

川端康成の片腕 I —— 他者との交わり

The fiction of KAWABATA Yasunari I : A strange arm

葛 綿 正 一
KUZUWATA Masakazu

一条戻り橋で渡辺綱が美女の姿をした鬼に襲われ、片腕を切り落として持ち帰るが取り戻される話はよく知られている（『平家物語』 剣巻）。古典に造詣の深かった川端康成は、当然のことながら渡辺綱の説話を知っていたであろう（出身地に近い）。しかし、ここではインターテクスチュアリティの観点から、川端が意識していたかどうかにかかわらず、川端の『片腕』（一九六五年）と渡辺綱の説話を重ね合わせてみたい。二つのテクストを重ね合わせて新しい読みを引き出そうというのが本稿の第一の目的である。そして、片腕の不気味な効果が川端作品の全体に及んでいることを論証するのが、第二の目的となる。なお原文の引用は三七巻本『川端康成全集』（新潮社、一九八〇～八四年）による。研究史については羽鳥徹哉、原善『川端康成事典』（勉強出版、一九九八年）、『川端康成作品論集成』既刊八冊（おうふう、二〇〇九～一四年）を参照した〔1〕。

一 他者の腕——断たれた円環

1 片腕を読む

『片腕』を冒頭から辿ってみよう。まず唐突な提案がなされ、それが実行される。

「片腕を一晚お貸ししてもいいわ。」と娘は言った。そして右腕を肩からはづすと、それを左手に持つて私の膝に

おいた。

「片腕を一晚お貸ししてもいいわ」というのは途方もない好意であり恩寵であろう。千手観音による救済さえ思わせる。指輪には「母の形見」の指輪がはめられているので、母なるものからの贈与なのかもしれない。「あたしの婚約指輪と見られるでせうけれど、それでもいいと思つて、はめてゐるんです」と娘は語っているが、とすれば、自らの結婚を遠ざけ母と強く結びついていたということかもしれない。だが、娘は貸し与えることで、自らの片腕が不気味なものになるのではないか危惧を抱く。「この腕、ものも言ふかしら？」という問いに対して「もし腕がものを言ふやうになつたら、返していただいた後で、あたしがこはいぢやありませんの」と答えている。しかし、「でも、おためしになつてみて……」と続ける娘はその危険性をなかに覚悟しているようだ。

「お持ち帰りになつたら、あたしの右腕を、あなたの右腕と、つけ替へてごらんになるやうなことを……。」と娘は言つた。「なさつてみていいわ。」

「……」の沈黙は禁止であるかにみえて誘導にはかならない。娘の片腕と私の片腕を取り替えることを促しているのである。娘の片腕を雨外套に隠して持ち帰るが、暗闇のせいでトンネルの中を通過するかのようだ。

雨外套のなかでだいに握つてゐる娘の腕は、私の手よりも冷たかつた。

腕の冷たさは死に通じるものである。雨外套は渡辺綱の武具のようなものかもしれない。途中、朱色の服の若い女が運転した車とすれ違う（『平家物語』剣巻によれば、鬼女は「紅梅の薄衣」の姿であつた）。

とつさに私は娘が右腕を取り返しに來たのかと、背を向けて逃げ出しさうになつたが、左の片腕だけで運転出来るはずはない。

車を運転する女はまさに馬に乗つた鬼女に相当する。だからこそ、私は取り返されるのではないかと脅えている。「人魂か鬼火のやうになにもものかが私の先きまはりをして、帰りを待ちかまへてゐるのか」というが、ここに「鬼」の一言がみえるのは決定的であらう。

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。気がせくとなほ手先きがふるへて、それが犯罪のをのきに似て來ないか。

注目すべきは、左手の他者性である。利き腕を意識した瞬間に、もう一方は他者のごときものとなってしまふ。それゆえ左手を使うことは犯罪性さえ帯びてくるのである（『眠れる美女』の扉を開ける左手に注意したい）。川端文学は単にエロティシズムの文学ではない、むしろ根源的な他者性をめぐる文学と呼ぶべきであらう。後述するように『雪国』はファシズムからの逃避だが、他者をめぐる問いが仕掛けられている（ファシズムとは共同体の声に同調することだが、そこからどのようにして逃避するか）。触れる手にとつて、触れられる手は他者となる。右手と左手の差異から他者性が出現するのであり、川端文学は手の現象学といつてもよい。私は自分の部屋に帰ってくるが、不安になる。私のいつもの孤独の部屋であるが、孤独といふことは、なにかがあることではないのか。

右手のほかに左手がある、ここにすでに他者性が胚胎している。それゆえ、孤独の部屋にもう一人誰かがいるという不安が押し寄せるのである。

娘の片腕と帰つた今夜は、つひぞなく私は孤独ではないが、さうすると、部屋にこもつてゐる私の孤独が私をおびやかすのだつた。

娘の片腕とともにある私は孤独ではないだろう。しかし、かつての孤独が私を脅かしてくる。それは匂いとして籠もっている。今朝、花屋で買った泰山木のつぼみがいつの間にか花開いてしまったのであり、その匂いはガラス瓶に封じ込められてはいない。しかも、葉が落ちてゐる。娘の腕は尺取り虫のように動いて取り集め、私はそれを捨てる。「きついお花の匂ひが肌にしみるわ。助けて……」と娘の腕は助けを求めるが、泰山木は葬儀の匂いなのであらうか、それとも婚礼の匂いなのであらうか。

自他の区別は、とりわけ食べることに際立つ。「食べものごしらへでも、食べるものでも、なにかちよつと指さきにさはると、あつ、不潔つと、肩までふるへが来ちやふの。さうなのよ、ほんたうに……」と語つた年上の女を思い出しているが、指先は他者と自己、不潔と清潔を敏感に区別する器官ということになる。

「窓があいてゐる。」と私は気がついた。ガラス戸はしまつてゐるが、カーテンがあいてゐる。「なにかがのぞくの？」と娘の片腕が言つた。

開いた窓は他者が侵入する不安を煽り立てる。窓ガラスだけでは不安で、カーテンを閉めてはじめて安心する。

ほんたうに娘の腕には、ほほゑみが浮かんで、そのほほゑみは光りのやうに腕の肌をゆらめき流れた。娘の頬のみづみづしいほほゑみとそつくりであつた。

微笑みは「いいわ」という肯定のしるしであろう。腕を付け替えていいのか確認すると、「いいわ」と答える。

「いいわ」と娘の片腕の言つたのが、私にその娘を思ひ出させたのだけれども、片腕のその声とその娘の声とは、はたして似てゐるのだらうか。おなじ言葉を言つたので、似てゐるやうに聞えたのではなかつたか。

「いいわ」、何度も繰り返される言葉は、もはや誰のものか区別がつかない。繰り返されるたびに、何を肯定しているのかわからない不気味な言葉に変貌していく。途中、『聖書』の言葉が歪められて引用されるが、その「唐突で奇怪な言葉」の介入こそ他者の腕というべきものかもしれない。思はず「私の腕が突き落した」経験が語られるからである。私は頭にピンを刺した女のことを思い出している。

もやの厚みは無限の距離がありさうだが、その向ふにはなにかすさまじいものが渦巻いてゐさうだつた。

カーテンの向こう側には他者がいて社会があつた。「朱色の服の女の車」はその象徴にほかならない。片腕はそうした外の世界からやつて来たものである。「そとは悪魔の群れがさまよふためのやうな、もやだ」。だから、片腕は「魔よけしてあげる」というのである。だが、その他者の片腕としだいに同一化していく。

娘のその片腕は可愛い脈を打つてゐた。娘の手首は私の心臓の上にあつて、脈は私の鼓動とひびき合つた。娘の腕の脈の方が少しゆつくりだつたが、やがて私の心臓の鼓動とまったく一致して来た。私は自分の心臓の鼓動しか感じなくなつた。どちらが早くなつたのか、どちらがおそくなつたのかわからない。

娘の腕と私の腕はいつの間にか付け替えられているのだが、他者との同一化は、自己の抹殺に迫り着く。

恐怖が私をおそつた。私はベッドに坐つてゐた。かたはらに私の片腕が落ちてゐる。それが目にはいつた。自分ををはなれた自分の腕はみにくい腕だ。

娘の片腕と付け替えたため、私の片腕は死んでいく。「あたしは幻を消しに来てゐるのよ」と他者の腕は語るが、個人的な幻影を消し去るということであろう。捨てたはずなのにまた拾つてしまう「泰山木の花のしべ」は死者の冷気を漂わせている。車に乗つてぐるぐる回り続ける「朱色の服の若い女」こそ鬼女なのかもしれない。とうとう「私

はみなくなつた」。

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。

これは Unheimlich をめぐるフロイトの理論を実証するかのようだ。不気味なものは実は慣れ親しんだものなのである。短篇『並木』（一九五八年）の主人公は「なんだつて、人間の体の一部が体を離れたら、きたないさ」と語っていた。

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。私の右腕が目についたのは瞬間だつた。次ぎの瞬間には、娘の腕を肩からもぎ取り、私の右腕とつけかへてゐた。魔の発作の殺人のやうだつた。

突然、他者の腕を引き千切ること、これは他者を抹殺するに等しい。

「ああ。」／私はあわてて娘の片腕を拾ふと、胸にかく抱きしめた。生命の冷えてゆく、いた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。

抹殺した他者を慈しむこと、これが川端の抒情性であろう。非情の目、末期の目が捉えるのは、突き放した他者の姿なのである。愛児の抹殺であり生命の抹殺だが、そもそも他者の腕は不吉な死の原理だつたのではないだろうか。死の原理こそが愛おしい生命を作り出すという逆説を見て取ることができるように思われる。

他者を発作的に抹殺するとき、川端の作品は閉じられる。『眠れる美女』や『雪国』などをみても明らかであろう。では、はたして他者との共生は可能なのか。この点については後述したいが、この不気味さを手放さないことで、他者との共生が可能となるはずである。たとえば『春景色』（一九二七年）の「彼は電灯を消した。その彼の腕を、千代子が彼女の首の下に引っぱり込んだ。／二つの並んだ寢床で抱かれてゐる姉と妹との体を、彼は頭に描いてみた」という一節は川端にとつてもつとも理想的な光景にちがいない。

他者の抹殺はファシズムとも関連してくるだろう。ファシズムとは必ずしも思想内容の問題ではない。横光利一のファシズムとは機械とモンタージュの問題である。小説技法がもたらす眩暈に耐えられなくなつたとき、横光は思想内容に逃げ込んでしまつたのである（『上海』的祝祭から『旅愁』的ファシズムへ）。では、川端はいかにしてファシ

ズムから逃れるか。それは触覚を通してだと思われるが、この点は『雪国』の分析によって明らかにしてみたい。

渡辺綱の説話では母の姿をした鬼が現れて「片腕」を取り戻して行く（『平家物語』剣巻）。だが、川端作品では母が現れない。他者の「片腕」が取り戻されることなく抹殺される。「私はこの片腕を遠い娘のところまで、はたして返しに行き着けるのだろうか」とあつたが、説話の円環性は断たれているのである。しかも、二つの腕が合掌するのではない〔2〕。

『平家物語』剣巻については八坂本系の新潮古典集成を参照したが、同じく渡辺綱を題材とした謡曲『羅生門』（岩波古典大系）では雨の中を馬で進むことになる。「有難や四海の安危は掌の内に照らし、百王の理乱は心の中に懸けたり」といった文言は川端文学を重ね合わせると、生々しさを増すように思われる。

2 新たな課題

ここで、合掌が繰り返される初期の短篇『死体紹介人』（一九三〇年）と『片腕』を比較してみるべきかもしれない。ともに何かを紹介する話であり、共存できないものを共存させようとする試みだからである。「僕らの学校は新しく解剖死体に困るんだから、僕のほうへも死体を少し紹介してくれるやうに」というのが題名「死体紹介人」の由来になっている。また「一室ヲ一人ガ昼間使ヒ、他ノ一人ガ夜間使フトイフ取り決メ」という設定は、単に知的な推理小説とは異なる恐ろしい状況を生んでいる。同居人の女は手袋のまま手を突き出した車掌であり、その女が死体となつて解剖される。「部屋に糸屑一つ落しといったことのない」女は『片腕』そっくりである。姉によく似た妹が現れ「腕をもたれて」二階に上がりながら、「もうあんなことは止めてね」と語っている。だが、「妹も姉のやうに」の言葉の通り、車掌となつて死ぬ。死んだのは頭にピンを刺した女ほかならない。

骨をくれた娘と骨を受け取りに来た娘が入れ替わるようにみえるが、「窓から首を突つ込むと、真赤な手を温めるやうに咽へ持つて行つたが、顎の蔭で小さく手招きした」とは、不気味な手であろう。「コンクリートの廊下をへだてて、もう一つ死亡室があるのです。真つ暗なんです。がらんと冷たい——僕はその部屋が宵の口から恐ろしかつ

たのです。死亡室は死人のゐるほうが、どんなに気安いかしれないのです」、この言葉は『片腕』の部屋にこそ当てはまるものではないか。

浅草の踊子を描いた『虹』（一九三四―三六年）も注目される。冒頭の「この子をあげます。可愛がつて下さい」という唐突な提案は、『片腕』冒頭のそれにそっくりである。ここから、子供もまた片腕の一種と考えることができる。踊子の銀子はピンで腕を刺されても踊り続け、「もう少し年をとると、きつと気持ちがひになるわよ」と評される。では、作品タイトルの虹とは何か。「綾子は銀子のこと気がかりであつた。同じ踊へ出て行く舞台裏で、黙つて銀子と裸の腕を組んでみたりした。それでなにかを確かめて安心した」とあるが、この裸の腕こそ虹であろう。したがつて、子供＝腕＝虹という等式が成り立つように思われる。たびたび繰り返される川端文学の基本構造がそれである（「虹」と「反橋」が等号で結ばれることはいうまでもない）。「アパートの入口のガラス戸には、夜露が浮んでゐた」とあるが、本作品は『片腕』と同じく冷たい死で終わる。「綾子は銀子の首に巻きついた花子の手を離さうとしてゐるうちに、温かい花子の手よりも、冷たい銀子の首から、なにか恐ろしい愛情が伝はつて来て」驚くのであり、ここでも片腕の付け替えが行われているのではないだろうか。川端作品全体の検討が新たな課題となる。

周知のように、姪との関係を描いた島崎藤村『新生』下巻（一九二二年）には「誰の手でも無かつた。自分の罪過そのものが何処から出すともなく出してよこす暗い手だ」とあるが、これは自分の手に囚われた姿であろう。「その手は、あだかも生前の女のかなしみを掩ふかのやうに見えた」という『ある女の生涯』（一九二一年）もまた手の自己同一性を示す。『嵐』（一九二六年）には「いつでも自分の掌を見てゐると、自分の顔を見るやうな氣のするのが私の癖だ」とあり、手の自同律というべきものが見て取れる。『新生』に老獪な偽善者を見て取る芥川龍之介もまた手の自同律に囚われているといつてよい（『或る阿呆の一生』一九二七年）。だが、川端の場合、手は他者性を帯びている。

二 初期川端における腕の交感——投射されたもの

1 初期の短篇と曲馬娘

伊豆の踊子も雪国の駒子も、孤児に手渡された片腕であろう。川端康成は他者の腕と一体化しつつ、最後に分離されるのだが、まず『雪国』以前の初期作品をみていきたい。最初に取り上げるのは有名な『伊豆の踊子』（一九二六年）である。峠の茶店で、学生は踊子たちに遭遇する。

突つ立つてゐる私を見た踊子が直ぐに自分の座蒲団を外して、裏返して傍へ置いた。

(一)

これは片腕を「外して」渡す身振りと重なるものにほかならない。驚くことに、川端は初期から晩年まで一貫して同じものを描いてきたのである。しかも、トンネルを通過している。「トンネルの出口から白塗りの柵に片側を縫はれた峠道が稲妻のやうに流れてゐた」とあるが、これは切り取られた片腕のように生々しい。学生は踊子たちに追いつき、同じ宿に泊まる。「初めのうち彼女は遠くの方から手を伸して石を下してゐたが、だんだん我を忘れて一心に碁盤の上へ覆いかぶさつて来た」。こうして囲碁に夢中になった踊子は、さらに接近してくる。

私が読み出すと、彼女は私の肩に触る程に顔を寄せて真剣な表情をしながら、眼をきらきら輝かせて一心に私の額をみつめ、瞬き一つしなかつた。

(四)

鳥屋が踊子の肩を軽く叩くと、母親は「こら。この子に触つておくれでないよ。生娘なんだからね」と怒るのだが、その肩が驚くほど私に接近している。これが「本を読んで貰う時の癖」であることに注目しよう。川端において、人は読み書きするとき他者に接近するのである。

小説の結末で学生に託される老婆もまた、片腕のごとき存在であろう。「学生さん、東京へ行きなさるだね。あんたを見込んで頼むだがね、この婆さんを東京へ連れてつてくんねえか。可哀想な婆さんだ」と事情が説明され、「わしらが手を合わして頼みてえ」と鮎夫に懇願されるからである。他者の片腕となって、学生は老婆を東京まで連れて

行くことになる（『葬式の名人』でも他者の片腕を務めている）。

例外的にしつこいのは「私のカバンを抱きかかへて渡さうとせず」にいる茶店の婆さんだけが、トンネルの手前で帰ってくれるので、「腕」も後期作品のように不気味なものになることはない。「好奇心もなく、軽蔑も含まない、彼ら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、私の尋常な好意は、彼らの胸にも沁み込んで行くらしかつた」。こうした私の投射によって踊子たちは理想化されている。それが「いい人ね」という評価として私に戻ってくる。踊子と別れても、私は「ただ清々しい満足の中に静かに眠つてゐる」。不気味さを「何も残らないやうな甘い快さ」が消し去っている。本作品はたびたび映画化されたことで名高いが、それだけ観客の欲望を投射しやすい素材である。だが、他者の腕によって「物乞ひ旅芸人村に入るべからず」という不気味な言葉が書き記されていることを忘れてはならない。この意味で、本作品はプロレタリア文学的な側面も有する。

注目されるのは、雑誌発表されたものの未刊のまま放置された短篇『ちよ』（一九一九年）である。内容は『伊豆の踊子』と重なる部分があるが、そこから切り捨てられた「はじめて見た時の汚い考」が盛り込まれている。話者の意識の流れを横切つて「千代」と書き続けるのは、まさに他者の腕ではないか。伊豆の踊子と故郷の借金取りが同じ名前を共有している。これは驚くほど不気味な事態であらう。「温い手袋を脱いだ房代の手」が頭を離れないのも、そのことに関連している（『二節』一九二二年）。

さらに興味深いのは『伊豆の踊子』末尾の問題である。「私が縄梯子に捉まらうとして振り返つた時、さよならを言はうとしたが、それも止して、もう一ぺんただうなづいて見せた」。はたして「うなづいて見せた」のは誰か。その主体が「縄梯子」を？もうとしているのだろうか、それとも、その主体にとっては他者の腕が掴もうとしているのだろうか。それは未決定のままある（『伊豆の踊子』の作者 一九六七年）。

『十六歳の日記』（一九一四―二五年）が興味深いのは、かつて書いた日記に今また書き加えている点である。それは他者の腕が書き込みをしているに等しい。二重丸括弧の部分为新たに書き加えたところだという。寝たきりの祖父は他者の腕によって飲み、排泄する存在である。

虫の知らせではないか。(滅多に便りもしない妹に、一度来てくれという葉書を私に出させたのは、祖父が自分の死を予知したのではあるまいかと、私は恐れたのでした。)——私は自分の眼がぼうつとなるまで、祖父の蒼白い顔をみつめていた。／——本を読んでいると、人の気配がした。／「おみよか。」／「へえ。」／「どうやった。」川端は祖父の片腕となって葉書を出している。すると、それに導かれたかのようにすぐさま他者が現れる。おみよは世話をしてくれる女性だが、稲荷に占ってもらったという。「食事のよく行けて、通じのないのは腹の中の毛物(獣)が食うてますのや。」と言うてやはりました」。これによれば、自己の内部には他者が住み着いていることになる。「おみよ、おみよ。」と呼ぶ細い声が夜気を顫はし、その度に祖父の用を足しに行くおみよの足音が、本を読んでゐる私に聞こえてゐた。したがって、読むことは他者の接近を感じ取ることにほかならない。

——これまで書き続ける間には、いろんなことを考へた。さつき剣を振り廻したことなどは可笑しくなつた。阿呆らしくなつた。しかし、「腹の中の毛物が飲食してゐるのだ。」といふ、この言葉は私の体ぢゆうにくつついてゐた。

これによれば、書くことは自己の内部に住み着いた他者と戯れることである。『十六歳の日記』はそのことを川端に教えたであろう。出版に至らなかつたものの祖父には自らの言葉を他者に筆記させた経験があり、私は祖父の言葉をそのまま筆記しようとしたという。興味深いのは、発表時に書き加えられた「あとがき」の部分である。

：私がこの日記を発見した時に、最も不思議に感じたのは、ここに書かれた日々のやうな生活を、私が記憶してゐないといふことだつた。私が記憶してゐないとする、これらの日々は何処へ行つたのだ。どこへ消えたのだ。私は人間が過去の中へ失つて行くものに就いて考へた。／しかしとにかく、これらの日々は伯父の倉の一隅の草のカバンの中に生きてゐて、今私の記憶に蘇つた。このカバンは医者父が往診の時持つて歩いたものだ。

川端自身に日記を書いた記憶はない。とすれば、この日記を書いたのは今となつては他者の腕といえる。あるいは、突然出てきたカバンが他者の腕に相当するものかもしれない。かつての私が他者となつて介入してくるが、そこに今の私が他者となつて介入しているというのが『十六歳の日記』の構造にほかならない。読み書きこそが他者の介入を呼び寄せていたのである。

『故園』（一九四三～五年）は養子を迎える話だが、川端自身の少年時代も回想される。とりわけ印象的なのは、片腕で語ろうとする祖母の姿である（「私が枕もとに坐ると、祖母は右手の肘を二度かすかに動かした。腕を曲げてゐたから、肘でなにか言ふと見えた」）。明恵上人を思わせもするが、樹上で読書していた少年はまさに樹木の腕に支えられていたといえる。そうした腕をすべて失った川端は、その代わりに子供を引き取るかのようだ。「両手の握りこぶしを肩まで振りあげて、私をなぐるやうに抱きついた」、このとき駆け寄る子供は見事な川端的存在に変容している。『少年』（一九四八～四九年）もまた少年時代の日記や手紙を振り返るものである。私は同級生を「しつかりと腕に抱いて眠りに入つた」という。その同級生からの手紙が興味深い。「私だけを悪魔の手がつかまへようとしてゐるからこはいのです」。他者の腕は「悪魔の手」として迫っている。

『招魂祭一景』（一九二一年）は川端の眞の処女作である。「曲馬娘お光はもう人群中に酔ひしびれてゐた。乗つてゐる馬が時々思ひ出したかのごとく片脚を上げなぞするたびに、ばらばらに投げ散らかされた手足が、ふつと一所に吸ひ寄せられて、生き物らしい感じを喚びもどすが、すぐ瞳の焦点を失つてしまふ。——でも、ふと、はるか遠くの百姓爺の顔がはつきり目にとまつたり、ちき前に立ちどまつた男の羽織の紐の解けてゐるのが妙に氣になつたり、それさへ夢のうちのやうでもあつた」。

ここには新感覺派的な表現を見て取ることができる。それは視覚と運動である。馬の運動とともに、馬上にいる女の視覚がばやけたり鮮明になつたりしている。だが、本試論の視点からすれば、まさに馬の腕というべきものの動きに注目せずにはいられない。それに伴つて、すべてが変化しているからである。曲馬娘の「ばらばらに投げ散らかされた手足」はまとまりながら、すぐまた散らばっていく。

処女作の崇りとみなし、ここに川端文学の推移を読み取ることができるというのが実は本試論の仮説である。すなわち、初期の川端作品には「ばらばらに」投射されたものがあり、中期の川端作品には「ふつと一所に吸ひ寄せられて、生き物らしい感じを喚びもどす」まとまりがあり、後期の川端作品には「焦点を失つてしまふ」散漫さがあるのではないか。本試論では、この仮説を論証してみたいと思う。招魂祭における見せ物、それは人々が自らの欲望を投射したものであらう。

驚いたお光の馬は前脚を高く上げていつさんに駆けだした。桜子の馬に軽く腹をすった。／「あ、桜さんに追いついた、桜さんを追ひ越す」——とこれだけをお光がはつきり思つたとたん、腹を触れ合つた二頭の馬の小さいよろめきで、曲馬団の花形桜子は焰の円光もろとも落馬した。

前脚は「腕」と読み替えられるが、作品を閉じるのはその動きなのである。美しいイメージは最後に崩れ落ちる。

『孤児の感情』（一九二五年）では「枯葉が窓の下に落ちてゐれば枯葉一枚の形と色だ。しかし、風に吹かれて飛んで行つてしまつた枯葉を思ひ浮べとみると、枯葉一枚の形と色ではない。形と色との制限を脱れた、形と色とを失つて何かを得た物になつてゐる」というが、失われたものは別のものになつて回歸してくる。それが言葉を書き続ける孤児の詩学ではないか。

三つの文章を並べた『温泉宿』（一九二九—三〇年）が興味深いのは、いずれも腕を強調している点である。「彼女は獣のやうに、白い裸で這ひ廻つてゐた。／脂肪の円みで鈍い裸たち——ほの暗い湯気の底に膝頭で這ふ胴は、ぬるぬる粘つこい獣の姿だつた。肩の肉だけが、野良仕事のやうに遅しく動いてゐる」（A）、この四つん這いの光景は『招魂祭一景』における曲馬のそれに連なるものであらう。

「初めのうち——お滝は顔を両の掌に隠してゐたが、やがて右の親指を口に入れて、ぎりぎり噛んだ。／起き上つた時に見ると、齒形の傷から血が流れてゐた」、「これもこれもこれも——みんなその時分の傷痕なんですの」と、お雪は温泉宿の湯の中で、自分の腕や胸を指でつついて見せることがある」。こうしたところに、女たちの激しい生き様が現れている。

「夏の客の置き忘れた行つた扇が十四五本——彼女らの部屋に拾ひ集めてあつた」（B）、これはいわば片腕を置き忘れ拾ひ集めるようなものである。「お咲は乗合馬車の中でたつた一人、白い首巻にくるくる頬を包んで、その上また、懐手の袂で顔を隠してゐた。そして箱車の隅つこに深くうつ向いてゐた」（C）。懐手に注目したいが、この女は秘かに男と会っているのである。

おそらく、すべては川端が実際に見聞したものにちがいない。しかし、そこには川端の欲望の投射もあるだろう。『伊豆の踊子』に「何も残らないやうな甘い快さ」があるのに対して、『温泉宿』には卑俗だが夢見るやうな感覚があ

る。最後に「ガラスのかけらが散つた」ことで作品は閉じられるが、さらに投射されるもの、乱反射するものを探つてみなければならぬ。たとえば、シナリオ『狂つた一頁』（一九二五年）には「妻、空に向つて手を伸ばす」といった場面がある。

『明日の約束』（一九二五年）の主人公は「自分の住居を片桐の手で次から次へ移されてゐた」という。「このへんで片桐から解放され、一度自分の力で青空を見ておく必要がある」と考えても、「明日の約束」を取り付けた女性は片桐から紹介された女性なのである。震災のとき「この娘の手を握つててやつて下さい」と頼まれた病気の女性は「恐ろしい力で私にしがみついた」が亡くなり、死者の出た家からは引越すことになる。死者のいる部屋は川端のオブセクションといえる。

『文科大学挿話』（一九二五年）は聴講に来る女子学生との恋愛模様を描いたものである。「多津子は軽く拳を握つたまま敬一のゐる二階へ上つて来た。子供の兵士のやうに拳を振つて街を歩いたのではないかと思はれる感じがまた体に漂つてゐた」。この腕を振る女に主人公が恋をするのは必然であろう。

『南方の火』（一九二七年）は川端自身の婚約解消が題材になっている。「弓子の掌は葡萄の葉脈のやうに入り乱れた細い線に蔽はれてゐた。気の狂つた運命の盲の蜘蛛が黒い幻影に怯えて走り廻りながら吐いた糸のやうな手相だつた」。座布団の下に隠そうとした手を男は引きずり出す。「水沢はその手首を抑へて碁盤の上へ指をむりやりに開かせた」。『伊豆の踊子』においては甘美な小道具であつた座布団や碁盤が、暴力的な装置に変貌している。なお、この作品はもととも未完の長篇『海の火祭』（一九二七年）に含まれていた「鮎」の章であり、短篇として暴力的に切り出されたかのようだ。

『海の火祭』は逗子の海岸から始まる。「片手を伸ばして青桐の幹を握りながら、海辺のマントの袖を払げてゐた」のが弓子である。孤児院で育つた弓子が小説家の矢野時雄に引き取られたのは、「あかぎれの手を見せつけるやうにふうふう息をふきかけて」いたときだと高木新一に語る。

立川は従姉に当たる朝子の腕に触れている。「だらりと両手の力を抜いて肩を固くしてゐた彼女は、立川が腕を離

すと軽く拳を握つて小鳥のやうに肘を張つて羽ばたきながら、痛いわ、痛いわ、と云つた（「幻の馬」）。ここには腕の連帯というべきものがある。立川は「高ぶつた氣持を腕に移して」ボートを漕ぐ。女が海に馬を乗り入れたとき、飛び出した弓子の腕を掴むのは朝子である。

新一は曲馬娘の鳥子を抱き上げる。「彼の遅い腕は二つの新鮮な秘密を抱き上げたのだ。処女と馬の肌だ。彼女の腰裏と足は馬に鍛へられて馬の皮の固さだ。彼の掌は炎の燃え上る鉄の鉢を載せた喜びだ」（「接吻」）。鎌倉の海浜ホテルのダンスパーティーで、新一の「腕」をめぐる鳥子と弓子は争うのだが、後に鳥子は「新一の腕から転がり落ちる」ことになる。馬に乗っていた女の正体は渡瀬月子である。鳥子の兄は月子に失恋して自殺していた。月子にとつて大事な異父妹が菊子である。

時雄は弓子の父親と會つて、結婚を認めてもらおうとする。「ぼうと床の掌に乗つかつてしまふ程純だと思はせたかつた。弓子は唯さらはれた小鳥で、時雄が婚約といふ芸当を教へ込んだのだと見せたかつた」という（「鮎」）。「弓子は彼の袷に赤くなつた腕を通すと、突然ぱたりと倒れて激しく泣き立てた。しかし、六日目にはもう彼女は時雄のところを逃げだしたのだつた」。水沢の協力を得ても、手に入れることができない。こちらには腕の連帯が存在しないことになる。「弓子の膝に右の袂が幕のやうに拡がり、彼女はその下に両手を隠してゐる」というのが、父親に見せた写真である。荒れた手にクリームを塗りたくても、塗れない。弓子は手相を見せるのさえ拒もうとする。だから、時雄は弓子の裸身に驚いていたのである。「身につけたものをさりと落して、新しい色を腰に巻いてゐるところだつた。その色が空気をほつと染めたのだつた。直ぐ水色の単衣が斜に上げた彼女の右腕から這つて背を隠した」。鮮烈な腕の記憶というべきであらう（「3」）。

渡瀬菊子は本当の父が別にいると手紙で知らされ、驚く。「菊子は彼女の父が死ぬ時にその片手に縋りついて泣きくづれたことを思ひ出さずにはゐられなかつた」という（「仮装舞踏」）。夏の終わり、海浜ホテルで仮装舞踏会が開かれる。鳥子は妊娠したことを新一に告げ、菊子は本当の父のことを知る。立川と朝子、新一と弓子、時雄と菊子は夫婦になるが、月子と鳥子は失踪する。「月子が鳥子と一緒に死ぬなんてなほ不思議だつた。二人とも生きてゐるか、一人だけ生きてゐるかだと思へなかつた。その生きてゐる一人が見つければ、死んだ一人の心も分るだらうと思

はれた」というのが結末である（「終」）。これはテクストへの希望ではないだろうか。テクストの一部でも残されていれば、失われた部分は蘇るのではないか。「私もまた死んだら、この世とあの世との間に美しい虹の橋をかけませう」という月子の言葉は示唆的である。『海の火祭』は川端によって抹殺された作品だが、蘇るべき細部に満ちているように思われる。

『女を殺す女』（一九二八年）では二人の女が心中する。房雄は豊子との間に子供まで儲けながら君子と結婚したが、妻にはその事情を告げていない。苛立つ豊子が「火を負った牛のやうに」飛びかかると、連れの「男の片腕が彼女の首を抱いた」という。「薄青い花茎のやうな血管」をもつ病身の君子に対して、夫は事情を告げ「彼女の首を暗がりにさぐりあてると掌をかけて静かに引き寄せるやうに」したという。つまり、二人の女はいずれも他者の腕や掌に暗示をかけられているのであり、同性愛の心中にみえるのはそのせいなのである。

『死者の書』（一九二八年）が初期の作品としては、もっとも恐ろしい「掌の力」を描いている。男は妻に手を引かれて暗い海に落ちていくからである。

先頭に立つた男は痩せた女に手を引かせて、腹を揺すぶりながら歩いてゐた。その男は盲だった。いや、盲の真似をしてゐるのだ。それを取り巻いて来る雛妓達の色彩が彼の眼を眩しく見開かせた。／——このにせ盲、この男は現代の智慧者だ。／「おい。ここにも盲だ。手を引つばつて行つてくれ。」／眼を閉じると机の上に開かれた『死者の書』の頁が浮んで来た。（中略）ほがらかにそこまで暗誦した時だった。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。

「希望のない者に希望を与へて、どうするおつもり」という言葉が出てくるが、生きるために体を売らざるをえない女たちの状況もまた絶望的である。折口の同題の小説と異なる点は、朝鮮語を響かせたところであろう。他者の腕に導かれて書くこと、川端はそれを覚悟した小説家なのである。そのとき他者の言葉が紛れ込むのが、川端作品といえる。

したがって、川端の掌小説は単に短い小説を意味するものではなく、むしろ掌を通して他者と交わる生々しい小説

群である。たとえば、男の子は女の子の気を引くためバツタと思わせて鈴虫をあげる。

男の子は直ぐ立ち上ると握った拳を、それ！といふ風に女の子の前に突き出した。女の子は左の手に提げてゐた提灯の紐を手首に懸け両手で男の子の拳を包んだ。男の子が静かに拳を開く。虫は女の子の親指と人差指の間に移つてゐる。

『バツタと鈴虫』一九二四年)

バツタだと思つていたものが鈴虫に変わる掌の魔術である。しかし、この魔術は男の子にとつて陥穽になりかねない。その身の上に「真の鈴虫までがバツタに見え、バツタのみが世に充ち満ちてゐるやうに思はれる日が来る」ことを語り手は心配しているからである。

帽子を落した男は右手で瘦せた男の手を握り、左手を橋の縁に掛けると、両足を橋桁に沿ふてずるとにらせた。ぶらんと吊り下がった。足が水にとどいた。浮いてゐる帽子の山を足の間に挟んだ。帽子の鏢を片足の指でつまんだ。それから、右肩をぐうと上げて左の肘を橋の縁につき、右手を強く引つぽつた。／その瞬間、水煙を立てて、ずぼんと池へ沈んでしまつた。／右手を握つてやつてゐた瘦せた男が、ぱつと掌を開いたのだ。

『帽子事件』一九二六年)

瘦せた男が、帽子を池に落とした男の手助けをする。瘦せた男の腕に掴まり、足の指で帽子を摘もうとするが、瘦せた男が手を放したため池に落下する。これは驚くべき他者の腕ではないか。善意とみえたものが、実は途方もない悪意であつたことになる。滑稽な本作を凄絶に発展させたのが『北の海から』(一九五〇年)であろう。「水のなかの月をつかむやうに、ほんたうにあのひとと私の二匹の猿が小枝にぶらさがつて手をつなぎのぼして、水にうつる月を掬はうとしてゐる絵のやうに、たとひ流れ散る月かげでありませうとも、せめては冷たい水に入れた私の手のなかに月を浮べたいと思ひます」とある。「あなたはなにかお着替へなさいませんか」という問いは形而上学的に聞こえる。観世音の体が真直ぐに私に向つて倒れかかつて来た。／長く豊かに垂れてゐた白い腕を、突然にゆうつと伸ばすと、私の首に抱きついた。無生物の腕だけが生物になつた無気味さと、陶器の冷たい肌触りとして、私ははつと飛びのいた。／音は聞えずに、観音像が道路にこなごなに毀れてゐる。／と、そのかけらを彼女が拾つてゐる。

『弱き器』一九二四年)

骨董店の前を通るたびに気になっていた観音像が私のほうに倒れかかってくる。これまた驚くべき他者の腕ではないか。「妻をあつかふこと弱き器の如くせよ」という聖書の言葉がすぐさま思い浮かぶので、女性は観音であり弱き器ということになるが、しかし、私に襲いかかってくる恐ろしいものである。そこに女性の不気味さ、他者の不気味さが垣間見える。女は片手を渡す存在にほかならない。

指輪のある片手を彼に渡すはずみによるついで彼の肩に片手を置いた。／「蛋白石？」／その発音がひどく早熟な感じを受取つたので、彼は繰り返して言つてみた。

湯船の中で指輪を見せるために少女が持ち上げたもの、これは恐ろしい片腕であろう。「この少女は、指輪をもつと見せるためなら、裸のまま彼の膝に抱きしめられても驚かないのかもしれない」とある通り、犯罪になりかねない状況が生まれているからである。

男たちが撫でるお信地蔵とは何か。「お信は山の若者たちを一切平等に受入れた」、そのおかげで「山の乙女は純潔であり、山の妻は貞潔だつた」という。つまり、男たちの掌が撫でているのは汚辱と純潔の境界なのである。「榎栗がお信地蔵の坊主頭の真上に落ちた。栗の実が飛び散つた。女たちはくづれるやうに笑つて、どつと喊声を上げた。結末における尖つた穂と丸い坊主頭の遭遇は、悲惨と崇高、嚴肅と哄笑の境界を示している。

『心中』（一九二六年）に出てくる手紙は他者から伸びた手なのかもしれない。（子供にゴム穂をつかせるな）（子供を靴で学校に通はせるな）（子供に瀬戸物の茶碗で飯を食はせるな）（お前達は一切の音を立てるな）という父親の命令は差出局の異なる四つの手紙である。丸い囲みは掌で包んでいるかのようだ。母親が茶碗を投げつけ、食卓を投げつけ、娘の頬を打つが、それら手によって生まれた音は生を意味する。「一切の音を立てなかつた。永久に微かな音も立てなくなつた。つまり、母と娘とは死んだのである。／そして不思議なことには彼女の夫も枕を並べて死んでゐた」とある通り、音のない世界では死ぬほかないからである。

掌の不気味な力を証明するのが、次の短篇である。

「お嫁に來た晩にはね、あなたが私を死んだ人にするやうに手を合はせて拜んでいらつしやいましたわね。あの時に私は死んぢやつたんですわね。」／「あの時？」／「もうどこへも行きませんわ。ごめんなさいね。」／しか

し、彼はこの時、自分の力をためすために、世の中のあらゆる女と夫婦の交わりを結んで彼女等を合掌したい欲望を感じた。
〔合掌〕一九二六年〕

合掌は生者を死者たらしめるものといえる。しかし、死者を生者たらしめるものでもあろう。「彼の性質に出来ないことが二つあつた。面と向つてお礼を言ふこと、面と向つて許しを乞ふことだつた。だから彼は、他人の家で自分の床に行く時間を待ち兼ねて、毎夜のやうに合掌した。それで自分の言葉に出さない気持が誰にも通じると信じた」。手を合わせ感謝し許しを乞ふこと、それによつて相手は永遠の存在となる（「もうどこへも行きませんわ」）。幸福な全能感にみえるが、それは自ら制御できない恐ろしい力でもある。

とにかく処女作の崇り以来、僕は芸術創造の恐ろしさを知つたのだ。僕が作品の中に書く人物の名や、事件や、場所の選択は、僕がこの世へ生れたのと同じやうに偶然であり、また必然なのだ。僕が少しばかり宿命論者じみた神秘主義者になつたとしても、それは処女作の崇りのせいだと思つてくれ給へ。（『処女作の崇り』一九二七年）処女作が崇る、これもまた他者の恐ろしさではないか。処女作はもはや自分のものではなく、他者なのである。「僕の筆は自分ばかりでなく他者の運命までも支配する魔力を持つてゐる」（4）。『秋の雷』（一九二八年）には雷嫌いの一族が描かれるが、その一族に触れると「墓石に抱きついた七左衛門の腕」に呪われるのである。

『母国語の祈祷』（一九二八年）で「死ぬ時まで古い幽霊に憑かれてゐたのだ」と罵られる母国語こそ、いつまでも人を放さない他者の腕のようなものかもしれない。「言葉の相違といふものは、実は野蛮人の間で他の種族に対して自分達の種族の秘密を隠すために発生したものだ」とする奇妙な学説が紹介されるが、「自分達の種族の秘密」を隠し持った母国語が不気味な他者の言葉と化している。

2 浅草物とガラス

ここで川端の浅草物を一瞥しておく。「温泉は勿論丸裸の皮膚で、ずばりつつかるのだから、触覚の世界だ」という『伊

豆温泉記』（一九二九年）を見るまでもなく、川端において温泉は触覚的なものと出会うために必要な投射の場である。それに対して、浅草は視覚的なものと出会うために必要な投射の場であろう。踊子の話を書くためになぜ動物園に行くのか。それは動物園内に水族館があり、水槽の上で踊っていた踊子を思い出すからである。「水の中に千変万化の女体の運動——海底をうつした映画を思ひ出していただければ、早分りです」（『水族館の踊子』一九三〇年）。重要なのは、すべてがスクリーンに投影されているようにみえる点である。それが川端の浅草物の特徴ではないだろうか。

『鬼熊』の死と踊子』（一九三〇年）にはガラスの劇場を夢想する踊子が登場する。興味深いのは、その踊子が口紅で書いた落書が一種の手紙として機能する点である。そこで、かつて荷車引きであつた殺人犯、鬼熊の自殺の真相が語られる。「男の腕がうしろから」少女の口を塞ぐ。「おい、手を離すんだ。手を離したら、死ぬるんだ」とあるが、殺人犯の首吊りは「腕」の出来事になっている。これ見よがしの腕の動きが目撃者の少女を踊子へと変貌させたのかもしれない。

『浅草紅団』（一九三〇年）の冒頭はガラスの光景である。「吉原も近頃は彼女等の写真を高くかかげることさへ禁じたのか、ガラス箱に入れられて、まるで蝶々の標本でも見るやうに、のぞき込まねばならない」。言及されるのは「腕」という映画だが（四八）、それは作品自体の自己言及にみえる。なぜなら、本作品の主人公は路地裏のピアノ娘、弓子だからである。不良少年の「腕」はすたれて、美しい少女が団長になるという（五五）。弓子は腕組みをしていて男を見つけると「男の腕を柔かく握つて」毒薬を口にし接吻する（二五）。その男こそ震災のとき姉を誘惑した赤木であり、弓子が男装して明になったのは復讐するためである。しかし、自らも腕に血を流す。「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」、この台詞は二度繰り返される（三七、三八）。「ガラス窓へ、また巨きい鋼鉄の腕が流れて来て」首吊り自殺を口にしてるのは春子であり（三四）、異人の「娘二人が腕を組んで」歩き（三九）、新宿から渡ってきた「左利きの彦」が出てくる（四六）。傍観者としての私はいわばスクリーンであり、様々なものがそこに投影されるのである。春子が「鏡台の前へ坐つて、鏡の中の裸を見ると、反つてはじめて落ちついた」のは、そのためであろう〔五〕。

『浅草日記』（一九三一年）はストリート・ガールの日記だが、「私は男の袖をひいた覚えなんか一度もない。男が

私の袖をひくのを、待つてゐたことばかりだ」とあるので、本作品もまた腕にかかわるものといえる。女は男から一番高い手袋を買ってもらうが、そのためにすべてを失うのではないか。本作では時間への自覚が興味深い。「時間」といふもの、浅草の「時間」といふもの——夜の女ならば誰も知つてゐよう、時間時間によつてちがふ客種、だから私にも、時間は気味の悪いもののやうに思はれる」。浅草の時間が一日の時間だとすれば、後で論じる『雪国』のそれは一年の時間であらう。

『浅草の姉妹』（一九三二年）で他者を感じるのは、手の指からである。「青山は千枝子の手の指を弄びながら、黙つてゐる。千枝子といふ少女が、新しく分りはじめた思ひで。傷ましい朗らかさ。泣虫で跣足の浮浪娘。生れた時からなにもかもしつてゐる大人で、しかしいつまでもなんにも知らない子供」。

『浅草祭』（一九三四―五年）には他者の手紙が介入してくる。「我を忘れたやうに両の掌で、シヤツを撫で廻したり、つかみあげたりするものだから、私は驚いて尻餅を突いた」、こんなふうには他者の手に触られるのがテキストというものであらう。

三人の男女が死ぬ『水上心中』（一九三四年）が興味深いのは作中で映画化が描かれ、実際に作品が映画化された点である。「夜の虹」は発電所の電灯にすぎないというが、おそらく映画こそが「夜の虹」なのである。

3 他者の手

浅草物においてガラスが特権化され、視覚が優位に立つ様子を見てきたが、それを補完するかのやうに他の短篇では触覚的な手が描かれる。たとえば、『絵の匂ひから』（一九三〇年）をみてみよう。そのヒロインは「絵の匂ひのする娘」と呼ばれる貧しい画家である。しかし、弓子は画家の朝木に思いを寄せ自らの道を見失つてしまう。「可哀さうな手。たつた一度レモンを塗つて貰つたばかりに、絵の匂ひもなくなつて——でも、やつぱり朝木さんのためにふるへてゐる小さな手!」、これは他者となつてしまった手ではないか。

『貞操の番犬』（一九三一年）では犬が妻のもとに手袋を銜えて来る。「夫と恋人の戯れる数々の幻影が手袋から抜

け出して来た。手袋がだんだん生きものに感じられて来た」というが、この手袋は生きた片腕のようである。『復讐』（一九三二年）は「映画女優の阿部鈴子と瓜二つだ」といふことを、彼女の価値のすべてであるかのやうに云はれる次子」が主人公になっている。二人は右手と左手の關係にあり、その差異が復讐のドラマを生む。わずかな差異が互いに不吉な影を投げかけるからである。

『女を売る女』（一九三二年）の叔母は女を売り物として扱う。「白い腕を見ると、一番よく彼女の若々しさがわかつた」というが、この女には逃げられるのである。『それを見た人達』（一九三二年）では殺人によって白い肉体が消えてしまう。だが、消えることによって「燃える虹のやうに」蘇ることになる。「それを見た」はずの鑑識報告には見えない何かである。

『抒情歌』（一九三二年）に漂っている香りは『片腕』のそれと同じものであるが、ここでは次の一節に注目してみたい。「自分で百人一首の歌を覚え、自分で取札の平仮名を読むやうになつてをります今の私は、ただなにげなく手を動かしてをりました神童の頃よりも、反つてかるたを取るのがむづかしく、また下手になつたやうでもあります」。「ただなにげなく」動かしていた手、それは私を意識することのない手であつた。いわば誰のでもない手である。私を意識した途端に手の動きは強ばる。それが抒情詩のかかえている矛盾であらう。「植物の運命と人間の運命との似通ひを感じる」ことが、すべての抒情詩の久遠の題目」とすれば、私という主体が立ち現れてはならないのである。

「私は親のゆるしなしに、あなたと住んでをりました。／けれどさういふ恥かしさはありません、おやと思つて立ち上らうとしますと、母はなにかものいひたげに左手で咽をおさへて、ふつと姿が消えてしまひました」。母は無言のまま消え失せる。「小さい弟の叫び声と、波間に振り上げた弟の片手」を感じ取ると、「母は血相かへて私の手をひきずりながら海岸へ駆けつけました。／弟はちやうどヨットに乗りこまうとするところでした」。これは予感に満ち満ちた世界である。「あなたの死を知りました時、私はぞつといたしまして、なほさら草花になりたいと思つたのでありました」というが、なぜあなたは死ぬのか。それは私という主体が立ち現れてしまったからであらう。短篇『抒情歌』は私という意識以前の「手」の世界を描いている。

『抒情歌』と対になるのが『慰霊歌』（一九三二年）である。理髪店の鏡から逃れ女の家を訪れると、ピアノが「ひ

とりでに鳴り出す」。「右手で左手を、左手で右手を」擦る女は、自らの手が勝手に動き出すのを制御できないかのようだ。「黒の厚いカアテンがそのただ一つの窓をとぎとしてゐる」部屋は『片腕』のそれとそっくりである。マツチを擦ると、性的な興奮が訪れると同時に、発作的な殺人のごとき悲鳴が響き渡る。女は物体に触れただけで「何人の手と何人の思ひを通つて」来たかが感じ取れるという。女が取り出す手紙の束が恐ろしい。「あなたの手でせう。あなたの書体そっくりでせう。あなたがなにか私におつしやりたいとお思ひの時は、私の手がひとりでに動き出して、あなたのかはりに書くのですもの」。ここでは他者の腕が書くのであり、「ひとりでに」書き付けられるのが『慰霊歌』なのである。『美しさと哀しみと』の冒頭、「ひとりでに」静かに廻っている回転椅子に引きつけられるのは偶然ではない。

『抒情歌』と『慰霊歌』が重要なのは心霊学の問題に触れているからではない。川端文学において書くことが他者の問題にかかわることを示しているからである。「自分は未だ曾て手淫をしたことがない」という言葉が伝えられているが（三明永無「川端康成の思い出」『川端康成作品研究』八木書店、一九六九年）、当然であろう。それは他者の手なのである。

『化粧と口笛』（一九三二年）のヒロインは舞踊家だが、尾竹を捨てて結婚した西住から「それでも舞踊家か」と罵られる。「背にまはつてゐた腕を、突然胸の上に突つ立てられて——留伊子は熱っぽくうるんだ眼を見開いたが、夫のけはしい額にみだれた髪も、今の鋭い叫びも、その意味がわからなかつた。手でぐつと押しつけられてゐる肩の痛みも、しばらくは分らなかつた」（一三三）。結婚してはじめて他者の不気味な腕に驚くのである。しかし、「なにも、留伊子一人ぢやないんですよ、好きな娘が人手に渡るのを、こんな風に、僕が手をつかねて眺めてゐたのはね」（三三四）と語る尾竹にとっては、留伊子自身が、理解できない「腕」であろう。「彼女の身体は死骸をひきずるやうに重くなつた」とあるが、最後に尾竹と踊つて死体のように重くなる留伊子は、生命を失う『片腕』の結末に対応している。

『姉の和解』（一九三四年）が描くのは、手による和解である。「妹を思ふ二人姉の心は通じ合つて、芳子は房子の手を握つて慰めたい思ひが湧いたのだつた」。かつて恋人であつた芳子と妻の房子は、ともに妹を思う気持ちで通じ

合っている。

『散りぬるを』（一九三三～四年）は二人の女性が殺害される犯罪小説である。興味深いのは殺害するのが運転手、殺害されるのが小説家だという点であろう。ともに腕にかかわる仕事だからである。二人の女性がかかっていた病気は何か。「文学つていふ病気でせう。ですけれども、文学少女も髪結の梳手も、殺される時には変りがないわね」というが、文学少女と髪結の梳手の共通点もまた「手」にほかならない。小説家になるためにはどうすればよいか。「それぢや誰か小説家の恋人になつたらいいでせう」、この考え方は驚くべきものである。小説家は他者の腕を必要としており、他者の腕によつて書いているということではないか。このテキスト自体、「訴訟記録や精神鑑定報告」に依拠したらしいが、いつもすでに他者の腕が介入しているのが小説であろう。本作はそのことを証明する。「散りぬるを」が題名であるゆえに、「色は匂へど」が際立つ〔6〕。

『夢の姉』（一九三四年）は姉妹の関係を描く。「今度の日曜に私に腕を振はせてくれない？」と葉書に書き、「長い袂をきりきり腕に巻いた」鶴子は今村と結ばれる。しかし、そうしなかつた姉は亡くなつてしまつた。「今村の手が蒲団の上から、鶴子の胸のあたりにそつと触れた。その軽い重みで、今村といふものが彼女の全身に感じられた」。今村の手と結ばれるとき、そこに介在するのは姉の腕にほかならない。算術の出来ない姉が「両腕で頭を抱きながら」泣きじやくつていたことを不意に思い出し、姉が今村に恋していたことを確信するからである。

『出世人形』（一九三五年）の冒頭には「セロはさう手軽でない。両手で抱へると、膝にぶつつかる。手袋のない内山の指は、見るまに赤くなつた」とある。誰かの腕を待っているのである。だが、内山が出会つた女優という人形は恐ろしい。タクシー運転手に速度を上げるよう要求し、事故を願っているからである。

『女学生』（一九三六年）の結末には「自分が女であるといふことの悲しみをぼんやりと感じて、いつにない心弱さに落ちさうなので、ああと腕を振り廻して、大きい呼吸をするのだつた」とあるが、この伸びやかさが女学生なのであらう〔7〕。

『禽獣』（一九三三年）は小鳥を慈しむ川端が、谷崎的な足の作家ではなく手の作家であることを示している。小鳥

の死骸を掌に載せる姿は、蘇生を祈願しているかのようだ。その姿と千花子の思い出が重なる。

「裾をばたばたさせるつていふから、足をしつかり縛つてね。」／彼は細紐で縛りながら彼女の足の美しさに今更驚いて、／「あいつもこんな綺麗な女と死んだと言はれるだらう。」などと思つた。／彼女は彼に背を向けて寝ると、無心に目を閉ぢ、少し首を伸ばした。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。」

主人公は足の美しさではなく、目を閉じ合掌する静止の姿に心動かされ、生きることを決意するのである。だが、合掌してぴたりと一致する手のバランスを崩すことで、川端文学の新しい展開が可能となるように思われる。合掌すると、作品が短く完結してしまうからである。川端の長篇はいずれも合掌を回避している〔8〕。結末は「生れて初めて化粧したる顔、花嫁の如し」と締めくくられるが、亡くなった娘の母親が記した言葉が不気味なのは他者の腕が動いているからであろう。自ら化粧するのであれば、どこにも不気味なところはない。他者が化粧するところに不気味さがある。

『花のワルツ』（一九三六年）は踊り終わつた瞬間にバランスを崩すところから始まる。「早川鈴子は片脚の爪先で立ち、片脚をいづばいに開いて揚げながら、体の重みを星枝の手と触れ合つた手の方へやつてゐた時なので、つまり、鈴子と星枝と二つの体で一つの舞踏的な体を描いてゐた、その半身が不意に切つて落されたやうに、ぱたりと倒れかかつて、星枝の腹に抱きついた」。鈴子は「片腕で星枝の肩につかまりながら」平手打ちするが、またバランスを崩す。「支へをはずされた鈴子は、前のめりに両手を突きかかつた」。川端作品における他者の腕は書く手であり、踊る手である。それはバランスを崩すことで動き出す。「……松葉杖を振つた。それは星枝の肩を打つた。彼女は竹内の胸へ倒れた。／その重みでうしろへよろめくと、竹内は階段を踏みはづして、仰向けに転がり落ちた。／舞台では、同行の女歌手が陽気な流行歌を歌つてゐた。／竹内は病院に担ぎ込まれた。後頭部をどこかでひどく打つたからである。それに右の肘が痛んで動かなくなつた」。愛弟子の南条が竹内を殴打する、この結末場面は冒頭場面に呼応するものだが、未完のまま開かれている。

『イタリアの歌』（一九三六年）は戦時下における腕の悲喜劇というべきものである。「その人間全体が焰となり、わつ、

わつと叫びながら、焰のまま飛び上つて、腕を振り狂つてゐた」と始まるが、研究室の爆発によつて火達磨となつた博士の悲劇は助手にも伝播する。「その焰は童話じみた静けさに見えた。だらりと垂れた手の袖も燃えてゐた」。興味深いことに、腕の火傷において虹が立ち現れる。「驚愕と興奮の後で、肉体的な快感が動き出してゐる。真空の世界の虹のやうだ」。博士は「両手を虚しく泳がせ」、絶命する。洋行して音楽を勉強し博士と結婚する予定であつた助手は、歌うことで生きる意志を取り戻すのだが、その契機となつたのは他者の腕ではないだろうか。女友だちが垂らしてくれた「余りにも派手な花模様のカアテン」がヒロインを励ましているからである。「死んではつまらない、生きてゐる方がいいねえ」というのは入院中の老夫婦の会話だが、後の短篇『生きてゐる方に』を想起させる。「狂人じみた手つきで脛毛を抜いてゐた」材木問屋も生への意志を感じさせる。もつとも、博士の腕が亡霊としてヒロインに回歸してくるのは確実だといえる。

『故人の園』（一九三九年）には不思議な夢が出てくる。「時計のね、大きな針がなくなつた夢なんですの」とあるが、これは片腕をもぎ取られたやうなものであらう。亡くなつた祖父母の家に現れた鶴子は片腕に相当するものかもしれない。足袋を濡らした鶴子は「自分の家のことのやうに筆笥の環に手をかけた」。湿つた素足よりも、「なかの衣類をひとつひとつさぐつてゆく手つき」のほうが生々しい。別の作品で「お前達の家の時計も音を立ててはならぬ」という言葉は死を意味していたが（『心中』一九二六年）、本作で最後に時計を動かすのは、生きていく覚悟の表明であらう。『文学的自叙伝』（一九三四年）で川端は「私は、恋愛が何よりも命の綱である。恋心のない日は一日もない。しかし恋愛の意味では、いまだに女の手を握つたこともないやうな気がする」と述べている。いまだ女の手を握つたこともない川端は、しかし、他者の手に掴まれているのである。

4 ガラスから触覚へ

『針と硝子と霧』（一九三〇年）は夫に愛人がいると疑う妻の狂気を描く。「ガラスのコップを踏みつぶして、足を切つた」、「針、錐、釘、火箸、ペン、ガラスのかげら——そんな形のものを見ると、彼女は胸騒ぎがした」というよ

うに、川端の狂気はもっぱらガラスの散乱としてある「9」。深い霧はスクリーンのようにあり、妻の弟は写真の女に恋をすることになる。

同じく『水晶幻想』（一九三一年）は視覚の主題圏にある典型的な新感覚派作品といえる。しかし、三面鏡も顕微鏡も生命を解き明かすことができず砕けるので、作品は短い（小さいガラスを思ひ出す男は。自殺。研究室に青ざめて倒れた夫の死体。研究の犠牲。散らばった小さいガラス）。意識の流れが認められるが、断片性が顕著でシナリオ的、映画的といえる。大正の白樺派が絵画と密接にかかわっていたとすれば、昭和の新感覚派は映画とかかわるのである。

未完のまま放置された長篇『女性開眼』（一九三七年）もまた視覚の主題圏に位置づけられる。なぜなら、盲目の少女を手術して目に光を取り戻す作品だからである。盲目の初枝は政治家芝野と信州の料亭の女主人お島の間に生まれた娘だが、園城寺子爵の令嬢礼子も実はお島の娘であった。手術に成功し目が見えるようになった初枝は、子爵の嫡男正春と恋に落ちる。零落した家のため礼子は矢島伯爵と結婚することになるが、有田との愛を自覚し、結婚を拒む。初枝が矢島に肉体を奪われ、礼子が復讐しようとするところで終わる。

冒頭をみてみよう。「鞆たづなの振りが大きくなるにつれ、礼子の体は虚空に、危く逆立するかと見えて、ふはりとそこに浮ぶと、／「綺麗ですわ、先生。紅葉が、火の海の津波……。夕焼雲の中を飛んでみたい。」／と云ひながら、裾を開いて落ちて来た」。紅葉の光景と鞆の運動、ここには視覚と運動という新感覚派の特徴が見事に提示されている。

だが、本作が長篇化するのには視覚と運動のせいではない。むしろ、触覚と時間のせいで長篇化するのである。重要なのは盲目の女性の純粹な瞳ではない。「その少女は、秘密を盗みに来る人のやうな、探り足だった。手を伸ばして、木の幹から幹へ触りながら下りて来る」。重要なのは盲目の少女の「幹から幹へ」という手触りのほうである。

恋人の名前、初代とも重なるが、初枝に対して「自分がどんなだか、見たいでせうね。自分で自分にも、触つてみるのね？寂しい時は、独りで自分に触つてみるよりしかたがないわね」というのは川端にとって決定的な問いであろう。

「東京といふものは大きくて、ちよつと触つてみるわけにもゆかなかつた」が、正春から「大きい仙人掌や、なにか肉の厚い葉などに、初枝は触らせてもらつた」。このとき初枝は子爵家の経済状態を知るのである。突然の接吻に温室を飛び出すが、「初枝は素直に立ち上つて、正春の腕が導くままに歩いて行つた」。

初枝の父はすでに亡くなつており、墓石に触れるだけである。「初枝は石碑から離れて、母の胸先へ両の掌を突きつけた。／お島は気味悪さうに、一足下つた。／開いた掌は、薄黒く湿つてゐる。お島はあわてて、その墓石の汚れを拭いてやつた」。

手術の前夜、初枝は「片腕を伸して」母親を呼び、「母の袂の先を手首に卷いた」。「今の初枝の艶めかしい為種に驚いて、なんだかお島は恐ろしいやうだつた」と続くが、明らかに初枝は変わつたのである。

有田を知つた礼子もまた変貌する。「街灯の明りなど、礼子は目にもつかかなかつた。ただ燃えてゐる自分があるばかりだつた。有田の腕に触れてゐないと、不意に体が空つぽのやうな危さを感じた」。視覚の人であつた礼子は触覚の人となり、燃え上がるものを見るのではなく、自ら燃え上がる。

父親が本を取り上げようとすると、「礼子は肘で抑へて離さなかつた」。だが、矢島には小切手を突き返し、礼子は結婚を拒否する。「有田を愛してゐる今も、ブラフ・ホテルで伯爵に軽々と抱かれて、部屋中を持つて歩かれた思ひ出が、いまはしいとは感じられない」のは、礼子が触覚の世界の住人になつたからであらう。

初枝の「閉ぢた瞼の下に、眼球のくるくる動くのが見えた。／それが可愛くて、正春も少し心のゆとりが出来、ふつとその眼球を指先で撮んでみた」とあるように、眼球さえ触覚の対象となる（『片腕』にも「手のひらと指とは私の目ぶたにやさしく吸ひついて、目ぶたの裏にしみとほつた」とあつた）。

だが、子爵は正春と初枝の結婚に賛成しない。「突然掌を返すやうに、子爵の態度が變つたので、お島は反つてあわてた」。矢島に肉体を奪われた初枝は理性を失つていく。「もうゐないんですの。ほんたうにゐないんですの」と口にする初枝は人体欠損症になつたかのようなうだ。「お父さんが、怖い、お父さんが……」とある通り、初めて目にした父の写真からは恐怖しか感じない。「初枝の手は、底冷く汗ばんでゐた。異様な恐怖が、礼子に伝はつて来た」という。

お島は礼子を引き留めようとするが（「礼子の手を？んだ」）、礼子は矢島への復讐に突き進む。本作品は開眼によつ

て見えるようになる物語ではなく、むしろ見えなくなる物語である。開眼の手術は実は水晶体を取り除くものであった。したがって、本作品には水晶幻想からの脱出を読み取ることができるように思われる。

いささか図式的にいえば、新感覚派の主題圏にみられるのは視覚と運動である（沿線の小駅は石のやうに黙殺された『頭ならびに腹』）。だが、川端は新感覚派の主題圏から脱出して触覚と時間の世界に入っていくのである。その検討が次の課題となる。

『片腕』には「窓ガラスに私の顔がうつつてゐた。私のいつもの顔より若いかに見えた」とあるが、これは新感覚派時代の名残であり『雪国』冒頭に通じるものである。「窓の大きい一枚ガラスがもしわれるかはするかしたら、幼い子は九階から落ちて死ぬ」というのも新感覚派時代の不安にちがいない。「のぞきからくり」のとき「四角い窓」も新感覚派時代の産物である。

三 中期川端における腕の交感——触覚的なもの

1 雪国を読む

トンネルを通過した『雪国』（一九三五―四八年）では冒頭、列車内の視覚的な反射場面が注目されることが多い。しかし、重要なのは男たちが女の手や腕を必要とするという点ではないか〔10〕。

…娘の手を固くつかんだ男の青黄色い手が見えたものだから、島村は二度とそつちを向いては悪いやうな気がしてゐたのだつた。

男は葉子の肩につかまつて線路へ下りようとした時に、こちらから駅員が手を上げて止めた。／やがて闇から現われて来た長い貨物列車が二人の姿を隠した。

病気になった男は葉子の手や腕や肩に頼りきっている。それを目にした島村は駒子をめぐる指の思い出に耽つてゐる（結局この指だけが…）。このように川端的存在は他者の腕を必要とするのである。

無為徒食の島村は雪国の温泉場で芸者を頼むが、「肌の底黒い腕がまだ骨張つていて」氣に入らない。三味線と踊りの師匠の家にいる娘が氣になるのは、おそらく腕をめぐる挿話を通してであろう。「外の雨の音が俄に激しくなつた」に続く場面である。

：酔いしびれて力が入らないのか、「なんだ、こんなもの。畜生。畜生。だるいよ。こんなもの。」と、いきなり自分の肘にかぶりついた。／彼が驚いて離せると、深い歯形がついてゐた。／しかし、女はもう彼の掌にまかせて、そのまま落書をはじめた。好きな人の名を書いて見せると言つて、芝居や映画の役者の名前を二十も並べてから、今度は島村とばかり無数に書き続けた。／島村の掌のありがたいふくらみはだんだん熱くなつて来た。女は腕に力が入らない、それゆゑ女は他者の腕で書くのだが、この挿話は川端作品において決定的に重要だといえる。だからこそ、島村は駒子に熱くなるのであらう。冒頭の場面に「指で窓ガラスに線を引くと、そこに女の片眼がはつきり浮き出た」とあつたが、この挿話をなぞつていたのである。駒子の腕は読んだ小説のことを虚しく雑記帳に書き続けたり、三味線を弾いたりする。

：駒子はわざと文句を棒読みしたり、ここはゆつくり、面倒臭いと言つて飛ばしたりしたが、だんだん憑かれたように声も高まつて来ると、撥の音がどこまで強く冴えるのかと、島村はこわくなつて、虚勢を張るやうに肘枕で転がつた。

駒子の片腕はほとんど島村を恐怖させるものを秘めており、島村もそれを片腕で受けている。かつて駒子の許嫁で、後に葉子の介護を受けた行男が亡くなる場面に注目してみたい。

「ああつ、駒ちゃん、行男さんが、駒ちゃん。」と、葉子は息切れしながら、ちやうど恐ろしいものを逃れた子供が母親に縋りつくみたい、駒子の肩を掴んで、／「早く帰つて、様子が変よ、早く。」／駒子は肩の痛さをこらへるかのやうに目をつぶると、さつと顔色がなくなつたが、思ひがけなくはつきりかぶりを振つた。

これは他者に腕をもぎ取られようとする瞬間ではないか。だから、駒子の腕を確認するかのように「島村は肩を抱いて笑ふ」のである。それは、師匠が亡くなって置屋に住むことになつた駒子が蠟燭の火で本を読んでいると語りきである。亡くなつた行男の墓のそばに地蔵が立つているのも、注目される。

葉子はうなづいて、ちよつとためらつてゐたが、墓の前にしゃがんで手を合わせた。／駒子は突つ立つたままであつた。／島村は目をそらして地蔵を見た。長い顔の三面で、胸で合掌した一組の腕のほかに、右と左に二本ずつの手があつた。

小説『雪国』からは島村の腕のほかに、駒子の腕と葉子の腕が伸びているというべきかもしれない。それぞれの腕が哀切であり、歌の歌の通り「みんなで六本」なのである。

「切つてよ。鉢持つて来たから。」／「なにを切るんだ。」／「これをね。」と、駒子は髪のうちろへ手をやつて、／「うちで元結を切ろうとしたんだけど、手が言ふことをきかないのよ。ここへ寄つて切つて貰おうと思つて。」／島村は女の髪を掻き分けて元結を切つた。

この場面からわかるのは、人が他者の腕を必要としているということである。とりわけ川端の作品には他者の腕が不可欠である。髪を切る女は出家しようとしているかにみえる〔1〕。実際、この後、尼寺のことが話題になる。しかし「地髪は切つちや駄目よ」と続くように、それは不可能である。

葉子の目頭に涙が溢れて来ると、畳に落ちてゐた小さい蛾を掴んで泣きじやくりながら、／「駒ちゃん私が気がひになると言ふんです。」と、ふつと部屋を出て行つてしまつた。／島村は寒気がした。／葉子の殺した蛾を捨てようとして窓をあけると、酔つた駒子が客を追ひつめるやうな中腰になつて拳を打つてゐるのが見えた。空は曇つてゐた。

島村は見えてはいけない場面を見てしまつたわけだが、遊戯であるにもかかわらず「客を追ひつめるやうな」姿で腕を振る駒子からは怒りのやうなものが伝わってくる。葉子の真剣さと駒子の怒りこそが寒気をもたらすのではないか。「君はいい女だね。」／「どういいの。」／「いい女だよ。」／「おかしなひと。」と、肩がくすぐつたさうに顔を隠したが、なんと思つたか、突然むくつと片肘を立てて首を上げると、／「それどういう意味？ねえ、なんののこと？」／島村は驚いて駒子を見た。／「言つて頂戴。それで通つてらしたの？あんた私を笑つてたのね。やつぱり笑つてらしたのね。真赤になつて島村を睨みつけながら詰問するうちに、駒子の肩は激しい怒りに震えて来て、すうつと青ざめると、涙をぼろぼろ落した。

「君はいい女だね」は『伊豆の踊子』の「いい人はいいいね」に通じる無意味な言葉である。島村の無意味な慰めに駒子は怒りを頭わにしているが、激しい怒りを表すのは肩なのである。葉子や駒子の流す涙の糸を紡いだのが縮織りなのかもしれない。

雪のなかで糸をつくり、雪のなかで織り、雪の水に洗い、雪の上に晒す。積み始めてから織り終るまで、すべては雪のなかであつた。雪ありて縮あり、雪は縮の親といふべしと、昔の人も本に書いてゐる。

これは『雪国』というテクストを暗示するだろう。テクストはまさに他者の腕によつて織られているのである。そして、その腕は時として大胆に力強く振る舞う。

車が駒子の前に来た。駒子はふつと目をつぶつたかと思うと、車に飛びついた。車は止まらないでそのまま静かに坂を登つた。駒子は扉の把手につかまつてゐた。／飛びかかつて吸いついたやうな勢いでありながら、島村はふわりと温いものに寄り添はれたやうで、駒子のしてゐることに不自然も危険も感じなかつた。駒子は窓を抱くやうに片腕をあげた。

走つてきた車に掴まること、驚くほど大胆な身振りである。おそらく、これが駒子の愛のかたちなのである。最初「ガラス越し」にすぎなかつたが、駒子は扉を開けて横倒れに入つてくる。

「さうれごらんなさい。」と、駒子はやはり楽しさうに含み笑いをした。そして肩を寄せて来た。／「どうして私を連れて行かないの？冷たくなつて来て、いやよ」／突然擦半鐘が鳴り出した。／二人は振り向くなり、／「火事、火事よ！」／「火事だ。」／火の手が下の村の真中にあがつてゐた。／駒子はなにか二声三声叫んで島村の手をつかんだ。

肩を寄せることが決定的な事態を将来する。それが雪中の火事にほかならない。名高い場面をみてみよう。

火は映写機を据えた入口の方から出たらしく、繭蔵の半ばほどはもう屋根も壁も焼け落ちてゐたが、柱や梁などの骨格はいぶりながら立つてゐた。板葺板壁に板の床だけでがらんだうだから、屋内にはさう煙も巻いてゐないし、たつぷり水を浴びた屋根も燃えてゐさうには見えないのに、火移りは止まらぬらしく、思ひがけないところから炎が出た。三台のポンプの水があはてて消しに向ふと、どつと火の子を噴き上げて黒煙が立つた。

戦時体制下において映画がファシズムの醸成にかかわっていたことを考え合わせると、これは空襲の光景の先取りではないだろうか。燃えさかる繭蔵の二階から落下した葉子を駒子は抱えて戻る。「駒子は自分の犠牲か刑罰かを抱いているやうに見えた」というが、葉子は戦争の犠牲にもみえてくる。駒子の片腕こそ葉子だったのかも知れない。

「この子、気がちがうわ。気がちがうわ。」／さう言ふ声が物狂はしい駒子に島村は近づかうとして、葉子を駒子から抱き取らうとする男達に押されてよろめいた。踏みこたへて目を上げた途端、さあと音を立てて天の河が島村のなかへ流れ落ちるやうであつた。

男達の暴力的な圧力を「踏みこたえ」ることで、天の河が美の恩寵として流れ込む。それがファシズムに対する川端の姿勢であろう（同じくファシズムに巻き込まれつつある宮澤賢治との比較が可能といえる）。音もなく落下する葉子は流れ落ちる天の河を導いたことになる。「空には天の川が低く流れて、夜がしつとりと更けてゐた」（徳田秋声『爛』一九二二年）というのが自然主義の低い天の川だとすれば、これは新感覚派の高い天の河である。とはいえ、単に視覚的な光景ではない。先立つ一節に「島村はまた天の河へ掬ひ取られてゆくやうだつた」とある。島村と駒子の出会いと別れにかかわるのは、またしても肩と腕であつた。

いつのまに寄つて来たのか、駒子が島村の手を握つた。島村は振り向いたが黙つてゐた。駒子は火の方を見たまま、少し上気した生真面目な顔に炎の呼吸がゆらめいてゐた。島村の胸に激しいものがこみ上げて来た。駒子の髪はゆるんで、咽は伸びてゐる。そこらにつと手をやりさうになつて、島村は指先がふるへた。島村の手も温まつてゐたが、駒子の手はもつて熱かつた。なぜか島村は別離が迫つてゐるやうに感じた。

『雪国』の冒頭場面を振り返ってみよう。初出では「夕景色の鏡」と題されていたが、列車の窓に映る光景は映画である。

娘の片眼だけは反つて異様に美しかつたものの、島村は顔を窓に寄せると、夕景色見たさといふ風な旅愁顔を俄づくりして、掌でガラスをこすつた。／娘は胸をこころもち傾けて、前に横たはつた男を一心に見下してゐてた。肩に力が入つてゐるところから、少しいかつい眼も瞬きさへしないほどの真剣さのしるしだと知れた。

「夕景色見たさといふ風な旅愁顔を俄づくり」することは時代の空氣に同調することではないだろうか。川端は視

線の美学よりも、女の「肩」に注目している。そのことで、ファシズム的空氣から逃れているように思われる。「外の雨の音が俄に激しくなつた」というのが、この時代にほかならない。ファシズムとは美学的な同一化であり、決断主義への誘導であろう〔12〕。

トンネルを通過する『高原』（一九三七年）は、もう一つの雪国というべき作品である。主人公の須田が洋子と結婚するかどうか不明なまま結末を鮮やかな夕焼けが彩る。ただし、冒頭のトンネル通過はひどく饒舌である（「鳴声はなかまで響いて来た」）。軽井沢の高原は外国人のいる世界で、横光利一の『旅愁』のごとき比較文化論が語られたりする。外国人の「手の異様な大きさを見ると、須田は不気味になつてしまつた」とあるが、純血ではなく混血のほかに希望が託されている。「でも、この木には、もう何百年も雷が落ちなかつたんですから、決して落ちないと、私は信じてをりますのよ」という言葉は、天皇制を示唆しているようにもみえる。

「自然の美しいのは、僕の末期の眼に映るからである」と述べた芥川龍之介は末期の眼とともに死んでしまつたが、末期の眼とともに生きることが川端の課題であつたといえる。そのとき眼ではなく腕が役立つのではないか。川端は名高いエッセーで古賀春江の絵について「下塗りする体力がもう失はれ、手に絵具を握むかどうかして、体をぶつつけるかのやうに、画布と格闘するかのやうに、掌で凶暴に塗りなぐつて、麒麟の脚を一本書き落しても、気づかずに平然たるものだつた」と述べている（『末期の眼』一九三三年）。もともと、このエッセーは「原稿紙と原稿の書きぶり」を紹介するつもりだつたという。生きるために必要だつたのは他者の腕なのである。

川端が和泉式部の歌に魅了されるのは、そこに「まづ搔きやりし」手を感じ取るからであらうし（『日本文学の美』一九六九年）、良寛の歌に魅了されるのは、そこに「手鞠つきつつ」の手を感じ取るからであらう（『美しい日本の私』一九六八年）。また、川端が吉川英治の死を直感するのは、「腕」の痛みからなのである（「吉川さんが肩から腕にかけて、ひどく痛むと言ふので、わたしははつとした」『落花流水』一九六四年）。

2 戦時下の短篇と不気味なもの

短篇を集めた『愛する人達』（一九四一年）を一瞥しておく。第一話「母の初恋」は「婚礼の時に、白粉ののりが悪いとみつともないから、もう雪子には水仕事させぬやうにと、佐山は妻の時枝に注意した」と始まる。こうした注意はいかにも川端的存在にふさわしいが、実は秘かに自らを恋する危険な手を片付けようとしているのである。佐山が引き取って育てることになった昔の恋人の娘は、指輪をはずして「座布団」の下に隠してしまう。それは望まない結婚であることを恐ろしく大胆に告げていたことになる。結婚式の日、雪子が「手をふるはせて泣いた」のは、そのためであった。「あの時、私、奥さんは幸福な方だと思ひましたわ」、この言葉が愛の告白になるのは、佐山にはすでに妻として片腕が存在する事実を確認しているからなのである。母が亡くなったとき、「雪子は佐山の手をつかんで、顔におしあてた」が、そのことを本能的に探っていたのかもしれない。「母の初恋」を受け継いってしまったのが雪子である。子供を預かるという主題をもつ本短篇は様々な長篇に発展していく。

第二話「女の夢」は婚期の遅れた女性の縁談を描く。「気がついてみると、彼女はほとんど裸だった。自分の叫び声で、治子は目が覚めた。／言ひやうのない恥かしさで、顔がほてつてゐた。／治子はぞうつと寒気がした。久原の袖をつかまへた」。ヒロインは他者の腕を必要としているのである。第三話は女性の手紙である。

腕を胸へまはしまして、首のうしろの黒子をいぢつてをります姿は、なんとなくあはれにさびしうございませう。孤独といふやうな立派な言葉をつかひますことでなく、もつとみすばらしく、けちくさい恰好でございませう。

（ほくろの手紙）

重要なのは「ほくろ」よりも、「ほくろ」を弄るとき腕の動きではないか。同じその腕の動きが手紙を書かせているといつてよい。第四話は不思議な音に導かれる。

なにか小さいものを畳に投げる音——それが同じ間をおいて、もう一時間も単調につづいてゐる。／投げられたものは、落ちたところへ止まることもあれば、畳の上を少しころがることもある。／なんだらうと思つたが、無論直ぐ、さいころだと、水田はわかつた。

（夜のさいころ）

夜に簀子を振る孤独な腕の動きに、水田は魅入られてしまったのである。「みち子のさいころの音も、まだ聞へる」というのが結末である（『海の火祭』の「竹の筒を振つてゐる月子の腕から肩」が想起される）。第五話は新婚旅行の帰路、トンネルを抜けた後を描く。

太い船腹の下で、濁り立つ海水にもまれながら、浮き沈みしてゐる海月の大群は、美しいとか醜いとかいふほど確かなものではなく、不気味な憑きものが船を追つて来るやうであつた。

（『燕の童女』）

船体を撫でさするやうな海月の大群を思い出すと同時に、「その子、あひの子らしいね」という言葉が口にされる点に注目したい。横浜を出航して関西を廻つて帰る列車内で、混血の少女に目を奪われる。「この子供を、盗んで行ちやうかしら」と新婚の妻が口にしているが、この少女はほとんど「片腕」のごときものではないだろうか。ぜひとも借り受けたい存在だからである（『日雀』も同様にみえる）。第六話は衣装交換から始まる。

牧山は学校から帰ると、上着はたいいてい自分で脱ぐが、ネクタイは妻の延子にほどかせる。それから、両足を投げ出す。延子が靴下を取つて、足袋をはかせてやる。こはぜまでかけてやる。／朝の出がけにも、延子が靴下をはかせる。

（『夫唱婦和』）

夫の着替えを妻が手伝う。しかし、いつまでも妻が従順であるとは限らない。なぜなら、妻もまた他者の腕にほかならず、不気味なものになりうるからである。「夫唱婦和」という題名はアイロニカルで、不穏な空気はすでに漂っている。助手の佐山が恋していたのは義妹の桂子ではなく、妻の延子であつた。佐川という男を介して「自分の覚えてゐる人生と夫の覚えてゐる人生とは、ちがつて来た」と妻は考えている。

第七話は妊娠による心身の変調を描く。「坐つて、でんと腰に重みが加はつて、急に人妻らしい体つきになつた。腕なども固い肉が張り切つて、手答へが出来た」。この逞しい腕は、しかし恐ろしい力を秘めている。

「馬鹿つ。」／と、いきなり肩をなぐりつけた。／芳子は飛び起きた。そして、ばたばた自分の寢床を片づけると、

元田の掛蒲団を乱暴にはぎ取り、うんと言つて敷蒲団を持ち上げた。元田は畳の上へころげ出した。（『子供一人』）煙草を吸つた妻を殴りつける場面は『片腕』における「魔の発作の殺人」を思わせる。「芳子を幾つもの人間に変へて、魔術師のやうに翻弄したとも思へる、新しい生きものは、あどけない猿みたいな恰好で、一度は死の淵に臨ませ、一

度は狂気の近くに追ひつめた母の乳を、強い力で吸つてゐた」というのが結末だが、妻は恐ろしく不気味なものを孕んでいたのである。第八話における恐ろしく不気味なものは火山であり、そこで人生がすれ違うことになる。

佐紀雄はヴェランダの円木柱を片腕に抱いて、瞬きもせずに眺めてゐた。／噴煙は振れ合ひ纏れ合ひながら、伸びあがつてゆく。

（「ゆくひと」）

これは戦火にもみえるのだが、浅間山の噴煙は腕のように伸び上がつていく。「ちやうどその時、弘子の手が佐紀雄の肩に触れた。／その女の匂ひを、ふと佐紀雄は噴火の匂ひかと思つた」とある。噴火が不気味なのは弘子に通じているからであらう。弘子は「もう一方の腕を佐紀雄の肩にかけて、うしろへ倒すやうに」する。弘子がたびたび肩を抱くにもかかわらず、「よく知らない人のところへ」嫁入りすることが少年には理解できない。

結婚するといふ人が、なにげなく自分の肩を抱いてゐてくれることは、佐紀雄は許せないやうに思へた。

（「ゆくひと」）

おそらく「少年の純粹」さゆえに、他者との結婚が理解できないのである。結婚とは他者とながらることにほかならない。だが、噴火が山の不気味さを顕わにするように、慣れ親しんだもまた不気味なものとなる。そのことを明らかにするのが「腕」の動きであらう。

最終話「年の暮」の結末には「今はどこにゐるのか、行方さへわかかならぬ」「亡き友の妻」も少くない」とあるが、それもまた失われた片腕ではないか。「今はどこにゐるのか」、この問いは『反橋』連作につながつていくはずである。北条民雄の死を描いた『寒風』（一九四一年）は『愛する人達』と同時期の短篇で、他者の腕という観点から捉えることができる。「余程肩肘張つてゐなければ崩折れてしまふ」状況に援助の手を差し伸べたのであらうが、川端のほうが他者の腕に書かされているようにみえる。「おお、寒い、寒いといふ風に腕を縮めて、小走りに通り過ぎた」看護婦が北条と川端の間の距離を示すのかもしれない。だが、網棚の上に置き去られる遺骨は孤児であつた川端の境遇に驚くほど似ている。

3 中期長篇の茶碗と虹

『千羽鶴』（一九四九年）とその続編『波千鳥』（五三年）は茶道の世界を背景としている。川端の初期作品にみられた透明な近代的ガラスが、中期作品においては不透明で触覚的な茶碗となるのである。父の愛人であった栗本ちか子や三谷菊治を導いていくが、注目されるのは痣にちがいない。「あざは左の乳房に半分かかつて、水落の方にひろがつてゐた。掌ほどの大きさである」。おそらく、この痣は他者の掌に入る茶碗と呼応するものであろう。「悪魔の手の跡のやうに、菊治に浮んで来た」とある通り、他者の掌の痕跡にほかならない。

鎌倉円覚寺の茶会で菊治は父の愛人であった太田夫人と出合い関係をもつが〔13〕、太田夫人は自殺し、その娘の文子が訪ねてくる。形見の志野茶碗で茶を点てる場面をみてみよう。

「小さくて立てにくいでせう。」／と、菊治は言つたが、文子の腕がふるふるのだった。／そして、一旦手を休めたとなると、もう小さい筒茶碗のなかでは、茶筌の動かしようがない。／文子はこは張つた手首を見つめて、ちつとうなだれた。／「お母さまが、立てさせませんわ。」／「ええ？」／菊治はつつと立つと、呪縛で動けない人を助け起すやうに、文子の肩をつかんだ。

（「二重星」三）

腕には他者が取り憑き、邪魔立てしているのである。

「あの茶碗にはあの茶碗の、立派な生命があるから、われわれを離れて生きてゆかせるんだ。そのわれわれといふうちに、ゆき子はいらないがね……。あの茶碗自身は強い美しさで、不健康な妄執なんかまっはらせる姿ぢやないんだが、茶碗にともなうわれわれの記憶がいけなくて、茶碗をよこしまな目で見るといふわけだ。われわれと言つたつて、せいぜい五六人に過ぎないよ。昔から何百人の人が、あの茶碗を正しくだいいじにして来たかもしやしない。」

（「新家庭」一二）

志野茶碗は「やわらかい」女のイメージを伴っていたが、この「碗」はまさに川端的な片腕のようだ。いずれも、切り離されて生きていくものだからである。稲村ゆき子は除外されそうだが、「ゆき子の方から手をつないで来た」とある通り、菊治の婚約者としてその世界に連なりたいと願っているのであろう。

二人の新婚旅行を手配するのは栗本ちか子だが、二人が「狭いトンネル」をくぐり抜けると、「離れ座敷が快のやうについてゐる」場所に辿り着くのを見落としてはならない。九州旅行に出た文子からは観光案内のような手紙が届く。おそらく九州でトンネルを通過したのであろうが、取材ノートが紛失したため本作品は未完となっている。まさに他者の腕に奪われてしまったわけで、読み手は「大きい破片を四つ、掌のなかで合はせ」てみなければならない。

『舞姫』（一九五一年）は舞台に立っていた母の波子とプリマドンナをめざす娘の品子を描いた小説である。ダンサーの腕の動きを描くことのなかった森鷗外の『舞姫』への批判として読むこともできる〔14〕。作品冒頭、皇居近くの場面には「波子は肩をすくめると、竹原に寄り添った。／そして、顔をかくそうとするかのやうに、手を胸まであげた。／竹原はその波子の指先がふるえているのにおどろいた」とある。

「去年、ザビエルの右腕の来た、教会だね」、「古田織部の好みで、燈籠の柱に、キリストを抱いた、マリヤらしい像が、彫りこんである」などと口になっている矢木はかつて波子の家庭教師であり、古美術に詳しい。だからこそ、矢木は妻となった波子に「仏の手」を踊らせたのであろう。「でも、やはり先生は、仏さんの方でせうな。昔、先生が波子夫人に踊らせた。（仏の手）といふのは、よかつたな。仏像の手の、いろんな表情を、組み合はせた踊りでしたね」と話題になる。

だが、合掌することは矢木を遠ざける仕草になっている。「男と女とのちがひ、夫と妻とのちがひ、おそろしいほどのちがひではないのか」と波子は考えるが、実は右手と左手の違いのように思われる。

波子は矢木に背を向けてゐて、合掌した。暗やみだが、ふとんのなかに、手をかくして、合掌した。（中略）人に見られないで、合掌することは、「仏の手」を踊つてから、波子のくせになつてゐた。／「仏の手」は合掌に始まり、合掌に終る。いろいろの仏の手の形を、踊るあいだにも、合掌がはいつてゐて、腕の動きの組み合はせを、合掌でまとめられてゐた。

（「寝ざめ目ざめ」）

湯船のなかで、娘の品子もまた友だちと仏の手を模倣している。

「ちがふ。右ちやなく、左手だつたわ。」／と、友子が言つたが、品子はもう、薬指のさきを、親指の腹につけて、

その観音が弥勒かの、手つきをしてゐた。(中略) こんどは無造作に、品子はその指さきを、右あごの下につけた。
／「お母さまの踊りの真似で、おぼえたのよ。」 (寝ざめ目ざめ)

「仏さまは右手だから、人間は左手なんぞせう」というが、仏と人間が左右対称だとすれば、それは永遠に一致することは不可能であろう。波子は、恋人のためにお金を必要とした弟子の友子を手助けしようとするが、それは片腕を差し出すに等しい(「指輪の小箱を握られされると、友子は目に涙があふれ、そこに突つ伏した」)。友子を支えようとするのは波子の腕であり、波子を支えようとするのは品子の腕である(「品子は母の腕をとつて、岩の段々をおりた」)。戦争中の慰問旅行で品子を支えていたのは香山の腕である。

「品子は十五六で、いつ死ぬかもしれない旅をして、こはくなくつたから、信仰につかれてゐたやうね。」／その旅のあいだ、品子を守ってくれた、香山の腕が、品子は今も、自分の肩にあるやうに感じた。(「冬の湖」)

香山は登場することなく、品子を助けた「腕」としてのみ記憶される存在である。波子の恋人であつた竹原も、そんな存在であろう。「竹原は右腕を、波子の右腕に重ねたままであつた。波子はその手を左肩から落したので、竹原は波子の胸をやはらかく抱いてゐる形になつたが、波子の高い鼓動が伝はつて来た。そこに触れてはゐないのに、鼓動が感じられるのだ」。

竹原に波子を奪われた矢木は、皮肉な言葉を口にしてゐる。

「そこがね……。女は自分で倒れておいて、夫が倒したのだと思ふ。」／「さうして、夫に倒されたと思ふから、別の手に起こしてもらひたいと思ふ。自分で倒れておきながらね。」／と、矢木は同じことをくりかえしながら、
「別の手」といふ言葉をはさんだ。(「山のかなた」)

誰もが「別の手」による救済を待ち望んでゐる。「藤原道長が死ぬ時は、弥陀如来の手に糸のひもをぶらさげて、自分が糸のはしを握つてゐた」ことはよく知られてゐる。他者の手は救済に導いてくれるかもしれないが、破壊に導く可能性もある。矢木の言葉に注目したい。

「仏界、入り易く、魔界、入り難し、といふ言葉は、善人成仏す、いはんや悪人をや、といふ言葉を、思い出させる。しかし、ちがふやうだ。一休の言葉は、センチメンタリズムを、しりぞけたのぢやないのか。お母さんと品子の

やうな人の、センチメンタリズムをね……。日本仏教の感傷や、抒情をね……。きびしい戦いの言葉かもしれない。」
(「仏界と魔界」)

仏界が善意に満ち満ちた世界だとすれば、魔界は善意が通用しない非情な世界であろう。「魔界には、感傷がないのなら、ぼくは魔界をえらぶね」と矢木は口にし、「魔界といふのは、強い意志で、生きる世界なんぞでせう」と品子は確認している。仏界と魔界は右手と左手の差異から生まれるものかもしれない。「夫の腕を避ける」波子は離婚を決意するが、その財産はすべて矢木のものになっていたことがわかる。

「皆さん。傷痍軍人の方に、寄附をなさらないで下さい。寄附は禁じられてをりますから……。」／と、別の声が出た。入口に車掌が立っていた。／傷痍軍人は、演説をやめて、金属の足音を立てながら、品子の横を通つた。
(「深い過去」)

『舞姫』結末は湘南電車の車中だが、他者の手は恐ろしい。戦争にまで引きずり込むからである。これこそ明治の軍人、森鷗外に対する最大の批判ではないだろうか。『東京の人』結末の港、『みづうみ』結末の上野地下道、いずれも他者の腕に導かれた不気味な場所である。矢木を「ものあはれを知らぬ精神的賤民」(笹淵友二「舞姫」論『哀艶の雅歌』)とするのはあまりにロマン主義的な解釈であり、むしろ魔界について考える川端自身に近い。

『虹いくたび』(一九五一年)の虹とは何であろうか。冒頭、トンネルを抜け琵琶湖のほとりを通過する列車内の場面に注目したい。

赤子は花模様のやはらかい毛布につつまれてゐた。腕を動かしてつづけて、父親を見上げてゐた。／男一人で赤子を抱いた旅らしいのを、麻子は乗る前から見てゐた。席が向ひあつた時には、なにかしてあげることになるのだらうと思つた。／男は赤子を虹に向けて抱いたまま、麻子に言つた。／「冬の虹はめづらしいですね。」

(「冬の虹」)

赤ん坊が晴れやかに腕を振ること、これこそが珍しい虹ではないだろうか〔15〕。水原常男は妻のすみ子との間に麻子をもうけ、結婚前、別の女性との間に百子をもうけ、京の菊枝との間に若子をもうけた。次々と異母姉妹が増え

ていく、これが虹の数々であろう。麻子が異母妹を探しに京都へ行く途中、虹を見ることになったのは偶然ではない。戦争中、熱海の別荘でトンネルに扉を付けた話が出てくるが、敗戦とともにトンネルは再び開かれたことになる。そして、箱根の湖に浮かぶモーターボートの音が不安を掻き立てる。

異母姉妹のなかで最も強烈な生き方をするのは、百子である。百子の乳房の型を取って銀の碗を作った啓太は、特攻隊員として死に赴いた。銀の碗は生命の器だが、生命の抜け殻ともいえる（「僕にとつては、死の盃になるわけですが、しかし、僕はこの盃で、最後の生を飲ませてもらふつもりなんです」）。他者の「片腕」に相当するものであり、不気味なものにはかならない。その後、付き合う竹宮が百子に懇願する「金輪」も銀の碗と同じものであろう（「金の首輪に誘惑されてゐる少年を感じると、百子はかなしくなつた」）。年下の美少年は箱根の山で自殺し、百子はその子供を中絶する。虹とは銀の碗や金の首輪のはしに浮かぶ光沢かもしれない。少年の腕は百子の首に巻き付いたままである。

赤ん坊のとき、母が好きだった虹の絵を見ていたという麻子は、啓太の弟である夏二と桂離宮を歩く。「生の橋」と題された章である。では、虹の対極にあるのは何か。それは独裁者の死であろう。「二人の独裁者が、二人とも愛人と死ぬんですよ（中略）その二人の死骸が逆さまに上るし上げられる。愛人は上衣の裾がめくられて、腹が出て、胸のところでとまるんです」と渡月橋で語られる。だが、「麻子は夏二と二人で、虹に向つて行つたのではないか」と百子は考えている。

百子と若子は姉妹であることを否認するが、麻子は異母姉妹探しに熱心である。虹ははかなく消えるけれども再び現れる。百子の母は自殺し、麻子の母もすでにいない。京都を舞台にした川端の作品では、必ず姉妹が登場してくるが、姉妹は交替するものであり、永遠につながっていくように思われる。ただし、それは不気味なものを伴った永遠である。

- 〔1〕 最近の論著として、大久保喬樹『川端康成』（ミネルヴァ書房、二〇〇四年）、仁平政人『川端康成の方法』（東北大学出版会、二〇一一年）、富岡幸一郎『川端康成 魔界の文学』（岩波書店、二〇一三年）、小谷野敦『川端康成伝』（中央公論新社、二〇一三年）、森本樓『魔界の住人川端康成 上下』（勉誠出版、二〇一四年）などがある。
- 〔2〕 近い時期の短篇『二人』（一九五八年）の結末にも腕のハンニックというべきものがみられる（名札がはめこんであつて、それをむしり取らうとしても、足もこはばつた神経のいち立つた指先では、あせるばかりでうまくゆかない）。剥ぎ取られる名札は森岡外の記憶に連なるものにながれない（私は「岡外氏のことを思ふと、まづさきにこの表札のことが心に浮ぶ」『駒込雑筆』一九四四年）。なお、川端にとっては貰い受けた机もまた腕をもつてであらう。「机の隣へ逃げ込んだ時につかまる環までついてゐる」からである（『四つの机』一九四〇年）。
- 〔3〕 「三階の一部屋の硝子窓に真新しく白いカーテンが閉ぢられてゐた。その白い内に弓子がゐるさうに思はれて、ちつと見上げてゐた」というところは「片腕」の一部屋を想起させる。『海の火祭』には「みづうみ」につながるストーリーカー小説の要素がある。「生命保険」（一九四四年）の主人公は「余りにも細い腕を娘の父に見られたくない」コンプレックスをもっており、伊藤初代との婚約解消を題材とした「ちよもの」は腕のドラマなのかも知れない。列車内で川端が初恋の人を忘れることができたのは偶然ではなく、「BE QUICK AS ANOTHERS MAY BE WAITING」という他者の腕が書き付けた言葉が失恋を決定づけるのである（『二重の失恋』一九三二年）。『空の片仮名』（一九三二年）がふわふわして不安定だとすれば、それは相手を突き放す文字ではないからであらう。後で触れる『無言』の場合、無言は相手を突き放す恐ろしさを秘めている。なお、曲馬娘は『招魂祭一景』以来の川端のオブセクションだが、湘南の海に馬で乗り入れる場面は馬琴『朝夷巡輪記』の影響があるように思われる。
- 〔4〕 平川和弘「川端康成における aestheticism」（『川端康成「山の音」研究』明治書院、一九八五年）は『朝の爪』（一九三〇年）における美化作用を論じるが、その美化作用には不気味なものが張り付いているように思われる。「ほう、感心に吊手だけはあんな」と見下して蚊帳を張る老人は娘を監禁しているのではないか。だから、吊手をはずしてはじめて、足の爪を切ることができるのである。「散りぬるを」の殺人犯もまた「蚊帳の吊手を手でひっぱつて」切ろうとする。そして「無言」で女を縛っている。
- 〔5〕 高橋貞理「亜硫酸と望遠鏡」（『日本文学』一九八九年四月号）は「浅草紅団」の小道具に注目するが、「望遠鏡と電話」（一九三〇年）にも軽妙な失敗の小道具が揃っている。なお、映画『百万両の壺』（一九三五年）には軽妙な望遠鏡の場面があった。
- 〔6〕 新城郁夫「『小説』論のなかの『散りぬるを』」（『立教大学日本文学』七〇、一九九三年）は「咎なくて死す」というアナグラムを読み取っているが、「いろはにほへど」には様々なアナグラムが散種されているのであろう。
- 〔7〕 川端の少女小説もまた腕をテーマとしているのではないか。『乙女の港』（一九三七年）には英習字の宿題で「手首が痛くなつたわ」という場面がある（八）。「それよりも、困るのは日記ね」と続くのだが、腕の試練と呼ぶべきかもしれない。「白墨を握る手もどが顫へさう」にもなる。あたかも、代作する中里恒子の震えであるかのようだ。一九五八年に連載された『遠い旅』

〔河内書房 一九〇一年〕は「肩に置いた研一の掌は、裸の処女を感じる」とあるので、間違ひなく川端の自作であろう。

- 〔8〕戦後の作品で例外的に合掌が出てくるのは、養女を迎える『天授の子』（一九五一年）である。しかし、合掌によって作品を短く完結させてしまったといえる。川端の『源氏物語』受容に特異性があるとなれば、養子を迎える生々しさに触れている点であろう。幼女に対する異様な生々しきそうだが、近現代の抽象的な学校教育的源氏物語理解とは異なるものがそこにはある。子供を引き取るとは片腕を引き受けることではないか。

- 〔9〕レンズを壊してしまふ『級長の探偵』（一九一九年）もまた新感覚派的な作品といえる。「光の反射」「平面の鏡」「光の屈折」など、新感覚派とは学校の理科室を起源とする小説技法なのである。その意味で、新感覚派は宮澤賢治とも近い。事実、同級生がレンズを盗んだのではないかと疑ふ本作品はほとんど『銀河鉄道の夜』や『風の又三郎』の世界である。ただし、機械の美学を主張した未来派がファシズムに向かったことを忘れてはならない。野間宏「新感覚派文学の言葉」（『文学』一九五八年九月号）は横光利一「頭ならびに腹」（一九二四年）の一節「沿線の小駅は石のやうに黙殺された」について、速度によって自然主義を黙殺するものだと言いつつ指摘している。

- 〔10〕石川巧「川端康成における感覚の磁場」（『立教大学日本文学』六四、一九九〇年）は「禽獣」「雪国」「住吉」「片腕」「眠れる美女」における手と指について論じており、示唆的に富む。ただし、本稿とは視点が異なる。二つの生命体がまるで液体のようにならぬように一つに溶けあう意識が川端の世界に遍在しているというが、重要なのは二つの手の差異ではないだろうか。

- 〔11〕『八犬伝』には鉄を拾う場面があるが、雪国に住む女という点で、『八犬伝』の船虫と駒子を重ね合わせることができる。山崎甲一「『雪国』の指と手」（『解釈と鑑賞』別冊一九九八年）は女按摩などに言及しているが、さらに検討してみなければならぬ。

- 〔12〕『純粹小説論』（一九三五年）で横光利一は「思ひ」を二度も繰り返して強調している（「ただ作家がこれを実行するかしないかの問題だけで、それをせずにはおれぬときだと思ふ事が、肝腎だと思ふ」）。また、『旅愁』第一篇（一九三七年）では「自分の言葉の強さに随つて幾らか安らくなる」といい、第五篇第四回に当たる「梅瓶」（一九四六年）では「忽然念起——忽然として念じ起たねばなりません」という。「何やらうまいことを云つたね」と続くが、これこそファシズムの言葉がもしも無い。ファシズムを醸成するのは思想内容よりも、同調する言葉だからである。東西の舞踊について研究する島村は、東京に在る限り、そうした空気から逃れることはできなかったであろう。なお、横光利一の父がトンネルの神様と呼ばれる技術者であったことはなほ興味深い（『島村博「横光利一」』『解釈と鑑賞』別冊、一九八三年）。父に反して横光がカルチャーショックに弱かったとすれば、川端はその間をいつの間にか通過している。

- 〔13〕古典随想というべき『東海道』（一九四三—五五年）は、実朝について「髪、肘腋より生じ、首領を保たず」と記した『大日本史』の一節を引用している。また「平家、源氏、北条、足利、徳川が滅ぶのに、たをやめふり」の「源氏物語」の柔かい手は、いつもそこにあつたと述べているが、滅亡と無縁ではない恐ろしい手にみえる。

- 〔14〕川端の『舞姫の暦』（一九三五年）では、西洋舞踊の足日本舞踊の手が対比されているように思われる。ヒロインは相手を忘れないためにその袂を「ぐるぐる腕に巻きつけ」たりする。だから、男の衣裳交換は裏切りを示すことになるのである。鵜外の『舞姫』（一九九〇年）では末尾に「母の取りて与ふるものをば悉く抛らし」とあるので、その腕の動きに注目すべきかもしれない。「狂女の胎内に遺しし子」は川端の主題になるだろう。

本稿と視点は異なるが、近藤裕子「虹いくたび」論（『哀艶の雅歌』教育出版センター、一九八〇年）は虹が円環の断絶であることに着目している。川端は他者が書いた片腕にも目を向けずにはいられない（「御身」では赤子の片腕が失はれたかと憂へた時：『横光利一作品集』解説、一九五二年）。地下室のレインボウ・グリルで始終会っていた作家の片腕が亡霊的に回歸するのである。rainbow,elbow,clawbow などに注目したい。「スリの話」（一九二七年）に「彼はぎよつと手を縮めた。娘の腹は鋼鉄の汽罐のやうに孕んでゐる。そして佐助の鋭い指先に胎動の高電圧が流れた」とあるが、ここでは赤ん坊と片腕という川端的な等価物が直に出会うため高電圧が流れるのであろう。