

---

## 1963年の分脈

川端康成と大江健三郎

---

SAKAGUCHI Shu

坂口 周

## 1. はじめに

川端康成が還暦を迎えてから著した二つの短編「眠れる美女」(『新潮』1960・1～61・11)と「片腕」(『新潮』1963・8～64・1)の間には、奇妙なほどの対称関係が見られる。

たちの悪いいたづらはなさないで下さいませよ、眠つてゐる女の子の口に指を入れようとなさつたりすることもいけませんよ、と宿の女は江口老人に念を押した。

「片腕を一晩お貸ししてもいいわ。」と娘は言つた。そして右腕を肩からはづすと、それを左手に持つて私の膝においた。

両者の冒頭部とも与える立場にある女の発話であることを共有し、しかし四十半ばの「宿の女」と「娘」、江口という三人称と「私」の一人称、そして何よりも、禁止の言葉「いけませんよ」と許可の言葉「してもいいわ」が綺麗に対比されている。

このように60年と63年のテキストが、ちょうど川端が睡眠薬中毒の極みに達して入院を余儀なくされた時期を挟んで、明らかな対蹠の関係を作っているのは何故だろうか。そして現在でも海外研究者などに人気の高い「片腕」の作風を著して以後、未完に終わった中編『たんぼ』を含め、川端の創作自体が低調に陥った原因は何だろうか。60年代初頭の文学を取り巻く文脈・背景的な理由が、川端の問題意識のうえに強く作用していたのではないか。

そうした仮説に立ちながら、既に老境といって過言でない大家の枠に押し込められがちだった60年代の川端を再評価するのが本論の趣意である。「ラディカルな時代」を自認する前衛芸術家たちに嫌悪感を持って迎えられたノーベル賞受賞(68年)まで、そのまま時勢からフェードアウトしようとしていた川端を、ポスト冷戦期文学の先駆者の一人として位置づけ直すこと。その目的のために本論は、およそ四半世紀後に日本語作家として二人目のノーベル賞を受賞した大江健三郎が、「片腕」と同じ「63年」頃(具体的には、『新潮』1964年1月号で、「片腕」最終話の掲載号)に発表した「空の怪物アグイー」(と64年夏に出版した『個人的な体験』の組み合わせ)を対照させるという些か強引な方法をとることにする。しかし後述するが、大江と川端のスタイルがきわめて対照的であ

り、そのことによって20世紀後半の日本文学を形成する二つの性格を代表しているという「些か強引な」枠組みが、大江自身によって設定されたことは忘れられるべきではない。実際、「空の怪物アグイー」に登場する音楽家Dのモデルであったと思しき武満徹も、日本初のノーベル賞受賞作家に対する嫌悪感を表明していたが、川端の老獪な印象は、いわゆるアヴァンギャルドな表現者達の反面教師にされた面が少なからずあった。だからこそとすべきか、63、4年を境に作家として枯れていった旧世代のノーベル賞作家が、同じ時期を境に作家として「成人」した次代のノーベル賞作家に取って代わられたという構図に——それが「些か強引」であるからこそ——、時代を〈象徴〉させることが可能に思えるのである。

だが二人のスタイルは、本当にそれほど異なっていたのだろうか。繰り返すが、本論の趣旨は、「63年」という分岐点の葛藤を縮約的に表わすことで「戦後文学」の節目を描出すること、そして川端を、大江が語ったのとは異なる意味で20世紀を代表する「日本的」作家の一人として位置づけ直すことである。

## 2. 禁止と境界——「眠れる美女」から——

まずは冒頭に掲げた二つのテキストのうち、60年作の「眠れる美女」が、その深層において同時代の思想といかなる関係を結んでいたのかの考察からはじめたい。

人口に膾炙した『雪国』の例を持ち出すまでもなく、川端の書き出しは秀逸なものが多い。「眠れる美女」において「禁止」の発話は物語空間の開示それ自体として設定され、そしてはじめて二重性を帯びている。引用部だけを見れば、口に指を入れる「たちの悪いいたづら」が暗示していることは明らかに思える。この小説で繰り返される「禁制」の言葉は文脈に応じて意味が変わるが、多くの場合「性交」の禁止を意味しており、物語のなかで女将の言葉としては明言されないものの、江口はそれを予め承知している。となれば冒頭の言葉も「比喩」として彼は受け止め、真に受けなかった可能性がある。事実、物語の進行のなかで江口は眠れる娘たちの口に触れること自体には躊躇しない。その意味で、命令の隠喩<sup>メタファー</sup>は滞りなく機能し、真意のみを伝達しているかのようである。

しかし忘れてはならないのは、江口が本当は「安心出来るお客さま」（つまり不能の男性）ではないにも拘らず、その事実を隠していることである。江口が他の客と同じように「不能」であることを前

提に上の女将の発言があるのなら、それは字義通りの意味以上のものを含意していなかったと考え  
るほうが自然になる。江口自身が「不能」の衣の下に「有能」を忍ばせる比喩的存在であることで、禁  
止の命令は二重性を露わにしているのだ(だが女将は本当にその事実を知らなかったのだろうか?)。

いずれにしても、二重の読みを可能にする戒律の提示ではじまる物語は、私たち読者のみならず  
江口をもその意味作用の厚みに捕え、言葉と肉体のはざまを探り続けることを強要することになる  
だろう。言い方を変えれば、宿の女が発したのは効力の境界を可変的にする呪術的命令法であり、  
その柔軟な結界の内に「美女」たちは守られているのである<sup>(1)</sup>。

川端は、この小説を当初「一夜きりで終わる」つもりでいたのが、単行本の分量を稼ぐため連載に切  
り替えることになったという。したがって第二夜において、まず何よりも力を注いだのが、比喩と真  
意の間に引かれるべき境界線の問題であったことは当然といえる。第二夜で、江口は眠っている娘の  
口に文字通り指を入れようと試みるのだが、罪意識の描写がほとんど不在のため、「きまり」対して  
の悪意ある反抗的な振る舞いには見えにくい。とりあえずは冒頭の禁止の意味を比喩的表現として聞  
き流したということだ。しかし皮肉なことに、言葉の比喩性を肯定することによって、江口の行為はた  
ちまち行く手を阻まれるのである。彼が、「ほんの少しねばりつくものにぬれてゐる」娘の歯ならびに  
そって指を「二度三度行きつもどりつ」させると、「唇のそとがはのかわき気味」なのに反して「なかの  
しめりが出て」くるような、思わず「つまんでみた」くなる突起した一本の「八重歯」を備えた口の構造  
が、何を暗示しているか看過するほうが難しいだろう<sup>(2)</sup>。肝心なのは、「それから歯のおくに指を入  
れてみようとしたが、娘のうへしたの歯は眠りながらもかたく合はさつてゐてひらかなかつた」とい  
う形で侵入が拒まれることである。直後に江口は実際の性行為を試みて、「明らかなきむすめのしる  
しにさへぎられ」て挫折するのだが、それは既定の結果を確認としてなぞったにすぎない。口はあく  
まで隠喩なのだが、その作用を肯定したことで生まれる表現の厚みに江口は遮られた。グリム童話の  
「いばら姫」よろしく、眠れる美女を守る「比喩」の仕組みとは、そこを通過しようとすれば、たちまち  
互いに絡み合ってその者を吊吊りに生け捕ってしまう「いばら」なのである。それゆえ江口が究極の意  
味(性交/往生)へと到達することは、この物語の枠組みのなかでは起こり得ないかに思える。ところが  
最終夜において江口が行う決定的な侵犯は、その達成を示唆するものである。あたかも「いばら姫」  
を助けに来た最後の王子が、百年の魔法が解けた茨をいとも易々と通過するように。

(1) 魔法使いの女が発する禁止の呪文という点において、  
ペロウ童話集やグリム童話に採録された民話(『眠れ  
る森の美女』や『いばら姫』)との比較が可能である。  
そのあからさまな題にもかかわらず、正面から比較  
検討をしている研究は稀である。例外に、高橋真  
理『『眠れる美女』論——眠りのことなど——』(『日  
本文学』1995・9)がある。ちなみに川端には、古典  
的伝承からの話型の引用や、それに関連して、性  
の禁忌によつた物語の発生論への関心が散見さ

れる。例えば『みずうみ』には、ギリシア悲劇『オイ  
ディプス王』の部分的借用を指摘できるし、『千羽  
鶴』は、男が母と娘の双方と性的関係を持つことの  
罪をめぐる物語である。川端も愛読した『源氏物語』  
における後者の禁忌の役割については、藤井貞和  
『物語の結婚』(創樹社、1985)を参照。

(2) 上田渡『川端康成『眠れる美女』論——幻想空間の  
パロッドクス——』(『信州豊南女子短期大学紀要』  
第6号、1989・3)などの指摘を参照。

最終夜は、それまでの夜と異なって添い寝の娘は二人で一組になっており、それぞれ「白い娘」と「黒い娘」として対蹠的に描かれる。前者が存在の透明性を表し、江口の好みに対して何ら抵抗感を引き起こさない純粹の魅力であるのに対し、後者は「太くてかた」い髪の毛、「皮の厚い」「あぶら肌」を持ち、「野生のきつい匂ひ」を発する「野蠻」な物性を備え、それゆえ好みには反発するが「かへつてそれが誘ひとなる」ような存在である。そして江口が（もしくは物語が）殺すのは、この「黒い娘」である。当人には自覚がないようだが、娘の死の主要な原因のひとつは江口にある<sup>(3)</sup>。物語の季節が秋から冬にかけて設定されているため、はやく第二夜で「電気毛布」が寝床に使用されるのだが、そのとき宿の女は、「意地悪をなさつて、女の子の方のスイッチを切つたりなさらないで下さいませ。いくら冷たくなつても目がさめないことは、おわかりでいらつしやいませう」と明瞭に「禁止」の命令を発していた。だが問題は、明瞭すぎたのである。

述べてきたように、江口は禁止の字義通りの意味を破る「たちの悪いいたづら」だとか「意地悪」をすることに反省的な思考を持たない男である。「黒い娘」が暑苦しうに毛布を除けるため、江口は少しの躊躇もなく「娘のがはの毛布のスイッチを切つ」てしまう。そして直ぐ後には、「女の生命の魔力などにはほどのものでもないやうな気がして来た」と、その行為が結果しうる悲劇を予め知るのかのような心理描写がきちんと添えられている。にもかかわらず、最後まで江口は自分の罪に自覚がない。

ようするに宿の女の命令が暗示の包みにくるまれていなかったがために、その一義的な意味を素通りする江口の行為は、そのまま娘の命を絶つ結果に等しいのである。この時殺された「黒い娘」とは、まさに言葉の違和として物性を帯びた厚み、すなわち殺すことのできる「生」の濁りであり、その死体の除去された後、江口は「白い娘」の剥き身の「かがやく美しさ」(＝自らの「死」の透明性)と共に取り残されて小説は終わる。その後に江口がいかなる行動を取るかはほとんど明白ではないだろうか。

### 3. 「アンビヴァレンス」の構図

以上のような「字義通り」と「比喩的」の境界線をめぐる物語が、60年という象徴的な変革期に執筆された事実には無視できない重要性がある。川端の「眠れる美女」も読みようによっては、当時、議論の喧しさが高潮に達していた〈虚構 VS 現実〉論争という、創作における古典的論題に应じている部分がある。文学や芸術は、その非現実的な想像力や〈虚構〉性に意義を見いだすべきなのか、も

---

(3) 山中正樹「『眠れる美女』における密室の機能」(『名古屋近代文学研究』第12号、1994・12)に指摘がある。

しくは、〈現実〉の活力を反映する作用をこそ優位に評価すべきなのか。この余りにベーシックな問いが、新たな価値を身にまとして近代文学の争点として蒸し返されるに到った背景に、1920年代後半に勃興するプロレタリア文学運動が大きく預かっているのは、吉本隆明が50年代後半の評論活動で盛んに主張した通りである。川端の二つのテキストの組み合わせ「眠れる美女」と、後に分析する「片腕」を、その〈虚実〉をめぐる二つの相反する物語として解釈する準備作業として、戦前から60年前後へと引き継がれてきた〈大衆〉の思想的配置を簡単に復習しておこう。

吉本の卓見は、20年代後半の文学論争の基準として、〈大衆〉という時代特有のカテゴリーに改めて執着し、〈虚実〉の格闘を照らし出して見せた点である。1928年頃に形を整える「芸術大衆化論」は、プロレタリア文学がいかに「通俗文学のまわりにあつまっている大衆」を惹き付けるかの喫緊の課題として立てられた。言うまでもなくそのことは、その背後に〈大衆〉という資本主義社会の享受者が大量発生していたこと、つまり、「プロレタリア文学運動が、すでに大規模な大衆的な基礎と対応して登場したこと」を証している<sup>(4)</sup>。しかし吉本によれば、最終的にはプロレタリア文学運動も、またその「うらがえし」として存在する一部の昭和モダニズム文学も、その〈大衆〉のポテンシャルを捉え損なう。

吉本は、プロレタリア文学運動の基本的あやまりは、〈大衆〉の「社会意識」や「政治意識」を「芸術意識」と混同ないしは同一視したことにあるという。芸術への欲求はそれ自体で政治的機能を持つことはできないし、〈大衆〉の芸術的な嗜好は「千差万別」であるから、その「意識分布」は政治意識や階級意識の強弱に対応しない。「生活の必要や内容」を「芸術の内容」によって反映することを唱える芸術理論は、大衆をイデオロギー的に導くという政治的問題と、芸術の課題を取り違えている<sup>(5)</sup>。

一方、表向きはプロレタリア文学運動に反発したモダニズム派も、「生活様式の近代化と、大量の読者層の登場による、大衆文芸の進出という事情」にたいする迎合的姿勢のなかで展開した部分が大きい。「内容」に対立して唱えられる形式優位論は、有為転変する新奇な〈大衆〉の生活スタイルに文芸の形式を根拠づけ、その洗練が読者の「享受」を促進すると期待していた点では、「芸術大衆化論」と大差ない反映的思考を抱えている。言い換えれば、モダニズム派の形式主義は、芸術の内容に関しては、それを〈大衆〉の通俗性に預けてしまっ素知らぬ顔をするが、「芸術大衆化論」は、それを〈大衆〉の政治的意識と一元的に照応すべきものと想像した点で、相補的な「錯誤」を犯している。

(4)「芸術大衆化論の否定」『吉本隆明全著作集4』勁草書房、1969所収(『現代批評』第1巻第3号、1959・4、5初出)。

(5)プロレタリア文学運動における芸術大衆化論のなかで、吉本が主な批判の対象としているのは蔵原惟人の「芸術の大衆化即大衆運動の社会的拡大」という認識である。その対立者であった中野重治の「政治上のプログラムと芸術上のプログラム」とは分けて考えるべきだという主張に関しては賛同するものの、蔵原

が〈大衆〉の意識を低く前提して、わかりやすい芸術を利用した教化活動の必要を主張したのに対し、中野は政治運動によって階級意識を高めた有るべき〈大衆〉を理想化し、彼らは自然と高度な階級芸術を欲求するとした点で、結局は、政治意識と芸術意識の同一視に陥っているとした。林房雄に関しては、〈大衆〉像を他二人のように一元化せず、各々に分裂していると捉えた点で高く評価するが、「政治意識と芸術意識の同一視」が前提されたままであることを批判する。

いずれの運動も、新たに勃興した〈大衆〉という得体の知れない単位を捉えきれず、それに踊らされた格好である。特にプロレタリア文学運動が引き連れてくる転向問題は、思想の理論が「当面する社会総体のヴィジョン」をつかまえそこなう結果、そこに生じる「大衆的な動向からの孤立感」<sup>(6)</sup>によって引き起こされるというわけだ。

その吉本の主張を〈虚実〉問題に照らし合わせるなら、「革命的な自己意識」や「自己を疎外した社会科学的方法」という思想の理論面は上昇を志向する〈虚構〉に当たり、〈大衆〉という「生活意識」には〈現実〉を当てることができる。だが「生活の秩序」ないしは「日本の封建制の優勢遺伝的な因子」への「屈服」や「思想的無関心」の態度を意識的に拒絶したところで、〈大衆〉の幻影を綺麗に消去できるわけではない。なぜなら〈大衆〉とは、そうした安易な「思考転換」の形式的操作(=転向)を生み出す根本の原因であり、それに論理的に先駆ける「実体」として考えられているからである。「転向」の論理を発動する当の〈大衆〉は、いかにして「転向」に対する批判的モメントを自らの内に構成しうるのか。その答えは、例えば吉本の初期論考の代表作でもある「マチウ書試論」の次の一節を見れば明らかだろう。

マチウ書のジェジュの性格的なアンヴィヴァランスは、ここでは、主観が投影する現実と、主体的に存在する現実との、アンヴィヴァランスとして、おきかえることができる。現実が強く人間の存在を圧すとき、はじめて人間は実存するという意識をもつことができる。ここで人間の存在と、実存の意識とは、するどく背反する。たとえば、侮辱され、遺棄されるもの、苦悩するものがひとびとの罪を代償として心情のなかに荷っているという描写や、魂の疲労によって、かれの眼はみちたりというような、被虐的な思考の型のうしろがわには、存在の危機を実存の条件として積極的にとらえようとする意識がはたらいている<sup>(7)</sup>。(強調引用者)

ここでは、生活からの離脱をはかる上昇の志向が、「高次の生」への逃走を意味していない。現実的生の条件にたいして批判的である在り方は、「逆に、人間が生きるためにぜひとも必要な現実的な条件が、奪うことのできないものであることを認めた」のに等しいのである。この苛酷な緊張関係が失われれば、「現実」の生は「実存」のステータスを瞬時に失い、「俗化」した体系として権力と教義の産物へと墮すだろう。

---

(6)「転向論」同上書所収。

(7)『吉本隆明全著作集4』勁草書房、1969、57頁。引

用部分の初出は、『現代評論』第1号、1954・6。

重要なのは、「上昇的に受感することによって成立する」ところの、アンビヴァレンスである。西行が、「幽玄の理論に武装された頼実の作品」を規範としてあげながら、「生活歌」に執着せざるを得ない心に生じる「孤独」である<sup>(8)</sup>。その否定媒介的なレトリックにおいてしか、〈大衆〉を抱えてしまった「日本のインテリゲンチヤの思考方法の第三の典型」は把持されない<sup>(9)</sup>。〈大衆〉の存在の可能性は、〈大衆〉を自明なものとして理解する通俗的理性を否定した所にしか、措定されないのである。

これを〈虚実〉論争に引きつけば、〈虚構〉を〈現実〉から抽象しながら〈現実〉に鋭く対峙させることが、その〈現実〉に対する根源的依存を生ぜしめることにおいて、〈現実〉の可能性を担保するという構図になる。以下の議論の便宜のために、このような吉本流「第三」の思考法に基づいて形成される意識を「アンビヴァレントな主体」と呼ぶことにしたい。一般には、このような〈虚・実〉に片足ずつ置いて形成される認識態度は、「建前」(嘘)と「本音」(本当)を対立させる矛盾語法、すなわち「アイロニー」の精神と呼ぶ方が文芸史的には適切に響くかもしれないが、いたずらな混乱を避けるために本論では使用しないことにする。

ところで、昭和文芸批評史には、ほぼ同じ〈虚実〉の拮抗という問題構成に則りながら、どちらかと言えば〈虚構〉の側に価値の力点を置いてみえる系譜がある。吉本は、論文「想像力派の批判」(『群像』1960年12月号初出)のなかで、現行の批評家たちを、「想像力派」(江藤淳、福田恆存、中村光夫ほか)と「政治と文学のあいだ派」(平野謙、荒正人、本田秋五)と「映像と活字のあいだ派」(花田清輝、佐々木基一)に戯画的に類別し、さらに後者二つをまとめて、「想像力派」と対立させた。題名から明らかなように、矛先は特に江藤淳を中心とした「想像力派」に向けられている。

しかしサルトルを主とする実存哲学に多大な影響を受けたはずの「想像力派」の流れも、集合の幅を緩やかに定めれば、〈虚実〉の葛藤を思考のアーキタイプとしている点においては、他の「派」とそれほど大きな差異が指摘できるわけではない。他派が「あいだ派」を名に含んでいることに倣って、「想像力派」の名称も冗長的に表せば、「現実と想像のあいだ派」になるだろう。さらには、吉本の分類における左項と右項を縦に割り、〈政治—映像—現実〉を嗜好する派と〈文学—活字—想像〉を嗜好する派の分類を交差させれば、混迷とした「60年前後」の思想的配置の全体図が得られるのかもしれない。だが当然ながら、このような小論が簡単に整理できるような課題とも思われないため、さしあたってここでは、縦割りした右項、すなわち〈虚構〉の側に強意を置いてみえる戦後文学の

---

(8)「西行小論」『吉本隆明全著作集7』勁草書房、1968

所収(『荒地詩集1957』、1957・10初出)。

(9)ただし吉本自身は、論敵・花田清輝の使用する「否定的媒介」という言葉には拒絶感を示している。



勢力の大きさを指摘しておけば十分だろう。例えば遡れば近いところで、文芸＝虚構<sup>メタフィジック</sup>＝形而上学を「物質的／身体的」に対立する価値上位として結びつけ、「55年体制」と平行して現れる「メタフィジック批評」（服部達、村松剛、遠藤周作による『群像』誌上座談会）などがある<sup>(10)</sup>。この種の批評的基準はおそらく、戦後すぐに始まる「主体性論争」の一面を引き継いで形成されてきたはずであるが、さらに広い思想的視野におけば、昭和年代以降、ハイデガー流の実存概念が浸透してからは、当のハイデガーが展開した形而上学批判からは横ずれしたわかりやすい観点において、経験的な「客体性」や「実在性」に対して「実存」の形而上的性格が担保されていく戦後の流れに相即している<sup>(11)</sup>。そのことは、吉本になって命名した「アンビヴァレントな主体」も、「現実」という語を強調する態度からいずれ向きを変えて、そのまま〈虚〉性の側に強調を転ずる大きな可能性が潜んでいたことを意味している<sup>(12)</sup>。

以上のことを踏まえながら、本論2節で分析した川端の「眠れる美女」に目を戻すとき、そのプロットの構成において密かに舞台上げられていた「死」（上昇）と「生」（下降）、もしくは「本質」（開示）と「比喩」（頹落）の闘いの背後に、〈虚構〉と〈現実〉のそれが重ねられていたという読みの可能性が了解されるだろう。現代の用語法からすれば、「本質」は〈現実〉に、「比喩」は〈虚構〉に親近した言葉である印象を免れないが、時代の文脈を踏まえれば事態は逆である。「眠れる美女」において勝利が宣言されたのは、〈虚〉性の「透明」な性質であり、そこで描かれた「死」は、<sup>エステティック</sup>美学的／アニミズム的な「死」の世界ではなく、〈無〉を内に抱える実存的／禪宗的な「死」のほうに近い。その意味では、同時代の基準における「虚構＝文学」主義的な方向の小説であると、ひとまずは言うことができる。

#### 4. 「空の怪物アグイー」と〈成長〉の空無化

だが述べてきたように、「眠れる美女」が発表された「60年前後」は、諸芸術分野で、〈現実〉に帰着してみせる方法論が勢いを増した一時期であったことは再確認しておきたい。日米安保闘争を頂点にする〈大衆〉の生々しい存在がもたらした転覆の志向や、現実的・社会的組織（の悪）に対する感受性の昂進は、その前後数年を隔てた時期と比しても、多くの表現者達において力点の反転を起こして見える。例えば文学の領域において60年代初頭に生じた「純文学論争」は、そもそもは「純文学」という概念を「大衆文学」（正確には、その間を取る「中間小説」）の「社会派」的要素によって歴史的に相対化する批判として生じている。文学以外の他ジャンルの議論の流れを焦点に加えると一層明瞭

(10) 詳細は、佐藤泉『戦後批評のメタヒストリー——近代を記憶する場——』（岩波書店、2005）の第5章を参照。

(11) もしくは対立軸を「実存」の内側に置いて、二つの実存論的様態の対照関係として捉えるほうが適切かもしれない。その場合、「本来的な心境的了解」の存在様相（＝投企性）と、「世界」へ「頹落」した「非本来的な日常性」の存在様相（＝被投性）との対立になる（引用は、マルティン・ハイデガー『存在と時間』細谷貞雄訳、ちくま学芸文庫、1994から。註30も同じ）。

(12) 吉本の「戦後文学の現実性」（1962・8『文芸』初出）や「いま文学に何が必要か」（『模写と鏡』、春秋社、1964所収）などの論調を参照されたい。「眠れる美女」が、後者の「I」（『文学』1964・1初出）と「II」（同誌1964・5初出）において、「ここ数年来的政治・思想的な激動とは、どんな意味でもまったく無関係なようにみえ」ながら、「現代の（性）の社会と実存の底ふかく」触れる作として賞賛されるのは示唆的である。

になるのだが、〈現実〉に対する認識を優先するほうが革新的に見えるという形勢変化に準じた動きであった<sup>(13)</sup>。ただし押さえておきたいのは、吉本において〈現実〉が単純な客観的立脚地ではありえなかったのと同じように、この時期の芸術家たちの認識のなかには、依拠しようとした〈現実〉が既にメディアによって半ば虚構化されていることの発見、言い方をかえれば、〈現実〉の不在性の自覚も予め含意されていたことである。

したがって彼らの多くの創作行為には、「事実」を材料に取り入れてリアリティを回復したりアクチュアリティを主張したりするポルターージュ的な論理だけが働いているのではなく、〈現実〉を保証するものとしての「フィクション」を、新たな時代の〈現実〉として語ろうとする志向が含まれていた。つまり、「フィクション」の強化のために〈現実〉を利用することに留まらず、〈現実〉の「フィクション」性を露わにするために「メディア」や「環境」を利用するのである。美術界では同じ60年に、アメリカのポップアートを似姿とした「反芸術」運動が近代芸術を脱構築する方法として開始された。造形芸術においては、いわばモデル小説のように単にドキュメンタリー的要素を表現に取り入れてみせても、古びたリアリズムを為して見えるだけである。〈現実〉の〈不在〉のリアリティを〈虚構〉の薄膜の上に現前せしめることをこそ、求められていたのだ。

然しながらと言うべきか、そうした情勢は63年頃になると再び変化の様相を表わして見せることになった。〈大衆〉のポテンシャルをあくまで逆説的に救い出そうとする方法は、その「アンビヴァレント」で「孤独」なバランスを一部で失っていったのである。それを〈虚構〉から〈現実〉を切り捨ててしまう動向と表現することもできるが、イメージとしては〈現実〉を〈虚構〉の側に一元的に同化せしめる態度と考えると良いかもしれない。芸術諸ジャンルの全方位の詳細を列挙することは紙幅の関係で省くが、「純文学論争」ひとつを觀ても、いまや救いようもなく「不純」化していることが明らかな文学を「大衆文学」に譲り渡すのではなく、いかに「純文学」として再肯定していくかの問いに変奏されていったのである。

60年から数年も経てば、大規模な労働争議、60年安保闘争、浅沼稻次郎暗殺事件など社会の「典型」となる事件は既に過去のものである。世界的にも「キューバ危機」が終息して米ソ体制の国際秩序は平和共存路線に入り、気がつけば核戦争のアポカリプティックな終末思想のいう、終わるはずだった世界を越えて、かえってまがまがしく人工的に存立している〈風景〉がそこにあった。「反芸

---

(13) 佐藤泉「一九六〇年のアクチュアリティ／リアリティ」(『現代思想』2005・3)は、「純文学」ではなく、「大衆文学」のほうに散文芸術の未発の可能性としての「新しいリアリティの質」を探り当てて見せている。

術」の開始以来、その拠点となっていた「読売アンデパンダン展」が幕を閉じるのを合図に、芸術は「直接行動」を求めて都市の路上に繰り出していく。映画界では、松竹の象徴的父というべき小津安二郎が死去(1963・12)し、「ヌーヴェルヴァーグ」の使徒たちは孤児<sup>みなしこ</sup>となって、会社組織という現実的くびきからの独立をはかるだろう<sup>(14)</sup>。〈虚実〉混交した世界に沈潜しつつ、その〈現実〉性の輪郭をなぞる運動(アンビヴァレンス)から、あえて〈虚構〉の可能性を肯定していく運動へ。あくまで単純化した話であることを断った上でだが、60年代の終わりに向かって転調を体現する幾人かの表現者たちの様子は、戦前の33年頃(プロレタリア文学運動の挫折後)を想起させなくもない。そこに、この時期「一つの転機」<sup>(15)</sup>を迎えたと評された三島由紀夫の動向を重ねてみることもできるだろう<sup>(16)</sup>。

こうした整理のもとで姿を見せるのは、多くの創作家たちが置かれた「63年前後」という精神の分岐過程である。その分裂性の葛藤に応じる創意の一つとして、川端康成と同じく、二つの対蹠的なテキストを一組にする手法を取った大江健三郎の例を見てみよう。大江は、川端の「片腕」最終話が掲載された『新潮』1964年1月号に「空の怪物アグイー」を発表した。それと対立性をもつ片割れとして、同年夏に単行本で『個人的な体験』を発表する。各々のテキストが〈虚実〉の葛藤をテーマにしているだけでなく、二つのテキストの組み合わせ自体が、「アンビヴァレント」な関係性の具体化であることは以下に論じる通りである。

頭部に畸形腫を持って生まれた赤んぼうを殺してしまった場合の<sup>パラレルワールド</sup>可能的平行世界を描いた「空の怪物アグイー」(以下「アグイー」と省略)と、最終的にそれを生かす決意をする『個人的な体験』という〈虚実〉の対蹠的で両義的な組あわせ。前者は、「ぼく」が十年前の18歳の時、「自分の生涯ではじめて金を稼いだ体験」を通して語る「成長」と「喪失」の物語である。小説の「現在」の十年前はちょうど日本の高度経済成長期のスタート地点と言われる「55年」の前夜であり、労働という《時間》への参与と大人への「成長」が十年を経た現在から反省的に捉え直される。「ぼく」の雇い主である「D」は、当時の「ぼく」の十年後(つまり現在の「ぼく」)を先取る未来形の実在であるが、過酷な《時間》の圧力のなかで赤ん坊を誤診から殺してしまったために、現世の《時間》に生きること(=労働)を拒絶し、〈不在〉の赤ん坊アグイーが住まう「空」の世界ばかりを想像する存在となっている。そのためDの外見は頭部が突出して大きく、「じつは大男になるべき人間だったのに幼児期のなにかの障害でこういう小柄な人間になった」と思わせる「成長」の中断を具現している(これが喪失した赤ん坊に同

(14) 坂口周「松竹ヌーヴェルヴァーグにおける〈ホーム〉

の構造」(『津田塾大学紀要』第43巻、2011・3)を参照。

(15) 磯田光一「殉教の美学」『文学界』1964・3。

(16) 佐藤泉、前掲書、第6章を参照。

化したメランコリーの姿形であるのは言うまでもない<sup>(17)</sup>。ここでいう「空」の世界は、あの時赤ん坊を生かしていたら幸福に継続していたはずの可能性の世界のことで（したがって『個人的な体験』の世界に接続している）、この空から時折地上に飛来してくる赤ん坊は、アメリカ映画の『ハーヴェイ』のキャラクターを引用した「架空」の存在であると同時に、Dの想像力を文字どおり空に架けて具象化したものである。最終的にDはトラックにはねられて現実の命を失うことで、このフィクショナルな「空」の世界への移行を果たすわけだが、「はく」がようやく「空」の世界を〈現実〉に拮抗する有意味なものとして知覚することができたのは、Dを喪うというイニシエーションを経て、Dと同じだけの「喪失」の経験を蓄積した十年後——すなわち1963年であった<sup>(18)</sup>。

いっぽうの『個人的な体験』の主人公の鳥は、いつの日かアフリカ旅行を敢行し、「アフリカの空」と題した冒険記を出版するという果たされない夢を抱える労働者である。冒頭で彼が見つめるアフリカの地図は、その大陸を巡る海が「冬の夜明けの晴れわたった空のように涙ぐましいブルー」で描かれているが、それは「アグイー」の結末でアグイーが帰って行く空の色の描写「冬の生硬さをのこす涙ぐましいブルーの空」に照応したものである。しかしその海に浮かぶ大陸の輪郭は、「アグイー」の空に住まう「かつて喪ったもの」たちを表す「アイヴォリー・ホワイトの輝き」とは反対に、「アイヴォリー・ブラック」の「肉太な線」で描かれている。つまり鳥にとってアフリカは最終的に行くことを諦める夢の「可能性」の海をふさぐ大地であり、Dが本当に赴いてしまった「可能性」の空と対比されている。それはまた二つの作品の、一方はホワイトの空が身体を通過させてしまう〈虚構〉として、もう一方はブラックの大地がそれを拒む〈現実〉として、それぞれ性格付けされたことを示している。

ところで、この文脈では、〈虚構〉とは未然の世界の「可能性」のことであり、〈現実〉とは具体化している世界のことと言えるが、この両者の組み合わせを〈可能的現実〉というかたちに一元化したジャンルにSFがある。SFもまた60年前後からにわかに流行を見るのだが、これに食い付いた一人が三島由起夫であることは、これまでの議論からしてあまりに自然といえる。その成果の一つとして著された『美しい星』（『新潮』1962・1～11）は、自らを宇宙人とする連中が、本当は「何者であるのか」という決定を下すメタ認識の介入を保留して」<sup>(19)</sup> 叙述されるのが特徴と言えるが、ようするに60年代の三島作品において定型ともいえる〈虚構〉による〈現実〉の同化吸収を進めたものである。SF的要素という意味では、おそらく大江の「アグイー」は安部公房のほかに『美しい星』の

(17) フロイト「悲哀とメランコリー」（井村恒郎訳『フロイト著作集』第6巻、人文書院、1970）参照。

(18) その後の大江文学のライトモチーフとなる息子・光が生まれるのが、1963年6月である。

(19) 梶尾文武「三島由紀夫『美しい星』論——核時代の想像力——」『日本近代文学』第81集、2009・11。

影響下にもあり、タイムマシンで未来からやってきた時間旅行者と自らを仮定するDは単に幼形であるだけでなく、可能性の空からやってきた未来人(=宇宙人)の姿でもあろう。しかしながら、あくまで「アグイー」の特徴は三島のテキストと異なり、〈可能〉と〈現実〉の二元的葛藤に留まっていることには留意する必要がある。

関連して、大江のテキストに反復的に登場する「穴」や「窪み」の問題にも言及しておこう。デビューから60年代にかけて集中的に表象される大江の「穴」の描写は基本的には主体の欠如性を物理的な欠損として表しており、実際、初期のそれは身体表面に小さな窪みを作っていた(「奇妙な仕事」の脚気的女子学生が押してみせる脹ら<sup>ふく</sup>脛の「窪み」)。だがその空間的意味は次第に拡大されていき、「D」においてそれは欠如体(=可能体)そのものの具象にまでなる(物語の最後、Dは死に瀕してベッドに横たわるが、仰向けに横たわるDはまさに「窪み」の形象<sup>くぼみ</sup>である)<sup>(20)</sup>。この「穴」の空無性はその後も肥大をやめず、60年代後半に向かって登場人物の身体が入れるまで巨大化し、ついに物語空間を占拠する規模となった(「狩猟で暮したわれらの先祖」『文芸』1968・2～5、8)。「欠如」が身体の上にもまず現象し、それを離れて外在化し、やがて身体を包摂していく過程。その先に大江が物語の神話的虚構空間の構築へ向かうのは、それが歴史の軸を記憶の構造のなかに空しくしてしまうこと、すなわち歴史の「空無化」を意味する点で、ほとんど必然的な流れといえる。そして60年代の終わりを境に世界は外に裏返ったまま元に戻らなくなった。(虚構)が主体形成に先んじる「環境」と化したのである。ちなみに60年代前半の造形芸術の最先端は、やがて60年代末に向けて最新のテクノロジーを無節操に取り入れて、文字どおりの「環境芸術」というジャンルに発展していった。それは大江の巨大化した穴や神話空間と同様に、〈虚構〉のメディア的空間が身体を呑み尽くしたことの縮図であった。しばしば指摘されるように、70年代以降の虚構的空間と主体の関係は、それ以前と比較して、いわばアベコベに見える。

だがここにひとつ議論の混乱の可能性を断る必要がある。大江の「穴」が、〈虚構〉と〈現実〉の対立において左項に相当するのなら、それは「63年前後」の芸術の流れに即して肯定されているのだろうか。だが大江の虚無的器はメランコリーを溜め込むことはすれ、決してポジティブな行動的感情を駆動するものではない。そもそも『個人的な体験』の道こそが最終的にアンビヴァレントな〈現実〉として選ばれたのだ。大江が核戦争の危機に瀕する時代に「想像力」の重要性を訴えるとき、想像さ

(20)「日本文学協会第30回研究発表大会」(2010・6、於フェリス学院大学)の鈴木恵美氏の発表「大江健三郎『個人的な体験』論——「赤んぼう」と『救済』におけるサルトルの「可能存在」の図が参考になった。大江が愛読したサルトルにおける(実存的)自己とは、常に十全の「満月」の状態になることのできない「三日月」的な欠如者であり、その「三日月」分が「現実存在者」に当たるなら、残りの影の部分は可能的な「欠如分」に相当するというもの。Dという

アイコンは、この「欠如分(諸可能)」の形態(三日月の反対側)を表したものに見える。

れるべき内容が核戦争が起こった最悪の事態のことであったように、そこでの想像的虚構は抑止的に働くのであり、それを介して〈現実〉への志向を抱えるのである（それゆえ『個人的な体験』における鳥の現実的「成長」も、大人であることの虚無性を受け入れるという、自己の現実的空無化によって）。「アグイー」というキャラクターが大衆芸術の最たるものであるハリウッド映画から引用されているように、それは、三島が「無垢の民衆」の潜在的な可能性に對置して毛嫌いしたところの「俗衆」にも通じているのだ<sup>(21)</sup>。

大江の文学は少なくとも遂行性のレベルにおいて、そのような「大衆」的事態を體現していたように思われる。その「穴」は、理念化された「文学」という、「地」から切り離された「空」の上昇性に依存しているとは言い難く、それに根拠を置く「ヒューマニズム」概念も、リアリティ無き〈現実〉の同語反復的な肯定として受けとめるべきだろう。しかしながら、アクチュアリティをもとめて下降しながら同時にアクチュアリティを脱臼する方法は、そもそもの議論の始点であった大衆読者による「享受」の問題を、成仏できない亡霊のごとく再来させる結果になるほかない。〈大衆〉のポテンシャルが見えづらい現代的消費社会の安定にあって、〈書くこと〉の倫理はそのような苦闘を余儀なくされてゆくのである。

## 5. 分裂的ナルシシズム——川端康成「片腕」から——

それでは同じ63年において、川端康成はどのような方向に舵を切ったのだろうか。「眠れる美女」は60年が初出だが、その片割れとなる「片腕」が発表される63年夏までには、「美しさと哀しみと」や「古都」の執筆、そして睡眠薬中毒による入院の事件があり、若干の開きは確にある。しかし大江と同じく「二つで一組」になるための対蹠性の型には納まる格好である。

「片腕」に関して特筆すべきは、「眠れる美女」において物語を生成する原理として採用された〈禁止〉の境界が導入されないことである。ほとんど性交の合体を意味する腕の挿げ替えも、物語のはじめから許可されている。「もや」に満ちたテキスト内空間は、ラジオや飛行機そして時計等の機械仕掛けの物の機能を失調させ、代わりに匂いや音声を増幅するだけでなく、「私」の比喩的想像力がそのまま実体化する特殊な場である。必要最低限の箇所でのみ表現されるので気がつきにくいだが、物語の要所で起こる変化は「私」の言語的思惟によって事前に用意されている。たとえば片腕が初め

(21) 三島は、アメリカ的「俗衆」と「無垢の民衆」を分けて、同一の戦後の主体によって担われる二面性として対比している。現在一般に通用している概念を適用すれば、前者は〈ポピュラー・カルチャー〉を指し、後者は〈サブ・カルチャー〉が該当するだろうか。1970年の文章「突拍子もない教養を開拓して欲しい——劇画における若者論」（『決定版三島由紀夫全集』第36巻、新潮社、2003所収、『サンデー毎日』1970・2初出）では、それが劇画（コミックス）

の抱える二面性——「教養主義」的な教養と「資本屋的な少数疎外者の鋭い荒々しい教養」——の対立として説明されている。また大塚英志は、江藤淳論のなかで、肯定すべき「可能世界としての『近代』」と、アメリカと同化した否定すべき「現実の『近代』」を分類し、「サブ・カルチャー」の二面性を論じている（『江藤淳と少女フェミニズム的戦後——サブカルチャー文学論序説』筑摩書房、2001、58頁）。だが大塚の「サブ・カルチャー」の

で発話する際、「(…)と娘の腕は言つたやうだつた」(以下強調引用者)と、あくまで直喩の主観的印象であることが断られるし、「片腕」が微笑むと見えるのも光の加減の効果にすぎず、ラジオはスイッチを入れなくても「こんなことを言つてゐるやうに思はれる」音声を発する。とすれば何の前触れもなく片腕を外してみせる冒頭の異常な行為も、同様のレトリックが作用した結果であることが疑われる必要があるだろう。後説の形にはなるが、片腕の分離を導いた思念も確かに律儀に描かれている。「私」が娘を普段「やや斜めのうしろから見ると、肩の円みから細く長めな首をたどる肌が掻きあげた襟髪でくつきり切れて、黒い髪が肩の円みに光る影を映してゐるやうであつた」という回想の描写がそれで、娘はあくまでその形容を忠実になぞるように「肩の円みをつけたところから右腕をはずして、私に貸してくれた」のである。

それゆえ「眠れる美女」との決定的な相違点は、それが比喩の物性(=いばら)に対する格闘と克服を行う(否定)の主題であるのに対して、「片腕」は比喩自体が持つリアリティの(肯定)へと主調を転じていることだ。前者が到達不可能な「他者」(存在論的な死)を希求する物語とすれば、後者は同じ「他者性」を扱ってはいいても、自己分裂による「内なる他者」(夢の現実化した世界)と関係する物語である<sup>(22)</sup>。

物語の結末で、自分の肩から娘の腕を突如もぎ取って元の腕を付け戻す「魔の発作の殺人」は、なるほど自我を捨てきれない「私」という自己意識の悲劇に見える。だが「私」が発作的に目を覚まして暴力的振る舞いに及ぶのは、睡眠中に切り離された自分の「右腕」が「不気味なもの」として「横腹にさわっていた」からである。入眠前、「私」の右腕の代わりに娘の片腕が付けられた直後に、片腕が「あたし」という自称をはじめ、ひとつの身体の上に二つの意識(一人称)が並存したのが伏線である。そこから次第に脈が同期し、血が通い、他者との「遮断と拒絶」が知らず消えて至福の安眠に到るが、その最後の最後で「私」は「私」の肉体に触れる。言い換えれば、「私」は物語を通して夢の内に自閉していくことで比喩の物質的リアリティを強化していくのだが、その空間の最奥で「私」は「私」の(もの)性に出会う。

「不気味なもの」という言葉を見て、フロイトの著名な論文「不気味なもの」<sup>(23)</sup>を思い出さないわけにはいかない。川端の意図したことかはわからないが、「片腕」で扱われている多くのテーマ——切断された身体、ドッベルゲンガー、ナルシズム、アニミズム等々——がフロイトのいう「不気味なもの」を形成する諸要因にそのまま当てはまることは指摘しておきたい。フロイトの分析の要点は、「不気味なものunheimlich」の語彙に「わが家の」を表すheimlichが含まれていること、そして後者

用語法は汎用性が高すぎる印象がある。上記のように、「ポップ」と「サブ」の相克として表わした方がわかり良いのではないか。

- (22)「片腕」の物語内空間は「もや」に支配された異様に湿気の強い場とされるが、身体の分断を引き起こす夢の内部世界が湿潤のイメージと重ね合わされるのは、日本近代文学においてどの程度の「伝統」を形成しているのだろうか。その系譜を遡行すると、例えばテキスト一面に水路と雨の描写が行き渡

る佐藤春夫『田園の憂鬱』(定本版、1919・6、新潮社)の描写がある:「ふと彼の目の前へ人間の足の形が浮んで来た。[中略]それを見て居るうちに……つと、白い手の指がまた現はれた。それはエル・グレコの画によくあるやうな形をした手なので、拇指と人差指とが何か小さなものを撮んでゐる指であつた。……そのうちに手の方は消えたが、唯さつきの足だけがやはりそこに動いて居て、それがびよびよこと、何かを踏むやうに動き出した。動く度ごと

の語用に、「馴染みのもの・居心地良いもの」と「隠されたもの・秘密にされているもの」という両面的意味が含まれることである。フロイトは言う、仮に接頭辞 "un" を、抑圧を被っていた〈もの〉の印のようなものと捉えてみれば、un-heimlich は抑圧下にある「慣れ親しんだもの heimlich」を表象していることなるだろう、と。つまり人は回帰してきたもつとも親しみ深いものに「不気味なもの」として出会う。抑圧モデル自体は「片腕」にそのまま適応可能とは言い難いが、語源に「わが家」が含まれるなどは、「私」が「片腕」を自分の「家」に持ち帰る理由そのものと言えるし、またナルシズムを充足させる睡眠中にこそ「不気味なもの」に触れる理由にもなるだろう。

しかし細部の描写の意味をいちいち精神分析的に明かすよりも、フロイトの説のなかで特別に注目したいのは、「不気味なもの」との遭遇においては、「知的な不確かさ」<sup>(24)</sup>がもはや問題にならないと述べられることである。フロイトは「不気味なもの」を解説する最初の例として、E・T・A・ホフマンの小説『砂男』を持ち出している。主人公のナタニエルが幼少期に出会った「砂男」なるものが青年期にも「眼球を奪いに」反復強迫的に現れて、ついに彼は発狂して自殺してしまう物語である。フロイトは、この作品の「不気味な効果」の由来を、眼前に繰り返し回帰してくる砂男が、果たして主人公の幼年期のトラウマと妄想から想像的に生まれたものなのか、作中の現実として本当に存在しているのか、その判断がつかない「知的な不確かさ」に帰すことに反対する。つまりここでの主観的な「不確かさ」は、〈現実〉と〈虚構〉の間で宙吊りにされる心的状態を指しているわけだが、その上で、「知的不確かさなるものは、この不気味な効果を理解する上で何の役にも立ちはしない」とフロイトは主張するのである。ホフマンは空想か現実かを「確かに意図的に明かさない」ようにしているが、登場人物の心的な眼を通して「不気味なもの」が差し迫ってくるリアリティの強度を前にして虚実の問いは不毛である。それが妄想だと仮に「解明されたからといって、不気味なものの印象はいささかも薄れないのだ」。

同時代の〈虚構〉と〈現実〉の区別は、いちおうは「眠れる美女」にも当てはまることは見てきた。しかし「片腕」の世界において、〈虚構〉は物質的自律性を帯びて奇妙な生々しさを持つもので、「眠れる美女」において最終的に選ばれる（形而上的／禅宗的）「無」の志向と異なるのはもちろん、「アグイー」や『個人的な体験』のアンビヴァレントで空虚な現実的主体化ともいささか異なる。「片腕」という空間において、〈虚実〉の拮抗関係は端的に無化され、別種の〈現実感<sup>リアリティ</sup>〉を作るのだ。

に爪先が上下して、そこに力がいって、その都度足の指は尺取虫のやうにかがんだり伸びたりする。さらに遡れば、夏目漱石『それから』の代助が風呂場で自分の足を見つめていると、それが自分とは無関係に「変になり始め」て「如何にも不思議な動物」に思えるという描写にも行き当たる。

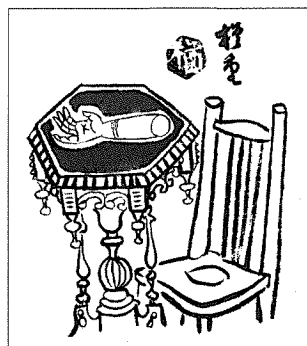
(23)『フロイト全集』17巻、藤野寛訳、岩波書店、2006所収。

(24)英語訳は、"intellectual uncertainty"。

(25)川端康成「末期の眼」(『文藝』1933・12)。川端がそこに「虚無を超えた肯定」を見るのは、「片腕」のスタイルに関連して示唆的である。また、古賀は1933年初秋に亡くなったのだが、31年に他界した小出楢重を「対蹠的な画家」として並べて、1953年末に神奈川県立美術館（鎌倉館）が「二人展」を催している。川端のエッセイ「古賀春江と私」は、その企画展にまつわるもの(『芸術新潮』1954・3初出、『川端康成全集』第27巻、新潮社、1999所収)。



小説のはじめ、娘の腕を大切に抱える「私」の恰好は、「娘の腕をたしかめるのではなくて、私のよろこびをたしかめるしぐさであつた」と、まるで自分自身を抱き締める姿態であった。睡眠下におけるナルシスティックで「充実」した空間と、「切断の身体」というイメージとの関係。それは物性に疎い文学よりも、美術のパースペクティヴに置くほうが理解の座りが良いテーマかもしれない。紙幅の都合で詳細な検討は避けるしかないが、実際、「片腕」を形成する感性は、川端が最良した昭和初年代の「稚拙」を志向した絵画(古賀春江の「をさなごころの驚きの鮮明な夢」<sup>(25)</sup>や小出楢重のグロテスク)を、60年代に前衛芸術の再来を迎えて懐古した様子がある(図参照)<sup>(26)</sup>。ただし、外した片腕の関節が動くように娘が唇を当てて魂を吹き込む描写があるように、新時代に即した、それこそ現代風のアレンジ——比喩や非人間的部分の人格化——を加えているのが違いである。その点ではアニメーションの美学に近く<sup>(27)</sup>、高原英理が言うような「ゴシック」とは印象が若干異なるだろう<sup>(28)</sup>。ハンス・ベルメールに範を仰いだ四谷シモンの人形の猟奇的な毒々しさは60年代後半的といえるもので、川端が具現した世界は、それより遙かにリリカルな色の濃いものであった(とはいえ、川端の片腕が肩にもつ奇妙な「円み」が、球体関節人形のそれに見えることは看過しにくいのだが)。



小出楢重『めでたき風景』(創元社、1930)より

## 6. 「あいまい」の行方

ところで誰もが知るように、川端に続いて26年後にノーベル賞を受賞した大江は、ストックホルムでの記念講演(1994)の題を「あいまいな日本の私(Japan, the Ambiguous, and Myself)」としていた。注意すべきは、この"ambiguous"の意味が講演の必要から俄かに生まれたものではなく、あくまで作家人生の形成期のなかで育まれてきたテーマだという点である。大江が定義した「あいまい」(ambiguous)とは、川端の作風としての「あいまい」を「漠然」や「不明瞭」という意味に近い"vague"とした上で対置された概念であり、あくまで理性的な捻じれを含んだ「あいまい」である<sup>(29)</sup>。

(26) 小出楢重が著した随筆集『めでたき風景』(創元社、1930)の「グロテスク」の章にある挿絵。「片腕」の「私」は、初出時には「三十三歳」と書かれていたが後に削除された。発表時の33年前、つまり「私」の生まれた年がちょうど出版年にあたる。この時期、フランスでは元シュールレアリスム関係者の間に「プリミティズム」が流行する。

(27) 日本におけるアニメーションは、昭和初年代のグロテスクと同時期に急速に輸入量が増えて発展する。

また、今井隆介「描く身体から描かれる身体へ——初期アニメーション映画研究」(加藤幹郎編『映画の想像力——シネマ・スタディーズの冒険』人文書院、2006所収)は、ジャンル論的観点から初期のアニメーションと非人間的な「手」のイメージとの相性の良さを教える。

(28) 『ゴシックハート』講談社、2004。

(29) 大江による川端の「あいまいさ」に対する文体論的批判は、『新潮』1960年6月号掲載の「川端康成

そして直接的にそれは「帝国主義」の戦後の文脈における日本の主体的位置取りの「あいまい」によって説明されていた。つまり、アジアに属する日本が西洋の近代化に便乗していく過程で、被植民地的立場から転じてアジアの諸国を植民地化していった歴史的捻れの形容から来ている。

したがって大江にとって「あいまい」の精神を捧げ持つことは、政治的イデオロギーを短絡的に選び取ることに伴う〈現実〉との妥協に対峙することでもあった。具体的陣営のいずれを選択するもの（例えば左か右か）、選ぶことの〈現実〉にダイレクトに降下することであり、いわば選ばないこと（ためらうこと）に浮遊する〈虚構〉との緊張関係を作るのである（つまり、「あいまい」や「ためらい」の主体は、〈虚実〉を往復する主体ときわめて密接な関係を持っている）<sup>(30)</sup>。大江は「世界」における自らの立ち位置の困難さを理知的に明らかにして、その困難さの自覚ゆえに他者（特に第三世界）にも読まれうる「世界文学」を権利主張した。そのとき彼は、もしかしたら、63年を境に作家としての困難な自立を果たした自分と、書けなくなった川端との交代劇を、ambiguousの理性がvagueの感性を乗り越えたせいだと無意識に整理していたのかもしれない。

だが大江が作家として「成長」してきた背景としての冷戦体制が終わり、それを越えて〈現代〉という区分が引き延ばされていく時代に、世界性のアクチュアリティのなかに生き残っていたのは、どちらかと言えば川端であったように見えるのはどうしたものか。おそらく大江の指摘の意図とは違おうだろうが、確かに境界の無化に向かう川端の「あいまい」は、同時代の純文学者の流れからは些か奇妙な逸れ方をしたのである。それは常に時勢に寄り切られずに作家人生を長続きさせてきた川端一流の外し方でもあったろうし、「晩年」という適応力の問題もあったろう。そして「片腕」を最後に、川端はまともな小説を書くことができなくなった。60年代後半へ向かう潮流には、やはり乗り切れなかったのである。

しかしながら、「空」と「地」の緊張関係を利用するのでもなければ、「空」の方に一元化して突き抜けるのでもなく、「地下」（夢の水脈）に沈潜する内向性と、思念的な〈部位〉のマジカルな〈現実〉化によって事実はあり得ない「分裂」や「生成」を描く現代文学の手法、例えばポスト冷戦期（90年代）の小川洋子<sup>(31)</sup>、松浦理英子、多和田葉子、川上弘美らにまで引き継がれていく伏流を先駆けていたと言うこともできる。彼女たちが、同時代の文芸の巨大な俗化の波に対して内向きに保っていた距離は、60年代の川端が大衆化の問題から微妙に身を逸らしていった在り方に似ている。

の文章の多義性」において既に明解である。その際、川端の文章が生み出す幽艶な「妖怪」に對置されているのは、外国語（ドイツ語）文学研究者であるために、「あいまいさ、多義性のしびこむ余地のない」文章を駆使して「妖怪」を現出せしめた内田百閒である。百閒の描く世界は現実離れた幻覺的なものではあるが、その文体自体は硬質な作りであり、文意の曖昧性に類するものではないという指摘は的確に思われる。

(30) この「あいまい」の評価が定まる時期を歴史的に遡るなら、おそらく1930年代から広範な流行を見たハイデガーの「存在論」哲学から、サルトルの実存哲学へ通じる戦前戦後の連続性に準じているはずである。したがって逆に言えば、30年代にも〈虚実〉の反語性に依拠する方法的構図が頻出したということでもある。ただしハイデガー『存在と時間』の第5章で一節を設けて説明される「曖昧さ Zweideutigkeit」は、現存在の可能性が「世界」

大江は、ノーベル賞受賞決定の4日後の講演「世界文学は日本文学たりうるか？」<sup>(32)</sup>で、世界との関係において戦後文学を三つのラインに分けている（ただし、この枠組みを考えた後に受賞したので、講演の構想が崩れたと言っている）。ひとつは「世界から孤立している」ためにかえって海外の読者がいるラインで、川端の他、谷崎、三島はここに含まれ、もうひとつは真摯に「世界の文学からまなんだ者たち」の、立場があいまいなために長らく不遇だったラインで、自身の他、安部公房、大岡昇平を含め、そして三つ目の村上春樹や吉本ばななのラインを「サブカルチュア」として市場的な世界性を実現しているとした。だが大江は意識しているのかいないのか、彼のかつての文学スタイルの似姿を下の世代に探すなら、どうしても第三のラインなのである。例えば村上はおそらく大衆性の空無化という志向においても、神話的無根拠性に現実を再構築していく手つきという意味でも、外国文学を偏愛して翻訳調による脱日本化の文体を押し出したという意味においても、大江のある種の継承者にみえる。だが問題は単にスタイルの類似なのではない。上述した「内向き」の90年代の作家達が、ある意味で同時に村上のマジックリアリズムの影響下にあり、その村上の上流に大江がいるのであれば、大江が自らをambiguousの系譜として屹立し、他から分け隔てようとした陣営の差異はもはや「<sup>ヴェイグ</sup>不明瞭」である（逆に言えば、その不明瞭さにおいて「現代文学」は出発点を共有していたと言える。マジカルなレトリックは、大江が率先して好んだものだ）。

やはり大江は卓眼の作家だったのである。戦後文学に半世紀持続する文芸の方法論的スタンスは、ある意味で大きく二つの視点しかなかった——ambiguousとvagueである。そしてノーベル賞受賞前に、大江が第二のラインは「世界からもっとも早く忘れられてゆく者ではないか？」と自嘲気味に認めるつもりでいた背景にあったのは、その時、ambiguousはvagueに屈していた事実である。その勝負は「63年」に明確化した。そして苦戦の道のりは、ほぼ同時に始まっていたのである。

のなかに自己を喪失し、「真正な開示」から「頹落」している中途半端な「了解」の模様（日常性／非本来性）を表しており、ネガティブな意味合いの用語である。なお、この「存在論」的時代において鍵となる文学の概念は他に、〈長編〉、〈リアリズム〉、〈社会・公共性〉、〈ゲーム〉などがある。また、その盛衰は、映画が無声映画から発声映画へと根本的に変貌し（世界初の長編トーキー『ジャズ・シンガー』の公開が『存在と時間』の出版と同じ

1927年）、全盛期（30～50年代）を経て、やがて娯楽メディアの王座から退いていった一連の流れと正確に対応している。そのメディア論的意味と文学の関係については別稿にて改めて論ずる。

(31) 左腕が付け根から抜け落ちる短編「バックストローク」（『まぶた』新潮社、2001所収）がある。

(32) 『あいまいな日本の私』岩波新書、1995。

