

昭和初期川端康成における「朝鮮」の意味と 「死」の存在論

カクミンソク

はじめに

川端康成（1899-1972）は、「招魂祭一景」（1921）で文壇の注目を集め始めて、1924年『文芸時代』の創刊に中心的な役割を果たし、いわゆる「新感覚派」の誕生を告げた。この時期、初期代表作とされる「伊豆の踊子」（1926）が書かれ、「浅草紅団」（1929）、「水晶幻想」（1931）、「父母への手紙」（1932）、「抒情歌」（1932）、「禽獣」（1933）など注目すべき作品を発表していく。これらの作品は、情景に対する新感覚的な描写や、「水晶幻想」などからみられる技法上の革新の外に、死に対する川端の執拗なこだわりが特徴的であり、それは後まで膾炙されるエッセイ「末期の眼」（1933）などからも確認することができる。

川端が創作の初期から彼独自の方法で死にこだわってきたことについて、既存の研究はとりわけ死を目睹することが多かった彼の幼少期の経験に注目してきた。彼は二歳の時に父を亡くし、三歳の時には母を、七歳の時には祖母を、また十五歳の時には唯一の親しい肉親であった祖父を亡くして、いわゆる「孤児根性」が彼の身の深くまで根を下ろすようになったのである。この「孤児根性」が川端の初期創作において一つの主要なモチーフになっているのは確かであり、そのことについては彼自身もきわめて自覚的であった。

しかし川端は『文芸時代』の創刊をもって現代を生きる新しい感覚を追求しており、生と死の境界を行き来するその新しい感覚の探求が、根本的に、閉塞していた文壇を革新しようとするものであったことを考え合わせれば、死への穿鑿が、決して死の経験が多かった個人史に還元できるものではないということが分かる。小谷野敦の『川端康成伝』は、無口で孤独な川端のイメージとは裏腹に、社交的でいつも文壇の中心にしようとした川端の一面を明らかにした。絶え間なく文人や芸術家と交際し続ける一方で、1921年から1937年まで続けられた「文芸時評」では、新しく発表される数多くの作品を読んで明晰な言語で評していくのであるが、文壇に対する川端の真摯で精力的な姿は、人を驚かせるところがある。

文壇の中心にあった川端において、文芸活動そのものが深く関係していた昭和初期の政治的、思想的な混乱は、決して無視できるものではなかった。1928年（昭和3年）3月15日、日本共産党活動家の約300人が検挙される大弾圧3・15事件が起きた。川端は左翼には寛大な姿勢を取っていた。この頃から左傾化し始めた『文芸時代』の同人片岡鉄兵（1894-1944）宛の手紙で川端は、「自分はマルクスへは行かないだろうが、近ごろの反動ぶりには啞然とする」と書いている¹⁾。その片岡が、満州国が建国（1932年（昭和7年）3月）された同年9月に、獄中で転向

声明を出す。それだけを見ても、思想的にどれほど混迷していた時代だったのかがよく分かる。そのような思想的な混迷は、昭和10年代に入ると「精神の危機」や「不安の思想」の形で顕在化するが、この時期の時代状況に対する橋川文三の診断をみてみよう。

問題状況が、近代日本に含まれた全矛盾の集中的な噴出であったこと、その政治的・思想的表現のすべては、一方におけるプロレタリア＝共産主義運動の内的崩壊、他方における「国体明徴運動」の両極の間に配列しうるものであったことは他言を要しない。そのような状況は、我国の中間層インテリゲンチヤによって「精神の危機」「不安の思想」としてとらえられたが、そのことは近代的自我の内面性を支えた究極的形象——歴史の論理の解体・喪失の感情を含むものであった²⁾。

多様な思想の形を、すべて共産主義運動の内的崩壊と「国体明徴運動」の間に配列し得るとする橋川の認識は、思想を図式的に捉えている欠陥が指摘できるものの、当時のインテリゲンチヤに迫っていた政治的な危機意識をよく表している。しかし近代日本が抱えていた矛盾は、それが昭和10年代に集中的に噴出したとしても、それはずっと前から蓄積されてきた矛盾の爆発であった。思想的に遡れば、それは西田幾多郎の『善の研究』（1911）において試みられた矛盾的状况における新たな精神の模索にまでつながっているといえよう。西田哲学の「無の論理」や保田與重郎の「散華の美学」から、1930年代の時代思潮としての「死の哲学」を構成する松本健一の立論³⁾も、単純化の危険性はあるが、思想の流れを把握することにおいて一つの補助線になり得るであろう。そして、個人史から出発した川端の死へのこだわりが、時代的なエネルギーを持つようになるのは、以上のような思想的な流れにおいて可能であったと考えられるのである。羽鳥徹哉は「死」の問題にかかわる川端の「哲学」について次のような指摘を行っている。

「哲学」とは、もともと何らかの人生上の問題があって要求されるものだが、では、大正末期頃の川端は、周囲にどのような「問題」を意識し、認めていたか。種々あるに違いないが、中心をなすのは、「死」の問題であったと見られる。この時代ほど、「死」が、一般化された時代はなかったかのようにであった⁴⁾。

川端独自の死に対する認識を時代的な文脈から考えるためには、例えば当時流行していた心霊学への接近などから説明することもできる。しかし、川端が心霊学に興味を示していたのは、死の認識を新しい形式をもって表現しようとした元々の関心に由来したのであって、心霊学の役割はあくまでも補助的なものであったというのが妥当であろう。この問題はやはり『文芸時代』における表現形式の革新運動との関係性において考察してみる必要があると思われる。つまり川端の死に対する認識と、新感覚派による表現上の革新が如何に関係しているのかを考察してみる必

要がある。仁平政人は、「川端の創作を（意図的な実験性とは対照的な）「資質」や「性格」に基づくものと見なし、川端と「新感覚派」文学との関わりを、非本質的・偶然的なものとして見る⁵⁾ような既存の視点を批判的に捉え、「表現」の革新を試みた川端像に光を当てている。川端が死にこだわっていたことが、ただ個人的な経験の自然的な発露ではなく、彼が時代に立ち向かって闘争したことの表れだとする本稿の立場からすると、川端が試みた「表現」の革新を彼の「資質」や「性格」に還元することを拒否する仁平の立場は十分共感できるものである。ただそうだとするとここで問題になるのは、この「表現」の革新と死とが、如何なる関係にあったのかということである。

ここで一つの参照軸になるのが、新感覚派の旗手として川端と併称される横光利一（1898-1947）との比較である。1992年刊行された講談社版『水晶幻想・禽獣』に、高橋英夫は「死」の存在論」と題した解説を書いている。そこで彼は「横光利一の「新感覚」は多分に認識論的なものであったのに対して、川端康成の中に現れる「新感覚」はむしろ存在論的な特性を示すものだったといえよう。存在論といったのではやや概念的に感じられるのであれば、川端康成は新しいさまざまな「感覚」によって彼の生死につながる縁の深さを表現しつづけたのだ、というふうに言い換えよう⁶⁾といい、「こういう「死」の存在感は、「孤児の感情」といったものを超えていた⁷⁾と指摘している。確かに「感覚活動」（1925）など横光の重要論考は認識論的な問題を取り扱っており、「新感覚派」時代の横光に関する既存の研究の多くは、主客の認識論的なアポリアに焦点を当てて横光の「新感覚」の捉え方を論じている⁸⁾。ただ、横光が援用しているカントの認識論が、既存の形而上学の批判を通じて存在の意味自体を変えてしまったこと、つまりカントにおいては認識論が直ちに存在論でもあるということを考えると、認識論と存在論を別個のものとして捉えるのも無理がある。しかし高橋の指摘は、川端の「新感覚」への取り組みが、「死」の存在論」とも呼び得るようなものに根本的に関係していることを示唆している点で重要である。川端における「新感覚」の探求が単に表現技法の問題に止まるものではないということについて、羽鳥は次のように述べている。

新感覚派というと、とかく擬人法、比喩等の表面的な表現技巧の点で問題にされることが多いが、川端にとって、新しい文学とは、あくまでも、人間の「救ひ」を旨とするところの、「認識」の変革の問題、であったことを忘れてはならない⁹⁾。

羽鳥の以上のような指摘を踏まえていけば、作家としての立場を形成していった昭和初年の川端が展開した「新感覚派」の文芸運動、またそれと密接にかかわっていた「死」の存在論」の探求は、ただ個人の実存的な問題の解決を求めているのではなく、閉塞してきた文壇、延いては日本社会の状況を打開するための、またそのために新しい主体を創造するための認識論的、存在論的実験としての性格を帯びていたということが出来る。川端は、自らの「死」の経験から得たものを、新しい感覚を洗練していく動力にして、文学上の新しい表現形式をもたらし、それを

もって政治的、思想的に閉塞していた日本社会を打開するための新しい主体を提示しようとしたのである。

以上のような問題意識の下で、以下では「死」の存在論」まで至る昭和初期川端の文学思想の展開をたどってみることにしたい。その展開の過程で本稿が注目するもう一つのテーマは、川端の朝鮮人認識である。川端の朝鮮人認識そのものが「死」の存在論」の形成において決定的な契機であったとはいえない。しかし以下で論じるように、「死者の書」(1928)で描かれている朝鮮人の姿から、「死」をただ「救ひ」の方法として捉えていた1920年代までの川端が、1930年代に完成される「死」の存在論」の立場まで突き進んでいく鮮明な軌跡を確認することができるのである。

まず第1節では、1920年代までの川端が「死」を一つの対象として描いていくことによって、「救ひ」の道を模索していたということについて論じることにしたい。そこでは「死」と「生」の境界を消すことによって「死」への誘惑を克服する「生死一如」の思想がその内容を成している。続く第2節では、短編「死者の書」における朝鮮人の描写を手掛かりにして、川端に起きていた「死」の認識の変化について論じる。そこでは、ただ安易に「死」と「生」の境界を打ち消すのではなく、その境界に立って物事を見つめる「うつろな寂しさ」の態度が萌芽的に提示されるだろう。最後に第3節では、この時期の代表作「抒情歌」(1932)、「禽獣」(1933)などの分析を通じて、1930年代からは、一つの対象として描かれていた「死」が背面に退け、「死」の存在論」ともいうべき立場が形成されていく過程を論じることにする。そこでは、「死」はもはや「生」と対立するものではない。そこで「生」は、「死」の上に成り立つ「虚無のありがたさ」として理解され、「死」もそのような具体的な「生」の中でしか認識され得ないものとして理解される。このような過程で形成された川端の「死」の存在論」の立場は、1934年から書き続けられる『雪国』の諸短編においても決定的に働いていたことを、ここで指摘しておきたい。

第1節 生死一如という「救ひ」——1920年代までの川端

「文芸時代」創刊の辞」(1924)において、川端は、「新しい生活と新しい文芸」(三十二・410)¹⁰⁾という目標を声高に唱えている。それは何よりも「沈滞した文壇の局面を打開する」(三十二・410)という時代的な使命からもたらされたものであった。川端は「既成新進の対立と云ふ言葉が常識になつてしまつた」(三十二・411)現状を踏まえ、そこから何等かの革新の要求、つまり「何かの根強い要求が呼んだ機運が動いてゐることを、我々は感じる」(三十二・411)ことができるというのである。そこで強調されているのは、ただ文芸上の革新ではなく、新しい生活の主体を創造するという遠大な抱負である。というのも、「新しい生活に裏づけられない新しい文芸は、単なる抹消神経的な痙攣に過ぎな」(三十二・413)いからである。延いては、文芸は新しい時代を作り出すための道具として理解され、宗教に代わって人々を救う役割を果たす時代を唱えている。「文芸時代」と云ふ名は偶然にして必ずしも偶然ではない。「宗教時代より文芸

時代へ。」この言葉は朝夕私の念頭を去らない。古き世に於て宗教が人生及び民衆の上に占めた位置を、来るべき新しき世に於ては文芸が占めるであらう」(三十二・413-414)。

川端の「死」の存在論に潜んでいる根本的な動機は、生を否定するディレッタンティズムでもなければ、自閉的な個性主義でもない。例えば「文壇的文学論」(1925)では次のように述べられている。「今日の新進作家に時折見られる「生活的ディレッタンチズム」や、新奇を求める気持や、焦燥や、明るい移り気や、ニヒリスチックな生活態度は、私達の求めるべきものではない。世界が今求めているのは偉大な新しい常識である。明日の日の常識である。新しい時代の常識となり得る程に普遍性と力強さを備へた人生観である。新しい時代の文芸は哲学と結びついて、古き世の宗教に代わらなければならないのであると、私は考へてゐる」(三十・170-171)。

それでは、新しい時代における新しい生活のための文芸上の方法は、如何なるものであるのか。

川端の方法は、「死」に対する見方を変え、また「生」をも新しく解釈して、それを新たな生活態度に据えることであった。それは、生死一如、万物一如、輪廻転生の思想である。羽鳥徹哉は「川端康成と万物一如・輪廻転生思想」において、1923年頃から1925年頃まで、もう少しスパンを伸ばして考えれば1932年頃までの川端の思想を「万物一如・輪廻転生思想」だと規定しているが¹¹⁾、その影響は作品にも影を落としている。例えば「空に動く灯」(1924)の次のような部分はその代表的な例であろう。

大体人間は、人間と自然界の森羅万象との区別を鮮明にすることに、永い歴史的の努力を続けて来たんだが、これは余り愉快なことぢやないよ。人生を空虚に感じる心の大半は、そんな努力の遺伝から湧いてくるのぢやないかしら。何時かは人間が、これまでの努力の道を逆戻りに歩き出すかもしれないと、僕は思ふんだ、空に投げた石が、力がつきると共に地に落ちて来るやうにね。そして、この逆戻りした道が行き着く終点は、多元にして一元の世界だと思ふね。そこに君、人間の多くの救ひがあるんだ。……さつき話した輪廻転生の説を焼野に咲く一輪の花のやうに可愛がらねばなるまいよ。人間が、ペンギン鳥や、月見草に生れ変るといふのでなくて、月見草と人間が一つのものだといふことになれば、一層好都合だがね。それだけでも、人間の心に世界、言ひ換へると愛は、どんなに広くなり伸びやかになるかしれやしない。一元にして多元、万有靈魂にして一神—まあなんでもいいさ。(二・112-113)

川端の初期作品の多くは、社会の周辺部に追いやられ、極限の生活を強要される人々を描いているのだが、川端は、「生」と「死」の境界を消すことによって、彼らから「救ひ」を求めようとする。それは、私とあなた、私と事物の境界を消すことであり、またそれはあらゆる社会の秩序を無化することでもあった。「輪廻転生思想が、家庭や貞操、総じて旧秩序、旧道德の破壊と、破壊したところから生まれる自由奔放な生き方に通ずる」¹²⁾ことによって、社会の秩序によって苛まれている人々を救い出す道が開かれてくるのであり、またそのことによって自らの「孤児根性」を治癒していくという構造なのである。初期代表作の「伊豆の踊子」で、社会の底辺にい

る旅芸人との出会い、また踊子の穢れのない純粹さに治癒される叙事は、その典型である。

しかし、生死一如、万物一如の思想が内容的に語られるだけでは、「宗教時代より文芸時代へ」という川端の主張は力を持たない。彼がプロレタリア派の文学を認めなかったのも、それが新しい表現をもたらしてこないという理由からであった。「新しい表現なくして新しい文芸はない」(三十・174)。しかも、「新しい表現なくして新しい内容はない。新しい感覚なくして新しい表現はない」(三十・174)。したがって、生死一如、万物一如の思想、またはその思想から帰結する「死」と「生」の境界の抹消によって得られる「救ひ」の観念が内容的に語られるだけでは、「新感覚派」の元来の意図が十全に果たされたとはいえない。「新感覚派」の表現方法をもっとも具体的に示している「新進作家の新傾向解説」(1925)において、川端は彼の思想を表現にもたらしめるための理論的な説明を試みている。

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。これまでの文芸の表現は、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柢があるのである。(三十・176-177)

つまり、新感覚派の表現上の核心は、ただ万物一如の思想を内容的に語るのではなく、事物が私の内にあり、私が事物の内にあるような自他の境界を超えた主観から表現を獲得することである。それが新しい生活や新しい感覚を要求するものであるのはいうまでもない。またそれは、結局のところ、言語の限界を乗り越える至難な作業であると、川端は吐露している。「文芸史上の総ての新文芸運動は、新しい表現様式の出現は、一面から見れば、人間の精神が言語の不自由な束縛から解放されようとする願ひの暴露であると、私は考へてゐる」(三十・181)。

第2節 「死者の書」における「朝鮮」の意味——「うつろな寂しさ」について

1920年代に展開された川端の生死一如、万物一如の思想は、文芸の形式を革新する方向に向けられていたというより、ただ小説の題材として、対象的に扱われる傾向があった。しかし、生死一如の思想内容は、文芸の表現、またそれを可能にする生活の態度にまで昇華される必要があった。そうすることによって初めて、「宗教時代より文芸時代へ」を唱えて文芸という表現形式で時代を救おうとしたもともとの意図が果たされ得るとするのは、「はじめに」ですでに指摘した通りである。

そして、1930年代の川端は新たな展開を見せるようになる。その新たな展開の契機としていくつかがものが挙げられるが、まず社会の底辺で生きている人々の、「生」の煩わしさから離れた自由奔放な生き方から救いを求めた初期の試みが、もはや適えない夢になったことがある。羽

鳥も指摘しているように、この時点で、「川端の万物一如・輪廻転生的な考え方は、もう、人間の全的な救済の可能性をはっきり失ってきているのである」¹³⁾。羽鳥によると、ここには克服し難いエゴイズムの問題が介在しており¹⁴⁾、「化粧と口笛」から「虹」へ、現実の齟齬と、個体の無力化をえがいた川端の、その個体の無力化の中には、文学の無力化、作家の存在価値の喪失の自覚も、おおうべくもなくまつわりついている¹⁵⁾と述べている。しかし、筆者はここで1930年代の川端の新たな展開を、「文学の無力化」ではなく、むしろ「宗教時代より文芸時代へ」という元来の意図を実現していく過程として、つまり彼の「死」の存在論が形成されていく過程として捉えてみたい。そして本節では、川端の「死」の捉え方が転回していく時点で書かれた「死者の書」(1928)を俎上に載せ、そこに描かれている朝鮮人の姿から、川端が「死」の世界の誘惑を克服し、文芸形式としての「死」の存在論へと転回していく一契機を確認してみよう。

小説「死者の書」で描かれているのは、単純化していえば「死」と「生」のせめぎ合いだといえよう。「死」と「生」のせめぎ合いは、最初は「彼」と「妻」との葛藤から描き出され、その葛藤の突破口を朝鮮人の娼婦たちとの交流から見つけることで新たな局面を迎えることになる。まず「死者の書」の冒頭の場面を確認してみよう。

妻は髪に蚕豆の花が咲いてゐた。妻はエジプトの『死者の書』を抱くやうに机へ泣き伏してゐた。

彼がミイラの本を開くと、妻はきつと泣き出すのであるが、しかしなぜ彼は毎日『死者の書』ばかり読むのであろうか。妻が『生れ月の神秘』といふ本を読み耽るからかもしれない。(三・35)

毎日のように『死者の書』ばかり読み耽る「彼」と、蚕豆の花を髪にかざして『生れ月の神秘』に読み耽る「妻」は、「死」と「生」の相反する方向を象徴しているように見える。「妻」は、生まれ月によってその月に生まれた人を守ってくれる宝石の話や子供をできるだけ早く拵えたら何月生まれになるかといった話を、次から次へとしゃべり続ける。「彼」は「このおしゃべりに打ち勝つには、エジプトの古めかしい奇怪な言葉しかない」(三・36)と思い、再び『死者の書』を読み始める。「妻」もまた「妻」で、「彼」の「死」の世界に対抗しようとする。

彼女はこれ見よがしに彼の目の前で鱈のやうな裸になつてしまふ。

「Yellow fish!」

「ミイラとはちがふでせう。エジプトの形容詞で私をミイラにしようとしたつて、さうはゆかないわ。」(三・36-37)

「妻」は、「エジプトの形容詞」に満たされている「彼」の「死」の世界に、生身の生きた肉体で対抗しようとしたのである。しかし「妻」が見せかける「生」の世界を、「彼」が信じるこ

とはない。「彼」は、『死者の書』を抱くようにして泣き伏していた「妻」の眼が汚れていないことを見て、「いいや。器用に泣いたらしいね」（三・39）と皮肉っているが、「妻」の泣く行為は、「彼」からすると真の生きた「動詞」ではなく、一つの「形容詞」に過ぎなかったのである。次の「彼」と「妻」の対話は、「彼」が「妻」を「形容詞」として見なしていること、また「新しい時代の幽霊」¹⁶⁾に憑かれた「彼」が、すべての「形容詞」を否定して「死」の世界へと向かう事情をよく表している。

「僕はもつと汚い女と歩きたいんだ。いくら化粧しても美しくなりやうのない女とね。でなければ、化粧しなくとも美しい女と……。」

「化粧することがなぜ悪いの。」

「つまりお前がゐなければ僕の見え坊の種が一つなくなるわけだ。」

「新しい時代の幽霊に憑かれて、一々騒ぎ立てるのね。何がそんなにこはいの。」

「新しい道徳がないのに新しい良心があるからだ。」

「ですから見え坊の種を捨てたらいいぢやないの。財産だつて私だつて。」

「生きてゐることも見え坊かもしれん。」

「死ねばいいわ。」

「言はれるまでもなく死に行くんだ。」（三・40）

妻や財産、また「生」すらも否定することで、すべての「形容詞」を投げ捨てようとする「彼」が行き着くところは、しかしまた死を飾り立てる古めかしい「エジプトの形容詞」でしかない。

海岸に突き当たった。海は荒れてゐた。波が引いて行く度に、小石が爆竹のやうに鳴った。

「同じ心中するにしてもかういふ日は嫌だらう。」

「死ぬのにも形容詞がいるの？鏡のやうに滑かな海とかいふ？」（三・40）

以上のような「妻」の問いかけに対して「彼」は、「死ぬにも形容詞がいるからさ。」（三・41）と答える。「妻」の美しい体も「形容詞」だと言い張る「彼」に対して、「妻」は「女は子供を生子さへすれば立派な動詞だわ。」（三・41）と抗弁してみるが、「彼」の眼からすると「妻」の「生」も所詮新しい時代の「形容詞」に過ぎない。つまり「死」も「生」も「形容詞」に過ぎず、生き生きとした「動詞」にはなり得ない。「妻」の「生」では、「死」へと突き進む「彼」を救うことはできなかったのである。

そこで「彼」は、「よし。お前を支那人に売りに行つてやる」（三・41）といって、「朝鮮料理」という看板を掛けている「淫売屋」に入る。ここで「彼」と「妻」による、古い「形容詞」と新しい「形容詞」との出口の見えない葛藤は、新しい局面を迎えることになる。「彼」が「淫

売屋」に入った時、その「朝鮮娘」たちはお互いに激しく喧嘩をしたり、殴ったり、泣いたりしていた。その中の一人が、「旦那さん喧嘩を見に来たんでないぞ。——旦那さん許してやつて下さい。」と謝るが、「彼」は「構はないよ。いくらでもやつてくれ。」(三・43)と答える。「彼」は、「朝鮮娘」たちの激しい感情の表現から、「形容詞」の「生」ではなく、より生き生きとした「動詞」の「生」を探そうとしていたと思われる。「少女はけだものの子供のやうに新鮮な眼から涙をぼろぼろ落してゐた。」(三・43)が、それは『死者の書』を抱くようにして泣いていた「妻」の泣き方とは対照的な感覚を与える。「朝鮮娘」の涙は、もはや「死」と観念的に対立する「形容詞」としての「生」ではないのである。「淫売屋」の「陰気な背景」では、「妻」の姿も生き生きとした「生」として生まれ変わる。「彼」の後を追って「淫売屋」に入って来る「妻」の姿を見て、「彼」は新鮮な印象を受ける。

廊下へ彼の妻が現はれた。

「ほう。」と、彼は彼女の明るさに染まつた。壁が後退りしたと思はれる程、この陰気な背景では彼女の姿が鮮かに浮き上つた。(三・43)

「妻」が、千代子と秋子という日本名を持つ「朝鮮娘」たちの喧嘩に巻き込まれて、彼女らと交わる次のシーンは、「妻」が生き生きとした「生」の姿で現れる場面を美しく捉えている。

千代子は妻の膝で黙つて睨んでゐた。突然秋子が険しい顔で立ち上つて来て、猫のやうに叫びながら拳で千代子に打ちかかつた。少女は妻の胸に抱きついた。降りかかる拳を仕方なく妻が自分の胸で受け止めた。秋子が座に帰つた。妻はあいまいな微笑を浮べながら、ほつれた毛を掻き上げてゐた。袖のり落ちた彼女の胸が美しく見えることに彼は驚いた。(三・54-55)

「朝鮮娘」が「彼」に新鮮で生き生きとして印象を与えるのは、彼女らが「死」とか「生」とかという観念的な図式に捉われていないためであろう。「彼」と「妻」の葛藤を誘発した「死」や「生」とは、ただ観念的な「形容詞」に過ぎず、「動詞」としての運動性を持たないものである。川端がその観念的な対立を打破するために、「死」と「生」の境界を打ち消すことで、生死一如の思想を提示しようとしたことについては、すでに第1節で検討した通りである。「死者の書」も基本的にこの生死一如の思想路線に沿っているといえよう。ただ「死者の書」では、既存の秩序を無化し、「死」と「生」の境界を流動化するための契機が、「朝鮮」として提示されている。

「彼」が自らの「妻」と「淫売屋」で娼婦たちと交流をすること自体、既存の秩序を揺さぶることであるといえるが、それが可能であったのは、娼婦たちが「朝鮮人」であったことと無関係ではない。「朝鮮娘」は、「奥さん、今夜一緒に遊びませう。妬かないで遊びましょう。私達は朝鮮人です。」(三・45)という。夫婦と娼婦たちが一緒に遊ぶという一般的には無理がある状況を、

「朝鮮娘」は自分たちが「朝鮮人」であることを理由として相手を説得しようとしているのである。しかし、これはただ「朝鮮娘」側からの理屈であるだけではない。「彼」が「朝鮮娘」の姿から、「朝鮮」の「うつろな寂しさ」を感じ取り、その感覚から自らの「死」への傾向性を矯正しようとしたことにも、「朝鮮」の意味は現れている。次の引用は、千代子の踊りを見た「彼」の感想である。

千代子は人の前で芸事を見せる女の子の痛々しい誇りで幼く見えた。けれども犬芝居を見るうつろな寂しさだ。彼は朝鮮を感じた。(三・53)

「朝鮮娘」の姿から、自らの「死」への傾向性を矯正するという主題は、社会の底辺に追いやられている人たちから自らの「孤児根性」を純化し、「救ひ」を求めようとする既存の主題と連続しているといえる。しかし、ここで「朝鮮」と結び付けられている「うつろな寂しさ」の感覚は、「死」と「生」の境界を安易に乗り越えようとするとは程遠い。むしろそれは、「死」とか「生」とかを観念的に思い巡らすことを止め、一つの生活態度を要求しているようにみえる。つまりそれは、「死」を対象的に捉える観念的な態度ではなく、「死」と「生」の境界が抹消された地点で物事を捉え、また描写していく「[死]の存在論」の萌芽的な形だと思われるのである。「うつろな寂しさ」の感覚が、安易な解決を拒否しているということは、小説末尾において明らかになる。小説は「彼」と「妻」の心中を暗示する描写で閉じられているが、心中を試みる直前に「彼」と「妻」は次のような会話を交わしている。

「面白かったわ。世の中はエジプトの形容詞とあなたの神経ばかりぢやないんだわ。」

「朝鮮の少女の接吻もある。」

「……」

「あら。今夜死ぬことはお止めになつたの。」

「止めた。僕はあの千代子と結婚するんだ。朝鮮へ送り届けたらさよならだ。朝鮮へ行くまでの道の上では少くともあいつは幸福だらう。」

「朝鮮へ行つたつて……。希望のない者に希望を与へて、どうするおつもり。」

「これ程美しい理想的な結婚はあるまい。僕はああいふ朝鮮の女を五百人買へるか、千人国へ送つてやる事が出来るか、つまり何度結婚するだけの財産があるかと、さつきから計算してみてるんだ。」

「(死者の書)を読むのと同じだわ。」

「現代の幽霊か。」

「古い時代のよ。—— だけど私達はどこへ行くの。」

「残念ながら家庭へだね。」

「机の上に(死者の書)が開いてある……？」

「そして、花瓶に蚕豆の花が咲いてゐる……？」

しかし二人ともトンネルを潜り抜けた時のやうに軽やかだつた。(三・58-59)

「朝鮮の少女の接吻」も、「彼」に何等かの決定的な「救ひ」をもたらすわけではない。「彼」において「朝鮮」が、「うつろな寂しさ」である以上、それが何等かの決定的な希望を意味しないということも、当然だといえよう。「朝鮮の少女の接吻」を経て、彼らが帰るところは、「残念ながら家庭へ」であるのだ。そしてその「家庭」には、依然としてあらゆる「形容詞」がはびこっているのである。机の上には『死者の書』という古い「形容詞」が、また花瓶には蚕豆の花という新しい「形容詞」が、如何ともし難い観念の世界を形作っているのである。しかし生死一如の思想は、その思想そのものとしては、もう一つの観念に過ぎないというのが明らかである以上、「救ひ」というのも一つの観念であるしかない。そこで川端が進んだ道は、「うつろな寂しさ」という生活態度をもって「死」と「生」の境界で成り立つ新しい主観から物事を見つめる新しい「存在論」であったのだ。次節では、本稿でいう「死」の存在論がどのような道程をたどっていったのかを確認してみよう。

第3節 1930年代川端の「死」の存在論

(1) 「死」への語りかけ——「父母への手紙」、「抒情歌」論

川端は小説という文芸形式を通じてしか表現され得ない独自の「死」の存在論を模索した。その一つの現れが、「死」への語りかけ」という形式であったと思われる。1930年代の始め頃に書かれた二編の書簡体小説「父母への手紙」(1932)と「抒情歌」(1932)のどちらも、その宛先が死者であるのは興味深い。「死」への語りかけ」という点で、死が対象化されているとも思えるが、問題はそれほど簡単ではない。そのときの「死」とは、単純に「生」の外側に出ているものとしては表象されていないように見える。「父母への手紙」の「第二信」は、次のように書き出されている。

今は亡き父母よ——といふ呼びかけは実はこの文章の飾りに過ぎないのであります。この前あなた方にあてて書いた手紙で、私はあなた方を父と呼び、母と呼ぶことが出来なかつたやうに、今もあなた方は私にとつて、風の音や月の光のやうなものなのであります。私はこの手紙を風の音にあてて書いてもいいのです。月の光にあてて書いてもいいのです。このやうに甘つたれて、弱々しく、そしてもの悲しげなつぶやきを、私は友だちに聞かせようとは思ひません。愛する少女に聞かせようとも思ひません。風の音や月の光こそ、いい聞き手でありませう。風の音や月の光は、ありがたいことに、こちらが喜ばしい時は喜ばしく聞え、こちらが悲しい時は悲しく見え、私がどんなに勝手な嘘をつぶやかうとも、お前は嘘をついてゐるなといふ眼で、決して私を見返さないからであります。決して後を振り向かうとはしない人間の後姿のやうにです。(五・190-191)

「今は亡き父母」という死者への言いかけは、「飾り」に過ぎない。「死」は、単純に「生」のあちら側にあるもののように思われたい。「死」への語りかけは、「風の音や月の光」のようなものに呼びかけるようなことである。しかも、この手紙の書き手は、相手にいわゆる客観的な真実を伝えているとも思われたい。むしろ勝手に嘘をつぶやいているというのである。仮に川端がここで再び、「宗教時代より文芸時代へ」を主張するのだとすれば、それはもはや時代の外部で時代を創造する抽象的で啓蒙的な作業ではない。また生死一如の思想が一つの客観的な立場から捉えられるより、叙事または文体そのものに染み渡っていなければならない。それは「風の音や月の光」との対話という語り方であり、また「嘘」の文体でもある。

手紙の書き手の「私」は、「私になに一つ思ひ出を残さず、あなた方が早く死んでくれたことを、今の私は寧ろ幸ひと思ふ」(五・204)のであるが、しかし思ひ出一つ残さなかった「私」の父母は、「私」の接触するすべての人にお詫びをしなければならないという。「死」は、罪を負ったまま「生」に働きかける。しかしここでそれより重要なことは、「死」は「生」の外に存在するものとして働きかけるのではなく、むしろ「生」の働きそのものとほとんど区別されないということである。「生」とは別個に存在して、「生」に意味を与えたり奪ったりする「死」という考え方は、「死」の「とんでもない自惚れ」だといわれているのだ。

[……] 私の接触するすべての人に、あなた方は幾らかづつの罪を負うてゐると言へませう。お分りになりますか。と申し上げましたところで、私が終始あなた方のことを考へてゐるとお思ひになつてはあなた方のとんでもない自惚れでありますけれども、それでもなほ、あなた方の存在は、私がそれを無と認めますにもかかはらず、私を素通りして、私の接触する人々の上に働きかけてゐることは確かで、つまり、親がなくとも子は育つといふ金言の健康さを、いささか病的にいたしますと、親がないといふことも親があるといふことに劣らぬ力で、子供の人間をつくるといふことになりまして、これは私があなた方に敗北したしるしであるにしろ、またはあなた方が私に敗北したしるしであるにしろ、まことに運命のいたづらで、せつかく早く死んで無となつたつもりのあなた方には、甚だお気の毒な次第であります。(五・204-205)

死者になった父母の存在、つまり「無」は、「私を素通りして、私の接触する人々の上に働きかけるてゐる」。ここで「死」は明らかに、「生」の外に対象化されるものではなく、「親がないといふことも親があるといふことに劣らぬ力」を持っているといわれているように、「生」そのものの働きになっている。

愛していた相手を亡くし、すでに死んでしまった相手に語りかける形式をもつ「抒情歌」も、「死人にもいひかける」という形式においては、「父母への手紙」と同じである¹⁷⁾。しかし「父母への手紙」同様、そこにおける「死」も、それほど簡単に解釈し得るようなものではない。まず「抒情歌」の書き出しから確認してみよう。

死人にもいひかけるとは、なんといふ悲しい人間の習はしであります。

けれども、人間は死後の世界にまで、生前の世界の人間の姿で生きてゐなければならぬといふことは、もつと悲しい人間の習はしと、私には思はれてなりません。(三・473)

「人間は死後の世界にまで、生前の世界の人間の姿で生きてゐなければならぬ」とは、どういふことであろうか。その理解のためには、例えば「末期の眼」(1933)の次のような一節を参照することができよう。

私が自殺をいとう原因の一つは、死を考へて死ぬという点にある。と書いたところで、嘘がちがいない。私は死と顔つき合せてみたことなど、決してありはしない。いざとなれば、息を引き取るまで、原稿を書くかのように空虚に手を顫わせているやもしれぬ。けれども芥川龍之介氏の死んだ時、芥川氏ともあろうほどの人が、そして「僕はこの二年ばかりの間は死ぬことばかり考へつづけ」ながら、なぜ「或旧友へ送る手記」のような遺書を書いたかと、やや心外であった。あの遺書は芥川氏の死の汚点だとさえ思った。(二七・15)

「死を考へて死ぬ」とは、「死」を「生」の向こう側にあるものとして対象化するということである。川端において、その場合の死とは、「生」の観念化に過ぎない。それはつまり、「死後の世界にまで、生前の世界の人間の姿で生きてゐなければならぬ」という、「悲しい人間の習はし」なのである。ここで川端はもう一步踏み込んで、「自殺をいとう」ことすら、つまり死を対象化しないような否定的な行為すら「嘘」だとし、「私は死と顔つき合せてみたことなど、決してありはしない」という。死を対象化しないということすら、死を対象化すること同様、観念的な所為でしかない。そのような次元を脱皮してからこそ、「空虚に手を顫わせている」ような生死一如の創作態度、またはそのような生活の態度が、可能になるのである。「宗教時代より文芸時代へ」ということの意味は、文芸という形式において「死」の在り方を表現にもたらし、「生」と「死」の観念的な区分に依存する宗教的立場を乗り越えて、新たな時代の精神態度を創造しようとするものではなかったのだろうか。もちろん宗教と文芸の概念的な区別は、川端自身によるものに過ぎないが、彼自ら「文学的自叙伝」(1934年5月)で、「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いる。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いる」(三十三・87)と語っているように、文学を観念的教訓から自由なものとして捉えていた。

「抒情歌」に話を戻すと、この小説の語り手が「抒情歌」を詠むのは、ただ観念的に想定された「死」の世界に向けて、声をかけているのではないことは明らかである。それではこの語り手にとって「死」とは如何なるものであるのか。またそれは「生」とどう関連しているのか。ここで、「生」の象徴とも思われる相手との「愛のあかし」ということに注目してみる必要がある。女性である語り手は、生前愛していた相手の姿や声を、遠くの距離から空間や時間を乗り越えて

見たり聞いたりする神秘的な能力を持っていた。しかしその能力も、相手から捨てられた時に失われてしまう。

恋人のあなたが私をお棄てなすつたのも、あなたと私との間に余りに愛のあかしばかりが満たされてみたからであります。

あなたと花嫁との新床の香水の香を、お二人のホテルとは遠く離れた風呂場で嗅いでからといふもの、私の魂は一つの扉をとぎしてしまいました。

あなたがおなくなりになつてから、私はまだ一度もあなたのお姿をお見かけいたしません。まだ一度もあなたのお声をお聞きいたしません。

私の天使の翼は折れてしまつたのであります。

なぜなら、あなたのいらつしやる死の世界へ、私が飛んで行きたくないからでありました。あなたのために棄てる命が惜しいのではありません。死んで一茎の野菊にでも生れかはれるものなら、私は明日にもあなたの後を追ひますであります。(三・476-477)

語り手の女は、彼女が相手から捨てられたのは、「あなたと私との間に余りに愛のあかしばかりが満たされてゐた」からであると述べている。「生」の世界に充満していた「あかし」や形が、彼らを離れさせた。相手が亡くなることによって、彼らは「生」の世界では、もはや接点を失ってしまった。「私」は、「あなた」が亡くなって以来、彼の「お姿」を見たり、「お声」を聞いたりすることがない。彼女は「死の世界」に飛んで行こうとも思わない。「人間は死後の世界にまで、生前の世界の人間の姿で生きてゐなければならぬといふことは、もつと悲しい人間の習はし」であるに過ぎないからである。「生」の世界と「死」の世界を越境しようとするのは、一つの観念的な所作でしかない。「死」の世界で、相手の「あかし」を求めようとしても、また彼らを別れさせたのも、例のこの「あかし」ではなかったのか。それは実に「悲しい人間の習はし」であるのだ。「命が惜しい」と思うのも、どこまでも命の観点である。そこで、彼女は「死んで一茎の野菊にでも生れかはれるものなら、私は明日にもあなたの後を追ひます」と述べる。それは「死」の超越も、「死」の世界への観念的な跳躍でもない。以下の引用からも、それは明らかである。

白い幽霊世界の住人なんかになるよりも、私は死ねば一羽の白鳩か一茎のアネモネの花になりたいのであります。さう思ふ方が生きてゐる時の心の愛がどんなに広々とどのびやかなことであります。(三・485)

しかし、「人間の運命」を単純に否定して「植物の運命」に帰依しようとするのが、「私」の意図するところではない。単純に「植物の運命」に飛び込んで行こうとするのは、それまたきわめて観念的な所作であつて、そのとき「植物の運命」は「死」の世界とそれほど遠くないのである。

ここで「愛のあかし」という表現にまた注目してみる必要がある。それは、「植物の運命」が具体的な生活の態度になり得るためには「愛の心」が必要であり、それなくしては、「植物の運命」たるものも、ただ観念に過ぎないからである。

そもそも、「私」は、「植物の運命と人間の運命との似通ひを感じることが、すべての抒情詩の久遠の題目である」（三・473）と考えていた。「植物の運命」と「人間の運命」は、別個のものでも、ましてや対立的なものでもなかったのである。生死一如の思想は、こういう立場まで洗練されていた。人間的な「愛の心」は、彼らの離別、延いては「死」という永遠な離別をもたらしたが、その「愛の心」が、「今も私は蕾のふくらんだ紅梅を眺めながらじつと心一つにこらして、私の魂がなにか目に見えぬ波か流れかのやうに、どこにいらつしやるか知れない死人のあなたのところへ通つてゆく」（三・489）ようにもするのである。「植物の運命」というものは、実はきわめて人間的な何かであった。この認識こそ観念を脱皮した「さとり」、「私達の間には愛のあかしがあまりに満ち過ぎてゐたのでありませうか。もう別れるよりほかしかたがないほどまでに」（三・496）という「さとり」であったのである。そのためにも、「私のさとの抒情詩は、あまりに人間臭い愛慾の悲しみの果てでありませうか」（三・489）といわれるしかないのである。

（2）「死顔に化粧」としての文芸、もしくは生活——「禽獣」論

「禽獣」（1933）の段階においては、もはや「死人にもいのひかける」形式を取っていない。それは、「禽獣と生活する」という生活態度に取って代わられていた。人間の生態を嫌う主人公「彼」は、人間的な生活を離れて禽獣と共に生活している。

だから人間はいやなんだと、孤独な彼は勝手に考へをする。夫婦となり、親子兄弟となれば、つまらん相手でも、さうたやすく絆は断ち難く、あきらめて共に暮さねばならない。おまけに人それぞれの我といふやつを持つてゐる。

それよりも、動物の生命や生態をおもちやにして、一つの理想の鑄型を目標と定め、人工的に、畸形的に育ててゐる方が、悲しい純潔であり、神のやうな爽かさがあると思ふのだ。

（五・164）

「死人にもいのひかける」という「悲しい人間の習はし」は、禽獣と共に生きる「悲しい純潔」まで至っている。しかし、禽獣が人間のアンチテーゼでしかないのなら、禽獣もまた人間的な観念に過ぎないであろう。「彼」に禽獣とは一体何を意味していたのだろうか。これを理解するためには、十年ほど前に、一緒に心中を試みた千花子という人物の持つ意味が重要になる¹⁸⁾。心中を試みてから十年が経った今、千花子は一人前の踊子になっている。千花子の舞台を観に行つた「彼」は、たまたま千花子の楽屋の一光景に目を取られる。その千花子の姿は、禽獣そのものだった。

千花子は若い男に化粧をさせてゐるところだつた。

静かに目を閉ぢ、こころもち上向いて首を伸ばし、自分を相手へ任せ切つた風に、じつと動かない真白な顔は、まだ唇や眉や脛が描いてないので、命のない人形のやうに見えた。まるで死顔のやうに見えた。(五・178)

小説「禽獣」は、「ちやうど彼は、十六で死んだ少女の遺稿集を懐に持つてゐた。少年少女の文章を読むことが、この頃の彼はなにより楽しかつた。十六の少女の母は、死顔を化粧してやつたらしく、娘の死の日の日記の終りに書いてゐる、その文句は、／「生れて初めて化粧したる顔、花嫁の如し。」(五・180) という話の紹介で閉じられている。この「死顔に化粧」というイメージは、前作「化粧と口笛」やすこし後に書かれる「虹」に繰り返し登場することからみて、川端はこのイメージをもって何か重要なことを表現しようとしたと思われる。「虹」が表現面で『雪国』の諸短編ときわめて類似しており、そのプロトタイプともいえるという点で、「死顔に化粧」は『雪国』の世界にもつながるイメージであるといえよう。

千花子の場合、「死顔に化粧」とは逆であつて、生きてゐる人が「命のない人形のやうに見えた」のであるが、化粧という最も人工的な行為が、人の顔を「死顔のやうに」見させるということは何を意味しているのか。またそれは、すでに死んだ人の顔に化粧をするというまったく無用な行為とどのような関係にあるのか。その答えのヒントを、「彼」と千花子の心中という十年前の回想の場面から見つけることができよう。

彼は十年近く前、千花子と心中しようとしたことがあつたのだ。その頃、彼は死にたい死にたいと口癖にしてゐたほどだから、なにも死なねばならぬわけはなかつたのだつた。いつまでも独身で動物と暮してゐる、さういふ生活に浮ぶ泡沫の花に似た思ひに過ぎなかつた。だから、この世の希望は誰かがよそから持つて来てくれるといふ風に、ほんやり人まかせで、まだこれでは生きてゐるとは言へないやうな千花子は、死の相手によいかとも感じられた。果して千花子は、自分のしてゐることの意味を知らぬ例の顔つきで、たわいなくうなづくと、ただ一つの注文を出した。

「裾をばたばたさせるつていふから、足をしつかり縛つてね。」

彼は細紐で縛りながら彼女の足の美しさに今更驚いて、

「あいつもこんな綺麗な女と死んだと言はれるだらう。」などと思つた。

彼女は彼に背を向けて寝ると、無心に目を閉ぢ、少し首を伸ばした。それから合掌した。彼は稲妻のやうに、虚無のありがたさに打たれた。

「ああ、死ぬんぢやない。」(五・179)

「死にたい死にたい」という言葉が口癖になつたとしても、それは「生」への欲望の裏返しでしかない。「死にたい」という欲望ほど人間的な欲望はないはずだ。動物ならそのような欲望を

持たないであろう。「生」や「死」を観念的に思考し得る人間こそが、「生」を諦め、「死」を選ぶこともできるのである。それが「生」と「死」を観念的な対象として認識することであるのは、いうまでもないだろう。ただ、「ほんやり人まかせで、まだこれでは生きてゐるとは言へないやうな千花子」こそが、「自分のしてゐることの意味を知らぬ例の顔つきで」、「無心に目を閉ぢ、少し首を伸ばした。それから合掌」することのできる千花子こそが、「彼」に「虚無のありがたさ」を悟らしめたのである。死ぬという人生の最終的な意味すらも脱皮して、「生」の完全な無意味を、死ぬことの意味も知らずに死ぬ千花子の姿から悟らせたのである。「生」の完全な無意味という地点からみれば、「生」の最終的な意味を成し遂げる「死」すらも無意味であって、そのような「虚無のありがたさ」に打たれ、「彼」は「ああ、死ぬんぢやない」とつぶやくしかなかったのである。

「生」は「死」と別個に存在するもの、または「死」に至るまでの猶予期間ではない。その時の「生」は、すでに観念でしかない。「生」は、「死顔に化粧」のように、「死」の上で営まれる人工的な行為であって、虚しいものである。また「虚無のありがたさ」も、そこにある。「死」もまた「生」の終わりにやってくるものではなく、化粧によって死顔に見える千花子の顔のように、人工的な人間の営みなくしては、具体的な「死」は認識もされなければ、存在もしない。川端が、「死顔に化粧」や死顔に見える千花子の顔のイメージを重んじたのは、そのイメージが、具体的な「生」とは「死」と別個のものではなく、また具体的な「死」は「生」と共にあるという、生死一如の具体的なイメージであったからではないのか。そのような「生」や「死」は、小説の中で、観念的な対象ではなく、一つのイメージとして提示されるに至った。そのようなイメージを捉えることこそ、新しい感覚、つまり新感覚の真の成就ではなかったのか。少なくとも川端において、生死一如の文芸的な表現は、そのようなイメージを捉える新しい感覚、または具体的な「死」を捉える具体的な「生」の生き方ではなかったのか。「生」と「死」の観念性を超えようとする、またそれによって近代的なエゴを超え、人々に「救ひ」を与えようとする、川端の「死」の存在論は、ここで一つの帰結に至ったと思われるのである。

註

- 1) 小谷野敦 (2013) 『川端康成伝』中央公論新社、187 頁。
- 2) 橋川文三 (1998) 『日本浪漫派批判序説』講談社、200 頁。
- 3) 松本健一 (1998) 『日本の失敗』東洋経済新報社
- 4) 羽鳥徹哉 (1979) 『作家川端の基底』教育出版センター、276 頁。
- 5) 仁平政人 (2011) 『川端康成の方法』東北大学出版会、4 頁。
- 6) 高橋英夫 「死」の存在論 (川端康成 (1992) 『水晶幻想・禽獣』講談社)、289-290 頁。
- 7) 同上、293 頁。
- 8) 「認識論的問題」に焦点を合わせて横光と川端を比較考察した研究として、片山倫太郎 (2006) 「新感覚派における認識論的問題の行方 川端康成、横光利一の類比的素描」『横光利一研究』第 4 号、

29-40 頁を参照。なお位田将司は、「新感覚派」の時代における横光の「認識論」が「純粹小説論」(1935)を契機にして「存在論」へと転回したと指摘する。「この〔横光の〕「認識論」は、「純粹小説論」を契機にして「存在論」へと「転回」するように見える。ここを境に横光は「日本文学」の歴史性、そして「日本」という国家の存在論的基底に目を向けていくのである」(位田将司(2014)『「感覚」と「存在」 横光利一をめぐる「根拠」への問い』明治書院、157頁)。

- 9) 羽鳥徹哉、同上、288 頁。
- 10) 川端康成の作品からの引用は、『川端康成全集』(1980-1984)新潮社からとし、本文に(全集巻数・頁数)の形で記す。
- 11) 羽鳥徹哉、同上、278 頁。
- 12) 同上、286 頁。
- 13) 同上、311 頁。
- 14) 同上、318 頁。
- 15) 同上、340 頁。
- 16) ここでいう「新しい時代の幽霊」は具体的にはマルクス主義を指すが、この点について、「死者の書」初出時(『文芸春秋』、1928年5月)の形を詳細に分析した研究として、青木言葉(2020)「マルクス主義と〈形容詞の幽霊〉 川端康成「死者の書」」『三田國文』第65号、85-101頁を参照。
- 17) 「死人にもひひかける」形式的な特徴に注目して「抒情歌」を論じた先行研究としては、安藤宏(1994)『自意識の昭和文学』至文堂、浜崎由紀子(2004)「川端康成『抒情歌』論」人間文化論叢、第七巻、8-1~8-7、仁平政人の前掲書を参照。安藤は、「「孤児」とは、川端にあって決して絶対化された宿業ではありえなかった。それは徹底して「私」を描くことにこだわり続けた小説家の増殖を示す指標にはかならなかった」(安藤宏、同上、88)と述べ、「語りかけ」のエネルギーを「私」の魂を流動化する契機として理解する。仁平は、「夢」の構造をもって「抒情歌」の形式的な特徴を論じているが、特に次のような観点は示唆的である。「このテキストを単なる川端の「思想」や「態度」の表明に還元することには多分に問題があることも明らかだろう。川端における「抒情歌」の位相とは、語られる「思想」的内容といった水準においてではなく、あくまで様式の次元も含めたテキストの具体的な性格を踏まえて問う必要がある」(仁平政人、同上、114頁)。
- 18) 禽獣と千花子との関係を詳細に論じた研究としては、原善(1991)「『禽獣 重層としての〈禽〉／連想としての〈獣〉』『国文学解釈と鑑賞』第59巻9号、82-85頁を参照。