

日本大学大学院文学研究科

博士学位論文

川端康成の美意識

—— 〈鏡の世界〉の考察を通して ——

学 位 申 請 者

哲学専攻

グエン ルン ハイ コイ

NGUYEN LUONG HAI KHOI

平成 25 年 11 月 7 日

謝辞

本研究を行い、博士論文をまとめるにあたり、指導教官の日本大学佐々木健一教授、飯田隆教授、久保光志教授に多くの御支援と御指導を賜りました。佐々木健一教授に、最初に外国人研究員として御指導を頂き、そして入学後から五年間という長きにわたり御指導を賜りました。先生方の御恩に深く感謝の念を申し上げます。そして、学会発表の場において美学会の教授方、広島芸術学会の教授方、特に青木孝夫教授から多くの貴重な御指導を頂きました。また、日本大学の哲学科の教授方の授業を受けて、多くの御支援と御指導を頂きました。心より感謝申し上げます。

入学前、日本国際交流基金の御支援を受けて、日本大学で外国人研究員として佐々木健一教授のもとで研究できました。そして、入学後、ベトナム政府の三年間の奨学金を頂きました。平成 24 年度、日本学生支援機構に奨学金を頂きました。平成 25 年、日本大学から、奨学金・奨励研究費および国際美学会で発表するため貴重な支援を頂きました。謹んで謝意を表します。

最後、研究を行うにあたり支援してくれる両親・妹・妻に感謝いたします。

先生、家族の御恩を忘れず、いつまでも絶えることなく勉強に専念します。

2013 年 11 月

グエン ルン ハイ コイ

目次

序章 川端の「鏡の世界」と仏教	1
I. 研究対象と主題	1
II. 川端文学の「鏡の世界」と仏教	3
1. 川端の自己認識	3
2. 川端の「空」「無」	8
3. 仏教における「鏡」の形象 —— 「空」と「心」の象徴	12
III. 論文の構成	18
第一章 「鏡の世界」の構造	21
I. 序	21
II. 鏡の世界の内的構造	22
III. 鏡の世界の外的構造	24
IV. 「真実」を映し出す役割	26
V. 「鏡の世界」と「自由連想」 —— 『水晶幻想』の場合	32
VI. 「鏡」としての世界	36
1. 『千羽鶴』における鏡としての茶碗	37
2. 『みづうみ』における鏡としての女性	38
3. 『山の音』における鏡としての女性・自然・藝術	39
VII. 結び	43
第二章 「鏡の世界」に於ける美的自意識	44
I. 序	44
II. 他者に見える自己の醜 —— 『千羽鶴』の場合	45
III. 美女に見える自己の「老」 — 『眠れる美女』	55
IV. 美女に見える自己の醜 — 『みづうみ』	62
V. 結び	66
第三章 「鏡の世界」における無常の美意識 —— 『山の音』	67
I. 序	67
II. 「生」と「死」 —— 無常への姿勢	68
III. 花のメッセージ	71
IV. 『山の音』の「鏡の世界」における無常	76
1. 『山の音』の主題として無常	76
2. 「無常」と「鏡」	77

3. 照応される「美」と「生」、「死」と「悪」	82
4. 「生」と「美」の映される「鏡」	85
5. 「死」と「生」の超越	91
V. 結び	92
第四章 「不二」の空間と鏡の世界——『雪国』	94
I. 序	94
II. 藝術における美的空間	94
III. 「空」的遠近法と「空」的空間	98
1. 主客一如の視点	98
2. 「不二」の遠近法	100
3. 「鏡」の美的空間の本質	105
IV. 結論	108
第五章 「鏡」的な手法 —— 「掌の小説」の詩学の考察を通して	110
I. 序	110
II. 掌篇小説の「短さ」の意義	111
1. 「掌の小説」の短さ	111
2. 「藝術的で純粹」なる「短い形式の掌篇小説」	112
3. 詩的直観の特徴と表現形式	113
4. 大きな内容を宿す小さな詩	114
III. 新感覚派の美学	115
IV. 瞬間の中の永遠—『雨傘』の分析	118
1. 「一点」集中と「永遠の今」について	118
2. 『雨傘』の分析 —— 「一点集中」による恋の姿の永遠化	120
V. 「掌」のなかの宇宙——『朝の爪』の分析	122
1. 新感覚派と反自然主義	122
2. 『朝の爪』の分析	123
VI. 結び	125
結論	126
文献表	131

序章 川端の「鏡の世界」と仏教

I. 研究対象と主題

本論文が考察の対象とするのは、川端康成の文学に表現され、それを支えている美意識である。具体的に言えば、この論文の課題は、その文学に表現されたかぎりにおいて、川端が美をどのようなものとして理解し、体験していたか、というその実相を再構成することである。

川端文学における美意識についての研究は、もとより多岐にわたり、様々な角度から照射しなければならない。例えば、評伝研究、他の作家との比較研究、時代背景等々である。川端は四十年以上にわたり、さまざまなジャンルにまたがって多くの作品を発表している。そのように複雑な藝術的な世界における「美意識」は容易に概括することができない。本論文は川端の美意識を、その藝術創造との関連において捉えようとし、その糸口として、作品に示されている藝術的な形象に注目する。重要なのは、藝術作品のなかで、抽象的な思想をあらわすような感性的な形象である。

このような観点から、本研究は、川端の文学における「鏡の世界」に焦点を合わせる。川端の場合『雪国』、『水晶幻想』、『盲目と少女』、『屋上の金魚』、『水月』、『みづうみ』など多くの作品において、「鏡の世界」が重要な役割を演じている。ある作家の藝術作品に何度も繰り返される藝術的な形象は、偶然的なものではなく、その藝術的な世界の重要な要素であり、作家の精神と深く繋がるものと思われる。高階秀爾は、川端文学において「鏡は重要な役割を演じており、「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。」¹と指摘している。また、マシュー・ミゼンコは、「川端文学全体の「鏡」的な機能こそが重要であり、この点をさらに発展させれば、川端における思想面のさまざまな問題、例えば萬物一如や死生観等を解き明かす為の有効な鍵になるとと思われる」²と言っている。この他、研究史を通して、多くの学者が、川端文学における「鏡」の意味を問っている。ことに、小林芳仁は、川端の「鏡」を「透明美」と呼び、この形象と仏教の「無」の心との関係を、次のように指摘している。

もとより透明とはおよそ無にも等しい存在である。それは穢れのない純粹

¹ 高階秀爾、「川端康成とヨーロッパ美術」、『国文学 解釈と教材の研究』一九七〇年（昭和四五年）二月号（日本文学研究資料新集、『川端康成—日本の美学』、有精堂、一九九〇年、七九頁）

² マシュー ミゼンコ、「川端文学における「鏡」」、国文学解釈と鑑賞、至文堂、一九八一年、一六五頁

性、実在感の儚さが、「魂の透明世界、無償の美の抒情化」を志向する川端に、愛され尊重される所以である。その上、鋭く繊細な彼の美的感覚が透明美に反応し触発されて、その精神が純粹無垢・無我・無空なる故に、万有に通じ万有の相を映し出す禅の“無”の思想にも通じる、透明の美学が成立するのである。³

しかし、小林は、鏡の透明性と禅との繋がりについては、指摘するだけで、具体的な説明を行っていない。川端の「鏡」に関する先行研究を概観すると、この藝術的な形象は、「透明美」「幻想的な美」「非現実」を表すものとされているが、体系的な研究がまだ行われていない。われわれは、この形象の構造を分析し、これがはらむ諸問題を体系化し、その具体的なありかたを規定している原理を求める。

われわれが提起したいのは、まず、川端の「鏡の世界」は、内的構造と外的構造の二面から考察される必要がある、ということである。

内的構造とは、鏡そのものに属する構造という意味だが、「鏡」「映るもの」「かげ」という三つの要素から構成される。この三つの要素の関係を規定している「鏡」の特性は「反映」である。「鏡」は、「映るもの」を映し、「鏡」の面で「映るもの」の「かげ」を作る。

外的構造とは、これら三つの要素と「見る主体」との関係を示す。「見る主体」は「映るもの」と同じものである場合があり、異なるものである場合もある。「見る主体」と「映るもの」との同一の場合、「見る主体」の行為は、鏡に映った自分の「かげ」を見て、自己を意識することである。たとえば、『水晶幻想』において夫人は、「ものを綺麗に写す」鏡の世界に「住んでゐ」て、その鏡を通して客観的な世界ばかりではなく、「ああ、美しい私の手」などと驚きを以て自分の姿を見ている。ここには、美的自意識という特殊な美的経験が現れている。それだけではない。見る主体が、他人の心をいわば「鏡」として、そこに自分の姿を映し、それを通じて自己についての意識を得ている場合もある。たとえば、『千羽鶴』の場合がそうである。この作品において主人公である菊治は太田夫人の心にある自分のイメージを見て、そのイメージを通して自己認識を得る。主人公の捉える鏡像の意味も、単なる自己認識を超えて、「生」「老」「病」「死」という「無常」の体験的認識に及ぶ。これは、『山の音』『眠れる美女』などの重要な主題である。たとえば、『山の音』において信吾は、「鏡」としての二千歳の睡蓮や強い松の木や綺麗で生命力が強い嫁の菊子の姿を通して、自分の「古い」を見る。『眠れる美女』において江口は美女たちの若さと美しさを見て、自

³ 小林芳仁、『美と仏教と児童文学と：川端康成の世界』、双文社出版、昭和六十年、四七頁

己と彼女たちとを対照し、「生」「老」「病」「死」を同時に体験する。また、自分以外のものを映す時、客観的な世界の「かげ」を見て、その世界を認識する。ここでは、「鏡の世界」は「不二の空間」として表現される。「不二の空間」とは近景と遠景との対立を越える特殊な遠近法から形成される空間である。たとえば、『雪国』の島村が、近景にある駒子の顔と遠景である雪国の雪とを融合させる「鏡の世界」を見て、それこそが現実的な世界であると受け止めている。

「鏡の世界」は「内容」ばかりではなく、それ自体が「表現法」としての特別な意味をもっている。特に、これは、川端文学の基礎的な形式である「掌の小説」において明らかである。このジャンルには、「日本」の伝統的な美学における東洋的な「主客一如主義」とクロウチェの「心像即表現即藝術」のような現代主義の理論と結び合うところがある。これは、万物を映す鏡としての「詩的主観」に映ずるままに万物の心象を言葉に移す、というメカニズムである。作家の心が客観的な世界を映し出し、その心に映ずる「心像」を造り出し、そのままこの「心像」が「言葉」に移される。この構造では、「映るもの」（客観的な世界）と「鏡」（詩的主観）と「かげ」（心像）との関係を読み取ることができるであろう。

このように、「鏡の世界」の構造の諸要素として、「内的関係」「自己意識」「無常の美意識」「不二の空間」「鏡の手法」という五者を挙げるができる。本論文は、「鏡の世界」におけるこれらの諸関係に即して展開される。

II. 川端文学の「鏡の世界」と仏教

1. 川端の自己認識

一般に川端についての研究史では、彼の文学の本質は「東洋」「日本」の仏教の心であると言われている。小林芳仁の「川端文学と仏教」（『美と仏教と児童文学と：川端康成の世界』双文社出版、昭和六十年）は川端の仏教的な心についての最初の体系的な研究である。小林は川端の仏教観を考察しそれに基づいて作品を考察している。そして、今村潤子は、「川端康成と仏教」（『国文学 解釈と鑑賞』一九九一年・九）において、川端の生活態度、仏教の思想、文学観について考察を加えている。小林と今村の研究は、いずれも川端の「美しい日本の私」（一九六八年）に注目し、このエッセイにおいて川端が、自己の文学の特徴と日本の禅の道元、明恵、西行の心すなわち仏教の無との係わりについて語っている、と指摘している。

末本文美士は、『仏教—言葉の思想史』の序章で、川端の上述のような「伝統美へののめり込みが、現代への絶望から生まれ」たものであると言い、「もと

もと一種のモダニズムである新感覚派から出発した川端は、敗戦後の世相の中で頑なと言えるまでに背を向ける。「僕は日本の山河を魂として、君の後を生きていく」という横光利一への弔辞最後の句はあまりに有名だが、それをさらに敷衍すれば、「敗戦後の私は日本古来の悲しみのなかに帰つてゆくばかりである。私は戦後の世相なるもの、風俗なるものを信じない。現実なるものもあるひは信じない。」という『哀愁』の中の一節こそ、もっともその思いを正面から述べたものであろう。⁴と述べている。

たしかに川端は、「哀愁」（昭和二十二年）というエッセイにおいて、「敗戦後の私は日本古来の悲しみのなかに帰つてゆくばかりである。」と述べている。しかし、日本の伝統的な美を求めることが「敗戦後」に初めて現れてきた態度だ、というわけではない。多くの研究者は、川端と仏教の係わりが幼少期の仏教的環境によることについて考察している⁵。今村はこれについて次のように纏めている。「川端家が代々大阪の宿久庄に現存する慧光院の前身の如意寺の坊官を務めていた」、そして、「父（二歳）母（三歳）の死後、十六歳まで生活した祖父三八郎は信心深く、明治三十五年（川端三歳）には尼僧を川端家の籍に入れている。また、明治四十三年、寺の改築を際し、仏像その他を一時川端家に預かったことは「十六歳の日記」や「故園」に書かれているが、川端と仏教の係わりは先祖の仏教への熱い帰依と幼少期の環境に依るところが大きいと考えられる。」⁶

川端は、一九二〇年代に文壇に入った時から晩年まで、自分と「伝統」および「仏教」との係わりについて一貫的に述べている。川端は、『文藝時代』の「創刊の辞」（大正一四年）のなかで、「我々の祖先が仏の御寺に詣でて聖から聞いたやうに、我々の子孫は文藝の殿堂に詣でて生くべき道を知るであらう」⁷と述べている。また、「文学的自叙伝」（昭和九年）では、次のように述べている。

「西洋の近代文学の洗礼を受け、自分でも真似ごとを試みたが、根が東洋人である私は（中略）自分の行方を見失った時はなかったのである。」といい、そして「私の近作では「抒情歌」を最も愛してゐる。「死体紹介人」や「禽獣」は、出来るだけ、いやらしいものを書いてやれと、いささか意地悪まぎれの作品であつて、それを尚美しいと批評されると、情なくなる。私は東方の古典、とりわけ仏典を世界最大の文学と信じてゐる。私は経典を宗教的教訓としてでなく、文学的幻想として尊んでゐる。（中略）東洋の古典の幻を私流に歌ふのである。」

⁴ 末木文美士、『仏教—言葉の思想史』、岩波書店、一九九六年、二頁～三頁

⁵ 例えば、川端富枝「若き日の川端康成と川端家」（私家版、昭和四十五年・四月）、長谷川泉「川端家ゆかり紫金山如意寺の瓦」（『国文学』昭和四十七年・六月）、羽鳥徹哉「川端康成 家柄と家系意識」（『作家川端の基底』所収、昭和五十四年・一月）など。

⁶ 今村潤子、「川端康成と仏教」、『国文学 解釈と鑑賞』一九九一年・九、一三九頁

⁷ 川端康成、「創刊の辞」、『川端康成全集』第一六巻、新潮社、一九七三年、二二二頁

(中略) これは今まで人に打ちあけたこともない、川端家の楽しい秘法であつた。西方の偉大なリアリスト達のうちには、難行苦行の果て死に近づいて、やうやく遙かな東方を望み得た者もあつたが、私はをさな心の歌で、それに遊べるかもしれぬ。」⁸

福永武彦は、川端の文学に流れている仏教の心の「特性、日本人であると共に東洋人であり、東洋人であると共に人間であることの悲しみや美しさに通じる。(中略) そして身をまかせたまま内部に深く沈んで行く時に、川端さんがそこに見直すものは死と生の幽明の界であり、この世のものでない美であり、人間の永遠の孤独である。とすれば、それは最早、単に日本人のみ味わう特殊な心情というものではあるまい。」⁹と言っている。今村は、福永の上述の言葉を引用し、これについて次のように述べている。

川端の言う「遙かな東方」とは「無為寂滅のニルヴァーナの世界」である。川端文学は福永がいうように人類を越えて人間共通の根源的なものを凝視していたわけで、そこに川端文学の普遍性(世界性)があるのであるが、それは川端が「遙かな東方を望み得たからである。

こうした世界的評価の核が仏教にあるということは、幼少期の仏教的環境、祖先の仏教への熱い帰依、経典や書画からの仏教の知識などがベースにあつて、作家の出発及び作家としての方法の体得が仏教によってなされただけでなく、人生観、藝術観も仏教を核にしてなされた当然の帰結である。

川端にとって仏教は素材の域を越えた源基をなすものであるといつてよい。¹⁰

だが、川端と「伝統」との関係を否定する研究者もいる。たとえば、「美しい日本の私」で川端は「私の作品」は「実は強く禅に通じたものでせう」と言つたが、笹淵友一は「それが禅の境地に〈達したものではない〉」とコメントしている。川端の文学は「禅僧の明澄心などはおよそ反対の、むしろ迷妄の所産である。」という点において「西欧的」であるという。¹¹これについて、今村は次のように言っている。「西洋的」であるというのは、川端が新感覚派の一人として活躍を始めた頃受けたヨーロッパ芸術の影響、即ち、ドイツ表現主義の主観強調、ダダイズムの自由連想が、川端の発想法であるところにある。しかし、

⁸ 川端康成、「文学的自叙伝」、『川端康成全集』第三十二巻、一九八二年、新潮社、四四七頁～四五七頁

⁹ 福永武彦「川端康成氏の文学」、毎日新聞夕刊、昭和四三年・十月二十八日(今村潤子、「川端康成と仏教」『国文学 解釈と鑑賞』一九九一年・九、一四三頁を参照)

¹⁰ 今村潤子、「川端康成と仏教」、『国文学 解釈と鑑賞』一九九一年・九、一四三頁

¹¹ 今村潤子、「川端康成と仏教」(『国文学 解釈と鑑賞』一九九一年・九、一四二頁)、参照

それは東洋の主客一如主義に通じている。」¹²

今村は、川端自身が、文壇に入った時において書いた「新進作家の新傾向解説」（大正十四年）と晩年に発表した「美しい日本の私」（昭和四十四年）には、自己を「東洋」、「日本」に位置づける意識の一貫性が見られる、と指摘している。今村は、川端が、「美しい日本と私」で、喜海の『榎尾明恵上人伝』より西行の和歌論を引用し、西行のいう「花」「ほととぎす」「月」「雪」などのような現象的な世界に属しているあらゆる相を「虚空」のような心でとらえたところに、仏教の「虚無」と「作品の表現」との係わりが読みみとられる、と指摘している。そして、今村は、「美しい日本の私」のこの論が「新進作家の新傾向解説」の「次の文章と重なる」、と述べている。

自分があるので天地萬物が存在する、自分の主観の内に天地萬物がある、と云ふ気持で物を見るのは、主観の力を強調することであり、主観の絶対性を信仰することである。ここに新しい喜びがある。また、天地萬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、萬物一如となつて、天地萬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。また一方、萬物の内に主観を流入することは、萬物が精霊を持つてゐると云ふ考へ、云ひ換へると多元的な萬有靈魂説になる。ここに新しい救ひがある。この二つは、東洋の古い主観主義となり、客観主義となる。いや、主客一如主義となる。かう云ふ気持で物を書現さうとするのが、今日の新進作家の表現の態度である。他の人はどうか知らないが、私はさうである。¹³

今村は続いて次のように論じている。「これは川端が新感覚派の表現の特徴をいったものであるが、川端の「万物一如・輪廻転生思想」は前衛的な文学理論と結びついているばかりでなく、日本人の美意識に通じたもので、それは禅の無と重なるものであったのである。『文芸時代』『創刊の辞』の<宗教の時代から文芸の時代へ>という提言も仏教本来の問題を取りこんだものだったといわなければならない。」¹⁴

川端は、一九六八年、ノーベル賞文学賞を受けたはじめての日本人である。ドナルド・キーン(Donald Keene)は、このことについて次のように言っている。「川端その人は疑う余地もなく現代人であり、彼の作品もまた現代の日本人の

¹² 同、一四二頁

¹³ 川端康成、「新進作家の新傾向解説」（『川端康成全集』第三十巻、新潮社、昭和五七年、一七七頁）

¹⁴ 今村潤子、「川端康成と仏教」、『国文学 解釈と鑑賞』、一九九一年・九、一四〇頁

生活のみを描いているが、ノーベル賞委員会が川端に栄誉を与えたのは、彼の作品が日本の伝統に密接していたためであった。日本人が川端受賞の報に拍手したのは言うまでもないが、日本人にさえ十分な理解のむずかしい作家が海外で評価されたことに驚く人々もいた。」¹⁵

川端自身は、ノーベル賞受賞の講演「美しい日本の私」において、自らの文学における「東洋」または「日本」の伝統的なものが「仏教」ことに「禅」である、と言っている。しかし、実に、川端の作品は、キーンが言ったように「現代の日本人の生活のみ」を表し、われわれが一読すると伝統的な「仏教」「禅」の印象を殆ど受けない。彼の作品と「仏教」「禅」との関係についての研究も多くない。この問題はどのように見ればいいのか。

川端は、自分の文学の本質が伝統的な「東洋」「日本」の仏教である、と一貫して言っているが、これは彼が自分の「現代性」を否定しているわけではない。彼は、作家の出発の時点と晩年に、やはり一貫して、自分が西洋の影響を受けたことを明言している。たとえば、「西洋の近代文学の洗礼を受け、自分でも真似ごとを試みたが、根が東洋人である私は（中略）自分の行方を見失った時はなかったのである。」（「文学的自叙伝」・昭和九年）という言葉では、「東洋人である私」が強調されるが、同時に「西洋の近代文学の洗礼を受け」ていることを認めている。また、伊藤整（一九〇五～一九六九）が一九三〇年の夏からジェイムズ・ジョイスの「意識の流れ」という手法を紹介しているが、この手法は川端に影響を及ぼしている。一九七〇年に伊藤整の死の追悼として書いた文章「伊藤整」で、川端は、その時代の伊藤のジョイスの「意識の流れ」の紹介活動が、「横光氏や私に影響と教導を与えもしたのであった。」と述べている¹⁶。つまり、川端は、自らの心が「東洋」ないし「日本」の仏教の心であると強調しているが、彼にとって、この「伝統性」は「現代性」と必ずしも対立するものではない。上述のように、今村は、川端が「新進作家の新傾向解説」において西洋的な現代主義を「東洋」の「伝統」と結び合わせている、と指摘している。

上述のように、藝術においては、「思想」が直接に論じられるのではなく、藝術的な形象を通じて感性的に表現される。川端は現代の生活しか書いていないが、その藝術的な世界には古典的な形象がないわけではなく、「仏教」または「禅」から生まれる古典的な形象も登場する。「鏡」はこれの代表的な例である。もちろん、現代作家である川端におけるこの「伝統」的な形象には「現代性」がな

¹⁵ ドナルド・キーン、『日本文学の歴史 13 近代・現代篇 4』、訳者：徳岡孝夫、中央公論社、一九九六年、二〇三頁

¹⁶ シェリフ・メベッド、「昭和初期における「意識の流れ」受容を巡って—— ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』と川端康成の「針と硝子と霧」」、『言葉と文化』Vo.4、名古屋大学大学院 国際言語文化研究科、二〇〇三年、九頁

いわけではない。実に、そこで現代性と伝統性が融合される。ここで重要なのは、川端のこの「伝統性」がどのように現代的な文脈において形づくられるか、という問いである。

本研究では、われわれは、まず、川端の「鏡の世界」の根源が仏教的伝統にある、という仮説を立て、それを検証したい。この仮説の根拠は、川端の自己認識にある。「美しい日本の私」は川端が自らの文学観と仏教についての見方を一番詳しく説明しているのだが、そのなかで自らの文学の根底に仏教の心が流れていると述べている。その仏教の心において重要なのが「鏡の世界」なのである。われわれは、晩年の川端がこの講演のなかで語った自らの藝術的な世界に関する言葉に準拠し、彼が自らの文学と仏教との繋がりについてどのように考えているのかを明らかにし、それを通して彼の文学における「鏡の世界」の起源を求めることにする。

2. 川端の「空」「無」

「美しい日本の私」によれば、川端の文学創造の根底に流れている精神は、仏教の「空」「無」である。川端はこのエッセイで自分の文学を直接語るのではなく、日本の仏教における「無」の精神を論じている。しかし、その構成とタイトルからみて、それがかれの文学の真髓についての考えであることは間違いない。川端はまず道元、明恵、良寛、一休の仏教思想を語り、禅の「無」が「西洋風の虚無ではなく、むしろその逆で、万有が自在にに通う空、無涯無辺、無尽蔵の心の宇宙なの」¹⁷であると説明する。そして日本の枯山水、生花、茶道、源氏物語、古今集などについて論じ、それらが禅に通じるものであると言っている。つまり、彼は日本文化の美が禅の「無」の影響を受けて生まれたものであると考えているわけである。日本的美の根底に禅の思想を置く考えは、この講演を道元の「本来ノ面目」と明恵の歌の引用から始めていることの中に、示されている。

「春は花夏ほととぎす秋は月冬雪さえて冷しかりけり」

道元禪師（一二〇〇年—一二五〇年）の「本来ノ面目」と題するこの歌と、
「雲を出でて我にともなふ冬の月風や身にしむ行きや冷めたき」

明恵上人（一一七三年—一二三二年）のこの歌とを、私は揮毫をもとめられた折りに書くことがあります。¹⁸

¹⁷ 川端康成、「美しい日本の私」、川端康成全集第二十八巻、新潮社、一九八二年、三五二頁

¹⁸ 同、三四五頁

その講演の終わりにも、道元の「本来ノ面目」と明恵の歌を繰り返し、仏教の「虚無」と文学的表現との関係について論じた西行の言葉を引用し、自分の文学もその仏教の「無」と関係があり、「日本、あるひは東洋の〈虚空〉、無」がその西行の言葉「にも言いあてられ」とした上で、次のように言う。彼の「作品を虚無と言ふ評家がありますが、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。道元の四季の歌も「本来ノ面目」と題されてをりますが、四季の美を歌ひながら、實は強く禪に通じてものでせう。」¹⁹

この東洋、日本の無は、当然、川端が論及している仏教の無、例えば道元の「本来ノ面目」の無である。この川端の考えを理解する為には、彼の準拠した西行の論と道元の「本来ノ面目」を理解しなければならない。そして、その為には、仏教の「空」、「無」の思想とそれらの関係の基礎的理解が不可欠である。

仏教の「無」というのは「存在しないもの」、「非存在」であり、「有」に対立するものである²⁰。「空」は、時代や思想家によって相違があるが、変わらない根本的な考えが、「固定的實在の無いこと」、「實在性を欠いていること」²¹である。「空」の理論は竜樹によって大成された。竜樹は、個々の現象が「きわめて複雑多様な関係性すなわち縁起の上に成立し、しかもその関係性は相互矛盾・否定をはらみつつ依存し合うことを明確に論じ、それは日常世界にまで及ぶ。ここに諸要素などの実体視による自性（それ自身で存在する独立の実体）を完全に消滅し去り、その根拠と実態を「空」という系列が確立し、また言葉も一種の過渡的な仮として容認される」²²。「空」の思想はさらに「不二」という思想と繋がっている。生と滅、垢と浄、善と不善、我と無我、色（「現象性」）と空（「全体性」あるいは「本体」）などは相反的な現象であるが、それら現象の本質が「空」であり、元々二つに分離されず、一つのものであるという一元的な世界の見方が「不二」である。「それらの二つのものは、それぞれ独立・固定の実体をもって存在しているのではなく、無我・空のもとで、根底は不二・一体をなしている。つまり、〈不二〉とは〈空〉を関係の上に言い直したものである」²³

無は「ものについての否定的な認識判断であるが、〈空〉〈空性〉の考えは〈無〉が一つのものとして実体視されたことさえ拒否するもので、有無を越えている。

¹⁹ 同書、三五八頁

²⁰ 中村元、福永光司、田村芳郎、今野達（編）、『仏教辞典』、岩波書店、一九九六年、七七七頁

²¹ 同書、一九六頁

²² 同書、一九六頁

²³ 同書、七〇七頁

その意味で有無を離れたものが空性の立場である。」²⁴すなわち、「無」は「非存在」であるが、「空」が「無」と「有」の対立的な見解をも離れるように「空」と「無」は区別されている。

たしかに「空」と「無」は同義的な概念として使われることが多い。しかし、「空」は世界の本質を指す形而上学的な概念であるが、ものの実在性を否定する「無」は、「無我無念」「無心」という語句に見られるように、心の世界に適用されることが多い。川端では、「無」と「空」がどのように扱われるのであったか。彼は、「美しい日本の私」において禅の「無」について次のように説明する。

禅宗に偶像崇拜はありません。禅寺にも仏像はありますけれども、修行の場、座禅して思索する堂には仏像、仏画はなく経文の備えもなく、瞑目して、長い時間、無言、不動で坐つてゐるのです。そして、無念無想の境に入るのです。「我」をなくして「無」になるのです。この「無」は西洋風の虚無ではなく、むしろその逆で、万有が自在に通ふ空、無涯無辺、無尽蔵の心の宇宙なのです。²⁵

ここで、川端は、「無」とは「万有が自在に通ふ空」であり、「無涯無辺、無尽蔵の心の宇宙なの」である、と説明する。したがって、彼の理解した「無」は、一般的な使い方のように「心」を扱う概念である。また、この無は、「万有が自在に通ふ空」あるいは万有と融合している心の状態でもある。この文脈には、「万有が自在に通ふ空」という言葉において「空」は「無」と同じである。したがって、ここで、川端は殆ど「無」と「空」とを同義的な概念として使っている。

川端の引用した西行の言葉は、明恵に向って藝術と仏道の関係を語るものである。²⁶

西行法師常に来りて物語りして言はく、我が歌を読むは遥かに尋常に異なり。花、ほととぎす、月、雪、すべて万物の興に向ひても、およそあらゆる相これ虚妄なること、眼に遮り、耳に満てり。また読み出すところ

²⁴ 同書、七七七頁

²⁵ 川端康成、「美しい日本の私」、川端康成全集第二十八巻、新潮社、一九八二年、三五二頁

²⁶ これは喜海の『梅尾明恵伝』の中に書かれている。西行がこの歌論を語ったという事実に関して疑問が提起されている。例えば年をとった西行（七一歳）が若い明恵（十七歳）に高度な歌論を教えることが不自然である、という考えがある（平水汎訳注『明恵上人伝記』）。しかし西行研究史上、例えば目崎徳衛の『西行の思想史的研究』や山田昭全の『西行の和歌と仏教』や白州正子の『西行』や桑子敏雄の『西行の風景』などで示されているように、西行の思想が分かる為にはこの歌論を理解することが不可欠である、と一般的に認められる。

の言句は皆これ真言にあらずや。花を読めども実に花と思ふことなく、月を詠ずれども実に月と思はず。ただこの如くして、縁に随ひ、興に随ひ、読みおくところなり。紅虹たなびけば虚空色どれるに似たり。白日かがやけば虚空明らかなるに似たり。しかれども、虚空はもと明らかなるものにもあらず。また色どれる物にもあらず。我またこの虚空の如くなる心の上において、種々の風情を色どるといへども更に蹤跡なし。この歌即ち如来の真の形体なり。²⁷

この論で西行は明恵に、和歌が「真言」即ち仏の真理を語る言葉であると説明している。西行の詠んだ月、雪、花は単なる月、雪、花ではない。それらの現象の本質は「空」「無」である。「虚空の如くなる」西行の心は、月や雪や花などの現象を反映し、それらの映ずるイメージを「風情に感じるままに詠み置いている」。したがって、西行の歌は、「空」の心と同一であり、「空」の世界を表す。そのような歌は本体としての「如来の真の形体」になる。つまり、西行のこの言葉は「空」的な心と藝術的表現との関係について語っている。

また、道元の「本来ノ面目」の歌にも「無」の心と藝術の表現との関係を読み取ることができる。この歌を理解するため、「本来の面目」ということを参照しなければならない。道元はこれについて『普勸坐禅儀』において、次のように書いている。「須休尋言逐語之解行、須學回光返照之退歩。身心自然脱落、本来面目現前。欲得恁麼事、急務恁麼事。」²⁸道元のこの言葉の意味は次のようである。「言葉の跡を訪ねまわる探索はやめて、一步自分に振り返って、自分を凝視める内省をしなければならない。このような自己内省をしてゆくとき、体や心に対する執われがおのずから脱け落ちて、本来の面目が現れるのである。このような本来の面目を得たいと思うならば、何をおいてもそれを現前せしめる坐禅に努めなければならない。」²⁹道元の用いた「回光返照」という言葉は元々

²⁷ 川端康成、「美しい日本の私」、川端康成全集第二十八巻、新潮社、昭和五十七年、三五七頁～三五八頁

桑子敏雄はこの西行の言葉を次のように現代語訳している。

「わたしが歌を詠むのは、普通とはまったく違っています。花、ほととぎす、月、雪、すべての風情あるものに向っても、およそあらゆる現象は虚妄であることを目のあたりにし、耳にも聞いています。また、詠み出すことばは皆これ真言ではないでしょうか。花を詠むといってもそれを実体において花と思っているわけではなく、月を詠んでも真実に月と思っているわけではありません。ただ、あるがままに、縁に従い、風情に感じるままに詠み置いているのです。これは紅の虹が空にかかれば大空が彩られるのに似ています。太陽が燦々と輝けば、大空が明るくなるのに似ています。けれども大空はもともと明るいものでもなく、また彩られているものでもありません。私はまたこの大空のような心の上に種々の風情を彩るのですが、だからといってそこに何にか跡が残るわけでもありません。この歌は、大日如来の本当の形体です。」

(桑子敏雄、『西行の風景』、日本放送出版協会、一九九九年、三五頁)

²⁸ 鏡島元隆、『道元禅師語録』、講談社、一九九〇年、一七一頁

²⁹ 同、一七二頁

『臨濟録』にある。臨濟は「自ら回向返照して、（中略）身心の祖仏と別ならざるを知って、当下に無事なるを、方に得法と名づく」³⁰と教えている。つまり、道元の「本来ノ面目」というのは、有限な「現象」として人間の身心が、本来、無限な「本体」である「仏」のはたらきの現れである、ということである。それゆえ、道元の「本来ノ面目」の歌は、無限な「本体」である春、夏、秋、冬と、有限な「現象」としての花、ホトトギス、月、雪が別々に存在するのではなく、「春」「夏」「秋」「冬」のような無限な「本体」が、具体的な形を持つ有限な「花」「ホトトギス」「月」「雪」のような「現象」を通して現れてくる、という思想を表わしている。また、「花」「ホトトギス」「月」「雪」等は、現象世界の面、独立的な現象であるが、本質上、それらの現象は「本体」の存在形式であるから、別のものではない。これを藝術的表現の面からみれば、「花」、「ホトトギス」、「月」、「雪」などの有限な藝術的記号を通して「春」、「夏」、「秋」、「冬」などのような無限な意味を表わすという表現原理をそこに読み取ることができる。

川端は「美しい日本の私」において彼の文学の全体が道元の「本来ノ面目」の「空」「無」のような世界であると言っているが、その道元の「本来ノ面目」の世界は、「鏡の世界」の性質を持っている。以下、この「鏡」の性質を明らかにする。

3. 仏教における「鏡」の形象 —— 「空」と「心」の象徴

「鏡」は、仏教に於ける重要なメタファーである³¹。仏教の思想では、心はもともと「空」的なものである。その「空」的な心は「萬物」を反映できるものであるばかりでなく「本体」をもこの心に反映できる。しかし、人生の過程の中で客観的世界に接することによって心は知識や先入観などで満ちてくるようになる。この満ちた心は「本体」を映す鏡にはなれない³²

仏教の歴史を通して、「鏡」は「心」と「空」の象徴である。「心」は、月を映す水や世界を映す鏡のようなものである。また、「空」の思想は、水の中に映す月の影の如く、鏡の中に映す像の如くと、隠喩によって説明されている。「空」の本質を捉えるために、この「鏡」の隠喩の性質を理解しなければならない。

³⁰ 入矢義高（訳注）、『臨濟録』、岩波書店、一九八九年、一二六頁

³¹ 仏教の「鏡」は、西洋の現代哲学にも影響を及ぼしている。西洋哲学の仏教における「鏡」の形象の受容については、Steven Laycockの『鏡としての心と心の反映 — 西洋的現象学への仏教の影響』で、詳しく論じられている。（Sten Laycock, *Mind as Mirror and the Mirroring of mind – Buddhist Reflections on Western Phenomenology*, State University of New York Press, 1994）

³² Daisetz Teitaro Suzuki, *The Zen Doctrine of No-Mind: The significance of the Sutra of Hui-Neng*, York Beach: Samuel Weiser, 1981, p. 17

以下、仏教の経典における「鏡」の形象を考察し、その形象と「空」の思想との係わりについて述べることにする。

上述の道元の「本来ノ面目」の歌は、「本体」と「現象」との関係について説いているが、仏教では、この関係は、「鏡」の反映の性質に即したものとして説かれる。たとえば、『華嚴経』では、「仏」（本体）と現象の世界との関係について説くとき、「鏡の世界」の隠喩を用い、その関係が「反映」の関係である、と述べている。『華嚴経』の「兜率宮中偈讚品第二十四（八十巻中二十三巻目）」は次のように言っている。

一々のもろもろの如来は、自在のちから無量におはし、不可思議の劫に、これを説くとも窮め盡せるものではない。

三世のもろもろの衆生は、悉くその數を知り得るとしても、導師の功德の藏はその數を盡すことが出来ない。

無二・不思議であつて、種々の身に應現し、十方見ざるなさも、いまだかつて別異がない。

たとへば、浄らかな満月が、あまねく一切の水にうつり、影像は無量であるけれど、本の月に二つないがやうである。

かくのごとく無礙の智は、等正覺を成就して、あらゆる国土に應現するも、佛身は始めより無二である。³³

ここで、『華嚴経』は、「月」と「水」の隠喩を用いて、「本体」（仏）と現象との関係について説いている。「月」は一つしかないのに、地上にある無数の川や湖の「面」に「影」が反映される。そして、もとはと言えば、この無数の「影」は、一つの「月」に属している。「仏」（あるいは「本体」）は、もともと、「月」のように、一つしかないが、無数の「水」の「面」に登場する「かげ」の如く、各々の「現象」のなかに存在している。

かくして、現象の世界は本体の世界を映し出している。本体と現象の関係は、月と水の関係のように、「鏡の世界」における「映るもの」と「鏡」の関係のようなものであると言えよう。眞実を求めることは、この現象の世界を離れ、どこか遠い世界に向うべきではなく、われわれの現象の世界の中に、すでに存在している眞実を把握する、ということである。

上述のように、道元は、色々なところで、「本来ノ面目」について説いている。『普勸坐禅儀』の「本来ノ面目」は、有限な「現象」としての人間の身心が、本来、無限な「本体」として「仏」の現れである、ということである。「本来ノ面目」の歌においての「本来ノ面目」というのは、「本体」（「春」）と「現象」（「花」）

³³ 江部鴨村、『全訳 華嚴経』、篠原書店、昭和九～十年、六〇九頁

との関係において、各現象が相違するのに、「本体」はその各々の「現象」のなかに存在する、ということである。ここで、藝術的表現の面からみれば、「花」（現象）を通して「春」（「本体」）のような無限な意味を表わす、という表現原理を読み取ることができる。

道元自身、『正法眼蔵』において、「本来ノ面目」の「表現法」について明確に論じたことがある。道元禅師は『正法眼蔵』の「梅花」のなかで、次のように言う。

先師古仏云、「本来面目無生死、春在梅花入画図（本来面目生死無し、春は梅花に在つて画図に入る）」。

春を画図すると、楊梅桃李を画すべからず。まさに春を画すべし。楊梅桃李を画するは楊梅桃李を画するなり、いまだ春を画せるにあらず。春は画せざるべきにあらず。しかあれども、先師古仏のほかは、西天東地のあひだ、春を画せる人いまだあらず。ひとり先師古仏のみ、春を画する尖筆頭なり。

いはゆるいまの春は画図の春なり、「入画図」のゆゑに。これ餘外の力量をとぶらはず、たゞ梅花をして春をつかはじむるゆゑに、画にいれ、木にいるゝなり。善巧方便なり。³⁴

唐木順三は、道元の以上の論において「春」と「花」との関係が、「空」（「本体」）と「色」（「現象」）との関係に相当する、と指摘している³⁵。「花」は独立的かつ実在的な現象ではなく、「春」においてさまざまな「縁起」、たとえば、春の温度、天気、水、土、動物などの「協力」によって咲くことのできたものである。また、春の温度、天気、水、土、動物などの「協力」は地球、太陽、太陰（月）などのはたらきによって生まれる。かくして、「一つの花が開くにも、全宇宙の力が働いてゐる。この花を咲かせるために世界全体が協力してゐる。

³⁴ 道元禅師、『正法眼蔵』第三卷、水野弥穂子 校注、岩波書店、一九九一年、一八〇頁 現代語訳は以下の通りである。

「先師古仏は云った、
本来面目無生死
春在梅花入画図」

人と人の世界にはもともと生死はない。

春は梅花のなかに在り、梅花によって画のなかに入るのだ、と。

春を画くためには、柳と梅と桃や季を画いてはならないのだ。まさに春そのものを画かねばならない。柳と梅と桃や季を画くならば、柳と梅と桃や季を画くことになる、それでは春を画くことにはならない。春そのものを画けないはずはない。（中略）

ここに云われる春は、「画に入る」と云うのだから画かれた春である。これは余計な力を借りてはいない、ただ梅花によって春を自らの春たらしめているのであり、春を画に入れ、木に入れるのである、この手法は鮮やかなものだ」

（石井恭二 注釈、『現代文 正法眼蔵』、第四卷、河出書房新社、二〇〇〇年、一一〇頁）

³⁵ 唐木順三、「道元——中世藝術の根源」（古田略歴編、『禅と日本文学 第一卷 禅と芸術』ペリかん社、一九九六年、一二五頁）

この力と協力の上に、咲くといふことが現前する。華開といふ起において世界起、世界起において華開起である。その上また、梅華といふ実体があると思ふのは妄見である。ただ衆法合成、合成此花である。」³⁶

道元のこの論は、次のようにまとめることができるだろう。「藝術家」は「春」（「本体」）を画くとき、その抽象的な「本体」を直接的に画くことはできず、柳や梅の花などの各現象的な世界を画くことを通して「春」を表す。そして、「本体」そのものが各現象のなかにあらわれるから、「藝術家」は各現象を通じて本体をとらえることになる。「花」の外では「春」を把握できない。隠喩的に言えば、「春」が「花」のなかにあり、「花」のなかに「春」も現れるから、「花」と「春」とはお互いに反映される「鏡」の性質を持っていることになる。

したがって、「春」それ自体と各現象としての「花」との関係は、支配的な関係ではなく、お互いに対照的に反映され合う関係である。梅や柳などの各現象は、本体としての春を映すものであるから、「春」はそれらに宿る普遍性である。ここには、万有の本質が、「鏡」のようなものであり、各々の現象が「鏡」として「本体」を映す、という世界観が示されている。

言うまでもなく、道元の上述の論における「春」と「花」との関係は、『華嚴経』における「月」と「水」との反映の関係に相当している。これらが表すのは、「本体」（「月」あるいは「春」）が、各現象（「花」「水」）のなかに存在する、ということである。仏教によると、何らかの現象を見て、その現象のなかに反映される「本来」が見えず、その現象を独立的かつ実在的なものとして見ることは、「無明」である。

仏教では、万有と本体との関係ばかりではなく、「心」と「本体」との関係も、「鏡」の反映の性質を持っている。どのような現象も「本体」の本質を反映するのであるならば、人間の「心」もそれに相違しない。まず、川端の理解した明恵の心について考えてみよう。川端は、「美しい日本の私」の中で、明恵の歌における「月」と「心」について次のように言っている。

明恵は禅堂に夜通しこもっていたか、あるいは夜明け前にまた禅堂に入ったかして、

禅観のひまに眼を開けば、夜明けの月の光り、窓の前にさしたり。我身は暗きところにて見やりたれば、澄める心、月の光りに紛るる心地すれば、

隈もなく澄める心の輝けば我が光りとや月思ふらむ

西行を桜の詩人ということがあるのに対して、明恵を「月の歌人」と呼ぶ人もあるほどで、

あかあかやあかあかあかやあかあかやあかあかやあかあかあかあかや月

³⁶ 同書、一二六頁

と、ただ感動の声をそのまま連ねた歌があったりしますが、夜半から暁までの「冬の月」の三首にしても、「歌を詠むとも実に歌とも思はず」（西行の言）の趣きで、素直、純真、月に話しかける言葉そのままの三一文字で、いわゆる「月を友とする」よりも月に親しく、月を見る我が月になり、我に見られる月が我になり、自然に没入、自然と合一しています。暁前の暗い禅堂に坐って思索する僧の「澄める心」の光りを、有明の月は月自身の光りと思うだろうという風であります。³⁷

明恵が禅堂の中で座禅をする時に輝く月を見てもその光は月からの光であるか自分の心からの光であるかを区別しない。言い換えれば、心と月は一つになっている。心と自然としての月は「鏡」のようなものとしてお互いに反映し合うものである。心は月を反映し、月も心を反映する。

ここで、川端は西行の上述の和歌論（「歌を詠むとも実に歌とも思はず」）を引用し明恵の「月の歌」を論じている。西行のこの鏡の心を理解するために、西行のこの和歌論を再考しよう。

西行は、まず、花、ほととぎす、月、雪などのすべての現象が「虚妄」であると言っている。西行の歌は、「真言」であるから、現象の世界を表現する作品ではない。「花を読めども実に花と思ふことなく、月を詠ずれども実に月と思はず」。西行の「歌」すなわち「心」は、「紅の虹が空にかかれば大空が彩られるのに似てい」る。言い換えれば、それは「空」「無」である。大空は明るいが、「虚空はもと明らかなるものにもあらず。また色どれる物にもあらず」、太陽が輝いているために、大空も明るい。かくして、大空の明るさは、太陽と「縁」が結ばれるため、存在する。西行の悟っている「この虚空の如くなる心の上において、種々の風情を色どるといへども更に蹤跡なし。」かくして、西行の心は、清浄な鏡になって、「月」を映し出して、月と合一しても、その心のなかに何にかの「跡」が残せず、そのまま「空」「無」である。西行の心は、「月」のような現象の世界に接するために、「心」はそのまま純粹な「歌」になる。西行の弟子であった明恵の歌「あかあかやあかあかあかやあかあかやあかやあかあかあかあかや月」もそのような歌であるだろう。そのような「作品」は「心」（あるいは「本体」との区別ができず、すなわち「如来の真の形体」になる。つまり、西行の論では、「作品」と「心」と「本体」とが一体化される。

道元は『正法眼蔵』の「現成公安」のなかでも、「心」を象徴する「鏡の世界」について次のように述べている。

³⁷ 川端康成、「美しい日本の私」、川端康成全集第二十八巻、新潮社、昭和十五年七月、三四六頁

人のさとりをうる、水に月のやどるがごとし。月ぬれず、水やぶれず。ひろくおほきなるひかりにてあれど、尺寸の水にやどり、全月も弥天も、くさの露にもやどり、一滴の水にもやどる。さとりの人をやぶらざる事、月の水をうがたざるがごとし。人のさとりを罣礙せざること、滴露の天月を罣礙せざるがごとし。ふかきことはたかき分量なるべし。時節の長短は、大水小水をを檢点し、天月の広狭を辨取すべし。³⁸

「水」と「月」は悟った心の象徴である。悟った心は「空」になったら何もないので宇宙全体を映すことができるのだろう。かくして、心は「鏡」の性質を持っていると言える。

西行と道元の上述の思想の根源は、『華嚴経』『大乘起信論』などの仏典にある。たとえば、『大乘起信論』は、四つの「鏡」を隠喩として「真如」あるいは悟っている心について説いている。それらは、「如実空鏡」「因薫習鏡」「法出離鏡」「縁薫習鏡」である。ここで、われわれは、「如実空鏡」と「因薫習鏡」における「鏡の世界」の構造を考察してみよう。「如実空鏡とは、「本来のあり方としてのさとり」である。「それは一切の主観（心）客観（境界）の相を離れていて（遠離＝空）何ものもそこに現われるものがない。〔鏡自体には何も映し出すものがないように、〈さとり〉の自体は〕何ら現し出す（照覚）ものをもたないからである」。「因薫習鏡」とは「因としてはたらきかける鏡」である。すなわち、悟っている心は、「どんな影像が現われても鏡自体は汚れないごとくである」。また、悟っている心は、清浄な「鏡」のように、その「鏡」の「面」の前にどのような「映るもの」があっても映し出すことができる。さらに、そのような「鏡」は、「面」に映されるいかに汚れた「映るもの」があっても、「鏡」それ自体を染汚することはできない。換言すれば、そのような心は、万有の本質を把握できるが、どのような汚れる対象に接してもそのまま

³⁸ 道元禅師、『正法眼蔵』第一巻、水野弥穂子 校注、岩波書店、一九九〇年、五六頁～五七頁

現代語訳は以下の通りである。

「人が悟りをえるのは、水に月が宿るようなものである。そのとき、月は濡れもしない、水が壊れることもない。それは、広く大きな光ではあるが、ほんの少しの水にも宿り、月のすべては天のすべては草の露に宿り、一滴の水にも宿る。悟りが人を壊さないのは、月影が水を穿つことのないようなものである、一滴の水に天月のすべてが覆い妨げられることなく宿るようなものである。水に映る影の深さは天の高さと等しい。時間の長さや短さは、無量の時も一瞬の時も時であり、それは、大きなみずと小さな水のようなものだと考え、大きな水には大きな月と広い空が映り、小さな水には小さな月と狭い空が映るようなものだと、努めて会得しなければならない。」

（石井恭二、『現代文 正法眼蔵』、第一巻、河出書店新社、一九九九年、一六頁～一七頁）

清浄である。³⁹

纏めよう。川端は、「美しい日本の私」で、彼の藝術的な世界が西行の歌と道元の「本来ノ面目」と同じである、と語っていた。西行の歌と道元の「本来ノ面目」は、「空」「無」の世界であるが、その「空の世界」が「鏡の世界」でもある。現象の世界の各々のものは、「本体」を反映するものである。また、心も、「本体」を反映するものである。悟っている心は、一番純粹に「本体」を映し出しながら、その心のなかにもその跡を残さない。われわれは、本研究で、川端文学に登場する「鏡の世界」の根源が仏教にある、という作業仮説を立てたい。勿論、川端の作品が西行の歌（「作品」と「心」と「本体」とが一体化される）のようなものである、というわけではない。川端は、日本の代表的な禅師の古典的な詩のように直接に仏教の主題について書いているのではなく、殆ど現代の日本人の生活しか表現しない。しかし、川端は、仏教、ことに禅の形象や考え方を借りて、現代的な内容を表現するから、その現代的な内容の根底に禅の心も流れている。本研究の方向は、さまざまな角度から川端の思想および世界観を照射し、彼の文学における「鏡の世界」の本質に到ることを目的としている。

III. 論文の構成

本論文は、上述の「鏡の世界」における諸関係に応じて分節される。「鏡の世界」に関するそれらの課題を明らかにするために、次に、それぞれの章が論じる主題を述べておこう。

第一章では、われわれは「鏡の世界」の構造を分析する。第二章と第三章では、「見る主体」と「映るもの」との同一の場合に注目して、「鏡の世界」における「美的自意識」と「無常感」を明らかにする。第四章では、「見る主体」と「映るもの」との相違の場合を中心として、「不二の空間」を明白にする。最後に、「鏡の世界」と川端の表現法との繋がりについて論じる。具体的に言えば、論文の構成は、次のようなものである。

第一章では、川端文学における「鏡の世界」の内的構造と外的構造を分析す

³⁹ 宇井伯寿、高崎直道（訳注者）、『大乘起信論』、岩波書店、一九九四年、一九四頁～一九六頁

また、「法出離鏡」とは、「[真実なる] 諸徳が汚れを払って現われ出た鏡」である。「これは[前項の、因のうちに備わる] 不空なる諸徳が、[それを覆う] 煩惱という妨げ（煩惱礙）、および知に関する妨げ（智礙）を除き去って、[さとりとまよいの] 和合した[アーヤ識の] 相を離れて、淳浄な明知となる点をいう」。そして、「縁薫習鏡」とは「[外から] 縁となって衆生にはたらきかける鏡」である。「これは[前項の] 不空な徳性が覆いを離れて輝き出る（法出離）のにもとづいて、その結果[雲を出た満月のごとく] 遍く衆生の心を照らし出し、善根を修めさせるべく、その心の動きに応じて（随念）はたらきを現わす点をいう。」（同書、一九四頁～一九六頁）

る。内的構造は「鏡」と「映るもの」と「かげ」（鏡像）の三つの要素の間関係である。「鏡」には「面」がある。「面」がなければ、反映することができず、「鏡」になれないが、川端文学では、「面」のないものでも「鏡」になれる。「映るもの」は「鏡」の前に立って「鏡」の面のうえに映され、その面に「かげ」を作るものである。「かげ」は「鏡」の性格である「反映」によって造られた鏡の面に形成される「映るもの」のイメージである。これら「鏡の世界」の各要素間関係は次の通りである。「映るもの」は「鏡」に反映される「かげ」に基づいて明らかに認識され、「映るもの」と「かげ」の関係は認識関係である。これは川端文学の真髄である。更に、川端文学において「鏡の美学」とは対象についての表現法である。藝術的対象は直接に表現されず、鏡に映る「かげ」として表現されている。

第二章では、川端文学に於ける「美的自意識」という精神的現象の本質について論じる。「美的自意識」とは美的判断に於ける自覚である。「美的判断」とは、美的対象の比例や調和や美的質などに対する主体の判断である。そして、「自意識」とは「反省」であり、「自我とは何か」という問いを發することである。この章は、美的判断の中に自己意識がどのようにあらわれるのかについて探究し、この精神的現象の客観的実在性を明確にする。

川端の「鏡の世界」の中に美的自意識は三種類がある。第一に、美的主体は、「かげ」として自分の「反価値」を意識する。第二に、美的主体は、「映るもの」として自分の「価値」や「反価値」を意識する。第三に、美的主体は、「映るもの」として自分の「反価値」を意識するだけでなく、「鏡」と同一化しようとする。

第三章は、川端文学における無常の美意識を論じる。この章は、まず、川端文学の中で無常の現象としての「生」「老」「病」「死」が、「鏡の世界」の中に対照的に反映されていることに基づいて無常感を論じる。川端文学における無常の美意識を考えるには、「死」の問題に注目するだけでは不十分であり、「生」と「死」について同時に考察しなければならない。なぜなら、仏教における無常というのは、「滅」のことばかりでなく、「滅」のなかに「生」が成ることだからである。

第四章では、川端文学における「不二」の空間について考察する。川端はその藝術的世界の中で「空」的美的空間を創造している。美的空間とは藝術作品のなかに反映されている空間であり、そこには作家の空間についての見方ばかりでなく、世界観や人生観や美意識なども映し出されている。美的空間は、空間藝術である絵画や庭園などにおける核心的な問題であるが、時間藝術である文学にも美的空間が表現されている。文学に於ける美的空間は文学的遠近法にもとづいて表現された藝術的世界である。川端文学では、近景と遠景を区別す

ることができないような遠近法がもちいられている。この空間は「鏡の世界」の中によくあらわれている。

第五章は、「掌の小説」を通して川端の表現法を考察し、その表現原理のなかで「鏡の美学」を読み取る。上述のように、「鏡の世界」は、「内容」ばかりではなく「表現法」にも関わっている。本章は、「鏡の世界」の表現法を考察するために、川端の極めて短い「掌の小説」に注目する。多くの識者が指摘したように、「掌の小説」は川端文学の基礎的な形式である。本論は、「掌の小説」の文芸形式の「短さ」という制約から生まれる手法の本質を考察し、このジャンルの「鏡の美学」を明らかにする。

本論文は、川端文学についての研究であるが、川端の作品を解釈し、その把握に基づいてかれの作品の基底に流れている美意識を探究する。本論文における川端文学は、研究対象であるばかりではなく美意識についての研究素材でもある。そして、本論は、主に、仏教の角度から川端文学を照射し、考察する。つまり、仏教的美意識は日本文化の中で建築、音楽、絵画、庭園、文学などのさまざまな芸術ジャンルのなかに流れているが、本論文は仏教的美意識が芸術の具体的な事例としての川端の文学のなかにどのようにあらわれているかについて考察するものである。

第一章 「鏡の世界」の構造

I. 序

序論においてわれわれは、川端の仏教的美意識を解明する鍵が、「鏡」にあることを明らかにした。本章の課題は、その鏡の世界の構造を、作例に即して、具体的に明らかにすることである。そして、序論において論じたように、鏡の世界は、その内的構造と外的構造の両面から考察すべきものである。内的構造とは、鏡そのものに属するもので、「鏡」と「映るもの」と「かげ」の三つの要素からなる。それにたいして外的構造とは、見る主体と鏡との関係を指す。

また、「映るもの」の「かげ」は「鏡」の「反映」によって造られる。「面」を持つ水やガラスなどは「反映」できるから「鏡」になる。「面」がなければ、「反映」できず、「映るもの」の「かげ」を造ることができないので、鏡となることができない。しかし、川端の多くの作品では、「面」がなくても、「鏡」の役割をになうものがいろいろある。マシユウ・ミゼンコは、『雪国』『水晶幻想』『水月』の三つの作品を分析し、次のように言っている。

川端文学の作中人物は常に超越的、唯心的、そして自己的な何物かを探求しているといえるだろう。この追求は、実在する人物や事物の世界への抵抗であり、錯覚、空想、または幻影という形でなされるのである。こうした川端文学では、事物は結局事物そのものとして存在するのではなく、本質的に芸術家と似ている特別の視点人物にとってのみ存在するわけである。したがって、物質的な現実の捨象された人物や事物がイメージとしてもっともよく機能しているし、視点人物の意識の「鏡」として存在している。この原理を論証する為、鏡そのものが小道具として用いられた作品から三つを取り上げたが、鏡ではなくても「鏡」の役割を果たしているであろうものを持つ作品も沢山ある。例えば、『千羽鶴』の茶碗、『山の音』の山の音や慈童の面をつけた菊子、『眠れる美女』の少女達——これらは直ちに思い浮かぶ例で、他にもいろいろある。⁴⁰

ミゼンコは、ここで、指摘するだけで、『千羽鶴』の茶碗、『山の音』の山の音や慈童の面をつけた菊子、『眠れる美女』の少女達がどのようにして「鏡」の役割を果たしているかについて論証していない。以下、第二節と第三節において「内的構造」と「外的構造」を順次分析し、第四節以下において、鏡ではな

⁴⁰ マシユウ・ミゼンコ、「川端文学における「鏡」」、『国文学——解釈と鑑賞』、至文堂、一九八一年、四号、一六八頁～一六九頁

いの「反映」の機能を持つ人や事物を、具体的に考えてみたいと思う。

II. 鏡の世界の内的構造

鏡のうえにももの姿が映される。そこで、鏡と、鏡像（かげ）、そして鏡像の対象である「映るもの」の三契機が抽出される。これら三つの要素はお互いに変換され合うことがまれではない。鏡の本質が「反映」の作用だからである。逆に、「反映」の作用をもつものは、一種の鏡と見ることができる。川端文学の世界では、鏡ばかりでなく、「水」や「湖」などの他のものを映すものが「鏡」の性格を持っている。

鏡に対する川端の強い関心を示しているのが、「鏡」のなかの「鏡」という特異な事例である。この場合、見る主体は、鏡の面に映されている「かげ」ではなく、「鏡」のなかの別の「鏡」に映された対象を見る。たとえば、『水月』と『屋上の金魚』にその例が見られる。『水月』において京子の夫は「大雨の後、庭の水たまりにうつる月」が京子の鏡に再び映されているのを見る⁴¹。また、『屋上の金魚』では、千代子は水瓶に浮かんでいる金魚の姿と屋上にある水槽に映る月影が枕のところに大きい鏡に同時に反映されたイメージを常に見ている⁴²。それぞれの事象は、鏡に反映することによって、どのような意味を得るのか。言い換えれば、「かげ」と「映るもの」とは、どのような関係にあるのか。

「かげ」は鏡の面に反映されたイメージである。「かげ」といえば、われわれは、それが本当のものではなく、単なる「イメージ」にすぎないと常に考える。「映るもの」が一つであるのに対して、「かげ」は鏡や反射面の数だけある。「かげ」には核心的な同一性がない。「かげ」は「映るもの」と「鏡」とによって形成されるのであるから、「映るもの」と「かげ」との関係は、「映るもの」が「かげ」を支配する関係であろう。しかし、川端文学では、「映るもの」が「かげ」を支配しているわけではない。逆に、「映るもの」が「鏡」に反映された「かげ」によってはっきりと認識されることがある。よって、「映るもの」と「かげ」の関係は認識関係であると思える。たとえば、『水月』を参照してみよう。

この作品において、京子は、病気で寝たきりの前の夫に小さい鏡を渡し、それを通して世界を見せてやる。夫は、その鏡に映された畑で働く京子の姿と窓外の風景を見る。そして、京子もまた、夫と共にその鏡を見て、そこに映った世界を通して夫の心を感じとる。

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

⁴¹ 川端康成、『水月』、川端康成全集第八巻、新潮社、昭和五十六年、二六五頁

⁴² 川端康成、『屋上の金魚』、川端康成全集第一巻、新潮社、昭和五十六年、一六〇頁

りではなかつた。空も雲も雪も、遠くの山も近くの林も写した。月も写した。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、京子もおどろいた。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みたのに、病人には新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創造されて、鏡のなかの方が眞實の世界とさへ思へるやうになつた。⁴³

ここでは、京子が夫と一緒に鏡を通して窓外の風景を見るとき、「肉眼でぢかに見る世界」（「映るもの」）と「鏡に写して見る世界」（「かげ」）「との区別がつかないやうにな」る。したがって、彼女にとって、「かげ」は「映るもの」と「鏡」とによって支配されるものではなく、「映るもの」と「かげ」が「別々の二つの世界」となり、さらには、「かげ」が「新しい世界」「眞實の世界」となつた。京子にとって「鏡」は認識の道具である。彼女は夫と次のように会話している。

「鏡のなかは、空が銀色に光つてゐるのね。」と京子は言つた。そして窓の外を見上げて、

「灰色に曇つた空ですのに……」

そのどんよりとした重苦しさは、鏡の空にはなかつた。ほんたうに光つてゐた。

「あなたが鏡をよくみがいてらつしやるからでせうか。」

寝たままの夫も首を動かして空は見られた。

「さうだね。鈍い灰色だ。しかし、人間の目と、たとへば犬や雀の目と空の色が同じに見えるとはかぎらない。どの目の見たものがほんたうなのかわからない。」

「鏡のなかのは、鏡といふ目……？」⁴⁴

ここで、京子は、「鏡」を「目」の一つの種類と見直している。肉眼で見る空が「灰色に曇つた空ですのに」、「鏡のなか」の空「は、空が銀色に光つて

⁴³ 川端康成、『水月』、川端康成全集第十巻、新潮社、昭和五十六年、二五九頁

⁴⁴ 同書、二五九頁～二六〇頁

みる」。京子にとって、この「かげ」の方が「眞實」である。われわれは、常に肉眼で見える世界を「現実」とする。しかし、仏教はこの世が鏡に映ずる「かげ」のように幻想の世界であると説く。この世の眞実性は、この幻想性にある。京子の言う「鏡のなかの方が眞實の世界」は、この仏教の教えを想起させるところがある。

III. 鏡の世界の外的構造

「鏡の世界」は、見る主体との関係のなかに成立する。見る主体は鏡のなかに自己の「かげ」を見る場合と自己の以外の「かげ」を見る場合がある。見る主体が自己の「かげ」を見る場合、見る主体は二重化される。そのような注目すべき事例として、「美的自意識」という特殊な美的判断、美的体験がある。ここで美的自意識と呼ぶのは、美的判断において主体の行う自己への反省である。再び『水月』を参照してみよう。京子は、前の夫が亡くなり、鏡を棺に納めて、健康な夫と再婚したが、前の夫の「鏡の世界」を忘れられなかった。

湯あがりなど、京子は鏡台に肌を写してもう恥ぢなかつた。自分の美しさを見た。しかし、鏡のなかの美しさに、京子は人とちがふ感情を前の夫から植えつけられて、今も消えてはゐなかつた。鏡のなかの美しさを信じないわけではなかつた。むしろその逆で、鏡のなかに別の世界のあることを疑はなかつた。けれども、灰色の空が手鏡のなかでは銀色に光つたほどのちがひは、目でぢかに見る肌と鏡台の鏡に写して見る肌とのあひだにはなかつた。それは距離のちがひだけではないかもしれなかつた。ベッドに寝たきりの前の夫の渴望と憧憬とが働いてゐたかもしれなかつた。してみると、二階の夫の手鏡のなかに菜園の京子がどれほど美しく見えてゐたか、これこそ今はもう京子自身知りやうがなかつた。前の夫が生きてゐた時だつて、京子自身はわからなかつたのだ。

死ぬ前の夫が手にした鏡のなかの菜園に立ち働いてゐた自分の姿、その鏡のなかのとへば蛍草の花の藍やゆりの花の白、野辺にたはむれる村の子供の群れ、遠い雪の山にのぼる朝日、つまり前の夫との別な世界に、京子は追懐といふよりも憧憬を感じた。なまなましい渴望になりさうなのを、京子は今の夫のためにおさへて、神の世界の遠望とでも思ふやうにつとめた。⁴⁵

再婚した京子は、「鏡台に肌を写してもう恥ぢなかつた。自分の美しさを見

⁴⁵ 同書、二六三頁～二六四頁

た。」また、前に「灰色の空」が「手鏡のなか」では銀色に光つたのに、今では、鏡のなかの自分の姿を見ても、そのような相違はなく、「目でぢかに見る肌と鏡台の鏡に写して見る肌とのあひだにはなかつた。」京子は、今、鏡のなかの自分を見ると、今の自分ばかりではなく、前の夫と一緒に「鏡の世界」で住んでいた過去の自分とを見た。そうする時、京子は、「鏡」を自分の自己認識の道具としていた。

今の夫が勤めに出るのを送つてから、京子は鏡臺の手鏡を取り出して、よく晴れた空をうつしてみた。また、自分の顔を手鏡のなかにながめた。奇怪なことを発見した。自分の顔は鏡に写してでなければ見えない。自分の顔は自分には見えないのだ。鏡にうつる顔を、目でぢかに見る自分の顔であるかのやうに信じて、毎日いぢくつてゐる。⁴⁶

京子は、「鏡」を媒体として、前の夫の感覚を感得しながら、自分の姿をも見ていた。彼女にとって、「鏡」は自己認識のためのかけがえのない道具である。人間は「鏡の世界」に入らないと、自己認識ができない。これについては、あとで若干の作品を取り上げて、「鏡の世界」における「自己認識」について詳しく論じることにする。

見る主体が、自己の以外のものを鏡のなかに「かげ」として見る場合、見る主体は、鏡の世界を通じて客体的な世界について認識する。以下、この問題を考える。

『雪国』のなかの鏡の世界は旅人の島村によって発見される。たとえば、島村が鏡に反映される駒子の顔と雪国の自然の美しさとを見る場面である。鏡に同時に反映される駒子の顔の「かげ」と雪国の「ひかり」は統一されている。島村は、次のように鏡に映ずる駒子の「かげ」を発見していた。

寒いんぢやないわ。白粉を落としたからよ。私は寢床へ入ると直ぐ足の先までぽっぽして来るの。」と、枕もとの鏡臺に向つて、「たうとう明るくなつてしまつたわ。帰りますわ。」島村はその方を見て、ひよつと首を縮めた。鏡の奥が眞白に光つてゐるのは雪である。その雪のなかに女の眞つ赤な頬が浮かんでゐる。なんともいへぬ清潔な美しさであつた⁴⁷。

ここでは中景がなく、近景である駒子の顔の「かげ」は、遠景である雪国の

⁴⁶ 同書、二六四頁

⁴⁷ 川端康成、『雪国』、川端康成全集第十卷、新潮社、昭和五十五年、四一頁

自然の「ひかり」と融合される。駒子の美が人間の美であることは言うまでもないが、同じく、自然の美でもあると感じられる。

このような場合の鏡の認識機能を考えよう。見る主体にとって、鏡に映った「かげ」の世界と現実的な世界としての「映るもの」との関係は、どのようなものだろう。『盲目と少女』という掌の小説は、盲目の田村とお加代とお加代の妹お豊の話である。美しいお豊は盲目の田村の愛人である。お豊は、盲目の夫が亡くなったあと「盲目ばかりを相手にしていた」。ある日、お豊は鏡を見て、「鏡に何が寫つてあるかお分かりになつて。」と盲目の田村に聞いた。そばで聞いていたお加代には、お豊が言葉に「こんなに美しい女があなたに媚びてみてあげるのだ。」という気持ちを含めていることが分かる。しかし、盲目の田村は鏡を見て、その鏡のなかに「林が寫っているよ。」と言った。お加代は鏡を見て、田村のように林を発見し、驚いた。鏡に写っている林の「かげ」は「木々の廣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。」ここで、見る主体は三人いる。田村は盲目であるが鏡の世界を感じることができる。お豊は自分の美しさだけを見ていて、鏡の世界は見えていないが、お加代は田村のように鏡の世界を発見している。お加代は盲目の田村に「本物の林と鏡の中の林とちがうのが分かるかと聞いてみたかつた」⁴⁸。つまり、お加代にとっては、本物の林（「映るもの」）と「鏡の中の林」（「かげ」）とにはちがいがあるといふことである。言い換えれば、この場合の「かげ」は「映るもの」が二重化されただけのイメージであるが、まったくの別のものであるかもしれないということである。

『雪国』のなかでも、「映るもの」である駒子は、見る主体の島村によれば鏡の中の「かげ」の駒子とは違うのである。駒子の顔を鏡のなかに見るとき、島村は彼女が雪国の自然的世界に属している美であると感じることができる。これは駒子の本質の美である。つまり、鏡の世界を通じて、見る主体は客体としての「映るもの」の本質を発見できると言えるだろう。

IV. 「真実」を映し出す役割

以上で内的構造と外的構造という「鏡の世界」の二面を順次分析した。「鏡」とは、透明な「面」を持って、その「面」の透明さによって「反映」という機能を果たすことができるものである。透明な「面」は「鏡」の必要な条件である。しかし、川端文学では、鏡ではない多くの形象が「反映」という役割を果たし、「鏡」に成る。ここで、問題になるのは、どのようなメカニズムによって「鏡」ではない現象を「鏡」とすることができるのか、ということである。面

⁴⁸ 川端康成、『盲目と少女』、川端康成全集第一巻、新潮社、昭和五十六年、二一九頁

に映し出される「かげ」を通して「映るもの」を見せる、という「鏡」の機能からみて、鏡の世界における認識のモデルについて考えよう。

まず、『水月』における「鏡」を考察してみよう。京子は、病気で寝たきりの前の夫に小さい鏡を渡し、それを通して世界を見せて、そして、彼女は、夫と「いつしよに鏡をのぞきながら鏡に写る世界の話を」し合って、「肉眼でち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創造されて、鏡のなかの方が眞實の世界とさへ思へるやうになつた。」⁴⁹

京子の心においては、「肉眼でちかに見る世界」（「映るもの」）と「鏡に写して見る世界」（「かげ」）「との区別がつかないやうに」なっている。ここで、「映るもの」と「かげ」とが区別されないというのは、「かげ」の世界が「映るもの」の世界に支配されるものではなく、「別々の二つの世界があるやうに」なるのである。普通の鏡では、エーコが言ったように嘘をつくことができず、鏡面の前に赤いバラを置けば、その「かげ」も赤いバラのイメージであり、白いバラのイメージになることがない⁵⁰。しかし、京子の心には「鏡のなかに新しい世界が創造されて」いる。さらに、彼女にとって、「鏡のなかの方が眞實の世界」である。その「かげ」の「新しい世界」はどのようなものであろうか。「肉眼でちかに見る世界」（「映るもの」）は、「灰色に曇つた空」であるが、「鏡のなかは、空が銀色に光つてゐるの」である。さらに、空（「映るもの」）には「どんよりした重苦しさ」と感じられるが、それが「鏡の空にはなかつた。ほんたうに光つてゐる。」⁵¹

『盲目と少女』（昭和三年）における「鏡」も、『水月』の鏡と同様である。少女お加代が「毎日家の窓から見慣れてゐる」林と鏡に映し出されるその林の「かげ」とが相違している。「盲目」の田村は、その相違点についてお加代に教えた。鏡は、田村とお加代に映し出される林の「かげ」の美しさを見せた。

⁴⁹ 川端康成、『水月』、川端康成全集第十卷、新潮社、昭和五十六年、二五九頁

⁵⁰ ウンベルト・エーコ (Umberto Eco) は、『記号論と言語哲学』で、記号と鏡の世界における「かげ」（鏡像）について、「鏡像は記号ではないし、記号は鏡像ではない。」と述べている（ウンベルト・エーコ、『記号論と言語哲学』、（谷口勇翻訳）、国文社、一九九六年、三九八頁）。エーコのいう「記号が嘘をつくために用いられうる」というのは、記号と内容との「必要な、または十分な原因として要求しない」関係を表わすのである。それに対して、鏡像は、「映るもの」との因果関係を持っているに違いない。

また、佐々木中は、エーコがこの自明そうな問題についての議論で「ひとつ肝心なことを忘れてゐる」、と述べ、それが「鏡像自体が嘘なのである」、ということにある、と述べている（佐々木中、「イメージ・テキスト・エンブレム」、『東京大学宗教学年報 XX』、二〇〇三年、七五頁）。佐々木のいう「鏡像自体が嘘なのである」というのは、見る主体としてのわれわれが鏡を見ると、見る主体が実在性を持っているに対して、鏡像が単なる虚像であるから、鏡像と見る主体とが違っている、ということである。

⁵¹ 同書、二五九頁～二六〇頁

鏡の中の林が彼女を驚かせたのだつた。田村が言ふ通り、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暖かさうに透き通つて見えた。いかにも穏やかな小春日の夕暮だつた。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、深くす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、ついで気をつけて見たことがなかつた。盲目に言はれて始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聞いてみたかつた。⁵²

お加代は田村に「本物の林と鏡の中の林とのちがふのが分るかと聞いてみたかつた」が、彼女の心には、「毎日家の窓から見慣れてゐる」林と「鏡の中の林」との違いは、後者の方が「本物」だった、ということである。これは、「盲目」の田村に教えられて「始めて林を見るやうな気がした。」というお加代の考えに見えよう。鏡に映し出される林の風景は美しい。そこには、「西日が紫色に煙つてゐる」で、「木々の広い枯葉が葉裏から日を受けて暖かさうに透き通つて見えた。」この美しさは、お加代が「毎日家の窓から見慣れてゐる」林には見えなかつた。ピエール・ルジャンドル (Pierre Legendre) は、エーコのやうに、映るものと「かげ」(鏡像) との関係が因果関係である、と言い、「イメージを生産することで、鏡は『結果としての起源を見せる』」と述べている。起源は映るものであり、結果は鏡像である。鏡像(結果)を通して、見る主体は映るもの(起源)を把握することができる。お加代の「毎日家の窓から見慣れてゐる」林は、「鏡の中の林」の起源である、と言えるかもしれないが、ここで、鏡は、「結果としての起源を見せる」⁵³というより、人間の視覚でとらえられない対象の「真実」を見せる道具になるだろう。

エーコは、記号の世界における「記号は不在の指向対象を示すの」に対して、鏡の世界における指向対象(「映るもの」)は「欠如してはありえない」と述べている⁵⁴。指向対象は鏡面の前に存在しないと、当然、鏡像がなりえない。

⁵² 川端康成、『盲目と少女』、川端康成全集第一巻、新潮社、昭和五十六年、二一九頁

⁵³ 佐々木中、「イメージ・テキスト・エンブレム」、『東京大学宗教学年報 XX』、二〇〇三年、七六頁

ルジャンドルは、様々な研究で、「鏡の世界」のメカニズムを通して、「イメージ」、「主体」、「アイデンティティ」などを論じ、またそれを拡張して、西洋の「文化」「言語」「思想」などにアプローチする。彼の論は、『西洋が西洋について見ないでいること：法・言語・イメージ：「日本講演集」』(森元庸介訳、以文社、二〇〇四年)で参照できる。

⁵⁴ ウンベルト・エーコ、『記号論と言語哲学』、(谷口勇翻訳)、国文社、一九九六年、三九七頁

結果として鏡像は、指向対象をそのまま反映し、嘘をつくことができず、解釈されえない。しかし、川端には、鏡面の前にある空（『水月』）と林（『盲目と少女』）は、鏡面に現前しているが、鏡に映し出される「かげ」と違っている。だから、このような鏡像は、解釈されうるのであろう。このような解釈は簡単な行為であるが、必要である。解釈しなければ、「空」「林」（「映るもの」とその「かげ」とが同じであると誤解しやすいだろう。

上述のように、ルジャンドルは、鏡が結果（「鏡像」）としての起源（「映るもの」）を見せる、と述べた。しかし、京子の「鏡の世界」では、結果（空の「銀色に光つてゐる」「かげ」）を通して起源（「灰色に曇つた空」）をとらえるのではない。空とその鏡像とが相違して、「別々の二つの世界」になっているからである。つまり、彼女の鏡では、「映るもの」と「かげ」（鏡像）との因果関係が曖昧になっている。

「映るもの」と「かげ」との相違点の原因は何であろうか。京子と夫とは次のように話し合った。

「あなたが鏡をよくみがいてらつしやるからでせうか。」

寝たままの夫も首を動かして空は見られた。

「さうだね。鈍い灰色だ。しかし、人間の目と、たとへば犬や雀の目と空の色が同じに見えるとはかぎらない。どの目の見たものがほんたうなのかわからない。」

「鏡のなかのは、鏡といふ目……？」⁵⁵

鏡に反映される「かげ」と肉眼に反映される「かげ」は違う。川端が描いているのは、認識の手立てとしての「視覚」である。「人間の目と、たとへば犬や雀の目と空の色が同じに見えるとはかぎらない。」つまり、客観的な対象と人間、犬、雀の目に映し出されるその対象のイメージとが相違しているかもしれない。「どの目の見たものがほんたうなのかわからない。」われわれに「灰色に曇つた」と言われる空は、肉眼に映ったイメージにすぎない。われわれが真に把握するのは、心に反映されるこの「かげ」のみである。「客観的な」空は、把握できるかどうか、分からない。「鏡のなかのは、鏡といふ目……？」という京子の言葉に見られるように、鏡は「目」あるいは認識の道具のひとつの種類である。京子は、鏡に映ずる空の色はその風景の本当の色である、と信じる。つまり、彼女の心には、鏡は真実を見せるのである。一般の鏡の機能は、そのような作用を持っていない。

強調すべきことは、鏡が、見る主体に対象の「真実」をも暗示するという点

⁵⁵ 同書、二五九頁～二六〇頁

である。これは、『雪国』に見える。『雪国』の島村は、鏡に映し出される駒子の「かげ」を見た。「鏡の奥が真白に光つてゐるのは雪である。その雪のなかに、女の真赤な頬が浮かんでゐる。なんともいえぬ清潔な美しさであつた。」そして、「もう日が昇るのか、鏡の雪は冷たく燃えるやうな輝きを増して来た。それにつれて女の髪もあざやかな黒を強めた。」⁵⁶鏡に映しだされる前、駒子の美は独立的で雪国と繋がらなかつた。しかし、その出来事の後には、島村は彼女の別の美しさを発見している。その美しさは雪国の自然との融合されたものである。鏡に映る前の駒子の美は次のようである。

細く高い鼻が少し寂しいけれども、その下に小さくつぼんだ唇はまことに美しい蛭の輪のやうに伸び縮みがなめらかで、黙つてゐる時も動いてゐるかのやうな感じだから、もし皺があつたり色が悪かつたりすると、不潔に見えるはずだが、さうではなく濡れ光つてゐた。目尻が上りも下りもせず、わざと真直ぐに描いたやうな眼はどこかおかしいやうながら、短い毛の生えつまつた下り気味の眉が、それをほどよくつつんでゐた。少し中高の圓顔はまあ平凡な輪郭だが、白い陶器に薄紅を刷いたやうな皮膚で、首のつけ根もまだ肉づいてゐないから、美人といふよりもなによりも、清潔だつた。⁵⁷

帰京するとき、島村は、鏡のなかの駒子の美を次のように感じた。

汽車が動くとき直ぐ待合室のガラスが光つて、駒子の顔はその光のなかにぼつと燃え浮ぶかと思ふ間に消えてしまつたが、それはあの朝雪の鏡の時と同じに真赤な頬であつた。またしても島村にとっては、現実といふものとの別れ際の色であつた。⁵⁸

雪国に戻ったときに、彼は鏡の中の駒子の美を思い出した。

島村は去年の暮のあの朝雪の鏡を思ひ出して鏡臺の方を見ると、鏡のなかでは牡丹雪の冷たい花びらが尚大きく浮び、襟を開いて首を拭いてゐる駒子のまわりに、白い線を漂わした。

駒子の肌は洗い立てのやうに清潔で、島村のふとした言葉もあんな風に聞きちがへねばならぬ女とは到底思へないところに、反つて逆らい難

⁵⁶ 川端康成、『雪国』、川端康成全集第十巻、新潮社、昭和五十五年、四一頁

⁵⁷ 同書、二九頁～三〇頁

⁵⁸ 同書、七〇頁

い悲しみがあるかと思えた。

紅葉の銹色が日毎に暗くなつてゐた遠い山は、初雪であざやかに生きかへつた。

薄く雪をつけた杉林は、その杉の一つ一つがくつきりと目立つて、鋭く天を指しながら地の雪に立つた。⁵⁹

直後の部分で、川端は雪国の布の美しさが雪国の自然から生まれるのである、と描写し、駒子の美もその布の美しさのようである、と暗示している。

雪のなかで糸をつくり、雪のなかで織り、雪の水に洗ひ、雪の上に晒す。績み始めてから織り終るまで、すべては雪のなかであつた。雪ありて縮あり、雪は縮の親といふべしと、昔の人も本に書いてゐる。⁶⁰

毛よりも細い麻糸は天然の雪の湿気がないとあつかいにくく、陰冷の季節がよいのださうで、寒中に織つた麻が暑中に着て肌に涼しいのは陰陽の自然だといふ言い方を昔の人はしてゐる。島村にまつわりついて来る駒子にも、なにか根の涼しさがあるやうだつた。そのためよけい駒子のみうちのあついひとところが島村にあわれだつた。⁶¹

まず、島村は、駒子の肌が「洗い立てのやうに清潔」であると感じた。彼女の肌の「洗い立てのやうに清潔」を思い出し、彼女の美としての「遠い山」の「初雪」「薄い雪」などの雪国の自然を見ていた。「洗い立て」という言葉は、次の部分で描写される雪国の布を暗示している。駒子の肌の清潔は、雪国の布のように、雪のなかの「洗い立て」である。

また、彼女の心も、雪国の布を形成する自然の原理（「寒中に織つた麻が暑中に着て肌に涼しいの」に現れる「陰陽」の原理）のように、「根の涼しさがある」と共に、「みうちのあついひとところが島村にあわれだつた。」島村は、鏡に映し出される雪と駒子の顔を見た後、そのように、駒子と雪国との合一される美をも感じるようになった。鏡は、島村に駒子の美の「真実」を感じさせたと考えられる。

川端において、鏡のこのような性格の起源は、序章で述べたように、仏教の鏡にある。仏教の鏡は記号の性格を持っている。序章で言ったように、道元の論における「春」と「花」、『華嚴經』における「月」と「水」との関係は、

⁵⁹ 同書、一二一頁～一二二頁

⁶⁰ 同書、一二二頁

⁶¹ 同書、一二四頁

「本体」（「月」あるいは「春」）と各現象（「花」「水」）との反映の関係である。また、仏教では、万有と本体との関係ばかりではなく、「心」と「本体」との関係も、「鏡」の反映の性質を持っている。これは『大乘起信論』に明らかである。川端が「美しい日本の私」で論じた明恵の歌（「あかあかやあかあかあかやあかあかやあかやあかあかあかあかあかや月」）に見られるように、明恵の心と月は一つになって、「鏡」のようなものとしてお互いに反映し合うものである。心は月を反映し、月も心を反映する。どのような現象も「本体」の本質を反映するのであるならば、人間の「心」もそれに相違しない。仏教によると、何らかの現象（心も事物も）を見て、その現象のなかに反映される「本来」が見えず、その現象を独立的かつ実在的なものとして見ることは、「無明」である。花と心は鏡ではない。しかし、ここで、花、心についての考え方は、「鏡の世界」における感じ方、見方と似ている。さらに、この感じ方は、「記号の世界」とも似ている。記号は不在の指向対象を示すのである。西行が言ったように、師の歌は、「花を読めども実に花と思ふことなく、月を詠ずれども実に月と思はず」、現象の世界を表現する作品ではない。花を見て、歌を歌ったら、その「花」「歌」は「心」「仏」を見せる。しかし、このような「記号の世界」はエーコの論における記号とは違っている。仏教の考え方には、「仏」が「不在の指向対象」であるのに、どこかの遠い世界にあるのではなく、「花」「心」の中こそ存在する、ということである。つまり、記号と指向対象とが合一される。

もう一度繰り返すが、川端の鏡の役割は、見る主体に「映るもの」の「真実」を見せることである。このような「鏡の世界」の感じ方は、「鏡」以外の多くの現象へと拡張される。換言すれば、鏡ではない多くの形象が「真実を映し出す」という役割を果たし、「鏡」に成る。次に、われわれは、「鏡ではないもの」を鏡とする場合、「真実」を見せるという役割は、どのように果たすかについて考察する。これは、単なる光学的現象ではない。真実を捉えることが、鏡を見ている主体の認識行為であるのは、言うまでもない。

V. 「鏡の世界」と「自由連想」——『水晶幻想』の場合

『水晶幻想』（一九三一年一月）は、鏡の前の女の「意識の流れ」を描写した作品である。その女主人公は、産婦人科医の娘であり、動物発生学者の妻であり、不妊の夫人である。この作品の全体にわたって、夫人は、鏡に向かって独白することに夢中になっている。その独白は、鏡を媒介として展開する。彼女は、常に鏡を通して外界を見ており、鏡の世界に「住んでゐる」。

『水晶幻想』が「意識の流れ」という手法を用いていることについてはすでに

指摘されている⁶²。一九三〇年九月に、「意識の流れ」の手法を用いたジェームズ・ジョイスの『ユリシーズ』が、日本で翻訳された。川端がその直後に発表した『水晶幻想』（一九三一年一月）は、この手法によった作品である。川端は、この作品においてジョイスの影響を受けたことを認めている⁶³。「意識の流れ」（Stream of consciousness）という概念は、アメリカの哲学者・心理学者ウィリアム・ジェームズ（William James、一八四二年～一九一〇年）によって使われ始めたものである。ジェームズによると、「記憶、思い、感情が基本意識に存在せず、さらに意識は連鎖というよりも流れのようなものである。」⁶⁴彼は、意識が静かなものではなく、それを「イメージ」や「思い」などの絶えないう「流れ」としてとらえるべきことを主張している。その後、この考え方は、表現法の一つとして文学に転用されるようになった。人物の心に絶えずに浮かんでくる主観的な考えや感覚や言葉やイメージなどを描写することである。

『水晶幻想』の「鏡の世界」は、「意識の流れ」の手法によって表現されている。マシユウ・ミゼンコは、「川端文学においては、ものの外面を映しながら、同時にものの内的精神をも写すような「鏡」のごときメカニズムが見られる」と述べ、『雪国』と『水晶幻想』と『水月』の三つ作品を取り上げて、「鏡」の機能について具体的に考察している。更にかれば、『水草幻想』（昭和六年）の場合、ジョイス流の「意識の流れ」の影響が見られるとよく指摘されているが、「新進作家の新傾向解説」の第四章（大正十四年）に書かれた「自由連想」も想起されるべき⁶⁵だと主張している。川端は、このエッセイで「自由連想」について次のように説明している。

心理学説中でまだ年若い一派に「精神分析学」と云ふのがある。この派の学者は夢を分析するのに「自由聯想」と云ふ方法を用ゐる。精神分析学

⁶² たとえば、川端文学研究会の『川端康成研究叢書 4 非情の交感』（教育出版センター、昭和五十三年）と『川端康成研究叢書 9 魔界の彷徨』（教育出版センター、昭和五十三年）、参照。

⁶³ 川端は「ジョイスなども、一時原書を買ってきて、原文と比較してみたり、ちょっと真似してみたようなこともあった」と言っている。（川端康成、「作家に聞く」、『川端康成全集』第33巻、新潮社、一九八〇年、五五八頁）。また、メベッド・シェリフは、「ジョイスの影響を受ける以前にも川端康成が「意識の流れ」のような手法を用いた作品」がある、と指摘し、新感覚派の時代に、川端が「独自に「意識の流れ」のような手法を用い、小説を書いていたことを証明」している。メベッドは、日本でジョイスの『ユリシーズ』が翻訳される以前（一九三〇年）には、川端の「意識の流れ」手法は、彼の「新進作家の新傾向解説」（大正十四年）で説明した「自由連想」と繋がっている、と指摘している。（メベッド・シェリフ、「川端文学における「意識の流れ」：『ユリシーズ』の発表以前の二作品を巡って」『言葉と文化』 vol.3、二〇〇二年、二六三頁）

⁶⁴ メベッド・シェリフ、「川端文学における「意識の流れ」：『ユリシーズ』の発表以前の二作品を巡って」『言葉と文化』 vol.3、二〇〇二年、二六三頁

⁶⁵ マシユウ・ミゼンコ、「川端文学における「鏡」、『国文学——解釈と鑑賞』、至文堂、一九八一年、四号、一六六頁

をここに紹介する必要はないが、この「自由聯想」に就て少し云ひたい。この分析法を用ゐる時に、心理学者は患者、云ひ換へると被分析者を、安樂椅子に坐らせたり、寢椅子に横たはらせたりする。つまり、体の筋肉が弛む楽な姿勢を取らせる。それから、夢の一片、例へば患者の夢の中に蛇が現はれたのだとすると、その蛇に就てその時心に浮んで来るものを、片つ端から、出来るだけ早く、何の秩序もなしに云はせる。蛇の聯想を自由に述べさせる。そしてその聯想から、この患者は何故蛇の夢を見たかと云ふ心的経過を洞察する。

ところが、私たちの頭の中の想念は、常にこの自由聯想的なものである。(中略) もろもろの物の姿や言葉がとりとめもなく浮んでは消える。しかし、それを頭に浮ぶままに口に出したとしても、聞く者には殆ど無意味な讒言(うはこと)に近い。ところが、精神分析学者は、このとりとめもない自由聯想に、心理洞察の鍵を見出した。そしてそこに、ダダイストは新しい発想法を見出した、と私は思ふのである。⁶⁶

ここから、川端の「自由連想」という表現法が、精神分析学と現代主義のダダイズムから影響を受けたものであることが明らかである。精神分析の創始者ジグムント・フロイト (Sigmund Freud、一八五六年～一九三九年) は、人間の心の中では「無意識」が重要な役割を持っていると考える。かれは、患者に「自由連想」で自分の心の中で思い浮かんでいる「言葉」や「感覚」、「考え」や「イメージ」などをそのまま話させて、患者の心に隠れている悩みを浮かび上がらせる、という方法を開発している。川端は、ダダイズムの影響を受けて、この心理学的な手法である「自由連想」を文学作品に適用することを考えた。ダダイズムにおける文学の表現法としての「自由連想」について、川端は次のように説明している。

文章には文法がある。語法や文章法がある。これは、お互の思想感情を言葉で了解するための規約である。規約は没個性的である。非主観的である。文藝が言語を表現の媒介としてゐることは、「文藝が契約藝術の悲しみ」を持つ所以(ゆゑ)である。そして、私達の頭の中の想念は、この規約通りに浮びはしない。もつと直観的に、雑然と無秩序に、豊饒に浮ぶものである。自由聯想に近いものである。私達が他人に話し、また文章に書き現はす時には、頭の中に浮ぶとりとめない想念や物の姿や、聯絡のない心象を、選択し、整理し、秩序を立て、順序を付けて、言葉や文字に移す。この選択、整理、

⁶⁶ 川端康成、「新進作家の新傾向解説」(『川端康成全集』第三十卷、新潮社、昭和五七年、一七九頁～一八〇頁)

秩序、順序、なぞが「発想法」なのである。

ダダイストはこの発想法に於て、従来の表現に反抗して立つた。私はさう解釈してゐる。ダダイストの詩は、時によると単語の無意味な連続に近く、きれぎれな心象の羅列に過ぎない。これは、詩人の頭の中の自由聯想の表出であるから、他人には分らないのである。最も主観的であり、直観的であり、同時に感覺的である、と云へるのである。⁶⁷

多くの研究者が指摘するように、「意識の流れ」と「自由連想」は密接に関わっている。ドリット・コーン (Dorrit Cohn) は、人物の無意識を描き出すために、「自由連想」を用いて、その無意識の内容を仄かす「意識の流れ」のテクニクが重要である、⁶⁸と説明している。そして、セイモア・チャットマン (Seymour Chatman) によれば、「意識の流れ」の作品は、非言語的で直感的な描写を試みる小説である。また、直感的な想念を表現するために技術的工夫を用いる必要があり、そのために、「意識の流れ」の作家達は「自由連想」を導入している」と説明している⁶⁹。そして、彼は、「自由連想」は無意識的や非言語的想念を表現できる手法であり、「自由連想」を重視し、「自由連想」が「意識の流れ」の必須条件であると論じている⁷⁰。

従つて、『水晶幻想』はジョイスの「意識の流れ」の手法を試みた作品であると言われるが、この「意識の流れ」は「自由連想」と関わっている。『水晶幻想』については、この作品が「鏡の世界」を「意識の流れ」や「自由連想」に繋げたものである、という指摘がされている。たとえば、小林芳仁は、「英国の作家ジェイムズ・ジョイス (一人八一～一九一四) の「意識の流れ」の手法を汲んだ作品『水晶幻想』においては、鏡は過去と現在と未来が交錯した川端的時間における幻想や連想・回想の発生母体となる」⁷¹と言っている。またマシユウ・ミゼンコもまた、『水晶幻想』の場合、「意識の流れ」または「自由連想」を「円滑にする為に、鏡は非常に効果的であろう」⁷²と言っている。

『水晶幻想』において主人公の夫人が用いる鏡は三面鏡である。彼女はその三面鏡の左の鏡を使って化粧している。そして、「温室風なガラス屋根が寫つてゐるのは、左手の袖鏡であつた」。しかし、それが「花ある植物の温室ではない。

⁶⁷ 同、一七九頁～一八〇頁

⁶⁸ メベッド・シェリフ、「川端文学における「意識の流れ」：『ユリシーズ』の発表以前の二作品を巡って」『言葉と文化』 vol.3、二〇〇二年、二六七頁

⁶⁹ 同、二六七頁～二六八頁

⁷⁰ 同、二六七頁～二六八頁

⁷¹ 小林芳仁、『美と仏教と児童文学と：川端康成の世界』、双文社出版、昭和六十年、四九頁

⁷² マシユウ・ミゼンコ、「川端文学における「鏡」」、『国文学——解釈と鑑賞』、至文堂、一九八一年、四号、一六六頁

小さい動物どもの檻であつた」のに、夫人は、「この鏡はここにかうして据ゑると、私にはちつとも贅澤ぢやないことよ。お庭の精子と卵子とがしじゆう寫るんですもの」⁷³と言っている。岩田光子は、これについて夫人が「夫の科学の試験用の檻の内部を象徴するような表現をもって自らの羞恥心をカバーしようとする」⁷⁴と述べている。

この作品では、主人公は鏡のなかの「かげ」の世界に「住んでゐる」が、その「かげ」の世界は、固定的に鏡の面に映し出されるのではなく、青空や小鳥や海や帆船や湖水や魚などのいろいろな対象の「かげ」が絶えずに流れている。

(省略) 気がつかなくなつたのは(ああ、青空。)と、鏡のなかの青空が彼女をひどく驚かせて、それに心を奪はれたからでもあつた。(青空を銀色のつぶてのやうに落ちな小鳥。海を失はれゆく銀色の矢のやうに走る帆船。湖水を銀針のやうに泳ぐ魚。)このやうな見えもしないものを夫人はちらちらと見て、彼女の肌がその銀色の魚の肌の冷たさを感じたのは、はじめて青空を見たやうな驚きのためであり、その驚きはひとりぼつちの寂しさと同じものであつたが、いつたい、青空とか、海とか、湖水とかは、太古の人間の感情を今日思ひ出させるもののうちで最もいちじるしいものであるとしてみると、夫人の寂しさは原始的な悲しみ——つまり、鏡のなかの温室風なガラス屋根が夫人の心をふと全くのうつろにしたといふことになるのだ。⁷⁵

岩田光子の言うように、夫人の「最初の連想は、鏡の中の「青空」から発展していく」。さらに、「(青空を銀色のつぶてのやうに落ちな小鳥。海を失はれゆく銀色の矢のやうに走る帆船。湖水を銀針のやうに泳ぐ魚。)」の文からみて分かるように、夫人の最初の連想は、「いずれも「落ちる」、「走る」、「泳ぐ」といった速度のある動作が、連想のスタートにふさわしく、その流れの中に極めて自然に引き入れてしまう」。このように、『水晶幻想』における「鏡の世界」は、「意識の流れ」と「自由連想」によって表現されている。

VI. 「鏡」としての世界

上述のように、川端の作品においては、鏡が隠れた真実を映し出す、という独特の見方がある。この見方は、他の小道具(記号もしくは象徴)にも浸透し

⁷³ 川端康成、『水晶幻想』、川端康成全集第三巻、新潮社、昭和五十五年、三四五頁

⁷⁴ 岩田光子、『川端文学の諸相——近代の幽艶』、桜楓社、昭和五十八年、一四六頁

⁷⁵ 川端康成、『水晶幻想』、川端康成全集第三巻、新潮社、昭和五十五年、三四六頁

ている。たとえば、『千羽鶴』における茶碗、『みづうみ』における女性、『山の音』における女性・自然・藝術などである。これらの現象は、鏡ではない。しかし、「真実」を映し出すものであり、鏡の役割を果たし、鏡になり得る。

1. 『千羽鶴』における鏡としての茶碗

『千羽鶴』（昭和二七年）は、三谷菊治と太田夫人の愛を中心に語っている。太田夫人は夫が亡くなった後、菊治の父の愛人になった。そして菊治の父が亡くなった後、太田夫人は、愛人の面影を宿す菊治に引かれ、ある茶会に出かけて菊治と出会った後、菊治と北鎌倉の宿で男女の関係を結んでしまった。その後、太田夫人は罪悪感のため自らの命を絶つ。夫人の死後、菊治は父と太田夫人が生前使っていた志野茶碗のなかに、二人の「かげ」が反映されるとも感じるようになる。この作品における茶碗は、「鏡」の機能を果たす。『千羽鶴』は、第二章において詳しく分析するように、複雑な鏡の構造に基づいた作品だが、ここでは、そのなかのもっとも顕著なモチーフを取り上げる。

『千羽鶴』における人物の「物の見方」は、ものをそれ自体ではなく、他のものの「かげ」として見る、ということである。菊治は、太田夫人に「奥さんには、父と僕との区別がついてあるんですか。」⁷⁶と訊ねたこともある。「夫人は別の世界から直ぐには歸らうとしないやうであつた。」⁷⁷菊治は、その「別の世界」について次のように考えている。「菊治は素直に別の世界へ誘ひこまれた。別の世界としか思へなかつた。そこでは、父と菊治との区別などなささうだつた。」⁷⁸

かれはまた、「あなたは父を思ひ出すと、もう父と僕とが一つになるんじゃないませんか。」⁷⁹とも言った。従って、太田夫人の心のなかでは、菊治は亡くなった父を映す鏡である、と言える。

太田夫人が亡くなった後、菊治は、夫人の生前に使った志野茶碗が夫人の「かげ」を映しているこを感じていた。ある時、志野茶碗を見て「白い釉のなかにはほのかな赤が浮き出て、冷たくて温かいように艶な肌に、菊治は手を出して触れてみた」。その後、菊治は「やはらかい、夢のやうで、いい志野は僕らも好きですね」と言ったが、「やはらかい女の夢のやう」と言ふところを、「女の」は省いた⁸⁰。さらに、菊治は夫人の娘文子に「志野はなほ美人に見へますね」⁸¹

⁷⁶ 川端康成、『千羽鶴』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年、六四頁

⁷⁷ 同書、六五頁

⁷⁸ 同書、六五頁

⁷⁹ 同書、六五頁

⁸⁰ 同書、七四頁

⁸¹ 同書、一一二頁

とも言っている。菊治にとって志野茶碗は太田夫人の「かげ」を映す鏡だったと言えよう。

茶碗の志野に映された太田夫人の「かげ」は、菊治にとって、単に精神的な意味ばかりでなく、物質的なものでもある。それは茶碗の口に残された夫人の口紅である。文子はその口紅のあとを菊治に見せた。菊治は茶碗に残された太田夫人の口紅を見て、「文子の母の女をなまなましく感じた」⁸²。このとき、その口紅は、太田夫人をあらわしながら、夫人その人と同一化しているのである。また、菊治は、「二つの茶碗は、菊治の父と文子の母との心のやうに、ここにならんでゐる」⁸³と感じている。茶碗は、その二人の「かげ」を映すばかりではなく、太田夫人の菊治への愛が事実には彼の父への愛である、という彼女の愛の真実をも反映する。つまり、それは、真実を映すという「鏡」の役割を持っている。

2. 『みづうみ』における鏡としての女性

『みづうみ』（昭和三十年）は、父と母を失い東京で教職を得た桃井銀平を主人公としている。母は美しい女性だが、父は醜い男性だった。彼は、父と似て、醜い足をしているため、劣等感に悩み、いつも女のあとを付け、故郷の湖の辺にあった家で一緒に暮らした母を想う。この作品は、銀平の視点に立って、現在の時間軸をベースにして彼の行動を追い、回想を織り込みつつ、ストーリーを展開する。この作品には「鏡」の役割を果たす「湖」や「窓ガラス」という形象が登場する。しかし、銀平の心のなかでは、「湖」や「窓ガラス」ばかりではなく、「女性」も「鏡」の機能を果たす。

ある時、銀平は、「手の肌ざはりだけでなく、少女の美しさが（中略）胸にしみとほつて来」るような清浄な美を持つ町枝という少女を発見し、その人の後を付けたが、「町枝は遠くに消え去ってしまった。」⁸⁴その美しい女性を見ると、銀平は昔の「母の美しさ」「父の醜さ」「やよひのきれいな足」を思い出した。また、「やよひのきれいな足よりも自分の醜い足が見えて来るやうなものだ。」その際、美しい女性の後を付けている銀平も、ある「醜い女」に付けられた。銀平は、「急に立ちもどつて」、その自分を付けている醜い女「をやり過ぎそうとした」が、その女性も銀平の影のように「立ちどまつた。」⁸⁵銀平は、最初に「危険を感じ」たが、その女性が自分のように、目的がなく異性の後を付けているだけであることが解り、「奇妙に安心して、親愛さへ感じた」。その後、銀

⁸² 同書、一〇八頁

⁸³ 同書、一四四頁

⁸⁴ 川端康成、『みづうみ』、川端康成全集第八巻、新潮社、昭和五十五年、一二三頁

⁸⁵ 同書、一二六頁

平と「醜い女」は一緒に「おでん屋風の店にはいつた」⁸⁶が、彼は美しい町枝を醜い女とを対照していた。銀平は、「美しい町枝を見たのが夢現で、安酒場にみにくい女とあるのが現実だと、今はしなければならぬのだが、銀平は夢幻の少女をもとめるためにこの現実の女と飲んであるやうな気もしてみた。」そして、彼は、「この女がみにくければみにくいほどよい。それによつて町枝の面影が見えて来さうだ」⁸⁷と思った。そして、おでん屋を出て話したとき、銀平は、その女の「ゴムの長靴のなか」の足を見て、それが自分「のやうに猿みたいではないが不恰好で、茶色つぼい皮が厚いにちがひな」いと思った。

銀平が自分を付けてきた女性への親しみを感じた瞬間は、その醜い女の行動が自分の町枝を付けたことと同類である、と気付いた時であるだろう。言い換えれば、銀平がその女性の中に自己のイメージを見とめ、「親愛さ」を感じた、と考えられる。さらに、その醜い女と一緒におでん屋にいるとき、「銀平は夢幻の少女をもとめるためにこの現実の女と飲んであるやうな気もしてみた」ということに見られるように、銀平との類似点（「醜い足」や異性の人をつけることなど）を持っているこの醜い女は、銀平の「かげ」を反映する鏡になって、現在までの女性の後を追跡するという彼の行為を反映し、彼に自己を見直させる。銀平は、女をつけて美しさを求めるが、結局、醜い女につけられる、という自分の宿命を悟る。それによって、銀平は、町枝が目の前にいないのに、彼女の美しさのイメージが見えるようになる。

ここでは、われわれは「鏡の世界」を読み取ることができよう。見る主体である銀平は、醜い女を見るとき、自己の真実の姿を認識し、さらに、自分の宿命をも悟るからである。

3. 『山の音』における鏡としての女性・自然・藝術

『山の音』（昭和二九年）は六十二歳の尾形信吾の家庭について語っている。信吾は、東京で会社の社長をしていて、妻の保子と長男の修一とその妻の菊子と一緒に鎌倉の家で暮らしている。青年時代に、信吾は、保子の美しい姉を愛していたが、姉が亡くなった後、保子と結婚した。息子の修一は菊子と結婚して二年後、浮気を始めた。信吾は、菊子の美しさのなかに妻の姉の面影を求めている。菊子をかわいがっているが、道徳を守っている。ストーリーは、信吾の視点から語られる。

信吾は年をとって死が怖い。それと同時に、「若さ」と「生」を求めている。信吾の心のなかで、妻の亡くなった姉は、その「若さ」と「生」の象徴である。

⁸⁶ 同書、一二八頁

⁸⁷ 同書、一二九頁

「若さ」と「生」を求めると共に、信吾は菊子の中に亡くなった姉の「かげ」を見る。

信吾にとっては、菊子が鬱陶しい家庭の窓なのだ。肉親が信吾の思ふやうにならないばかりでなく、彼ら自身がまた思ふやうに世に生きられないとなると、信吾には肉親の重苦しさがなおかぶさつて来る。若い嫁を見るとほつとする。⁸⁸

「信吾にとっては、菊子が鬱陶しい家庭の窓なのは、菊子のなかに、若くして亡くなった恋人の美しさの面影を感じるためである。

菊子が嫁に来た時、信吾は菊子が肩を動かすともなく美しく動かすのに気づいた。明らかに新しい媚態を感じた。

ほつそりと色白の菊子から、信吾は保子の姉を思ひ出したりした。⁸⁹

信吾にとって、菊子は「鏡」となり、そこに亡くなった姉の「かげ」を見ている。それゆえ、「鏡」としての菊子は「映るもの」としての亡くなった姉と一体化される。信吾の心のなかで、両者は区別できなくなる。

そればかりではなく、信吾は世界を鏡として見ている。かれの心のなかでは、花や鳥や木などの自然と絵や俳句や能面などの藝術は、菊子とと同じく、互いに映し合って、「反映」という「鏡」の役割を果たす。この問題は、第三章で詳しく論じるが、ここで『山の音』の「島の夢」の章を考察してみよう。また、『山の音』の「鏡」としての世界を考察するために、まず、この作品の手法に注意しておく必要がある。ここで、重要なことは、この作品において「鏡」が、作中の世界を構成しているばかりではなく、表現の手法の一つでもある、ということである。この作品の特徴は、山本健吉が指摘したように、各章が独立の短編の形でいろいろな雑誌に断続的に発表されたので、「一編一編が、独立した短編でありながら、全体の構成の部分でもあるという、連句の一句々々のような、あるいは絵巻物の一齣々々のような役割を担わされていること」⁹⁰である。各章は、幾つかの節があって、各節が一つあるいは二つの出来事を表現しているが、それらの出来事は、照応的に関係している。この作品において、作者は客観的な美的態度をとっている。作家が自らの主観的な感情や思惟などを表現しないということである。つまり、作品は、客観性に徹して書かれている。川端は、

⁸⁸ 川端康成、『山の音』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年、二七七頁

⁸⁹ 同書、二五六頁

⁹⁰ 山本健吉、「解説」（川端康成、『山の音』、新潮社、二〇〇五年、三二四頁）

作中人物の行為と言語だけを書き、それについての自らの主観的な感情や思惟を語らない。しかし語られた出来事や事物や人間の心などは、相互に関係しあい、映し合うことを通して、大きな意味を浮かび上がらせている。作品の何について、どのように感じるかは読者の自由であるが、読者はそれらの現象相互の関係に基づいて、作品の藝術的な世界の意味を感じられるようになる。この作品の「鏡の世界」はその照応の編み目から成り立っている。この手法は川端の「掌の小説」において重要なものであるが、これは第五章で論じることとする。

この作品の手法は上述の特殊性を持っているので、「島の夢」の章において「鏡の世界」を考察する前に、この章においてどのような事物、人物、出来事を描かれたか、どのようにそれらの対象を配置されたかについて考えておこう。「島の夢」の章は次のようにまとめられる。

第一節は、近所の民家が飼っている犬のテルが、信吾の家に通ってきて、彼の家で子犬を産んだことを語る。

第二節は、信吾が「松蔭の草原で女を抱擁してみた」ことを描く。彼は若いままで若い女と島で遊び、「娘を抱擁して、年齢の差は感じてみなかったやうだ。若い者がするやうにした。しかし、若返つたとも、昔のことだとも思はなかった。信吾は六十二歳の現在のままで二十代だといふ風だつた。そこが夢の不思議だつた。」⁹¹その後、信吾は「相手の女が誰だかわかると、その不思議も解け」ると思った。

そして、友達の鈴木が来て、友達の水田の病（脳溢血）そして死（「若い女を連れこんでゐ」て温泉宿で頓死をする）を知らせ、水田の妻が売った「慈童」と「喝食」という能面を見せる。この時に能面の話が出てくる。「慈童」の能面は「妖精だそうで、永遠の少年の象徴」⁹²である。

第三節において、信吾は事務員である英子に能面を付けさせる。「面は生きてほほゑんだ。」

喝食は男顔で眉も男だが、慈童はいくらか中性じみ、目と眉のあひだが広くて、やさしい三日月なりの眉も少女に近い。（中略）「ああつ。」と信吾は息を呑んだ。三四寸の近くに顔を寄せて、生きた女がほほゑんでゐる。美しく清らかなほほゑみだ。

目と口が實に生きた。うつろな目の穴に黒い瞳がはいつた。茜色の唇が可憐に濡れて見えた。信吾は息をつめて、鼻が觸れさうになると、黒目勝ちの瞳が下から浮きあがつて、下唇の肉がふくらんだ。信吾は危く接吻し

⁹¹ 川端康成、『山の音』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年、三二四頁～三二五頁

⁹² 同書、三二九頁

かかった。深い息を吐いて、顔を離した。⁹³

第四節は、テルの子犬と俵屋宗達の水墨画において子犬とを互いに映し出すことを語る。

この子犬の恰好は今初めて見る感じだが、前にそつくり同じ恰好を見たと感じた。信吾はしばらく考へた。

「さうか。宗達の檜だ。」とつぶやいた。

「ふうん。えらいもんだ。」⁹⁴

最後に、信吾の心のなかで菊子と生命力にあふれた「あざみ」とが互いに照応することを表現している。

ここで、「テルの出産」「信吾が若いままで若い女を抱擁すること」「友達の老、病、死」「能面」「テルの子犬と宗達の絵における犬」「菊子とあざみ」が続いて登場する。われわれは、それらの対象を「生」（「テルの出産」、「信吾が若いままで若い女を抱擁する」、「能面」、「テルの子犬と宗達の絵に描かれた犬」「菊子とあざみ」）そして「老」「病」「死」という四つの問題を分類することができるが、そのなかでは、顕著な主題は「生」である。それらの出来事、人間、事物、動物が互いに相互に映し合い、信吾の心の底に流れている「生」を求める気持ちが想起される。われわれは、まず、菊子とあざみとの照応について検証しよう。

テルはこの雨宮のおぢいさんに一番なついてみた。貸間へ移つてからも、老人はテルを見に来た。

「おぢいさんに早速さう言つてやりませう。安心なさるわ。」と言ふのをしほに菊子は向うへ行つた。

信吾は菊子の後姿を見なかつた。黒い子犬を目で追つてみると、窓際に大きいあざみの倒れてゐるのに気づいた。花は失せ、莖の根元から折れながら、あざみはまだ青々としてゐた。

「あざみは強いもんだね。」と信吾は言つた。⁹⁵

菊子が去つた後に、「信吾は菊子の後姿を見なかつた。」この態度はどのような意味を持っているのか。われわれは、信吾の次の行為（「窓際に大きいあ

⁹³ 同書、三三四頁

⁹⁴ 同書、三三六頁

⁹⁵ 同書、三三六頁～三四〇頁

ざみの倒れてゐるのに気づいた」) を考えてみよう。あざみは、倒れて、花が失せるが、「莖の根元から折れながら」、「まだ青々としてゐた。」したがって、このあざみは、生命力が強い。菊子も、妊娠中絶をしても体が「伸びる」ことができ、信吾を驚かせたことに見られるように、生命力が強い女性である。信吾が菊子の「後姿」の代わりに「あざみ」を見たことは、菊子とあざみが同類である為ではないだろうか。ここでは、信吾はあざみを菊子の「姿」を映し出す「鏡」として、それを通して菊子を見ている。彼は、菊子とあざみの相似の本性を垣間見ている。それらを繋げているその相似の核心は、「生」である。

われわれは、この章における色々な人物と出来事の照応する状態に「鏡の世界」の構造を読み取ることができよう。信吾は、あざみとテルの子犬（「鏡」）という媒介を通して菊子と宗達の子犬（「映るもの」）の本質の「かげ」を捉えられる。

VII. 結び

本章で、われわれは、川端の「鏡の世界」の構造を分析し、この構造と「見る主体」との関係を論じてきた。これまでの考察から、「鏡の世界」が「鏡」「映るもの」「かげ」という三つの要素からなる、と考えられる。また、「鏡」が「真実」を映し出すという機能をもつ為、「見る主体」が、「鏡」に映し出される「かげ」を通して「映るもの」の本質について認識することができる。そして、川端では「鏡」ではないのに反映の機能をもつ形象が多く登場している。その「鏡の世界」に属する「見る主体」の認識方法は、或る現象を媒介として、そのなかに別の対象の本質の「かげ」を捉えようとする、ということである。このように「世界」を「鏡」と見做すことは、「見る主体」の心において「連想」のメカニズムがはたらいっている。「鏡の世界」における「連想」は、新感覚派における現代主義の「自由連想」と繋がっているものである。

第二章 「鏡の世界」に於ける美的自意識

I. 序

本章は「鏡の世界」における美的自意識を考察する。美的自意識と呼ぶのは、美的判断に於いて形成される自意識のことである。「一般に美的判断と言え、価値判断を指すことが多いが、比例や美的質などの把握も、自然な知覚とは異なり特別な能力を前提として初めて可能になる、と考えられるかぎりにおいて、美的判断の対象に含められる」⁹⁶。すなわち、美的判断とは、美的対象の比例や調和や美的質などに関する主体の判断である。そして、自意識とは自己意識であり、「わたしとは何者か」という問いを發することである。ラカンによれば、幼児は、六カ月から十八カ月にかけて、鏡に映る自己像を介して、自らの身体の統一性を先取りする⁹⁷。われわれは鏡の前に立って、自分の身体が二重化するのを感じ、その鏡の中の「かげ」が自分の身体像であることを知る。更に、われわれは、鏡の中の自分の「かげ」を見て、その「かげ」を通じて、自分の美醜を判断することが常である。これは「美的判断」と一体化した「自意識」、すなわち「美的自意識」と呼ぶことができる。

本章は、川端の「鏡の世界」において、これが「見る主体」の精神的現象の一つとして実際に存在していることを明らかにし、さらにそれがどのようにあらわれるかについて探究する。すなわち、美的主体が自己を「対象」としてエステティック（美的かつ感性的）に判断すること、あるいは、主体が、自己がどのような「価値」や「反価値」を持っているかについて下す判断の研究である。序章で述べたように、仏教における「鏡」は「心」の象徴である。『水晶幻想』における「夫人」が、鏡を媒介として客観的な世界を見るとき、その「かげ」の世界も「心」の世界である、と感じるように、「鏡」を見ることは「心」をも見ることである。川端文学における「鏡の世界」の外的構造は「見る主体」と「鏡」「映るもの」「かげ」という三つの要素との関係から成るが、その「鏡の世界」の中で、見る主体が「鏡」のなかの自分の「かげ」を見て、自己の美醜を判断する。この章は、そのような「鏡の世界」の中にある見る主体の「美的自意識」の精神的現象がどのようにあらわれるかについて探究する。

日本語では、「子は親の鏡」などといういいかたがあるが、それは「子供を見ると、その親がどのような人物であるかが分かる」という意味である。⁹⁸

⁹⁶ 佐々木健一、『美学辞典』、東京大学出版会、二〇〇八年、一九九頁

⁹⁷ 舟木亨、『〈見ること〉の哲学—鏡像と奥行—』、世界思想社、二〇〇一年、一七一頁

⁹⁸ 同書、二一二頁

ここで、「子」は潜在的である「親」の「真実」を見させるのである。第一章で述べたように、川端文学における鏡の特徴は、隠れる真実を見せる、というのである。彼の作品における自己意識は、一方、鏡に映し出される自己の「かげ」を通して形成するのであるが、他方では、「鏡ではないもの」を「鏡」として、その「鏡の世界」で自己についての意識でもある。

ラカンの論にしたがえば、われわれがはじめて自我を形成するのは、鏡を見ることである。だから、自己意識の起源は、鏡に映し出される「かげ」という自己の外にある客観的なイメージである。したがって、自己の固有な価値や反価値も、その自己の外（「鏡」）にある。『水晶幻像』における夫人の「綺麗さ」は、「なんとなしに、私は空を見てみただけよ、鏡のなかの。——空がこんなに綺麗に寫るから、私の顔だつてほんたうより綺麗に寫るでせうつて。この鏡はものを綺麗に寫す鏡なのよ。」⁹⁹という彼女の言葉に見えるように、見る主体その人ではなく、鏡にある。見る主体（夫人）は、自己の価値（綺麗さ）を求めるが、それが自己の外（鏡）にある対象を求めることになっている。この対象は、夫人その人の「顔だつてほんたうより綺麗」であり、「他者」のようになっている。つまり、この「かげ」は、一方で、見る主体の自己を形成するが、他方で、その主体は疎外されるものになる。鏡ではないものを鏡とする場合にも、それと同様である。『眠れる美女』の江口は、自分の「老」が、美女に見える。『千羽鶴』の菊治は、自分「醜さ」がちか子の醜い「あざ」に見える。『みづうみ』の銀平は、自分の醜は、「みづうみ」や「美女」に見える。

II. 他者に見える自己の醜 —— 『千羽鶴』の場合

ここでは、川端の『千羽鶴』に於ける「鏡の世界」を取り上げ、そこに表現された美的自意識について考察する。この作品では男性と女性の諸関係の上で展開される特殊な世界の遠近法や見方が表現される。主人公である三谷菊治は、女性四人との関係や、父の愛人にとって自分が父の「かげ」を映す「鏡」になっていることを通じて、自分の人生の醜さを認識する。菊治は、他人にとって自分が「鏡」であることを理解し、その「鏡」としての自分を通して自らの醜さと人生の道徳についての意識にいたる。

『千羽鶴』の登場人物は菊治とその父母、太田夫人、その娘である太田文子、稲村ゆき子、栗本ちか子である。これらの人々は鎌倉で、茶道を中心とする生活を送っている。太田夫人は夫が亡くなった後、菊治の父の愛人になった。そして、栗本ちか子も菊治の父の愛人だったことがある。菊治の父と母は亡くなっている。ある時、栗本ちか子は菊治と稲村ゆき子を引き合わせるために、二

⁹⁹ 川端康成、『水晶幻想』、川端康成全集第三巻、新潮社、昭和五十五年、三四七頁

人を円覚寺の茶会に招待する。菊治は、そこで、ゆき子とちか子だけでなく、太田夫人と文子にも出会う。太田夫人は菊治の中に菊治の父の「かげ」を見て、菊治と北鎌倉の宿で男女の関係を結んでしまうが、その結果、罪悪感のため自らの命を絶つ。そのあと、菊治は志野茶碗のなかに父と太田夫人の「かげ」が反映されているのを感じる。更に、娘の太田文子を母の太田夫人の「かげ」を映す「鏡」であるとも感じる。文子は菊治に愛を懐いていたのかもしれないが、自分のなかに母の「かげ」が残っていることを認識し、母の「かげ」をうつす茶碗を壊し、遠い旅に出る。父と太田夫人の「かげ」をうつす茶碗が壊されたため、菊治はそれらの「かげ」から解放されるが、文子がいなくなってしまったので、自分の人生のなかに生き残るのは、「醜さ」としての栗本ちか子だけであるとを感じる。

このように『千羽鶴』は菊治の視点から語られている。彼の心のなかでは、藝術や人間のいろいろなものが「鏡」的世界に属しているものとしてお互いに反映しあっている。その「鏡」の世界には次のような関係が見られる。

まず、菊治にとってゆき子は伝統的美の象徴であるが、ちか子は醜さの象徴である。そして、栗本ちか子が「中性」的（男性または女性の特徴が顕著でない）であるのに対して、太田夫人は極めて女らしい人である。（もちろん、栗本ちか子の「中性」は菊治の感じ方によるのであり、それが本当かどうかは作品のなかで確認できるところはない）。菊治は、ちか子の「醜いあざ」を見て、自分と父がちか子のその「醜いあざ」と結ばれていたことを思い、自分の人生の醜さを意識する。さらに、ちか子の醜いあざは、菊治と稲村ゆき子との間に出現して、菊治とゆき子の伝統的美との結びを切る。

さらに、太田夫人は菊治が菊治の父の「かげ」を映す「鏡」であるがゆえに、菊治を愛する。そのため、菊治は自らを父の「かげ」を宿す「鏡」として理解し、自らの人生の醜さを意識している。そして、二つの志野茶碗は太田夫人と菊治の父とを対照的に反映させる。太田夫人が亡くなった後で、菊治は、太田文子を母の「かげ」を映す「鏡」であると感じるようになる。これらの多様な関係が「鏡」的な世界を形成しているわけである。そして、菊治は「鏡の世界」へ究極的に沈潜した後、その世界から解放される。

菊治の精神に於ける美的自意識を明らかにするためには、菊治の心のなかで「鏡」的世界に属しているちか子とゆき子と太田夫人とがどのように対照的にお互いに反映されているかを理解しておくことが必要である。

原善は、『川端康成—その遠近法』のなかで、菊治が栗本ちか子の「醜いあざ」を「悪因縁」の一つと見なし、伝統的な美であるゆき子の「千羽鶴」と反対のものとして認識している、と書かれている。父の愛人だったことがあるちか子の胸のあざに、「よごれた歯で噛みついている父を、菊治は妄想したりするのだ

つた」¹⁰⁰と描いている。原は次のように言っている。「〈ちか子の胸の醜いあざが目に浮かんだりした〉という形での、父に纏わるものなのである。菊治は稲村ゆき子の清浄な〈千羽鶴〉のイメージと対比する形で〈ちか子の胸のあざ〉を思い浮かべることが多いのだが、一方ではその〈あざ〉のイメージは父と繋がってこそ想起されてもいるのである」¹⁰¹。

確かに、菊治の心のなかで、ちか子の胸にある醜いあざは菊治の運命と結ばれているのである。ちか子のあざをはじめに見たあとで菊治は思う、「あのあざの印象は消えないから、どこかで彼の運命とかかはりがついて来ないとは言えない」¹⁰²。菊治はどのようにその醜さを自らと関係づけたのか。そこに父が介在する。まず、上記のように、彼は父が愛人であったちか子の「あざに噛みついたことだってあるかもしれない」¹⁰³と妄想もした。さらに彼は、もしもちか子と父の間に子供ができたなら「醜さ」を生む、と考えたこともある。

またしかし、菊治が十歳を越したころ、あの時の母の話はよく思ひ出されて、あざのある乳を呑んだ、腹ちがひの弟か妹が出来たらと、不安におびえたものであった。

よそにきやうだいの生まれることが恐ろしいばかりでなく、さういふ子供そのものが恐ろしかった。あの大きいあざに毛の生えた乳を呑んだ子は、なにか悪魔の恐ろしさを持つてゐるさうに、菊治には思はれてならなかつた。¹⁰⁴

菊治のちか子のあざの醜さに対する態度は、それが客観的に醜いというだけでなく、自分の運命や人生とも関わるものである。父がそのあざを噛むこと、そして、ちか子が醜い子供を産むかもしれないということを想像するのは、自分の家族が運命的な「醜さ」とが結ばれていると感じることである。

栗本ちか子は、菊治の家族が持っている日本の伝統的茶道の道具を手に入れるために、菊治に稲村ゆき子を紹介して結婚させようとする。菊治の心の中でちか子の醜さは、稲村ゆき子の美と対比されている。川端は、ゆき子の美しさを日本の伝統的な美として描写している。まず、彼女は、美しい「千羽鶴の風呂敷」を持っている。菊治の心のなかで、彼女はこの「千羽鶴」のイメージと統一される。たとえば、作品でゆき子は「千羽鶴の風呂敷の令嬢」と呼ばれる。そして、ゆき子のお茶は「癖がなく素直な點前である。姿勢の正しい胸から膝

¹⁰⁰ 川端康成、『千羽鶴』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年、五六頁

¹⁰¹ 原善、『川端康成—その遠近法』、大修館書店、一九九九年、一八四頁

¹⁰² 川端康成、『千羽鶴』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年、一三頁

¹⁰³ 同書、一三頁

¹⁰⁴ 同書、一二頁

に氣品が見える」¹⁰⁵。このゆき子の美は、太田夫人が自殺したとき、菊治の心のなかに、太田夫人と「泊つた帰りの電車から見た夕日」と結び付けられる。

北鎌倉の宿で太田未亡人と泊つた帰りの電車から見た夕日が、菊治の頭に浮かんだ。

池上の本門寺の森の梢をかすめて流れるやうに見えた。

森は夕焼空に黒く浮き出てみた。梢を流れる夕日も、つかれた目にしみて、菊治は瞳をふさいだ。

目のなかに残る夕焼空を、稲村令嬢の風呂敷の白い千羽鶴が飛んでゐるかのやうに、その時ふと思つたものだ。¹⁰⁶

ここで、菊治にとって「稲村令嬢の千羽鶴」は、太田夫人の死の悲しみと呼応する美である。さらに、菊治の心に浮かんでいる「夕日」は「北鎌倉の宿で太田未亡人と泊つた帰りの電車から見た夕日」であるため、これは彼にとって「罪」の象徴であると、考えられる。「稲村令嬢の風呂敷の白い千羽鶴が」この「夕日」の空を「飛んでゐる」、という幻想的な風景は、菊治の心のなかで、ゆき子の「千羽鶴」（「純潔な美」の象徴）と太田夫人の「夕日」（「罪」または「悲しみ」の象徴）とを映し出しつつ、その「千羽鶴」と「夕日」とを結び合わせ、互いに対照させている。したがって、菊治は、千羽鶴の純潔な美を「鏡」として、「罪」や「悲しみ」を反映させ、反省している、と考えられる。

美と罪とのこの対照は、ちか子とゆき子とのなかにも映し出される。彼の目に、ゆき子は、美しい自然を反映する美として映る。「若葉の影が令嬢のうしろの障子にうつつて、花やか振袖の肩や袂に、やはらかい反射があるやうに思へる。髪も光つてゐるやうだ。」¹⁰⁷その美は、菊治の心のなかで、ちか子のあざの醜さとはっきり対比される。かれがこの二人に再会したときのことである。「ゆき子の目や頬は光りのやうに抽象的な記憶だが、ちか子の乳房から水落へかけてのあざは蝦蟇のやうに具體的な記憶になつている」¹⁰⁸。ここで、菊治は、ゆき子の伝統的な美を鏡としてちか子の醜をはっきりと見ている。ちか子とゆき子の対照は、菊治の心のなかで何度も繰り返される。たとえば、かれは「ちか子の手紙に誘はれて〔茶会に〕来た〔ことに〕自己嫌悪は感じたが、千羽鶴の風呂敷の令嬢の印象は鮮明だつた」¹⁰⁹。つまり、菊治にとって、ゆき子は、ちか子の「毒」の性格を明らかに映し出させる「鏡」である。

¹⁰⁵ 同書、二四頁

¹⁰⁶ 同書、六八頁

¹⁰⁷ 同書、二四頁

¹⁰⁸ 同書、一一二頁

¹⁰⁹ 同書、二六頁

三人が出会った時、菊治は、ゆき子の「姿全体にふと本能的な羞恥」や「令嬢の体温」を感じた。しかし、同時に、ちか子の醜さと自らの醜さをも意識する。

しかし、菊治は暗く醜い幕につつまれてゐると思へてならなかつた。
今日になつてもその幕は取れない。

稲村令嬢を紹介してくれたちか子が不潔なばかりでなく、菊治自身のうちに不潔があつた。

ちか子の胸のあざに、よごれた齒で噛みついてゐる父を、菊治は妄想したりするのだつた。その父の姿が自分にもつながつて来る。¹¹⁰

ここには、「不潔」と「醜」は、同類のものであるという感じ方があらわれている。菊治が自分の心を暗い「醜い」幕に包まれていると感じて、ちか子や父や自分の「不潔」を思い、「醜」と「不潔」をひとつのものとして受け止める。そして、その「醜」と「不潔」がちか子のあざと父の「よごれた齒」ばかりでなく「自身のうちに」もあると感じていることが分かる。そのうえ、菊治は、「茶室には令嬢の香気が匂つてゐさうな気がして、夜のなかに起きて茶室へ行つてみたいやうだつた」と感じているが、純潔で伝統的な美を持っている稲村令嬢は、彼にとって「永遠に彼方の人だ」¹¹¹とも感じる。そして、自分とその美の間に存在するのはちか子の醜さである、と感じる。菊治は、自らが醜と結ばれ離れることができず、美へは永遠的に近付けないと認識していた。ここには、「価値」があるが「反価値」もある。菊治は、その世界で自分がどのような「価値」あるいは「反価値」に属しているかと反省している。

栗本ちか子は、稲村ゆき子だけでなく、太田夫人とも正反対のイメージである。菊治の心のなかで、栗本ちか子は醜いあざの人であるだけでなく、「中性」の人でもある。ちか子の「醜いあざ」は「悪因縁」であり、「醜」であり、そして、稲村ゆき子の「千羽鶴」の美と対照されるのであるが、ちか子の「中性」は太田夫人の母性や女らしあと対比される。菊治はちか子についてつぎのように感じている。「[.....] 菊治にあざを見られてから二三年後には、ちか子はなんだか男性化して、今ではもう完全な中性になつてゐる。」¹¹²この「完全な中性になつてゐる」ことは、どのような意味を持っているのであろうか。「中性」というのは「男性とも女性ともつかない性的状態」¹¹³である。言い換えれば、「中

¹¹⁰ 同書、五六頁 - 五七頁

¹¹¹ 同書、五二頁

¹¹² 同書、一三頁

¹¹³ 『日本国語大辞典』第二版第八巻、小学館、二〇〇一年、一四七一頁

性」は、「女らしさはなくなっている」¹¹⁴ばかりではなく、「性」のアイデンティティがないのである。なぜ、栗本ちか子は「性」のアイデンティティを喪ったのか。ちか子の「中性」は、菊治の心の中だけにあらわれることである。そして、この「中性」は「醜いあざ」と結び付いている。作品の初めに、菊治は初めてちか子のあざを見たときのことを思い出すところがある。そのとき、菊治は八歳あるいは九歳ごろであった。川端はつぎのように書いた。

菊治が八つか九つの頃だつたらうか。父につれられてちか子の家に行くと、ちか子は茶の間で胸をはだけて、あざの毛を小さい鋏で切つてみた。あざは左の乳房に半分かかつて、水落の方にひろがつてみた。掌ほどの大きさである。その黒紫のあざに毛が生えるらしく、ちか子はその毛を鋏でつんでみたのだつた。¹¹⁵

そして、菊治は、父と母がちか子のあざについて話したことを思い出した。菊治の母は、父に、もしちか子が結婚して子供ができたなら、「赤ちゃんが生まれた日から吸ひつく、目が見えはじめた日から見る、母親のお乳に醜いあざがあるわけせう。この世の第一印象、母の第一印象が、乳房の醜いあざで——深刻にその子の一生つきまとふでせう。」¹¹⁶と語っていた。ここで、菊治の母は「印象」という言葉を使い、その「あざ」を醜さの「記号」として強調していた。そのあざは、子供の菊治の記憶に刻み込まれ、かれの人生に永く「醜さ」として残っていた。そのため、ちか子は菊治の心のなかで人としてではなく「あざ」として認定されるのである。身体的な醜さのためちか子は、心も行動も悪くなってしまうという事が前提として表現されている。

この「あざ」の醜に、ちか子の「中性」的性格が結びつく。「[.....] 菊治にあざを見られてから二三年後には、ちか子はなんだか男性化して、今ではもう完全な中性になつてゐる。」¹¹⁷そして、菊治の父がちか子との関係を持った後、菊治の母は嫉妬するのだが、それについて菊治は「男性化してしまつて、母がいまさら嫉妬するなど、苦笑すべき滑稽なことのやうだつた」¹¹⁸とも感じた。そのうえ、「ちか子はただ一つ菊治の父とのほかない交はりだけで、自分の女をおさへこめてしまつたのだらうと」¹¹⁹考えたこともある。これらのような菊治の妄想的な感じ方のなかにちか子の「醜いあざ」と「男性化」あるいは「中性」的性格が見られる。そのなかに、「あざ」から「男性化」あるいは「中性」を連

¹¹⁴ 鶴田欣也、『川端康成の藝術』、明治書店、一九八一年、一一三頁～一一四頁

¹¹⁵ 川端康成、『千羽鶴』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年、九頁

¹¹⁶ 同書、一二頁

¹¹⁷ 同書、一三頁

¹¹⁸ 同書、一七頁

¹¹⁹ 同書、一七頁

想させる心理的過程があろう。「中性」あるいは「男性化」あるいは「自分の女をおさえこめ」ることが、なぜ、ちか子の胸にある「あざ」と結ばれるのか。ちか子のあざに対して菊治が懐いた恐怖のような感じ方からそれが分かる。上述のように、菊治は子供のころからそれに恐怖のようなものを感じていた。さらに母とともに、それが乳飲み子にも悪影響を及ぼすのではないかと感じていた。そこで、ちか子の胸にあるあざと「中性」とは、密接につながってくる。醜いあざを持っていると、良い母になれず、母性と女性性も失うわけである。逆に、太田夫人は、母性や女らしさにあふれている。太田夫人と関係をもったあとで、菊治はつぎのように感じる。

太田未亡人は少くとも四十五歳前後のはずで、菊治よりは二十歳近く上なのだらうが、年上といふ感じを菊治に忘れさせた。菊治は年下の女を抱いたやうであつた。

夫人の経験によるよろこびを、菊治もともにしたのにはちがひないが、経験の浅い獨身者の氣おくれは、どこでも感じなかつた。菊治ははじめに女を知つたやうに思ひ、また男を知つたやうに思つた。自分の男の目覺めに驚いた。女はこんなにしなやかな受身であつて、ついて來ながら誘つてゆく受身であつて、温かい匂いにむせぶやうな受身であることは、菊治はこれまで知らなかつた。

(中略) 女の波がこんなに後を追つて來るものとは知らなかつた。その波にはだを休めて、菊治は征服者が居眠りながら奴隸に足を洗はせてゐるやうな満足さへ感じた。

また母の感じもあつた。¹²⁰

太田夫人の「女らしさ」の性格は「しなやか」や「温かい匂い」である。菊治は、太田夫人の「女らしさ」を感じることに共に、「自分の男の目覺めに驚いた」、言い換えれば、自分の「男らしさ」について自己認識ができた。菊治は自分が征服者としての満足さを感じた。したがって、太田夫人の女らしさから彼女に「母」の感じも覚えた。太田夫人の「女らしさ」あるいは「母性」は、ちか子の「中性」と対照的である。

この太田夫人との愛のなかに、太田夫人とちか子の対照性が映し出される。男女の関係をもった後に、菊治は夫人に「栗本のことに、大きいあざのあるの」について訊ねるが、「不意にいやなことを口に出した」ことに「自分でも氣づいた」¹²¹。さらに、菊治は、太田夫人の自分に対する見方を通じて美的な自意識

¹²⁰ 同書、三十頁—三十一頁

¹²¹ 同書、三一頁

を懐く。菊治の父を愛した太田夫人が、「菊治のなかに映される菊治の父の「かげ」を求めているのであり、菊治への愛は父の「かげ」への愛に過ぎないと菊治は理解した。菊治は「奥さんには、父と僕との区別がついてゐるんですか。」¹²²とあからさまに訊ねてもいる。太田夫人との関係は、自らが父の「かげ」であることを、菊治に自覚させた。その父は、ちか子の醜いあざを汚れた歯で噛む父であり、その「かげ」としての菊治は自分の人生や生命の醜さを自覚する。また、彼は、ちか子の「あざ」を通して「父と混同している。」¹²³彼と太田夫人とが次のように話した。

「あなたは父を思ひ出しただけのことなんでせう」

「まあ。」

(中略)

「さう言はれてもしかたがないけれど、私は悲しい女ねえ。」

「喊言つてる。」

と、菊治は荒つぽく胸をひらいて、

「あざでもあれば忘れないでせうけれど、印象的で... ..」

菊治は自分の言葉に驚いた。

「いやよ。そんなに見たつて、私はもう若くないんですもの。」

菊治は 歯を見せて近づいた。

夫人のさつきの波がもどつて来た。¹²⁴

菊治が夫人に「歯を見せて近づいた」という行為は、彼の妄想における汚れた歯でちか子の「あざ」を噛むという父の行為を模倣するのである。ここで、夫人が彼を父の映し出す鏡とすることを理解している彼は、自分をも父の反映する鏡として、夫人に見せる。「夫人のさつきの波がもどつて来た。」

つまり、菊治はちか子とゆき子と太田夫人への愛と、その女性三人との関係を通じて、自分の醜を自覚している、と言える。菊治と太田夫人は、確かに、「鏡の世界」のなかに存在している。その二人はお互いに求める対象をそれ自体としては見ず、他のものに映される「かげ」として見る。菊治の美的自意識もまた、自分自身を直視しての自覚ではなく、父の汚れた歯に噛まれたちか子の醜いあざを通じて自分を見て、太田夫人から見られた自分が父の「かげ」としてでしかないことに通じて得た自覚である。

菊治は太田夫人とともに自分の「鏡」の世界について明らかに自覚している。

¹²² 同書、六四頁

¹²³ 鶴田欣也、『川端康成の藝術』、明治書店、一九八一年、一一七頁

¹²⁴ 川端康成、『千羽鶴』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年、三六頁

この世界を川端は「別の世界」と呼ぶ。菊治が太田に「奥さんには、父と僕との区別がついてゐるんですか。」¹²⁵と問うのは、その鏡的世界を認識しようとするためであるが、太田「夫人は別の世界から直ぐには歸らうとしないやうであつた。」¹²⁶その「別の世界」について、菊治はつぎのように自覚している。「菊治は素直に別の世界へ誘ひこまれた。別の世界としか思へなかつた。そこでは、父と菊治との区別などなささうだつた。」¹²⁷また、菊治も太田夫人に「あなたは父を思ひ出すと、もう父と僕とが一つになるんじゃないませんか。」¹²⁸と言っている。上述のように、その世界では、どの現象もそれ自体としてではなく他の現象に映される「かげ」として見られる。その世界の夫人は、菊治にとって、「人間ではない女」、「人間以前の女あるいは人間の最後の女」であると思つた。

太田夫人が罪の意識のため死のうとし、娘「文子のことは、菊治さんをお願いしますわ」と言うが、これに対して菊治は、「お嫁さんがあなたのやうだとね」と「まったく思ひがけない言葉」¹²⁹で答えた。すなわち、娘は母の「かげ」になる。「夫人が菊治に父の面影を見て、あやまちを犯したのだとすると、菊治が文子を母に似てゐると思ふのは、戦慄すべき呪縛のやうなものだが、菊治は素直に誘ひ寄せられるのだつた。」¹³⁰そして、菊治は太田夫人が生前に使つた志野茶碗を見て「白い釉のなかにほのかな赤が浮き出て、冷たくて温かいように艶な肌に、菊治は手を出して触れてみた」。そのあと、菊治は「やはらかい、夢のやうで、いい志野は僕らも好きですね」と言つたが、「やはらかい女の夢のやうと言ふところを、「女の」は省いた」¹³¹。さらに、「志野はなほ美人に見へますね」¹³²と菊治は文子に言っている。したがって、菊治が夫人の娘である「文子」と「志野茶碗」を「鏡」として、太田夫人の「かげ」を求めている、とすることができる。更に、「志野を見てみると會ひたくなると、菊治は電話で文子に言つた」¹³³という一節をも参照しよう。夫人の「かげ」を映す鏡が二つあり、一つは夫人の娘文子であり、もうひとつは茶碗の志野である。菊治はそれら二つの「鏡」を結び付ける。志野茶碗を見ると、文子の「かげ」が見え、文子と「會いたくなる」。つまり、ここでは、「鏡」としての志野茶碗のなかに「鏡」としての文子の「かげ」があり、「鏡」のなかの「鏡」あるいは「かげ」のなかの「かげ」が出てくる。この世界は、菊治にとって「魔性」の世界である。

¹²⁵ 川端康成、『千羽鶴』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年、六四頁

¹²⁶ 同書、六五頁

¹²⁷ 同書、六五頁

¹²⁸ 同書、六五頁

¹²⁹ 同書、六六頁

¹³⁰ 同書、八〇頁

¹³¹ 同書、七四頁

¹³² 同書、一一二頁

¹³³ 同書、一一二頁

母の後で娘に心が移るのは、世にないことではないが、母の抱擁のうちにまだ酔ひただよひながら、そのままいつか娘の方へ流されて、自分で気づかないとすると、なるほど魔性のとりこであらうか。¹³⁴

「かげ」は精神的な現象である。「かげ」に物質性はない。文子に於ける太田夫人の「かげ」は、単に菊治の心のなかにある精神的なものでしかない。しかし、物質性を持つ「かげ」もある。志野の茶碗に映される太田夫人の「かげ」は、菊治にとって、精神的という以上に物質的な状態で存在している。その茶碗の口に残された太田夫人の口紅は純粹に物質的である。

文子はその茶碗に残っている母の口紅を菊治に見せた。菊治はそれを見て、「文子の母の女をなまなましく感じた」¹³⁵。菊治はその口紅を見て、夫人の女らしさを感じる。したがって、その口紅が太田夫人を同時にあらわし、同一化するのである。夫人の「かげ」は精神的なものとしてばかりでなく物質的なものである「口紅」としても志野茶碗のなかにあらわれているのである。

志野茶碗は二つある。一つには文子の母の口紅が残り、文子の母の「かげ」が反映されている。もうひとつは、文子の言い方では、菊治の父の「お好きなお茶碗でせう。お父さまらしいです」¹³⁶。「二つの茶碗は、菊治の父と文子の母との心のやうに、ここにならんである」¹³⁷と菊治は感じる。それらは二人の「かげ」を映し、過去の時間を残すものである。

文子は、その鏡の世界から脱しようとし、その茶碗を壊し、旅に出た。それゆえ、菊治も過去の「かげ」を捨てることができ、自らに関わる自意識も直接の自覚という形をとることができるようになる。茶碗を壊しすことによって、「鏡」の世界は壊れ、実際の世界に菊治はとり残される。作品の終わりに、菊治は文子の旅たちを聞いて、文子が彼に「生きかえる思いをさせて」くれている人なので「死ぬというはずはない」と思った。

菊治に生きかへる思ひをさせておいて、その文子が死ぬといふはずはない。

しかし、昨日の文子は死の素直さではなかつただらうか。

あるひはその素直さで、母と同じやうに罪深い女とおそれたのだらうか。

「栗本一人を生き残らせて……。」

¹³⁴ 同書、一〇二頁

¹³⁵ 同書、一〇八頁

¹³⁶ 同書、一四四頁

¹³⁷ 同書、一四四頁

と、菊治は假想敵に向って、自分の毒を吐き出すやうに言ふと、公園の葉蔭へ急いだ。¹³⁸

茶碗が無くなり、太田夫人の「かげ」も無くなった為、菊治は文子を文子としてあるいは文子それ自体として見ることができるのではないかということについて、はっきりとした答えは見えないが、そのような印象が残る。

「生きかへ」ったということは、菊治が鏡の世界を脱したということである。かれは父の「かげ」と自分の「自我」との関係について、文子に次のように言ったことがある。「死んだ人につかまつてみると、自分もこの世にゐないやうな気がして来る。」¹³⁹それゆえ、菊治は自分の鏡の世界について明らかな認識をもっていた。亡くなった父の「かげ」を脱することができないと、「自分」がいない。文子が茶碗を壊す理由は、菊治のために「鏡」の世界を壊すということだろう。そのことを理解した菊治は、文子が自分に生き返る思いをさせてくれたと思った。しかし、菊治が真の「自我」に戻れるかどうかは曖昧である。菊治の最後の句は「栗本一人を生き残らせて…」というものである。したがって、父と母と太田夫人がなくなり、太田文子が旅に出て、菊治の人生には、醜の象徴であるちか子がしかない。ちか子の醜いあざはそのまま残っているので、父の「かげ」も残ると思われるのではないか。

III. 美女に見える自己の「老」—『眠れる美女』

『眠れる美女』もまた「鏡」に映った自己を美的に評価する人物を描いている。作品の内容は次のようなものである。ある秘密の宿で若い美女たちが薬で眠らされ、すでに男ではなくなった老人たちが、彼女たちのそばで寝るためにそこを訪れる。主人公の江口老人は、宿を訪れ、若い娘の横で、自らの人生や「老醜」について思いを巡らす。老人は眠れる美女の美しさと若さを鑑賞している時、自分の「老醜」をはっきりと意識している。江口の美意識のなかで、美女たちの「美しさ」と「若さ」は「価値」であり、自分の「老醜」は「反価値」である。

まず、注意すべきなのは、江口にとって、眠れる美女は、「仏の化身」である、ということである。

眠れる美女は、青春を喪ったことに悲しみを感じている老人のため、自分の青春を挙げる。彼女たちは売春婦の世界に生きているのに、心は清潔であった。江口は、彼女たちの心を合わせるができないのに、第二夜の娘が眠りなが

¹³⁸ 同書、一五一頁

¹³⁹ 同書、一四五頁

ら何度も母の名を呼んで、その声にふくまれたかなしみが胸にしみたことに、¹⁴⁰彼女の純潔の心を感じるが見えるだろう。そして、江口は自分や他の老人や魔の境界などについて考えて、第三夜に、眠れる美女たちの本質を次のように考える。

眠らせられている若い女の素肌にふれて横たはる時、胸の底から突きあがつて来るのは、近づく死の恐怖、失った青春の哀絶ばかりではないかもしれぬ。おのれがをかして来た背徳の悔恨、成功者にありがちな家庭の不幸もあるかもしれぬ。老人どもはひざまづいて拝む佛をおそらくは持つてゐない。はだかの美女にひしと抱きついて、冷たい涙を流し、よよと泣きくづれ、わめいたところで、娘は知りもしないし、決して目ざめはしないのである。老人どもは羞恥を感じることもなく、自尊心を傷つけられることもない。全く自由に悔い、自由にかなしめる。してみれば「眠れる美女」は佛のようなものではないか。そして生き身である。娘の若いはだやにほひは、さういふあはれな老人どもをゆるしなぐさめるやうなのであらう。

さういふ思ひがわくと、江口老人は静かに目をつぶつた。(中略)。突き出した腰骨が老人にごつごつあたつた。

「この小さい娘は、どんな人生をたどつてゆくだらうか。いはゆる成功や出世はないにしても、はたして平穩な一生にはいつてゆくだらうか。」などと江口は思つた。この家でこれから老人どもをなぐさめ救ふ功德によつて、のちのしあはせがのぞましいが、あるひは昔の説話のやうに、この娘がなんとかの佛の化身ではないかとまで考へられたりした。遊女や妖婦が佛の化身だつたといふ話もあるではないか。¹⁴¹

ここでは、江口は、眠れる美女たちを「菩薩」ではなく「仏」であると呼んでいるが、仏教の菩薩は、仏のように解脱しているのに、仏の国に入らず、人間の世界に残り、人間を救っている。すなわち、江口にとって、眠れる美女たちが売春婦であるのに、「仏」或いは「菩薩」の本質を持っている。

つまり、眠れる美女は、売春婦として生きるということは、純潔を喪うことであるが、実に汚れのない人であった。すなわち、このような人格は、美と醜との対立的な状態を越える価値の一つである。このような「美」を理解するために、菩薩という形象を参照することは不可欠である¹⁴²。

¹⁴⁰ 川端康成、『眠れる美女』、川端康成全集第十八巻、新潮社、昭和五十五年、一六九頁

¹⁴¹ 同書、一九〇頁～一九一頁

¹⁴² 『維摩経』において菩薩は、理想的な人格の象徴の一つで、哲学的なイメージでもある。菩薩は、魔界と仏界や善と不善などの互いに相反する二つのものが別々に存在せず、統一しているものであるという「不二法門」を持っている。『維摩経』では、菩薩の性格について

江口の精神は、鏡の構造を示す。彼が鑑賞しているとき、眠れる美女の美しさと若さが他のいろいろな現象と、互いに照応しあう。美女の美しさと若さには、江口の現在の「老醜」や過去の青春や青春時代の美しく若い愛人たち、「母」と「母性」、永遠的生命の象徴である山茶花などが対比される。ここに「生」「老」「病」「死」の四つの無常の現象がみられる。第三章でも説明するが、「無常」とは「諸行すなわち世間一切のもの、万象ことごとくは生滅してとどまることなく移り変ること」であり、「生滅の過程に生・住・異・滅の四相を」示す¹⁴³。無常は、「生滅の過程」を示すのであるから、「滅」「死」だけとは限らず、「生」「住」「異」も含まれる。そのため、無常が常に、人間の「生」「老」「病」「死」という四苦と繋がって、「生老病死で語られる」¹⁴⁴。肉体を持つ人間は、無数の因縁によって形成されるにすぎないが、誰も、「若さ」「健康」「命」が常に有ることが欲しいものである。しかし、現実には、その願いに反して、それらが時間の流れと共に、失われて行く。「病」「死」は、誰も逃げられないのである。「生」「老」「病」「死」それ自体は「苦」ではないが、真理を悟らず、「無常」を逃げて「常住」を求め得られないことは、「苦」の起源である¹⁴⁵。『眠れる美女』の江口は、「生」「老」「病」「死」が相互に照らし合わされる「鏡」の状態のなかで、自分の「老醜」を意識する。

(前略) 眠らされ通じて目覺めない娘のそばに一夜横たはらうとする老

で次のように説かれる。「もしも菩薩が五逆の悪人どものところへ行っても悩みといかりがなく、地獄に至ってももろもろの罪垢がなく、畜生のところへ至っても無明と憍慢などの過がなく、餓鬼のところへ至っても徳をそなえていて、美妙的な色かたちの領域、物質のない領域に行っても、そこを特に勝れているとは思いません」(中村元、「維摩経」現代語訳、東京書籍、二〇〇四年、二二〇頁)。即ち、菩薩は、清潔の人格であるが、純潔の仏界に住まず、汚染的な生存の中に存在している。また、思想上、仏教の一元的な美は、大乘仏教の『大無量寿経』の中で明らかに説かれている。この経の上巻は、法蔵菩薩の四十八の「大願」について語っている。第四の「大願」は次のようなものである。

「設我得仏 設い我仏を得んに
 国中人天 国の中の人天(にんでん)
 形色不同 形色不同にして
 有好醜者 好醜有らば
 不取正覚 正覚を取らじ」

この「大願」の意味について、柳宗悦は、『美の法門』の中で、次のように論じている。「もし私が仏になる時、私の国の人たちの形や色が同じでなく、好き者と醜き者があるなら、私は仏にはなりませぬ」というのである。このことは更に次のことを意味する。「仏の国においては美と醜とに二がないのである」と(柳宗悦、『新編美の法門』、岩波書店、一九九五年、八八頁)。つまり、一般的に言えば、美とは、醜との対立的な美的範疇である。これは、二元的な考え方、感じ方から生まれる美的意識である。しかし、仏教では、醜と美との対立的な状態を越える価値がある。これは、川端の上述の作品において売春婦という形象にも明らかである。

¹⁴³ 中村元、福永光司、田村芳郎、今野達(編)、『仏教辞典』、岩波書店、一九九六年、七八四頁～七八五頁

¹⁴⁴ 靈山勝海、『親鸞における無常思想』、永田文昌堂、一九八三年、一四頁

¹⁴⁵ 中村元、『仏教思想5 苦』、仏教思想研究会編、一九九六年、六〇頁

人ほどみにくいものがあろうか。江口はその老いのみにくさの極みをもとめて、この家に來たのではなかつたか。¹⁴⁶

老いは「生」と「病」と「死」とともに、無常である人生を構成する。江口は、「死」に近い「老い」に対して恐怖心を抱えている。その恐怖を超え、「生」との一体感を取り戻すため、異常な家に入る。その家には「安心できる客さま」だけが入れる。「安心できる客さま」というのは男の力が無くなった老人である。江口は六十七歳で、まだ「男」であると思っているが、その家を訪れる。かれは、この行為には「もはや老いのみにくさが迫り、この家の老人の客たちのやうなみじめさも遠くないと思つている。ここへ來てみたのもそのしるしにほかならない」¹⁴⁷。すなわち、その家に入ろうとすることの「印」、あるいは、それが「証明すること」とは、江口が自分に「老い」の「みにくさ」が迫っていると自覚し、その「老い」から逃げるためである。江口はその家を四回訪れるが、「性欲」のためではない。「生」を求めて、「死」から逃げるためである。そして注意しなければならないのは、江口の求めのが美女たちの「美」ばかりではなく「若さ」でもある。どんな美女に接するときでも、かれが注目しているのは、自分の「老い」との対立的な娘の「美」と「若さ」あるいは「生命力」である。たとえば、次の事のなかに見られる。第一夜に部屋に入ってすぐに、「思ひがけなかつた娘の美しさに、老人が息をつめた。思ひがけないのは娘の美しさばかりでない。娘の若さもあつた」¹⁴⁸。

江口の「老い」の「みにくさ」から逃げようとする心は、「あわれ」という言葉にもあらわれる。作中で「あわれ」とか「あわれみ」という言葉は何度も繰り返される。ここで、どのような意味を持っているのか考察しよう。

第一の例を読んでみよう。その家に入ること「にはもはや老いのみにくさが迫り、この家の老人の客たちのやうなみじめさも遠くないと思つてゐる。ここへ來てみたのもそのしるしにほかならない。それだから江口はここでの老人たちのみにくい、あるいはあわれな禁制をやぶらうとはゆめゆめ考えてはゐなかつた」¹⁴⁹。家の禁制とはまだ男の力を持っている男性を禁じることである。そのような禁制は「あわれ」なのである。この家に入れる人は男の力が無くなった人であり、自分が「死」に近い「老」人であることを自覚している。そのため、その「禁制」は「あわれな禁制」である。従つて、「あわれ」という言葉は無常とつながる意味を持っていると言えよう。

¹⁴⁶ 川端康成、『眠れる美女』、川端康成全集第十八巻、新潮社、昭和五十五年、一三九頁

¹⁴⁷ 同書、一三九頁～一四〇頁

¹⁴⁸ 同書、一四〇頁

¹⁴⁹ 同書、一三九頁～一四〇頁

次の例は、江口が眠れる美女のそばで「ふつと赤ん坊の匂ひが鼻に来」¹⁵⁰た場面である。そこで「江口はかなしきを含んださびしさに落ちこんだ。かなしきとかさびしきとかいふよりも、老年の凍りつくやうななさけなさであつた。そしてそれは、若いあたたかみを匂ひ寄せてある娘にたいする、あはれみといとしきに移り變わつた」¹⁵¹という。ここでは、「あられみ」と「いとしき」という二つの感情の融合が見られる。眠れる美女のそばで、赤ん坊の匂ひが鼻に来たのは、勿論、性欲のあらわれではない。その匂ひは「生」を意識させる。それがわが身に振り返って、「老年の凍りのつく」やうな情けなさを感じさせることになる。ここでは、「老」と「生」とがいっしょに意識にあらわれている。そのため、「あわれ」と「いとしき」とが融合されるのである。したがって、ここでも「あわれ」は無常に関わる意味を持っている。

また、江口は眠れる美女のそばで昔の愛人を思い出す。「返らぬむかしの女たちの思ひ出にふけるのは老人のあはれななぐさめかもしれない」¹⁵²。昔の愛人は過去に属して、返らない。その無くなって返らない幸福は老人の「あわれ」である。それで、「あわれ」は「過去」や「無くなったこと」、すなわち、「無常」と結ばれる意味を持つ。次の例にあっても「あわれ」は無常の意味を持っている。第二夜に、江口は、その家の怪しい掟はきびしく守られねばならないと思つて、「このおきてが一度でもやぶられたら、ありふれた娼家になつてしまうのだ。老人どものあはれなねがひも、まどはしの夢も消えてしまふわけだ」¹⁵³。そして、「この家をもとめて来るあはれな老人どものみにくいおとろへが、やがてもう江口にも幾年先かに迫つてゐる」¹⁵⁴。また、「この家へ来る老人どものたのしみ、しあはせの思ひもさとれたやうだ。老人ども自身にとつては、老いのあはれさ、みにくさ、あさましさばかりが、ここにあるのではなく、若い生のめぐみに満ちてゐるのではないか」¹⁵⁵。

ここに於ける「あわれ」というのは、命の無常についての意識に基づく哀しみの感情である。命の衰えを感じると共に生まれる感情である。そして、若い美女のそばに寝るのは、上の引用に見えるように、「若い生」の「恵み」を求めようとするからである。美女たちの「若さ」と接して、「若い生」をもらうが、その際にこそ、自分の「あわれ」が明らかに感じられる。

「老醜」とは、「老いの醜さ」である。その「老醜」は、江口の心のなかにおいて、眠れる美女の「美しさ」や「若さ」と対照的なものなのである。この

150 同書、一四三頁
151 同書、一四三頁～一四四頁
152 同書、一四九頁
153 同書、一五七頁
154 同書、一六一頁～一六二頁
155 同書、一七〇頁

「老醜」は「あわれ」の美意識を生じさせる。江口は「老醜」とともに、自らに「あわれ」との感情を懐く。このような意識は、道徳的というよりも美的な自意識である。美的な自意識は、自己を対象とする主観的自己認識である。この「あわれ」は、一方で、江口の主観的な感情であり、他方で、江口という人間と人生の状態である。

第一夜に江口は、娘が病院で畸形児を産んだという悪夢を見た。

産児はすぐ産婦からかくされた。しかし産室のなかに白いかあてんのかげで、しかも産婦が白衣でそばに立つて来て、産児を切りきざんでみた。捨てるためにである。¹⁵⁶

この捨てられる「産児」は、江口にとって母の「愛」を喪うことの象徴ではないだろうか。江口には、幼児の状態に帰りたいという願望がある。

老人は夜半の悪夢なども忘れて、娘が可愛くてしかたがないやうになると、自分がこの娘から可愛がられてあるやうな幼ささへ心に流れた。娘の胸をさぐって、そつと掌のなかに入れた。それは江口をみごもる前の江口の母の乳房であるかのやうな、ふしぎな觸感がひらめいた。老人は手をひっこめたが、その觸感は腕から肩までつらぬいた。¹⁵⁷

ここで、注意しなければならないのは、江口が美女が可愛いと感じると、美女から「可愛がれている」と感じたことであり、美女の乳房をさぐっても、それを母の乳房と感じていることである。『眠れる美女』に於ける美意識を理解するために、これらの二つのことを分析しなければならない。

ここにおいて美女の乳房は、性欲の対象ではない。それは「母」の象徴である。母の乳房は、乳児にとって自分の「生」である。美女の乳房をさぐって、亡くなった母の乳房だと感じるのは「母性」や「母」を求める心であろう。つまり、江口は、美女の乳房を「母」や「母性」を映す鏡として、「生」を求めようとしている。

美女の乳房において「美」と「生」とが結び合わされる。江口はつぎのように考えていた。「人間の女の乳房の形だけがあらゆる動物のうちで、長い歴史を経るうちに、なぜ美しい形になつて来たのだらうかと、あらぬことを考へたりした。女の乳房を美しくして来たことは、人間の歴史のかがやかしい榮光ではないのだらうか」¹⁵⁸。更に、女性の乳房は「美」であるばかりでなく、「生」の

¹⁵⁶ 川端康成、『眠れる美女』、川端康成全集第十八巻、新潮社、昭和五十五年、一五四頁

¹⁵⁷ 同書、一五八頁

¹⁵⁸ 川端康成、『眠れる美女』、川端康成全集第十八巻、新潮社、昭和五十五年、一四九頁

あらわれでもある。美女の乳房から赤ん坊の匂いや乳の匂いが出て来ると感じていた¹⁵⁹。赤ん坊と乳の匂いは、「生」のあらわれである。江口がそのように感じていたことは、第三夜から明らかである。江口は「妊娠と出産をほんたうとして祝福を感じた。あの女には若い生命が生きて動いてゐる。江口はいまさらながら自分の老いを知らせられたやうなものだ」。そして、「江口老人は七十年近い生涯にもなかつたことのようにだ。(中畧)。江口はこの家であやしく眠らせられた少女のそばに横たはるよりも、むしろ罪を感じなかつたほどであつた。朝になつて、さつぱりといそいで小さい子供のゐるうちへ歸つてゆき方も、老人の江口には好ましく寢臺から見送れたものだつた」¹⁶⁰。

子供は「生」のあらわれであると言えよう。第一夜において江口が眠っている美女を起こそうとするのも、「生」を求めているからである。

眠りこんでゐて、なんにも話さぬし、なんにも聞えぬ女は、もう男として女の相手になれぬ老人に、なんでも話しかけてくれ、なんでも聞き入れてくれるやうなのだらうか。しかし、江口老人はこんな女がはじめての経験である。娘はこんな老人をいくたびか経験してゐるのにちがひなかつた。いつさいをまかせて、いつさいを知らぬ、假死のやうな昏睡に、あどけない顔で横たはり、安らかな寢息である。ある老人は娘をくまなく愛撫したかもしれないし、ある老人は自分をよよと號泣したかもしれない。どちらにしる娘に知られはしない。そう思つてみても、江口はまだなにも出来なかつた。娘の首の下から手を抜くのにさへ、こはれものをあつかふやうにそつとしながら、娘を手荒く起してみたい氣もちはずまりきらなかつた。

161

ここで、江口はコミュニケーションを求めている。自分が考え、話して、見るだけではなく、相手に見られることや聞かれることや話しかけられることを欲している。すなわち、江口は、コミュニケーションのなかで、自分が主体として存在することばかりでなく、自分が美女の対象となることをも求めているのである。コミュニケーションには「送り手」と「メッセージ」と「受け手」という三つの要素があるが、ここでは、送り手としての江口が受け手としての美女に送った「メッセージ」は「あなたは若くて美しい」であろう。しかし、受け手の美女は、そのメッセージを受け取ることができない。そいて、江口にとって、送り手としての美女が江口に送ったメッセージは「あなたは老醜であ

¹⁵⁹ 同書、一四三頁～一四七頁

¹⁶⁰ 同書、一八七頁～一八六頁

¹⁶¹ 同書、一四五頁

る」であろう。しかし、美女のメッセージは実際に見えず、江口の精神に於ける「美的自意識」としてあらわれる。このコミュニケーションでは、見る主体は美的対象として相手を鑑賞しながら、それと同時に、主体としての相手についても見て、自分を相手の対象として自己について意識する。

『眠れる美女』に於ける美女たちは、眠れる状態のなかで、勿論コミュニケーションができないばかりでなく、自分の美を見ることができない。そのままずっと寝ているから、江口を見ることができない。そのため、彼女にとって江口は「対象」にならなかった。もし美女がその夜に起きたら、彼女にとって、江口が「醜い対象」になる。江口はこのことが分かる。しかし、かれは、「娘を手荒く起してみたい気もちはしづまりきらなかつた。」江口の心の中には、美女にとって彼が「醜い対象」である恐怖を持っているが、美女の醜い対象になるのより、美女の「対象」にならない「状態」の恐怖の方が強いであろう。

江口には「聲で會話が聞きたいという望みが」あるが、出来なかった。眠れる美女は「眠りながら老人とからだで會話のできるなまめかしさにあふれてゐる」¹⁶²。眠れる美女の体での江口との會話の主題は、無常の各要素としての「生」と「老」である。江口は、美女のそばで、彼の友人であった木賀老人の言葉のように、「自分で生き生きしていられ」、「老」を脱して「生」と同化される。江口は、奈良の椿寺に咲いている四百歳の山茶花が心のなかに浮かんで来る¹⁶³。四百歳の花は「永遠性」、「無限性」の象徴である。「無常」を越えるものの象徴である。そして、最後の夜に、江口は「女は無限だ」と感じて、「母」を思い出した。「最初の女は「母だ」と江口老人にひらめいた。」¹⁶⁴。これは人生の最初の点に戻っていたのであろう。

つまり、『眠れる美女』の江口は美女たちを「鏡」として、その鏡に「母性」や「永遠性」として山茶花や無常における「生」「老」「病」「死」などを見ている。その「鏡の世界」のなかで江口は、自分について「老醜」と自己意識している。

IV. 美女に見える自己の醜 — 『みづうみ』

川端文学の「鏡の世界」では、「映るもの」と「かげ」と「鏡」とがお互いに転換されることがある。これは、『みづうみ』において顕著にみられる。この作品に描かれた鏡としての湖は「母」や「母性」の象徴である。また、見る主体は、「美女」「湖」を「鏡」とし、その「鏡の世界」と一体化しようとする。

¹⁶² 同書、一七一頁

¹⁶³ 同書、一七一頁～一七二頁

¹⁶⁴ 同書、二二二頁

『みづうみ』に於ける美的自意識について探究するために、先ず、主人公である桃井銀平の精神に注目したい。銀平の精神は「鏡」の世界に属している。銀平は、何度も鏡的な対象を求めて、それを見出す。『みづうみ』に於ける典型的な鏡は、銀平の母の故郷の「みずうみ」である。銀平の心のなかで、このみずうみはいつも「鏡」としてあらわれる。このみずうみは、二つの性格を持っている。

第一に、このみずうみは感性的に美しい対象だが、銀平の初恋と深く結びついている。銀平の初恋の相手は母方の従姉のやよひである。銀平の父は醜男であり、銀平の母となる美しい女性と結婚し、誰にも不釣り合いだと考えられていた。銀平が十一歳のとき、銀平の母の故郷の村のみずうみに放り込まれ、自殺か他殺か分らない奇怪な死を遂げた。父の死後、銀平はやよひに初恋をした。やよひは銀平の母方の血をひいて美しいが、銀平は父方の血をひいて醜い。銀平にとって、やよひとといっしょに母の故郷の「みづうみを見ながら歩いてみると、水にうつる二人の姿は永遠に離れないでどこまでも行くやうに思はれた。」¹⁶⁵父がみずうみで奇怪な死をとげたあと、「幼い銀平の幸福はやよひと二人づれの姿をみづうみにうつして、岸の路を歩くことだった」¹⁶⁶。このみずうみの美はやよひと結び付けられ、銀平の心のなかに「永遠に」残され、何度も彼は心のなかで振り返る。例えば、「銀平は目をもつと高く暗い林の方に上げた。母の村のみづうみに遠くの岸の夜火事がうつつてみた。銀平はその水にうつる夜の火へ誘われてゆくやうだった」¹⁶⁷。そして、「やよひとみづうみの岸で、山桜の咲く下にならんで坐つてみた。花の影が水にうつつて小鳥の鳴くのが聞えた」のを思い出すこともあった¹⁶⁸。

第二に、この美しいみづうみは、初恋との関わり以外に、「母」と非常に強く結ばれ、「母性」や「女らしさ」の象徴の一つでもある。このことは『みづうみ』の研究史のうえでよく議論された。例えば、山田吉郎は「川端康成と前田夕暮」のなかで、川端の「みづうみ」を「女性」の象徴であると指摘している¹⁶⁹。しかし、このみずうみが鏡でもあることに、注意しなければならない。

あるとき、銀平は最初に女生徒である久子の後をつけて来て、別の女性が自分の後をつけて来ることに気付いた。そして、彼はある花屋の窓ガラスに映る

¹⁶⁵ 川端康成、『みづうみ』、川端康成全集第八巻、新潮社、昭和五十五年、二六頁

¹⁶⁶ 同書、二六頁

¹⁶⁷ 同書、三六頁

¹⁶⁸ 同書、七八頁

¹⁶⁹ 山田吉郎、「川端康成と前田夕暮」、(『川端文学への視界』) 2、教育出版センター、昭六十一(今村潤子、川端康成研究、審美社、一九九八年、一七七頁)

そのうえ、今村潤子は「川端康成研究」のなかで、「湖は銀平にとって精神的な安定を与えてくれる母性そのものなのである」を指した。また、それに加えて、今村は、銀平の心の中に、湖が、一方において美しい母とやよひとつながる美と母性であるが、他方、父にまつわる醜とやよひにまつわる殺意を秘めものであると指摘している。

その女性の「かげ」を見た。「銀平は左手の指で額をつかみながら、花のなかにうつつた女の顔を見てみると、向うから花のなかへ別の女の顔があらわれて来た。花屋の女主人だろうか。銀平は窓の向うの白いダリヤの群をつかむやうに、右手を飾り窓の大きいガラスに突っ張って立ち上った。花屋の女主人は薄い眉をしかめて銀平をにらみつけた。」¹⁷⁰したがって、銀平は「鏡」としての窓ガラスのなかに映るその女性の「かげ」を見ている。その後、この窓ガラスと故郷のみづうみとが同一化される。「みづうみの岸で山からの微風に吹かれたやうなさわやかさだつた。若葉のころの涼しい風のはずだが、銀平は花屋のみづうみほどの広い窓ガラスを、腕で突きやぶりさうに感じた後のせい、氷の張つたみづうみが心に浮かんだ。母の村のみづうみである。そのみづうみの岸には町もあるが、母の里は村である。」¹⁷¹ここで、銀平が、窓ガラスを「町」の「みづうみ」（すなわち、「鏡」）として見ていた。換言すれば、銀平の心では、この「鏡」としての窓ガラスが広く大きな「鏡」としての湖に映され、二重鏡になる。女性を見て、みづうみを連想することは美しい女性のなかに母性や女らしさを感じて、母性の象徴であるみづうみを思い出すのであると考えられる。つまり、銀平は「鏡の世界」の中に存在しており、その世界では「みづうみ」と「女性」とが結び合わされている。

銀平にとって、湖は「映るもの」と「かげ」と「鏡」とが転換している「鏡」のようなものである。これは、銀平が町枝を付けて来たときに起こる心の状態に見られる。町枝は宮子の弟の友人であり、水野の恋人である。町枝は「手の肌ざはりだけでなく、少女の美しさが〔……〕胸にしみとほって来」るような清浄な美を持つ女性である¹⁷²。

銀平は町枝をつけて来て若草に寝そべつてゐる自分と、やよひの村のみづうみの岸で萩のしげみにひそんでゐた自分と、さう変わつてゐないやうにも感じられた。同じかなしみが銀平のうちを流れてゐる。しかし父の仇討ちなどはもう眞剣に思ひつめてはゐない。もし父を殺した者がゐるとしても、今はすでに老いてゐる。老醜のぢいさんが銀平をたづねあてて来て、殺人の罪をざんげしたら、銀平は魔が落ちたやうにさつぱりするだらう。そこであひびきしてゐる二人のやうな青春がもどるだらうか。¹⁷³

ここで、銀平は、町枝を媒介として、昔の「自分」を捉える。「若草に寝そべつてゐる「自分」は、「やよひの村のみづうみの岸で萩のしげみにひそんでゐる」た自分であり、美しく安らかな心を持っていた。したがって、銀平にとって、美しい町枝が、彼の美しい昔の安らかな「自分」を映し出す「鏡」になると見ることができる。その安らかな心は、彼に人生の悲しみを脱させる。その安らかな心は彼の寛恕の心を生み出す。「もし父を殺した者がゐるとしても、今はすでに老いてゐる。老醜のぢいさんが銀平をたづねあてて来て、殺人の罪を

¹⁷⁰ 川端康成、『みづうみ』、川端康成全集第八巻、新潮社、昭和五十五年、二五頁

¹⁷¹ 同書、二六頁

¹⁷² 同書、六五頁

¹⁷³ 同書、八一頁

ざんげしたら、銀平は魔が落ちたやうにさつぱりするだらう。そこであひびきしてゐる二人のやうな青春がもどるだらうか。」と感じた。そして、その安らかな心に到達した「銀平にはやよひの村のみづうみに山桜の花のうつつてゐるのが、はつきり心に浮かんで来た。さざ波もない大きい鏡のやうなみづうみだつた。銀平は目をつぶつて母の顔を思ひ出した。」¹⁷⁴ここで、銀平は、みづうみを思い出し、それを「大きい鏡」のように思うと同時に「母」のことをも思い出している。つまり、銀平は、美しい町枝を鏡として、昔の安らかな自分を取り戻したが、その「自分」は「みづうみ」と「母」とも融合される。「みづうみ」は「鏡」の一つの種類であるから、ここで、「鏡」(町枝)のなかに鏡(みづうみ)が現われている。このようにした結果、みづうみは、一方では「鏡」であるし、他方では、「かげ」であり「映るもの」でもある。つまり、銀平の精神に於ける「鏡」の世界は「かげ」と「映るもの」と「鏡」とが転換されるあり方をしている。

銀平は、そのような「かげ」と「映るもの」と「鏡」とが転換される鏡的世界のなかに存在し、その世界において自分の「価値」と「反価値」とを美的に判断している。かれは、鏡の世界に於ける自分が「反価値」としての「醜」であることを自覚している。その醜は先ず、足が猿の足のように醜いというところにある。このことは何度も銀平の心のなかで繰り返される。銀平の美的自意識は、次のことに明らかである。ある日、町枝の後をつけたとき、銀平の心に「久しぶりの古里が浮かんで来た。変死の父よりも美貌の母が思ひ出された。しかし、母の美しさよりも父も醜さの方がはつきり心に刻みつけられてゐる。やよひのきれいな足よりも自分の醜い足が見えて来るやうなものだ。」¹⁷⁵そして、「銀平ちゃんの猿みたいな足は、お父さんそつくりだわ。うちの方の血筋じゃない」とやよひは言って、「上目づかいに銀平をにらんだ。」¹⁷⁶したがって、銀平の心の中に、父の醜と母とやよひの美とが互いに対照される。また、上に見たように、銀平にとって湖は特別な鏡である。これは古里の湖であり、「母」や「母性」の象徴でもある。銀平は、この鏡に映し、自分の醜を意識している。そして、彼はその「母性」や「母」や「女性性」としての「みづうみ」と一体化しようとする。銀平が美しい女性を見て、後をつけて、故郷の「みづうみ」を思い出すことには彼の精神がよくあらわれている。美しい女性を見て、その美しい女性のなかに「みづうみ」の「かげ」が見えることがある。このことは何度も繰り返されている。例えば、あるとき、坂道で柴犬をつれた少女の後をつけた時、銀平は、その少女の美しい目のなかに「みづうみ」の「かげ」が映っていると感じたことがある。銀平は「少女の目が黒いみづうみのように思えて来た。その清らかな目のなかで泳ぎたい、その黒いみづうみに裸で泳ぎたい」¹⁷⁷と感じた。ここでは、銀平の心に、少女の美しい目と故郷の「みづうみ」とが区別されず同一化され、そして、彼はその「みづうみ」と一体化しようとするのが見える。しかし、銀平は美の世界に入ろうとしたが、それができない

¹⁷⁴ 同書、八一頁

¹⁷⁵ 同書、一二三頁

¹⁷⁶ 同書、一二四頁

¹⁷⁷ 同書、七四頁

ために、状況は悲劇的なものになる。美と一体化しようとしたとき、かれは自分の醜についてさらに明らかに自覚する。銀平は、その娘とたまたまあって、話そうとしたが、その娘が短い言葉で三回だけ答え、そのあと、「銀平を見てもくれなかつた」し、「反応もなかつた」¹⁷⁸ため、銀平は絶望感を覚えた。銀平は「少女の目が黒いみずうみのように思えて来た。その清らかな目のなかで泳ぎたい、その黒いみずうみに裸で泳ぎたいという、奇妙な憧憬と絶望とを」いっしょに感じた¹⁷⁹。ここで、その娘の美しい「みずうみ」のような目のなかで泳ごうとすることは美と一体化しようとする心である。しかし、美しい女性の後をつける過程の最後は「その人を殺してしまうしかないんだからね」と銀平は湯女に言ったことがある。つまり、美の世界に入ろうとしてもそれができず、悲劇的なものになるということである。言い換えれば、美と一体化しようとした結果は、自分の醜を脱しようとしてできず、あらためて、自分の醜についてはっきりと意識するのである。

V. 結び

本章では、川端文学に於ける鏡的な世界における美的判断の種類の一つとしての美的自意識について論じた。「自分の顔は鏡に写してでなければ見えない。自分の顔は自分には見えないのだ。」という『水月』の京子の言葉に見えるように、「鏡」は自己認識のためのかけがえのない道具であり、自己の真実を見せるのである。川端文学における鏡の特徴は、隠れる真実を見せる、というのである。彼の作品における自己意識は、一方、『水晶幻像』『水月』に見えるように、鏡に映し出される自己の「かげ」を通して形成するのであるが、他方では、『千羽鶴』『眠れる美女』『みづうみ』に見えるように、「鏡ではないもの」を「鏡」として、その「鏡の世界」で自己についての意識でもある。どんな場合でも、見る主体は、「鏡」の機能によって疎外される自己の「かげ」を求めるから、そのような「他者」のなかに見える自己のイメージは、疎外された自己になる。

¹⁷⁸ 川端康成、『みづうみ』、川端康成全集第八巻、新潮社、昭和五十五年、七四頁

¹⁷⁹ 同書、七四頁

第三章 「鏡の世界」における無常の美意識——『山の音』

I. 序

川端文学における無常の世界は、「鏡の世界」に生きる見る主体の心として表現される。この無常の美意識は日本の伝統的な文化や思想における無常観に属している。川端は「美しい日本の私」のなかで、仏教について議論し、自分の文学にもその日本の伝統的な文化や思想が流れていると論じている。仏教の根本的思想の一つである無常の思想は、日本に仏教が伝来した以来、日本人に受容されつづけ、日本人の美意識を形成してきたものと一般的に考えられている。それゆえ、川端の美意識を考察する場合、彼の諸作品の基底に流れている無常感を解明することが必要である。

無常感は日本の伝統的文学における重要な課題の一つである。これに関する研究には、小林智昭の『無常感の文学』、井手恒雄『日本文藝史における無常観の克服』、西田正好の『無常観の系譜』などがある。川端の無常観については、小林芳仁が「川端文学と仏教」¹⁸⁰という論文のなかで論及しているが、美意識としての捉え方は見られない。

この章では、川端文学と無常の美意識との関連について考察する。そのためには、まず、「無常」という言葉の意味について、考えなければならない。言うまでもなく、「無常観」とは、この世の万物万象はすべて生じることと滅びることとで移り変わり、その生滅流転の現象は止まらないという認識にもとづく世界観である。また、無常の美意識というのは、無常的世界観のなかの美意識である。無常の美意識の本質を求めるためには、仏教の経典に則して「無常」を考えるのが妥当であると思われる。仏教ではどの経典にでも「無常」という言葉が出てくると言えるが、特に『大般涅槃経』のなかの説明が理解しやすいと思う。たとえば、この経典における「聖行品」のなかに次のような説明がある。

諸行無常
是生滅法
生滅滅已
寂滅為樂 ¹⁸¹

「無常」は「常住」に対する概念である。「諸行すなわち世間一切のもの、万

¹⁸⁰ 小林芳仁、『美と仏教と児童文学と：川端康成の世界』、双文社出版、一九八五年

¹⁸¹ 『大般涅槃経卷第十四』、大正新修大藏経、大正十四年、四五〇頁～四五一頁

象ことごとくは生滅してとどまることなく移り変ること」である。「その理由は、諸行は因縁によって生じ、刹那に生滅して増積しないことに求められる。」また、「無常には〈刹那無常〉（念念無常）と〈相続無常〉の二種があり、前者は諸行は一瞬一瞬念々に生滅するという相を指し、後者は人命が尽き、（中略）生滅の過程に生・住・異・滅の四相を見る場合を指している。」¹⁸²日本の古典文学では、「〈死〉の同義語、または隠喩的表現としての〈無常〉の語」が多用される¹⁸³が、上述の「諸行無常」に見えるように、仏教の無常とは「生滅の過程」を示すのであるから、「滅」「死」だけとは限らず、「生」「住」「異」も含まれる。そのため、無常が、常に、人間の「生」「老」「病」「死」という四苦と繋がって、「無常が生老病死で語られる」¹⁸⁴。肉体を持つ人間は、無数の因縁によって形成されるにすぎないが、誰も、「若さ」「健康」「命」が常に有ることが欲しいものである。しかし、現実には、その願いに反して、それらが時間の流れと共に、失われて行く。「病」「死」は、誰も逃げられないのである。「生」「老」「病」「死」それ自体は「苦」ではないが、真理を悟らず、「無常」を逃げて「常住」を求め得られないことは、「苦」の起源である¹⁸⁵。

川端文学において、たしかに、「死」は特徴的な主題の一つであり、死について語った作品が多い。稲村博が選んだ「死」が重要なテーマとなっている作品は、『十六歳の日記』、『骨拾ひ』、『ちよ』、『油』、『葬式の名人』、『金糸雀』、『白い花』、『青い海黒い海』、『白い満月』、『死顔の出来事』、『中心』、『祖母』、『女』、『神の骨』、『女を殺す女』、『死者の書』、『死体紹介人』、『騎士の死』、『父親への手紙』、『抒情詩』、『死面』、『化粧』、『それを見た人たち』、『二十歳』、『末期の目』、『姉の着物』、『イタリアの歌』、『生花』、『愛』、『故人の園』、『女の夢』、『冬の曲』、『山茶花』、『地獄』、『たまゆら』、『水月』、『不死』などである。稲村博は『川端康成—藝術と病理』のなかの初めの章に「死の主題」を取り上げている。かれは「川端康成の把握にあたって、最初の手がかりとなるのは、彼の死観である」¹⁸⁶と述べている。本章では川端文学における「無常」の美意識について探究する為、「死」ばかりでなく「生」をも研究する。

II. 「生」と「死」—— 無常への姿勢

伝統的文学のなかでも「死」は、当然、重要な主題である。川端文学におけ

¹⁸² 中村元、福永光司、田村芳郎、今野達（編）、『仏教辞典』、岩波書店、一九九六年、七八四頁～七八五頁

¹⁸³ 同書、七七八五頁

¹⁸⁴ 靈山勝海、『親鸞における無常思想』、永田文昌堂、一九八三年、一四頁

¹⁸⁵ 中村元、『仏教思想5 苦』、仏教思想研究会編、一九九六年、六〇頁

¹⁸⁶ 稲村博、『川端康成—藝術と病理』、金剛出版、一九七五年、同書、一一頁

る「死」の表現は、芭蕉のような伝統的文学と比べて、どのように違っているのかを、ここで検討してみたい。

復本一郎は『芭蕉の美意識』のなかで、芭蕉の無常観について論じているとき、「芭蕉は敦盛の死、幻住老人の死を通して「無常」を語っていた」¹⁸⁷と述べ、「無常観」が「死」を見つめることによって、「確実に芭蕉その人のものとなった」¹⁸⁸と指摘している。人生観のうえでは「無常」は「死」と強く響きあうが、芭蕉は無常に対して、肯定的姿勢を示している¹⁸⁹。その無常の美意識は彼の実際の生活のなかにあるが、彼の文学のなかにも積極的な肯定の美的態度が見られる。つまり、芭蕉の無常感は生活と藝術の上で完全に一致している。では、文学からみるため、次の俳句を読んでみよう。

枯れ枝に鳥のとまりけり秋の暮れ¹⁹⁰

この秋の風景には枯れ枝、とまる鳥、秋の暮の三つの寂しいイメージが表現されている。枯れ枝と秋の暮は「変遷していること」、あるいは「終わっていること」を表す。その中のとまる鳥のイメージの中には孤独が感じられる。しかし、この孤独感は世の中（あるいは、人間の世界）に属する感情ではないだろう。枯れ枝にとまって秋の暮を見ている鳥のイメージは、「全体」や「万物」を見ている主体が、万物の無常、或いは、万物が変遷していることを認識しながら、その変遷している万物に属している自らの無常についても自覚した心から生まれる寂しさであろう。しかし、ここには、消極的な心は見られない。

『奥の細道』のなかにも、無常感を積極的に肯定する美的態度が表れていることは言うまでもない。たとえば、初めの句を読んでみよう。

月日は百代の過客にして、行きかふ年も又旅人也。舟の上に生涯をうかべ馬の口とらへて老を迎ふる者は、日々旅にして旅を栖とす。古人も多く旅に死せるあり。¹⁹¹

¹⁸⁷ 復本一郎、『芭蕉の美意識』、古川書房、一九七九年、xii頁

¹⁸⁸ 同書、xiii 頁

¹⁸⁹ 同書、四頁

¹⁹⁰ 松尾芭蕉、『発句集』（『現代語訳日本の古典-18、松尾芭蕉』、河出書房新社、一九七二年、五一頁）

¹⁹¹ 松尾芭蕉、『おくのほそ道』（尾形仂、『日本古典評釈・おくのほそ道評釈』、角川書店、二〇〇一年、一九頁）

現代語訳は次の通りである。「月や日は永遠にとどまることがない旅を続ける旅客であり、その人生を刻む来ては去り去っては来る年もまた同じく旅人である。舟頭となって舟の上に一生を浮かべ、馬子として馬のくつわを取りながら年老いてゆく者は、毎日毎日の生活がいわば旅であって、無所住の旅をば定住の住みかとしている。風雅の道に生きた先人たちも李白・杜甫・西行・宗祇など多く旅の途上に死んでいる人がある」（同書、二〇頁）

ここで、「旅」というのは、人生が「運命」的なものによって導かれているという人生観を表わしていると言えるであろう。「旅人も旅に死んだ者が多い」という認識の中に、消極的な心は感じない。芭蕉の美意識における無常の積極的肯定の美的態度は、たぶん、無常に「死」だけでなく、「生」や「旅」も含まれるためである。無常の立場からすれば人間の命において「死」は「おわり」と同義ではない。「死」は「旅」の流れのなかの一点しかではない。

川端も芭蕉のように、「死」を通して「無常」をとらえている。川端は、その作品において、「死」に対する否定的な態度から積極的な態度まで移る心を表わしている。羽鳥徹哉が『作家川端の基底』のなかで、川端の家族や親類が続けて亡くなっていることから、「ほかの誰が死を考える必要のない時も、川端だけは、たえず死と向かい合って生きなければならなかった」と指摘している¹⁹²ように、川端は少年時代の親類の死から強い影響を受けている。『油』のなかには次のように書かれている。「父は私の三歳の時死に、翌年母が死んだ」、そして、「祖母の死の三十四年後に祖父が死んだ」、あるいは、また「その三十四年後に姉が死んだ」¹⁹³。これらの親類の立て続けの死は川端の心の基底の生死観を作っている原因の一つであると言われる。さらに、羽鳥徹哉の「川端康成と萬物一如・輪廻転生思想」によれば、川端における無常の意識は、第一次世界大戦や関東大地震（一九二三年）で大量の人が死んだという社会的な背景にも関係している¹⁹⁴。

『伊豆の踊子』の中に、「私」の「孤児根性」について、次のように書かれている。「二十歳の私は自分の性質が孤児根性で歪んでみると厳しい反省を重ね、その息苦しい憂鬱に堪へ切れないで伊豆の旅に出て来てあるのだつた」¹⁹⁵。川端は、「独影自命—作品自解」の中で、この「孤児根性」について「孤児としての私の私小説と見るべき」ものであると指摘している。そして、『伊豆の踊子』以外に、『十六歳の日記』、『油』、『葬式の名入』、『孤児の感情』、『父母への手紙』、『父の名』、『古園』なども同じ主題について書かれている作品であると言っている。¹⁹⁶

また、川端における無常の美意識は「不二」の思想とも関係がある。「不二」というのは、序章で述べたように、一元的な世界観である。生と滅、垢と浄、善と不善、我と無我、色（「現象性」）と空（「全体性」あるいは「本体」）など

¹⁹² 羽鳥徹哉、『作家川端の基底』、教育出版センター、昭和五十四年、二七七頁

¹⁹³ 川端康成、『油』、川端康成全集第二巻、新潮社、昭和五十六年、六五頁

¹⁹⁴ 羽鳥徹哉、『作家川端の基底』、教育出版センター、昭和五十四年、二七七年

¹⁹⁵ 川端康成、『伊豆の踊子』、川端康成全集第二巻、新潮社、昭和五十五年、三一八頁

¹⁹⁶ 川端康成、「独影自命—作品自解」、(川端康成全集第十四巻、新潮社、一九七〇年、三九頁)

は相反的な現象であるが、それら現象の本質が「空」であり、元々二つに分離されず、一つのものであるという一元的な世界の見方が「不二」である。「それらの二つのものは、それぞれ独立・固定の実体をもって存在しているのではなく、無我・空のもとで、根底は不二・一体をなしている。つまり、〈不二〉とは〈空〉を関係の上に言い直したものである」¹⁹⁷。長谷川泉は、『川端文学の機構』のなかで、「川端時空間には特異な設定がある。川端康成は、過去・現在・未来につながる時間と、それに伴う空間とを自在に往復・駆使することを作品においてはもっとも鮮やかにおこなって来た。若年時から、生死一如・物心一如・万物一如・輪廻転生の思いは川端の胸をひたして来たところである」¹⁹⁸と書いている。つまり、無常に属している「死」と「生」とは「一如」であり、別々の現象ではない。川端文学における無常の美意識を考察するには、「不二」の思想に基づかなければならないと思われる。

Ⅲ. 花のメッセージ

川端は、花をよく取り上げる。この形象は、彼の無常の意識と関わっている。彼に於ける無常感を考察するために、まず、彼の作品における花の「メッセージ」について考えてみたい。彼の文学における「花」は「生」についてのメッセージである。川端は「美しい日本の私」で、「日本美術の特質」についての矢代幸雄博士の「雪月花の時、最も友を思う。」という白居易から借った言葉を挙げて、これについて次のように説明している。

雪の美しいのを見るにつけ、月の美しいのを見るにつけ、つまり四季折り折りの美に、自分が觸れ目覚める時、美にめぐりあふ幸ひを得た時には、親しい友が切に思はれ、このよろこびを共にしたいと願ふ、つまり、美の感動が人なつかしい思ひやりを強く誘ひ出すのです。この「友」は、廣く「人間」ともとれませう。また「雪、月、花」といふ四季の移りの折り折りの美を現はす言葉は、日本においては山川草木、森羅万象、自然のすべて、そして人間感情をも含めての、美を現はす言葉とするのが傳統なのであります。そして日本の茶道も、「雪月花の時、最も友を思ふ」のがその根本の心で、茶會はその「感會」、よい時によい友どちが集ふよい會なのであります。¹⁹⁹

¹⁹⁷ 中村元、福永光司、田村芳郎、今野達（編）、『仏教辞典』、岩波書店、一九九六年、七〇七頁

¹⁹⁸ 長谷川泉、『川端文学の機構』、教育出版センター、一九八四年、三二〇頁

¹⁹⁹ 川端康成、「美しい日本の私」、川端康成全集第二十八巻、新潮社、昭和十五年、三七七～三四八頁

ここで、川端は、伝統文化における自然美について語っている。その「雪」「月」「花」の意味を支えているのは、「友」である。そして、そこから川端は、「禅」における自然美や死との関係における自然の意味へと論を進める。冒頭で語った道元の歌「春は花夏ほととぎす秋は月冬雪さえて冷しかりけり」をくり返し、これと良寛の辞世の歌とが繋がっている、と言う。

この道元の歌も四季の美の歌で、古來の日本人が春、夏、秋、冬に第一に愛でる自然の景物の代表をただ四つ無造作にならべただけの、月並み、常套、平凡、この上ないと思へば思へ、歌になつてゐない歌と言へば言へます。しかし別の古人の似た歌の一つ、僧良寛（一七五八—一八三一）の辞世、

形見とて何か残さん春は花山ほととぎす秋はもみぢ葉

これも道元の歌と同じやうに、ありきたりの事柄とありふれた言葉を、ためらひもなく、と言ふよりも、ことさらもとめて、重ねて重ねるうちに、日本の真髓を傳えたのであります。まして、良寛の歌は辞世です。²⁰⁰

良寛の歌は「辞世」、すなわち「死」に臨んでの歌で、その死の感じ方を川端は次のように説明する。

自分は形見に残すものはなにも持たぬし、なにも残せるとは思はぬが、自分の死後も自然はなほ美しい、これがただ自分のこの世に残す形見になつてくれるだらう、といふ歌であつたのです。日本古來の心情がこもつてゐるとともに、良寛の宗教の心も聞える歌です。²⁰¹

川端は、良寛の歌が道元の「本来ノ面目」の歌（「春は花夏ほととぎす秋は月冬雪さえて冷しかりけり」）と同じような意味を持っている、と述べている。したがって、良寛の歌における自然美（「花」「ほととぎす」「もみぢ葉」）は、単なる自然の現象ではなく、「本性」（「春」「夏」「秋」）を表す現象の世界である。現象の世界に属している「花」は、咲いたり散ったりするが、「本性」である「春」はそのまま変わらない。「花」と「春」は相違しないのだから、花の咲くことと散ることも、「春」に属しており、「春」の現すことである。現象的な世界に属している人間の「身心」も、「仏性」と相違しない。換言すれば、身心は「生」と「滅」の世界のものでありながら、その「生死」を超える「仏」の世界に属

²⁰⁰ 同書、三四八頁

²⁰¹ 同書、三四九頁

してもいる。「花」の「落ちること」は、「咲くこと」と相違せずそのまま「春」に属している。それと同様に、人間の「死ぬこと」も「生」と相違せず、「本来」の現すことである。この立場から見れば、「死」は、恐怖の対象にならないであろう。「死」に対する心の自由さは、禪の根本的な精神である。良寛が残す「形見」は、一定の物ではなく、「春」に属している「花」のように、この自由さである。序章で指摘したように、川端は、自分の文学がそのような世界に属している、と語ったが、彼の無常感は古典的な文学の無常感との共通点も相違点もある。彼の「花」は、一方では、無常感を表す形象であり、他方では、現代の人間の「命」を大事にする意識と繋がる。それを示しているのが『山の音』である。

『山の音』の主人公信吾とその義理の娘である菊子は、花を愛し、花を育て、花の美しさを繊細に観賞している。青春や生や生力や繁殖を望んで老年や死から逃げようとする信吾は、生命力を感じさせる美を愛している。家の近所のヒマワリの花を見て、彼は「偉人の頭のやうじゃないか」と思っている。「日まわりの花の、大きく重みのある力が、信吾に強く感じられた」。そして、花の構造には「力があふれてゐる」²⁰²。強い生命力を表すその花は信吾に男性の力を連想させる。

盛んな自然力の量感に、信吾はふと巨大な男性のしるしを思つた。この蕊の円盤で、雄しべと雌しべとが、どうなつてゐるのか知られないが、信吾は男を感じた。²⁰³

盛んな花であるヒマワリは、信吾にとって、自分の老いとは反対のものである。信吾は嫁菊子に、このような話をしている。次の引用には、信吾の美意識としての自然観がはっきり反映されている。

わたしはね、このごろ頭がひどくぼやけたせゐで、日まわりを見ても、頭のことを考えるらしいな。あの花のやうに頭がきれいにならんかね。さつき電車の中でも、頭だけ洗濯か修繕かに出せんものかしらと考へたんだよ。首をちよんぎつて、といふと荒つぽいが、頭をちよつと胴からはづして、洗濯ものみたいに、はい、これを頼みますと言つて、大学病院へでも預けられんものかね。病院で脳を洗つたり、悪いところを修繕したりしてゐるあひだ、三日でも一週間でも、胴はぐつすり寝てるのさ。寝返りもしないで、夢を見

²⁰² 川端康成、『山の音』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年、二六七頁

²⁰³ 同書、二六七頁

ないでね。²⁰⁴

信吾は、ヒマワリと自分の「頭」とを照らし合わせ、そのように自己を見る。自分の「老化」した頭を生命の力がいっぱいの日まわりのような状態へと治したいという気持ちは、「老」を逃げようとする心である。生の力がいっぱいの日まわりの花になりたいという欲求、また、青春の力が満ちている嫁菊子への愛情は、青春の世界に入りたいと感ずることでもある。信吾にとって、嫁菊子の中にも、ヒマワリの花の中にも、「強い生命力」が見えるのである。

信吾は命のなくなった自然に美を感じない。彼は、台風によって落とされた立派なヒマワリの花に、「先ずしおれ、太い茎も水気を失い、色が変わり、土にまみれて来た」²⁰⁵という一種の死の流れを感じ、「行き帰りに、それを跨いで歩くやうな具合だが、見たくなかつた。」²⁰⁶命のなくなった花を嘆かわしく思うと共に、信吾は深刻な苦勞に耐える強い美に感心してもいる。例えば、ある時、「窓際に大きいあざみの倒れているのに気づいた。花は失せ、茎の根元から折れながら、あざみはまだ青々としていた。『あざみは強いもんだね』と信吾は言つた」²⁰⁷。特に、『山の音』の中で何度も繰り返される「花開く二千年前の蓮」というイメージがある。日本の蓮博士によって発見された二千年前の三粒の蓮の実が発芽し、そして、美しい花が咲いた。科学者はそれらの蓮の実が現在までどのぐらい存在してきたのかと議論しているが、信吾にとっては、その時間は重要な問題ではない。なぜなら、信吾の嫁菊子への言葉のように、「千年にしても五万年にしても、蓮の実の生命は長いものだね。人間の寿命にくらべると、植物の種子は、ほとんど永遠の生命だ」²⁰⁸からである。

一九四六年、川端は、戦争が終わったばかりの頃に、「掌の小説」の『山茶花』を書いている。タイトルは「山茶花」だが、作品の初めから終わりまで山茶花については語られず、戦争と平和、生と死、出産と倒産などについて語っている。山茶花のイメージは作品の終わりにしか出てこない。

なぜ、川端は作品の終結の所だけに出現するイメージを作品の題名にしているのか。それは、川端が心の底で、山茶花によって別の美のメッセージを表しているからであろう。死に近い老年や戦争の絶望に沈んでいる人を青春、生、平和へと連れて行くのは、平和と共に咲いている山茶花である。川端はこう書いている。

²⁰⁴ 同書、二六七頁
²⁰⁵ 同書、二九九頁
²⁰⁶ 同書、二九九頁
²⁰⁷ 同書、三三九頁～三四〇頁
²⁰⁸ 同書、五一〇頁

戦争中の子は不慮の流産ずいぶんあつた。懐妊も少かつた。女の生理の異常が多かつた。それが、この秋は十戸の隣組にも四組のお産があつた。

娘をつれて島村の家の横を通ると生垣にさざん花が咲き始めてゐた。私の好きな花であつた。咲く季節のせいかもしれない。

戦争のためにこの世の光を見ないで、失われた子供達のことを私はふとあはれむ一方、戦争のあひだにも流れ去った私の生をまた悲しみながら、私のそれがなにかに生まれ變つて来ることはあるだらうかと思つた。

209

ここで、「生」としての「出産」と「さざん花」はお互いに映されている。川端は、「命」から「さざん花」を連想し、「さざん花」から「命」を連想している。さざん花は、「生」、「命」、「生の力」の象徴であると言える。

『眠れる美女』にも、同じ意味を託された花がある。江口老人は二人目の娘とベッドにいる時、性欲を感じず、末の娘と一緒に京都の椿寺で椿の花を見たことを思い出している。その椿は「樹齡四百年という椿が、よくもみごとに豊かに花を咲かせたもの」²¹⁰である。見る主体である江口老人は、美女の青春に満ちた体を「鏡」とし、それに自分の老年が見え、心の中で四百年歳を持っているも花ができる椿について思い出す。なぜなら、その花は彼に無常的世界を超える「生」の根源を感じさせるからである。江口の心の中で、椿と青春の娘が次のように対照的に映し出されている。

もちろん、江口の末娘にも、ここに眠る娘にも、あの椿のやうなゆたかさはない。しかし人間の娘のからだのゆたかさは見ただけでは、おとなしくそいねしただけでは、わかるものではなかつた。椿の花などくらべられるものではなかつた。娘の腕から江口の目ぶたの奥に伝わつて来るのは、生の旋律、生の誘惑、そして老人には生の回復である。²¹¹

『山の音』でも、同じ美的意識が現われている。ある時、信吾老人は、ある煙草屋の店先で椿の盆栽を目にした。その「山椿は幹に力のこもつた老木だつた」²¹²。彼は、「ずいぶんの樹齡であらう。植木鉢のなかで、幹が力瘤のやうになるには、何年かかかつてゐるのだらう。」と思ひ、「保子の姉が死んでから、

²⁰⁹ 川端康成、『さざん花』、川端康成全集第一巻、掌の小説、新潮社、昭和五十六年、四四四頁～四四五頁

²¹⁰ 川端康成、『眠れる美女』、川端康成全集第十八巻、新潮社、昭和五十年、一七三頁

²¹¹ 同書、一七六頁

²¹² 川端康成、『山の音』、川端康成全集第十二巻、新潮社、昭和五十五年、一四二頁

仏間にくれなみだつたもみじの盆栽は、だれかの手で、まだ枯れずにあるだらうか。」²¹³という感じ方に見えるように、その椿の盆栽を「鏡」として、若くして亡くなった美しい妻の姉を見出すだろう。

川端文学における花、特にヒマワリ、山茶花、ツバキは、常に、老人の美的対象である。そして、その花は、老年や死を超え、青春や命や永遠に美しく続くことについてのメッセージを伝えるものである。

IV. 『山の音』の「鏡の世界」における無常

1. 『山の音』の主題として無常

上述のように、仏教の思想における「諸行無常」は、経験世界のなかでは、「生」「老」「病」「死」という四つの現象と深く繋がっている。川端文学のなかにも、これらの四つの要素が描かれている。もちろん、それらのものは鏡的な世界の中で互いに反映し合うものとして現れてくる。

『山の音』に注目しよう。無常の美意識は、この長編小説の主題であると言える。まず、『山の音』の中に見られる、生老病死という無常の諸現象の鏡的な世界について考察しよう。

『山の音』において、「死」をあらわすモチーフがいくつかある。たとえば、「流産」や「音」などである。「老」はもちろん「死」ではないが、「死」に近いものである。この作品には、「死」と「生」の対立的な状態から一体化までの変化が綴られよう。まず、「死」について感性的にどのようなとらえるのかを考察しよう。

川端の長編小説の創作法は、連句の創造法と似ているように思われる。サイデンステッカー (Edward George Seidensticker) は「英訳『雪国』序文」の中で、『雪国』において、川端は俳句と小説との出会いを可能にする主題を選んだ²¹⁴と言っている。『山の音』の場合にも、日本の伝統的な詩や絵画の作り方や受容の仕方との共通点がある。山本健吉は、『山の音』の解説」の中で、この作品が川端康成の傑作であるばかりでなく、戦後の日本文学の最高峰の一つの地位を占めるものであると言っている²¹⁵。この作品のそれぞれの章は短編のかたちで、いろいろな雑誌で断続的に発表されたものである。川端は雑誌のシステムに依存していたために、このような書き方をしなければならなかった。しかし、川端はそのような創造の悪条件を自分の性質に適った好条件に転換し

²¹³ 同書、四〇四頁

²¹⁴ エドワード・G・サイデンステッカー、「英訳『雪国』序文」、(『川端文学—海外の評価』、早稲田大学出版部、昭和四四年、一〇六頁)

²¹⁵ 山本健吉、「解説」(川端康成、『山の音』、新潮社、二〇〇五年、三二四頁)

ていた。独立的な「短編小説」のようなものとしてそれぞれの章を断続的に発表することによって長編小説を展開するやり方を案出したのである。そのような創造法において各章は、山本によれば、「絵巻物の一齣々々のような役割を担わされている」²¹⁶。

この構造に即して、各章を「絵巻物の一齣」のように鑑賞し、考察することができる。まず、第一章を考察しよう。

『山の音』は、尾形信吾の視点から見た出来事を語ったり、生活について考えたり、人間の心について感じたりしている作品である。その内容は次のようなものである。信吾は信州に生まれ、家族と鎌倉に住み、東京で働いている。家族は妻保子と息子修一夫婦である。信吾は六十二歳で山が鳴る音を聞き、その音が「死」の予告であると恐怖を覚え、さらに病気のために自分の老化も感じた。幾人もの友人が亡くなっている。そして、家族の中で、息子修一は心に受けた戦争の「傷」を引き摺ったまま、戦争で夫を亡くした絹子に溺れ、娘房子は夫が麻薬に関わるため、子供を連れて実家に戻ってきている。信吾は心臓病の種を抱えていた。そのうえ、妻保子の姉が美しく若い時に亡くなっており、信吾はその美しい姉が忘れられず、姉への憧れを秘めている。また、修一の妻菊子は美しく、心がやさしい女性である。そして、彼のその思いは嫁菊子へと重ねられていく。この作品のモチーフは、『川端康成全作品研究辞典』によれば、古い、死、古典、美術、夢、家庭、鳥獣、出産 などである²¹⁷。

『山の音』は、「鏡の世界」にもとづいて無常を表現している作品である。まず、第一章における人生の無常の四つの現象としての「生」「老」「病」「死」についての表現を考察する。

2. 「無常」と「鏡」

作品のはじめの部分で、信吾は息子修一と電車で家に帰るとき、自分の「老」について考えている。信吾は自分のもの忘れを認識している。自分の家の女中の名前を思い出せない。女中の加代は六カ月ぐらい信吾の家に住み込んで、掃除や炊事などの用をしていたが、やめたばかりである。信吾は「加代をいくら思ひ出さうとしても、はつきり浮かんで来ない。」²¹⁸加代の名前や顔などを思い出せない信吾は「加代といふ女中は半年ばかりゐて、この玄関の見送り一つで、やつと記憶にとまるのかと考へると、信吾は失はれてゆく人生を感じるかのや

²¹⁶ 同書、三二四頁

ちなみに、そのような発表の仕方は、川端の『雪国』や『千羽鶴』などの他の作品においても取られている。

²¹⁷ 原善、羽鳥徹哉、『川端康成全作品研究辞典』、勉誠出版社、平成十年、三五七頁

²¹⁸ 川端康成、『山の音』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年、二四五頁

うであつた。」²¹⁹信吾はもの忘れから「老」を、「老」から「死」を思う。それは人生の無常を直観的に感じていることである。

次の話題は信吾の妻の保子の老いと彼自身の病である。「還暦の昨年、信吾は少し血を吐いた。肺かららしいが、念入りの診察も受けず、改まつた養生もせず、その後故障はなかつた。(中略) 信吾は既往に結核の自覚病状はなかつた。六十で初めて喀血といふのは、いかにも陰惨な気がするので、医者診察を避けたところもあつた。修一は老人の頑冥としたが、信吾にしてみるとさうではなかつた」²²⁰。そして、保子は信吾より一つ年上の六十三歳だが、「年上の妻とは思われない」²²¹ほど若く見える。そして、「保子は美人ではないし、若い時はもちろん年上に見えたから、保子の方でいつしよに出歩くのを嫌つたものだ」²²²。信吾の「老い」に対する態度は、妻の老いに対する意識にも窺われる。保子は「達者なせいとかよく眠る」。高いいびきをかいてねむっていた。「保子は十五六のころいびきの癖があつて、親は矯正に苦心したそうだが、結婚でとまった」。しかし、それがまた五十過ぎて出て来た。保子の「いびき」は彼女の「老い」のあらわれであろう。信吾が妻の老いに対する態度は次のパラグラフの中にはっきりしている。彼女がいびきをかく時、「信吾は保子の鼻をつまんで振るようになる。まだとまらない時は、喉をつかまえてゆすぶる。それは機嫌のいい時で、機嫌の悪い時は、長年つれ添つて来た肉体に老醜を感じる」。²²³「長年つれ添つて来た肉体に老醜を感じる」のは、信吾にとって「老」と「醜」とが同じものであるからである。つまり、かれは「病」を怖いと感じ、「老」を「醜」と感じる。

信吾は「老醜」を否定的に捉えて、反対のものを求めて来た。庭の左手の「力いっぱい桜」である。第一章は夏の話なので、その時、桜の幹のうえに蟬が鳴いている。「蟬が飛び込んで来て、蚊帳の裾にとまった」。信吾はその蟬をつかんで、「力いっぱい、左手の桜の高みへ向けて」投げた。この桜の木がここに描かれるのは偶然ではない。信吾の心の中でこの桜の木は強い生命力の象徴である。たとえば、「傷の後」の章において、嫁の菊子と息子の修一と一緒にこの桜の木の根元の八つ手を鋸で切った時、信吾はこの木の強い生命力をはっきり感じる。「信吾は桜の幹の小さい枝をながめた。思わぬところに新芽の出たような、これらのひ弱い枝が、新宿御苑の下枝ほど伸びひろがった姿を、頭に描いてみた」²²⁴。「新宿御苑」というのは、菊子が流産して実家へ帰り、そこから戻

²¹⁹ 同書、二四五頁

²²⁰ 同書、二四六頁

²²¹ 同書、二四五頁

²²² 同書、二四六頁

²²³ 同書、二四六頁

²²⁴ 同書、四五九頁

る前に信吾と一緒に会う約束をして待ち合わせたところである。二人がそこで会ったとき、生命力がいっぱいの木や花などの自然の諸現象を鑑賞して自分の心も「せいせい」²²⁵した。生命力いっぱい自然から精神の力をもらうことができる、という信吾の考えは次の文から分かる。

芝生のなかにひときわ高い木があつて、信吾はその木にひかれて行つた。その大樹を見上げて近づくうちに、聳え立つ緑の品格と量感とが信吾に大きく伝わつて来て、自分と菊子との鬱悶を自然が洗つてくれる。「お父さまもせいせいなさいます」でいいのだと考へた。²²⁶

つまり、信吾にとって、自然の強い生命力によって心の迷いや苦悩を脱することができるのである。家の庭にある桜の木を見て、「新宿御苑の下枝ほど伸びひろがった姿を、頭に描いてみた」というのは、この桜の木が新宿御苑の木のように生命力が強いということであろう。そのうえ、第九章『春の鐘』にも、この桜の木がある。信吾は、保子が新聞に載っていた日本漕艇協会副会長の自殺の話を読んでくれた後、「横向いて、庭の桜を見てみた」²²⁷。「自殺」の話のなかに登場したのは「死」の象徴であり、「庭の桜」は「生」の象徴である。「自殺」の話の聞いて、「庭の桜を見ていた」という行為には、「死」と「生」とが照応されることを読み取ることができる。信吾は、ここでも、桜の木を「鏡」とし、「生」をとらえるだろう。

「老」と「生」とが照応される後、信吾は「死」をあらわす心理的現象に出くわす。それが「山の音」である。

鎌倉のいわゆる谷戸の奥で、波が聞える夜もあるから、信吾は海の音かと疑つたが、やはり山の音だつた。

遠い風の音に似てゐるが、地鳴りとでもいふ深い底力があつた。自分の頭のなかに聞こへるやうでもあるので、信吾は耳鳴りかと思つて、頭を振つてみた。

音はやんだ。

音がやんだ後で、信吾ははじめて恐怖におそわれた。死期を告知されたのではないかと寒けがした。²²⁸

信吾が「山の音」を聞くと、その音によって「死期を告知されたのではない

225 同書、四四八頁

226 同書、四五〇頁

227 同書、三九七頁

228 同書、二四八頁

か」と感じている。言い換えれば、「山の音」は「死」の感性的な表れである。その「山の音」を聞いた後で、信吾は「妙なことを思い出した」。思い出したのは自殺しようとしたが死ねなかった芸者のことである。この「自殺」は「死」の象徴である。ここでは、或る現象（「死」）を見るために、この現象を映している他の現象（「山の音」）からそれを見るという見方が見える。そして、この章の終わりに、信吾にとってこの「山の音」が「死」を表していることは確定的に表現される。信吾は保子と菊子に「このあいだ、夜なかにそこの雨戸をあけて涼んでいると、その山の鳴るような音が聞こえてね」と言うと、菊子が「お母さまのお姉さまがおなくなりになる前に、山の鳴るのをお聞きになつたつて、お母さまおつしゃつたでさう」と答えた。その話を聞くと、「信吾はぎくつとした。そのことを忘れていたのは、まったく救いがたいと思つた」²²⁹。つまり、信吾によって、「山の音」は「死」の現れである。

信吾に聞こえる山の音は、作品のタイトルになっている。『山の音』は家族の崩壊という題材を表現している作品であるとよく言われている。しかし、以上見てきた「山の音」の意味から考えれば、この作品の核心的な主題は、「死」である。

したがって、第一章において、信吾が「病」の兆候とももの忘れの傾向から、自分と妻の老いを思い、生命力がいっぱいの桜の木に魅せられる一方で、「死」の表象としての「山の音」を聞くという構成から、信吾が「無常」を感じていることは明らかである。それらの現象の中で、「生」が自然としての桜の木ばかりでなく、人間の生命力がいっぱいの表象としての菊子についても語っていて、自然と人間とが照応される現象として登場している。たとえば、信吾は「山の音」を初めて聞いた後、庭の桜の木を見て、或る芸者の自殺のことを思い出した後、嫁菊子の美しさといっぱいの生命力とについて感じたり考えたりした。

菊子は八人きょうだいの末つ子である。

上の七人とも結婚してゐて、子供が多い。菊子の親からの盛んな繁殖ぶりを、信吾は思う時がある。²³⁰

菊子の両親は子供が多い。菊子の兄弟は両親のように子供も多い。菊子が両親からの「盛んな繁殖ぶりを、信吾は思う」というのは、信吾にとって、菊子が自然の草木の茂り増えることのように生命力でいっぱいということなのである。それで、信吾にとって嫁菊子は「生」の表象の一つである。彼はいつも嫁菊子の生命力をはっきり感じている。たとえば、菊子が流産したあと、体が

²²⁹ 同書、二六〇頁

²³⁰ 同書、二五六頁

非常に弱くなったが、両親の家へ帰ってもどったあとで、健康が元通りになった。川端は信吾と菊子の対話を次のように語った。

「(前略) 菊子、このごろ大きくなつたんじゃないのか。」

「はい。大きくなりましたわ。うちへ来てから、少しずつ背がのびてみたんですけど、このごろまでに急にのびましたの。修一がおどろめてましたわ。」²³¹

それで、修一は妻菊子を抱えるときに菊子の背がのびていることを感じたが、信吾は、菊子を見るだけでも菊子の生命力が非常に強いことを感じた。この強い「生命力」は「生」と非常に近いものである。「生」の表象の一つである。したがって、信吾は「死」を感じたあと、すぐに、「生」としての桜の木と菊子に向かった。換言すれば、彼にとって、菊子と桜の木が「生命力」を見せる「鏡」になる。

そのうえ、信吾は、菊子の生命力、あるいは「生」が「美」と同じであると考えている。流産したばかりの菊子が「お嫁に来てから、何年にもなって、まだ背ののびる」ことについて、信吾はどのように考えたか。信吾はそのことが「可愛いじゃないか」と言った。「(前略) 信吾はみずみずしく可愛いことに思えた。修一が抱えてみて気づくほどに、菊子は背がのびたのだろうか」²³²。したがって、身体的精神的被害から回復できる「強い生命力」と「可愛い」とは、信吾の心のなかでは、同じことであろう。そして、信吾が菊子の生命力と美について考えた後で、すぐに、亡くなった妻の姉について思い出して、彼女と菊子とを統一していることにも明らかに表現されている。川端は次のように語った。

菊子が嫁に来た時、信吾は菊子が肩を動かすともなく美しく動かすのに気づいた。明らかに新しい媚態を感じた。²³³

「信吾は少年のころ、保子の姉にあこがれた」。保子は美しい女性ではないが、姉は保子と「同じ腹と信じられぬほど姉は美人だつた」。そして、保子の姉は若い時に亡くなった。信吾と保子は結婚していたが、「保子の姉のおもかげは、二人の心の底にあつたわけだ。信吾も保子も姉の話はしないけれども、忘れたわけではなかつた。息子の嫁に菊子が来て、信吾の思い出に稲妻のやうな明かり

²³¹ 同書、四八一頁

²³² 同書、四八一頁

²³³ 同書、二五六頁

がさす」²³⁴。したがって、信吾は菊子を通じて保子の姉のイメージを見る。何故信吾には、そのように見えるのか。菊子と桜の木と妻の亡くなった姉は同じ性質を持っているものであるから、信吾は、菊子を鏡として亡くなった姉の「かげ」を見ることができる。また、自分の老いと妻の老いは同じものであり、それらは菊子と亡くなった姉の「美」と「生命力」とに照応する。菊子には、妻保子の姉に通じる美しさがあると考えられる。これは、「鏡の世界」の構造をもつ心である。それと同様に、信吾は自分で「孫まで、保子の姉の面影をもとめやうとするのだらうか」²³⁵と反省したことがある。この場合、信吾は、孫を鏡として「美」ではなく「生」を求めようとする。

以上、『山の音』の第一章における「生」、「老」、「病」、「死」あるいは「無常」との鏡的な世界の関係について論じた。しかも、この作品は、第一章だけでなく、全体が鏡的な表現法に基づいて無常の主題を展開している。そして、最後の章において、信吾は無常の世界あるいは「生」と「死」の対立を超えて、「色即是空」あるいは「不二」的な精神に達している。次に、この問題について詳しく議論したい。

3. 照応される「美」と「生」、「死」と「悪」

第二章「蟬の羽」では、「生」、「悪」、「美」の三つの対象が描かれる。まず、第一節において、信吾の娘の房子が、夫との関係が悪くなって、二人の子供を信吾の家に連れて来る。第二節では、「よその家のひまわりの花を見上げて」、そのひまわりの花が大きいので、「偉人の頭のようにじゃないか」という信吾の言葉から始まる。

〔前略〕そう言った時、ひまわりの花の、大きく重みのある力が、信吾に強く感じられた。花の構造が秩序整然としてゐるのも感じられた。

花卉は輪冠の縁飾りのやうで、円盤の大部分は蕊である。張りつめて盛り上るやうに、しべが群がつてゐる。しかも、蕊と蕊とのあいだに争いの色はなく、整つて静かである。そして、力があふれてゐる。

花は人間の頭の鉢廻りより大きい。その秩序整然とした量感に、信吾は人間の脳を、とつさに連想したのでらう。

また、さかんな自然力の量感に、信吾はふと巨大な男性のしるしを思つた。この蕊の円盤で、雄しべと雌しべとが、どうなつてゐるのか

²³⁴ 同書、二五七頁

²³⁵ 同書、四三六頁

知らないが、信吾は男を感じた。²³⁶

ここで、信吾は、ひまわりの花の美しさを感じる。その美しさの特徴は、「大きく重みのある力」にある。そして、彼は、その強い生命力から「人間の脳を、とつさに連想し」て、菊子に自分の頭の痴呆症について次のように言っている。「わたしはね、このごろ頭がひどくぼやけたせいで、日まわりを見ても、頭のことを考えるらしいな。あの花のように頭がきれいにならんかな。さっき電車の中でも、頭のだけ洗濯か修繕かに出せんものかしらと考えたんよ」²³⁷。すなわち一方で、ひまわりの花の美しさを通じて自然力の強さを感じ、自然におけるその美しさと「強さ」とが区別されないと信吾は感じている。言い換えれば、美と生はひとつのものである。そして、ひまわりの花から「巨大な男性のしるし」を連想する。しかし同時に、かれはその自然の美や強さとともに、自分の「古い」を示す痴呆症がある頭を考える。かれの心には、ひまわりの花を「鏡」として自己の老を見る、という感じ方が読み取ることができるだろう。

第三節には二つの新しいモチーフが現れる。まず、庭にある萩である。この萩は「野生のやうにのびてゐる」²³⁸。「その萩の向うに蝶が飛んでゐた」、そして、「信吾は見てゐるうちに、その萩の向うになにか小さい世界があるかのやうに思へて来た。萩の葉のあいだにちらちらする蝶の羽が、美しいものに思へて来た」²³⁹。この美しい蝶の羽は、鏡的な世界の要素の一つとして、次の節に現れる信吾の孫の里子が、「東京の里子は蟬がめずらしく、また里子の性質のせいかな」、蟬の羽を鋏で切ることと照応されることである。信吾にとっての蝶は「自然」として「美しい」のであるが、孫にとって、信吾の言葉のように、「自然」に属している「蟬」は単なる「おもちゃ」に過ぎない。「これを保子はひどくいやがった。(中略)保子が毒氣にあてられたやうなのは、悪い豫感に追はれてなのだらう。」²⁴⁰と信吾は思ったように、かれにとって孫のこの行動は「毒氣」あるいは「悪」の表れである。

その第三節において、信吾は二つの夢を見る。一つの夢はつぎのようである。

今朝日が覚める前に、死んだ人の夢を二度も見ちやつたよ。」と信吾は保子に言った。

「たつみ屋の小父さんに、そばを御馳走になつたんだ」

「あなた、そのおそばを召し上がつたんですか。」

²³⁶ 同書、二六七頁

²³⁷ 同書、二六七頁

²³⁸ 同書、二六九頁

²³⁹ 同書、二七〇頁

²⁴⁰ 同書、二七六頁

「ええ？さあ？食べるといけないのか。」
夢で死人に出されたものを食うと死ぬというようなことがあるのだからかと、信吾は思った。²⁴¹

そして、もうひとつの夢は次のようである。

たつみ屋には娘ばかりが六人あつた。
その六人の娘のうちの一であったかどうか、信吾は夕方の今はもう思い出せないが、夢で一人の娘に触れたのだつた。²⁴²

これらの夢の二つのイメージは「死」と「生」の象徴である。
夢のなかの「死んだ人」との「出会い」は、信吾の心のなかで、「山の音」のように、「死」の「告知」である。この「死んだ人」との出会いの夢について、信吾は「もうこの年では、親しかった人は多く死んでいる。夢に死人の現れるのが当然かもしれない」と自分で理解していた。信吾の考えからみても、この夢ははっきりと「死」の「告知」であると言える。

そして、娘に触れた夢は「生」を求めることの表れである。信吾は次のように理解していた。

夢がさめた時は、相手が誰か、よく分かつてゐたやうだ。それから一眠りした今朝も、相手が誰かを、知つてゐたのかもしれない。ところが夕方の今は、もうまったく思ひ出せない。²⁴³

信吾が死んだ友人である相田と会った夢は非常によく思い出すことができたし、その夢について保子に詳しく話して聴かせた。しかし、娘に触れたことの夢が思い出せないことについて、信吾は自分で次のように解釈していた。

たつみ屋や相田の姿が、こんなにはつきり思い出せるのに、おなじ夢で触れた娘は、姿も覚えていず、誰かもわからないのは、なぜであらう。

気がとがめて、うまく忘れたのかと、信吾は疑つてみた。さうでもなかつた。道徳的な反省をするほどには覚えなくて、眠つてしまつた。感覚の失望をおぼえてゐるだけだ。

しかし、どうしてそんな感覚の失望を夢に見たのか、信吾はおかしく

²⁴¹ 同書、二七〇頁～二七一頁

²⁴² 同書、二七一頁～二七二頁

²⁴³ 同書、二七二頁

もなかつた。

保子にもこれは話さなかつた。

台所で夕飯の支度をする、菊子と房子との声が聞えてみた。少し高すぎる声のやうだつた。²⁴⁴

信吾は夢に出た「相田の姿が、こんなにはつきり思い出せるのに、おなじ夢で触れた娘は、姿も覚えていず、誰かもわからないのは、なぜであらう。」と自問し、最後に、「台所で夕飯の支度をする、菊子と房子との声が聞えてみた。」ことに見えるように、夢で触れた娘は「菊子」ではないだろうかと暗示されることであろう。

しかし、上に分析したように、信吾の心の中の菊子は、「自然」のように「生命力がいっぱい」なのであり、亡くなった姉のイメージを映している「鏡」であり、「生」の象徴でもある。つまり、信吾は夢のなかの「旅」で「死」と出会い、「生」を求めようとする。ここでは、「死」と「生」が相互に照応される。

つまり、第二章のなかには、川端は「死」「生」「老」「病」「悪」を表現している。それらの各現象は反映的かつ対照的に表現されている。この現象は、鏡のように、他の現象のイメージを映している。それぞれの現象は、個別に考察することではその現象の本質を探究できないと思われる。そのような「鏡」的な世界のなかで、他の現象に映されるイメージとして見て初めて、その現象の本質が明らかになる。

4. 「生」と「美」の映される「鏡」

『山の音』の第五章で、川端は「生」と「美」とを反映的に表現している。この章のなかでは、ある子犬が宗達の絵の犬に映されることや、松島で若い娘と遊んでその女を抱擁する夢を見たことや、能面にあらわれる「永遠の少年」についての話が語られている。これらのことから「美」と「生」とが互いに反映されることを理解することができる。以下にこれを詳しく論じる。

この章のはじめに、信吾の家へ来て子犬を産んだ野良犬テルの話が出てくる。そして、最後の節で、信吾はそれらの子犬を見て、宗達の絵を思い出し、「美」（あるいは「藝術」と「生」とを結びつける。信吾にとって、出産は「生」の表れの一つであり、天の恵みである。テルの出産も「生」を表すことに違いない。信吾はこの犬の出産を喜んでいる。

人間が起き出す前に、起きても朝の支度に気を取られてゐる時に、テ

²⁴⁴ 同書、二七四頁

ルは子供をいい場所につれ出して、朝日にあたためながら乳を飲ませてゐる、人間にわずらわされないひとときをのどかに楽しんでゐる。初め信吾はさう思つて、小春日の図にほほえんだ。暮れの二十九日だが、鎌倉の日だまりは小春日だつた。²⁴⁵

乳を飲ませていたテルが立ち上がって、乳房の子犬を振り放した時、ある黒い子犬が落ちた。その黒い子犬は「なんのことなく起き直った子犬も、瞬間きょとんと立っていたが、すぐ歩き出して、土の匂いを嗅いだ」²⁴⁶。信吾はそこで記憶を刺戟されて、「この子犬の恰好は今初めて見る感じだが、前にそっくり同じ恰好を見たと感じた」。信吾は考えて、「そうか。宗達の絵だ」とつぶやいた²⁴⁷。

ここには、鏡と同様の構造が認められる。信吾は実際のその子犬を初めて見たのに、その子犬を前に見たことがあると感じた。したがって、信吾の心のなかで、実際の子犬と宗達の絵に表現された犬のイメージとが互いに反映されていると言える。そのテルの子供は「生」の表れであり、宗達の絵は「藝術」である。つまり、ここでは、「藝術」と「生」とが対照的に映されていることになる。宗達の絵は鏡としてテルの子犬を映し、テルの子犬も鏡として宗達の絵の犬のイメージを映す。したがって、宗達の絵とテルの子犬の本質は「鏡」であるばかりでなく、「映されるもの」でもある。さらに、映されるもののイメージでもある。次の一節は、短いが、この関連を語る重要な文である。

信吾は宗達の子犬の水墨を写真版でちよつと見ただけで、模倣化した玩具のやうな子犬だと思つたものだが、それが生きた写実だつたかと気づいて驚いた。今見る黒い子犬の姿に品格と優美とを加えたのが、そつくりあの絵だ。²⁴⁸

このパラグラフは、「鏡の世界」の構造を語っているのである。テルの子犬を鏡として、宗達の絵の犬を見る、という見方が表れる。換言すれば、テルの子犬の「優美」は、宗達の絵をまだ見ず「写真版でちよつと見た」信吾に、その作品の真実を見せた。このように「藝術」としての宗達の絵と「生」としてのテルの子犬は、互いに互いを反映しあい、互いそれぞれの意味を際立たせている。

「美」あるいは「藝術」と「生」が互いに反映されることは、能面のエピソード

²⁴⁵ 同書、三三六頁

²⁴⁶ 同書、三三六頁

²⁴⁷ 同書、三三六頁

²⁴⁸ 同書、三三六頁～三三七頁

ードにも見られる。第二節に、友人が信吾のもとを訪れ、共通の友人の「死」について話しているうちに、ある能面に話題が及ぶ。その能面は、信吾によれば、「誰かに似てゐる」し、その友人によれば、「少年とは思ひにくい、青年に見える」。そして、信吾の友達である鈴木は「昔の子はませてるさ。それにいはゆる童顔なんて、能にはをかしいさ。よく見てみてごらん、少年だよ。慈童の方は、これは妖精ださうで、永遠の少年の象徴なんだらう」²⁴⁹と信吾に教える。

この能面の意味を理解するために、この能面を映している「鏡」を理解しなければならぬ。能面の話が出てくる前に、信吾の松島の夢が語られており、川端は「鏡」的な表現法によってこの二つの文学的イメージを一緒に並べて際立たせている。

信吾の夢はつぎのようなものである。「信吾は松蔭の草原で女を抱擁してゐた。おびえてかくれてゐた。連れを二人で離れて来たらしい。女は非常に若かつた。娘であつた。自分の年は分らなかつた。女と松のあいだを走つた工合から考えても、信吾も若いはずだつた。娘を抱擁して、年齢の差は感じていなかつたやうだ。若い者がするやうにした。しかし、若返つたとも、昔のことだとも思はなかつた。信吾は六十二歳の現在のままで二十代だといふ風だつた。そこが夢の不思議だつた。」²⁵⁰

この夢には信吾の無常への姿勢や態度があらわれている。若い娘を抱擁し、松のあいだを走って遊んで、若い時代に返っている。若い時期に戻るが、「昔のことだとも思わなかつた」。つまり、過去の時代に返るというより、現在に青年をとらえているということである。したがって、若い娘を抱擁することは性交を要求することではなく、「永遠的な青年」を求めようとする、あるいは、「青春」と統一しようとするということである。

この夢の意味について自分で解釈している時、信吾は鈴木に能面を見せてもらった。この展開のなかで、「能面」と「松島の夢」とが互いに対照され、反映されてくるわけである。能面を友人からもらって、信吾は彼の会社の女子社員である英子に能面をつけさせ、そして、老眼で間近にその面を見る。

「ああつ。」と信吾は息を呑んだ。三四寸の近くに顔を寄せて、生きた女がほほゑんでゐる。美しく清らかなほほゑみだ。

目と口が実に生きた。うつろな目の穴に黒い瞳がはいつた。茜色の唇が可憐に濡れて見えた。信吾は息をつめて、鼻が触れさうになると、黒目勝ちの瞳が下から浮き上がつて、下唇の肉がふくらんだ。信吾は危く

²⁴⁹ 同書、三三〇頁

²⁵⁰ 同書、三二五頁

接吻しかかった。深い息を吐いて、顔を離した。²⁵¹

そして、菊子が能面をつけたとき、信吾の無常感もよく現れる。そのとき、菊子は黒百合を見せて、彼は花を「吸いでみて」、「女」の「生臭い匂ひ」と感じた。そして、菊子に能面を付けさせ、「永遠の少年なんださうだ。」と言った。「面の目の奥から、菊子の瞳が信吾を見つめてゐるにちがひない。」「艶めかしい少年の面をつけた顔を、菊子がいろいろに動かすのを、信吾は見てゐられなかつた。」そして、信吾が菊子に「修一に別れ」ることについて話すと、菊子は、「別れても、お父さまのところにゐて、お茶でもしてゆきたいと思ひますわ。」と言っている。そのとき、「庭でテルがけたたましく吠えた。」²⁵²それについて、月村麗子は次のように述べている。

面をつけた菊子が信吾に言う言葉は、菊子の信吾への愛の告白なのだろうか。もし、そう取るとしても、言葉の響は、無常感にみちている。菊子はこの時すでに、自分の春の去ったことを、心の奥深く思い至っていたのではないだろうか。信吾に「女」を感じさせた黒百合といい、永遠の少年を象徴する慈童の面に顔を隠した菊子といい、現身の菊子の無常を象徴するかのようである。「春の鐘」の章全体が、花の古都の諸行無常の鐘の音ではじまり、わづか一日の間に、家庭のささいな出来事を通して、さまざまにこの世の無常を描いている。²⁵³

更に、能面と宗達の絵も別々に存在するものではなく、信吾の心の中で、これらの藝術の美も互いに対照される。「子犬が宗達の絵になつたのも、慈童の面が現の女になつたのも、あるいはこの二つのことの二つの逆も、ふとした時の啓示なのかと、信吾は思つた」²⁵⁴。能面と宗達の絵は、それゆえに、「生」が映される鏡である。あるいは、ここで、「美」や「藝術」と「生」とがお互いに反映されている、と考えることができる。

「生」あるいは「生命力」と結びつけられる「藝術」としては、宗達の絵と能面以外に、俳句と渡辺崋山の墨絵がある。第十二章「傷の後」のなかで、渡辺崋山の墨絵と自然の美と信吾の夢が相互に照応され反映される「鏡の世界」が表現される。この「鏡の世界」は第五章に見られたテルの出産と宗達の絵の犬、信吾が松島で若い娘を抱擁する夢のあいだの「鏡の世界」と同等のもので

²⁵¹ 同書、三三四頁

²⁵² 同書、四一四頁

²⁵³ 月村麗子、『『山の音』の作品構造』（川端文学研究会編、『川端康成研究叢書 6 風韻の相剋：山の音・千羽鶴・波千鳥』、教育出版センター、昭和五十四年、四一頁）

²⁵⁴ 川端康成、『山の音』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年、一〇六頁

ある。第十二章の峯山の描いた「鳶」の意味を照らし出す「鏡」の役割をはたしているのが第十章「鳶の家」のなかの描写である。この章には、「鳶」や「日本の松」や孫の国子の目や「戦争のための死」や「花開く二千年前の蓮」といういろいろな形象が描かれている。それらのイメージは「鏡」のようなものとして相互に他の形象を映している。第一節で、信吾は鳶の鳴き声を聞く。「鎌倉に小山は多いのに、この鳶が信吾の家の裏山をえらんで住みついているのも、考えると不思議であった」²⁵⁵。信吾は「この鳶の声を聞くと、愛情を感じる」。その「鳶」を映すのは「二本の松」と「二千年の花」と「赤ん坊の目」である。第二節において「二本の松」が語られる。ある日、信吾は電車で、「池上の森を見」ている時、「(前略) いく年も見て通りながら、その森に、二本の松を発見したのは、最近のことだった」²⁵⁶。これらの二本の松は高くて生命力が強く、堂々と立っている。信吾はそれらの松を見ると菊子を思い出し、修一に菊子について話した。そのとき、初めて修一は菊子が流産したことを信吾に告白する。そのために、信吾にとって、「松は松だけでなく、松に菊子の墮胎がまつわりついてしまった」。そして、「通勤の往復にこの松を見るたび、信吾は菊子のことを思い出させられるかもしれない」²⁵⁷。さらに、修一が告白した朝、天気がよく、二本の松がはっきり見えたが、信吾は「天気がいい日も、人間の天気は悪い」と言った。これらのことからみて、信吾の心のなかで「死」を表わす菊子の墮胎と「生」を表わす「二本の松」がお互いに映されるのである。

次は孫の国子の目である。ある時アメリカの軍機が飛んで来て、赤ん坊の国子は山を見上げる。「赤ん坊の無心な驚きの目の輝きに、信吾はふと心打たれた」。そして、つぎのように思う。

「今の国子の目つきを、写真にうつしておくよかつね。山の飛行機の影も入れてね。そして次の写真では…」

赤ん坊が飛行機に撃たれて、惨死してゐる。

信吾はそう言いかかったのだが、菊子が昨日、人工流産したのを思つてやめた。

しかし、この空想の二枚の写真のような赤ん坊は、現実に数知れずあつたにちがいない。²⁵⁸

アメリカの軍機は「戦争」あるいは「死」と結びつくものであり、赤ん坊の目は「生」の象徴である。戦争のために死んだ「赤ん坊」と菊子の「流産」と

²⁵⁵ 同書、四二〇頁

²⁵⁶ 同書、四二〇頁

²⁵⁷ 同書、四四二頁

²⁵⁸ 同書、四二七頁

は二つとも「死」のすがたである。そして、赤ん坊の目にアメリカの飛行機の影が映されることは「生」と「死」とが反映することであろう。最後の章に出てくる二千年を越えて開花した蓮の花もまた「永遠の生」の象徴である。つまり、「二本の松」と「赤ん坊の目」と「二千歳の美しい花」は「生」の表れである。それらの「生」の現象とともに、鏡的な世界のなかに書き込まれた「鳶」も「生」の表れであると言えよう。

このことを確認したうえで、第十二章の渡辺崋山の絵に戻ろう。顔もなく体もなく二つの乳房だけがある女の絵によってその女の乳房に触れた夢を見た信吾は、その「夢の娘は菊子の化身」ではないかといぶかり、その絵の鳥のことを思い出す。そして、「うちの鳶や鳥は今夜どうしてゐるだらうか」²⁵⁹と思う。

その渡辺崋山の絵には、「意地強き夜明け鳥や五月雨」という句があるので、「その句を読むと、その繪の意味、また崋山の氣持が、信吾にもわかるやうだった。鳥が枯木のいただきで、風雨に堪へながら、夜明けを待つてゐる圖だ」²⁶⁰。崋山の鳥は苦痛に堪え、「怒りを含んだやうに強い目」をして、生命力が強く、「生」の現象である。そこで、信吾の心のなかではこの「藝術」として崋山の絵と「自然」の鳶とが互いに反映される。しかも、菊子の化身らしき若い娘に触れる夢を見ることは「生命力」を求めようとするものである。この夢と渡辺崋山の絵と家の鳶とは「生」として鏡的な世界のなかにお互いに映されていると言えよう。

さらに、信吾の心の底において、「生」と結ばれる「美」と「醜」とが互いに映されることもある。信吾は娘の房子のなかに「悪」だけでなく「醜」をも感じている。第十一章で、信吾は房子の「醜」と保子の亡くなった姉の「美」とを対比して語っている。「乳呑み子のころ」の房子は醜くかった。そして、「赤ん坊の房子が醜いのを、信吾はあまり言わなかつたものだ。口に出そうとすると、保子の姉の美しい面影が浮かぶからだ」²⁶¹。ここで、「美」と「醜」とが信吾の心のなかで強く結びついているのが分かる。さらに、「孫の里子の顔立ちは、その母親の房子よりはましらしく、赤ん坊の国子はまだみこみがある。してみると、孫にまで、保子の姉の面影をもとめやうとするのだらうか。信吾は自分がいやになつた。信吾は自分がいやになりながら、しかし、菊子が流産した子供、この失われた孫こそは、保子の姉の生まれがわりではなかつたらうか、そしてこの世には生を与えられぬ美女ではなかつたらうか、といふやうな妄想にとらへられて、なお自分におどろみた」²⁶²。ここで、信吾が赤ん坊の国子「にまで、保子の姉の面影をもとめやうとする」ことに見えるように、その赤ん坊

²⁵⁹ 同書、四七〇頁

²⁶⁰ 同書、四六九頁～四七〇頁

²⁶¹ 同書、四三六頁

²⁶² 同書、四三六頁

に亡くなった姉のイメージを見る、という感じ方が成り得るだろう。これは「鏡の世界」の見方と似ている。なぜ、信吾は赤ん坊の国子と亡くなった姉とを結びつけたのであろうか。亡くなった姉は「美」の象徴ばかりでなく、「若さ」あるいは「生命力」の象徴でもある。その姉は美しく若い時代に亡くなったので、信吾は「美」とともに「生」をも喪っている。赤ん坊に亡くなった姉を求めることは、亡くなった「美」だけでなく、その美と結び合わせる「生」をも求めるだろう。そして、菊子の流産した子供がその姉の「生まれ変わり」であるという輪廻転生思想的な考え方には、美しく生命力が強い菊子と亡くなった姉とも結び合わせる所にも見える。

このような見方では「死」と「生」とは対立的なものである。このような「二元」的な世界の見方は仏教的な世界の見方ではない。しかし、『山の音』における信吾は対立的な「死」と「生」とを超えて、「不二」的な心境に入った。つぎにこのことを論じたいと思う。

5. 「死」と「生」の超越

鶴田欣也は「『山の音』の空間と時間」という論文において、信吾が「過去」と「未来」と「現在」の三種類の時間を持っていると指摘している。現在の時間は働いている東京の時間であり、住んでいる鎌倉の生活の時間である。過去の時間は信吾の青春時代、保子の美しい姉が亡くなった信州の時間である。未来の時間は現在の時間の流れの終わりの点となる「死」である。過去の時間は亡くなった姉と信吾自身の青春と結ばれている。信吾のもの忘れによっていろいろな事を忘れたが、亡くなった美しい姉のことは全く忘れられず、凍結された時間である。未来の時間は一定方向に向かっていく現実的な時間である。「この作品の初めに信吾は山の音を聞くのであるが、信吾の意識の上では、ここからこの時間が始まる。そして、この時間の目的地は死である。〔中略〕彼は恐怖におののくのである」²⁶³。そして、「もう一つの時間は、死の反対方向に向かって、走り出す時間である。信吾の回春である」。未来の「死」を避けることは「青春」を取り戻し、信州にまで遡り、あるいは「過去」へ向かうことである。

また、ここで、注意すべき点は、信吾の心のなかで信州という空間が、「過去」と「未来」とが結ばれる所であるばかりでなく、「生」と「死」が結びつく空間でもあるということである。このことは、第九章「春の鐘」のなかで読みとることができる。信吾は、娘の房子と孫の里子を連れて出掛けて長谷の通

²⁶³ 鶴田欣也、「『山の音』の空間と時間」、(『川端康成—現代の美意識』、明治書院、昭和五十年、一〇四頁)

りを歩いているとき、「椿の盆栽が目についた」。この椿は大きくて、花がつき、「幹に力のこもった老木だった」²⁶⁴。この生命力いっぱいの椿は「生」の記号である。信吾はこの「生」を見て、すぐ、亡くなった姉を思い出す。姉は妻「保子とはきょうだいと思えないほど美人だつた。」ここで、信吾にとって、「美」と「生」は結ばれている。保子の父は信州で紅葉の盆栽に興味を持ち、姉も父の盆栽を「盆栽の世話をさせられてゐる」と話し、その盆栽を今の椿から連想して「〔前略〕今の山椿だつて、三十年や四十年の丹精じゃないね」と言う。最後に、信吾は「保子の姉が死んでから、仏間にくれないだったもみじの盆栽は、だれかの手で、まだ枯れずにあるだろうか」と思ったりする。信吾の心のなかに、信州は若くて美しい姉の空間であるばかりでなく、姉が亡くなった空間でもある。つまり、信州についての記憶は「美」と「生」の記憶ばかりでなく、「死」の記憶でもある。信吾は「未来」の「死」を避けて、信州の「過去」を思い出し、「青春」あるいは「生」の時代に戻ることと共に「死」とも出会う。「死」は信吾の「未来」であるのだから、信州は「過去」と「未来」の結ばれるところである。

『山の音』の時空間について論じて鶴田は、信吾が心の旅の終わりに「空即是色」の世界に入ったと言っている。信吾は、夢の旅のなかで、菊子と性の交わりをし、子供まで産ませてしまう。鶴田は、信吾が、作品の終わりには、「自分が卵を産んで疲れ切り、海に下る落鮎であることを喜んで認めることができる人間になっている」²⁶⁵と分析している。つまり、信吾は「生」に戻ることができるのであろう。そのうえ、信州は、信吾にとって、最初は、理想的な姉の空間であり、「過去」の時間であり、凍結された時間であった。しかし、最後の章では、「過去」ではなく、「この次ぎの日曜に」紅葉を見に行く空間である。そこで、信吾は凍結された時間から解放される。言い換えれば、信州の時間は「四季の変化に色づく生きた紅葉」の時であり、「過去」ではなく「未来」でもなく、「現在」の時間になったのである²⁶⁶。

上述のように、信州は「生」と「死」が結ばれる所であるから、「過去」と「未来」の超越ということは、「生」と「死」の対立を超えることであると思われる。信吾は「生」（過去）と「死」（未来）とが対立的なものであるという世界の見方を脱して、普通の時間あるいは安らかな心境に入ったと言えよう。

V. 結び

²⁶⁴ 川端康成、『山の音』、川端康成全集第十二巻、新潮社、昭和五十五年、四〇二頁

²⁶⁵ 鶴田欣也、『『山の音』の空間と時間』、『川端康成一現代の美意識』、明治書院、昭和五十年、一〇五頁

²⁶⁶ 同書、一〇五頁

川端文学に於ける無常の美意識は、仏教的な世界観の背景にある「鏡の世界」に属している。「見る主体」は「鏡」において自分の姿を見るとき、美的自意識と共に、「生」「老」「病」「死」という「無常」を体験することにも及ぶ。川端が「美しい日本と私」のなかで言ったように、その文学は仏教の思想にもとづいているので、仏教的無常観の藝術的表現が見られることはいうまでもない。そこには伝統的文学との違いもみとめられる。良寛や芭蕉の文学にあらわれる無常の美意識は「悟った精神」に属する無常感であると感じられるが、川端の無常に対する姿勢は現代人の不安感とともに「恐怖」から脱することまでが表現されている。

第四章 「不二」の空間と鏡の世界——『雪国』

I. 序

川端はその藝術的世界の中で「空」的美的空間を創造している。美的空間とは藝術作品のなかに作り出された空間であり、そこには作家の空間感覚だけでなく、世界観や人生観や美意識などが映し出されている。文学に於ける美的空間は、文学的遠近法にもとづいて構成された藝術的世界である。川端文学では、近景と遠景を区別することができないような遠近法がもちいられている。遠景と近景が一つであるという意味で、これは「不二」の遠近法と呼ぶことができる。この「遠近法」から生み出される「空間」は「不二」の空間である。この空間は「鏡の世界」の中によくあらわれている。序章で述べたように、「鏡の世界」の見る主体が「鏡」のなかに自分以外の「かげ」を見るとき、見る主体はその世界を通して客観的な世界を求めようとしている。遠くのを近くの鏡のなかに見るところに、上述の「不二」の空間がある。

美的空間は、空間芸術としての絵画の核心となる問題である。しかし、時間的な藝術としての文学には美的空間がない、というわけではない。本章は、まず、文学における美的空間について説明したうえで、川端の「鏡の世界」にあらわれている美的空間について考察する。

II. 藝術における美的空間

現象的世界は、時間と空間のなかに展開される。それゆえに、現象についての人間の認識や感性が時間と空間にかかわることは、必然である。そして、藝術のなかにも、藝術的にとらえられた時間と空間が表現されている。藝術作品に反映されている時空間は、藝術的世界の要因の一つになっている。空間は藝術作品のテーマであるばかりでなく、作品の組織の原理となる要素である。よって、藝術作品の美的空間は、思想や美意識などの精神的な事象の存在の目印となる感覚的な記号である。したがって、作品のなかの時間と空間の特徴を探究することによって、その根底にある美的意識を認識することができる。

ミハイル・バフチンによると、「文学が、歴史のなかの實在の時間・空間と、そのなかで自己を展示してゆく歴史の實在の人間とをみずからのものとする過程は、複雑で断続的な道筋をたどってきた」。しかも、文学がみずからのものとしてきたのは實在のすべて時間や空間ではない。「人類の発展の歴史の各段階近づきうる、時間と空間の個々ばらばらな局面である。それに対応して〔文学が〕つくり上げてきたものも、現実のうちからみずからのものとした局面を反映し

芸術的に精錬するのに適したジャンルの方法である」²⁶⁷。しかも、文学作品を
実在の現実との関係からみると、作品に藝術的統一をあたえる仕方を決定す
るのが、時間と空間であると、バフチンは言う²⁶⁸。したがって、作品の時間と
空間はそのうちに常に価値の要因を内包している。「もつとも、価値の要因は、
抽象化し分析することによって初めて藝術的時空間の全体のうちから取り出せ
るものだが。なぜなら、芸術や文学の場合、あらゆる時空間上の規定がお互い
に切り離しえないまま、常に情動や価値に彩られているからである」²⁶⁹。もち
ろん、抽象的に考えれば、時間と空間とを相互に切り離して考察することも、
情動や価値を捨象することも、不可能ではない。しかし、「生きた芸術的直観は、
なにものをも切り離さず、なにものをも捨象しない（むろん、この直観も想念
にみたされている。ただし、抽象的なそれではない）。芸術的な直観は、時空間
を、その全体にわたって全体にとらえようとする。そこで、芸術や文学の場合
は、時空間化した価値が、さまざまな程度にさまざまな規模で、その隅々まで
ゆきわたっている。芸術作品のいずれのモチーフも、取り出すことのできるい
ずれの要因も、この種の時空間化された価値にほかならない」²⁷⁰。文学では、
われわれは、語る主体の視点にもとづいて、主体の時間と空間のなかの位置ば
かりでなく方向や距離を見る。美的空間あるいは藝術的空間は、藝術形象の背
景や存在の形式である。

川端は、「美しい日本の私」において、東洋の美的空間について論じている。
川端は、まず、仏教の「無」について述べ、そしてその「無」の思想から生ま
れる「美的空間」を説明する。

禪宗に偶像崇拜はありません。禪寺にも佛像はありますがけれども、修行
の場、座禪して思索する堂には佛像、佛畫はなく經文の備へもなく、瞑目
して、長い時間、無言、不動で坐つてゐるのです。そして、無念無想の境
に入るのです。「我」をなくして「無」になるのです。この「無」は西洋
風の虚無ではなく、むしろその逆で、萬有が自在に通う空、無涯無邊、無
盡藏の心の宇宙なのです。禪でも師に指導され、師と問答して啓發され、
禪の古典を習學するのは勿論ですが、思索の主はあくまで自己、さとりは
自分ひとりの力でひらかねばならないのです。そして、論理より直観です。
他からの教えよりも、内に目ざめるさとりです。眞理は「不立文字」であ

²⁶⁷ ミハイル・バフチン、『小説における時間と時空間の諸形式—歴史詩学概説』、(伊東一
郎訳『ミハイル・バフチン全著作』第五巻、水声社、二〇〇一年、一四三頁)

²⁶⁸ 同書、三八七頁～三八八頁

²⁶⁹ 同書、三八七頁～三八八頁

²⁷⁰ 同書、三八七頁～三八八頁

り、「言外」にあります。維摩居士の「黙如雷」まで極まりもしませう²⁷¹

『維摩経』における維摩居士の「黙如雷」というのは、黙ることによる言葉で表現できない「不二」の世界を表すことである²⁷²。換言すれば、無言のところには何にも表現しないということではなく最高の真理を表すのである。これは、仏教藝術の「余白」の根源であるだろう。次に、川端は、一休の歌「心とはいかなるものを言ふならん墨絵に書きし松風の音」を引用し、そこには、「東洋画の精神」の「余白」が表現されると述べ、日本の古典的な美的空間について次のように説明する。

日本の庭園もまた大きい自然を象徴するものです。西洋の庭園が多くは均整に造られるのにくらべて、日本の庭園はたいてい不均整に造られますが、不均整は均整よりも、多くのもの、廣いものを象徴出来るからであります。勿論その不均整は、日本人の繊細微妙な感性によつて釣り合ひが保たれての上であります。日本の造園ほど複雑、多趣、綿密、したがつてむずかしい造園法はありません。「枯山水」といふ、岩や石を組み合わせるだけの法は、その「石組み」によつて、そこには山や川、また大海の波の打ち寄せるさままでを現はします。その凝縮を極めると、日本の盆栽となり、盆石となります。「山水」といふ言葉には、山と水、つまり風景畫、庭園などの意味から、「ものさびたさま」とか、「さびしく、みすぼらしいこと」とかの意味まであります。しかし「和敬清寂」の茶道が尊ぶ「わび・さび」は、勿論むしろ心の豊かさを藏してのことですし、極めて狭小、簡素の茶室は、かえつて無邊の廣さと無限の優麗とを宿しております。²⁷³

余白は「凝縮」と「狭小、簡素」に通じ、そこから「無辺の広さと無限の優麗」が生まれる。余白は藝術的創造の手段として絵画だけでなく、文学にもあ

²⁷¹ 川端康成、「美しい日本の私」、川端康成全集第二十八卷、新潮社、一九八二年、三五二頁

²⁷² 『維摩経』の「不二法門」の章では、多くの菩薩が「不二」という世界観についての説明を展開している。菩薩たちが自説を述べた後に、文殊菩薩は、維摩居士に「不二」についての考えを求めた。『われらは、めいめいみずから説きおわりました。さあ、あなたがお説き下さい。菩薩が不二の法門に入るといふのは、どういうことですか』と。そのとき維摩は黙然としてことばがなかった。文殊は嘆じて言った、『みごとだ。みごとだ。さらに文字や語言も存在しない。これが真に不二の法門に入ることです。』（中村元、『維摩経』『勝鬘経』現代語訳大乘仏典 3、東京書籍、二〇〇三年、二三三頁）。したがって、維摩居士の黙ることは、無限絶対の「不二」の心を表すものである。後世は、この黙る行為に対して、「維摩の一黙、雷のごとし」と絶賛する。

²⁷³ 川端康成、「美しい日本の私」、川端康成全集第二十八卷、新潮社、一九八二年、三五三頁

り、日本人の美意識の中に根付いてきたものである。絵画における余白とは、描かないところである。石庭における余白は、何も置かないところである。文学における余白は、書かれないことによって意味が生み出されるということである。

水尾比呂志によれば、日本で初めに庭園が生まれるのは平安時代である。そのとき、人びとは自然に親密に交りつつ生活していたのであり、自然の風景を模した築山泉水庭の形式を完成している²⁷⁴。この庭園の形式は、自然の風景を模すだけのものであって、仏教的庭園ではない。そして、庭園を表現することへと変化させたのは浄土教である。浄土教の思想の影響によって創造されていた浄土庭園は「極楽浄土の苑池を地上に写し出そうとする意図を有する作庭」であり、「庭はただ自然を楽しむだけのものではなく、信仰の対象として存在せしめられるようになったの」である²⁷⁵。

浄土庭園は、谷川の水音が仏の声であることや山の姿が仏身であることなどの象徴的な表現を考案した。さらに、「庭そのものもその〔=修行の〕手段に活用しようという意図に基づくと考えられる」。そして、修行の手段としてもっとも意義のあるすがたへと自然景を凝縮した庭をさらに煮詰めて行ったのが石庭なのである。²⁷⁶ また、「石のみで庭を作る必然性は、自然のもっとも核心をなす岩石だけを残すまでに、禅のひたむきな直観が万象を抽象して捉えるところに生じたの」であり、「枯山水とは、山水の抽象化であるが、もとより抽象とはものの本質を抽出することに」ほかならない。「禅は、自然の本質として岩石を見出し、それを抽出して、庭という場所に据えたの」²⁷⁷であった。石庭に敷かれる白砂は水をあらず、と説かれることがあるが、水尾によれば、「正しくは水ではなく、自然の広さ、宇宙の無限の空間をシムボライズしていると考えべき」²⁷⁸であろう。

文学における美的空間は、文学的遠近法にもとづいて表現される藝術的世界である。遠近法はもともと絵画の専門用語であるが、文学にも用いることができる。文学における語り、一定の視点からはじまることはいうまでもない。この視点からみて、われわれは語る主体の空間と時間の位置や世界の見方などを認めることができる。文学的遠近法は語る主体の立場にもとづいて認められる。

「遠近法」(パースペクティブ)はある「視点」からの展望であり、物語の情報を制御する主な要因の一つである。藝術における美的空間はもともと人間の

²⁷⁴ 水尾比呂志、『日本美の造形』、芸艸堂、一九八八年、二八二頁

²⁷⁵ 同書、二八二頁

²⁷⁶ 同書、二八三頁

²⁷⁷ 同書、二八三頁

²⁷⁸ 同書、二八三頁

空間感覚から生まれるものである。空間感覚は歴史的民族的な性格をもっている。たとえば、近代化前の日本人は独自の特殊な空間感覚の仕方をもっている。それゆえに、日本の伝統的藝術における遠近法もまた特殊性をもっている。そして、藝術におけるその遠近法にもとづいて表現されている空間にも特殊性がある。

佐々木健一は、『日本的感性の構造』のなかで、花の鑑賞法からみた日本人固有の空間感覚について論じている。西洋人の花の鑑賞法は、たとえばバラやチューリップの見方のように、花は見る人の対立的対象である。しかし日本人の桜の見方は、見る人が「主体」ではなく、桜が「対象」的な美でもない。「花のトンネルは、この特質を見事に表現している」²⁷⁹。花を観賞する人々は桜のトンネルのなかを歩いて見る。花は人間と独立したものではなく、人間を包み込むものなのである。

日本人の空間感覚の上では、「けしき」という概念が重要である。佐々木健一によれば、交感の相に置かれた世界と「わたし」との関係は、「けしき」に関する独特の感性に結晶する。現代の日本語が「けしき」は「景色」と書かれるが、もとは「気色」であった。この語の使われはじめた十世紀ごろの用例であるが、それは視覚的な展望としてのランドスケープではなく、「感性的に捉えられた空間の全体的特性である。」²⁸⁰

「われ」あるいは主体とは、「けしき」のなかに立っており、「雰囲気」に包まれ、主体と客体とを区別するまえの西田哲学における「純粹経験」のように、「世界が現象してくる結節点」である。

III. 「空」的遠近法と「空」的空間

1. 主客一如の視点

『雪国』のはじめのセンテンスから、川端の遠近法のなかにあらわれている美意識を認識できると思われる。

國境の長いトンネルを抜けると雪國であつた。夜の底が白くなつた。信號所に汽車が止まつた。

向側の座席から娘が立つて来て、島村の前のガラス窓を落した。雪の冷氣が流れこんだ。娘は窓いつばいに乗り出して、遠くへ叫ぶやうに、

²⁷⁹ 佐々木健一、『日本的感性』、中央公論新社、二〇一〇年、二七頁

²⁸⁰ 同書、二七〇頁

「驛長さあん、驛長さあん。」²⁸¹

永井均は『西田幾多郎—絶対無とは何か』のなかで、最初のセンテンス（「国境の長いトンネルを抜けると雪国であつた。」）の基底に流れている精神を分析している。サイデンステッカーによって翻訳された英訳では、この個所はつぎのように訳されている。

“The train came out of the long tunnel into the snow country.”²⁸²

これをそのまま日本語に翻訳すれば、「列車は長いトンネルを抜けて雪国へ入った」とでもなるだろう²⁸³。英訳では、主語が明示されているが、川端の文の「国境の長いトンネルを抜けると雪国であつた」のなかには主語がない。いったい何が、あるいは誰が、長いトンネルを抜けたのか、作家はそのことを描かなかつた。そのゆえ、このセンテンスはそのまま英語に翻訳することができないかもしれない。しかし、日本語を使っているひとびとは、「川端の文を難なく理解するだろう」²⁸⁴。ここに日本語と英語の性格との相違点があらわれている。

川端のセンテンスでは「トンネルを抜ける」主体が明白には判断できない。この主語は「列車」であることは間違いなく、『雪国』の主人公が島村であるから、もちろん島村であることも間違いはない。しかし、川端の表現する目的では「列車」と「島村」ではないだろう。このセンテンスにおいて「トンネルを抜ける」ことという「経験をする主体は、存在しない」²⁸⁵。永井均はこの描写が、西田幾多郎の哲学の用語を利用すれば、「主体と客体が分かれる以前の「純粹経験」の描写である。」²⁸⁶

次に、「国境の長いトンネルを抜けると雪国であつた。」の直後の部分（「夜の底が白くなつた。信號所に汽車が止まつた。」）を読んでみよう。この冒頭は、作品全体のように、島村の視点から表現される。見るという行為は、見る主体と見られる対象とが分割されるということを前提とする。「主体と客体が分かれる以前の「純粹経験」の描写」は、最初のセンテンスだけだろう。「夜の底が白くなつた。信號所に汽車が止まつた」という表現は、島村の視点から語れたのであり、主体と客体とが分割されることがある。「信號所に汽車が止まつた」には、見る主体（島村）と見られる対象（汽車）とが区別されることは言うまで

²⁸¹ 川端康成、『雪国』、川端康成全集第十巻、新潮社、昭和五十五年、九頁

²⁸² Edward George Seidensticker, *Snow Country, Tokyo* : C.E. Tuttle, 1957, p.3

²⁸³ 永井均、『西田幾多郎—絶対無とは何か』、日本放送出版協会、二〇〇六年、一〇頁

²⁸⁴ 同書、一〇頁～一一頁

²⁸⁵ 同書、一二頁

²⁸⁶ 同書、一二頁

もない。これに対して、「国境の長いトンネルを抜けると雪国であつた。」には、上述のように、主体と客体とが区別されない視点を読み取ることができる。

このような空間感覚に立つ遠近法は西洋の遠近法とちがい、仏教的用語を利用すれば、「空」的遠近法であると呼ぶことができる。日本の伝統的藝術精神において、この主客統一の空間を現実化しているのが「わたり」の遠近法である。佐々木は、『日本的感性』なかで、十三～十四世紀の永福門院の詠んだ「月かげはもりの梢にかたぶきてうす雪しろしありあけの庭」という和歌の中に見える「わたり」の特殊な遠近法を論じている。「わたり」とは、「わたしの目の前の空間を向こうへと押し広げているその動勢である。」²⁸⁷このうたのなかにあらわされているのは「他方に黒い影を見せる森野の上に月はかかり、いま沈もうとしてい」て、そして「近くを見ると、庭には雪がほの白く広がっている、という情景である」²⁸⁸。そして、空間的な広がりをつめる遠近法の特色は「中景」が省略されていることである。歌人によって捉えられるのは遠景（月）と近景（庭）だけである²⁸⁹。

2. 「不二」の遠近法

上に述べた日本の伝統的遠近法は、川端の「鏡の世界」にもあらわれている。見る主体が自分以外の「かげ」を見る時、その「かげの世界」が「空」「不二」の空間として現れてくる。

『雪国』の冒頭は「夕景色の鏡」のシーンである。そこでは、葉子を映し出した「鏡」が描かれている。これに続いて「白い朝の鏡」が描かれている。駒子を映し出した鏡である。この「白い朝の鏡の場面」は、「夕景色の鏡と構成的に対応させてある場面である」²⁹⁰。ここで、われわれはこの二つの「鏡」における美的空間を考察しよう。

冒頭の「夕景色の鏡」は、列車のガラス窓である。主人公島村は雪国への汽車のなかで葉子に偶然に出会った。そして汽車の窓ガラスに、島村は指で線を引くと、「女の片目がはつきり浮き出たのだつた」²⁹¹。窓ガラスに写されたイメージである。鏡に映しだされた「空間」は特殊な遠近法を作り出す。島村と葉子はそのとき、列車のなかにいる。島村は偶然に鏡として窓ガラスを発見する。発見するというより、作っていると言ってもよい。なぜなら、もし、島村

²⁸⁷ 佐々木健一、『日本的感性』、中央公論新社、二〇一〇年、二七一頁

²⁸⁸ 同書、一五〇頁

²⁸⁹ 同書、二七二頁

²⁹⁰ 磯貝英夫、『『雪国』の写実』、(武田勝彦、高橋新太郎 編『川端康成——現代の美意識』、明治書院、昭和五三年、三六頁)

²⁹¹ 川端康成、『雪国』、川端康成全集第十巻、新潮社、昭和五十五年、一二頁

が指で窓ガラスに線を引かなかつたら葉子の顔と目が窓ガラスに写されること
がなかったからである。そして、「娘の片目だけは返つて異様に美しかつたも
の、島村は顔を窓に寄せると、夕景色見たさといふ風な旅愁顔を俄づくりし
て、掌でガラスをこすつた」²⁹²。こすつたために、窓ガラスは鏡のようなもの
になり、その「鏡」のなかに美しい景色が映し出された。島村は、鏡のような
窓ガラスを作つたあと、その遠近法のなかでさまざまな位置を取る。まず、彼
は近景を見た。そして、近景ではなく遠景でもない景色、あるいは距離が判断
できない景色を見た。そのあと、遠景を見た。最後に、距離が判断できない景
色に戻つて終わった。その次第は次の如くである。

島村は、鏡の世界を発見したあと、「鏡」に映された列車のなかのこ
とを見た。この空間は近景である。映されたのは葉子が病気の男を母のよ
うにやさしく世話をするところである。一方、鏡に映し出された葉子の「か
げ」は次のよ
うである。

鏡の中の男の顔色は、たゞもう娘の胸のあたりを見てゐるゆゑに安らか
だといふ風に落ちてゐた。弱い体力が弱いながらに甘い調和を漂はせ
てゐた。襟巻を枕に敷き、それを鼻の下にひつけて口をぴつたり覆ひ、
それからまた上になつた頬を包んで、一種の頬かむりのやうな具合だが、
ゆるんで来たり、鼻にかぶさつて来たりする。男が目を動かすか動かさぬ
うちに娘はやさしい手つきで直してやつてゐた。見てゐる島村がいら立つ
て来るほど幾度も同じことを、二人は無心に繰り返してゐた。また、男の
足をつゝんだ外套の裾が時々開いて垂れ下る。それも娘はすぐ気がついて
直してやつてゐた。これらがまことに自然であつた。このやうにして距離
といふものを忘れながら、二人は果しなく遠くへ行くものゝ姿のやうに思
われたほどだつた。それゆゑ島村は悲しみを見てゐるといふつらさはなく
て、夢のお伽芝居を眺めてゐるやうな思ひだつた。それは舞台のせみもあ
つたにちがひない。不思議な鏡だつたからである。²⁹³

これは、近景である。鏡に映し出されるのは、葉子と男の姿である。男が病
人であり、葉子が看護者のようであるが、島村は「悲しみ」と感じなかつた。
この姿には「二人は果しなく遠くへ行くものゝ姿のやうに思われたほどだつ
た。」島村は、それに対して「夢のお伽芝居を眺めてゐるやうな思ひだつた。」
島村の心では、この「不思議な鏡」が、映画のようになる。

²⁹² 同書、一二頁

²⁹³ 同書、一三頁

鏡の底には夕景色が流れてみて、つまり寫るものと寫す鏡とが、映画の二重寫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わりもないのだつた。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みた。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²⁹⁴。

原善は、「この〈夕景色の鏡〉の場面で、島村の〈胸〉を〈顫へ〉させている〈この世ならぬ象徴の世界〉とは、硝子（鏡）の向こうの夕景色（遠景）と葉子の顔・眼（近景）とが融合した世界である」²⁹⁵と指摘している。このような「風景」は近景と遠景とが別々に存在するのではなく統一されている。近景は葉子の美しい顔と目である。遠景は夕方の野山である。この近景と遠景はもともと関係がまったくなかった。しかし、近い葉子の目は遠い野山に調和し、野山も葉子の目に調和している。この美の世界のなかに、中景はなく、遠景と近景しかない。しかし、永福門院が詠んでいる「月かげはもりの梢にかたぶきてうす雪しろしありあけの庭」の遠近法と『雪国』におけるこの列車の窓ガラスの鏡の世界とには違う点がある。永福門院のうたのなかには遠景の月と近景の庭とのあいだの中景がなく、一緒に表現されるが、月の遠さと庭の近さは区別できる。歌人の視点は月の遠景から庭の近景に移動する。しかし、『雪国』の窓ガラスに見えるのは、葉子の顔と目の近景と野山の「国境」の遠景との区別がないということばかりでなく、葉子の顔の近景は野山の遠景に調和しているのである。言い換えれば、遠さと近さとを区別することの意味がない遠近法になっている。なぜそのような世界が形成されていたか。葉子の目と野山は同じ空間に登場する。もし「鏡」がなければ、その近景と遠景は一体化することができない。

この遠景と近景とが区別されない風景は、島村の心の中で、現実の近景と比べて一層深く芸術化される。この「かげ」の世界は、「寫るものと寫す鏡とが、映画の二種寫しのやうに動くのだつた。」かくして「鏡」は一方では葉子と男の姿を反映して、他方では、外の野山をも映すようになる。「登場人物」（近景）と背景（遠景）「とはなんのかかわりもないのだつた。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みた。」したがって、この「かげの世界」の美は、いろいろな現象を互いに結び合わせるように形成され、「実在性」を持っていない。すなわち、それは、「空性」を持っている。

²⁹⁴ 同書、一三頁

²⁹⁵ 原善、『川端康成一その遠近法』、大修館書店、一九九九年、九五頁

遠景と近景とが区別されない世界の見方の基底には、仏教の「不二」の精神が流れていると考えられる。「不二」の概念に即して見れば、「遠さ」と「近さ」は、本来面目的な性格を持たず、変化しない核心的な本質もない。視点によってちがうのである。遠さは近さになれるし、近さも遠さになれる。よって、平常の遠近感覚を捨て、固定的な視点がなく「空」的な遠近法に立つなら、「遠さ」もなく「近さ」もない世界が見えるだろう。

『水月』のなかにも遠景と中景と近景や、実際のものや写されるイメージと鏡との一体化が見られる。この作品の物語は、京子が病気で寝たきりの主人に小さい鏡を通して世界を見せることによって、自分でも鏡の中の世界を発見するというものである。その夫が病気で亡くなったあと彼女は再婚している。後の夫と一緒に住んでいるとき、鏡をみると、前の夫と鏡の世界のことをよく思い出す。

京子の前の夫は、鏡を通じて遠景と近景と中景との統一的な世界を見ている。近景は自分の病気の顔である。「夫は自分の顔も始終写して見てみたのだ。鏡のなかの顔で病気の悪化におびえつづけていたのは、死神の顔と向い合つてみるやうなものではなかつたらうか。もし鏡による心理的な自殺であつたなら、京子が心理的な殺人を犯したことになる。京子はその一害にも思いあたつて、夫から鏡を取りあげやうとした時があつたが、夫はもう放すはずがなかつた。」²⁹⁶そして、中景は庭と菜園である。庭には水に映される月のイメージもあつた。

「大雨の後、庭の水たまりにうつる月を鏡に写してながめたりもしたが、影のまた影とも言ひ去れないその月が、今も京子の心にありありと浮んで来る」²⁹⁷。さらに、京子の前の夫の遠景は鏡に映された山や空や月や林などである。「空も雲も雪も、遠くの山も近くの林も写した。月も写した。野の花も渡り鳥も鏡のなかにながめた」²⁹⁸。つまり、鏡は遠景と中景と近景とが統一されている。言い換えれば、それらの三つの景の区別を否定し、「空」的遠近をあらわしているものである。

川端文学における鏡の世界のなかでは、近景、中景、遠景の異なる世界の間を自由に移動できる。『水月』において京子の前の夫は鏡のなかで、遠い山の雪から庭の水に映される月に移動できる。菜園にはたらく京子の姿から道に遊んでいる子供たちにも移ってゆくし、自分の顔も見える。そのような鏡的世界のなかに「空」的視界があるので、自由に様々な世界に移動できるのである。

主体によって捉えられる客観的世界は、主体のとる法によって異なる。美的主体が、主体と客体との分離状態で成立する遠近法にもとづいて、美を創造す

²⁹⁶ 川端康成、『水月』、川端康成全集第十巻、新潮社、昭和五六年、二六四頁～二六五頁

²⁹⁷ 同書、二六五頁

²⁹⁸ 同書、二五九頁

れば、必然的に客体的な美が創造される。主体と客体の未分離状態で成立する遠近法を通じて世界を見れば、「空」的美を生み出す。川端は、「空」的遠近法に基づいて「空」的空間を創造している。これは、各現象の組み合わせにおいて形成された美である。その美は因縁によってほかのものと結びつくことに基づいて形成される。その因縁が存在するかぎりその美も存在し、その因縁がなくなるとその美もなくなる。従って、美は「無常」である。

『雪国』における列車の「鏡の世界」は「非現実」的な世界であるとよく言われている²⁹⁹が、この「鏡の世界」の一番大切な問題は、「非現実」であるか「現実」であるかということよりも、「鏡」と「映るもの」と「イメージ」（あるいは、「かげ」）の三つのものの関係である。「つまり、写るものと写す鏡とが、映画の二種写しのように動くのだった」³⁰⁰と川端は描写している。描かれているのは「鏡」とそこに写される野山や葉子との一体化のことである。島村はその「かげの世界」について次のように感じている。「汽車のなかもさほど明るくはないし、ほんとうの鏡のよ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われて来た。」³⁰¹序章で言ったように、川端の作品における「鏡」には、いろいろな形がある。鏡の性格は透明で世界が映されることであるので、水やコップやガラス窓や滴露などのような物も「鏡」と見做することができる。『雪国』には「鏡」のイメージが何度も繰り返され、少女の目や雪や山などを映す。この作品の冒頭の部分にある汽車の窓ガラスはもともと鏡ではない。しかし、「外は夕闇がおりているし、汽車のなかは明かりがついている。それで窓ガラスが鏡になる。けれどもスチームの温みでガラスがすっかり水蒸気に濡れているから、指で拭くまでその鏡はなかつたのだった」³⁰²。つまり、この美しい世界の鏡は「夕闇」や「汽車のなかの明かり」や「スチームの温み」や「水蒸気」や島村の「指」などのいろいろなものの結合によって生まれたのである。それらの結合がなくなると、その美もなくなる。即ち、鏡の世界の美は「空」的美である。

この鏡の世界の特徴は、対立的なものを統合し、一緒に存在することができるようにするという点にある。たとえば、葉子の目とともし火が重なる瞬間、「彼女の眼が夕闇の波間に浮かぶ」³⁰³。この「夕景色の鏡」（葉子を反映する

²⁹⁹ たとえば、川崎寿彦は、「それはあえて「現実」を否定する種類の鏡である」と述べている。

川崎寿彦、「川端康成『雪国』」（『日本文学研究資料叢書—川端康成』、有精堂、昭和四八年、一八六頁）

³⁰⁰ 川端康成、『雪国』、川端康成全集第十巻、新潮社、昭和五十五年、一三頁

³⁰¹ 同書、一四頁

³⁰² 同書、一二頁

³⁰³ 同書、一三頁

鏡)は後に描かれる「白い朝の鏡」(駒子を反映する鏡)と照応する。島村はこの二つの鏡の共通点について次のように感じていた。「夕景色の鏡や朝雪の鏡が人工のものとは信じられなかつた。自然のものであつた。そして遠い世界であつた。」

駒子の美も葉子のように島村の眼から見て鏡のなかに写される美的空間に現出する。これは、島村が駒子と一夜を共にして、朝に起きて枕もとの鏡に向かったとたんに、そこに発見した「かげ」の世界である。

鏡の奥が眞白に光つてゐるのは雪である。その雪のなかに、女の眞赤な頬が浮かんでゐる。なんともいへぬ清潔な美しさであつた。

もう日が昇るのか、鏡の雪は冷たく燃えるやうな輝きを増して來た。それにつれて女の髪もあざやかな黒を強めた。³⁰⁴

この空間において遠景と近景とが融合される。「鏡の奥」に「眞白に光つてゐる」雪が遠景である。その雪の中に「浮かんでゐる」「眞赤な女の頬」は近景である。この遠景(雪)と重ねあわされることによって、駒子は「なんともいへぬ清潔な美しさ」を見せる。また、遠景にある雪が「冷たく燃えるやうな輝きを増やして」、その「輝き」「につれて女の髪もあざやかな黒を強めた。」ここには実際に共存することができないものとしての雪国の寒さと火の熱さとが共存し、その背景のなかに女性美も際立ってくる。このような美は「空」的「不二」的美である。

3. 「鏡」の美的空間の本質

多くの研究者が指摘したように、『雪国』は首尾の照応という構成を持っている³⁰⁵。川端自身、『雪国』について(昭和四三年)のなかで「首尾照応の構図は書き出す前から考えてゐた」と述べている。原善によれば、作品の冒頭「夕景色の鏡」の章における「鏡」に映し出される野山の火が葉子の顔のなかに流れている、という「かげの世界」と、「雪中火事」の章における「自然の景を背景にして浮かび上がる葉子の顔、といったイメージの繋がりレベルだけでなく、作品の冒頭と末尾との照応は、近景と遠景との融合という点でこそ、言え

³⁰⁴ 同書、四一頁

³⁰⁵ 例えば、藪禎子「駒子」(『小説の中の女たち』北海道新聞社、一九八九年)、鶴田欣也「川端康成『雪国』」(『く世界の日本文学シリーズ2』日本近代文学における「向う側——母なるもの性なるもの——」)、明治書院、昭和六一年』、小澤正明「人間性の純粹化——『雪国』研究——」(『川端康成文藝の世界』桜楓社、昭和五五年)など。

る。」³⁰⁶

作品の最初と最後のシーンとが相互に照応されるなら、それらに対比的に考察する必要がある。見る主体である島村が、それらのシーンに対してどのように感じていたかに注目すると、われわれはこの作品の「鏡の世界」という美的空間の本質を理解することができるようになる。川端は、「夕景色の鏡」のシーンの後、その「鏡の世界」と繋がっている「夕暮の汽車の窓ガラスに写る女の顔のように非現実的な見方」という島村の人生観が次のように語られている。

彼の踊の研究にしてもさうである。彼は東京の下町育ちなので、子供のうちから歌舞伎芝居になじんでみたが、學生の頃は好みは踊や所作事に片寄つて来て、さうなると彼は一通りのことを究めぬと氣のすまないたちゆゑ、古い記録を漁つたり、家元を訪ね歩いたりして、やがては日本踊の新人とも知り合ひ、研究や批評めいた文章まで書くやうになつた。さうして日本踊の傳統の眠りにも新しい試みのひとりよがりにも當然なまなましい不満を覺えて、もうこの上は自分が實際運動のなかへ身を投じて行くほかないといふ氣持に狩り立てられ、日本踊の若手からも誘ひかけられた時に、彼はふいと西洋舞踊に鞍替へしてしまつた。日本踊を全く見ぬやうになつた。その代りに西洋舞踊の書物と寫眞を集め、ポスタアやプログラムの類まで苦勞して海外から手に入れた。異國と未知への好奇心のためばかりでは決してなかつた。ここに新しく見つけた喜びは、目のあたり西洋人の踊を見ることが出来ないといふところにあつた。その證據には、島村は日本人の西洋舞踊は見向きもしないのだつた。西洋の印刷物を頼りに西洋舞踊について書くほど安樂なことはなかつた。見ない舞踊などこの世ならぬ話である。これほど机上の空論はなく、天國の詩である。研究とは名づけても勝手氣儘な想像で、舞踊家の生きた肉體が踊る藝術を鑑賞するのではなく、西洋の言葉や寫眞から浮ぶ彼自身の空想が踊る幻影を鑑賞してゐるのだつた。見ぬ戀にあこがれるやうなものである。しかも時々西洋舞踊の紹介など書くので文筆家の端くれに數えられ、それを自ら冷笑しながら職業のない彼の心休めとなることもあるのだつた。

307

川端は、島村の「夕暮の汽車の窓ガラスに写る女の顔」を見ることには「非現実的な見方」がある、と書いた直後に、「彼の踊の研究にしてもさうである」と続けている。したがって、島村の「踊の研究」に関する部分は、「鏡の世界」と関わっていると考えられる。島村は歌舞伎に、なかでも踊りや所作事に興味

³⁰⁶ 原善、『川端康成—その遠近法』、大修館書店、一九九九年、九五頁

³⁰⁷ 川端康成、『雪国』、川端康成全集第十卷、新潮社、昭和五十五年、二四頁

を持ったが、「日本踊の伝統の眠り」に対しても「新しい試みのひとりよがり」に対しても不満を感じた。そして、日本踊「の代りに西洋舞踊」を学んだ。本来ならば、舞踊を鑑賞するには、そのものを直接に見ることが必要である。しかし、「舞踊家の生きた肉体が踊る芸術を鑑賞するのではなく、西洋の言葉や写真から浮ぶ彼自身の空想が踊る幻影を鑑賞してゐるのだつた。」すなわち、島村の西洋の舞踊の鑑賞のし方は、資料を読んで写真を見て、それらに基づいて西洋の舞踊を心に想像することであつた。「舞踊家の生きた肉体が踊る芸術」を見ないのは、「目のあたり西洋人の踊を見ることが出来ない」ためであるが、それだけではない。「自身の空想が踊る幻影」を鑑賞することは、彼にとって「新しく見つけた喜び」であり、「机上の空論はなく、天国の詩である。」この「喜び」の本質はどのようなものであるだろうか。それは「安楽なこと」である。「舞踊家の生きた肉体が踊る芸術」を鑑賞すると、実際の快が生じるが、その快は、舞踊家の作品の立場、意図、構成などに制約されるのではないだろうか。それは、「天国の詩」にはなれないだろう。それに対して、「西洋の言葉や写真から浮ぶ彼自身の空想が踊る幻影を鑑賞してゐるの」は、制約されず絶対的な自由的創造である³⁰⁸。しかし、この絶対的な美は、一般的な世界と違い、「この世ならぬ話」であり、「非現実」的な世界である。川端は、「鏡の世界」の非現実性もそれと同様である、と暗示しただろう。

この「夕景色の鏡」のシーンは「雪中火事」のシーンと照応される。「雪中火事」の章は、火事で失神して繭倉の二階から落ちて亡くなった葉子の悲劇を描いている。島村は、その場面において美しい姿を見せる葉子の身体に対して奇妙な不可解な見方をする。

繭倉は芝居などにも使へるやうに、形ばかりの二階の客席がつけてある。二階と言つても低い。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、落ちる姿をはつきり眼で追へたほどの時間があつ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。一目で失心してゐると分つた。

下に落ちて音はしなかつた。水のかかつた場所で、埃も立たなかつた。新しく燃え移つ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つた。

古い燃えかすの火に向つて、ポンプが一基斜めに弓形の水を立ててゐたが、その弓の前にふっと女の體が浮んだ。さういふ落ち方だつた。女の體は空中で水平だつた。島村はどきつとしたけれども、とつさに危険

³⁰⁸ 島村の西洋舞踊の鑑賞し方については、康林『『雪国』における鏡のメタファー』(川端文学研究会編、『川端文学の視界』19、銀の鈴社、二〇〇四年、三五頁～四九頁)、参照。

も恐怖も感じなかつた。非現実的な世界の幻影のやうだつた。硬直して
みた體が空中に放り落されて柔軟になり、しかし、人形じみた無抵抗さ、
命の通つてゐない自由さで、生も死も休止したやうだつた。

(中略) 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つ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照らし出され
たやうだつた。なにかせつない苦痛と悲哀もここにあつた。³⁰⁹

この葉子の水に浮かんでいる姿と「夕景色の鏡」に映し出される葉子の「か
げ」とが照応され、「非現実的な世界の幻影のやうだつた。」この非現実的な世
界の性格は、「無抵抗さ、命の通つてゐない自由さで、生も死も休止したやうだ
つた」のである。この部分の「非現実」は、上述の島村の人生観について書か
れた部分における「非現実」と同じで、一般的な世界や「生」と「死」との
対立などを越える制約のない自由さである。これの基底には、仏教の「不二」
の心が流れている。

IV. 結論

川端の空間的美意識は、「鏡の世界」のなかに明らかに表れている。見る主
体が「鏡」のなかに自分以外の「かげ」を見るとき、その「鏡」に反映される
客観的な世界を求めている。鏡の上では遠景と近景との区別がない。遠景のイ
メージと近景のイメージとが重ねられる。そのような遠近法は、「鏡の世界」に
おける「近」と「遠」、「生」と「死」などの対立的な状態の超越性を生み出す。
これが、川端の「鏡の世界」の性格である。また、対立的な各現象を超える状
態を表す、という「鏡」における空間の特徴は、仏教的な世界観という背景
にあるのである。川端の「鏡」という形象は、直接に仏教的な内容を表わすの
ではないが、その底に仏教の心が流れている。万有が「固定的実在の無いこ
と」、「実在性を欠いていること」という世界観が仏教的な「空」の思想である。
「空」は、個々の現象が複雑多様な関係性すなわち「縁起」からなる。『雪国』
の「鏡の世界」の美は、その「空性」のような性質を持ち、いろいろな現象を
互いに結び合わせるように形成され、「実在性」を持っていないのである。ま
た、「空」「無」と繋がる「不二」という思想がある。「不二」とは、生と滅、我
と無我、色（「現象性」と空（「全体性」あるいは「本体」）などのような相反
的な現象が、元々二つに分離されず、一つのものである、という一元的な世界
の見方である。川端の「鏡の世界」にも、「遠」と「近」、「生」と「死」な

³⁰⁹ 川端康成、『雪国』、川端康成全集第十巻、新潮社、昭和五十五年、一三八頁～一三九頁

どの対立をも超え、一元的な世界の見方を読み取ることができるだろう。

第五章 「鏡」的な手法 —— 「掌の小説」の詩学の考察を通して

I. 序

本章は、「掌の小説」を通して川端の表現法を考察し、その表現原理のなかで「鏡の美学」を読み取る。序章で述べたように、「鏡の世界」は、「内容」ばかりではなく「表現法」にも関わっている。本章は、「鏡の世界」の表現法を考察するために、川端の「極めて短い」「掌の小説」に注目する。川端康成は戦前戦後を通じ、生涯を通して掌の小説というジャンルの作品を書いた。その総数は一四六³¹⁰篇に達し極度に切り詰められた短さを特徴としている。松坂俊夫は、「きわめて短い作品を書いた作家は他にいないわけではないが、その制作期間の長さからも、制作量からいっても、「掌の小説」は川端独特の小説形式である」と述べている³¹¹。川端の掌の小説はその短さのゆえに俳句に通じている。その特徴は極度の短さにあるのだが、この短さの本質は何にあるのか。川端は敢えて類例のなかったこの短さを選んだのであり、そこには明瞭な表現の意思がみとめられる。日本では、小説という概念が微妙である。西欧の文学概念であるノヴェルを基準として考える時、それは形式的にはむしろ長さを特徴とする³¹²がゆえに、短い小説とは、それ自体、一個の形容矛盾であり、逆説的存在である。短い小説、それも短篇小説よりも一層短い小説とは、一体、いかなる存在にして、また藝術的本質を有するものなのか。長谷川泉が、「掌の小説は、川端文学の貴重な道標であると思う。『雪国』『名人』『山の音』『千羽鶴』など川端文学開扉の鍵は、『伊豆の踊子』などではない。掌の小説群である」³¹³と述べたように、川端の生涯を通じて創作された「きわめて短い小説」形式は、小説家としての川端の本質と深く関わってもいる。

³¹⁰ 長谷川泉らは、『詩魂の源流 掌の小説』（教育出版センター、昭和五二年）で一四六と数える。

³¹¹ 松坂俊夫、「掌の小説—研究への序章—」（長谷川泉編著、『川端康成研究』、八木書房、一九六九年、二八頁）

³¹² ジェイナ・T・ヤマグチは、日本の小説概念は、英語圏のそれよりも広く、ショート・ストーリー、ノヴェルの全てを包含しているが、「掌の小説」は、この広い日本の小説概念にも該当しない独特のものである、と言う。（長谷川泉、『詩魂の源流』、教育出版センター、昭和五二年、一六一頁）。また、広島一雄は、「〈詩の代りに〉をめぐって——掌の小説・風紀」（東洋大学文学部紀要第三三集、昭和五十四年）で、「小説は人生の全体的・総合的表現」であり、「個性の強調であり、討議的な力（思惟）を有し」、「戯曲にかわり会話とト書の表出を拡大したもの」であり、「散文芸術として韻文芸術と対等な位置をしめるにいたった」、というモールトンの小説論をまとめて、そのジャンルの固有の存在様態から見て「掌の小説」と普通の小説との相違を「詩的技法」の利用に見る。

³¹³ 長谷川泉、「川端康成入門」、『日本現代文学全集川端康成集』、講談社、一九六一年、四四七頁

川端の掌篇小说に関する研究は、もとより膨大であり、かつあらゆる研究がなされている³¹⁴。創作の秘密の解明を目指すものだけでも、評伝研究や病跡学的研究や文体論や分類や時代背景等々、多彩である。しかし、掌篇小说の創造の根底にある詩学に関する論考は、殆ど見当たらない。本章は、掌篇小说の文芸形式の「短さ」に注目して、その「短さ」と繋がる「鏡」の美学を考察する。その際、大正末期から昭和初期の川端の評論活動に依拠し、先ずは彼の基本的な創作概念に光を当てる。具体的には、川端の掌篇小说の創作観の基本を解明し、それを若干の事例的作品の具体的分析を通し肉付けし、短さを核とする川端の創作の本質に迫る。

II. 掌篇小说の「短さ」の意義

1. 「掌の小説」の短さ

まず、注目すべきは、その小説形式の短さである。平均して、原稿用紙で七枚程度³¹⁵、字数にして三千字に及ばない短さである。この短さの意味は何か。川端は、昭和四年に「体の虚弱な小説家の私には、最も適した文学形式であるがゆゑに。短時間に出来上がり、苦痛を伴はず、創作の快感に終始す。」³¹⁶と述べるように、この短い文学的形式が、自らの体質、また気質と適合的であることをよく自覚していた。しかしながら、彼は、より本質的な藝術的理由から短い小説形式を選んだのであり、そこには明瞭な表現の意思や創作観が認められ

³¹⁴ 研究史を概観すると、次のものがある。伊藤整の『掌の小説百篇（下巻）』（新潮文庫、一九五二年）の「解説」、洪川驍の「掌の小説」（『解釈と鑑賞』（一九五七・二）、松坂俊夫の「川端康成『感情装飾』覚え書—その基礎的研究」（米沢東高『研究紀要』第四号、一九六七）、前掲「掌の小説—研究への序章」、『掌の小説』小論—川端文学の源流」（『川端康成の人間と芸術』、教育出版センター、一九七一）等は「掌の小説」総論を展開し各種類に分類を行い、作品の傾向を論じている。前世紀の八十年代、九十年代に川端文学全体の作品研究・評伝研究等は成熟の域に達し、編集されたものが多い。その中に多くの掌の小説に言及されている。例えば、古谷綱武・吉田精一監修『川端康成 近代作家研究叢書 22』（日本図書センター、一九八四年）、林武志『川端康成戦後作品研究史・文献目録』教育出版センター（一九八四年）、羽鳥徹哉・原善『川端康成全作品研究事典』（勉誠出版、一九九八年）等がある。特に川端文学研究会による「掌の小説」の論集刊行は、一九七七年『詩魂の源流』（教育出版センター）と二〇〇一年『論集 川端康成—掌の小説』（教文堂）がある。それらには掌の小説の総論や作品研究がまとめられる。また、掌の小説の研究史に個々の作品論が多い。近年、代表的なのは、森晴雄の『川端康成「掌の小説」論—「中心」その他』（一九九七年）、『川端康成「掌の小説」論—「貧者の恋人」その他』（二〇〇〇年）、『川端康成「掌の小説」論—「雨傘」その他』（二〇〇三年）、『川端康成「掌の小説」論—「日向」その他』（二〇〇七年）である。いずれも龍書房より刊行される。

³¹⁵ 松坂俊夫、「掌の小説—研究への序章—」（長谷川泉編著、『川端康成研究』、八木書房、一九六九年、二九頁）

³¹⁶ 川端康成、「短い小説」、『川端康成全集』第三十巻』、新潮社、一九八二年、二八八頁

る。この点を考えるうえで参照すべきは、一つは、時代背景としての新感覚派³¹⁷という文学運動である。今ひとつは、時に俳句に比せられる掌篇小説の詩的性格である。まずは詩的性格から述べよう。

川端の掌篇小説は、執筆時期とその分量・性格に応じて、三期に分けられる³¹⁸。その第一期には、多くの掌篇小説が書かれたが、また掌篇小説に関する彼の評論等が書かれた。幾つかの批評的エッセーでは「極外面的に」「短さ」の美点について述べる。川端は、和歌や俳句の外面的・形式的な性格としての短さが、創作の手軽さとなって、多くの人々の愛好を勝ち得てきていることと、掌篇小説が、その短さによって多くの人々の創作を招き、今後、隆盛することとを結びつけて考えている。「昔の和歌や俳句のやうに、無数の掌篇小説が一般市井人の手で制作される日を空想するとは何たる愉快であらう。」³¹⁹この小説形式の「短さ」は創作実践の上での「身近さ」となって、「一般市井人」に手近な創作の喜びをもたらすと評価されるのである。

2. 「藝術的で純粹」なる「短い形式の掌篇小説」

こうした表面的な類似とは別に、川端は文藝の本質として掌篇小説、詩、そして俳句に共通性を認めている。その短さ故に掌篇小説の性格を「藝術的に純粹」と把握し、末尾で短詩型文藝に於ける創造的直観と表現の特性を寸言で捉えている。

短篇小説は長篇小説よりも藝術的に純粹である。詩は短篇小説よりも藝術的に純粹である。これは分かりきつた文學論だ。してみれば最も短い形式の掌篇小説が小説のうちで最も藝術的で純粹であるのは當然である。鋭い心の一閃めき、束の間の純情、そんなものはちようど即興的な詩を歌ふやうに、掌篇小説の形式にはそつくりそのまま移し出すことができるのである。³²⁰

³¹⁷ 川端自身、評論等を通じ、新感覚派運動の理論的音頭を取っているが、掌の小説と新感覚派運動との本質的関わりは、川嶋至の「川端康成一大正期に於ける批評活動一」（古谷綱武・吉田精一監修、『川端康成 近代作家研究叢書 22』、日本図書センター、一九八四年）、金井景子の「川端の掌の小説論」（紅野敏郎編、『新感覚派の文学世界』、名著刊行会、一九八二年）をはじめ多くの論者が認めている。

³¹⁸ 松坂に依拠し整理すると「大正十年から昭和十年にかけての第一期。次いで、十九年から二十七年にかけての第二期。第三期は作品量においては少ないが三十七年から三十九年になる」。（松坂俊夫、「掌の小説一研究への序章一」（長谷川泉編著、『川端康成研究』、八木書房、一九六九年、三四頁）

³¹⁹ 川端康成、「掌篇小説に就て」、『川端康成全集』第三十二卷、新潮社、一九八二年、五四六頁

³²⁰ 同書、五四六頁

したがって、川端によれば、小説は短いほど「藝術的に純粋」になるが、その短編小説よりも詩が「藝術的に純粋」であるのは、詩³²¹という言語芸術の本質が、そもそも「藝術的に純粋」だからに他ならない。また、掌篇小说は小説でありながら、その短さの故に詩に接近する一方で、やはり、その短さの故に、フランスのコントに比せられることもある。しかしながら、コントの短さは、「詩」的な特性よりも、むしろ機知やウィットによって性格づけられている³²²。その意味では、川端が掌篇小说の「短さ」という形式性格を、文学の内実と関わると考えられる「純粋」や「詩」と関連づけたことは注目に値する。それでは、「詩」の形式的な短さがいかにしてジャンルの本質と関わるのか。

3. 詩的直観の特徴と表現形式

川端の「鋭い心の一閃めき、束の間の純情」は、作家の詩的直観、主観の創造性の特徴を語っている。「純情」は、創造的「一閃」により詩的世界が観照される心の様相であるだろう。この「純情」は詩的主観も体験するが、また詩的主観が合一的に観照する世界の姿でもあり、とりわけ描かれた世界の中心的人物や事物のありように即して感得される。

少し具体的に考えてみよう。例えば、俳句の吟行で、その場の興に乗じて閃く思い（詩的直観の内容）が十七文字の言葉（詩的様式）に「即興的」に「そのまま移し出」される。詩的直観によって産出される内容が、そのままに俳句の表現へと転ずる所、そこに句が成る。つまり一つの藝術作品が生成する。ここに、「直観」「表現」「作品」という一連の、しかし瞬時の創造の機制が捉えられている。感興即表現、表現即作品という即興性にあつて、「純粋」が第一義に関わるのは詩的直観である。「興」が去った後に、あれこれ知的に考量し作品を構成し修辞を推敲する段階ではない。

次の部分で分析するように、川端は、「新進作家の新傾向解説」で、クローチェの名を借り、この創造の藝術哲学を「心象即表現即藝術」と述べる。表現の媒体となる文学形式の短さは、重要な契機である。それは、美的感興が詩的様式に瞬時に宿ることに関わる。詩的直観の内容が即興の歌となり句となるのに、

³²¹ 川端に即して、詩と散文の違いについて述べる代表的論者片山倫太郎の「川端康成『詩と散文』の間」（岡山大学法文学部言語国語国文学研究室、『岡大国文論稿』、一九九六年、五二～六三頁）、「川端康成「掌の小説」における「詩」の問題」（野山嘉正編、『詩う作家たち』至文堂、平成九年、二一三～二二三頁）等がある。

³²² 岡田三郎は、大正十二年から「極めて短い小説」であるフランスのコントを紹介し日本で普及活動に努めている。岡田のコント論と掌篇小说との関わりについては、例えば金井景子「川端の掌の小説論」（紅野敏郎編『新感覚派の文学世界』[名著刊行会、一九八二年]所収）が詳しい。

詩人が身につけたスタイルを媒介として、内容が即座に表現へと転ずる際、その様式の短さ＝身近さは決定的だからである。もとより、この短さ＝身近さは、スタイルを我が物にすることと関わっている。かくして、詩的直観の特徴を示す「一閃」「純情」は、その言語様式の「短さ」も関与して「詩」となる。詩的直観がそのまま短い詩的形式に拠って表現となり、それがまたそのままに詩という藝術になる。ここには純粹のいわば一貫通貫がある。もともと『純粹の声』（昭和九年）³²³や『詩と散文』（昭和三年）³²⁴に窺われるように、川端の「純粹」は、普通の意味での純粹や純情と通う。なぜなら、「心象即表現即藝術」という創造的過程の根源にある詩的直観が、そもそも人生や世界を、夾雑物を排して純化し昇華して味わう、その根源的意味で「純粹」と関わるからである。

4. 大きな内容を宿す小さな詩

川端は、「掌篇小説に就いて」の終末部で、掌の小説と俳句を重ね合わせ、掌の小説は、その形式が短くとも、広い内容をめざしている、と述べている。

掌篇小説は形式が短いからと云つて内容まで短くあつてはならぬ。内容まで小さくあつてはならぬ。感銘の弱々しさは短いからと云ふ辯解では許されない。十七字の俳句が千万言を費した風景描寫よりも力強いことのあるのは、誰しも知る通りである。³²⁵

ここでは、俳句と掌篇小説との類似を、その小さい器に盛られる内容の大きさに認める。それ故、この「短さ」は形式でありながら、単なる形式を超え、表現と内容のバランス、そして美的効果の問題に関わる。長い描写で世界の表現へと向かう小説の記述や風景描写と、(俳句や掌篇小説の目指す)「詩」は、本質的に異なる³²⁶。この点に関わるのが、文学的容器の小ささ、つまり短さである。「十七字の俳句が千万言を費した風景描寫よりも力強いことのある」と述べている点からもわかるように、小さな器に広く深く大きい「内容」が盛られる。そのことで、小さな文学的容器に、通常の「描寫」では叶えられない「感銘」や「力強さ」が宿る。それは「強」「弱」で測られる表現の効果である。

³²³ 川端康成、『純粹の声』、川端康成全集第二七巻、新潮社、一九八二年、一〇五頁～一一〇頁

³²⁴ 川端康成、『詩と散文』川端康成全集第三巻、新潮社、一九八〇年、二三頁～三二頁

³²⁵ 川端康成、「掌篇小説に就いて」川端康成全集第三十二巻、新潮社、一九八二年、五四六頁

³²⁶ 片山倫太郎、「川端康成『詩と散文』の問」（岡山大学法文学部言語国語国文学研究室、『岡大國文論稿』、一九九六年）、及び「川端康成「掌の小説」における「詩」の問題」（野山嘉正編、『詩う作家たち』至文堂、平成九年）

そもそも、何故、俳句や掌篇小説の如き小さな文学的容器に大きな内容が宿り得るのか。その大きさや広さが、言葉の分量とは異なる意味や価値や世界、つまり解釈の相関者である表現の問題だからである。複雑で広大な世界を、僅かな言語の量、つまり短さで言い取るためには、「千万言を費した風景描寫」とは別の表現手法と内実が要請される。短さが志向するのは、現実の描写ではなく、現実を純化した詩的理念の「純粹」さの表現である。掌篇小説や俳句の言語自体が、単に意味を伝達する記号ではなく、それ自体、豊かな意味を覆蔵し、或いは知性によって多彩な解釈を許す余白を残す。

以上、「掌の小説に就いて」に依拠した分析はいささか形式的である。次に、川端の「手法」に触れる「新進作家の新傾向解説」³²⁷を取り上げよう。

III. 新感覚派の美学

掌篇小説の第一期である大正末期から昭和初期までに、川端自身の掌篇小説について書かれたエッセイは五つある。早い順に、「新進作家の新傾向解説」（大正十四年一月）、「短篇小説の新傾向」（大正十四年六月）、「掌篇小説の流行」（大正十五年一月）、「掌篇小説に就いて」（昭和二年）、「短い小説」（昭和四年）である。この中で、手法に関し、また新感覚派運動との関連でも注目すべきは、「新進作家の新傾向解説」である。新感覚派の表現原理で注目すべきものに「主観」と「感覚」がある。まずは「感覚」とは何であろうか。

砂糖は甘い。従来の文藝では、この甘いと云ふことを、舌から一度頭に持つて行つて頭で「甘い」と書いた。ところが、今は舌で「甘い。」と書く。またこれまでは、眼と薔薇とを二つのものとして「私の眼は赤い薔薇を見た。」と書いたとすれば、新進作家は眼と薔薇とを一つにして、「私の眼が赤い薔薇だ。」と書く。³²⁸

新感覚派は、頭で常識的に理解される世界ではなく、感覚に感受される世界を言語的に掬い取ろうとする。砂糖を味わって甘さを感じてその感じについて考えて表すことは「主観」に基づくの表現である。これは感じる主体と感じられる対象の距離がある。しかし、新感覚派的な表現において「舌で「甘い。」

³²⁷ 川嶋至は、川端が「新進作家の新傾向解説」で、新感覚派の理論化に真摯に取り組んだ、と指摘している。

川嶋至「川端康成一大正期に於ける批評活動一」（古谷綱武・吉田精一監修、『川端康成近代作家研究叢書 22』、日本図書センター、一九八四年）

³²⁸ 川端康成、「新進作家の新傾向解説」、川端康成全集第三十卷、新潮社、一九八二年、一七五頁

と書く」というのは、この距離を消すことを表現原理としている。「私の眼が赤い薔薇だ」も同様である。通常は、「認識」（「見る」）ということは、見る主体（「目」）と対象（「薔薇」）とが区別されることを前提とする。対象（「薔薇」）と自己（「眼」）と認識（「見る」）の関係を常識的に解し、「目が薔薇を見る」と表現することに働くのは、日常的主観、古い常識である。しかし、新感覚派は「私の眼が赤い薔薇だ」と表現する。このように、新しい文芸の言葉が依拠するのは「頭」ではなく「感覚」であり、それは音楽の楽音を聴く耳、美術の色彩を見る眼に等しい「感覚の働き方」をする。

新感覚主義と呼ばれる文藝は、その手法や表現に於て、美術や音楽の場合の感覚の働き方に一步近づいた、とは云へると私は思ふ。そしてこのことが、新進作家の作風に新しい「ポエム——詩美」を漂はせる一原因となつてゐるのである。³²⁹

言語が、音楽や美術のように、感じたことを感じたままに表現する媒体となること、それが「新感覚主義と呼ばれる文藝」の目標である。言葉は、眼が薔薇を見るという具合に説明的に働くのではない。対象を見る「感覚の働き方」の中に入り込んで生命を把握する。その時、生起する「眼が赤い薔薇だ」という感覚的表現に、またそれを果たす「新進作家の作風に」「ポエム-詩美」が宿る。この点で、新感覚派は、憧れの美術や音楽に、今や十分に接近し、私の眼が赤い薔薇になる、という「主客一如」の経験が表現される。川端は、次のように述べている。

百合と私とが別々にあると考へて百合を描くのは、自然主義的な書き方である。古い客観主義である。これまでの文藝の表現は、すべてこれだつたと云つていい。

ところが、主観の力はそれで満足しなくなつた。百合の内に私がある。私の内に百合がある。この二つは結局同じである。そして、この気持で物を書き現さうとするところに、新主観主義的表現の根拠があるのである。

自分があるので天地萬物が存在する、自分の主観の内に天地萬物がある、と云ふ気持で物を見るのは、主観の力を強調することであり、主観の絶対性を信仰することである。（中略）また、天地萬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、萬物一如となつて、天地萬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。（中略）この二つは、東洋の（中略）

³²⁹ 同書、一七六頁

主客一如主義となる。かう云ふ気持で物を書現さうとするのが、今日の新進作家の表現の態度である。他の人はどうか知らないが、私はさうである。³³⁰

「古い客観主義」と異なる「新主観主義的表現の根拠」は、「百合の内に私がある。私の内に百合がある。」という「主客一如」の「気持で物を書き現さうとするところに」ある。その「表現の根拠」は、対象の生命性を把握することや活かすことに関わっている。

萬物を直観して全てを生命化してゐる。対象に個性的な、また、捉へた瞬間の特殊な状態に適当な、生命を与へてゐる。そして作者の主観は、無数に分散して、あらゆる対象に躍り込み、対象を躍らせてゐる。³³¹

川端は、私と薔薇、私と百合の出会いを、万物を直観することへと拡大している。更に理論化を進め、「主観のうちに天地萬物がある。」と「主観の絶対性」を主張する。また逆に「天地萬物」という客観に詩的主観が宿ると考え、「萬有靈魂説」を唱える。そこには、羽鳥一英と前田真理が指摘したように³³²、仏教や心学からの影響があろう。また、私と薔薇という別々のものが一如的に体験＝表現される時、そこに「新感覚主義」の言う主観、つまり旧来の慣習に馴染んだ主観とは別物の新しい詩的主観とその表現が誕生する。これが、川端が「私の理論」と称する「ダダ主義的発想法」である。

古い発想法から解放されようとするらしい新進諸氏の表現を、仮りに「ダダ主義的発想法」とでも呼んで、それを私の理論としてゐる。簡単に云ふならば、心象の配列法が、主観に忠実となり、直観的となり、同時に感覺的となつて来たのである。最近の大美学者、ベネデット・クロオチェの説も、心象即表現即藝術と云ひ約めることが出来る。³³³

小説の「手法や表現」に関する川端の理論的立場は、「心象の配列法」に関して、「主観に忠実」であり、「直観的」で「感覺的」であることである。詩的主観は、万物を映す鏡として、「古い発想法」に拘束される頭を介してではなく、

³³⁰ 同書、一七七頁

³³¹ 同書、一七八頁

³³² 羽鳥一英、「川端康成と万物一如・輪廻転生思想」（『国語と国文学』東京大学国語国文学会・昭四一・三）、前田真理、「川端の新感覚派理論」（紅野敏郎編、『新感覚派の文学世界』、名著刊行会、一九八二年、一二九頁）

³³³ 川端康成、「新進作家の新傾向解説」、川端康成全集第三十卷、新潮社、一九八二年、一八一頁

詩的主観に映ずるままに万物の心象を言葉に移す。つまり、心象即表現の藝術である。ここで、詩的主観は、思考を巡らす主体ではなく、詩的体験を言葉に移す「感覚」である。その新しい感覚に映じる心象が、そのまま言葉へと移るところが表現であり、その表現が、意志的な構築性に媒介されない点が、短い文学形式の「掌の小説」の特徴である。心象即表現が、そのまま藝術化する点が、所謂「ポエムー詩美」、詩的なるものである。

詩的主観が客観的な世界を映し出し、その心に映ずる「心像」を造り出し、そのままこの「心像」が「言葉」に移す、という構造では、「映るもの」（客観的な世界）と「鏡」（詩的主観）と「かげ」（心像）との関係を読み取ることができるであろう。この「心像即表現」の藝術では、「主観」（ないし「心」すなわち「鏡」）と「心像」（かげ）と「表現」が区別されず、この三者を同一と見られる。

川端は自分の新感覚派的な「表現の態度」が西洋の表現主義の影響を受けているとしつつ、東洋の一元的な考え方「自他一如」「萬物一如」「主客一如主義」に力点があると言っている。「主客一如」の思想は仏教的である。ここからも「掌の小説」を仏教の「主客一如」と繋げることができるであろう³³⁴。

IV. 瞬間の中の永遠－『雨傘』の分析

1. 「一点」集中と「永遠の今」について

前節で、川端の初期評論に即して、詩的直観の形式（「一閃」「束の間」）と内容（生命性）に関し触れたが、具体性に欠け、踏み込み不足である。そこで、創造の根底にある詩的直観の性格は、短い小説の表現手法といかに関わるかを求め、作品に即し具体的に分析する。彼は、「新進作家の新傾向解説」で、次のように述べている。

人間は同時に多くの物を見、多くのことを感じる。もとより、ある瞬間の視点は一点であり、意識の中心は一事である、と云ふ説は正しいであらう。しかし、その一点や中心は、言葉や文字よりは早く移り変わる。そして、視野や意識内容は、文章よりも変化に富み、広さを持つてゐる。

³³⁴ 「新進作家の新傾向解説」のこの思想の背景は、当時、川端が仏教に強い関心を持っていたことにある。川端の「新進作家の新傾向解説」は、それを論じて、表現主義と、松翁の「心学に基づく万物一体の世界観との一致の上に成った理論である」としている。また「心学は、神道・儒・仏・老荘の習合的思想である。なかでも松翁は仏教的傾向が強いといわれており、「精霊祭」への引用部分をみても仏教語がめだっている。」（紅野敏郎（編）、『新感覚派の文学世界』、名著刊行会、一九八二年、一二九頁）

この変化と広さを、言葉と文字で写さうとする努力は、石濱金作氏の最近の表現に最もよく現れてゐる。横光氏の表現にも、その気持がある³³⁵。

「多くの物を見、多くのことを感じる」のが、我々の生のありようである。その生を生きる「瞬間の視点」の「一点」、「意識の中心」である「一事」に徹することで、例えば「砂糖」あるいは「百合」の「直観」が、頭ではなく感覚による把握＝心象即表現として問題となっていた。生きるという事態の表現は、世界と生の本質を「一閃」のうちに「見」、「束の間の純情」を「感じる」ことを通し、「この変化と広さを、言葉と文字で写さうとする努力」である。そこには視点や意識の、ひいては表現の「一点」や「一事」への集中が必然となる。川端は、「石濱」「横光」の名を挙げるが、彼の『雨傘』に即し説明しよう。わずか三枚半の分量で、川端は、読者に少年少女の恋の純粹さと一つの恋を、「傘」に焦点をしぼることで、「永遠の今」として印象づける。

川端の手法と文体について古典的な考察を示した佐伯彰一は、「たえず神経質な不安にゆらめいているような、瞬間的、刹那的な頂点を目ざす抒情である。谷崎をかりに短歌的といえ、俳句的ということも出来よう。」と述べる。更に佐伯は、「作者の感受性があり、対象がその前にあり、解釈や批判をふくまぬ両者の触れ合いの一瞬、「永遠の今」ともよぶべき瞬間の把握に、作者の中心的な関心がむけられていることは疑えない。/ 小説家の追求するものは、瞬間ではなくて持続であり、一瞬の昂揚よりはそれに至る逐次的なプロセスである。/ わが国の芸術的な伝統には、能や茶道や俳句など、何とこの種の試みが多く見られることか。」と述べる。³³⁶

「作者の感受性」と「対象」との「触れ合い」である詩的直観は、佐伯が言うように、「解釈や批判をふくまぬ両者の触れ合い」であり、作為的な営為の及ばない神秘的なものである。その美的直観を表現に齎すのに、川端の言う「ダダ的表現主義」即ち「心象即表現即藝術」が理想であるとしても、實際上、川端は筋立てや修辞を工夫している。心象と表現の関係は、単なる「即」で尽きない。そこに理論家川端と小説家川端との分離がある。川端は、掌篇小説において、筋の展開や構成に工夫をこらし、「「永遠の今」とも呼ぶべき瞬間の把握」に腐心している。記述の細部を削り、説明を省くが故に表現は、単純となりまた含蓄的、余情的となる。もとより、それは美的直観を具現化するための解釈と表現の作業の賜物である。その意味では直観に即している。しかし、不要を削除し、必要を残す省筆の創造的工夫である点で、単なる即ではない。詩的直

³³⁵ 川端康成、「新進作家の新傾向解説」、川端康成全集第三十巻、新潮社、一九八二年、一八二頁

³³⁶ 佐伯彰一、「川端康成の文体」（山本健吉編、『近代文学鑑賞講座第十三巻 川端康成』、角川書店、昭和三四年、三〇六～三一五頁

観と表現との間には、「感覚」に徹しようとする創造的努力が存する。それは近代的でありながら、また伝統的でもある。

川端自身や佐伯らにより掌篇小説との本質的繋がりが示唆される俳句の表現を参考にしてみよう。俳句表現の短さを考察するものに平井照敏の『俳句開眼』がある。平井は、俳句の創作に関し「注意十箇条」を挙げる。その中の「一点集中」と「単純化」が川端の掌の小説の短さを考えるうえで指針となる³³⁷。「俳句は短く、多くを語るができない。けれども大きな世界をもりこみたいことは誰しもが求めていることだ。(中略) 具体的に一点に集中して書くと、極小が極大にひろがるということが起こるのだ。普遍性が生じるのである。」³³⁸俳句の一点集中は、その有限なるものを通して無限なるものを表わす手法である。

2. 『雨傘』の分析 —— 「一点集中」による恋の姿の永遠化

筋を辿ろう。好意を寄せていた少年の転校を機に、同級生の少女は、記念撮影を希望する。春雨のある日、少年は傘を持って少女と一緒に写真屋に入る。写真館で、少女は少年に寄り添い写真を撮ることを恥ずかしがっていたが、撮影後の彼女には変化が生じていた。

写真屋を出ようとして、少年は雨傘を捜した。ふと見ると、先に出た少女がその傘を持って、表に立つてみた。少年に見られてはじめて、少女は自分が少年の傘を持って出たことに気がついた。そして、少女は驚いた。なにごころないしぐさのうちに、彼女が彼のものだと感じてゐることを現はしたのではないか。少年は傘を持たうと言へなかつた。少女は傘を少年に手渡すことが出来なかつた。けれども写真屋へ来る道とはちがつて、二人は急に大人になり、夫婦のやうな気持ちで歸つて行くのだつた。傘につい

³³⁷ 他の箇条は、詩として俳句の言葉、文法、韻、リズムなどにかかわり、物語との関係が薄いので、掌の小説には当てはまらない。

また、中村元は、俳句や短歌のような短詩形の単純性が、「複雑性の抹消のみを意味するものではなく、「禅の影響を受けて、単純性のうちに無限に可能なる複雑性を生かそうとするものとなっている」と指摘している。(中村元、『日本人の思惟方法』、春秋社、一九九九年、四三一頁。)

上田真は、『終わりの美学』で、俳句が「終結感の弱い、あるいは終結感のない詩」であると言ひ、俳句には強い終結感を造らない、あるいは「あけたままの終結」という手法があると指摘している(上田真、山中光一、『終わりの美学』、明治書院、一九九〇年、七頁)。その『終わりの美学』は、元々、俳句だけではなく、日本文学全体の「あけたままの終結」という手法を主題としているが、俳句の特性である「終結感が弱い」ことがその典型とされている。俳句の終結感が弱いということは、短さによるところが大きいと思われる。しかし、上田は、西洋の俳人の英語俳句が終結感を示していることを指摘し、この違いが、日本と西洋の文学の伝統によるものとして説明している。

³³⁸ 平井照敏、『俳句開眼』、講談社、一九八七年、二二二頁

撮影を契機に、二人の恋心は微妙に変容し、知らず識らずに自分を相手の身内と感じている。二人の間に生まれた無意識の、それだけに自然な寄り添う気持ちの変化、こう言ってよければ「夫婦のやうな気持ち」誕生の一瞬を、傘を焦点に切り取り鮮やかである。³⁴⁰「傘についてのただこれだけのこと」と述べるように、川端は、少年少女の恋の過程を「傘を持つ」行為を軸に語り、少女の心がどのように変化したのかを少ない言葉で、印象深く表現している。これが一点集中の一例である。

この表現上の特色は、詩的直観の性格と深く結びつく。それは、一瞬の閃きを時間の短さとしてではなく、永遠の瞬間として、現実の時間とは別の時間的志向を以て「純情」を表現する点にある。事実、われわれは、傘を手立つ少女と見つめる少年の姿に、この「純情」を感得することができる。

このように「傘」に焦点を絞ることで、少年と少女の純粋な恋心の一瞬が結晶する。その鮮やかさは、焦点となる事柄以外の描写を断念する集中と単純化による。単純化³⁴¹は、表現の省略であり、また純粋な理念を可視化することであるから、純粋化である。集中と単純化と純粋化とは表裏一体なのである。

記念撮影の場面への集中は、少年と少女がどのように出会ったか、二人の恋がどのようになるか、つまり過去も未来も語らない。一点集中は、過去と将来の流れから現在への集約的集中である。時間としては、ほんの小一時間もない瞬間を切り取って、「永遠の今」を感じさせる。一点集中は、表現の意識でもあり、また手法でもある。「単純化」の手法が及ぶのは、時間だけではない。何よりも、雨傘という小道具の焦点化が効いている。雨傘は、二人の恋心の変化を集約し、「傘を持たうと言へなかつた」少年と「傘を少年に手渡すことが出来なかつた」少女の微妙な心の様子をも語っている。読者にとっては想像上の視覚の上でも、また二人の思いへの関心の上でも、傘が焦点となっている。小さき具体物への描写と関心の集中化は、川端の掌の小説の結晶作用の特徴の一つである。

芭蕉は俳句に関し「くまぐままで言い尽くすものにあらず」³⁴²と言うが、こ

³³⁹ 川端康成、『雨傘』、川端康成全集第一巻、新潮社、一九八一年、三六六頁

³⁴⁰ 森晴雄は少女が少年の傘を持つという無意識の行為について論じている。「少年が傘を持とうと言えなかつたのは（中略）それが自分の傘という意識が薄れて少女との一体感を感じているからである。少女も（中略）それ以上に少年と同じく一心同体のように思って、わざわざ返す必要を感じなかつたのである。（中略）二人は「夫婦のやうな気持ち」になり、家路につく。」（森晴雄、『川端康成「掌の小説」論「雨傘」その他』、龍書房、二〇〇三年、五～六頁）

³⁴¹ 単純化の手法は、他の掌の小説にも見られる。例えば、『指環』『港』『有難う』『死顔の出来事』『火に行く彼女』『朝の爪』『木の上』などである。

³⁴² 向井去来、『去来抄』、新編日本古典文学全集第八八巻、小学館、二〇〇一年、四四六頁

れは描写を省略して、読者を余白の理解と想像の充実へと誘導することを言う。こうして、単純化と集中は、読者の「感銘」を増して「力強い」効果を生む。

V. 「掌」のなかの宇宙——『朝の爪』の分析

1. 新感覚派と反自然主義

掌篇小説は、新感覚派との繋がりが指摘される³⁴³ように、いわゆる自然主義小説とは異なる表現思想に依拠する。川端が時代の底流に感じていた思潮の一端を、大正六年の和辻哲郎の「自然」を深めよ」という小エッセイを通し見てみよう。

和辻は、「自然主義は殻の固くなった理想を打ち砕くことに成功した。しかし代わりに与えられたものは、きわめて常識的な平俗な、家常茶飯の「真実」に過ぎなかった（たとえば、人間の神を求める心とか人道的な良心とかいうものはあとからつけた白粉に過ぎない。人間を赤裸々にすればそこには食欲、性欲、貪欲、名誉欲などがあるきりだ、と言うごとき）。こういうことはいかなる意味でも新発見ではない。」³⁴⁴と述べている。彼にとって、「問題は、その対象の生命にピタリと相応するような生命を自己の内に経験し得るかどうかに着目して来る。」「感受性が鋭く、内生が豊富で、象徴を解する強い直覚力を豊かに獲得しているものはさまざまな対象の生命の動きを自己の内に深く感じ得るだろう。彼らは外に現われたさまざまな現象を見るのみならず、その内部の生命に力強く没入し行く。」³⁴⁵和辻の要請は、「対象の内的生命に力強く没入」し、「対象の生命の働きを自己の内に深く感じ得る」ことである。

上述のように、川端は、「新進作家の新傾向」で、「百合と私とが別々にあると考へて百合を描くのは、自然主義的な書き方である。古い客観主義である。」と言ひ、それに対して、「自分があるので天地萬物が存在する、自分の主観の内に天地萬物がある、と云ふ気持で物を見るのは、主観の力を強調することであり、主観の絶対性を信仰することである。」と述べている。「新進作家の新傾向」に認められる川端の詩学は、「家常茶飯の「真実」を排し、(例えば思い合う少年少女という)「対象の内的生命」である「純情」を強調する点で、和辻の要請に対応し、また照応している。ここで「感じ得る」ことは、砂糖の甘みの

³⁴³ 新感覚派の理論に関しては、横光利一『新感覚派文学の研究』（昭和三年）が多く言及される。しかし、川端も新感覚派の理論を担い、彼の掌篇小説がその理論と関係が深いことは、前田真理の「川端の新感覚派理論」や金井景子の「川端の掌の小説論」が明らかにしている。いずれも、紅野敏郎編『新感覚派の文学世界』（名著刊行会、一九八二年）所収。

³⁴⁴ 和辻哲郎、「自然」を深めよ」、和辻哲郎全集第十七巻、岩波書店、一九六三年、一七九頁

³⁴⁵ 同書、一八三頁

場合よりも、遥かに深い意味で用いられている。直観によって対象の生命に力強く参入しても、その表現は、掌篇小説にあって独特とならざるを得ない。短いからである。

短さは表現の単純化を呼ぶ。それは、表現すべきものとの関わりでの省筆を要求するが故に認識の錬磨を呼ぶ。何を表現すべきかについて、掌篇小説は、永遠と関わる世界の相との関連で、神や純情を拒まない。その世界や永遠を短い小説で表現するには、俳句のように、また『雨傘』のように、極大を宿す極小の一点への集中が要請される。

2. 『朝の爪』の分析

簡単に粗筋を述べよう。朝日も射さない貧しい家に住む娘には恋人がいるが、「毎晩ちがった男」が通う。蚊帳も買えない「貧しい娘」は、通ってくる客のために蚊取り線香を焚き、団扇で煽ぐ。初秋の夜、ある老人が娘の部屋に来て、彼女に新しく白い蚊帳を与えた。翌朝、娘の恋人が帰ってきて、「いよいよ明日結婚出来るぞ。」と言い、その朝の光の中で、娘は足の爪を切る。これで小説は終わる。

自然主義的な描写を念頭に置けば、苦界に身を沈める娼婦かどうかは不明だが、恋人との結婚を待っているのに売春に従事する状況は醜く汚い。しかし、世間的な意味で、汚濁の世界に生きる売春婦の境遇を川端は、敢えて外から描かない。彼女を、一度として娼婦とも売春婦とも醜いとも描写しない。世俗の視点を導入しない。川端は、その世界を世間とは別の閃光で照明し、世俗の人情とは異なる純情の世界を建立している。そこには、自然主義の作家が依拠する世間の常識とは別の論理が機能している。

川端は、結婚を夢見る二人の恋心に深く共感して、蚊遣のために、一晩中、団扇を仰ぐような優しい娘の身の上に訪れた運命の変化を、白蚊帳を通して描いている。蚊帳³⁴⁶は娘の運命を変える。「白い蚊帳」が訪れた夜、彼女の境遇が変わる。朝になり、「いよいよ明日結婚出来るぞ。」と言った恋人は「娘を蚊帳の下から引っぱり出して、蚊帳の上へはふり上げ」て、「この蚊帳の上へのつかれ。大きい白蓮華みたいだ。これでこの部屋もお前のやうに清らかだ」と言う。白い蚊帳は彼の言葉によれば白い蓮華の蓮台である。このことは、世間的な意味で汚濁の世界に属す娘が、蓮華の台座に座る仏になったことを意味する。彼女は、泥水の境遇から抜け出て、清潔と汚穢の対立を越えた綺麗な存在へと変

³⁴⁶ 蚊帳による浄化を論じるものに、細井尚子「朝の爪」(『川端康成研究叢書 2 詩魂の源流』(教育出版センター、昭和五二年)所収)、平川祐弘「川端康成における aestheticizing ——『朝の爪』に見られる一原型——」、『川端康成「山の音」研究』、明治書院、昭和六〇年、等がある。

容している³⁴⁷。恋人に「この部屋もお前のやうに清らか」と言われるように、彼女の部屋も境遇も浄化される。恋人の眼には、もともと彼女は、白く清らかである。白蓮華に見立てられる蚊帳、換言すれば蓮台の上に座る娘は、この蚊帳の力を借りて娼婦から浄化され、花嫁になる。ラスト直前の文章で蚊帳に触れる「娘は新しい麻の肌触りから、白い花嫁を感じた。」

ここには、蚊帳への一点集中がある。夜に吊るされる白い蚊帳は、夜の暮らしに光を齎した。蚊帳の中が象徴する過去の泥水の世界も、白い蚊帳から出て行く二人の今後も、述べられない。娘の運命を変えた白い蚊帳に描写は集中する。だが、この小説は、次のシーンで終わる。「私足の爪を切るわ。」／部屋一ぱいの白蚊帳の上に坐って、彼女は忘れていた足の長い爪を無心に切りはじめた。「朝の爪」は、単なる爪ではなく「朝」という限られた瞬間を示し、世界の変容を夜の明けた朝の一瞬に縮約している。その光の中に照らしだされるのは、読者の関心の焦点でもあれば、主人公の命の輝きでもある「朝の爪」である。

白い蚊帳の存在によって朝日の射さない部屋が照らされる。部屋、蚊帳、娘、足、指、爪先、そして爪。視線は、求心的に一点に集中する。爪を切る娘は、ありふれた仕種の中に輝き、新生の姿そのものと見える。それは読者の関心の集中と結晶化を導いている。その結果、『朝の爪』には、主人公が生き、読者も理解し感じている小説世界全体が映り込んでいる³⁴⁸。かくして極小が極大を宿し、結びに深い余韻が残る。極端に省筆されているこのシーンの解釈は、一義的に決定できないとしても、タイトル『朝の爪』は、掌篇小説の全局面がこの爪に集約されるように感じられるとする我々を支持する。主客（この場合、主は主人公、客は読者）の融合の結果として、今や明るい世界が「朝の爪」に縮約されて感じられる。

このようにみえてくると、『朝の爪』は十分反省的に創作されている。細部にいたるまで、川端の解釈に依拠して、暗示的また示唆的に全体は構成され、表現されている。「白い蚊帳」「老人」「朝」「爪」、その一々が含蓄的な言葉となつて一つの世界を建立している。

³⁴⁷ 白蓮華は泥沼に咲く花である。それは仏教において汚れと醜から生まれ、醜と対立のない美、汚れと対立のない清潔の象徴である。たとえば、睡蓮華が仏性の象徴として示されるのは『維摩経』の「仏道品」である。ここで維摩は、「高原の陸地には蓮花を生せず、かえって低く湿っている汚泥のうちに蓮華を生ずる」ことのように、仏性の生まれるのが、「涅槃」の世界ではなく、人間の世界にあると説く。（中村元、『現代語訳大乘仏教 3「維摩経」「勝鬘経」』、東京書籍、二〇〇三年、二二二頁）

³⁴⁸ 焦点に世界の永遠の相が映り込み、あるいは世界の中で生きる人生の「永遠の今」が象徴される。この手法は、『指環』『港』『有難う』『死顔の出来事』などの掌の小説にも見られる。

VI. 結び

本章は、川端の初期評論に基づいて「純」に関して「純粹」「単純」「純情」などの一連の概念を明かにし、作品をベースにして具体的に分析し、「掌の小説」の詩学を探究した。「きわめて短い」掌の小説は小説でありながら短さのゆえに詩に近づき、この短さが目指すのは現実の「純粹さ」の表現である。掌の小説の一点集中、単純化という手法は、このジャンルの短さという特殊な形式の制約から生まれた表現法である。作家は単純なプロットを書き、極度に限定された世界だけを表している。単純化は、一方で、純粹な理念を映ずる素材を、いわば選鋳する営為である。その結果、この単純化は、他方で簡素化ともなって、表現に余白を生み出す。それによって、読者に無限な思惟と想像を生み出させる。その結果、作品の意味も読者によって違い、絶えず生まれ変わっていく。これらの手法は具体的事物を通して全体を表わし、余白を通して想像力を招き、語りきれない余情を残して終わる。

こうした手法は、新感覚派の創造の原理と関わっている。川端は自分の「新感覚派的表現の理論的根拠」が西洋の表現主義の影響を受けているとしつつ、東洋の一元的な考え方「自他一如」「萬物一如」「主客一如主義」に力点があると言っている。上述の通り、川端の新感覚派的な表現は、純粹に「舌で「甘い。」と書く」のように感じる主体と感じられる対象の距離を消す詩的直観を表現原理としている。これは主観性を消すというより、殆ど東洋の「主客一如」に相当する主観と客観の対立的な状態を超えようとする試みである。また、川端が現代主義のクローチェの「心象即表現即藝術」をも借りて、新感覚派の直観・表現・作品という一連の瞬時的な創造の原理を展開している。これは、美的感興それ自体は表現であり、表現それ自体は作品であるという即興性的な創造の原理である。詩的直観は、その創造的過程の根源にあり、対象の無駄な現象を捨て純化して味わうのであり、その根源的意味で「純粹」と関わる。ここで、掌の小説の短さは、上述のように、感興が一瞬で詩的様式に内在することと繋がっている。また、この詩的様式と繋がれる短さは、詩的主観が客観的な世界を映し出し、その心に映ずる「心像」を「言葉」に移す、という構造を形成する。その構造では、「映るもの」(客観的な世界)と「鏡」(詩的主観)と「かげ」(心像)との関係を読み取ることができるであろう。この「心像即表現」の藝術では、「主観」(ないし「心」すなわち「鏡」と「心像」(かげ)と「表現」が区別されず、この三者の同一が見られる。

結論

以上、川端康成の文学作品（小説、評論、エッセイ等）にあらわれた美意識を分析していった。川端においては、その特異な美意識が、作品世界を構成する核となるだけでなく、その創作法の哲学的原理となっている。川端の美意識の特徴は、鏡のイメージに結晶している。事実、かれの作品には鏡の形象が多く見出される。ある作家の藝術作品に何度も繰り返される藝術的な形象は、偶然的なものではなく、その藝術的世界の重要な要素であり、作家の精神と深く繋がったものと考えられる。

川端文学の研究史では、多くの学者は、川端文学における「鏡」の藝術的な形象について論及している。これが仏教の「無」の心との関係を持つ、という指摘もある。この位相において見ると、「鏡」は文字通りの鏡や、更には水鏡のような類似物をも超えて、反映の機能をもつあらゆるものへと一般化し、川端の文学世界を支配するもっとも基本的なモチーフであることが明らかになる。川端の「鏡」についての先行研究が一般的に指摘してきたのは、この藝術的な形象が、「透明美」「幻想的な美」「非現実」であるという点である。われわれは、本研究において、仏教思想の背景に注目しつつ、この形象の構造を分析し、その分節された問題を体系化し、その具体的なありかたを規定する原理を明らかにした。

これまでの考察を振り返りたい。本論文の構成は、序論、本論をなす五章、そして結論となっている。序論では、研究の対象、主題、方法を論じ、論文の概略を呈示した。そこで明らかにしたのは、川端の「鏡」の起源が「仏教」である、ということである。川端は、一九二〇年代に文壇に入った時から晩年まで、自分と「東洋」「日本」の「伝統」および「仏教」との係わりについて一貫して認めている（例えば、大正一四年の「新進作家の新傾向解説」と『文藝時代』の）「創刊の辞」、昭和九年の「文学的自叙伝」、昭和二十二年の「哀愁」、昭和四十四年の「美しい日本の私」など）。しかし同時に、自らが西洋の影響を受けていることをも明言している。つまり、川端にとっては、この仏教的な「伝統性」と西洋的な「現代性」とは矛盾するものではない。研究史を見ても、このことは指摘されてきた。川端はその小説のなかで殆ど現代の生活しか書いていないが、その藝術的な世界には古典的な形象が盛り込まれており、仏教とりわけ禅から生まれた古典的な形象も見出される。「鏡」はその代表的な例である。

「美しい日本の私」は、川端の文学観と仏教に関する見方をもっとも詳しく説明した講演／エッセイである。そのなかで川端は、「私の作品」が「東洋」「日

本」の仏教あるいは道元、西行の「禪に通じてものでせう」と述べている。仏教の思想においては、「万有」と「本体」との関係ばかりではなく、「心」と「本体」との関係も、「鏡」の反映の性質を持つものと考えられている。彼は、「美しい日本の私」のなかで、明恵の歌（「あかあかやあかあかあかやあかあかやあかあかあかあかあかあかや月」）が「月を見る我が月になり、我に見られる月が我になり、自然に没入、自然と合一してい」ることを表している、ということを描いている。この明恵の「心」と自然としての「月」は、「鏡」のようなものとして互いに反映し合うものである。心は月を反映し、月も心を反映する。ここで、川端は、明恵の師であった西行の和歌論に基づいて明恵の「月の歌」を論じている。西行は、自らの「歌」について「心」は「空」であり「無」であって、「この虚空の如くなる心の上において、種々の風情を色どるといへども更に蹤跡なし」と説いている。すなわち、西行の心は清浄な「鏡」になって、「月」を映し出し、月と合一しながら、その心のなかに何の「跡」も残さず、そのまま「空」「無」であり、それがそのまま「歌」になっている。これでは「鏡」（心）、「映るもの」（月）、「かげ」（歌）という「鏡の世界」の構造を読み取ることができる。川端は自分の藝術的な世界とこの世界とを結び合わせる。

「鏡の世界」は、内的構造と外的構造の両面から捉えることができる。

内的構造とは、鏡そのものに属する要素間の構造、という意味だが、「鏡」「映るもの」「かげ」という三つの要素から構成される。この三者の間関係を規定している「鏡」の本質的な性格は、「反映」である。「鏡」が「映るもの」を映し、「鏡」の面で「映るもの」の「かげ」を造り出す、ということである。

外的構造は、その三つの要素と「見る主体」との関係にある。「見る主体」は「映るもの」と同じものである場合があり、異なるものである場合もある。「見る主体」と「映るもの」との同一の場合、「見る主体」は、鏡に映った自分の「かげ」を見て、自己意識を得る。たとえば、『水月』の京子は「鏡」を自己認識の不可欠の道具として、それを通して自分の「美しさ」「現在」と「過去」を見ている。見る主体が、他人の心をいわば「鏡」としてそこに自分の姿を映し、それを通して自分についての自己意識を得る（例えば、『千羽鶴』の場合）ということもある。このような自己意識は、物体としての鏡そのものを必要としない。さらに、「見る主体」は「鏡」において自分の姿を見つつ、「生」「老」「病」「死」を体験することにも及ぶ。たとえば、『山の音』において信吾は、「鏡」としての二千歳の睡蓮や強い松の木や綺麗で生命力の強い嫁の菊子の姿を通して自分の「古い」を見る。また、自分以外のものを映す時、客観的な世界の「かげ」を通して、その世界を認識する。ここでは、「鏡の世界」は「不二の空間」として表現される。ここでいう「不二の空間」とは近景と遠景との対立を超える特殊な遠近法から形成される空間である（たとえば『雪国』の場合）。さらに、「鏡

の世界」は内容ばかりではなくそれ自体「表現法」でもある。作家の心が客観的な世界を映し出し、その心に映ずる「心像」を造り出し、そのままこの「心像」を「言葉」に移す、という表現法である。

上述のように、「鏡の世界」は「鏡」「映るもの」「かげ」という三つの要素から形成される。「鏡」が反映という機能をもつ為、「見る主体」が、「鏡」に映し出される「かげ」を通して「映るもの」について認識することができる。また、川端の「鏡」は、一般の鏡と違って、「映るもの」の「真実」を見せる、という機能を果たす。この「鏡の世界」の見方の特徴は、他の現象にも浸透している。すなわち「鏡ではないもの」も、鏡の役割を持っている。たとえば、『山の音』における信吾は、倒れて、花が失せるが、「莖の根元から折れながら」、「まだ青々としてみた」「大きいあざみ」という植物を「鏡」として、その木の強い生命力を通して菊子の生命力や美しさを感じることができる。

この「鏡の世界」に属する「見る主体」の認識方法は、ある現象を媒介として、そのなかに別の対象の「かげ」（あるいは「真実」）を捉えようとする、ということである。このように「世界」を「鏡」と見做すとき、「見る主体」の心において「連想」のメカニズムがはたらいている。「鏡の世界」における「連想」は、新感覚派における現代主義の「自由連想」と繋がっている。また、川端の「鏡」には日本の古典文学や「東洋」「日本」の仏教の心が流れている。かくして、川端の「鏡」は、西洋と東洋、現代性と伝統性との融合される形象である（第一章）。

『水晶幻像』『水月』に見られるように、見る主体が「鏡」のなかに自分の「かげ」を見ると、鏡を通して自分の「姿」の美醜を認識する。これは、美的判断の種類の一つであり、美的自意識と呼ばれよう。「自分の顔は鏡に写してでなければ見えない。自分の顔は自分には見えないのだ」という『水月』の京子の言葉に示されているように、「鏡」は自己認識のためのかけがえのない道具であり、自己の真実を見せるのである。また、川端文学における鏡の特徴は、隠れる真実を見せる、という点にある。それゆえ、自己意識は、鏡に映し出される自己の「かげ」を通して形成されるのである。さらに、『千羽鶴』『眠れる美女』『みづうみ』に見られるように、「鏡ではないもの」を「鏡」として、その「鏡の世界」の中で自己についての意識を形成することもある。（第二章）

川端文学に於ける無常の美意識は、仏教的な世界観の背景にある「鏡の世界」に属している。「見る主体」は「鏡」において自分の姿を見ると、美的自意識と共に、「生」「老」「病」「死」という「無常」を体験することにも及ぶ。たとえば、前出の『山の音』における信吾は、世界を「鏡」として、その世界を通して自分の「生」「老」「病」「死」を見つつ、その世界の無常をも体験している。『眠れる美女』における江口も美女たちを「鏡」として自分の「老醜」を感じ

つつ「無常感」を覚える。川端が「美しい日本と私」のなかで言ったように、その文学は仏教の思想にもとづいているので、仏教的無常観の藝術的表現が見られることはいうまでもない。しかし、良寛や芭蕉の文学にあらわれる無常の美意識は「悟った精神」に属する無常感であると感じられるが、川端文学では、無常に対する姿勢は現代人の不安感とともに「恐怖」から脱することまでが表現されている。(第三章)

見る主体が「鏡」のなかに自分以外の「かげ」を見るとき、客観的な世界を求めると。その場合、鏡に映し出される「かげの世界」は、特殊な美的な空間になる。そこに川端の空間的な美意識が表れている。鏡の上では、遠景と近景との区別がない。遠景のイメージと近景のイメージとが重ねられる。そのような遠近法は、「鏡の世界」における「近」と「遠」、「生」と「死」などの対立的な状態の超越性を生み出す。たとえば、『雪国』の島村は、雪国の自然を遠景とし、葉子と駒子とを遠景として、その遠景と近景をと一緒に「鏡」という美的空間の上で融合させる。このような美的空間は、作家の空間についての意識ばかりではなく人生観、世界観をも反映している。また、対立的な各現象を超える状態を表す、という「鏡」の空間的特徴は、仏教的な世界観を背景としているのである。万有が「固定的実在の無いこと」、「実在性を欠いていること」という世界観が仏教的な「空」の思想である。「空」とは、個々の現象が複雑多様な関係性すなわち「縁起」からなるということの意味している。また、仏教には「空」「無」と繋がる「不二」という思想がある。「不二」とは、生と滅、我と無我、色（「現象性」）と空（「全体性」あるいは「本体」）などのような相反的な現象が、元々二つに分離されず、一つのものである、という一元的な世界の見方である。『雪国』の「鏡の世界」の美は、その「空性」のような性質を持ち、いろいろな現象を互いに結び合わせるように形成され、「実在性」を持っていないのである。また、そこにも、「遠」と「近」、「生」と「死」などの対立的を超える、一元的な世界の見方を読み取ることができるだろう。(第四章)。

「鏡の世界」は、川端の藝術的な世界の内容ばかりではなく「表現法」でもある。この手法を明らかにするために、本論文は川端文学の基礎的な要素である、と言われる「掌の小説」の表現を考察する。「きわめて短い」掌の小説は、小説でありながら短さのゆえに詩に近づき、この短さが目指すのは現実の「純粹さ」の表現である。「掌の小説」の一点集中、単純化という手法は、このジャンルの短さという特殊な形式の制約から生まれた表現法である。作家は、単純なプロットを書き、極度に限定された世界だけを表している。単純化は、一方で、純粹さへの絞り込みを行うとともに、他方で簡素化ともなって、表現に余白を生み出す。それによって、読者に無限な思惟と想像を生み出させる。その結果、作品の意味も読者によって違い、絶えず生まれ変わっていく。この手法

は具体的事物を通して全体を表わし、余白を通して想像力を動かし、語りきれない余情を残して終わる。「掌の小説」の創造原理における上述の「純粹さ」には、「日本」の伝統的な美学における東洋的「主客一如主義」とクローチェの「心像即表現即藝術」のような現代主義の理論との結び合うところがある。これは、万物を映す鏡としての作家の心に映ずるままに万物の心象を言葉に移す、ということである。この表現を支えているのは、思考ではなく「感覚」である。またこの「感覚」＝「心」をそのまま表現するという構造のなかには、「映るもの」（客観的な世界）と「鏡」（作家の心）と「かげ」（心像）との関係を読み取ることができるであろう。この「心像即表現」の藝術では、「心」すなわち「鏡」と「心像」（かげ）と「表現」が区別されず、この三者を同一と見られる。（第五章）

以上のように、本研究は、川端の「鏡の世界」における構造、それと見る主体との関係、その表現法、という諸問題を明らかにするという課題に取り組んできた。この考察を通して、「鏡の世界」が川端文学の基礎的な形象、基本的なモチーフであり、またこの形象の思想的な背景が「東洋」「日本」の仏教の心である、という結論が導かれた。この帰結は、次のようにまとめることができるだろう。

第一に、「鏡」は単なる川端文学の美しいイメージではなく、作家の美意識を体系的構成的に反映する藝術的な形象である。「鏡」は、川端の藝術的な世界を支配している形象であり、基本的なモチーフである。換言すれば、川端は、「鏡の世界」を世界のモデルとしている。そのため、世界は、「鏡の世界」のように、各現象が相互に照応され映し出される状態のなかに表現される。この反映の性格を通して、見る主体は事物を間接的に、しかし真実の相において認識することができる。第二に、川端の「鏡」は、「東洋」「日本」の仏教の心という文化的な背景にある。仏教の世界観では、鏡は、「心」と「空」の象徴である。心は、客観的な世界を反映する内的な世界である。悟った心は、どんな現象を映してもそのまま清まる（『大乘起信論』）。また、仏性と現象の世界との関係は、「月」と「水」との反映の関係のように説かれる（『華嚴経』）。現象の世界における各々の事物はいずれも「本性」（仏）を反映するものであるから、平等であり、相違がないのである。川端の「鏡の世界」、特に世界を「鏡」とする見方は、この仏教の心に繋がるのである。

文献表

作品・経典等

1. 向井去来、『去来抄』、新編日本古典文学全集第八八巻、小学館、二〇〇一年
2. 松尾芭蕉、『おくのほそ道』（尾形侑、『日本古典評釈・おくのほそ道評釈』、角川書店、二〇〇一年）
3. 松尾芭蕉、『発句集』（『現代語訳日本の古典-18、松尾芭蕉』、河出書房新社、一九七二年）
4. 石井恭二 注釈、『現代文 正法眼蔵』、第一巻、河出書房新社、一九九九年
5. 石井恭二 注釈、『現代文 正法眼蔵』、第四巻、河出書房新社、二〇〇〇年
6. 川端康成、「掌篇小説に就いて」川端康成全集第三十二巻、新潮社、一九八二年
7. 川端康成、「新進作家の新傾向解説」、川端康成全集第三十巻、新潮社、一九八二年
8. 川端康成、「創刊の辞」、（『川端康成全集』第一六巻、新潮社、一九七三年
9. 川端康成、「短い小説」、『川端康成全集』第三十巻、新潮社、一九八二年
10. 川端康成、「独影自命—作品自解」、（川端康成全集第十四巻、新潮社、一九七〇年
11. 川端康成、「美しい日本の私」、川端康成全集第二十八巻、新潮社、一九八二年
12. 川端康成、「文学的自叙伝」、『川端康成全集』第三十二巻、一九八二年、新潮社
13. 川端康成、『さざん花』、川端康成全集第一巻、掌の小説、新潮社、昭和五十六年
14. 川端康成、『みづうみ』、川端康成全集第八巻、新潮社、昭和五十五年
15. 川端康成、『伊豆の踊子』、川端康成全集第二巻、新潮社、昭和五十五年
16. 川端康成、『雨傘』、川端康成全集第一巻、新潮社、一九八一年
17. 川端康成、『屋上の金魚』、川端康成全集第一巻、新潮社、昭和五十六年
18. 川端康成、『山の音』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年
19. 川端康成、『詩と散文』川端康成全集第三巻、新潮社、一九八〇年
20. 川端康成、『純粹の声』、川端康成全集第二七巻、新潮社、一九八二年
21. 川端康成、『水月』、川端康成全集第十巻、新潮社、昭和五十六年
22. 川端康成、『水晶幻想』、川端康成全集第三巻、新潮社、昭和五十五年
23. 川端康成、『雪国』、川端康成全集第十巻、新潮社、昭和五十五年

24. 川端康成、『千羽鶴』、川端康成全集第十二巻、昭和五十五年
25. 川端康成、『眠れる美女』、川端康成全集第十八巻、新潮社、昭和五十五年
26. 川端康成、『盲目と少女』、川端康成全集第一巻、新潮社、昭和五十六年
27. 川端康成、『油』、川端康成全集第二巻、新潮社、昭和五十六年
28. 中村元、『維摩経』『勝鬘経』 現代語訳大乘仏典 3、東京書籍、二〇〇三年
29. 道元禅師、『正法眼蔵』 第一巻、水野弥穂子 校注、岩波書店、一九九〇年
30. 道元禅師、『正法眼蔵』 第三巻、水野弥穂子 校注、岩波書店、一九九一年

研究書・研究論文

31. Charles Richard Cabell, Maiden dreams: Kawabata Yasunari's beautiful Japanese empire 1930 – 1945, Thesis (Ph.D), Harvard University, 1999
32. Daisetz Teitaro Suzuki, The Zen Doctrine of No-Mind: The significance of the Sutra of Hui-Neng, York Beach: Samuel Weiser, 1981
33. Donald Keene, Dawn to the west, 2 vols, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984
34. Donald Keene, Seeds in the heart, New York: Henry Holt, 1993
35. Donald Keene, World within walls, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976
36. Gwenn Boardman Petersen, The Moon in the Water: Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima, University of Hawaii Press, 1992
37. Hisamatsu Senichi, The vocabulary of Japanese literary aesthetics, Centre for East Asian Cultural Studies, 1963
38. Michele Marra, Modern Japanese Aesthetics, A Reader, University of Hawaii Press, Honolulu, 1999
39. Sten Laycock, Mind as Mirror and the Mirroring of mind – Buddhist Reflections on Western Phenomenology, State University of New York Press, 1994
40. Toshihiko and Toyo Izutsu, The theories of beauty in the classical aesthetics of Japan, Martinus Nijhoff Publishers, 1981
41. ウンベルト・エーコ、『記号論と言語哲学』、(谷口勇翻訳)、国文社、一九九六年
42. カール・ローゼンクランツ、『醜の美学』、鈴木芳子訳・解説、未知谷、二〇〇七年
43. シェリフ・メベッド、「昭和初期における「意識の流れ」受容を巡って—— ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』と川端康成の「針と硝子と霧」」、『言

- 葉と文化』Vo.4、名古屋大学大学院 国際言語文化研究科、二〇〇三年
44. シェリフ・メベッド、「川端文学における「意識の流れ」：『ユリシーズ』の発表以前の二作品を巡って」『言葉と文化』 vol.3、二〇〇二年)
 45. ドナルド・キーン、『日本文学の歴史 13 近代・現代篇 4』、訳者：徳岡孝夫、中央公論社、一九九六年
 46. ピエール・ルジャンドル、『西洋が西洋について見ないでいること：法・言語・イメージ：「日本講演集」』(森元庸介訳、以文社、二〇〇四年)
 47. ベネデット・クローチェ、『美学』、長谷川誠也、大槻憲二訳、ゆまに書房、一九九八年
 48. マシュー・ミゼンコ、「川端文学における「鏡」、国文学解釈と鑑賞、至文堂、一九八一年
 49. ミハイル・バフチン、『小説における時間と時空間の諸形式—歴史詩学概説』、(伊東一郎訳『ミハイル・バフチン全著作』第五巻、水声社、二〇〇一年)
 50. リュディガー・ブプナー、『美的経験』、菅原潤、齋藤直樹、大塚良貴訳、東京：法政大学出版局、二〇〇九年
 51. 伊藤整、『掌の小説百篇 (下巻)』(新潮文庫、一九五二年)
 52. 伊藤博之編集、『仏教文学講座 和歌・蓮歌・俳諧』、勉誠社、平成七年
 53. 稲村博、『川端康成—藝術と病理』、金剛出版、一九七五年
 54. 宇井伯寿、高崎直道(訳注者)、『大乘起信論』、岩波書店、一九九四年
 55. 羽鳥徹哉、『作家川端の基底』、教育出版センター、昭和五十四年
 56. 羽鳥一英、「川端康成と万物一如・輪廻転生思想」(『国語と国文学』東京大学国語国文学会・昭四一・三)
 57. 羽鳥徹哉、「川端康成 家柄と家系意識」(『作家川端の基底』所収、昭和五十四年)
 58. 羽鳥徹哉・原善『川端康成全作品研究事典』、勉誠出版、一九九八年
 59. 永井均、『西田幾多郎—絶対無とは何か』、日本放送出版協会、二〇〇六年
 60. 岩田光子、『川端文学の諸相—近代の幽艶』、桜楓社、昭和五十八年
 61. 吉田精一・武田勝彦・鶴田欣也編著、『川端文学—海外の評価』、早稲田大学出版部、昭和四四年
 62. 鏡島元隆、『道元禅師語録』、講談社、一九九〇年
 63. 九鬼周造、『いきの構造』、講座社学術文庫、二〇〇六年
 64. 桑子敏雄、『西行の風景』、日本放送出版協会、一九九九年
 65. 月村麗子、『『山の音』の作品構造』(川端文学研究会編、『川端康成研究叢書 6 風韻の相剋：山の音・千羽鶴・波千鳥』、教育出版センター、昭和五十四年)
 66. 原善、『川端康成—その遠近法』、大修館書店、一九九九年

67. 原善、『川端康成の魔界』、有精堂、一九八七年
68. 原善、羽鳥 徹哉、『川端康成全作品研究辞典』、勉誠出版社、平成十年
69. 原善編、『川端康成『伊豆の踊子』作品論集』、クレス出版、二〇〇一年
70. 古谷綱武・吉田精一監修、『川端康成 近代作家研究叢書 22』、日本図書センター、一九八四年
71. 広島一雄、「〈詩の代りに〉をめぐって——掌の小説・風紀」（東洋大学文学部紀要第三三集、昭和五十四年）
72. 康林、『『雪国』における鏡のメタファー』、(川端文学研究会編、『川端文学の視界』19、銀の鈴社、二〇〇四年)
73. 江部鴨村、『全訳 華厳経』、篠原書店、昭和九～十年
74. 紅野敏郎編、『新感覚派の文学世界』、名著刊行会、一九八二年
75. 高階秀爾、「川端康成とヨーロッパ美術」、(日本文学研究資料新集、『川端康成一日本の美学』、有精堂、一九九〇年)
76. 今村潤子、「川端康成と仏教」、『国文学 解釈と鑑賞』、一九九一年・九
77. 今村潤子、『川端康成研究』、審美社、一九九八年
78. 佐々木健一、『日本的感性』、中央公論新社、二〇一〇年
79. 佐々木健一、『美学辞典』、東京大学出版会、二〇〇八年
80. 佐々木中、「イメージ・テキスト・エンブレム」、『東京大学宗教学年報 XX』、二〇〇三年)。
81. 佐伯彰一、「川端康成の文体」(山本健吉編、『近代文学鑑賞講座第十三巻 川端康成』、角川書店、昭和三四年)
82. 細井尚子「朝の爪」(『川端康成研究叢書 2 詩魂の源流』、教育出版センター、昭和五二年)
83. 山田吉郎、「川端康成と前田夕暮」、(『川端文学への視界』) 2、教育出版センター、昭六十一
84. 山田昭全の『西行の和歌と仏教』、明治書院、一九八七年
85. 山本健吉、「解説」(川端康成、『山の音』、新潮社、二〇〇五年)
86. 舟木亨、『〈見ること〉の哲学—鏡像と奥行—』、世界思想社、二〇〇一年
87. 渋谷川驍、「掌の小説」(『解釈と鑑賞』(一九五七・二))
88. 小林芳仁、『美と仏教と児童文学と：川端康成の世界』、双文社出版、一九八五年
89. 小澤正明、「人間性の純粹化——『雪国』研究——」(『川端康成文藝の世界』桜楓社、昭和五五年)
90. 松坂俊夫、「掌の小説—研究への序章—」(長谷川泉編著、『川端康成研究』、八木書房、一九六九年)
91. 松坂俊夫、「川端康成『感情装飾』覚え書—その基礎的研究」(米沢東高『研

究紀要』第四号、一九六七)

92. 上田真、山中光一、『終わりの美学』、明治書院、一九九〇年、
93. 森晴雄、『川端康成「掌の小説」論―「雨傘」その他』、龍書房、二〇〇三年
94. 森晴雄、『川端康成「掌の小説」論―「中心」その他』、龍書房、一九九七年
95. 森晴雄、『川端康成「掌の小説」論―「日向」その他』、龍書房、二〇〇七年
96. 森晴雄、『川端康成「掌の小説」論―「貧者の恋人」その他』、龍書房、二〇〇〇年
97. 仁平政人、『川端康成の方法：二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成』、東北大学出版会、二〇一一年
98. 水尾比呂志、『日本美の造形』、芸艸堂、一九八八年
99. 川崎寿彦、「川端康成『雪国』」(『日本文学研究資料叢書―川端康成』、有精堂、昭和四八年)
100. 川端文学研究会、『詩魂の源流』、教育出版センター、一九七七年
101. 川端文学研究会、『川端康成研究叢書 4 非情の交感』、教育出版センター、昭和五十三年
102. 川端文学研究会、『川端康成研究叢書 9 魔界の彷徨』、教育出版センター、昭和五十三年
103. 川端文学研究会、『論集 川端康成―掌の小説』、教文堂、二〇〇一年
104. 川端文学研究会編著、『川端康成の人間と芸術』、教育出版センター、一九七一
105. 川嶋至、「川端康成―大正期に於ける批評活動―」(古谷綱武・吉田精一監修、『川端康成 近代作家研究叢書 22』、日本図書センター、一九八四年)
106. 大西克礼、『幽玄・あはれ・さび』、大西克礼美学コレクション1、書肆心水、二〇一二年
107. 谷口勇著、『クローチェ美学から比較記号論まで：論文・小論集』、而立書房、二〇〇六年
108. 中村元、『日本人の思惟方法』、春秋社、一九九九年
109. 中村元、『仏教思想 5 苦』、仏教思想研究会編、一九九六年
110. 中村元、福永光司、田村芳郎、今野達(編)、『仏教辞典』、岩波書店、一九九六年
111. 長谷川泉、「川端家ゆかり紫金山如意寺の瓦」、『国文学』昭和四十七年・六月
112. 長谷川泉、「川端康成入門」、『日本現代文学全集川端康成集』、講談社、一九六一年
113. 長谷川泉、『詩魂の源流』、教育出版センター、昭和五二年
114. 長谷川泉、『川端文学の機構』、教育出版センター、一九八四年

115. 長谷川泉編著、『川端康成研究』、八木書房、一九六九年
116. 鶴田欣也、「『山の音』の空間と時間」、(『川端康成—現代の美意識』、明治書院、昭和五十年)
117. 鶴田欣也、「川端康成『雪国』」(『〈世界の日本文学シリーズ 2〉日本近代文学における「向う側——母なるもの性なるもの——」』、明治書院、昭和六一年)
118. 鶴田欣也、『川端康成の藝術』、明治書店、一九八一年
119. 田村充正・馬場重行・原善編、『川端文学の世界 その思想』、勉誠出版、一九九九年
120. 田村充正・馬場重行・原善編、『川端文学の世界 その深化』、勉誠出版、一九九九年
121. 田村充正・馬場重行・原善編、『川端文学の世界 その生成』、勉誠出版、一九九九年
122. 田村充正・馬場重行・原善編、『川端文学の世界 その背景』、勉誠出版、一九九九年
123. 田村充正・馬場重行・原善編、『川端文学の世界 その発展』、勉誠出版、一九九九年
124. 唐木順三、「道元——中世藝術の根源」(古田略歴編、『禅と日本文学 第一卷 禅と芸術 I』ペリかん社、一九九六年)
125. 日本国語大辞典第二版編集委員会、『日本国語大辞典』第二版第八巻、小学館、二〇〇一年
126. 入矢義高(訳注)、『臨濟録』、岩波書店、一九八九年
127. 馬場重行編、『川端康成作品論集成 千羽鶴』、おうふう、二〇一二年
128. 白州正子、『西行』、新潮社、一九八八年
129. 武田勝彦、高橋新太郎 編『川端康成——現代の美意識』、明治書院、昭和五三年
130. 復本一郎、『芭蕉の美意識』、古川書房、一九七九年
131. 福田淳子、野末明編、『川端康成作品論集成「反橋」連作・舞姫』、おうふう、二〇一一年
132. 平井照敏、『俳句開眼』、講談社、一九八七年
133. 平山三男編著、『遺稿『雪国抄』：影印本文と注釈・論考』、至文堂、一九九三年
134. 平水洸訳注『明恵上人伝記』、講談社、一九八〇年
135. 平川祐弘「川端康成における aestheticizing ——『朝の爪』に見られる一原型——」、(日本文学研究資料新集、『川端康成—日本の美学』、有精堂、一九九〇年)

136. 平川祐弘・鶴田欣也編著、『川端康成「山の音」研究』、明治書院、昭和六〇年
137. 片山倫太郎、「川端康成「掌の小説」における「詩」の問題」（野山嘉正編、『詩う作家たち』至文堂、平成九年）
138. 片山倫太郎、「川端康成『詩と散文』の問」（岡山大学法文学部言語国語国文学研究室、『岡大國文論稿』、一九九六年）
139. 片山倫太郎編、『川端康成作品論集成 雪国』、おうふう、二〇一一年
140. 末木文美士、『仏教—一言葉の思想史』、岩波書店、一九九六年
141. 目崎徳衛、『西行の思想史的研究』、吉川弘文館、一九七八年
142. 柳宗悦、『新編美の法門』、岩波書店、一九九五年
143. 林武志、『川端康成』、角川書店、一九八二年
144. 林武志、『川端康成の文学：『解釈』所収論文集』、教育出版センター、一九七三年
145. 林武志、『川端康成戦後作品研究史・文献目録』教育出版センター、一九八四年
146. 靈山勝海、『親鸞における無常思想』、永田文昌堂、一九八三年
147. 和辻哲郎、「「自然」を深めよ」、和辻哲郎全集第十七卷、岩波書店、一九六三年
148. 和辻哲郎、『新編日本精神史研究』、燈影舎、二〇〇二年
149. 藪禎子、「駒子」（『小説の中の女たち』、北海道新聞社、一九八九年）