

### <論文>踊子の<闇>への封印：「伊豆の踊子」論

前田，角藏 / マエダ，カクゾウ

---

(出版者 / Publisher)

法政大学国文学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

日本文学誌要

(巻 / Volume)

45

(開始ページ / Start Page)

53

(終了ページ / End Page)

68

(発行年 / Year)

1992-03-10

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00019642>

# 踊子のへ闇へへの封印

——「伊豆の踊子」論——

## 序、「伊豆の踊子」における「語り」の構造

「伊豆の踊子」(『文芸時代』大正15・1、2)は、川端康成が二十歳の時、実際体験した大正七年の秋の《伊豆の旅》を素材としている。しかし、《作者》は、この作品において、川端康成の体験した《伊豆の旅》の再現を目指していたわけではない。

「伊豆の踊子」は、七年前の生身の《作家》川端康成の「呑気極まる旅」(大正七年十一月二日、川端松太郎宛絵葉書)を、「孤児根性」からの脱出から解放に至る主人公「私」の旅へと変更し、また、川端康成と踊子との「子供のやうに仲よしに、心易い」「極自然」(「ちよ」、一高文芸部『校友会雑誌』大8・6)な関係を、「私」と踊子との出会いと悲しい別離の物語へと組み替えている。ここでは、川端康成の体験した《伊豆の旅》は「私」の《伊豆の旅》なる文学空間へと変換されている。した

## 前田角藏

がって、「伊豆の踊子」は、生身の《作家》と切れた「私」の《伊豆の旅》そのものが、まず問題にされなければならないわけである。

しかし、「伊豆の踊子」は、語り手《私》||主人公「私」として、いわば私小説的に読まれて来た。それどころか、作家||作者||語り手《私》||主人公「私」||孤児という図式を暗黙のうちを作り出してきたとさえ言える。こうした《読み》が、虚構空間を作家のレベルへと解体することで、作品の《読み》をいたずらに混乱させてきたことは言うまでもない。

ところで、それでは、この《読み》の混乱を避けるためにさしあたってどのような方法的手順が考えられるのであろうか。おそらく、そのためには、読者をして私小説的《読み》へと誘い込む「伊豆の踊子」の《語り》の構造そのものに、まず自覚的、批判的である必要がある。

周知の如く、生身の《作家》と切れた「私」の《伊豆の旅》

は、語り手「私」によって、いわばモノローグ的に語られている。言うまでもなく、この自閉的な「私」の語りは、原理的に、了解不能の他者たる登場人物とその世界を、「私」の文脈||コードによって解釈しているにすぎず、「私」の視線の外側を生きる他者の世界を必然的に排除していく。そして、その結果として、この他者によって相対化されることのない「私」の語りは、他者排除の度合にに応じて、主人公「私」との癒着を強めるとともに、しだいに「作家の「私」」の浸透、侵食に無限に晒される方向性を辿らざるをえないのである。

それにしても、この「私」の自閉的な語りは、きわめて厳密な時空間の限定がまず施されていることに着目しておきたい。

主人公「私」をして孤児根性に猛烈な反省と激しい自己嫌悪に駆り立てたのはほかならぬ東京の生活であった。「私」をして日常から解放されたいと思わせた人間関係(事件)がそこにあったからである。しかし、その人間関係(事件)について語り手「私」は、一切触れていない。せいぜい、読者には、主人公「私」が、二十歳の学生で、寄宿舎生活をしており、孤児であるということしか知らされておらず、また登場人物たる旅芸人には、「私」が孤児であることすら知らされているかどうかもさだかでない。要するに、語り手「私」は、主人公「私」の「過去」と「未来」を意識的に物語の時間から排除し、大正七  
年秋の「私」の「現在」に時空を厳密に限定して語っている。しかも、語り手「私」は、大正七年から約七年後の書き手としての現在(執筆時)の位置から「私」を語っているわけでは

ない。語り手「私」は、大正七年秋頃の七泊八日の「伊豆の旅」の時空を「私」とともに生きている。語り手「私」の語りの時間は、主人公「私」の物語の時間と一体化しており、主人公「私」は、語り手「私」の語りの構造の内に溶解されている。「伊豆の踊子」では、語る「私」と、語られる「私」の明確な境界線はなく、「私」は、「私」の語りの永久運動によって読者の前に主人公「私」としてはじめて登場してくる。「私」は、「私」によって語られるべき非在の対象であり、「私」の語りは、この語られるべき非在の「私」を紡ぎ出して行く。つまり、「私」の「現在」||「私」の伊豆の旅の構築こそ、「私」の語りの方向であり、そしてそこに断絶した「私」の「過去」と「未来」に一つの通路、見通しをつけ、そうすることでこの物語の「作家」たる川端康成の抱え込んでいる「空白」を一挙に解決しようとする「作者」の意図を看取することが出来る。(注1)

もちろん、この「作者」なる存在は、それ自体として読者に見えて来るわけではない。言ってみれば、それは作品が閉じられたところではじめて見えて来るものであり、読者は、まず、語り手「私」の語りの方向、意志に沿って作品世界にかかわっていかざるをえない。

それにしても、「作者」の要請を強く受けたこの語り手「私」の意志や方向さえ、早いうちに読者に見えて来る訳ではない。実際、物語り開始時、語り手「私」は、踊子に関心を寄せており、そこから読者は、「私」と踊子との恋のドラマを想定してしまうほどである。しかし、五章になると、語り手「私」の関

心の中心は、旅芸人や踊子などにはなく、孤児根性で悩む主人公「私」の「心理的な解放劇」にあることが初めて読者に明らかになる。読者は、ここでやっと、「私」と踊子との「恋」のドラマの変質、変貌につれて、しだいに「私」の「心理的な解放劇」が浮上し、優位し、飲み込んで行くという「伊豆の踊子」の作品構造が見え始めるのである。

「伊豆の踊子」論のポイントは、出来合いの「作者」||「作家」像に無媒介に寄り掛かって「私」を「読む」のではなく、まずそれから切れることである。読者は、語り手「私」のこうした複雑な「語り」の構造を視座に置きつつ、「私」の「心理的な解放劇」そのものを「読む」ところから出発しなければならぬのである。

### 一、「私」と踊子——「絵の中の女」

「伊豆の踊子」の冒頭部において、主人公「私」はすでに「伊豆の旅」の前半部を終えている。天城峠は、「私」の「伊豆の旅」を前と後ろに区切る分水嶺であった。

ところで、「私」の旅装束は、「高等学校の制帽をかぶり、紺飛白の着物に袴をはき、学生カバンを肩にかけてゐた」というように、登校スタイルに近い。登校スタイル風という「私」の旅装束は、「私」の「伊豆の旅」が、さしたる計画もなく、極めて衝動的なものであったこと、またそれだけ、「私」の東京での生活がいかに耐え難いものであったかを、読者に暗示して

いる。

それにしても、「私」の学期半ばでのこの行動といて立ち、周りの人々に一種奇妙な感じを与えたに違いない。しかし、語り手「私」には、そうした「私」が周囲の人々にどのように見られているのかという自意識が薄い。周囲の好奇心まなざしや反応に対していたって鈍感である。語り手「私」は、「私」が、一回的に現出する幻想的な「時空」||「場」を旅芸人との共同の旅の中に求め、「私」を投げ出して行く情景を描くのに性急になつてゐるからである。

「私」の「伊豆の旅」は、何はともあれまず、孤児根性で歪んでいる自分の「性質」からの発作的な脱出であり、逃亡であった。しかし、旅という単純な空間移動によつて、「私」の孤児根性で歪む「内面」の憂鬱が快癒するわけでも、また自己嫌悪するその「内面」が消去されるわけでもなかった。そこで、「私」は、しだいに、「私」の「内面」の苦悩が救済、あるいは消去される「場」を求め始める。年齢、身分、性別、過去、未来の「私」を拘束するすべてのものからの一時的な解放としての「場」が、「私」にはまず何よりも必要になつてきたのである。「私」の「過去」も「未来」も問うことのない、ただ「伊豆の旅」という時空||「現在」の中で成立する一回的な人間と人間との温かい交流、何の因縁も必然もないその場限りで終わってしまうような人間関係が、「私」には必要であった。それこそが、たとえ一時的な幻想であるとしても、「私」の内面を消去、忘却させるにふさわしい環境であった。

もつとも、「私」の〈伊豆の旅〉前半部における旅芸人一行との関係は、「私」が、彼らを宿屋の階段なり、道端から《見る》位置に立っており、旅芸人一行は、「私」によって《見られる》対象でしかなかった。踊子は、「私」にとってまだ、「太鼓」を持ち、「玄関の板敷で踊る」、いわば風景としての旅芸人の中の一人であった。この段階で、「私」が旅芸人一行の中に見ていたものは、さすらって行く者の哀れさであった。さげすまれる孤児としての「私」は、旅芸人の〈哀れさ〉に情緒的な共同性を幻想し、しだいに一緒に旅をしてみたいという「旅情」Ⅱ「空想」に捉われたのであった。

「私」が、旅芸人一行と具体的に接触するのは、天城峠の茶店においてである。学生である「私」は、〈自己消去〉の夢を託して彼らに出会う「期待」Ⅱ「空想」に「胸をときめかして」天城峠を登って来たのだが、そこで「私」は、一行とまじかに初めて出会う。

ところで、「私」は、「天城七里の山里の山道できつと追ひつけるだろう」という「私」の予想があまりに見事に的中したために、どうして対応してよいのか戸惑いをみせている。この「私」の狼狽ぶりとは対照的に、踊子は、一行の中で、「私」に対して最も早い誘いの反応をしめし、ごく自然にざぶとんやたばこ盆を差し出している。踊子のこのませた仕草は、「私」に対して特別の感情があったからではない。宴席にたつ踊子にとって、それはお客へのごく自然な行為の延長であった。踊子は、旅芸人Ⅱ職業としての〈女〉として、「私」の前で生きて

いる。

さて、こうした職業としての生身の踊子の前で、ろくに会話も交わせぬ「私」は、しかし、踊子とはじめて「間近に向ひ合」うことで、一つの強烈なイメージを抱く。それは、「十七くらゐ」で、「大きく髪を結つ」たその髪と卵形の「顔」とが「美しく調和し」た「稗史的な」「絵姿」としての〈踊子〉像である。「私」は、旅芸人Ⅱ職業としての〈女〉を、まず〈絵の中の女〉として非現実的なイメージの中で捉え、そうすることによって、これ以後、この〈絵の中の女〉としての踊子に強く引かれ、翻弄されていくことになる。

ところで、「私」は、茶店の婆さんの居間に引き入れられることで、旅芸人との接触を断たれ、一時的にせよ、出会いの場の緊張から解放される。そして、そこで、「私」が目撃するのは、「長年中風を患つて、全身が不随になつてしまつてゐる」「到底生物と思へない山の怪奇」としての〈爺さん〉であった。身寄りもないらしいこの打ち捨てられた峠の老夫婦を、「私」は幻想的な〈私〉の伊豆の旅の入り口で目撃している。しかし、「私」は、欠損家庭たる老夫婦の〈悲しさ〉を深く思慮することもなく「いらいら」して、すでに出立した旅芸人と一緒に旅をするという「空想」を増幅させている。「私」は、後に、幻想的な〈私〉の伊豆の旅の出口で、流行性感冒で息子夫婦を亡くして、残された幼児二人を連れて水戸に帰らなければならぬ〈婆さん〉に出会い、その世話を「快く引き受け」ているが、この二様の対応の中に、「私」が、幻想的

な「私」の伊豆の旅の中であつたもの内実が暗示されている。

さて、居間に引き入れられることで、かえって「空想」を逞しくした「私」は、茶店の老婆の「あんな者、どこで泊まるやら分かるものでございますか、旦那様。お客があればあり次第、どこにだつて泊るんでございますよ。今夜の宿のあてなんぞございますものか」という「甚だしい軽蔑を含んだ」言葉によつて、踊子を自分の部屋に泊めるのだと一挙に「空想」をエスカレートさせている。しかし、「私」のこの「空想」のエスカレート化は、「私」の内部に一つの危機を顕在化させることになる。それというのも、老婆の言葉は、絵の中の女Ⅱ「私」の中の踊子Ⅱ像の中に、差別される女Ⅱとしての現実像を突き出すことで、「私」のイメージを攪乱するからである。そして実際、この「私」のイメージの危機を伴う正義的な「空想」は、四十女の、「まあ！ 厭らしい。この子は色気づいたんだよ。あれあれ……。」という新たな「色気づいた女Ⅱ」の現実像の提出を伴うセリフによつてたちまち打ち壊されている。

ところで、「私」は、四十女の言葉で、正義的な「空想」の世界Ⅱから投げ出されることで、新たな「空想」の段階を迎える。

一体、太鼓の「音」を通して「私」の「空想」世界Ⅱに侵入してくる「汚れる」女としての踊子像は、あくまでも四十女の言葉に媒介されたものであるが、「私」は、「色気づいた

女Ⅱ「汚れる」女としての新たな踊子像のせりだしによつて、「私」の中の踊子Ⅱ像は、一種のパニックに陥ってしまうのである。二章後半の「私」の懊悩は、生身の踊子とは無縁な、「私」の内面の観念的な「踊子Ⅱ」のイメージをめぐる苦悩劇の展開であつた。

ところで、「私」のこの懊悩は、三章において、次のような形で解決されている。

「子供なんだ。私達を見つけた喜びで真裸のまま日の光の中に飛び出し、爪先まで背一ぱいに伸び上がる程に子供なんだ。私は朗らかな喜びでことごとく笑ひ続けた。頭が拭われたやうに澄んで来た。微笑がいつまでもとまらなかつた。

踊子の髪が豊かすぎるので、十七八に見えてゐたのだ。その上娘盛りのやうに装はせてあるので、私はとんでもない思ひ違ひをしてゐたのだ。」

「私」は、この場面で、「踊子の髪が豊かすぎ」、しかも「娘盛りのやうに装はせ」てあつたために「十七八に見えてゐた」として、「とんでもない思ひ違ひ」をしたのだ告白している。これは、「私」における新しい踊子像の発見であつた。そして、この「子供Ⅱ」としての踊子像は、踊子をめぐるイメージの葛藤劇の危機から「私」を解放している。しかし、それは、他方で、生身の踊子から性の匂いを放つ女の属性を消去し、子供（処女）の領域に一方的に封印することでもあつた。生身の踊

子は、見知らぬ「私」(他人)に対してごく自然にざぶとんやたばこ盆を差し出す大人びたませた仕草を習得しつつ、しかし、見知った学生である「私」と、その言葉に対してはまともに見たり、聞いたりできないほどにうぶで恥じらい多き少女という面を示し、いわば「少女」と「女」の端境期と、社会的差別の状況に職業としての「踊子」を無心に生きている存在だからである。その限りで、この踊子像の獲得は、「絵の中の女」としての「私」の踊子像が、「子供」としての踊子像に取り換えられたにすぎず、生身の踊子の疎外という基本的構図は変わっていない。

ところで、踊子を、子供の領域に一方的に封印する「私」の踊子像の交換は、語り手「私」によって無意識に実行されており、そこに、「私」の意識せざる感性を露出している。それと、この「私」の踊子像を持つことで、「私」は以後、安定した、それなりに満たされた踊子への「思い」の時間を所有しているからである。この異性を「子供」へと封印すること、満たされた時間を所有するという「私」の感性の自然性は、作品終末部において、違和感なく「少年の体温に温まる」「私」の感性の自然性と連動しており、そこには、明らかに、生身の異性に対して観念的なフィルターを媒介としなければ接することができない「私」の感性の特異性が看取されるのである。

もちろん、語り手「私」による踊子の「子供」への封印は、語り手「私」のドラマ構築意志に従ってのものである点を無視

するわけにはいかない。たしかに、語り手「私」は、以後、踊子をそういう位置におくこと、<sup>(注3)</sup>「私」の「心理的な解放劇」を構築しているからである。

吉行淳之介氏は、「解説」(『現代日本文学館』24、文芸春秋、昭41・7)の中で、「対象から『性』が抜け落ちて、しかもそのままの型で情緒的関係をつづけることができる、という安堵感と解放感とが、彼の異常に強い喜びの源泉」という捉えかたをしている。たしかに、語り手「私」は、踊子「子供」とすることで、旅芸人一行との「私」の伊豆の旅(「空想」の世界)を語ることが可能となった。「私」は、早速、四十女を「おふくろ」という叙述に意識的に切り替えているが、それは、旅芸人一行を眺める「私」の視点が外部から内部(旅芸人一行の家)へと移動したことを意味している。こうして、「私」は、旅芸人の内側に入り、これ以後、疑似家族体験をしていくことになる。ここから旅芸人からの大島行き、四十九日の法事への誘いや、「いい人」という評価を受けて行く道——「私」の内面の解放——が切り開かれて行くのである。

「私」にとって、旅芸人一行と一緒に旅をするという「空想」の世界に生きることが、現実の世界に生きるということであつた。しかし、「私」のこの「空想」の現実化に「私」の「心理的解放劇」の構築のために、語り手「私」は、あえて「私」の感性の無意識な隠蔽と踊子の「他者」性を排除するというマイナスを虚構テキストの内に抱え込まなければならなかつたのである。

## 二、「私」と旅芸人―「私」の解放と旅芸人のアイデンティティ

「伊豆の踊子」において語り手〈私〉は、踊子とその一行がいかにも多くの人々によって差別される存在であるかを書き留めている。その限りで言えば、森本穂氏が、「文学教材としての『伊豆の踊子』」（『川端康成研究叢書1』昭51・8、教育出版センター、所収）の中で指摘しているように、「伊豆の踊子」は大正末期の社会の旅芸人に対する差別意識を前提として成立している作品」であった。

たしかに、「伊豆の踊子」において、人々（世間）による踊子一行への差別の構造が一方であり、それが発動するに連れて、「旦那様」「学生」である「私」はいわゆる反差別の行動を取って行く。旅芸人に対する差別の構造は、「私」をして旅芸人の内側へと引き入れていく構造として機能している。その結果として、「私」は、しだいに彼らに受け入れられ、理解され、「いい人ね」という評価を受けるに至るのである。

ところで、「私」は、彼らに受け入れられて行った理由を、「好奇心もなく、軽蔑も含まない、彼等が旅芸人といふ種類の人間であることを忘れてしまったやうな、私の尋常な好意」が「彼等の胸にも泌み込んで行」ったためだと捉えている。たしかに、彼らの苦悩を共有する人間はいない。「私」は学生である身分を消して、そうした彼らの中へと入って行き、そこで、「私の尋常な好意」を發揮している。しかし、果たしてそ

う理由だけで彼らが、「私」を受け入れたのであろうか。

彼らの旅は、死と窮乏と差別を抱えつつも、「野の匂ひを失はないのんきなもの」で、また「肉親らしい愛情で繋り合つてゐる」ものであった。「私」はそこに牧歌的な幻想を育んで行つたわけであるが、しかし、この一行は、複雑な事情を抱えた〈家〉であった。

一体、甲府でなにかあったのか。じいさんと十四歳の娘と四歳の子を連れて大島に渡り、人々から乞食同然の扱いを受けながら生きていくそのような人生を選択したこの離散家族に何があつたというのであろうか。また、二十歳前後で人生に落伍し、十四歳の娘を追つて大島に渡つた栄吉が、どうして家の跡目を立派にしている兄に八歳ほどの妹を預けることもなく、わざわざ引き連れてこなければならぬのか。いろいろなことが考えられるのであるが、しかしそれは想像するだけのことだ、たしかな確証があるわけではない。不可解な旅芸人一行というほかに、甲府の〈事件〉は謎のままである。

旅芸人一行は、春頃から旅を続けている。温泉場を中心とする遊行の地を転々として伊豆に至つたことは想像がつくが、たしかな行程は不明である。ただ、彼らが十一月頃を旅の終わりと定めて旅をしていたことは確かかなようである。この旅の終わりが、英吉、千代子夫婦の一人誕生とセットになっているからである。大島での一人誕生という慶事を心に描きつつ、この長い旅を彼らは続けていた。しかし、九月中頃、千代子は早産し、彼らの夢は消えている。「私」と出会つた時の彼らは、すべて

悲しい失意の中で生きていた。彼らが、いかに早産を悲しみ、その悲しみから立ち直るべくいかに耐えているかは「法事」への情熱を見れば明らかであろう。それにしても、「共同の夢」の破産は、彼らをしてさまざまな「夢」へと分散化させている。「私」の参入は、そうした分散化した「夢」を一点に集め、再生する機能を果たしている。学生である「私」がこの冬大島に行くことこそ、一子誕生という慶事に代わる彼らの慶事Ⅱ「共同の夢」にはかならなかった。

「私」は、田舎である事情のため「家」の解体の憂き目に会い孤児となっている。その意味で、「伊豆の旅」は「私」にとって、一つの疑似家族体験であった。しかし、それと同様、旅芸人一行にとっても「私」を取り入れることで、欠損家庭からくる「孤独」と幻想的な「共存」の夢を補填しようとした「伊豆の旅」であった。

たしかに、「私」は意識の上で、学生の身分を消去し、彼らの内に入って行った。しかし、彼らが受け入れたのは皮肉なことに学生である「私」であった。思い思いの理由で、学生である「私」を受け入れ、そうすることで一子誕生という慶事を失った悲しみを乗り越えようとしていたのであった。つまり、彼らは、「私」が学生である限りにおいて、現実にはあり得ない非現実としての「伊豆の旅」を思い思いに生きていたのであった。ところが、「私」にはそういう彼らのもう一つの「伊豆の旅」は、全く見えなかったのであった。なるほど、語り手「私」は、主として英吉からの情報（事実）を聞き取り、書き

留めている。しかし、情報の向こう側に生きる旅芸人の複雑なアイデンティティの状況を読み取ることはできなかったのである。

ここで、「伊豆の踊子」論においてはしばしば引用される有名な場面を引き出してみよう。

「いい人ね。」

「それはさう、いい人らしい。」

「ほんとうにいい人ね。いい人はいいね。」

この物言ひは単純で明けつ放しな響きを持つてゐた。感情の傾きをばいと幼く投げ出して見せた声だった。私自身にも自分をいい人だと素直に感じることが出来た。晴れ晴れと眼を上げて明るい山々を眺めた。瞼の裏が微かに痛んだ。二十歳の私は自分の性質が孤児根性で歪んでゐると厳しい反省を重ね、その息苦しい憂鬱に堪へ切れないで伊豆の旅に出て来て来てゐるのだった。だから、世間尋常の意味で自分がいい人に見えることは、言ひやうなく有難いのだった。山々の明るいのは下田の海が近づいたからだだった。私はさつきの竹の杖を振り廻しながら秋草の頭を切った。

途中、ところどころの村の入口に立札があった。

——物乞ひ旅芸人村に入るべからず。

語り手「私」は、「いい人」といわれてうっすらと「瞼の裏」に涙を浮かべる「私」を描いている。人と自分との関係にどう

しても「僻み」の眼を介在させてしまうことで、「素直」な感情を持たなかった孤児としての「私」は、「伊豆の旅」を通して初めて家柄や地位や財産を超越した人の温かい心に接することができたからである。

一体、「私」の「僻み」の眼は、人と人との関係を物と物との冷えた関係に置換してしまふ傾向を持ち、それ故に、一方で人と人との直接的でホットな関係を渴望させるとともに、他方で物と物との冷えた関係への無神経な感覚を作り出してしまふ。そう言えば、旅芸人と初めて親しくなった頃、「私」は無神経にも二階から英吉に金を投げ与えている。もちろん、これは、「私」の「好意」の表現のだが、しかし、そこに「私」の物と物との冷えた関係への無神経な感覚を見ないわけにはいかない。この物を与えることへの「私」の無神経な感覚は、旅中においてもふんだんに英吉に奢るといふ形で続いている。

ところで、「私」の「物」への無神経な感覚を伴う「好意」の発露に対して、旅芸人たちは、飲みたい泉の水も飲まずに「私」にまず飲ませ、いつくしみと優しさで応じている。こうした中で、「私」もしだいに彼らの人と人との直接的でホットな関係の中に引き入れられ、ついには「僻み」の眼ではなく、「素直」に人と人との関係を見るようになっていった。とりわけ、「僻み」の眼は「歪んだ」性質は「孤児根性」として苦悩する「私」にとって、飾り気のない「いい人」という評価は救いであった。

しかし、繰り返せば、「私」は、「私」に心の浄化をもたらした

た旅芸人のいつくしみと優しさの背後にある複雑なアイデンティティの問題状況、すなわち学生である「私」を取り入れることで、欠損家庭からくる「孤独」と幻想的な「共存」の夢を補填しようとした旅芸人一行の「伊豆の旅」の側面はついに捉えることは出来なかったのであった。

ところで、ここで注意したいのは、この「いい人」という言葉が発語されている「場」の状況である。「私」と英吉とは絶えず五六間先きを歩き、次に「踊子は千代子と。竝んで歩き、おふくろと百合子とがそれに少し後れてい」というのが、この発話場の位置取りである。すでに指摘したように、旅芸人一行は、「私」への「共同の夢」を再生し、それぞれの思いの中で生きていた。英吉は、都会での「夢」に破れ、今また一子誕生の「夢」にも敗れ去った失意の青年であり、かろうじて踊子（妹）をこの境涯から抜け出させることにかすかな「夢」をつないで生きていく。英吉は、「私」を自己の悩みを語るパートナーとして選び、心はいつも自分の内部を眺めている。四十女（おふくろ）も一子誕生の「夢」から覚まされ、それだけに一層甲府の息子民次へと期待をつなげている。おふくろは、学生である「私」の向こうに民次をいつでも幻視して生きており、「私」と踊子との関係にいささかの幻想も初手から持ち合わせない。おふくろは、学生である「私」に対して自分らが、「退屈しのぎ」であり、「笑ひ話の種」ではない「つまらない」存在であるという自己卑下の意識を強烈に抱え込んでいる人間であった。踊子は、「私」への「共同の夢」を一行とともに

に持ちながら、下田で櫛を買うこと、「私」と映画を見ることをへ夢みつつ、ほのかな恋いの感情を芽生えさせ、また過ぎ去った甲府の時間への追憶に揺れながら生きている。

さて、「私」は、そういう一行の思い思いの旅の心に支えられ、その心の集中心とも言うべき「いい人」という評言を聞き取り、孤児根性の憂鬱から解放される充実のへ時間へを獲得する。五六間後ろで話されている内容はしかと聞き取ることはできないが、この単純な言葉は聞き取り可能であろう。英吉は、この「私」の中で生じているへ解放劇を知るはずもない。まして、踊子や千代子は知るはずもない。ただ、踊子から「少し後れて」歩いているおふくろは、道中での「私」への踊子の仕草を通して、踊子の弾んだ思いをその言葉の中に読み取ることが出来たはずである。要するに、「いい人」という言葉は、それぞれのベクトルを持って受容されているのである。その言葉は、「私」には、内面の解放を促し、踊子には、「私」への淡い思いを高め、おふくろには、踊子の悲しい結末が見えるという形で働いているということである。

ここで、引用した文章の最後の「途中、ところどころの村の入口に立札があった。——物乞ひ旅芸人村に入るべからず。」という語り手へ私へによって叙述された一文に注目しておきたい。なぜなら、それぞれのベクトルはこの一文によって、皆一様に、厳しい現実の壁に晒されているからである。

### 三、「暗い町」下田—踊子のへ聞

語り手へ私へは、四章最終部において、「下田の港は、伊豆相模の温泉場などを流して歩く旅芸人が、旅の空での故郷として懐かしがるやうな空気の漂った町なのである。」と書き留めている。そこにイメージされているのは、いよいよつらい旅も終わるといふ解放感を伴うへ明るい町へとして下田である。

しかし、四章で展望されたへ明るい町へ下田は、例の「物乞ひ旅芸人村に入るべからず」というへ現実の浸透をうけることによって、「暗い町」へと一転する。第六章は、五章終末部でのそれぞれのベクトルが、このへ現実の浸透の中で、何らかの対応、選択、決断を余儀なくされる場面である。映画事件は、その象徴的な出来事であった。

ところで、おふくろは、踊子と「私」とが映画を見に行くことをどうしてかたくなに拒否したのであるか。おふくろの映画拒否理由は、へ私へ||「私」にも、踊子にも、英吉にも分かっていない。

たしかに、「私」と踊子との個的なつながりは、初めから、おふくろによって禁じられていた。<sup>(注4)</sup> おふくろには、踊子を一人前の旅芸人にしようという情熱があり、その限りでの踊子への無類の優しさや厳しさをもっていた。三味線を教え、発声にもこまかな神経を使い、また、色気づいたといつて牽制してみた<sup>(注5)</sup>り、お尻に触れる男を叱ったりしたのも、おふくろの踊子への

そうした思惑からであった。そういうおふくろにとって、「私」と映画を見に行く踊子の行為は、一つの逸脱であった。おふくろにとって、二人が映画を見に行くことは、「好意」の外部に属する事柄であった。もともと、おふくろの、旅芸人という境遇からの浮上プログラムの中には、踊子は入っていない。旅芸人の境遇から脱出していくものとして期待されているのは甲府の民次である。おふくろには民次へのそうした期待、幻想があり、それを、「私」の中に幻視している。この点では、妹を何とかこの境遇から抜け出させたいとひそかに願う兄英吉とは根本的に食い違っている。

それにしても、「私」は、おふくろの映画見物拒否の理由を理解することができなかった。「私」にとって映画見物は、おふくろの懸念する愛の感情を含まないごく自然な行為（「好意」）であったからである。しかし、おふくろには、この「私」の愛の感情を含まないごく自然な行為（「好意」）こそ、踊子を傷付け、悲しませるものであることがすでに見えていた。映画拒否には、踊子へのおふくろの厳しさと優しさがあった。たしかに、急に座敷の仕事が入ったということもあろう。しかし、そればかりではなかったのである。

ところで、踊子を「子供」へと封印した以後の「私」は、踊子の「へ女」としての性の匂いから心理的に解放され、「へ処女」の匂いを楽しむというふうに対応が変化している。「私」は、踊子の「唇と眦」、「美しい黒髪」、「美しく光る黒眼がちの大きな眼」、「笑い」ら身体的なものすべてに引き付けられている

が、しかし、それらは「へ処女」の匂いであるという前提があった感応しているのであった。

踊子にとって映画見物は、「春に島を出てから旅を続けてゐる」その終わりの楽しさだけでなく、そこには、「私」へのほのかな思いも込められてあった。踊子は、処女の側面を濃厚に包みながら、しだいに性の匂いを放つ女としての側面を示し始めている。踊子は太鼓の少女から三味線の女へと変貌する様相を示しており、それは踊子がこれから女へと成熟する信号であった。踊子は声変わりの時期でもあることが示されるが、これとて踊子の少女から女への端境期であることのメタファとなっている。しかし、語り手「へ私」は、踊子のこうした変貌の場面に何度も遭遇しながらも、もはや、「私」の中の踊子「像」を変更することはなかった。あくまでも「へ私」は、踊子を「へ処女性」のなかに封印している。

私は一人で活動に行つた。女弁士が豆洋燈で説明を讀んでゐた。直ぐに出て宿へ歸つた。窓敷居に肘を突いて、いつまでも夜の町を眺めてゐた。暗い町だった。遠くから絶えず微かに太鼓の音が聞えて来るやうな気がした。わけもなく涙がぼたぼた落ちた。

ここで、「わけもなく涙がぼたぼた落ちた」のは、「私」が「太鼓の音」＝踊子の不幸を感じ取ったからである。かつて「私」は、「太鼓の音」の向こうで「汚れる」へ踊子「を幻想し

だが、ここでは、世間から徹底的に排除、差別される旅芸人としての「踊子」を直視している。「私」は、踊子のしよげかえった姿の中に、下田での踊子の「夢」の挫折を確認し、涙を流している。「私」は、「私」の伊豆の旅<sup>II</sup>「旅情」が彼ら一行の「伊豆の旅」<sup>II</sup>「旅心」と一体的でありえると幻想しえた段階では決して意識することがなかった学生である「私」と職業としての踊子との深い「溝」を、ここで自覚している。<sup>(注5)</sup>もはや、旅芸人一行と一体でありえた「私」の伊豆の旅の幻想世界の終焉はあきらかであった。

しかし、それにしても、「私」は、踊子の「夢」の奥のもう一つの「夢」——「私」へのかすかな思い——の挫折には気づいていない。「私」の性を楽しむという「私」の性の意識は、踊子の「女」としての性の匂いのシグナルをそれとして捉えることができなかったからである。翌日になって、前夜、仕事が入ったことを「私」は知るが、「私」は、峠の婆さんが言ったように、仕事があれば次第という彼らの生活をまざまざと見せつけられ、そのレベルで踊子の今の不幸を見ている。踊子の「女」としての性の匂いのシグナルを受け止められない「私」は、踊子の背負っている「女」としての「闇」に通底することができず、結果として「私」は、踊子の不幸、悲しみを、旅芸人としての存在の「闇」のレベルでしか捉えられなかったのである。「私」は、踊子を旅芸人としての存在の「闇」の中に封印し、その「闇」に向かって「わけもなく涙」を「ぼたぼた落」すほかなかった。

ところで、「旅芸人」としての踊子の存在の「悲しみ」を理解し、その「闇」を「眺めてゐ」る「私」の眼は、「私」が道中（作中）、旅芸人一行に語ることなく隠蔽したと思われる孤児としての「私」の存在の「闇」へと向かっていく。踊子の「闇」への封印が、「私」の学生としての存在を限りなく照射してくるだけでなく、孤児としての「私」の存在を照らし出して来るのである。

一体、「私」は、秩序の外部に生きる構造外劣位者としての旅芸人一行に情緒的な共同性を幻想し、自ら秩序の属性を取り払うことで、反秩序の側に身をさらして行ったわけであるが、しかし、そこには、旅芸人一行の反秩序の中の秩序が強固に構築されており、それは、「私」の参入によっていささかも揺らぐことはなかった。法事の設定、映画拒否、「私」の大島行きなど、すべてはここからプログラミングされていた。「私」の「伊豆の旅」は、旅芸人一行への「私」の情緒的な共同幻想性を暴き、「私」が取り払おうとした学生、孤児らの属性をかえって強く意識させる結果を生み出したのであった。

#### 四、へ存在することの悲しみと「私」

これまで、五章での「私」の孤児根性からの解放劇から、最終章（七章）の「甘い快さ」の「涙」<sup>II</sup>喜びの世界へと連続させて「読む」ことが通例であった。その結果として、「伊豆の踊子」は、自信をなくした一青年が、他人から「いい人」と言

わかれて自信を回復する〈明るい〉青春物語の一つとして流通してきたと言える。

しかし、「いい人」という他者の評言に媒介されての〈解放〉は、主人公「私」の〈心理的な解放劇〉の第一段階であった。たしかに、そこには、利害やエゴを抜きにした底抜けに明るい善意の世界があった。親切に〈へすること〉と〈へされること〉が「一つに融け合つて感じられ」る、人を無前提に信じることのできる「好意」の世界があった。しかし、この世界は、「立札」へのさりげない語り手〈私〉の叙述と第六章の踊子の〈闇〉の世界に媒介されることで全く新たなレベルへと押し上げられている。つまり、「私」一個の味わった内面的な解放感は相対化され、新たな地平へと連れ出されている。そこに、「私」の第二段階の〈解放劇〉がある。そして、少なくとも、この新たな地平で、「私」が認識、あるいは発見したことが、最終部の〈至福の時間〉の内実Ⅱ〈解放劇〉を規定している。

それでは、一体、「私」は、この新たな地平で、何を認識し、何を発見したのであろうか。

今、誤解を恐れずに言えば、「私」は、踊子の〈闇〉の世界を通して、すべての人間が〈へ存在することの悲しさ〉を背負って生きているのだという認識を獲得したのであった。そこでは、孤児という「私」の存在は少しも特殊ではなく、すべての人間がそれぞれ抱え込んでいる〈へ存在することの悲しさ〉の一つでしかないことが認識、発見されたのであった。それは、「私」の孤児としての存在が、すべての人間の〈へ存在すること

の悲しさ〉の中にあるということの共存の確認でもあった。

「私」は、踊子との間に〈へ存在することの悲しさ〉の共有地点を見出し、そこから孤児としての存在の〈特殊性〉の思いから解放されたのであった。そして、このすべての人間の抱え込んでいる〈へ存在することの悲しさ〉の認識、発見こそ、語り手〈私〉の切り拓いたオリジナルな世界であった。

「私」がこの〈私〉の伊豆の旅を通して「眺め」得た一つは、峠の婆さん夫婦、旅芸人、身寄りをなくして孫を連れて水戸に帰る婆さんのそれぞれ異なる家の解体状況の中の存在すること自体の〈闇〉Ⅱ〈悲しみ〉であった。もちろん、それらはそれぞれ違うタイプの欠損家庭であり、「私」のそれへの位置取りも違っている。しかし、「私」は、それらの〈闇〉に対してなす術がなかった。例えば、「私」は、踊子に対して「涙を「ぼたぼた」流すほかなかったし、別れに際してただ「うなづいて見せ」るほかなかった。「私」はすでに、学生を持ち出すことで幻想的な〈伊豆の旅〉の終わりを宣言し、旅芸人一行との最後の晚餐を済まし、「カバンの中から学校の制帽を出し」て、すっかり〈へ学生〉に立ち戻っている。「私」に出ることは、踊子の〈へ未来〉を待つであろう大島をずっと見続けることではなかった。大島はもはや「私」にとって、「詩」を感じさせる情緒的なものではなく、踊子の〈闇〉をさらに深く包み込むものとしての島であった。事情は、峠の婆さん夫婦、あるいは身寄りをなくして孫を連れて水戸に帰る婆さんに対して同様であった。「私」は慰めの言葉や親切をほどこす

ことしか出来なかった。

しかし、繰り返せばそこで確実に「私」が認知することができたことは、存在すること自体の〈悲しみ〉を背負って生きる人間の姿であった。「私」の発作的な〈伊豆の旅〉は、孤児根性に対する憂鬱感から「私」を内面的、あるいは心理的に救い出してくれた旅ではあったが、しかし、根本的には、すべての人間が抱えている存在することの〈悲しみ〉を認識し、発見する旅であった。それは、すべての人間の抱え込んでいる〈存在することの悲しさ〉と「私」が共存しているという認識の旅であった。「私」は単純に「いい人」と言われることで、孤児根性の内面的憂鬱感から解放されたのではなく、それぞれの人間が抱え込んでいる存在論的〈闇〉|| 〈悲しみ〉|| 〈孤独〉を認識することで、孤児としての存在論的憂鬱感から解放されたのであった。「頭が空っぽで時間といふものを感じなかった」、「清々しい満足の中に静かに眠つてゐるやうだった」、「どんなに親切にされても、それを大変自然に受け入れられるやうな美しい空虚な気持だった」、「何もかもが一つに融け合つて感じられた」、「頭が澄んだ水になつてしまつてゐて、それがぼろぼろ零れ、その後には何も残らないやうな甘い快さだった」という語り手〈私〉の叙述は、「私」に訪れたこの孤児としての存在論的解放感||至福を語っている。

それにしても、踊子との別離が、主人公「私」の至福にいたるといふ「私」の〈心理的な解放劇〉は、それでは全く問題がないのであろうか。

たしかに、「私」は、踊子としての「薫」と学生としての「私」の社会的相違を越えて、踊子と孤児の存在としての〈悲しみ〉|| 〈闇〉を共有化した。そこには、通常考えられるレベルでの他者の発見がある。しかし、その他者認識のプロセスは、まず、〈私〉による生身の踊子の〈子供〉への封印が前提になっている。つまり、踊子は、〈私〉によってその生身の固有性、具体性、主体性をまず奪われ、排除された後、今度は逆に、抽象化された闇|| 〈存在としての悲しみ〉のレベルで同化されたのであった。その限りで言えば、「私」の〈存在論的解放感||至福〉の世界は、女と男の〈差異性〉の解消、あるいは〈隠蔽〉によつてもたらされたものであった。「私」の〈自〉は、踊子の〈他〉を徹底的にまず排除し、疎外し、聖||闇化し、そうすることでその聖||闇化された存在としての〈悲しみ〉に同化し、救済されるという構造をもっている。ここでは、〈他〉||踊子は、「私」によつて同化されるか、あるいは「私」を救済するかという役割はあつても、それ自体のアイデンティティを持つことがない。例えば、〈闇〉へと封印された踊子は、実は、映画事件を契機として、いじけつつも、しだいに〈存在することの悲しみ〉をその差異性において認識し、全く新しく生きようとしていたはずである。「ずつと遠ざかつてから踊子が白いものを振り始めた」が、「私」はそこに踊子のある種の決断のドラマを見ることが出来ず、追憶の彼方へと消して行くのである。実際、「伊豆の踊子」では、〈踊子〉、あるいは〈旅芸人〉は、「私」によつて一面的に同化、あるいは抽

象化される存在でしかなく、したがって、交換不能な「私」と  
〈旅芸人〉の境界認識を通して見えて来る相互の孤独の差異の  
確認と共存への道筋が断ち切られている。ここでは、「私」の  
再生、あるいは確立が、〈他〉の消去、吸収、解体によってな  
されている。

なるほど、〈作者〉は、それぞれの人間が抱え込んでいる存  
在論的〈闇〉<sup>11</sup>〈悲しみ〉<sup>12</sup>〈孤独〉を「私」に認識させること  
で、孤児としての存在論的憂鬱から解放した。「私」が東京で  
の新たな人間（事件）との関係に自信をもって生きられるとい  
う理屈である。しかし、その理屈は、繰り返せば、「私」の生  
身の〈女〉への畏怖、すなわち観念的なイメージのフィルター  
なしに接することができない性の自然（感覚）をそのまま隠蔽  
することによって可能となったものであった。〈作者〉は、  
「私」の生身の〈女〉への畏怖心を隠蔽することで、踊子を  
〈子供〉から社会的〈闇〉へと封印し、そうすることで孤児と  
しての「私」の深い存在論的憂鬱感から「私」を救済したので  
あった。たしかに、他者としての踊子<sup>13</sup>〈女〉をそうしなければ  
ならなかったところに、生身の〈作家〉川端康成の大正十五  
年〈現在〉の深刻な問題があった。しかし、それは、「伊豆の  
踊子」の〈作者〉が、〈作家の「私」〉の浸透、侵食をともに  
受けることで、一つの虚偽を演じるということであった。そし  
て、言うまでもなく、この〈作者〉によって隠蔽された「私」  
は、生身の〈作家〉たる川端康成がそのまま引き継ぐことにな  
った。

注1、

羽鳥徹哉氏の年譜によれば、川端康成は、大正八  
年、当時十四歳のちよ（本名伊藤初代）という女性を  
知り、しだいに心を傾け、大正十年十月には、この女  
性と婚約まで交わしている。しかし、その一カ月後、  
ちよは、一方的な婚約解消の手紙を川端に送り、行方  
をくらましてしまった。この事件が、川端にとってい  
かに衝撃であったかは、その後の彼の〈千代もの〉作  
品群が例証している。しかし、大正十五年、川端は秀  
子という女性と知り合い、同棲生活に入っている。こ  
の年譜的事項から推察されることは、「伊豆の踊子」  
執筆の前後、川端は、青春の情熱を傾けたちよとの  
〈過去〉と秀子との〈未来〉に挟まれ、〈過去〉のち  
よの総括と秀子との〈未来〉への決意が、要請されて  
いたと言える。

注2、

羽鳥一英氏は、「前後作との関連―伊豆の踊子―川  
端康成―」（『国文学 解釈と教材の研究』昭43・7）  
で、「青年らしい正義感」という捉え方をしている。

注3、

この「私」のドラマ変更の問題は、林武志氏が、  
「作品研究史（1）―十六歳（十四歳）の日記」  
「伊豆の踊子」研究の展望と問題点」（『川端康成研  
究叢書1』昭51・8、教育出版センター）の中で指摘し  
ている「私」の内実、踊子の変質の有無」という問

題に重なっている。氏は、「踊子裸身の描写を第一のカタルシス、踊子が「いい人ね」と言う孤児根性云々の一節を第二のカタルシスと呼び（同上）、そこにおける「私」の内実、踊子の変質の有無」を問題にしている。

注4、 小林一郎氏は、「伊豆の踊子」論—一つの文体論的考察—（『川端康成研究叢書1』昭51・8、教育出版センター）のなかで、「私」を「踊子」に寄せつけぬ「眼」としての「四十女の眼」を問題にすることで、「四十女の眼」、あるいは存在を作品の独自の読みとして提起し、孤児根性からの解放としてのこれまでの「伊豆の踊子」論に反論を展開している。

注5、 語り手〈私〉は、「私」≡学生帽、踊子≡太鼓として象徴化し、それらが交換不能であり、絶対取り換えられないことをここで暗示している。太鼓の重さは、踊子の背負っている現実の重さであり、たとえば、「私」が旅の途中で、制帽と鳥内ち帽子を取り換えてみても、「私」は、制帽、「旦那様」の側で生きて行くほかなかった。

付記、 本文引用は、『日本現代文学全集66、川端康成集』（増補改訂版、昭55・5、講談社）による。

（まえだ かくぞう・一九七三年大学院修士修了）