

イロニーの閉塞性、イロニーの開放性 —川端康成『雪国』を題材に—

板部 泰之

要旨

文学における自己閉塞性というテーマのもと、川端康成『雪国』を題材に考察する。柄谷行人は『雪国』を、他者を無化する内閉的装置であり、「ロマン的イロニー」の極致である、と非難した。本論ではこの非難を、ロマン的イロニーの概念史を検討しながら相対化したい。柄谷の見解は、イロニーの諸相のなかでも「主体の自己反省」という側面だけを強調した一面的理解でしかない。イロニーの理論家 Fr. シュレーゲルは、イロニーを主体の自己反省性だけでなく、テキストの自己反省性という次元も併せ持つ概念として提示していた。テキストの自己反省性としてのロマン的イロニーには、テキストを解体・昇華させ、開放せしめる力がある。こうした知見を踏まえ、本論は『雪国』を、主人公・島村と語り手の共犯関係に注目して読解する。語り手は島村の内閉的幻想を補強しつつ、駒子を島村という「壁」の前に佇む無力な女として提示したが、その過程で島村の部屋の「窓」を開ける駒子の姿も書き込んでいた。本論はこの「窓」に、島村の閉塞的世界を自壊させる裂け目を、『雪国』の自己批評的・イロニー的性格を、そしてこのテキストに内閉性しか見出してこなかった柄谷的な読みから脱却する糸口を見出す。

キーワード：自己閉塞，ロマン的イロニー，Fr.シュレーゲル，『雪国』，窓

1. はじめに：柄谷行人のイロニー理解

本論は、文学テキストにおける「他者」ないし「他者性」への関心に端を発している。だが、自己にとって異質な他者が顕現するという契機を考察する代わりに、その裏面をとりあげたい。自己が他者との交流を拒み、他者から距離を取ろうとする、という契機のほうに注目するのだ。ひとは往々にして、外界とのあいだに壁を作り、自己完結的な世界に閉じ籠もる。外的現実から目を背け、信じたい幻想だけを信じる。そうして自分を守る。このような態度は、「自己閉塞」や「内閉」などと形容されよう。

文学は、どのように自己閉塞を描いているか。文学テキストが内閉的であるとしたら、それはいかなる意味において内閉的なのか。これらの問題を考えるにあたり、柄谷行人が川端康成の小説『雪国』に浴びせた非難を出発点としたい。柄谷は『雪国』を、「現実」

や「他者」を「一切括弧に入れてしまう装置」として切り捨てているのだ¹。

この小説の閉塞性を糾弾するという挙措自体は、柄谷の独創ではない。『雪国』を「客観視されえた人間がひとりもみない […] 非現実」の空間²と捉え、主人公・島村の「固く閉ざされたある内的世界」³を問題にする読みは数多い⁴。そのなかでわざわざ柄谷に注目するのは、彼がこの小説の内閉性を、「ロマン的イロニー」という術語と結びつけて考察しているからである。ここに柄谷独自の視座がある。

柄谷は「ロマン的イロニー」を、苦境の中にいる自分を蔑視してみせる態度、と定義する。私は自嘲することができるのだ、と誇ってみせる能力とも言える。イロニーという機構は、現実においては無力なはずの自己を高みに置くという「転倒」を生じさせる⁵。

ロマン派的イロニー。それは、一切の有限的なもの、経験的なものを軽蔑することによって、そのようにみなす超越論的自己の優位を確認することである。 […] 無意味なことをそれと知りつつあえて真剣に戯れるという自己意識に意味を見いだすのである。ここに敗北はありえない。はじめから敗北を前提しているからである。イロニーとは、いわば、絶対的無力を認めることによる絶対的勝利である⁶。

柄谷はイロニーを、「外部＝他者」を無化するような「内閉的な排他性」と換言する⁷。イロニーの鎧で身を固めれば、無敵になれるのだ⁸。現実世界では勝ち目はない、それはよく分かっている、と開き直ることで、ひとは外的現実や他者の存在を、もはや無意味と割り切れるようになる。このような内閉性を日本浪漫派に見出したうえで、柄谷は、日本浪漫派の「イロニー」より「もっと徹底した」閉塞性を『雪国』に認める⁹。

本論の目標は、『雪国』の「イロニー」的性格を単に閉塞として退けてしまう柄谷的読解を相対化しつつ、むしろそこに開放の契機をも見取るような読解の可能性を示すことだ。そのためにまず、イロニーの概念史を辿る。柄谷の議論の直接の対象は「文芸復興期」の日本文学だが、イロニーという語については彼自身、ドイツ・ロマン派の唱えたイロニーと同一視して用いている¹⁰。そこで次節では、語の起源を概観した上で、ドイツ・ロマン派の理論家 Fr.シュレーゲルのイロニー論を検討する。シュレーゲルはイロニーに、閉塞のみならず開放性（文学を無限の高みへ昇華する契機）をも見出していた。彼の記述を辿ることで、ロマン的イロニーの持つ、開放と閉塞という二重の性格を確認したい。作家や主人公の性格としての「イロニー」はときに自己閉塞的排他性をもたらすが、テキストの自己省察的性格としての「イロニー」は開放的批評に繋がるのだ。

そのうえで、第3節で『雪国』を検討する。『雪国』を閉塞的な装置と断じる柄谷のような読解は、主人公（島村）もしくは作家（川端康成）の閉塞性を、そのままテキストの閉塞性と同一視してしまうという誤謬に陥っていた。主人公や作者の態度には、確かに内閉性が見受けられるかもしれない。だが、それを描き出すテキストという装置が閉

塞していると断ずるのは早計だ。島村がロマン的イロニーの鎧を纏った人物として描写されるとき、そこにはそのように描写する語り手の巧妙な仕掛けがある。この仕掛けを問うことによって、テキストのイロニー的性格を炙り出した。

その際、とりわけ注目するのが「窓」という形象だ。窓は、部屋の内と外とを繋ぐ結節点であり、内閉的世界に穿たれた孔のように、主体の内閉性を打ち破りうるものである。語り手と島村の共犯関係に基づく筆致においてさえ、窓を開けるヒロイン・駒子の姿が、隠蔽しきれぬまま描かれていた。この点を批評の突破口とする。

2. ロマン的イロニーの諸相

2.1 イロニーという語の起源と、修辞法としてのその特徴

イロニーの語源は古代ギリシャ語「エイロネイア」*eironeia*にある。故意に騙すこと、卑劣・狡猾・侮蔑的なやり口で騙すこと、の意であり、そうした詐欺行為を非難するニュアンスを伴う語だった¹¹。初出は以下の文だ——「お出でなすった！これが例のおなじみの、ソクラテスの空とぼけというやつさ」（プラトン『国家』）¹²。相手の知識を引き出すために無知を装うソクラテスの態度を、対話者が嫌悪感をこめて「^{エイロネイア}空とぼけ」と呼んでいるのだ。このように「エイロネイア」は当初、ソクラテスの手法を非難する語だったが、後世、単純にソクラテス哲学の性格を表す語となり、侮蔑的な含みは失われていく¹³。キケロはすでに、この語をソクラテスへの賛辞として用いている¹⁴。

イロニーを修辞とする見方も、キケロやクインティリアヌスに端を発する。彼らはエイロネイアを、ソクラテスの言説の特長であるがゆえに、弁論術にも応用可能な文彩として受容し、紹介したのだ¹⁵。修辞法としての^{イロニー}反語（皮肉）の定義はさまざまに試みられてきたが、さしあたり「真意とは反対の意味をはっきり表現する（ただし、それが反意であることをそれとなくしめしておく）ような言述」として理解しよう¹⁶。

注目すべき特徴が二点ある。第一に、^{イロニー}反語には遊び・戯れという側面があることだ。キケロが「真面目に戯れ」る語法¹⁷と定義したことにも、それはよく表れている。

第二に、ある言述が反語であるか否か（字義とは逆のことを意図しているのか、それとも真面目に言っているのか）を決定することは、究極的には不可能である。疑いたければ、限りなく疑い続けることができる。読者や聞き手の恣意に依らない限り、真意は無限に決定不可能なのだ¹⁸。この点で、^{イロニー}反語という語法には「潜在的に無限のプロセスが内包されている」と言うことができる¹⁹。

言葉の遊戯として考えたとき、この無限性は魅力的なものだ。佐藤信夫は、^{イロニー}反語の真髓を「意味の反転運動を発生させることば」という性格に見る。《反 X》を意図しつつ「X」と発言するとき、指示されるのは「あくまで《X が反転したものとしての反 X》」なのであって、無垢の《反 X》なのではない²⁰。無垢の《反 X》としても、字義通りの「X」としても捉えきれない違和感が読者に残る。「X」と《反 X》の間を、意味が揺れ動き続

ける。この無窮の運動性にこそ、反語特有の滋味があるのだ。^{イロニー}

18 世紀になると、この「反語」という語は修辞学の専門用語という枠組みを超えて、芸術批評に濫用されはじめた²¹。そして 18 世紀末にはシュレーゲルらが、ロマン派の中心的概念として取り上げることになったのである。

2.2 フリードリヒ・シュレーゲルの場合

フリードリヒ・シュレーゲル (Friedrich Schlegel, 1772–1829) は、初期ドイツ・ロマン派運動の中心を担った芸術批評家であり、文学の究極的な目標を「イロニー」に求めた最初のひとりだ。彼のいう「イロニー」は、(A) 主体の反省的性格、(B) テキスト自体の反省性、という両義が渾然一体となった概念だった。このことを本節で確認していく。

シュレーゲル曰く、ソクラテスのイロニーの息づく文学には「真に超越論的な道化芝居が生きている。〔それは〕内面においては、全てを見渡し、あらゆる有限なものを、さらには自身の芸術・徳・独創性をも、無限に超克するような気分〔である〕。また外面・実演の面においては、イタリアンオペラの平凡・善良な道化役の、物真似的技巧〔である〕」²²。「超越論的道化芝居」(transzendente Buffonerie) とあるが、ここでいう「超越論的」とは、表現者と表現の関係が主題化されているという意味だ²³。表現者(道化師・芸術家・ソクラテス)は、自分が行う表現(演技・芸術作品・知識)と自分との間に距離があることを知っている。彼らは、外からは物真似に興じているように見えるが、内面では、己の表現能力の有限性を鋭敏に自覚している。そしてこの自覚こそが、自分自身や自分の芸術から自由になり、有限性を無限に超克するような「気分」をもたらすのである。これが、シュレーゲルがソクラテスに見出した「イロニー」の真髄だった²⁴。

このような芸術家の「イロニー」的精神を、シュレーゲルは「自己創造と自己破壊の絶え間ない交替」(KA, 2:172, A.51) とも、「自己限定」とも表現する。シュレーゲルの思い描く芸術家の形成過程とは、創作に没入・熱中する段階(自己創造)を経たあと、創作物から自己否定的に距離を取る(自己破壊)ことで、初めてソクラテス的な冷静な境地(自己限定=イロニー)に至るというものだ(KA, 2:151, L.37; KA, 2:149, L. 28) ²⁵。

シュレーゲル曰く、イロニーに至る精神においてのみ「己の本質のこの部分やあの部分を自由に断念し、別の部分に完全に自己を制限すること」ができる(KA, 2:185, A.121)。このように自己を制限すること、言い換えれば「自己限定」の境地に辿りつかない限り、ひとは外的世界によって限定され、支配されてしまうのだ、とシュレーゲルは考える(KA, 2:151, L.37)。イロニー的精神とは、諦めの境地でもある。自分の有限性を認めることで、却って自由が生まれる。その種の自由を、シュレーゲルは称揚していたのだ。

己の有限性を自覚し、自己を限定することで得られる無限制性こそが、イロニーの特質であった。だからこそイロニーには、来るべき「^{ロマンティック・ボエジー}ロマン主義文学」の見出されるのだ。「ロマン主義文学だけが叙事詩同様、周囲の世界全体の鏡に、時代の像になりうる。だが

それはまた、あらゆる現実的・理念的関心に囚われることなく、文学的反省の翼に乗って、表象されるものと表象するものの間の中間に一番多く漂い、この反省を次々に累乗して、合わせ鏡の終わりのなき行列のように多重化していくことができるのだ」(KA, 2:182, A.116)。「反省」(Reflexion)は「反射」でもある。反省の累乗とは、反省の反省、すなわち反省する自我をも反省的に見つめることである。「イロニーとは、永遠の鋭敏性の、無限に満たされた混沌の、明瞭な意識である」(KA, 2:263, I.69)。

さて、ここまでの議論は、イロニーを芸術家の自意識という次元に引き寄せて説明するものだった。だがイロニーにはもう一つ、重要な側面があったことを思い起こそう。修辞としての反語、言い換えれば、言葉やテキストの自律的な運動としての反語だ。

シュレーゲルはイロニーという理念を、反語(=修辞としての反語、皮肉)に満ちた言葉遣いで説明している。断章は真剣に述べられたものなのか、それとも戯れているだけなのか、往々にして判断できない。この難解さについての自己弁護もまた、反語に満ちたものである。彼曰く、イロニーを語るには反語に頼るしかない。「無限なるものに対して感性を有し、その扱い方を心得ている者は、(…)己を断固として表現する際、おおっぴらな矛盾を口にするのだ」(KA, 2:243, A.412)。

彼の筆致は、「難解について」という論考において、遊戯性を極限まで高めていく。ここで問題になるのは「反語の反語」だ。「いつでもどこでも繰り返し反語がさし出されるので、まさに反語にうんざりしてくる」事態、「反語について反語なしに語る」場合、「或る反語について反語を以て語りながら、まさにその時、別のずっと目につきやすい反語の内にいることに気付いていない」場合などの例を次々挙げながら、「難解について」は、このテキスト自体が「反語の反語」に陥っていることを告白する。テキスト自体が「二度と再び反語の中から抜け出せなくな」り、「反語が荒れ狂って、己自身を統御できなくな」っていることを、自己言及的に示唆するのだ (KA, 2:369)。

本来、シュレーゲルのイロニー論は、「芸術家」がいかに関心の表現と「超越論的」距離を取るかという問題から出発していた。だがここに示されているのは、イロニーが究極的に、書き手のテキストに対する支配権を剥奪してしまう可能性を胚胎しているということだ。書き手どころか、テキスト自身さえ己を統御できなくなる。この文章は真面目なのか、反語的に戯れているのか、文章の地位が、文章自身のせいで宙吊りにされてしまうのだ²⁶。この種の難解さは、シュレーゲルの「イロニー」論には常に潜在している²⁷。概念が「イロニーに至るほどに完成され」と、「相争う二つの思想の間の、交替自身を産出し続けるような交替」となる、とシュレーゲルは述べていた (KA, 2:185, A.121)。ロマン的イロニーを宿すテキストは、矛盾する両極のあいだで自ら「交替自身を産出」しはじめ、究極的ゴールを持たない遊戯的運動へと開かれていくのである²⁸。

以上のように、シュレーゲルの「イロニー」には大別して二つの面貌がある。(A) 芸術家の自意識としてのイロニー(「超越論的道化芝居」、「自己限定」、「合わせ鏡」のごと

き無限の反省性、諦念)と、(B) テクストの難解さとしてのイロニーだ。真に重要なのは、この (A) (B) が互いに切り離し難く結びついているということだ。(A) 主体の自己反省は、外界から主体を守るために行われるものだが、常に (B) の相に辿り着く可能性を潜在的に宿している。テキストが「イロニーに至」れば、言葉の主の主体性は揺動され、解体されてしまいかねない。ロマン的イロニーは、まさに諸刃の剣なのである。

2.3 後世の「ロマン的イロニー」受容

ロマン的イロニーを自己閉塞的と批判したのは、柄谷が最初ではなかった。本節では、ヘーゲルおよびシュミットによる非難を確認しつつ、それに対するベンヤミンの応答を検討することで、ロマン的イロニーの、閉塞と開放を併せ持つ二重性を再確認したい。

三島憲一によれば、ロマン派は近代的自我の内面性を謳った先駆者と考えられており、イロニーという「多少とも自閉症的な自我中心思考」は「主体性の時代の典型的な産物」と理解されうる²⁹。シュレーゲルのいうイロニーは、確かに、統御できないほどに肥大化した自意識とも捉えられるものだった。そこには決して他者の姿が出てこない。「自己限定」としてのイロニーは、自分の内側で完結した閉鎖的プロセスである。

ヘーゲルは、ロマン的イロニーの閉塞性を見抜き、痛罵した同時代人のひとりだ。彼の見立てでは、それは虚栄心だけを維持し、その他の一切を冷笑的に虚無と見做す態度であった。「この主観性はどんなものをでも本気で扱うということではなく、かえって自分の本気をも冗談に帰せしめ、一切の高速にして神聖な真理もそれにとっては虚しいつまらないものに解体する」³⁰。イロニカー（イロニーを弄ぶ人）は、現実、他人、友人らとの紐帯や社会的規範さえも、空虚な仮象と見做す。「かく空虚として観ぜられるとき、すべての真実な、客観的なものは主観の思うがままになる。したがって主観はこの空虚に満足していることができる。かような主観はそれ自身無内容で空虚である。それは実体的なものを蔵していないから、この種の空虚そのものである」³¹。あらゆる外界を空虚と見做しつつ、この空虚に「満足」しているのが、イロニイ的「主観」の特徴だ。

だがヘーゲルは、主観がこの主我的・一面的な空虚に満足しえず、外界への関心を持つ場合もあると述べる。この場合、主観は「不幸」な「憧憬」のなかにとどめ置かれる。なぜなら、一方では客観的な具象を求めながら、他方では「抽象的な自己意識や、自己への固執を捨てて実象に沈潜することができない」からだ。ヘーゲルが憧憬と呼ぶのは、一種の自己完結的な満足をも憶えながら、外界にも惹かれ、その矛盾の中にあって、結局「なにものにもふれず、何ら行動しようとしぬ孤独の境にある魂」なのである³²。

ヘーゲルによる強烈な非難と歩調を合わせるのが、カール・シュミットだ。彼はロマン主義を「主観化された偶因論」と位置付けて批判する。この偶因論は、因果性との対比において用いられている語だ。ロマン主義は一切の客観的因果関係に抵抗する、とシュミットは言う。反対に、偶然性な機会という概念を利用して、ロマン主義者は世

界を、恣意的な空想に基づいて改竄するのだ。ロマン派はもはや、現実の対象を見ない。現実の対象（他者）は、小説のきっかけ（^{ロマン}機会）としてのみ価値を持つ。ロマン派の世界観において重要なのは^{オカジオ}機会だけなのだ^{オカジオ}^{オカジオナリスムス}³³。シュミットの見立てでは、ロマン派のイロニーは「偶因論」的世界観を保持するための拠点でしかない。イロニカーは客観的現実を攻撃するものの、それを破壊して新たな現実を打ち立てるつもりはない。彼らは、その時その時の現実を茶化し、回避したがついているだけだ。シュミットによれば、ソクラテスの場合は「自己イロニー」（「自己客観化」）が十分に行われていた。だがロマン派にはそれが欠けているので、イロニーは知的方法として機能せず、ただ真に受けられないようにするための隠れ蓑にしかならないのだという³⁴。

ヘーゲルやシュミットのイロニー批判は、先述した柄谷のイロニー観にも継承されている。彼らにとってイロニカーとは、現実を虚無と見做してせせら笑うだけで、何か行動に移すわけではなく、ただ甘い「憧憬」のなかで自分の「孤独」に溺れている主体だ。ここでヘーゲル・柄谷らが排撃しているのが、イロニーのうち、芸術家個人の主観性という側面（前節のA）だけであることに注意しよう。ロマン的イロニーには、テキストの難解さとしてのイロニー（B）もある。イロニーは即ち内閉だ、との批判は、（A）の相にしか目を向けておらず、言語のイロニー（B）という相を取り落としている。

ベンヤミンのイロニー擁護は、まさにこの点に関わっていた。彼による「素材のイロニー化」と「形式のイロニー化」の峻別は、シュレーゲルのイロニーの二面性に対応していると言えよう。前者は主体個人の性格（A）に還元される。だが後者（作品の形式に対して、テキストがイロニー的な振る舞いをする場合）においては、作品の構成原理という次元に関わる問題（B）が開かれる。ロマン主義を主観主義の文学とする短絡的解釈が蔓延したのは、この区別に関する認識不足のせいだ、とベンヤミンは指摘する³⁵。

形式に関わるイロニーは、客観的要素として作品に内在している。ここにこそ、作品を個別性・有限性から解き放ち、芸術一般の理念という客観的・絶対的次元へと昇華させる契機がある、とベンヤミンは考えた。作品自身を破壊し、同時に新たに建設する力こそが「形式に関わるイロニー」だった。この意味で、「形式に関わるイロニー」には「批評」との類縁性が認められる、と彼は述べている³⁶。

シュレーゲルが示しベンヤミンが強調したイロニーの二面的性格を念頭に、『雪国』を読むことにしよう。このテキストにも内在している形式的イロニーを掬い取ることで、『雪国』のイロニーを無頓着に主体の問題に還元してしまった柄谷的な読解を克服したい。

3. 『雪国』をめぐる

3.1 島村の自己閉塞性と、柄谷による批判

『雪国』は、主人公（島村）が雪深い温泉街を尋ね、現地の女たち（駒子・葉子）と交流する物語だ³⁷。島村は「無為徒食」（19）の男で、仕事といえば、かろうじて西洋舞踊

の紹介文を執筆しているだけである。西洋舞踊を現実に見たことのない彼にとっては、それはあたかも「見ぬ恋にあこがれるやう」に、「彼自身の空想が踊る幻影を鑑賞」する行為でしかなかった。それでも文筆家扱いされる現状を、彼は「自ら冷笑」する(24)。

このような自嘲は、物語の終盤にも述べられる。彼は雪国に舞踊論の翻訳という仕事をもちこんでいるのだが、「今の日本の舞踊会になんの役にも立ちさうでない本であることが、反つて彼を安心させると言へば言へる。自分の仕事によつて自分を冷笑することは、甘つたれた楽しみなのだらう。そんなところから彼の哀れな夢幻の世界が生れるのかもしれない。旅にまで出て急ぐ必要はさらさらない」(105)。己をあえて無用と見做し、悦に入るという島村のイロニカー的傾向は、物語を通じて保たれる。

芸妓・駒子との情交を甘美なものにするのも、また自嘲である。「自分はただもう無力であつて、駒子の力に思ひのまま押し流されるのを快いと身を捨てて浮ぶよりしかたがなかつた」(59)。自分の無力さに浸ること。何の行動も起こさず、自分の無力さを却って快く思うこと³⁸。島村が浸る「哀れな夢幻の世界」は、悪しき「憧憬」としてのロマンのイロニー（ヘーゲル）にほかならない。柄谷の非難もまた、このような島村の性格に向けられたものと理解できる。柄谷はこう述べている。

主人公にとって、トンネルの向こうは別世界である。妻子のある主人公がトンネルを抜けてこの世界に入るかどうかは、彼の気分次第だ。彼はいつでもそこから引き返すことができる旅行者にすぎない。彼が温泉の芸者たちとの愛の關係に苦悩したとしても、彼はそこで傷つくことはない。傷ついた女たちを冷徹にながめる主人公の自己意識は揺るぎもしない。なぜなら、別の（他の）世界であるにもかかわらず、彼はなんら「他者」に出会っていないからである。しかも、川端がそのことをはっきり自覚していることは、頻繁に用いられる「鏡」のイメージからも明らかである。つまり、主人公にとって、女たちは鏡に映った像においてあるだけなのだ。女たちが現実はどうであろうと、彼は鏡に、いいかえれば自己意識に映った像以外になんらの関心ももたない³⁹。

主人公は「自己意識に映った像」としての女しか見ようとしな、と柄谷は言う。この指摘は尤もだ。島村には、駒子も自分と同じように無力な存在である、と敢えて断定したがる傾向がある。駒子の生き方を、彼は「虚しい徒労」や「遠い憧憬」と形容し、「哀れ」む(60)。駒子が日記をつけていると知ると、「彼女にとってはそれが徒労であらうはずがないとは彼も知りながら、頭から徒労だと叩きつけると、なにかかえつて彼女の存在が純粹に感じられるのであつた」(37)。駒子に自分と同じ無力さを見出そうと努めることによって初めて、島村は彼女の姿に「純粹」、「清潔」⁴⁰、あるいは「蚕のやうに […] 透明な体」(46)といった非現実的な美質を認めることができる。現実には無力

なもの、無益なものでなければ、彼は美や官能を見出せない⁴¹。

柄谷の問題は、ここで止まってしまったことにある。『雪国』という「装置」のイロニ一的性格を論じるのであれば、その「装置」を成り立たせる語りの構造（「形式のイロニー」）をも問うべきだからだ。柄谷は川端の筆を根拠としたが、真に問われるべきは、身を潜めて島村の姿を描写する語り手（地の文）の態度である。『雪国』は時に、島村の視点に基づく一人称小説と誤解されてしまうが、決してそうではない。「必ずしも島村に一元的に焦点化していない」語り手によって語られているのである⁴²。

語りの構造は、近年の『雪国』研究において注目を集めている問題系の一つだ⁴³。なかでも注目したいのは、平井裕香の指摘である。平井は島村と語り手の「癒着」に『雪国』の語りの特徴を見定めつつ、フェミニズムの立場から批評する。女たちを単に性的・美的対象として眺めるための特権的地位を確保しようとしているのは、島村である以上に語り手なのだ、と平井は言う。語り手は、「島村」という符牒を隠れ蓑にこの欲望を秘匿しながら、島村と結託してホモソーシャルな言説空間を巧みに形成しているのだ。

平井の批判は、柄谷を含む批評家たちにも及んでいる。彼らは『雪国』には他者がいないと断言してきたが、その根拠は、語り手および島村の言説にばかり求められてきたのだ。この仕草は、駒子や葉子の他者性を恢復するどころか抹消し、語り手と島村の共犯関係へ参画することにしかない。平井はこう批判した上で、駒子や葉子の台詞やうめき声が、島村たちの言葉のコードを揺るがす過程を検証している⁴⁴。

本論は、語り手による誘導を問題視する平井の立場を継承するが、女たちの声や言葉に注目した平井とは異なり、「鏡」と「窓」を突破口とする。「鏡」を非現実性／内閉的自意識と結びつける発想は、島村にも、柄谷の批評にも見られるものだが、実はこの連想はそれ自体、語り手が巧妙に導入したものでしかないのだ。

3.2 「夕景色の鏡」と非現実の世界

「夕景色の鏡の戯れ」は、小説冒頭に登場するイメージだ。汽車で雪国に向かう島村は、斜め向かいに座った女（葉子）を、窓に映った反射を利用して眺める。「ぢかにだつて見られるのだが」、そうはしない（12）。窓を鏡のように使って、窃視するだけだ。

「鏡の底には夕景色が流れてゐて、つまり写るものと写す鏡とが、映画の二重写しのやうに動くのだつた」。幻灯機の映像のようなこの「鏡」においては、人物は「透明」な影でしかない。外の風景も不明瞭で、「なにものも際立つて注意を惹きやうがないゆゑに、反つてなにかぼうつと大きい感情の流れであつた。無論それは娘の顔をそのなかに浮べてゐたからである」（13）。すべてが茫たる光でしかないが、だからこそ却つて島村は「大きい感情の流れ」に浸ることができる。「島村が葉子を長い間盗見しながら、彼女に悪いといふことを忘れてゐたのは、夕景色の鏡の非現実な力にとらえられてゐたからだつたらう」。島村を主語とする文のなかに巧妙に身を隠しながら、語り手は、島村のフェティ

ッシュな窃視を、「からだつたろう」と弁護する。

この景色を島村が見たのは、汽車がトンネルを越えて雪国に入る三時間前である。雪国という閉鎖的な世界に入る前から、島村は「非現実」を幻視しているのだ。テキストがここで錯時法を用いていること、つまり、時系列的には後に位置する「国境の長いトンネルを抜ける」という出来事(9)を語った後に、夕景色の鏡を紹介している、ということにも、雪国の閉塞性と幻想性を連想させようという語り手の意図が垣間見える。

「夕景色の鏡」というイメージは、その後も小説を通じて頻出し、島村の「非現実的な見方」を強調する。駒子に「清潔」を見出した島村は、当初、彼女とは性的関係を結ばずに交遊することにし、他の芸妓を呼ぼうとする。「無論ここにも島村の夕景色の鏡はあつたであらう。[…] 夕暮れの汽車の窓ガラスに写る女の顔のやうに、非現実的な見方をしてみたのかもしれない」(23)。「やはり島村は知らず識らずのうちに、女を西洋舞踊扱いにしてみたのかもしれない」(24f)。語り手は、島村自身の無自覚さ(「知らず識らず」)に寄り添って判断を保留する(「かもしれない」)素振りをみせる一方で、駒子との交流に「夕景色の鏡」を持ち出すことを「無論」と表現している。これは実は、「無論」のことではない。なぜか。葉子を映していたはずの「夕景色の鏡」が、駒子に見出されている、というねじれも理由の一つだが、それ以上に、錯時法というねじれがここにもあるからだ。中山真彦が指摘するように、この箇所では語られているのは島村の一回目の雪国行の際の出来事なのだが、島村が「夕景色の鏡」を目にしたのは二回目の往路だから、この場面で島村が(まだ見ていない)「夕景色の鏡」を想起するのは不可能なのである⁴⁵。鏡を想起しているのは、語りの順番を整理しながら再構成している語り手そのひとなのだ⁴⁶。にもかかわらず、「無論ここにも島村の夕景色の鏡はあつた」とすることで、語り手は自らの身を隠し、すべてを島村の認識であるかのように見せかけながら、読者に疑問を抱かせないよう、「非現実」の世界をスムーズに導入する工作を行なっている。

「夕景色の鏡」とは別に、『雪国』には「白い朝の鏡」というモチーフも登場する。旅館で駒子とともに朝を迎えた島村が、駒子の枕元に見た「鏡台」の鏡だ。「鏡の奥が真白に光つてゐるのは雪である。その雪のなかに女の真赤な頬が浮んでゐる。なんともいへぬ清潔な美しさであつた」(41)。二つの鏡はリンクしている。正確に言えば、地の文に、両者をリンクさせようという志向がある。「今朝山の雪を写した鏡のなかに駒子を見た時も、無論島村は夕暮れの汽車の窓ガラスに写つてゐた娘を思ひ出したのだつたのに、なぜそれを駒子に話さなかつたのだらうか」(45)。二つの鏡が重なること、夕景色の葉子と雪景色の駒子とが島村のなかで重ね合わされることは、語り手にとって「無論」のことである。「無論」と断言することで、二つの鏡とともに「幻想」「非現実」と結びつける解釈を自然なものと位置付け、誘導しているのだ⁴⁷。

こうした枠組みのなかで等閑視されてきた点の一つは、「鏡」は本来、己を見る道具でもあるということだ。鏡は、自分の姿を顧みるきっかけにもなりうるのに、本文で島村

の姿が映ることはないし、そのことを語り手は問題にしない。『雪国』の鏡は窃視の装置、「非現実」への入り口として位置付けられ、決して反省をもたらしさないのだ。カール・シュミットはシュレーゲルらの「自己イロニー」の欠如を排撃したが、この非難は島村にも当てはまる。シュレーゲルは無限の文学的反省を「合わせ鏡」に喩えたが、島村の「鏡」は、合わせ鏡どころか、一枚の鏡としても十分な機能を果たし得ていない。

この点を考える際にも、登場人物への非難ではなく、テキストの批評という次元に立ち戻らねばならない。ベンヤミンの言う「批評」の契機がここにある。このテキストは、「鏡」を「非現実」と結びつけさせようと工作する。鏡に島村の姿が映らないことに、疑問を抱く余地を与えぬようにしている。テキストには、そのような工作・操作の痕が、作為性として、すなわち一種の歪さとして残っているのだ。この痕跡、言い換えればテキストの綻びこそが、無限の文学的反省へと繋がるロマン的イロニーの糸口なのである。

3.3 壁に閉じこもる島村、窓を開ける駒子

見落とされてきた点がもう一つある。島村が「夕景色の鏡」と呼ぶものは本来、汽車の「窓」であるということだ。「白い朝の鏡」は確かに文字通りの「鏡」であるが、汽車の窓はこれと重ね合わせて解釈されることによって、窓であることを忘れられてしまう。

窓は、内閉と開放の結節点である。内の世界と外の世界とを隔てる壁の一部でもありながら、その壁に穿たれた孔^{あな}でもあるのが、窓だ。窓は光を通す。開ければ、空気も通す。自らの身体さえ、そこから外へと乗り出すことができる。

窓が重要なのは、とりわけ、駒子が窓を開ける場面が頻繁に描かれるからである⁴⁸。駒子は島村の旅館の部屋に来るたび、窓のそばに行き、窓を開けて腰掛ける。「思い切り乱暴に紙障子とガラス戸をあけ」ることもある(38)。「窓をあけて吐かうと」することもある(32)。島村の部屋の窓を開けるのはいつも駒子であり、基本的に島村ではない⁴⁹。島村(および語り手)の世界の窓を開け、外気を入れるのは、テキスト上では駒子の役割なのだ。注意すべきは、この旅館の窓が決して「夕景色の鏡」(車窓)に喩えられない点だ。女と窓、という取り合わせは同じなのに、である。語り手は、島村の部屋の窓に何かを反射する機能を決して割り当てず、そうすることによって汽車の窓との連想を回避しつつける。一貫して「非現実」とつながる「鏡」とされる汽車の窓(および駅の待合室の窓)と違って、島村の部屋の窓は、絶対に「鏡」扱いされないのだ。

駒子が窓を開けることを、島村は鬱陶しがらる。寒がりながらも窓辺に近づくと、夜景は「すべて冴え静まつた調和であつた」。ところが、窓に腰掛けた駒子の「かういふ夜を背景にして、これより頑固なものはないといふ姿」を目にしてから再び外を見ると、「山々の色は黒いにかかはらず、どうしたはずみかそれがまざまざと白雪の色に見えた。さうすると山々が透明で寂しいものであるかのやうに感じられて来た。空と山とは調和などしてゐない」(39)。先ほどまで外界に見出されていたはずの調和は、駒子を見た途端、

雲散霧消してしまう。黒く、白く、透明な山、という相矛盾した、非現実的イメージが見え始める。窓は開けられ、島村の視線を遮るものは何もないはずなのに、窓外に「夕景色の鏡」のような幻の世界が現れてしまうのだ。現実の景色が非現実に転じてしまうのは、原善が指摘するとおり、駒子の姿が、島村にこれから始まる夜の情交への期待感を生じさせ、彼の幻視を喚起したからだろう⁵⁰。確かにこのあと駒子は、エロティックな期待感を煽るように、窓を閉めてくれという島村の要求を無視しつづける。

以上の箇所は、彼が別の芸者を前にして興醒めする場面と好対照を為す。島村は「興醒めた顔をすまいと芸者の方を向いてみたが、実は彼女のうしろの窓の新緑の山々がめについてならなかつた」(27)。ここでは島村も、窓の外の現実をありのままに見ることができているのだ。「清潔」でない(と彼が思う)芸者が眼前に居るときには、外の風景という逃避先が可視化される。だが駒子の媚態(と彼が思うもの)を前にすれば、島村は駒子も外の景色も、「非現実的な見方」のもとでしか見ることができなくなる。

島村の視線(と、それを描写する語り手の視線)は、常に内閉的フェティシズムに貫かれているのだ。駒子の部屋にも、彼は「調和などしてゐない」窓外の景色同様、「不安定」で「清潔」な非現実を幻視する。もと蚕室だったという駒子の部屋を見た彼は、「壁の向側はどうなつてゐるのだらうと考へると、この部屋が宙に吊るさつてゐるやうな気がして来て、何か不安定であつた。しかし壁や畳は古びてゐながら、いかにも清潔であつた。／蚕のやうに駒子も透明な体でここに住んでゐるかと思はれた」(46)。駒子の部屋は宙に吊るされていて、「壁」の外に地続きの現実などないという想定は、駒子の世界を外現実から隔絶した、内閉的なものとして理解しようという志向と重なる。島村は駒子を、「壁」に閉じ込められた存在と捉えようとしているのだ。このことは、自分が駒子にとっての「虚しい壁」であることを自覚・自負する次の描写とも整合する。

駒子が自分のなかにはまりこんで来るのが、島村には不可解だつた。駒子のすべてが島村に通じて来るのに、島村のなにも駒子には通じてゐさうにない。駒子が虚しい壁に突きあたる木霊に似た音を、島村は自分の胸の底に雪が降りつむやうに聞いた。(124f)

「駒子のすべてが島村に通じて来るのに、島村のなにも駒子には通じてゐさうにない」。駒子が自分の言葉を誤解している、と島村が考えているという文脈がある以上、これは島村の主観的認識に基づく一文だろう。だが「通じて来るのに」という断定、「ゐさうにない」という推量は、地の文の判断に支えられているように読める。こうした自由間接話法的文体を用いながら、地の文は島村の認識にすぎないものを、あたかも客観性の保証されたものであるかのように提示している。同様の手法は以下の文にも見られる。「駒子の愛情は彼に向けられたものであるにもかかはらず、それを美しい徒労であるかのや

うに思ふ彼自身の虚しさがあつて、けれども反つてそれにつれて、駒子の生きようとしてゐる命が裸の肌のやうに触れて来もするのだつた」(102f)。地の文は、駒子が島村を愛していることを当然の事実として語りながら、島村の「虚しさ」こそが全ての決定権を握っていると印象付ける。駒子の愛を一方的に拒絶し、自ら彼女にとっての「虚しい壁」になる権能を、語り手は島村に認めるのである。

こうして語り手は、島村という「虚しい壁」を前にして崩れてしまう、弱い、受動的な人物として駒子を認識するよう、読者を誘導する。だが一方で、駒子に身を任せた「無力」な存在になりたがる島村のイロニー的マゾヒズムにも、語り手は寄り沿おうとした。そのために駒子が島村の部屋の窓を開ける場面が描かれなければならなかった。駒子の姿に、「調和」のない外の風景と同じ「美」を見ること。性的な主導権を握ってくれる(窓を開けてくれる)駒子像を審美化すること。それが島村と語り手の目的であつたからだ。その代償として、テキストは「虚しい壁」を自壊させることとなつた。島村の部屋の「窓」を開ける駒子の姿を描くことは、とりもなおさず、島村という壁に孔を穿ち、彼の内閉的な世界に外気を入れる力が彼女にはあるということを是認する身振りでもあるからだ。駒子を「非現実」の美と位置付け、「壁」の向こうに押し込めようとしたテキストの目論見は、ここに裂け目(「形式のイロニー」)を生む。島村という主体の内閉を徹底的に推し進めようとしたがために、却つて、このテキストには孔が開かれてしまったのだ。

開かれた窓は、主体の内閉性を爆砕し、他者へと開く契機になりうるはずだ。だが、島村と語り手は、窓から冷気が入って来ても、巧妙に他者への直面を回避してしまう。島村が按摩を宿に呼び、駒子の身の上話を聞く場面は、それを明瞭に示している。「駒子がいひなづけのために芸者に出たといふのも、余りに月並みな筋書きで、島村は素直にのみこめぬ心地であつた。それは道徳的な思ひに突き当たつたせゐかもしれないかつた」。彼女の人生のすべては「徒労」だと駒子に言ってやろうと考えると、「島村にはなにか反つて彼女の存在が純粹に感じられて来るのだつた。／この虚偽の麻痺には、破廉恥な危険が匂つてゐて、島村はじつとそれを味はひながら、按摩が帰つてからも寝転んでゐると、胸の底まで冷えるやうに思はれたが、気がつけば窓を明け放したままなのであつた」(51f)。勝原晴希は、この「胸の底まで冷える」感覚は本来「道徳的な思ひ」に端を発する心理的葛藤であるのに、窓から入る冷気という物理的要因から説明され解決されてしまう、と指摘している⁹⁾。テキストはこの箇所では、駒子を「徒労」という枠組みで理解することの「道徳的」問題性、「虚偽」性を島村および語り手が反省する可能性を、萌芽的に提示してはいるのだ。だが同じ文の後半では、語り手はそうした葛藤そのものを、開け放された窓のせいで生じたものと見做し、反省の芽を自ら摘み取ってしまう。窓の開放は反省の契機にはならず、むしろ反省を阻害する要因として示される。こうして、テキストは窓を閉めること＝内閉的幻想を維持することを正当化してしまうのだ。

テキストを締め括る雪中火事は、街の繭蔵の映画フィルムからの出火によるものだっ

た。繭蔵の「壁」は焼け落ち（137）、中から葉子が落ちて来る。そこにさえ「非現実的な世界の幻影」をしか見ない島村と語り手は、駒子のように葉子に駆け寄ることができない（139f）。人垣という壁に阻まれて駒子と隔てられ、この小説は終わりを迎える。蚕を包む壁としての繭も、それを包む蔵の壁からも、葉子は飛び出して来た。男たちの人垣という壁を破って、駒子が入っていった。島村は、駒子の動きを止める壁にはなりえなかったのだ。そのことに島村も語り手も気づかない（ふりをした）まま、「非現実」だけを見るという態度をあくまで堅持する。壊れた機械のように、自分こそが彼女たちを支配する「壁」の持ち主であろうとしつづける。『雪国』というテキストは、この装置が空しく駆動し続けるさまを、グロテスクな皮肉を湛えながら、示している。

4. 結び

ベンヤミンは、批評可能なものにはそれだけで価値がある、と述べている。「内在的な批評が可能であるならば、つまり、展開され、絶対化され、芸術という媒質のうちで解消されうるような反省が、作品のなかに存在しているならば、その作品は芸術作品である」⁵²。彼の言う「批評」と「形式に関わるイロニー」との類縁性を思い起こそう。

『雪国』の島村は、確かに自己閉塞的だ。だがそのことが、テキストの「形式に関わるイロニー」の次元においては、むしろ孔を露呈している。書き手の企みとその綻びを、読者は読み取ることができる。言葉が書き手の支配権を脱し、テキスト自身に風穴を開けてしまう。交替自身を産出するような交替を産み始めてしまう。ここにテキストのイロニーがあり、「批評」の契機があり、開放の可能性があるのだ。ベンヤミンが言うように、形式のイロニー化は「芸術の超越論的な秩序の前に掛かるカーテンを吹き上げる」⁵³。カーテンを吹き上げ、窓を開けるイロニーの力を、『雪国』は胚胎している。

「反ロマン派的なものもロマン派の一部にほかならない」と認めていたのは、柄谷その人だった⁵⁴。自らを意識する主観の身振りをロマン派的と呼ぶのなら、あらゆる近代の文学は、たとえロマン派への反抗を標榜していようと、まさにその点で自意識的であり、ロマン派的なのだ。ロマン的イロニーを「一時期のものとみなしてはいけない」⁵⁵。

『雪国』が読者に求めているのは、「島村を鏡像として、女に対する応答に失敗し続けること、そして女への向き合い方を反省し続けることなのだ」と平井裕香は述べる⁵⁶。ならば、島村をも駒子をも、虚しい壁の内側に閉ざされた存在として描こうとする語り手の企図を読み取り、その失敗を読み取ることも読者の役割であろう。さらには、読者自身が『雪国』を「虚しい壁」の中に閉じ込めていないかを反省することも、読者の使命であろう。『雪国』という「他者」の言葉（テキスト）へと開かれてあるためには、読者が身を無限の反省のなかに、イロニーのなかに置くことが不可欠なのだ。

註

- ¹ 柄谷行人『終焉をめぐる』(講談社、1995)、245.
- ² 寺田透『『雪国』論』『近代文学』第8巻4号(1953)、61.
- ³ 片山倫太郎「川端康成『雪国』試論」『文学』第8巻5号(2007)、176.
- ⁴ 『雪国』の研究史については、以下を参照せよ。片山倫太郎『『雪国』研究史』『川端康成作品論集成 第四巻 雪国』片山編(おうふう、2011)、341-356.
- ⁵ 柄谷行人『定本 日本近代文学の起源』(岩波書店、2008)、91.
- ⁶ 柄谷行人編『近代日本の批評 I 昭和編』(講談社、1997)、上: 167.
- ⁷ 同上.
- ⁸ 柄谷の言うロマン的イロニーを「鎧」に喩えるという発想は、諏訪部浩一によるものである。諏訪部浩一『ウィリアム・フォークナーの詩学 1930-1936』(松柏社、2008)、205.
- ⁹ 柄谷『終焉をめぐる』、245.
- ¹⁰ 柄谷編『近代日本の批評 I 昭和編』、上: 164; 220; 227.
- ¹¹ *Encyclopedia of Rhetoric and Composition, Communication from Ancient Time to Information Age*, ed. Theresa Enos (New York: Garland Publishing, 1996), 355; Plato, *Republic*, ed. and trans. Chris Emlyn-Jones and William Preddy (Cambridge: Harvard UP, 2013), Books 1-5: 44f, n.44; 『西洋思想大事典』フィリップ・P・ウィーナー編、荒川幾男ほか日本語版編(平凡社、1990)、1: 30.
- ¹² Plato, *Republic*, 44f, 337A. [プラトン『国家』藤沢令夫訳(岩波書店、2009)、上: 51f.]
- ¹³ アリストテレス『ニコマコス倫理学』高田三郎訳(岩波書店、1971)、上: 160-164, 4.7.
- ¹⁴ Cicero, *Brutus*, trans. G. L. Hendrickson, in *Brutus, Orator* (Cambridge: Harvard UP), 254f, lxxxv. 292.
- ¹⁵ 『西洋思想大事典』1: 30; クインティリアヌス『弁論家の教育』森谷宇一ほか訳(京都大学学術出版会、2005-2016)、3: 302; 4: 42.
- ¹⁶ 佐藤信夫『レトリック認識』(講談社、1992)、219. 佐藤の紹介する定訳に従い、本論文も「反語」を irony (英) や Ironie (独) 等の訳語とする。
- ¹⁷ キケロー『弁論家について』大西英文訳(岩波書店、2005)、下: 40.
- ¹⁸ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago and London: U of Chicago P, 1974), 59, n.14.
- ¹⁹ 星野太『崇高の修辞学』(月曜社、2017)、255.
- ²⁰ 佐藤『レトリック認識』、247.
- ²¹ ノックス「アイロニー」、30-32; *Encyclopedia*, ed. Enos, 355.
- ²² *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. Ernst Behler (München; Paderborn, u.a. 1958-), 2:152、リュツェーウム断片 42. 以下本書を KA と略記し、「リュツェーウム断章」「アテネーウム断章」「イデーエン」の断章番号を、それぞれ略号 L. A. I. と数字で示す。引用はすべて拙訳によるが、以下の日本語訳を参照している。『ロマン派文学論』山本定祐訳(富山房、1978)。

- ²³ 田中均『ドイツ・ロマン主義美学：フリードリヒ・シュレーゲルにおける芸術と共同体』（御茶の水書房、2010）、15.
- ²⁴ Martin Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), 27.
- ²⁵ 田中『ドイツ・ロマン主義美学』、20.
- ²⁶ Eckhart Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit: Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 218ff.
- ²⁷ Eckhart Schumacher, „Unverständlichkeit der Ironie,“ in *Sprachen der Ironie - Sprachen des Ernstes* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000), 93.
- ²⁸ Karl Heinz Bohrer, „Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes: Das Problem,“ in *Sprachen der Ironie*, 17.
- ²⁹ 三島憲一『ベンヤミン：破壊・収集・記憶』（岩波書店、2019）、161.
- ³⁰ ヘーゲル『哲学史』真下信一訳（岩波書店、1961）、中巻の一：70f.
- ³¹ ヘーゲル『美学』竹内敏雄訳（岩波書店、1956）、第1巻の上：132f.
- ³² 同書、133.
- ³³ カール・シュミット『政治的ロマン主義』大久保和郎訳（みすず書房、1970）、106.
- ³⁴ 同書、91；123.
- ³⁵ ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念』浅井健二郎訳（筑摩書房、2001）、172.
- ³⁶ 同書、17；176. なお、テキスト内に宿る決定不可能性が、テキストが己を解体し、構築し直す糸口となる、という発想は、脱構築批評と共鳴する。とりわけポール・ド・マンとの親近性は注目し値する。ド・マンの批評では、「アイロニー」は「アレゴリー」と双璧をなすキーワードである。ド・マンの「アレゴリー」は、テキストを字義的解釈から引き離し、意味の確定を阻害する力のことだが、「アイロニー」はこの「アレゴリー」によって生じる新たな物語的一貫性・体系性を崩壊させる運動である。以下を参照せよ。Paul de Man, “The Rhetoric of Temporality” in *Blindness and Insight*, 2nd ed. (London: Methuen, 1983), 187–228; Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski (Minneapolis: U of Minnesota P), 1996.
- ³⁷ 『雪国』『川端康成全集』第十巻（1980、新潮社）。以下、本文を引用するにあたっては、（）内の数字を以て略記する。なお傍点強調はすべて引用者による。
- ³⁸ 「反つて」（却つて）や「しかも」などの「パラドシカルな接続詞」に注目するのが、川崎寿彦の論だ。川崎はこれらの接続詞が「一見して成立しそうでない妖しく美しい世界を、たえずきわどく成立させる」という。「反つて」に支えられた島村の自己規定を、川崎は「精神的インポテンツ」と厳しく表現している（『川端康成『雪国』（雪と火と）』、『川端康成』日本文学研究資料館刊行会編（有精堂出版、1973）、186；189）。

- ³⁹ 柄谷『終焉をめぐる』、243.
- ⁴⁰ 橘正典は、「なによりもまず作者は駒子の与える印象を清潔ということにしたいのだ」と述べ、その作為性に「川端の性の浄化意志」を読み取る（『異界からの旅人：川端康成論』（河出書房新社、1981）、102.）。本論は、作者川端の意志に還元する読みには与しないが、ここに語り手の戦略を看取する読みには賛成する。
- ⁴¹ 森安理文『川端康成 ほろびの文学』（国書刊行会、1989）、333f；Nina Cornyetz, *The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature* (London and New York: Routledge, 2007), 42.
- ⁴² 近藤裕子「川端康成『雪国』『解釈と鑑賞』第58巻4号（1993）、163.
- ⁴³ こうした方向性に則る論考の例として、以下を参照せよ。中山眞彦「救済としての文学：『雪国』とその仏訳について」『現代文学』29号（1984）、32-64；田村充正『雪国は小説なのか：比較文学試論』（中央公論新社、2002）；川端香男里ほか「シンポジウム 川端康成『雪国』の表現をめぐる」『文体論研究』46号（2000）、82-129.
- ⁴⁴ 平井裕香「ふるえることば、脱臼する語り」『言語情報科学』11号（2013）、241-257.
- ⁴⁵ 中山眞彦「救済としての文学」、42.
- ⁴⁶ 勝原晴希「『雪国』、その苦痛と悲哀」『川端文学の世界2』田村充正・馬場重之・原善編（勉誠出版、1999）、18.
- ⁴⁷ 二枚の「鏡」を一对のものとして読む批評の例としては、以下を見よ。大久保喬樹『川端康成：美しい日本の私』（ミネルヴァ書房、2004）、118. 一方、前掲した川崎寿彦の論考は、二枚の「鏡」が本来は「対立的な原理」を表現するものであることを見抜いたうえで、両者を並列して理解してしまう島村の「思いあがった多情」を批判している（『雪国』（雪と火と））、193f.）。
- ⁴⁸ 葉子も窓を開ける。とりわけ、冒頭の汽車の場面で葉子は「島村の前のガラス窓」を開け、車内に冷氣を入れるとともに自分の身を乗り出していた（9）。このテキストの最初に、島村の内部世界に外気が入れられていたということは明記しておきたい。
- ⁴⁹ 島村自身が窓を開ける唯一の場面は、彼が、葉子が殺した虫を窓外に捨てる箇所だ（112）。
- ⁵⁰ 原善『川端康成：その遠近法』（大修館書店、1999）、103.
- ⁵¹ 勝原「『雪国』、その苦痛と悲哀」、22.
- ⁵² ベンヤミン『ロマン主義における芸術批評の概念』、161.
- ⁵³ 同書、178.
- ⁵⁴ 柄谷『定本 日本近代文学の起源』、37.
- ⁵⁵ 柄谷編『近代日本の批評 I 昭和編』、上：227.
- ⁵⁶ 平井裕香「鏡の中で響く声：川端康成『雪国』が求める女への応答の未完性」『昭和文学研究』79号（2019）、94.