

梶井基次郎・湯ヶ島期における「錯覚」の構造化

——意識の時間的・空間的文体について——

岩 渕 真 未
い わ ぶ ち ま み

(本学専任講師)

第一章 梶井基次郎における湯ヶ島期

大正時代の終わりは、一人の文学青年であった梶井基次郎にとって、焦燥と停滞、そして大きな転換の時期であった。

大正十四年、帝国大学在学中の梶井は、一月一日に三高出身の同人たちと「青空」創刊号を発行し、現在では代表作とされる「檸檬」を発表した。しかし、これらは当時の文壇において看過され、思うような評価を得るには至らなかった。⁽¹⁾ その後も「青空」での活動を続けるが、同窓の先輩である谷崎潤一郎や芥川龍之介のような華々しい成功とは無縁であった。それどころか、三高時代からの宿痾であった結核が悪化し、学業の継続すら困難な状況に陥っていたのである。当時の梶井を取り巻く状況は、文学的な野心と身体的な衰弱との板挟みとなり、出口の見えない閉塞感に満ちていたといえるだろう。

大正十五年、帝国大学の冬季休暇中、麻布板倉片町の下宿で梶井

と共同生活を送っていた三好達治は、梶井の病状を深く憂慮した。三好は、大学卒業の道を断念してでも、文筆によって身を立てるべきだと説得し、転地療養を勧める。⁽²⁾ 当初、梶井はこの提案に難色を示していたが、最終的には三好の説得によって、伊豆への転地を決意する。この時期の梶井は、文学的には志賀直哉に深く傾倒していた一方で、当時勃興していた新感覚派に対しては批判的であった。彼はその作法的技法を「子供騙しで安手」であり、「その感覚に深さも凄さも真実性もいっこう新らしさもない」と断じていた。⁽³⁾ 彼らが標榜する「新しい感覚」は、梶井の目には単なる装飾的な身振りや、頭でっかちな構成として映っていたのかもしれない。しかし、新感覚派の中でも川端康成に対してだけは、その抒情的な資質に共振するものを見出していた。伊豆へ向かった梶井が、さらに奥地の湯ヶ島へと足を進めたのは、そこに川端が滞在していたからに他ならない。こうして、「伊豆の踊子」の校正作業⁽⁴⁾や宇野千代との出会い、

そして何より湯ヶ島の自然との対峙という、後の梶井文学を変質させる決定的な療養生活が、昭和二年一月一日より開始されたのである。

「檸檬」をはじめとする初期作品は、東京の文壇において大きな反響を呼ぶことはなかった。しかし、病状は進行し続け、大阪の実家からの援助にも限界が見え始めていた。梶井が職業作家として自立するためには、文壇的な評価を決定づける作品の発表が急務であった。昭和三年五月まで続いた湯ヶ島滞在期間中に発表されたのは、「冬の日」「蒼穹」「算の話」「器楽的幻覚」「冬の蠅」である。「冬の日」の前半部は湯ヶ島以前の執筆であるが、後半部は現地で書かれており、実質的にこの時期の所産と見なしうる。また、これらに加えて、滞在後に発表された「闇の絵巻」や「交尾」といった作品群も、その着想の源泉は湯ヶ島にある。宇野千代が「梶井の名作のほとんどは湯ヶ島で書かれた」と回想するように、この時期が梶井の作家人生において、またその文学的達成において、極めて重要な結節点であったことは疑いようがない。それは単なる療養期間ではなく、作家としての生き残りを賭けた、文体模索の実験場であったともいえる。

では、この「湯ヶ島期」は、梶井の文学にいかなる変容をもたらしたのか。吉行淳之介と川村二郎は対談において、湯ヶ島以前の作品に見られた「自然主義的な感じ」や「文学青年的な自意識」が、「蒼

穹」あたりを境に後退し、代わって「本質的な深みに達したヴィジョン」が現れてくると指摘している(8)。彼らの見解によれば、湯ヶ島以降の作品では、結核という「私」の条件が、単なる同情を誘う素材としてではなく、作品世界を支える不可視の支柱として機能することで、一種の普遍性を獲得しているというのである。この指摘は、梶井文学における「病」と「視覚」の関係性を考える上で示唆に富む。萩原朔太郎が梶井の感覚について、「彼の病んで蝕ばんだ肉体は、常にその意志の烈しい衝動によつて悩まされて居た」とし、そこに「彼の作品の恐ろしい『歪力』が感じられる」と評した⁹⁾。また、安東次男が彼を「幻視者」と呼んだように、梶井の描く世界は、病み衰えた身体ゆえに生じる特異な知覚に彩られている。しかし、本稿が注目するのは、そうした知覚を単なる「病者の幻覚」として片付けることでも、あるいは単なる「対象の客観描写」として評価することでもない。重要なのは、病身による過酷な孤立の中で、吉行淳之介と川村二郎が先の対談で触れている「物に即して想像力が働き出す」「物資的想像力」といった、〈モノ〉である自然や事物が主体に対して一方的な作用を及ぼし、それが〈錯覚〉を引き起こすという、主体と客体との緊張関係である。この緊張関係こそが、従来のリアリズムでは捉えきれない、新たな現実の手触りを生み出しているのである。

湯ヶ島において梶井が直面したのは、もともと彼が備えていた感

性の過敏さに加え、衰弱した病身という条件そのものが、外界からの刺激を遮断する身体的防壁を失わせ、主体を無防備な状態へと追いつ込んでいく状況であった。梶井において、頑健な肉体を持たない主体は、外界の冷気や光影といった〈モノ〉の作用に対し、それを拒絶することも、あるいは自らの意志で統御することもできず、一方的に侵食されることを許容せざるを得ない。いわば、病による肉体の変容が、主体を「働きかける存在」から「一方的に作用を引き受ける受動的な受容体」へと変質させたのである。このとき生じる〈錯覚〉は、物理的な実在性を超えた主観的なリアルとして立ち上がる。では、この〈モノ〉から引き起こされる〈錯覚〉を表現するにはいかなる文体が必要であったのか。本稿の目的は、湯ヶ島滞在期における梶井基次郎の文学的変容を、単なる心境の変化としてではなく、新たな表現技法——意識的な言語操作による構築的文体——の獲得過程として捉え直すことにある。そして、その達成が、従来の「私小説」や「心境小説」の枠組みを内側から変革し、昭和初期の文学史において独自の「詩的空間」を切り開くものであったことを明らかにしたい。

第二章 「檸檬」における〈モノ〉が引き起こす〈錯覚〉

湯ヶ島期において確立されることになる「感覚と物との構造的な関係性」——すなわち、〈モノ〉が主体の感覚を侵食し、新たな主

観としてのリアリティを立ち上げるといふ構造——の萌芽は、すでに代表作「檸檬」の中に鮮烈に現れている。本章の分析に入る前に、まず「檸檬」における〈錯覚〉の構造について、高田知波の指摘^①を参照しつつ確認しておきたい。

「檸檬」の冒頭部において、語り手は自らの特異な心理的習慣を次のように記述している。

何故だかその頃私は見すばらしくて美しいものに強くひきつけられたのを覚えている。風景にしても壊れかかった街だとか、その街にしてもよそよ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らくたが転が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。雨や風が蝕んでやがて土に帰ってしまう、と言ったような趣きのある街で、土塀が崩れていた家並が傾きかかっていたり——勢いのいいのは植物だけで、時とするとびつくりさせるような向日葵があったりカンナが咲いていたりする。

時どき私はそんな路を歩きながら、ふと、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——という錯覚を起こそうと努める。私は、できることなら京都から逃げ出して誰一人知

らないような市へ行ってしまいたかった。第一に安静。がら

んとした旅館の一室。清浄な蒲団。匂いのいい蚊帳と糊のよ
くきいた浴衣。そこで一月ほど何も思わず横になりたい。希
わくはここがいつの間にかその市になっているのだったら。

——錯覚がようやく成功しはじめると私はそれからそれへ想
像の絵具を塗りつけてゆく。なんのことはない、私の錯覚と
壊れかかった街との二重写しである。そして私はその中に現
実の私自身を見失うのを楽しんだ。

高田論では、この記述に基づき、〈錯覚〉とは一般に誤って陥る
ものではなく、主人公が「意識的に起そうと努める」ものであり、
その努力が「成功」したタイミングで「想像の絵具」を塗りつける
ことで、「現実の私自身を見失う」ことを楽しむ「特技」であると
指摘している。結末部の丸善爆破の場面は、現実との対照を忘れた
い反実仮想としての「想像」であり、自己を見失うための「二重写
し」の〈錯覚〉とは対立するものとして定義されている。

しかし、結末部において、

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

そして私は活動写真の看板画が奇体な趣きで街を彩ってい

る京極を下って行った。

と語られる際、この二行を繋ぐ「そして」という接続詞と「私」
が語り続ける行為に着目すれば、語り手の意識下には、木葉微塵に
なった丸善のヴィジョンと現実の街路の光景とが、不可分に重なり
合う〈二重写し〉の位相が成立していると読み解くことができる。
ここで用いられる「想像」とは、冒頭の「想像の絵具」という言葉
が示唆するように、〈錯覚〉という現象を成立させるための構成的
な基底となるものであろう。ここで重要なのは、冒頭の挿話におけ
る〈錯覚〉が、「えたいの知れない不吉な塊」を弛ませるには至ら
なかったのに対し、なぜ結末の〈錯覚〉だけが、憂鬱を晴らし、憂
鬱を抱える「私」という自己定義すら見失わせるほどの強度を持ち
得たのかという点である。それは、この〈錯覚〉が単なる主観的な
企図によるものではなく、檸檬という〈モノ〉からの物理的な影響
によって不可避に引き起こされた〈錯覚〉を起点としているからに
他ならない。

「檸檬」で描かれるのは、肺尖の熱に苦しむ「私」の意識が、檸
檬という物質の物理的特性である冷たさ、香り、重さに触れること
で、一方的に、かつ劇的に変容させられていく過程である。檸檬と
いう一個の果実が持つ物理的な特性が、いかにして病める主体の精
神に作用し、世界の見え方そのものを変革していくかを、感覚的に

記述されているのである。

私は何度も何度もその果実を鼻に持っていつては嗅いでみた。その産地だというカリフォルニアが想像に上って来る。漢文で習った「売柑者之言」の中に書いてあった「鼻を撲つ」という言葉が断れぎれに浮かんで来る。そしてふかぶかと胸一杯に匂やかな空気を吸い込めば、ついぞ胸一杯に呼吸したことになかった私の身体や顔には温い血のほとぼりが昇って来てなんだか身内に元気が目覚めて来たのだった。……

実際あんな単純な冷覚や触覚や嗅覚や視覚が、ずっと昔からこればかり探していたのだと言いたくなったほど私にしっくりしたなんて私は不思議に思える——それがあの頃のことなんだから。

私はもう往来を軽やかな昂奮に弾んで、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思い浮かべては歩いていた。汚れた手拭の上へ載せてみたリマントの上へあてがってみたりして色の反映を量ったり、またこんなことを思ったり、

——つまりはこの重さなんだな。——

その重さこそ常づね尋ねあぐんでいたもので、疑いもなくこの重さはすべての善いものすべての美しいものを重量に換

算して来た重さであるとか、思いあがった諸諦心からそんな馬鹿げたことを考えてみたり——なにがさて私は幸福だったのだ。

まず、触覚や冷覚については、直前の記述にある「私の掌が誰のよりも熱かった。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」という箇所が重要である。檸檬の物理的な冷たさが、病身の熱という主体の生理的な状態に対して直接作用し、対症療法的な快感を引き起こしている。ここでは、檸檬という〈モノ〉は単なる観察の対象ではなく、主体の身体感覚に介入し、その不快さを緩和する能動的な存在として機能している。手のひらという境界を通じて、果実の冷たさと身体の内熱が浸透し合い、主客の境目が揺らぎ始めているのである。

次に、嗅覚の作用に注目したい。引用部にあるように、嗅覚は単なる匂いの知覚に留まらず、産地である「カリフォルニア」という異国のイメージや、かつて漢文で習った「売柑者之言」にある「鼻を撲つ」という鋭い言葉を、主体の脳裏に喚起させる。さらに重要なのは、その嗅覚的刺激が身体の深部にまで到達している点である。「ふかぶかと胸一杯に匂やかな空気を吸い込めば」という記述は、肺病ゆえに普段は浅い呼吸しかできない「私」が、檸檬の香りに誘発されて深呼吸を行い、その結果として「温い血のほとぼり」や「元

「氣」といった生命力を強制的に目覚めさせられていることを示している。本来は視覚的な艶やかさを意味する「匂やか」という語が示す通り、ここでは嗅覚が鮮烈なイメージを伴って肺腑に深く染み渡り、沈滞していた身体性を内側から活性化させているのである。

さらに、身体の深部で覚醒したこの活力は、鬱屈していた「私」を街中へと突き動かし、その振る舞いさえも変容させる。「私」は自らを「美的装束をして街を闊歩した詩人」になぞらえ、往來を「軽やかな昂奮」で歩き出す。ここで彼は、檸檬を「汚れた手拭」や「マント」にあてがって「色の反映を量」っているが、これは檸檬の鮮烈な色彩を絶対的な基準とすることで、薄汚れた現実の風景を美的なものへと再構築しようとする試みである。「モノ」の色彩が持つ強度が、主体の視覚的認識を変革し、世界を新たな色彩で塗り替えるようとしているのだ。

そして、「モノ」の作用は、「重さ」の認識において頂点に達する。具体的な物質の「重さ」が、抽象的な価値へと転換される飛躍が起こっている。この「モノ」から強く影響を受けた「私」は、丸善の画集の山に檸檬を据え付け、それを「黄金色に輝く恐ろしい爆弾」に見立てて立ち去るという「空想」を実行する。檸檬という「モノ」が持つ物理的なリアティがあるからこそ、この「爆弾」という空想は、彼にとって鬱屈した現実を転覆させるほどの強度を持ち得たのである。つまり、「檸檬」においては、「モノ」の作用が主体の「空

想」を支え、現実を一時的にせよ劇的に変容させることに成功している。

このように、「檸檬」において「モノ」は、病的な主体の内部に入り込み、身体に変調を起し、感情や行動を支配する力を持っている。換言すれば、「檸檬」における結末の「錯覚」とは、「檸檬」に触れることによって、「檸檬」という「モノ」から現実を一時的にせよ完全に塗り替えるほどの「抗いがたいリアティ」を獲得した瞬間であった。もともと、「檸檬」においては、「モノ」から引き起こされた「二重写し」の風景をテキストへと深く定着させることは回避され、爆発の想像という遊戯的な軽快さのうちに結末が置かれている。こうした軽快さは、主体の抱える「えたいの知れない不吉な塊」という根本的な不安から一時的に目を逸らし、逃避を完遂させるための装置でもあったといえる。だが、のちの湯ヶ島での生活において、梶井はもはやそのような対象限定的な陶酔に浸ることは許されなくなる。そこで対峙すべきは「ごまかしようのない「死」の予感と、病身の五感に容赦なく介入し、圧倒的な刺激を突きつけてくる「モノ」としての自然である。「モノ」にすがって現実を塗り替えるのではなく、「モノ」の侵入を受け止めざるを得ない圧倒的な現実そのものをいかにして言葉によって受け止め、定着させるか。その切実な課題が、湯ヶ島期における文体の構造的な変革を促すことになるのである。

第三章 湯ヶ島期における「錯覚」の構造化

前章で見たように、「檸檬」においてすでに萌芽を見せていた〈モノ〉の作用と〈錯覚〉は、湯ヶ島での療養生活を通じて、より切実で構造的なものへと深化していく。その背景には、梶井がこの時期に傾倒していた松尾芭蕉の影響と、病身による過酷な孤立があった。湯ヶ島での梶井は芭蕉の作品集のみを座右に置き、自然と対峙していた。ただし、芭蕉の説く自然との向き合い方である「松のことは松に習へ」という「物我一如」「主客合一」の態度は、孤独と病を抱える梶井において、別の意味へと変容することになった。他者という鏡を失った孤立無援の意識は、外界の〈モノ〉と対峙せざるを得ず、また衰弱した肉体は侵入してくる実在の刺激に対してあまりに無防備であった。いわば、芭蕉が志向した「習う」という境地が、病身ゆえの「拒めなさ」と共鳴したことで、自己の意識は外界の実在に対して極限まで開かれることとなったのである。この外界の圧力を徹底して受け入れる受動的な態度こそが、ある特異な知覚体験を生み出す土壌となった。

梶井のテキストにおける青空が「闇」にしか見えなくなってしまうことや、音楽会の聴衆がまるで「石化」したように見える体験を、本稿では「檸檬」における指摘と同じく〈錯覚〉と呼びたい。湯ヶ島期の作品群は、この〈モノ〉に突き動かされて生じる受動的な〈錯覚〉という系譜を色濃く継承している。ただし、本稿が注目するの

は、この受動的に生じた〈錯覚〉が、単なる一過性の幻影に留まらず、テキスト上でさらに〈二重写し〉の像の描写へと深められている点である。そこには、流動的な知覚体験を現在の地点から再構成し、現実の細部と観念的なイメージを分かちがたく重層化させるという、極めて意識的な言語操作が介在している。すなわち、湯ヶ島期における〈錯覚〉とは、強烈な〈モノ〉による受動体験を起点としながらも、意識的な言語操作を通じてテキストの上に〈二重写し〉の位相として定着せしめられた、文体的な達成に他ならないのである。

しかし、ここで一つの理論的な課題が生じる。本来、知覚における〈錯覚〉とは、一瞬の閃きとして生起し、すぐに消え去ってしまう流動的な現象である。この流動的な体験を、小説という言語の形式の中にいかに定着させるか。この理論的な問いに対し、重要な示唆を与えてくれるのが、アンリ・ベルクソンのいう「持続」の概念である。⁽¹³⁾ベルクソンによれば、私たちが通常「時間」と呼ぶ均質で分割可能なものは、時間を空間化した表象にすぎない。時間本来のありようである「純粹持続」とは、意識において質的に変化しつづ連続し、諸状態が互いに溶け合い浸透し合い、過去が現在に内在するような流れである。梶井の湯ヶ島期のテキストの多くが、過去の体験を「語る現在」の視点から記述する回想形式をとっている事実⁽¹⁴⁾は、この持続の再構成という側面を裏付けている。語る現在の意識

が、過去の知覚体験を単なる記録としてではなく、現在の生として「再演」し続けることで、客観的な風景描写は語り手の内面的な律動を帯び、独自の地平を構成していくのである¹⁹⁾。

こうした「語る現在」の意識が風景描写に深く干渉し、内面化された風景を立ち上げるといふ構造自体は、多くの心境小説とも共通するものである。だが、梶井の文体が特異なのは、その持続的な時間のなかで、「連想」と「比喩」という二極をいかに交差させているかという点にある。では、彼は具体的にいかなる言語操作によって、その「錯覚」としての像を立体化させているのか。この構造を解明するために、あらかじめ本章ではロマン・ヤコブソンが提示した言語活動の二つの軸、すなわち「相似性」に基づく隠喩的過程と、「隣接性」に基づく換喩的過程の理論²⁰⁾を援用しつつ、「連想」と「比喩」がどのように「錯覚」を言語化しているのかについて定義しておく。

まず「連想」は、言葉を隣接させていく「結合」の要素を強く持ち、意識の時間を駆動させる機能を担う。しかし、梶井の文体における「連想」は同時に「選択」の要素をも孕んでいる。特定の事物を選び取り、連鎖させていく過程で、語り手は現実に対して主観的なニュアンスを含んだ空間をあらかじめ立ち上げているのである。この時間を孕んだニュアンスの堆積こそが、「比喩」を発火させるための「触媒」となる。

次に「比喩」は、既成のイメージから大きく飛躍した像を現出さ

せる「選択」の要素が強い操作である。しかし、「比喩」もまた「結合」の要素を無視しては成立しない。「連想」によって生成された触媒としての空間に、垂直的な「比喩」が打ち込まれるとき、「比喩」によるイメージは現実から切り離されることなくそこに吸着される。この時、現実の風景と「比喩」によるイメージが不可分に重なり合う（二重写し）の位相としての「錯覚」が完成するのである。

重要なのは、「比喩」によって立ち上がる像に語り手の内面的な情動が反映されている点である。この知覚的な（二重写し）は、外界の相貌と、主体の内面的な律動とが重なり合うことで生成されるものであり、現実を内面化させた極めて詩的な空間へと止揚されている。梶井は、「モノ」からの影響を強く受ける瞬間、「連想」を含んだ語りの中に、既成のイメージを打ち破る「比喩」を貫入させる。この意識的な言語操作こそが、湯ヶ島期における梶井文学が小説の中で現出させてみせた、詩的な像を立ち上げる「錯覚」の正体なのである。本章では、この「連想」と「比喩」の交差がいかにして現実を塗り替えるリアリティを構築しているのか、実際に「冬の日」から「冬の蠅」に至るテキストの分析を通じて明らかにしたい。

（一）「冬の日」

第一章で触れたように、「冬の日」の後半部分は、梶井が実際に湯ヶ島へ移ってから執筆されたものであり、そこでは病状の進行とともに

に、視線の対象がより儚く、微細なものへと変化している。視点人物である堯は、冬至が近づき、あつという間に日蔭に飲み込まれていく風景に耐え難い焦燥を感じている。毎日が積み重なることなく、夜の中に消えていくだけの繰り返しは、堯にとって、ただ一日限りの絶望的な風景である（冬の日）として現れる。この閉塞した時間に対抗するように、堯は「大きな落日が見たい」という切実な願望を抱き、黄昏の街へと彷徨い出る。

結末に至る第六章の街を歩くシーンは、〈連想〉がもたらす時間の発生と、それに伴う空間の醸成を鮮明に示している。堯が「敏感な水準器」となって感じ取る道の傾斜や、肩でつく激しい息、あるいは米を磨いでいる女や喧嘩をしている子供といった街の断片的な細部は、事物の隣接性に基づき現実を繋いでゆく換喩的な連鎖として記述されている。これらの事物を一つずつ辿っていく語りの持続は、バルクソンのな再演を通じて、読者の意識の中に「夜と名付けられた日蔭」という死の予感に満ちた特異なニュアンスを堆積させていく。この〈連想〉の連鎖によって十分に熱せられた「ニュアンスを孕んだ空間」こそが、のちに導入される〈比喩〉を〈錯覚〉へと変容させるための触媒となるのである。

日の光に満ちた空気は地上をわずかも距っていないかった。彼の満たされない願望は、ときに高い屋根の上へのほり、空

へ手を伸ばしている男を想像した。男の指の先はその空気に触れている。――また彼は水素を充した石鹼玉が、蒼ざめた人と街とを昇天させながら、その空気のなかへパツと七彩に浮かび上がる瞬間を想像した。

（「冬の日」）

ここで決定的な役割を果たすのが、地上をわずかも距らずに存在する「日の光に満ちた空気」という〈モノ〉の実在である。この空気は単なる背景ではなく、男の指先がそれに触れていると記述されるように、極めて即物的な物理性を伴って堯を包囲している。この〈モノ〉の作用を起点として、まず「空へ手を伸ばしている男」というイメージが〈連想〉される。この男は、地上の閉塞した連鎖から空という垂直方向へ視線を移すための媒介として機能している。

そして、この〈連想〉が極まった地点に、決定的な〈比喩〉である「水素を充した石鹼玉」が打ち込まれる。ここで特筆すべきは、石鹼玉が単なる空想の産物として浮遊するのではなく、「蒼ざめた人と街とを昇天させながら」現れるという点である。蒼ざめた人と街とは、それまで隣り合う事物の連鎖によって執拗に記述されてきた、病に侵された堯自身と陰鬱な現実の風景に他ならない。〈比喩〉という垂直的なイメージが、〈連想〉によって醸成された触媒としての空間に投げ込まれるとき、石鹼玉はその鏡面越しに蒼ざめた現

実を内包し、それをまるごと昇天させていく。

すなわち、ここでは日の光に満ちた空気という実在感のある〈モノ〉の上で、隣接性に基づいた冷厳な現実と、相似性に基づいた意志の飛躍とが分かちがたく重なり合う〈二重写し〉の風景が立ち上がっているのである。この時、現実を覆う絶望的な情動と、そこから逃れようとする内面的な強い願望は、どちらかに解消されることなく一つの詩的空間へと止揚されている。

しかし、空想の中で石罅玉がパツと弾けて消える瞬間、堯は再び「あすこの雲へゆかないかぎり今日ももう日は見られない」という現実の消失感に引き戻される。〈連想〉による持続的な時間の中に、垂直的な〈比喩〉が打ち込まれることで現出したこの〈二重写し〉の風景は、一瞬の美と、それが破裂した後の絶対的な不在としての空間を同時にテキストに穿つ。「冬の日」では、このような意識的な言語操作を通じて、絶望の淵にある生の意志を、〈錯覚〉による詩的空間において提示してみせているのである。

(二)「蒼穹」

続く「蒼穹」において、視点人物である私が対峙する〈モノ〉とは、まず「重力の法則に脅かされた」村の起伏の激しい地勢や、そこに生まれる「慌しい」光影の移り変わりである。病者の不安定な身体に物理的な圧力をかける風景の実在は、やがて「藤紫色をした

陰翳」や「膨大な容積」を持つ巨きな雲という圧倒的な存在感へと収束し、主体の眼を「不知不識そのなかへ吸い込まれて」ゆく受動的な状態へと追い込んでいく。この〈モノ〉からの抗いがたい刺激を起点として、テキスト内には独自の〈連想〉が駆動し始める。雲の変化を見極めようとする視線が平衡の感じを失うなかで、意識は現在の風景から、それと「消失」という一点において隣り合う過去の記憶、すなわち人影が「闇」の中へ消えてゆく「闇の街道」の体験へと連鎖してゆく。この〈連想〉がもたらす時間の持続は、網膜の感じが想像になり、その想像さえも断ち切られてゆくという絶望的な順序を再演し、主体の意識の中に「何処というもののない闇」への微かな戦慄と、自己の消滅を予感させる特異なニュアンスを堆積させていく。このように、〈モノ〉の圧迫から誘発された〈連想〉が触媒となり、虚無を孕んだ空間が醸成されていくのである。

その記憶が私の心をかすめたとき、突然私は悟った。雲が湧き立つては消えてゆく空のなかにあつたものは、見えない山のやうなものでなく、不思議な岬のやうなものでもなく、なんといふ虚無！ 白日の闇が満ち充ちてゐるのだといふことを。私の眼は一時に視力を弱めたかのように、私は大きな不幸を感じた。濃い藍色に煙りあがつたこの季節の空は、そのとき、見れば見るほどただ闇としか私には感覚でしなかつ

たのである。

〔蒼穹〕

ここで成立している〈錯覚〉は、視覚的な明るさの中に「闇」を見るという逆説的な知覚体験である。〈連想〉によって「闇の街道」の記憶が現在の空へと引き寄せられた極点において、「白日の闇」という、既成のイメージから大きく飛躍した〈比喩〉が打ち込まれる。この飛躍は相似性の軸による選択だが、それが単なる空想に終わらないのは、〈連想〉が醸成した「消滅」のニュアンスを含んだ空間を触媒として、〈比喩〉が現実の「濃い藍色の空」という〈モノ〉の上へと吸着されているからである。

すなわち、ここでは蒼穹という物理空間の上で、青空の明るさと、記憶から導き出された主体の不幸を引き起こす「白日の闇」とが分かちがたく重なり合う、〈二重写し〉の風景が立ち上がっているのである。〈モノ〉の圧迫が生み出した喪失のニュアンスに、「白日の闇」という〈比喩〉が繋ぎ止められることで、青空を見れば見るほどただ消失感や虚無感を与える「闇」としか感覚できないという知覚の変容が起き、外界の色彩豊かな風景と、主体の内奥にある情動が反映された風景が〈二重写し〉として一つの詩的空間へと止揚されているのである。

(三)「算の話」

「算の話」では、それまでの視覚的な事象に代わり、聴覚という〈モノ〉の作用が時間生成の主役となる。舞台となる杉林は、日が遮られ、常に「冷たい湿っぽさ」を帯びている。そこには「ゴチック建築」の内部を辿るような圧迫感とともに、「犇と迫って来る静寂と孤独」が支配しており、この閉ざされた環境が病者の身体を物理的に包囲している。この深い静寂という〈モノ〉の作用があるからこそ、その奥から響いてくる一本の算の水音は、主体の意識を捉える強烈な刺激となるのである。

この水音の受動的な受容を起点として、テキスト内には流動的な〈連想〉の持続が発生する。途切れることなく響き続ける清澄な水音は、隣接性の連鎖を駆動させ、意識の中に「不思議な青い花」のイメージや「訝かしい魅惑」を堆積させていく。この水音を聴き続ける時間の持続は、次第に聴覚と視覚との統一を解体し、現実の風景を特定のニュアンスで飽和させた触媒としての空間へと変容させていく。このように〈連想〉によって醸成された、現実から遊離した幻視的な空間が、のちに導入される極端な〈比喩〉を吸着させるための土壌となるのである。

しかし、水音の持続によって意識が極限まで変容した瞬間、語り手は一つの現実から二つの相反する意味を同時に見出すという決定的な錯誤に襲われる。

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。

〔寛の話〕

ここで語られているのは、一つの現実の風景の上に、二つの極端な意味が同時に存在する分裂的な知覚体験である。〈連想〉による水音の持続によつて現実から引き離された意識に対し、「理想の光」と「暗黒の絶望」という、既成のイメージを大きく踏み越えた〈比喩〉が垂直に投射される。本来、同一の地平には存在し得ないこれら二つの意味は、〈連想〉が作り出した触媒としての空間を介することによって古び朽ちた寛のある陰湿な現実の上へと強引に吸着される。

この時、寛の水音という〈モノ〉の实在の上で、理想という光り輝くビジョンと、絶望という暗黒の真実とが分かちがたく重なり合う、〈二重写し〉の像が立ち上がってくるのである。〈連想〉が駆動させた時間の流れが、現実の単層的な意味を解体し、そこに相似性の軸による極端な選択が貫入することで、現実が二つに引き裂かれたまま重層化される。「寛の話」では、聴覚的な〈モノ〉の作用を起点とした〈連想〉の持続と、そこへ打ち込まれる分裂した〈比喩〉という言語操作を通じて「二つの表象」を立ち上げて、そこに「生

の幻影は絶望と重なっている」という非情な宿命を象徴的に示しているのがあった。

（四）「器乐的幻覚」

「器乐的幻覚」では、ピアノ演奏会という具体的な音楽体験において、これまで論じてきた構造が聴覚と視覚の交差を通じて提示される。語り手が対峙する〈モノ〉とは、演奏者の「白い十本の指」の律動や、会場を支配する「完全な窒息」とも形容される静謐な空気という、物理的な刺激そのものである。プログラムが進むにつれて、これらの〈モノ〉の作用は、語り手の意識を演奏そのものや会場の空気から遊離させ、受動的な変容へと追い込んでいく。

この〈モノ〉の作用を起点として、テクスト内には隣接性に基づいた〈連想〉の連鎖が駆動し始める。演奏が最高潮に達した瞬間、語り手の意識は、幼い頃に耳に指で栓をして断続的な音響を作り出した「悪戯」の記憶へと接続される。この過去の記憶の再演は、現在の演奏会場の風景に織り込まれ、意識の中に「グワウツ——グワウツ——」という機械的で、意味を欠いた断続的な時間の持続を発生させる。この連鎖がもたらす時間の停滞は、周囲の人間を単なる音響的・視覚的な断片へと解体し、会場の空間を、日常的な意味が脱落した空虚なニュアンスで飽和させていく。このように〈連想〉によって醸成された空虚な空間こそが、のちに導入される〈比喩〉

を吸着させるための触媒となるのである。

そして、意識の変容が極まった瞬間に、決定的な〈比喩〉である「石化」のイメージが打ち込まれる。

「なんという不思議だろうこの石化は？ 今なら、あの白い手がたとえあの上で殺人を演じて、誰一人叫び出そうとはしないだろう」

〔器乐的幻覚〕

音楽に聴き入る静かな聴衆という現実の上に、生命感を喪失した無機質なオブジェとしての「石化」が重なり合う知覚体験である。本来の「生きて動いている人々」に対し、〈連想〉が生み出した意味の欠落した空間を触媒として、物言わぬ鉱物のような「石化」という〈比喩〉が垂直に投射される。

つまり、演奏会場という物理空間の上で、動的な現実の聴衆という位相と、死のように静止した石の群れという位相とが、分かちがたく重なり合う〈二重写し〉の像が立ち上がっているのである。この〈二重写し〉の完成によって、聴衆という〈モノ〉の相貌は完全に移行し、語り手はもはや彼らと人間的な繋がりを持つことができない。演奏が終わった後に訪れる「涯もない孤独」は、この〈錯覚〉によって他者が決定的に物象化されてしまった帰結として導き出さ

れているのである。

（五）「冬の蠅」

湯ヶ島期における〈錯覚〉の構造化は、「冬の蠅」において、生と死の様相の重なりをそれまでの作品よりもいっそう明瞭に提示するに至る。冒頭において語り手は、「私はいま、この冬の私の部屋に棲んでいた彼らから一篇の小説を書こうとしている」と宣言する。この一文が示す通り、「冬の蠅」は記述する現在からの視座を構成するテキストである。

「二」において、語り手が対峙する〈モノ〉とは、冬の日光とその中で「生きんとする意志」を見せる蠅という実在である。本来は死に直面しながら、安穩とした運動を繰り返す蠅たちを追尾する語りの持続は、死を起点にしながら生の実感が逆説的に引き出されてゆくような、不気味なニュアンスを意識の中に堆積させていく。

物語が「二」へと進むと、この〈連想〉はより内面的な深化を遂げる。身体を劈く酷寒と闇という〈モノ〉の作用に触発され、語り手の意識は、それと「寒気」において隣り合う自室の記憶へと連鎖する。死を予感させる浴槽の空想を入れ込むこの〈連想〉の持続は、徹底した「死の気配」を孕んだ空間を醸成していく。このように死のニュアンスによって醸成された空間を触媒として、次のような決定的な〈比喩〉が打ち込まれる。

「なんという苦い絶望した風景であろう。私は私の運命そのままの四囲のなかに歩いている。これは私の心そのままの姿であり、ここにいて私は日なたのなかで感じるようななんらの偽瞞をも感じない。私の神経は暗い行手に向かって張り切り、今や決然とした意志を感じる。なんというそれは気持ちのいいことだろう。定罰のような闇、膚を劈く酷寒。そのなかでこそ私の疲労は快く緊張し新しい戦慄を感じることができる。歩け。歩け。へたばるまで歩け」

私は残酷な調子で自分を鞭打った。歩け。歩け。歩き殺してしまえ。

〔冬の蠅〕

ここで打ち込まれているのは、闇を「私の運命」と定義する〈比喻〉である。〈連想〉による死の空間にこの〈比喻〉が吸着されることで、夜道は、死の淵から能動的な生の意志を感じ得る「暗い情熱」を映し出す空間へと変容する。すなわち、ここでは闇という物理的な風景の上で、死の絶望と、そこから逆説的に立ち上がる生の情熱とが分かちがたく重なり合う〈二重写し〉の風景が立ち上がっているのである。

このように「一」において「死に直面した他者の生」を凝視し、「二」において「死の闇の中の自己の意志」を身体的に獲得した語り手

の意識は、結末の「三」において、「宿命」という認識として結実する。語り手は、蠅の死骸という〈モノ〉を目の当たりにした瞬間、他者の死を自己の生の根拠へと接続する「きまぐれな条件」という概念を〈連想〉し、そこへ「そいつの幅広い背」という飛躍した〈比喻〉を打ち込む。

私はそのことにしばらく憂鬱を感じた。それは私が彼らの死を傷んだためではなく、私にもなにか私を生かしそしているつか私を殺してしまうきまぐれな条件があるような気がしたからであった。

〔冬の蠅〕

「一」での蠅の観察と「二」での運命の予感とは、この「三」の死骸という〈モノ〉に直面した際、単なる現象を超えた、生を規定する宿命を立ち上げるための必然的な前奏となっている。「きまぐれな条件」という宿命に対し、「幅広い背」という具体的な視覚イメージが打ち込まれ、それが蠅の死骸という〈モノ〉の上に吸着される。これにより、蠅の死という事実の中に、自己を規定し、嫌応なしに引き摺ってゆく条件が、分かちがたく重なり合う〈二重写し〉の像が完成するのである。

この最終的な達成は、それまでの作品群における〈錯覚〉の位相を、

個の内面的な詩的昇華から、個の存在を越えた地点から生を規定する理の提示へと変容させるものとなっている。「寛の話」における理想と絶望の対立が主体の内面的な情動に根ざした宿命であり、「器楽的幻覚」における「石化」が他者との感覚的な断絶を示す物象化であったとするならば、「冬の蠅」の終局で提示される〈比喩〉は、主体をも包摂し、一方的に運んでゆく巨大な論理を一つの「物象」として固定せしめるものである。〈錯覚〉はもはや、宿命の相貌を提示する独自の文体へと変貌を遂げたのである。

湯ヶ島期の梶井のテキストの分析を通じて、この時期における〈錯覚〉の実態と、それを支える言語操作の構造についてまとめていく。この時期のテキストにおいては、冬の透き通った空気、流転する雲や果てしない青空、水音や音楽の持続、そして死に直面した蠅といった〈モノ〉からの受動的な作用を起点として、語り手の〈連想〉を駆動させ、テキスト内に豊かな〈意識の時間〉を生み出している。ここで重要なのは、〈連想〉とそれを統括する〈語り〉の機能である。隣接性に基づく換喩的過程に相当する〈連想〉は、語り手自身の主観的なニュアンスを含んだ空間をあらかじめ立ち上げる機能を担っている。この連想によって生成された「ニュアンスを孕んだ空間」こそが、のちに導入される〈比喩〉を吸着させるための「触媒」となるのである。また、これら一連の連鎖を記述する「語る現在」の

意識そのものが、持続を再演することで、物理的な風景の描写を内面的な律動へと変容させ、独自の地平を生成しているのである。

梶井の文体は、この〈連想〉を含んだ〈語り〉がニュアンスを充満させた空間の中に、意識的に選択された〈比喩〉を垂直的に打ち込む。これらは相似性に基づく隠喩的過程の作用によって、時間の中に穿たれた〈意味の空間〉である。本稿が定義する〈錯覚〉とは、〈連想〉が立ち上げた触媒としての空間を媒介として、垂直的な〈比喩〉がその空間へと吸着されることで、起点となった〈モノ〉の実在感と観念的なイメージとが分かちがたく重なり合う〈二重写し〉の現象に他ならない。語りによって時間を流動させ、主観的なニュアンスを空間に充満させながら、要所において〈比喩〉によってその流れを堰き止め、そこに垂直的な意味の井戸を穿つ。これこそが、梶井の文体の在り様であった。

さらに、「冬の日」から「冬の蠅」へと至る過程で、この言語操作は単なる情動の止揚を超え、個を規定する宿命の提示へと変容を遂げた。「冬の蠅」以前のテキストが主体の内面的な感性による〈二重写し〉を追求したのに対し、「冬の蠅」において〈錯覚〉は、人を嫌厭なしに死へと引き摺ってゆく宿命の相貌を捉えるための必然的な手続きとなっている。記述する現在の地点から、受動的な体験を能動的な言語操作へと転化させるこの試みは、言語という媒体を通じてのみ到達し得る、リアリティの定着であったといえるだろう。

したがって、湯ヶ島期における梶井の文体とは、流動する意識の持続を〈モノ〉が主体に引き起こす〈錯覚〉による重層的な空間のなかに定着させる《時間的・空間的な文体》として捉えることができるだろう。梶井はこの独自の文体を用いることで、孤立した病者の視界を、絶望と情熱、あるいは自己の存在とそれを規定する冷徹な宿命が分かちがたく重なり合う詩的空間へと昇華させたのであった。

第四章 湯ヶ島期における文学的達成とその位相

本稿ではここまで、湯ヶ島期における梶井の文体について、病身という条件ゆえに〈モノ〉から引き起こされる〈錯覚〉を、〈連想〉と〈比喩〉を駆使した意識の時間的・空間的な記述構造によって、テキストへ定着させていく過程を論じてきた。では、この湯ヶ島で獲得された文体は、大正末期から昭和初頭の文学史において、どのような意味を持っていたのだろうか。

従来、梶井の作品は、作者の身辺や心境を描いているという点において、広義の「心境小説」や「私小説」の系譜に連なるものとして扱われることが多かった。特に梶井自身が傾倒した志賀直哉の文学は、強靱な自我が自然や事物を統御し、その調和した心境をありのままに写し取ることを理想としていた。しかし、本稿の分析が明らかにした湯ヶ島期の梶井の文体は、こうした従来の「心境小説」

の枠組みとは一線を画している。病によって衰弱した主体の自我は、志賀の文学におけるように対象を統御するのではなく、むしろ石粒や雲といった〈モノ〉の侵食に対し、無防備に開かれているからだ。梶井の文体で行われたのは、この自我が世界に浸潤される危機的な体験である〈錯覚〉を、ありのままに記述することではなく、語る現在からの厳密な言語操作によって、一度解体し、再構築することであった。本稿第三章で論じたように、梶井の文体は〈連想〉によって時間を流動させつつ、〈比喩〉によって意味の杭を打ち込み、テキスト内に風景の〈二重写し〉となる重層的な空間を現出させた。これは、単なる「私」の生活や心境の記録ではない。「私」という視点装置を用いて、現実とは異なる手触りを持った虚構的空間を言語によって造形しようとする、極めて意識的な構築の文学であったと言える。

この観点に立つとき、昭和初期の文学状況における梶井基次郎の特異な位相が浮かび上がってくる。当時、文壇を席卷していたのは、プロレタリア文学の政治性と、新感覚派のモダニズムであった。梶井の文体における〈比喩〉は、当時の他作家におけるそれとは一線を画し、より切実な動機に基づいている。梶井が「石粒」に「ピラミッド」を、「青空」に「闇」を重ねたのは、単なる知的操作や美的な実験ではない。それは、死の予感や虚無といった、そのままでは捉えどころのない実存的な危機を、言葉によって繋ぎ止め、記述とい

う形式に定着させるための、いわば生存のための技法であった。つまり、湯ヶ島期の梶井文学は、形式としては「私小説」という伝統的な枠組みを用いながら、その内実においては「モダニズム」的な言語意識を突き詰めることで、両者を止揚させた稀有な達成であった。彼は「私」を語りながら、「私」を超えた普遍的な詩的空間を構築することに成功したのである。これこそが、彼が自ら標榜した「リアリスチック シンボリズム」の実体であったといえよう。鈴木貞美は「リアリスティック・シンボリズム」を単なる文体上の追求に限定せず、自分の経験した心の出来事に象徴的な形を与えるという意味でとらえ、『檸檬』以降の梶井の作風全体を指す言葉であるとし、それは二〇世紀の「意識の哲学」の影響下にあり、在るがままの現実を「心の風景」へと転換し、それに言葉によって象徴的な形を与える方法であったと位置づけている⁽¹⁶⁾。本稿が分析してきた意識の《時間的・空間的な文体》は、まさにこの方法を成立させている具体的な言語的構造であったといえよう。

ここで達成された「私」の在り方は、自然主義文学における赤裸々に内面を吐露する〈告白する私〉とも、プロレタリア文学における社会変革を志向する〈行動する私〉とも異質である。梶井の「私」は、病というフィルターを通して世界を濾過し、再構成するための、極めて精巧な「感光板」のような存在であったと言えるだろう。世界を構築する〈モノ〉と自己が浸透し合うこの領域においては、主観

と客観の二項対立は無効化され、ただ純粹な現象としての記述だけが残される。梶井が湯ヶ島で確立した文体は、私小説的な「私」という枠組みを用いながらも、その実、個人の情念を超えた、より非人称的で現象学的な意識の座を現出させることに成功していたのである。

しかし、この意識の時間性・空間性を備えた文体の構築には、同時に一つの明確な限界をも孕んでいた。それは、この文体があまりに「私」と〈モノ〉である自然との対話に特化していたがゆえの閉鎖性である。湯ヶ島期のテクストにおいて、記述される世界は極めて感性の純度が高い。そこには「私」の意識と、それが感応する自然しか存在せず、自分とは異なる意志を持った他者や、貧困や闘争といった社会的な現実が入り込む余地はほとんど残されていない。「冬の蠅」において、語り手がバスを降りて一人で闇の中に立ったように、湯ヶ島期の梶井は、あくまで孤絶した空間の中で、自己の内面を深める方向へと沈潜していったのである。

この閉鎖性は、湯ヶ島という特殊な場所があつて初めて成立し得た奇跡的な均衡であつたとも言える。溪谷に守られた深い静寂と、病者としての孤独が保証されていたからこそ、梶井は自己の意識を観察し、それをテクストへ定着させることができたのであろう。しかし、その温室のような環境から一步踏み出し、他者と雑音が交錯する都会の現実へと回帰したとき、この純粹培養された文体が変容

を迫られるのは必然であった。外界のノイズを遮断することで成立していた意識の流れるような時間及び重層的な空間は、社会的な他者の介入によって、その維持が困難になるからである。

梶井自身も、この内面への沈潜がもたらす閉塞感を自覚していたに違いない。湯ヶ島を離れ、昭和三年五月に上京して以降の梶井は、この内面の空間から脱し、外部への回路を開こうと模索し始める。最晩年の「のんきな患者」において、彼が「私」を突き放した客観的なユーモアや、三人称的な視点の導入を試みたのは、湯ヶ島期に完成させた文体を、他者や社会をも包含する小説へと展開させようとする、最期の意志の表れだったのではないだろうか。

ただ、梶井に残された時間はあまりに短く、その試みが十全な形で大成されることはなかった。しかし、だからといって湯ヶ島期の達成が色褪せることはない。湯ヶ島期とは、梶井基次郎が死と隣り合わせの青春の中で、詩的言語を武器に自己の内面世界を完成させた季節であった。そこで得られた〈見えないものを記述する力〉——刹那的な〈錯覚〉を、普遍的な実在へと定着させる文体——があったからこそ、彼は日本近代文学の中に、私小説の枠を超えた、誰にも模倣し得ない孤高の領域を確立するに至ったのである。

〔注〕

- (1) 大谷晃一『評伝 梶井基次郎』（河出書房新社、平成元年四月）。大正十四年一月の「青空」創刊号は、発行部数三百部と少なく、当初は文壇の注目を集めるには至らなかった。
- (2) 三好達治「梶井基次郎君の憶出」（『文藝春秋』昭和九年三月）
- (3) 三好達治「梶井基次郎」（『文藝』昭和二十五年二・三月）
- (4) 川端康成「梶井基次郎」（『翰林』昭和九年九月）
- (5) 「冬の日」（『青空』昭和二年二月・四月）・蒼穹（『文藝都市』昭和三年三月）・寛の話（『近代風景』昭和三年四月）・器樂的幻覚（『近代風景』昭和三年五月）・冬の蠅（『創作月刊』昭和三年五月）
- (6) 昭和二年一月六日付淀野隆三宛書簡
- (7) 宇野千代『私の文学的回想記』（中央公論社、昭和四十七年四月）
- (8) 吉行淳之介・川村二郎対談「書くこと・見つめること——梶井基次郎をめぐる——」（『ユリイカ』詩と批評）昭和四十四年八月）
- (9) 萩原朔太郎「本質的な文学者」（『評論』昭和十年九月）
- (10) 安東次男「幻視者の文学——梶井基次郎についての覚え書」（『近代文学鑑賞講座 第十八巻 中島敦・梶井基次郎』角川書店 昭和三十四年十二月）
- (11) 高田知波「『錯覚』と『想像』、あるいは「づかづか」と『すたすた』——梶井基次郎『檸檬』を読む——」（『駒澤國文』四十九巻 平成二十四年二月）
- (12) 永田英理「芭蕉と蕉門の俳論」（『21世紀日本文学ガイドブック』⁵ 松尾芭蕉）ひつじ書房 平成二十三年十月）
- (13) アンリ・ベルクソン『時間と自由』（中村文郎訳 岩波書店 平成十三年五月）
- (14) 河上徹太郎「梶井文学の近代性」（『決定版 梶井基次郎全集』月報「檸

様通信(1) 筑摩書房 昭和三十四年二月・五月・七月)。河上は梶井の文体について「空間的・視覚的なものではなくて、時間的・音楽的なものである」と評した。確かに、梶井の文章には、一つのイメージから次のイメージへと次々に〈連想〉がつながっていくことによる、意識の流れに沿った音楽的な持続がある。だが、河上が指摘したこの「時間的な流れ」だけでは、湯ヶ島期の作品に顕著な、あの実在感を伴う〈錯覚〉の定着を説明しきることはできない。なぜなら、〈錯覚〉とは流れる意識の中に、異質な〈モノ〉や〈イメージ〉が食い込み、流れを堰き止め、厚みをもたせるようにして立ち上る「空間的」な現象だからである。流れる時間を確保しつつ、いかにしてその中に異質な空間を構築するか。この二律背反する課題こそが、湯ヶ島期の梶井が直面した文体上の問題であった。

(15) ローマン・ヤコブソン「言語の二つの側面と失語症の二つのタイプ」

(川本茂雄監修 田村すゝ子・村崎恭子・長嶋善郎・中野直子訳『一般言語学』岩波書店 令和元年五月)

(16) 鈴木貞美『梶井基次郎 表現する魂』(新潮社、平成八年三月)