

## 昭和初期批評の場所

—— 小林秀雄の出発期をめぐって ——

権田和士

小林秀雄は、第一高等学校在学中に、「蛸の自殺」(『登音』一九二二・一一)、「一ツの脳髓」(『青銅時代』一九二四・七)、「鉛」(『青銅時代』一九二四・九)、「ポンキンの笑ひ」(『山繭』一九二五・二)等の小説を発表しているが、東京帝国大学文学部仏文科入学後は、「佐藤春夫のデレンマ」(『文芸春秋』一九二六・二)、「性格の奇蹟」(『文芸春秋』一九二六・三)、「人生斫断家アルチュル・ランボオ」(『仏蘭西文学研究』一九二六・一〇)、「富永太郎」(『山繭』一九二六・一一)、「測鉛」(『手帖』一九二七・五)、「芥川龍之介の美神と宿命」(『大調和』一九二七・九)、『悪の華』一面」(『仏蘭西文学研究』一九二七・一一)など、エッセイや論文に限られる。これらの中、最もまとまった文章は「人生斫断家アルチュル・ランボオ」(以下「人生斫断家」と略記)と『悪の華』一面」であるが、後者を発表した後、小林は「様々なる意匠」(『改造』一九二九・九)まで、ランボーやボードレールについての無署名の伝記や翻訳の類以外に文章を発表していない。本稿では、「人生斫断家」と『悪の華』一面」に共通するモチーフとその後の沈黙の意味について、考察していく。

### (I) 「人生斫断家アルチュル・ランボオ」

アルチュール・ランボーについては、彼が一六歳から一九歳にかけて三年ほどの間に、韻文や散文で書かれた驚

くべき詩の数々を制作した後、詩作への「別れ」を歌った『地獄の季節』を最後に、文学と決別した天才詩人という伝説が、二〇世紀前半まで流布していたことはよく知られている。本稿で取り上げる小林のランボー論も、この伝説の強い影響下にある。しかし、このランボー伝説は、パテルヌ・ベリションやエルネスト・ドラエーらによって主張され、ポール・クローデルの序文を持つ、パテルヌ・ベリション編集『アルチュル・ランボー著作集（詩と散文）』（一九一二年）によって決定づけられたもので、その後、一九四九年に刊行されたアンリッド・ブイヤーマッド・ラコストの『ランボーとイリュミナシオンの問題』という原稿の筆跡鑑定を基礎とした研究によって、『地獄の季節』の後『イルミナシオン』が制作されたことが主張されるに至り、『地獄の季節』においてランボーが詩作を放棄した、という伝説は無条件には受け入れられなくなっている。

ただし、ラコストの研究以後も、『地獄の季節』をランボーの絶作とする見解に固執する論者はアンドレ・ブルトン、ロラン・ド・ルネヴィル、チャールズ・チャドウィック等後を絶たず、「伝説」の真偽についての諸家の見解は紛糾を極めている。<sup>(1)</sup> 小林も、一九五七年一月に改版された岩波文庫『地獄の季節』後記で、「ラコストの推定する通り厳密に言へば、『地獄の季節』がランボオの白鳥の歌ではなかつたにしろ、文学への絶縁状としてのこの作の意味には変わりはないし、『千里眼』<sup>ツォライヤン</sup>の詩論で始つた彼の烈しい反逆の詩作が、やがて自らを殺す運命にあつた事に変わりはない」との見解を示し、ラコストの提出した「新説」の説得力を認め、伝説が事実に戻していることを半ば認めた上で、なお「文学への絶縁状」としての『地獄の季節』を重視する読みを変えなかつた。小林と共にランボーの読者となつた富永太郎や中原中也が「『地獄の季節』の劇は興味を持たず、従つて理解もしなかつた」<sup>(2)</sup>とされているのは対照的である。

『地獄の季節』における文学批判に重点をおく小林のランボー理解は、二〇世紀前半のランボー伝説に沿つたものであるとともに、小林固有の問題が投影されていると考へてよい。以下、この点に問題をしばつて、「人生斫断家」の論理を追っていく。

「人生斫断家」は冒頭で、小林はヴェルレーヌとの交渉、詩の放棄、砂漠の商人、とランボーの生涯を簡潔に述べた後、一転して「宿命」と「生命の理論」について次のように述べている。

「あらゆる天才は、恐ろしい柔軟性をもって、世のあらゆる範型の理智を、情熱を、その生命の理論の中にたたき込む。勿論、彼の錬金の坩堝に中世紀の錬金術士の如き詐術はないのだ。彼は正銘の金を得る。然るに、彼は、自身の坩堝から取り出した黄金に、何物か未知の陰影を発見するのである。この陰影こそ彼の宿命の表象なのだ。この時、彼の眼は、痴呆の如く、夢遊病者の如く見開られてゐなければならぬ。或は、この時彼の眠<sup>(マド)</sup>は祈禱者の眠<sup>(マド)</sup>でなければならぬ。何故なら、自軀らの宿命の相貌を確知せんとする時、彼の美神は逃走して了ふから。芸術家の脳中に宿命が侵入するのは、必ず頭蓋骨の背後よりだ。宿命の尖端が生命の理論と交錯するのは、必ず無意識に於てだ。」

ここで語られているのは、芸術活動を意識的かつ理知的な操作として捉えた上で、その創作行為の結果生まれた作品の中には、制作者の計算を越えた「宿命の表象」が表れるが、その「宿命」が彼の制作理論の中へ意識化されて導入されることはない、という作品制作に際しての意識の領域と無意識の領域とに関わる認識である。制作過程についてのここでの考察には、同時代に活躍していた小説家・批評家の言葉がちりばめられている。例えば、「錬金の坩堝」という言葉は、

「彼は彼自身のすべてを坩堝のなかへ投げ込む。さうしてその燃えて溶けてゐるところの彼自身のなかから、自分自身のうちの貴金属をのみ採り出す。この心の作用を芸術的衝動と呼ぶ。この作用の方法で、最高の彼自身を現し得る人を芸術家と呼ぶ。芸術の天才を持つと呼ぶ。」（「芸術即人間」一九一九・五）

という佐藤春夫の言葉を受けたものであることは明らかであるが、佐藤は同じ文中で、「彼は自覚のうちに陶酔する。それは酒や阿片の陶酔の如く麻痺に依つてではない。完全に自己を覚醒することによつて陶酔する」とも述べている。これらの佐藤春夫の発言は、語彙だけでなく意識的行為としての芸術観自体も、小林に供給していたと見てよ

いだらう<sup>(3)</sup>。また、作品制作に際しての意識と無意識の交錯に關しても、春夫同様、活発な批評活動を行っていた芥川龍之介の次の発言の影響を見ることが出来る。

「芸術家はどんな天才でも、意識的なものなのだ。と云ふ意味は、倪雲林が石上の松を描く時に、その松の枝を悉途方もなく一方へ伸ばしたとする。その時その松の枝を伸ばした事が、どうして或効果を画面に与へるか、それは雲林も知つてゐたかどうか分らない。が伸ばした為に或効果が生ずる事は、百も承知してゐたのだ。」

（「芸術その他」一九一九・一一）

芥川のこの発言は、意識的芸術活動における意識と無意識の境界領域をめぐるものであるが、意識的芸術家であればあるほど、現実の制作行為以前の計算と実行結果との誤差に対して敏感にならざるを得ない。従つて、芥川は「芸術その他」の後、次のように述べることになる。

「氣韻は作家の後頭部である。作家自身には見えるものではない。若し又無理に見ようとすれば、頸の骨を折るのに了るだけであらう。」（『侏儒の言葉』一九二五・一一）

この芥川の発言も「芸術家の脳中に宿命が侵入するのは、必ず頭蓋骨の背後よりだ」という小林の発言の材源となつてゐることは疑う余地はないだらう。

佐藤春夫や芥川龍之介のこれらの言葉に導かれるようにして、若年の小林が、意識的な芸術行為について考察を重ねていたことは事実であるが、芸術という意識的行為あるいは芸術家という意識的存在のありようとその限界を、芥川らによりつつ先のように確認した後、小林はランボーという存在の意味を次のように提出している。

「彼は、無礼にも、禁制の扉を放つて宿命を引き摺り出した。然し彼は言ふ。「私は、絶え入らうとして死刑執行人等呼んだ、彼等の小銃の銃尾に噛み付く為に」と。彼は、逃走する美神を、自意識の背後から傍觀したのではない。彼は美神を捕へて刺違へたのである。恐らく此処に、極点の文学があるのである。」

ランボーはここで、大正期の芸術至上主義者たちの所有してゐた意識的芸術家像の限界を突破した存在として捉

えられている。小林文学におけるランボーの意味はここにある。そして、「人生斫断家」は、小林によってこのような意味を与えられているランボーという詩人の在りようを、「斫断」という言葉をキーワードに、『地獄の季節』に至る詩作の変遷を辿ることによって確認していくという構成となっている。「斫断」とは、小林によれば、情緒に理知が先行した時に生じ、そこからシニスムが生まれる、ということであるから、「斫断」という語は、現実の表層を切り裂き、文化的衣装の下に隠されているものを暴くような行為を指していると考えてよいだろう。理知の機能をそのようなものとすれば、それがシニスムを呼ぶことは容易に理解される。ところが、「斫断」すること自体が動機であるランボーは、「斫断」によって何らかの結論や目的に到達したり、何らかの観念を帰納することはしない。僧、音楽会聴衆、図書館員、慈善看護尼、などが手当たり次第に「斫断」される初期詩編(4)に続いて、世界像自体を解体するシュールレアリスムの先駆と見なされるようなイルミナシオンを制作し、最後に、彼自身の詩作という行為、詩人という存在を「斫断」する『地獄の季節』を放り出して、文学を後にした、というのが小林のランボー理解である。

「凡そ職業と名のつくものがやり切れない。親方、職工、百姓、穢らはしい。ペン持つ手だつて鋤とる手だつて同じ事だ。」(「悪胤」)

『地獄の季節』冒頭の詩の一節であるが、ここでは芸術の特権性は「斫断」され、あらゆる職業と同列におかれる。この「悪胤」の一節は、「人生斫断家」に原文で引用されている『地獄の季節』末尾の「別れ」の次の部分と照応する。

「俺はありとある祭を、勝利を、劇を創つた。俺は新しい花を、新しい星を、新しい肉を、新しい言葉を発明しようとも努めた。俺はこの世を絶した力も獲得したと信じた。扱て、今、俺の数々の創造と追憶とを葬らねばならない。芸術家の、話し手の、美しい一栄光が消えて無くなるのだ。」

この俺、嘗つては自ら全道徳を免除された道士とも天使とも思つた俺が、今、義務つとめを捜さうと、この粗々しい現実を抱きしめようと、土に還る。百姓だ。」

芥川のような意識的芸術家でさえ、検証対象とすることを避ける必要をみとめていた最小限の無意識すら許さない、絶対的意識家という点から論を起こし、「斫断」の終局に、ランボーは『地獄の季節』において、芸術の否定とそれ自体の芸術化を実現したというのが、小林のランボー理解の概略である。このようなランボー像が、序論部の「彼は、逃走する美神を、自意識の背後から傍観したのではない。彼は美神を捕へて刺違へたのである」という鮮やかであると共に大仰な比喻を支えていたのである。

しかし、ランボーは芸術の一形式ではなく、芸術そのものを破壊したと言いつつも、「僕は、彼の邪悪の天才が芸術を冒瀆したと言ふまい。彼の生涯を聖化した彼の苦悩は、恐らく独特の形式で芸術を聖化したのである」と書く小林は、ランボーが芸術否定の言葉の裏でそれを救済していたとの判断を示す。こうした判断の背景には、芸術否定をランボーと共有しているわけではない小林の、文学へとこれから向かおうとする欲望がある。ランボーによる芸術批判を提示するために「人生斫断家」に「別れ」を引用するに際し、先に掲げた部分のうち「この俺、……百姓だ」に至る箇所を小林が省くのも、同様の理由による。さらに言えば、ランボーに対して「芸術を聖化した」という判断を示す際に、「恐らく独特の形式で」としか言えなかった小林は、芸術の価値を、ランボーの否定に抗して、明確に肯定する論理を所有していたわけではなかったはずである。

従つて、小林がもし文学に携わるとするならば、芸術を特権化せず、実生活と等価に見る視点と、自己の芸術家としての宿命を知覚することの必要性とをランボーから受け取った以上、この等価の観点から、自己の芸術家としての存在理由を肯定する論理を手に入れる必要がある。

このような課題は、「常に芸術といふものを人生以上のものに考へ、人生を言はば芸術の未成品だと見做して居る俊一にとつては、それは極自然な考へ方であつた、それに就て誰が何と言はうとも……」（「私記」一九一九・一）と

の感慨を主人公に洩らさせている佐藤春夫や、「若し芸術至上主義を信じないとすれば、（中略）詩を作るのは古人も言つたやうに田を作るのに越したことはない。」（『文芸的な、余りに文芸的な』一九二七・八）という発言のある芥川龍之介には無縁なものであった。文学の価値を自明なものと信ずることができた、これら大正期の作家達の芸術至上主義を相対化した上で文学の存在意義を見出そうとしていた点に、プロレタリア文学運動以後の新世代の作家達の課題があつたのである。

## （II）『悪の華』一面

『悪の華』一面は、その主題を「人生斫断家」において「創造といふものが、常に批評の尖頂に据つてゐるといふ理由から、芸術家は、最初に虚無を所有する必要がある」と簡単に触れられた創造原理に求めれば、創造的自我についての分析は、確かにヴァレリー等を援用しつつより詳細に展開されており、論理は「不足なく完結して」いるといふこともできるかもしれない。しかし、実生活と芸術とを等価とした上でなお自身が芸術に携わること必然性があるか、という「人生斫断家」以来の小林の課題に着目してこの評論を見ると、一見精密に見える『悪の華』一面の論理が、ところどころで破綻していることに気付かされる。この課題は、『悪の華』一面においても、次のように語られている。

「凡そ如何なる芸術家も芸術を形態学として始めるものだ。彼は先ず美神の裡に住むものだ。（中略）だが詩歌とは畢に鶯の歌ではない。やがて強烈な自意識は美神を捕へて自身の心臓に幽閉せんとするのである。この時意味の世界は魂に改宗的情熱を強請するものとして出現する。僕は信ずるのだがこれは先に一目的に過ぎなかつた芸術を自身の天命と変せんとするあらゆる最上芸術家の経験する一瞬間である。」

「人生斫断家」においては、「宿命」の認知は意識的芸術家にとつても必要な唯一の死角とされており、その唯一の死角をも捉えた例外的詩人としてランボオが論じられていたが、ここでは「宿命」の意識的獲得は、優れた芸術

家に必須の条件とされている。

しかし、「『悪の華』一面」においても、芸術家たる宿命の獲得の必要性に触れて「ポオドレエルに課せられた問題はあらゆる思索家の問題である」と言い、芸術家という枠を取り払い、芸術以前の思索を問題としつつも、「思索家は認識を栄光とするが詩人は悲劇とする」という「相違した資質」によって問題を回避することしかできておらず、芸術家以前の思索という自ら設定した条件に即した形では課題に答えていない。思索家は「実在といふ死」を獲得し、詩人は「虚無といふ生」を獲得する、というような異なる結果を小林が言ったところで、問題の本質は素通りされているのである。

『悪の華』一面の論理は、続いて「虚無といふ生」即ち創造的自我の分析に移行する。ヴァレリーの援用しつつ展開される議論の細部については先行研究<sup>6)</sup>に譲り、小林の発想の骨格について言えば、現実についての認識の過剰が、世界像を一度解体するが、そこから今一度現実に衝突する時、「創造」行為がうまれるというものである。ただし、ここでの「創造」も芸術的創造に限定されたものでないことは確認しておかねばならない。

「退屈は一絶対物には相違ないが、又、人間にとつて一絶対物とは畢にあらゆる行為を否定する一寂滅に他なるまい。創造とは行為である、あくまでも人間的な遊戯である。キリストにとつて見神は一絶対物であった。然し創造ではなかつた。彼は見神を抱いて歩かねばならない。一絶対物を血肉の行為としなければならぬ。蓋し創造とは真理の為にでもない美の為にでもない、一至上命令の為にでもない、樹から林檎が落ちるが如き一つの必然に過ぎぬ。」(傍点原文)

分かりにくい文章<sup>7)</sup>であるが、『悪の華』一面において、ヴァレリーの「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説」の用語を借用しつつ、小林が定義しようとした「創造」は、次のように敷衍できる。

ある人物が、思索の結果、退屈であれ、神であれ、革命であれ、ユートピアであれ、とにかく一つの観念を獲得し、そこから世界を再認識する。観念が観念として止まるならば、それを創造と呼ぶことはできない。しかし、あ



る觀念がそれを所有する人間にとって切実なものであるなら、必然的にそこから再び現実へと向かい創造行為が呼び起こされる。そして、芸術的創造とは、「物質に対する情熱」によって、絵具なり、音なり、言葉なりに刻み付けられることで実現する。

ただし、現実に対する認識の過剰によって獲得した觀念を再び現実と衝突させる「血肉の行為」が「必然」であるとしても、なぜその物質化を现实生活において直接行うに加えて、言葉や絵具やに求めなければならないのか、という疑問は残る。そして、この疑問に答えることこそ、実生活の余剰である芸術の存在意義の証明となるはずのものである。

しかし、小林はここでも、創造行為を色や音や言葉において行った芸術家ではなく、「キリスト」を例に取ることでその疑問に答えることを回避している。「『悪の華』一面」における創造的自我についての叙述には、確かにヴァレリーの援用による理論的精密化は認められはするのだが、未だ論理化できていない余剰行為としての芸術制作の意義については、イエス・キリストを持ち出したり、あるいは概念規定なしに大袈裟な觀念的語彙を多用することによって糊塗されていると言わざるをえない。そして、余剰行為としての芸術の存在意義の証明というモチーフが次々と論理の薄弱さを露呈させて行く「『悪の華』一面」は次のように閉じられている。

「あらゆる芸術は畢に死す可きだ。否最後の一行を書き終った時彼の詩は死す可きだ。芸術家とは死を創る故に僅かに生を許されたものである。」

ここでも「死」という言葉は、文意を曖昧し、論者の大仰な物言いばかりを目立たせているが、つまりは、創作された詩篇にしる、絵画にしる、それが完成された瞬間から、ひとつの、物質的客観として制作者から切り離されて存在し始めるということである。問題は、「芸術家とは死を創る故に僅かに生を許されたものである」という一文であろう。芸術家の存在について肯定的に発言されている作中唯一の部分であるが、「故に」という接続詞の前後を結び付けているものは、論理ではなく、「死を創る」と「生を許された」という対比による、対句的レトリックに過

ぎない。このように「『悪の華』一面」を閉じねばならなかった時、この論文が、芸術と実生活を等価とする観点の上で芸術家の存在を論理的に肯定するという、自らの課題に对应していないことを小林は自覚していたはずである。

大正作家達の芸術信仰から脱却した地点に、自己の作家たる理論を獲得するという、この時点での小林に課せられた問題に焦点をあてると、「『悪の華』一面」は全くこれに对应されないで終わっていると云わざるをえない。しかも、「『悪の華』一面」に先立ち、芥川の死と同時に書かれた「芥川龍之介の美神と宿命」(一九二七・九)では、小林は次のように述べてもいたのである。

「恐らく画家の脳髓は美神より宿命に向つて動くのだ、文学者の脳髓は宿命より美神に向つて動くのだ。芥川氏にはこの方向がなかつた。」

ここでは、芥川批判に性急なためか、芸術家は「先づ美神の裡に住む」との「『悪の華』一面」での発言とは異なり、文学に携わる者には「鶯の歌」すら許さない過酷なものとなっている。そうであるならば、この課題に对应することなしに、作家として踏み出すことは許されないことになる。しかし、これらの文章において、文学者は自身が文学に携わることの理論的な証明を必要とする、とは説かれているものの、それが具体的に展開されている部分は全くない。この事実が小林自身自己の文学者たる「宿命」を理論化できていないことを疑わせるに十分である。

「芥川龍之介の美神と宿命」と「『悪の華』一面」が、発表以来長く小林の作品系列として採録されることがなかったのも理由のないことではない。「芥川龍之介の美神と宿命」は、ランボー由来の観念に陶醉した批判者自身、自らが文学に携わる必然性を証明していかないにも拘わらず、他者にはそれを要求するという、観念的な青年の尊大が露骨であるし、「『悪の華』一面」は、ヴァレリー摂取による理論の裏で、当時の小林にとってもっとも切実であったはずのモチーフを全く展開できずに終わっていた。そして、文学者たる以前にその宿命を獲得しなければならぬという理由の下に行われた芥川批判の論理は、小林自身にも向けられずにはおかなかったはずである。「『悪の華』一面」の後、「様々なる意匠」に至るまで、小林が創作も批評も一切公表していないゆえんである。

### (III)「からくり」

「『悪の華』一面」発表後、一年半の沈黙ののち一九二九年四月、『改造』の懸賞評論に応じ、小林は「様々なる意匠」を執筆する。この評論が第二位に入選し、一九二九年九月『改造』に掲載されると、小林は同年九月に創刊された『文学』に、ランボオ『地獄の季節』の訳詩の連載を開始し、一九三〇年二月には同誌に小説「からくり」を発表する。小林の幾つか発表した小説についての研究は、「おふえりや遺文」(一九三一・一一)や「Xへの手紙」(一九三二・九)に集中しているが、ゆえなきことではない。文壇登場以前の「一ツの脳髓」や「ポンキンの笑ひ」にしろ、文壇登場以後の「眠られぬ夜」(一九三二・九)や「おふえりや遺文」にしろ、凡そ小林の小説は、自己の内部に閉ざされた自意識の呪縛から逃れられない主人公の苦闘が描かれたものであり、自意識の処理という点でそれらの小説群の主題が一貫している以上、その到達点である「おふえりや遺文」を集中的に検討することは理にかなったものであろうし、さらに「おふえりや遺文」によって自意識という「脳髓」の中の「腫物」(「一ツの脳髓」)を潰した後、他者との関係の中に自己の姿を追求することの可能性へと展開を見せる「Xへの手紙」が、小林の文学を通時的に見た時、期を画することもまた、事実だからである。

しかし、文壇登場の直前に発表され、自意識の問題を追求した前記小説群とは異なるモチーフによる「からくり」は、小林文学の出発のありようを考察するに際して逸することのできない意味を持つ。というのも、この小説では、『悪の華』一面」から持ち越されたモチーフが再び取り上げられているからである。

小説は、この小説発表の前年日本上空を飛行し最先端のテクノロジーの成果を人々に見せつけた飛行船ツェッペリン号から撮影した映画を「俺」が鑑賞している場面から始まる。しかし、「俺」は映像に対して殆ど関心を示さず、映画が終わると、「芸術といふ名で包摂されてある、人間のあらゆる意識的記号の戯れだけが、無闇と俺をスカすのは奇妙である」と、芸術に対する懐疑を漏らす。その一方で「俺」は、「本物の豚のしつぽは本物の芸術品に較べて

上等でも下等でもない事を承知してゐる」と、現実の事物と芸術とを等価とする観点をも所有していることが確認される。

主人公が小説の冒頭で漏らすこのような感懐には、『悪の華』一面』以後の小林の置かれていた精神状況が色濃く投影されている。「俺」の状況は、芸術と生活を等価とする視点を保ちつつ、芸術と自己とを結び付ける論理を獲得しようとしつつも、ついにそれができなかつた小林の状況が小説へと移行されたものと見てよい。

しかし、「俺」はそうした状況の中でも「一種叙情的奇跡を夢みて了ふ」人物として造型されており、この性格に従い、水族館に入ろうとするが、自分の持ち金を実際よりも多いと思ひ込んで、入場できず、不足分の金が落ちていないか、捜しながら公園をうろつく。歩きながら「俺」は、自分の「不幸のからくり」について考えをめぐらす。自己解析によってゆがんだ自らの面貌もまた、解析の終点とはならず、迷路に踏み迷っている主人公の状況が示されている。そして、「人は夢みる術を知つてゐる以上、夢の浪費を惜む事は許されまい」と夢の必要が語られるが、すぐさま自身の思考を「痴呆の様な思案には倦き倦きしてゐる」と断じ去る。こうした「俺」の思考の形態もまた、自意識によつてもたらされる自己解体の表現という点では、先にあげた小林の小説群と共通するテーマではある。しかし、この小説固有の問題は、『ドルジェル伯爵の舞踏会』（以下『舞踏会』と略記）という文学作品との接触が契機となり、「俺」という意識家の懷疑が確信へと収斂していく経緯が半ば強引に語られる小説後半部の展開にある。

公園をうろついているうちに友人に出会つた「俺」はラディゲの『舞踏会』を読むよう勧められるが、その場では「どうせスカされるんだ、いやなことだ」と、芸術鑑賞に対する先の不信感を表明したものの、その夜のうちに読み終え、小説の古典的完成美に打たれる。そして、コクトーによつて紹介されている「一つの色が濛つてゐる。人間共がその色に裡にかくれてゐる」というラディゲの死の直前の言葉に対して「俺」は次のような感想を抱く。

「彼の眼の前に揺曳した色は、人間血液の燦然としたスペクトルだつたらうか、それとも彼の文体そのままにナ

トリウムのスペクトルの様な燻しがかかつてゐたのだらうか、俺に知れよう筈はない。だが、俺は信ずるが、彼はある色を鮮かに見たに相違ない、その色の裡に人間共がすべて裸形にされ、精密に、的確に、静粛に、擔球装置をした車軸の様に回転するのを見たに相違ない。神の兵士等に銃殺されたこの人物が垣間みたものは、正しくこの世のからくりだつたに相違ない、そして又恐らく同じあの世のからくりだつたに相違ない。」

映画には「スカされ」、水族館には入場を拒否された「俺」であつたが、「本物の豚のしつぽ」同様の「ほんもの芸術品」に出くわしたわけである。『舞踏会』を読む以前は自己の思考も感受性も信用することのできなかつた「俺」であつたが、この小説の読後感は「信ずる」。ラディゲが見たという「一つの色」とその中を動く「人間共」に対する分析の表現である『舞踏会』に対して示される「俺」の共感は、ラディゲの創造行為に対する共感にはかならないが、この信頼の表明の後、「俺」は、自分を支えているのはただ過去に過ぎず、その自分の過去も「所詮俺には赤の他人に過ぎまい」と考え、「一切が失はれた様に思ひ、光りが走る様な音」を聞く。「俺」の過去との切断を象徴する表現であるが、この後小説は、夜が明けた街に出ていこうとする主人公が門口で「こんな石段を二百三十七も登ると雪の中にケチな御堂があります。(中略)渡り鳥の大群が風で凹んだり出つぱつたりし乍やんやんとんでゐます」などと書かれた従弟からの絵はがきを読んだ場面を次のように描いて閉じられている。

「俺は感服して曇つた寒空を見上げた。俺の首はどうやら渡り鳥を捜さうとしたものらしい。」

小説の開始時点では、芸術という「意識的記号の戯れ」に対する不信任感を表明していた「俺」であつたが、ここでは、知らず識らずのうちに言語表現を信頼し、空を見上げる。語り手はこの自己の姿を恥ずかしそうに描いているが、小説の冒頭部のような自虐的な自意識は発動せず、言語表現に対して「俺」の示した信頼と共に小説は閉じられる。

以上のように展開する「俺」の叙述の総体を「からくり」と名付ける作者には、「俺」には見えていない「心のからくり」——すなわち小説の最終部に至って言語表現に対して無意識の裡に信用を表す「俺」の心理の必然——は見

えていたはずである。

そして、この小説は、後に小林の最初の著作集『文芸評論』（一九三二刊）の冒頭に置かれることになる。この著作集は、原則として「様々なる意匠」以後の評論を執筆時順に並べていく構成となっているのだが、この原則に反するテキストの一つが冒頭の「からくり」であり、もう一つは掉尾の「批評家失格」である。このことは、批評家として文壇に登場した小林にとって、この二つのテキストが格別の意味を持っていることを示唆している。「からくり」について言えば、小林の最初の著作集の冒頭に、文壇への登場を果たした「様々なる意匠」ではなく、この小説が置かれたことは、自身が文学に携わることの必然性の証明という、「人生斫断家」以来の課題に対する小林なりの回答としての意味を、この小説が持っていたからにはかならない。

#### （IV）「ランボオII」

文学が自分にとって必要であることを、小林は「からくり」において、ともかくも言語化したわけであるが、「からくり」は自身にとって文学が必要であることについての心理的表現ではあっても、自らが文学に携わる必然性の論理的証明と呼べるものではない。その点では、この小説によって、実生活と芸術を等価とした上でなお、芸術に自らが携わることの論理的肯定という「人生斫断家」以来の課題が克服されたわけではない。従って、小林がこの後、文学に就くならば、ランボオの『地獄の季節』に心酔し、芥川批判において先鋭化させた、文学者は先ず芸術家たる天命の認識から始めねばならないとする、かつての自他に対する命令を解く必要がある。一九二六年の「人生斫断家アルチュル・ランボオ」から四年後、再びランボオと向き合わねばならないゆえんである。

『文芸春秋』での文芸時評連載に先立ち、小林はランボオ詩の翻訳を始め、それらを収録した『地獄の季節』を一九三〇年十月に刊行したこともあって、この年小林は、ランボオ関係の文章を四篇発表している。発表順に、「ランボオII」の原型とされている「横顔」（『詩神』一九三〇・二 末尾に「昭和四年十二月廿三日」と執筆時が記され

ている」と、『地獄の季節』刊行の月に発表された「アルチュル・ランボオ」（『ふらんす』一九三〇・一〇）と、『地獄の季節』に収められた「ランボオII」（末尾に「昭和五年九月」と執筆時が記されている）、アルチュル・ランボオの恋愛観」（『詩神』一九三〇・一二）である。ランボオの恋愛観という課題に従って書かれた「アルチュル・ランボオの恋愛観」の他は、すべてランボオとの訣別がモチーフとなっている。

一九三〇年刊行の『地獄の季節』巻頭に、「人生斫断家」を改題・改稿した「ランボオI」に続いて並べられている「ランボオII」は、緒言というにはあまりに訳者の個人的色彩が濃く、特異な印象を与える。その冒頭は次のようなものである。

「四年たった。

若年の年月を、人は速やかに夢みて過ごす。私も亦さうであつたに違ひない。私は歪んだ。ランボオの姿も、昔日の面影を映してはゐまい。では、私は、今は狷介とも愚劣ともみえるこの小論に、而も、聊かの改竄の外、どうにも改変し難いこの小論に、何事を付加しようといふのだらう。常に同じ振幅を繰り返さなかつた私の潺弱な心を、こゝに計量しなければならぬのか。

私はこの困難を放棄する。」

直前にある「ランボオI」との距離がことさらに強調されているが、前作との距離をこのように強調するのは、ランボオの行った芸術批判を通過した上でなお自己の芸術家としての宿命を獲得しなければならぬ、という課題を果たすことができなかつたからである。既述したような、「『悪の華』一面」以後の小林自身の状態はこのエッセイでも次のように繰り返されている。

「私は彼の白鳥の歌を、のつけに聞いて了まつた。『酩酊の船』の悲劇に陶醉する前に、詩との絶縁状の『身を引き裂かれる不幸』を見せられた。以来、私は口を噤むだ。いやいや、たゞ、私の弱貧の為にも、私は口を噤むで来た筈だ。」

芸術に携わる以前に芸術家としての宿命の認識から始めねばならない、という論理によって芥川を徹底的に批判したにも拘わらず、同じ課題に自ら応えることができずに終わった「『悪の華』一面」以後、「様々なる意匠」に至るまで、自身に沈黙を強いてきたことの確認である。しかし、既に「様々なる意匠」を発表し、文芸批評家としての活動を始めている「ランボオII」執筆時点での小林は、既にこの沈黙を破っている。しかも、自ら課した文学活動の禁止解除は、「からくり」に表れていたように心理的なものに過ぎず、論理的に乗り越えられたものではなかった。その意味では、ランボオの詩から獲た観念を、小林は自身の思想として血肉化することに挫折した、と言っ  
よい。

「芸術といふ愚かな過失を、未練気もなくふり捨て、旅立つた彼の魂の無垢を私が今何としよう。彼の過失は、充分に私の心を攪拌した。そして、彼は私に何を明かしてくれたのか。たゞ、夢をみるみじめさだ。だが、このみじめさは、如何にも鮮やかに明かしてくれた。私は、これ以上の事を彼に希ひはしない、これ以上の教に、私の心が堪へない事を私はよく知つてゐる。」

ランボオに陶醉し自他を批判してきたことの愚かさに対する自覚である。このような自己認識の下にいる小林は、自身の現状を、「ランボオII」末尾で次のように述べている。

「人々は其処此処の土を掘り、鼠の様に、自分等の穴から首を出し、あたりを見まはす。私も、やがては私の穴を撰ばねばなるまい。そしてどの穴も同じ様に小便臭からう。」

文壇への登場を果たし、華々しい批評を展開し始めた一九三〇年当時抱いていた自己イメージであるが、借り物の観念に陶醉し現実を見失っていた自己の観念性の自覚とその反動としての自己卑下が露わに見てとれる。文壇登場時の小林は、文学を、実生活の余剰としてでもなく、ましてや「芸術家の栄光」などとは無関係な、生業として捉えていた。ランボオに対する観念的な陶醉からさめて見いだした、このような自己意識とともに小林の実質的な文学活動が開始されていたことは記憶しておく必要がある。



小林が、最初の文芸時評「アシルと亀の子Ⅰ」（一九三〇・四）で、「作家が理論を持つとは、自分といふ人間（芸術家としてではない、たゞ考へる人としてだ）が、この世に生きて何故、芸術製作などといふものを行ふのか、といふ事に就いて明瞭な自意識を持つといふ事だ。少くともこれの糾問に強烈な関心を持つ事だ。言はば己の作家たる宿命に関する認識理論をもつ事である」と『悪の華』一面「当時の課題を縮小しつつも、「私はたゞ貧乏で自意識を持つてゐるだけで、私の真実な心を語るのに不足はしないのだ」と、借り物の理論によって自他を裁断しないことを、自らの批評の基準と定めてその批評活動を開始することができたのも、文壇登場以前に、これまで見てきたような葛藤と自己認識を既に得ていたからである。この認識によって小林の時評は、マルクス主義文学全盛の時代において異彩を放ったのであり、当時にあつて最新のフランス文学の思潮についての知識あるいは理論のみによって、小林の批評の卓抜さが保証されていたわけではない。さらに言えば、ランボーに心酔し理論に陶醉した自身に対するさめた認識こそが、昭和初年代におけるマルクス主義文学以後の文学的課題を、「思想の干渉を受けた人間の情熱」（『紋章』と『風雨強かるべし』を読む）一九三四・一〇）という側面から担うことを可能にさせたのである。

☆注

(1) そして現在では、ラコストの研究に情報の改竄があつたことなどがアンドレ・ギュイヨールによって指摘されたこともあつて、『地獄の季節』以後『イリュミナシオン』が書かれたというラコスト説も以前のような説得力を持つてはいない。現在のランボー研究の水準においては、『地獄の季節』よりも前に開始された『イリュミナシオン』が『地獄の季節』以後まで書き接がれた、という理解が常識的なものとなつてきているようである。本稿におけるランボー研究の現状についての叙述は、主に『ランボー全詩集』（青土社 一九九四）の中地義和氏「解題と注・『イリュミナシオン』」による。

(2) 大岡昇平『富永太郎』(一九七四・九 中央公論社)の指摘。

(3) 小林が佐藤春夫から多大な影響を受けていたことについては山崎行太郎「小林秀雄の先駆者」(『佐藤春夫論』(三))『三田文学』一九九二・二)が既に力説している。

(4) 白水社版『地獄の季節』では削除されたが、初出「人生斫断家アルチュル・ランボオ」では、「斫断面の羅列」として初期詩篇から「タルチェフ懲罰」、「音楽会で」、「椅子に坐つた人達」、「慈善看護尼」などが引用されていた。

(5) 檜原修「〈出発〉の神話」(『国語国文論集』一九八三・三)

(6) 『悪の華』一面」におけるヴァレリーからの影響関係については、清水孝純「小林秀雄のヴァレリー援用」(『比較文学』一九六六・一〇)、清水徹「日本におけるポール・ヴァレリーの受容について」(『文学』一九九〇・秋)が詳しい。

(7) この辺りの記述は殆ど混乱していると言ってよいのだが、混乱は、現実、虚無、死、生、という言葉様々な水準で使用している点に起因している。例えば、現実(及びそれと同義に用いられている死)という語は、社会、自然、素材等の言葉に換言した方が適当である場合が多い。小林は、それらをすべて、最も抽象度の高い一群の言葉で論理を形成している。こうした文体的特徴にも、「『悪の華』一面」当時の小林の自閉した観念性が表れている。

(8) 「芥川龍之介の美神と宿命」と『悪の華』一面」は、一九七四年二月刊行の新潮社版『小林秀雄全集第二巻』に至るまで、それ以前の二度の全集も含め、小林の単行本に収録されなかった。

※小林秀雄の本文の引用は初出により、漢字は適宜新字に改めた。

☆昭和初期批評の場所

小林秀雄の出発期をめぐって

論文要旨

小林秀雄は、自らの文学的出発に際して、芸術の価値を自明とする大正期の作家達の芸術観をアルチュール・ランボーによりつつ批判し、芸術と実生活とを等価とした上で芸術を肯定しようとする難題を自らに課すことから始めるが、結局、この難題を小林は解決することができずに、文芸批評家としてデビューする。しかし、この挫折は、小林に大正期の文学観をプロレタリア文学とは別のルートから乗り越えさせるとともに、自身の観念性についての自覚を与えることになった。そして、この自覚がプロレタリア文学全盛の昭和初期の文学批評における小林の批評の独自性と価値を生み出すことになったのである。