

〈論文〉

梶井基次郎「ある崖上の感情」論

—— 三人称形式という「断絶」の装置 ——

岩 淵 真 未

一、はじめに

湯ヶ島期の梶井が、モノの作用から生じる〈連想〉としての時間軸と、そこに打ち込まれる垂直的な〈比喻〉としての意味の空間によって、現実と観念が二重写しとなる詩的空間を生む〈錯覚〉の文体を構築したことを指摘した¹。この文体は、病という身体的条件の

中で、外界のモノの实在を無防備に受け入れつつ、自己の内面世界を普遍的な実存へと定着させるための、極めて構築的な言語操作であった。本論が扱う「ある崖上の感情」は、その湯ヶ島期における文体的達成を携えて、意識の対象を自然から社会としての他者の生活という新たなノイズへと拡大した過渡的な作品として位置づけられる。湯ヶ島という閉鎖的な空間で洗練

された〈錯覚〉の構造化が、都市という他者の雑音が交錯する現実に対してどのように機能しているか、その変容を捉え直すことが本論の狙いである。

昭和三年頃に執筆された「ある崖上の感情」は、梶井の小説には珍しく三人称小説の形式をとり、四章から構成される。一章では二人の青年が「山ノ手の町のとあるカフェ」で話し込む様子が描写されるが、基本的には片方の酒に酔っている青年が「人の秘密を盗み見る」「窓を見る趣味」について興奮気味に語り、もう片方の青年はその話題について共感できず、自身の読書体験を語るのみである。語り手は一章の始まりで「話の様子では彼らは別に友達というのではなさそうであった」と二人の関係性の希薄さを明かすが、一章の終わりで「窓を見る趣味」を明かした方の青年が、聴き手となっていた青年に「それより今から僕と一緒に崖の方まで行かないですか」と熱心に誘い、拒絶されるという身体的な分断が描かれる。二章では誘う側の青年の名前が「生島」であることが判明し、三章では誘われた側の「石田」の心理がそれぞれ独立して語られる。続く四章では、崖路から自室を覗いてくる石

田に対する生島の心理が語られた後、一行空いて石田が崖下に見える人々の生活が覗ける窓を眺める心理が語られていく。結局、二章以降、生島と石田は会話を交わすことなく、それぞれの心理は独立した独白のよう響き合う。語り手もまた、両者に対して過去終止形を用いた客観的な距離を保ち、特定の心理へ補完することはない。つまり、三人称という形式をとりながらも、〈見る〉〈見られる〉という可逆的でありながらその位相が分断された二人の心理が、それぞれ閉鎖的な「独白」として記述されている印象を受けるのである。その中で、生島は石田の視線を利用して「俺の二人格」という空想を膨ませるが、石田は生島本人を意識することなく、テクストは夜の東京の風景に生と死を同時に見出していく石田の視線によって閉じられる。

「ある崖上の感情」について鈴木貞美は、二人の青年の主観を語らせながら梶井が追求してきた「変態心理」が描かれており、当時盛んであった「モダンな風俗小説」的であるが、「死も猥雑も同居しながら流転する現実」に対する石田の感情が描かれることから、

その枠に収まらないと評価している。⁽³⁾ 単なる覗き見の欲望ではなく、梶井らしい死と生を一体のものとする観念が、「ある崖上の感情」を他の梶井文学の中に位置づける紐帯となっている。しかし、先述した独白的な記述の在り方を巡っては、中谷孝雄が「生島と石田がほとんど同一人物のようで区別がつきにくい」と評し、⁽⁴⁾ 論点の発端となった。これに対し飛高隆夫は、生島と石田の類似の中にある対立にこそ主題があると指摘した。⁽⁵⁾ 一方、小西護は、これらが感傷的な関わりでしか社会に触れておらず「生活への志向」とは言い難いとし、二人の対立よりも、死の厳粛さと重圧が主題であると反論した。⁽⁶⁾ 安藤靖彦は、窓が相関せぬまま存在する「一つの全体性」の中に石田と梶井を位置づけ、生島から石田への視点移動に物語の終局を見た。⁽⁷⁾ 飛高は後にこの安藤論に賛同し、この「全体性」こそが生活の在り様であるとした。⁽⁸⁾ 二人の「変態心理」の類似に注目すれば同一人物的ともいえるが、記述が分断されている事実は重く、近年でも森晴雄が、心境の変化のない生島に対し、石田が「ある意力のある無常感」へと推移する差異を重視している。⁽⁹⁾

また、人物造形の意図について南雲弘子は、自分の中の二つの自己を描く「精神の分裂」という画期的な試みとし、⁽¹⁰⁾ 藤村猛は、複数の主人公による物語への意志を感じる構成であると評価した。⁽¹¹⁾ しかし、寺田透が「結末が弱く、何かごまかしが感ぜられる」と述べたように、榎原修は、生島と石田の問いが収束せず作者の思想によって閉じられてしまったため、固有の一人称的発想から抜け出していないとも指摘している。⁽¹²⁾ 石田の俯瞰する視線が生島を包括しきれず、心理が分断されたまま結末を迎える構造が、物語としての「未完成さ」を感じさせる要因となっているのではないだろうか。

以上の先行研究を踏まえ、本論ではまず、三人称小説としての試行がなされた「ある崖上の感情」において、湯ヶ島期に洗練された〈錯覚〉の技法がどのようなに他者の生活を描くことへと応用されているかを確認する。その上で、分断された二人の心理が、結末において石田の俯瞰的視点へと収束していく構造を、〈連想〉による時間軸と〈比喩〉による空間軸の交差という観点から明らかにする。これにより、自己の内面世

界を描くことが中心であつた湯ヶ島期の文体が、都市という開かれた社会空間において、いかなる変容を遂げたのかを考えたい。

二、梶井文学における「ある崖上の感情」の位置とその狙い

梶井のテクストにおける〈見る〉〈見られる〉という感覚の変遷を辿れば、湯ヶ島期において洗練された〈錯覚〉の構造化が、「ある崖上の感情」においていかなる地平へ拡大したかが浮き彫りになる。

初期の一人称小説「泥濘」（大正十四年七月）では、月光が照らす雪の風景を見つめる内に「自分は見ているうちにだんだんこちらの自分を失って行った」と語られ、視点人物である自分自身の影の中からあらわれる生き物らしい気配が、生々しい自分の姿として対象化される。さらに「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」と語られるが、この影としての自分は主体から分身した存在であり、主体と視線を交わす存在ではな

い。分身をテーマとした「Kの昇天」（大正十五年十月）においても、影が「一箇の人格」を持ち、それを見つめるKの姿が描かれるが、Kが影から見られる視線が描かれることはなかった。

これら初期作品に見られた閉鎖的な知覚が、独自の文体操作として構造化されたのが湯ヶ島期である。湯ヶ島の自然と対峙する中で、梶井はモノの作用から生じる〈連想〉としての時間軸を駆動させ、そこに〈比喻〉としての内面的な意味を垂直に投射する文体を確立した。安藤靖彦は、高い所から低い所を望む俯瞰景構図における〈見る〉〈見られる〉という往反運動が、湯ヶ島という土地で好奇の対象である病人となった梶井自身の身体的条件を背景に深化を遂げたと指摘する^①。しかし、湯ヶ島期の小説における視線の対象はあくまで自然や無生物であり、そこでの構造化は、他者の不在という閉鎖的な環境下で〈モノ〉の作用を無防備に受け入れ、主体と客体が浸透し合う内面的な自己完結性に留まっていた。

湯ヶ島期に洗練されたこの〈錯覚〉の技法が、明確に他者の生活という新たなノイズを孕み始めるのは、

東京帰還後の「ある崖上の感情」を経て、最晩年の「のんきな患者」（昭和七年一月）へと至る過程においてである。「闇の絵巻」（昭和五年九月）では、闇の中を歩く男を見つめる私が「誰かがここに立って見ていればやはりあんなふうに消えてゆくのであらう」と語るとで、自己を客観的に見られる存在として意識し始めている。さらに「のんきな患者」に至れば、肺病を患う視点人物の吉田が、他者から深刻な病状であると判断されることに不服感を覚えるなど、社会的な文脈の中での見られる感覚が物語の核心をなす。藤村猛が指摘するように、他者を意識した時代が本格的に登場するのは「のんきな患者」を待たなければならぬが、その前段階において、〈見る〉側と〈見られる〉側が交錯する生島と石田の心理を並置した「ある崖上の感情」は、極めて重要な実験的試みであったといえる。およそ七年という短い創作活動の中で、常に新しい文学的「分脈」を模索し続けた梶井にとって、この相対する心理を同等の重みで記述する試みは、湯ヶ島期の文体達成を都市空間へと応用する上での必然的な挑戦であった。

では、「ある崖上の感情」は梶井のどのような思考の中で生まれたのであろうか。「ある崖上の感情」が発表された昭和三年七月は、一年五ヶ月に渡る湯ヶ島での療養を終えた後の再上京の時期にあたる。この頃の梶井は北川冬彦の妻・仲町貞子に宛てた書簡において「東京にはどうせ夏までしかゐられないでせうが、その間にこゝで原稿を書いたり、新しい世界観への勉強をしたりする積りです」と語り、自己の文学を新規開拓しようとする気概を見せている。ここで企図された「新しい世界観」とは、当時隆盛を極めていたプロレタリア文学への関心と、それに伴う社会への接近であった。仲町宛の書簡の続きには、その意図が具体的に記されている。

僕は今度は本所深川あたりの貧民街へ棲んで戦鬭的な労働者と交際し現社會の最も面白いそしてもつとも活氣ある部分へ觸れて見たく思つてゐましたが二三回の探險の結果今の僕には到底そのまゝの身體ですめないことを知りましたので、若し今度行くのなら殆ど着のみ着のまま

で出かける積り、そしてこゝをまづ本陣にしておく積りでゐます、山の手の街を歩くより、貧民街を歩く方がどれだけ刺戟があるかも知れません、古い世界観はたゞの散歩的観察だけでも揺いでしまふのです

梶井は、湯ヶ島期において自然を対象としていた垂直的な（比喻）の源泉を、都市の影である貧民街や労働者の生活へと求めようとしたのである。しかし、ここで再び梶井の前に立ち塞がったのは、自身の結核という身体的条件であつた。「今の僕には到底そのまゝの身體ですめないことを知りました」という言葉から、彼が社会という巨大な空間に直に身を投じられない無念さが窺える。この結果、「ある崖上の感情」における他者の生活は、直接的な労働の描写ではなく、窓越しに透かし見られる他者の生活という、湯ヶ島期の俯瞰的な構造を継承した二重写しの情景として結実することになった。

石田が回想する故郷の風景としての商人宿の情景は、その象徴である。

それは彼の田舎の家の前を通っている街道に一つ見窄らしい商人宿があつて、その二階の手摺の向こうに、よく朝など出立の前の朝餉を食べていたりする旅人の姿が街道から見えるのだった。彼はなぜかそのなかである一つ的情景をはつきり心にとめていた。それは一人の五十がらみの男が、顔色の悪い四つくらいの子供の児と向かい合つて、その朝餉の膳に向かつているありさまだつた。その顔には浮世の苦勞が陰鬱に刻まれていた。彼はひと言も物を言わずに箸を動かしていた。そしてその顔色の悪い子供も黙つて、馴れない手つきで茶碗をかきこんでいたのである。彼はそれを見ながら、落魄した男の姿を感じた。その男の子供に対する愛を感じた。そしてその子供が幼い心にも、彼らの諦めなければならぬ運命のことを知っているような気がしてならなかつた。部屋のかなには新聞の付録のようなものが襖の破れの上に貼つてあるのなどが見えた。

ここで描かれる、顔色の悪い子供と落魄した父親の姿は、物理的な宿の情景というモノの作用に、石田の主観が投射する諦めなければならぬ運命という〈比喻〉が垂直に重ね合わされたものである。この風景は、石田の回想を起点とした連想による時間の持続の中に、決定的な意味の空間を構築しており、湯ヶ島期に洗練された〈錯覚〉の構造を、他者の生活という対象において再演している。

梶井が東京で触れた他者の生活という新しい世界観は、湯ヶ島期の手法を土台としつつも、視線の対象を自己を取り巻く社会生活へと拡大させた。この志向はやがて「のんきな患者」における大阪庶民の生活描写へと通じていくことになるが、その端緒において、他者の生活を二重写しの技法によって記述しようとした試みこそが、「ある崖上の感情」であったといえるのである。

三、三人称形式による〈視線〉の構造化と断絶

前章で確認した通り、地方の貧困者の姿を原風景と

して持つ石田に対し、生島は山の手のカフェに馴染んだ都市生活者として設定されている。この二人を、崖の上と下という垂直的な距離のある地点に配置し、それぞれの意識を記述するために、三人称小説という形式は不可欠な選択であった。

「ある崖上の感情」における三人称は、単なる視点の移動手段ではない。それは、生島と石田という対照的な二人の心理を、相互理解という回路を遮断したまま、可逆的でありながらその位相が異なる「独白」として等距離に並置し続けるための構造的装置である。一人称の「私」による語りであれば、他者の存在は最終的に「私」の主観の中に統合・解釈されてしまうが、語り手が両者に対して過去終止形を用いた客観的な距離を保つことで、二人の心理は独立したまま響き合うことになる。

一章における窓を巡る対話には、湯ヶ島期に洗練された錯覚の構造がいかに変容し、対立しているかが示唆されている。

【生島】

「その崖の上へ一人で立って、開いている窓を一つ一つ見ていると、僕はいつでもそのことを憶い出すんです。僕一人が世間に住みつく根を失って浮草のように流れている。そしていつもそんな崖の上に立って人の窓ばかりを眺めていなければならぬ。すつかりこれが僕の運命だ。そんなことが思えて来るのです。——しかし、それよりも僕はこんなことが言いたいんです。つまり窓の眺めというものは、元来人をそんな思いに駆るあるものがあるんじゃないか。誰でもふとそんな気持ちに誘われるんじゃないか、というのですが、どうです、あなたはそうしたことをお考えにはならないですか」

【石田】

「さあ……僕にはむしろ反対の気持ちになった経験しか憶い出せない。しかしあなたの気持は僕にはわからなくはありません。反対の気持ちになった経験というのは、窓のなかにいる人間を

見ているその人達がかはかない運命を持つてこの浮世に生きている。というふうに見えたということなんです」

生島にとつての窓は、そこを起点とした〈連想〉による時間軸が常に自己へと回帰し、自己の不確かさを〈比喩〉としての運命へと固定するための装置である。彼の視線は窓という外在的な〈モノ〉を媒介しながら、最終的には自己の内面へと収束する。対照的に、石田の視線は窓の中の人々という対象から逸れることがない。彼にとつて窓は、他者がはかない運命を背負って生きているという実感を呼び起こす〈モノ〉であり、連辞的な広がりを持つ視線は常に自己の外部にある他者の生活という新たなノイズに向けられ続ける。

ここで石田が直面しているノイズとは、自己の意識では制御し得ない他者の生のリアリティである。湯ヶ島期における孤独は、自然という鏡像的な対象を相手に、自己の意識を拡大させる均衡の上に成立していた。対して、都市における孤独は、物理的な近接性の中にありながら、互いの内面が決定的に断絶しているとい

う社会的な亀裂として現れる。湯ヶ島期に発表された「器樂的幻覺」においても他者との共有されない孤独が描かれていたが、そこでの聴衆は音楽によって石化し、語り手の幻覺を支えるオブジェへと変質させられていた。それに対し、「ある崖上の感情」の窓の向こうにいる他者たちは、石田の眼差しを拒絶するかのようになり、それぞれの不可侵の時間を刻み続けている。他者は石田の意識を反射する鏡ではなく、彼の視線の調和をかき乱す異物としてのノイズとして立ち現れるのである。

このような感性の相違は、四章において決定的な意識のズレを生じさせる。生島は、崖の上に立つ石田を自らの「二重人格」と見なすことで、退屈な自己からの脱却を試みる。

「あれは俺の空想が立たせた人影だ。俺と同じ欲望で崖の上へ立つようになった俺の二重人格だ。俺がこうして俺の二重人格を俺の好んで立つ場所に眺めているという空想はなんという暗い魅惑だろう。俺の欲望はとうとう俺から分離

した。あとはこの部屋に戦慄と恍惚があるばかりだ」

ここで生島が行っているのは、崖上にいる石田という物理的な存在に対し、自己の欲望の分身という（比喻）を一方的に投射する操作である。しかし、ここで三人称という形式が決定的な役割を果たす。生島がいかに主観の中で石田を「俺の二重人格」として回収・統合しようとも、テクストは独立した石田の意識を並置し続けることで、生島の試みが一方的な空想に過ぎないことを冷徹に暴き出す。三人称による記述が石田という他者の位相を担保し続けるため、生島の物語は他者を真に捉えることのない自己愛的な閉鎖回路として閉じられていくのである。

対して石田の視線は、生島の期待を裏切り、より広大な社会空間へと拡大していく。彼が捉える窓の景色は、単なる秘密の覗き見に留まらず、自己とは無関係に続いていく生活の総体としての厚みを含んでいる。

「彼らは知らない。病院の窓の人びとは、崖下

の窓を。崖下の窓の人びとは、病院の窓を。そして崖の上にこんな感情のあることを――」

結局、生島が自己完結的な空想の二重写しに浸る一方で、石田は制御不能なノイズを自らの知覚に取り込みながら、誰とも感情を共有できない都市の無関心さの中へと突き放されていく。ここで重要なのは、三人称形式が二人の心理を等距離に置き続けたことで、最後までその断絶が解消されない点にある。生島は石田を自己の内部に回収できず、石田もまた窓の中の他者たちに届くことはない。

結末における「彼らは知らない」という独白は、この精緻に構造化された視線の往反が、ついに相互理解という回路を形成し得なかったことの宣言に他ならない。湯ヶ島期に自己の内面を完成させた文体は、「ある崖上の感情」において三人称という形式を採用し、他者という決定的な異物と衝突することで、社会における共有不可能な断絶そのものを記述する孤独な視座へと変容したのである。では、この断絶の淵において、石田が捉えた〈ある崖上の感情〉とは、いかなる知覚

の変容を経て生成されたもののなか。次章では、石田の重層的な心象が〈ある崖上の感情〉へと結晶化していく過程を明らかにしたい。

四、断絶の淵における「二重写し」の止揚

三章において確認した断絶という構造的裂け目において、共有不可能な孤独を抱える石田の知覚は、いかにして〈ある崖上の感情〉という認識を形成するに至ったのか。湯ヶ島期における一人称の文体が、現在からの言語操作によって自己の内面世界を定着させる試みであったとするならば、三人称形式を採用した「ある崖上の感情」における〈錯覚〉とは、いかなる役割を担っているのか。ここでは、石田の重層的な心象が生と死の相關的な認識へと至る過程を検討したい。

崖路に立つ石田の視線が捉える風景は、もはや単なる写實的な瞰下景ではない。それは、現実の断片が記述によって幾重にも堆積し、一つの生命的な本質へと変容していく動的な過程である。まず注目すべきは、風景が捉えられる際の多感覚的な混濁である。

そこからはなるほど崖下の町がひと目に見渡せた。いくつもの窓が見えた。そしてそれは彼の知っている町の、思いがけない瞰下景であった。彼はかすかな旅情らしいものが、濃くあたりに漂っているあれちのぎくの匂いに混じって、自分の心を染めているのを感じた。

ある窓では運動シャツを着た男がミシンを踏んでいた。屋根の上の闇のなかにたくさんの洗濯物らしいものが灰白く浮かんでいるのを見ると、それは洗濯屋の家らしく思われるのだった。またある一つの窓ではレシーヴァを耳に当てて一心にラジオを聴いている人の姿が見えた。その一心な姿を見ていると、彼自身の耳の中でもそのラジオの小さい音がきこえて来るようにさえ思われるのだった。

視覚的な景觀に「あれちのぎく」の嗅覚的刺激が物理的に混ざり合い、それが旅情という（比喻）へと変換されている。さらに、ミシンを踏む音やラジオの声といった他者の生活の断片がノイズとして重なること

で、風景は平板な視覚を越え、時間的な持続を孕んだ立体的な風景へと塗り替えられていく。この心象の構築において、三人称形式は極めて重要な役割を果たす。一人称による語りであれば、風景の変容は主体が構築した内面世界における真実として完結してしまう。しかし、客観的な距離を維持する三人称の語りは、石田の知覚と並行して、生島の空想や崖下の住人の無関心な生活を、それぞれ独立した主観世界として同一の空間内に並置する。このように、互いに相容れない個別の意識が並列する都市空間のありようを、語り手が俯瞰的な位置から記述することによって、石田の捉える〈錯覚〉が引き起こす二重写しの心象風景は、単なる個人の心理的現象であることを超え、断絶を前提とした社会空間における一つのリアリティとして定着せしめられるのである。

こうした心象の重層化は、結末において古代ギリシャの風習が〈連想〉される場面においても同様である。

彼が何気なくある崖下に近い窓のなかを眺めるとき、彼は一つの予感でぎくつとした。そし

てそれがまごうかたなく自分の秘かに欲していた情景であることを知ったとき、彼の心臓はにわかに鼓動を増した。彼はじっと見ていられないような気持でたびたび眼を外らせた。そしてそんな彼の眼がふと先ほどの病院へ向いたとき、彼はまた異様なことに眼を瞠った。それは寝台のぐるりに立ちめぐっていた先ほどの人びとの姿が、ある瞬間一度に動いたことであつた。それはなにか驚愕のような身振りに見えた。すると洋服を着た一人の男が人びとに頭を下げたのが見えた。石田はそこに起こつたことが一人の人間の死を意味していることを直感した。彼の心は一時に鋭い衝撃をうけた。そして彼の眼が再び崖下の窓へ歸つたとき、そこにあるものはやはり元のままの姿であつたが、彼の心は再び元のようではなかつた。

それは人間のそうしたよこびや悲しみを絶したある厳肅な感情であつた。彼が感じるだろうと思つていた「もののあわれ」というような気持を超した、ある意力のある無常感であつた。

彼は古代の希臘の風習を心のなかに思い出してゐた。死者を納れる石棺のおもてへ、淫らな戯れをしている人の姿や、牝羊と交合している牧羊神を彫りつけたりした希臘人の風習を。――そして思つた。

「彼らは知らない。病院の窓の人びとは、崖下の窓を。崖下の窓の人びとは、病院の窓を。そして崖の上にこんな感情のあることを――」

崖下の生活の中における情交という生の衝動と、病院の窓から見える他者の死が、古代ギリシャの石棺というイメージにおいて合致する。

鈴木貞美が指摘するように、このイメージはニージェがギリシャ古典のうちに発見した「デュオニソスの熱狂」を背景とするものである。生の奔流や豊穡を司るデュオニソスの狂乱は、死をも包含する圧倒的な生命の活性を象徴する。また、フランソワ・シャムーが「ギリシア人の道德観は、キリスト教と違って、肉体的な愛そのものに罪の觀念を付すことはしなかつた」(桐村泰次訳)とギリシア人の性愛について説明

した通り、石田がここで見出した古代ギリシャの風習のイメージからは、情交が象徴する生と病院の窓に見える死は対立するものではなく、一つの流転する関係として捉えていることがわかる。崖下の窓に展開される淫らな戯れと、病院の窓に潜む確実な死は、ここでは切り離しがたい一つの円環として提示されているのである。これは湯ヶ島期の二重写しが、自己と自然との鏡像関係を越え、他者の生活という制御不能なノイズをも包含する、死と生の円環という新たな視座への飛躍であったといえる。

この古代ギリシャの風習のイメージは単なる教養的な引用ではない。それは、崖下の猥雑な生活と、病院の静かな死が隣り合わせに存在する都市空間の作用に対し、決定的な「比喩」を打ち込むための言語操作である。この時、石田が抱く意力のある無常感とは、何か感傷的な感情としての「もののあはれ」を超克した、能動的な認識であるといえる。それは、個別の主観的な悲しみを包摂しつつも、それら一切に無関心に流転し続ける巨大な社会の相貌を、個人の視点を超越した位置から捉え切った際に生じる感情なのである。

以上のように、石田の中に「ある崖上の感情」を生成していく語りにおいては、現実の風景から「連想」される断片的なイメージを紡いでいくことで、その意識の流れの中において生と死が等価に流転する世界の相貌に対する認識を浮かび上がらせている。この手法自体は湯ヶ島期の錯覚の延長線上に位置するが、対象が自然から他者の生活へと転換したことで、決定的な変化が生じている。湯ヶ島期における自然との対峙は、他者の不在という閉鎖的な環境下で、「モノ」の侵食に対して自己を無防備に開き、主体と客体が浸透し合う領域において実存を定着させる営みであった。それゆえにそこでの孤独は、自己の内面と風景が二重写しとなる詩的空間を完結させる、静謐な自己充足性を備えていたといえる。

これに対し、多様な他者の生活というノイズが物理的に隣接する都市空間においては、窓の向こうにいる他者は自己を浸透させる対象ではなく、それぞれの時間を刻む不可侵の実在として立ち現れる。ここでは石田がどれほど重層的な二重写しを完成させたとしても、その認識が他者の生活と共鳴し、感情が共有され

ることはない。だが、むしろこの共有不可能な断絶という事実そのものを記述の土台に組み込み、三人称によって構造化することこそが、「ある崖上の感情」における認識の強度を支えている。誰にも知られることのないまま、生と死が流転する一つの空間を定義し直す石田の視座は、他者との断絶を客観的に提示する形式に守られることで、個人の心境から社会という巨大な他者をも包含する認識へと止揚されたのである。湯ヶ島期において自己の内面を完成させた文体は、「ある崖上の感情」において、人の生活という不透明な実在を二重写しの層に取り込むことで、都市の社会的空間における孤独を、一つの厳粛な感情として定着させたのである。

五、おわりに

松尾芭蕉に「やがて死ぬけしきは見えす蟬の声」という句がある。『卯辰集』において「無常迅速」の前書きが付されたこの句は、生命の極致である蟬の鳴き声の中に、不可避に訪れる死の予兆を捉えたものであ

る。生の活性のただ中に死の静寂を見出すこの感性は、日本文学が古くから育んできた無常観の精髓といえる。梶井基次郎の文学、とりわけ「冬の蠅」等に見られる生と死の表裏一体となった観念もまた、彼が深く傾倒した芭蕉以来の伝統的な無常観の系譜に根ざしている。

本論で検討してきた「ある崖上の感情」における「ある崖上の感情」もまた、その系譜の延長線上に位置するものである。しかし、「ある崖上の感情」における新しさとは、伝統的な無常観を単に反復することにあるのではない。石田が商人宿の親子に対して抱いた「もののあはれ」的な共感を起点としながらも、それを他者の生活という不透明なノイズが充満する近代都市において、三人称という冷徹な構造を通じて定義しようとした点にこそ、「ある崖上の感情」の試みがある。

「ある崖上の感情」は二章以降、生島と石田の視点が交錯することなく並置され、最終的に石田の心象が風景を塗り替えていく過程を記述して閉じられる。この構成を巡っては、先行研究が指摘するように、結末において石田の主観が特権化されることで、結局は

湯ヶ島期の一人称回帰に陥っているという批判も成立し得よう。だが、本論が三章および四章で論じた通り、「ある崖上の感情」の三人称形式は、生島と石田を（見る側）であり同時に（見られる側）でもあるという可逆的な関係の中に置きながら、その眼差しが捉える位相を決定的に分断するために機能している。

生島が崖上の石田を仰視するとき、その視線は他者を捉えるのではなく、石田を自らの「二重人格」へと読み替えることで自己愛的な閉鎖回路へと回帰していく。対照的に、石田が崖下の窓から俯瞰するとき、その視線は生島という個別の他者の意図を撥ね退け、猥雑な生活と静かな死が並列する社会という巨大な他者の相貌を捉えている。両者の視線は物理的には重なり合いながらも、その意識の指向性において相互理解という回路を結ぶことはない。この共有不可能な断絶を客観的に構造化したことこそが、「ある崖上の感情」の達成である。

石田が抱く「意力のある無常感」とは、特定の対象への「もののあはれ」に留まらず、他者との感情的な通底を端から前提としない俯瞰的な視座から、生と死

が等価に流転する世界のありようを能動的に受け入れることで得られた、極めて乾いた認識である。湯ヶ島期の孤独が、他者の不在という閉鎖的な環境下で、（モノ）の作用を受け入れながら自己を風景へと浸透させていく内面的な自己完結性を伴う孤独であったとするならば、「ある崖上の感情」で描かれたのは、他者の生活というノイズと隣り合いながらも、それと交わることのないまま社会の全域を捉え直そうとする都市的な孤独であったといえる。

梶井が仲町貞子への書簡で企図した「新しい世界観」——すなわち、自己の内面と外部の社会との再接続の試みは、「ある崖上の感情」において断絶を記述の土台に据えるという形で一つの到達点を見せた。湯ヶ島期に洗練された錯覚の技法は、対象を自然から社会へと拡大させることで、個人の心境を普遍的な都市のリアリティへと止揚させたのである。

この社会に対する冷徹かつ重層的な眼差しは、「ある崖上の感情」以降、「交尾」や「闇の絵巻」における自然美の再認識を経て、最晩年の「のんきな患者」における大阪庶民の生活描写へと繋がっていく。そこ

では、病者という社会の周縁に置かれた存在が、他者の無関心な視線を受け入れながら、なおもその外部の世界を記述しようとする意志が示されている。

「ある崖上の感情」は、湯ヶ島期に完成させた内面世界という武器を携え、梶井基次郎が無常観を近代の都市空間へと接続し、社会を象徴する他者を今一度描写する、その転換の瞬間を鮮烈に刻みつけた作品であった。梶井の生命がもつと長く続いていれば、断絶の淵で捉えられた〈ある崖上の感情〉というこの厳粛な響きこそが、梶井文学を私小説の枠組みから解き放ち、近代都市におけるリアリティを描くための、新たな言語操作の端緒となっていたはずである。

〔注〕

- (1) 拙稿「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——」(「國學院大學栃木短期大學紀要」六十号、令和七(二〇二五)年十二月)
- (2) 鈴木貞美『梶井基次郎 表現する魂』(新潮社、平成八(一九九六)年三月)
- (3) 中谷孝雄『梶井基次郎』(筑摩書房、昭和三十六(一九六一)年五月)
- (4) 飛高隆夫「梶井基次郎ノート——「ある崖上の感情」をめぐる——」(「大妻国文」六号、昭和五十(一九七五)年三月)
- (5) 小西護『作品論 梶井基次郎』(私家版、昭和六十三(一九八八)年一月)
- (6) 安藤靖彦「桜の樹の下には」「ある崖上の感情」と「愛撫」(「説林」三十九号、平成三(一九九二)年二月)
- (7) 安藤靖彦『梶井基次郎』(明治書院、平成八(一九九六)年一月)
- (8) 飛高隆夫「『ある崖上の感情』」(「国文学解釈と鑑賞」六十四号、平成十一(一九九九)年六月)
- (3)・(4)・(5)・(7)の流れはこの論にまとめられている。
- (9) 森晴雄「梶井基次郎「ある崖上の感情」論——「ある意力のある無常感」(「芸術至上主義文芸」四十五卷 令和元(二〇一九)年十月)
- (10) 南雲弘子「『ある崖上の感情』論——内なる

- 自己の対立——」（『近代文学研究会会報』第十一号、平成二（一九九〇）年七月）
- (11) 藤村猛「梶井基次郎「ある崖上の感情」論」（『安田女子大学紀要』二十五号、平成九（一九九七）年二月）
- (12) 寺田透「梶井基次郎論」（『近代文学鑑賞講座』第十八卷、角川書店、昭和三十四（一九五九）年十二月）
- (13) 檜原修『「私」という方法 フィクションとしての私小説』（笠間書院、平成二十四（二〇一二）年十二月）
- (14) 注（6）に同じ
- (15) 注（11）に同じ
- (16) 三好達治「梶井基次郎」（『文藝』、昭和二十五（一九五〇）年二・三月）
- (17) 注（2）に同じ
- (18) 桐村泰次訳 フランソワ・シャムール『ギリシア文明 LA CIVILISATION GRECQUE』（論創社、平成二十二（二〇一〇）年三月）