



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	川端康成の研究 : モダニズムの方法をめぐって
Author(s)	常, 思佳
Degree Grantor	北海道大学
Degree Name	博士(文学)
Dissertation Number	甲第13404号
Issue Date	2019-03-25
DOI	https://doi.org/10.14943/doctoral.k13404
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/91524
Type	doctoral thesis
File Information	Sijia_Chang.pdf



川端康成の研究——モダニズムの方法をめぐって

北海道大学大学院 文学研究科 言語文学専攻 映像・表現文化論講座専修 博士後期課程

常 思佳（じょう しか）

【目次】

序章	川端康成文学におけるモダニズム	一頁
第一部	小説の表現技法と物語性	一八頁
第一章	「伊豆の踊子」論——流動する「私」の心象	一八頁
第二章	「ある詩風と画風」論——小説家「私」の制作論をめぐる	三〇頁
第三章	『浅草紅団』論——小説の演劇性をめぐって	四二頁
第二部	小説と視覚メディアとの交渉	六三頁
第四章	「落葉」論——変奏される輪舞 ^{ロンド}	六三頁

第五章	「散りぬるを」論——自己立法の小説家「私」……………	七八頁
第六章	『雪国』論——〈鏡〉の向こう側に……………	八九頁
第三部	戦後の長篇小説への接続……………	一〇六頁
第七章	『千羽鶴』論——触れ合う〈うつつ〉……………	一〇六頁
第八章	『波千鳥』論——『千羽鶴』との共鳴……………	一二〇頁
第九章	『古都』論——パウル・クレー風の帯結ばれる双子……………	一三四頁
終章	本論の成果と今後の課題……………	一四四頁
参考文献一覧……………		一四九頁

【凡例】

- 一、川端康成に関する引用は、三七巻本『川端康成全集』（新潮社、一九八〇～八四）による。
- 二、引用および言及した各種文献・資料については、傍注あるいは文中の隅付き括弧の注にその書誌を示し、各章内で数回同一の文献・資料を引用する場合には、二回目以降については書誌の表記を省略した。
- 三、引用文内にある括弧などの記号は、原文にあるものについてはそのまま用いている。引用符号「」で示した引用文の中に、また、引用符号が使われる場合、『』と表記した。引用を省略した箇所は、「…」で表記した。
- 四、各種文献の引用に際しては、一部旧字体を新字体に改め、ルビを省略するなどの改変を適宜施した。なお、引用文中の傍点・傍線は、注記のない限り引用者による。
- 五、単行本の書名、新聞、雑誌名は『』、作品名や論文タイトルは「」で表記した。
- 六、本論文では基本として西暦を使用した。ただし、引用文の中で年号が使用されている場合、そのまま引用した。
- 七、文中の人名については、敬称を省略した。

序章 川端康成文学におけるモダニズム

一、はじめに

小説家・川端康成（一八九九年―一九七二年）は、生涯にかけて、文学評論や随筆的文芸論を書き続けている。新感覚派の旗手として脚光を浴びた、「新進作家の新傾向解説」【1】、後、戦前の「末期の眼」【2】、戦中の「綴方について」【3】、戦後の「哀愁」【4】、そしてノーベル文学賞が受賞された時の講演「美しい日本の私」【5】など、有名な文学評論を数多く残している。

本論は、「新進作家の新傾向解説」に着目し、特に、そこに書かれた「新進作家の作風に新しい『ポエム——詩美』を漂はせる」という考え方を手がかりに、代表的な文学評論や随筆的文芸論と小説作品とを照らし合わせてみる。また、同時代の広範な文化的コンテクストを参照することで、文学評論などに使われている「ポエム」、「詩」、「おさなごころ」、「純粹の精神」と言った言葉から、川端が追求する一貫した「詩的精神」が浮かび上がってくる。また、これらの評論における「詩的精神」に関わる箇所には、「少女」や「女性的なもの」という言葉が伴っている。それらと各随筆に隠れている「詩的精神」との関わりを考察し、その連続性を探ってみたい。

川端の小説と同時期の文学評論に見られる「詩的精神」をめぐる課題について、片山倫太郎をはじめ、姜恵彬や周非などの論考がある。片山は、「多くの文学者が若い頃に詩を書くが、私は詩の代りに掌の小説を書いたのであつたらう」【6】と言った川端自身の言葉に着目し、初期に創作した掌の小説という形式における「詩」のありかたや、昭和初期の評論「末期の眼」から読み取られた芥川の「詩的精神」などがいかに川端に継承されたのかを考察した【7】。また、片山が提示した問題系をめぐって、姜は、大正期の小説「春景色」や昭和初期の「扉」などの小説と同時代の文壇における「詩」の言説に照らし合わせて考察した【8】。周は、小説の語りに注目し、「末期の眼」に窺える「詩的精神」を、いかに小説の方法として『雪国』において実践したのか考察している【9】。本論は、これらの先行研究を踏まえて、川端の文学評論を中心に、戦前・戦中・戦後を貫く「詩的精神」とその変遷を掘り出してみたい。

二、小説の方法論をめぐる川端康成の言説——文学的随筆などを手がかりに

二・一 「新進作家の新傾向解説」(1924)

川端は、関東大震災後、「新しい文芸」や「新しい表現」を模索すべきだと提言している。特に「〈文芸時代創刊の辞〉」で主張されるように、「新しい文芸の創造」を、文学を人間の生に直接的に関わるものとして位置づけるべきだという認識が提起されている。このような「新しい文芸」は、もちろん、写真や映画などの新しいテクノロジーの発達とアヴァンギャルド芸術の動向に対応する性格を持つ。もう一方、『文芸時代』創刊以前に、評論「遺産と魔」【10】から窺える、独自の問題もある。そのなかで、川端が藤蔭会の水谷八重子氏の舞踊「道成寺」をとりあげながら、画論者の「気韻生動」を引用している以下の一節をみてみよう。

魔が舞踊者に乗移つたのは、何時であるか。踊つてゐる動作そのものが、舞踊者の意識を満たして来た時である。その時に、人格的内容自身が、直に身体の動作となる。その時から芸術家は、「自己自身を自覚し、自己自身の世界に入るのである。」それは、渺々とした世界に出る門である。画論者の云ふ「気韻生動」の第一歩である。それならば、芸術家の創造作用に働くこの魔を招くものは、何であるか。その一つは、人格的で、新鮮な熱情に輝いて、美意識である。「…」水谷八重子氏の「道成寺」は、踊が進むにつれて、よくなつた。踊の身振り手振りそのものが、魔を招いたものの一つである。舞踊が身体の運動ならば、文芸は言語活動である。「…」歌はざる詩人は、この魔を知らぬ。「思想が表象や言語によつて発展する如く、芸術的な直感動作によつて発展するのである。」

川端が言及している「魔」とは、仁平政人によれば、行為に没入する中で外界に対する通常の知覚や知的認識作用をなくし、「芸術」の創造を可能とする意識状態が開かれることである【11】。つまり、踊の身振り手振りに乗り、身体的な律動が生み出されていくことは、「画論者」の言う「気韻生動」の第一歩である。舞踊者の気韻が生動しているように、自分の情動が、律動的な身振りに変わっていく。これを言語活動に喩えれば、筆先の運びによって生み出される内在的な魂(意識)の運動と言ひ換られるだろう。魂の運動を表現する言葉は、内面の律動に沿ってイメージとともに湧き上がってくる。このように、無意識の諸相を表現する言語によって、文章が生成される。このように考えること

で、「画論者」の曰く「氣韻生動」が浮かび上がってくるのではないか。

このような考え方は、従来「新感覚派理論」として有名な「新進作家の新傾向解説」における、「表現主義的認識論」の内容にも窺える。

百合と私とが別々にあると考へて百合を描くのは、自然主義的な書き方である。古い客観主義である。これまでの文芸の表現は、すべてこれだつたと云つていい。ところが、主観の力はそれで満足しなくなつた。百合の内に私がある。私の内に百合がある。この二つは結局同じである。そして、この氣持で物を書き現さうとするところに、新主観主義的表現の根柢があるのである。その最も著しいのがドイツの表現主義である。

ここでは、ドイツ表現主義を前提に、「この氣持で書き現そうとするところ」、いわゆる「魔が舞踊者に乗移つた」時に、芸術家は、「自己自身を自覚し、自己自身の世界に入るのである」とされる。ここに、「氣韻が生動している」認識と重なり合うものをみることができる。中国の水墨画に由来する「氣韻生動」とは、墨の濃淡で描かれた朦朧たる山水画のような詩境に没入する文人画家の意識活動だといえるだろう。

川端は、雑誌『文藝時代』で発表された掌の小説のほかに、「伊豆もの」と言われる小説群を創作し、〈雨〉や〈水〉などの自然現象を写生しながら、主人公の内面を表現する実験的な方法を模索する。評論「新進作家の新傾向解説」では、「新進作家の作風に新しい『ポエム——詩美』を漂はせる」方法について、舞踊家が身体でイメージを表現することと、画家が図形でイメージを表現することとに小説の執筆が例えられている。

二二二、「末期の眼」(1933)

前節で考察したように、川端自身が言及した小説の創作方法としては、第一に、「遺産の魔」においては、画論「氣韻生動」や舞踊「道成寺」などの、異なるジャンルの言語との比較を通して、絵画の図形・(舞踊の)身振りと小説の言葉との関係が提示されている。第二に、「新進作家の新傾向解説」においては、ドイツ表現主義やダダ主義などの前衛的な芸術や、精神分析のような科学言説を積極的に吸収しながら、主観の〈私〉と客観の〈百合〉(もの)との関係に注目している。このような創作方法の模索は、昭和初期に入つて、新たな変貌を遂げた。

『文藝時代』の終刊とほぼ同時に起きた、芥川龍之介の自殺は、文壇に衝撃を与えた。芥川龍之介は、谷崎潤一郎との『話』らしい話のない小説論争を通して、小説に内在する〈詩的精神〉を強く主張している。晩年の芥川が追求する〈詩的精神〉は、川端の小説創作にも影響を与えている。この時期に書かれた「文芸時評」【12】から、〈詩的精神〉や〈ポエジー〉に関わる水脈に直結する、以下の一節を見てみよう。

う。

今日まで折りにふれて、短いものを書いて来た私一個の理由は――。

(1)、自分の缺点のうちに生きるために。(説明の要なし。)(2)、体の虚弱な小説家の私には、最も適した文学形式であるがゆえに。短時間に出来上り、苦痛を伴はず、創作の快感に終始す。(3)、純粹であるがゆえに。小説は短い形式程詩に近し。(4)、日記及び見聞録として。心に浮ぶこと、見聞きすること、それを随筆に書きつけた古人のやうに、小説家である私は小説の形式に移して書きつける。――等々。それをもう少し文学論に広げて、中村氏の云ふ外に、「短い小説」の意義を二三広ひ上げてみるならば――。

(1)、日本人向きであること。[…]

(2)、近代的事でありこと。[…]

(3)、創作が大衆化すること。[…]

(4)、純粹芸術的事であること。

云ふまでもなし。短さは詩なり。鋭い心の一閃き、束の間の純情、それらを混りけなく即興詩を歌ふやうに、極短い小説の形式にこそ、そつくりそのまま移し取ることが出来るのである。

短い小説や、あるいは初期から書き続ける掌篇小説などの形式に着目する川端における、「ポエジー」との関係性やその表現方法は、この随筆からも窺える。このような小説の作法をめぐる思索は、一九三三(昭和八)年に発表された随筆「末期の眼」まで続く。

川端が、この随筆に収められた『文章』(東峰書房、一九四一・七)の「あとがき」のなかで、「私に『小説作法』を書けとのこと、そのはしがきのつもりで書き出したが長くなり、『小説作法』といふ題を消して、『末期の眼』と改めて出したものである。」と回想している。この随筆から、小説作法をめぐる川端の考えはある程度理解できるのではなからうか【13】。そのなかで、芥川龍之介の小説と古賀春江の絵画を評価し、お互いの作品に内在する「詩的精神」を対立的に照射するような、独自の小説作法を導こうとする川端の姿勢が見られる。ここには、小説の言葉にせよ、絵画の図形にせよ、その前段階として、何らかのイメージの次元が想定されている【14】。

例えば写真である。写真に対する川端の自覚は、新感覚派時代の諸作からすでに見られるが、関東大震災から昭和初期にかけて起きた社会構造やメディア環境の変容が大きく関わっている。谷口英理は、雑誌『思想』が再刊された一九三〇年前後は、板垣鷹穂の一連の「機械芸術論」をはじめ、写真や映画といった「機械」と芸術との結びつきを示すジャンルの更新、そして、この時期のジャーナリズムとの再編による新たなメディア環境が顕在化した時期であると、指摘している【15】。このような視覚メディアに関わる諸々の言説は、一九三二年に発行された写真雑誌『光画』と無縁ではない。このような環境のなかに生まれた諸言説の延長線上に、川端康成の随筆「末期の眼」は位置付け

られる。

この文脈で浮上してくるのが、人間の「末期の眼」と対立する「機械の眼」、「カメラの眼」、「レンズの眼」である。例えば、肉眼では見えない自然の美しさが映される「機械の眼」は、人間の主観的な視線を超えて、科学的な客観性を獲得する。このような新しいテクノロジーによってもたらされる写真の「現実」に逢着する画家・古賀春江は、「絵画」の不安と危機を乗り越えるべく、肉眼では見えない抽象的な「現実」が映される写真に対して、「数学的構成」を含む「シュウル・リアリズム」の絵画を創作する。古賀春江の絵画を、川端は独自の表現で説明している。

理知の鏡の表を、遙かなるあこがれの霞が流れる、理知の構成とか、理知の論理や哲学なんてものは、画面から素人はなかなか読みにくい。古賀氏の絵に向うと、私は先ずなにかしら遠いあこがれと、ほのぼのとむなしい拡がりを感じるのである。虚無を超えた肯定である。従って、これはおさなごころに通う。童話じみた絵が多い。単なる童話ではない。おさなごころの驚きの鮮麗な夢である。甚だ仏法的である。

川端は、「数学的構成」が内在する平面を、「遙かなるあこがれの霞が流れる」と評価している。「数学的構成」を持つ「シュウル・リアリズム」の絵画の平面には、現実が映される写真の「理知」を構成するとともに、精神的な「あこがれの霞が流れる」とされる。片山倫太郎が指摘しているように、ここでは、芸術家における「芸術と生」の問題意識が「末期の眼」を通して窺える【16】。芥川の遺書「或旧友への手記」を引いた川端は、病的な精神の世界に踏み入った芥川の「末期の眼」を通り抜けて、虚無を超えて肯定する。従って、「をさなごころに通ふ」という。言い換えれば、虚無を超えて生への肯定を導く川端は、「吾々の最もすぐれた小説家たちは常に実験家であった」と考えている。

したがって、小説の創作方法を探るこの随筆においては、もちろん〈詩的精神〉を肯定する主張は変わらないが、しかしその反面、小説の筋が成り立つための「理知の構成」が小説に不可欠なものであると考えている。特に、「末期の眼」のなかで、詩と小説を比べるポオル・ヴァレリの「プルウスト」【17】を援用する箇所に着目し、その後の随筆と合わせて〈詩的精神〉への変容を探ってみる。

二二二、「純粹の声」【18】(1935)

川端は「昭和八年文壇の予望(一)」に、『巴里、東京新興美術展覧会』ほど、私を若々しくしてくれたものは、近頃なかつた。[...]フランス文学の翻訳紹介は、イギリスの心理文学の移植と並んで、この一、二年の最もいちづるしい現象であるが、それらの活字のすべてよりも

あざやかに、私にこの展覧会から一日にして、フランス文学者の新しい動きの幾分を教へられたのであつた。「…」昭和八年の文壇はかくあらねばならぬと、私の若気をよびさまされたのであつた。「…」かれ等の現実を新しく現さうとしてゐる、強烈な探究と冒險的な開拓との前衛的精神は、私達をもみづくもみくしてくれるものである。昭和七年の文壇の第一の病氣は、この前衛的精神の衰弱であつた。無視であつた【19】と述べている。

このような「前衛的精神」に対する川端の姿勢は、「末期の眼」にも認められる。従来の研究では、芥川の「或旧友へ送る手記」の一節を引用して、精神の衰弱の極致として「末期の眼」に映る審美的な観念を批判的に捉えている。一九二七年に芥川の自殺を傍観してきた川端は、一九三一（昭和六）年の暮あたりから、「日頃小生の心的風景はまことに荒涼を極めて居りまして、好きな少女に彼女も好み小生も好む舞踊の道にでも進ませたら、せめて小生の日々の氣持が少しでも引き立つかと思つた」【20】と、吉行エイスケに吐露した。このような精神の衰弱は、「自殺者じみた荒涼たる私の心の日々」【21】、「その頃、（佐々木俊郎の死、筆者注）なにかと心衰へてゐた私」【22】といった表現にしばしば見られる。芸術家における「芸術と生」の問題意識が「末期の眼」を通して窺えることは確かである【23】。

そのなかで、小説の作法に即して、『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説』や『精神の危機』などを書いたフランスの詩人兼小説家・ポール・ヴァレリーに注目し、「ブルウスト」から以下のような引用がされている。

詩が、直接に我々の機能を活動させ、聴覚、音声の形、及び律動ある表現の間に、正確な、脈絡ある連繫を実施すること、即ち歌を、その極限とするに反し、——小説は、あの一般的な不規則な期待、即ち現実の出来事に対する我々の期待を、我々の裡に唆り立て、持続しようとする。つまり作家の技術は、現実の出来事の奇妙な演繹、或はそれ等の普通の順序に似てゐるのである。又詩の世界が、言葉の装飾と機会との純粹な体系であるから、本質的にそれ自体の裡に鎖され、完全であるに反し、小説の宇宙は、幻想的なものでさへも、宛も実物の絵が見せかける画か見物人の往来してゐる附近の触れ得る事物に接続するやうに、現実の世界に連接するのである。

小説家としての川端は、詩と小説との關係を論じるヴァレリーの思想を手掛かりに、小説を書く方法を模索している【24】。「小説は一つ或は幾つかの架空的『生命』を我々に伝へる」が、小説家の技術は、これらの「架空的生命」の間にある不規則の出来事を、十分な因果性で、現実の世界に連接する。「何となれば、我々の生きる能力は、生きさせる能力をも含んでゐるからである。我々がそれ等模倣物に多く附与すればする程、作品の価値も大である。」とヴァレリーは述べている。その「技術」とは、作中の「人形」に、多く生命力を与え、現実の世界を超えていかに人工的な美しさを創る「技術」である。

同型の思想は、座談会『純粹小説』を語る【25】における川端の発言からも確認できる。行動の主体である「私」をめぐつて、「私」が

動く前の状態は虚無というより、創造といったほうが可能ではないかという三木清の問いに対して、川端は「うん、末期の眼か、まあそれに近いな」と述べている。これは、「虚無を超えた肯定である。従って、おさなごころに通う」と、「末期の眼」で述べた川端の考え方に通じるだろう。このような異なる媒体を経由して、小説を制作する方法は、随筆「わが舞姫の記」【26】においては、「舞踊は見える音楽であり、動く美術であり、肉体で歌ふ詩であり、演劇の精華であり。」と、同様の記述が見られる【27】。

「虚無を超えた肯定である。従って、おさなごころに通う」という「末期の眼」の宣言をめぐって、その後の随筆「純粹の声」【28】を参照しつつ、その射程を見てみよう。まず、川端に響く盲人音楽家・宮城道雄の随筆「純粹の声」の一節を見てみよう。

或る日音楽学校で、私（宮城氏）の作曲したものを箏曲科の学生に歌はせたことがあった。何れも女学校を卒業した者か、又はそれ位の年頃の者であつたが、その声の良し悪しは別として、それが非常に純粹な響きで私の胸を打つものであつた。歌が朗詠風のものであつたので、私は歌はせてゐながら、何だか自分が天国に行つて、天女のコーラスを聴いてゐるやうな、何ともいひがたい感じがした。

この「純粹の声」の経験は、「おさなごころに通う」と同様である【29】。宮城道雄の作曲した『春の海』について、川端は、「ほんたうはそんな少女を見たこともないのに日本風な少女の幻が浮かんて、彼ををさなごころの夢に誘つた」【30】と書いていた。また、「少女の声が『純粹の声』であるならば、少女の肉体は『純粹の肉体』と云ふことが出来るだらう。〔…〕女の美しさは舞踊に極まると云へないこともない。女性が肉体の美しさを生命とする限り、舞踊こそは女の本懐であるかもしれない」【31】と考える川端は、「純粹の声」があり、「純粹の肉体」があるなら、「純粹の精神」というものもあるはずである【32】。そしてそれこそが、〈詩的精神〉であると、川端は書いているのである。

二一四、「綴方について」【33】（1939）

「純粹の声」が発表された一九三五年に、児童雑誌『赤い鳥』の主幹として、綴方の指導を行ってきた鈴木三重吉の成果をまとめた『綴方読本』が刊行された。とりわけ、新築地劇団によつて舞台化された『綴方教室』を契機として、豊田正子の綴方に大きな注目が集まつてきた【34】。このような〈豊田正子〉ブームと、川端の少女小説の創作とのつながりが見えてくるだろう。

一九三七年には、「少女のための小説を書くようになった第一歩の作品」と位置付けた『乙女の港』【35】の連載が開始された。『川端康成全集』補巻二に収録された中里恒子との往復書簡【36】や、大森郁之助【37】、中嶋展子【38】の論考を踏まえれば、川端が彼女の草稿

に加筆指導をして完成させた『乙女の港』は、豊田正子の作文集『綴方教室』と同工異曲のものではないかと思われる。加えて、少女小説の創作に力を入れただけではなく、一九三七年一月から一九四三年にかけて、川端は『婦人公論』小品欄、『新女苑』コント欄、『少女の友』作文欄の投稿選者を務めた。この間に、川端が連載した「文藝時評」では、豊田正子の綴方について以下のように高く評価している。

豊田正子氏の「綴方教室」の面白さは、この子供の性格や境遇によるところも少なくない。しかし、私達を最も教へてくれるものは、その文学的才能の稀有な現れ方にある。子供がこのやうな文章を書けるのは、あたりまへのことである一方、実に不思議なことを考へられるのである。〔…〕

どんなに老練な作家でも、此子供の文章に接して、自ら省るところがあらうし、またかなはないと思ふだらうと言ふのは、そこに文学の故郷の泉を見るからである。そしてまた、どんな子供も大人も、この「綴方教室」的の心の眼を底に持つてゐるはずだといふことを土台として、文学なるものは成り立つてゐるとも考へさせてくれるのは、一少女豊田正子の広大無辺な手柄と言はねばならぬ。

私は子供の文章や、素人（職業的文筆婦人でない）の女性の文章を読むのが好きである。芸術には、子供のなるもの、また女性的なるものが、多分に含まれてゐる。〔…〕とところで、「尾山田三五郎」などを読んでも、一見、子供らしさ、娘らしさは目立たぬやうである。飾りとしてのそれはない。単純な写真機に焦点がびたりびたり合つたやうな、鏡が無心に写したやうな、驚くべき写生である。素朴な写生文の極北であらう【39】。

鈴木三重吉の主張した「童心主義」の延長線上に位置付けられている綴方を、川端は「子供のなるもの、また女性的なるもの」だと称賛している。「おさなごころ」は、ありのままに書く子どもの綴方にも見出されている。（豊田正子）ブームの流れに乗って、一九三九年に『模範綴方全集』が刊行されたが、川端はその「選の言葉」（「綴方について」）にも書いている。

綴方の尊さも、第一にこの「すなほな心」にある。子供はかなりわがままな自己中心に生きながら、素直な心によつて、無垢な智慧の光を放つ。私達は綴方においては、人間が生来よいものであり、美しいものであることを知るのである。

子供の「純粹の声」としての綴方を賛美する一方、川端自らその純粹無垢な声を領有して、新たな意味を付与している。この時期に書かれた少女小説「美しい旅」【40】は、子供の綴方に由来した異性装の女性独白体【41】を利用する。綴方について書かれた文藝時評には、「詩的なもの」をめぐる川端なりの実践が見えるのではなからうか。

二一五、 「哀愁」(1947)

戦前と戦中の評論から、小説に内在する〈詩的精神〉とその変貌をめぐる、考察してきたが、戦後の随筆などにおける〈詩的精神〉の様相【42】をめぐる、まず、「哀愁」の有名な一節を確認する。

敗戦後の私は日本古来の悲しみの中に帰ってゆくばかりである。私は戦後の世相なるもの、風俗なるものを信じない。現実なるものもあるひは信じない。

近代小説の根底の写実からも私は離れてしまひさうである。もともとさうであつたらう。

この一節は、川端の、戦後の「日本(古典) 回帰宣言」として理解されてきた。そして戦後の作品を評価する際には、このような川端の発言を参照しながら、『源氏物語』をはじめとした古典文学や、和歌・歌物語などの伝統的な諸ジャンルとの関連性が検討されてきた【43】。しかし、「私の作物は戦前戦時戦後にいちじるしい変動はないし、目立つ断層もない」【44】といったように、作品を貫く連続性があると川端は主張している。以下の一節を見てみよう。

さきごろ私は織田作之助氏の「土曜夫人」を読んだ後で自作の「虹」を校正してみて、似通っているのに驚いた。同じ悲しみの流れではないか。「土曜夫人」の言わば自分を追いつめた勢いの乱れ咲きの蔭になんと悲しい作者の心底であろう。その悲しみが私の作者の死を悲しむ思いと一つに流れ合った。

戦前の舞踊小説『虹』と、織田作之助の戦後の新聞連載小説『土曜夫人』に通底している「悲しみ」の流れがあると、川端は認めている。自作の『虹』の筋立てと類似する織田の『土曜夫人』は、敗戦直後の〈世相〉が描かれている通俗小説である。斎藤理生は、初出紙面の記事と呼応しながら、「偶然」によって小説の筋を立て、敗戦後の〈世相〉を浮かび上がらせる効果が見られる一方で、相対的に小説には現実性が与えられていると指摘している【45】。ダンサーが登場する川端の自作『虹』と、織田の通俗小説『土曜夫人』では、ダンサーのような「風変りな人物」を眺めるまなざしが、小説の〈偶然性〉や〈可能性〉として取り入れられて、『源氏物語』のような群像によって描き出されるロマンスまで展開していく。

織田が『土曜夫人』で描き出したメロドラマ的な力は、敗戦後の廃墟から社会の秩序を回復させるものであると、川端は考えたのではない。風俗小説の筋立てを利用するような書き方は、まさに戦前から戦後へかけての川端の長編小説を貫くものである。

戦前・戦中・戦後の文学評論から見られる〈詩的精神〉の変遷は、以下のようにまとめられる。それは、戦前の西洋流のモダニズム文学から受容されてきた「ポエム」・「ポエジー」から、戦中の日本の子供と少女達の独自の「綴方」を経て、戦後の「哀愁」などのテキストに見られる「歌」、「歌物語」との融合といった変遷をたどっている。

三、 先行研究の概説と本論文の課題

川端が直接に言及した方法論的な言説のほかに、近年の先行研究においては、以下のような動向が見られる。

特に、川端康成の小説をめぐる創作の方法については、仁平政人の研究が重要である。仁平は、作家論的なアプローチから離れ、「夢」や「無意識」などの言葉表現に着目し、フロイトや精神分析などの同時代的な文芸思潮からの影響関係を究明した【46】。このような考察によって、川端文学の根幹をなす「モダニズム」の問題を、作家の手によって織りなされたテキストの全体を批評の視点から照射するのである【47】。また、仁平は川端の言語観の特質を指摘している。それは、「言語」の習慣性、集団性が私たちの「現実」に対する認識を制約しており、それを打破することが人間の生の解放につながるという確信のもとで、川端が「表現」の創造的な機能を追求した、というものである。本論は、この前提を踏まえつつ、モダニズムの都市文化を背景として、映画をはじめとする、当時の視覚メディアの影響を受けた、小説の「言葉」の表現の限界と可能性を追求する。

周知のように、西洋のモダニズム文学（芸術）に逢着する大正期の日本文学は、印象派、後期印象派、立体派の絵画や未来派の音楽などのアヴァンギャル芸術を積極的に呼吸していた。芥川龍之介は、イタリアの哲学者ベネDET・クロチエの美学を受けて、「芸術は表現である」と、「芸術その他」（『新潮』第三四卷第八号、一九一九・八）のなかで述べている。このような芥川の認識の射程は、アヴァンギャルト芸術や新感覚派の文学活動に接続できる。とりわけ、一九二三年の関東大震災をきっかけに、近代科学技術を持ち出す新たな知覚と言語表現との関係に注目した川端は、既成文学への否定から出発し、「新しい表現」、「新しい文芸」【48】への変革を目指す。

出発期の川端は、文芸評論家や小説家として、小説における言葉表現に注目するだけではなく、演劇や映画などの異なる芸術の表現形式に関心を持っている。川端が対談のなかで、東大の国文科に在学した時に、「築地小劇場がちょうど始まった時分ですからね、わたしたちの学生

時分は、だからよく行ったもんです。ほんとうにずいぶん行きました」【49】と述べている。野末明は、当時の川端が「東大劇研究会」に参加し、松竹合名社の研究員となり、脚本家を志望したについて、川端の日記と照らし合わせて具体的な考察を行った【50】。伝統の演劇に関心を持ちつつ、新興芸術としての活動写真を、川端が浅草の日本館と金龍館で繰り返し観たことは、当時の日記に記録されている。その後、新感覚派映画聯盟が結成され、川端は、横光利一や映画監督・衣笠貞之助などと共に、サイレント映画の『狂った一頁』（一九二六）のシナリオを担当した。この経験が、小説の創作に積極的な影響を与えたことは間違いない。

本論では、川端の舞踊小説に目を向けて、その言葉の表現を明らかにするために、踊子のイメージを手がかりにし、写真と映画という媒体を通して、次々に移り変わっていくそれを捉えたい。このような舞踊を題材とする小説の「言葉」をめぐる表現の系譜は、戦時中の『雪国』を経て、戦後の『舞姫』をはじめとする諸テキストまで続いている。前衛・モダニズム／伝統的・日本的な性格という二項対立する図式の批判的に検討も、本論の課題である。十重田裕一【51】は、戦後の文学全集の内容見本や川端小説の映画化などを参照しながら、一九五〇年代から六〇年代にかけて、川端と「日本」を結びつけるイメージがひろがった時期だと指摘している。仁平は、このような伝統的な作家像を形成する敗戦文脈を意識しつつ、前述したように、モダニズム的な方法論という糸を通して、戦前と戦後の連続性を確認した。その一方で、三浦卓は、戦時中の一九三八年と戦後の一九四七年における随筆「哀愁」の文脈を考察し、不変で連続性を帯びた存在であるかのように見せながら、「結果的に戦前／戦後のある種の変容を隠蔽している川端の像が浮かび上がってくる」と指摘している【52】。これらの先行研究を踏まえ、本論では、戦前・戦中・戦後を貫く川端テキストの一貫した「言葉」をめぐる表現の方法を究明し、戦後の作品から見られる非連続性と変容の諸相を探る。

四、 本論文の研究対象及び内容構成

本論では、川端の随筆から窺える方法論を整理しつつ、川端文学の戦前・戦中・戦後の連続性と非連続性を考察する。以下は、本論の構成を示す。

第一部では、一九二〇年代のテキスト、特に新感覚派と新興芸術派といった時期の小説を取り上げて、〈伊豆もの〉から〈浅草もの〉への変遷に目を配りながら、それらの小説に共通する主人公「私」の登場に注目し、『伊豆の踊子』に見られる「私」の心象風景、『ある詩風と画風』の小説家「私」による〈詩的精神〉をめぐる思考、『浅草紅団』の小説家「私」が創作する劇的な筋などを考察する。作中の小説家「私」を通

して、小説を創作するさまざまな方法を明らかにしたい。

第二部では、一九三〇年代のテキスト、特に新興芸術派、新心理主義といった時期の小説を取り上げて、〈浅草もの〉から〈実録もの〉への移行、そして『雪国』への連続性に目を向けながら、それらの作品に共通するイメージの表現に注目する。『落葉』における日本画、『散りぬるを』における写真、『雪国』における映画的な表現を検討する。

第三部では、戦後のテキスト、特に一九五〇年以後に書かれた長篇小説『千羽鶴』とその続編『波千鳥』、『古都』を取り上げて、従来「古典回帰」と評価されるこれらの長篇小説群に注目し、戦前の小説に遜ることのできる「新感覚派」【52】的な言葉表現や、〈詩的精神〉をめぐるある種の連続と変遷とを考察し、戦前と戦中の川端作品の連続性を確認しつつ、戦後の作品の内実を明らかにしたい。

【注】

- 【1】川端康成「新進作家の新傾向解説」(『文藝時代』第二卷第一号、一九二五・一)。
- 【2】川端康成「末期の眼」(『文藝』第二号、一九三三・一二)。
- 【3】『川端康成全集』第二七卷の解題(新潮社、一九八二・三)によれば、昭和十四(一九三九)年五月―六月に、「二年生」から「六年生」までの全六卷の『模範綴方全集』が中央公論社から刊行された。同書は、日本全国から応募された小学生の綴方二万六千篇のうちから選びだして、各学年別に、一巻となしたものである。川端はその「選の言葉」全六回文から抜粋をして一篇にまとめ、「綴方について」と題し、単行本『文章』(東峰書房、一九四二・四)に初めて収められた。後、単行本『純粋の声』(大地書房、一九四七・一)に再録された。
- 【4】川端康成「哀愁」(『社会』第二卷第一〇号、一九四七・一〇)。
- 【5】一九六八年一月一六日に、『朝日新聞』、『毎日新聞』、『読売新聞』をはじめ、各紙の朝刊に一齋に発表された。
- 【6】川端康成「あとがき」(川端康成選集第一卷『掌の小説』、一九三八・七)。
- 【7】片山倫太郎「川端康成「詩と散文」の間――抒情の方法」(『岡山国文論稿』第二四号、一九九六・三)、「川端康成「掌の小説」における「詩」の問題」(野山嘉正編『詩う作家たち――詩と小説の間』、至文堂、一九九七・四)。
- 【8】姜恵彬「川端康成「春景色」論――詩的小説の試み」(『川端文学への視界』第三〇号、二〇一五)、「川端康成「扉」論――〈虚無〉からの解放」(『稿本近代文学』第四〇号、二〇一六・三)。
- 【9】周非『話』らしい話のない小説」から小説を包み込む「話」へ――『雪国』の「語り」と「無」と「美」(『都留文科大学研究紀要』第八二号、二〇一五)。
- 【10】川端康成「遺産と魔」(『時事新報』一九二三・一二・二六―二九)。
- 【11】仁平政人「初発期川端康成の批評――「表現」理念の形成」(『川端康成の方法――二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成』東北

大学出版社、二〇一一・九）、一五ページ）。

【12】川端康成「文芸時評」《『文芸春秋』第七卷第四号、一九二九・四）。

【13】小菅健一は、「川端康成は最初に意図していた作品のイメージと実際に書いた「末期の眼」の間に生じた違い」に留意すべきであると、『末期の眼』論——前衛画家古賀春江との関係をめぐって（『国文学研究』第九〇号、一九八六・一〇）のなかで、指摘している。

【14】小菅健一「古賀春江の表現原理論——同心円としての絵画と詩」（『日本文芸の表現史——山梨英和短期大学創立三十五周年記念』、おうふう、二〇〇一・一〇）。

【15】谷口英理「視覚文化史における『光画』とその周辺——その領域横断性の意義」（東京都写真美術館編、『『光画』と新興写真——モダニズムの日本』、国書刊行会、二〇一八・三）。

【16】片山倫太郎「昭和八年の川端康成——小説家の危機意識」（『川端文学への視界』第八号、一九九三）。

【17】ポオル・ヴァレリ「プルウスト」（『ヴァリエテ』、中島健蔵・佐藤正彰訳、白水社、一九三二・一一）。

【18】川端康成「純粹の声」（『婦人公論』、一九三五・七）。

【19】川端康成「昭和八年文壇の予望」（二）、《『東京日日新聞』、一九三三・一・三、一〇面）。

【20】川端康成「吉行エイスケ宛書簡（昭和六年一二年一六日）」（『日本近代文学館編、『定本図録川端康成』、世界文化社、一九七三・四）。

【21】川端康成「わが舞姫の記」（『改造』第一五卷第一号、一九三三・一）。

【22】川端康成「文芸時評」（一九三三・五）。

【23】片山倫太郎前掲注【16】。

【24】周知のように、日本におけるポール・ヴァレリーの受容は、一九二九年から、雑誌『詩と詩論』に、ヴァレリーの特集が生まれ、翻訳されることが始まった。特に、そこに掲載された「純粹詩」をめぐる評論は、アンドレ・ジッドの「純粹小説」と重ねられて複雑な諸相が

現れている。

【25】川端康成『純粋小説』を語る」（『作品』第六卷第六号、一九三五・六）。

【26】川端康成「わが舞姫の記」（『改造』第一五卷第一号、一九三三・一）。

【27】そのほかに、「舞踊界私見」（『舞台舞踊』春季版、一九三四・六・一）や「一本舞踊の日」（『文学界』第四卷第五号、一九三七・五）なども残されている。

【28】川端康成「純粋の声」（『婦人公論』、一九三五・七）。

【29】川端の随筆には、「おさなごころ」と、「むすめごころ」という言葉がよく見られるが、また、川端の舞踊小説や少女小説などに照らし合わせて、これらの言葉と「純粋」との使い分けを、さらに精査する必要があると思われる。

【30】川端康成前掲注【28】。

【31】川端康成前掲注【28】。

【32】川端康成前掲注【28】。

【33】「選の言葉」に、「その募集総数は約二万六千に達し、内地各府県はむろんのこと、台湾、樺太、朝鮮、満洲国から、遠く南洋やアメリカまで、日本語の小学校のある土地は、あまねく漏らすところがなかった。まことに現代の偉観と言ふべきであらう。」と川端が書いた。

【34】中谷いずみ（綴方）の形成——豊田正子『綴方教室』をめぐって」（『語文』第一一一号、二〇〇一・一二）、その後、『その「民衆」とは誰なのか——ジェンダー・階級・アイデンティティ』、青弓社、二〇一三・七）に収録。

【35】『乙女の港』は、一九三七年六月から一九三八年三月にかけて、『少女の友』（第三〇巻第六号（第三一巻第三号））に連載された。連載を終えた翌月に、実業之日本社から単行本『乙女の港』が刊行された。

【36】『川端康成全集』補巻二（新潮社、一九八四・五）、二九二―三〇九ページ。

【37】大森郁之助「乙女の港」・その地位の検証——lesbianismの視点ほか、または、八木洋子頌」（『札幌大学女子短期大学部紀要』第一

七号、一九九七・二）、後、『考証 少女小説——小説の中の愛し合う乙女たち』（有朋堂、一九九四・六）に収録。

【38】中嶋展子「川端康成『乙女の港』論——「魔法」から「愛」へ・中里恒子草稿との比較から」（『岡山大学大学院社会文化科学研究科紀要』第二十九号、二〇一〇・三）、後、『川端文学の「をさなごころ」と「むすめごころ」——昭和八年を中心に』（龍書房、二〇一一・一二）に収録。

【39】川端康成「文藝時評（1）成功した早教育——豊田正子の「尾山田三五郎」（『東京朝日新聞』、一九三八・一一・三）。

【40】川端康成「美しい旅」（『少女の友』第三二卷第八号／第三四卷第四号、一九三九・七／一九四一・四）。

【41】三浦卓「女語りとしての（内的独白）——「新心理主義」再考に向けて、川端康成「針と硝子と霧」を中心に」（『川端文学への視界』第三十六号、二〇一六）。

【42】戦前の前衛的な表現と戦後の古典回帰的性格という二項対立の図式で、川端康成の小説を評価する傾向のある従来の研究に対して、仁平政人（前掲書注11）は、モダニズム的な方法論という糸を通してその連続性を確認した。

【43】池上啓「川端文学と古典和歌との関わり」（田村充正編『川端文学の世界4 その背景』（勉誠出版、一九九九・五）。

【44】川端康成「独影自命（第一回）」（一六卷本『川端康成全集』第一卷、新潮社、一九四八・五、原題「あとがき」）。

【45】斎藤理生「織田作之助『土曜夫人』論——「読売新聞」を手かがりに」（『語文』第一〇六・一〇七号、二〇一七・二）。

【46】仁平政人前掲書注11。

【47】エリス俊子「書評 仁平政人著『川端康成の方法——二十世紀モダニズムと「日本」言説の構成』（『比較文学』第五六卷、二〇一三）。

【48】川端康成「明日の文芸を待て」（『青年』第九卷第三号、一九二四・四）。

【49】川端康成・武田勝彦「〈対談〉川端康成氏に聞くⅡ」（『国文学解釈と教材の研究』第二五卷第三号、一九七〇・二）。

【50】野末明「川端康成と築地小劇場」（『川端文学への視界』第八号、一九九三）。

【51】十重田裕一「つくられる「日本」の作家の肖像——高度経済成長期の川端康成」（『文学』第五卷第六号、二〇〇四・一一）。

【52】三浦卓「単行本『哀愁』の構造——川端康成の戦前／戦後再考に向けて」『川端文学への視界』第二九号、二〇一四。

第一章 「伊豆の踊子」論——流動する「私」の心象

一、はじめに

川端康成は文壇に登場後、新感覚派の旗手として、その機関誌『文藝時代』に一連の短篇小説やエッセイなどを発表してきた。そのなかで、とくに新感覚派の理論を示したとされている「新進作家の新傾向解説」（『文藝時代』第二巻第一号、一九二五・一）は注目を集めてきた。この文章では、「表現主義的認識論」や「ダダ主義的発想法」などの新しい文芸表現についての言及がしている。近年、『文藝時代』に発表された「青い海黒い海」（第二巻第八号、一九二五・八）や「春景色」の原型である「梅の雄薬」（第四巻第四号、一九二七・四）などを、アヴァンギャルド的な小説とみなす論考も増えている。しかし、同じく同誌に掲載された「伊豆の踊子」については『文藝時代』での同時代評や、川端自身が主張している「ダダ主義的発想法」などの方法に合わない、といったことを論拠に、前衛的な小説としてはあまり評価されてこなかった。

このような状況を踏まえたうえで、本章では「伊豆の踊子」【1】の言語表現に注目し、「伊豆の踊子」における新感覚的な側面を論じる。この小説は「私」【2】が過去の一人旅を回想する構成であることから、まず、記憶の断片をつなげる「私」の語り方に着目する。近藤裕子は、「伊豆の踊子」におけるドラマの展開に伴い、さまざまな〈水〉のイメージのヴァリエーションとして、天城越えの光景での〈雨〉、トンネルのなかに滴る〈雫〉、温泉の〈湯〉、下田に向かう途中で飲む〈清水〉、そして〈海〉を挙げる【3】。〈水〉のイメージの重要性は、鶴田欣也【4】や金井景子【5】らなども強調している。こうした知見を元に、水をめぐる言葉やレトリック表現に焦点を当て、これらの自然風景とその風景の中の「私」の内面とが、如何に語りによって語られるのかを考察する。

次に、二十歳の「私」が出会った旅芸人たち、とりわけ「稗史的な娘の絵姿」や「真裸」な子供のような踊子の印象と、しとしとと降り続く雨、あるいは、お湯が流れる音、それらが如何に「私」の内面に流動している心象と響き合うのかを考察する。山中の雨霧、「ととんとんとん」という激しい雨の音、共同湯の湯気、水子供養など、さまざまな〈水〉のイメージによって、心象が流動する記憶のように表現されていることを明らかにする。

さらに、回想する「私」の記憶の流動的な書き方に目を向け、先行研究ではほとんど無視されてきた、雨のオノマトペ表現を端緒に、聴覚・映像の表現について、同時時期に書かれた「青い海黒い海」などを参照し、「伊豆の踊子」に新たな評価を与えたい。

二、「稗史的な娘の絵姿」

この小説は、語り手「私」が過去の記憶を語るという構造になっている。「私」の語りは、過去の記憶と混ざり合うことで、新しい記憶を生成する。これは、冒頭の部分からも明らかである。小説の全体にわたって、流動する「私」の内面は、山中の雨霧をはじめ、水に関わるさまざまなイメージとも混合し、変化し続ける。冒頭、「私」は、雲雨の山中におり、その身体の移動とともに追憶がはじまっている。以下に冒頭部分を引用する。

道がつづら折りになつて、いよいよ天城峠に近づいたと思ふ頃、雨脚が杉の密林を白く染めながら、すさまじい早さで麓から私を追つて来た。

私は二十歳、高等学校の制帽をかぶり、紺飛白の着物に袴をはき、学生カバンをにかけてゐた。一人伊豆の旅に出てから四日目のことだった。修善寺温泉に一夜泊り、湯ヶ島温泉に二夜泊り、そして朴歯の高下駄で天城を登つて来たのだった。重なり合つた山々や原生林や深い溪谷の秋に見惚れながらも、私は一つの期待に胸をときめかして道を急いでゐるのだった。そのうちに大粒の雨が私を打ち始めた。折れ曲つた急な坂道を駆け登つた。やうやく峠の北口の茶屋に辿りついてほつとすると同時に、私はその入口で立ちすくんでしまった。余りに期待がみごとに的中したからである。

二十歳の「私」は、一人で伊豆半島への旅に出ている。「重なり合つた山々や原生林や深い溪谷の秋に見惚れ」ているが、突然、大粒の雨が「私」を打ち始める。雨に濡れたままの「私」は、「雨脚が杉の密林を白く染めながら、すさまじい早さで麓から私を追つて来た」と描写される。「雨脚」とは、雨が降りながら通り過ぎて行く様子だが、その様をまるで人の脚が素早く歩くことに喩えた擬人法である【6】。ここでは、急に降り出した大雨の勢いが、「私」の身体的な感覚によって「雨脚」と形容され、「すさまじい早さ」で、「私を追つて来た」と表現されている。この冒頭の一文では「道がつづら折りになつて、いよいよ天城峠に近づいたと思ふ」と、「私」に焦点化されており、小説の冒頭が「私」の内面の動きからはじまっていることがわかる。

杉の密林を白く染める雨の中を、黒い制帽をかぶる「私」が移動している。つづら折りの山を遠くから見下ろすと、「私」が「折り曲つた急

な坂道を駆け登」という光景は、墨をつけた筆先が白い紙に掠れるような運動を想起させる。岡本光平は、「飛白」とは、書道の文様に由来するものであり、もともと漢字の書体で、刷毛状の筆でかすれ書きにしたものと鋭く指摘している【7】。「重なり合った山々や原生林や深い溪谷」を白く染める雨の中、「私」が移動する様子は、水墨で白い紙を掠れて残された飛白のイメージと重なる。それはあたかも、語り手「私」が、さまざまな記憶を白い紙の上に、刷り直しているかのようなのである。

このように書きなおされていく記憶のなかで、「踊子は十七くらゐに見えた。私には分らない古風の不思議な形に大きく髪を結つてゐた。それが卵形の凛々しい顔を非常に小さく見せながらも、美しく調和してゐた。髪を豊かに誇張して描いた、稗史的な娘の絵姿のやうな感じだつた。」と語られる。「稗史的な娘の絵姿のやうな感じ」とは、一体、どんなイメージだろうか【8】。稗史とは、昔に中国で稗官が集めて記録した民間の物語であり、転じて、作り物語や小説をも意味する【9】。「稗史的な娘の絵姿」という印象は、「私」が読んだ稗史小説のなかで造形される女性像のように浮かび上がってきた曖昧模倣な幻影ではなからうか。しかも、水に濡れたままの踊子は、まるで薄くかかった霧のような記憶の深層からのぼってきたほんやりしているイメージとして「稗史的な娘の絵姿のやうな感じ」と形容される。

「私」と踊子との出会いは、茶屋の婆さんの差別的な待遇とともに始まる。茶屋の婆さんは、非常に丁寧な言い方で、高等学校の学生である私に、「おや、旦那様お濡れになつてゐるぢやございませんか。こちらで暫くおあたりなさいまし、さあ、お召物をお乾かしなさいまし。」と言うのに対して、旅芸人には、「あんな者、どこで泊るやら分るものでございませうか、旦那様。お客があればあり次第、どこにだつて泊るんぞございますよ。今夜の宿のあてなんぞございますものか。」と述べる。このような茶屋の婆さんの対応を経験した「私」は、「五十銭銀貨を一枚置いただけだったので、痛く驚いて涙がこぼれさうに感じてゐるのだつたが、踊子に早く追ひつきたいものだから、婆さんのよろよろした足取りが迷惑でもあつた。」と語る。「私」には自然に旅芸人たちへの同情心が生まれる。一人旅をしている「私」は、旅芸人に自らを投影している。「雨脚が細くなつて」茶屋を出た「私」が、暗いトンネルに入ると、冷たい雫がぼたぼた落ちる。このようにして、雨に濡れた「私」は踊子と出会うのである。

三、「ととんとんとん」、激しい雨の音

一人旅の「私」は、太鼓を提げていた踊子を振り返って眺めることで、はじめて旅情を感じる。「私」は耳側に流れている雨の音を聞こうとせずに、また踊子と出会う情景を空想しながら、心がどきどきする。踊子と再会するために、旅芸人の行き先を計算する「私」の内面に着目

してみよう。

私はそれまでにこの踊子たちを二度見てゐるのだつた。最初は私が湯ヶ島へ来る途中、修善寺へ行く彼女たちと湯川橋の近くで出会つた。その時は若い女が三人だつたが、踊子は太鼓を提げてゐた。私は振り返り振り返り眺めて、旅情が自分の身についたと思つた。それから、湯ヶ島の二日目の夜、宿屋へ流して来た。踊子が玄関の板敷で踊るのを、私は梯子段の途中に腰を下して一心に見てゐた。――あの日が修善寺で今夜が湯ヶ島なら、明日は天城を南に越えて湯ヶ野温泉へ行くのだらう。天城七里の山道できつと追いつけるだらう。さう空想して道を急いで来たのだつたが、雨宿りの茶屋でびつたり落ち合つたものだから、私はどぎまぎしてしまつたのだ。

「私」は湯ヶ島へ行く途中、太鼓を提げている踊子に出会い、「振り返り振り返り眺めて」いた。そして二日目の夜に、踊子が玄関の板敷で踊る情景を「一心に」見、踊子一行の行き先を目算する。そして、「明日は天城を南に越えて湯ヶ野温泉へ行くのだらう」と予想し、「天城七里の山道」で追いかけて、旅芸人たちに茶屋で追いつくことを考える。このように、一人旅の寂しさが、踊子一行との出会いによって次第に薄れて、踊子が「私」の心を占めるようになる。「私」の心情は、落ち着かなくなる。一方で、踊子と別れて傍にいとなくなると、却つて「私の空想は解放されたやうに生き生き踊り始め」る。

踊子と出会つて生まれた「私」の空想【10】は、太鼓を提げた「稗史的な娘の絵姿」太鼓の音と共に、広がっていく。特に旅芸人たちと別れて夜になると、夕暮にひどいにか雨が降り出し、「小川が黄色く濁つて音を高め」る。この情景をみると、「こんな雨では踊子達が流れて来ることもあるまい」と「私」は思いながら、じつと坐つていられず二度も三度も湯に入つてみたりしていた。突然、薄暗い部屋にいる「私」は、「ととんとんとん」という、激しい雨の音の遠くに太鼓の響きが微かに聞こえた途端に、苛立ちが頂点に達して、ずっと「掻き破るやうに雨戸を開けて体を乗り出し」た。ここでは、「私」の芽生えた踊子に対するときめきの心音が、鼓を叩くと、「ととんとんとん」と鼓の発した音のうに聞こえ【11】、「私」の心象を象徴的に表出する鼓の音とびつたり重ね合わせられている。「私」の心象の表現では、鼓を叩いたりズムに乗つて、「掻き破るやうに雨戸を開けて体を乗り出し」して内と外との境界線を掻き破るやうに、内面の心音と自然の音が完全に溶け込んでいる。次の引用箇所から、薄暗い部屋にいる「私」が、離れた酒宴の席から聞こえるさまざまな音だけで踊子の状況を推測している。

ととんとんとん、激しい雨の音の遠くに太鼓の響きが微かに生れた。私は掻き破るやうに雨戸を明けて体を乗り出した。太鼓の音が近づいて来るやうだ。雨風が私の頭を叩いた。私は眼を閉ちて耳を澄まし乍ら、太鼓がどこをどう歩いてここへ来るかを知らうとした。間も

なく三味線の音が聞こえた。女の長い叫び声が聞えた。賑かな笑ひ声が聞えた。そして芸人達は木賃宿と向ひ合つた料理屋のお座敷に呼ばれてゐるのだと分つた。二三人の女の声と三四人の男の声とが聞き分けられた。そこがすめばこちらへ流して来るのだらうと待つてゐた。しかしその酒宴は陽気を超えて馬鹿騒ぎになつて行くらしい。女の金切声が時々稲妻のやうに闇夜に鋭く通つた。私は神経を尖らせて、いつまでも戸を明けたままじつと坐つてゐた。太鼓の音が聞える度に、胸がほうと明るんだ。

「ああ、踊子はまだ宴席に坐つてゐたのだ。坐つて太鼓を打つてゐるのだ。」

太鼓が止むとたまらなかつた。雨の音の底に私は沈み込んでしまつた。やがて、皆が追つかけてゐるのか、踊り廻つてゐるのか、乱れた足音が暫く続いた。そして、ぴたと静まり返つてしまつた。私は眼を光らせた。この静けさは何であるかを闇を通して見ようとした。踊子の今夜が汚れるのであらうかと悩ましかつた。雨戸を閉ぢて床にはいつでも胸が苦しかつた。また湯にはいつた。

「ととんとんとん」という擬音は、「私」が現実的に聞き取つた太鼓の音である。一方、ドキドキしている「私」の心象を象徴している。この引用箇所では、現実には流れた音の描写と「私」の内面の動きとが重ねあわせられている。

混ぜながら語る。具体的には、「私」が眼を閉じて耳を傾けると、三味線の音、女の長い叫び声、次々と届く。これらの音によつて、踊子のいる場所や、女の長い叫び声などが混ざり合う賑やかな酒宴だとわかる。太鼓の音が聞こえる度に、「ああ、踊子はまだ宴席に坐つてゐたのだ。坐つて太鼓を打つてゐるのだ。」という内的独白が続く。つまり、「私」は、確実に聞こえた鼓の音から、踊子はまだ酒宴に坐つて太鼓を打つてゐるのだという推測をした。言い換えれば、この客観的な音が「私」の主観的な内面の声に変わったといえるだろう。

このように、「ととんとんとん」という自然に落ちた雨のオノマトペと、「私」の内面の鼓動が象徴的に結びつけられている。太鼓が止むと、雨の音の底に沈んでいる「私」は、「今夜が汚れるのであらうか」とまた空想に耽る。このことから明らかである。

降り続く雨の音の底で、旅芸人たちの出立つらしい物音を聞いて生まれた心象が、濁流の音と繋がつて、「ととんとんとん」と表現されている。これは、「私」の感情の高まりが最高潮に達することの表現だが、その後、急に鼓の音がなくなるように静かになる。結局、酒宴のことが気になつた「私」は、雨戸を閉じて胸が苦しくなり湯に入る。雨が上がり、雨の音が聞こえなくなると、先の悩ましさは、雨に洗われたやうに無くなつて、「私」の気持ちは明るくなる。翌朝、晴れ渡つた小春日和となり、激しい雨の音が聞こえなくなつた「私」は、「昨夜の悩ましさが夢のやうに感じられる」のだ。先日、雨霧に漂つてゐる雰囲気における「稗史的な娘の絵姿」の踊子像とは全く異なり、共同湯で暖かく日光を浴びる踊子の姿は、雨後の小川が勢いよく流れる水の音とともに、「私」の心象と重なっているのである。

四、「真裸」な子供

降り続いた雨の音が聞こえなくなり、翌朝、水かさの増した小川の清らかな水音が聞こえる。曇った雨の日に現れた踊子の「稗史的な娘の絵姿」とは、記憶を組み立てる視覚経験の一断片として、語り手「私」が自身の記憶から抽出して語ったものである。「私」の語る記憶は、一枚の印象派の絵画に喩えられるだろう。一つ一つの点描によって構成される画面の全体像のように、画面から距離を取らないとわからないということである。「私」は、一つ一つの記憶の断片をつなげて、過去の物語を再構成する。言い換えれば、視覚経験の断片（稗史的な娘の絵姿）【12】と聴覚経験の断片（ととんとんと聞こえた音）をつなげて、総括的な語り手「私」が編集した回想であることが最後に判る。「稗史的な娘の絵姿のやう」な踊子像は、最初に出会ったイメージとして残存しているが、次の一節では、まったく異なる踊子像を「私」が語るのだ。

彼に指ざされて、私は川向うの共同湯の方を見た。湯気の中に七八人の裸体がぼんやり浮んでゐた。

仄暗い湯殿の奥から、突然裸の女が走り出して来たかと思ふと、脱衣場の突鼻に川岸へ飛び下りさうな恰好で立ち、両手を一ぱいに伸して何か叫んでゐる。手拭もない真裸だ。それが踊子だった。若桐のやうに足のよく伸びた白い裸身を眺めて、私は心に清水を感じ、ほうつと深い息を吐いてから、ことごと笑つた。子供なんだ。私達を見つけた喜びで真裸のまま日の光の中に飛び出し、爪先きで背一ぱいに伸び上る程に子供なんだ。私は朗らかな喜びでことごと笑ひ続けた。頭が拭はれたやうに澄んで来た。微笑がいつまでもとまらなかつた。

以上の描写からわかるように、ここで「私」が語る踊子の印象は、「稗史的な娘の絵姿」から「真裸な子供」へ変わっている。ここで示されている踊子の視覚的な映像は、稗史小説のなかのエキゾチックなイメージと違い、外光派の西洋絵画のような明るい感じを与える。光を浴びる真裸な踊子が「両手を一ぱいに伸ばし」た様子【13】を、清水のやうだと「私」は感じる。

「踊子は十七くらゐに見えた。私には分からない古風の不思議な形に大きく髪を結つてゐた。」という「稗史的な娘の絵姿」の印象だったが、「真裸のまま日の光の中に飛び出し、爪先きで背一ぱいに伸び上る程に子供」であつたことがわかる。「踊子の髪が豊か過ぎるので、十七八に見えてゐたのだ。その上娘盛りのやうに装はせてあるので、私はとんでもない思ひ違ひをしてゐたのだ。」と、「私」は理解する。このような「私」の内面のイメージは、湯殿の下に暖かく日を受けた「真裸」な子供のものに更新される【14】。要するに、雨霧のなかで出会った稗史的な娘の絵姿、「ととんとんとん」という激しい雨の音、共同湯に現れる真裸な子供などのイメージは、雨・湯の音の底に流れている視覚・聴

覚経験の記憶として現れてきたものなのだ。

五、「水子のやうに透き通つた赤坊」

雨のなかに残された踊子の印象にせよ、あるいは湯気のなかにぼんやり浮んでいた踊子像にせよ、いずれも流れる水のイメージを共有している。それは、「私」が湯に入ったり、また出たりする身体の感覚と密接に結びついている。水に包まれる「私」の感覚がまるで赤ん坊のやうで、冒頭の雨に濡れた感覚や、結末の船波で揺れた感覚など、「私」が胎内にいるやうな感覚も、この小説に貫かれている。後半で、旅芸人たちが話した四十九日の水子の話に「私」が感じるものがあつたことから、このことが窺える。

具体的にみていこう。一緒に内湯に入った栄吉は、女房が二度とも流産と早産とで子供を死なせたことなどを「私」に話す。道連れ旅芸人の四十女は、「明後日が旅で死んだ赤坊の四十九日でございますね、四十九日には心ばかりのことを、下田でしてやりたいと前々から思つて、その日までに下田へ行けるやうに旅を急いだのでございますよ。そんなこと申しちや失礼ですけど、不思議な御縁ですもの、明後日はちよつと押んでやつて下さいましな。」と言ひ、そこで「私」が立出を延ばすことにする。

「四十九日」とは、四十九日の水子供養を指している。四十九日の法要は、この世の光を見た赤ん坊がこの世の未練や煩惱などが無くなるやうに、親族は、七日ごとに四十九日にかけて、水子の霊が無事に天国へ召されるやうに祈るものである。旅芸人たちは、旅の空で亡くなつた赤ん坊のために水子供養をやるやうと、四十九日に下田に着くやうに日程を調整している。

延長の日には、「私」は旅館で踊子と囲碁をしたり、栄吉の夫婦が赤ん坊の話を、遠慮せずに「私」の前で話したりして、一人旅の「私」を家族のやうに扱う。次の日に一緒に下田へ行く途中で、踊子から「いい人ね。」と言われた「私」は、「それはさう、いい人らしい。」と自信がなさそうに言い返す。「ほんとにいい人ね。いい人はいいいね。」と踊子は強く肯定する【15】。このような踊子の声を聴いて、「私」は以下のやうに語っている。

この物言ひは単純で明けつ放しな響きを持つてゐた。感情の傾きをぼいと幼く投げ出して見せた声だつた。私自身にも自分をいい人だと素直に感じるこゝが出来た。晴れ晴れと眼を上げて明るい山々を眺めた。嶮の裏が微かに痛んだ。二十歳の私は自分の性質が孤児根性で歪んでゐると厳しい反省を重ね、その息苦しい憂鬱に堪へ切れないで伊豆の旅に出て来てゐるのだつた。だから、世間尋常の意味で自分がい

いい人に見えることは、言ひやうなく有難いのだった。山々の明るいのは下田の海が近づいたからだった。私はさつきの竹の杖を振り回しながら秋草の頭を切った。

踊子と「私」が対面しながら囲碁をしながら、相手のイメージをそれぞれ心のなかに投影している。また、お互いに「いい人」と言い合うことによって、「私」は息苦しい憂鬱が解消されるようになる【16】。とくに、踊子からいわれた「いいね。」から、「ほんとにいい人ね。いい人はいいいね」という反復によって、亡くなった赤ん坊のために下田まで同行した「私」は、旅芸人に自分の孤児根性を投影していたことを激しく反省する。「いい人はいいいね。」という踊子の屈託のない声の響きに感じる者があった「私」は、一人になった時に、わけもなく涙をぼたぼた落とす。

「いい人はいいいね。」という踊子とのやり取りとともに、もともと「私」の心に響いたのは、「水のやうに透き通った赤坊」の話である。これは水子のイメージである。水子とは、八世紀に書かれた『古事記』に見られる「ヒルコ」の言葉にまで遡られる。『古事記』には、「然あれ雖、久美度迹興し而生みませる子は、水蛭子。此ノ子者葦船に入れ而流し去」【17】という記述がある。すなわち、そうは言いながらも、婚姻の場所であることを始めて生んだ子が水蛭子であったため、葦の船に乗せて流した、ということである【18】。ここから窺えるように、水子の原型はヒルコであり、水に流される子供である。母親の子宮の中で羊水に包まれている胎児は、卵膜が破れて羊水が流れ出すうちに、新しい生命としてこの世に生まれる。しかし、水子は子宮のなかから外へ流れ出して、また水に流されてしまうのである。水子のイメージは、液体の状態であり続けた生命が人形になる過程を完全にたどることなく、人形にならなくてまた相対的に液体の状態に戻り、再生を象徴する【19】、というものののだ。

このような水に包まれる水子のようなイメージは、雨に濡れた「私」や、海の波で揺れた「私」のイメージと重なっていると言えるだろう。「私」の涙は、流動している記憶のなかで、感情の起伏とともに自然に湧き上がってきたのである。茶屋の婆さんの言葉に傷つき暗いトンネルに入って冷たい雫がぼたぼた落ちた「私」や、暗い街の遠くから絶えず微かに太鼓の音が聞こえて来るように、わけもなく涙がぼたぼた落ちた「私」など、「私」は、水子のイメージと重なる。心の底から湧いてくる感情が外に流れ出し、また「私」が自然の雨や湯などの液体を浴びて、循環する水のイメージを想起させるのである。

小説の冒頭で、茶屋の婆さんが、「私」に居間を案内している。その箇所の記事も確認しよう。「水死人のやうに全身蒼ぶくれの爺さんが、炉端にあぐらをかいてゐるのだ。瞳まで黄色く腐つたやうな眼を物憂げに私の方へ向けた。〔…〕到底生物と思へない山の怪奇を眺めたまま、私は棒立ちになつてゐた」。一人旅のはじまりに、山の峠にいる「水死人」のようなお爺さんに「私」は出会う。小説の最後では、水子の話に感動して下田の港までに同行した「私」は、旅芸人たちと別れて汽船で東京へ帰る。「船室の洋燈が消えてしまった。船に積んだ生魚と潮の匂

ひが強くなつた。真暗ななかで少年の体温に温まりながら、私は涙を出委せにしてゐた。汽船に乗って海に漂つているとき、母の子宮に戻つて暖かい羊水に包まれているように「私」は感じる。旅の起点である山の峠から降り出して旅の終点である港へ流れ込む雨のイメージは、それぞれ、旅の始まりと終わりに登場する、年高の「水死人」【20】と年端の「水子」のイメージと共に、いわば高いところから低いところへ流れる水のイメージに貫かれている。「私」の涙は、浄化と再生の象徴である海とつながる。「私」は、「頭が澄んだ水になつて」、孤児根性によつて歪んだ感情を、まるで水子のように水に流したのである。

「その後には何も残らないやうな甘い快さ」とは、まさにこの旅によつて浄化されて再生した心から湧いてくるものではなからうか。

この小説では、空から落ちた雨、そして世の中で旅芸人と一緒に入った湯、最後の海と、「私」のイメージは、まさに水から生まれ、また水に流されていく、再生を願う水子のイメージに、「私」が重ねられていると言えるだろう。

六、 おわりに

以上のように、「伊豆の踊子」において、「雨脚」といった言葉や、「ととんとんとん」という雨の擬音語など、いわゆる雨をめぐる言葉とレトリックを通して、「私」の身体的な感覚と内面の心象が結びつけられていることをあきらかにした。「稗史的な娘の絵姿」と印象づけられた視覚経験と「ととんとんとん」と聞こえた鼓音の聴覚経験、そして、踊子や旅芸人をめぐる記憶の断片、これらをつなげることで、「私」の過去が構成されている。「私」の語りは、記憶の断片と、雨・湯・水のイメージから生成している。このように、流動する意識や内在的な時間を表現する書き方は、いわゆる新感覚的なものとして見なしてよいだろう。

このような音声と感覚の表現は、新感覚派のテキストとして「青い海黒い海」にも顕著に見られる【21】。「ははははは……。」という擬声語で表現される「私」の笑い声は、自分を抑えつけようとせず、自然に流露した感情であり、「青い海黒い海」に喩えられる「私」の流動する意識の様相と呼応する。

そのほかに、流れる液体のイメージをモチーフとする川端の初期作品は、「日向」(『文藝春秋』第一卷第一号、一九二三・一一)、「港」(『文藝時代』第一卷第三号、一九二四・一一)、「油」(『新思潮』第一卷第一号、一九二二・七)に発表された【22】。などが挙げられる。つまり、水・海・油【23】のような流動するイメージを利用して、時間や意識の流れを表現する諸相は、川端初期のテキストにおいて一貫した実践する表現の方法だと考えられるのではないか。

【注】

【1】「伊豆の踊子」は、『文藝時代』に「伊豆の踊子」(第三卷第一号、一九二六・一)と「続伊豆の踊子」(第三卷第二号、一九二六・二)、二回に分けて連載された。翌年、第二創作集『伊豆の踊子』(金星堂、一九二七・三)に収録された。

【2】「伊豆の踊子」の先行研究については、林武志「『伊豆の踊子』研究小史」(『川端康成研究叢書2』詩魂の源流)(教育出版センター、一九七七・三)、後、『川端康成作品研究史』(教育出版センター、一九八四・一〇)に収録)や原善「解説『伊豆の踊子』研究の三学期へ」(原善編『近代文学作品論集成6——川端康成『伊豆の踊子』作品論集』、クレス出版、二〇〇一・一〇)が通史的にまとめた先行論の概説を参照した。語り論の観点から論じられたものと、まず、中山真彦「作品の中の『私』——『伊豆の踊子』とその仏訳について」(『季刊現代文学』、一九八三・一一)の論が挙げられる。中山は、フランス訳と日本語原文を比較し、語り手「私」と語られている物語内容の中の「私」を分けてながら分析している。そうした観点は、上田渡「『伊豆の踊子』の構造と〈私〉の二重性」(『国学院雑誌』、一九九一・一)後、原善編前掲書や、鈴木伸一・山田吉郎編『川端康成作品論集成 第一巻——招魂祭一景・伊豆の踊子』(おうふう、二〇〇九・一一)に収録)や田村充正「『伊豆の踊子』試論——虚構のカタルシス」(新谷敬三郎教授古稀記念論文集刊行委員会編、『交錯する言語——新谷敬三郎教授古稀記念論文集』、名著普及会、一九九二・三)、後、『雪国』は小説なのか——比較文学試論(中央公論新社、二〇〇二・六)に収録)、原善「『伊豆の踊子』——批判される〈私〉」(『文藝空間』第八号、一九九二・四)、後、『川端康成——その遠近法』(大修館書店、一九九九・四)、馬場重行「『伊豆の踊子』覚え書き」(『東京都立日野高等学校研究紀要』、一九九三・三)など、多くの論考にも見られる。最近の論として、小林洋介「偽装された“現在”——川端康成の『伊豆の踊子』Ⅱ」(松本和也編『テキスト分析入——小説を分析的に読むための実践“ガイド”』、ひつじ書房、二〇一六・一〇)は、これまでの先行論を総括したうえで、語り手「私」と作中人物「私」を区別する。したがって、本論では、このような文脈を踏まえ、語り手「私」を採用する。

【3】近藤裕子「『伊豆の踊子』論(下)——虚構意識の構造」(『東京女子大学日本文学』、一九八〇・九)、後、原善編『近代文学作品論集成6——川端康成『伊豆の踊子』作品論集』(クレス出版、二〇〇一・一〇)に収録。

- 【4】 鶴田欣也「伊豆の踊子」《川端康成の芸術——純粹と救済》、明治書院、一九八一・一一）。
- 【5】 金井景子「『伊豆の踊子』——癒されることへの夢」《国文学解釈と鑑賞》第五六卷第九号、一九九一・九）。
- 【6】 竹内清己「『伊豆の踊子』論——伝承のシステム」《世界の中の川端文学》、おうふう、一九九九・一一）。
- 【7】 岡本光平「書の図像学——文字をデザインする意志」《現代思想》第二二卷第一号、一九九三・一〇）。
- 【8】 羽鳥徹哉（「伊豆の踊子」について）、《成蹊大学文学部紀要》第二十七号、一九九一・一二）、後、『作家川端の展開』（教育出版センター、一九九三・三）に収録）は、明治から大正にかけて描かれた物語の挿絵にあたって、当時の読者を想定しつつ、最も可能性が高いものとして、竹久夢二が描いた女性像を挙げている。
- 【9】 新村出編『広辞苑』第六版（岩波書店、二〇〇八・一）。
- 【10】 舘健一「初期川端文学における時間の概念——方法としての「空想」」《川端文学への視界》第二十七号、二〇一二）。
- 【11】 鈴木宣行「フランス語訳『伊豆の踊子』における《擬音》表現を伴った場面状況の困難さ——フランス語話者は如何に理解し得るのか」《比較文化研究》（一一一）、二〇一四・四）。
- 【12】 近藤裕子「『伊豆の踊子』論（中）——作品論の可能性」《東京女子大学日本文学》、一九七八・九）。石川巧「稗史の遠近——『伊豆の踊子』」（『叙説』第一三号、一九九六・八）。
- 【13】 金井景子前掲論文注5では、この場面で「私」に手を振る踊子はまさに「水の精」であると指摘している。
- 【14】 林武志「『伊豆の踊子』論」（川端文学研究会編『川端康成の人間と芸術』、教育出版センター、一九七一・四）。
- 【15】 平山三男「『伊豆の踊子』——読者のリアリティから」（武田勝彦・高橋新太郎編『川端康成——現代の美意識』、明治書院、一九七八・五）。
- 【16】 羽鳥徹哉前掲論文注8。
- 【17】 『古事記』（青木和夫「ほか」校注、日本思想大系第一巻、岩波書店、一九八二・一二）、二三ページ。

【18】『新編日本古典文学全集』第一卷（山口佳紀・神野志隆光校注・訳、小学館、一九九七・六）、三三―三四ページ。

【19】ウィリアム・マ・ラフルーア『水子——〈中絶〉をめぐる日本文化の源流』（森下直貴・遠藤幸英・清水邦彦・塚原久美訳、青木書店、二〇〇六・一）。

【20】中山真彦前掲論文注2。

【21】仁平政人「『青い海黒い海』論——言葉の〈速度〉と〈遅れ〉」（『川端康成の方法——二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成』、東北大学出版会、二〇一一・九）、青木言葉「川端康成「青い海黒い海」論——「幻想と象徴」について」（『藝文研究』第一〇七号、二〇一四）。

【22】川端康成全集第二卷（新潮社、一九八〇・一〇、五八三ページ）の解説によれば、「のち『婦人之友』大正十四年十月号（第十九卷第十号）に、『新思潮』誌に掲載された本文を縦横に加筆訂正したうへで再掲載された」とある。

【23】舘健一「川端康成「油」小考——その形式と内容」（『二松』第二〇号、二〇〇六・三）。

第二章 「或る詩風と画風」論——小説家「私」の制作論をめぐる

一、はじめに

一九二七年五月に、雑誌『文藝時代』が廃刊した。そこに載せた「柳は緑花は紅」【1】を最後に、川端の新感覚派時代の文学活動は終了した。その後、『文藝時代』に載せた「梅の雄蕊」や「婚礼と葬礼」などのテクストを繰り返し改稿されたものが、単行本『十三人倶楽部——創作集』（新潮社、一九三〇・六）に、小説「春景色」として発表された。「春景色」執筆時に、そこから枝別れたものとして生まれたのが、「或る詩風」という小説である【2】。

「或る詩風」は、一九二九年一〇月に雑誌『文芸春秋』に発表され、単行本『花ある写真』【3】に収録された際に、「或る詩風と画風」と改題され、若干の記述が改められた。このような改題に着目し、狂女をめぐる、詩人・入波伝平と画家・近木がそれぞれの詩風と画風について展開する議論と、それと小説家「私」が模索している課題、すなわち、言葉の表現が関わっているという指摘が、先行研究では既にある。ただし、詩人と小説家の対話のなかで言及されたキュウゲルゲンの『若き日の思ひ出』については、雑誌『変態心理』の記事から引用されたという指摘に止まっている。

このような問題点を踏まえ、本節では、大正期に邦訳されたキュウゲルゲンの『生ひ立ちの記』【4】を参照する。さらに、先行論で十分に検討されていなかった羽衣伝説にも重点を置きつつ、この二つの引用から、詩人と小説家「私」の対話を中心とした小説の構造に焦点をあて、特に君子／絹子と呼ばれる二重人格の奥さんから、詩人と画家がどのように、彼女のイメージを取り込んだかを考察する。具体的には、『生ひ立ちの記』から夢遊病の少女を下敷きにした奥さん（君子）が口笛で目を覚まし、羽衣伝説の天女のように舞い降りて奥さん（絹子）が羽衣をかけた、いわゆる狂女のイメージを引用しながら、進行中の対話を構成していることを明らかにする。そして、詩人と君子／画家と踊子という二組の恋人がお互いに交錯する複雑な関係のなかに、詩人と画家が恋人への感情によって、それぞれの作品が導き出されることを示す。さらに、小説家「私」が詩人との対話を通して、小説に内在する自由律と純粋な直観という、二つの「詩的精神」を融合するという創作の方法が浮かび上がってくるのではないかと考えられる。

二、「或る詩風と画風」の成立について

この小説は、小説家「私」と詩人・入波伝平の対話によって展開し、二人の対話が進むことによってこの小説の全体像は見えてくる。小説の冒頭は、「口笛吹きながら、ドイツの詩人キュウゲルゲンが、夜更け人通りの絶えた街を歩いてゐるところへ、ばさりと美しい少女が天から降つて来た」という記述がある。ここで言及したキュウゲルゲンの『若き日の思ひ出』について、高橋真理は、雑誌『変態心理』に載せた「珍しい睡遊の例」から引用されたと主張しているが【5】、天女が舞い降りたという逸話が載っているという『若き日の思ひ出』は、キューゲルゲンの自叙伝（原題 Jugenderinnerungen eines alten Mannes）で、邦訳がある（田中耕太郎ほか訳『生ひ立ちの記』大正3・2 興風社。改訂版『一老人の幼時の記憶』大正14・12 岩波書店）とも指摘している。また、小林洋介は、『変態心理』に記載された知的障害や、特に二重人格に関する諸相に注目し、「或る詩風」に描かれた二重人格の奥さんや白痴の話に焦点を当て、考察を加えた【6】。しかし、片山倫太郎は、『変態心理』の記事と川端の引用を照らし合わせてみれば、前者が〈文豪〉としているのに対し、川端は〈詩人〉と記しているという疑問が残されている【7】。このような問題点を踏まえ、十分に考察されていなかった大正期に邦訳されたキュウゲルゲンの『生ひ立ちの記』を参照する必要があると考えられる。

小説の冒頭に出てくる「天から降つてきた美しい少女」は、『変態心理』に載せた夢遊病の症例を参照したことは異論がない。ただし、このエピソードは、『中外商業新報』【8】から連載されはじめた、川端康成の新聞小説『海の火祭』にすでに登場している。【9】。その第七回「香の樹」の内容は、神秘主義者の小説家・矢野時雄と弓子が参加した「須弥灯会」の会話から成っている。その冒頭を確認しよう。

口笛を吹きながら、ドイツの詩人キュウゲルゲンが人通りのと絶えた夜更の街を歩いてゐるところへ、ばさりと美しい少女が天から降つて来た。街燈の光りで見ると気絶してゐる。娘は夢遊病者だつたのだ。屋根の上を眠りながら歩いてゐたのだが、詩人の口笛のために目を覚まして落ちたのだつた。——キュウゲルゲンの「若き日の思ひ出」の中で読んだ話を時雄はふとしたはずみで持ち出した。「須弥灯会」の集まりだつた。

小説家・矢野時雄は、夢遊病者の美少女が屋根から落ちてきたという、キュウゲルゲンの『若き日の思ひ出』のなかにあるエピソードを話す。そのほかに、矢野と月子との対話は、当時流行っていた心靈学者の「レイモンド」や、輪廻転生【10】などの話は「須弥灯会」にも出

てくる。

一方、「そのドイツの詩人といふものも、やつぱり、三保の松原の獵師のやうな結婚をしたんですか」と詩人が言い続けた。「三保の松原の獵師のやうな結婚」とは、日本最古の羽衣伝説、あるいは西洋の白鳥処女説話 (Svan maiden) 【11】、いずれにせよ、異類婚姻譚が浮かび上がってくるだろう。これらの説話の共通点として、基本的な登場人物が羽衣によつて天から降りてきた天女とその天女に恋する男。湖水に白鳥が降りて水浴びし、人間の女性の姿として現す。天女が水浴びをしている間に、天女の美しさに心を奪われたその様子を覗きみる男が、天女を天に帰すまいとして、その羽衣を隠してしまう。天に帰れなくなった天女は男と結婚して子供を残すという大まかな話型となる【12】。高橋真理は、詩人と二重人格の奥さんとの出会いが、羽衣伝説の異類な「女」のように例えられると指摘している【13】。言い換えれば、男と結婚する天女が、詩人と小説家「私」の会話に出てくる二重人格の奥さんのイメージと重ね合わせられると考えられる。「三保の松原の獵師のやうな結婚」という詩人の比喻によつて、羽衣伝説を下敷きにした対話体小説の構造が提示される。すなわち、詩人／君子と画家／踊子というそれぞれの擬似的な結婚関係が、お互いに対立する構図を共存している。具体的には、二重人格のうち、詩人によつて君子と呼ばれるものから考察を行う。

三、或る詩風——君子を手がかりに

小説家「私」と詩人の対話のなかで、詩人が君子とのことを思い出しながら、「私」に話しかけている。詩人の話を聞いた「私」が、自身の詩風について語る批評を、地の文で対話体に挟んでいる。例えば、小説家「私」の地の文を参照しよう。

酔つたまぎれの言ひ草にしても——私の言葉にも、伝平の言葉にも、多少の真実があるにはちがひなかつた。實際、詩人としての彼は、余りに物の純粹な美しさを、しつこく求め過ぎて——例へば、水晶は幾ら中心まで磨いて行つたところで、水晶に過ぎないことを、信じられないらしいのだ。また例へば、彼の詩風は清らかな水のやうに透明である。と書いてみたが、この「水のやうに」といふ形容にはただし書きが入用だ。——浅い水は透明だ。しかし、深い水は不透明だ。ところが彼の詩風は、透明ではあるが、決して浅くはない。

湖水にしろ——深くて透明な湖水は、日本に幾つもない。彼の詩が難解なもの、またもつともである。

小説家「私」からみられる詩人・伝平が、「余りに物を純粹な美しさをしつこく求め過ぎて」、「清らかな水のやうに透明」な詩風を追求する。「水のやうに透明」な詩風という例えは、詩の言葉や詩の材料で表現する純粹なイメージだということが、小説家「私」の語りによつてある程度理解できる。言い換えれば、詩の純粹さ、あるいは詩の純粹なイメージを追求するある詩風を、小説家「私」が認めたということだ。「この『水のやうに』という形容には、ただし書きが入用だ」と小説家「私」が説明した通り、「清らかな水」という言葉で純粹な觀念を表現しようとしている。

しかし、言葉の表現が不純であれば、その普通の意味を捨象したら、この場での意味が表現し得るのか、という小説家「私」の問いを残っている。詩人と細君との二人の会話の途中には、詩風についての話が挿入されているが、「僕の詩風も——実は女房の反映かもしれないのですよ」と詩人が言っている。詩人の詩風と、女房のイメージを重ねる契機となったのは、君子と呼ばれた女房との奇遇の話からだ。次の二人の対話を見よう。

女の腹には、妊娠線がほの黒く残つてゐた。それを伝平は見た。それなのに彼女は、少女のやうであつた。激しく泣いた。いつまでも突つ伏して泣いてゐた。それを道徳的な後悔と見るより考へやうがなかつた。

「この女には、夫と子供があるのか。ふと、——ふと、なんて言つたつて信用しないでせうが、ふとこの考へにぶつつかつて。」と、伝平は話すのだ。

「なぜだか、ひどく私は驚いたんですよ。」

それで彼は鋭い皮肉のつもりで女に、

「さういつまでも泣いてゐると、お子さんのことでも思ひ出して来ますよ。」

「子供、子供。」と、女はひとりごとのやうに繰り返してゐたが、やはり額を畳につけたまま激しく頭を振つた。

「私、子供のことなんぞ、知りませんわ。」

「知らないと言ふと？」と、伝平は彼の尋問じみた、とげとげしい口調に、われながら驚いて、その後を消してしまつた。

知らない——とは、子供がないといふ意味なのか。あるにはあるが、さういふことを言ひ出した伝平を、咎めるともなく咎める、女言葉の「知らない」なのか。しかし、そんな追求をするには、彼女の「知らない」は、なんだか非常に子供じみた響きの「知らない」だつたのだ。

泣き止むと、彼女は突然快活になつた。しかし、どこか間の抜けた——例へばそれは、大輪の朝顔の花が、半円だけ切り落されてゐるやうな感じだつた。彼に名を問はれると、彼女は暫く考へてゐた。それから、

「き、み、こ——つていふのよ。」と、「きみ子」を三つの音に離すくらゐの長さに言つて、恥しさうにうつ向いた。

「へん、馬鹿らしい、といふ気持ちも、ないではなかつたです。」と伝平は顔を上げて私を見ながら、

「偽名を考へ出さうとしてゐるのか。安っぽい媚びのつまりなのか。——しかし、ほんとに意外なことを問はれて、ひどく困つたと言ひたさうな顔で答へるんかね。」

とにかく、この突然の快活は——この女を見捨てることが決して出来ないやうになる快活であつた。このために、伝平の言葉に従へば、馬鹿と馬鹿とが一つの巢で、それは伝平の詩風に似た下手な宝石磨きのやうな生活を始めた。

詩人が画家・近木の家に行く途中で、石段の下に立っている「人形のやうに整つて利発な顔をしながら、人形のやうに動かない顔で、彼をぼんやり眺めてゐた」女に遭遇した。白痴じゃないかと思う詩人が、女の顔の「意味の少なさ」に惹きつけられて、幼児のような純粋さを見つけたのだ。女に話をかけてみたら、「知らない」と答えた。この「知らない」は、言葉通りの「知らない」なのか、あるいは意味にとれないただの子供じみた響きなのか。詩人と遭遇した女に、名前を聞いてみたら、「きみこ」を三つの音に離すくらい長さと言つた。女が発する「き」、「み」、「こ」という三つの音が、何の意味もなく、ただの子供じみた響きだったのに、偽名を考え出そうとしているのかと考えた詩人が、女に君子という名前をつけたのだ。このような偶然の出会いで、詩人が君子と呼ばれる女を女房として拾つたのである。

君子に惹かれることによって、君子との〈同一人格〉化が起こつているのである。言い換えれば、詩人が君子の人格を代行して、その場で現れた純粋なイメージを表現しようとしている。その女が無意識に「きみこ」の音声が発してはじめてその女が「きみこ」となつたのである。すなわち、詩人によって、「きみこ」という無意味な言葉は指標性を与えられ、「君子」という当て字でその女のイメージを付け加え、そこから始めて人格が見出されたのである。詩人が「きみこ」と呼ぶ行為は、まさに詩の純粋なイメージの追求であり、その詩風は女房のイメージの反映である。

四、或る画風——絹子を手がかりに

二重人格の奥さんが、詩人との出会いによって、君子という一つの人格を与えられた一方、画家・近木も奥さんのもう一つ、絹子という名

前の人格を発見した。本節で考察を行う。

画家・近木が、恋人の葉子を絵画のモデルとしたが、本門寺裏の家に移ってから、近木の画風が変わってきた。以下の引用からその画風の変化が窺える。

西洋から帰ると、彼の絵具が急に殖えたやうに、色彩が目立って派手になつたが、少し不思議なくらゐ、却つて写実風な絵を描くやうになつた。それも、デッサンに日本画の匂ひがいちじるしい。――葉子はその頃の彼のモデルだつたのださうだ。

ところが、踊子となつた葉子が見つけた家――本門寺裏の奇怪な家へ移ってから、彼の絵の写真がにはかに乱れて来た。

「ちやうどその前から、近木の絵は行きづまつたとも言ひますか、笛のない白痴のやうに、生き生きしさを失つてゐましたがね。」と言ふ伝平の話によると、

「その居眠りしかかつてゐた創作欲が、何かで叩き起されたやうな勢で描き出した、その絵を見ると――さうですね、僕の目には、近木が陰気な心理学者にでもなかつたのではないか。まあ、色彩にしてもそれまでの彼の絵が紅――あのスペクトラムの華やかな七色だつたとすると、今度はその七色の間を流れる、無数の黒いブラウンホオフェル線を愛し出した。と言つた風なのです。だから第一にモデルからして変へなければならぬ。」

その頃だつた。葉子は彼女の体の線に似合はず、どこか張り合ひ抜けがした様子で、伝平に訴へた。

「近木はもうこの頃、私を描いてくれなくなつたのよ。」

近木はまた近木で、その時分の伝平の言葉を激しく弾き返しながら、

「近頃の僕の絵が幽霊写真みたいだつて？ 馬鹿な――僕はこれでも人体の明りを描きたいと思つてるんだよ。」

「本人がさう言ふなら、いかにも明りかもしらんが、少くとも、太陽の光線の明りぢやないね。」

「心理学者のやうな顔をするなよ、絵の批評をするのにな。」とは言ふものの、しかし、近木はがっかり疲れてゐる風だつた。

「それ、蛇だとか、狐だとか、よく化生のものと人間が交はつて、青く衰へ死にをする、昔の話があるでせう。それを思ひ出すやうな疲れ方だつたんです。」と、伝平は思ひ出して私に言つた。

近木自身にしても、それを幾らか気づいてゐたと見えて、

「実は僕も、当分人体を止めて、風景ばかりを描いてゐようかと思つてるんだ。」

画家の恋人・葉子が、移つてきた家主の奥さんを世話するかわりに、葉子が家にいなかったときは、画家が奥さんの世話をすることになる。

奥さんは、疎らな木立ちと竹林との間に、形ばかりの格子が入れた萱葺きの茶室風の部屋に閉じこめられる。この風景は、「今度はその七色の間を流れる、無数の黒いフラウンホオフェル線を愛し出したと、云つた風な」絵になった。「スペクトラムの華やかな七色とする」、「色彩が目立つ派手」な写実風の日本画だったの近木の画風が、「絵の写真がにはかに乱れて来た」。モデルだった葉子が、この絵をみて、「自分の体の線に似合はず、どこか張り合ひ抜けがした様子」に訴えたのに対して、展覧会で近木の絵をみた君子が、「変に歪んだり、変に影があつたりする」と見えるが、「気違ひの奥さんをモデルにしなから、実は葉子さんを描く」と言った。

作画の場面を詳しくみていくと、無地の着物しか着なかつた奥さんに惹きつけられた画家が、「その薄い水色の長襦袢の姿を、格子越しにデッサンした」、「その姿から裸体を描いてしまった」と、このように「私」の地の文によつて描写された箇所を、冒頭の羽衣伝説の対話に照らし合わせてみれば、天から舞い降りてきて、羽衣を掛けた天女が水浴している様子は、薄い水色の長襦袢を脱いで裸体の姿と擬態的に重ねられている。また、天女の裸の姿を覗き見る男が、「奥さんに見られない場所から、彼女の座つた全身を描いた」画家・近木を彷彿させる。羽衣伝説においては、異類の女と結婚した男が、タブーを犯してその姿を見てしまい、結果、天女と別れたことになるが、近木の場合は、「一人の画家が死んだと同然だつて」と、小説家「私」が詩人に話す、「しかし、一人の恋人が生まれた」と小説家「私」が言う。つまり、気違ひの奥さんの姿が、近木に享樂を感じさせ、画家としての彼が死んだかわりに、奥さんの美しさに憧れる恋人になつたのである。薄い水色の長襦袢を脱いだ奥さんの裸体は、水辺で羽衣を剥がれて白肌が見えた天女の如く、まるで絹のようなイメージを残した。ここで、奥さんに潜んでいる絹子と呼ばれるもう一つの人格が発見されたのだ。

画家が二重人格の奥さんをモデルとして描いた絵、すなわち、座敷牢に閉じ込められた奥さんの画面を無数の黒いフラウンホオフェル線を愛し出したような近木の絵だが、詩人の場合は、その座敷牢を無視して、純粹な女の美しさを表現している、と小説家「私」は評論している。詩人がその画面を、「蛇だとか、狐だとか、よく化生のもものと人間が交つて、青く衰へ死にをする、昔の話があるでせう」、「何か野生の動物のやうに逃げて行つてしまふか、純粹な器物「…」のやうに、毀れてしまひさうな気がした」と、小説家「私」に言つた。君子の口から述べられてゐるやうに、一つの平面に、葉子のイメージに絹子のイメージをあて嵌めてみるものとなり、「変に歪んだり、変に影があつたりする」立体派のような絵画だと想像できる。姜惠彬は、画家・近木が純粹に直観した家主の奥さんを表現しようとする手法が、自然主義の写実から前衛芸術の印象派や立体派の画風への転換にあたりと指摘している【14】。つまり画家は、奥さんと接触して生まれた内面の変化を、一つの平面的な空間に、葉子と絹子という二つの人格的なイメージの間に介在している知覚的な通路を定めて描こうとする。因習的な写実風をやめ、立体派が得意とする「変形」の技法を採用した近木は、色彩で異なる人格のイメージを表現しようとした試みである。このやうに、写実風から立体派に変わった近木の画風の変化の理由がわかる。

五、白痴の口笛で結ばれた君子と絹子

前節で考察したように、詩人が家主の奥さんを君子という名前で拾ったのに対し、奥さんの形象から、画家は絹子という人格を発見した。詩人と画家が二重人格の奥さんからそれぞれの芸術の女神＝ミューズ（＝白痴の口笛）からインスピレーションを与えた。実際に、小説家「私」と詩人の対話は、このような芸術の女神をめぐるはじまったのである。小説の冒頭に出てくる夢遊病の少女のイメージは、君子と重なっていることが明らかになったが、絹子のイメージにも類似性がみられる。以下の二段落を照らし合わせてみる。

口笛吹きながら、ドイツの詩人キュウゲルゲンが、夜更け人通りの絶えた街を歩いてゐるところへ、ばさりと美しい少女が天から降つて来た。街燈の光で見ると、贅沢な翼の蝶のやうに、白い寝間着姿で悶絶してゐる。

〔…〕

「そいつは、どうでせうかね。その少女が白い寝間着を着てゐたか、黒い寝間着を着てゐたかも、実のところ私は知らんです。キュウゲルゲン——と言つたつて、私は彼の詩を読んだこともなし、いつ頃に生きてゐたかも分らんですが、とにかく彼の『若き日の思ひ出』——といふ本に、そのことが書いてあるさうです。」

「夜更けだし、暗い道だしするから、葉子さんはいつも車で帰るんですが、その音が聞こえると、奥さんは格子から腕を出して、雨戸をとんとん叩きながら、待ち遠しがるんださうです。——近木は胸がつまつて来る。ところが、葉子さんの方ぢや、あいよと言つた調子で、子供の頭を撫でてゐるやうな風なんですしたつて。」

その葉子のお蔭で、彼女が家にゐる間は、近木にも奥さんが気遣ひであるやうに思はれる。——それが彼には安らかさだつた。

しかし、時々さめざめと泣くことと、帯を叩きながらにこにこ笑つて歩き廻ることと、葉子の結つてやる髪が直ぐほだけてお下げになることと、時たま目の前にゐる人に気がつかないことと——それからやはり気持ちがひと思はれることは、座敷牢を一向出たがらないことだつた。もう一つ無地の着物ばかり着てゐること——。

口笛で目覚めて天から降ってきた夢遊病の少女とその白い寝間着姿と、轍の音が聞こえると格子から腕を出して雨戸をどんどん叩いた絹子とその薄い水色の長襦袢の姿を対照してみると、「私」の語りによってこれらが重ね合わせられていると言える。ここでは、引用されたキュウ

ゲルゲンの「若きの思い出」を詳しくみる必要があります。この小説で夢遊病の少女が出てくる箇所によれば、夢遊病の少女（ゾムナンフリスト「月夜狂」）に出会ったのは、キュウゲルゲンではなく、彼の父の友人の彫刻家ウルリッヒである。詩人が、前節で示された彫刻家ウルリッヒのように、「私の女房も、まあそんな風に落ちて来たところを、私が拾ったも同然でしたよ」と語っている。

哲学者ウェツェルは、この流儀で「楽人フォルケルの使ったやうな古風な獨逸語」を使つて名を呼ぶことを主張している。韻律と描写の側面を持ち、人格を表す名前をつける箇所から、君子と絹子という名前の由来に関わっているのではないかと考えられる。つまり、詩人が直感でとらえた、女の口にした音声から君子と呼ばれ、画家が直感でとらえたイメージで絹子とされ、それぞれの様態を特徴的に示されている。さらに付け加えると、夢遊病の少女の話が雑誌『変態心理』を参照しただけでなく、君子と絹子という二重人格の名前の設定が、キュウゲルの『生ひ立ちの記』を参照したことは間違いない。

従つて、君子と絹子が表裏一体の関係なのとは言うまでもないが、それが「白痴の口笛」で結ばれていることを看過されてはならない。白痴の少年が口笛で吹き出したリズムは、自分の内面の律動を純粹に表す行為と理解した詩人が、詩集を純粹なイメージを表す「水晶」という名より、「白痴の笛」とつけたと言う。小説家「私」が読み捉えた。それに対して、「近木の絵は行きつたとしても言ひますか、笛のない白痴のやうに、生き生きしさを失つてゐましたがね」という詩人の話から、画家の絵には、詩人が追い求めた白痴のような純粹な律動が見えなかったことが伺える。語り手である小説家は、「二たい、純粹な一個の女」といふものは、われわれの眼に見えもしなければ描けもしない。」という詩人と画家の対話を通して、すなわち、葉子に対する絹子Ⅱ「純粹な一個の女」と、画家に対する絹子という、いわば二つの主観のあいだに立体的な通路を開いたのは、変形された絹子だとわかる。つまり、絹子は、「関係の変量」そのものであつて、外形的にはたんなる「変形」させられているイメージしか画家に見えない。このような立体派の画面構成と、詩と異なり、筋や人間関係のある小説との共通性が示唆されている。小説においては、〈純粹な一個の女〉、すなわち、詩の純粹なイメージを、如何に求めるのかと同時に如何に二人の感情に自由自在に介入するかを、詩人と画家の対話を通して、小説家「私」に考えさせる課題が提示されている。要するに、詩の純粹なイメージを、因習的な形式に左右されずに、如何に小説に書き換えるのかを詩人との対話で示されている。以上、考察したように、小説家は君子と呼ぶ詩人の視線と、絹子と呼ぶ画家の視線を重ねている。

六、おわりに

詩人と出会った君子のイメージや、画家の作画モデルとなった絹子のイメージ、そして羽衣伝説の天女のイメージが、お互いに重ね合わされることで、小説家「私」の語りによって二重人格の奥さんの物語として統合される。つまり、詩人と画家それぞれ創作方法を、散文の対話形式を通して、小説家「私」の語りで描き出したのである。小説家「私」は、この小説の単なる傍観者・報告者ではなく、二人の画家との芸術的対話を通して、間接的に自らの小説観も提示している。

芥川龍之介と谷崎潤一郎のあいだでなされた「話らしい話のない小説論争」で、芥川が主張している「詩的精神」は、その後、一九二八（昭和三年）に創刊された『詩と詩論』の評論をはじめとして、当時の文壇に幅広く影響力を与えが、新感覚派から新興芸術派への川端康成の「詩と散文」【15】と川端が書いた「化粧の天使達」【16】における「詩的精神」を考察する際に、「或る詩風と画風」という作品が、その影響下に或るもとして位置づけられると考えられる。

小説家「私」と詩人の対話から、同時代の雑誌『詩と詩論』の紙上における純粹詩をめぐる議論が浮かび上がってくるでしょう。そして、対話体で書かれたこの小説は、ある意味で、純粹詩についての「文芸時評」【17】に述べた同時代言説を小説に取り込んでいると言える。

【注】

- 【1】 川端康成「柳は緑花は紅」(『文藝時代』第四卷第五号、一九二七・五)。
- 【2】 原善「『春景色』論のための素描」(田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界1 その生成』、勉誠出版、一九九九・三)。
- 【3】 『新興芸術派叢書』(新潮社、一九三〇・一〇)。
- 【4】 キュウゲルゲン『若き日の思ひ出』(伊原元治等訳、興亜書院、一九一四・一二)。
- 【5】 高橋真理「東京と川端文学・戦前——「或る詩風と画風」「死体紹介人」(羽鳥徹夜編『国文学解釈と鑑賞』別冊、一九九九・一一)。
- 【6】 小林洋介「〈人格〉の異常と表現行為をめぐる物語——川端康成「或る詩風と画風」(『〈狂気〉と〈無意識〉のモダニズム——戦間期文学の一断面』、笠間書院、二〇一三・一一)。
- 【7】 片山倫太郎「川端康成における宗教関連文献の受容についての調査研究(二)——雑誌「変態心理」(第一巻二号 大正六年十一月)掲載の民俗学文献他」(『岡山大学大学院文化科学研究科紀要』第一八巻第一号、二〇〇四・一一)。
- 【8】 川端康成『海の火祭』(『中外商業新報』、一九二七(昭和二年)八月一三日―十二月二四日)。
- 【9】 川端の自筆年譜では、この新聞小説の存在を抹消してしまうように、生前この作品を一回も単行本にしなかった。没後、『海の火祭』が刊行されたときに、「当時の川端が抱えている人生上の問題や小説的テーマの全てをこの作品に投入した。そのためかえって〈わけの分からな
いもの〉(『雑感日記』)になった。」という。
- 【10】 今村潤子「『海の火祭』の位置」(『川端康成研究』、審美社、一九八八・五)。
- 【11】 「メリュシナ型」は、メリュジーヌ、メリュジーナとも呼ばれる。
- 【12】 稲田浩二等編『縮刷版』日本昔話事典(弘文堂、一九九四・六、六二二ページ)。
- 【13】 高橋真理前掲注5。
- 【14】 姜恵彬「川端康成「或る詩風」論——観念化された表現手段の限界」(『稿本近代文学』第三七号、二〇二二・一一)。

【15】川端康成「詩と散文」『若草』第四卷第四号、一九二八・四。

【16】川端康成「化粧の天使達」『近代生活』第二卷第九号、一九三〇・九。

【17】川端康成「文芸時評」『文芸春秋』第七卷第四号、一九二九・四。

第三章 『浅草紅団』をめぐる「舞台の詩」

——ジャン・コクトー『エッフェル塔の花嫁花婿』（1921）を手がかりに

一、はじめに

川端康成（一八九九—一九七二）は、アヴァンギャルド文芸の一翼を担った雑誌『文藝時代』で本格的に創作活動をはじめた。「新感覚派理論」として有名な「新進作家の新傾向解説」【1】から窺える川端の「新しい表現」をめぐる模索の成果の一つとして、新興芸術派の時代へ向かう文学史の時期に最も注目されていた都市風俗を描いた『浅草紅団』【2】が挙げられる。特に、前田愛「劇場としての浅草」【3】をはじめ、都市論的な観点を中心としつつ、一九二〇年代のモダニズム文化を参照枠として、多様な角度から検討されてきた【4】。

川端は、モダニズム文化がもたらした社会の変革に目を向けながらも、言語表現におけるラディカルな革新に注目して、堀辰雄の言葉を借り、みずから「文学上の左翼」【5】と主張する立場を表明する【6】。このような前衛的なスタンスを取りながら、テキスト内の小説家「私」が一幕劇を書くという設定から考えれば、作家・川端と小説家「私」との関連性を完全に断ち切ることができない。このことに配慮しつつ、『浅草紅団』は作中に登場する道化の小説家「私」に着目して考察する必要がある。

本論では、まず、川端と堀辰雄との同時代の文学的な交流を視野に入れながら、堀によるジャン・コクトーの文学作品の翻訳に焦点に当て、その翻訳が掲載された雑誌『文学』に目を向けて、そこに掲載されたコクトーの講演を手がかりに、『浅草紅団』に引用された彼の演劇『エッフェル塔の花嫁花婿』に着目する。そして、その序文で、彼の主張している「舞台の詩」という方法が、いかに『エッフェル塔の花嫁花婿』において実践されたのかを明らかにする。その上で、『浅草紅団』の小説家兼道化役の「私」が、なぜ「浅草」を舞台と設定しながら、一幕の筋を組み立てたのか、また、おみくじの漢詩や川柳などの江戸時代の庶民文芸を、「舞台の詩」として、どのように組み合わせたのかを考察する。このような劇の問題を検討することにより、社会と芸術の関係に対する作中の小説家「私」の存在意義を再考し、昭和初年代においてプロレタリア文学の流行に対抗する新興芸術派の陣営に属して、「道化師」に徹した小説家として川端康成を再評価したい。

二、コクトオ・ブーム

大正末から昭和初期にかけて、ジャン・コクトーをめぐる膨大な翻訳や評論などのテキストが発表されている。日本の文壇におけるコクトーの受容について、宮坂康一は綿密な考察を行った【7】。宮坂の考察によれば、コクトーの代表的な翻訳者としては、堀口大学、堀辰雄、佐藤朔の三人が挙げられる【8】。堀口大学は、大正期に広く読まれた訳詩集『月下の一群』（第一書房、一九二五・九）に収められた「耳」をはじめ、多くのコクトーの詩を日本語訳した。また堀は一九二六年から雑誌『驢馬』でジャン・コクトーの詩を翻訳したのを皮切りに、エッセイ、小説などのジャンルを問わず数多く翻訳を行い、それらは一九二九年四月に『コクトオ抄』（『現代の芸術と批評叢書』第一編、厚生閣書店）として結実する。コクトーに言及するエッセイも一九三〇年に至るまで、活発に発表された。『堀辰雄事典』【9】の「コクトー」の項目では、「不器用な天使」に限らず、初期の堀辰雄作品への影響が数多く確認できる【10】。また、フランス文学者としての佐藤朔は、コクトーをめぐる詩やエッセイなどの翻訳を、『コクトオ芸術論』【11】に収録した。

本稿は、同時代に書かれたコクトーに関わるテキストを視野に入れながら、その演劇『エッフェル塔の花嫁花婿』に即して考察する。管見の限りでは、一九二七年三月号の『改造』に「エッフェル塔の結婚者」というタイトルで掲載された岩田豊雄による翻訳が最初のものであり、訳者による簡単な紹介が付いている。同号には、芥川龍之介の「河童」や谷崎潤一郎の「饒舌録」が掲載されていることから窺えるように、「エッフェル塔の結婚者」は、川端も読んでいたはずだ。また、『浅草紅団』が連載される前に、イブセン誕生百年を記念するため、第一書房が企画した『近代劇全集』の第二四巻「仏蘭西篇」として、堀口大学によって『エッフェル塔の花嫁花婿（一幕）』が再び日本語に訳され、一九二七年秋に上梓された【12】。この演劇のタイトルが、「エッフェル塔の結婚者」から「エッフェル塔の花嫁花婿」に変わったことと、連載中の『浅草紅団』の第三五回に書かれた「エッフェル塔の花嫁」と照らし合わせてみると、堀口大学訳のテキストを、川端が読んだだろうと推測できる。

日本語訳のほかに、この演劇についての評論は、ジャン・コクトーについての同時代評に散在している。同年の一月に、佐藤朔が『文藝耽美』に「ジアン・コクトオ」についての論考を寄せた【13】。そのなかで、『エッフェル塔の花嫁花婿』についてはわずかに言及されているが、コクトーの（劇場詩）^{ポエジド テアトル}として『エッフェル塔の花嫁花婿』（一九二一）などが挙げられていることは注目される。その後、堀辰雄の訳した「ジャン・コクトオ氏の講演——無秩序として考へられた秩序について（一九二三年五月三日コレエヂュ・ド・フランスに於ける講演）」

【14】に、次のような「劇場詩」^{ポエジド テアトル}をめぐる説明が見られる。

「エツフェル塔の結婚」の中で、私は詩のために舞台用の大きな送話器を設けたのだ。私は、全然誰からも理解されずに、私の賞讃者等にさへ理解されずに、ポエジイ・ド・テアトルを始めて提出した事を自慢してゐる。何故ならポエジイ・オウ・テアトル（訳者曰、Poesie de théâtre）は劇の形式の詩、Poesie au theatre【15】とは劇に移入された詩だ。）は誤謬だからだ、遠くから見させる目の細かなレスだからだ。私の目の荒いレスは理解されなかった。人々はその中のフアアスを、諷刺を喝采した。そして私の欲した何物をも喝采しなかった。何故なら私はあらゆる物象を、あらゆる言葉の微妙さを除き去つたからだ。そこには詩だけしか残つてゐなかった。つまり、現代人の耳には、何も残つてゐなかつたのである。アングロ・サクソンは「エツフェル塔」をナンセンスだと思つてゐる【16】。

「ポエジイ・ド・テアトル」をめぐるジャン・コクトー自身の解釈は、雑誌『文学』の編集者である川端は当然読んだと推測できる。演劇『エツフェル塔の花嫁花婿』で試みられた「ポエジイ・ド・テアトル」は、当時ほとんど理解されていなかったが、しかし、コクトー講演の紹介とほぼ同時期に発表された。川端の小説『浅草紅団』には、「ちやうどその時、ジャン・コクトーの『エツフェル塔の花嫁』の舞台に似た書割を、ちやんとカジノ・フオウリイが使つてゐたからだ」という箇所が見られる。このような記述を通して、コクトーへの関心を示した川端が、どのようにこの演劇を理解したのだろうか。

両作品の関係について、岩佐壮四郎は、ジャン・コクトーのシュールリアリズム劇『エツフェル塔の花嫁花婿』からデザインを借りた舞台装置によって、様々な時空間を共存させた「浅草」は、不良少年少女の祝祭の場であると指摘している【17】。中沢弥は、舞台装置のほかに、関東大震災後の帝都復興事業によって新しく建て直された地下鉄食堂の「塔の花嫁」の春子が、コクトーの演劇に登場するエツフェル塔の花嫁になぞらえられていると指摘している【18】。また、副田賢二は、『浅草紅団』のなかの小説家兼演出家「私」に着目し、『エツフェル塔の花嫁花婿』の蓄音機役を演じるコクトーとの類似性から、テクストのなかで仕掛人になる「私」の性質を分析した【19】。以上の指摘を踏まえつつ、次節において、『エツフェル塔の花嫁花婿』の舞台装置と劇の内容に即し、コクトーの「ポエジイ・ド・テアトル」をめぐる実践を考察する。

三、 ジャン・コクトーの『エッフェル塔の花嫁花婿』

まず、『エッフェル塔の花嫁花婿』の舞台装置から確認する。劇の背景の幕は、エッフェル塔から見下ろすパリの鳥瞰図となる。また、舞台の右手の奥に人間と同じ大きさの写真機がある。その写真機の暗箱は楽屋に通じる廊下になっている。その前部はドアの仕掛けで開閉し、登場人物の出入に使われる。そして、舞台の両脇に、箱が体を包む蓄音機の扮装をした俳優が一人ずつ立っている。その口の所がラッパになっており、そこから登場人物の台詞を読んだり音楽を流したりする。このように、カメラのドアから出てくる各々の登場人物が、蓄音機から流れている台詞と音楽に合わせた身振りで演じる。これは、観衆が、蓄音機と写真機によって、新しいスペクタクルを楽しむ趣向である。

コクトーが「序」において、「舞台の左右両端に据えられた人間蓄音機が、ギリシャ古典劇に於けるクロス並み、大道芸人のサクラ並みに、何の気どりのない言葉を喋りつづける【20】」と解説したように、舞台の両脇に「神の分け前」として据えられた人間蓄音機は、古代ギリシアの演劇のクロスを担う役者であり、同時に、観衆に対して、舞台の中央でマイムされる登場人物を代弁したり、劇の内容を解釈したりする「レヴェューの世話役」【21】である。実は、一九二一年六月一日に、シャンゼリゼー劇場でスウェーデン舞踊団によって行われた『エッフェル塔の花嫁花婿』の初演は、コクトー自身が自分の設定した人間蓄音機の役を演じた【22】。彼は、劇の内側に登場する人物の身振りに合わせて、自分の声を吹き込んで演じたり、また、劇中でその進行を解説したのである。このような彼の道化芝居を実践しようとする「ポエジイ・ド・テアトル」を劇の筋と照らし合わせながらみていこう。

劇の最初と最後の場面に、「*Pratiquer la politique de l'autruche*」（「頭隠して尻隠さず」というフランス語の決まり文句【23】の意味を字義通りにとって視覚化し、額縁の構図を観客に印象づける仕掛けがある。幕が上がると、エッフェル塔の二段目のプラットホームに、一羽の駝鳥が通り過ぎる。駝鳥を追いかけた猟師が登場して狙い打つものの、天井からエッフェル塔の支配人宛の電報が落ちてくる。この電報は、無線電波のエッフェル塔が受信したかのように表現され、七月一日（フランス革命記念日）に結婚式が行われる、という通知を支配人に告げる。猟師が駝鳥の行方を尋ねるうちに写真師が登場して、結婚式の撮影を試したところ、写真機の調子が狂ってしまったらしく、ナンセンスなシーンが次々と上演される。「小鳥が一ぴき出ますから」【24】と写真師が言いながらシャッターを切る度に、美しい女性海水浴客が現れ、新婚夫婦の未来の子供が登場してダダをこね、将軍がライオンに食べられる、などである。その間にフランス六人組【25】が作曲した「トルウヴィルの海水浴の女」、「電報たちの円舞曲」、「送葬曲」などが次々と挿入される【26】。

そこからまた猟師が近づき、写真師が危険を避けるために、自分の目深い帽子に駝鳥の頭をかぶせる——という決まり文句の意味を字義通

りに視覚化して演じる。何も見えなくなつて舞台で歩き廻る駝鳥が、カメラの入口のドアを開けた途端に消える。シャッターを切り、結婚式の一座を写真に撮ろうとすると、駝鳥の代わりに、鳩が出てくる。「平和が調印されました」と蓄音機の声が流れると、混乱した舞台は、どんでん返しのハッピーエンディングを迎える。

このように、決まり文句の意味を字義通りに舞台の造形表現によつて視覚化し、自由連想によつて展開されるナンセンスなシーンが次々と続く。この芝居は、裸に剥かれた常套句の連続で進行する、新しいスペクタクルを実践しようとしたのである【27】。

コクトーは、このような演劇の台本を創作、言い換えれば、詩的な表現と対立する劇的な表現への実践を通して、逆説的に詩的な表現の可能性を試みている。台本で表現できない俳優の身振りや舞台の光と音などは、台本にはない表現であるものの、言葉と組み合わせられることで、劇的な表現として機能している。これは、コクトーのいう《舞台の詩》である。

僕のこの戯曲の舞台は、イメージで綴られているが、テキストの方は別だ。僕が企てたのは、《劇場の詩》に代わるに《舞台の詩》を以つてするにあつた。《舞台の詩》は、精巧なレース、遠見は絶対にきかない。《劇場の詩》の方は、粗悪なレース、荒縄で編みである。これは海に浮んだ船みたい、どこからでも見える。『エッフェル塔の花嫁花婿』は顕微鏡下に覗く水の一滴の不気味さを秘めている。場面場面は、人間の言葉さながら、ぴったりお互いにはまり込む仕組みに設えられている【28】。

コクトーは、演劇の舞台において、ダンサーの身振りと音楽の緊密に結びつきが、詩的なイメージを生み出すことを試みたのである。その舞台装置の造形的、ダンス、パントマイム、台詞、オーケストラが組み合わせられて、「ポエジーの造形的表現」となるのである。しかし重要なのは、『エッフェル塔の花嫁花婿』は、『パレード』以来の「客寄せの道化的なもの」を継承しながら、はじめて「精神の構造物」であることを試みていることだ。蓄音機というひとつの中心があり、舞台の各場面はひとつの詩の一語一語のように絡み合っている、と岩瀬孝は解説している【29】。台本の作者が蓄音機から流れた声によつて、写真機から映し出される各場面に登場する人物に「魂」を吹き込むことで、劇が展開していく。このような未曾有の形式で、緊密な場面の展開やイメージの連鎖にまかせて動いていくことが、いわゆる《舞台の詩》を作り出すのである。

家山也寿生は、『エッフェル塔の花嫁花婿』を、ジャン・コクトーの古代ギリシア伝説三部作として位置づけている【30】。舞台の両脇に置く蓄音機のように造形される役者は、ギリシア古典の悲劇のコロスのような機能、すなわち、神なるものの声として、《歌》を《劇の筋》に結びつける。役者たちは、写真機のシャッターを切る瞬間に、別の存在へと移行し、観客を驚かせるナンセンスなシーンが続く。これらは、写真機を通して、平和の鳩が飛び出すというどんでん返しのハッピーエンディングを導く。

要するに、この演劇は、蓄音機と写真機との複製芸術、いわゆる近代的な〈機械仕掛けの神〉を通して、ギリシア悲劇に倣った古典的な「秩序への回帰」を呼びかけて、モダニズムに対する反省を導く。一方、無秩序の世界がそのまま反映される舞台では、蓄音機から流れる人間の声と、写真機から映し出される映像とが織り合わされ、ギリシア悲劇を基にしながらも、新しいテクノロジーによって人間の理性的な秩序を生み出すことを示すのである。ここで蓄音機役に扮装したコクトーは、翌年の講演（堀訳「無秩序として考へられた秩序について」）において、『エッフェル塔の花嫁花婿』の《舞台の詩》を説明しながら、「諸君」に呼びかけて〈エスプリ・ヌーヴォー〉（〈新精神〉）について述べている。【31】。

四、『浅草紅団』における劇の上演

第一次世界大戦の直後に発表されたコクトーの講演は、戦中から戦後にかけてパリのアヴァンギャルド運動の一端であり、「秩序への回帰」を提唱した「前衛的古典主義」と位置付けられている【32】。しかし、大正末期から昭和初年にかけて、日本の〈コクトー・ブーム〉のなかで、とりわけ、雑誌『文学』に掲載されたこの講演「無秩序として考へられた秩序について」は、「文学上の左翼」を宣言した堀や川端らと無縁ではない。一九二九年一〇月に、雑誌『文学』発刊の延長線上に、同年一二月、川端は反プロレタリア文学を主唱した「芸術派の十字軍」である十三人倶楽部に参加した。翌年五月、『浅草紅団』【33】は、新興芸術派作家の創作集『モダンTOKIO円舞曲』に収録された。

具体的な考察に入る前に、『浅草紅団』全三七回の粗筋を簡単に紹介する。小説家「私」が、浅草を舞台とする演劇の台本を書くために、浅草を路地裏まで歩き回りながら、上演される劇の筋を構想している。しかも、この小説家「私」は、主たる登場人物である浅草紅団員たちと同じように自らもこの劇に出演する。小説は、女団員の弓子が、「私」と一緒に浅草寺の境内を歩くシーンから始まる。世界恐慌の波が押し寄せてきた一九二九年の浅草の低層に生きる不良少年、浮浪児、乞食、娼婦、踊子などが、「私」の視線に捉えられる。このような浅草をリアルタイムで語っている小説家「私」は、たまたま紅団たちによって上演される劇を目撃することになる。

小説家「私」の語りに沿ってこの小説を読めば、そこには復讐劇が浮かび上がってくるだろう。小説の前半に登場する弓子が、姉の恋人だった赤木を毒殺した場面において、劇のクライマックスを迎えるとともに、弓子の行方知らずのままに、後半の春子が登場する場面へと転換する。このような主役が入れ替わる展開は、回り舞台に登場したかのように道化役を演じる「私」と無縁ではない。つまり、「紅丸が山之宿の河岸を離れた頃」に、「花川戸に集まれ。紅座」と書かれた告知板を見た「私」は、紅団員の春子に会い、一緒に「地下鉄食堂」の見晴し塔

に登る。言い換えれば、岸から離れた弓子の船が言問橋まで水平的に向かう一方、春子は尖塔まで垂直的に移動する。最後に、この見晴し塔の上からの望遠鏡を通して、隅田川に漂っている「明公」（弓子）の影を目撃する、という結末になる。

以下は、演劇の舞台に登場する道化役の「私」と主役である弓子と春子を中心に、「浅草」をいわば背景の書割とする《舞台の詩》について考察する。

四 一、道化役の「私」

浅草の「くれない座」がやる一幕を書くように頼まれた小説家「私」は、道化役として紅団員たちと一緒に共演する。佐藤秀明は、小説家「私」が遊歩者の目と語り手の目が並存しており、それらが刻々と入れ替わると指摘している【34】。「鹿のなめし革に赤銅の金具、瑪瑙の緒締に銀張りの煙管、国府煙草がかわかぬやうに青菜の茎を入れた古風な煙草入れを腰にさげ、白股引と黒脚絆と白い手甲、そして渋い盲縞の着物を尻はし折つて、大江戸の絵草紙そのままの鳥刺の姿」という冒頭は、小説家「私」の目に映ったほかの登場人物について描写されるものである。この人物は、紅団員の弓子と一緒に、浅草を背景とする演劇舞台の装置を見回りながら歩いている「私」が見つめた警視庁の警部である。このような「私」は、コクトーが演じる蓄音機役のように、舞台の登場人物を代弁したり、劇の内容を解釈したりするのである。

また、「私」が演劇役者であると同時に、小説家であることも忘れてはならない。例えば、「橋まで行かずに、とある路地を——いやしかし『とある路地』とは、余りに古臭い小説の書き出しだ」とか、「かと思ふと——私は紅座がやる芝居を一幕書くやうに頼まれてゐた」といった小説の創作に関わる話が、「諸君」に話しかけながら、時折「私」の口から飛び出している。このような小説の構造をめぐる自覚的な弁明【35】がしばしばみられるが、しかし最も重要なのは、この演劇の筋は、小説家である「私」によって設計されたものだということである。つまり、『浅草紅団』に登場する小説家「私」は、コクトーと同じように、自ら設計した劇中の道化役を演じるのである。

このような劇世界の登場人物である「私」の視線によって、浅草の風俗を描きながら劇の本筋から脱線する。例えば、「私」の目に映じた多種多様な人物のなかで、「私」はある路地裏で出会った断髪の美しい娘（弓子）に魅了される。遊歩している「私」の視野に、弓子が消えたり、また現れたりする。再び弓子に出会って、「おい、あの自転車の後をつけてくれ。」と呼びかけられた「私」は、彼女を尾行することに決めた。「私」の目に、主役・弓子の追跡劇が上演されるかのようなのである。しかも、弓子をめぐる非連続的な断片をつなげて劇の筋を確保するために、漢詩や流行歌などを挿入して、『エッフェル塔の花嫁花婿』の劇中歌のような効果をもたらす。そこで弓子が引いたおみくじの漢詩について、次節で具体的に考察しよう。

四 一 二、「赤」の弓子

浅草寺の境内で、「私」が弓子と一緒に歩く場面から劇は開幕する。小説の前半まで、「私」の弁士的な語りは、ほとんど劇の主役・弓子についてのものである。弓子によって観衆の視線を攪乱させながら、しかし、「赤の洋服」の姿で幕を開け、真赤な血を染めた姿で幕を閉じる。例えば、ピアノを叩いている断髪の美しい娘、自転車の若者、男装の「明公」などの造形をあげることができる。そのなかで、鳩毒を持つ鳥を扮装した造形を活かす弓子が、男に復讐するエロティックな演技を発揮して、一幕劇のクライマックスを迎える。まず、弓子の出番をみてみよう。

「あら、また、花火。お嬢ちゃん。」と、昆虫館の娘が、木馬にまたがった「お嬢ちゃん」を抱きあげるなり、さつと表に飛び出して、
「ほら、ほら、あんなに鳩がびつくりして飛んでるでしょ。」

言ひながら娘は、「洋服紳士」の腰に、どんとぶつかつたのだ。

「馬鹿野郎。」

「あら、ごめんなさいまし。」と、ちらちら上眼づかひの頬を赤らめながら、さも白粉がついたかのやうに、男の外套をハンカチで一つ軽くはたくと、もう横を向いて、

「ほうら、お薬師さんの屋根へ一ぱい飛びおりて来たわ。鳩の頭の毛の方が、姉ちゃんよりモダンだわ。」

「ちえつ。なめてやがる。」

男の眼を刺すやうに振り向くと、彼女はついと小屋の内に身を翻した。楽隊がはじまつた。木馬が廻りだした。

「…」

「張られてゐる娘」——黒地に赤の井桁がすりの銘仙、その上に濃い緑の事務服、革帯に大きい革カバンをさげ、向うから廻つて来たが、白馬の「嬢ちゃん」に、

「しめ、しめ、あいつつかまつて来たよ。」

そして、額の短い毛をかきあげると、上眼遣ひに男をにらみながら、口笛を吹くやうに唇を円めて、フェルト草履の爪先で、「海軍マアチ」の拍子を取り出した。男は瞬きして、

「なめてやがるな。」

彼女が正面へ廻つてくると、刈りあげた首筋が鏡に写る。

この切符売りの娘は、もちろん諸君御存じの弓子だ。路地裏のピアノ娘だ。

朝の七八時の仲見世通りでは、「鳩の群——地面も屋根も空一ぱいに鳩だらけだ」。鳩にびっくりさせられるように弓子が舞台に飛び出してくる。赤目と黒身で、緑の羽毛を持つ鳥【36】のような弓子は、「黒地に赤の井桁がすりの銘仙、その上に濃い緑の事務服、革帯に大きい革カバンをさげ」、「口笛を吹くやうに唇を円めて、フェルト草履の爪先で、『海軍マアチ』の拍子を取り出した」。このような自分の美しさに惹かれた男を釣ろうとする弓子は、「コンバン、オトナリノ三ガイデ」と書かれた紙旗を男に残す。

弓子は男を誘って隅田川に泊まる「紅丸」までに行く。劇の場面は三階の水族館に移り、ここでは「テナモンヤないかないか、道頓堀よ。虹の灯のまち、夜あかし雀……」と、地下室の「カジノ・フオウリイ直営食堂」から、拡声蓄音機の「浪花小唄」が響いている。男との話を挟み、弓子が「シルク・ハットを斜めにかぶり、黒ビロウドのチョツキに、赤リボンのネクター、白く開いた衿、細身のステツキを小脇に抱へて」、腰までのスカートに靴下なしの娘達と腕を組み、「当世銀座節」を合唱しながら踊っている。また男との話に戻ってくる弓子は、一人の男を思いつめて狂気に陥ったお姉さんのことを話した。姿を消す前に、弓子はその男に紙切れを渡して、「この裏の地図のところへ船を着けとくわ。三時にね。」と言った。この地図は、浅草寺の境内を歩いた時に弓子が引いたおみくじである。その内容は、以下のように書かれている。

「第九十八凶。ふん。

欲理新糸乱
しんしのみだれをさめんと ほつして

閑愁足是非
かん しう ぜひ するに たれり

只困羅網裏
ただ らまうの うちに くる しんで

相見幾人悲
あひ みて いく にんかなしむ

観音のおみくじとはしやれてら。」
その裏の鉛筆で地図だ。舞台では「フィナアレ」だ。

——（なんとかかんとか）モダン・ボオイ
（なんとかかんとか）モダン・ガアル

と、歌ひ返しのある「モダン節」を合唱しながら、楽屋総出で踊つてゐる。はねだ。
しかし、弓子はどこにもゐない。見物の出てしまふまで、男は坐つてゐた。

弓子が赤木に渡したおみくじの五言絶句の漢詩の内容は興味深い。吉田秀樹は、おみくじの解釈【37】に基づき、男に縛られた生き方をする弓子の身の苦しみや人生を予言するものとしてとらえ、劇内容に関わつて機能すると指摘している【38】。つまり、このおみくじは、「モダン・ボオイ」の赤木と、「モダン・ガアル」の弓子との悲劇を予言しながら、その悲しい漢詩のリズムを「モダン節」のメロディーに復讐譚を織り込んでゐる。「只因羅網裏、すなわち、「魚が網にからまれて身動きが出来ぬように、もがき苦しむ」【39】とおみくじに書かれてあるとおり、ダンス・ホールで釣られたこの男は、網にからまれてゐる魚のように、知らぬうちに毒殺に迫いやられる。

劇のクライマックスは、岸から離れて隅田川を漂う船のなかで上演される。釣られた魚のように、船の密室まで引き入れた男に、狂わせられた姉・お千代の復讐のために近づいたことを明かした弓子は、「白い外套のポケットから、小さい薬瓶を出すと、黍粒のような亜砒酸丸をぼろぼろ掌にこぼした」。鳩は、自身で毒を持つ毒鳥であり、その毒は鳩毒といい、亜砒酸との説が有力である【40】。その体内に溜め込んだ「毒」を鮮やかな「色」に変え、美しい羽根をつくる。このような鳥として造形された弓子は、自分に「色情」する男によって、「快楽」を見出した。「弓子は男の掌に口をつけて丸薬を銜んだが、美しい前歯でぽりぽり噛みくだきながら、「…」いきなり男の首に飛びついた。唇を押し入れるやうに接吻したのだ。——男は毒薬に舌を刺された」。このような赤木を毒殺した場面について、高橋真理は、亜砒酸が致死量ではないと立証し、あくまでも弓子のエロティックな演技によってクライマックスを迎えたと主張している【41】。

その後、小説家「私」が読者に紹介した三つの伝説のなかの、浅草の姥ヶ池にまつわる石枕伝説に合わせて演じた弓子は、浅草寺の観音の化身になぞらえられると前田愛は指摘している【42】。弓子が引いた浅草寺のおみくじは、過去と未来を繋ぐものとして、彼女の復讐の悲劇を予言する。また見逃してはならないのは、弓子の物語が、台本で表現しきれない舞台ならではの「赤」の視覚的なイメージによって、悲劇の物語に結びつけられることである。つまり、副田賢二が指摘しているように、紅団員の弓子が、赤字の「紅丸」で、震災後の記憶に揺曳する「赤い線」などを赤木に話し、彼を毒殺し、最後に外套に「真赤」な「血」が残るのである【43】。

四 一三、 塔の花嫁・春子

劇のクライマックスでは、回り舞台の仕掛けによって場面が一転し、道化役の「私」は弓子の伝説を語りながら再び登場する。花道を通つて、「花川戸に集まれ。紅座。」と書かれた雷門の告知板を見た「私」は、紅団員の春子に出会つて、一緒にエレベーターに乗つて浅草の尖塔に登る。関東大震災で「古い浅草の目じるし——十二階の塔」が倒れて、新しく建て直された「地下鉄食堂」は、「高さ四十メートル、浅草で唯一つエレヴェタアのある見晴し塔だ」。舞台の背景は、地下鉄食堂の尖塔から浅草の復興工事を見下ろすモダンイズムの都市風景である。

春子は、地下鉄食堂の尖塔を登りながら、隅田川から浅草の空を飛ぶ「都鳥」のように演技する。地下鉄食堂の屋上で、春子の「茶色の瞳は、ぼやぼや白膜へにじみ出してゐるし、またその白膜は直ぐ赤くなる」。「彼女は水を飲む鳥のやうに、柔かい咽を伸して舌鼓打ちながら」、水道栓の水を味わう。吾妻橋架橋工事の起重機の「鋼鉄の腕」が流れてきて、高く釣り上げられたらと幻想する春子は、「綺麗にお化粧して、真赤に着飾つて、ばたばたとあがきながら、それがいいわ」と、「私」に話す。嘴と足の赤い「都鳥」も似た春子は、「起重機さん、都鳥をどこへ追つたの？」と言つて、「私」が「都鳥」をめぐる川柳【44】を詠んだ。

名所とて鷗も住めば都鳥

橋一つ隔てば鷗都鳥

鳥の名を二つに分ける渡守

チエエ残念な駒形の鷗なり

鷗だといふと名所にならぬとこ

川柳で詠む「橋」とは、昔の「業平渡」であり、歌人・在原業平ゆかりの地であり、今の吾妻橋となる。「駒形」とは、浅草の復興工事とともに、鉄筋コンクリートで新しく造り上げたモダンな駒形橋である。その間の渡り鳥は「都鳥」【45】と「鷗」である。「都鳥」の川柳を詠んだり、「都鳥」を真似たパフォーマンズをする春子が、共演する小説家「私」に、「都鳥」をめぐる在原業平の和歌を想起させたのだらう【46】。「平安の都の花盛り——だから、いづれは光源氏や業平の頃のみやびやかな女官姿で、彼女等のはのどかに歌い、また舞ふ」と、帝京座の歌劇は光源氏と業平朝臣がジャズ・ダンスを踊ると「私」はいい、「諸君は近頃、万才を聞いたか。万才は元来道化だ。ところが一九二九年では、メリケン渡来の『モダン』といふ、無軌道の機関車に、万才の芸人達が引きずり回されてゐるので、彼等は二重に悲しい道化だ」と述べ

る。日本の伝統芸能である「萬歳」に由来する「万才」が、外来のモダン風に演じられることは、「二重に悲しい道化」であるとされる。「僕」は人に字を読ませることが商売だからね。字を読む文学なんてものは、魅力がなくなるといふ説が、この頃盛んなんだが……」と道化役の「私」も、低俗なモダン生活を描く売文に言及し、自分自身もまた、一種の道化であるかのように風刺する【47】。

一方、隅田川の上に渡る起重機の「鋼鉄の腕」を見た春子が、在原業平の歌う平安の都の「都鳥」と恋しい「都人」を思い出して、浅草の舞台から、フランス・オペラの舞台を連想させて、「浅草の塔の花嫁なの、私。——（エッフェル塔の花嫁）つて芝居、どんな風にすんの？」と、「私」に聞く。浅草の「くれない座」のために演劇の台本を書く小説家「私」は、エッフェル塔から見下ろすキュビスム風のパリの鳥瞰図を書割【48】とするジャン・コクトーの演劇を知っているだろう。「地下鉄の塔で、春子が『エッフェル塔の花嫁』を気取るくらゐは、朝飯前だ。ちやうどその時、ジャン・コクトーの『エッフェル塔の花嫁』の舞台に似た書割を、ちやんとカジノ・フォウリーが使つてゐたからだ」と語る小説家「私」は、音楽と踊りと芝居を融合する「浅草レビュー」【49】を目指すカジノ・フォウリーのことを意識していただろう【50】。結末付近で登場人物たちが集合する『エッフェル塔の花嫁花婿』と同様に、尖塔に行く途中で、弓子の残した半紙を、船チビの子供役を演じる紅団員たちが拾った。「私」が小声で、半紙に書かれた弓子のペン字を読む。

「霞は朝薄く、夕に深し。

霧は朝深く、夕に薄し。

陽炎は消えて明るく、

稲妻は消えて暗し。

紅葉は峰より染め、

花は麓より咲く。

川音は昼静かに、夜騒がしく、

海の音は昼騒がしく、夜静かなり。

木の花は朝に開き、

草の花は夕に開く。」

「なんのこと、いつたい？ おみくじの文句？ ちよつと見せて。」と、春子は懷手を出したが、
「ああ、分かりました。」

「これが暗号かい。」

「楽書だわよ、ただの——ぢやない、気取つてんのよ、楽書まで、弓子さんはね。」

弓子が落とした謎かけの半紙は、管見によれば、吉木文（青蓮庵）の『俳諧百話』（金桜堂、一九〇二・四）からの引用がほとんどであり、いずれも芭蕉作と言いつけるものである。対句のように書かれた俳文を読む団員たちは、皆で力を合わせて考え込んで、反古紙に隠された暗号を解く演技によって、観衆に弓子の引いたおみくじの内容を想起させる。最後に、ある男が覗き込んで望遠鏡に弓子の影が入り込み、「くれない座」の劇の幕が下りる。このような連帯感を営む場においては、「私」を含む連衆たちが寄り集まって創作と享受をとともにし、一座の興を楽しむ共同体の作品をつくりあげる。

したがって、一九二九年の浅草を舞台とする一幕には、それぞれ毒鳥と都鳥のように造形される弓子と春子が登場し、弓子が引いたおみくじの漢詩や、春子が詠む川柳など、伝統的な詩歌が借用され、鳥のイメージと詩歌が組み合わせられている。加えて、そこに「赤」のイメージが織り合わされて、いわば《舞台の詩》のようなものとなる。このような小説家「私」が設計した演劇は、浅草の古い石枕伝説に遡ることのできる弓子の物語を脚色し、関東大震災後の記憶と帝都復興のエピソードを加え、新たな浅草の物語として上演されるのである。

五、 おわりに

『浅草紅団』では、小説家「私」が浅草を舞台とする演劇の台本を書くために、浅草を遊歩しながら、「くれない座」で上演される劇の筋を構想している。そして、「浅草」という超現実的な空間のなかで、小説家「私」は、劇の内側では道化役を演じながら、劇の外側の観客に話しかける小説となっている。

このような小説家「私」のあり方は、文中で言及されているシュールレアリスムの演劇『エッフェル塔の花嫁花婿』の台本を担当した、コクトーのそれとの類似性が見られる。小説の内外において、『浅草紅団』の作者・川端は、雑誌『文学』に掲載された堀の日本語訳などを経由して、様々なジャンルを横断するコクトーの活躍に注目していた【51】。とりわけ、詩人であり、演劇の役者でもあったコクトーは、シュールレアリスムの演劇を通して《舞台の詩》などの《エスプリ・ヌーヴォー》（新精神）を実践しその可能性を追求する。この実践は、「文学上の左翼」と宣言した川端にも技術的な刺激を与えたのではないか。こうして、川端は、《舞台の詩》を新興芸術の武器として、一九二九年の

年末に、『東京朝日新聞』に、モダン都市文化を描いた小説『浅草紅団』を連載したのである。

一方、同時代の文学と社会状況に敏感に反応した川端は、「河岸を調べるために、『一銭蒸気』に乗り、浅草千住間の江東に度々上陸して、工場地帯を歩き廻つてもみた。『…』その風景や生活を、なぜプロレタリア作家が生かして書かないのかと、僕には不思議だつた」【52】と述べている。「化かし」【53】という新興芸術派の技術によって、「浅草」の演劇舞台を通して、昭和恐慌の渦中に生きる低層の群衆を描いた『浅草紅団』は、「プロレタリア文学が技術的に行き詰つてゐる」時に、新興芸術派の陣営に属する川端なりの抵抗【54】だったのではないか。

【注】

- 【1】川端康成「新進作家の新傾向解説」『文藝時代』第二卷第一号、一九二五・一。
- 【2】『浅草紅団』の詳細な発表経緯は次の通りである。第一回から第三七回までは、一九二九年一月二日から一九三〇年二月六日にかけて、『東京朝日新聞』の夕刊に連載された。第三八回から第五一回までは、一九三〇年九月に雑誌『新潮』に、「浅草赤帯会」と題して発表、第五二回から第六一回までは、一九三〇年九月に雑誌『改造』に、「浅草紅団」と題して発表された。一九三〇年五月に春陽堂より、『モダンTOKIO円舞曲』（『世界大都会先端ジャズ文学叢書』第一卷）に抄録され、同年一月二日に、先進社刊の単行本『浅草紅団』にまとめられた。
- 【3】前田愛「劇場としての浅草」『都市空間のなかの文学』、筑摩書房、一九八二・一二。
- 【4】例えば、十重田裕一（『浅草紅団』の映画性——一九三〇年前後の言説空間）、『日本文学』第四三卷第一号、一九九四・一一）は、モダニズムを代表する映画と小説の文体との影響から考察する。また、「浅草紅団」の新聞・挿絵・映画——川端康成の連載小説の方法」（『文学』第一四卷第四号、二〇一三・七）においては、挿絵や映画などの異なるジャンルと小説テキストによる共振的な書き方について考察した。
- 【5】川端康成「文藝張雑」『近代生活』第一卷第七号、一九二九・一〇。
- 【6】竹内清己「邂逅・堀辰雄と川端康成——浅草時代まで」『川端文学への視界』第二号、一九八五。
- 【7】宮坂康一『出発期の堀辰雄と海外文学——「ロマン」を書く作家の誕生』（翰林書房、二〇一四・三）。
- 【8】この三人のほかに、竹中郁がコクトオについての紹介文「遊歩時間」（『近代風景』第二卷第四号、一九二七・四）を書いた。
- 【9】竹内清己『堀辰雄事典』（勉誠出版、二〇〇一・一一）。
- 【10】宮坂康一前掲書注7。
- 【11】ジャン・コクトー『コクトオ芸術論』（春山行夫編『現代の芸術と批評叢書』第一八編、佐藤朔訳、厚生閣書店、一九三〇・九）。
- 【12】本庄桂輔「コクトーの「モデルニスム」」（『ジャン・コクトー全集』第七卷「月報5」、東京創元社、一九八三・七）。
- 【13】佐藤朔は、『詩と詩論』（第二冊、一九二八・一二）に、「ジアン・コクトオ」（『文芸耽美』第二卷第一号、一九二七・一一）を再掲

する際に、「次のような附言があつた。この稿は昨年「文藝耽美」に発表したものである。ここに再び掲載するに際して、旧稿を殆んど全部書き直し、その上少しばかり書き加へてみた。然し、これは、やはりジャン・コクトオの一面を素描的に紹介したにすぎない。彼のポエジイの一つのコンマンテエエルにすぎないのである。読者もその積りで読んで頂きたいと思ふ」と書いている。

【14】堀辰雄は、「ジャン・コクトオ氏の講演——無秩序として考へられた秩序について（一九二三年五月三日コレエヂュ・ド・フランスに於ける講演）」と題する翻訳を、『文学』第三号（一九二九（昭和四）年二月一日、第一書房刊）に発表した。これはその後、『詩と詩論』（第八冊、春山行夫編輯、一九三〇・六）に、「無秩序と考へられた秩序について（一九二三年五月三日コレエヂュ・ド・フランスにおける講演）」と題して再掲載された。

【15】『Poesie de théâtre』と『Poesie au theatre』というフランス語の表記については、初出の雑誌『文学』と再掲の雑誌『詩と詩論』を確認したところ、いずれも原文のママである。ただし、『堀辰雄全集』第五卷（郡司勝義編輯校訂、筑摩書房、一九七八・三、一一二—一三ページ）に収録されている「無秩序と考へられた秩序について」においては、『Poésie de théâtre』と『Poésie au théâtre』と、いずれも正しいフランス語とされている。本稿においては、初出より引用し、引用原文のままとした。

【16】ジャン・コクトー「無秩序と考へられた秩序について」（佐藤朔訳、『ジャン・コクトー全集』第四卷、東京創元社、一九七ページ）においては、『エッフェル塔の花嫁花婿』で、僕はポエジイのために舞台用の大伝導物をつくった。僕は誰からも理解されず、賞讃者からも理解されずに、初めて、ポエジイ・ド・テアトル（劇的なポエジイ）を示したことを得意に思っている。なぜならポエジイ・オ・テアトル（劇におけるポエジイ）は、ごまかしであり、遠くから見せる、細かいレースのようなものだ。僕の綱でつくったレースは、理解されない。そのなかの滑稽や諷刺は喝采してくれたが、僕の希望したものには少しも喝采がなかった。なぜならことばのあらゆるイマジユと微妙さが省略してあるからだ。あるのはポエジイだけである。だから、現代的な耳には、なにもないと同じである。イギリス人は『花嫁花婿』は、ナンセ

ンスだと思っている」と訳している。

【17】岩佐壮四郎「川端康成と演劇」（田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界4 その背景』、勉誠出版、一九九九・五）。

【18】中沢弥「帝都復興の花嫁たち」（『妊娠するロポット——1920年代の科学と幻想』、春風社、二〇〇二・一一）。

【19】副田賢二「浅草紅団」をめぐって——「復興の東京」と「女」たち（『昭和文学研究』第四八号、二〇〇四・三）。

【20】ジャン・コクトー『エッフェル塔の花嫁花婿』（『ジャン・コクトー全集』第七巻、堀口大学訳、創元社、一九八三・七、三ページ）。

【21】Jean Cocteau, postface à *Antigone*, in *Antigone suivi de Les mariés de la Tour Eiffel*, Gallimard, «FOLIO», 1948, p64°.

【22】岩田豊雄は、「エッフェル塔の結婚者（仮面舞踊劇の台本）」（『改造』、一九二七・三）という日本語のタイトルをつけてフランス語の原文を訳した。また、「バントミイムと呼ぶには、二台の拡声機^{フオノ}が絶へず饒舌する（前舞台の両端に朝顔形のラツパのついた函がある。その中に人間が這入つてゐて、作者及び登場人物に代つて台詞を述べるので、その台詞の全部が文学としての「エッフェル塔の結婚者」なのである）。作者ジャン・コクトーはこの作品を単にスペクタクルと読んでゐるが、さうでも云ふより外はないのである」と岩田豊雄が解説している。また、堀口大学訳『ジャン・コクトー詩抄』（第一書房、一九二九・三）のなかで、「自作『エッフェル塔の花嫁花婿』の上演の際蓄音機の一つを受持つて口上役をつとめてゐるコクトー」という説明をつける写真（三九ページ）が見られる。

【23】田辺貞之助編『フランス故事ことわざ辞書』（白水社、一九七六・四）によれば、「La politique d'autruche」は、「だちようは獵師から追いつめられて逃れる道がないと思うと、砂のなかに首をかくしてしまう。危険を自分の眼で見なければ安心だと信じてのことである。このことから、危険にのぞんで頼みあがり、それを直視できないのを「だちようの略策を行なう」Pratiquer la politique de l'autruche. という。また、『世界大百科事典』（平凡社、二〇〇七・九）によれば、「ダチョウは砂に産んだ自分の卵を忘れるほどにかつ動物といわれ、ヨーロッパでは（不注意、不用心）の代名詞に用いられる。教会でもしばしばその卵を陳列し、人々にぎんげの心を思い起こさせるための象徴としたとい

う。また16世紀ころまで鉄を食うと考えられていたが、これは消化を助けるために小石を飲み込む習性の見誤りと思われる。一方、追われると砂に頭を隠し敵から逃れた気になる愚かな鳥とする迷信が、旧約聖書の時代から長らく存在したため、今でも英語の ostrich には「頭隠してしり隠さず」の意味が残っている」とある。

【24】堀口大学訳『エッフェル塔の花嫁花婿（一幕）』（『近代劇全集』第二四卷仏蘭西篇、第一書房、一九二七・一〇）。

【25】フランス六人組は、二〇世紀前半のフランスで活躍していた作曲家の集団である（エヴリン・ユラール・ヴィルタール『フランス六人組——二〇年代パリ音楽家群像』（飛幡祐規訳、晶文社、一九八九・五）。

【26】前掲書注25に参照。

【27】松浦寿輝『エッフェル塔試論』（筑摩書房、一九九五・六）、九七ページ。

【28】ジャン・コクトー「序」（堀口大学訳、『ジャン・コクトー全集』第七卷、創元社、一九八三・七、六ページ）。

【29】岩瀬孝「コクトーの魅力」（『古典劇と前衛劇——フランスと日本』、朝文社、一九九一・三、一三七―一三九ページ）。

【30】家山也寿生「ナンセンスに敏感であること——ジャン・コクトーの古代ギリシア伝説三部作に関する覚書（Ⅱ）」（『フランス文学語学研究』第二二号、二〇〇三）。

【31】久保昭博「自律芸術の終焉？——第一次世界大戦とフランスのアヴァンギャルド」（山室信一・岡田暁生・小関隆・藤原辰史編『精神の変容』（『現代の起点第一次世界大戦』第三卷、岩波書店、二〇一四・六）。

【32】村田宏「地中海の岸辺に——両次大戦間における古典的ルネサンス」（『トランスアトランティック・モダン——大西洋を横断する美術』、みすず書房、二〇〇一・九、一〇四ページ）。

【33】本稿は、『モダン TOKIO 円舞曲』（『世界大都会先端ジャンズ文学叢書』第一卷、新興芸術派作家十四人、春陽堂、一九三〇・五）に収録された『浅草紅団』（全三七回）を考察対象となる。

【34】佐藤秀明『『浅草紅団』論——遊歩者の目と語りの目』（田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界 その生成』、勉誠出版、一九九・三）。

【35】中村三春「逃走するエクリチュール——『上海』『浅草紅団』のフラグメント性」（『川端文学への視界』第一四号、教育出版センター、一九九・六）、後、『花のフラクタル——20世紀日本前衛小説研究』（翰林書房、二〇二二・一）に収録。

【36】赤目と黒身で、緑の羽毛をもつ外形は、鳩という伝説的毒鳥と類似する（和泉堯己・富士川龍郎「鳩鳥考——鳩の正体はニューギニアピトフイか」（『比治山大学現代文化学部紀要』第二号、一九九五）。

【37】吉田秀樹（『浅草紅団』のはぐらかし——流動する街を捉える手法）、『国文学解釈と鑑賞』第七五巻第六号、二〇一〇・六）、浅草寺住職であった故網野義紘氏から「第九十八回」の解釈ができたことと述べている。その解釈は以下の通りである。へいとのみだれたるをとかんと思ふは、こんななるものなり、へしつかにひとりあて、うれひおほく、よしあしの、ぜひをわきまへかねたり、へすなどりなどのあみに、かゝりしごとく、くるしきていなり、へかなしきこと、うきこと、おほくたえがたきていなりしんじんせば又のがるゝことあるべし。

【38】吉田秀樹前掲論文注37、後、『浅草紅団』——（へはぐらかし）と紐帯としての（おみくじ）——というタイトルで、『川端康成——東京のシルエット』（龍青房、二〇二三・一二）に収録。

【39】今でも浅草寺で使われている第九十八回のおみくじの解釈によれば、「欲理新糸乱とは、からんだ糸の乱れを戻そうとすることが困難であるように、心の苦しみをなくそうとするのは苦難でしょう。／閑愁足是非とは、独り静かに悩みや悲しみの多くを抱き、物事の善悪さえ見つけにくいことでしょう。／只困羅網裡とは、魚が網にからまれて身動きが出来ぬように、もがき苦しむでしょう。／相見幾人悲とは、自分も周囲の人も悲しみ、悩み事が多く絶えがたいものでしょう。けれど信心すれば、逃れられることでしょう」とある。また中村公一『一番大吉！——おみくじのフォークロア』（大修館書店、一九九九・一二、三二七ページ）によれば、「日本訳は、『新糸の乱れを理めんと欲せば／

閑愁、是非足し／只羅網の裡に困しみ／相見て幾人か悲しむ』であるという。大意は、「新しく紡がれた糸のもつれを整えようと思うが、／もつれた糸のように閉じられた愁を解くことも、同じように難しい。／羅網にかかった魚や獣のように、もがき苦しむだけである。／同様の立場の人間が幾人いることであろうか。おみくじの解としては、網にかかった魚や獣のように、愁い悲しみが絶えない。神仏の加護を祈るべし」とある。

【40】真柳誠「鳩鳥——実在から伝説へ」（山田慶児編『物のイメージ・本草と博物学への招待』、朝日新聞社、一九九四・四）、一五一～五八ページ。

【41】高橋真理「亜硫酸と望遠鏡——『浅草紅団』の方法」（『日本文学』第三八巻第四号、一九八九・四）、後、石川巧・吉田秀樹編『川端康成作品論集成第二巻——浅草紅団・水晶幻想』（おうふう、二〇〇九・一二）に収録。

【42】前田愛「劇場としての浅草」前掲注3。

【43】副田賢二前掲論文注19。

【44】川柳は、五・七・五の音を持つ日本語の詩である。

【45】都鳥とは、百合鴟の和名であり、嘴と足が赤い、水面を動きまわりながら魚を食べる水鳥である。

【46】ダニエル・ストラック「近代文学に見られる隅田川の空間変容」（『近代文学の橋——風景描写における隠喩的解釈の可能性』、九州大学出版会、二〇一四・八）、二五二～二五五ページ。

【47】竹内清己「モダニズムにおけるアメリカ——川端康成による評言と構想を通して」（『昭和文学研究』第三二号、一九九一・二）。

【48】『エッフェル塔の花嫁花婿』の書割は、『近代劇全集』の別冊『舞台写真集』（第一書房、一九二八、九六ページ）に掲載されている。

【49】杉山千鶴「浅草オペラから浅草レビューへの変遷——1920年代の浅草の軽演劇の流れと変遷過程に存在するもの」（『お茶の水女子大学人文科学紀要』第四三号、一九九〇・三）。

【50】周知のように、一九二九年一〇月に「第二次カジノ・フォーリー」が発足し、梅園龍子が出演し、川端康成はその常連客であった（野末明「川端康成と踊子——大正～昭和初期」、『康成・鷗外——研究と新資料』、審美社、一九九七・一一）。

【51】例えば、川端康成は、「あるかなきかに」（『文藝』第二巻第一号、一九三四・一）においては、「大理石より木の幹に『君の名前を彫り給へ』といふ、ジャン・コクトオの詩から、私はふとあなた方を思ひ浮かべてこんな手紙を書き出したのでありますけれども、もともといやつたらしい詩なのでありますから、いかに私だつて、さう長くは騙されてはをられません」と書いている。作中の冒頭に引用された「君の名前を彫り給へ／やがて天までとどくほど／大きくふとる木の幹に。／大理石から較べたら立木の方が得なんだ。／彫りつけられた君の名もだんだん大きくなつて行く」と照らし合わせてみたところ、前掲注22堀口大学訳の『ジャン・コクトオ詩抄』に収録した「偶作」であることが確認できた。

【52】川端康成「浅草（下）」（『読売新聞』朝刊第四版、一九三〇・一・二二）。

【53】川端康成「化かしと技術」に就て」（『新潮』第二七巻第一号、一九三〇・一）。

【54】羽鳥一英「川端康成「浅草もの」をめぐる」（『国文学解釈と教材の研究』第一一巻第九号、一九六六・八）、掛野剛史「川端康成「浅草紅団」論——分裂と統一・プロレタリア文学を光源として」（『都大論究』第四〇号、二〇〇三・六）、後、石川巧・吉田秀樹編前掲書注41に収録。

第四章 「落葉」論——変奏される輪舞^{ロンド}

一、はじめに

川端康成（一八九九—一九七二）は、革新的な志向を持つ雑誌『文藝時代』紙上で本格的に創作活動を始める。「新感覚派理論」として有名な「新進作家の新傾向解説」【1】から窺える川端の「新しい表現」をめぐる模索は、新心理主義時代への文学的変貌過程のなかで一貫して変わらない連続性が認められるとすれば、それは書くこと＝新しい表現形式の模索だったと言える。

一九三〇年から三一年にかけて、川端は「針と硝子と霧」【2】や「水晶幻想」【3】といった斬新なテクストを発表した。瀬沼茂樹は『現代文学』（木犀社書院、一九三三・一、一二—一三三ページ）において、「新感覚派の感覚描写の内面にあつて、その外面性を裏づけてゐた心理描写を一步押し進め、人間をその全生活意識から切り離して、心理的存在とし、生理的存在として、その解体・分裂において、個別的に、剋明に追求していくときに、『意識の流れ』『内的独白』などの方法にたつ新心理主義文学を発生せしめた」（傍点原文）と述べ、「新心理主義文学」を新感覚派の一分岐として早くから規定した。また、曾根博義は、比較文学的な観点から、ジョイスやプルーストなどの方法との関わりを通じて生じた、人間心理の深層の流れを表現することを目指した伊藤整、堀辰雄、横光利一の小説や評論などを新心理主義文学として挙げている【4】。川端の文学活動において、特に「水晶幻想」が新心理主義小説の実験として位置付けられていることはよく知られているが、同時代の他作品の方法の解明は、十分に進んでいるとはいえない。

本稿では、川端がこの時期に発表した小説「落葉」【5】を取り上げて、「水晶幻想」等で検証されてきた新心理主義小説の手法、特に「意識の流れ」がどのように援用されたのかを問う。そのためには、この小説に書かれた落葉をめぐるさまざまなイメージに焦点をあてる必要がある。「彼女」の視覚・聴覚などの知覚が如何に織り合わされ、落葉をめぐる記憶の断片と結びつくのか。また、落葉をめぐる舞踊・絵画・音楽のイメージと小説の言語表現とが、記号化の過程をはさんでどのように結びついているかを明らかにする。

二、川端康成の小説「落葉」

小説「落葉」において、琴の師匠をしている「彼女」の意識の流れが、落葉を通して描かれる。晩秋の夜、「落葉の音」に気づくことで、「彼女」の過去の記憶が蘇るところから語り始められる。かつて、秋の舞踊会で「彼女」が踊った「落葉の踊」は、「彼女」に夕日時の銀杏の落葉を想起させた。その日に、「彼女」は結婚を決意する。それは、今から七八年前のことで、「彼女」が憧れた琴の師匠のお通夜の二日後のことである。お通夜の翌朝に、帰ってきた「彼女」は、別れた夫と彼の師匠の未亡人の足音に潜んでいる二人の秘密を知ってしまった。その後、「彼女」は、未亡人の借家から引越し、新しい家で夜の落葉の音を聞いたところで物語は終わる。

小説の展開は、このように冒頭と結末が落葉の音で対応し、語りの現在時という枠が示される。その枠内に「彼女」の回想が差し挟まれる。しかし、「彼女」の回想は、直線的な時間の順序には沿っておらず、回想する「彼女」の心の流れそのままであるかのように書かれているのである。非連続的な回想は、小説の冒頭の現在から、現在に近い過去（二三日前の遺作展覧会）へ、また現在に戻り、遠い過去（踊の稽古に通った頃）に移り、また現在に流れ込み、もつと遠い過去（踊の稽古の頃より前、現在から七八年前の秋の日の朝）に飛び、それから時の流れに従い、その踊の初舞台に遡り、その後の琴の師匠のお通夜とその次の日の朝に引き戻され、現在の回想と合流する。つまり、実際の語り方は、回想を挟んだ複雑な時制によって構成されている。この回想の流れは、風の音や落葉の音などを描くことで非連続的につながっている。

冒頭の「風の音ではなつたが雨が降り出した音のやうであり、人間が忍び足で庭を歩く音のやうでもあり、ふと耳を澄ませてみると、それは落葉の音であつた。／夜の落葉であつた。／目に見えない落葉であつた。」という記述からわかるように、まず、読者に印象づけられるのは、「落葉」の視覚的イメージではなく、「目に見えない落葉」の音なのである。次に、「彼女」は、菱田春草の遺作展覧会で、「落葉」【6】という絵画を見終えて、家へ帰るとすぐに蓄音機で宮城道雄の「落葉の踊」という曲を聴き始める。

「落葉」といふ絵の落葉は静かであつた。／「落葉の踊」といふ新日本音楽の落葉は動いてゐた。／しかし、二つとも目に見える落葉であつた。昼の落葉であつた。／彼女は夜の目に見えない落葉といふものを考へてみたことがなかつた。」とあるように、絵画の《落葉》における静のイメージは、音楽の「落葉の踊」における動のイメージと対比され、かつ、両者とも「昼の落葉」／「目に見える落葉」に含まれ、「夜の目に見えない落葉」と対置される。要するに、昼の落葉／夜の落葉は、自然／空想、視覚／聴覚という二項対立的な図式に振り分けられ、さらに昼の落葉は、静的／動的な落葉のイメージに細分化される。このようなさまざまな落葉のイメージは物語の進展にしたがつてどのように反復され、重層化していくのか。

さらに、落葉のイメージの変転は、舞踊する「彼女」の心身と共鳴しながら進行し、さまざまな落葉のイメージに関わる記憶の断片が示される。琴の師匠である現在の「彼女」は、菱田春草の《落葉》に触発されて、舞踊の稽古をしていた頃の自分を思い出し、家に帰ってすぐに宮城道雄の「落葉の踊」を聴き、メロディーに乗って踊っている過去の記憶へ滑り込んでいく。こうして、「彼女」の身体を媒介とし、さまざまな落葉のイメージから過去の記憶が呼び起こされる。

そこで、以下の三節を通して確認したいのは、舞踊・絵画・音楽の諸ジャンルの芸術作品が持つ落葉のイメージを、どのように借用しながら語られているのかという点である。

具体的には、まず、高見澤恵子が指摘するように、小説「落葉」のヒロインは、舞踊家・藤間静枝をモデル【7】にしていることを踏まえて、小説に書かれた落葉のイメージを抽出する。次に、菱田春草の《落葉》の視覚的イメージに触発された「彼女」の内面世界が、如何なるものかを考察する。さらに、宮城道雄が作曲した「落葉の踊」に響く「彼女」の内面が、どのように菱田春草《落葉》の視覚的イメージと合成されるのかを検討する。最終的に、落葉のイメージが、どのように「彼女」の心象イメージと合流するのかを明らかにしたい。

三、藤間静枝の舞踊「落草の踊」

小説の「落葉」では、藤間静枝が振付けを行った「落葉の踊」に明確に言及されていないが、小説の全体は、藤間静枝が夫・永井荷風と別れ、勝本清一郎に出会い、無理な稽古がたたって鎌倉で静養している時に、宮城道雄の「落葉の踊」の振付けを思案した、という事実を下敷きにしている【8】。まずは、藤間静枝の随筆【9】に書かれた内容を参照しながら、小説「落葉」に至って捨象された「彼女」の心身イメージを探ってみよう【10】。

藤間静枝の随筆には、かつての夫・永井荷風が自分を「矢筈草」に喩えたこと【11】、結婚生活に幻滅して家出し、夫と別れて新舞踊の研究のため「藤蔭会」を作ったこと、新舞踊活動の作品「思凡」を上演したことなどが書かれている。とりわけ、藤間が新しい舞踊のための音楽を模索している時に出会ったのは、新日本音楽の創造を目指していた若き宮城道雄の「落葉の踊」であった【12】。藤間が藤蔭会の出し物として何かすぐれたい曲を見つけて振付けをしたいと思い、十七弦の琴が初めて公衆の前で演奏された宮城の作品発表会を聞きに行つて、「落草の踊」に出会う【13】。

藤間は、宮城の「落葉の踊」のメロディーに触発されて、厳冬が来る前に舞い落ちる葉の姿【14】と旧家から出た自分自身の頼りなさを

重ね合わせたのではないだろうか。しかし、旧家の妻を象徴する「矢筈草」であった藤間が、「落葉の踊」の振付けを創案し、自分の心境を踊り出したことによって、過去の自分、そして過去の花柳界の芸者と一線を画し、新しい芸術的主体として再生する【15】。「新しい舞踊のモルモットとして」【16】のなかで述べているように、「曲は箏に三味線に十七弦箏との三部合奏になつてゐますから振りの方も大きい葉、中くらゐな葉、小さい葉と云ふ心持ちで三つの葉が三つの楽器の旋律を別々に現はし全部を調和させてゆく」という方法によって、藤間は「落葉の踊」の振付けを行った。このように、過去の「矢筈草」から現在の「落草」への変化は、落葉を真似る藤間の踊りで完成した。しかし、小説「落葉」では、「彼女」の「落葉の踊」の振付けのエピソードは、藤間のような過去との決別とは正反対の過去の記憶へと引き戻す。

彼女がまだ踊の稽古に通つてゐた頃、秋の舞踊会で「落葉の踊」を踊ったことがあつた。やはり宮城道雄の曲であつた。

「…」

「きつといろんな落葉が秋風に吹かれて、散り落ちたり、舞ひ歩いたりするありさまを写したのでせうけれど、四五人の踊り手に、あなたは桐の葉、あなたは銀杏の葉、あなたは紅葉の葉、といった風に振りの区別をするのはくら標題楽の踊だつて、少し幼稚過ぎると思ひますよ。」

「午前でせうか。午後でせうか。」

「なにが。」

「この曲の落葉の時が。」

「さうね。」

「きつと午後だと思ひますわ。夕日でなくとも、もう大分秋の日が傾いた……。」

彼女は夕日と言ひきりたいのであつた。夕日時の落葉の思ひ出が強いからであつた。或る古い社の境内の銀杏の落葉であつた。

師匠との会話から窺えるのは、「彼女」が落葉の様子を真似るだけではなく、「落葉の踊」のメロディーに乗つて踊りながら、「彼女」の過去の記憶と結びつく自然の風景と身体的な律動が重なり響くのだ。身体的な律動に伴い、夕日時の落葉、あるいは古い社の境内の銀杏の落葉に関わるイメージが、「彼女」の意識に浮かび上がってくる。上述の引用に引き続き、「彼女」が目にした落葉は、次のように喩えられる。

秋風に吹き起されると、落葉どもは一斉に立ち上つて走り出し、ひとところに集まつたと思ふうちに、旋風につれ

て舞ひ上つた。それは群れ飛ぶ鳥に似てゐた。黄色い扇の群の踊の律動を思はせた。とにかく、生きものの群としか見えなかつた。

「生ものの群としか見えなかつた。」と語られるように、風とともに落葉が舞い上がる律動は、「彼女」には、空中を群れ飛ぶ鳥の翼の律動と同じく感じられる。「彼女」は落葉のように踊り、落葉は鳥のように舞うというように、「彼女」の身体的なリズムが落葉の運動と共鳴し合い、同じような律動を刻む。

「彼女」が身体的な律動（＝落葉のような踊り）によって、内在的な時間の流れの一点（過去の夕日の落葉の瞬間、あるいは古い社の境内の銀杏の落葉の瞬間、いずれにせよ、任意の一点の時間）へ転移させることができる。過去と現在が重なり、落葉に結晶するように、数年後の「彼女」は、帝国美術院の遺作展覧会で菱田春草の《落葉》を見た時に、複数の落葉のイメージを同時に想起するようになる。

四、菱田春草の絵画《落葉》

「彼女は二三日前、帝国美術院の遺作展覧会で、菱田春草の『落葉』といふ名画を見て来たばかりであつた。暮れ早い晩秋の曇り日で、六曲の屏風を一目に見渡せるだけ後へさがると、絵のなかにもほの暗い午後五時がただよつて、物の形をとらへようとする臉が疲れた。／その疲れは、しばらく男の体を感じない女の疲れを彼女に思ひ出させた。」という。友達と一緒に美術館を出ても、まだ菱田春草の《落葉》に耽り、疲れを感じた「彼女」は、別れた夫のことを「目に見えない落葉であつた」、「夜の落葉であつた」と考えている。

井上二葉は、『落葉』といふ絵の落葉は静かであつた。／『落葉の踊』といふ新日本音楽の落葉は動いてゐた。／しかし、二つとも目に見える落葉といふものを考へてみたことがなかつた。」という本文を捉え、「目に見える落葉」に対して、「目に見えない落葉」と「夜の落葉」を分けて、さらに、（昼の）『銀杏の落葉』と『夜の落葉』は、絵画と音楽に表された落葉と違い、自然の落葉そのものである」と論じている【17】。今は別れた夫と結婚をきめた日に見た（昼の）「銀杏の落葉」は、「彼女」の心をときめかせたのに対して、静かな絵の落葉は、停止した時間を感じさせた。しかし、静かな絵は単純に「彼女」に停止した時間を感じさせたわけではなく、静止した落葉の絵と落葉の音楽が、「彼女」の内部時間と合流する。あるいは、菱田春草の《落葉》に内在するリズムによって、「彼女」に過去を思い出させる。以下に、この小説の素材の一つである菱田春草【18】の《落葉》を参照しながら、この絵から触発された「彼女」の内面を探ってみる。

《落葉》は、菱田春草が一九〇九年に第三回文展に出品した作品で、第二等賞第一席を獲得している。明治期の美術界では、西洋の写実絵

画に対して描線を持つ伝統的な日本画を如何に近代化するかという課題をめぐって、岡倉天心をはじめ、横山大観や菱田春草らは、没骨法を使って対象の輪郭線をぼかして、印象や心持など抽象的な、あるいは幻想的なものを描く朦朧体で、新しい日本画の領域を拓いたのである【19】。朦朧体は精神世界を描くことで、内的なイメージの表現の側面を強調するのだ。特に菱田春草の場合は、欧米からの帰国後に、色彩の重要性を再認識して試みた朦朧体の没線主彩技法は、輪郭線を廃して色彩を中心とした描写を行う一方、背景を淡色にすることで逆にリアリティを消失させており、観念的な絵画空間が表される【20】。《落葉》シリーズは、視力障害で療養生活を送った時、代々木の雑木林で目にした光景をモチーフにして作画した五点である。川端が小説で言及した《落葉》は、一九一二年四月に岡倉天心・横山大観らによって開催された菱田春草君追悼展覧会で展示されたものだと考えられる。この遺墨展に基づく『春草画集』【21】によれば、秋元洒汀所蔵の六曲屏風《落葉》と中西嘉助君蔵の《落葉》は目次に挙げられているが、中西嘉助君蔵の《落葉》ではなく、前者の六曲一双屏風のものが確認できた。

《落葉》（六曲一双屏風、紙本着色、各一五四・二×三五四・三、福井県立美術館蔵）は、淡い秋色に彩られ、静寂の趣を秘めた雑木林の広がりゆゆるやかな俯瞰構図である。この屏風は、鑑賞者が、一步、二歩、数歩と近づき、あるいは左右に移動して観るたび、その様相を一変させる。この屏風に描かれた林間の風景は、線と没骨との調和によって立体的な空間が与えられる。左右隻に見える小道によって奥行きのある空間が作られ、かつ鑑賞者のすぐ近くから自在に奥行きが作られる【22】。屏風の真ん中に立てば林の奥へと引き込まれ、右隻の中央に立てば林はせり上がりながら右手奥へと誘う道が現れ、反対の左隻も同じように、左手奥へと誘う小径も見られるような空間を体感することができる。屏風の左隻のくぬぎ林に落葉が積もり、それと対照的に真ん中から右隻によってみれば、若杉が生い茂り、小鳥が木にとまったり、地上にいたりする【23】。若木に目を転じれば、杉や櫟の針葉の精緻さ――析の葉の緑を残りつつ黄から黄褐色へと枯れゆく有様を映す。このような屏風で描かれた情景に誘い込まれる「彼女」は、落葉が漂っている林間の雰囲気に含まれているようだ。瞼の疲れを感じた「彼女は、美術館を出て別れた夫のことを思い出して、家に帰るとすぐに宮城道雄の「落葉の踊」という曲を聴き始め、それとともに、意識が過去へと向かう。

したがって、屏風の画面に描かれた秋の暮に舞う落葉のありようは、古い社の境内で二人が幸せな結婚生活を迎えた時に見た銀杏の落葉のイメージと重なり合うものである。このような落葉のイメージによって過去の記憶が呼び起こされるその瞬間は、前節で考察した過去の夕日時の落葉、あるいは古い社の境内の銀杏の落葉と重なり、「彼女」の心理的な時間の流れの一点として現れる。記憶に点滅する落葉のイメージは、菱田春草の《落葉》を眺めることによって、視覚的経験の記憶が、全身的な感覚や心と織り合わされることで呼び起こされる。《落葉》の視覚的イメージ（Ⅱ目に見える落葉）に触発された「彼女」は、「目に見えない落葉」Ⅱ過去の記憶を思い出し、「落葉の踊」の聴覚的イメージにとって代わられて過去に合流した。そこからさらに、落葉をめぐる記憶の断片は、どのように聴覚的イメージなどと連動するのか。そして、宮城道雄の「落葉の踊」のメロディーによって、「彼女」は如何に過去の記憶を再編するのか。節を変えて、宮城が作曲した「落葉の踊」

を手掛かりに検討してみよう。

五、 宮城道雄の音楽「落葉の踊」

「目に見えない落葉」という表現は、宮城道雄の「落葉の踊」からヒントを得たと、林芙美子が川端康成の妻から聞き出している【24】。井上二葉は、宮城の随筆の「風で庭の中を落葉が滑走してゆく」と形容される自然の音を敏感に知覚する表現が、さきに引用した小説の冒頭における「落葉の音」の表現と類似していると指摘している【25】。盲目の宮城道雄が、聴覚と触覚で周りの世界を認識していたということを、掘り下げて考えてみれば、小説「落葉」のヒロイン、舞踊を稽古していた「彼女」が、最後に琴の師匠になる点は、とても興味深い。この設定を解くために、まず、井上二葉が考察したように、宮城道雄が、ハイフェッツの「悪魔の踊」のテクニクからヒントを得て、「落葉の踊」を作曲した【26】ことから確認したい。

宮城が随筆「谷間の水車」その他【27】で言及している「十七弦」【28】の箏は、自作の合奏に洋楽と同じような低音の伴奏を用いてみるために考案された。箏と三弦の合奏、さらに低い音を出す伴奏楽器・十七弦を加えた「落葉の踊」の演奏形式は、和洋折衷の三重奏と言える。その演奏技法は、「宮城が創始した新しい奏法の中から、明らかに洋楽的手法からの摂取と思われるものだけを取り上げると、〔…〕スタックカートがある。一九二二年に作曲の〈落葉の踊り〉の新鮮さの大半は、箏の見事なスタックカートの採用にある【29】。」と、吉川英史は指摘している。スタックカートとは、弓を速く弾き、各音に弓を止め、音を区切る奏法の総称である【30】。スタックカートを使つて箏で弾き出した独立する音は、一枚一枚の降りしきる落葉を再現する。これと十七弦で奏した低音をあわせて、宮城が言及する「風で庭の中を落葉が滑走してゆく」様子を再現する。このような洋乐的な手法を、宮城はヴァイオリンの大家ハイフェッツの「悪魔の踊」の曲から与えられたテクニク【31】だといったのであろう。

千葉潤之介は、『悪魔の踊』あるいは『小鬼のロンド』の作曲者はアントニオ・バッジニ Antonio Bazzini（一八一八〜九七）という十九世紀イタリアのヴァイオリニストで、パリでも活躍したことがあります。曲のタイトルは *La ronde des lutins* (Scherzo fantastique) とフランス語で書かれており、どうしても訳すとすれば『妖精の輪舞（幻想的なスケルツォ）』などということになります【32】と述べている。Lutin の日本語訳は、「妖精」、「魑魅」、あるいは「いたずらっ子」などが考えられる【33】。バッジニの「悪魔の踊」は、演奏技巧の高いヴァイオリン曲として、リコッシェサルタートという技法が使われる。連続スタックカートと呼ばれる演奏技術のなかで、十六分音符のリコッシェサルター

トは、一打連続跳弓ともいい、連続した音符を弓を返さずに小刻みに演奏する技法である【34】。宮城は、西洋の弦楽曲「悪魔の踊」で使われるリコッシェサルタートを取り入れ、新日本音楽の「落葉の踊」を作曲したと言えるだろう。

「妖精の輪舞（悪魔の踊）」というヴァイオリン曲は、妖精（悪魔）が踊るような音の響きによって異なる楽想の挿入部を挟んで、主題が何度も繰り返されるロンド形式の楽曲である【35】。ロンドとは、ぐるぐる回るといふ語源からわかるように、同じ主題をルフラン（Refain）と呼ばれる反復句によって、何回も繰返すソナタ形式と違う音楽の形式である【36】。ロンド形式を援用する宮城の「落葉の踊」【37】は、三味線と箏とが和声に組み合わされて旋律を奏し、十七弦は箏の和声を附けるために低音を奏している。そして、低音の十七弦が洋風の音階を奏している間に、高音の三味線が純粹の日本音階を奏している。こうした、二種の旋律が巧妙に組み合わせられたのが、「落葉の踊」と命名された新日本音楽の器楽曲である【38】。落葉が降り落ちてくる雰囲気をも少し出す十七弦の最低音と、箏・三味線をスタッカートで弾き出す華やかな高音などは、まるで妖精（悪魔）が踊る足音のように聞こえる。

このように、小説に引用される新箏曲「落葉の踊」の楽音を明らかにした上で、その回想形式の冒頭に設定される「落葉の音」に再び焦点を当ててみよう。この音は、かつての夫との記憶にまつわる「彼女」の心情と、二重写しになる。次の一節をみよう。

夜の落葉の音にも、やはり不思議な秘密に触れたやうな感じがあつた。別れた夫が庭へ忍んで来た足音ではないかと、そのやうな驚きを呼びおこしたほどに、彼女の心ときめかせたのであつた。壁に立てかけた琴が夜更けにひとりでに鳴り出したやうな、一つの恐れが、目に見えない落葉の音には含まれてゐた。

「彼女」は、「天使の国のお通夜にまぎれ込んだ悪魔のやうな白々しさで、彼女の家での彼と未亡人との醜い夜の姿」を幻覚するが、その翌朝、お通夜から帰ってきた「彼女」は、未亡人が二階から梯子段を下りて来る足音を確かに聞いた。その後、夜に夫が庭へ忍んで来た足音を聞いた「彼女」は、ふたたび心ときめかせた。こうして、「彼女」の心に潜んでいる不思議な秘密が悪魔のように踊りはじめ、心の琴弦に触れるほどの足音が「彼女」の心に「目に見えない夜の落葉の音」として残っていた。一方、夫と別れて生田流の琴の師匠になった「彼女」の心境が、離婚の悲しみに沈んでいることが、琴の音からわかる。

夫と別れて四日とたたないうちに、女の弟子が十二三人も減つてしまつた。世間で妙なものだと思つた。自分の稽古琴を置きっぱなしで取りにも来ない令嬢もあつた。

彼女はその琴の前に立つて、御所車の友禅模様の蔽ひの上から、そつと撫でるやうに鳴らしてみた。ゆるんだ弦が鈍い音を立てた。

この鈍く弾いた音から、「悪魔」が悲しく踊っている「彼女」の内面がわかる。「落葉の音はだんだんしげくなつた。やがて風の音が聞えはじめた。」とあるように、秋が訪れる落葉の音は、不思議な秘密に触れたような驚きが含まれる「夜の見えない落葉の音」と異なり、離婚を経て荒れ果てた「彼女」の悲しい心境を反映するのだ。

ここまで明らかにしたように、小説の冒頭に書かれた「落葉の音」は、現実の音ではなく、蓄音機などの複製技術によって呼び起こされて見えない「彼女」の内面の表現となっている。つまり、「彼女」の心に流動しているイメージは、箏曲の「落葉の踊」によって聴覚的経験の記憶を喚起させる。一方、「壁にたて並べた稽古琴をじつと眺めてみると、暗い庭の落葉が座敷のなかまで降り落ちて来さうな幻が浮かんで来る」と語るように、「彼女」の記憶と身体の諸感覚とが互いに連動し、自然の落葉や、絵画・音楽の落葉などから呼び起こされるイメージは、「降り落ちて来さうな幻」となる。これは、「夜の目に見えない落葉」であり、「彼女」の心象イメージとしての「落葉の音」なのである。かつて視覚的経験を持っていた宮城は、記憶のなかの落葉の像を琴の音で表した、今は琴の師匠をしている「彼女」もまた、音から視覚的イメージを再現しながら、過去を想起するのだ。

六、小説「落葉」の変奏

以上の三節を通して、舞踊・絵画・音楽の諸ジャンルが持つ落葉のイメージが、「彼女」の視覚・聴覚、いわゆる身体の諸感覚によって織り合わされている様をみてきた。それらはお互いに共鳴しながら、反復されることで、「彼女」の心象を描き出している。この小説の方法の特徴を抽出すれば、さまざまな落葉のイメージを重ね合わせることによって、内在する詩型——ロンド形式【39】に近いだろう。

冒頭の「落葉の音」は、反復の基調を決める。まず、「彼女」が菱田春草の《落葉》と宮城道雄の「落葉の踊」に触発され、落葉に関わる視覚・聴覚的経験の記憶が全身的な感覚と織り合わされることで呼び起こされ、「彼女」の流動している内面が表象される。また、「目に見えない落葉の音」は、「昼の落葉」／「目に見える落葉」と「夜の落葉」／「目に見えない落葉」に分けられる。このような冒頭の設定は、第三節で考察したように、結婚前の「彼女」の踊りの稽古は、幸せな結婚生活を象徴する明るい「昼の落葉」であるのに対して、前節で論じた離婚を経て琴の師匠になった「彼女」が弾き出した音は、心のなかの悲しみを写像する「夜の落葉」と対応する。さらに、これらの落葉によって、「彼女」の意識の深層から浮かび上がってくる断片は、葉が落ちた自然な音による反復でありつつ、またこのような自然な音を模倣すること

で作り出された想像的／創造的な音による変奏であるとも言えるだろう。つまり、小説「落葉」では、「彼女」の身体的な知覚で喚起される記憶の断片が、意識の流れに内在するメロディーによって、輪舞（ロンド）を踊るように反復されながら可視化される。

この小説の時間的な飛躍は、まるで林間に舞う落葉のような、動きと捉えることができる。言い方を変えれば、林間という空間のなかに、落葉が雨風によって散り落ちたり、舞い上がったりする有り様は、可視化された「彼女」の意識の動きではなからうか。このように、落葉をめぐるリフレインが、異なる時空にわたって交響している。師匠との思い出、稽古の身振り、古い社の境内、夫の足音など、すべてが落葉によって心象イメージを結晶させる核となると言える。

言い換えれば、「彼女」の聴覚・視覚によって織り合わされる身体的な知覚が、意識の深層の触媒となり、記号へ生成する過程において、落葉にならない視覚的イメージが、絵画《落葉》に出会い、図像として書き込まれる記号に向けて開かれ、記号の視覚的イメージとして形成された。また落葉の図像イメージを持つこの記号が意識のなかで、器楽曲「落葉の踊」のメロディーに出会い、この記号に音声イメージとして書き込まれる。したがって、図像と音声に合流する記号としての「落葉」によって、「彼女」の意識の深層にある過去の断片と結びつくのだ。要するに、「形象落葉記号」と「音符落葉記号」は、相対的にリフレインに支えられて、そこには落葉の視覚的・聴覚的イメージになる力とならざる渦巻きがせめぎあい、共存している。このような、「彼女」の意識の深層から表層へ浮び、また深層に沈んでいる落葉のイメージは、リフレインするロンド形式として、この小説から抽出することができる。

七、 おわりに

小説「落葉」は、舞踊家・藤間静枝をモデルにし、夫・永井荷風との結婚と離婚などの事実の取材に基づいている。荷風が「矢筈草」に喩える「彼女」は、随筆に「落草の踊」とあるように、宮城道雄の「落葉の踊」に触発され、自分の心境をこの曲の振付けによって表現する。夫との別れから、新舞踊運動の中心的存在となる藤間の芸術的な主体への転換に、川端康成は目を向け、菱田春草の《落葉》と宮城道雄の「落葉の踊」を借用し、小説「落葉」を創作したのである。

また、宮城道雄の「落葉の踊」のメロディーに触発された川端が、冒頭の落葉の音にとどまらず、小説に散在する異なる過去の断片を、落葉のイメージによって想起させて、現在の「彼女」の心の流れに回収して再編成する。「彼女」の心の流れがこの小説の構造となる時間軸は、宮城が西洋音楽のロンド形式を参考して作曲した器楽曲「落葉の踊」の構成と類似する。

川端康成がこの小説で描写した「彼女」の「意識の流れ」は、絵画や音楽などの知覚メディアによって、非連続的かつ主観的な知覚（感覚）が再編されたものである。この小説に書かれたさまざまな記憶の断片が、「彼女」の視覚・聴覚によって織り合わされる身体的な知覚、すなわち、「彼女」が持つ身体的律動によって想起させるのだ。小説の形式で言えば、「彼女」の心の流れが、あたかもロンド形式のように統合される。

同じ新心理主義時期に書かれた「水晶幻想」と比較してみれば、名詞や体言止めのような文体的な特徴を備える自由連想の書式とは異なる。しかしながら、この小説は、舞踊・絵画・音楽の諸ジャンルが持つ落葉のイメージを、「彼女」の視覚・聴覚によって織り合わされることによって、共鳴しながら変奏すること、自由連想の新しい書き方を提示したのではないだろうか。

【注】

【1】川端康成「新進作家の新傾向解説」『文藝時代』第二卷第一号、一九二五・一。

【2】初出『文学時代』第二卷第一号（一九三〇・一一）。

【3】初出『改造』第一三卷第一号（一九三一・一、原題「水晶幻想」、第一三卷第七号（一九三一・七、原題「鏡」）。

【4】曾根博義「新心理主義研究序説（二）」（五）（『評言と構想』第一六号〜第二二号、一九七九・六〜一九八一・六）。

【5】初出『改造』第一三卷第一二号（一九三一・一二）。

【6】本論は、菱田春草の日本画『落葉』を『落葉』と表記する。

【7】高見澤恵子「川端康成『落葉』論」『人間文化研究年報』第一八号、一九九四）。

【8】高見澤恵子前掲論文注7。

【9】藤間静枝「別れた愛人——永井荷風氏と勝本清一郎さん」『婦人公論』第一五卷第四号、一九三〇・四）。

【10】このような視点で書かれたものに、佐良利人の「落葉」には、生活もあり、技術もある」（『読者の要求——十二月月評（五）』『読売新聞』、一九三二・一二・四）という評論がある。

【11】随筆「矢はずぐさ」（『文明』第一卷第一〜三号、一九一六・四〜六、後『断腸亭雜藁』に収録）に、八重（藤間静枝の本名）との恋愛や結婚生活を象徴する矢筈草の名前の由来を荷風が書いている。藤間静枝は、「荷風さんはその腸を痛めてゐましたが、私が矢筈草（現の証拠）の煎薬を上げて全快したので、その夏は二人でそこそこ矢筈草を摘みにも歩きました。『…』その後さびしいとき私はよくそれを読んで泣きました。」と、前掲注9に書いている。塩浦彰『荷風と静枝——明治大逆事件の陰画』（洋々社、二〇〇七・四）、一一一ページ。

【12】西形節子『近代日本舞踊史』（演劇出版社、二〇〇六・三）。

【13】藤間静枝前掲注9。注目したいのは、当時の文献などを調べた限り、宮城道雄の「落葉の踊」の表記と照らし合わせてみれば、藤間が振付けたこの曲を、「落草の踊おちば」と表記したことである。

- 【14】 藤間静枝前掲注9。この随筆のなかで、「鐘鳴りぬ鐘に追はれて一とめぐり塔をめぐる秋の夕風」と書いている。
- 【15】 藤間静枝前掲注9。
- 【16】 藤間静枝「新しい舞踊のモルモットとして」『演藝画報』第九卷第二号、一九二二・二二。
- 【17】 井上二葉「川端康成『落葉』と宮城道雄の音楽」『日本近代文学と音楽——堀辰雄・芥川龍之介・宮澤賢治・川端康成・室生犀星、丸善仙台出版サービスセンター、二〇一〇・一二、一五八ページ。
- 【18】 菱田春草（一八七四～一九一一）、明治期の日本画家。岡倉天心の門下で、横山大観とともに、日本画の革新に貢献した（勅使河原純『菱田春草とその時代』、六芸書房、一九八二・一一）。
- 【19】 佐藤志乃『「朦朧」の時代——大観、春草らと近代日本画の成立』（人文書院、二〇一三・四）。
- 【20】 飯田市美術博物館編『菱田春草没後百年記念特別展…春草晩年の探求——日本美術院と装飾美』（飯田市美術博物館、二〇一一）。
- 【21】 菱田春草『春草画集』（春草遺墨展覧会編、画報社、一九二二・四）。
- 【22】 渡辺美保「菱田春草『落葉』の空間表現と「距離」について」『長野県信濃美術館紀要』第五号、二〇一〇）。
- 【23】 吉澤忠『日本近代絵画全集第一六卷 菱田春草』（講談社、一九六三・六）。
- 【24】 林芙美子「宮城道雄氏と林芙美子さんの巻」『話』第六卷第一〇号、一九三八・九）。
- 【25】 井上二葉「川端康成『落葉』と宮城道雄の音楽」（前掲書注17、一六一ページ）。
- 【26】 井上二葉「川端康成『落葉』と宮城道雄の音楽」（前掲書注17、一六一ページ）。
- 【27】 宮城道雄「谷間の水車」その他」（宮城道雄記念館編『宮城道雄著作全集』第一巻、大空社、二〇一五・三、四五三ページ）。
- 【28】 その設計については、音響学者・田辺尚雄に相談し、中国の古代の「瑟」という楽器を参考にし、楽器の全長を八尺とし、これをもとに幅や厚みなどを計算した。後に十七弦は、やや高めの音域を奏する七尺のものが製作され、それを「小十七弦」、八尺の方を「大十七弦」と呼んで区別すると、千葉潤之介・千葉優子は『音に生きる 宮城道雄伝』（講談社、一九九二・四、一二二～一二三ページ）で述べている。

それゆえに、「落葉の踊」を奏するこの十七絃の琴は、「落葉」と名前付けられた。

【29】吉川英史「現代邦楽の父 宮城道雄に及ぼした洋楽の影響」『武蔵野音楽大学研究紀要』第六号、一九七二・一二）。

【30】ユーディ・メニューイン『メニューイン／ヴァイオリン奏法』（服部成三郎・服部豊子訳、音楽之友社、一九七六・一、九六〇～九七ページ）を参照。

【31】宮城道雄「谷間の水車」その他」（前掲書注27）によれば、「当時まだ若く腕の冴え盛りで有名なヴァイオリンの大家ハイフェッツの「悪魔の踊」の曲がありました。その曲を聴き終わった時、これだ！ このテクニクだ！ 自分が今考えている落葉の曲は、このテクニクで発表しよう！ 私ははからずも「悪魔の踊」にヒントを得ました。その頃、箏の低い音が出る十七絃を考案していたので、それと三味線と、箏との合奏に作曲しました。」とある。

【32】千葉潤之介「消えた小十七絃（その二）」『宮城会々報』第一六〇号、一九九四・九）。

【33】千葉潤之介前掲注32。

【34】ヨーアヒム・ハルトナック『二十世紀の名ヴァイオリニスト』（松本道介訳、白水社、一九七四・一、二三七ページ）では、「ハイフェッツは、たえずといってよいほどに、必要もなくダウンボウにおいて軽くデクレッシェンドしながらポルタメントをかけてゆき、そして継ぎ目なしに、アップボウにおいてあらたに投入したフォルテで演奏をつづけることによって、このポルタメントの印象を粗いものにしてしまう。」というようなヴァイオリンの演奏技術の記述から、音が減衰しない連続スタッカートだと思われる。

【35】大木正興「バッツイーニ 妖精の踊り 作品二五 “La rondo de lutins.”」『最新名曲解説全集第一五巻 独奏曲Ⅱ』、音楽之友社、一九八一・一、四四六ページ。

【36】フーゴー・フィヒテントリット『音楽の形式』（橋本清司訳、音楽之友社、一九五五・六、九五〇～一〇三ページ）、また、諸井三郎『音楽形式論』（東洋音楽学校出版部、一九三二・一、六一〇～六二二ページ）によれば、「Rondo は本来はダンスで、これに附せられた音楽は声楽で

あつた。音楽は先づ合唱を以て始る。次いで踊手の一人が独唱し、独唱が済むと合唱は反復韻 (Refrain) として繰返される。次にまた別な独唱が行はれ、独唱が行はれる毎に合唱が繰返されるのである。そしてこの合唱自身が、“Rondeau”であり種々なる独唱が“Couplets” (中間樂節) と呼ばれた。これが本来のロンドであつて即ちそれは Refrain を持つ循環唱歌 (Ruud-gesang) である。かくて最初は声樂のための形式であつたものが次第に器樂のための形式となり、同時に実際のダンスはなくなつて一つの抽象形式となりそこに一定の約束を生じたのである。」とある。

【37】吉川英史・上参郷祐康『宮城道雄作品解説全書』(邦学社、一九七九・六)、一四一―一四六ページ。

【38】田辺尚雄『家庭で味ふべきレコード名曲解説』(文化生活研究会、一九二五・六、七四―七五ページ)。

【39】西澤文昭「十五世紀の作詩法論者の見た“rondel simple”」(『教養学科紀要』第九号、一九七六)、「フランス15世紀におけるロンド」(『フランス語フランス文学研究』第三一号、一九七七・一〇)、「中世レトリックの一系譜」(『教養学科紀要』第二一号、一九七八)。

第五章 「散りぬるを」論——自己立法の小説家「私」

一、はじめに

欧米の「意識の流れ」に惹きつけられた川端は、「水晶幻想」をはじめとする新心理主義の小説群を創作した。その後、心理を描く新しい手法を援用しながら、モダン都市を素材とする〈浅草もの〉から、犯罪小説的な〈実録もの〉への移行中に、「鬼熊」の死と踊子【1】や「二十歳」【2】などの作品を書いた。この「実録的犯罪小説」【3】群のなかで、最も注目されているのは、「散りぬるを」【4】である。

小林芳仁は、作中の殺人事件の日付に関わる記述を手がかりに、一九二八年八月一日に新聞でも報道された「女性理髪二名絞殺事件」を素材としたことを明らかにした【5】。その後、片山倫太郎は、作中で取り上げられた訴訟記録などが、すべて菊池甚一の著作『病的殺人の研究』（南北書院、一九三一・七）から、書き換えられた箇所があるものの、「ほとんどそのままの形で」引用されたものであると指摘している【6】。素材や典拠の確認を踏まえ、仁平政人は、殺人事件の事実を記述した精神鑑定書や訴訟記録などの言説を引用し、他者の言葉との交通を通じて（「合作」として）生み出され、「現実」なるものを形づくる、〈言語Ⅱ虚構〉の次元を前景化した小説であると論じた【7】。このように、訴訟記録の引用は、小説のリアリズムを作り出すための一つの方法である。

従来の研究は、それぞれの初出の雑誌に発表された「散りぬるを」、「滝子」と「通り魔」をまとめて初刊本に収められた「散りぬるを」をひとつの作品として扱っているものがほとんどである。しかし、三つの短編が発表される間、特に「滝子」が発表された一九三三年一月二日に、随筆「末期の眼」が発表されたことは興味深い。

周知のように、「末期の眼」は、芥川龍之介の遺書「或旧友への手記」を引きながら、小説家の狂気や自殺を冷静に傍観する川端の姿勢が見られる。加えて、片山倫太郎が指摘しているように、小説家における「芸術と生」の問題意識が「末期の眼」【8】を通して窺える【9】。つまり、ほぼ同じ時期に書かれた小説「散りぬるを」と随筆「末期の眼」は、書く主体の問題に向けて、小説家の思索を記録したものだと考えられる。

したがって、本論は、「散りぬるを」の小説家「私」の語りに注目する。この小説は、小説家志望の女弟子が殺害された五年前の事件を回想する現在の小説家「私」が、過去を回想しつつ、事件の外側にいる第三者の眼を通して、訴訟記録や写真の証拠を見なおす。特に、瀧子の寸断された死体写真を凝視した「私」が、刑法の眼から離れ、「自然」の眼で精神の「変質者」である殺人者・山邊三郎の「罪業」を傍観する過程を確認する。最後に、随筆「末期の眼」と合わせて、小説のタイトル「散りぬるを」で暗示される仏法的な「ポエジー」を再解釈し、小説を書く方法と倫理を見出したい。

二、殺人事件に巻き込まれた「私」

「散りぬるを」は、「私」が、五年前に起きた女弟子の殺害事件の訴訟記録を閲覧し、現在の視点で、この殺人事件の真相を探る小説である。五年前に、被害者の瀧子と蔦子の師匠である「私」が、警察の取り調べを受けた記述は、訴訟記録の調書の一部となった。この事件の参考人となったことを契機に、訴訟記録を借閲することが出来、調書の所々を写し取った「私」は、「それが今考へますと、どこまでがほんたうに私が自分でその時のありさまを覚えてゐたことなんですか、取調べの際に自分のしたことをお役人から教へられたりして、今頭にあるものが、この二つのうちのどつちだか一々はつきり区別出来なくなつてしま」う。つまり、犯人である山邊三郎の供述は、警察官、裁判官と合作した小説であると、事件から五年を経た現在の「私」は、調書を読みながら気づいたのである。

また、裁判長は、犯人の山邊三郎は精神の「変質者」であり、意識混濁中に瀧子と蔦子を殺したと判断し、動機のない病的犯罪だと鑑定した。この訴訟記録を読んだ「私」は、「もし仮りに私が陪審官として出廷してゐたら、『被告の精神状態には、そのために殺人を犯すほどの病的なもの認められないゆえに、反つて私は、病的犯罪として無罪を宣告された多くの殺人者よりも、この山邊三郎の方が、罪が軽いと思ふ。刑法とはまた別の目で見れば。』と、そんな意味のことを言いたかつたかもしれない」と考える。言い換えれば、変質者であるかどうかだが、刑法的な判断に左右される一方、小説家「私」の目から、変質者として狂気の犯罪をおかしたことは、正気の犯罪より遙かに悪であることだと捉えられる。つまり、殺人事件に取材する「私」は、刑法と異なる小説を書く「法」に従うのである。

訴訟記録を読み続けた「私」は、「実申しますと後はよく分かりませんです」、「実際はよく記憶にないと言ふのかね」、「すっかり判事さんの言ふ通りにして早くすませたかつたんです」、「初めは知らないと答へますと、嘘をつけ、血がついてゐるから置いて行つたんだらうと叱られまして、それでは赤い時計だつたのだなと、赤い時計が頭に浮んで来ましたから、警察の方の言ふ通りに相違ありませんと認めておきまし

たのに、予審に移ってから、幾度も幾度も時計のことを問ひつめられるので、すっかりいやになり、どうでもいいやと思つて、先きさまの言ふ通りにしました。ところが、実際のところは、その赤い時計をあの時、目にとめたものか、とめなかつたのか、今ぢやよく分らなくなつてしまひました」と、山邊三郎の曖昧な記述に留意している。彼女を殺した記憶のない彼を、警察官らの誘導性のある質問によつて、彼らが推測する可能な真相を誘ひ出したのである。このように、山邊三郎の自白は、警察官や裁判官などの「伏兵」によつて、虚構の小説へ変貌した。いわば、山邊三郎の自白から、自白風の小説への変貌する過程のなかで、参考人となつた「私」の記述は、一体、どんな役割を果たしたのかを、「私」は考えている。

しかし、五年を経つた現在は、殺人事件の唯一の当事者である山邊三郎が獄死すること、その真相は永遠に闇に葬られたことになる。世の中に残されているのが訴訟記録だけである。その一部である山邊三郎の聞取書を写し取りながら、読んでいる「私」は、過去の「私」と瀧子と薦子の記憶を浮かび上がらせたが、逆に記録に書かれた瀧子と薦子が、「私」の彼女たちをめぐる記憶を思い出す邪魔になる。「私」は、山邊三郎の記述を手がかりに、記憶に残っている彼女たちとの過去の「真相」を、思い出すように回想する。このように、現在の「私」は、加害者の山邊三郎のような当事者として殺人の「真相」を探りながら、殺人事件の外側にいる第三者である彼女たちの師匠として、彼女たちを殺害したかもしれないほかの「真相」に迫る。

三、瀧子の死体写真

訴訟記録を読んでいる「私」は、訴訟記録のほかに、瀧子の死体の写真が眼に入る。人間の主観的な眼と違い、写真という「機械の眼」によつて、過去の事実がそのままに記録され、また、肉眼が捉えられない細部をリアルに現出することができる【10】。短刀の切先が彼女の胸に当たつた部分の写真を凝視した「私」は、以下のように彼女の死体に触発される。

凶行の現場臨検の際の写真を、瀧子の刺傷を明らかにするため引き伸ばしたもので、私は彼女の胸の大写しを見せてもらつたことがあるが、写真機のせゐか、光線のせゐか、奇怪な出来上り工合だつたので、変になまなましかつたのを覚えてゐる。例へば、髪の毛は一筋づつ数へられるほどはつきり写つてゐるのに、広い胸を乳房のふくらみも分らぬぼうつと白い平面で、そのくせ腋の下の皺が見えた。眉と鼻の穴とが鮮やかで、閉ぢた目とここち開いた唇とは夢のやうにぼやけてゐた。その顔の線は正しい横顔だつた。胸は仰向けに

広がって、肉づきのいい肩は短く太い首に直角に近い豊かさではびこり、乳嘴も乳量も娘としては大きく塾し過ぎてゐた。首を思ひきりのけ反つて、髪は解けてはゐないが、耳のうしろから衿首　まですつきり生際が見えるほど振りみだして、ぐしょ濡れのやうに感じられた。傷を見せるためだらう、血はきれいに拭き取つてあつた。薄墨の乳量の下に、ゑぐれた深さを思はせる黒で、傷口が写つてゐた。

胸の傷口を映した死体写真は、彼女のなまなましい身体を「私」に感じさせて、まるで彼女の小説を読んだ「私」の記憶を呼び起こさせた。「瀧子の四つの小説は皆彼女の生活の日記みたいなものだつたが、そこに現はれる親きやうだいや、友達や、恋人に対する、彼女の無条件で、無制限な愛情は、全く私を感動させた」。女流作家になりたかつた瀧子は、「私」の家に下宿させ弟子となり、文章の指導を受けた。無邪気に文学の世界へまぎれこんできた迷子である彼女の文章を正視しなかつた小説家「私」は、一週間以上の徹夜の執筆を終えて、心身が甚だしく弱くなり、「瀧子の作品にたわいなく涙をこぼした」。このように、「たまたま疲労といふ私の無警戒の状態が相手の裸の温かさを感じさせたのであつたらう」とされる。

瀧子の死体写真に触発された「私」は、彼女の文学的な生命力を感じ、この「現実」を映した写真を通して、彼女の死体がなくなつた過去を思い出した。「私は彼女等の骨も拾つてやつたこととて、彼女等の肉体を灰にするために、火葬場の釜の電火の入る、ごおうといふさまじい音も聞いたのであるが、彼女等の若さは、やはり私から消え去らない。うつかりすると、今でも私は、目の前のそれをとらへようとする思ひにかられてゐることがある」と語つたように、現在の「私」は、彼女の死相がぼんやりしている。

しかし、写真のクローズアップされた身体のイメージは、「私」に過去の「現実」を取り戻させるのではなく、むしろ非現実的な感覚をもたらす【11】。「いつたい死骸のどこから、写真機はこんなむれるやうな生命をとらへたのか、不思議でたまらなかつた。感情のない機械の方が神の目で見るのであらうか。写真の瀧子はざまをみると言ひたくなるほど、いやしい動物をさらけ出してゐたけれども、私は生きてゐる彼女からこんなに女のほんたうの姿を見たことは、つひぞ一度もなかつたのである」と、小説家「私」が、瀧子の死相写真を通して、「一層グロテスクなもの」がみられるようになったと語つてゐる。このような死体の写真は、「私」に、過去の自分が捉えられなかつた真実を突きつけてゐる。

トム・ガニングは、「なによりも、目撃が人間的なものというよりテクノロジー的なものとなり、それに応じてその証拠性は、真実へのより強い説得力をもつようになる。『装置は嘘をつかない』からである。[...]しかし、写真が証拠として取り上げられるとき、そこでの関心の対象となつてゐたのは知覚のシュミラークルになるというよりも、むしろ記録するという行為、つまりインデックス的な痕跡を留めることになる」【12】と論じてゐる。つまり、写真は、インデックス性によって、対象との物理的な繋がりを持つことで、主観的に書かれた絵画とは根本的に異なつてゐる。このように、写真は物的証拠として訴訟記録の一部となる。このような物質的な写真によって、彼女たちを殺害した過

去の「場所」に戻された「私」は、自分が彼女たちを殺害したかもしれない、ということを想像してみる。

四、死体写真に触発された「私」の想像力

「私」は、「機械の眼」という装置によって、第三者のまなざしを通して、「刑法とはまた別の目で」、「自然と問答の形式」で、彼女たちを殺害した別の「真相」を探る。訴訟記録を読み続ける「私」は、そこに記載された彼女たちの死亡推定時刻に気づき、当時の自分を回想しはじめる。加害者の山邊三郎の記述によって、彼女たちを殺害した「真相」がある一方、彼女たちの師匠である「私」は、短刀の切先で瀧子の胸に突き刺さった傷口を拡大した写真を見た瞬間に、もう一つ別の「真相」について想起する。

瀧子と蔦子は、女学校を出て文学のことを勉強するために、「私」の女弟子になった。瀧子は陽気で、冗談の好きな女である。彼女は、「小説の作者の素質どころか、小説家の読者の素質もない女のやうに見えた。無邪気に文学の世界へまぎれこんで来た迷子みたいで、気の毒といふよりも、なにか愛嬌があつた」と、小説家「私」の目から見える。ある日、「私」は、「いたづら小僧のやうに」女流作家になりたかった瀧子に、以下のように、厳しいことを言う。

あんたなんかもね、女流作家になりたいなら、文学なんぞあきらめちやつて、お嫁入りするんですね。文学なんかは、もつと人生でひどいめにあつてから、はじめた方がいいですよ。文学にだまされるよりも、男にだまされた方が、よっぽど女流作家ですね。今のあんたはいかにも女流作家だ。女の作家にはちがひないです。しかしあんたが活字になるやうな小説が書け出したら、あんたはもう女の作家ぢやありません。男の作家の真似をするだけです。女でなくりますよ。女でない、ろくでもない女になりますよ。文学には、女のすることなんかないですよ。

しかし、一週間以上に徹夜の執筆の仕事を終えて、心身が甚だしく弱くなった「私」は、「瀧子の作品にたわいなく涙をこぼした」。彼女の小説は、すべてその生活の日記みたいなものであり、そこに現れる無制限な愛情は、「全く私を感動させた」。「文学としても、小説にも文章にもなつてをらず、常日頃なら正視に堪へないであらうが、たまたま疲労といふ私の無警戒の状態が相手の裸の温かさを感じさせたのであつたらう」という「私」は、瀧子の心を傷つけて、「わがままな結論だけを投げだした」。

悪い文学は美しい感情で作られるといふことがあるが——あんたから預った小説を四つ続けざまにさつき読んだんですよ、皆文学にもなにもなつてやしない。人を没我的に愛して、相手からさんざん踏みつけられて、その同じことを幾度くりかへしても、やはりおめでたく愛してゐる、自分がそんな女だといふ広告文ですよ、どの作もね。男をいい気につけあがらせる恋文みたいなもんですよ。

真向から瀧子を叱りつけた「私」は、「その時は気がつかなかったけれど、全くのところ私は、瀧子が女のありがたさを自ら文章で公にすることを、なにかしら危つかしく、なにかしら惜しく思つたのには、早くも男の嫉妬が芽生えてゐたのかもしれない」と反省する。彼女の死体写真を見つめた「私」は、自分のわがままで彼女の文学的な生命を殺したことに、今さら気づいたのである。「私が顔をしかめて横向いたのはこの傷痕のせみだつたけれども、これはただの偽善に過ぎなくて、まことは彼女のあらはな生命への驚嘆をごまかしたのであらうと、今は思ふ。恐怖や苦痛の陰もなく放恣に体をあげひろげて歓喜の極みのやうに見えた」。三島由紀夫は、「この死体に向つて用いられた「生命」という言葉、独自の使い方を見るがいい。即ち、生命とは、作者にとって、生きていても死んでいてもいい、ひとつの対象に他ならない。「…」生命とは、(たとい死体であつてもよい)、存在それ自体として、精神に対抗して屹立しているものなのである」【13】と、死体をめぐる小説家「私」の審美的なまなざしについて解説している。

つまり、瀧子の死体は、彼女の文体と同じような女らしさを、小説家「私」の目の前に無制限にひろげて、女の生命力を表している。このような女らしさは、小説家である「私」の文章になかったものであり、「男の嫉妬が芽生えてゐた」のであり、「考へてみれば、瀧子の裸の胸の写真にうつつたやうなものは、私が初めて見た彼女の小説にも現はれてゐたやうである」。要するに、訴訟記録の写真を見た小説家「私」は、精神の「変質者」の山邊三郎と同じように、彼女たちを殺害した犯人であるかもしれないという「真相」を見だしたのである。

五、〈自己立法〉の小説家になった「私」

瀧子の死体写真に触発された「私」は、彼女たちの死に関する「真相」を偶然見つけた。警部や勘定人などが「合作」した訴訟記録と違い、小説家「私」は、精神の「変質者」の山邊三郎の立場で、彼の朦朧状態で行つた殺人の経緯を追つてみる。しかし、精神の「変質者」の山邊三郎と根本的に違うのは、理性を持つ小説家「私」は、「殺人の動機はほんの戯れに近い」山邊三郎の殺人行為と、調書の小異を突き合わせて、

殺人の過程を冷静に推理する。「裁判官の務めは、そこらあたりで終わつてゐるのだらう。けれども、その終わったところあたりから、小説家の務めは始まるのではないだらうか」と考える「私」は、写真から導いたある真実によって、訴訟記録を解釈し直して、事実を小説へと変貌させるのである。

特に、赤ん坊の泣声が聞こえたという山邊の供述は作り話だった、という精神鑑定人の結論に対して、小説家「私」は、精神の「変質者」の立場から別の「真相」があると考えている。

「しらつづくれた語呂合はせをするな。山邊三郎の方がお前よりよつぽど生命を愛してをつた。あいつは人殺しの後で逃げ出す時に、近所の赤ん坊の泣声を聞いたと、幾度もの取調べに自白してゐる。ところが精神鑑定人の訊問によつて、それはつくりばなしだったことが明らかになったのだ。幻聴でもない。赤ん坊の泣声を聞いたやうな気がしたのではなく、聞いたやうな気がしたとなぜか想ひたくなつて、ふとさう言つてしまつたのだ」。

「自分が二人殺したが、その今またどこかで新しい生命が生れてゐるだらう。その思ひが赤ん坊の泣声となつたと考へるのかね。それなら朝の牛乳屋の車の音だつておんなじだ。おれの小説だつておんなじだ。」

「生きてゐることは、なんとでも言へることだ。」

「なんとでも言へる！ おれはそんなえらい作家ではない。」

「お前がこの世でいつも無罪のやうな阿呆面をしてゐるのは、そのせゐか。通り魔につかれなくておめでたいよ。」

「およそ通り魔でないものが一つでもあるかどうかは疑はしいが、おれは山邊三郎のやうな人格異常者ではない。」

「私」は、山邊三郎を通して、かつて彼女の文学的な生命を殺した「私」との、空想上の対話を試みる。牛乳屋の車の音に目覚めた山邊三郎は、赤ん坊のやうな新しい生命が生まれたかのように感じ、彼女たちを殺したことを自覚する。「強盗ヲ装フベク変装覆面シテ、〔…〕と予審終結決定書で書かれたように、山邊三郎は強盗の仮面を被り、「蔦子に恋してゐるから瀧子を嚇かすことはなんかは、恋愛の常識第一歩ではないか」と思い、「悪魔の誘惑に毒されて猿芝居をするのか」ように、彼女たちを殺したのである。「この犯罪の美しさは、動機の無意味さ以外のなにものにも絶対ないことを、私はよく知りながら」と、「私」は小説家の「曇らぬ目」でみている。

このように、小説家「私」は、五年前の事件を再解釈し、山邊三郎の殺人を分析して、訴訟記録と異なる「真相」を導いたのである。守本もえは、初出版にみられる「第三者の意地悪い目」という表現に着目し、〈第三者の目〉という装置によって、小説家「私」の外部へのまなざしが、内部への反転し、特に、末尾で「天」と仮託される超越的な存在から「私」に向けられるのであることを指摘している【14】。初出の

一節を引用して確認してみよう。

色恋沙汰の殺人ではなかった。親戚づきあひの近しさでもなかった。しかもほんのじやうだんの果てに、絞め殺されて、息が切れるまでも、娘達は山邊三郎を憎んだ風がない。裏切らなかつた。親しみを失はず、信じきつてゐたかのやうだ。殺されるとは知らなかつた。たはむれだと思つてゐた。

しかし私は必ずしもこれを山邊三郎の虚妄とのみ考へるのではない。殺人者の美しい真実とも見るのだけれどもそこに第三者の意地悪い目を迎へるならば、第三者がたとへ天であらうとも、私は自分が嘲けられてると、その目に向つて――【15】

「天」と仮託される超越的な存在とは、小説家「私」の内在的な「自然法」と考えられる。つまり、他律の刑法によつて「無期懲役」の判決を受けた犯人・山邊三郎と違い、過去の事件を見なおす過程のなかで、過去の「私」に向けるまなざしを通して、自己を律する〈自己自法〉の主体の小説家となつたのである。

六、「散りぬるを」

この小説のタイトル「散りぬるを」は、「いろは歌」の一句である。「いろは歌」とは、すべての仮名が重複せずに使つて作られた七五調の和歌である。その内容は、「色いろはにほへど散りぬるを、我が世よたれぞ常つねならむ、有為うゐの奥山おくやま、今日けふ越えて、浅き夢あさ ゆめ見じ、酔よひもせず」である。これは、四句四言「諸行無常、是生滅法、生滅滅已、寂滅為樂」という『涅槃經』の「夜叉説半偈」の和訳であり、「諸行は無常であつてこれは生滅の法である。この生と滅とを超えた所に、真の大樂がある」という意味【16】である。

四行偈の経文にあわせて、「いろは歌」のような破法の和訳を見てみよう。第一句は、「諸行無常」を意味し、仏教の無常觀を表すのは有名だが、第三句「有為の奥山、今日超えて」は、「有為の奥山」に登るようなものとなぞらえ、死によつて無為の自然に還つた状況から、死者自身によつて浮世を振り返らせる【17】と理解されている。すなわち、「有為の奥山、今日超えて」という、存在（有為）から寂滅（無）へ向かうということである。この小説のタイトルである「散りぬるを」は、「いろは歌」のなかで、「生滅の法」という意味だと考えられる。小説

家「私」は以下のように語っている。

彼は彼女等を殺す理由がなにもなく、彼女等は彼に殺される理由がなにもなかったのだから、私はこの殺人を、彼の生涯になんの連絡もないもの、彼の生活になんの関係もないもの、つまり、この一つの行為だけが、ぽかりと宙空に浮んだもの、いはば、根も葉もない花だけの花、物のない光だけの光、そんな風に思ひたがつてゐるのではないかしら。これも彼女等を美化する一つの方法にはちがひないけれど、彼女等を手にかけて山邊三郎への私の嫉妬の結果にもちがひないだらう。彼の自白を小説家の絵空事よりほんたうらしく重んじるのは、彼の殺人の心理を誰が文学で飾つてやるものか、

「ざまを見る。」

自分の行為の心理が自分にも分らんぢやないかといふ、私の意地悪さがまじつてゐるのかもしれない。

彼女たちの死や山邊三郎の獄死は、「私」にとつては、「散りぬる」花のような、自然界の万物が生滅の理法に従うものである。

写真という「機械の眼」によつて、人間の肉眼が捉えられない過去の實在が記録された。「私」がこの写真によつて、過ぎ去つた過去に戻され、過去と現在の重なる「場所」において、三人の死を捉え直すのである。つまり、訴訟記録の小異から見られる矛盾に着目した「私」は、山邊三郎の自白や写真が記録した真実を無化し、参考人という自己の過去を否定した。このような自己否定を媒介に山邊三郎という他者の死から自己の復活を導き出し、「私」は、超越的な自己創作を展開していくのである。

したがつて、「散りぬるを」というタイトルは、小説を書く方法を意味している。これは、同時期の随筆「末期の眼」の、「仏法のおさな歌はいつも心の底を流れていた」という一節と響きあうだらう。

七、おわりに

「散るぬるを」は、ある殺人事件を小説化する、「私」の思索過程を描いたものである。他者の「末期の眼」、あるいは、死刑囚・山邊三郎の眼、さらに、「機械の眼」を通して事件を再解釈することにより、小説家「私」は、書く主体としての技術と倫理を手に入れたのである。

【注】

- 【1】 川端康成「鬼熊」の死と踊子」『改造』第二二巻第五号、一九三〇・五。
- 【2】 川端康成「二十歳」『改造』第一五巻第二号、一九三三・二。
- 【3】 小林芳仁「川端康成の実録的犯罪小説」『国文学解釈と鑑賞』第五八巻第五号、一九九三・五。
- 【4】 初出『改造』第一五巻第一号（一九三三・一）、原題「散りぬるを」、『文学界』第一巻第三号（一九三三・一二）、原題「瀧子」、『改造』第一六巻第六号（一九三四・五、原題「通り魔」、その後単行本『禽獣』（野田書店、一九三五・五）所収時に現行の形にまとめられた。
- 【5】 小林芳仁「川端康成の実録的犯罪小説二——「散りぬるを」その事実と虚構の美学」『国文学解釈と鑑賞』第五八巻第一二号、一九九三・一二。
- 【6】 片山倫太郎『散りぬるを』における典拠と位相」（田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界——その生成』（勉誠出版、一九九九・三）、『散りぬるを』における認識の背理と成就」『国文学解釈と教材の研究』第四六巻第四号、二〇〇一・三）。
- 【7】 仁平政人『散りぬるを』論——「合作」としての「小説」『川端康成の方法——二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成』（東北大学出版会、二〇一・九）。
- 【8】 川端康成「末期の眼」『文芸』第二号、一九三三・一二）。
- 【9】 片山倫太郎「昭和八年の川端康成——小説家の危機意識」『川端文学への視界』第八号、一九九三）。
- 【10】 樋口久仁「川端康成『散りぬるを』論——そのリアリティ生成の倫理について」『キリスト教文化研究所年報』第二七号、二〇〇五・三）。
- 【11】 片山倫太郎『散りぬるを』における認識の背理と成就」『国文学解釈と教材の研究』第四六巻第四号、二〇〇一・三）。
- 【12】 トム・ガニング「個人の身体を追跡する——写真、探偵、そして初期映画」『長谷正人・中村秀之編『アンチ・スペクタクル 沸騰する映画文化の考古学』（東京大学出版会、二〇〇三・六）。

- 【13】三島由紀夫「解説」（川端康成『眠れる美女』、新潮文庫、一九六七・二）。
- 【14】守本もえ「川端康成『散りぬるを』における〈視線〉——初出テキストを視座として」（『阪大近代文学研究』（第一四・一五号、二〇一七・二）。
- 【15】川端康成「散りぬるを」（『改造』第一五卷第一号、一九三三・一一）。
- 【16】小松英雄『いろはうた——日本語史へのいざない』（講談社学術文庫、二〇〇九・三）。
- 【17】玄侑宗久『禅のいろは』（PHP研究所、二〇〇八・一一）。

第六章 『雪国』論——鏡の向こう側に

一、はじめに

川端は、一九三〇年代に入って、モダニズムの都市風俗に取材した「浅草もの」の延長線上に、犯罪心理に注目し、「捜査記録」に基づく『鬼熊』の死と踊子【1】をはじめ、一連の「実録的犯罪小説」を発表した。一方、「意識の流れ」の手法を援用した、新心理主義の小説「水晶幻想」【2】以後の「抒情歌」【3】や「禽獣」【4】などのテキストには、「連想」的な性格が認められる。

「水晶幻想」から継承されてきた「鏡」のメタファーに由来する自由連想の書き方について、川端は、「今度も長編などで、この手法を生かしてみる」と、選集の「あとがき」【5】で述べている。その後、一九三五年に「鏡」をめぐる短篇「夕景色の鏡」【6】と「白い朝の鏡」【7】が発表された。鏡と映画をめぐる記述は、写真や映画などの新しいメディアやテクノロジーが人間の知覚にもたらす変化を積極的に描写していた川端が、時局の変化に伴い、文芸への弾圧が次第に厳しくなる状況のなかで、言葉の朦朧化表現や映画のレトリック【8】を徹底して活用したものであると考えられる【9】。

戦時中の時代状況を考慮しながら、川端は、各雑誌に断章的に発表された短編を、一九三七年六月の刊行版にまとめた【10】。この創元社から出た『雪国』は、第三回文芸懇話会賞を受賞した。その後、続編として⑧「雪中火事」(『公論』、一九四〇・一二)、⑨「天の河」(『文芸春秋』、一九四一・八)、⑩「雪国抄」(『暁鐘』、一九四六・五)と⑪「続雪国」(『小説新潮』、一九四七・一〇)を書き続けた川端は、旧版『雪国』に、⑩と⑪を加えて、決定版『雪国』(創元社、一九四八・一二)を刊行した。

本章は、高階秀爾【11】をはじめとする先行研究を踏まえ【12】、「鏡」について川端が自ら言及した方法論的な創作方法を手がかりに、雪と鏡の比喻表現によって作り出した、小説の映画的な額縁構造を確認し、移動中の汽車の窓ガラスを通して見られた駒子と葉子が二重写しになり、額縁内のメロドラマの主人公となることを考察する。また、自然のリズムに合わせて季節の変わり目に雪国を訪れた島村の眼は、芸者になった女(駒子)の心身変化を記録しながら、駒子と同じような貧女である葉子の死を目撃した。駒子と葉子の「真面目な」生き方を感じた島村は、ヴァレリー【13】などのフランス文人達の舞踊論の翻訳という自分の文業を連想し、自らの「徒労」を考えなおすことを検討

する。

『雪国』の、「鏡」をめぐる言葉表現を通して生まれた方法は、モダニズム期の自身の小説をもとに、映画のモンタージュ手法やロマン主義のイロニーを併用していたことを明らかにしたい。その上で、窓ガラスを通して見られた雪国の風景と心象との関係を考察する。

二、汽車の窓ガラスと映画のスクリーン

十重田裕一は、小説『雪国』の冒頭と結末が、言葉の表現によって、映画館という超現実的な空間を作り出しており、映画的な額縁構造が見られることを、指摘している【14】。また、十重田は、台本『狂った一頁』、小説『浅草紅団』と「水晶幻想」、いわゆる新感覚派・新興芸術派・新心理主義といった各時期の作品に見られる映画的な言語表現を見出し、『雪国』に至る連続性を考察した【15】。本論は、映画のよ

うな超現実的な効果を見出した移動中の汽車の窓ガラスに着目し、自然の気温変化によってもたらされる視覚的な効果を検討する。小説の主人公・島村は、雪国に向かう汽車に乗って窓のガラスを通して、汽車内外の風景を鑑賞しながら、過去と幻想の世界を往還する。汽車の移動に伴い、車内の気温が変わることで、汽車の窓は鏡になった、また、水蒸気に濡れて曇った。このような窓ガラスを通して見られるイメージは、鏡に映したようなはつきりしたイメージであり、同時に、水蒸気に濡れたようなぼんやりしたイメージでもある。窓側にいる島村が、汽車の移動と静止によって、記憶の駒子像と幻想の葉子像を重ねるのである。以下に確認しよう。

汽車が信号所にとまった。汽車の窓の側に座った島村には、窓から体を乗り出して、「駅長さあ、駅長さあ」と呼んだ娘（葉子）の声が聞こえた。「悲しいほど美しい声であつた。高い響きのまま夜の雪から木魂して来さう」な声は、雪の冷氣とともに車内に流れ込んできた。純粹な声を聞いた島村は、「娘」が看病している行男が見えた。窓のガラスを通してみた島村が、「自分より年上の男をいたはる女の幼い母ぶりは、遠目に夫婦とも思はれよう」と思う。島村は、「その娘を不思議な見方であまりに見つめ過ぎた結果」、「自らの感傷が多分に加はつ」た結果、駒子を思い出すようになった。以下の一節をみてみよう。

もう三時間も前のこと、島村は退屈まぎれに左手の人差指をいろいろに動かして 眺めては、結局この指だけが、これから会ひに行く女をなまなましく覚えてゐる、はつきり思ひ出さうとあせればあせるほど、つかみどころなくばやけてゆく記憶の 頼りなさのうちに、この指だけは女の触感で今も濡れてゐて、自分を遠くの女へ引き寄せるかのやうだと、不思議に思ひながら、鼻につけて匂ひを嗅いでみたりし

てゐたが、ふとその指で窓ガラスに線を引くと、そこに女の片眼がはつきり浮き出たのだった。彼は驚いて声をあげさうになった。しかしそれは彼が心を遠くへやつてゐたからのことで、気がついてみればなんでもない、向側の座席の女が写つたのだった。外は夕闇がおりてゐるし、汽車のなかは明りがついてゐる。それで窓ガラスが鏡になる。けれども、スチームの温みでガラスがすつかり水蒸気に濡れてゐるから、指で拭くまでその鏡はなかつたのだった。

窓ガラスを通して葉子を見つめた結果、「島村は退屈まぎれに左手の人差指をいろいろに動かして眺めて」いる。水蒸気に濡れたガラスに触る指の感覚が、駒子を想起させたのである。記憶の深層にいる女（駒子）の像を引き寄せてきた島村は、「ふとその指で窓ガラスに線を引くと、そこに女の片眼がはつきり浮き出たのだった」。ぼんやりしている女（駒子）の輪郭は、水蒸気になったガラスを通して、向側の座席の葉子像と重なる。「娘の片眼だけは反つて異様に美しかったものの、島村は顔を窓に寄せると、夕景色見たさといふ風な旅愁顔を俄づくりして、掌でガラスをこすつた」。遠景の夕景色と近景の葉子は、窓のガラスを通して、一つになって島村の眼に映される。

「汽車のなかは明りがついてゐる。それで窓ガラスが鏡になる」。駒子への記憶から離れて、鏡になった窓のガラスを通して、葉子と行男の様子がはつきり見えるようになった。葉子に集中している島村は、車内の「距離といふものを忘れながら、二人は果しなく遠くへ行くものの姿のやうに思はれたほど」である。「それゆゑ島村は悲しみを見てゐるといふつらはなくて、夢のからくりを眺めてゐるやうな思ひだつた。不思議な鏡のなかのことだつたからでもあらう」。

「鏡の底には夕景色が流れてゐて、つまり写るものと写す鏡とが、映画の二重写しのやうに動くのだつた」。汽車内の葉子と汽車外の夕闇とは、「映画の二重写し」になるやうに、同時に流れている。「人物は透明のはかなさで、風景は夕闇のおぼろな流れで、その二つが融け合ひながらこの世ならぬ象徴の世界を描いてゐた」。つまり、窓のガラスを通して見える自然は、風景画のような非現実的な世界の風景である。「殊に娘の顔のただなかに野山のともし火がともつた時には、島村はなんともいへぬ美しさに胸が顫へたほどだつた」。野山のともし火がともつた女の顔は、島村に旅愁を感じさせた。

「汽車のなかもさほど明るくはないし、ほんたうの鏡のやうに強くはなかつた。反射がなかつた。だから、島村は見入つてゐるうちに、鏡のあることをだんだん忘れてしまつて、夕景色の流れのなかに娘が浮んでゐるやうに思はれて来た」。薄暗い車内のなかで、窓ガラスに没入した島村は、「彼女の顔のなかにともし火がともつた」幻覚を見た。窓ガラスを通して生まれた島村の幻想について、以下の一節を見てみよう。

さういふ時、彼女の顔のなかにともし火がともつたのだつた。この鏡の映像は窓の外のもし火を消す強さはなかつた。ともし火も映像を消しはしなかつた。さうしてともし火は彼女の顔のなかを流れて通るのだつた。しかし彼女の顔を光り輝かせるやうなことはしなかつた。

冷たく遠い光であつた。小さい瞳のまはりをぼうつと明るくしながら、つまり娘と火とが重なつた瞬間、彼女の眼は夕闇の波間に浮ぶ、妖しく美しい夜光虫であつた。

彼女の顔に流れる遠景の野山のともし火が、近景の葉子の瞳と重なっている。これは、彼女の顔を輝かせる「冷たく遠い」自然の光ではなく、雪国に存在しない火光のような、島村の情動から湧いてきたものである。「娘の瞳と重なつた瞬間、夕闇の波間に浮ぶ、妖しく美しい夜光虫」のような幻想が生まれたのである。このように、夕闇の波に、野山にともつた妖しく美しい夜光虫のような、非現実なイメージを、島村は想う。「島村が葉子を長い間を盗見しながら彼女に悪いといふことを忘れてゐたのは、夕景色の鏡の非現実な力にとらへられてゐたからだつたらう」。信号所を通り、汽車の窓はもう闇になった。向こうの風景の流れが消えると「鏡の魅力も失はれてしまつた」。言い換えれば、フラッシュバックのような映画の超現実的な効果を、窓ガラスを隔てた観客の島村に与えたのである。要するに、水蒸気を拭いて鏡になつた窓ガラスを通してみていた風景が変わるとともに、窓の側に座つた島村は、目の前の景色を重ねて、記憶と幻想の間を往復している。

したがって、雪国に行く汽車がトンネルを抜けたり信号所に止まったりしたことによって、窓ガラスの状態の変化とともに、車内の乗客の知覚も変わって行くのである。

三、雪国で「苦勞」した駒子

小説の最初は、冬になるとまた東京を離れて雪国に行く島村が、芸者の駒子をめぐる過去の記憶を、移動中の汽車の窓ガラスを通して想起するものである。この二度目の雪国行は、初回の回想を挟みながら、芸者（駒子）と島村の関係を浮上させるのである。初回の島村は、知り合つた女と日本舞踊の話をしながら、雪国で生活するのだ。雪国の温泉村で暮らしている島村は、後述する駒子との対話や身体関係を通して、「無為従食」の自分の生を考えなおしている。本節は、季節の変わり目に訪れた島村に、窓や鏡台などを通して見られる自然のなか女（駒子）を見つめて生まれた情動と思索を考察する。

三 一、雪国の春

まず、新緑の春に合わせて、初回の旅を見てみよう。女（駒子）は、「身の上話」を島村に話して、「友情のやうなもの」を島村に抱かせた。「窓へ立つて行つて国境の山々」を眺めた駒子の顔に、「ほうつと温かく艶めくと」島村は思う。その後、「自然と保護色を求める」島村は、自分の無為従食を解消させる。山に入つて、林の陰に立つた女（駒子）を見つけて、「清潔感」を感じた。「実は初めにこの清潔な女を見たからだ」たらうかと、島村は今になつて気づいた。清潔な女から無為従食を解消させたように、島村は初めて気づいたのである。「芸者を呼ぶ前とは全く別な感情が二人の間に通つてゐた」。女への情動が湧いてきた島村の視線を見てみよう。

杉林の陰で彼を呼んでからの女は、なにかすつと抜けたやうに涼しい姿だった。細く高い鼻が少し寂しいけれども、その下に小さくつばんだ唇はまことに美しい蛭の輪のやうに伸び縮みがなめらかで、黙つてゐる時も動いてゐるかのやうな感じだから、もし皺があつたり色が悪かつたりすると、不潔に見えるはずだが、さうではなく濡れ光つてゐた。目尻が上りも下りもせず、わざと真直ぐに描いたやうな眼はどこかをかしいやうながら、短い毛の生えつまつた下り気味の眉が、それをほどよくつつんでゐた。少し中高の円顔はまあ平凡な輪郭だが、白い陶器に薄紅を刷いたやうな皮膚で、首のつけ根もまだ肉づいてゐないから、美人といふよりもなによりも、清潔だった。

お酌に出たことある女にしては、こころもち鳩胸だった。

「ほら、いつの間にかこんなに衾が寄つて来ましたわ。」と、女は裾を払つて立ち上つた。

このまま静けさのなかにゐては、もう二人の顔が所在なげに白けて来るばかりだった。

島村は、顕微鏡のような眼で、皮膚を通してその「裸の心」が透視できるように、女の顔を間近で見る。「美しい蛭の輪のやうに伸び縮みがなめらか」な女の唇と描いたやうな、なまめかしい女（駒子）との一夜を経て、翌日に東京に帰る。朝に、窓を開けた女の姿とその後、雨のなかに向かうの山や麓の屋根」の薄暗い景色が、島村の目に映った。

三 一、二、雪国の冬

冬になつて、半年ぶりに二人は再会する。後述するように、女が（駒子）日記をつけたたり、文芸雑誌を読んだりした話を島村に話して、「さういふ都会的なもの」へ憧れる。このように女をみた島村は、「従勞【16】」の感が強かつた。「山氣に染まつて生き生きした」の血色の

体を見て、島村は女（駒子）と親しくする。深夜に汽笛に立ち上がった女は、「ガラス戸をあけ、手摺へ体を投げつけざま窓に腰かけた」。「一面の雪の凍りつく音が地の底深く鳴つてゐるやうな、厳しい夜景」には、国境の山々が重なって見分けられない闇に星があざやかに浮き出していた。「島村が近づくのを知ると、女は手摺に胸を突つ伏せた。それは弱々しさではなく、かういふ夜を背景にして、これより頑固なものはない」女の姿だと島村は思うのである。

窓を開けて窓外の風景を通して眺めた女の身体が、まるで自然の動物であるように島村には思われる。「女は立つたり坐つたり、さうしてまた窓の方ばかり見て歩き回つた。それは夜行動物が朝を恐れて、いらいら歩き回るやうな落ちつきのなさだつた。妖しい野性がたかぶつて来るさまであつた」と、島村の目には映っている。

日が昇つて、女（駒子）が鏡台に向かうと、鏡の中の真白の雪が光っている、さらにその中に、真赤な頬が浮かんでいる。「鏡の雪は冷たく燃えるやうな輝きを増して来た」。

その後、温泉村に来た島村は、死を迎える行男の療養費のために芸者になつた駒子を知り、それは「従勞」だと考える。雪の晴天に、駒子の弾いた三味線を聞いた島村は、全く「驚いてしまつたと言ふよりも叩きのめされてしまつたのである」。この鳴り渡つた音は、「ただ純粹な冬の朝に澄み通つて、遠くの雪の山々まで真直ぐに響いて行つた」。「山峡の大きい自然を、自らは知らぬながら相手として孤独に稽古する」駒子は、凜と撥の音が溢れ出るやうな弾き方を通して、自分の生き方を表すのである。撥の音が強く冴えたように聞こえた島村は、駒子の顔を見つめて、「しみじみ肉体の親しみが感じられた」。

細く高い鼻は少し寂しいはずだけれども、頬が生き生きと上気してゐるので、私はここにゐますといふ囁きのやうに見えた。あの美しく血の滑らかな唇は、小さくつぼめた時も、そこに映る光をぬめぬめ動かしてゐるやうで、そのくせ唄につれて大きく開いても、また可憐に直ぐ縮まるといふ風に、彼女の体の魅力そっくりであつた。下り気味の眉の下に、目尻が上りもせず下りもせず、わざと真直ぐ描いたやうな眼は、今は濡れ輝いて、幼なげだつた。白粉はなく、都会の水商売で透き通つたところへ、山の色が染めたとでもいふ、百合か玉葱みたいな球根を剥いた新しさの皮膚は、首までほんのり血の色が上つてゐて、なによりも清潔だつた。

しやんと坐り構へてゐるのだが、いつになく娘じみて見えた。

三曲目の「都鳥」は、隅田川の春から夏にかけて情景を述べ、浮寝の鳥にかこつけて逢瀬をちぎる男女の情を絡ませて歌う長唄であり、まるで駒子と自分とのことを歌うように聞こえた島村は、「音の感情が分る」いい聞き手であると考えられる。自分の「無為従食」を解消するために、雪国を訪れた島村は、死を迎える行男の療養費を稼ぐ駒子の姿をみて、女の「体の魅力」に惹かれている。その後、駒子と別れて東

京に帰る島村は、汽車のなかから窓外の駒子を眺めると、「うらぶれた寒村の果物屋の煤けたガラス箱に、不思議な果物がただ一つ置き忘れられたやうであつた」。窓ガラスを通して見た駒子の姿には、島村は感動する。「汽車が動くとき直ぐ待合室のガラスが光つて、駒子の顔はその光のなかにぼつと燃え浮ぶかと見る間に消えてしまつたが、それはあの朝雪の鏡の時と同じに真赤な頬であつた。またしても島村にとつては、現実といふものとの別れ際の色であつた」。

三 一 三、雪国の秋

秋に色づく季節に、三度雪国を訪れた島村では、「蛾が卵を産みつける」。「窓はまだ夏の虫除けの金網が張つたままであつた。その網へ貼りつけたやうに、やはり蛾が一匹じつと静まつてゐた」。そして、駒子が部屋に来て島村と再会する。

部屋へ戻つてみると、十燭燈のほの暗い次の間では、あの胴の太い蛾が黒塗りの衣桁に卵を産んで歩いてゐた。軒端の蛾も裝飾燈にばたばたたぶつつかつた。

虫は昼間から鳴きしきつてゐた。

駒子は少し後れて来た。「…」

「ひどい虫。」

ちやぶ台から畳の上まで細かい羽虫が一面に落ちて来た。小さい蛾が幾つも電燈を飛び回つてゐた。

網戸にも外側から幾種類とも知れぬ蛾が点々とまつて、澄み渡つた月明りに浮んでゐた。

「胃が痛い、胃が痛い。」と、駒子は両手を帯の間へぐつと挿し入れると、島村の膝へ突つ伏した。

襟をすかした白粉の濃いその首へも、蚊より小さい虫がたちまち群がり落ちた。見る間に死んで、そこで動かなくなるのもあつた。首のつけ根が去年より太つて脂肪が乗つてゐた。二十一になつたのだと、島村は思つた。

深秋の部屋で、島村は、窓の網戸に死に行く虫が飛んだり落ちたりするのを見ながら、駒子の話を聞いている。この三年足らずの間に三度来たが、その度毎に駒子の境遇が變つてゐることについて、島村は考える。行男と死別した駒子は、師匠の蚕の部屋から置屋に住居を移した。苦勞している駒子の首が去年より太くなつたのを見て、二十一歳になつたのだと島村は思つた。師匠が肺炎になつたことや、年増芸者の菊勇が騙されてまた稼ぎ直したことを話しながら、駒子は、行男が亡くなつても、元金を返せないで年期を伸ばして芸者を續けて稼ぐ自分の境遇

を島村に話した。朝になると、窓際へ持ち出した鏡台に駒子の顔と紅葉の山が写っている。

この土地で「商売」を続ける駒子は、「背から肩へ白い扇を広げたやうだつた」。「その白粉の濃い肉はなんだか悲しく盛り上つて、毛織物じみて見え、また動物じみて見えた」と島村は彼女を見つめて思っている。秋が冷えるにつれて、島村の部屋の畳の上で死んでゆく虫が日毎にある。「彼は昆虫どもの悶死するありさまを、つぶさに観察してゐた」ように、この土地に縛られている駒子の運命を想像するのである。「季節の移るやうに自然と亡びてゆく、静かな死であつたけれども、近づいて見ると脚や触感を頼はせて悶えてゐるのだつた。それらの小さい死の場所として、八畳の畳はたいへん広いもののやうに眺められた」。このように、窓の網戸に凍死していく虫などの小動物を観察する島村の視線は、同様に雪国の土地に縛られている駒子の身体や、西洋の舞踊写真に映ったダンサーに向けられていくのである。

四、「夜光虫」のように見えた葉子

以上のように、虫のような自然の小動物になぞらえる駒子を見つめる島村の眼は、彼女の身体を観察するだけではなく、彼女の生き方を冷静に傍観している。「島村は死骸を拾てようとして指で拾ひながら、家に残して来た子供達をふと思ひ出すこともあつた」と語ったように、駒子の家にいる葉子のような娘が、雪国では「苦勞」する可能性を島村は考えている。駒子と同じように芸者になるであろう葉子は、前節で考察したように、「妖しく美しい夜光虫」のイメージを、島村に強く印象づけている。

雪国に行く汽車の窓ガラスを通して、野山のともし火が葉子の顔の向うを流れ去り、ともし火と瞳とが重なつて明るくなつた時、「島村はなんともしへぬ美しさに胸が顫へた」のである。「妖しく美しい夜光虫」は、真黒な雪国の闇に、「駅長さあん、駅長さあん」と呼んだ「悲しいほど美しい」葉子の声と同じように、島村の心に残った。

行男と死別した葉子は、以前の駒子と同じように、芸者が足りなくなるときに、宴会の客座敷を手伝うことを頼まれたりしたのである。また、農作業に従事しながら、「悲しいほど澄み通つて木魂しさうな声で」、「蝶々とんぼやきりぎりす／お山でさへづる／松虫鈴虫くつわ虫」と葉子が歌う。そして、宿子をつれて女湯に入つて、「裏へ出て見たれば／梨の樹が三本／杉の樹が三本／みんな六本／下から烏が／巢をかけ

る／上から雀が／巢をかける／森の中の蝨斯／どういふて囀るや／お杉友達墓参り／墓参り一丁一丁一丁や」という手鞠歌を歌つた葉子の声は、「高い響きのまま夜の雪から木魂して来さう」に島村には聞こえ、彼は、昔、雪国で縮を織りあげて苦勞した織子の歌声を思い出すのであ

る。

葉子は、島村に東京を連れて行ってくれと頼んだ。島村は汽車のなかで行男を介抱していた葉子の姿を思い出して、あの真剣さのうちに看護婦になりたい思いもあったのかと微笑ましく思う。しかし、宴会を手伝った葉子は、繭倉兼芝居小屋の二階から落下した。以下の一節を見よう。

古い燃えかすの火に向つて、ポンプが一台斜めに弓形の水を立ててゐたが、その前にふつと女の体が浮んだ。さういふ落ち方だった。女の体は空中で水平だった。島村はどきつとしたけれども、とつさに危険も恐怖も感じなかった。非現実的な世界の幻影のやうだった。硬直してゐた体が空中に放り落されて柔軟になり、しかし、人形じみた無抵抗さ、命の通つてゐない自由さで、生も死も休止したやうな姿だった。〔…〕

葉子は仰向けに落ちた。〔…〕島村はやはりなぜか死は感じなかったが、葉子の内生命が変形する、その移り目のやうなものを感じた。

葉子を落した二階栈敷から骨組の木が二三本傾いて来て、葉子の顔の上で燃え出した。葉子はあの刺すやうに美しい目をつぶつてゐた。あごを突き出して、首の線が伸びてゐた。火明りが青白い顔の上を揺れ通つた。

火事が起こった繭倉にいった葉子が落ちて来た。火に巻き込まれた葉子は、「夜光虫」になって、天から落ちてきた。「夜光虫」である葉子が繭倉から飛び出して、天地のなかで、自由を求める「内生命が変形する」であるかのように、島村には見えたのである。言い換えれば、東京に行くを決めた葉子について、「内生命が変形する」ように見えた島村は、葉子へ同一化することを通じて、自分もまた、現状を打ち破り、無限広大な「天の川」に流れ込んで行きたいと思つたのである。

一方、映画の「フィルムから、ぼうんといっぺんに燃えつい」という言語表現は、三人のメロドラマが結末を迎えると理解できるだろう【17】。

五、「無為従食」の島村

前節で考察した、雪国という異郷で、女（駒子）と対話する島村は、フランス文人達の舞踊論を翻訳した過去の文業を考えなおす。具体的

に見てみよう。

五 一、一度目の旅

雪国に旅をした「無為従食」の島村は、「自然と自身に対する真面目さも失ひがちなので、それを呼び戻すには山がいいと、よく一人で山歩きをするが、その夜も国境の山々から七目振りで温泉場へ下りて来ると、芸者を呼んでくれと言った」。「山々の初夏を見て来た自分の眼のせぬか」と、不思議なくらい清潔である女（駒子）が島村の前に現れた。歌舞伎の話などしかけると、女は島村より「俳優の芸風や消息に精通」して、「氣心を一通り知つてゐるやうでもあつた」。島村は、歌舞伎や日本の伝統的な舞踊に関わる自分の文業を考えて、「女に先づ友情のやうなものを感じた」のである。このように、雪国の芸者と島村の舞踊批評との間に何らかの關係があることが窺える。

島村は、話している女を眺めている。「ここにも島村の夕景色の鏡はあつたであらう。今の身の上が曖昧な女の後腐れを嫌ふばかりでなく、夕暮の汽車の窓ガラスに写る女の顔のやうに非現実的な見方をしてゐたのかもしれない」。島村は、この女を日常の肉体的な存在というより、舞踊の写真に映されるもののように非現実的な存在として眺めるのである。以下の語りは、女と対話しながら、島村が自分の文業を振り返っている箇所である。

彼の西洋舞踊趣味にしてもさうだつた。島村は東京の下町育ちなので、子供の時から歌舞伎芝居になじんでゐたが、学生の頃は好みが踊や所作事に片寄つて来て、さうなると一通りのことを究めぬと氣のすまないちゆゑ、古い記録を漁つたり、家元を訪ね歩いたりして、やがて日本踊の新人とも知り合ひ、研究や批評めいた文章まで書くやうになつた。さうして日本踊の伝統の眠りにも新しい試みのひとりよがりにも、当然なまなましい不満を覚えて、もうこの上は自分が實際運動のなかへ身を投じて行くほかないといふ氣持に狩り立てられ、日本踊の若手からも誘ひかけられた時に、彼はふいと西洋舞踊に鞍替へしてしまつた。日本踊は全く見ぬやうになつた。その代りに西洋舞踊の着物と写真を集め、ポスタアとプログラムの類まで苦勞して外国から手を入れた。異国と未知との好奇心ばかりでは決してなかつた。ここに新しく見つけた喜びは、目のあたり西洋人の踊を見ることが出来ないといふところにあつた。その証拠に島村は日本人の西洋舞踊は見向きもしないのだつた。西洋の印刷物を頼りに西洋舞踊について書くほど安樂なことではなかつた。見ない舞踊などこの世ならぬ話である。これほど机上の空論はなく、天国の詩である。研究とは名づけても勝手氣儘な想像で、舞踊家の生きた肉体が踊る芸術を鑑賞するのではなく、西洋の言葉や写真から浮ぶ彼自身の空想が踊る幻影を鑑賞してゐるのだつた。見ぬ恋にあこがれるやうなものである。しかも、時々西洋舞踊の紹介など書くの文筆家の端くれに数へられ、それを自ら冷笑しながら職業のない彼の心休めとなることもあるのだつた。

舞踊に関わった島村の身の上話がきっかけで、女は彼に親近感を持つ。「その知識が久し振りで現実に役立ったともいふべきありません。けれども、やはり島村は知らず識らずのうちに、女を西洋舞踊扱ひにしてゐたのかもしれない」。つまり、島村と女の間に生まれた情動は、歌舞伎や舞踊の話によるものである。「無為従食」の島村は、女との対話を通して、舞踊に関わった文業に共鳴しただけでなく、日本の伝統舞踊に精通する女の話から、西洋舞踊ばかりに関わっている自分の文業を考えなおすきっかけともなった。

五 一 二、二度目の旅

このように、島村と女は次第に親しくなった。半年ぶりに再会した女は、島村に上京してからもずっと欠かさず日記をつけて、なんでも隠さずその通りに書いてあることを話した。雑記帳に定規をあてて、線が綺麗に揃っている細かい罫を引いている。

帳面の上の端から下の端まで、細かい字で書いてある。「書き出せばどうしても長くなるものがあるもの」、「題と作者と、それから出て来る人物の名前と、その人達の関係」、「読んだ小説を一々書き留め」たように書いた。また、文芸雑誌から読んだ新しい作家の名前を挙げた女の口振りは、「まるで外国文学の遠い話をしてゐるやうで、無欲な乞食に似た哀れな響きがあつた」。「自分が洋書の写真や文字を頼りに、西洋の舞踊を遙かに夢想してゐるのもこんなものであらうと」、島村はフランスの舞踊論を翻訳した自分のことを連想した。

都会的な文学に憧れた女（駒子）に意外の感に打たれた島村は、「従労だね」と感じて、「自らが生きてゐることも従労であるといふ、遠い感傷に落されて行くのであらう」。雪国の夜景のなかで、女を哀しく見つめた島村は、自然の極寒のなかで生きる女の生命力に驚いた。朝になると、鏡の奥に映した雪が光っている真中に、女の真赤な頬が浮んでいる景色をみて、島村は、女の生命力が周りに雪を暖めるように、「鏡の雪は冷たく燃えるような輝きを増して来た」と思うのである。

特に、温泉村に來た島村は、女の芸名が駒子であり、師匠の息子・行男の療養費のために、芸者になったことを聞いて、「島村の頭にはまた従労といふ言葉が浮んで來た」。汽車に乗り合わせた病人・行男と葉子と一緒に暮らした駒子の住んだ師匠の部屋を訪れて、「お蚕さまの部屋だったのよ」と言つた島村は、「蚕のやうに駒子も透明な体でここに住んでゐるかと思はれた」。駒子の東京暮らしの名残をみて部屋から出た島村は、「もう遠い世界であつた」と気づいた。

五 一三、 三度目の旅

三度目に雪国を訪れた島村は、新たな年期に入った駒子の境遇を知った。部屋で死んでいく虫を観察した島村は、療養費の借金に縛られた駒子が雪国で死を待つ天命を連想した。駒子の新しい部屋を訪れた島村は、部屋に置いた東京暮しの名残である贅沢な筆筒や裁縫箱など嫁入り道具一式が揃っているのを見て、客のない時に裁縫する駒子を想像しながら、昔の雪国では織子の縮の出来栄で嫁選びをしていたことを連想する。

初雪の後、縮の町を歩き回して、「雪のなかで糸をつくり、雪のなかで織り、雪の水に洗ひ、雪の上に晒す。績み始めてから織り終るまで、すべては雪のなかであつた」といった雪国の景色をみて、「雪ありて縮あり、雪は縮の親といふべし」と、鈴木牧人の『北越雪譜』の記述が引用される。また、同書から唐の秦韜玉の詩を引いて、昔の織子の苦勞が描かれる。

雪の底で手仕事に根をつめた織子達の暮しは、その製作品の縮のやうに爽かで明るく明るいものではなかつた。さう思はれるに十分な古町の印象だつた。縮のことを書いた昔の本にも唐の秦韜玉の詩などが引かれてゐるが、機織女を抱へてまで織らせる家がなかつたのは、一反の縮を織るのにずゐぶん手間がかかつて、錢勘定では合はないからだといふ。

傍線部は、中国の唐代の詩人・秦韜玉の「貧女」【18】の日本語訳である。この唐詩は、品格高く清潔感のある「貧女」が、嫁がない惨めな心境を歌うのである。特に、原詩の最後の二句は、「苦恨年年庄金線、為他人作嫁衣裳」といい、「貧女の心境は、針で刺すような目の痛みに襲われたように、苦しくて恨めしいのは、年を重ねて毎日に金糸で刺繍する自分が、結局、他人のために花嫁の衣装を作っていることなのである」という意味になっている。貧女に託す唐代の詩人・秦韜玉は、自分の不遇な人生の隠喩を、同時に社会状況を風刺する調子で表現するのである。

フランスの文人・ヴァレリーの詩作などを翻訳した島村は、貧女になぞらえる詩人のまなざしを共有し、「貧女」と同じような、雪国で苦勞する駒子や葉子を見つめているのである。フランス文人達の舞踊論の翻訳に苦勞した自分の文業もまた、雪国の女と同じように、「従勞」であつたのではないか、と彼は考えなおすのである。以下の一節を見てみよう。

ヴァレリイやアラン、それからまたロシア舞踊の花やかだつた頃のフランス文人達の舞踊論を、島村は翻訳してゐるのだつた。小部数の

贅沢本として自費出版するつもりである。今の日本の舞踊界になんの役にも立ちさうでない本であることが、反つて彼を安心させると言へば言える。自分の仕事によつて自分を冷笑することは、甘つたれた楽しみのだらう。そんなところから彼の哀れな夢幻の世界が生れるのかもしれない。旅にまで出て急ぐ必要はさらさらない。

島村は、自分が熱中したフランスの詩作を日本語に訳したが、「今の日本の舞踊界になんの役にも立ちさうでない本」になったことを冷笑し、不遇な現実から逃避するべく雪国へ旅をした。しかし、雪国で駒子に出会い、彼女の苦勞を同情した島村は、縮の産地を歩き回して、駒子と同じように裁縫の手仕事に従事する織子の苦勞に同情の念を抱く。島村は、織子が縮織物を織り上げた苦勞を、自分がフランス人文達の舞踊論の翻訳を織り上げた苦勞と同一視している。実際、東京から雪国に行った島村は、あたかも繭に籠つたかのように翻訳を停止している。

雪国の縮の産地を離れた島村は、「向う側へ渡るのには雪の堤をとどころくりぬいてトンネルをつくる。胎内くぐり所の地方ではいふらしい」ところを発見した。島村が「胎内くぐり」を通り抜けたのは、現状から飛び出して、より広大なところへ出て行くことの喩えである。これを、「島村は拍子抜けがすると足もとに線路が見えた。踏切の前まで来てゐた」という結末と対応させて考えてみると、島村は踏切の前に来て見えない汽車に乗り、超現実的な銀河に行く、と解釈できる。次の一節を見ながら説明しよう。

島村は拍子抜けがすると足もとに線路が見えた。踏切の前まで来てゐた。

「天の河。きれいなえ。」

駒子はつぶやくと、その空を見上げたまま、また走り出した。

ああ、天の河と、島村も振り仰いだとたんに、天の河のなかへ体がふうと浮き上つてゆくやうだった。天の河の明るさが島村を掬ひ上げさうに近かつた。旅の芭蕉が荒海の上に見たのは、このやうにあざやかな天の河の大きさであつたか。裸の天の河は夜の大地を素肌で巻かうとして、直ぐそこに降りて来てゐる。恐ろしい艶めかしさだ。島村は自分の小さい影を地上から逆に天の河へ写つてゐさうに感じた。天の河にいつぱいの星が一つ一つ見えるばかりでなく、ところどころ光雲の銀砂子も一粒一粒見えるほど澄み渡り、しかも天の河の底なしの深さが視線を吸い込んで行つた。

このように、駒子が「天の河。きれいなえ」といった瞬間に、彼には、天の河に吸い込まれるように感じられる。天の河の両端、すなわち、「胎内くぐり所」と「トンネル」が重ね合わせられて、島村の無限広大な内面世界が、そこに投射されているのである。

六、 おわりに

小説の言語表現によって生まれた映画的な視覚効果は、移動中の汽車の窓ガラスを通して見られた雪国の風景でありながら、同時に島村の内面に流動している心象として可視化されたのである。このように、鏡のメタファーによって自然（現実）の世界と「象徴」の世界が生まれ、回想の駒子像と幻想の葉子像が二重写しになり、島村の心象となっている。

島村は、雪国で自然のなかで女を眺めたことと、鏡に映した自然のなかの女を眺めたことを通して、かつて西洋の写真を鑑賞してヴァレリーの舞踊論を翻訳したことを思い出したのである。舞踊家の生きた肉体を鑑賞するのではなく、空想から生まれた幻影を鑑賞したこと、言い換えれば、西洋に行って実際のダンスを見ることなしに、カメラのレンズで撮影したダンサーの幻影を眺めて、フランス文人達の舞踏を翻訳したりすることを見なおして、それが「徒勞」であると考えなおした。

結核で死んだ行男のために芸者になった駒子の境遇を美化する島村の視線は、詩人・秦韜玉のまなざしと重なり、不遇な状況で文業を続けることの難しさを感じながら、駒子という鏡から反照を受けて、自らの「徒勞」を浄化するのである。

このような鏡の手法について、保田與重郎は、川端をめぐる同時代評【19】のなかで、「浪漫的イロニー」と指摘している。序章で論じたように、「末期の眼」でヴァレリーから導き出したポエジーとは、鏡（現実の世界）を通り抜けて、自己の創造行為を肯定することである。『雪国』でヴァレリーの舞踊を翻訳する島村は、「徒勞」への否定を反転して肯定し、自己を浄化するのである。

【注】

【1】 初出『改造』第二卷第五卷、一九三〇・五。

【2】 初出『改造』第二三卷第一号（一九三一・一、原題「水晶幻想」、第二三卷第七号（一九三一・七、原題「鏡」）。

【3】 初出『中央公論』第四七卷第二号、一九三二・二。

【4】 初出『改造』第一五卷第七号、一九三三・七。

【5】 川端康成は、『水晶幻想』は実は未完であつて、構想の中ばで切れてゐる。しかし、今となつて稿をつぐことは不可能だし、またこれだけでもう行手も見えてゐるから、一先づ纏まつたものとしておきたい。この作に用ゐた手法は、当時の流行に倣つたにちがひないが、さう無考へであつたわけではなく、今後も長編などで、この手法を生かしてみるつもりである」と「第四卷あとがき」（『川端康成選集第四卷 水晶幻想』、改造社、一九三八・六）に書いてある。

【6】 初出『文芸春秋』第一三卷第一号、一九三五・一。

【7】 初出『改造』第一七卷第一号、一九三五・一。

【8】 十重田裕一「川端康成と映画」（田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界4 その背景』、勉誠出版、一九九九・五）、四方田犬彦「川端康成と日本映画」（『国文学解釈と教材の研究』第四六卷第四号、二〇〇一・三）、鄭香在「『雪国』の映画性と文学性」（『成蹊国文』第三七号、二〇〇四・三）、鄭香在「川端康成」（『国文学解釈と教材の研究』第五三卷第一七号、二〇〇八・一二）。

【9】 セシル・坂井「検閲、自己検閲の連続性——川端康成の作品において」（鈴木登美・十重田裕一・堀ひかり・宗像和重編『検閲・メディア・文学——江戸から戦後まで』（新曜社、二〇一二・三）。

【10】 戦時中に創元社から単行本『雪国』の諸編は、①「夕景色の鏡」（『文芸春秋』、一九三五・一）、②「白い朝の鏡」（『改造』、一九三五

・一)、③「物語」(『日本評論』一九三五・一一)、④「従労」(『日本評論』一九三五・一二)、⑤「萱の花」(『中央公論』一九三六・八)、⑥「火の枕」(『文芸春秋』一九三六・一〇)、⑦「手鞠歌」(『改造』一九三七・五)と発表された後、大幅な加筆修正と新稿を加えてまとめられた。

【11】高階秀爾「川端康成とヨーロッパ美術——鏡のなかの世界」(『国文学解釈と教材の研究』第一五卷第三号、一九七〇・一二)。

【12】石井康一「鏡」の表象——V.ウルフと川端康成の場合」(『福岡大学人文論叢』第八卷第四号、一九七七・三)、マシユウ・シゼンコ「川端文学における『鏡』」(『国文学解釈と鑑賞』第四六卷第六号、一九八一・四)、川崎寿彦「夢か現か幻か——『雪国』と鏡像の美学」(長谷川泉・鶴田欣也編『「雪国」の分析研究』(教育出版センター・一九八五・一〇)、徳脇康子「川端康成『雪国』における「鏡」について」(『Lilia Candida フランス語フランス文学論集』第一九号、一九八九・三)、河村民郎「川端康成『雪国』読解試論——「鏡」の世界をめぐる」(『文学・芸術・文化』第二五卷第一号、二〇一三・九)。

【13】ポール・ヴァレリー (Ambroise Paul Toussaint Jules Valéry) は、フランスの有名な詩人、小説家、評論家である。日本におけるポール・ヴァレリーの受容は、一九二九年から、雑誌『詩と詩論』に、ヴァレリーの特集を組んで、翻訳し始めた。

【14】十重田裕一「川端康成と映画」(田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界4 その背景』、勉強出版、一九九九・五)、『「名作」はつくられる 川端康成とその作品』(日本放送出版協会、二〇〇九・七)。

【15】前掲注14十重田裕一。

【16】従労という言葉に注目した先行論が挙げられると、青野季吉「文芸時評 文学と方法——川端氏の「従労」に就て」(『読売新聞』、一九三五・一一・二七)、小林秀雄「〈文芸時評【1】作家の虚無感——川端康成の『火の枕』〉」(『報知新聞』、一九三六・九・二七)、毛利美穂「川端康成『雪国』の「従労」にみる「自然」への旅立ちと同化」(『解釈』第五二巻第七・八号、二〇〇六・七)、片山倫太郎「川端康成『雪国』試論——現象する恋情の方法と意味」(『文学』第八巻第五号、二〇〇七・九、後、片山倫太郎編『川端康成作品論集成第四巻 雪国』、おうふう、二〇一一年・二)、藤板朋代「川端康成『雪国』成立論——「従労」までの経緯をめぐる」(『国文学研究ノート』第五二号、二〇一四

・三)。

【17】前掲注14十重田裕一。

【18】原詩「貧女」は、「蓬門未織綺羅香、擬託良媒益自傷。誰愛風流高格調、共憐時世儉梳妝。敢將十指誇偏巧、不把双眉鬪画長。苦恨年年庄金線、為他人作嫁衣裳」とある。田部井文雄『唐詩三百首詳解 下卷』（大修館書店、一九九〇・六）の日本語訳によれば、「蓬門未だ織らず 綺羅の香／良媒に託せんと擬するも 亦た自ら傷む／誰か愛さん 風流の高格調／共に憐れむ 時世の儉梳妝／敢へて十指を將つて鍼の巧みなるを誇らんや／双眉を把りて 画くことの長きを鬪はさず／苦だ恨む 年々金線を圧し／他人の為に 嫁衣裳を作るを」とある。その意味は「貧しい家に育つて、まだ豪華な衣装の香りを知らない。よい仲人に頼もうと思うのだが、（今も）またわれとわが身を悲しく思うばかり。いったいだれが、颯爽として魅力的な高尚な品格（の男性ばかり）を大切に思うことがあるのか（わたしは、求めてはいない）。（世間の人々が）ひとしくいとおしむのは、当世風の奇妙な化粧（の女性）なのだ。どうして（わたしは）十本の指でする針仕事の巧みさなど自慢しようか。（そしてまた、）二つの眉を（当世風にいたずらに）長く描くことを競い合うこともしたくない。（ただ）大変に恨めしく思うのは、毎年毎年、金色の糸を押し当てて刺繍し、よその人のために、嫁入り衣裳を作り続けていることなのだ」という。

【19】保田與重郎「川端康成」『日本浪漫派』第一巻第一号、一九三五・三、「川端康成」『日本浪漫派』第一巻第二号、一九三五・四）においては、「川端氏はその計量の中に没して氏の芸術は計量の不幸の中にとけこんで了つた。すでに変貌の過程を示すすがない。むしろぼくらは氏の芸術を引く糸をさがしあぐんでは、過去にあるか二十世紀の現実にあるかにふみまよふ。この浪漫的イロニーは或いは氏のいふ東洋の稚歌の境にまで追はねばならないのだらうか」と述べている。

第七章 『千羽鶴』論——触れ合う〈うつつわ〉

一、はじめに

川端は、第二次世界大戦中から、『雪国』を断続的に連載していた。一九四七年に、雑誌『小説新潮』に「続雪国」が掲載されたことによってようやく完結した。その翌年に、創元社から決定版『雪国』が出版された【1】。『雪国』のように、断続的に異なる雑誌に発表された短篇を繋げて長篇小説とした方法は、川端の戦後の長篇小説にも見られる。

決定版『雪国』が刊行された翌年の五月に、川端は、雑誌『読物時事別冊』に「千羽鶴」を発表し、その後、『別冊文藝春秋』と『小説公園』の紙上に分載した【2】。翌年二月に、未完のまま、「二重星」を除く『千羽鶴』の四篇と『山の音』の六篇を単行本『千羽鶴』にまとめた【3】。合本として刊行された『千羽鶴』は、三月に「小説・戯曲」分科の日本芸術院賞を受賞した【4】。このように、純文学の作品として認められた『千羽鶴』だが、「中間小説誌」の『小説公園』に連載されたことに注意したい【5】。

同時期に発表された『山の音』をめぐる一辺倒の好評に対して、『千羽鶴』は、林房雄の「この小説のシチュエーションは、非常にグロテスクで破倫なんですよ」という評価に示されるように、芳しいものでは無かった【6】。ただ、三島由紀夫は、「茶道におけるひどく俗なもの、茶道具の授受や鑑賞にまつはる秘められたエロティシズム、……美的形式を経てゐるために、ただの人間関係よりも、さらに深く澱んで生々しい肉感的な人間関係を暗示する、さういふ日本の美学独特な逆説を、『千羽鶴』は抜け目なくロマネスクに仕立ててゐる。それがこの小説を、ただの唯美主義の作品以上のものにしてゐるのである」と評価している【7】。

本論は、三島の観点に即り、〈茶碗〉に由来する太田夫人の造形に着目し、その身体性と女性性を考察する。また、〈茶碗〉の流転とともに生まれた太田夫人との恋愛関係と、菊治をめぐるロマネスクと外在するロマネスクについて検討する。最後に、〈茶碗〉に触れる菊治の触覚と心理に注目し、戦前の「新感覚派」の言葉表現に遡行し、モダニズム文学との連続性を確認しながら、川端の戦後の長編小説の創作方法を探ってみたい。

二、へうつわとしての太田夫人

小説『千羽鶴』は、茶碗の流転がもたらす人間の因縁物語である。栗本ちか子は、鎌倉円覚寺で行う茶会の案内を、亡き愛人の息子・三谷菊治に送った。茶会に出かけた菊治は、やはり父の愛人であった太田夫人とその娘・文子、そして、ちか子に招かれて縁談のために来た弟子の稲村ゆき子に出会う。茶会でゆき子が使っている茶碗は、菊治の父が愛用した黒織部である。この古い茶碗は、「利休の桃山時代から伝世の茶碗でせう。何百年ものあひだ、大勢の茶人が大事に伝へて来た」ものである。「太田から太田夫人へ、未亡人から菊治の父へ、父からちか子へ、さうして太田と菊治の父との男二人は死に、女二人はここにゐる。これだけでも奇怪な運命の茶碗だった」とされる。

遺愛品を撫でさすって父の面影と重ねる菊治に会った太田夫人は、亡霊に憑かれたかのように、「菊治の父と菊治のけちめがよくつかないかのやうであつた。ひどくなつかしげで、父に話してゐるつもりで菊治に話してゐるかのやうであつた」。茶会の後、太田夫人と菊治は、北鎌倉の宿で男女の関係を結ぶ。ちか子から菊治の縁談を知った夫人は、その出来事を後悔し、内心の呵責に苛まれた結果、菊治の縁談の邪魔にならないように自らの命を絶った。その直前、三谷宅を訪れた太田夫人は、茶室で茶を立てた。

死んだ夫もしばしば招かれたことを、夫人は思ひ出すのか。菊治の父を思ひ出すのか。〔…〕

片隅に並べた箱から、菊治は茶碗などを出した。〔…〕

夫人は釜の蓋を取らうとして、手がふるへ、蓋が釜にあたつて、小きざみに鳴った。

杓を持ちながら、胸が傾いて、釜の肩を夫人の涙が濡らした。〔…〕

氣を失ふやうに、夫人が菊治の膝に倒れて来た。

菊治が肩を抱くと、夫人はちよつと背筋がゆらめいて、息が細まつてゆくやう立つた。

そして、菊治の腕は幼い子を抱いたやうに、夫人はやはらかだった。〔…〕

夫人は別の世界から直ぐには帰らうとしないやうであつた。

菊治は夫人に言ふよりも、むしろ自分の心の底の不安に向つて言つたのだつた。

菊治は素直に別の世界へ誘ひこまれた。別の世界としか思へなかつた。そこでは、父と菊治との区別などなささうだつた。そのやうな

不安が後できずすほどであった。

夫人は人間ではない女かと思へた。人間以前の女、あるひは人間の最後の女かとも思へた。夫人は別の世界へはいってしまふと、死んだ夫、菊治の父、菊治といふやうな区別は感じないかと疑はれた。

お湯が沸いてから、菊治の父が残した茶道具を使ってお茶を立てた太田夫人は、死者の亡霊に憑かれて別の世界に入ったのである。気を失った太田夫人を抱いた菊治が、その柔らかな体を感じ、「夫人は人間ではない女かと思へた。人間以前の女、あるひは人間の最後の女かとも思へた」とある。このような感覚が、骨壺の前で太田夫人の写真を見たときに蘇ってくる。以下の長い一節を見てみよう。

夫人の骨の前で目をとちた今、夫人の肢体は頭に浮んで来ないのに、匂ひに酔ふやうな夫人の触感が、菊治を温かくつつんで来るのだ。奇怪なことだが、菊治には不自然なことでもないのは、夫人のせゐでもあつた。触感がよみがえへつて来ると言つても、彫刻的な感じではなく、音楽的な感じであつた。

夫人が死んでから、菊治は夜寝つけないので、酒に眠り薬を加へてゐた。それでも覚めやすく、夢が多つた。

しかし、悪夢におびやかされるのではなく、夢のさめぎはに甘美な陶酔があつたりした。目覚めてからも、菊治はうつとりしてゐた。「…」夫人は北鎌倉の宿に菊治と泊まつた時も、菊治の家へ来て茶室へはいつた時も言つたが、それがかへつて夫人のこころよい戦慄と獻歎とを誘つたやうに、今菊治は骨の前に坐つて、夫人を死なせたことを思つても、それが罪だとすると、やはり罪と言つた夫人の声がよみがへつて来るのだつた。

菊治は目をあいた。「…」

「いつごろのお写真ですか。」と聞いた。

「五六年前ですわ。小さいのを引き伸して。」

「さうですか。お点前の写真ぢやないんですか。」

「あら。よくお分りになりますのね。」

顔を大きく伸した写真だつた。襟の合はせ目の下で切れ、両肩の端も切れてゐた。

「どうしてお茶の写真とお分りますね。」と、文子は言つた。「…」

死ぬ前の日の夫人の点前を、菊治は思ひ出した。

骨壺の前で菊治は、志野の水指に目を向けた。夫人が使ったこの水指に、白ばらと薄色のカーネーションが入っていて、花の匂いが漂っている。この形見を眺めた菊治は、夫人の柔らかな体を想起した。ついに、「白い釉のなかにほのかな赤が浮き出て、冷たくて温かいやうに艶な肌に、菊治は手を出して触れてみた」。女体のような志野の水指に触る感覚【8】は、雨に濡れて冷たい夫人の体や、湯気が立った温かい夫人の体を抱いた過去を浮かびあがらせる。女の肉体に触る生々しい触覚は、夢と現、過去と現在の境界を曖昧にし、甘美な陶酔感を与える。志野の水指は、なめらかな皮膚に触ったような「音楽的な感じ」を菊治に与えたのである。このような、花の匂いや水指の触りによって、夫人の面影が浮かび上がってくる。

骨壺の前で、夫人の形見に触って、「やはらかい女の夢のやうと言ふところを、『女の』は省いた」菊治は、「夫人の愛を感謝する気持」を呼び起こした一方、「罪の深い女」だと夫人の声がよみがえって、手を合わせて目をつぶって謝罪した。夫人への悲しみを託す水指の形見は文子から菊治に渡った。「妙な運命のやうな水指だが、茶道具とはそんなものかもしれない。太田夫人が持主であつた前に、この水指が出来てから三四百年ものあひだに、どんな運命の人の手から手へと渡つて来たのだらうか」とある。つまり、太田夫人が残した志野は、菊治の父が残した黒織部と同じように、死者から生者に伝わったものである。また、これらの形見によつて、太田夫人と三宅家の父子や、菊治と太田家の母娘などの錯綜した人間関係が生じる【9】。しかも、太田夫人の形見をめぐる文子と菊治は、黒織部をめぐるかつての太田夫人と菊治の父を反復している。

筒形の水指は、「茶碗」と同じ形をしており、女体の形姿と類似している。トーマス・E・スワンは、茶碗が登場人物の transformational symbol(転移象徴)であると指摘している【10】。夫人の身体は、この小説に登場したちか子の「中性」【11】の身体、あるいは、文子とゆき子の未婚の身体とは異なる、官能的な肉体である。加えて、夫人の身体は、文子の出産を経験した母性的な〈器〉である。言い換えれば、空っぽな〈器〉でありながら、そこに羊水がみちている赤ん坊を包んだ子宮のある〈器〉でもある。夫人と文子の母娘関係は、包む／包まれる身体の関係である。

つまり、太田夫人の身体は、水指や湯呑のような陶器のイメージと重ねられている。粘土で作られた陶器は、人間の皮膚に触ったような感覚を与えることで、死者を想起させる〈器〉である。なくなった夫人は「魔性の網」を張って、菊治の縁談について「祟りか呪いみたい」と述べていた。志野の湯呑を「つくばひに打ちつけてわつた」菊治は、「逆に呪縛と麻痺とをのがれたと感じた」。「夫人の魔性に中毒してゐた毒薬を最後に極量服毒して、それが解毒となった奇跡」のように、「長いあひだの暗く幕の外に、菊治が出られた」。

このように、太田夫人の身体は、一種の〈器〉において、形象化されていると考えられる。

三、 ちか子のへあざく

菊治の縁談をめぐって展開するこの小説で、太田夫人と娘の文子は縁談を邪魔する存在であるのに対して、ちか子と女弟子のゆきこは、菊治との縁談を進める。ちか子は菊治の父の愛人だったが、父の死ぬまで、「便利な女として家に入出入りを持続してゐた」。母のような役割を演じていたちか子が、「男性化したのも、菊治の家の調法な働きものになったのも、ちか子らしい生存の方法だったかもしれない」。特に、菊治の母がなくなつてからは、ちか子が菊治の縁談を積極的に進める。

しかし、ちか子の存在に対して、菊治はその胸のあざに由来した嫌悪感を持っている。ちか子の胸にある黒紫のあざを見てしまった記憶は、菊治の内面において、見えない「毒氣」となり、ちか子が結んだゆき子との縁談を通して現れてくる。以下の一節は、ちか子のあざを目撃した菊治の思い出である。

菊治が八つ九つの頃だつたらうか。父につれられてちか子の家に行くと、ちか子は茶の間で胸をはだけて、あざの毛を小さい鋏で切つてゐた。あざは左の乳房に半分かつて、水落の方にひろがつてゐた。掌ほど大きさである。その黒紫のあざに毛が生えるらしく、ちか子はその毛を鋏でつんでゐたのだつた。

「あら。坊ちやんと御一緒でしたの？」

ちか子は驚いた風で、襟を合はせようとしたが、あわててかくすのはなほ工合悪いのか、少し膝を回してから、襟をゆつくり帯にさし込んだ。

父に驚いたのではなく、菊治を見て驚いたやうである。女中が玄關へ出て取りついたから、ちか子は菊治の父が来たとは知つてゐたはずだ。

ちか子は、胸の近くに掌のような大きな黒紫のあざがあることで、「ひけめがある」と思い込んでゐる。「お乳を吞ませる赤ん坊に見られること」を想像すれば、「この世の第一印象、母の第一印象が、乳房の醜いあざで——深刻にその子の一生つきまとふでせう」。このようなことを懸念し、「ずつとちか子は結婚もしなかつたし、やはりあのあざが生涯を支配したのであらうか」。「菊治にあざを見られてから二三年後には、ちか子はなんだか男性化して、今ではもう完全な中性になつてゐる」。このような長年に渡つて抑圧された母性的なものを解放するように、ち

か子は、菊治と稲村ゆき子との縁談を勧める。

ちか子は、ゆき子に命じて、菊治の前でお茶を立てさせた。「桃色のちりめん白の千羽鶴の風呂敷を持った令嬢は美しかった」という好印象を受けた菊治が、「太田さんや、父の亡霊のうろつかないところで会ったら、なほよかったでせうね」と思った。その後、太田夫人から情愛を受けた菊治は、ちか子やゆき子から遠ざかっていくように感じていた。縁談を進めるために、ちか子が太田夫人にそのことを知らせた結果、母のかわりに文子が菊治の自宅を訪ねて謝った。このような過干渉なちか子に対する菊治の「むかむかする嫌悪のなかに、稲村令嬢の姿が一寸の光のやうにきらめいた」とある。

つまり、菊治に残されたゆき子の印象には、ちか子のあざをめぐる嫌悪の記憶が潜んでいる。縁談を拒んで現実のゆき子を見なかった菊治は、「桃色のちりめん白の千羽鶴の風呂敷」から、「令嬢のまはりに白く小さい千羽鶴が立ち舞つて」いるようなイメージを抱く。菊治の頭に浮かんでいるのは、「現実を見ることを拒んだまなざしにとって救済の恩寵たるべく訪れるイメージ」であると、松浦寿輝は指摘している【12】。結局、ゆき子は、破倫と自殺を背負った菊治にとって、「永遠の彼方の人」である。

ちか子は、父が死んでから菊治とは自然と遠ざかっていた。しかし、「菊治にもあのあざの印象は消えないから、どこかで彼の運命とかかはりがついて来ないとは言へない」。父の死後、ちか子に淡い同情さえ覚えた菊治は、自分の縁談を無理やり押し付けられてから、あざが思い出されてくる。このように、ちか子の押し付けがましい調子で決めた縁談に対して、「菊治は暗く醜い幕につつまれてゐると思へてならなかった」。菊治の縁談を順調に進めるため、ちか子は、太田夫人に電話をかけて、邪魔しないようにと伝えた。その結果として、思いがけず夫人の自殺を招いてしまう。その後、電話の件を知った菊治に、「さう思つてらつしやれば、菊治さんはお楽でせう。私は敵役になれてますから。お父さまは、私が必要に应じて、冷酷な敵役になれる女として、調法なさつたんですわ。その御恩がへしといふわけでもありませんが、今日は敵役に乗り出してまゐりましたの」とちか子が言った。亡くなった菊治の母の立場に立つちか子は、息子のように思っている菊治の良縁を邪魔した太田夫人に対する敵役を演じている【13】。

このように自分の婚姻に干渉したちか子の姿から、菊治は、幼年に彼女の胸のあざを見た記憶を浮かび上がらせたのである。この黒紫のあざは、生れながらの印として、ちか子の在り方に深く織り込まれている。ちか子の肉体を組織する生地、もしくは皮膚の表面のありようは、「黒紫」のような色素に示されている。体の血などの体液に何か異常なものを暗示するようなあざは、生得的な肉体組織と、それに由来する精神的な病気が伴うことが考えられる。胸の近くにある大きなあざで自分の醜さに落ち込んだちか子は、白肌の太田夫人が自分の愛人を奪ってから、一層憂鬱になった。このように、ちか子の内面に流れる悲しみを象徴する胸のあざは、太田夫人の邪魔によって、見えない毒気に変わったのである。

四、〈茶碗〉と〈電話〉によるロマネスク

夫人の形見を菊治に譲渡したことで、事態はちか子の予想外の展開になり、文子との関係が緊密になった。前節で考察したように、水指や茶碗などの〈古美術品〉【14】を通して、亡霊と交信するのである。一方、鈴木和成が指摘しているように、電話は、離接と結合のメディアとして機能している【15】。〈電話〉の受け手は菊治が中心で、送り手は、太田夫人と文子、そしてちか子である。

菊治と太田夫人、そして文子との関係の特徴は、電話線によって象徴される。以下は、太田夫人が亡くなる直前からの一節である。

車をおりる時、夫人の冷たい指は菊治の掌のなかから、すうつと消えてゆくやうであつた。

その夜の二時ごろ、文子から電話がかかった。

「三谷さんでいらつしやいますか。母がさきほど……。」

そこでとぎれたが、はつきり言つた。

「なくなりました。」

鈴木和成は、「すうつと消えてゆく」と「母がさきほど……」との間にある、ある飛躍と非連続なものを電話が繋いでいると指摘している【16】。また、「菊治の手から『すうつと消えて』行つた太田夫人の『冷たい指』が、ダイヤルを回して、娘の文子の声で、自らの死を菊治に伝えている」と述べている【17】。電話線で繋がる通信空間を彷徨っている太田夫人の亡霊は、文子の声に憑いているように菊治には聞こえたようである。言い換えれば、文子の声には、太田夫人の亡霊が憑依しているのである。このような存在と不在がせめぎ合うことによって、時空間の攪乱が生じる。前節で考察した水指や伝世の〈茶碗〉と同様に、太田夫人だけではなく、無数の亡霊が、電話からの声として憑在している。

このような〈電話〉のコミュニケーションでは、通話者同士は、特権的に繋がっているようだが、実は、誰とでも繋がりの可能性がある中で、任意に選ばれた二人なのである。つまり、受信者である菊治に、亡霊的なものが、耳元に聞こえてくる文子の声に憑いて届いたのである。このような、通話者の間に横たわる不可視の空間で、生者と死者、存在と憑在が繋がりのうるのである。ちか子は、電話を通して、ゆき子

との縁談を太田夫人に伝えた。このようなちか子の虚言に巻き込まれた太田夫人が自殺した結果、菊治にゆき子との縁談を止めさせたのである。このような電話を通したやりとりが、菊治に「あざ」をめぐる幼年の記憶を想起させたのである。このように、「電話」というメディアは、菊治の記憶のあり方にも大きく影響を与えていると考えることができる。

したがって、菊治を中心に、太田夫人と娘・文子と対立するちか子は、「電話」という媒体を通して、太田夫人と文子、生者と死者、存在と不在との区別がなくなるような状態でコミュニケーションを行っているのである。このように、「電話」と、前節で考察したような「茶碗」は、菊治の恋愛譚、そして、三谷家のファミリー・メロドラマを支えている。

五、 菊治をめぐる倫理的な葛藤

以上のように、菊治をめぐる恋愛譚は、「茶碗」の譲渡と「電話」での意思疎通によって、一種のメロドラマとなっている。菊治は、「茶碗」と「電話」という媒体を通して、太田夫人の自殺を背負い、二人の縁談相手に対して葛藤にしている【18】。彼の内面に根ざす倫理に注目し、この小説におけるメロドラマの深層を指摘する。

菊治は、北鎌倉で父の愛人であった太田夫人の溢れる母性【19】に誘い込まれて、「少し残忍な心がきざして、気楽に夫人をいためつけられさうな誘惑」を感じて、夫人と北鎌倉の宿で男女の関係を結んでしまった。「菊治ははじめて女を知ったやうに思ひ、また男を知ったやうに思つた。自分の男の目覚めに驚いた。女がこんなにしなやかな受身であつて、ついて来ながら誘つてゆく受身であつて、温かい匂ひにむせぶやうな受身であるとは、菊治はこれまで知らなかつた」。「やはらかい愛情につつまれてゐるやうに感じた」菊治は、「道德の影などはささなかつたと言へるだらう」。

しかし、ちか子が電話を通して菊治の良縁を知った夫人は、自分が「罪の深い女」であると痛感し、命を絶つ前に菊治の赦しを請うために、三谷宅に訪れた。

太田夫人は傘もささないで来た。玄関に置いたのだらう。

顔に雨がかかったのかと、菊治が思ふと、それは涙だつた。〔…〕

雨のしづくかと、菊治がまた思つたほど、涙は続いて落ちた。〔…〕

このやさしさがなければ、菊治はまともに見てゐられないやうに、夫人は憔悴してゐた。

菊治は夫人の苦痛を刺された。そして苦痛は自分のせりと知りながら、夫人のやさしさに誘はれて、自分の苦痛をやはらげられるやうな錯覚があつた。〔…〕

菊治は夫人の言葉から、令嬢の悲しみを感じた。

それは母の悲しみを見てゐられない、文子の悲しみなのだらう。

それにしても、菊治の父の子供でもとまで文子が言つたといふのは、菊治を突き刺した。〔…〕

「先日、文子がこちらへもうかがひましたのね。」

「見えました。お母さまをゆるしてあげて下さいと、お嬢さんにいはれて、僕は返事のしやうがありませんでした。」〔…〕

「私はしかし奥さんに感謝してゐたんですよ。」

「ありがたいわ。それだけで、もうよかつたんですのに…。後で私が苦しんだりして、ごめんなさい。」〔…〕

「ゆるして。ああ、おそろしい。なんて罪深い女なんでせうねえ。」

「ああ、死にたい。死にたいわ。今死ねたら、どんなにしあはせでせう。今ね、菊治さん、私の首をしめさうになさつたんじゃない。どうしてして下さらなかつたの。」〔…〕

「私ね、菊治さんのゆき子さんとの結婚を汚しに來たのぢやなかつたのよ。だけど、もうおしまひ。」

訪ねてきた夫人は、菊治の前で赦しを請う。夫人の懺悔を聞いた菊治は罪悪感を覚える。夫人に同情する菊治は、夫人と文子の悲しみを感じている。菊治を離れた深夜に、文子から夫人が亡くなつたと知らせた。夫人の告白を聞いた菊治は深く懺悔した。菊治が夫人を弔う箇所を見てみよう。

菊治は太田夫人の一七日の次の日に行つた。〔…〕

花の匂ひが菊治の罪の恐れを、ふとやはげたことを思ひ出した。〔…〕

菊治は骨壺の前に坐つて、線香を立てた。手を合はせて、目をつぶつた。

菊治は謝罪をした。しかし、夫人の愛を感謝する氣持が流れこんで、それにあまやかされさうであつた。

夫人は罪に追ひつめられ、のがれるすべがなくて死んだのであらうか。愛に追ひつめられ、おさへるすべがなくて死んだのであらうか。夫人を死なせたのは愛か罪か、菊治は一週間考へ迷つてゐた。〔…〕

夫人が死んでから、菊治は夜寝つけないので、酒に眠り薬を加へてゐた。それでも覚めやすく、夢が多かつた。

しかし、悪夢におびやかされるのではなく、夢のさめぎはに甘美な陶酔があつたりした。目覚めてからも、菊治はうつとりしてゐた。死んだ人がなほ夢にまで、その人の抱擁を感じさせるのが、菊治には奇怪だつた。菊治の浅い経験では、思ひがけないことだつた。

「なんて罪の深い女なんぞでせうねえ。」と、夫人は北鎌倉の宿に菊治と泊まつた時も、菊治の家へ来て茶室へはいつた時も、それがかへつて夫人のこころよい戦慄と獻欬とを誘つたやうに、今菊治は骨の前に坐つて、夫人を死なせたことを思つても、それが罪だとすると、やはり罪と言つた夫人の声がよみがへつて来るのだつた。

骨壺の前で、「夫人の愛を感謝する気持」が流れこみ、「罪の女」だという夫人の声がよみがえつて聞こえた菊治は、手を合わせて目をつぶつて夫人に謝罪した。夫人から与えられた甘美な陶酔に浸つた菊治は、理性を取り戻して、心に響いた夫人の声に、懺悔した自分の声を重ねたのである。「母もゆるしてもらひたくて、死んだのかもしれないわ。母をゆるしてやつていただけますの？」と、文子が再び菊治に聞いた。罪悪感を抱えている菊治は、夫人の死を背負つて生き、「死んだ人は生きてゐる者に道徳を強ひはしない」と、悔やんでいる。

母の自殺を通して、菊治と文子、二人の距離は縮まる。文子から夫人の形見を渡され、家に置いた菊治は、水指に触つただけで、太田夫人の皮膚に触れたように錯覚した。「死んだ人間の肌ざはりが、ときどきなましく生きて来るところから、菊治はのがれなければ、自分が救はれないとおも思ふ」。夫人の形見、言い換えれば、夫人の亡霊に憑かれた菊治は、「やはり道徳的な呵責が、官能を病的にしてゐるのかとも考へた」。亡くなった夫人の形見に目をつけたちか子は、「死んだ人が菊治さんの縁談まで、障つて来るぢやありませんか」、「自分の魔性がおさへられないから」、「死ねばお父さまと会へる」と、嫉妬していた。

六、 おわりに

本章をまとめておこう。長篇小説『千羽鶴』は、前篇『千羽鶴』と後篇『波千鳥』とを合わせて、菊治が縁談から結婚に至るまでを書いたメロドラマである。作中に登場人物の運命とともに、織部や志野などの伝世の〈茶碗〉の行方も描かれる。「二重星」までの前篇『千羽鶴』は、〈茶碗〉を割つて破片になつてなくなつたという結末であるのに対して、続篇『波千鳥』は、〈茶碗〉を売りに出して貨幣になる結末である。『千羽鶴』は、茶会で二人の縁談相手が同時に菊治の前に現れたことで、ゆき子とちか子、文子と太田夫人が菊治をめぐる対立する構図

を示している。また、茶会で出た〈茶碗〉は、菊治と文子の亡父の遺品であり、三谷家と太田家の親子二代を結ぶ象徴である。家系の〈印〉として代々から伝承されてきた〈茶碗〉の行方、すなわち、志野の水指や湯呑は、亡くなった太田夫人が娘に残して、また菊治に譲り渡したものである。言い換えれば、伝世の〈茶碗〉は、人間の血縁関係や破倫関係を暗示するものである。

従来、戦後の「日本（古典）回帰宣言」として理解されてきた随筆「哀愁」の言説を参照した結果、長篇小説の評価は、『源氏物語』をはじめとする中古文芸の伝統を承けているといった傾向が見られる【20】。しかし、「私の作物は戦前戦時戦後にいちじるしい変動はないし、目立つ断層もない」【21】と、作品を貫く連続性があると川端自身は主張している。『千羽鶴』の、太田夫人の肉体や水指に触る触覚の表現、あるいは菊治の内面の葛藤を描写する自由間接話法は、新感覚派とモダニズム文学の表現技法と接続する。

一方、この小説では、敗戦の廃墟から社会の秩序を取り戻すために、『源氏物語』のような古典風のメロドラマを彷彿させる長篇小説の構成で、戦後のファミリー・ロマンスが描かれている。すなわち中心人物をめぐって、恋愛・結婚・破倫などの複雑な関係性を書く長篇小説へと展開する。三島由紀夫【22】が指摘しているように、日本の中古文芸を継承しているものの、『千羽鶴』は、伝承されてきた古美術品の流通と、現代のテクノロジーである電話線を通して、戦後日本の家族と人間関係を描いた物語なのである。

【注】

【1】『雪国』は、川端のモダニズム文学を代表する最高峰の小説だと評価されつつ、「日本回帰」を徹底したテキストであると柄谷行人『近代日本の批評・昭和篇「上」』、福武書店、一九九〇・一二は指摘している。

【2】『千羽鶴』の発表経緯は以下の通りである。一九四九年五月に雑誌『読物時事別冊』に「千羽鶴」と題して発表され、一九四九年八月に雑誌『別冊文藝春秋』に「森の夕日」と題して発表され、一九五〇年三月、十一月と十二月に雑誌『小説公園』に、「絵志野」、「母の口紅」と「母の口紅（三）」と題して発表され、一九五一年一〇月に雑誌『別冊文藝春秋』に「二重星」と題して発表された。

【3】一九五二年二月、「二重星」を除く『千羽鶴』の前四篇と『山の音』の前六篇（「山の音」、「蟬の羽」、「雲の炎」、「栗の実」、「島の夢」、「冬の桜」）を一緒にまとめ、筑摩書房から特製版の単行本『千羽鶴』を刊行した。

【4】小谷野敦『双面の人 川端康成伝』（中央公論新社、二〇一三・五）、四〇六ページ。

【5】丸山倫世「昭和20年代における中間小説——その文学的位置づけと変遷」（『人文研究（大阪市立大学大学院文学研究科紀要）』第六号、二〇一五・三）。

【6】林房雄・北原武夫・中野好夫「創作合評——川端康成」（『群像』第四卷第一号、一九四九・一一）。

【7】三島由紀夫「解説」（『日本の文学38 川端康成集』（中央公論社、一九六四・三）。

【8】オクナー・深山信子『千羽鶴』にみる感覚材料の用い方（川端文学研究会編『川端康成研究叢書6 風韻の相剋』、教育出版センター、一九七九・九）。

【9】吉村貞治「ふたご座の美学——『千羽鶴』における古典回帰」（川端文学研究会編『川端康成研究叢書6 風韻の相剋』、教育出版センター、一九七九・九）。

【10】トーマス・E・スワン『千羽鶴』（その一）（長谷川泉・武田勝彦編『川端文学——海外の評価』、早稲田大学出版部、一九六九・四）。また、岩田光子『『千羽鶴』における美意識と魔界』（『川端文学への視界』第六号、一九九二・六）、後、『川端康成——後姿への独白』（ゆまに書房、一九九二・八）、辻成史『川端康成——一九五二年』（『伝統——その創出と転生』、新曜社、二〇〇三）。

【11】永栄啓伸『菊治の誤算——川端康成『千羽鶴』の時間』（『芸術至上主義文芸』第二十六号、二〇〇〇・一一）、馬場重行編『川端康成作品論集成 第七巻 千羽鶴』（おうふう、二〇一一・一）。

【12】松浦寿輝『見ることの閉塞』（『物質と記憶』、思潮社、二〇〇一・一一）、一二五ページ。

【13】長谷川泉『『千羽鶴』と『山の音』——『ほくろの手紙』『水月』に触れて』（『川端康成論考』増補版、明治書院、一九七二・五）。

【14】松原知生『古美術の／というメデイウム——戦後の川端文学の側面』（『物数寄考——骨董と葛藤』、平凡社、二〇一四・三）。

【15】鈴木和成『テレフォン——村上春樹、デリダ、康成、プルースト』（洋泉社、一九八七・九）。

【16】前掲鈴木和成論文注15。

【17】前掲鈴木和成論文注15。

【18】高田瑞穂『千羽鶴』（長谷川泉編『川端康成作品研究』、八木書店、一九六九・三）。

【19】原善『魔界の源流——川端文学における孤児・不妊・魔界』（『都大論究』第二二号、一九八四・三）、後、『川端康成の魔界』（有精堂、一九八七・四）。

【20】上坂信男『『千羽鶴』と『山の音』（『川端康成——その『源氏物語』体験』、右文書院、一九八六・一）、池上啓『川端文学と古典和歌との関わり』（田村充正編『川端文学の世界4 その背景』、勉誠出版、一九九九・五）。

【21】川端康成『独影自命（第一回）』（一六巻本『川端康成全集』第一巻、新潮社、一九四八・五、原題「あとがき」）。

【22】三島由紀夫・亀井勝一郎・堀田善衛「創作合評」『群像』第八卷第三号、一九五三・三。

第八章 『波千鳥』論——『千羽鶴』との共鳴

一、はじめに

一九六八年、川端康成は『ベル文学賞』を受賞した。その受賞作の一つは戦後に発表された『千羽鶴』である。ここで取り上げる『波千鳥』【1】は、『千羽鶴』の続編として、『小説新潮』に九五三年四月から一九五四年七月まで連載された。そして、『千羽鶴』が一九五一年度芸術院賞を受賞した一方、『波千鳥』は未完の小説として、それほど評価を与えられていなかった【2】。しかし、『波千鳥』の物語内容を考える際には、『千羽鶴』との関連【3】を無視することはできない。つまり、『波千鳥』を独立の作品【4】として取り扱うことはもちろん、他方では、その物語内容が『千羽鶴』に依存していることを改めて確認したい。

梅沢亜由美【5】は『波千鳥』を「男と女の相互救済の物語」となりえたものとしている。そのように読みを引き出すために男と女の視点から物語を読むと、文子の〈手紙〉に注目する必要がある。これについて三浦卓【6】は、語り手の視点の一つ上のレベルで、菊治の語りと相同性を持つ文子の〈手紙〉が、レベル侵犯を起こしていると指摘している。つまり、物語内容と物語言説のレベルから〈手紙〉の効果を探る必要がある。以上の視座を踏まえて、本稿では文子の手紙に焦点をあて、次の問題について考察する。まずは、文子の手紙をめぐる問題である。〈わたし〉と〈あなた〉という人称的なメカニズムによって、書き手・文子と読み手・菊治を反転させることが可能ではなからうか。焼失した文子の手紙は、読む行為を通じてどのように菊治の内面化された声として反映されるのかを検討する。そして、菊治の心象イメージをめぐる問題である。夕波千鳥に関わるゆき子との対話によって可視化されたイメージは、菊治が目の前に見た海面の景観や、文子の手紙に表現された旅先の風景と重ね合わされることで、菊治の心象をいかなる方法によって重層的に照射するのか。また菊治が対話で引用した柿本人麻呂の和歌のイメージを含め、音声的なリズムによって文子の手紙はどのように菊治の記憶を呼び起こしたのかを見てみたい。

『波千鳥』で菊治の新婚旅行の前後に挟まれている文子の手紙は、どのように『千羽鶴』とつながるのか。また書簡や和歌の様式を利用しているにもかかわらず、文子の心境と菊治の心象がどのように描き出されているのか。本稿は、戦中から戦後にかけて川端康成の文芸様式に注視しながら、『波千鳥』は戦前のモダニズム文学における新心理主義の流れに接続できる作品として再考したい。

二、 文子の手紙

『千羽鶴』の結末では文子がゆくえ知れずになってしまい、『波千鳥』の冒頭では菊治がゆき子と結婚し、九州の旅先から投函された文子の手紙を菊治がもらうという設定になる。以下の引用は菊治が旅行から帰って文子の手紙を焼く場面である。

菊治は一年半近く前に文子の手紙を読んだのと、ゆき子との新婚旅行から帰った今読むのでは、文子の言葉の受け取り方も、ずるぶるちがつてゐた。

しかし、どちらがふかははつきりしない。言葉は空しいか。

菊治は新居の庭に出て、文子の手紙の束に火をつけた。〔…〕

手紙はしめつてゐて、よく燃えなかつた。

ばらばらにほぐして、しきりにマツチをすつた。文子のインクの色が変つて行つて、灰になつてもまだ文字が残つたりした。

「言葉は、燃やしてしまへ。」

菊治は炎の上へ、一枚一枚のやうに手紙をくべた。

文子の言葉、その手紙を焼いてみたところで、どうなるといふのだらう。

手紙を読んだ菊治が、「言葉は空しい」という文子の一文に惹かれ、「言葉は空しいか」という疑問を抱えている。菊治が手紙の言葉は空しいのだろうかと考えて、文子の手紙を焼いて、「言葉は、燃やしてしまへ。」といった。一体菊治にとって、文子の手紙、手紙の言葉、そして言葉で記録する過去は、どのように再構成されるのであろうか。特に手紙の仕掛けに注目し、文子の書く行為と菊治の読む行為を対照しながら、解釈してみよう。

まず、テキスト中に書簡が差し挟まれている文子の長い文章に注目したい。文子の六通の手紙は次のように、出された連続的な日付と場所が明示されている。

一通目 別府通いのこがね丸で、 十月十九日……。

(一一)

二通目	別府観海寺温泉で、	十月二十日……	(二二)
三通目	飯田高原筋湯で、	十月二十一日……	(二三)
四通目	法華院温泉で、	十月二十二日……	(二四)
五通目	竹田町で、	十月二十三日……	(二五)
六通目	竹田町で、	十月二十四日……	(二六)

そして、手紙のはじめに、「私をおさがしになつてゐて下さいますでせうか。ゆくへの知れぬものとして、おゆるし下さいませ。」「あなたにこんな手紙を書いてはいけません。私自身に書くものを、あなたにあてて書いてゐるのでせう。書き終わつたら海に捨ててしまふかもしれない。また、書き終れるはずのない手紙なのかもしれません。」「夜になると不安と孤愁とで、こんな出ずあてのない手紙を書かせます。」などの表現に留意すると、手紙を書く行為を自己言及的に解釈する。これらの記述は、彼女において書くことが自己目的化したことを端的に告げている。つまり、この手紙は、文子が菊治に宛てて書くものというよりも、自己の救済のために書いたものと言えるのではなからうか。手紙は、同様の経験を抱えた相手を理想の読み手に想定して記されるが、実には、他の人の手に託されていくものになる。言い換えれば、二人でつくられる親密なコミュニケーションの通路は、相手の返信がなければ、まるで独り言のようである。つまり、文子の手紙は彼女の日記として読むことができる。

しかしながら、文子の手紙が菊治に届いたということは、コミュニケーションの通路を開いたということである。菊治は文子の手紙を読んだが、文子の言葉を一義的に理解することができない。つまり、ゆき子との新婚旅行から帰ってきた菊治がふたたび手紙を読んだとみると、言葉の受け取り方は全然違うのであり、文子の手紙の言葉は、菊治の内部に一つの通路を形成したのである。したがって、菊治の内部における通路は、このテキストの性質からみれば、「発見原稿型額縁構造」としての来簡集形式であるということが出来る。

この形式は、受信者（この場合は菊治）が再読的な行為で統括する形式として認識されている。自己救済的に書かれた文子の手紙を、菊治は引用し、読むという行為によって他者の言葉とレトリックを通して自己の内面を（知らず知らずに）語るということになる。文子からの一方的な手紙を受け取るだけの受動的な存在のように見える菊治は、しかし読む行為を通して文子の文体と同期し、見えざる対話を行っている。ジャン・ルッセによれば、書簡体小説の第一の特徴が、登場人物の行動や事件と物語との同時性にあるとする【7】。この同時的叙述により、生き生きとした現在の流動性・連続性が形成されて、それらは全体として統括する主体（菊治）の内的意識や内的独白とすら言えるほどの日記形式を呈すると考えられる。このような読み方に従いながら、〈波千鳥〉のイメージや菊治とゆき子の対話による海面の景観、そして文子の手紙に描かれた旅先の風景を連鎖的に考えてみよう。

三、 絡みあうイメージ

手紙の内部における文子と菊治の声を変奏することが可能である以上、まず、新婚旅行中の菊治が目の前に見たゆき子のイメージを吟味したい。以下の一節を引用しよう。

ゆき子のたたむ襦袢の裾だけが動いて見えた。

「千鳥……。」

「さうです。千鳥は冬の鳥だから、染めてみましたの。」

「波千鳥だな。」

「波千鳥……？ 波に千鳥ですわ。」

「夕波千鳥といふでせう。夕波千鳥なが鳴けば……つて歌にある。」

「夕波千鳥……？ でも、波に千鳥の模様を、波千鳥つていふかしら？」

と、ゆき子はゆつくり言つて、千鳥の裾はすつとたたまれて消えた。

襦袢の裾だけが動いているように見えたゆき子を、菊治が千鳥だと見惚れる。古来の詩歌では、千鳥は冬鳥とされる。ゆき子は「千鳥は冬の鳥だから、染めてみましたの」という。雪染めの襦袢を着るゆき子から、菊治は冬の渡り鳥のように海の上を舞う景色を連想し、「波千鳥」だと言った。そして、「夕波千鳥なが鳴けば……つて歌」と口にした。勿論、柿本人麻呂の「あふみのうみ淡海乃海 ゆふなみちどり夕浪千鳥 ながなけば汝鳴者 こころもしのに情毛思努尔 いにしへ古所

おもほゆ念」という古歌【8】を思い出したのである。「近江の海の夕波千鳥よ、おまえが鳴くと心も萎えるばかりに過ぎし日々が思い出される」という解釈がなされる古歌である【10】。「汝が鳴けば」の「な」は、二人称の代名詞であり、男が女に親愛感を込めて呼ぶ時に使う。ここでは、菊治は目の前の風景を見ているが、同時に、文子そして彼女の手紙の内容もそこに重なってだんだんと浮かび上がってきたのだろう。次は文

子の手紙の一節である。飯田高原の風景を描いた部分を引用してみよう。

私は飯田の郵便局や学校のあるあたりまで出て、高原の真中をゆつくりと九重の山々を望みながら歩くことにしました。〔…〕

山々に取りこまれた、あるひは四方の山々にささへられて浮んだ、高原といふ円さがあります。ほんたうに美しい夢の国がここに浮んだやうな高原でした。山は紅葉してゐますし、すすきの穂波は白いのですけれど、私は高原にやはらかい紫がただよつてゐるやうに感じました。〔…〕

その南北を私は渡つてゆくわけです。広い原にさしかかりますと、行く手真直ぐの三俣山と星生山とのあひだに、硫黄山の煙が遠く見えまして。山々は晴れ渡つてゐます。右手の涌蓋山の空に淡い白雲のかけらが浮いてゐるだけでした。

〔…〕別府の港へはいつてゆく時、町を抱くやうにつらなる山の円い波に心ひかれましたが、飯田高原で見る九重の山々も、その高さにして思ひがけないほど、親しい調和を感じさせます。〔…〕

ちやうじやばる

高原のなかほどらしい長者原まで来て、私は松かげに長いこと休んでゐました。長者原には松のまばらな群れが散らばつてゐて、私は草原のなかの松に誘はれたのでした。〔…〕二時ごろだつたでせうか。広い草もみぢを見まはしてゐますと、私の位置から言つて、日光を受けてゐるところと、逆光になつてゐるところとは、色が微妙にちがひます。山々の色もそれぞれちがひます。紅葉の色の濃い山は、ステンド・グラスでも見るやうです。さうして私は大きい自然の天堂にゐるやうです。

〔…〕私は涙を流して、すすきの穂波がなほ銀の光りにぼやけましたけれど、悲しみをよごす涙ではなく、悲しみを洗ふ涙でした。

山々にかこまれる高原の真中を望みながら歩いてきた文子の目の前に、白いすすきの穂波、硫黄山の煙、淡い雲のかけらが次々と白く浮かんでいる。この景色が、別府の港にはいつてゆく時、町を抱くやうにつらなる山の円い波に心ひかれた印象と響き合い、文子に親しい調和を感じさせるのである。高原の長者原まで来て見た景観は、草原のなかの松、紅葉、そして山々の色がそれぞれちがひ、光の効果によつてステンド・グラスのように見える。この風景は、文子の手紙を読んだ菊治に深い印象を与えただろう。新婚旅行中の菊治は、指輪のメキシコ・オパールにひきつけられる。「電燈の光りにかざすと、宝石のなかに、赤か黄か緑かの小さいファイアが、きらめき出て、動いては消え、またもつた」。この揺曳する赤か黄か緑かの火は、高原に漂っている薄霧によつて引き立てられ、紅葉、青松、山々が、ステンド・グラスのように見えたと菊治が思い出したのである。このように薄らいでいた記憶が、目の前の海景色を見ている菊治によみがえり、同じ体験をしているゆき子との対話によつて、以前に読んだ文子の手紙と重なつて想起されたのである。

海は銀色に光つてゐたが、ながめてゐるうちに、光る場所は時につれて移つてゐた。伊豆山から熱海の方へ、小さい岬のやうな出張りが重なつてゐる、その裾に寄せる波も、光るところが變つて行つた。

「星が出るやうに光つて來たわ。すぐ下の海、そこですわ。」

と、ゆき子が指さして、

「スタア・サファイアの星みたい……。」

目の下の海面に、星がまたたいては消えるやうな、光りの群れがあつた。ぼつぼつと光りがあちこちに浮び出るのが。近くだから波の光りが一つ一つ離れてゐるのだが、遠くの海が鏡のやうに光るのも、この星の集りかもしれない。じつとながめると、遠くにも光りの群れが踊つてゐるのだつた。

茶室の前の芝生は狭くて、その一段下から、色づいた夏蜜柑の枝が芝生の端に見えてゐた。海までにゆるやかな傾斜の土地があつて、海際に松がならんでゐる。

「昨夜、その指輪の石をよく見たが、きれいだったな……。」

「これはサファイアですから、波の光りはサファイアやルビーのスタアに似てゐるわ。ダイヤの光りに一番似てますわ。」

菊治とゆき子がホテルの芝生で海をながめている。銀色を映した海面は、時につれて光る場所が移つていた。岬の裾に寄せる波がぼつぼつと光るところを、ゆき子は「スタア・サファイアの星みたい……。」と言つた。このように星が点々として散在する波の群れは、遠くから鏡のやうな海面に浮び出る。「海までにゆるやかな傾斜の土地があつて、海際に松がならんでゐる」と見渡した菊治が、「草原のなかの松に誘はれた」と讀んだ手紙の内容を思い出したのである。光にさらされている草もみちと同じやうな彩りが、菊治に指輪の石をひきつけさせる。「これはサファイアですから、波の光りはサファイアやルビーのスタアに似てゐるわ。ダイヤの光りに一番似てますわ。」とゆき子が言つた通り、じつとながめると踊つてゐるやうに見える波の光は、蒼玉のサファイア、紅玉のルビー、多彩なダイヤのやうに映し出されている。これは文子がステンド・グラスでも見るやうだと述べた高原の景色でもあり、菊治が見た海面の景觀でもある。一緒に共感するゆき子も、文子の手紙に知らないうちに感化されたかのである。

さらに付け加えると、文子の「別府の港にはいつて、左手の高崎山から右へ、町を抱くやうにつらなる山は、大きい円みの波に似てゐます。装飾風な日本の絵の波に、こんなのがあつたと思ひます」という風景描写が、菊治の内面化された声として表出し、そしてゆき子との對話による波のイメージを共有する。いわば文子の内面が菊治と同期する。菊治が波千鳥のイメージを連想したのは、ゆき子の襦袢を見たからだけ

ではなく、海辺の景観に身を置いたからこそ可能だったのである。この臨場感によって、高原の雲海に囲まれる手紙で描かれた自然の姿が再現し、人麻呂が和歌で表現したイメージに接続されるのである。具体的には、〈夕波千鳥〉の和歌はいかに、自然の風景と菊治の心象を歌い出したのかを検討してみよう。

四、引用された和歌

『波千鳥』の冒頭に引用した柿本人麻呂の和歌は、テキスト全篇にわたってどのような効果をつくり出したのであろうか。まず、「夕波千鳥が鳴けば……」という明晰な引用は、引歌として機能すると思われる。そして、省略された部分を復元し和歌の全体像を把握すると、最初に、「あふみのうみ 淡海乃海 ゆふなみちどり 夕浪千鳥」という視覚的なイメージが現れてくる。「淡海の海」を、風景の全体的な場を示す要素に限定するのであれば、景色の焦点は、「夕波千鳥」において結ばれることになる。つまり、ある意味で遠近法的な、静的な構図や永続的な映像性が産み出されることになる。一方、「夕波」と「千鳥」のように体言を重ねる人麿の造語は、イメージとしてそれぞれ独立性をもって働き、その二つの関連は飛躍を孕んでいるというべきである。体言の羅列は、イメージとして自立しながら、浮動する性質を持っている【11】。

また一方で、この二つの言葉の繋がり方を際立たせているものは、視覚的な記号よりも、むしろ聴覚映像のレベルだと考えられる。斎藤茂吉は「アフミノウミユフナミチドリでも、同音を柔かく畳んで来て、『チドリ』とつづけたあたりの具合は、どうしても音に対して非常に鋭い感覚を持つてゐるものでなければ不_レ叶底のものやうに思へる」【11】と述べている。文字で生み出された映像のほか、音声の持つ喚起力を介して獲得される言葉の流動性を取り逃がしてはいけない。その証拠に、「菊治は人麿の歌を早口につぶやいた」という箇所が挙げられる。歌を享受する側からみると、これはやはり「連続的、流動的、音楽的」と言われる柿本人麿の声調【12】に関わるのである。〈夕波千鳥〉の声調のリズムとは、音のリズムであるとともに、いわば意味のリズムとも言うべき性質を帯びている。したがって、菊治の音声呼び起こす歌の内容もしくはイメージに基づく心象であったとみななければならない。

菊治の心象は、まさにこの和歌のリズムによって生み出されたものではなからうか。テキストにおいては、省筆された「情毛思努尔 こころもしのに 古所念 いにしへおもほせ」の部分もまた、明確に言語化されないⅡ文子に返信できない菊治の潜在的な心情でもあるだろう。さらにいうと、詠み手・菊治が声を発する

瞬間的な〈今〉を基点にして、それが過去の出来事を出している。この和歌の内容に合わせると、「夕波千鳥」の鳴き声とともに「情もしの」になる、すなわち、外界と一体になってしまいう内面のありよう、つまり、外界からの聴覚を通しての働きかけによって内面（この場合は「古思」うて「情もしの」なる姿）が表現されることである。この場合、和歌の内部と外部、あるいは和歌の内部にたち現れる叙述する主体と和歌を詠み出した主体（菊治）は融合し連続していることになる。千鳥の鳴き声を生み出す、和歌内の叙述する主体が、機能的には、和歌を詠み出した和歌外の主体（菊治）と重なることになるというわけである【13】。つまり、偶然に訪れる千鳥の鳴き声によって、「古」を現前させてしまうのと同様に、菊治の声によって、過去の文子の手紙を思い出したのである。

ところで、声によって過去の出来事が再現される〈瞬間の現在〉【14】と違って、文字（＝言葉）で書かれた文子の手紙の場合は、読むたびに再現される〈永遠の現在〉である。海の景色を見ていた菊治は、偶然の声によって記憶の深層に導かれたが、これはまさに逆であって、現在における眼前の風景が、過去の記憶を揺曳させているのである。手紙の言葉および言葉に書かれた記憶が、未だ明確な像を結んではないのである。ここでは、現在の景色と過去の記憶が、未分化な状態のままに混在しているのである。したがって、和歌のイメージや目の前に見た海の景色と文子の手紙の内容が重なることになる。菊治の内面は、文子の日次の手紙に巻き込まれてさざ波をたてる一方、このような内面の動きは眼の前に見られる海の波動と響きあう。つまり、自然の叙景と心の叙情を融合したものを、和歌においても、『波千鳥』においても表出したのではなからうか。

このような部分と全体の、いわゆる同心円的な構造は、引歌の様式を引き込むことによって、物語の奥行きを照らし出してみせているのである。引歌とは、既成の和歌の一・二句程度を示して、その和歌全体を相手に想起させる技法のことである【15】。ここでの引歌の技法は、菊治とゆき子の対話だけを謎解きのように用いて、お互いに楽しむという趣をつくり出したのではなく、文子の書いた手紙と菊治の読む行為、つまり語り手と読み手をも巻きこむかたちで、最初から和歌ゆえの自立的な文脈が配置されるところから、菊治の読む行為に伴い、文子の心境までが掘り起こされてくる。換言して補足すると、過去の言葉が菊治の声としてしか現前することができない。冒頭で引き出された夕波千鳥の和歌は、ゆき子のイメージを提示しながらも、文子の手紙とも関わる役割を演じるのである。すなわち、文子の手紙という装置から引き出された回想文は、省筆された和歌の後半を逆照射する。これは前述したように、書簡と和歌による響きあう波のイメージ、それを心の投影として叙述されていく文子の書き言葉と菊治の声は、異なる様式で多様に物語の奥行きを照らし出してみせるのである。

『波千鳥』においては、ほかのテキストからの引用や変形なども見られる。引歌のほかにも、多様な種類の引用様式によって、その場で織り出されるイメージが交差する。例えば、文子は父の郷里の竹田町へゆく時に、次のような和歌を思い出したのである。すなわち、「ふるさとの山の心のやさしさの流れ出でたる水の音かな／はて知らず空に続ける野の色も幼き日より我を染めけん／悩めるは我ひとりかは山もまた同じく雲を被きたらずや／逆らへる心いつしか消え去りて安きを祈るかの人のため」という与謝野寛と晶子の和歌である。これらの和歌で描か

れた風景と感情によって、断片化される文子の眼差しと心境が、来簡集全体を通して浮かび上がってくる。前掲の与謝野夫婦の和歌は、短歌雑誌『冬柏』に発表されたテキスト【16】を借りて文子の心境と共振する変奏曲のごとき存在となる。また語りの場合は、「いま・ここ」の確固たる立脚点ではなく、どこか別のテキストとの関連、いわゆる間テキスト性の中に置かれる。従来の研究では、『源氏物語』をはじめとした古典文芸の受容【17】や、川端テキストと和歌・歌物語・連歌といった〈伝統〉的諸ジャンルの共通性【18】を検討する議論などが数多く提起されている【19】。しかし、ここで最も重要なのは、この表現の内実は、むしろ「和歌と物語の融合」様式そのものであり、この様式による叙景と叙情、物語内容と物語言説の融合である。すなわち、文子の手紙の冒頭には、与謝野夫婦が九州での旅情を書き込んだ和歌が引用される。そこから文子は旅先での心境を書き続けたのである。与謝野夫婦の和歌で描いた情緒は手紙の全体にわたって漂いながら、文子をめぐる断片的なストーリーを語っている。いわゆる和歌と手紙のそれぞれの様式が融けあい、文子の物語を織り出したのである。このような視座、つまり文子の手紙を糸口として、『千羽鶴』との関わりを再考すべきであろう。

五、『千羽鶴』との共鳴

『波千鳥』は菊治とゆき子の新婚旅行からはじまるという設定であるが、『千羽鶴』の続編として読む際に、『千羽鶴』の最終章「二重星」から、『波千鳥』の第一章「波千鳥」までの接続を、特に物語内容から見れば、こうした冒頭からの飛躍的な展開によっても、テキストの空白が生み出されている。それによって隠蔽されたのは、なににおいても菊治と文子、そして菊治とゆき子の現在に至るまでの経緯にはかならない。このような空白は、「旅の別離」に挿入された文子の手紙【20】、特に菊治が再び文子の手紙を読んだという一句によって、縫い合わされる可能性を提示する。したがってさしあたり、文子の手紙をどう読むべきかという問いを提起する。菊治とゆき子の新婚旅行ではじまる物語の表層だけを見たのでは、文子の手紙によって記録された深層の物語内容が見えなくなる。実際には、菊治がすでに文子の手紙を読んだという物語内の事実、冒頭の前の空白の中に位置しているにもかかわらず、それは隠されているのである。それゆえに、文子の手紙を冒頭の前に位置付け、読者に再解釈を促す。この観点から、テキストの構造を見直してみよう。

『波千鳥』の全景図を復元するとき、まずは文子の手紙という装置を利用することで、物語内容のレベルで『千羽鶴』と接続し得ると考えられる。最終章の「二重星」では、失踪した文子が菊治への手紙でその後の行方を語っている。一方、読み手である菊治は、書簡形式として表出した文子の心境は彼自身の心象と共鳴している。それゆえに、『波千鳥』の冒頭部分、すなわち、新婚夫婦菊治とゆき子の対話は、特に菊

治の意識の深層に潜在する文子の言葉と読み取ることができる。このような成り行きで、文子の手紙がふたたび登場することとなる。大坪利彦は、菊治によるモノフォニー（単声的）な「語り」から、文子の手紙による告白を交錯させたポリフォニー（複声的）な「語り」への転換と見ることが可能なのである【21】と指摘しているが、前節で論じたように、文子の手紙における「わたし」と「あなた」の逆転的なメカニズムによって、ここでの文子の手紙は、むしろ菊治の声として内面化されたのである。文子の手紙の言葉を「燃やしてしまへ」という菊治の声で収める一方、最後に、旅行から帰ってきたゆき子との新婚生活をはじめが、茶碗の処分についての話では、菊治とゆき子の声が響きあうのである。『千羽鶴』で織部茶碗からはじまる物語は、文子の手紙によって空白部分が補完され、『波千鳥』結末の織部茶碗の行方に関するエピソードをもって収まるのである。

『波千鳥』の物語内容だけを見ると、旅先で見た景色が文子の心情を誘発し、母（太田夫人）の自殺や菊治との過去、そして幼年時代の菊治の父親との往事、「お妾の子」という思い出が、次々と浮かびあがっている。過去の出来事は互いに物語内容として独立し、書簡という装置【22】のなかでこれらの回想断片が収められる。端的に言えば、文子の書簡は断片形式として呈示される。それぞれの出来事が独立し、その間に挿入される景色がイメージとして自立し、回想と景色の断片がモンタージュ化され、読み手としての菊治の現在とは異なる時間領域を共有し、いわゆる「過去」を再構成する。菊治は読む行為によって、重層的な過去を再編することになる。一方、『千羽鶴』と一緒に読む際には、文子の手紙は同じく挿入された書簡として読まれるが、『千羽鶴』における余白の部分を補完するような読み方を提示する。文子のそれぞれの書簡に書かれた回想の内容は、各々『千羽鶴』の物語内容に接続され、より大きな物語【23】として読者の前に展開する。物語内容からみれば、両作品が共振的な効果を持つに至っているのである。文子の手紙によって『千羽鶴』と『波千鳥』は縫合し、『千羽鶴』においては、ゆき子の「まはりに白く小さい千羽鶴が立ち舞つてゐさうに」思えた菊治に、『波千鳥』においては、ゆき子は海の波に舞っている千鳥のように見える。いわば言語化しようとしてつい〈千羽鶴〉と〈波千鳥〉といった、鳥が舞うようなイメージを、むしろ菊治が凝視の営みのリアリティによって保証するのである。「太田夫人を思ひ出し、文子を追ひもとめて、悔いにうなだれる時、菊治は朝空か夕空に白い鶴の千羽舞ふ幻を描くことがあつた。それはゆき子だつた」。すなわち、過去の記憶と現在の景色が未分化な状態のまま菊治の心象として提示しているのである。

繰り返せば、『波千鳥』における、挿入された文子の書簡に注目すると、新婚旅行を境として冒頭と結末が額縁構造になっている。先に、菊治とゆき子の新婚生活を描く物語に文子の長い手紙を挿入する単声型で受動的・静的なタイプ【24】に属する書簡体小説だと指摘しているが、『千羽鶴』ではじまる二人の令嬢との縁談・結婚の話が未完のまま、『波千鳥』では文子の手紙が届いたと同時に、菊治はゆき子の父親からゆき子の気持ち伝えた手紙をもらったのである。『千羽鶴』と『波千鳥』を一緒に考える際には、読者が隠蔽された文子の手紙を冒頭に復元すると、菊治の内面は文子声を統合するものの、ゆき子・文子・ちか子【25】との対話によって多重的な声を響かせる。したがって、

物語内容の枠組みまでも変質せしめる「能動的・動的」な交響曲型【26】の書簡体小説ともいえる。『波千鳥』というのは、ゆき子の動く襦袢の裾や、波に舞う千鳥、波と響きあう鳴き声などが菊治に文子の手紙を呼び起こさせた、というメタレベルの内容が現れつつも、小説の手法への注釈としてのメタ言語レベルも配合される。『波千鳥』の多重な様式が、その多彩な景観美に特色を持つとすれば、挿入される書簡において前景化されるのは、小説の叙述と手紙の文面との間で引き起こされるさざ波の融けあいである。この意味で、〈波千鳥〉というテーマはこのテキストを読むコードであり、読者に呈示されたイメージそのものである。

六、 おわりに

ここまで見出してきた『波千鳥』とは次のようにまとめられるだろう。まず、菊治の心象に明滅する文子・ゆき子、ちか子という、いわば多重な声が、海面にうねる波のようなイメージで視覚的に再現され、歌川広重の浮世絵で描かれるイメージも想像することができる。一方で、波の音と千鳥の鳴き声と響き合う聴覚的なイメージが、菊治の内面において共存する側面もある。このような心の叙情と自然の叙景が有効的に融けあうのである。菊治の内面を描く立体的な心理小説として読むことができる。

『波千鳥』では柿本人麻呂の和歌をはじめ、和歌の引用や手紙の挿入などの表現はすでに源氏物語などの日本古典文芸に類似する様式である。「歌入り物語」としての『波千鳥』には、引用・言及される文学テキストに対する注釈が含まれるという特徴は、戦時中の『東海道』や戦後の「反橋」連作【27】なども共通している。しかしながら、書簡形式は、洋の東西を問わず人間の心理を直接に描く文芸様式である。他者の言葉とレトリックに感応し、菊治の心象を描き出したこの小説は、あくまでもアヴァンギャルド的なものである。

柿本人麻呂をはじめ日本の和歌は、万葉仮名でイメージを表現する歴史に遡ることできる。すなわち、表音と表意をもつ二重的な言語である文字は、文芸表現の礎石である。文字をめぐる想像力という問題は、初期の新感覚派のころから、映画・写真などのメディア的・モダン的な知覚メディアによるイメージの再現、さらに戦後のテキスト創作まで、表現の実践を続けるうえで存続し続けていた。

【注】

【1】『波千鳥』はすべて『小説新潮』に掲載された。初出は以下の通りである。「波千鳥―続千羽鶴」(一九五三年四月)、「旅の別離―続千羽鶴」(一九五三年五月)、「父の町―続千羽鶴」(一九五三年六月)、「荒城の月」(一九五三年九月)、「新家庭」(一九五三年一〇月)、「波間―続千羽鶴」(一九五三年一二月)、「春の目―続千羽鶴」(一九五四年三月)、「妻の思ひ」(一九五四年七月)。

【2】小谷野敦『川端康成伝―双面の人』(中央公論新社、二〇一三・五)、四二二ページ。

【3】月村麗子『千羽鶴』とその続編「波千鳥」について―主題“縁”の展開をめぐる―(『国文学解釈と鑑賞』第三四卷第一〇号、至文堂、一九六九・九)、上田渡『千羽鶴』『波千鳥』を読む―作品構造と人間関係―(『国学院大学大学院紀要』第一八号、一九八七・三)、大坪利彦『波千鳥』論―続『千羽鶴』としての問題点―(『宮崎産業経営大学研究紀要』第二卷第一号、一九八九・一〇) 後馬場重行編『川端康成作品論集成第七巻 千羽鶴』(おうふう、二〇一二・四)に収録。

【4】三好行雄『川端康成「千羽鶴」』(『国語展望』第三七号、一九七四・六)。

【5】梅沢亜由美『千羽鶴』から「波千鳥」へ―川端康成がめざしたもの―(『日本文学誌要』第五八号、一九九八・七)。

【6】三浦卓「投函された「出すつもりのない」〈手紙〉―川端康成『波千鳥』の〈手紙〉をめぐる―」(『近代文学合同研究会論集』第二号〈手紙〉としての「物語」、二〇〇五・一〇)。

【7】中村三春「不透明の罪状―『宣言』『新編 言葉の意志―有島武郎と芸術史的転回』(ひつじ書房、二〇一一・二)、一二七ページ。

【8】佐竹昭宏・山田英雄・工藤力男・大谷雅夫・山崎福之校注『万葉集二』(新日本古典文学大系1、岩波書店、一九九九・五)、二〇六ページ。

【9】前掲書、宮崎尚子「川端康成「波千鳥」論―表題の考察を中心に」(『comparatio』第五号、二〇一〇)。

【10】石澤一光「人麻呂作品にける「いにしへ」をめぐる―万葉集二六六歌に即して」(『青山学院女子短期大学紀要』第四六号、一九九二・一二)。

【11】斎藤茂吉『柿本人麿評釈篇卷之上』（岩波書店、一九三七・五）三〇〇ページ。

【12】斎藤茂吉「人麻呂短歌の声調」一九四〇・七、後『斎藤茂吉全集』第二二巻に収録、三五四ページ。

【13】西條勉『柿本人麻呂の詩学』（翰林書房、二〇〇九・五）、身崎壽『人麻呂の方法―時間・空間・「語り手」』（北海道大学図書刊行会、二〇〇五・一）を参照。

【14】西條勉注13前掲書。

【15】鈴木日出男「物語の和歌・引歌・歌言葉」（『国文学解釈と鑑賞』第三七巻第四号、至文堂、一九九二・四）。

【16】三宅晴美『千羽鶴』のゆくえ――『波千鳥』試論（『国文』第六五号、一九八六・七）、石川巧「観光小説としての『波千鳥』」（『叙説』Ⅱ・02、二〇〇一・八）。後馬場重行編『川端康成作品論集成』第七巻 千羽鶴（おうふう、二〇一二・四）に収録。

【17】吉田精一「川端康成と中世の幽玄」（『現代文学と古典』、至文堂、一九六一・一〇）、平山誠児「川端康成と古典の世界」（『川端康成作品研究』八木書店、一九六九・三）、サイデンステッカー「川端康成の世界―漂白と哀愁の美学」（『ソフィア』夏季号、一九六九・一一）、吉村貞司『川端康成・美と伝統』（泰流社、一九七九・一二）、上坂信男『川端康成――その『源氏物語』体験』（右文書院、一九八六・一）、田村充正「川端文学と「源氏物語」 田村充正編『川端文学の世界4 その背景』、勉誠出版、一九九九・五」などを参照。

【18】池上啓「川端文学と古典和歌との関わり」前掲書注18（田村充正編『川端文学の世界4 その背景』、勉誠出版、一九九九・五）

【19】仁平政人『川端康成の方法――二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成』（二〇一一・九、東北大学出版社）を参照。

【20】大坪利彦注3前掲論文によれば、『千羽鶴』の最終章「二重星」から『波千鳥』の第一章「波千鳥」までにおけるテキストの空白を補填する箇所が、「波千鳥」の一節と五節に見られる。菊治とゆき子との会話における部分と、菊治における回想として振り返られる部分である。そして、文子の手紙を再読するというシチュエーションの設定は、両テキストにおける物語の時間経過と結びつく指摘されているが、本稿では、物語の時間的な空白を埋める書簡形式は、独立的な様式として物語内容により自由に挿入されていることを強調したい。

【21】大坪利彦注3前掲論文。

【22】仁平政人は、川端康成の戦後テキストに即し、書簡という文芸様式について、「反橋」連作（事実、「反橋」の原題は「手紙」である）を「不連続性を持った〈手紙〉として形づくられている」と指摘している（「反橋」連作論——川端康成の戦後）前掲書注20）、一六八〜六九頁）。どうように、文子の手紙はこのような共通性を持っている。付言すれば、「反橋」連作においては、「あなたはどこにおいてなのでせうか。」という一文が示すように、文子の手紙においては、「私をおさがしになつてみて下さいませでせか。」「私もゆくへしれずとお思ひ下さいませ。」などの表現が、両テキストに「自己充足」的な「モノローグ」といった性質を共有させると思われる。ちなみに、川端テキストと手紙のかかりについては、石川巧「手紙あるいは偏愛のかたち——川端康成〈掌の小説〉をめぐって」（『山口国文』第二〇号、一九九七・三）を参照。

【23】上田渡注3前掲論文。

【24】中川信「書簡体小説」（『フランス文学講座』1、大修館書店、一九七六・一二）。

【25】『千羽鶴』と『波千鳥』においては、菊治の結婚にちか子の〈あざ〉に縛られた自己嫌悪的な体験や記憶が、一貫して心象に内面化されている。具体的には、上田真「見えない痣あざに呪われて——小説「千羽鶴」の一解釈」（『川端康成——現代の美意識』、明治書院、一九七八・五）、原善「千羽鶴」論（『新鋭研究叢書10』川端康成の魔界、有精堂出版、一九八七・四）、高橋真理「千羽鶴」論——菊治の「あざ」（田村充正編『川端文学の世界2 その発展』、勉誠出版、一九九九・三）を参照。

【26】前掲書中川信注25。

【27】原善「反橋」連作論（『文芸空間』創刊号、一九七九・三）、後注25に所収」など、森本稜「住吉」連作論——「反橋」から「隅田川」まで（川端文学研究会編『川端康成研究叢書7 鎮魂の哀歌 抒情歌・住吉三部作・名人』（教育出版センター、一九八〇・四）、後『魔界遊行——川端康成の戦後』（林道舎、一九八七・三）に所収）など。

第九章 『古都』論——クレ―風の帯で結ばれる双子

一、はじめに

『古都』【1】は、一九六〇年代に書かれた長篇小説であり、川端康成の戦後の代表作である。一九六八年、川端康成は、ノーベル文学賞を受賞した。『古都』は、その受賞作の一つとして高く評価されている。

この小説は、京都各地の名所や年中行事などを盛り込みながら、一卵性双生児の千重子と苗子が祇園祭で偶然に出逢う物語である。ほとんどの先行論考は、本作を戦前と切斷された戦後の古典回帰の作品として位置付けている。しかし、本章では、戦前と戦後の連続性と変容のプロセスを考察し、とりわけ、従来あまり注目されていなかった、モダニズムの表現技法という側面に目を向け、『古都』のなかでそれがいかに援用されているのかを考察する。

具体的には、京都の呉服問屋を経営する佐田太吉郎と一人娘・千重子が、パウル・クレ―の抽象画集を参考に、着物の帯の下絵を書くというエピソードに着目する。クレ―の抽象画の、「コンストラクション（構成）」、「カラーージュ」、植物の「メタモルフオーゼ（Metamorphose 変態）」などの造形理念に共感を持つ二人が、下絵の模様がいかにそれらを取り込んだのかを明らかにしたい。また、一卵性双生児の身体を結ぶ〈帯〉とその模様は、千重子と苗子のイメージと重ね合わせられる。加えてそれは、織工・秀男との帯を織り上げる共同作業のプロセスと重なる。このような双子をめぐる見えない婚姻・家族関係を結ぶ〈帯〉の働きを検証する。

クレ―の抽象画を通して描かれるモダニズムの表現技法は、遡れば、二〇年代後半の古賀春江を経由して受容されたものである。川端文学の戦前と戦後の連続性と非連続性を表現技法から考察することを目指す本章にとっては、最も重要な作品である。これを手がかりに、戦後のテキストに見られる小説技法の変遷を探ってみたい。

二、クレ―風の帯

この小説は、一卵性双生児の千重子と苗子をめぐる二本の帯を中心に展開する。その一本は、京都の呉服問屋を経営する佐田太吉郎が、一人娘・千重子のためにつくった帯である。もう一本は、千重子が生き別れた苗子のためにつくった帯である。二本の帯は、両方ともクレ―の画集をながめて思案したものである。クレ―の抽象画集に注目する前に、まず、千重子が嵯峨の尼寺へ締めて行った帯を手がかりに、太吉郎と千重子との対話を通して、帯を作る手法を見てみよう。

太吉郎は机の下から座蒲団の下にひろげて、異国のゆゑしよある、じゅうたんを敷いてゐた。そして、太吉郎のまはりには、南方の貴いさ
らさをかあてんにしてかこった。これは千重子の智慧であつた。かあてんはいくらか店の音をやはらげる役にも立つた。千重子はこの
かあてんを、ときどき取りかへた。取りかへるたびに、父は千重子のやさしさを心におぼえながら、ジャバだとか、ペルシヤだとか、い
つの時代だとか、なんの図案だとか、そのかあてんの話をする。そのくはしい解説は、千重子にわからぬこともあつた。

「袋ものにはもつたないし、お茶のふくさにきざむには大きすぎますし、帯にしたら、なん本取れますやろ。」と、千重子はある時、
かあてんを見まはした。

「はさみを持つといで……。」と、太吉郎は言つた。

そのはさみで、父はさすがに器用に、かあてんのさらさを切つた。

「こいで、千重子の帯に、ええやろ。」

千重子はびつくりして、目がうるんだ。

「いやあ、お父さん？」

「ええがな、ええがな。千重子がこのさらさの帯をしめてくれたら、わしにもまた、下絵の考へがわくかもしれへん。」

千重子が嵯峨の尼寺へしめて行つたのも、この帯であつた。

千重子は、じゅうたんやさらさなどの異なる模様の素材を使って太吉郎のアトリエをデザインする。このような「千重子の智慧」と「千重子のやさしさ」を感じた太吉郎は、選んだ図案を千重子に詳しく解説した。千重子が嵯峨の尼寺へ締めて行った帯は、千重子と太吉郎、二人

の共同創作といえるものである。

太吉郎は問屋を経営するほかに自分でも着物の図案を描く。若い頃に、「麻薬の魔力」を借りて友禪の怪しい下絵を書いたことがあった。「むかし、麻薬によった、怪しい模様が、今ならむしろ、新鮮な抽象であつたか」と思ひ出す太吉郎は、嵯峨の尼寺にこもって、「天来の構図」を考案している。「マチスとか、シヤガアルとか、また、もつと現代の抽象の画集」は、「新しい感覚でも呼びさましはしないか」と考える千重子が、父のために買ったものである。そのなかで、太吉郎はクレーの画集を「やさしいて、品がようて、夢があると言ふんでつしやるか、日本の老人の心にも通じましてな」と賛賞する。

太吉郎は、千重子が尼寺に持ってきた二、三冊のクレーの厚い画集を眺めながら、千重子をモデルにして、帯の模様を考える。竹林の奥に隠れる尼寺の小径を歩く千重子の後ろ姿を見送った太吉郎は、「机にすわつて、宗達や光琳のわらび、そして春の草花の絵を、頭に浮べてゐた」。「竹藪の底へはいつてゆく」千重子の後ろ姿は、一本の竹の木のように揺れ動いている。竹林の空間にいる千重子の身体を巻く帯の模様が、描かれるように、太吉郎は工夫する。そのほかに、揺れ動く竹の様子を感じる太吉郎は、これを反映した帯の模様も思案している。このような考えに参考になるのは、クレーの画集と「机の片隅に、江戸蒔絵の硯箱と、高野切の複製（といふよりも手本）」である。

まず、クレーの画集に見られる植物の「メタモルフオーゼ」(Metamorphose 変態)に注目し、これがいかに下絵の図案に取り込まれたのかを考察する。松村聡美は、一九五四年にハーバード・リード／片山敏彦訳『クレエ 1879-1940』の画集が出版されたことを指摘している【2】。この画集は、おそらく太吉郎が参照した一冊である。植物の「メタモルフオーゼ (Metamorphose 変態)」の造形理念【3】に基づくクレーの絵に共感する太吉郎は、自然のなかで、植物の変形と、その色彩の連続的な変化などを繰り返して眺める。また、太吉郎は平面的な図像だけでなく、硯箱に嵌め込む立体的な「わらび」や「春の草花」の唐草模様【4】を参照し、下絵を磨き上げた。このように描き終えた下絵を、織工の秀男に織り上げるように指示した。

三、一卵性双生児の帯

帯の仕上げは、下絵の模様を書くだけではなく、その柄と色に合わせて織工が織り上げる段階も重要である。二本の帯は、どちらも織工・秀男が織り上げたものである。

そのうち、一本の帯は、佐田太吉郎と千重子との間の、親子の血縁関係を象徴と織り上げられたものである。太吉郎は、千重子の帯の織り

上げを、気の合うの大友宗助に依頼した。「日本の古代ぎれとは、まったく離れて」、「色まで西洋の流行」を取り入れたこの図案を眺めて、「へええ、よろしおすな。色の配合も……。結構や。佐田はんには、これまでにない新しさやけど、渋いすな。織るの、むずかしおすな。ひとつ心をこめて、試作させてもらいまひよ。お嬢さんの孝心と、親の慈愛が、よう出てますのやろ」と、宗助が太吉郎の気持ちを押さえていた。

しかし、大友宗助の技芸にまさる長男・秀男が、太吉郎の図案を織り上げることになった。下絵を見た秀男は、「あつたかい心の調和がない。なんかしらん、荒れて病的や」と率直な思いを口にした。「もういつペン、よう考へて、描き直してみまっさ」と太吉郎が反応した。秀男は、「いいえ、これで立派どすし、織り上りは感じがちがうてきますし、絵具と染糸では色も……。」と答え、染料の色を調整すればよいと考えている。「この下図を、うちの娘にたいする愛情の色にあたためて、織つとくれやすのか。」と太吉郎は頼んだ。

千重子のために思案するこの帯は、太吉郎が父として特別な願いを込めてつくったものである。養父母の愛情を込めたこの帯は、親子関係の象徴である。横糸と縦糸で織られる帯が、二重螺旋構造を持つ染色体になぞらえることを想像すれば、糸を染める染料の色を変えるのは、親と同じ染色体を持つようになる。「あつたかい心の調和がない」、「荒れて病的」な下図の模様に基づき、秀男が横糸と縦糸を染めて織り上げた帯を、「調和があるか。心の調和や……。」と千重子は腰に締める。

もう一本は、千重子と苗子との間に、新たに血縁関係を結ぶ象徴として、織り上げたものである。千重子は北山杉の村を訪れた時に、自分と瓜二つの村娘を見つけた。村から帰って、父が嵯峨の尼寺へ持って行ったパウ・クレーの画集を眺めた千重子は、心に残る杉山の青みから落ちていく悪夢を見た。これは、その後の祇園祭で北山杉の村娘から聞いた、父が転落死した杉の木末と重なる。双子の姉妹を探しているこの北山杉の村娘は、「神さまのお引き合せ」の妹として、千重子に出会った。千重子は、クレーの画集を参考にして、北山の杉林に育つ苗子のイメージを重ねて、「杉と赤松の山」の図案を思案する。

秀男は、祇園祭で苗子を千重子と間違えて、千重子（苗子）と帯を織り上げることが約束した。千重子がその日に会ったのは、双子の苗子だったと秀男に解き明かし、苗子に「杉と赤松の山」の図案の帯を織り上げるように頼んだ。秀男は千重子の幻影に会ったかのように疑うが、千重子の帯と思われる図案が頭に浮かんだ。「赤松と杉の山では、よほど大胆にしないと、千重子の帯としては、地味になるおそれがある」と考えて、秀男は杉の幹の形と色を工夫した。北山杉の村に織り上げた帯を持つて来た秀男は、「谷の東の山のいただき、真直ぐにならぶ、杉の幹のすきに、金色の夕焼けの色を見た」。このような景色に包まれて、「赤松と杉の山」の模様の帯を身にしめる苗子が北山杉の風景と渾然一体になる情景が、秀男の脳裏に浮かび上がってくる。この帯は、苗子の面影と千重子の幻影を重ね合わせて織り上げたものである。

このように、着物の帯は、太吉郎と千重子との親子関係を象徴し、同時に千重子と苗子も、帯で結ばれるものである。

四、 樹木をめぐるふた子のイメージ

三谷憲正は双子の千重子と苗子が、すみれの古木や北山杉などの樹木のイメージと重なりと指摘している【5】。千重子は呉服問屋を経営する佐田家の養女となったのに対して、苗子は山で伐られた杉木を加工する「丸太屋」に奉公している村娘である。町のなかにある古い京風のべんがら格子の家屋に住んでいる千重子も、町から遠い村に、杉丸太を一列に並べている山家に暮らしている苗子も、小さい頃から、たくさん木に囲まれて育った。まず、双子が暮らすそれぞれの空間にある樹木のイメージを確認し、双子がお互いに暮らしている空間を訪れたことによって、二つの樹木のイメージといかに重なるのかを考察する。

四―一、 千重子――もみじの古木にあるすみれ／家系樹の直系

佐田家で育てられた千重子は、庭にあるもみじの古木に咲いた二株のすみれに重ねられている。狭い庭に根付いたもみじの古木の幹は、「千恵子の腰はまりよりも太い」。それは、古びてあらい膚が青く苔むしている。彼女の頭より高いところで、その枝が大きく曲がっている。その曲がる少しあたりに、幹に小さいくぼみがつき、そのくぼみそれぞれに、すみれが生えている。千重子がものごとろつくところから、この樹上のすみれはあった。成長した千重子は、「上のすみれと下のすみれとは、会ふことがあるのかしら。おたがひに知つてゐるのかしら」と思う。夏の祇園祭で、初めて妹の苗子に出会った千重子は、もみじの大木のくぼみの二株のすみれもほのかに見えるようになった、と思う。

祇園祭で、千重子は、蠟燭に火をともし、神の前にそなえた。そして、苗子に誘われたように、千重子も七度まいりをはじめた。「七度まゐりといふのは、御旅所の神前から、いくらか離れて行つては、またもどつておがみ、それを七たびくりかへすのである」。終わつた後、「姉の行方を知りとうて……。あんた、姉さんや。神さまのお引き合せどす」と、苗子が千重子に声をかけてみた。「実の父は、そのふた子の片割れの千重子を捨てたことを、杉の木末で思いふけていて、不覚にも、落ちたのではないか」と考えて胸を突かれた千重子は、苗子と別れて家に帰つた後、庭のもみじの古木をみて、以下のように千重子は考える。

今夜は、中庭のクリスタン灯籠にも、火を入れてある。もみぢの大木のくぼみの二株のすみれも、ほのかに見える。
花はもうないが、上と下との、すみれの小さい株は、千重子と苗子であらうか。二株のすみれは会ふこともなささうに見えてゐたが、今

夜、会つたのだらうか。千重子は二株のすみれを、ほの明りに見てゐると、また、涙ぐんで来さうである。

苗子に出会つた千重子は、佐田家の庭にある、もみじの古木のくぼみの二株のすみれを眺める。「上と下との、すみれの小さい株は、千重子と苗子であらうか」と、千重子は二株のすみれを自分たちになぞらえる。千重子は、自分が捨て子だったことを悲しんでいる。「高いところから落ちる夢」を思い出した千重子は、実の父が打たれた北山杉の木末が自分であれば、残った切り株が一卵性双生児の苗子であると考えられる。佐田家の庭のもみじの古木に生えた二株のすみれを見ている千重子には、前に訪れた北山杉で働く苗子の姿が浮かび上がってくる。

四一二、 苗子——北山杉の幹／家系樹の傍系

北山町の村で育つた苗子は、この村にしか見られない銘木の北山杉のイメージと重ねられている。清滝川の兩岸の杉林を眺めると、杉の幹の一本一本がまっすぐにそろって立ち並んでいる。この山で生まれ育つた苗子は、北山杉と同じように、自然な光が当たって伸びている。彼女が住んでいる山家は、軒端と二階とに、皮をむいて洗ひみがきあげた杉丸太を並べて干している。その庭に入り乱れた七、八本の南天の木に、赤い実がついている。このように、杉の木で作った小屋で暮らしている彼女は、山で働く女たちと一緒に、伐られた北山杉を、菩提の滝に浸して、樺色の粘土のように見える砂で磨いている。磨きあげたものを水洗して乾かすと、銘木の北山丸太となり、数寄屋に使われるとされる。このように、山に立ちそろう杉から、京風のべんがら格子が浮んで来る。

祇園祭の後のある日の午後、千重子は、苗子と約束したように北山杉の村を訪れる。「昼の光りのなかでは、苗子を見てはいなかった」千重子は菩提の滝でおり、杉山に向かって歩く。働き姿の苗子が一散にかけ寄って来た。周りの杉の群れが真直ぐに立って、二人を囲んでいる。二人が話しているうちに、杉林はにわかになんか暗くなった。雨に覆われた千重子と苗子の様子を注目して、見てみよう。

二人の娘のいる杉林は、にはかに暗くなった。

「夕立どすな。」と、苗子は言つた。雨は杉の木末の葉にたまつて、大粒のしずくとなつて落ちて来た。

そして、はげしい雷鳴がともなつた。

「こわい、こわい。」と、千重子は青ざめて、苗子の手を握つた。

「千重子さん、膝を折つて、小そうおなりやす。」と、苗子は言ふと、千重子の上に重なつて、ほとんど完全に、抱きかぶさつてくれた。雷鳴はいよいよすさまじく、稲妻と雷鳴とのあいだが、なくなつて来た。山かいの裂けさうな音である。

二人の娘の真上に、近づいたようだ。

杉山の木末が、雨にざわめき、稲妻のたびに、そのほのおは、地上までひらめき、二人の娘のまはりの、杉の幹まで照らした。美しく真直ぐな幹のむれも、つかのま、不気味である。と思ふまもなく、雷鳴である。

「苗子さん、落ちそうやわ。」と、千重子はさらに、身をすくめた。

「落ちるかもしれまへん。そやけど、あたしたちの上には、落ちしまへん。」と、苗子は力強く言った。「落ちるもんどすか。」そして、いつそう、千重子を自分のからだで、つつみこむやうにした。

激しい雷鳴とともに、大粒のしずくが落ちて来た。稲妻がひらめき、双子を囲んでいる杉木の幹を動かしている。雷の音がふた子の体を周りの木の幹と同じように震わせる。杉山の奥に来た千重子は、恐怖で膝を折っている。苗子はその上に重なって、ほとんど完全に千重子をかばった。千重子は、身をもって、おおいかぶさっている苗子の姿をはっきりと感じた。「苗子のかのだの温かみが、千重子のかのだにひろがり、そして深くしみつたわつていた」。このように、ふた子の身体がお互いに繋がっているのが、母胎のなかにほかならなかった。ふた子が母のおなかにいる感覚が、暗い夜に雨に覆われてつつみこんでいる千重子と苗子に再び湧いてくるだろう。

雨上がりに杉木がどんどん伸びることは、母胎から生まれて大人になる変化と同じように、まっすぐに立つ北山杉のありようは、すらりとして苗子の姿と絡み合って浮かび上がってくるだろう。一方、もみじの古木の二株のすみれをふた子だと思い込む千重子は、苗子に贈る帯の模様を思案する。

四・三、 結ばれる〈帯〉

秀男は、苗子と婚約を結び付ける。時代祭の後、苗子の結婚話で千重子は再び北山杉の村を訪れる。冬に初めて杉林に入った千重子は、周りの北山杉を見上げる。杉の葉は、冬になると、薄いすすき色になる。「北山杉は、じつにこづゑの方まで、枝打ちしてあつて、千重子には、木末に少し、まるく残した葉が、青い地味な冬の花と見へた」。千重子は杉林の奥の苗子が住んでいる小屋に着く。磨きあげられた四周の壁に、一列に並べてある白い杉丸太を眺めて、「真直ぐな幹の木末に、少し円く残した杉葉を」、千重子は、『冬の花』と思ふ。その真中に巻き込まれている苗子は、「ほんたうに冬の花である」とされる。

しかし、「花」といっても、花びらがなく地味で、風で花粉を受粉させる杉は、胚珠がむき出しの裸になっている裸子植物であり、雄花と雌花とが同一の個体に生じる雄雌同株の一家花である。杉の雌花の鱗片の内側には、胚珠がむき出しのままくつついて、風に乗って飛んできた

花粉が鱗片の隙間に入り込み、受粉が行われる。胚珠は大きくなると球状の果実を結ぶ。種子は果実のなかに包まれる。雄雌同株の北山杉は自然に受粉がおこなわれるが、北山杉のイメージに重なる苗子と秀男との結婚は、人工的に受粉（受精）することを象徴していると言える。苗子が「ほんたうに冬の花」とみられるのは、秀男と結婚することを暗喩するのだ。

杉の「冬の花」になぞらえられる苗子と対照的に、千重子は、春に咲くすれみの花になぞらえられる被子植物である。一般に花と呼ばれる被子植物の生殖器官は、裸子植物より発達し、基本的に生殖に不可欠な器官（雌しべと雄しべ）がある花軸と付属器官（萼片と花びら）で構成されている。この四つの器官をそなえた花は完全花という。裸子植物の杉より、被子植物のすみれは複雑な「重複受精」【6】という生殖の仕組みとなる。しかも重要なのは、同じ被子植物であるすみれの古木の細い幹に、二株のすみれが咲いたことである。佐田家に籍を入れた千重子の頭より高いところの細い幹に、「小さいくぼみが二つあるらしく、そのくぼみそれぞれのすみれが生へてゐるのだ」。北山杉のように伸びる苗子と違い、千重子は、実父が転落死し、新たにその軒にすみれの花を咲かせたそのように、花嫁の年齢に達している。

秀男と千重子を結ぶ縁談は、秀男が苗子の帯を織ることで、千重子の代わりに、苗子を秀男に結びつけるのだ。小説の最後に、千重子は北山から帰って、婿として秀男はどうかと考える吉太郎に、苗子と秀男の縁談を話した。父の許可を得て、二人の縁談をすすめるために、千重子は苗子を中京の佐田家へ連れていく。格子戸に來た苗子は、両親に挨拶して、千重子の部屋に泊まった。「二つならべた、苗子の床へ、だまつて、もぐつてきたのは、千重子であつた」。「苗子は、千重子を、抱きすくめた」。このような、抱き合う一卵性双生児は、母体へ臍帯で結ばれている様子を想起させる。二人を再び結んだのは、秀男が織り上げた帯である。

五、おわりに

この小説では、呉服の老舗を経営する中京の佐田家には、庭に家系の存続と子孫の繁栄を象徴するすみれの古木がある。佐田家の家系図を茂る樹木に考えれば、吉太郎と千重子との親子は、主幹と分枝のような関係であり、千重子と苗子との姉妹は、同じ幹に分かれた枝と枝の関係である。

杉の実になぞらえられる苗子は、北山杉の村に残されて伸びる一方、千重子は杉の幹から切られて落ちた株になぞらえられている。それは、冬を越して、花を咲かせている。生き別れた千重子の方は、中京の古風の格子戸に住んで、屋号が㊤（「まるたや」と呼ばれる佐田家の店を相続する一方、苗子の方は、杉木の山小屋に一人暮らしして、北山杉の村の「丸太屋」（「まるたや」）に奉公していると、三谷憲正は指摘している【7】。この点からみても、千重子と苗子の結びつきは明確に意図されているといえるだろう。

佐田太吉郎は、「戸籍には、太吉郎夫婦の嫡女とどけられた」千重子の縁談を考えながら、屋号を継続するために、帯屋の長男・秀男を入

り婿として考える。しかし、秀男が心を込めて千重子と結ぼうとした帯は、結果的に苗子との婚姻を結ぶものとなる。一方、千重子は、問屋の長男・竜助と婚約する。水木が廃嫡して佐田家の婿養子となると、千重子が捨て子だったと打ち明けた。このように、『古都』において、帯を織り上げることは、家族関係を結ぶことの象徴となっているのである。

【注】

【1】『古都』は、一九六一年一〇月八日から一九六二年一月二三日まで、『朝日新聞』朝刊紙上に連載された。一九六二年五月に、新潮社から単行本『古都』が刊行された。

【2】松村聡美（「川端康成『古都』における西洋と日本——パウル・クレーを視座として」『富大比較文学』第九号、二〇一七・三）は、クレーの画集を参考して下絵を書く太吉郎に着目し、連載されている「尼寺と格子」と「きもののまち」の間に、日本で行われた大規模なクレー展を紹介し、当時の新聞メディアが報道されたクレー展の言説と、連載中に度々あげるクレーの画集の箇所とが絡み合う状況を確認した。

【3】前田富士男『パウル・クレー——造形の宇宙』（慶應義塾大学出版会、二〇二二・一〇）。

【4】伊藤俊治『唐草抄——装飾文様生命誌』（牛若丸、二〇〇五・一二）。

【5】三谷憲正「川端康成『古都』論——〈衰滅〉の予兆と萌芽の予感と」（『稿本近代文学』第二〇号、一九九五・一一）。

【6】被子植物の受精は、花粉が雄蕊に付くと、花粉から花粉管という細い管が雄蕊の卵細胞に向かって伸び、その管の中を二個の精細胞が移動して、一つが卵細胞と、もう一つは中央細胞と受精する「重複受精」という仕組みである。

【7】三谷憲正前掲注【5】

終章 本論文の成果と今後の課題

本論では、一九二〇年代から六〇年代にかけて発表された、川端康成の小説を対象に、それぞれのテクストに見られる言語表現の諸相を、各時代の文学（史）的な言説と交渉させながら、具体的に考察した。ここでは、改めて各章の内容をまとめておく。

第一部では、西洋のモダニズム文学（芸術）が日本に移入した一九二〇年代にかけて、〈小説〉や〈詩〉などの既成の文学ジャンルを変革する動向のなかで、雑誌『文芸時代』を陣地として本格的な小説創作を始めた川端が、新感覚派から新興芸術派の作品を通して、特に小説家「私」を主人公とする〈芸術家小説〉の系譜に沿って、近代小説に内在する〈ポエジー〉（「詩的精神」）と〈散文精神〉との諸相を検討していたことを明らかにした。

第一章「伊豆の踊子」論は、一高の学生だった川端康成をモデルにした私小説としての側面を踏まえ、「私」の眼を通して、旅先・伊豆の風景をめぐる記述を挟みながら、二十歳の「私」の思い出を回想することを明らかにした。人間の心象が、〈水〉や〈雨〉などの自然現象として現れる、いわば「寄物陳思」の古典的な主題について、ドイツ表現主義やフランスの戦前派映画の手法を参照しながら、叙情性のなかで、言語の表音性（オノマトペ）を抽出し、視覚性（心象）との関係を明らかにすることで、そのアヴァンギャルト性を考察した。

第二章「ある詩風と画風」論は、ある同一の対象（『狂気の女』）をめぐる、画家と詩人の創作詩したことを照らし合わせて、近代小説に内在する「ポエジー」の構成を、小説家「私」が、画家と詩人との対話を解釈することで明らかにしたことを考察した。これは、立体的な画風を導入した近代小説に見られるような、新興の「詩的精神」となっており、芥川龍之介の、谷崎潤一郎との「話らしい話のない小説」論争から生まれた「詩的精神」まで遡ることができる。また、同時代の詩誌『詩と詩論』紙上に見られる春山行夫の「日本近代象徴主義詩の終焉」などの言説と交通するテクストであると言える。

第三章『浅草紅団』論は、小説の〈詩的精神〉と対立する演劇性をめぐって、フランスの詩人ジャン・コクトーが提出した「舞台の詩」に着目し、「浅草」を舞台とする超現実的な空間のなかで、演劇の台本を書く小説家「私」が道化役を演じることを通して、劇的な「ポエジー」から導いた小説の筋を生成したことを考察した。フランスの〈エスプリ・ヌーヴオー〉（新精神）は、プロレタリア文学と対抗する〈新興芸術派〉の陣営に属する川端の理論的支柱となり、小説の内外において、積極的に実践していたものであると結論付けた。

第二部では、第一部での視座を前提に、一九三〇年代の作品を取り上げて、小説の言語表現と視覚メディア（絵画・写真・映画）との相互

関係に注目し、その諸相を考察した。

第四章「落葉」論は、日本の新舞踊運動を行った舞踊家・藤間静枝をモデルとして、「彼女」の形象に、菱田春草の絵画《落葉》と「新日本音楽」を創造した宮城道雄の音楽「落葉の踊」が借用されていることを明らかにした。小説「落葉」は、絵画の《落葉》を「彼女」の心象として可視化し、音楽の「落葉」とあわせて、西洋舞踊に由来した Rond 詩型として構成されており、これを新心理主義小説と位置づけることができる。

第五章「散りぬるを」論は、女性の死体写真が映った「現実」に触発された小説家「私」の想像力によって、訴訟記録の文字に書かれた「現実」と異なる殺人事件の真相を、精神変質者の殺人犯と「私」が（非）同一化することによって、理性的に再構築されていることを明らかにした。写真の物質性と小説言語の虚構性との齟齬に注目した小説家「私」は、仏法の歌を再解釈し、書くことについての倫理を更新した。

第六章「雪国」論は、映画の運動性に注目し、移動中の汽車の窓ガラスを映画館の比喻表現として捉え、そこで、フランス文人達の舞踊論を翻訳した島村が、結核で死に行く行男のために苦勞する駒子の物語を見たことを通して、自分の「從勞」への肯定と自己浄化を導いた、と考察した。

第三部では、戦後の諸作品、特に「古典回帰」と評価される作品群を取り上げて、戦前のモダニズム文学との連続性と非連続性を考察した。西洋の複製芸術（写真と映画）と異なる日本の古美術（陶芸・和歌・着物）を手がかりに、戦後のファミリー・ロマンスを主題とする長編小説のなかで、女性をめぐる結婚関係、および新しい共同体の形成への志向を検討した。

第七章「千羽鶴」論は、戦前の「新感覚派」的な言語表現と接続される《茶碗》の触覚性と物質性に注目し、現代のテクノロジーである電話線とともに、縁談・結婚・破倫の複雑な人間関係を結ぶ象徴であることを検証した。この小説は、敗戦の廃墟から社会の秩序を取り戻して、戦争を生き延びた主体を検討しながら、戦後日本の家族と共同体を描いたものである。

第八章「波千鳥」論は、万葉集の相聞歌を引用した手紙に注目し、書き手と読み手の心象風景の重なりから、戦前の新心理主義小説に接続できる作品と位置付けた。このように、伝統的な和歌を書き換えることで、小説の読者の記憶を喚起させる効果をもたらしたのである。また、本編『千羽鶴』に登場した実物の《古美術品》と虚構の和歌は、重層的な歴史の記憶と戦後の現在を同時に浮上させながら、新たな共同体の記憶を編成するのである。

第九章『古都』論は、京都で着物を経営する老舗の二代目が、パウル・クレーの前衛絵画から、植物の「メタモルフォーゼ (Metamorphose 変態)」の造形方法を取り入れて、養女との親子関係を結ぶための帯の図案を設計した、と解釈した。伝統的な帯の横糸と縦糸を、一卵性双生児の染色体を類似する構造と見なして、前近代的な《養子縁組》のような家族関係を解体させ、アヴァンギャルド的な着想に基づく幻想的な婚姻・家族関係を描き出して、戦後の新しい共同体を形成させる紐帯であることを検証した。

改めて本論文の内容を振り返ってみたが、各章を通じて行ったこととは、モダニズム文学にもたらした言語表現の変革と可能性に基づき、近代小説の書き方、特に、近代小説に内在する〈詩的精神〉の諸相を考察し、長編小説が展開する方法論的な接続の可能性の追求である。具体的には、第二章と第三章では、小説に内在する〈詩的精神〉と対立する〈劇的精神〉について考察した。第四章では、小説に内在する〈詩的精神〉の形式性について考察した。第五章、第六章と第八章では、小説に引用された既成の詩（「いろは歌」と「貧女」）と歌（柿本人麻呂の和歌）とその書き換えについて検討した。

また、〈引用〉という視座から見れば、川端の各作品に見られる引用した素材を究明し、引用元から引用先への変容を明らかにしたことによって、生成した小説の特徴と川端文学における位置付けを再検討した。例えば、第二章と第三章では、キユウゲルゲン『生ひ立ちの記』やジャン・コクトー『エッフェル塔の花嫁花婿』などの外国文学の原作と比較しながら、引用した箇所を取り出して書き換えた部分をめぐって考察した。また、第五章と第八章では、いろは歌や柿本人麻呂の和歌などの日本古典文学から継承されつつ、散文化の書き換えによって、小説の新たな読解が生まれたことを明らかにした。さらに、第四章と第七章では、文学テキストだけではなく、他のジャンル（舞踊・絵画・陶芸）から引用された芸術作品を、小説に変えた時に生じる、その言語表現の可能性と限界を検討した。

しかし、このような本論で明らかにしようとする課題は、戦前と戦後にわたって、小説の〈詩的精神〉をめぐる連続と変容について、十分に検討しきれなかった点がまだ数多く残っている。その残された課題のひとつとして、戦前に西洋流のモダニズム文学から受容されてきた「ポエジー」（〈詩的精神〉）について、例えば、少女の「綴方」を素材とする『美しい旅』という作品から窺える問題については、検討する余地があるだろう。また、戦後の作品に接続する連続性と非連続性の諸相を再検討する作業が、今後不可欠であると考えられる。

【初出一覧】（ただしいずれも改稿を行っている）

序章 書き下ろし

第一部

第一章 「川端康成「伊豆の踊子」論」——〈水〉のイメージをめぐる——（『日本近代文学会北海道支部会報』第一九号、二〇一六年五月）

第二章 「川端康成「或る詩風と画風」における小説論——狂気の女を手がかりに」（北海道大学国語国文学会平成二八年度大会における口頭発表、二〇一六年七月）

第三章 『浅草紅団』をめぐる「舞台の詩」——ジャン・コクトー『エッフェル塔の花嫁花婿』（1921）を手がかりに（『比較文学』第六一号、二〇一八年）

第二部

第四章 「川端康成「落葉」論——変奏される輪舞^{ダンス}」（『国語国文研究』第一五〇号、二〇一七年九月）

第五章 書き下ろし

第六章 書き下ろし

第三部

第七章 「川端康成『千羽鶴』試論——〈絡み合う〉私」(日本比較文学会北海道支部・東北支部共催第二回研究会における口頭発表、二〇一三年三月)

第八章 「川端康成『波千鳥』論——『千羽鶴』との共鳴」(『川端文学への視界』第二九号、二〇一四年六月)。

第九章 書き下ろし

終章 書き下ろし

【参考文献】

書籍・論文など

青木言葉「川端康成「青い海黒い海」論——「幻想と象徴」について」『藝文研究』第一〇七号、二〇一四。

池上啓「川端文学と古典和歌との関わり」(田村充正編『川端文学の世界4 その背景』(勉誠出版、一九九九・五)。

石川巧「稗史の遠近——『伊豆の踊子』」『叙説』第一三三号、一九九六・八。

石川巧「手紙あるいは偏愛のかたち——川端康成〈掌の小説〉をめぐる」『山口国文』第二〇号、一九九七・三。

石川巧「観光小説としての『波千鳥』」『叙説』第二卷第二号、二〇〇一・八。

石川巧・吉田秀樹編『川端康成作品論集成第二卷——浅草紅団・水晶幻想』(おうふう、二〇〇九・一二)。

井上貴翔「言語化される痕跡——川端康成「花ある写真」論」(博士論文『日本戦間期における文学と科学的言説との交渉——探偵小説・指紋

・写真』(北海道大学大学院文学研究科、二〇一五・三)。

井上二葉「川端康成『落葉』と宮城道雄の音楽」『日本近代文学と音楽——堀辰雄・芥川龍之介・宮澤賢治・川端康成・室生犀星』、丸善仙台

出版サービスセンター、二〇一〇・一二)。

井原あや「川端康成「鬼熊」の死と踊子」試論——「英雄」から「戯画」へ、「鬼熊」のつくりかえを中心に」『大妻女子大学大学院文学研究

科論集』第一五号、二〇〇五・三)。

今村潤子「『海の火祭』の位置」『川端康成研究』、審美社、一九八八・五)。

岩佐壮四郎「川端康成と演劇」(田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界4 その背景』、勉誠出版、一九九九・五)。

上田真「見えない痣あざに呪われて——小説「千羽鶴」の一解釈」『川端康成——現代の美意識』、明治書院、一九七八・五)。

- 上田渡『千羽鶴』『波千鳥』を読む——作品構造と人間関係』（『国学院大学大学院紀要』第一八号、一九八七・三）。
- 上田渡『伊豆の踊子』の構造と〈私〉の二重性』（『国学院雑誌』、一九九一・一）。
- 上坂信男『川端康成——その『源氏物語』体験』（右文書院、一九八六・一）。
- 梅沢亜由美『千羽鶴』から『波千鳥』へ——川端康成がめざしたもの』（『日本文学誌要』第五八号、一九九八・七）。
- 梅原猛『川端康成における仏教』（『美と倫理の矛盾』、講談社、一九七七・六）。
- エリス俊子「書評 仁平政人著『川端康成の方法——二十世紀モダニズムと「日本」言説の構成』」（『比較文学』第五六卷、二〇一三）。
- 大坪利彦『波千鳥』論——続『千羽鶴』としての問題点』（『宮崎産業経営大学研究紀要』第二卷第一号、一九八九・一〇）。
- 掛野剛史「川端康成「浅草紅団」論——分裂と統一・プロレタリア文学を光源として」（『都大論究』第四〇号、二〇〇三・六）。
- 川端康成『禽獣』（野田書店、一九三五・五）。
- 川端康成・武田勝彦〈対談〉川端康成氏に聞くⅡ（『国文学解釈と教材の研究』第一五卷第三号、一九七〇・二）。
- 川端文学研究会編『川端康成研究叢書7 鎮魂の哀歌 抒情歌・住吉三部作・名人』（教育出版センター、一九八〇・四）。
- 川端文学研究会『論集 川端康成——掌の小説』（おうふう、二〇〇〇・三）。
- 片山倫太郎「昭和八年の川端康成——小説家の危機意識」（『川端文学への視界』第八号、一九九三）。
- 片山倫太郎「川端康成「詩と散文」の間——抒情の方法」（『岡山国文論稿』第二四号、一九九六・三）。
- 片山倫太郎「川端康成「掌の小説」における「詩」の問題」（野山嘉正編『詩う作家たち——詩と小説の間』、至文堂、一九九七・四）。
- 片山倫太郎『散りぬるを』における典拠と位相（田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界1 その生成』（勉誠出版、一九九九・三）。
- 片山倫太郎「川端康成の思想構造——その表現理論と主体」（『国語と国文学』第七七卷第五号、二〇〇〇・五）。
- 片山倫太郎『散りぬるを』における認識の背理と成就』（『国文学解釈と教材の研究』第四六卷第四号、二〇〇一・三）。

片山倫太郎「川端康成における宗教関連文献の受容についての調査研究（二）——雑誌「変態心理」（第一巻二号 大正六年十一月）掲載の民俗学文献他」（『岡山大学大学院文化科学研究科紀要』第一八巻第一号、二〇〇四・一一）。

片山倫太郎編『川端康成作品論集成第四巻 雪国』（おうふう、二〇一一・一二）。

金井景子『伊豆の踊子』——癒されることへの夢（『国文学解釈と鑑賞』第五六巻第九号、一九九一・九）。

川勝麻里「伊豆の踊子」は「草枕」をどう乗り越えたのか——川端康成の漱石批判（『明海大学教養論文集』第三二号、二〇一一・一二）。

姜惠彬「川端康成「或る詩風」論——観念化された表現手段の限界」（『稿本近代文学』第三七号、二〇一二・一二）。

姜惠彬「川端康成「春景色」論——詩的小説の試み」（『川端文学への視界』第三〇号、二〇一五）、「川端康成「扉」論——〈虚無〉からの解放」（『稿本近代文学』第四〇号、二〇一六・三）。

姜惠彬「川端康成「散りぬるを」論——昭和初期の物語性の中で」（川端康成学会編『川端文学への視界』第三三号、二〇一八・六）。

近藤裕子「伊豆の踊子」論（中）——作品論の可能性（『東京女子大学日本文学』一九七八・九）。

近藤裕子「伊豆の踊子」論（下）——虚構意識の構造（『東京女子大学日本文学』一九八〇・九）。

小菅健一「末期の眼」論——前衛画家古賀春江との関係をめぐって（『国文学研究』第九〇号、一九八六・一〇）。

小菅健一「古賀春江の表現原理論——同心円としての絵画と詩」（『日本文芸の表現史——山梨英和短期大学創立三十五周年記念』、山梨英和短期大学日本文化コミュニケーション学会、おうふう、二〇〇一・一〇）。

小澤正明「川端文芸における短篇小説の発想と表現技法——川端康成「招魂祭一景」を中心として」（『日本文芸学』第三〇号、一九九三・一一）。

小谷野敦『川端康成伝——双面の人』（中央公論新社、二〇一三・五）。

小林洋介『〈狂気〉と〈無意識〉のモダニズム——戦間期文学の一断面』（笠間書院、二〇一三・二）。

小林洋介 「偽装された“現在”——川端康成の「伊豆の踊子」Ⅱ」(松本和也編『テキスト分析入——小説を分析的に読むための実践“ガイド”』、ひつじ書房、二〇一六・一〇)。

小林芳仁 「川端康成の実録的犯罪小説」(『国文学解釈と鑑賞』第五八巻第五号、一九九三・五)。

小林芳仁 「川端康成の実録的犯罪小説Ⅱ——「散りぬるを」その事実と虚構の美学」(『国文学解釈と鑑賞』第五八巻第一二号、一九九三・一二)。

小林芳仁 「川端康成の実録的犯罪小説」(『十文字国文』創刊号、一九九五・三)。

サイデンステッカー 「川端康成の世界——漂泊と哀愁の美学」(『ソフィア』夏季号、一九六九・一一)。

佐藤秀明 『浅草紅団』論——遊歩者の目と語りの目(田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界 その生成』、勉誠出版、一九九九・三)。
周非 『話』らしい話のない小説」から小説を包み込む「話」へ——『雪国』の「語り」と「無」と「美」(『都留文科大学研究紀要』

第八二号、二〇一五)。

新城郁夫 「『小説』論のなかの『散りぬるを』——川端の犯罪小説」(『立教大学日本文学』第七〇号、一九九三・七)。

新城郁夫 「解体される犯罪小説——川端康成「それを見た人達」をめぐる」(『日本東洋文化論集琉球大学法文学部紀要』第四号、一九九八・三)。

鈴木伸一・山田吉郎編『川端康成作品論集成 第一巻——招魂祭一景・伊豆の踊子』(おうふう、二〇〇九・一一)。

鈴木宣行 「フランス語訳『伊豆の踊子』における『擬音』表現を伴った場面状況の困難さ——フランス語話者は如何に理解し得るのか」(『比較文化研究』(一一一)、二〇一四・四)。

副田賢二 「『浅草紅団』をめぐる——「復興の東京」と「女」たち」(『昭和文学研究』第四八号、二〇〇四・三)。

高見澤恵子 「川端康成『落葉』論」(『人間文化研究年報』第一八号、一九九四)。

高橋真理「亜硫酸と望遠鏡——「浅草紅団」の方法」(『日本文学』第三八巻第四号、一九八九・四)。

高橋真理「千羽鶴」論——菊治の「あざ」(田村充正編『川端文学の世界2 その発展』、勉誠出版、一九九九・三)。

高橋真理「東京と川端文学・戦前——「或る詩風と画風」「死体紹介人」(羽鳥徹夜編『国文学解釈と鑑賞』別冊、一九九九・一一)。

高橋真理「川端康成の「犯罪」小説——『鬼熊』の死と踊子」「それを見た人達」「田舎芝居」「金塊」(『明星大学研究紀要(日本文化学部・言語文化学部)』第二二号、二〇〇四・一一)。

高根沢紀子「川端康成と写真」(田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界4 その背景』、勉誠出版、一九九九・五)。

竹内清己「邂逅・堀辰雄と川端康成——浅草時代まで」(『川端文学への視界』第二号、一九八五)。

竹内清己「モダニズムにおけるアメリカ——川端康成による評言と構想を通して」(『昭和文学研究』第二二号、一九九一・一二)。

竹内清己「伊豆の踊子」論——伝承のシステム」(『世界の中の川端文学』、おうふう、一九九九・一一)。

武田勝彦『川端文学と聖書』(教育出版センター、一九七二・七)。

舘健一「川端康成「油」小考——その形式と内容」(『二松』第二〇号、二〇〇六・三)。

舘健一「初期川端文学における時間の概念——方法としての「空想」」(『川端文学への視界』第二七号、二〇一二)。

谷川渥『文学の皮膚——ホモ・エステティクス』(白水社、一九九七・一)。

田村充正『「雪国」は小説なのか——比較文学試論』(中央公論新社、二〇〇二・六)。

田村充正「川端文学と「源氏物語」」(田村充正編『川端文学の世界4 その背景』、勉誠出版、一九九九・五)。

田村充正編『川端文学の世界4 その背景』、勉誠出版、一九九九・五)。

月村麗子『千羽鶴』とその続編「波千鳥」について——主題“縁”の展開をめぐる(『国文学解釈と鑑賞』第三四巻第一〇号、一九六九・九)。

張月環『川端康成の美の性格』（サン・エンタープライズ、二〇〇〇・一一）。

十重田裕一「『浅草紅団』の映画性——一九三〇年代の言説空間」（『日本文学』第四三卷第一号、一九九四・一一）。

十重田裕一「つくられる『日本』の作家の肖像——高度経済成長期の川端康成」（『文学』第五卷第六号、二〇〇四・一一）。

十重田裕一『「名作」はつくられる 川端康成とその作品』（NHK出版、二〇〇九・六）。

十重田裕一「『浅草紅団』の新聞・挿絵・映画——川端康成の連載小説の方法」（『文学』第一四卷第四号、二〇一三・七）

鶴田欣也「伊豆の踊子」（『川端康成の芸術——純粹と救済』、明治書院、一九八一・一一）。

中嶋展子『川端文学の「をさなごころ」と「むすめごころ」——昭和八年を中心に』（龍書房、二〇一一・一二）。

中村三春「逃走するエクリチュール——『上海』『浅草紅団』のフラグメント性」（『川端文学への視界』第一四号、一九九九・六）。

中山真彦「作品の中の「私」——『伊豆の踊子』とその仏訳について」（『季刊現代文学』、一九八三・一一）。

仁平政人『川端康成の方法——二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成』（東北大学出版社、二〇一一・九）。

日本近代文学館編、『定本図録川端康成』、世界文化社、一九七三・四）。

野末明「川端康成と築地小劇場」（『川端文学への視界』第八号、一九九三）。

野末明『康成・鷗外——研究と資料』（審美社、一九九七・一一）。

長谷川泉・武田勝彦『川端文学——海外の評価』（早稲田大学出版部、一九六九・四）。

服部康喜『『古都』論——隠された風景』（『川端文学の世界3 その深化』、勉誠出版、一九九九・四）。

羽鳥徹哉『作家川端の展開』（教育出版センター、一九九三・三）。

羽鳥一英「川端康成「浅草もの」をめぐる」（『国文学解釈と教材の研究』第一一巻第九号、一九六六・八）。

馬場重行「『伊豆の踊子』覚え書き」（『東京都立日野高等学校研究紀要』、一九九三・三）

馬場重行編『川端康成作品論集成第七巻 千羽鶴』（おうふう、二〇二一・四）。

林武志「『伊豆の踊子』論」（川端文学研究会編『川端康成の人間と芸術』、教育出版センター、一九七一・四）。

林武志「『伊豆の踊子』研究小史」（『川端康成研究叢書2』詩魂の源流（教育出版センター、一九七七・三）。

林武志『川端康成作品研究史』（教育出版センター、一九八四・一〇）。

原善『〈新鋭研究叢書10〉川端康成の魔界』、有精堂出版、一九八七・四）。

原善『『春景色』論のための素描』（田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界1 その生成』、勉誠出版、一九九九・三）。

原善『川端康成——その遠近法』（大修館書店、一九九九・四）。

原善編『近代文学作品論集成6——川端康成『伊豆の踊子』作品論集』（クレス出版、二〇〇一・一〇）。

樋口久仁「川端康成『散りぬるを』論——そのリアリティ生成の倫理について」（『キリスト教文化研究所年報』第二七号、二〇〇五・三）。

平山三男「『伊豆の踊子』——読者のリアリティから」（武田勝彦・高橋新太郎編『川端康成——現代の美意識』、明治書院、一九七八・五）。

富岡幸一郎『川端康成 魔界の文学』（岩波書店、二〇一四・五）。

前田愛「劇場としての浅草」（『都市空間のなかの文学』、筑摩書房、一九八二・一二）。

松村聡美（『川端康成「古都」における西洋と日本——パウル・クレーを視座として』、『富大比較文学』第九号、二〇一七・三）。

平山誠児「川端康成と古典の世界」（『川端康成作品研究』、八木書店、一九六九・三）。

三浦卓「投函された「出すつもりのない」（手紙）——川端康成『波千鳥』の〈手紙〉をめぐる」（『近代文学合同研究会論集』第二号〈手紙〉としての「物語」、二〇〇五・一〇）。

三浦卓「〈私たちだけの世界〉の行方——『少女の友』の読者ネットワークと川端康成」（『近代文学合同研究会論集』第三号、二〇〇六・一二）。

三浦卓『『少女の友』のコミュニティと川端康成「美しい旅」——〈障害者〉から〈満洲〉へ』（『日本近代文学』第八〇号、二〇〇九・五）。

三浦卓「単行本『哀愁』の構造——川端康成の戦前／戦後再考に向けて」（『川端文学への視界』第二九号、二〇一四）。

三浦卓 「女語りとしての（内的独白）——「新心理主義」再考に向けて、川端康成「針と硝子と霧」を中心に」（『川端文学への視界』第三号、二〇一六）。

三谷憲正 「川端康成『古都』論——〈衰滅〉の予兆と萌芽の予感と」（『稿本近代文学』第二〇号、一九九五・一一）。

三好行雄 「川端康成「千羽鶴」」（『国語展望』第三七号、一九七四・六）。

森本穫 『魔界遊行——川端康成の戦後』（林道舎、一九八七・三）。

森本穫 『魔界の住人川端康成——その生涯と文学』（勉強出版、二〇一四・九）。

守本もえ 「川端康成『散りぬるを』における〈視線〉——初出テキストを視座として」（『阪大近代文学研究』（第一四・一五号、二〇一七・三）。

山田吉郎編 『川端康成作品論集成第一巻 招魂祭一景・伊豆の踊子』（おうふう、二〇〇九・一一）。

山中正樹 「〈第三項〉と〈語り〉」がひらく、深層の〈意味〉——川端康成の《実録的犯罪小説》・「散りぬるを」を中心に」（『日本文学』第六四卷第三号、二〇一五・三）。

吉田精一 「川端康成と中世の幽玄」（『現代文学と古典』、至文堂、一九六一、一〇）。

吉田秀樹 『川端康成——東京のシルエット』（龍青房、二〇一三・一二）。

吉村貞司 『川端康成 美と伝統』（泰流社、一九七九・一二）。

東浩紀 『存在論的、郵便的——ジャック・デリダについて』（新潮社、一九九八・八）。

飯田市美術博物館編 『菱田春草没後百年記念特別展…春草晩年の探求——日本美術院と装飾美』（飯田市美術博物館、二〇一一）。

家山也寿生 「ナンセンスに敏感であること——ジャン・コクトーの古代ギリシア伝説三部作に関する覚書（Ⅱ）」（『フランス文学語学研究』第二二号、二〇〇三）。

石澤一光 「人麻呂作品にける「いにしへ」をめぐる——万葉集二六六歌に即して」（『青山学院女子短期大学紀要』第四六号、一九九二・一

二)。

伊藤俊治『唐草抄——装飾文様生命誌』(牛若丸、二〇〇五・一一)。

稲田浩二等編『縮刷版』日本昔話事典』(弘文堂、一九九四・六)。

岩瀬孝「コクトーの魅力」(『古典劇と前衛劇』朝文社、一九九一・三)。

岩田豊雄「エツフェル塔の結婚者(仮面舞踊劇の台本)」(『改造』、一九二七・三)。

一柳廣孝『無意識という物語』(名古屋大学出版会、二〇一四・五)。

ウィリアム・マ・ラフルーア『水子——〈中絶〉をめぐる日本文化の源流』(森下直貴・遠藤幸英・清水邦彦・塚原久美訳、青木書店、二〇〇六・一)。

エヴリン・ユラール・ヴィルタール『フランス六人組——20年代パリ音楽家群像』(飛幡祐規訳、晶文社、一九八九・五)。

大木正興「バツツイーニ 妖精の踊り 作品二五 “La rondo de lutins.”」(『最新名曲解説全集第一五巻 独奏曲Ⅱ』、音楽之友社、一九八一・一)。

大森郁之助『考証 少女小説——小説の中の愛し合う乙女たち』(有朋堂、一九九四・六)。

岡本光平「書の図像字——文字をデザインする意志」(『現代思想』第二二巻第一号、一九九三・一〇)。

押野武志『宮沢賢治の美学』(翰林書房、二〇〇〇・五)。

押野武志『文学の権能——漱石・賢治・安吾の系譜』(翰林書房、二〇〇九・一一)。

魏晨「川端康成と綴方——戦時中の帝国主義とつながる回路」(『Juncture』第五号、二〇一四・三)。

キユウゲルゲン『若き日の思ひ出』(伊原元治等訳、興亜書院、一九一四・一一)。

喜多尾道冬「ムーサの贈り物 絵画・詩・音楽の出会いとところ(46) ジャン・コクトー——①《エツフェル塔の花嫁花婿》」(『レコード芸術』第四六巻第三号、一九九七・三)。

久保昭博「自律芸術の終焉?——第一次世界大戦とフランスのアヴァンギャルド」『山室信一編『精神の変容』(『現代の起点第一次世界大戦』第三卷、岩波書店、二〇一四・六)。

西條勉『柿本人麻呂の詩学』(翰林書房、二〇〇九・五)。

斎藤茂吉『柿本人麿評釈篇卷之上』(岩波書店、一九三七・五)。

斎藤理生「織田作之助『土曜夫人』論——「読売新聞」を手がかりに」『語文』第一〇六・一〇七号、二〇一七・二)。

佐藤志乃『「朦朧」の時代——大観、春草らと近代日本画の成立』(人文書院、二〇一三・四)。

佐藤信夫『レトリック認識』(講談社、一九九二・九)。

佐藤朔「ジアン・コクトオ」『文芸耽美』第二卷第一号、一九二七・一一)。

佐良利人「読者の要求——十二月月評〔五〕」『読売新聞』、一九三一・一二・四)。

澤正広・和田博文編『日本のシュールレアリスム』(世界思想社、一九九五・一〇)。

澤正広・和田博文編『都市モダニズムの奔流——「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー』(翰林書房、一九九六・三)。

塩浦彰『荷風と静枝——明治大逆事件の陰画』(洋々社、二〇〇七・四)。

ジャン・コクトー『コクトオ芸術論』(春山行夫編、現代の芸術と批評叢書18、佐藤朔訳、厚生閣書店、一九三〇)。

ジャン・コクトー『エッフェル塔の花嫁花婿』(『ジャン・コクトー全集』第七卷、堀口大学訳、創元社、一九八三・七)。

ジャン・コクトー「序」(堀口大学訳、『ジャン・コクトー全集』第七卷、創元社、一九八三・七)。

ジョナサン・クレリー『観察者の系譜——視覚空間の変容とモダニティ』(遠藤知訳、以文社、二〇〇五・一一)。

真銅正宏『偶然の日本文学——小説の面白さの復権』(誠勉出版、二〇一四・九)。

杉山千鶴「浅草オペラから浅草レビューへの変遷——1920年代の浅草の軽演劇の流れと変遷過程に存在するもの」(『お茶の水女子大学人文科学紀要』第四三号、一九九〇・三)。

鈴木日出男「物語の和歌・引歌・歌言葉」(『国文学解釈と鑑賞』第三七卷第四号、至文堂、一九九二・四)。

曾根博義「新心理主義研究序説(一)〜(五)」(『評言と構想』第一六号〜第二二号、一九七九・六〜一九八一・六)。

曾根博義等編『変態心理』と中村古峽——大正文化への新視覚』(不二出版、二〇〇一・一)。

竹内清己『堀辰雄事典』(勉誠出版、二〇〇一・一一)。

竹内瑞穂『変態という文化』(ひつじ書房、二〇一四・三)。

竹中郁「遊歩時間」(『近代風景』第二卷第四号、一九二七・四)

ダニエル・ストラック『近代文学の橋——風景描写における隠喩的解釈の可能性』、九州大学出版会、二〇一四・八。

谷口英理「視覚文化史における『光画』とその周辺——その領域横断性の意義」(東京都写真美術館編、『光画』と新興写真——モダニズムの日本』、国書刊行会、二〇一八・三)。

田辺尚雄『家庭で味ふべきレコード名曲解説』(文化生活研究会、一九二五・六)。

田辺貞之助編『フランス故事ことわざ辞書』(白水社、一九七六・四)。

千葉潤之介・千葉優子は『音に生きる 宮城道雄伝』(講談社、一九九二・四)。

千葉潤之介「消えた小十七弦(その二)」(『宮城会々報』第一六〇号、一九九四・九)。

千葉宣一『現代文学の比較文学的研究』(八木書店、一九七八・七)

千葉宣一『モダニズムの比較文学的研究』(おうふう、一九九八・五)。

トム・ガニング「個人の身体を追跡する——写真、探偵、そして初期映画」(『長谷正人・中村秀之編』『アンチ・スペクタクル 沸騰する映画

文化の考古学』(東京大学出版会、二〇〇三・六)。

永井荷風「矢はずぐさ」『文明』第一卷第一〜三号、一九一六・四〜六)。

中川信「書簡体小説」『フランス文学講座』1、大修館書店、一九七六・一二)。

中川成美モダニティの想像力——文学と視覚性』(新曜社、二〇〇九・三)。

中沢弥「帝都復興の花嫁たち」『妊娠するロボット——1920年代の科学と幻想』、春風社、二〇〇二・一二)。

中谷いずみ『その「民衆」とは誰なのか——ジェンダー・階級・アイデンティティ』、青弓社、二〇一三・七)。

中野嘉一『モダニズム詩の時代』(宝文館出版、一九八六・一)。

中野嘉一『前衛誌運動史の研究——モダニズム詩の系譜』(沖積舎、二〇〇三・一二)。

中村公一『一番大吉! おみくじのフォークロア』(大修館書店、一九九九・一二)。

中村三春「不透明の罪状——『宣言』『新編 言葉の意志——有島武郎と芸術史的転回』(ひつじ書房、二〇一一・二)。

中村三春『花のフラクタル——20世紀日本前衛小説研究』(翰林書房、二〇一二・一)。

西形節子『近代日本舞踊史』(演劇出版社、二〇〇六・三)。

西澤文昭「十五世紀の作詩法論者の見た“rondel simple”」(『教養学科紀要』第九号、一九七六)。

西澤文昭「フランス15世紀におけるロンドー」『フランス語フランス文学研究』第三二号、一九七七・一〇)。

西澤文昭「中世レトリックの一系譜」『教養学科紀要』第一一号、一九七八)。

林芙美子「宮城道雄氏と林芙美子さんの巻」『話』第六卷第一〇号、一九三八・九)。

速水豊『シュルレアリスム絵画と日本——イメージの受容と創造』(日本放送出版協会、二〇〇九・五)。

フーゴー・ファイヒェントリット『音楽の形式』(橋本清司訳、音楽之友社、一九五五・六)。

菱田春草『春草画集』（春草遺墨展覽会編、画報社、一九二二・四）。

堀辰雄「ジャン・コクトオ氏の講演——無秩序と考へられた秩序について（一九二三年五月三日コレエヂェ・ド・フランスにおける講演）」『文学』第三号、一九二九・一二月）

堀辰雄「無秩序と考へられた秩序について」『詩と詩論』第八冊、一九三〇・六）。

本庄桂輔「コクトーの「モデルニスム」」（『ジャン・コクトー全集』第七卷「月報5」、東京創元社、一九八三・七）。

藤間静枝「新らしい舞踊のモルモットとして」『演藝画報』第九卷第二号、一九二二・二）。

藤間静枝「別れた愛人——永井荷風氏と勝本清一郎さん」『婦人公論』第一五卷第四号、一九三〇・四）。

前田富士男『パウル・クレー 造形の宇宙』（慶應義塾大学出版会、二〇二二・一〇）。

松浦寿輝『エッフェル塔試論』（筑摩書房、一九九五・六）。

三宅晴美『千羽鶴』のゆくえ——『波千鳥』試論（『国文』第六五号、一九八六・七）。

真柳誠「鳩鳥——実在から伝説へ」（山田慶児編『物のイメージ——本草と博物学への招待』、朝日新聞社、一九九四・四）。

三島由紀夫「解説」（川端康成『眠れる美女』、新潮文庫、一九六七・二）。

身崎壽『人麻呂の方法——時間・空間・語り手』（北海道大学図書刊行会、二〇〇五・一）。

宮坂康一『出発期の堀辰雄と海外文学——「ロマン」を書く作家の誕生』（翰林書房、二〇一四・三）。

宮崎尚子「川端康成「波千鳥」論——表題の考察を中心に」（『comparatio』第五号、二〇一〇）。

宮城道雄「谷間の水車」その他（宮城道雄記念館編『宮城道雄著作全集』第一卷、大空社、二〇一五・三）。

村田宏「地中海の岸边に——両次大戦間における古典的ルネサンス」（『トランスアトランティック・モダン——大西洋を横断する美術』、みすず書房、二〇〇二・九）。

諸井三郎『音楽形式論』（東洋音楽学校出版部、一九三二・一）。

- ユーディ・メニューイン『メニューイン／ヴァイオリン奏法』（服部成三郎・服部豊子訳、音楽之友社、一九七六・一）。
- ヨーアヒム・ハルトナック『二十世紀の名ヴァイオリニスト』（松本道介訳、白水社、一九七四・一）。
- 吉川英史「現代邦楽の父 宮城道雄に及ぼした洋楽の影響」（『武蔵野音楽大学研究紀要』第六号、一九七二・一二）。
- 吉川英史・上参郷祐康『宮城道雄作品解説全書』（邦学社、一九七九・六）。
- 吉澤忠『日本近代絵画全集第一六巻 菱田春草』（講談社、一九六三・六）。
- ロジャー・シャタック『祝宴の時代——ベル・エポックと「アヴァンギャルド」の誕生』（木下哲夫訳、白水社、二〇一五・七）。
- 和泉堯己・富士川龍郎「鳩鳥考——鳩の正体はニューギニアピトフイカ」（『比治山大学現代文化学部紀要』第二号、一九九五）。
- 渡辺美保「菱田春草《落葉》の空間表現と「距離」について」（『長野県信濃美術館紀要』第五号、二〇一〇）。
- 和田博文編『日本のアヴァンギャルド』（世界思想社、二〇〇五・五）。
- 『古事記』（青木和夫「ほか」校注、日本思想大系第一巻、岩波書店、一九八二・二）。
- 『近代劇全集』別冊『舞台写真集』（第一書房、一九二八）。
- 『新編日本古典文学全集』第一巻（山口佳紀・神野志隆光校注・訳、小学館、一九九七・六）。
- 『新興芸術派叢書』（新潮社、一九三〇・一〇）。
- 『モダン TOKIO 円舞曲 世界大都会先端ジャンズ文学1』（春陽堂、一九三〇・五）。
- 『世界大百科事典』（平凡社、二〇〇七・九）。
- 『万葉集一』（佐竹昭宏・山田英雄・工藤力男・大谷雅夫・山崎福之校注、新日本古典文学大系1、岩波書店、一九九九・五）。
- Jean Cocteau, postface à *Antigone*, in *Antigone suivi de Les mariés de la Tour Eiffel*, Gallimard, «FOLIO», 1948.

