

散文はいかに鍛えられたか

——梶井基次郎の修辭の学習——

一

梶井基次郎は感覚の名辭以前の世界を言語化した作家である。「檸檬」と「桜の樹の下には」の間には、憂鬱や不安を、物や風景に表象化する手法が看取できる。あるいは、「蒼穹」から「闇の繪巻」にかけて、「一本の闇の街道」をヴィジョンに結晶させる軌跡が見える。それは漱石が「坑夫」や「夢十夜」で試みた、意識や感情を言語化する実験に相当する。

梶井が作中に引いた「非人情」という言葉は、その漱石に対する関心をものがたる一例である。

石 井 和 夫

そんなことが彼の不愉快をだんだんと洗って行つた。いつもの癖で、不愉快な場面を非人情に見る、——さうすると反對に面白く見えて来る。——その氣持がものになりかけて來た。下等な道化に獨りで腹を立ててゐた先程の自分が、ちよつと滑稽だと彼は思つた。

（「城のある町にて」「手品と花火」）

文中の「非人情」が対象を客觀視する言葉である点は「草枕」と変わらない。けれども、「草枕」の觀察は外界を対象とし、引用部の「非人情」の目は「不愉快」を感じた「自分」を「滑稽」視する。このように自らを客体化する意識の働きは、自・他の間に距離を設ける「草枕」の

「非人情」よりも、世阿弥の「離見の見」——舞台の自分を、観客席に仮設した、もう一人の自分の目で眺める見方に、より近い⁽¹⁾。

これに対して、次の引用は外界に生じた変化を、接続詞によって表現した例である。

所へ裏の笥から手桶に水を汲んで来た神さんが、前垂で手を拭きながら、「御爺さんは幾歳かね」と聞いた。

〔夢十夜〕〔第四夜〕

ところへ十七程を頭に三人連れの男の兒が来た。

〔城のある町にて〕〔手品と花火〕

（傍線引用者。以下同じ。）

「ところへ」は外界に生じた継起的变化を示す。その変化は新たな人物が登場する局面の転換としてあらわれ、そこに「氣持の轉換」を促す性質が内在する。

元来、「ところへ」は歌舞伎や講談などで用いられた言葉で、漱石固有の表現ではない⁽²⁾。ただ、漱石の場合、「夢十夜」の一例のほか、「吾輩は猫である」一六例、「坊っちゃん」八例、「草枕」二例、「虞美人草」六例、「三四郎」一三例、「それから」四例、「門」二例、「彼岸過迄」

二例、「行人」五例、「明暗」三例というぐあいに、頻度が高い。これは森鷗外や芥川龍之介など、他の作家に見られぬ傾向である⁽³⁾。特に、ユーモアを旨とする「吾輩は猫である」と「坊っちゃん」、低徊的な作風の「三四郎」に頻度が高く、逆に文章に腐心した「草枕」「虞美人草」、あるいは深刻な主題が顕著になる「それから」以後の作品は使用度が低い。この作風の相違による頻度の差は「ところへ」が俗語に近い語感を持つことに起因する。そして、鷗外や芥川との使用頻度の差は、俗語を用いることに無頓着な漱石の性癖による。頻度が高ければ、読者の記憶に留まり易い。漱石全集に限らず目を通していた梶井は、無意識裡に、この言葉を脳裏に刻んでいたのだろう。

「ところへ」を用いた「城のある町にて」の終章「雨」の結末には、次のような印象的な描写があり、これも漱石の修辞を偲ばせる例になる。

「チン、チン」

「チン、チン」

鳴きだしたこおろぎの聲にまじって、質の緻密な玉を硬度の高い金属ではじくやうな蟲も鳴き出した。

このレトリックは漱石が「文鳥」の中で、文鳥が餌を啄

む時に立てる「微かな音」を、

文鳥は嘴を上げた。咽喉の所で微かな音がする。又嘴を粟の真中に落す。又微かな音がする。其の音が面白い。静かに聽いて居ると、丸くて細やかで、しかも非常に速かである。堇程な小さい人が、黄金の槌で瑪瑙の基石でもつゞけ様に敲いて居る様な氣がする。

と表現した修辭を、虫の鳴き声に転用したものである。小動物の声と音を鉦物と金属の連想で結んだ、聴覚による比喩が等質なのだ。「文鳥」は視覚や聴覚の働きによって、対象を繊細にとらえた感覺的な比喩が多用されているが、それは梶井の作品の特色でもある。

また、「文鳥」には、「余」が「伽藍の様な書齋」で、ひとり執筆する淋しさを、「さら／＼」というペンの音の喩で示し、これを文鳥の鳴き声と対比させながら叙述した、次のような表現が頻出する。

○ 静かな時は自分で紙の上を走るペンの音を聞く事が出来た。(中略)筆の音に淋しさと云ふ意味を感じた朝も晩もあつた。

○ 其の日は一日淋しいペンの音を聞いて暮した。其の

散文はいかに鍛えられたか

間には折々千代々と云ふ聲も聞えた。文鳥も淋しいから鳴くのではなからうかと考へた。

○ 書齋の中では相變ずペンの音がさら／＼する。

「ペンの音」は「余」の「淋しさ」の隱喩であり、同様に、文鳥の「千代々々」という声も、「文鳥も淋しいから鳴くのではなからうか」と、「余」の感情移入を誘発する、「淋しさと云ふ意味」の隱喩である。「相變ず」の語は、「さら／＼」の擬音の反復が手法と化していることを端的に示す。そして次の引用部はこのような「余」と文鳥の關係を集約した箇所である。

或日の事、書齋で例の如く、ペンの音を立て、佗しい事を書き連ねてゐると、不圖妙な音が耳に這入つた。縁側でさら／＼、さら／＼と云ふ。女が長い衣の裾を捌いてゐる様にも受取られるが、只の女のそれとしては、餘りに仰山である。雛段をあるく、内裏雛の袴の襷の擦れる音とでも形容したらよからうと思つた。自分は書きかけた小説を餘所にして、ペンを持つた儘縁側へ出て見た。すると文鳥が行水を使つて居た。

ここでは、「さら／＼」という擬音が、「余」の執筆と

「文鳥の行水」を表現した、両者に共通する隠喩となる。

一方、「書斎」は、「余」に「淋しさと云ふ意味を感じ」させる空間であり、「縁側」は、文鳥が居ることによって、その「淋しさ」を癒す場所である。即ち「書斎」と「縁側」は、それぞれの〈場〉に則した「余」の感情をあらわす比喩的空間として機能する。だから、「書斎」から「縁側」に出ること、あるいは「書斎」の中で、（文鳥の居る）

「縁側」を想像することが「余」の「氣持の轉換」を促す。これが「文鳥」という作品の基本的な構造である。

したがって、聴覚を刺激する同音の多用は、この音が決して任意の擬音ではなく、技法として反復されていることを裏付ける。しかも、その文鳥の「さらく」という音は、女が裾を捌き、内裏雛が袴の襷を擦る連想を引き出し、幻想化の手法に直結する。

梶井は聴覚が情緒を動かし幻想が生れる、漱石のこの文章の構造をとらえた上で、次のように、自分を「倦怠」から解放する音に変容させている。

その waste といふ字は書き易い字であるのか——筆のいたづらに直ぐ書く字がありますね——その字の一つなのです。私は無暗にたくさん書いてゐました。そのうちに私の耳はそのなかから機を織るやうな一定のリズム

を聴きはじめてのです。（中略）なにかきこえると聴耳をたてはじめてから、それが一つの可愛いリズムだと思ひ當てたままでの私の氣持は、緊張と云ひ喜びと云ふにはあまりさやかなものでした。然し一時間前の倦怠ではもうありませんでした。私はその衣づれのやうなまた小人國の汽車のやうな可愛いリズムに聴き入りました。

（「橡の花——或る私信」）

「文鳥の行水」を「女が長い衣の裾を捌いてゐる様」という比喩、あるいは「雛段をあるく、内裏雛の袴の襷を擦る音」とする形容と、落書きを「衣づれのやうなまた小人國の汽車のやうな可愛いリズム」という比喩が対応する。そして、文鳥の声と音が「淋しさ」を癒し、落書きの音が「倦怠」を解消させ、それぞれ「氣持の轉換」をもたらす点に、最も重要な一致がある。

同時に、両者の間には次のような差異がみとめられる。「余」の「ペンの音」と、文鳥の声や行水の音は、硝子戸を境界として、書斎の内と外に隣接的に隔てられた、「余」と文鳥の関係を浮上させる。一方、「私」の落書きの筆の音は、その場の自分の活動に則して幻想を引き寄せ、「倦怠」を晴らす隠喩である。「文鳥」の比喩は文鳥と「余」の関係を相対化し、「橡の花」は「私」に則した対自的な

比喩となる。この相対化と対自性が両者の相違である。

二

前章では梶井の対自的な視点の性質と、場面の転換を表現する接続詞についてふれながら、そこに共通してあらわれる「氣持の轉換」の問題を述べたが、他人の視線に対する過剰な意識が随所に見られるのも、彼の作品の特色である。たとえば、「泥濘」の次のような箇所である。

○ 町を歩いてゐても自分の姿を見た人が「あんな奴が来た」と云つて逃げてゆくのだやないかなと思つて

びつくりするときがあつた。顔を伏せてゐる子守娘が今度此方を向くときにはお化けのやうな顔になつてゐるのだやないかなと思ふときがあつた。(一)

○ 自分は何とはなしにその小僧さんが自分を見てゐるなと思つた。(中略) 獨り相撲だとは思ひながらも自分は假想した小僧さんの視線に縛られたやうになつた。(二)

○ 相手(注 友人)は自分の少し變なことを感じてゐるに違ひないと思ふ。(同前)

文中の傍線部は他人が自分を見る視線を表現したもので、

散文はいかに鍛えられたか

それが所詮「獨り相撲」であり、自分の「假想」に過ぎぬことを、「自分」は十分自覚している。けれども、顔を伏せた子守娘が「お化け」のように変貌するのではないかと妄想する時、もはや問題の性質は自意識の次元から想像力の領域へ移行している。この前の箇所にも、夜、鏡の中の「自分の顔がまるで知らない人の顔のやうに見え」、さらに「醜惡な伎樂の腫れ面といふ面そつくりに見え」という文脈があつて、そこに、子守娘の例と同様、觀察した現実の光景が異界へ紛れ込む想像力の働きを看取できる。しかも、これらは「檸檬」の中で、次のように形容された修辭と同質である。

何か華やかな美しい快速調の流れが、見る人を石に化したといふゴルゴンの鬼面——的なものを差しつけられて、あんな色彩やあんなヴォリウムに凝り固まつたといふ風に果物は竝んでゐる。

夜の灯の光と影が、物の陰影を濃くし、そのため個体が別の物に変わって見える視覚作用を前提に、ギリシャ神話に由来する説話的な「ゴルゴンの鬼面」という喩を導入して、人が果物と化す奇抜な修辭として用いたものである。ここにあるのは、対象をとらえる主体のものの見方の変化

であると同時に、見られる対象そのものが昼と夜の時間の差によって、姿を変える現象である。先に引いた「伎樂の腫れ面」も夜の闇が引き起こす顔の変貌だが、その比喩の対象は客体から主体へと、対自的に転じている。

そして、この「伎樂の腫れ面」は後半の次の表現と対応する。

自分はぞーつとした。「奎吉」といふ聲に呼び出されて来る母の顔附が何時か異ふものに代つてゐた。不吉を司る者——さう云つたものが自分に呼びかけてゐるのであつた。

この引用部は、母が奎吉を呼ぶのを真似た友達の声が、母の声に酷似し、その「友人の模倣を今度は自分が模倣」すると、「その時の母の氣持を生いきと蘇らすことが出来るやうになつた」、という箇所を受けたものである。これは「檸檬」の視覚による「二重寫し」の幻想を、聴覚の作用に転じ、それにふさわしく形を改めた表現である。

つまり「泥濘」は、声の二重の模倣と、子守娘や母の顔が変貌する空想、そして鏡の中の自分の顔の変貌を連鎖的に組み合わせながら、「檸檬」のモチーフを多様化したのである。総じて、「檸檬」は視覚の「二重寫し」であり、

「泥濘」には聴覚・視覚両様の「二重寫し」が描かれる。そして、こうした「二重寫し」が、結末の、自分の二重身を路上に目撃する場面と対応する。このドッペルゲンゲルが、作中のすべての「二重寫し」の集約的な喩——象徴として機能するのが、「泥濘」という作品の構造である。

一方、「路上」は、他人の視線に対する意識をモチーフにした小説で、見晴らしの傾斜を、自分でも危ないと予感しながら、ずるずると滑るのに身を委ね、間一髪で難を逃れた時、本気になっている自分に気づく経緯を書いている。その行動の跡を振り返った感想が次の叙述である。

○ 誰かが何處かで見てゐやしなかつたかと、自分は眼の下の人々の方を見た。それらの人々から見れば、自分は高みの舞臺で一人滑稽な藝當を一生懸命やつてゐるやうに見えるにちがひなかつた。——誰も見てゐなかつた。變な氣持であつた。

○ 何處かで見てゐた人はなかつたかと、また自分は見廻して見た。(中略) 然し廓寥として人影はなかつた。あつけない氣がした。嘲笑つてゐてもいい、誰かが自分の今爲たことを見てゐて呉れたらと思つた。一瞬間前の鋭い心構へが悲しいものに思ひ返せるのであつた。

。笑つてゐてもかまはない。誰か見てはゐなかつたかしらと二度目にあたりを見廻したときの廓寥とした淋しさを自分は思ひ出した。

漱石も他人の視線に病的に鋭敏な作家だった。そこから生じた彼の探偵恐怖や被害妄想は有名だが、その性癖は幻想の手法と化して創作の場においても機能したと考えられる。しかし、梶井の場合、この「路上」の引用例が示すように、漱石の他人の視線に対する恐怖や不安とは逆に、他人の視線に、自分の滑ったこと——「滑稽」な「破滅」といふものの一つの姿」が晒されることを、期待する感情がある。他人に見られなかったことが、むしろ「悲し」さや「淋しさ」さえ感じさせている。

このような「泥濘」と「路上」の間に見える、他人の視線に対する表現の変化は、梶井のもう一つの特徴であるドッペルゲンゲルの質が変わっていく行程と併行する。

「城のある町にて」の「非人情」の目は、「不愉快」を感じた自分を、「滑稽」視させる。この時、対象化された自己と、それを観察する自分を両極化する意識の萌芽がある。「泥濘」の結末では、意識のレヴェルを脱して、外部に姿を現わした自分の影を、自分が目撃するモチーフへと可視的に発展する。「Kの昇天——或はKの溺死」は、

散文はいかに鍛えられたか

語り手の自分が、Kの昇天を空想する話である。つまり、「泥濘」と「Kの昇天」の間で、自分自身のドッペルゲンゲルは、他人のドッペルゲンゲルへと変わっている。そして「ある崖上の感情」において、石田・生島の、二箇の肉体を備えたドッペルゲンゲルの関係に転換する。

漱石の作品が、外界を客観視する「草枕」の非人情の視点から、「坑夫」の内的視点に变じ、「三四郎」では青年の性格が外界と接触して、どう変わるかという実験を通して、人物の内と外の交渉を書き、後年の「道草」と「明暗」に至って、自他の関係を相対化する視点へと推移したように、梶井の作品においても、「非人情」の対自的な視点が相対化されていく過程を見ることが出来る。単に「非人情」の見方が対自的に転換されて、踏襲されただけでなく、人物を相対化する方向に視点の質を変えていく漱石の作品の全行程が、梶井の視野にあったと見るべきだろう。

三

ところで、ドッペルゲンゲルの空想を書いた「Kの昇天」には、芥川龍之介の「尾生の信」と國木田獨歩の「運命論者」が典拠として指摘されているが、この二作をあげるのであれば、梶井の漱石に対する傾倒の深さから推して、「こゝろ」は第一に想定されてよい作品だろう。「Kの昇

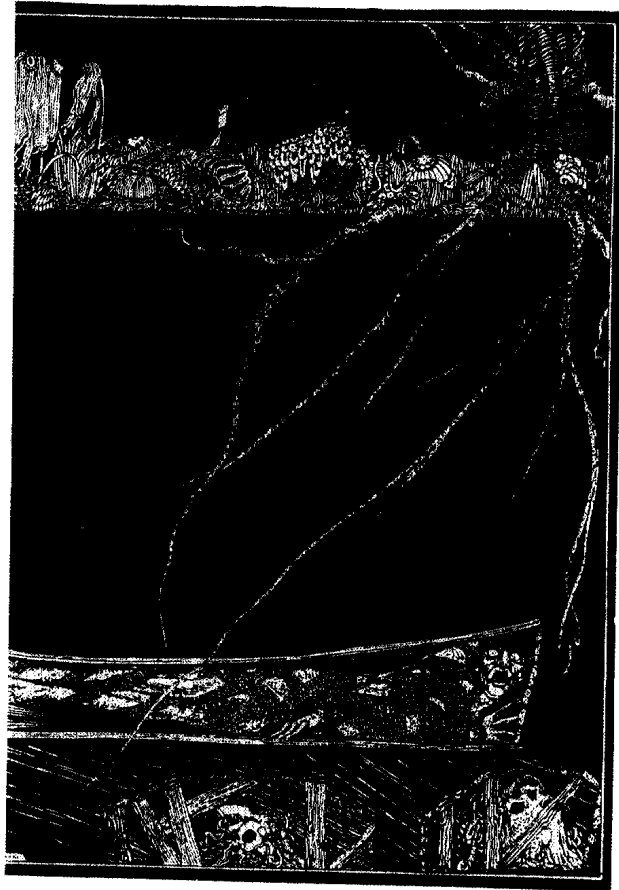
天」の前作、「ある心の風景」の表題は「こゝろ」のアナロジである。そして「こゝろ」と「Kの昇天」は、書簡体の採用、二人の主要人物が海辺で出会う作品の冒頭の設定、Kの頭文字をもつ人物の登場と死の謎、その死の秘密を解こうと想像する展開が共通する。また、「影法師」と形容されるKと先生の二重身のような関係、「血を見せずに死ぬ」という言葉と、冒頭・展開の海の設定との照応から看取される、先生がKに殉じて海へ入水するであろう結末、こういう種々の要素が「Kの昇天」と一致する。

「Kの昇天」の場合、Kの二重身を書いているのだが、それを空想する私は、ほとんどKと同化しているわけで、「こゝろ」の先生が追想によって、Kと共生していくように、ドッペルゲンゲルの関係がみとめられる。ただ、「こゝろ」の二重身は永遠に交わらぬ二極点であり、対立する個我を象徴する表現だが、「Kの昇天」には、個我が他人の中へ溶解し同化する衝動があり、「こゝろ」のように、死に至る病に憑かれた人間の陰惨な翳りがない。魂が月へ上る「ヴィヴィッド」な空想が、何よりもその相違を示している。「こゝろ」との差異を決定する月への昇天のモチーフについては、同時代作家の間で試みられた、月とドッペルゲンゲルをめぐる様々な表現の実験を視野に入れるべきだが、この問題は、後であらためて取り上げる。

「Kの昇天」に典型的にあらわれた「ヴィヴィッド」な空想が、上昇から下降へと転じて、桜の樹の下に屍体及び、これを美を顕現させる「惨劇」として表出したのが「桜の樹の下には」である。想像力を美的な観桜の方法とするのは「徒然草」以来の様式である。梶井は「冬の日」の中に、「風狂といふものが存在した古い時代」への追想を書き、「ある崖上の感情」の結末では、「もののあはれ」と「無常感」に言及している。しかし、その「もののあはれ」と「無常感」は、「喜びや悲しみを絶し」て、「もののあはれ」といふやうな氣持を超した、ある意力のある「無常感」であり、「古代の希臘の風習」を連想させる性質をもっている。

「憐れ」は「非人情」とともに、「草枕」のキーワードであった。「非人情」の視点によって、「憐れ」の語感に籠る纏綿たる情緒を無化した「草枕」に、方法としての中世が看取できるが、梶井の「もののあはれ」は、日本古来の「もののあはれ」といふやうな氣持⁽⁶⁾を超越する。そして「死者を納れる石棺のおもてへ、淫らな戯れをしてゐる人の姿や、牝羊と交合してゐる牧羊神を彫りつけたりした希臘人の風習」を例示しながら、「意力のある無常感」をクローズアップする。こうして人間の生き死にを鳥瞰する感情は、いわば「蒼穹」の、「虚無」の空から下界を眺

望する視点によって引き出されている。この退嬰的でない「意力のある」「虚無」の視点は、「草枕」の「憐れ」と異質である。そして、「桜の樹の下には」の、地下に生き物の死体を透視することによって、地上の桜に美を見る想像力は、美人の死に根ざした「草枕」の想像力が、美を顕現させるために、対象を醜化すべく機能するのと対照的である。両者の想像力は、一方は透視に、他方は醜化へと、逆方向に働いている。



「草枕」の想像力の源泉は、ミレーの「オフィーリアの死」という画である。一方、「桜の樹の下には」の地下の

散文はいかに鍛えられたか

屍体の想像については、ポーの「早すぎた埋葬」に付したハリー・クラークの挿絵に先例がある（上図参照）。クラークの画は生き埋めにされた人間の恐怖の感情が中心で、樹木はわずかに根方的一部分を描いているに過ぎず、屍体の養分は根方周辺の草花が吸収した形跡を窺わせるように、花々の描写が妙に精気があって毒々しい。しかし、「桜の樹の下には」においては、地上に美しく花開く桜と、地下の死骸の酷薄な想像が不可分なのだ。

梶井のこのような垂直と透視の想像力は萩原朔太郎の「竹」に通底し、また、「惨劇」を美に結び、生死の連鎖を鳥瞰する発想は、人間の生き死にの連鎖をかげろうのイメージに結ぶ、吉野弘の「I was born」に辿ることができる。⁽⁷⁾ 梶井は詩人の発想で散文を書いたのである。

三島由紀夫は「蒼穹」の空を写生して、虚無の象徴に達する手法を絶讃⁽⁸⁾し、埴谷雄高は宇宙を窺う梶井の想像力を、漱石を凌ぐものと評価した。⁽⁹⁾ 漱石が「明暗」の結末近く、自然の闇に触れる人間に焦点を当てた時、その内奥に潜む秘密を洞察するよりも、自然に畏怖する姿を表出しながら、遠望する人家の灯火に未来への期待を託す、はかない人間の宿命を書いた。漢詩・俳句・書画は別にして、小説家、漱石が指標としたのは、あくまでも地上の「苦の世界」を書くことである。そこに梶井が目指した文学のヴィジョン

との差異がある。

四

梶井の「Kの昇天」は、私の空想を通して、Kという男が月に昇る話である。感覚の惑乱と統一との葛藤が飽和状態に達した時、檸檬を起爆剤に変え、懶惰な世界を破壊した「檸檬」の不逞な想像力は、ここでは、空間を上昇する空想に転じている。二作を比べれば、「檸檬」の想像はアナキーで暴力的な性質を帯びている。五感の感受する美を「檸檬」によって物質化した「檸檬」の表象が、昇天する光景として空間化されたことになる。その昇天は肉体の死を絶対的な条件としている。これとよく対応するのは、「檸檬」の結末の暴力的な想像である。逆にいえば、「檸檬」と「Kの昇天」の空想は暴力、あるいは死の前提を失っては成立しない。それは梶井がスタティックな美の表出を志向しなかったことをものがたる。

「檸檬」の「私の錯覚と壊れかかった街との二重寫し」は「Kの昇天」においてKの二重身に変換して、肉体化されているが、このように梶井の作品に頻出するドッペルゲルは、当時輸入された映画「プラーグの大学生」や「カリガリ博士」の主要モチーフである。谷崎や佐藤春夫の映画評には、これに対する強い反応が見える⁽¹⁰⁾。佐藤の

「田園の憂鬱」（大正7・9 「中外」）はそのドッペルゲルを描いた先駆的な小説だった⁽¹¹⁾。また、梶井が執筆した『新潮』十月新人號小説評の「N監獄署懲罰日誌」（林房雄氏）の中に、林の「繪のない繪本」を読んだ形跡を示す一節がある⁽¹²⁾。この小説の冒頭には、月から聞いた「現代風の「千一夜物語」の抜粹」だというコメントがある。

同じ頃、稲垣足穂が「千一夜物語」を圧縮した表題をもつ『「千一秒物語」』（大正12・1 金星堂）を刊行している。「繪のない繪本」が月から聞いた十夜の小話の構成をもつように、『千一秒物語』も月を題材としたコントの集成であり、そして、梶井が愛読した「都會の憂鬱」の作者、佐藤春夫の、表現派風に名詞を羅列した序文がある。

佐藤は先に掲げた「田園の憂鬱」や「西班牙犬の家」（大正6・1 「星座」）などの作品を矢継早に発表し、これらを収めた処女短編集『病める薔薇』（大正7・11 天佑社）を、すでに世に問うていた。足穂は間もなく、「チョコレート」（大正11・2 「婦人公論」）、「星を造る人」（大正11・9 同前）を発表する。後者は、佐藤の「星」（大正10・3 「改造」）と作風は異なるが、星という題材は同じであり⁽¹³⁾、『千一秒物語』の中の「ポケットの中の月」、「THE MOONMAN」、「自分によく似た

人」には、種々のドッペルゲンゲルを書いている。⁽¹⁴⁾

こういう二重身のモチーフが梶井の「泥濘」や「Kの昇天」に共通するばかりでなく、「ある晩 黒猫をつかまへて鉄でしつぽを切るとパチン！」と黄いろい煙になつてしまつた」(「黒猫のしつぽを切つた話」という足穂のアイデアは、梶井の「愛撫」の発想を連想させずにおかない。総じて足穂の着想は、梶井のいわゆる「兒戯に類した空想」(「愛撫」)にはかならない。

このように、月とドッペルゲンゲルは佐藤春夫から、林房雄、稲垣足穂のような新人作家に至るまで、好んで用いた題材だった。そして、川端康成もまた、その一人である。彼は「伊豆の踊子」(大正15・1・2 「文藝時代」)発表後、間もなく、小品群を集めて、第一作品集『感情装飾』(大正15・6 金星堂)を刊行した。この実験的な短篇集の中に、やはり次のような月とドッペルゲンゲルのモチーフを見ることができる。

ふと振り返ると、庭の真中でもう私が白刃を閃かせて彼女と戦つてゐる。それを見たこちらの私は、夢の中ながらもどきつとする。

「自分の幻影、自分の分身、自分の二重人格を見た者は死ぬ。」

散文はいかに鍛えられたか

第二の私が彼女に切殺されさうな氣がする。彼女の武器は鋸の形だ。木挽きが大木を切倒す幅の広い鋸のやうな刀だ。

いつのまにか私は小用を忘れ、第二の私と一つになつて彼女と斬結んでゐる。

(中略)

こんどは彼女が二重人格になつてゐる。そこにゐる彼女が、どこかにゐる彼女に報せてやらうと云つてゐる。

(「鋸と出産」)

「月」と題する作品の結末は、女を得られぬ男が孤独な感情を月に捧げる次の場面である。

空を仰ぐと満月だ。月が明るいので月が空にたつた一人だ。彼は兩手を月に伸した。

「あゝ！ 月よ！ お前にこの感情を上げよう。」

『感情装飾』の奥付の後に、佐藤春夫の序文を巧妙に引用した足穂の『一千一秒物語』の新刊案内と、『星を賣る店』の広告があって、作家が互いに小説の実験を競つた当時の雰囲気がよく出ている。

梶井の「川端康成第四短篇集「心中」を主題とせるヴァ

リエイション」(大正15・7 「青空」)は、「心中」に
対する批評的小品である。梶井にとって、川端の作品を読
むことが修辭と比喻を吸収する好機であったことは間違
なく、「心中」のアナロジーそのものを方法とする、この
作品は、その学習の跡を実験したものだろう。

「心中」のヴァリエーションの試みにつづいて、「ある
心の風景」と「Kの昇天」が執筆された。特に「ある心の
風景」の中に多用する比喻は、明らかに梶井のそれ以前の
作品と異質である。そこに川端の修辭と比喻が影を落とし
ていることは、「伊豆の踊子」と「ある心の風景」を比べ
てみれば、歴然とする。

若桐のやうに足のよく伸びた白い裸身を眺めて、私は
心に清水を感じ、ほうつと深い息を吐いてから、ここに
と笑った。子供なんだ。(中略)私は朗らかな喜びでこ
とこと笑ひ續けた。頭が拭はれたやうに澄んで來た。

「伊豆の踊子」三

そんな時朝鮮の鈴は、喬の心を顫はせて鳴った。或る
時は、喬の現身は道の上に失はれ鈴の音だけが町を過る
かと思はれた。また或る時それは腰のあたりに湧き出し
て、彼の身體の内部へ流れ入る澄み透つた溪流のやうに

思へた。それは身體を流れめぐつて、病氣に汚れた彼の
血を、洗ひ清めてくれるのだ。

「俺はだんだん癒つてゆくぞ」

コロコロ、コロコロ、彼の小さな希望は深夜の空氣を
清らかに顫はせた。(「ある心の風景」五)

「清水」は「溪流」に変容し、笑い声の「ことこと」の
再度の反復表現が鈴の音の「コロコロ、コロコロ」へと変
貌を遂げる。裸身を恥じぬ踊子の「子供」らしい振舞いと、
それに応じて笑う私自身の生理作用は、孤兒根性に歪んだ
私を浄化する。これが、「ある心の風景」の中で、可憐な
鈴の音が病に汚れた喬の血を清める比喻に転換している。
それは梶井の草稿「朝鮮の鈴」の着想が「ある心の風景」
に結実する過程で、「伊豆の踊子」の修辭と比喻が吸収さ
れたことを意味する。因みに、この抒情の水脈は、三浦哲
郎の「忍ぶ川」の結末——裸身の男女が引き戸越しに遠望
する、雪の夜道を疾駆する馬轡の鈴の音によって、暗い血
が浄化される場面——に辿ることができる。

五

当時、堀辰雄が書いた短文「川端康成」(昭和5・4
「新潮」)は、川端への関心を示した一文だが、堀の「水

族館」(『モダン TOKIO 舞曲』所収 昭和5・1 春陽堂)は、この頃、流行した、浅草もの、とりわけ川端が「東京朝日新聞」に連載した「浅草紅團」(昭和4・12・12〜5・2・16)に対する反応を窺わせる小品である(「浅草紅團」の一部分は「水族館」とともに、『モダン TOKIO 舞曲』に同時収録¹⁶)。

ここに堀辰雄の川端に対する反応の例を引いたのは、彼の「麦藁帽子」(昭和7・9 「日本國民」)の冒頭が、「ある心の風景」と同様、「伊豆の踊子」の前掲引用部の巧妙な変奏と考えられるからである。

「麦藁帽子」の冒頭、十五の私は原っぱで野球に興じているうち田圃へ墜落し、近所の農家の井戸端を借りて、裸で身体を洗う。そこへ、私の身体を洗う手伝いのために、幼なじみの「お前」が呼ばれる。彼女は十三才である。

素つ裸になることは、何と物の見方を一變させるのだ!

いままで小娘だとばかり思つてゐたお前が、突然、一人前の娘となつて私の眼の前にあらはれる。素つ裸の私は、急にまごまごして、やつと私のグローブで私の性^{セックス}をかくしてゐる。

「伊豆の踊子」の私は二十才、踊子は十四才である。踊

散文はいかに鍛えられたか

子の「髪が豊か過ぎ」、「その上娘盛りのやうに装はせてあるので」、彼女がてっきり「十七八」位だろうと「思ひ違ひをしてゐた」。しかし、前も隠さず裸で手を振る踊子の無邪気な振舞に、「子供なんだ」と気づく。このくだりは、「素つ裸になること」が「物の見方を一變させる」点で、「麦藁帽子」の冒頭と変わらない。異なるのは、裸になる男女の位置が入れ替わり、娘が子供だと気づいた「伊豆の踊子」とは逆に、「小娘だとばかり思つてゐた」相手が、「一人前の娘」に見えてくる点である。そして、「伊豆の踊子」には、「麦藁帽子」の、「まるで、古代の彫刻のやうに、そこに不動の姿勢で、私は突つ立つてゐる。顔を眞赤にして。……」という類の羞恥の表現はない。つまり、登場人物の男女の位置を入れ替え、そこに羞恥を加えたところに「麦藁帽子」の作為がある。

「ある心の風景」の前掲引用部は、「伊豆の踊子」の魂の浄化の主題のアナロジ¹⁷だが、「麦藁帽子」は、それを骨抜きにしている。これは冒頭の場面に限らず、「地震」を設定した、この作品の「エピソード」にも一貫する問題である。

私は震災に遭遇した時、両親の安否が確かめられず、避難者の群の中にいた「お前」と再会して、避難所で久しぶりに一緒にの時を過ごす。翌朝、母の遭難を知らされる。

早朝、私の父の到着の知らせが私たちを目覺ませた。

私の母は私の父からはぐれてゐた。さうしていまだにその行方が分らなかつた。私の家の近くの土手へ避難した者は、一人淺らず、川へ飛び込んだから、ことによるとその川に溺れてゐるかも知れない。……

さういふ父の悲しい物語を聞いてゐるうち、私は漸くはつきり目をさましながら、いつのまにか、こつそり涙を流してゐる自分に氣がついた。しかしそれは私の母を悲しんでゐるのではなかつた。その悲しみだつたなら、それは私がそのためにすぐかうして泣けるには、あまりに大き過ぎる！

私はただ、目をさまして、ふと昨夜の、自分がもう愛してゐないと思つてゐたお前、お前の方でももう私を愛してはゐないと思つてゐたお前、そのお前との思ひがけない、不思議な愛撫を思ひ出して、そのためにのみ私は泣いてゐたのだ。……

「エピロオグ」の冒頭の、「地震！ それは愛の秩序までも引っくり返すものと見える。」という一行は、遭難した母への「悲しみ」ではなく、再会した「お前」への「愛撫」に対して「泣いた」ことを語ったものである。こ

の心理の転倒は、私が裸身を見られて、少女に大人を感じる冒頭の場合からも看取される。問題の核心はこの作品において、「地震」がその程度に片付けられていることにある。

たとえば、同じ題材を用いたクライストの「地震」と比べれば、地震という自然のもつ意味の差が判然とする。道ならぬ恋に落ちて私生児を身籠った娘が今まさに処刑されようとする頃、男も絶望して縊死を図る。折しも起こつた地震によって難を逃れた二人は、一夜、石榴の木陰で安らぎの時を得る。が、それも束の間の夢に過ぎず、地震が静まり、我に返った人々によって二人は惨殺される。

恐るべき地震が男女の命を救う天寵となる、常識を覆した着想もさることながら、地震と撲殺という二つの惨劇の狭間に、恋人同士、木陰に身を寄せる光景が、夢のように浮かび上がる。鷗外はこれを、「白がねのやうなる光、人を酔はさむとする香、その清絶幽絶なるさまは、詩人の夢にも似たるかな。」と訳した。⁽¹⁷⁾そして芥川龍之介は「大震雑記」の中に、「ポプラ倶楽部に難を避けてゐた人人」が「如何にも楽しさうに打ち解けてゐる光景を、次のように書いてゐる。

これは夙にクライストが「地震」の中に描いた現象で

ある。いや、クライストはその上に地震の後の興奮が靜まるが早い、もう一度平生の恩怨が徐ろに目ざめて來る恐ろしささへ描いた。(中略)しかし大勢の人人の中にいつにない親しさの湧いてゐるのは兎に角美しい景色だつた。あの記憶だけは大事にして置きたいと思つてゐる。

「麥藁帽子」は、この「美しい景色」を、私と「お前」の愛が復活する至福の光景として書いたのである。⁽¹⁸⁾

しかし、クライストが作中に描いた「景色」は、地震の残酷な相貌との対照の妙があればこそ、「美しい」。事實、芥川は自身の震災体験を通して、クライストの作品の迫真力を、その対照の中に見出した。ところが、「麥藁帽子」には、クライストのような地震の慘状を写した箇所は皆無である。しかも、母の安否を確かめる私の姿を書きながら、彼女の災厄の報に触れた彼の胸の内は、わずかに、「その悲しみだつたなら、それは私がそのためにすぐかうして泣けるには、あまりに大き過ぎる」という一行を挿入したにとどまる。それはこの小説が、書かれるべき肝腎な問題——溺死した虞のある母に対する自分の感情に直面すること——を回避したことをものがたる。

太宰治は「魚服記」の結末に、スワの死骸が川下に流れ

散文はいかに鍛えられたか

着いて、橋杙に引掛かり、無残な姿を晒す場面を構想しながら、力量不足で、そう書けなかったと述懐した。⁽¹⁹⁾現行の「魚服記」の、娘が鮎に変身する結末は、説話の手法で統一された小説の構造を裏切るものではない。それでもなお、太宰には、慘劇によって幕を閉じられなかった結末が本意だった。

母の災厄と対照して、愛の復活を書いた「麥藁帽子」の形式は、「慘劇」を通して美や新生を浮上させる「刺青」や「⁽²⁰⁾范の犯罪」、あるいは「櫻の樹の下には」の様式に属する。けれども、たとえば「櫻の樹の下には」の場合、地下の「屍体」の想像を生々しく具象化している。

馬のやうな屍體、犬猫のやうな屍體、そして人間のやうな屍體、屍體はみな腐爛して蛆が湧き、堪らなく臭い。それでゐて水晶のやうな液をたらたらとたらしめてゐる。櫻の根は貪婪な蛸のやうに、それを抱きかかへ、いそぎんちやくの食絲のやうな毛根を聚めて、その液體を吸つてゐる。

何があんな花瓣を作り、何があんな薔を作つてゐるのか、俺は毛根の吸ひあげる水晶のやうな液が、靜かな行列を作つて、維管束のなかを夢のやうにあがつてゆくのが見えるやうだ。

萩原朔太郎の『青猫』に頻出する「やうに」の反復のリズムと、生理的な修辭を援用した、この美の弁証法は、地下の「慘劇」の「透視」を絶対条件とする。

「麥藁帽子」においても、小説の構造上、同様の条件が不可欠である。「地震」の状況だけ設定して、その実態を省略し、最も身近な母の慘劇に直面する私の感情を書くことを回避したことは、内在律に反している。対照の衝撃力の欠落は愛の復活の主題を薄弱化し、「愛の秩序まで引っくり返す」というテーゼは、その修辭だけが宙に浮く。先に触れた堀辰雄の「川端康成」の次の評言は、期せずして、この作品の問題点を語っている。

僕は氏くらゐ衰弱し、そしてそれにもかかはらず——實はそれ故に——氏くらゐ新鮮なエネルギーを所有した人間を知らない。川端氏は、僕の幾人か知つてゐる「衰弱」によつて書くところの作家らの中の一人だ。それらの作家らの特質は、彼らの異常なる美しさにある。彼らを死なせるものは、衰弱の堆積ではなしに、健康性そのものである。

世間では健康的なもののみエネルギーだと思はれてゐる。

この「衰弱」はそのまま「麥藁帽子」に該当する。「麥藁帽子」の地震は、記号の慘劇である。その省筆は技法の次元にとどまらない。何故なら、慘劇を描くためには、それを正視する野蛮な精神を必要とするからだ。この小説にはその基本的条件が欠けている。川端の「衰弱」への共鳴は、このような堀の作風に通じている。

六

梶井の作品は、「麥藁帽子」の母を描く骨法と対照的だ。梶井は、川端が超現実的な手法によって、肉親の情を書いた「心中」のヴァリエーションを試みた。それが単なる模倣でないことは、彼の「泥濘」「過古」「ある心の風景」「冬の日」を通読すれば、容易に理解される。一連の作品には遠方の母に寄せる絶ち難い情が如実にあらわれている。梶井は、川端の「心中」の中でも、とりわけ、妻子と夫の間に通う情を、音に託して描いた箇所注目して、次のように評した。

妻が茶碗をぶつつけるあたりから、おゝこの音を聞け、の邊までは原作と文字通り同様である。原作に於て、この部分は、實に霹靂を聞く如き大音響をたてる所である。

毯をつく音、靴の響き、飯を食ふ茶碗の音、次にこの大音響、そして永遠に微かな音も立てなくなる、この推移は、素晴らしい響きの藝術である。

（川端康成短篇集「心中」を主題とせるヴァリエイション）あとがき）

一方、「泥濘」には、主人公の奎吉が彼を叱責する母の「ゆめうつで遣つてゐるからぢや」という口癖を思い浮べ、彼の名前を呼ぶ母の声音を模倣するところがある。この声の響きに対する拘りと、「心中」の「音」に寄せる強い関心は別のものではない。元来、梶井は「算の話」や「器樂的幻覺」のように、音に鋭敏な作家である。したがって、「泥濘」の母の声音の二重の模倣を発想する梶井の聴覚が、川端の「心中」を「響きの藝術」として捉え、その共鳴からヴァリエイションを発想したことになる。単なる模倣ではないという所以である。

「檸檬」の視覚の「二重寫し」が、「泥濘」の聴覚と視覚の二様の「二重寫し」に発展して、それが自分のドッペルゲンゲルを目撃する結末の場面に象徴化されていることは、先に述べた通りである。

当時の文壇に流行し、梶井の基本的モチーフへと発展した、このようなドッペルゲンゲルが、堀辰雄の「恢復期」

散文はいかに鍛えられたか

においても随所に見える。

そのときふと彼は、さういふ彼自身の痛ましい後姿を、さつきから片目だけ開けたまんま、ぢつと睨みつけてゐる別の彼自身に氣がついた。その彼はまだ寢臺の中にあつて、ごたごたに積まれた上衣やネクタイや靴のなかに埋まりながら、そしてたえず咳をしつづけてゐるのであつた。

「恢復期」 第一部

いつまでも奇妙な半睡状態を續けてゐる自分の身體からすうつと別の自分自身が抜け出して列車の廊下をうろうろと歩いてゐる——さういふ前夜の錯覺と、それから今しがたの變な錯誤とが何時しかごつちやになつて、なんだかうキリアム・ブレイクの繪の或る複雑な構圖と同じやうな不可解さをもつて彼に迫りながら、ますます彼を眠りがたくさせた。

（同前）

二つの引用は、夜更けの寢台車の中で、そして山の麓の療養所で、熱と咳と不眠に攻められる私の「錯覺」と「錯誤」を通して、「別の彼自身」があらわれるところを、繰り返し書いたものである。

後者の引用部の前には、不吉を忌む慣習に順って四号室がなく、四番目の私の病室が五号室になっていることから

生じる錯覚を書いている。私の意識の中で、現実にはない四号室と、五号室が奇妙に重なるのである。「その二重の部屋」は、「夢と現実とをくつつけたやうに、何處かですこしづつ喰ひ違ひを生じてゐ」て、私が「夜ふけなどあの露臺に出てこつそり窓の外からこつちを覗いて見る」。すると「この部屋のものがすべて、そしておれ自身までがぼんやり二重になつて見えさうな氣がする」。

表現派の映画が当時の文壇に迎えられたことはすでに指摘した。加えて堀は泉鏡花、谷崎潤一郎、佐藤春夫を愛読する作家として挙げている。⁽²²⁾あるいは、堀が翻訳したアポリネールの短編「影の分離」(昭和9・7 季刊「苑」3)には、ドッペルゲンゲルのモチーフがある。このあたりに、二重身のモチーフの源泉があるのかも知れない。その上で、あえてここに梶井の作品を想定するのは、「恢復期」の五号室のドアを開けた印象が次のように表現されているからだ。

空つぽのおれがおれを待つてゐる。夕方、おれがそこから中に脱ぎ捨てておいた外套や上衣や襦袢や、それから手袋や靴下のやうなもののまでが、みんなそれぞれにおれの姿を髣髴させてゐる。……

この修辭は、梶井の「冬の日」の主人公が、帰宅途中、外から自分の部屋を眺めた時の、次の措辭と変わらない。

あのなかには俺の一切の所持品が——ふとするとその日その日の生活の感情までが内藏されてゐるかも知れない。ここから聲をかければ、その幽霊があゝの窓をあけて首を差伸べさうな氣さへする。がしかしそれも、脱ぎ捨てた宿屋の襦袢がいつしか自分自身の身體をそのなかに髣髴させて來る作用と僅かもちがつたことはないではないか。

(「冬の日」三)

部屋の中に脱ぎ捨てた着衣から、別の自分を「髣髴」させる想像力の性質は、「恢復期」が「冬の日」から発想されたとしか思えない程、具体的な点が酷似している。

これより前、堀辰雄と親交のあった神西清が、堀の依頼で、「恢復期」を発表していた。⁽²³⁾堀が、同じ題材・同じ主題を選んだのは、神西の「恢復期」に触発されたことに起因する。二つの「恢復期」の成立事情は、「冬の日」と堀の「恢復記」との関係を考える場合、参考になる一例だろう。

その堀の「恢復期」と、梶井の「冬の日」に、肺を病む人間が太陽に呼びかける同様の表現がある。

「おお、私の太陽。私はだらしのない愛情のやうに太陽が癩に觸つた。裘のやうなものは、反對に、緊迫衣のやうに私を壓迫した。狂人のやうな悶えでそれを引き裂き、私を殺すであらう酷寒のなかの自由をひたすら私は欲した。」

〔冬の蠅〕一

「おお、太陽よ。おれも昨日までは苦痛を通して死ばかり見つめてゐたけれども、今日からはひとつこの黒眼鏡を通してお前ばかり見つめてやるぞ！」

〔恢復期〕第一部

しかし、結核患者に日光浴は付きもので、彼らが太陽に格別の感慨を抱くのも自然の理だから、これは偶然かも知れない。「冬の蠅」の引用傍線部から看取されるものは、むしろ酷薄な自然に同化して再生を期す、高村光太郎の「冬が来た」の激越な語感に近い。

あるいは、梶井の「蒼穹」の、「雲が湧き立つては消えてゆく空」の風景から、人影が消えて行く「闇の街道」の記憶を連想し、「白日の闇が満ち充ちてゐる」「虚無」を「悟」る箇所は、伊東静雄の、「輝くこの日光の中に忍び込んでゐる／音なき空虚を／歴然と見わくる目の発明」

散文はいかに鍛えられたか

（「わがひとに與ふる哀歌」）に先行する表現である。伊東が、その「空虚」を「見わくる目」が、「切に希はれた太陽をして」「殆ど死した湖の一面に遍照させるのに」「如かない」と歌ったように、梶井もまた「憂鬱」と「倦怠」を感受しながら、「生きんとする意志」「決然とした意志」（「冬の蠅」）を内包する病者のペシミズムを書いた。

梶井の描いた空は、後に三島由紀夫の「太陽と鐵」の中に、ロマンティック・アイロニーの先駆形として、引き継がれていく。⁽²⁴⁾ 梶井は、堀辰雄のいわゆる「衰弱」から遠い作家だった。三島由紀夫の梶井基次郎と堀辰雄の評価の分歧点もそこにある。⁽²⁵⁾

七

堀辰雄の「不器用な天使」の結末に、「僕は何の氣なしに指で鼻糞をほじくり出した。」という尾籠な表現がある。この一行を、「僕はその指がまだ白粉でよごれてゐるのに氣づいた。」と受けて終る。あるいは「ルウベンスの偽畫」の冒頭には、「床の上（注 自動車の）にしちらされた新鮮な唾のあとを見つけたのである。ふとしたものであるが、妙に荒あらしい快さが彼をこすった。」という生理的な描写がある。これも「目をつぶった彼には、それが捲りちらされた花瓣のやうに見えた。」という行文で受け

ている。二つの例は、「荒あらしい」ものを、「白粉」や「花瓣」の修辭によって美粧したものである。「何の氣なしに」や「ふとしたものであるが」という挿入句は、その語感とは逆に、この技法への拘りを立証する。生理的な感觸を表現した二つの文章に、谷崎との接点が仄見えるが、毒を中和するために美装を加えた手法は、むしろ露悪を懼れぬ谷崎の作風との相違を示している。

堀はコクトーやラディゲに⁽²⁶⁾関心を寄せ、あるいはブルーストの「失われた時を求めて」に興味をもち、その刺激を受けて男女の心理劇を書いた。それを、肉体性を重んじた谷崎の「痴人の愛」や「春琴抄」のヒロインに比べると、「聖家族」や「菜穂子」の女達は實在感が乏しく、いわば心理の影に等しい。「痴人の愛」の享樂的な生命力や「春琴抄」の虚構の迫真性はない。

堀の初期の小品に、アンリ・ルッソオの風景の中を主人公が歩く「風景」がある。芸術家の創作活動の渦中に生動する「脈膊」を、隠喩の風景として表現した手法は注目する。だが、この風景は、自然と同化したルッソオの野性的な情熱を視野に入れていない。それは、「風立ちぬ」に至るまで、堀の描く風景（＝心象風景）の特徴である。心身の別を問わず、修羅場は常に慎重に排除される。だから、芥川の感動を誘った「戦争と平和」のアンドレイの妻

が息引き取る場面のような迫真性を、「風立ちぬ」に望むことはできない。⁽²⁷⁾そういう意味で、この「風景」という小品は、堀における「生涯の混沌を解くだいじな鍵」になる。⁽²⁸⁾

一方、梶井の「雪後」には、主人公の夢として、「切り崩された赤土のなかからよき女に生えてゐる異様な光景が描かれる。主人公はこれを、「催情的な感じはなかった」という。しかし、この風景を独立させて読めば、谷崎の作品に一貫する女の足のモチーフ、あるいは、戦後の大坪砂男の代表作となった「天狗」の、沼の水面上から突き出た女の二本の脚のように、野蛮でアナーキーな挑発力がある。梶井の「女の腿」が、谷崎の官能性と異質なのは、「榕樹に聯想を持つ」⁽²⁹⁾グロテスクなイメージに、トルソーのような象徴性があるからだ。その象徴性を小説の構造に則していえば、夢の中の赤土から出た「若い女の腿」の、「植物といふ概念と結びつい」た、「畸形な、變に不氣味な印象」が、「社會の下積といふ言葉を聞くと、赤土のなかから生えてゐた女の腿を思ひ出した」という文脈と呼応する。その「社會の下積といふ言葉」に仄見える、「社會主義」への関心が、「女の腿が生え」た風景の喚起する、肉感的で生々しいイメージと結びつく。作中の思想は觀念に墮することなく、あくまでも具体的な「物」に則した表象として提示される。そして「女の腿」の表象は、

「灌木や竹藪の根が生なました赤土から切口を覗かせてゐる」ことからの連想、即ち、自然の赤裸々な観察に発しているところに野性の生命感が内在し、そこに、梶井の「ヴィヴィッド」な想像力の核がある。彼が志賀直哉に共鳴した所以である。⁽²⁹⁾

しかし、梶井の作品が、私小説や心境小説と似て非なる点は、表象が表象固有の迫真性を備え、日常の情性を撃つ、その挑発力にある。彼が漱石や谷崎、同時代の川端の修辭を学習した跡は、感覚を表象化する比喩に顕現しているが、それは生命を物象化する過程でもあった。そして、梶井の修辭の実験は写生を象徴に止揚するメカニズムを語っている。

注

- (1) 世阿彌の「花鏡」に論じられている説。
- (2) 小学館版『日本国語大辞典』には、歌舞伎の「今源氏六十帖」と、圓朝の「怪談牡丹燈籠」の用例が引用されている。
- (3) 近代作家用語研究会・教育研究所編『作家用語索引』（教育社）による。この調査の範囲では、「ところへ」の使用例は鷗外の場合0、芥川は「奉教人の死」の1例のみ。
- (4) 「檸檬」の「私」は、散歩の途次、遠方の街にいる自分を空想する。彼は「見すばらしくて美しいものに強くひきつけられる傾向があり、「汚い洗濯物が干してあつたりがらくたが轉じてあつたりむさくるしい部屋が覗いてゐたりする裏通りが好き

散文はいかに鍛えられたか

であつた」。そこで、彼はその空想を「私の錯覺と壊れかつた街の二重寫し」と称して、「その中に現實の私自身を見失ふのを楽しんだ」。

- (5) 遠藤誠治『増補梶井基次郎とその周辺』（昭和58・12 近代文藝社）の「梶井基次郎と国木田独歩」の項に、「Kの昇天」と、「尾生の信」「運命論者」の関係が指摘されている。

- (6) 拙稿「憐れ」の様式——文学における反復——」（平成9・

8 「紋説」XV）に、この点を論じた。

- (7) 吉野弘の「I was born」は、自分を生んで間もなく死んだ母と、かげろうを連想で結び、そのイメージに生と死の連鎖の主題が託されている。「櫻の樹の下には」の後半に、「薄羽かげらふ」の「美しい結婚」と「産卵を終つた彼等の墓場」の対照を書き、「墓場を發いて屍體を嗜む變質者のやうな惨忍なよろこびを俺は味はつた。」と記している。この傍線部はポーの「ベレニス」の援用と思われる。

- (8) 三島は「捨てがたい小品」（昭和31・10 「文芸」）の中で、「蒼穹」は青春の憂鬱の何といふ明晰な知的表出であらう。何といふ清潔さ、何といふ的確さであらう。白晝の只中に闇を見るその感覚は、少しも病的なものではなく、明晰さのきはまつた目が、當然見るべきものを見てゐる」と論じた。「天人五衰」の結末の「青空」に至るまで、梶井の「蒼穹」の「虚無」の表現を継ぐ。

- (9) NHK教育テレビ番組「埴谷雄高・独白「死霊」の世界」（平成7・1・9～13）における埴谷の談話による。のち、これはNHK編・白川正芳責任編集『埴谷雄高独白「死霊」の世界』（平成9・7 日本放送出版協会）として刊行された。その「第三章 夢魔の世界——自意識・革命・宇宙」の「10 梶井

基次郎の影響」の項に収められている。

- (10) 「プラグの大学生」と「カリガリ博士」はドッペルゲンゲルのモチーフが共通する。佐相勉『188溝口健二「血と霊」』（平成3・12 筑摩書房）によれば、前者が日本で封切られたのは大正3年2月、後者は大正10年4月。谷崎の「最近の傑作映画『カリガリ博士』を見る」（大正10・5・25〜27 「時事新報」と、佐藤の『「カリガリ博士」を観て』（大正10・8 「新潮」）は肯定的映画評。なお、この前後の表現派映画と文壇の交渉については、佐相の前掲書に詳しい。

- (11) 初出から『病める薔薇』（大正7・11 天佑社出版）所収「病める薔薇 或は『田園の憂鬱』、『改作田園の憂鬱』（大正8・6 新潮社）の間に本文の異同があり、『佐藤春夫全集第二巻』（昭和41・5 新潮社）巻末の、牛山百合子「校注」に詳しい。

- (12) 「N監獄署懲罰日誌」（林房雄氏）に、「林房雄氏に對する私の豫備知識は貧弱である。いつかの『新小説』にのつたものしか読んでゐない。」とある。「繪のない繪本」は「新小説」大正15年7月号に掲載。

- (13) 大正11年9月、足穂が佐藤春夫を訪問して親交を結び、のち、『一千一秒物語』の序文を依頼したのも、こういう同質性のゆえと思われる。

- (14) 「ポケットの中の月」は、お月様がポケットの中に自分を入れて歩いている。するとポケットからお月様がころがり出て、お月様同士の追いかっこがはじまる。やがてお月様は「下方の青い靄の中へ自分を見失ってしまった」という話。「THE MOONMAN」は「ホフマンスタイルの夜景に昇った月の中から人が出てきて」、あちこち散策した後、「頭の上に大きな円

弧をえがいて落ちる月の中へ再びはいってしまった」。その「月の人」は「自分であつたという内容。『自分によく似た人』は、「自分によく似た人が住んでゐるといふ」家を訪れて挨拶すると、「向うはおどろいて立上がつてこちらを見た。『その人とは自分自身であつた』という話。

- (15) 当時、フランスから帰国した岡田三郎によって、コントの形式が紹介され、川端はこれに倣って、多くの小品を発表して、これを掌篇小説と称した。

- (16) 「水族館」の結末は、「活動寫眞街を往き來してゐる群衆」から「火事」と錯覚した私が、間もなく水族館の屋上に起きた異変だと気づく。その屋上を徘徊していた男装の狂女は、彼女を撮影するために新聞社のカメラマンが焚いた「花火」と見紛うマグネシウムに驚き、身体の均衡を失って墜落する。群衆は彼女が「まだ生きてゐる」と口々に叫ぶ、という場面である。一方、「雪國」の結末には、「映寫機を据ゑた入口」から出た火が、「繭倉」を半焼し、葉子がその二階から落下する。その直後、駒子が「この子、氣がちがふわ。氣がちがふわ。」と「物狂はし」く叫ぶ場面がある。二つの結末は種々のディテールが酷似している。このケースは、堀の作品が川端の発想を引き出した例になるかも知れない。

- (17) 鷗外『美奈和集』（『水沫集』）所収。

- (18) 「麥藁帽子」には、この傍線部に対応する避難所の景色が描かれている。堀の蔵書目録には、クライストの「地震」の翻訳を収めた鷗外の『水沫集』（明治41年 8版 春陽堂）があり、芥川のこの文章も全集の編集に携わった時、目に触れていただろう。

- (19) 木山捷平宛太宰書簡（昭和8・3・1）

(20) 谷崎は「刺青」の中に、「多くの男たちの屍體」が「累々と斃れ」る〈慘劇〉を通して、女の享樂的、頹廢的な美を書いた。志賀直哉の「范の犯罪」は、夫の手にかかって殺される妻の慘劇によって、男が自己を生かす新生を得る。この志賀と梶井のモチーフの連関については、大石修平「殺されたる范の妻」(昭和35・5「日本文学」)のち『感情の歴史——近代日本文学試論——』所収 平成5・10 有精堂)に、既に指摘されている。二つの作品の弁証法的な形式が、「櫻の樹の下には」と共通し、そこに小説の様式が見える。

(21) 萩原朔太郎は「青猫スタイルの用意に就いて」の中に、「この形容詞句「やうに」を」「最も盛んに使用し、殆どそれで以て詩體の一特色を構成するやうにしたのは、實に私の詩集『青猫』であつた。」と書き、「比喻でなくして象徴」として用いたと述べている。「憂鬱なる櫻」を中心とする『青猫』の「感覺的憂鬱性」は、「櫻の樹の下には」の発想と類縁性がある。

(22) 堀の神西清宛書簡(大正12・3・17)に、愛読する作家として、日夏耿之介、芥川龍之介、泉鏡花、西條八十、佐藤惣之助、萩原朔太郎、室生犀星、谷崎潤一郎、佐藤春夫、吉井勇をあげている。特に谷崎については、次のように記している。「白状するが、ちか頃僕は全く谷崎潤一郎に傾倒してしまつた。彼に關連して、僕が非常に魅せられてゐる惡魔主義、頹廢主義、唯美主義に就いて、近いうちに君に書いて見たい。(彼の「金と銀」「白晝鬼語」「人面疽」「戀を知る頃」等、實に驚嘆(文字通り)した、實際、讀書なかばに、嬉しさのあまり嘆息を洩らしたことだらう。しかし、讀後の印象は可成り薄められる。まだ、まだ私は不満足である。)」

(23) 神西清に宛てた堀の書簡(昭和5・1・2)に、「『文學』

散文はいかに鍛えられたか

第五號に小説を書いてほしい。『切十日嚴守』とある。神西の「恢復期」は昭和5年2月発行の「文學」第五號に載つた。また、別の神西宛書簡(昭和5・2・10)には、「室生さんが「恢復期」を激賞してゐる」とある。堀が初出の「恢復期」(昭和6・12「改造」)を「詩と詩論」別冊「小説」(昭和7・1)に再録する際、「病める人」と改題したのは、同題の神西の作品と距離を設けるためだろう。

(24) 「陶酔について」(昭和31・10「新潮」)と「太陽と鐵」(昭和40・11・43・6「批評」 昭和43・2「文芸」)の冒頭で神輿を担ぐ人間の見る空への関心が繰り返され、その中で自ら神輿を担いだ感想として書かれた「この空は私が一生のうちに二度と見ることはあるまいと思はれるほどの異様な青空で、高く絞り上げられるかと思へば、深淵の姿で落ちかかり、動搖常なく、澄明と狂氣とが一緒になつたやうな空であつた。」(「太陽と鐵」という空のイメージは、梶井の「蒼穹」の次のやうな空に限りなく近い。「青空の透いて見えるほど淡い雲の」「變化を見極めやうとする眼はいつもその盡きない生成と消滅のなかへ溺れ込んで」、「不思議な恐怖に似た感情がだんだん胸に昂まつて」「ある極點から、自分の身體は奈落のやうなものなかへ落ちてゆくのではないかと思はれる」。「雲が湧き立つては消えて行く空のなかにあつたものは、(中略)なんといふ虚無! 白日の闇が満ち充ちてゐるのだ」。

(25) 「卑俗な文體について」(昭和29・1「群像」)には、堀辰雄の文體にふれて、「病弱な實生活の閉鎖的な未來を豫想し」、「想像力といふものを怖れて」、「治癒と惡化とをふたつながら怖れ、生を、冒險や強烈な刺戟や社會的改革への参加などに見出さず、病氣がよくも悪くもならないところの、微妙な均衡

の中に見出す。」「その状態だけで、仕事をするのが保證されてゐる」と批判する一方、「生の躍動を象徴的に、また内在的にとらへうるやうな病氣にかかることが望ましい。ニイチエはそれを、「強さのペシミズム」「生の豊饒から直接生れるところの悲觀主義」と呼んでゐる。」と論じている。この後者がそのまま梶井に該当することは、前掲の「捨て難い小品」（注8参照）に明らかで、その中に、「健康な體で精神の病的な作家もゐれば、梶井基次郎のやうに病氣でゐながら精神が健康で力強い作家もゐる。同じ病氣でも、梶井には堀辰雄にない雄々しさと力のあるところが好きである。」と述べている。

(26) 澁澤龍彦の「堀辰雄とコクトー」（昭和52・7「國文學」）は、「不器用な天使」「聖家族」「燃ゆる頬」などの作品がコクトーの「大膽びらき」から吸収した表現を具体的に指摘して、説得性に富む好論。

(27) 「アンドレエが死んだと思つてゐるとかへつて来るその途端にアンドレエの夫人が産で死ぬあそこは實にうまいアウステリツツでアンドレエが仆れて空をみる所もいゝがあすこの方が更にいゝ」（大正4・12・3 恒藤恭宛芥川書簡）

(28) 「生涯の混沌を解く大事な鍵」は太宰が「葉」の中で、自作の「哀蚊」を評した言葉。

また、「風景」には「やうに」「やうな」の使用例が19例見られる。これは、前注（21）で指摘したように、萩原朔太郎の『青猫』の文体の特徴である。梶井と同様、堀も、この詩集から強い刺激を受けた一人であり、この作品の「やうに」の多用は、その具体例。

(29) 「暗夜行路」上篇（大正11・7 新潮社）刊行当時、梶井が目を通していたことが、近藤直人宛書簡（大正11・7・24）の

「暗夜行路の上篇が出ましたね。早速よみました。」という一節からわかる。その結末に、時任謙作が娼婦の乳房を握った時の感触を、「彼の空虚を満たして呉れる、何か唯一の貴重な物、その象徴として彼には感ぜられた。」とある。ここに、物が「象徴」となる瞬間が形象化されている。なお、志賀直哉と梶井の関係については、拙稿「秘密」と「檸檬」——近代表現交渉史の試み——（『近代文学論集』第23号 平成9・11 日本近代文学会九州支部）で触れた。

(30) 谷崎と梶井の修辭上の交渉については前注（29）に触れた拙稿で、「秘密」と「檸檬」を例にあげて指摘した。