016-12-15
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgsl.16.r111
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/63922
Type	departmental bulletin paper
File Information	16_019_li.pdf



挿絵から読む川端康成『美しさと哀しみと』

—— 結末の再検討 ——

李 雅 旬

要 旨

川端康成『美しさと哀しみと』は雑誌連載当時、加山又造の挿絵が六十六葉も添えられていた。それらが非常に好評であったにもかかわらず、これまでの『美しさと哀しみと』論ではほとんど考慮に入れられてこなかった。また、初出の結び方について、同時代評にも先行研究にも批判の声が絶えなかったが、その原因はいつどこにあるだろうか。さらに、『日本の文学』の第三十八巻『川端康成』（中央公論社、一九六四・三）に収録される際に結末の部分は書き加えられた。この加筆をめぐってどう解釈すればよいか。

この小論の目的は、『美しさと哀しみと』の物語内容と挿絵とを合わせて分析し、とりわけ最後の一葉、およびそれに関連する小説の結末を再検討することにある。つまるところ、初出の結末は古賀春江の「煙火」に描かれた画面に向かって進んでいたものであり、川端所蔵の美術品は隠された形で物語の展開に関与していたのである。なお、結末の加筆に関しては、時間論的観点から、加筆によってテクストに余韻が無くなったという批判的な解釈を導き出す。

はじめに

川端康成『美しさと哀しみと』は一九六一年一月より一九六三年十月まで、一九六二年四月を除き、三十三回にわたり『婦人公論』に発表された。加山又造が毎回挿絵を二葉、全六十六葉を添えてい

た。のち加筆訂正が行われたうえ、一九六四年三月、中央公論社より『日本の文学』の第三十八巻『川端康成』に初めて収録された。その際、六十六葉の挿絵のうちから十四葉を選んで、順序を変えて使っていた。さらに、翌一九六五年二月中央公論社より発行された単行本『美しさと哀しみと』には二十七葉が採用されていた。その

後一九七三年八月中央公論より発行された文庫本『美しさと哀しみと』には十八葉の挿絵が挿入されていた。このように加山又造の挿絵が、『美しさと哀しみと』の不可欠な一部となるほど、その成立に大きく関与していたといっても過言ではなからう。

それにもかかわらず、『美しさと哀しみと』は、これまで「十六七の少女」の役割^①や、他のテキストとの関連^②、音子とけい子の関係^③、魔界^④、映画化^⑤などについて論じられることが多いが、挿絵との関わりの問題は、今までの『美しさと哀しみと』論では全く無視されるか、そうでなければ極めてあいまいに処理されてきた。

このような扱われ方は、例えば、『魔界の住人 川端康成』(下巻 三三二頁、勉誠出版、二〇一四・九)で、森本穂は「挿絵を担当したのが、のちに日本画の最高峰と見なされる加山又造で、特に京都を舞台とした情景の多いこともあって、加山の力量が存分に発揮された。『…』『日本の文学』の時も、単行本になった時も、加山の挿絵は多く採録された。それほどに、作品とマッチしていたのである」と指摘しているものの、それ以上の考察は行われていない。

『川端康成全集』第十七巻(新潮社、一九八〇・九)に収録されたのは単行本を底本にしたものである。初出雑誌と全集版との大きな異同として、「湖水」の章の一部を「夏痩せ」と改題し、新たに章を設けたことと、末尾に加筆が行われたことの二点が挙げられる。新たに「夏痩せ」の章を設けたのは、他の章よりずっと長いという文章の長さの都合から考えられるだろう。一方、結末の加筆についてはこれまで批評はあるものの、具体的な分析や、テキストの解釈に

もたらず影響などについては、十分研究が尽くされているとは言いがたい状況である。この小論では、『美しさと哀しみと』の内容と挿絵とを合わせて分析し、加山又造の挿絵が「作品とマッチしていた」とする通説を見直す。とりわけ最後の一葉、およびそれに関連する小説の結末をめぐる解釈を試みる。

1 小説『美しさと哀しみと』と挿絵

『美しさと哀しみと』が、『婦人公論』一九六一年新年号に「新連載第一回」として三〇〇〜三〇四頁に連載され始めた際、加山又造は挿絵を二葉添えていた。横長の大きめの「知恩院」の絵が三〇〇〜三〇一頁の上段に跨って配置されている。この最初の挿絵は、単行本に収録される際に、知恩院の鐘を聞く場面に移動され、代わりに、京都の夜景を描いた挿絵が最初に組まれることになる。三〇二頁目は本文で、三〇三頁目の上段には、小さめの遠近法による鉄道の絵がある。つまり、夕暮れ時、特急列車で京都へ向かう物語の冒頭に相応しい挿絵である。三〇四頁目の本文の末尾では「つづく」に「おことわり——作者入院のため、少ししか書けませんでした。おゆるし下さい。川端」と記している。それ以降も、加山又造が毎回二葉、見開きに横長の大きめの一葉と、上段に小さめの四角い一葉、全部で六十六葉(大きめのと小さめのとそれぞれ三十三葉)の挿絵を添えていた。その中には、加山又造の署名のあるものもある。このように、連載小説『美しさと哀しみと』では加山又造の挿絵が

かなりの比重を占めているのである。

のち、一九六四年三月、中央公論社より出された『日本の文学』の第三十八巻『川端康成』に収録された際は、加山又造による十六葉の挿絵のうちから、小さめのものを十四葉使っていた。最初に置かれているのは「鉄道」と「京都の街」を描いた二葉である。挿絵の配列は、全体的に順序を変えているが、一律に見開きページの左側の上段を埋めているのである。なお、同書には他に、小倉遊亀による「雪国」や「千羽鶴」の挿絵、東郷青児による「眠れる美女」の挿絵、木村莊八による「伊豆の踊子」の挿絵などがある。ただし、他と異なるのは加山の挿絵には人物画は一枚もなく、挿絵の内容となるのは、物語の舞台、とりわけ京都の風景という点である。

翌一九六五年二月中央公論社より、函入りの単行本『美しさと哀しみと』が刊行された。A5判で、表紙・装幀・挿絵は加山又造が担当していた。表紙画は白と白混じりの赤による工夫を凝らしたものである。函は表紙の甘美さと異なり、黒と灰色で渋く装幀されている。言うまでもなく、この装幀には琳派からの影響が窺える。挿絵は連載当時の六十六葉のうちから、大きめの十七葉と、小さめの十葉を選んで、サイズは元より小さめにしている。挿絵の順序にも変化が見られ、物語内容と一致するようになっている。例えば、最初の「除夜の鐘」の章に関して言えば、初出雑誌では、「知恩院」・「鉄道」・「嵐山に渡月橋」・「京都の街」、それに町風景二葉であったが、単行本になると、「京都の夜景」・「鉄道」・「嵐山に渡月橋」・「京都の街」・「知恩院」の五葉と物語内容と同調するようになってい

のである。

要するに、加山の挿絵は物語の舞台^⑥を描くことによって、物語世界に対する読者の理解を深め、テキストを引き立てる役を果たしているのである。それでは、『美しさと哀しみと』にはどのような物語が描かれているのであろう。一言でいえば、『美しさと哀しみと』は、小説家の大木年雄が、画家になった二十数年前の恋人の音子と再会するために、暮れの二十九日に特急列車で京都へ向うところから始まり、音子とその弟子のけい子と一緒に除夜の鐘を聞いた後、けい子が自分の絵を鎌倉の大木家に持って行き、大木とその息子の太一郎を相ついで誘惑し、最後は琵琶湖の「モオタア・ボオトの事故」に遭い、けい子だけが救われ、太一郎が行方不明になるという物語である。「除夜の鐘」「早春」「満月祭」「梅雨空」「石組み——枯山水」「火中の蓮華」「千筋の髪」（加筆修正の際に独立した章）「夏痩せ」「湖水」の九章からなる『美しさと哀しみと』には次の二つの特徴が指摘できる。

第一は、作中に言及される美術作品は、音子の作品（下絵または未完成も含む）八点、けい子の作品六点、その他の美術作品八点、画集二冊と合わせて二十数点に達し、これらが物語の展開ないし物語構造と関わる点である。小説においては、主要な登場人物である音子は京都の絵画専門学校を卒業した後、日本画家として近年名があらわれる。小説家の大木年雄と再会の契機となるのは、美術雑誌に掲載された音子の写真と百貨店の画廊で大木が見て買った音子の赤いぼたんの絵（裾の方に白いつぼみ）である。再会の夜、話題と

なるのは、「坂見けい子はアブストラクト風な絵を自分流にかく。それはこわいほど情熱的で狂気を帯びている」ことである。京都駅での約束通り、けい子が北鎌倉にある大木の家に日本画を二枚持ってきた。一枚は「梅」と題し、厚氷か雪山かを背景に、一輪の花が大きく描かれている絵である。もう一枚の「無題」という絵は岩絵具が強く、たらしこみの手法で表現されている。けい子の二枚の絵は太一郎の書斎の壁にかけることになる。このように、作中作の『十六七の少女』は大木によって実った小説であるのに対し、『美しさと哀しみと』は音子が絵画を通して、大木と文子家庭に復讐を遂げた物語である。

第二は、物語の視点は一貫したものではなく、章と章の間で「視点の移動」が行なわれている点である。つまり、「除夜の鐘」「早春」「梅雨空」「千筋の髪」は小説家の大木年雄に即した語りであるのに対し、「満月祭」「石組み——枯山水」「火中の蓮華」「夏痩せ」では、画家の音子が内的焦点化されているのである。両者はほぼ同じ分量を占めている。なお、最後の「湖水」の章には太一郎に即した語りも見られるが、基本的には外的焦点化で語られている。こういう配置からも『美しさと哀しみと』における美術の重みの一端をうかがうことができると考えられる。

「火中の蓮華」の章の冒頭で、『都名所図絵』の「四条河原夕涼」のくだりが長々と直接引用されていることが目立つが、『都名所図絵』⁽⁷⁾は江戸時代後期に刊行された絵入り地誌である。俳諧師秋里籬島の文と、絵師竹原春斎の挿絵で構成されている。京都および

その周辺の名所を絵と文で説明したもので、特に社寺の鳥瞰図や風俗図は読者に喜ばれたという。実際、『美しさと哀しみと』の取材資料となる「新春随想 古都など」(『毎日新聞』朝刊 一九六〇・一・一)で川端は「京都を見て、なにか書ければよいが、強ひて書くつもりはない。その書くものが小説にならなくてもかまはない」と記している。『婦人公論』一九六〇年十二月号の「新年号よりの連載小説予告」欄(三—三頁)では、「京都を背景にしたいとは思いますが、とにかく「古い都」と題しましたが、これも仮題です。京都の景色だけ書いて終るかもしれませんが、三枝さんをおどかしませんでした。婦人雑誌の小説などということは全く考えないで、私の書きたいように書かせてもらいます」と新作(のち、『美しさと哀しみと』と題する)では京都の景色を書くと言っていたのである(三枝さんは『婦人公論』当時の編集長である)。これらを考え合わせるに、『美しさと哀しみと』も、『都名所図会』と呼応する文学と挿絵の合作⁽⁸⁾だと考えてよからう。

そもそも当時すでに日本画家として知られていた加山又造が、小説『美しさと哀しみと』の挿絵を担当している。加山又造は一九二七年に西陣織图案家の長男として生まれ、幼い頃からアンリ・ルソーやサルバドル・ダリに私淑していた。琳派風な作品が多く、日本画家、版画家として名高いにもかかわらず、前衛絵画とけっして無関係ではなかったのである。川端には加山又造作の紅梅・白梅図二面を所蔵している。『美しさと哀しみと』に添えられていた加山又造の挿絵は雑誌連載当時から、非常に好評を博してきたものである。

『美しさと哀しみと』を論じるにあたつて、加山又造の挿絵は重要な要素の一つである。

あらためて確認すると、初出雑誌に連載された『美しさと哀しみと』およびその後出版された三種類の挿絵入り小説は版によつて挿絵の配列も異なる。ところが、注意してみると、その最後の一葉だけは雑誌連載当時から単行本を経て、文庫本まで、変わることなく、全ての版において使われ続けていたことがわかる。琵琶湖と思わせる湖のなかに一隻のヨットが正面に描かれている絵⁹⁾であるが、果たしてこの最終葉はそれほどテキストとマッチしているだろうか。以下では、この最終葉の挿絵とテキストの結末を合わせて検討するために、初出雑誌と全集版の終り方をそれぞれ分析記述し、結末の加筆に対する解釈を提示することを試みる。

2 初出の結末

まず初出雑誌『婦人公論』に連載された『美しさと哀しみと』の最終回の終りの部分を見てみたい。

それから三時間ほど後であつた。
琵琶湖のモオタ・ボオトの事故を、ラジオのニュースで聞いた上野音子が、車を飛ばしてホテルに着いた時、けい子はベッドに寝かされてゐた。

〔…〕

李 挿絵から読む川端康成『美しさと哀しみと』

「まだ見つからない…？」と音子はふるへ声で、みづうみに向いた窓近くにもどつてながめると、ホテルからはずっと左の広い夜の水面に、明りをつけたモオタ・ボオトが、あちらこちらへあわただしく動きまはつてゐた。

「うちのボオトのほかに、近所のモオタ・ボオトもみな出てゐます。警察の船も出てゐます。岸でかがり火をたいてますでせう。」とメイドは言った。「もう助かりっこないでせうけれど…。」

音子は窓のカアテンを握つた。

モオタ・ボオトの群れの不安な明りの動きをよそに、赤い裝飾燈をつらねて、ホテルの岸へゆつくり近づいて来る、遊覧船もあつた。向う岸に花火のあがるのも見えた。

(をはり)¹⁰⁾

「それから三時間ほど後であつた」は完了時制の独立した時間表現である。「それから」とは「モオタ・ボオト」を借りてきたけい子が、太一郎を引つ張つて乗つてからのことである。三時間内の出来事が省筆され、事故のことが直接描かれていたのではなく、「付き添っているらしいメイド」の直接話法によつて語られているのである。このぼかした書き方によつて、太一郎の死が謎として最後まで残され、多義的な捉え方を可能にしている。

この終わり方について、田村充正は「日暮れに事故が起きて、まだ一人が発見されておらず、搜索が続けられている中、『赤い裝飾燈をつらねて、ホテルの岸へゆつくり近づいて来る、遊覧船』とは何か。搜索に加わつた遊覧船がホテルの岸に戻つてきた、ということ

なのだろうか。また『向う岸に』あがった『花火』は、搜索のための照明弾のようなものなのか。それにしても『赤い装飾燈』や『花火』の明かりは、太一郎の喪に服するというよりは、祝祭の情景を思わせる^①と疑いを質すのだが、確かに「赤い装飾燈をつらね」た遊覧船と「花火」の明かりが物語の結末に現れるのは唐突の感を免れず、常識では考えられないことである。無論、田村充正は論のなかで、音子がけい子に「のりうつり、大木年雄の息子である太一郎との無理心中を企てる」と主張しているので、結末では音子の思いが見事に遂げられ、「音子とけい子の、へ一人で二人」△二人で一人の物語であったことが確認される」と述べている。それにしても、ここに出てくる「赤い装飾燈をつらね」た遊覧船と「花火」は音子が企画したものだと到底思えないので、やはり、納得できないところである。

一方、川端康成所蔵の美術品のなかには、古賀春江の「煙火」^②という絵がある。古賀の「煙火」は構図や、「窓に立つ女性」、「赤い装飾燈」、「花火」などのモチーフが結末部分の描写と共通している。古賀の絵を手掛かりとして、初出の結末を検討すれば、全ての疑問が消えるのである。つまり、初出の結末は古賀の「煙火」によるところが多く、物語の展開に川端所蔵の美術品が隠された形で関与していたのである。

白黒とカラーの違いもあるが、古賀の「煙火」に比べ、湖のなかに一隻のヨットが正面に描かれているという加山又造の挿絵の最終葉は写実的であり、静止しているようである。それに対し、「煙火」

には一人の女性が手を出したまま正面に立ち、赤い装飾燈を連ねたボートが遠近に配置されている。画面全体が花火の光と明るさに覆われ、「夢幻的な階調」^③をなしている。音子が「みづうみに向いた窓近くにもどつてながめると、ホテルからはずっと左の広い夜の水面に、明りをつけたモオタア・ボオトが、あちらこちらへあわただしく動きまはつてゐた」という右の傍線部の記述は、古賀の「煙火」の画面の再現にほかならない。

なお、この結末の情景より少し前の文章では同じ構図がすでに一度現れていたのである。つまり、「湖水にひらけた窓に立つて、白いレエスのカアテンの端を両手でつかんだまま」のけい子の後ろ姿を、太一郎は長椅子から眺めたところである。すると、けい子の左の湖にヨットの群れが走っているのであった。「帆の色は白が多いが、赤や紺や紫もある」という。ここでの描写も古賀春江の「煙火」の構図と一致していて、「窓に立つ女性」、「水面」、「走っているボートの群れ」などのモチーフも共通していることは間違いない。

古賀春江は一八九五年、福岡県久留米市の浄土宗寺院善福寺の長男として生まれ、十五歳より、久留米の洋画家松田諦昌に絵を習い始めていた。十七歳で中学を退学、画家を志して上京した。一九二一年一月岡好江との間の女兒が死産した。この死産に想を得て、「埋葬」に着手した。翌一九二二年九月、第九回二科展に「埋葬」と「二階より」が入選、二科賞を受賞したのである。

事実、一九二一年二月三日付きの同郷の松田諦昌宛書簡^④の中で、古賀は「去る一月二十六日午ご六時半 好江は死んだ児を産ん

だ 七ヶ月で女だった ゴーワタの如き一塊の肉を見て可愛くもなく憎くくもなし 唯不思議で堪らない 思へば思ふ程不思議だ 幸ひ母体は健全」とある。この事実について、川端は「古賀春江」¹⁵のなかで「古賀の故郷での旧師、松田諦昌によると、古賀の流産した子の「埋葬」に画想を得たといふ」と書いていることから、川端も知っていただろう。なお、この年死産から着想を得た「観音」や「埋葬」は、『美しさと哀しみと』の冒頭の「除夜の鐘」を聞く場面で登場する知恩院に収蔵されている。これらの絵には死産した子への鎮魂の意味が込められていたとされている。

古賀との付き合いについて、川端は「私は古賀の晩年（と言つても、行年、数への三十九だが）、上野公園裏と動坂といふ、住居の近さもあつて往来し、古賀の死にも遭遇した」¹⁶と書いている。川端は古賀の絵「AFTER-NOON」（一九一三）、「くだもの」（一九二三）、「煙火」（一九二七）、「朗らかな春」（一九三〇）、「孔雀」（一九三二）などを収蔵し、古賀について長い時期に亘つて多くの記事を書き残している¹⁷。「古賀春江と私」（『芸術新潮』一九五四・三）のなかで、川端は「この展覧会」¹⁸には、私も所蔵の『煙火』（一九二七年）と『素朴な月夜』（一九二九年）のほかに、水彩を三点ほど出品してゐる。『煙火』や『素朴な月夜』は古賀の代表作と考へられ、ことに『煙火』は古賀一代の名作であらうか。ある画家の代表作を座辺に常住なめてゐると、その画家の観賞についてはおのづから強くなる習ひだ。当石といふ言葉を古画などの鑑定の場合にも使ふが、その当石と言へる代表作を所蔵する者は、またそれにとらはれて画家を見ること

もある。「…」美術は買つて持つて見ることが身にしみる。古賀の『煙火』や『素朴な月夜』は、かりに古賀のポオル・クレエ風の時代と言へるだらう。古賀のたびたびの変貌、巡歴、あるひは探索のうちで、私はクレエ風の絵を最も愛好してゐる。『煙火』などの所蔵のせゐばかりではなく、ここに古賀の素生が開花してゐると思ふ」と『煙火』を高く評価している。『煙火』は私が古賀に貰つた二枚目の絵で、初めて貰つたのは水彩の『朗らかな春』であつた」とも明かしている。そして、それらの絵を入手した経緯を記している。

「朗らかな春」はその詩のやうに楽しい素描淡彩である。坐りこんで原稿を書く時、私のなぐさめになればと言つて、古賀は私にくれたのだつた。一度か二度しか会はない時である。それから間もなく動坂の古賀の家の二階で、どれでも好きな絵をくれるからと、三十号の油絵を五六点見せられた。三十号くらゐまでは日本間にかかるといふのだ。「…」『煙火』は一番後で見せられた。古賀としても『煙火』は残したかつたのだらうが、その一点を除いておくことは出来ぬ人だつた。古賀夫人はなほ惜しいやうだつた。私がためらつてゐると、私の家内が『煙火』をえらんだ。「動物」や『蝸牛のゐる田舎』もよかつたが、しかし『煙火』をえらんでおいたのは幸ひであつたと思ふ。どうせもらふならいいものがない。¹⁹

このように、「煙火」という絵に対して、川端が並々ならぬ関心を寄せていることが読み取れる。さらに、「続・月下の門」²⁰の「五月

の日記」の節で、川端は「煙火」の三度の事故を「古賀氏の警告か、あるひは故友が憂慮してみしてくれるのか」と神秘的な表現で記述している。

以上、川端の所蔵美術品との関連から、実証的な裏付けを図りながら、初出の結末をめぐる考察を進めてきた。「除夜の鐘」の章で、女中に聞いた入水の男の話から、「満月祭」の章で琵琶湖にうつる月を見に行くというけい子の提案を経て、「千筋の髪」の章において、けい子が琵琶湖の「モオタア・ポオト」に乗りたいたと太一郎に訴え、「湖水」の章で「とうとうお連れしましたのね。とうとう……ね。」と言う場面まで、物語が結末のシーン、或いは「煙火」に描かれた画面に向かって進んでいったと言っても過言ではなからう。

3 加筆の成否

『川端康成全集』第十七卷（新潮社、一九八〇・九）所収の『美しさと哀しみと』の末尾の三十六行分は、『日本の文学』の第三十八巻『川端康成』（中央公論社、一九六四・三）に収録される際に書き加えられたものである。加筆された部分を以下に引用しておく。

膝のふるへてゐるのに音子は気がつく、肩から胸もふるへて来た。遊覧船の装飾燈が目になかにゆらゆらして、からだ揺れるやうであつた。〔…〕

大木年雄と妻の文字が部屋にはいつて来た。大木は音子と目が

合ふと、そこに立ちどまつた。

「上野、上野さんですね。」と文子と言つた。「あなたですね。」

音子と文子とは初対面であつた。

「太一郎を殺させたのは、あなたですね。」文子の声は感情がないやうに静かだつた。

音子は唇を動かしかけたが言葉はなく、片手をけい子のベッドに突いて、からだをささへた。文子が近づいて来た。音子は避けるやうに肩を引いた。

〔…〕

けい子は目をあいた。涙をきらきら浮べたまま音子を見上げた。
（「湖水」）

末尾に書き加えられた「膝のふるへてゐるのに音子は気がつく」とから始まる文章は、音子が、部屋に入ってきた大木と文子と対面するシーンである。結末で音子と目が合うと、大木は立ちどまつたのは、冒頭で「除夜の鐘」を聞いた夜、座敷へ入つて来て音子と顔を見合わせた時に、大木はその一目で、「むかしのことをなにも音子に言えはしなくても、そのむかしは二人のあいだに通じるようだつた」との照応しているのである。一方、文子は音子との初対面で「太一郎を殺させたのは、あなたですね」と詰問し、音子は答える言葉がなく、近づいて来た文子を選んだのである。

何故このような加筆が行われたかを答える前に、次のような同時代評を見る必要がある。「この作品は、すこし終わりのほうが駆足になっていて、そのへんに、もうすこし枚数がほしいところだが」と、

さらに「それでも私は、作者が終わりのほうをもうすこし加筆されるか、いつともうすこし短くされたいかがなものと、考えた」と福永武彦は「追憶の愛をえがく 川端康成『美しさと哀しみと』」²¹のなかで述べている。このように、『美しさと哀しみと』の結末の部分は、当時議論されていたことが推測される。

傳馬義澄は「単行本末尾において加えられた文子と音子との対面は、だから、カタルシスの完成を意味することになる。大木のひとり息子の死と引きかえに浄化されんとする悲恋、その現場に大木の妻文子が立ち会うことになるのである。小説の結びとしては、雑誌初出の場合よりも方法的に一層堅固な奥行きをもつて結ばれたと言うべきであろう」²²と増補部分を評価している。しかしながら、対面によって、悲恋は浄化され得たのだろうか。むしろ、吉村貞司が指摘する通り、「太一郎の死は悲劇の結末ではなく、むしろよりきびしい苦悩と破滅の始まり」²³である。結末の加筆は必ずしも成功したと言えないのである。

以下では、時間論的観点からテキストに対する解釈を提示し、結末の加筆をアイオーンからカイロスへという方向性の元に把握することを試みる。

岡本靖正は「時間論的批評の方法」²⁴のなかで、「文学が所有してきた三つの文学形式、抒情詩、叙事詩、劇の構造的時間は、三種の原型的な虚構の時間」とする。また、「瞬間」という意味に由来するカイロス²⁵は、短時間で「一つの全きもの」としての行動を模倣する緊密な構造をもった、劇的時間（特に悲劇の時間）と解釈してい

る。カイロスと比べれば、クロノスは、緊密さの点ではるかにゆるやかであり、ある長い時間のなかにいくつもの行動を含んだ挿話的な叙事詩の時間だとされる。さらに、「永遠」という意味に由来するアイオーン²⁶は、何かに集中している瞬間の状態、エクスタシー（恍惚）の状態、いわば時間のなかにあつて時間の停止した抒情詩的時間を指すとされる。言いかえれば、クロノスは叙事的時間で、アイオーンは抒情的時間、カイロスはダイナミックな時間（劇的時間）なのである。

このような時間論の考え方にしたがえば、『美しさと哀しみと』は全体的には叙事的時間（クロノス）のなかで、所々で劇的時間（カイロス）と抒情的時間（アイオーン）が配置されているという構造になる。これは小説一般にも言えることであるが、『美しさと哀しみと』の特徴は、アイオーンの場面が数多く見られることである。その一例として、次のようなシーンが挙げられる。

音子は母の肖像画に目をとめた。

その肖像画の母は若かった。今四十歳の音子よりも、おそらく若く見られるだらう。

「……」

「先生。」とけい子と呼んだ。「お母さまの肖像画をごらんになって、あたしの肖像をどう描かうか、お母さまにたいするやうな愛情はたうていあたしにお持ちになれないから、あたしは描けないと思つてらつしやるんぢやありませんの？」そして膝を寄せて来た。

「…」

「さうはいかないわ。」と音子はうはの空で答へた。母の肖像画に目を向けてから、母の思ひ出があふれて来てゐたのであつた。そこへけい子が声をかけたのであつた。音子はわれにかへると、また、むかしの「稚児太子図」が浮んで来た。

（満月祭）

「母の肖像画」を見て、「母の思ひ出」（アイオーン）に耽つた音子を、けい子が声かけ、音子は我に返るのだが、またすぐにアイオーンのなかに戻るシーンである。ここで、われわれには絵の具体的な内容よりも絵に持たせる記憶や心情のほうが伝わるのである。

なお、作中では、劇的時間（カイロス）を抒情的時間（アイオーン）のなかに取り入れることも多い。「除夜の鐘」の章で大木が炬燵の上に両肘をついていた間に（アイオーン）、思い出した赤子の死産した頃的情景（カイロス）はその一例である。

岡本靖正によれば、アイオーンつまり、「抒情詩の時間は、そこに存在する唯一の『垂直な』時間の軸である『初め』から『終り』へ向かつて読み進む時間の方向に対して垂直に立つような時間、充実に不動化された瞬間というべきもの」であり、また「抒情詩が無時間的であるのは、それがイメージを多く用いるということとも関係があるであろう。イメージは空間的・無時間的であり、さらに一連のイメージャリーがある意匠を織りなすときには、個々のイメージは時間のなかで与えられても、それらはたちまち結び合い、全体が一

種の同時的構造体へと体制化される」²⁷のである。前述したとおり、『美しさと哀しみと』には美術作品が散りばめられている。これもアイオーンの創出と深くかわるだろう。

『美しさと哀しみと』の初出の結末では、「メイド」の情況説明を聞きながら、アイオーンに入つた音子は窓の「カアテン」を握つて、夜の湖を眺めていた。そこに装飾燈をつらねた「モオタア・ボオト」や遊覧船、花火が見えた。つまるところ、初出の結末はアイオーン（「煙火」に描かれた画面）に入つたまま、物語は幕が閉じるのである。これはアイオーンを多用するという『美しさと哀しみと』全体の特徴と一致しているのである。

結末の部分に加筆されたのは、音子がアイオーンから我に返り、大木夫婦と対面する場景である。短時間内に起こつた対面と対話は劇的な時間（カイロス）として、テキストの末尾で物語のダイナミズムを一層高めることになつたのである。なお、この加筆によつて、閉ざされた時間がもう一度開かれ、物語は「除夜の鐘」の章での音子と大木の再会から始まり、「湖水」の章での再度の対面で終わる。一見、円環構造になつていようであるが、物語がアイオーンからカイロスへと展開し、テキストに余韻が無くなつたようにも考える。そもそも「駆足になつて」いた結末を加筆した後までも、前掲の福永武彦が言うような批評が出るのは、加筆自体が成功していない証拠であろう。

おわりに

挿絵小説にとって、本文と挿絵との主従関係があるべきかどうかについて、追究するつもりはないが、『美しさと哀しみと』を論じるにあたって挿絵の読みも必要であろうと考えられる。初出では「琵琶湖のモオタア・ボオトの事故」が起こり、けい子だけが救われ、太一郎が行方不明のまま幕が閉じるのである。「モオタア・ボオトの群れの不安な明りの動きをよそに、赤い装飾燈をつらねて、ホテルの岸へゆつくり近づいて来る、遊覧船もあった。向う岸に花火のあがるのが見えた。」というテキストの結び方と、湖のなかに一隻のヨットが静止しているという加山又造による最終葉の挿絵との間に、ずれがあることは明らかである。

一方、川端康成の交友関係や美術收藏活動から、古賀春江の「煙火」という絵が浮かぶ。川端と古賀とは一九三一年から一九三三年古賀の死まで短くも深い交流があった。川端は古賀の絵を收藏し、古賀について長い時期に互って多くの記事を書き残している。川端は一九二七年に制作された「煙火」を古賀の「クレエ風」の時期の作品だと位置づけ、「ことに『煙火』は古賀一代の名作」だと高評していた。古賀春江の「煙火」には、一人の女性が手を出したまま正面に立ち、赤い装飾燈を連ねたボートが遠近に配置されていて、全体的に花火の光と明るさに覆われているのである。これは『美しさと哀しみと』の結末部分の「窓に立つ女性」、「走っているボートの群れ」、「花火」などのモチーフと共通していると考えられる。つまり、

初出の結末は「煙火」によるところが多いのである。

ところが、『日本の文学』の第三十八巻『川端康成』（中央公論社、一九六四・三）に収録される際に結末の部分は書き加えられたのである。この加筆をめぐってどう解釈すればよいか。加筆は成功したのか。加筆によって、挿絵とマッチするようになったのか。実際、書き加えたのは、我に返った音子が、部屋に入ってきた大木と文子と対面するシーンである。結末の加筆によって、閉ざされた時間がもう一度開かれ、物語は「除夜の鐘」の章での音子と大木の再会から始まり、「湖水」の章での再度の対面で終わる。一見、円環構造になっているようであるが、書き加えられた部分は初出の結末部分のアイオーンを破り、テキストから余韻を無くしたようにも考える。

美術蒐集家でもある川端康成の文学には、画家や美術作品が登場することが多く、『美しさと哀しみと』もその例外ではない。音子の美術作品（下絵または未完成も含む）八点、けい子の作品六点、その他の美術作品八点、画集二冊と合わせて二十数点に達し、物語の展開と大きく関わっているのである。しかし、注目されたいのは、これら目に見えるものとは異なり、古賀春江の「煙火」は隠された形で物語の解説に関与していることである。美術との文化的交流の中で創作された『美しさと哀しみと』にあつては、挿絵や絵画を抜きにして、テキストだけを説明しようとしても、読みがずれてしまうおそれがあると言わなければならない。

※本文の引用は断りがない限り、全て『川端康成全集』第十七巻（新

潮社、一九八〇・九）に拠った。ただし、旧字体は新字体に改め、傍線は筆者によった。

（り） がしゅん・言語文学専攻）

注

① 例えば、酒井英行は「川端康成・『美しさと哀しみと』——「十六七の少女」の歯車——」（『人文論集』静岡大学、一九九八・一）のなかで、『美しさと哀しみと』の現在進行形のドラマ、また、それ以前の静かに潜行していたドラマを突き動かす動力こそが、この作中作「十六七の少女」であり、その意味で、主要人物たちは「十六七の少女」の歯車に巻き込まれているのである」と主張している。

② 小坂部元秀は『美しさと哀しみと』をめぐって（『川端康成作品研究』八木書店、一九六九・三）において、『篝火』や『雪国』などと比較し、『冒頭のシーンがそうであったように、結びもまた『雪国』に似通っているわけだが、しかしはつきり言って似て非なること歴然である。『雪国』にあった冒頭の精緻な象徴性、結末の鮮烈な抒情性は求むべくもない」と述べている。高良留美子は「弱者へのサディズム——川端康成『眠れる美女』『美しさと哀しみと』」（『買春と日本文学』東京堂、二〇〇二・二）のなかで、結末の鎮静剤で眠っているけい子のシーンから、『美しさと哀しみと』を『眠れる美女』の続編だと解釈している。

③ 石井香織は「川端康成『美しさと哀しみと』論」（『作新国文』第三号一九九一・一二）のなかで、運命・因縁を論じながら、音子とけい子の同性愛関係について見解を示している。

④ 今村潤子「川端康成『美しさと哀しみと』論——『魔界』を中心に——」『方位』第五卷 一九八二・一一。

⑤ 田村充正は「川端康成『美しさと哀しみと』——小説と映画のあいだ

——」（『川端文学への視界』第二九号、川端康成学会、銀の鈴社、二〇一四・六）のなかで、『美しさと哀しみと』という小説の中では数多くの芸術作品が言及され、それらが重要な役割を果たすと指摘したうえ、大木年雄著『十六七の少女』とユーゴー著『十六歳の少女』、『嬰兒昇天』と彫刻『眠れるオンディーヌ』など「観念としての芸術作品は映像表現の中でいかに具像化されているのだろうか」について篠田正浩版とフランス版を比較しながら論じている。

⑥ 川端は「新潮社版『古都』あとがき」（一九六二・六・二四）のなかで、『小説の背景の場所の写生にもとづく絵も多かった』と、『美しさと哀しみと』とほぼ同時期に連載された『古都』（一九六一・一〇・八—一九六二・一・二三）の挿絵について書いているが、これはそのまま、加山の挿絵にも当てはまる評価であろう。

⑦ 吉原健一郎「都名所図会」国史大辞典編集委員会編『国史大辞典 15 上 補遺』吉川弘文館。

⑧ 同時期「朝日新聞・P R 版」に発表された「月下美人」など一連の掌篇小说は、東山魁夷の挿絵との相互関係のなかで成り立ったテキスト群である。「月下美人」の終り方について、「言葉で書き切らずに挿絵にリレーすることで、言葉と絵画の両方で物語を仕上げていく」と上田渡は「川端文学と絵画」（『川端文学の世界 4 その背景』勉誠出版 一九九九・五）のなかで解釈している。

⑨ 図像資料①参照。

⑩ 『美しさと哀しみと』（最終回）『婦人公論』一九六三・一〇。

⑪ 前掲田村充正「川端康成『美しさと哀しみと』——小説と映画のあいだ——」『川端文学への視界』第二九号、川端康成学会、銀の鈴社、二〇一四・六。

⑫ 図像資料②参照。

⑬ 「古賀春江」（川端康成の手許に遺され、「古賀春江と私」の別稿または続稿と見なされるものである。『川端康成全集』第二十七巻の「解題」

に付されている)のなかで川端康成は「油絵『煙火』は夢幻的な階調に、童話的なおどろきを点じて、私は毎日見ても不気味と思はない」と自ら述べている。

- ¹⁴ 古賀春江「松田實宛書簡 三三通」『写実と空想』中央公論美術出版、一九八四・一〇。

- ¹⁵ 前掲「古賀春江」

- ¹⁶ 前掲「古賀春江」

- ¹⁷ 川端康成が古賀春江のことを書いたものとして、「末期の眼」(『芸芸』一九三三・一二)、「作家との旅 三」(『関西学院新聞』第百号記念特輯号、一九三四・六)、「古賀春江と私」(『芸術新潮』一九五四・三)、「古賀春江」(前掲)、「美しい日本の私」(『朝日新聞』他、一九六八・一一)などが挙げられる。

- ¹⁸ 『川端康成全集』第二十七巻の「解題」によると、小出檣重・古賀春江展は一九五三年十二月一日から翌年一月三十一日まで、神奈川県立近代美術館(鎌倉)で、読売新聞社の後援により開催されたのである。

- ¹⁹ 「古賀春江と私」『芸術新潮』一九五四・三。

- ²⁰ 「続・月下の門」(『新潮』一九五二・五)の「五月の日記」の節である。
- ²¹ 福永武彦「追憶の愛をえがく 川端康成『美しさと哀しみと』」『朝日ジャーナル』の「本の紹介・批評」欄、朝日新聞社、一九六五・四・二五。

- ²² 傳馬義澄「川端康成『美しさと哀しみと』論 序説」『国学院雑誌』第九二巻第九号、一九九一・九。

- ²³ 吉村貞司『妖美と純愛——川端康成作品論』東京書籍、一九七九・一二、一八七頁。

- ²⁴ 岡本靖正「時間論的批評の方法」『国文学解釈と鑑賞』至文堂、一九七六・一〇。

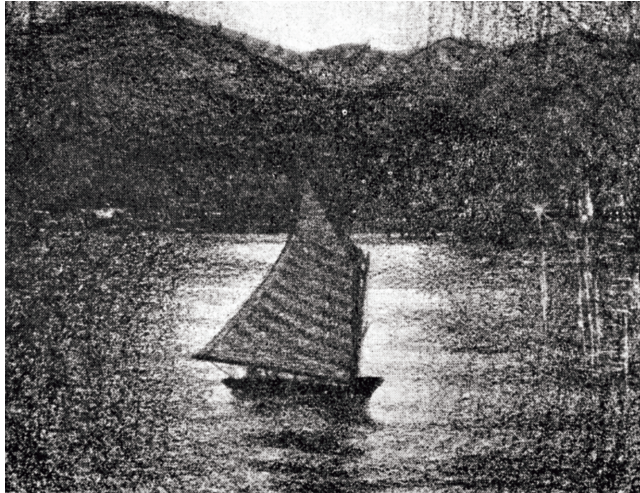
- ²⁵ 『哲学事典』(平凡社、一九七一・四)カイロス(希) kairos (独) Kairos の項目によると、カイロスは「瞬間時」とも訳さるべき語で、これを

学問的用語としたのはテイリヒである。かれはキリスト教的思惟方法の特質をギリシア的なそれと対立させ、後者の特質をロゴス的な点にあるとして、それが静的、無時間的であるに對し、前者の特質が時間的決断をふくむことを強調した。カイロスとは「運命であるとともに決断としてわれわれに肉薄しくる瞬間」であるという。

- ²⁶ 『哲学事典』(前掲)では、「アイオン(希) aion 存続のある期間、詳しくいえば、人間の一生、一世代、一時代、宇宙の一周期などを意味し、用法によつては永遠を意味する語ともなる」と解釈している。
- ²⁷ 前掲岡本靖正「時間論的批評の方法」『国文学解釈と鑑賞』至文堂、一九七六・一〇。

【図像資料】

① 『美しさと哀しみと』 挿絵（最後の一片） 加山又造



② 「煙火」 古賀春江 公益財団法人川端康成記念会蔵 キャンパス・油彩
縦九一・〇 横六一・〇 一九二七年

