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

Title	上書きされた「三部作」：川端康成「隅田川」
Sub Title	
Author	三浦, 卓(Miura, Taku)
Publisher	慶應義塾大学国文学研究室
Publication year	2012
Jtitle	三田國文 No.56 (2012. 12) ,p.25- 41
JaLC DOI	10.14991/002.20121200-0025
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00296083-20121200-0025

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.

上書きされた「三部作」

――川端康成「隅田川」――

三浦　卓

一

川端康成生前最後の創作とされる「隅田川」（『新潮』、一九七一（昭和四六）・二）は、その形式や内容の連続性から、敗戦後の昭和二〇年代前半に発表された、いわゆる「「住吉」三部作」（あるいは「「反橋」三部作」、「反橋」（『別冊風雪』、一九四八（昭和二三）・一、初出題「手紙」）、「しぐれ」（『文芸往来』、一九四九（昭和二四）・一）、「住吉」（『個性』、一九四九（昭和二四）・四、初出題「住吉物語」）と合わせて連作として扱われてきた。[1] 当然、これらのテクストの関連性は否定しようがなく、冒頭に「あなたはどこにおいでなのでせうか。」（「隅田川」以外は末尾にも）という一文があるという形式上の一致だけでなく、以下のような記述からも明白である。

住吉物語では琴、隅田川では鉦鼓、どちらにも楽器が出て来まして二つとも物語にひびく役をするのですが、鉦鼓よりも琴になじみもあり、感傷も誘われやすい、そんなことどころではありません。琴には私の母があります。住吉物語を母から聞きましたころ、私たちは住吉に住んでいましたし、母は私の産みの親ではなく、私は母の姉の子であるという、それまで私の露知らぬ秘密を打ち明けられたのは、住吉神社の反橋の上でありました。

住吉物語の住吉には母の思い出があります。隅田川の隅田川の岸には娼婦の思い出があります。

右の引用において波線を付した部分が「反橋」、二重線が「しぐれ」、破線が「住吉」の物語内容を受けた部分であるが、一目で「隅田川」が三部作の総まとめ的なテクストであることがわかるであろう。

但し、「三部作」から二十年以上経過して書かれた「隅田川」の位置付けには慎重さが必要であろう。この点について、一つの立場としては、福永武彦が「今から思へば有終の美をなした作品で、「しぐれ」のふた子の娼婦と「反橋」「住吉」の姉妹である話者の二人の母とが見事に連結されて画竜点睛の趣きをなしてゐる。[2]」と述べ、森本護が「連作全体を「連続するひとつの物語」と規定した上で論を進めた。[3]」と述べているように、四つのテクストを並列的にとらえる観点がある。[4] また、「連作」の語り手「私」（行平）と「みづうみ」（『新潮』一九五四（昭

和二九）・一～一二）の銀平に「血脈」を見出し、「三部作」と「隅田川」の「懸隔を埋め」るものとして「みづうみ」を位置付ける原善[5]のように、二〇数年間の変遷を考慮に入れた位置付け方も見られる。これらも含め様々な立場が見られるが、ある程度の共通性として見られるのは、「三部作」からの二十数年間の間に熟成された川端の総決算的なテクストとして捉える視点であり、その評価の方向性はともかくとして、リニアな発展の到達点として扱われてきたことが多いように見受けられる。しかし、既存のテクストを引用すること、反復することは、たとえ自作であったとしても、例えばアントワーヌ・コンパニョンが引用について述べた「言表行為のない文面というものはない以上（略）、そしてテクストのシステムが、文面と言表行為を二つながら含む以上（略）二つのテクストは、仮にそれらの文面が同一と認められる場合であっても、それでも、言表行為にのみ起因する還元不可能な差異のうちに置かれているはずである。[6]」のような言葉を引くまでもなく、同じ言葉を別の場に置きなおすことによる意味作用の変化が起きているはずである。そこでは、以前のテクストには存在した意味作用の隠蔽や、新たな意味生成が見られるだろう。このような観点から、「三部作」を書き換えた、あるいは上書きしたテクストとして「隅田川」を捉えて行くことが本稿の目的となる。石川巧は「反橋」「しぐれ」「住吉」の三作に「同心円状をまわり続けるようならせん的構造」としての完結性を見、「隅田川」を「かつて一度完結させたはずの世界の外郭にもう一つの別の地層をかさねたもの」と捉えているが、[7]本稿の立場もこれに近い。但し、本稿ではらせんを横から見た時の高低差や地層を重ねた際の世界の変容の様子に注目するということになるだろうか。

また、川端をめぐる周囲の変化の問題も視野に入れる必要があるだろう。とくに一九六八（昭和四三）年十月十七日に川端がノーベル賞を受賞したことは、無視の出来ない影響があったはずである。川端の受賞は翌十八日の朝刊で各紙が一面トップで報じたが、「〝東と西のかけ橋　日本人の心の精髄表現〟」（『朝日新聞』）、「日本作家で初めて認められた〝叙情の美〟」（『毎日新聞』）、「〝日本人の心の神髄〟「雪国」「千羽鶴」「古都」を重要作品に　わが国で初の受賞」のような華々しい見出しのもとで、「日本的なまことに日本的な作家である。その川端文学が、いま日本語という障害を越えて正当な評価を得た」（『毎日新聞』一面）といった論調でこの出来事を祝福していた。各紙に掲載されたインタビューで川端はこの受賞を、三つの〝おかげ〟として表現していて、第一に「日本の伝統というものがあり、それを作品に書いたから」、第二に「翻訳者がよかったため」、第三に三島由紀夫をあげつつ、「受賞したからといって、いまさら、とくにどうということはありません。」（『朝日新聞』）「今後賞を看板にしたり、重荷に負いたくない」（『毎日新聞』）などと、この大きな出来事の自身への影響を否定している。しかし、実際はこの後創作的テクストは大幅に減り、随筆などにおいても受賞講演である「美しい日本の私」（一九六八（昭和四三）・一二、ストックホルムのスウェーデン・アカデミーにおいて）や、ハワイ大学における特別講演の記録である「美の存在と発見」（『毎日新聞』一九六九（昭和四四）・五・

三（朝）、二十（夕）など）のみならず、「ほろびぬ美」（『朝日新聞』一九六九（昭和四四）・四・二八朝）、「日本文学の美」（『毎日新聞』一九六九（昭和四四）・九・一七夕）など、明らかに受賞後の〈世間〉の期待に沿った文章が増加して行く。「夕日野」（『新潮』一九六九（昭和四四）・一）で披露されている自身による戯句「秋の野に鈴鳴らし行く人見えず」「夕日野に遠音さす鐘も秋深き」（いずれも「野」―「鈴」、「野」―「鐘」で「ノオベル」となる）などからは、受賞をめぐる周囲の期待に川端が順応していく様子がかいま見えるだろう。少なくとも受賞によって、川端の「日本的」なものに対するありかたがより純化していったとは言えそうである。この時、受賞後に書かれた「隅田川」もその文脈の延長線上にあるはずである。

二

ここまで四つのテクストの関連性を前提に話を進めてきたが、私は以前「住吉」を論じた際に「発表誌もまちまちでそれぞれが独立した小説として読めるこれらのテクストを「連作」として論じていくことには若干の慎重さが必要であろう。」として、「住吉」を単独で論じた。[8] それは、例えば「住吉」の全体の五分の三を占める引用などを「過重」などと軽視して、回想部分だけを対象として無前提にそれぞれのテクストにおける情報を結びつけて論ずるようなあり方への戒めであり、「若干の慎重さが必要」という立場は今でも変わらない。しかし、それは結びつけて考えてはならない、ということではない。

「三部作」は単行本『哀愁』（細川書店、一九四九）に収められるが、『哀愁』にはその他に戦中から戦後にかけて物故者となった文士たちへの追悼文群や東京裁判に関するテクスト群などが、表題作である随筆「哀愁」とともに収録されていて、目次ではそれらのテクスト群ごとに「＊」で区切られ、「＊」がゆるやかにテクストのまとまりをあらわす記号として機能している。その中でこの「三部作」は、随筆からだけでなく他の創作的なテクストからも分けられて、三作でひとつのまとまりとして扱われている。このことからも、冒頭で述べた内容や形式の問題も含め、これらのテクストの関連性を完全に無視することは不可能である。であれば、それぞれのテクストの独立性と関連性の両面を考慮しつつ論を進めていく必要がある。

本節では「隅田川」で起こる「三部作」の引用・反復による意味生成の前提として「反橋」「しぐれ」「住吉」について確認しておくことになるが、右に述べてきたような観点から、それは三作を無条件に接続して物語世界を一元的に構築するような方法ではなく、それぞれのテクストの「私」の認識法の共通性と変遷を概観するという方法で確認していきたい。

前述の拙論において論じたのは、「住吉」における『住吉物語』の引用行為と、それがもたらす「十七より下の少女を幾人かをかす」といった「悪心」の起源をめぐる「私」と「母」の「物語」の創造における「私」による試行錯誤と失敗であった。

「継子いぢめの話」の代表的なテクストである『住吉物語』の原本・古本はすでに失われていて、その引用は「私」が「つ

まらない」とする今本・諸異本から行わざるをえない。「私」は当初母が朗詠してくれた「母の住吉物語」の美しさのようなものを想起するために『住吉物語』の引用を繰り返すのであるが、そのたびに「母の住吉物語」は超越的な位置から、原本・古本、今本・諸異本と重ねられる対象が推移していくことにより位置付けが低下していく。引用が繰り返される中で、当初は地の文からの独立性が保持されていた引用文は、次第に地の文に融解されてゆくが、それは「母の住吉物語」も含む『住吉物語』の総体が「私」の中に取り込まれたことを意味し、この操作の結果「私」が『住吉物語』を継母―継子の物語とは別の次元から捉えることを可能にしている。「三部作」に共通する点として、古典や古美術を語りのいま・ここから語る前半部と、それと関連させて過去を想起する後半部からなるという大きな構造があるが、右のように『住吉物語』をとりこむことにより、「私」は『住吉物語』を母の美しさを想起させるものではなく、自らの起源としうる「悪心」の芽生えた時点に関わる回想と結びつけて語ることができるようになるのである。

回想で語られるのは、「私」が盲目である琴の師匠の前で、母に琴爪で背中を書いてもらったというエピソードであるが、ここでは琴の師匠が『住吉物語』で姫を盗み出そうとするみにくい老人と重ねあわされている。それは母を姫に見立てているということを意味する。すなわち、「私」―母の関係を『住吉物語』に投影させる際に、継母―継子の関係から主人公―姫の関係に読みかえるものであり、この点でここでの回想は「悪心」の芽生えを母に見出していくためのものだといえる。その時、「住吉」は『住吉物語』を引用するという行為を梃子にして、現状の「悪心」の原因を母に求めていく形で自らの起源の創造を試みる「私」を描いたテクストといえる。[9] しかし、この試みは、琴爪でさらに足を掻いてもらうよう要求した際に拒否されたことにより完遂されない。この時の母の「このお琴はお姉さんのかたみよ。行平ちゃんのお母さんじゃないの。」という言葉により、「私」は母に琴爪で足を掻いてもらえなかったと同時に、これ以後はエピソードについては何も語られずにテクストが閉じられていく。「私」には「母の姉」としか呼ばれない実の母は、しかし本当の起源となりえてしまう存在であり、それゆえにここまで行われた起源創造の試みは挫折してしまうのである。

これを念頭に置いたとき、「三部作」に共通なあり方として、自ら幻想や起源を作り上げるが、それが挫折していく物語として読むことができる。三つのテクストの差異も含め、そのことを確認していこう。

「反橋」での「私」の現状認識は「汚辱と悪逆と傷枯の生涯の果て」と表現されている。但し、「住吉」における「十七より下の少女を幾人かをかす」といったような具体的なことは提示されず、抽象的な表現にとどまっている。しかし、多くの古美術品に触れながら語り進められていくこのテクストにおいて、この現状認識と古美術の受容とのかかわりを述べている、次のような記述には十分注意が払われるべきであろう。

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。さうでない時の自分は汚辱と悪逆と傷枯の生涯の果て、死のなかから微かに死にさからつてゐたに過ぎなかつたやうな思ひもいたします。

美術品では古いものを見るたびに人間が過去へ失つて来た多くのもの、現在は失はれてゐる多くのものを知るのでありますが、それを見てゐるあひだは過去へ失つた人間の生命がよみがへつて自分のうちに流れるやうな思ひもいたします。もつともやぶれおとろへた私の心ではかねてから過去と現在と未来との差別がはつきりしないのでありますけれども、これはまた別の話でありませう。

「私」が住吉の宿で見た、亡き友人須山によって「仏は常にいませども現ならぬぞ哀れなる、人の音せぬ暁にほのかに夢に見え給ふ」という梁塵秘抄の歌が書かれた色紙からはじまり、霊華、大雅、スウチンなどの古美術などに言及した後で語られるのが右の引用である。「汚辱と悪逆と傷枯の生涯の果て」という現状認識は、「死のなかから微かに死にさからつてゐた」と言い換えられているが、このようなほぼ死んでいる状態の自分が古美術を見ている時だけ生につながる＝死にさからうということになる。この抽象的な「死」は、「汚辱と悪逆の傷枯の生涯」を送ってきた結果として何も残っていない空洞になってしまったという「私」の自己認識として捉えることが可能であろう。「私」にとって古美術を見ることは、古美術の上に関わってきたが歴史の狭間に消えて行った人やことを幻視し、その失われた「人間の生命」を自らの空洞に流し込むことによって埋め、自我を保つ方策として把握されている。

「私」はこの先も「玉堂の東雲篩雪」や「常徳院義尚の歌切」、「実隆の自詠自筆の住吉法楽百首と三十六歌仙の色紙」など数多くの古美術に触れていく。言及する対象に関して「住吉」との差異は明確で、「住吉」では原本が失われた『住吉物語』のテクストそのものをその流動性も含めて対象にしていくことになるのに対し、この「反橋」では和歌の引用なども歌切や色紙、あるいは自らが揮毫したものといった、目の前に定着した形として存在するもののみを対象にしていた[10]。

しかし、対象を自らの文脈に引きつけて解釈していこうとする手つきには共通性がある。「反橋」においては、自らのゆかりの地である〈住吉〉と結びつけようとするあり方である。それは例えば霊華の月の桂の絵を床にかけてみたという場面での次のような記述からも容易に判断できるであろう。

桂の君は住吉に縁がないでせうけれども、霊華の歌神といふ絵は、

あまくだりあらひと神のあひおひを思へば久し住吉の松

など住吉の松の歌が四首も書きこんでありますが、霊華のことですから歌神も桂の君もまあ似たような王朝風の美女が描かれてをりますので、月の桂を床にかけてみたのであります。

「住吉に縁がない」という桂の君からも、〈住吉〉と関係のある霊華の他の絵を想起することにより、「まあ似たやうな王朝風の美女が描かれておりますので」というようなかなり強引な形で〈住吉〉と結びつけている。他にも「ここで私はまた強ひ

てこじつければ住吉との縁につながることを思ひ出しまして、常徳院義尚の歌切を机の上においてみました。」などという記述が見られることや、実隆の色紙の一つが「住吉法楽百首」であることも含め、古美術を語りながら〈住吉〉を引き出そうとしていることは明白であろう。

この時、古美術と係わることが、抽象的な「死」の状態にある「私」の空洞を埋めることであったことと接続させて考えると、「私」が「微かに死にさから」うということと〈住吉〉というトポスに結びつく「私」の物語との間には不可分な関係があったということになるだろう。事実、続く回想部分では〈住吉〉にまつわる「私」と「母」の物語が語られることになる。

霊華の月の桂からも義尚の歌切からも、なぜ私は強いて住吉を思ひ出したりするのでありませうか。私は住吉へ行つてはならない人間だからでありませう。

私が五つの時に住吉神社の反橋を渡つたことがあるかないか、それが私には夢やゆめうつつや夢とわかぬかなであります。

右の引用の二段落目からが回想部分であるが、「住吉」が語り現在と回想を行き来しながら最終的に琴爪のエピソードへとたどり着いたのと異なり、「反橋」は「三部作」の中で最も明確に古美術を「いま・ここ」から語る部分から回想部分へと直線的に流れ込んでいる。ここで語られるのは、「私」が五つの時に母に住吉神社へ連れて行かれた際の、「私」にとって「おそろしく高くまたその反りがくうつとふくらんで迫つて来たように」と記憶されている反橋をめぐるエピソードである。「この橋を渡れたら、いいお話を聞かせてあげるわね。」という母の言葉に対応して「橋の頂上で得意の絶頂」であった「私」に、自身は「ほんたうの母」ではなく、「私」は「母の姉の子」であり、その「ほんたうの母はこのあひだ死んだ」と母が伝えたという出来事の記憶がこのエピソードの中心である。

これを受けて「私」は、「私の生涯はこの時に狂つたのでありました。」と述べ、狂った要因を「私の出生が尋常なものではあるまい、生みの母の死が自然なものではあるまいと、やがて疑ひ出すやうになりましたのもしかたのないことでありました。」と自分の出生の不自然さの可能性への疑義が生じたことに求めている。狂ってしまった生涯とは、「汚辱と悪逆と傷枯の生涯」であることは明白であるので、このエピソードはそのような生涯を送ってきた起源を母の告白に求めるためのものということになり、古美術を強引に〈住吉〉と結びつけ語って来たのは、起源として設定するためにこのエピソードを引き出すためであったと言えるだろう。さらに言えばそれは、自らが「汚辱と悪逆と傷枯の生涯」を送ってきてしまったことの責任を母に求めることによって回避するという形での、「微かに死にさから」う行為であった、と捉えるべきであろう。

但し、五つの頃の記憶のみに依る起源の設定は、その土台からして脆いと言わざるをえない。事実「私」は回想において「ひとりでのぼれたやうに思つてゐますが、しかし母が手を引つぱつてくれたか抱き助けてくれたかがほんたうであつたやうにも思ひます。」「反橋の頂上でそのやうな話をするのはあまりに芝居がかつてゐるように思はれます。」「私の妄想が描き出し

た夢であるのかもしれません。」などと、幾度もこのエピソードに対しての記憶のあいまいさ—事実性の薄さ—を認識する言葉をつぶやいている。「私」はこの回想のあとで、語り現在に近い時点で再び住吉神社の反橋を訪れた際のことを記す。ここで「私」が反橋を目にした時のことは「遠くから見る反橋は意外に大きくて、五つの弱虫の私が渡れさうには見えませんでしたが、近づいてみて笑い出してしまひました。橋の両側に足をかける穴がいくつもあけてありました。」というもので、これにより「私」は「腑抜けのやうになつて反橋の前にぼんやり立つ」という状態になっている。この足場の穴に関して「私」は「少し遠くて五つの子供の足ではとどきさうにもありません。」と、その足場の存在が自らが当時反橋の頂上に立てたことの種明かしのようなものになることを拒否するが、しかしそれは同時に反橋に上ったこと自体を否定しかねない発言となってしまう。[11] その結果最終的に「遠いかなしみとおとろへとで目先が暗くなりさうなのをどうすることも出来ませんでした。」という状態のまま、「あなたはどこへ」以下の言葉とともにテクストは閉じられていく。この最終的な状態は、古美術を通して「微かに死にさから」うということの失敗の結果として、自らの空洞をくらやみとしてしか埋めることが出来なくなったということになるだろう。それは、あいまいな記憶によってかろうじて創ろうとした起源が、反橋の足場の穴というただ一つの確固たる存在がつきつけられることによって脆くも崩されたということになる。また、この失敗は古美術の上に失われた人やことを幻視し、強引に〈住吉〉と結びつけた「私」の認識法の失敗をも意味する。実体として存在する古美術の前では、幻視もその存在に制限されることになるはずである。

次に、「三部作」の真ん中に位置する「しぐれ」についても確認しておこう。回想部分の話題の中心が母をめぐるものであった「反橋」「住吉」とは異質であるこのテクストにおいて、「反橋」における「汚辱と悪逆と傷枯の生涯」や「住吉」における「悪心」に該当する、いわば自らの生を後ろ向きに捉えるようなキーワードとしては、「精神の麻痺」が挙げられる。但し、このキーワードが語られる位相には注意が必要である。「反橋」や「住吉」におけるキーワードが語り現在のものであったのに対し、「しぐれ」における「精神の麻痺」は回想時における「私」の自己把握としてある。確かに、回想自体が語り現在から語り直されたものではあるが、それでも少なくとも無条件に同一平面に置くことは出来ないはずである。

回想部分のエピソードは、亡き友人須山と買いなじんでいた双生児の娼婦をめぐるもので、ある雷の鳴る夜に「一人の女は雷がきらひだといふことで、一人の女だけで私達を送つて出」たという出来事に端を発している。雷に対して双子が別々の行動を取ることを「雷が二人を区別した」ととらえ、「私」は「二人いつしよに生れておいて、いまさら一人が雷をきらひだと言つてもはじまらんね。」と口走り、須山も「雷におどろいて、女狐がしつぽを出したやうなものだ。しかしお前、一人で生まれて来るところをどうして二人で生れて来たんだ。」と言っているように、須山と「私」は双子の娼婦の同一性にこだわ

りを見せている。このことが「精神の麻痺」に結びついているのだが、それは次のように記述されている。

二人で一人、一人で二人のやうな、このめづらしい娼婦には官能の刺激ばかりでなしに精神の麻痺がありましたが、それがさめた後の今は須山と私とはお互ひの憎しみをかくすやうに顔をそむけあひ女をなかにして歩くのでありました。

双子の娼婦が「二人で一人、一人で二人のやう」[12]であることに「精神の麻痺」を見ていた当時の「私」が描かれているが、それが何故なのかまでは言及されていない。しかし、雷をこわがるか否かという些細な差異にもこだわりを見せた「私」の反応を考慮すれば、本来個別に生きているはずの双子を完全に同一なものとみなし、須山と同時に同一の存在を「買う」、すなわち同時に同じ対象と交わるという状況への背徳的な意味での「麻痺」と捉えるべきであろう。それは当然「私」（と須山）の幻想であり、ゆえに雷により双子が差異化されるだけで、「お互いの憎しみをかくすやうに顔をそむけ」るほどにさめてしまう。

先ほども述べたように、「精神の麻痺」は回想時における自己把握であり、「反橋」における「汚辱と悪逆と傷枯の生涯」や「住吉」における「悪心」がそれらへの責任を回避したい過去のあり様であったのと異なり、回想時における遊ぶ理由の、つまりは欲望の中心であった。それは、双生児の娼婦の家の帰りにときどき行われていたという「君は今日のやうに堕落したことがあるかい。」という須山の問いかけに「あるさ。生れる時からだ。」と答えていたというやりとりにも結び付く。「私」は、この遊びを「堕落」ととらえる須山の認識を共有しながらそれを自らの出生に結びつけ（但し出生にまつわる内実は「しぐれ」ではこれ以上のことは触れられていない）、その「堕落」に幾度も身をゆだねているということになる。別の角度から見れば、「堕落」と捉えられる遊びを幾度も繰り返している自らへの言い訳として、自身の出生による宿命かのように捉えていたといえる。もちろんその前提には双子を同一視する幻想としての「精神の麻痺」があったことは言うまでもない。そしてそれは雷を怖がるか否かのような小さな差異でも覚めるようなものであった。創られた幻想が、幻想に抵触する事実の存在によって崩されるあり方は、ここまで見て来た「反橋」や「住吉」とも共通することであるが、つぎのような「しぐれ」のほぼ末尾に当たる部分にも関連してくる。

須山がなくなつてからも私はふた子のところへ行つたことがあります。須山の死の話をいたしますと二人とも悲しんで見せましたが、一人の女の目からだけ二粒三粒涙がこぼれました。須山がよけいに遊んだ方の女であるのか、私はよく見分けがつきませんでした。須山と二人で行つた時ほどおもしろくもありませんでした。

しぐれの後の月夜に私は合掌する使徒の手を見ながらつまらぬことを思ひ出しました。

ここでは涙が双子を差異化していると同時に、幻想を共有していた須山の不在もあわせて、「私」は昔ほど楽しめていないが、須山の生前におけるこの遊びの中心が「精神の麻痺」とい

う幻想をもとにしていたのであれば、当然の帰結であろう。引用の後は、「あなたはどこにおいでなのでせうか。」と続いてテクストが閉じられていくことになるが、つまりここまでみてきたような回想が「反橋」のように語り現在から検証されることもなく、過去にあった思い出として放置されたままとなっている。ゆえに、「しぐれ」のみから、これ以上このエピソードが語られたことを意味づけるのは容易ではない。ただ、「反橋」との連続性を視野に入れた時に、ここでの回想を「汚辱と悪逆と傷枯の生涯」の具体的な一場面として捉えることも可能である。「反橋」との関連性を考えるためにも、まず回想に至るまでの前半部を確認しておこう。

先の引用にあったように合掌する使徒の手から「私」が回想部を想起したのは、雷のエピソードが須山の手を「私」が最後に見た出来事であったゆえだが、この使徒の手に行きつくまでの道筋は「反橋」ほど単純ではない。簡単に経過を確認していくと、「私」が「寝つきのわるい枕で思ひ出してつぶやいてみることも」あるという釈迦の言葉の引用からはじまり、「四十年の習はし」となった不眠症や睡眠不足の中で、しぐれが来た「昨日」の夜に、しぐれは「私を古い日本のかなしみに引きいれるもの」なので「それをまぎらはそうと、しぐれの詩人と言はれる宗祇の連歌など拾ひ読みして」いたということから、その宗祇にも言及した芭蕉の「西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の絵における、利休が茶における、その貫道するものは一なり」という『笈の小文』の序文の言葉や「旅人とわが名呼ばれん初しぐれ」という一つ目の句などについて述べ、「五十一歳で旅に死んだ芭蕉と八十二歳で旅に死んだ宗祇」という連想から『宗祇終焉記』が引用されていく。この引用中の「ただ今の夢に定家卿にあひたてまつりし」という言葉に反応した「私」は、夢に関する慈鎮和尚の御詠などにも触れながら、自身が見た夢について語りはじめる。「私」は二枚のデッサンを見ていて、一枚は黒田清輝が描いた明治天皇の手のデッサンで「きびしい絵」、もう一枚は大正時代の洋画家が描いた大正天皇の手のデッサンで「やはらかい絵」で、この二つを見比べて「私」は「明治と大正の時代の象徴のやうに感じる胸の痛さ」で夢からさめる。さめて考えて見ると「黒田清輝の手だけのデッサンなど見たためしは」なく「そのきびしさは黒田の画風とは似つかぬもの」であったことから、その手の絵は「アルブレヒト・デュウラアの手のデッサンのやうに思へました」とされ、そこから「私はふと友人須山の手を思ひ出しました。そうでした、この使徒の手は須山の手に似ております。」という形で、須山との回想場面につながっていくことになる。しぐれから旅→夢→手と古典テクストや美術品に触れながら連想ゲームのように回想が引きだされる「しぐれ」の前半部には、古美術をひたすら〈住吉〉という場に結びつけようとしていた「反橋」にはない複雑さがあることは確認できるであろう。しかし、「住吉」のように同一テクストの意味付けを変えていくような奥行きはない。どちらかと言えば表面的な形で、言及する対象から二種類の特徴を取り出し、その間を横滑りさせることによって連想を生み、次の対象に移るという語り方がなされていた。

このように語られた前半部を意味づける際に重要な点として、「古い日本のかなしみに引きいれる」ものとされていたしぐれにまじって落葉の音が聞こえるということをめぐる、「私」の一連の言動が挙げられる。この落葉の音は、状況から鑑みて「幻の音」であろうと推測されながらも、「この幻の落葉の音は私の遠い過去からでも聞こえて来るやうに思つた」ゆえに「寒け」がしたと、自らの現状のあり方と関連付けてとらえている。「遠い過去」とは直前にある「古い日本のかなしみ」と結びつくようなものとして考えることができ、事実、直後に芭蕉や宗祇に触れられていくことになるが、「寒け」がしたということも念頭に置けば、同時に、回想部分で語られることになるような「堕落」に導いた自らの出生の問題でもあるだろう。この「遠い過去」の意味の二重性は「反橋」において古美術を見ることが「微かに死にさから」うことと結びついていたことも重なってくる。

この幻の落葉の音は、手のデッサンの夢がやぶれ、その夢が現実における事実からありえないということが語られた後で、「気づいてみるとしぐれの音はやんでゐました。」「さきほどの落葉の音はやはりしぐれの音の聞きちがひだつたのでありませうか。」と「私」の耳から消えていく。夢からさめると同時に落葉の音の幻からさめた「私」は、先に見たようにこの後の回想で「二人で一人、一人で二人のやう」という幻想化が失敗に終わった過去の出来事を「思ひ出」として語っていく。その意味で「しぐれ」は幻からさめるということにより「反橋」的な強引な幻視をも含めて「思ひ出」としてリセットするテクストといえる。その地点から古典テクスト自体への書き換えに踏み込む「住吉」における試みが行われるに至ったが、それも前に見たように紙一重のところで失敗に終わっていた。

ここまでの整理・分析を前提として「三部作」を大きく見た時に、語り現在の「汚辱と悪逆と傷枯の生涯」を生きてきた「私」による自己正当化のために行われるべき古美術や古典への恣意的な解釈をめぐって、常に現実がつきつける事実によって崩される危険性といかに向き合うかという試行錯誤や葛藤が、三作の古美術・古典への「私」の向きあい方の変遷として表われていたということにでもなるだろう。もちろん、そこにはかつて拙論に述べたような、起源の立ち上げへの志向が、「日本」を立ち上げる形と相似形であることにより、「日本回帰」的な読みを誘引するテクスト群であるというあり方が含まれている[13]ということを言い添えておく。

三

本節では、前節で確認した「三部作」のあり方を前提としたとき、二十数年の後に発表された「隅田川」をどのように位置付けることができるのか、考察していきたい。

「隅田川」の冒頭は次のようになっている。

あなたはどこにおいでなのでしょうか。
あれは我が子か、母にてましますかと、たがいに手を取りかわせば、また消え消えとなりゆけば、いよいよ思ひはます鏡、面影も幻も見えつ隠れつするほどに、東雲の空もほのぼのと明けゆけば跡絶えて、我が子と見えしは塚の上

の草茫々として、ただ、しるしばかりの浅茅が原となるこそあはれなりけれ。

住吉物語の継子いじめの話とおなじように隅田川の話も、幼いころ、母が聞かせてくれた話の一つでありました。うちにある奈良絵本の住吉物語を見せながらとはちがって、隅田川は絵本もなく謡本も見せないで母は話しました。

謡曲では、人商人に都からかどわかされて来た梅若丸という子が病い重つて隅田川の岸に捨てられて死ぬ時のさまを、（略）

しかし、涙を落としてよう立ちあがれない女がいました。これが梅若丸の母でした。狂女です。渡守はあわれんで狂女を塚のほとりへつれてゆきますと、狂女は、さりとては人々、この土をかへして今一度、この世の姿を母に見せさせ候へや、と今はかいなき嘆きよう、母は余りの悲しさに、念仏さへ申さずして、ただひれふして泣きゐたり。渡守は、うたてやな、余の人多くましますとも、母の弔ひ給はんをこそ、亡者も喜び給ふべけれ、と狂女に鉦鼓を渡します。母がその鉦鼓をとりあげて、南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏ととなえますと、塚の下から子方の声がありまして、南無阿弥陀仏の唱応であります。なうなう今の念仏の内に、まさしく、我子の声の聞え候。この塚のなかにありげに候よ。

そうして、あれは我が子か、母にてましますかと、たがひに手を取りかはせば、また消え消えとなりゆけば、いよいよ思ひはます鏡、面影も幻も見えつ隠れつする、のであります。（傍線三浦、以下同じ）

これは謡曲「隅田川」からの引用で、「住吉」における「奈良絵本の住吉物語を見せながら」の『住吉物語』と同様に、「私」が幼いころに母が聞かせてくれた話として引用されている。ここで注目したいのは、その引用の仕方そのものである。参考として「しぐれ」「住吉」における引用を見ておこう（古美術が中心に語られていた「反橋」においては和歌が引用されている程度）。

宗祇終焉記に、明くれば箱根山の麓、湯本といふ所に着きしに、道のほどより少し心よげにて、湯漬など食ひ、物語うちしてまどろまれぬ。（略）ただ今の夢に定家卿にあひたてまつりしと言ひて、（略）ともし火の消ゆるやうにして息も絶えぬ、と宗長は書いてをりますが、（後略）（「しぐれ」）

夢をたよりに姫をたずねてゆく少将は、ならはぬ旅なれば、藁ぐつにあたりて白く美しき御足より血あへて、ようやく住吉にたどり着き、松の落葉拾う童に教えられた京の尼上の家をさがしわびていると、さらぬだに旅の空は悲しきに、夕波千鳥あはれに鳴き渡り、岸の松風ものさびしき空にたぐひて、琴の音ほのかに聞えたり。（「住吉」）

ここでは引用の形態を見ることが主眼なので文脈を無視して引用しているが、「しぐれ」では、引用の形態としてはかぎ括弧こそないものの、一般的な直接話法に近い。先に見たように、ここではこの引用を通して話題の対象が旅から夢へと切り

替えることが出来ればよかったので、旅先での宗祇の終焉とその時に定家の夢を見たことが表層から読み取ることが出来れば、少なくとも回想へと向かう連想ゲーム的な語りのレベルにおいては十分であった。一方、「住吉」で取り上げた引用は、傍線を引いた部分が『住吉物語』本文中の言葉でそれ以外が「私」による翻訳的な地の文であるが[14]、これは先に引用文が地の文に融解していくと述べた最終的な形態で、「母の住吉物語」を含めた『住吉物語』を「私」の文脈に引き込んでいくための試行錯誤や葛藤の先にあった、一つの到達点としてのあり方であった。これが試行錯誤の結果であることは「住吉」冒頭の長歌が「しぐれ」同様に直接話法による引用であったことからも確認できる。

もう一度「隅田川」の冒頭に目を戻せば（傍線に関しては「住吉」の場合に同じ[15]）、「あなたはどこに」に続く段落では直接話法的引用がなされながらも、「謡曲では」以下は「住吉」に見られるような引用が行われ、引用最後の段落で「あれは我が子か」以下の二行目からと同じ文言に戻っている。つまり「三部作」における試行錯誤や葛藤はここでは初めから容易に乗り越えられた地点からはじまっているのである。この引用のあり方は、謡曲「隅田川」と『住吉物語』の優劣をめぐって「話そのもののあはれといふことでも、住吉物語は隅田川の簡潔哀切には遠くおよばないでせう。」と一般的な文学史的価値観から謡曲「隅田川」に軍配を上げながらも、「けれども不思議です。幼い私に聞かせてくれました母の話では、隅田川よりも住吉物語の方が心にしみたやうに思はれます。幼い時にもたしかにさういふ印象のやうでありましたし、後年思ひ出してみても明らかにさういふ印象であります。なぜでせうか。」と「私」自身のそれとは別の価値基準から正反対の判断を示していることとも関連している。「住吉」においては「今に伝はる住吉物語は鎌倉時代に下つてから、その名を襲ひて作れりしなるべし、とも考へられてゐて、いまさらつまらなさにおどろくまでもないのでありませう。ただ私は母の思ひ出があるためにこの物語に幻滅するのがつらかつたのでありませう。」や「私にとつては幼い日母に聞きました住吉物語と成人して読みました住吉物語との差異の方が痛切なのでありました。」のように文学史的価値と「私」の中の「母の住吉物語」の価値との齟齬に葛藤し、それが引用の形態の変化やその変化がもたらす『住吉物語』の読み換えなどに結びついていたのに対し、ここでは最早正反対であることに少しの障害も感じていない。

これに続いて本稿冒頭付近で掲げた引用に見られるような、「三部作」を総合する視点が提示されることになる。その際に例えば反橋の上に立ったことが確定的な事実のように語られていて、幻想を破った「足場の穴」についてはなかったことにされていることに見られるように、「私」が見ている幻想を揺るがしかねない〈雑音〉をシャットアウトする姿勢が示されているともいえる。この後すぐに、本稿では「後半部分」と呼んできた回想部分に流れ込んでいくことになるが、「隅田川」における回想は、右に見て来たような引用のあり方や文学史的価値観への態度を伴って宣言されているような、どちらかといえば閉鎖的なものとしてとらえるべきであろう。

後半部分は、大きく分けて老年期・青年期・幼少期の三つの時点の回想が時をさかのぼるような形で並置されている。

老年期の回想は、「昨日」「ラヂオ放送のための街頭録音」で「マイクロホン」を向けられた際の出来事を描写したものである。

「季節の感じを、ひとことふたことで言つて下さい。」
「若い子と心中したいです。」
「心中？　女と死ぬことですね。老人の秋のさびしさですか。」
「咳をしても一人。」
「なんと言ひました。」
「俳句史上最も短い句ださうです。」

ここで唐突にあらわれる「若い子と心中したいです。」や「咳をしても一人。」という尾崎放哉の句などからは様々な憶測的な読みによる意味づけがなされてきたが、本稿の文脈に沿った時に注目すべきなのは、会話のかみあわなさであろう。〈雑音〉をシャットアウトすることに開き直った語り現在の立ち位置に、このディスコミュニケーションなあり方は重なっている。老年期の回想では右の引用に続いて、脈絡もなく田舎の宿の人との虫の声に関するあたりさわりのない会話が描写されたあと、「人はつまらぬ問ひや答へをしてゐることが多いのでありませうか。」と総括して、突然青年期の回想へと話題が転換している。「三部作」の話題の対象の転換が、一見自由連想的にみえながらも、それぞれのテクストにおいて独自のルールに従って行われていたのは「二」で確認したが[16]、ここでは完全に「私」自身のペースのみで進められているのも、前半部分で提示された「私」のあり方のあらわれといえるだろう。だが、より重要なのは、語り現在の立ち位置から「人はつまらぬ問ひや答へをしてゐることが多いのでありませうか。」と述べていることであろう。まさに「三部作」こそが「あなたはどこにおいでなのでせうか。」という「問ひ」ではじまり、同じ「問ひ」で閉じられるテクストであり、テクスト自体がその「問ひ」に対する「答へ」をひねり出そうとする試行錯誤であった。であれば、「隅田川」は「三部作」における一連の葛藤を、老年の身である位置から「つまらぬ」ものとして葬り去るテクストとして位置付けられそうである。それは、「三部作」とは異なって末尾で「問ひ」がなくなり、「それも今はむかしとなりました。」と閉じられて行くことも通底するであろう。

青年期の回想は「しぐれ」に登場した娼婦に須山が名を訪ねると二人とも「たき子」であったというエピソードから語られる。これを受けて「私」は次のように述べている。

双生児の娘がいくらそつくりだとしても、二人ともにまじはりまで重ねてみれば、どこかに微妙なちがひはありませう。たしかにあつたはずと、後からは思つてみるやうになりました。もうふたごの娘に会ふのをやめてからです。その時もう須山は死んでゐました。

それを私も須山もが、二人の娘のどちらがどちらともわからなくなつてゐた、二人で一人、一人で二人のやうであつたのは、虚構の逸楽、堕落の麻痺によることでありましたでせう。しかし、逸楽と麻痺とから愕然と覚める一瞬も

ありました。娘が私の背なかの肌を爪で掻いた時です。

「二人で一人、一人で二人」を受けた「虚構の逸楽、堕落の麻痺」とは、「しぐれ」で確認した「精神の麻痺」と重なる言葉である。しかし、はじめから「二人で一人、一人で二人」を「虚構」とみとめ、それが当時「逸楽」をもたらしており、その「逸楽」に身をまかせて「堕落」した状態にあったこと自体を「麻痺」であるとしていると読めるこの微妙な言い換えを、「しぐれ」では「二人で一人、一人で二人」と「虚構」化すること自体を「精神の麻痺」としていたこと、つまり「麻痺」の表現する対象がすり替わっていることを考慮に入れずに、同一視してはならないだろう。ここでは「しぐれ」がテクストを通して幻想化＝虚構化の失敗を過去の「思ひ出」として行った一連の過程はなかったことにされ、須山の死後に「ふたごの娘に会ふのをやめてから」二人に「どこかに微妙なちがひはあ」ったと「思つてみるやうにな」ったという、「私」による一方的な決めつけが優先されている。その上で、「逸楽」と「麻痺」から「覚める一瞬」の例として、「娘が私の背なかの肌を爪で掻いた時」が挙げられ、続いて、かつて母に琴爪で背を掻いてもらったという「住吉」の回想の中心をなしていたことが結びつけられていく。「三部作」の時点では関連性が明示されていなかった「しぐれ」と「住吉」のエピソードがこのように容易に結びつけられているのは、「三部作」のそれぞれのテクストの個別的な特質を雑音として排除しえたからだといえるだろう。この「私」の認識のあり方は、幼少期に関する最後の回想における「三部作」の統合の方向性に大きく影響している。

幼少期の回想は、母に「母の姉」＝「産みの母」が似ているのか知りたいと思った「私」が写真を探しつづけていたということを端緒としている。みつからない「産みの母」の写真をめぐる「私」と母とのやりとりは最終的に次のような描写に行きつく。

「行平ちゃん（「私」のこと：三浦注）もお姉さんには似てゐないわ。行平ちゃんは、お父さまの方に似てゐるわね。さうでさう。」

母は嘘を言つてゐます。私が父に似てゐないのは、幼いながら知つてゐました。私は父よりもむしろ母、育ての母に似てゐると思つてゐました。さうすると産みの母は育ての母に似てゐるといふことにならないでせうか。（略）。さうして、時どきは、産みの母の面影を育ての母に見るといふよりも、二人の母はそつくりの姿、二人が一人と思ふこともあるやうになりました。

そんな私がまつたくそつくりの双生児の娼婦にめぐりあふ日があつたのでありました。それも今はむかしとなりました。

母の言葉を「嘘」と断定する「私」は、自身が父よりも「育ての母」に似ていると「思つてゐ」たという自らの感覚のみを基準として、「産みの母」と「育ての母」を重ねていく。「二人の母はそつくりの姿、二人が一人と思ふこともあるやうになりました。」という把握に、「住吉」で二人が明確に別個の存在として認識されていたゆえの起源創造の試みの失敗の影は全くなく、「二人で一人」という「しぐれ」のキーワードによって自

らの起源の問題は何事もなかったかのように乗り越えられている。さらに、続いて「そんな私がまったくそつくりの双生児の娼婦にめぐりあふ日があつたのでありました。」と「二人の母」の延長線上に「しぐれ」の物語が置かれている。母に関する物語であった「反橋」「住吉」と双生児の娼婦に関する物語であった「しぐれ」は、ここに至って、テクスト内容のレベルとしてははじめて一連の物語として同一平面に置かれることになる。同一平面に置くということは、「三部作」それぞれのテクストが持っていた試行錯誤や葛藤といった動的な面が排除され、静的なひとまとまりの物語として定着させられたということになるだろう。その意味で「問ひ」が消された「それも今はむかしとなりました。」という結びは、「三部作」の葛藤などをなつかしい思い出という静態として定着させるものであった。しかも、語り現在の古典への言及から回想へと入っていくという大きな構造から、エピソードの共通性、そして「精神の麻痺」と「虚構の逸楽、堕落の麻痺」とのかかわりなどに見られた語彙のレベルに至るまで、「三部作」の要素を地味にずらしながらも反復することにより、あたかもはじめから「隅田川」が提示するような一連の物語であったかのように、周到に上書きされているのである。

四

「三部作」は、評価の方向性の差異はあるものの、「哀愁」（『社会』一九四七（昭和二二）・一〇）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。」に代表される「日本回帰」の文脈と関連付けてとらえられてきた。松原知生は、古美術を中心として戦後の川端文学について論じる中で、随筆等における一連の川端の発言を参照して「彼はその「残生」における自らの作家活動を、主体的で能動的な自己表現＝表象としてではなく、「日本の美の伝統のあらはれ」（「独影自命」33：269）として捉えることになる。そこでは彼自身の主体性は抹消され、その文体と身体は、日本古来の「あはれ」や「かなしみ」が受動的＝受難的に現前し露呈する、それ自体としては空虚な媒体と化すのである。[17]」（傍点原文）と述べている。しかし、このような随筆的言説における宣言とはうらはらに、創作テクストにおける実践においては、むしろ過剰に「私」を語っていたのはここまで見て来た通りである。それでも、敗戦直後の随筆などでは、今後テクスト自体に関してのより深い精査が必要であるものの、表面的なレベルにおいては「回帰」に近い表現が多く行われていたことも確かである。この時、ノーベル賞後の次のような言説は、川端の「日本」にまつわるあり方に関して、敗戦後とノーベル賞後の間には単純に一貫性があるとは言い切れないものがあることを示しているのではないか。

今日の文学を読みます時にも、千年あるひは千二百年以来の日本の古典、伝統が、わたくしのうちになんとなくただよつてゐるやうな気のすることがあります。（略）千年、千二百年前に、今日に劣らぬ、むしろ今日よりすぐれた文学、詩や散文をわたくしたちが持つてゐることは、わたくしたちが今日の文学を創造するのにも鑑賞するのにも、表

に立つ助け、あるひは裏にひそむ力になつてゐることは疑へません。日本の古典、伝統をよく知つた上で、それを否定、排除しようとしてもです。それをよく知らなくて無関心に近いとしてもです。（「日本文学の美」（『毎日新聞』一九六九（昭和四四）・九・一七夕）

排除しようとしても無関心であっても「わたしたち」の内部には「日本の古典、伝統」が存在するゆえに、「文学を創造するのにも鑑賞するのにも」表に裏に自然と影響を与えているという、ここで語られているいささか血縁・地縁による決定論的な人間観のもとでは、「私が語る」ということ自体が「日本」が／を語るということとイコールとなっている。ここではすでに主体性の抹消といった事態とは無縁である。ここに、「問ひや答へ」を「つまらぬ」ものとして雑音を排除することに開き直り、「私」のペースで語っていた「隅田川」のあり方を重ねることは可能であろう。「隅田川」は「三部作」を上書きすることでそこにあった様々な葛藤などを飲み込みつつ、「私」＝「日本」を表現したテクストであり、ノーベル賞後の川端が周囲の期待に沿って本当に「日本人の心の神髄」や「叙情の美」を描く「日本の作家」になってしまったことのあらわれとして位置付けることができるであろう。

注

（1）これらのテクスト群に関する呼称に関して、「反橋」「住吉」のどちらを冠するか、「三部作」「連作」の腑分けの問題など、多くの論者によって議論が展開されてきたが、本稿においてこれらにこだわりはない。便宜的に、「反橋」「しぐれ」「住吉」を指す場合を「三部作」、「隅田川」を含む場合を「連作」と呼称することにする。このあたりの議論や、先行研究の状況に関しては福田淳子「〔「反橋」連作」研究史〕（福田淳子・野末明編『川端康成作品論集成 第六巻―「反橋」連作・舞姫―』（おうふう、二〇一一・一一）参照のこと。

（2）福永武彦「末世の人」（『文芸』一九七二・六）

（3）森本護「「住吉」連作論――「反橋」から「隅田川」まで――」（川端文学研究会編『〈川端康成研究叢書7〉鎮魂の哀歌』（教育出版センター、一九八〇・四）

（4）近年のものでも例えば、高橋依子「連作「反橋」論――母子関係と幻想」（『川端文学への視界25』銀の鈴社、二〇一〇・六）なども、四作の記述を並列的にとらえて論を進めている。

（5）原善『川端康成の魔界』（有精堂出版、一九八七・四）

（6）アントワーヌ・コンパニョン（今井勉訳）『第二の手、または引用の作業』（水声社、二〇一〇・三、原著は一九七九）

（7）石川巧「秘すれば花なり、秘せずば花なるべからず――「反橋」三連作――」川端康成（四）」（『叙説』一九九八・二）。ちなみに、石川は「隅田川」に関しては論及していない。

（8）三浦卓「川端康成「住吉」論――事態としての「引用」」（『芸文研究』二〇〇三・六、後に福田淳子・野末明編『川端康成作品論集成 第六巻――「反橋」連作・舞姫――』（おうふう、二〇一一・一一）に収載）

（9）起源に関しては、仁平政人が「私」の語りを「〈起源〉への志向を持つ」ものとして位置付け、その中において「〈起源〉の実体性が絶えず遠ざけられ、あるいは複数化や失効にさらされていく」とし、そこから新感覚派以来のモダニストとしての川端康成の一貫性を見出している（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・九）。硬直した「日本回帰」的な読みからテクストを解放する試みとしては重要な視点であるが、しかし一貫性の主張は戦後「美しい日本」を

描いた作家として時にはナショナリズム的な文脈と結びつけられることもあった川端の責任をゼロに帰してしまう可能性があるのではないだろうか。仁平の論は「住吉」における『住吉物語』と「母の住吉物語」との関係性など拙論（同8）や本稿に近い分析がいくらか見受けられるが、〈起源〉の問題に関しては、その「複数化や失効」に起源創造の試みの試行錯誤の過程のあらわれを見るのが本稿の考え方の一面である。

（10）上田渡は連作で言及される対象の推移の問題に関して「視覚的コミュニケーションから音声的コミュニケーションへの移行」と捉えているが（上田渡「「反橋」連作論――語り手「私」にみる言葉の意味伝達への懐疑――」（田村充正・馬場重行・原善編『〈川端文学の世界2〉その発展』（勉誠出版、一九九九・三））、「あなた」という議論が噴出している対象への呼びかけという形式を取っている本テクスト群において「コミュニケーション」という概念を取り入れることには違和感を覚える。やはり、対象の特性とその特性に基づいた「私」の語りとの関係性を視野に入れて捉えるべきではないだろうか。

（11）「私」が反橋の頂上に立ったことを構図的に捉えるような論（代表的なものでは原善（同5）、近藤裕子「『住吉』三部作」（『解釈と鑑賞』一九九一・九）などに対し、事実の不確定性や語り方の問題から異議を唱える指摘として石川巧（同7）、仁平政人（同9）などの論がある。

（12）「二人で二人、一人で二人」とは川端研究における代表的な分析用タームの一つであるが、この双子の娼婦の場合は同一性に重きが置かれているという点で、『雪国』における駒子と葉子、『千羽鶴』における文子とゆき子（または文子と太田夫人）などのどちらかと言えば補完関係で説明される場合とは、その分析自体の妥当性は別の問題としても、明確に区別されるべきであろう。

（13）同8

（14）『住吉物語』本文の確認は、三角洋一・石埜敬子校注・訳『住吉物語・とりかへばや物語　新編日本古典文学全集』（小学館、二〇〇二・四）を中心におこなった。なお『住吉物語』の本文の問題のほか、「連作」に登場する数々の古美術や引用に関しては、森本護・平山三男編著『注釈遺稿「雪国抄」・「住吉」連作』（林道舎、一九八四・一〇）に詳細な注釈がある。

（15）謡曲「隅田川」本文の確認は、小山弘志・佐藤喜久雄・佐藤健一郎校注・訳『謡曲集一　日本古典文学全集』（小学館、一九七三・五）に依った。

（16）「住吉」に関しては拙論（同8）参照。

（17）松原知生「古美術の／というメディウム――戦後の川端文学の一側面」（『西南学院大学　国際文化論集』二〇〇七・二）

※川端康成テクストの引用は特に断りのない限り三十七巻本『川端康成全集』（新潮社、一九八〇・二～一九八四・五）によった。