

「『話』らしい話のない小説」から小説を包み込む「話」へ
— 『雪国』の「語り」と「無」と「美」 —

From 'a Novel without a Proper "Story"' to a Novel Enveloped
in "a Story":

Narrative, Nothingness, and Aesthetics in Snow Country

周 非

ZHOU Fei

要旨：本論は川端康成の『雪国』の「語り」の問題に焦点を当て、『雪

国』の語り方と「詩的精神」および「話」らしい話のない小説」をキーワードとする芥川の晩年の芸術観との相関関係を論じたものである。その関係が解明されることによつて、『雪国』の「語り」に隠されている川端の言語観も浮上し、『雪国』の「美」の問題は実は作品の語り方と深く関係するということも見えてくるだろう。

はじめに

「僕の今住んでゐるのは氷のように澄み渡つた、病的な神経の世界である。(中略)唯自然はかういふ僕にはいつもよりも一層美しい。君は自然の美しいのを愛ししかも自殺しようとする僕の矛盾を笑ふであろう。けれども自然の美しいのは、僕の末期の目に映るからである」と芥川龍之介は「或旧友へ送る手記」に記した。川端康成は評論「末期の目」の中にこの部分を引用し、「あらゆる芸術の極意は、この『末期の目』であろう。」と述べた。しかも川端にとつてこの「末期の目」は「芸術の極意」であると同時に小説の「規範」「形式」に働く「実験」でもある。逆にいうと、「末期の目」という芸術の極意は、小説において、「形式」と通して表れるのである。川端は

評論『末期の目』(昭・八)の中でJ・D・ベレスフォードを引用しながら次のように書いた。

「吾々の最もすぐれた小説家たちは常に実験家であった。」散文に於てであれ、韻文に於てであれ、凡ての規範はその起源を天才の作品に発してゐるといふことを諸君に記憶して貰ひたい。そして若し吾々が凡て最良の形式は既に発見されてしまひ、偉大なる作家たち——彼等の多くはその初めは偶像破壊者、聖なる像の破壊者であつた——の研究から吾々が引出し得る、文学法則のこれ以上の破壊は、それが伝統外にあるの故を以て、非難されるべきであると、仮定しなければならぬとすれば、さうなると吾々は吾々の文学が成長を止めてしまつた、そして成長を止めたものは死物だ、といふことも亦甘んじて認めなければならぬ。」(J・D・ベレスフォード「小説の実験」秋沢三郎氏、森本忠氏訳) 実験の出発は、よしんばそれが少しばかり病的なものであろうとも、楽しく若やいだものであるが、「末期の目」は、やはり「実験」であらうが、死の予感と相通することが多い。

また川端は自分自身が「常に文学の新しい傾向、新しい形式を追ひ、または求める者」であると同じ評論「末期の目」で認めてもいる。実は、しばしば問題視されている『雪国』の語り方は、まさに川端の「末期の目」の「実験」であつたと筆者は考えるのだ。

一、語られた主人公

①異次元の時空

『雪国』は島村を視点人物として、三人称の「語り手」によって語られているにもかかわらず、作品の真の主人公が誰かという問題が、これまで先行研究で論じられてきた。この問題に対する代表的な結論は二通りある。一つは「島村Ⅱ鏡」説であり、島村は駒子を映す鏡でしかなく駒子こそ本当の主人公であるというものである。この論説はよく作者自身の「島村は私ではありません。男としての存在ですらないやうで、ただ駒子をうつす鏡のやうなもの、でせうか」という、『雪国』について(昭・四十三)の中の記述を授用する。しかし、だからと言って、中村光夫が言うように「あの島村というのは結局それほどよく書けていないのではないか。駒子に比べてどうしても見劣りがする」(『伊豆の踊子』と『雪国』(『論考』川端康成) 中村光夫著 筑摩書房 昭五十三) とすることはできない。川端がいう「島村Ⅱ鏡」は、一部の研究者たちが理解しているような、島村の人間性の空洞化を意味しているのではないと考える。川端の真意を理解するには、島村の人物像を分析し、作品の語り方をまずは押さえる必要があるだろう。結論を先に言うなら、島村が「駒子をうつす鏡」のように見えるのは、研ぎ澄まされた感性を持つ島村が対象を一旦は己の精神の深部で受け止めるが、絶対と向き合う中、結局は受け止めた対象を如何なる方向にも向かわせないからである。島村は対象を自己化しない、逆を言うなら、自己化された対象をつねに相対化するからこそ、対象を「うつす鏡」たり得るのだ。

島村はこのような深い批評力を生きているのである。しかしこの問題を詳しく論じる前に、二つ目の見解を見てみよう。

二つ目は中山真彦氏の論に代表される。中山氏は「救済としての文学——『雪国』とその仏訳について——」（『現代文学』29一九八四）の中で「作品『雪国』の真の主（主語・主体・主人公）もまたもう一人の芭蕉であり、あえてその名を呼ぶとしたら、それは『雪国』の表紙に印刷してある川端康成その人の名である」、「『雪国』という作品は、ひとつの恋物語であると同時に、恋物語を書く者の物語でもある」というふうには、島村以外に書き手自身の「現在」が描かれ、書き手の主観と島村の主観が交代に語られるという語り方だと主張する。中山氏の論拠を見てみよう。

……同一対象に関して、一つには日常心理という面でのアプローチと、もう一つには言語による美の創造というアプローチが、それぞれ異なった主体によって、同一テキスト上でなされるのである。

『雪国』原文は、これら二種類の語り方がいわばリレー式につながって出来たものである。したがって日常的次元での出来事の生起のみを見るならば、そこには奇妙な不連続性が認められる。例えば最終の雪中火事の場面で、葉子が燃える二階から落ちるところは次のようになっている。

「……下に落ちて音はしなかった。水のかかった場所で、埃も立たなかった。新しく燃え移ってゆく火と古い燃えかすに起きる火との中程に落ちたのだった。

古い燃えかすの火に向って、ポンプが一台斜めに弓形の水を

立てていたが、その前にふつと女の体が浮んだ。そういう落ち方だった。女の体は空中で水平だった。島村はどきっとしたけれども、とっさに危険も恐怖も感じなかった。非現実的な世界の幻影のようだった。硬直していた体が空中に放り落されて柔軟になり、しかし、人形じみた無抵抗さ、命の通っていない自由さで、生も死も休止したような姿だった。」

（中略）

このドラマは、右の引用箇所では、第一のパラグラフ、第二のパラグラフ、第三のパラグラフの非傍線部分、そして最後の傍線部分と、三つの段階を踏まえて展開している。第一のパラグラフは、葉子の体が地面に落ちるという出来事を、平板であるということさえ許されるような書き方で、写實的・客觀的に記述する。次の段階では、それがひとつの主観に映った印象として言いかえられる。（中略）そして最後の段階で、この主観性がさらに強まり、「非現実的な世界の幻影のようだった」となる。（略）

（略）葉子が落ちる場面で、傍線部にはもはや島村の名はないことに注意しよう。仏訳（↓彼はこれらすべてをあたかもひとつの幻影であるかの如くに眺めていた）のように、ここを一作中人物の主観にしてはならないのである。なるほど、原文もひとつの主観であると言えはいるが、しかしそれは、物語世界という時空に限られた中に住む一主観ではなく、物語世界の全体と合同であるような主観、物語世界の時空の一切がそこから生まれて来ると言うべき、作品の根元にある主体の発現である。

中山氏はこのように、書き手が島村の欲望と俗世の恋を、島村の言葉語り直すことによって美に昇華したと論じ、『雪国』にあるのは「人間の俗性からの美による救済」という、日本文学の伝統的な主題であると結論づけた。しかしこれについては、まず中山氏が引用した作品の傍線部が氏の言うように島村の主観ではないと言えらるかどうかが、作品に沿って検証する必要がある。

氏が引用した傍線部のすぐ前には、「島村はどきつとしたけれど、とっさに危険も恐怖も感じなかった」とある。従ってこの文に続く氏が引用した傍線部は、明らかに「危険も恐怖も感じなかった」という島村の、通常予想される感じ方とは違う感じ方に対する語り手の補足説明であろう。また、氏が引用した部分の後には、葉子の痙攣した場面が描かれ、それを目撃した島村は「地上にぶつかつても、肘が痙攣しただけで、失心したまもらしなかった。島村はやはりなぜか死は感じなかったが、葉子の内生命が変形する、その移り目のやうなものを感じた。」(傍線引用者)と語られている。この傍線部と氏の引用した傍線部は、ともに葉子の超越的な内部生命現象ともいえるものを感じ取った箇所であり、その感受性は一致している。だから、二か所の傍線部は同一主体によって感じ取ったものと見なければ不自然であろう。

氏の引用した箇所について、もう少し詳しく見ていきたい。この箇所は同一主体、つまり島村がこのように感じたというくだりだが、ここには日常的次元では説明できないことが起こっている。「人形じみた無抵抗さ、命の通っていない自由さで、生も死も休止したような姿だった」と島村が感じたのは、葉子が建物の二階から地上に落ちた一瞬の間だったはずだ。しかし、一瞬の間に、そのような複

雑で抽象的な思いをすることは不可能であろう。だが、不可能というのは、あくまでも日常的な時間制の上のことであり、この思いを可能にするものがそもそも異次元の一瞬なのだ。

作中において、語り手は島村について「その二階から落ちたので、地上までほんの瞬間のはずだが、落ちる姿をはっきり目で追えたほどの時間があったかのやうに見えた。人形じみた、不思議な落ち方のせいかもしれない」と語っているが、この「落ちる姿をはっきり目で追えたほどの時間があった」はただの錯覚だろうか。いや、そうとも言えないものがここにはある。島村には「女の体は空中で水平だった」、「硬直していた体が空中に抛り落とされて柔軟になったとはつきり目で確認ができていた。そして、その「ほんの瞬間」において、生死を超越するような葉子の姿を感じ取り、また抽象的な思いも行っている。

筆者は、島村が異次元の感覚、あるいは「瞬間」を感じ取ることができるようになるその準備として、葉子の落下直前の、夜の天の川と島村が呼応する場面、いわば天地交差する特殊な情景があったと考える。

ああ、天の河と、島村も振り仰いだとたんに、天の河のなかへ体がふうと浮き上がってゆくやうだった。天の河の明るさが島村を掬い上げそうに近かった。旅の芭蕉が荒海の上に見たのはこのやうにあざやかな天の河の大ききさであったか。裸の天の河は夜の大地を素肌で巻かうとして、直ぐそこに降りて来てゐる。恐ろしい艶かしさだ。島村は自分の小さな影が地上から逆に天の河へ写つてゐるやうに感じた。天の川にいつぱいの星が一

一つ見えるばかりでなく、ところどころ光雲の銀砂子も一粒一粒見えるほど澄み渡り、しかも天の河の底なしの深さが視線を吸い込んで行った。

ここの情景描写によって、超自然的な雰囲気を作り出そうとしているかのようである。「裸の天の河は夜の大地を素肌で巻こうとして、すぐそこに降りて来ている」と書かれたように、この箇所には天の河と大地の交差が用意されている。「ところどころ光雲の銀砂子も一粒一粒見えるほど澄み渡り」と、通常肉眼の限界を超えて見えるような情景も描かれている。

以上のように作中では島村が感じ取る異空間の情景がまず描かれ、次に島村が感じ取る異次元の「一瞬」がそのセットとして示されることになる。だから、島村の中で日常的時間制では測れない「一瞬」が起こるのは不自然ではないはずだ。

この異次元の時空の描出は、主人公島村の内面と『雪国』の語りの方の要請である。

②主人公島村の内面

「現実」は島村にとって「徒勞」にすぎない。むしろ、「いつでも忽ち放心状態に入り易い彼にとつては、あの夕景色の鏡や朝雪の鏡が、人工のものとは信じられなかった。自然のものであった。そして遠い世界であった」とあるように、「非現実」のものこそ島村にとつては現実感が帯びるのである。

片山倫太郎氏は「川端康成『雪国』試論——現象する恋情の方法と意味——」（『文学』二〇〇七・九）の中で、島村の内面をアプ

オリなものと判断し、「別離の必然性は当初から定められたものであり、その必然性はアプオリな内的世界を固く閉ざす島村の姿勢にある。この内的正解の内実や由来を我々は知ることができないが、一方で、この世界は守ろうとする意志によって存立しているのではなく、どうすることもできない宿命のようなものとして存在しているかに見えるのである。「アプオリ」と述べたことの意味は、島村にとつても、また、おそらく作者にとつても、それは説明されることのない超越的なものだったのではないかということである」と述べている。しかし、中年に達している島村の内面は決して「アプオリ」なものではなく、田中実氏が「戦争」と川端文学（下）——「自然」という「他者」・「雪国」——（『国語通信』一九九一初秋号）で論じたように、島村の青年期における実生活での経験が、彼の内面形成に決定的な意味を与えたと考えられる。

かつて青年であった島村は『伝統の眠り』のままに生きることも、『新しい試み』のなかに生きることもできず、『實際運動』に身を投じようとしながら、それにも加担しなかった。とする、島村の生きる場所はどこであろうか。それまでの島村は若々しい情熱に駆り立てられ、世界を『非現実』とか『幻想』とか見る見方は一切なかった。その後島村には見たこともない『西洋舞踊』の評論家のかたちをとるという深い『屈折』があった。『屈折』はこれまでの島村という男の『自己』を奪ってしまった。奪われた自己を抱えた島村の感性のなかには、『愛のブラックホール』とでも言うべき、全てを糾合し、無化するような『底なしの深さ』がある。島村と駒子との恋愛が成就しないのは、

そのためである。

では、何故青年の島村「若々しい情熱に駆り立てられ」ながら、結局「伝統」に回帰することも、「新しい試み」や「実際運動」に赴くこともできなかったのだろうか。青年の島村のこのエピソードとその後島村が「非現実」の中に逃げていくことを合わせて考えると、日本舞踊の「伝統」とその対立関係にある「新しい試み」の双方の意味が島村の中で相互に解消され、相対された結果であったと思われる。そして、青年期におけるこれらとの関わりが、島村が「現実」を相対化する契機の一つになっていたと考えられる。中年島村の内面世界は、片山倫太郎氏が言うように、守ろうとする意思によって存立しているのではなく、どうすることもできない宿命のようなものとして存在している」のではなく、逆に、絶えず厳しく「現実」と対峙する自己相克の中に保たれたのである。そして「全てを無化する」ような内面を持つ島村の内なる時間は、「未来」から「現在」へのいわばの逆流としてあった。

『雪国』の冒頭には島村が列車の窓ガラスに映った葉子を観察する場面が描かれている。また列車から降りてから島村は列車の「夕景色の鏡のなかで葉子にいたわられていた病人は」は、自分が「会ひに来た女の家の息子だった」と分かる。続いて作品はこのように書かれている。

さうと知ると、自分の胸の中をなにかが通り過ぎたやうに感じたけれども、このめぐりあわせを、彼はさほど不思議と思ふ

ことはなかった。不思議と思わぬ自分を不思議とおもったくらいのものであった。

指で覚えている女と目にともし火をつけていた女との間に、なにがあるのかなにが起きるのか、島村はなぜかそれが心のどこかで見えるやうな気持ちもする。まだ夕景色の鏡から醒め切らぬせいだろうか。あの夕景色の流れは、さては時の流れの象徴であつたかと、彼はふとそんなことを呟いた。

島村はその時、一種の既視感のようなものを覚えている。島村の中で、その時から駒子、葉子との間の時間は前から後ろへと流れる。傍線部でいう「時の流れの象徴」は、過去から現在、現在から未来へ流れる日常的時の流れではなく、その逆流としてある。だから、島村にとって現在は全て「徒勞」となる。島村の「徒勞」の念は作中「縮」の場面によく表れている。

けれどもこんな愛着は一枚の縮ほどの確かな形を残しもしないだろう。着る布は工芸品のうちで寿命の短い方にしても、大切にあつかえば五十年からもっと前の縮が色も褪せないで着られるが、かうした人間の身の添ひ馴れは縮ほどの寿命もないなどとはやはり考えていると、ほかの男の子供を産んで母親になった駒子の姿が不意に浮かんで来たりして、島村ははっとあたりを見まわした。疲れているのかと思つた。

島村は絶えず「現在」を未来へとずらしている。現在は島村にとつて「未来の過去」であり、過ぎ去るものでしかない。「縮」はその

過ぎ去る時間の象徴の一つである。島村は過ぎ去る時間の象徴を身に纏い、進行中の情愛をいずれ過ぎ去るものとしてを悼むのである。島村は虫の死骸を見て、家に残して来た子供たちを思い出すことがあるが、それは、今生き生きしているものこそ生命力を失った後の姿を島村の中にもっとも呼び起こすからであろう。

このような内なる時間を生きた島村の感性は、駒子との愛を結晶化していくこともなければ、駒子を自己化することもないのである。この意味では、島村が駒子を映す鏡だと言えるだろうが、島村の内面の空洞化と短絡させてはいけないのだ。

島村は「現在」を相対化し、「全てを無化する」内面を持つからこそ、作品の結末で書かれた異次元の時空間を体験することになる。異次元の時空は地上のすべてを相対化し、島村の「全てを無化する」感性とも共鳴し、作品に絶対的な「無」を実現したのである。

作品の結末の異次元世界は、このように島村の内面を語る上で、また、作品『雪国』の語り方の要請としてあった。そしてこの問題を深く理解するには、芥川龍之介が晩年に述べた『話』らしい話のない小説』との相関関係を明らかにする必要があると考える。

二、『雪国』の語り方と『話』らしい話のない小説

①『話』らしい話のない小説』と『詩的精神』

主人公島村が自己批評の中を生きている以上、三人称の「語り手」は主人公を批評する必要はない。「語り手」と主人公は通底しており、基本的には作品は主人公島村の視点から語られている。しかし、こ

のような「語り」の基調の中で、いくつか所謂「叙述の島村ばなれ」の部分も見られる。

磯貝英夫氏は『雪国』の写生(『川端康成』一九七八・五)の中で、この「叙述の島村ばなれ」の問題について論じた。氏は「これまでも、叙述の島村ばなれは二度ほどあったように思う。最初は、冒頭部分の停車場面における『除雪人夫延人員五千名に加えて消防組青年団の延人員二千名』云々の記述であり、二回目は、二月十四日の鳥追い祭りの記述である。その延長とればさしつかえはないようなものの、島村を越えた長いちぢみ講釈には、それがどんなにみごとであるにせよ、やはり一種のとまどいを感じてしまう」と述べている。実は、この所謂「叙述の島村ばなれ」の部分語るためにこそ、『雪国』が三人称小説の形を取ったと筆者は考えるのだ。これらの「叙述の島村ばなれ」の部分は、島村を越えて読者に情報を提供するところで作品に一定の広がりを与えているが、島村を相対化したり、島村以外の人物の内面に立ち入ることで作品に奥行を与えたりはしていない。この「語り手」は主人公以外の人物の客観的な内面描写の手前まで止まっているのだ。

何故『雪国』では三人称の「語り手」でありながら、主人公以外の人物の内面を一切語らず、物語上の謎、例えば駒子、葉子と行男三人の関係などを謎のままに終わらせたのだろうか。先に述べたように「全てを無化する」島村の感性は、対象(関係した人物)をある一定した方向に向かわせるのではなく、逆に拡散させるという力学を持っている。つまり、「語り手」がほかの登場人物の内面を語っても語らなくても、島村の感性は相対化されることがなく、損なわれない。実は、この問題が冒頭で述べたところの「末期の目」の芸

術観と深く関わっているのである。この問題を論じるために、まず川端が芸術の極意とする「末期の目」と晩年の芥川の芸術観を検討しなければならない。

芥川は、晩年に「詩的精神」と「話」らしい話のない小説」について次のように述べた。

ある小説の価値を定めるものは決して『話』の長短ではない。況や『話』の奇抜であるか奇抜でないかと云ふことは評価の埒外にあるはずである。(中略)『話』らしい話のない小説は勿論唯身辺雑事を描いただけの小説ではない。それはあらゆる小説中、最も詩に近い小説である。しかも散文詩などと呼ばれるものよりも遙かに小説に近いものである。僕は三度繰り返せば、この「話」のない小説を最上のものとは思ってゐない。が、若し「純粋な」といふ点から見れば、最も純粋な小説である。(『文芸的な、余りに文芸的な』「一」「話」らしい話のない小説」昭和二年二月〜七月)

どう云ふ思想も文芸上の作品の中に盛られる以上、必ずこの詩的精神の浄火を通してこなければならぬ。僕の云ふのはその浄火を如何に燃え立たせるかと云ふことである。それは或いは半ば以上、天賦の才能によるものかもしれない。いや、精進の力は存外効のないものであらう。しかしその浄火の熱の高低は直ちにある作品の価値の高低を定めるのである。(『文芸的な、余りに文芸的な』「十二 詩的精神」昭和二年二月〜七月)

芥川の言う「詩的精神」と「話らしい話のない小説」の意味及び相関関係については、既に拙稿『「詩的精神」とは何か——「海のほとり」と「焚火」を通して——』(『国文学論考』44二〇〇八三)の中で詳述したので、結論だけを引用しておく。

だから、芥川という「詩的精神」とは「話」を語る自分を批評することで、対象の奥に透徹するように捉えていく心の形である。「話」を全面に批評する語り手によって語られた小説の場合、必然的に「話」の筋や内容は小説全体を覆いつくすことになる。このときの「話」は十全に生かされ、「話らしい話」と言えるだろう。「話」を語る自分を批評するような語り手によつて語られた小説の場合、語る側の主体が問い詰められつつある故に、「話」の力が発揮できず、表面的には筋の断片しか残らない。この時の「話」は「話らしく話」であると言えよう。つまり、「話」の意味は語り方と連動しているのである。

芥川が、このような「詩的精神」に基づく『話』らしい話のない小説」を提唱した理由は、「語ることの虚偽」を剥脱しようとするためであったと筆者は考える。この問題を理解するには、表現することは常にその中に虚偽を孕むことと理解しなければならぬ。田中実氏は「断想——読むこの倫理——」(『日本文学』二〇〇一年八月号)の中で、「人はこの世に生れ落ちて、宇宙のある空間に生の領域を占め、生きようとす。その時、森有正の言う『現実それ自体を動かす原理』を真に突き詰めよとすると、『現実そのものの曖昧性、その虚偽性、反駁』せざるを得ない。それは自己を動かす

原理を透明になるほど求めようとしているからである。そこで、『自己弁護』的な生が見えてくる、「人が生きていくとは『物語化』することであり、『物語』とは生きる力でもあろう。だが、『物語』とは虚偽を引き受けることであり、文学における〈表現〉とは、これを超えようとすることに外ならない」と論じた。氏の言うように、生きることは「自己弁護」であり、表現は虚偽にならざるを得ない。対象そのものを語ることは出来ないのである。では文学における表現において、この虚偽を超えるにはどうすればよいのか。一つには、語ることの虚偽を振り出すために語りに二重性を持たせる、つまりは一つの語りを相対化する語りを設定するということが考えられる。先述したように、「詩的精神」とはまさに語り手が自ら自分の語りを相対化していく、表現の純潔を追究する精神であり、語り方である。しかしそれは「生きる」とこと相反する力学の働きを必要とするのだ。こうしてみると、前に引用した川端の「末期の目」は、やはり「実験」であろうが、死の予感と相通することが多い」という話は、芥川という「詩的精神」と随分似通っているのである。

② 「詩的精神」と「話」の両立

このような「詩的精神」のもとで語られる「話」らしい話のない小説は、当然のことながら「虚偽」を伴う小説の物語性を排除しなければならない。作品『雪国』は、芥川という「詩的精神」を実践した「話」らしい話のない小説を出発点としながら、「話らしさ」をも保持した語り方を探った実践作であると筆者は考える。

このことを論じるために、まず「詩的精神」に沿う語り方がどのような小説中で実践され、「詩的精神」と「話」の両立する可能性

を考えてみたい。小説は通常一人称の「語り手」か三人称の「語り手」によって語られる。語りの虚偽を相対化するところの二重の語りを備える一人称小説の場合は、読者は語られたものから一人称の「語り手」を越えて、「語り手」の認識の闇を読み取ることができ。ただし、この場合は一人称の「語り手」が自分の認識の闇に無自覚に小説を語っていくのである。従って、表現の純度からいうなら、「詩的精神」の要請から距離があるだろう。一人称小説は表現の純度を高めるには、「語り手」が語りながら自分が何故こう語っているかと己に問い詰めていく手法もあるが、この場合は先述したように、小説の物語性が犠牲されるのだ。芥川の晩年の作品『蟹気楼』や『海のほとり』はこのような手法による「話らしい話のない小説」である。このような手法に対して、出来事を語りながら何故そう語るかを問う代わりに、語っている自分の「心境」を同時に露わにする語り方がある。芥川に、「話」らしい話のない小説」だと称賛された、志賀直哉の「心境小説」『焚火』はこの手法によっている。(前掲拙稿で『海のほとり』と『焚火』の語り方について詳しく論じたので、参照されたい。)

語りの虚偽を暴くところの、二重の語りを備える三人称小説は、「語り手」が主人公の語りを相対化することによって主人公の認識の闇を暴くのである。この場合は、主人公の認識の闇を語らないといけないだけでなく、「語り手」はこれ以上は相対化できない「神の視座」の高みにまで登らなくてはならない。だから表現の純度から言うと、やはり「詩的精神」の熱度が低いのである。

谷崎潤一郎の三人称小説『刺青』が、芥川から「刺青」の谷崎氏は詩人だった(『文芸的な、余りに文芸的な』二 谷崎潤一郎

氏に答えふ「昭和二年二月〜七月」と「詩的精神」の深さを高く評価された。『刺青』の場合は、虚偽を虚偽として全面的に展開し、その虚偽を否定するものは直接作品に表れないが、ゼロ記号として作品の外部に対置されていると思われる。『刺青』は、「それはまだ人々が『愚』と云う貴い徳を持って居て、世の中が今のように激しく軋み合わない時分であった」という冒頭の一行により、作品独自の世界が囲い込まれたものとなっている。この「語り手」の価値観に囲まれた世界の中で、主人公である刺青師清吉のサディスト的傾向が語られ、次いで「彼の年来の願望は、光輝ある美女の肌を得て、それへ己れの魂を刺り込む事であった」と、実は清吉にマゾヒストたる願望があることも示されることになる。「語り手」は読者の前で主人公清吉の隠れている欲望を、さらけ出している。

作品では、清吉の欲望は思いがけなく実現され、しかも相手の娘は清吉が見抜いた通りの男を「肥料」にする「性分」を持つ女であった。「親方、白状します。私はお前さんのお察し通り、その絵の女の子のような性分を持って居ますのさ。――がからもう堪忍して、それを引っ込めてお呉んなさい」というように、娘自身の自己認識と清吉の娘に対する認識との間にいささかの齟齬も存在しないのである。

清吉は、己の本性を隠したいという娘の臆病さは自分がこれから彫ろうとしている刺青の力で取り払われると確信していた。「そんな卑怯なことを云わずと、もつとよくこの絵を見るがいい。それを恐ろしがるのも今のうちだろうよ」と清吉は言い、娘を麻酔剤で眠らせてから刺青を入れたのである。果たして娘は目覚めた後、清吉が予想した通り、「親方、私はもう今迄のような臆病な心を、さら

りと捨ててしまいました。――お前さんは真先に私の肥料になったんだねえ」というように、娘の内面は清吉の望む通りに動き、内側の葛藤などはまったく存在しないのである。『刺青』の三人称の「語り手」の役割は、主人公の欲望を相対化することではなく、逆にその欲望を引きだすことにあった。「欲」が放任され、全面的に盛り上げられると、必然的にその「欲」が突現され対象化されてしまうのであろう。

『刺青』のような三人称小説の語り方は、作品全体が表明するものと主人公の内面に齟齬がなく、豊饒に「欲」という「虚偽」をそのまま表すことができるのである。そのような作品は外部から見ると「虚偽」そのものであるが、内部においては、いささかの「虚偽」も含まない「純粹な」ものとしてある。この「純粹な虚偽」を語ったからこそ芥川は『刺青』を「詩的精神」に満ちた小説として称賛したのであろう。

『雪国』の場合は、語る主体を膨張させていく谷崎の作風とは異なり、語る主体を削りに削るという芥川の作風と同じ系列だと考える。主人公島村は「現在」を相対化するが、対象を自己化しないが故に、「語り手」は主人公の「認識の闇」を批評する必要がある。主人公自身が代わりに自分の認識を相対化するが、しかし、『雪国』の場合は「話」を語りながら、語っている己をそのまま相対化していくという形ではない。主人公島村は青年期に日本舞踊との関わりを契機に、「全てを無化する」内面を抱え込むようになっていく。そのような内面を据えて外部と関わっているが故に、島村の視点から語られた「話」は既に相対化された「話」なのだ。

しかし、小説の物語性を豊かにするために、当然主人公以外の登場人物も描かないといけない。この場合、三人称の「語り手」が他の登場人物の内面を語ると、その人物像が固定化され、「語り手」の認識が絶対化される。絶対化された「語り手」の認識は「語り」の虚偽として作品に残ってしまう。登場人物達の内面を語ることで、登場人物同士の内面の葛藤劇が織り上げられ、一見して物語性は豊かに見えるだろう。しかし、各人物の内面が描かれるため、人物の間ではそれぞれの他者性が表れてくるが、読者にとつては各人物像が類型化され、逆に人物達の他者性が抹消されるのである。この場合の表面的な豊かな物語性も、実は全て「語り」の領域内に納められた因果関係であり、「話」の「真」の因果関係を考えさせる契機とはならないのである。各登場人物の内面が明白に語られている作品は、ストーリー上の謎も、人物達の内面を読み取ることで、解決するという仕組みになっている。このような作品と、各人物の輪郭が明確ではなく内面やストーリー上の謎が謎として残っている作品とは、果たしてどちらの物語性が強いだろうか。話の余韻を考えると、やはり後者であろう。

『雪国』の「語り手」においても、主人公以外の登場人物については、主人公の見える部分しか語らず、そのようにして「語り」の虚偽を最小限に止めることで、作品の物語性を逆に発揮したと考えられるのである。

しかし一方、内面の客観描写がない場合は、その人物の発言と行動は如何なる心理に基づくものなのかが分からず、「語り」を通してそれを相対化することができなくなるのである。その部分を相対化させるためにも、「語り」自体を相対化させなければならない。

話の流れを中断させずに、話全体を相対化させる唯一の方法は、語られた話に対して、それと「同時存在」する話を対置することであろう。ただし、「同時存在」する話が展開されると、「語り」の虚偽もまた同時に増加され、表現の純度は落ちてしまう。作品の「詩的精神の浄火の熱度」を保つためには、「同時存在」する話の可能性だけを提示するに留まる必要があるのだ。『雪国』の場合は、特に末尾の部分において、地上の全てを異化する異次元の時空間が語られ、そして島村及び島村と通底する「語り手」の「全てを無化する」感性が徹底化され、作品に絶対的な「無」をもたらすことになったのである。この絶対的な「無」の中に「話」のあらゆる可能性が蘇るのである。

このような語り方によって、『雪国』は小説の物語性を損なうことなく、表現の純度を高く保つことができたのだ。「詩的精神」と「話」の「話らしさ」を同時に実現させたと言える。『雪国』は「話」らしい話のない小説』に二重の「話」（話＋その話と同時存在話の可能性）を加えることで、高度の否定的な「真実性」を持つ「小説」を包み込む「話」を作り出したと言える。

こうしてみると、『雪国』は主人公以外の登場人物の内面描写を捨象することで、「語り」の「虚偽」が最小限に止められ、そして人物の他者性が保持され、作品の物語性が最大限に発揮されるという効果があったと考えられる。しかし、一部の先行研究ではこの問題について誤解があるようにも見える。片山倫太郎氏は前掲論文の中で、初出に語られた駒子の内面描写が単行本『雪国』（昭和十二・六 創元社）にまとめられた際にすべて削除されたことについて、「駒子という他者性を捨象し、ストーリーの因果的な構築性を

弱めることを代償としてまで、作者は隔絶する島村の姿を繰り返して描いているのである」と論じた。このような論述の背景には、島村の人物像に対する誤解があり、そして、作品の「語り」の構造に対する理解不足であったと思われる。先述したように、島村は「隔絶」しているのではなく、対象を研ぎ澄まされた感性で鋭敏に捉えながら、対象を自己化することなく「現在」を相対化しているのである。駒子の内面描写が削られたことによって駒子の「他者性」が「捨象」されたのではなく、逆に守られたのであり、片山氏のいう「弱め」られた「ストーリーの因果的な構築性」も仮の構築性ではないのだ。

それに、片山氏は同じ前掲論文の中で、「繰り返して述べるならば、『雪国』は詩的精神を現象しては語っていても、その内実を論理的に語っていない」と言い、続いて北村透谷の「我牢獄」(明二十五・六)の二節を引用し、島村の内面のアプリアリ性との類似性を比較した。「つまり、詩人の内的世界を〈事実〉として引き受けようとする姿勢とは、別言すれば、その由来や内実を合理的に説明しようとする、いわゆる『現実的』『客観的』世界の秩序を拒むことである」と論じた。

また氏は、「現象世界に徹する『雪国』の世界もまた、『現実的』『客観的』世界の秩序を拒もうとする意志を秘めている」と言い、「駒子の他者性を削除することを代償にした語りの変更は、客観性を後退させ、島村の恋情そのものの現れをより直接的に描出する方向において周到な工夫がなされていると言つてよいが、こうした周到さからはまた、作者の強い意志を見て取ることができるはずである。そして、いまこのような改稿の意味へと問題を進めて見るならば、

島村の現象世界を前面に押し出すことが、そのまま(物語、つまり、虚として認識されていることをどのように理解すべきかという点がポイントになる)、「これは虚であることを認識しつつも、感受性の捉えた現象世界だけを敢えて選び取り、引き受けようとする意志の現れとして理解すべきである。作中人物島村が(いつでも忽ち放心状態に入り易い)というアプリアリな存在であるのに対して、作者には方法と裏表する選択の意志と覚悟が存在するということもできるだろう」とも述べて、作者の『雪国』における意志の表出を論じたのである。

しかし、氏の言うように『雪国』は、『現実的』『客観的』世界の秩序」を拒み、「虚」と「感受性の捉えた現象世界」を「引き受け」た作品といえるのだろうか。この語り方では、ただちに『現実的』『客観的』世界の秩序」に相対化され、「非現実的」や「非客観的」とされて問題の空回りになってしまうのではないだろうか。島村の人物像も『雪国』の作品構造も、「虚」と「現実」、「主観」と「客観」との二項対立を超え、所謂「客観」、「現実」が虚偽であるという前提に立つて考える必要があると考える。

島村に関しては、先述したように彼の内面はアプリアリなものではなく、その感性は「全てを無化」し、因果関係を相対化する働きを持つている。だから、島村の「感受性の捉えた現象世界」は「客観」に対するただの「主観」ではなく、「客観」を相対化する「主観」なのである。このような島村の感性に即して語られた『雪国』の構造も、必然的に島村の感性によって相対化され構築されることとなるのだ。このことを理解しないと、作品は氏の言うような構築性を持たずただの主観現象の連なりになってしまう、作品分析も「主観

的」に恣意的に流されてしまいかねない。現に片山氏は、「現象の連なりそのものは基軸にしたがって連なることも可能であるし、解釈することもできる」が、作品の因果関係は不明瞭であると判断している。

繰り返すが、島村の「全てを無化する」内面は、作品の結末における異次元の時空との出会いによって徹底され、絶対的に「無化」されたのである。この「無化」する作業を行って初めて、「現実的」客観的「世界の秩序」が徹底的に相対化されるのである。片山氏のいう、「現象」としての「詩的精神」は自己相対化の濾過を省いた「抒情」であるが、『雪国』の「詩的精神」は芥川が述べたような自己相対化を極める精神であったと筆者は考える。

以上述べてきたような作品を「無化」する作業は同時に作品を「美化」する作業でもあったと考える。

三、川端の言語観から考える『雪国』の「美」の実質

川端は『雪国』のあとがきの中で「より美的に『雪国』を仕上げることができた」と述べ、次いで『花のワルツ』と『雪国』（昭和十二・三「文学界」）で、「右二冊の作品（『花のワルツ』と『雪国』筆者注）は、もう作者としては、踏み破りたいとばかり思ふ境地である。しかし、悉くの作に一貫してあるものは、或ひは人は意外とするかもしれないが、生命の輝きに対する、憧憬と賛美の心に外ならぬ」と述べた。川端のこの発言から、『雪国』の「美」は「生命の輝きに対する、憧憬と賛美の心」と関係しているということが

分かるだろう。その関係性を理解するために、まずは川端の言う「生命の輝きに対する、憧憬と賛美の心」の意味を掌握しなければならぬ。

川端は「小説と批評」（昭和十四・五）において、川端は「私は頽廢や虚無を主題として書いたことは一度もない。生命への一種のあこがれが、さう誤り見られるだけの話である」と書いた。この話から、川端の「生命への一種のあこがれ」は「頽廢や虚無」と誤解されやすい面があるということが分かる。しかし何故「生命」は生命の否定である「頽廢や虚無」と見間違えられるのだろうか。この理由は実は、川端の言語観にあると思われる。

川端は「思想と生活と小説」（大十三・二一）で、言語への不信を示している。

「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はない。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ことなのである。

この話からも分かるように、川端の言語観では、言葉は対象そのものを指さない。「思想の因習や感情の因習」も言語の産物であり、このような言語への不信は人間の「自由」と「解放」につながるものである。この「自由」と「解放」こそ、「生命の輝き」をもたらすものなのだろう。しかし、誰もが言語の中で生き、言語が作り上げた「思想因習や感情の因習」の中で生きていく。そこから「自由に

解放される」ことは、生きる力学と相反の方向に向かうことに通じる。これこそ、川端の憧れる「生命の輝き」が「頹廢や虚無」と誤解される所以であろう。

言語への不信は、生きることそのものを相対化することであり、川端が生きることの「虚偽」を見破った「末期の目」を芸術の極意とした理由でもある。このような言語観と芸術観を持つ川端が追求する表現は、言葉によって「言葉の彼方」に出るような表現なのだ。川端は「表現に就て」(大十五・三)において、「より優れた芸術家」のあるべき姿を次のように語っている。

言葉といふものを信頼しすぎてゐる人から新しい表現は生まれない。(中略)人間の精神の働きは、人間が持つ言語の範囲を右往左往するに止まるものではない。哲学にしろ、宗教にしろ、少し深い精神的探求は直ぐに言葉の彼方に出てしまふ。同じく精神の仕事である文学の世界に於ても、言語では表せないものをより多く感じる人程、より優れた芸術家であると云へよう。

しかし、言葉の上に成り立つ「小説」は、如何に「言葉の彼方」に出ることができるのだろうか。先述したように、「詩的精神」は表現の虚偽を最大限に剥脱するための、つまりは語る主体を自己相対化する精神である。語る主体によって、語れたものが相対化され否定されることにより、「言葉の彼方」が想起されるのである。従って「詩的精神」に基づく小説は、「言葉の彼方」を垣間見せる表現だとも言える。

否定された「語り」は、言わば「物語」＝虚偽が解消された表現

の「無」に通じる。しかし、この「無」は「虚無」ではなく言語の束縛から解放された「自由」、また「生命の輝き」を育む「無」なのだ。川端は「美しい日本の私」(昭和四十三・十二)の末部で、「私の作品を虚無と言ふ評価がありますが、西洋流のニヒリズムといふ言葉はあてはまりません。心の根本がちがふと思つてゐます」と語った。その「無」とは、川端が同じ文章の前半で述べた、「この『無』は西洋風の虚無ではなく、むしろその逆で、萬有が自在に通ふ空、無涯無邊、無盡蔵の心の宇宙」のことを指す。川端が芸術の極意とする「末期の目」に通底する「詩的精神」も、同じくこの「萬有が自在に通ふ空、無涯無邊、無盡蔵の心の宇宙」の「無」の境地を目指している。筆者は考える。だから、「詩的精神」を体現した『雪国』について、川端は「生命の輝きに対する、憧憬と賛美の心」を語った作品であると述べたのである。

拙稿「二重の『語り』をめぐる——川端康成『金糸雀』を反例に、川端言語観を手掛かりに——」(『日本文学』二〇一四・八)でも論じたが、この東洋の「無」は川端にとって「美」でもあるのだ。同じ「美しい日本の私」の中で、川端は「無」について述べた後、「美」に関して「極めて狭小、簡潔の茶室は、かへて無邊の廣さと無限の優麗を宿してをります」、「一輪の花は百輪の花よりも花やかさを思はせるのです」、「色のない白は最も清らかであるとともに、最も多くの色を持つてゐます」と語っている。以上のことから川端にとって表現の「美」も、「言葉の彼方」に出る「自由」、また「生命」を感じさせる表現の「無」であると想定できるだろう。川端は、表現の純化を実践した『雪国』の「美」を、「生命の輝きに対する、憧憬と賛美の心」と並行して語つたのだと考えるのである。

終わりに

『雪国』については膨大な量の先行研究があり、作品内容、語り方、「美」、「自然」、特定した登場人物像など様々なテーマが論じられてきた。これらのテーマの根幹にあるものが、「詩的精神」及び「話らしい話のない小説」と『雪国』の語りの関係性であると筆者は考える。その関係性を説明して初めて、『雪国』の諸問題と諸価値が表れてくるのだ。『雪国』の改稿の痕跡を辿ること、その関係性は更に明晰になると考えるが、それは筆者の今後の課題としたい。『雪国』の作品内容の解釈に関しても、多くの未解決な問題が残っている。

「末期の目」を「芸術の極意」とする川端の芸術観は川端の言語観に根差しているが、川端の言語観については、本論では川端自身の言述を分析することに止まった。更にその部分を考察するならば、川端の言語観と近代文学研究に革新の契機をもたらした言語哲学者ソシュールの言語観の類似点も見えてくるだろう。川端の言う「言葉の彼方」という「言語以前」の問題も表れるのだ。

人間や文学言語上の大きな課題と向き合わせながら、後代の読者を魅了してやまない作品『雪国』の力の源は、やはり川端がいう「萬有が自在に通ふ空、無涯無邊、無盡蔵の心の宇宙」の「無」であろう。

受領日 二〇一五年五月十三日

受理日 二〇一五年六月十日