九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

「私」の体験と《表現》の間 ： 「伊豆の踊子」を手がかりに

金，美廷
九州大学大学院比較社会文化学府

https://doi.org/10.15017/8342

出版情報：九大日文. 1, pp.62-72, 2002-07-25. 九州大学日本語文学会「九大日文」編集委員会
バージョン：
権利関係：

「私」の体験と《表現》の間

――「伊豆の踊子」を手がかりに――

金　美廷（KIM Mijung）

一　「私」表現小説と『伊豆の踊子』

山縣熙によれば（注一）、書き手としての作者とは、「作家」という名前で呼ばれる現実の生きている人間と「作品」との間に存在する空隙であり、それ自身は中性的で本来的には無名の存在である。そして、作者とは「作家」と「作品」の両極によって引き裂かれた存在であり、彼は「作家」からも、「作品」からも束縛されているとともに、また両者から自由でもある。それは純粋な視線であり、「作品」を形成する際の視点である。又それは、現実的な「書くという行為」を支える表象としての書き手であるとも言える。「私」という形式で語られる小説の場合、そのテクストのなかの「私」は「作品」の側にも、また現実の「作家」の側にもなく、両者に引き裂かれ、しかも二重化されている「作者」の内にこそ位置づけられるべきであるということは明らかであろう。特にその二重化された「私」とは、作品にリアリティを与える一形式であり、作品を書く作者の視点であり、書くという行為とともに生れ、読むという行為によって再生する無であると言えよう。

従来の私小説とは、小説のなかの「私」が実にのびのびと表現され得る《場》であった。その《場》の「私」が、「私」の言葉によって対象化され、「私」を描くことが同時にそれを描く過程を表現することになる。つまり、「描く自己」が「描かれる自己」をいかに処理したかという過程が織り込まれることになるのである。「仮構」と「事実」との二項対立を越え、さらに「物語（夢や幻想を含む虚構世界）」と「私小説（日常的リアリズム）」との境界線が疑問視される時点で、或る小説が「私小説」であるか否かという問題は重要でない。唯、ここで論者の注目したいところは、「描く自己」が「描かれる自己」をどういうふうに処理したかという過程なのである。

かつて中村光夫は《『伊豆の踊子』は、見方によっては私小説と云えるかも知れませんが、むしろこれは氏が私小説家とはちがった手付で、「私」を扱うことを覚えた手始めの小説なので、ここに登場する「私」は、半ば意識的に非個性化された、物語の語り手であ（下略）》（注二）ると評している。『伊豆の踊子』の中の登場人物及び語り手としての「私」の問題は後で触れることにし、ここでは先ず、『伊豆の踊子』とそれ以前の川端の作品とのギャップを指摘したいと思う。即ち『伊豆の踊子』以前の作品というものは、むしろ「実体の体験の事後報告書」の如きであるが、『伊豆の踊子』に至ってはそれらの体験の「各々のエッセンスをみごとなほど吸収し」、新たな小説として創作されたという点である。既に《大正九年から十五年までの五余年にわたる川端康成の文学的軌跡は、体験から創作への往復運動ともいえた》という指摘があるが（注三）、まさにその往復運動の間に、私小説家とは違う作

家「私」が形成され、創作化されたと言えよう。創作化された「私」によって初めて、『伊豆の踊子』は実体験からは独立した新たな体験を生きることの出来る場となったのである。

創作ということについて補足すれば、『伊豆の踊子』の中の出来事のきわめて具体的なものでも、そのいくつかは明らかに実体験とは違った風に創作されている。例えば、踊子一行の栄吉とその妻千代子にあたる芸人の夫婦は悪い病の腫物に悩み、見るに忍びないほどであったが、作品ではこれを書かずに一行を「美化」したということは川端自身も語っている（注四）。また、最後の汽船の場面で子連れの老婆が登場するところなども、実際にはなかったことであると言われている（注五）。実際にあったことを素材としながらも、その意味づけや他の事柄との結びつけ方などに後の創作が加わったのである。そしてこれらすべては、初めて踊子のテーマが書かれてから（例えば大正八年の『ちよ』）「伊豆の踊子」が完成するまで（大正十五年）の間に、実際にペンをとっての、あるいは構想を練るという形でのテクスト生産の過程で、生み出されたものである。それらを生み出すことにより、つまり、テクストの中において初めて存在し得るものを実現させると同時に、「私」というものもまた、形造られ、確立して来たと言える。

二　「私」の語る行為と位置

「私」表現小説の《語り》の分析で問題化されるのは、自らの過去を語る「私」は、物語行為、つまり語りを行なっている時空に位置する「私」と、過去の物語内容における語られた主人公としての「私」といった二重性を内在していることである（注六）。原理的に物語られる内容（事件の全体）がすべて終わった後に、はじめてそれについて物語る語りの行為が始まる。だから、実際に物語られる《出来事》と物語る《行為》との関連での物語行為の時間は、経験される過去の時制と、物語の時制のあいだに、関係づけと断絶の二重の関係が存在する。

私小説の「私」の場合、作者が執筆に際し自らを体験の現在に引き戻すことによって、その溝を克服しようと努めて書くゆえ、語られる「私」への距離が殆ど感じ取られない。自然に起こった「私」の過去の体験を重んじ、作者の記憶の地平と体験の地平との間の溝を埋めることによって、時間的距離は縮んでいる。つまり私小説の二重化された「私」の時間的距離は、《虚構の時間経験》を生み出す「私」の視点（位置）によって隠蔽され、処理されていると言うことが出来る。『伊豆の踊子』はキルシュネライトによれば、「ともに歩む」語りの典型的な例であり、その点私小説と同じであると言われる（注七）。語り手が物語の結末を既に知っていることを読者に伝えるような未来の先取りはない。「私」が物語る言葉は、すべて「私」の体験の最中において生み出されるものであり、「私」の語り手としての行為は作中人物としての体験に密着している。即ち、既に完了したものとしての体験を物語るのではない。今「私」の身に起きつつあることを物語っているのである。

例えば、次の本文の中の旅芸人一行の呼名の問題を見てみよう。最初、「私」は踊子の一行とまだ打ち解けた間柄にはなっておらず、一行の人間関係については何も知らないので、外見から年齢

をあてて適当に呼んでいた。

男は大きい柳行李を背負ってゐた。四十女（下線―筆者注、以下同）は小犬を抱いてゐた。上の娘が風呂敷包、中の娘が柳行李、それぞれ大きい荷物を持ってゐた。踊子は太鼓とその枠を負うてゐた。（注八）

ところが、時間とともに一行の男性（栄吉）との身の上話をするほどまでに親しくなり、それぞれの名前を教えられてから、「私」は、それまで「四十女」と呼んでいた最年長の女性を「四十女」とは呼ばずに「おふくろ」と呼ぶようになり、他の一行の人達の名前も使うようになる。

彼はまた身上話を始めた。東京である新派役者の群に暫く加はってゐたとのことだった。今でも時々大島の港で芝居をするのださうだ。（中略）それから、自分が榮吉、女房が千代子、妹が薫といふことなぞを教へてくれた。もう一人の百合子といふ十七の娘だけが大島生れで雇ひだとのことだった。（注九）

夜、私が木賃宿に出向いて行くと、踊子はおふくろに三味線を習っているところだった。（注十）

また、物語世界の中心に位置し、作中人物のひとりとして言動する「私」と、他の作中人物の言動をテクストの上でひとつの統一に結び合わせる働きをする「私」を、次の文章から窺ってみよう。

踊子はきゆっと肩をつぼめながら、叱られるから帰ります、という風に笑って見せて急ぎ足に引き返した。（注一一）

私は眼を閉じて耳を澄まし乍ら、太鼓がどこをどう歩いてここへ来るかを知ろうとした。（注一二）

『何か不幸でもおありになったのですか。』『いいえ、今人に別れて来たんです。』私は非常に素直に言った。泣いてゐるのを見られても平気だった。（注一三）

これらの例文で分かるのは、小説の中の「私」が常に世界の中心に位置し、人も物もおしなべて「私」の方に顔を向けていることである。「語る」行為者としても、「私」を「演じる」行為者としても、小説の中で中心的な位置にある「私」の視点は、対象（他者）との関係で「見る」／「見られる」立場を保持し続けている。こちらにいっせいに顔を向ける人や物を、中心的な「私」の視点の位置で受けとめると同時に、不親切で都合のよい「私」の語り口は各場面とその都度の状況に相応しい説明などは適切に切り取り、省略といった形で、「私」の主観的な視点と立場を何気無く保っているようである。

三　「私」の《視点》と《語り》の時間差

『伊豆の踊子』における語り手の位相について、三川智央は《語り》の問題と《視点》の問題を区別して論じている（注一四）。つまり、三川によると《語り手の「私」が、物語内の「私」に寄り添った視点で、語りを行なっている》から、《語り手としての「私」が物語世界に具現化されていない》とし、読者としての私達はそういった《透明化された「私」を意識しないまま、通過して直接「物語内の「私」」に接しているかのように》思っていると説明した後、『伊豆の踊子』の語りの在り方を《物語世界とはかなり離れた次元にいる「語り手」が、自在に物語内の視点に入り込みながら語る》というふうに締め括っている。

一般に「視点」とは、《世界を構造化して見る／語る『主体』の位置》あるいは《ある作品における話主もしくは話し手の在り方》であると定義される（注一五）。実際に視点は作品制作に影響し、それは「制作の詩学」の対象となる。「語り手の視点」と言われるものは、現実の作者の世界概念ではなく、個々の作品の物語構成を支配している世界概念である。ここで論者は、「視点」の観念を制作の詩学の中に合体させ、それによって物語的統合形象化という重力空間の中に位置づけた技巧の問題、即ち、その技巧との関連で欠かせない物語世界の中の装置としての「私」の問題を、「視点」の表現のレベルで先ず考えてみたいと思う。

作品『伊豆の踊子』の一人称視点（「私」）の表現の空間的・時間的平面は、何よりもまずわれわれの関心をひく。「私」の視点に、他のあらゆる表現にとっての隠喩として働くのは、第一に、最初の場面での「空間的な視覚」である。

重なり合った山々や原生林や深い渓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った。そのうちに大粒の雨が私を打ち始めた。折れ曲った急な坂道を駈け登った。やうやうく峠の北口の茶室に辿りついてほっとすると同時に、私はその入口で立ちすくんでしまった。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。（注一六）

ここは、秋という季節感の感じられる風景（重なり合った山々や原生林や深い渓谷）の中で、「私」は一つの期待にかられ道を急ぎ坂道を登って、ようやく峠の北口の茶室に辿りつく。そこで、「旅藝人」一行が休んでいるところを見た途端、「私」はその入口で立ちすくんでしまうという場面設定である。山々や原生林や渓谷という空間の中で、視覚的な風味を味わいながら、主体的な行動をどんどん行なっていく「私」にとって自然（雨）は、単なる客対化された対象物としての働きの意味しか持たない。そこで一人称視点「私」の語り手は、「道を急いでいるうちに大粒の雨に打たれる」主人公《私》を、「そのうちに大粒の雨が私を打ち始めた」という主体《私》の対象化（目的語化）による表現を具現し一層生々しい現場感を生み出している。それから再び《私》を対象化する語り手によって、「旅藝人の一行」を見て当惑してしまう登場人物「私」は、対象（「私」を見る踊子）に「見られる」「私」、それから、「私」を見る対象（踊子）に受動的に反応する「私」として語られている。

突っ立ってゐる私を見た踊子が直ぐに自分の座蒲團を外して裏返しに傍へ置いた。（中略）踊子がまた連れの女の前の煙草盆を引き寄せて私に近くしてくれた。やっぱり私は黙ってゐた。（注一七）

こうして純粋に知覚的な視覚の組合せを伴なう「私」の視覚経験を基にし、即ち「私」に見えているもの、しかも時間の推移に伴って「私」に見えてくるものを、「私」が「見てい」ることを描くことによって、物語は展開されていくわけである。ここで主人公「私」の視覚経験とともにもう一つ、考え合わせてみなければならないのは、作品の中の登場人物「私」に対する語り手の時間的位置関係の問題である。それは多様な時間的視覚を含む制作から、「視点」と「語り」との中で微妙に生じる差異の複雑さの度合が測定できるという意味で重要であると言えよう。

踊子は十七くらゐに見えた。私には分からない古風の不思議な形に大きく髪を結ってゐた。それが卵形の凛々しい顔を非常に小さく見せながらも、美しく調和してゐた。髪を豊かに誇張して描いた、裨史的な娘の繪姿のやうな感じだった。（注一八）

私はそれまでにこの踊子たちを二度見てゐるのだった。最初は私が湯ケ島へ来る途中、修善寺に行く彼女たちと湯川橋の近くで出會った。その時は若い女が三人だったが、踊子は太鼓を掲げてゐた。私は振り返り振り返り眺めて、旅情が自分の身についたと思った。それから、湯ケ島の二日目の夜、宿屋へ流して来た。踊子が玄關の板敷で踊るのを、私は梯子段の中途に腰を下して一心に見てゐた。（注一九）

ここには、峠の北口の茶室で向い合った踊子を前にして、踊子の姿を写実的に思い描く「私」の主観的な「いま」の視点がある。それに続き、物語る現在の「私」視点で振り返った過去の出来事を客観的に時間順で語る「いま」以前の「私」の視点がある。「いま」以前の過去の状況や踊子の格好は、その過去の同じ時点の「私」の視点によって、そのすべてを「見ている」「私」として語られている。そして過去の回想の中の「私」は、次に冒頭の部分の《一つの期待に胸をときめかして》《道を急いだ》自分自身の行動の理由を、再び「いま」語る視点に戻って説明する語り手としての働きをしているのである。

――あの日が修善寺で今夜が湯ケ島なら、明日は天城を南に越えて湯ケ野温泉へ行くのだらう。さう空想して道を急いで来たのだったが、雨宿りの茶屋でぴったり落ち合ったものだから、私はどぎまぎしてしまったのだ。（注二〇）

田村充正は、一人称視点の『伊豆の踊子』の語り手の特徴を物語の時間に還元し、《語る「私」は、語られる「私」と共にある。こうした同一化が容易なのは、この物語の時間が直線的に流れていることに起因してい》るとし、語る「私」と語られる「私」との時空間の同一化を説いている（注二一）。ところが、田村氏の言

う「語る」「語られる」《私》の時空間の同一化は、つねに時間を意識して物事を展開し語っていく《私》と、物語の或る出来事の中で語られている《私》との距離を完全に無くしているとは言えない。なぜなら、視点の表現のレベルで時間的視覚からの制作という面から、幾つかの例文を見た限り、『伊豆の踊子』の「私」の視点の語り手は、物語の中の重層的時間による時間的位置の差が見られるからである。さらに付け加えると、そもそも語り手は自分の物語行為の現在を登場人物の現在と一致させ、その視野による人物のもつ限界と様々な状態を受け入れて、人物の歩調にあわせて進むことができる。しかし、作品の中で「客観的な視点」と「主観的な視点」が存在する以上―特に心理的な平面において―外的な視点（読者に見られる行動）と内的な視点（記述される人物の内部）との対立（もしくは、差異）は、必ずしも語り手を物語の空間／時間の中に同じく位置づけることは出来ないと言えよう。

四　「私」の語る行為と《現在時制》

『伊豆の踊子』は過去の体験をもとにして「過去時制」で書かれた作品であるにもかかわらず、作品の中の「私」の出来事を語る行為の時点で、その基本時制が「現在時制」を保っていると言われる。例えば、『伊豆の踊子』の本文の中で次のような文章がある。

婆さんはどうしたかと船室を覗いてみると、もう人々が車座に取り囲んで、いろいろと慰めているらしかった。（注二六）

例文の「……た」は過去時制として扱うのが普通であるが、それを大野晋は日本語文法の観念に即して、《動作の完了を示すというよりも、動作の確定、確認を表わす言葉で》《時間的秩序を明確にする手段ではない。そのかわり確信の度合を強調する》というふうに説明している（注二二）。さらに、確認がおこなわれるのが「いま・ここ」においてであるということを踏まえた上で中山真彦は、仏訳『伊豆の踊子』と和文テキストを比較し作品の基本時制について次のように語っている。

フランス語で書かれた物語において、単純過去が時制構造の基点になる時、そこにはひとつの約束が成り立っている。即ち、物語られるものは過去において済んでしまった出来事である。それを物語る話者とは完全に離れて、独立していることである。例え物語られる者と物語る者が同一人格であっても、物語中では、両者はまったく次元を異にした立場にある。そのことをはっきりさせるものが単純過去である。和文テキストはむしろこれとは反対で、これから述べるように、基本時制は現在時であり、文法的にも、物語られる「私」と物語る「私」を融合させようとする。（注二三）

中山は、すなわち原文はあくまで現在の出来事を語っており、その現在の印が仏訳では消えてしまったことを指摘し、原文と仏訳との「私」の異なる立場（物語る「私」と物語られる「私」）

に注目している。ここで中山の言う『伊豆の踊子』の原文の基本時制（過去形）の「現在時」の意味を、特に《物語る「私」の視点》から読み取ることが出来よう。

かつて武田庄三郎は「私小説の美的構造」という論文で、虚構的作品と対比し「私小説」の《時間像》の特徴を述べているが、『伊豆の踊子』の語り手と時間の問題を考える上で興味深い所が見られる。氏によると《虚構的作品の場合の、「それは……であった。」「彼は……した。」の「あった。」「した。」等の過去形は、虚構的現在であり、作者あるいはわれわれ読者の、実際の「過去」とはなんらかかわりのない体験、むしろある種の「現在」体験を意味し又は成り立たせ》ると述べている。そして、それは《読者にとっても過去の出来事として体験されるのではなくて、「現在」問題として体験される》と言い、読者の読書体験の関連で言えば、《われわれの「現在」が、作品形象の時間像の中へと「無化」される、といった形で体験される訳である》と説明している。

それに反して私小説の場合は、《やや曖昧な点もあるとはいえ、一般的に言えば、作者にとってもわれわれ読者にとっても、作者ないし「語り手」の、「過去性」を意味し、又は体験させる、という方向への傾斜をもつ》と言い、実際、私小説の「現在」体験を成立させるための工夫として、「現在形」の多用、次は「時」の副詞節の多用や一定時点から過去をふりかえる方法などがあると分析している。

例えば、まず「現在形」の多用、つまり「子をつれて」（葛西善蔵）・「kは斯う云って、口を噤んで了ふ。彼もこれ以上kに追求されては、ほんとうに泣き出すほかないと云ったやうな顔附きになる。彼には本当に、kのいふその恐ろしいものの本体といふものが解からないのだ。」のような場合。次に「時の副詞節の多用、つまり、「子をつれて」・「この三四ケ月程の間に、……」「その翌日の午後……」「湖畔手記」・「昨日―九月九日のある……」のような場合。第三に、一定時点から過去をふりかえる方法、つまり「途上」での、二十年後からの中学生活前後の回想「……鎖が地をひき闇をひきつつ二十年が経っちまった。―永い二十年の闇をひいて来た感じである。」、「足掛け六年の後、雪子の甥の香川を眼の前に置いて、やはり思はれるものは、……」のような場合である。（注二四）

過去時制は、まず過去について語り、次に過去が通り越すものを保存する隠喩的な転置によって、過去そのものを直接にでなく間接に指示することで、フィクションの中に入ることを語るのである。フィクションは、それが分離してくる土台となる実践的世界の痕跡を保っているだけではなく、フィクションはそれが《発明する》すなわち、発見するとともに創造する経験の特徴へと視線を方向づけしなおすのである。勿論、『伊豆の踊子』の過去形は「虚構的現在」であると言えるだろうが、過去の現実の体験をもとにした虚構の物語としてその過去形の「現在時」の意味を、読者に「体験させる」《現在》という意味以外に、物語る行為をする「私」の《いま・ここ（現在）》という、もう一つの意味を付け加えて考えなければならない。繰り返し述べるが、『伊豆の

踊子』は虚構の物語であるにもかかわらず、私小説の典型的な「ともに歩む」視点を保持している。過去の出来事を語る「私」の視点が前へ前へと進む中で、常に「いま」及び「ここで」の視点の位置を保っている故、テクストの中の出来事が過去のことであるにもかかわらず、動詞の時制の使用において過去と現在の混用が多く見られる。過去と現在の二重的な「私」の時間的な距離は、《虚構の時間経験》を生み出す「私」の視点（位置）によって巧妙に隠蔽され、処理されていると言える。

五　虚構の時間経験

『伊豆の踊子』の場合、作者川端の過去の伊豆の旅の体験をもとにした一人称小説（主人公「私」＝語り手）であるがゆえ、私小説のように、物語られる過去の《出来事》と物語る現在の《行為》との間の時間的な断絶とズレがわきまえ難いのである。元々、作中人物「私」によって展開される物語の時間は、フィクションの筋にそって言述の虚構の作者、すなわち語り手が、主人公「私」の時間軸を移動させる時に、過去、現在、未来、さらに準現在を含む。また言述の作者として語り手は、実際に現在―《物語行為の現在》―を決定するが、その現在は、物語的言表行為を構成する言述の現前化行為と同様に虚構であることも事実である。言述の虚構の作者（つまり語り手）が、作中人物である「私」に帰属させた「私」の視点（位置）によって、隠蔽され処理された《虚構の時間経験》というものは、作品『伊豆の踊子』の物語る／物語られる「私」の時間経験（体験もしくは、出来事）というレベルで、どういうふうに創作されたのだろうか。

ここでは、作品の主人公「私」が言述の虚構の主体であること、即ち語り手（＝「私」）の役割と同じ虚構性が賦与されていることから、特に《虚構の時間》という概念に注目し、虚構の視点人物「私」に体験させる《虚構の時間経験》のあり様を、制作される《時間》という観点から探ることで、作品『伊豆の踊子』の中で物語られる《出来事》と物語る《行為》の中で生じてくる「私」の体験の問題を考えてみたいと思う。

（一）「私」の《想起》と過去形の経験

ある出来事が「過去」だというのは、その出来事の経験が過去だということであり、その経験が過去だというのは過去として想起されることを意味する。過去の経験であることを告げ、また過去形をもつ文に意味を与えるのが「私」の《想起》なのである。ここでテクストの中の「私」が過去の経験を想起するということは「私」の過去の出来事と、それを現に語る現在の「私」の体験という微妙な立場の差を生じさせる。

私は二十歳、……一人伊豆の旅に出てから四日目のことだった。（注二五）

『伊豆の踊子』の本文のなかの「私」の過去の経験として伊豆の旅に出てから四日目のことである、ということは「伊豆の旅に出る経験」を、私が二十歳の時に持ったと言うことであり、その意味で「旅に出る経験」は過去の経験なのである。そしてその過去

の経験を、私が「今想起」するということである。この今想起されている過去の経験とは、すなわち「旅に出た経験」であって、今想起している現在の経験とは区別されるものである。ここでは、それを取り敢えず《過去形の経験》と呼ぶことにする。

（二）《想起》という経験と「物語る」行為との関係

言語以前の過去経験とは、確認された形を持たない未発の経験である。それがテクストの中で確定された形を備えた、「過去形の経験」になるということはテクストの中の言語として書き手によって物語化されることを意味する。すなわちテクストの中の言葉を前提とした「過去形の経験」になること、それが想起であることがわかる。

間もなく、茶店の婆さんが私を別の部屋へ案内してくれた。平常用はないらしく戸障子がなかった。下を覗くと美しい谷が目の届かない程深かった。私は肌に栗粒を拵え、かちかちと歯を鳴らして身顫ひした。茶を入れに来た婆さんに、寒いと言ふと、……手を取るやうにして、自分たちの居間へ誘ってくれた。（注二六）

テクストの中の「戸障子がなかったこと」、「美しい谷が深かったこと」などは、過去の中の「私」の知覚によって確認されたことなのであって、それが《過去形》で書かれているということは、すなわち現在の「私」の知覚の想起を意味するほかにない。また、茶店の婆さんが私を部屋に案内してくれたのも自分たちの居間へ誘ってくれたのも、今の「私」が、過去の出来事を《過去形》の経験として再現していることを意味する。「想起」とは単に過去の知覚を繰り返すことではない。過去の知覚を再現すること、再生することではなく、「想起」とは知覚と全く別種の経験の様式であると言える。即ち、「想起」とは過去の知覚に関わる今一つの経験の仕方なのである。それは、一つの経験に関わる今一つの経験の仕方として知覚と並ぶものである。ここで「私」の想起が、一つの経験に関わる今一つの経験の仕方であるという点は重要である。

踊子は一人裾を高く掲げて、とっとっと私について来るのだった。私が振り返って話しかけると、驚いたやうに微笑みながら立ち止って返事をする。踊子が話しかけた時に、追ひつかせるつもりで待ってゐると、彼女はやはり足を停めてしまって、私が歩き出すまで歩かない。路が折れ曲って一層險しくなるあたりから益々足を急がせると、踊子は相變らず一間うしろを一心に登って来る。（注二八）

これらの文章は、「私」の過去の出来事であるにもかかわらず、「私」によって観察された踊子の行動が《現在形》で再現されている場面である。一般的に、一つの経験に関わる様式には二つあって、その一つが《知覚と行動》の様式、もう一つが《想起》なのである。そして、知覚の体験が「……である」「……をする」という現在形の意味を与えるように、想起の体験が「……であった」、「……した」という過去形の意味を与える。ここで踊子の行

動の《現在形》の意味を、「私」の想起の経験との関連で問わざるを得ない。本文の中で「私」の《知覚と行動》の体験がほとんど過去形で書かれているにもかかわらず、例の文章のように想起の経験として、「私」の過去の知覚経験（視覚）が《現在形》で再現されているのは何故だろうか。

踊子（他者）の過去の行動を《いま見て》いるように再現している「私」、もっと正確に言うと、過去の体験を、現在実際に起こっている出来事を見ているように《いま語って》いる「私」、即ち過去の体験（過去形の経験）を、「現在」という虚構の時間経験に置き換えて新たな体験として制作する「私」の存在を認めざるを得ない。まさに、それは物語る行為を行なう「今」「現在」の「私」の視点（位置）をあらわに示していると言えよう。

> とんとんとん、激しい雨の音の遠くに太鼓の響きが微かに生れた。……太鼓の音が近づいて来るやうだ。雨風が私の頭を叩いた。……間もなく三味線の音が聞えた。（注二九）

この文章は、「私」の聴覚（太鼓の音が近づいて来るやうだ）の現在形の経験（知覚経験）と、「私」の触覚（雨風が私の頭を叩いた）の過去形の経験（想起経験）の混淆が見られる例文であるが、ここで我々は、「私」の知覚経験と想起経験が持つ混淆の意味を考えてみる必要がある。そもそも、知覚と行動の様式は「今現在の経験」である。それに対して想起の様式での経験は「過去」の経験なのである。そしてこの「過去の経験」として想起される経験は、「かつて」の知覚・行動の《現在経験》に他ならない（注三〇）。確かに物語の中の「私」は、知覚の《現在形の経験》も、過去の知覚にかかわる想起の《今現在の経験》も、ともに体験しているという意味で、現在性の強い視点（位置）にあると言える。そして、両方の体験の表現の違いは、何よりも、物語る行為を体験する今現在の「私」の視点（位置）が直接的に示されているか否かという問題なのである。それは逆に虚構の語り手である「私」が自分の過去の出来事を読者に体験させるというレベルで考える時、知覚の現在形の経験と想起の過去形の経験の混淆は、「語り手」の「過去性」がより一層リアルに表現出来るという意味で、テクストの中でかなり有効的な働きを果たしていると言える。

【注】

注一　山縣熙「私小説における「私」の位置」（『文学』一九七七年（五二）九月）

注二　中村光夫『《論考》川端康成』（築摩書房、昭和五三年）

注三　藤森重紀「『伊豆の踊子』の構造」『川端康成研究叢書一　傷魂の青春』（教育出版センター、昭和五一年）一三八頁

注四　「『伊豆の踊子の映画』化に際し」昭和八年四月『川端康成全集　第三十三巻』（新潮社、昭和五七年五月）八一～二頁

注五　前掲書。注三と同じ。一五五～六頁

注六　石原千秋ら『読むための理論』（世織書房、一九九六年九月）九七頁

注七　イルメラ・日地谷＝キルシュネライト『私小説　自己暴露の儀式』（平凡社、一九九二年、四月）二五九頁

注八　「伊豆の踊子」『川端康成全集　第二巻』（新潮社、昭和五五年

十月）二〇九頁

注九　前掲書。注八と同じ。三〇八～九頁

注十　前掲書。注八と同じ。三一一頁

注一一　前掲書。注八と同じ。三〇五頁

注一二　前掲書。注八と同じ。三〇三頁

注一三　前掲書。注八と同じ。三二三頁

注一四　三川智央「『伊豆の踊子』論――《語り》の多重的構造について―」（『国語国文学』第三六号、福井大学国語学会）一七頁

注一五　石原千秋ら『読むための理論』（世織書房、一九九六年　九月）一〇一頁

注一六　前掲書。注八と同じ。二九五頁

注一七　前掲書。注八と同じ。二九五頁

注一八　前掲書。注八と同じ。二九六頁

注一九　前掲書。注八と同じ。二九六頁

注二〇　前掲書。注八と同じ。二九六頁

注二一　田村充正「『伊豆の踊子』試論―虚構のカタルシス―」『交錯する言語』（名著普及会、平成四年三月）　五五三頁

注二二　大野晋『日本語の文法を考える』（岩波書店、昭和五十三年）一三〇、一三九頁

注二三　中山真彦「作品の中の「私」―『伊豆の踊子』とその仏訳について―」（『現代文学』八三、昭和五十八年）　二七頁

注二四　武田庄三郎「私小説の美的構造」（『国語と国文学』昭和三十八年十二月、東京大学国語国文学会）五〇頁

注二五　前掲書。注八と同じ。二九五頁

注二六　前掲書。注八と同じ。二九六頁

注二八　前掲書。注八と同じ。三一四～五頁

注二八　大森荘蔵『時間と自我』（青土社、一九九八年二月）三〇～一頁

注二九　前掲書。注八と同じ。三〇三頁

注三〇　前掲書。注二八と同じ。四〇頁