

川端康成「化粧」論

－同時掲載「顔」「妹の着物」との関連－

小 埜 裕 二*

(令和3年8月30日受付；令和3年11月4日受理)

要 旨

本稿は、初出時に同時発表された川端康成「顔」「化粧」「妹の着物」を一つのグループと捉え、そこに響きあうものから「化粧」に光を当て、川端的主題や作品史的意義を明らかにすることを目的とした。「抒情歌」から「禽獣」にいたる川端文学の大きな変化の様相を3作品が小さな美しいスケールのように示していること、「化粧」は「顔」「妹の着物」の間にあって作者自身の目の働きとその役割に関する原理を説明していることを明らかにした。また、川端の視野が「顔」「妹の着物」のような旅芸人や浅草の踊子の世界から、広く人間性を掘り下げる小説世界へと拡がるのには、「化粧」のような作品が書かれる必要があったことを述べた。

KEY WORDS

Kawabata Yasunari 川端康成 Palm novel 掌の小説 Make-up 化粧 Face 顔 Younger sister's kimono 妹の着物

1 はじめに

川端康成の掌編小説「化粧」は「文芸春秋」昭和7年4月特別号に掲載された。本号には「化粧」の他、川端の「顔」「妹の着物」も同時掲載され、総題が「短篇集」とされている。配列順は「顔」「化粧」「妹の着物」である。それぞれ独立した掌編小説であるから、空白部の解釈を他の掌編小説の内容をもとに埋めることはできないが、同号に川端が3作品を掲載させた意味はあろう。それぞれの作品が示す内容は響きあっている。同じ特徴は作者の意図が反映された単行本の構成等にも見ることができるが、その緊密性において「短篇集」は傾向が顕著である。配列にも作者の計算は働いている。

本稿では3作品を一つのグループと捉え、そこに響きあうものから「化粧」に光を当ててみたい。「化粧」はじめ「顔」「妹の着物」は、川端研究の中ではほとんど注目されてこなかった。私の幾つかの拙稿も作品的意義や作品史的意義より、詩学や解釈学、文化研究、構造分析、教育実践等、文学テクストを論じる方法や教育方法を探るための素材として「化粧」を扱ってきた^(註1)。だが、掌編小説の中にも川端文学の特質を考える鍵はあろう。ささやかな小稿であるが、本考察から「化粧」の理解が深まり、川端的主題に関する理解や作品史的意義を考えるヒントが得られることを期待したい。

あらためて「短篇集」が発表された昭和7年の出来事を『川端康成全集』^(註2)の年譜で確認すると、川端は2月に「抒情歌」を発表、3月に初恋の相手伊藤初代の来訪を受け、さらに湯ヶ島時代の友人梶井基次郎を失い、4月に「死面」「結婚の眼」を、5月に「それを見た人達」「舞踏会の夜」等を発表している。この年、川端は34歳である。翌年7月には「禽獣」を発表している。「抒情歌」と「禽獣」の間に「短篇集」は位置する。

時代状況的には、昭和6年9月に起きた満州事変により、日本はいわゆる十五年戦争に入っていた。「化粧」が発表された昭和7年4月特別号の「文芸春秋」を見ると、「上海事件と世界大戦座談会」の特集が生まれ、陸海の佐官級軍人が話し合っている。また「日本はどうなる」という特集も生まれ、「十字路頭に立つ日本外交」「ファッションに成ったら」等の文章が載っている。「射殺された團琢磨」の記事もあり、同年2月から3月にかけて起きた血盟団の政治家暗殺事件が生々しい時期であったことが分かる。また社会主義者への弾圧も強く、プロレタリア文学作家達は死の恐怖の中で活動を行っていた。小林多喜二虐殺は昭和8年2月のことである。

「抒情歌」と「禽獣」の間には、川端文学の方向性の変化を認めることができるが、その間に書かれた「短篇集」はこの変化の中でどのような位置を占めているのか、また時代状況の変化の中で「短篇集」はどのような文学的態度を示そうとしているのか。このような問題意識も本稿にはある。論述の手順としては、まず「化粧」についての主題的な考察を整理したのち、「顔」「妹の着物」の順に作品内容を明らかにする。その後、相互の関連や配列の問題を論

*人文・社会教育学系

じ、川端的主題や作品史的意義等に言及する。

2 「化粧」

「化粧」は「私の家の厠の窓は谷中の斎場の厠と向ひ合つてゐる。」の一文から始まる。「私」の家の厠と斎場の厠の間は「斎場の芥捨場」となっており、そこに捨てられる斎場の供花や花環のことが語られる。こうした空間設定は川端文学の場合、ある種の象徴的意味あいを帯びてくる。日常と非日常のさかいで、物語は生まれる。

捨てられた「白菊」と「紅薔薇と桔梗」は鮮やかな対比物として登場する。「白菊」は生の象徴であり、「紅薔薇と桔梗」は死の象徴である。輝く生の頂点と萎れて死に向かう下降の生が、命をもつものの生のサイクルとして示される。後に登場する「十七八の少女」「若い女」「老婆」は、その生のサイクルを何らかの意味で区切る特徴的な年齢層として用いられる。

次に植物と人間が対比される。「斎場の厠の窓に、私はまた人間も見なければならぬのである」という一節の「人間も」の「も」が、本テキストを解き明かす鍵となる。植物と対比される人間は、植物の生のサイクルの帰結を覆そうと化粧をする。「男」や「老婆」は対象とはならず、「若い女」と「十七八の少女」がその行為者となる。本テキストで言う化粧とは、自分を美しく見せたい、あるいは美しくなりたいといった行為ではなく、斎場のトポスで喚起された生と死の常ならぬ意識から、自分だけはいつまでも若い、自分は死なないといったエゴイズムにもとづく虚飾の行為の意で用いられている。生から死へ向かう生きものの運命をせき止めるものが化粧である。こうした永遠の生を願う化粧は、古代エジプトの男女の棺に見るとおり、化粧本来に備わった原始的文化行為であるが、「化粧」の「私」はそのようなものとして化粧を受け入れはしない。

この作品が発表された昭和初年代の女性の活躍や自立を背景にいえば、前をしっかりと見すえる女性の裏の顔を描いた物語が「化粧」といえよう^(註3)。ここに川端独自の炯眼が働いていた。もちろんこの物語は一人称の物語であるから、あくまで「私」が認識したかぎりでの「若い女」や「十七八の少女」の把握である。「私」は隠れて自分の家の厠の窓から斎場の厠の女を見るのであり、それが「偶然」であるとはいへ、「私」は「若い女」の化粧や「十七八の少女」の笑みを〈魔女〉や〈魔女〉の前段階と捉える自身の冷たい認識が覆されることを期待している。「隠れて泣きに來たのにちがひない」といった人間の温かい心を信じたい思いをもっていた。

「若い女」は誰にも見られていない厠の中でも、「罪の思ひを体に現はしてゐる」。「私はさういふ奇怪な化粧を見たいとは思はない」と言う。ここで語られる「若い女」に対する微妙な捉えは留意すべきであろう。エゴイズムに徹して何ら顧みるところのない化粧なら、「私」は「奇怪な化粧」とは語らなかつたであろう。「落ちつきはらつてゐ」ながら「隠れて悪いことをしてゐるといふ罪の思ひを体に現はしてゐる」「若い女」のありようは、結末の最後の行で「十七八の少女」の笑みに対して語られる「私には謎の笑ひである」の「謎」の伏線ともなっている。

だが人の死を悼んで泣き崩れていた〈聖女〉としての「十七八の少女」の中にひそかに胚胎する〈魔女〉の側面を見て、「私」は「水を浴びたやうな驚き」を覚え、「危く叫び出すところだった」と言う。本テキストでは「私」も「若い女」も「十七八の少女」も言葉を発しない。隠れて密やかな行為をする。人間同士のコミュニケーションは作動することなく、自己の心のうちをのぞき込む男女が登場する。

「若い女」は自分の生が永遠であることを願い、「私」は人間の生が清らかであることを願い、静かに対峙する。〈仮面〉をつける女と〈覆面〉をつける男の対比となっている。川端の主題に言及するなら、言葉が交わされることのない、つまり具体的な何等かの交渉に展開することのない、沈黙の中で繰り広げられるいたましい他者性に関する物語ということになる。敷衍するなら、「化粧」は地域コミュニティを失った現代の孤独な都会人の物語ともいえるし、人と人の接触が抑圧され、自己内部の心を探るコロナ禍の人々の物語ともいえよう。また「私」の物語の側からいへば、積極的な関与の行動をとることがないかわりに手に入れた、認識の武器に関する物語といえるが、ここで確認しておきたいのはそうした冷徹な認識の目を「私」が拒否したいと思っていることである。

後の論述との関わりでいへば、「私」の家には「妻とその妹」が住んでいるが、その関係は「若い女」と「十七八の少女」の関係と響きあう。「若い女」が「紅薔薇と桔梗」の色濃いものと関連づけられ、「十七八の少女」が「白菊」の清純なもの色と関連づけられるように、「若い女」と「十七八の少女」の関係は「妻とその妹」の関係に関連づけられる。もちろんこれは文学テキスト上の関係であるが、こうした姉と妹の関係は、「妹の着物」の姉と妹の関係と響きあうように計算されている。

3 「顔」

「顔」は、「分りやすい顔」と「分らない人間の顔」の対比から物語がスタートする。子役時代の彼女には、観客は「分りやすい顔」であった。なぜなら舞台上で彼女が泣くと、見物も泣いたからだ。「彼女に分らない人間の顔は一つもなかつた。してみれば、世のなかには彼女にたいへん分りやすい顔であつた」と語られる。

しかし彼女が十六歳のときに子供を産むと、子供は父と似ておらず、彼女とも似ていなかった。生まれた女の子の顔が「彼女に分らない最初の人間の顔」となる。出産したことで彼女の子役としての命は滅び、彼女と舞台の間、世間の間に「真黒」な「大きい溝」が生まれ、そこに「分らない人間の顔」がひしめきあつた。こうした「大きい溝」の気づきは、一般には成長過程で生まれる自意識によるところが大きいですが、本テキストでは、子供のときに「子役」という役を与えられ、その役の中で彼女のアイデンティティが守られていたことと、十六歳で出産するといった急激な変化が示されていることが特徴的なものとしてある。

彼女が見出した「大きい溝」は、「化粧」で言えば「私」の家の厠と斎場の厠の間にある「斎場の芥捨場」の空間的隔たりに似る。「化粧」の「私」と「若い女」との間には沈黙が介在し、理解不可能な他者性の「大きい溝」が横たわっていた。また「役」として守られた「顔」の彼女の世間に対する信頼は、「化粧」の「十七八の少女」の中にあつた亡くなった者を悼み、泣き崩れる少女としての素直な人間への信頼とも重なる。斎場の厠という周囲と断絶された空間が隠された彼女の本性を表させたとするなら、「十七八の少女」は斎場の厠という空間の中で、彼女も「分らない人間の顔」に取り囲まれることになったといえよう。

旅芸人の彼女は、旅の空で子供の父と別れた。すると子供の顔が別れた男の顔と似ているように思われてきた。また彼女自身が、子役として観客を泣かせるようになった子供と別れると、子供の顔が今度は彼女の顔と似ているように思われてきた。物語は、彼女がある田舎の芝居小屋で自分の父と再会し、母の居所を教えられたところから大きな転換を迎える。生まれてはじめて実母に会った彼女は、母の顔が彼女の子供の顔と似ていることに気づく。彼女と彼女の母は似ていないし、彼女と彼女の子供も似ていない。しかし、祖母と孫の顔は「生写し」であつた。そのとき彼女は「生れて初めてほんたうに泣いた」。「分らない人間の顔」の向こうにつながりを発見したからである。

子役として泣けば、観客も泣く単純で「分りやすい顔」に満ちた世界が、子供を産むことで子役から母親となり、似ていない子供が「分らない人間の顔」となり、「分らない人間の顔」に満ちた世界で孤立を感じてきたやるせなさや、実母と会い、母と孫が酷似していることに気づいたことで和らぐ。そして子役のときも「ほんたうに泣いてみた」ことに気づく。子役として泣いていたのではなく、母を知らない一人ぼっちの子供として泣いていたことに気づくのである。

彼女が子供の父と別れたあと、子供の顔が男の顔に似ているように思ったことも、彼女が子供と別れたあと、子供の顔が自分の顔に似ているように思ったことも、孤独の中でつながりを求めていたからであろう。アイデンティティの確認が、母の胸で彼女が泣いているときに行われた。母を求めて泣いていたこと、一人ぼっちを泣いていたことに気づいたのである。

その理解は、母-彼女-彼女の子供と三代にわたって旅芸人としての不幸を背負ってきた女の物語に、確かなつながりが与えられたことにつながっていく。彼女の娘もまた子役として今は見物を泣かせ始めていた。子供と別れた今、彼女は子供が子役として「分りやすい顔」の世間にだまされ、「ほんたうに泣いてゐる」ことに気づいていないことを子供に伝えたいと思う。

舞台の役柄から世間や自身によって覆い隠されてきた「ほんたう」のつながりの存在が明らかになる物語が「顔」である。「顔」では「分らない人間の顔」という他者性は、似ていない子供の顔という表象によって示されるが、それは物語の構成上はゴールではなくスタートに置かれ、結末では血のつながりといった安心を与えられる物語となっている。「聖地への巡礼のやうな心」は、「化粧」で言うところの〈魔女〉に傷つけられた「私」の心に希望のあかりが灯ることを意味する。それは作者川端の孤独からの再生とかかわっていたはずである。

「ほんたうに泣いてみた」という表現は、「化粧」の「十七八の少女」の「拭いても拭いても涙があふれて来る」清らかな心情と重なる。偽りのない〈ほんとうの涙〉が存在することを伝え歩きたい衝動に「顔」の彼女はかられる。「分らない人間の顔」に取り囲まれた彼女は、子役として泣いていた当時の涙が〈ほんとうの涙〉であつたと気づいたことで、生きる力を得たのかもしれない。

「化粧」と「顔」は、正反対のベクトルで語られる。「私には謎の笑ひである」と他者性を確認する「化粧」と、「聖地への巡礼のやうな心で」人と人のつながりを告げようとする「顔」は、人間の挫折と再生を対照的に描く。人間の負と正の側面を鮮やかに描きだす。「顔」のように苦難の後に再生はあるのか、「化粧」のように期待は裏切られ続けるのか。配列は「顔」「化粧」の順となっている。

4 「妹の着物」

「妹の着物」は、芸者、映画女優、ダンスホールの踊子というふうが目まぐるしく職業をかえて生きていくうちに、自分の人生を失ったと感じる姉が、妹を通じて人生を取り戻す物語である。川端が当時、日参して飽きることのなかった浅草の踊子たちの観察から生まれた作品の一つである。本作でも主人公の姉と社会の間に「大きい溝」がある。人として普通の関係を結びえない感覚は、川端自身の生来的感覚であり、作家という仕事への没入がもたらす、自分の人生を生きていない感覚の表れでもあった。

テキストの解釈に戻ると、「彼女の一生には出来さうもないこと」、つまり「美しい結婚」を妹に「させてやりたい」ために、姉は田舎の妹を自分のもとへ呼び寄せる。「させてやりたい」とあるが、この行為の特徴は、それが妹のためでなく、姉のために行われる点にある。妹は姉の自己実現のための手段として使われる。そのことは「化粧」の「若い女」が斎場の厠で、自身の生の永続化を化粧によって願うエゴイズムと同じである。

姉は妹に着物をこしらえてやる。「私みたいに気ちがひじみた派手なもの」ではない「地味な着物」であった。次に夫を選んでやった。「姉を選んだ妹の夫もまた平凡な男」であった。姉は、妹の結婚を通じて自分がなれなかった「夢の自分」を実現しようとする。「もう一人の自分である妹の結婚のためにばかり働いたやうな二三年間を、どんなに楽しく働いたことか」と姉の心のうちが語られる。常識ある親がわりとしての役を演じることに、姉は「幸福によいしびれる」思いをいただく。だが姉のこうした役割も、姉自身が失った人生を取り戻すための行為であった。

妹の変化にも留意したい。病気になると、妹は「さつさと姉のところへ帰つて来た」。しかしその「脊髄病は遠からぬ死の約束」であった。起き上がれなくなるとコルセットは捨てられ、今度は「夫ばかりを恋しが」り、「白痴の暴君」のように夫を寢床の傍から離そうとしなくなる。こうした妹のエゴイズムは、姉のエゴイズムより素直で大胆である。自身の死の恐怖と引き換えに生じたものである。

妹のそうした変化を姉は「あさましく」思うが、姉は病気になった妹を今度は「自分の子供のやうに」見るようになる。この姉の気持ちの変化は、姉に自分がなれなかった母親の役割を与える。「もう一人の自分」としての妹を形代に、自分に果たせなかった「美しい結婚」を実現させた姉は、今度は床についた妹を形代に果たせなかった母となることを実現させた。

妹が病気になり寝ついてからは、姉は妹の着物を着ることが多くなる。妹が姉の子供のようになった後、姉は今度は妹自身になっていく。「病み衰へてゆく妹はもう人間であるよりも、あの雪のコルセットか、植物の萎れた花であった」。ここには妹の死を押しとどめようとする気持ちは見られない。妹の着物を姉が着て、妹の夫から「姉が妹と見える」ことを求めた。「姉は鏡に向つて、そこに妹の姿を見出すことがあつた。妹の着物を着るばかりでなく、彼女は知らず知らず、健かな頃の妹と同じ髪を結つた。」

ここに登場する「鏡」は、「化粧」に登場する「鏡」と同じ役割をもつ。姉は妹という化粧をする。失われた人生を取り戻す姉の物語は、自分の願う姿を「鏡」に映すことで満足と確認を得ていった。「植物の萎れた花」のような妹をみた姉は、それを自分の「失われた人生」を取り戻すためのさらなる好機とした。妹の死が迫ったとき、そのことを医者に告げるため、姉は妹の着物を着て公園を歩いていく。途中で出会った男が、姉を妹と見間違え、声をかけてくる。男は妹のかつての恋人であった。男は目の前の女が妹だと確信している。「姉は男に抱かれながら、こんな風に夫に抱かれて死んでゆく妹を、まざまざと思ひ浮かべ」る。「そして男のするままになりながら、妹が死んだら妹の夫と結婚するだらうといふ夢を見た。まことに生き生きしい血の嵐であつた。」と語られる。「自分の失つたものを妹の上に求めてみた姉は、妹の死によつてそれを自分の上に取り戻したのであつた。」という一文で物語は閉じられる。

ところで「妹の恋人が今も妹を恋してゐるか、妹に化けて男の心を知つて、死んでゆく妹に話してやらうと、姉はふと考へついた。思ひがけなく涙が溢れて来た。」という一文が結末近くにある。この涙は「顔」の主人公が流した涙と同じものか。「化粧」の「十七八の少女」が流した涙と同じものか。失われた自分の人生を妹の人生を操ることで塗り替えていった姉は、自分の人生を取り戻すために犠牲となった妹にここではじめて向き合い、妹を思う涙が思ひがけなく溢れたということであろう。「顔」「化粧」で「ほんたうの涙」を描いた川端は、「妹の着物」でも涙の場面を設ける。「化粧」の「十七八の少女」は〈聖女〉から〈魔女〉へ移っていった。「妹の着物」の姉は最後の最後で〈聖女〉としての涙を浮かべたともいえよう。この場面で涙を浮かべる人間存在のありようを描くことができたのが川端である。「十七八の少女」の笑みを「私には謎の笑ひである」と「化粧」の「私」は結末で語るが、「妹の着物」の姉の最後の涙も謎の涙のようである。〈聖女〉の奥に潜む〈魔女〉、〈魔女〉の奥に潜む〈聖女〉、と人間存在の不思議は人の心奥を探っていくと、その扉が次々に開かれていくように露わになっていく。それを川端は描いた。

語り手は姉のエゴイズムだけでなく、妹のエゴイズムも描き出していた。そして姉のエゴイズムが深化し、最後に

涙を流す場面を設けることで〈魔女〉が〈聖女〉に向かう契機も描き出した。川端自身が「大きな溝」を超えていかない代償は、作家としてきわめて大きな能力と意義を与えた。姉のエゴイズムのどす黒さの追究の果てに、川端は一つのかすかな光明を探り当てていた。それは人間存在の不思議の探求という形で読者に差し出されるが、実は川端には「謎」でもなんでもなかった。川端には、姉の不幸や孤独、語り手自身の不幸や孤独までがはっきりと見えていた。

5 配列の意味

「化粧」「顔」「妹の着物」それぞれを読み分けていくと、これら3作品が一連のモチーフのもとに書かれたことが推測される。物語内容は異なるが、同じ意識のもとで書かれた。3作品に共通するのは人間の孤独で、その孤独を解消しようとする物語となっている。その際、「顔」を除く「化粧」「妹の着物」ではエゴイズムがその解消に関わってくる。

「化粧」の孤独は、人間が抱えもつ死にゆく存在としての孤独である。普段は忘れていても、それ自体を解消することはできない。斎場という場を通して強く意識された思いは、化粧によってその心の負担から身をかかわそうとするが、それは束の間のことであった。人の死を悼む心より自分の生を優先するエゴイズムが描かれる。

「顔」の孤独は、アイデンティティを失ったものの孤独である。「分からない顔」に取り囲まれ孤立した主人公にとって、生まれた子供や夫の愛情が彼女の孤独を癒すものとはならなかった。愛は確かなものではなく、実母との再会を通して、血の絆といったものに気づく物語である。

「妹の着物」の孤独は、失われた人生を後悔する空虚な現在の孤独である。取り戻せないはずの姉の人生は、妹を操り人形にすることで、妹を形代として生きなおされる。おのれのエゴイズムを恥じることのない奇怪で醜い〈魔女〉の完成のプロセスと最後の涙を描いた物語である。

以上をふまえ、掲載誌の配列順の意味について考えてみたい。当該作品は「顔」「化粧」「妹の着物」の順で掲載された。「化粧」の「私」が女性に願った〈聖女〉の側面は「顔」では結末におかれている。「巡礼のやうな思ひで」いわば血のつながりによる安心を娘や夫に聞かせたいと思う明るい結末で「顔」は終わる。「顔」の主人公である彼女が最後に得た明るい思ひは、「化粧」においては「十七八の少女」の死者に対して向けられたひたむきな涙に対する「私」の思いと重なるが、「化粧」ではすぐさま「にいつと一つ笑ふ」少女の姿を描くことによって、少女もまた〈魔女〉の仲間入りをする年齢になっていることが示される。「窓が私に植えつけた女への悪意」は消えることはない。

「斎場の厠」で行われる「化粧」の「奇怪な化粧」は、厠を利用する「若い女」の密やかな行為として描かれるが、それは「若い女」の裏に隠されたエゴイズムの表象であった。「妹の着物」では失われた人生を取り戻すために、妹を田舎から呼びよせ、「幸せな結婚」をさせ、病気になってからは妹自身になりすまし、妹がもっていた幸せを自分のものとする姉の奇怪で醜い〈魔女〉としての人生模様が語られる。

「植物の萎れた花」となった妹を、姉は無用のものとして脇へ追いやり、その座に坐る。「化粧」の「若い女」よりも徹底した〈魔女〉として「妹の着物」の姉は描かれる。「鏡」を見ても姉は、「化粧」の「若い女」のように「隠れて悪いことをしてるといふ罪の思ひを体に現す」ことはない。病んだ妹の厚化粧を見た姉は、妹の化粧を「美しいきたならしさ」と評するが、姉の行為には醜さや汚らしさの印象が残る。生きものの悲しみが滲む「化粧」と異なり、姉の化粧からは「生き生きしい血の嵐」を求める女の乾いた欲望と境遇が姉に強いた孤独がうかがえる。

だが先に書いたように姉は最後に涙を浮かべる。それは「化粧」や「顔」の主人公が流した「ほんたうの涙」に近いものと考えられよう。徹底した〈魔女〉として生きぬいた姉はその果てに〈聖女〉の側面を束の間ひらめかすのである。

「顔」の彼女、「化粧」の「若い女」、「妹の着物」の姉の違いに目を向けると、「顔」の彼女と「妹の着物」の姉には旅役者や踊り子といった不安定で厳しい職業があり、「化粧」の「若い女」はただ「若い女」とあるだけで固有名詞も職業もないことに気づく。「十七八の少女」も同様である。「顔」の彼女は、別れた実母と再会し、母の胸で泣く場面があった。「妹の着物」の姉も、妹を介して自身の人生を生きなおし、妹の恋人の胸で涙を溢れさせる場面がある。生まれてから失ったものによる孤独を「顔」の彼女と「妹の着物」の姉はもっている。「顔」と「妹の着物」は特別な職業の境遇が与えた孤独を自身の手で払っていく物語となっている。ところが「化粧」の「若い女」には職業がない。境遇が与えた孤独ではなく、生きものの宿命である人間存在の孤独から逃れようとする物語となっている。

6 「化粧」の作品史的意義

『伝記川端康成』^(註4)の著者進藤純孝は、「創作界は、芸術派もプロレタリア派も、左右両翼とも、特に目立つた新傾向は現はれず、一つの整理期に足踏みしてゐた」と言う川端の文章（「婦人サロン」昭和6年12月）を紹介した後、この時期の川端もまた「一つの整理期」にあったと言う^(註5)。だが進藤は川端の「整理期」を停滞期の意で用いていない。「川端は、世界観でも社会観でもなく、人生観、生活観の上に立ち上つて来ないものに迷ふことはなかつた」^(註6)と述べ、この時期「手を替へ品を替へして、真に立ち上つて来るのを待ち続けてゐたのではないか。」^(註7)と述べている。

そのうえで「伊豆の踊子」から「抒情歌」までを「美しいものを現はさう」と願うもの、「禽獣」以後を「美しいものを現はさうと願ふ人並はずれた強い執着と、真実を言はうとする直視癖の交錯」と見る伊藤整の捉え方に進藤は賛成し^(註8)、「美しい」ものを「最も愛し」、しかし「大きらひ」な「真実」の「いやらしさ」を凝視することによつてしか、自分の文学観を燃え立たせることが出来ない辛さを、「一つの整理期」の果てに、川端は把んだのであつたらう^(註9)と述べる。これは卓見である。

「美しいものを現はさう」と願う背景には川端自身の生い立ちにまつわる喪失感があつた。「伊豆の踊子」の「孤児根性」は川端のそうした生い立ちの一表象であり、その欠損感情を癒すために「美しいもの」としての踊り子を登場させた。川端の生い立ちがもたらした欠如感は大正10年、川端22歳のときに16歳の伊藤初代と交わした婚約とその後の破約によっていっそう色濃くなる。「私の心の波は強かつた。幾年も尾を曳いた」^(註10)と川端が述べるとおりである。

掌編小説「バツタと鈴虫」^(註11)でその思いを確認してみたい。「バツタと鈴虫」は不二夫少年の「ちよつと憎くなる」たくらみを五色の提灯の明かりのもとで「一つの童話」のように見せる物語だが、同時にその情景を眺める「私」の物語でもある。「私」の心境も「バツタのみが世に充ち満ちてゐるやうに思はれる」状態にあつた。不二夫が大人になって人間不信を抱くようになった時、それを乗り越え生きていく術は、鈴虫をやりとりした際、二人を照らしていた愛の光を信じるころにしかないと言う。不二夫とキヨ子は、その明かりが当たっていたことを知るよしはない。その愛の形を見たのは「私」だけである。「私」はそれを見て「私」自身にも気づかれることのなかつた愛の絆があつたことを信じたいと願う。

光を与え与えられるというのは、美しい愛の形の象徴的表現となっている。川端にとって婚約者からの破約は、「化粧」の表現を用いるなら〈聖女〉までが〈魔女〉に見えるようになった経験であつた。だが「思ひ出すずべを持つてゐない」が光は自分にも当たり相手にも当たっていた。そんな関係であつたと信じたいと願っている。「一つの童話」はそれがかう舞台である。川端が小説を創ることは、そうしたフィクションを真実として描くことであつた。「伊豆の踊子」「抒情歌」「顔」が指向する世界はそうした「一つの童話」であつた。

だがその境域に川端の安心立命はなかつた。それは生活者としても、文学者としても同様であつた。「化粧」が書かれた上野桜木町への転居は、昭和4年9月であるが、ここへ来てから川端は浅草へ日参するようになる。3年近くも浅草通いをした川端は、だが自分は浅草を観察しただけだという。「手も握らぬのは、女に止らないのではあるまいか。人生も私にとって、さうなのではあるまいか。現実もさうなのではあるまいか。或ひは、文学もさうなのではあるまいか。」^(註12)と述べる。昭和9年5月発表の「文学的自叙伝」に書かれたこの言葉の後には「私は哀れな幸福人であるか。」という一節が続く。

認識の境域にとどまることはある意味「幸福」である。この「幸福」は世間世俗の醜い泥をかぶらないでよい意味で述べられているとも、「街頭や客間の女達の化粧からも、葬式場の厠のなかの女を思ひ浮かべるやうになれば、それは確かなしあはせにちがひない」と言う「化粧」の「私」のように、エゴイズムを人間の本性に据えるなら、着飾った若い女に惑わされることはないという意味で述べられているとも考えられるが、いずれにせよそんな認識が、生きることの常態において意味をなさないことは想像がつく。「幸福」である以上に「哀れな」ありさまの方に重きがおかれている^(註13)。

ここに示された「文学もさうなのではあるまいか」の一節に関しても、川端は新感覚派として登場したが、以来、十分な脚光を浴びることなく、貧しい生活^(註14)を強いられてきたことを考えれば、「一つの童話」を創りあげるような手法で作家生活を続けることは困難であつたという意味で理解できる。踏み越えられない「大きい溝」を前に、彼岸に切なく投げかけられていた川端の眼は、だが、やがて鋭く彼岸を見据える冷徹な眼となる。伊豆にいても浅草にいても、世間と自己との間に「大きい溝」を感じる川端は、それを今度は逆手にとり自己の文学の方法それ自体として確立させた。文学的構成の手法から言えば、「化粧」のように何度も出来事の内実が捉えなおされ、どこで終わりになつても構わない、透徹した人間心理の追究が展開されていく。

進藤の言う「真に立ち上つて来る」ものとは、いわば「きたない美しさ」の向こうに「美しいきたなさ」を見、「美しいきたなさ」の向こうにまた「きたない美しさ」を見るといった透徹した眼の獲得を待つことであつた。だがそのような穿った冷徹な目を持つこともまた川端は好まなかつた。「化粧」でいえば「確かなしあわせ」という逆説的表現がそのことを表している。「哀れな幸福人」でいることを拒否しようとした。

「禽獣」に登場する冷徹な登場人物は自身の「落莫とした虚像」^(註15)にすぎないと川端は述べる。認識の世界でただ冷たく目を光らせるだけの、もっともいやな自分を設定したというのが「禽獣」の「私」であつた。読者は「禽獣」の作者を川端自身の姿と捉える。「禽獣」や「末期の眼」に対する川端の否定的評価は、読者によってそのように安易に捉えられるのを好まないというより、好まない自分のありかたを高く評価されることに対する不快感に基づくものである。

だが好まないものであれ、文学者としての重要な目は獲得したといえる。本論冒頭で述べたとおり、行動の世界が迫っていた。その時代に対峙するために、きわめて惨憺な目の獲得が必要であつた。この目は、行動の世界と真っ向から対峙するプロレタリア文学の時代的意義に対抗するためにも必要であつた。批評家的な仕事で出発した川端は、そこでそのような目を養った。また評伝類を読むとわかるが、大正期から昭和期にかけて毎日のように川端は多くの人と応接した。浅草の喧騒を歩き回った経験も生きていた。人や世間と「手を握らぬ」ながらも、目を働かせ、それを鋭い武器にみがき上げていった。

「文学的自叙伝」において川端は「いつも夢みて、いかなる夢にも溺れられず、夢見ながら覚めてゐ」たと述べている。そのことを川端は「親なし子、家なし子だつたせい」と言う。「裏町好み」は「ごまかし」であつたとも述べている^(註16)。「銀座より浅草」の「きたない美しさに惹かれる」^(註17)と川端は言うが、そこにも覚めていた。この覚めた感じが川端の生い立ちからくるものであるなら、「きたない美しさ」の向こうに「美しいきたなさ」を見る目は最初から備わっていたことになる。川端は「美しいきたなさ」を隠さず顕かにしていく姿勢が自分の生の姿であり、文学の姿であることを覚悟したのである。逆にいえば、覚めた自分からの脱出を断念し、「大きい溝」の手前の此岸から「大きい溝」の先にある彼岸を見透すことを自分の文学の使命としたのである。

「感情の乞食」^(註18)であつた川端は、人の温かい感情が自身に流れ込んでくるのを乞食のように待ち、いったんは「伊豆の踊子」や「バツタと鈴虫」「抒情歌」「顔」のような「一つの童話」を描くことに成功した。だが「きたない美しさ」を描いても川端は覚めていた。そして「美しいきたなさ」を描いても川端は覚めていた。覚めているから見えるものは増えたが、自身がほんとうに願うものは、此岸にいるかぎりつかまえることはできなかった。

このような関係の見取り図を明確に示すのが「短篇集」である。「抒情歌」から「禽獣」にいたる川端文学の大きな変換を「短篇集」の3作品は小さな美しいスケールのように示している。「顔」はメルヘンの世界であり、「妹の着物」はデカダンの世界である。「きたない美しさ」を夢見、「美しいきたなさ」に辟易している。「化粧」は両作の中間にあつて作者自身の目の働きとその役割に関する原理を説明している。「厠と厠の間の芥捨場」を「大きい溝」として「私」は此岸にいて、対岸の「若い女」や「十七八の少女」の行為を見透している。「化粧」は川端文学の方法の原理的な側面を示した芸術小説となっている。

「化粧」の「芥捨場」で「私」が観たものは純な美しさの「白菊」ばかりでなく、枯れゆく「紅薔薇」や「桔梗」でもあつた。川端の透徹した目は植物から人間に向けられ、「化粧」の「若い女」のみならず、「十七八の少女」のうちにもまで〈魔女〉の側面の存在を見てしまう。

昭和14年に掌編小説34編を集めて刊行された『短篇集』は、昭和7年4月に発表された「顔」「化粧」「妹の着物」の総題「短篇集」と同じ標題をもつ。川端はこれまでも掌編小説をまとめて発表する際、「短篇集」と題することがあつたから、「顔」「化粧」「妹の着物」を載せた「短篇集」を指して標題にしたとは言い切れないが、『感情装飾』(大正15年6月)『僕の標本室』(昭和5年4月)以降に発表されたこの「短篇集」がその後の掌編小説集の単行本の総題と一致することは注目される^(註19)。

川端は「短篇集」の3作品において、川端が此岸にいながら夢見た「一つの童話」的作品である「顔」と醒めた目で「美しいきたなさ」を捉えた女のエゴイズムを描いた「妹の着物」で、これまでの文学とこれからの文学の方向性を指し示し、「顔」と「妹の着物」の間においた「化粧」において醒めた目の働きがどのようなものか、その研ぎ澄まされた武器の披露と諦念に近い覚悟を示してみせた。「短篇集」は川端にとって意味ある作品集であつた。

川端が裏町や浅草で見たものは「きたない美しさ」だけではない。旅芸人や浅草の踊子といった境遇の問題からくる苦難を乗り越えて咲く美しい可憐な花を愛した川端だが、同時にそこに「美しいきたなさ」も見ていた。「伊豆の踊子」で川端が「省略」したのはこの「美しいきたなさ」の表出であつた。「浅草に通ふやうになつて、川端の文学は、文壇の流行とは無縁に動きを見せ始めたのではなからうか。」「三十歳を超えて、掃溜に邪気なく息づけるものしか信用せず、そこにしか本物の呼吸を観ようとしなない構へを決めた」と進藤は言う^(註20)。だが「きたない美しさ」に

「本物の呼吸」を見ただけでなく、「裏町好み」に「ごまかし」を見たことも重要である。

「きたない美しさ」を〈聖女〉のまま〈魔女〉にならずに持ち続けることができるのは「化粧」の「十七八の少女」よりもまだ幼い「少女」であろう。「短篇集」が発表される前年、川端は浅草オペラの少女スタア梅園龍子をカジノ・フォウリイから引き抜き、舞踊家に仕立てようとした。その時の彼女の年齢は「数へ年がたしか十六か七」^(注21)であった。こうした行動は、覚めた自分の目に対する反逆に似た行動であった。

ところで「犬の忠実さには、本能的な生のよこびがいつぱい溢れ、それが動物のありがたさである」^(注22)と川端は言う。その後、川端は「禽獣」を書く。〈少女〉や〈禽獣〉に心ひかれるのは、彼等が〈魔女〉になることはないからだ。裏町に「きたない美しさ」があることを川端は信じなかった。あるとすれば、年齢層の低い〈少女〉か〈禽獣〉の中にしかないと思った。川端の視野が「顔」や「妹の着物」のような〈伊豆もの〉〈浅草もの〉といったローカル世界から普遍的な人間世界へと拡がるには、「化粧」のような作品が書かれることが必要だったのではないか。

昭和7年3月に川端の初恋の女性伊藤初代が川端のもとを訪ねてきたと年譜にある。「化粧」が書かれたのは、作中の言葉から昭和7年の「三月はじめ」であることが推測される。川端が「化粧」執筆直前に伊藤初代と再会したかどうかは分からない。だが「化粧」が書かれ、「禽獣」が書かれる背景には伊藤初代との再会のような、川端の冷徹な認識世界に筋金がおとる諦念を与える出来事があったのかもしれない。

「短篇集」に収められた3作品は、その後、「顔」は『純粹の聲』^(注23)『一草一花』^(注24)に、「化粧」は『純粹の聲』『短篇集』^(注25)『一草一花』に、「妹の着物」は『純粹の聲』『短篇集』『一草一花』に収められた^(注26)。『短篇集』に収録されたのは「化粧」「妹の着物」のみであった。『短篇集』が編まれた昭和14年時点で川端は「顔」のような甘美な作品傾向を好まなかった。苛烈な認識世界に沈潜することが戦争の時代に対峙できる唯一の術であった。だが「独影自命」が書かれた昭和25年時点では再び「顔」を評価している^(注27)。掌編小説「顔」にまつわる否定や肯定は、川端が自己の宿命的な境遇をどう受けとめようとしていたのかを推測させる。

注

^(注1) 「川端康成「化粧」の表現機構」(「上越教育大学研究紀要」1997年3月)、「川端康成「化粧」の表現機構(2)」(同2005年9月)、「川端康成「化粧」の解釈学」(同2007年2月)、「川端康成「化粧」の文化研究」(「イミタチオ」2008年12月)、「川端康成「化粧」の構造分析」(「上越教育大学研究紀要」2010年2月)、「川端康成「化粧」の指導法－「基礎力」「思考力」「実践力」の育成－」(同2017年1月)

^(注2) 35巻本、昭和55年～58年、新潮社。以下「全集」は、本全集を指す。「年譜」第35巻所収。

^(注3) 昭和3年に川端が移り住んだ大森では「細君連中が相次いで断髪し、ダンスが流行し、恋愛事件が頻出し、大森の文士連中のまはりにはなんだか熱病に浮かされたやうであつた」(「文学的自叙伝」「新潮」昭和9年5月→全集33巻95頁)と書いている。

^(注4) 昭和51年8月、六興出版

^(注5) 『伝記川端康成』207頁

^(注6) 『伝記川端康成』258頁

^(注7) 『伝記川端康成』258頁

^(注8) 『伝記川端康成』323頁

^(注9) 『伝記川端康成』330頁

^(注10) 「独影自命」(16巻本『川端康成全集』「あとがき」昭和23年～29年→全集33巻307頁)

^(注11) 「文章倶楽部」(大正13年10月→全集1巻)

^(注12) 「文学的自叙伝」全集33巻87頁

^(注13) 「化粧」ではもう一か所「彼女だけは、隠れて化粧に来たのではあるまい。隠れて泣きに来たのにちがいない」と「ちがいない」が使われている。2つの表現は「私」の期待においては反対の意味で用いられている。前者は「私」が本心では願っていない逆説的表現であり、後者はそうあってほしいと本心で願っている順説的表現である。

^(注14) 「独影自命」に「高円寺から熱海へ、私の不作の時は続いてゐた。」(全集33巻500頁)と書いている。「私はインクも買わなくて、壺の底に一分ほど残つたインクを、大和糊の蓋へあけて、ペンを寝させて潤しながら書いてゐたりした」(全集33巻483頁)

^(注15) 「改造社版『新日本文学全集・川端康成集』あとがき」(昭和15年9月→全集33巻591頁)「禽獣」について「自分はこの作品のやうな人間ではない。これは私の嫌悪から出発した作品である。」「禽獣」の彼も「雪国」の島村も、私自身からは強ひて遠くの人物をねらつて、嫌悪と憎悪を向けたに過ぎない。落莫とした虚像である。」と述べている。

^(注16) 「文学的自叙伝」全集33巻96頁

(注17) 「文学的自叙伝」全集33巻96頁

(注18) 「嘘と逆」(「文学時代」昭和4年12月→全集33巻61頁、未発表原稿「感情の乞食」は全集24巻所収) この言葉は感情を喪失し、感情を乞う人の意。

(注19) 「短篇集」と題して発表されたのは、大正13年12月「文芸時代」の掌編小説7編が最初で、その後「第二短篇集」～「第五短篇集」と昭和2年まで断続的に掌編小説が発表される。「第五短篇集」の後に「短篇集」として発表されたのが「顔」「化粧」「妹の手紙」である。『川端康成全集』第35巻の「作品年表」で確認するかぎり、昭和14年『短篇集』刊行までに「短篇集」を総題として発表された掌編小説は他にはない。

(注20) 『伝記川端康成』274～276頁

(注21) 「「浅草紅団」について」(「文学界」昭和26年5月→全集33巻142頁)

(注22) 「わが犬の記」(「改造」昭和7年2月→全集26巻468頁)

(注23) 昭和11年9月、沙羅書房

(注24) 昭和23年1月、青龍社

(注25) 昭和14年11月、砂小屋書房

(注26) 川端は掌の小説集は「面倒なものとはずい、五冊とも作品の配列に工夫をこたした」(「独影自命」全集33巻475頁)と述べている。

(注27) 川端は「顔」はまつたくの空想である。悪くないと思ふ。(「独影自命」全集33巻473頁)と述べている。

A study of Kawabata Yasunari's *Kesyo* (Make-up): The relationship between *Kao* (Face) and *Imoto-no-kimono* (Younger sister's kimono) simultaneously showcased by a magazin

Yuji ONO*

ABSTRACT

This paper contemplates Kawabata Yasunari's *Kao* (Face), *Kesyo* (Make-up), and *Imoto-no-kimono* (Younger sister's kimono), which were initially simultaneously published as a group by a magazine. It elucidates *Kesyo* to inculcate an understanding of Kawabata's subject and to shed light on the historical significance of the three texts.

As is clarified, these three works are thought to represent the immense transformation of Kawabata's literature from *Jyojyoka* (lyric poem) to *Kinjyu* (birds and beasts) on a small but beautiful scale.

Kesyo placed between *Kao* and *Imoto-no-kimono* is revealed to explain the principle of the work of the author's eyes and the role they have.

It is important for works such as *Kesyo* to be written for Kawabata's field of view and horizon to expand from the world of traveling entertainers and dancers in Asakusa, such as *Kao* and *Imoto-no-kimono*.