

反転する「私」から鏡としての「私」へ —川端康成「浅草紅団」の方法—

平井 裕香

要旨

「浅草紅団」は、川端康成の2作目の長編連載小説であり、その方法に関しては語りの複雑さに加え、語り手「私」の二重性、他テキストの引用の多さという3点が主に指摘されてきた。本稿は、これら3点が相互にかかわり合いながら、同作を幾重もの応答的な関係の網の目として立ち上げ、昭和初めの浅草の混沌を伝えていることを示す。2節では、語る「私」と語られる「私」の距離の揺らぎが、浅草へ案内する／されるという反転を「私」にもたらし、**「私」の偏った認識として語りを相対化するように読者を促すことを論じる**。3節では、春子の言葉が、作中劇を書く者から見せられる者に「私」を転じ、弓子と赤木の対決と春子ら紅団員と「私」のやり取りという、次元の異なる出来事を繋げることを明らかにする。最後に、同作後半では、語る「私」が「私」以外の、語られる出来事を経験している人物との距離を変えつつ、彦の挿話と春子の挿話の双方に鏡を登場させて、それらを結んでいることを述べる。一見すると対照的な同作前半と後半の語りに、語られる出来事の重層的な理解を読者に求めるという一貫性を認めることで、川端が戦争と敗戦を経て保守化するという物語を再検討に開きたい。

キーワード：「浅草紅団」，川端康成，応答的な関係，語り，対称的な二人の女性

1. はじめに

「浅草紅団」は、川端康成の2作目の長編連載小説であり、川端が職業作家としての安定した地位を得るきっかけとなった作品である¹。1929年12月12日から1930年2月16日に『東京朝日新聞』で連載された前半と、「浅草赤帯会」として『新潮』1930年9月号、「浅草紅団」として『改造』同年同月号に掲載された後半が、同年12月5日に先進社から刊行された単行本で組み合わせられて、現在の全集や文庫版と大差のない形になった²。同作が昭和初年代の、関東大震災とその被害からの復興および昭和恐慌に挟まれて混沌とした浅草のさま、「浅草の底の知らない流れ」を描いているということは既に定説と化している³。他方で、その混沌がいかにか描かれているかという方法面に関しては、概して以下の3点が指摘されてきたと言える。第一に、同作の語りが読者を翻弄してやま

ない、極めて複雑なものであること⁴。第二に、語り手の「私」が、小説の読者を浅草へ案内するのみならず浅草に暮らす演劇集団・紅団（紅座）のメンバーに浅草へ案内されるといった、二重性を持っていること⁵。第三に、「浅草紅団」が都市⁶や映画⁷、ルポルタージュ⁸、川端康成の過去作品⁹、挿絵¹⁰といった他テキストの引用を多く含んでいること。本稿は、これら3点が相互にかかわり合いながら、小説を幾重もの応答的な関係の網の目として立ち上げ、同時代の浅草の、どのような単一の意味づけも不可能にする流動性を表現する試みを、支えていることを明らかにする。作品の引用と分析は先述の単行本に基づき、断章の番号を〈 〉で示す。〈一〉から〈三十七〉までが新聞連載の各回に、〈三十八〉から〈五十一〉、〈五十二〉から〈六十一〉がそれぞれ『新潮』、『改造』に掲載された部分にあたる。

次節においては、語る「私」と語られる「私」の距離の揺らぎが、浅草へ案内する／されるといふ反転を「私」にもたらすとともに、紅団の中心メンバー・弓子が冒頭で揶揄する通り、浅草の部外者に過ぎない「私」の限定的な認識として、読者が語りを相対化するよう仕向けることを論じる。既に小関和宏が、作者を作品の始原という位置からはずす機能において、作中人物の発言と他テキストの引用を的確に関連づけているが¹¹、弓子に浅草へ案内される「私」が持つ部外者性を、読者を浅草へ案内している「私」にまで帯びさせるのが、二つの「私」に絶え間なく分裂と統一を繰り返させる語りの戦略なのである¹²。3節では、小説半ばから登場する女性・春子が、弓子が姉を傷つけた男性・赤木に復讐するという作中劇を書く者から見せられる者に「私」を転じ、弓子と赤木の対決と春子ら紅団員と「私」のやり取りという、次元の異なる出来事をかけ合わせるような読み方を促すことを指摘する。前半の新聞連載分では、浅草へ案内する／される、劇を書く／見せられるという「私」における反転が、小説と他テキストの間に見出されてきた応答的な関係を、断章と断章の間、ひいてはより小さなレベル、例えば『 』に括られた作中人物の発言と地の文の間に生み出すことで、読者に「私」が語り得ない浅草を想像させているのだ。4節では、後半の雑誌掲載分を取り上げ、前半における語る「私」と語られる「私」の距離の揺らぎ、およびそれが導いていた「私」の反転に代わって、語る「私」と「私」以外の、語られる出来事を経験している人物の間の距離の揺らぎが、読者に緊張を強いると同時に、不良少年・彦の挿話と春子の身の上話とを、鏡のモチーフによって結びつけていることを述べる。出来事の只中にいる人物と様々な距離を取りつつ、複数の挿話を関係づける書き手としての「私」の機能は、その人物の感傷を共有しながら相対化する、分裂したあり方を読者に迫るという点で、作中における鏡の機能と重なっていると考えられる。

なお、「浅草紅団」は、川端が戦争と敗戦を経て、「雪国」などに代表される日本的・伝統的な作風に転じるより前の、それらと大きく異なった作品と位置づけられてきた。モダニズムや新感覚派といった文学史的枠づけのもと、形式・内容両面の先鋭的な性格

が強調される一方で、以後の中・長編との連続性は十分に検討されずにきたのである。例えば片山倫太郎は、川端は方法的革新を生涯試み続けたという重要な留保を付けつつも、同作と続編である「浅草祭」の対比から「川端康成のモダニズム時代、特に『浅草紅団』の時代は[...]ほんの短い蜜月の期間だった」と結論づける¹³。また、『すばる』誌上における座談会で井上ひさしは、同作の表現を「新感覚派の表現法のお手本集」と呼び、そうした「混沌の美しさから[...]自然主義リアリズムの表現法の美点である整頓と均整と簡潔へ移って行」くと、川端文学の展開を説く。井上も「一度、混沌の美しさを通り抜けた」ため、後の表現が「垢抜けして、艶っぽいものになった」と言うが、「艶っぽ」さの内実を詳らかにしてはいない¹⁴。そのように「浅草紅団」と以後の作品の関係のうち断絶を前景化することは、川端文学を批判する立場においてもなされている¹⁵。これに対して本稿は、「私」を絶えず反転させる同作前半の語りと、そうした反転が影を潜める同作後半の語り、小説内に応答的な関係をいくつも生成し、書かれる出来事の重層的な理解を読者に迫るという一貫性を認めることで、作家としての川端が保守化するという物語、およびそれに基づいた各作品の解釈に亀裂を入れるものである。加えて、様々な変装で「私」と小説の読者を翻弄する弓子に比べ、取るに足らない存在とみなされてきた春子によって、弓子と春子それぞれの、「私」が語り得ない痛みが指示されることを明らかにして、他の作品にも現れる対称的な二人の女性に、合わせて一つの女性像を構築する¹⁶に留まらない、新たな意義を見出してゆく。書かれる出来事を経験している人物との距離を変えながら、小説をなす部分と部分とを関係づけることにより、読者に分裂を強いてゆく鏡としての「私」の機能は、「雪国」を始めとする後の中・長編でも維持されて、川端文学の「艶っぽ」さ、典型的なリアリズムには還元できない特質を形作ると思われる。

2. 反転する「私」

「浅草紅団」は、前節でも論じた通り、職業作家であるらしい「私」が「諸君」すなわち読者を浅草へ案内するという枠組みを備える一方で、紅団のメンバーに浅草へ案内されるという側面を「私」に与えてもいる。本節でまず確認するのは、この「私」の二重性が、小説に書かれた風俗をあくまで浅草の一面として、読ませる効果を持つことである。「大江戸の絵草紙そのままの鳥刺の姿が、今もこの東京に見られるといふ」警部の話を引くことで小説を書き起こした「私」は、次のように読者を紅団の住家へ案内しかけたところで、自らの案内者としての資格に疑いを差し向ける。

してみれば、私も江戸風ないひまはしを真似て、この道は——さうだ、これから諸君を紅団員の住家に案内しようとするこの道は、万治寛文の昔、白革の袴に白鞆の刀、馬まで白いのにまたがつて、馬子に小室節を歌はせながら、吉原通ひをした

といふ、あの馬道と同じ道かどうかを、調べてみるべきかもしれない。

だが、午前三時過ぎ、浮浪人もとつくに寝静まつた、浅草寺の境内を、私が弓子と歩いてみたとする。銀杏の落葉が降つて、鶏の声がしきりに聞える。

『をかしいな。観音さまに鶏をかつてるかね。』といひながら、私は冷つと足をすくめる。——着飾つた娘が四人、真白な顔で立つてゐるのだ。

『浅草つ子になれない人ね。花屋敷のお人形よ。』と、彼女に笑はれる私だ。(一)

第2段落初めの「だが」は、「万治寛文の昔」と今の浅草の連続性を示唆する第1段落と、深夜の「浅草寺の境内を、私が弓子と歩いてみた」場合にあり得るやり取りに、逆接あるいは対照の関係を作り出している。「私」は過去の浅草についての豊かな知識を以て、現在の浅草へ読者を案内しつつあるにもかかわらず、「鶏の声」の出所がわからず、「真白な顔で立つてゐる」娘らに「冷つと足をすくめ」る。「浅草つ子になれない人ね。花屋敷のお人形よ」と「私」が弓子に笑われる時、「だが」以前の文章は、彼女にとっては部外者に過ぎない「私」の語りとして遡って相対化され、江戸との連続か断絶かという基準によっては把握できない今の浅草が立ち現れる。つまりこの冒頭は、読者を案内していた「私」を弓子によって案内される「私」へ反転することで、「私」が読者に案内したのと異なる浅草の存在を読者に感知させるのである。

小説を構成していた言葉が、以上のように後続の言葉によって相対性を帯びさせられてゆくことは、「浅草紅団」の読者を翻弄するあり方の核心をなすと思われる。例えば太田鈴子によれば、「浅草紅団」には(1)虚構の紅団員と作中で交流する「私」、(2)現実の川端康成と同一視できるような作者、および(3)「私」以外の心理を描く第三の語り手による三様の語り混在している。それらの間の変化によって、読者は「ストレートに物語を受けとめること」を妨げられ、場面ごと、言葉ごとに注意を払わなければならない「緊張を強いられ」という¹⁷。太田のこの分析は、「私」と紅団の会話が読者に小説の言葉への態度の転換を求めることを、正しく言い当てている。ただし、虚構の紅団と現実の川端康成の区別を分析の前提として、(2)の語り手だけをその川端と重ねることには大きな問題があるだろう。「浅草紅団」が読者に緊張を強いるのは、「私」と川端が同一視されるか否かにかかわらず¹⁸、浅草の部外者に過ぎないという「私」の限定された立場が、紅団との会話を通して明らかになるからである。地の文によって指示される、書く「私」と書かれる「私」の距離が一定でないために、紅団と作中で対峙する「私」のみならず、読者に向けて小説を著している「私」もまた、そうした限定的な立場を持つ者として現れるのだ。先の引用においてなら、「だが[...]私が弓子と歩いてみたとする」という一文で、「私」の仮定の中で弓子と浅草寺を歩く「私」と、そのように書き、仮定する「私」が分裂することになる。しかし、二つの「私」の距離は「聞える」、「すくめる」、「ゐるのだ」という現在形の連続により、次第に縮小されてゆく。したがって

「彼女に笑はれる私だ」という表現は、弓子に案内される「私」と読者を案内する「私」、書かれる「私」と書く「私」、双方が弓子に笑われるべき浅草の部外者であることを意味するものと位置づけられる。

確かに「浅草紅団」には、太田も指摘する通り、「私」が弓子ら紅団と交流することをやめ、超越的な立場から「私」以外の心理を描くように思える場面も多い。前半の新聞連載分では、弓子が赤木と回転木馬の鏡のそばで再会し、カジノ・フォーリーの2階席で言葉を交わす〈八〉から〈十二〉、4日後に紅丸という船で二人が対峙する〈十八〉から〈二十六〉が、そうした場面にあたるだろう¹⁹。しかし、そうした場面でも、「私」における分裂と統一のせめぎ合いゆえに、「私」の語りが恣意的で不透明なものとして受け止められることがある²⁰。例えば、弓子が船上で赤木と対決する最中、〈十九〉は次のように始まる。

弓子が脛を落した——とだけでは感じが出ない。彼女の瞬きは音が聞えさうに素早い、それでいて睫の動くのがはつきりと見える。眼の開きが大きいからだ。睫が濃いからだ。白膜があをみを帯びてゐるからだ。だから彼女の脛のあげさげは、感情の扇のやうに相手を扇ぐ。〈十九〉

弓子が「脛を落し」たという〈十八〉の記述を反復し、ダッシュを挟んでその表現の不足を述べる第1文は、〈十九〉を書き始める「私」と〈十八〉までを書いていた「私」の分裂をほのめかす。その一瞬の分裂は、〈十八〉の弓子の脛の描写に、「感じ」、すなわち読者にとってのリアリティを出すための行為としての側面を遡及して付与すると同時に、引用第2文以降の弓子の脛の描写にも、〈十八〉で出し損ねた「感じ」を補うための行為としての性質を持たせることになる。現在形および「だ」という文末表現の連続が、書く「私」と書かれる「私」を再統一することを先の引用で確認したが、それらがこの場面では、「私」の語る行為自体をまるで物語のように、書く「私」を書かれる「私」、読者が読むべき「私」のように、読者に提示するのである。高橋真理は、「私」の語りが弓子ら紅団員をトリッキーな役者として演出すると論じるが²¹、そうした作者の演出行為、弓子を「脛のあげさげ〔で...〕相手を扇ぐ」存在として演出してゆくありさまが読者に知覚されるのも、このように「私」が分裂しては統一される揺らぎの中に置かれているからと考えられる。

「私」を分裂と統一の揺らぎの中に置くことで、読者の直線的な理解を妨げるという方法は、それ以前の川端の、モダニズムや新感覚派といった文学史的用語によって評価されることの少ない、自伝的短編にも見出せる。例えば「非常」においてなら、婚約者からの別れの手紙の文言をめぐる「私」の自問を、もっぱら手紙を受け取った時点の自問と解釈し、婚約者に起こったらしい「非常」を処女の喪失といった意味に収斂させるの

か、小説を書く時点まで続く自問と解釈し、「非常」の意味を宙吊りにするか、読者は小説の時々の表現に応じて自らの立場を選択させられる。自問する「私」と書く「私」、書かれる「私」と書く「私」との分裂がほのめかされれば前者、逆に統一がほのめかされれば後者の読みが採られるだろう²²。また「十六歳の日記」では、27歳の「私」が日記に書かれた生活を忘れていたという設定が事後的に示されることで、日記に挿入されていた27歳時の注釈が、過去の事実の補足から「私」が16歳時の日記を読んで記憶を蘇らせるプロセスの痕跡へと変わる。統一されたかに見えていた16歳と27歳の「私」が分裂するために、「私」の祖父への感情は二つの層を持つものとして立ち現れることになり、読者に伝わる祖父像もそのぶん複雑化するのである²³。「浅草紅団」が同時代の浅草の「底の知れない流れ」を描くことを可能にしているものは、こうした作から継承された「私」の統一と分裂のせめぎ合いだと思われる。尤も、それは〈十八〉を書く「私」と〈十九〉を書く「私」の分裂と統一のように、新聞連載という発表形式に即して再編成されてもいる。そのような「私」の新たな揺らぎが、連載時の断片性と合わせて維持されたところに、本稿が取り上げる単行本、さらに今日流通している「浅草紅団」が成立していると言える。次節では、この揺らぎのために、弓子と同じ紅団のメンバー・春子と「私」の会話が、「私」がその会話に応じて創造する劇として、弓子と赤木の対決を読むよう促すことを論じる。

3. 春子の役割

「私」が弓子の赤木との対決をドラマチックに演出しているという解釈は、「私」が弓子の臉の動きを見ていたはずがないことが繰り返されるために、「私」が二人の対決を創作しているという解釈へと連なってゆく。以下は、「私」が雷門巡查派出所の横で「花川戸に集れ。紅座」と書かれた告知板を見て、紅団の言う花川戸、高さ40メートルの今では唯一の見晴し塔と言える地下鉄食堂に向かう際の記述である。

その見晴し塔からはもちろん——弓子等の紅丸も目の下に見えやう。だが、信号でもない限り、船頭の顔色までは分るまい。といふのは——言問橋の方へ上つて行く紅丸の艦で、船頭の顔はひどく青白んでゐたのだ。男が弓子をおとなしくしたのか。その嫉妬だ。〈十三〉

見晴し塔の上はもちろん、「私」のいる地上から紅丸の船頭の顔色がわからないことをこのように示された読者には、船頭の顔色だけでなく「弓子が臉を落した」ことも、「私」の事後的な創作か聞き書きとして読めるだろう。少なくともそのいずれもが、地下鉄食堂に向かう「私」が見たものでないことは明らかだ。「顔色までは分るまい」こととその顔が「青白んでゐた」こと、結果と原因の関係で繋がれるはずのないものを強いて結ぶ

「といふのは」は、むしろ二つの間の矛盾、地下鉄食堂に向かう「私」と船頭の顔色を描写する「私」の間の分裂に、読者の注意を促している。地下鉄食堂に向かう「私」と紅丸での出来事を書く「私」の分裂はまた、〈二十八〉半ばにおいても「雷門の交番の横つ腹で [...] 告知板を読んだ時には、その日弓子が紅丸に乗ってあることさへ、私は知らなかつたのだ」と、強調されることになる。そして、そうした分裂は、「私」が紅団の芝居を書くように頼まれていたという〈二〉の記述と合わさることで、弓子と赤木の対決こそがその芝居であるという解釈を成立させてゆく。

尤も、この作中劇に対する「私」の位置取りは、高橋が指摘する通り、書く者（脚本家）と見せられる者（観客）の二重性を帯びている²⁴。本節において示すのは、〈二十八〉から弓子に代わって「私」と言葉を交わす春子が、作中劇を見せられる者に「私」を反転し、読者の弓子の生にまつわる想像を掻き立てることだ。例えば、〈七〉で「私」と訪ねた早朝の浅草公園で、異様な化粧と服装で立っていた女性を姉と呼び、世話する青年・明公が男装した弓子であること、ゆえに「私」が「お洒落狂女」と名指したその哀れな女性が弓子の姉であることは、〈三十三〉における春子の、「私の好きなのは、明公。男の弓子さん」という発言によって確定する。春子のその発言は、弓子が船で赤木に語る弓子と姉の身の上を、春子の発言に基づいて「私」が創作するものと解釈することを可能にする。つまり「私」が書く劇が、花川戸での春子の発言、ひいては紅団員の謎めいた言動に対する応答として立ち現れる。彼女らの言動に応じて弓子と赤木の対決を物語る「私」のあり方は、役者としての紅団に劇を演じてみせられる観客のあり方と言えるだろう。春子のその発言はまた、赤木に「姉さんの恋を見てみて、私は女になるものかと思つた」などと話す弓子と、赤木に弄ばれたという姉のお千代の悲しみを遡及的かつ相乗的に読者に意識させるとともに、弓子の両性具有性をそうした深い悲しみの象徴として印象づける。弓子の両性具有性は、「浅草紅団」の読者を翻弄してゆく語り²⁵や、震災とそこからの復興の間で宙吊りになっている浅草²⁶の形象として夙に注目されてきたが、それが春子の発言を念頭に置いて見た時に、浅草の女性たちの悲哀の底の知れなさを表すことを、押さえるべきだと思われる。浅草へ案内する／されるという「私」における反転が、「私」の書いた浅草の奥に別の浅草を潜在させていたように、劇を書く／見せられるという「私」における反転が、皮相な関心の対象として弓子を消費することを読者に禁じているのである。

さらに、以下の春子の言葉は、「私」が書く劇と見せられる劇の双方における弓子の生死を不確実にして、読者と小説の間に二重の緊張を生み出してゆく。

どうなすつたのよ。厭だわ、そんな話。学校を失敬して、浅草通ひをして、時々狩り立てられる学生さん——あんなのがいふことよ、そんなの。掟の網つて、あんたそれにひつかつたことがあんの？ ないでせう。なければいいでせう。ただ物好

きに浅草を歩いてらつしやいまし。あんたの笑ふ掟——そのおかげで命をつないでる人の巢なの、浅草は。なかつてごらんない、血祭騒ぎや野たれ死が、ほんたうですよ、名物になつちやふわ。私だつて起重機で首釣りすることよ。さうね、さつきの話、起重機に聞くといいわ。起重機さん、都鳥をどこへ追つたの？ 弓子には男があるか、ないか、都鳥に聞いて来とくれ。〈三十四〉

「私」はこの発言の前、「浅草の花やかなうはべ」の底に「古めかしい掟の網が張つてある」ことを批判している。「伝統」の存在を認識しつつ「新し」さを求める「私」の態度が、まさに部外者のそれとしてこうして批判し返される時、姥が池の伝説の姫宮に弓子を重ねつつ、彼女の死という結末を予め否定するような〈二十七〉の「私」の語りも相対化されることになる。代わりに前景化されるのが、春子が「掟の網」がなければ容易に断たれてしまうと話す、弓子を含む浅草の人々の生の危うさである。それは、〈二十六〉の末尾で赤木に毒を吞ませた後の、「私」が描く弓子に加え、「男とチャンチャンバラバラ」という、「私」が見せられる弓子の危難を読者に指示するだろう。実際、「私」と読者はこの後、弓子が紅丸にいること、地下鉄食堂の屋上に謎めいた書き置きを残していること、加えてある騒動のため浅草にいられないはずが赤木という「大変な男」と船にいることを、浅草の様々な住人の言葉によって知らされてゆく。見晴し塔から望遠鏡で船を眺める男性が、「今、明公が胸を出して、引きずり込まれた。白い外套の腕が、真赤だ、血だぞ」と叫ぶ〈三十七〉の終わりは、ゆえに新聞連載分のクライマックスにふさわしく、弓子の生死をめぐる不安を二重に煽るものとなる。「私」を分裂と統一の揺らぎの中に置くことは、このように次元を異にする二つの出来事をかけ合わせ、それぞれが小説の読者にもたらす緊張を相乗的に高めることでもあったのだ。そうして読者の緊張を増幅することに際して大きな役割を果たすのが、「私」の前で弓子について語る春子なのである。

ところで〈二十九〉においては、両性具有の弓子と違い、春子が「どんな女よりも、どこかがより多く女である」ことが強調されている。同じく浅草に生きながら、ほとんど真逆の形容を与えられる弓子と春子は、「雪国」の葉子と駒子のような、川端文学に頻出する対称的な二女性の一例と捉えられるだろう。ただし注意したいのは、春子は弓子と重なることで「私」にとって都合のよい、矛盾した要素を併せ持つ一つの女性イメージを成立させるためというより、弓子と春子自身がともに、「私」の偏った認識に回収されてしまうのを妨げるための装置として、導入されていることである²⁷。「弓子には男があるか、ないか、都鳥に聞いて来とくれ」という先の引用末尾の言葉は、「弓子には誰もいないのかね」という〈三十三〉における「私」の問いへの返答になっている。その言葉は一見すると単なる戯れ言のようにも取れるが、その実、「私」の弓子への男性としての欲望を巧みに照らし出すと同時に、新しさか伝統か、都鳥か起重機かという二項対立的

な思考で浅草を語ろうとすることの部外者性をも突いている。つまり、読者に「私」の語りが男性性と部外者性、二重の偏向を有することを指示する機能を担っているのだ。春子のそうした批評はまた、〈三十四〉で起重機を見て「首釣りがしたい」と言った彼女を、「そんなのは君、毒婦といふ言葉がはやった頃の、極彩色だよ。[...] 君も今の娘なら、スワロオ・ダイブでも習ふんだね」と揶揄した「私」の態度へも及ぶ。すなわち「浅草紅団」は、「私」が固執するような新旧の対比の構図の外でも、浅草の住人たちの生、弓子と春子それぞれの生を想像することを、弓子と春子の関係を通して読者に求めている。川端の他の小説の対称的な二女性にも、そのような意味での相補的・相乗的な関係が結ばれていると思われる。さらに「浅草紅団」では、金井景子が示唆するように、そうした相互関係が必ずしも女性の間に限らず、浅草を行き交う様々な人物の間に見出せる²⁸。つまり「浅草紅団」は、少なくとも前半部分において、部外者と部内者、男性と女性を始めとする幾重もの非対称な関係が、浅草での人々の生を取り巻いていることを読者に開示してみせている²⁹。次節では、この側面が、「私」が出来事の只中にいる人物との距離を変えながら、小説に繰り返し登場させる鏡というモチーフにより、後半の雑誌掲載分でも保たれることを明らかにする。

4. 鏡としての「私」

後半の雑誌掲載分は、小説の中心が弓子から春子に移ることを根拠に、しばしば前半と異質なもので、おそらくそれより価値の低いものと捉えられてきた³⁰。しかし、そのような評価に再考の余地があることは、春子の役割を検証した今、もはや言うまでもないだろう。春子と後半の位置づけはまた、1930年9月5日封切りの同名映画への言及が次のようになされる通り、映画的な通俗性と小説「浅草紅団」の関係にもかかわっている。

——ここで私は、春子に諸君を案内させよう。といふのは、映画の「浅草紅団」では、弓子が死んでしまったことになつてゐるのだ。彼女が紅丸の上で口に銜んだのは、○・〇〇〇五の亜硫酸丸六粒だつたのだが。〈三十九〉³¹

確かに、「○・〇〇〇五の亜硫酸丸六粒」は致死量には満たないが³²、弓子の死という展開を単に否定するのであれば、彼女を登場させればよい。あえて春子を弓子に代えて案内役にすることで、小説「浅草紅団」は先に挙げた春子の言葉や、望遠鏡で船を眺める男性の叫びがほのめかす、弓子の死の可能性を維持していると思われる³³。春子の言葉が彼女の自殺を「極彩色」の筋立てと揶揄した「私」に対する批判となっていたことを踏まえれば、後半部分を書き起こす「私」はそうした「極彩色」な、通俗的なシナリオを取り入れようとしていると解釈することができるだろう。春子が「私」に向ける言葉は、映画などの大衆文化に象徴される通俗性が、小説に組み込まれることを読者に示唆しも

するのである。春子は前半の〈三十三〉で弓子の生き方を評する時も、「チャンバラ劇とヨラバ斬るぞの幕なし芝居」という観音劇場の看板の宣伝文句を引用していた。〈三十八〉半ばにも、『[...] 小説でもそんなの [=ガセミツ屋の本のように、「いんちきの中身を、舌三寸としぐさ」によって買わせること] がはやりでせう。』／『浅草のレヴィウみたいだね。』／『ほう、同じいんちきでもね——生きた娘の裸は、突ついたら赤い血が出ますわよ。』という春子と「私」の会話がある³⁴。映画の内容に沿うように弓子が姿を消すことは、こうした春子の言葉に応じ、血が出るような身体を小説において実現するため、浅草の人々の痛みをリアルに描き出すために通俗性を取り入れるという、前半部分と変わらない志向の表れと読めるのだ³⁵。

尤も、後半部分では、弓子が不在であることのおそらく当然の帰結として、前節で確認したような劇を書く／見せられるという「私」の反転は起こらない。そもそも紅団員と「私」が交流すること自体、前半と比較すると少なく、浅草へ案内する／されるという反転も影を潜めている。すなわち小説後半は、そのような「私」の反転で読者を激しく翻弄する小説前半の語りとは、確かに異質な語りによって構成されていると言える³⁶。しかし、そうした語りの変化は、後半における通俗性が革新性や批評性の欠如に堕していることを、意味するわけではないだろう。書く「私」と書かれる「私」の間の分裂と統一は、書く「私」と「私」以外の分裂と統一に再編されて、読者と小説の間に緊張を生み出し続けている。例えば、不良少年・彦が14歳で売春をする龍泉寺の少女の家に初めて案内される場面は、次のように始まっている。

破れ雨戸をしめ、その上へ蒲団風呂敷か敷布のやうな布をぶらさげ、隣の三畳との間の障子も、嵌ガラスに黄色い紙をべつたりはりつけ、その六畳にはたつた一つ小さい古鏡台——かういふ家の鏡は、どうして破れてるのが多いんだらう。それから衣桁に手拭地の女の浴衣が、四五枚投げかけてある。

彦はごろりと肘枕で眼をつぶつてゐた。なんといふ静かだ。そはそはと梯子段を上つたり下りたりする源氏屋が、をかしくてならない。ふいと舞ひ込んだ他人の家といふものは、隠れ家のやうに落ちつける。〈四十七〉

引用の第1段落は、「かういふ家の鏡」という近称の指示がある通り、破れた雨戸に布を下げ、衣桁に浴衣を投げかけた部屋の中に身を置いて、そうした部屋のありさまを今まさに観察している誰かの認識をなぞったものと読める。ところが、第2段落の「彦はごろりと肘枕で眼をつぶつてゐた」という始まりは、読者が彦をその誰かとして理解することを妨げている。特に「つぶつてゐた」という継続を表す文末は、彦が部屋を観察してから目をつぶったという解釈を困難にしているだろう。それは、「なんといふ静かだ」以後を、彦が聴覚に基づいて認識・思考したことと読むよう求めるのに対し、第1段落

の部屋の描写を、彦が見ていなかったもの、別の誰かが視覚によって認識したこととして読むよう読者に迫るのだ。そのように遡及して宙づりにされた第1段落を、読者は彦と部屋にいる「私」の認識をなぞったものと改めて理解するかもしれない。それは、彦が少女に贈る浴衣代をたかりつつ、その少女に会わせると「私」に話す〈四十六〉が、誘発する解釈でもある。しかし、「私」が少女の家を訪ねたことがないことも、「十四の少女といへば、私は彼女 [=いとこ] しか知らない」という、〈四十九〉半ばにおける言及によって明かされる。したがって〈四十八〉までは、少女とその家族の姿に心を打たれてゆく彦と様々な距離を取りながら、「私」が書いた文章として位置づけ直されることになり、鏡の割れた部屋の様子は、その彦の認識からは離れて「私」があえて描いたものと受け止められることになる。

書く「私」と「私」以外の、書かれる出来事を経験している人物の統一と分裂は、読者にその人物との一体化と切斷を同時に迫ると考えられる。彦の挿話においてなら、読者は少女の無邪気さを目にした彦の驚きや感傷を共有しながらも、彦が見ていなかった部屋のさまを認識し、「かういふ家の鏡は、どうして破れてるのが多いんだらう」と問うことを余儀なくされるのである。本節で強調したいのは、「私」が彦から分裂し、あえて示したその問いが、彦の挿話と後に書かれる春子の身の上話を繋げ、双方の重層的な理解に読者を導いていることだ。春子が「私みたいな馬鹿は、女の欠点に生きるのが、結局一等のんきつてことを私〔原文ママ、「知」の誤植か〕つてんの」と〈四十一〉で「私」に述べている通り、女性としての困難な生を受け入れたきっかけは、次のように語られる。

翌る朝、をばさんの家の二階で目を覚すと、お春は寢床の中に真裸だった。驚いて腰に手をやつたが、やつぱり裸だ。男はゐない。飛び起きて電灯をつけると、鏡台の中に白い裸が立つてゐる。掛布団を剥つてみたが、昨夜の敷布もなくなつてゐる。押入れをあけると、空だ。彼女の身につけるものは、腰紐一筋も見当らない。彼女はあわてて蒲団にもぐり込んだ。自分の裸に手を触れるのが恐いやうな恥しさで、彼女は膝を折り縮めながらがたがた顫へた。泣いてゐるのが、自分で分らなかった。

しかしちつとしてゐられない。また起き上つたが、身の置きどころがない。鏡台の前へ座つて、鏡の中の裸を見ると、反つてはじめて落ちついた。自分の裸が、なぜか不思議なものに見えた。ふと泣き止んだほどだ。梯子段の下をそつとうかがつてから、鏡の前でぐるぐる回りながら、彼女は裸の彼女を眺めた。それからまた、梯子段の下を覗いて、這つて戻ると、彼女は女の奇怪な姿をちつと鏡に写して――横倒れに突つ伏すと、彼女は泣くつもりで笑ひ出した。別の女の誕生だ。〈五十七〉

この二つの段落にも、女衞の家で目覚めた春子の継起的な認識をなぞっていると読める部分と、そうした春子の認識を越えた叙述が混在している。自分が泣いていることが蒲団の中で震えていた当時の春子は「分らなかつた」。「鏡の中の裸を見ると」落ち着いたことの逆説を「反つて」と指摘することは、その時「はじめて落ちつい」た春子自身にはできないだろう。鏡に映る自分の裸が「不思議なものに見えた」ことと、思わず泣き止んだことを「ほどだ」で関連づけるのも、「ふと泣き止んだ」瞬間の春子自身ではあり得ない。つまりこの場面には、女衞に売られた悲しみと、鏡に映る自分の体の、その悲しみすら逆説的に棚上げさせるよそよそしさを、継起する時間の制約からは自由に伝える「私」がいる。言い換えれば語る「私」は、女衞の家で目覚めた春子と微妙な距離を取ることで、「別の女の誕生」に鏡が果たした役割を読者に明かしてみせている。「私」がその役割を読者に伝える鏡はまた、春子の「別の女」への変貌と彦の挿話を結び、二つの挿話の重層的な解釈を可能にしてもいる。読者はそれらの関係から、売春をする「家の鏡 [に...] 破れてるのが多い」のは、売られる女性を春子のような「別の女」にしないため、すなわち買手の冗談と真実の区別を考えない少女のような無邪気さを損なわないためと知ることになる。

さらに、そうした解釈は、解釈する読者の側に分裂をもたらしている。少女の家の鏡を割って「別の女」を生まないことは、少女が後の春子のように自身の買手に服を買わせて、男性を手玉に取るようになるのを防ぐことでもある。ゆえに、読者は作中で少女の無邪気な言動に打たれる彦と共有していた、その自らの感傷に手玉に取られることへの不安が潜在してはなかったか、振り返るよう迫られる。彦と少女の物語は、確かに御涙頂戴的な感傷性に満ちているが、以上のように鏡を介して春子の身の上と繋がることで、読者に自らの感動の成り立ちを反省させるという、批評性を獲得するのだ。鏡を介した繋がりとはまた、「毒婦」ものを思わせる春子の身の上話にも、悲劇的な性格を見出だすことを読者に促す。春子は、鏡に商品としての自己の身体を認めることで、少女のような無邪気さを失って「別の女」になった。したがって、春子が次々と男性を翻弄するさまは、読者に痛快さとともに、その痛快さが押し隠す、見る自分と見られる自分に分裂する瞬間の、この上もない恐怖と痛みを想像させることになる。そもそも、春子が「後になつてどう考へても私には、あの時裸を鏡に写して見た気が分らないのよ」と（五十九）で話す通り、春子が自分の裸を見たのか見せられたのかもわからない。見る／見られる／見せられるという反転する関係に身体を絡めとられる痛みは、役者として自己の姿を見せる／見られる存在だった弓子が被る痛みをも、再び指示すると思われる³⁷。そして、弓子や春子が鏡に強いられている分裂は、「私」が彦や春子との距離を調整することで読者に求めている分裂、すなわち出来事の只中にいる人物の感傷を共有しつつ、その自らの感傷を相対化するという分裂と、見事に重なり合っている。彦の挿話と春子の挿話を関係づけるモチーフとして鏡が選択されたのは、偶然ではないだろう。それは小

説後半で重要性を増してくる、書き手としての「私」の機能を象徴しているのである。

5. おわりに

「浅草紅団」は、以上のように前半では、浅草へ案内する／される、劇を書く／見せられるという反転を「私」にもたらし、弓子の発言と地の文に加え、弓子と赤木の対決と「私」と紅団員のやり取りを結びつけていた。他方、後半部分では、ある出来事を書く「私」とその出来事の只中にいる人物の距離を変えながら、彦の挿話と春子の挿話、双方において重要な役割を鏡に持たせることで、前半の弓子の復讐を含む複数の挿話を繋げていた。そうして小説の各部の間に応答的な関係を生み出し、読者に出来事の重層的な理解を促すことにより、「浅草の底の知れない流れ」、どこまで行っても単一の認識には回収できないありようを描いているのである。同作の前半部分において、浅草へ案内する「私」と案内される「私」の間、作中劇を書く「私」と見せられる「私」の間の距離を、言葉によって指示しているのも書き手の「私」とみなすなら、出来事を経験している者との間に様々な距離を取る、書き手としての「私」の機能は、「浅草紅団」全体を貫いていると考えられよう。つまり同作の書き手の「私」は、文末や接続表現といった細部の言葉遣いを通して、前半では「私」における、後半では鏡のように作中人物と読者の間の統一と分裂を引き起こし、読者を解釈と再解釈の際限なき連鎖へと一貫して導いている。

さらに、小説の部分と部分を関係づけるための装置が、反転する「私」から鏡としての「私」へと移った契機の一つには、新聞一紙における断章ごとの連載から、雑誌二誌での複数の断章をまとめた掲載へという、小説の発表形式の変化があることが推測できる。すなわちそれまでの自伝的短編と同作前半、および同作前半と後半の比較は、折々の発表形式に即し、応答的な関係の網の目として小説を織りなす戦略を改めてゆく、複数の小説の書き手の像を浮かび上がらせるのである。それを川端康成と、各小説の冒頭に記された名前と呼ぶならば、川端康成の小説はまさにそのような網の目として、読者を書かれる出来事の多面的な理解へと誘い続けていると言える。「浅草紅団」という混沌を経て獲得された川端文学の「艶っぽ」さ、川端康成が方法的な革新の繰り返しの中で生涯追求したのは、そうした読者との関係において、小説があらゆる単一の意味づけから解き放たれてゆく可能性ではなかったか。少なくとも、読者を分裂させる鏡としての書き手の機能が、1935年に最初の一編が発表される「雪国」においても維持されることは、そこでも重要な機能を果たす鏡というモチーフが示唆していると思われる³⁸。作家としての川端が戦争と敗戦を通じて保守化するという物語には、そのような書き手の働きの分析によって再検討する余地が残っているのだろう。

註

- 1 小谷野敦「浅草紅団と梅園龍子」『川端康成——双面の人』中央公論新社、2013年、200-236頁。
- 2 なお、この『浅草紅団』（先進社、1930年）には浅草を舞台とした短編が合わせて収録されている。
- 3 和田博文「東京—浅草の都市空間——「浅草紅団」の未完性」（坂井セシル、紅野謙介、十重田裕一、マイケル・ボーダッシュ、和田博文編『川端康成スタディーズ——21世紀に読み継ぐために』笠間書院、2016年、84-95頁）など。
- 4 前田愛「劇場としての浅草」（『都市空間のなかの文学』筑摩書房、1982年、402-416頁）、太田鈴子「『浅草紅団』の語り」（『学苑』1987年1月、146-158頁）など。
- 5 高橋真理「亜硫酸と望遠鏡——「浅草紅団」の方法」（『日本文学』1989年4月、1-11頁）など。最近では常思佳が、「私」の二重のあり方に、ジャン・コクトーの《舞台の詩》の影響を見出している（『浅草紅団』をめぐる「舞台の詩」——ジャン・コクトー『エッフェル塔の花嫁花婿』（1921）を手がかりに』『比較文学』2019年3月、7-27頁）。
- 6 前掲注4前田、海野弘「川端康成『浅草紅団』——都市と文学」（『海』1982年2月、208-219頁）など。
- 7 十重田裕一「『浅草紅団』の映画性——一九三〇年前後の言説空間」（『日本文学』1994年11月、15-26頁）など。
- 8 野末明「『浅草紅団』考——引用と見聞に関する一考察」（『康成・鷗外——研究と新資料』審美社、1997年、119-143頁）など。
- 9 鈴木晴夫「浅草紅団」（長谷川泉編著『川端康成作品研究』八木書店、1969年、84-99頁）など。
- 10 紅野敏郎「逍遙・文学誌（1）川端康成『浅草紅団』と太田三郎の挿絵」（『国文学——解釈と教材の研究』1991年7月、152-155頁）など。
- 11 小関和宏「『浅草紅団』あるいは〈女〉の浅草」（『語文論叢』1983年9月、39-56頁）。
- 12 「語り」という用語についてここで付言しておきたい。本稿は「浅草紅団」を構成する全ての言葉を、地の文と作中人物の発言の間の区別なく、「私」によって語られたもの、書かれたものと捉えている。しかし、その「私」の言葉は決して一枚岩でなく、ある時点での「私」の言葉が、しばしば「私」と異なった人物の声を帯びている後の「私」の言葉によって、限界をあらわにされてゆく。語る、あるいは書く「私」と、語られ、あるいは書かれる者——小森陽一の言葉を借りれば、発話という行為の主体と文の主語としての主体（「シンポジウム 川端康成『雪国』の表現をめぐる」『文体論研究』2000年3月、82-129頁）——の距離が一定でないために、「私」の声（地の文）と他者の声（作中人物の発言）とに交通が作られるのだ。本

稿は、こうして小説内に差異と交通を生み出すことが、語り手もしくは書き手としての「私」の最も重要な働きであると考えている。『 』という音声化不可能な記号が、そのような「私」の働きを支えていることを踏まえれば、「語り」という用語の使用は避けるべきかもしれないが、先行論との対応や、「私」が活弁士の性格を持つことに重きを置いて（前掲注7 十重田、17-18 頁）、小説を織りなす文字や記号を「語り」と表現することにする。

- 13 片山倫太郎『『浅草紅団』論』『国語と国文学』1992年4月、54-67頁。以後、引用中の〔 〕は、引用者による省略・改変、または注記を表す。
- 14 川端香男里、保昌正夫、井上ひさし、小森陽一「横光利一と川端康成——「新感覚派」の旗手」『すばる』1998年1月、273-275頁。
- 15 例えば、ニーナ・コルニエツは、「浅草紅団」のモダニズムを評価しながら、「雪国」以後の川端を反動的なモダニスト、ファシズムに通じさせる美学を追求した作家と批判する（Nina Cornyetz, “Woman as Second Nature and Other Fascist Proclivities in Kawabata Yasunari,” *The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature: Polygraphic Desire*, Routledge, 2007, pp. 13-58）。なお、このコルニエツの議論は、「他者」や「現実」[...]を括弧にいれて「美しい日本」の像のみ〔を〕定着さ〔せ〕る装置として「雪国」を強く批判した、柄谷行人の影響を受けたものと考えられる（「歴史と他者——武田泰淳」『終焉をめぐる』講談社、1995年、243-245頁）。
- 16 対称的な二人の女性をそのように位置づける論は、東郷克美「魔界の彼方へ——「二人で一人、一人で二人」の幻」『国文学』1987年12月、24-31頁）、濱川勝彦「私のなかの私——川端康成的二重身」『国文学』2001年3月、97-103頁）など、多数提出されている。
- 17 前掲注4 太田、154頁。
- 18 ただし、「私」を川端として実体的に捉えたために、「私」の言葉の相対性を見逃すことはあるだろう。例えば片岡良一は、「作者川端」の傍観者性を、「私」の部外者性への批判が作中にある意味を問わずに、批判的に取り上げている（「『浅草紅団』とその作者」『近代派文学の輪郭』白楊社、1950年、332-346頁）。
- 19 小澤萬記「切り取られた時間——川端康成『浅草紅団』」北岡誠司、三野博司編『小説のナラトロジー——主題と変奏』世界思想社、2003年、224頁。
- 20 掛野剛史も、統一と分裂のせめぎ合いを「浅草紅団」の推進力とみなしている（「川端康成『浅草紅団』論——分裂と統一・プロレタリア文学を光源として」『都大論究』2003年6月、60-70頁）。掛野が分裂する対象（浅草）とその統一を図る主体の関係に注目するのに対し、ここでは「私」という主体の中での、4節では書く「私」とその他の作中人物の統一と分裂を焦点にする。
- 21 前掲注5 高橋、4頁。

- 22 拙稿「主体の統一、主語の分裂——川端康成「非常」と「処女作の祟り」の方法」『言語態』2019年3月、107-121頁。
- 23 拙稿「応答する作者、応答としての読書——「十六歳の日記」における叙述の「写生」性について」川端康成学会編『川端文学への視界34』叡智の海出版、2019年、21-34頁。
- 24 前掲注5高橋、5頁。
- 25 前掲注4前田、411-412頁。
- 26 姜惠彬「『浅草紅団』論（一）——浅草の形容」『川端康成初期作品研究』筑波大学博士（文学）学位請求論文、2016年、84頁。
- 27 副田賢二も、「弓子の変貌とそのフェミニニティ」に、弓子と春子を対比する「私」と異なる角度から接近する可能性を、春子の言葉に見出している（「『浅草紅団』をめぐる——「復興の東京」と「女」たち」『昭和文学研究』2004年3月、54-55頁）。
- 28 金井恵子「『浅草紅団』の世界」『文芸と批評』1983年2月、56-58頁。
- 29 後半に存在感を増す浅草を行き交う外国人と、日本人との関係もまた、そうした非対称性の一つとして考察できるかもしれない。
- 30 前掲注4前田（414-415頁）、注27副田（54-55頁）など。
- 31 なお、この部分が掲載された『新潮』1930年9月号は、映画「浅草紅団」の封切りに先立って発行された（前掲注7十重田、21頁）。
- 32 前掲注5高橋、2-3頁。
- 33 姜惠彬は、弓子は作中劇の中では死んでいると見るべきとしたうえ、その作中劇において「現実と劇の境界線は存在」しないと論じている（「川端康成『浅草紅団』論——〈遊戯〉と〈虚構〉を視座に」『川端文学への視界31』銀の鈴社、2016年、61頁）。姜の言う境界線の不在は、本稿が3節で明らかにした紅丸での出来事と花川戸での出来事の応答的な関係性、読者の緊張を相乗的に増幅してゆくありようと通じるものと思われる。
- 34 引用中の「／」記号は改行を表す。
- 35 前掲注7十重田によれば、前半の新聞連載分に顕著な語りの複数性は、映画の影響の表れとして捉えることができるという（16-20頁）。
- 36 前掲注4太田（157頁）、注19小澤（226頁）。
- 37 とりわけ、前半部分の〈八〉で、弓子がメリーゴーランドの鏡に自分の姿を映し、男性たちに見せるとともに、鏡の中で男性（赤木）を見つめ返していたことは、春子が自分の裸を目にし、「別の女」になったことと重なっていると思われる。
- 38 なお、本稿と同様に「私」を实体としてでなく現象として捉えることで、昭和文学の抜本的な読み直しを図る研究に、安藤宏『自意識の昭和文学——現象としての「私」』（至文堂、1994年）がある。安藤は川端に関する章で、鏡のモチーフに注目しつつ、「雪国」を「私」小説と

して検討し直す必要を説く（「第4章「私」という名の〈象徴〉世界——川端康成と『抒情歌』」83-110頁）。安藤の論における鏡は、「私」が現実と非現実の間を自由に行き来して、「象徴」の世界を書くことを可能にするものという、主題あるいは内容のレベルにあると考えられるが、「雪国」を再評価するためには、主人公の自覚を越えて小説の各部を関連づけ、読者に分裂を強いてゆく鏡としての「私」の機能、すなわち文体のレベルを焦点としてみることも、有効なのではないだろうか。拙稿「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了性」（『昭和文学研究』2019年9月、85-98頁）は、「雪国」をそうした観点から分析したものである。

※本稿は、川端康成学会第177回例会（2019年4月20日、鶴見大学）における口頭発表に基づいている。質問やコメントをくださった方々に心より感謝申し上げます。