

梶井基次郎一面（上）

阿 部 到

1. 「檸檬」について。あるいは、京都の憂鬱。2. 「城のある町にて」および「ある心の風景」について。あるいは、諧虐の精神、もしくは、非在の視線。3. 「路上」および「Kの昇天」について。あるいは、創作の秘密、もしくは、影と実体。

1

えたいの知れない不吉な塊が私の心を始終圧えつけていた

というのが、梶井の処女作「檸檬」の冒頭の一節である。

「えたいの知れない不吉な塊」とは何か。彼の心を「始終圧えつけていた」、この「えたいの知れない不吉な塊」こそ、憂鬱といい、倦怠といい、退屈という、近代人の精神の病いに他ならなかった。

焦燥と云おうか、嫌悪と云おうか——酒を飲んだあとに宿酔があるように、酒を毎日飲んでると宿酔に相当した時期がやって来る。それが来たのだ、これはちよつといけなかった

と、彼はいう。

結果した肺炎カタルや神経衰弱がいけないのではない。また脊を焼くような借金などがいけないのではない。いけないのはその不吉な塊だ

と。胸の病いや、神経衰弱や、実生活上の借金などと、その「不吉な塊」は直接関係がない。ではその「不吉な塊」はどこから来るのか。近代人の精神の病いである、憂鬱や、倦怠や、退屈は、一体どこからやって来るのか。

近代人が近代人になったのは、中世の封建的な共同体社会を離れ、都市生活のうちで自我を獲得し、個人としての自己を確立したからだ、と一応はいえる。したがって、その時点において、自我は近代人にとって、自己確立のための獲得すべき要件であった。が、しかし、自我はやがて自意識を生み、自己をも意識の対象にしはじめた。自分を見る、もう一人の自分が誕生したのである。その結果、自分のあらゆる行為は、もう一人の自分の自分の批判の眼にさらされることになった。しかも、意識は行為を先回りすることができる。Aという行為の結果はあらかじめ予想がついてしまうのである。何をして仕方がない。こうして、自意識家は行為の不能に陥るのであるが、しかし、行為を要求する肉体は依然として存在する。この行為の不能のなかで、不断に行為を要求する肉体を意識するところから生ずる感情が倦怠であろう。

ところで、この肉体も含めて、われわれの存在理由は一体どこにあるのであろう。われわれは、われわれが「何故生きているのか」という問いに答えることができない。われわれは、「何故生きているのか」ということがわからぬまま生きているのだ。だが、もしそうだとすれば、われわれのすべての行為は無意味ではないか。われわれはよく「問題意識」などということをいう。しかし、「何故生きているのか」ということ以上の問題があるだろうか。しかも、この問題に誰も解答を与えることができない。だとすれば、この問題を棚上げにして、何が「問題意識」か。すべては茶番ではないか、滑稽ではないか、退屈ではないか、ということになる。退屈とは、存在理由を失ったまま生きる近代人の患った精神の病いである。

では、どうしてそういうことになったのか。西欧社会において見るかぎり、それは第一に「神が死んだ」からである。神の存在が人々の心のうちで確かに信じられていた間は、人間は神が創ったものであり、その生きる目的は神の国へ入ることであった。だが、近代になって神の存在が怪しくなった。と同時に、人間の存在理由も明らかではなくなったのである。

では何故、神の存在が怪しくなったのか。それは近代人が神の存在を疑うようになったからで、この疑うということが、近代人の精神の最大の特徴といっても良い。それはまた別の言葉でいえば知的でもあるということであって、近代という時代は、知性の時代であったともいえる。

では、知的であるとはどういうことかといえは、それは批判的であるということである。自意識は自分を見るもう一人の自分の誕生によって生まれたが、もう一人の自分は、自分を容赦なく批判した。この批評精神が知性の源泉なのだ。それは何も神の存在に対してだけ向けられたのではない。たとえば、Aという思想を信じようとすれば、もう一人の自分がそれを容赦なく批判したので、遂に近代人はあらゆる思想が信じられなくなった。

こうして、キリスト教だけでなく、あらゆる世界観が信ずるに足らなくなつて、近代人はその存在理由を失つた。こうして陥つたニヒリズムの状況が、十九世紀末から二十世紀初頭にかけての近代の不安の正体なのだが、その全体的な気分を憂鬱と呼んでもいいだろう。もちろん、それは西欧に源を発したものであつたが、海を隔てて同時代に接続して生きている人間を襲ふことはありうるので、そうした近代の精神の病いに日本で感染した一人が梶井だつた。

河上徹太郎は、「梶井基次郎」（『作家の詩どころ』桜楓社）の中で次のように書いている。

おおざっぱにいつて、わが近代文学の黎明は大正期に芥川龍之介・佐藤春夫・萩原朔太郎などの手によつてあけた。しかしそれはまだ近代の開拓者であるよりは、近代という時代の空氣を最初に吸つた幸福な冒険家であり、不幸な犠牲者であつた。近代を真に生き、これを表現の具とした作家たちはそれに続く年代の人びとであり、その典型的な人びとはむしろ文壇的には傍系の小詩人のなかに私は見いだすのである。たとえば梶井基次郎・富永太郎・中原中也といった人びとで、この人選が必ずしも私の個人的な好みでない証拠には、彼らの仕事が年とともに新しい魅力を増し、新しい読者をつくり、そしての影響が直接間接現代の重要な作家の仕事のうえに現れてくるのである。

それでは、この近代の精神の病いに感染した人間が、現実にはどのような行動を取るのか、あるいは、とらざるを得ないのか。「檸檬」の先程の引用の続きで、梶井は次のように書いている。

以前私を喜ばせたどんな美しい音楽も、どんな美しい詩の一節も辛抱がなくなつた。蓄音器を聴かせて貰ひにわざわざ出かけて行つても、最初の二三小節で不意に立ち上つてしまいたくなる。何かが私を居堪らずさせるのだ。

それで始終私は街から街を浮浪し続けていた

ひとたび、退屈の虫に襲われたら、ひとたび、自分の存在理由がわからないことが気になりはじめたら、どんなに美しい音楽も、美しい詩の一節も、何の意味があるだろう。われわれの最も知りたいことは、あるいは、知っておかなければならないことは、われわれが何故存在しているかということであり、もしその問題が解決しないとすれば、すべてが無意味ではないか。すべてが退屈ではないか。すべてが、パスカルのいうように「気慰め」にすぎないではないか。こうして、ひとたび、存在理由がわからないまま存在しているということが気になり出したら最後、近代人は何をして、「居堪」れないのだ。そして、「街から街を浮浪」せずにはいられないのだ。

ところで、そんな人間がどのようなものに魅かれるのか。梶井は次のように書いている。

何故だかその頃私は見すばらしく美しいものに強くひきつけられたのを覚えている。風景にしても壊れなかった街だとか、その街にしても他所^{よそ}他所^そしい表通りよりもどこか親しみのある、汚い洗濯物が干してあったりが、くたが転してあったりむさくるしい部屋が覗いていたりする裏通りが好きであった。——中略——

時どき私はそんな路を歩きながら、不図、其処^{そこ}が京都ではなくて京都から何百里も離れた仙台とか長崎とか——そのような市へ今自分が来ているのだ——という錯覚を起そうと努める。私は、出来ることなら京都から逃出して誰一人知らないような市へ行ってしまうたかった。

「美しいもの」は、彼の憧れとしても、「見すばらし」いものに魅かれるのは何故か。それは彼の精神の状況が、みじ

めで悲惨なものだからに相違ない。存在理由もなく存在している自分など、一体誰に誇れようか。

彼にとって、堂々と存在を主張するような「表通り」が「他所他所」く、「汚い洗濯物が干してあるような「裏通り」が「親しみ」やすいのは道理である。何故なら、そういう「裏通り」こそ、彼の悲惨な精神状況にふさわしいからだ。

一方、そうした街にあっても、彼は、「其処が京都ではなくて京都から何百里も離れた」市であることを夢想する。「出来ることなら京都から逃出して誰一人知らないような市へ行つてしまいた」いと。これはボードレールの『パリの憂鬱』の中にある、「いずこへなり」とこの世の外へ」という詩句に照応するのではないか。ボードレールも、梶井も、退屈している。そこがバリであれ、京都であれ、彼らの住む同じ街であることに変わりはないのだ。毎日同じ街の同じ風景を見ることに彼らは飽き飽きしている。繰り返しは退屈だ。それでなくても、彼らは自分の存在そのものに退屈している。「この世の外ならどこでも」と彼らは叫ばざるを得ないのである。

梶井の魅かれる「見すばらしくて美しいもの」とは、また次のようなものである。

私はまたあの花火という奴が好きになった。花火そのものは第二段として、あの安っぽい絵具で赤や紫や黄や青や、様ざまの縞模様を持った花火の束、中山寺の星下り、花合戦、枯れすすき。それから鼠花火というのは一つずつ輪になつていて箱に詰めてある。そんなものが変に私の心を唆つた。

それからまた、びいどろという色硝子で鯛や花を打出してあるおはじきが好きになったし、南京玉が好きになった。またそれを嘗めて見るのが私にとって何ともいえない享樂だったのだ。あのびいどろの味程幽かな涼しい味があるのか。

「安っぽい絵具」を塗られた花火の束も、「びいどろ」のおはじきも、南京玉も、確かに「見すばらしくて美しいもの」に相違ない。梶井がそのようなものに魅かれたのは、彼自身の言葉を借りていえば、それらが「無気力な私の触角に寧ろ媚びて来るもの」であつたからだ。

「そんなものを見て少しでも心の動きかけた時の私自身を慰める為には贅沢ということが必要であつた」と、梶井はいう。「二銭や三銭のもの——と云つて贅沢なもの」。贅沢とは、無意味であるという点において、無意味な自己の存在に照応する。そして、それ故に、贅沢は自己の「慰め」ともなるのだ。

ところで、この「檸檬」という小説に、通常の意味でのストーリーというようなものはない。梶井はこの処女作を書くにあたって、「瀬山の話」という習作の中からたった一つのエピソードを選んだのだという。それはおよそ次のようなものである。

ある朝、「甲の友達から乙の友達へという風に友達の下宿を転々として暮していた」、「私」は、日頃から気に入っていた寺町通の果物屋で、一顆の檸檬を買う。それは例のちよつとした贅沢だつたのだが、その効果は予想外に大きかつた。

始終私の心を圧えていた不吉な塊がそれを握った瞬間からいくらか弛んで来たとみえて、私は街の上で非常に幸福であつた。あんなに執拗しつこかつた憂鬱が、そんなものの一顆で紛らされる——或いは不審なことが、逆説的な本当であつた。それにしても心という奴は何という不思議な奴だろう。

「私」は檸檬を握つて見る。「その檸檬の冷たさはたとえようもなくよかつた」。「私」はその頃、肺尖を悪くしてい

も熱があったのだが、「その熱い故だったのだろう、握っている掌から身内に浸み透ってゆくようなその冷たさは快いものだった」。

また、「私は何度も何度もその果実を鼻に持つて行つては嗅いでみた」。漢文で習った、「売柑者之言」の中の「鼻を撲つ」という言葉が浮んでくる。そして、しまいには、「この重さなんだな」と思う。「疑いもなくこの重さは総ての善いもの総ての美しいものを重量に換算してきた重さである」と。

私はもう往来を軽やかに昂奮に弾んで、一種誇りかな気持さえ感じながら、美的装束をして街を闊歩した詩人のことなどを思い浮べては歩いていた。

やがて、「私」は丸善の前に立つていた。ふだんは氣づまりな丸善も、今日はやすやすと入れるように思った。「そして私はずかずかと入つて行つた」。しかし、ここで彼の精神の高揚は途切れるのである。「然しどうしたことだろう、私の心を充していた幸福な感情は段々逃げて行つた」。まことに、「心という奴」は「不思議な奴」である。「憂鬱が立て罩めて来る」。それでも画本の棚の前へ行つて、「一冊ずつ抜き出しては見る、そして、開けては見るのだが、克明にはぐつてゆく気持は更に湧いて来ない」。どんなに美しい絵画も、しょせんは「氣慰め」にすぎない、無意味であるとする、あの退屈の虫がおこりはじめたのだ。

それでも彼は、「呪われた」ように、一冊また一冊と画集を引き出さずにはおれない。やがて、彼の前には、引き出された画集の山が出来た。

「あ、そうだそうだ」その時私は袂の中の檸檬を憶い出した。本の色彩をゴチャゴチャに積みあげて、一度この檸檬で試して見たら。

再び「私にまた先程の軽やかな昂奮が帰って来た」。そして、ゴチャゴチャに積みあげた、「奇怪な幻想的な城」の頂に、「恐る恐る檸檬を据えつけた」。

見わたすと、その檸檬の色彩はガチャガチャした色の諧調をひっそりと紡錘形の身体の中へ吸収してしまつて、カーンと冴えかえつていた。私は埃っぽい丸善の中の空気が、その檸檬の周囲だけ変に緊張しているような気がした。

「不意に第二のアイディアが起つた」。「それをそのままにしておいて私は、何喰わぬ顔をして外へ出る」。そして、彼はそれを実行する。

変にくすぐったい気持が街の上の私を微笑ませた。丸善の棚へ黄金色に輝く恐ろしい爆弾を仕掛けて来た奇怪な悪漢が私で、もう十分後にはあの丸善が美術の棚を中心として大爆発をするのだたらどんなに面白いだろう。

私はこの想像を熱心に追求した。「そうしたらあの気詰りな丸善も粉葉みじんだろう」

この小説の結末について、河上徹太郎は次のように書いている。少し長くなるが、引用しておく。

この一見たわいもない幻想は、然し美と自分の倦怠を率直に対決させて、実にすっきりしたイメージである。それは百の丸善が空襲で爆撃されるよりもっと大きな事件である。何しろ一デカダン詩人の欠伸がこれをすつ飛ばすのだからだ。

倦怠は好んで地球を廃墟にする

そして欠伸のうちにこの世を呑むだろう

ボードレールは「悪の華」の序詩でこう歌っているのだが、それは彼が誇張でなく倦怠があらゆる悪徳の中で最も精力的で、かつ意図が純潔であることを知っているからである。だからこれは単なる衰弱ややけっぱちの一種ではない。そして梶井はボードレールのこの精神をこの作品で見事に表現したのであった。（梶井文学の近代性）『梶井基次郎全集月報1』筑摩書房）

丸善の美術の書棚に、爆弾に見立てたレモンを置いて帰ってくる。まことにたわいのない悪戯だが、この行為の無償性は、われわれの存在の無償性に見合っている。そして、こうした幻想においてのみ、「私」の倦怠は紛れるのである。河上のいうように、梶井の「檸檬」とボードレールの『悪の華』の精神とは互いに通い合うところのあるものである。ボードレールの退屈は梶井の退屈でもあった。退屈な心がどのような幻想を抱くか。『悪の華』の描くところと「檸檬」の幻想とは通い合うはずである。

2

小林秀雄は、ボードレールの『悪の華』について、次のように書いている。

「悪の華」とは退屈を退屈したものの惨然たる形骸である。

諸君は誤つてはならない、退屈を退屈するとは退屈を表現するという事ではない、退屈を技巧とするという事である。（『悪の華』一面）『小林秀雄全集第二巻』新潮社）

梶井の「檸檬」もまた、「退屈を退屈したもの」であつて、「退屈を表現」したものではあるまい。「退屈を技巧としたものであらう。

「退屈を技巧と」すれば、創造は遊戯となり、表現は諧謔となる。何故なら、退屈な心は尋常に物を見るのに堪えられないからである。それは繰り返しであり、繰り返しは退屈だからだ。

彼らは諧謔的に物を見る。誰もが見ないように物を見る。しかし、それはすでに創造ではないのか。創造が新しい世界をつくり出すことだとすれば、彼らにとつて見ることはすでに創造ではないのか。

退屈な心がどのように物を見るか。たとえば、「城のある町にて」で、作者は、主人公が城山の上で出会った老人を、「頭が綺麗に禿げていて、カンカン帽を冠っているのが、まるで栓をはめたように見える」と書く。また、主人公がこの町へ来るしばらく前に起った妹の死の情景を、「たくさんの虫が、一匹の死にかけている虫の周囲に集つて、悲しんだり泣いたりしている」と回想させる。あるいは、この町で鳴いている「つくつく法師」の声を、「文法の語尾変化をやっているようだな」と聞かせる。

また、たとえば「冬の日」では、主人公が洗面のとき吐く血痰を、「堯は金魚の仔でもつまむようにしてそれを土管の口へ持つて行くのである」と書く。そして、人ごみの中で痰の出てくる主人公を、「銀座では堯は自分の痰を吐くの困った。まるでものを云う度口から蛙が跳出すグリムお伽噺の娘のように」と書く。

等々、この種の表現は梶井の作品の至るところに散見されるであらう。一般に退屈な心がナンセンスを好むのは、彼の存在自体がナンセンスだからなのだが、梶井の場合、次第にその諧謔が苛烈味を帯びてくるのは、彼のもう一つの不可解な不幸、病いの進行が次第に深まっていったからだと思われる。

一方、「退屈を技巧と」するとは、作品としては、退屈でないものをつくるのを目指すということでもあらう。この世は退屈だとしても、退屈でないものをつくることはできる。しかし、出来上った世界に少しでも齟齬を感じるならば、意識はたちまち退屈を感じるだらう。出来上った世界は完全でなければならぬ。ということは、「退屈を技巧と」するとは、完璧な作品を書くということにもなる。

一般に近代では作家はそれぞれが完璧な作品を書くことを目指したのであって、梶井もそのような近代作家の一人だった。前にも述べたように、近代人の意識の内部には、自分を見ているもう一人の自分が存在する。彼の創作活動は常にもう一人の自分の容赦ない批判の眼にさらされている。完璧な作品を書かなければ、もう一人の自分が許さない。こうして近代の作家は完璧な作品を書くことに努力したのであるが、梶井もまたそのような一人だった。それは彼の寡作と、表現の極限までの彫琢と、出来上った作品の多くにいささかの瑕瑾も見られないことが示している。そういう意味においても、彼はわが国に現われた最初の近代作家の一人だったといえる。

さて、見るということは、梶井にとって、誰も見ないように見る、つまり諧謔的に見るということだったが、他方、自己の存在理由を失って、内面の空虚な彼にとって、見るということは見る対象と一体化してしまうことでもあった。自己の内面の空虚な人間にとって、見る自己と、見られる対象との境界はきわめてあいまいなものとなる。たとえ

ば「泥濘」で、梶井は次のように書いている。

以前自分はよく野原などでこんな気持を経験したことがある。それは極くほのかな気持ではあったが、風に吹かれている草などを見つめているうちに、何時か自分の裡にも丁度その草の葉のように揺れているもののあるのを感じる。それは定かなものではなかった。かすかな気配ではあったが、然し不思議にも秋風に吹かれてさわさわ揺れている草自身の感覚というようなものを感じるのであった。

平岡篤頼は、右の部分を引用した後で、次のように書いている。

これは、主人公の自我がはるばるとさまよい出て、彼の観察する対象の内部に親しくはいりこむということなのか、それとも対象が彼の自我の内部になだれこんで来て、その空間を占領してしまうことなのか。（「梶井・牧野における〈私〉の影と実体」『国文学』昭和四九・六）

自己の存在理由を失った自意識家の自我の内実は空虚なので、外の風景は勝手に彼の内部に入りこむことができる。と同時に、梶井自身「冬の日」で書いているように、「裡に住むべきところをなくした魂は、常に外界に逃れようと焦慮していた」ということもできよう。つまり現象としてはどちらも可能なのであるが、この時、彼の存在はほとんど視力と化しているのではあるまいか。彼の肉体は限りなく真空に近い状態となり、彼はほとんど眼差しとして存在する。

「ある心の風景」は次のような文句ではじまっている。

喬は彼の部屋の窓から寝静まった通りに凝視^みつていた。

そして、それはやがて次のような描写に続く。

深い霧のなかを影法師のように過ぎてゆく想念がだんだん分明になって来る。

彼の視野のなかで消散したり凝聚したりしていた風景は、或る瞬間それが実に親しい風景だったかのように、また或る瞬間は全く未知の風景のように見えはじめる。そして或る瞬間が過ぎた。——喬にはもう、どこまでが彼の想念であり、どこからが深夜の町であるのか、わからなかった。暗のなかの夾竹桃はそのまま彼の憂鬱であつた。

彼は風景の中に自己の想念を見ている。肉体に住むべき場所を失つた魂が、風景の中をさまよい、対象の内部にはいる。こんなのである。

ところで、この時彼の内面は空虚で、彼はほとんど視力と化して生きている。そういう時、物象は日常적인關係性を剥奪され、いわば物そのものとして見えはじめるだろう。風景が「或る瞬間は全く未知の風景のように見えはじめる」のはそのためである。あるいはこの時、「暗のなかの夾竹桃」は、彼にとって、「夾竹桃」という名辞のものと眺められていたかどうか。

これはおそらく、実存的感覚とでもいふべきものであつて、「愛撫」の中で、彼は猫の耳について次のように書いている。

猫の耳というものはまことに可笑しなものである。薄べったくて、冷たくて、竹の子の皮のように、表には絨毛が生えていて、裏はピカピカしている。硬いような、柔らかいような、なんともいえない一種特別の物質である。

猫の耳を、猫の耳として眺める人にはこのようには見えない。猫の耳を、未知の物体として眺める時にのみ、このような表現が可能になる。これもまた、存在が視力と化した人の観察という他はあるまい。

ところで、「ある心の風景」で、主人公の「喬」が夜遅くまで起きているのは、女に悪い病気を染されたのを気にしているからだというのは、それ程重要なこととは思えない。しかし、この小説の主人公と女との交渉の場面を読むと、この作者の精神の働き方がわかって、この人がいかに熱狂というようなものから遠いか思い知らされる。それは過度の分析癖とでもいべきものだが、おそらくこれも近代人の特徴の一つと思われる。それは、次のような場面である。

喬は寝ながら、女が此方を書いて、着物を着ておるのを見ていた。見ながら彼は「さ、どうだ。これだ」と自分に確めていた。それはこんな気持であった。——平常自分が女、女と想っている、そしてこのような場所へ来て女を買うが、女が部屋へ入って来る、それまではまだいい、女が着物を脱ぐ、それまでもまだいい、それからそれ以上は、何が平常から想っていた女だろう。「さ、これが女の腕だ」と自分自身で確める。然しそれはまさしく女の腕であって、それだけだ。そして女が帰り仕度をはじめた今頃、それはまた女の姿をあらわして来るのだ。

この場面を読んだ時、寺田透がヴァレリーについて書いた文章の一節を思い出した。それは寺田がヴァレリーの言葉

を紹介したものが、次のようなものである。題は「愛欲」。

それは女ではない。セックスだ。いやセックスではない。刹那だ。——それを、刹那を分割しようとする狂気だ。

——それとも達成しようとする狂気……しかし何を。（『ヴァレリーとともに』『思想と造型』筑摩書房）

愛欲がただ愛欲である限りにおいて、それは女の腕であつたり、その他の部分であつたりする他に何であろうか。日頃女と想っているものはそこにはない。では何故自分はこんな場所へ来るのか。

小説はやがて、翌朝主人公が娼家を出て、加茂川の河原を歩く場面に移る。ここで再び主人公は自分の魂が風景に乗り移る経験をする。

川の此方岸には高い樺の樹が葉を茂らせている。喬は風に戦いでいるその高い梢に心は惹かれた。稍々暫らく凝視（み）つていううちに、彼の心の裡のなにかがその梢に棲（すま）り、高い気流のなかで小さい葉と共に揺れ青い枝と共に撓（よ）んでいるのが感じられた。

「ああこの気持」と喬は思った。「視ること、それはもうなにかなのだ。自分の魂の一部分或いは全部がそれに乗り移ることなのだ」

こうして、空虚な内面を抱く彼の魂は常に外界の対象に入りこむ。そこで、当の彼自身は自己喪失に陥る。このことが作者の梶井にとっては、書くということと結びついてくるのだが、それについてはまた改めて述べたい。

また、一方、魂に乗り移られた対象は、今度はかえって実体よりも生き生きと生きはじめるといふことも起ってくる。影と実体の逆転の問題だが、これもまた章を改めて述べることにしよう。

最後に、この小説は、主人公が自分の病んだ部分が、暗闇の中で燐光を発しているのを見る場面で終わっている。

寢床の上に横になるとき、彼は部屋のなかの闇にも一点の燐光を感じた。

「私の病んでいる生き物。私は暗闇のなかにやがて消えてしまう。然しお前は睡らないでひとりおきているように思える。その虫のように……青い燐光を燃やしな……」

自分の肉体を真空のように感じ、自分の魂が外界の対象に乗り移ると感じられる者には、自分の肉体の一部が自分の肉体から離れた場所に存在するのを見ることが出来る。彼の目蓋の底には、彼の病んだ体の一部が青い燐光を発しているのがいつまでも見えているのである。

3

井上良雄は、「新刊『檸檬』（『詩と散文』昭和六・六）という書評の中で、

近代人にあつては觀察とは常に飽くことのない自己意識を意味した。不安と焦燥がいつもそこから生れて来る。併し梶井氏にあつては、見るとは常に完全な自己喪失である。意識は対象の中へ吸い取られてしまう。自分が死んで、対象が生きて来る

と、書いている。梶井の意識は見る対象の中へ吸い取られ、梶井は完全に自己喪失に陥る。ここに梶井の書く、あるいは書かざるを得ない根拠があるように思うのだ。あるいは、それは一般に自己喪失といっても良いかも知れない。自我が分裂し、自己の存在理由を失った人間の、それは自己を確認する唯一の手段であったようにも思える。そして、この書くということのメカニズムを象徴的に語った作品が「路上」であろう。

「路上」の主人公は雨上がりの傾斜で足を滑らし、坂の途中でかろうじて止まるが、今度はむしろ積極的に滑り下りて見ようとする。今度も偶然石垣の鼻で何とか止まった主人公は、何故自分がそんなことをしようとしたのか訝しく思う。そして、そこに「破滅というものの一つの姿を見たような」気がする。と同時に、「何処かで見ていた人はなかったか」と、あたりを見まわしてみる。

垂れ下った曇空の下に大きな邸の屋根が並んでいた。然し廓寥として人影はなかった。あつけない気がした。嘲笑っていてもいい、誰かが自分の今為たことを見てくれたらと思った。

しかし、誰も彼の行為を見ていた者はない。すると、それはもうすでに「なにか夢の中の出来事だった」ように思えるし、「そんなことは起りはしなかったと否定するものがあれば自分も信じてしまいそうな気」もしてくるのだ。それから、作者は次のように書く。

帰途、書かないではいられないと、自分は何故か深く思った。それが、滑ったことを書かねばいられないという気

持か、小説を書くことによってこの自己を語らないではいけないという気持か、自分には判然しなかった。恐らくはその両方を思っていたのだった。

自分が見る者となって、自分の行為を書かなければ、自分に起ったことが現実とはならない。書くことによって、はじめて自分は存在するという、これはさわめて端的な表明といって良からう。書くことによってはじめて、鞆の中に入っていた「泥の固り」は現実のものとなるのだ。

中野孝次は、「路上」について、「誰も見る者がいなければ、ひとは想像によってでもなんでも見る他者を作りださずにいられぬであろう」（『自己の残像と自己と』『ユリイカ』昭和四八・一二）という。この場合、作者としての梶井が、見る他者になっているのである。したがって、中野は、「書くという行為が彼の場合ほど純粹に自己救済に直結しているのは稀有であろう」という。書くことは、梶井にとって、おそらく唯一の自己回復の手段だった。

そういう意味において、梶井が自己の作品について、「対症療法的な芸術」といっているのは正しいのである。浅見淵に宛てた書簡（昭和三・三・二〇）の中で、梶井は次のようにいっている。

然し僕を書くものは「生活へ」の反対で、その意味で正しい芸術ではなく「対症療法的な芸術」ではないのです。僕をして「生活へ」の芸術を書かしめよ。それがいつまでも書けないというのは僕にとって非常に悲しいことです。

左傾して行く友人に宛てた手紙であり、みずからも急速にマルキシズムに関心を持ち出した頃の梶井の言葉だとすれば、「対症療法的な芸術」とは、相馬庸郎のいうように、「資本主義的世界の基本的な病患部を直視しながら、病源その

ものまでは治癒させえない底の芸術というほどの意味」（「梶井基次郎——人と作品」『檸檬・城のある町にて』角川文庫解説）とするのが一応の正解といえよう。しかし、その実態は、彼の存在にとつて、書くことは必要欠くべからざるものであり、その意味において、彼の芸術は、まさに「対症療法的な芸術」にならざるを得なかった。梶井としては、早くそういう境遇を脱して、「生活」への芸術を書こうとしたのだろうが、それは結局あり得ぬことであつたろうし、また実際そういうことはなかったのである。

ところで、この生きて行くためにはそれを見ている者が需要だという彼の生存の図式の一つのヴァリエーションとして、「ある崖上の感情」という作品がある。

この小説の登場人物の一人である「生島」という青年は、下宿先の四十過ぎの寡婦である「小母さん」と愛情のない肉体関係が続けているのだが、何の情熱も感じない。だが、彼には一つの空想があつた。それは次のようなものである。

彼にただ一つの残っている空想というのは、彼がその寡婦と寢床を共にしているとき、不意に起つて来る、部屋の窓を明け放してしまうという空想であつた。勿論彼はそのとき、誰かがその崖路に立っていて、彼等の窓を眺め、彼等の姿を認めて、どんなにか刺戟を感じるであらうことを想い、その刺戟を通して、何の感動もない彼等の現実にもある陶酔が起つて来るだろうことを予想しているのであつた。

「生島」は、この空想を実現させるために、酒場で出会つた「吉田」という青年に、それとなく崖下の自分の部屋の窓のありかを教え込む。そして、ある晩、崖上に人影を認めて、「生島」は「あれは俺の空想が立たせた人影だ」と思

う。

見る者を設定し、見られていることを感じることによって、何の感興もない現実が生き生きとしてくることを期待するのである。

さて、前章において、梶井にとって見るとは、見る対象に魂が乗り移ることだといったが、一方、魂の乗り移った対象は、当の本人に替って生きはじめることになる。

「泥濘」の末尾近く、彼は月明かりの道を歩いている。影がどこまでもついてくる。彼はじつと自分の影を見つめる。

型のくずれた中折を冠り少しひよわな感じのする頸から少し蔽った肩のあたり、自分は見えているうちに段々此方の自分を失って行った。

空虚な彼の内面を逃れ出た魂は、やがて彼の影に宿る。すると、

影の中に生き物らしい気配があらわれて来た。何を思っているのか確かに何かを思っている——影だと思っていたものは、それは、生なましい自分であった！

自分が歩いてゆく！　そしてこちらの自分は月のような位置からその自分を眺めている。

影と実体とが入れ替ったのである。見る者の魂が、見ている対象に乗り移り、見ている対象が生きはじめたのである。

こんなことも、存在意識の希薄な近代人には起こり得るのである。

「Kの昇天」は、そうやって影と実体とが入れ替ったあげく、魂が月に昇って行つた男の話である。

「私」は、ある海岸で「K君」に出会う。「K君」は満月の海岸で奇妙な動作を繰り返している。訝る「私」の問いに、「K君」は「自分の影を見ていた」という。

影程不思議なものはないとK君は言いました。君もやってみれば、必ず経験するだろう。影をじーつと凝視^{みつ}めておると、そのなかに段々生物の相があらわれて来る。

そして、それはやがて、自分自身の姿になる。「K君」はさらに次のようにいう。

自分の姿が見えて来る。不思議はそればかりではない。段々姿があらわれて来るに随つて、影の自分は彼自身的人格を持ちはじめ、それにつれて此方の自分は段々気持が杳^はかになつて、或る瞬間から月へ向つて、スースーツと昇つて行く。それは気持で何物とも云えませんが、まあ魂とでも云うのでしょうか。それが月から射し下ろして来る光線を溯つて、それはなんとも云えぬ気持で、昇天してゆくのです。

こうして「K君」の魂は昇天し、魂の抜け出た「K君」の遺骸が海岸に残された。内面の空虚な人間の視線には、影が実体に見えてくるように、存在意識の希薄な近代人にとって、こんな幻想も決して絵空事とばかりはいえないのである。

（この稿続く）