

中原中也と小林秀雄

——その対峙・相関を軸として——

佐藤泰正

—
中原と小林といえ、折にふれ心にかかって来る一篇の詩がある。河上徹太郎の、あの『日本のアウトサイダー』冒頭に引かれている詩篇である。

猫が鳴いてゐた、みんなが寝静まると、
隣りの空地で、その暗がり、
まことに緊密でゆつたりと細い声で、
ゆつたりと細い声で闇の中で鳴いてゐた。

あのやうにゆつたりと今宵^{こよひ}一夜を
鳴いて明さうといふのであれば
さぞや緊密な心を抱いて
猫は生存してゐるのであらう……

あのやうに悲しげに憧れに充ちて
今宵ああして鳴いてゐるのであれば
なんだか私の生きてゐるといふことも
まんざら無意味ではなさうに思へる……

猫は空き地の雑草の蔭で
多分は石ころを足の裏に感じ
その冷たさを足に感じ
霧の降る夜を鳴いてゐた——

これは詩人晩期の作で、「必ずしも傑作ではないが、心境の歴然たるものがあり」「暗い影が独語するような、蕭条たる詩」だと、河上氏はいう。さらに見るべきは「この詩の中に流れる『時間』の観念」であり、しかもその「心境が歌われているのではなく、それが流れている」所に、中原という詩人独自の存在感があ

るといふ。ここまで来れば、我々が思い出すのは、言うまでもなく『冬の長門峡』にふれた、あの河上氏の名言であろう。

ここにあるものは「水と夕日と自分だけ」だが、「水が彼の心をつつ抜けに洗つていよう、やがて水の代りに『時間』が果てなく流れ出すのである」といふ。これも先の一節と同様、『日本アウトサイダー』巻頭、「中原中也」と題した一文の後半にみる所だが、この中原の詩篇にふれての再度の言及に、河上氏が中原という詩人の抒情の核心をどこに見ているかは明らかである。その核心は、独自の〈時間〉に対する観念だといふ。

だとすれば、河上氏は先の詩篇の背後に、さらに深い〈時間〉への洞察、さらには来たるべき、より新たな〈時間〉といふものへの希求をも読みとつたはずだが、しかしそれは語られてはいない。さらに言えばいまひとつ、そこには中原と小林をめぐる、両者の親密なる〈時間〉への回想も語られていたはずである。もともとはじめに掲げた詩篇は、『曇つた秋』(昭10・10・5)と題して晩期に近く、しかも未発表詩篇の一部、その第二節(2)に当たるものである。いまこれをはさむ第一節(1)と第三節(3)を挙げれば、こうなる。

或る日君は僕を見て嗤^{わら}ふだらう、
あんまり蒼い顔してゐると

十一月の風に吹かれてゐる、無花果^(いちじく)の葉かなんかのやうだ、

棄てられた犬のやうだと。

まことにそれはそのやうであり、

犬よりもみじめであるかも知れぬのであり

僕自身時折はそのやうに思つて

僕自身悲しんだことも知れない

それなのに君はまた思ひ出すだらう

僕のゐない時、僕のもう地上にゐない日に、

あいつあの時あの道のあの箇所

蒼い顔して、無花果の葉のやうに風に吹かれて、——冷たい午

後だつた——

しよんぱりとして、犬のやうに捨てられてゐたと。

この〈君〉とは何であろう。角川の旧全集解説で大岡昇平は「中原からこのように親密に『君』と呼びかけられる人間は、小林のほかにはいない」と指摘しているが、多分そうみてよからう。いや、より厳密に言えば、小林を含む他者の乾いた眼ともいえるが、いまこれから論じようとする〈中原と小林〉という問題からみれば、これはやはり小林と見ることで、両者の抜きがたく親密な関係は生きて来よう。これはまた、いまひとつの〈在りし

日の歌》であり、生き残った君の眼からという時、詩人の孤絶をふり返る眼は深く、またにがい。この(1)の部分を受けて、先の(2)が書かれ、(3)は再び《君と僕との命》の何たるかが唱われる。

君のそのパイプの、

汚れ方だの焼け方だの、

僕はいやほどよく知ってるが、

気味の悪い程鮮明に、僕はそいつを知ってるのだが……

今宵ランプはポトポト燃り

君と僕との影は床に

或ひは壁にぼんやりと落ち、

遠い電車の音は聞こえる

君のそのパイプの、

汚れ方だの焼け方だの、

僕は実によく知ってるが、

それが永劫の時間の中では、どういふことになるのかねえ？

今宵私の命はかぎり

君と僕との命はかぎり、

僕等の命も煙草のやうに
どんだん燃えてゆくとしきや思へない

まことに印象の鮮明といふこと

我等の記憶、謂はば我々の命の足跡が

あんまりまざまざとしてゐるといふことは
いつたいどういふことなのであらうか

今宵ランプはポトポト燃り

君と僕との影は床に

或ひは壁にぼんやりと落ち、

遠い電車の音は聞こえる

どうにも方途がつかない時は

諦めることが男々しいことになる

ところで方途が絶対につかないと

思はれることは、まづ皆無

そこで命はポトポトかぎり

君と僕との命はかぎり

僕等の命も煙草のやうに

どんだん燃えてゆくとしきや思へない

ここまで来れば、〈君と僕との命〉をめぐる両者の親密さは明らかだが、この〈気味の悪い程の記憶〉も、さて〈それが永劫の時間の中では、どういふことになるのか〉と訊く詩人の問いは、やはり中原という詩人の中に生きる〈時間〉というものの觀念、いやその感觸そのものの深さを告げるものであろう。加えて言えば〈君と僕との命はかゞり〉という時、ランプの光の^{かが}ほりに懸けているわけだが、同時に〈かゞり〉といえはいまひとつ、糸や紐をからんで縫う、両者の緊密なからまりを指すものともみえる。勿論それが詩人のなかで無意識に生きていたとは言いい切れぬが、〈君と僕との命〉の〈かゞり〉という時、両者の解きがたい緊密さは、読みとれよう。さて、ここでその後に書かれている後半の部分の、何たるかが問われて来る。

〈僕等の命も煙草のやうに／どんだん燃えてゆくときや思へない〉という終末の一節を受け、一行あけて片仮名の詩句が二十行ばかり続いて、いささか我々の眼を驚かす。

コホロギガ、ナイテ、キマス／シウシンラツパガ、ナツテ、キマス／デンシヤハ、マダマダ、ウゴイテ、キマス／クサヤキモ、ネムル、ウシミツドキデス／イイエ、マダデス、ウシミツドキハ／コレカラ、ニジカン、タツテカラデス／ソレデハ、ボーヤハ、マダオキテキテイイデスカ／イイエボーヤハ、ハヤ

中原中也と小林秀雄——その対峙・相関を軸として——

クネルノデス／ネテカラ、ソレカラ、オキテイイデスカ／アサガキタナラ、オキテイイノデス／アサハ、ドーシテ、コサセルノデスカ／アサハ、アサノホーデ、ヤツテキマス／ドコカラ、ドーシテ、ヤツテクル、ノデスカ／オカホヲ、アラツテ、デテクル、ノデス／ソレハ、アシタノ、コトデスカ／ソレガ、アシタノ、アサノコトデス／イマハ、コホロギ、ナイテ、キマスネ／ソレカラ、ラツパモ、ナツテ、キマスネ／デンシヤハ、マダマダ、ウゴイテ、キマス／ウシミツドキデハ、マダナイデスネ／ヨハリ

作品としては一種異色の展開というほかはないが、ここにも中原の独自の〈時間〉は生きる。〈永劫の時間〉の中で生きる、手つかずの、無垢な未来の〈時間〉が、こういう形で語られている。ともみえるが、恐らく詩人の内部に生きるものは、さらに深い。〈僕等の命も煙草のやうに／どんだん燃えるときや思へない〉という意識の向うに、無垢なる無意識の〈時間〉は生きる。しかしその無垢なる〈時間〉も、やがて失われるとすればどうか。『冬の長門峡』に流れる〈時間〉は、その無垢なる〈時間〉そのものの喪失を告げるものではないのか。

二

ここで『冬の長門峡』をめぐる詩稿の問題が浮上するわけだ

が、その第一稿はこうある。

長門峽に、水は流れてありき。／寒い寒い日なりき。／われは料亭にありぬ、酒酌みてありぬ。／われのほか客とてもなかりき、／寒い寒い日なりき。／水は恰も、魂でもあるもの如く、／流れ流れてありぬ。／寒い寒い日なりき。／やがて密柑の如き夕陽、／欄干に射してそひぬ／寒い寒い日なりき。／ああ、そのやうな時もありき。／寒い寒い日なりき。

注目されるのは〈寒い寒い日なりき〉という詩句が、一連から六連までくり返されていることであり、定稿ではこれを切り棄て、わずか一連と六連のみに遺されているが、このリフレインの背後に、同日（昭11・12・24）直前に書き終えられたとみられる草稿詩篇『夏の夜の博覧会はかなしからずや』のあること。そして亡児文也（昭11・11・10、満二才を迎えたばかりで亡くなる）を偲ぶ痛切な想いがひびいていることは見逃せまい。

夏の夜の、博覧会は、哀しからずや／雨ちよと降りて、やがてあがりぬ／夏の夜の、博覧会は、哀しからずや／女房買物をなす間、かなしからずや／象の前に僕と坊やとはるぬ、／二人蹲んでぬ、かなしからずや、やがて女房きぬ／三人博覧会を出でぬ、かなしからずや／不忍ノ池の前に立ちぬ、坊や

眺めてありぬ／それは坊やの見し、水の中にて最も大なるものなりき、かなしからずや、／髪の毛風に吹かれつ／見てありぬ、見てありぬ、かなしからずや／それより手を引きて歩いて／広小路に出でぬ、かなしからずや／広小路にて玩具を買ひぬ、兎の玩具かなしからずや

以上はその冒頭、(1)の部分だが、この〈かなしからずや〉のリフレインが、そのまま残像のごとく『冬の長門峽』の〈寒い寒い日なりき〉のそれにつながっていることは明らかであろう。同年十二月十二日、「文也の一生」と題した一文が日記帳に書かれているが、その最後に「七月末日万国博覧会にゆきサーカスを見る。飛行機にのる。坊や喜びぬ。帰途不忍池を貫く路を通る。上野の夜店をみる」という所で終わっている。恐らくこの回想をイメージとしてひろげつつ語ったのが、この未刊詩篇だと思われるが、なお注目すべきは、これに続く(2)の部分であろう。

その日博覧会に入りしばかりの刻は／なほ明るく、昼の明なりぬ／われら三人飛行機にのりぬ／例の廻旋する飛行機にのりぬ／飛行機の夕空にめぐれば、／四囲の燈火また夕空にめぐりぬ／夕空は、紺青の色なりき／燈火は、貝釘の色なりき／その時よ、坊や見てありぬ／その時よ、めぐる釘を／その時よ、坊やみてありぬ／その時よ、紺青の空！

この詩もまたいくたびか推敲されているが、見るべきはこの第二節の終連、〈その時よ、何処に行きし／空にか、おゝその時よ、紺青の空！〉という詩句が、〈その時よ、坊やみてありぬ／その時よ、めぐる釘を／その時よ、坊やみてありぬ／その時よ、紺青の空！〉と、最終的に変えられている所であろう。〈その時よ〉と四たびくり返され、〈坊やみてありぬ〉〈坊やみてありぬ〉とくり返される。この詩句の昂まる律動感を生み出しているものは何か。いや、この終連をこのように熾しく、唱いおさめようとした、詩人自身の見たものは何か。

空に消えた夢ではない。〈めぐる釘〉と〈紺青の空！〉と、詩人は幼児の眼にかさねて、自身の擱んだ至福の瞬間を唱おうとしたのではなかったか。しかしこの〈無限〉ともいうべき至福の瞬間は、また〈有限〉の裡にこそ生きるものであり、ここでも〈無限のなかの無限は／最も有限なそれ〉と、かつて彼がダダ詩習作期に唱った、草稿詩篇の一節は生きる。

ここでひと言私見を加えれば、『夏の夜の博覧会はかなしからずや』の作中の時間は逆行して、まず夜の情景を唱い、続いて〈夕空〉の〈紺青〉の輝きを唱っているが、いま詩人の意識は再び作中を遡って、夜の時間へと向かうかとみえる。こうして〈かなしからずや〉のリフレインは、残響として『冬の長門峽』の〈寒い寒い日なりき〉のそれへとかさなってゆくかみえるが、

しかしその残響とは、ただにそのみであつたらうか。ここでも作品背後の詩人の意識は、深く響いていたはずである。

長門峽に、水は流れてありにけり。

寒い寒い日なりき。

われは料亭にありぬ。

酒酌みてありぬ。

われのほか別に

客とてもなかりけり。

水は、またか恰も魂あるもののごとく、

流れ流れてありにけり。

やがてもみかん密柑の如き夕陽、

らんかん欄干にこぼれたり

あゝ！——そのやうな時もありき、

寒い寒い日なりき。

ここではすでに〈寒い寒い日なりき〉のリフレインはぬぐいと

られ、沈静した一種諦観的な口調を帯びて詩句は流れる。〈長門峡に水は流れてありき〉〈われのほか客とてもなかりき〉〈流れ流れてありぬ〉などの詩句は、すべて〈水は流れてありにけり〉のごとく、詠嘆的なひびきのなかに収斂される。

さらに注目すべきは第五連、〈やがて密柑の如き夕陽／欄干に射しそひぬ〉の部分が、〈やがても密柑の如き夕陽／欄干にこぼれたり〉と改変された部分をめぐっての鮎川信夫氏（『中原中也論—詩意識とその方法』）の卓抜な指摘であろう。鮎川氏は「この詩の眼目」はまさにこの第五連の二行にあると言ひ、詩人は「文語の使用によって、回想を遠隔化させ」、「詩的粉飾」は捨て、「わざと凍結した風景の中に身を置」くかにみえるが、第五連に至って一変し、「古色蒼然たる風景の中に沈む光の弱い夕陽を小さく『やがても密柑の如き夕陽／欄干にこぼれたり』と喩的なイメージによって捉えた瞬間」、この作中の男が一変し、「突如、第一級の詩人であったこと」に気づかされるであろうという。

加えて言えば、「彼は、密柑のように夕陽のイメージを懐中にして帰った、寒い寒い日の小さな収穫だったが、いくら心が慰められたと言っている」が、『やがても』の『も』に強い臨場感の喜びがこめられ、『こぼれたり』で夕陽が身近くたぐりよせられている」という。見事な指摘というほかはないが、詩人がこの時持ち帰ったのは、「密柑のような夕陽のイメージ」のみではあるまい。あえて言えば、ここに生きているものは、あの『夏の夜

の博覧会はかなしからずや』終連の〈その時よ、坊やみてありぬ／その時よ、紺青の空〉という、あの至福の一瞬ではなかったか。肅条たる〈時間〉の流れのなかで詩人が手にしたのは、詩句の結晶が一瞬にして与えた至福の時であり、詩人にとって〈有限のなかの無限〉とはまた、それ以外のものではあるまい。

三

さて、ここで再びあの『曇った秋』に還ればどうか。ここにも中原独自の〈時間〉が生きていることはすでにふれたが、いまひとつの主題ともいうべき、親密な他者と共にという問題はどうか。河上氏がこの詩篇の第二節を抜きとって中原の〈時間〉の特性を語ってみせたのは、いかにも見事な理解だが、あえてこれをはさむ前後の節にふれていないのは何故か。大岡氏同様、小林と中原に対しては最も親密な理解者であった河上氏に、その間の機微が見えていないはずはあるまい。自分にとっての日本文学は、中原中也と小林秀雄だけではないと言ひ、「ぼくの生涯の友人は小林です」（『敵島閑話』昭10）という。また中原、小林の両者の交遊は「悪縁と云っていい程執拗な親近さと反撥を以てなされ」、その影響は互いに「盗むが如く、又不可避に染みつくが如くなされた」（『小林秀雄』『文学手帖』）ともいう。しかしその河上氏の眼に、緊密な両者の関係と同時に、その違いの何たるかもまた、あざやかに見えていたはずである。

『日本のアウトサイダー』巻頭に中原を据えた河上氏は、その結語の部分に於ても中原を評し、「私にとって、彼程見事なアウトサイダーはない」と断じている。「明治以来のわが文化の混乱、知識人の不幸は、正統（インサイダー／佐藤注）を持たないこと」にあった。しいてこれに当たるものを求めれば、「明治の立身出世主義をその代表と見做すこともできるが、しかしこれも大正期に入ってその「やま」は見えて来た。だとすればアウトサイダーとしてとるべき行動形式、表現形式とは何か。中原の「苦悶は正しくそれにほかなら」なかったという。

この状況、この風土にあって、なお『宇宙的』な詩人^{ユニバース}を理想とし、「人間存在の『形而上的秩序』を熱く求め、「日本の近代詩人の中で最も形而上的な要求が強かった」詩人としての中原が、カトリックに魅かれた必然はまた、自明のものとも見えると河上氏はいう。「カトリックは中原にとって考え得べき最も完璧で、包括的な世界観」であり、「その普遍性と抱括性が、彼を力一杯自由に、人間的に振舞わせてくれるのであった」という。しかもこの内的〈自由〉、即ち「精神の第一義作用」こそが「時間そのものを生み出す」。これはベルジャーエフのいう所だが、まさしく彼のいう通り、「時間が変化を生むのでなく、変化が時間を生む」のであり、あえて言えば、「変化は、即ち運動は、時間の中でなく、永遠の中で生れるといえれば正しいであろう」という。

いささかカトリックに引きつけた理解ともみえるが、河上氏が詩人の裡なる〈時間〉の特性をその抒情の核心として捉え、またこの近代日本の負性ともいうべき部分の根源的な批判者のひとりとして、ほかに岩野泡鳴や萩原朔太郎などをとりあげながらも、あえてこの代表的な著作（『日本のアウトサイダー』）の巻頭に中原を据えた意味も明らかに見えて来よう。

ならば小林はどうか。河上氏は『日本のアウトサイダー』から七年後に刊行された『日本のエリート』と題した一巻の掉尾に小林を据えて、小林秀雄という存在の独自の意義にふれている。結論からいえば、「日本の近代的知性の墮落を戒め」、その「知性の分析的な未梢的な進歩」に鋭い批判を加え、彼自身それを本来の「健康な肉体、素朴な感受性に返さうとした。そこに私は小林のエリートのな使命、又重要さを認める」という。これが結語となるが、言わんとする所は明らかである。小林は「文学といふものは言葉の術」だが、その行きつく先は、「沈黙」であるという。こうして彼は「言葉の芸術」から離れ、「形の芸術の世界」に入る。戦後の『モーツアルト』『ゴッホの手紙』『近代絵画』『鉄斎論』などは、まさにそのあかしであるという。「人間のあり方は、「観念的な言葉の饒舌」で「成り立つてゐるやうでは駄目だ、形といふもののなかにしつかりと坐らなくてはいけない」、これが彼の行きついた究極の境地だという。

この『日本のエリート』が、まずNHKの連続講義で語られ

(昭30・9)、これに手を入れて刊行されたのが三年後の昭和四十一年七月。この間、小林がドストエフスキイ論の最後として第二の『白痴』論(『『白痴』について』をまとめて刊行したのが昭和三十九年五月。翌四十年からは一転して、大作『本居宣長』の連載(昭40・1・51・12)が始まり、さらに転じては河上氏の没した翌五十六年一月から『正宗白鳥の作について』を「文学界」に連載(同年十一月、六回を以って未完)。これらの思索的変転をみれば、先の河上氏の断定は一面に過ぎよう。中原と小林の〈悪縁〉を目して、盗み、盗まれる関係だと論じながら、すでに見たごとく河上氏の目からは、両者の懸隔は余りにも明らかなものとなる。あえて言えば中原の側から小林を見ることも、また逆に小林の側から中原を論じることと避けられている。『曇つた秋』の第二節を中原という存在、またその〈時間〉の抒情の特性を最もよく語るものと言いつつ、あえてその前後の節を省いたことも、そのひとつの例証となろう。

しかし逆に、中原と小林にとって、互いは余りに見え過ぎていた。ここで中原から小林のもとに去った女性(長谷川泰子)の問題なども当然からんでは来るが、いまこの稿の趣意からみれば本質的な問題ではない。

四

こうしてやっと本題に入ることとなるが、残る紙幅も多くはな

い。さしあたって問題の要所を端的に並べて、論を進めてみたい。まず見るべきは、中原の最初の詩論であろう。

「生きることは老の皺を呼ぶことになると同一の理で想ふことは想ふこととしての皺を作す。／想ふことを想ふことは出来ないが想つたので出来た皺に就いては想ふことが出来る。／私は詩はこの皺に因るものと思つてゐる。」

『小詩論——小林秀雄に』(昭和二年初頭執筆と推定される)と題した中原の最初の未発表詩論だが、言わんとする所は明らかである。〈時間〉の外面的、生理的な流れは肉体に「老の皺を呼ぶ」が、〈時間〉の内面的、内省的な流れは、いやおうなく心の壁に刻印を遺す。そのひとつひとつが〈私の詩〉だという。ただその〈心の皺〉は、「よりよく生きようとする心懸けだけ」が招き寄せることができるものだともいう。

「ランボオは或一物に驚くとすると、彼は急ぎ過ぎたので、そして知能が十分だったので、その驚きをソフィズム流に片附けた」。しかしまた「皺の出来るより前に彼は筆を取つてはゐない」ともいう。また人は驚けば、それが何であるかを知りたいと願ひ、「凡そ何だどくらる」分つた所で、「何やかや書き出す」が、その凡そは「詩を退屈にする」。それを避けるためには、我々は「一心不乱に生きる」ほかはない。ただ多くの人間は「驚きにひきつづいた想ひを書かず驚きの対象を記録した方が手つとり早いと考へ」て来た。ここには「微笑すべき道理」もあるが、「詩

人の仕事を困難にした一番主なものはこの道理だ。こうして「ランボオはこの道理の犠牲の最後の人として、金色の落日の光りを見せて死んで行つたのだ！」。

恐らく彼の詩法の原理に即しての、ランボオ観の核心のひとつを語るものだが、ここにはこの稀有なる詩人への不満と共感が、微妙に織り込まれている。中原の〈時間〉論からいえば、ランボオはその〈時間〉を、後をも見ず、みごとに焼き切つたということであろう。

さて、「元来思想なるものは、物を見て驚き、その驚きが自然に齎した想ひの統整されたものだが、さうして出来た思想は形而上的な言葉にしかならないので、「人間といふ社交動物」にとつて、この「形而上的な言葉」の扱いは、なかなか厄介な問題となる。当然ながら「社交動物らしいそのことが言葉を個人主義者であらしめなくし」、「世界はアナクロニズムに^漲つた」ものとなる。そこでヨーロッパのごとき「レリジジョンの確立」、「批評の発達した所では、批評家は個人的に言葉を使用しないで社交的圏を相手に話すので、言葉は専ら比較によつて成立つ品性についての言葉が人の頭に滲みきつて、そのため驚きはその滲みきつた言葉で片附けられ勝になるといふことは想像出来るでせう」という。

やや厄介な論理の運びだが、言わんとする所は明らかで、これは小林が批評家として文壇に登場した、画期的な評論ともみられるあの『様々なる意匠』（昭4・9）の中で説く、言語観と全く

軌を一にするものと言つてもよからう。

小林の『様々なる意匠』は、その言葉通り様々なる時代意匠に対する批判、分析である以上、様々なる意匠の擬態を衝きつつ、批評の肉体の何たるかを説き、一箇のまぎれもない詩人批評家の誕生を宣したものにほかなるまい。ここで小林の批評に対する独創が、批評の肉体とは何かと問いつつ、批評に批評家自体の生理と自意識の問題を持ち込んだことであるとすれば、第二の独創は批評と言う芸術活動の基底としての〈言語〉そのものの問題を問うところにあつたと言われる。しかし、より正確にいえば、この詩人批評家にとつて、また何よりも批評自体を一箇の作品たらしめんとした彼の野心にとつて、その批評の武器たる〈言葉〉の詩的内実こそが、改めて問われねばならぬ必須のことであつた。この『様々なる意匠』が先ず、言葉の「魔術性」への言及から始まっていることもまた、故なきことではあるまい。

「人間が意識と共に与へられた言葉といふ我々の思索の唯一の武器」はまた、「依然として昔年らの魔術」を有し、「若し言葉がその人心眩惑の魔術を捨てたら恐らく影に過ぎない」。しかも人間は、この〈言葉〉の持つ二面性という矛盾を曳きずらざるをえぬ。即ち「人々は、その各自の内面論理を捨てて、言葉本来のすばらしい社会的実践性の海に投身して了つた。人々はこの報酬として生き生きとした社会関係を獲得したが、又、罰として、言葉はさまざまなる意匠として、彼等の魔術をもって人々を支配するに

至った。」「そこで言葉の魔術を行はんとする詩人は、先づ言葉の魔術の構造を自覚する事から」始めるという。彼はここでひとつの比喩的挿話を持ち出す。

たとえば子供が「母親から海は青いものだとか教へられ」、その「子供が品川の海を写生しようとして、眼前の海の色を見た時、それが青くもなく赤くもない事を感じて、愕然として、色鉛筆を投げ出したとしたら彼は天才だ。然し嘗て世間にそんな怪物は生まれなかつた」。ならば「子供は『海は青い』といふ概念を持つてゐる」か。「だが、品川湾の傍に住む子供は、品川湾なくして海を考へ得まい。子供にとって言葉は概念を指すのでもなく対象を指すのでもない。言葉がこの中間を彷徨する事は、子供がこの世に成長する為の必須な条件である。」「では、子供を大人にするあとの半分とは、「人はこれを論理」という。こうして「言葉の実践の公共性を拒絶する事が詩人の実践の前提」となるべきではないか。即ち〈言葉〉の二重性を剥奪し、いま一度〈言葉〉の持つ裸形の真実、その初源のかたちに帰ることが、〈詩〉の出發というものではないかと、小林はいう。

彼がここで語っていることは、まぎれもない〈詩〉そのものの胎生の機微であり、それはまたそのまま、新たな〈批評〉胎生の機微でもある。すでに小林のいう所が先に挙げた中原の『小詩論』と全く同じ趣意のものであることは付言するまでもあるまい。中原の論法はやや素朴だが、すでに言葉の形而上性(個的実

存性)と〈社会性〉の排律的矛盾はみごとに指摘されている。

中原はこの『小詩論』の題名傍に「小林秀雄に」と書き、「この一文が書きたくなつた今晩君が傍にゐたら僕は大変沢山なことが喋舌しゃべれた」。ここで打ち切るが、「『こんな草稿でも君に見せれば大変好い』と僕は思つてゐる」ともいう。そうして「この一文の結語は次のことだ」と言い、ランボオの詩の二節を原文で記している。これを中原の訳文で掲げれば、〈おゝ！心といふ心の／陶酔する時の来らんことを！／私は思つた、忘念しよう／人が私を見ないやうにと〉という詩句だが、その原詩のなかばに「そして僕の血脈を暗くしたものは、／〈対人圏の言葉〉なのです」という言葉を挿入している。また文中「これは千九百二十七年に小林に送る手紙です」ともしるしているが、この時期、何を措いてもまず小林に語ろうとする想ひの深さは伝わって来る。同時に自分の嫌うものは、何よりも〈対人圏の言葉〉だともいう。

だとすれば、ほぼ同時期に書いたと見られる『小林秀雄小論』(未発表。昭和二年初頭執筆と推定されるが、内容から見て、此れが『小詩論』より先のものと見ることができよう)の語る所は、いかに微妙にひびいて来よう。中原はこのなかで小林を評し次のように言う。「この男は嘗て心的活動の出發点に際し、純粹に自己自身の即ち魂の興味よりもヴァニテイの方を一足先に出したのです」。こうして「この男はヴァニテイ、即ち自己自身の

魂のことを後にしたので生活の処理がつき易かつたのです。しかし「或時期に至つて魂のことの方が先になつたのです。晩熟しました」という。最後は「僕は希望として述べておきますが、まだいまの所ではしやうがない。出来るだけ多くの人に会はぬ方がよろしい。——僕は生意気なことを言つた。……」という言葉で結んでゐる。

ここには相手に対する遠慮のない批判と注文が語られているが、これを「嫉妬」や「羨望」とみるか、「友情と甘え」のあらわれとみるか、大岡昇平氏などの評価も揺れてゐるが、やはり見るべきは、相手を無二なる知己とみるが故の真率な提言であり、それはまた自身を打つ鞭ともみえる。『小詩論』末尾に記す「私は齋戒沐浴しなければならぬ」などの一語がすべてを語つていよう。これは初期の中原に一貫する所であり、やはり同年に書かれたと見られる『詩論』（未発表）と題した小文の「芸術とは、自分自身に忠実であることだ。」「芸術とは、自分自身の魂に浸ることいかに誠実にして深いかにあるべきだ」という、つよい断定的なひびきにも端的にうかがわれる所であろう。これはまた昭和三年四月の日付の見られる『Me Voila』と題した小文、(ここに「—— a Cobayashi」という言葉が付されているが)に見る、「さうしてよき心の人よ、あれら手際よい技能家や学者等を恐れたまふな。あれら魂が稀薄なために、蒙が深いので齒切れが好いばかりだ」などの言葉にも、その希求する所の何たるかは明らかである。

中原中也と小林秀雄——その対峙・相関を軸として——

かであろう。(ただこれも付言すれば、この『Me Voila』は、この時期小林とまだ同棲していた長谷川泰子が、小林佐規子と名乗っていたことを思えば泰子宛かとも思え、「よき心の人よ」とは、泰子と同棲中の小林宛とは読めない所もあるが、『Me Voila』という題名がへわれここにあり)という意味だとすれば、翌昭和四年十二月十二日の日付を持つ詩篇「わが祈り」の中に「私は此所に立つてをります」という神への祈り、呼びかけがあり、この詩篇に小林への献辞がしるされていることをみれば、小林宛ともみられるという評者(中村稔)の指摘もある。しかしこれはむしろ小林、泰子両者を内心併せての呼びかけと見ることができよう。

ここで先の中原の『小詩論』に還れば、そこで語られる言葉をめぐる初源の問題、詩的言語と社会的、公共的言語の背理と矛盾の問題はまた、小林の『様々なる意匠』の言う所に深く通底するものであることはすでにふれた通りだが、ここで小林のいう海は青いと教えられた子供が、品川の海を見て驚く挿話の導入が、実はすでに芥川の中に語られていることは何故か伏せられている。これは芥川後期の自伝的作品『少年』(大・4・5)に見る一挿話だが、保吉は五、六歳の頃、海は青いものだと思つてゐたが、大森の海岸で見た渚に近い海は「代赭の色」をしており、「裏切られた寂しさ」とともに、「勇敢にもこの残酷な現実を承認した」。これは三十年後の保吉にも通ずるものであり、「この代赭

色の海を青い海に変へようとする」ことが徒勞ならば、その「代赭色の海の渚に美しい目を発見」するほかはあるまいという。ならば彼（芥川）の数々の仮構の作品、寓話的とも知的、技巧的産物とも評されたそれらは、この「代赭色の海の渚」に拾いとられた「美しい貝」の数々ということか。しかも作者芥川はこの「残酷な現実」「代赭色の海を承認するのは一刻も早いのに越したことはない」ともいう。

この「残酷な現実」の背後に、芥川の生母フクの発狂という宿命の刻印を見るとすれば、小林はそこにこそ彼のいう、作家の「宿命の主調低音」をこそ聴くべきであったはずである。我々はこの評論（『様々なる意匠』）の背後に芥川の問題を見たが、さらに言えば、そこには二年前に送られた中原の『小詩論』の文脈もまた生きていたのではないか。小林は〈様々なる意匠〉という言葉葉の向こうに、時代の生み出した中原のいう〈吸気〉ならぬ、〈呼気〉的表現の限界を読みとっていたはずである。

中原は言う。「凡そ分析なるもの」が吸気ならぬ「呼気の気持でなされるもの」とすれば、「瞑想」とは「吸気の気持でなされる」ものであり、「私は近時芸術の萎凋する理由を、時代が呼気の状態にあるからだ」（『詩に関する話』昭5・4）と考えるという。また「仮りに思想が分析によつて」はじまるとしても、「思想の実質」は、「瞑想状態にある」ものとみるべきだという。〈呼気〉的状况とは、中原のいう〈対人図〉的発想を指すものだが、

しかし小林自身意識せずして、いつかこの〈呼気〉的状况のなかに身を浸していたのではないか。中原が小林に〈魂〉ならぬ、〈ヴァニティ〉の発想をつよく見ると言ったのは、まさにこのことであろう。しかも「或時期に至って魂のこと」が先行し、「晩熟しました」という。〈晩熟〉とは何か。これはあえて言えば単なる言葉のあやに過ぎまい。最後にいう「まだいまの所ではしやうがない」という所が本音であろう。

昭和五、六年の頃、つまり小林が文壇に出た頃から文芸評論は盛んとなったが、これは「文芸と一般世間の常識との関係」、もしくは「文芸と社会を連関させて論じたもの」であり、文芸の本質自体に迫るものではなく、けだし現今の「文芸の貧困」を指すものであろうという。これは後年、昭和十一年八月に書かれた『我が詩観』と題した評論中のものだが、小林の登場以来という時、これは小林を含めた評論活動への根底的な批判とみるべきものであろう。

五

ならば小林に「呼気」的発現を脱した〈晩熟〉と呼ぶべきものはなかったか。これが本論の最後に言おうとすることだが、私はそれを戦後一連の仕事の中に見る。もはや紙数も尽き簡潔に言うほかはないが、たとえば人々は昭和十年前後に始まる一連のドストエフスキイ論に、その文壇的活動から抜け出した本格的な批評活

動をみるというが、それは『罪と罰』(昭9・2〜7)論ひとつ

を取っても頷きうるものではあるまい。彼はこの中でラスコリニコフを終始〈道化〉と呼び、ソーニャさえも彼の「本性を映す好都合な鏡」に過ぎぬという。しかしこの批判は戦後の第二の論(『罪と罰』についてII)昭23)に至ってはみごとに反転し、あのソーニャがラスコリニコフに聖書を読んで聞かす場面こそは「皮肉」ならぬ、最も「真率」にして我々の心を動かす「深く静かな」場面であり、我々近代人のシニカルな批評的分析を以ては、この作者の真摯と無私とを掴み損うであろう。「読者は、ここで何故一分の沈黙さへ惜しむ」のかと述べているが、その「一分の沈黙」さへ惜しんだのは、かつての小林自身ではなかったか。ドストエフスキイの望んだものは「分析ではなかった。綜合であつた」(『小説の問題』昭7・6)と言いつつ、小林自身第一の論では「綜合」ならぬ、「分析」の徒ではなかったか。

また〈道化〉として語られる「彼(ラスコリニコフ/佐藤注)の復活物語をドストエフスキイは省略したばかりか、以後生涯この世界に踏み込んでみせてはくれなかった」という小林は、第二の論の末尾では、「一切の人間のなもの、孤立と不安を語る異様な(これこそ真に異様である)背光を背負」ったその影は、「見える人には見えないであろう。」「作者はこの表題については、一言も語りはしなかった。併し、聞えるものには聞えるであろう。『すべて信仰によらぬことは罪なり』(ロマ書)と。」「という一節

をもって結んでいる。

「お前にはこんな声が聞えて来ないか——ランボオよ、お前はいつも私から逃げたと考へてゐたか」——このクロオデルの言葉を引き、「僕は、クロオデルの信仰を持たぬ。然し、往時は拒絶した彼の決断が、今は、僕の心に染み渡る」(『ランボオIII』昭23・2)と小林が書いたのは、この第二の『罪と罰』論より一年半ばかり前のことである。すでに明らかであろう。中原のいう〈晩熟〉が真に小林に訪れるのは、戦後のことではなかったか。我々はそのしるしを彼のゴッホ論(『ゴッホの手紙』昭26・1〜27・2)や『近代絵画』(昭29・3〜33・2/特にセザンヌ論)などの中に見出すことができよう。「批評とは相手をだしにして自分を語ることだ」と言つた彼は、後に「批評とは無私に至る道である」という。

また宮本武蔵のいう「立合ひの際、相手方に目を付ける場合、観の目強く、見の目弱く見るべし」という言葉にふれて、「見の目」とは相手の動きがあだとか「分析的に知的に合点する目」であり、「観の目」とは「相手の存在を全体的に直覚する目」であり、この〈観の目〉こそが大事であると説いているが、これはまさしく〈分析〉ならぬ〈綜合〉の要を説くものであり、分析的批評の弊を縷々説いてゆくこの一文(『私の人生観』昭24・9)を読んでいると、先にふれた中原の詩論のひとつひとつがよみがえってくるように思われて来る。かさねて〈晩熟〉の到来を言い

たい所だが、しかしそれはまた、小林が根源的な問いを棄てたことではない。

たとえば小林の最後の、また最高のドストエフスキ論ともいうべき第二の『白痴』論は、彼が愛誦したドストエフスキの一句、「たとえキリストにこの世の真理がないとしても、またそれが証明されたとしても、私はこの世の真理よりもキリストに従う」という一節をもじるが如く、「この男を除外して、解決がある事が証明されたとしても、私は、彼と一緒にゐたい、解決と一緒にゐたくない」と作者は言ったかも知れないという。この男とはドストエフスキのすべてを託し、〈キリスト公爵〉ともメモに名付けた主人公ムィシユキンを指すものだが、彼を終始謎の存在として描きつつ最後にこう記した時、彼はこの謎、つまりは意識の極限を問いつけるという課題を遺された課題として放さぬと宣言しているわけである。

こうしてそのドストエフスキ論は終り、翌昭和四十年から大作『本居宣長』の連載が始まる。それは日本回帰、伝統回帰ともみえるが、彼の中に遺された謎はそこで終ってはいない。数年の後遺稿となった『正宗白鳥の作について』の連載が始まる。白鳥の謎とは、その最後の回心の表明は何であつたかという問いであり、しかしそこに至る手前でこの未完の稿は終る。その最後はユングの自伝の協力者アニエラ・ヤッフェが「追いつめられ」、その「解説」を「心の現実になまつかはるる説明し難い要素は謎や神

秘のまゝにとどめ置くのが賢明」と、ここまで書いて筆をとめたのは、ヤッフェならぬ、これを書き写していた小林自身であり、ここでこの未完の絶筆は終るが、これはいかに象徴的ではないか。白鳥ほど純粹な、日本的なクリスチャンはないとは小林の繰り返し言う所だが、その最後の信仰への回帰、告白とは何であつたかとは、小林のどうしても問いつめねばならぬ課題であつた。

恐らくそこに甦つて来たものは彼の最初の評論のひとつともいうべき一文(『測鉛I』昭2・5)の中にいう「真理といふものがあるとすれば、ポールがダマスの道でキリストを見たといふ以上にはない」という言葉であり、また「批評の普遍性」とはベルグソンのいうごとく、「改宗の情熱以外の何物でもない」(『測鉛II』昭2・8)という言葉ではなかつたか。

以下、中原と小林における宗教性の対比は、第二の『白痴』論(『白痴』について『昭39・5』、宣長論(『本居宣長』昭52・10)、さらには未完の絶筆になつた白鳥論(『正宗白鳥の作について』昭56・1)などの小林の論に続いて、中原晩期の詩論や詩篇『言葉なき歌』『蛙声』ほかの作品にふれることによつて明らかになつてゆくわけだが、すでに紙幅も尽きたので、残る課題は別稿にゆずることを以て諒されたい。