

『伊豆の踊子』から『禽獣』まで

藤 本 正 文

『伊豆の踊子』（大十五）の主人公の「私」は、二十歳で一人伊豆の旅に出ている高校生として設定されている。

二十歳の私は自分の性質が孤兒根性で歪んで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るのだ。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。

「私」の旅の究極の目標が孤兒根性からの脱却にあることは明瞭だが、この物語一篇を通して「私」の個人的煩悶の経過を辿ることは不可能である。むしろ、孤兒根性からの脱却の契機は、次のような瞬間的なものとなる。

仄暗い湯殿の奥から、突然裸の女が走り出して来たかと思ふと、脱衣場の突鼻に川岸へ飛び下りさうな恰好で立ち、両手を一ぱいに伸して何か叫んでゐる。手拭もない真裸だ。それが踊子だった。若桐のやうに足のよく伸びた白い裸身を眺めて、私は心に清水を感じ、ほうと深い息を吐いてから、ことごとく笑つた。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るほどに子供なんだ。私は朗らかな喜びでことごとく笑ひ續けた。頭が拭は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。

踊子を対象とした当初の「私」の汚い空想をよそに、「私」の手放しの笑いを実感的に支えているものは、「子供なんだ。」という踊子に対する驚き

にも似た認識である。そして、「子供なんだ。」という「私」の認識は、「若桐のやうに足のよく伸びた白い裸身」という踊子の一片の汚濁もない清潔なイメージによって鮮かに納得されるのだ。「ほどに」に託された内容は、子供↑女という区別の論理的根拠であるというよりも、この視覚的イメージを受け止めたものである。「私」の救いは、昨晚の煩悶の心理的解釈の結果にあるのではなく、踊子の新鮮なイメージによる瞬間的な浄化にある。

こういう「私」の非論理的な認識構造をさらに例示すれば次の如くである。私の足もとの寝床で、踊子が真赤になりながら兩の手ではたと顔を抑へてしまつた。彼女は中の娘と一つの床で寝てゐた。昨夜の濃い化粧が残つてゐた。唇と眦の紅が少しにじんてゐた。この情緒的な腹姿が私の胸を染めた。

踊子のイメージは読者に強く迫ってくる。こういう瞬間において、「私」の心理の過程が問題になるはずがない。「私」は突っ立って驚いて黙って、踊子を見つめているより他ない。こうした「私」と踊子との位置関係は、さきの湯殿の場面でも同様である。あの際、読者は踊子の裸体のイメージを見つめているときに、湯に入っている「私」の存在を忘れてしまう。この場面もそのヴァリエーションである。

瞬間、踊子の存在の密度が高くなれば、逆に「私」の存在感は稀薄になる。踊子の姿態に照明が強くてられれば、それだけいっそう、「私」はその背後に隠れてしまうのである。作者は踊子の清純なイメージを前面に押し出す

ことよって「私」の内部の濁りや自己嫌悪を背景にかすませてしまうのである。「伊豆の踊子」は、全篇を通じてこういう瞬間的なプロットの集積の上に成立している。それは自我の稀薄化によって「私」の浄化を志向する作者の筆の努力である。

船場に近づくと、海際にうづくまつてゐる踊子の姿が私の胸に飛び込んだ。傍に行くまで彼女はじつとしてゐた。黙つて頭を下げた。昨夜のままの化粧が私を一層感情的にした。眦の紅が怒つてゐるかのやうな顔に幼い凛々しさを與へてゐた。

踊子の幼い清純さの前に自我を放棄した「私」は、その代償として踊子の眦の紅の美しさを獲得する。「私」が当初からの踊子に対する期待と興味で、瞬間、瞬間の踊子の有様を見つめ続けているうちに、感覚は眦の紅を集中的に志向するべく訓練されている。踊子に対する憧れと欲情の入り混った「私」の漠然とした期待が微妙に変形し屈折して踊子の眦に結晶しているのである。また、この眦の紅の美しさが「私」の自己放棄を感覚的に保証していると言える。「私」は、踊子を「見る」という営為を繰り返すことによつて、内部の醜を捨象して心理的煩悶の芽を摘み取り、倫理的な志向さえ失つて「美しい空虚な氣持」という空洞化した精神を手に入れるのである。

筆者は、先に『伊豆の踊子』の「私」が思索し行爲する人物としてではなく、自らは傍観者として一步退くことによつて踊子の美的イメージを点出する視点人物としての性格を有するという点に、以後の作風を示唆する芽を見だす。今、『伊豆の踊子』の延長線上に『禽獸』を位置付けようとするとき、

「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つた。」という『伊豆の踊子』の「私」の認識と、「だから、人間

はいやなんだと、孤獨な彼は勝手な考へをする。」という『禽獸』の「彼」の認識との相違は、是非とも確認しておかねばならぬ問題である。「伊豆の踊子」の「私」の到達点である「美しい空虚な氣持」と『禽獸』の「彼」の虚無的な内面とは一脈通じるものがあると思われるが、一方で両者にはある意識の落差があることは認めざるを得ない。

ここで『伊豆の踊子』(大十五)以後『禽獸』(昭八)までの川端の作品を大観してみよう。この時期の作風の展開は二つの方向に大別出来る。『春景色』(昭二・四『梅の雄藥』、昭二・五『柳は緑花は紅』を「文藝時代」に発表、この二作を昭五・六に『春景色』として改稿)、『死者の書』(昭三・五『文藝春秋』)、『死體紹介人』(昭四・五『死體紹介人』を「文藝春秋」に、昭四・八『死體の復讐』を「祖國」に発表、後者は『死體紹介人』の続き)、『水晶幻想』(「改造」昭六・一月号『水晶幻想』、同七月号『鏡』)等の作品に見られるように、感性を凝縮緊張させて、感覚の結晶作用によつて内面を濃密化していく方向と、『淺草紅團』(昭四・五)、『淺草日記』(昭六)、『淺草の九官鳥』(昭七)、『淺草の姉妹』(昭七)、『寝顔』(昭八)等の作品に見られるように、自己の空虚な精神を混沌とした現実と裸のまま横たえ、外界から感覚の網にかかったものを採集し、列挙していく方向とがそれである。後者の方法の場合、作品世界は拡散と通俗化の傾向が生じているのは否定できない。今、前者の作品群で作者が払っている努力の有様を追求することが『伊豆の踊子』と『禽獸』の質的落差を確認し、ひいては両者の連続の様態を検証する作業に通じると考えられる。

以上の見地から、まず『春景色』(昭二)に触れてみよう。

『春景色』の主人公「彼」の内部は、具体的には描かれていない。画家で

ある「彼」の精神はひとえに眼前の風景によって規定されている。画材である景色に対する「彼」の見方、捉え方が「彼」の内面を逆照射するのである。

その時も風と日の光とがあつた。

竹の葉と冬の光との古典的できさやかな舞踏をじつと眺めてみると、

彼は風景を亂された腹立たしさを忘れてしまつた。竹の葉にこぼれる光が、さらさらと透明な魚のやうに彼の中を流れた。

この山峽へ着くと直ぐ、ここの風景の特色が竹林のちらりほらりであることに気がついた。

その竹林の瘦せてゐることが、山峽の感情的な化粧であつた。

風と日光による竹の葉の微細な運動が、「彼」の意識の様態を現わし、竹林の竹まいが「彼」の感情の様相である。作者によって何の説明も加えられていない「彼」の内部を探求するためには、「彼」が風景を凝視する時の視線の有様に注目しなければならない。

咲き満ちた花が六つ——指先までくるくる廻した。廻すのを止めると、

梅の雄薬が彼を驚かせた。梅の花の雄薬を見るのは生れて初めてだつた。

彼等は一本一本が白金の弓のやうに身を反つてゐた。小さい花粉の頭を、雌薬に向つて振り上げてゐた。

彼は花をかざして青空を見た。雄薬の弓が新月のやうに、青空へ矢をはなつた。

彼はとんでもなく、淺草の團十郎の銅像を思ひ出した。美しい緊張と醜い緊張との對照としてであらう。

梅の花の微細な構造に、「彼」は自然の「美しい緊張」を発見し、誇張され歪められた写真の典型である團十郎の銅像を「醜い緊張」と感じるのである。このときの「彼」の梅の花への瞬間的な凝視は単に植物学的な鋭利な観

察とは似て非なるものである。そのことは、次のような一節を参照すればいさうよく分る。

二つの並んだ寢床で抱かれてゐる姉と妹との體を、彼は頭に描いてみた。なんと美しい姿であらう。

小さい部屋の隅には、濡れた花のやうな匂ひがこもつて來た。彼は植物のやうに呼吸をした。

柔かい女の體が美しくなつた。姉か妹かになつてみたかつた。さうしたら、どんなに新鮮な喜びで身ぶるひすることだらう。

彼は梅の花の雄薬を思ひ出した。

ちなみに、妹とは「彼」の恋人の千代子であり、姉とは千代子の姉のことである。温泉宿の一部屋で千代子は「彼」に抱かれ、姉は夫に抱かれて寝てゐるのである。梅の花の雄薬を発見したときの直感的な驚きは、「彼」の人間に対する認識の仕方をも支配している。「彼は植物のやうに呼吸をした。」という一節は、梅の花の細微な構造に人間関係を擬する「彼」の意識を暗示している。「姉か妹になつてみたかつた。」という「彼」の願望は、先に感得した梅の花の雄薬と雌薬の「美しい緊張」の構図をイメージしたとき生ずる発想であり、「彼」の脳裡で、姉妹は梅の雌薬に擬えられてゐるのである。このように自然物と人間を同一次元で捉える「彼」の内部の様相は、次のような一節にも典型的に現われている。

脱衣場でこれもまた大きい、千代子の聲であつた。

そして、彼の手拭を肌につけまいとするのか、旗のやうに前に擴げて石段をとんとん下りて來た。白かつた乳房に、今朝は、ほのかな色があ

るではないか。

はてなと彼は谷川の石原を見た。

「なんのこつた。春が来たんだよ。」

以上、述べて来たような自然に内在する美しい緊張関係の発見と、人間認識を自然の構図に同化させて認識するような視点は、『伊豆の踊子』では見られなかったものである。ちなみに、『伊豆の踊子』の一節を引用してみよう。

重なり合つた山々や原生林や深い溪谷の秋に見惚れながらも、私は一つの期待に胸をときめかして道を急いでゐるのだつた。そのうちに大粒の雨が私を打ち始めた。折れ曲つた急な坂道を駆け登つた。やうやく峠の北口の茶屋に辿りついてはつとすると同時に、私はその入口で立ちすくんでしまつた。餘りに期待がみごとに的中したからである。そこで旅藝人の一行が休んでゐたのだ。

「私」は、「山々や原生林や深い溪谷の秋」に感動している訳だが、「私」の自然認識は、踊子一行に対する認識とは交錯もせず、融合もしていない。いわば、自然と人間との関係が作者の感覚によって統覚されず、分離したままの状態で提示されているのである。その上、自然描写自体も一般的であつて、読者に鮮烈なイメージを喚起させない。『伊豆の踊子』の草稿『湯ヶ路の思ひ出』（この作品は当時未発表に終わり、後に『少年』（昭三二―二四）の中に収録されている。）の中で川端は、「初めての伊豆の旅は、美しい踊子が慧星で修善寺から下田までの風物がその尾のやうに、私の記憶に光り流れてゐる。」と書いているが、「私」にとって踊子が第一の関心的であり、伊豆の風物は踊子の美しいイメージを引き立てる背景であるといった関係は、『伊豆の踊子』でも順守されている。ちなみに、背景たるべき伊豆の風物も、『伊豆の踊子』の作品世界の自然描写を検討してみても具体的に書き込まれておらず、個別的なイメージを結ばない。この点に関しては、川

端自身が、中村光夫と三島由紀夫との座談会「川端康成氏に聞く」（『文芸讀本・川端康成』所収 昭三七河出書房新社）において『伊豆の踊子』は、うまく書こうというやうな野心もなく、書いていますね。文章のちよつと意味不明なところもありますし、第一景色がちよつとも書けていない。」と自ら認めているところでもある。風景がまったく書けていないという川端の反省は事実その通りだが、その原因は文章表現上の不注意といった次元よりもっと深く、『伊豆の踊子』執筆時の川端の自然に対する意識の曖昧さにあるのではないかと思われる。

今、そのような点を踏まえて、『春景色』で作者が払っている努力の有様を結論付けてみよう。川端は『春景色』において自然に対して意識的に感性を作用させることによって、人物→背景としての自然といった関係を逆転させて、自然の細微な緊張→人間認識の変美化、自然風物と人間関係の等化といった言語表現上の新生面を開拓していると言えるのだ。繊細な感覚を武器とした意識的な創作方法の無限の可能性の端緒を窺わせる実験作の一つとして、『春景色』は評価出来るのである。すなわち、『伊豆の踊子』ではほとんど無意識に行われていた視点人物→対象の美化、濃密化といった創作方法上の構図を、意識的に定着する方向へと作者が一步踏み出したのが『春景色』である。

次に『死者の書』（昭三）に触れてみよう。

この作品では妻との家庭生活に倦怠した「彼」が登場する。作者は、「彼の過去の結婚生活の経緯はおろか、「彼の」職業も説明せず、読者に何の予備知識も与えないまま、「彼」を作品の主人公として提示している。読者は、彼等夫婦の会話や行動を通して、人生に何の目的もなく生活の薬を失つた「

「彼」の虚無的な内部を暗示的に知るだけである。全く現実には足のつかない軽薄な会話を契機として、気まぐれのように「彼」は自殺を思い立ち、妻もそれに従う。以下、彼等夫婦の心中行という訳である。

「死とはなんだか知つてゐるか。」

「知らないわ。知らないから死ぬるんだわ。」

海岸に突き當つた。海は荒れてゐた。波が引いて行く度に、小石が爆竹のやうに鳴つた。

「同じ心中するにしてもかういう日は嫌だらう。」

「死ぬのにも形容詞がいるの？鏡のやうに滑かな海とかいふ？」

「一月中にこの海岸で心中が七組あつたんだよ。」

「新聞に出てゐたわ。それで人の真似はしたくないとおつしやるの。」

「それだつて皆自分の家か町で死ぬばよさきうなもんぢやないか。どうしてわざわざこの温泉場まで死にに來るんだ。死ぬにも形容詞がいるからさ。」

「そんなこと言へば人間の體だつて形容詞だわ。」

「お前の美しい體は特にね。」

「女は子供を生みさへすれば立派な動詞だわ。」

防波堤の上から鰯と鱒の干物の匂ひが漂つて來た。彼は路を折れて、カフェの硝子窓を覗いた。

この心中の場面は、何と冗漫で現実感の稀薄なことか。「彼」の心中の動機は、家庭生活上の退屈と倦怠（その具体的様相についてはまったく描かれていない）と、「新しい道徳がないのに新しい良心があるからだ。」とか、「生まれてゐることも見え坊かもしれん。」といった甚だ抽象的な片言にしか見出し得ない。事実即した実感の有無という視点で片づけてしまえばそ

れまでだが、「実感」という発想を表面に出してくれば、作品そのものの出来不出来と言つた観点を通り越して、作者としての川端の精神の有様が問題になってくる。筆者がここで問題にしたいのは、私の実感の有無ではなく、存在論的実感の欠如がこの心中場面の質的弛緩を招来しているということである。ここで存在論的実感と言う場合、それは、生存する根拠となる精神的地盤を失つた個人の、存在の不安に対する意識の緊張の密度を指すのである。実人生の目標を失つた虚無的な男性というのが、「彼」に対する作者の規定である。「彼」の自殺の動機が子供じみた思いつきの域を出ないのも、「彼」の行為が存在の充実を求めて焦慮する自意識の痙攣に由来するからである。川端の作品に登場する男性主人公は、内部に鋭く練磨された感覚を感した視点人物として美的世界の媒体となるといったケースが多い。筆者もそうした創作方法は作者の資質に適っているものとして積極的に評価し、視点人物の内面の感覚の細微な構造、感性の力学には注目し続けるつもりである。ところが、「死者の書」の「彼」は視点人物的な性格を有すると同時に、主人公としての内的規定も与えられないまま現実上の行為に赴く。そのときの「彼」の認識や行動が説得力を持たないのは、先に引用した心中の場面に見た通りである。あの場面での「彼」の認識は、一貫性のない生活に対する断片的な修飾語でしかなく、自殺という行為自体も現実には遂行されず、意味を結ばない。「彼」は何となく自殺を思いつき、それをまた何となく中止するような人間なのである。自殺を取り止めた「彼」の様相は、「よし。お前を支那人に賣りに行つてやる。」という妻に対する言葉に現われているように、行き場を失つた自意識の発作の如き意義しか持たない。「彼」のこの発言が契機となつて、「彼」と妻は朝鮮料理屋兼淫売屋を訪れることになる。このようない貫性を有せず、支離滅裂な「彼」の扱い方に、作者の創作上の行き詰ま

りと混迷を打開しようとする認識上のあがきを見ない訳にはいかない。

この作品の後半部では、虚しく空を切るような「彼」の現実での行為は姿を消して、作者は「彼」をして外界の認識活動に的をしぼらせる。以下、淫売屋を中心として叙せられる「彼」の内面の動きには、『伊豆の踊子』をスプリング・ボードとすると、そこからより遠く、より異質な世界へと大胆に跳躍する作者の認識の運動が仮託されているのである。

菊子は細い眼を鈍く閉ぢるやうに朝鮮語で歌つてゐた。圓めて突き出した唇は齒がないやうに見えた。澁紙張りの妖婆の面を見ている感じだった。朝鮮の赤土を塗り固めたやうな重い胸をいつも構みたように立ててゐた。秋子は賣春婦らしい一個の理屈をその上に載せたかのやうに、短い足を外輪に擴げてよしよし歩く。千代子は捕まつたばかりの豹の子供のやうだ。しかし菊子は豚のやうな筋肉の鈍さだけで生きてゐる。

若い娼婦達に対する「彼」の即物的で冷酷な観察眼に注目しよう。彼女等は、「彼」の眼に、動物や無機物と等価な次元で捉えられており、そこには、「彼」の私情の片鱗も加えられていない。人間を生物学的次元で眺めたり、自然や物と等価な存在として捉える視点は「春景色」にも見られた。「春景色」においては、抱き合つて寝ている「彼」と恋人千代子の姿態が「彼」の直感的な連想によって梅の花の雄薬と雌薬の細微で「美しい緊張」の構造と重なり合っているのだ。心理過程を経ず、対象を感覚的に鋭く把握する姿勢は作者の内部で資質化されている。「死者の書」の「彼」の朝鮮娘達を眺める視線にも、作者の感性の特性が託されていることは疑い得ない。

しかし、『死者の書』で注目しなければならないのは、作者独自の感覚的な発想が、単に感性上の資質の発現という地点に止まらず、作者の精神全体の本質を形成する思念上の問題にまで膨張、拡大された場所で扱われている

という点である。心中場面での「彼」の描かれ方は不自然で、作品の主人公としてそぐわない感じを与える。それは、感性のみを託されて内面性の脱落した視点人物に「彼」を限定せず、虚無的であるままある種の精神性を附与しようとする作者の苦慮に起因すると言える。その際の作者の創作上の苦闘は、川端自身の現実に対する認識や姿勢を方向付けるための模索の様相でもある。

さて、ここでもう少し「彼」の現実に対する認識の具体的様相を追求してみよう。

二十歳の私は自分の性質が孤兒根性で歪んでいると厭しい反省を重ね、その息苦しい憂鬱に堪へ切れないで伊豆の旅に出てゐるのだつた。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つた。
(『伊豆の踊子』)

「何を泣いてゐるんだ。」

「私達はね、それは悲しいことがあるのです。」

彼はふんとそつばを向いた。

(『死者の書』)

前にも引用したが、『伊豆の踊子』の引用部分は、主人公の「私」の認識活動の核をなす体のものである。踊子一行に「世間尋常の意味で自分がいい人」として扱われることによって、孤兒であることからくる現実上の劣等感から脱却出来た「私」は、それ以後、素直な空虚な気持で踊子を感覚的に美しく見ることに全神経を集中するのである。

それに較べて、『死者の書』の「彼」は、朝鮮料理屋の娼婦達が、自分達を理解してくれるいい人と「彼」を見なして悲痛な身上話を打ち開けても、冷たく背を向ける。「彼」はまた、虚無的で鬱屈した内面を現実生活で追い詰められた挙句死すら願っている娼婦達の心情に感情移入して人間の極限状

態における生の哀れさに思いを致すこともしない。『伊豆の踊子』の「私」が現実と自己の内面との断層をなくすることに認識の意義を見出ししているのに対し、『死者の書』の「彼」は、現実に対して意識的に距離を保つことに精神の方向を求めている。以後筆者が分析し評価していく作品の内質にもかかわってくる観点として、両作品の主人公の認識の質の相違をここではっきり確認しておきたい。『死者の書』の地点から『伊豆の踊子』を眺めると、作者の現実、人間に対する意識の転移が行われていることは明瞭である。しかし、感覚面に限って言えば『伊豆の踊子』の「私」と『死者の書』の「彼」の内面は一脈相通する面がある。『伊豆の踊子』の「私」は、懊悩する自意識を失った代償として、踊子に自分の旅の関心の全てを注いで全意識を集中させる。かくして『伊豆の踊子』の作品世界は、「私」の眼を通して見た踊子の美しいイメージに満ち満ちたものとなるのである。「私」の意識の感覚的集中性という特性は、そのまま『死者の書』の「彼」にも当てはまるのである。

二人の女は同時にビール瓶の口に噛みついた。千代子の歯はけだものやうに新しくかつた。二人がラッパに瓶を口にあてて上向いた。こくこく動く少女の小さい咽喉佛から彼は旅愁に似た色情を感じた。千代子は二息で空にした瓶を投げ出して横坐りになつた。

千代子、菊子、秋子という三人の娼婦の供応と乱発される身上話にうんざりしながら、「彼」が千代子にのみ特別な関心を払っていることは、長々と続く料理屋の場面全体を通して明白に読み取れる。「彼」の千代子に対する興味の質は、彼女との心理的な交渉ではなく、「旅愁に似た色情」という一点にある。「彼」の認識の特性は、別の所では次のようである。

二年も娼婦であるながら、妻の肩に載つてゐる小さい頭は、どうしてあ

んなに藁のやうに新鮮なのだらう。彼女の真白な歯も一重瞼も咽喉も、そして麥の穂のやうに色づいた腹も——。彼女の袴の紐が緩んでゐた。腹と赤いものが見えてゐた。三月の寒さに上衣一枚を肌に着てゐた。チヨツキのやうな上衣には合せ目に紐を結んだだけで胸が見えてゐた。ぴちぴち圓まつた全身が感じられた。妻は壁に凭れて千代子の胸を抱いてゐた。

この場面における「彼」の意識の構造に注意してみよう。まず、「二年も娼婦であるながら……」という認識が先行して千代子に対する感覚的な色情を喚起し、次に「彼」の視線は、色情の対象たる千代子の姿勢に集中する。その際「彼」は特殊な場所に置かれてゐる妻の立場や心情などについては一顧だにしない。「彼」の意識構造が『伊豆の踊子』の「私」や『春景色』の「彼」のような視点人物的な主人公と違つてゐるのは次の点である。

視点人物的な男性主人公の場合の意識構造は、対象↑感覚↓認識という過程で知覚がなされるのに対し、「彼」の場合、対象↑認識↑感覚という過程で知覚が成立する。つまり、従来の視点人物の場合、感性の働きが認識に先行したのに較べて、「彼」の場合は、対象に対する認識が感覚の作用に先行し、例えば色情といった感覚的な反応を喚び起す。また、従来の視点人物の場合は、感覚↓認識のルートが一方通行だったのに対して、「彼」の場合、感覚↑認識といった形で相互通行するのである。結局、感性にのみ偏した対象把握に知的判断が加わつたことになる。その結果、従来の男性主人公の虚無的な内面が空白、空洞をしか意味しなかつたのに対し、虚無が虚無であるまま精神性を付与されたことになる。論が抽象的にならないように今一度、『死者の書』の作品内容に立ち入って「彼」の精神の有様に触れてみたい。朝鮮料理屋を出た後、「今夜死ぬことはお止めになつたの。」と

「妻の間に答えて」止めた。僕はあの千代子と結婚するんだ。朝鮮へ送り届けたらさよならだ。」と、現実では実現不可能な無責任な戯言を吐いたりする。だが、こういう「彼」の発想は、千代子に対したときの精神の様相を鋭く暗示する。つまり、現実では全く生活の充実を味わえず、宙つりの状態にある「彼」の意識が生存の確かめ、存在感を求めて、瞬時ではあるが体験したのが千代子に対する色情である。現実では存在の根拠をなくしながらも実在していることの手答えを模索して焦慮しているのが「彼」の精神状態である。さらに肝要なことは、「彼」が死を生きること出来ないとということだ。実人生を一貫して生きる姿勢を有せず、また死をも生き得ない「彼」は、眼前の死を見つめることより他、精神の可能性はない。「死者の書」は次の一文で終わる。

彼は妻の掌の力がぐつと加はると同時に眼を開いて——自分がその上へ落ちて行く暗い海を見た。

誤解を避けるために言明しておくが、「彼」は心中したのではない。「彼」は逃げ道を失って極度な緊張のもとに死を凝視しているだけである。このような想念上の死の獲得が作者の生きた資質に繋がるかどうかは以後の問題である。次に扱う『死體紹介人』（昭四一五）では、死を凝視する作者の精神の有様が問題となる。

『死體紹介人』（昭四一五）は、朝木新八という男が経験した話を「私」が聞くという想定のもとに書かれている。作者は、新八が「私」に語る奇異な体験談という虚構の筋書に人間の生死に関する自己の認識を融合させている訳である。従って、この作品に託された作者の認識の様相を探求するためには、まず、作中の「私」とともに新八に聞き入る所から始めなければなら

まい。

新八は、学生時代に勉強部屋を必要として浅草の帽子修繕屋の二階を借りることにした。ところがその借用条件が変わっていた。すなわち、一つの部屋を、夜は女車掌の酒井ユキ子が使用し、新八はユキ子が留守の昼間だけ使用するといった形式を取る。共同使用とは言っても、新八はユキ子とその部屋で一度も顔を合わせたことはなく、ユキ子が車掌をしている乗合自動車に偶然乗ったときにユキ子の容貌を観察したことがあるだけである。

鉛筆とニツケルと、この子供じみた飾りが朝木新八を動かしたのは、勿論彼女の顔が野を走る子供のやうに飾りなく美しくかつたからである。切れの長い目の一重瞼であることは、少し寂しい勝氣だったが、それによく似合ふ鼻筋であり、それを幼い柔らかさに見せる面長の頬の線であった。野の娘が町へ出て色白になる——その途中のやうな頬の健かさで、よく見ればうぶ毛に巷のはこりがあるかと思はれる外は口紅もない。

これが、新八のユキ子に対する第一印象である。新八は最初ユキ子と知らずに、彼女の清潔な野性が都会生活で摩り切れずに洗練されかかっている清楚な美しさに注意をひかれて、乗車している間中彼女を見つめていた。しかし、下車する際に「車掌・酒井ユキ子」と書かれている名札によって、彼女が部屋を共同使用している女性であることを知るのである。新八が生きているユキ子を見たのは、これが最初で最後であった。一方ユキ子は、新八をそれと知って顔を合わすこともないまま、急性肺炎で死んでしまう。結局二人は昼夜に分けて同じ部屋を毎日使用しながら、心的交渉はおろか一言も言葉を交わさないまま生死の境を分つのである。

私自身でさへ見たことのない花嫁の裸を、解剖臺の上にさらしたりして、それでもロマンチストですかね。私はその正反対のつもりである。

けれどもさていよいよ彼女の體が學生達のメスに切り刻まれるのだと思ふと、ユキ子は私の感情の中に、不思議と生き生きして來たことは事實でした。言ってみれば、多分戀人もなくつましく暮してゐた娘が、死體となつて初めて、白い解剖臺の上で、若い男達に女としての媚びを現はした……。(中略)

「いいや、骨までしゃぶれ。處女で終つたかはりに、死んだユキ子は女の體として、使はれる限り使はれたのです。さう思ふことはなかなか、こちらの胸のすくやうな盛んな感情でしたよ。」

ユキ子は身寄りがないらしく、お通夜の翌日も、亡骸を引き取る肉親は現われない。死体の扱いに困つた新八は、大病院の助手をしている友人の入江に頼まれて、ユキ子が自分の内縁の妻だったということにして、葬式もせずに彼女を大病院に寄附する。新八にしてみれば、骨上げに行く者もないみじめな葬式よりもその方が彼女の本懐だと言うのである。社会通念から見れば非常に冷酷な新八のこうした人間認識や行為に直面して、既に新八の生前中のユキ子に対する第一印象の場面に立ち会っている我々は、意外な感に胸を打たれるのである。しかし、ここで改めて、ユキ子を初めて見てからユキ子が急死するまでの新八の心的過程を再確認してみても、その際の影響が彼のユキ子に対する恋愛感情につながっていくといった風な内容は全く描かれていない。前にも述べたが、ここで、新八とユキ子が同じ部屋を共同使用しているという設定で小説を書き始めながらも、作者は二人の間に現実生活上の人間的な交渉も心理的關係も生ぜしめないような形式で小説世界を進展させているという点に留意しなければなるまい。作者の意図は、ユキ子と新八という一組の男女の恋愛關係を描くといった次元にあるのではない。また、

作者は新八の死んだユキ子に対する冷酷な姿勢を、モラル上の観点から問題

にしている訳でもない。無論、死体を医学研究のために病院に寄付するといった意識や行為を、人間の良心の位相で追求するといった風な思想小説も成立し得るだろう。しかし、作者が、新八を通して披瀝しようとしている人間の生死に関する認識の様相は、そういった通常の人間關係を超えた地点で展開されているのである。今、引用に即して論述すれば、ユキ子の死体が解剖臺の上で医学生達のメスによって切り刻まれることを想像して「盛んな感情」を体験している新八の内面に注目してみよう。この時の新八の「盛んな感情」は、『死者の書』の「彼」が自分の死を眼前に見つめながら現実生活上の不如意から死を願っている千代子という少女に感じた「旅愁に似た色情」と一脈相通じる性質のものである。しかし『死者の書』での作者の認識活動が、想念としての死に直面しながら、死を小説世界の前面に押し出してくることはせず、あくまで生きた人間の意識の通風圏でのものであったのに対し、『死體紹介人』で、作者は、死を正面から認識する姿勢、死そのものを凝視する視点を前面に押し出して描いているのだ。

さて、筆者は、もう少し新八の話を追ってみなければならぬ。

新八はユキ子に肉親がないと思つていたのに、妹の千代子が突然田舎から上京してくる。千代子は姉の骨が見たいと言ふのだ。困つた新八は結局火葬場を訪れて、そこで死んだ姉の骨を拾つていたたか子という女性と知り合い、たか子の姉の骨を少し分けてもらつて千代子の所に持つてゆく。そのことを契機に、大学を卒業して就職した新八と千代子は一緒に生活するようになる。しかし、新八は千代子に恋愛感情を抱いている訳でもなく、「いや、心理の研究は——大抵の場合下らんです。この場合の事實は、私が新しく感じた千代子の體温でしたよ。」とユキ子の死体を抱いたときの冷たさに比較して千代子の温い体温に「人生の別の色」を感じ取っているに過ぎない。常に「人

生の別の色」を求めて生きている新八の虚無的な心情が究極においてどのように結節するかがこの小説の最終的な問題である。

千代子は、後に姉のユキ子と同じ女軍掌となり、姉と同様に急性肺炎で死ぬ。新八は千代子の死ぬ前に彼女に結婚届書を見せるが、それも彼の本意ではない。しかし、結婚届の延長線上で、彼は千代子の夫として病院の死亡室で千代子の通夜に立ち会う。「なぜ、死の瞬間から、生きてる人間は死人を禮拜しなければならぬのか。」というのが新八の死に対する感情であってみれば、通夜そのものに人間的な意味はなく、そうした認識を裏付けるように、彼は通夜人足という死の商人を千代子の死体につき添わせる。その上、一夜明ければ、彼は葬式もせず千代子の死体を大学病院に寄付する約束をしている。科学的に見たときの死の白々しさ、金銭上の対象にされる死体の空しさといった観点は、新八の死人に対する冷酷さの裏付けにはなる。だが、それらは、彼の認識の様相の社会的規定ではあっても彼の精神の根本の様態ではない。では、彼の精神は最終的にはどのような状態で結節するのだろうか。

「たか子は死骸にかぶさつたまま、なかなか離れないのです。亂れ髪に水の中のやうな青い光がさして吸血鬼のやうな姿なのですが、それを見ていると不思議にも、私の感情は盛んな焰になつて来たのでしたよ。」

(中略)

新八はたか子からハンカチを奪ひ取ると千代子の顔を隠しに立つて行った。

通夜人足のいびき聲がすさまじい氷雨の間から聞えてゐた。その聲も、また死體も、二人を燃やす炎の役をつとめるのだつた。

たか子というのは新八が火葬場で知り合った女性で、現実生活で行き詰ま

つて彼の所に飛び込んで来たのである。彼女もまた、新八にとっては別の新しい人生の色である。新八は死を凝視することによって死を自己の精神内に血脈化している。新八にとって、死を認識することは生に対する「盛んな感情」を喚起することになる。認識活動が特殊な色合を帯びた感覚、感情を生ぜしめるような精神の構造は、「死者の書」の「彼」にも存したが、認識の様相が徹底的に死の凝視を通して展開され、逆に生が精神化されている点に「死體紹介人」の意義がある。なお、作者によって巧妙に組み立てられている話は、こうした認識の運動を定着するための虚構の器に過ぎない。ちなみに、以後の朝木新八は葬式の費用に困っている死体をどんどん医科大学に寄付するよう勧める貧民救済家として社会的名声を得た。裏を返せば、そうした新八の姿勢は、死を糧にして生につながる精神の有様の典型を暗示する。「死體の媒酌の婚礼」によって得たのが、新八の現在の妻たか子なのだ。

『水晶幻想』(昭六)の作品世界で異彩を放っているのは次のような部分である。

(一)「あら牝はようございますわ。いつもお綺麗なんでも。牝はひどくやつれるんでございますつてね。毛の長い犬は、お産で毛がすっかり抜けて、飼主の愛はすつかり子犬の方へ移つてしまふでせうし。」

「體の形もくづれて、人間の女とおんなじなんでもの。」

「品評會へ参りましたが、牝はあまり見かけませんのね。」

(二)「賣れもしない。發生學の本を一冊書いたことがございますのよ。その本の動植物の名の索引に、日本住血吸蟲、二枚貝、鶏、ニンゲン、お分りになりました? ニンゲンの下に括弧をして、ジンルキ、ヒトをも見よ、

でございますつて。人間も草履蟲もヘリオトロオプも區別がない人間ですもの、どうせ人間を馬鹿にしてゐるんでございますけれど。」

(一)とも夫人とフォックス・テリアの交尾を頼みに来た令嬢との会話である。(二)では犬の牝と人間の女とが、同一視され、(三)では人間が生物学的次元にまで還元されて捉えられている。

こういう非情で冷酷な人間認識は、『春景色』、『死者の書』、『死體紹介人』の創作過程で、徐々に作者の精神内に血脈化されていたものであるが、その認識と感覺的な自由連想が一体となって極度に凝縮された地点に、『禽獸』の作品世界は成立しているのである。(『水晶幻想』については、紙幅に限りがあるので、ここで詳細に論述する訳にはいかないが、川端流の連想の型を示す作品として注目に値する。)

『伊豆の踊子』の創作過程には次のような川端の創作心理が押し込められていたのだ。

本物の彼女夫婦は、悪い病の腫物に悩んでいた。彼女等は朝など足腰の痛みで、容易に寝床を起き上れなかつた。兄は温泉の中で足の膏藥をはりかえた。共に湯のなかの私は見るに忍びなかつた。水のように透き通つた子が産れたのもこの病のためであつたらう。『伊豆の踊子』を案に書き流した時に、ただ一つの迷ひはこの病のことを書こうか書くまいかということであつた。それが書いていたらば、少うし感じのちがつた作品になつただろう。ところが意地悪く、その後も折ある度に、この腫物の幻は、踊子の目尻の紅に劣らぬ強さで、私を追つかけて来るのである。(中略)この文章を書きながら四五日の間、病のことを明すか隠すかが絶えず胸を行き交ひ、今もそれを書くところまで来て、三四時間筆

を止めているうちに、夜が明け、頭が痛くなり、とうとう書いてしまつた。書けば後悔するだろうが、書かなければまた、これからも腫物に追われつづけて度々頭が痛くなるだろう。人間ていやなものだと自分がうとまれもするが、反対に自分がいとしまれもする。(『伊豆の踊子』の映画化に際し)昭八「今日の文学」四月号)

この文章は『禽獸』成立の年と同年(昭和八年)に発表されたものである。『伊豆の踊子』の「私」はこのような暗部を捨象された上に設定されている訳であるが、作者三十歳の時の作品、『禽獸』となると、事情は違つてくる。『禽獸』の「彼」の内部には、「人間ていやなものだと自分がうとまれもするが、反対に自分がいとしまれもする。」という認識、いわば、人間嫌悪、自己嫌悪、自己哀憐といった感性がはつきりと息付いているのである。『伊豆の踊子』を抒情的に理想化して書いていたときから胸に浮んでいた「腫物の幻」が感性に巢喰つていて、以後も作者の認識活動を支配している。今、私の見解を裏付ける意味で、別の資料を提示してみよう。

実は、僕が思うのにはね、僕の小説はたい自己嫌悪、自己否定があるのですね。(中略)「禽獸」にはいま私がいつた嫌悪のようなものが強く出ているのではないかと思うのです。

これは、河出書房新社が企画した「川端康成氏に聞く」という座談会での川端自身の発言である。川端が、『禽獸』で自己否定、自己嫌悪という発想を相当な力点を置いて打ち出しているということは、この発言で明瞭である。川端はこの座談会で、彼のいう嫌悪が「雪国」、「千羽鶴」、「山の音」等の作品にも流入していることを告白している。

三島由紀夫は、川端自身が自作に強く現われていると述懐する「嫌悪」の実相についてさらに追求して、川端に次のような質問をしている。

川端さんがいやだとおっしゃるのは、小説家としてのご自分がいやな
んですか、もっと奥底にある自分の存在がいやなのですか。

川端は、この問に対して「そうでしょうね、そのあとのほうですか。」と
答えている。つまり、彼の嫌悪の矛先は「小説家としての自分」に対してで
はなく、「もっと奥底にある自分の存在」に対して向けられていることにな
る。ここでいう「小説家としての自分」という規定は、社会生活、日常生活
に対する小説家としての自己認識、立場の自覚を意味し、「もっと奥底にあ
る自分の存在」という見解は、現実世界とは別次元における自己の精神の様
相を指しているものと解せられる。

川端は、現実社会に対して主体的に取り組み、組織化された社会の壁にぶ
つかりながら自己の主張を貫いたり、混沌とした社会状況の濛中で自分の立
場や思想を探索したりする型の作家ではない。また、川端が、強烈な自我信
仰のもとに日常生活における身辺雑事や具体的心情を緊張した筆使いで描く
私小説作家とも袂を分っている作家であることも確かである。『禽獣』の「
彼」の内部が一見、心境小説の主人公の「私」のそれと類似しているよう
に見えて、非なる点は、「彼」の精神の位相が、心境小説の「私」のように
現実と癒着した地点とは無縁な場所にあるということである。では、本格小
説に見られるような現実に対する全人的な挑戦とか、私小説に見られるよう
な自己に対する異常なまでの執着とかを創作上の根本衝動としない精神の様
態は如何なる性質のものであろうか。人が、現実における自己の生きる過程
や、倫理的展開の有様に精神の重心を置かない場合、その精神が風化と無縁
であるためには、ある特別な形の内的緊張と痛切な認識が必要である。川端
の場合、それは現実で喪失した自己の存在感をあくまで感性に執着して追求
しながら、感覚の集中化によって精神の實在を発見し、定着してゆくといっ

た創作態度となる。「もっと奥底にある自分の存在」に対する嫌悪とは、そ
ういう彼の精神の特質を意味している。

川端は、『禽獣』のなかで「嫌悪」を如何に処理し、定着しているのであ
らうか。『禽獣』の「彼」は奇怪な眼をもっている。一体「彼」は何をどの
ように見ている人であろうか？

(一) 放鳥の籠を眺めながら彼はいらいらして来た。

(二) 「歸つたらこんやこそ忘れんやうに、菊戴を捨ててくれ。まだ二階の押
入にあのままでらう。」と、彼は吐き出すやうに少女に言った。

(三) 「僕は年のせゐか、男と會ふのがだんだんいやになつて来てね。男つて
いやなもんだね。直ぐこつちが疲れる。」

(四) だがら人間はいやなんだと、孤獨な彼は勝手な考へをする。

(五) 彼は世の中の家族達をさげすみながら、自らの孤獨も嘲るのである。

今、筆者に他意はない。「彼」の嫌悪に満ちた眼差を確認してみたいま
のことである。(一)では直接人間にぶつけられてはいないが、外部現実に向け
られた「彼」の焦燥に満ちた眼がある。ちなみに、これは「彼」が乗ってい
るタクシーが葬列の間へ乗り入ったときの「彼」の状態である。(二)では菊戴
の死体を捨てて手間を厭う気持がそのまま傍にいる手伝の少女に向けられて
いる。日常生活の断片的な手続が「彼」には面倒で、嫌悪の対象なのである。
生きている時には生命のみずみずしさを囁く小鳥であるが、死物と化した以
上、嫌悪的ではない。禽獣の無心ゆえの虚無と死が密着したとき、虚無
のありがたさはどこにもなく、「彼」の嫌悪だけが味気なく残るのである。
(三)では「彼」の嫌悪は男と会うことの煩わしさにあり、(四)では人間全体にま
で向けられた嫌悪がある。人間の絆を厭う感覚であろう。筆者は、何も(一)と
(四)の「彼」の眼に倫理上の発展があるというのではない。人間のいる所どこ

でも向けられる「彼」の嫌悪の眼が、今は問題なのだ。また、(五)で見たと
うに、「彼」の毒々しい眼は世の中の人間に向けられる一方、当の「彼」自
身をも刺すのである。このように「彼」の嫌悪の眼は他人を刺すとき、その
ままの己をも刺す両刃の剣のような構造をしている。他人を嫌悪すること
がそのまま自己を嫌悪することになり、両面併せながら人間全体、現実自体
を嫌悪する構造をした眼なのである。

こういう「彼」の嫌悪の眼を問題にする時、我々は次のような「彼」の眼
についても触れなくてはならぬ。

(一)しかし彼にしてみれば、新しい小鳥の来た二三日は、全く生活がみづみ
づしい思ひに満たされるのであつた。この天地のありがたさを感じるの
であつた。

(二)しかし、子供がおもちやをいぢるやうな彼はそれが待てない。小鳥屋が
歸ると直ぐ、新しい二羽を古い一羽の籠へと移してみた。

(三)新しい命の誕生といふ、みづみづしい喜びが胸にあふれて、街を歩き廻
りたいたやうであつた。

(四)小さい者の生命の明るさは聲をかけて励ましたいくらいであつた。

前述の嫌悪に満ちた眼とは逆に、新鮮さに驚く「彼」の眼は、ひとえに小
鳥や犬に対して向けられているのだと知れる。「小さい者の生命の明るさ」
を凝視する同情と共感に満ちた「おもちやをいぢるやうな」無心な眼なので
ある。この場合の「彼」の眼には、「彼」を含めた人間に向けられる嫌悪の
かけらもないのだ。(一)の例のすぐ後に、「多分彼自身が悪いせいであろうが
人間からはそのやうなものを受け取ることが出来ない。」とある。このよう
な両極面を兼ね備えた「彼」の眼は、眼そのものの生理としてはどのよう
機能するのであろうか？嫌悪に満ちた眼を常に人間に向けながらも、人間に

ない生命の純粋さを小鳥や犬に見出したときの「彼」の眼は、嫌悪の毒をす
っかり洗われているのである。だが、「彼」の眼がその瞬間どう浄化されよ
うか、本質的には人間の眼でしかないというところに越え難い淵が横たわる。
どう転んでみても犬や小鳥でなく人間である「彼」は、どんなに暖かい眼を
禽獣に向けてみても、逆に犬や小鳥の眼差のある場所からすれば、彼自身を
含めた人間を逆に嫌悪しなくてはならぬ。人間を嫌悪する眼を小鳥や犬に対
する暖かい眼差に瞬間的に摩り替えてみても、「彼」の眼は小鳥や犬の眼で
ない以上、嫌悪すべき人間に逆戻りする危険に常にさらされている訳である。

だから人間はいやなんだと、孤獨な彼は勝手な考へをする。夫婦とな
り、親子兄弟となれば、つまらん相手でも、さうたやすく絆は断ち難く、
あきらめて共に暮さねばならない。おまけに人それぞれの我といふやつ
を持つてゐる。

それよりも、動物の生命や生態をおもちやにして、一つの理想の鑄型
を目標と定め、人工的に、畸形的に育ててゐる方が悲しい純潔であり、
神のやうな爽かさがあつたと思ふのだ。

この文章の直前に、動物を愛するという人間の行為に良種を求めるあまり
冷酷な心が交るのは避けがたいという「彼」の説明があるにもかかわらず、
「だから人間はいやなんだ」といった知的断定、嫌悪の形に論理的必然性は
ない。この断定は川端の感性の一方の極である嫌悪が、人間現実に向けて突
つばった姿勢である。この鮮かな知的断定は、「彼」の精神の現実嫌悪の形
式である。また、「それよりも」と逆の方向に翻つて禽獣の生命を讃えるの
も論理ではない。論理の軌跡を辿らず人間嫌悪を純粋な生命の肯定の方向へ
翻すのは、感性自体の法則である。「だから……」の断定と「それよりも……」
の断定の接点に位置するのが、千花子の合掌の顔の感覚的イメージであ

る。「それよりも……」の断定は、無心の生命のありがたさを感じる感性が
つぶやいた祈りである。「彼」の祈りは無心の生命に向けられているのであ
って、人間ではない。「彼」は嫌悪の矢を自己を含む人間や現実に向け、
共感、感謝を禽獣の世界に注ぐのである。

こうして川端は、「彼」の眼を通して自己の資質たる感性の両極を見事に
使い分けているのだ。「彼」の感性の翼が飛び交う世界を設定し保護するの
が知性である。知性といっても、それは観念的な論理が先行するような類の
ものではなく、感性自体の特質を知悉した精神の批評性とも言うべき性格
のものである。

ここで「彼」の人間に対する接触の唯一の試みたる千花子との交渉におけ
る「彼」の姿勢を確認しておきたい。

彼女は彼に背を向けて寝ると、無心に眼を閉ぢ、少し首を伸した。そ
れから合掌した。彼は稲妻のやうに、虚無のありがたさに打たれた。

「ああ、死ぬんぢやない。」

彼は勿論、殺す氣も死ぬ氣もなかつた。千花子は本氣であつたか、戯
れ心であつたかは分らぬ。そのどちらでもないやうな顔をしてゐた。

千花子は若い男に化粧をさせてゐるところだつた。

静かに眼を閉ぢ、ころもち上向いて首を伸し、自分を相手に委せ切
つた風に、ちつと動かない真白な顔は、まだ眉や脛が描いてないので、
命のない人形のやうに見えた。まるで死顔のやうに見えた。

引用部前半の千花子の合掌の顔のイメージと後半の化粧の顔のイメージの
間には、十年近い時間の懸隔がある。合掌の顔のイメージは、「彼」が十年近
く前、千花子と心中しようとしたときのそれであり、化粧の顔のイメージは、

十年後、「彼」が舞踏会の楽屋で見た千花子の印象である。

千花子の合掌の顔のイメージに「彼」は、「虚無のありがたさ」を感じて、
どのようなことがあつても千花子を有難く思わなければならないという感慨
に打たれ、それ以後自殺を考えなくなった。この瞬間的な体験は、「彼」の
生の方向を支配していて、小鳥や犬を相手に、その生命や生感を得しなが
ら暮すのが「彼」の生活となっている。犬の出産の手助けや子犬の育児、小
鳥の世話は、「彼」にとって「虚無のありがたさ」の追体験である。この心
中の時以後も「彼」は時々千花子の舞踏を見に行つて「彼女の肉體の野蠻な
頹廢」に惹かれ、なぜあの頃結婚しておかなかつたのか、と思つたりする。

つまり「彼」は千花子との心理的交渉や人間の関係を捨棄した地点で、千花
子と相對しているのである。結婚の思いも、男女の絆としてのそれよりも千
花子の野性の魅力から想起されたものである。無心なポストンテリアの姿態
から千花子を思い出したりする。「彼」の眼の構造もこの延長線上にある。
いわば、「彼」にあつては千花子は、飼っている禽獣と同様純粋な生命の器
であり、あるいは生命の表出様態でしかない。他の男と結婚して子供を産ん
だりして、長年の舞踏生活で荒れた千花子の踊を「俗悪な媚態」としか感じ
れなくなった「彼」の眼に、千花子の化粧の顔は、死顔のやうに映る。「彼」
によつて千花子という女性の十年間の有為転変は、十年前の合掌の顔のイメ
ージと現在眼前にしている化粧の顔のイメージに要約されている。人間とし
ての千花子の十年間の現実の時間は、「彼」にとって肉体的な変貌をしか意
味せず、この点で千花子は禽獣の類である。

川端の知性は、千花子の二つの顔の感覚的なイメージを、外部現実と禽獣
との間に障壁として築く作品構成の技術にも現われている。心中の際の千花
子の合掌の顔に「彼」が感得する「虚無のありがたさ」は、感覚的に禽獣の

純粹な生命の讃歌に通じるし、人間現実の手垢に染まった千花子の化粧の顔から連想する「命のない人形」、「死顔」といったイメージは、小鳥や犬の死体を嫌悪する「彼」の感性の結晶である。前者は生命に感謝する感性の結晶したイメージであり、後者はその裏側にあつて人間あるいは現実を厭う感性の産物である。

禽獣の命の讃歌の裏側には常に暗闇にも似た死の深淵が横たわっている。死の闇の中に瞬間的に浮ぶ生命は、その瞬間瞬間のはかなさの一点で時間による風化とは無関係であり得る。「彼」の見つめている禽獣の命の明りは、まさに生が死の闇へと燃え尽きんとする瞬間の残光なのである。命の純粹さはこのはかなさによって感覚的に保証される。虚無と死が密着してしまえば「彼」の感性の飛び交う空間は消滅してしまう。死と相接しているが死ではない虚無を信じてともされる無心の生命の明りが「彼」を生側の留めているのである。この一点の感覚的緊張によつてのみ「彼」の空虚な内部は、形骸と化すことから免れている。

『禽獣』の「彼」の空虚な内部は『伊豆の踊子』の「私」に由来するが、この両極の感性の運動は、『禽獣』の作品世界の感覚的緊張が保持されながらも、感覚的観念とでも呼称すべき地点まで感性が膨張結晶した形で、『雪國』の美的世界は成立するのである。