

## 古美術の／というメデイウム——戦後の川端文学の一側面

松 原 知 生

私達魂は言葉や文字よりも、象徴の方が分りいいんです。薔薇をさしあげますわ。

(川端康成「慰霊歌」)

### 序——「もう死んだもの」の「切実な生命」

幼くして肉親すべてを次々と失い孤児として育ち、また戦後は数々の親しい作家たちの死を看取った川端康成。いささか自嘲的に「葬式の名人」あるいは「弔辞作家」を自称した彼が、自らの死を最も強く意識したのは、あるいは一九七二年の唐突なガス自殺の際ではなく、終戦という国家のへ死へに直面してのことであったかもしれない。終戦の二日後、八月一七日に息を引き取った友人の作家、島木健作に捧げられた追悼文において、彼は次のような彼自身の遺言ならぬ遺言を発している——

私の生涯は「……」すでに終つたと、今は感ぜられてならない。古の山河にひとり還つてゆくだけである。私はもう死んだものとして、あはれな日本の美しさのほかのことは、これから一行も書かうとは思はない。(鳥木健作追悼) [昭二〇・一] 34:44<sup>1)</sup>

ここでは友人鳥木の死と日本という国家の死、そして川端自身の死が奇妙に重ねあわされている。同様のことは、「武田麟太郎弔辞」(昭二一・四)や「横光利一弔辞」(昭二三・二)などの弔辞、さらには「哀愁」(昭二二・一〇)、「独影自命」(昭二三・五)、「天授の子」(昭二五・二)などの作品でも繰り返し述べられる。自らが「生涯の涯」(「独影自命」33:269)に行き着き、「余生」あるいは「残生」という生ならぬ生、死後の生を生きているという感覚、言い換えれば死を生から切断されたものとして捉えるのではなく、生と死の区別さえ見失いそのあわいを朦朧と漂うかのような不気味に空虚な感覚は、終戦直後の彼の作品群にも深い影を落とし、そこに一種異様な妖気をまとわせている。敗戦後、彼は「日本人には真の悲劇も不幸も感じる力が無い」(「哀愁」27:391)との感を強め、自らも「いきどほりもかなしみも捨てようとした」(「天授の子」23:564r)という。さらには、「敗戦を涯としてそこから足は現実を離れ天空に遊行」(「独影自命」33:268)してゆき、「現実なるものもあるひは信じない」(「哀愁」27:391)とこう、現実感覚の麻痺したニヒリスティックな反ヒューマニズムへと行き着く。そして、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<sub>||</sub>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<sub>||</sub>受難的に現前し露呈する、それ自体としては空虚な媒体

と化するのである。

そのような〈戦後という死後〉を逆説的に生きることになった川端にとって、自らを生の世界へとかろうじてつなぎとめる結節点をなしていたものが、古美術であった<sup>②</sup>（図1）。

彼が古美術を蒐集したのは主に戦後のことであるが、すでに戦中から強い関心を抱いていたらしい。このことが初めて記録に現れるのは、昭和二十年三月八日の三島由紀夫宛書簡においてである。そこには、「……」疎開荷造中の物を見に行きましたとところで、宗達、光琳、乾山、また高野切石山切、それから天平推古にまでさかのぼり、あるのが嘘のやうな物沢山見せてもらつて、近頃の空模様すっかり忘れしました。紅梅も咲いて居りました。」と書かれている（補巻二：333）。川端に同伴した島木健作の日記によれば、三月九日（川端の証言とは一日ずれているが）、川端は陶芸学者の小山富士夫とともに島木のもとを訪れ、彼やほかの数人を誘い、蒐集家の呉服商岡本孝平と古美術商の瀬津伊之助の自宅を訪れ、その所蔵品を見せてもらったという。「疎開荷造中」の岡本宅では「漱石の画帖、歌麿、



図1 聖徳太子立像（鎌倉時代）を見る川端康成、1965年

写楽、光琳、乾山、梅原、安井」、そして瀬津宅では「弘仁仏、古土佐の絵、宗達、高野切、本願寺三十六人集のうち、天竺マンダラ」、さらには「唐津の茶碗、志野の茶碗粉引の徳利」、「伊賀焼」の「壺」などを鑑賞した。特に瀬津のコレクションに感動した島木は、「日本古美術史を見る感」<sup>3)</sup>があったと述懐している。簡潔な川端の書簡と詳細な島木の日記における作品の記述を比較すれば、川端のまなざしが、のちの関心を先どりするかのようになり、とりわけ琳派の絵画に向けられていたことが分かる。「近頃の空模様」とは、天候のみならず、当時関東地方を繰り返し脅かしていた空襲を暗示してもいるのかもしれない。東京大空襲によって帝都が壊滅的な打撃を受けるのは、奇しくも彼らが古美術を鑑賞した翌（々）日の三月十日のことであった。空襲警報が鳴り響く空の下、少なからぬ文人たちが骨董を抱いて生をつないだことが知られるが、川端が古美術の息吹に初めて真に触れたのも、死の影に脅かされた大戦中の空気の中においてであった。

終戦後、川端は本格的に古美術の蒐集を開始する。昭和二年十月には池大雅と与謝蕪村の合作《十便十宜図》<sup>4)</sup>を、二五年五月には浦上玉堂の《凍雲飾雪図》<sup>5)</sup>を購入、これらはいずれも国宝に指定されるとともに、川端の文人画趣味を最もよく示す名高い所蔵品となった。絵画以外にも書蹟、仏教美術、陶磁器、土偶、埴輪、ガラス工芸など、さまざまなジャンルに関心を抱いていたことが、美術商や友人の証言から理解される。また、全集の巻頭には川端の所蔵作品のうち、彼自身が選択したものの写真が掲載されたが、そこに添えられた「口絵解説」<sup>6)</sup>（昭三五・一〜四五・一〇）は、収蔵品に関する彼自身の証言となっている。これらの文章は私的なエッセーの域を出るものではないが、川端にとって古美術愛好が単なる趣味に終わるものでなかったことは、彼自身が折に触れて述べている通りである。戦後の彼は、座右に小さな古美術を置いて執筆することで「自分を支へた」（天授の

子」23：566)といて、古美術に対する自らの態度を、魯山人の言葉を借りて「座辺師友」と呼んでいる(「独影自命」33：359)。それは単に愛玩の対象ではなく、〈死後の生〉を生きる川端に生命を賦与するものでもあった。「いいものに出会ふと自分の命を拾った思ひがある」(「月下の門」27：451)彼にとって、古美術とは「切実な生命」(「独影自命」33：457)そのものなのである。古とは生命の磨耗した姿ではなく、逆説的にも「古いものほど新し」く(「口絵解説」23：475)、それに触れる者に新たな生命を吹き込む。他方、川端の語彙において「古美術」に対立するのが「骨董」である。骨董とは単なる「老人の古臭い道楽」(「口絵解説」23：475)にすぎず、「私の古美術は骨董などといふものではない」と断言している(「独影自命」33：539)。

「もう死んだもの」である彼、日本の「あはれ」が「あらはれ」る空虚な器である彼を新たな「生命」で満たす



図2 浦上玉堂《凍雲飾雪図》国宝、紙本墨画淡彩、19世紀初頭、川端康成記念会

「古美術」。それは、戦後の川端作品の靈感源となったばかりでなく、特に昭和二十年代における彼の小説にしはしば登場し、小道具という役回りを大きく逸脱する重要な役割を担っている。古美術はそこで、作中人物たちの關係を駆動させる動因をなすのみならず、彼らの生と死、そして再生を左右しさえするモチーフとなつてもいるのである。

### 一 起源と末世——「反橋」

戦後の川端作品の中で、古美術が中心的な役目を果たす最初の作品が、昭和二十三年十月に発表された短編「反橋」（初出時のタイトルは「手紙」）である。この作品は、翌年に執筆された「しぐれ」および「住吉」と、登場人物や形式の点で共通しており、またいずれの作品も大阪の住吉という土地と深く関わっていることから、三作あわせて「住吉三部作」の名で呼ばれている。さらに、「あなたはどこにおいてなのでせうか。」という呼びかけが冒頭と末尾で反復されているという特異な点においても、三作は共通している。

いずれの作品も主人公の行平が一人称で独白を語る形式をとる。彼は五十年代半ばの男性で、古美術を愛好するが、生に疲れ果て、強い孤独を抱えている。行平が古美術や古典について語りながら、それを「縁」として、三人の死者と彼らにまつわる記憶を想起することで筋は展開していく。その三人とは、友人の須山、継母、そして生母である。生母と継母は姉妹であり、文中に明瞭には述べられないが、おそらく行平の父が妻の妹と不義の關係を結び、妻は自ら命を絶つ。その子である行平を妹がひきとり、継母として彼を育てたものと推測される。<sup>5)</sup>

まず「反橋」において、行平は大阪の住吉の宿で、『梁塵秘抄』の「私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」という一節を書き記した須山の色紙を偶然目にし、死んだ友人を思い出す。そして帰宅後、住吉という地に縁のある所蔵品を探し、月の桂を描いた吉川靈華の掛軸を床にかけ、「これ」すなわち「反橋」というこの文章」を書き出す（7:378）。これを契機として、スーチンの少女像、竜門の石仏の首、のちに川端自身が購入することになる浦上玉堂の《凍雲篩雪図》（図2）や《夏樹野橋》、池大雅の《和合峰の図》、足利義政やその子義尚の歌切、藤原定家筆の伊勢集、三条西実隆による住吉法楽百首と三六歌仙の色紙など、一見脈絡のない古美術の数々が次々と言及されてはさまざまな話題が導入されていく。さらに美術品とともに和歌もまたしばしば引き合いに出される。古美術と和歌、いにしへのイメージとテキストの引用がゆるやかに協働しつつプロットが進行する。<sup>6</sup>そして、小説の形式としては異例とも言えるこうした展開の果て、紙面で言えば八割ほどが書き終えられた後、行平は物語の核心、すなわち、五歳の頃に住吉神社の反橋の上で、母と信じていた女性が実の母ではなく継母であり、その姉にあたる実母が最近死んだという告白を継母の口から聞いた際のトラウマ的な記憶について、ようやく語り出すのである。

川端が行平を自分と重ね合わせていることに異論の余地はない。両者とも「生にやぶれ果て」た（7:385）中年男性で、古美術にのみ慰めを見出している。自分が「死のなかから微かに死にさからつていたに過ぎ」ず、古美術を「見てゐる自分だけがこの生につながつてゐるやうな思ひ」、あるいは「それを見てゐるあい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」がする（7:379）という行平の感慨は、上述した川端の古美術に対する態度と重なり合う。石浜恒夫によれば、川端がここで言及している作品は、彼とともに親しく眺めたものばかりであるという。<sup>7</sup>のみならず両者とも、古美術を「座辺師友」として座右に置いて文章を執筆してい

る点でも共通しているのである。さらに、行平の友人である故人の須山には、昭和三年三月〔「反橋」刊行の七か月前〕に逝去した川端の友人にして恩人、菊池寛の面影が明らかに重ねあわされている。実際、冒頭に引用されている『梁塵秘抄』の一節を、晩年の菊池がしばしば色紙に書いていたことを、川端自身が認めているのである。<sup>(8)</sup>

次々に言及される古美術群は一見脈絡を欠くように思われるが、実際にはいくつかの点で関連を有している。第一の共通点は、行平自身も明言しているように「住吉との縁」である（直接的には靈華による月の桂と三条西実隆の住吉法楽百首、間接的には義尚の歌切がこれに当てはまる）。あたかも行平は、須山の色紙を見た現在の住吉の宿から過去の住吉の回想へと直ちに遡行し、そこでのトラウマ的な記憶——「私の生涯はこの時に狂つたのでありました」（7・385）——を直接想起することはあえて回避し、古美術による「縁」の媒介を不可避の遅延的な迂回としていくかのようだ。生まれたばかりの彼が産土うぶすな参りに連れられるとともに、五歳の彼の同一性に癒しがたい亀裂を入れた、回復不可能な起源である住吉という場トポスは、それ以降足を踏み入れていない彼に無媒介の接近を禁ずるタブーの地なのであり、「私は住吉へ行つてはいけない人間」（7・384）であるという述懐は、このことを端的に示している。

川端の引用する古美術がもつもうひとつの共通点は、それらの多くが「末世の人」（7・379, 383）の手になるという事実である。「末世」という語はここでは多義的に用いられており、「魂の病ひ」（7・379）を病んだ近代（靈華、スーチン、晩年のユトリロ、玉堂などの場合）、あるいは応仁の乱前後の戦乱の世（義政や義尚、実隆など）をも指している。もちろん川端ト行平も、世紀末に生まれて戦後を生きているという点で、二重の意味での「末世の人」なのであり、彼は古美術を介して現在の自己を複数の過去へとアナクロニスティックに連結し拡散している



のである。このように考えると、古美術をめぐる思索は、出生の秘密という個人史的な起源、および広義での「末世」という歴史的・一般的な過去への二重の遡及を媒介する装置をなしているのである。「過去と現在と未来との差別がはつきりしない」(7: 379)という行平の現実感覚の欠如は、古美術をめぐる織りなされる連想(妄想?)の帰結でもあるだろう。

他方、「反橋」で引用される和歌は、住吉にゆかりのあるものが多いが、なかでも夢、あるいは夢と現の境界の攪乱がテーマとなっているものが少なくない。すでに言及した冒頭の『梁塵秘抄』の一節もまさにそうであるが、とりわけ重要なのは、足利義尚の歌切に書かれた赤染衛門による一首、「夢やゆめうつつや夢とわかぬかないかなる世にかさめむとすらむ」である。この歌は、乱世を生きた義尚自身の心情を表現するとともに、五歳の時に反橋を渡ったかどうかについての行平の記憶の曖昧さを象徴するものとして言及されている。だがそれだけでなく、「反橋」というテキストの構造全体を入れ子状に凝縮して示すエンブレムとみなすこともできるのではないだろうか。実際、「反橋」の語りのプロセスは夢のそれと酷似している。幼年時代のトラウマティックな記憶のへ検閲と、それをへ置き換えられた、あるいはへ視覚像に翻訳した古美術品を介した迂回的・媒介的な想起は、フロイトのいう「夢の作業」になぞらえることが可能である。さらに、一見脈絡を欠いた美術品や和歌が次々と換喩的に隣接することで心的連合⇨連想が進行していくというテキストの構造それ自体、夢の構造と似通っているのである。

## 二 夢の中の夢、象徴性の象徴——「しぐれ」

住吉三部作の二作目にあたる「しぐれ」(昭二四・二)においては、行平を「古い日本のかなしみに引きいれる」

(7:390) ものとして、古美術や和歌のほかに、より非物質的かつ感覚的な要素、すなわち「音」が重要な役割を担っている。しぐれの音、「私の遠い過去からでも聞こえて来るやう」な落葉の音||幻聴、雷鳴などがそれである。こうした幻想的な音は、「山の音」(昭二四・九)で信吾の聞いた山の鳴る音や、のちに分析する「たまゆら」(昭二六・五)における勾玉が触れ合う音とも響きあうものである。そして、秋の夜に降り出したしぐれの音からの連想に誘われて、行平はしぐれにちなんだ二人の詩人、すなわち芭蕉と宗祇を想起する。芭蕉については、「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』の冒頭句が引用され、行平はこの言葉を「魔よけのやうにつぶやいて」、そこに「古今を貫く一すぢの稲妻」(7:390)を看取している。行平にとって芭蕉のこのテキストは、過去と現在をアナクロニスティックに結びつけ、稲妻のような生命力によって不吉な死の影を祓う魔術的な呪文なのだ。他方、「乱離の世を古典とともに長生きした」(7:392)ことが行平に共感を抱かせる宗祇については、いまわの際に夢で定家に出会ったという『宗祇終焉期』の記述が引用される。そして、宗祇の夢と死に思いを馳せていると、行平もまた浅い眠りに入り夢を見るのである。夢が夢を誘い、夢に類似した構造をもつテキストの中に夢の逸話が挿入される。換喩的に隣接し、入れ子状に嵌合された複数の夢の戯れは、文中に引用された「旅の世にまた旅寝して草枕夢のうちぞ夢をみるかな」という千載和歌集の一首に、やはりそのエンブレム的な表現を見出ししている。そして、この「夢の中の夢」において、再び古美術が姿を現すのである。

この夢の中で行平は、二枚の手のデッサンを見ている。一方は黒田清輝による明治天皇の手を描いた「きびしい絵」、他方は大正時代の洋画家による大正天皇の手を表した「やはらかい絵」である(7:392)。二つを見比べるう

ちに目を覚ますと、行平は、黒田清輝作と思っていたものが実は、デューラーが一五〇八年に制作した、合掌した使徒の手を描いたデッサン（図3）であり、その手が死んだ須山の手に似ていることに思い当たる。

ここではデューラーが黒田清輝に、須山が明治天皇あるいは使徒に、そして故人の手が（合掌した）手のデッサンにへ置き換えられていくわけである。目覚めた行平はデューラーの画集を取り出して使徒の手のデッサンを眺める。するとその手が「いよいよ生きて来て」（V:388）、死んだはずの須山が復活して自分に向かって合掌しているような感覚を覚えるのである。

「天の象徴」（昭二五・二三）を読むと、この夢が川端の実際に見たものであったらしいこと、さらに目覚めた彼がデューラーの画集を見て思い出したのが、昭和二年十二月に逝去した友人横光利一の手であったことが分かる。「天の象徴」執筆際に彼の原稿用紙の上に文鎮として置かれていたロダンの女の手（図4）



図4 オーギュスト・ロダン《女の手》  
ブロンズ、19-20世紀、川端康成  
記念会



図3 アルブレヒト・デューラー  
《使徒の手の習作》1508年頃、  
ウィーン、アルベルティーナ版  
画素描館

からも、彼は横光の手を思い出す。手を表象した美術品という「象徴」に、須山／明治天皇／使徒／横光利一など、現実と虚構の閾を超えたさまざまな対象が（圧縮）されている（さらに言えば、須山という人物には菊池寛と横光利一という川端の二人の友人＝故人が圧縮されてもいる）。また手は、意識の朦朧としたいまわの際の横光が、思考を伝えようと用いた媒体でもあった。顔の表情ほどに意味が明瞭に伝わらない手は顔よりも「象徴的」であるとする川端は、手という形象に、横光文学の特性である「象徴性」そのものの象徴を見出すのである。

「しぐれ」と「天の象徴」における手を表した美術品は、行平／川端を死者（須山／横光）の回想へと導き、さらに死者に「いよいよ生きて来」る實在感を賦与する媒体であった。さらにそれは、夢に隣接した夢、夢の中の夢、あるいは象徴性それ自体の象徴といったように、イメージの無限連関に包摂され、あるいはそれを作動させる契機でもあった。だがそのとき古美術は、そのメデイウムが本来はらんでいる豊かな物質性を捨象され、表象を紡ぐための記号としてしか機能していないようにも思われる。実際「反橋」でも「しぐれ」でも、問題となっているのは美術品の主題表象のレベルであり、その現前性や触覚性やテクスチャーといった、骨董愛好において不可欠の要素である物質的側面は、ほとんど等閑に付されている（デュラーの手の素描とロダンの手の塑像についての二つの記述の間に、われわれは本質的な差異を見出すことができない）。この物質性の捨象こそが、川端にとつての（骨董」とは異なる）「古美術」の特異性でもあり、また限界でもあるだろう。「天の象徴」によれば、横光が息を引き取った時刻、彼は荻須高徳のアトリエで「空が大きく雲の多い」二枚の風景画を見ていた（89・134）。横光の死後、彼は荻須からこれらの絵を借りて眺め、雲を介して横光に再会するような感覚を味わったという。川端にとつての「古美術」とは、まさしくこの雲のごとき何か、「あなたはどこにおいでなのでせうか。」という生者からの死者へ

の呼びかけに応じ、天上と地上とをひととき結ぶが、しかし雲と同様にそれ自体ではほとんど触知できない、非物質的な「天の象徴」なのである。

「しぐれ」に続く住吉三部作の第三作目にあたる「住吉」(昭二四・四)において、もはや古美術はほとんど姿を消し、それに代わって、幼い行平に『住吉物語』を語って聞かせた「母」「継母」の声<sup>⑨</sup>、そして彼女の奏でる「琴の音」という、二つの非物質的な音声<sup>⑩</sup>が、行平を幼年期の回想へといざなう。そうした文章内容と連動するかにように、形式面では、古典の引用がさらに増大し、地の文と引用文の区別がほとんど不可能なまでに両者は相互に溶解し融合していく。母の音声と古典の引用に埋没することで主体的な自己を消去しようとするかのようなこの文体は、「日本のふるさとの落葉に埋もれる」(「独影自命」33:268)ことを望んだ戦後の川端にのみ可能な、きわめて特異なものであった。

### 三 彼岸から／への音——「たまゆら」

川端作品に登場する古美術が有するこうした非物質性は、美術商たちが証言するように、彼の愛好した美術品が、絵画という表象的な視覚芸術を中心としていたという事実にも由来している。これに対し、より物質性の強い非表象的な事物、すなわち勾玉(以下では川端に従い「曲玉」と表記)という古美術品をプロットの中心に据えたのが、短編「たまゆら」(昭二六・五)である。

物語は死去した治子と、彼女が祖父の遺品として所持していた三つの曲玉をめぐる展開する。語り手の「私」は、彼の娘が治子の妹・礼子の友達だったため、治子も彼の家に遊びに来るようになった。治子の形見である三つ

の曲玉は、彼女の母の意思により、「私」と治子の恋人の瀬田、そして妹の礼子の間で分けられる。生前の治子が愛したのが、これら三つの曲玉を糸に通してゆすることで聞こえるかすかな音であり、治子はこの音を「たまゆら」と呼んでいた。それは「小鳥のさへづるような音」であり、「静かに夢見るやうなさへづり」(T:493)であるという。彼女が息をひきとる間際にも、治子の耳元で曲玉を鳴らし、たまゆらを聞かせてやった母は、治子の命日にも曲玉をもちよって「たまゆら」を聞くことを提案する。彼女の霊がたまゆらを聞くために家へ帰るようである。このようにたまゆらは「生と死のあいだに通うささやき」(T:506)なのであり、「しぐれ」においてと同様ここにおいても、音という非物質的な媒体が天上と地上の交通を可能としている。

「たまゆら」には他方、住吉三部作とは異なり、曲玉という古美術品についての比較的詳しい記述が見出される。たとえば以下は、新緑の五月、「私」が曲玉を目に近づけ、その向こうの木々の緑を透かし見ようとした際の一節である――

青碧色といふのか、翠緑色といふのか、思つたよりも緑の勝つた青で、この世の色でないやうに美しい。玉そのものの色が外に逃げないで内にこもるといふ透明度で、曲玉のなかに深い色の世界があるやうだ。夢の空であるか、夢の海であるか、しかし、あざやかな五月である。(T:500)。

だが続いて、内にこもった曲玉の深い色は、瀬田に対する治子の愛情の象徴として言及されることになる。さらにここでも古美術が、恋人の瀬田に(悪)夢を見させる契機ともなる。したがって、「たまゆら」においてもやは

り古美術のフォルムやメディウムそれ自体に対する関心は希薄で（驚くべきことに曲玉の形状についてはまったく記述されていない）、象徴という「深い」世界への足がかり、あるいは「夢」という非物質的なイメージを紡ぐ契機へと、いつの間にかすりかえられてしまうのである。

川端が曲玉を小説にとり上げたのは、銀座の古美術商、山岡銈兵衛にたまゆらを聞かせられた経験がきっかけであった。彼は山岡に何度か曲玉のコレクションを見せてもらい、説明も聞いたが、購入することはできなかったという（「独影自命」33：516）。「たまゆら」における曲玉の素材は翡翠かあるいは琅玕か、主人公は判断しかねているが、いずれにしても川端が貴石製の古美術品に対する強い関心を作品に定着させたのは、これが初めてではない。とりわけ水晶でできた数珠や玉は、彼の偏愛の対象でもあった。この石の名をタイトルに冠した短編「水晶幻想」（昭六・一―七）において、作品の中心を占めるモチーフは、主人公の「夫人」がその前に座って延々と自由連想を展開する三面鏡であるが、夫人の奇妙な内的独白において、鏡は水晶とほとんど同一化している――

近眼の魚の眼の水晶体。水晶の玉。ガラス。大きい水晶の玉を見つめてゐる、インドなのか、トルコなのか、エジプトなのか、東方の預言者。水晶の玉の中に小さい模型のやうに過去と未来との姿が浮かび上がった、活動写真の画面。水晶幻想。玻璃幻想。秋風。空。海。鏡。

「過去と未来」を媒介するとともに、そこに「空」や「海」が内包された小宇宙としての水晶の玉は、「たまゆら」における曲玉と類似した性格をもっている。さらに、これに直接続く文章において、この水晶＝鏡からは、曲

玉が発するたまゆらと同様、人を異界へといざなう音ならぬ音が聞こえてくるのである――

ああ、この鏡のなかから聞えてゐるのだわ。音のない音。音のない雪のやうに海の底へ落ちる白い死骸の雨。

人間の心のなかに降り注ぐ死の本能の音。「……」私はこの鏡を愛する、私は可哀想な鏡になつてしまふのかしら。(3:353)

同じ頃に執筆された「抒情歌」(昭七・二二)においても、やはり三面鏡と水晶が登場する。主人公である龍枝は霊能力を有しており、かつての恋人で、彼女を裏切り、その後死んだ「あなた」の転生した姿を床の間の紅梅に見出し、念じつつその霊に語りかける。「死人にものいひかけるとは、なんといふ悲しい人間の習はしでありませう。」(3:473) という冒頭の言葉は、住吉三部作の冒頭と末尾で反復される「あなたはどこにおいてなのでせうか。」という呼びかけとも響きあう。龍枝が母を喪つた後「あなた」に手紙を書き、不可思議な仕方で心を通わせた(手紙を出した直後に「あなた」からも同内容の手紙が届いたという)のは、三面鏡の前であった。また、幼い彼女の透視力を試そうと、小学校の校長がその内容を見せずに彼女に書名を当てさせたのが『枕草子』であり、またその一節が「あてなるもの」と題された段であった。その文章において「あてなるもの」として藤の花などともにも言及されるのが、「水晶の数珠」なのである。『枕草子』の同じ一節は、およそ四十年後、まさしく「水晶の数珠など」と題された随筆(昭四五・五〇七)において、再び姿を現す。ここで晩年の川端は、その前年の秋、京都の美術商で見せてもらった鎌倉時代の大きな水晶の数珠、「あやしいおそろしさがこもっているやうな」その数珠



に「こはいほどひきこまれ」た経験について述べている(28:457)。さらに、年代的に「たまゆら」に最も近い、「天授の子」の続編「水晶の玉」(昭二五・三)についても指摘しておこう。川端をモデルとした主人公は夜更け、婚礼衣装の函迫はこせの飾りだったという古い大きな水晶の玉を掌にはさみ合掌することで、その「冷たさ」によって心を鎮めるのである(23:600)。

他方、曲玉にあって水晶に欠けているもの、それは不透明な色彩である。治子の内面的な愛の象徴である「曲玉のなかにこもる深い色」(7:504)は、治子の死んだ五月の緑とも照応し、さらにこう言ってよければ、新緑の生命を凝縮し物質化したものでもある。曲玉を治子の妹の礼子に返そうとその命日に参った「私」は、小雨に降られて輝く庭の若葉の緑が礼子の顔と治子の遺影——「死んだ人の生き生きとした写真」(7:26)——の両方に映る様子を見て感慨にふける。新緑の季節に死んだ姉の治子の「微妙な女の生命」は、緑の曲玉、そして姉の写真と妹の現実の顔に同時に反映する若葉の緑を媒介に、「姉から妹へと流れる」のである(7:26)。川端文学においては、写真が生と死を横断する装置としてしばしば用いられるが、ここではその近代的なメディアが古美術のメディウムと密接に結びつき、生命伝達の奇跡に寄与している。遺影のモノクロームと曲玉——そのかたちは胎児を模したものととも言われる——の「深い色」が死と生のコントラストを表象しているということは、言うまでもないだろう。

#### 四 降霊と転生——『千羽鶴』(一)

「たまゆら」において曲玉を受けとり、それをつけた古代人の姿を思い浮かべていた「私」は、ふと突然、生前の治子が愛の時に曲玉を身につけ、たまゆらを聞いていたのではないか、という想像を抱く。そして、その「美し

い愛のささやき」を聞いたかも知れない瀬田に対し、「やるせない悔恨のこもつた」嫉妬を覚える（7：497）。かかる古美術とエロスとタナトスの共謀を「たまゆら」以上にはつきりと前景化して描き出したのが、長編『千羽鶴』である。

『千羽鶴』は別個に発表された五つの章から成っている。「千羽鶴」（昭二四・五）、「森の夕日」（昭二四・八）、「絵志野」（昭二五・三）、「母の口紅」（昭二五・一一―一二）、「二重星」（昭二六・一〇）である。最初の章は「住吉」（昭二四・四）の直後に発表され、「たまゆら」（昭二六・五）が執筆されたのは「母の口紅」と「二重星」にはさまれた時期においてである。古美術を登場させたこれらの作品が、時間的にも相互に近接していることが分かる。

主人公の三谷菊治は二十代後半で、生者の登場人物の中では唯一の男性である。彼を取り巻く四人の女性はいずれも、死んだ菊治の父と深いかわりをもっている。一時期父の愛人であり、現在は茶の宗匠をしている栗本ちか子、彼女のもとで茶を習う稲村ゆき子、父の友人の妻で同様に彼の愛人となった太田未亡人、そしてその娘であり、やはりちか子の弟子である文子である。だが主人公の菊治も、最も強い存在感を放つちか子も、川端自身の言葉を借りれば「狂言回し」に過ぎず（『独影自命』33：537）、茶にまつわる古美術、とりわけ茶碗がほとんど登場人物以上の重要性を帯びている。

第一章の「千羽鶴」は、ちか子の催す鎌倉円覚寺の茶会に菊治が逡巡しつつ赴く場面から始まる。茶会の案内状を読んでいた菊治は、幼い頃に見てしまったちか子のあざを思い出す。父に連れられてちか子の家に行くと、彼女は胸をはだけて、その黒紫のあざから生えてくるらしい毛を切っていた。この衝撃的な光景はその後菊治に取り

憑き、彼はこの記憶から逃れることができない。それはまた茶の呪縛でもあった。菊治の父の死後ほとんど中性化し、世事に長けた毒気ある女性として描かれるちか子が菊治を茶会に誘ったのは、彼にゆき子を引き合わせるためであった。桃色の縮緬地に白く千羽鶴を表した風呂敷をもつ清楚な令嬢である。ところがこの茶会には、ちか子の予期しなかった客も訪れる。魔性と無垢が奇妙に同居した女性である太田未亡人、そしてその娘の文子である。彼らは同じひとつの黒織部茶碗から茶を飲む。「正面の白くすりのところに、やはり黒で早わらびが描いてある」この茶碗（参考図1）は、太田から太田未亡人、菊治の父、そしてちか子へと受け継がれた「奇怪な運命の茶碗」である（12：22-23）。この茶会、あるいはこの茶碗が彼らを「魔界」へと導いてゆくことになるのだが、それは単に、茶碗の黒い色が不吉で暗い運命や死を象徴しているためではない。<sup>(11)</sup>この黒織部は、そこに菊治の「父の亡霊」（12：26）が招喚される「依り代」として機能しており、ちか子の茶会が期せずしてその「降霊」の儀式的役割を果たしている。さらにいえばこの茶碗は、死んだ父の靈魂がそこに盛られる器すなわち身体なのであり、ちか子や太田夫人がこの茶碗＝身体を「唇にあてたり、手で撫でさすつたり」する（12：23）という行為のエロティックな含意は火を見るよりも明らかである。そして、黒織部の茶碗とちか子の「あのあざに崇られ」た（12：23）菊治と太田夫人は、茶会の帰りに肉関係を結ぶのである。「千羽鶴」においてクローズアップされるのが、強い物質性



参考図1 黒織部筒茶碗  
銘「さわらび」17世紀、  
福岡市美術館

と身体性を宿したこれら二つのモチーフであったとすれば、続く第二章「森の夕日」においては、より非物質的で視覚的な形象がたびたび登場する。場面は菊治の自宅の茶室で展開し、そこにゆき子と太田夫人が順に訪れる。ゆき子についての記述を特徴づけるのは「光」と「香り」である。菊治がゆき子が待つ薄暗い座敷に入ると「令嬢の明かりがほうつとさしてゐるやう」(22:50)に思われ、またゆき子の言葉を聞いて「真向から光のきらめく鞭に叩かれたやう」(25:59)な衝撃を受ける。その夜、菊治はゆき子の残り香を慕って茶室に行ってみたい誘惑に駆られ、「永遠に彼方の人だ。」(12:52)という思いを抱く。そのゆき子を象徴するのが、白い千羽鶴をあしらった風呂敷、そしてこの茶席の床に掛けられた俵屋宗達の歌仙絵である。源宗子<sup>むねゆき</sup>を描いたその作品は、

「おほらかな顔」をしており、「少い線の小さい絵に、大きい姿が感じられ」、「ほのぼのと清らかなものが匂つて来る」(12:53)。他方、川端自身の証言によれば、ゆき子の千羽鶴の風呂敷、あるいはこの『千羽鶴』という作品全体の発想源となつたのは、彼の友人で美術史家の徳川義恭が所持していた尾形光琳の香包みの千羽鶴(図5)、そして前述の古美術商瀬津伊之助が雑誌の広告に出していた、宗達の千羽鶴の下絵のある光悦の色紙で



図5 尾形光琳《千羽鶴香包》絹本金地着色

あつたところ<sup>12)</sup>（『独影自命』33：530-1）。

ここでまず注目されるのが、ゆき子と関連づけられるこれらが、いずれも琳派の作品であるという事実である。<sup>13)</sup>戦時下の川端が琳派の絵画にとりわけ心を動かされていたことはすでに指摘したが、たとえば「明月」（昭二七・一一）においても、主人公が姪の月子（仲秋明月の日に生まれたことにちなむ名）の誕生日に贈る絵として、川端自身が私蔵していた宗達の墨絵の月と兎が登場する。「ほのぼのとやはらかに、温かに広う」（8：184）と形容される月の兎がついているのが、中国の伝説によると「不死の仙薬」であるとすれば（8：186）、誕生日に主人公が月子に愛蔵の宗達作品を贈るという行為は、「たまゆら」と同様に生命伝達の儀式を意味することになる。他方、宗達の歌仙絵も光琳の香包みとともに、宗達研究者であつた徳川義恭と深いかわりがあることも見逃せない。川端と親しかった徳川は一九四九年十二月、偶然とはいえ奇しくも「千羽鶴」と「森の夕日」が発表された同じ年に没している。逝去した友人にゆかりのある古美術は、作品の中で永遠の生を得るのである。このように、川端にとつて琳派の絵画——特に千羽鶴や月など地上から離脱した主題を扱ったもの——は、生命賦与の力をもつものであり、おそらく『千羽鶴』においても、当初の川端の案としては、〈魔界〉に堕ちた菊治を救済するのは、琳派の絵画と深い類縁性を持ち、さらに茶碗によつて象徴Ⅱ物象化されていない、ゆき子という設定であつたに違いない。<sup>14)</sup>紙や縮緬などの軽くしなやかな支持体に描かれた、明るい輝きに満ちた琳派の絵画は、硬質で物質的な重さをもつた黒織部とも、またちか子の肉体に刻印された不可視かつ不定形な、そして不浄なあざとも、著しいコントラストをなしているのである。<sup>15)</sup>

その後、菊治は同じ茶室で太田夫人と肉体関係をもつが、その晩夫人は自殺する。第三章の「絵志野」は、菊治

が太田夫人の「ひとなか七日の次の日、文子のもとを訪れる場面から始まる。座敷に入ると、太田夫人の遺影の前に骨壺が置かれ、菊治が前日に送った花（白薔薇と薄色のカーネーション）が飾られていた。その花が活けられているのが、太田夫人の愛用していた、絵志野の小ぶりの筒形の水指である（参考図2）。「白いうはまり釉のなかにほのかな赤が浮き出て、冷たくて温かいやうに艶な肌」をもち（12：74）、その「白い肌は深みからし」とつやが照り出て」いる（12：112）。菊治は文子に対し、この志野を「やはらかい、夢のやう」と形容するが、実際には「やはらかい女の夢のやう」という言葉を想像していた。また別の箇所では、この志野が「名品」であるとすれば太田夫人は「女の最高の名品」であったとも書かれている（12：111）。川端としては珍しく陶器のテクスチャーについての記述が連ねられているのは偶然ではない。言うまでもなく志野の「肌」は太田夫人の肌と重ね合わされているのである。このことの意味は、この志野の水指Ⅱ花立が置かれているコンテキストを考えると、さらに際立っている。ここで志野は太田夫人の遺影、そして骨壺とともに三つ組をなしているのである。写真と古美術という組み合わせは、「たまゆら」においてすでに、治子の遺影と曲玉、そして薔薇の活けられた李朝白磁の壺という形で実現していたが、姉の「女の生命」がこれらを通じて妹へと流れ込んでいた「たまゆら」においてと同様、『千羽鶴』でも、「母の体の形」や「母の面影」が「微妙に娘へ移されてゐる」（12：80）ことを菊治が悟るのは、遺影と志野



参考図2 絵志野 草花文矢筈口水指、  
牟田洞窯あるいは窯下窯、  
16世紀後半、萬野美術館旧蔵

の前なのである。さらに、骨壺と志野の花立という二つの容器の取り合わせも看過しがたいものがある。前者が死者の〈骨〉を収める器であるのに対し、花を活けた後者の肌は生者の〈肉〉を思わせる。この点で、白薔薇とともに志野に活けられていたのが「薄色のカーネーション」であることは、単なる偶然かもしれないが、しかし意味深長な偶然ではある。ラテン語の「肉 (CARO)」を原義にもつカーネーションがキリストの受肉イカネトウニクを象徴するとすれば、この志野はいわば死んだ太田夫人が土と釉というメディウムを借りて再受肉ラインカーネーションした姿なのだ。

続いて文子は、了入の手になるといふ赤染と黒染の「湯呑に手ごろの筒茶碗」に番茶を淹れて運んでくる。菊治は、この茶碗が父と太田夫人の「女夫茶碗」あるいは「二人の旅茶碗」(「おと」)ではなかったかと想像し、この対の茶碗が、太田夫人の自殺を隠蔽した「二人だけの共犯」である菊治と文子の間に「共通の悲しみ」を感じさせる。

ここで整理しておけば、「父の幽霊」の〈依り代〉であった黒織部が契機となって、かつて父の愛人であった太田夫人が子の菊治と関係をもつ結果となる一方、菊治は太田夫人の形見であるとともに、彼女の〈転生〉した姿でもある絵志野をもらいうけることを通じて、その娘の文子に心を寄せるようになる(続く章で菊治は文子に、志野を見てみると彼女に会いたくなくなると電話で告げることになる)。換言すれば、父と息子、母と娘、死者と生者を夢の中でのようにへ圧縮し、彼らを差異の消滅した「けじめ」のつかない恐おそるべき世界へといざなうのは、これらの古陶なのだ。たとえ染の筒茶碗を通じて菊治と文子が結束したとしても(つまり負のメディウムたる茶陶がひととき正の方向に働いたとしても)、彼らはこの魔界からなお逃れることができない。そこから脱出するための突破口をなすことになるのがもうひとつの志野である。

五 茶の冒流、陶の流用——『千羽鶴』(2)

『千羽鶴』の第四章「母の口紅」において、文子は菊治に、死んだ太田夫人が使用していたもうひとつの志野があることを電話で告げる。それは太田夫人が湯呑みに使っていた「小服こぞの筒茶碗」であるが、文子によれば太田夫人の口紅が染みついでいて「ひとところぼうつとしてゐるやう」(12:96)だという。川端はこの志野の外見を下のごとく記述している——

今朝文子が電話で言つたやうに、その志野の白い釉はほのかな赤みをおびてゐる。しばらくながめてゐるうちに、白のなから赤が浮んでくるやうだ。

そして口がこころもち薄茶色になつてゐる。ひとところ薄茶色が濃いやうだ。

そこが飲み口なのだらうか。

茶渋がついたと見える。しかし唇をあてたよごれもあるかもしれない。

その薄茶色もまたながめてゐると、やはり赤みがかつて見えて来る。

今朝文子が電話で言つたやうに、文子の母の口紅がしみこんだあとなのだらうか。

さう思つて見ると、貫入にも茶と赤のまざつた色がはいつてゐた。

口紅が褪せたやうな色、紅ばらが枯れしぼんだやうな色——そして、なにかについた血が古びたやうな色と思ふと、菊治は胸があやしくなつた。



吐きそうな不潔と、よろめくやうな誘惑とを、同時に感じた。

茶碗の胴に、青みががった黒で、太い葉ばかりの草が描いてある。葉のなかに錆色の出たところもある。その草の絵は単純で健康で、菊治の病的な官能をさますやうだった。

茶碗の姿も凜としていた。(12: 107-108)

川端による古美術作品の描写としては例外的にきわめて長いものだが、「…やうだ」あるいは「…やうな」という語でおぼろげな印象が語られ、また頻繁に改行されていることもあり、濃密な凝縮性を欠いた、いささか冗長かつ散漫なものとなっていることは否定できない。とはいえ、生と死、エロスとタナトスを媒介する両義的なメディウムである古陶にふさわしく、「不潔」と「誘惑」を同時に感じさせる外観を有している点は興味深い。

文子がこの志野を菊治に手渡そうと彼の家に赴くと、その前に偶然ちか子がやってきており、三人で茶を喫することになる。茶を点てるちか子は、菊治がもらいうけて花立として使用していた太田夫人の形見の志野を、本来の用途である水指として使い、「やはり水指は、お茶に使ひませんと、生きてきません。」(12: 112)と述べる。この言葉に対し文子は、母も花立に用いていたし、また自分はもう茶をするつもりはないと、「なにげなく」、しかしはっきりと答えている(12: 113)。これに関連して注目されるのは、二つの志野や楽の筒茶碗など、太田夫人の形見である茶陶がいずれも、西洋花の花立や湯呑みとして、当初の茶の用途とは異なる目的に使用されているという事実である(この点、菊治の父の形見である黒織部とは対照的である)。文子は一見控えめながらしかし明確に茶に反対し、太田夫人は茶陶の元来の機能をずらし、自らの目的のためにいわば「アンソロジック流用」しているわけである。菊治は

さらに歩を進める。すなわち彼はこの茶席でちか子に対し、「全部贗物のお茶はおもしろいでせうね。」と述べるのである。これに続く菊治の言葉はきわめて示唆的である――

「この茶室にも、僕はなにかかび臭い毒ガスがこもつてゐるやうな気がするんだが、贗物づくめの茶会なら、毒気払いになるかもしれませんね。それを親父の追善にして、お茶とは縁切りだ。前から縁は切れてゐるんだが……。」(12:113)

贗作ばかりの道具を集めた茶会を夢想すること、彼は茶を嘲笑し愚弄しようとする。この茶の「インロウシヤク冒洗」は、彼が和敬静寂の空間たる茶室で太田夫人や（ストーリーを先取りして言えば）その娘の文子と肉体関係をもつことで、頂点に達する。カトリックのミサを淫欲の儀式へと転用したサドのように、菊治――そのサディスティックな性格に議論の余地はない――は茶道の聖性を汚し、その価値を完全に転倒させることで、茶の「毒気」を祓おうとするのである。ノーベル賞受賞記念講演「美しい日本の私」（昭四四・三）において川端は、「……」私の小説『千羽鶴』は、日本の茶の心と形の美しさを書いたと読まれるのは誤りで、今の世間に俗悪となった茶、それに疑ひと警めを向けた、むしろ否定の作品なのです。」(38:338)と述べているが、茶室の冒洗と茶陶の流用は、ちか子によって代表Ⅱ表象される「俗悪となった茶」に対する「否定」の意志の現れであったかもしれない。だが、茶のドラスティックな「否定」を最終的に達成するのは菊治ではなく文子であった。

最終章「二重星」において、ちか子は菊治に、ゆき子も文子も結婚してしまったという嘘を告げる。そして菊治

に新生活に出直すべく茶道具を処分・整理するよう勧めるのである。ちか子は京都の茶道具屋の大泉と組んで、菊治から父の茶道具を巻き上げようという魂胆なのだった。その後、電話で文子と話した菊治は、文子が結婚したのは真実ではないということ聞き、彼女を家に招く。文子は母の形見の志野の筒茶碗を菊治が湯呑みとして使用しているのを見て、それを菊治に与えたことを後悔したと話す。それがあまりいい志野ではなく、「それをお使いになる時に、ほかのお茶碗が浮んで来て、あの志野の方がいいとお思ひになることがあつたら、母も私もかなしい」(12:139) からというのがその理由だった。そして文子は菊治に、茶碗を割って破棄するよう執拗に迫るのである。それを紛らわすように菊治は、おそらくこの茶碗は当初は向附か何かで、それを古人が「旅の茶箱にしこんで」大事にしたのだらうと想像し、自分の父も旅の茶箱を所持していたことを思い出す。文子はその茶箱に収められている茶碗を見たいと菊治に強く頼むので、持ち出して開けてみると、そこには「やはり、湯呑にもなりさうな筒形で、小服の唐津」が入っていた。「絵つけがなく、無地」で、「枇杷色がかつた青に、茜もさして」おり、「腰が強く張つ」た、「力」のある茶碗である。それを見た文子は、「強くて、凜として」おり、「あの志野よりも、ずつと立派」だと評する(12:143-144)。菊治と文子は、唐津と志野の二つの旅茶碗を並べると、ふと目が合い、そして同時に茶碗に目を落とす。「男茶碗と女茶碗」のような二つの器は、「菊治の父と文子の母との心のやうに」、眼前に並んでいる。

黒織部と志野水指によってすでに物象化されていた菊治の父と太田夫人は、ここで今一度、一對の旅茶碗にへ再受肉＝転身して現前する。だが、「美しい魂の姿をならべたやう」なその姿は「健康で、病的な妄想を誘ひはしない。しかし、生命が張りつめてゐて、官能的でさへある。」そして、これらの茶碗を前にして座っている菊治と

文子、「自分の足もとにも死がある」彼らの現実さえ、浄化されて生命で満たされるように感じられるのである。魔が降霊する〈依り代〉であると同時に、「いろんな罪業の心を、麻痺させて」魔を祓う〈魔除け〉でもある茶陶の両義性が、ここでも明らかとなる(12:144-145)。そして、茶碗を前にした菊治と文子が、今度はこれらの茶碗によって象徴化される。換言すれば、菊治と父、文子と母は、一対の茶碗として今一度〈圧縮〉を経ることになるのである。

菊治は文子に、「旅のやうに」二碗で茶を点てることを提案する。文子は唐津で茶を点てて菊治に差し出した後、今度は志野を前に置いて茶筥を取るのだが、小さな茶碗に「茶筥がかちかち縁にあたつて」、手首がこわばってしまい、茶筥を振ることができない。「呪縛で動けない」文子は、「お母さまが、立てさせませんわ。」と菊治に告げる。菊治は文子を助け起こし、そして二人はそのまま茶室で結ばれるのである(12:146-147)。

太田夫人による文子の「呪縛」をどのように考えればよいだろうか。最高のものとは言えない志野で茶を点てることに對する禁止か、いったん湯呑として〈流用〉された志野を再び茶の世界に戻すことへの嫌悪か、あるいは菊治と文子が二人で「旅」に出て歩んでいくことを禁じているのだろうか。いずれにしろ、茶と死者からの二重の「呪縛」を解くべく、文子はいかに志野茶碗を打ちつけて割ってしまうのである。茶碗を割るというこの行為は、上述した茶の「否定」の最終的達成であると同時に、さらに二つの意味を有している。相対的な美しか備えていない志野が破壊されることで、文子は菊治にとって「比較のない絶対」となる。他方それは、文子の処女喪失のあからさまな隠喩でもある(女性をへ器)になぞらえる比喩は洋の東西を問わず見出される。「文子の純潔のいたみ」によって菊治は浄化され、逆説的に魔界から救済される。それはあたかも、「中毒していた毒薬を最後に極量服毒

して、それが解毒となつた奇蹟」(12:149)であるかのような同毒療法的な荒療治であつた。茶の「毒氣払い」は、菊治による倒錯した〈贖物茶会〉ではなく、文子による／という〈器〉の二重の破壊により達成されたのである。<sup>(19)</sup>

だが上述のように、そして最終章のタイトル「二重星」にも暗示されている通り、この志野に太田夫人と文子の存在が二重写しになっているとすれば、それを割ることは、死者の魔を祓うと同時に、生者たる文子自身の存在を脅かすことにもつながる。実際、この後文子は菊治の前から姿を消して行方不明となり、菊治が彼女を捜しにいくところで物語は終わる。そして、『千羽鶴』の続編『波千鳥』(昭二八・四〜二九・七)において、文子は「旅」の空から菊治に別離の手紙をしたためる(彼女の割つたのが旅茶碗であつたこと、菊治との最後の茶席が旅に見立ててのものであつたことを想起されたい)。自分の〈依り代〉あるいは〈転生〉のメディアムを自ら破壊してしまつた彼女は、太田夫人のように自ら命を絶つことも叶わず、九州の観海寺温泉の「地獄」や九重高原の「霊場」を——肉体を欠いた亡霊のように?——独り経めぐることになるのである。

### 古美術の／というメディアム——結論にかえて

谷口幸代によれば、戦後の川端文学の登場人物の名(『名人』の浦上秋男、『山の音』の尾形菊子、尾形信吾、『明月』の月子、『日も月も』の松子など)は、古美術と関連のある人物(浦上玉堂、尾形光琳など)やモチーフ(菊、松など)からとられているものが少なくないという。<sup>(20)</sup> こうした——いささか安直と言えなくもない——命名のシンボリズムをわれわれも逆手にとつて、ここまで分析してきた作品のタイトル名を、古美術に対する川端の態度を象徴するものにとるならば、次のように要約することもできよう。川端にとって(あるいは彼の文学における)

古美術とは、あたかも「反橋」のように、生と死、天と地、夢と現、過去と現在、起源と終末、清浄と汚穢などの対立する二項の間を架橋し、その間の交通を可能とする、弁証法的あるいは人類学的な媒体である。<sup>(21)</sup>だがそれはあくまでも、これらの両極がそこにおいて踵を接し時には交換されるような一種の間隙のごとき場であって、それ自体では意味をもちえないようなへ場なき場である。実際それは「しぐれ」や「たまゆら」の音のように実在感に乏しく、また空を飛びゆく「千羽鶴」のように捉え難い。川端による古美術作品の記述は、物質性に対する無関心によって特徴づけられているのであり、彼が美術品を形容する際にしばしば用いる「ほのほの」という曖昧模糊とした語は、まさにこうした特性を指し示している。これに関連して留意すべきは、彼が古美術を題材として執筆した小説に限って、概して生々しい現前性を欠いた、掴みどころのないささか空疎な文体となっている場合が多いことである（『千羽鶴』がその最たる例である）。あたかも作中に登場する古美術の存在感が、登場人物たちの実在性のみならずテキストの生氣をも吸収し奪い去ってしまったかのようだ。だが、そうかといって作中の古美術がその分だけ確固たる現前性を備えた姿で描写されているとも言い難い。<sup>(22)</sup>ここに認められるのは、古美術のメディアウムがもつ豊かな物質性が、文体や記述の物質性を逆に奪ってしまうという奇妙なジレンマである。小林秀雄や青柳瑞穂や安東次男らの文体に、彼らの愛好した骨董のテクスチャーが明確に刻印されていることは、印象批評を離れて今後厳密に論じていくべき問題だが、川端の場合、そうしたテクストのマテリアルな水準における古美術からの影響や、それとの照応関係を見出すことは困難なのである。ここで、川端は古美術を本当に見ていたのだろうかと問うことも確かにできようが、われわれの念頭に浮ぶのは、むしろ別の要因である。すなわち、川端が作中において古美術をあくまでシンボリックな媒体として利用している以上、古美術の素材それ自体がはらむ物質性が犠牲にさ

れてしまうのは、論理的に考えて当然の帰結だったのだ。そして、川端の「古美術」がもつ非物質的な反メディウム性は、自己の身体性を消去して透明な霊媒メディアムと化すことでのいにしえの日本の「あはれ」を招喚しようとした、戦後の川端自身の屈折した反主体主義とも、明らかに共振するものなのである。

註

(1) 以下、川端作品を引用する際には新潮社版三五卷全集を底本とし、巻と頁数をアラビア数字で併記することとする。旧仮名遣いはそのままとし、旧漢字は新字に改めた。なお、本文中で言及される川端作品に限り、慣例に従い発表年月を和暦で示す。

(2) 川端文学と古美術の関係については、谷口幸代による一連の論考がきわめて有益であり、本論も氏の研究に多くを負っている。総論としては、谷口幸代「川端康成と古美術」『川端文学の世界 四 その背景』田村充正・馬場重行・原善編、勉誠出版、一九九九年、二九一―三〇三頁を参照。さらに、没後三十年を記念して開催された展覧会のカタログ『川端康成——文豪が愛した美の世界』平山三男・サントリ―美術館編、二〇〇二年も参照。

(3) 『島木健作全集』第十五卷、国書刊行会、一九八一年、八〇頁。

(4) 川端の古美術愛好に関する美術商たちの証言については、川端の生前のものとしては、薮本宗四郎「底の知れない趣味人」および吉田清「先生らしい骨董の趣味」『文芸読本 川端康成』一九六二年、河出書房新社、それぞれ二七六―二七八頁、二七八―二七九頁を参照。また死後に編まれたものとして、『芸術新潮』一九七二年六月号の特集「川端康成の〈座右宝〉」における、薮本宗四郎、礪山順吉、広田照らの証言(十五―二〇頁)が参考になる。さらに、青柳恵介「柳孝 骨董一代記」の第六回「金胎仏画帖と唐の水瓶」『芸術新潮』二〇〇六年六月、一四八―一五一頁も参照。

(5) 原善「川端康成の戦後——「反橋」三部作からの出発」、川端康成『反橋・しぐれ・たまゆら』講談社文芸文庫、一九九二年、二七〇頁。

(6) 「住吉三部作」に登場する古美術や古典については、次の書における森本護の注釈が有益である。森本護・平山三男編著『遺稿「雪国抄」・「住吉」連作 注釈』林道舎、一九八四年。

- (7) 石浜恒夫「回想の『川端美術館』」『芸術新潮』一九七二年六月、二四頁。
- (8) 川端康成・三島由紀夫・中村光夫「座談会」『文芸読本 川端康成』前掲書、三〇〇頁。さらに、石浜前掲論文、二四頁によれば、昭和二一、二二年頃、川端はひとりで住吉の石浜宅を訪れ、近くの宿に一泊するが、その頃彼の家の欄間には、彼の従兄の藤沢恒夫がかつて淀の競馬を見るために大阪に来た菊池寛に頼んで書いてもらった、『梁塵秘抄』の色紙が飾ってあったという。
- (9) 「住吉」における引用については、三浦卓「川端康成「住吉」論——事態としての「引用」」『藝文研究』慶応義塾大学文学会、第八四号、二〇〇三年、一八一—四〇頁も参照（ただし筆者とは視点を異とする）。
- (10) 川端文学における写真の役割についてはなお議論を深める余地があるが、さしあたつては以下を参照。日高昭二「写真という装置——川端康成の視線」『文学テクニクの領分——都市・資本・映像』白地社、一九九五年、八三一—〇六頁。高根沢紀子「川端康成と写真」『川端康成の世界』前掲書、二六五—二七七頁。
- (11) 岩田光子「千羽鶴」における美意識と魔界」『川端文学への視界』六、川端文学研究会編、教育出版センター、一九九〇年、一三〇—一三三頁、および菊池由夏「千羽鶴——運命を彩る茶器」『福岡大学日本語日本文学』第二号、一九九二年、五六—五八頁を参照。
- (12) ただし谷口幸代の調査によれば、瀬津がこの色紙を雑誌広告に掲載したのは「千羽鶴」連載終了後のことであるため、これは川端の思い違いであるという（谷口幸代「川端康成と琳派——「山の音」とそのエスキースの背景をめぐって」『国語と国文学』第七三巻第二号「通巻八七六号」、一九九六年、四三—四四頁）。
- (13) 川端の琳派愛好については、谷口前掲論文（註12）を参照。
- (14) 石浜前掲論文、二五頁。
- (15) 辻成史「川端康成——一九五二年」『伝統——その創出と転生』同編著、新曜社、二〇〇三年、一一一—一二二頁。
- (16) 抽象的な視覚刺激としてのゆき子（それは太田夫人の具体的な触覚性とも対比される）については、オクナー・深山信子「千羽鶴」にみる感覚材料の用い方」『風韻の相克——山の音・千羽鶴・波千鳥』川端文学研究会編、教育出版センター、一九七九年、一一五—一三四頁を参照。
- (17) 「住吉三部作」の生母（姉）と継母（妹）、あるいは行平と須山がしばしば買った双子の娼婦、「たまゆら」の治子と礼子、「千羽鶴」の太田夫人と文子など、川端文学にしばしば見られる「二人にして一人、一人にして二人」の魔性については、吉村貞司「ふたご座の美学——千羽鶴」における古典回帰」『風韻の相克』前掲書、一三五—一五〇頁を参照。なお、福田和也



- はこうしたへけじめのなさ」を川端の文章形式一般の特性と捉えている（福田和也「いつでもいく娼婦、または川端康成の散文について」『日本人の目玉』ちくま学芸文庫、二〇〇五年、二四七―二九二頁）。
- (18) 辻前掲論文、一〇八頁。
- (19) つくばい（≡清めのための水を張るへ器）に志野が打ちつけられて割られたのも、この「毒氣払い」という行為と無関係ではないだろう（上田真「見えない痣に呪われて——小説『千羽鶴』の一解釈」『川端康成——現代の美意識』武田勝彦・高橋新太郎編、明治書院、一九七八年、六〇頁）。
- (20) 谷口前掲論文（註12）、および同「川端康成と浦上玉堂——『名人』論をめぐって」『お茶の水大学人間文化研究年報』第二号、一九九七年、三九―四六頁を参照。
- (21) 弁証法的・人類学的イメージとそのメディウム性については、拙論「美術史学からイメージ人類学へ」、V・I・ストイキツァ『ピュグマリオン効果——シミュラクルの歴史人類学』拙訳、ありな書房、二〇〇六年、三九三―四〇八頁を参照。
- (22) 『千羽鶴』に関しては、川端自身このことを認めている——「夢魔のやうに朦朧とした人物の動きの中心、あるひは上空に、確然とした古陶の美が浮んでるとよかつたかと思へるが、美が確実と書けなくて、古陶と朦朧とした夢魔のやうになつてしまつた「……」（『月下の門』27：462）。
- (23) この点については、松浦寿輝「見ることの閉塞——川端康成」『物質と記憶』思潮社、二〇〇一年、一一九―一三一頁も参照。
- (24) 川端文学における鏡の役割を考察した論文において、マシユウ・ミゼンコは、それが「主体と客体の障壁を越すことを可能にする魔術の小道具」であると述べ、さらに正当にも、鏡と類似した機能をもつ対象として、『千羽鶴』の茶碗、『山の音』における山の音や古い慈童の面、『眠れる美女』で裸のまま目を覚まさない少女たちを挙げている（マシユウ・ミゼンコ「川端文学におけるへ鏡」『国文学 解釈と鑑賞』第四六巻四号、一九八一年、一六四―一六九頁）。このリストにはさらに、本論で考察した古美術や写真も付け加えることができよう。川端文学における古美術は、同じく媒体としての機能を有するこれら一連のオブジェと互換可能なのであって、決して唯一無二の独自性をもつものではないのだ。

#### 図版出典

図1 『川端康成——文豪が愛した美の世界』平山三男・サントリー美術館編、二〇〇二年、六一頁

図2 同、四六頁

図3 Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>)

図4 『川端康成——文豪が愛した美の世界』前掲書、六一頁

図5 河野元昭『尾形光琳』日本美術絵画全集、第十七卷、一九七六年、図一

参考図1 『松永耳庵コレクション』展覧会カタログ、尾崎直人・岩永悦子編、福岡市美術館・東京国立博物館、二〇〇一年、八七頁

参考図2 荒川豊蔵・竹内順一『志野・黄瀬戸・瀬戸黒』平凡社陶磁体系、第十一卷、平凡社、一九八九年、図三八

## 付 記

本稿の校了後、『芸術新潮』二〇〇七年二月号（特集「おそろべし！川端康成コレクション」）が刊行された。川端の旧宅や旧蔵品の写真が多数掲載されており興味深い。収録されたテキストの中では、ここでの結論に影響を与えるものではないが、福田和也と高橋睦郎の対談「本人もコレクションもおそろしい」（三〇―三八頁）が、とりわけ重要な示唆を含んでいるので、併せて参照されたい。