

川端康成の「片腕」について

*
マリア・ヘスス・デ・プラダ・ヴィセンテ

作者の睡眠薬依存の中で書かれた「片腕」（一九六三）という作品については、様々な解釈や論文がすでに書かれている。川端康成晩年の作品である。さまざまな意味を内包するこの作品を解説し、そこに新たな特徴を見つけ出したい。

作品の「外形」にとどまれば、様々な論文で示されているように、スイス生まれの画家クレーのような象徴的や抽象的な書き方であると言えるだろうし、フランスの画家シャガールのような作品とも言えるだろう。また、同じくフランスで生まれたシュール・レアリズム的作品であるともしばしば言われているところだ。それぞれの論は興味深い。が、日本の作家・川端がヨーロッパのそうした画家たちの模倣から作品を書き上げたという結論だけはいただけない。

*福岡大学文学部非常勤講師

川端文学とは、いったいそんなものなのか。

川端研究の先端にあった羽鳥徹哉氏もそうだが、川端作品をポルノ的でエロチシズムに満ちたものと捉え、猥褻でグロテスクな要素を美しく描き出したものだという指摘は多い。だが、はたして川端を「エロティックな作家」にとどめておいてよいものだろうか。彼の作品のテーマやストーリーに寄り添えば、そうした要素がしばしば見られることは否定できないが、そうした論は作者がそこに注ぎ込んでいる「文学思想」を見逃しているのではないだろうか。川端研究に耽ける研究者は、作品理解において「片」方に傾きすぎているのではないか。江戸文学の専門家・中野三敏氏は「江戸文学を理解するには、江戸に出かけて、江戸から江戸を見る必要がある」と大学の講義で何度も繰り返しておられたが、その中野氏の言葉を借りれば、「片腕」を理解するには、川端の文学世界に出かけ、川端の眼から作品を見るのがよいのである。

一

「片腕」は若い娘が右腕をはずし、それを主人公の男性に一晚だけ貸すという話である。主人公はそれを家に持ち帰り、一晚一緒に過ごす。彼は片腕に話しかけ、やさしくさすり、やがて自分の腕と交換しようと思ふ。作品は主人公と片腕とのこうした奇妙な関係を映し出す。それゆえ、多くの人はこの作品を幻想的とか、シニールとか、口

にする。もちろん、川端特有のエロチシズムの作品と言う人も多い。それらを踏まえたうえで、本論はそこから一歩踏み出してみたいと思う。というのも、多くの「片腕」論は見事に「片腕」の「表面」を示し、そこにあらわれたさまざまな要素について素晴らしい分析をしてはいるが、文学作品にも地球と同じように見えない「裏側」があり、それが「表面」とはまったく異なっているということを忘れてるように思えるのである。確かに、川端のどの作品にも見られる「現実と非現実」「過去と現在」「客観と主観」などの二面性が「片腕」にも見られるが、それを言っただけで十分というわけにはいかない。また、たとえば東雅夫氏は、川端がカミュ・フラマリオンの心霊学の書を晩年まで愛読していたこと而言及しておられるが、そうした趣味が川端にあつたにしても、だからといって、「片腕」にフラマリオン氏の影響があるなどというのはあまりに不十分である。一方、川端作品に見られるフェティシズムやネクロフィリアなどの要素も、これらの存在を否定はできないにしても、川端作品全体から見ても、それらがさほど深い意味を持つものとは思われない。こうした要素は近代の他の作家にも見られるし、川端の同時代に流行したものであるから、必ずしもそれを川端の独自性に還元する必要はないと思われる。

さらに言うなら、川端は読者がそうした要素を好むことを知ったうえで作品を書く職業作家であつたということをお忘れてはならないだろう。当時としてありふれたそうしたモチーフは、川端が読者を引き込むための「罨」と見たほ

うがむしろよいのである。作家は読者を満足させ、自分自身の真の意図をその裏に隠す。マスメディアや出版社にちやほやされる作家であれば、自らが用いる猟奇的モチーフで満足できたはずもなく、その本音は別のところにあつたと見るべきなのである。川端の周囲には巨大な本物の小説家・谷崎純一郎がいた。また、日本語の純化に没頭し、まるでブルドーザのように人の心を貫く鋭い眼力の志賀直哉もいた。そうしたなかに彼を置いてみれば、けなげに咲く花のような存在であり、この作家の秘めた思いは、目立つ表層の裏に目立たずに咲いていると見るべきなのである。

ここであえて言えば、戦後の川端には作家として生きていく自信がさほどなかったのではないだろうか。アメリカ的時流の氾濫のなかで、「もやのたれこめた夜」のような同時代の日本において、古典文学を標榜することが時代遅れの右翼的傾向と受け取られることは彼自身わかっていたにちがいない。だから、そうした本意をそのまま表現するわけにはいかず、そこで読者が好む趣向で包装し、心に潜んでいる「右」の思想を「灰いろのもやの中で薄むらさきの光がぼっと」輝くように「片腕」で表現したと考えられるのである。作家としてはつきりとした世界観を表明することを嫌った彼は、はつきりとしたモチーフの裏側にほんやり本意を隠すことをよくした。川端研究者として知られる鶴田欣也氏は、バンクーバーでの筆者との重なる面談において、川端のことを「スカートめくりの達人」であるとエッチに笑いながら言った覚えがあるが、川端の作品こそは、めくりにくくつかないとその表面に表れる要素にとられて先へ進めなくなるような世界なのである。

さて、三島由紀夫は「片腕」が「寓意で終わる代わりに明確な感覚的リアリティーがある」作品であり、「逆説的

な構造がある」と言っておられる⁶⁰。そこで「寓意で終わる代わりに」という表現にこだわらなければ、「寓意」とは終わりのない世界を、記号を通して解読させる文芸のレトリックであるだけでなく、終わりのない観念をヴァラエティーに富んだ「鏡」に映し出し、照らされる無数のイメージを反射させる工夫のことだと言つてよい。となれば、三島氏の言う「片腕」における「明確な感覚的リアリティー」は、それで終わらせるとあまりにも物足らないものとなるのであって、「寓意」があるのなら、「片腕」を面白くさせているその「寓意」とは何なのか、それを示さねばならないであろう。氏がそれについて何も言っていないのが悔やまれる。

この作品は作者が睡眠薬依存中に書いたものだと言われるが⁶¹、そうであればこそ、そもそも「リアリティー」が欠けているので、「明確な感覚的リアリティー」があるという三島氏の表現はやはり引っかかるものがある。新感覚派を代表する川端にすれば、「リアリティー」を描写することなど考えたこともなく、堪えがたい日本近代文学の幻想の「淵」を、間接的に、様々な象徴を用いて描写したのではなからうか。「片腕」と同じ袋の中に入れることのできる「眠れる美女」（一九六一）にしても、何の「感覚的リアリティー」も示めさない作品で、「片腕」も、「眠れる美女」も、「リアリティー」から遠ざかった老人の性欲や官能的ファンタジーの産物であるにちがいないのだ。それでも「リアリティー」が感じられるとすれば、それは作者川端のつよい思いがそこに宿っているからにちがいない。

⁶⁰ 三島由紀夫「解説」（川端康成『眠れる美女』新潮文庫一九六七）

⁶¹ 『新潮日本文学アルバム 川端康成』（新潮社一九八四）解説参照

表面の向こう側の裏側の世界を見ないかぎり、その思いははっきり聞こえてこない。

では、三島氏が直感的に感じた「片腕」の「寓意」とはなにか。寓意というレトリックは、様々なメタファーやシンボルによって媒介した抽象的観念、すなわちアイデアを具体化するための文学の工夫であるから、作品中に現れているそれぞれのシンボルやメタファーの隠れた意味を解説しなければ、その「寓意」には至らないのである。

大久保喬樹氏のように、「片腕」を「ジョイスやエリオット、カフカのような二十世紀西欧前衛文学の愚意的作品におけるような現実の比喩」であると見るかぎり、「片腕」の作者は氏が列挙した西欧作家には及ばないということになってしまう。こうした見方からは川端文学の独自性は見つからず、古典文学すなわち『源氏物語』に依拠する「美しい日本」を生涯にわたって愛しつづけた彼の努力を踏みにじることにもなる。研究者は作家の秘密を探ろうとして、つねにその手前で足踏みする。どうやら、テキスト解説の方法を知らないかのようである。

それに比べると、三島由紀夫氏の言ははるかにまともで、「片腕」を「珠玉の短編」であり、「氏の住む絶対的孤独の世界の望ましき形態」だと表現しているが、さまざま論の中でこの三島氏の賛辞は改めて考えてみる必要はない。その賛辞における「珠玉」という言葉は、ただの褒め言葉ではなく、メタファーであると気づく必要があるのだ。「玉」のイメージは美しく輝き、白くて眩しく、「珠」は丸い真珠、貴重な宝石を意味するから、すなわち三島氏にとって、「片腕」は美しく輝く貴重な文学の宝石なのである。三島氏のような作家の言葉こそ作品の価値をよく示すものであり、この作品をシュール・レアリズムとかフェチズムに結びつけるだけでは作品の価値を低めること

になるのだ。「玉」にしても、「珠」にしても、結局「たま」であり、『万葉集』や『源氏物語』などの古典文学に登場する言葉だから、「珠玉」という言葉を選んだ三島氏はこの作品に古典文学の香りを嗅いだのにちがいない。多くの人は「珠玉」はごく普通に使われる褒め言葉としてみているが、その言葉の本意を考えることは決して無駄ではない。

川端文学の研究者には西洋文学の様々な流派と彼の文学を結びつけ、そこからこの作家がいかに普遍的な作家であるかを示そうとする人が多い。それだけに、彼がノーベル賞を受賞したときのスピーチ「美しい日本の私」に驚かさず、その意味を理解できないのである。彼がノーベル賞を受賞した理由は、彼が西洋作家のように「現実」を見つめ、特に「ツルゲーネフのようなリアリズム」を生み出したからだと言われた。生涯を古典文学、とくに平安文学を中心に置いていた作家にとつて、西洋作家のような作家であるから受賞したのだと言われたことは、その生涯に「いたいましい」傷として残ったのではないだろうか。近代日本文学のデコボコの砂利の上に、その美しい衣を引きずって彼は歩いた。ノーベル賞受賞は、彼にとつていまさらながらの西洋との距離を感じさせたにちがいない。

晩年、睡眠薬の常用によって衰弱したにもかかわらず、自殺する前に遺したかった自分の日本文学に対する思いを

⁴ 大久保喬樹「後期川端作品の二相（2）「片腕」」〔東京女子大学紀要論集 三四〕（一九八三）

⁵ 注1参照。

⁶ マリア・ヘスス・デ・プラダ・ウィーセンテ「川端康成と日本の伝統文学——エステルリング博士のノーベル賞受賞歓迎演説を中心に」〔福岡大学 日本語日本文学 8〕（二〇〇一）

語ることができたとすれば、それは「片腕」のような作品においてであろう。この作品は川端という作家のいわゆる「白鳥の歌」であり、そこには彼の文学観が吐露されていると見るべきなのだ。小林一郎氏は『片腕』の『片』は平行四辺形の『稜』を形成するもの」と鋭い指摘をしておられるが、その『稜』の動きによって描き出されるメカニズムが発展してこの作品になっているというのなら、本論ではその「稜」を反転し、反転にともなって「鏡」に映る新たな「稜」をも示そうと思う。以下は、そうした思いからの作品解説である。

二

「片腕」が寓意を持つ作品であることは確かである。その内容は、作品の徹底的な分析を通して浮かび上がってくる。スペイン黄金時代の偉大な作家カルデロン・デ・ラバルカが定義したように、「寓意とは鑑であり、その鑑において、そうでありそうなものがそうでないものに変身する。模倣されたものとモデルがあまりも似ている場合、それを眺める人には双方が見える」のである。「片腕」は寓意小説らしく、虫や両生類、花、気象現象、人間を通して、作者の文学についての思想と価値観とを表している。とはいえ、そうした裏面とともに、表面にあらわれる要素も同時に見られる作品であるので、決して表面を無視するわけにはいかない。

そうした観点からまず注目されるのは、作品中の「右」と「左」である。主人公でも語り手でもある「私」が借り

てきた「片腕」を持って、「左手」で自身の「アパートメント」の扉の鍵をあけるのだ。『川端康成全集』第八卷（新潮社刊、一九八二）から本文を引用すると、

左利きでない私は右手を雨外套のなかに入れたまま左手で扉の鍵をあけるのは慣れてゐない。

右利きの人が、自分は「右利きだ」と言うかわりに「左利きでない」とひねた言い方をするのは、川端らしさの表れだろうか。そもそも、なぜ「娘」は彼に「右腕」を貸したのだろうか。あらゆる言表は心の奥に潜んだ本意を隠す機能を持つとジャック・ラカンは言ったが、ここでの「右腕」は右翼思想の意味合いを暗示しているからこそ、「左利きではない私が」と言った方が「利き」目があったのだろう。つまり、ここで川端は自分は「左翼」ではないということを含めるとともに、「娘」から「右寄り」の思想を借りてきたと言いたいのだ。

無論、これは戦後日本の思想状況の反映である。「右腕」によって右翼的な傾きを暗示しているにしても、その右翼的とは文学界での話で、日本の古典文学を志向し、他を顧みない姿勢を示しているだけなのにちがいない。逆に、「左翼」作家とは、プロレタリア文学者のことをいうのではなく、戦後日本における前衛西欧派のことを言うのである。

¹ 小林一郎「片腕論」（川端文学研究会編『魔界の彷徨 みづうみ・眠れる美女・片腕・たんぼぼ』教育出版センター、一九八二）
² Pedro Calderón de la Barca: *El verdadero dios Pan* (1670), GRISO, Universidad de Navarra, 2005 引用文は拙訳。

西欧文学を盲目的に崇拜し、そこに偏ることへの警戒が、ここに表明されている。

私はアパートメントの入口に帰りついた。扉のなかのけはひをうかがつて立ちどまつた。頭の上に螢火が飛んで消えた。

ここでの「アパートメント」は現代のマンションと違って、戦後の「アパートメント」であり、当時として新しい趣向であったかもしれないが、色あせて、狭い部屋のイメージを浮かび上がらせている。この部屋について、「私」は「いつも孤独な部屋」であるが、「孤独といふことは、なにかがあることではないのか」ともつぶやいている。となると、この「孤独」という「なにか」とは何なのかという問題が生まれる。

たしかに、「私の部屋」は他人と交わらない孤立した空間を表しているが、「アパートメント」なら「扉」よりは「ドア」のほうがふさわしかったであろう。しかし、「扉」という語を使用したのは、それによって、まさにその意味の通りの「戸片（とびら）がそこに隠されていることを示すためだったと思われる。すなわち、「片腕」で「戸片」を開けようとすることで、「私のアパートメント」という孤立した空間に潜む別世界が現れるのである。

言うまでもなく、「私の部屋」は「私」の文学世界であり、「私」の「美しい日本」であろう。だからこそ、「娘」を部屋のなかに入れたあとで、「娘」が部屋の明かりをつけることについて、「僕以外のものがこの部屋の明かりをつけ

てくれるのは、まったく始めてだ」と言うわけなのだ。すなわち、室内に潜む世界を照らす明かりは、「右腕」によらねばならないのである。

「アパアトメント」の「扉」または「戸片」を「鍵」で開けるということは、「私」という主人公にとって「扉」が「文学入門」の記号となっていることを示す。しかし、「文学」といっても、当時氾濫していた西洋文学のことではなく、日本文学といっても近代文学ではなく、どうしてもここは古典文学なのである。なるほど、「戸片」を開くには「左手」であるのであるが、これは日本文学に浸透した西洋文学を暗示するものととれる。しかし、室内の明かりをつけるには、すなわち古典文学を照らすには、やはり「右腕」でなくてはならないのだ。

そういうわけだから、この作品を近代的に、あるいは「比較文学」的にこじ開けようとしても無理である。そうした方法で古典文学にアプローチするのは無理なことだという意味合いを、作者はそこに含めている。比較文学のアプローチも可能ではあるが、主人公の「私」の影に映る作家川端がいくら近代文学の作家であるといっても、またいくら彼には人知れず西洋文学の知識が豊富にあったにしても、近代的なアプローチで彼の最愛の古典文学の「戸片」を開けるわけにはいかない。

私はアパアトメントの入口に帰りついた。扉のなかのけはひをうかがつて立ちどまつた。私のアパアトメントに螢火が飛んで消えた。

川端康成の「片腕」について（デ・プラダ）

ここに登場する「螢火」も古典文学を照らすほのかな明かりなのである。

螢のような火が濃いもやに吸いこまれるよりも早く消えてしまう。人魂か鬼火のようになにものか私の先廻りを
して、帰りを待ちかまへてゐるのか。

「螢」が清い水の流れる川でなければ現れないことは、誰もが知っていることである。一方、ここでの「螢」は、古典文学を知る人ならば『源氏物語』の巻名「螢」と結びつけるだろう。川端文学の帰るべき所が『源氏物語』であるとは、川端自身のエッセイに表されていることである。たとえば戦後間もなく書かれた「哀愁」（昭和二二年）には「敗戦後の私は日本古来の悲しみのなかに帰つてゆくばかりである」とあるが、ここでいう「日本古来の悲しみ」は『源氏物語』の「あはれ」とつながっている。同じ随筆において「電車のなかでときどき源氏に恍惚と陶醉してゐる自分に気がついて私は驚いたものである。電車と自分との不調和だけでも驚くにあたひしたが、千年前の文学と自分との調和により多く驚いたのだつた」とも言っているのである。

川端にとって、日本文学の「扉」とは『源氏物語』なのであり、そのことがこの「螢火」によって暗示されている。無論、その「螢」は実際には「蛾」であることが先の引用の後で示されるが、それは本物の『源氏物語』ではなく、その亡霊が飛び交っていたということだ。だから、「私」はそれを「人魂か鬼火のやうに」思うのだ。この時点で、「私」

はまだ『源氏』の亡霊に惑わされているだけなのである。

三

ところで、主人公であり語り手でもある「私」とはいったい誰なのか。川端その人だと言うわけにはもちろんいかない。

窓ガラスが湿気に曇っていて、蟾蜍の腹皮を張つたようだ。霧雨を空中に静止させたようなもやで（・・・）窓ガラスに私の顔がうつつてゐた。（・・・）私の顔が消えた。

「窓ガラス」に張っている「蟾蜍」と同じガラスに映っているのは「私の顔」である。言うまでもない、「私」がその「蟾蜍」と融合しているのである。そうであるならば、「私」と融合した「蟾蜍」とは何であろう。

「蟾蜍」というのは両生類で、ヒキガエルという意味が含まれている。ヒキガエルとは「引き換える」「引き返る」

。『川端康成全集』第二七卷（新潮社一九八二）

とつながる語であり、他のものと成り替わることに通じる。この言葉の古い意味を探ると、たとえば『源氏物語』「竹河」の巻には「そのかたのおとろへはなけれど、おほかたのありさまひきかへたるやうに」とあるのがわかる。³⁰ 「ひきかへる」とは「すっかり変わる」という意味で、同じ『源氏』の「賢木」にも「公私ひきかえたる世の有様に」とあるように³¹、引き替えなければ「私」すなわち「私」に映っている作家川端が「消えてしまう」のである。ヒキガエルは「私」の気「張り」であり、今の「私」は西洋の前衛作家たちのように気張っているが、これを引き替えなければ「私」の文学価値は消えてしまう、ということなのであろう。

ところで、ヒキガエルという両生類はカエルの一種であり、蛙なら芭蕉に用いられた「古池に飛びこむ」蛙が有名である。川端の念頭にそれがあつたかもしれない。「右腕」が示す日本古典の名歌である芭蕉の句。芭蕉の研究者白石悌三氏が言っていたように、蛙は「飛び込む」だけでなく、昔から「歌」う生き物とされてきたのだ³²。歌といえば、『源氏物語』は「歌」を中心に語られる物語である。したがって、「片腕」の主人公の「私」の背景にある作家・川端は、西洋文学の中心である「散文」ではなく、「やまとうた」に「引き替へ」ないと消えてしまう、と言いたかったのでないかと思われる。なるほど、「歌物語」中のもっとも美しい文芸は『源氏物語』のほか、どこにも見つからない。

しかしながら、「窓にうつつている私の顔」がどういう「私」なのか、それは依然として不明である。

窓のそのの夜は距離を失ひ、無限の距離につつまれてゐた。

いったいこれは、どういう「私」とつながっているのだろうか。

「窓があいてゐる。」と私は気づいた。(・・)

「何がのぞくの？」と娘の片腕が言つた。(・・)

「のぞき見るものがあるとしたら、あなたご自分でしよう。」

「自分・・？自分でなんだ。自分はどこにあるの？」

「自分は遠くにあるの。」と娘の片腕はなぐさめ歌のやうに、

「遠くの自分をもとめて、人間は歩いていくのよ。」(・・)

「行き着けるの？」

「自分は遠くにあるのよ・・」娘の腕はくりかへした。

三〇 『源氏物語大辞典』(角川学芸出版二〇一)

二 同右

三 白石梯三「けるん 出逢いを積み重ねて」(城島印刷一九九三)

「娘」と「私」の交わすこれらの会話の中では、「遠く」と「無限の距離」とがつながっている。また、「行き着ける」という言い方は、「いきかへる」を呼び起こすものであるとも言えよう。

すうらに、

私にはこの片腕とその母体の娘とは無限の遠さにあるかのやうに感じられた。この片腕は遠い母体のところまで、はたして帰り着けるのだろうか。

とある。こうした場面はすべて窓ガラスにうつつたり、窓ガラスから見たりしたりしたもので、後に続く「もやで・・・窓のそとの夜は距離を失い、無限の距離」と「遠くにいる娘」とは、「遠く」にあつて失われている「自分」がひきかえさなければならぬところ、という危機意識を暗示しているのである。「自分」を支えて来た最愛の古典から遠く離れた今の「自分」は、本来の「自分」を失っている。睡眠薬の副作用で「灰色の夜の妄想と幻想」に紛れ込んだ作家の本意は、こうした危機意識になって表れ、ひたすら「遠くの自分をもとめ」るのである。

四

今度は「片腕の娘」がなにを象徴しているかということをも、もう少し詳しく論じたい。

まず、「娘」は「母」の形見である「指輪」をはずし、主人公である「私」にその「しるし」として受け取ってほしいという。ここでの「指輪」は川端の作品にしばしば見られる貴重な宝のひとつであり、たとえば「たまゆら」(一九五二)ではそれが「曲玉」となっている。「曲玉」が古代の日本を表す象徴ならば、それを文学に当てはめれば「言霊」ということになる。古い言葉に宿る「言霊」から美しく輝く「大和歌」が生まれ出たわけである。「娘」の「指輪」もそうした意味合いを示していると思われる。

だが、「娘」といつても、実は「母」であることが次の一文からわかる。

片腕の母体である娘が安らかに眠つてゐてくれることをのぞんだ。

すなわち、「娘」が「母体」なのである。となると、この「娘」は「母」から受け継いだ「指輪」を「私」にあげることで、「娘」から「母」になったのである。「右腕」が自身から離れて独立した「娘」となったのであるから、これは当然のことだろう。「娘」が何を象徴するかが分かれば、その「母体」の謎も解けるはずである。

ここで、作者が「娘」のほかに「女」という存在を登場させていることにも注目したい。作中のある時点から、「娘」のほかに「女」が現れるのである。それは、主人公の「私」が「片腕」をつれて道路を横切ろうとしたときのことだ。

車の警笛が鳴った。脇腹に動くものがあつて私は身をよぢつた。(・・) 私はだいたいなものをかかへてゐるので、道のあとさをよく見渡してから横切つてゐたのである。(・・)

車の来る方をながめると人影はなかつた。その車は見えなくて、ヘッド・ライトだけが見えた。その光はぼやけてひろがつて薄むらさきであつた。めづらしいヘッド・ライトの色だから、私は道を渡つたところに立つて、車の通るのをながめた。朱色の服の若い女が運転してゐた。

そのあとに、「女のなにかが車のひかりのさすもやを薄むらさきにしてゐた」とあり、「女の体がむらさき色の光りを放つ」ともある。「あの若い女は車に乗つてゐたのではなく、むらさきの光りに乗つてゐたのかもしれない」とつづく。こうなれば、この「むらさき」の「女」が『源氏物語』の世界を象徴していることは疑えないのである。

しかも、そのあとに「女」は「私」が「娘の片腕」を持っていることを知っていたかのようにあるとある。それについて、「娘の腕と同性の女の勘である」と「私」はいう。ここで初めて「娘」と「女」が連結するのである。「女」を「日本文学」あるいは『源氏物語』を生み出した紫式部と考えるなら、「娘」は言うまでもない、『源氏物語』その

ものということになる。となると、「娘の母体」は「かなと歌の文学」ということになり、「娘の母体」と「むらさきの女」とが重なるのである。「歌とかな」の連鎖の『源氏物語』。なるほど主人公の部屋に入って、「これは僕の部屋だ」といわれた彼女が、「あたしに明かりをつけさせてください」というのも、これで当然だとわかる。

こう考えると、「僕以外のものがこの部屋のあかりをつけてくれるのはまったくはじめてだ」という「私」の言葉も納得がいく。「僕」の文学世界の中心は「女」であるが、その正体はわからなかった。しかし、いま『源氏物語』という「娘」が僕の世界に明かりをもたらし、その「母体」である「かな」と「うた」が自分にとっていかに大切なものかもわかったのである。無論、その部屋に「僕以外のもの」はいなかったというのは、川端自身の孤独を示す。谷崎潤一郎も戦後は『源氏』に没頭したが、おそらくそれとはちがう意識で川端は『源氏』を見ていただろう。谷崎に「日本古来の悲しみ」は似合わない。

五

「片腕」において主人公である「私」は「作家」である。それゆえ、川端自身の「僕」になると同時に、「娘の爪は人間の爪ではないかのやうに、不思議な形の美しさである。女はこんな指の先でも・・」で示されるように、「娘」も「女」となっている。作家と主人公とが一体化し、「日本文学」と『源氏物語』も一体化する。

女であることを追究しようとしているのか（・・・）娘は女の悲劇の美をみかくことに（・・・）爪を長くのばした女の指さきはくすぐつたいものと私は知つてゐる、つまり私はこの娘のほかの女をかなりよくしつてゐると、娘の片腕にいらせてしまつたわけである。

そして「僕」は「女の手の指のさきをさわりたくなつた」という。これらの表現から、男女の情事を連想することは容易だが、それを反転させ、鏡に映る新たな「稜」として見た場合、どうなるか。「片腕の娘」が主人公の「女」になつたということ、表面のエロティックな世界が、作者の文学意識にみごとにヒキカハルのである。

すなわち、「女」はここで「文学」そのものとなる。自分は近代作家でありながら、古典文学に「逆もどり」しなければならぬという主張をここでも繰り返しているのである。たとえば戦後一年も経たないうちに書いた「再会」（一九四六）においても、作者川端のそうした主張が現れている。³⁰

とはいえ、古典文学に「かへりたくてもかへれない」のが現実である。古典文学に忠実な心でいたかつた作家・川端は、実は西洋文学にも惹かれており、西洋文学についてはなにも知らないと否定しながら、実はその知識も豊富だつたのである。

この矛盾については彼も自覚的であり、自分の「文学」を理解する鍵は助詞の「も」にあると表現している。³¹ つ

まり、両刀使いであろうというのである。しかし、睡眠薬の影響で現実と幻想とがまじりあい、心に潜んでいた「本意」が強く現れ始めると、「心の矛盾」が一種の「罪悪感」となったのしかかる。その罪悪感が「私はこの娘のほかの女をかなりよくしつてゐると、娘の片腕にしらせてしまつたわけである」という形で現れたのだ。「片腕」の主人公は「日本文学」を象徴する「女」に、自分の「浮気」を告白することによって、安らかな眠りにつこうとするのである。

こうした解説からすれば、「爪先」の場面の不思議さも読みとけてくる。「爪先」とは「筆」の記号であり、「筆」とは「文筆」のことなのだ。作家としていうまでもない、色々といじりたいし、これ「も」あれ「も」書いてみたい。「娘」は「女」になって、その女は「文学」の記号であるがゆえに、「筆」を道具として『源氏物語』に代表される「歌とかな」の遊びにひたりたいのである。

女の体が紫色の光を放つなどあるまいとすると、なにだつたのだらうか。

① マリアⅡヘスス・デ・プラダⅡヴィセンテ『再会』における三つの次元（川端文学研究会編『世界のなかの川端文学』おうふう一九九九年）

② 『文学的自叙伝』（一九三四）『全集』第三三卷（一九八二）

川端がいくら睡眠薬を飲んでも、いくら文体が乱れても、深く心に信じていたことはそれほど簡単には消えないものである。消えないが、薬の副作用のために、断片的になったり、乱れたりして、このような不思議な作品が産み出されたのである。「女性的」である『源氏物語』は「女」の文学、「かな」の文学である。紫式部の放った光が光源氏であれば、「私」という川端の幻想と妄想に紛れ込む「女の体が紫色の光を放つ」という不思議な現象も、少しも不思議ではないことになる。作品が全体的に「もや」につつまれ、ひらがなが多いのも、漢字の世界とは異なる、「娘」と「女」の世界であることを暗示しているのである。

六

今度は作品に登場する「車」について考察する。

その車が見えなくてヘッド・ライトだけが見えた。その光はぼやけてひろがって薄むらさきであつた。

「車」は時の経過の記号である。人間は時の流れを見ることができないが、時を光らせる人間やその制作物だけが見える。

車をながめた。朱色の服の若い女が運転していた。

「車」のように流れて行く歴史の流れを、朱色で象徴される「古今集」が打ち立てる。「古今集」といえば、漢詩から切り離された独自の「歌」、大和歌を生み出した歌集である。

女の車はうしろのライトも薄むらさきであった。

車体はみえなくて、灰色のもやのなかを薄むらさきの光がぼっと浮いて遠ざかった。

女の体が紫色の光を放つことなどあるまい。

あの若い女は車に乗つてみたのではなく、紫の光に乗つてみたのかもしれない。

時の経過を示す「車」に乗っているのが「紫の光」という紫式部と光源氏を暗示させるものであることは明らかである。しかも、もう忘れかけられている古典文学が、「もやの中を紫という女」とその作品を照らす光源氏によって

ひそかに支えられているのである。だから、「車には人影はなかつた」。文学の影のみが光ったのである。時が過ぎても、歴史の流れによつてたとえ「灰いろ」の「もや」がかかつて、「源氏物語」は川端の生涯を照らしつつけるのである。

七

作品の最初と最後に記るされるのは「泰山木」である。

娘の肩の丸みはその泰山木の白く大きいつぼみのやうであつた。

「誰かゐるの？」

「ええっ？ なにかゐさうに思へる？」

「匂ひがする」

「僕の匂ひだらう」

「あまい匂ひですよ。」

「ああ、泰山木のつぼみをいけておいたのは、可憐な客をむかへるのに幸ひだった。」

私はその日の朝（・・）泰山木のつぼみを買って

主人公はわざわざ日本古典文学を象徴する「娘」を迎えるために、中国原産である「泰山木」の木蓮を買ったのである。言うまでもない、中国原産である文字や小説、漢詩などから成り立つ古典文学にとって、この樹木の存在は「幸ひ」だったのである。ところが、「娘」と出会うと先ほどのつぼみ、すなわち原典が「落ち散らば」されている。さすがに、「私はふしぎで、白い花より・・しべをながめた」のである。「花」とは果実を告げる美しさで、文学では作品を象徴し、「しべ」は花粉が生じる部分で、種子を散布する役目をもつ。すなわち、中国文学を散布したところから大和文学が誕生したという意味が示されているのであろう。

ところで、日本文学を象徴する「娘」が「腕の指を尺取虫のように・・しべを拾いあつめた」とある。こうした部分を「ひきかへ」させると、大和文学は「泰山木」の大きな白い花を象徴する中国文学の原典を拾いあつめることで、しっかりとした古典文学の基盤を築いたということになる。では、ここでもうひとつの記号である「尺取虫」は、何を意味するのだろうか。

この虫は一般に進展する距離の象徴として使われる。それだけでなく、この虫の何よりの特徴は、狙っている他の虫を餌にするにあたって、それと同化することである。これは日本文学の象徴である「娘」としての行動として、当然のことであらう。

面白いのは、「私は娘の手の中のしべを受け取ると、屑籠に捨てに立つて行つた」というところだ。「きついお花の匂ひが肌にしみる。助けて・・・」と「娘」が言ったからである。つまり、独自の文学が生まれ出たら、その原典である要素を捨てないと独自の文学が成り立たないということだ。すなわち、ひとたび独自の文学が出来上がったら、他の文学を拒否してもよいのである。では、西洋文学の原典はどうか。これも「きつい匂ひ」がするから「屑箱」に捨てねばならないだろう。

ところが、川端康成がエッセイ「文学的自叙伝」（一九三四）で示した文学を理解する「鍵」は、前述したように助詞の「も」である。「これもあれも」という立場である。中国文学も西洋文学もそこには含まれる。両文学が無ければ、日本古典文学も近代文学も存在しえなかつたはずだからである。ところが、作者は「片腕」において、この「も」という「左」と「右」の両方の手で文学の扉を開く「鍵」を捨ててしまう。「戸片」を開くには「左」の「片腕」で、慣れていなかつたにもかかわらず開けたのだが、外国文学の原典を象徴する「泰山木」の「しべ」を「屑箱」に捨て、「源氏物語」を中心にした日本文学への信念を示そうとするのである。

つまり、西洋文学「も」東洋文学「も」と思っていた若いころの川端の試みはここで崩れてしまい、日本文学の美しさを表現するにあつて、西洋文学、主にフランス文学のシンボリズムなどもう必要ない、それに「ひきかへ」美しい「歌」に依拠する古典文学のモデルがあるではないか、という思いが出てきたのである。こうした思いは戦後に強くなり、歳とともに高まつたと言えるかもしれない。晩年は、ひたすら日本古典文学を代表する「源氏物語」に傾い

たのである。その筆を執る腕も、いうまでもなく「片腕」となった。

八

作品の終末ちかくに「右の腕」の移植の生々しい場面がある。

「僕の右腕とつけかへてみてもいいって、ゆるしを受けてきたの、しつてゐる？」と私は言った。

「知ってますわ」と娘の右腕は答へた。

そして、結局「私」は「うつとりしてゐるあひだ」に「自分の右腕を肩からはずして娘の右腕を肩につけかへた」のだが、自分でもそれは「わからなかつた」。

ところが、

とつぜん私の肩に痙攣が伝はつて、私は右腕のつけかはずつてゐるのを知った。

娘の片腕は——今私の腕なのだ

川端康成の「片腕」について（デ・プラダ）

この段階で、古典文学を象徴する「娘の片腕」が完全に主人公「私」のものになったはずであるが、過ぎ去った文学を取り戻し、自分のものにするということはそれほど簡単なことだろうか。西洋文学を自分のものにしようとした時も、日本文学は似たような経験をしたであろうに。

「血が通はない。」と私は口走つた。

恐怖が私をおそつた。(・・) かたはらに私の片腕が落ちてゐる。(・・) 自分をはなれた自分の腕はみにくい腕だつた。

このように、簡単によそのものを自分のものに付け替えることなどできない。古典文学を自分の身体に取り込んだはずの「私」に反映しているのは、それまでに自分が書いてきた文学作品も、古典文学に比べたら「みにくい」ものだったという作者の実感であろう。そのうち慣れれば慣れるだろうとはいうものの、違和感は禁じ得ないのだ。

「娘の右腕」が自分の腕になつてから、作中に「淡い紫」の「もや」が登場することにも注目したい。薄暗いこの作品は、これですます薄暗く感じられるのであるが、この「紫」こそは、漢字の世界からヒキカヘルためにかなを生み出し、「いろは」を生み出し、近世に「とりなくこゑす」を生み出したものに通じるものである。「紫」が『源氏物語』を暗示することはすでに述べた。「もや」は「ほふねむれるぬもやのうち」という「とりなくこゑす」の歌の

末尾にある「もや」であろう。古典文学の世界は「もやのうち」にあつてははっきり見ることができない。しかし、そこにいつもあるにちがいない。そういう思いがこの「もや」に託されているのである。

たちこめたもやが淡い紫に色づいて、ゆるやかに流れる大きな波に、私はただよつてゐた。

この古典の「大きな波」こそは、作者を含めた近代日本人をも包み込むものであるかのようだ。だが、この「波」にただよいつづけられないのが近代である。作品の最後に「逆転」が起こる。

ふと目がさめると、不気味なものが横腹にさはつてゐたのだ。私の右腕だ。

私はよろめく足を踏みこたへて、ベッドに落ちてゐる私の右腕を見た。呼吸がとまり、血が逆流し、全身が戦慄した。(・・・) 次の瞬間には、娘の腕を肩からもぎ取り、私の右腕とつけかへてゐた。

やはり、違和感を乗り越えられなかったのである。しかも、元に戻そうとしていきなりはずした「娘の片腕」は投げ捨てられてしまう。そのことに気づいた「私」は、その「生命」が「冷えてゆく」のを感じ、「胸にかたく抱きしめ」るのであるが、もはや遅すぎたようだ。一度はずした自分の腕をいくら古典文学の「腕」によつて埋め合わせて

も、結局は自分のものにならない。かといって、それをもう一度付け替えても、それで自分はよくても、古典は命を失うのである。こうした痛々しい現実、否定できない現実をいままさに「私」および作者は痛感している。それゆえ、「私」は「自分のなかよりも深いところからかなしみが噴きあがって来た」とつぶやくのである。

この「かなしみ」に呼応するのが、次の一節である。

見えたのか見えたやうだつたのかわからぬ、記憶にはとどまらぬ、たまゆらの幻だつた。その幻がなんであつたか、私は思ひ出せない

「私」は必死にその「幻」について娘に聞くのだが、「あたしは幻を消しに来てゐるのよ」と言われてしまう。古典文学の幻を見ても、現実のほうがそれを「消し」に来るといふことだ。近代作家川端は、ここに自身の境遇を悟ったかのである。「いたいけな愛児を抱きしめるやうに、娘の片腕を抱きしめた」としても、心の迷いと混沌が最愛の古典文学によって慰められはしても、その命を承らえさせることはできないと感じたのだ。

結語

戦後の川端が平安文学に代表される世界に心の慰めを求めたことはよく知られている。しかし、晩年になって、憧れていた平安時代の文学には決して引き返せないという現実に眼覚めたことは、これまであまり言われていないことではないだろうか。若いころから「逆もどり」を主張していた彼だが、それはできないことだどこまで明確に意識したことはおそらくこれまでにあるまい。根拠もなく「戻る必要などない」と言い張る作家もあれば、無理にも「古典にとどまりたい」と願う研究者もいる。この作品から学べることは、川端の文学の鍵である助詞の「も」に代表される道が、日本文学の唯一の道であるということなのである。「泰山木」に象徴される漢文を拒否してもだめであり、娘の片腕である古典に戻ることもだめで、西洋と東洋の両方のバランスをとりつつ進むしかないのである。川端晩年の作「片腕」は、そうした作者の最後の声を伝えるものとして読むべきであろう。