慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	川端康成「青い海黒い海」論 : 「幻想と象徴」について
Sub Title	Kawabata Yasunari's "Blue sea and black sea" : for his "phantasms and symbols"
Author	青木, 言葉(Aoki, Kotoha)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2014
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.107, (2014. 12) ,p.43 (250)- 64 (229)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01070001-0043

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

川端康成「青い海黒い海」論

――「幻想と象徴」について――

青木　言葉

一

「青い海黒い海」は、大正十四年八月、川端康成が二十六歳のときに同人誌『文芸時代』に発表した作品である。

当時、川端は横光利一らとともに自然主義後の新しい文学潮流を作るべく、「新進」作家として新感覚派表現を積極的にあらわそうとしていた。『文芸時代』は大正十三年十月の創刊だが、川端はその「創刊の辞」でも「既成の」文学、表現に対して挑発的ともいえる態度をもって「新しい生活とは何か。新しい文芸とは何か。我々は今からこの雑誌で、それに応答しようとする」と述べている。そうしたことを背景に「青い海黒い海」は〈新感覚派的〉作品として評価を受け、実際、新感覚派の「理論的一根拠」として表現主義等前衛主義の精神を借りて説明する川端の「新進作家の新傾向解説」（大正十四年一月『文芸時代』）の実践と見られる箇所が指摘されてきた。

新感覚派が、「一種の擬人法的描写」（「新進作家の新傾向解説」以下、「解説」と略記）であるのは、読者に鮮烈なイメージを与えるためばかりではない。新感覚派に対する批判はまさに奇抜な「文体」に向けられたが、批判をかわすためには作者の「哲学」「認識論」（「同」）といった、思想性ある根拠を示さねばならず、そして、その根拠を正当づける言葉のひとつが、おそらく〈主観〉という語であった。この語は、思想性を含みつつ、事物をどう捉えるかの自由さを確保している。

川端の「解説」は四節のうちの「三　表現主義的認識論」、「四　ダダ主義的発想法」の二つが理論としての核である。「表現主義的認識論」は「主観の強調」「主観の拡大」による「主客一如主義」を「表現の態度」に置くこと、「ダダ主義的発想法」は「他人には分らない」「最も主観的であり、直観的であり、同時に感覚的」な表現者の「心象」の豊かさを移し取ること、を主張している。「主観」の語の提出は、川端に限ったことでなく、大正十四年二月に同『文芸時代』誌上に掲載された横光利一「感覚活動」における「客観的形式からより主観的形式へ」（「感覚と新感覚」）等々にもみられる。[i]

本稿は、「解説」のような同時代的な〈主観〉のあり方、――それは作者の独自性を表現する手段であるが、むしろ客観視をあえて避けるということにある――を踏まえつつ、主観への信頼という最も単純で、自己に近しく忠実にみえる認識論が、小説内でかえって混迷をも生み出していく様相を検討する。「解説」で主張されるような「主観」の強調は、情景の描写はもちろんのこと人物の心的状態と感覚世界にも関与するものなのであり、主観へ傾斜するゆえに、彼がみる幻想はときに客観の事実より是とされる。だが、たとえば「青い海黒い海」での「象徴の世界」に生きるという結末は、たとえそれが肉体の死を条件としているのであっても、主観からはじまった幻想が否定のみに終わらないことを示

唆している。

新感覚派は結局表現上の運動とされ終焉をむかえるが、川端の〈新感覚派〉とはそうした〈非現実の幻想〉とのにらみ合いにもあったように思われる。川端の「青い海黒い海」の作品自解もまた、執筆から時を隔ててはいるがかような、ややアンビバレントな〈新感覚派〉の意味を示してはいないだろうか。

「青い海黒い海」は発表の時に横光利一氏がひどく褒めてくれた。それが印象に残つてゐる。その後、この作品が批評され解説されるのを、私は見かけない。自分でも説明はしにくいやうである。しかし今読み返してみると、いろいろ思ひ当たる節もある。後の「抒情歌」（昭和七年）などにも通じるところがある。

『文芸時代』は新感覚派の文学運動の同人雑誌となつた。二十人ばかりの同人のうちで、私も新感覚派の色が強い一人であつた。しかし、私は鮮明に新感覚派風の作品はほとんど出来なかつたやうである。[ii] この「青い海黒い海」などは感覚的な方かもしれない。私は多少抽象的なつもりもあつた。二十五歳の作品で、薄弱ではあらう。「青い海黒い海」のやうな書き方を、私の今後に、もつと幻想と象徴との深さとによつて生かしてゆくこともあらうかと思う。[iii]（傍線引用者、以下同）

「青い海黒い海」の七年後の作品「抒情歌」（昭和七年二月『中央公論』）に言及した、この作品自解からさらに四カ月後、川端は「この「抒情歌」の世界をなほ深い象徴に書く日は来るかもしれない」[iv]との言葉を重ねているが、「抒情歌」との関連については最終節で詳しく述べたい。

「青い海黒い海」は、「第一の遺言」「第二の遺言」「作者の言葉」の三つの文章から成る。「第一の遺言」では、四年

前に結婚の約束をしたがそれを破った娘きさ子のことと、きさ子にまつわる幻想、そして一カ月前もう一人の女りか子が〈私〉の熱病の際かけつけたことが語られ、「第二の遺言」ではりか子との心中で生死をさまよう中で見た、「りか子の生存の象徴の世界」が描かれる。「作者の言葉」は、これら二つの「遺書」を俯瞰的に見渡す位置にある。

「解説」における放恣で自由な主観、意識、それを出来るだけ生かす試みの果てに、「青い海黒い海」の〈私〉が至りつくのは、無意識すなわち死の世界であった。死にゆくなかでみる恋人の「生存の象徴の世界」こそ、〈私〉の主観が結晶した世界でありながら、本来主観がもつ自我がなく、事象として浮かぶ幻想は意味づけがほとんど不可能である。〈私〉の願望した世界であってしかも〈私〉の意識と思考は停止され、〈私〉は鮮やかな、意味をなさない、動的世界を眺めるだけなのである。

二つの「遺言」は、〈作者〉によって「「生と死」の話」と位置づけられているが、〈私〉は死ぬことによって恋人の生の「象徴」に生きるという反転がある。括弧づきの、観念的な生と死であり、しかしかくまでの無意識の希求は、たしかに死によってしか満たされない。「私は死ぬ。りか子は生きてゐる。私は死ぬ。りか子は生きてゐる〈中略〉…」という一節は、〈私〉が「自分の胸を突いて、意識を失つて行く時のこと」であるが、〈私〉の肉体の死と共に自我（意識）の消滅を強く意味している。二つは同時に起きることだが肉体の死が条件なら自我の消滅は〈私〉の目的である。〈私〉の自我・意識をもとに考えなければ、〈私〉が〈私〉ではない彼女の「象徴」に生きることはないだろう。

象徴の世界が死をもってのみ得られるのは、つまり現実の世界ではそれが絶対に実現しえないことの裏返しにあり、このすぐれた現実認識を軸にして、小説という文字上で「生」の価値が死の中におかれている。

感情を直接言葉にせずに、幾重にも包まれた幻想の迂回路を通ってあらわすこと、川端のそうした方法は以後も続い

ていると思われるが、やがて「青い海黒い海」の〈私〉の死による「生」といった薄氷のような幸福に替わって、「抒情歌」は現実の悲しみをしずかに口にし始めるのである。

二

例へば、野に一輪の白百合が咲いてゐる。この百合の見方は三通りしかない。百合を認めた時の気持は三通りしかない。百合の内に私があるのか。私の内に百合があるのか。または、百合と私とが別々にあるのか。（中略）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。（中略）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。（中略）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ゐると云ふ考へ、云ひ換え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。

（「新進作家の新傾向解説」より「三　表現主義的認識論」一部抜粋）

「青い海黒い海」に約半年先駆けて、「新進作家の新傾向解説」は同じく『文芸時代』に発表された。「解説」と「青い海黒い海」と、明らかな共通性を指摘されているのは以下の記述においてである。「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。」（「解説」）、「蘆の葉が私の眼の中一ぱいに拡つて来ました。私の眼は一枚の蘆の葉になつて行きました。やがて、私は一枚の蘆の葉でした。」（「青い海黒い海」）。この部分が両者の対応を決定付けるものとされてきたほか、次のような一致の確認もなされている。「解説」における主観の拡大、流動による「万物一如」「一元の世界」と、「青い海黒い海」での、風景や恋人などの客体と〈私〉との一体化の願望、また「解説」の自由連想法による「無秩序な」「想念」の「豊饒」が、「青い海黒い海」内でのスライドしていく逸話や「豊富で自由な」幻想へとそれぞれ反映されていること等である。だが、たとえば後者の「青い海黒い海」において重要なのは、「蘆の葉」が〈私〉を圧迫するものとして描かれている点である。前後を加えて再度引用する。

とにかく私は、熱い砂が背中の皮膚に馴染んで来るのを感じながら、主人のゐない部屋の硝子戸のやうな眼で、海の景色を眺めてゐました。ところが、私の眼に一本の線を引いてゐるものがありました。

一枚の蘆の葉です。

その線がだんだんはつきりしてきました。せつかく近づいた島が、そのために、だんだん遠退いて行きました。蘆の葉が私の眼の中一ぱいに拡つて来ました。私の眼は一枚の蘆の葉になつて行きました。やがて、私は一枚の蘆の葉でした。蘆の葉はおごそかに揺れてゐました。その蘆の葉が、河口や海原や島々や半島やの大きい景色を、私の

眼の中で完全に支配してゐるではありませんか。私は戦ひを挑まれてゐるやうな気持になつて来ました。そして、じりじり迫つて来る蘆の葉の力に抑へつけられて行くのでした。

そこで私は、思ひ出の世界へ逃げ出しました。

ここでは、風景の一部である「島」と〈私〉の接近がまずあったうえで、「蘆の葉」が出現する。〈私〉の自己表象については後述するが、「主人のゐない部屋の硝子戸のやうな眼」で「海の景色を眺めてゐ」る〈私〉が、島が「せっかく近づいた」というのだから、〈私〉は蘆の葉よりは風景との「一如」的なあり方を望んでいたのだが、それが阻まれたのである。蘆の葉は風景にとって代わり、「解説」と同様の記述「私の眼は一枚の蘆の葉になつて行きました」の形式をとるが、「解説」に比し主観の「力」は希薄である。主観のうちに万物があるにしても、万物のうちに主観があるにしても、それは「主観の強調」、あるいは「主観の拡大」「主観の流動」であると「解説」は述べていたが、ならば主体の主観は少なくとも客体と対等以上でなければならない。主観があるためには主体が何かを感じる積極性が必要で、〈私〉が目の前に実在するのかも分からぬ客体「蘆の葉」に「支配」され「抑へつけられて」いくのは、ここにおける〈私〉の「主観」に能動的な意思がないこと、もしくは主観が限りない不安を抱えるものであることを窺わせるのである。

「思ひ出の世界」に始まる記述も、同様の不安を映している。〈私〉は、きさ子の婚約破棄にもあまり気を落とさなかった。互いの庭の花を介した結婚がありえるように、「いつかはまた」、と思っていたからである。それがきさ子が二十になったという「どうしやうもない事実」のまえに挫かれる。〈私〉はそこで「私はきさ子が十七の年から後きさ子に会つてゐないのですから、私にとつては、きさ子は二十になつてゐないとも言へるのです」「いいえ、このはうが正しいのです」と考え、「事実」より主観を先行させようとする。「一枚の蘆の葉からも、きさ子が二十になつたことからも、同じ

やうに戦ひを挑まれた気持がした」のは、主観を信ずる力が試されていることに他ならない。[v] そして、〈私〉は、少なくともここにおいては信じることができなかったのである。

三

この頃、私は毎日河口の砂原へ昼寝に行くことにしてゐます。（中略）私は一月程前女の呼声でこの世に生き返つたばかりのからだなんですから、夏の日をまともに受けながら裸で砂の上に眠つたりするのは、大変毒だと思ひますけれども、こんな風に自分を青空に明つ放して寝ることがたまらなく好きなんです。それに私は、生れながらの睡眠不足者なのかもしれません。人生で寝椅子を捜してゐる男かもしれません。私は生れたその日から母の胸に眠ることが出来なかつたのですから。

そんなわけでその日も、砂の上に寝ころがりに行つたのでした。（中略）とにかく私は、熱い砂が背中の皮膚に馴染んで来るのを感じながら、主人のゐない部屋の硝子戸のやうな眼で、海の景色を眺めてゐました。

砂原での昼寝が「人生の」ための睡眠と容易に重ねあわされるさまは、引用部の「それに」「そんなわけで」の接続にも見て取れるが、こうした精神と身体の状態の同化、「自分を青空に明つ放して寝ることがたまらなく好き」という昼寝の様子が、〈私〉の精神を反映していることは言うまでもない。冒頭、目を覚ます〈私〉が「青空のように無心」であることは、「青空に自分を明つ放して寝る」「毎日」の試みが少なからず成功をみているしるしである。

疲労は身体の消耗からだけ起こるのではない。思考と感情が激しく揺すぶられる――時にそれは損傷のために起こる

――の結果でもありうる。疲労と睡眠の因果は、身体の疲れが心の疲弊ともきわどく結ばれているように、昼寝にとどまらず永眠を志向しているという深層のレベルで考えるべきである。眠りが、感情や思考においてはそれを一時的に、夢さえなければだが、停止し、忘却せしめ〈無心〉へ戻す役割を担っているのを、死はそれを完全なものにするのであるから。ひと月前「意識を失」う熱病から回復して「この世に生き返つた」〈私〉は、昼寝の目覚めさえ「この世へ新しく生れたやうに」と表現し、眠りと死の近似したありさまと、新生というまっさらな状態へのあこがれを滲ませる。

それでも、「私は三歳のりか子のやうに、日が西の半島から昇つたとは思ふことは出来ませんでした」、と、目覚めに伴って現実の認識と蓄積された記憶はかならず〈私〉のもとへと戻ってくる。「私の一番古い記憶を話してもいい？二つか三つの頃でした。お日様はお寺の塔から昇つて芭蕉の葉へ沈むといふ考へがあつたらしいのね。昇る、沈む、といふ言葉を知らなくつても、朝日と夕日とでちがつた感じがあつたのね。ところが、ある日、芭蕉の葉からお日様が昇つた、芭蕉の葉からお日様が昇つたと思ふと、わあつと泣き出してしまひましたわ。子守の背中で夕方眼を覚ましたのよ。」。三歳の子のようにあどけない認知であれば、目の前の景色だけを信じることもできたろう、また立ち止まって過去を捉え返すこともないだろう。幼いりか子のこの記憶が、彼女にとっての「一番古い記憶」として設定されていることを考えてもよい。つまりりか子は、この時点では記憶を持っていなかったのである。そうした、記憶と認識を軛とする生はやがて昼寝から心中未遂の昏睡、死をふくめた無意識の状態を小説内で呼び起こす。〈私〉が毎日河口で昼寝をするという、安寧への含意ある試みは変奏されて、〈私〉は次々精神のありかを探すのである。

無心であること、空っぽであること、「主人のゐない部屋の硝子戸」のような眼であること、「自分を青空に明つ放して」寝ること、これらはすべて〈わたし〉を手放し、〈わたし〉ではないものによって〈私〉を満たそうとすることに

他ならない。典型は、りか子との心中場面に端的に見出せる。「私は空つぽにならうとして、りか子の頬の匂ひの中で、ぽかあんと口を開いてゐました。すると、さらさら流れる小川の幻が浮んで来ました」。恋人の存在現象すべてで以て、自らの概念と身体の両面を埋めんと願う〈私〉は、直後に彼女の体温によって「恐怖」し、〈他〉との絶対的な境界を知る。しかし、むしろ知ることによって、〈私〉は「りか子の生存の象徴の世界」を全きものにしてゆくというべきだろう。

もうひとつ確認しておくと、きさ子に関する幻想のなかに現れる「父」も同様に〈私〉の主観をこわす。「十七のきさ子」が〈私〉の主観で作られた「人形」（幻想）なら、「父」も〈私〉の自己内省の声であるが、にもかかわらず〈私〉ではない他者としてあり、十七歳の「きさ子」という〈私〉の願望と対立する。ただし、後述するがこの「第一の遺言」の幻想は〈私〉を否定するという意味しか持たぬものではない。この幻想が父、きさ子、不在の他者を取り戻す場であるのは、「第二の遺言」の象徴世界と同じである。

〈私〉は自らの願望や不安を分散し対峙させるが、その一連の幻想のなかにさらに〈私〉として存在することによって、どの感情からも一定の距離をとっている。〈私〉は一部として、きさ子であり、父であり、ときに「化粧水」「瓦斯」、そうして、それら幻想を盛る器「部屋」そのものである。

きさ子は〈私〉の愛の対象であるのに、〈私〉は彼女に〈私〉を認識すらさせないままにいる。〈私〉は身をひそめ、幻の「きさ子」のままごとのような生活の中に姿を隠す。

「あれだ、私の忘れものは。」

部屋にはいつて来た父は稲妻のやうに腕を突き出しました。その指の先で、私はぎよつと身を縮めました。しか

し小さいきさ子はけげんさうな眼をしてゐました。
「あら。あれは私の鏡台でございますよ。それともあなたは、鏡の前の化粧水のことをおつしやるのでせうか。」
「ここは誰の部屋だ。」
「私のです。」
「嘘だらう。お前は透明ではないか。」
「あの化粧水だつて桃色に透明でございますよ。」
父は私を眺めて静かに言ひました。
「私の忘れ者よ。お前は十七の娘が二十になつたのでうろたへたではないか。それでゐながら十七のきさ子をこの部屋の一隅の虚空に描いて、命を吹き込んでやつてゐる。すると、お前のゐる生の世界には二人のきさ子がいるのか。または一人のきさ子もいないのか。或は、お前唯一人しかゐないのか。（中略）」
その時でした。なぜでせう――私がほうつと太息をすると、それが、
「お父さん。」といふ声になつてゐるのでした。
「あら。私の化粧水がものを言つた。ああ。」
きさ子は鮎の眼のやうな小さい眼に、無限の悲しみを浮べたかと思ふと、すうつと姿を消してしまひました。
「息子よ。この部屋はなかなか立派だ。一人の女がこの部屋から消え失せても、空気が一そよぎもしない程に立派だ。」
懐疑の声は幻想のきさ子を消してしまい、そしてこの部屋が立派だと〈私〉を皮肉ってみせる。きさ子の中一色に生

きているようでいて、それを信じきることもできず結局もろい幻想にすぎないではないかと。父から隠れていたにもかかわらず、ふと吐息をつくと、吐息は父へ呼びかける声となり、十七歳のきさ子、〈私〉が信じようとしていた「ほんたう」であったきさ子の幻は、それを裏切りとするかのように消える。しかし、さきほどから述べているように父も十七歳のきさ子も分散し外部化した〈私〉の姿や願望であって、〈私〉は〈私〉の幻と格闘し自分自身のありかたを決めかねているというべきなのである。

だが父の声の以前に、〈私〉はこの幻想を描く自分が、けがれているような感覚を抱いていた。きさ子の「清らか」さに引き換え〈私〉は「ぴつたり鎖した部屋一ぱいの濁つた瓦斯」なのであり、彼はきさ子のいる景色のなかに自分を雲散霧消させたいと思っている。生命とピストルの喩えは、「瓦斯を発散させてしまひたくな」ることが、つまり生命をあっけなくなくしたいことの婉曲な言い回しである。死んだ父が、出現するなり「この世に息子を置き忘れた」というのはその反映であろう。

このあとにつづくりか子への失恋の件も、恋を打ち明ける「重苦しい気持」を「むなしい」笑い声で解消し、失恋をも無化しながら、愉快な気分が続かない。「明るい気持はその日一日だけでした。とは言へ、翌る日から悲しかつたと言ふのではありません。ただそれからは、自分に対するぼんやりとした疑ひが、私の身のまはりを、野分のやうに通つてゐました」。悲しみという従来の心情に回帰するでもなく、〈私〉は自身に対する疑いを濃くしている。そんな中、熱病をきっかけとする一連のことを「奇蹟」として、「死ぬに値する」と考えるように、自分が「意識を失つた」状態で下される決定へ〈私〉は熱烈な信頼をおくに至るのである。

四

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、渦を巻いて飛び廻る叫び声や、さかさまになつて浮き沈みしてゐる古里の山なぞのどれもこれもから私は、

「りか子は生きてゐる。」といふ同じ一つのことを感じたのでした。

（中略）

「暑い。」と思ふと同時に、自分の眼界の暗さを感じました。

その闇に金色の輪が二つ三つ浮びました。と、りか子が私の古里の橋に立つて水を眺めてゐました。――りか子は生きてゐるのです。そのりか子は顔が広がつて足の小さい三角形でした。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。鳥の翼のやうな花弁のダリアの花が風車のやうに廻つてゐました。その花弁はりか子の唇でした。しんしんと音を立てて月光が横向きに降つてゐました。

――こんなことを幾ら書いてもきりがありません。

「第二の遺言」で「私の死は「りか子は生きている。」という象徴の世界だったではありませんか」と断定し、続く「作者の言葉」が「彼は「りか子の生存の象徴の世界」に再び生きたことであろう」と推察していることを考え合わせると、象徴の世界が実現をしたということになる。本当なら、完全な「意識」の喪失は何をも見ない無のはずであり、〈私〉の

のこした言葉を「「生と死」の話」とするのに、この「りか子の生存の象徴の世界」の説明を以て死を意味づけするのは困難である。だが、以下の点においてこの「死」をはかることができる。

「青い海黒い海」での死の世界は、生の世界での幻想をずらしたものであり、生の世界で〈私〉が自分の息をひそめるようにして、しかし「濁つた瓦斯」のような感覚（それは、けがれの感覚であるがために周囲との違和感であり、強く自己が意識されるだろう感覚である）とともに厳存していたのに対し、死の世界での〈私〉は「意識を失つて」いるために形而上に存在せず、死の世界を描写し語る、あたかも書き手のようである。すなわち、幻想はとりもなおさず幻想だが、〈私〉の意識の有無により生と死が分けられる。「意識」とは必然的に自我を呼び起こすものである。（なお〈私〉が心中によって生の世界と死の世界を行き来する際も、「意識を失つて」「意識を取り返して」の語がくりかえし使用されている。）意識が「薄れ」たり「失」われゆくときに〈私〉が抱くのは「言葉」ではなく「感じ」であり、ここでの言葉とは、意識が不断に、意味を自動的に紡いでいく上で浮ぶものに他ならず、〈私〉は生きている限り自分の幻想を自ら認識し解釈せざるを得ない。分散した、十七歳のきさ子、死んだ父、そしてそのふたりのやりとりを聞き、傍観する自分がいるのならばなおさら、〈私〉は〈私〉の幻想の意味を熟知していたのに違いないのである。[vi]

一方、死の世界の幻想は完全な無意味にはならないものの、現実性を一層ぬぐいさり、またできるだけ意味を持たないことが、無心を越え自我が滅していることのしるしとなる。きさ子の幻想も「清らかに透明」な「人形」として、現実の姿から隔たってはいたが、りか子のそれは言葉も発さず、人の形もとらず世界にちりばめられることで、[vii]〈私〉が思考しうるあらゆる説明から逃れているのである。「第一の遺言」の生の世界で、主観の拡大や流動や強調で万物と融合することよりはからっぽの自分を客体に埋没させていこうとする様子が描かれたように、「象徴」の世界もまた〈私〉

の意識・感情を映さないことで共通している。

そうしたことを考えるとき、川端のいう「新感覚派」とは、小説の中に限りなく自我というものを解体させていくことでもある。それはたとえば横光利一が事物に対し全ての五感や直感を集約して描写に吐き出すような、統一された表現を持っていたのとは違い、視覚表現を多用して幻想を紡ぎ現実を否定していく手続きなのであり、心情そのものの表出よりは心情の切実さを、底にひそませているのである。

五

〈私〉が求めているのは、これまで述べてきたように「無心」であること、自分をなくすこと、翻って自分を恋人のなかに埋没させることであった。そして〈私〉はいつもそれを試みてきたのだが、意識のなかの絶えざる認識と記憶が実現させなかった。それがため〈私〉は死という無意識にひかれているが、心中の前、夜の海を眺めながら〈私〉は相手の心の世界が眼に見えず、互いの世界が共鳴する音も聞えない不安を打ち明ける。

「黒い海を見てごらん。私は黒い海を見てゐるから、私は黒い海だ。あなたも黒い海を見てゐるから、私の心の世界もあなたの心の世界も、この黒い海だ。ところが、私たちの眼の前でこのあなたと私との二つの世界が同時に一所を占めながら、一向ぶつつかりも、弾き合ひもしないぢやありませんか。衝き当る音も聞えないぢやありませんか。」

「私に分らないことはおつしやらないでね。信じ合つて死にたいから。気違ひじみたことを言はないでも死ねるう

ちに死にませうね。」

「さうだ。さうでしたね。」（中略）

とにかく、二人が一つの黒い海のやうに信じ合ひながら、そして二人が死んでも一つの黒い海がなくならないことを信じながら、死なうと思つてゐたらしいのです。（中略）

りか子は両方の腕で私の首にぴつたり抱きついてゐました。さうしてゐてくれと、私が頼んだのでした。二個のからだが一個のからだの感じになる、つまり、りか子が独立した一個の人間といふ感じを失はないと、私はりか子の胸を突き刺すのがこはかつたのです。（中略）

出来ることなら、りか子と重なつて死にたいと思つてゐたのです。（中略）

ところが、どうでせう。短刀をぐつと突き立てると同時に、姿を崩して前へ倒れかかりました。と、叫び声をあげて飛び上つてゐました。

ああ。それは、りか子の体温でした。

りか子の上へ倒れかかつた私は、りか子の体温を感じて飛び上つたのでした。りか子の体温が私を撥ね退けたのです。りか子の体温が私に伝はつた瞬間の恐怖――これは一たいなんでせう。

とにかく、それは本能の火花でした。人間の奥底にひそんでゐる憎しみだつたのでせうか。でなくて人間が人間に感じる恐しい愛だつたのでせうか。その時、私がなんと叫んだかは覚えてゐませんが、恐らくこれ程凄い叫び声はなかつたらうと想像されます。

りか子との心中が〈私〉に教えるのは彼女の体温であり、彼女との断絶であった。りか子の体温は、合一不可能な個

人の肉体と人間の孤独を告げながら、その直後に〈私〉が「りか子の生存の象徴の世界」に生きることを可能にする。これまで、〈私〉が断絶を埋めようとしてきたのにもかかわらず、象徴の世界が現実の境界線にふれることによってはじめて訪れたのである。

この決定的な孤独と断絶、合一の不可能の知らせこそが、この小説が死の世界において象徴を描いた最大の理由と思われる。つまり、理想の世界はそれがいまいるところでは決して顕現するものではないと悟ることを軸に齎されねばならない。

そして、「抒情歌」の主人公は、こうした認識をすでに手中にしているはずである。

私の天使の翼は折れてしまつたのでありました。
なぜなら、あなたのいらつしやる死の世界へ、私が飛んで行きたくないからでありました。
あなたのために棄てる命が惜しいのではありません。死んで一茎の野菊にでも生れかはれるものなら、私は明日にもあなたのあとを追ひますでありませう。（「抒情歌」）

「抒情歌」は、自分を裏切って結婚した亡き恋人に語りかける女性の独白体小説である。「死人にものいひかけるとは、なんといふ悲しい人間の習はしでありませう」という書き出しから始まり、仏教の「輪廻転生の抒情詩」を「たぐひなくありがたい」ものとして、「あなたも私もが紅梅か夾竹桃の花となりまして、花粉をはこぶ胡蝶に結婚させてもらふこと」を夢見る。主人公龍枝は各所で「一茎のアネモネの花になりたいのです」と訴え、死んだら一茎の野菊に「生れかは」りたいと思っている。植物への「転生」の願いだが、「生れかは」ること、植物が自我や感情を持たない存在であることは「青い海黒い海」の〈私〉の願いと通じているだろう。

だが、龍枝は「悲しい人間の習はし」を否定しているのではない。この龍枝の語りが死人の「あなた」へ向けた「習わし」そのものにほかならず、彼女は自分の願いが「おとぎばなし」であると知悉すればこそ、生の世界にとどまっている。「それほどまでに今もやはり私はあなたを愛してをります」の言葉は、幻想的な死の世界を理想として語りつつ、夢想は夢想として自らのいる生の世界との落差をはっきり知りながら漏れ出る言葉である。幻想を「おとぎばなし」として分離していく「抒情歌」に対し、幻想が現実にかぶさり〈私〉の「生」に肉薄する「青い海黒い海」は、結末をやや異にする。

しかし、定めし彼は「りか子の生存の象徴の世界」に再び生きたことであらう。言ふまでもなく、彼はりか子に恋をしてゐた。けれども作者は、たとへ彼が、

「一茎の野菊」

に恋をしてゐて、野菊の幻想の波の上に死んだとしても、この遺言は書き変へる必要がないと思ふのである。(「青い海黒い海」)

ただ、〈私〉が「「りか子の生存の象徴の世界」に再び生きた」としても、それを「野菊の幻想の波の上に死んだ」ことと〈作者〉が重ねるのは、幻想の価値を認めるとともに、やはり文字通りの幻でしかないということを、同時に書き記してもいるのである。

象徴世界も包含する幻想の価値や意味は、それが生の世界と死の世界という溝を越えて、失ったものを心に回復しようとするものだというところにある。「青い海黒い海」では、「第一の遺言」(生の世界)で離れていったきさ子、亡くなった父と「化粧水」「瓦斯」になった〈私〉が出会い、「第二の遺言」(死の世界)であふれるきさ子の中に父が浮か

び、それらの「波」に揺られる〈私〉がいる。失われた人、〈私〉ではない〈私〉が共存するのが、幻想の世界であり、「第一の遺言」から「第二の遺言」へ歩を進めれば象徴へと位相は深まって〈私〉は彼らの中に溶解する。

「どうぞご自由におはいり遊ばせ。人間の頭の扉には鍵がございません。」／「しかし、生と死との間の扉には？」／「藤の花の一房ででも開くことが出来ます」（「第一の遺言」）のようなやり取りは、幻想と「死」のアナロジーである。「第二の遺言」が死の世界でありながら幻想（象徴）世界でもあったように、二つは「抒情歌」での龍枝の〈死生観〉において緊密に結ばれた一つのものとなる。彼女の死生観は文字通り死について語るものだが、同時に「おとぎばなし」、「あの世の豊かな幻想」なのである。現実での不可能性と、非現実ゆえの自由性・可能性があり、つまり現実にないものだがなおも慰藉であって、「生きてゐる時の心の愛」を「広々とのびやか」にする死生観である。

龍枝が恋人との不思議な紐帯を「時間と空間とを越えて働きかける私の魂の力」と言い、一方〈私〉がりか子の生存の象徴の世界を「時間と空間とを征服した、あの素晴らしく豊富で自由な世界」、「私は高速度の幻想に乗つて、弾丸が草木を追ひ抜くやうに、時間といふものを追ひ抜いていたのでした」と言うのは、両者の願いが同じく現実を越えて幻想へ向かうことを示しているだろう。しかし、前述のように、この世界は開かれていることが自明ではないのである。

龍枝がかつてその千里眼の力――魂、愛、幼児のあどけなさ・子供の心に宿っていた天使、に由来する力――によって、恋人の「あなた」とつながっていたこと、そしてそれの喪失を述べる言葉は、これもまた「青い海黒い海」の次の言葉と呼応してはいないだろうか。すなわち、前者はかつてあった幸福が失われ、後者はこれから、その幸福を求めにゆくということにおいて、いまの、つながりの不在と孤独を見つめている。

「黒い海を見てごらん。私は黒い海を見てゐるから、私は黒い海だ。あなたも黒い海を見てゐるから、私の心の世

界もあなたの心の世界も、この黒い海だ。ところが、私たちの眼の前でこのあなたと私との二つの世界が同時に一所を占めながら、一向ぶつつかりも、弾き合ひもしないぢやありませんか。衝き当る音も聞えないぢやありませんか。」（「青い海黒い海」）

あなたといつしよに行くところはみんな、私は一度前に行つたことがあるやうな気がいたしました。

あなたといつしよにすることはみんな、一度前にしたことがあるやうな気がいたしました。

それだのに二人の間の心の糸がぷつりと切れましたやうに――ほんたうです、ピアノのB音を叩けばヴアイオリンのB音が答へます、音叉が共鳴します、魂の通じ合ふのもちやうどそんな風でありませうから、あなたの死の知らせさへ私にはありませんでしたのは、あなたか私かどちらかの魂の受信局に故障が出来たのでありましたでせうか。（「抒情歌」）

川端の象徴は、龍枝の「私は幾千年もの間に幾千万の、また幾億の人間が夢みたり願つたりいたしましたことばかりを言つてゐるのでありまして、私はちやうど人間の涙の一粒のやうな象徴抒情詩として、この世に生れた女かと思はれます」という言葉のように、幻想の中に本質として存するのではなく、幻想を得る状況が極まるところにある。涙はそれ自体に意味を持つのではないが、「幾億の」人間の嘆きを背負っているからである。ここにおいて生とは認識の苦しみをうけてたつことである。その地平をもとに、「抒情歌」も「青い海黒い海」も生まれてきているように思われる。

※川端康成作品の引用はすべて『川端康成全集』（新潮社、昭和五十六～五十九年）に拠る。旧字体は適宜新字体に改めた。

註

i　玉村周「この「感覚活動」全体を一瞥すれば、この「感覚活動」が「強き主観」を一つの前提としているということは誰しも分ることであろう」。（「横光利一に於ける〈新感覚〉理論――『感覚活動』の解釈を中心として――」『国語と国文学』昭和五十三年九月）。玉村はこの記述のあと川端の「新進作家の新傾向解説」をも挙げ、横光・川端の両新感覚派理論について「《新感覚派》の時代は、よりすぐれた感覚や、実感であれば即普遍に通じるという神話が崩壊した後の主観主義の混迷の時代であったのではないだろうか」と示唆しているが、本稿は川端の「解説」ではなく小説内に「混迷」があるとして論じたい。

ii　「「文芸時代」のころ、私は新感覚派的であらうと強ひてつとめたところは、確かにあつた。しかし、自分に新感覚派の才質、たとへば横光や中河与一のやうな、また稲垣足穂のやうな新感覚派的才質はあるのかといふ、自己疑惑は絶えずあつた。ひそかにあつた。ところが、それから四十五年、とうに新感覚派など忘れて書いてゐるが、ふと考へてみると、私は今もなほ感覚に多く頼つて書いてゐるのではなからうか。横光はすでに世を去つて二十年を過ぎたが、むかしの新感覚派作家のうちで、私は最も執念深く新感覚派を続けてゐるのではないかと思つてみたりする。」（「新感覚派」『日本現代文学全集』第六十七巻「新感覚派文学集」（昭和四十三年十月、講談社）の月報第九十七号）等の言葉もある。

iii　「あとがき」『伊豆の踊子・温泉宿　他四篇』昭和二十七年二月、岩波書店

iv　「あとがき」『抒情歌・禽獣』昭和二十七年六月、岩波書店

v　この部分に関する指摘は仁平政人「川端康成「青い海黒い海」論――言葉の〈速度〉と〈遅れ〉」（『川端康成の方法――二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成――』東北大学出版会、平成二十三年）等の先行研究でなされている。

vi　もうひとたび「解説」を引くと、さきほどの「表現主義的認識論」につづいて「ダダ主義的発想法」がある。「この分析法を用ゐる時に、心理学者は患者、云ひ換えると被分析者を、安楽椅子に坐らせたり、寝椅子に横たはらせたりする。それから、夢の一片、例へば患者の夢の中に蛇が現はれたのだとすると、その蛇に就てその時心に浮んで来るものを、

片つ端から、出来るだけ早く、何の秩序もなしに云はせる。蛇の連想を自由に述べさせる。そしてその連想から、この患者は何故蛇の夢を見たかと云ふ心的経過を洞察する。／ところが私たちの頭の中の想念は、常にこの自由連想的なものである。精神分析者が、患者を出来るだけ楽な姿勢に置いて、目を瞑らせるのは、患者の空想力を自由に解放するためなのである。（中略）もろもろの物の姿や言葉がとりとめもなく浮んでは消える。しかし、それを頭に浮ぶまま口に出したとしても、聞く者には殆ど無意味な譫言に近い。ところが、精神分析学者は、このとりとめもない自由連想に、心理洞察の鍵を見出した。そしてそこに、ダダイストは新しい発想法を見出した、と私は思ふのである」。川端は、「無意味」に近い連想に「心理洞察」の余地を認めていることを指摘しておきたい。

昭和二年八月の短編「毛眼鏡の歌」（『若草』）にも、失った女性を幻で描き、けれどもその幻を前に自分が汚れているという意識をもつ主人公が、最終的に「天地にみつる」彼女を感じる場面がある。「九十九の城が出来て、黒髪の巡礼が終つた時に、きみ子は自分のものになるだらうか。／すると、彼の目の前で黒髪を枕の上に拡げてゐるきみ子の幻が、彼を咎めるやうにふと眼を閉ぢた。（中略）その幻を見る自分の眼を清めねばならぬ。（中略）彼は白紙の上に黒髪で卵形の輪を編みはじめた。（中略）その毛眼鏡できみ子の幻を見よう。彼女の黒髪を彼女の幻を見る自分の眼としよう。（中略）窓の下に寝てゐるきみ子の幻を見た。彼女の姿はすいすい縮まつて、青い水の中へ蠟人形になつた。（中略）そして最後に、彼は大きい岩の上にうづくまつて谷川を眺めた。（中略）彼は岩のやうに動かなかつた。彼は岩になつた。きみ子の眼になつた。川瀬が彼の心の中へ流れはじめた。川瀬がきみ子になつた。きみ子の魂は水に溶けてひたひたと彼のからだを流れてゐた。」