

# 川端文学における「自意識」の方法化について

—『夢がつくった小説』を題材として—

上田 渡

## 序

批評家川端康成の炯眼は、夙に有名である。小林秀雄の「彼は十三年間文芸時評を書き続けて来た鋭敏な批評家でもある。」<sup>(1)</sup>という文章や、中村光夫の「氏が自作についてもほとんど何等の幻想を持たぬ鋭敏な批評家であり、自分の立場を失うことをあえて恐れぬ、徹底した自己解剖家」<sup>(2)</sup>であるという文章を挙げるまでもなく、川端の批評家としての力量は誰もが認めるところである。自作他作を問わず冷徹な批評眼でずばりと作品の本質を見抜く力には並々ならぬものがある。そしてそういう川端であるから当然なことであるが、川端ほど他人の文学作品を多く読んだ作家はいないのでないか。古典の名作から少女小説、子供の綴り方まで全く驚くべき貪欲さで読み込んでいる。その膨大な「読み」が批評家川端を生成したわけであるが、それが創作面でも有形無形の糧となっていることは、川端作品を愛読するものなら誰にでも首肯できる。第二次大戦中の日本古典の耽読の成果を作品化した「住吉」連作を始めとして、川端作品には自

己の読書体験を活用した作品が非常に多い。活用方法は様々で、文章や和歌をそのまま作品中に引用したり、『東海道』のように古典の解説や鑑賞を婉婉と続けたり、浅草もののように他人の本の文章を勝手に自分の文章の中で使ったりしている。いったい川端にとって、「読み」と「創作」の関係はどういうものであったのか。表現者としてどう自分の内的メカニズムを構成していたのか、大変興味あるところであるが、それは川端本人以外知るよしもない。私にできるのは、川端の残した作品を対象として、その「読み」と「創作」の関係を推測するだけである。そしてその推論を基に表現主体の「自意識の不安」を探ることができればと思っている。

1

川端の短篇に「夢がつくった小説」（昭和三十年、『文藝春秋』）というのがある。管見では、これまで研究者によって殆ど言及されたことのない作品である。短篇小説としては、随筆めいていて完成度は必ずしも高いとは言えない。しかし、川端の創作態度、創作のメカニズムを探るには意外に興味深いものがある。「夢」という装置を用いることで、「私」という一人称の語り手（小説家であることが明白な語り口である。）が、自己の創作について随想的に語る形式をとりながら、小説という文芸領域そのものの有様ありようにまで言及していると思われる。以下、内容にそってひとつひとつ考えてみたい。

文章を書いてゐる夢は勿論自分が書いてゐる夢なのだが、自分の書いてゐる文章を讀んでゐる自分がもう一人ゐるやうである。目ざめて書いてゐる時にも、書きながらそれを讀み、讀みながらそれを書いてゐるにちがひなく、自分の書く文章を讀む聲も聞こえてゐるはずなのだが、夢のなかでは書く自分と讀む自分とが無抵抗に別れてゐるか、無邪気に遊び戯れてゐるかのやうで楽しいのかもしれない。

文章を書いている自分と文章を読んでいる自分が、「無抵抗に別れ」たり、「無邪気に遊び戯れている」とは、いったいどういうことだろうか。文章を「書く」という行為は、原理的に「読む」という行為なしでは成立しない。意味内容を伴う表現行為として「書く」のである以上、その意味内容を認識している表現主体があるのであり、「読み」という認識行為は不可欠である。それが「夢」の中で「無抵抗に別れている」のである。つまりこれは表現行為と認識行為の分離分裂を言っているのである。行為は常にその行為主体に属しているから、行為の分裂は主体の分裂ということになる。勿論こういう分裂は実際には有り得ない。いや厳密にいうと「夢」の中でも有り得ないに違いない。しかし、ひとたび「夢」という場が設定されたなら、こういうこともさも有りなんという不思議なリアリティーを持ってしまうのも事実である。それは「夢」というものの本来持つ不思議なリアリティーに起因しているのだろうけれども、「夢」が人間の精神的現象であることを前提とするなら、人間の精神の中に主体の分裂に対する欲求が常に存在しているという証拠でもある。

語り手「私」は、その主体の分裂感覚を「無邪気に遊び戯れて」「楽し」んでいるのである。その「楽しい原因」として語り手は、「夢の書きものではペンや筆を持って紙に文字を書きつらねてゆくといふ、まあ『肉体労働』がともなはないことである。」と言っている。確かにそれは快楽であるだろうが、この楽しさの原因はもっと違うレベルであるようにも思える。小説家として「書く」という行為に付随する様々な制約（他人に読まれたり、批評されたりすること、また金銭と交換に売られるという事実等々）の中で書くということの辛苦に、相当程度疲労感を持っている語り手が、そういう制約から自由になって、書いたり読んだりすることが本来有している快楽に夢の中で浸ることの「楽し」さである。「書く」楽しさと「読む」楽しさに夢の中で素朴にふれあうことの快楽であろう。

次に「私」はさらに興味深いことを言う。

極稀れには夢の小説、夢の批評は加はることもある。一つの小説が終ったところで、あるひは小説の一つクライマックスのところまで一度目がさめ、しばらくしてまた眠って今度は前の夢の小説の批評を夢に見る。

ひとつの夢の中で書いている自分と読んでいる自分の自然な分裂までは夢のリアリティーは保てるけれども、そこに批評する自分を加えることはさすがに無理が生じてしまう。よって二度に分割しているわけだろうが、要は自分の小説を自分で批評している自分が存在するということを言いたいのだろう。それは次に語られている野球の夢の例話ではつきりする。

夢のはじまりに、いきなり野球のファウル・フライがあがっている。ピッチャアとキアツチャアとがそのフライを取らうと走っている。二人はぶつつかりさうでぶつつからないう呼吸が合つて走っている。

「どうもあいつはわからなかつたが、これでわかつたよ。」とピッチャアが言ふ。「それぢや君取つてくれるね。」とキアツチャアがボールをピッチャアにまかせようとすると、ピッチャアは急に氣弱くしりごみして、

「僕はあぶない。落すよ。君、頼むよ。」そこで夢がやぶれて目がさめた。ファウル・フライは多分キアツチャアが受けとめたのだらうが、夢はそこまで見とどけないで、ボールが落下して来るところまでである。キアツチャアに君が取れと言はれた時のピッチャアのおぢ氣で、私は目がさめたのである。少し胸が責められてゐる。

この例話を評して「私」は、「ピッチャアが『あいつ』と言つたのはバッタアのこと、つまりバッタアが作者、バッタアの打ちあげたファウル・フライが作品といふわけである。そしてピッチャアは批評家にあたる。」と言っている。作者・作品・批評の関係を野球に例えるユニークさもさることながら、「ファウル・フライは私の作品にちがひないからである。そしてバッタアの作者もピッチャアの批評家も私自身にはかならない。」という言葉の方が「私」という小説家の性格を知る上では特徴的な表現である。つまり、作者・作品・批評家の関係を自分自身の内的関係として把握してい

る点がユニークなのである。「私」という小説家の創作のメカニズムを知るとは、この三者の内的な相関関係を分析していくことに他ならない。通常、作品は作家によって書かれ、批評家の批評の対象となるという関係の中でとらえられているが、「私」という小説家の中では、ピッチャー（批評家）によって投げられたボール（作品の素になるものか）をバッター（作者）が打ってファウルフライ（作品）となる。つまり、まず批評家が作品の素材あるいは構想のようなものを作家に提供するという過程があって初めて作家は作品を創り出すことができるのである。また「その夢のピッチャアの批評家はそのバッタアの作者が日ごろとらへにくくてこなせなかったのだが、一つ打ちあげたファウル・フライで、ひよいとそのバッタアがわかつたといふわけである。」という表現を見ると、批評家は創り出された作品の批評もしていることがわかる。批評家→作家→作品→批評家といういわば批評家を基準とする円環的關係になっている。ところで、この円環的關係を「私」という小説家の内的メカニズムとして規定する時、問題点が二つある。一つは、批評家（ピッチャー）によって投げられたボールとは何かということである。私は作品の素材・構想と勝手に推測してしまっただが、その実体は不明である。一般に作品の素材というと、社会的な事件や風俗あるいは作家の思想や美的価値基準等を対象にしている。とすると、批評家の投げたボールは、作家が外界の事象をまず批評眼をもって認識し、その認識をもとに作品を創ることになり、またその作品を自分の手から離れたものとして相対化し、再度自分の批評眼をもって認識すべき対象とすることになる。この一連の過程は実はすぐれた小説家なら誰でもが実行しているものにすぎない。創作力が鋭敏な批評力に根ざしていることは少し思考を働かせれば誰にでも理解できる。こう考えていくと批評家の投げたボールが作品の素材であるとした私の考えも、まんざらまちがいでないようであるが、実は、ことはそうすっきりとはいかない。私には前々から小林秀雄が川端を論じた文章の中に気になる一節があった、それはこうである。

川端康成の小説の冷い理智とか美しい抒情とかいふ様な事を世人は好んで口にしますが、「化かされた阿呆」である。

川端康成は、小説なぞ一つも書いてゐない。僕等の日常の生活とはどういふものであるか、社会の制度や習慣やに僕等はどんな風におつきりどんな風に屈従するか、思想や性格を異にする二人の人間の間にはどんな葛藤が生ずるか等々凡そ小説家の好奇の対象となるものに、この作家が、どんなに無関心であるかは、彼の作を少し注意して読めば直ぐ解る事である。<sup>(3)</sup>

「夢がつくった小説」の語り手「私」と川端康成を安易に同一視することは勿論つしまなければならぬが、「私」という小説家の中にこの小林秀雄の指摘した川端を見てしまうのは、作品の性質上どうしてもさけられないものがある。それは小林の川端論が、小林自身による精緻な川端作品の読みから立ち現われてくる作品総体の表現主体としての川端を対象としていることにもよるのであるが、何よりも私自身が、作品をファウル・フライに例えている「私」という小説家の態度と小林の文章の微妙な一致に魅力を感じているからである。小林が鋭く指摘しているように、川端という表現者は尋常な意味で小説家ではない。前に言ったように、社会の現象、外界の事象に対して批評し、その批評を核に作品を創っていくというオーソドックスなタイプの小説家ではないのである。そういうものには全くの「無関心」なのである。とすると、批評家が投げたボールとは果して何であるのかという問題にもう一度帰らなければならぬ。

この問題に解答を得るために、ここでもう一つの問題点も合わせて考えていかなければならない。それはファウル・フライについてである。「そのファウル・フライは感傷とか多情多恨とかいふやふな感情を持ってるたやうである。」という文章の意味を考えていく必要がある。感情を持っているとはどういうことだろうか。「感傷とか多情多恨」とはどのような意味があるのか。文章中では、「夢のなかの感じは微妙で渾然としてゐた。」と言っているだけで何の説明もないので、ただただ推測するしかないわけだが、ファウル・フライが「感情」を持っているということなら、ヒットなら「感情」がないというふうに考えることができる。いやファウル・フライの「感情」を「感傷や多情多恨」と規定し

ているところからすると、ヒットとはその状況にふさわしい適度な「感情」をもった作品と規定できるのかもしれない。いずれにしろ過度の「感情」によりその作品がファウル・フライになってしまったことはまちがいない。ではその「感情」とはいったい何か。作品に対する思い入れ、過度の感情移入が作品の客観性を阻害し、読者を逆に興奮めにしてしまいうくらいのは容易に想像できるが、おそらくここでいう「感情」とは「私」という小説家のもっと本質的な部分に根ざしている。夢の中で自分の作品をファウル・フライにしてしまったことに対して、「私」は目ざめてからこう言っている。

自分の作品をファウル・フライとして夢に見たのもまた氣に病むほどのことではなかった。

「ファウル・フライか。」

さうつぶやいて笑ったものの、自嘲のながさも冷たさもなく、むしろ楽しく温い笑ひであった。

一般にいう感情移入過多の失敗作であるなら「楽しく温い笑ひ」ですますことはできまい。そこには、「感情」に対するある種自戒をともなった肯定があるのである。否定しようにも否定できない作家の本質にかかわる問題が存在しているのである。思うにその「感情」とは、「私」という小説家が、小説家として、あるいは表現主体として自分自身を意識していくことへの「不安」のことではないか。バッタアである作家が投げられたボールを最初からファウル・フライにしようと思つて打つとは考えにくい。当然ヒットをねらつてバットをふつた。それがファウル・フライになった。その時バッタアは自分のバッティング技術が悪いのか、ピッチャアの投げたボールが素晴しかったのかどうとも判断できないでいる。それをさらに複雑にしているのは、投げたピッチャア（批評家）は自分自身に他ならないことである。ここで批評家が投げたボールの正体について改めて考えてみると、このボールも批評家である「私」自身の自意識への「不安」なのである。つまり、このピッチャアとバッタアは互いの「自意識の不安」を投げたり打ったりしているとい

うことになる。もっと厳密に言うると、ファウル・フライがあがった瞬間、ピッチャアもバッタアも自分の「自意識の不安」を発見するのである。川端という作家は、自分以外には全く無関心である。小林秀雄の言うようにそれは川端作品を読めば誰でも理解できることである。批評家としての川端の対象は、作家としての自分が創り出した作品である。『独影自命』や『文学的自叙伝』等にそれは明らかであるし、『十六歳の日記』『骨拾ひ』『少年』等々旧作を何年後何十年後に改作して発表していく態度や『雪国』のように完成まで何十年を費やすほどの自作への執着等を考えると、この作家がいかに自分への関心だけで作品を創っていったかがよくわかる。三島由紀夫は川端を評した『永遠の旅人』の中で、川端という作家「文体を持たぬ小説である」といい、その作品を「世界解釈の意志を完全に放棄した芸術作品」としたが、要するに川端は基本的に自分のこと以外は全く興味を示さない作家であったのである。批評→作家→作品→批評という円環的關係は、川端の内部で常に閉じた關係性を保っていたのであり、外部はいつも排除すべき対象でしかなかったのである。外部に対する冷徹な眼というものは、いかにその外部の対象との間に距離をおくかという一点のために注がれていたのである。

2

夢の中で小説を書き、夢の中でその小説を読み、夢の中でその小説を批評する、全てが夢の中の行為として処理されている。しかし、一旦夢という便利で魅惑的な幻想装置をはずすと、現実的に文章を創る時、その表現主体の半無意識的に行っている行為であるとも言える。表現する行為そのものの中で、書きながら読み、読みながら書き、その文章を批評しながらそれに続く文章を創造していく。作品はこの行為の連続の上に成立しているわけで、仮に「夢」という設定がなくても、表現行為の内実は変わらない。「夢」という状況設定は、非現実空間を使って現実を分解して見せるた



めに機能しているにすぎない。思うに川端作品に多く登場する「夢」や「靈魂」あるいは『雪国』の「雪国」や『山の音』の「山」等の幻想装置は、いかにも意味ありげで中味のいっぱい詰まったものに思えてしまいが、実は中味などにもない単なる装置にすぎない。多くの研究者が無理やりその内実を説明しようともがいてみたところで、全く無駄で不毛な研究に思えてならない。戦後川端文学のキーワードとして数年来注目を集めてきた「魔界」という言葉なども、実は内実なるものの何もない空虚そのものであると最近思っている。<sup>(4)</sup>川端は何故こういう機能だけを目的とした幻想装置を多用するのだろうか。作品の中に幻想を設定することで、現実が幻想との関係の中で再認識される。小説の中の現実が一挙に相対化され、なんでもない日常が深く濃い陰翳を滞りて来る。ちょっとした行動や発言が意味ありげに聞えてしまう。それら小説技巧上の利点もさることながら、その本質には、川端自身の「自意識の不安」があったと考えられる。実態のない幻想を背後に設定することで、自分自身のどこか現実感のない空虚さを保障しようとしている。自分が自分であることを小説を書くことによって確認していくのが作家であるとするなら、川端はその確認を初めから放棄した上で小説を書いている。自分の内部にある混沌や不安を解消しようなどとせずそれを「身にまとふ因果」といい、「身についた遊戯」といって泰然としている。だからファウル・フライが上がった時、ピッチャーは「これでわかった。」と言いながら、キャッチャーがフライをとってくれと言っても、「僕はあぶない。落すよ。君、頼むよ。」と自分ではとろうとしない。フライをとってしまうことは、自分の中で自分の「自意識の不安」を認めることになる。小説家としての基盤が根底から崩壊してしまうことになる。そのことを承知しているからフライをとらなかつたのである。批評家のピッチャーはぎりぎりのところで批評の責任を放棄してしまう。こういう態度は、序文で取りあげた中村光夫の文章と相反するように見えるが、川端が自作について「何等の幻想を持たぬ鋭敏な批評家」であり、「徹底した自己解剖家」であったのは事実であり、それを否定するのではなく、その批評を着地させなかつたということを行っているので

ある。つまり、徹底して自己解剖すればするほど自己解剖している自分と解剖されている自分との関係がわからなくなつて来るといふある種の自己矛盾が生じて来る。その自己矛盾をどう処理するか、どう着地させていくかという問題に自分自身が全く無関心でいられるということを言っているわけである。自己の内部にある書くことと読むことあるいは創作と批評の関係を、自分自身で徹底的につきつめていくことで作品を生成しながら、作品の中でその関係の答えを出すことはない。多分答えは自己矛盾から来る虚無的な何かなのだろうが、常にその一歩手前であやうく踏みとどまって作品をものしている。目前に上がったファウル・フライを決して捕ろうとしない。ファウル・フライが落下する前に夢から目覚める。それは常に作品をある種宙吊りのままにして、決して着地させないという川端の創作態度そのものの表明として理解できるのである。

3

作家の創作と「自意識の不安」について文学史的な問題も含めてここで考えてみたい。「夢がつくった小説」の前半が、小説家が小説を創ることの内的メカニズムの表明であったことは明白であり、そのメカニズムの核となっているのが表現主体の「自意識の不安」であることも明らかであろう。とするとこの「自意識の不安」とは何かという問題が当然浮かび上がって来るわけだが、それには「現代小説」の持つ小説の意識化の問題についてまず考えていかなければならない。そこでまず最初に私自身にこの問題について多くの示唆を与えてくれた曾根博義氏の「昭和十年前後の『現代小説』」の文章を参照しながら論を進めて行きたい。曾根氏はまず「現代小説」の定義として、

「近代小説」という概念を私はごく一般的に、自然主義的リアリズムを頂点とする西洋近代の散文物語形式、としておきたいと思えます。これに対して「現代小説」は、そういう「近代小説」の形式が一つの歴史的な約束事で、

人間の真実を表現するための普遍的な形式ではないのではないか、という疑問や反省から、それを解体しながら、しかしあくまで「小説」という形式は棄てないで、その内部で新たな形式を試みたもの——（後略）。

と言っている。そしてそれは「大正末年以降、昭和初年にかけての、いわゆる新感覚派を出発点とする、広い意味でモダニズム文学からだ」とその始まりを述べ、

しかし大正の終りごろから昭和七年ごろまで人びとの注目を浴びたこうしたモダニズムの動き、文学の意識化の機運の中で、表現の対象や文体はたしかに意識化され、内面化されたわけですけれども、いぜんとして意識化されな  
いまま残ったものがありました。それは何かといいますと、表現の主体、あるいは表現と表現の主体との関係です。

と言い、昭和十年前後にこの「表現主体、あるいは表現と表現主体の関係」について方法意識としてはっきり打ち出した小説（石川淳『佳人』や太宰治『道化の華』等）が登場して来ると言う。これらはいわゆる私小説とは違い、「表現主体や表現行為そのものをも意識化して表現の対象とする」ことで「小説の小説」と呼ぶことができるものであると言う。以上のように、曾根氏の論旨は非常に明快で、近代小説から現代小説への展開を「表現主体の意識化、方法化」という観点から説明している。近代小説によって発見された人間の内面をとことんつきつめていくと、必然的にその内面をつきつめていく行為とは何か、という問題にぶちあたる。基本的に小説という表現行為を作家の自意識による表現として考えるならば、つきつめている自分の内面とつきつめられている内面との分裂が生じてくる。つまり、表現の主体として自己と表現の対象としての自己の分裂というどうしようもない自己矛盾を孕んだ問題が顕在化して来るのである。創作主体としての川端の「自意識の不安」は、ここから始まっているのである。そして川端はこの「自意識の不安」を甘んじて受け入れ、それを解消してこうという模索を放棄してしまう。その模索は盟友横光利一にまかせてしまう。横光は『書翰』あるいは『純粹小説論』等でこの「自意識の不安」と真正面から戦っていく。戦いは決し

て勝利に終わったとはいえないが、この横光の態度は文学史の中でもっと評価されても良いだろう。

では一方「自意識の不安」を受け入れた川端はどうしたのであろうか。川端はこの「自意識の不安」とうまく付き合っていくことを考えた。それをそのまま自分の創作の方法としようと考えた。ともすれば虚無的世界へ陥ってしまいそうな自己をあと一步のところであやうく踏みとどめることで創作のエネルギーに置換しようとした。殆どサーカスの綱渡りのように決死の芸当であった。『末期の眼』の中で川端自身は次のように言っている。

私は『奇術師』と名づけられたことに北叟笑んだものである。盲千人の一人である相手に、私の胸の嘆きが映らなかつたゆゑである。彼が本気でそんなことを思ったのなら、私にたわいもなく化かされた阿呆である。とはいへ、私は人を化かさうがために、『奇術』を弄んでゐるわけではない。胸の嘆きとか弱く戦つてゐる現れに過ぎぬ。人がなんと名づけようと知つたことではない。<sup>(7)</sup>

ここで言う「胸の嘆き」は、言うまでもなく「不安」な状態で宙吊りになっている「自意識」の嘆きである。その中で自己の感受性は異常なほど研ぎ澄まされていき、その感受性を創造力にして小説を書きあげていく。いわばこれが横光流の戦いを放棄した川端の自己流の「自意識の方法化」であつたわけで、「弱く戦つてゐる」ことでもあつたわけだろう。小林秀雄の表現を仮りれば、「情念が情念それ自体の、感性が感性それ自体の、官能が官能それ自体の法則を保持し、それに止まるかぎり破滅は決して訪れないといふ確信<sup>(6)</sup>」を川端が持ち続けることで小説を書いて言つたところとである。「自意識の不安」を抱いて居直つてしまつた川端が、その不安の中で自己の感情の様々な変化を自家薬籠中のものとし、「奇術師」の如く華麗に表現して見せたということである。

「夢た作った小説」の後半は、この川端独自の「自意識の方法化」の実践とも言える文章になっている。まず「女はあきまへん」「女はしよがおまへん」という関西弁がはっきり夢の中で聞こえたという文章があり、その言葉の意味を意識の連鎖の中で思いつくままあれこれと考えていく過程が書かれていく。その中で女の言葉は羽衣の説話の連想につながり、「近江風土記」の「伊香の小江」や「丹後風土記」の「奈具の社」の話が紹介される。他にも「三保の白龍の天女とか富士の鶯娘とか、『竹取物語』のかぐや姫だとか浦島子の乙姫だとかをいつしよに思ひ出してゐたやうである。」として、女の言葉から日本の古い伝説を様々連想していたと言う。しかし、その連想は、「だが天女を書くのではない。関西辯を消してしまったのと同じように、これらの天女たちも夢のなかの作者の心の底深くに埋めてしまはねばならない。」という言葉とともに断ち切られる。次に浮かんで来たのは、北鎌倉あたりの「春の夕日」である。夢の中の作者は小説の題目をすぐに「春の夕日」と決めてしまう。この「春の夕日」の情景についてまたいろいろ想像をめぐらしていると、ふいに、「やはり夕日だわ。沈んでゆくもの……。」という女の声が聞えてくる。作者は「小説のなかの女の聲なのだが、夢の作者はまだその女をつくつてはゐないし、作者の近くに人は一人もゐない。」としながらも、「作者の立つてゐるあたりに女の家があつて、その女は結婚してゐて三十歳くらゐで、昨日も今日もそして明日も自分の家から向うの丘のはづれにこのやうな春の夕日を見てゐることに、どうやらその小説はなりそうである。」というふうに向う。

こういう風に夢の中の作者の連想をたどっていくと、この作者の小説の創り方がよく見える。まず直感的にひとつの言葉（女の会話の一節）が聞こえてきて、その言葉をきっかけに自動連鎖法的に連想をつなげていくという「水晶幻想」や「住吉」連作等に代表される川端が最も得意とする「意識の流れ」を追っていく型の小説である。夢の中という設定

はあっても、その創作方法は実際の作品の方法と全く変わりが無いように思える。これは考えればあたり前のことかもしれない。いわゆる「小説の小説」という形式では、作品の中の作者が創る小説も実際には大伴の小説を創っている真の作者によって支配されているわけで文体や内容が一変するわけにはいかないのである。いくら「意識の流れ」の小説化という形式が川端が得意であるといっても、ただ流れのままに書いたと言うわけではない。そこには作家としての計算も策略もあったことは十分に考慮しなくてはならないが、ある意味で作品にそういうものを出さないのが川端の真骨頂でもあったわけである。

このあと夢の小説の舞台は何の脈絡もなく雨の銀座に移る。銀座の画廊で春の夕日の絵を見つめる。しかしその絵は夕日ではなく「不知火」と題された「夜の海の色」のなかに大きいしらぬ火が一つ燃えてゐる。」絵であった。場面は銀座の表通りに移り、「私」は、「夢がつくる小説の娘役の少女を見つけてゐた。」その後「私」は少女を追って靴屋にはいる場面が続くが、重要と思われるので原文をあげてみたい。

いつとなく私は靴屋にはいつて靴の寸法を取らせてゐた。そこで作者の私は作中人物の男とすつと入れかはつてしまった。靴屋が鉛筆でかがとのまはりをなでるのを、いくらかくすぐたがつてゐるのは、もう私ではなくて、私の夢がつくる小説のなかの若い男である。

その若い男のそばで同じやうに足の形を取らせてゐるのが、さつきの八重歯の少女である。少女の前にはいろんな色と形の靴の見本がおきならべてある。

「どうしようかしら、どうしようかしら……。」と少女が愛らしく言った。

夢の小説の作者の私はどこか虚空から見聞きしてゐて、少女の「どうしようかしら。」といふ言葉あたりから書きはじめてゐた。

小説はここで終わっているが、この最後の部分には問題点が二つある。一つは「作者の私」と「作中人物の男」が入れかわるという表現であり、もう一つは一番最後の「夢の小説の作者の私は……書きはじめてゐた。」という文章である。

まず一つめの方から考えていくと、この表現のあり方が「自意識の方法化」の実践といえるものであろう。表現主体であったはずの作者がずっと作品の中に入り、表現対象になってしまふ。主体と客体が渾然一体となつてしまつて区別がつかない状態、この状態こそ川端の居直つた「自意識の不安」そのものである。入れかわつた若い男は小説の主人公としてこれからひとり歩きをはじめていけば小説として問題はないように思えるが、そうはいかない。すぐにまた「作者の私」と入れかわつてしまふ可能性を十分孕んでいる主人公なのである。

二つめの方は全く不可解な文章である。「夢の小説の作者の私はどこか虚空から見聞してゐて」という文章は、若い男と入れかわつた作者が表現主体として小説の外部に存在していて、という様に解釈できなくもないが、とすると今までの連想は何だったのかということが問題である。今まで作者は小説を書いていたのではないのか。小説を書くまでの構想を練っていただけなのか。とすると構想の途中にある様々な文章、例えば「女の聲が聞えた。小説の中の女の聲なのだが……。」という文章や「もやもや夕日も夢なのか作者はうまい文章に書いたらしいが、目ざめてからの私はその語句をおぼえていない。」という文章をどう解釈すれば良いのか。「少女の『どうしようかしら。』といふ言葉のあたりから書きはじめてゐた。」という文章には、ここから夢の小説が書きはじめられるという確信がある。しかし、それ以前の場面はすでに小説として書かれているのである。矛盾は明白である。もし無理やりに解釈するとすれば、以前の場面は一様夢の中の小説の構想であり、最後に実際に書きはじめる場面で終わっていると強引に解釈し、目ざめてみると、その構想の部分も書きはじめられた小説の中に実際に書き込まれていたとすることも可能に思えるが、それにしても場面の整合性は全くないという気がする。またもう一つの強引な解釈をいうと、これは夢の小説であるわけで、非現実である

わけだから何故か時間が逆行していて、少女の言葉から書きはじめて、時間が朔行して夢の連想を逆に辿って小説を書いているという解釈である。つまり少女と靴屋で出会う場面が最初で「女はしよがおまへん」「女はおきまへん」という文章で終る小説ということである。しかし、当然のことだが何の論証もできない推測的仮説の域を出ない。勿論整合性を欠いているのが夢というものだと言ってしまうえば、それまでだが、この作品でそこまで夢の幻想装置としての機能を重要視するのは誤りである。要するにこの作品は構造そのものが複雑で錯綜していて非常にわかりにくい。小説としては決して成功作とは言えない。(発表されて以後川端は生前どの全集にも入れなかった。)しかし、川端が「自意識の不安」を自分の創作の核として作品を書いていったことの例証としては注目に価する作品であると言える。

## 結 び

「夢たつくった小説」という作品を分析しながら、その表現主体としての川端の「自意識の不安」を指摘し、それを方法化して小説を書いていった川端の方法意識の問題をさぐってきた。そしてその方法は、近代小説から現代小説へと展開していく文学史の流れの中で、新感覚派としてスタートした川端が、盟友横光の方法を十分意識しながらも、横光とは違う方法で現代小説を書いていくために、せまりくる虚無と戦いながらかろうじて獲得した方法であった。その後川端は生涯この方法意識で作品を書いていくわけだが、実生活の面はともかく文学的には全く外界を無視し続け、孤高の文学的境地を築いていくことになるのである。

## 注

- (1) 『新訂小林秀雄全集』第7巻(昭和53年11月、新潮社)所収の「川端康成」。
- (2) 『現代作家論』(昭和33年、新潮社)所収の「川端康成」。



(3) (1)と同じ

(4) 拙論「川端康成『片腕』論——もや空間の意味について——」(『國學院雜誌』昭和62年2月号)で「魔界」について言及しているが、当時はまだ「魔界」の内実を明らかにしようとする方法論をとっていた。

(5) 『昭和文学研究』第6集(昭和58年2月昭和文学研究会での講演記録)この曾根氏の論を受けて鈴木貞美氏は「小説の小説その日本的発見をめぐる」(『講座昭和文学史』第2巻、昭和63年8月、有精堂)の中で、具体的な作品に即して「小説の小説」を論じている。

(6) (1)と同じ。

(7) 川端康成全集第27巻(昭和55年3月、新潮社、初出は昭和8年12月号の『文藝』)所収。

※『夢がつくった小説』の引用はすべて川端康成全集第8巻(昭和56年3月、新潮社)によった。ただし、漢字の旧字体は新字体に改めた。