

批評の現在性

ナウネス

——小林秀雄『文芸評論』の非批評というかたち——

岡田浩行

一、『文芸評論』という転機

小林秀雄は文学活動を小説を書くことから始め、後に活動の舞台を批評へと移す。その転機となったのが、「様々な意匠¹⁾」、さらには自身初の評論集『文芸評論』ではなかったか。小林がなぜ小説ではなく批評を選択したのかとは、最早何度となく質された問題である。その結果小説から批評への転換は、それより後の、小林の最後の小説とされる「Xへの手紙」だと意見集約されてきた(石川則夫²⁾)。またその前後で批評への態度に変化が認められる(権田和士³⁾)。ことも承知している。しかし批評の実現が自覚に先行しても不思議ではない。批評の選択は、小林秀雄の文学の可能性の伸長とも言えようが、半面不本意な妥協という意味でもあり得ようからだ。そういう時間的推移の中で、批評が(極めて安易な職業)「悟達」⁴⁾だと自己卑下でさえも、恐らく新批評の成立に必要なだと発見されていた(五節)。本稿は、批評成立に際し作用した同時代的制約を、小林の『文芸評論』から読み取ろうとするものである。

『文芸評論』内に一読判然としないそうした制約の一端を示唆すると思うのが、川端康成の小林評である。

もともと川端は、小林の批評の派生の証言者である。(現代文芸最初の文芸評論家であるかもしれない。彼が現はれてから、いかに多くの人々の評論がなんと通俗的に見え出したことか) (小林秀雄『文芸評論』、『読売新聞』昭和6・8・6)、と。川端の見出した小林秀雄の批評の劃時代性は、やがて(私小説的な自己告白とも受け取れる批評)と明確化される(川端康成『文学』について、『文学界』昭和14・2)。即ち小説との近接であるが、この評が最も相応しいのは『文芸評論』であろう。批評が小説と見做されると言っても、虚構性や多義性等ならそもそも批評の特質として認めようもない。即ち川端の評言は状況的意味を有する。(私小説的な自己告白)という評言の裡には、恐らく(断定や結論が先きに出来てゐると言ふよりも書きながら育つて来るといふ風である)といった語感があった。ここに小林の批評の同時代性が垣間見える。

具体的には(私批評)というものである——。

私⁵⁾を語る点で『文芸評論』は確かに(私小説的)な面を持つ。論評形式を象るような意味で捉え得る、(批評の対象が己れである)と他人であるとは一つの事であつて二つの事でない。(中略)批評とは竟に己れの夢を懐疑的に語る事ではないのか! (『様々』I 135) という余りに有名な「様々な意匠」第二節の表明も、むしろ

自身の創作性を物語るものと捉えるべきだ（四節）。逆に論評形式の批評とは、あくまで外形上、私を語らない批評である。後のドストエフスキー論がこれだ。しかしなるほどこれを否定神学的に私を語るのを禁じられた批評とする見解（井口時男¹）がある一方で、逆に「私小説論」で予測されたポスト私小説の実現と捉える流れもあり、混迷を呈して来たように思う。

思うに、一口に自己表現と言っても、その外形上の相違からこれを明確に区別すべきである。「文芸評論」の端的な（私）の自己露出と、ドストエフスキー論の言外に状況的に暗示される、言わば「私」の影⁶（「私小説」Ⅲ³⁹）とでは、様相が異なる。「Xへの手紙」での転換から「私小説論」でのポスト私小説の提起を経て、ドストエフスキー論の実現に至る展開に整合性を与えるのは後者である。その裏面には、ドストエフスキー論を（創造的批評⁷）と見る平野謙以来のバースベクトイヴがある。『文芸評論』は必然的に（反社会的なネガティヴ）以上のものではなくなる。

そこで改めて外形上、私を語る違いから、『文芸評論』を「私小説論」やドストエフスキー論から際立たせようと思うのである。そんな『文芸評論』における、私語りが同時代的制約の下に成立することを窺知させる文学事象として（私批評）がある。川端の（私小説的な自己告白）という評言をまず示したのはこのためで、（私批評）という制約が批評にいかにか生かされたかを考察することが、本稿の一面である。

また従来、小林の批評理論はその考察も精緻に達して来たが、こゝと創作性の考察となると未だ緒に就いたばかりという感が否めない。

それだけ批評を創作として理解することは困難なのである。それはある面で『文芸評論』を内容より姿形で読む作業を要するからであろう。『文芸評論』がなるほど（私小説的）だとするならば、それは自己表現という批評理論のためではなく、『文芸評論』自体が（私小説的）だったからに違いない。本稿の考察のもう一面は、『文芸評論』を表面的に捉える過剰な「読み」である。

二、私を語る批評

小林秀雄が批評活動を開始する前後、既成作家が盛んに月評を担当し評論集を、あるいは文学雑感集を刊行している。各作家に代表的な著書だけでも、広津和郎『作者の感想』（聚英閣、大正9・3）、菊池寛『文芸往来』（アルス、大正9・6）、『文芸春秋』（金星堂、大正11・11）、佐藤春夫『芸術家の喜び』（金星堂、大正11・3）、『退屈読本』（新潮社、大正15・11）、宇野浩二『文芸夜話』（金星堂、大正11・6）、久米正雄『微苦笑芸術』（新潮社、大正13・2）、谷崎潤一郎『芸術一家言』（金星堂、大正13・10）、里見弴『文芸管見』（改造社、大正14・8）、正宗白鳥『文芸評論』（改造社、昭和2・1）等がある。確かに菊池寛等は印象批評に批判的な立場（印象批評の弊）『新潮』大正8・7）ではあるが、概ね作家の雑感が紙幅を占める。正宗の、作品評をその読書体験から書き起こす自己露出から、宇野のような雑感が論評に至らずに逸脱する漫筆まで、当時の批評の随筆化の傾向は色濃いのである。

プロレタリア文学批評の批評家青野季吉は、それらを一括して思

想を欠いた（批評でない批評）（『現代文学の十大欠陥』『女性』大正15・5）だと批判した。これに対し（批評でない批評）を書く作家の代表的な存在だった正宗白鳥は、〈今の小説に思想がない〉という青野の批評からは、小説に対する「美感」をもった（体験）が読み取れないと反論した（『批評について』『中央公論』大正15・6）。そして批評というものは、青野の批評のように（変にしやちこ張つて他所行）であるが、〈なぜ私批評といふやうなものが現はれないのであらうか〉と問題提起する。正宗の反論は、一見するとその公式的な裁断を問題視する、よくあるプロレタリア文学批評批判のようだが、批評家の（自己の感じ）を導入する（私批評）なるものに端緒を拓こうとした点で特異であった。斯くして既成作家の随筆的な私語りは批評の一傾向を形作るかに見えた（川端康成「文壇を見る」批評の時代『文壇』大正13・8、伊福部隆輝「文芸批評を独立せしめよ」『読売新聞』昭和2・4・26—28、佐藤春夫「文芸時評」批評の勃興『中央公論』昭和2・5等）。そして作家の（生活のさながらの表現）である（非批評）、との評言は、一転肯定的な意味さえ持つまでに至る（戸川貞雄「作家の文芸時評に就て」『読売新聞』昭和2・5・25—27）。

小笠原克によれば、〈私批評〉とは私小説の一種に位置づけ得る。正宗白鳥「文芸評論」は（時評的部分が少くて、（中略）非時事的・非文壇的話題を気儘に拉し）ており、（いい意味での印象批評であり、「自己発見・自己表現」のための批評）である。そして小笠原論によれば、正宗と青野との〈私批評〉論争には、むしろ私小説の普及的な（社会化）の一面があったという。確かに私小説の一例と見ら

れるほどに、〈私批評〉の要点は自己露出にある。実際正宗白鳥が長塚節「土」（『東京朝日新聞』明治43・6・13—11・17）を再読しての評が、郷里岡山への帰省から説き起こし、〈私は故郷に対して何の愛着をも持っていない〉と述べることは、対照的に長塚が（鬼怒川べりの郷土の自然と人間に熟通してある）と発見する伏線となっている。地方色をうまく表現できない自身の限界を表明することを通し、「土」の長所が際立つて認識されるに至ったのだ。特に読後の評価の反転は、過去の解釈不足を告白して保身の無い分、評価の信頼性に影響しよう。以上は外形上（文学は日記で足れり）（広津和郎「所謂本格小説と心境小説の問題」『時事新報』大正14・4・26）という私小説観を作品評にまで敷衍したものと見える。他をもつて自を語るといふ従来の論評形式から、より批評主体を前景化させた批評が、〈私批評〉となる。尤も〈私批評〉が、以後この特定の随筆傾向以上に実体的な文学動向を成すことはなかった。

小林は〈私批評〉の動向をその最中に触れている。正宗白鳥の『中央公論』誌上における文芸時評を、〈づい分うまい雑談だった〉（『時評』II 26）と振り返って評価する。そして小林自身がそれを試みてさえる。『文芸評論』の中心的内容は『文芸春秋』掲載の文芸時評「アシルと亀の子」だが、定型的な時評を行うのはようやく連載第五回に至ってであり、しかも末尾に〈やつてみて月評の馬鹿馬鹿しさがつく／＼解つた〉（『アシV』67）と言ひ、連載中二度と繰り返していかない。のみならず小林は自身の時評をも〈雑談をする〉（『時評』II 24）、〈喋つてゐたら〉（『アシI』46）、〈むだ口〉（『アシIII』I 214）等と、会話めかしてもいる。『文芸評論』の特徴の一端は、

確かに作家等の〈私批評〉と共通する(四節参照)。極端な例ではあるものの、小林の「からくり」におけるレイモン・ラディゲ『ドジュール伯の舞踏会』(1924)評は、正宗の『土』評における批評対象への評価の反転をより劇的にしたものと言える。確かにラディゲは鮮やかに〈俺〉の評価を覆した。だがそれは言語表現への信頼の恢復(権田和士¹⁴⁾)という、自己の心境の変化の現前と抱き合わせなのだ。『文芸評論』は、私を語る批評らしくない批評に数え得る。それでも『文芸評論』が〈私批評〉でないと言うことは恐らく難しいことではない。だが〈私批評〉と小林では〈おのれを即自的に語るかの差(磯貝英夫)¹⁵⁾があり、〈己れの感受性をすなおに信ずることはできなかった〉(井口時男¹⁶⁾)という懐疑によって小林の批評を特化してしまつて良いかは疑問である。むしろ、この懐疑する私語りこそが、小林と〈私批評〉とを繋いだのだと思う。ここで言う懐疑は既に批評的言辭としての〈懐疑〉の謂いである。では〈私批評〉の口語的な現在時制を要する〈懐疑〉とはいかなるものか、未だ懐疑が創作理論の段階でしかなかったはずの初期象徴主義研究にまで遡つて、批評的言辭としての成立を問うべきである。

三、批評的〈懐疑〉の発見

「様々な意匠」第二節の批評的定位は、自己言及として良いのだろうか。小林は、シャルル・ボードレールの印象批評を評価して、〈無双の情熱の形式をとつた彼の夢〉だとし、〈彼の批評の魔力は彼が批評するとは自意識する事である事を明瞭に悟つた点に存する〉と

言う(「様々」I 135)。そして件の〈批評とは竟に己れの夢を懐疑的に語る事ではないのか!〉と続く。この〈懐疑〉と〈自意識〉とは、小林の批評的定位の、二つの部面だ。〈情熱の形式〉の言述をひき出す批評的言辭としての〈懐疑〉には、停滞的、抑制的、あるいは自信なくといった感触はない。〈懐疑〉という危機にこそ〈自意識〉が働くためであろう。小林が、まず創作理論の用語として自意識を定位したのは、初期象徴主義研究にまで遡る。象徴主義研究の言外に懐疑を措定しようと思う次第だが、そこで想起されるのが私小説だ。小林の中で象徴詩と私小説とは対極にある、そのようなパスペクティヴで『文芸評論』を捉えるとどうなるか。懐疑は、小林一人のものから拡大されるだろう。論を「私小説論」にまで及ぼそう。小林の初期の象徴主義研究「悪の華」一面」には、ボードレールに仮託して作家における自意識の現象過程がやや公式的に構造化されている。考察は象徴に止まらず、象徴の拠つて立つ〈自意識の化学〉(「悪華」I 119)にまで及ぶ。それは後に〈言語の観念性批判性を死守する〉(「言語」IV 192)象徴主義理解にまで至るだろう。

小林によれば、〈美神〉を奉つて無自覚に〈鶯の歌〉を歌つていた芸術家が、やがて自意識によって言わば〈美神〉との一体化を試みるようになる。すると象徴が現出する。

眼前に現はれたXといふ自然はそのまゝ、忽ち魂の体系中に移入される。彼は彼の魂が持つだけの大きさの自然といふ象徴をもつ。(中略)あらゆる存在が象徴となつた時、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も無数となる事が出来るし、甲といふ存在を乙といふ存在に合する事を出来る。(「悪

華 I 123、124

自意識は、(すべてのものが新しく点検されなければならない)「悪華」I 122)と、「自然」の再解釈を迫る。結果生じる象徴とは(自然)という眼前の事象であるという点で抽象概念ではないが、(魂)に属する点で言語外現実でもない、(言葉自体で意味を持ち、リアリティを持つ様な(中略)無内容)「現代詩」IV 17)な言葉だというのが、小林の象徴論の前半部(「自意識の化学」)である。それは芸術家にとつて(彼の魂の空洞はあらゆる存在の形骸で満たされる)「悪華」I 123)状態なのだが、この(存在の形骸)とは無内容な言葉の集積である。この象徴主義論に既に表現主体を(社会的存在物として捉えられた言語によって満たされる場)(森本敦生²⁰)にまで還元する認識を認めて差し支えあるまい。存在・言葉が自在となつて、(魚から海を引く)、(ダイヤモンドで犬を微分する)「悪華」I 124)結果としての象徴は、ランボオの詩に多数見られると言うが、実際(小児等のあらば見せまほし、(中略)歌うたふ魚)「酩酊船」I 370)は既に海に住む魚ではない。「飾画」中のキョワードとも言えるダイヤモンドは、しかし鉱物単体を指示するのではなく、乗合馬車(「街々II」、青春という別世界(「煩悶」、主体の変貌を表す雨風(「夷狄」、身体ないし自分の創造物(「見切り)」を指す等多彩で、犬を形容する語法が成立しても不思議でない。魚や犬等の言葉は、それ以外の言葉と、共通の特徴および差別的な特徴によって対立することで意味を持つのだが、象徴に至っては、魚から海との共通項が捨象され、犬からダイヤモンドとの示唆的な特徴が捨象されることで、日常的な分節が改編されているという訳である。これ

らは詩的言語に他ならない。以上、自然の再解釈を行うのが自意識、その結果である非日常的で抽象的な(影像^{イデオロギア})「悪華」I 122)が象徴なのだ。

よく知られたこの象徴主義研究中の(「自意識の化学」)を、後の「私小説論」中に当て嵌めようというのである。その私小説批判を辿ることで、創作に必須のこの非日常性を志向する自意識の背景に深い懐疑があることが確認されるからである。

小林によれば、一九世紀、ヨーロッパで自然主義思想が席巻した時(実証主義思想は、この思想の犠牲者として「私」を殺し)「私小説」III 394)た。(社会不安)「私小説」III 395)を背景に、(生活的不安から自我の問題、個人と社会の問題を抽象する)「私小説」III 406)結果、(事毎に小市民性を暴露するが如き自己)「私小説」III 391)は放擲された。斯くして人間性が(解体)「私小説」353)されると、日常の「私」に肯定感が持てなくなるわけだが、小林によれば、その「私」をあくまで作中人物に再生させる小説の王道を固守したのが、フロアベールやモーパッサン等であり、その後のジツド等は、そうした外形上「私」を語らない小説とは逆に、自意識の耐久を実験し(「私」を信じよう)「私小説」III 394)としたのだとする。この私小説論に、「悪の華」一面)以来の小林の近代詩論を重ねると、フロアベール等と同時代に疎外的な社会動向に接し、しかし彼等とは逆に「私」(「自意識の化学」)を前景化することで「私」の懐疑に処したのがボードレール以降の象徴主義であり、(彼の犠牲)「言語」IV 192)があつて、(私)再生のプロジエクトとしてジツド等の小説創作が成立したという、小林の近代文学観の全

貌が見えてくる。

なるほど初期象徴主義研究自体には懷疑というニュアンスは薄い。だがその言外には、自意識とは日常的な私ではなく懷疑する私^①の働きであり、〈不幸な実生活〉（『混乱』Ⅲ20）への不審（小市民性を暴露する）ような凡人の私への不審のみならずその私^②を体現するしかない文学が社会化し得るのかという、文学への懷疑が潜在していたことが窺い知れる。故にその詩的言語は単なる言語実験ではなく、私^③の日常肯定感を失ったがために、私^④の日常性の基盤にある日常言語が失われる（言葉の社会化に於ける言葉の危機）（『現代詩』Ⅳ178）の結果成立するものなのである。（小説の氾濫による言語の事物化に反抗して言語の観念性批判性を死守するところに近代の抒情を発見しようとする）（『言語』Ⅳ192）象徴主義の〈観念性批判性〉を、私小説論のパーズベクティヴで言い直せば、現実には指示対象を有する日常言語を改編し意味を極めて抽象化することが〈観念性〉であり、日常言語を排するためには規範的な世界の分節を懷疑することが〈批判性〉だと言える。詩に表されるものが言語外現実を指示しない点を指して〈観念性〉とし、〈言語上の唯物主義の運動〉（『様々』Ⅰ146）として、〈言語の社会性、言語に於ける社会的限定とか制約とかから独立した純粹言語〉（『現代詩』Ⅳ178）を指す点を指して〈批判性〉としているのだ。

これによって逆に〈文学が正当に懷疑された事は嘗つてない〉（『アシ』Ⅰ204）という日本近代文学の現実も明白になったということだろう。特に、私^⑤という文学の基盤を小説中に焦点化する私小説では、〈生活の不安はまさしく感じたが、描写と告白とを信じ〉（『私

小説』Ⅲ406）、〈私生活と私小説とを信ずる〉（『私小説』Ⅲ395）という肯定感が顕わで、かえって象徴主義との対照性を浮き彫りにし、小林に日本近代文学の隘路を感じさせたものと思われる。日本の私小説家が、一九二〇年代以降の日本社会の動向から孤立し、文壇に自足しあくまで日常肯定的な〈文士気質〉（『私小説』Ⅲ393）に依存する、その没社会的な様相を批判したのが、「私小説論」であった。^⑥「私小説論」研究では、論の後半から〈社会的伝統〉（『私小説』Ⅲ402）論の様相を呈するとされてもいるが（石川則夫参照）、^⑦言語分節の〈批判性〉、社会性欠如への批判は、終始一貫している。ただ批判から実践に移れば、伝統という外在的な制約が良くも悪くも出来するという訳であろう。

初期象徴主義研究に私小説論をトレースすると、このような私小説批判が浮き彫りになる以上、既に〈私批評〉が認められる余地は皆無のように思える。〈私批評〉は、私小説同様、根本的に〈私〉の日常肯定的な文士気質に依拠していると言えるからである。実際、〈私批評〉なるもののリアリティーは、その小説評価にせよ、批評表現にせよ、小説執筆の経験豊富な作家の手になることに支えられていた。印象批評について菊池寛が聞くに値する人を要するとかつて批判した、あの〈人の問題〉である（『印象批評の弊』）。〈私批評〉も同様で、井汲清治「作家の文芸時評に就て」（『読売新聞』昭和2・5・1、3—7）によれば、文学に動機を持つ各作家なりの、小説とはこんなものだという〈傾向律〉に関心の中心があったことが窺い知れる。こうした文壇的関心は、批評家兼作家の（即目的）自己完結的な姿勢を助長しよう。やはり文学の私生活化^⑧である

上に、〈私批評〉は、近代批評の成立要件である、後述する〈相對主義といふ社会的感覺〉(「行方」V 209)を欠いている点で、小林が与する批評ではなかったはずである。

しかし忘れてならないのは、日常肯定感に基づく私小説は否定しながら、逆に非日常的な私意識(自意識)を焦点化した、ジツド式の〈眞の個人主義文学〉(「私小説」III 407)、即ち言わばポスト私小説の成立可能性を末尾に暗示するのも「私小説論」だったことだ(森本淳生参照)。「私小説論」は、私小説批評でもあり、私小説批判、批判でもある。小林が私小説から〈眞の個人主義文学〉を期待したように、〈私批評〉を「非批評」と読み換えた余地はあつたのだ。

では『文芸評論』である。象徴主義的自意識に起因する、社会、文学、私に対する懐疑は、周知の通り『文芸評論』では明確に定著されるに至る。〈世間は広い、文学なんか屁とも思はない、冷酷な教養をもつた勤勉な青年がいくらあるか分りやしない〉(「アシシ」I 204)、「文学は絵空ごとである」(「絵空」I 247)等々、後の〈純文学の社会的孤立〉(「志賀論」V 325)に先駆けた文学懐疑の言述が、繰り返されている。それもこれも私を、そして文学を実体視することを、〈精神礼拝教〉(「アシシ」51)として批判する姿勢が小林の中で明確化したからこそだ。しかし一番の変化はそこではない。私への懐疑とは、私を支えている日常世界の規範そのものへの懐疑に他なるまい。しかも批評家であれば最大の焦点となるのが批評であつて当然であろう。象徴主義研究にまで迂路をとつたのは、小林の批評の営為がこの懐疑によって貫かれてあることを確認

したからである。小説でない『文芸評論』においても懐疑は他人事ではない。即ち批評家としての〈懐疑〉を発見したことが、最大の変化であつたと思うのだ。言うまでもなく批評にも〈懐疑〉されるべき謂れがあつたからである。批評には当時、(もはや昔の様に輪郭の鮮明な文学作品を見る事が出来なくなつた)〈混乱III 15〉という問題があつた。既に『文芸評論』でも〈批評家が頭から信用できるものは眼前の作品だけである〉と捉える難しさが語られていた。(「レハノフも助言する、フロイドも助言する」(「アシシ」I 210)、と。要するに〈文学の背後の人間を見、人間の背後に社会を見、歴史を見る〉(「行方」V 209)、小説を読むという曖昧な行為が、心理学・社会学・歴史学といった諸学問によって相對化され出した、まさしく〈相對主義といふ社会的感覺〉が生じたのである。これを批評的〈懐疑〉(〈批評に対する深い懐疑〉「混乱」III 15)と言い得よう。むしろ日本の批評家らが〈文学作品は飽くまでも文学作品である事を疑はなかつた〉ことが例外的なのであつて、〈懐疑する(苦痛)〉は近代批評精神に不可欠さえある(「混乱」III 16)。

小林の批評は実に社会化による危機に面接していた。「読む」ことが批評の専売特許でなくなつた時、批評家は批評を〈懐疑〉せざるを得ない。いやが上にも創作的自意識は批評的〈懐疑〉として内面化されてくる。小林がその〈懐疑〉への解答としたのが、あの〈批評するとは自意識する事である〉という定位だった。

私は、その作家の思想を完全に了解したと信ずる、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だ、断片はもはや断片ではない、忽ち拡大して、

今定著した私の思想を呑んで了ふ。この彷徨は正に解析によつて己れ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を悟るのである。(『様々』I 137)

〔批評するとは自意識する事〕とは、即ち、読む、ことであつた。批評とは、〈自意識〉によつて自己の裡に既に定立しているレッテルや従前の解釈を自己否定しながら作品を現前させる営為(まさしく〈批判性〉)だとされる。マルクス主義が批評家をして小説の創作・読解を指導させるのはおよそ逆である。それらを自己否定して行くと、作品自体が語りかけるとも言うべき意味(作者の宿命の主調低音)が現前する。

「様々なる意匠」中の、〈自意識する〉・〈懐疑的に語る〉という批評の定位は、以上の批評の現象過程の二つの部面を捉えたものである。批評が〈自意識する事〉とは、読む、こと。言語外現実の規範的な分節を再解釈する創作中の自意識(〈自意識の化学〉)から読むことの鮮明な時代に、読みを自己否定的に更新し続ける批評的〈自意識〉の働きを抽象したのである。次節の課題である、もう一方の〈懐疑的に語る〉とは、読みの最終局面における、〈新しい思想〉の〈不可思議な角度〉からの表出を指す。読みとは、その過程に、言わば〈自意識〉の外部ないし空隙を持つ、受動的ないし不連続的な行為であり、故に創作的なのだ。これは無論批評的〈懐疑〉のリミットだろう。〈自意識〉と〈懐疑〉、この両面があつて、小林

は『文芸評論』の私、語りによる批評の創作化の可能性、川端の言う〈批評の方法〉を掴んだのだ。

創作理論の言外にある懐疑から批評的〈懐疑〉に進むと、逆に〈私批評〉的な側面が支持されるような結果になる。従つて〈私批評〉か否かではなく、『文芸評論』成立の外在的な同時代的制約として〈私批評〉を捉えるべきなのだ。小林にとつて、私を描くか否か、イデオロギーが何かは問題ではない。日常的な私や文学、そして批評表現を〈懐疑〉する批評のあり方・態度こそが問題であつた。このような『文芸評論』の〈私批評〉に対する位置取りとは、〈私批評〉批判であり、〈私批評〉批判、批判と言つて良い。『文芸評論』が〈私批評〉でないことは決して自明ではない。

四、『文芸評論』という〈技巧〉

初期象徴主義研究から『文芸評論』への進捗は、創作意識をベースに、読む、という批評意識を概念化する階梯であつたと考えられた。しかもその間には、非日常性を志向する〈批判性〉という点で一貫性も見られた。こうした批評的〈懐疑〉の成立と、私、語りを可能にした同時代的制約の発見とは別のものではないだろう。批評的〈自意識〉に基づく『文芸評論』と、〈私批評〉的な外形とが合致する必然性を明示する。

〈私批評〉との接点から『文芸評論』の実践を探ろうとしたのは理由がある。『文芸評論』自体が、冒頭に述べたような〈私小説〉的であると明示するのは容易ではないのだ。なるほど川端康成の

「書きながら育つて来る」という小林評等、批評の創作性を示唆する要素も中にはある。小林の批評を「批評」という形態における「表現」(井口時男³⁾、(表現行為)(森本淳生⁴⁾)と焦点化する論もあるのだが、その際必ず逢着する問題がある。確かに作家にとって、(宿命)が懷疑する自意識の外部だという創作観が定説と化す中で、小林の批評自体が外部を要する創作だと見られるに至った。しかし問題は、批評中に自己言及的に(作者の宿命の主調低音)を言い表すこと(理論)と、その批評的言辞が小林自身の(宿命)の表徴であること(実践)とは別だということである。この空隙を埋めるには、批評が小説に代わって(懷疑)をよく克服し得るのかを示す必要がある。換言すれば、批評というものが、日常的「私」への懷疑の末に作中人物として再生させる小説の隘路を実感した小林が、言わばその代わりに「私」を定着させ得るものなのか否かだ。それは小林云々ではなく、批評の言葉、例えば(私批評)の問題なのである。

まず小林にとって批評も創作と同様に、理論と実践に還元し得るものだった。「様々なる意匠」中に小林は、(私は、こゝで如何なる問題も解決仕様とは思はぬ、如何なる問題も提出仕様とは思はぬ)(様々) I 133)と言っている。言うまでもなく当時の批評は方法論全盛と言って良かった。『文芸評論』中にも、形式主義論(中河与一「形式と内容とは対立しない」『読売新聞』昭和3・12・21他)や知的労働の集団化論(大宅壮一「知的労働の集団化に就て」『新潮』昭和3・6他)等、(問題)には事欠かず、(問題)解決への方法論は活況を呈していた。しかし批評が方法論となる時、それは未知の小説の前提でしかないことを意味する。理論と実践の乖離を来す方

法論を背景とすれば、(問題)を提出しないとの宣言は、批評とは、創作同様、自己目的に現出すべきだとの謂いであることは明白だ。(理論と実践は「つだ」)(「悟達」II 18)と述べる評論はあるが、この言葉の遂行的意味を重視する小林にすれば、理論と実践の合一という理論の実践でなければならないということである。

さて小林によれば、小説や詩ならば、理論と実践に一致関係を取り結ばせるものは(技巧)であった。再度初期象徴主義研究に遡れば、「悪の華」一面)中の、自意識による自然の再解釈に一転して禁止が下される点だ。

先に意の儘に改変さる可きものとして彼の魂の裡に流動してゐた世界は、今如何んとも為難い色と形をもつて浮び上る。かくして彼を取り巻いて行くものは既に象徴的真理の群ではない。現実といふ永遠な現前である。その背後に何物も隠さない現象といふ死の姿だ。(「悪華」I 125)

自意識は規範的な分節に対する懷疑を主導した。自然の再解釈によって世界は新たになるようでありながら、その自意識が反転、受動性を持つに至る。象徴が定着した(如何んとも為難い色と形)の(現実といふ永遠な現前)とは(誠実なる自意識の極限值)(「測鉛」I 107)である。ボードレルの(自意識の化学)だけでは通常創作には至らない、創作は(自意識の冒険)(「アシ」I 181)だというのが小林の象徴論の後半部なのである。自意識の外部が創作には不可避だ。従って(自意識の化学)のみのボードレルは(斃死)(「悪華」I 119)するのだ。『文芸評論』でも(人の世が各々異つた無限なる外貌をもつて、あるが儘である)(様々) I 144)とされ、各作

家が自分なりの不動の現実を受容するということは、小林の創作論の基幹となった。

注意すべきは〈自意識の極限值〉とは決して実在物そのものではないということだ。人によって異なる外貌を持つそれは、端的に言えば作品である。以前論じたことだが、自意識の外部を語る（認識論と技巧論とを一丸にしようとする自意識の冒険）とは、要するに創作行為を指すのである。小林は、一回的な創作を、言わば幾層ものレイヤーに分割して論じた。〈改変し難き現実〉（「悪華」Ⅰⅰ）とは、作り手が受身的に認識する世界を指す。これを外部のレイヤーとしよう。さらに斯くして受容した外部的世界は各作家ごとに異なる（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）（「悪華」Ⅰⅱ）。あくまで小林は複雑な現実があるがまま認める（現実主義）（「アシⅣ」Ⅰⅲ）だが、物自体を分有すべくもない以上、世界の〈無限なる外貌〉など、認識不可能であり、創作は不可避免的に一面的だ。だがその限界は各作家の存在と別なものではない。それは意識の外部としての自己でもある。（現実といふ永遠な現前）は、それ自体に各自の偏向（驚く可き個性）を伏在させている。これを小林の言葉で言えば（宿命）のレイヤーとなる。そしてこのような個性を表す（現実の死の姿）とは、既述のとおり作品であつて所与の実在物ではない。（作者の精神は常に彼の技術と不離である人は思案するものが画家の頭であるか指先であるか知る由もない。作者の技術論とは彼の認識論以外のものを指しはしないのである）（「アシⅡ」Ⅰⅳ）等々、〈自然〉を見る個性は作品の〈技巧〉に等しいと、繰り返し同じ事実を述べる。これは〈技巧〉のレ

イヤーと言うべきだ。以上をまとめると、小林が参照した芥川龍之介「芸術その他」（『新潮』大正8・11）の例に倣うならば、倪雲林の〈悉途方もなく一方へ伸ばした〉作品中の松の枝とは、一に外部的世界、二に宿命、三に技巧という、三つの異なったレイヤーを結合した一現象ということになる。

では『文芸評論』である。それによれば、小林は批評における創作との一番の違いを〈技巧〉と捉えていたと思われる。確かに創作的自意識の〈技巧〉獲得の顛末、即ち改変し難い現実の受容と、批評的〈自意識〉の〈作者の宿命〉の受容とは同じロジックだ。だが一般的に批評は客観性の担保という点で、露骨な〈技巧〉は忌むべきと考えられていよう。小林も決して創作と批評とを同一視している訳ではない。実際小林は、創作の〈技巧〉が〈複雑なものを簡単にいふ術〉であるのに対し、批評の〈技巧〉は〈簡単なものを複雑にいふ術〉であると同時に複雑なものを簡単にいふ術）だと、非対称的な理解を示している（「時評」100）。『文芸評論』の批評的〈技巧〉の前に、小林の批評的〈技巧〉の捉え方を明確にしよう。

まず創作の方は、〈無限なる外貌〉の認識不可能な世界に対する（外部のレイヤー）、あくまで各人なりの見方なので（宿命のレイヤー）、〈作家の文章製作の苦心は、抽象化の苦心〉（「時評」Ⅱ29）となる。だからこそ文飾のような〈簡単なものを複雑にいふ術〉などは不要という訳である。

批評も、一面は創作同様〈複雑なものを簡単にいふ術〉とされる。批評が〈懐疑的に語る〉こととなるのは、既に示唆した通り（三節）、読みの終盤、〈不可思議な角度から、新しい思想の断片が私をさし

視く)からだ。この終局では、読みの過程を主導した批評的(自意識)も止む。読むとは受動的・不連続的なのだが、行為の偶人性への謙譲には悲観的な陰を感じない。作家が自然に(驚く)(「悪華」I 125)ように、作品が批評家を(動かし)(「アシII」I 206)て初めて自意識の(極限值)として、(作品があるが儘の形態として眼前に自明である)(「時評」99)状況、即ち作品の最終解釈(作者の宿命)を得る。(作者の宿命)は(自意識)の外部であり(外部のレイヤー)、その点で批評家の解釈は概念ではない。だからこそ(最上の批評は常に最も個性的)(「様々」I 136)となる(「宿命」のレイヤー)。決して解釈多様性の遊戯ではないのである。以上より、批評の営為が創作行為に準え得るのは明白である。

しかし批評の場合、創作とは逆に(簡単なものを複雑にいふ術)も必要だとする。それは残る(技巧)のレイヤーのためであろう。小林は(批評も自分の作品だと可愛がつてる人がない)(「批評」II 203)と、批評と創作との(透き間)(「失格」I 416)を認めていた。これは端的には、批評では(書く当人が己の書く処に赤の他人である)(「批評」II 203)という、自己の理論を自己の実践としていない方法論への批判と言える。ここで(自分の作品)と言い得る個性の表徴は、また各作家毎のかけがえの無さは、(技巧)において尖鋭化しよう。ところが批評では、意識の外部の偶有的な(技巧)は無条件な発揮が抑制されている。従って批評家は批評に対し(赤の他人)となってしまう。

創作でもカテゴライズの不可避な言葉を使用する。しかし詩は無論のこと、(言葉の嘘を信用する)(「絵空」125)、常套的な範囲に言

葉の使用が限られている小説でも、その自由度ゆえに既存の言葉を物質化し一回的な言葉・絶対言語(「アシIV」I 229)として、(実践の公共性)(「様々」I 144)の外部に面接しうると考えられた。だが石川則夫の言う通り、(絶対言語)は批評の用いるところとはならない。現に小林も自己の批評を(絶対言語)的な(荒唐不稽の手記)(「アシIV」I 229)とはしていない。論評形式を採らずとも、本質的に文学の論評である批評では、言葉同様(公共性)をもちながら言葉以上にそれを担う(論理の公共性)(「様々」I 144)が必定だからだ。(批評家はいつも作家の尻馬に乗る宿命を持つてゐる)(「時評」100)からである。だから批評は(語る処が批評である以上(中略)抽象が全々許されないと)なると問題は恐ろしく困難になる(「志賀」I 160)訳である。批評の行為を発見した小林の批評が、また批評の抽象性をも痛切に自覚するものであった。批評とは(極めて安易な職業)とは、その艱晦に違いない。³⁸⁾

以上から小林は、批評とは(簡単なものを複雑にいふ術である)とも言わざるを得ない。作品の外部の最終解釈にせよ、それを論ずる(論理の公共性)が同時に担保されなければならない。(理論は現代に於ける巧言令色)(「歴史」VII 372)だとの立場の小林には、論理とは尚更文飾、つまり(簡単なものを複雑にいふ術)である。小林にとって作品の最終解釈という外部は、作家にとっての作品という外部ほどに絶対的ではなく、解釈の獲得は、批評家に対し作品を整理するような優位な立場を与えるものではないのである。

こうした(自意識)に拠る、言わば方法論以上、小説未満の、批評の(技巧)であるが、このままでは、全てあくまで小林がそう言

っているというに過ぎない。「文芸評論」自体の〈技巧〉が〈簡單なもの〉を複雑にいふ術であると同時に複雑なものを簡單にいふ術でないならば、『文芸評論』自体が、批判対象と同じ（言わば象徴主義的イデオロギーの）方法論となつてしまふ。批評はあくまで方法論ではないが小説や詩のような意味での〈技巧〉も持たないというならば、考え得るのは次のことしかない。批評家が常に否定の最中を生き、他をもつて自を語るその自が信じられない当然の結果として、論評形式は採れない。ならば非日常的な〈自意識〉の実験を行うべく、批評において、私を語ることだ。ヒントは日常的ならざる私（自意識）に依拠するポードレル像にあつたと思う。

『文芸評論』中に、「文学は絵空ごとか」と題する正宗白鳥評がある。その冒頭、自身が夏バテ気味なことを明かす。そのため意気消沈し文学への幻想が霧散したのか、文学は安来節より立派なのか、平生の確信を見失う。そんな中、目にとまつた正宗の「文学は畢に絵空ごと過ぎぬ」という言葉を取り上げるのである。小林はまず、現実を陰惨と見る正宗に、文学の装飾術がやり切れなくなつて発せられた言葉だと捉えた。しかし即座に〈自意識〉が働き、それでは単なる愚痴だと自己否定する。そこで小林は論を一般化し、現実とは〈不可知〉（「絵空」 I 243）で、小説の嘘とは現実との絶対的距離（宿命のレイヤー）だと軌道修正する。小説が嘘で映画が真理だとする浅薄な写実主義への批判等を経て、そもそも近代小説とは、セルヴァンテスが、文学を絵空事だと言葉の嘘を逆用して批判することで逆説的に〈不可知〉な現実を示唆したことに端を発していると指摘。絵空事であるとは近代文学が漸近的に現実に向かうための、今更言う

までもない自明の前提だとの結論に至る。

例えばこの正宗論も、言語の嘘とは非自然性のことだと正面から論証しては、批評として遂行的でなくなつてしまいかねないのである。既成作家による、文学は絵空事だとの表明を聞いての意気消沈を述べる話の枕も、批評的〈自意識〉による自己否定的な論述過程も、必要不可欠な〈自己表現〉なのであつた。

こうした紆余曲折を論述する『文芸評論』の〈技巧〉とは、〈扱て今は最期の逆説を語る時だ〉（様々 I 137）、〈扱て、私はもう少し解析を進めよう〉（様々 I 145）、〈扱て、先に進まう〉（アシ III 64）、〈そしてこの術の糸を引くものは、——止さう〉（横光 I 397）、〈扱て、私はもう止めねばならぬ〉（悟達 II 22）、〈扱てもなく書いて行く〉（時評 II 26）等と、思考すること書くことがリアルタイムで行われていることを示す現在時制の自己言及である^⑧。それは小説で言うところの内的独白のような〈自己告白〉の論述で、その一回性によって論評形式の普遍性を壊しながら、〈論理の公共性〉も担保する〈技巧〉であろう。のみならず〈感動し乍ら思案する〉（失格 I 408）ともあり、私の不満（「アシ I」 I 179）、私の意気銷沈（「絵空」 I 20）、〈動揺する私の心〉（悟達 II 11）というその都度の感情に委ねられ〈どんな結論が出来て来るかわからない〉（失格 I 408）等の感情的な思考の現象を語るものである。これは批評を無目的に論述しようというのではなく、総じて〈自意識〉的な読みの経緯を明かす遂行的な〈技巧〉と言うべきものだ。川端の言う〈書きながら育つて来る〉とは、そういう意味であろう。無論、既述した〈雑談〉や喋る（「アシ I」 46）といった殊更会話を装う〈私

批評)的な傾向も、むしろ(自意識)の理論を地で行く(技巧)の現れであろう。その意味で井口論の言う(一人称の強度を作り出すこと)は、小林の批評が(私批評)であることの証拠以外のものではなかったと思う。さらに正宗の(私批評)同様の、転換を論述することが、自己否定の無私な(自意識の冒険)を表す。要するに、私^レの読みの発生を表すことだ。読むとは論理の抽出に他ならないが、いかなる論理も発生において一回的だからであろう。

『芸芸評論』が、口語的な現在時制を要する(懷疑)を(技巧)とするならば、まさしく論中の批評的(自意識)の実践と言って良いのではないか。ボードレールのように、(自意識)に終始すること自体を抒情とした時、最終解釈獲得というエンディングでさえも、決して終着点ではなくなる。自己否定への郷愁を仄めかす調子が、(自意識)への再帰、自己否定的な読みの再起動を予感させるだろう。(告白)する私とは日常性を排した(自意識)、即ち読む私^レの自己否定的な意識のことだからである。『芸芸評論』は(自己告白)される私^レから日常性を排することで、反転的に非日常的な(自意識)としての私^レを増幅させる点が、劃時代的だったのだ。これを、自己への関心を開示する(私批評)と名指せないなら、端的に、非批評^レと言っても良い。この、非批評^レ性によって、象徴主義同様に批評として(文学の文学的批判者)〔現代詩〕IV 179)たる立場を固守する途が拓けた。口語的な現在時制という外形は、斯様に批評的(自意識)を読み取らせるのである。

これらの結果が、(宿命)や(夢)といった用語法であろう。専門用語や概念語は(論理的造形性)〔言語〕IV 192)はあるだろうが、

一回的な(自意識)の経験の述懐には不向きだ。(新語)〔私小説〕III 402)に頼ろうにも、(言語といふものは人が考へてゐるほど人の自由になるものでは決してな)〔言語〕IV 191)い。小林によれば伝統は(文学的リアリティ)〔私小説〕III 402)の必要条件である。そういう意味での日常語という選択なのであろう。(公式的命題といふ仮托物)〔言語〕IV 193)に安住する風潮があるなら、そういう選択は(批判性)さえ持つだろう。当然これらが違和感を持たれずに読まれないであろうことは想定内だった(神とか死とか宿命とかといふ諸記号が如何に愚劣な意味を持たうとも)〔悪華〕I 12)、「夢といふ言葉が嫌ひなら」〔絵空〕I 243)等。(自意識の冒険)の最中の(影像)と、半ば批評の(自意識)中に現出する思想ということ、現象過程のロジックは共有されている。無論(魚から海を引)くような詩的言語ではないが、非批評^レ的言辭とも言うべきであろう。

以上の(技巧)が、半ば論理的に、半ば形式的な普遍性を排して小林の批評を(作品)とする結節点であった。それは文学的(技巧)のぎりぎりの抽象を侵犯して論理にまで抽象を拡張させながら、結論的な命題を宙づりにし、かつ現在時制をもって論理を一回的なものとする。文学として書く一回性と論理として書く普遍性とを稀積することで、批評として書くことの存在性を得る、批評も一面命題化しえない一回的な(作品)となる。普遍性を狙わず、読みの生成と展開を表そうという、その批評の特徴とは、現在性^{ナフネス}とまとめられようか。以上、小林をして批評を自己目的化せしめたのは、私^レを語らないのではなく、批評固有の物言いで、私^レを語る(技巧)であつたらう。川端が(私小説的)だと評した意味もこのようなど

ころにあったと思うのだ。

五、小説と思想の狭間

小林の批評が創作的だとは、その創作性の指摘だけでは言えないことである。批評の論理的制約を逆手にとった非批評的言辞が、その新奇さにおいて創作の代替となり得たとしても、その批評への志向が何に支えられていたかは別問題だ。何分単に小説を書く志向ではなく、理知によって繋留された創作化の志向なのだ。であれば、同時に思想への志向も包含するのが道理だろう。その上で創作同様思想自体も斥けられる理由が是非必要だ。それが批評への志向の定位となろう。

小林は思想についても、その内容を実践から評価する価値基準を有していた。小林が『文芸評論』中繰り返し返す〈言葉の陰翳〉(「志賀」I 156、「アシシ」I 215、「アシシ」I 228、「悟達」II 20)がそれである。⁽⁴¹⁾小林がこの曖昧な言葉を用いて、『文芸評論』中評価するのは、カントの〈純粹理性批判〉中の質と量とを両極とする美しい放電(「アシシ」42)つまり純粹悟性概念の図式論と、〈商品の計量〉(「アシシ」I 184)つまりマルクスの商品論である。マルクスに対する、(現実の経済機構の生々しさ)〈悟達〉II 21)だけを見て(経済学の方法)などには〈口をつくんだ〉(「悟達」II 17)という評価の要点は、安易な自己言及はこれを排すべきであるというところにある(「マルクスは理論と実践が弁証法的統一のもとにあるなどと説きはせぬ、その統一を生きただけ」(「悟達」II 18)。(方法論の正しさはたゞ、内

容のみが明か) (「悟達」II 17) すということである。⁽⁴²⁾

物自体にせよ商品にせよ(理論は対象から離れず) (「科学」II 67) にあって(言葉の陰翳)が見出せるということには、以下のような理由がある。思想には所謂イデオロギーのジレンマ(「様々」第五節)が不可避だ。理論の(自己言及化) (森本淳生)⁽⁴³⁾、実践が当該理論の一用例となるいわゆる理論の(アポリア) (山本亮介)⁽⁴⁴⁾だ。にもかかわらず敢えて自己を語らずに理論の一用例であることを承認するならば、理論による画一化かつ実践による具体化という自己否定の(業縁素的機能の苦惱) (測鉛) I 108) を甘受しなければならぬ。自己を理論の一例と化し対象だけを論じるのが肝心なのは、自己の外部の記述のためではなく、この自己否定のためである。そこに(私)を捨て思想に殉じる潔さが認められる、だから小林は(言葉の陰翳)を看取するのだ。⁽⁴⁵⁾

では研究対象を文学とした思想の実践ではどうか。

小林によれば、当時の文学の思想の状況とは、(今日、プロレタリア文学者は内容主義を喚び、新興芸術派は形式主義を叫んでゐる。両方とも科学的になつた積りであるが、たゞ科学といふ言葉をいぢくつてゐるだけ) (「時評」101) であつた。小林が示した、マルクス主義文学への、(己れを捨て、他人の為に書くといふ情熱を信じてゐる) (「混乱」III 23) という共感を見ても、小林自身が思想への志向を有していたことは推し量られる。だが当時文学の思想とは、科学イデオロギーに他ならなかつた。文学上の科学イデオロギーは、(イデオロギーが生に現はれる) (「時評」101) ことのないよう(イデオロギー三分(中略)あとの六分は感情) (「アシシ」46) とする

といった（批評家が作家を指導する）（「時評」100）体の、方法の提供を行う。これによって、イデオロギーのジレンマは回避されてしまふ。イデオログは目的論的である間、思想の体現の試金石となる自己否定を避け（己れを棚に上げ）（「悟達」II 14）られるからだ。

この方法論という隘路が思想の障壁となった。だがそれ以上に、逆説的にせよ、他ならぬ批評それ自体への志向を醸成したと考え得る。なるほど小林には、（いつも作家の尻馬に乗る）批評とは（極めて安易な職業）である。（宿命）そのものである（技巧）が、（宿命）の批評的読みの及ばない絶対なら、思想における（対象）への（覚悟）は、やはり他をもって自を語っている程度の批評の自己否定の及ばない絶対であるようだ。創作および思想には、詩的言語と論理とで言語事実としては異なるけれども、否定の論理——受動性、および自己言及の禁止——に基づく点で共通するところがある。ともに（倫理的）（「悟達」167）なのだ。しかし批評家が批評において何も代償を払わず、斯様に（書く）当人が己れの書く処に赤の他人である（冷淡）さが、かえって小林に（作家の悲惨を凌ぐ）（「批評」II 203）と感じさせる結果となった。この（困難）が最終的に小林に小説ではなく批評を選択させたに違いない（困難困難とはよほど困難の好きな男だ）（「失格」I 40）。

日常生活上の「私」に肯定感を持たずに創作を行うことは、（自己意識の化学）の象徴主義にせよ、自己意識の（実験）（「私小説」III 395）のジッドにせよ、確かに（悲惨）に違いないが、批評において（懐疑）する隘路に較べればまだ安易だという状況が、この時現出したのである。創作は懐疑の結果にせよ（宿命）の発現という意味では

カタルシスたり得る。それに較べ、作品の現象過程に終始し（自分とは何ものか）（「悟達」164）自己探求を続ける終わらない自己意識は、（困難）極まるものだろう。だがそれが、方法論の先にある、しかも創作とは別様の、批評独自の代償である。小林は創作におけるような自然を獲得する（抒情的奇蹟を夢み）（「からくり」I 172）つつ、あえて（不幸の迷路に道を失）（「からくり」I 173）うことを選択した。そのように横断的な位置に留まり続けることで、近代特有の社会の危機を文学領域において引き受けようという矜持こそが、（安易な職業）だからこそ成り立つ（批評の現実性）（「悟達」170）に他ならない。批評特有の（倫理的）な（懐疑）である。

以上『文芸評論』から読み取り得た批評を繞る環境とは、小林以前にあつて小林の及ばない外部、だが小林秀雄を小林秀雄たらしめた同時代的外部と言つて良い。そうした現実には、つねに批評家個人の批評活動のドラマからはみ出ずに違いない。小林秀雄『文芸評論』もその例外ではないだろう。

注

- (一) まず本稿で扱う小林のテクストの書誌とタイトルの略称（※印）を示す。『文芸評論』（白水社、昭和6・7）所収のもの、様々な意匠（『改造』昭和4・9※「様々」、『志賀直哉』（『思想』昭和4・12※「志賀」）、『からくり』（『文学』昭和5・2）、『アシルと亀の子I』（『文芸春秋』昭和5・4※「アシル」）、『アシルと亀の子II』（『同前』昭和5・5※「アシルII」）、『アシルと亀の子IV』（『同前』昭和5・7※「アシルIV」）、『アシルと亀の子V』（『同前』昭和5・8※「アシルV」）、『文学は絵空ごとか』

〔「同前」昭和5・9※「絵空」〕、「横光利一」〔「同前」昭和5・11※「横光」〕、「マルクスの悟達」〔「同前」昭和6・1※「悟達」〕、「文芸時評」〔「同前」昭和6・2※「時評」〕、「批評家失格」〔「新潮」昭和5・11※「失格」〕。それ以外のもの、「測鉛」〔「大調和」昭和2・8〕、「芥川龍之介の美神と宿命」〔「大調和」昭和2・9※「芥川」〕、「悪の華」一面〔「仏蘭西文学研究」昭和2・11※「悪華」〕、「文芸批評の科学性に関する論争」〔「新潮」昭和6・4※「科学」〕、「批評に就いて」〔「都新聞」昭和7・2・17—20※「批評」〕、「文学界の混乱」〔「文芸春秋」昭和9・1※「混乱」〕、「私小説論」〔「経済往来」昭和10・5—8※「私小説」〕、「現代詩について」〔「俳句研究」昭和11・8※「現代詩」〕、「言語の問題」〔「文芸」昭和11・9※「言語」〕、「文芸批評の行方」〔「中央公論」昭和12・8※「行方」〕、「志賀直哉論」〔「改造」昭和13・2※「志賀論」〕、「歴史の魂」〔「新指導者」昭和17・7※「歴史」〕。

本文中の引用は初出を優先したが、巻数と頁番号は参看の便に第五次『小林秀雄全集』（新潮社）によった。削除箇所限り初出の頁数のみ記す。引用中の傍線は全て稿者により、その他傍点等は原文の儘である。

(2) 「意識と言葉」〔「国学院大学大学院紀要」昭和63・3※「文学言語の探究」笠間書院、平成22・2〕他。

(3) 「小林秀雄「Xへの手紙」試論」〔「恵泉女学園大学人文学部紀要」平成14・1※「言葉と他者」青簡舎、平成23・10〕。また別な論点として、「Xへの手紙」を転向の書と捉える可能性もあろう。

(4) 「批評の誕生／批評の死」〔講談社、平成13・5〕。だが本稿は、井口論の、私^レが私^ヲを語るために、否定神学的に私^ヲを語らない昭和一〇年代のドストエフスキー論に至るパースペクティヴを探ら

ず、『文芸評論』を焦点化する。

(5) 伊中悦子「小林秀雄の『私小説論』」〔『日本近代文学』昭和55・10〕、鈴木貞美「『私小説論』について」〔『解釈と鑑賞』平成4・6〕、坂田達紀「私批評の成立—小林秀雄の昭和11年頃の変化について—」〔『四天王寺国際仏教大学紀要』平成20年・3〕。ただし、言外の状況的な意味のレベルまで含めるならば自己表現でない批評はあるまい。

(6) 注5参照。根本的に論評形式を免れない批評の自己表現は直接的なものではなく、(他人の作品を語ることに)よっても優に自己を語り自己を表現し得る(小笠原克「批評の文学的自立」『岩波講座文学7』昭和51・5)、つまり「私」の影^ヲとしてだということが、むしろ一般的な批評理解であったろう。例えば佐藤春夫「創作月旦」〔「新潮」大正8・8(すべてが「私は思ふ」だ)、芥川龍之介「文芸的な、余りに文芸的な」三十二批評時代〕〔「改造」昭和2・6(僕自身を理智的に歌ひ上げる)他。なお小林の言う「私」の影^ヲとは、三人称の自然主義的小説に見出される私^ヲを意味する用語だが、ここでは他人を評する論評に援用したことを付言しておく。

(7) 「コメディ・リテラール」〔『近代文学』昭和21・2Ⅷ14〕。周知の通り平野は小林自身(中野重治君へ)『東京日日新聞』昭和11・4・2—3他)の提出した概念を敷衍させているのである。

(8) 菊池寛の論集でも、各種の随筆と抱き合わせの内容構成は、批評の随筆化の動向に与していると言える。

(9) 当時プロレタリア文学批評は、〈評論の為の評論〉(間宮茂輔「評論家の評論」『読売新聞』大正14・12・2—4、公式的という意味で「独断的な批評」(戸川貞雄「文芸批評上のメカニズム」『読売新聞』大正

15・5・20―22)と批判された。

(10) 青野に与せずとも、(私批評) 批判は無論あった。堀木克三「文芸評論について」(『不同調』昭和2・5)、中村武羅夫「批評的精神及び批評の職能」(『新潮』昭和3・11)他。

(11) 「大正末期の私小説論とその終焉」(『国語国文研究』昭和34・2)。

(12) もっとも小林は、後年、自然主義小説が私小説をのこしたのとは対照的に、(自然主義批評から私批評といふ批評様式すら遺して貰わへなかつた) (『行方』V 209)と、(私批評)を文学動向として認めていない。

(13) 無論単なる(雑談)なら、正宗以前も、印象批評家を自認する佐藤春夫が(話が外れて仕舞つて) (『創作月旦』『新潮』大正8・8)等、批評を書く、私を自在に記述することはあった。

(14) 「昭和初期批評の場所」(『恵泉女学園大学人文学部紀要』平成13・1※『言葉と他者』注3)参照。

(15) 「私批評の崩壊」『近代文学評論大系月報8』(角川書店、昭和48・1)。磯貝によれば、私小説は大正文学の対自意識の発生、(私批評)は大正批評の対自意識とする。そして(評者の人柄と一体化した、いわば持前批評の強み)を認める。

(16) 注4に同じ。

(17) 磯貝論(注15)、小笠原克「小林秀雄と明治大正文学」(『国文学』昭和44・11)等による、(批評とは竟に己れの夢を懷疑的に語る事ではないのか)という言明の焦点を(懷疑的)に置くとの指摘はその通りであろう。問題は(懷疑)の中身である。

(18) ボードレールに自意識を看取することは、アルベール・チポード『内面の人』(1924)の(修道僧の僧房の白い四壁は四個の反射鏡のやう)(笠

森猛正訳『ボードレール論』白水社、昭和14・11)等、同時代のボードレール論に鑑み、相応に理由はあった。

(19) このボードレールの自意識は、周知の通りヴァレリーのレオナルド・ダ・ヴィンチ論の援用である。ダ・ヴィンチ論とは、『ヴァリエテ』

(1924)所収の「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法への序説」(1895)と「註と雑説」(1919)である。存在物の間におけるダ・ヴィンチの法則抽出にヴァレリーが見出した、継起的な印象を注視し目に見えるものの(脆弱性) (河上徹太郎訳「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法論序説」『白痴群』昭和4・7※「註と雑説」部)を表すまでに心像を多様化するとは、まさしく小林がボードレールに指摘した規範的な分節の改編に等しい。

清水孝純「小林秀雄とフランス象徴主義」(審美社、昭和55・6)、森本敦生「批評言語と私・小説・論」(『言語社会』平成23・3)他参照。

(20) 注19参照。

(21) 小林秀雄訳『酩酊船』(白水社、昭和6・11)に拠る。

(22) 小林秀雄訳『地獄の季節』(白水社、昭和5・10)に拠る。各詩のタイトルも同書に基づく。さらに宝石まで一般化すると指示対象は一層多彩である。言うまでもなく対象指示性がか細い隠喩である以上、詩語が何を指示するかは曖昧だ。本稿は『ランボー全集』(3巻、人文書院、昭和53・7)、『ランボー全集』(青土社、平成18・9)に基づく。

(23) 小林の用語では(詩的言辞) (『言葉の錬金術』I 289)。換言すれば、詩人が人の心に伝えるとされる(分析もならず、解釈もならぬ様な言葉) (『人生の謎』『帝国大学新聞』昭和14・10、VI 55)だ。本稿では言語表現の信頼は「からくり」を俟たないという立場だ(権田和士(注14))。

(24) 「私小説論」中の一九世紀の小説史の読み取りは、井上明芳「私

小説論」の問題―生きて在るといふことあるいはリアリティー―(『国学院大学大学院紀要』平成8・3※『文学表象論・序説』翰林書房、平成25・2)参照。ただし同じ「私」を生かす」にしても、ゾラとジッドとを対照的に位置づけることは、単に外形上の相違以上に「私小説論」の論点に関わっているというのが、本稿の理解である。

(25) 私小説における「私」の日常肯定感を否定しうる社会動向なら、関東大震災にしろ、マルクス主義思想という「散文精神」インパクトにしろ、当時の日本でも十分指摘しうるが、詳細は別稿。

(26) 「小林秀雄「私小説論」の指向性」(『日本文学論究』平成26・3)。要するに小林は「社会的伝統」を不可避だとしているが、当代日本の「混和した生活様式」(『私小説』Ⅲ405)を前にそれは退嬰的で為す術がないので、更新すべきだと考えているようだ。だからその末尾で、ジッドのような「描き方」(『私小説』Ⅲ402)を題材化するようなポスト私小説の可能性を示唆するのであろう。

(27) 例えば、感動とそれを回想する感想との絶対的な差異、感動の記述の不可能性をもって、「私批評」否定の理由にはできない(島弘之「感想」というジャンル」『群像』昭和62・2参照)。虚偽でない反復の成立可能性に関しては、拙稿「小林秀雄の実験的心境小説」(『文芸言語研究』文芸篇)平成17・10)参照。

(28) 注19より。森本論は、象徴主義研究中のヴァレリー由来の自意識が、ポスト私小説を示唆する「社会化した「私」」の成立要件である(「精神の唯物論的地平」を留意したとする)。

(29) 既に「文学界の混乱」(『混乱』Ⅲ15)に同様の言及がある。

(30) 注4に同じ。

(31) 『小林秀雄の論理』(人文書院、平成14・7)。

(32) 拙稿「芸術家の技巧と意識―小林秀雄「芥川龍之介の美神と宿命」論―」(『稿本近代文学』平成16・12)。後述の倪雲林に関しても同論に拠る。

(33) これは象徴主義研究以来の、「文芸評論」中の創作論・言語論の大前提だ。(あるがま、の現実が実在する)「悟達」109。しかし現実(不可知)「絵空」123)だ。現実(概念でカテゴライズし認識するしかない)からだ。結果概念が現実(置き換わる、人々には現実の諸形態が自明なのじやなくて、現実の纏ふ諸概念が自明なのである。犬が自明なのではない、犬といふ言葉が自明なのである)「時評」99)という事態が生じる。だが作家は、概念を「自明」とし現実を「困難」としなければならぬ(「困難は現実の同義語」「悟達」170)。概念に留まれば理論と実践の二元論は必至だ。よって概念を無効にし(「困難」に直面すべく(「何物も信じない自意識から始め」(『アシI』43)ねばならない、そう小林は文芸時評で毎月のように繰り返す)。

(34) 他にも「考へると語るとは飽く迄同一事実である」(『アシIV』I 226)等。従って、認識対象とのニュアンスの強い自然(在るが儘の世界)を、小林は「技巧」と言い得るのである。

(35) 拙稿「小林秀雄の「絶対言語」論―『文芸評論』試論―」(『日本近代文学』平成22・11)参照。

(36) 注2に同じ。逆に森本淳生(注31)は「批評が創造行為と同じく「絶対言語」において生じる出来事」と捉えるが、森本論の言う批評を語る(ジレンマ)に小林自身自覚的だったので、その理解には難があると考ええる。しかし批評では駄目なので小説「Xへの手紙」に行くとも思われない。新批評は非批評であらう。

(37) この場合の〈抽象〉は創作における個性の抽出という意味ではなく、単純に物事の抽象、〈論理の公共性〉を指す。

(38) それでも水木京太「混疑土建築」〔文芸春秋〕昭和5・11〕といった概念ありきの小説より批評は百倍難しいと小林は言う〔物質Ⅰ439〕。

(39) 〈痛烈な解析精神〉〔アシⅠ I 180〕を表すダ・ヴィンチ論に、へも少し進んで見やう。(河上訳、注19)と、先例がある。他に「表現の自己表出性の高さ」を指摘し、直喩・隠喩の多用を特化する、坂田達紀「芸術あるいは文学としての批評・評論」〔四天王寺国際仏教大学紀要〕平成16・3〕等の見解もある。しかし本稿は、創作的な批評でも批評である以上、小説とは(そして思想とも)相互排他的に位置づけられるべきものとする立場だ。ただし小林の初期小説が所謂小説が書けない小説家小説であることは(坂田達紀「批評家・小林秀雄の誕生―宿命としての批評の文体―」〔四天王寺国際仏教大学紀要〕平成18・3)、小説の文体の不在を証するものではない。

(40) 注4に同じ。

(41) なお〈言葉の陰翳〉は〈絶対言語〉といった顕著な言葉の特徴や〔アシⅣ〕52、非合理的な記述を指す場合(悟達Ⅱ20)もある。

(42) 『純粹理性批判上』(宇都宮芳明監訳、以文社、平成16・4)の超越論的論理学第一部門第二篇第一章の田村一郎「注解」参照。

(43) 「マルクスの悟達」では(私は考へる、だが考へる事は考へない)〔悟達Ⅱ18〕というゲーテの言葉が論拠とされる。大岡昇平「ゲーテからランボーへ」〔ゲーテ全集月報1〕潮出版、昭和54・5)で言及される、小田秀人訳のゲオルグ・ジムメル「ゲエテ」〔大村書店、大正13・1〕に、「かつて思惟について考へたことなかった」とのゲーテの言葉の

記載がある。

(44) 注31に同じ。理論の自己言及化の位置付けはまだ定見を見ないようだ。森本論は、表現を言語空間内の出来事として主体から解放するという意味で、理論の自己言及化を新批評の要件とする。これには主要な論拠となる〈絶対言語〉を(無秩序)とするなど異論もあるため(拙稿〔注35〕参照)、本稿では対象化し得る概念と、従前通り捉えておく。

(45) 「小林秀雄の一断面―エンゲルス『自然弁証法』受容の周辺―」〔日本近代文学〕平成17・10)。ただし本稿は、(アポリア)とは(無限な対象と理論ではなく)理論と実践との非対称性に起因していると捉える。従って(例えばマルクスの)実践が無限な(自然)の認識の回避を意味するものではないという立場だ。

(46) (最上思索家は(己れの根性をすて切つた処から始めた達人)〔悟達Ⅰ20〕と、人格評に傾くのはそのためである。(理論を血肉とする(中略)努力)〔悟達Ⅱ18〕、美意識の感覚的錯乱を事実と見なす(勇氣)〔悟達Ⅱ20〕、傷つきやすい心を失わない(誠実)〔時評〕98)、そして(現実)に驚く理知(この世があるがま、であるといふ事に驚かぬ精神は貧困した精神である)〔悟達Ⅱ17〕等々と、小林は『文芸評論』中で自己擁護を排する倫理について、たびたび言及している。結果(真理とは又人間の歌に他ならぬ)〔アシⅣ〕53)。思想は言語の現象過程の有り様で存在性を得て、人間にとって有意義になる訳だ。