

# 梶井基次郎とキュビズム

## 『檸檬』論

八木澤 宗弘

### はじめに

梶井基次郎の評価を最初に方向付けたのは小林秀雄である。生前ほとんど評価されずにいた梶井が亡くなる前年に刊行した唯一の作品集『檸檬』を、梶井より一歳若い、当時気鋭の批評家であった小林秀雄は「清澄鋭敏稀にみる作家資質」と絶賛した<sup>1)</sup>。これ以降の梶井基次郎論はこの評価を土台にしていると言っても過言ではない。

しかし、この小林秀雄の方向付けには問題点もある。それは梶井を「資質の作家」にしてしまったことである。小林秀雄にとって、梶井は「繊細に武装した野人」であり、「素朴な資質」の持ち主であり、観念上の操作を知らない

作家であった。もちろん、これらは梶井の資質を評価した上での言葉だが、あたかも評価の拠り所はその資質のみであり、梶井が作品を資質にまかせて書いたような印象を与える。実際に、生涯を通じた親友であった中谷孝雄までも、『檸檬』について「それはもう梶井自身だった。如何なる不健康な頹廢の生活にも染まぬ、美しく冴えた彼自身の資質だった」と言っており<sup>2)</sup>、資質という言葉の持つ射程の長さ、梶井の価値が隠れてしまっている。

このような評価の不徹底が、梶井の作家像を曖昧にしている。「梶井基次郎の作風は、文学青年の感傷を散文詩ふうにつづった作品で、「私小説」の流れに位置する、という非難が生き残っている」と鈴木貞美が指摘するような現状を生み出しているのである<sup>3)</sup>。

しかし、梶井はむしろ資質のなさを修養によって補おうとした作家である。例えば、梶井は友人である外村茂（一四）に次のような手紙（一九二四年七月六日付）を書いている。

僕は中谷——いや鴉（当時計画中の同人誌の名。後の『青空』引用者注）を通じて一番作家的修養を気にしているやうに思ふ、つまり音楽でも美術でも自然科学でもなんでも詰込むだけ詰込む。

これがいゝかわるいかは知らないしこちらも確かなのがあつてやつている訳ではないが多読だけは君にすすめても異議はないだらうと思ふ 多読多読 芸術家に教へて貰はなければ吾人は美を感じる方法を知らないから。

これは『檸檬』執筆中のものだ。ここに書いてあるやうに、梶井は読書によって修養し、自らの美意識を磨こうとした。大正教養主義の影響下の学生の例に漏れず、梶井は勉強家である。その梶井を資質という言葉に回収してしまつては、勉強の成果を無視することになる。

本論文は、梶井が修養の結果身につけた美意識を、近代絵画に注目することで明らかにする。そして、その表現への実践を『檸檬』から取り出すことで、梶井を資質の作家から、意匠の作家に読み替えたい。

## 第一章 梶井基次郎とキュビズム

### —— 梶井とセザンヌ

梶井が西洋近代芸術、特に絵画に関心があつたことについてはよく知られているが、中でも友人である中谷孝雄は次のように述べている。

丸善に於て彼が最も多くの時間を費したのは、西洋近代の画集の並んだ棚の前だつた。彼はそれらの画集を一冊々々抜き出しては、あくことなく熱心に眺め入つた。買ひもしない——どんなに欲しくともとても買へさうもない本を、さういつまでも見てゐることはとかく気のさすものだが、そして梶井はさういふ感情も人一倍強かつ

たが、画集に見入つてゐる時の彼は、すべてさうした願  
慮を全く忘れてゐるかのやうだつた。

生の画を見る機会も決して少くはなかつた。(中略)  
京都、大阪で開かれたさうした展覧会で、梶井の見な  
つたものは殆んど一つも無いであらう。

梶井は自分で画を描くことはしなかつたが、西洋近代  
絵画によつて開かれた眼で物を見、やがてそれが彼の小  
説の描写に大いに役立つことになつたのである。ちなみ  
に梶井が最も愛してゐた画家はセザンヌであつた。当時  
彼は瀬山極の筆名を用ひてゐたが、云ふまでもなくそれ  
はポール・セザンヌをもぢつたものだつた。<sup>一六</sup>

梶井は人一倍芸術に対する関心が高く、それだけに芸術  
への目覚めが遅かつたことに対して強く劣等感を抱くほど  
であつた。結局絵画や音楽の道は諦めるが、引用からわか  
るように、梶井はその興味を趣味に留めず、文芸創作に活  
かそうとする。芸術への道を開いてくれた先輩である近藤  
直人にも、次のような手紙(一九二二年四月一四日付)を送  
る。

私は近頃詩を作ります。みな未成品ばかりです。

音楽及び絵画のやうな効果をもちたらず詩です。いろい  
ろな色彩的な文字でデコデコに塗つて、シンフォニーだ  
と云つてやる積りです。詩論は近日お目にかけます。欠  
陥の多いものでせうが、よい意味に解釈して貰へれば決  
して決して立派な主張だと思ひます。

貧乏なデイレツタント程悲惨なものはありませんね。<sup>一七</sup>

梶井は音楽や絵画の技法を表現に取り入れた、総合芸術  
としての文学を志したので。ここに書かれている詩や詩論  
は公開されず、作品の発表も数年待たねばならないが、梶  
井の作品には随所に絵画的表現を見ることができると。

梶井が受けた絵画からの影響を考える時、セザンヌを無  
視することはできない。梶井がセザンヌの影響を受けてい  
たのは疑いようがないが、その理論にどれほど触れていた  
のか、梶井がセザンヌの理論の中で最も重要なキュビズム  
をいかに解釈していたのかについては、詳しく検討する必  
要がある。そこで、当時丸善で取り扱われていた梶井の触

れた可能性が高い文献を見ることで、洋書という形でいち早く日本に入ってきた、当時のキュビズムの扱われ方を確認したい。

そもそも、セザンヌとはどのような画家として位置づけられていたのか。自然主義から後期印象主義に至るまでの絵画の流れを追った『Modern Movement In Painting』では、セザンヌの絵画と印象主義の差異について次のように述べられている。

セザンヌがマネと異なる点は、この（フォルムへの）誠実さを三次元へと向けたところだ。彼は広がりだけでなく、容積（ボリューム）をも主張したのだ。

写実の手段としてでなくデザインの要因としての、奥行きへの注力は、セザンヌを他の印象主義とはつきり区別させるものである。それが後に所謂「キュビズム」へと結実してからというもの、キュビズムがセザンヌの作品において実際にどのような意味をもったかについては、詳細に研究する価値がある。

簡潔に言えば、西洋画壇で趨勢を極めた印象主義が画家の眼に写った光景の再現に尽力する中、セザンヌは印象主義に所属しながら、奥行きのリアリテイをいかに表現するかに意識を向けていた。そんなセザンヌはやがて印象主義と別れ、後期印象主義に位置づけられるようになるが、遠近法ではなくリアリテイとしての奥行きを意識したセザンヌの作品は、立体を想起させ、その作風は後に「キュビズム」と名付けられた。

『CUBISTS AND POST-IMPRESSIONISM』では、アーサー・ジェローム・エディがセザンヌのキュビズムについて次のように語っている。

彼（セザンヌ）の絵画のレプリカからさえ、人が受ける第一印象は建築の感情である。

（中略）

果物やボウル、布切れはただ単に描かれているのではなく、建築家が家を建てるように、堅固にそして科学的に組み上げられているのである。——そこには実質性並びに美があるのだ。

(中略)

全ての芸術の原理として球体と円錐、そして円柱の輪郭を提案した点に、人はキュビズムのいろはを認めることができる。<sup>〔9〕</sup>

セザンヌの理論が取り上げられる時、最も重要な言葉としてしばしば引用される「自然にあつては万物が悉く球体として、円錐体として、円筒として、立体視されている」という文句は、キャンバスを平面ではなく空間として捉えようとする努力である。時に立体、時に建築に例えられるように、キュビズムはモチーフの質量や容積を表現することを目指す。なぜなら、キュビズムは芸術家が対象から受けた(実感)を鑑賞者に与えようとしていたからだ。

キャンバスが平面という制約の中でいかに空間を表現するかが絵画の理論としてのキュビズムの目的であつたが、これを他の芸術に敷衍する時、どのような特徴を見ることが出来るのだろうか。特に、視点の制約のない文学におけるキュビズムとはどのようなものなのか。梶井はいかに解釈し、表現に活かしたのかを次節で確認したい。

## 一―二 梶井が参照したキュビズム

一九二〇年代に入ると、セザンヌは洋書のみならず、『白樺』を始めとする日本の芸術雑誌によつても広く紹介され、瞬く間に画壇に影響を与えることになる。『白樺』に傾倒していた梶井がこの『白樺』を通してセザンヌの理論に触れたであろうことは想像がつくが、本論文では梶井が確実に参照したものを取り上げる。<sup>〔10〕</sup> 梶井とセザンヌとの橋渡しとして挙げられるのが、セザンヌのキュビズムを正統に引き継いだアンドレ・ロートとロジェ・ビツシエールである。

近藤直人宛の手紙(一九二四年一月二日付)の中で、梶井は次のように書いている。

ロオトの港の絵、佛蘭西風景(中央美術の表紙になつてゐたの)好きでした。そして石井柏亭の洋行みやげ式の、自分はこれこれかういふ所へ行つて来た式のあの絵が好きでした。

ビツシエールのこれも色刷りで中央美術に出てゐたと思つてゐますが婦人の腰をかけてゐる所の絵 林武

の風景——これは大好きでした。

ここで梶井が挙げている、ロオトの「港の絵」とは「ポルド才港」を指し、ヴィツシエールの「婦人の腰をかけている所の絵」は「花束持つ女」という題である。これらとともに『中央美術』（第九卷七月号、一九二三年）に掲載されており、特に「ポルド才港」は、次に引用する黒田重太郎の「アンドレ・ロート氏とロジェ・ビッシェール氏」〔『中央美術』第九卷七月号、一九二三年〕の挿絵となつている。これは梶井が参照したとみて間違いないだろう。その一節を引いておこう。

氏（ロート…引用者注）のフォルマシオン「構成」に向かつて確固たる指針を示したのは、その頃の若いジェネラシオン「世代」の、すべての人々に於けると同じく実にセザンヌとその人の芸術であり、またその探求の跡であつた。

（中略）

『全て人類の芸術的表現は、何よりも先ず成形的な事だ』とロート氏は言つてゐる。ビッシェール氏もある時

こう語つた。『自然から建築を探し出さねばならぬ。建築は自然に於ける人類の作物である。この散漫な、不定な自然から、一つの首尾ある、決定的な表現を得んとせば、即ち一貫せる構成的法則に依らねばならぬ』（ただし、「」は引用者注）

自然から建築、つまり幾何学を取り出そうという考えは、先に挙げたセザンヌの理論に通じるものである。ここで紹介されているロートとビッシェールは、セザンヌのキュビズムを正統的に引き継ぐ形で出発した。そんな初期の作品を、黒田重太郎は次のように評価する。

その頃のもの（ビッシェール初期の作品…引用者注）を見ると可成り強く印銘されてゐるのは矢張りセザンヌの感化である。特にフォルム、ダイアブル「恐るべき・格別な」な明暗の対置である。それに依て起こされた強い塊の感じである。

（中略）

その表現はこのうえもなく単純である。単純であつて

ピュル「純粋」である。ピュルであつて、そしてピュイツサン「力強い」だこの力強さ（ピュイツサンス）はこの絵の物象全体が、実際以上の容積（ヴォリューム）を以て主宰されてゐるからだ。<sup>「1」</sup>（ただし、「」は引用者注）

このビッシェール評は、『檸檬』の中の「華やかな美しい音楽の快速調の流れが（中略）あんな色彩やヴオリウムに凝り固まった」果物や、「レモンエロウの絵具をチューブから搾り出して固めたやうなあの単純な色」といった表現に生かされている。檸檬を始めとする果物についての表現では、キュビズムの絵画を鑑賞するような方法によつて、つまり平面の絵画からモチーフの質量を〈実感〉するようになつて、質量のない音楽に容積が与えられている。質量を持たない色も同様である。

前半の「フォルミダブルな明暗」についても、意識的に行われている場面をテキストから取り出すことができる。例えば、「私」の好きな果物屋に関する表現では、果物と古びた黒い漆塗りの板、果物屋の電燈と通りの暗さ、檸檬とマントというように、「私」の美意識に訴えるものは全

て、黒または闇の上に配置されることでその美しさを際立たせている。このように、『檸檬』には随所にセザンヌの系譜に連なるキュビズムが表れているのだ。

次に、梶井自身によるキュビズムへの言及から、その解釈を取り出したい。「梶井基次郎とCUBISM」の中で、中沢弥が梶井の言葉に触れて分析している。

梶井がどのようにキュビズムを捉えていたかを考えるために、再び梶井の「戦争」（北川冬彦『戦争』…引用者注）評に戻りたい。

この最も短い詩は最も強い暗示力を示している。そしてもう一つ注意さるべきことは、この詩の構図が「物質の不可侵性」を無視することによって成り立っているということである。このことはしばしば Cubism の画家の motive になつている。私はこの affinity についてもうしばらく語りたい。

〈物質の不可侵性の無視〉——梶井は冬彦の「馬」の詩法をこの言葉で要約する。そしてそれはキュビズムの画家のモチーフであるという。この言葉は一般的にキ

## 瞰下景

キュビズムがどう解釈されているかという問題を離れて、梶井によるキュビズムの重要な定義に関わるものである。ここで梶井は、馬が軍港と組み合わせられることで戦争のシンボルとなるといった作品の読みを展開するのではなく、物質としての馬の肉体が無視されてその中に軍港が配置される構図に注目する。<sup>12</sup>

ここで語られているのは、本文が「軍港を内蔵してある」だけの『馬』という短い詩についてである。馬が軍港を内蔵することは物理的に不可能だ。しかしその「物質の不可侵性」を無視するところに、梶井はキュビズムを見出し<sup>13</sup>ているのだ。梶井は『詩集』『戦争』において、次のように言う。

彼の第一詩集「三半規管喪失」のなかに次のやうな詩がある。

ビルディングのてつぺんから見下すと  
電車 自動車 人間がうごめいてゐる  
目玉が地べたへひつつきさうだ

高いところから下を見たときの感じがこんなにも生々と表現されたことはないであらう。この生々しさは何によるか。それは「目玉が地べたへひつつく」といふ空間を無視した表現法のためである。これによつて彼は知覚、若しくは感覚の速度を表現し得たのである。私はここに後來「馬」等々に達した端緒の一つがあると思ふ。それは空想と云はんよりは実感であり、実感であるよりは実感をあらはすための手段であり、——そしてそれは最後の段階に達して、手段そのものからかつて一度も人間の頭脳に存在しなかつたやうな「実感」を呼び起こす作品を形成する。「対象を主宰して独自の世界へ連れてゆく」やうな詩とは畢竟この段階のものを指すに外ならない。北川冬彦の「馬」は cubist を連想せしめる。



このように、空間を無視した感覚や、物質を無視して二つを同じ場所に配置することが、キュビズムにおいて重要な〈実感〉を表現するための手段だと梶井は言う。中沢弥は、梶井が用いるこの「物質の不可侵性」という言葉を、ベルクソンの用語だと指摘する。

ベルクソンは『時間と自由』の中で、空間を固定したものとしてみるのではなく、「持続」の相のもとにみようとしたり。これはつまり、空間を人間の勝手に創りだした数学の特性によって区分するのではなく、対象を持続的な認識の総体として捉えようということである。<sup>14</sup>

この点については、梶井を始めとする当時の三高生が多く参照した西田幾多郎も「美の本質」<sup>15</sup>でベルクソンを引きながら言うところである。「審美的観賞我は単なる記憶我ではない、ハルトマンの云ふ如く美の実感<sup>16</sup>は単なる実感ではないのである」と言うように、美を感じるとは、対象を見て、それを他の何かと関連付けるのではなく、全ての情緒が複合物ではなく一つのものとして、あらゆる要素が混在した一つの感情として現れてくることなのだ。美とは、主

客の合一が図られた時、美の対象が分析対象でなく自分の心と一致した時に、直観するものだ。つまり、〈実感〉することにより得られるものなのである。

以上から考えられるキュビズムの特徴とは、芸術家がある空間の中において対象から得た〈実感〉の美をキャンバスに表現するために、一つの視点からでは捉えることのできない複数（無限）の光景を、一つの秩序の元に（作家が対象から得た〈実感〉と矛盾しないように）構成する点にある。「ある視点」、「ある時点」といった、画家に課された制約から自由になるために、蓄積された視覚経験を、本来は区分できるものではないが便宜上仕方なく展開し（ここにキュビズムの限界がある）、一つの画面に再構成するという点では、視点の多様化と時間の飛躍は同じ目的のもとになされていることがわかる。

これを絵画において実現しようとすると、本来見えないはずの光景や、そこにはないはずの物質を同じキャンバスの上に描くことが必要となり、たとえそこに作家による秩序があつたとしても、従来の遠近法は無視されることになる。これが絵画における〈物質の不可侵性の無視〉である。

そしてこのキュビズムの技法を、梶井は文学においてたびたび用いている。まず検討すべきは、「物質の不可侵性」という語がそのままの形で表れる、次の場面だ。

乏しい日光に象られる幽かな影絵は、あるひは私の頭であつたり、あるひは肩であつたりした。

だからそれは影であるといふよりも影の暗示であつた。物質の不可侵性を無視して風景のなかに浸透してゆく、若しくは同一の空間に二個の系統の風景の共存する<sup>〔一六〕</sup>。

これは草稿『闇への書』の一節である。目の前の風景と、影の暗示する「私」自身という、二個の傾倒の風景が同一の空間に共存することを〈物質の不可侵性の無視〉と表現している。このキュビズムの技法は、『檸檬』にも見られる。次の場面がそうだ。

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——そのやうな市へ今自分が来てゐるのだ——といふ錯

覚を起こさうと努める。

(中略)

錯覚がや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。何のことはない、私の錯覚と壊れかかつた街との二重写しである。

私は京都にいながら、想像を丹念に膨らませることによつて、何百里も離れた市の光景を呼び寄せる。さらに、想像の世界に没頭するのではなく、今いる街に重ね合わせようとするのだ。北川冬彦の描いた軍港を内蔵した馬のように、本来共存できるはずのない二つの景色が、「私」の錯覚によつて同時に現れるのである。「努める」や「やうやく」という表現には、錯覚とは言え、遠近法を無視する困難さが現れている。

以上のように、『檸檬』には、キュビズムの絵画を鑑賞した時に取り出すことのできる特徴を表現に用いたものと、キュビズムの技法である〈物質の不可侵性の無視〉を文字表現に活かす形で梶井が解釈したものとの両方を見ることができるとだ。

## 第二章 キュビズムと〈見立て〉

### 二一 「隠喩」と〈見立て〉

第一章では、絵画におけるキュビズムの基本的な理念と、梶井の解釈した文字表現におけるキュビズムについて確認し、それが『檸檬』に表れていることを指摘したが、この章では「私」がキュビズムを表現する過程に、日本の伝統的な認識法である〈見立て〉が密接に関わっていると着目したい。

言うまでもないが、『檸檬』のモチーフは檸檬だ。「その重さこそ常づね私が尋ねあぐんでゐたもので、疑ひ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来た重さである」という、美や善の〈実感〉を「私」に与える檸檬は、キュビズムにとって重要な円錐が重なってできた紡錘形であり、鈴木貞美が指摘するように「私」の五官によってテクスト上に展開される。このキュビズムのモチーフである『檸檬』と、「私」の〈見立て〉が組み合わされることによって、『檸檬』は多彩なキュビズム的表現

を見せるのである。

〈見立て〉の定義について確認しておく。尼ヶ崎彬は『日本のレトリック』の中で、次のように〈見立て〉を定義している。<sup>18)</sup>

「見立て」とは、常識的な文法や連想関係からは結びつかぬものを、類似の発見によって（ないしは類似の設定によって）結びつけ、それによって主題となっているものに新たな《物の見方》を適用し、新しい意味を（または忘れられていた意味を）読者に認識させるものである、と言えらるだろう。

この説明はレトリックとしての〈見立て〉についてのものであるために「読者」が想定されているが、〈見立て〉が行われるのは文字表現に限らない。〈見立て〉とは、二つのものがある類似により結びつける行為全般を指す。ここで尼ヶ崎彬は、「隠喩」の機能を認識に求める隠喩論を参照すれば、この定義が「隠喩」にも当てはまってしまうことを指摘しながら、「隠喩」と〈見立て〉の差異につい

て次のように説明を続ける。

「隠喩」という語は、言葉と意味との関係におけるある特性を指すものである。つまり、ある記号が本来の意味とは別の意味を表す（転義）という現象に注目している。（実際、旧来の隠喩論は記号の転義現象の規則をおもな解明の対象とした。）しかし、「見立て」とは対象を取り扱う主体の態度に注目した言葉である。そして私の見る所では、転義とはこの修辭法の表面的特徴であつて、主体の態度変更というからくりこそ、この修辭法の根底にあるものである。

尼ヶ崎彬は、〈見立て〉に重要なのは主体の態度変更だと述べている。瀬戸賢一も『空間のレトリック』の中で、「メタファー（隠喩）とは、〈見立て〉による比喩のことである。広義には比喩一般を指すが、狭義には「男」を「狼」と見なす場合のように、《見立て》ないし《見なし》を介した意味の移動現象を指す。メタファーの語源は「意味を」移す」ことである」と言っている。つまり〈見立て〉とは、比喩

表現に先立ち、共通点を持つことで意味の移動が可能な二つの対象を選び出す行為及びそれを可能とする認識だといえるだろう。山口昌男も高階秀爾との対談の中で、〈見立て〉は動詞形でありパフォーマンスであることを指摘している<sup>[19]</sup>。では、〈見立て〉による主体の態度変更とは具体的にどのような行われるのか。マックス・ブラックは論文「隠喩」の中で「相互作用説」を打ち出すことにより、現在の隠喩研究の基礎を築いた。<sup>[20]</sup>「相互作用説」とは簡潔には次のようなものである。<sup>[21]</sup>

隠喩的陳述には、第一主題と副主題という二つの異なる主題（「物」というより「物の体系」）がある。「隠喩」は、副主題の特徴である「連想された含意」の体系を第一主題にあてはめることよって行われ、それにより、第一主題の諸特徴を選択し、強調し、抑制し、そして組織する。

これについては山口昌男も同様の意見を述べている。

「見立て」というのは、日本の文化のあらゆる局面で、言葉やイメージに動きや弾力性を与えるものとして存在しています。本来のものと離して、距離をおいて見る、

それは日本的な意味でのデイコンストラクションではないかと思うんです。<sup>1,2</sup>

つまり、〈見立て〉とは、単なる転義を目的としているわけではなく、対象から得られる主なイメージを、他のものをあてがうことにより別のイメージにずらすところ、同時にそれ以外のイメージを隠してしまうところに意義があるのだ。

『檸檬』において「私」は、まさにこの〈見立て〉によって態度を変えていき、それによって物語が進んでいると言っても過言ではない。次節からは、実際にどのような〈見立て〉が行われたのかを分析していきたい。以下、「私」が対象から受ける主なイメージを〈第一のイメージ〉、〈見立て〉によってすり替えられた後のイメージを〈第二のイメージ〉と呼ぶことにする。

## 二二二 京都の街と〈見立て〉

『檸檬』で、「私」の態度の変更を促した〈見立て〉は

大きく分けて二つある。一つは京都の街を絵画の支持体に見立てたもの、もう一つが丸善の画本を「城」の一部に見立てたものだ。

まずは京都の街について検討する。「私」にとって京都の街はどのような場所であったのか。「私」が受けている印象から、〈第一のイメージ〉を取り出す。

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ってきた。(中略) 何かが私を居たたまらずさせるのだ。それで始終私は街から街を浮浪し続けていた。

檸檬を購入するまでの京都の街は、引用のように芸術を享受できないために居たたまれなさを感じ浮浪したり、学校を欠席したせいで何かに追いたてられたりと、常に「私」にとつて居心地の悪い場所として記述されている。つまり、京都の街は、芸術を享受できて、学校にも出席していた時期の自分が生活した場所であり、この頃の「私」の居場所ではないのだ。<sup>3</sup>そこで、「私」が現実から逃れるために行

ったのが、自分の現状に近い見すばらしさを持った裏通りに逃げ込むことであつた。第一章で取り上げたように、裏通りで「私」は、〈物質の不可侵性の無視〉による「二重写し」を行う。この錯覚はキュビズ的であり、次のように絵画を連想させる。

錯覚がや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つた街との二重写しである。

この場面で「私」は、街に想像の絵具を塗りつけている。つまりこの時の「私」にとって京都の街は絵具を塗りつける対象、絵画における支持体なのである。これだけでは根拠に乏しいので、街についての注目すべき表現をさらに挙げる。

始終私の心を圧えつけてゐた不吉な塊がそれを握つた瞬間からいくらか弛んで来たときとみえて、私は街の上で非常に幸福であつた。

変にくすぐつたい気持が街の上の私を微笑ませた。(傍線は全て引用者による)

『檸檬』において「私」が立つのは「街の上」である。「街の中」という一般的な表現ではなく、「街の上」と書くことからわかるのは、「私」が街を、自らを内包する入れ物としてではなく、自らが上に立つ面として捉えているという事実だ。

他の場面に目をやっても、「私」は手拭やマントの上の檸檬を見下ろす形で観察し、板の上の果物についても同様である。そして、美しい夜の果物屋も、「往来に立つて」見上げる形で眺めるだけでは飽きたらず、「近所にある鈎屋の二階」に上つてから見下ろすのだ。テキスト内で「私」が目線を上げるとしたらこの電燈の場面のみであり、そこですらわざわざ二階に上つているところからも、あくまで街をへ地として浮かび上がるへ図の美しさに「私」が固執していたことがわかる。

「私」は美しいものを眺める際、常に街を下敷きにして

いるということだ。このように、もともと京都の街を芸術の支持体のように扱っていたという前提があるところに、

「私」は「レモンエロウの絵具をチューブから搾り出して固めたやうなあの単純な色」を持つ樺櫨を購入する。絵具の塊に見立てられた樺櫨の持つ効果は絶大である。匂いを嗅ぐだけでカルフォルニヤや漢文の一節が勝手に想像に上ってきたり、「美的装束をして街を闊歩した詩人」を思い浮かべることが可能になったりと、樺櫨はあらゆる感覚を刺激して「私」に現実逃避をさせ、裏通りで行ったような錯覚を表通りにおいてももたらすのだ。京都の街が、「私」の絵画の支持体となった瞬間である。

樺櫨が絵具に見立てられることで画材のイメージとなり、絵具を塗りつける「私」専用のキャンバスとして京都が見立てられることで、「居たたまれない空間」という特徴が抑制される。この操作により京都の街に対する「私」の態度は変更され、つまり居たたまれないさが解消され、「軽やかな昂奮に弾んで」歩くことが可能となったのだ。そして、次の引用である。

それからの私はどこへどう歩いたのだらう。私は長い間街を歩いてゐた。

「私」が果物屋の次に訪れるのは丸善だが、二条通りと寺町通りの交差点に位置する果物屋から丸善までの道程は決して長くなく、時間はかからないはずだ。それを長い間かけて歩くには、かなりの遠回りをする必要がある。「私」は、絵具に見立てた樺櫨を持って京都の街を歩きまわることで、自分の好きな色に街を染め上げようとしているのだ。

## 二一三 丸善と〈見立て〉

前節では、京都の街をいかに見立ててきたかを確認した。次は、丸善について分析したい。

丸善における〈見立て〉とはいかなるものなのか。やはりここでも〈第一のイメージ〉、つまり「私」にとつての丸善がどのような場所であったのかを確認する必要がある。

生活がまだ触まれてゐなかつた以前私の好きであつ

た所は、例えば丸善であつた。(中略)しかしここももうその頃の私にとつては重くるしい場所に過ぎなかつた。書籍、学生、勘定台、これらはみな借金取りの亡霊のやうに私には見えるのだつた。

以前にはあんなに私をひきつけた画本がどうしたこ  
とだらう。一枚一枚に眼を晒し終つて後、さてあまりに尋常な周囲を見廻すときのあの変にそぐはない気持を、私は以前には好んで味わつてゐたものであつた。

「生活がまだ触まれてゐなかつた以前」の「私」は丸善で画本にひきつけられ、近代芸術を享受できる自分に優越感すら感じていた。しかし、生活が触まれたせいで素直に芸術を楽しめなくなった「私」にとつては、丸善は京都の街と同様、自分の現状をせめたてる空間として「私」にのしかかってくる。借金取りの亡霊とは、まるで金を持たず、授業に出席しない「私」を焦燥させる、後ろめたさである。丸善にはそれらを象徴する物品が置いてあるために、より憂鬱になってしまうのだ。濱川勝彦は、そんな丸善を次の

ように表現する。

その頃の「私」にとつて、丸善は、現実よりも、もっと悪質な場所——己の負を映し出す鏡に変容している。日常の現実世界をはさんで、かつては願わしい理想境、その頃は己の醜悪をせめる地獄という変容である。<sup>(註)</sup>

「かつては願わしい理想境」を構成するのは他ならぬ、丸善で取り扱われる舶来品である。なかでも画本に代表される芸術作品は、「私」が以前夢中になっていただけに、それを享受できない自分の現状を醜く見せる鏡として機能するのだ。それゆえに、丸善に入った「私」はたちまち憂鬱になってしまう。

しかし、この丸善においても、〈見立て〉とそれに伴う態度変更は行われる。その内容とは、画本を「私」の創作するオブジェの素材に見立ててしまうことである。開くとその内容を芸術として認めざるを得ない画本も、その装丁にのみ着目し、アングルの画本を「橙色の本」と形容してしまうように色彩の一つと見立てるなら、積み上げてしま



うことによつて、結果的に完成した「城」の一部と見なすことが出来るのだ。実際に、「本の色彩をゴチャゴチャに積みあげて」という表現が使われているように、積みあげられているのは芸術作品ではなく、色彩である。

この場合、画本の「私」を憂鬱にする芸術という（第一のイメージ）に取つて代わるのが、オブジェを彩る一つの色彩だという（第二のイメージ）である。あくまで自分の創作物の一部として見なすことで、「画本」の芸術作品としての意味は追いやられるのだ。そして、それによりもたらされる憂鬱もなくなり、京都の街の場合と同様に、芸術創作を行える際の「軽やかな昂奮」が蘇る。色彩という、本来質量を持たないはずのものに質量を見出し、それを積みあげること、「城」という建築物を構築しようとする姿勢は、絵画におけるキュビズムのそれである。そうして完成した「城」は、次のような存在感を放つ。

「見たすと、その樽様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、カーンと冴えかへつていた。

ガチャガチャした色の諧調とは、「本の色彩をゴチャゴチャに積みあげて」という表現を受けた画本の織りなす色彩だが、樽様の色彩が画本の色彩を吸収するという表現は不可解である。なぜなら、樽様と画本は物理的に離れており、色彩が混ざることはいないからだ。つまり、ここでも「物質の不可侵性」が無視されているのだ。「紡錘形の身体」であることを強調された樽様は、その外部にある色彩を身体の中に吸収するという、キュビズム的現象を引き起こしているのだ。

高階秀爾は次のように述べる。

「円錐、円筒、球体」は、画面構成のひとつの手段にすぎない。それは必要条件ではあつても、十分条件ではない。セザンヌにとつては、そのように単純化したフォルムをいかに空間の中に構成するか、いや、というよりそれらのフォルムを入れるべき空間そのものをいかにして構成するかが、決定的な問題だったのである。<sup>[26]</sup>

「埃つばい丸善の中の空気が、その檸檬の周囲だけ変に緊張してゐるやうな気がした」とテクストにあるように、「私」は〈見立て〉を契機に行つた創作により、自分の美意識のままのオブジェと、それが支配する空間を構成したのだ。これは平面に「二重写し」をするに留まっていた京都の街での塗りつぶしよりもずっと高度な、キュビズムの表象の達成である。

最後に、山口の言葉を引用したい。

いわゆる日常の空間から切り離すために、日本は「見立て」をするのです。距離感を保つために、そこに遊びを導入する。それが「いき」というのかも知れない。誇張してグロテスクに見えるはずのものを当たり前のものとしてとらえる。そしてその過程を楽しむ<sup>「遊び」</sup>。

京都の街が「私」を追いたてるのも、丸善の内装が「借金取りの亡霊」に見えるのも、かつての自分と現状との乖離に思い悩む「私」の後ろめたさがそう見せているだけである。『檸檬』とは、そのような「私」が、〈見立て〉によ

り態度を変更しながら、憂鬱の対象と適正な距離を保つことにより後ろめたさを払拭し、純粹な芸術創作を行う物語である。

### おわりに

『檸檬』における「私」のキュビズムは、「城」の完成により結ばれるが、〈見立て〉は終わらない。俳諧における「見立て付け」のように、檸檬のイメージは最後にもう一度ずらされ、爆弾に見立てられる。そのことで、「城」も丸善も、文字通りディコンストラクションされるのである。〈見立て〉は、爆発によって幕を引くのだ。尼ヶ崎彬は次のように述べる。

〈つもり〉の見立てとは世界を書き換えてしまうことであり、私たちは現実界よりもこの想像界を自分の居場所として振舞うのである。もちろんこの場合も私たちは現実の（あるいは本来の）意味を取り消してしまったわけではないから、正確には、一つの実体（ないし時空）に対

して二つの世界を重ね描きしていることになるだろう。そして想像界の方はいつでも取り消しができるし、また実際取り消してしまうのである。芝居がはね、人形を片づけたあと、人は再び現実界に戻るのである。まるで夢からさめるように<sup>〔29〕</sup>。

ここには、西洋と日本の芸術観の違いが見られる。西洋では作品を永遠に残そうとするのに対して、日本の美術鑑賞は、そのときで終わってしまったにもかまわないと考えた<sup>〔30〕</sup>り、あるいは反復によってその慣習のみを残したりするという特徴がある。つまり、物を残そうという感覚が薄いのだ。(見立て)はあくまでパフォーマンスであるために、残すことは想定しておらず、その場を楽しんだ後にはむしろそれを残さないことに「いき」を感じるほどである。それをもとに考えると、「私」が最後に丸善を爆破してしまい、再び街へと消えていくところまで描かれている点には、山口の言うところの日本的な芸術観が見られるだろう。

『檸檬』は、京都を嫌い、丸善を爆破する想像をする学生というモダニズム文学的なモチーフを描いた小説として

位置づけられることが多い。しかしここまで見てきたように、『檸檬』に見られるのは単なるモダニズムへの志向ではなく、(見立て)のような日本の伝統的な認識と「キュビズム」のような新興美術との共存であった。(物質の不可侵性の無視)と(見立て)を組み合わせることによってようやく街に想像の絵具を塗りつけられるように、『檸檬』には、一つの領域に回収されることのない独自性が見られる。そして、それを可能にしたのは、梶井の多岐に渡る芸術への関心と修養である。

#### 〔注〕

1 小林秀雄「梶井基次郎と嘉村礒多」(『中央公論』一九三二・

二)

2 中谷孝雄「解説」(『檸檬』一九五一・四、学生文庫)

3 鈴木貞美『梶井基次郎 表現する魂』(一九九六・三、新潮

社)による。二〇一四年時点でも、『私小説ハンドブック』(秋

山駿・勝又浩監修、二〇一四・三、勉強出版)に取り上げられ

るなど、梶井は依然として私小説作家に分類されているのが現状である。

- 4 本名。筆名は外村繁。
- 5 梶井基次郎『梶井基次郎全集』第三卷（二〇〇〇・一、筑摩書房）
- 6 前出「解説」（注2に同じ）
- 7 前出『梶井基次郎全集』第三卷（注5に同じ）
- 8 Eddy A. CUBIST AND POST-IMPRESSIONISM: A.C.McClurg&Company:1914（ただし、和訳は引用者による）
- 9 Marriott C. *Modern Movements in Painting*: Chapman and Hall:1920（ただし、和訳は引用者による）
- 10 例えば、梶井が読んでいた記録が残っている『哲学研究』（京都哲学会）にも、第二巻第一号（一九一七・一）に植田寿蔵「セザンヌ」が掲載されている。ただし、これに触れた記録は残っていない。
- 11 黒田重太郎「アンドレ・ロート氏とロジェ・ピッシェール氏」（『中央美術』第九卷七月号、一九二二）
- 12 中沢弥「梶井基次郎とCUBISM」（『文藝と批評』第八巻第三号、一九九六・五）
- 13 梶井基次郎「詩集『戦争』」（『文学』一九二九・一二）
- 14 ベルクソン『時間と自由』（二〇〇一・五、岩波文庫）
- 15 梶井はノート第一帖（『梶井基次郎全集』第二巻、一九九九・二、筑摩書房）に、西田論文が多数掲載された『哲学研究』（京都哲学会）や、「マックス・クリンゲルの『絵画と線画』の中から」（西田幾多郎、『藝文』大正九年一〇月号）を読んでいたことを書き残している。ただし、ノートには哲学雑誌と書いてあり、全集においても「哲学雑誌」と注がある。しかし、掲載論文の題名を見れば、読んでいたのは『哲学研究』であるとわかる。
- 16 梶井基次郎『梶井基次郎全集』第二巻（一九九九・一二、筑摩書房）
- 17 鈴木貞美『梶井基次郎 表現する魂』（一九九六・三、新潮社）
- 18 ニヶ崎彬『日本のレトリック』（一九八八・一、筑摩書房）
- 19 高階秀爾『日本の美を語る』（二〇〇四・九、青土社）
- 20 マックス・ブラック「隠喩」（ニヶ崎彬訳『創造のレトリック』一九八六・二、勁草書房）
- 21 ここでいう相互作用とは、従来の隠喩論のほとんどが関心を限定してきた「単語」だけでなく、その単語を取り巻く「文

脈」も隠喩という現象に関わっているという意味における、「単語」と「文脈」の相互作用である。

22 前出『日本の美を語る』（注19に同じ）

23 萬田務「梶井基次郎と京都」（『国文学 解釈と鑑賞』第六四巻第六号、一九九九・六）によれば、「京都というところは、たんに伝統を重んずるだけでなく、明治から大正にかけて近代化が着々と進行し、それをまた国内に誇示するような側面も有していた。（中略）文化的な面でもかなりリベラルであった」ために、退廃的な生活を送っていた梶井とは真逆の性質を持つ。

24 道程にして約六五〇メートルである。

25 濱川勝彦『梶井基次郎論』（二〇〇〇・五、翰林書房）

26 高階秀爾『20世紀美術』（一九九三・四、ちくま学芸文庫）

27 前出『日本の美を語る』（注19に同じ）

28 俳諧の付合において、打越の句に対して付けられた前句の趣向を、別の意味にとりなして付け句をすること。

29 前出『日本のレトリック』（注18に同じ）

30 前出『日本の美を語る』において山口は、祭りが終わると

片付けてしまう飾りや、遷宮を例にして、日本と西洋の芸術観の違いを説明している。

※本文の引用は梶井基次郎『梶井基次郎全集』第一巻（一九九九・一一、筑摩書房）により、適宜旧字を新字に改め、ルビを省略した。