

筑波大学博士（文学）学位請求論文

川端康成初期作品研究

二〇一五年
姜惠彬

第二章 「針と硝子と霧」論——無意識への志向——	47
はじめに	
第一節 「恐怖症」とフロイディズム	
第二節 「隠れた意志」——フロイディズムの相対化	
第三節 〈意識の流れ〉	
おわりに	
第三章 『浅草紅団』論（一）——浅草の形容——	72
はじめに	
第一節 弓子の〈両性具有〉	
第二節 都市論と関東大震災後の浅草	
第三節 弓子と春子の再生——浅草の〈聖〉と〈俗〉	
おわりに	
第四章 『浅草紅団』論（二）——〈遊戯〉と〈虚構〉を視座に——	96
はじめに	

第一節 「復讐劇」再考——リアリティと〈虚構〉との拮抗

第二節 モダニズム文学における〈遊戯〉と〈虚構〉

第三節 語り手の視点と〈主客一如〉

おわりに

第Ⅱ部 象徴主義への志向

第一章 「春景色」論——〈詩的小説〉の試み——……………

はじめに

第一節 画家の作風——〈写実〉からの逸脱

第二節 「流れ」る主体

第三節 〈主客一如〉と象徴

おわりに

第二章 「散りぬるを」論——〈純粹小説〉との関連の中で——……………

はじめに

第一節 二つの「小説」

第二節 〈純粹小説〉と象徴

第三節	語りの放棄と作品の空白	
おわりに		
第三章	「扉」論——〈虚無〉からの解放——	158
はじめに		
第一節	小説家の「虚無」	
第二節	ボードレールとシエストフの〈虚無〉	
第三節	〈虚無〉から生まれる象徴	
おわりに		
終章		174
参考文献		185
初出一覧		201

凡例

一、叢書、単行本、新聞、雑誌名は『』で示し、論文、作品名は「」で示した。なお、刊行元と刊行年月・掲載誌と掲載年月を（）で示し、年月は元号に統一した。

一、川端康成作品の引用は初出により、脱字・誤植等は新潮社刊『川端康成全集』（全三五巻、補巻二巻、昭和五六年一〇月～五九年五月）によつて訂正し、旧字は新字に改めた。

一、引用文中の「／」は改行を示す。

一、特に断りのない限り、傍点は原文のまま、引用文中の傍線は筆者による。

序章

第一節 初期川端文学研究の課題と本論文の目的

川端康成（一八九九年六月一日～一九七二年四月一六日）を（東洋的）で（日本的）美意識の表現者とする作家像は、『雪国』（昭和一〇年一月～二三年一二月）のノーベル賞受賞と、戦後における川端の（古典回帰）・（日本回帰）宣言を軸に、川端の代表作が体系化される中で定着した。「伊豆の踊り子」と『雪国』、戦後三部作とされる『千羽鶴』（昭和二四年五月～二六年一〇月）、『山の音』（昭和二四年九月～二五年五月）、『みづうみ』（昭和二九年～三〇年）をつなぐ代表作の系譜は、初期活動を後期へ向けての過渡期として消極的に位置づけ、川端文学を（日本的）というカテゴリで包括していく過程に沿っている。固定的作家像の形成によって、川端研究は次の問題を内包することになる。一つは、川端文学が同時代的考察の可能性から切り離され、作家の芸術的資質という個人の問題に回収されていく傾向であり、もう一つは、初期作品に見られる模索の相貌についての考察が看過される問題である。

川端が雑誌『文藝時代』の創刊（大正一三年一〇月）と共に新感覚派として作家デビューを果たした大正期は、近代リアリズムにおける（描写）の自明性が再考され、いかに書くかという問題が表現理論から根本的に問い直された時期である。新感覚派は同時代のモダニズム文学と呼応しながら新しい文学の有り様を模索していた作家集団であった。しかし、モダニズムを、二〇世紀初頭にヨーロッパを中心として展開された前衛芸術全般という枠の中でとらえる時、川端文学のモダニズムについて十分な検討がなされてきたかは疑問である。

本論文の目的は、初期作品の考察を通じて、川端文学が前述の時代的課題をいかに受け止めて生成されていく

のかを検討することにある。そのためには、モダニズムを含む同時代の文学的言説を再検討し、習作として位置づけられてきた初期作品の個別的な研究が必要となる。

川端の作家像の形成と研究史の展開には、極めて複雑な時代状況が交差している。注目したいのは、川端文学研究が本格的に展開される戦後文壇の動向である。本節では、川端研究史の問題の所在を、『雪国』のノーベル賞受賞と戦後における〈国民文学〉の形成の中で具体化しておきたい。

まず、川端研究の分岐点となった『雪国』のノーベル賞受賞の様相を踏まえておこう。川端のノーベル賞受賞とペンクラブ活動の関連性については、すでに多くの指摘がなされてきた。²⁾新潮社刊『川端康成全集』第三五巻（昭和五八年二月）の「年報」を参考に整理すると、川端が志賀直哉の後任として日本ペンクラブ第四代会長に就任したのは一九四八年で、この在任は六五年まで続いた。在任中、川端は二回の国際ペンクラブ大会への参加を経て、五八年には国際ペンクラブ副会長に選出されている。かかる川端の国際活動と、六四年の東京オリンピック開催に象徴される日本の国際進出、六八年の川端のノーベル賞受賞という一連の出来事を関連づけるのは難しくない。ノーベル賞選考機関であるスウェーデンアカデミーの方針によって、選考資料が公開されるのは受賞の翌年から数えて五〇年経った次の年、二〇一九年以降になるため、選考資料記載の川端の受賞理由を現時点で確認することはできない。ただ、受賞当時における〈日本らしさ〉・〈日本の伝統の美〉等の評価が示すように、『雪国』への注目がまず〈日本的〉という、国家的アイデンティティを經由したものであることは確かだ。³⁾さらにノーベル賞受賞記念講演で朗読された「美しい日本の私」(『東京朝日新聞』他、昭和四三年一月一六日)と戦後に集中する〈古典回帰〉発言は、後の川端文学の位置づけを決定づけた。

「美しい日本の私」の中で、川端は『源氏物語』を「古今を通じて、日本の最高の小説」、平安時代に書かれた「近代的」な長編小説として評価している。⁴ 古典の中に作家としての自己規定の基盤を置こうとする立場は続いて発表された「ほろびぬ美」（『東京朝日新聞』昭和四四年四月二八日）の中で次のように具体化されていく。

戦争の年月、私は日本文学の古典に親しむ時間に恵まれた。現代文学の自由な生動が奪はれたのと、古典の国粹がとなへられたのに、多少誘はれてでもあつた。しかし、私が親しんだ「源氏物語」（十一世紀初頭）や室町時代の文学は、戦争を忘れさせ、また戦時を凌がせる美であつた。

川端の〈古典回帰〉発言は、戦時下の〈沈黙〉の時期を経て再開される作品活動の前後に集中している。中でも「ほろびぬ美」は、戦時下の軍国主義・閉鎖主義と結び付いた古典称揚⁵とも距離を置く立場をとり、戦争という過酷な現実を超えるものとして、古典文学の「美」の世界を肯定していく姿勢がうかがえる。このような川端の〈古典回帰〉の立場の表明と、『雪国』の〈日本的〉作品世界との接点こそ、従来の川端研究が共有してきた観点に他ならない。

もちろん、こういった川端の作家像が初期活動から定着していたわけではない。いち早く川端を論じた代表的な論考としてもっとも知られているのは小林秀雄の論であろう。小林にとって、川端の文学は一言でいえば「社会」性と「思想」性の欠如である。

川端康成は、小説なぞ一つも書いてゐない。僕等の日常の生活はどういふものであるか、社会の制度や習慣やに僕等はどんな風にぶつかりどんな風に屈従するか、思想や性格を異にする二人の人間の間にはどんな葛藤が生ずるか、等々凡そ小説家の好奇の対象となるものに、この作家が、どんなに無関心であるかは、彼の

作を少し注意して読めば直ぐ解る事である。彼が、二人の男、二人の女さへ描き分ける才能を持つてゐないのを見給へ。小説家失格は、この作家の個性の中心で行はれ、童話の観念は、「胸の嘆き」の裸で成熟する。小林は川端文学における人物像を「生理的人間」とし、「社会的人間」と対置するものととらえる。しかし、社会性の欠如からくる「小説家失格」は、作家的「才能」によって救われるものとなる。続きを読んでみよう。

彼は十三年間文芸時評を書き続けて来た鋭敏な批評家でもある。何でも承知してゐるのだ。だが、正銘の芸術家にとつては、物が解るといふ様な事は、安易な才能は才能の数には這入らない。天賦の才が容易であるとは間違ひだ。作家は、それを見付け出して信じなければならぬ、そしてそれはその犠牲となる事だ。彼も亦その犠牲、従つて一種の無能者でもある。

「無能者」であることによって、作家の「天賦の才」は、作家自らが放棄した「思想」性の代償に獲得されたものとして肯定的にとらえられる。

川端文学を、思想性や社会性の価値から分離し、作家固有の芸術的資質の問題に包括する観点は、川端文学の独自性を（古典）的世界の中に求める傾向と連動し、戦後の研究史を形作っていく。例えば、中村光夫は「奔放で同時に不毛であつた変貌の時期に氏を堪へさせた唯一の秩序は氏の感性の統一であつた」とし、今東光は、欧米文学からの影響を否定する形で川端文学の独自性を説いた。今は、戦後に続く新感覚派出身作家の活動を古典との関連で網羅し、「民族の血脈ともいふべき伝統の精神」の流れの中に位置づけている。さらに三好行雄はその精神を「芸術的抵抗」と説く。

とめどない転落をつづける昭和文学史のおなじ季節にささやかな文学の自律をまもり、いわば芸術的抵抗の

ひとつの形式をもつとも純粹につらぬくことができた。(中略)そのとき、『雪国』の舞台がふたたび山ぶかい温泉宿に閉じられていたのは決して偶然ではない。

三好は川端の戦時下の文学活動を「政治にむかつてもつとも完璧に自己を閉ざす」「芸術的抵抗」と位置づけるのだが、林武志『川端康成作品研究史』(昭和五九年一〇月、教育出版センター)によると、「昭和十年代のあの作家・作品を(芸術的抵抗)(文学的抵抗)なる解釈をもって位置づけようとする動き」、とりわけ『雪国』へのこのような発言が目立ち始めるのは昭和二十年代末から三十年代にかけてで、川端文学研究が本格的に展開されるのもこの時期に当たっている。

このような川端文学の評価の推移は、近代文学および古典の(カノン化)の問題を投影している。戦後の国語カリキュラムの顕著な特徴に、「小説」が「カノンの形成にあたって支配的な役割を果たした」こと¹⁰、大正期円本ブームの「敗戦後の再来」¹¹とも言われる、昭和二四年から始まった「全集」の出版ブームが想起されよう¹²。それに付随して、「国民」・「民族」・「伝統」という語が浮上してきた背景には、一九五一年九月八日における対日講和条約、日米安保条約の締結があった。佐藤泉によれば、それは「米国のヘゲモニー空間として構想された「東アジア」の内に日本を適切に位置づけようとする米国側の思惑と、それを奇貨として「独立」を果たそうとする日本政府の思惑とが一致したところで締結」されたものと意味づけられる¹³。こういった民族の危機感を背景に浮上した(国民文学)論争が、「伝統の再認識」という課題を含意していた点、(国民文学)論争の終結後の一九五八年の高校国語教科書に「日本回帰」の作家がカノンとして選別される¹⁵一連の過程には、いずれも文学のカノン化の問題が内在している。

続く一九五〇年代から六〇年代における川端文学の受容について、十重田裕一は示唆に富む論を展開している。¹⁶ 十重田は「伊豆の踊子」（大正一五年一月～二月）が、第二次世界大戦後の高度経済成長と複数のマスメディアの交錯によってカノン化されていくプロセスを追っている。それによると、「伊豆の踊子」は高度経済成長の中で生じた「日本へのノスタルジー」によって支えられ、「美しい日本のメッセージ」を広く大衆に浸透させていったという。

一九五〇年代後半から六〇年代にかけて、「日本」のメッセージをかたちづくるうとする動向は、川端についていえば、日本ペンクラブ会長ならびに国際ペンクラブ副会長として、欧米を中心とする諸外国と関係しながら、活動をしていたこと、そして、川端の著作が一九五〇年代中期から継続して多数、海外で翻訳されることも密接につながっている。

つまり、川端文学の受容には「過去の日本を回想しながら「日本」を表象しようとする現象」、「日本へのノスタルジー」への希求があった。

このように、川端の「日本的」作家像は、同時代の社会的・文化的言説を背景に形成されたが、そこに川端の自作の位置づけや意志表明、また川端文学の厳密な文学史的考察が参照されたとは言いがたい。川端香男里は「日本的」というレッテルに「西欧のオリエンタリズムの偏見」を読み、「世界的観点」からアプローチする必要性を説いた。¹⁷ そのためには、従来の川端研究史が踏襲してきた固定された作家像を修正し、川端文学を同時代の文脈の中で検討することが必要となる。次節では、その一步として、川端文学の出発点であった新感覚派の文学運動の内実を、モダニズムの動向の中で検討する。

第二節 新感覚派とモダニズム

膨大なモダニズム研究が一致して指摘するのは、モダニズムを研究の枠組みとする場合に生じる数々の困難である。それは一般的にモダニズムの形態と時代設定の問題を孕む。中川成美の整理によれば、モダニズムの定義には、広義のモダニズム「歴史主義・伝統主義から脱却した合理主義的精神に支えられた近代主義、十七世紀以降の近代化の時代精神」と、狭義のモダニズム「一九二〇年代以後に展開した近代批判の視点を有する前衛芸術運動、未来派・表現主義・ダダイズム・シュールレアリズム、あるいは新感覚派・新興芸術派など」という二分法が用いられる。¹⁸ 広義においては、文学におけるモダニズムをモダン（＝近代）の社会文化による所産ととらえ、歴史学上のモダンの概念が含まれる。ただ、この場合、モダニズムの始まりが「産業革命以後の資本主義社会の時代」となり、「西欧の中世末」という極めて広い範囲への拡散が起こる。¹⁹ 近來の文学研究においては、「一九世紀末から二〇世紀の二〇年代にかけてとくに活発に展開された芸術的モダニズム運動」、また「ヨーロッパからアメリカ、あるいは地球のその他の地域までおよぶ国際的な運動であるとともに、文学、美術、音楽といったさまざまな芸術ジャンル間に相互的な影響関係を認めることのできるジャンルの横断的な運動」という定義が有効に用いられている。²⁰ また、辞書的な意味として、「一九世紀の伝統的な価値体系（とくにリアリズムの慣習）を廃」する「二〇世紀初頭の実験的芸術運動」という狭義のモダニズムが通用している。²¹

新感覚派という命名は、文芸批評家の千葉亀雄によるもので、雑誌『文藝時代』の文学史的意義を解説した「新感覚派の誕生」（『世紀』大正一三年一月）の中に登場する。千葉は『文藝時代』の同人の作品の中に「現実主

義」と「技巧主義」との統合の意義を求め、「現実を、単なる現実として表現する一面に、ささやかな暗示と象徴によつて、内部人生全面の存在と意義をわざと小さな穴からのぞかせるような、微妙な態度の芸術」と定義している。その後同人の間で新感覚派の文学運動を理論づける多数の評論が発表されていった。川端は大正一四年一月の『文藝時代』に「新進作家の新傾向解説」を、同年三月の『新潮』に「新感覚派の弁」を発表、続いて横光利一は「感覚活動——感覚活動と感覺的作物に対する批難の逆説」（『文藝時代』大正一四年二月）を発表している。「新感覚派の弁」によると、

新感覚派と呼ばれる人々の中で、新感覚主義に就いて説をなしたのは、片岡鉄平氏、横光利一氏などである。横光氏は（文芸時代二月号「感覚活動」）、未来派、立体派、表現派、ダダイズム、象徴派、如実派のある一部、なぞ総てを新感覚派に属するものと認めてゐる。右の諸派が悉く新感覚派の分派であるかどうかは、新感覚主義の解釈如何によるが、しかし、自然主義以後の全ての新しい文芸に於いて、感覚が主観と直観とに結びついて来た傾向を眺めてみれば、横光氏の言葉も必ずしも大風呂敷ではないことに気がつく。新感覚主義こそは、自然主義に対する最初の、そして正当な反動である、と云ふ見解を私は持つてゐる。自然主義から今日までの文芸は過渡期のものではあるまいか。今日の反動を産まうがための過渡期ではなかつたらうか。とあり、新感覚派が当時のモダニズム文学と強い関係性を持つて展開された事実は前に述べた通りである。しかしながら、その後の新感覚派の文学運動には、よく方法論と実作との乖離が指摘される。小田切進は「新感覚派の目標や、新文学をつくるべき方法を示さなかつた点」を踏まえ、新感覚派が「新しい文学方法はもちろんのこと、新しい文学観念を明確に展開してゆくことができず、結局新感覚派は結果において新文体の運動・表現の革

新を出ることができなかつた」と指摘する。²²

さらに大正期から昭和初期におけるモダニズムの受容を複雑にしているのはアメリカニズムの存在である。山本健吉の論を借りてみる。

ダダ・未来派・表現派・立体派などの、輸入されたあちらの戦後文学に、曲りなりにも背景を与えたのが、大正十二年の関東大震災だったのだ。焼跡復興に伴なう刹那享樂的なアメリカニズムの蔓延は、新感覺派文学に一つの根拠を与えた。(中略)一瞬にして破壊されたものが、あつけないくらい無造作に、バラック式に建て直された、一種自嘲的な樂天的気分が、新感覺派文学にあつた。それは、不安や絶望や恐怖や危機の意識を、深く経験として持つていない文学運動だったから、勢い意匠として裝飾としてデザインとしての新奇さをねらう方に走つて行つた。²³

山本は、川端文学に「東方的な虚無思想に裏打された」「非情の抒情」を読み取る一方で、新感覺派としての活動をアメリカニズムの「樂天的気分」の延長線上に置く。当時の「モダン」という用語は、カフェやダンスホールなどの娯樂産業を含んだ「時代の先端」という生活様式を指すものとして定着し、その文化的様相を取り入れた新感覺派や続いて登場した新興芸術派を軽蔑する際にも使われた。²⁴川端のモダニズムに「輕佻浮薄に近いまでのうつり氣」を読む杉山平助、²⁵「東方の古風な詩情」が採つた一つのあこがれであり、魂の彷徨」とする瀨沼茂樹の論はその代表的な論考である。²⁶

すでに述べたように、従来の研究が初期のモダニズムの展開を看過する一方で焦点化したのは、川端の〈東洋〉的思想である。それは主に「美しい日本の私」の一文「仏界入り易く、魔界入り難し」に見られる〈魔界〉の美

学と、〈主客一如〉・〈万物一如〉・〈輪廻転生〉の哲学として系譜化されている。²⁷ 〈主客一如〉は、前掲の「新進作家の新傾向解説」中、「三 表現主義的認識論」にも登場する。

天地万物の内に自分の主観がある、と云ふ気持で物を見るのは、主観の拡大であり、主観を自由に流動させることである。そして、この考へ方を進展させると、自他一如となり、万物一如となつて、天地万物は全ての境界を失つて一つの精神に融和した一元の世界となる。

川端にとつて〈主客一如〉とは、時空を超越して主客の分離を無化した「一元」の世界を意味している。この思想は、大正一二年四月『文藝春秋』に発表された「精霊祭」、大正一四年一月『文章倶楽部』に掲載の「私の事」、大正一三年五月『我観』掲載の「空に動く灯」の中にもその痕跡が確認される。

羽鳥一英は、川端文学における〈主客一如〉・〈輪廻転生〉の意味を、川端の〈孤児〉としての生い立ちから論じ、モダニズムと関連づけ整理した。川端は二才の時に両親と死別、後に祖父の手で育ったが、一五才には祖父とも死別している。このような寂しい生い立ちの他に、川端には二二才の時に結婚を約束していた女性千代（ちよ）との失恋経験があった。大正一三年から発表された多数の作品にはこの失恋がモチーフとされ、研究史においては〈千代（ちよ）物〉として定着している。²⁹ 羽鳥の言葉から確認してみる。

川端の輪廻転生思想は、きわめて独自なものを持ちながら、同時に「文学の革命」という反自然主義的文学運動の中で、史的位置づけを得るわけだが、最後にもう一度、川端の輪廻転生思想の更に川端的である所以をみておきたい。それはいうまでもなく、輪廻転生思想が、「死の超越」だけでなく、川端の孤児の悲しみや失恋の痛手の克服として生じてきている点である。³⁰

羽鳥の観点は現在の研究においても多大な影響を与えている。川端文学における〈輪廻転生〉・〈主客一如〉はこのように川端の個人的体験と結びついて論じられることが多いが、詳しくは本論で論じるように、〈主客一如〉は昭和初期の文壇に広く流布し議論されていた概念でもあることが確認される。この事實は、川端文学が作家固有の問題や作家的資質の範疇を超え、複雑な文壇の状況の中で形成されていったことを端的に示唆している。本論文で試みるのは、前述のような認識論の展開とリアリズム以後の小説概念の変遷を再検討し、その基盤の中で川端文学の新たな位置づけの可能性を提示することである。

第三節 本論文の構成

これまでの川端研究が、限られた代表作を中心に固定的作家像の形成に傾倒している事實は前に述べた。その中で、初期作品の多数は、モダニズムという枠の中に放置されているか、川端独自の思想体系の中に回収されており、そのいずれの場合においても、個別の作品が研究の対象になるのは稀である。

本論文では、こうした問題意識のもとに、川端の作家デビューから昭和一〇年までの作品の中でも、川端の文学観や方法が模索されている〈芸術家小説〉・〈小説を書く小説³¹〉の作品群を取り上げ、川端文学の生成過程を明らかにすることを目指す。構成は大きく二部に分け、表現理論と小説作法への模索が見られる一連の作品を論じた上で、その方法論がどのように実践されていくかを検討する。

第Ⅰ部で取り上げるのは、当時のモダニズムと連動している作品群である。この時期の川端文学に与えられたレットルは、新感覚派・新心理主義派・新興芸術派など、時代の言説をそのまま踏襲しているだけで、その文学

的方向性が十分考察された上でのものではない。第I部では、これらの文学運動の展開が川端文学とどのような接点を有し、またそこから派生した文壇の課題に関わる中で、川端文学がいかなる認識論と表現理論を獲得しているかを、川端の評論や同時代の言説を参照しつつ検討していく。

第I部第一章で取り上げる「或る詩風」（昭和四年一〇月）は、二重人格者と狂人に刺激された詩人と画家を描いた作品である。本論では、詩人と画家の作風の変化を、それぞれ前衛芸術との関連の中で考察し、作中に用いられた異常心理のモチーフを、二〇世紀初頭の認識論の推移の中で検討する。

第I部第二章では、「針と硝子と霧」（昭和五年一月）を取り扱う。恐怖症の進行に伴う人物の複雑な意識の変化を描いた本作は、従来、フロイデイズムの登場と（意識の流れ）の実践という枠の中で論じられてきた。本論では、日本の文壇におけるフロイデイズムの内実と、続く（意識の流れ）の受容の必然性を、無意識の概念と関連して再検討する。また、「針と硝子と霧」の後半部の新たな読解の可能性を提示し、後の川端文学の認識論の転換を示唆する作品として位置づけたい。

第I部第三章と第四章で取り上げる『浅草紅団』（昭和四年一二月～五年九月）は、関東大震災後の浅草の復興を描いた作品である。本論では、劇団「紅座」の子供達によって演じられる作中の劇に焦点を当て、『浅草紅団』を二つの観点から論じる。第三章では、都市論を中心に論じられてきた浅草の形容を劇と関連して再考し、第四章では、子供達の（遊戯）の世界を、モダニズム文学における（遊戯）性と（虚構）性との関わりの中で検討する。

そしてさらに焦点を当てたいのは、『浅草紅団』の視点の問題である。本作を語るのは、『浅草紅団』を書いて

いる小説家の「私」であるが、作品全体は「私」によって統一されておらず、作中には、「私」によって観察される浅草と、「私」の視線が届かないところで演じられる子供達の劇の世界が同時に進行している。こういった語りの視点の揺れを主体性に関連づけ考えるならば、第Ⅰ部で検討する三篇の中から一つの共通項を見いだすことができる。「或る詩風」に確認される非理性への志向と、「針と硝子と霧」における無意識への着目は、この時期の川端の関心が、主体の意識そのものへ向けられていることを示唆している。それは登場人物の主体性にとどまらず、語り手や書き手の主体性の問題を孕む。リアリズムにおいて、〈描写〉を中心とする小説世界は、見る主体と見られる客体との分離を前提に成立していた。しかし、初期川端文学の中でこのような確固たる主体性はその信頼を失い、無秩序な意識そのもの、もしくはは主体と客体の境界線が無化する、〈主客一如〉の世界が提示されることになる。

第Ⅱ部では、〈主客一如〉を指す川端の小説がどのような方法をもって実践されていくかを検証する。すでに触れたように、〈主客一如〉は昭和初期の文壇に焦点化されていた思想の一つで、そこには散文詩の登場と、小説内における象徴表現という問題が内在している。本論文では、当時の評論を丹念に読み解く作業を通じて、文壇の動向へまず目を向けた。

第Ⅱ部第一章で論じる「春景色」（昭和五年六月）は、ある画家の心象の変化を描いたもので、画家の画風の変化は、〈写真〉からの逸脱を中心に行っている点で、第Ⅰ部第一章で取り上げた「或る詩風」と類似性を有する。そして、〈写真〉から逃れる瞬間に求められるのが〈主客〉の融合した世界、つまり〈主客一如〉である。本作の〈主客一如〉は、散文詩の登場による小説の〈詩〉化という文壇の動向と連動していると推測されるが、

さらに重点を置いて考察するのは、〈詩的小説〉とはどのような方法の小説かという文壇の課題を、川端がいかに克服しているか、である。本論では、「春景色」の独特な色彩表現に着目し、本作と〈詩的小説〉との関連性を探る。

第Ⅱ部第二章では「散りぬるを」（昭和八年一月〜九年五月）を読み解く。五年前の殺人事件を追っていく本作は、犯罪小説の側面と、作品の自己言及性が注目されてきた。本論では、「散りぬるを」の中に想定されているいくつかの異なる「小説」の概念に着目し、リアリズムの小説作法を前景化する小説論の小説として本作を読み換えたい。また、作中の方法論の模索を、「春景色」に提示された新たな小説作法の延長線上に位置づけることで、後の川端文学の展開を考える視座としたい。

第Ⅱ部第三章で論じる「扉」（昭和九年一〇月）は、小説家の死と創作の問題をテーマに、小説化の「虚無」を代理して生きていた愛人のなみ子とその呪縛から解放される一連の過程を描いている。本論ではなみ子の人物像の変化に焦点を当て、作中の「虚無」を、散文詩と象徴の概念との関連の中で考察する。この時期の川端作品が小説家の死の問題に着目したのは、象徴表現によって生じる主体性の危機、また後の川端文学の方向性とも関わっていると考えられ、「扉」の中からその問題意識の行方を確認することとする。

本論文は、川端文学の生成過程を明らかにすることを目的にしているが、固定的な作家像の提示に向けられたものではない。川端文学が時代的課題といかに連動しながら以後の小説作法を獲得していくかを検討することで、川端の文学観と問題意識の一つの流れを検証することが本論文の目指すところである。

【注】

- 1 ここで、初期の時期設定について触れておく。『明治・大正・昭和作家研究大事典』（作家研究大事典編纂会編、平成四年九月、桜楓社）の中で今村潤子が指摘しているように、川端における作家活動の時期区分は明確でなく、〈戦前〉・〈戦後〉という区分が一般的に通用している。その中で、岩田光子「初期作品について」（『川端文学の諸相——近代の幽艶——』昭和五八年一〇月、桜楓社）は、「新文学の風が吹き荒れた過渡期的不安定な地盤」である「大正十年から昭和二、三年まで」を初期と設定している。仁平政人「初発期川端康成の批評——「表現」理論の形成——」（『川端康成の方法——二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成——』平成二三年九月、東北大学出版会）は、岩田の論を踏まえ、「一般に川端の「初期」とはより広い期間」が想定されているとし、「文壇への登場（大正一〇年）から雑誌『文芸時代』との関わりを見出せる昭和二年まで」を「初発期」とする。本研究では、本格的な長編の執筆が始まるまでの、川端文学の模索の時期を視野に入れ、文壇デビューの大正一〇年から昭和一〇年前後の期間を初期としたい。
- 2 大木ひさよ「川端康成とノーベル文学賞——ウェーデンアカデミー所蔵の選考資料をめぐって——」（『京都語文』二一、平成二六年一一月）はその代表的な論考である。
- 3 ノーベル賞公式サイト〈Nobelprize.org〉掲載の、Anders Österling によるセレモニースピーチには、「great sensibility, expresses the essence of the Japanese mind（日本人の本質を表現するすぐれた感性）」という記述が見

られる。

4 川端文学における『源氏物語』の影響は戦後に限って確認されるわけではない。この問題については、上坂信男『川端康成——その『源氏物語』体験——』（昭和六〇年一二月、右文書院）が、人物の類型を始め、倫理観・芸術観の面から集中的に論じている。

5 佐藤泉『国語教科書の戦後史』（平成一八年五月、勁草書房）、本多秋五『物語戦後文学史 完結編』（昭和四〇年六月、新潮社）参照。

6 小林秀雄「川端康成」（『文藝春秋』昭和一六年六月）

7 中村光夫「川端康成論——孤児の感情——」（『文学界』昭和三二年八月）

8 今東光「天才・川端康成と恋愛」（『現代』昭和四三年一二月）

9 三好行雄「昭和一〇年代の文学——芸術的抵抗の一形式にふれつつ——」（『日本文学講座Ⅳ』昭和三一年二月、河出書房）

10 ハルオ・シラネ著、衣笠正晃訳「カリキュラムの歴史の変遷と競合するカノン」（『創造された古典』平成一年四月、新曜社）

11 小森陽一「起源の言説——「日本近代文学研究」という装置」（栗原彬他編『内破する知——身体・言葉・権力を編みなおす』平成一二年四月、東京大学出版）は、当時の円本ブームが含意する問題を、明治文学の「正典化^{キャンナイズ}」の問題と、明治維新以後創出された「日本近代文学」の概念から問い直している。

12 川端の作品は、筑摩書房『現代日本文学全集』（昭和二八年八月〜三四年四月、全九九卷）の第三七巻に収録されている。

- 13 佐藤泉『戦後批評のメタヒストリー——近代を記憶する場——』（平成一七年八月、岩波書店）
- 14 （注5）、本多秋五『物語戦後文学史 完結編』
- 15 （注13）、佐藤泉『戦後批評のメタヒストリー——近代を記憶する場——』
- 16 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』五―六、平成一六年一月）
- 17 川端香男里「世界的観点から川端康成を見る」（『解釈と教材の研究』四六―四、平成一三年三月）
- 18 中川成美『モダニティの想像力——文学と視覚性——』（平成二一年三月、新曜社）
- 19 モダニズム研究会編『モダニズム研究』（平成六年三月、新潮社）
- 20 丹治愛『モダニズムの詩学——解体と創造』平成六年四月、みすず書房）
- 21 川口喬一・岡本靖正編『文学批評用語辞典』（平成一〇年八月、研究社）
- 22 小田切進「新感覚派の文学」（『昭和文学の成立』（昭和四〇年七月、勁草書房）
- 23 山本健吉「川端文学の一貫性と多様性」（『近代文学鑑賞講座』13『川端康成』昭和三四年一月、角川書店）
- 24 平林初之輔の「昭和四年の文壇の概観」（『新潮』昭和四年一二月）には、「マルキシズムが生産階級の前衛のイデオロギーであるとするれば、モダーニズムは消費階級の前衛的イデオロギーである。即ちこれは近代化された享楽主義である。この傾向は、カフェとダンスホールの増加に正比例して、今年にはいつてから益々知識階級を中心とする消費者階級に全盛の勢を見せてゐる。」という記述が見られる。竹村民郎・鈴木貞美編『関西モダニズム再考』（平成二〇年一月、思文閣出版）によると、「モダン」という用語は、「モダン・ガール」や「モダ

ン・ライフ」といった、ヨーロッパやアメリカの生活様式の真似という意味合いでまず定着し、「第二次大戦後の芸術界に、第一次大戦後のダダ、シュルレアリスムを中心にしたヨーロッパ、アメリカの芸術思潮に対する呼称としての「モダニズム」が定着するにつれ、日本における芸術思潮としての「モダニズム」の展開にも意が注がれるようになった。また、同書が指摘するように、二〇世紀中期において、モダニズムはしばしばアヴァンギャルド、前衛芸術運動とも称されており、本研究では、これらの名称の間に厳密な意味合いの区別は設けないこととする。

25 杉山平助 「川端康成論」(『新潮』昭和一〇年一〇月)

26 瀬沼茂樹 「川端康成論」(『行動』昭和九年六月)

27 〈魔界〉については、兵藤正之助「仏界入り易く、魔界入り難し」(『川端康成論』(昭和六三年四月、春秋社)、岩田光子「魔界における美意識」(『川端文学の諸相』昭和五八年一〇月、桜楓社)が集中的に論じている。小林一郎「美しい日本の私——「魔界」とは——」(『川端康成研究——東洋的な世界——』昭和五七年九月、明治書院)は、「仏界」と「魔界」を、「宗教」と「芸術」の世界の対立という図式でとらえ、示唆に富む論を展開している。

28 川端文学における〈万物一如〉・〈輪廻転生〉思想を仏教との関連で体系的に整理した代表的な論考として、小林芳仁「川端康成と仏典」(『川端文学の世界4その背景』平成一一年五月、勉誠出版)がある。

29 「南方の火」(『新思潮』大正一二年七月)、「非常」(『文藝春秋』大正一三年一二月)、「彼女の盛装」(『新小説』大正一五年九月)など。

30 羽鳥一英「川端康成と万物一如・輪廻転生思想」(『國語と國文學』四三―三、昭和四一年三月)

31 〈芸術家小説〉は、(注21)、川口喬一・岡本靖正編『文学批評用語辞典』の定義に従い、「芸術家や作家を主人公として持ち、その芸術家としての自己認識と芸術的才能の獲得にいたるまでの成長を描いた小説」を含むものとする。なお、〈小説を書く小説〉は、小説内における自己言及性と方法論の追求を含め、書く行為そのものの主題化を試みる小説としてメタフィクションと同様の意味にとらえた。メタフィクションの定義および時代的推移については、中村三春『フィクションの機構』(平成六年五月、萬友社)を主に参照した。中村は、ヒュー・ホールマンによる定義「その重要な関心が小説それ自体の本質や、小説がその言説を造る過程にある小説」に従い、「文芸が自覚的・技巧的・人工的制作物として意識され、文芸理念と技術についての反省的思考が必要不可欠となったモダニズム時代」の「批判的精神の賜物」としてメタフィクションを位置づけている。

第I部

モダニズムの展開と方法論の模索

第一章 「或る詩風」論

—— 前衛芸術との関わりの中で ——

はじめに

「或る詩風」は昭和四年一〇月『文藝春秋』に発表され、単行本『花ある写真』（『新興芸術派叢書』昭和五年一〇月、新潮社）収録の際に「或る詩風と画風」と改題された。二重人格者と狂人に刺激された詩人と画家の作風の変化を中心に展開する本作は、本文中の「白痴の少年」のいくつかのエピソードが異常心理学の書籍から、作品の冒頭に登場するドイツ詩人のエピソードが雑誌『変態心理』から引用されているなど、当時の心理学から多くの素材を得ている点が注目される。

上田渡は、画家の画風に「狂気によって人間は真の姿を顕現させるといふような、フロイト流の精神分析学による人間理解が前提としてある」とし、本作に「表現主義」からの影響を指摘している¹。また、小林洋介は、「「純粹な自分」を表現することの不可能性」という創作上の問題に着目し、作中の芸術家たちの人間観や芸術態度を、同時代の（人格）概念との関わりの中で論じている²。小林の論考は、本作の（人格）の概念に、「（自我）と（他者）との境界線が溶解してしまう」という当時の「認識論上の転換」を看取しようとする試みである。その他、本作の特異な空間性に着目した論に、高橋真理の論考がある。高橋は本作を、「異類の女」に魅せられた「二人の「痴人」芸術家の話」ととらえた上で、作品の舞台である「本門寺」を、東京の都会性・中央性と差異化し、「土地の意味がそのまま生命であるような作品」として本作を読む³。

このように、数少ない先行研究においては、作中人物の異常性が焦点化されながらも、異常心理者を表現しようとする詩人と画家の作風の変化に対する同時代的考察は行われてこなかった。本章では、本作の（芸術家小説）

としての側面に着目し、異常心理者を創作のミューズとしながら、結局その表現に失敗する芸術家の表現問題に重点を置き、分析を進める。さらに、詩人と画家の作風をそれぞれ前衛芸術との関わりの中で論じ、異常心理のモチーフが芸術において求められる背景を参照項に、川端の認識論の行方を探る視座としたい。

第一節 詩人の詩風——ダダとの接点

(一) 詩人における「純粹」

本作は、冒頭部分において作品の構成がすでに提示されている。

口笛を吹きながら、ドイツの詩人キユウゲルゲンが、夜更け通りの絶えた街を歩いてゐるところへ、ばさり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。／「私の女房も、まあそんな風に落ちて来たところを、私が拾つたも同然でしたよ。」と、入波伝平は語り出した。／「それで？」と私は、いきなり彼の細君のことに触れて行くのもどうかと思つて、先づドイツ詩人から遠廻しに質問を持つて行つた。／「そのドイツの詩人といふのも、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。」(「一」)

ドイツの詩人が夢遊病患者の少女に出会うように、伝平が二重人格者の君子に出会うという設定で、伝平だけでなく、画家の近木も狂人というミューズに偶然出会っている⁴。この設定は、さらに羽衣伝説の天女と獵師との

出会いに重ね合わされる形で、異質な存在と芸術家との出会いを示し、また二人の芸術家が得た新しい作風が、作品の末尾において喪失してしまうことを暗示している。天女が獵師の前で舞いを舞って見せ再び天に戻るように、作風を与えた君子が第一人格に戻り狂人が死ぬことで、二人の作風は「墓へ埋まつて」しまう。

君子は伝平の詩に変化をもたらし、近木までも引き付ける人物で、伝平はその理由を君子の「純粹」さの中に求める。その「純粹」さは、君子が二重人格者であるがために獲得されたものである。

「この人格の変換は——心理学の本には、もつと奇妙な例がいくらでも出てゐます。だが、しかし、君子の場合——いや、ほんたうの名は絹子ださうで、僕と会つた時には、自分の名も忘れてゐたのです。この絹子がほんたうの彼女か、君子がほんたうの彼女か。それも、彼女の場合は、それがはつきり二つに分れた時があつたんですが、私達人間のうちには幾つの人格が潜んでゐるかしかない。また、遺伝だとか、栄養だとかを引いたら、どこに純粹の自分といふものはあるのです。」（「七」）

伝平の論理からすると、人間は複数の人格を有し、純粋な自分というものは存在しないが、二重人格から分離された君子は一時的に一つの人格を持つ人間になりうる。健常者としてはなりえない、一時的に表れた君子という人格に伝平は刺激され、自分が求める「純粹」を君子に当てはめていく。小説家の「私」は、伝平の「純粹」へのこだわりを、「宝石を磨いて粉にしてしまふやうな、百合根をすつかりむしり取つてしまふやうな」行為であると語る。

伝平の詩は——さうだ、彼は不遇な詩人であつたが、決しておしやべりな詩人ではなかつた。／「君の詩風は——磨いてなくなる水晶、といふ題でもつけたらどうだ。」と私は或る時戯れに云つたことがあつた。／「な

に、水晶つて？水晶なんか嫌ひさ。」と伝平は酔った体を、どんと私にぶつつけて来た。／「それぢや、金剛石でも真珠でもいいが——とにかく君は、下手な宝石磨きだよ。言葉にしる、詩の材料にしる、磨けば磨く程美しくなると思つて、どこまでもこすつてゐるうちに、結局折角大きな宝石が、磨き粉のやうに小さくなつてしまふ。」（中略）実際、詩人としての彼は、余りに物の純粹さを、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。（「一」）

「私」から見て伝平が「不遇」な原因は「言葉」にある。どこまで磨いてもその本質は変わらない水晶のように、言葉を変えても、言葉の指すものそれ自体は変わらないが、伝平は対象を美しく表現しようとするうちに、その表現に失敗してしまうという論理である。伝平の詩風の元になっている君子は、磨く前の水晶や言葉が与えられていないもの、詩人が表現する以前の、ものそれ自体と解釈されよう。伝平の詩風の変化は、君子を表現しようとする内に、君子そのものをなくしてしまう過程、換言すれば、言葉を用いて詩作するうちに、ものの本質から遠ざかってしまう過程を示す。狂人の奥さんが住んでいる本門寺の裏で君子に出会う瞬間から、伝平の「不遇」は始まっている。

「白痴ぢやないかと思ひましたよ。ああいふ大きいお寺の境内には、よく白痴がうろついてゐますからね。」
／しかし、伝平は「言葉少なな詩人」であつた。彼は女の顔の「意味も少なさ」に惹きつけられた。普通の男ならば、薄気味悪くて、逃げ出すところかもしれないが、彼は彼女のうちに、それは彼の心敏さで、白痴ではなくて、幼児を見つけたのだつた。（「二」）

「言葉少なな詩人」の前に、君子は「意味の少な」い顔で現れる。その「意味の少なさ」に伝平は徐々に意味

を与えていき、最初「美しい女」、「白痴」のように見えた君子を、伝平は「彼の心敏」を以て「幼児」と見做す。伝平が君子の襟を合せてやりながら、大柄の絞りが「けばけばしくはなくとも目立つ」ことを気にし出すことから分かるように、最初の出会いから伝平が君子に求めているのは女性性や処女性であるが、君子にはすでに妊娠の経験があった。

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彼は考へやうがなかつた。

(中略)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振つて、／「私、子供のことなんぞ、知りませんわ。」／「知らない」と云ふと？」と、伝平は彼の訊問じみた、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、さういふことを云ひ出した伝平を、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、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。(「三」)

元の人格の頃に出来た妊娠線のことは君子の記憶にないのだが、伝平は妊娠の事実をしつこく問い詰める。それは、妊娠の経験があるにもかかわらず、君子が「少女」のように見えるからであろう。「美しい女」から「少女」へ、それから「幼児」へと、伝平が用いる言葉は、次第に成熟した女から逆行する方向に向かう。伝平は言葉で形容できない瞬間までこの行為を突きつめていき、その瞬間、君子は元の人格に戻る。

それから二ヶ月すると、君子は胎動を感じて、いよいよ美しい明かりのやうに喜んだ。だが、この喜ばしい胎動の或る時——彼女は突然仰向きに倒れて、痛々しく麻痺した。左手の指が一ぱいに開いて激しく額を掴んだ。見る見る彼女は痩せ細つて、肌が青白い陰影に覆はれて来た。そして深い眠りに落ち込んでしまった。十時間ばかりして、目を覚ますと、／「彼女はまったく別の女になつてしまつてゐたんですよ。私の顔も知らない、私との日々の暮らしのことを、何一つすら覚えていない——。」と、伝平は云ふのだつた。／「女房は——いや、もう私の女房ではなかつたのですが、君子は一種の精神病患者だつたのです。」第一の人格に帰つて見ると、彼女は激しいヒステリー女に過ぎなかつた。（「七」）

第一人格に戻る直前に、君子が「美しい明かりのやうに」輝いたのは、後に見ていく画家の近木との出会いに関わっているが、ここで重要なのは、君子が伝平の子供を身籠っている事実である。伝平は自分と結ばれ妊娠した君子が、すでに処女ではなくなつたことを認識したといえよう。

見てきたように、君子というミューズに伝平が当てはめる「純粹」さは、成熟していく中で女性が放棄する、処女性というありふれた意味にすぎない。伝平の「不遇」は、詩人が言葉を用いることで経験する、ものの本質に到達することの不可能性を示している。

（二） 認識と言語からの解放

川端の初期の評論には、「言葉」に内在する「不自由」さや人間の思考の「束縛」という課題が頻出する。⁵

『悲しい』と云ふ言葉は形容詞であつて、個性の悲しみ其物でない。或る見地からは、あらゆる名詞も動詞も一種の形容詞であつて物自体ではない。この『形容詞』に不信頼を示す事は単なる表現の革命を来たすだけではない。思想の因習や感情の因習から自由に解放される事なのである。

言葉が「物自体」に達し得ないという認識は、「或る詩風」の君子の表現に失敗する伝平の「不遇」そのものであるように思われる。かかる言語の表現手段としての限界意識を、川端は表現主義やダダを経由して語っている。「新進作家の新傾向解説」（『文藝時代』大正一四年一月）中の「四　ダダ主義的発想法」から確認してみよう。

私たちは、ダダイストの「分らなさ」を喜んで真似ようと云ふのではない。そこから、主観的な、直観的な感覚的な新しい表現が導き出さるべき暗示を見出すのである。そして、古く色褪せた冷たい発想法から解放されやうとするのである。言葉と云ふものの不完全さに就いては、私は以前にも度々云つた。表現派の「シユライドドラマ——叫喚劇」なども、この点に敏感な結果生まれたものの一つであると云へやう。文芸史上の総ての新文芸運動は、新しい表現様式の出現は、一面から見れば、人間の精神が言語の不自由な束縛から解放されやうとする願ひの爆発であると、私は考えてゐる。精神が言語を通じて、完全な自由な表現を見出さうとする、一種のロマンチック・ムウヴメント——浪漫運動であると、解釈してゐる。

川端はダダを「主観的」、「直感的」表現として解釈し、「言語の不自由な束縛」から解放される方法と評価する。川端が初期活動において新感覚派の文学理論の確立を試みたこと、その中にヨーロッパの前衛芸術との接点があった事実については前にも述べた。新感覚派のマニフェストでもある「新感覚派の弁」（『新潮』大正一四年

三月)では、「自然主義以後の全ての新しい文芸に於いて、感覚が主観と直観とに結びついて来た傾向」を指摘し、新感覚派に「自然主義に対する最初の、そして正当な反動」の意味を認めている。川端が問題にしているのは、従来の客観描写を放棄した「直観」と「感覚」への志向で、その延長線上に表現主義の「叫喚」とダダとの接点があった。

ヨーロッパにおいて、芸術全般に展開された前衛運動の一つであるダダは、日本においては主に詩壇を中心に論じられ、認識論の面で様々な議論を呼んだ。一氏義良の紹介に、ダダは「未来派の純粹直観」、「表現派の主観高調」をつなぐものとされ、池田公麿は、「感覚による「直接創造」としてダダを評価する。

十九世紀ロマン主義からダダにいたるまでのおよそ一世紀の文学が内包していた問題を、ダダははじめて基本的なドグマとして意識化したのだった。それはひとくちに言えば、自己の単純な外在化の過程であり、私の内面へ没入することによって己れ自身の姿を外部に押し出す主観主義の過程である。従って、ダダの公理は文学的伝統の所産であり、いわば主観主義の頂点を現わすものとしての意義を持っている。⁸⁾

では、「自我の内面」を「外在化」する「主観」によって得られるのはなにか。北村喜八による、ヒュルゼンベック「ダダイズムの歴史」中の「最も若き芸術」の紹介に、

「最も若き芸術」とは、彼等にとつて何を意味してゐたか。それは「抽象芸術」(Art abstrait)である。(中略)この「抽象芸術」は、カバレー・ボルテールで踊ったり唄ったり朗吟したりすることであり、絶対の正直の意味であった。何よりも自然主義よりの脱却であった。彼等が造形芸術の優れた姿として尊敬してゐた Archipenko は、芸術は写実的であつても理想的であつてもいけない、真であるべきだ、自然の模倣が仮令置

されてあつても、それは嘘だ、と云つてゐる。

とあるように、ダダが志向しているのは「真」、「絶対の正直」を表現する「抽象芸術」である。ダダが「本能」から出発し、「自明の、区別のない、知識で知ることのできない生命」の表出を目差したように、「抽象芸術」はまず創作以前に踊りや唄から始まり、詩において朗読の形をとった。「真」であるためには、「自然の模倣」があつてはならず、「本能」や「生命」そのままの表現が求められる。さらに、片山孤村は、表現主義及びダダの精神が、「物質的文化や之に根ざしてゐる芸術」の行き詰まりから出発し、「文化や芸術の本源たる精神や靈魂」へ向うものであるとし、詩の表現について、

表現派は『奇怪な唐草模様』の如き象徴よりもさらに強烈な深刻な詩的效果ある簡潔な、直接的な、濃厚な言語を求める。これが新浪漫派の一傾向なる象徴主義と異なる点である。斯かる主観状態、感情の爆発、狂喜、エクスターゼを表現する斯かる言語の論理や文法を破壊し（中略）、終には音節なき叫声や小児の片言や吃音（中略）の如きものを以て最も直接的な、最も完全な主観の表現と称するに至ることも自然の勢である。¹⁰

と説く。完全な主観の表現のためには、既存の概念に囚らわれた「言語の論理や文法」は破壊され、「叫声」や「吃音」にならざるを得なかつた。また、ダダは、言語に対する懷疑から、詩の中に視覚要素の導入を試みている。川路柳虹の論から確認してみよう。

ダダ派の詩が言語そのもの、既成の感覚や概念に支配されることを恐れて、特に印刷の配列や、文字の大小や、不規則な綴字などを用ゐるのは、なるたけ言葉のために誤られない純な表現を望むためであらう。彼らは所謂「詩的」な言葉に反抗する。彼らは詩的な連想や感情を避けて表現の純粹性を心がける。意味はむしろ

る読者自身に構成ささうとするかに見える。一言に云へば「言葉からの解放」が彼らの態度である。¹¹

川路は、ダダが目指した言語からの解放に重点を置き、概念や論理に囚われた言語に対する批判の意識を読む。また、ダダが用いた視覚的效果に触れ、その内容は「最も原始的な感覚、直裁ではぢき出すやうな感情、文字がその意味する概念を捨て、作者そのものゝ気分丸出しになるやうな表出を企てるもの」であると説く。

このように、ダダが求めたのは、自然の模倣からなる概念に囚われない、「本能」と「生命」そのままの表出で、詩における言語は、感情や感覚にもっとも近い形をとることが求められた。作中の伝平が詩人として経験する「不遇」は、前述した言語からの解放という同時代の文脈と呼応しているといえよう。¹²

第二節 画家の画風——〈写実〉から〈抽象〉へ

(一) 「人体の明かり」

本節では画家の近木の画風を見ていく。近木は、最初踊り子の葉子をモデルに絵を描いていたが、ダンス・ホルの客から頼まれた、狂人の奥さんの番人を務めることになってから作風が揺れ始める。近木は「人体の明かり」を求めて次々とモデルを変えていき、その過程で葉子の次のモデルになったのが狂人の奥さんである。

西洋から帰ると、彼の絵具が急に増えたやうに色彩が目立つて派手になったが、少し不思議なくらゐ、却つて写実風な絵を描くやうになった。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

彼のモデルだったのださうだ。／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つてから、彼の絵の写実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してもひますか、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。」と云ふ伝平の話によると、／「その居眠りしかかつてゐた制作欲が、何かで叩き起こ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つたのではないか。」（「四」）

伝平が指摘する近木の画風の変化は「写実」からの逸脱である。葉子をモデルにして、「写実」的な絵を描いていた画家は、狂人の奥さんに惹かれ「幽霊のやうな女」を描くことになる。狂人の奥さんは座敷牢の中で生活しているが、「余程おとなしい」人物で、伝平と近木は「氣違ひといふ名目の下」に、婦人を閉じ込めておこうとする「大金持ちの陰謀」を疑っている。その中で近木は奥さんの薬の効果を試すために葉子に薬を飲ませるに到るが、葉子に別段変わりはなく事件は収まる。しかし、この出来事は近木の画風への評価に関わってくる。

「君は奥さんを描きながら、同時に幾らかは、葉子さんを描いてゐると、自分でも思ふかね。」／「どうも不思議なんだ。」／「もしそんなことがあるとすれば、君の道徳心の現れだよ。君は葉子さんに薬を飲ませてみた頃からもう葉子さんの絵は書けなくなつてゐる。しかも、奥さんを描きながら、その絵の中へ無意識にも、葉子さんに対する謝罪の氣持が出て来るんだよ。」／「馬鹿な。」／「それぢや、君は幽霊写真のやうな絵を描いているのかもしれない。霊媒写真を取ると、そのうしろに外の人間の姿がぼうつと写る、あれさ。奥さんをモデルにして、葉子さんの肖像画が出来上がったとしたつて——まあ、僕に云はせれば、不思議はないがね。一たい、純粹に一人の女と云ふのは、われわれの眼に見えもしなければ描けもしない。」／「そ

んな、変てこな心理学みたいなもので、絵の批評をされてたまるもんか。」（「六一」）

次節で詳しく論じるように、伝平が批評に使う「無意識」や「霊媒写真」という言葉は当時の〈変態心理学〉、現在の異常心理学の領域に多用された用語で、作品の後半に登場する「人格の変換」も同質のものである。¹³ 伝平にとって人間は複数の靈魂や人格を有するため、画家の絵に複数の人間が描かれても不思議はない。近木は画風の変化の原因を心理学に求める解釈を否定しながらも、その原因に気づくことはない。ここで実際近木の作画の場に着目してみる。

「もつと美しく——もつとぢかに、奥さんを、いつか描かせていただきたいのですが。」／「はい。」と、それが分かったのか、奥さんはいさぎよく帯を解くと袴を脱いだ。しかし、長襦袢には手を触れようとせず、けろりと座つてゐた。近木はそれで一先づ呼吸がほうと静まると——しかたなしにその薄い水色の長襦袢の姿を、格子越しにデッサンした。描くふりだけですますことは、なぜかできなかつた。二度目には長襦袢も脱いでくれた。彼はその姿から裸体を描いてしまった。その画を見た日、奥さんは頬を真っ赤に染めて、袴も脱がなかつた。——ところが翌る日は、いきなり裸になつた。彼は手先が顫へた。／「近木は云つてゐましたよ。葉子のやうに健康な張り切つた女を描いてゐた画描きが、こんな体に惹かれるなんか——。」「これまでの僕の——つまり、一人の画家が死んだと同然だつて。」（中略）ところで、さすが、裸を見ると、奥さんが色町の育ちだといふことがはつきり分かつたさうです。」（「六一」）

近木が最初から描きたかつたのは奥さんの裸体で、そこには人体の「明かり」があるはずだつた。奥さんが服を脱ぐように言われていないにもかかわらず、だんだん近木の前で服を脱いで見せ、最後に自ら裸体になる描写

は、モデルの姿が画家の望む通りに変わってくる過程を示している。後に近木が君子に「純粹に一人の女といふ感じの明かり」を発見したと言う時、「今度は君子が君を描くのかい。君が君子を描くのぢやなくて——」と伝平が語るように、近木は対象そのものを描くのではなく、自分が求める通り変わってくる対象の姿を描くのである。このようにして、「写真」から離れ、新しい画風を得た近木が、「人体の明かり」を描けないのはなぜか。少し前に戻り、近木が奥さんを観察する場面に注目してみる。

時々さめざめ泣くことと、帯を叩きながらにこにこ笑つて歩き回ることと、葉子の結つてやる髪が直ぐほどけてお下げになることと、時たま目の前にある人に気がつかないことと——それからやはり気違ひと思はれることは、座敷牢を一向出たがらないことだった。もう一つ無地の着物ばかり着てゐることと——。／無地の着物しか着ない——それも奥さん自身の好みらしい。しかも派手な色ものはない。画家の近木には、それが一番不思議だった。これが最初に画家としての眼を、奥さんに惹きつけたのだつた。（「六」）

最初近木は奥さんの異常な狂気へ興味を持ったが、奥さんを観察していく内に「無地の着物」の色に気づき、それが「画家」としての彼を引きつけた理由になっている。

ここで画家自身が経験する画風の変化を整理すると、まず、近木は葉子の「健康」な体をモデルに「派手」な絵を描いていたが、それが自分の求める「人体の明かり」ではなかったため、モデルを奥さんに変えることになる。その時、画家は最初に奥さんの「無地」の着物の色に惹かれ、モデルの姿をいろいろな角度で描き、最後には裸体を描くことに成功している。しかし、そこには「色町育ち」の「貧しい体」があるだけで、今度も「人体の明かり」を描くことはできなかった。作中の「人体の明かり」とは、事物の色彩や形象以前、つまり形而上的

な姿に近いものであろう。近木は奥さんからも描くことができなかつた「人体の明かり」を君子に見つけたと考
え、それを描こうとする。君子は第一人格に戻る直前に、「明かりのやうに」喜ぶが、近木がそれを描く前に君
子は普通の女に戻っており、「明かり」は近木にとって、結局描けないものとして提示される。

このように、本作において、詩人と画家が突き当たる問題はいずれも、概念化・固定化された言葉や視覚とい
う表現手段の問題から生じている。

(二) 〈具象〉から〈抽象〉へ

では、近木が経験する創作の問題を、同時代の絵画史の中で考察していこう。まずは、〈写実〉について川路
柳虹の論を踏まえておきたい。

古き自然派や写実派や、乃至印象派すらも実在と云ふ物を古来からの写実の法則に依つて再現しやうとする
手段については殆ど手を尽くし終つた観がある。所謂絵画は写実主義の頂点に来て行き詰まつた。此の事を
一層精しく云へば、写実に対する考へ方が行き詰まつたと云ふ方を妥当としやう。即ち絵画（のみならず一
般美術）の対象は、現在に於いても其の抽象的たると具象的たるとの差を問はず、一切は此の実在である。
それ故実在を本とすると云ふリアルな法則から云へば、真の意味の写実の精神と云ふ物は、絵画の中核を成
してゐるものである。一切の美術は此の中核に向かつて突進し、其の生命を摘出する事に腐心して居るが、
しかし時代によつて其の実在の探求方法を換へて居る事である。旧来の写実主義は、写実の法則を単に模写

的再現の手法のうちのみ求めたのである。¹⁴

川路は、絵画の目的が「実在」の追求にあるとし、対象を充実に模写することで「実在」に向かった写実主義が、その技巧の頂点に達し、転機を迎えたと説く。さらに、森田亀之輔は、一九世紀の絵画に対する二〇世紀初頭の前衛美術を、「客観」に対する「主観」の反動とし、「物質主義」の行き詰まりから「精神主義」に向かう変化の中でとらえた上で、後期印象派が表現しようとした「実在」に関して次のように述べている。

後印象派の感情は自然の概念的観察から出発して居る。つまり概念的な自然を作家の内部欲求に順応させたものが後印象派の絵である。単純化といふ特色も其処から生ずるので、其感情中には必然的に自然形象が含まれてゐるのである。(中略)キュビズムやフェチュリズムに於ける感情は、既有概念といふやうなものから離れて、唯、画家の得た感覚其物を出発点としてゐる。或る一つの自然物体を感興の源泉として作画する場合でも、其物の精緻な観察から得た総合感覚に含まるゝ一種の力とか心持ちとかいふやうなものを、其儘具象化したのが新しい絵画で、其感情の本質は抽象的である。(中略)つまり、後印象派は自然形体に拠りて成立する感情を現はすが、最新派は抽象的な純粹感情の具体化である。¹⁵

森田によると、後期印象派の絵画は「因襲的」な「物象の知識」に依存し、そこに表現される「主観」や「感情」には、「自然形象」の模倣という問題が内在しているという。また、前衛美術が、因習から離れ、「物の真相」に到達するために求めたのが「直観」であり、それによって「純粹感情」を表現することが可能になると論じる。澤木梢の論を借りれば、「純粹感情」とは、「言語や外部事物を以て説明し能はざる情意」をいう。

印象派が芸術を理智化したるに対し表出派は遂に感情にのみ其根源を索めたのであるが、立体派は反対に此

理智的傾向を一層徹底せしめようとするものである。但し彼等は新印象派の如く科学的理智では満足することが出来ない。もつと純理的な謂はゞ哲学的な理智の上に芸術を立てやうとするものである。詳しくいふと実験的経験的な科学の法則を芸術に応用するのではなく内面的な叡智を以て見たる実体を現はすのが立体派の目的である。夫れ故に物象の具体的な皮相、概念を排する点に於いて立体派は表出派と其要求を等しくするものである。¹⁶

澤木は、従来の絵画は、「経験」による科学の法則に依っていたのに対し、立体派は「内面」の要求により、「物象の具体的な皮相、概念」を排除することで成立していると指摘する。

このように、絵画は〈実在〉の表現を目指して、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけて、〈具象〉から〈抽象〉へと大きく転換した。¹⁷「或る詩風」における画家の近木が経験する画風の変化は、写実からの逸脱という点で、前述の絵画の流れの中に位置づけることが可能であろう。ただし、近木は「人体の明かり」という形而上的なものを描こうとしながらも、視覚によって認知される対象の形象から逃れることには結局失敗している。

ここで注目したいのは、絵画史における認識の転換が、理性や理知による合理主義への疑問から出発しており、前節で考察した言語の解体とその基盤を共有している点である。以上の考察を踏まえた上で、本作における芸術家のミューズが、狂人や二重人格として登場している所以を、節を改めて考察する。

第三節 「白痴の笛」——非理性と〈天才〉

見てきた詩人と画家の新しい作風は、君子が第一人格に戻ることで普通の女になり、狂人の奥さんが死ぬことで喪失される。そもそもなぜ彼女達は、二人を引きつけることができたのか。それを考えるための糸口となるのは、伝平が「私」に聞かせる「白痴」の話である。

「馬鹿の話を二つ三つして置きましょうか。」／その話——。／瀧の川学園にゐた白痴の少年は、三四年間の暦をすつかり記憶してゐた。何年の何月何日は何曜かといふやうなことも、即座に答へることができた。／余りにその評判が高いので、帝大の心理学教室から、故元良文学博士が実験に出かけた。三四冊の暦の一つのあちこちを開いて、訊ねてみたが、一向当たらない。その席に立ち合つてゐた石井団長が、そんな筈はないと、／「博士が暦の年号を思ひちがひなすつてゐるのではありませんか。」／いかにも、去年の暦と一昨年の暦と取り違へてゐたのは、博士だった。暦を正しくすると、答へもすつかり正しくなつた。そこで白痴はすかさず博士に／「あんたも馬鹿か。」／また、これは毛唐だが——ある教会の墓地の三十五年間の歴史を詳細に記憶してゐる白痴があつた。三十五年間の間に、幾百人となくその墓地に葬られ死人とその喪主の名前ばかりでなく、その埋葬の時日を、一つ残らずはつきり覚えてゐた。そして葬ひのほかのことはなにも知らない。／また或る癩癩性の白痴の少年は、笛だけを巧みに吹いた。彼の部屋はいろんな笛でいっぱいになつた。どんな複雑な楽譜でもそれを一度笛で聞くと、自分の笛に移すことが出来た。「そして私は、その子供の笛の代りに、詩を作ることができる。」と伝平は笑うのだ。(中略)「まあ、私の笛はどうでも、いいです——君子もやつぱり白痴の笛を持つてゐましたよ。向ふが私の笛の家元かも知れないのです。」(「三二」)

伝平は、「癩癩」を患っている白痴が、笛だけは巧みに吹くように、自分には詩だけをうまく作る才能がある

という「自信」を持っている。つまり、伝平は、白痴でありながら、ある特定の分野において天才性を発揮する「癲癩性の白痴の少年」に自分を例えているのである。¹⁸この言葉は近木の画風への評価にも使われ、「写実」的だった絵が「行きづまった」時、「笛のない白痴」のように「居眠りしかかつてみた創作欲」を再び起こしたのが、狂人の奥さんであった。

このような精神的欠陥を持つ人間と天才との類似性は、ロンブローゾの『天才論』と雑誌『変態心理』を中心に、この時期の文壇に流布していた認識である。一八八〇年、イタリアの精神病学者チェザーレ・ロンブローゾが発表した『天才論』は、明治末から広く読まれた書籍で、川端の大正六年一二月の「自由日記」にも『天才論』に関する言及がある。またこの思想は、医学的な見地で終わらず、作家の気質に関する議論においてもよく参照されていた。たとえば、北村小松の論に、

天才である所の『文学者』であるが、ロムブロゾ等に云はせると、天才と狂人は同じ様なものと云ふ事である。(中略) およそ天才と云はれる人、或は天才肌と云はれる人達は普通一般の人とは違ひ、憂鬱病だの誇大妄想や懷疑狂、幻覚等と云ふ精神状態をもつてゐる様である。(中略)そしてこの天才達は文学を生んだ。『芸術のための芸術』を――。¹⁹

とあり、「天才＝狂人」という図式が文壇に通用していたことがうかがえる。のみならず、芸術派の作家に対する蔑視として使われているこの認識は、文学形式の問題にまで影響していった。佐藤一英「癲狂文学の没落と新感情文学の台頭」(『文藝時代』昭和二年三月)を参照してみる。

文学の感覚作用が、かつてサンボリストの詩人が試みた言語の音声上の音楽的効果、最近未来派、構成派ダ

ダリスト等の詩散文の創作に試みられてゐる文字の体、型の大小などによる視覚的方面にあるとすれば、それは文学も一部直接的感覚表現と言ひ得るであらう。然るに文学においては、かゝる方面は副作用にすぎずして、文章に含まるゝ内面的なものにある。(中略)文学上幻覚、錯覚は共鳴を起させる効力大なるものがあり必然文学に欠くべからざるものであるが、幻覚錯覚の昂進は病理作用さえも促進せしめんとするところまで進まんとする傾向を帯んでくるものである。

佐藤は、村山知義、稲垣足穂の作品が、「X脳病院の患者のたわ言」と差がないという批判と共に、当時の文人が「天才でなくとも狂人に近づきつゝある」とし、その傾向の作家を「癲狂派」と名付けている。一部の文人が行つた未来派やダダへの批判は、作品の難渋さに起因しているともいえるが、佐藤が言う「癲狂」・狂気の問題は、ダダの表現形式の一部でもあつた。この時期の文壇に関して和田敦彦の論を参照してみる。

精神医学関連の図書が一般書として刊行され、知識として精神医学情報が流通するのみではなく、この時期には実際に「精神病者の手記」が活字化されてくる時期でもあるということに注目したい。と言うのも、それらの患者の言語、表現と、ダダ詩における言語、表現につながりあつた部分があると考えるからである。²⁰

和田の指摘は、ダダが狂気の問題を含蓄した表現形式であつたことを示唆している。その中で大正一一年に起こつたダダリスト高橋新吉の「発狂事件」は、ダダと狂気の問題を露出させた事件として知られる。「今から俺はダダを全世界に宣伝するのだ」と飛び出し逮捕された高橋の「発狂事件」に触れ、辻潤は『東京朝日新聞』紙上において、

恐らく彼は彼自身のダダを完成させたのかも知れない。そして、僕はなぜまだ発狂しないのであるのか？(中

略)自殺?狂気か?——彼のやうな人間のとるべき道はその二つより他にはなかつたのである。酸性過多な天才はなまぬるい妥協には遂に我慢しきれなくなるのだ。²¹

と、高橋のダダの完成が狂気によっていると述べている。このような解釈は、吉行エイスケが述べる、「高橋新吉が低能になつた」ことで、「転換」を迎えたという記述²²や、高橋が「時代のために」発狂し、「ダダの宣伝」をしていると見る工藤信之助の解釈²³とも通じている。

辻が新吉の狂気を現実への妥協を否定する意味として読んだのは、理性的に統一された普通の人間としては到達できないものを、狂気に代表される非理性的精神が可能にするという認識があつて可能だったといえよう。「或る詩風」における芸術家のミューズが、二重人格者と狂人として登場するのは、前述のように非理性への注目が著しかった文壇の動向の中で形成されたといえよう。

おわりに

このように、狂人と二重人格者という逸脱した精神の持ち主をミューズとし、結局それを表現することに失敗する芸術家たちによって語られるのは、理性からかけ離れたところにある自由な精神と、それを手に入れることができない芸術家の「不遇」であった。本章では、詩人と画家の作風を分けて考察したが、創作における因習と概念化された創作手段の限界が、文学と絵画の領域を問わずモダニズム全般における問題意識であつたこと、その背後に合理主義を支えていた理性への懐疑が前提されていたことはいまでもない。このような表現形式に対

する限界意識と非理性への注目は、川端の「水晶幻想」（『改造』昭和六年一月）、「抒情歌」（『中央公論』昭和七年二月）における幻想性に結実していく。さらに次章で考察する「針と硝子と霧」（『文学時代』昭和五年一月）は、自明視されていた（主体）の意識を再考し、（無意識）と非理性を志向する川端の文学意識を反映している点で本作と強い関連性を有している。

【注】

- 1 上田渡 「川端文学と絵画」（田村充正・馬場重行・原善編 『川端文学の世界4その背景』平成十一年五月、勉誠出版）
- 2 小林洋介 「（人格）の異常と表現行為をめぐる物語——川端康成「ある詩風と画風」論——」（『國語と國文學』八六—六、平成二十一年六月）
- 3 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」——」（『国文学 解釈と鑑賞』別冊「源氏物語の鑑賞と基礎知識」平成十一年十一月）
- 4 本文中のキューゲルゲンのエピソードは実話に基づいたもので、川端が参照したのは、大正六年一月『変態

心理』に載った加藤元一の「珍しい睡遊の例」である。キューゲルゲンが実際執筆した書籍は、最初『生ひ立ちの記』（伊原元治訳、大正三年二月、興風社）と訳され、後『一老人の幼時の追憶』（大正一四年一二月、岩波書店）と改題されており、伝平のいう『若き日の思ひ出』という題で刊行されたことはない。また、キューゲルゲンの父親の親友の経験を書いたものを、キューゲルゲン本人の経験として書いていることから、川端はキューゲルゲンの本からではなく、『変態心理』の記事をそのまま引用したと推測される。本作品に引用された文献に関しては、片山倫太郎「若き日の川端における思想関連文献の受容の脈絡を探る——雑誌「変態心理」を起点として」（『国文学 解釈と鑑賞』七五―六、平成二二年六月）に詳しい。

5 代表的な評論に、「遺産と魔」（『時事新報』大正一二年一二月）、「新文章論」（『文藝倶楽部』大正一二年一二月）、「現代作家の文章」（『文藝講座』大正一四年一〇月）、「走馬灯的文章論」（『改造』昭和五年二月）がある。

6 川端康成「思想と生活と小説」（『文藝時代』大正一三年一月）

7 一氏義良「ダダイズムの発生」（『立体派・未来派・表現派』大正一三年五月、アルス）

8 池田公麿「ジャック・リヴィエールのダダ論——『ダダへの感謝』について——」（『本の手帳』五八「特集ダダ50年」昭和四一年一〇月）

9 北村喜八「銀の鷲馬（ダダイスムスの考察）」（『中央美術』「ダダイズムの研究と作品——ダダ特集——」、大正一二年二月）

10 片山孤村「新興独逸文学概観——表現主義の主張と由来——」（『太陽』大正一〇年一月）

- 11 川路柳虹「突飛なる詩派に就いて——未来派・立体派、ダ、派、写象派の詩——」（『早稲田文学』大正一一年七月）
- 12 ただ、小説内でいかに言語を駆使するかを提示していないところに本作の限界がある。この問題意識は、第二部で考察する、象徴の実践という課題に移行していくと考えられる。
- 13 雑誌『変態心理』は、作中の素材になっている二重人格や狂人、白痴などの異常心理と心霊学まで、幅広い領域を対象にしていた。『変態心理』に関しては、小田晋編『『変態心理』と中村古峽』（平成一三年一月、不二出版）を主に参照した。
- 14 川路柳虹『現代美術の鑑賞』（大正一四年一〇月、東都書房）
- 15 森田亀之輔「泰西画界新運動の経過及びキュビズム——附り其批評（中承前）」（『美術新報』大正四年五月）
- 16 澤木梢「印象派より立体派未来派に達する迄」（『三田文学』大正六年一月）
- 17 〈具象〉と〈抽象〉の概念は、村山知義「過ぎゆく表現派」（『中央美術』大正一二年四月）を参照した。
- 18 本文中の「癩癩性の白痴の少年」以外のエピソードは、単行本収録の際に削除された。（注3）、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」論——」は、「瀧の川学園の白痴の少年」と、「ある教会の墓地の三十五年間の歴史を詳細に記憶してみた白痴の少年」の話の典拠を、それぞれ石井亮一の『白痴児』（明治三七年四月、丸善）と、「賢い白痴」（『石井亮一全集』第二卷、昭和一五年八月、西村書店）所収。全集に「昭和三年頃」とあり、執筆年度及び掲載誌、「全集」における執筆年度の推定の根拠は不

- 詳。)とする。(注4)、片山倫太郎「若き日の川端における思想関連文献の受容の脈絡を探る——雑誌「変態心理」を起点として」は、中村古峽『変態性格者雑考』(昭和三年七月、文芸資料科研究会)を典拠とする。
- 19 北村小松「天才と家庭とこやしの話」(『新潮』昭和三年七月)
- 20 和田敦彦「高橋新吉——狂気という方法」(和田博文編『日本のアヴァンギャルド』平成一七年五月、世界思想社)
- 21 辻潤「ぷろむなあど・さんちまんたる」(『東京朝日新聞』大正一一年一二月二一日)
- 22 吉行エイスケ「雑記」(『ダダイスト』大正一二年二月)
- 23 工藤信之助「ダダイスト新吉の詩」(『新潮』大正一二年四月)

第二章

「針と硝子と霧」論

——無意識への志向——

はじめに

昭和五年一月『文学時代』に発表された「針と硝子と霧」は、川端研究において、主に試作として位置づけられてきた作品である。朝子という人物の狂気を中心に展開される本作は、頻出する心理学用語と、()の中に綴られた朝子の意識の内容から、精神分析学や(意識の流れ)を中心とする(新心理主義)の枠の中で論じられてきた。さらに、本作の表現形式に焦点を当てた多数の論考は、(新心理主義)の代表作とされる川端の「水晶幻想」(『改造』昭和六年一月)と本作との関連性に着目している。羽鳥一英は、「水晶幻想」を「日本におけるいちはやい新心理主義文学の試み」として評価している。一方、本作に「エレクトラ・コンプレクス、抑圧と抵抗等、フロイド心理学」の影響を認め、(新心理主義)の完成に至るまでの試作として本作を評価している¹⁾。曾根博義の指摘によると、(新心理主義)は瀬沼茂樹の『現代文学』(昭和八年一月、木星社書院)の中で唱えられ、昭和初期の文壇の言説を形象した概念である²⁾。瀬沼は、「個人主義に立脚する近代文学」が関東大震災を境に「解体」の時期に入ったとする史観から、「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、克明に追及して行くときに、「意識の流れ」「内白独白」などの方法に立つ新心理主義文学を発生せしめた」と述べている。ただ、曾根が指摘するように、前述の定義は「きわめて曖昧」なもので、文学史的な位置づけにも不明な点が多い。

もう一つ本作の表現形式をめぐって共有されてきたのは、ジョイスの『ユリシーズ』(一九二二)と

〈意識の流れ〉、〈内的独白〉との関連性で、欧米文学と本作の差異化を図る論が大半を占める。太田三郎は、本作の形式を「内的独白の形式への無理解から生まれた誤り」、「新心理主義的手法の康成流の発展である文体³」と指摘し、平山城児は、〈意識の流れ〉が持つ「個性の解体」という二十世紀小説が抱えた問題とは無縁な、「ジョイスの模倣作」として本作を評価する⁴。さらに、岩田光子は、『ユリシイズ』の手法を「現実の外界と緊密にかかわり合いながら流れ動いていく」人間の意識を表現するものとした上で、その際「意識と外界との混融が特色とされる」のに対し、川端の手法は外界とはつきり「区別」されている点でジョイス作風の不完全な模倣性を有すると説く⁵。

その中で、仁平政人は、精緻な作品分析を通じて、「精神の実体論的な「深層」などに帰着することのない錯綜したテキスト」として本作を読み解き、〈意識の流れ〉という枠から逃れることを試みている⁶。仁平の論考は、同時代の「心理——文学」言説の考察をもとに、本作にフロイデイズム小説以上の意味を付与した。ただ、仁平の論考もなお「心理——文学」という図式を踏まえているように、昭和初期の〈心理〉表現と精神分析学の影響は本作の位置づけにおいて少なくない論点を孕んでいる。

本章では、先行研究が着目してきた心理学的要素にも注意を払いつつ、作品の構成を中心に分析を行いたい。作品の後半部に注目して読み返すと、本作における精神分析の適用は極めて意図的なものと見えてくるからである。さらに、本章では、フロイデイズムの登場と〈意識の流れ〉が焦点化される背景を再検討し、本作にみられる川端の認識論の一面を明らかにすることを目指す。

第一節 「恐怖症」とフロイデイズム

(一) 朝子の「恐怖症」

作品の冒頭で朝子自身が「体の心に病が入った」と述べ、作品の末尾に「作者」を名乗る語り手が登場し朝子の病症を並べるまで、本作は、朝子の狂気や病症の進行を中心に展開される。

不潔恐怖症の徴候がだんだん激しくなった。

接触恐怖症の徴候がだんだん激しくなった。

尖圭恐怖症の徴候がだんだん激しくなった。

恐怖恐怖症の徴候がだんだん激しくなった。

これらの病名は当時の異常心理学の書物の中で確認されるが、四つ目の詳細は不明である。朝子が経験する病症と、作中に頻出する心理学用語から、本作は、朝子が幻想の中に完全に入り、狂人になるまでの過程を分析的に追っていく構成の中で読まれてきた。後半部において朝子の狂気は以上の病症を越え、作中に転換をもたらすのだが、本節ではまず表面的な構成を中心に読んでいく。

朝子の病症の原因を与えるのは弟と夫で、朝子は不幸な結婚生活に悩まされている。

弟は朝子達きやうだいの父の生き写しであった。彼の子供の頃から、だれもかれもがさう言った。

朝子はそれを聞く度に、なにか動物じみた嫉妬を感じた。(中略)この頃、彼女は夫の肌に触れて

ある時に、ふと弟を思ひ出し、さうすると、夫の肌に触れてゐる彼女の肌の身の毛がよだつやうに思はれることがある。しかしさういふ時は反て、彼女の肉体を燃え上らせる。またしかし、街に出ると彼女の眼は人間の顔形を感じる力を失つたかのやうに、女達の肌ばかりを見てゐる。朝子は一度死産をしただけであるけれども、下腹にはちやんと妊娠線が残つてゐる。自分の体にあることさへ忘れてゐた妊娠線が、彼女はまたこの頃氣になつてしかたがない。肌のしみだと思ふ。さう思ひながら彼女は足を洗つてゐる。

夫に抱かれながら弟を思い出し、それがかえつて「彼女の肉体を燃え上らせる」という記述が示すように、朝子は弟と結ばれたいという近親相姦の欲求を持っている。世間的に禁忌視された欲求を朝子は必死に隠そうとし、夫の肌に触れることに対する恐怖は接触恐怖症として現れる。また、死産の跡である妊娠線は、子供を産むことができないまま続いている不安な結婚生活を朝子に意識させ、妊娠線の跡を消したいという欲求は、しきりに「足を洗う」不潔恐怖症につながる。

その中で、夫の引き出しから女の写真を発見し、夫の不倫を疑うことになつた朝子は、夫の羽織に針を入れておき、夫の服をたたんでくれる女に針が刺さることを期待していたという。

朝子は夫の羽織から一本の針を見つけ泣きじやくりながら、そして二本目の針に指に突き立てて、そこに浮び上つた小さい血の球をぼんやり見つめてゐた。／「おい、よく氣をつけてくれよ。針の着物を着せられてるやうなもんぢやないか。」／彼女は驚いて指の血を吸つた。(中略)「その人の指に針がささつたら——私どうしましょう。」／「その人つて誰のことだ。」／「羽織をお脱ぎにな

れば、どこだつてたたんでくれるものなんでせう。でも、針つて不思議なものね。生きものみたいね。うちだつて、もう何十本、何万本で針をなくしてるでせう。それで誰も怪我しやしないんですもの。」

朝子是不倫への疑いを夫の前では打ち明けない。針を夫の羽織に入れておこなど、嫉妬に関する秘密が明かされるのは、受け手のない、死んだ母への手紙の中においてである。朝子が嫉妬を認めないのは、母が嫉妬を起こす度に父から「氣ちがひ婆」と呼ばれたことで狂人になってしまったと考えるからで、朝子は自分が病んでいることは認めても、それが狂気であることは否定する。その中で、「生きもの」のように家中の針がなくなり、同時に家の釘が抜け出して踊る現象が彼女の幻想の中で起こり始める。

恐ろしい夢を見ました。家中の釘がね、夜中になるとみんな抜け出して来ますの。——朝子はこれまでにそんな夢を見たことはない。それは手紙を書いてある時の彼女の幻であった。／——もうこんな家にはゐられません。釘は一寸法師のお祭りのやうに、みんなで踊つてゐます。家が崩れてしまひますわ。夫を起こしましたの。釘達は一ぺんに自分の穴へ帰つてしまひました。夢ですわ。夫はほんたうに親切です。これは秘密ですけど、家に美しいお嬢さんが一人ゐますの。早く弟のお嫁さんになればいいのに。世界中で一番幸福な夫婦が出来ますわ。(中略)夫が泣いてゐますわ。夫の羽織に、私は針を二本も入れておきました。私の体の中は毒で一ぱいで、肌から毒が吹き出すの？お母さん——。

朝子は、弟と女を結婚させたいと考え、実際弟に女の写真を見せてもいる。この考えは後に見ていく朝子の「隠れた意志」に関わっているが、まずは、女への嫉妬を隠すための口実として効果的な方法であるといえよう。自分の体の中に毒がいつぱい詰まっております、その毒で夫を殺せるという妄想と共に朝子は狂気を増していき、弟への恋や、女への嫉妬、夫への憎しみという、抑圧されていた欲求や感情を無くすことができず朝子は悩みつづける。針や釘が刺さった朝子が、母から受け継いだ「気違ひ」血統の血を出し尖圭恐怖症を患う時、抑圧されていた感情の象徴である針や釘が、狂気と殺意の証拠である血と毒を、朝子の意思とは関係なしに体から露出させる。

このように次第に恐怖症が現れてくる過程で、朝子の狂気を認識させる役割をつとめるのが弟である。弟は「学問ができ」、「もの覚え」が良く、朝子の精神状態を理性的に観察する人物として登場する。

・姉さんは子供の時から内心ではおやぢに見方をしてゐながら、おふくろに見方をしようとつとめてゐた。あれはいけなかつたと思ひますね。姉さんはおやぢが好きだつた。おふくろは嫌ひだつた。」
(中略)「いいえ。ちがひます。そんなことつてないわ。私はよくお母さんと抱き合つて、お父さんを怨んで泣いたのを憶えてゐるわ。」(中略)「いまだにさういふことをいつてるから、姉さんの性質がからつと明るくならないんだ。」

・悲しい燕つて、なんのことです。——うん、燕で思ひ出した。おやぢのあらあらしい性質は、僕ばかりでなく、姉さんだつて受けついでゐますよ。おふくろが病みはじめた頃でした。憶えてゐま

すか。うちの燕の子が庭へ落ちたことがあつたでせう。姉さんはそいつを拾つて川の中へ捨てに行きましたよ。

弟は、自分が「はつきり憶えて」いる昔の記憶を「思ひ出し」、朝子の忘れていた記憶を呼び起こそうとする。父を愛し、母を憎んでいた幼い時期のエレクトラコンプレックスを朝子が認めないのを、弟は「姉さんの性質がからつと明るくならない」原因の一つとする。さらに、朝子にとつての父への恋は、父に似ている弟への恋、つまり、「自分の恋人を夫の家に入れてゐる」という夫の記述と、朝子が「愛してゐる」のが自分であるという弟の記述で説明される近親相姦を意味し、弟はそれを朝子に認めさせようとしている。弟が覚えている「燕」に関する記憶は、女への嫉妬から、夫の羽織に針を入れたり、夫に対し殺意を覚えたりといった朝子の「乱暴な性質」の喩えとして記述される。弟が朝子に対して発する、冷静で理性的な指摘は、朝子の狂気の原因探しを目的とするものであるが、それが朝子に影響することはない。

いよいよ霧が深い。(中略)まことに壮麗な夢の国であつた。霧の中を朝子は翼ある鳥のやうに飛んで歩いた。(女。女。山百合の匂ひ。母の乳房。乳色の海。ガラスの板をころげまはる水銀の玉。女は悪魔だ。あの写真の女の美しい肌。父の匂ひ。女であることはしあはせだ。彼女と夫の結婚式。弟の傍に立つてゐる花嫁。あの写真の女。朝子が、その女であつた。)

弟の説得にもかかわらず、朝子は幻想の中で自分が「写真の女」になることで弟への恋を達成させ、夫の不倫相手への嫉妬までも解決しようとする。

見てきたように、朝子の抑圧された欲求と幻想、それを論理的に解説する弟の言葉や「作者」が羅列する病症は、すべて心理学によって説明が可能なように叙述されていることが確認される。

(二) 機械主義とフロイディズム

小説作法に心理学を適用することは、精神分析学の文学的受容と、それに伴うフロイディズムの流行を背景に、昭和初期の文壇に広く流布していた。そしてこの傾向は、当時の機械主義と連動している。

昭和三年から五年の間の『新潮』誌上には、機械主義や科学主義に関する評論が散見される。たとえば、板垣鷹穂は、当時の文学が「「機械」を肯定しなくてはならなくなつてゐる」と述べ、「合理主義」に基づいた文学の新しい傾向を分析している。板垣は、「芸術派」の文学が獲得すべき表現技法を映画との関係に置き、「文学と機械との関係は、唯だ機械の文学に与へる影響としてしか考へ得ない」と、映画の再現能力の優位を述べ、「カッティング」、「モニタージュ」等の技法を紹介している⁸。その他、多数の論が前景化したのは、映画の視覚的な再現力と文字による文学の表現方法との差異、また、文学の再現力への危機意識である。

こうした文壇の動向には、関東大震災以後に展開された「アメリカニズム」¹⁰の影響が内在している。新聞やラジオ等、「機械制生産設備をもった「ニュー・ジャーナリズム」」が大量の読者と聴取者を造

り出し、昭和五年日活がトーキーを採用するに至り、映画界の転換期を迎えるなど、昭和初期は機械文明への傾倒が加速した時期に当たっている。文学における機械主義と科学主義は、この時期を背景に登場し、主に映画の手法が形式の面で注目されていく。¹¹一方、その影響によって浮上したのが、文学における〈心理〉描写という課題であった。昭和五年二月の『新潮』合評会「モダーニズム文学及び生活の批判」には、〈心理〉描写に文学の意義を置き、機械主義からの脱皮を主張する側と、その影響力を肯定的にとらえ、新しい〈心理〉描写を獲得しようとする側との対立関係が確認される。

このように、リズムとテンポ¹²、映画のモニタージュ論に代表される形式論と、〈心理〉、〈感情〉、〈精神〉など、文学における内容や本質との融合をめぐる多数の論が追従する中で、精神分析学がその方法として着目されていく。大槻憲二は、「自然主義の背景には自然科学があり、社会主義文芸の背景には社会科学があつた如く、非意識派の文芸には精神分析学がある」とし、精神分析学を「文学の発源地たる人間の非意識心理を研究対象とするもの」として紹介している。¹³さらに長田秀雄は、「無意識」を表現の対象にすることで、「完全な人間の描写」が可能になると述べる。¹⁴

このような無意識への注目は、精神分析学によって人物の心理を分析し形象化するだけの機械的な表現形式、フロイディズムとしてまず現れ、〈抑圧〉、〈抵抗〉、〈エディプスコンプレックス〉等の精神分析用語が文学作品の批評用語として流通していった。平山は、前掲の論の中で、昭和初期に「小説へ精神分析の理論を応用することは一種の流行であった」と指摘し、その作品の一つに伊藤整の「感情細胞の断面」（『文藝レビュー』昭和五年五月）をあげる。¹⁵伊藤のフロイディズムはそのまま継続さ

れず、平山の指摘によると「フロイト理論からジョイス的手法へと移行」され、渥美孝子は、川端において「針と硝子と霧」と「水晶幻想」の二作が、「フロイトからジョイスへと辿っていた伊藤整の歩みと重なる」と指摘している。¹⁶詳しくは第四節で考察するように、〈意識の流れ〉の受容については、最も積極的に説をなした伊藤整を中心に論じられることが一般的であるため、川端の作品においても「フロイディズム↓意識の流れ」という図式が通用されてきた感がある。しかし、「針と硝子と霧」の後半部は、むしろフロイディズムを相対化する方向に展開されていると考えられる。

第二節 「隠れた意志」——フロイディズムの相対化

弟と夫に連れられ病院に向かう途中、朝子が幻想の中に入った後の記述には「作者」が登場している。

作者はまだこれからさき、書きつづける必要があるであらうか。あると思へばある。ないと思へばない。なぜないかといへば、朝子はいよいよほんたうの気ちがひらしくなつて行つたからである。／不潔恐怖症の徴候がだんだん激しくなつた。／接触恐怖症の徴候がだんだん激しくなつた。／尖圭恐怖症の徴候がだんだん激しくなつた。／恐怖恐怖症の徴候がだんだん激しくなつた。そして、とりとめもないことを絶え間なくしゃべるやうになつた。そのとりとめもないおしゃべりの中から捜し出せる第一のものは、あの女をうちへ入れてくれといふことであつた。(中略)しかし、もし

書きつづける必要があるとすれば、筆を朝子の弟の上に移さねばならないやうに、作者は考へる。／なぜなら、弟は間もなく、あの写真の女に恋をしたからである。／けれども、姉の隠れた意志を、弟がその恋を通して、どんな風に行ふかは、もう一つの新しい小説の主題であると、作者は考へてゐる。

この「作者」の言葉は作品の流れから逸脱していると思われる。幻想の中で自らが弟の結婚相手の女になることで欲求を解消できたとすると、朝子の病症はなくなるはずだが、病症は相変わらず進行していき、さらに自ら写真の女になっているにもかかわらず、朝子は女を家へ入れるように頼んでゐる。

この矛盾を解釈するために、朝子の「隠れた意志」に戻ってみよう。「姉は秘密が恐ろしいんです。実をいふと、秘密の中身が恐ろしいんじゃない、秘密をあばくことが恐ろしいんです。」という弟の言葉のように、朝子は狂気と夫への殺意という「秘密」と「隠れた意志」を持っていた。

体に一ぱいの毒が、私の指先から流れ出す。夫を殺すことだつて出来る。ああ。恐ろしい。お父さん。私の起ると思つたことは、みんな必ず起る。私は夫の恋人を家へ呼び寄せよう。気がひの真似をしてゐる朝子。弟は夫なんかには負けやしない。夫の恋人を、きつと弟は奪つてしまふ。お父さん、お父さんとちがつて、弟は幸福な結婚をする。あんなに美しい、あんなにいい女は、二人とゐないのだから。恋人を奪はれた夫の自殺。

死んだ父に向けて述べる言葉の中で、朝子は夫の自殺を想像する。それは、女を家へ呼び寄せた後、

自分が狂人の真似をしている内に、弟が女を夫から奪い、女を奪われた夫が自殺するという過程を経るものである。ほとんど妄想に近い想像の中で、朝子は自分の「起ると思ったこと」が、「必ず起る」と確信する。病症が治まることなく続くのは、前述の「隠れた意志」が、朝子の妄想の中で実際起こっていることを裏付けている。つまり、妄想の中では、狂人になった朝子に代わり、女が朝子一家に受け入れられ、弟と夫の間に葛藤が生じるのである。朝子は、狂人の「真似」をしながら、弟への恋と女への嫉妬、夫への殺意を持ち続け、その過程で経験した清潔・接触・尖圭恐怖症も続くことになる。

さらに「作者」は、「これ以上書き続ける必要」があるなら、「筆を朝子の弟の上に移さねばならない」といい、「弟は間もなく、あの写真の女に恋をした」と述べるが、この記述は、現実の出来事を述べるのではない。弟は、女の写真を朝子から見せられただけで会ったことがなく、夫は、女の写真を持っていることさえ気づいていなかった。写真の女は、二人にとって「取り柄もない女」、「酒場の女給」のようにしか見えない人物で、実際に弟と女が結ばれることは現実味に欠ける。

最後の「作者」の記述は、朝子の幻想の中で「隠れた意志」が進行していく過程の中に、いつの間にか弟が引きこまれてしまったことを示している。問題になっているのは弟の分析や病名ではなく、恐怖症を患う朝子の狂気と幻想なのである。朝子は、針を刺し硝子で切り流す血と、体の中の毒を実際に体験しながら狂気を増していき、朝子を冷静に観察していた弟が、その狂気の中に引き込まれてしまう。

では、弟という人物がこのように登場しているのはなぜか。朝子は他人に聞かせることがなかった自分の秘密を、幻想の中に入る直前、弟に打ち明けるが、その場面で弟と朝子の間に交わされる食い違った対話に着目してみる。

彼女は弟の耳に口をつけて囁いた。／「ねえ。お前はほんたうに私の心がすつかり分かる自信がある？あるわね。あるつていつてよ。嬉しいのよ、私、こんな深い霧の中では、なにをいつたつて、世間に聞こえやしないわ。」／「それぢや姉さんの、今のところの、一番深い秘密を打ち明けてごらんなさい。」／「それはね、夫を少しも愛してゐないつてことなの。」／「それから？」／「それから、なにをいふの？」／「それからおやぢを愛してゐる。」／「あたらないわ。そんなんじゃない。私の体に毒が**一ぱ**いたまつてゐて、それが指先から匂ひのやうに出るつてことなの。」／「その毒つてのは、嫉妬のことなんでせう。」／「ちがふ。気がひは体の中に毒が**一ぱ**いつまつてるんじゃない。」

この対話の中で朝子が打ち明ける秘密は、「夫を少しも愛してゐない」こと、自分の体に「毒が一ぱいたまつてゐる」という、夫への殺意を込めた「隠れた意志」であるが、弟は最後までそれを「おやぢを愛している」、「嫉妬」という意味で受け止める。このように、弟が朝子に対して、理性的に分析することができたのは、朝子が死んだ母宛てに送った手紙を弟が読んでいたからである。朝子は手紙に切手を貼って出しており、弟は「宛名人不明で戻つて来た」手紙を発見して読んでいた。弟はその手紙を読むことで朝子の秘密を知り、それを以て心理分析の真似ごとをしていたにすぎない。

「針と硝子と霧」が従来の研究においてフロイディズムとして読まれてきたのは、朝子の心理が弟の精神分析の真似ごとによって説明できるように叙述されているからである。読む側は最初、こういった表面的な流れに沿って読むことが期待されており、それは当時のフロイディズム小説が意図していたものであったはずだ。しかし、「針と硝子と霧」は、作品の後半部において、弟の精神分析の皮相性を示すことでフロイディズムの相対化を図っていることが分かる。弟や夫などの現実の人物たちによって意味づけられる朝子の心理とは別に、朝子の「隠れた意志」は、狂気と妄想の中で現実とほとんど変りがないほど計画的に進んでいるのである。

第三節 〈意識の流れ〉

（ ）の中に入れられた朝子の意識の内容は、弟の言葉と対比してみることができる。

引用① 朝子の意識

海。燕は紙のテープをくはへて海を渡つて行く。(中略)私が病気になったら、夫はあの女をうちへ入れるだらう。あの女は弟に恋をする。蓄音機の針をくはへて海を渡つて行く燕。古里の家の燕の巢。燕の子の鳴き声。白木蓮。馬車。電線に泊る燕。

引用② 弟の言葉

「燕で思ひ出した。おやぢのあらゆる性質は、僕ばかりでなく、姉だつて受けついでゐますよ。

(中略)憶えてゐますか。うちの燕の巢から燕の子が庭へ落ちたことがあつたでせう。姉さんはそいつを拾つて川の中へ捨てに行きましたよ。」

引用③ 朝子の意識

田舎の柿の木。吹き矢で小鳥を狙つてゐる子供姿の弟。水車。死人花。私はお医者にみてもらはう。背中を切り裂いて、そこへ鉛の煮え立つたのを流す昔の拷問。

引用④ 弟の言葉

おふくろの死んだ時には、柿の木の鳥が鳴きましたつけ。姉さんはその鳥を思ひ出したくても、思ひ出すことが出来んでせう。

引用①で、朝子は女の写真を見て燕を思い出し、「悲しい燕」という字を写真の裏に書きこむ。弟が「燕」に関する昔の逸話を思い出し、朝子の乱暴な性質を認めさせるために語っているのに対し、朝子にとって「燕」は、意味を成すことなく次々へとつながっていく連想の中で登場するだけである。このような言葉のとらえ方の違いは、引用③と④の「柿の木」においても繰り返される。朝子は()の中で、「小鳥の歌ふやうに、誰にも分らない言葉で、心のうちを歌」うことを望んでおり、弟から乱暴な性質に関して指摘された際には、「言葉のかはりに、大きなあくび」をする。つまり、朝子の()の中の記述は、朝子にとっては、言葉にならない、誰にも伝わらない意識を意味するものである。

本作の方法論に着目した多数の論考において、()の中の叙述方法がジョイスの〈意識の流れ〉の模倣として読まれてきたことは先に述べた。ロバート・ハンフリーは次のように〈意識の流れ〉を概

括している。

哲学・心理学者のうちウィリアム・ジェイムスとアンリ・ベルグソンとは、彼らに続く世代に、意識が流れるものであること、心は、外面的世界の恣意的で固定した時間および空間価値から離れた、その独自の時間、空間を持っていることを確信させた。かくて、作家が意識世界を描出しようとするとき、流動性と持続性とは新たな物語方法の開発を要求したのである。¹⁷

ハンフリーによると、〈意識の流れ〉は、「言語表現以前の彼らの意思の究明に重点を置く形」を指す。ジョイスの作品と〈意識の流れ〉については大正期にすでに紹介があり、堀口大学は『ユリシイズ』の紹介と共に、作品の形式の一つに「内心独白」をあげ、ジョイスが感化を受けたとするエドワール・デュジャルダンの小説『月桂樹はきられた』(一八八七)の形式に関しても言及している。堀口はこの形式が、「われ等の心中最も奥深い所に束の間起伏する思念」を、「意識の感化を受けぬ以前にそのありのままの姿に捕へることを可能ならしめる」とし、その中で、人物の「回想、連想、欲望、悔恨、希望等あらゆる感情と思念」が、「何等の理論もなく」、「心の動きのままに、走り去る」という。¹⁸さらに、土居光知は、「意識の中に流れるものをできる限り直接に表現することを理想とし決してそれを理智的に分析したり、説明したりしない態度」として〈意識の流れ〉を解釈し、「意識の流動の実景を描くこと、抽象的な、輪郭的なまた説明的な言葉を避けて、触感的な言葉をのみ用ゐること」をその特徴とみている。¹⁹

このように〈意識の流れ〉は、理智的に看取されない意識を表現する形式として受け止められてい

た。その中、伊藤整が、長松定、辻野久憲らと共同作業で、雑誌『詩・現実』に『ユリシーズ』の本格的な翻訳を行う一方で、〈意識の流れ〉に関する評論を多数発表することになる。²⁰

ジョイスの無意識の取扱方の独特な点は、彼が無意識の顕現を、客観的な、統一ある理論の立場から描写せず、主観のみによつて無意識的流動を表現したこと、換言すれば、無意識を純粋に無意識とし、他物の介在を排除する為にしか客観力を用ひなかつたことである。彼は表現を無意識の面に沿ふて流動させてゐるのである。故にその力点は無意識をでなくて、無意識であると言へよう。

(中略) フロイディズムの適用を受けた小説は、分析から解決に至るテーマが作品を決定するに反して、「意識の流れ」による場合は、現象の配列の無意識性の純粹さが作品を決定する。従つてグ
ラヂワの如きフロイディズムに立つ作品は尚既存の小説のジャンルに属し、今までの肉眼的描写を、
顕微鏡的に或は高速度映写機的に科学を適用して描写するに止るが「意識の流れ」を絶対的に是認
する場合は現実そのものが解体し流動するのである。而もなほそれは現実なのである。²¹

以上の伊藤の論には、すでにフロイディズムとの距離がうかがえる。先に確認したように、〈心理〉
表現において、自然科学に代わる科学として精神分析学が注目され、その結果生まれた形式主義の一
つがフロイディズムであった。〈意識の流れ〉は、そのフロイディズムを修正する方法として機能し、
伊藤においては、無意識をいかに表現するかという問題に重点が置かれたのである。後に伊藤自らが
「昭和六年の初め頃、すでに窮地に陥っていた」と述べ、〈新心理主義〉という枠の中に〈意識の流れ〉
が回収されてることで、引用した伊藤の論理の欠点が指摘されることが多い。佐藤公一は、伊藤の論

が「新心理主義文学理論形成途上の、フロイトにひきずられた（理論的爆発）であって、正当の理論とはいえない」と説くが、むしろそれは、前述した広範な文壇の動向の中で必然的に受容もしくは変容されたものと考えられる。²³

また、〈意識の流れ〉は、当時の文壇において、フロイディズムの修正以上の意味合いを有していた。前掲の伊藤の論の中で注目されるのは、「客観的な、統一ある理論」なしに「主観のみ」によって、「解体」する「現実」を描く方法として〈意識の流れ〉が解釈されている点である。春山行夫が、

「意識の流れ」といふことは、それが所謂、判断や思考による、連結のある、論理的な精神の活動と異なつて、意識面に流動する生のままの、朦朧としたものであるからして、文学の記述の上においても、依然としてそれが流動的であり、生のままであり、朦朧としてみればこそ、初めて、意識の流れであるといへよう。（中略）「意識の流れ」は、それが叙述上では、錯雑して、連結がなく、非論理的であつても、なんら、無秩序であるとか、渾沌であるとかいふことの非難に値するものではない。それは、判断され、整理された現実の観方から観て、無秩序であり、渾沌としたものを現はさうとしてゐるからである。²⁴

と、〈意識の流れ〉の性格を「無秩序」で「混沌」した意識の表現と評しているように、〈意識の流れ〉の受容には、確固たる現実の秩序への不信がその前提にあつた。辻野久憲はこの問題を超現実主義と関連づけ論じている。辻野は、現代芸術の本質を「習慣性」による「現実観念の危機」から、「従来知られなかつた現実の面を見出す」ことにあるとし、今日の「叡智」と「理性」に対する信頼の揺れを

指摘している。さらに「現実観念の危機」が、「我々自身の中にある現実の分析」を可能にしたと述べ、その方法として「内白」と「超現実主義」をあげる。

内白 *monologue intérieur* とは、我々の意識の流れを写す方法で、此の場合、偶然の一致以外のものは求めないのである。即ち、思考の流れの間に、時として外部からの感覚と印象とが浮上るが、間もなくそれもこの流れの中に曳入れられてしまふ。これに反して超現実主義は、より深い現実からの自発的な飛躍を狙ったものである。²⁵

辻野は、思考が「必然」的「因果」に依らず、「偶然」に依って外部を認識するとし、「内白」がその表現を可能にする方法であることを述べている。また、「物質の絶対的現実性」に対する信頼が希薄になる中で、従来の認識の原理では表現することのできない現実を捉える方法として超現実主義に着目している。

辻野の論が示すように、〈意識の流れ〉への注目は、この時期に焦点化する「リアリティー」の問題をめぐる、超現実主義や無意識への着目とも連動していた。²⁶ 昭和初期の文壇は、無秩序な意識を表現することで、合理主義を支えている理性と、それによる現実の限界を超えようとする認識を共有しており、〈意識の流れ〉の受容もその認識の転換の中に位置づけることができる。²⁷

おわりに

朝子の狂気に沿って進行していく作品の結末で「作者」が叙述するのは、現実を超える狂気そのものであり、その狂気の実相を叙述する方法に選ばれたのが〈意識の流れ〉であった。本作は、精神分析学と無意識の文学的表現が焦点化する同時代の文壇に向けた、川端の認識論の提示であったといえる。またそれは、フロイディズムへの批判を超え、科学主義の皮相性と屈折した合理主義への批判を含意している。このような観点で、本作の問題意識は、「或る詩風」でみられる非理性と非合理への志向の延長線上に置くことが可能である。

注目したいのは、本作において、主体の意識が流動的にとらえられている点である。それはまず朝子の錯綜した意識の中に確認される。朝子の主体性は外部の環境から隔離された流れる意識の羅列に代理され、そこには「意識Ⅱ主体」という図式が確認される。さらにこの構図は、朝子を見守っていた弟が朝子の意識の中に飲み込まれる作品の末尾とも関連していよう。そこには見る主体と見られる客体という対立関係は存在せず、意識の中で二人の世界は自由に交差しているとみることができ。このような、〈主客〉をめぐる認識論的転換は、川端の初期作品における重要テーマである〈主客一如〉として発展し、次章で考察する『浅草紅団』において再び前景化することになる。

【注】

- 1 羽鳥一英「一九三〇年代の川端康成（上）——「浅草紅団」から「雪国」まで——」（『國語と國文學』四四—八、昭和四二年八月）
- 2 曾根博義「新心理主義研究序説（一）」（五）」（『評言と構想』昭和五四年六月—五六年六月）参照。この定義は文学史的観点によるもので、千葉宣一『モダニズムの比較文学的研究』（平成一〇年五月、おうふう）によると、〈新心理主義〉という用語自体は昭和五年七月、『新科学的文芸』の創刊号に発表された「新科学的トピック」中の言及が初出とされている。
- 3 太田三郎「川端康成「水晶幻想」論」（『学苑』三九二、昭和四七年八月）
- 4 平山城児「「水晶幻想」前後——昭和初年代の日本におけるジョイス、フロイトの受容の実際についての一考察——」（『英米文学』三一、昭和四六年三月）
- 5 岩田光子「「水晶幻想」」（『川端文学の諸相——近代の幽霊——』昭和五八年一〇月、桜楓社）
- 6 仁平政人「方法としての〈心理〉——川端康成における「新心理主義」をめぐって——」（『川端康成の方法——二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成——』平成二三年九月、東北大学出版会）
- 7 川端が「或る詩風」の執筆の際に参照したとみられる中村古峽『変態性格者雑考』（昭和三年七月、文芸資料科研究会）に、「強迫観念の種々」と題し、「不潔恐怖症」、「突端恐怖症」などの恐怖症が詳

細に紹介されている。「接触恐怖症」という名称は見あたらないが、「強迫観念ある人は他人が自分の身体に触れることを非常に忌み嫌ふ」という記述がある。もちろん、このような恐怖症の出典を特定するよりも、この時期、精神分析学や異常心理学が一般に広く流布していたことに注目すべきであろう。

8 板垣鷹穂「文学と機械文明」(『新潮』昭和五年六月)

9 平林初之輔「文学及び芸術の技術的革命」(『新潮』昭和三年一月)は、その代表的な論考である。

10 「アメリカニズム」については、高橋徹「都市化と機械文明」(小田切秀雄編『近代日本思想史講座VI自我と環境』昭和三五年二月、筑摩書房)を主に参照した。

11 映画のモニタージュは、未来派のコラージュ、ダダのモニタージュ、(意識の流れ)との関連で論じられる、前衛芸術の重要理論の一つである。ただ、この時期の『新潮』誌上には、映画が機械による再現という意味合いで注目され、モニタージュも機械主義の中に回収される傾向が見られる。

12 リズムとテンポは、変化の速度を増していく時代のリズムに即し、芸術においても「高速度性」が反映されるとする概念で、昭和三年三月『新潮』特集「高速度時代——文芸・映画・美術・音楽——」の中に詳細に論じられている。

13 大槻憲二「精神分析せられた名作——第三革命文芸観——」(『新潮』昭和四年一月)

14 長田秀雄「無意識心理論」(『新潮』昭和四年一月)

15 (注4)、平山城児「水晶幻想」前後——昭和初年代の日本におけるジョイス、フロイトの受容の

実際についての一考察——」

- 16 渥美孝子「川端康成「水晶幻想」論」(『東北学院大学論集 一般教育』九〇、昭和六三年三月)
- 17 ロバート・ハンフリー著、石田幸太郎訳『現代の小説と意識の流れ』(昭和四五年六月、英宝社)
- 18 堀口大学「小説の新形式としての「内心独白」」(『新潮』大正一四年八月)
- 19 土居光知「ヂョイスのユリシイズ」(『改造』昭和四年二月)
- 20 昭和初期のフロイト受容とヂョイスの『ユリシイズ』翻訳状況については、鏡味国彦『ジェイムズ・ジョイスと日本の文壇——昭和初期と中心として——』(昭和五八年五月、文化書房博文社)、和田桂子「フロイト、ジョイスの移入と伊藤整」(『国文学 解釈と鑑賞』六〇—一一、平成七年一一月)、川口喬一『昭和初年の『ユリシイズ』』(平成一七年六月、みすず書房)に詳しい。
- 21 伊藤整「ジェイムズ・ジョイスのメトオド「意識の流れ」に就いて」(『詩・現実』昭和五年六月)
- 22 伊藤整「新興芸術派と新心理主義文学」(『近代文学』昭和二五年八月)
- 23 川端の場合、()の中に意識の内容を叙述する方法は、「針と硝子と霧」や「水晶幻想」以後用いられることはなかったが、川端が「新進作家の新傾向解説」(『文藝時代』大正一四年一月)の中ですでに、「心に浮かんで来るのを、片つ端から、出来るだけ早く、何の秩序もなしに」とらえる方法として「自由連想法」を言及していること、また、後の作品においても(意識の流れ)や(連想)の方法がみられる点については、多数の先行研究が触れている。

- 24 春山行夫 「意識の流れ」と小説の構成」(『新潮』昭和六年八月)
- 25 辻野久憲 「現代フランス文学の二主潮——外在的現実か内在的現実か——」(『詩・現実』昭和五年六月)
- 26 原一郎 「リアリテイーとは何か——リアリスト及びスユル・レアリストに——」(『詩と詩論』昭和五年九月) は、超現実主義が「確然たる意識に還元できない広漠たる意識の世界、何等の意義を構成し得ざる渾沌たる意識の世界」を表現し、「知覚的認識の対象としての現実界」から逃れる方法であると述べている。
- 27 滝口修造 「超現実主義の可能性と不可能性」(『新潮』昭和七年二月)

第三章

『浅草紅団』論（一）

—— 浅草の形容 ——

はじめに

関東大震災後の浅草の復興を描いた『浅草紅団』（昭和四年一月〜五年九月¹）は、新聞連載小説として発表され、当時の（モダン）文化が急速に定着し（異空間）として変貌していく浅草をほぼリアルタイムでとらえている。さらに作品発表時期と同時進行で作品がレビュー化・映画化され、「風俗小説²」としても大衆的な人気を得た³。ただし、作品自体は未完に終わり、四年後に続編「浅草祭」（『文藝』昭和九年九月〜一〇年二月）が書かれている。川端は『浅草紅団』のために「幾冊かのノオト」を作っていたが、「その十分の一、二十分の一も活用することは出来なかつた」と回想している。本作は元々川端が想定していたものの「ほんの序曲に過ぎぬ」作品であつた。「『浅草紅団』続稿予告」（『文藝』昭和九年七月）には次のようにある。

「浅草紅団」は型変りの作品である。見聞記風でもあり、叙景詩風でもある。それは最初の計画ではなかつた。おほよその筋立てはしておいたのだが、途中で到底それを扱へる紙数がないと分り、さりとて急に筆法を変へて筋を追ふは、既に書いた部分への愛着のゆゑに忍びず、思ひ直して、まよ浅草の随筆と見られるもよし、いつ尻きれで終つてもよし、筆の赴くに委せようと、勝手放題な連想に従つた。無論それでも一貫したものはあると信じる。（中略）浅草の生活記、風俗記としては、甚だ浅薄なのは自分も認めるが、それでも尚、浅草の見聞記、印象記として、恐らくこの作品は不滅であらうと考へてゐる。文学的興味以外の点でも、後世に読まれるにちがひない。

本作は、浅草を背景にした「一幕」の芝居を書くために、劇団「紅座」を取材する小説家の「私」

によって進行する。初期の研究は、「私」が試みる浅草の風物描写と、「見聞記、印象記」という川端の自作への評価をもとに、本作を「風俗小説」と位置づける論が大半を占める。

その後、本作は初期川端文学の代表作として注目され、その研究の動向は主に二つの観点に分けることができる。一つは、浅草の形容を焦点化する都市論からの接近であり、⁴今一つは、特殊な叙述方法と語りの視点を軸に、テクストの前衛性を主題化する試みである。⁵両者は時に融合しつつ、浅草と都市空間と本作におけるモダニズムの一面を探ってきたように思われる。一方、モンタージュ手法やエピソードの断片性が強調される中で、一貫した主題の読解は看過される傾向が強かった。その中で、「紅座」の団員である弓子と春子の人物像を中心に、弓子の復讐劇の意味が問い直されつつある点は注目に値する。震災の時、赤木に捨てられ気が違ってしまった姉に代わり弓子が企てる復讐劇は、浅草を生きる「紅座」の子供達の再生と浅草の復興を担い、本作が含意する文学の〈虚構〉性の問題とも関わっていると考えられるからである。もう一つ注目したいのは、この時期に浅草を背景として書かれた多数の作品群が存在し、作中の登場人物造形の間に類似点が認められる点である。

本論文では、前述の同時代的考察の可能性を視野に入れ、『浅草紅団』を二つの観点から考察する。第三章では、都市論を中心に論じられたきた浅草の形容を、弓子の復讐劇の意味と関連づけ再検討し、第四章では、復讐劇に見られる〈遊戯〉性を、モダニズム文学の〈遊戯〉性と〈虚構〉性との関わりの中で論じる。最後に着目するのは、子供達の劇から疎外されている小説家の「私」の視点の問題である。「私」の目線は、〈主客〉の分離を前提とするリアリズム的〈描写〉の限界を浮き彫りにする装

置として、〈主客一如〉の観点からも有効な論点を孕んでいると考えられる。

第一節 弓子の〈両性具有〉

本節では、弓子が属している劇団「紅座」の性格を確認することから始めたい。次は作品の冒頭部分からの引用である。

彼等の紅座そのものも、何も彼等が芸人になりたいといふわけではなく、奇想天外な見世物を出して、とにかく一度は世間の度胆を抜きたいらしいのだ。／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のだが、彼等の一人の註文が可憐だ。(「二」)

「私」は、芝居を「一幕」書くという「秘密の用」を持ち、「紅座」を取材しながら『浅草紅団』を書いている小説家で、偶然出会った弓子から「紅座」の子供達に案内される。「私」の意図は最初から戯曲の完成にあつたのだが、従来の研究においては、作中に实际言及されることのない「一幕」を未完とする解釈が多くなされてきた。本章では、この「一幕」を、船「紅丸」の上で演じられる弓子と赤木の対決そのものとみる観点から読解を試みたい。冒頭で語られるように、「紅座」は「芸人」になることを目指す劇団ではなく、「奇想天外な見世物」で「一度は世間の度胆を抜きたい」という願望を持っている。実際作中に、「紅座」の劇団としての活動が言及されることはない。おそらく子供達にとって、変装が日常的に許され、安定した職業が提供されない浅草という空間は、人々のアイデンティ

ティーを保証する場にはなりえず、生存のための現実であると同時に劇の舞台でもある。言い換えれば、「紅座」の日常はそれ自体が強い演劇性を帯びているのである。「紅座」は浅草という都市そのものを巨大な舞台に復讐劇を協同で演じ、その中で弓子は赤木への復讐を図ることになる。

弓子は変装を繰り返す人物で、女性の時には弓子、男性の時には明公と呼ばれる（両性具有性）を有する。地震の時、赤木に捨てられ気がちがってしまった姉のお千代を見て、弓子は男になることを決心したという。赤木への復讐は、姉の復讐を代理で行い、自らの女性性を回復することであるが、同時に弓子は赤木への愛情を処理できないという矛盾した感情を抱いている。

私もし姉さんのやうに、あんたが好きになったら、これで死ぬつもりだったのよ。死んぢやつてもいいくらい、私はあんたに会つてみたかつたのよ。あんたが私を女にしてくれるならよ。

（「二十五」）

赤木への愛情を認識する、異性への目覚めの瞬間は、弓子自らの女性性の回復を意味するはずだ。にもかかわらず、弓子はその瞬間死を選ぶという。弓子の（両性具有性）、つまり、変装や固定されたアイデンティティの否定は、地震が象徴するように、既存のものが「ぶつ壊れ」、無に戻る瞬間に生まれたものである。弓子は地震によって性的二項対立が無化された状態を体験したともいえよう。しかしながら、現実の中で弓子はどちらかの性を選択するしかない。弓子にとって復讐劇とは、まず、（両性具有）という今の自分を放棄することを意味する。

弓子は震災後の浅草で赤木と再会を果たし、「紅丸」に乗り合わせることを提案するが、重要なのは

弓子が渡す地図である。

弓子の地図を言葉に直しても、次のやうに簡単だ。——浅草寺の東の出入口、二天門から、二天門通りを、真直ぐ大川へ突きあたれば、それでいいのだ。（「十二」）

このようにごく単純な道を弓子はわざわざ地図に描いて渡す。赤木は他の道ではなく、必ず「大川」（隅田川）を通らなければならず、この仕掛けは後に叙述される隅田川のほとりの説話「姥が池の縁起」に関わっている。

「姥が池の縁起」は、隅田川のほとりに住む老婆とその娘の話で、娘が美貌を利用し旅人を誘い込み、石を使って殺していたという内容のものである。作中には縁起にまつわる三つの伝説が羅列され、その内容をまとめると、第一の伝説には、二人の女は盗人で、殺した男の衣服をはぎ取って売っていたとされている。後に娘は良心に責められ、観世音の化身である稚児と共に、自ら石の下に寝て死ぬ。第二の伝説で二人は貧しい寺夫婦とその娘と設定され、観世音は姿を現さないまま娘は自ら石に打たれて死に、それを見た父母は仏性に目覚め出家する。肝心な第三の伝説は次のような内容で、娘と弓子の人物像が重ね合わされている。

第三の伝説では、人皇三十二代崇峻天皇の御代のこととなつてゐる。／このあたりはさびしい広野だつたから、多くの盗賊がここかしこに現れて、東国や北国の旅人を悩ました。／「観世音これをあはれみ給ひ、娑竭羅竜王に命じて老婆と化せしめ、また第三の竜女を嬋娟たる手弱女に現ぜしめ、野中の一つ家に住ひさせ、普く旅人を留めしむ。ここにおいて、多くの盗賊色にめでて我劣らじと

酒を携へ来て婚を求むれば、すなはち応じて一間に盤居といへる石の枕に臥せしめ、盤融といふ石の釣網を切つて、忽ち盜賊の頭を微塵とす。かくすること年ありといへども、迷ひ深きは色慾の習ひ、いやが上に来て命を失ふ。」／そして、首領の意麻留を始め、盜賊が一人残らず、色じかけの死刑にあひ、旅人の行き来も平安となつた。／「その頃の里人の口ずさみとて、／日は暮るる野には伏すとも宿からじ、かの一つ家の姥が庵に。」／その後、姥は池に飛び込むと、俱梨迦羅不動となり、姫は金色まばゆい弁財天女の姿となつた。／さうして、石の枕と姫の鏡は、浅草寺の宝物として、世に伝はつたのだ。／弓子がもし今の世の童女で、浅草公園の悪者を片つ端から毒殺しようとしてゐるのならば、赤木はさしづめ意麻留の役で、色香に迷つて死の床へ誘ひ込まれたわけだ。

(「二十七」)

三つ目の伝説は、すべてを、盜賊を退治しようとする觀世音の摂理とする解釈で、老婆は娑竭羅竜王の、娘は童女の化身として登場し、童女は後に弁財天女に化す。よつて、作中の弓子は、童女と弁財天女の両方に重ね合わせられる。

竜谷大学編『佛教大辞彙』(大正十一年一月、富山房)中の「童女成仏」には、

法華經提婆品に説ける八歳の童女の成仏を云ふ。又童女成道とも称す。提婆品の意に依れば、童女は娑竭羅竜王の女にして年甫めて八歳なり。智慧利根にして諸仏甚深の秘藏を受持し、深く禪定に入りて諸法を了達し、刹那の頃に菩提心を發して不退転を得たり。(中略)其時衆会、皆童女が忽然の間に變じて男子となり菩薩の行を具して即ち南方世界に往き、蓮華台に座して等正覺を成じ、

三十二相・八十種好ありて普く十方の一切衆生の為に妙法を演説するを見たり。

とあり、童女は後に成仏して「男子」になる人物で、弓子の男性性に重なっていることが分かる。さらに前掲の『佛教大辞彙』の「弁才天」の項目には次のようにある。

樂の事を主る神なり。梵名を薩羅薩伐底といひ、或は之を美音天と称す。最勝王経卷八には八臂像を掲げ是れ炎魔王の姉なりとし、胎藏界曼荼羅にては外金剛部院（西）に之を図す。即ち白肉色にして琵琶を弾ずる状をなせり。（中略）名称に流水の義あれば印度にて古より河流の女神とせられ、或は弁説並に学問を主る女神として崇拜せられたり。

弁天は、音楽を司る神として、作中で「ピアノ」を弾き「昭和琴」をかき鳴らす弓子の人物像を連想させる。また、「学問を主る女神」であるのも、賢く聡明な弓子の比喻にふさわしい。弁天が飛び込む川は作中の隅田川で、弓子は赤木（盗賊）を隅田川に誘い殺すことで復讐を図ることになる。

このように、弓子は古い浅草の残像に重なる人物であると同時に、急速な近代化の過程で、震災という挫折を経験する浅草の現状を象徴する人物でもある。弓子は地震が「掘り出し」、「新しく生まれ」た浅草の中で「生れ変」わった「地震の娘」であるのだ。そして、復讐劇のために子供たちが集まる「見晴らし塔」の「花川戸」は「地下鉄食堂」を指す紅団の隠語である。「地下鉄食堂」は、「古い浅草の目じるし」だった凌雲閣（通称十二階）が地震で「首が折れ」、その後半分だけ残った建築物を指す名称であった。地震を象徴する場所に見下ろされる中、弓子の復讐劇は震災後の浅草を生きる「紅座」の子供達の再生を担い開幕する。

第二節 都市論と関東大震災後の浅草

考察してきたように、弓子の復讐劇は浅草の時代像と不可分の関係にある。本作が浅草との関連で注目される背景に都市論からのアプローチがあったことは前に述べた通りである。かつて都市論は社会学の領域を中心に展開されたが、一九七〇年代から文学における都市表象を主題化するテクスト論的都市論が登場し、とりわけ江戸期以降の日本の近代都市の形成を背景にした作品の多数が都市小説として再評価されていく。前田愛『都市空間のなかの文学』（昭和五七年一二月、筑摩書房）はその代表的な論究であろう。吉見俊哉が指摘するように、近年の都市論の多くは、都市を「読まれるテクスト」として捉えている点で共通の観点に立っている¹⁰。都市論と文学の接近によって、都市の分析はテクストの分析と直結する可能性が提示された。さらにこの傾向はモダニズム研究と同時に進行している。マルカム・ブラッドベリ「モダニズムの都市」を参照してみよう。

十九世紀の終わり近くに現れ、今日まで発展をつづけてきた実験的モダニズムの文学は多くの点で、都市の、とくに数か国語が通用する都市の芸術であった。（中略）都市は場所というよりは暗示的な文学表現を提供していた。実際、多くの作家たち、たとえばポープやジョンソン、ボードレールやドストエフスキー、ディケンズやジョイス、エリオットやパウンドたちにとって、都市は形式の類似物クリトピーそのものに思われていたが、これら多様な作家の名前が示すように、都市は一つの姿を示すに止まらなかつたし、形式もまた多様でまちまちであった¹¹。

近代化における都市は単なる場所の範疇を超え、人間の生活や思考を照射する形式の「類似物アナローグ」と

化する。一九世紀末から二〇世紀初頭にかけてのヨーロッパ・モダニズム文学の多くが都市の形容を共有する中で、日本の都市化は関東大震災とその再建という複雑な経緯を経ている。本作の発表時期にあたる昭和五年前後の浅草はその中心に置かれていたと言っても過言ではない。江戸時代からすでに盛り場として繁栄していた浅草は、明治一七年、東京市が浅草公園を六区に分け行政監督を始めた頃から近代的な盛り場として変容する。その後、観音堂を中心とした「伝統的」な要素と、パノラマ館や活動写真、浅草オペラ、カジノ・フォーリーに代表される「モダン」な要素が混じり合う、特殊な大衆娯楽のメッカとして栄えた。しかし、関東大震災によって、浅草のシンボルであった十二階（凌雲閣）が倒壊、浅草オペラの全盛の時期も衰退し始める。その後浅草の周囲をカフェやデパートが囲む形で、都市化は継続的に進んだ。¹²

海野弘は、東京の都市空間の変貌と「同時代の欧米の都市文学」の輸入が「都市論の新しい水準をつくりだした」と指摘している。また、この時期に発表された都市文学の多くが「私に都市遊歩者の狂言まわし」の語りの設定をとることで、「ルポルタージュと小説の距離はきわめて近い」ものであったとし、

『浅草紅団』は、以上のような、新しい都市空間の成立、それに伴う、ルポルタージュやエッセイなどの都市の記述、そして欧米のアヴァンギャルド芸術との同時代的照応、といった状況のうちに生みだされた都市文学の傑作であった。¹³

と、本作を高く評価している。他に本作を都市小説の枠の中で検討した論考には、「浅草そのもの」を作品の「主人公」とする長谷川泉の論や、¹⁴「小説の物語そのものが都市の構造をなしている」点に着目

し、作中に「ポリフォニー（多声部音楽）」的な「都市の重層的な世界」を読む関井光男の論¹⁵が代表的である。しかし、こうした都市論的な文学論の隆盛が方法論的に新たな可能性を打ち出しているとはいえず、作品を自由な読解の可能性から切り離し、都市論に回収させている点は否定できない。逆に、日本の文壇が関東大震災を契機に急激な変化を遂げている点、「プロレタリア、モダニズム文学が「非伝統性」の他に共有していた事象が「都市」だった¹⁶」ことを考えると、震災後の都市の問題を看過することもできない。

横光利一は後年に震災を回想し、「今から考へてみると、大正十二年の関東大震災は日本の国民にとつては、世界の大戦と匹敵したほどの大きな影響を与へてゐる¹⁷」と語っている。

大正十二年の大震災が私に襲つてきた。そして私の信じた美に対する信仰は、この不幸のために忽ちにして破壊された。新感覚派と人人の私に名づけた時期がこの時から始まつた。眼にする大都会が茫茫とした信ずべからざる焼野原となつて周囲に拡がつてゐる中を、自動車といふ速力の変化物が初めて世の中をうろろろとし始め、直ちにラヂオといふ声音の奇形物が顕れ、飛行機といふ鳥類の模型が実用物として空中を飛び始めた。これらすべて震災直後わが国に初めて生じた近代科学の具象物である。焼野原にかかる近代科学の先端が陸続と形となつて顕れた青年期の感覚は、何らかの意味で変らざるを得ない。¹⁸

既存の秩序が無化した都市の中で生成される「青年期の感覚」からの出発は、新感覚派が共有していた時代感覚でもあるはずだ。

さて、浅草を時代のトポスとしてとらえる時、よく参照される問題の一つに〈虚構〉性がある。山

崎正純の論を参照してみる。

復興となった銀座や浅草や新宿は、震災前のそれぞれの個性を失い、ひとしなみにただモダンな街として、無性格な同一性を露呈させていた。現実の個性的な感触は、浮遊する影のような意匠と化し、大衆を吸引する底なしの虚構空間として、人工都市東京は姿を現したのである。¹⁹⁾

震災後の浅草を「無性格」な「虚構空間」としてとらえる観点は、第Ⅱ部第四章で考察する本作の〈虚構〉性や〈遊戯〉性とも密接に関わっている。しかし、問題は、その空間の中で『浅草紅団』の子供達が何を克服しようとしているかである。次節では、都市論への回収を回避しながら、本作がいかに浅草の近代化の挫折を形象化していくかを検討する。

第三節 弓子と春子の再生——浅草の〈聖〉と〈俗〉

「浅草は、東京の心臓……。」／「浅草は、人間の市場……。」／添田唾蟬坊さんの言葉である。／「浅草は万人の浅草である。浅草には、あらゆるものが生のままはふりだされてゐる。人間のいろんな欲望が、裸のまま踊つてゐる。あらゆる階級、人種をこつた混ぜにした大きな流れ。開けても暮れても果てしのない、底の知れない流れである。浅草は生きてゐる。——大衆は刻々に歩む。その大衆の浅草は常に一切のものの古い型を溶かしては、新しい型に変へる鋳物場だ。」（「十」）
作中の浅草を端的に形容しているこの箇所の出典は、添田唾蟬坊『浅草底流記』（昭和五年一〇月、近代生活社）である。浅草はあらゆるものが交じり合った、「古い形」と「新しい形」とが溶け合う場

所とされ、作中には、浅草を過去と現在が併存する空間として描いた箇所が散見される。

・してみれば、私も江戸風ないひまはしを真似て、この道は——さうだ、これから諸君を紅団員の住家に案内しようとするこの道は、万治寛文の昔、白皮の袴に白鞘の刀、馬まで白いのにまたがって、馬子に小室節を歌はせながら、吉原通ひをしたといふ、あの馬道と同じ道かどうかを、調べてみるべきかもしれない。(「一一」)

・また例へば、タイプライターとピアノとをかたどった、あの楽器——私達が「大正琴」といふ名で覚えてゐる楽器も、商売人の賢さで、今は「昭和琴」と名の変つてゐる世の中だ。大江戸をなつかしがつてゐることはない。私も諸君の前に——大正地震の後の区画整理で、新しく書き変へられた「昭和の地図」を広げよう。(「一一」)

本作は浅草の現在をそのまま語らず、「大正琴」が「昭和琴」と名を変え、震災後の区画整理で地図が書き変えられるといった、過去から現在への変貌を何重も塗り替えるように描いていく。「昭和五年の春」は「東京の花々しい復興祭」の時期であったが、作中に復興祭の様子が描かれることはない。むしろ浅草は「明治か大正の浅草を匂はせてゐる」建物や水族館、レヴュー館などが混在する停滞した都市で、弓子と赤木が再会するのも「まるで浅草懐古の記念物のやうに、公園第四区に取り残された昆虫館」である。浅草が過去／現在、崩壊／再建の宙吊りにいるように、弓子は女／男のどの性にも属さない（両性具有）という宙吊りの状態にいる。つまり、弓子の（両性具有性）は、震災によって断絶された近代化の中で、過去と現在のどの価値にも属さない浅草の都市像を象徴しているといえよう。

弓子は赤木を船「紅丸」に誘い、亜硫酸を飲ませることで復讐を図る。紅座の子供達が見晴らし塔で二人の対決を見守る中、「私」と塔に登り、もう一つの劇を演じるのが春子である。ここで、弓子と春子の劇が、隅田川と見晴らし塔という異なる空間で同時に演じられる設定に注目してみよう。まずは、春子の人物像から確認しておく。

春子が弓子とちがふところは——さうだ、誰かほかの女と春子を並べてみるがいい。彼女はどんな女よりも、どこかがより多くの女である。／ほんたうの女には悲劇がない。春子を見てみると、誰もさう思ふ。春子には悲劇がない、と思はせるかはりに、ほんたうの女には悲劇がない、と思ひこませてしまふ。——少なくとも彼女はそのやうな女である。（「二十九」）

春子の人物像は弓子と異なり、確実な女性性を有している。春子は一六才になるまで「東京の芸者町の髪結ひが一生の望み」であつたが、避暑客の男にだまされ「男から男へ売られて」いく身になつてしまう。後に春子は自分を売った寺板の花嫁になり、駒田に自分を寺板から買い取らせながらも、「心に張りのあるいい娘」と駒田をもう一度暮させてやりたいという。自らの悲劇を悲劇として受け入れない点で「悲劇のない」「ほんたうの女」である春子は、男に売られる瞬間、一種の変身を遂げている。

翌る朝、をばさんの家の二階で目を覚ますと、お春は寢床の中に真裸だつた。驚いて腰に手をやつたが、やつぱり裸だ。男はゐない。飛び起きて電灯をつけると、鏡台の中に白い裸が立つてゐる。

（中略）自分の裸に手を触れるのが恐ろしいやうな恥しさで、膝を折り縮めながらたがた顫へた。泣いてゐるのが、自分で分らなかつた。／しかしじつとしてゐられない。また起き上つたが、身の置きどころがない。鏡台の前へ座つて、鏡の中の裸を見ると、反つてはじめて落ちついた。自分の

裸が、なぜか不思議なものに見えた。ふと泣き止んだほどだ。梯子段の下を覗いて、這つて戻ると、彼女は女の奇怪な姿をじつと鏡に写して——横倒れに突つ伏すと、彼女は泣くつもりで笑ひ出した。

別の女の誕生だ。(「五十七」)

春子が売られた自分の身を鏡の中で凝視し「別の女」として誕生するのは、弓子が絶えず変装を繰り返す人物に化していることと類似している。一般的に鏡が〈虚像〉性を含意している点から考えると、春子は〈虚像〉の中の自分を受け入れ、浅草で生きる道を選択したとみることができよう。その後、春子は「赤帯会」、「黒帯会」、「紅団」へと居場所を変え、浅草を舞台に放浪する。しかし、春子が夢見たのは本当の女として花嫁になることで、現実において不可能になってしまったその願望を劇として演じるのが、展望台における一幕である。

春子が「四五人の男と、順々に朗らかな接吻をして見せながら」演じる「浅草の塔の花嫁」は、コクトー「エツフェル塔の花嫁花婿」(一九二一)からの借用である。²⁰

一人の男がいきなり彼女を抱いて接吻した。／第二の男は黙つて彼女に接吻した。／後の二人も順番に待つて静かに接吻した。／その間、春子は懐の手も出さずに、眼を閉ぢて立つてゐたが、「浅草の塔の花嫁なの、私。——お前口紅もつてない？」(「三十六」)

このように、弓子と春子は、それぞれの劇を同時に演じるわけだが、作中において見晴らし塔という場所には重要な意味合いがあると考えられる。お千代が赤木に抱かれる場所が見晴らし塔である点、また弓子が赤木に聞かせる「十二階」の倒壊場面の描写との間には関連性が見出されるからだ。

多木浩二『眼の隠喩——視線の現象学——』(昭和五七年一〇月、青土社)が示すように、展望台は

近代人が「見下ろす」視点を獲得する点で画期的な建築物であった。

十九世紀の都市生活にふたつの同質の新しい視覚経験がもたされていた。いずれの経験をうむ「眼」も、視覚を意味する以上にある種の観念の隠喩であった。ひとつは都市を上から見下そうという鳥瞰的なまなざしがあらわれてきたことである。これは科学的な思考と、自由に飛翔する想像力の行使——ロマンチズムの混じりあったものであった。これには気球の発明（十八世紀末）が対応している。もうひとつは都市の視覚的なミニアチュールをとおして、しかも大展望として眺める体験であった。これも十八世紀末に生まれ十九世紀中を通して都市で人気を博したパノラマという見世物に代表される。やがてそれは写真の発明にいたる一つの水脈である。

展望台からの眺望は、「都市を上から見下そうという鳥瞰的なまなざし」を可能にした出来事で、日本において展望の歴史の前半を飾ったのは浅草である。

明治十九年、浅草の五重塔が、一般の登覧を許し、これが話題となった。さらに明治二〇年には浅草六区に富士山を模した浅草富士が立った。こちらは塔というよりも巨大なハリボテだったが、登覧客で賑わった。²¹

浅草の五重塔から始まった「眺望」の歴史を経て登場したのが「十二階」で、弓子はこの場所でお千代と赤木の情事を目撃している。その日、空には「飛行船」が飛んでいた。

あんたに思ひ出してもらひたいことがあるのよ。新しく出来た飛行船が、東京の空を二十四時間ぶつ続けに飛んだ日の晩だったわ。赤と青と、豆ランプが二つ、飛行船にともってゐた——地面からは豆ランプくらゐ小さい灯に見えたわね。雨模様の真暗な空だったわ。飛行船が大川を渡ると、青

い灯が星の落ちるやうにすつと消えちやつて——あつと驚いてゐるうちに、赤い灯も雨雲に隠れちやつたわ。東京の人なら、その灯を覚えてるはずよ。——その晩、コンクリートの大きい建物の屋上の、そのまた見晴し塔の上で、あんたこんな風に女を抱いてやらなかつた？（「十七」）

弓子が語る飛行船の来日は、昭和四年八月一九日の『東京朝日新聞』紙上に特集で報じられている。天沼春樹「飛行船の文化史」（『一橋論叢』一一七—三、平成九年三月）によると、この飛行船はドイツより長駆飛来した大型硬式飛行船ツェッペリン伯号で、当時、乗客六〇名を乗せ、約百時間を無着陸で飛行した経歴を持つ。飛行船は霞ヶ浦を經由し東京を訪問した後、太平洋を越え、ロスアンゼルス、ニューヨーク、そして、またドイツへと、世界一周の飛行を完遂した。

空には飛行船という巨大な物体が飛ぶ中、見晴らし塔の上で、男に抱かれる姉を目撃する瞬間は、弓子の記憶に強い残像を残している。二人の情事は、後に発狂するお千代の墜落の場面でもあるからである。前掲の多木の論を参照すると、この場面は、見晴らし塔と飛行船という、きわめて近代的な象徴物によって構成されているといえよう。複雑なのは、弓子がお千代を自らと同一化し、赤木への憎悪と愛というアンビバランスな感情を抱くことになる点で、その感情を比喻しているのが、十二階の倒壊場面である。

朗らかなラツパが、小学校まで聞えて来たわね。見渡す限り焼土で、トタン屋根のバラックがちらほら建つてゐたけれど、学校の屋上から、公園がまる見えだったわ。屋上の塔は見物人が一ぱい、一時間も待つてたでせう。と、火薬の爆音で、煉瓦の滝の崩れるのがちらりと見えて、さうだったわ、一側だけが細い剣みたいに残ったと思ふと、第二の爆音で剣も倒れちやつた。その時ね、学校

の屋上の人が一せいに（万歳、万歳）つて。それからいち時に、どつと笑ったぢやないの？だって、劍のやうなのが倒れるが早いか、煉瓦の山へ人が真黒に駆け上つたでせう。それにはびつくりしたわね。煉瓦山占領。遠くから見てみて、私達はみんな泣きさうにうれしかつたわ。だけど人間でどうして、塔が倒れると万歳を叫んだり、焰硝の煙が出てる煉瓦の山へ駆け上つたりするものなの？」
／「おとぎばなしでな、人をじらすなあ、子供のすることつた。」「でもないわ。あんたが人をすばりと切ればそこが好きになると、おんなじことなの。」（「二十」）

「首が折れた」「十二階」は、浅草の時代的「不連続性」²²を意味するものであるが、人々が倒れる塔に向かい「万歳」を叫ぶ理由を弓子は説明することができない。ただそれは「泣きさうに」「嬉しい」のであって、この感情は、崩落する都市や時代への恐怖の感情との二面性を持っているものと思われる。それは「あんたが人をすばりと切れば——そこが好きになると、おんなじこと」であるように、弓子が赤木へ抱くアンビバランスな感情に似ている。弓子が〈両性具有〉を放棄することも、今の自らを肯定することもできず身動きがとれないように、震災後の浅草は再建の図を容易に提示することができずにいる。

さらに、弓子と春子の劇が同時に語られる設定は、²³塔が含意する宗教的な意味合いから考えると、浅草が抱えた〈聖〉／〈俗〉という価値の対立とも関係しているようだ。加藤秀俊「『塔』の思想」（『都市と娯楽』昭和四四年七月、鹿島出版会）が指摘するように、塔を建てる行為は、神への、「聖なるものへの接近」を意味した。しかし、やがて人々がその塔を上ること、〈聖〉なるものへの崇拜は「空間上昇の欲求」に置き換えられる。加藤は、「日本の現代都市における高所からの眺望をさいしよに用

意したのが五重塔であったことは、その意味で、きわめて象徴的であった」と述べている。ロラン・バルト『エツフェル塔』によると、ヨーロッパにおいて最初に上昇の欲求を解消してみせたエツフェル塔も「高さそのものの観念」の具現であった。

まるでエツフェルは、一連の平らな橋とアーチ形の橋を作ったあと、風変わりな橋で最後を飾ったとでもいうかのようなのである。それは直立した橋であって、大地と都市を空に結びつけるが、その空は神々の空ではない。一世紀もたたないうちに、飛行機や宇宙船が飛びかう人間の空間となる空である。²⁴

人々が塔に上って近づく空は「神々の空」ではなく、「人間の空間」としてのそれであり、空はもはや神聖の対象にはなりえない。

おわりに

『浅草紅団』の復讐劇の構図は、弓子が属している〈聖〉なる場所（隅田川）と春子が立っている〈俗〉な場所（十二階）を同時に提示している。浅草は二つの対立する価値の共存の場所であったが、そのいずれかの価値を選択し証明することはできない。弓子の人物像は『浅草寺縁起』の伝説に重なっているが、弓子自身は宗教的な救済を願っていない。むしろ弓子を選んだのは、〈俗〉な世界で救われなかった姉との同一視と決別し、自らがその現実の中で生き残ることである。それは、春子が浅草の中で「別な女」として誕生し、自らの悲劇を受け入れることと変わりはなく、その決意を〈虚構〉の劇の中で披露する点においても、二人の

人物像は類似している。

作品の末尾の中で、「私」は、弓子が「白いモオタア・ボオトへさらはれた——あすこの続きを書く」ため大川筋を回っている途中、「奇怪な姿の弓子」に再会する。弓子はいまだに「人を捜してゐる」というが、その「人」とは、赤木に代わる、自らの終わらない再生に関わるものであるはずだ。「じいつと私を睨」み、「いよいよ私だつてことが分からないでせう」と「私」を挑発する弓子は、浅草を舞台に生きることを諦めない人物として登場している。

いままで弓子と春子の人物像を中心に見てきたが、震災後の過酷な現実を生きるのはもちろん二人だけではない。作中に登場する「紅座」の子供達は、私生児か孤児の履歴を持ち浅草を放浪したり、酌婦に売られ働くのを余儀なくされるなど、いずれもが近代都市の中で弱者として生きる人物達である。最初に述べたように、作中の復讐劇が子供達達の協同によるものだとすると、その行為は、現実の中で果たせない自らの再生を劇という〈虚構〉の中で獲得するためのものであり、それこそ、最初から意図していた、「世間の度胆を抜」くような、「奇想天外な見世物」であるといえよう。このように、『浅草紅団』の中で、遊びとしての劇が現実を超える力を有するのは、〈虚構〉を中心とする、モダニズムにおける芸術概念の変遷とも密接に関わっていると考えられる。

【注】

1 詳細な発表経緯は、「一」～「三十七」までが、昭和四年一月一日～五年二月一六日『東京朝日新聞』の夕刊に連載、「三十八」～「五十一」は昭和五年九月『新潮』誌上に「浅草赤帯会」と題して発表、「五十二」～「六十一」は昭和五年九月の『改造』誌上に「浅草紅団」と題して発表された。昭和五年一月、先進社刊の単行本『浅草紅団』にまとまった。これに先立ち、同年五月に『モダン TOKIO 円舞曲 世界大都會尖端 ジャズ文學1』に抄録されたことがある。

2 この言葉は川端自身が「『浅草紅団』について」（『文學界』昭和二六年五月）の中で言及している。本作が、詳細な現場調査と、浅草関連書籍からの膨大な引用を借りた「架空」の物語である点については、多数の先行研究が論じている。引用文献については、野末明「『浅草紅団』考——引用と見聞に関する一考察——」（『康成・鷗外——研究と新資料』（平成九年一月、審美社）に詳しい。

3 昭和四年一月三日のカジノフォーリー第六回公演プログラムに、一月二五日の新聞連載の切り抜きが印刷され、昭和五年七月一日には、カジノフォーリー第二五回公演で「浅草紅団十景」（黒田義三郎脚本、間野玉三郎振付）が演じられた。また、高見定衛監督による映画『浅草紅団』が公開されたのも作品連載中の昭和五年九月五日である。

4 代表的な論考に、前田愛「劇場としての浅草——『浅草紅団』」（『都市空間のなかの文学』昭和五七年

- 一二月、筑摩書房)、関井光男「『浅草紅団』と浅草の都市空間」(『國文學 解釈と教材の研究』三二―一五、昭和六二年二月)、海野弘「川端康成『浅草紅団』」(『モダン都市東京』昭和六三年三月、中公文庫)がある。
- 5 作品の方法論については、羽鳥一英の「一九三〇年代の川端康成(上)――『浅草紅団』から『雪国』まで――」(『國語と國文學』四四―八、昭和四二年八月)が、ダダの「自由連想」や「意識の流れ」との関係について精緻に論じている。また、考現学の影響を論じた論考に、鈴木晴夫「『浅草紅団』」(『川端康成の主要作品研究』昭和四四年三月、八木書店)、佐藤秀明「『浅草紅団』論――遊歩者の目と語り目――」(『川端文学の世界1その生成』平成一一年三月、勉誠出版)がある。
- 6 高橋真理「亜硫酸と望遠鏡――『浅草紅団』の方法――」(『日本文学』三八―四、平成元年四月)は、紅団員たちの行為全般に「演劇性」を認め、弓子の復讐劇をその延長線上に置いている。筆者は「劇場浅草」と「紅座」の「演劇性」の関連性に着目した高橋の論考に多くの示唆を受けた。
- 7 〈両性具有〉の概念は、上田真「『浅草紅団』の内在的意義」(『川端康成の人間と芸術』昭和四六年四月、教育出版センター)の中で詳細に論じられ、以後の多数の先行論が焦点化している。
- 8 小関和弘「『浅草紅団』あるいは〈女〉の浅草」(『語文論叢』一一、昭和五八年九月)は、弓子の〈両性具有性〉が、性の特権性を相対化している点に注目している。
- 9 この箇所の典拠は浅草寺縁起編纂会編『浅草寺縁起』(昭和三年一月、桜楓社)とされている。
- 10 吉見俊哉『都市のドラマトウルギー――東京・盛り場の社会史――』(昭和六二年七月、弘文堂)
- 11 マルカム・ブラッドベリ「モダンイズムの都市」(マルカム・ブラッドベリ、ジェームズ・マッククファーレン

- 編、橋本雄一訳『モダニズムI』（平成二年五月、鳳書房）
- 12 浅草の歴史については、竹内誠『江戸の盛り場・考——浅草・両国の聖と俗——』（平成一二年五月、教育出版）、（注11）、吉見俊也『都市のドラマトゥルギー——東京・盛り場の社会史——』を主に参照した。
- 13 海野弘「川端康成『浅草紅団』（『モダン都市東京』昭和六三年三月、中公文庫）
- 14 長谷川泉「『浅草紅団』現代小説論——文学史再検討のために——」（『日本近代文学』四、昭和四一年七月）
- 15 関井光男「『浅草紅団』と浅草の都市空間」（『國文學 解釈と教材の研究』三二—一五、昭和六二年二月）
- 16 鈴木貴宇「眠らない街の眠りたい男 堀辰雄の「モダン東京」（『国文学 解釈と鑑賞』別冊「堀辰雄とモダニズム」平成一六年二月）
- 17 横光利一「雑感——異変・文学の生命」（『読売新聞』昭和九年一月四日）
- 18 横光利一「解説に代へて（一）」（『三代名作全集——横光利一集』昭和一六年一〇月）
- 19 山崎正純「堀辰雄「水族館」（東郷和夫編『近代小説（都市）を読む』平成一一年三月、双文社出版）
- 20 「三十五」に、「地下鉄の塔で春子が「エツフェル塔の花嫁」を気取るくらゐは朝飯前だ。ちやうどその時、ジャンコクトオの「エツフェル塔の花嫁」の舞台に似た書割をカジノ・フォリイが使つてゐたからだ。」とある。コクトーの劇作「エツフェル塔の花嫁花婿」は、『近代劇全集』二四卷「仏蘭西篇」（昭和二年三月）に堀口大学訳で収録されている。しかし、内容の面において二作の間に関連性は認めがたい。
- 21 細馬宏通「塔の眺め——浅草十二階というランドマーク——」（『ユリイカ』三一—二、平一一年二月）
- 22 （注21）、細馬宏通「塔の眺め——浅草十二階というランドマーク——」

- 23 小菅健一「浅草紅団」——空象としての都市へ浅草——」（『国文学研究』九六、平成元年一〇月）は、本作を前半の弓子と後半の春子との対比構図の中で分析している。前半は、浅草寺という歴史性（過去）を象徴する場所で、現代性を形象化した弓子が中心になるのに対し、後半は、地下鉄食堂の鉄塔という現代性（現在）を象徴する場所で、歴史性を形象化した春子が中心になるという。
- 24 ロラン・バルト著、花輪光訳『エッフェル塔』（平成三年三月、みすず書房）

第四章 『浅草紅団』論（二）

——〈遊戯〉と〈虚構〉を視座に——

はじめに

第Ⅰ部第三章で考察したように、弓子と春子の劇は、隅田川と見晴らし塔という空間の、象徴的な意味合いを内包しつつ、震災後の浅草を舞台に展開されている。ここで弓子と春子以外の団員達が、この劇に参加している可能性に注目してみよう。「紅座」が「芸人」になることを目指す劇団ではなく、変装を繰り返す団員達の日常そのものが強い演劇性を帯びている点で、作中の劇と現実の境界線はきわめて曖昧なものともみることができる。つまり、『浅草紅団』における劇は、浅草という近代都市が露出してしまった様々な現実的な問題を、〈虚構〉の劇の中で克服しようとする子供達の遊び、つまり〈遊戯〉として完成しているといえる。そして、本作が、現実と拮抗しうる〈虚構〉の力を具現する場所として浅草を選んだのは、浅草が震災後の人工都市として、強い〈虚構〉性を含意した空間であったことと関わっている。

このように、浅草を背景に、子供達の〈遊戯〉を主題化する試みは、堀辰雄の初期作品の中からも確認される。たとえば、堀の「羽ばたき」(『週刊朝日』昭和六年六月)には、浅草を舞台にジゴマごっこ(探偵ごっこ)をする不良少年たちが登場する。原善はこの作に「遊戯・模倣」といった都市小説的要素を認め、

同時代的影響関係という意味では、川端康成「浅草紅団」(昭4く5)との関連を、共に孤児的な主人公が都市の中で不良となった物語であり、その主人公のジジの女装が男装の弓子の裏返しとして呼応し、殺人未遂を仲間たちが遠望してへー血だ！血だ！と叫ぶ場面の一致を見せる点で、堀自身の「水族館」(昭5)等の流れも含め、考えてみるのは有効だろう。

と指摘している。ただし、この時期の堀と川端の文学に見られる〈遊戯〉性は、都市小説としての範疇を超え、モダニズムに文学における文学の〈虚構〉性の問題と連動していると考えられる。

本章では、このような観点から、『浅草紅団』の〈遊戯〉性をモダニズムの文脈の中で考察する。その上で、特殊な「私」の視点に着目し、本作がこれまで論じてきた第Ⅰ部の二作と共有する認識論の問題を明らかにしたい。

第一節 「復讐劇」再考——リアリティと〈虚構〉との拮抗

本作が強い〈虚構〉性を帯びていることを述べたが、一方で、本作は新聞連載小説として当時の時間とほぼリアルタイムで発表され、読者達にはきわめてリアリティーのある作品として読まれていたと考えられる。本節ではまずこの点に着目し、復讐劇の意味を再考する。

弓子の復讐劇は複雑な曖昧さを孕んで進行する。この劇を「私」は実際見ることができないように設定され、また、劇に参加していたのを明かしている人物は存在しない。しかし、劇が団員達によつてすでに計画されていたのは、作品の冒頭部分から明らかである。さらに、作中に新聞記事を直接引用した箇所がある点も注目される²。たとえば、昭和五年一月八日連載された「十四」には、

また「朝日新聞」の記事によると、昭和四年の大晦日の夜、十一時五十分から、J O A Kが浅草観音の境内にマイククロホンを二つすゑつけ、参詣人の足音、鈴の音、おさい銭の響き、柏手の音、百人の鐘、鶏の

声など除夜の気分を諸君に放送するさうだ。

とあり、この箇所は『東京朝日新聞』昭和四年一月二三日の「観音さまの大みそかを放送／境内に機会をすゑて／除夜の鐘や賑ひの実況を」と題した記事の内容と一致する。注目したい四年一月十九日連載の「六」は、新聞引用によって、作中の時間を現実の時間に特定できる一か所である。作中で弓子と「私」が話し合う「ざんぎりお何」という女性の殺人事件は、四年一月の同新聞に「浅草公園の暗闇に／廉買の性市場／男装したザンギリおふみ／警察も手こずる妖女群」と報道された事件である。四年一月一七日に連載された「五」において「私」が言問橋で「紅団員にはじめて声をかけた」とされているので、おそらく「私」と団員達の出会いは四年一月の始め頃になる。この時点で、すでに団員達は弓子の指示の下に船を借りており、「大きな声するない。」と秘密めいた会話を交わし、「あんた船借りて何をするんです？」という「私」の質問には「さうね。船の中で女でも売るんでせう。」と答えを回避している。

では、復讐劇が行われるのはいつか。四年一月二六日に連載された「十一」で「船でもつと変な話をしてよ。さうね四五日先きだけれど、来週の火曜にね。」と、弓子は赤木を船に誘っている。また、「五十四」に登場するお夏の語り、「大晦日の夜中はひどい霧だったわね。霧のお蔭で弓子が命拾ひをしたわね。」³を合わせると、一月二六日の「四五日先き」は三一日あたりで、当時の大晦日は実際火曜日であった。

このように、事件がほぼリアルタイムで進行していたにもかかわらず、新聞上に二人の対決場面が二九日に載ったのは、三〇日から年明けの四日まで『東京朝日新聞』の夕刊が休刊となったためと推測される。つまり、実際の大晦日における連載は失敗したが、最大のリアリティーを狙った試みであったことが分かる。

昭和四年の大晦日、新年の浅草復興祭への期待を抱えた人たちに本作は読まれていたはずだ。弓子は浅草の復活の日に、生への回復に向かつて赤木と対面する。ただ、弓子の復讐は、あくまでも劇の一部にすぎない。その意味で、本作のリアルタイム性によるリアリティは、復讐劇の〈虚構〉性と拮抗する仕掛けのように見え
てくる。

弓子は、「一粒に〇・〇〇〇五の亜砒酸」の「丸六粒」を口に含んだまま赤木に接吻し飲ませることで復讐を図る。最初、弓子が亜砒酸を飲んだ時、赤木はそれを自害と考え、慌てて弓子にうがいさせている。「今の、今のはお芝居よ。すみません。」と告白する弓子のセリフがあつたにもかかわらず、赤木はそれが芝居であることに確信が持てない。

二人の眼がさぐり合つて、一つにならうとした時、男の腕がぐつと引き寄せて、女の上に顔が落ちかかつて来たが、／「馬鹿！」と弓子は右の掌で男の口を突きつけた。／赤木の唇から歯が、またべつたり毒薬で染まつたではないか。残りの丸薬を、弓子はさきから握つてゐたのだ。それが汗で溶けてゐたのだ。／「しつかりおしよ。間抜け野郎。」／赤木はさつと青ざめて、突つ伏した。（「二十六」）

弓子はこの瞬間、生と死の境界に立っている。赤木への愛を受け入れ女になる瞬間、今までの自分ではいられず、弓子は死ぬことを覚悟していた。ただ、弓子が「芝居」を演じているとなると、この場面の死は、現実の弓子の死と役者としての死、どちらを意味するだろうか。

この二人の対決の結末をどう解釈すべきかをめぐっては大きく議論が分かれてきた。二人が死んだとみる場合、作品の最後に「私」と弓子が再会する場面は説明不可能である。しかし、長い間、この場面が二人の死を

暗示するものとして読まれてきたのは、連載中の昭和五年九月五日に公開された映画『浅草紅団』の影響が大きい。

ここで私は、春子に諸君を案内させよう。と言ふのは、先頃映画化された「浅草紅団」では、弓子が死んでしまったことになってゐるのだ。彼女が紅丸の上で口に銜んだのは、○・○○○五の亜砒酸丸六粒だったのだが。（「三十九」）

映画の影響を考慮して「私」は作中に弓子を死なせているが、不思議なことに最後の「六一」で弓子は再び登場する。管見の限り、この矛盾を詳細に論じた論考は見あたらない。小関和弘は、血まみれの弓子が船に引きずりこまれる場面に弓子の死を認め、弓子の復讐を「失敗」とみている⁴。さらに、前田愛の論には「致死量を含んだ死の接吻」という解釈が見られ、関井光男も「致死量の亜砒酸」と指摘している⁵。その中で、作中の亜砒酸が致死量ではないことを立証し、この場面をあくまでも弓子の演技の一部としたのが高橋真理の論である。しかし、二人が死んでいないとする場合、赤木が「さつと青ざめて、突つ伏」し、弓子の「白い外套」が血で染まる結末は説明不可能になってしまう。この矛盾を解消するためには、劇の中でだけ、弓子と赤木が実際死んでいるとみるしかない。作品の末尾に着目してみよう。

「おい、見ろ。」と、望遠鏡の男が窓から叫んだ。／「今、明公が胸を出して、引きずり込まれた。白い外套の胸が、真赤だ、血だぞ。」／「おや、水上署ぢやないか。」／白いモオタア・ボオトが、言問橋の水影を蹴立てて来る。（「三十七」）

この最後の場面の血は本物とみるのが自然ではないだろうか。この瞬間は、完全な〈虚構〉としての劇が、

いつの間にか実在してしまっていることを物語る。つまり、復讐劇において現実と劇の境界線は存在せず、二人は死んでいると同時に生きている。弓子はこの一瞬の死によって赤木への恋を確認し女性性を回復することができた⁷。もちろん生身としての弓子は生き残り、変装を繰り返す元の姿に戻り作品の後半で「私」と再会している。

復讐劇の最後で登場する望遠鏡の男は「紅座」の団員の駒田で春子の恋人である。二人の前に船ちびが拾ってくる、謎めいた弓子の字が書かれた紅座の「千社札」は「危険信号」で、おそらく弓子自身が塔の近くに落としたものである。団員たちは弓子の意図に従い劇を共同で演じていることが分かる。このように、本作を貫くのは、若い団員たちが作る〈虚構〉の世界である。

第二節 モダニズム文学における〈遊戯〉と〈虚構〉

本作が試みる、子供達の〈遊戯〉と〈虚構〉の世界の主題化は、遊戯論と接点を持つ。早くは、ロジェ・カイヨワ『遊びと人間』（多田道太郎・塚崎幹夫訳、昭和四三年一〇月、講談社）が、人間の文化の起源を「遊び」に求めるホイジンガの「ホモ・ルーデンス」の概念を継承し、「遊び」の体系化を試みている。カイヨワは遊びを「閉じた」・「純粹空間」でなされる、(1)自由な、(2)分離した、(3)不確実な、(4)非生産的な、(5)ルールのある、(6)虚構的な活動と定義し、遊びを大きく四つに分類している。その中でもミミクリ（模擬）は、物真似やごっこ遊び、幻想の遊び、仮面・変装を含め、テクストの〈虚構〉性に関連して、フィクション論によく参照される概念である。

西村清和『遊びの現象学』（平成元年五月、勁草書房）が示すように、遊びと芸術は「美的仮象性」において共通する行為である。西村によると、「美」とは、対象の実際に関係なく、「純粋な現象」としての機能、つまり「見かけ＝仮象（Schein）」として存在し、芸術は「現実の模倣」、「仮象」であることによってその価値を有する。同じく、「現実の生存の強制から自由な遊び」は、純粋な現象としての「仮象」に対するよるこびである。西村は、「遊戯衝動」により「仮象」現実を作り出す遊びと芸術を一種の「フィクション」行為と見做している。

文学における遊びを論じた大浦康介『フィクション論への誘い——文学・歴史・遊び・人間』（平成二五年一月、世界思想社）は、遊びを扱ったフィクションの共通点を、「遊びの内／外を分かť境界線が崩され、遊びが遊びでなくなっていく」点に求め、カイヨワが否定した「遊びの内／外の混交」こそが、フィクションの特徴であることを述べている。最初は遊びとして始まった行為が、現実の事件につながってしまう小説内の「遊び」を、大浦は「不純な遊び」と名付けている。『浅草紅団』からみると、最初劇として始まった〈遊戯〉の中で、弓子と赤木が実際死んでしまうのも、遊びの「不純さ」を含意しているといえよう。

すでに述べたように、こうした子供たちの〈遊戯〉は、同時代の作家である堀辰雄の初期作品においても主題化されている。「羽ばたき」の他にも、「水族館」は浅草のカジノ・フォリーを舞台に変装のモチーフが使われている点、若い人物たちの自殺という悲劇を描いている点で、『浅草紅団』との共通項を見いだすことができる。「水族館」が発表された『モダン TOKIO 円舞曲 世界大都會尖端ジャズ文學Ⅰ』（昭和五年五月、春陽堂）には『浅草紅団』も抄録された。「モダン」な東京を描く作品を中心に特集が組まれる現象からも、この時期、浅草という特殊な空間が多数の文人の間で共有されていた事実がうかがえる。浅草はレビューや映画を中心と

する娯楽的な面だけでなく、『浅草紅団』の中に登場する水族館や昆虫館、遊園地などを備えた、子供たちの最良の「遊戯空間」であった。

さらに、前述した堀の作品については、ジャン・コクトー『恐るべき子供たち』（一九二九）との関連性がよく指摘される。本作は、孤児になった子供たちが大人の世界に入ること拒絶し、こっそり自分たちの「夢」の中で生きていき、最後に自殺を選ぶまでの思春期の葛藤を描いたもので、作中の美しいダルジュロスの人物像は『浅草紅団』の弓子や「羽ばたき」の強く美しいジジの人物造形に類似しており、子供たちの無謀な世界を描いている点も共通している。

本節では、これらの作品の中でも、堀の「羽ばたき」の「骨組」として書かれた「手のつけられない子供」（『文学時代』昭和五年四月）に着目し、同時代の文学が子供達の〈遊戯〉を主題化する意味を考察したい。

「手のつけられない子供」はルナパークを舞台にしているが、島村輝はこの空間を、「空想が現実を模倣することによって作られる「現実以上の仮想現実（バーチャル・リアリティー）」の世界」として注目している。¹⁰「人工都市」の浅草は、都市自体が「仮想」性を帯びているともいえよう。かかる「現実以上の仮想現実」の問題は、浅草の都市像に限らず、堀作品における〈虚構〉性とも関連していると考えられる。さらに、堀は〈虚構〉の概念を、コクトーを経由して作中に用いている。「手のつけられない子供」の冒頭部分がそれである。

子供らの驚くべき模倣性、それは確かに子供らの世界を大人らの世界以上に詩的にしてあるものであります。「詩は現実を模倣する」といふ考へ方は、すこしパラドックスめいてはありますが、決して誤つては居り

ません。例へば、汽車活動が子供たちに本当のホオムシツクを起させてしまふことです。(中略) あだかも
本当の汽車に乗って旅行してゐるかのやうに。(中略) そのやうに子供らの詩のすべては現実の模倣の中に
ありました。

傍線部「詩は現実を模倣する」は、コクトーの「世俗な神秘」からの引用である。¹¹

バルベツトの前に、小さな子供がカフェコンサートの或歌手の真似をした。私はその歌手を聞いたことが
なかつた。しかし私はその真似がよく似てゐることを認めた。それは私が本物を知つてゐるかのやうに私
を楽しませた。ボエジは現実——それに対して我々は直覚しか持たない——を模倣する。¹²

コクトーは、子供の歌手の「真似」が、「本物」であるかのように自分を楽しませたという。子供の「真似」
という〈虚構〉の行為としての「ボエジ」(詩)は、「私」の経験的な現実を乗り越えた「本物」を再現して
いるといえよう。

「手のつけられない子供」は、本物ではない偽物の汽車に乗り、「本当の汽車」に乗っているかのように遊ぶ
子供たちの描写から始まる。この〈遊戯〉は、やがて登場人物である於菟と姉お絹さんのジゴマごっこや掏摸
に発展していく。

「僕」と於菟が没頭しているジゴマは、フランスのヴィクトラン・ジャッセ監督が制作したアクションシリ
ーズの主人公で、日本ではジゴマシリーズが明治末から大正期にかけて大反響を呼んだ。ジゴマごっことは、
映画の主人公ジゴマの悪党ぶりを真似する遊びの一種であったが、ある日「僕」は、於菟のお姉さんから、於
菟がやっているのがごっこ遊びではなく、実際の掏摸であることを知らされる。ただ、それはお金を目当てに

した本格的な掏摸とは違い、「一番面白い遊戯」であるという。

そのとき始めて僕は、お絹さんの口から、於菟の秘密な遊戯を知ることが出来ました。それは掏摸でした。僕はそれを聞くと最初のうちは恐ろしくてたまらなくなりました。しかしお絹さんがそれをあだかも一種の遊戯であるかのやうに話してゐるので、僕はだんだんその恐ろしさが消されてゆくのを感しました。そしてしまひには僕も、於菟やお絹さんと同じやうに、それがあらゆる遊戯の中での一番危険な、そして一番面白い遊戯であるかのやうに信じてしまひました。

於菟は、掏摸を繰り返す中で刑事につけられ、スケート場で出くわした刑事にけがをさせ逃げてしまう。その夜、不安の中で於菟の帰りを待っている「僕」とお絹さんの前に、於菟が無事に「微笑」して帰ってくることで本作は締めくくられている。最後の於菟の堂々とした悪党の微笑は、〈遊戯〉の中で生きる於菟の、その瞬間の勝利を物語っている。

本作をモダニズム文学の〈遊戯〉に関連して論じた兪在真は、於菟の行為を「現実と「夢」（虚構・遊戯）の区分がなく、〈遊戯〉を〈遊戯〉として行っている」ものであるとし、於菟の〈遊戯〉は「モダニズム芸術家が「虚構」を「虚構」として「現実化」している行為そのもの」であると指摘している。¹³さらに中村真一郎は、堀文学の前衛性を「子供らしい遊び心」の中に認めた。

明治以来の自然主義的リアリズムは、人生の冷厳さを描こうとするあまり、人間の心のなかの子供らしい要素、無償の遊びの要素などは、小説のなかから追放した（中略）若き堀辰雄の文学的前衛意識、つまりそれまでの文学的因習に対する反逆は、この子供らしい気分を小説のなかに登場させた点にもあった。（こ

れはフランスの第一次大戦後の新進の諸作家が、従来の小説の主人公たちである成人たちを押しつけて、少青年を一斉に作品に登場させ、そしてそれらの少青年は、屢々子供らしい遊び心を誇示していた——たとえばコクトーの『恐るべき子供たち』、またアラン・フルニエの『がき大将モーヌ』——そうした文学的現象とも呼応するものであったとも言えるだらう。つまり、堀辰雄は自然主義運動の圧殺した、文学における遊びの要素を復活させたのである。彼は作品の主題に遊戯を選ぶということにおいて、芸術とは本来、遊戯である、という事実を思い出させることに成功したのである。¹⁴

堀と川端が試みる、子供達の（遊戯）の主題化は、第一次世界大戦後の作品に登場する子供達が、合理的で合目的な大人の世界を否定した異人として描かれるのと無関係でない。コクトーの『恐るべき子供たち』との関連性もこのような文学的言説の中で見いだされるものである。

スペインの哲学者ホセ・オルテガ・イ・ガセットの「芸術の非人間化」の概念が示すように、モダニズム芸術は「人間化」されたリアリズムの世界から脱却し、文学の意味を大きく修正した。ガセットは、「芸術が芸術として鑑賞されるのは、それが茶番であるから」^{フアルス}だという。

芸術は人間を人生の深刻さから解放し、想像もできなかつたはずらつ子に立ち戻らせることになった。

この意味においてならば、芸術は人間を救済した、と言えるであろう。（中略）人間的パトスを払い落とし
た芸術は取るに足らないものとなり、見せかけのない芸術——まさに芸術そのものになったのである。¹⁵

モダニズム文学において、芸術は「人生の深刻さ」と決別し、「芸術を芸術以外の何物でもないようにする」、「芸術を完全に遊戯とみなす」ことに帰着している。

『浅草紅団』に見られる子供達の〈遊戯〉は、劇という〈虚構〉の中で救われる人間性を焦点化している点で、モダニズムの前衛性と呼応していることを確認した。ここで、作中の劇が「私」の認知不可能な状況で演じられる点は重要である。弓子が「私」を「浅草つ子になれない人ね。」とあざ笑うように、「私」が語る浅草は、外部の人間、異邦人の視線でとらえた皮相的な世界にすぎない。外部の人間として浅草を放浪するだけの大人の「私」は、実際浅草の内部を生きる子供たちの劇から疎外されているのである。この設定は、モダニズム文学が無邪気な子供達の世界を描くことで、合理的な大人の世界を否定したのと通じていようのみならず、作中の「私」は、小説空間に統一性を与えるはずの語り手としての特権性を持ち得ていない点も注目される。

第三節 語りの視点と〈主客一如〉

復讐劇に戻ろう。あたかも現場にいるかのような「私」は、実際には弓子と赤木の対決を直接見ることが不可能な状況にいる。また、「私」が知ることのできない事件が突然挿入され、作品全体の語りの統一性も崩れている。例えば、弓子が赤木と昆虫館で再会する「八」から「十二」まで、二人が「紅丸」に乗り合わせる「十八」から「十九」まで「私」は語りの中に登場しない。このような限定的な「私」の視点は複数の場面で露出している。まずは、「私」が告知板のメモを見つける場面から確認してみよう。

——花川戸に集まれ。紅座。と告知板を読んだ時には、その日弓子が紅丸に乗ってゐることさへ、私は知

らなかつたのだ。／江戸三十三ヶ所の札所、その第二番の詠歌にさへ、／「願へただ世の罪ふかき姥が池のうかむ誓ひや一つ家のうち。」と歌はれてゐる程、浅草観音靈驗記の大切な一ペエジだから、諸君に姥姫宮の物語をしたのだが、話を前へ戻せば、私は仲見世の入口で、うるさい曆売りの子供に取りかこまれてゐるところだつたのだ。「交番の横つ腹で、仲見世の賑はひで——かう大つぴらだと、反つて誰一人怪しまない。相変らず心理の遊戯をやつてるな。」（「二十八」）

この場面で分かるように、「私」が知らない内に弓子と赤木は船に乗り合わせている。また、実際船の状況から見て、二人は梅吉が艀を漕ぐ船の船室にいるようだ。

彼等の頭の上で、梅吉の足音が聞える。／荷足船はたいいてい、船頭の住ひが船首にあるのだが、紅丸は艀にあるのだ。／だから梅吉は、その船室の板屋根を、二足三足行きつ戻りつ、なれない艀を漕いでゐるのだ。——弓子と男は煤けた石油ランプの火影にゐるのだ。（「十九」）

梅吉以外の団員は展望台の上において、二人を望遠鏡で見守る設定となっており、「私」は遅れて展望台に登り、対決の一部を見ることができたと考えられる。しかし、二人がいる船室の状況を見るのは不可能で、しかも展望台まで二人の声が聞えることは有りえない。

この場面を語るのはだれか。それは復讐劇を描写するだれかの目線か全知の語り手で、少なくとも「私」の語りではない。この語りの不統一については、「ドキュメント」的要素¹⁶、「無声映画の説明者」的視点による「シネポエム」からの接近¹⁷、また「私」の「二つの存在」を「遊歩者の目」と「語りの目」の併存¹⁸とするなど、多様な解釈がなされてきた。しかし、このように作中の語りを分離させる場合においても矛盾は残る。まずは、「私」

が事件をトリッキーに語ろうとしている点がそうである。冒頭部で、弓子と明公が同一人物であることを「私」はあえて隠していた。また、弓子が赤木へ渡す手紙を、「全く——その河岸へ行くに地図はいらない」とし、弓子の演劇ぶりを強調するのも「私」である。視点が完全に分離しているなら、事件をトリッキーにしようとする「私」の語りは必要ない。だとすると、『浅草紅団』をほぼリアルタイムで語っている「私」が、肝心な復讐劇を語りえないという一見未熟に見える視点の処理は、川端の意図したものではないだろうか。実際川端は本作の「小説作法の欠陥」¹⁹に自覚的であった。つまり、「私」は語る主体としての特権を持っておらず、作品に一性を与えることにも失敗している相対化された語り手とみることができる。

小菅健一はこの語りの問題を「〈作者∥読者〉」の構図の中でとらえ、見る主体と見られる客体の融合、〈主客一如〉の延長線上に置くことで、示唆に富む論を展開している。²⁰ただし、この問題は読者レベルに達する以前に、語り手の「私」の主体性の処理に関わっている点に注目する必要がある。そもそも、劇は限られた空間の舞台の上で演じられ、客席と舞台との間には、〈見る／見られる〉という〈主客〉の関係が成立する。こうした一般的な劇場の構造は、近代的な〈見る／見られる〉の二項対立な関係を代表するものである。²¹しかし、「紅座」の劇は、浅草という都市全体を舞台にしている点で、劇を鑑賞する特定の観客が存在せず、よって、〈見る／見られる〉といった主客の関係も成立しない。この設定の中で、「私」という語り手までが子供達の劇から疎外されているのである。リアリズムにおいて守られてきた〈主客〉の分離は、小説内では、語る主体と語られる客体の関係の分離を意味し、それによって、語りの統一性が保証される。つまり、本作は、「私」の視線で観察される浅草という皮相的な世界と、「私」の視線が届かないところで演じられる劇の世界を同時に進行させ

ることで、〈主客〉の分離を前提とした〈描写〉の自明性を問い直しているともみることができると。

おわりに

本論文では、『浅草紅団』を、浅草という空間と、復讐劇の〈遊戯〉性に関連して論じた。弓子の復讐劇は、弓子自らの〈両性具有〉の克服を超え、震災という近代的な挫折を経験した浅草の復興と、浅草を舞台に生きる人物達の生への意思を担っていた。そして、現実において用意に実現されないその瞬間を、子供達は〈虚構〉の劇の中で果たしていく。このような本作の〈遊戯〉性は、芸術を完全な〈虚構〉の行為に転換したモダニズム文学の前衛意識と連動していた。さらに、『浅草紅団』は、「私」の視点が子供達の劇から疎外される設定をとり、リアリズムにおける〈描写〉の限界を主題化している。

第Ⅰ部で考察した三編の作品は、それぞれが異なる文学的言説を前景化しながらも、リアリズム小説の〈描写〉の自明性への再考を経て、〈主客一如〉という認識論的課題に収斂していく。「或る詩風」と「針と硝子と霧」の二編は、理性中心的思考からの脱し、非理性と無意識を志向する川端の認識論の行方を示唆していた。二編の中で、客体をとらえる主体の理性的特権性はその信頼を失い、『浅草紅団』における「私」の語りの問題に派生していく。

第Ⅱ部では、モダニズム時期を経て形成された〈主客一如〉が、どのような小説作法として結実するかを検討する。その中で、川端初期作品の一面である〈主客一如〉が、昭和初期の文壇における認識論の転換と不可分の関係の中で形成された事実と、そのような文壇に向けて、川端が発信している問題意識の内実を明らかにしたい。

【注】

- 1 原善「堀辰雄「羽搏き」」（有精堂編集部編『短編の愉楽——近代小説の中の都市——』平成二年一二月、有精堂出版）
- 2 この問題については、山本欣司「『浅草紅団』論」（『大阪樟蔭女子短期大学紀要 文化研究』一三、平成一年三月）、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』一四—四、平成二五年一月）が集中的に論じている。
- 3 金井二郎「生への衝動——『浅草紅団』論——」（『学芸国語国文学』一八、昭和五八年三月）が指摘するように、この日、霧のおかげで弓子が「命拾ひ」をしたのは、警察につかまらなかったことを意味していると考えられる。弓子は、自分が刑事に「つけられてゐる」（「四」）ことを知っており、赤木を誘う時にも、「この辺ちや追はれてゐるの。陸は八方ふさがりなの」（「九」）を理由に船に誘っている。
- 4 小関和弘「『浅草紅団』あるいは〈女〉の浅草」（『語文論叢』一一、昭和五八年九月）
- 5 前田愛「劇場としての浅草——『浅草紅団』」（『都市空間のなかの文学』昭和五七年一二月、筑摩書房）、関井光男「浅草紅団」と浅草の都市空間」（『国文学 解釈と教材の研究』三二—一五、昭和六二年二月）参照。
- 6 高橋真理「亜硫酸と望遠鏡——『浅草紅団』の方法——」（『日本文学』三八—四、平成元年四月）
- 7 片山倫太郎「『浅草紅団』論」（『国語と国文学』六九—三、平成四年三月）は、二人の対決を「仮面と仮面

の対決」とし、「劇場としての浅草」が「虚実とそこに付与される価値を逆転させ、無化する空間」として機能していると指摘している。

8 押野武志「街の記憶／記憶の街——「鼠」「水族館」「ジゴンと僕」」（『国文学 解釈と鑑賞』別冊「堀辰雄とモダニズム」平成一六年二月）

9 付記に「僕の計画してゐる一つの小説の骨相のやうなもの」とある。

10 島村輝「^バ想的浅草——大衆文化と堀辰雄」（『国文学 解釈と鑑賞』別冊「堀辰雄とモダニズム」平成一六年二月）

11 兪在真「堀辰雄初期文学の〈遊戯性〉——「手のつけられない子供」と「羽掃き」——」（『稿本近代文学』二九、平成一六年一二月）参照。

12 ジャン・コクトー「世俗な神秘」（一九二八）、引用は、堀辰雄訳『コクトオ抄』（昭和四年四月、厚生閣書店）に拠る。

13 （注11）、兪在真「堀辰雄初期文学の〈遊戯性〉——「手のつけられない子供」と「羽掃き」——」

14 中村真一郎「堀辰雄——その前期の可能性について——」（『芥川・堀・立原の文学と生』昭和五五年三月、新潮社）

15 オルテガ・イ・ガセット著、川口正秋訳『芸術の非人間化』（昭和四三年六月、荒地出版社）

16 長谷川達哉「『浅草紅団』」（『国文学 解釈と鑑賞』五六—九、平成三年九月）。本作を小説ジャンルの相対化という観点から論じた論考に、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——」（『川端文学の視界』一四、平成二年六月）、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』七五—六、平成二二年六月）があり、メタフィクションやルポルタージュとの関連性が指摘されている。

17 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』四三—一一、平成六年一月）

18 佐藤秀明「『浅草紅団』論——遊歩者の目と語り目——」（『川端文学の世界1その生成』平成二年三月、勉誠出版）

19 川端康成「『浅草紅団』続稿予告」（『文藝』昭和九年七月）に「小説作法の欠陥は覚悟の前だ。」という記述が見られる。

20 小菅健一「『浅草紅団』——空象としての都市へ浅草へ——」（『国文学研究』九六、平成元年一〇月）

21 近代における支配的な「眼」の問題については、ミッシェル・フーコー『監獄の誕生——監視と処罰』（一九七五）がいち早く指摘している。多木浩二『眼の隠喩——視線の現象学——』（昭和五七年一〇月、青土社）は、〈見る／見られる〉の関係を、遠近法以後の近代的眼差しの中で検討している。

第二部 象徴主義への志向

第一章

「春景色」論

——〈詩的小説〉の試み——

はじめに

「春景色」（『十三人倶楽部 創作集』昭和五年六月、新潮社）は、川端が「湯ヶ島の春」を「写生」した「伊豆の記念」としてしているように、冬から春へ向かう、とある温泉地の風景と、そこに滞在中の画家の画風の変化を淡々と綴っている。従来本作は、作中に散見される特殊な比喻表現と、「写生」的「叙景文」としての側面を中心に論じられてきた²。

もう一つ注目されるのは、本作がいくつかの短編の部分的選取から成り立ち、他作との関連性を持っている点である。発表誌未詳の「五」以外に、「一」「二」は、「梅の雄蘂——「婚礼と葬礼」の二」（『文藝時代』昭和二年四月）、「三」「四」は、「柳は緑花は紅——「婚礼と葬礼」の二——「梅の雄蘂」のつづき」（『文藝時代』昭和二年五月）、「六」は「秋思ふ春」（『若草』昭和三年一〇月）をそのプレオリジナル³としている。また、これらは元々長編の一部として書かれたもので、「あとがき」からその経緯を追ってみると、「梅の雄蘂」は、「婚礼と葬礼」という長編の冒頭として書かれたが「柳は緑花は紅」で中絶され、川端は後にそれを「梅に象」に改稿したという。後「梅に象」も中断に終わり、その草稿は川端によって焼却されている。作者の言葉には、「梅に象」には「春景色」が終りまで含まれてゐる。しかし、性格分裂あるひは性格変換を加味したためにゆがめられて、作品が昏迷してゐる。「改造」に載らなかつたのは当然である。「梅に象」から病的性格のゆがみを除いたのが、後の「春景色」である。（中略）「梅に象」から病的性格部分を拾って生かしたのが、「或る詩風と画風」（昭和四年）である。

とあり、本作が第Ⅰ部第一章で考察した「或る詩風」との関連性を有していることが分かる。⁴「或る詩風」と「春景色」の画家が経験する画風の変化には、「写実」からの逸脱という類似性が見られる。

近來の研究において、本作の空間意識⁵と画風の変化については詳細な分析がなされている。原善は、本作とプレオリジナルとの比較分析を通じて、改稿に見られる「感情」（＝時間）の排除と「感覚の流動」への志向によって、作品が「美しい（絵）」を完成していく過程に着目している。⁶一方、仁平政人は、作中の「写実」概念を中心に、二〇世紀アヴァンギャルド芸術が目指した「（再現＝表象）」の克服を反映する作品として本作を位置づける。⁷

このように、作中の画風の特徴が看取される過程で、画風の変化をもたらす認識の変化は、〈主客一如〉を紹介して論じられている。⁸しかし、注目したいのは、〈主客一如〉の状態に達した画家が常に感じている対象との「違和」感である。本章では、この〈主客〉の二分の克服そのものを、作品の読解の中心に置き、考察を進める。作中の画風の変化以前に、それをもたらす意識の変化に注目し作品を読み返す時、まず作中に散見される「赤」のイメージに着目する必要があると思われる。「赤」は、「流れ」る存在になろうとする画家の「彼」の意識に関わっており、作品を支える認識論の反映として読むことが可能である。本章では前述のテーマを、〈主客〉の二分化の克服と、〈象徴〉の概念が焦点化される、昭和初期の文壇の動向の中で考察し、川端の認識論の行方を探る視座としたい。

第一節 画家の作風——〈写実〉からの逸脱

「春景色」を貫くのは、冬から春へ向う風景を前にして、画家の「彼」が「写実」的方法から解放される一連の過程である。「柳は緑、花は紅。」¹⁰（「三」）という言葉に示されるように、事物の「写実」的表現を試みる「彼」の姿勢は、婚約者であり、「彼」と幸福に満ちた結婚で結ばれる千代子の「柳は緑ならず。花は紅ならず。御用心、御用心。」（「三」）という言葉を軸に徐々に変化していく。最初、風景が「甘くて」はならない（「一」）、「古里の山」を「幻」で描いてはいけない（「三」）、または、「谷」の「愛情とも戦はねばならない」（「五」）など、感情の排除を試みた「彼」は、最後には、長い冬を乗り越えた、鮮やかな桃葉珊瑚の実を千代子に渡し、ずっと春を待っていたことを告白することによって、心理的解放感を味わっている。その過程で成される画家の心象の変化は次のように形容される。

やはり、竹は一枚一枚の葉の形を現はさないと、美しさは描けないのであらうか。／しかし、彼はこの美しい日光のさざ波から、日本画の竹よりも、若葉の林や穏かな海を描いた印象派の油絵を思ひ出した。その林や海にこぼれる日の光の絵である。／いや、油絵よりも、音楽を思ひ出した。（「五」）

ここで「彼」は、対象を見る瞬間ごとに変化する画家の心象に従い、「写実が毀れて」くる瞬間を迎える。その時「彼」は、「一枚一枚の葉の形を現は」すことを止め、「印象派」の絵と「音楽」を連想しており、このような認識の推移は、抽象芸術へ向かう過程ととらえることができよう。注目したいのは、この時の「梅」の描写である。

風景画家としての彼に、この梅の木のやうな場合は珍しいことではなかった。目に近過ぎるものは、いつも大きい化物であった。／彼は近い梅を見ずに、遠くの竹林や杉林を見る。その彼の眼に梅の花は煙のやうに見え、やがて消えてしまふ。／しかし、梅の花の雄蕊に驚いたせみか、彼はふと考へることがあるやうになつた。／「どこへ消えてしまふのか。」／梅は煙のやうに彼の心の中へしみ込んでしまつたのではなくらうか。(「五」)

遠くの風景を見ることによつて、眼の前の「梅」は「煙」のやうに「消え」、「彼の心の中へしみ込んで」しまう。この認識は、「彼」の中で遠近の空間感覚が揺れ、「彼」と対象が一体化していく過程を示している。

このやうに、抽象芸術への移行には、(主客)の二分化の克服が前提とされ、この認識は画風の形容にとどまらず、作品の冒頭部分の連鎖的な表現においても一貫して追求されている。まずは、竹の葉の形容に着目してみる。

竹の葉と冬の光との古典的でささやかな舞踏をちつと眺めてみると、彼は風景を乱された腹立たしさを忘れてしまつた。竹の葉にこぼれる光が、さらさらと透明な魚のやうに彼の中を流れた。(中略)この谷を海とすれば、竹林は皆岬の鼻にあたる。さう考へると、竹の葉の戦ぎに潮の匂ひがほのかに感じられる。／竹林はこの山のやさしい触角であつた。(「一」)

「竹の葉にこぼれる光」が、「透明の魚」のやうに「彼」の中を流れ、対象と「彼」はほぼ一体化している。その一体化した感覚によつて、流れる水の中の魚のイメージは、「海」に喩えられた「谷」へと、「谷」の竹林へとつながり、その竹林が「岬の鼻」にあたることから、「彼」は「潮の匂ひ」を感じとる。¹¹さらにこの認識は、

千代子の姉夫婦との共寝の場面で絶頂に達する。

二つの並んだ寢床で抱かれてゐる姉と妹との体を、彼は頭に描いてみた。何と美しい姿であらう。／小さい部屋の闇には、濡れた花のやうな匂ひがこもつて来た。彼は植物のやうに呼吸をした。／柔かい女の体が羨しくなつた。(二二)

ここで千代子と「彼」は、肉体を交わすことなく結ばれている。「彼」が千代子の肉体に化する想像をすることで、濡れた花の匂いを感じ、植物のやうに呼吸することができたのは、ここで「彼」が千代子と一体化し、幸せな結婚が成就されたことを意味する。

このような、対象との一体化による新鮮なイメージの連鎖と、「写実」から解放される一連の過程が、先行研究において〈主客一如〉の反映として解釈されてきた事実は先に述べた。もちろんこのような試みに異論はなく、その認識論が同時代の絵画史と呼応していることも否定できない。第I部第一章で考察したように、近代芸術の経路は、「象徴の芸術」への志向、換言すれば「形而上的、超絶的なもの」へ接近である。¹²伊藤欽二はこの傾向を「直感主義の美学」といい、「己そのものの生命」の表出であるとした。¹³二〇世紀初頭の前衛美術の動向は、一般的に、〈写実〉から〈表出〉へ、〈具象〉から〈抽象〉への経路によつて説明できる。絵画の対象は、「純粹なる生命の流動」・「純粹自我」の表出であり、それは主客の二分化を超える「直観」によつて可能なる。¹⁴

以上の絵画史の動向と本作は密接に呼応しているが、認識の轉換の果てに描かれた「彼」の絵の内実は作中に提示されず、「彼」は模索を繰り返す画家として登場している。それは何を意味するだろうか。観点を変える

と、本作は〈主客一如〉という概念そのものを、いかに小説の中で表現するかを主題化していると考えられる。

第二節 「流れ」る主体

すでに引用した「一」において、あたかも見る対象との一体化を成し遂げたかように見えた「彼」が、「写実」の概念を軸に、懐疑を繰り返す所以を探ってみよう。たとえば、姉夫婦を見送ったあと、「彼」は突然、「古里の山の姿——しかし、この頃の彼の絵心には、かかはりのない幻であつた。」（「三」）とつぶやく。古里の山を描くのに、子供の時の記憶の一部である「田舎の山」という「幻」が介入してはならないとするのは、「彼」がいまだに感情の排除に拘っていることを裏付ける。直接の引用は避けるが、象と駱駝を連れた曲馬団に出会う「四」において、「彼」が詳細な動物描写を行ったり、「峠へ三里半。港町へ十一里。」など、遠景への正確な距離を測る場面からは、「写実」へ戻ろうとする彼の意識の反映を読むことができる。

場面が変わり「五」になると、「彼」は「煙のやうに彼の心の中へ」しみ込む「梅」を発見する。ここで自らをずっと「写実」に縛り付けてきた対象の「梅」を克服し、〈主客〉の二分化を超えた意識の変化を達成しているかのように見える「彼」は、しかし、容易にそれを受け入れることができない。

「おい、僕の絵を誰が見たつて、この風景の中をまさか象と駱駝とが通つたとは思へないだらうね。」／「説明書をつけとくといいでせう。」／「象と駱駝が通つた、梅の絵——つて題をつけたら早分りかね。」／「説は草原へごろりと倒れた。／「嘘だよ。この絵はしつかりした写実さ。——おい、東京へ帰つて、婚礼でも

しようか。」(「五」)

眼の前の梅のある風景は、「彼」にはもはや停止し、固定された風景ではないはずだ。それは、象と駱駝を観察し、「竹の葉と日の光とのささやかな舞踏」を眺め、「印象派の油絵」と「音楽」を連想することができた数々の瞬間を経て「彼」の眼の前にある。「彼」はその時間を経て、変化した自らの認識で梅の絵を受け入れているからこそ、「象と駱駝が通った、梅の絵」と絵の題をつけることができる。しかし、それはすぐに「しつかりした写真」という言葉で否定されてしまう。

このように、最後、春を迎え、完全な解放感を味わうまでの、前述の「彼」の葛藤が託されたのが、作中に散見される「赤」のイメージである。「赤」の形容は、画家の認識の変化が大きく転換する重要場面の間に挟まれ、印象的な残照を残している。

・川下の模型じみた白い橋を、自動車が渡って行つた。流れ去る赤い色は、街道ぞひに遠くまで開けてゐる山峡を吸ひ取つて行く感じであつた。「赤い色は嫌ひだが、遠くに見るといいこともあるね。」(「三二」)

・今日も風で、紅梅の紅い花びらが馬小屋へぼたぼた散り込んでゐた。飼葉桶を覗いてみた。勿論花びらが浮んでゐた。／馬小屋越に、裏の枯野原が見える。それは広い。彼は飛び下りた。薄に火をつけた。／野火である。焰はほろほろと陽炎のやうだが、跡を黒くして拵つて行く。／「柳は緑、花は紅。柳は緑、花は紅。」／この頃の口癖であつた。だから、千代子が直ぐ後をつけた。／「柳は緑ならず。花は紅ならず。御用心、御用心。」(「三三」)

・紅い花が尿に浮んでゐる。千代子が驚いて落した椿である。彼女は脣をきゅつと結び、眦を少し吊り上

げて、生真面目に櫓の花船を見てゐる。(「四」)

赤い色は嫌いだが、「遠くに見るといいこともある」とは、先の引用中「目に近過ぎるものは、いつも大きい化物であつた」を合わせると、「梅」という「写実」の「計量器」の描写に関わっていることが分かる。ここで、「彼は近い梅を見ずに、遠くの竹林や杉林を見る。その彼の眼に梅の花は煙のやうに見え、やがて消えてしまふ。」とあり、「赤」(＝「梅」)は、「彼」が「写実」から逃れる瞬間と重なっている。さらに、「流れ去る赤い色」、「煙のやうに」「消え」、「彼の心のなかへ」しみ込む「梅」という表現から見て、「赤」は、対象と見る主体の意識を代理している。水に「浮んで」いる「紅梅の紅い花びら」と、「ほろほろと陽炎のやう」に広がる「焰」(赤)を見ながら、「彼」と千代子が、それぞれ「柳は緑。花は紅。」「柳は緑ならず。花は紅ならず。」という、「写実」に対して相反する言葉を述べるのにも注目する必要がある。

「赤」のイメージが固定されず、流れ去ったり、浮かんでいたり、ほろほろと揺らぐように、「赤」は、不確実な対象の実体と、見る主体の揺れを意味し、「写実」の意味への再考をもたらしものである。この変化は、「柳は緑花は紅」中、「空間と時間とを超えて流れようとする自由」という箇所と関わりを持ち、自らが形を無くし、「流れ」る存在になろうとする「彼」の意識を反映している。「彼」はつねに対象との分離を意識しながらも、「流れ」るものになることによつて一体化を図っているといえよう。

このように、対象との一体化、(主客)の二分化の克服という理想的な状態に憧れる画家の認識の変化を、「赤」のイメージによつて表現することが、「春景色」の試みの一つの軸である。

第三節 〈主客一如〉と象徴

(一) 〈主客一如〉と〈物自体〉

作中における〈主客〉の二分化の克服は、川端の「新進作家の新傾向解説」(『文藝時代』大正一四年一月)の中に〈主客一如〉・〈万物一如〉の概念として示され、同時代の認識論とも接点を持っていた。川端が横光利一の作品を例にあげ論じた一文、「作者の主観は、無数に分散して、あらゆる対象に踊り込み、対象を踊らせてゐる」は、横光の次の文章と類似している。

自分の云ふ感覚と云ふ概念、即ち新感覚派の感覺的表徴とは、一言で云ふと自然の外相を剥奪し、物自体モノ躍り込む主観の直感的觸發物を云ふ。¹⁵

さらに、横光の論は、北村喜八の表現主義論の中の、

現実には物チングそれ自体アンの世界のある事を知るなら、自我に依つて捕捉された現実の世界が一切と考へる事が出来ない。それ故、自我に依つて世界を把握すると共に、現象界を越えて、物モノそれ自体の世界へ突入して、物の精霊に触れずにはゐられない。¹⁶

と呼応する。このように、新感覚派の周辺と前衛芸術論の間には、〈主客〉の二分化を克服した〈物自体〉の看法が一致して追及されていた。

前述の論に登場する〈物自体〉が、カントの『純粹理性批判』(一七八一)において不可知的存在であること、

それが〈主観〉の拡大により認識し得るものへと化している問題をめぐっては、多様な解釈がなされてきた。玉村周は、この現象を、新感覚派全般における認識論の限界とみている。〈主観〉を流動的にとらえることによつて、〈客観主義〉とも〈主観主義〉とも決しかねるところに、問題の所在を置く観点である。¹⁷こうしたカント論から逃れ、主体の〈意志〉そのものが〈物自体〉として機能するという、ショーペンハウエル論に立ち、前述の認識論の妥当性を裏付ける論も試みられている。¹⁸つまり、〈物自体〉の看取と表現は可能なのか、〈主客〉の一致は可能なかが論点の中心に据えられてきたといえる。

その中で、高橋幸平は「読者を物自体へと誘う装置」である象徴の機能に注目することによつて、前述の観点から逃れることに成功している。¹⁹高橋の論考は、近来、横光と川端の作品における象徴の機能が再評価されることと無関係でない。²⁰横光自らも「感覚活動」の中で、「純粹客観」と「意識一般」を「統一」して「主観的客観」（物自体）を創造することが「象徴化」の方法であると述べている。後に詳しく考察するが、この時期、複数の文学的言説の交差によつて〈物自体〉の看取が求められ、それは象徴の方法を借りていた。さらに新感覚派に担わされたのは〈詩的精神〉の具現、小説における象徴の試みであったと考えられる。この問題は、散文詩の登場による、詩と散文の接近まで遡ることができる。

(二) 新感覚派と〈詩的小説〉

北川冬彦が昭和四年の文壇の動向の一つに「新散文詩」を挙げているように²¹、昭和初期、象徴詩の系譜を継

ぐ散文詩・純粹詩への注目によって、詩と散文は限りなく接近していった。佐藤一英の「現代小説の詩化」にも、「新しい小説」の発展には「サンボリズム」が参考項になっており、〈描写〉に代わる表現方法として象徴が意識されていたことが分かる。²²この際の〈詩〉的小説における〈詩〉は、もはや韻文を意味するものではなかった。前掲の佐藤の論には、

新しい小説はサンボリズムよりの発足によって新展開をした。事実上、描写は小説から追ひ出されつゝある。文学のジャンルは詩に限定されるであらう。

とあり、散文詩の周辺では〈詩〉、つまり、〈詩的精神〉（ポエジー）が、文学において追究されるべき共通の目標とされていく。ここでポエジーの概念について、ヴァレリーの論を踏まえておこう。

言葉が最も端的な、換言すれば思想から最も無感覚な表現を以て或種のひらきを示す度毎に、つまりこのひらきが言はば、純粹実践的世界からかけ離れた諸関係の世界を予感する度毎に、私たちは多少この例外の範囲を拡大する可能性を明らかに持つてゐる。そして私たちは、恐らく発展と展開とを受容れらるべき気高い澗刺たる物自体の断片を把握する感情を持つてゐる。そしてこの感情は発展され、活用され、技術の効果に準じてポエジイを構成するのである。（中略）問題は果して非詩的な要素から純粹であるこれらの作品の一つでもが構成し得られるべきものであるかどうかを知ることにある。私は常にかう考へてゐた。そしてなほもかう考へる、それこそ到達し得ざる一つの目的である。そしてポエジイとはつねにこの純粹

に理想的な状態に近づかうとする努力に他ならない、と。²³

つまり、ポエジイとは、「物自体」という理想的な状態に「近づかうとする」「行為」そのものである。また、

ポエジの行為、つまり、象徴は「精神的知覚」の働きによって「暗示」の効果を得ることになる。〈詩〉の概念が韻文の領域を脱し、精神の働きに置き換えられることで、小説の側は、リアリズム小説の〈描写〉に代わる〈象徴〉の実践という課題を担わされた。そして、その〈詩的小説〉を具現する作家集団として見做されていたのが新感覚派である。春山行夫の論を参照してみる。

新感覚派が日本の散文作家らにあつて、文学即ちポエジを自覚した最初のものであり、最近の横光利一氏によつて投げられたフォルマリズムの渦紋また純然たるポエジの問題として見られるべきものである。²⁴

他にもこの時期、新感覚派の文学に〈詩的精神〉を見いだそうとする試みは多数の論の中で確認される。

そもそも象徴が焦点化されたのはこの時期が最初ではない。明治末、詩論を中心に展開された象徴の方法は、暗示によってイメージの喚起を促す、言語上の効果に重点が置かれていた。²⁵ 大正末から昭和一〇年前後の文壇において、象徴が〈描写〉に代わる小説作法の一つとしてもう一度その可能性を試された際に、象徴は〈主客一如〉を含む認識論的観点から再検討されることになる。

西宮藤朝は「芸術に於ける哲学的要素」（『早稲田文学』大正七年一月）の中で、「眼に見えざる世界、神秘の世界、言ひ換へれば本体の世界」を追求するのが象徴主義の本意であるとし、上田敏雄も「實在のなかへ、本質的なものへ」²⁶の接近を文学の新たな傾向ととらえ、その可能性を新感覚派の中に求めている。この時期の文壇の動向を、高橋が「象徴主義の小説を求める気運」²⁷としているように、象徴による〈詩的小説〉を志向する傾向は、時代的要求の中で自然に形成されつつあった。

前述の動向の中で、新感覚派の内部からも、自らを象徴主義の系譜に位置づけようとする動きが見られる。たとえば、赤木健介の「新象徴主義の基調に就いて」（『文藝時代』大正一四年三月）には、

象徴主義と新象徴主義との相違点は、もとより感覺表現の功拙、またその如実化といふやうな所に存するのであるが、更に重大な事は視野の拡大、再説すれば対象に面する時の態度が川端康成氏の語を引用すれば「主客一如主義」となる事に存する。

とあり、新感覚派が「新象徴主義」に系譜化され、「流動的な一元論」、「主客一如」が認識論の中心に据えられている。

問題は、〈描写〉を否定し、〈主客一如〉を目指す象徴の小説、つまり〈詩的小説〉はどのような方法の小説か、ということであった。その方法として川端が試みたのが、写實的描写を避け、色彩や場面の轉換によつてイメージの喚起を促す方法で、本作に見られる「赤」のイメージの連鎖はその一例と見ることが出来る。

しかし、川端が実践した象徴の方法は様々な限界を孕んでいるように思われる。まず、〈主客一如〉の境地を継続化することは果たして可能かどうかという問題である。本作では、「彼」の意識を事物の「赤」のイメージが代理する形で〈主客〉の分離の無化が試みられ、さらに「赤」のイメージは「流れ」ていく「彼」の意識を反映していた。しかし、「赤」の形容は作中に散見されるだけで、全体の作品世界を構成してはいない。つまり、たとえ〈主客一如〉の境地に立つ瞬間を描けたとしても、小説自体は通常のストーリーによつて進行するしかないのである。本作以後、本格的に長編の執筆に挑む川端はこの難題に自覚的であつたはずだ。作中の〈主客一如〉が、風景を前にして獲得される「画家」の一瞬の体験として描かれるように、〈主客一如〉は、川端にと

って瞬間的な体験の中で成される限界性を内包していると考えられる。もう一つの問題は、主体の完全な忘却は果たして可能なのかという点で、これには次章で考察する自意識の問題が内在している。

川端文学における〈主客一如〉について精緻な分析を行った片山倫太郎は、この時期の〈主客一如〉を、「主観による一元化」、「極端な自我主義」、つまり、独我論であると指摘している。²⁸川端が、リップスを経由して感情移入説に共感を示していたことはよく知られているが、片山によると、川端の理論の中で、「主観」が「強調」され、「拡大」されるべき「絶対性」を有するのは、感情移入説の「自己客観化」の論理、「他人の人格が吾々に対して有するところの価値は、他人の人格の中に移入されたる吾々自身の価値」であるという独我論の影響に由来する。片山は、このような独我論の観点から、「他者の出現からくる独我論の挫折」と「一方通行の認識の方途による独我論の達成」を、川端文学の一つのテーマととらえ示唆に富む論を展開している。

川端が〈主客一如〉をいかに理解していたかは不明であるが、本作に限っていえば、少なくともそれは永続的な認識の状態ではない。「春景色」には、その限界性に自覚的でありながら、理想として求め続ける川端の意志が反映されているといえよう。

おわりに

最後にもう一度作品に戻り、「彼」に代わって〈主客一如〉の状態に到達している千代子に着目してみる。

湯が彼女の胸を包んで、薄物が脱げ落ちるやうに足へ流れ初めると、彼女の体は大理石の立像に見えて来

た。動かずに立ってゐる彼女よりも、動く湯が生きものに見えて来るのだ。鮎のやうな彼女の体は、めら／＼光る薄絹を果しなく脱ぎ落して、純潔に痩せ細つて来た。肌の色をすっかり脱ぎ捨てて、水晶のやうな透明になりさうだ。(中略)彼女の左手の指が一ぱいに開いて、激しく額を掴んだ。(中略)たうとう、と云ふより矢張り彼女は春に中毒した。(「秋思ふ春」)

この箇所は、「秋思ふ春」に含まれ、「春景色」には引用されなかった。発表経緯で述べられているように、この場面が千代子の「病的」描写に関わっているため、その病的歪みを取り除く過程で省略されたものと考えられる。この千代子の中毒は、「春景色」の中では、「狂」った「眼」を獲得する「彼」に背負わされているが、ここでの中毒は否定的な意味を帯びたものではない。中毒した「彼」が「ぼんやり部屋の窓を眺め」ている時、続く「雄松の芽は鉛筆だった。槇の芽は蜻蛉の羽根のやうに飛んだ。」という新鮮な風景描写は、「彼」の解放感を一層際立たせる。

「春景色」における「狂」った「眼」が、(写真)の呪縛からの解放を意味しているように、「秋思ふ春」における千代子の中毒は、理想的な状態に達する過程を示す。「動く湯」と共に、「純潔に痩せ細つて」、「水晶のやうな透明」になる千代子の形容には、形をなさない、透明な存在になろうとする「彼」の意志が投影されている。

「彼」が春を迎えた山を訪れ、「桃葉珊瑚」の赤い実を千代子に渡す場面(「六」)は、「赤」のイメージが作品の最後に収斂する場面として印象的である。「彼は冬の間はその鮮かな赤を、何度手に取つてみたことだつたらう。」とあるように、長い冬の間の認識の葛藤を経て、もはやこの先の春を迎える寸前に「彼」は立っており、

その葛藤を意味した「赤」を、ミューズの千代子が手にすることは、葛藤の解消を意味している。

本章では、画家の「彼」の葛藤が、〈主客一如〉による象徴の具現という文壇の動向といかに連動しているかを考察し、作中の「赤」のイメージによって象徴が試みられる過程を検証した。このようなイメージの喚起によって、本作は、のどかな温泉地の〈写生〉とも、認識論の探求とも読める二重性を帯びる結果になっている。ただ、前述したように、象徴を持続化していくことの困難と、完全な〈主体〉性の忘却という難題は解決されず、次章で考察する「散りぬるを」の中で、川端はもう一度リアリズムの〈描写〉の問題に立ち向かうことになる。

【注】

1 一六巻本『川端康成全集』第八巻（昭二四年一二月）「あとがき」参照。また、この時期の川端は梶井基次郎との交流が深く、梶井は淀野隆三宛書簡（昭和二年四月二十九日）に、「梅の雄葢いいね、姉妹四人でねるところとてもよかつた」と本作を評価している。また、二人は共に伊豆に滞在したこともあった。当時の川端の伊豆滞在に関しては、三枝康高「『春景色』と『浅草紅団』」（『川端康成』昭和三六年一月、有信堂）、野末明「『春

景色』成立考——湯ヶ島との関わりの中で——」（『川端文学への視界』一五、平成二二年六月）に詳しい。

2 山本健吉「新感覚派時代」（『川端康成読本』昭和三〇年一〇月、学習研究社）、瀬古確「「古都」鑑賞——「伊豆の踊子」「春景色」との関連において——」（『現代作家の表現——康成・辰雄・昇平を中心に——』昭和五五年一〇月、明治書院）はその代表的な論考である。

3 この表記は、新潮社刊『川端康成全集』第二巻（昭和五五年一〇月）における「解題」に拠る。

4 プレオリジナルの「秋思ふ春」に登場する千代子の「中毒」は、「或る詩風」における画家のミューズが狂人に設定されているのに関連している。

5 佐藤健一「新感覚派とモダニズム」（『時代別日本文学史事典 現代篇』（平成九年五月、東京堂出版）は、「古典的美意識」と「モダンな感性」を統合した空間把握に注目している。

6 原善「「春景色」論のための素描」（田村充正他編『川端文学の世界1その生成』平成一一年三月、勉誠出版）

7 仁平政人「川端康成「春景色」論——「写実」とその解体——」（『川端康成の方法——二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成——』平成二三年九月、東北大学出版会）

8 （注6）、原善「「春景色」論のための素描」は、「主格一如」・「万物一如」とし、（注7）、仁平政人「川端康成「春景色」論——「写実」とその解体——」は、「主／客の分節化を無化するような「感覚」的な体験」の「形象化」としている。

9 （注6）、原善「「春景色」論のための素描」は、本作を、このような「違和」を含め、「感情」を綺麗に取

り除く課程の中でとらえている。筆者は、この「違和」の克服そのものに焦点を当てた。

10 長谷川泉「春景色」（『川端文学の味わい方』昭和四八年一〇月、明治書院）はこの言葉の典拠を「禅語」に、（注7）、仁平政人「川端康成「春景色」論——「写実」とその解体——」は虚子の「写生といふこと」（『ホトトギス』大正一四年九月）に求めている。「柳緑花紅」は虚子の「客観写生」における理想の概念である。

11 このような連鎖する表現を、（注7）、仁平政人「川端康成「春景色」論——「写実」とその解体——」は「言葉自体の水平的な連鎖性」とし、詳細な分析を試みている。仁平は、語り手による「直喩」表現（水平的な連鎖性）を、「写実」の限界に突き当たる画家の問題から切り離し、風景を「書く」こと、言語上の効果がその限界を克服しているとした。筆者はこのような連鎖する表現を、表現以前に、画家の意識の変化の中で成されるものととらえている。

12 村田良策「表現主義の精神」（『改造』大正一一年九月）

13 伊藤欽二「美の価値転倒に就いて」（『文藝時代』大正一四年五月）

14 森田亀之輔「泰西画界新運動の経過及びキュビズム—附り其批評（中承前）」（『美術新報』大正四年五月）、澤木梢「印象派より立体派未来派に達する迄」（『三田文学』大正六年一月）参照。

15 横光利一「感覚活動 感覚活動と感覚的作物に対する批難の逆説」（『文藝時代』大正一四年二月）以下、「感覚活動」と略記。『書方草紙』（昭和六年一二月、白水社）収録の際に「新感覚論」と改題、「物自体モノ 躍り込む」は「物自体に躍り込む」に修正された。

16 北村喜八『表現主義の劇曲』（大正一三年一〇月、新詩壇社）

- 17 玉村周「横光利一に於ける新感覚理論——「感覚活動」の解釈を中心として——」（『國語と國文學』昭和五年九月）。玉村は、横光の「感覚活動」が書かれる約四年前に出版されたイマヌエル・カント著、天野貞祐訳『純粹理性批判』（大正一〇年二月、岩波書店）を参考に、「物に於て我々の先天的に認識しうるものは我々自ら物が物の中に入れたものだけである」という、不可知的存在としての〈物自体〉と、横光の〈物自体〉との乖離を指摘している。
- 18 助川幸彦「横光利一「感覚活動」について」（『芝学園国語科研究紀要』五、昭和六二年二月）。助川の論考には、横光も読んでいた、アルトゥル・ショーペンハウエル著、姉崎正治訳『意志と現識としての世界 上』（明治四三年九月、博文館）中、「意志は物自爾であり、観念はこの意志が直接に客観となるに一定の段階に在るものである。」という概念が中心を成している。
- 19 高橋幸平「“新感覚”理論と象徴主義——横光利一「感覚活動」——」（『国語国文』七六—九、平成九年九月）
- 20 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—四、平成一〇年四月）は、作中の都市の形容に使われた象徴表現に着目している。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」への変化をあげる。
- 21 北川冬彦「新散文詩への道——新しい詩と詩人——」（『詩と詩論』昭和四年三月）
- 22 佐藤一英「現代小説の詩化を論ず」（『詩と詩論』昭和四年六月）

23 ポール・ヴァレリー著、秦一郎訳「純粹詩論——講演のためのノオト——」（『詩と詩論』昭和五年一二月）

24 春山行夫「無詩学時代の批評的決算——高速度詩論 その二——」（『詩と詩論』昭和四年三月）

25 明治末における象徴概念にも、（主客一如）の問題は内在していた。島村抱月「囚はれたる文芸」（『早稲田文学』明治三十九年一月）は、その課題をショーペンハウエルの（意志）に関連して論じている。

次いで心ゆくものは、ショーペンハウエルの意志の説なり。彼に取りては一切の根元実在は意志なり。されども我れは此の所に於て意志といふ名を嫌ふ。我が内的経験には情といふ名こそ一層明瞭にして事実切なるを覚ゆれ。我れとショーペンハウエラ等と、押さへたるは同一実在の活動ならんこと、有り得べき結論なり。

（中略）カントは判断力と称して我が思ふ所の一半を説き、ショーペンハウエラは意志と称して我が思ふ所の一半を説けり。

ここでは、「意志」||「情」||「実在」という図式が成り立ち、「自然主義、写実主義」の「自然のまゝ」から「情」への志向に至る文芸の移行が次のように説明される。

標現とは、見ゆるもの以上、聞こゆるもの以上にある一物、すなはち見えざるもの、聞こえざるものを拉し来たつて、見ゆるもの、聞こゆるものに寓するを目的とすといふなり。

「見えざるもの」を、「見ゆるもの」に「寓する」ことが、「標現主義」つまり、象徴主義に他ならない。片山正雄「神経質の文学」（『帝国文学』明治三十八年六月）は、象徴主義を「神経質の文学」と称し、あくまでも客観描写を重視する観点に立ちながらも、「世界は自我の写象以外何も無い」というショーペンハウエルの一言を参照している。片山は、「写生」において、「自我の世界と非我の世界」は無化し、「自我」の「意志」は

そのまま各自の「世界」となると説く。その他、相馬御風が「文芸上主客両体の融会」（『早稲田文学』明治四〇年一〇月）の中で唱えている概念も「主客両体」の融和であった。相馬は、「十九世紀文芸」における「写実主義と情緒主義との対照」が「客観と主観の分立」に起因すると述べ、「我が中に自然を觀、自然の中に我を托す」（主客）の融合の必要性を述べている。このように、（主客）の融和という課題と象徴の追求は、時代を異にして繰り返されていた。明治末、自然主義の影響下で象徴は小説にほとんど浸透せず、詩壇を中心に展開されたとみるのが一般的であるが、当時の小説内の象徴の実践の相貌については検討の余地が残されている。

26 上田敏雄 「新感覚派の認識その他」（『文藝時代』大正一四年一月）

27 高橋幸平 「象徴主義のすがた——横光利一の出現と大正文壇——」（『国語国文』七八—一二、平成一一年一月）

28 片山倫太郎 「初期川端康成における独我論的認識の形成と方法化——「万物一如思想」を手掛かりとして——」（『昭和文学研究』四五、平成一四年九月）、「新感覚派における認識論的問題の行方——川端康成、横光利一の類比的素描——」（『横光利一研究』四、平成一八年三月）

第二章

「散りぬるを」論

——〈純粹小説〉との関連の中で——

はじめに

「散りぬるを」(昭和八年一月～九年五月)は、五年前の殺人事件の経緯を追っていく犯罪小説の性格を帯びながらも、訴訟記録と異なる事件の真相を探っていたはずの小説家の「私」の語りまでが、作られた「小説」として提示される錯綜した構図をとる。先行研究は主に、本作の犯罪小説としての側面とテクストの自己言及性に着目してきた。また、そのいずれの観点においても注目されているのは、殺害された弟子の娘達の死から強い「生命力」を感じる「私」の逸脱した生命観と、いくつかの異なる「小説」を設定し、自らの語りを相対化していく「私」の視点である。「私」は娘達の死を「美化」する方法として、殺人動機を犯人三郎の異常心理に求める訴訟記録という「小説」とは異なる、「理由のない殺人」という自らの「小説」を構成していく。しかしその過程は、絶えず語る行為への懐疑の意識に立ち止まり、最終的には様々な「小説」の「合作」からなる「散りぬるを」の一部に自らの「小説」を位置づける、「下根の三文小説家」の「私」の語りによって複雑に行する。

本作が、昭和三年八月一日に発生した殺人事件から素材を得ている点、作中に羅列される訴訟記録が、事件の精神鑑定医であった菊地甚一の『病的殺人の研究』(昭和六年七月、南北書院)からの引用であることについては、小林芳仁と片山倫太郎による細緻な考察がある²。小林は、訴訟記録と「私」の「小説」を差異化した上で、あらゆる「必然」性を超越して現れる「偶然」の死に「観念美」を看取し、本作を川端の「輪廻転生」思想の延長線上に位置づけている。また、片山の論は、「事実」の再現を越えた語る主体の強い「主観」と「生命

力」への志向に重点を置き、「現実と拮抗」する「主観性」という認識論を本作の中心に据えている点が注目される。その他、作中に「言葉Ⅱ虚構の次元」を看取する仁平政人の論³や、「小説を構築することの限界」に向かうプロットの解体から「アナグラムの詩学」を読み取る新城郁夫の論⁴は、自己言及性を中心とした作品の構成に着目し、川端の前衛意識を前景化している点で共通の論点に立っている。

一方、作中の「偶然」概念と横光利一の「純粹小説論」（『改造』昭和一〇年四月）との共通項を見出す真銅正宏の論は、本作の同時代的考察の可能性を提示し、示唆に富む論を展開している⁵。しかし、私見によれば、「偶然」概念はより広範囲の理論の中で共有されたもので、本作における「偶然」概念と横光の「純粹小説論」の間に類似性は認めがたい。

視点を変え、本作を同時代の文脈の中で置くにあたってまず参考になるのは、本作に寄せられた酷評に近い同時代評である。「事件の真相及加害者の心理の陰影」を探す「私」の意図の失敗と死の「美化」という方法に、「縹渺とした観念的な神秘性」を読む杉田謙作⁷、人物たちの「行動」と「心理」の乖離に「現代文学」における「無性格」の典型を読む瀬沼茂樹の指摘⁸は、「性格」・「心理」描写といった、同時代において要求される小説的要素の欠如を批判するものである。瀬沼の論は次のように続く。

ただ事情は、この不連続なる生が、かれにおいては理知的計算において表現せられ、これにおいては、抒情的なる流れにおいて表現されてゐる点のみである。しかしながら、かく生を抒情的に捉へる場合においては、小説が主観的なる生の内的リズムを表現する、換言すれば詩的小説となり、したがって、かかる小説においては、いかなる意味においても、もはや性格が描かれてゐない、といふことができるであらう。

瀬沼がいう「プロットの構成の全面的な放棄」に走った「詩的小説」としての酷評は、逆説的に本作の位置を正確にとらえているように思われる。本章では、「散りぬるを」における方法論の展開を、改めて昭和初期の〈純粹文芸〉との関連の中で考察する。あわせて、「私」の「小説」の失敗によって残される作中の空白に注目し、本作を、小説におけるポエジーの具現という時代的課題を克服する試みとして読み換えたい。

第一節 二つの「小説」

「散りぬるを」の冒頭は、小説家の「私」が弟子の瀧子と薫子を追憶する場面から始まる。

五年もたつた今の思ひ出では、危篤が幾日も続いた、もつともめかしい死よりも、じやうだんが過ぎたもつともめかさなない死の方が、——私のうちに残る彼女等を、生き生きとさせてゐるやうな気がしてならない。ここにも文章には現はすのがむづかしい、生命の秘密があるやうである。

瀧子は数回文壇入門に失敗した作家志望者で、「私」は「無邪気に文学の世界へまぎれこんで来た迷子」のよな瀧子と、後に弟子となった薫子を一緒に住まわせる。二人を殺人事件で亡くした「私」は、二人の死が今でも「肉体的な誘惑」を与え「生命の秘密」を教えることに気づき、五年前の事件を振りかえる。このように本作には、死から逆説的に立ち現れる「生命力」に引き付けられた、小説家自らの生への意志と、その「生命力」の再現にたどり着けない小説家としての挫折が絡んでいる。当時、犯行の動機がはっきりしないことから、事件は三郎の「精神異常」によるものと判決されたが、「私」は医学的な所見による訴訟記録を一種の「小説」

と解釈している。

われわれの文学の意味ありげなこと、したりげなことは、すべて感傷の遊びかもしれない。山辺三郎の場合でも、その殺人の動機に、裁判官は多少精神異常的な偶然しか認めなかつたやうであるが、私の小説ならば、ともかくも彼の心理を、理由のない殺人にまで追ひ込んで行くことも、さまで困難なわざではないだらう。

このように、「散りぬるを」は、異常心理に殺人動機を付与した客観的訴訟記録という「小説」と、異常心理の範囲に収まらない犯人の「心理」のもとに、事件を偶発的な「理由のない殺人」に再構成する「私」の「小説」という、二つの異なる「小説」の設定から始まっている。

注目したいのは、この表面的な構図の外部にある、もう一つの「理由のない殺人」である。先行研究において、本作は訴訟記録と「私」の「小説」との拮抗という構図の中で読まれてきた。それゆえ、すべての語りが相対化されてしまう結末において、それでもなお残るはずの作品のリアリティーをめぐって議論が分かれてきたのである。しかし、「私」の「小説」の失敗は、「理由のない殺人」という設定が孕む矛盾にすでに起因しているように思われる。そもそも「理由」のない殺人に犯人の「心理」を探る行為自体が、事件の動機づけ、つまり「理由」探しであろう。「私」が最初に想定していた「理由のない殺人」とは次のようなものである。

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、ぽかりと宙空に浮かんだもの、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。

「私」の「小説」は、犯人三郎と娘達の関係、また三郎の殺人動機と「心理」を、事件当時から逆行して整理する過程に沿っている。この過程を経て「私」は、三人が親密な関係にあったこと、事件は強盗のまねごとをしようとする内に偶発的に起こっていることを明かしていく。しかし、「私」のこの筋立ては、三郎の異常心理を否定することに成功しているとはいえず、「理由」のない「殺人」にはなり得ない。「私」が再現したいもう一つの「理由のない殺人」とは、三郎の「生涯」や「生活」に「なんの関係」もない、「ばかりと宙空に浮かんだ」一つの「行為」である。すべての現実的な意味合いから逃れた単純な殺人行為と、犯人の殺人「心理」という動機付けによって筋立てられる殺人行為という二項図式は、「私」の小説家としての敗北感が語られる作品の最後と対応関係にある。

「お前はこの殺人事件を無意味なゆゑに美しいと見たがりながら、いろんなしたりげな意味をつけた。（中略）この殺人事件を、三人の生涯になんの連結もないもの、三人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、ばかりと宙空に浮かんだもの、いはば根も葉もない花だけの花、物のない光だけの光、そんな風に扱ひたかつたらしいが、下根の三文小説家に、さやうな広大無辺のありがたさが仰げるものか。ざまをみる。」／「おれは小説家といふ無期懲役人だ。」

「私」が自分に向けたこの問答は、完全な「偶然」的な殺人行為と死、またそれによって立ち現れる「生命力」が、結局「私」の書く「小説」において再現不可能であることを物語る。またそれは、「私」が事件を「最初からこの世になかったのかもしれない」「うつろな世界の出来事」として認識していることとも関係している。つまり、本作は現実には非在の事件、もしくは決して再現不可能な事件の再現に向かっていると考えられる。

最後に至るまで露呈しないこの図式によって、「私」は自らの「小説」を書く行為に葛藤を繰り返すことになる。

では、訴訟記録と異なる「私」の「小説」はどのようなものか。論を前に戻し、「私」の「小説」の成立過程を見ていこう。「私」が最初に試みるのは訴訟記録の詳細な分析である。作中に引用される訴訟記録は、鑑定人の聴取書、警部の聴取書、予審終結決定書、警察の取調べの四つで、「私」はそれぞれ性格の異なる訴訟記録を戦略的に引用している。まず、鑑定人の聴取書から見えていく。

「瀧子と葛子はどんな風に寝てみたか。」（中略）「揺り起すのと瀧子が驚いて起き上るのと、はつとした妙な短い間で、自分でも確かに手応へがあつたんで、私も立ち上つて見てをりますと、瀧子は腹をおさへて痛いと言つて居たやうでしたが、そのうちに血が吹き出して、血が寝間着にうつりましたので分りました。」

しまった！と、その時思ひましたが、実申しますと後はよく分りませんです。」

ここで三郎の自白が殺人経緯から始まっている点には注意を払う必要がある。前述したように、三郎の陳述は事件の動機や当日の事件経緯等の説明を経由せず殺害場面の唐突な描写から始まり、「私」は事件当日から逆行して、三人の出会いと三郎の人物履歴を辿っていく。三郎の自白による事件描写は警部の聴取書の中で詳細を増していき、女達を脅かすつもりで家へ忍び込み、寝ていた瀧子を短刀で殺害、その騒ぎで目が覚めた葛子を首を絞め殺害する三郎の殺人経緯が明かされる。この際、「私」はその中で三郎が事件経緯を「教へこまれ」たこと、予審や検事局の調べで「おんなじことをなんべんもしやべらせられて、今はさういふもので頭が出来てしまつてゐますから」等の陳述から、「殺人の光景の詳細明瞭な陳述は、山辺三郎の小説」であり、「警察官や裁判官も、この小説の作者」であるとするとする。その陳述の中で「私」がこだわりを見せるのは、娘達が夜中に

侵入した三郎に何の抵抗もせずに殺された事実である。この問題が解決されれば、三郎と二人の関係や殺人動機も見えてくるに違いない。そこで「私」はまず、三郎の「心理」を探る以前に、娘達の異常な反応を解決しようとする。

そこで私は、偶然を偶然として描いて、読者に必然の思ひをさせるのが、この際の小説家の手腕であると知りながら、やはりなにか必然を道案内人に立てたくてしかたないのは、私がやくざな小説家だからであらうか。(中略) 山辺三郎の殺人行為に、心神耗弱といふ言葉をあてはめて、なにかそこにあるはずの必然をごまかすとすると、殺された娘達の側には、睡眠といふものいい役をつけねばならない。

前掲の引用で、「私」の「小説」が目指すのが「偶然」による「理由のない殺人」の再現であることを確認した。しかし、ここですでに「私」は、三郎と娘たちの「心理」を追っていく過程が事件の「必然」探しである矛盾に自覚的である。三郎の告白や訴訟記録が三人の「心理」を説明し得ないことを知った「私」は、彼女等の死の原因を「睡眠」に求め、「書齋にある限りの医学書と心理学書をひっぱり出して、睡眠とはなんぞやを読み出す。また、「驚くべきことには、それらは悉く二人の娘の死の解答であるやうに思はれてならなかつた」という。この滑稽な「私」の行動は、訴訟記録との差異化を図るはずの「私」が、事件の動機を探すという「悪魔の誘惑に毒され」た「猿芝居」の行為をやめることができず、繰返し「頭を下げ」、「すごすご」訴訟記録に戻ってしまうことと無関係でない。この過程は、自らの「小説」が結局訴訟記録と同様、「必然」的な筋立てなしでは成り立たない記録の一種であるという自覚を促すものと考えられる。

このようにして、事件の真相探しは、予審終結決定書の引用によって、今度は娘達と三郎の出会いまで遡り、

その記述中の薫子の反応、「縛られても、絞め殺されても、声一つ立てずに、三郎によりかかって、彼の膝を枕に死んでしまふ」こと、三人が「廣大無辺の親愛」関係にあったことに「私」は強い嫉妬にかられる。「偶然の殺人事件」の「必然」を「三人の出会い」に求め、瀧子と薫子への思い出を挿入しながら、「三郎の人間、または生命力は、むしろ薫子の方によく似てゐた」ことに気づく「私」は、生前の薫子へ抱いた自らの愛を確認する一方で、今度は三郎の人間性へ共鳴していく。その後警察の取調べを参照しながら長く続く「私」の語りは、「私生児」に生まれた三郎の不幸な生い立ちと、放浪中の三郎が娘達と知り合うまでの過程、強盗のまねごとをして娘達を脅かそうとする遊び心で家に潜入し、偶発的に二人を殺してしまう過程をつなぐものである。この中で「私」が三郎の殺人動機を「底抜けの寂しさの訴へ」、「人間の寂しさの極み」とし、三郎の中に「私自身」の人間としての「寂しさ」を重ねていくように、「私」の「小説」の方法は、人物たちの心理に自らの心理を仮託していく、他者理解の方法に帰着している。

このすべての「私」の語りが、「下根の三文小説家」による「したりげな」意味づけとされてしまう作品の結末は先に述べた。「無意味なゆゑに美しい」、「一つの行為だけが、ばかりと宙空に浮かんだ」究極の死の瞬間が再現されることはなく、「私」は自らの小説を、様々な「小説」から成る「散りぬるを」という「合作」小説の一部に位置づけている。

第二節 〈純粹小説〉と象徴

考察してきたように、「散りぬるを」の試みは、訴訟記録という客観的叙述と、「私」の語りに託された心理描写や他者理解という小説作法を前景化し、その有効性を問うことである。このような、本作における方法的側面を論じる際にまず参考になるのは、昭和初期の文壇に焦点化されていくジツドの〈純粹小説〉との関連性であろう。

「小説に特に属してゐない要素を小説から除く」ジツドの〈純粹小説〉は、一般的に語りの相対化として意味づけられる。小林秀雄が指摘するように、小説の形式は、「あらゆる芸術様式のエレメント」を孕む「不純」なもので、この「不純性といふ本質を出来るだけ發展させたもの」が逆説的に〈純粹小説〉を完成させる¹⁰。小林はさらに、「性格」と「心理」概念の不確実性を指摘し、「矛盾した心理」と、「動機」を失う「行動」の反復にジツドの〈純粹小説〉の一面を見いだしている。様々な小説的要素を持ち込む不純性を露出しながらも、小説という概念そのものに批判性を持つ行為がジツドの〈純粹小説〉の骨格である。

〈純粹小説〉を中心に、普遍的とされる小説的要素の自明性が根本的に問い直されるこの時期の文壇と、「散りぬるを」における小説論としての側面は連動している。ただ、さらに重点を置きたいのは、〈純粹小説〉の影響によって小説の解体が進む一方で、小説は何を表現し得るかという問題が浮き彫りにされた文壇の動向の中に、本作がいかにコミットしていたか、である。先回りして言えばそれは、小説の中にいかにポエジーを具現するかという課題である。

前述のジツドの〈純粹小説〉への注目は、第Ⅱ部第一章で考察した、散文詩を含む〈純粹文芸〉の登場にその端を發している。繰り返せば、昭和一〇年前後は自由詩の一部が辿った散文詩の系譜により、詩と散文が著しく接近した時期であり、瀨沼が「散りぬるを」へ向けた「詩的小説」としての批判は、本作におけるプロットの乱れ、小説側から詩への接近を看取したことに由来する。散文詩・〈純粹詩〉は、詩と小説とのジャンル区別の無化を目指し、文学の目的を〈詩的精神〉(ポエジー)の表現に限定した。ジツドの〈純粹小説〉は、ヴァレリーの〈純粹詩〉に倣い、ポエジーを小説の中で実践することに他ならない。ポエジーを共有し限りなく接近しながらも、〈純粹詩〉と〈純粹小説〉としてそれぞれのジャンルの固有性を証明するという、一見矛盾した傾向の共存が〈純粹文芸〉の実体であろう。また、この共存は、各ジャンルにおけるポエジーの定義を厳密化することによって成立している。

「詩をそれ以外のあらゆる要素から決定的に遊離¹¹」させるヴァレリーの〈純粹詩〉は、「到達し得ざる一つの目的」である〈物自体〉への接近を意味し、ポエジーとは、「言葉自身の反響の關係から生じた効果の探求」によって、〈物自体〉の把握という理想的な状態に「近づかうとする」「行為」そのものであった。¹²詩作を「心情」の世界から分離させ「知性」の作業としたヴァレリーにとって、〈純粹詩〉は「言葉自身の反響」の問題、つまり純粹言語の問題を内包するものである。¹³一方、ジツドの〈純粹小説〉は小説的要素の検討に向けられ、語る行為の相対化に重点が置かれていた。阿部知二は、「あらゆる文学的要素」を「裸にされた抽象の形体」に解体する「純粹知的」行為の中に、小説におけるポエジーの具現の可能性を見ている。¹⁴ポエジーを、語る主体の知的作用に求める観点には、「書く」行為の「意識的な駆使」を、詩と小説における共通な「詩的要素」とする

春山行夫の主張の中にも確認される。¹⁵

しかし、〈純粹詩〉におけるポエジーが〈物自体〉の看取に向かう知的行為として、象徴主義の系譜を継ぐものである以上、そのポエジーを盛り込む〈純粹小説〉が極端なまでに進んだ帰着点は言語上の問題になりかねない。¹⁶〈純粹小説〉はこのような解体の危険性を内包しながらも、小説としての有効性、つまりプロットの全面的な放棄を回避する方向を選ぶしかない。しかし、安藤宏が指摘するように、「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——」という問題は散文詩周辺の理論上では十分考察されていなかった。¹⁷さらにいえば、この問題は、プロットの中で具現されるポエジーから、小説は何を発信するかという課題を含意している。当時、作家はそれぞれの方法でポエジーの小説的具現を試みていたと考えられるが、その実践への評価が不明なまま、後の文壇は急速に物語性の復帰へ進むことになる。¹⁸

まとめよう。〈純粹文芸〉の登場によって、小説側は、小説的要素の再考と、〈再現〉に代わる小説作法の模索という課題を担わされた。またそれは、完全なプロットの放棄を避けなければならないという難題、また単なる語りの相対化を超え、何を表現し得るかという新たな課題を含意していた。次節では再び「散りぬるを」に戻り、本作が前述の課題にいかに対応しているかを確認する。

第三節 語りの放棄と作品の空白

「私」は二人を亡くした今でも娘達の若さに対し「目の前のそれをとらへようとする思ひにかられてゐる」

という。このような娘達への執着は、「肉体的な衰弱」とともに死に向かう自らの生への執着を反映するものでもある。「女をまことに愛することも出来ない」、「常識家の仮面をかぶった卑怯者」の「私」は、生前の彼女等に師匠としての立場を守ろうとしていた人物であった。常に娘達の周辺につきまとい、二人の「生命力」に自らの「生命力」を投影してきた「私」にとって、二人の死は「私」の「生命力」の喪失そのものを意味している。その死を「美化」することに失敗した「私」に代わって、娘たちの「生命力」を伝えているのが、「死体写真」である点には注目する必要がある。

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、そ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。(中略) いっ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。あんな殺され方をしながらも、人が目をそむける死骸となりながらも、彼女は写真機を通して、若い生命力をはばかりなくあげひろげて見せる機会をつかんだ。恐ろしい偶然であつたらうか。／この偶然もこの生命力も、訴訟記録には少しも現はれてゐない。

「感情」のない機械が恐ろしい「偶然」によってとらえた死の瞬間は、訴訟記録からも「私」の「小説」からも乖離された空間に属している。片山が指摘するように、瀧子の死体写真は、「殺害された瞬間の瀧子」と「被

写体である瀧子の間の「時間」、また「写真というメディア」によって二重に隔てられているといえよう¹⁹。重要なのは、このような非現実の空間にある死とそれから立ち現れる「生命力」が、瀧子の最初の「小説」に類似している点である。

文壇デビューに失敗した瀧子を書いたものは、「小説」にも「文章」にもなっていないとはいえず、「友達や、恋人に対する」「無条件で、無制限な愛情」にあふれ、瀧子の「自然のやうに美しい人のよさ」は、作品の「材料」のままだったという。しかし、作中に瀧子を書いた「小説」以前の「小説」は引用されることがなく、写真に写った瀧子が瀧子そのものでない以上、作中に瀧子は表現される以前のものとして登場することになる。では薫子はどうか。孤児となってから徳島の遠縁に引き取られ、後に「私」の弟子になった薫子は、骨を受け取る血縁も持っていない。薫子は瀧子のような「生活力」も持ち得ない、「水晶細工」のやうな、「あまりに多くの謎が結晶して、反つて純潔な」人物で、「私」による限られた形容でしか登場しない。人物を訴訟記録と「私」の「小説」によって構成されたプロットから徐々に切り離し、その実体を曖昧化する方法は、すべての「必然」的筋立てを拒絶し、完全な「偶然」の死の瞬間を空白のままに残す本作の構成的方法と一致している。

おわりに

「散りぬるを」の意図は、客観的叙述（訴訟記録）と心理描写（「私」の「小説」）というリアリズムの小説作法を前景化し、その有効性を問うことであつた。それは〈純粹小説〉によって焦点化された語る行為の相対

化と小説作法の再考という課題と連動している。さらに本作は、語りによって統一されない空白と断片的なイメージを残し、読む側にその実態を想像する可能性を与えることで、〈再現〉に代わる小説的作法の模索、小説におけるポエジーの実践を試みている。ただし、このような方法は、語る行為の放棄から成立しており、「春景色」で確認されるような具体的な方法の提示までには結実していない。

「春景色」において、象徴の方法は、色彩や場面の転換によるイメージの喚起を借りていた。確かにそこには直接的な〈描写〉を経由しない表現形式が認められる。象徴を可能にするには、〈主客〉の分離の無化が前提され、「春景色」の中で、観察する人物（主）と観察される事物（客）の関係は、画家と自然の風景との間に設定されている。一方、「散りぬるを」における〈主客〉は、小説家の「私」と娘たちや三郎という人物との関係の中で成立している。本作は、人物の心理の間に果たして〈主客一如〉が可能かという問題を含意しているといえよう。「私」が三郎の共鳴していく作品の後半部において、「私」という主体は、三郎という客体に完全に成りきっているのではない。「私」は自らの「人間の寂しさ」を三郎の中に求めているが、それは三郎の「寂しさ」そのものではないのである。「私」の小説が失敗に終わる中で、殺人が起こる瞬間の三郎と娘たちの心理、また殺人の光景を、読む側は作品の中の断片的なエピソードからつなぎ合わせるしかない。その過程こそが、本作が求める小説作法であるにしても、語る行為の放棄という限界からは自由でない。

川端にとって、リアリズムの〈描写〉を乗り越える象徴の方法とは、かかる限界を孕みつつ複雑に形成されていく。その限界の一つに考えられるのは、主体を完全に忘却することが果たして可能かという問題で、次章で考察する「扉」の中に主題化されていくことになる。

【注】

- 1 「散りぬるを」（『改造』昭和八年一月）、「瀧子」（『文學界』昭和八年一二月）、「通り魔」（『改造』昭和九年五月）を順に三回の分載を経て、単行本『禽獣』（昭和一〇年五月、野田書房）に初収録された。
- 2 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』五八—一二、平成五年五月）の指摘によると、本作の素材となった事件は、昭和三年八月一日に発生した「美人女性理髪師二名絞殺事件」である。訴訟記録の典拠については、片山倫太郎『「散りぬるを」における典拠と位相』（田村充正他編『川端文学の世界1その生成』平成一一年三月、勉誠出版）に詳しい。
- 3 仁平政人「川端康成「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——』平成二三年九月、東北大学出版会）
- 4 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』七〇、平成五年七月）
- 5 真銅正宏「通俗小説の偶然性——横光利一「純粹小説論」の偶然概念をめぐる——」（『人文学』一七三、平成一五年三月）
- 6 この問題は昭和初期の文壇に、ジツドの（純粹文学）を巡って、（偶然）の概念が焦点化された事実と関わっており、詳しくは後述することとする。

- 7 杉田謙作「十一月号雑誌作品評」(『文化集団』昭和八年一二月)
- 8 瀬沼茂樹「現代小説における性格描写」(『新潮』昭和九年一月)
- 9 引用は、河上徹太郎「アンドレ・ジイドと純粹小説」(『白痴群』昭和五年一月)に拠った。
- 10 小林秀雄「純粹小説について」(『文藝通信』昭和一年二月)
- 11 ポール・ヴァレリー著、中島健蔵・佐藤正彰訳「序言(上)」(『作品』昭和五年一月)
- 12 ポール・ヴァレリー著、秦一郎訳「純粹詩論——講演のためのノオト——」(『詩と詩論』昭和五年一二月)
- 13 ヴアレリー論は『詩と詩論』における「エスプリ・ヌーボー」周辺の論を主に参照した。ハアバアト・リイド著、伊藤整訳「純粹詩」(『詩と詩論』昭和四年九月)、レオン・ルモニエ著、伊藤整訳「ポオル・ヴァレリーとエドガア・ポオ」(『詩と詩論』昭和五年三月)、ダニエル・モルネ著、秋田滋訳「純粹文学と現実——顕在的現実より超越的現実へ——」(『詩と詩論』昭和六年一二月)など。
- 14 阿部知二「方法的断片」(『詩と詩論』昭和五年三月)
- 15 春山行夫「小説の詩学」(『詩と詩論』昭和六年九月)
- 16 この問題について、雅川滉「純粹の契点——小説論としての——」(『新文学研究』昭和七年五月)は、(純粹小説)の辿る道が「純粹詩法」を中心とした「純粹言語」への追求である点に触れている。また、春山は「ロマン論」(『文學』昭和七年一二月)の中で、「ヴァレリーの水準まで高まつてゐる文学の实体」の中から「ロマンの喪失」を説いた。
- 17 安藤宏「エスプリ・ヌーボーと純粹小説」(野山嘉正編『詩う作家たち』平成九年四月、至文堂)

18 横光の「純粹小説論」が、物語性の回復を志向している点については多数の論が触れている。磯田光一「横光利一の時代感覚——「唯物論」の可能性について」（磯田光一他編『昭和文学全集』平成二年九月、小学館）、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、平成一年一月）はその代表的な論考である。さらにこの問題は、（注4）、新城郁夫「≪小説≧論のなかの『散りぬるを』——川端の犯罪小説——」が指摘している横光の〈偶然〉概念に関わっている。新城は、横光の「純粹小説論」と「散りぬるを」の〈偶然〉の間に類似性を認めているが、結論から言うと、二つは齟齬関係にあると考えられる。

当時、〈偶然〉概念が焦点化される背景の一つには、ジツド文学への注目があつた。三木清「不安の文学と其の超克」（『改造』昭和八年六月）は、ジツド文学が「流動主義を論理のうちへ移し入れ、人間の行為の偶然と無理由とを説いたと述べている。三木が問題視したのは「連続的な多くの自己」、「人格の分解」の問題で、ジツド文学の〈偶然〉と無理由の概念がその典型の一つに指摘されている。〈無動機の行為〉として文壇に流布したこの概念は、ジツドが『ドストエフスキー論』（一九二三）の中で、『悪霊』（一八七三）におけるキリロフの自殺を、無性格の人間が行う自由な行為として注目し言及したものである。

ジツドの〈純粹小説〉論が文壇に紹介され、その後のメタフィクションの一つの系譜を形成していく中で、前述の〈無動機の行為〉と〈偶然〉概念は特徴的な意味合いを成していたと考えられる。例えば、河上徹太郎は、「アンドレ・ジツドと純粹小説」（『白痴群』昭和五年一月）で、ドストエフスキーの作品中、無性格の人物が行う唐突とした行為に着目し、ここにおいて提示される人間の機能を、「行為の中から人間的意図の齎す倫理を

超絶した、一介の自然物としての人間存在の先験的な単位」としている。つまり、心理描写による性格の付与が不可能な人物の「原始的な行為」こそが、人間の実在を証明しようという理解である。注目したいのは、河上がジツド作品における心理と行為の因果関係の逆転を「自然主義者や心理学者に対するアレゴリイ」とし、〈無報酬の行為〉を〈純粹小説〉の軸に据えている点である。

一方、横光の〈偶然〉概念を、「悪霊について」（『文藝』昭和八年一二月）から確認してみると、

私はやはりこの作の優れたところは、ドストエフスキーの新しい時間の発見だと思ふ。ここでは偶然が偶然を生んで必然となり、飛躍が飛躍を重ねて何の飛躍もない。秩序は乱雑を極めながら整然としてゐるにもかかはらず、めまぐるしい事件の進行や心理が一時間後に起る出来事を予想の片鱗をさへも伺はせない。

とあり、ジツドとドストエフスキーにおける〈偶然〉が、人間の実在の探究であつたのと異なり、横光のそれは事件の進行というプロットの問題に向けられていることが分かる。この観点は「純粹小説論」に引き継がれ、ドストエフスキーを論じる際に再び登場する。横光は、ドストエフスキーの小説を、通俗小説の要素である感傷性と〈偶然〉を備えた〈純粹小説〉と位置づけ、次のように述べる。

思はぬ人物が、その小説の中で、どうしても是非その場合に出現しなければ、役に立たぬと思ふとき、あつらへ向きに、ひよつこりと現れ、しかも、不意に唐突なことばかりをやるといふ風の、意見世人の妥当な理知の判断に耐え得ぬやうな、いはゆる感傷性を備へた現れ方をして、われわれ読者を喜ばす。

ここでも通俗小説の根底をなす「偶然（一時性）」は前掲の論と同様、プロットの問題と連携している。要す

るに、ジツドの〈純粹小説〉が語りの相対化を中心に小説の解体を行うものだとすると、横光の「純粹小説論」が志向しているのは物語性の回復である点で、〈純粹〉な〈小説〉を巡る二人の論点は相反している。ジツドの〈偶然〉が、来の小説において自明視されてきた、心理から起こる行為という従因果関係を逆転させ、心理によって説明不可能な人間行為の〈偶然〉性を説いたのに対し、横光の関心は、偶然的な事件の進行や集約からなる、プロットの進行、つまり物語性に向けられているのである。

「散りぬるを」における「偶然」は、必然的な筋立てから完全に遊離された瞬間を意味している点で、ジツド文学の〈偶然〉に近いものと言えるかもしれない。ただ、ジツドの〈偶然〉が実在の探求にかかわっている点から見て、本作の問題意識がそれに連動しているとは言い難い。

19 片山倫太郎 「『散りぬるを』における認識の背理と成就」(『國文學 解釈と教材の研究』四六―四、平成三年三月)。他、写真論からアプローチした論考として樋口久仁「川端康成『散りぬるを』論——そのリアリティ生成の論理について——」(『キリスト教文化研究所年報』二七、平成一七年三月)がある。

第三章

「扉」論

——
〈虚無〉からの解放
——

はじめに

「扉」(『改造』昭和九年一〇月)は、私見によれば現在に至るまでど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。二人が最後にこの手紙を焼く行為は、二人に付きまとっていた植松の死との決別と、新しい恋愛の始まりを意味している。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、知ったことでない。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。

植松にとって文学を「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。このような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、「作者の精神の働き」を投影する「有機物」

のような作品群の焦点化を意味する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）、ジツドの「贗金造り」（一九二五）、ポーの「大鴉」（一八四五）と「詩の原理」（一八五〇）、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。前述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、「不安において頭になる無」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とらえていく²。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——を觀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』昭和八年一二月）の中で、小説家の「死」を芥川の自殺に関連して言及している。

死の近くの「歯車」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か、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「歯車」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、この時期の自作にも小説家としての限界意識が見られる。前章で考察した「散りぬるを」の中からも、「下根の三文小説家」や「小説家といふ無期懲役人」という記述が確認される。

「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。何の抵抗もなく書いてしまう小説に「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たものは何か、それはなぜ挫折してしまうのかを確認することは、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。本章ではその模索の意義を、昭和初期における〈虚無〉と象徴との関連の中で考察する。

第一節 小説家の「虚無」

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

本作を場面の变化によつて整理すると、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、なみ子が現実に復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

・「ずるぶん太りましたね。」と、彼はいきなり言つた。「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、小さい座薄団に靴下の足を這らせて、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、なみ子がどこかの女になつてゐるらしいとは、ぼ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っていることを物語る。しかし、このように否定的だった形容は、なみ子の部屋に移ってから「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、まずは鏡の中に登場しているからである。一般的に鏡が〈虚像〉・〈虚空間⁴〉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ってあげることを提案する。結局なみ子は買ってもらっ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う。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、今度はお店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る。

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。彼はカーテンから手を離した。(中略)なぜ涙ぐんだかは、彼女自身にもはつ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、洋服箆箭の扉の鏡に、そのなみ子が写つてゐた。水で洗つたやうにきれいだった。

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「彼女自身にもはつ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)の鏡に映つたまま、理由も「分らない」で泣いているなみ子が、部屋の中の鏡に映つた時には、子供のように無邪気で、「水で洗つたやうにきれいだった」という。続きを読んでみよう。

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。」「子供みたいに見えますか?」水田は空を叩いたやうな気持ちで、「あたな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」的存在になろうとする植松の欲望を代理していたからである。例えば、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って来た。この調子で今後も変わってゆくとすると、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。君は自分の変わってゆくのが、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かった僕の部分を、そんなことで改めて見せられたりするんだと、君といつしよにゐる時の楽しみも、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、なみ子の変わっていくのが「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ったことが分かる。「もう一つの君」が変わっていくのを、「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」が眺めるといふ、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。

第二節 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さまざま感じて、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「動物の虚無にとどめておかう」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と、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得たか。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」という植松の言葉に従い、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、話の相手も出来ないと思つて「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、なみ子の部屋の中ではない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・鏡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、やっ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のでね。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もしますね。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」の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)のエピグラム「なんにも書くな。なんにも読むな。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ムは、ボードレー『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。汝の生まれの俣の眠を眠れ。」と訳され登場していた。シエ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知を、情熱を、その生命の理論の中にとゞき込む。

ここで「虚無」は、「天才」芸術家の資質と見做されている。この延長線上に、三木清の「シエストフ的不安について」(『改造』昭九年九月)における「地下室の人間」への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」に入ることによって「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、昭和一〇年前後における、自意識の連鎖の極限にある〈虚無〉は、ボードレールと「シエストフ的不安」における共通項であった。

第三節 〈虚無〉から生まれる象徴

第二部で考察した二編の作品は、初期の川端文学が、象徴へ傾倒していく過程を示唆していた。このような

象徴の追求には、書く主体の意識、つまり自意識の処理という問題が内在しており、ボードレールの〈虚無〉が焦点化される背景もそこにある。

その様相を、小林秀雄の論から確認しておこう。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とらえた上で、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^{マヤ}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。

「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、自意識の分析によって自然は解体され、「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」つまり、「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現れ、事物と純粹自我の出会いによって自然は「置換」されるといふ。

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。¹⁰

事物の「総て」が「等し」く、「一切」の事物が「置換」される等価値のもとになる際の「置換」は、小林の論の中の「象徴」に他ならない。このように、象徴は、事物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。¹¹

とあるように、創作者にとっては死への観念に帰着することになる。

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、象徴は、反復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〈虚無〉の極致にある死の危機に直面するしかない。

迫ってくる死の観念の中で創作を続けるという難題は、横光利一の文学活動にもその軌跡を確認することができる。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〉の裏返し概念だったように思われるからである。

横光にとって、「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、その意味を横光自身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」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。かかる横光の「四人称」への解釈について、示唆に富む論を展開しているのが位田将司の論考である。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」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。¹²

と指摘する。つまり、横光の「四人称」とは〈虚無〉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い。

「扉」は、このように、〈虚無〉の極限まで進んだ文学者の実際の死と、その死の観念から解放される水田となみ子の再生の物語として読むことができる。

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。文字化された瞬間、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¹³。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。最後の場面のなみ子は、密室の部屋の鏡に写った〈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っており、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。「扉」は、様々な方法論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を描いた作品として評価できる。

【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 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』平成八年十一月、国文社)は、「鏡は

いかなる（内部）ももってはいない」点で、鏡に映る像は常に「虚像」であると述べている。ルネ・ザゾは『鏡の心理学』（加藤義信訳、平成十一年八月、ミネルヴァ書房）の中で、鏡の空間の特徴を「仮想性（virtuante）」に求め、鏡に映った現実を「虚空間」と呼んだ。

5 引用は、ボードレール著、矢野文夫訳『悪の華』（昭和九年一二月、耕進社）に拠った。

6 引用は、レフ・シェストフ著、河上徹太郎訳『虚無よりの創造』（『シェストフ選集』第一巻、昭和九年一二月、改造社）に拠った。

7 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』平成二四年一二月）は、「めくら草紙」のエピグラムの出処がボードレール『悪の華』所収の「虚無の句ひ」の一節であることを明らかにしている。

8 小林秀雄「人生断家アルチュル・ランボオ」（『仏蘭西文学研究』一、大正五年一〇月）。この論の中でボードレールの一句は「俺の心よ、出しやばるな、獣の蟄を眠つてゐろ」と訳されている。

9 小林秀雄「『悪の華』一面」（『仏蘭西文学研究』三、昭和二年一二月）

10 ポール・ヴァレリー「注及び雑説」（中島健蔵・佐藤正彰訳『ヴァリエテ』昭和七年一二月、白水社）

11 （注3）、安藤宏『自意識の昭和文学』

12 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、平一九年三月）

13 （注9）、小林秀雄「『悪の華』一面」

終章

本論文では、初期川端文学におけるモダニズムの展開と、その過程で試みられた方法論の探求を経て、川端文学が象徴の方法へ結実していく相貌を検討した。川端文学は、近代リアリズムの〈描写〉と、その根底にある〈主客〉の分離を克服し、新たな小説の在り様を模索することから始まっている。新感覚派の文学運動の内実が、方法論と実作との乖離から十分な検討の対象とされなかつたままでの研究の動向は、近来、横光利一を中心とする川端周辺の作家研究の中で修正されつつある¹⁾。

本論文は、こうした研究の動向を視野に入れながら、川端の〈東洋的〉・〈日本的〉作家像と独自の思想体系の中に回収されていた初期作品の個別な検討を行い、川端文学が同時代のモダニズム文学と呼応する中で生成される過程を検証した。

創作に苦しむ詩人と画家を描いた「或る詩風」（昭和四年一〇月）は、意識的な言語と思考の駆使から解放されていく前衛芸術の動向と対応している作品であった。作中の詩人が経験する創作の限界は、ダダを中心に展開された認識からの解放運動に、画家の画風の変化は、具象から抽象へ向かう前衛美術の動向にそれぞれ連動していた。さらに、二人の芸術家が異常心理者に惹かれる設定をとるのは、無意識を探究し、理性からの脱却を図る二〇世紀初頭の芸術全般の推移を反映するものであることを確認した。

「針と硝子と霧」（昭和五年一月）において、川端は前述の無意識への志向をより本格的に展開していく。恐怖症を患う人物の錯綜した深層心理の形容から、主にフロイディズムとの関連の中で論じられてきた本作を、作品の後半に注目することで、形式主義的なフロイディズムを相対化する作品として読み換えることを試みた。恐怖症患者を分析していた人物が、患者の意識の中に巻き込まれてしまう作品末尾の転換は、見る主体と見られる客体との逆転を意味していると考えられる。さらに、本作において主体の存在が流動的なものととらえられて

いる点を踏まえ、この認識が〈主客〉の二分化の克服という同時代の思想に関わっている可能性について論じた。

『浅草紅団』（昭和四年一二月〜五年九月）は、前述の問題意識を受け止めた形で書かれた作品であるといえよう。本論文では作中の「紅座」の子供達の劇の意味を再考し、子供達の〈遊戯〉を主題化する試みを、モダニズム文学の〈遊戯〉性に関連して検討した。第一次世界大戦後のモダニズム小説に登場する子供達は、合理的で合目的な大人の世界を否定した異人として描かれることが多い。それは、モダニズムにおいて、小説が深刻な現実の再現という呪縛から解放され、完全な〈虚構〉の世界を構築する〈遊戯〉の行為として見做されていくのと連動していた。『浅草紅団』の大人の「私」が、子供達の劇から疎外されているのは、こうしたモダニズムの文学概念の変遷と関わっている。さらに、子供達の劇が〈主客〉の分離を超越に成功しているのに対し、「私」の視線は〈見る／見られる〉という近代的な眼差しを投影し、リアリズムの〈描写〉の限界を浮き彫りにする装置であることを検証した。

このように、川端文学のモダニズムは、〈主客一如〉を中心とする認識論の問題に収斂し、以後の象徴の方法へと結実していく。〈主客一如〉は、象徴表現のための認識論的な転換を含意し、昭和初期の文壇において広く共有されていた概念であることを、本論の中で繰り返し言及した。本論文では「春景色」（昭和五年六月）の中から、かかる文壇の動向と川端文学の連動性を論じ、画家の認識の変化に託された〈主客一如〉を中心に据え読解を行った。

前述した大正末から昭和一〇年前後における象徴への注目は、象徴主義の系譜を継いだ散文詩の登場に起因するもので、この時期には、詩と小説のジャンル分けが曖昧化され、〈詩的精神〉の表現が文学における共通の目

標とされていた。問題は、〈描写〉を否定し〈主客一如〉を目指す〈詩的小説〉はどのような方法の小説か、ということである。その方法として川端が試みたのは、写實的描写を避け、色彩や場面の転換によってイメージの喚起を促す方法で、「春景色」の作中に散見される「赤」の形容はその一例である。作中の「赤」は、「流れ去る」赤い事物の余韻や、水に「浮かぶ」赤い花、「ゆらぐ」赤い焰といった、形をなさないものとして描かれ、流動的な存在になろうとする画家の意識と重なり合っていることを確認し、本作を、〈詩的小説〉の試みとして位置づけることを試みた。

しかし、小説における象徴の実践は様々な矛盾を孕んでいた。たとえ〈主客一如〉の境地に立つ瞬間を描けたとしても、小説全体は通常のストーリーによって進行するしかない。「散りぬるを」（昭和八年一月〜九年五月）はこういった限界意識から、もう一度リアリズムの表現方法への再考に立ち返っている作品であるといえよう。本作の意図は、死から逆説的に立ち現れる「生命力」の再現を設定した上で、客観的叙述（訴訟記録）と心理描写（「私」の「小説」）というリアリズムの小説作法を前景化し、その有効性を問うことであつた。さらに作中に肝心な「生命力」が再現されることはなく、読む側は「死体写真」や断片的な場面から「生命力」の発現を想像するしかない。こうした、あえて作品の空白を残すことで読む側に想像の可能性を与える試みは、川端文学におけるもう一つの象徴方法であつたと考えられるが、「春景色」で確認されるような具体的な方法の提示までには至らなかつた。

このように、初期の川端には〈主客一如〉がもたらす象徴の実践という課題があつたが、諸作に見られる方法の不完全さは、主体の意識を消すことがいかに困難なのかを物語っている。ボードレールが語るように、象徴は

主体を忘却し限りなく〈虚無〉的な存在になることで獲得されるもので、〈虚無〉に出会い象徴の方法を得る一方、創作者は〈虚無〉の極致にある死の危機に直面するしかない。「扉」（昭和九年一〇月）は、かかる死の誘惑から逃れた、小説家としての再生を描いた作品であった。初期川端文学が試みたのは、小説家としての再生を果たしながらも、小説内で〈主客一如〉という理想の境地に立ち象徴を求め続けるという難題であったといえよう。

ここで考えたいのは、以後の川端文学において、象徴がどのように展開していったか、である。ジツドの〈純粹小説〉に関連して述べたように、小説内における象徴の実践は、必然的にストーリーの乱れを招いた。その危機意識から、文壇の動向は表現理論を中心に象徴の概念を共有した後、急速に物語性の回復に向かうことになる。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。例えば、『雪国』の諸場面に見られる、〈主客〉の融合した「象徴の世界」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った。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らすことに成功している。

最後に、今後の課題を含め、昭和一〇年以後の川端作品の展開について、『雪国』を中心に触れておきたい。『雪国』は、昭和一〇年一月『文藝春秋』掲載の「夕景色の鏡」を始めとして、昭和一二年までの間、七回に分散発表された後、一二年六月に未完のまま『雪国』と題し創刊社から発行された。その上、戦後にも何度も書き直され、昭和二三年一二月に決定版『雪国』が刊行される。その後、全集への収録とともに行われた改訂を含めると、

現行の形にまとまったのは新潮社刊、三五巻本全集発行の昭和五五年で、『雪国』は完成まで一〇年以上の時間を要した作品であった。

現行の『雪国』は総一―一章から成り、各章が一遍の短編として自立している傾向については、ほとんどの先行研究において意見が一致している。山本健吉の論を借りてみよう。

川端氏の作品にあつては、作品は筋に依存するよりも、各章に散りばめられた美的感受性の集積の上に成り立っている。そのことは、各章を独立して鑑賞に堪えるものにすると同時に、連作として底のモチーフでつながりながら、一篇の叙情的作品を築き上げる³。

山本は、『雪国』の特徴を「叙情」性に求め、長谷川泉は「散文詩」に関連づけて論じている。長谷川は、初出の雑誌分載稿と現行の原稿を比較し、とりわけ登場人物である島村と駒子の会話において「微妙な心理を分析的に描写する心理の説明的な記述」が削除される傾向に着目した。

これによって、散文詩のような含蓄が深まり、一文字一文字が音又のような共鳴音をはなち、かつ余韻を引くように改変されたのである。説明が附加された部分よりは削除された部分の方が多いということは、初期を彩る掌の手法にかえたことである⁴。

このように、『雪国』を論じるとき、よく言及される特徴の一つに散文詩の手法があり、川端が初期から晩年まで書き続けた〈掌の小説⁵〉との関連性もよく指摘されている。長編に見られる〈詩〉的要素は、本論文で考察した初期作品における様々な模索を経て形成されていったと見ることができよう。では、『雪国』が〈詩〉的作品として完成する課程において、〈主客一如〉はどのように処理されたか。

本作が、「救済」や「清め」を求め、雪国を訪れる島村と、芸者の駒子、またもう一人の重要人物である葉子

の関係を中心に読まれてきたのは周知の通りである。瀬沼茂樹は、『雪国』の作品全体に「幻想」性を認め、「国境の長いトンネル」の彼方にある世界に「象徴的な意味」を付与した⁷⁾。「象徴」の言葉は、もっとも知られている作品の冒頭部分、島村が電車の窓から、葉子を眺める場面の中に登場する。

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った。登場人物と背景とはなんのかかはりもないのだった。しかも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。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った。／遥かの山の空はまだ夕焼けの名残の色がほのかだったから、窓ガラス越しに見る景色は遠くの方までもの形が消えてはゐなかつた。しかし色はもう失はれてしまつてゐて、どこまで行つても平凡な野山の姿が尚更平凡に見え、なにもの際立つて注意を惹きやうがないゆゑに、反つてなにかぼうつと大きい感情の流れであつた。勿論それは娘の顔をそのなかに浮かべてゐたからである。窓の鏡に写る娘の輪郭のまはりを絶えず夕景色が動いてゐるので、娘の顔も透明のやうに感じられた。

風景と葉子を眺める島村の目線の中で、自然物と人物は客体として独立せず融合し、それが「象徴」の世界として描かれている。原善は、本作を貫くのが、島村の「自分と世界との距離」、あるいは「歪み」であるとし、前掲の場面を、その歪みが解消されていく過程の中に位置づけている。原は、「この世ならぬ象徴の世界」を、硝子（鏡）の向こうの夕景色（遠景）と葉子の顔・眼（近景）とが「融合した世界」ととらえ、こうした遠景と近景との距離が喪失した「遠近法の歪み」こそが、本作の「非現実」性を構築していると指摘する。

さらに、前掲の場面は、火事となつた家の屋根から葉子が転落する、作品の末尾と対応関係にある。

幾年か前、島村がこの温泉場へ駒子に会いに来る汽車のなかで、葉子の顔のただなかに野山のともし火がともった時のさまをはつと思ひ出して、島村はまた胸が顫へた。一瞬に駒子との年月が映し出されたやうだった。なにかせつない苦痛と悲哀もここにあつた。(中略)駒子に島村は近づかうとして、葉子を駒子から抱き取らうとする男達に押されてよろめいた。踏みこたへて目を上げた途端、さあと音を立てて天の河が島村のなかへ流れ落ちるやうであつた。

島村はここで天の河と一体化する。冒頭部分の「この世ならぬ象徴の世界」が島村自身(主)と葉子や自然物(客)の中で叶わず、あくまでも葉子と風景の融合を眺めることに留まっていたとすると、末尾の融合は、島村の中で行われている点が注目されよう。原は、この意味に触れ、本作を次のように概括している。

主体と対象との距離を無化する謂わば主客一如を一貫して拒み、対象同士の距離(区別)が無化する謂わば万物一如の有り方を眺めることをよしとしていた主人公が、漸く主客一如・自他一如でできたものの、本来一体化すべき駒子を通り越した遠景の(天の河)のほうと唐突に主客一如・自他一如してしまった物語、それこそが「雪国」なのであり、「雪国」が解体したもののうち最も大きなものは、(こうした捩じれの中に明らかな)遠近法に支えられるべき直線的プロットだと言えるかもしれない。

原は、『雪国』の幻想性や非現実性には(主客一如)が内在し、島村の救済は自然との一体化によって解消されていくと指摘している。

このように、(主客一如)と象徴を介した川端の初期作品の模索は、同時代に対する川端の文学観を投影していると同時に、後の長編における独自のスタイルを構築するための必然的な試みであつた。本論文においては、初期における方法論を論じることを目標に、研究対象の時期を大正末から昭和一〇年前後に限定した。この設定

は、『雪国』以後に活発に展開される川端の長編執筆の時期との区別を考慮した上でのものである。さらに、小説作法の在り様に重点を置き、その対象を〈小説を書く小説〉・〈芸術家小説〉群に限定したため、多く作品を研究の対象から除外する結果となった。これらの作品の個別的考察と並行し、初期作品と、戦後における川端の代表作との連続性を明らかにすることを、今後の課題としたい。

【注】

1 本論文では、同時代における象徴の展開について、主に横光利一の文学動向に焦点を当てた。そこで、筆者が考える今後の課題の一つとして、梶井基次郎と川端文学との関連性について敷衍しておきたい。第Ⅱ部第一章で触れたように、川端と梶井は昭和二年、共に伊豆の湯ヶ島に滞在したことがあり、親交が深かった。梶井は東大英文学科を中退する以前、川端の先輩でもあり、昭和元年七月の『青空』に、「川端康成第四短編集『心中』を主題とせるブアリエイション」と題した作品を発表している。その他、『伊豆と川端文学事典』（川端文学研究会編、平成一一年六月、勉強出版）を参考に整理すると、梶井は川端の「落日」（『文藝時代』大正一四年二月）から、自作「冬の日」（『青空』昭和二年二月）の落日のイメージを借りており、川端の方は「鹿と産婆」（『サ

ンデー毎日』昭和二年六月一日)の中に、梶井からの書簡をほぼ全文引用している。

とりわけ、「冬の日」と「落日」の影響関係は注目されてきたものの、管見の限り、明瞭な結論に達している論考は見当たらない。梶井は、昭和二年二月四日の近藤直人宛の書簡で「冬の日」前半に触れ、「私の云つてゐました象徴主義なるものはなほ遅々ながら文中に発展してゐることを認めていただければ幸甚です」と述べており、二人の作品における象徴の実践について、少なくとも考察の可能性を示唆している。鈴木貞美「ボードレールと梶井基次郎」(『国文学 解釈と鑑賞』昭和五七年四月)は、昭和二年から三年に渡って書かれた短編の連作「闇への書」に、「恍惚と退屈」・「至福と世界の不幸」の対比が見られる点と、「冬の日」前編の風景描写に着目し、梶井文学におけるボードレールの影響について述べている。おそらく、二人の作品は、直接的表現や場面の類似性よりも、ボードレールを経由した象徴の問題が内在していると考えられる。

2 この言及は『雪国』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』(昭和二四年五月〜二六年一〇月)、『山の音』(昭和二四年九月〜二五年五月)においても認められる。

3 山本健吉編『近代文学鑑賞講座』13『川端康成』(昭和三四年一月、角川書店)

4 長谷川泉「川端文学とノーベル賞」(『川端康成論考』平成三年一月、明治書院)

5 〈掌の小説〉はごく短い小説のことで、川端の処女著作集『感情裝飾』(大正一五年六月、金星堂)は〈掌の小説〉三五編を収録したものである。川端は「掌編小説の流行」(『文藝春秋』大正一五年一月)の中で、〈掌の小説〉を「極めて短い小説」とし、フランスのコントとの類似性を認めている。

6 島村の人物像と〈救済〉の問題については、鶴田欣也『川端康成の芸術——純粹と救済——』(昭和五六年一

一月、明治書院）が集中的に論じている。

7 瀬沼茂樹「『雪国』の成立について」（『文学・語学』昭和三六年一二月）

参考文献

- 浅草寺縁起編纂会編『浅草寺縁起』（昭和三年一月、桜楓社）
- 渥美孝子「川端康成「水晶幻想」論」（『東北学院大学論集 一般教育』九〇、昭和六三年三月）
- 阿部知二「方法的断片」（『詩と詩論』昭和五年三月）
- 阿部知二「文芸時評」（『文藝』昭和九年二月）
- 天沼春樹「飛行船の文化史」（『一橋論叢』一一七—三、平成九年三月）
- 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』七〇、平成五年七月）
- アルトゥル・ショーペンハウエル著、姉崎正治訳『意志と現職としての世界 上』（明治四三年九月、博文館）
- 安藤宏「エスプリ・ヌーボーと純粋小説」（野山嘉正編『詩う作家たち』平成九年四月、至文堂）
- 安藤宏『自意識の昭和文学』（平成六年三月、至文堂）
- 池田公麿「ジャック・リヴィエールのダダ論——『ダダへの感謝』について——」（『本の手帳』五八「特集ダダ50年」昭和四一年一〇月）
- 石井亮一『白痴児』（明治三七年四月、丸善）

- 磯田光一「横光利一の時代感覚——「唯物論」の可能性について」（磯田光一他編『昭和文学全集』平成二年九月、小学館）
- 板垣鷹穂「文学と機械文明」（『新潮』二七—一二、昭和五年六月）
- 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、平一九年三月）
- 伊藤欽二「美の価値転倒に就いて」（『文藝時代』大正一四年五月）
- 伊藤整「新興芸術派と新心理主義文学」（『近代文学』昭和二五年八月）
- 伊藤整「ジェイムズ・ジョイスのメトオド「意識の流れ」に就いて」（『詩・現実』昭和五年六月）
- 『石井亮一全集』第二卷（昭和一五年八月、西村書店）
- 一氏義良「ダダイズムの発生」（『立体派・未来派・表現派』大正一三年五月、アルス）
- 岩田光子「水晶幻想」（『川端文学の諸相——近代の幽霊——』昭和五八年一〇月、桜楓社）
- 岩田光子「魔界における美意識」（『川端文学の諸相』（昭和五八年一〇月、桜楓社）
- イマヌエル・カント著、天野貞祐訳『純粹理性批判』（大正一〇年二月、岩波書店）
- 上坂信男『川端康成——その『源氏物語』体験——』（昭和六〇年一二月、右文書院）
- 上田敏雄「新感覚派の認識その他」（『文藝時代』大正一四年一二月）
- 上田真「『浅草紅団』の内在的意義」（『川端康成の人間と芸術』昭和四六年四月教育出版センター）
- 上田渡「川端文学と絵画」（田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界4その背景』平成一一年五

月、勉誠出版)

海野弘「川端康成『浅草紅団』」(『モダン都市東京』昭和六三年三月、中公文庫)

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』平成八年十一月、国文社)

大浦康介『フィクション論への誘い——文学・歴史・遊び・人間』(平成二五年一月、世界思想社)

大木ひさよ「川端康成とノーベル文学賞——スウェーデンアカデミー所蔵の選考資料をめぐって——」

(『京都語文』二二、平成二六年一一月)

太田三郎「川端康成「水晶幻想」論」(『学苑』三九二、昭和四七年八月)

大槻憲二「精神分析せられた名作——第三革命文芸観——」(『新潮』昭和四年一一月)

押野武志「街の記憶／記憶の街——「鼠」「水族館」「ジゴンと僕」」(『国文学 解釈と鑑賞』別冊「堀

辰雄とモダニズム」平成一六年二月)

小田切進「新感覚派の文学」『昭和文学の成立』(昭和四〇年七月、勁草書房)

小田晋編『『変態心理』と中村古峽』(平成一三年一月、不二出版)

オルテガ・イ・ガセット著、川口正秋訳『芸術の非人間化』(昭和四三年六月、荒地出版社)

鏡味国彦『ジェイムズ・ジョイスと日本の文壇——昭和初期と中心として——』(昭和五八年五月、文化書房博文社)

片山孤村「新興独逸文学概観——表現主義の主張と由来——」(『太陽』大正一〇年一月)

片山倫太郎「『浅草紅団』論」(『國語と國文學』六九—三、平成四年三月)

- 片山倫太郎「初期川端康成における独我論的認識の形成と方法化——「万物一如思想」を手掛かりとして——」（『昭和文学研究』四五、平成一四年九月）
- 片山倫太郎「新感覚派における認識論的問題の行方——川端康成、横光利一の類比的素描——」（『横光利一研究』四、平成一八年三月）
- 片山倫太郎「『散りぬるを』における典拠と位相」（田村充正他編『川端文学の世界1その生成』平成一一年三月、勉誠出版）
- 片山倫太郎「『散りぬるを』における認識の背理と成就」（『國文學 解釈と教材の研究』四六―四、平成一三年三月）
- 片山倫太郎「若き日の川端における思想関連文献の受容の脈絡を探る——雑誌「変態心理」を起点として」（『国文学 解釈と鑑賞』七五―六、平成二二年六月）
- 加藤元一「珍しい睡遊の例」（『変態心理』大正六年一月）
- 加藤秀俊「「塔」の思想」（『都市と娯楽』昭和四四年七月、鹿島出版会）
- 金井二郎「生への衝動——「浅草紅団」論——」（『学芸国語国文学』一八、昭和五八年三月）
- 河上徹太郎「アンドレ・ジイドと純粋小説」（『白痴群』昭和五年一月）
- 川口喬一『昭和初年の『ユリシイズ』』（平成一七年六月、みすず書房）
- 川口喬一・岡本靖正編『文学批評用語辞典』（平成一〇年八月、研究社）
- 川路柳虹『現代美術の鑑賞』（大正一四年一〇月、東都書房）

川路柳虹「突飛なる詩派に就いて——未来派・立体派、ダ、派、写象派の詩——」（『早稲田文学』大正一一年七月）

川端香男里「世界的観点から川端康成を見る」（『國文學 解釈と教材の研究』四六―四、平成一三年三月）

川端文学研究会編『伊豆と川端文学事典』（平成一一年六月、勉誠出版）

川端康成「浅草紅団」について」（『文學界』昭和二十六年五月）

川端康成「『浅草紅団』続稿予告」（『文藝』昭和九年七月）

川端康成「遺産と魔」（『時事新報』大正一二年一二月）

川端康成「現代作家の文章」（『文藝講座』大正一四年一〇月）

川端康成「新感覚派の弁」（『新潮』大正一四年三月）

川端康成「新文章論」（『文藝倶楽部』大正一二年一二月）

川端康成「思想と生活と小説」（『文藝時代』大正一三年一二月）

川端康成「走馬灯的文章論」（『改造』昭和五年二月）

川端康成「ほろびぬ美」（『東京朝日新聞』昭和四四年四月二八日）

川端康成「末期の眼」（『文藝』昭和八年一二月）

川端康成『雪国』「あとがき」（一六卷本『川端康成全集』第六卷「あとがき」昭和二四年六月）

北川冬彦「新散文詩への道——新しい詩と詩人——」（『詩と詩論』昭和四年三月）

- 北村喜八「銀の鷲馬（ダダイスムスの考察）」（『中央美術』「ダダイズムの研究と作品——ダダ特集——」、大正一二年二月）
- 北村喜八『表現主義の劇曲』（大正一三年一〇月、新詩壇社）
- キューゲルゲン著、伊原元治訳『生ひ立ちの記』（大正三年二月、興風社）、『一老人の幼時の追憶』（大正一四年一二月、岩波書店）に改題
- 工藤信之助「ダダイスト新吉の詩」（『新潮』大正一二年四月）
- 小関和弘「『浅草紅団』あるいは（女）の浅草」（『語文論叢』一一、昭和五八年九月）
- 小菅健一「『浅草紅団』——空象としての都市へ浅草へ——」（『国文学研究』九六、平成元年一〇月）
- 小林一郎「美しい日本の私——「魔界」とは——」（『川端康成研究——東洋的な世界——』昭和五七年九月、明治書院）
- 小林秀雄「「悪の華」一面」（『仏蘭西文學研究』三、昭和二年一二月）
- 小林秀雄「川端康成」（『文藝春秋』昭和一六年六月）
- 小林芳仁「川端康成と伝典」（『川端文学の世界4その背景』平成一一年五月、勉誠出版）
- 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——」（『国文学解と鑑賞』五八—一二、平成五年五月）
- 小林秀雄「純粹小説について」（『文藝通信』昭和一二年二月）
- 小林洋介「（人格）の異常と表現行為をめぐる物語——川端康成「ある詩風と画風」論——」（『國語と

- 『國文學』八六一六、平成二一年六月)
- 小林秀雄「人生斫断家アルチュル・ランボオ」(『仏蘭西文學研究』一、大正五年一〇月)
- 小森陽一「起源の言説——「日本近代文学研究」という装置」(栗原彬他編『内破する知——身体・言葉・権力を編みなおす』平成一二年四月、東京大学出版)
- 今東光「天才・川端康成と恋愛」(『現代』昭和四三年一二月)
- 三枝康高「『春景色』と『浅草紅団』」(『川端康成』昭和三六年一月、有信堂)
- 『作品』座談会「『純粹小説』を語る」(昭和一〇年六月)
- 佐藤一英「現代小説の詩化を論ず」(『詩と詩論』昭和四年六月)
- 佐藤一英「癡狂文学の没落と新感情文学の台頭」(『文藝時代』昭和二年三月)
- 佐藤泉『国語教科書の戦後史』(平成一八年五月、勁草書房)
- 佐藤泉『戦後批評のメタヒストリー——近代を記憶する場——』(平成一七年八月、岩波書店)
- 佐藤健一「新感覚派とモダニズム」(『時代別日本文学史事典 現代篇』(平成九年五月、東京堂出版)
- 佐藤秀明「『浅草紅団』論——遊歩者の目と語りの日——」(『川端文学の世界1その生成』平成一一年三月、勉誠出版)
- 澤木梢「印象派より立体派未来派に達する迄」(『三田文学』大正六年一月)
- 島村輝「^{バイチャル}仮想の浅草——大衆文化と堀辰雄」(『国文学 解釈と鑑賞』別冊「堀辰雄とモダニズム」特集、平成一六年二月)

- 島村抱月「囚はれたる文芸」(『早稲田文学』明治三十九年一月)
- シャルル・ボードレル著、矢野文夫訳『悪の華』(昭和九年一二月、耕進社)
- ジャン・コクトー著、堀辰雄訳『コクトー抄』(昭和四年四月、厚生閣書店)
- 真銅正宏「通俗小説の偶然性——横光利一「純粹小説論」の偶然概念をめぐる——」(『人文学』一七三、平成一五年三月)
- 『新潮』合評会「モダンニズム文学及び生活の批判」(昭和五年二月)
- 『新潮』特集「高速度時代——文芸・映画・美術・音楽——」(昭和三年三月)
- 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)
- 杉田謙作「十一月号雑誌作品評」(『文化集団』昭和八年一二月)
- 杉山平助「川端康成論」(『新潮』昭和一〇年一〇月)
- 助川幸彦「横光利一「感覚活動」について」(『芝学園国語科研究紀要』五、昭和六二年二月)
- 鈴木貞美「ボードレルと梶井基次郎」(『国文学 解釈と鑑賞』四七—四、昭和五七年四月)
- 鈴木貴宇「眠らない街の眠りたい男 堀辰雄の「モダン東京」」(『国文学 解釈と鑑賞』別冊「堀辰雄とモダンニズム」平成一六年二月)
- 鈴木晴夫「「浅草紅団」」(『川端康成の主要作品研究』昭和四四年三月、八木書店)
- 関井光男「「浅草紅団」と浅草の都市空間」(『國文學 解釈と教材の研究』三二—一五、昭和六二年二

- 月)
- 瀬古確 「「古都」鑑賞——「伊豆の踊子」「春景色」との関連において——」(『現代作家の表現——康成・辰雄・昇平を中心に——』昭和五五年一〇月、明治書院)
- 瀬沼茂樹 「川端康成論」(『行動』昭和九年六月)
- 瀬沼茂樹 「現代小説における性格描写」(『新潮』昭和九年一月)
- 瀬沼茂樹 「『雪国』の成立について」(『文学・語学』二二、昭和三六年一二月)
- 曾根博義 「新心理主義研究序説(一)〜(五)」(『評言と構想』昭和五四年六月〜五六年六月)
- 相馬御風 「文芸上主格両体の融会」(『早稲田文学』明治四〇年一〇月)
- 杣谷英紀 「横光利一・新感覚派の表現の理論と実践——『感覚活動』と『街の底』——」(『日本文芸研究』四九—四、平成一〇年四月)
- 高橋徹 「都市化と機械文明」(小田切秀雄編『近代日本思想史講座VI自我と環境』昭和三五年二月、筑摩書房)
- 高橋幸平 「象徴主義のすがた——横光利一の出現と大正文壇——」(『国語国文』七八—一二、平成一年一二月)
- 高橋幸平 「新感覚」理論と象徴主義——横光利一「感覚活動」——」(『国語国文』七六—九、平成九年九月)
- 高橋真理 「亜硫酸と望遠鏡——「浅草紅団」の方法——」(『日本文学』三八—四、平成元年四月)

- 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」——」（『国文学 解釈と鑑賞』別冊「源氏物語の鑑賞と基礎知識」平成十一年一月）
- 高浜虚子「写生といふこと」（『ホトトギス』大正十四年九月）
- 滝口修造「超現実主義の可能性と不可能性」（『新潮』昭和七年二月）
- 竹内誠『江戸の盛り場・考——浅草・両国の聖と俗——』平成十二年五月、教育出版）
- 竹村民郎・鈴木貞美編『関西モダニズム再考』（平成二十年一月、思文閣出版）
- ダニエル・モルネ著、秋田滋訳「純粹文学と現実——顕在的現実より超越的現実へ——」（『詩と詩論』昭和六年一二月）
- 玉村周「横光利一に於ける新感覚理論——「感覚活動」の解釈を中心として——」（『國語と國文學』五五—九、昭和五年九月）
- 丹治愛『モダニズムの詩学——解体と創造』平成六年四月、みすず書房）
- 千葉亀雄「新感覚派の誕生」（『世紀』大正十三年一月）
- 千葉宣一『モダニズムの比較文学的研究』（平成十一年五月、おうふう）
- 辻潤「ぷろむなあと・さんちまんたる」（『東京朝日新聞』大正十一年十二月二一日）
- 辻野久憲「現代フランス文学の二主潮——外在的現実か内在的現実か——」（『詩・現実』昭和五年六月）
- 土居光知「ヂョイスのユリシイズ」（『改造』昭和四年二月）
- 雅川滉「純粹の契点——小説論としての——」（『新文学研究』昭和七年五月）

- 鶴田欣也『川端康成の芸術——純粹と救済——』（昭和五六年一月、明治書院）
- 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』四三—一一、平成六年一月）
- 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』一四—四、平成二五年一月）
- 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』五一—六、平成一六年一月）
- 中川成美『モダニテイの想像力——文学と視覚性——』（平成二一年三月、新曜社）
- 中村古峯『変態性格者雑考』（昭和三年七月、文芸資料科研究会）
- 中村真一郎「堀辰雄——その前期の可能性について——」（『芥川・堀・立原の文学と生』昭和五五年三月、新潮社）
- 中村光夫「川端康成論——孤児の感情——」（『文学界』昭和三二年八月）
- 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——」（『川端文学の視界』一四、平成一一年六月）
- 中村三春『フィクションの機構』（平成六年五月、萬友社）
- 長田秀雄「無意識心理論」（『新潮』昭和四年一〇月）
- 西村清和『遊びの現象学』（平成元年五月、勁草書房）

- 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——』（平成二三年九月、東
北大学出版会）
- 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、平成二四年一二月）
- 野末明「『浅草紅団』考——引用と見聞に関する一考察——」（『康成・鷗外——研究と新資料』（平成
九年一一月、審美社）
- 野末明「『春景色』成立考——湯ヶ島との関わりの中で——」（『川端文学への視界』一五、平成一二
年六月）
- ハアバアト・リイド著、伊藤整訳「純粹詩」（『詩と詩論』昭和四年九月）
- 長谷川泉「『浅草紅団』現代小説論——文学史再検討のために——」（『日本近代文学』四、昭和四一
年七月）
- 長谷川泉「川端文学とノーベル賞」（『川端康成論考』平成三年一一月、明治書院）
- 長谷川泉「春景色」（『川端文学の味わい方』昭和四八年一〇月、明治書院）
- 長谷川達哉「『浅草紅団』」（『国文学 解釈と鑑賞』五六―九、平成三年九月）
- 羽鳥一英・原善編『川端康成全作品研究事典』（平成一〇年六月、勉誠出版）
- 羽鳥一英「川端康成と万物一如・輪廻転生思想」（『國語と國文學』四三―三、昭和四一年三月）
- 羽鳥一英「一九三〇年代の川端康成（上）——「浅草紅団」から「雪国」まで——」（『國語と國文學』四

- 四一八、昭和四二年八月」
- 原一郎「リアリテイーとは何か——リアリスト及びスユル・レアリストに——」（『詩と詩論』昭和五年九月）
- 原善「「春景色」論のための素描」（田村充正他編『川端文学の世界1その生成』平成十一年三月、勉誠出版）
- 原善「堀辰雄「羽搏き」」（有精堂編集部編『短編の愉楽——近代小説の中の都市——』平成二年一二月、有精堂出版）
- ハルオ・シラネ著、衣笠正晃訳「カリキュラムの歴史的変遷と競合するカノン」（『創造された古典』平成十一年四月、新曜社）
- 春山行夫「「意識の流れ」と小説の構成」（『新潮』昭和六年八月）
- 春山行夫「小説の詩学」（『詩と詩論』昭和六年九月）
- 春山行夫「無詩学時代の批評的決算——高速詩論——その二——」（『詩と詩論』昭和四年三月）
- 春山行夫「ロマン論」（『文学』昭和七年一二月）
- 林武志『川端康成作品研究史』（昭和五九年一〇月、教育出版センター）
- 樋口久仁「川端康成『散りぬるを』論——そのリアリテイ生成の論理について——」（『キリスト教文化研究所年報』二七、平成一七年三月）
- 細馬宏通「塔の眺め——浅草十二階というランドマーク——」（『ユリイカ』三一—二、平一一年二月）

- 平林初之輔「昭和四年の文壇の概観」(『新潮』昭和四年一二月)
- 平林初之輔「文学及び芸術の技術的革命」(『新潮』昭和三年一月)
- 平山城児「水晶幻想」前後——昭和初年代の日本におけるジョイス、フロイトの受容の実際についての一考察——(『英米文学』三一、昭和四六年三月)
- 兵藤正之助「仏界入り易く、魔界入り難し」(『川端康成論』(昭和六三年四月、春秋社)
- ポール・ヴァレリー著、秦一郎訳「純粹詩論——講演のためのノオト——」(『詩と詩論』昭和五年一月)
- ポール・ヴァレリー著、中島健蔵・佐藤正彰訳「序言(上)」(『作品』昭和五年一月)
- ポール・ヴァレリー著、中島健蔵・佐藤正彰訳『ヴァリエテ』(昭和七年一月、白水社)
- 堀口大学「小説の新形式としての「内心独白」」(『新潮』大正一四年八月)
- 本多秋五『物語戦後文学史 完結編』(昭和四〇年六月、新潮社)
- 前田愛『都市空間のなかの文学』(昭和五七年一二月、筑摩書房)
- マルカム・ブラッドベリ、ジェームズ・マックファーレン編、橋本雄一訳『モダニズムI』(平成二年五月、鳳書房)
- 三木清「不安の文学と其の超克」(『改造』昭和八年六月)
- 三好行雄「昭和一〇年代の——芸術的抵抗の一形式にふれつつ——」(『日本文学講座IV』昭和三一年二月、河出書房)

- 村田良策 「表現主義の精神」(『改造』大正一一年九月)
- 村山知義 「過ぎゆく表現派」(『中央美術』大正一二年四月)
- モダニズム研究会編 『モダニズム研究』(平成六年三月、新潮社)
- 森田亀之輔 「泰西画界新運動の経過及びキュビズム——附り其批評(中承前)」(『美術新報』大正四年五月)
- 山崎正純 「堀辰雄 「水族館」」(東郷和夫編 『近代小説(都市)を読む』平成一一年三月、双文出版社)
- 山本欣司 「「浅草紅団」論」(『大阪樟蔭女子短期大学紀要文化研究』一三、平成一一年三月)
- 山本健吉 「川端文学の一貫性と多様性」(『近代文学鑑賞講座』13 『川端康成』(昭和三四年一月、角川書店)
- 山本健吉 「新感覚派時代」(『川端康成読本』昭和三〇年一〇月、学習研究社)
- 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、平成一一年一月)
- 兪在真 「堀辰雄初期文学の(遊戯性)——「手のつけられない子供」と「羽掃き」——」(『稿本近代文学』二九、平成一六年一二月)
- 横光利一 「解説に代へて(一)」(『三代名作全集——横光利一集』昭和一六年一〇月)
- 横光利一 「感覚活動 感覚活動と感覚的作物に対する批難の逆説」(『文藝時代』大正一四年二月)、「新感覚論」と題し『書方草紙』(昭和六年一二月、白水社)に再録

横光利一「雑感——異変・文学の生命」(『東京読売新聞』昭和九年一月四日)

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』七五—六、平成二二年六月)

吉見俊哉『都市のドラマトウルギー——東京・盛り場の社会史——』(昭和六二年七月、弘文堂)

吉行エイスケ「雑記」(『ダダイスト』大正一二年二月)

ルネ・ザゾ著、加藤義信訳『鏡の心理学』(平成一一年八月、ミネルヴァ書房)

レオン・ルモニエ著、伊藤整訳「ポオル・ヴァレリイとエドガア・ポオ」(『詩と詩論』昭和五年三月)

ロジェ・カイヨワ著、多田道太郎・塚崎幹夫訳『遊びと人間』(昭和四三年一〇月、講談社)

ロバート・ハンフリー著、石田幸太郎訳『現代の小説と意識の流れ』(昭和四五年六月、英宝社)

ロラン・バルト著、花輪光訳『エツフェル塔』(平成三年三月、みすず書房)

レフ・シェストフ著、河上徹太郎訳『虚無よりの創造』(『シェストフ選集』第一巻、昭和九年一二月、改造社)

和田敦彦「高橋新吉——狂気という方法」(和田博文編『日本のアヴァンギャルド』平成一七年五月、世界思想社)

和田桂子「フロイト、ジョイスの移入と伊藤整」(『国文学 解釈と鑑賞』六〇—一一、平成七年一月)

初出一覧

*本論文は、以下の各論をもとに執筆した。

序章 書き下ろし

第I部

第一章 「川端康成「或る詩風」論——概念化された表現手段の限界——」

(口頭発表、東アジア・ユーラシア地域を結んだ国際日本研究交流プログラム、平成二四年一二月)

(『稿本近代文学』三七、平成二四年一二月)

第二章 「川端康成「針と硝子と霧」論」(『日本語と日本文学』五五、平成二五年二月)

第三章 書き下ろし

第四章 「川端康成『浅草紅団』論——〈遊戯〉と〈虚構〉を視座として——」

(口頭発表、川端康成学会第一六五回例会、平成二七年四月)

(『川端文学への視界』投稿中)

第II部

第一章 「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)

第二章 「川端康成「散りぬるを」論——方法論としての〈詩的小説〉——」(『昭和文学研究』投稿中)

第三章 「初期川端文学における〈象徴〉の展開」(口頭発表、筑波大学・ドイツ学術交流会ワークショップ、平成二七年九月)

「川端康成「扉」論——〈虚無〉からの解放——」(『稿本近代文学』掲載予定)

終章 書き下ろし