

川端康成「扉」論

——〈虚無〉からの解放——

姜 惠 彬

一、はじめに

川端康成の「扉」（『改造』昭和九年一〇月）は、私見によれば現在に至るまでの先行研究においても論じられていない。小説家植松の追悼日に再会する同僚の水田と、植松の愛人のなみ子との二日間を描いた本作は、小説家の死と、その死の呪縛から解放された二人の新たな恋愛を中心に進行する。作中に植松の死因ははっきり説明されないが、植松が小説家として不幸な人生を送る中、若死にしたのは確かである。その苦難に満ちた小説家としての自己認識は、なみ子へ宛てられた手紙という媒体の中で語られる。二人は最後にこの手紙を焼く行為を通じて、二人に付きまとっていた植松の死と決別し、新しい恋愛に踏み入ることになる。まずは手紙を手がかりに、植松の人物像を確認しておこう。

ほんたうの僕が書くのは、君への手紙だけだ。僕の文学は、あれはほんたうの僕が書くのではない。僕が机に座つてゐると、自然と手が動き出して、言葉が流れ、文章を書く。それが僕の文学だ。僕はなんの責任もない。なにが僕に書かせるのか、知つたことでない。こんなものをいくら書いたところで、僕は生

きてゐる空はしないのだ。文学に殺された自分を見るだけだ。（中略）僕の文学が僕といふものとして通用してゐる時、そんな脱殻を脱れた僕は、誰にも見えない部屋でこの手紙と生きてゐる。

植松にとつて「文学」を「書く」自分と、「ほんたう」の自分との乖離は、文学に「殺され」る小説家という自己認識につながっている。こうした語る行為の限界意識の表出は、昭和初期の自己意識の問題と関連して考察することが可能であろう。阿部知二の言葉を借りれば、その現象は、昭和一〇年前後における「作者の精神の働き」を投影した作品群の焦点化を意味している^①。たとえば、阿部が列挙するヴァレリーの「ダビンチ方法論序説」（一八九五）、ジッダの「贗金造り」（一九二五）、ポーの「大鴉」（二八四五）と「詩の原理」（二八五〇）、横光利一の「書簡」（『文藝』昭和八年一月）がそれである。作品と評論の同時執筆や作品内における方法論の追究は、同時代の文壇が共有した小説作法の一つであった。このような方法論的な接近がある一方で、認識論においては、三木清が自意識の露出を「不安の文学」に置き換え、「不安において顕になる無」と「死」を「存在者」としての人間を可能にするものとして肯定的に捉えていく。シェストフ著「悲劇の哲学」（一九〇三）、「虚無よりの創造」（一九〇八）の流布も〈虚無〉への共感の一環とみるこ

とができよう。結果、この時期には、安藤宏が指摘するように、「自意識への執着が、その極限において、対極にある究極の無意識——死——を観念に織り上げてゆくという逆説」を方法論として転換し、「書けない小説家」を作品の全面に出す動きが顕著に見られる。⁽³⁾

川端は「末期の眼」(『文藝』昭和八年二月)の中で、小説家の「死」について芥川の自殺をめぐって言及している。

死の近くの「幽車」は、発表当時に私が心から頭を下げた作品であつたが、「病的な神経の世界」といへばそれまで、芥川氏の「末期の眼」が最もよく感じられて、狂気に踏み入れた恐しさであつた。従つて、その「末期の眼」を芥川氏に与へたところのものは、二年ばかり考へつづけた自殺の決意が、自殺の決意に至らしめた芥川氏の心身にひそんでゐたものか、その微妙な交差は精神病理学を超えてゐようが、芥川氏が命を賭して「西方の人」や「幽車」を購つたとは言へるであらう。

川端は「死」を前にして現れる「末期の眼」と創作の問題に意識的であり、この時期の自作にも小説家としての自己言及が頻出する。たとえば、「散りぬるを」(昭和八年一月〜九年五月)⁽⁴⁾には、「下根の三文小説家」や「小説家といふ無期懲役人」という記述が見られる。

「扉」の植松が経験する創作の苦痛を、昭和一〇年前後の自意識の問題に置き換えることは難しくない。何の抵抗もなく書けてしまう小説に「殺される」という植松の挫折は、「書けない小説家」の苦痛の裏返しとも見える。注目したいのは、作中の植松の死が小説家の死を超え、なみ子の生を際立たせている点である。なみ子を通

じて植松が叶えようとしていたものは何か、それはなぜ挫折してしまふのかを確認することは、本作以後の川端文学の方向性を探るにあたり有効であると考えられる。本稿では、本作が描く〈虚無〉の克服と小説家の再生の意味を、昭和初期における〈虚無〉と象徴との関連の中で考察し、昭和一〇年前後の川端文学の方向性を探る視座としたい。

二、小説家の「虚無」

作中のなみ子は植松とほぼ同一化されているミューズとして登場し、なみ子を眺める水田の視線の変化は作品の一つの軸をなしている。植松の一周忌に二人が再会する作品の冒頭部分と、結末の部分を対比してみよう。

・植松は死んだのに、彼の女はかうやつて生きてゐる。といふのとは、およそ反対な思ひであつた。大袈裟にいへば、かうやつて無心に近づいてゐるなみ子の姿にも、死を見たのである。

・「まあ生きてゐてやつて下さい。」(中略) 水田はなにか植松のことを言はうと思つたが、虚空をつかむやうになんにも浮かんで来なかつた。そのくせどこからともなく死んだ友人への愛情が切なく湧いて来た。／それではこれからなみ子のうちに植松を見つけ出さねばならないのかと思ひながら、なみ子に肩を寄せて坂を下りて行つた。

最初なみ子は、植松の死後にも「かうやつて生きてゐる」「彼の女」として、水田はなみ子の姿にも「死」を見ている。つまり、最初水

田にとって、なみ子は植松の死を経由せずには形容されない。しかし、最後、二人で手紙を焼いた後のなみ子は、逆に「植松を見つけて」するための媒体となり、この先にも「生きて」いく生身の人間として描かれる。

本作を場面的変化によって整理すると、作中には、銀座、なみ子の部屋、手紙を焼いてからの外出を順に三回の場面転換がある。この転換はなみ子へ向ける水田の意識を経由し、なみ子が現実に戻帰する一連の過程と重なっている。では、銀座となみ子の部屋における水田の意識の変化はどうか。

銀座

・「ずぬぶん太りましたね。」と、彼はいきなり言った。／「水田さんだつてお太りになりましたね。」／「でも、なみ子さんが太つたほどは太りませんよ。」

・なみ子は線のきれいな大きい目に、少し肉の鋭い顔なのだが、こころもち厚化粧してゐるために、なんだか馬鹿のやうに見えた。首のつけ根の太いのが目立つた。爪にまで紅をさしてゐるのは、旅先の田舎女ばかり見て来た彼の眼に、反つて間抜けて写つた。

なみ子の部屋

・「寂しい部屋でせう。」と、小さい座蒲団に靴下の足をはらせて、楽々と座つてゐるなみ子は、急に美しく見えた。

・銀座とこの部屋とでは、なみ子がどこか別の女になつてゐるらしいとは、ほんやり受け取れたけれども、そのために彼女を恐れることも哀れむこともなかつた。

銀座で再会したなみ子は太っており、「首のつけ根の太い」のが目立つという。それに「厚化粧」をしているのが「馬鹿」のようで、「爪にまで紅をさしてゐる」のが「間抜け」に写つたと水田は語っている。この印象は、生存の明かしであるなみ子の身体の肥満や生々しい女性性の露出が、逆説的に水田に植松の死を想起させてしまつてゐることを物語る。しかし、このように否定的だった形容は、なみ子の部屋に移つてから「美し」いなみ子へと一変し、なみ子は部屋の中で初めてなみ子そのものとして理解されていく。

しかし、部屋の中でもしばらくなみ子の人物像は現実味に欠けているように見える。なみ子は直接的に語られる以前に、まずは鏡の中で登場しているからである。一般的に鏡が〈虚像〉・〈虚空間〉⁵⁾を含意していることを想起すると、前述の事実はなみ子の〈虚像〉性を象徴しているといえよう。さらにこの問題は、なみ子が植松の鏡合わせのような人物として生きてきたことと無関係でない。

銀座通りを歩いて、植松の一周忌に向かう途中、水田はなみ子に帽子を買つてあげてを提案する。結局なみ子は買つてもらつた帽子と洋服を家に届け、二人は一周忌に参加することを取りやめてしまふ。死んだ友人の愛人と水田の間に、植松の存在はなかなか消えず、なみ子は植松から宛てられた手紙をどう処分するかを相談するため、水田を自分の部屋に誘うことになる。では、今度は銀座となみ子の部屋における水田の心境の変化を、鏡を経由して確認してみよう。

銀座

顔が出て来たので、水田はふと前の鏡を見ると、なみ子の眼が

涙ぐんでゐた。彼はカアテンから手を離れた。(中略) なぜ涙ぐんだかは、彼女自身にもはっきり分らないだらうと、彼はひとりぎめにした。

なみ子の部屋

なみ子は傍の新しい帽子を拾つて、ゆつくりかぶつた。水田がうしろを向くと、洋服筆筒の扉の鏡に、そのなみ子が写つてゐた。水で洗つたやうにきれいだつた。

洋服屋の鏡の前でなみ子が涙ぐんだ時、水田はなみ子が泣く理由を「彼女自身にもはっきり分らないだらう」と「ひとりぎめ」にする。このように、(虚像)の鏡に写つたまま、理由も「分らない」で泣いているなみ子が、部屋の中の鏡に写つた時には、子供のやうに無邪気で、「水で洗つたやうにきれいだつた」という。続きを読むのみよう。

水田は胸がどきんとした。／「そんな子供みたいな真似お止しなさい。」／「子供みたくに見えますか？」／水田は空を叩いたやうな気持ちで、／「あなたは今何を考へてゐるのかな。」「まあ、いやですわ。あの人が直ぐさう聞くんですの、なにを考へてゐるんだい。私そんなかしら。」

ここでなみ子は、ただ水田から眺められる対象ではなく、「考へ」る意志を持った対象へと化している。また、生前の植松が同じくなみ子に投げたことのある「なにを考へてゐるんだい」という質問に対して、「そこになにか虚しい扉があつたやうだ」と水田は語る。なみ子が「考へ」ることは、植松が恐れる行為でもあつた。部屋の中のなみ子は、植松の鏡のような人物に化し、何も考えない「虚無」

的存在にならうとする植松の欲望を代理していたからである。たとえば、次の手紙に着目してみる。

君といふものはあの頃とはずるぶん変わつて来た。この調子で今後も変わつてゆくとすると、いつたいおしまひにはどうなるのだらう。君はそのことを自分で恐しいと思はないか。君は自分の変わつてゆくのが、自分には分らないらしい。僕にだけ分るのだ。その変る原因は僕にしかないのだから、いつたい僕は自身で気がつかなくつた僕の部分を、そんなことで改めて見せられたりするんだと、君といつしよにある時の楽しみも、もう失はれてしまふのではないかとさへ思はれるのだ。君のことは僕が代りに考へてやる。君はもうなんにも考へない方がいい。(中略)「一つの君は僕がつかまへてゐてやるから、もう一つの君が変わつてゆくのを、遠くから二人で眺めて暮さうぢやないか。」

植松は、なみ子の変わつていくのが「僕にだけ」分かり、その原因は「僕にしか」ないので、「僕が代りに考へてやる」という。つまり、植松がなみ子の中に自らを見出す形で二人は同一化し、鏡合わせのような関係にあつたことが分かる。「もう一つの君」が変わつていくのを、「一つの君」が眺めて暮らすと、なみ子が分離されているのは、「文学」に殺される「僕」を「ほんたうの僕」が眺めるという、植松自らの分離を意味する。植松が留めておこうとする変つてはならないなみ子とは、結局「ほんたう」のなみ子であると同時に、植松が理想とする「ほんたう」の自分である。このようにして、植松の「虚無」はなみ子の「虚無」となる。

三、ボードレールとシエストフの「虚無」

植松の小説には「動物園」という「傑作」があり、「一人の画家が動物園へ写生に通つてゐるうちに、動物共の持つ虚無をまざまざと感じて、その恐怖にさいなまれ、気が変になつてしまふ」という内容のものである。植松が恋愛において女を「動物の虚無にどうめておかう」としてしたこと、「なみ子が植松との恋愛を喜んでゐるのが気に入ら」ず、「彼女の喜びが彼につら」かったことを合わせる、作中の「虚無」は恋愛における喜びの感情を抑えようとする植松の恋愛観を反映する言葉であることが分かる。植松は、恋愛が「現実的に彼の生活力を強める」ことに「恐怖に近いもの」を感じており、植松にとって恋愛は、喜びのない、非現実的な、「虚無」的行為である必要があつたようだ。このような「虚無」の中で、なみ子はどのような恋人になりえたか。

植松はなみ子に多量の手紙を送っているが、なみ子は「手紙をくれるな」という植松の指示に従い、返事を一つも書かなかつたという。それだけでなく、「少しは本を読まないと、話の相手も出来な」と思つて「本を見ている」と「ひどく叱られ」、なみ子は部屋の中で何も読むことがなかつた。前の引用文の中の植松の言葉、「君はもうなんにも考へない方がいい」を合わせると、なみ子は何も書かず、何も読まず、そもそも何も考へてはならない。植松さえ、このなみ子の部屋の中ではなにも「書いたことが」なかつた。「僕の文学が僕といふものとして通用してゐる時、そんな脱殻を脱れた僕は、誰にも見えない部屋でこの手紙と生きてゐる。」という叙述から見

て、「脱殻を脱れた」植松は、「誰にも見えない部屋」という密室で、「ほんたうの自分」が書いた「手紙」と、分身のようななみ子と共に、ただ「生きて」いることを望んでいる。同じく、ただ生きているだけのなみ子に植松の手紙の内容が分るはずはなく、なみ子は理解できない手紙をずっと受け取っていた。

・書いてあることに「分らない」ところがありますから、なんだかこはいやうな気がして。

・でも、それはちがひますわ。私のは分らないんですもの。書いてあることが、私みたいな者には、ほんたうに分つてゐないと思ひますわ。もらつた時は無論ですし、あの人が死んだ後のこの頃読んでも、やつぱりよくは分らないんですもの。

・それはね、植松が死んだんだから、あの男の書いたものもみんな死んぢやつてますよ。さういふことを僕は今考へついたらんですがね。けれども、あなたに宛てた手紙だけは、まだ生きてゐるやうな気がしますね。だつて、なみ子さんが分らないと思ひながら持つてゐるんですからね。

なみ子は手紙の内容が「分らない」ことが怖かつたというが、水田は植松の手紙がだれにも理解されないがために「生きてゐる」という。「分らない」とは、意識されないこととして「虚無」に通じ、なみ子は理解されない手紙と同様、完全な虚無の例えとして登場することになる。

見てきた、何も書かず、読まず、考えないなみ子の「動物」的な「虚無」は、太宰治の「めくら草紙」（『新潮』昭和十一年一月）のエピグラフ「なんにも書くな。なんにも読まな。なんにも思ふな。ただ、

生きて在れ！」に酷似している。さらにこのエピグラフは、ボードレール『悪の華』（一八五七）の一句、「私の心よ、あきらめるがよい。獣のやうな眠りの中に眠れ。」を想起させる。この句はシェストフ著『虚無よりの創造』（一九〇八）のエピグラフにも「諦めよ我が心。汝の生まれの俤の眠を眠れ。」と訳され登場していた。シェストフがこの著書で試みたのはチェホフ研究で、チェホフ作品における「真の独創的な人物」は「絶望した人物」とされ、「虚無」からの創造とは、絶望した人間における創作の可能性を意味している。このように、ボードレールの〈虚無〉を創造のなされる場として肯定していく認識は、早くは、小林秀雄のランボー論の中にも見られ、小林は同じくボードレールの一句を引用した上で、次のように語る。

創造といふものが、常に批評の突頂に据つてゐるといふ理由から、芸術家は、最初に虚無を所有する必要がある。そこで、あらゆる天才は恐ろしい柔軟性をもつて、世のあらゆる範型の理想を、情熱を、その生命の理論の中になき込む。⁹⁾

ここで〈虚無〉は、「天才」芸術家の資質と解釈されている。この延長線上に、三木清の「シェストフの不安について」（『改造』昭和九年九月）におけるシェストフの「地下室の人間」理解があったといえよう。つまり、人間は「日常性」から「本来の存在可能性たる地下室」に入ることで「無」と「死」という「可能性」・「自由」に出会うという認識である。このように、昭和一〇年前後に焦点化される、自意識の連鎖の極限にある〈虚無〉は、ボードレールと「シェストフの不安」における共通項であった。そして、この時期の川

端文学と〈虚無〉の関連性を探るためには、散文詩と象徴の概念にまず触れる必要がある。

四、〈虚無〉から生まれる象徴

この時期の〈虚無〉の焦点化は、象徴詩の系譜を継ぐ散文詩・純粋詩をめぐる論争にその端を発している。周知の通り、昭和初期、散文詩の登場によって詩と小説は限りなく接近し、〈詩的精神〉・〈ボエジー〉の具現が文学一般における目標とされていく。この時期小説側が担わされた課題は、〈詩〉的精神をいかに散文の中で表現するかであったが、この際の〈詩〉は勿論韻文を意味するものではない。ヴァレリーによると、〈詩〉的行為とは、「到達し得ざる一つの目的」である「物自体」へ近づこうとする行為そのものを意味し、「言葉自身の反響の關係から生じた効果の探求」によって象徴という方法が獲得される。¹⁰⁾ ジッドの〈純粹小説〉は、ヴァレリーの純粹詩に倣い、小説において〈ボエジー〉を実践する試みとして注目された。ただし、散文詩における〈ボエジー〉が象徴主義の系譜を継ぐものである以上、その〈ボエジー〉を取り入れた〈純粹小説〉が極端まで進んだ帰着点は言語上の問題になりかねず、小説の側は必然的にプロットの乱れという危険性を内包することになる。¹¹⁾ しかし、このように〈詩〉を精神の働きに置き換え、詩と小説が接近し合う場合においても、結局ジャンルの境界線が無化されることはなかった。つまり、小説がプロットを完全に放棄することはなかったのである。結果、小説の側に担わされた難題は、プロットを維持しながら、いか

に「詩」的たりうるか、「描写」に代わる表現方法をいかに獲得するかであった。散文詩を巡る論争とは、小説の中でいかに象徴を実践するかという方法論の模索の一面を含意していたのである。¹³後に、小説の側が急速に物語性への回復に向かうまで、象徴の実践は昭和初期の文壇における課題の一つとして残存し続けた。

川端の初期作品の多数は、かかる同時代的文脈と不可分の関係にある。たとえば「春景色」(『十三人俱樂部——創作集』昭和五年六月、新潮社)には、主体の意識の変化を「赤」の色彩のイメージに託す象徴の方法が試みられ、「散りぬるを」では統一されない無数の空白をあえて残し、読む側の想像を促す方法が提示されている。¹⁴直接的な描写を避け、色彩や場面の転換によってイメージの喚起を狙う方法を通じて、川端は、小説における象徴の具現という課題を実践していたと考えられる。

このような象徴という方法の追求には、自意識の処理という課題が内在しており、ボードレールにおける自意識の処理と「虚無」が焦点化される背景もそこにある。その過程を小林を経由して確認しておこう。小林は、まずボードレールを、一九世紀における「自意識の化学」の中で登場した詩人と捉えた上で、次のように象徴を概観している。

詩人が認識の悲劇を演じる時彼はじめて「象徴の村」を彷徨するのである。(中略) Xといふ自然はそのまま、忽ち魂の体系中に移入される。彼は彼の魂が持つだけの大きさの自然といふ象徴をもつ。現実とは此等無数の象徴の要約として辛くも了解出来るものとなる。あらゆる存在が象徴となつた時、自然とい

ふ実質は消失するから唯一であつた甲といふ存在も無数となる事が出来るし、甲といふ存在を乙といふ存在に合する事を出来る。魚から海を引く事も可能であらう。ダイヤモンドで犬を微分する事も可能であらう。¹⁵

「詩人が認識の悲劇を演じる時」、つまり自意識作用の無限な反復という「悲劇」に陥る時「虚無」が現れる。その際、自意識の分析によつて自然は解体され、「甲といふ存在を乙といふ存在に合する事」、「魚から海を引く事」(「象徴」が可能になる。このようにして、「虚無」は象徴が生まれる場所となる。さらにヴァレリーは「虚無」を「純粹自我」に置き換えた。「純粹自我」とは、自意識の連鎖が無現に繰り返された時に現れる状態を意味し、事物と「純粹自我」の出会いによつて自然は「置換」されるという。

内奥の動きは、観察され得るや否や、あらゆる観察された事物に統合しようとするのである。——色彩と苦痛、思ひ出と期待と驚き、此の樹、樹の茂みの浮動とその年毎の変化、樹の実態と同じくその影、樹の形と位置との偶然、此の樹が私の放心裸に思ひ起させる極めて懸け離れた想ひ——これ等総ては等しいのだ……。一切の事物は置換される、——これが事物の定義ではなからうか(傍点原文)。¹⁷

事物の「総て」が「等し」く、「一切」の事物が「置換」される等価値のものになる際の「置換」とは、小林の論の中の象徴にほかならない。このように、象徴は、描写における事物への認識の転換を意味し、一方、その到達点は、安藤の次の指摘の中に、
実体としての「私」をズラし続けることによって生成される自

意識が一個の純粹な持続と化したとき、可能性に満ちた「空虚」が立ち現れ、「死」の映像を映しだしてゆくという現象。⁽¹⁸⁾

とあるように、創作者にとっては死への觀念に帰着することになる。まとめよう。散文詩と純粹小説の登場によって、小説は象徴という方法を得た。しかし、その象徴は、絶えず繰り返される自意識の連鎖によって可能になるもので、創作者はその連鎖の中で虚無的存在にならざるを得ない。

このように迫ってくる死の觀念の中で創作を続けるという難題に自覺的だった一人に横光利一を挙げることができよう。横光の「純粹小説論」(『改造』昭和一〇年四月)における「四人称」は、(虚無)の裏返しの場合だったように思われるからである。横光にとつて、「四人称」は、自らの「純粹小説」の一つの条件とされ、「自分を見る自分」という「新しい存在物」、自意識の処理のために必要とされた概念である。横光自身が「四人称」をいかに表現するかに関して言及していないため、その方法を巡っては議論が続いている。ただ、その意味を横光の言葉から確認できるのは昭和一〇年六月の「作品」における座談会「純粹小説」を語る⁽¹⁹⁾が最も有効である。

会談はまず、河上がシェストフの「虚無よりの創造」を「主観の一つの形式」とした上で、横光の「四人称」との共通点を指摘する発言から始まっている。その言葉に答えて豊島與志雄も「虚無が四人称と通じるといふ事はあり得やう」と発言、さらに横光は川端の「末期の眼」をその延長線上におき、川端もその発言に同意する形で会談が進行する。つまり、「虚無」と「四人称」、川端「末期の眼」における作家の「死」は、同一のカテゴリーの中で理解されていた

と考えられる。こうした横光の「四人称」について、示唆に富む論を展開しているのが位田将司である。位田は「自意識は映すが「四人称」それ自体は姿を現さないという意味でやはり「虚無」だった⁽²⁰⁾」とし、

いわば「第四人称」は、「純粹小説論」が問題化した様々な対立と矛盾を包摂する「虚無」の「場所」、あるいは「虚無からの創造」として機能していたということである。⁽²¹⁾

と指摘する。つまり、横光の「四人称」は「虚無」や死を意識し「創造」する行為のことであり、実践的な「方法」ではなかった。(虚無)的な存在になることで獲得される新たな小説作法と、その極限にある(死)への誘惑は、同時代が抱えた創作上の難題であったといえるよう。

五、おわりに

「ほんたう」の植松が書いた手紙は、理解されないがために「生きた」ものになりえる。しかし、作中に、植松が書いた、誰にも理解されない「生きて」いる手紙が引用されることは不可能である。文字化される瞬間、手紙は読まれ、死ぬからである。なみ子と植松がほぼ同一化している限り、もはや存在しない、なみ子へ宛てた手紙の中で、植松は結局自己を語ることになるはずだ。「脱殻を脱れ」、「誰にも見えない部屋」で、ただ「生きて」いる「虚無」的な存在になることは、書く行為をやめることのできない小説家には現実化されない。小林が指摘するように、自意識の連鎖によって「最も裸

「弱な裸形」の「己れの姿」を把握しようとするのは「欺瞞的遊戯」であり、「捕へた裸形は忽ち又一象徴として分解して了ふ」矛盾を孕んでいるからである。⁽²⁰⁾ 作中で植松は虚無から抜け出すことに失敗したまま死に、植松の手紙は結局焼かれなくなる。

「植松が死んだら死なうと思つたことがあるんですか。」と、縁側の方へ歩いて来て、「まあ、生きてゐてやつて下さい。」(中略) これからなみ子のうちに植松を見つけ出さねばならないのかと思ひながら、なみ子に肩を寄せて坂を下りて行つた。

最後の場面のなみ子は、密室の部屋の鏡に写つた(虚像)ではない、「生きて」いる現実的な人物として水田の傍に立つており、なみ子と新しい生を送ろうとする水田の決意で本作は締めくくられる。考察してきたように、本作に見られる(虚無)からの解放意識は、初期川端文学における象徴の流れと密接に関わつてゐた。最後に、本作以後の川端文学の展開について敷衍しておこう。前述した小説における象徴の実践はストーリーの乱れを招き、その危機意識から文壇の動向は象徴を表現理論を中心に共有した後、急速に物語性の回復に向かうことになる。⁽²¹⁾ 一方、川端における象徴は放棄されることなく後の作品に引き継がれていったと考えられる。たとえば『雪国』の諸場面に見られる、主客の融合した「象徴の世界」⁽²²⁾ がそれである。また、川端の長編の方向性も物語性への回復という文壇の動向とは一線を画すものとなつた。川端の長編における「どこで切つてもいい」ストーリーの構成は、リアリズム小説の固定的なプロット観を否定し、断片的なエピソードの自由な集約をもたすことに成功している。「扉」は、このように、象徴という方法を追及してき

た川端がたどり着いた、(虚無)からの解放と、生への復帰への意志の反映として意味づけられよう。

注

- (1) 阿部知二「文芸時評」『文藝』昭和九年二月
- (2) 三木清「不安の文学と其の超克」『改造』昭和八年六月
- (3) 安藤宏「自意識の昭和文学」(平成六年三月、至文堂)
- (4) 「散りぬるを」(『改造』昭和八年一月、「瀧子」)『文学界』昭和八年二月、「通り魔」(『改造』昭和九年五月)の三回の分載を経て、単行本『禽獣』(昭和一〇年五月、野田書房)に初収録された。
- (5) ウンベルト・エーコ「鏡のいろいろ」(谷口勇訳『記号論と言語哲学』平成八年一月、国文社)は、「鏡はいかなる(内部)ももってはいない」点で、鏡における像は常に「虚像」であると指摘している。ルネ・ザンは『鏡の心理学』(加藤義信訳、平成二年八月、ミネルヴァ書房)において、鏡の空間の特徴を「仮想性(virtualline)」とし、鏡に移つた現実を「虚空間」と呼んだ。
- (6) 引用は、ボードレール著、矢野文夫訳『悪の華』(昭和九年二月、耕進社)に拠つた。
- (7) 引用は、レフ・シェストフ著、河上徹太郎訳『虚無よりの創造』(『シエストフ選集』第一巻、昭和九年二月、改造社)に拠つた。
- (8) 野口尚志「太宰治「めくら草紙」論——(空虚)な(私)とボー・ドレール、象徴主義——」(『稿本近代文学』三七、平成二四年二月)は、「めくら草紙」のエピグラフの出処がボードレール『悪の華』所収の「虚無の匂ひ」の一節であることを明らかにしている。

(9) 「人生研断家アルチュル・ランボオ」(『仏蘭西文学研究』一、大正一五年一〇月、白水社)には、「俺の心よ、出しやばるな、獣物の蟄を眠つてゐろ」と訳されている。

(10) ボール・ヴァレリー著・秦一郎訳「純粹詩論——講演のためのノート」(『詩と詩論』昭和五年二月)

(11) 雅川滉は「純粹の契点——小説論としての——」(『新文学研究』昭和七年五月)で、純粹小説が辿る道を「純粹詩法」における「方法論」と「純粹言語」への追求として評価している。また、春山行夫は「ロマン論」(『文学』昭和七年二月)で、「ヴァレリーの水準まで高まつてゐる文学の実体」の追求の中からロマンの喪失を指摘した。

(12) 安藤宏「エスプリ・ヌーボと純粹小説」(野山嘉正編『詩う作家たち』平成九年四月、至文堂)が指摘するように、「散文詩」周辺の理論には、「ポエジーをいかにして「語り」の俎上に乗せるか——プロットに基づいて表現することは可能であるか否か——」という問題が内在している。

(13) 川端を含め、新感覚派の文学理論と象徴の関連性については、高橋幸平「『新感覚派』理論と象徴主義——横光利一「感覚活動」——」(『国語国文』七六一九、平成九年九月)が詳細に論じている。他、柚谷英紀「横光利一・新感覚派的表現の理論と実践——『感覚活動』と『街の底』——」(『日本文芸研究』四九一四、平成一〇年四月)は、横光の作品に見られる様々な象徴表現に着目し、杉井和子「川端康成の写生と象徴——大正の短編を中心として——」(『川端文学への視界』一三、平成一〇年六月)は、川端の初期作品の流れの一つに、「写生」から「象徴」への変化をあげている。

(14) この問題については、拙稿「川端康成「春景色」論——詩的小説の試み——」(『川端文学への視界』三〇、平成二七年六月)を参照されたい。

(15) ただ、このような作品における(空白)の残存は、つまるところ語の行為の放棄であり、表現方法の獲得とは言いがたい。川端文学の象徴表現に見られる限界については、「散りぬるを」を中心に別稿を用意する。

(16) 小林秀雄「悪の華」一面(『仏蘭西文学研究』三、昭和二年一月、白水社)

(17) ボオル・ヴァレリー「注及び雑説」(中島健蔵・佐藤正彰訳『ヴァリエテ』昭和七年一月、白水社)

(18) 安藤宏「自意識の昭和文学」(前掲)

(19) 位田将司「横光利一「純粹小説論」と「近代の超克」——「第四人称」という「戦争」——」(『横光利一研究』五、平成一九年三月)

(20) 小林秀雄「悪の華」一面(前掲)

(21) 昭和一〇年前後の文壇における物語性の回復という問題については、山本芳明「それは「純粹小説論」から始まった——「純文学」大衆化運動の軌跡」(『学習院大学文学部研究年報』五六、平成二二年一月)が、横光の「純粹小説論」に関連して集中的に論じている。

(22) 「雪国」(昭和一〇年一月—二二年一〇月)の冒頭部分にあたる「夕景色の鏡」(『文藝春秋』昭和一〇年一月)中、島村が電車の硝子の中から葉子の顔と夕景色を重ね合わせ眺める場面において使われている言葉である。

(23) この言葉は「雪国」(昭和三年二月、創元社)の「あとがき」に見られる。(一六巻本「川端康成全集」第六巻「あとがき」昭和二四

年六月) また、このような川端の長編の特徴は、『千羽鶴』(昭和二十七年八月、筑摩書房)、『山の音』(昭和二十九年四月、筑摩書房)においても認められる。

【付記】川端康成「扉」本文は初出に拠った。他の引用文献と同様に漢字は新字体に改めた。引用文中の傍線は引用者に拠る。