

小林秀雄「宿命の理論」

綾 目 広 治

はじめに

小林秀雄が「様々な意匠」(昭4・9)で批評家として出発した時、その批評原理に言語論とともに宿命論を据えていたことは周知のところである。宿命論の詳細な解明としては、小林の教養体験に遡って、その意味するところを確定しようとした脇坂氏の試みがある。脇坂氏は、「宿命」を「個人の存在の条件が、個人の意志とは無関係に外界から与えられているという意味」と解し、さらに、「宿命」には、彼は彼以外のものにはなることができない、という「個人的世界の有限性」の意味がある、と述べている。^(注3)宿命論の基本觀念については、脇坂氏の解釈に従いたい。

ところが、小林の宿命論にはもう一つの宿命論があるのである。「宿命の理論」(「アシルと亀の子」I「昭5・4」という場合)に関する認識理論(「アシルと亀の子」I「昭5・4」という場合)があるのである。脇坂氏が解説した宿命論が、任意の人間、あるいは人間一般における宿命についてのいわば一般宿命論ならば、これは芸術家(文学者)たることの宿命に関する特殊宿命論と言うべきものである。^(注2)ここで用語の問題に触れておくと、小林が「宿命の理論」と言う時、それは後者を意味し、単に「宿命」と言う時には、前者の意味合いが強いように思われる。したがって、芸術家たる宿命につ

いての理論を、これからはとくに「宿命の理論」と呼ぶことにする。^(注3)芸術家たる「宿命の理論」について、小林は、「アシルと亀の子」Iで次のように述べている。

扱て、宿命的に感傷主義に貫かれた日本の作家達が、理論を軽蔑して来た事は当然である。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、芸術制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。言はば己れの作家たる宿命に関する認識理論をもつ事である。^(注4)

つまり、「宿命の理論」とは、自分が芸術に携わらざるをえない必然性についての自覚である。^(注5)しかも、それは、「芸術家としてではない、たゞ考へる人としてだ」と小林がわざわざことわっているように、自分が芸術家であることを自明なものとしたうえで「認識理論」ではなく、その自明性を徹底的に懷疑することを通して得られた「認識理論」なのである。

この「宿命の理論」の背後には、「少くとも近代文学が発生して以来、社会に於ける己れの作家たる必然性を、冷然たる自己批判をもつて確信しなかつた大作家は一人もゐない」(「アシルと亀の子

V」昭5・8)という、西洋近代文学についての小林の認識があるわけだが、むろん、このようなことを言い切る以上、小林自身、文芸批評家として出発したこの頃までには、すでに自己の芸術家(文学者)たる必然性についての確信は持っていたと考えていい。つまり、自己と芸術との結びつきに対する懷疑の中から芸術家(文学者)たる必然性を悟得するに至ったのは、「様々なる意匠」以前の時期においてであると推定されるのである。だとすれば、それはいつ頃だろうか、また、その悟得に至る精神の劇はどのようなものだったのだろうか。本稿では、その精神劇の一斑、とくに懷疑の構造をあきらかにしつつ、「宿命の理論」の原型がほぼ完成された時期のおおよその確定と、そのあたりの状況について考察してみたい。

一

文壇登場以前の小林の文学活動に遡る前に、まず、次の二つのことを確認しておきたい。一つは、引用した「アシルと亀の子」の「明瞭な自意識」という言葉からもうかがわれるように、芸術家たる必然性の問題には小林の自意識が大きく関わっているということである。もう一つは、小林が、芸術を行為の範疇で捉えていたということである。「様々なる意匠」では、行為ではなく、「実践」という言葉に置き換えられているが、結局は同じ概念であり、「『悪の華』一面」(昭2・11)では、端的に、「創造とは行為である」「アシルと亀の子」では、端的に、「アシルと亀の子」の一節にも、「何故、芸術家であるか」とはしないで、「何故、芸術制作などといふものを行ふのか」という表現が用いられていた。これも、芸術を行為として捉える意識のあらわれであろう。

これらのことから、「宿命の理論」の背後には、自意識の問題と

行為の問題と、この二つの事柄がからまって存在していると言えるのである。そして、この両者の関係が象徴的な形で出てくるのが、小林秀雄の文学的出発であった「一ツの脳髓」(大13・7)である。

「一ツの脳髓」は、志賀直哉風の私小説を書くことしなからも、結果的には、およそ志賀直哉とは対蹠的な、小林の精神の位置を露呈させた作品として、よく知られているものである。「見ないでもいいものを見てしまう」過剰な自意識がもたらした自我の分裂、その結果として、自我に映る外界が有機的なまとまりを失いかけていること、そして、そういう外界に過敏な神経の末端部分のみが反応するような心理世界——このような内風景が、単一的な志賀直哉の自我とは対極的なものであるとして、これまでも、多くの評家が注目してきた。小説の主題も、そういう心理劇にあるわけだが、ここでは、それについてあらためて述べする必要はないだろう。私達が注目しなければならないのは、その心理劇と深く関連しながらも、そこから突出した形で出てくる、行為についての自意識の認識劇である。その意味で注意をひかれるのは、小説末尾のエピソードである。

次の船は仲々出ない。私は赤い錆の様な汀に添うて歩いた。

下駄の歯が柔らかい砂地に喰ひ込む毎に海水が下から静かに滲んだ。足元を見詰めて歩いて行く私の目にはそれは脳髓から滲み出る水の様に見える。水が滲む、水が滲む、と口の中で吹き乍ら、自分の柔らかい頭の面に、一と足一と足下駄の歯をさし入れた。狭い浜の汀は、やがて盡きた。私は引き返へさうと思つて振り返つた。と、砂地に一列に続いた下駄の跡が目についた。思ひもよらぬものを見せられた感じに私はドキリとした。私はあわててそれを脳髓についた下駄の跡と一つ一つ符合

させようと苛立つた。私はもう一歩も踏み出す事が出来なかつた。そのまゝ丁度傍にあつた岩にへたばつた――。

砂地に齒跡をつける行為と、それを頭にも刻みつける意識の作業とは、混然と一体をなしていると思われた。が、現実の齒跡は「思ひもよらぬもの」としてそこにあつた。行為と意識との不一致を、自意識は認識したのである。

自意識とは、意識(第一次的意識)を意識する第二次的意識のことである。小林の場合、やはり行為に焦点があつて、自意識は、行為に触発され、行為と対をなして進行する意識に対して、それを反省する意識というふうになつてゐる。ここでは、「頭の面に、一と足一と足下駄の齒をさし入れ」るのが第一次的意識で、その齒跡と現実のそれとを「一つ一つ符合させよう」とし、それが不可能であることを認識したのが、自意識である。

注意すべきは、不一致の原因が、小林の自我の分裂にあるのではないということである。むしろ、彼の自意識が鋭敏であつたために、不一致に気づかざるをえなかつたというのが、事の真相である。つまり、どんな人間であれ、行為と意識との間には、ずれがあるのだが、普通はそのことに気づかない、しかし、鋭敏な自意識を持つてゐる小林はそれに気づいてしまつたというわけである。後に、「志賀直哉」(昭4・12)で、「氏は思索と行動との間の深淵を意識しない。

(略)或は氏がこの深淵を意識するとしても、氏の欲情は忽ちあやまつ事なく深淵に架橋する」と述べているが、原始人志賀直哉にさえあるこの「深淵」が、今述べたずれのことである。「一つの脳髓」の末尾部分は、その「深淵」の発見を語つたエピソードであると言えよう。

もう一つ見のがしてならないのは、不一致に気づいた時、「符合させようと苛立ち」、遂に「岩にへたばつた」という記述である。おそらく、これは、意識との間にずれのない行為、言い換えれば、意識と隙間なく必然的な関係で結びついている行為を求める精神の志向をあらわしていると思われる。

つまり、末尾のエピソードは、意識と行為との必然的な結びつきを希求しながらも、それが不可能であることを認めざるをえない、という精神の葛藤を物語つたものである。意識と行為の問題は、やがて、自意識論となつて結晶し、さらに、ドストエフスキイ作品論(とくに「罪と罰」に就いて I)、「『地下室の手記』と『永遠の良人』」などの主要テーマとして発展させられるのだが、そのシンボライズされた原型をここに見ることが出来るだろう。

それはともかく、この意識と行為の問題は、芸術に対する懷疑とどのように関わってくるのだろうか。また、その懷疑の構造はどのようなものなのだろうか。

二

次に引く断片は、大岡昇平氏著「朝の歌」で公開されたもので、大岡氏の推定によれば、大正十四年十月、小林が大島へ旅行した際に書かれた、「多分富永太郎宛の手紙の下書」である。

雨が降る何処にも出られぬ。実につらい、つらい、人が如何しても生きなければならぬといふ事を初めて考へたよ。要するに食事をしようといふ難的な本能より何物もないのだな。又それでなければ嘘なのだ。だからつらいのだな。芸術のために生きるのだといふ事は、山椒魚のキン玉の研究に一生を献げ

る学者と、何んの異なる処があるのか。人生に於て自分の生命を投げ出して賭をする点で同じぢやないか。賭は賭だ、だから嘘だ。世には考へると奇妙なセンチメンタリズムが存在する者だ。

「芸術のために生きる」ことも、「山椒魚のキン玉の研究に一生を献げる」ことも、いわば人生上の価値において相等しい。この種の認識は、芸術を神聖視する態度から抜け出ている者なら、誰もが持っている常識的なものだが、ただ、小林の場合は、両者を等価とする時、ともに価値あるものとして同等だと言うのではなく、むしろ逆に、どちらも無価値という点で相等しいとしているところに、特徴がある。両者とも「賭」であり、したがって「嘘」であると言うのである。これはどういふことだろうか。

芸術を問題にしているのではないが、やはり、高尚な行為とそうでない行為とを例に引き出して、ともに等価であり、「無意味」であるといったふうな言葉が、「Xへの手紙」(昭7・9)の中にある。「俺が自分の言動とほんたうの自分とのつながりに、なんとは知れぬ暗礁を感じはじめてから既に久しい」といふ言葉からはじまる、自意識の認識劇を回顧した一節の中の言葉で、断片の内容とはば照応している。

複雑な抽象的な思索に耽つてゐようと、たゞ単に立小便をしてゐようと、同じ様にカメラは働く。凡そ俺を小馬鹿にした俺の姿が同じ様に眼前にあつた。俺にはこの同じ様にといふ事が堪へられなかつた。何を思はうが何を為しようが俺には無意味だ、俺はたゞ絶えず自分の限界を眼の前につきつけられてゐる事を感じた。

「カメラ」といふのは自意識の比喩だが、注意をひくのは、行為の

等価値性についての認識が、この「カメラ」の作動がもたらしたものであるということである。つまり、自意識の眼を通して見た時に、どんな言動も「同じ様」な姿に見えてくると言っているのである。

このことに留意して断片を読み返してみると、芸術することへの懷疑は、「一ツの脳髓」で見た、自意識の認識劇のいわば応用例であることに気づく。すなわち、芸術も行為である以上、他の行為の場合と同様、芸術という行為と、それを行為とする意識との間には必然的な結びつきはなく、したがって、芸術も、その必然性のない点で他の行為と等価である、というふうな論理である。小林が、「賭」——偶然性に宰領されるもの——をする点で「同じ」だと述べているのは、その論理を言いあらわしたものだと思われる。そして、「賭」を「嘘」であるとする負の評価が出てきたのは、やはり、小林が必然性を倫理的に志向していたからであらう。「つらい」のもそのためであり、芸術を含めたおそらく全ての意識的行為は否定され、わずかに、「獣的な本能」に直結した行為のみが受け入れられるのである。

以上が、芸術という行為に対する懷疑の構造であるが、興味深いのは、断片の「考へると奇妙なセンチメンタリズムが存在する者だ」といふ最後の言葉である。これだけではその意味するところがはっきりしないが、懷疑など持ったことがなく、文学を神聖視し、自分が芸術に携わることが自明なものとして信じ込んでゐる文学者達への批判の言葉ではなかつたかと想像されるのである。文壇登場後の最初の文芸時評「アシルと亀の子」において、小林が一貫して批判しているのが、まさに、そのような文学者達の素朴な文学信仰であり、小林が彼等に投げつけた言葉は、「感傷」、「感傷主義」

であった。「感傷主義」については冒頭で引用しておいた。「感傷」については、「吾が国の近代文学者にとつて文学は歴々愚痴の対象となつたが、文学が正當に懷疑された事は嘗てない」として、「文学は昔乍らの感傷と素朴とをもつて是認されている点で、プロレタリアの諸君も芸術派の諸君も同じに私には見えるのだ」(「アシルと亀の子」)〔昭和5・5V〕というふうに使いられている。こ

う見てくれば、「センチメンタリズム」はさきの解釈ではば間違いないと思われるが、ここに、私達は、当時の文壇に対する小林の姿勢が、この頃までに出来あがっていたことも知ることができるのである。

それはともかく、この懷疑の中からどのようにして文学者たる必然性を確信するに至ったのか。しかし、それを考察する前に、この断片の執筆時期の問題と、断片以後の文学活動について若干考察しておく。

この断片が大正十四年十月に書かれたものであるとすれば、それは興味深いことと言わねばならない。それまでに、小林は、「一ツの脳髓」の他に、やはり自我の分裂と錯乱を基調にした習作的な小説(「飴」)〔大13・8V〕、「ボンキンの笑ひ」〔大14・2V〕を試みているが、この断片以後は、文壇登場後の最初の小説「からくり」(昭和5・2)まで、「ボンキンの笑ひ」の改稿(「女とボンキン」)〔昭和2・12V〕以外、創作の筆を執っていない。この断片の四か月後に処女評論とも言うべき「佐藤春夫のデレンマ」(大15・2)を書き、以後、翻訳以外は専ら批評を書いている。つまり、文壇登場前のこの時期に限って言えば、小林が小説から批評へと転ずるエポックメイキングなところに、この断片は位置しているのである。といつても、私は、この断片に、文学ジャンル上の小林の転生

物語の契機を讀みとらうというのではない。実際それは不可能であつて、「様々なる意匠」以後も、数編の小説を小林は試みている。ただ、この時期に限って言えば、彼が批評の筆を執らざるをえなかつた、つまりは小説の筆を一旦折らねばならなかつた必然性を、この断片がよくあらわしていると言いたいのである。

「一ツの脳髓」以後も、自意識劇を小説化していた小林であつたが、彼の自意識が、その入書くことV自体の必然性なり、意味なりを問うようになつたのは当然な成り行きであつて、それが断片の言葉となつてあらわれた。このような文学自体への懷疑を内攻させている人間は、もはや安易に創作の筆を執ることができなくなり、それ以後もなお文学に関わらうとすれば、文学に携はることの意味を問うために入書くVのような表現方法へとおもむかざるをえなかつた。

——それが、この期における小林にとつての批評であつたと私は考へるのである。したがつて、その批評がそういう問題を中心としたのは当然であるが、同時にまた、懷疑をもつた青年(小林)が、まづ周囲の「センチメンタリズム」的文学(老)に批判を投げつけざるをえなかつただろうことも、当然な成り行きとして容易に想像されるだろう。断片の後に書かれた最初の評論「佐藤春夫のデレンマ」は、実際、そのような体裁になつてゐる。

三

「佐藤春夫のデレンマ」は、大正十五年の「中央公論」一月号に掲載された「FOU——おれもさう思ふ」についての批評である。

この小説には、一人の純粹無垢な天才青年画家が主人公として登場する。彼は、芸術を解さない周囲の人々と不協和音を醸し出し、狂

人扱ひされるまでに至るが、そうしたなかでも、天真さを失うことなく絵を画き続け、遂に貧苦のうちに催眠剤を飲み過ぎて死んでしまふ。彼の遺作展は「新芸術を解する人々」に受け入れられ、「パリ・ジュナル新聞」に、「彼はアンリ・ルツソウのやうに朴訥だ。マリイ・ロオランサン（注7）のやうに脆美だ」という賞賛の批評が載る。

舞台はパリ、主人公は天真な青年画家、ということも手伝つて、明るい色彩の小説であるが、その主題は、「都会の憂鬱」のそれと基本的に同じである。「都会の憂鬱」の主人公は、エリート意識に根ざした芸術（家）観を持っており、彼によれば、人には、「芸術家の本能」を持つ者とそうでない者との二つのタイプがあつて、芸術の「魔力」に憑かれ、芸術に「信仰帰依」しうるのは、前者のみである。こういう選民意識をもつた芸術家至上主義者が周囲とうまくいくはずがなく、その疎外感や孤独感を描いたのが、「都会の憂鬱」であつた。中村光夫氏はこの主人公は「人間である前に『芸術家』である」と述べているが、そのような人物から自意識を除き去つたのが、まさに、天才青年画家マキ・イシノである。したがつて、彼は、芸術家至上主義の哲学は語らないが、かわりに、作者が、「イシノからの如き品位を感受するためには、それは決して普通の人ではないけなかつた」と語るのである。そして、この小説は、実生活の場において、いかにマキ・イシノが「普通の人」と異なつていたか、その相違ぶりの描写に終始するのである。

このような芸術家小説に小林が反発したのは当然であつたといえる。小林によれば、一人の芸術家が社会に対して「アイロニー」であつたことを証するのは、彼の作品であつて、実生活上での対世間的な態度などではないのだが、佐藤春夫は、そのことを混同して、

しかもその混同に無頓着であるという。といつても、小林が問題にしているのは、作品と実生活とのレベルの相違といつたことではない。小林の批判は、やはり、佐藤春夫の芸術家観に向けられていてと考えるべきである。

芸術家を俗人と先天的に異なつた人種と捉え、その選民性に芸術家の本質を見るような芸術家観を持つならば、芸術家を主人公とする小説を書く場合、必然的に、実生活上での俗人との相違ぶりを描くことに筆が傾く。なぜなら、その相違の程度が、そのまま、芸術家としての純粹さ、本質のあらわれの尺度と見なされるからである。したがつて、当然のことながら、そこには、作品そのものが芸術家の本質を語るのではないかという反省が欠落してくることになる。「FOU—おれもさう思ふ」で佐藤春夫が行つたのは、そういうことであつた。このような佐藤春夫を、小林は、「完全に感傷の波に漂ふ幻想家である」ときめつけたが、この「感傷」は、断片の「センチメンタリズム」という言葉に通ずるものと考えていいだろう。

しかし、小林は佐藤春夫批判に終始してゐるのではない。小林自身の芸術家観をも積極的に提示してゐるのである。

真実の芸術家にとつては、自分の存在が社会に対して一つのアイロニーであると感ずる事は、決して彼の創造の観念とならない。何故なら、それは寄生的な一情趣に過ぎないから。即ち生きるといふ事ではないからだ。

「創造の観念」と「生きる」といふ事とが一つになつた人間、それが「真実の芸術家」であるといふ芸術家理念である。小林によれば、いわゆる素朴派の画家アンリ・ルツオはその即自的な典型であつて、

「ルソオには森で拾った木の葉を写すことは生きる事」であった。近代の病弊を存分に浴びたジュウル・ラフォルグも、「彼が芸術家であったのは、その惨めな姿を意識して、憐憫を抱いてこの世から遁走するのに、彼の生涯の血と涙とを賭した事にある」とする。自意識という座標軸を置いてみれば、二人の位置はけっして近くはないはずだが、どうやら、小林は、両者とも、芸術と自身との結びつきに必然性があつた芸術家、すなわち「真実の芸術家」であつたと考へていたようである。

おそらく、このような芸術家像を提示する以上、小林自身、文学者たる必然性についての確信が出来あがっていたのではないかと想像される。後に、「我まゝな感想」（昭5・11）で、「文学を軽蔑する事と文学を一生の仕事と覚悟する事とは紙一重で、そしてその間の事情を悟るにはもはや他人の言葉は一文の足しにもならぬ」と語っている。この言葉が小林自身の体験にもとづくものであるとすれば、「佐藤春夫のデレンマ」の時には、すでにこの「紙一重」をくぐり抜けていたと考えることができる。つまり、懷疑の果てで、文学者たる「宿命」を悟得するという体験を通過してしたのである。「宿命の理論」は、ほぼ完成していた。そのことは、「佐藤春夫のデレンマ」より一ヵ月後に発表された「性格の奇蹟」（大15・3）で確かめることができるであらう。

四

「性格の奇蹟」は、二つの「性格」をとりあげて論じたエッセイである。一つは、人間一般における「性格」であり、もう一つは、芸術家の「性格」である。まず前者から見ていくと、人間の「性

格」について小林は次のように考へている。

性格とは顔である。それは画家の仕事だと言ふのか？然し、黙つて坐つてゐた兵隊が口を開いた途端、画家の観念は、忽ち小説家のイリュージョンに移調されて行く事を如何しよう。而も、会話から会話者の行動を取り去つたあとに一体何が残るのか？性格とは行動である。

この考へは、さらに、「芸術家にとつて、人間の性格とは、その行動であつて断じて心理ではない」というふうにも主張され、それが、心理主義的な傾向の考へに対する批判と表裏をなしていることを知ることが出来る。心理学は「心理」という仮設をつくり、それにもとづいて「性格」を概念的に把握しようとするが、小林は、そのような捉え方を退け、「性格」を人間の肉体の動きの中に「イリュージョン」として見ようとするわけである。といつても、小林がいわゆる行動主義の立場に立っているということではない。行動主義の場合は、人間をより合理的に分析するために「行動」という観点を設けるのだが、小林の言う「行動」は、むしろその逆であつて、「イリュージョン」という言葉や「奇怪な行動の神秘」という言い方から察せられるように、その「行動」は、いわば合理的把握が不可能なものとして考へられているのである。このことは、小林にとつての「行動」について、これまで私が述べたことから首肯できるであらう。意識との間にずれがあるというのは、意識の管轄をはみ出るといふことでもあり、そうすると、「行動」は、意識による把握を越え出た、「奇怪」な、「神秘」なものというイメージを帯びてくるのである。そのような「行動」に、小林は、「人間の性格」、すなわち、その人のその人たる所以のもの、独自性を見るのである。

このような「性格」観のうえに、「性格とは顔である」、「兵隊も紳士も番頭も、神様から戴いた顔を如何しようもなく肩の上で動かしてゐる」という言葉をつないでみると、「性格」が、「宿命」の異名に他ならないことに気づく。「様々なる意匠」でも、「性格」は「宿命」と同義であるとされていた。すなわち、有名な一節である。

……血球と共に循る一真実とはその人の宿命の異名に過ぎぬ。

或る人の真の性格といひ、芸術家の獨創性といひ又異つたものを指すのではないのである。

「宿命」Ⅱ「性格」Ⅱ「獨創性」という等式であるが、「獨創性」の項も、「性格の奇蹟」に見られる。

真の芸術家にとつて、美とは彼の性格の発見といふ事である。そして彼の発見した性格の命令は唯一つである。獨創性に違反する事はいかなる天才にも許されぬ。

これらのことから、冒頭で述べた一般宿命論における「宿命」の觀念とはほ同内容の觀念が、「性格の奇蹟」の時点で、すでに小林のなかに形成されていたことを知ることができる。芸術家たる「宿命の理論」についても同様である。もう一つの「性格」である「芸術家の性格」というのが、それに該当する。

第二の秘密が顔を出す。芸術家の性格といふ事である。人間の性格が行動であつて心理ではないと観ずる事は、（マ）ゐわゆる概念が飛散した最後に残る芸術家の純精なイリュジョンに他ならぬ。このイリュジョンを擱んだ時、彼は芸術家の性格といふものを発見するのだ。

「芸術家の性格」という言葉を「芸術家の宿命」という言葉に置

き換えてやれば、この一節が、いささか性急にはあるが、「宿命の理論」を物語つたものであることが了解されるだろう。要するに、それは、芸術家とは人間を「行動」の相の下に「イリュジョン」として捉えるに至つた者のことであり、したがって、そこに到達した者は、自分が芸術家たるべき「性格」（宿命）を所有していることを自覚する、という論理である。やや強引な論理ではあるが、一般的に考えても、この論理はそれなりに首肯できるものと思われる。少なくとも、このような論理を語る小林の、いわば心情的論理といつたものは納得できるものではないだろうか。芸術の本質的な働きというものは、事象（人間に限らず）を、概念によつてではなく、イメージ、小林の言葉で言えば「イリュジョン」によつて捉えることにあると言えるわけだが、もし、そうであるならば、その「イリュジョン」が見えてきた者が、それ以後も、認識を深めてゆこうとする場合、芸術の道を選ぶことを必然的なものとして考えるのはごく自然の成り行きだと思われるのである。小林は、「宿命の理論」の例証として、トルストイやストリンドベルイといった文学者の名を挙げているが、むしろ、小林自身も、「人間の性格」を「行動」の相の下に観るに至っているのだから、彼等、世界の文豪と同じく、その論理に該当する一人ということになる。つまり、小林は、「芸術家の性格」を所有しているのであり、そのことの「発見」をここで語っているわけである。「宿命の理論」は、まずはこんなふうな形で提出されたのである。

さて、以上で、本稿の当初の目的は一応達せられたことになるが、なお、いくつかの問題が残っている。とりわけ、「宿命の理論」の論理構造が問題になってくるであろう。くり返し述べてきたように

意識と必然的な結びつきのないことが「行動」の本質であり、芸術という行為もその例外ではなかった。小林の芸術に対する懷疑もそこにあったのである。だとすれば、人間を「行動」の相の下に観るというのは、そのことを認識することでもあるわけで、そうすると、「宿命の理論」は、芸術についての否定的認識の徹底が芸術に対する肯定的態度につながる、というパラドキシカルな論理構造を持っていることになる。さらに、「我まゝな感想」の「文学を軽蔑する事と文学を一生の仕事と覚悟する事とは紙一重である」という言葉を引いておいたが、「宿命の理論」は、まさに「紙一重」のところで否定と肯定とが結びついているような論理なのである。では、何故そのパラドックスは可能なのか。それをあきらかにするために小林の虚無の認識について触れなければならぬだろう。その虚無の認識が、「紙一重」のところ位置していて、パラドックスを成立させていると考えられるからである。「宿命の理論」は、この問題を検討することによって、その輪郭がより一層はっきりしてくるであろう。

この問題については稿を改めて論じたいが、ともあれ、「性格の奇蹟」の時点で、小林は、自己の「芸術家の性格」というものに確信を抱いていた。あとはその確信に「宿命」という言葉を冠してやるだけである。「性格の奇蹟」の七ヶ月後に発表された、小林の次の評論「人生断家アルチュル・ランボオ」(大15・10)に、はじめて「宿命」の語が登場するのである。

注1、脇坂充「小林秀雄の方法と思想性」(『日本近代文学資料叢書 小林秀雄』A有精堂、昭52・6V所収)。

注2、「宿命」を、文学者の「宿命」、もしくは表現者の「宿命」

に限定して解釈した論考としては、江藤淳氏の『小林秀雄』(講談社、昭36・11)がある。氏は、「宿命」を「死」の所「有」とし、「『宿命』をわが手に握ったとき、人ははじめて『文学』になりうる『意匠』をまとう」と述べている。

注3、宿命論を、「宿命」(論)と「宿命の理論」とにはっきり分け、「宿命の理論」を、文学者たることの宿命に関する理論として解釈した論考に、亀井秀雄氏の『小林秀雄論』(塙書房、昭47・11)がある。注5参照。

注4、以下、小林秀雄の文章の引用は、原則的に新潮社版『小林秀雄全集』(昭42~43)によるが、全集に収録されていないものについては、初出雑誌によった。ただし、旧漢字等の表記については、印刷の都合上、一部改めた所がある。

注5、亀井秀雄氏は、『小林秀雄論』(前掲書)において、「自身自身の生活展開のために文学の世界を必然的な目的とせずには、いられなかつた所以、その全生活過程への認識、それが小林秀雄の言う『宿命の理論』であつた」とし、さらに、「宿命の理論とは要するに意識された生活過程の謂であつて、なぜ自分を書くのか、書かねばならぬ人間として生い育つてきてしまつたのかという問いに関して、明らかに自覚を抱くことにほかならない」(傍点引用者)と述べている。「宿命の理論」とは文学者たる必然性に関する理論である、とする点において、亀井氏の解釈は、私の考えと一致していて、その意味で教わるころが多かつたのだが、しかし、亀井氏の解釈を全面的に語るには、なお疑問が残っている。

亀井氏の解釈も、本稿で引用した「アシルと亀の子」の1

節に依拠しているのだが、小林の言葉と亀井氏のそれとを読み比べてみると、両者の間には、食い違いがあることに気づく。小林が、「何故、芸術制作などといふものを行ふのか」と現在形で語っているところを、亀井氏は、いわば過去形（傍点部分）の「糺問」の形に置き換えているのである。私が疑問に思うのはそこところである。

文学者たる必然性に対する「糺問」が過去形の形で問われたのであれば、たしかに、亀井氏の言うように、その「必然的な所以」を、自分の過去を含めた「全生活過程」の認識の中からあきらかにしようとする方向に行くだろうか、はたして、小林は、そのような問い方をしたのであるか。やはり、この「糺問」は、小林の言葉通り、現在形の問いとして受けとめるべきである。つまり、「全生活過程」の認識といつたものではなく、自意識による問いかけであつたと思われるのである。さらに言えば、「糺問」を過去形の形で理解すると、文学者となつた時点においても、小林は、自己の文学者たる必然性の問題について、いまだ決着をつけておらず、まさに、これからその「必然的な所以」を問うて行こうとしていた、というふうな解釈になつてくるのである。つまり、「様々なる意匠」や「アシルと亀の子」を書いた時にも、小林は、いまだ、自己の文学者たる必然性についての確信を持っていなかった、という解釈である。実際、亀井氏は、そのように解釈し、小林が「様々なる意匠」を書いて文芸批評家として出発したのも、その動機の一つに、「文学とおのれの生活過程との必然的な結び方を認識してゆくため」（前掲書）という問題意識があつたからだとしている。

しかし、本稿であきらかにしたように、必然性の問題は、「様々なる意匠」以前において、決着はつけられていたものであり、文芸批評家として出発した時には、すでに、小林は、自己の文学者たる必然性についての確信を持っていたと思われるのである。

このように見ると、必然性の問題は、やはり、「アシルと亀の子」の言葉通り、自意識による現在形の「糺問」として問われるべきものであり、実際、小林も、そのように問うたものと思われるのである。したがって、「全生活過程」云々といった発想も、この問題に関しては、小林の中にはなかつたのではないかと考えられる。

注6、大岡昇平『中原中也』（角川書店、昭49・1）所収。

注7、中村光夫『佐藤春夫論』（文芸春秋新社、昭37・1）。

（一九八二年七月三一日稿了）

— 広島大学大学院博士課程後期在学 —