

# 川端文学における〈救済〉と〈コミュニケーション〉

山 中 正 樹

## 要 旨

川端康成の主要作品の主人公たちは、いずれも「癒されることのないさびしさ」(鶴田欣也)を抱えながら、そこからの〈救済〉を目指している。これは川端文学全体に共通する主題であると指摘されてきた。それは自身の出自への疑念から生じ、自己の存在そのものへの懷疑や不安として主人公たちの人生を覆っている。そこからの〈救済〉は、〈他者〉としての〈女性〉との関係性の中で求められていく。その、主人公たちの〈救済〉は、物語の中でどのような行われるのだろうか。

本稿では、川端文学の作品構造を踏まえつつ、〈他者〉としての〈女性〉像の位相および、主人公たちとの〈関係〉

の在り様を〈コミュニケーション〉という視点から考察したものである。

キーワード：「癒されることのないさびしさ」・〈他者〉・作品構造・〈コミュニケーション〉

## 一 川端文学のモチーフ

鶴田欣也氏は川端康成の「みづうみ」について述べた論文で、「みづうみ」批評がとりあげるべき問題点について次のように述べている。

川端康成の小説の主人公に共通する一つの点は癒されることのないさびしさである。

主人公はいろいろな方法を講じて孤独感をなんとか薄めようと努力する。

〔中略〕

『みづうみ』の主人公銀平もその点例外ではない。彼の孤独感は猿のように醜い足によって象徴されている。〔略〕醜い足によって象徴される銀平のうちのさびしさがこれらの女性（論者注…宮子・久子・町枝などの作中人物）を追ったり、追われたりすることによって癒されたのであろうかということが『みづうみ』批評の取り上げるべき問題の一つだと思われる。

（『みづうみ』の構造とイメージ）『川端康成論』

昭和六十三年三月 明治書院

鶴田氏が指摘する「癒されることのないさびしさ」とそれからの救済は「みづうみ」に限らず、川端文学全体に共通する問題でもある。ではこの「癒されることのないさびしさ」とは一体何なのか、この点について考えてみよう。<sup>(1)</sup>

「鏡ばりの部屋」の中の女を男たちが見るという例を引きながら、上野千鶴子氏は次のように述べる。

女性の性的なファンタジーは対象ではなくて、対象化された自己像にあります。女はそれに興奮するの

です。

これはナルシズムと呼んでもいいと思います。

その後で上野氏は、ナルシズムについて、ゲオルグ・ジンメルGeorg Simmelの女性論を引用した上で、次のように述べている。

ジンメルGeorg Simmelの女性論は非常に高度な、哲学的に考えぬかれたものです。ひとことで言うとな非常に通俗的なものになってしまいましたが、女性はいかに充たされた存在で、ただあることで女であることができる。一方男性はあらかじめ欠けた存在であるから、ヴェルデVerdeン、つまり生成というか、何かを成し遂げることによってしか男であることができる。だから男性にとってはアチーブメントAchievementが不可欠な行為になる。それに対して女性はザインSein、存在そのものの自体が完全なんだ。そういう議論です。これは、ロマン主義的な女性観のなかにある女性賛美のひとつの極限です。永遠に女性的なるもの、我を導く……というイメージです。

（『スカートの下の劇場』一九八九年八月

河出書房新社）

ここに見られる考え方は、川端文学における男と女の在り様にも通じている。川端文学においては、男は常に何らかの欠損や欠落感を抱いている。例えば初期作品に頻発する《孤児》のモチーフは肉親との関係性の欠落であり、「雪国」の島村や「千羽鶴」の菊治には《社会性》が欠如しており、人生を積極的に生きようとはしない。そうした自身の姿勢と対極にある女たちに、嫉妬とも憧憬とも呼べる感情を抱いている。また「山の音」の信吾や「眠れる美女」

の江口老人は、老境に至った自身の置かれた状況におのきながら、今まで自分が歩いて来た人生に対する悔恨の情を抱いている。これらの男たちは自分の人生が満足のいくものではなく、それ故に自己の在り様に対して何らかの欠落感を抱いているのである。そしてそれらからの救済、解放を望んで女たちと関わっていかうとする。これに対し女たちは、そこにいるだけで十分と言えるようなほぼ完全な存在として性格付けられており、したたかとも呼べる現実感覚をもって人生を送っていくのである。

「みづうみ」の銀平が抱く孤独感について、森本稜氏は「川端の味わった孤独の深さが、単なる「孤独」という一語で片づけられぬ、意識の深層にまでしみとおった空白感、欠落感であった」（『魔界の彷徨』——『みづうみ』私論）『魔界遊行 川端康成の戦後』昭和六十二年三月 林

道舎）と述べ、孤独が強い「空白感、欠落感」にまで至っていると指摘している。

また「片腕」の「私」について原善氏は、「《私》は《へっこ》という形で象徴される不完全性を強いられる存在であり、《孤独》とは十全な自己の在りように対して何らかの欠損を負っているとする意識」（『片腕』論——そのフェティシズムの構造を中心に——）『川端康成の魔界』一九八七年四月 有精堂）を持っていると規定している。このように川端作品の主人公である男たちの基底には、強い「孤独感」と「欠落感」があることは、これまでの研究を通して明らかである。上野氏の指摘する「男性はあらかじめ欠けた存在である」という言説は、鶴田氏の指摘する「癒されることのないさびしさ」と結びつくものと考えてよいだろう。

もちろんこの問題を、川端が孤児であったことと安易に結び付けるつもりはない。またその「癒されることのないさびしさ」からの救済が、「母胎回帰」によって為されるなどと安易に結論づけてはならない。しかし、作家川端康成という存在を離れても、川端作品の主人公の男たちが孤独であり、その孤独感が自己の誕生（それ故に生存）への疑惑、特に母親に対する疑念に由来することは作品内の記述から明らかである。その点でこの「欠けた存在」という

設定は、孤児という問題と切り離せないとと言えるだろう。

戦後川端文学の出発点とも言える「反橋」（昭和二十三年十月）には、主人公がそれまでの平穏な生活から一転して「汚辱と悪逆と傷枯の生涯」を送ることになった第一歩が、次のように記されている。

母の言葉ははつきりとおぼえておりません。母は私のほんたうの母ではないと言ったのであります。私は母の姉の子で、その私のほんたうの母はこのあひだ死んだと言ったのであります。（中略）私の生涯はこの時に狂ったのであります。

私の出生が尋常なものではあるまい、生みの母の死が自然なものではあるまいと、やがて疑ひ出すやうになりましたのもしかたのないことでありました。<sup>(2)</sup>

このモチーフはその後の作品群に引き継がれていく。「反橋」と一連の連作をなす「しぐれ」（昭和二十四年一月）では主人公が友人と「双生児の娼婦」を買ったことが描かれ、「君は今日のやうに墮落したことがあるかい」という友人の問い掛けに、「あるさ。生れる時からだ」と答えた事が記されている。また「住吉」（昭和二十四年四月）には、「私」が（論者注・義）母の早い結婚によこしまな嫉妬を

おぼえ、それが「十七より下の少女を幾人かをかすやうなことにな」った原因と述べ、「私の幼い肌を掻く琴爪の温かさにもう私の悪心は芽生えてをりました」と述懐している。さらに最晩年の「隅田川」（昭和四十六年十一月）でも同様の述懐がなされている。

また「みづうみ」（昭和二十九年一―十二月）でも、「やよひの家、銀平の母の里は昔から、みづうみのほとりの名家として知られてゐた。それが格のちがふ銀平の家と縁ぐみしたのには、母になにかがあつてのことだらうかと、銀平が疑念をいだくやうになつた」とある。「美貌の母」と「変死の父」への疑惑、そしてその醜い父の血が銀平に流れている。醜い父の血は、銀平の「醜い足」に象徴されており、それが美女「追跡」と犯罪からの逃亡へと自分を誘うのだらうかと銀平は推測している。

ではそうした「癒されることのないさびしさ」からの救済は、どのようにして試みられるのか。「みづうみ」では主人公の銀平が女性を追跡することで、「眠れる美女」（昭和三十五年一―六月、同三十六年一―十一月）では、主人公江口が睡眠薬で眠らされた娘たちと添い寝することによって、さらに「片腕」（昭和三十八年八―十一月、同三十九年一月）では、主人公と一人の娘の片腕交換という行為によってなされようとする。

こうした行為によって主人公たちは何を行おうとしているのか。こうした行為のなかに主人公たちを救済してくれる可能性を持っているのか。そのことを考える上で、主人公たちが身を置く作品世界の構造について考えてみたい。

## 二 川端文学における作品構造をめぐる

川端の主要な作品の物語空間は〈閉じられた世界〉〈現実とは隔絶された世界〉として設定されることが多い。「雪国」の「国境のトンネルを抜け」た世界についてはいまでもいうまでもないだろう。それ以外にも、例えば「みづうみ」の冒頭に登場する「トルコ風呂」は、「から松は並木のやうにつづいてゐるらしく、その奥に装飾燈のアアチがあつた」というやうに現実世界から離れ奥まった位置にある。そしてそのなかに「浴室」があり、「扉」によってさらに現実から隔絶されている。「眠れる美女」の舞台である「眠れる美女の家」も、「鍵のかかつた門」があつて外部の人間を簡単に寄せつけないようになっている。その家自体も「崖のはずれに立つてゐる」のであり、「庭が広くて、松ともみちの太木」によって周囲から隔絶されている。また江口老人が娘たちと添ひ寝する部屋も、「密室」になっている。その部屋は、「深紅のびろおどのかあてん」を「四

方に垂れめぐらせて」あり、部屋の入口の「杉戸もかあてんにかくれる」やうになっており、いわば二重の「密室」になっている。「片腕」の舞台も「もやの垂れこめた夜の町」の中にあり、その「雨もよいの夜のもや」は次第に「濃く」なつてゆき、「霧雨を空中に静止させたやうなもやで、窓のそとの夜は距離を失ひ、無限の距離につつまれてゐた。家の屋根も見えないし、車の警笛も聞こえない」ほど、「私」と「娘の片腕」をその内部に閉じこめていつてしまふ。さらに「私」と「娘の片腕」が一夜を過ごす「私の部屋」も、「カアテン」によって閉ざされ外界と遮断されてしまふのである。

また全体の仕掛けは少し違ふが、「千羽鶴」においては、三谷家の「茶室」がやはり〈現実と隔絶された空間〉になっている。そこは菊治の父の死後ずっと閉ざされており、時間が停止したかのやうである。菊治と太田未亡人との背徳の情交や、その娘文子との情交もすべてこの「茶室」を契機として引き起こされたとも考えられるのである。

また初期作品でも、「伊豆の踊子」における「南伊豆」も現実から隔絶された〈旅の時空〉である。作品の主題である「私」の「孤児根性からの救済」も、その虚構としての時空間の中でしかなされず、「東京」の日常の中に帰つたあとは、再びもとの「私」に戻つてしまふとも考えられ

る。

ではなぜこのように作品世界が現実から隔絶されてしま  
うのか。それはこのような空間の中でしか主人公たちの解  
放がなされないからである。現実世界の中では主人公たち  
はさまざまな抑圧により、自己に対して素直に振る舞うこ  
とが出来ない。それが〈現実とは隔絶された世界〉の中  
は、主人公たちは自分の「欠落感」までも対象化し、それ  
を素直に受け留めることが出来るのである。このことは  
「みづうみ」において、特に顕著に表れている。

「みづうみ」の主人公銀平は、自分の「醜い足」に極度  
のコンプレックスを感じている。「猿」のように「みにく  
い足のために、青春のときにいくたびか「さまざまな  
嘘をついた」のであり、自分の「みにくい足が銀平を追  
つて来る」ように感じ、それから逃げだそうとする。そ  
れが銀平の逃避行の要因ともなっている。しかしあれほど  
人に見られることを嫌っていたのに、「トルコ風呂」の中  
で銀平は、何のためらいもなく「湯女」に足をまかせ、足  
をもんでもらったり、爪を切ってもらったりする。

それは、「どんな悪人だつて、あんなの声を聞いたら、  
人なつかしくなつて」しまうような声の持ち主である、無  
垢な「湯女」と出会ったことにもよるだろうが、なにより  
も銀平自身が自分の「みにくい足」を隠そうとしなかった

ことによる。それは銀平がそれまで自己を呪縛していたも  
のから解放されたことを意味しているのだ。

また、「片腕」の主人公である「私」も自分を孤独な者  
ととらえ、その「不潔で陰湿な孤独の匂ひ」を嫌うばかり  
か、「部屋にこもつてゐる私の孤独」を極度におそれてい  
る。しかし「娘の片腕」と交合した後は、「うつとりとと  
ろけるやうな眠り」につき、「陰湿な孤独の部屋は消えて  
ゐた」のである。そうしたやすらぎを与えてくれた「娘の  
片腕」との交合は決して現実の空間では起こり得ないこと  
であるのは言うまでもない。

柄谷行人氏は、「雪国」の作品世界について次のように  
述べている。

ノーベル文学賞を受けた川端康成の『雪国』は、「国  
境の長いトンネルを抜けると雪国であった」ではじま  
る。主人公にとって、トンネルの向こうは別世界であ  
る。〔中略〕彼が温泉の芸者たちとの愛の関係に苦悩  
したとしても、彼はそこで傷つくことはない。傷つい  
た女たちを冷徹にながめる主人公の自意識は揺るぎも  
しない。なぜなら、別の（他の）世界であるにもか  
かわらず、彼はなんら「他者」に出会っていないから  
ある。しかも川端がそのことをはっきりと自覚してい

ることは、頻繁に用いられる「鏡」のイメージからも明らかである。つまり、主人公にとって、女たちは鏡に映った像においてあるだけなのだ。女たちが現実にとどうであろうと、彼は鏡に、いいかえれば自己意識に映った像以外になんらの関心もたない。

『雪国』とは、「他者」にけっして出会わないようにするために作り出された「他の世界」である。ここでは、歴史的文脈さえ消されている。

〔歴史と他者〕——武田泰淳「終焉をめぐる」

一九九〇年五月 福武書店

「雪国」と先にあげた諸作品では作品の位相がやや異なっている。柄谷氏の発言はすべての作品に直接的にはあたらないかもしれない。また柄谷氏の言う「（他の世界）」という指摘は、〈近代自我〉の追及を主眼としてきた、伝統的な〈日本近代文学〉における批評および作品研究のレベル、さらに物語の空間的な布置を問題にしたレベルでは、その有効性を失ってはいないだろう。きわめて観念的な色合いを見せる一人称小説「片腕」における「娘の片腕」は、柄谷氏が言う所の「自己意識に移った像以外」の何者でもないだろう。<sup>(3)</sup>

別の見方をすれば川端の作品世界は、現実を捨象した

〈限定された空間〉の中で、〈限定された「他者」<sup>(4)</sup>と出会い、関係を結んでいく物語だと言うことが出来るだろう。現実と隔絶され、空間的に限定されたことと引換えに、主人公の意識は自由に時間空間を移動し、現実世界のさまざまな拘束から自由になり得るのである。また〈物語論〉的に言えば、こうした世界に登場する女性たちは、通常の物理的世界を流れる直線の時間の支配を免れていることが多い。そのため川端作品に登場する女たちは、それが処女であれば永遠の純潔性を保っているものであり、処女でない場合でも、いつまでも若々しく妖艶な美を誇っているのである。この〈限定された「他者」〉を創出し、その存在を保全するために、川端作品においては空間が閉鎖され、そこに流れる時間が停止、あるいは錯綜させられるのだとも言える。

以上のことに加えて川端作品では、鏡が作品世界の形象において重要な機能を付与されている。この点について高階秀爾氏は、次のように述べている。

川端文学全体を貫いて見られる「美しさ」は、おそらく鏡のなかの世界の「美しさ」なのである。

ということは何も、氏の世界が「現実離れ」のした幻想的なものだということではない。たしかに「鏡」

は氏にとつて、現実世界のさまざまな夾雑物を取り除くフィルター役目を果たしてはいる。そのため、鏡のなかの世界においては、人の現実のわずらわしさや複雑なかかわりあいから離れて自由であることができる。しかしそのことは、ただちに「現実離れ」と結びつくことではなくて、逆にそれだけいっそう「純粹な眼」で現実の姿を見得るということの意味するものである。「中略」おそらく鏡に写った時だけ、彼ら（論者注…作中人物）の眼は何の偏向もなしに、素直に世界を見ることができるのであろう。現実世界のなかでは、眼はかえつて現実の眞の姿を見ることはできないのである。

（川端康成とヨーロッパ美術 鏡の中の世界）  
『日本近代の美意識』昭和五十三年十月 青土社

鏡は先に見た「密室」と同じように作品世界を現実から切り離し、そこに「この世ならぬ美」の世界を現出させる機能を持つのである。それは以下の諸作品の記述からも明らかである。また、その傾向は戦前の作品にも表れている。

鏡の中の林が彼女を驚かせたのだった。田村の云ふ通り、高い林には西日が紫色に煙つてゐた。木々の広

い枯葉が葉裏から日を受けて温かさうに透き通つて見えた。いかにも穏やかな小春日和の夕暮だつた。けれども鏡の中の林は本物とまるで感じがちがつてゐた。薄絹のやうに柔かい日光の煙が写らないためか、深く澄んだ冷たさがあつた。湖水のやうだつた。お加代は本物の林さへ、毎日家の窓から見慣れてゐるとはいふものの、つひぞ気をつけて見たことがなかつた。盲目に言はれて初めて林を見るやうな気がした。田村にはほんたうにあの林が見えるのだらうかと思つた。本物の林と鏡の中の林とのちがふのが分るかと思つてみたかつた。

（「盲目と少女」昭和三年二月）

ほかに鏡が重要な位置を占めている作品に、「水晶幻想」（昭和七年一月・七月）がある。その前半部は、初出時には「鏡」と題されていた。

夫人が鏡に向かうと、プレイ・ボーイはいつもマニキュア・ટેエブルへ飛び乗つた。（中略）

夫人の三面鏡のなかには、三つの鏡があるやうに、いつも三つのものが住んでゐた。（中略）

「なんとなしに、私は空を見てゐただけよ。鏡の中の。



空がこんなに綺麗に写るから、私の頬だつてほんたうより綺麗に写るでせうつて、この鏡はものを綺麗に写す鏡なのよ。」

この「夫人」は、鏡によるナルシズムに陥っている。そうした鏡のナルシズムについて、上野千鶴子氏は次のように述べる。

ナルシズムでも、自己充足的なナルシズムと、自己客体化的ナルシズムというか自己に分裂を強いるようなナルシズムという二つのベクトルがあるのではないか、と思うのです。（『スカートの下の劇場』）

この「夫人」の場合は「自己充足的なナルシズム」である。同じく作品において、鏡が重要な機能を付与されているものに「水月」（昭和二十八年十一月）がある。

夫が命のあるかぎり、二つの鏡に写してながめたのは、京子の菜園ばかりではなかった。空も雲も雪も、遠くの山も近くの林も写した。野の花も渡り鳥も鏡のなかにながめた。鏡のなかの道を人が通り、鏡のなかの庭で子供たちが遊んだ。

小さい鏡のなかに見える世界の広さ、豊かさには、京子も驚いた。鏡はただ化粧道具、みめかたちをつくらふためのもの、まして手鏡など、頭と首のうしろを写すに過ぎないものとしてゐたのに、病人にはあたらしい自然と人生になつた。京子は夫の枕もとに腰かけて、いつしよに鏡をのぞきながら鏡に写る世界の話をし合つた。やがて京子も、肉眼でぢかに見る世界と鏡に写して見る世界との区別がつかないやうになり、別々の二つの世界があるやうになり、鏡のなかに新しい世界が想像されて、鏡のなかの方が真実の世界と思へるやうになつた。

「水月」の京子是这样して鏡の中の世界に引き込まれていくのであるが、夫の死後再婚する。二人の夫に対する京子の意識は、「鎌倉彫り」の鏡台と「桑」の手鏡によって象徴され、分有される。それぞれの鏡の中に自分の姿を映しているのであるが、それは「自己客体化的ナルシズム」と呼べるものだろう。そうした自己の分裂に対する恐怖が「妊娠すると、人相が変わるほどおびえ」させるのであり、「ひどいつわり」とは自己の分裂に肉体が対応できないための症状なのである。

戦前の代表作「雪国」も冒頭に鏡が登場し、作品世界の

在り様を象徴している。

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つた。登場人物と背景とはなんのかかはりもないのだつた。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、その二つが融け合い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つた。

#### 〔中略〕

汽車のなかもさほど明るくはないし、ほんたうの鏡のやうに強くはなかつた。反射がなかつた。だから、島村は見入つてゐるうちに、鏡のあることをだんだん忘れてしまつて、夕景色の流れのなかに娘が浮かんでゐるやうに思はれて来た。

#### 〔夕景色の鏡〕 昭和十年一月〕

ここでは、現実の世界と鏡の中の世界が重ねられ「この世ならぬ美」の世界を現出する。さらに、物語に登場する現実の世界に住む人物さえ、象徴世界の住人に交代させられてしまうのである。

娘は島村とちやうど斜めに向ひ合つてゐることになるので、ぢかにだつて見られるのだが、彼女等が汽車に乗り込んだ時、なにか涼しく刺すやうな娘の美しさに驚いて目を伏せる途端、娘の手を固くつかんだ男の青黄色い手が見えたものだから、島村は二度とそつちを向いては悪いやうな気がしてゐたのだつた。

#### 〔夕景色の鏡〕

ここでの島村は、現実を「ぢかに」見ようとはしない。現実には「男の青黄色い手」を見せるものであるからだ。行男は結核でもう先が長くないのであり、その「男の青黄色い手」とは死の象徴である。島村はこうした現実から眼をそむけ続けるのである。

以上のように川端の作品世界は現実の世界からは隔絶されており、そのことで主人公たちの自己の解放もなされ、美しい世界が現出するのである。ではそうした世界で主人公たちは、そこに登場する（限定された「他者」）たちとどのような関係を結ぼうとするのであろうか。この点を考える上で、マルクスの唱えた（交通）という概念を援用してみよう。それはもちろん人々や物資の（交通）という意味も含まれるが、ほかに「交換」「コミュニケーション」といったさまざまな意味が込められている。

### 三 川端文学における〈コミュニケーション〉

柄谷行人氏はマルクスの〈交通〉という概念に関して次のように述べている。

「交通」が不可欠なのであり、「交通」から隔離されると、その社会は凝固してしまふ。「中略」交通」という概念は、中心を斥けるのではなく、中心のたえない移動、中心そのものの偶然性を意味するのだ。

〔交通について〕「批評とポスト・モダン」

一九八五年四月 福武書店

このことをコミュニケーションについてあてはめれば、立川健二氏が指摘するように、「関係しあう当事者たち自身が身体ごと激しい運動（相互他己差異化の運動）のなかに拉致され、そのなかでおたがいに相手を変容させ、変容させられるということ」になる。そこでは「彼らがメッセージを発する為に依拠しうるようなコード（システム）はあらかじめ存在しているのではなく、彼らのあいだの動的な交通活動をつうじて、事後的に生成されてくる」のである。つまり「語る主体と聴く主体が共通のコードにもと

づいて意味を伝達しあうという対称的コミュニケーションの図式」は成り立たない。そして「〈交通〉とは、非対称的なコミュニケーションのことであり、共同体（システム）の外部で他者と出会うことにほかならない。ただし、ここでいう共同体の外部とは、空間的な意味での外部ではなく、主体たちが共有する意味システム（ラング）を前提とするような思考の外部」（「交通」立川健二・山田広昭『現代言語論 ソシユール フロイト ウイトゲンシュタイン』一九九〇年六月 新曜社）のことである。この「コミュニケーション」という点から「片腕」における「私」と「娘の片腕」の交合を解釈してみよう。再び柄谷氏によれば、

他者の他者性を捨象したところでは、他者との対話は自己対話となり、自己対話（内省）が他者との対話と同一視される。「中略」私が独我論と呼ぶのは、けっして私独りしかないという考えではない。

〔探究Ⅰ〕一九八六年十二月 講談社

「片腕」における「私」と「娘の片腕」とはこのような関係にあったのではないか。つまり、そこで交わされた対話は「自己対話（内省）が他者との対話と同一視され」たものだったのである。「娘の片腕」は持ち主の娘を離れて

おり、そのため「娘のからだを離れて来た片腕は、母体の娘のつつしみ、あるいははにかみからも離れて」おり、「冷たく濡れた洗髪が乳房にさわる感じ」までも平気で話すのである。これは、「私」が娘の「肩の円みから細く長めな首をたどる肌が掻きあげた襟髪でくつきりと切れて、黒い髪が肩の円みに光る影を映してゐる」ことを「きれいと思」ったことを受けての言述である。それらは、「私」の「自己内対話」だったのである。

娘の脈打つ手がのつてゐるので、私は自分の心臓の鼓動を意識する。それが一つ打つて次のを打つ。そのあひだに、なにかが遠い距離を素早く行つてはもとつて来るかと私には感じられた。そんな風に鼓動を聞きつづけるにつれて、その距離はいよいよ遠くなりまざるやうだ。そしてどこまで遠く行つても、無限の遠くに行つても、その行くさきにはなんにもなかった。

#### 〔中略〕

私の肩にも娘の腕にも、痙攣や戦慄などはさらになかった。いつのまに、私の血は娘の腕に通ひ、娘の腕の血が私のからだに通つたのか。腕のつけ根にあった、遮断と拒絶とはいつなくなつたのだらうか。

#### 〔片腕〕

これらの記述からは「私」と「片腕」の一体化がうかえる。そしてそれは「語る主体と聴く主体が共通のコードにもとづいて意味を伝達しあう」という「対称的コミュニケーション」によるものだと言えるだろう。それは美しい娘との一体化願望の実現であり、自己を美化しようとするナルシズムの行動ではなかったか。

「娘の片腕」との交合を果たした「私」は、上野氏の言う「自己充足的ナルシズム」を感じていたのではないか。そのことにより自分の「孤独」を忘れることが出来たのであり、「こんなにあなたたくあまい眠りは」ないほどだったのである。しかし、それもつかのまのことである。

ふと、目がさめると、不気味なものが横腹にさわつてゐたのだ。私の右腕だ。

私はよろめく足を踏みこたへて、ベッドに落ちてゐる私の右腕を見た。呼吸がとまり、血が逆流し、全身が戦慄した。私の右腕が目についたのは瞬間だった。次ぎの瞬間には、娘の腕を肩からもぎ取り、私の右腕とつけかへてゐた。魔の発作の殺人のやうだった。

#### 〔片腕〕

いったんは「娘の片腕」と交合を果たし「自己充足的な

ナルシズム」を感じた「私」ではあった。しかし、自分を離れた右腕に気づいた「私」は、「娘の腕を肩からもぎ取り、私の右腕とつかかへて」しまうのである。それは「みにくい自分の腕」に象徴される理解不能な〈他者〉との遭遇と言つてよいだろう。「自分を離れた」腕によつて、自分の孤独や醜さが対象化され、それに耐えられなかったために、「娘の腕を肩からもぎ取り、私の右腕とつかかへて」しまったのである。これにより「対照的コミュニケーション」も破綻してしまう。また、それは自己消尽へのおそれも含んでおり、それを防ぐための自己保全の行動でもあったのだろう。

これに対して初期作品である「伊豆の踊子」では、主人公の「私」が「旅芸人一行」の共同体に参入し、「対照的コミュニケーション」を成立させることによつて救済された姿が、素朴な喜びとともに描かれている。

「ほんとにいい人ね。いい人はいいいね。」

この物言ひは単純で明けつ放しな響きを持つてゐた。感情の傾きをほいと幼く投げ出して見せた声だった。私自身にも自分をいい人だと素直に感じる事が出来た。

〔中略〕

二十歳の私は自分の性質が孤児根性で歪んでゐると厳しい反省を重ね、その息苦しい憂鬱に堪えきれないで伊豆の旅に出て来てゐるのだつた。だから、世間尋常の意味で自分がいい人に見えることは、言ひやうなく有難いのだつた。

（伊豆の踊子）

この「対照的コミュニケーション」は「語る主体」と「聴く主体」の間に、平等性と双方向性を持つことによつて成立している。その限りにおいては、〈デイスコミュニケーション〉は起こりようもない。このように戦前の川端作品には、主人公が物語に登場する〈他者〉と「対照的コミュニケーション」を結んでいる姿が描かれ、それによつて作中の主人公の〈魂の救済〉がなされる。しかし戦後の作品群にあつては、作中の主人公たちは、結局「自己充足的ナルシズム」に浸るのみで、いくら外界との関わりを持つてみても、〈他者〉との十全な〈コミュニケーション〉は成立しない。

「みづうみ」の銀平のように、一方的に女たちを追跡しても、そこから新たな人間関係を切り結ぶことは不可能なのである。「眠れる美女」にいたっては、〈コミュニケーション〉の対象となるべき娘たちは、「深く眠らされてい

て」決して目覚めることはない。そこには〈コミュニケーション〉の絶対的な不在がある。主人公の江口は、そうした不在の〈コミュニケーション〉を通して自己を逆照射すること、人生を回顧し慰謝をもとめようとするのである。

遡って、戦後の「山の音」においても主人公の尾形信吾は、妻保子や息子の修一、そして娘の房子とも結局の所、十全な〈コミュニケーション〉を結ぶことが出来ないままである。辛うじて修一の嫁の菊子だけは、信吾の良き理解者となっているようにみえるが、物語が進行するにつれて、信吾は唯一の理解者であるはずの菊子にさえも、理解できない一面を見いだすようになる。物語の終末部で信吾は、台所仕事をしている菊子に呼びかけるが、その声は菊子には届かない。作中では「山の音」が、〈死〉を思わせる無気味な音として意識されるが、むしろ信吾の身の回りでは、彼の〈声〉が相手に届かない（意味が通じないことも含む）という、〈コミュニケーション〉の不在、あるいは不全の状況が拡大していくのである。

川端最後の長編小説となった「たんぽぽ」（昭和三十九年六月〜同四十三年十月、未完）には「人体決死症」という奇病が登場する。愛する人の姿が見えなくなるといふのだが、これも〈コミュニケーション〉不在、あるいは不

全の究極の形態のひとつであろう。

このように川端文学において、そのモチーフである「さびしさからの救済」は、戦前から戦中・戦後へと時間を経て作品を追う毎に、癒されぬものへと、その孤独の度合いを深めて行くのである。

#### 注

- (1) ここで鶴田氏のとらえた「銀平」の「癒されることのないさびしさ」とそれからの〈救済〉は、作品内の人物を主体として捉えての発言である。作中人物を無批判に実体的な存在として論じることが、現在の研究状況では疑問視されるところであろう。ただ、川端文学の主題を探るところ点では、このままで論を進めても支障はないものと考ええる。「日本近代小説」における〈リアリズム〉の問題に関しては、近年論者も参加している、日本文学協会国語教育部会での田中実氏の〈第三項〉理論をめぐる議論から、さまざまに分析が進んでいるところである。〈自己〉と〈他者〉すなわち〈主体〉と〈客体〉の相関関係をはじめとする、この〈第三項〉からみた川端文学の解明については、別項を期したい。

- (2) 本稿での川端作品の引用は、すべて三十五巻本『川端康成全集』を使用している。紙幅の関係で、巻数および頁数等の引用箇所の明示は避けることとする。また引用にあ

たつては、旧字は新字に改めた。

- (3) 田中実氏は、これまで日本の「近代小説」として位置づけられてきたものを、〈近代の物語〉と定義し直している。そうした〈近代の物語〉に対し、田中氏の言う〈近代小説〉は「物語＋〈語り手の自己表出〉」と定義される。更に田中氏は、「近代小説」は三人称客観描写を雛形にしている。これを達成するためには、「わたしのなかの他者」と峻別された了解不能の〈他者〉、〈向こう〉の領域が要請されています」と述べ、単に「自己」以外のものを「他者」とすることを退けている（「都留最期の日のために——これからの文学研究・文学教育——」「国文学論考」第四十八号 二〇一二年三月）。

これは〈近代的自我〉を实在するものとして捉え、それを描くことが〈リアリズム〉であるとしてきた〈近代の日本文学〉を相対化する重要な指摘でもある。ここでの柄谷氏の発言は、〈リアリズム〉を基盤としており、その基底には近代文学が描こうとし続けてきた実体的な〈近代的自我〉が存在することは明らかである。

- (4) ここで述べる〈限定された「他者」〉とは、右で見たように近代の〈リアリズム〉に裏打ちされた実体的な〈他者〉のことではない。むしろ〈物語〉そして物語内の〈語り手〉の意識にのみ映ずる〈他者〉のことを指す。この点で、作品中の〈他者〉を実体的に捉えた柄谷氏の「他者」とは異なるのである。

（やまなか・まさき、本学教授）