

川端康成の『片腕』論

—幻視の多重構造と感覚の世界を中心に—

兪 載 信*

目 次

1. はじめに
 2. 〈語り手〉の〈秘〉
 3. 幻視の多重構造
 4. 感覚の世界
 5. 新感覚派的作品とのかかわり
 6. おわりに
-

1. はじめに

感覚することこそ川端という作家の本質であり、川端文学におけるエレメント、つまり表現原理であるように思われる。『伊豆の踊子』（『文芸時代』1926年1月・2月号、「伊豆の踊子」・「続伊豆の踊子」）の「ととんとん、激しい雨の音の遠くに太鼓の響きが微かに生まれた。私は掻き破るやうに雨戸を明けて体を乗り出した。太鼓の音が近づいて来るやうだ。雨風が私の頭を叩いた。」や、『雪国』（『文芸春秋』他、1935年1月~1947年10月）の「この指だけは女の触感で今も濡れてゐて、自分を遠くの女へ引き寄せるかのやうだと、不思議に思ひながら、鼻につけて匂いを嗅いでみたりしてゐたが、ふとその指で窓ガラスに線を引くと、そこに女の片目がはつきり浮き出たのだつた。」など、川端の多くの作品のありようは、視覚、聴覚、触覚、嗅覚などの感覚世界によって支えられていると言っても言い過ぎではないだろう。

* 忠南大学校 日語日文学科 講師、日本近代文学

作品における感覚描写は、生々しい風景や人物像を生み出すだけでなく、様々なイメージとしても、その文学たる美の世界を築いている。現実を離れた夢の世界、あるいは超現実的作品においても、その表現原理に、本質的に変わりはない。いや、むしろ超現実的作品であればあるほど、一層鋭敏に働いているかもしれない。それらには理知や観念を越えて感覚する人間の断片が遍在している。「心中」のような初期の神秘的作品、異様な世界を描いた後期の「自然」「不死」などの作品は、その感覚世界を鮮明に形象しているからである。

『片腕』もその一つであると言えよう。『片腕』は1963年8月から翌1964年1月まで五回に亘って雑誌『新潮』に発表された(うち12月号は休載)。のち1965年10月、他の二十一編の短篇を含む単行本『片腕』が新潮社から刊行された。先行研究はシュール・レアリズムとの関連、処女喪失のエロティズム、フェティシズムの構造など、多方面からのアプローチが試みられてきた。

本稿では先行研究を踏まえて幾つかの問題点を考えながら、幻想小説とも超現実的作品とも言われる『片腕』を、その感覚世界を中心に考察してみたい。超現実的世界でありながら、感覚世界が際立つ原因は他ならぬ作品の内部にあると思うからである。そしてそれは感覚という言葉抜きにしては語りがたい川端文学の断面を照明するに有効であると思う。

2. 〈語り手〉の《私》

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

「ありがたう。」と私は膝を見た。娘の右腕のあたたかさが膝に伝まつた。

「あ、指輪をはめておきますわ。あたしの腕ですといふしるしにね。」と娘は笑顔で左手を私の胸の前にあげた。「おねがひ……。」

左片腕になつた娘は指輪を抜き取ることがむづかしい。(p 547) 2)

作品の冒頭である。「作品の冒頭の文章はいわば全篇の集約であり、従つて小説の中核において展開される事件や性格の要約部分の提示を担っているわけである。」³⁾ という言葉通り、

- 1) 先行研究は様々な試みを見せているが、詳細なことは馬場重行(1984)氏の「『片腕』研究史瞥見」、『川端康成戦後作品研究史・文献目録』林武志編、教育出版センターと福田淳子(1998)氏の「『片腕』」、『川端康成全作品研究事典』羽鳥徹夜・原善編、勉誠出版などに整理されている。
- 2) 川端の作品の引用はすべて新潮社刊三十七巻本『川端康成全集』に拠る。『片腕』の本文は第八巻(1981)であり、そのページを明記した。但し、旧漢字は新漢字に改めた。
- 3) 岩田光子(1992)「『片腕』の作品様式」、『川端康成一後姿への独白—』ゆまに書房、p 261

この冒頭部は『片腕』の多くの特徴を凝縮している。まず、片腕をはずして貸すという、日常の秩序の崩れた超現実性が現れている。そして〈娘〉と〈片腕〉は全体と部分、及びフェティシズムの構造をも示している。ひいては男女関係のような〈片腕〉と〈私〉の交感のモチーフをここから探すこともできるだろう。

が、さらに注目できるのは、読者に異化を呼び起こす〈語り手＝私〉の特徴である。周知のように『片腕』はモノローグ的な作品として、語り手の〈私〉の記述に頼っている。片腕をはずすという行為自体が猟奇的で、通常の理性としては考えられない世界であるが、〈私〉はそれを何の躊躇もなく自然に受け入れている。『片腕』の世界が超現実的世界になり得る理由の一つは、〈私〉に現実的理性や自然の法則が無意味であるからである。代りに〈私〉は、膝においてある〈片腕〉の「あたたかさ」を感じる。現実世界から次元を異にする虚の世界にて、〈私〉は感覚的リアリティーを持つ。これは後で述べるが、感覚によって生きることこそ（それが幻の感覚であるとしても）、『片腕』における〈私〉という人物の特性なのである。

ところで、一人称小説の形態をとっている『片腕』において、作中人物の〈私〉と〈語り手〉の《私》とを果たして同一に捉えてもよいのだろうか。視点人物〈私〉の孤独を読み取る論を展開し、〈片腕〉に重きを置いた読みから〈私〉の問題へと研究の流れを大きく転換させた原善氏は次のように述べている。

（前略）〈私〉は〈びつこ〉という形で象徴される不完性を強いられた存在であり、〈孤独〉とは十全な自己の在りように対して何らかの欠損を負っているとする意識なのだ。〈私〉が自らを全体性を欠いた者、部分としての存在でしかないと認識しているからこそ、その〈私〉を視点人物に捉えた「片腕」が（確かに幻想的象徴的作品ではあるが）書かれた表層を現実レベルで捉えた時に、女の〈片腕〉という部分を偏愛する嗜好が呼ばれるところの、フェティシズムの形で書かれることは当然だと言えるのである。部分を欠いた、あるいは部分でしか在り得ぬ人間が他者と関わろうとする時、その他者もまた部分としてしか扱えぬことは明白であろう。「片腕」はまず断片を欠いた人間が断片を嗜好する物語として読まれるべきだろう。4)

他者との関わりを断片の形でしか行い得ぬ視点人物〈私〉の世界と、作品の構造の必然性を読んでいる鋭い指摘である。が、〈語り手〉の問題を考える時、作品の構造を「読む」という行為の中で、〈私〉をもう一度相対化させることもできるように思われる。確かに、このテキストにおいて最も問題視しなければならないのは、〈私〉という人物であり、それに伴うところの語りの構造のあり方である。しかし、作中人物の〈私〉と語り手の《私》が未だに明確な輪郭を持っていないのではなからうか。即ちテキスト内の〈私〉とテキスト全体を総括している表現主体として

4) 原善 (1985) 「『片腕』論—そのフェティシズムの構造を中心に—」、『川端文学への視界』、教育出版センター、p20

の《私》の違いを認識することが、『片腕』を読む上で重要であると思うのである。

では『片腕』に、物語内の〈私〉とは次元を異にする、もう一人の〈私〉が存在するか確認しなければなるまい。視点人物に寄り添った語りの特徴上、語る《私》の存在は明瞭ではないが、その言説の中でもう一人の《私》の存在の手掛かりを探してみよう。

私は娘のつけ根の円みを、右手で握つて、左の胸にあてがつてみた。その上を雨外套でかくしてゐるわけだが、ときどき、左手で雨外套をさはつて娘の腕をたしかめてみないではゐられなかつた。それは娘の腕をたしかめるのではなく、私のよるこびをたしかめるしぐさであつただらう。(下線筆者、以下同じ) (p549)

これは〈娘〉から〈片腕〉をもらって自分のアパートに向う途中のことである。この自分の「よるこびをたしかめるしぐさであつただらう」という表現は、物語内の時空、その場で認識得たものをそのまま語っていると考えられなくもない。しかし、過去の行動を後で分析しているとも考えられる。次の言説はそれを裏付けている。

袖なしの女服になる季節で、娘の肩は出たばかりであつた。あらはに空気を触れることにまだなれてゐない肌の色であつた。春のあひだにかくれながらうるほつて、夏に荒れる前のつぼみのつやであつた。私はその日の朝、花屋で泰山木のつぼみを買つてガラスびんに入れておいたが、娘の肩の円みはその泰山木の白く大きいつぼみのやうであつた。(p549)

ここで「その日の朝」とは、今語っている《私》と物語内の〈私〉の時間差を呼かにする部分である。物語の時空間の幻想性を考慮するとしても、物語内の〈私〉は、「その日」と認識できないはずである。

また「こんな風に私かきれいと思ふのを娘は感じてゐたらしく、肩の円みをつけたところから右腕をはづして、私に貸してくれたのだつた。」とか、「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知つてゐると、娘の片腕に知らせてしまつたわけである。」などは、物語内の〈私〉が敷衍説明する必要はなく、語り手《私》の介入と捉えても差し支へはない。さらに、後半部の〈片腕〉を付け替える場面では、「そして、うつとりしてゐるあひだのことで、自分の右腕を肩からはづして娘の右腕を肩につけかへたのも、私はわからなかつた。」と記しており、「私は眠つた。」や「私の眠りは深なつた。私はゐなくなつた。」などは、物語内部の時空に属する〈私〉とは違う、かなり客観的にその状況や〈私〉の認識を秩序立てようとする存在としての《私》が語っていると言える。その存在とは、物語内部の〈私〉を「私」と呼ぶ存在、つまり自己同一的に〈私〉とつながっているもう一人の

《私》になるだろう。ここで聞き手（読者）の存在を意識し、〈私〉の意識や行動を特定の秩序で整理しつつ語ろうとするもう一人の《私》の存在を探することができる。語っているのはあくまで物語内の〈私〉とは異なる次元の《私》なのである。

3. 幻視の多重構造

語りへの注目、語っている時間の中で発生する語り手の意識や内的事件をも物語内容に組み入れて、作品を読み直すことも可能にする。ならば、『片腕』の語り手は、具体的にはどのような意識を持って、どのような物語を紡ぎだしているのか。基本的に語り手の志向は〈私〉の物語の生成にあり、「その日」の出来事の生成にあるだろうが、では〈私〉の物語はいかなるものなのか。

〈娘〉から片腕を一晩貸してもらった〈私〉は夜の町に出る。もやの中で〈私〉は外套の中の片腕を手で確かめながら、奇怪な内容のラジオの放送を聞く。また〈朱色の女〉の乗った薄むらさきの光の車を見て、自分の孤独の影のこもったアパートに戻る。いつの間にか口を効くようになった〈片腕〉と話して愛玩するが、時々過去の女を回想し、母体の女をも感じる。そしてうっとりしている間、自分の片腕をはずし、〈娘〉の〈片腕〉を付け替える。はじめの遮断と拒絶はなくなり、〈私〉は深い眠りに落ちるが、不気味な自分の片腕の感触に目が覚めて、魔の発作のように〈片腕〉をもぎ取り、自分の腕と付け替える。その後、〈私〉は深い悲しみに満ちて〈片腕〉を抱きしめる。

以上が簡略な内容であり、その時空間は曖昧である。「かういふ夜は湿気で時計が狂ふからと、ラジオはつついて各家庭の注意をうながし」て、「時計のぜんまいをぎりぎりいつぱい巻くと湿気で切れやすい」という、日常を超越した時間の流動が見られる、濃密なもやとあやしい光に囲まれた異空間である。「その日」の出来事は結局、性愛の至福・エロティシズムの秘儀が座絶する挫折談としても、あるいは母胎回帰の幻想性を暴き出す暴露談としても、あるいは救済のない〈私〉の悲哀談としても読むことができる。なぜ《私》はこのような物語を語っているのだろうか。挫折や悲哀を確認するために、という答えだけでは物足りない気がする。物語の生成が《私》にどのような意味を持つか、語ることで《私》は何が得られるのかをも考えてみる必要がある。

『片腕』の幻想性は諸氏によって指摘されてきた。「ホテルの窓が二重写しのようにして現れ、「朱色の服の女の車」が「薄むらさきの光をもやのなかに浮かべて」追って来そうなこの小説は、確かにシャガールの気のきいた幻想的な絵を思わせる。」⁵⁾とか、「この物語は、原理的に、我々の生きる現実世界とは交錯しない純然たる非現実のうちに展開されるのであり、その

意味でこの小説をメルヒェンないし幻想小説とよぶことができる。」⁶⁾とも語られた。イメージが醸出す幻想性や、価値転倒の状況設定などの、作品のところどころで、その幻想性は充分読み取れる。また、超自然なるものを想像可能なものにするモノローグ的語りもこの条件に適しているだろう。ここで興味深いのは、この物語全体が幻想、または幻視であると、作品内の記述に露顯されていることである。

「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たが、カーテンがあいてゐる。

「なにかがのぞくの？」と娘の片腕が言った。

「のぞくとしたら、人間だね。」

「人間がのぞいても、あたしのことは見えないわ。のぞき見するものがあるとしたら、あなたのご自分でせう。」

「自分……？ 自分でなんだ。自分はどこにあるの？」 (p 557)

ここで「自分」とは、〈私〉が本来の自分を失った存在として意識する欠如感として説明できるだろうが、「人間がのぞいても、あたしのことは見えないわ」に注目する時、〈片腕〉が人間には見えず、〈私〉にしか見えないという、すなわち〈私〉だけの幻視の反証としても読める文章である。〈片腕〉は〈私〉の幻視によって生み出されているとも言えよう。この「窓ガラス」部分は、〈片腕〉の小指の描いていた「四角い窓」の部分とつながっている。「この四角い窓を私の目はのぞく位置にあつた。窓といふにはあまり小さくて、透き見穴か眼鏡といふのだらうが、なぜか私には窓と感じられた」が、そこから〈私〉は「薄むらさきの光り」、「その薄むらさきのなかに、赤や金の粟粒のやうに小さい輪が、くるくるたくさん飛んでる」幻想を見る。そしてそれは「歯車も歯車のなかのものも、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」のである。

林武志氏は「〈片腕〉は「私」の心像にのみ生きる、いわば幻想の産物」⁷⁾と述べ、前述の原善氏は「フェティシズムの構造は一つの幻視と言っても恐らく誤るまい。そして「片腕」が一篇の幻視の作品化であったとすれば、それが〈私〉という一人称の視点人物によって語られた物語であることの意味も自ずと判明しよう。」⁸⁾と述べている。両氏の文章はこの作品の幻視の構造を見抜いた観点として妥当である。

ここに語り手の《私》の存在を明らかにすると、『片腕』は次のような構造になりうる。〈私〉

5) 河村政敏 (1969) 「『片腕』試論」、『近代文学研究双書川端康成研究』、八木書店、p 325

6) 大久保喬樹 (1983) 「後期川端康成作品の二相 (2) 「片腕」」、『東京女子大学紀要第34巻』、東京女子大学、p 75

7) 林武志 (1982) 「片腕」『鑑賞日本現代文学15 川端康成』、角川書店、p 237

8) 原善 (前掲) p 24

とは〈片腕〉の幻視を通して、孤独（単純な孤独というより根元的不安をも含めた広い意味での）を癒そうと自らを追い込んでいかねばならぬ人物であり、語り手の《私》は、その幻視の中でさえ救いが不可能だったことをすでに経験し、自覚している人物であると言える。つまり幻想を見る〈私〉と、その幻想を語る《私》がいるのである。そして先に述べたように、〈片腕〉が〈私〉の幻視だったこと、その幻視の〈片腕〉から〈娘〉を幻視し、母体⁹⁾をも幻視する〈私〉を考えると、『片腕』は二重三重の渦巻きのような多重の幻視を描いた、多重構造を持つ作品であると言える。

語り手の《私》に戻ると、すべてが幻視、幻想に過ぎないことを知らず語り《私》は、幻想でさえ永遠な救済は不可能であるということを確認している、もっとも深い悲しみを持つ人物である。だが、結局挫折に終わった幻想を《私》はわざわざ語っていることも注目すべきである。

《私》は幻想でさえ救いようのない人間の孤独、その根源的な悲しみを描くだけでなく、その幻想を語ることで、もう一度幻視の夢を呼び起こしていることも見逃せない。挫折された幻視であるが、その幻視の中でつかの間の救済を得られていた。言い換えれば〈片腕〉の美の世界へ、《私》は部分的・一時的に入り得ていたのである。そして《私》は語を通じて、その瞬間の幻視の夢を、瞬間の救済をも刻んでいく。ここで語るということは、エグリチュールとして文字言語の強い永遠性をも内包している。瞬間の美、瞬間の救済を捉え、永遠へ繋がる芸術の属性とも相通ずる。

語り手の志向は、人間たることの根源的悲しみを認識しつつ、幻視であった瞬間の美、瞬間の救済を再生させることにあったと思われる。しかし、語り手の《私》はその永遠性を信じていたわけではない。到達不能をしりつつ、また遠い世界へ向って永遠の救済を幻視するだけである。幻視の構造はこのように物語の外まで繰り返されるのである。

この幻視の多重構造を拡大すれば、語り手の《私》を越えて、読者にまで至る。読者は『片腕』を読むことでこの構造へ参入できる。物語の世界を幻視するのである。—そもそも、これが文学の属性であり、運命でもあるだろう— したがって、その方向性を読者側からみると、読者から語り手、語り手から作中の〈私〉、〈私〉から〈片腕〉、〈片腕〉から〈娘〉、〈娘〉から〈女〉、〈女〉から〈理想の世界（純潔にも、美にも、救済にもなれる）〉へ向って幻視する構造になっている。

今までは、語り手に川端を重ねることはできるだけ避けてきたが、語り手の多くの面に作家川端の影が見られることも否定できない。川端の女性観によく挙げられてきた、処女志向や精神としての女より肉体としての女を出発点とする目差し、および部分嗜好の傾向、孤独の運命性など、作家川端の多くの特徴がここに現われているからである。さらに虚構の世界においても獲得が

9) 母体とは片腕の母体の意味だけでなく、部分的な〈私〉の完全たる母体としても、永遠の女の母性としても、根源回帰としての死の世界まで掘り下げることができる。

たい救いというニヒリズム的諦念は、生命肯定および耽美的傾向とは裏腹に、初期作品から川端文学に底流していたものである。例として一つ挙げてみる。

私も家のある方角に向つて歩くのも厭だと彼女が言ふのは、もう私には分つてゐた。彼女がなんと考へようと、それはいい。しかし私の方は、理性に鞭打つて、彼女の私に対する感情が冷え切つたものと、表面ではあきらめてゐたにしても、彼女の感情の何処かに私のための一滴があると、実際の彼女とは関係なく、唯私自身勝手に思つてゐたかつたのであつた。そう言ふ自分を手ひどく冷笑しながらも、密かに生かして置きたかつたのであつた。

ところが、こんな夢を見るやうでは、彼女の好意が微塵も私にないものと、私自身の心の隅々まで信じ切つてしまつてゐるのであらうか。

夢は私の感情である。夢の中の彼女の感情は、私がこしらへた彼女の感情である。私の感情である。そして夢には感情の強弱や見栄がないのに。

さう思つて、私は寂しかつた。（「火に行く彼女」、1924）

夢という「私」の感情においても到達不能な救済が、この作品にはよく表れている。夢や幻想でさえかなえない、孤独者、あるいは欠落者の運命はすでに川端文学に潜んでいたものである。氏は永遠の救済があり得ぬことを誰よりも知っている作家とでも言えようか。しかし、その到達不能をしりつつ、常につかの間の美を、つかの間の救済を呼びかけ、幻の世界で夢見る者に、作家川端の影は映っているし、その両方の二律背反こそ、川端文学の原動力であることも確かである。

4. 感覚の世界

前章では幻視の多重構造を述べたが、その幻視において注目すべきなのは感覚の世界である。次は、常識の価値の転倒された幻視の中の感覚世界を具体的に考えてみよう。

作品の幻想性は幻視の構造だけでなく、物語内の〈私〉の特異な感覚に負ところも多い。〈私〉の特徴の一つは、感情をも抽象的な世界をも感覚化していることである。前にも引用したが、「ときどき、左手で雨外套をさはつて娘の腕をたしかめてみないではゐられなかつた。それは娘の腕をたしかめるのではなく、私のよろこびをたしかめるしぐさであつただらう。」という文章で、

〈私〉は自分の喜びという感情を触るという触感で再認識している。ここで〈私〉が触るのは他ならぬ〈娘〉の〈片腕〉である。

娘は私の好きなどころから自分の腕をはつしてくれてゐた。腕のつけ根であるか、肩のはしであるか、そこにぶつくりと円みがある。西洋の美しい細身の娘にある円みで、日本の娘には稀である。それがこの娘にはあつた。ほのぼのとうひうひしい光りの球形のやうに、清純で優雅な円みである。娘が純潔を失ふと間もなくその円みの愛らしさも鈍つてしまふ。たるんでしまふ。美しい娘の人生にとつても、短いあひだの美しい円みである。それがこの娘にはあつた。肩のこの可憐な円みから娘の可憐なすべてが感じられる。胸の円みもさう大きくなく、手のひらにはいつて、はにかみながら吸ひつくやうな固さ、やはらかさだらう。娘の肩の円みを見てみると、私には娘の歩く脚も見えた。細身の小鳥の軽やかな足のやうに、蝶が花から花へ移るやうに、娘は足を運ぶだらう。そのやうにこまかな旋律は接吻する舌のさきにもあるだらう。(p549)

ここで純潔は、「ほのぼのとうひうひしい光りの球形のやうに、清純で優雅な円み」として視覚化され、「はにかみながら吸ひつくやうな固さ、やはらかさ」として触覚化される。もともと「娘が純潔を失ふと間もなくその円みの愛らしさも鈍つてしまふ。たるんでしまふ」という文章にも、抽象的な概念である純潔を、円みという感覚(視覚)に具象化させる〈私〉の特性が顕在している。

「娘の腕は私よりも冷たかつた」「手のなかのものの少しの冷たさは、そのもののいとしさを私に伝へた。人にさはれたことのない娘の乳房のやうであつた」という触覚も純潔を感覚化していることは同じである。

また〈私〉が自分の部屋に入る時、「孤独といふことは、なにかがゐることではないのか」、
「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」と思う場面がある。

「匂ひがするわ。」

「匂ひね? 僕の匂ひだらう。暗がりに僕の大きい影が薄ぼんやり立つてゐやしないか。よく見てくれよ。僕の影が僕の帰りを待つてゐたのかもしれない。」(p553)

「僕の影」とは「部屋にこもつてゐる私の孤独」を意味するのである。が、その孤独も〈私〉には影になって、匂ひになってくる。孤独も視覚や嗅覚として感覚化するのである。「私の不潔で陰湿な孤独の匂ひ」という表現のように。

このような感覚化は他にも多くあるが、その特徴が著しく表れているのは最後のところだろう。つかの間の救済から自意識を戻し、〈片腕〉をもぎ取った後、〈私〉はそれを抱きしめる。そして「娘の指を唇にくはへた。のばした娘の爪と指先きとのあひだから、女の露がでるなら……。」と語りは終わるのであるが、ここで「女の露」は女の純潔とも母性の結晶体とも生命力の根源とも捉えられるもので、それは〈私〉を孤独から救える何かなのである。その理想としての何かを〈私〉は「露」として渴望している。唇にくわえて吸うか、味わうかの感覚するものとして渴望しているのである。〈私〉は感覚によって世界を把握し、感覚によって生きる存在であると言っても言

い過ぎではないだろう。

世界を感覚化するということは、逆に感覚を通して世界を呼び起こすことでもある。〈片腕〉を通して〈娘〉を幻視し、過去の女をも連想することは、感覚を通して愛や記憶のような抽象的世界を呼び起こすことに他ならない。「びっくりと娘の指が縮まった。肘をまがつた」ことを見て、

〈私〉は「ただ年上と言ふより、もはや男に慣れたと言ふ方がよきさうな女」を思い出す。触覚と視覚を通した認識によって過去が回想される。そして「女の手の指さきをさほりたくなつた、誘惑は自然にあつたけれども、私はそれだけよしなかつた。私自身の孤独がそれを拒んだ」ということは、「さほり」という触感が「私の孤独」に関わる意味を持つ証でもある。

もう一つ例を挙げると、腕をつけ替えることを許す〈片腕〉の「いいわ。」という声から、「私に身をまかせようと覚悟をきめた、ある娘の声に似てゐるのだ」と、その娘を思い出す。〈片腕〉の声を「耳に入れて」、「その娘」との交情の瞬間を思い出すのである。

〈私〉は観念によって生きる者だと指摘する人もいるだろうが、それは物語の外側からの見方である。物語内の〈私〉の認識や連想のすべてが、実は見る、聞く、嗅ぐ、触る、味わうなどの五感の中にある。〈片腕〉のつけ替え場面において〈私〉は、「ああつ。」という声、肩の痙攣、握った触感、あたたかさ、脈の音など、感覚を強く意識している。時間の長短は不明だが、その瞬間は拡大された感覚に支えられているのである。そして、「娘のきやしやな細長い爪が私の左の手のひらを可愛く搔いてゐるやうな、そのかすかな触感のうちに、私の眼は深なつた。私はゐなくなつた」のであり、その孤独を癒す救済の瞬間の眠りを覚ますのも他ならぬ「不気味なものが横腹をさはつてゐる」だからである。『片腕』の世界が象徴の世界であるから、当たり前だと言われるかもしれないが、その象徴の世界を支えるもの、そのエレメントはまさに感覚にあるのである。

また『片腕』の感覚世界の特徴の一つとして、共感覚性も指摘できる。この作品のシュール・リアリズム手法、特に絵画的手法は多くの論者が指摘してきたが¹⁰⁾、その前衛的夢幻性は、具体的には視覚的要素だけでなく、様々な感覚がミックスされた共感覚性に起因している。

雨もよひの夜のもやは濃くなつて、帽子のない私の頭の髪がしめて来た。表戸をとぎした薬屋の奥からラジオが聞えて、ただ今、旅客機が三機もやのために着陸できなくて、飛行場の上を三十分も旋回してゐるとの放送だつた。かういふ夜は湿度で時計が狂ふからと、ラジオはつづいて各家庭の注意をうながしてゐた。またこんな夜に時計のぜんまいをぎりぎりいっぱい巻くと湿度で切れやすい

10) 河村政敏 (1969、「『片腕』試論」、『近代文学研究双書川端康成研究』、八木書店、p 324—326) は前衛画家古賀春江やクレール・マチス・シャガールなどの現代抽象画家の影響と共に、前衛画家古賀春江への共感を述べているし、小林一朗 (1981、「『片腕』論」、『研究叢書 9 魔界の彷徨』、教育出版センター、p 88—90) もパウル・クレーとの関わりなどを指摘している。

と、ラジオは言つてゐた。私は旋回してゐる飛行機の灯が見えるかと空を見あげたが見えなかつた。空はありはしない。たれこめた湿気が耳にまではいつて、たぐさんのみみずが遠くに這ふやうなしめつた音かしさうだ。ラジオはなほなにかの警告を聴取者に与へるかしらと、私は薬屋の前に立つてゐると、動物園のライオンや虎や豹などの猛獣が湿気を憤つて吠える、それを聞かせるとのことで、動物のうなり声が地鳴りのやうにひびいて来た。ラジオはそのあとで、かういふ夜は、妊婦や厭世家などは、早く寝床へはいつて静かに休んでゐて下さいと言つた。またかういふ夜は、婦人は香水をぢかに肌につけると匂ひがしみこんで取れなくなりますと言つた。

引用が長くなったが、象徴性や意味の解釈から少し視座を異にして感覚の表現に注目しよう。まず、〈私〉の異様な感覚が目立つ。「たれこめた湿気が耳にまではいつて、たぐさんのみみずが遠くに這ふやうなしめつた音かしさうだ」は、もやの湿った空気を感じる皮膚感覚(触覚)に、ミミズの這う視覚と聴覚が交わつた独特な感覚である。作品全面を覆う「もやの垂れこめた夜の空間」自体もあやしいものであるが、それを意識し、感覚する〈私〉の独特な感覚も幻想性を引き出している。そして「雨もよひの夜のもや」が視覚の境界を曖昧にさせる装置として働くと同時に、湿気で切れる時計のぜんまい、薬屋の奥から聞えるラジオ、動物のうなり声、取れなくなる香水の匂ひなど、視覚、触覚、聴覚、嗅覚などが共感的に働いている。それらの干渉し合う感覚の世界が、どこか輪郭の捉えがたい朦朧としたイメージにつながって、異様な雰囲気を醸し出しているのである。〈私〉の独特な感覚は次のような部分にもよく表れている。

私は膝においた娘の片腕をながめつつつけてゐた。肘の内側にほのかな光りのかげがあつた。それは吸へさうであつた。私は娘の腕をほんの少しまげて、その光りのかげをためると、それを持ちあげて、唇をあてて吸つた。

「くすぐつたいわ。いたづらねえ。」と娘の腕は言つて、唇をのがれるやうに、私の首に抱きついた。

「いいものを飲んでゐたのに……。」と私は言つた。

「なにをお飲みになつたの？」

「……………」

「なにをお飲みになつたの？」

「光の匂ひかな、肌の。」(p562)

「光のかげ」を〈私〉は飲む。吸って飲むばかりでなく、「光りの匂ひ」を飲むという、日常感覚では受け入れがたい感覚の混雑が、ここには重なっている。これは共感覚を越えた感覚の混雑、感覚の融合とでも言えようか。理知的には無理があつても、このような要素が夢幻的空間では有効に演出され、この作品の感覚美とも言える独特な美の世界をなしているのである。

そもそも、美学 (Esthetics) の原義は、感性論 (Ästhetik) であるわけで、美学の中で感覚は意識や美的体験を構成する心的要素の一つとして位置づけられている。また、感覚 (sense) を離れた感性 (sensibility) はあり得ない。これに似た認識はすでに川端の初期において確認されていた¹¹⁾。川端文学に登場する女性の多くが、身体としてしか、もしくは部分としてしか描かれていないという批判もあるが、美の具現は感覚によってしか捉えられないもので、その具現が見事であればあるほど、部分的で、感覚的にならざるを得ないはずである。そして、その美を極めれば極めるほど、純粹な感覚へ志向していくのではなかろうか。

このような美の追求は、初期の作品から後期に至るまで常に内在しており、純粹感覚を追求した川端文学の本質であると思われる。純粹な感覚への志向は、『雪国』の〈葉子〉のような純粹の声¹²⁾、『たんぽぽ』における直観志向¹³⁾などに謳歌されていた。東方の古典の幻を作家流に歌うことを文学的発想とした川端に、それは常に潜在していたと思われる。そして『片腕』のような幻視の世界において感覚の世界は一層鮮やかに表れているのである。

共感覚の世界以外にも、この作品は視覚の精密な描写が特徴である。「娘の片腕がほほゑむと見えたのは、その肘を私かまげたりのはしたりするにつれ、娘の細く張りまつた腕の筋肉が微妙な波に息づくので、微妙な光りとかげとか腕の白くなめらかな肌を移り流れるからだ」とか、「つけ根の円み、そこから細まつて二の腕のふくらみ、また細まつて肘のきれいな円み、肘の内かほのほのかなくぼみ、そして手首へ細まつてゆく円いふくらみ、手の裏と表から指、私は娘の片腕を静かに回しながら、それらにゆらめく光りとかげの移りをながめつつつけてゐた」などは、精密な描写であり、執拗な視線である。

また、朱色の女をはじめ、桃色や白、赤や金などの多くの色彩が作品の幻想性に照応して、イメージを形成したり、象徴的意味を内包したりして、抽象的なものを鮮明な感覚として表している。大久保喬木氏はこれについて、色彩は単なる彩り——付随的なものでなく、「主人公の深層意識の質実そのもの」となっていると述べ、さらに「ここではもう抽象的、観念的、分析的なものとは働かない。具体的、情緒的、感覚的なものだけがこの主人公の最も深い内面を形づくるのである。」¹⁴⁾とも指摘している。それは『片腕』における諸感覚に及ぶものと言えなくもないが、特に「円み」のイメージは、母胎及び生と死の円環へまでつながっている¹⁵⁾。〈私〉の救

11) 川端は1925年1月「感情と離れた感覚と感覚なき感情とを経験し得る。」と思ふのは、色のない形と形のない色があると思ふが如き誤りなのである。」(「新進作家の新傾向解説」『文芸時代』)と書いている。

12) 拙稿(2002)「川端文学の〈音〉を読む—『雪国』を中心に—」日本『中央大学大学院年報』第33号

13) 拙稿(2002)「『たんぽぽ』考—感覚の世界を中心に—」『川端文学への視界』19、川端文学研究会、銀の鈴社

14) 大久保喬木(1983)「後期川端康成作品の二相(2)「片腕」」、『東京女子大学紀要第34巻』、東京女子大学、p.82

済、安息の瞬間は、「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い波に、私はただよつてみた、その広い波のなかで、私のからだか浮んだところだけには、薄みどりのさざ波がひろめいてみた」と語られており、これは母胎を連想させている。〈私〉にとって自分の孤独を融解してくれるところは、人間として生まれる前の、つまり〈私〉の存在が分離される前の、生命の根源である母胎へ遡るしかないかもしれない。「円み」の中には生命の根源への回帰として円環のイメージが潜んでいる。また冒頭の「指輪」もこれに通じる。母の形見である「指輪」、この輪も、〈片腕〉〈娘〉〈母〉へとつながる円環イメージを示している。そして〈片腕〉の「円み」からもわかるように、そのイメージは単純な視覚的要素に収容きれない非視覚的要素をも内包している。

ここで特に注目したいのは触覚、もしくは皮膚感覚である。先に述べたように、『片腕』における皮膚感覚は、共感性を持ちながら、至るところにちりばめられている。このような特徴は小説というジャンルで類例を見ることが容易ではないと思う。感性の豊かな川端文学においても稀である。視覚は直接対象とかかわることのない感覚である。が、触覚の方は直接主体の身体に外界が触れてしまうような感覚であり、対他性（いわば主体と客体）が崩れてしまうような危うい位置におかれる感覚でもある。したがって、触覚はより身体性を帯びた、意識下の感覚世界を形成する可能性を持っている。

すでに引用した、しめっぽいもやの夜は「帽子のない私の髪がしめつて来」たり、「湿気で時計が狂」ったり、猛獣は「湿気を憤つて」吠えたりするが、ここでしめっぽい湿気は不快感と怪しさを伴う皮膚感覚として表れている。そして、〈私〉のアパートの「窓ガラスは湿気に濡れてみて、蟾蜍の腹皮を張つたやうだ」という表現がある。表面的には〈片腕〉と母体の〈娘〉の距離感を意味しているが、少女のノイメンを象徴しているようにも¹⁵⁾、母胎の子宮を象徴しているようにも¹⁶⁾読まれている。〈片腕〉の愛玩の場面において、つめたさ、やわらかさ、固さといった触感が表現されていることは前に述べた通りであるが、次のような場面も、触覚もしくは皮膚感覚が大きく働いている。

娘の脈打つ手首がのつてゐるので、私は自分の心臓の鼓動を意識する。それが一つ打つて次ぎのを打つ、そのあひだに、なにかが遠い距離を素早行つてはもどつて来るかと私には感じられた。そんな風に鼓動を聞きつづけるにつれて、その距離はいよいよ遠くなりまざるやうだ。そしてどこまで遠く行

15) この作品を母胎回帰として捉えているのは、進藤純孝（1964）、「母胎希求序説—川端康成論（I）—」、『文学界』、6月号、福田淳子（1999）、「『片腕』論—母胎回帰幻想の物語として—」、『川端文学の世界3 その深化』、勉誠出版などがある。

16) 鶴田欣也（1981）、「『片腕』」、『川端康成の芸術—純粹と救済—』、明治書院、p 249

17) 福田淳子（1999）、「『片腕』論—母胎回帰幻想の物語として—」、『川端文学の世界3 その深化』、勉誠出版、p 214

つても、無限の遠くに行つても、その行くさきにはなんにもなかつた。なにかもことどもどつて来るのではない。次に打つ鼓動がはつと呼びかへすのだ。こはいはずだがこはさはなかつた。しかし、私は枕もとのスイッチをさぐつた。(p565)

〈片腕〉の脈と〈私〉の脈を意識する場面であるが、脈とは人間の生きている証拠でもある。〈私〉は自分の脈の一つ一つを感じ取って生命を意識する。そして脈と脈の間、その瞬間の停止から、遠くて空しい死の世界をも感じている。脈が止まるのを生命の消滅、消失と繋げて感じ取る〈私〉は、生と死を〈娘〉の手首との接触で、強く感じるのである。

また、興味深いのは、〈娘〉が〈片腕〉をはずして〈私〉に渡す時も、身体性を帯びた触覚が働いたことである。〈娘〉は、〈片腕〉が「動かやうにして置きますわ」と言って、「肘に軽く唇をつけ」て、「指のふしふしにも唇をあて」る。そして「心を移すやうに」「右腕に左手の指を触れ」る。〈片腕〉に生命を吹き込む儀式として、このような身体の接触がなされているのである。

触覚の世界において最もその精彩を放っているところは、〈私〉の救済の瞬間である。〈私〉は〈片腕〉を付け替えて〈娘〉の〈片腕〉と一つになる。そして孤独のない救済の世界を経験する。自意識に悩まない、自己と他者を融解してくれる究極の接触の世界は、結局一体化にあった。腕交換の必然性はここにある。前に述べたように、主体と客体の距離を前提とする視覚や聴覚のような遠感覚に比べて、味覚や触覚は近接感覚である。それらは直接主体の身体に外界が触れてしまうような感覚であり、対他性の崩れてしまうような危うい位置に置かれる感覚でもある。対他性を崩す究極の身体の接触、すなわち自己と対象の区別がなくなるのは、対象を食べてそれを自分の体の一部にするか、自分の体に付け替えるしかない。一体化、もしくは一元化しかない。感覚の世界からみると、感覚に生きる〈私〉にとって、腕交換は、フェティズムなどを越えた、行き着いた結果であったと思われる。

しかし周知のとおり、他者と区別のない世界、至福の幻想の瞬間、すなわち〈私〉の陰湿な孤独の部屋が「消えてゐ」て、「私はゐなくなつた」合一の時間は、つかの間であった。〈私〉はすぐ自己に戻るが、それは触覚から視覚へ戻った瞬間でもある。

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。私の右腕が目についたのは瞬間だつた。次の瞬間には、娘の腕を肩からもぎ取り、私の右腕をつけかへてゐた。魔の発作の殺人のやうだ。(p572)

結局は自己を捨てない人間のエゴと自意識の確認の瞬間でもあるが、ここで不気味なさわり

で触発された意識は、〈私〉の腕を見た瞬間、「孤独」に硬直した自己にもどる。自己と他者、主観と客観の区別が視覚によって甦ったのである。

5. 新感覚派的作品とのかかわり

前章では作品における感覚の世界について考えてみたが、これらの特徴は『青い海黒い海』のような前期の新感覚派的作品と深くかかわっている。表現技法においてよく似ているばかりでなく、新感覚派的思想との関連も無視できない。

たとえ新感覚派が外部からの命名によって生まれたとしても、川端はそれを否定しなかった。川端は新感覚派命名以後、『文芸時代』のアバンギャルド的性格と川端自身の認識論の説明を目差した文章、「新進作家の新傾向解説」を書くが、これは新感覚派のマニフェスト的性格を持っている。

自分があるので天地万物が存在する、自分の主観の内に天地万物がある、と云ふ気持で物を見るのは、主観の力を強調することであり、主観の絶対性を信仰することである。ここに新しい喜びがある。また、天地万物の内に自分の主観がある、と云ふ気持で物を見るのは、主観の拡大であり、主観を自由に流動させることである。そして、この考へ方を進展させると、自他一如となり、万物一如となつて、天地万物は全ての境界を失つて一つの精神に融和した一元の世界となる。また一方、万物の内に主観を流入することは、万物が精霊を持つてみると云ふ考へ、云ひ換へると多元的な万有霊魂説になる。ここに新しい救ひがある。この二つは、東洋の古い主観主義となり、客観主義となる。いや主客一如主義となる。かう云ふ気持で物を書現さうとするのが、今日の新進作家の表現の態度である。他の人はどうか知らないが、私はさうである。（「新進作家の新傾向解説」、1925）

自他一如、主客一如の思想が、川端の「万物一如・輪廻転生」思想として底流していることはすでに定説になっている。が、ここで注目するのは、認識対象との一体化の中に救いを求めていることである。主体としての不全が客体との一体を通じて一元となり、完全を目指すということである。すでに分析したように、『片腕』の志向も同様である。〈私〉という人物が、対象（片腕）との一体化によって救いを求める作品で、ここにその志向は確然である。たとえ人間の自己・自意識によって失敗に終わったとしても、自他一如の世界がここで理想として描かれているのである。母胎回帰としての円環イメージも、この思想につながるだろう。

また川端は先の文章を思想としてだけでなく、新感覚主義表現の根柢であるとも述べている

が、それは新感覚派の特徴でもある。新感覚派文学運動が表現をめぐるものであった以上、その表現も考えなければなるまい。擬人法や比喩の描写といった文芸表現こそ、新感覚派の特徴であるが、『片腕』と新感覚派的作品として代表的である『青い海黒い海』¹⁸⁾の間には類似点が多くある。

- ▷ ほのぼのとういうしい光りの球形のやうに、清潔で優雅な円みである。
- ▷ 細身の小鳥の軽やかな足のやうに、蝶が花から花へ移るやうに、娘は足を運ぶだらう。
- ▷ 娘の肩の円みはその泰山木の白く大きいつぼみのやうであつた。
- ▷ たれこめた湿気が耳にまではいつて、たくさんのみみずが遠に這ふやうなしめつた音かきさうだ。
- ▷ 猛獣のうなり声が聞えた時に、私は薬屋の前から歩き出してゐたが、香水についての注意まで、ラジオは私を追つて来た。

幾つの例を挙げたが、ここには新感覚派の特徴と言われる、比喩表現や擬人法が頻出している。表現技法としてのレトリックが似ているのである。それが、また共感的に新鮮な感覚表現になっていて、イメージの連鎖をなしているのは前述のようである。特に次の文章は作品『青い海黒い海』によく似ている。

「色だね。薄むらさきの光りだね、ほうつとした……。その薄むらさきのなかに、赤や金の粟粒のやうな小さい輪が、くるくる飛んでゐた。」

(中略)

「赤や金のこまかい輪は、大きい歯車になつて、回るのもあつたかしら……。その歯車のなかに、なにか動かか、なにかが現はれたり消えたりして、見えたかしら……。」

歯車も歯車のなかのものも、見えたのか見えたやうだつたのかわからぬ、記憶はほとんどまらぬ、たまゆらの幻だつた。その幻がなんであつたか、私は思ひ出せないで、

「なにの幻を見せてくれたかつたの？」 (p 569-570)

その間に金色の輪が二つ三つ浮びました。(中略) 私の父らしい男が逆立ちして、流星のやうに河底から浮いて来ました。鳥の翼のやうな花卉のダリアの花が風車のやうに回つてゐました。その花卉はりか子の唇でした。しんと音を立てて月光が横向きに降つてゐました。(『青い海黒い海』)

18) 「新進作家の新傾向解説」を書いて新感覚派の理論を表明した川端は、その後『文芸時代』に『青い海黒い海』(1925)を発表する。この作品は川端においても新感覚派理論の具現という重要な意味を持っている作品である。原善(1999、「『青い海黒い海』—万物の照応/統合なき世界—」、『川端康成その遠近法』、大修館書店、p 27-50、初出、1989、『作新国文』)はこの作品を新感覚派理論の実践として捉えている。

前者は〈私〉が〈片腕〉の指の窓から見る幻想であり、後者は『青い海黒い海』の〈私〉が瀕死状態で見る幻想である。両方とも現実の世界で欠如感、もしくは遊離感を持った人物が見た遠い世界の幻であるが、色や、回る輪、飛んだり浮んだりする浮遊感などが相通じている。また次のような文章も看過できない。

私は眠つた。

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い波に、私はただよつてゐた。その広い波のなかで、私のからだか浮んだところだけには、薄みどりのさざ波がひらめいてゐた。私の陰湿な孤独の部屋は消えてゐた。私は娘の右腕の上に、自分の左手を軽くおいてゐるやうであつた。娘の指は泰山木の花しべをつまんでゐるやうであつた。見えないけれども匂つた。(p571-572)

その時私の頭を走り過ぎたすべてのもの、火のやうに熱い小川に見えた流血や、骨の鳴る音や、蜘蛛の巣を伝はる雨滴のやうに幾つも幾つも流れて来る父の顔や、渦を巻いて飛び回る声や、さかさまになつて浮き沈みしてゐる古里の山なぞの、(申略)私は「りか子の生存」とでもいふものの波に溺れかかつてもかいてゐたのです。それからいつの間にか、その波の上に軽やかに浮んで、ゆらゆら揺られてゐたのです。(『青い海黒い海』)

これも二人の見る幻想であるが、刹那の救済の瞬間は表現技法だけでなく、生命の根源へ遡る融合としての母胎を連想させている。前章で調べたとおり、自己と他者を融解してくれた究極の身体の接触は一体化にあり、それは母胎のようなイメージとして描かれていた。『青い海黒い海』の引用文においても〈私〉の遊離感を解消してくれる死の世界は生の根源へ遡る母胎のイメージとして働いている。二つの作品は内容は違つていても、人間の救いがたい孤独と悲哀から融合・一元化への憧れが描かれているところは同じである。この面から見ると、二つの作品は表現と思想共に、同じ流れにあると言わざるを得ないだろう。

ならば、『青い海黒い海』から45年間という時間を経た『片腕』は、どのような意味を持っているのだろう。『青い海黒い海』が新感覚派理論の具現、もしくは実践という試験作として書かれたのに対して、この作品はそのような理論と技巧を越えた表現と内容の不可分な関係として現れた作品であると思われる。感覚によって世界を認識する〈私〉にとって、孤独という人間的悲哀を救える世界は、浸透し合う感覚、すなわち一体化を通じた自他一如の世界にあった。表現と内容(もしくは思想)が互いに照応し、干渉し合う作品、これが作品『片腕』の特徴なのである。

6. おわりに

以上、幻視の構造と感覚の世界を中心に『片腕』を考えてみた。モノローグ的語りと幻視の多重構造は、作品の幻想性を効果的に演出している。

特に語り手の《私》を再認識することが作品の読みに深くかかわることは述べたとおりである。テキスト内の〈私〉は、不可能と悲劇を予見しつつも、幻視を通してその絶望のうちに自らを追い込んでいかねばならない人物であり、テキストを総括する《私》は、幻視でさえ救われようのない根源的な悲しみを確認しつつ、〈私〉の瞬間の救済の物語を再生する指向性を持つ人物であることも分析した。

この幻視の多重構造の中で注目すべきなのは、感覚世界である。この作品は〈私〉の特異な感覚によって構築された世界である。〈私〉の特徴として看過できないのは、感情や抽象的世界までも感覚化させるところにある。〈私〉は感覚によって世界を把握し、感覚によって生きる存在である。そして感覚を極大化し、生命や死をも身体性を帯びた感覚で捉えている。

さらに〈私〉の特異な感覚、即ち諸感覚の交り合った、共感覚的特性は、作品の持つ幻想性にも影響している。特に触覚もしくは皮膚感覚の世界が多く描かれていて、身体の接触を強く望んでいることが指摘できる。その自己と他者を崩してしまう触覚の果てに、片腕を付け替える〈私〉の必然性があった。またこの作品は新感覚派的作品とかかわりを持ちながら、表現と内容の不可分の必然性から成り立った作品でもある。

『片腕』は超現実的作品でありながら、感覚世界によってリアリティーと幻想性を同時に得ているし、人間の孤独や根源たる悲しみをさぐる、表現と思想が互いに照応する作品であると思う。

【参考文献】

- ・ 岩田光子 (1992) 「『片腕』の作品様式」、『川端康成—後姿への独白』、ゆまに書房、p 261
- ・ 大久保喬木 (1983) 「後期川端康成作品の二相 (2) 「片腕」」、『東京女子大学紀要第34巻』、東京女子大学、p 82
- ・ 河村政敏 (1969) 「『片腕』試論」、『近代文学研究双書川端康成研究』、八木書店、p 324-326
- ・ 小林一郎 (1981) 「『片腕』論」、『研究叢書9魔界の彷徨』、教育出版センター、p 88—90

- ・ 進藤純孝 (1964)、「母胎希求序説—川端康成論 (I)—」、『文学界』、6月号、
- ・ 鶴田欣也 (1981)、「『片腕』」、『川端康成の芸術—純粹と救済—』、明治書院、p 249
- ・ 馬場重行 (1984)「『片腕』研究史瞥見」、『川端康成戦後作品研究史・文献目録』林武志編、教育出版センター、p105-120
- ・ 林武志 (1982)「片腕」『鑑賞日本現代文学15 川端康成』、角川書店、p 237
- ・ 原善 (1985)「『片腕』論—そのフェティシズムの構造を中心に—」、『川端文学への視界』、教育出版センター、p 20
- ・ 原善 (1999)、「『青い海黒い海』—万物の照応／統合なき世界—」、『川端康成その遠近法』、大修館書店、p 27-50、初出、1989、『作新国文』
- ・ 福田淳子 (1998)、「『片腕』」、『川端康成全作品研究事典』羽鳥徹夜・原善編、勉誠出版、p102-104
- ・ 福田淳子 (1999)、「『片腕』論—母胎回帰幻想の物語として—」、『川端文学の世界3 その深化』、勉誠出版、p 214
- ・ 兪載信 (2002)「川端文学の〈音〉を読む—『雪国』を中心に—」日本『中央大学大学院年報』第33号、p1001-1015
- ・ 兪載信 (2002)「『たんぽぽ』考—感覚の世界を中心に—」『川端文学への視界』19、川端文学研究会、銀の鈴社、p21-34

要 旨

本論は、川端康成の『片腕』をその構造と感覚の世界を中心に考察したものである。モノローグ的語りと幻視の多重構造は、作品の超現実的世界や幻想性を効果的に演出している。特に語り手の《私》の認識は作品の読みに深くかかわっている。テキスト内の〈私〉は、不可能と悲劇を予見しつつも、幻視を通してその絶望のうちに自らを追い込んでいかねばならない人物であり、テキストを総括する《私》は、幻視でさえ救われようのない根源的な悲しみを確認しつつ、〈私〉の瞬間の救済の物語を再生する指向性を持つ人物である。

そして、この構造の中で注目できるのは感覚世界である。感情や抽象的世界までも感覚化している〈私〉の特異な感覚によってこの物語は構築されている。〈私〉は感覚によって世界を把握し、感覚によって生きる存在であり、感覚を極大化し、生命や死をも身体性を帯びた感覚で捉えている。

さらに〈私〉の特異な感覚、即ち諸感覚の交り合った、共感覚的特性は、作品の持つ幻想性にも影響している。特に触覚もしくは皮膚感覚の世界が多く描かれていて、身体の接触を強く望んでいることが指摘できる。そして自己と他者を崩してしまう触覚の果てに、片腕を付け替える〈私〉の必然性があった。またこの作品は新感覚派的作品とかかわりを持ちながら、表現と内容の不可分の必然性から成り立った作品でもある。

『片腕』は超現実的作品でありながら、感覚世界によってリアリティーと幻想性を同時に得ているし、人間の孤独や根源たる悲しみをさぐる、表現と思想が互いに照応する作品である。

キーワード：幻視、幻想、感覚、触覚、孤独、母胎、救済、一体化、新感覚派

투 고 : 2006. 5. 31
 1차 심사 : 2006. 6. 10
 2차 심사 : 2006. 7. 1

住 所 : (448-785)경기도 용인시 수지구 풍덕천2동 삼성5차아파트 520동 706호
 電 話 : 031-264-6707, 010-6413-9327
 e-mail : jessiny@hanmail.net, jessiny0188@yahoo.co.jp