

〈学術論文〉

梶井基次郎「笥の話」論

——〈永遠の退屈〉に抗う話——

岩 淵 真 未

一、はじめに

「笥の話」は昭和三年（一九二八年）、北原白秋・萩原朔太郎編集の「近代風景」四月号に掲載された。静かな山道の先にある古い笥が鳴らす音を聴く話である

梶井はこの時期、伊豆の湯ヶ島にて療養していた。その療養先から「笥の話」を萩原に送付する直前、昭和二年十二月十四日北川冬彦宛の書簡には次のように書かれている。

が、笥の音に耳を澄ませていれば聴覚と視覚の統一した風景を捉えることができなくなり、物体が二つに見える非現実的な感性が描かれている。

拝啓 随分ながい間御無沙汰した

此頃は心の状態などどうだ 追々寒くなつて

来て君の部屋も木枯らしが吹きこむことと思ふ
また扁桃腺をやられやしないかと心配する 去年はどうもあの隙洩る風といふのに弱らされた、押入れのなかから吹いて来る 天井から吹いて来る 壁から吹いて来る——チヨット超現実的な そして日本の俳趣もある部屋の趣だ、然しこんな冗談ではない、扁桃腺に氣をつけてくれ給へ

何の変哲もない部屋における押入れや天井、壁から吹く風。そうした現実離れた部屋の風景を梶井は「チヨット超現実的」とした。この書簡冒頭の表現は、二重表象を見る「寛の話」と風景の現実離れた捉え方が共通している。

だが、偶然共通したのではない。この書簡冒頭において触れた「チヨット超現実的」という言葉は書簡の後半、この書簡の本題へ繋がる伏線だった。北川は詩集『検温器と花』を発表したばかりであったが、梶井はそれまでにはあった「超現実的」な詩的表現が失われているとして、惜しんでいた。つまり、「超現実的」

な「日本的俳趣」がある風景を描く表現技法を梶井は肯定的に捉えており、書簡冒頭の書き振りは、梶井自身が「超現実的」な風景を描く表現を捨てないという意志の現れといえよう。そして、同時に何か創作に対する確信が窺えるのである。それほどまでに、「寛の話」を執筆時において「超現実的」な「日本的俳趣」のある風景を描くことは梶井の念頭にあったことであつた。事実として梶井は自分なりの表現技法の獲得に急いでいた。自身の病の状況が悪化の一途を辿り、時間を気にせざるをえなかったこともあるが、大学にも行けず、東京から離れた湯ヶ島という土地で北川をはじめ友人たちや文壇に台頭する作家たちの活躍を目の当たりにするだけの生活が梶井の病身に鞭を打ったのだろう。先述した北川冬彦宛の書簡では次のようにも書いている。

作はまだ未定稿ばかり、寛の話も一通りは書いたが（五六枚のもの）文体が整つてゐないの
で発表は出来ない、またそんな短いものを四五編作つた、みな文体難だ 根氣も此頃は続かな

い、短かいものをねらったのは元々そのためもあるのだが決してそれだけに作り易いものではないことを感じてゐる

自分なりの文体の獲得を急ぐ梶井は苦渋しながらもどうか「寛の話」を仕上げ、昭和二年十二月二十二日広津和郎宛の書簡で萩原朔太郎に「寛の話」を送付したことを伝えている。では、このように苦心して仕上げた「寛の話」はどのような文体なのであろうか。

「寛の話」で言及される表現といえ、¹「課せられているのは永遠の退屈だ。生の幻影は絶望と重なっている」の一文に表される現実から捉える二重表象と「永遠の退屈」が続く現実についてである。先行研究においても、この箇所の言及が中心となっている。感覚によって捉えられる対象、物の捉え方は重要であるが、二〇〇〇字にも満たない小品とも呼べる短編であるがゆえか「寛の話」単独の文体に対する評価はまだない。だが、森晴雄は「寛の話」はこの時期の梶井の作品として「冬の日」や「器樂的幻覺」などの主人公が苦しみを感じながら結末をむかえる作品とは異なっている

と述べ、「蒼穹」以後の作品にはみられない「理想の光」と「暗黒の絶望」を同時に感じている事が一つ、そしてその相反するものを含む世界を「永遠の退屈」ととらえ、主人公の「私」に課している点に「特異性がある」と指摘する。²湯ヶ島を題材にした作品で光が差さない闇の風景に梶井が執着していることは事実だが、闇を描くことだけが梶井が生み出そうとしていた彼自身の文体ではないことを森論が示している。加えていえば、回想的に描くものの「交尾」では湯ヶ島を題材にした風景について闇は描かずに生命と幸福の象徴として描いている。この時期の梶井の作品については、書簡の内容からして梶井がそれぞれの短編で試行錯誤していたと見るべきであり、それぞれの文体を論じていかねばならない。

また、「寛の話」では古い寛が鳴らす音だけが聴こえる風景に心が惹かれるとして、その魅惑が青空や海を想起させる露草の魅惑と似ていると語られる。連想することによってイメージを変貌させていることから、「寛の話」の風景は見たままの風景が描写されているのではなく、「私」が語ることによって見た物の

イメージが多少なりとも変質して語られているといえる。このような物象の把握の先に二重表象の表現があるため、まずは風景のイメージに対する比喩や連想の使われ方を分析する必要があるだろう。

そして、そのイメージたちは「いま私の話は静かな山径の方をえらばなければならない」と「私」に語られ出すことから、何かしら指向性のある語りによって生成されており、このような語り方によって「寛の話」の二重表象を描き出す文体が支えられているといえる。

以上のことから、本論では風景のイメージに使われる比喩や連想の表現と「いま私の話は静かな山径の方をえらばなければならない」と表明していく語り方から二重表象を描き出す「寛の話」の文体を分析してみたい。

二、比喩・連想の使われ方

「寛の話」において「私」は名前もなく、性別もわからない。そして、登場人物は「私」以外登場せず、社会との関係性もない。透明な存在である「私」であ

るのだが、朽ちた寛があるばかりの人の往来がほとんどないような山路を「杖」をつきながらも歩いてゆく人物である。「杖」を手にしている理由こそ「寛の話」では描かれていないが、身体的なハンディキャップを持ちながらも、山径を行かなければならなかった理由があることが窺える。

その理由について明らかにするのは後述するとして、まるで山径の風景を映すためだけにいるような、「私」はカメラのレンズのような語り手として存在しているのだが、その捉えた風景のイメージは連想されることによってイメージが拡大している。

① 杉の梢が日を遮り、この径にはいつも冷たい湿っぽさがあつた。ゴチック建築のなかを辿ってゆくときのような、藪ひしと迫って来る静寂と孤独が感じられた。

② 径の傍らには種々の実生や蘚苔、羊歯の類がはえていた。この径ではそういった矮小な自然がなんとなく親しく——彼らが陰湿な会話をは

じめるお伽噺のなかでのように、眺められた。

③また径の縁には赤土の露出が雨滴にたたかれ、ちようど風化作用に骨立った岩石そっくりの恰好になっているところがあった。

①「ゴチック建築のなかを辿ってゆくときのよう
な」、②「なんとなく親しく——彼らが陰湿な会話を
はじめるお伽噺のなかでのように」、③「ちようど風
化作用に骨立った岩石そっくりの」と①②③それぞれ
に「ような」「ように」「そっくりの」と直喩が使用さ
れている。

①では石造建築である「ゴチック建築」という比喩
から石材の冷たさや天窓から差し込む淡い光が作る空
間が表出してくる。そして何より、「ゴチック建築」
の代表的な特徴には高い天井に視線が誘導される尖頭
アーチがある。①「ゴチック建築のなかを辿ってゆく
ときのような」という表現が指し示す空間とは、空が
閉じていくような天井が作り出す荘厳で薄暗い、閉塞
的な内部空間なのである。①②③が記す通りこの山径

の周囲は高い木々や植物に囲まれており、「ゴチック
建築」と比喩することによって、「私」は閉塞感のあ
る薄暗い空間としてこの山径を捉えている。このよう
に山径を捉えているために、①では「私」は孤独を感じ、
②においては「なんとなく親しく——彼らが陰湿な会
話をはじめるお伽噺のなかでのように」といって周囲
の自然を擬人化した上で親しげに「陰湿な会話」をし
ているように見えると比喩することで、自身がその場
から疎外されているように感じている。そして、③で
は「ちようど風化作用に骨立った岩石そっくりの」と
雨に濡れた地面を比喩することから、より無機質で冷
たさのある物質へとイメージが変質している。

日の差さない山径の風景に対し、比喩を用いてイ
メージを変容させているが、そのイメージのどれもが
「私」の暗鬱で孤独な心情を反映させたものとなって
おり、比喩によってイメージを変容させることでそう
した暗い感情の深まりを加速させている。

その一方で、かろうじて日が差す山径の風景に対し
ては、次の通り比喩は多用されていない。

ここへは、しかし、日がまったく射して来ないのではなかった。梢の隙間を洩れて来る日光が、径のそここや杉の幹へ、蠟燭で照らしたような弱い日なたを作っていた。歩いてゆく私の頭の影や肩先の影がそんななかへ現われては消えた。なかには「まさかこれまでが」と思うほど淡いのが草の葉などに染まっていた。試しに杖をあげて見るとささくれまでがはつきりと写った。

「蠟燭で照らしたような弱い日なた」という比喻については、電灯のない近代以前では暗闇の対抗手段であった「蠟燭」の光を用いて、心情も鬱々としてくるような暗がりの山径の中で救いとなるような比喻となっている。鬱蒼とした日が差さない山径から「弱い日なた」へ「私」の心情の投影が移っていく。

そして、「弱い日なた」を凝視していれば、「まさかこれまでが」と「弱い日なた」の光によって明瞭に見えてきた「草の葉」に「私」は戸惑う。「私」はどうして暗鬱な風景しか眼に映らないのか。周囲の風景は

自身の心情が反映された風景であることに自覚的であったからだ。だからこそ、日の光に染まった風景が眼に映ることに戸惑うのである。

日差しがつくる明瞭な風景に思わず戸惑う「私」だが、その暗鬱さから解放してくれそうな風景に当然心惹かれていき、解放へ期待が高まっていく。「私」の意識が暗鬱さを解放してくれそうな風景へ移行することで、それまで心情が反映されていた比喻表現がそうした風景にも使われていく。それが「笈」の水音がする風景であった。

香もなく花も貧しいのぎ蘭がそのところどころに生えているばかりで、杉の根方はどこも暗く湿っぽかった。そして笈といえはやはりあたりと一帯の古び朽ちたものをその間に横たえているに過ぎないのだった。「そのなかからだ」と私の理性が信じていても、澄み透った水音にしばらく耳を傾けていると、聴覚と視覚との統一はすぐばらばらになってしまつて、変な錯誤の感じとともに、訝かしい魅惑が私の心を充た

して来るのだった。

視覚が捉えるのは暗鬱な山径と同じような薄暗く古びた風景であるのだが、聴覚からくる水音によって暗鬱さが「私」の精神を蝕まない。それどころか、次のような連想さえ引き起こしていく。

私はそれによく似た感情を、露草の青い花を眼にするとき経験することがある。草叢の緑とまぎれやすいその青は不思議な惑わしを持っていて。私はそれを、露草の花が青空や海と共通の色を持っているところから起る一種の錯覚だと快く信じているのであるが、見えない水音の醸し出す魅惑はそれにどこか似通っていた。

この「露草」の連想について佐藤昭夫は次のように指摘する。⁽³⁾

青空と海に共通する属性は、青という色彩だけではない。青空は事実として宇宙の無限の果

てに連続しており、海もまた無辺の広がり象徴する。主人公が「一種の錯覚」と名指ししたものは、限定された明哲な輪廓をもったと地上の存在（露草の花）が、凝視された視像の中で不思議に溶け出し、花は花のままに、青は青のままに無限・無辺・永遠・虚無といった、あるメタフィジカルな非在の存在を表象するようになる変像現象^{メタモルフォーゼ}を物語っているのではないかと思われる。

佐藤論が指摘する通り、青空と海は「無限・無辺・永遠・虚無」といった表象をもち、青色を共通項として「露草」にもその表象が背負わされているとも読めるだろう。しかし、なぜこの「露草」の表象が「寛」の水音の連想として引き寄せられているのだろうか。

そもそも「私」は「ゴチック建築のなか」のような暗鬱な風景に囚われていて、その暗鬱さから解放してくれる期待をもって「寛」の水音が生み出す風景に臨んでいる。そうであるならば、「寛」の水音の「魅惑」から連想した「露草」の「魅惑」もまた暗鬱さか

らの解放をとまなう表象であるはずだ。つまり、「露草」から連想する青空や海は、薄暗い屋内である内部の対比としての開けた眺望の澄明な外部が表象されていて、それは「私」の暗鬱な心を解放する風景なのである。

ただありのまま観察すれば古びた「覓」から水音がしているだけの風景であるが、その音はとも古びた「覓」が鳴らしているとは思えない「澄み透った水音」だった。濁っておらず、清らかな水が通っていることを「私」はその音を聞いて確信的に想像している。それほどまでに清らかな水の流れが古びた「覓」から救済する物象を見つけ出し、捉えきろうとするのだ。「ゴチック建築のなか」のような山径で「私」を暗鬱さから解放してくれるかもしれない「弱い日なた」の風景を見つけたように。

先述の佐藤論では「重要なのはこの変像過程が、即物的な実在の知覚（「理性」）をいささかも見失うことなく実現されている点であり、眼前の実像が歪められ、幻視にとって代わるということではない」と述べられ

ている。だが、視覚から捉える物象すらも比喩や連想によって意味合いが変容していくのである。

「覓」の水音から「露草」の連想をした時、「覓」の水音の魅惑と「私」の心を軽くする風景を連想させる「露草」の魅惑が「似ている」と「私」が語ることによって、「覓」の風景では視覚と聴覚の不一致という感覚の錯覚を「変な錯覚の感じ」と呼称していたが、「露草」の連想では「快く信じている」ことのできる「錯覚」と語り、「錯誤」「錯覚」という感覚の齟齬に対して受容する意識となっていく。そして、感覚の齟齬を受容することで「錯誤」「錯覚」が生み出す「魅惑」も「訝しさ」がなくなり、だからこそ、その「魅惑」に没入していくことになる。

すばしこく枝移りする小鳥のような不定さは私をいらだたせた。蜃気楼のようなはかなさは私を切なくした。そして深祕はだんだん深まってゆくのだった。私に課せられている暗鬱な周囲のなかで、やがてそれは幻聴のように鳴りはじめた。束の間の閃光が私の生命を輝かす。そ

のたび私はあつあつと思った。それは、しかし、無限の生命に眩惑されるためではなかった。私は深い絶望をまのあたりに見なければならなかったのである。何という錯誤だろう！ 私は物体が二つに見える酔っ払いのように、同じ現実から二つの表象を見なければならなかったのだ。しかもその一方は理想の光に輝かされ、もう一方は暗黒の絶望を背負っていた。そしてそれらは私がつきりと見ようとする途端一つに重なって、またもとの退屈な現実に戻ってしまったのだった。

「小鳥のような不定さ」「蜃気楼のようなはかなさ」「幻聴のように鳴りはじめた」とこれまでの風景に対する表現と同じく直喩で感覚の平衡を失っていく様が表現されていく。「覓」という物象が放つ「深秘」に完全に没入した時、「束の間の閃光が私の生命を輝かす」とそれまで直喩によって保ってきたリアリティを喪失した幻視的表現となる。人間の認識をこえた世界感覚である「深秘」という感覚に没入することで、

主観で捉えていた「暗鬱な周囲」から「私」の視覚が一気に解放され、「無限の生命」というイメージの無限性を目の当りにする。そして、感覚の錯誤が進行し、生まれたての子どものような感覚だけが外界を捉える手足となった。その事象が「束の間の閃光が私の生命を輝かす」という主観をこえた感覚の把握が表現された一文なのである。つまり、直喩の消失によって表現されているのは物象の把握において主観という〈理性〉より〈感性〉が先行した一瞬なのである。この瞬間、「私」の眼には「閃光」が映り、「生命」が輝くことが「私」にとって想念の話ではなく、感性が捉える物象こそ「私」にとって実像となった。

「覓の話」では、まず比喩による結びつきを用いて風景の見え方、捉え方を変貌させていた。山径の風景では直喩、「覓」に対しても始めは連想することによりイメージの変容を表現していた。しかし、感覚の不一致は理性を後退させ、感性が意識より先行した時、何かに喩えているという風景に対する合理的解釈の意識がなくなり、「ような」「ように」見えるという直喩の言い方はせず感性が捉えたイメージ通り見えていること

を示す表現となった。比喩や連想を用いた表現からその喪失を言語表現上で行うことで意識より先行した感覚で物を捉えることを表現して見せたのである。「笈の話」は比喩の使用の有無が「笈」に向かって「私」の感性が「理性」を追いついていくように綿密に組み込まれているのであった。

三、笈の〈話〉と二重表象

前章でも触れた通り、「私」という視点人物はカメラのレンズのような存在である。あくまでも「私」の眼に映る風景という感覚的な動きが描かれていくだけなのだが、冒頭部分では、過去に山径を歩いた経験を語っているように見えて、奇妙な言い回しをしている。

私は散歩に出るのに二つの路を持っていた。一つは溪に沿った街道で、もう一つは街道の傍から溪に懸った吊橋を渡って入ってゆく山径だった。街道は展望を持っていたがそんな道の性質として気が散り易かった。それに比べて山径の方は陰気ではあったが心を静かにした。ど

ちらへ出るかはその日その日の気持が決めた。しかし、いま私の話は静かな山径の方をえらばなければならない。

「私は散歩に出るのに二つの路を持っていた」と始まることから、「私」の経験を土台にした話であることがわかる。このため文末表現は基本的には過去形であるのだが、二段落目において「しかし、いま私の話は静かな山径の方をえらばなければならない」と何かに強制されるように語るのである。このような言い回しにはどのような効果があるのだろうか。

まず、「蠟燭で照らしたような弱い日なた」の風景で「静かな山径の方」を選択しなければならなかった原因について触れていく。

この径を知ってから間もなくの頃、ある期待のために心を緊張させながら、私はこの静けさのなかをことししばしば歩いた。私が目ざしてゆくのは杉林の間からいつも氷室から来るような冷気が径へ通っているところだった。

「静かな山径の方」を選ばなければいけないのは「蠟燭で照らしたような弱い日なた」がつくる風景に「ある期待」をもったことが契機であった。「私はこの静けさのなかにことにしばしば歩いた」と語ることから、「ある期待」を持って山径を歩くことは何度も繰り返された経験である。だが、その「ある期待」が実る瞬間へ話の焦点が定まっていく。

どうしたわけで私の心がそんなものに惹きつけられるのか。心がわけても静かだったある日、それを聞き澄ましていた私の耳がふとそのなかに不思議な魅惑がこもっているのを知ったのである。その後追いおいに気づいていったことなのであるが、この美しい水音を聴いていると、その辺りの風景のなかに変な錯誤が感じられて来るのであった。

「静かな山径」を「ある期待」を持って歩く経験は、それまで何度も繰り返された経験だったが、その経験の中から「ある日」と抽出された例外の経験が語られ

る。つまり、「静かな山径の方」の話をしなければならなかったと語る「私」はこの「ある日」の出来事——「笈」の風景が念頭にあったといえる。そうであるのに、「どうしたわけで私の心がそんなものに惹きつけられるのか」と語り手の現在時においても「笈」の風景に心惹かれていることを示す現在形で語る。「私」は「笈」の風景に何か心が惹かれていることは自覚的であるために「いま私の話は静かな山径の方をえらばなければならない」と冒頭で宣言し、その「ある日」の出来事で何が起きたのかを辿っていく。

このために「笈」の風景を語る際には「露草」の経験を連想し、「私はそれによく似た感情を、露草の青い花を眼にするとき経験することがある」と山径での出来事を正確にたどるのではなく、「笈」の風景に対して語り手自ら意味づけを行っていくのである。つまり、語り手である「私」は「笈」の風景の経験を対象として自己を客観視するというよりも、意味づけを自ら行うことによって過去に没入していく語り方となっている。

このような語り方が行き着く先はどうなるのであろ

うか。「笈」の風景は前章で示した通り、比喻や連想の使用からして「私」の〈感性〉が〈理性〉を追い抜く瞬間が描かれている。

すばしこく枝移りする小鳥のような不定さは私をいらだたせた。蜃気楼のようなはかなさは私を切なくした。そして深祕はだんだん深まってゆくのだった。私に課せられている暗鬱な周囲のなかで、やがてそれは幻聴のように鳴りはじめた。束の間の閃光が私の生命を輝かす。そのたび私はあつあつと思った。それは、しかし、無限の生命に眩惑されるためではなかった。私は深い絶望をまのあたりに見なければならなかったのである。何という錯誤だろう！ 私は物体が二つに見える酔っ払いのように、同じ現実から二つの表象を見なければならなかったのだ。しかもその一方は理想の光に輝かされ、もう一方は暗黒の絶望を背負っていた。そしてそれらは私のはつきりと見ようとする途端一つに重なって、またもとの退屈な現実に戻ってしま

うのだった。

「束の間の閃光が私の生命を輝かす」で再び現在形になっている。「私の生命を輝かす」と語る時、自己の「生命」が輝くという主観的にしか語ることのできない事象を語り、自己を客観視することの一切を放棄している。

過去形から現在形となるこの箇所は、過去を語るという意識の消失を表していて、それは〈理性〉の消失が原因といえる。というのも、〈理性〉の消失が感覚の錯誤を生み出し、その結果として「束の間の閃光が私の生命を輝かす」という一文を引き出しているからだ。

〈理性〉は過去を正確に語る意識そのものであり、それが比喻の使い方からもわかる通り消失し、過去に対する時間的隔たりも消失し、語り手自身の現在の体験として語るに至ってしまった。感覚の錯誤は視覚と聴覚の平衡を失うことだけではなく、自己の時間的立ち位置という感覚の消失も意味するのである。

この瞬間、過去と一体化＝宿命を課された自己の

受容から、語り手である「私」もまた絶望しているから生の幻影を求めていることを自覚したといえよう。既知の経験を淡々と語るのではなく、時間的立ち位置の消失によって語り手は「寛」の出来事を今一度体験してしまった。「絶望」の表象を失うことがなく、救済だと「期待」していた「寛」の風景は救いにならなかった。むしろ語る今もなお宿命に囚われていることを突きつけられ、その心情が「何という錯誤だろう!」という語り手の表出に表れているのである。

暗鬱な山径の中にあつた「蠟燭で照らしたような弱い日なた」と古びた寛の中から聴こえる「澄み透った水音」の風景はどちらも絶望と光の均衡を作っている。だが、感覚の錯誤の経験を語ることによってその均衡は崩れてしまい二重表象として語り手である「私」の眼前に映つたのである。

そして、この一瞬の出来事は結末部分に収束されていく。

寛は雨がしばらく降らないと水が涸れてしまふ。また私の耳も日によつてはまるつきり無感

寛のことがあつた。そして花の盛りが過ぎてゆくのと同じように、いつの頃からか寛にはその深祕がなくなつてしまい、私ももうその傍に佇むことをしなくなつた。しかし私はこの山径を散歩しそこを通りかかるたびに自分の宿命について次のようなことを考えないではいられなかった。

「課せられているのは永遠の退屈だ。生の幻影は絶望と重なっている」

二重表象は一瞬しか見ることでできない出来事であつた上に「私」は「寛」から「深祕」を感じなくなつてしまつた。「深祕」を感じないということは感覚の錯誤が起らないため「理想の光」も「暗黒の絶望」も眼前の風景から感じることはない。しかし、その一瞬の経験は「私」に記憶され、「課せられているのは永遠の退屈だ。生の幻影は絶望と重なっている」という一文に示された「私」の認識となつた。

過去を語りながら遂には過去と一体化を果たすのも、すでに「私」が「寛」に対して「深祕」を感じる

ことができないのは、自己の「宿命」の認識だけが残り、存しているからであつた。現実はずでに「理想の光」も「暗黒の絶望」も感じさせないただの自然風景として「私」の眼に映る。二度と「寛」から「深祕」が感じられないために「私」の現実には「永遠の退屈」となつてしまつたのである。

このように見てくると、「生の幻影」や「絶望」の感覚、つまり生と絶望のコントラストによる主観的世界の拡大は「私」にとつて無感覚で「退屈」な現実に抗う手段であつたといえよう。しかし、現在において喪失してしまつたその感覚を取り戻すにはどうすればよいか。過去を語りながら遂には過去と一体化を果たす〈話〉を語ることに、よつてもう一度感覚を取り戻したのである。

「課せられているのは永遠の退屈だ。生の幻影は絶望と重なっている」と現在形であることから語り手の現在時においてもこの認識が通底していることが示されている。「寛の話」における語り方が導き出すのは「私」の「宿命」として課せられている「永遠の退屈」である現実に「生の幻影」と「絶望」を持って抗つて

いくという悲愴を伴う暗い情熱を「私」が持ち続けているという事実なのである。そして、「寛の話」は過去を語りながら遂には過去と一体化を果たすことによつてこの「宿命」に抗う〈話〉であつたのだ。

四、おわりに

「話」らしい話のない小説は勿論唯身辺雑事を描いただけの小説ではない。それはあらゆる小説中、最も詩に近い小説である。しかも散文詩などと呼ばれるものよりも遙かに小説に近いものである。僕は三度繰り返せば、この「話」のない小説を最上のものとは思つてゐない。が、若し「純粹な」と云ふ点から見れば、——通俗的興味のないと云ふ点から見れば、最も純粹な小説である。もう一度画を例に引けば、デッサンのない画は成り立たない。(カンディンスキイの「即興」などと題する数枚の画は例外である。)しかしデッサンよりも色彩に生命を託した画は成り立つてゐる。幸ひにも日本へ渡つて来た何枚かのセザンヌの画は明らかにこの事実

を証明するのであらう。僕はかう云ふ画に近い小説に興味を持つてゐるのである。

かつて芥川龍之介は「文芸的な、あまりにも文芸的な」で「話」らしい話のない小説は勿論唯身辺雑事を描いただけの小説ではない」と定義した上で「デッサンよりも色彩に生命を託した画は成り立つ」とし、「あらゆる小説中、最も詩に近い小説」「画に近い小説」であると語った。そして、こうした定義の小説として志賀直哉の「焚火」といった短編を例に挙げた。

志賀と同じく心境小説を描く梶井の小説もまた芥川の語った「あらゆる小説中、最も詩に近い小説」であり、「画に近い小説」であつたのだらう。「寛の話」が「近代風景」に作者の意図と反して詩として掲載された理由もそこにある。

「寛の話」の評価として物語性の欠如はすでに指摘されてきた。この原因として、梶井はまず短編で自分なりの文体を確立し、その後長編を書いて出版社に送るつもりだったことが挙げられる。だが、それと同時に文体の詩性は高く評価されてもきた。こうした評価

は「寛の話」において「私」の心情を表出するよう風景に対する比喩や連想が使われているからである。ただし、比喩の表現内容だけが「私」の主観的世界を作り出しているのではなく、比喩や連想を用いて語る対象の印象それ自体が変化しながらイメージが互いに連結する語りによって、一つの絵巻物のように主観的世界は展開されるのである。

そして、比喩や連想を用いたイメージの変容の意識が横軸の世界展開だとするならば、時制の使い方によって縦軸の世界展開を行っている。「私」という語り手が過去の経験を対象にどのような意識で語り、世界を展開しているかということである。現在形の使い方から見える語り手の現在意識に注意すれば、「寛の話」は過去の経験を〈話〉として語ることで過去の経験と一体化し、もはや現実世界では抗えない「宿命」に今一度抗う姿が表出してくる。

比喩や連想によって過去の経験を新しいイメージで再生・連結させ、生と絶望が表裏一体であることがわかっていても、現在ではすでに失ってしまった二重表象の感覚を呼び起こし「宿命」に抗う。比喩・連想・

時制を中心に見た「寛の話」の文体からは、絶望を抱え込んだとしても退屈な現実に抵抗し、生きようとする意志が見えてこよう。

「超現実的」な「日本的俳趣」の風景と感性だけを言語表現化したならば「寛の話」は〈小説〉ではなく〈詩〉になっていただろう。しかし、感性が意識を追い抜く瞬間を再生していく語り——「永遠の退屈」に抗うために自己の内にある経験を〈話〉として語っていく文体によって、「寛の話」は〈話〉として、〈小説〉として読まれるのである。

〔注〕

- (1) 森晴雄「梶井基次郎「寛の話」論——永遠の退屈」
『芸術至上主義文芸』三十三巻 平成十九年十一月
- (2) 佐藤昭夫「寛の話」〔国文学 解釈と鑑賞〕四十七巻四号 昭和五十七年四月
- (3) 芥川龍之介「文芸的な、余りに文芸的な」〔改造〕昭和二年四—八月