

詩人と批評家 — 中原中也と小林秀雄のことば —

水野 尚

中原中也と小林秀雄の名前を並べるとき、長谷川泰子を巡る三角関係を中心とした強固な神話から逃れることは難しい。実

際、二人の詩人と批評家について語るとき、小林による中原の思(二)い出を核として、大岡昇平や河上徹太郎といった友人達が情熱を込めて語った魅力的な物語を思(三)わず反復してしまう。その結果、批評家や詩人の「ことば」そのものから読者を遠ざける

結果を招きがちであることは否めない。確かに、小林と中原は私生活の上で葛藤した関係を持ち、濃密な言葉のやり取りをしたに違いない。しかし、それと同時に、あるいはそれ以上に、お互いの作品の中で「ことば」を反響させ、詩人として、批評家として、自己形成していったのではないか。「Xへの手紙」の中で、小林秀雄は「女は俺の成熟する場所だ(四)った。」と記すが、彼の批評家としての成熟は、長谷川泰子との実生活ではなく、詩人・中原の詩や評論との対話をその場としたというべきだろう。この小論では、小林秀雄と中原中也の「ことば」の響

き合いに耳を澄ませながら、二人が詩人あるいは批評家として自己形成する過程をたどっていく。

富永太郎の肖像

一九二五年（大正一四年）一月二日、富永太郎が病死する。ボードレルとランボーを深く愛したこの詩人は、小林を批評家にする上でも、中原を詩人にする上でも、大きな役割を果たした。富永は一九二三年（大正一二年）九月二十七日に小林に宛てた手紙の中で、「一つの脳髓」を賞賛し、この時点から二人の交友が確認される(五)。他方、中原は一九二四年（大正一三年）七月に京都で富永と出会い、彼からランボー等のフランス象徴派の詩を教えられた。そして、翌年三月に泰子を伴って上京した中原に小林を紹介したのも、富永である。その富永が僅かな詩を残して、この世を去る。その死から一年後、一九二六

年（大正一五年）十一月発行の『山繭』（第二巻第三号）は富永の追悼に充てられ、彼の数編の詩と、中原及び小林の追悼文が掲載される。^(七)それは、中原にとっては初めて活字になる散文であり、小林にとっては『佛蘭西文學研究』に「人生斫斷家アルチュル・ランボオ」を発表した直後の批評文だった。^(八)

『山繭』の巻頭に置かれた「追悼號に就いて」の中で、石丸重治は富永太郎について次のように語る。

象徴の世界にひたすら進み行つた彼を思ふことは自分にとつて常に慰めであり、喜びである。その詩並びに散文が持つ美を吾々は永く心に留め度い。その美が一時のものであるとは自分は決して思はない。夭折した彼は更に行く可き境地を廣々ともつて居たであらう。然し、彼の出發は既に彼の向ふ可き獨自の方向を把握し、未來の光の約束を思はせる。最後に載せられた散文詩「鳥獸剥製所」は恐らく彼の優れた語格と透徹した心の暗示とを示すものであらう。

象徴と暗示^(九)、そしてそれを表現する語格が、富永の詩の美を作り出しているとする石丸の追悼の辞は、当時の富永理解として一般的であったといえるだろう。しかし、この石丸の文は、非人称的であり、魅力に欠ける。それに対して、「富永を好く

知る中原中也、及び小林秀雄の記事」は、すでに中原的であり、小林的である。中原は定型詩の詩人であり、彼の散文はぎこちなく、不器用な印象を与える。他方、小林の追悼文は、富永の詩をしっかりと受け止め、内在化した上で、小林的自己意識を通して表出された一個の批評作品となっている。中也は、その読後感を、「富永太郎」読んだ。―そこに彼の宿命があり、独創があつた。^(一〇)とだけ伝えている。

中原中也の「夭折した富永」は、追悼の意がほとんど感じられず、どこか棘がある。テーブルに肘をつき、ゆっくりと煙草の煙をあげる太郎の肖像が最初に描き出され、思い出としてふさわしい。しかし、その後になると、あまり好印象を与える記述はない。中原によれば、富永は誰にも「大人しいという印象」を与え、寛容を知っていたが、他方、「自我崇拜閣下」ボードレルと同じような、都市に生きる「自我崇拜主義者」であつた。「彼は教養ある「姉さん」なのだが、しかしそれにしては、ほんの少しながら物資観味の混つた、自我がのぞくのが邪魔になる。」これが、中原中也による、富永太郎の人間像である。しかも、詩人としての太郎について、中也は殆ど語らない。なぜなら、この時点で中也はすでに富永太郎の詩に対して、本質的な批判を抱いていたからだと推測される。追悼文の中では、それは遠回しに表現される。

富永は、彼が希望したやうに、サムボリストとしての詩を書いて死んだ。

彼に就いて語りたいた、實に澤山なことをさし措いて、私
はもう筆を擱くのだが、大変贅澤をいつても好いなら、富
永にはもつと、想像を促す良心、實生活への愛があつても
よかつたと思ふ。だが、そんなことは餘計なことであら
う。彼の詩が、智慧という倦鳥を慰めて呉れるにはあまり
にいいじいものがある。

ここで中也が言及する愛は、一九二七年（昭和二年）三月の
日記に見られる、「富永の自ら誇つてゐる血色は椿花のその
やうであり、それには地球最後の慈愛、かの肯定的な、或はコ
スミックなミスチック信念^{ママ}、善良な鬱悒^{うつゆう}がない^(二一)」^(二二)という言葉
と対応している。そして、「彼は芸術家ではなかつた。彼は器
物に対する好趣を持つてたまでだ。^(二三)（中略）彼の遺した十篇余
りの詩は（中略）芸術の影であつた！」と、直接的な批判が続
く。そこからは、サムボリストという言葉にも、皮肉が込めら
れていることを読み取ることができる。つまり、現実生活にお
ける人間的な愛憎^(二四)以上に、詩人としての富永、あるいは富永の
詩に対して、中原中也という詩人が不満を抱いていたことにな
る。

中也は一時、富永の影響下で詩を書いていた。一九二五年

（大正一四年）春の作とされる「在る心の一季節」は、すでに
しばしば指摘されるやうに、一九二四年二月発行『山繭』に
掲載された富永の「秋の悲歎」を下敷きにした散文詩である。
冒頭の一句からは、明らかに富永を模倣する中也の意図が感じ
られる。

私は透明な秋の薄暮の中に墮ちる。戦慄は去つた。（「秋
の悲歎」^(二五)）

最早、あらゆるものが目を覚ました、黎明^{れいめい}は来た。（「在
る心の一季節」^(二六)）

富永は、この詩を小林秀雄に送りながら、「は、あランボオ
ばりだな、と言つてもいい。」と記し、大岡昇平によれば、詩
の発想は『地獄の季節』の終章に置かれた「別れ」から来てい
るといふ^(二七)。従つて、富永からランボオを教えられた中原が、そ
の影響圏内で先達の硬質な散文を手本にしたとしても不思議で
はない^(二八)。しかし、中也の詩的資質が求めるものは、そこにはな
かつた。彼には、五七調のリズムで刻まれる歌が必要だつた。
そこで、題名は富永を下敷きにしながら、秋を歌おうと試みる。
それが「秋の愁嘆」である。

あ、秋が来た
眼に瑛瑛の涙、沁む。

あ、秋が来た

胸に舞踏の終らぬうちに

もうまた秋が、おぢやつたおぢやつた。

野辺を 野辺を 畑を 町を

人達を蹂躪(じゅうりつ)に秋がおぢやつた。^(一九)

一九二五年一〇月七日と日付が付されたこの詩は、すでに中也節になっている。加藤典洋はこの点について、以下のように述べる。中原は、「富永の詩の硬質な高度な達成に、同様に高度な達成をもって対峙するのではなく、「あ、秋が来た／眼に瑛瑛の涙沁む」と七五調に区切られる、全く違った方向の詩、つまり「うた」をもって向き直ろうとするのである。」^(二〇)ここで言われている「向き直る」とは、富永の詩からの離反を意味している。その上で、中也は、「おぢやつたおぢやつた」と戯けてみせ、富永の直線的で切迫した調子を茶化しつつ、自らの歌を見いだしつつあった。言い換えれば、病床の富永が種々の理由から中也を避けるようになったという現実的な理由以上に、中也自身が富永の詩に「芸術の影」しか見なくなつたのだといえる。さらに言えば、画家でもあった富永の「器物に対する好趣」、つまり視覚を中心とした造形的世界像に対して、耳の詩

人・中也が違和感を覚えていた。その反撥が、「秋の愁嘆」から一年後に書かれた「夭折した富永」の中の屈折した散文に反映していると考えても、間違つてはいないだろう。

中原は、富永の生前からすでに異なつた詩の世界へと進み始め、一九二六年五月頃には、その最初の結実である「朝の歌」に達する。その詩は、「天井に 朱きいろいで／戸の隙を 洩れ入る光」で始まり、「土手づたい きえてゆくかな／うつくしき さまざまの夢」と締めくくられ、後年、「朝の歌」にて「方針立つ」と中也は記すことになる。そのような視点に立つと、詩において、中原は富永の死の前から、すでに詩人・富永に対しては別れを告げていた。従つて、「夭折した富永」に哀悼の意がほとんど感じられないのは、詩人としての中原中也の誠実の証だとも言える。人間としては、「富永がいまさらのやうに憶い出される。」としても。

中原の追悼文とは反対に、小林の「富永太郎」には、友を悼む気持ち(二二)が溢れ、痛切である。しかしそれは、友の死を悲しむというだけではない。小林の自意識が詩人としての富永の生を我がものとし、そこから批評を紡ぎ上げていく。中原の散文が詩としても追悼文としても不十分であるとすると、小林の散文は、富永の散文詩を思わせる硬質さを持ち、その富永の詩的世界を描き出し、批評の言語としての輝きに満ちている。

中原と小林によって描かれた富永の二つの肖像画を比べてみよう。

ほつそりと、だが骨組はしつかりしてゐた、その軀幹の上に、小さな頭が載つかつてゐた。赤い鬘れた髪毛が額に迫り、その下で紅と栗との軟い顔がほつとり上氣してゐる。黒く澄んだ、黄楊の葉の目が、やさしく、ただしシニカルでありたそうに折々見上げる。

彼は今日、重鬱なのだ。卓子に肘を突いたまま、ゆつくり煙を揚げてゐる。尤も契つてゐるものだけはうまそうだが。戸外は―地面は半ば乾いてあつたかい、空を風は、目標ありげにとぶ、梅雨期の或る一日だ。(「夭折した富永」)

消耗性の紅潮を帯びた美しい顔を傾けて、新鮮な牡蠣の様に生々しい双眸で薄暮を吸い乍ら、富永の裸身は、涸んだ輕氣球の様な茶褐色の背廣につゝまれて、白揆を敷いた舗石の上を動いて行く。(「富永太郎」)

この二つの肖像は、どちらも富永自身の自己像に基づいてゐる。パイプは富永のトレードマークと言え、「橋の上の自画像」や「秋の悲歎」で言及される。他方、都市を彷徨う姿は、「無題 京都」の自画像である。そうした富永の描く像を元にした

がら、中原の描く富永は、縁側かどこかに置かれたであろうテーブルに肘をつき、煙草をくゆらせながら、梅雨時の空を眺めてゐる。ここでの中原のことは、重鬱という語を除いては、口語的でやわらかであり、富永の散文とはかけ離れてゐる。

それに対して小林は、都市の歩行者としての富永の姿を、富永の散文に匹敵することばで描く。実際、小林は、自身の筆になるこの肖像画を、「今は降り行くべき時だ^(二四)」という「秋の悲歎」からの引用と、「花の様に衰弱を受けた」という「断片」からの引用で取り囲んでゐる。そして、もしこの二つの単文に引用符が施されていなければ引用だと気づかないほど、二人のことばは均質である。しかも、中原の肖像とは異なり、都市放浪者の姿は小林の追悼文全体の論旨の中に組み込まれ、詩人・富永の姿が生き生きと定着されている。

「おい、此處を曲ろう。こんな處で血を吐いちや馬鹿々々しいからな」―僕は、流竄の天使の足どりを眼に浮かべて泣く。彼は、洵に、この不幸なる世紀に於いて、卑陋なる現代日本の産んだ唯一の詩人であつた。

最初の言葉は散文からの引用ではなく、実際に街を歩き回りながら、富永がはき出した生の声だろう。その声の響きに心を揺さぶられ、「僕は(中略)泣く」。ここには、人間として的小

林の痛切な悲しみが表出されている。と同時に、富永をランボーと重ねることで、最も大きなオマージュを捧げている。小林は、最初に描いた都市放浪者をここで「流竄の天使」と呼んでいるが、その表現は、一ヶ月前に発表されたばかりの「人生斫斷家アルチュル・ランボオ」の中で、ランボーを指して使われたものだった。^(二五) 富永が小林に「秋の悲歎」を送ったとき、「ランボオばりだな、と言つてもいい、」と書き送ったが、小林はまさに富永にとって最高の賛辞を送り、詩人の魂を追悼しているのである。「僕は、君の胸の上で、ランボオの「地獄の一季節」が、君と共に焼かれた賞賛すべき皮肉を、何と言ひ得よう?」ここには、痛切な悲しみと同時に、富永の詩に対する高い評価が表出されている。

しかも、小林は他者として友の死に涙を流しながら、詩人の生を、そしてことばさえも内在化している。中原による肖像も富永の自画像を描き直したものであるが、しかし、パイプをくゆらせるといふ外から見た姿を取り上げたにすぎず、用いられたことばは富永の散文とは異質である。それに対して、小林は、富永のことばを自己の中で生き直し、同質のことばで語り直す。彼は、追悼文を、「虚無の相貌を點檢し了り、瀝青色^{チヤン}の穹窿を穿つて、エデンの楽園を覗かんとする卑劣を放棄した時、詩人は、最初の毒を嘔まねばならない。」という一節から始める。この冒頭のことばは、「秋の悲歎」と「断片」との

対話である。「秋の悲歎」の中で、「私は炊煙の立ち騰る都會を夢みはしない——土瀝青色^{チヤン}の疲れた空に炊煙の立ち騰る都會などを。(中略)かの「虚無」の性^{フイシヤクノミ}相をさへ點檢しないで済む怖ろしい怠情が、私に許されてある。」と綴った富永。また、「断片」では、「燃えるエデンのやうに超自然的な歡喜を夢みながら、悲しんで歩んだ。」と独白する富永。そのことばを受けるところから、小林は追悼文を始める。詩人は、虚無の点檢を終わり、空の彼方に赴き、エデンを夢見るのを止めたとき、毒を仰いだのだ、と。そう言う小林のことばは、富永のそれを受け止め、反復する。同じ事は、「そして彼は、その短い生涯を、透明な衰弱の形式に定著しつつ、二十五で死んでしまった」という簡潔な文の中心に位置する「透明な衰弱の形式」という表現についても言うことができる。それは、「断片」の最後の節を始める「衰弱の一形式」と対応している。そして、そこに「透明な」という形容を付け加えることで、より大きな効果を生み出す。このように、小林は、富永の散文から核となることばを吸収しながら、富永と同質の散文を作り上げる。その結果、小林のことば自体が、あたかも散文詩として成立することになる。

また、小林は、富永の肺臓は「ボオドレエルの假面を被つた「焦慮」に蝕まれていたと記す。中原もボードレールの翻訳者である富永太郎をフランスの詩人と重ねるが、それは自我とい

う邪魔物を崇拜する者という側面を強く印象づけるためだった。他方、小林は、まず「ポオドレエルの仮面を被った「焦慮」^(二七)といい、その仮面が富永にとっては真実であつたとする。小林は、そうした富永に「倏忽たる生命の形式」を見、「二十五歳で枯渴した」^(二七)ポードレールと重ね合わせる。その死はあまりにも早すぎると素直に表現できないほど、小林には富永の死を受け入れることが困難だつたのではないか。そのような死は、たとえ「感傷的な昇天」であるとしても、結局は「最も造型的な喜劇の一形式」であり、詩人にとって死とは喜劇にすぎない。彼は、最初の毒を飲み下したとき、すでに「虚無の影」を見てしまつたのだ。こうした論理で、人間・富永の死に涙しながら、詩人・富永をポードレールやランボーに比肩しうる「現代日本の産んだ唯一の詩人」と讃える。

「君の苦惱が、生涯を賭して纏縛した縋帯を引きちぎつて、君の傷口を点検する事は、恐らく僕に許されてはいないだろう。」小林がこのように記すときこそ、彼の批評のあり方が決まつた瞬間だといえる。作品を細かく切り裂き、分析することを、小林は拒絶する。対象を外から客観的な視線で見るとはなく、対象と交わり、対象と一体化し、涙し、自己を語る。そこには、小林自身によって後に理論化される批評文が、すでに成立している。

見ることと歌うこと

富永太郎に対する追悼文の示す小林秀雄と中原中也の違いが、友情の継続と破綻を反映していることは確かであろう。しかし、それ以上に、小林と中原の資質の違い、芸術観の違いに由来するものと考えられる。画家でもあつた富永とともに、小林の美神は造形的であり、視覚的である。それに対して、中原は聴覚に導かれ、歌うことを中心に据える。もちろん、そうした違いの底には、同様の通奏低音が響いており、それゆえにこそ、二つの魂が反発しあいながらも共鳴し、二人の間の対話が成立し、実り豊かなものとなつた。

富永論が公表された後、小林は「測鉛」という題名の下、アフォリズム風の短文を発表し、その中で、見ることを強く打ち出している。「人間は現實を創る事は出来ない。たゞ見るのだ、夜夢を見る様に。人間は生命を創る事は出来ない。たゞ見るのだ、錯覚を以て。」^(二八)また、「芥川龍之介の美神と宿命」^(二九)の中では、「あらゆる藝術は「見る」という一語に蓋さるのだ。」とまで言い切る。ここで注意したいことは、夢や錯覚という言葉と見ることとが並置され、現実と幻想、可見世界と不可見世界の区別を取り払っていることである。小林の言う「見る」とは、対象から距離を置き、客観的な視線で対象を捉える行為ではない。小林の言葉を借りれば、「あるが儘に見るとは藝術家は対象を

最後には望ましい忘我の謙讓をもって見るといふ事に他ならぬ^(三〇)。「我を忘れた状態で見るといふことは、実は、ランボオの詩の錬金術を語る際にも、次のような言葉で説かれていた。芸術家が創造を行うとき、つまり、「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」とき、「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^(三一)」。或は、この時、彼の眼は祈祷者の眼でなければならぬ^(三二)。このような忘我の状態で見るとき、自己と対象の距離はなくなり、二つは同じ生を生きる。さらに言えば、認識、つまり考えることが「生命への反逆^(三三)」であるとすると、小林的「見る」とは認識以前にあり、生命そのものということになる。

見ることに関して、小林は一九二九年（昭和四年）九月に発表した「様々なる意匠」の中で、ジェラルド・ド・ネルヴァルの次の一文を引用する。「この世のものであらうがなからうが、私は斯くも明瞭に見た處を、私は疑ふ事は出来ぬ^(三四)」。現実と非現実を混同することは一般的には狂気の印と見られ、実際にネルヴァルは狂詩人とも呼ばれた。しかし、小林は、心的現象と外的現象の両者を「現実として具體として受け入れる謙讓」が「「最上藝術家の実践の前提」」だとし、見ることの意味を明らかにしている。そこで明らかになるのは、狂気と呼ばれる極度に鋭敏な神経が、主客分離以前の映像を現出しようということである。

その直後、中原中也はネルヴァルに関して、小林の記述に対する反論とも考えられる説を提出した。中也は、一九二九年一月、ネルヴァルの紹介と数編の詩の翻訳を出版し、その中で、ネルヴァルを「間拔ケ野郎」を呼ぶ。というのも、中也によれば、ネルヴァルは豆腐屋のラツパの音が聞こえても、自分の觀念の世界に籠もり、現実には豆腐屋を呼び止め、「豆腐を買うことができない。ここで中也は、現実世界と觀念の世界を峻別し、ネルヴァルは内的世界に閉じこもり、外部に出ることのできない、「陶酔の一形式」であるとすると。その場合、陶酔は内的世界の側に置かれ、主客を分離する二元論的な世界観を前提としている。

こうした概念的な対立以上に興味深いのは、中也の例が、「見る」ことではなく、「聞く」ことに基づいていることである。中也は、豆腐屋の映像を描くのではなく、ラツパの音だけを響かせる。「豆腐売りのラツパは斯々^(三五)の時刻に斯々の音色を以て鳴り^(三六)亘ると知つてゐたに^(三七)したが、それが鳴り出した時仮りに郷愁の裡^(三八)にゐて、それが聞こえることがその郷愁の空を彩る一幻想としてしか知覚されない状態に人が常住ある」ということとは、映像よりも音響の方がはるかに強い印象を生み出すことを示している。ネルヴァルは「豆腐売りのラツパに酔う」のであって、その姿を見るのではない。

このように、ジェラルド・ド・ネルヴァルについて言及する

とき、小林秀雄は「見る」ことに焦点を当て、中原中也は「音」を中心とした例を挙げる。そして、音は歌へとつながる。中也の詩が視覚的である以上に音楽的であり、歌そのものであることは、従って、中也自身の持つ資質によってごく自然に導かれたといってもいいだろう。

考える蜈蚣むぐもと自然な皺

小林も中原も、見ることに留まるのではなく、表現者として、そこから先に進むことになる。言い換えれば、芸術家は、生命に型を押しつけ、表現する仕事を否応なく行う運命にある。「測鉛」の小林は、その点について比喩的に語る。

人間が見たものを表現しようとするのは、蜈蚣が歩くのに何の足から動かさうと考へると同じである。蜈蚣は一寸でも動けるか？ 若し少しでも動けたならそれが作品といふものである。^(三五)

蜈蚣が足を動かす方法を考えると、芸術家が創作法について考えることと同義であり、表現しようとすることは、見ることに生きることからの離脱を必然的に引き起こすことになる。このような、「見る」と「表現」という二分法に基づいた芸術論

について、ここでの小林は、「蜈蚣は一寸でも動けるか？」と謎をかけたまま、それ以上に踏み込むことはしない。実際には、彼は、エドガー・ポーからボードレールに引き継がれた芸術論に則り、「如何に熱心さの火が強いにせよ、それが有効になり動力になるためには、在る機械によって藝術がそれを運轉せねばならぬ。」^(三三〇)というポール・ヴァレリーの思考を自らのものとしていた。小林自身、ランボー論では、「創造といふものが、常に批評の尖頂に据つてゐる」^(三七)という表現で、自己の芸術観を鮮明にしていた。

では、同じ問題について、中原中也はどのように考えているのか。小林の「測鉛」が発表される以前か以後かははっきりしないが、彼は、小林秀雄に向けて一つの短い詩論を書いている。「小詩論 小林秀雄に」^(三八)と題されたその未発表の小論には、「友よ、この一文を書きたくなつた今晩君が傍にゐて呉れたら僕は大変沢山なことが喋舌しゃべれた。」とあり、二人の間に濃密な対話のあったことをうかがわせる。その中で中原も、見ることに生きることの同一性を当たり前のことのように受け入れている。

ヴェルレエヌには自分のことは何にも分らなかつた。彼には生きることだけが、即ち見ることだけがあつた。それが皺となつたその皺は彼の詩の通りに無理のないものだつた。

ここで中也は、生きることと見ることは同じことであると考え、小林と同一の世界観に基づいている。^(三九)しかし、それから先とは異なり、皺が形成されるさいの表現過程を想定していない。歳を取れば自然に皺ができるように、何かを思えばその結果その思いの皺が必然的にできるというのである。

生きることは老の皺を呼ぶことになる同一の理で想うことは想うこと、しての皺を作す^(四〇)。

想うことを想うことは出来ないが想つたので出来た皺に就いては想うことが出来る。

私は詩は^{うた}この皺に因るものと思っている。

こう考えた場合、ヴェルエーヌの詩は、彼の生あるいは想いがそのまま皺になったものだということになる。詩は、人が「家を見て何等かの驚きをな」^(四一)すとすると、その驚きの想いの表現であり、家という対象を描写するものではない。しかし、想いを書かず、対象を記録したため、詩人の仕事が困難になってしまったと中也は言う。つまり、生のしるしであるはずの詩が生から離れ、形而上学的なことばでしかなくなってしまうというのが、中也の主張である。当時彼が好んで用いた用語を使えば、詩とは、ベルグソンの「純粹持続」^(四〇)の表現に他ならな

い。そして、それを伝えられるのは、歌である。

私には過去と未来が分からなくなつた。

それで私に統覚作用がない。

私は現在を呼吸するばかりだ。

肉弾で歌うより仕方がない。

先祖達の習慣が私の中で、

精巧な銃があれば好いと言ふ。

肉弾で歌ふ歌は、

分り易い代りに頼りがない。

小林に宛てた「小詩論」の最後に付したこの詩の中で、中原はこのように歌う。過去と未来の区別がなく、現在のみというのは、「純粹持続」を暗示している。^(四一)統覚作用がないというのは、対象と一体化して、自己と世界が分離していない状態を指していると考えられる。その中で、詩人は「肉弾で」歌う。そして、「肉弾」と「精巧な銃」が対比されることで、「蜈は一寸でも動けるか？」と「詩の原理」を問う小林と、間接的な形で対話しているのである。

創造と詩の原理に関して、小林は、考えることから動くことへという思考を鮮明にする。一九二七年（昭和二年）一月の

「悪の華」一面」で、「自意識の化学」という名前を与えられた芸術論によれば、美神という形態が自意識に先行し、変容の化学（錬金術）はその後に起こる。

凡そ如何なる藝術家も藝術を型態學として始めるものだ。彼は先ず美神の裡に住むものだ。かゝる世界に於いても藝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藝術を自身の天命と變ぜんとするあらゆる最上藝術家が經驗する一瞬間である。^(四二)

この小林の批評自体が「精巧な銃」に支えられ、頼りがいのある姿を示しており、中原の「分かり易いけれど頼りがない」詩句とは正反対の姿を示している。小林は、ボードレール、さらには言えば、最上の芸術家一般について語りながら、自己の批評の方法をも語っている。この批評のことばが富永太郎的な散文詩と同じ硬質な美しさを持つのは、小林の美神が彼の自意識と化学反応を起こした結果であろう。

これに対して、中原は翌一九二八年（昭和三年）一〇月に発

表した「生と歌」^(四三)の中で、自己の立場を明確に表明する。

近代の作品は、私には、歌ほうとしてはゐないで、寧ろ歌ふには如何にすべきかを言つてゐるように見える。歌ではなく歌の原理だ。（中略）つまり近代は、表現方法の考究を生命自体だと何時の間にか思込んだことである。

中也は「原理」に対する否定的な態度を変えない。あくまでも生の叫びが先にあり、その時に自然に発せられる「あゝ！」という声が歌の根本だとみなす。もちろん、「あゝ！」という叫びの前に、方法的な考察はない。中也にとっては、まず行為が先にある。

行へよ！ その中に全てがある。その中に芸術上の諸形式を超えて、生命の叫びを歌う能力がある。

形式を通して生を表現しようとする、生命、叫び、驚きそのものではなく、その対象を記録し、描写することになってしまふ。従つて、中也の視点からすれば、生を捉えるためにはまず肉弾で歌う他ない。そして、彼は、一九二九年（昭和四年）四月から『白痴群』に、次々と彼の詩を公表していく。^(四四)

小林秀雄と中原中也の対話は、生の思想を基盤としながら

も、表現方法や形式の位置について相容れないままであった。小林の蜈は考えながら足を動かし、中原の皴は自然にできあがる。

詩と批評と

小林は詩人の歌に、中原は批評家の論理に、惹かれながら反撥する。「河上に呈する詩論」^(四五)の中で、「芸術とは、自然の模倣ではない、神の模倣である！／（なんなら、神は理論を持つてはしなかつたからである。）」と記す中原の念頭にあったのは、小林の影であろう。「詩と詩人」^(四六)では、小林の批評の中核を占める「自意識」ということばを取り上げ、次のように宣告する。「所謂自意識は人を不自然にする。（中略）詩人は純粹持續を壊ちはしない。」そして自意識によつて不自然にされていない詩人は、芸術の始源にあった「生の歓喜」としての叫びを再現する。その叫びは、

抽象的でも具体的でもない。又あらゆる習慣、あらゆる思索の便宜に作られた言葉、あらゆる名辞以前にあるものだ。定型がない。一つの向勢があるばかりのものだ。そして向勢は諸物の形象を時間的に聚集する。それはまた必然の律動を呈す。―それが詩だ。

必然の律動に乗って歌われることばこそ、中他の詩に他ならない。純粹持續、名辞以前にあるもの^(四七)に定型など存在しない。しかし、一つの向勢があり、先の比喩であれば、生の流れや勢いが皴を作る。あるいは叫びとなる。その叫びをことばで現すための方法論はなく、その叫びをただ歌うしかない。それのできる者こそが、詩人であると考えているのであろう。

他方、小林は、詩人であることは同時に理論家でもあり、その両者の逆説的な関係のうちに現代芸術は成立しているとみなす。「悪の華」一面」の中で、小林自身、思索家と詩人の絶対的な差異についてこう告白している。

彼ら（誠実な体系的思索家達）は詩人が如何に深刻に見たかという事を點検して、これを一つの不可知とするが、詩人が如何に深刻に歌つたかという事に至つてはこれを不可知と仕様にも何等の契點も発見する事の出来ない程彼等と絶縁したものと^(四八)なる。

思索家も詩人の見たものを点検することはできる。しかし、「歌」は不可知であり、そこにこそ思索家と詩人の絶対的な差異が横たわっている。これを小林が書いたとき、批評家・小林に対して詩人・中原の優位は明らかである。

しかし、その断絶を超えない限り、小林の批評は成り立たな

い。では、どのようにして、批評を歌と同じ地平に置くことが可能になるのか？ 実は、その解決は、すでに富永太郎の追悼文の中で行われていた。ただし、明確な形で理論化されるまでには、中原とのこれまでたどってきた対話が必要であった。そしてその理論は、一九二七年（昭和四年）の「様々なる意匠」において、批評のことばとして語られることになる。

一體藝術家達の仕事で、科学者が純粋な水と呼ぶ意味で純粋なもの一つもない。彼等の仕事は常に、種々の色彩、種々の陰翳を擁して豊富である。この豊富性の為に、私は、彼等の作品から思う處を抽象することが出来るのだ。と言う事は又何者を抽象しても何物かが残るといふ事だ。この豊富性の裡を彷徨して、私は、その作家の思想を完全に了解したと信じる、その途端、不可思議な角度から、新しい思想の断片が私をさし覗く。ちらりと見たが最後に、断片はもはや断片ではない、忽ち擴大して、今定著した私の思想を呑んで了う。この彷徨は正に解析によつて己の姿を捕へんとする彷徨に等しい。かくして私は、私の解析の眩暈の末、傑作の豊富性の底を流れる、作者の宿命の主調低音をきくのである。この時私の騒然たる夢はやみ、私の心が私の言葉を語り始める、この時私は私の批評の可能性を悟るのである。^(四九)

「批評とは竟に己の夢を懐疑的に語る事ではないのか！」という有名なことばを展開したこの一節は、批評家が詩人と同じ地平に立つことの宣言であるといえるだろう。「私」が作品を解析すると同時に、その思想の断片が私を見、理解したと思う私の思想を呑み込む。ここでは、見る者と見られる物の主客が逆転し、両者は同じ生の地平に位置する。そして、「私」と作品あるいは作者の思想との間の、この相互作用のために、批評の対象は作者の作品であると同時に「私」自身でもあるということになる。^(五〇) 小林的な批評とは、対象を外在的に見て、それを物差しで計るものではない。^(五一) 詩人と「見ることを共有し、詩人が歌うように、批評の散文を綴る。^(五二) それは、対象を前にした批評家の驚きの表現でもあり、叫びでもある。詩人が理論を内在するように、批評も詩を内在する。

小林秀雄と中原中也。二人は、詩と批評として書き付けられたことばのやり取りを通して、中原は現代詩人に、小林は現代批評の創始者に、自己形成していったといえるだろう。

注

- (一) 「死んだ中原」『文学界』一九三七年一二月号。「中原中也の思い出」『文学界』一九四九年八月号。
- (二) 『大岡昇平全集』第一八卷、一九九五年。河上徹太郎『わが中原

- 中也』昭和出版、一九七四年。
- (三) 江藤淳『小林秀雄』講談社、一九六一年。饗庭孝男「中原中也と小林秀雄」吉田熙生篇『中原中也の世界』冬樹社、一九七八年、一四頁〜一三二頁。中村稔「中原中也と小林秀雄」『現代詩手帖』二〇〇七年四月号、一〇頁〜三七頁。北川透「中原中也の死 小林秀雄の戦争」『中原中也集』思潮社、二〇〇七年一〇月、七四頁〜一〇一頁。
- (四) 『中央公論』一九三二年九月、(創作) 八八頁。
- (五) 大岡昇平『富永太郎 書簡を通して見た生涯と作品』中央公論社、一九七四年、六七頁。
- (六) 「四行詩」「頌歌」「恥の歌」「無題 京都」「橋の上の自画像」「秋の悲歎」「断片」「鳥獣剥製所」
- (七) 以下、石丸重治、中原、小林の追悼文、及び富永の散文詩の引用は、『山繭』第二卷第三号(一九二七年一月)による。
- (八) 小林と富永は一九二四年二月の『山繭』創刊に参加していたが、翌年五月には脱退していた。
- (九) 暗示は、岩野泡鳴が表象主義論を展開する場合の中心的概念である。「人の生命なる発想は、云い切り、云い蓋しではなく、暗示にあること。」アーサー・シモンズ著、岩野泡鳴訳『表象派の文學運動』(新潮社、一九二三年)所収「譯者の序」、一五頁。
- (一〇) 一九二六年一月一六日付け小林秀雄宛の手紙。『新編中原中也全集』第五卷 日記・書簡 本文篇、二〇〇三年四月、三四六頁。以下、中原中也の作品及び日記、手紙等の引用は、『新編中原中也全集』(角川書店)に依り、『新編全集』と記し、巻号、頁数を付す。
- (一一) 『新編全集』第五卷、二八頁。
- (一二) 同前。
- (一三) 富永は死の直前、中原の面会を拒絶するようになっていたという。大岡昇平、『富永太郎』、三一七頁。
- (一四) 『新編全集』、第二卷、七二頁。佐々木幹郎『中原中也』ちくま学芸文庫、一九九四年一月、一四七頁〜一五三頁。
- (一五) 『山繭』第巻號、一九二四年二月、二頁。
- (一六) 『新編全集』第二卷、一一〇頁。
- (一七) 『富永太郎』、二四六頁及び二四九頁。大岡は「別れ」を誤って「秋」と記している。
- (一八) 「ある心の一季節」という題名は、ランボオの『地獄の一季節』も連想させる。
- (一九) 『新編全集』第二卷、一一四頁。
- (二〇) 加藤典洋「モノの否定」、『群像 日本の作家一五 中原中也』一九九一年六月、二三三頁。
- (二一) 「絵を描く詩人としての富永は、ダダイストの中原が音に敏感な「耳の詩人」であったとするなら、「目の詩人」であつた」と、佐々木幹郎は二人の詩人を対比する。前掲書、一三八頁。
- (二二) 「詩的履歴書」『新編全集』第四卷、一八四頁。
- (二三) 一九四一年一月出版の『富永太郎詩集』(筑摩書房)に付された、小林の「富永太郎の思い出」の中では、「自分は、当時、本当に富永の詩を悼んでいたのだろうか、という答えのない疑問に苦しむ。」と記されているが、これは後年の思い出であり、また、そうした疑問に苛まれるほど、小林にとって富永の死は痛切であつたといえる。
- (二四) 同前。
- (二五) 同前、八六頁。
- (二六) 同前、一七頁。
- (二七) 「悪の華」一面『佛蘭西文學研究』第三輯、一九二七年一月、一五三頁。二五歳でボードレールが涸渇したという考えは、小林秀雄の恩師、辰野隆の次のような考察から来ているものと思われる。「ポオドレエルが一八四五年に世を去つたとしても、彼は依然として『悪の華』の詩人としての価値は認められたであろう。

何故なら、當時『悪の華』は未だ出版されてはゐなかつたが、その大部分は既に書かれてゐたのである。」「ポオドレエル研究序説』第一書房、一九二九年二月、二二頁。ちなみにポードレールは一九二一年生まれ。

(二八) 『手帖』一九二七年五月、一二頁。

(二九) 『天調和』一九一七年九月、五八頁。

(三〇) 同前。

(三一) 「人生研断家アルチュル・ランボオ」『佛蘭西文學研究』第一輯、一九二六年一〇月、一九三頁。

(三二) 「悪の華」一面、一四八頁。

(三三) 『改造』一九二九年九月、一〇九。

(三四) 「ヂェラルド・ド・ネルヴァル」『社会及国家』一九二九年一〇月号、七九頁〜八五頁。『新編全集』第四卷、一六頁〜二二頁。

(三五) 『手帖』、同前。

(三六) ポオル・ヴァレリー、河上徹太郎譯「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説」『白痴群』第貳號、一九二九年七月一日、二四頁。山本省「ヴァレリーの第二のレオナルド論」『覚書と余談』をめぐって『信州大学教養部紀要』第二四号、一九九〇年、七六頁参照。

(三七) 「人生研断家アルチュル・ランボオ」、一九二二頁。

(三八) 『新編全集』第四卷、一〇六頁〜一一〇頁。

(三九) 有田和臣「初期小林秀雄と生命主義―生の哲学」と人格主義の接点―『文学部論集』(佛教大学)第九一号、二〇〇七年三月、一頁〜一二頁。

(四〇) ベルグソン哲学に関して、中原は西田幾多郎を通して多くを知つたのではないかと考えられる。吉武博「中原中也―生と身体感覚」(新曜社、一九九六年)所収「中原中也と西田幾多郎」二四七頁〜二七二頁参照。

(四一) 「我々の自己の外から見れば知覚、記憶、努力など種々の要素より成立しているようであるが、深きその内部には一つの不断的な

流動がある。(中略)この流動というのはつまり状態の連続であるが、各状態が將に來たらんとする状態を指し、また已に去れる状態を含んでいる。(中略)ベルグソンはこれを内面的持続または純粹持続 *durée interne, durée pure* といつてゐる。」「西田幾多郎「ベルグソンの哲學的方法論」『芸文』一九一〇年八月。引用は、『思索と体験』岩波文庫、一九八〇年九月、二二九頁。

(四二) 「悪の華」一面、一四七頁〜一四八頁。

(四三) 『新編全集』九頁〜一五頁。

(四四) 加藤邦彦「中原中也、その文學的出發―「朝の歌」から「白痴群」創刊前後まで―」『日本文學研究』(梅光学院大学)第三九号、二〇〇四年一月、九四頁〜一〇六頁。

(四五) 『新編全集』第四卷、二二〇頁〜二二二頁。

(四六) 同前、二二二頁〜二二四頁。

(四七) 吉武博「名辭以前の世界」前掲書、二二二頁〜二四六頁。

(四八) 前掲論文、一四七頁。

(四九) 『改造』一九二九年九月号、一〇四頁。

(五〇) こうした小林の姿勢を清水透は「エゴテイストな批評方法」と呼び、そこにヴァレリーの影響を読み取る。清水透「小林秀雄におけるポール・ヴァレリーの受容について」『群像 日本の作家

一四 小林秀雄』小学館、一九九一年一〇月、二二四頁〜二三三四頁。

(五一) 「趣味のない批評家、つまり良心のない批評家は如何なる作品の前に立つても驚かぬ。何故つて徐にポケットから物差を索り出せばよいからである。」「測鉛」『大調和』一九二七年八月号、六二頁。

(五二) 「人生研断家アルチュル・ランボオ」から「様々なる意匠」にかけての批評家の立つ位置の変化については、森本敦生「批評言語と私小説―論 ヴァレリーから小林秀雄へ」『言語社会』第五号、二〇一一年三月、一五〇頁〜一六九頁参照。

詩人と批評家

— 中原中也と小林秀雄のことば —

水 野 尚

中原中也と小林秀雄の名前を並べるとき、長谷川泰子を巡る三角関係を中心とした強固な神話から逃れることは難しい。しかし、二人は、詩人として、批評家として、お互いの作品の中で「ことば」を反響させ、自己形成していった。この論考では、まず共通の友人である富永太郎の死の一年後、『山繭』に掲載された二人の追悼文を通して、中原と小林の散文について考察する。次いで、二人が共通の通奏低音を持ちながら、視覚的感性と聴覚的感性を中心とした芸術観に基づくことで、一人は「見ること」を、もう一人は「歌うこと」を主張し、詩や批評という場を借りて対話していく様子をたどっていく。その対話を通して、詩と詩の原理の関係についての思考の違いも明らかになる。そのようにして、小林秀雄と中原中也の「ことば」の響き合いに耳を澄ませ、二人が詩人あるいは批評家となる過程を明らかにする。