

# 『悪の華』一面「考

## はじめに

小林秀雄の「宿命の理論」とは、自己が芸術に携わざるをえない必然性についての認識のことであり、この認識は、芸術と自己との結びつきの自明性を、自意識によって徹底的に懐疑することを通して得られたものである。私は、「宿命の理論」をこのように捉え、その生成の過程を、大岡昇平氏著「朝の歌」で公開された未発表断片などを手がかりにして、推測的に跡づけたことがある。

昭和二年十一月に「仏蘭西文学研究」第三輯に発表された「『悪の華』一面」は、その「宿命の理論」の生成過程が、小林自身の言葉で語られた評論として注目される。また、「『悪の華』一面」には、「宿命の理論」がパラドキシカルな論理構造を持つていることを示唆する論述も見え、興味深い問題を提示しているように思われる。本稿では、「宿命の理論」の生成過程を述べた評論であるといふ観点から「『悪の華』一面」を読み、さらに、そのパラドキシカルな論理構造が孕む問題性について、とくに、「宿命の理論」と小林のランボオ体験との関係について考えてみたい。

まずは、「『悪の華』一面」の論理展開を追っていこう。

## 綾目広治

「『悪の華』一面」の要旨を簡単に述べておくと、ボードレールは自意識を自意識することで虚無に陥ったが、その虚無の中から彼の「創造的自我」が誕生した、というものである。

こういう精神のありようにボードレールの「秘密」があるとすると立論から、小林は、それを解く「鍵」として、彼の自意識にまっすぐ狙いを定める。文学史家が彼の美学に貼りつけた、ダンテイズム、エキンティスム等のレッテルなどは一切無視する。さらに、それにとどまらず、ボードレールの芸術思想の特徴である「象徴」の考えも重要なものではないとする。「象徴とは畢に芸術の独占する宝玉ではない。」と考えるからである。小林によれば、「小児原始人」も、「覚醒せる俗人等」も象徴世界の住人たることができ、また、「体系的な思索家」も思索の緊迫が破れる時、「象徴の森」を覗き見ることがある。つまり、「象徴」を見たり、感じたりすることにおいては、詩人も、他の人間も本質的に変わりはない。問題は、「象徴を実現する」か否かにあるので、このことが、詩人と他の人間とを本質的に分かつのである、と小林は考えるわけである。すなわち、「如何に深刻に見たか」ということよりも、「如何に深刻に歌ったか」ということに、詩人の「最も深刻な苦惱」を見るのである。

このように、小林は、詩人が「象徴を実現する」、つまりは詩を

へ書くVということに、特別な意味付けをしているのだが、これは、詩人は何故へ書くVのか、へ書くVとはどういうことなのか、という問いかけが小林にあったからだと思われる。この問題意識が「宿命の理論」の出発点であった。

そこで、小林の論述も、「象徴を実現するといふ事は象徴以外の何物かでないといけない。」として、その問題意識が語られる論の核心部分に入ってゆく。

すべての形種の芸術はそれぞれ自身の裡に感覺の世界と言葉の世界とを持つてゐる。美といふ実質の世界と倫理といふ抽象の世界とを持つてゐる。つまり型態の世界と意味の世界とを持つてゐる。(傍点・原文)

まず、「倫理といふ抽象の世界」という表現に注意したい。「感覺」Ⅱ「美」Ⅱ「実質」Ⅱ「型態」という等式と、おそらく觀念一般を言い表そうとした、「言葉」Ⅱ「抽象」Ⅱ「意味」という等式とはそれなりに領けるし、両者の対置も納得できる。しかし、「倫理」という言葉は、後者の等式から浮き上がったしまつように思われる。言うとするば、「倫理といふ抽象の世界」とするべきであろう。このことに留意して、以下の文章を見てゆこう。小林は、「思ふにこゝに深奥な問題がある。」と述べ、次のように続けている。

凡そ如何なる芸術家も芸術を型態学として始めるものだ。彼は先づ美神の裡に住むものだ。かゝる世界に於ても芸術家は多少は美しい仕事を残す事が出来る。だが詩歌とは畢竟の歌ではない。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。僕は信す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交ぜんとするあらゆる最上芸術家が経験する一瞬間である。すべての存在は蒼蒼めてすべてのものが新しく点検されなければならない。

「型態学」に留まっている作品は「鶯の歌」であり、「詩歌」ではないと言う。「鶯の歌」とは何の比喩なのか。思うに、小林は、創造欲求につき動かされるだけで、自身の創造行為の意味を問わない者の作品を「鶯の歌」と言ったのである。すなわち、芸術に対する懐疑のない者の作品のことである。たとえば、「アシルと魚の子 I」(昭和5・4)でも、「現代日本文芸の達人大家」の、芸術に対する懐疑のなさを、「人は先づ鶯の歌から始めるものだ。(略)この歌ひ手がそのまま芸術制作の年期奉公に移動して下ふ。」という言葉で批判している。「鶯の歌」をそのような意味に解すると、「やがて強烈な自意識が美神を捕へ」というのは、懐疑の始まりを語つたものと解釈することができる。「型態」の世界から「意味の世界」へ入るといふふうに、この過程が説明されているのも、まさに、創造することの「意味」を問うようになった、ということを書き表したものであろう。

そう考えると、当為の範疇と思われる「倫理」という語が、「言葉」Ⅱ「抽象」Ⅱ「意味」の等式中に置かれたことも納得できるようになってくる。この等式が表す世界は、何故へ書くVべきなのか、という問題意識を含む世界だったのである。だから、「自意識が美神を捕へ」というのも、作品を意識的に構成しようとするマラルメ的な試みを意味するのではなく、むしろ、もっと倫理的で人生的な札問を意味していると考えられる。つまり、芸術を一生の仕事と

して選びとるべき必然性はあるのか、という自意識の糺問である。そのように解することによって、はじめて「先に一目的に過ぎなかつた芸術を自身の天命と交せんとする」という言葉の意味もあきらかにしてくると思う。「天命」は、言うまでもなく、芸術家たる必然性、すなわち「宿命」のことである。

それでは、どのようにして、詩人は、芸術家たる「宿命」を自覚するに至るのか。以下、自覚に至る道すじを辿ってゆこう。

かゝる時ポオドレルに課せられた問題はあらゆる思索家の問題である。即ち認識といふものに他ならぬ。

「かゝる時」とは、自意識の懷疑によって「すべての存在が蒼ざめ」た時のことだが、おそらく、小林は、この状態に至ってはじめて真の認識の問題が自覚される、ということを言いたかったのである。あるいは、これによって、「言葉の自動性から離れて考える、できるだけ離れて考える」(ヴァレレイ「レオナルドと哲学者」)ことを人は学ぶのだ、ということも含意させていると考えられる。だから、小林は、この「認識」の問題を、「眼前に等しく永遠のXが展開される」というふうに表示しているのである。この「X」は、「Xといふ自然」とも言われ、また、自然については「自然といふ象徴」と言われていることから、象徴世界を意味していると思われるが、要するに、名辞化されることのできない世界と解釈することができるだろう。

ところで、小林によれば、この「X」をどう処理するかで、思索家と詩人は「めいめいの逆説を演じ」る。「認識を栄光とする」思索家が、「Xを敢然と死物となし」、結局、「実在といふ死」を獲

得するのに対して、「認識を悲劇とする」詩人は、「美神の裡に住んだ彼の追憶がXを死物とする事を許さ」ず、最後に「虚無といふ生」を得る。

難解なところだが、次のようなことを意味していると考えられる。論理の体系化をめざす「思索家」は、「X」の世界を覗き見ることがあっても、たとえば、カントが現象界の背後世界を「物自体」と名づけて、それを自らの体系中に抱摂したように、名辞化することによってそれなりに論理的な決着をつける。つまり、「X」は、名辞化されることによって、人間的な意味が充満している世界、真実在(ベルグソン)ではない「実在といふ死」の世界にひき戻される。それに対して詩人の場合は、言葉の全くなかった「型態」の世界に住んでいた追憶が、彼を通常言語の世界にもどすことを許さない。「X」の世界は、言葉の自動性によって固定化された世界と異なって、たしかに躍動し生々としているかもしれないが、その中に生きる詩人は、世界を了解する「言葉」||「意味」を発見できないために、まさに「虚無といふ生」を生きなければならない。この「虚無といふ生」の中に、詩人の「創造的自我」が胚胎しているのだが、その誕生を語る前に、小林は、「認識の悲劇」について述べている。

小林によると、「考へるといふ事は全意識の自らなる発展であり、その「意識の夢」の中では、「自然といふ実質は消失するから唯一であつた甲といふ存在を乙といふ存在に合する事」も、「魚から海を引く事も可能」である。フル回転している自意識の前では、世界がいわば超名辞の世界に変貌するために、通常の意味連関も、したがって価値連関も撥無される。そうなれば各事象のレベルとい

うものはなくなつて、全てのものが等価になるといふわけである。外界がこのような意識によつて全て計量可能となるのだから、内界も、当然、「詩人は彼の魂を完全に計量し得べきものと感じないか」といふふうになる。

それでは、これは意識の勝利かと言へば、実はそうではなくて、逆に、「認識の悲劇」といふ言葉からもあきらかなように、小林にとつて、これは意識の敗北なのである。正確に言へば、そのような意識を持つ詩人の敗北なのである。

かくして畢に彼は己れの姿を最も羸弱な裸形としてすら捕へる事が出来るであらうか？ 捕へた裸形は忽ち又一象徴として分解して了ふであらう。彼は生命の捕へ難きを嘆ずるが死も又彼の所有とはならない。(略) かゝる時彼は存在するの  
か？ 存在しないのか？

「認識の悲劇」は、このように、自意識の解析の結果、自己も世界も不可解になつてしまつたといふ嘆声のうちに幕を閉じる。

そして、この「認識の悲劇」が終演すると同時に、今度は、「創造的自我」の誕生劇がはじまる。興味深いのは、これが、いわば逆転の道程として語られていることである。すなわち、「この時突然彼が遠く見捨て、来た卑俗なる街衢の轍の跡が驚く可き個性をもつて浮び上つて来る。」といふように、現実の世界に舞い戻るののである。「創造的自我」は、この現実への還帰によつてはじめて生まれ出るわけである。そうなると、あの「X」もそのままであることはできない。

嘗つてXといふ象徴世界が彼の魂そのものとなり今一種の虚無となつて終熄せんとする時Yが現前するのである。

「Y」といふのは、「X」+「現実」のことだと思われる。だから、これも名辭化されることはできない。あるいは、「Y」を、虚無のフィルターを通して見た現実といふふうになつてもいいかもしれない。ともあれ、この「Y」の現前が、「創造」の開始である。

一種の虚無である、だが虚無ではない。Xは生存を続けねばならない。こゝにXは思索するといふ獲得の形式を捨て、創造といふ消費の形式に交するものである。

こうして、自意識から虚無へ、虚無から創造へという過程が完了をみるのだが、ここに至つて、はじめて人は、自身の芸術家たる必然性を確認するのである。

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。

あるいは、次のようにも述べられている。

一端に星の如く消えんとする自我の生の姿があり、一端に交差し難き現実の死の姿がある。かゝる時彼に生きるとは生と死との間に美しき繩戯を演ずるのみではないか？ かゝる時詩人にとつて生きるとは詩学するのみではないか？ (略) あらゆる形種の人間の思想、感情、あらゆる形態の自然の物質は、こゝに創造といふ力学の形式としてのみ、存する。(傍点・引用者)

このようにして、「芸術を天命と交せんとする」道程が完了した。この道程は、小林にとつて、「あらゆる最上芸術家」が通らなければならぬものであった。けれども、そこから具体的にどのような芸術創造を行うかは、各人の「資質に従つて」といふことにな

る。たとえば、「マラルメは音楽を撰」び、ヴェルレーヌは「抒情」を選んだ。一方、ボードレルは、「創造的自我」の「最初の発見者」であつたために、その発見に「耀眩」され、「この発見そのものを創造の理論として了つた。」そこに「彼が廿五歳で枯涸した所以」があるのでないか、と小林は問いを投げかけるのだが、問題を提出しただけで、「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。ノ利那が各人の秘密を抱いて永遠なる所以である。」と述べて稿を閉じる。

## 二

すでに多くの指摘があるように、「『悪の華』一面」には、様々な文学者の影を見ることができ<sup>(注1)</sup>る。たとえば、それは、自意識による認識劇の部分には「レオナルド・ダ・ヴィンチ論——追記と余談」のヴァレリーの影を、象徴世界のイメージは「イリュミナシオン」のランボオから、また、虚無よりの創造という発想に関してはシュエストフの影を、というふうにある。むしろ、これらの影は直接「『悪の華』一面」に反映しているのではない。小林秀雄という個性の中で屈折を受けているのである。だから、たとえば認識劇の箇処では、ヴァレリー理論に依拠しながらも、ヴァレリーならば、「万象は意識が自ら以て任ずるところのあの純一なる普遍性、無辺広大さには、氣押されてしまうのである」<sup>(注2)</sup>（「追記と余談」）と意識の勝利を謳いあげるところを、小林は、先述したように意識の敗北を嘆くという相違が出てくるのである。そして、この意識の敗北が詩人に虚無をもたらすとして、小林の論は、虚無からの創造へというふうには展開してゆくのだが、この場合にも、シュエストフにお

いては創造が必ずしも芸術創造を意味していないのに対して、小林は芸術創造の意味に限定して用いているという違いがある。要するに、これらの文学者の影は、「宿命の理論」に統合される形で、「『悪の華』一面」の論述の中に配置されているのである。

そこで、今一度、その論述の大筋を簡単にまとめておくと、まず、詩人（ボードレル）の精神の特質を自意識を自意識することに求め、そういう自意識家ならば、自己の芸術創造の意味を問わざるをえないとする。この札問を契機として自意識による認識劇の真の幕開きが訪れる。詩人は、その認識の悲劇の中で自己を解体させるまでに至るが、しかし、虚無の中に没し去るのではなく、現実へ還帰することによって、芸術創造を「天命」「必然」とすることができる、というものであった。

このように、「『悪の華』一面」は、「宿命の理論」の生成過程を物語った論文である。つまり、単に「創造的自我」の誕生を物語った論文ではなく、その誕生を「必然」的だとした論文なのである。

しかしながら、それはそうであるとしても、やはり気になるのは、「創造的自我」が虚無そのものの中から生まれるのではなく、その誕生にあたって、なぜ現実への還帰という契機が必要なのか、という問題である。この問題を考えるためには、小林における自意識の問題をあらためて問いなおさなければならぬだろう。私は、すでに小林の自意識について論じたことがあるが、こ<sup>(注3)</sup>こでは別の資料で考察してみよう。次に引く二つの文章は、江藤淳氏著「小林秀雄」で公開された未発表断片で、大正十五年から昭和二年までの間に書かれたものと推定されている。すなわち、「『悪の華』一

「面」の執筆期とほぼ重なる時期である。

僕がその時鏡を見た。そして笑つた。この笑ひが鏡に映つた時、僕は愕然としたのである。それは僕が思つても見なかつた、楽し相な表情であつた。鏡にあるものは全く僕自身ではなかつた。

ああ、もし人間が種々の事に喜び悲しみする毎に自分の表情を見る事が出来たなら人間は一体如何に多くの事を了解するか！人間の表情とは決して俳優の表情の様には必然的なものではない。

この断片は、「一ツの脳髓」(大正13・7)末尾の汀のエピソードと同じ認識を語っている。つまり、行為と意識との間には必然的な結びつきはなく、そこには一種のズレがある、という認識である。言うまでもなく、そう認識するのは小林の自意識である。この認識は次のようにも語られている。

人生は決して狂気染みてはゐない。狂気染みてゐるのは人間の脳髓だと言ふかもしれない。恐らくそれは本当だ。人間は山の頂上から飛び下りたら決して天に上りはしないからね。処が人間の思索と行動との間には常に神様だけが知つてゐる暗が挟まれてゐる。この早い話が言葉でもいい、俺は如何してあんな事をあの時言つてしまったんだらう。と後で考へない人間があるだらうか？人間の感受性が強くなればなる程、馬鹿な事を喋るものだ。何かを考へる扱へた事を行為に移さうとする、吾々は幸にも少しも気が附かない時が多いのだがこの時吾々は必ず何物かを眼をつぶつて躍びこすのだ。もしこの深淵が人間の宿命ならこの宿命を覗いた男

に而も覗いて生活をとめる事を許されてゐない男に人生が如何に狂気染みてゐようと同じ事ではないか？(傍点・引用者)

自意識を働かせるというのは、「思索と行動との間」の「暗」を見ること、すなわち両者の間には必然的な結びつきがないことを認識することに他ならない。行為が可能になるためには、自意識の「眼をつぶつて」この「暗」を「躍びこ」さなければならぬが、「暗」を凝視する自意識家にはその契機が訪れない。「『悪の華』一面」で、自意識を過度に働かせることが詩人に虚無をもたらすとされていたが、小林にとって、虚無とは、行為が否定された状態のことでもあつたわけである。このような状態の中では、芸術は不可能である。なぜなら、芸術「創造とは行為である」(『『悪の華』一面』)以上、芸術も否定されざるをえないからである。それでは、この状態からいかにして「創造的自我」が誕生するのであろうか。創造という行為は可能になるのだろうか。

さきの祖述では引用を省いた部分に、その問題について次のように述べられている。「Y」の現前を語つた断章に続く一節である。

此処に仮に退屈と名付けた一状態はあらゆる創造の萌芽を含むであらうが、創造を意味してはゐない。退屈は一絶体物に相違ないが、又、人間にとつて一絶体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体物であつた。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。(傍点・原文)

「退屈」とは、惰性態となつた虚無のことと考えられる。小林

は、これを、「一絶体物」「あらゆる行為を否定する一寂滅」だと述べているが、この定義の意味は、さきの自意識論によってあきらかであろう。因みに、「絶体物」については、「測鉛——批評といふもの、大衆文芸」(昭和2・7)の中で「絶体とは誠実なる自意識の極限値なのだ。」と述べられている。要するに、「一絶体物」たる「退屈」とは、自意識を過度に働かせて行為が不可能になった状態のことである。そしてこの「退屈」を所有しなければ「創造」は生まれぬが、かと言って、そこに留まる限り、「創造」は不可能になるというのである。そこで、この厄介な状態を切り抜けるために、「彼は見神を抱いて歩かねばならない。」というふうには、「退屈」(虚無)を抱いて現実世界に戻る、あの逆転の道程が語られているわけである。

「創造的自我」の誕生にあたって、現実への還帰という契機が必要とされた背景には、以上のような小林独特の自意識論があったわけだが、この逆転の道程は、一般的に考えても納得できるように思われる。たしかに、私達は、虚無の認識を得ることはできても、その虚無の中に没し去ることはできない。虚無を心中深く抱いたまま、この現実世界の中で生きて行くしかないだろう。小林の断片的言葉通り、「生活をとめる事を許されてゐない」のである。また、芸術というものが、通常の意味連関を越え出たところに新たな意味を創造していく行為であるとすれば、既成のあらゆるものが無意味、無価値となる虚無の状態をかくぐった者が、芸術の道に進んでいくことも当然の成り行きだと思われる。その意味で、今の引用の一番と続いて、さきに引いた、「創造とは(略)樹から林檎が落ちるが如き一つの必然に過ぎぬ。」という言葉がくるのもうなずける。

このように、「宿命の理論」は、芸術を含めた全ての行為を否定する自意識の認識が極まった地点で、ぐるりと反転して、芸術創造の可能性と必然性を悟得するというパラドキシカルな論理である。「『悪の華』一面」は、その逆説論理が述べられている評論であった。

しかしながら、「宿命の理論」は、やはり、逆説性を含んでいるため、危い論理ではなからうか。たしかに、虚無を通過した者が芸術の道を歩むというのは、それなりの必然性があると言えよう。だが、芸術という創造行為も、行為である以上、依然としてあの「暗」を介在させていることに変わりはなく、自意識がそのことに気づかないはずはない。虚無(退屈)を抱いて生きていくということは、行為を否定する自意識の認識を保持することである。つまり、「宿命の理論」は、芸術否定へと傾く可能性を持った危い論理なのである。ランボオの問題は、この問題と深く関連している。

### 三

若年時における小林のランボオ体験は、後年、小林自身によって回想され、意味づけられている。小林は、「ランボオⅠ」(昭和5・10)では、ランボオとの出会いを、「私は彼の白鳥の歌を、のつげに聞いて了つた。『酩酊の船』の悲劇に陶酔する前に、詩との絶縁状の『身を引き裂かれる不幸』を見せられた。」と回想し、また、「ランボオⅡ」(昭和22・3)では、その出会いが、小林を閉じ込めていた、「悪の華」という「比類なく精巧に仕上げられた球体」を破壊する「事件」であったと意味づけている。むろん、この両者、すなわちランボオの「地獄の季節」が与えた、芸術破壊の衝

撃とボードレールの世界からの解放のイメージとは、表裏をなすものであったと考えられる。「ランボオⅠ」や「ランボオⅢ」で語られているランボオ体験は、多くの体験回想(記)がそうであるように、多分に自己劇化の要素を含んでいるため、割り引いて受けとらなければならない部分もあるが、ランボオ体験の基本的な意味については、これらの言葉をそのまま信用してもいいだろう。

それでは、そのランボオ体験の中でつかまれたランボオ像とは、一体どのようなものだったのか。また、「宿命の理論」は、小林のランボオ理解とどのように関わるのか。ランボオ体験という「事件」の渦中で書かれた「人生祈断家アルチュル・ランボオ」によってそれらを探ってみよう。

「人生祈断家アルチュル・ランボオ」におけるランボオ像は、その題が示すとおり、「人生祈断家」として提示されている。ただ、その「祈断」ぶりは、通常の場合とは異っていると小林は考えている。

祈断とは人生から帰納することだ。芸術家にあつて理智が情緒に先行する時、彼は人生を祈断する。こゝに犬儒主義シニユスムが生れる(勿論、最も広い意味に於てだ。)

僕は、ランボオを人生祈断家と呼ぶ。然るに、彼には帰納なるものは存在しないのである。彼位犬儒主義から遠ざかつた作家はないのである。犬儒主義とは彼にとつて概念家の悲鳴に過ぎないのだ。理由は簡単だ。ランボオの祈断とは彼の発情そのものであつたからだ。

「祈断」は、分析的な「理智」の機能を意味する言葉として使われていると思われるが、この機能は、一般的には、本能のような生命

的な機能と対立するものとされている。したがって、これを働かせれば働かせるほど、反比例的に生命的なものは減少し、その結果、人生に対して消極的で否定的な態度をもたらすことになる。小林の言うとおり、「最も広い意味に於ける「犬儒主義」に至りつく。ランボオも、また、「祈断家」であるのだが、しかし、その「祈断とは彼の発情そのもの」であるような「祈断」であると小林は捉える。つまり、ランボオにおいては、知性的で意識的な機能と本能的で生命的な機能とが同じものであるとされているのである。

ところで、もし、ランボオがそのような存在であるならば、その「祈断」は、およそ徹底したものとならざるをえない。「祈断」と本能的生命的なものとが対立する一般の概念家の場合には、「祈断」を重ねることは生命を圧殺することになるため、その「祈断」はいわばほどほどのところで終わる。ところが、ランボオの「祈断」は生命を衰弱させる体のものではない。むしろ、それが彼の「生命の理論」なのだから、「祈断」はことん行きつくところまで行くのである。意識、知性の徹底した行使が、そのまま生命の発現であるような存在——これが、小林のランボオ像である。

「人生祈断家アルチュル・ランボオ」には、いわゆるヴォワイヤンとしてのランボオも語られているが、しかし、それは中心イメージにはなっていない。ランボオの特徴をきわだたせるために、ボードレール、ヴェルレーヌとの対比がなされているが、その対比も、やはり今述べた点をめぐって行われている。すなわち、「無意識的な生活者」であるヴェルレーヌに対してはランボオの意識性を、意識の人ボードレールに対してはランボオの意識の徹底性を、というふうな対比である。くり返すまでもなく、その意識性は、概念家の

それとは異なる、生命の発現そのものとしての意識性である。

そして、この生命の発現としての徹底した意識性が、結局は、ランボオに芸術破壊をもたらすことになったというのが、「人生析断家アルチュール・ランボオ」の主題である。「宿命の理論」のパラドックスは、この主題と関連している。

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。

芸術創造の原理を述べたこの一文には、すでに指摘のあるように、ボードレールのワグナー論の反映を見ることができ、さらし言へば、この一文の「批評」という言葉を「自意識」に置き換へると（「測鉛——批評といふもの、大衆文芸」には、「では自意識とは何んだ？批評精神に他ならぬ。」とある）、自意識——虚無——創造という「『悪の華』一面」の図式が、ここにすでにあらわれていくと読むことができる。ともあれ、ボードレールを下敷にしなから、小林は、芸術家一般の創造の問題を次のように展開している。

そこで、あらゆる天才は、恐ろしい柔軟性をもつて、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。（略）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、この時彼の眼は祈禱者の眼でなければならぬ。何故なら、自驅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。この無意識を唯一の契点として彼は「絶対」に参与するのである。見給へ、あらゆる大芸術家が、「絶対」を遇するに如何に慳慳であつたか？「絶対」に譲歩するに如何に巧妙であつたか？

ここには、先述した「宿命の理論」のパラドックスが語られてゐる。虚無を通過することによって、人は、芸術創造という行為を自己の「宿命」として獲得する。しかし、芸術創造も、自意識の眼からすれば、あの「暗」を介在させている一行為にすぎない。だから、もしも自意識の眼が凝視し続けるならば、芸術家たる「自驅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」、すなわち、芸術を捨てる破目になる。そうならないためには、芸術家たる「宿命」を受容する時、暫くの間、自意識に眼を閉じていてもらわなければならない。「痴呆の如く、夢遊病者の如く見開られてゐなければならない。」わけである。

引用の前半は、以上のような論理を語つたものと考えられるが、後半もやはり「宿命の理論」のパラドックスである。ここでの「絶対」は、すでに見た「絶体（マタ、マタ）」と同義と考えていいだろう。つまり、「自意識の極限值」（「測鉛——批評といふもの、大衆文芸」）であり、したがって「あらゆる行為を否定する一寂滅」。「『悪の華』一面」、すなわち完全な虚無の状態のことである。芸術家たる「宿命」を獲得するためには、一度はその状態を通過しなければならぬが、しかし、そこに留まることは、芸術家としての自分を殺すことになる。だから、「あらゆる大芸術家は『絶対』を遇するに（略）慳慳」であつたというわけである。彼等は、最後の一線を守ること、芸術に携わること許されてゐるのである。

それに対して、徹底した意識性の野人であるランボオは、芸術家たる自己の「宿命」を受容する時にも、自意識の眼を閉じることはいない。むろん、そうなれば、芸術創造という行為は否定されることになる。ランボオは、「大芸術家」達が守っていた最後の一线を踏み越え、「宿命」そのものを「斬断」するのである。

彼は、無礼にも禁制の扉を放って宿命を引き摺り出した。(略) 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。恐らく此処に極点の文学がある。

このように、小林は、ランボオを、「宿命の理論」のパラドックスを踏み破った存在として捉えていたのである。

#### 四

むろん、小林は、そのようなランボオの後塵を拝して、自身も「宿命の理論」のパラドックスを踏み破るということはしなかった。その踏破が可能なのは、ランボオのような存在に限られるわけで、明敏な小林が、そのことを自覚していなかったはずはない。つまり、ランボオは、現実の範とするにはあまりに遠く位置している極限的な存在として、小林に意識されていたと考えられるのである。そして、その自覚は、「人生祈断家アルチュル・ランボオ」を書き終えたあたりの比較的早い時期に、すでにあったものと思われる。

「人生祈断家アルチュル・ランボオ」の一月後に、小林は、ボードレールの「火笛」、「赤裸の心」の抄訳を「文芸時代」(大正15・11)に載せ、また、翌昭和二年の五月には、ボードレールの二

つのポオ論の翻訳を「新しき村出版部」から出している。さらに、ボードレールに関して言えば、同年八月の「測鉛——批評といふも、大衆文芸」においても、その批評精神をめぐっての言及がなされている。これらの動きは、ランボオの方向を断念した小林が、ランボオによって踏み越えられた「大芸術家」の一人であるボードレールの世界に引き返して、そこから、新たな道を模索しようとした、その意識のあらわれではないかと思われるのである。事実、これらの動きの総括的な位置にある「『悪の華』一面」には、そういうモチーフが読みとれる。

すでに見たように、「『悪の華』一面」は、ボードレールを論じることを通して、小林自身の文学者たる「宿命」の確認作業を行った評論であった。その作業の範囲内においては、小林は、ボードレールと自分自身とをほとんど重ねあわせるような形で論述を進めていた。ここでのボードレールは、肯定的に論じられていたと言ってもいいだろう。しかし、そのような論述は、あくまで、「宿命」を獲得するまでのボードレールの精神の歩みに関してであって、「宿命」を獲得した後のボードレールに対しては、むしろ否定的な評価が下されていたのである。祖述の中でも触れておいたが、小林は、他の詩人達(ヴェルレーヌ、マラルメ)が「創造的自我」の発見から新たに出発していったのに対し、ボードレールはその発見にいわば安住してしまつたために「廿五歳で枯涸した」のではないか、という解釈をしているのである。つまり、小林は、「『悪の華』一面」において、ボードレールに対して最終的には訣別を語っているのである。

このように、ボードレールの世界に引き返したと言っても、それは、単純な回帰を意味しているのではない。その回帰は、あくま

で、ランボオ的方向を閉ざされた小林が、新たな道を模索するための、再検討の意味合いをこめた帰帰であった。

しかし、それでは、ポードレルから訣別した小林は、一体、どのような方向に向けて出発するのでしょうか。その問題が次に論じられなければならない課題なのだが、「『悪の華』一面」は、それについて何も語っていない。小林が、「『悪の華』一面」を「未完」の論文と考えていたのは、<sup>(注8)</sup>おそらく、そのことと関係があるのではないだろうか。ともあれ、「『悪の華』一面」を書くことによって、小林は、「宿命の理論」を精密に論理づけ、新たな出発のための土台を固めたと言えよう。

注1、拙稿「小林秀雄『宿命の理論』」(『国文学』95号)。

注2、小林秀雄の文章の引用は、直接論考の対象となった「『悪の華』一面」、「人生断家アルチュル・ランボオ」の二編のみ初出雑誌によった。他は、「小林秀雄全集」(新潮社、昭和42)43による。ただし、あきらかに誤植と思われるものや旧漢字等の表記については、一部改めた所がある。

注3、山田九郎訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法』(岩波文庫、昭和52年・6)所収。184頁。

注4、稱谷秀明氏は、「X」を「名辞以前」という言葉に置き換えておられる。『批評の運命』(河出書房新社、昭和49・6)

注5、ヴァレリーのダ・ヴィンチ論(「追記と余談」)と「『悪の華』一面」との対比については、清水純孝氏が「小林秀雄のヴァレリー援用——『『悪の華』一面』について——」(『小林秀雄とフランス象徴主義』八審美社、昭和55・6)で詳

細に論じておられる。また、「『悪の華』一面」にシェストフの影を見る江藤淳氏の指摘があり(『小林秀雄』講談社、昭和36・11)、清水氏の論稿はそれへの反論という形になっている。「『悪の華』一面」に関する言及ではないが、大久保喬樹氏は、「二つの日本語訳ランボオの問題——小林秀雄と中原中也——(上)」(『比較文学』33号)において、シェストフの「虚無よりの創造」と「ランボオ」とを対比し、前者の虚無、創造が人生上の意味についてのものであるのに対して、後者のそれは「芸術創造理論上の概念」であると述べておられる。

注6、『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法』(前掲書) 124頁。

注7、注1参照。

注8、「仏蘭西文学研究」第三輯には「終り」と附されているが、小林の意図は「未完」にあったという。大岡昇平氏「小林秀雄書誌上の一細目について」(『昭和文学への証言』人文芸春秋、昭和44・7)所収)参照。

(昭和五十八年八月稿)

——広島大学大学院博士課程後期在学——