

小林秀雄の「美学」と現代

南 谷 覺 正

情報文化研究室

Kobayashi Hideo's "Aesthetics" and the Modern World

Akimasa MINAMITANI

Information and Culture

群馬大学社会情報学部研究論集

第16巻 147～163頁 別刷

2009年3月31日

reprinted from

JOURNAL OF SOCIAL AND INFORMATION STUDIES

No. 16 pp. 147—163

Faculty of Social and Information Studies

Gunma University

Maebashi, Japan

March 31, 2009

小林秀雄の「美学」と現代

南 谷 覺 正

情報文化研究室

Kobayashi Hideo's "Aesthetics" and the Modern World

Akimasa MINAMITANI

Information and Culture

Abstract

This essay analyzes Kobayashi Hideo's aesthetics mainly from the perspective of his experience with antiques, extracting elements what we can accept while critiquing ones at odds with the modern world.

小林秀雄（1902／明治35年－1983／昭和58年）は、日本の近代批評文学の開拓者であり、その芸術についての批評、エッセイも、伝說的とも言えるような芸術に対する姿勢とともに、戦後の日本の1つの標準という趣があった。小林の亡くなった1980年代は、日本の高度情報化のとば口に当たり、その後日本人の文化、芸術に対する見方にも大きな変化が生じ、その頃から青年が小林秀雄を読むということも目に見えて少なくなっていたような感がある。彼のカリスマ性の強い文体は、今の青年には反感や嘲笑を呼び起こしかねないし、彼の「本物」「一流」志向は、現代の「ヴァーチャル」「キッシュ」趣味と著しい対照をなしている。

しかし一方で、小林秀雄や、彼と交流のあった青山二郎や白洲正子の回顧展などには依然根強い人気があり、孫にあたる白洲信哉の編集した『小林秀雄 美と出会う旅』（新潮社、2002）などを見ると、若年層へのアピールが意識されているようで、第6次の『小林秀雄全集』も、今までの全集よりもずっと若者向けの装幀、編集となっている。小林秀雄が今後再び多くの若い日本人の心を捉えるということがあるのだろうか、というのは興味深い問いである。

井尻千男氏は「情報革命の只中で思う——小林秀雄の今日的意味」において、「私が感動するのは、小林秀雄という人間が『時空の桎梏』と『身体性の悲しみ』というものを徹底的に味わい尽くしてい

と思えることだ。それは明らかに情報革命のいう解放神学の対極に位置する世界観であり人生観である。そして、その文章が人々に感動を与えるのは、視覚、聴覚その他の身体性を重視する実存感覚ゆたかな文体によってである⁽¹⁾とし、高度情報社会となってヴァーチャル的な要素が増せば増すほど、小林の、知情意を備えた文章の価値が再評価されるようになるだろうと予測している。確かに、ここらあたりで、小林秀雄の「美学」とその批評の性格を、社会情報学的観点を交えながら再検討し、21世紀における小林秀雄の読み方を考えてみるのも悪くないであろうと思われる。

* * * * * *

小林秀雄の年譜を通覧していると、1937（昭和12）年～1940（昭和15）年、小林秀雄35～38歳あたりが生涯の1つの大きな節目であったのではないかという印象を受ける。それまでの小林のイメージは、富永太郎、中原中也、中也の情人との同棲とその破綻、「様々なる意匠」、ボードレール、ランボー、ドストエフスキーといったようなもので、「疾風怒濤」を地で行くような青春と、西洋文学の、猛烈な手当たり次第の摂取の時代といった趣きがある。しかしその時期の後半には、文壇における地歩を固め、鎌倉に居を構え、結婚し、大学の講師となり、出版の世界にも顔を利かせるなど、次第に大人としての社会的な活動に着実に移行していつているのも目につく。1937（昭和12）年に、6月に長女明子が生れ、10月に中原中也が亡くなっているのは、個人的に大きな出来事であっただろう。そして1940（昭和15）年末～1941（昭和16）年初め頃⁽²⁾に、青年期のランボーとの邂逅に匹敵するような古美術との出会いをしていることも大きな節目であったと思われる。青山二郎に連れられていった古美術店の壺中居で、李朝の鉄絵壺を見せられ、「それが烈しく僕の所有欲をそゝつた。吾ながらをかしい程逆上して、数日前に買って持っていたロンジンの最新型の時計と交換して持ち還った。どうも今から考えるとその時、言わば狐がついたらしいのである」（「骨董」1948／昭和23年9月；46歳）というわけだ。「狐がつく」というのは大仰な表現にも見えるが、いろいろの人の回顧を読んでみると、小林の骨董への打ち込みは相当なものだったようである。

骨董の指南役の青山二郎の回顧によれば、「私が『晩翠軒』に頼まれて朝鮮から数千点持って来て展覧会をした時、小林は毎日会場にやって来て別室で本を読んでいた。時折様子を見に行くと『未だかー』と言った調子で、閉会を待っているだけで会場を見て歩く様子もなかった。』⁽³⁾とあり、これが1932／昭和7年（小林30歳）のことで、この時の小林はまだ、「文学的な、あまりに文学的な」時代に留まっていたことを窺わせるエピソードである。ちなみに、この晩翠軒での「朝鮮工芸品展覧会」がいわゆる「李朝ブーム」に先鞭をつけたものであるとされている。（最初の朝鮮美術展は1921／大正10年に柳宗悦が神田で開催したもの。）また青山自身が当初参画していた日本民藝館も1936（昭和11）年10月に開館しており、小林の骨董開眼は、時代的にもちょうど機が熟してきた折りのものであったと言えよう。周知のように、柳宗悦は1914（大正3）年の浅川伯教との運命的な出会いから李朝白磁の魅力に憑かれたのであるが、この柳の甥の石丸重治が小林の府立一中時代の親しい同級生で、その縁

で1924（大正13）年に青山と小林が出会っているのである。小林が最初に親交を結んだ既成の文学者は志賀直哉であったことを見ても、白樺派が、日本の近代美学の発達的一大水脈になっていることがよく分かる。

1937（昭和12）年、1938（昭和13）年は、日本が戦争への坂道を決定的に転がり落ち始める、日本民族自体の歴史の大きな節目でもあった。1937年7月7日の蘆溝橋事件から軍部の独走が始まり、日本軍は上海から南京を占領し、国民政府は重慶へ遷都し、その重慶に対し、1938年2月から無差別爆撃を始め、4月には国家総動員法が敷かれている。無論こうした日本の歴史は、1938年9月、ドイツのポーランド侵攻に端を発する第二次大戦の開始という世界の荒波の反映でもあったことは言うまでもないだろう。

小林の骨董三昧の生活は呑気なようにも見えるが、そうした時代の雰囲気は、彼らの骨董に対する姿勢にも忍び込んでいるようで、真剣勝負のような、何か逼迫したもののさえ感じられるのである。有名なエッセイ「真贋」（1951／昭和26年9月；小林49歳）の中で、小林は、初めて一人で須貝赤絵の大皿を買ったときの体験を書いている。青山に見せると言下に贋物だと言われ、その後青山に一人歩きはまだ早いと散々に油を搾られる。

その晩は、口惜しくてどうしても眠れない。床の中で悶々としているが、又しても電気をつけて、違棚の皿を眺める。心に滲みる様に美しい。この化け物、明日になったら、沢庵石にぶつけて木ッ端微塵にしてやるから覚えている、とパチンと電気を消すが、又直ぐ見たくなる。俺の眼には何処か欠陥があるに違いない、よし、思い切って焼き物なんか止めちまおうとまで思い詰め、一夜を明かしたが、朝飯も食えず、皿を抱えて電車に乗った。新橋駅で降りると待合室に這入り、将来の方針が定まる大事だからと皿を取り出し長い事眺めた。どうしても買った時と同じ美しさなのである。もう皿が悪いとは即ち俺が悪いことであり、中間の問題は一切ないと決めたから、青山に数度連れて行かれた「壺中居」という店を訪ねて主人に黙って見せると、彼は箱を開けてちょいと覗き、直ぐ蓋をして、詰まらなそうに紐をかけ、これはいいですよ、と言った。私は急に気が緩んでぼんやりした。「どうかしたんですか、これ、戴いとくんですか」と言われ、昨日の一件を話し、「もう二度と見るのも厭だ、置いて帰る」——彼は笑ったが、私は笑えなかった。そこへ小僧さんがお茶を持って来た。主人は皿を出して、「これイケないんだから、見とけ」と言った。二人が雑談している間、小僧さんは座敷の隅に坐って見ていたが、やがて情けなそうな顔をして「わかりません」と言う。「わからない？もっとよく見なさい」と主人はこっちを向いて了う。小僧さんは、皿を棚に乗せ、椅子を持って来て、皿の前に坐り、黙って動かなくなつて了った。この皿は間もなく佐々木茂索さんが買った。古い話だが、まだ持っているか知らん。青山が、どうしてあの時あんな間違いをしたか、今だにわからない。⁽⁴⁾

このエッセイは、骨董にまつわる人間の心理を写して余すところがない。読者は、小林が壺中居の広田に本物だと言われて喜ぶものと思っていたのが、「もう二度と見るのも厭だ」と売り払ってしまうのに驚き、広田が小僧に「これは贋物だからよく見るように」と指示するのを訝り、皿は結局贋物だったのではないかと、文章をもう一度読み返すようになる。どうやらやはり本物であり、広田は教育のために小僧に嘘を言って、本物の皿をよく見させるように仕向けているらしいと納得するのである。しかし、青山は広田ですら一目置いている眼識の持ち主であり、広田を信じ、青山を信じないという

結論自体、結局自分の美意識が他人任せの無力な子供のようなものを感じられて、きわめて不快になってくる。それに青山の贋物の鑑定自体が、広田と同じような、小林の骨董教育のための方便であった可能性もある。贋物だと言われれば、厭でもとことん見るようになり、昨夜の自分の狂態自体が一杯食わされた馬鹿馬鹿しいものに見えてくる。白洲正子の聞いたところでは、「小林さんが夜中に何度も起きて、皿ばかり眺めているので、奥さんは焼餅を焼いて、皿を壊すの壊さないのと大喧嘩になった。『沢庵石にぶつけて、云々』はそこから出ているので、奥さんとしては至極もつともな言い分だったのであろう」⁽⁵⁾ということ、深夜の夫婦喧嘩まで含んでいるのだから尚更滑稽である。こちらは命かけのような気持のものであり、魂の奥にまで染み込んで来るような美しさであるものが、広田にとってはありきたりの本物にすぎず、ちょっと覗いてつまらなそうな顔ですぐ紐をかけ始めるのも気に障るに違いない。張りつめていた気持がいっぺんに弛み、それやこれやで「もう二度と見るのも厭だ」という気持になったのであろう。

専門の骨董商なら本物をよく見るかというところでないのは、次の「瀬津」の主人の逸話——青年の頃、ある骨董の会で見事な古志野茶碗を絶対に競り落とそうと大枚はたくつもりで脂汗を流していると思わぬ安値で落札することができ狂喜していると、先輩の骨董商から馬鹿にされ、得意先に納品してもすぐに返品されてしまう。「眠られぬ夜は明けて、茫然と雀の鳴き声を聞いていると、茶碗はいいのだ、俺という人間に信用がないだけだ、という考えがふと浮び、突然の安心感でぐっすり寝て了ったそうだ。彼に信用がつくに従い、彼の茶碗が美しくなった事は言う迄もない」——に示されている。周りのプロの古美術商たちは本物を見抜けなかったのだ。ではその「瀬津」の主人は美の標準たり得るかというところ、次の小林との三島茶碗と往生極楽院の千体仏の板絵の交換の逸話に見られるように、彼もこだわりを持つと平常心を失って失敗してしまうのである。しかし読者は、「瀬津」の主人の醍醐寺の板絵に対する惚れ込みようを疑いはせず、彼をその故に血の通った愛すべき人物と思うのである。まことに「美神は弱点のない人間など愛する筈もない」のである。

こうした小林の古美術体験は、概ねエピソード的に扱われ、同時代の人たちにも、道楽とか、愛すべき奇矯として、からかい気味に扱われたり、人生や文学に対する姿勢の墮落と見られたりしたようであるが、実は、彼のその後の文学観や芸術観、そして人生観そのものに決定的な影響を与えるものであり、小林自身それをはっきり意識していた。古美術にのめりこんだ経験についての、最初期の言及は、ほぼ1年を経た時の1942（昭和17）5月の「ガリア戦記」に見られる。

ここ一年ほどの間、ふとした事がきっかけで、造形美術に、われ乍ら呆れるほど異常な執心を持って暮した。色と形との世界で、言葉が禁止された視覚と触覚とだけに精神を集中して暮すのが、容易ならぬ事だとはじめてわかった。今までいろいろ見て来た筈なのだが、何が見えていたわけでもなかったのである。文学という言葉の世界から、美術というもう一つの言葉の世界に、時々出向いたというに過ぎなかった。そして先方から態よく断られていたのだが、無論、そんな事はわからなかった、御世辞を真に受けていたから。と、そんな風にも言うより他はない様な或る変化が徐々に自分に起った様に思われる。美の観念を云々する美学の空しさに就いては既に充分承知していたが、美というものが、これほど強く明確な而も言語道断な或る

形であることは、一つの壺が、文字通り僕を憔悴させ、その代償にはじめて明かしてくれた事柄である。美が、僕の感じる快感という様なものとは別のものだと知っていたが、こんなにこちらの心の動きを黙殺して、自ら足りているものとは知らなかった。美が深ければ深いほど、こちらの想像も解釈も、これに対して為すところがなく、恰もそれは僕に言語障害を起させる力を蔵するものの様に思われた。それでも眼が離せず見入っていなければならないのは、自分の裡にまだあるらしい観念の最後の残滓が吸い取られて行くのを堪えている気持ちだった。併し、そんな風に言ってみても、一種の快感の分析を出まい。

文学に興味を持ち出して以来、どの様な思想もただ思想として僕を動かした例はなかった。イデオロギイに対する嫌悪が、僕の批評文の殆どただ一つの原理だったとさえ言えるのだが、今から考えるとその嫌悪も弱々しいものだった様に思われる。好んで論戦の形式で書いたという事が既にかなり明らかな証拠だろう。そして今はもう論戦というものを考える事さえ出来ない。言葉と言葉が衝突して、シャボン玉がはじける様な音を発するという様な事が、もう信じられないだけである。⁽⁶⁾

「狐が憑いた」渦中にありながら冷静な自己分析がなされている。それにしてもわずか1年の経験でこれだけの内的変化を体験するというのは、小林の骨董との交渉の intensity を雄弁に物語っている。小林は、美が、人間の思惑など黙殺して、しっかりした「形」として厳然と手の中にあり、その前では、こちらの野暮な観念も言葉も何の役にも立ちほしくないという啓示的体験を得たのである。それは心地よいものどころか、こちらを憔悴させるような美であった。

そしてそのことが、自分もともと信じてなどいなかった、一切の観念、イデオロギーの残滓を吸い取ってくれるようであった、と小林は言う。小林が最初に世に問うた「様々なる意匠」(1929/昭和4年)においてすでに、様々なイデオロギーや尺度で武装した批評が信ずるに足るものでないという主張があり、天才たちの作品をある方向から解析しても、その解析自体が、作品の豊富性によってたちまち呑み込まれてしまうのであれば、そうした眩暈的な体験の末に「傑作の底を流れる、作者の宿命の主調低音」を聞くまで待つのが正当な批評の方法であって、作品の主調低音が聞こえてきて始めて、「騒然たる夢はやみ」、こちらの心が自分の言葉を語り始め、「批評の可能を悟る」のだという宣言がなされている。処女作にしてすでに、この世のやくざなイデオロギーや観念に対する訣別宣言がなされているのだから、本来なら、最初から小林には論争は起きない道理であったはずだ。なぜなら、ある論争者が、ある意匠から主張をなしても、それは取るに足らない1つの意匠にすぎないことが小林には分かり切っているからである。ところが現実には、彼は文芸時評で多くの文学者に食ってかかり、1936/昭和11年には正宗白鳥との有名な「思想と実生活論争」を行い、中野重治や戸坂潤といった左翼系の作家たちとも論争を起している。そうした不徹底であったイデオロギーとの訣別が、この古美術体験によって、もう論戦を考えることさえ出来ない状態になったというのは、《美》を言葉で解析することの虚しさを、古美術が徹底的に教えてくれたからだ小林は言っているのである。造形美術は、眼と物との、じかのコミュニケーションであって、あやふやな観念が入り込む隙間はない。その体験が、言葉の芸術である文学にも、あやふやな観念を持ち込むべきではないという当初の覚悟を最終的に固めてくれたのであろう。事実、これを境に、小林は論争というものをしなくなる。つまりぬと感じれば、相手に噛みつかずに黙殺するという態度を取るようになっていく。

「様々なる意匠」が、小林のフランス象徴派詩人たち、とくにアルチュール・ランボーとの、彼が「事件」と呼ぶ邂逅の体験に基づいていることは言うまでもない。象徴主義の詩は、普通の批評言語での論理的な解析を拒むものであるから、そうした詩を前にしてあれこれ観念を弄んでもどうなるものでもない。そういう意味では、古美術の壺は、象徴詩がモノとしての形を成して小林の前に姿を現したといったような気味合いのものであった。古美術の「形」は、文学作品における「主調低音」が、この世に顕現したものであったと言ってもよい。

この、美学と言ってよければ、小林の独特の美学が、最も簡潔な形で表現され、しばしば引用されるのが、1942（昭和17）4月の「当麻」である。

それ〔現世の無常と信仰の永遠を少しも疑わなかった室町時代〕は少しも遠い時代ではない。何故なら僕は殆どそれを信じているから。そして又、僕は、無要な諸観念の跳梁しないそういう時代に、世阿弥が美というものをどういう風に考えたかを思い、其処に何んの疑わしいものがない事を確かめた。「物数を窮めてのち花の失せぬところを知るべし。」美しい花がある。花の美しさというようなものはない。

「美しい花がある。花の美しさというようなものはない」という秀逸な phrasing は、小林の独創というより、青山二郎との骨董を通じた交友の中でしだいに育まれていったもののように思われる。白洲正子は「何者でもない人生 青山二郎」の中で次のように書いている。

彼〔青山〕が信じていたのは、美しいものであり、たまたま美について語ることがあれば、きまってこんな風にいった。

「美なんていうのは、狐つきみみたいなものだ。空中をふわふわ浮いている夢にすぎない。ただ、美しいものがあるだけだ。ものが見えないから、美だの美意識などと謔言を吐いてごまかすので、みんな頭に来ちゃってる」⁽⁷⁾

これは小林の言っていることと完全に符合する。ただ、小林は、核に烈しい文学的野心を潜ませており、美的生活に自足する青山とはどうしても違ったところが出てきてしまう。

1949（昭和24）の10月の「私の人生観」で小林は、「私は、一時、原稿も書かず、文学者としての交遊も殆ど止めて、造形美術を見る事に夢中になった事がある。その当時、痛感した事は、私の様に久しい間近代文学の饒舌の中に育って来た者にとって、絵や彫刻の沈黙に堪えるという事が、いかに難しいかという事であった。ただ黙って見て楽しむのが難しいというのではない。ある絵に現れた真剣さが、何を意味するか問おうとして、注意力を緊張させると、印象から言葉への通常の道を、逆に言葉から知覚へと進まねばならぬ努力感が其処に生じ、殆どいつも、一種の苦痛さえ経験した。」⁽⁸⁾と述懐している。人間の中に共存する、言葉と視覚という必ずしも相互に協調しない2つの faculty が、相闘ぎあう体験の一証言となっている。

昭和21年（1946）2月の「コメディ・リテレール 小林秀雄を囲んで（座談）」では、彼の骨董体験の文学への影響について、真率な告白が聞かれる。

……文学というものはみんなが考えているほど、文学ではないのだね。文学は又形である、美術でもある。そんなことをだんだん考えて来たらしいのだね。造形美術に非常に熱中したということから、そんな風に考えて来たということもあるらしい。—兎も角、批評文がただ批評文であることに、だんだん不満を感じて来た。批評文も創作でなければならぬ。批評文も亦一つのたしかな美の形式として現われるようにならねばならぬ。そういう要求をだんだん強く感じて来たのだね。うまい分析とうまい結論、そんなものだけでは退屈になって来たのだ。⁽⁹⁾ (中略) 文章が死んでいるのは既に解っていることを紙に写すからだ。解らないことが紙の上で解ってくるような文章が書ければ、文章は生きて来るんじゃないだろうか。(中略) 批評だって芸術なのだ。そこに美がなくてはならぬ。そろばんを弾くように書いた批評文なぞ、もう沢山だ。退屈で退屈でやり切れぬ。⁽¹⁰⁾

ここには、文学も「形」である、という通常のを逆転させたような考えが提示されている。そこから派生して、2つの文学的野心が語られている。1つは、批評文学を、単なる退屈な論文にしないで、それ自体が1つの美しさ(=形)を持つ芸術作品にしたいということ、もう1つは、批評を書いていく方法自体を、芸術作品が制作されるプロセスに擬して行いたいということである。分かっていることを教えたり書いたりすることは退屈なことである。小林は明治大学で教えるときも、自分の知っていることではなく、知らないことを、考えながら教えるといったふうであったらしい。どういふことを自分が考えていくことになるのか分からない状態で書き始め、自分の思考が、書く対象になっている芸術作品と息を合わせ、そのリズムと息遣いが、おのずと文を形成していくといったプロセスが企図されているのであろう。小林秀雄の魅力は、そうした野心を果敢に実行するところで、特にドストエフスキーについての批評、『ゴッホの手紙』、『近代絵画』、『本居宣長』などの、執筆に長期間を充てた文学には、そうした手法が生かされているのを感じることができる。読者は、小林の頭の中で起こっているドラマを目の当たりにする気持ちにさせられるのであり、たとえば、「では美は信用であるか。そうである」という1文を読むとき、「では美は信用であるか」という難しい自問と、「そうである」という思い切った結論の間に、どれだけの沈思があったかをその文体の気迫によって納得させられ、「そうである」は、小林が己に正直に出した結論に違いないことを感じるのである。

しかし、この「形」の思想は、少なくとも円熟期に至るまでは1つの挑発的な闘争目標であって、静かな諦念や観照を得た後で言っている言葉ではないところは注意すべきで、1950(昭和25)4月の「『形』を見る眼(青山二郎との対談)」では、「つまり実証的でない思想は形に窮まるのだよ。……というところまで人間の美感というものは行くものなんだ。何も人間の美感というものは骨董屋でマゴマゴしているものじゃないのだ。いくらだって伸びますよ。骨董屋は骨董屋でマゴマゴしているし、美術批評家は博物館でマゴマゴしているというものなんだ。だけど、美の思想なんてやり方一つき。いくらでも深くなるものなんだ。遂に哲学は一つの形であるというところまでいく。」⁽¹¹⁾と言っているように、「形」は、考えを進化させていくための手がかりとして使われている。

小林は、芸術というのは、奥底ではどれも通底しているはずだと直覚し、それをとことん極めてみたいという野心を持っていたようだ。誰も彼もが自分の小便臭い蛸壺の中に納まって、この分野では自分が第一人者であるというふうな専門家面をぶら下げているのは何とも愚劣で滑稽な図ではない

か、文学、絵画、音楽、陶磁（骨董）には、同じ美の原理が働いているとしたら、どうして自分でそこまで歩いて行って自分の目で見てみないのか——そう小林は感じていたのだ。

1950（昭和25）4月の「表現について」では、「表現するとは解決する事です。解決するとは、形を創り出す事です。（中略）押し潰して中味を出す。中味とは何か。恐らく音という実体が映し出す虚像に過ぎまい。それほど音楽家は、楽音という美しい実在を深く信じているものなのであります。」⁽¹²⁾と、音楽について同じことを語っている。音楽においても、美しい音がある、音の美しさというようなものを探そうと、蜜柑を搾るように音を押し潰しても、何も出てきやしないことは分かり切ったことだ、なぜ美しい音の形が見えてくるまで音楽を聞いていないのか、ということである。

「表現するとは解決する事です。解決するとは、形を創り出す事です」というのも、小林一流の名文句で、誤解を招きそうだが、言いたいことは順序が逆で、芸術家というものは、形を創り出すことが仕事の人間だ、その形は、あやふやな観念などでできるものではない、自分の良心にかけて、きちんと解決したものを提出するなら、それは自ずと、人の心を打つ形をなすのだ、ということであろう。

さらに、小林は、こうした考えを押し進めて行けばどうしてもそうならざるを得ないのであろうが、歴史にも「形」という思想を持ち込んでいる。1942（昭和17）6月の「無常という事」から引用すると——

歴史の新しい見方とか新しい解釈とかいう思想からはっきりと逃れるのが、以前には大変難しく思えたものだ。そういう思想は、一見魅力ある様々な手管めいたものを備えて、僕を襲ったから。一方歴史というものは、見れば見るほど動かし難い形と映って来るばかりであった。新しい解釈などでびくともするものではない、そんなものにしてやられる様な脆弱なものではない、そういう事をいよいよ合点して、歴史はいよいよ美しく感じられた。⁽¹³⁾

歴史は観者の視点によりかなり違うふうに見えるという、微温的な懐疑主義がわれわれの一般的な態度であろうが、小林はそういうふやけた相対主義は決して取らない。古美術の世界は歴史そのものであるが、一見あやふやに見える美の基準も、実はそうではないことが、散々な苦勞の末に見えてくるからである。1961（昭和36）1月の「古鐔」では古鐔の古美術の世界での評価について次のように述べている。

この個人的な任意な評価の動きは、一見混乱をもたらすが如く思われるが、事実はそうではなく、ゆっくりとした時間をかけて、ある秩序を形成して行くのである。おもうに、それは好きという一種の無私、己を信ずるよりむしろ品物の方を信ずるという好き者の態度に基づく。この秩序を、商売人の方では、筋と呼ぶ。扱う莫大な品物の上に、彼等は、はっきり第一流から第何流に至る筋を見取り、はっきりと値段を付けている。ホン物ニセ物どころの騒ぎではない。独り合点の鑑賞眼など働かしても、びくともするものではない。そこに音を立てて流れているのは、美の伝統だからだ。現代人は、見るという生きた伝統から離れて、現代文化における美の位置と言った風に観念上の問題を立てたがる。そんな方向から美に近付こうとするのは、木によって魚を求める類である。⁽¹⁴⁾

(歴史は)「新しい解釈などでびくともするものではない」、(古美術は)「独り合点の鑑賞眼など働かしても、びくともするものではない」という表現の類似も印象的だ。こうした考えは、どこことなく宗教的ドグマに近接しているようだが、まさしくそこが小林秀雄の小林秀雄たる所以で、1950(昭和25)11月の「偶像崇拜」では「併し、そういう絵が現に美しいと感ずる限り、私達は、何かが来迎し、何かに告知されている事を信じているのである。これは神秘説ではない、自分の審美的経験を分析してみれば、美の知覚や認識には、必ず何か礼拝めいた性質が見付かるだろう。礼拝的態度は審美的経験に必須な心理的条件だと認めざるを得ないだろう。」⁽¹⁵⁾と認めている。小林は晩年にしきりに信仰の問題に接近していくが、《美》への没入は、最初からそれを予感したものだっようにさえ思われる。

しかし美の世界、骨董の世界は、現世の話しであり、欲の世界であって、それは小林も人一倍認め、書いている。天下の名碗の1つ喜左衛門井戸も、小林にかかれれば、「率直に見ればただ掘出しのジョボタレ井戸である」ということになる。好みの世界、個性の世界であるから、相対性は宿命であって、価格も冷厳な需給関係で決まるものだ。小林も、昭和23年(1948)8月の「伝統と反逆(坂口安吾との対談)」で、次のようにざっくばらんに告白している。

骨董趣味が持てれば楽なんだがね。あれは僕に言わせれば、他人は知らないけれどね、女出入りみたいなものなんだよ。美術品鑑賞ということ、女出入りみたいに経験出来ない男は、これは意味ないよ。だけど、そういうふう徹底して経験する人は少いんだよ。実に少いんだよ……狐が憑く様なものさ。狐が憑いている時はね、何も彼も滅茶々々になるのさ。経済的にも精神的にも、家庭生活が滅茶々々になって了うんだ。文士づき合いも止めて了って、骨董屋という一種奇妙な人間たちと行き来してヘンな生活が始まるんだよ。それだけでも結構地獄だね。それに、あの世界は要するに鑑賞の世界でしょう？美を創り出す世界じゃないですよ。どうしてもその事を意識せざるを得ない。この意識は実に苦痛なものだ。これも地獄だ。それが厭なら美学の先生になりゃアいいんだ。(中略)美の鑑賞に標準はない。美を創る人だけが標準を持ちます。人間というものは弱いものだね。標準のない世界をうろつき廻って、何か身につけようとするれば、美と金を天秤にかけてすったもんだしなければならぬ。一種の魔道だろうが、他に易しい道があるとも思えない。現代には美的生活という様なものは不可能だからね。美を生活の友としようとするれば、魔道に落ちる他はない。上野で展覧会でも見ていた方が無事だろうよ。⁽¹⁶⁾

「美を生活の友としようとするれば、魔道に落ちる他はない」——小林にとっては、ただの生活人であることは耐えられないことであった。生活を振り切ったところにある芸術の世界——小林の青年期のすべての逸話は、彼がそれを求めてやまなかったことを示唆するものばかりだ。彼もまた《絶対に憑かれた》男の1人であった。しかし「文学的な、あまりに文学的な」観念上の理想と、貧しい日本のしみつたれた生活は、決して調和しないという不幸を宿命づけられてもいた。正宗白鳥との有名な論争も、結局は小林も正宗も、そうした理想と実生活の乖離に悩んでいたというところでは共通しているのである。そうした小林の実生活の中に、骨董という形で《美》が闖入してきた。昭和22年(1947)6月の「旧文学界同人との対話(座談)」で、小林はその消息を次のように弁じている。

僕は青年時代から生活しろ、生活の中に何かあると教えられて来ましたね。だが、いくら生活しても体験しても何も生れて来ません。何もありません。そこへ美の世界というものが入って来たんです。これは近代文学と全然違った世界です。こんな所にどうして、そのような真理があるのかと思って驚いた。近代文学という一種の病気に気を付けてくれたのは美というものだ。(中略)画でも骨董でも、例えばやれ展覧会を見て来たとか、やれ美術史がどうだとかという人とは、僕は何の縁故もないのですよ。僕には体操みたいな、訓練みたいな世界なのだ。文学的観念を追い出す体操をやったんだ。やがて私は、これを卒業しますよ。だけど、これはみんな文学のためですよ。(中略)僕はこの間ちょっと考えたんだよ。光悦とか、宗達とかいう奴は何を現わそうとしているのかなということをつくづく考えたよ。それは結局幸福なんだよ。幸福っていうものだよ。⁽¹⁷⁾

率直な言葉であり、小林秀雄という人間は、表面上の戦闘的で逆説に満ちた文飾や、なりふり構わぬような生活が物語る自我とともに、かなり常識的で、着実なものを目指そうとする人生態度を併せ持っていたように思われる。愛用の桃山備前の徳利と無地唐津の盃—絵に描いたような酒器の定番—での毎日の晩酌や、「お天気勾玉」と命名した勾玉をポケットに忍ばせてのゴルフには、彼が求めた穏やかな幸福というものが確かにあったのではないだろうか。これは矛盾に違いないが、小林はそれについても率直であり、隠したり飾り立てたりしようとはしない。

「真贋」の最後に紹介される鉄斎の逸話は、美の形の絶対性とはうらはらの、美のはかなさを物語っていて間断するところがない。小林が当時編集をしていた『創元』の第2号を鉄斎の特集号にすることになり—

宝塚の清荒神に日本一の鉄斎の大蒐集があるという事は兼ねてから聞いていた。片っぱしからみんな見たらさぞいい気持になるだろう。そんな事をしきりに空想していたが、間もなく、坂本さんの御好意で空想が実現出来た。私は、其処で、毎日朝から晩まで坐り通し、夜は広間の周囲に好きな幅を掛け廻らし、睡くなるまで酒を呑み、一切を忘れてただ見ていた。ここには何しろバラの扇面だけでも柳行李に一杯ある始末だから、とてもみんな見切れなかったが、それでも四日間に二百五十点ほど見た。帰りに京都の富岡家に寄り、そこでも二日続けて見せて戴き、汽車に乗るとさすがに鉄斎はもう沢山という気がした。私は、心の中で、自分の持っている鉄斎で、幅が二つ扇面が一つ、もう嫌いになっているのを繰り返し思った。一週間前に美しかった不破の関辺りの紅葉が、見る影もなくなっている様を、私は何んとかく浮かぬ不思議な気持で眺めた。

どのような傑作であっても、その芸術的情報の《美》は、受容者の心や精神が、それを受容する準備ができて初めて感じられるのであり、そうでなければ、ただの記号、象徴にすぎない。そういう意味で、《美》は epiphanic なものであるという意識は、古美術との折衝で嫌というほど味わたに違いない。天下の名品を掘り出したと得意の絶頂になっても、友人からそれより数手格上のものを見せつけられると、先ほどの美は消し飛んでしまう。時間にもそうした美の天敵となる働きがある。小林は、最初の時期には土器類に熱中し、そのザラザラとした土の肌の《美》の虜になっている時には、人間の肌が気味の悪いものに思えてしかたがなかったほどだったが、ある日、土器類で埋まった自分

の部屋の汚さに気づいて愕然としたという経験をしている。つまり、土器の美神が、突然彼を去ってしまったということだ。

この意味で興味深いのは1950（昭和25）6月の「年齢」というエッセイで語られている自然の異様な美の体験である。小林は友人たちと雪の八ヶ岳に登り、夕刻になって道に迷ってしまう――

やがて雪は小径を消し去り、登るに連れて深くなる。夕闇は迫って来る。恐らく近道は失敗らしい。引き返すのも業腹で、熊笹の中を、ガサガサと一直線に登っていくと、熊笹の中からポッカー浮び上る様な具合に、突然、噴火口の縁に出た。誰も予期していなかった突発事件にでも出会った様に、不意に足下に現れた雪で化粧した、すさまじい急斜面を見下ろし、一同息を呑んで、立竦んだが、真っ白な火口の正面には、三角形の赤岳が、折りからの夕陽を受け、文字通り満身に血潮を浴びた姿で、まるで何かが化けて出た様に、ヌツと立っていた。口を利く者はなかった。（中略）山に馴れぬ今日出海君とK君とが同行していたが、非常な衝撃を受けたらしく、今君はすっかり昂奮して了っていて、火口を巻いて硫黄岳に出ると言ってきかないのを、やっと宥めまし、茫然としているK君を促して、引返しにかかると、今度は、K君の足が利かない。膝も腰もガタガタになって了たらしく、それに草鞋の裏が凍ったせいもあり、歩いたと思うと尻餅をつき、その度に、異様な悲鳴を発した。それから間もなく、今君の家で、当時の話が出た。今はもう逝くなったが、白髪童顔の今君のお父さんが傍で私達の話を聞いていた。今君のお父さんという方は（中略）一風変わった人であったが、あの時の奇怪な印象は、一体どういう事なのだろう、という私達の話をニコニコし乍ら聞いていて、そりゃ「デワ」だ、「デワ」がちょいと出たんだよ、と言った。「デワ」というのは、美だとか芸術だとかを司る神様だそうで、山岳地方に好んで棲んでいるのだそうである。⁽¹⁸⁾

小林が「デワ」の神を文字通り信じるようになったというわけではないが、美というものは、しっかりとした形を持って存在しているという一面がある同時に、それを受け入れる環境がこちらに整っている時に、恰も「デワ」の降臨の如くに、偶然のように訪れる体験であるという面もあって、その条件が失せれば、美は儚く消えていくものにすぎない。そうしたことについても、小林は正直に応答しているのである。

* * * * * *

古美術体験は、小林に、間違いなく良き糧を齎したようであるが、必ずしもそうであるとは言えない面もあるように思われる。ここでは2つの点を指摘しておきたい。

1つは小林が古美術にのめりこんでいた際に勃発した太平洋戦争に対する反応である。真珠湾攻撃についての小林の反応は、次の2つの passage ―「三つの放送」「戦争と平和」―に鮮明に記録されている。

(1) 何時にない清々しい気持で上京、文藝春秋社で、宣戦の御詔勅奉読の放送を拝聴した。僕等は皆頭を垂れ、直立していた。眼頭は熱し、心は静かであった。畏多い事ながら、僕は拝聴していて、比類のない美しさを感じた。やはり僕等には、日本国民であるという自信が一番大きくて強いのだ。（中略）やがて、真珠湾

爆撃に始まる帝国海軍の戦果発表が、僕を驚かした。僕は、こんな事を考えた。僕等は皆驚いているのだ。まるで馬鹿の様に、子供の様に驚いているのだ。だが、誰が本当に驚く事が出来るだろうか。何故なら、僕等の経験や知識にとっては、あまり高級な理解の及ばぬ仕事がなし遂げられたという事は動かせぬではないか。名人の至芸と少しも異なるところはあるまい。名人の至芸に驚嘆出来るのは、名人の苦心について多かれ少なかれ通じていればこそだ。処が今は、名人の至芸が突如として何の用意もない僕等の眼前に現われた様なものである。偉大なる専門家とみじめな素人、僕は、そういう印象を得た。⁽¹⁹⁾

(2) (真珠湾攻撃の新聞写真を見ながら) 空は美しく晴れ、眼の下には広々と海が輝いていた。漁船が行く、藍色の海の面に白い水脈を曳いて。そうだ、漁船の代りに魚雷が走れば、あれは雷跡だ、という事になるのだ。海水は同じ様に運動し、同じ様に美しく見えるであろう。そういうふとした思い付きが、まるで藍色の僕の頭に真っ白な水脈を曳く様に鮮やかに浮んだ。真珠湾に輝やっていたのもあの同じ太陽なのだし、あの同じ冷い青い塩辛い水が、魚雷の命中により、嘗て物理学者が仔細に観察したそのままの波紋を作って拵ったのだ。そしてそういう光景は、爆撃機上の勇士達の眼にも美しいと映らなかった筈はあるまい。いや、雑念邪念を拭い去った彼等の心には、あるが儘の光や海の姿は、沁み付く様に美しく映ったに相違ない。彼等は、恐らく生涯それを忘れる事が出来まい。そんな風に想像する事が、何故だか僕には楽しかった。太陽は輝やき、海は青い、いつもそうだ、戦の時も平和の時も、そう念ずる様に思い、それが強く思索している事のように思われた。(中略)戦は好戦派という様な人間が居るから起るのではない。人生がもともと戦だから起るのである。⁽²⁰⁾

こうした厳粛な反応は、多くの国民共通の反応だったのであろうが、下線部に示されているように、「美しさ」が強調されているのにはやはり目を引かれる。日本軍が大陸でどのようなことをしていたか、真珠湾の攻撃がなぜあのような一方的な勝利を収め得たかということについては、当時の国民は知りようもなかったのであるけれども、ここに見られるほとんど純真な子供のような受け止め方は、文学においてはあれだけの仮借のない懐疑を持てる批判精神と驚くべき対照をなしていると感じられる。ベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」の最後の部分の、ファシズム体制下では、戦争において政治の審美化が極点に達するという予言を思わずにはいられない。

そのことは戦後にまで延長する。「僕は馬鹿だから反省などしない。利口な奴等はたとえ反省するがよかろう」という放言が有名だが、それはただの強がりではなく、内心から出てきた言葉のようである。1951(昭和26)1月の「感想」で、「戦争がただ一政治的事件として反省されるには、冷たい理智で事足りるであろうが、私達が演じた大きな悲劇として自覚されるには強い直感と想像力を要する。悲劇とは単なる失敗でもなければ、過誤でもないのだ。それは人間の生きてゆく苦しみだ。悲劇は、私達があたかも進んで悲劇を欲するかの如く現れるからこそ悲劇なのである。」⁽²¹⁾と、先の戦争を「悲劇」と観じている。しかし、戦後から現在に至るまで、少しずつ明らかになってくる戦争遂行のプロセスを見てみると、この歴史的事実を、「悲劇」というふうに見てそれで済ますという気持ちにはとてもなれない。小林は、政治家は、ただ事務屋として、利害調整だけに専念していればいいという考えを持っていたようだが、それはあまりにナイーブにすぎないだろうか。歴史を、死んだ者たちが織り成す、現在に甦る美しい形と観ずれば、悲劇の形は見えて来よう。しかしそれでは何も解決されない

し、よりよい未来もない。

第2に、「形」に対して至高の価値を与えることが、形以外のものを必然的に捨象してしまい、その結果、小林が取り上げる天才の作品が、宿命的な「形」を取っているという点で、同じ単調さに陥ってしまう危険性がある。そしてその「形」を批評で取り上げようとするれば、観念で処理するわけにいかないとなると、その形を、言葉の姿で表そうとするようになる。すると出来上がるのは、絵画についての批評なら、その絵画に似た姿を持った文学になる。つまり複製であり、翻訳だ。しかしそれが批評本来の機能なのであろうか。己をむなしくして対象の芸術作品に没入する——そこまではよい、しかしその後で、作品から出てきて、今度は作品と距離を置き、分析的、論理的に述べるのが批評本来のあり方だとされている。小林流の批評は、そこで自分も芸術家になろうとするという、一種の禁忌を犯すことになりはすまいか。宮城谷昌光氏は「信ずるということ」において、

陶器ほど無言を保っている芸術はない。小林秀雄がやったことは、人のことばの上に自分のことばを積みあげたわけではない。自分のことばを反映させる素材を搜したにすぎず、その素材とはことばをもたぬもの、すなわち音楽、絵画、陶器などのほうが、よかったのではなかったか。けっきょく小林秀雄がおこなったことは無言へ還る作業であり、あれほど強烈に個性を発揮しながらも、自己を棄てることであった。それを誠実に表現したのが『本居宣長』であり、小林自身が陶器化したのである。⁽²²⁾

と述べていて、肝腎な点で誤解はあるものの、同種の懸念を表明している。小林の「批評とは無私を得る道である」という言葉と、「批評とは他人をダシにして自分を語ることだ」という言葉には明らかに自己撞着がある。「梅原龍三郎展をみて」（1960（昭和35）5月）では、「いつか梅原氏と話していた時、何故モデルというものが必要なのですかと尋ねたら、精神統一のためだと梅原氏は答えた。梅原氏にならって言ってもよい。何故、絵を見るか。精神統一のためだ。」⁽²³⁾と述べているが、それならどの絵画であっても構わず、その絵を「ダシにして自分を語ること」になり、自分の世界にひき籠ってしまうことになりはすまいか。別稿「社会情報学としての芸術論」に述べたが、芸術は情報体であり、情報はコミュニケーションのためのものであり、コミュニケーションは、成熟した社会にあっては、2つの独立した人格のディアレクティックを前提とするものでなければなるまい。小林の批評文学に、どことなく日本的幼児性の匂いがするのは、ここらあたりの消息に起因するものではないかと思われる。

* * * * * *

最後に以上のような幾つかの論点を踏まえて、小林の造形美術についての著作としては最もまとまったものである『近代絵画』について少し触れておきたい。『近代絵画』は、小林の1952（昭和27）12月～1953（昭和28）7月に及ぶ、今日出海とのエジプト、ギリシャ、ヨーロッパ各国を巡る旅の成果として、昭和29年の春から昭和33年2月まで『新潮』『芸術新潮』に連載され、昭和33年4月人文書

院から単行本として刊行されたものである。これが同年12月の第六回野間文芸賞を受賞し、昭和34年2月の『近代絵画』受賞の言葉には、「四年間も絵の事ばかり、考えたり書いたりしてきた、苦労もあったが、それも楽しく、読者に訴えようとする気も強く持っていなかったのも、受賞を聞いて、驚いたが、又、大へん嬉しかった」という感想が述べられている。⁽²⁴⁾ 苦労と楽しさ、孤独感と、社会との思わぬコミュニケーションから来る暖かさの交々した正直な感想になっている。(『本居宣長』のときも同種の感慨が吐露されている。)

「ボードレール」「モネ」「セザンヌ」「ゴッホ」「ゴーガン」「ルノワール」「ドガ」「ピカソ」という章立てで、小林は、西洋近代絵画の内的モメントを探り当てようとしている。西洋近代は、あらゆる局面において、人類史上、驚くべき変化を齎したわけだが、絵画とても例外ではなく、非西洋世界が夢にも思っていなかったような造形様式を、短い期間の間に、次々に創り出してきたのである。しかしその内的機微を、分かりやすい言葉で述べることに成功した日本人はそれまでいなかったし、またその後も現れていないのではないだろうか。

光学上の発見、写真機の発明——それが印象派の誕生の契機であったことはどの美術史家も教えてくれるが、それに対し個々の画家たちがどのように——美術史の言うような杓子定規風ではなく——自分の個性に殉じて、生き生きと反応したかということは教えてくれない。そもそも、なぜあんな、何が描いてあるか分からないような絵が面白いのか、という素朴な問いにすら、口からでまかせを言うか、言葉尻を濁してしまうのが常である。小林は明らかに、青年時代の自分自身の体験を探ろうとしている。見窄らしい姿で近代化にいそしむ日本で、小林たちが西洋近代文学の闇雲な摂取によって蒙ったのは、まさしく、西洋の芸術家たちが蒙った混乱と相似的なものだったからだ。小林の最初のボードレールへの心酔、そしてそうして閉じこめられてきたボードレールという天球に風穴を開けてくれたランボー、そして彼に連れていかれた旋風と影の国——あれは一体何だったのか、そういう問いが批評の底に動いているのがよく感じられるのである。「ボードレール」に始まり、ランボーに擬せられた「ピカソ」で終わるのにはそういう含みがある。文学の世界で生じていたことは、当然のことながら、絵画の世界でも起こっていたのであり、ロマン主義という大きな革命によって社会の「余計者」として放り出された画家たちの混乱と、そのめいめいの「天才」たちの身の処し方が、絵画上の革新的な運動を引き起こしてきたのだが、彼らが内に抱えた孤独の深さは誰も考えないし、ブルジョアたちは実は芸術などどうでもいいと思っていたし、今もそうなのであるがゆえに、現代絵画は訳が分からないのである。ゴッホの黄色、ピカソの青、ドガの踊子のパステルの線——それらに染み込んでいる孤独の緊張が、小林の描写で、読者の脳裡に甦る。「何も孤独の功德が説きたい為のものではない。私は自分を自分流に知ることです。手一杯だ」と、小林が、想像裡のピカソに言わせている言葉は、小林自身のものであったらう——「自己を知るとは学術ではない。寧ろそれは一種の芸術だ。何と当り前の事だろうか。」

さて、このような文脈の中で、小林の「形」に対する形而上学が開陳されるのである。

世界はフォルムである。とすればフォルムをフォルムたらしめる究極のものがあるだろう。それは恐らくフォルムを絶えず創り出している力だ、そんな風に言ってみても、何が明瞭化するわけでもない。フォルムを形成するのは神だ、と考えていた中世人等の考えを出ないと言っていい。彼等の考えにしても、アリストテレスを見舞った、同じ問題の漠然たる解釈を出なかったと言ってもいいだろう。問題は私達を放しはしない。

自然のフォルムも芸術のフォルムも、各種各様のフォルムは、その一つ一つを統一ある全体として、秩序として、直感されるより他はなく、又その為に、この問題は哲学や神学の中に、誘い込まれたのであるが、近代科学が、フォルムを捕えるには全く不適當な、その分析的な手法をもって、一般教養の世界に君臨するようになって以来、この問題の中心は、芸術家の、特に造形美術家の黙々たる制作のうちに追いやられ、その苦しい意識を、心理学とか美学とかが僅かに代弁する様な事になった。⁽²⁵⁾

であれば、「ピカソが、自然の中に直覚されるフォルムという実在は、これを画の上でデフォルメする自分の想像力と同質のものだと言ったとしても、何が独断であろうか」ということになるのである。

『近代絵画』は、小林が時間を掛けながら様々な文献を調べ、そして考えた思索のリズムが、心地よいリズムとなって読者に伝わってくる。読者は小林といっしょに「睡蓮」の前で驚き、「ラス・メニナス」の前を立ち去り難い思いを味わう——そういう、絵の前の作者の充実した時間が、彼の山の上の家の書斎の空気が、読者の部屋の中にまで広がってくるような類のない美術評論になっている。小林が希った、芸術を論じながら、その批評文自体が形になるという願いは立派に達成されているように思われるし、また、対象に没入することと、自分を語ることのバランスもある程度実現されている。美術史家からは首を傾げられるような図式的な割り切りが随所に見られはするものの、「形」というところに狙いを定めて、文学と音楽と絵画の世界に渡りをつけたところは、それまでの誰も試みたことのない画期的な、かつ歴史的に妥当な解釈だと私には思われる。

* * * * * *

昭和の文学、とりわけ批評の世界における小林秀雄の威光は際立っていた。大人、青年を問わず、心酔者が多かったし、批評家の垂流もかなり見られた。小林の批評は、確かに非凡な洞察が随所に見られ、しかもそれが実に個性的な声で語られ、しかも、西洋の批評にはない、日本人の感性に深く訴えかけるものを持っていて、考えるという行為の面白さを教えてくれるという意味では、同時代の日本ではずば抜けた存在であった。

小林の魅力は、文芸批評のみならず、その芸術批評や随筆に負うところが少なくない。モーツァルトやゴッホを論じることと思えば、鉄斎や光悦も論じ、人生や歴史についての短いエッセイにも必ず光るところが籠められていた。真面目一方かと思えば、志ん生ばりの人情味を見せたり、江戸っ子風の啖呵や、フランス的なエスプリを吐くところなど、ほとんど芸の域に達していた。水道橋のプラットフォームから一升瓶を抱えて転落し奇跡的に助かったり、雪舟の贗物の掛け軸を一文字助光で切り捨ててみたり——当人が語っているのだから多少自分を売り込む気味も感じられはしたが——そういう逸

話の多さ、男らしくさばさばとした人生に対する処し方も、彼の批評文学にいつその生彩を与え、読んでいて飽きない魅力があった。そうした、文章の背後に「人間」が存在しているということをはっきり感じさせてくれるような文体を批評において創出したことは、紛れもない功績と言ってよい。

しかしながら、現代の、ポストモダンの風潮の洗礼を受けながら育ってきた青年たちが、こうした「精神」「天才」「宿命」「美」「人格」といった、モダンの概念を受け入れるのは、感覚的になかなか難しいように思われなくもない。たとえば、よく見かける次のような反応になりはしないだろうか。

たしかに馴染めなかったですね。あるオジサンが宮本武蔵は剣豪だったけれど精神性が高かったから絵もうまかった、そうは思わないか、と言うんですね。あまり関係ないんじゃないですか、と答えておいたんですけど、絵を描くってということと精神の問題を同じ次元で言うことがいやでしたね。そういうこと言うオジサンとかオバサンって、こわいんですよ。目がすわっててね、冗談とか言えない雰囲気で……⁽²⁶⁾

しかし一方で、外界との手応えのある暮らしや、しつらえられた出来合いの「感動」ではない、本物の《美》との紛れもない交渉というものは、いつの時代にも普遍的な価値を持つはずであって、冒頭に引いた井尻千男氏の指摘にあるように、特に現在のような、自分の存在感すら希薄になっていくヴァーチャルな情報化社会の中では、そうした小林秀雄的な身体性を強烈に感じさせてくれるような個性が、一定の青年たちにアピールを持つてであろうことは十分に考えられるのである。特に、小林自身が自覚していた、「近代の毒」である人格の分裂の病という意味では、われわれ昭和世代の人間に対して持った小林の戦いの意義というものは現代にも relevance を有するのではないだろうか。

上に述べてきたように、小林の《形》《姿》《調べ》に天才の刻印を求めていくような美学は、そこにさまざまな洞察が含まれているかぎりには価値を持つが、個に閉ざされた体系になってしまうだけに、現代にそのまま持ち込むのは問題があるかもしれない。ただ小林秀雄が指摘してやまなかった、芸術作品が、向こうから語りかけてくるまで対象に眼を凝らし、耳を傾けて辛抱強く待つという、芸術的情報に対する応接の方法には真実の言葉としての響きがある。高度情報社会では、ザッピングを重ねていかなければ大量の情報がさばいていけないだけに、意識的に小林的な方法を取り入れないと、芸術を意味のある体験にできないように思われる。その一事だけでも、小林秀雄という存在の意味はますます重くなっているように感じられるのである。

小林秀雄は、死に至る病を得て自宅療養に移ってから、見舞いとというので、セザンヌの「森」という絵を貸してくれる人がいて、それをたいそう喜び、寝室に掛け、家人が身体に障るのではないかと気づかうくらい、それに長時間じっと見入っていたという。凄みと痛ましさを両方感じさせる逸話ではある。

〔原稿提出日 平成20年9月16日〕
〔修正原稿提出日 平成20年11月20日〕

— 注 —

- (1) 『小林秀雄全作品』別巻3巻，(新潮社，2005) p. 63.
- (2) 白洲信哉(編)『小林秀雄 美と出会う旅』(新潮社，2002)の年譜では，この李朝壺を買ったのが昭和13年とされていて，昭和15年，16年説もあると注記されている。『小林秀雄全作品』の吉田熙生編の年譜も昭和13年のこととしているようである。ただ青山二郎の「小林秀雄と三十年」の冒頭に，この折りのことが回顧されていて，「創元社が四谷から神田に越して，床の間に飾る花瓶が欲しいというので『壺中居』へ案内したことがあるが，その時小林も一緒に随って来て，色々朝鮮の壺なぞ見ていた。相変わらず，瀬戸物と言えば朝鮮か——という様な退屈な顔をして眺めていた。そこへ，白磁の壺の中へ，大きな徳利が一本混って出てきた。鉄砂でねぎ坊主の様な画が簡単に描いてあるのが，発色も馬鹿にいい。小林一つこれを買わないかと言って見ると，何うした訳か『ああ買おう』と言って，即座にそのねぎ坊主の徳利を買った。陶器なぞ鼻もひっ掛けなかった小林が——買い始めたのは，これが初めてである。」とあり，創元社が神田(東京市神田区三崎町/現東京都千代田区)に移転したのが昭和15年の11月初めのことであるから，青山の記憶違いでないかぎり，昭和15年の晩秋，初冬から昭和16年の始めくらいの頃を考えればよいように思う。昭和14年6月に発表した「慶州」の中にも，「元来が古美術など丹念に探る趣味はない方で」とあり，これも，昭和13年に古美術に開眼したのであれば，辻褄が合わないし，本文中にも引用したが，1942(昭和17)5月の「ガリア戦記」に「ここ一年ほどの間，ふとした事がきっかけで，造形美術に，われ乍ら呆れるほど異常な執心を持って暮した。」とあるのも，昭和15年～昭和16年説によく合致する。
- (3) 青山二郎『鎌倉文士骨董奇譚』(講談社，1992) p. 22.
- (4) 『小林秀雄全作品』19巻，(新潮社，2004) pp. 24-25.
- (5) 『小林秀雄全作品』別巻3， p. 103.
- (6) 『小林秀雄全作品』14巻，(新潮社，2003) pp. 138-39.
- (7) 白洲正子「何者でもない人生 青山二郎」(白洲正子『遊鬼 わが師 わが友』(新潮社，1998) 所収)
- (8) 『小林秀雄全作品』17巻，(新潮社，2004) pp. 182-83.
- (9) 『小林秀雄全作品』15巻，(新潮社，2003) p. 12.
- (10) 『小林秀雄全作品』15巻，(新潮社，2003) p. 29.
- (11) 『小林秀雄全作品』18巻，(新潮社，2004) pp. 77-78.
- (12) 『小林秀雄全作品』18巻，(新潮社，2004) p. 52.
- (13) 『小林秀雄全作品』14巻，(新潮社，2003) p. 144.
- (14) 『小林秀雄全作品』23巻，(新潮社，2004) pp. 236-37.
- (15) 『小林秀雄全作品』18巻，(新潮社，2004) pp. 193.
- (16) 『小林秀雄全作品』15巻，(新潮社，2003) pp. 210-11.
- (17) 『小林秀雄全作品』15巻，(新潮社，2003) pp. 168-69.
- (18) 『小林秀雄全作品』18巻，(新潮社，2004) pp. 94-95.
- (19) 『小林秀雄全作品』14巻，(新潮社，2003) p. 130.
- (20) 『小林秀雄全作品』14巻，(新潮社，2003) pp. 132-133.
- (20) 『小林秀雄全作品』19巻，(新潮社，2004) p. 42.
- (22) 『小林秀雄全作品』別巻3，(新潮社，2005) p. 70.
- (23) 『小林秀雄全作品』23巻，(新潮社，2004) p. 158.
- (24) 『小林秀雄全作品』23巻，(新潮社，2004) p. 26.
- (25) 『小林秀雄全作品』22巻，(新潮社，2004) p. 239.
- (26) 若林直樹『アート系第三世代』(清水書院，1996) pp. 112-13.