

「始まりの始まり」をめぐる一つの遊戯

——現代日本文学から、川端康成、小林秀雄、大江健三郎へ

加藤雄二

今村夏子の「こちらあみ子」『むらさきのスカートの女』、赤坂真里の『東京プリズン』、村田沙耶香の『コンビニ人間』『地球星人』など、比較的最近の日本の女性作家たちによる作品を読んで思ったことがある。彼女たちの作品には、おしなべて境界とその曖昧さに対する感性が極めて鋭敏に描き出されており、そのことは決して偶然の一致ではないだろうということだ。

今村の「こちらあみ子」のタイトルは、何よりもまず「こちら」と「あちら」との対比を呼び起こす。しかし、それだけではなく、「スコップと丸めたビニル袋を手を持って、あみ子は勝手口の戸を開けた」という作品冒頭の一文は、あみ子がすでに「勝手口の戸」という境界線上の人物であることを示している。現在のあみ子のありふれた行動を外枠として、過去の回想がその大部分を占めるこの作品は、彼女が現在時において「祖母の声がする家の中へと向かう」場面で締めくくられるのだ¹。今村の同じ作品集に収められた「ピクニック」もまた、時間と空間の境界から始まる。語り手の女性は、「まだ開店前だというのに、地下の入口扉に通じる階段をゆっくりと下りていくひとりの女の姿が目に入った」という一文で、現実とテレビの世界を往き来する「チズさん」と呼ばれる中年の女性と彼女を取り巻く若い女性たちの、現実とも夢ともつかない生を語り始める。そして語り手は、最後のピクニックの場面で「缶ビール」を「外で飲むと格段においしく感じられるから不思議だ」と述べ、内外の境界の解放を語って作品を閉じる²。

赤坂真理の『東京プリズン』冒頭では、境界は夢と現実、過去と現在、アメリカ合衆国と日本を分け隔てるものとして現れ、その対比が作品の基本となる構図が予め用意されている³。村田沙耶香の『コンビニ人間』冒頭では、コンビニエンスストアの内部に満ちる音が強調され、その最初のものとして「客が入ってくるチャイムの音」が挙げられる⁴。同じく村田による『地球星人』の表題は、内部にいるはずの「地球人」が、地球外にいるはずの「星人」と組み合わせられたものであり、その冒頭の場面は、川端康成の『雪国』の「国境の長いトンネルを抜けるとそこは雪国だった」という、あの有名な始まりを想わせるかのような奇妙な必然性を伴って、東京と祖父母の住む「秋級」の境界線をなす「坂道」の「真

1 今村夏子「こちらあみ子」『こちらあみ子』（筑摩書房、2017）Kindle.

2 今村夏子「ピクニック」『こちらあみ子』（筑摩書房、2017）Kindle.

3 赤坂真理『東京プリズン』（河出書房新社、2012）Kindle.

4 村田沙耶香『コンビニ人間』（文藝春秋、2018）Kindle.



昼でも夜の欠片が消えない」光景から始まるとなれば、これはもはやとてもたんなる偶然の一致とは思えない⁵。

筆者の思いつきによるこうした連想に必然的な根拠を求めるとすれば、そのような先祖探しはパラノイア、偏執狂的にすぎると批判されて然るべきだろう。しかし、そこに類縁姓ではなく類似性を認めることは許されるはずだ。これらの作品でも川端の『雪国』でも、越境とともにある種の「異世界」が意識され、描かれる。川端のあの有名な書き出しは、その後の日本文学の成り行きの一側面を予兆するものでもあったのかもしれないとすら思われ、広く知られてきた『雪国』の「始まり」とその意義を考えてみたいと考えるに至ったのである⁶。

1. 『雪国』の「始まり」

まず、川端のノーベル賞受賞講演「美しい日本の私」に触れておこう。この講演は、後に大江健三郎が批判したように、「美」と国家、そして個人を禪に根ざした一つの伝統と同一視する点で、一つの閉じた伝統を形成するモダニズム的で抑圧的な議論であると言えるだろう⁷。その伝統が、西欧的な存在論的歴史に対峙される「無」に基づくものであるとされたことも、それが予め神話化された何かであることを強調する。ノーベル賞受賞演説における川端と類似の議論は、戦前から他の日本人たちによっても反復されていた。たとえば、『言語への道』に収められた対話において、マルティン・ハイデッガーの元に馳せ参じた日本人哲学者の一人は、西欧の存在に対して日本の伝統は無なのだと主張し、ハイデッガーを困惑させた⁸。ノーベル賞受賞講演で川端が提示した伝統は、日本とそのアイデンティティを西欧的存在論の彼方に置いてそれに対置し、英米のモダニズムを代表する T. S. エリオットが「伝統と個人の才能」で主張したように、現代に生きる個人が伝統にひれ伏すことを要求する、モダニズムにおける伝統形成の抑圧的な特質を明確に帯びている。

しかし、戦前の川端が『雪国』で描いた、現在に位置づけられる個人と伝統との関係は、「美しい日本の私」のものとおそらく同じではない。言うまでもなく、「美しい」という言葉は「美しくない」何ものかとの対比において語り出される。美しさを、醜さや汚さと切り離し、それ自体として完結した実体であると考えすることは不可能であろう。大江健三郎が自身のノーベル賞受賞講演「あいまいな日本の私」の「あいまい (ambiguous)」（語源的な意味は「2つに別れた」）という語によって示唆したように、美も国家や個人のアイデンティティも、無が存在の反転像であるのと同様に、常にすでに二重化されているのである。

5 村田沙耶香『地球星人』（新潮社、2021）Kindle。

6 本論は、2021年11月11日から13日にかけて開催されたロンドン大学 SOAS 主催のオンライン国際学会“Diversity & Representation: Representing Diversity, Diversifying Representation”に本学博士後期課程の学生たちと参加した際の研究発表“Opening Up the Spaces for Diversity in Post World War II Japanese Literature: An Overview”の一部に基づいており、川端康成、小林秀雄、現代日本文学に関する部分を日本語で改稿、加筆などしたものです。研究発表の全体は、今後別の論考として発表する予定です。

7 大江健三郎「回路を閉じた日本人ではなく」『あいまいな日本の私』（岩波新書、1995）187-194。

8 Martin Heidegger, “A Dialogue on Language” in *On the Way to Language* (New York: Harper & Row, 1982) 1-56。

『雪国』における「国境のトンネル」が隔てる2つの世界は、おそらくそうした二重性を表している。美を体現する駒子と葉子という2人の女性像は、美が対比によってしか成り立ち得ない必然性を表しているだろう。冒頭の一章は、東京のあちら側へと走りゆく列車の進行と、葉子とその連れを映し出す窓に映る景色が、列車の進行に合わせて後退してゆく様を対比し、窓外に見える田舎の景色や葉子の鄙びた様子と、鏡として機能する窓によって幻想性を帯びた列車内のモダンな光景を、絶えずコントラストとして写し出す。過去に関係を持ち、今では芸伎となっている駒子と再会するために、国境を超えた町へと還ってゆく主人公は、同時に葉子との新たな出会いに向かって進んでゆく。列車で乗り合わせた葉子に気持ちを惹かれる主人公の脳裏には、旅の始まりの理由となった駒子のイメージが刻み込まれているはずだが、2人の女性たちが読者の面前に登場する順序は時間経過と逆であり、駒子に先立って読者は、駒子の反映像である葉子とまず出会うのだ。駒子と葉子のどちらが始まりであるのかが曖昧な『雪国』最初の章は、映画のフィルムのコマに捉えられたように列車の窓に映る、葉子の虚像によって構成されている。この始まりの光景は、映画の上映会の現場となった繭倉2階から葉子が落下するエンディングと対になり、現実とフィクションが絶えず相互的な関係性において作り出されるものであることを示唆している。

スラヴォイ・ジジエクが述べるところによれば、「始まり」はその代表例である聖書冒頭の「光あれ」のように、「始まり」における原初的な「混沌」の抑圧を意味する⁹。「国境のトンネルを抜けるとそこは雪国だった。夜の底が白くなった」という書き出しもまた、始まり以前の混沌であるトンネルの暗闇と、「雪国」という言葉とそれによって名指される土地の一致によって生起する、原初の抑圧の瞬間を見事に演じてみせる¹⁰。また、駒子に先立って読者の眼前に現れ、その名によって自然の美を喚起する葉子は、彼女を観察する主人公島村の無意識に置かれた駒子のイメージを抑圧し、「始まり」を体現する女性像となる。後になって彼女に先立つ駒子の存在を知るに至り、読者は彼女を駒子に次ぐ二義的な女性として理解するのである。さらに、駒子自身も、彼女の代わりとして島村に指名された田舎芸者の、さらなる代わりとして彼と関係を持ったことが、島村と駒子の再会の場面で明かされる。しかも駒子は、島村との再会に際しては、記憶のなかの人物となった葉子の鏡像なのである。島村は、「今朝山の雪を写した鏡のなかに駒子を見た時も、むろん…夕暮の汽車の窓ガラスに写っていた娘を思い出したのだったのに、なぜそれを駒子に話さなかったのだろうか」と思うのである¹¹。川端自身が後に述べたように、主人公もまた「ただ駒子をうつす鏡のやうなもの」であり、駒子と葉子は、2人を結びつけるもう一人の男性である島村と鏡像関係にある、駒子のいいなづけによって結ばれてもいる¹²。

「雪国」が、トンネルの暗闇以前の世界に次ぐものでありながら作品の「始まり」でもあるように、女性たちは一義的であると同時に二義的であり、二義的であると同時に一義的でもある。したがって、そこには即自としての唯一無二の「始まり」は存在しない。「始

9 スラヴォイ・ジジエク、松浦俊輔訳『仮想化しきれない残余』（青土社、1997）31-32.

10 川端康成『雪国』（角川文庫、2013）Kindle.

11 川端『雪国』.

12 川端康成『川端康成全集第33巻 評論5』（新潮社、1982）194-195.

まり」が、「始まり」とそれ以前とを分割する境界であるがゆえに絶対的な時間的先行性を持たず、常に二義的でもあることを『雪国』の始まりは強調するのである。その関係は、作中列車や映画などが含意する近代とそれ以前との関係性にも通底する構造であり、それぞれがもう一方の性質を非同一的な他者性として併せ持つ、「始まり」に必然的な同一性の非絶対的性格を前景化する装置でもある。またそれは、「始まり」とそれ以前との堂々巡りの交錯と循環を生起させ、進行するべきものとしての時間概念が、実は以前と以後の分割の瞬間が生み出した構築物であることを露呈する。ジジエクが述べるように、「時間を成り立たせるのは〈始まり〉」だからである¹³。

「雪国」の「始まり」はしかし、「始まり」そのものの非絶対的性格を殊更に強調し、「始まり」がそれ自体と一致しえないことを露わにする。おそらくそれゆえに、「始まり」としての「雪国」は空間的メタファーとして開示されるのである。「雪国」とは、「始まり」の非時間的性質を提示する空間であり、『雪国』という作品が、時間の進行に基づいた展開を持ちながら、断片化され、無時間性を帯びるのはこのためであろう¹⁴。駒子と葉子の対比は、時間的軸に沿って展開されるのではなく、その時々々の照応関係によって意味を変化させる。駒子と葉子、火災の炎と「天の河」が重なり合う結末は、時間的展開によってもたらされた解決や止揚ではなく、前後の対比を空間として瞬間的に提示する「夜の底が白くなった」始まりへの回帰である。ジジエクのように、「始まり」における抑圧をジャック・ラカンの理論における現実界と象徴界の分割として捉えたとすれば、『雪国』においてこれらの分割は不完全であり、その秩序はそもそもの始まりに孕まれる非同一性と「テキストの読解不可能性」という他者性によって絶えず脅かされているのである¹⁵。

2. 「私小説」の始まりとその死について

『雪国』は30代半ばに差し掛かった川端によって1935年から雑誌に連載され、1937年に初版が出版されているが、1947年に至るまで改稿が続けられ、最終的な完成を見たのは連載から10年余り後の1947年であった¹⁶。異例なほど長引いた執筆の経緯は、小林秀雄が述べるように連載形式による「創作発表の形式」の問題かもしれないが、また『雪国』に関して言えば、完成することがそもそも不可能なテキストを書き継ぐ困難を示す例でもあるはずだが、それとは別の、イデオロギー的な観点から重要視されるべき論点がある¹⁷。言うまでもなく、川端が雪国を連載し改稿した時期は、ヨーロッパと日本におけるファシズム

13 ジジエク 61.

14 小谷野敦は、通俗的注解に交じって、この作品には「要するにプロットが立っていないのである」と正しい指摘をしている。小谷野敦『川端康成伝—双面の人』(中央公論新社, 2013年) 238.

15 ジジエク 53-54.

16 『雪国』執筆の入り組んだ経緯については、大久保喬樹『川端康成—美しい日本の私』(ミネルヴァ書房, 2004) 98-101.などを参照。

17 小林秀雄は、『雪国』以外の川端作品について、連載形式で発表された原稿を完成稿として発表することの困難を、雑誌連載の制度の問題であると論じている。小林秀雄『小林秀雄全作品6』(新潮社, 2003) 191-195.

の台頭から第二次世界大戦が終結するまでの期間に相当する。「近代の超克」のメンバーでもあり、後に大政翼賛会の文化部門の座長を務めた小林秀雄や、「新感覚派」として川端の同胞だったとされる横光利一が極めて積極的に大戦遂行のイデオロギーに加担したのに対し、川端は大東亜文学者会議に名を連ねたものの傍観者的態度を取り、戦後戦犯として名指されることもなかった¹⁸。その理由が上記の『雪国』における「始まり」と関わるように思われるのである。

実際『雪国』には、横光が『日輪』以降の作品や戦時下での発言でしばしば言及し利用した、過去と現在を語りとして結ぶ神話的要素が欠落している。起源と始まりに絶対性を付与することは神話形成の兆候であり、始まりにおける純粋性を重視する態度はファシズム的発想に直結する。ファシズムにおける純粋性とは、民族や歴史の同一性を語り、その語りが必要に排除するいわば「非純粋性」を隠蔽したところに生まれ出るものであろう¹⁹。言うまでもなく、『雪国』における川端の方法は、そうした意味での神話化とは一線を画している。

「始まり」に孕まれる一般的問題が、ファシズムを予兆したとされるフランツ・カフカや、全体主義的なシステムを批判したウラジーミル・ナボコフなどの作品で前景化されていたことをあらためて指摘してもよいだろう。カフカの『変身』の始まりである「ある朝、グレゴール・ザムザが不安な夢から目を覚ましたところ、ベッドのなかで、自分が途方もない虫に変わっているのに気がついた」という一文は、「巨大な虫」という「他者」生誕の瞬間であるとともに、始まり以前は人間であったはずの「グレゴール・ザムザ」が、実は「巨大な虫」と化した現在の「グレゴール・ザムザ」にとっての他者であることを含意している。結果としてこの「始まり」は、他者としての自己同一性以外をザムザに認めていない²⁰。その意味でカフカの有名な「始まり」は、即自的で純粋な「始まり」の存在を否定する、ネガティブな「始まり」に他ならない。また、複数の「始まり」を持つナボコフの『ロリータ』は、ハンバート・ハンバートによる手記の始まりで、ロリータに対する彼の愛とその起源としての「アナベル・リー」への初恋を並置することで、それに先立つナボコフの短編のテーマにもなっていた「初恋」が、それ自体として純粋に初めての恋として成立することはなく、その反復によって「初恋」として認知される過程を例示している。「初恋」とその反復としての恋は、つねに相互の刻印を帯びているのである²¹。ハンバートの手記にはアイデンティティの混交性への言及も見られるが、「アナベル・リー」という名前が言及するエドガー・A・ポーもまた、アラビア風の「アナベル・リー」や、ダーク・レディーとフェア・レディーを混交的に提示する「ライジーア」、人種差別と雑婚を暗号化して提示する「黒猫」などで、「始まり」の純粋性を批判していた。モダニズム文学は、

18 大久保は、親友横光が「西欧文明の破局、世界大戦再来を念頭において急速に日本主義へと傾斜していったような情熱は川端にはなかった」と述べている。大久保『川端康成』126。

19 『雪国』に日本に関わる神話的要素を認める解釈もある。たとえばそうだとした場合、この作品においては、それらの神話的要素あるいはアルージュンが、作品の展開の枠組みとなっているわけではない。後述する仁木政人によるモダニズム的解釈などには、「日本的作家」としての川端のイメージは必ずしも根拠なく創られたものだと観点が見られる。本論はそうした議論に共感するものである。

20 フランツ・カフカ『変身』池内紀訳『カフカ小説全集』（白水社、2001）94。

21 ウラジーミル・ナボコフ、大久保康雄訳『ロリータ』（新潮文庫、1980）14-23。

先に触れたように歴史を特権化する一方で歴史に懐疑的でもあり、始まりが持つ二重性を先鋭に問題化する傾向を持っていたのだと言えるだろう。日本における近代化と伝統という、日本近代文学における漱石以来の問題系の特殊性を考慮に入れなければならないとしても、川端の『雪国』における始まりとその展開は、モダニズム芸術が孕んでいた一般的傾向の一部であると考えることが妥当であろう。『雪国』における近代と伝統との関係は、前者による後者の抑圧の不完全さによって生じる二重性に帰着していると議論することもできるはずである。川端の論理は、「始まり」以降の展開や「始まり」としての近代に絶対性を見出さないという意味で、彼の盟友横光が「純粹小説論」で展開した議論や、『雪国』連載直前の1934年に発表された小林秀雄の「私小説論」における議論とは異なっている。それは、「始まり」の同一性や絶対性を拒否し、全体主義を批判したカフカやナボコフやポーの作品における認識にむしろ近い。『雪国』という作品に、時代的、イデオロギー的背景の影響を見だし、「始まり」に絶対性を見出すファシズムの論理に対する傍観者の批判的視点を見出すことができるように思われるのだ。

また、横光が「純粹小説論」において日本文学の起源をフランスとロシアに求め²²、小林が「私小説論」冒頭でジャン＝ジャック・ルソーの『告白録』を「私小説」の起源として引用しつつ、横光同様の議論を反復したのに対して、川端らしく舞踊をテーマとする『雪国』では、主人公島村の西欧趣味は突き放された扱いを受けている²³。「西欧の舞踊」を紹介することを仕事とする島村について、作品では次のように述べられている。「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うところにあった。その証拠に島村は日本人の西洋舞踊は見向きもしないのだった」。島村にとって、西欧の舞踏は「彼自身の空想が踊る幻影」であり、不在である。それに対し、駒子が三味線で奏でる長唄は、「長唄といえはすぐ踊の舞台が思い浮」ぶ島村にとって、まず舞台を特徴づける身体性を欠いたものとされるが、その後島村は「しみじみ肉体の親しみが感じられ」ると思うのである²⁴。言うまでもなく、駒子が奏でる長唄は、島村を感動させる見事な演奏の始まりに際し、西欧舞踊との対比において理解されており、駒子と葉子がそうであるように、やはり鏡像的な実態の欠如によって特徴づけられている。それが西欧舞踊や舞台と切り離された時、島村は初めて駒子の「肉体の親しみ」を感じ始める。『雪国』で描かれるのは、現実をしかと捉えることができない島村の「哀れな夢幻の世界」なのであり、彼はやがて、『雪国』の美を体現する「女」を「西洋舞踊扱いにしていたのかもしれない」と気づくのである²⁵。

それに対し、ほぼ同時期に発表された小林秀雄の「私小説論」は、川端の小説とは異なる形而上学的論理を提示している。小林が、『雪国』における川端の美学に通底する「始まり」の二重性を知的な意味で認知していたことは、以下の点から明らかであろう。小林の「私小説論」では、「私小説」を巡る文学の形式に関する議論が、日本でもフランスでも、自然主義小説の興隆とともに始まったことが指摘されているからである。小林は次のように

22 横光利一「純粹小説論」『定本横光利一全集第13巻』（河出書房新社，1982）245.

23 小林秀雄「私小説論」『小林秀雄全作品6』（新潮社，2003）158.

24 川端『雪国』.

25 川端『雪国』.

述べている。「自然主義小説の運動が成熟した時、私小説について人々は語り始めたのであった」し²⁶、「フランスでも自然主義小説が爛熟期に達した時に、私小説の運動があらわれた」²⁷。つまり、私小説がそれ自体としての始まりを持たず、それが明確されるのに先立って成熟していた、他なる文学の形式である自然主義との対比によってその同一性を獲得するに至ったことを、小林は認識しているのである。

小林が見て取ったこの逆転の構図は、しかし、「私小説論」全体の枠組みを形成するには至っていない。小林が経験しつつあった1930年代の政治・文化的な趨勢は、世界恐慌に起因する共産主義、マルクス主義への傾斜、そして小林が「ジャズ」によって隠喩的に表現するアメリカの影響力の増大によって特徴づけられていた²⁸。ヨーロッパの影響力の衰退は必至であり、小林の危機感がそうした状況に起因していたことは想像に難くない。アンドレ・ジイドや横光に触れつつ、純粋な小説の形式を近代化、西欧化された伝統に求めようとする小林の議論においても、それを侵食する時代的趨勢は「私小説は亡びた」という「私小説」の死の宣告によって認知されている。しかし「私小説論」では、「亡びた」形式が、フローベールの「マダム・ボヴァリーは私だ」という言葉とともに、まさにその死によって小説の神話的基盤として生き延びるとされ、結末で小林は「私小説は又新しい形で現れて来るだろう」と述べるのである²⁹。

ここで一言断っておくと、筆者は必ずしも小林の議論の内容に異議を唱えているのではない。「私」がその後の文学から完全に消滅したと考える根拠もなく、ロマン派の時代以降世界の中心としての玉座から降ろされたとしても、「私」が存続し続けることは自明であろう。そうした「私」の観点から描かれる優れた小説作品は、現在も書き継がれている。カズオ・イシグロの作品などがその例である。しかし、ここで問題となるのは、小林がその結論を導き出す手続きとその結果であり、結論そのものではない。『雪国』末尾で「島村のなかへ」「さあと音を立てて流れ落ちる」「天の河」の文字通りの意味を問うことが、作品の読解と必ずしも等価でないことと同じである。

繭倉で上映されていた映画の映写機から発生したと思われる火災の炎と天の河の光、そして葉子と彼女に駆け寄る駒子の同一化が、一見不可解な『雪国』の結末を特徴づけている。それは、原初的で混沌とした自然と人為的な映像の美が合一する光景であり、葉子の顔が列車の窓の中で「野火のともしび」と重なる作品冒頭の車中における強烈な一光景の反復でもある³⁰。燃え上がる映像美の象徴と自然の美の象徴の一致と、葉子と駒子という二つに分節化された美の象徴が同一化される結末は、エドガー・A・ポーの「アッシャー家の崩壊」で、双子のローデリック・アッシャーとマデライン・アッシャーが折り重なって同一化し、亀裂と差異の隠蔽によって成り立ってきたアッシャー家の建物が、「黒い湖」の混沌に飲

26 小林 159.

27 小林 161.

28 小林 187. 小林は「西洋音楽」と「ジャズ」を比較しており、混成的音楽であるジャズは「西洋音楽」の範疇から除外されている。

29 小林 190.

30 川端『雪国』.

み込まれてゆく結末と重なり合う³¹。差異の無化によって生じる混沌、つまり「夜の底が白くなった」雪国の、二つの対比によって分節化された始まりが混沌へと回帰する様が、『雪国』の結末なのである。同一性に秘められた他者性を、視覚と聴覚の一致が持つ異化効果によって示しつつ、混沌としての天の河が「さあという音を立てて」「島村のなかへ流れ落ちるようであった」とすれば、視覚と聴覚、内部と外部の境界もまた解体されている。彼の「哀れな幻夢の世界」は、ポーのアッシャー家のように、混沌から分節化されて立ち現れた仮初めの同一性を失い、「始まり」による差異化以前の原初の混沌へと崩壊してゆくからだ。この結末に、記号表現と記号内容の一致を前提としたリアリズムや、神話と現実の同一視を批判する川端の、根源的な懐疑を見いだすことは容易だろう³²。

それに対し、亡びた形式としての「私小説」とは別個に生き続ける小林の「私」には、神話的普遍性に基づいた形而上学的絶対性が付与されている。小林の「私」は、冒頭に引用されるルソーの言葉とともに、神話化された文化的無意識として生き延びる。このことが、天皇制を基盤とした戦前のイデオロギーとどのように関わるのかはここで問わないにしても、形而上学的真実や美が死によって普遍性を獲得することが前提とされる言説は、戦後の三島由紀夫による『金閣寺』などの作品や、作家の自死の論理にも通底するとだけ述べておこう。また近年の、村上春樹による『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』などの作品や加藤典洋による『敗戦後論』などに、同型の議論の痕跡が見られると述べておいてもよいだろう³³。それが無時間的に反復されうるという意味で、小林の「私小説論」は、戦後日本文学の始まりに先立つ重要な始まりの一つであったと言えるはずである³⁴。

あらためてそう述べるまでもなく、同一性の喪失には強い危機感が伴う。『雪国』の島村が、彼に刹那の現実感をもたらす駒子の強さに惹かれるのは、自然と女性たちの美を反映する鏡のようなものでしかない自らを空虚な存在と感ずるからであり、駒子や葉子のいきいきとした強さと対比される島村の虚無感と脆弱さは、必ずしも積極的に肯定されているわけではない。しかし、中心となる島村の意識が虚無であるからには、作品の展開は、

31 Edgar A. Poe, "The Fall of the House of Usher" in Thomas Olive Mabbott ed., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Vol II. (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1978) 417. 筆者は『雪国』の結末が、断定はできないにしても、おそらくポーの影響下に執筆されたものであらうと考えている。

32 仁平政人も、記号内容と記号表現との一致に懐疑的な川端の創作態度に言及している。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, 2011) viii.

33 村上の『多崎つくると』は、喪失した「私」の全体性を回復しようとする主人公の試みを描き、加藤は、「戦後」を「一つの人格の分裂」と捉え(加藤典洋『敗戦後論』(講談社, 1997) 47)、「義」を喪失した「正解」のない社会であると述べており、十全な(男性の)自己同一性や「正解」がある社会を想定している点で、「私」を絶対的前提として神話化する小林のものと同型の論理を提示している。村上における男性的自我の全体性の回復が、他者とされる者たちの全体性の回復を意味しないことは言うまでもない。また、「理」「義」や「正解」を信じていくことができた「敗戦者たち」が、いかに破壊的な目的や絶望的な不幸のためであっても、「理」は自分たちにある、と信じていられる分まだ幸せな敗戦者たちなのである」と述べた加藤の感覚には、にわかに信じがたいものがある(加藤 12)。これはもちろん議論の上での批判であり、加藤氏個人を中傷するものではない。加藤氏には本学でのシンポジウムに参加していただいたこともあり、尊敬すべき評論家でいらしたことは間違いない。惜しくも亡くなられたことが悔やまれる。

34 野村幸一郎は、戦時下の「私小説」に関する議論において、「〈日本的な私〉を私小説にみる議論の起源に、小林の批評が位置していることが分かる」と指摘し、「私小説」に関する議論の趨勢を概観している。野村幸一郎『小林秀雄—美的モデルネの行方』(和泉書院, 2006) 90. また、野村は、小林が満州事変以降、「他者と共有されることはない」「単独制を知悉する日本的自我は、そうであるがゆえに、メタ・レヴェルに属する、普遍的な存在様式であると、語り始め」たと指摘している。

基盤となる現実感覚や中心性、そして前述のように時間感覚を欠く、良くも悪くも極めて不安定な綱渡りとならざるをえない。その不安定さの原因は、「国境の長いトンネルを抜けると雪国であった」という始まりに内包されている。「国境」とは「長いトンネル」のような闇の混沌であり、その先に至ってようやく「夜の底が白くなった」という文に示唆される、夜の暗さと雪の白さの対比としての分節化が起きるのである。しかしそれは、あくまでも「夜」と雪の「白」さとの対比であり、その根底にある実体の描写ではない。絶対的基盤への依拠を許さないこの厳しい原則は、作品の始まりを再演する新たな始まりでもある作品末尾まで持続されるのである。ここに、小林のものとは別の、戦後文学のもう一つの「始まりの始まり」を看取することができる。中心となる「私」島村を、自然と女性たちを映し出す「鏡」として相対化、弱体化されたものとして描いた川端の作品は、戦後日本文学のもう一つの規範として、その「始まり」になりえていたのではないだろうか。

3. 大江健三郎と戦後文学の一つの始まり

戦後文学の一側面を代表する大江健三郎は、実は『雪国』における川端と類似した認識を持ち、上記加藤典洋も指摘するように、「改憲により交戦権を回復することを説く江藤淳」に代表される、伝統的文学者たちとは異なる戦後文学の方向性を見いだしている³⁵。それは言うまでもなく、反軍国主義の姿勢であり、フランソワ・ラブレーに代表される西欧における転倒的系譜や、1970年代の『小説の方法』で明確化された、ロシア・フォルマリズムの異化概念に基づいたモダニズム的批判精神を主調とするものであった。搭乗機の墜落によって捕虜となった黒人兵と「谷間の村」の共同体の秩序の変化を描く「飼育」や、障害を持った子供の誕生がもたらす主人公「バード」の人生の帰結を二重化された結末によって相互批判的に提示する『個人的な体験』などの初期作品、神話的過去の絶対性を解体し、より現実的なヴィジョンを提示しようとする『万延元年のフットボール』や『同時代ゲーム』などは、転倒的方法の意識的な模索の結果である。

しかし、最後期の『水死』に至るまでの政治的な批判の根底には、それに通底する、表象行為と美に関する認識があったことを、大江は『私という小説家の作り方』で明かしている。

そこで翌朝、学校に行くにも早すぎる時間に私は陽の光に照される柿の枝を、すぐまぢかから、つまり昨夜の映画の、カメラの距離から注視したのだ。柿の若葉は、際限なく揺れていた！ 自分の頬には風の気配をまったく感じなかったのに……いわば悔いあらためた者のように、それからの私は、自分の生活圏の樹木と草の細部を、眼をすえるようにして見つめる慣いとなった。私が見るたびに、樹木の小枝は揺らぎ、草の葉は揺れていた。なにひとつ本当に静止してはいなかった。それまで自分が自然のなかの事物の細部をまともに観察してはいなかったことに、私は驚きをこめて気づくことを繰り返した。私はこれまで自分をとり囲んでいるこれだけの樹木と草を、じつは見えていなかっ

35 加藤 50.

た！映画のカメラによってそれを思い知らされるまで、十重二十重に樹木にとり囲まれ、草を踏むことなしにはわずかに歩くこともできぬ土地に生きてきながら、なにも見ていなかった……³⁶

無論、作家として成長した大江による幼少期の体験の告白がフィクションの要素を孕んでいるに違いないことはあらためて指摘するまでもないが、ここには、あらかじめ与えられたリアリティーの不在を強調する、特徴的な美学的、哲学的姿勢が見られる。直接的な自然の観察で見逃されていた自然の動きを、「映画のカメラによって…思い知らされる」体験に大江は、現実の自然と人為的表象の相互的な異化作用の働きを感じとり、そのものを提示し得ない表象のメカニズムとしてそれを知覚の根底に見出している。大江は、この体験を要約して、「すきま」を孕んだ「分離作用」と呼んでおり、それが「森の外から来た異物としての機械、つまり映画のカメラであったことは、象徴的であると思う」と述べている。この認識は、言うまでもなく『雪国』における川端の方法に通じているはずだ。

同エッセイの後半で語られる幼少時の神話体験も、小林のエッセイにおける神話的「私」や、『源氏物語』に例えられることもある三島最晩年の『豊穰の海』に見られるような、神話性的語りとは正反対の神話理解を提示している。大江が挙げる「叛逆者」「オコフク」の神話には、「オコフクがどのようにして叛逆者として生成発展をとげ、行動の中で転機を迎え、集団の指導者として決定的な悲劇におちいるかという、物語としての語りはなかった」のであり、「オコフクという無法者がどのようにして誕生し、どういう経験を重ねたのかが語られていなかったとされる。大江は、その語りが「映画か芝居を見ているよう」と述べている。

無論、戦後の大江の方法の展開と、戦前から戦後にかけての川端の方法を同一視するのは乱暴にすぎるだろう。しかし、逆に戦前のイデオロギーを批判した大江に習う形で、川端の『雪国』を特徴づける鏡像的反映に基づいた方法と舞踊のモチーフの意義を再考してみることは有効だと筆者は考えている。川端の『雪国』も小林の「私小説論」も、世界恐慌に蝕まれ、近代西欧ブルジョアジーの伝統と同一視された従来の文化が揺らぎ、同時にファシズムにより前衛が否定された時代に発表された。類似の例として、1939年のアメリカでは、ブルジョアジーの文化を延命するものとされるアヴァンギャルド芸術を、ソヴィエトの社会主義リアリズムやファシズム下のイタリア芸術と対置しつつ、純粹芸術として称揚するクレメント・グリーンバーグの「アヴァンギャルドとキッチュ」が発表されている。それぞれの見解と作品や論の展開は異なっているものの、作家、評論家たちが置かれていた状況は共通している。川端や大江の方法は、社会主義リアリズムやファシズム政権下の芸術と峻別されるべきブルジョア芸術の一部であるとされた、グリーンバーグの「アヴァンギャルド」に近いものだったと言えるだろう³⁷。彼らの認識や方法は、「始まり」や、それに次ぐ物語化の展開に関する認識として、おそらくその後の作家、芸術家たちにとって貴重だった。

たとえば三島が、絶対天皇制亡き後の空虚と見做した戦後社会は、その観点から言えば、

36 大江健三郎『私という小説家の作り方』（新潮社、2014）Kindle.

37 Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1971) 20-21.

中心性を欠いた他なるものの混沌であった。しかし、『金閣寺』冒頭で述べられるように、金閣寺そのものの美ではなく、その「幻のほうがか勝を制」する状況は、リアリティーの絶対性の基盤を持たない記号やイメージの戯れと差異によって、豊穡な創造的世界となりえたはずだ。また、小林や三島を反復するかのようにして、近年の現代日本の批評的、文学的言説の一部は、真実性を確証されていたとされる戦前の日本を理想化する方向へと向かってきた。バブル崩壊後の文学・文化を予見し先取りしようとした加藤典洋は、戦後を「さかさま」に転倒し「正解」を喪失した社会であると述べた³⁸。また、過去へのノスタルジアと、「私」の全体性の回復を展開の軸とする村上春樹の『色彩のない多崎つくと彼の巡礼の年』、語りの根拠を石などの物質的存在として提示する『1Q84』なども、おそらくその典型的な例となるだろう。時間的差異を超えたこのような回帰こそが、支配的な神話の特徴であることは言うまでもない。

冒頭に名前を挙げた近年の作家たちとその作品が、神話として絶対化された支配的な文学的言説に抵抗するために語り出されていると考えることは、軽率にすぎるだろうか。本論における川端と現代文学の連続性は連想に基づいた無根拠なものだが、川端がその先駆けの一つとなる「始まり」と境界線へのより細かな感性は、抑圧的な絶対性の解体と文学・文化の多様化への契機となりうるだろう。境界線のこちらとあちらを行き来する、今村の「こちらあみ子」のヒロインが、共同体内部に留まりながらも、慣習化された美醜、正悪の境界線を超えた強さと柔軟性をもちえていることは、越境的な感性の現代における必然性を証明している。町田康は「こちらあみ子」の解説で、現代におけるこの作品の意義を語るに際し、「「こちらあみ子」は、いろんな面があって、いろんな風に読み、いろんな風を感じる事ができ、それがこの小説の凄みになっている」と正しく指摘し、この作品が「人になにかを与えようとして書かれているのではなく、もっと大きくて不可解なものに向けて書かれているからであろう」と述べている³⁹。新しい日本文学に関する具体的な議論は今後に譲るとしても、多様性へと開かれる可能性を秘めた彼女たちの作品もまた、「戦後」から無時間的な転移を遂げ、現在においても反復されうる神話的パターンからの逸脱の方法を提示してくれているはずである。

参考文献

- 赤坂真理『東京プリズン』河出書房新社, 2012年 Kindle.
今村夏子「こちらあみ子」『こちらあみ子』筑摩書房, 2017年 Kindle.
大江健三郎『あいまいな日本の私』岩波新書, 1995年.
----.『私という小説家の作り方』新潮社, 2014年 Kindle.
大久保喬樹著『川端康成—美しい日本の私』ミネルヴァ書房, 2004年.
川端康成『雪国』角川文庫, 2013年 Kindle.
----.『川端康成全集第33巻 評論5』新潮社, 1982年.

38 加藤 10, 12.

39 町田康「「こちらあみ子」解説」今村夏子『こちらあみ子』(筑摩書房, 2017年) Kindle.

- 加藤典洋『敗戦後論』講談社，1997年．
フランツ・カフカ『変身』池内紀訳『カフカ小説全集』白水社，2001年．
小林秀雄「私小説論」『小林秀雄全作品6』新潮社，2003年．
小谷野敦『川端康成伝—双面の人』中央公論新社，2013年．
スラヴォイ・ジジック，松浦俊輔訳『仮想化しきれない残余』青土社，1997年．
ナボコフ，ウラジーミル，大久保康雄訳『ロリータ』新潮文庫，1980年．
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，2011年．
野村幸一郎『小林秀雄—美的モデルネの行方』和泉書院，2006年．
村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』文藝春秋，2015年．
村田沙耶香『コンビニ人間』文藝春秋，2018年 Kindle.
---.『地球星人』新潮社，2021年 Kindle.
Clement Greenberg, “Avant-Garde and the Kitsch” in *Art and Culture: Critical Essays*. (Boston: Beacon Press, 1971).
Martin Heidegger. *On the Way to Language*. (Harper & Row, 1982)
Edgar A. Poe, “The Fall of the House of Usher” in Thomas Olive Mabbott ed., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Vol II. (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1978).

Playing at the Beginning of the Beginnings: From Contemporary Japanese Novels to Yasunari Kawabata, Hideo Kobayashi, and Oe Kenzaburo

Yuji KATO

Summary

Contemporary Japanese novels by Natsuko Imamuga and others are conspicuously about borders and crossing them. Their keen sensitivities to crossings evoke more traditional Japanese works such as Yasunari Kawabata's *Snow Country* with the most famous beginning.

Kawabata's novel showcases the de-familiarizing effect of the beginning in general in its focus on the repression that constitutes the beginning as a beginning: It reveals the chronological order is a construct that represses the reversal of the first and the second implicit in the nature of any outset.

Snow Country, therefore, becomes a fragmented and seemingly timeless sequence of episodes and contrasts that runs counter to the Imperial ideology of the time before and after World War II, during which Kawabata continued revising the work. His approach to the traditional Japanese culture also stands in sharp contrast to the writings of the time by his contemporaries such as Riichi Yokomitsu and Kobayashi Hideo who were committed to the empowerment of the nationalistic ideology of Imperial Japan.

Kawabata's understanding of the nature of language and representation is similar to that of Kenzaburo Oe, who has been critical of Japanese Imperial ideology. While mythological narratives on the purity and wholeness of the national body and the personal identity of the writer's self survive and repeat themselves in criticism and novels even in recent years, contemporary Japanese writings with beginnings similar to Kawabata's in *Snow Country* critique such repetitions of the mainstream literary discourse.

キーワード

現代日本文学 川端康成 小林秀雄 大江健三郎 『雪国』 「私小説論」 戦後 越境 スラヴォイ・ジジエック

Keywords

contemporary Japanese literature Yasunari Kawabata Hideo Kobayashi Kenzaburo Oe *Snow Country* "The Private Novel Form" post World War II crossing of the boundary Slavoy Zizek