慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	川端康成「たまゆら」試論：定型化への縮図として
Sub Title	
Author	三浦, 卓(Miura, Taku)
Publisher	慶應義塾大学国文学研究室
Publication year	2003
Jtitle	三田國文 No.38 (2003. 12) ,p.1- 14
JaLC DOI	10.14991/002.20031200-0001
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00296083-20031200-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

川端康成「たまゆら」試論―定型化への縮図として

三浦　卓

（1）はじめに

戦後期川端康成テクストを把握する視点の一つに、随筆と位置付けられる「哀愁」（『社会』昭二二・一〇）のなかの「敗戦後の私は日本古来の悲しみの中に帰つてゆくばかりである。」という言葉を手がかりとした、川端の「日本回帰」「古典回帰」という根強いとらえ方がある。「『哀愁』の中心は、言うまでもなく「源氏物語」であり、「源氏」の持つあはれにあるわけである。」（傍点本文）というような小林一郎の把握などは、その代表的なものといえるであろう。[1]

昭和二十九年段階で杉浦明平は川端康成について「われわれにとって大切なことは、日本の美の伝統は必ずしも消費と享楽との最高度のあらわれであった王朝文化のそれだけに限られないということだろう。」として、「戦後はもはや『源氏物語』的ではありえないほど、激しい力とエネルギーとにたぎった現実が日本を包んでいる。中世的な芸の伝統は貧痩な文学しか産みえない。」としつつ、「結論すれば、かれは日本の伝統の美を継いだとはいえない。錯覚があったばかりだ。」[2]と述べているが、杉浦はすでに「日本の美の伝統は必ずしも消費と享楽との最高度のあらわれであった王朝文化のそれだけに限られない」という形で、結果的に川端が王朝文化の伝統を継ぐ方向性にあることを認めていると言えるであろう。さらに、昭和三十二年段階で村松定孝は「春は桜、夏は朝顔、秋ともなれば紅葉の色をみすてがたいのと同様な心理作用が川端文学に対するわれわれの批評感覚の中につくられてしまつている」とした上で「川端は否定し難い存在であり、川端文学を否定するとなれば日本文学そのものの美的評価の物差をかえてかからねばならず、川端を傷けようとすれば此方が傷いてしまい、川端文学の情緒を味いえない非鑑賞者の側へ追いやられてしまうのです。／要するに川端の情緒は、そのまま日本文学の伝統的情緒につながりをもつており、われわれの文学的郷愁がそこから湧いてくるようなものです。」[3]と述べている。これは極端な例としても、比較的早い時期に、戦後期川端テクストと日本文学の伝統とを結びつける評価は定まっていたようである。そして、二〇〇二年にサントリー美術館で開かれた「没後三〇年　川端康成――文豪が愛した美の世界」と銘うたれた展示会のカタログに寄せられた

論文[4]において平山三男が、「天授の子」（『文學界』昭二五・一）などに触れて「まさしく、永遠との戦慄的な邂逅である。自己の死、限界の可能性と直面することにより、自分が伝統につながり、伝統が自分の中に流れていることを自覚したのだ。」と述べているように、そのような評価は今まだ根強い。

しかし、テクストを「日本回帰」ととらえるあり方は、右の村松のように「日本文学の伝統的情緒」というようなもはや形骸化した言葉に絶対的な価値が見出されていないかぎり、テクストをいたずらに硬直化させてしまうだけのものであろう。このことに関しては、一つには、そもそも〈あはれ〉や〈悲しみ〉を「日本」独自のものとすること、そしてそれをことさらに言い立てる「哀愁」そのものを「日本回帰」と捉えることがそもそもふさわしいのか問い直すこと、もうひとつには、しかしこれだけ多くの人にためらいなくそうとらえさせていることは確かであり、その「日本回帰」を形づくらせたからくりを見出していく必要があるのではないか。

「哀愁」を「日本回帰」「古典回帰」とした上での具体的な実践として取り上げられる小説は、例えば『日本近代文学大辞典』の「川端康成」の項[5]に「「日本の心」の美しさを書くと彼が宣言したのは最晩年であるが、この決意はすでに戦後最初の名作である『山の音』に現れている。」「これと同時に書かれた『千羽鶴』には、日本の美の伝統の世界がより風俗的な形で扱われている。」などとあるように、『千羽鶴』（昭二四・五～昭二六・一〇、『読売時事別冊』『別冊文藝春秋』『小説公園』など）『山の音』（昭二四・九～昭二九・四、『改造文藝』『群像』『新潮』『世界春秋』『改造』『文学界』『別冊文藝春秋』『オール読物』など）がそのほとんどである。『千羽鶴』の連載が終りかけ、『山の音』の連載が半ばに差し掛かったころのテクストである短編「たまゆら」（『別冊文芸春秋』昭和二六・五）もまた、三好行雄が「ほとんど古典的な均整と高雅に達している短編。本巻所収の作品のなかでは、もっともよく短編的結構を整えている。[6]」と述べて高く評価しているように、時期的にも題材的にも否応なくこれらのコンテクストに引き寄せられるテクストである。

本稿では「日本回帰」神話の呪縛から川端作品を解き放つ第一歩として、まずはテクストを読み込むことからはじめて、とくに先ほどのべた後者の問題点について考察していきたい。

ところで、「短編「たまゆら」」という表現を使用したが、実は川端康成には「たまゆら」という題名の作品がもう一つある。すなわち、昭和四〇年九月から翌年三月まで「小説新潮」に連載された未完の長編小説である。またそれと前後して昭和四〇年四月から放映されたＮＨＫの朝の連続テレビ小説「たまゆら」の台本も存在する。しかし、本稿で作品名として「たまゆら」というときは、とくに断りのない限り短編「たまゆら」を指している。

（2）〈知ること〉の拒否

「治子はことぎれる時にも、「たまゆら」を聞いたといふ。」とはじまるテクストは、〈「たまゆら」〉という言葉をめぐって語りはじめる。「日本回帰」という把握が古典文学や古美術と不可分であることを考えると、「たまゆら」において〈「たまゆら」〉と

いう言葉や〈曲玉〉についてどのように語られているかということは極めて重要である。まずはこれらのことについてたどっていくことからこのテクストについて考えていこうと思う。

冒頭部で〈私〉は、まず曲玉を二つ三つ糸に通して静かにゆらした時にするかすかな音を治子が〈「たまゆら」〉と呼んでいたことを語り、そしてその〈「たまゆら」〉をおこすものである曲玉を形見にもらったことを語る。

懐中時計は古いと言つても知れたもの、たかだか五十年くらゐのものであらうが、曲玉はほんたうに古い。古代日本のものである。神代の玉かもしれない。三種の神器の八尺瓊曲玉と近いころの玉であらうか。

八尺瓊曲玉はもしその字の通りに、多くの玉を八尺の緒に貫いたものとすると、その玉の数はいくつあるのか。またその数多くの玉はどれほどの美玉揃ひなのか。三種の神器の一つとなるほどにしても、いづれ劣らぬ美玉を揃へるのは、古代日本ではよほどむづかしいだらう。私がもらつた治子の曲玉も、それらの曲玉のなかに見劣りしないのかもしれない。すぐれた古玉ださうである。

残念ながら、私は古玉についてなにも知らない。治子の曲玉が翡翠であるか、琅玕であるかさへ分からない。(傍線三浦。ルビは省略。以下同じ。)

〈私〉は〈曲玉〉から〈三種の神器〉〈八尺瓊曲玉〉という言葉を呼び起こし、さらに〈八尺瓊曲玉〉を「字の通り」に解釈する〈知〉を所有しながらも、「玉の数はいくつあるのか」「どれほどの美玉揃ひなのか」などの疑問を「古代日本ではよほどむづかしいだらう」「見劣りしないのかもしれない」などと推測した上で、「私は古玉についてなにも知らない」と〈無知〉を宣言する。さらに、次のように続く。

琅玕は翡翠の一種であるのか。治子の父母もあいまいである。

「翡翠ですか。」と私がたづねると、

「はあ。」

「琅玕ですか。」と、もしたづねても、「琅玕といふのは翡翠の一種ですか。」とたづねても、やはりおなじやうに、「はあ。」と答へさうである。

ここでは、琅玕／翡翠ということについて治子の父母との会話を「答へさうである」という形で創りだしている。そして、実際の会話でないのにもかかわらず自らだけではなく治子の父母までも〈あいまい〉で〈無知〉であるとしたてあげ、この質問は問われることもない。すなわち、〈私〉はそれなりの〈知〉の所有者であり、おそらくこれらの問いの答えを〈知ること〉が可能でありながら、それを拒否しているのである。

それは、曲玉に続いて語られる〈「たまゆら」〉という古語にたいしても同様である。

また私は「たまゆら」という古語についても、それが「かすか」とか、「しばし」とか、あるひは「あるかなきか」とかを意味するとしか知らなかつた。玉と玉がゆれて触れ合う音が「たまゆら」の語源なのか、玉がゆれるまたたく間が「たまゆら」の語源なのか、私にはわからない。しかし、

治子が玉の音を語源と思つてゐたやうに、私もさう思つてゐていい。

考古学者や国語学者などにたづねて、もしそうでないと教へられたら、幻滅するからつまらない。

それからまた古語と言つても、「たまゆら」は曲玉の時代からある言葉なのか、もつと後の時代に生まれた言葉なのか。万葉集にも見える言葉なのか、新古今集のころまではなかつた言葉なのか。それもせんさくが過ぎると、幻滅に終るかもしれない。

私は治子の「たまゆら」を「たまゆら」としておかう。ここでも、〈私〉は〈「たまゆら」〉の意味を「それが「かすか」とか、「しばし」とか、あるひは「あるかなきか」とかを意味する」と知りながらも、「玉と玉がゆれて触れ合う音が「たまゆら」の語源なのか、玉がゆれるまたたく間が「たまゆら」の語源なのか、私にはわからない」と〈無知〉を強調する。さらに、ここでは「考古学者や国語学者などにたづねて、もしそうでないと教へられたら、幻滅するからつまらない」とか「万葉集にも見える言葉なのか、新古今集のころまではなかつた言葉なのか。それもせんさくが過ぎると、幻滅に終るかもしれない」などと、おもに学問的な知識を〈知ること〉を拒む〈私〉は、それを〈幻滅〉しないためであることを認めているのである。つまり「治子の「たまゆら」を「たまゆら」としておかう」とする〈私〉は、学問的知識＝権威的知識を拒否することによって、自らの土俵で語っていくことを宣言しているのであり、〈私〉を〈脇役の登場人物であるリポータ〉とする田村充正の説はあたらないであろう。[7]

さらに、治子が所有していた三つの曲玉が〈私〉と治子の恋人であった瀬田と妹の礼子の三人に形見分けされる場面において明らかにされた、曲玉のおさめられていた桐の小箱に入っていた次の二首にも同様のあり方が見られる。

そして母が取り出した紙をひろげてみると、歌が二首書いてあつた。

たまゆらに昨日の夕見しものを今日の朝は恋ふべきものか

たまゆらの露も涙もとどまらず亡き人恋ふる宿の秋風

「はあ。」と身にしみてしばらくながめてゐたが、無学の私にはだれの歌だかわからない。

例えば長谷川尚は長編「たまゆら」を論じた文章においてこのテクストにあらわれた二首の和歌を取り上げて「二首に触発されて構想されたもののごとくで、結局は右の二首に集斂されてしまうていのもの」[8]と「たまゆら」を評しているが、この二首もまた〈無学〉な〈私〉によって〈知ること〉を拒否されていることを考えたときに、この二首はそのような存在感をテクストの中で与えられているとはいえないであろう。実は、前の歌のほうの初出が『万葉集』、二番めのほうの初出が『新古今集』[9]であることを考えたときに、もしそのことが判明したとたんに、さきほどの〈「たまゆら」〉をめぐる「万葉集にも見える言葉なのか、新古今集のころまではなかつた言葉なのか」という問いの答えが見出され、そこから〈「たまゆら」〉の語源へと通路がついてしまい、〈私〉の語りに制約が加えられる可能性があった。

〈知ること〉を拒否することがこれを回避していくのである。ここでは、「日本回帰」として「伝統につながる」どころか、〈「たまゆら」〉や〈曲玉〉が〈伝統〉のようなものにつながることを恐れ、その知識を拒否していくことによって逃れている様子が見て取れるであろう。

（3） 特化される〈愛の経験〉
――治子像をめぐって

では、〈知ること〉を拒否しながら語ってきた〈私〉は、〈「たまゆら」〉をひきおこす〈曲玉〉の所有者であった治子をどのように語っているのであろうか。

床の間にかざつてある治子の写真を私は見た。大きい写真に黒いリボンがかけてある。（略）

写真でも治子の二重瞼はきれいであつた。面痩せして、下あごの形がなほよく見える。つまり、脣の下のふくらみが丸く細まつて、少し前へ出てゐる。この瞼やあごの尖のやうに、線の明らかな顔であつた。そして目の光なども思ひつめる人のそれだ。もう死んだ人の写真だとなると、思ひつめる人らしい顔つきのせゐで、生き生きと私に迫つて来る。

ここで治子はまず、生前のある一瞬間を永続的に定着させた写真によって、〈私〉に視覚的にとらえられる。瞼、下あご、脣の下などのパーツをつぶさに観察し〈線の明らかな顔〉と特徴付けた〈私〉は、次に〈目の光〉というメタレベルの視覚で〈思ひつめる人らしい顔つき〉と意味付け、自らの回路で意味付けたゆえに死者の写真を「生き生きと私に迫つて来る」と実体化させている。治子の実体化に成功した私は次に妹の礼子に目を移す。

礼子は十七で、まだ女学生である。姉に似てゐるけれども、愛の経験もないだらうし、感情の磨きや実りが顔に現はれてゐない。姉のやうになるには、ずゐぶん洗ひ清めねばならないだらう。また顔形が似てゐても、心だましひまで姉に似てゐるかどうかはわからない。礼子はふつくりとして、鋭くは見えない。

ここで礼子は「姉に似てゐるけれども」「姉のやうになるには」といったように、常に治子とのかかわりで語られている。つまり、礼子を語ることもまた治子像を形成する一つの手段に過ぎないのである。ここで注目されるのは礼子が治子に「顔形が似て」いるとされながらも「心だましひまで姉に似てゐるかどうかはわからない」とされるときに、その差異として語られる〈愛の経験〉であろう。

「たまゆら」掲載とほぼ同時期の『文藝春秋』昭和二十六年六月号にはジョン・ガーサーという人物の「占領下日本の内幕――裸にされた今日の東京と天皇会見記――」という文章が掲載されている。これは、占領下の日本に来たアメリカ人の日本文化論といったもので、内容的には多くの偏向が認められる。ゆえにその記述に関しては取り扱いに注意が必要であるが、それでも次の部分は興味深い。

東京の人々に、戦後日本人はどう変わつたかと質問すると、第一に聞かれる答えは、青年男女が自分のことは自分できめ、もはや両親のいいなり次第にはならなくなつた、

ということである。第二は、かれらが街頭を平気で手をくんで歩き、公園のベンチで、人目もはばからず、抱擁するようになつた、ということだ。こうしたことは、戦前には全く夢にもかんがえられぬことだつた。

すなわち〈青年男女〉の〈自由恋愛〉的な現象を戦後の新しい形と見ている。したがって、〈青年男女〉の恋人同士であった治子と瀬田のあいだに婚前交渉を見ることは、日本国憲法公布直後の婦人誌を中心として、その際限のない自由により風紀が乱れることを心配して〈性〉を〈結婚〉制度の内部に押し込めていったことを考えたときに、あたらしい、戦後的な見方だったといえるであろう。とくに、治子は高価な曲玉を所有し、死者の写真の横には花瓶として李朝白磁をおいてあるなど、裕福な家の娘であり、〈いいとこのお嬢さん〉であると想像される。おそらく以前には婚前交渉が想像される人物としては見られなかったであろう。

しかし、ここでは「姉のやうになるには、ずゐぶん洗ひ清めねばならないだらう」と、〈愛の経験〉＝〈洗ひ清め〉というかたちで、〈愛の経験〉が必要不可欠なものとして特化されているのである。もちろん治子に〈愛の経験〉を見る視線は写真から治子を実体化させていった〈私〉の欲望の先にあるものであり、さらに、礼子が曲玉の糸紐を首に廻して後ろで結び首を振ったときに「鳴らないわ」と言ったのにもかかわらず、〈私〉はその言葉を無視するかのように「しかし鳴るのが私には聞こえた」と礼子の言葉を拾わないことに象徴されるように、生身であるはずの礼子は一方的にその治子像に「ならねばならない」ものとして意味付けられるという二重の〈私〉の暴力的な視線にさらされているのである。このときの〈「たまゆら」〉の音は〈私〉に「聞こえた」のではなく、〈私〉が聞いているのである。

礼子は肩からゆすつてみた。やはり「たまゆら」は聞えた。

礼子は学校から帰つたばかりとみえ、セエラア服を着てゐた。首に曲玉の似合ふわけはない。こんなごろんと大きい首飾りは、現代のだれにもおそらく似合はないだらう。

（略）似合ひはしないけれども、礼子のうぶ毛のあるやうな首は、曲玉のために艶めいて見えた。

女子学生ならだれでも着るセエラア服を着用している礼子を、〈私〉は、「首に曲玉の似合」わないことを通して「現代のだれにも」と一般化し、〈現代〉のすべての人に埋め込んでいく。そして、そのだれでもいい人となった礼子の首が「曲玉のために艶めいて見えた」ことから、〈私〉は〈曲玉の古代の人〉に思いを馳せ、「古代の人がなにかと身を動かすにつれて、曲玉の「たまゆら」は聞こえたのだらうか」と問う。ここでも、「私は曲玉時代の風俗にも暗い」と〈無知〉を強調するが、ここでは〈学校の歴史の参考図〉を「おぼろげに思ひ出す」ことによって「たまゆら」が聞こえたことはなさそうだと結論付ける。しかしそれにもかかわらず「けれども、どうかして「たまゆら」は聞こえなかつたであらうか」と獲得してしまった知識にも逆らい始める。それによって〈「たまゆら」〉は次のように語られていくことになる。

殊に愛の時に「たまゆら」は聞こえなかつたであらうか。

私は古代の人の愛の時の「たまゆら」を思つてみたのであつた。（略）

さうして私は曲玉の古代の人を思つてみるとともに、曲玉の治子を思つてみたのであつたらう。（略）

そこで私が思つてみることは、治子は愛の時に、曲玉を首につけてゐたことがなかつただらうかといふことだつた。そして、治子は「たまゆら」を恋人に聞かせたことがなかつただらうか。治子が「たまゆら」を好きだつたとすると、女の愛の智慧はおのづからそこに働きさうである。

ここでは、曲玉を介して古代の人と治子を重ねることにより、「古代の人の愛の時の「たまゆら」」を治子にも適用していく。そして、〈「たまゆら」〉を引き起こす曲玉の所有者として、このようにそのイメージの連鎖をもとに創られてきた治子像は次のような記述へとひろがっていく。

聞かせたとすれば、愛のときであつたらうか。私は瀬田に嫉妬を感じた。

しかもその嫉妬はやるせない悔恨のこもつたものであつた。治子は死んだから、その人を抱擁しながら「たまゆら」を聞くすべはないのである。

たまゆらに昨日の夕見しものを今日の朝は恋ふべきものか

としたって、もう、

たまゆらの露も涙もとどまらず亡き人恋ふる宿の秋風

である。（略）

治子の首から「たまゆら」を聞かずにしまつたのは、私の一生の幸ひを取り逃がしたやうにも思へた。これはまるで、治子が死ぬのだつたら愛しておきたかつたといふやうな、卑陋俗悪な言ひ草と同じであらうけれども、愛の時に「たまゆら」を聞かせる女が二人あらうとは思へなかつた。

先に引用されたときは「無学な私には」といって〈私〉が〈知ること〉を拒否した二首の和歌は、本来の意味どころか、治子が残した時の心情をも空白にしたまま「私」の理論に強引に取り込まれている。ここではすでに「治子の愛のときの〈「たまゆら」〉を聞きたいけれどもう治子は死んでしまっている」といった程度の意味しかなしていないであろう。〈知ること〉を拒否する段階から、対象を自らの理論に引きずり込むに至った語りは、治子に対しても「治子の首から「たまゆら」を聞かずにしまつたのは、私の一生の幸ひを取り逃がしたやうにも思へた」と考えることを「これはまるで、治子が死ぬのだつたら愛しておきたかつたといふやうな、卑陋俗悪な言ひ草と同じ」としながらも、それを否定しない。ここで、〈私〉は治子を完全に性的な対象として捕らえている。しかしその理由は「愛の時に「たまゆら」を聞かせる女が二人あらうとは思へなかつた」とされているのであるが、これは見てきたように〈私〉の想像の中で出来上がってきたもので、まったく裏付けのないものであった。ここで〈私〉は自ら作り上げたものに欲望しているのである。そしてまた、〈「たまゆら」〉〈曲玉〉から創りはじめられたこの治子像は、従来の研究の視点ではそれらが導くはずの〈あはれ〉や〈悲しみ〉からは、程遠いものである。

（4） 治子の〈夢〉、瀬田の〈夢〉、瀬田の排除

形見分けの場面で、〈私〉→瀬田→礼子という「縁の深い浅いの逆」の順番で質の良いほうから曲玉が分けられることによって〈「たまゆら」〉が鳴りえなくなると、その帰途で〈私〉は曲玉に目を向ける。ここでは季節が「四月の末だが、五月の節句も近」く「晩秋と初夏との境」、曲玉は「青碧色といふのか、翠緑色といふのか」で「玉そのものの色が外に逃げないで内にこもるという透明度」とされ、道の並木は「まだ銀杏と篠縣との見分けがつかない」とされるなど、言語で切り分ける際の境界的なものが取り上げられていく。そのなかで並木の葉の新緑の緑と幹の黒のコントラストが浮かび上がらされることで、その幹の黒さが治子が見たという竹の黒い幹の〈夢〉を想起させ、治子の〈夢〉という言語による切り分が不可能である最たるものが想起されることになる。

この治子の〈夢〉について注目されるのは、まずここでは死者である治子の〈夢〉の語られ方であろう。この〈夢〉は「治子が竹の黒い幹の夢を見て、自分の死を知つたといふ話を、治子の母に聞いたのを思ひ出したからである。」とあるように、治子→母→〈私〉→思い出す、という幾度ものステップを経て伝わったものである。そしてこの〈夢〉についての〈私〉の語り方は「治子は夢がさめてからも、黒い竹の幹が心に残つてゐた」とか「治子は凶兆と感じた」といったように、主語を〈治子〉としながら、本来ならわかりえない他人の心内を断定している。当初の〈知ること〉を拒否していた段階とはずいぶんと違う次元で物事を把握していると言えるが、〈夢〉へのステップの多さが〈私〉が治子の心内をのっとることを可能にしているといえるであろう。この〈夢〉を想起した後の〈私〉は「曲玉は古代から現代まで貴人の墓に埋もれてゐたものだ。共に埋められた人体はほろび、骨も残つてゐるかどうか。しかし曲玉はもとの形のままに美しく、長い年月の後に墓を出されて、治子の手に三つ集まつて、小鳥のかすかなさへずりに似た音をさせることになつた。」と曲玉についても学問的知識から離れた別の形で歴史化をしている。

このように〈曲玉〉〈「たまゆら」〉に関する記述と治子に関する記述が影響しあって、その中での〈私〉の創造部分が広がってきたのであるが、形見分けの「四五日後」に瀬田が訪ねてきたときに少し様子が変わり始める。何よりも特記すべきことは治子の〈夢〉と対照的に、瀬田の〈夢〉はかぎ括弧で括られているということであろう。とくに面と向かい合っているこの場面においては、それはもっとも直接的に〈私〉に投げかけられた言葉であり、治子の〈夢〉のように〈私〉が入り込む余地はないのである。そこで〈私〉は「いやな夢だな。」と眉をひそめる。さらに〈私〉が二つの〈「たまゆら」〉を鳴らすときの次の記述が注目される。

「三つの『たまゆら』とちがひますか。」

私はさうたづねて瀬田の顔を見たが、瀬田は「たまゆら」に耳を澄ましてゐる風はなかつた。「たまゆら」にはほとんど無関心のやうであつた。「たまゆら」を子供じみた遊びと思つて、私をひそかに侮蔑しているのかもしれない。

前に治子の家で聞いた三つの曲玉の「たまゆら」と今の二つの曲玉の「たまゆら」とはちがふやうに、私には思へるのだけれども、そんなことには無関心なのが当然だとすると、かすかな「たまゆら」は実は世にも孤独の音であるのかもしれない。

ここで〈私〉は瀬田が無関心なことから「私をひそかに侮蔑しているのかもしれない」と、テクストの中ではじめて視線を向けられる側としての自分を意識し、瀬田の視線を気にしている。そして、これによって治子像の創造の一役を担ってきた〈「たまゆら」〉に「世にも孤独の音」という意味付けを与えてしまう。ここでは、明らかに瀬田と向かい合ったことによって〈私〉は揺すぶられているのである。

一方で〈私〉は瀬田を見る側にもまわる。

瀬田は眉を曇らせた。太い眉である。あごひげがもみあげに続いて、剃つたあとが青い。指にも黒い毛がある。毛深いやうに目の色も濃い。細面だが、浅黒くて、野生の都会人とでもいふ風だ。病的な夢などに悩まされそうでない。若々しい歯を見せて笑ふと、聡明の魅力がありながら、不意にその笑ひを消したりする。自我は強いが自信は弱いのかもしれない。

ここでは瀬田の外見を、「太い眉」「指にも黒い毛がある」「あごひげがもみあげに続いて、剃つたあとが青い」「毛深いやうに目の色も濃い」「浅黒く」「野生の」といった粗野なイメージをベースに、「細面」「都会人」「聡明の魅力」といったスマートな側面も合わせて表出している。しかし、それを「自我は強いが自信は弱いのかもしれない」と意味付けることにより、「私の曲玉ほど深い光はうちにこもらない」という瀬田の曲玉と〈私〉の曲玉との質の差異とパラレルな形で、視覚の面から瀬田に対して優位な位置に立とうとしている。

〈私〉は瀬田と言う明らかに意識や感覚を異にするいわゆる他者と向き合っていたのであるが、この場面における〈私〉と瀬田の距離感は向き合ううちに変化している。瀬田が語った悪夢にたいして〈私〉は「曲玉が見させる夢ぢやないな。」と一刀両断するが、ここでは一応会話は成立しているし、「瀬田のこの夢の方が、生理的な憔悴を感じさせる。」と夢にたいしての分析も行っている。つぎに二つの曲玉による〈「たまゆら」〉を聞いたあとに玉を預かってくれという瀬田に対して〈私〉は次のような反応を示している。

「僕は瀬田君ほど治子さんとは縁が深くないから、玉を二つ枕もとにおいて寝ても、夢はみないでせうけれど……。」と私は言つた。「しかし、瀬田君は治子さんを裏切つたんだらう？」

そして、このあとにいま引用した瀬田の描写が行われ、二人の会話は次のように続いていく。

「治子さんが死んだから、僕が裏切つたと言はれるんでせうね。治子さんが生きてゐたら、僕のほうが裏切られたと言へることになつたかもしれませんね。」

瀬田は私を突き放すやうに、こんな言ひ方をした。私もそれに似た言ひ方を返した。

「君が治子さんを裏切ったといふのは、しかし、うはべだけのことで、死んだ人を裏切るわけにはいかないでせう。治子さんは君を愛しながら死んでいつたんだから、君がうらぎりやうがない。（以下略）

突如〈私〉は脈絡もなく「しかし、瀬田君は治子さんを裏切つたんだらう？」と問うている。そしてそのあとの瀬田が外見を否定的に描写されたのと呼応するのか、そのあとの会話は、「治子さんが生きてゐたら、僕のほうが裏切られたと言へることになつたかもしれませんね。」とする瀬田に対して、〈私〉は「治子さんは君を愛しながら死んでいつたんだから、君がうらぎりやうがない。」と主客を逆転させて話し、瀬田が「治子さんが死んだから、僕が裏切つたと言はれるんでせうね。」とするのに対して〈私〉は「死んだ人を裏切るわけにはいかないでせう。」と前提となる治子と死の順序を逆転させて話していて、まったくかみ合わず、会話として成立していない。この距離の広がりはお互いに「突き放すやう」な言い方をしたゆえであるだろうが、しかしまだこれを「似た言ひ方」と捉えることによってかろうじてコミュニケーションをとろうとしているのである。

そして、〈私〉はここで曲玉に目をあてたこと思い出しつつ次のように話す。

「瀬田君が治子さんをあまり愛してゐなかつたり、治子さんをよく知らなかつたりするのだと、治子さんの愛はその愛のなかにこもつて、僕にはなほ深いものに思はれるといふこともあります。」

しかし、これに対しての瀬田の答えは聞かれることがない。だが、それは瀬田が発語しなかったというわけでは必ずしもないのである。この次に瀬田の発言内容は次のような形であらわれている。

瀬田は曲玉を治子の母に返したいのだがと私に言つた。悪夢にさいなまれるからといふだけではなく、瀬田が私のところへ来たのには、やはり心の苦しみや悩みがあつてのことかもしれない。しかし、会つてゐるうちに、私は瀬田の告白を聞く興味を失つた。

ここでの瀬田の発言はすでにエクリチュールの上でかぎ括弧には括られていない。すでに「瀬田の告白を聞く興味を失つ」ている〈私〉は瀬田の発言に耳を貸すことをしないのである。ここに至って〈私〉は、自分を揺るがしかねない瀬田を、その視覚の劣等性を記すことによって排除に成功したのである。

これによって〈私〉のなかの治子は「曲玉のように瀬田から独立したものとしていいわけだつた。」と、瀬田から切り離したものとして心地よく創ることが可能となったはずであった。しかし、(3) でみたような「「たまゆら」を聞かせる女」といった形での治子は、瀬田への嫉妬をとおして形づくられたものであって、すでに以前のような治子像ではありえなくなるのである。

(5) 定型の中へ

このような経緯を経て語られる治子の命日の場面においては、「治子は愛のときに「たまゆら」を瀬田に聞かせただらうかといふ、官能的な妄想は起き」ることはなく、〈「たまゆら」〉は

「生と死のあひだを通ふささやきなやうに聞こえた。」と〈私〉の土俵よりももっと大きな、彼岸と此岸を行き交う音として変換されていく。さらに、治子の写真が飾ってある位置や四人の座った位置など形見分けの時と同じ状況のなかで一人服装が前回と違うと言う形で一気にクローズアップされる礼子に「姉から妹に流れる微妙な女の生命が感じられるやうであった」と治子は流し込まれていく。この系譜化もまた治子を歴史化された「女の生命」のひとつとしてより大きなものへ回収していると言えるであろう。

戦後の川端テクストは、例えば森本獲が「「住吉」連作は、川端戦後の豊饒な開花を告げる最初の現われであると同時に、以降の川端文学全般を覆う主題を内包した、根源的な位置を占める作品群なのである。[10]」と述べているように、表に『千羽鶴』『山の音』があるとしたら裏にこの「住吉」連作と呼ばれるようなテクスト群が「日本回帰」的なもののあらわれとして認識されている。この「住吉」連作と呼ばれているテクスト群などをからめつつ『千羽鶴』を論じた吉村貞司の「ふたご座の美学――千羽鶴における古典回帰――[11]」においては、戦後の川端テクストの特徴として、「『千羽鶴』にあって、太田夫人と文子の親子は、菊治にとって二人にして一人、一人にして二人の異性に外ならない。『住吉』『隅田川』と『千羽鶴』とは深くかかわり合っていたし、二人に一人と結ばれるエロスは、川端にとって永遠なる主題の一つと言わねばならない。」とされている「二人にして一人、一人にして二人」ということや、「古典は全く川端の深層意識の中で意味を持っているのであって、しかもそこは死の次元であり、霊的な空間に属していた。」とされている「死の次元」「霊的な空間」といった異界を見るあり方などが見出されるが、この昭和五十年代に書かれたたった一つの論文だけから見るのは不用意ではあろうが、おおむねこのあたりがスタンダードである。このとき、「たまゆら」における「姉から妹に流れる微妙な女の生命」は前者に、「生と死のあひだを通ふささやき」は後者にそのまま重なるであろう。

しかし、いまひとたび立ち止まって考えてみると、「二人に一人と結ばれる」ことを「エロス」ととらえてそれを「川端にとって永遠なる主題の一つ」とすることや、〈古典〉に〈死の次元〉や〈霊的な空間〉を見出すこと自体に、論理的な跳躍があることに気がつく。〈古典〉という実際には実体のない言葉は、〈美〉〈死〉〈霊〉といったこれもまた実体のない耳に心地のよい言葉を引き寄せているのである。これはおそらく川端テクスト固有の問題ではなく、〈古典〉とか〈日本〉とか〈伝統〉などについて述べられる際の一つの型であろうが、ともかくこのような文脈において「哀愁」の〈あはれ〉や〈悲しみ〉という言葉も川端テクストに見出される〈古典〉とあたかも切り離せないものかのように流通してしまっているのである。

〈「住吉」三部作〉とよばれる同様の構造を持つテクスト群(「反橋」(昭二三・一「別冊風雪」、初出題「手紙」)、「しぐれ」(昭二四・一「文芸往来」)、「住吉」(昭二四・四「個性」、初出題「住吉物語」))は、「哀愁」における〈あはれ〉や〈悲しみ〉と言っ

た言葉に代表される〈日本回帰／古典回帰〉の代表的な作品群として位置付けられているのであるが、三つのテクストの間にはその〈あはれ〉や〈悲しみ〉といった言葉との距離感には大きい差異が見出されるようなのである。「反橋」では〈私〉は「美術品、ことに古美術を見てをりますと、これを見てゐる時の自分だけがこの生につながつてゐるやうな思ひがいたします。」としながら諸作品について「今日の人であるスウチンも霊華も私にはあはれであります。」と述べたり、玉堂について「私にはすこぶる近代的なさびしさの底に古代の静かさのかようのが感じられて身にしみるのであります。」と述べ、「あの癖のひどい定家の字で見てをりますと、私の残生の哀傷もこんなところにつき、こんな哀傷にすがつて長らへてゐるのかと思はれる」などと述べているように、ここでは古美術などは〈あはれ〉や〈悲しみ〉といった言葉と直接つながった言葉としてあらわれている。「しぐれ」では冒頭近くに「しぐれは私を古い日本のかなしみに引きいれる」とあるものの、テクスト中ほどでは「しぐれの音はやんでゐました。」としぐれにともなう〈日本のかなしみ〉的文脈の消失が予感され、この後のデユウラアの使徒の手は〈日本のかなしみ〉を想起させることも明治や大正の時代を象徴させられることもなく、友人須山の手と重ねあわされていくのみなのである。そして「住吉」では例えば『住吉物語』に引きずられて出てきた『源氏物語』に関する「あの源氏物語のあんなに多くの主要人物がほとんどすべて孤児、少くとも片親のない人達、この驚くべきことから考へてみましても」と述べているように、そこに見出されるのは〈あはれ〉とか〈悲しみ〉ではなく〈私〉の境遇（川端の境遇ではない）と重ねあわされた個人的な問題なのである。『住吉物語』が常に母が語ったものと今本の距離が問題とされていることなども含めて、[12] 古典は〈日本のあはれ〉とか〈日本の悲しみ〉といった大きな言葉に転嫁させていくものではなく直接自らを語っていく道具でしかないのである。〈三部作〉は、実はすこしづつ「哀愁」から離れていっていた、といえよう。

このことを考えたときに、〈知ること〉を拒否しながら治子像を〈私〉の個人的な欲望として創りながらも、最終的には大きなものへと回収させていった「たまゆら」は、あらゆる古美術などを〈あはれ〉や〈悲しみ〉といった大きい言葉へ変換させていた「反橋」から、『住吉物語』をテクストの一回的な意味として扱った「住吉」へと流れる〈三部作〉の逆コースを一足飛びにたどっているといえるであろう。それが、このテクストが『千羽鶴』などにみられるこの時期の川端テクストの定型と重なっているということであり、定型が出来ていく過程の縮図ともいえるかもしれない。

また、ジョシュア・モストウは『伊勢物語』の〈古典化（カノナイゼーション）〉に触れた論[13]の中で、戦後の『伊勢物語』解釈に触れて「後発産業国においては、オリエンタリズムや帝国主義によって一種の女性化の視線にさらされている自国の男性エリートは、近代化を積極的に取り入れる一方、今や「伝統的」とされたものの保管者の役割を女性に担わせる傾向があ」り、一九五〇年代から六〇年代初期にかけての日本においては「よ

り特別の意味合いをもつこととなった」といったことを述べているが、姉から妹へと系譜化される「たまゆら」は、その女性ジェンダー性と〈日本独自〉というアンビバレンツを背負ったひらがなのタイトルとあいまって、戦後の新たな〈日本文化〉の立ち上げにからめとられてしまう可能性を背負ったテクストであるだろう。前半で拒否された学問的知識は男性的であり、それは戦前からの積み上げであることを考えたときに、そのテクストのダイナミズムは戦後の〈日本文化〉立ち上げの形と近しいものが見て取れるかもしれない。少なくとも、定型化し、その一回性を失ったテクストにはそのようなことが入り込む余地は十分あったであろう。そして、それはまた、〈美しい日本の私〉としてノーベル賞を受けるに至るまでの川端の立ち位置とも密接にリンクしているのではないだろうか。

注

(1) 小林一郎「「哀愁」――川端康成の回帰――」(小林一郎『川端康成研究――東洋的な世界――』昭五七、明治書院)

(2) 杉浦明平「川端康成」(初出『群像』昭二九・八、引用は『日本文学研究資料叢書　川端康成』昭四八、有精堂)

(3) 村松定孝「川端康成の評価をめぐって」(『国文学　解釈と鑑賞』昭三二・一)

(4) 平山三男「川端康成　美との邂逅」(『没後三〇年　川端康成――文豪が愛した美の世界』二〇〇二・一〇)

(5) この項は中村光夫によるもの。

(6) 「解説」(『抒情歌・たまゆら』昭四九、旺文社文庫)

(7) 田村充正は「「たまゆら」論――不在の小説あるいは小説の不在――」(田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界2　その発展』平一一、勉誠出版)において、自身の「伊豆の踊子」試論――虚構のカタルシス――」(『交錯する言語』平四・三、名著普及会)を援用しながら、一人称語りをa告白型・b分析型・c実況型にわけて、「たまゆら」を「「語り手である〈私〉は物語世界に属しているのだが、主人公ではなく、いわばリポーターの役割を果たしている。描写の焦点はむしろ語られる事件(対象)にあわせられており、語る〈私〉の存在は後景に退いている」というタイプの一人称小説」としている。しかし、本文で述べたような〈私〉の語り方の問題からだけではなく、そもそも一人称小説をそのように分析しうるのか/分析する意義はどこにあるのか、ということも含めて問い直す必要があるであろう。

(8) 長谷川尚「たまゆら」(長谷川泉編『川端康成作品研究』昭四四、八木書店)

(9) 「たまゆら」には次の二首の和歌が引用されている

　たまゆらに昨日の夕見しものを今日のは恋ふべきものか
　たまゆらの露も涙もとどまらず亡き人恋ふる宿の秋風

これらの歌については以下のとおりである。なお、これらの和歌は二度ずつ引用されているが、一首目のルビが二度目には付されていないことを除いては、同様の表記によって引用されている。

まずは第一首目であるが、この歌のもっとも古いものは『万葉集』の巻第十一におさめられたよみ人しらずの歌で、原文は「玉響　昨夕　見物　今朝　可恋物」と表記されていたものと言う。この歌について触れた数少ない論の中では、例えば田村充正は「「たまゆら」論――不在の小説あるいは小説の不在――」(注7参照)において万葉仮名では〈玉響〉と言う表記を〈たまゆら〉と読む評釈はまれで〈たまかぎる〉〈たまたまも〉〈たまあへば〉〈たまさかに〉〈まさやかに〉などの諸説が並び立っていることを前提とした上で、『日本古典文学大系6　万葉集三』(昭三五・一〇、岩波書店)の「たまゆらに昨日の夕見しものを今日の朝に恋ふべきものか」という読み下しと「ちらりとほんの一瞬、昨日の夕見ただけなのに、今日の朝に恋しく思うべきであろうか。」という大意をもとに議論を進めている。

しかし、ここでもし引用された和歌の正確な理解をもとに論を進めようとするのであれば、このままでは不十分である。なぜならば、『新編国歌大観』（角川書店、CD-ROM版）に依るだけでも一部に語句の相違が見られるものも含めて恐らくこの万葉歌から派生したと思われる歌が『風雅和歌集』『人丸集』『綺語抄』『秋風和歌集』『歌林良材』などに見られ、また「たまゆら」のテクストと古典大系で「朝は」「朝に」（傍点三浦）と異なっていることも考えた時に、「たまゆら」の知識の総体である川端康成が『万葉集』以外のテキストによって引用した可能性はかなり高いと思われるからである。

次に第二首目の歌であるが、これはもっとも目立つものとしては『新古今和歌集』の巻八の哀傷歌に「母みまかりにける秋、のわきしける日、もとすみ侍りける所にまかりて」（引用は『新編国歌大観』による）という詞書とともに藤原定家の歌として収録されている。そして、この歌もまた前首同様に『玉葉和歌集』『拾遺愚草』『定家卿百番自歌合』『続歌仙落書』『定家十体』『自讃歌』『正徹物語』『長秋草』『定家八大抄』『歌林良材』『古今和歌集古注釈書引用和歌』などに主に前後の詞書などの相違によりさまざまな形態で収録されている。しかし、この歌は定家のものであると言うことがはっきりしていることもあり、前首に比べて本文自体は安定しているようである。

(10) 森本獲「「住吉」連作解説」（森本獲・平山三男編著『注釈遺稿「雪国抄」・「住吉」連作』一九八四、林道舎）

(11) 「ふたご座の美学――「千羽鶴」における古典回帰――」（『川端康成研究叢書6　風韻の相克』昭五四、教育出版センター）

(12) 「住吉」については拙稿「川端康成「住吉」論――事態としての引用」（『芸文研究』二〇〇三・六）参照。

(13) ジョジョア・モストウ（岡野佐和訳）「「みやび」とジェンダー――近代における『伊勢物語』」（ハルオ・シラネ、鈴木登美編『創造された古典――カノン形成・国民国家・日本文学』一九九九、新曜社）