

川端康成の「掌の小説」の詩学

— 〈短さ〉の考察を通して —

序

川端康成は戦前戦後を通じ、「掌の小説」と呼ばれる一連の短い作品を書いた。その総数は一四六篇¹に達する。川端存命中、或る研究者が「きわめて短い作品を書いた作家は他にいないわけではないが、その制作期間の長さからも、制作量からいっても、「掌の小説」は川端独特の小説形式である」と述べている²。多くの識者が指摘するように、川端の生涯を通じて創作された「きわめて短い小説」形式は、小説家としての川端の本質と深く関わっている。もともと、小説という概念自体、日本では微妙である。西欧の文学概念であるノヴェルを基準として考える時、それは形式的にはむしろ長さを特徴とするがゆえに、短い小説とは、それ自体、一個の形容矛盾であり、逆説的存在である。

短い小説、それも短篇小説よりも一層短い小説とは、一体、いか

なる存在にして、また藝術的本質を有するものなのか。しかも、この短さの特徴とする小説が、日本の伝統を担うと目され、ノーベル賞作家でもある川端康成の本質に深く関わる³、とされる。そこにはまた、掌の小説の問題を越えて、日本の文藝の伝統の抱える問題が存するだろう。

川端の掌篇小说に関する研究は、もとより膨大であり、かつあらゆる研究がなされている⁴。創作の秘密の解明を目指すものだけでも、評伝研究や病跡学的研究や文体論や分類や時代背景等々、多彩である。しかし、掌篇小说の創造の根底にある詩学に関する論考は、殆ど見当たらない。本稿は、掌篇小说の文芸形式の〈短さ〉に注目して、その詩学を考察する。その際、大正末期から昭和初期の川端の評論活動に依拠し、まずは彼の基本的な創作概念に光を当てる。具体的には、川端の掌篇小说の創作観の基本を解明し、それを若干の事例的作品の具体的分析を通し肉付けし、短さを核とする川端の創

HAI KHOI, Nguyen Luong

作の本質に迫る。

第一章 掌篇小説の〈短さ〉の意義

1 「掌の小説」の短さ

まず注目すべきは、その小説形式の短さである。平均して、原稿用紙で七枚程度^[7]、字数にして三千字に及ばない長さ、いや短さである。この短さの意味は何か。

川端は、昭和四年に「体の虚弱な小説家の私には、最も適した文学形式であるがゆゑに。短時間^[8]に出来上がり、苦痛を伴はず、創作の快感に終始す。」と述べるように、この短い文学的形式が、自らの体質、また気質と適合的であることをよく自覚していた。しかしながら、彼は、より本質的な藝術的理由から短い小説形式を選んだのであり、そこには明瞭な表現の意思や創作観が認められる。この点を考えるうえで参照すべきは、一つは、時代背景としての新感覚派^[9]という文学運動である。今ひとつは、時に俳句に比せられる掌篇小説の詩的性格である。まずは詩的性格から述べよう。

川端の掌篇小説は、執筆時期とその分量・性格に応じて、三期に分けられる^[10]。その第一期には、多くの掌篇小説が書かれたが、また掌篇小説に関する彼の評論等が書かれた。幾つかの批評的エッセーでは「極外面的に」〈短さ〉の美点について述べる。川端は、和歌や

俳句の外面的・形式的な性格としての短さが、創作の手軽さとなつて、多くの人々の愛好を勝ち得てきていることと、掌篇小説が、その短さによって多くの人の創作を招き、今後、隆盛することとを結びつけて考えている。「昔の和歌や俳句のやうに、無数の掌篇小説が一般市井人の手で制作される日を空想するとは何たる愉快であらう。」^[11]この小説形式の〈短さ〉は創作実践の上での〈身近さ〉となつて、「一般市井人」に手近な創作の喜びをもたらすと評価されるのである。

2 「藝術的で純粹」なる「短い形式の掌篇小説」

こうした表面的な類似とは別に、川端は文藝の本質として掌篇小説、詩、そして俳句（例えば、引用②）に共通性を認めている。その短さ故に掌篇小説の性格を「藝術的に純粹」と把握し、末尾で短詩型文藝に於ける創造的直観と表現の特性を寸言で捉えている。

引用①「短篇小説は長篇小説よりも藝術的に純粹である。詩は短篇小説よりも藝術的に純粹である。これは分かりきつた文學論だ。してみれば最も短い形式の掌篇小説が小説のうちで最も藝術的で純粹であるのは當然である。鋭い心の一閃めき、東の間の純情、そんなものはちよつと即興的な詩を歌ふやうに、掌篇小説の形式にはそつくりそのまま移し出すことができるのである。」^[12]

引用テキストに拠れば、小説は短いほど「藝術的に純粹」になるが、その短編小説よりも詩が「藝術的に純粹」であるのは、詩¹³⁾という言葉芸術の本質が、そもそも「藝術的に純粹」だからに他ならない。

掌篇小说は小説でありながら、その短さの故に詩に接近する一方で、やはり、その短さの故に、フランスのコントに比せられることもある。しかしながら、コントの短さは、「詩」的な特性よりも、むしろ機知やウィットによって性格づけられている¹⁴⁾。その意味では、川端が掌編小説の〈短さ〉という形式性格を、文学の内実と関わりと考えられる「純粹」や「詩」と関連づけたことは注目に値する。それでは、「詩」の形式的な短さがいかにしてジャンルの本質と関わるのか。

3 詩的直観の特徴と表現形式

上記引用①の最後の一文に即し検討してみよう。「鋭い心の一閃めき、束の間の純情」は作家の詩的直観、主観の創造性の特徴を語っている。創造的「一閃」により詩的世界が観照される時、その世界を虹のごとく瞬時に彩る様相が「純情」である。この「純情」は詩的主観も体験するが、また詩的主観が合一的に観照する世界の姿でもあり、とりわけ描かれた世界の中心的人物や事物のありように即して感得される。

少し具体的に考えてみよう。例えば、俳句の吟行で、その場の興

に乗じて閃く思い（詩的直観の内容）が十七文字の言葉（詩的様式）に「即興的」に「そのまま移し出される」。詩的直観によって産出される内容が、そのままに俳句の表現へと転ずる所、そこに句が成る。つまり一つの藝術作品が生成する。ここに、直観・表現・作品という一連の、しかし瞬時の創造の機制が捉えられている。感興即表現、表現即作品という即興性にあつて、「純粹」が第一義に関わるのは詩的直観である。「興」が去った後に、あれこれ知的に考量し作品を構成し修辭を推敲する段階ではない。

川端はクローチェ（後出、引用⑤）の名を借り、この創造の藝術哲学を「心象即表現即藝術」と述べる。表現の媒体となる文学形式の短さは、重要な契機である。それは、美的感興が詩的様式に瞬時に宿ることに関わる。詩的直観の内容が即興の歌となり句となるのに、詩人が身につけたスタイルを媒介として、内容が即座に表現へと転ずる際、その様式の短さ⇨身近さは決定的だからである。もとより、この短さ⇨身近さは、スタイルを我が物にすることと関わっている。かくして、詩的直観の特徴を示す「一閃」「純情」は、その言語様式の「短さ」も関与して「詩」となる。詩的直観がそのまま短い詩的形式に拠つて表現となり、それがまたそのままに詩という藝術になる。ここには純粹のいわば一貫通貫がある。もつとも『純粹の声』¹⁵⁾や『詩と散文』¹⁶⁾に窺われるように、川端の「純粹」は、普通の意味での純粹や純情と通う。なぜなら、「心象即表現即藝術」

という創造的過程の根源にある詩的直観が、そもそも人生や世界を、夾雑物を排して純化し昇華して味わう、その根源的意味で〈純粹〉と関わるからである。

4 大きな内容を宿す小さな詩

「掌篇小说に就いて」の終末部では、掌の小説と俳句を重ね合わせ、掌の小説は、その形式が短くとも、広い内容をめざしている、とす。引用②では、俳句と掌篇小说との類似を、その小さい器に盛られる内容の大きさに認める。それ故、この「短さ」は形式でありながら、単なる形式を超え、表現と内容のバランス、そして美的効果の問題に関わる。

引用②「掌篇小说は形式が短いからと云つて内容まで短くあつてはならぬ。内容まで小さくあつてはならぬ。感銘の弱々しさは短いからと云ふ辯解では許されない。十七字の俳句が千万言を費した風景描寫よりも力強いことのあるのは、誰しも知る通りである。」¹⁷

長い描写で世界の表現へと向かう小説の記述や風景描写と、(俳句や掌篇小说の目指す)「詩」は、本質的に異なる¹⁸。この点に関わるのが、文学的容器の小ささ、つまり短さである。「十七字の俳句が千万言を費した風景描寫よりも力強いことのある」と述べている点からもわかるように、小さな器に広く深く大きい「内容」が盛ら

れる。そのことで、小さな文学的容器に、通常の「描寫」では叶えられない「感銘」や「力強さ」が宿る。それは「強」「弱」で測られる表現の効果である。

そもそも俳句や掌篇小说の如き小さな文学的容器に大きな内容が宿り得るのはなぜか。その大きさや広さが、言葉の分量とは異なる意味や価値や世界、つまり解釈の相関者である表現の問題だからである。複雑で広大な世界を、僅かな言語の量、つまり短さで言い取るためには、「千万言を費した風景描寫」とは別の表現手法と内容が要請される。短さが志向するのは、現実の描写ではなく、現実を純化した詩的理念の〈純粹〉さの表現である。掌篇小说や俳句の言語自体が、単に意味を伝達する記号ではなく、それ自体、豊かな意味を覆蔵し、或いは知性によって多彩な解釈を許す余白を残す。以上、「掌の小説に就いて」に依拠した分析はいささか形式的である。次に、川端の「手法」に触れる「新進作家の新傾向解説」¹⁹を取り上げよう。

第二章 新感覺主義の美学

1 「新感覺主義」の「新しい「詩美」」

掌篇小说の第一期である大正末期から昭和初期までに、川端自身の掌篇小说について書かれたエッセイは五つある。早い順に、「新

進作家の新傾向解説」(大正十四年一月)、「短篇小説の新傾向」(大正十四年六月)、「掌篇小説の流行」(大正十五年一月)、「掌篇小説に就いて」(昭和二年)、「短い小説」(昭和四年)である。この中で、手法に関し、また新感覚派運動との関連でも注目すべきは、「新進作家の新傾向解説」である。新感覚派の表現原理で注目すべきものに「主観」と「感覚」がある。まずは「感覚」とは何であろうか。

引用③「砂糖は甘い。従来 of 文藝では、この甘いと云ふことを、舌から一度頭を持つて行つて頭で「甘い」と書いた。ところが、今は舌で「甘い。」と書く。またこれまでは、眼と薔薇とを二つのものとして「私の眼は赤い薔薇を見た。」と書いたとすれば、新進作家は眼と薔薇とを一つにして、「私の眼が赤い薔薇だ。」と書く。²⁰⁾

新感覚派は、頭で常識的に理解される世界ではなく、感覚に感受される世界を言語的に掬い取ろうとする。通常は、例えば対象(薔薇)と自己(眼)と認識(見る)の関係を常識的に解し、「目が薔薇を見る」と表現する。そこに働くのは日常的な主観、古い常識である。しかし、新感覚派は「私の眼が赤い薔薇だ」と表現する。言葉は前時代の制度に依拠する慣習的な記号性を介さずに、目で直接に対象や世界を感受する事態を表現する。このように、新しい文芸の言葉が依拠するのは「頭」ではなく「感覚」であり、それは音楽の楽音を聴く耳、美術の色彩を見る眼に等しい「感覚の働き方」をする。

引用④「新感覚主義と呼ばれる文藝は、その手法や表現に於て、美術や音楽の場合の感覚の働き方に一歩近づいた、とは云へると私は思ふ。そしてこのことが、新進作家の作風に新しい「ボエム——詩美」を漂はせる一原因となつてゐるのである。²¹⁾

言語が、音楽や美術のように、感じたことを感じたままに表現する媒体となること、それが「新感覚主義と呼ばれる文藝」の目標である。言葉は、眼が薔薇を見るところという具合に説明的に働くのではない。対象を見る「感覚の働き方」の中に入り込んで生命を把握する。その時、生起する「眼が赤い薔薇だ」という感覚的表現に、またそれを果たす「新進作家の作風に」「ボエム——詩美」が宿る。

この点で、新感覚派は憧れの美術や音楽に、今や十分に接近し、私の眼が赤い薔薇になる、という「主客一如」²²⁾の経験が表現される。「新感覚主義」の言う主観、つまり旧来の慣習に馴染んだ主観とは別物の新しい詩的主観とその表現が誕生する。これが、川端が「私の理論」と称する「ダダ主義的発想法」である。

引用⑤「古い発想法から解放されようとするらしい新進諸氏の表現を、仮りに「ダダ主義的発想法」とでも呼んで、それを私の理論としてゐる。簡単に云ふならば、心象の配列法が、主観に忠実となり、直観的となり、同時に感覚的となつて来たのである。最近の大美学者、ベネデット・クロオチエの説も、心象

即表現即藝術と云ひ約めることが出来る。」²³

小説の「手法や表現」(引用④)に関する川端の理論的立場は、「心象の配列法」に関して、「主観に忠実」であり、「直観的」で「感覺的」であることである。詩的主観は、万物を映す鏡として、「古い発想法」に拘束される頭を介してではなく、詩的主観に映するままに万物の心象を言葉に移す。つまり心象即表現の藝術である。ここで詩的主観は思考を巡らす主体ではなく、詩的体験を言葉に移す「感覺」である。その新しい感覚に映じる心象が、そのままに言葉へと移るところが表現であり、その表現が、意志的な構築性に媒介されない点、短い文学形式の「掌の小説」の特徴である。心象即表現が、そのまま藝術化する点が、所謂「ポエム―詩美」、詩的なるものである。しかし、短い小説には、詩とも異なる、そして旧来の自然主義とも異なる手法が必要である。それは如何なるものか。

2 「新主観主義的表現の根拠」としての「生命化」

引用⑥「百合と私とが別々にあると考へて百合を描くのは、自然主義的な書き方である。古い客観主義である。これまでの文藝の表現は、すべてこれだつたと云つていい。

ところが、主観の力はそれで満足しなくなつた。百合の内に私がある。私の内に百合がある。この二つは結局同じである。そして、この気持で物を書き現さうとするところに、新主観主義

的表現の根拠があるのである。」²⁴

「古い客観主義」と異なる「新主観主義的表現の根拠」は、「百合の内に私がある。私の内に百合がある。」という「主客一如」²⁵の「気持で物を書き現さうとするところに」ある。その「表現の根拠」が、対象の生命性を把握することや活かすことに関わることは、次の引用⑦にも明らかである。

引用⑦「萬物を直観して全てを生命化してゐる。対象に個性的な、また、捉へた瞬間の特殊な状態に適当な、生命を与へてゐる。そして作者の主観は、無数に分散して、あらゆる対象に躍り込み、対象を躍らせてゐる。」²⁶

川端は、私と薔薇、私と百合の出会いを、万物を直観することへと拡大している。更に理論化を進め、「主観のうちに天地萬物がある。」と「詩的主観の絶対性」を主張する。また逆に「天地萬物」という客観に詩的主観が宿ると考え、「萬有靈魂説」を唱える。そこには、先行研究²⁷の指摘するように、仏教や心学からの影響がある。しかし、我々は、万物を小説世界との関わりで検討しよう。

第三章 瞬間の中の永遠―『雨傘』の分析

1 「一点」集中と「永遠の今」について

前章で、川端の初期評論に即して、詩的直観の形式(「一閃」「束

の間」と内容（生命性）に関し触れたが、具体性に欠け、踏み込み不足である。そこで、創造の根底にある詩的直観の性格は、短い小説の表現手法といかに関わるかを求め、作品に即し具体的に分析する。

引用⑧「人間は同時に多くの物を見、多くのことを感じる。もとより、ある瞬間の視点は一点であり、意識の中心は一事である、と云ふ説は正しいであらう。しかし、その一点や中心は、言葉や文字よりは早く移り変わる。そして、視野や意識内容は、文章よりも変化に富み、広さを持つてゐる。この変化と広さを、言葉と文字で写さうとする努力は、石濱金作氏の最近の表現に最もよく現れてゐる。横光氏の表現にも、その気持がある。」²⁸⁾

「多くの物を見、多くのことを感じる」のが、我々の生のありようである。その生を生きる「瞬間の視点」の「一点」「意識の中心」である「一事」に徹することで、例えば「砂糖」あるいは「百合」の「直観」が、頭ではなく感覚による把握⇨心象即表現として問題となつていた。生きるという事態の表現は、世界と生の本質を「一閃」のうちに「見」「束の間の純情」を「感じる」ことを通し、「この変化と広さを、言葉と文字で写さうとする努力」である。そこには視点や意識の、ひいては表現の「一点」や「一事」への集中が必然となる。引用文⑧には「石濱」「横光」の名が挙がるが、川端の『雨傘』に即し説明しよう。僅か三枚半の分量で川端は、読者に少年少

女の恋の純粹さと一つの恋を、「傘」に焦点をしばることで、「永遠の今」として印象づける。その分析に入る前に、少しく迂路を経よう。川端の手法と文体について古典的な考察を示した佐伯彰一は「たえず神経質な不安にゆらめいているような、瞬間的、刹那的な頂点を目ざす抒情である。谷崎をかりに短歌的といえば、俳句的ということも出来よう。」と述べる。更に佐伯は、「作者の感受性があり、対象がその前にあり、解釈や批判をふくまぬ両者の触れ合いの一瞬、「永遠の今」ともよぶべき瞬間の把握に、作者の中心的な関心がむけられていることは疑えない。／小説家の追求するものは、瞬間ではなくて持続であり、一瞬の昂揚よりはそれに至る逐次的なプロセスである。／わが国の芸術的な伝統には、能や茶道や俳句など、何とこの種の試みが多く見られることか。」と述べる。²⁹⁾

「作者の感受性」と「対象」との「触れ合い」である詩的直観は、佐伯が言うように、「解釈や批判をふくまぬ両者の触れ合い」であり、作為的な営為の及ばない神秘的なものである。その美的直観を表現に齎すのに、川端の言う「ダダ的表現主義」即ち「心象即表現即藝術」が理想であるとしても、實際上、川端は筋立てや修辭を工夫している。心象と表現の関係は、単なる「即」で尽きない。そこに理論家川端と小説家川端との乖離がある。川端は掌篇小説に於いて、長編小説の持続的構築性とは異なるが、筋の展開や構成に工夫をこらし、「永遠の今」とも呼ぶべき瞬間の把握」に腐心している。記述の細

部を削り、説明を省くが故に表現は単純となりまた含蓄的・余情的となる。もとより、それは美的直観を具現化するための解釈と表現の作業の賜物である。その意味では直観に即している。しかし、不要を削除し、必要を残す省筆の創造的工夫である点で、単なる即ではない。詩的直観と表現との間には、「感覚」に徹しようとする創造的努力が存する。それは近代的でありながら、また伝統的でもある。

川端自身や佐伯らにより掌篇小説との本質的繋がりが示唆される俳句の表現を参考にしてみよう。俳句表現の短さを考察するものに平井照敏の『俳句開眼』、上田真の『終わりの美学』³⁰などがある。平井は俳句の創作に関し「注意十箇条」を挙げる。その中の「一点集中」と「単純化」が川端の掌の小説の短さを考えるうえで指針となる。³¹「俳句は短く、多くを語ることができない。けれども大きな世界をもちこみたいことは誰しもが求めていることだ。(中略)具体的に一点に集中して書く、極小が極大にひろがるということが起こるのだ。普遍性が生じるのである。」³²俳句の一点集中は、その有限なるものを通して無限なるものを表わす手法である。

2 『雨傘』の分析 — 一点集中による恋の姿の永遠化

筋を辿ろう。好意を寄せていた少年の転校を機に、同級生の少女は、記念撮影を希望する。春雨のある日、少年は傘を持って少女と

一緒に写真屋に入る。写真館で、少女は少年に寄り添い写真を撮ることを恥ずかしがっていたが、撮影後の彼女には変化が生じていた。

引用⑨「写真屋を出ようとして、少年は雨傘を捜した。ふと見ると、先に出た少女がその傘を持って、表に立つてみた。少年に見られてはじめて、少女は自分が少年の傘を持って出たことに気がついた。そして、少女は驚いた。なにこころないしぐさのうちに、彼女が彼のものだと感じてゐることを現はしたではないか。少年は傘を持たうと言へなかつた。少女は傘を少年に手渡すことが出来なかつた。けれども写真屋へ来る道とはちがつて、二人は急に大人になり、夫婦のやうな気持ちで歸つて行くのだつた。傘についてのただこれだけのことで」³³

撮影を契機に、二人の恋心は微妙に変容し、知らず識らずに自分を相手の身内と感じている。二人の間に生まれた無意識の、それだけに自然な寄り添う気持ちの変化、こう言つてよければ「夫婦のやうな気持ち」誕生の一瞬を、傘を焦点に切り取り鮮やかである。「傘についてのただこれだけのこと」と述べるように、川端は、少年少女の恋の過程を「傘を持つ」行為を軸に語り、少女の心がどのように変化したのかを少ない言葉で、印象深く表現している。これが一点集中の一例である。

この表現上の特色は、詩的直観の性格と深く結びつく。それは、一瞬の閃きを時間の短さとしてではなく、永遠の瞬間として、現実

の時間とは別の時間的志向を以て「純情」を表現する点にある。事実、このシーンには、天から柔らかな日が射し込むような穏やかな高揚感と輝照が傘を手に立つ少女と見つめる少年の姿に感得される。

このように「傘」に焦点を絞ることで、少年と少女の純粹な恋心の一瞬が結晶する。その鮮やかさは焦点となる事柄以外の描写を断念する集中と単純化による。単純化は、表現の省略であり、また純粹な理念を露呈させることであるから、純粹化である。集中と単純化と純粹化とは表裏一体なのである。

記念撮影の場面への集中は、少年と少女がどのように出会ったか、二人の恋がどのようになるか、つまり過去も未来も語らない。一点集中は、過去と将来の流れから現在への集約的集中である。時間としては、ほんの小一時間もない瞬間を切り取って、「永遠の今」を感じさせる。一点集中は表現の意識でもあり、また手法でもある。(そして解釈の焦点でもある。)「単純化」の手法が及ぶのは、時間だけではない。何よりも、雨傘という小道具の焦点化が効いている。雨傘は、二人の恋心の変化を集約し、「傘を持たうと言へなかつた」少年と「傘を少年に手渡すことが出来なかつた」少女の微妙な心の様子をも語っている。読者にとっては想像上の視覚の上でも、また二人の思いへの関心の上でも、傘が焦点となっている。小さき具体物への描写と関心の集中化は、川端の掌の小説の結晶作用の特徴の一つである。

芭蕉は俳句に関し「くまぐままで言い尽くすものにあらず」と言うが、これは描写を省略して、読者を余白の理解と想像の充実へと誘導することを言う。こうして、単純化と集中は、読者の「感銘」を増して「力強い」効果を生む。無駄なものを削る表現の彫琢は、あたかも掌に乗せた玉を磨くような愛玩でもあるが、表現しようとする世界を、詩人が自己の解釈で染め上げ、削りだす創造の研磨でもある。そこに手塩にかける意味でも把握の意味でも「手」の意義があろう。

第四章「掌」のなかの宇宙 — 『朝の爪』の分析

1 新感覚派と反—自然主義

掌篇小说は、新感覚派との繋がりが指摘されるように、所謂自然主義小説とは異なる表現思想に依拠する。川端が時代の底流に感じていた思潮の一端を、大正六年の和辻哲郎の「『自然』を深めよ」という小エッセイを通して見よう。

和辻は、「自然主義は殻の固くなった理想を打ち砕くことに成功した。しかし代わりに与えられたものは、きわめて常識的な平俗な、家常茶飯の「真実」に過ぎなかつた(たとえば、人間の神を求めるとか人道的な良心とかいうものはあとからつけた白粉に過ぎない。人間を赤裸々にすればそこには食欲、性欲、貪欲、名誉欲な

どがあるきりだ、と言う(とき)。こういうことはいかなる意味でも新発見ではない。」とする。彼にとつて、「問題は、その対象の生命にピタリと相応するような生命を自己の内に経験し得るかどうかに帰着して来る。／感受性が鋭く、内生が豊富で、象徴を解する強い直覚力を豊かに獲得しているものはさまざま対象の生命の動きを自己の内に深く感じ得るだろう。彼らは外に現われたさまざま現象を見るのみならず、その内部の生命に力強く没入し行く。」³⁶⁾ 和辻の要請は、「対象の内的生命に力強く没入し」、「対象の生命の働きを自己の内に深く感じ得る」ことである。先に検討した「新進作家の新傾向」に認められる川端の詩学は、「家常茶飯の「真実」を排し、(例えば思い合う少年少女という)「対象の内的生命」である「純情」を強調する点で、和辻の要請に対応し、また照応している。ここで「感じ得る」ことは、砂糖の甘みの場合よりも、遥かに深い意味で用いられている。直観によって対象の生命に力強く参入しても、その表現は、掌篇小说にあつて独特とならざるを得ない。短いからである。

短さは表現の単純化を呼ぶ。それは、表現すべきものとの関わりでの省筆を要求するが故に認識の錬磨を呼ぶ。何を表現すべきかについて、掌篇小说は、永遠と関わる世界の相との関連で、神や純情を拒まない。その世界や永遠を短い小説で表現するには、俳句のように、また『雨傘』のように、極大を宿す極小の一点への集中が要

請される。

2 『朝の爪』の分析

簡単に粗筋を述べよう。朝日も射さない貧しい家に住む娘には恋人がいるが、「毎晩ちがった男」が通う。蚊帳も買えない「貧しい娘」は、通ってくる客のために蚊取り線香を焚き、団扇で煽く。初秋の夜、ある老人が娘の部屋に来て、彼女に新しく白い蚊帳を与えた。翌朝、娘の恋人が帰ってきて、「いよいよ明日結婚出来るぞ。」と言ひ、その朝の光の中で、娘は足の爪を切る。これで小説は終わる。

自然主義的な描写を念頭に置けば、苦界に身を沈める娼婦かどうかは不明だが、恋人との結婚を待っているのに売春に従事する状況は醜く汚い。しかし、世間的な意味で、汚濁の世界に生きる売春婦とも売春婦とも醜いとも描写しない。世俗の視点を導入しない。川端は、その世界を世間とは別の閃光で照明し、世俗の人情とは異なる純情の世界を建立している。そこには、自然主義の作家が依拠する世間の常識とは別の論理が機能している。

川端は、結婚を夢見る二人の恋心に深く共感して、蚊遣のために、一晩中、団扇を仰ぐような優しい娘の身の上に訪れた運命の変化を、白蚊帳を通して描いている。蚊帳は娘の運命を変える。「白い蚊帳」が訪れた夜、彼女の境遇が変わる。朝になり、「いよいよ明日結婚

出来るぞ。」と言った恋人は「娘を蚊帳の下から引っぱり出して、蚊帳の上へはふり上げ」て、「この蚊帳の上へのつかれ。大きい白蓮華みたいだ。これでこの部屋もお前のやうに清らかだ」と言う。白い蚊帳は彼の言葉によれば白い蓮華の蓮台である。このことは、世間的な意味で汚濁の世界に属す娘が、蓮華の台座に座る仏になったことを意味する。彼女は、泥水の境遇から抜け出て、清潔と汚穢の対立を越えた綺麗な存在へと変容している。恋人に「この部屋もお前のやうに清らか」と言われるように、彼女の部屋も境遇も浄化される。恋人の眼には、もともと彼女は、白く清らかである。白蓮華に見立てられる蚊帳、換言すれば蓮台の上に座る娘は、この蚊帳の力を借りて娼婦から浄化され、花嫁になる。ラスト直前の文章で蚊帳に触れる「娘は新しい麻の肌触りから、白い花嫁を感じた」。

ここには蚊帳への一点集中がある。夜に吊るされる白い蚊帳は、夜の暮らしに光を齎した。蚊帳の中が象徴する過去の泥水の世界も、白い蚊帳から出て行く二人の今後も、述べられない。娘の運命を変えた白い蚊帳に描写は集中する。だが、この小説は、次のシーンで終わる。「私足の爪を切るわ。」／部屋一ぱいの白蚊帳の上に坐って、彼女は忘れていた足の長い爪を無心に切りはじめた。「朝の爪」は、単なる爪ではなく「朝」という限られた瞬間を示し、世界の変容を夜の明けた朝の一瞬に縮約している。その光の中に照らしだされるのは、読者の関心の焦点でもあれば、主人公の命の輝きでもある「朝

の爪」である。

白い蚊帳の存在によって朝日の射さない部屋が照らされる。部屋、蚊帳、娘、足、指、爪先、そして爪。視線は求心的に一点に集中する。爪を切る娘は、ありふれた仕種の中に輝き、新生の姿そのものと見える。それは読者の関心の集中と結晶化を導いている。その結果、『朝の爪』には、主人公が生き、読者も理解し感じている小説世界全体が映り込んでいる¹⁴⁾。かくして極小が極大を宿し、結びに深い余韻が残る。極端に省筆されているこのシーンの解釈は、一義的に決定できないとしても、タイトル『朝の爪』は、掌篇小说の全局面がこの爪に集約されるように感じられるとする我々を支持する。主客（この場合、主は主人公、客は読者）の融合の結果として、今や明るい世界が「朝の爪」に縮約されて感じられる。

このようにみえてみると、『朝の爪』は十分反省的に創作されている。細部にいたるまで、川端の解釈に依拠して、暗示的また示唆的に全体は構成され、表現されている。「白い蚊帳」「老人」「朝」「爪」、その一々が含蓄的な言葉となつて一つの世界を建立している。

3 手中の作品を解釈で染める詩的主観

「新進作家の新傾向」から、およそ五カ月後、更に理論的自覚を一步深めた川端は、「短篇小説の新傾向」（一九二五年六月）において、次のように述べる。

引用⑩「尚私の考へるところを少し云へば、人生を写実主義的な眺め方で客観視しないのである。客観的存在と見て離れた立場から解釈しないのである。人生を自分の手に拾い上げる。拾い上げたままで自分の解釈を下す。つまり、人生とそれに対する作者の解釈との距離をもつと短くする。と云ふより、人生を解釈で染め、人生と解釈とを組合せて、一つの模様を描くやうな気持ちで取扱ふ。気随気儘に振舞ふ。従つて、主知的であると同時に、主観的であると云へる。」⁴⁴

「人生を写実主義的な眺め方で客観視」せずに、「自分の手に拾い上げる」とは、冷たく距離を置いて対象を解することではなく、自己と対象との関係を（一如）となるまで、深める姿勢を示す。主客一如まで、距離を詰めることは、「人生とそれに対する作者の解釈との距離をもつと短くする。」ことである。前に、「萬物を直観して全てを生命化してゐる。」（引用⑦）と言つていたが、この引用では、主客の距離を直観によつて融合させることが、より具体的に示されている。即ち、自己の解釈と対象の人生を融合させること。その際、主客の融合した「模様を描くやうな気持ち」で人生を自己の解釈で染め上げるのである。

世界の隅々まで、自己の解釈を浸透させるべく、人生を描く短い小説世界を、「自分の手に拾い上げる。拾い上げたままで自分の解釈を下す。」そこにあるのは、登場人物の人生に深く寄り添い、そ

の内的な生に潜入して、対象の生命をくみ取りつつ生き、表現を与えることである。この自我一如に於ける認識は、対象の命を汲むこと、つまり自己の生命を対象に注ぐこと、換言すれば、己の命で染め上げることである。最後の一行、無心に爪を切る娘の姿に焦点を絞る表現は、作者の解釈的努力の結実である。それ故「主知的である」。その知的努力は、他方で作者の自己の生命の注入であり、冷たい客観とは対蹠的という意味で、「同時に、主観的である」。

問題の主客融合は、作家と主人公のそのみではない。読者と主人公のそれでもある。娘を娼婦と見ずに仏とみる恋人の姿勢は、川端の姿勢である。今、我々は恋人の視線、さらには娘の視線、いや生に同化する。無心で人生に訪れた浄福を味わう彼女の視線は、運命を変えた蚊帳を背後に、日常の些事たる爪切りの爪に向かう。

結び

本稿は、川端の初期評論に基づいて「純」に関して「純粹」「単純」「純情」などの一連の概念を明らかにし、作品をベースにして具体的に分析し、「掌の小説」の詩学を探究した。「きわめて短い」掌の小説は小説でありながら短さのゆえに詩に近づき、この短さが目指すのは現実の「純粹さ」の表現である。掌の小説の一点集中、単純化という手法は、このジャンルの短さという特殊な形式の制約から生ま

れた表現法である。作家は単純なプロットを書き、極度に限定された世界だけを表している。単純化は、一方で、純粋な理念を映する素材を、いわば選鉱する営為である。その結果、この単純化は、他方で簡素化ともなっており、表現に余白を生み出す。それによって、読者に無限な思惟と想像を生み出させる。その結果、作品の意味も読者によって違い、絶えず生まれ変わっていく。これらの手法は具体的事物を通して全体を表わし、余白を通して想像力を招き、語りきれない余情を残して終わる。

こうした手法は、新感覚派の創造の原理と関わっている。川端は自分の「新感覚派的表現の理論的根拠」が西洋の表現主義の影響を受けているとしつつ、東洋の一元的な考え方「自我一如」「萬物一如」「主客一如主義」に力点があると言っている。上述の通り、川端の新感覚派的な表現は、純粋に「舌で」「甘い。」と書く「ように感じる主体と感ぜられる対象の距離を消す詩的直観を表現原理としている。これは主観性を消すというより、殆ど東洋の「主客一如」に相当する主観と客観の対立的な状態を超えようとする試みである。また、川端が現代主義のクロウチエの「心象即表現即藝術」をも借って、新感覚派の直観・表現・作品という一連の瞬時的な創造の原理を展開している。これは、美的感興それ自体は表現であり、表現それ自体は作品であるという即興的な創造の原理である。詩的直観は、その創造的過程の根源にあり、対象の無駄な現象を捨て純化し

て味わうのであり、その根源の意味で「純粋」と関わる。ここで、掌の小説の短さは、上述のように、感興が一瞬で詩的様式に内在することに関わり、重要な形式的な要素である。

註

- (1) 長谷川泉らは、『詩魂の源流 掌の小説』（教育出版センター、昭和五十二年）で一四六と数える。
- (2) 松坂俊夫、「掌の小説―研究への序章―」（長谷川泉編著、『川端康成研究』、八木書房、一九六九年、二八頁）
- (3) 例えば、前注の著作の編者である長谷川泉がいる。
- (4) ジェイナ・T・ヤマグチ「百合」（前出『詩魂の源流』所収、一六一頁）は、日本の小説概念は英語圏のそれよりも広く、シヨート・シヨート・ストーリ、ノヴェラ、ノヴェルの全てを包含している。しかし、「掌の小説」は、この広い日本の小説概念にも該当しない独特のものである、と言う。また、広島一雄は、「詩の代りに」をめぐって「掌の小説・風紀」（『東洋大学文学部紀要』第三十三集、昭和五十四年）で、「小説は人生の全体的・総合的表現」であり、「個性の強調であり、討議的な力（思惟）を有し」、「戯曲にかわり会話とト書の表出を拡大したものである」、「散文芸術として韻文芸術と対等な位置をしめるにいたった」、というモートルトンの小説論をまとめて、そのジャンルの固有の存在様態から見て「掌の小説」と普通の小説との相違を「詩的技法」の利用に見る。
- (5) 例えば、長谷川泉は、「掌の小説は、川端文学の貴重な道標であると思う。『雪国』『名人』『山の音』『千羽鶴』など川端文学開扉の鍵は、『豆の踊子』などではない。掌の小説群である」と述べている。（長谷川泉、『川端康成入門』、『日本現代文学全集川端康成集』、講談社、一九六一年、四四七頁）
- (6) 研究史を概観すると、次のものがある。伊藤整の『掌の小説百篇（下巻）』（新潮文庫、一九五二年）の「解説」、洪川驍の『掌の小説』（『解釈と鑑賞』（一九五七・二））、松坂俊夫の『川端康成「感情装飾」覚え書

- ―その基礎的研究―(米沢東高『研究紀要』第四号、一九六七年)、前
述「掌の小説―研究への序章」、『掌の小説』小論―川端文学の源流(『川
端康成の人間と芸術』、教育出版センター、一九七二)等は「掌の小説」
総論を展開し各種類に分類を行い、作品の傾向を論じている。前世紀
の八十年代、九十年代に川端文学全体の作品研究・評伝研究等は成熟
の域に達し、編集されたものが多い。その中で多くの掌の小説に言及
されている。例えば、古谷綱武・吉田精一監修『川端康成 近代作家
研究叢書 22』(日本図書センター、一九八四年)、林武志『川端康成戦
後作品研究史・文献目録』教育出版センター(一九八四年)、羽鳥徹哉・
原善『川端康成全作品研究事典』(勉誠出版、一九九八年)等がある。
特に川端文学研究会による「掌の小説」の論集刊行は、一九七七年『詩
魂の源流』(教育出版センター)と二〇〇一年『論集 川端康成―掌の小
説』(教文堂)がある。それらには掌の小説の総論や作品研究がまとめ
られる。また、掌の小説の研究史に個々の作品論が多い。近年、代表
的なのは、森晴雄の『川端康成「掌の小説」論―中心』その他(一九九七
年)、『川端康成「掌の小説」論―「貧者の恋人」その他』(二〇〇〇年)、『川
端康成「掌の小説」論―「雨傘」その他』(二〇〇三年)、『川端康成「掌
の小説」論―「日向」その他』(二〇〇七年)である。いずれも龍書房
より刊行される。
- (7) 松坂俊夫、「掌の小説―研究への序章―」(長谷川泉編著、『川端康成
研究』、八木書房、一九六九年、二九頁)
- (8) 川端康成、「短い小説」、『川端康成全集』第三十卷、新潮社、一九八二年、
二八八頁。(以下、この全集は鉤括弧を略し、刊行年等も記載しない。)
- (9) 川端自身、評論等を通じ、新感覚派運動の理論的音頭を取っているが、
掌の小説と新感覚派運動との本質的関わりは、注19の川嶋、注37で言
及の金井景子をはじめ多くの論者が認めている。
- (10) 前出松坂(三四頁)に依拠し整理すると「大正十年から昭和十年に
かけての第一期。次いで、十九年から二十七年にかけての第二期。第
三期は作品量においては少ないが三十七年から三十九年になる」。
- (11) 川端康成、「掌篇小说に就いて」(全集第三十二卷、五四六頁)
- (12) 川端康成、「掌篇小说に就いて」(全集第三十二卷、五四六頁)
- (13) 川端に即して、詩と散文の違いについて述べる代表的論者片山倫太
郎の「川端康成『詩と散文』の間」(岡山大学法文学部言語国語国文学
研究室、『岡大國文論稿』、一九九六年、五二―六三頁)、『川端康成「掌
の小説」における「詩」の問題』(野山嘉正編、『詩う作家たち』至文堂、
平成九年、二一三―二二三頁)等がある。
- (14) 岡田三郎は大正十二年から「極めて短い小説」であるフランスのコ
ントを紹介し日本で普及活動に努めている。岡田のコント論と掌篇小
説との関わりについては、例えば金井景子「川端の掌の小説論」(紅野
敏郎編『新感覚派の文学世界』「名著刊行会」、一九八二年)所収が詳
しい。
- (15) 昭和九年、山本健吉編『川端康成の人と作品』、学習研究社、昭和
三九年、二七五―二八一頁。
- (16) 昭和三年初出。(全集第三卷、一三―三二頁)
- (17) 川端康成、「掌篇小说に就いて」(全集第三十二卷、五四六頁)
- (18) 注13参照。
- (19) 川端が、この論考で新感覚派の理論化に真摯に取り組んだ背景につ
いては、川嶋至「川端康成―大正期に於ける批評活動―」(前出『川端
康成 近代作家研究叢書 22』所収)参照。
- (20) 川端康成、「新進作家の新傾向解説」(全集第三十卷、一七五頁)
- (21) 同上、一七六頁
- (22) 同上、一七七頁
- (23) 同上、一八一頁
- (24) 同上、一七七頁
- (25) 同上、一七七頁、一七八頁
- (26) 同上、一七八頁
- (27) 例えば、羽鳥一英「川端康成と万物一如・輪廻転生思想」(『国語と
国文学』東京大学国語国文学会・昭四十一・三)、前田真理「川端の
新感覚派理論」(紅野敏郎編、『新感覚派の文学世界』、名著刊行会、
一九八二年、一二九頁)等がある。この論点の検討・展開は、将来の
課題としたい。
- (28) 川端、前出、一八二頁

- (29) 佐伯彰一、「川端康成の文体」（山本健吉編、『近代文学鑑賞講座』第十三巻、川端康成、角川書店、昭和三十四年、三〇六―三一五頁）
- (30) サイデンステッカーを始め、ことに西欧の川端研究者に、俳句との類似の指摘が多い。この点に関しては、大分古いが、長谷川泉・武田勝彦編『川端文学―海外の評価』（昭和四十四年、早稲田大学出版部）や上田真・山中光一編『終わりの美学』（明治書院、一九九〇年）が参考になる。
- (31) 他の簡条は、詩として俳句の言葉、文法、韻、リズムなどにかかわり、物語との関係が薄いので、掌の小説には当てはまらない。なお、出典は、次注参照。
- (32) 平井照敏、『俳句開眼』、講談社、一九八七年、二二二頁
- (33) 川端康成、『雨傘』、初出は、昭和七年。三枚半。川端康成全集第一巻、三六六頁
- (34) 森晴雄は少女が少年の傘を持つという無意識の行為について論じている。「少年が傘を持つと言えなかったのは（中略）それが自分の傘という意識が薄れて少女との一体感を感じているからである。少女も（中略）それ以上に少年と同じく一心同体のように思っ、わざわざ返す必要を感じなかったのである。（中略）二人は「夫婦のやうな気持」になり、家路につく。」（森晴雄、『川端康成「掌の小説」論「雨傘」その他』、龍書房、二〇〇三年、五―六頁）
- (35) 単純化の手法は、他の掌の小説にも見られる。例えば、『指環』『港』『有難う』『死顔の出来事』『火に行く彼女』『朝の爪』『木の上』などである。
- (36) 向井去来、『去来抄』、新編日本古典文学全集第八十八巻、小学館、二〇〇一年、四四六頁
- (37) 新感覚派の理論に関しては横光利一『新感覚派文学の研究』（昭和三年）が多く言及される。しかし、川端も新感覚派の理論を担い、彼の掌篇小説がその理論と関係が深いことは、前田真理の「川端の新感覚派理論」や金井景子の「川端の掌の小説論」が明らかにしている。いずれも、紅野敏郎編『新感覚派の文学世界』（名著刊行会、一九八二年）所収。
- (38) 和辻哲郎、「自然」を深めよ、和辻哲郎全集第十七巻、岩波書店、一九六三年、一七九頁
- (39) 同上、一八三頁
- (40) 初出は大正十五年八月か不明であるが、昭和五年単行本に収録されている。分量、四枚。（以上、『川端康成全作品研究事典』、勉誠社、平成十年）
- (41) 蚊帳による浄化を論じるものに、細井尚子「朝の爪」（川端康成研究叢書2 詩魂の源流）（教育出版センター、昭和五十二年）所収）等がある。
- (42) 焦点に世界の永遠の相が映り込み、あるいは世界の中で生きる人生の「永遠の今」が象徴される。この手法は、『指環』『港』『有難う』『死顔の出来事』などの掌の小説にも見られる。
- (43) 金井は、注37で言及の論考で、「主知的」「主観的」という立場は、「短篇小説の新傾向」が発表される五カ月前に公表された新感覚論「新進作家の新傾向解説」で示された「新主観主義的表現」の「立場の延長とみるべきもので、掌篇小説の創作は、新感覚論の実践と見ることとできよう」と指摘する。
- (44) 川端康成、「短篇小説の新傾向」（全集第三十巻、二〇二―二〇三頁）（グエンルンハイコイ／日本大学大学院文学研究科哲学専攻博士後期課程）