

物質（化）への情熱——小林秀雄と骨董

松 原 知 生

序——戦争と無為

小林秀雄の年譜に目を通すと、その生涯の半ばにひとつの空白が位置しているのに気づく。昭和一八年末から同二二年末にかけて、彼はほとんど何も発表していないのである。具体的には、昭和一八年二月、『サント・ブウヴ選集』第一巻の月報に短文を掲載した後は、昭和一九年四月、筑摩書房の『ヴァレリイ全集』のために「テスト氏」を訳したのみで、オリジナルの文章が発表されるには、昭和二一年一月の「ドストエフスキイのこと」を待たなければならぬ。大戦中に「モオツアルト」や「梅原龍三郎」が執筆されたことが分かっているが、前者は昭和二一年一二月、後者は同二二年一二月によく刊行されている。

数年にわたるこの無為をどのように理解すればよいだろうか。それが戦争のただ中のことであってみれば、当時の時代背景と何らかの関係があったことはたやすく推測できる。だが小林は、当局から思想統制を受けて文筆活動

が妨げられたわけでも、時局に抗して自ら筆を折ったわけでもない。この空白がそうしたネガティブな理由から強いられたものではなく、小林自身のより積極的な選択によるものであったことは、坂口安吾との対談における彼自身の次のような言葉が明らかにしている――

僕は陶器^{せともの}で夢中になって二年間ぐらい、一枚だって原稿書いたことがない。陶器を売ったり買ったりして生活を立てていた（「伝統と反逆」昭三・八、8:106⁽¹⁾）。

他方、復員後に銀座で小林に会った井伏鱒二は、その際の「この三年間、俺は骨董に夢中になつてゐた。そのおかげで、やつと文学がわかりかけて来た」という小林の言葉を伝えている⁽²⁾。原稿を「一枚だって」書いていないというのは誇張ではあるが、二つの証言における二年あるいは三年という時間は、先に見た空白期とほぼ重なりあうものである。のみならず、彼は生計の手段としても文筆活動を放棄し、古陶磁の売買を通じて暮らしていたというのである⁽³⁾。さらに注目されるのは、文学から離れて骨董に没頭したことで逆に文学に対する理解が深まったという逆説である。

小林が陶磁器を始めとする骨董に没頭したことはよく知られている（図1）。彼はその経験をさまざまな文章の中で公にし、また近年、旧蔵



図1 絵唐津茶碗をいじる小林秀雄

品を集めた展覧会なども開催されている^④。だが従来、彼の骨董愛好は、戦争という現実からの逃避、日本的な伝統美への沈滞というかたちで否定的に捉えられることが少なくなかった。最も早い時期の、しかも厳しい批判のひとつが、先に引用した対談の相手であった坂口安吾の「教祖の文学——小林秀雄論」（昭二二・六）である。これに対し、小林の骨董仲間でもあった白洲正子は、骨董愛好が彼の文体にも積極的かつ肯定的な影響を及ぼしたことを指摘している。白洲によれば、「それまでの難解で、硬質な文体」が、古美術の影響によって「言葉は抑えられ、饒舌は影をひそめて」、「平明で読みやすい文章」に変わった。「厚みを増し」「円熟」したそれは、小林（そして白洲）が愛した「李朝の陶器に見られるような、えもいわれぬ優しさと、そこはかとない悲しみに満ち」たものとなった^⑤。

小林と近い立場にあった白洲の指摘はたいへん興味深いものではあるが、首肯しかねる点もある。それは、彼女が骨董から文体へと至る、形式上での一方通行的な影響関係のみを想定しているという点である。というのも私見によれば、小林の骨董愛好は、単に文章表現のみならず、芸術や歴史一般をめぐる小林の思考そのものの変容と関わっていたのであり、また骨董と批評活動の間の関連は、もう少し複雑な相互作用を含んでいたはずだからである。他方、坂口をはじめとする小林の骨董愛好の批判者たちのように、彼の骨董熱を戦争からの逃避あるいは遊離とみなす、すなわち小林にとっての骨董と戦争を相反するものとして切り離して考えることも、同様に問題をはらんでいる。小林にとって両者は、同一の（論理なき）論理によって分ちがちがたく結びついていたと考えられるからである。それゆえ、ここでわれわれが目指すのは、小林にとっての骨董愛好が、彼の文学や芸術や歴史をめぐる思想の形成および変容とどのように関わっているのか、また、骨董・批評・戦争という一見無関係な三者が、どのよ

うな（共謀）関係の下にあったのかを問うことである。

一 「地獄」の季節、あるいは小林の骨董遍歴再考

小林の批評活動と骨董愛好との関連を考える上で、彼が古美術にのめりこんだ時期を確定することは不可欠の前提である。しかし従来、この作業が十分になされてこなかったため、論者によっては骨董愛好以前のテクストに骨董趣味の影響を指摘するなど、議論がいささか混乱している。それゆえここでまず、小林の骨董愛好の経緯を年代的に跡づけることは無駄ではないだろう。

小林が骨董を初めて購入したのは、日本橋の古美術商「壺中居」においてであった。友人の青山二郎（図2）に連れられて店に来た彼は、「鉄砂で葱坊主を描いた李朝の壺」（図3）を見せられて、激しく所有欲をそそられる。「吾ながらをかしい程逆上」した彼は、持ち合わせがなかったため、数日前購入したばかりの最新型のロジンの時計と交換して、それを持ち帰ったのである（「骨董」昭二三・九、8:290）。小林はこの壺に関する自らの印象などを詳しく書き留めていないが、この出会いをとりもった青山二郎は、「発色

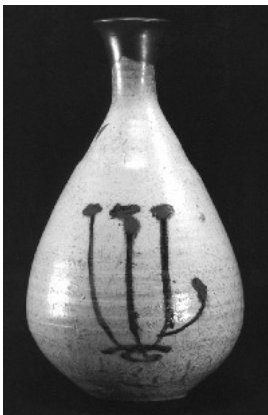


図3 《絵三島草文瓶（「葱坊主」）》
李朝初期，益子参考館



図2 壺中居での小林秀雄と青山二郎，昭和25年

も馬鹿にい、「この徳利のことを、「骨董臭いおまけの様なものが一寸もない、からツとした正直な徳利で、大きさもノビく」と尺以上あつて」、「誰が見ても疑ふ余地がない」「健康な陶器」と述べている。^⑥

このエピソード自体はよく知られているが、これがいつのことであつたのかについては、昭和一三年と昭和一六年という二つの説がある。昭和一三年説の最も有力な根拠となつてゐるのは、壺中居の主人であつた廣田熙の証言である。彼は昭和三〇年に刊行された小林秀雄全集の月報において、小林との付き合ひが「確か昭和十三年頃から」であること、また初対面の小林が彼の店で葱坊主を買つたことを述懐している。さらに彼は、「君の処で初めて陶器を買つた数ヶ月前に一生涯、忘れることの出来ない失恋をしてね……」という小林の言葉を紹介している。^⑦

この「失恋」の相手は「むうちゃん」の愛称で文士たちに可愛がられていた坂本睦子と推測される。野々上慶一によれば、小林が、彼の親友である河上徹太郎と坂本睦子が同衾しているところを偶然見てしまい傷心したのは、昭和一三年の初夏のことであるため、この点から見ても年代的に符号するのである。さらに古美術愛好家の秦秀雄も、小林が「突然変異」のように骨董に目覚めたのは、秦が「目黒に住んで間もなく、昭和十三、四年ごろ」のことと述べている。^⑧

これに対し、昭和一六年説の根拠となつてゐるのは、小林自身の文章である。自らの骨董愛好に初めて言及した『『ガリア戦記』』（昭一七・五）において彼は、「こ、一年ほどの間、ふとした事がきつかけで、造形美術に、われ乍ら呆れるほど異常な執心を持つて暮らした」（7:354）と述べている。初出時の『文學界』には、昭和一七年四月一〇日という執筆の日付が書かれているため、そこから逆算すると、彼が骨董にのめりこんだのは昭和一六年のおそらくは前半ということになる。

われわれとしては、小林自身が自らの体験を後日談としてではなく現在進行形で書き留めているという理由から、昭和一六年説を採るべきだと考える。また、昭和一三年説を否定する重要な論拠として、朝鮮旅行について記した「慶州」(昭一四・六)が挙げられる。彼は友人とともに慶州の仏国寺を訪れたが、「元来が古美術など丹念に探る趣味はない方で、僕は少し面倒臭くなつた」(6・485)と述べているのである。この旅行が行なわれたのは昭和一三年一〇月から一一月までであるから、この時期にはまだ古美術鑑賞には開眼していなかつたと思われる¹⁰⁾。

さらにここでは、もうひとつの証言によって昭和一六年説を補強しておきたい。それは、小林に骨董を指南した張本人である青山二郎が、小林の骨董歴について書き留めたという点で稀有なテキストというべき「小林秀雄と三十年」(昭二六・七)である。その冒頭において青山は、彼自身が深く関わった「葱坊主」購入の経緯に言及している。彼によれば、創元社が四谷から神田に移転し、新社屋のための床の間に飾る花瓶がほしいというので壺中居に案内した際、創元社の編集顧問を務めていた小林も同伴し、そこで「葱坊主」を購入することになったのだという¹¹⁾。創元社が新社屋に正式に移転したのは昭和一五年一月一三日のことであるため、小林が「葱坊主」を購入したのが少なくともこれより後であることはほぼ確実である。また、先の文章において青山は、小林が「陶器を持つ」たのは「この十年の間」と述べており、このテキストが書かれたのが昭和二六年であることを考慮すると、やはり昭和一六年説の方が妥当であろう。

では逆に、小林の骨董愛好が収束に向かったのはいつ頃だったのだろうか。昭和二年六月の座談会「旧文學界同人との対話」において、彼は熱中している骨董を話題としつつも、「やがて私は、これを卒業しますよ」(80・195)と述べている。さらに翌三三年八月、上述の坂口安吾との対談「伝統と反逆」においては、「考えてみれば妙

な世界だよ。狐が落ちてみればね」(8・126)と、骨董に憑かれた時期をすでに過去のものとして述懐している。それゆえ、小林の骨董熱が冷めた(古美術をまったく買わなくなったということではないが)のは、この二つの時期の間であったことになるだろう。小林の骨董への没頭は短期的・集中的なものであり、熱が冷めるのも意外に早かったのである。

以上のことを総括するならば、小林は昭和一五年の末か翌一六年の初め、李朝陶器を初めて購入、骨董に開眼し、それが昂じた昭和一八年末から二二年にかけては、ほとんど文筆活動を休止したかたちで骨董にのめりこむ。その後、昭和二二年から翌二三年半ばの間に、彼の骨董愛好は沈静化へと向かったということができるだろう。

さて、小林の骨董遍歴のおおよその過程を推定できた今、その実際についても少し詳しく見ていくことにしたい。

小林に骨董を指南したのは、「葱坊主」との出会いをとりもった友人の青山二郎だった。彼は小林に、まず中国や日本ではなく朝鮮の陶磁器、しかも文様のあるものよりも無地のものを買うよう助言し、「何時でも一足先の少し難しい物を、小林に持たせるように仕向けた」という。最初の一年、二年は「何を見ても感じが来る」時期で、「眼が見える」ところまでいかないのが歯痒く、「同じ様な質問を受けて何十遍話し合つたか知れない」。だが青山は単に口で説明するのではなく、彼自身、同じ種類のものを小林とともに買い歩き、教えを身をもって示すことで、いわば自らの骨董人生をもう一度生き直したのだった。かくして「先生は生徒の何時も斬新な感動に妬け、生徒は先生の意地の悪い審美眼を妬く始末」という、骨董を中心とする師匠と弟子の間の強力な情念の磁場が形成されたのである。¹⁹ ちなみに「真贋」(昭二六・一)によれば、小林が初めて一人で買ったのは「呉須赤絵の見事な大皿」で

あったという(10:23)。

その後、買い始めて二、三年すると、小林には「物^レが見える様になつて来た」(傍点原文)。その頃にはすでに中国、韓国、日本を問わず、陶磁器を一通り理解できるようになっていたという¹⁴⁾。そして例の沈黙の時期が始まるのである。この頃になると、小林はもはや青山の趣味を離れ、独自の蒐集を展開するようになっていく。その代表的なジャンルが、青山が関心を示さなかった無釉土器である。「家中が土器だらけ」になり、「普通の陶磁器の肌^レがノツペラボオの化け物面に見える」まで買い続けたという(「真贋」10:29)。また、青山が「何だか抽象的な物^レで、私なら写真で沢山だ」と述べた埴輪や、さらには古瓦など、考古学的な遺品も所有していた¹⁵⁾。加えて小林は、「何となく陰気な空気で深入りする気になれなかつた」(同)と言いつつ、仏教美術にも関心を寄せている。京都の古美術商・柳孝のもとで購入した五輪塔は、のちに彼の墓石となった¹⁶⁾。娘の白洲明子^{はるこ}の証言によれば、小林にとって古美術の最後の買い物となったのは、口が孫娘に似ている¹⁷⁾というので京都で購入した「対の掛け仏」であつたという。

他方、「狐が落ちた」後の晩年の小林が特に関心を示したのは、鐺と勾玉であつた。前者については「鐺」と題された昭和三七年の文章において、「ふとした機会から注意して見始めたのは、こ、数年来の事」(12:324)と述べている(図7)。後者に関して文章を残していないが、ポケットに入れて外出し、撫でさすつてはその感触を楽しんでいたらしい¹⁸⁾(図4)。



図4 勾玉をいじる小林秀雄，昭和42年

このように、小林が関心を示した骨董のジャンルは多岐にわたるが、やはり最も激しく熱中したのは陶磁器であった。「俺も明日からでも陶器商売が出来る」、小林は坂口安吾にこう述べている（『伝統と反逆』8：196）。李朝から中国の古染付や赤絵、六古窯、志野や織部など美濃もの、唐津、初期伊万里、古九谷までを広く愛好したが、なかでも特別な位置を占めていたジャンルが壺と酒器である。壺については彼の思想にも深く関連するため後述する。他方、彼は古備前の徳利と井戸の盃（図5）を最期まで愛用して手放さなかった。娘の明子は、「父が死ぬまで一緒だったのは、お酒と酒器、桜と野草と絵画でしょうか」と述べている¹⁹。小林にとって最後の骨董随筆となる「備前徳利」（昭五七・三、14：9-11）において論じられたのも、これらの酒器についてであった。

それでは小林自身にとって、骨董愛好の意味するところは何だったのだろうか。それが美的で余技的な「趣味」などというものでなかったことは、彼自身が述べている通りである。骨董にはまるというのは「狐が憑く」ようなものであり、ひとたびとり憑かれたが最後、家庭生活も破綻し、文学者たちとの交際も中断し、骨董商とい

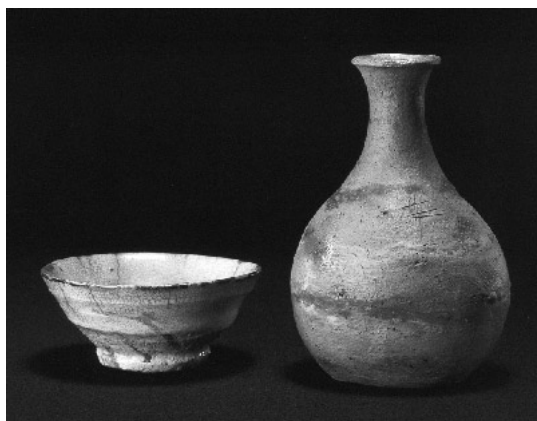


図5 《古備前徳利》桃山時代、《井戸盃》李朝初期、ともに個人蔵

う癖のある「奇妙な人間たち」との交流が始まる。それは通常の社会生活を破滅へともたらす一種の「魔道」、さらにはいえば「地獄」なのである（「伝統と反逆」8：195-6）。「骨董」という語源の不確かな言葉そのものが魔的なものであり、そこには「器物に関する人間の愛着や欲念の歴史の目方が積もりに積もつて」いる。それが発する「臭い」に対して「古美術」などという「蓋」はあまりに「軽過ぎる」のだ（「骨董」8：290-1）。

このような次第であるから、「狐」に憑かれて「魔道」に墮ちている間は、その意義について理性的に言語化することはできない。実際、『ガリア戦記』を唯一の例外として、骨董が自分にもたらしたものを意識化して明確に語り始めるのは、戦後、すでに「狐」が落ちた後なのである。

二 反近代の身体技法、あるいは「体操」としての骨董

「狐」が落ちて骨董熱が冷める前後、昭和二〇年代前半のテクストを再読すると、小林が骨董いじりを、「西洋十九世紀の美学」（「骨董」8：292）、ひいては近代の芸術観そのものを相対化するための手段として意識的に捉えていたことが分かる。彼はさまざまところで「美学」に対する嫌悪感を表明しているが、それは彼によれば、美学というものが「一般的な美の観念」を想定し、そこから「演繹」して「個々の作品の美しさ」を云々する類のものだからである（「環境」昭一五・七、7：86）。「美しい（花）がある、（花）の美しさといふ様なものはない」という、「当麻」（昭一七・四）におけるよく知られた文章（7：353）も、世阿弥を梃子にした観念的美学への批判として読むべきものである。では、小林の考える美学の問題点がその観念性のみ限定されるかといえば、もちろんそうではない。小林が自分の骨董体験をもとに展開するモダニズム的芸術観の批判は、より広い射程をもつものだ

といえる。

まず小林は、作者の特権性を相対化しようとする。近代的芸術観によれば、作品とは、作者の個性や感情が外的に表現された結果生れたものの謂であるが、小林はこの因果関係の二項を転倒させ、実は作者こそ作品の結果にほかならないと見なすのである。たとえば、年代的に見て骨董開眼以後に書かれたと思われる「伝統」（昭一六・六）では、夢殿の救世観音を見ていても作者というものは浮んで来ず「作者といふものから「……」完全に遊離した存在」となっている、という志賀直哉の指摘を枕に、作品こそ作者を含めたあらゆるものの原因であるという考えを表明している（七：252）。小林自身が明言しているところによれば（『ドストエフスキイの生活』昭一四・五、6：161）、従来の因果関係を逆転したこの逆説的な発想の典拠はヴァレリーであり、同じ考えは「環境」（昭一五・七、七：88）においてもすでに反復されているが、彼がその例として救世観音を挙げていているという事実から判断すると、この特異な思想に肉付けをほどこしたのは骨董体験だったのではないだろうか。

作者がいわば作品の結果として事後的にのみ立ち現れてくるところのもの、それこそ小林にとつての古典であり古美術であるが、古典を主題として論じた後年のテクスト群に至ると、作者の相対化にさらに拍車がかかることになる。たとえば「西行」（昭一七・一一）では、技巧を排して「驚くほど平明な純粋な一楽句」と化した西行の詩句は、「読人知らず」の調べを奏で「ていると述べる（七：400）。さらに、沈黙期に入る直前に書かれた「実朝」（昭一八・二）においては、「自然」や「歴史」こそ「僕等とは比較を絶した巨匠」であり、作品（ここでは和歌）とはそれらとの「えにし」によって生れるものであって（七：421）、それらの前で作者の個性や才能などは問題とはならないとされる。それゆえ『平家物語』の作者名が伝わらないのも偶然ではなく、むしろ「歴史」の必然なの

だ(7:424)。作者とはいわば、「歴史」や「自然」がそれを介して作品として生起するところの匿名的な媒介項Ⅱメディウムにすぎない。これは、土と火という「自然」が陶工の手を借りることで作品へと昇華する芸術、すなわち小林が熱中した陶芸ときわめて親和的な発想である。

ところで、このような観点に立つと、作者による主体的で能動的な自己の「表象」という近代的な行為までもが批判の対象となるのは必然的である。自己を表象することなどできないと小林は繰り返し述べている。実朝は自らの心を歌に表現したのではなく、「自ら成つた歌が詠み捨てられた」(「実朝」7:417&8)にすぎない。芸術家とは自らの思想や個性を表現するのではなく「新しい物性」を生み出す存在であり、その「新しい物質的なるものに自己が顕現する」(「人間の進歩について」8:248)のであって、自らの意思によって思い通りに明確に自己を表現することはできない。象徴派詩人たちの「自己」としての「詩魂」は「representation(明示)によつて語る事は出来ず」、音楽の純粹性にも似た「詩といふ象徴symbolだけが見かす事が出来る」のみである(「表現について」昭二五・四、9:273)、等々。小林にとつて歴史とは、「無数の「へ私」が何処かへ飛び去つた形骸」(「秋」昭二五・一、9:191)、すなわち自己が消滅することによつてのみ結果的に立ち現れる何ものかであるが、これは芸術作品についても当てはまるだろう。小林にとつて芸術作品とは、芸術家という主体が能動的に創造するものではなく、作品あるいは物質の方が自己展開することで生成するものなのである。ここではいわば現前(presentation)が表象(representation)にとつて代わっている。そして、小林にとつてきわめつきの非表象的なオブジェが日本のやきものであった。「純粹な実体感」を放つ日本のやきものは、絵画や彫刻と異なり「何にも表現してゐない」(「信楽大壺」昭四〇・三、13:126)。換言すれば、それは表象を排した純粹な現前なのである。小林による近代的表象批判の基

盤がやきもの愛好によって培われたものだとさえ言えすぎだろうか。⁽²⁾

かくして作者とそれによる表象行為が括弧にくくられることになるが、その過程で前景化してくるのが鑑賞者の地位である。「伝統」においてすでに、鑑賞とは受動的な行為ではなく「模倣といふ行為の意識化し純化したもの」であり、それはたとえば救世観音像の美を「わがものとする」ことによって、「僕等の心も身体も救ふ」ものと述べている（『』：288）。また、聴衆を前にしての上演を前提とした『平家物語』のような文学作品は、「語り手と聞き手達との間に成立した」共同作品のごときものであり、そこには「本質的に、工芸品めいた性質がある」とも指摘している（『平家物語』昭三五・七、12：160）。「工芸品」という語を用いる小林の念頭にあったのは、〈主〉と〈客〉の相互作用を通じて形成された茶の湯の空間で使用される茶陶などの骨董品だったかもしれない。小林は「真贋」において、古美術商の瀬津伊之助の志野茶碗購入のエピソードを記した後、「鑑賞も一種の創作だから、一流の商売人には癖の強い人が多いのである」（10：25）と述べている。「創作」という契機をも含みこんだ「鑑賞」を小林に教えたのは、青山二郎、瀬津伊之助、秦秀雄ら「癖の強い」骨董商や愛好家たちであった。⁽³⁾

他方、小林が創作としての鑑賞と対比するのが「解釈」である。彼によれば、作者や登場人物の心理状態、あるいは作品の時代背景などを言葉を尽くして分析し、その分析を積み重ねて創造の源泉へ到達しようとする「解釈」など、結局は「巧言令色」（『歴史の魂』昭一七・七、7：372-3）にすぎない。この思想を最も明確に語っているのは、人口に膾炙した次の文章である——「解釈を拒絶して動じないものだけが美しい、これが宣長の抱いた一番強い思想だ。解釈だらけの現代には一番秘められた思想だ」（『無常といふ事』昭一七・六、7：359）。とはいえ、このような思想を彼が生み出す重要な契機になったのは本居宣長ではなく、やはり骨董体験であったように思われる。

「こちらの想像も解釈も、これに対して為すところがなく」、それを見ているとこちらの「観念の最期の残滓が吸ひ取られて行く」のが感じられるような、「こちらの心の動きを黙殺して、自ら足りている」美を小林に教えたのは、「一つの壺」(図3)だったと、彼自身が述べている(『ガリア戦記』7:355-6)。彼にとつて壺こそ、解釈や分析の視線さえも同化吸収して自ら充足する美の現前のあり方の完璧なフィギュール、あるいはパラダイムだったのである。まさしく「壺」(昭三七・五)と題された後年のエッセイにおいて、彼は次のように書いている――

ともあれ、私は、壺といふものが好きである。人間が泥を捏ねて、火で焼く工夫を始めた時、壺を作つて初めて安心したに違ひないと言つた感じを与へられるからである。皿でも茶碗でも徳利でも、皆、実は壺に作られて安心したかつたと言つている風がある。どうも、焼き物の姿といふものは、中身は何んでもよい、酒でも種子でも骨でもよい、ともかく物を大切にに入れて蓄へるといふ用を買つて出たところに、一番、物に動じない姿を現すやうである(12:322)。

そして、美や歴史の秘密を言葉によつて解釈し暴こうとするのではなく、方法論や先入見を可能な限り排して、「その秘密を打ち明ける様になるのを、ちつと待つてゐるといふやり方」(『文芸月評XXI――林房雄の『西郷隆盛』其他)昭一六・八、7:276)こそが重要となる。それには謙虚さと忍耐が必要であるが、さらに「虚にあつて実を行ふ」ことを目指した芭蕉のように「己を空しく」することが求められるという(『歴史の魂』7:375-6)。自己を捨て去つた空虚な器と化して、そこに――あたかも恩寵のように?――美や歴史が到来し自らを満たすのをじつと

待つこと。それは、自らを壺と化すことと言い換えることもできよう。

このような意味での〈創作＝鑑賞〉と鋭く対比されるのが、近代的な文化装置たる美術館における鑑賞行為であり、そのことが明確に述べられているのが、「感想」（昭一六・一）と「骨董」である。前者においては、昭和一五年一月五日から二四日にかけて、上野の帝国博物館で開催されていた「正倉院御物特別展覧観」の会場におけるある体験が主題となっている。それは、それまで美しいと感じていた美術品が、突然「奇妙な具合にガラスの箱に閉ぢ込められてゐる事」に強い違和感を抱き、さらには「美術を鑑賞してゐるといふ自分の行為を、突然奇怪極まるものと感ずる」、強い「ショック」に似た体験であつたという。さらに小林は、奈良に住んでいてしばしば博物館に足を運んでいた若い頃、「往時の健全な意味を悉く剥奪され、ガラス箱のなかに抽象化された歴史の残骸の、グロテスクといふより他形容の仕様のない木偶の群れ」に取り囲まれているように感じた、同様の体験についても言及している（7：165-7）。

古美術鑑賞に対するこうしたきわめてペシミスティックな態度からして、おそらくこの展覧会当時、小林はまだ骨董に開眼していなかったように思われるが、ここで重要なのは、作品を「グロテスク」な「残骸」へと「抽象化」してしまう原因が、作品を「ガラスの箱に閉ぢ込め」て接触を禁ずるといふ処置、すなわち美術館における鑑賞者の身体性の抑圧あるいは抹消にあるという点である。この問題は「骨董」においてさらに探究される。小林はトルストイの「クロイツェル・ソナタ」を敷衍しつつ、美術館やコンサートホールでの「美の近代的鑑賞」における観衆や聴衆とは、「行為を禁止」され、その頭脳を「空虚な妄想」で満たされた「夢遊病者」的な存在にほかならないと述べる（8：292-3）。その「観念過剰」性こそが鑑賞後の「不快な疲労感」の原因であるが、この疲労は、昭

和一三年秋の朝鮮旅行中、慶州の仏国寺ですでに彼を襲っていたものであった（「慶州」6: 467）。そして小林にとって、「行為」を鑑賞の場に奪還するための訓練が「焼き物いぢり」である。それは「美しい器物を創り出す行為を、美しい器物を使用するうちに再発見」（「骨董」8: 292）すること、すなわち単にやきものを見るだけでなく、それに触れてさらには使用する、つまりは積極的に関わる（フランス語の動詞 *regarder* はこの両義性を含意した語である）中で、創造と鑑賞という二つの契機を融合させることだったのである。それは、触覚の復権の名の下に近代的な視覚の優位を相対化することを意味しようが、小林自身はもう少し噛み砕いて（しかし彼らしい逆説とともに）、自分が毎日晩酌で使っている徳利と盃（図5）を挙げて、次のように述べている——「一番好きな焼き物は、私が一番見てはゐないものだ」（「信楽大壺」13: 124）。

さらに骨董は、購入あるいは所有を前提としている点で、カント的な無関心性に基づく美的距離を無効化するものでもある。それは言うまでもなく、ガラス越しではなく「美と実際に交際」（「骨董」8: 295）することを意味したが、彼が骨董を買うことを通じて学んだ重要なことがもうひとつある。それは美的価値と貨幣価値との等価化である。骨董業界とは作品の価値がすべて価格すなわち数字へと還元される、現実的で容赦のない世界である。他方、文学や美術鑑賞にはそうした厳しさが欠けている。骨董の「狐」が憑いていた頃の小林は、文学における言葉を骨董のように値踏みし、その価値を金銭的に明示することを夢想して、次のように述べてさえいる——「言霊といふ言葉の意味は、百円の言葉で本当に百円の物が買へる、さういふ言葉には魂があるといふことです」（「文学者の提携について」昭一八・一〇、7: 444）。²⁵）のような発想も、身銭を切つての骨董購入の体験なしには考えられないものである。

以上のように小林は、骨董の購入・所有・使用を通じて、近代的鑑賞が抑圧し排除してきた（肉体）を回復しようと信じた。近代人を疲労させる妄想的な美の鑑賞はわれわれの時代特有の病であり、そこから回復するには頭脳から「文学的観念を追い出す」必要がある。骨董とはそのための「辛いある訓練」（『鼎談』昭二二・九、8：173）なのであり、いわば一種の「体操」（『旧文學界同人との対話』8：153）なのだ。⁽²⁶⁾ここで否応なく想起されるのは、「当麻」において小林が世阿弥に語らせた次のような言葉である——「肉体の動きに則つて観念の動きを修正するが、前者の動きは後者の動きより遙かに微妙で深遠だから」（7：353）。これは、観念の動きは肉体の動きによって表現されるとしたルネサンス期の芸術理論家アルベルティ以後、西洋文化を深く規定してきた表象の原理そのものをドラスティックに転倒した考え方である。小林はまさしくこの世阿弥の助言に従い、骨董いじりという「体操」によって「観念の動きを修正」したのであり、いわば古陶という無表情で非表象的な仮面を身につけることで、「言語障碍」（『ガリア戦記』7：356）の状態にあえて身を置きつつ、能のとき無言劇を演じたのである。

三 曖昧なる物質、あるいは「上手に思ひ出す事」としての骨董

骨董を通じて小林が行なった近代的芸術観の批判——作者の特権性の相対化、表現＝表象の論理の専制への疑義、鑑賞者の地位の前景化、解釈行為や美術館という制度への批判、「関心」と身体性の回復——は、いわゆるポスト近代を経たわれわれからすれば、今さら改めて注目すべき論点を含んでいるように思われなかもしれない。しかし、小林にとって骨董が、通常よく言われるように前—近代的な営為ではなく、近代の美的イデオロギーを問題化するための、自覚的に反—近代的（あるいは対抗—近代的）な身体技法であったということは、注目されてよい

だろう。

ところで、小林の「焼き物いぢり」による近代批判は、さらに広い射程をはらんでいるように思われる。それは彼にとって、単に従来の美学美術史学批判のためのアリバイではなく、近代の歴史学、あるいは歴史認識や時間観そのものへと鋭く疑義を呈するための契機をなしてものである。²⁷⁾

昭和七年、小林は明治大学に創設された文芸科に講師として迎えられ、その後昭和二一年八月に辞職するまで同大学で教鞭を執ることになる。当初の担当科目は「文学概論」であったが、昭和一一年頃からは日本文化史を講ずるようになった。²⁸⁾ その中で彼が気づいたのは、専門的歴史家たちに「歴史を見る活眼」(『歴史の活眼』7: 565)が欠けていること、また学生たちが「歴史といふものに対して、まことに冷い心を持つているといふ事」(『歴史と文学』昭一六・三、7: 195)であった。そしてその理由として、彼は歴史家たちが「史料の泥沼」(『歴史の活眼』7: 565)に足をとられて身動きが取れなくなっており、さらに悪いことには、歴史観や方法論に観念的に囚われるあまり、歴史そのものを見据える可能性を失っている点を挙げている。特に彼が繰り返し批判するのが、実証主義と唯物史観という二つの近代思想に基づいた歴史記述である。これらは「到来物の歴史解釈」(『モオロアの『英国史』について』昭一五・四、7: 63)の方法にすぎず、そうした「現代に於ける鯛の頭」(『歴史と文学』7: 194)を過信することで、かえって歴史が見えなくなってしまう。小林は自分の文芸批評の唯一の原理を、メトドロギーへの軽視あるいはイデオロギーへの嫌悪に求めているが、それは歴史に関しても同じことが言えるだろう。新奇さを競う外来の歴史解釈法は結局のところ「様々なる意匠」にすぎないのであって、歴史に対する「活眼」が失われるのは、それらが「人々の生き血を吸」うためなのである(『バッハ』昭一七・九、7: 382)。そのとき歴史もまた「死

骸に「変じ」るほかはない（『歴史の活眼』7：565）。

では「活眼」を得るために歴史家を取り戻す必要があるものは何か。それは「生活感情」（『モオロアの『英国史』について』7：63）、あるいは「常識」（『歴史の活眼』7：564）である。小林のちにこのように述べている——「一片の資料と現在の生活経験さへあれば、仮説も理論も介在させずに、過去の人間を生きかへらせる事が出来る」（『歴史』昭三八・五、12：436）。特殊で観念的な方法論ではなく、生活に深く根ざし血肉化した経験や感情によってのみ、歴史の中の死者たちは蘇生する。そして、このように述べる小林が理想的な歴史家のモデルとして想像するのが、死んだ子を悼む母の姿である。

このよく知られた比喩を小林が初めて用いたのは、「エーヴ・キューリー『キューリー夫人伝』（昭一四・二）」においてである。この短文において彼は、伝記とは紙上で死者に再び生命を与えるという「奇蹟」であり、そこには「深い非合理性」が宿っていると述べる（6：48）。そして、その伝記作家の蘇生の「技術」を「体得」しているのが、「自分の悲しみの情とさ、やかな死児の遺品」とがあればその姿を「恐らく生きてゐた時の姿よりもつと鮮やかに心の裡に描き出す」ことのできる、「ペンを持たぬ母親」なのである（6：49）。ほぼ同様のことは『ドストエフスキイの生活』の序文として執筆された「歴史について」（昭一四・五）でも述べられているが（6：108-9）、それがさらなる展開を見せるのが「歴史と文学」（昭一六・三―四）においてである。この文章では、この比喩が歴史全体へと投影される。歴史を貫くのは、実証主義や合理主義の歴史観が説くような因果関係の連鎖ではなく、むしろ「僕等の愛惜の念」であり、歴史それ自体「人類の巨大な恨みに似ている」とされる。したがって小林によれば、歴史を書くということはいわば記憶なき（喪）の技術なのであり、「子供の面影が、今もなほ眼の前にチラ

つく」かのように、歴史的出来事が「今もなほ「……」在る事が感じられなければ仕方がない」(『』:201)、すなわち不在の過去の視覚的な再・現前化の謂なのである。この考え方自体は骨董を愛好する以前から小林が抱いていたものだが、骨董開眼以後のテキストである「歴史と文学」では、この思考がさらに敷衍され、次のように記されている——「惜しと想へば全歴史は己れの掌中にあるのです」(『』:219)。歴史的時間の結晶化と掌における所有、それはまさしく骨董愛好に当てはまるものと言える。

他方、子を失った母の比喩ほど知られてはいないが、小林が歴史記述のモデルとして挙げようひとつの範例がある。それは古寺の瓦であり、骨董愛好との関連でとりわけ注目したいのもこのフィギュールである。というのも青山二郎によれば、小林は実際に「漢代の瓦」を所蔵していたからである。³⁰⁾

この比喩が最初に言及されるのは、昭和一四年のテキスト「歴史について」においてであるが、そこでは、史料という存在に自然の物質と人間の営為とをともに見出す人間の能力——「人間を自然化しようとする能力」と「自然を人間化しようとする能力」——の両面性を論ずるために、この比喩が用いられる。いわく、「古寺の瓦を手にする人間は、その重さを積る一方、そこに人間の姿を想ひ描く二重人なのである」(『』:200)。だが、ここでは特に史料が瓦という事物である必然性はなく、文書史料やその他の歴史的遺物でもよいわけであるから、そこに積極的な意味があるようには思われない。これに対し、翌年に発表された「環境」においては、古寺の瓦のもつ意味合いが若干変化している。この文章において小林は、現在における瓦の現前と、それが作られた過去そのものの不在との逆説的な関係に思いをめぐらせている。瓦そのものはいまだ実在しているが過去それ自体はもはや存在しない。ということとは、瓦を手にとった者が前にしているのは過去そのものではなく、過去と考えられた現在の事物を前にし

た自分自身のある心理状態ということになる。だが、このような分析的で錯綜した歴史認識それ自体、近代特有の自意識の病のなすところである。むしろ重要なのは、「瓦を手にして古へを想ふといふ能力」を養うことである。それは「いかにも自然に、極めて直接に過去の人々の姿を読」むという「素朴な経験」であり、さらにいえばそれは、「瓦を単に観察」するのではなく、「瓦を経験」することなのである（7：86-7）。

「歴史について」において、瓦のもつ「重さ」は、その自然の物体としての質量をただ即物的に示すものと見なされていた。これに対し「環境」では、瓦を眺めて「観察」するだけでなく、手にとってその重みを確かめることこそ、文字通り歴史の重みを直接「経験」し、さらには過去の人間の姿を「想ふ」ことにつながっているのである。これら二つのテキストを隔てる差異から明らかとなるのは、物質に対する小林のアンビヴァレントな態度である。

彼にとつて歴史とは、言語によって構成されたものであるという意味でひとつの「神話」にほかならないが、「自然を人間化しようとする能力」すなわち歴史という神話を紡ぐ「想像力」が際限なく膨張していくのを「限定」する規制力をもつのが「史料の物質性」である（「歴史について」6：106-7）。さらに小林は、物質による想像力の抑制というこの考え方を、歴史のみならず文学や芸術一般にも拡大して適用する。たとえば「疑惑Ⅱ」（昭一四・八）においては、大理石に鑿を振るう彫刻家を例に挙げながら、彼は「統制」がなければ創造の「自由」もないと述べている（6：506）。^①この「統制」には、言語の形式や材料、あるいは伝統がもつ規定力のみならず、戦時下の政治的統制も含まれているが、その含意についてここでは論じない。さしあたって重要なのは、小林の歴史観や芸術観に認められる、精神の自由と物質の限定の間の新プラトン主義的とも形容すべきせめぎあいである（彫刻家の例を挙げる小林の念頭にあったのは、彼の敬愛するミケランジェロだったかもしれない）。このことをこの上

なく明確に述べているのは、湯川秀樹との対談「人間の進歩について」である——「ぼくは二元論者です。精神と
いうものはいつも物性の制約と戦っていなければいけない」（8：256）。

だが他方、すでに見たように「環境」では、古寺の瓦がもつ物質的な重さやその感触こそが、過去の人々の姿を
「想ふ」ための重要な要素となっている。つまりここでは、物質性がむしろ歴史的想像力の飛翔を促すものとして
捉えられているのである。物質に対するこのような曖昧で両義的な態度がすでにほのめかされている。「環境」は、
われわれの仮説が正しければ、なお骨董開眼以前のものであるが、これ以後の小林のテキストでは、物質は空想力
を抑制するものとしてよりも、むしろ歴史の「形」を想像するための不可欠な契機として捉えられていくことにな
るのである。そしてそのことが最も明瞭に現れているのが、言うまでもなく「無常といふ事」である。

よく知られたその冒頭部で語られるのは、比叡山の山王権現のあたりを散策し、青葉や石垣をぼんやりと眺めて
いると、『一言芳談抄』中のある文章が突然想起され、それが「心に滲みわた」り、その美しさに強く動かされた
体験である。それは「ある充ち足りた時間」、「自分が生きている証拠だけが充滿し、その一つ一つがはつきりとわ
かつてゐる様な時間」であったという。そして小林は、あの時自分が「実に巧みに思ひ出してゐた」のは「鎌倉時
代」そのものではなかったかと自問するに至るのである（7：357-8）。

これまで無数の論者によって註釈が加えられてきた文章であるが、ここで今一度確認しておきたいのは、小林が
歴史を直接的で無媒介的な「幻覚」として体験したのではなく、『一言芳談抄』の文章を介して、しかもそれを「当
時の絵巻物の残欠でも見る様」に、あるいは「古びた絵の細勁な描線を辿る様に」、視覚的表象Ⅱ再現前として想
起したということである。「環境」において小林は、（古寺の瓦という）古美術を介して歴史を想像する術について

論じていたのだが、ここで明らかにされているのは、（絵巻物という）古美術であるかのように、歴史を想像する術あるいはより正確には、（絵巻物という）イメージとして表象された、『一言芳談抄』という）テキストを介して、歴史を想起する、二重に媒介された体験なのである。⁽²⁾

古典的文芸作品を「古代の美術品の様に」〈観る〉という体験は、「無常といふ事」のわずか一ヶ月前に発表された『ガリア戦記』においてすでに認められたものである。ここで小林は、カエサル『ガリア戦記』が、「学者たちが」地中から掘起して感嘆したかも知れぬロオマの戦勝記念碑の破片の様に「自分の前に現れ、自分に迫り、さらに自分を「吃らせた」と述べている。その文体は「石のザラザラした面、強い彫りの線」のような触覚性と物質性を帯びたものとして感知される。そして小林は、印刷術発明以前における言葉や文字が、「一種の器物の様に」、つまり彼が愛した古陶のように「丁寧な扱ひを受けてゐた」はずだと述べ、言葉がかつてのような「実質」を失つて「何の抵抗も受けず飛び廻つてゐる」現代と対比している（T:3556）。だが、ここでもやはり言語||器物の「実質」は、「人々の空想」を統制する「抵抗」力であると同時に、小林の歴史的想像力を作動させる契機ともなっている。実際このテキストは、次のような文章によつて閉じられるのである——「サンダルの音が聞える、時間が飛び去る」（T:356）。そしてこの結語はそのまま「無常といふ事」へとつながっていく。

すでに述べたように、『ガリア戦記』は、自分が骨董の「狐」に憑かれたこと、そしてそこから文学や美一般について新しい視点から考察する可能性を見出したことを、小林が最初に明言した文章であった。さらに、以上で論じたテキストの中で言及されている古美術あるいはそれに類する対象——古寺の瓦、絵巻物、古代ローマの記念碑——が、いずれも骨董のような古色と質感を帯びた断片（「残欠」「古びた絵」「破片」「石のザラザラした面」）

として呈示されていることも、ここで強調しておきたい。すなわち、かつての小林であれば自然による物理的な破壊作用、つまり人間の歴史認識とは対極にあるものとして捉えたであろうものこそ、ここで人間の歴史的過去を「上手に思ひ出す事」〔無常といふ事〕7:360)を可能にしているのである。小林のこのような物質観の変化の背後に骨董への耽溺があったことは確かなように思われる。戦時下における「思ひ出す事」の経験を戦後に自覚的にへ思ひ出すように執筆された「平家物語」では、このことが明確に述べられている。戦時中『平家物語』を愛読していた小林は、「源平時代のものと言はれる、絵模様ある弦走の革切れだとか、黒漆の小札だとか、そんなものを、道具屋から見附けて来ては持つてゐた」という。それら「怪しげな残闕」も、「手元に置いて打返し眺めてゐると、私の空想を支へる不思議な力を持つていた」(12:156)からである。さらにはこうも述べる——『平家』といふ装束は、言はば私達の机上にある。面倒な補修保存の労も要らぬ。古い言葉の大組織は、成つたがま、の形で在る」(12:161)。ただしここでは、「無常といふ事」に認められたような複雑で媒介的な歴史想起は、いささか通俗的で短絡的なものに変容しているのではあるが。

小林にとって言語や古美術がはらむ物質性とは、歴史への想像が単なる空想へと墮してしまふことを抑止するための抵抗面として機能すると同時に、そのような想像の世界へと読者||観者をいざなう通行路でもあるという、曖昧で両義的な存在である。そして、一方の物質観から他方へと漸次的に移行するのではなく、両方が奇妙なかたちで、おそらくは自分でも意識せぬまま共存し続けたところに、歴史に向けられた小林のまなざしの特異性があるだろう。さらに言えば、小林の歴史論におけるこうしたアンビヴァレントな物質観は、今ここに現前すると同時に過去を表象||代理するものでもあるという、骨董がはらむ両義性と呼応するものであったように思われるのである。

四 徴候と跳躍、あるいは「止って了的時間」への偏愛

小林にとって物質としての骨董が帯びる古色はいわば、歴史が自然の上に残す「極印」のごときものである。それは「歴史といふ河」が自然の上に彫る「河床」であり、その上に投げる「影」でもある。それは歴史の物理的痕跡であるという点で（パースの記号分類における）インデックス記号なのであり、重要なのはそうした「歴史の形骸」から「歴史の実物」を「類推」する、いわばアナロジ的な推論の技法なのである（「環境」T: 87）。さらに、過去を「上手に思ひ出す」契機としての小林が挙げる古美術が、ほぼ例外なく断片的なものであったことも想起しておこう。小林にとって母が死児を「恐らく生きてゐた時の姿よりもつと鮮やかに心の裡に描き出す」には、逆説的ながらその遺品が「さ、やかな」ものである必要があった。「歴史感覚」を養う必要があるのは、それが「細な事実から豊富な想像を生み出す」（『モオロアの『英国史』について』T: 63）ものだからであり、「瑣事といふものが持つている力が解らないと歴史といふものの本当の魅力は解らない」（『維新史』昭一五・九、T: 115）のである。インデックス性、断片性、あるいは細部へのまなざし、こうした要素からわれわれが否応なく想起するのは、イタリアの歴史家カルロ・ギンズブルグの方法である。美術史家アビ・ヴァールブルクのみそみに倣い、一見取るに足らない細部あるいは「徴候（*signe*）」にこそ歴史は宿るとするギンズブルグは、モレッツリの美術鑑定、フロイトの精神分析、シャーロック・ホームズの推理法（そしてギンズブルグ自身のいわゆる「ミクロストーリーア」の方法）を貫く思考法を「推論的パラダイム」と名づけていた（ちなみに「推論的」のイタリア語の原語 *indiziario*³³ が、「*indice*」すなわち「インデックス」と同語源であることは忘れるべきではない。この「推論」とはあく

までもインデックス記号に根ざした、換喩的な論理に基づく推論なのである。

さらに、古道具屋で集めてきた屑のような「怪しげな残闕」を机上に積み上げつつ、歴史をひとつのイメージとして想起する小林の手法には、ギンズブルグにも影響を与えた思想家ヴァルター・ベンヤミンの歴史哲学とも共振するものがあるように思われる。とりわけベンヤミンが自ら命を絶った一九四〇（昭和一五）年に成立した「歴史の概念について」³⁴は、いくつかの点で歴史をめぐる小林の同時期のテクスト群と驚くべき類似性を示している。³⁵

ベンヤミンにとって「歴史が事とする」のは、過去を「〔実際にあった通りに〕認識」することではなく、むしろ「過去の真のイメージ」を捉えることである。だがそれは「さ、と、掠め過ぎてゆく」（傍点原文）ものであり、「それが認識可能となる刹那に一瞬ひらめきもう二度と立ち現れはしない」、「そのつど消え去ろうとしているイメージ」なのである。一方、小林の「無常といふ事」においても、小林がいったん捉えた「鎌倉時代」のイメージはへ掠め過ぎてしまうものであった。小林は「あれほど自分を動かした美しさは何処に消えて了つたのか」と自問し、「消えたのではなく現に眼の前にあるのかも知れぬ。それを掴むに適したこちらの心身の或る状態だけが消え去つて、取戻す術を自分は知らないのかも知れない」（T:338）と書いている。³⁶

また、過去を「実に巧みに思ひ出してゐた」時間のことを、小林が「あるうち足りた時間」、「自分が生きてゐる証拠だけが充滿し、その一つ一つがはつきりとわかつてゐる様な時間」と述べていたことも思い出しておこう。彼にとって、そのような時間を把握することは、「現代に於ける最大の妄想」すなわち「過去から未来に向つて鉛の様に延びた時間といふ蒼ざめた思想」から逃れる「成功の期」を与えてくれる、唯一の方法である（T:360）。それはいわば、「因果の世界から意味の世界に飛び移る」ことなのだ（「実朝」T:420）。一方ベンヤミンにとっても、

歴史の「構成の場」をなすのは、近代の合理主義が想定するような「均質で空虚な時間」ではなく、「現在時（*Zeitpunkt*）によって満たされた時間」であった。たとえばロベスピエールにとっての古代ローマのように、「現在時が充滿した過去」を取り出すことは、「歴史の連続を打ち砕く」ことであり、さらには「過ぎ去ったものへの虎の跳躍」「ティーガーシユプリング」を意味するのである。

さらに、小林とベンヤミンの時間観の類似性がよく現れているのが、両者のテクストにおける近代的時間概念の象徴としての時計のモチーフの扱いである。ベンヤミンは一八三〇年の七月革命勃発時、パリのいくつかの場所ですれぞれ無関係に、塔時計への発砲が起こったことに注目し、そこに「歴史の連続を打ち砕いてこじあけようとする意識」を看取している。他方、小林が最初の骨董（図3）を手に入れたのが、現金支払いによってではなく、「数日前買って持つてゐたロンジンの最新型の時計」（「骨董」8:290）との交換によってであったことは、ここで思い出されてよい。もちろんこれは単なる偶然であろうが、小林は最新式の時計によって象徴される近代的な時間観の「妄想」を破い、それと引き換えに「過去の真のイメージ」を奪取する契機としての骨董品を手に入れたことで、「鉛の様に延びた時間」の「連続を打ち砕いたとも言えるのである。

このように両者にとって、「歴史のイメージ」を捉えることは、因果関係に基づく連続性と絶えざる進歩を前提とした、近代特有の直線的な時間概念に楔を打ちこみ、それを破断するものであった。それによって新たに得られる時間は、従来のヘクロノロジーに代わるヘカイロロジーとも言うべきものである。前者が時間の神クロノスをモデルとする量的で連続的で均質な時間であるとすれば、充実した不連続的な質的時間である後者のモデルたるカイロスは、チャンスあるいは好機を司る神である。³⁷「鉛の様に延びた時間」というクロノロジーから逃れる「成

功の期はあるのだ」、小林はこのように書いていなかったらどうか。

もちろん小林がベンヤミンを読んでいたとは思えないし、また両者の思想的立場は多くの点で異なっていることも事実である。小林はマルクス主義思想に対して常に批判的であったし、またベンヤミンの歴史観や時間観の背後にあるユダヤ教的なメシア思想³⁸⁾も小林には無縁のものである。だが、小林は彼のいう「充実した時間」としての過去のイメージの想起体験を終末論的なものとして捉えていたふしがある。

この点を理解にするにあたってはまず、小林の批評が有していた〈形象〉への指向性——これもまたベンヤミンと共通するものがある——³⁹⁾を見ておく必要がある。たとえば『ドストエフスキイの生活』は小林にとって、「色はついてゐないが、生きた形」を表現しようとした「デッサン」（『文學界』編輯後記24——『ドストエフスキイの生活』のこと）昭一四・七、6：497-8）、あるいは「俺流の肖像画」（「伝統と反逆」8：213）であった。また小林はデカルトの『方法叙説』について論じる中で、「物を考へる方法を述べるとは、自分の〈生活の絵〉を広げて見せる事に他ならない」と述べ、これこそがコギトの真意であるとする（『テスト氏の方法』昭一四・一〇、6：215）。それゆえ彼にとつて重要なものは、ドストエフスキイやデカルトの「生活」という持続的時間を、「形」あるいは「絵」という無時間的なものへと結晶させることなのである。そして、時間の形象化というこの態度が最も明瞭に現れているのが、大戦中に執筆され戦後になって発表された「モーツァルト」（昭二二・一二）である。

その第二章において、小林はまず、若い頃道頓堀を徘徊していた時、モーツァルトのト短調交響曲が「頭の中で、誰かがはつきりと演奏した様に鳴つた」という、「無常といふ事」のそれと同様によく知られた法悦的体験について述べ、続いてそれとの関連で、義弟ヨーゼフ・ランゲが描いたモーツァルトの肖像画（図6）について論じてい

る(8:49-50)。つまり、この場合は、モーツァルトの音楽が頭の中で鳴り響いたという聴覚的体験(を想起すること)が、古い(しかも未完成の、つまり断片としての)肖像画の写真を見るという視覚的行為と重ねあわされているわけである。

さらにその直後、第三章冒頭では、著名なモーツァルトの手紙(今日では偽書とされている)の一節が引用される。それによれば、新しい楽想が「奔流の様に」心の中に流れ出て充溢すると、モーツァルトはそれを「丁度美しい一幅の絵」を見るかのように、「一目で見渡し」たというのである。楽想は後になってみれば「次々に順を追うて現れる」のだが、「想像の中では」、「美しい夢でも見てゐる様に」「凡てのものが皆一緒になつて聞える」(8:51)。それは、音楽の持続的な時間がひとつの「絵」||表象として視覚的に想起される体験である。歴史や文学という時間的なものを無時間的な「形」として把握しようとする小林にとって、音楽家のこのような経験は魅力的なものに映つたであろう。さらに彼は「人間の進歩について」において、モーツァルトの手紙で述べられているこうした特異な音楽の時間(あるいは無時間^{アノクロニ})を、「黙示録の止つて了つた時間」になぞらえているのである(8:247)。

モーツァルト(あるいは小林)にとって音楽(あるいは歴史)の想起とはそれゆえ、「生活」||生命のはらむ時間



図6 ヨーゼフ・ランゲ《モーツァルトの肖像》1782/83年、ザルツブルク、モーツァルト博物館

を突然停止させ、生を超えた無時間的で終末論的な「形」としてそれを眺めることを意味する。このような考え方は、「ショック」によって思考を「モナドとして結晶化」させる、ベンヤミンの言う「出来事のメシア的停止」に比することもできるかもしれない。そして、このような類似した思考を両者が一九四〇年代に形成した背後には、大戦という世界的状況を想定しないわけにはいかない。「危機」によって紡ぎ出された言説、これが両者の最後の共通点である。ベンヤミンによれば、「過去のイメージ」とは「危機の瞬間において歴史的主体に思いがけず立ち現れてくる」ものであった。太平洋戦争が進行し、時局が混迷の色を深めていく中で執筆された「無常といふ事」、あるいはその冒頭で語られた想起体験に、これほど似つかわしい言葉はないのではあるまいか。

五 「形」の残存、あるいは目利きと戦士

生活や音楽が通時的なものであるとすれば、それを停止させ凝固させる絶対的な共時性とは死にほかならない。小林は「モーツァルト」の末尾において、「死は人間達の最上の真実な友だ」というモーツァルトの言葉を引用しつつ、次のように言う。「奔流の様に押寄せる楽想に堪へながら」、モーツァルトは「死が一切の終りである生を抜け出て」、「死が生を照らし出すもう一つの世界」、すなわち「最初のどの様な主題の動きも、既に最後のカデンツの静止のうちに保証されてゐる、さういふ音楽世界」にじっと身を置いていたのだと。それは、生が直線的なプロセスとして、死がその線分の最後の点として表象されるような「日常の時間」とは「逆に進行する」、「音楽に固有な時間」なのである(8:93-4)。⁽⁴⁰⁾ここでは死は常にすでに生の裡にあり、さらに生の「動き」は死の「静止」によってあらかじめ保証されている。

日常的な時間においては対立する両極として見なされる生と死が相互に照らしあい、さらには互いを包含しあうようなアナクロニックな無時間性。それを小林に教えたのは音楽とともに骨董であった。座談「旧文學界同人との対話」において、自身の骨董体験について語る中で、小林は「生が死で死が生かも分らない。そんな風に思えて来た」と述べているのである。さらに続いて、「もしも生活することが人間的なものであれば、生活することが動物的に見えるような、もっと人間的な生活がもう一つある」と語っているが、これは、「人間は骨董をいじる程度にならぬと、ケンビョウギウトン「犬猫牛豚」の種族である」という幸田露伴の言葉に言及した、これより少し前の発言を受けたものである(80・154-5)。これらの言葉から直ちに想起されるのは、ある日小林の心に浮び、「偶々傍にあた」川端康成に語ったという、「無常といふ事」における次のような思考である――

「生きてゐる人間などといふものは、どうも仕方のない代物だな。何を考へてゐるのやら、何を言ひ出すのやら、仕出来すのやら、自分の事にせよ他人事にせよ、解つた例しがあつたのか。鑑賞にも観察にも堪へない。其処に行くど死んでしまつた人間といふものは大したものだ。何故、あ、はつきりとしつかりとして来るんだらう。まさに人間の形をしてゐるよ。してみると、生きてゐる人間とは、人間になりつ、ある一種の動物かな」

さらに続いて、「頭を記憶で一杯にしてゐる」歴史家が「一種の動物に止まる」のに対し、「心を虚しくして思ひ出すこと」が「僕等を一種の動物である事から救ふのだ」と述べられている(7:359-60)。

これら一連の発言をここで整理しておく、小林にとって骨董に関心のない者、生者、そして史実の情報の「記

憶」のみにかかずらう歴史家が、生(活)という動物的な「無常」の領域に囚われているのに対し、骨董愛好家、死者、そして「上手に思ひ出す」ことのできる者は、動物的な生から救済された「もっと人間的な」領域に属している。換言すれば、歴史のイメージを想起する者、および骨董を「鑑賞」する者とは、生きながらにして死という「常なる」世界の住人だということになる。そして小林の思考において、一見無関係に思われる骨董と想起と死という三者を結びつけているのが、「形」の論理である。

「形」とは小林のテクストにおいて、現実の対象としては実在しないのだが、しかし観念的なものではなく、はつきりとした物質的な現前性や実体感を備えたものに対して広く用いられる、包容力のある語である。たとえば文芸批評に関しては、言語やそれによって構築される文体、さらには文学全体が、美術品のごとくはつきりとした「形」をもつべきだとされる。また芸術についていえば、伝統や形式や規矩といったものもまた、芸術家を束縛する単なる因習ではなく、彼がそれを「体得」しつつ自由と表現を獲得すべき、明瞭な形と目方を伴った「抵抗物」と見なされる。さらには美、思想、文化、あるいは人間そのものまでもが、可視的な「形」という観点から捉えられる。そして、これらさまざまな形の把握を可能にするのが、分析的な「解釈」とは異なりそれらをありのままに「眺め」、あるいは「想起」するという行為なのである。

ここで重要なのは、小林が「形」の語を頻繁に用い、さらにその語義を次第に拡大していくのが、骨董に熱中する前後のことだという事実である。骨董という「魔道」に堕ちて間もない頃のテクストと、その「狐」が落ちつつある頃の座談会においては、それぞれ次のように述べられている――

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ゐたが、美といふものが、これほど明確な而も言語道断な或る形であることは、一つの壺「図2」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（『ガリア戦記』7：354-5）。

美しいものだけを長い間かかって残した人々の智慧を骨董に読むのだよ。そういう智慧が形をたしかに示して残っていることを確かめるのだよ。イデエなんかつまらん、形が最後には一番魅力がある（『旧文學界同人との対話』8：154）。

つまり小林にとって骨董とは、歴史的な事物として美しい「形」を有しているだけでなく、それが伝えられてきた歴史それ自体が「形」をもっているのである。骨董を手にする者は、そこに二重写しになった歴史の「形」を眺め、想起することになるのだ。

加えて指摘しておきたいのは、可視的な実在物としての「形」という考え方を、上述のようなさまざまな対象やジャンルへと適用する可能性を小林に示唆したのがおそらく、彼に骨董を指南した青山二郎であったということである。青山との対談「〈形〉を見る眼」（昭二五・四）において、小林は次のように発言しているのである——

眼で見る哲学、眼で見る宗教、眼で見る文学、君「青山」はそういう事を言っていたが賛成だね（9：292-3）。

そして、次のような一節を読むと、古典を読むこと、歴史を想起すること、そして骨董（「歴史的遺品」）を「直接」いじることが、小林にとって同じ一つの事柄であったことが理解されるのである――

「万葉集」はあの書いたその儘の姿をたもつてゐる。昔あつたがまゝの形が今も眼の前にあるのだ。歴史も亦形です。厳かな形である。その形といふものは、新解釈といふ様なものを通してはじめて解るといふものではない。歴史的遺品から僕等が直接感得するより他はないものであります（「歴史の魂」7：353）。

だが、小林の「形」を論ずるにあたって忘れてはならない論点がもうひとつある。それは死および生との関わりである。すでに引用した「無常といふ事」の一節においては、死者こそ「人間の形」を「はつきりとしつかりと」示すものとされていた。これに続く文章では、さらに次のように述べられる――「歴史には死人しか現れて来ない。従つて退つ引きならぬ人間の相しか現れぬし、動じない美しい形しか現れぬ」（7：359）。しかしより特異なのは、小林にとつて死者がきつぱりと死んでいればいるほど、その「形」がかえつて生氣を帯びてくるという逆説である。すでに述べたように、小林によれば、母親は子供を喪つてしまった方が「生きてゐた時の姿よりもつと鮮やかに心の裡に描き出す」ことができる。また、『大日本史』の列伝に登場する人物たちは、「いかにも彼等らしい必要な事だけをはつきりと言ひ、はつきりと死んでゐる」にもかかわらず、あるいはそれゆえにこそ、われわれの目の前に「生き生きと跳り出す」とされる（「歴史と文学」7：213）。

さらに、死と（再）生を同時に含みこんだ「形」は、文学や美術においても認められる。たとえば大伴家持は

「今は確かに死んでゐる」が、この「永遠の詩人は、眼の前に在る抜き差しならぬ歌の形として生きてゐる」（「伝統」7：252）と小林は述べる。さらに、利休はすでに死に、しかもその「健全な思想は、意外に短命」だったのだが、彼は骨董を通じて「利休が徳利にも猪口にも〔図5〕生きてゐることは確かめ得た」という（「骨董」8：282）。だとすれば、骨董をいじることも歴史を想起することも、「形」を介して死者の生命に触れることにほかならない。このように、小林にとって「形」とは、単に命あるものの物質的な姿ではなく、それが死んでしまった後でさえ消失せず、むしろ生前よりも鮮明に想起される残像のようなものである。「形」としての伝統的な「芸術的規矩」について、小林は坂口安吾に対してこのように語っている——

この規矩というものが曲者だ。なぜかという、人間ていうものは歴史のなかで、死んだ奴が生き返るかも知れぬような不思議な生活をしているんだよ。死んだ奴がほんとに死ねば、俺たちはラクだよ。芸術家はラクだよ。（「伝統と反逆」8：210）。

それゆえ「骨董」や「規矩」を含む「形」とは、生の向こうに浮かび上がる亡霊、あるいは、死してのちも執拗に留まり続ける生の残存[、]死後の生[、]（Nachleben）のごときものである。そして、骨董を通じて獲得された「活眼」とは、生死を超えたこの「形」を見つめる[、]（形見）へのまなざしにほかならない。

だが小林にとって、このような「活眼」を備えた人物像がもうひとつ存在する。それは戦士である。

たとえば日中戦争について論じた「事変の新しさ」（昭一五・八）の結論部では、桶狭間の戦いにおける信長の

「活眼」について語られる。「曇りのない「……」鏡」のようなその眼には、戦闘の難局がそのままに映っていたのであり、そこには「理論」が介在する余地はなかったとされる（T：108）。

さらに、「当麻」や「無常といふ事」など二連の古典論と同様『文學界』の巻頭に掲載された「戦争と平和」（昭一七・三）を見てみよう。真珠湾攻撃を報じた新聞の報道写真を眺めながら、小林は、この爆撃を敢行した飛行兵の「眼」に思いを馳せる。「冷然と静まり返つてゐる」それらの写真を見つめても、そこに「数千の人間が巻き込まれてゐる焦熱地獄」は「想像」できない。しかしこのような「カメラの眼」が鳥瞰した一見平静な光景こそ、実は上空の飛行兵が見たものに近いと小林は考える。「戦いの意志が、あらゆる無用な思想を殺し去つてゐる」ような、「生死を超えた」人間たちは、「日常生活の先入見から全く脱した異常に清澄な眼」を有しているのであり、それを彼は「仏の眼」にすらなぞらえている（T：3479）。

すでに述べたように、小林は、イデオロギーやメトドロギーに毒されず、観念性を排した眼で歴史の「形」をあらがままに眺めることを説いていた。また、そのような眼は、骨董という「体操」を通じて頭脳から観念を排出することによって可能となったものであった。だが、それらが不動の死者あるいは事物に生命を見出し、あるいは生の持続的な時間を無時間化し凝固させるような、ある種終末論的な眼であったのと同じように、兵士たちのまなざしも「仏の眼」のように、戦闘の「動き」の中に平和的な「静止」状態を見出すことのできる、「生死を超えた」ものなのである。小林が骨董を体験する中で「生が死で死が生かも分からない」ようになったと同様、戦士たちの眼には「戦争と平和は同じもの」に映るのだ。

森本淳生は、表立っては文学と政治をはっきりと区別しようとした小林のテキストの中に、兵士をひとりの芸術

家と見なし、戦闘を一個の作品として眺めるような「内的論理」が伏在し、それによって批評と戦争論が奇妙に「混淆」していることを詳細に明らかにしている。⁽⁴²⁾このことは文学のみならず骨董にも（あるいはとりわけ骨董に）当てはまるだろう。骨董という「体操」あるいは「辛いある訓練」が、頭脳から「文学的観念を追い出」し、人を「言語障碍」の状態へと追いやり、物との無言の対峙を強いるものだとするれば、戦争もまた、「思想上のいろいろな無駄なものを一挙に無くしてくれ」るものであり、状況を直接的に把握し、それに「黙って処」することを要求する。また「海軍の所謂訓練」では、「思想的に」「非常に違った新しいものが動いてゐる」という。ここでは「昔の聖人、達人が一生掛かつてやつた事を、少年航空兵は三年でやつて」、「新しい信長」のような「活眼」を養うに至るのである。⁽⁴³⁾

このように考えると、小林が自らの骨董体験を初めて告白したテキストが『ガリア戦記』であったのも、おそらく偶然ではない。『ガリア戦記』を「ロオマの戦勝記念碑の破片」として眺める小林のまなざしは、ガリア戦争そのものをカエサル「の巨大な創作」⁽⁴⁴⁾としてへ鑑賞するまなざしと同一なのだ。⁽⁴⁵⁾

大戦下の小林は戦争という現実から眼を背け、骨董という趣味の世界に逃避したとよく言われる。だが、小林のテキストを貫く「内的論理」に従えば、このような批判的射たものとは言えない。小林にとって黙って戦争に処すること、筆を擱いて骨董に向かうこととは、結局のところ同じひとつの態度だったのであり、空白の数年間における表現活動の不在は、両者の「混淆」をこの上なく明瞭に指し示しているのである。

物質(化)への情熱——結びにかえて

小林は戦後、自身の骨董体験を振り返って、次のように述べている——

釣り気狂ひなどには、人間が魚に見える事もあるだらうと思はれるが、私も、瀬戸物に夢中になつてゐた一と頃、人間が瀬戸物に見えて来て、大いに悟るところがあつた。隠れて見えぬ、人間の気分だとか料簡だとかについて予てから抱いてゐた不信の念を、たゞ見えるものを見るときふ修練が決定的なものにして呉れたと感じたからである（『年齢』昭二五・六、9：317）。

釣りに熱中した人の比喩を用いて一見ユーモラスに語られてはいるが、人を「瀬戸物」として見る小林の視線には、何か冷ややかなものが感じられる。人間存在を生き生きと眺めるには、それが「形」として不動化され、きつぱりと死んでいなくてはならない。人間を骨董として見つめること、それは「鑑賞にも観察にも堪へ」うるように生命を死へと凝結させ、物質化することにほかならない。小林は早くから文芸批評において「物質への情熱」（昭五・一二）——それはのちに「偶像崇拜」という語で変奏されることになる——を語っていたが、小林にとって「物質」は後年、歴史や骨董という新しい場を見出すことで、すでに見たような両義性ははらむようになる。また小林は、時間や音楽やさらには人間の生を無時間的なもの（＝死）へと物質化し、逆説的にそこに生命を見出すようになっていく。さらに戦時下の小林は、古典に沈滞して「物」としての伝統（『文学者の提携についで』7：442）に

同一化し、また骨董という「自己訓練」を経て「不言実行」の境地へとたどり着く（「ゼークトの『一軍人の思想』について」7:440）ことで、自らも無言の物質と化してしまっただかに見える（ここで、歴史を前にしての彼の理想の態度が、言葉なきへ壺と化すことであつたことを思い出してもよい）。このような意味で、戦時下の小林が骨董を介して育んだ「物質への情熱」とは、物質化への情熱でもあり、さらに言えば、自らをも物質化するという受苦への暗い情熱でもあるのだ。⁴⁶

戦時下における小林のこのような反ヒューマニズム的な情熱^{パッション}受苦^{レゾン}——それを死の欲動^{ドレド}と言い換えてもよいかも知れない——と照応するのは、戦後、骨董熱が冷めてからかなりの時を経た昭和三七年に執筆された「鐔」において引用される、信家の作とされる鐔に彫られた次のような歌である——「あら楽や人も人と思はねば我をも人とおもはぬ」。さらに小林は、この歌をいわば形象化したものとして、彼自身が所蔵していた、「野晒し」を図柄とした金家の鐔（図7）を挙げてゐる。野に打ち捨てられた骸骨という不吉なモチーフを扱いながらも、「髑髏は鉢巻をした蛸鮎のやうで」、「何か一種明るい感じ」があるこの鐔は、「『あら楽や』と歌つても、別段構はぬやうな風がある」（12:325）。それは、「形」をめぐる小林の思考そのものを一個の「形」へと鍛え上げた、一種のメタフォルムとも言うべきものである。

小林にとって鐔とは、応仁の乱という「大乱の産物」だったのであり、そこには当時の仏教思想や無常観が「形」をとっている。そのような形



図7 金家《鐔》桃山時代、個人蔵

が「見事に生地を生かして見せる」時期の鐔に小林は強く魅了されるが、その後「平和が来て」、装飾過剰になつてゆく時代の鐔は「もう私の興味を惹かない」と述べる。鐔をめぐるこのような発言には、かつての小林自身の骨董遍歴が縮約されているように見える。⁴⁷それはまさしく世界大戦という「大乱の産物」だったのであり、ひとたび「平和が来」れば、骨董の「狐」は落ちるほかなかったのである。

註

- (1) 以下、小林のテキストを引用するにあたっては、新潮社版第五次全集（平成一三―一四年）を参照し、発表年月（和暦）を漢数字で、巻とページ数をアラビア数字で併記する。なお文中の傍点は特に示さない限り松原による。
- (2) 井伏鱒二「余談」（昭和二五年）第四次全集別巻Ⅱ『批評への道』新潮社、昭和五四年、二〇―二二頁。さらに、「私の人生観」（昭二四・一〇、9:171）や「井伏君の『貸間あり』」（昭三四・八、12:66）における小林自身の証言も参照。
- (3) 高見順の『敗戦日記』（文芸春秋新社、昭和三四年）の昭和二〇年三月一七日の記述には、「小林秀雄も現金を得たく、愛蔵の焼物類をのこらず骨董屋に売った」とある（二一九頁）。なお高見は同年一月二日、小林に日本の古陶（唐津と萩）を見せられて感銘を受け、日記に次のように書きつけている――「美は眼の前にあるのだつた。茶碗というものになつて坐つていた。／美は実在なのだ。／画でも文学でも、みんな同じだ」（同一七頁）。高見によるこの文章には小林の骨董観が色濃く反映している。
- (4) 小林の旧蔵品は、いくつかの展覧会において展示され（『生誕百年記念展 小林秀雄 美を求める心』展覧会図録、新潮社、平成一四年、『骨董誕生』展覧会図録、渋谷区立松濤美術館、平成一八年）、それに関連した書籍も出版されている（『小林秀雄 美と出会う旅』白洲信哉編、新潮社、平成一四年）。だが、その思想的意義について十分に考察が進められているとは言い難い。
- (5) 白洲正子「小林秀雄の骨董」（昭和五八年）同『遊鬼―わが師わが友』新潮文庫、平成一〇年、六五―六六頁。同「小林秀雄の眼」（昭和六二年）同五六頁。
- (6) 青山二郎「小林秀雄と三十年」（昭和二六年）同『青山二郎 全文集』上、ちくま学芸文庫、平成一五年、二二九―三二

- 一頁。
- (7) 廣田熙「葱坊主」(昭和三〇年)『批評への道』前掲書、五七―五九頁。
- (8) 野々上慶「ある回想——小林秀雄と河上徹太郎」(平成六年)同『思い出の小林秀雄』新潮社、平成一五年、五一―五四頁。
- (9) 秦秀雄「名著『近代絵画』の作者の眼」同『名品訪問——生活の中の古美術鑑賞』徳間書店、昭和三七年、二二―七頁。
- (10) したがって、このテキストを小林の骨董愛好と関連づけて論じる青柳恵介の説(『小林秀雄と骨董』『小林秀雄 美と出会う旅』前掲書、一〇―一〇三頁)には同意し難い。
- (11) 青山前掲文、二一九頁。
- (12) 大谷晃一『ある出版人の肖像——矢部良策と創元社』私家本、昭和六三年、一五〇―一五一頁。
- (13) 青山前掲文、二二―二三四頁。
- (14) 同二二四―二二五頁。
- (15) 同二二六頁。なお土器と埴輪については、「放談八題」(昭二五・一〇、9:306-8)も参照。
- (16) 柳孝「小林先生と『真贋』」(平成二二/一三年)、第五次全集別巻Ⅱ『無私を得る道』新潮社、平成一四年、一二四頁。なお、同「小林秀雄——身悶えしながらの骨董修行」『文芸春秋』平成一八年二月号、一九〇―一九二頁も参照。
- (17) 白洲明子「父小林秀雄」(平成一三年)『無私を得る道』前掲書、一九三頁。
- (18) 白洲正子「小林秀雄の眼」前掲文、五七頁。白洲は「本居宣長」は、あの勾玉から生れたものに違いない」と述べている。さらに柳「小林先生と『真贋』」前掲文、一二〇頁も参照。
- (19) 白洲明子前掲文、一九五頁。
- (20) この点、「骨董」ではなく、「古美術」の語を好んで使用した川端康成とは対照的である。拙論「古美術の／＼というメデイウム——戦後の川端文学の一面」『西南学院大学国際文化論集』第二二巻第二号、平成一九年、二六九頁を参照。
- (21) 「人はひとつの作品を作り終えると、次に、この作品を作りえる人間になろうとする。彼は自分の作品を見て、その作者を自分のなかに作りだすことで、作品に応ずる。——この作者は虚構である」、ヴァレリー「文学」『増補版ヴァレリー全集』第八巻、筑摩書房、昭和五三年、四三三頁。
- (22) 小林による表象批判については、森本淳生「小林秀雄の論理——美と戦争」人文書院、平成一四年、三六一―三六四頁を参照。それは小林の思考においては、近代議会政治の「表象」代理」制の危機とも結びついているように思われる(同二八

七頁)。他方、森本は、小林が最も非表象的なジャンルとして音楽を特権化しているとする(三六二頁)が、このことは日本をやきものにも同様に(あるいはそれ以上に)当てはまるだろう。

- (23) 瀬津と秦は、小林の骨董愛好についても貴重な文章を残している。瀬津伊之助「非常識の常識」(昭和四三年)『批評への道』前掲書、一二四―一二五頁。秦秀雄「悠々、忘却」(昭和二五年)『批評への道』前掲書、六四―六六年。同「名著」近代絵画』の作者の眼』前掲文。小林と秦の関係については、小林秀雄「壺」(昭三七・五、12:322-3)、および白洲正子「珍品堂主人 秦秀雄」『遊鬼』前掲書、二六―四三頁も参照。

- (24) 小林の骨董愛好をめぐる最も重要な二つのテクスト、すなわち青柳前掲文(二〇三―一〇四頁)と、永原孝道『死の骨董——青山二郎と小林秀雄』(以文社、平成一五年、諸処)は、この文章に骨董体験の反映を見ている。だが、同文において述べられる「馴致した孤独感の適宜な応用」(5:168)としての批評という考え方こそ、のちの骨董体験において問題化されたものではなかっただろうか。後年のテクスト「実朝」において小林は、「悲しみを馴致して思想の一組織を得た」教養人としての慈円と、「無技巧で、率直で、低徊するところがない」実朝の「純真な眼差し」とを対比している(5:255)。もちろんここで小林が評価するのは後者であるが、前者に「孤独感」を「馴致」していた骨董開眼以前の観念的な自分を重ね合わせているように見えないでもない。さらに、「美とは複雑微妙な馴合ひに、狎れた人間の言ふ言葉である」という、「美」と「狎れ」に対する青山二郎の否定的な見解も参照(青山前掲文、一二三頁)。

- (25) 小林は昭和一六年秋に河上徹太郎と再び朝鮮を旅行している。その際「釜山へ着くとすぐ二人で六時間汽車に乗り、慶州の仏国寺を訪れ、石窟まで登った」という。さらに京城では、朝鮮陶磁器研究者として名高い浅川伯教宅を訪問している(河上徹太郎『わが小林秀雄』昭和出版、昭和五三年、四二頁)。昭和二三年秋と同一六年秋の二回の訪朝を隔てる最も大きな差異は、骨董への関心の有無にあるといえるだろう。

- (26) 青山二郎は小林にとつての骨董を、口を利かずに眼を使うための「ラヂオ体操」になぞらえている(青山前掲文、二二三頁)。また小林は白洲正子に、文章を書くには「七分は運動神経、三分が頭」と語ったという(小林秀雄の骨董』前掲文、六六頁)が、この発言も骨董と体操との関連で理解すべきものであろう。

- (27) 小林の骨董論を美学的観点から批判したものとしては、谷川渥「形象と時間——美的時間論序説」(昭和六一年)講談社学術文庫、平成一〇年、三三―四三頁がある。歴史学の立場からの発言としては、池上俊一「小林秀雄と現代歴史学」『新潮』平成五年五月号、一〇六―一〇九頁を参照。

- (28) 「歴史の活眼」(昭二四・二二)には「三年ほど前から日本歴史を教へてゐる」とある(6:563)。この間の経緯について

は、折口信夫との対談「古典をめぐる」（昭二五・二、9：218-9）も参照。

なお、小林にとって明治大学での歴史講義と骨董愛好とが並行関係にあったことは、秦秀雄による次のような証言から分かる——「鎌倉からすくなくとも一週間にいつべん、明大だったか、大学の講義にくるついでに私のところに来てきた。／さんざん焼きもの談義をかわし、酒をたらふく飲んで、泊まっていって」（名著『近代絵画』の作者の眼）前掲文、二一八頁）。

(29) 「イデオロギイの問題」(昭一四・二、6：577) および『ガリア戦記』(7：355)を参照。

(30) 青山前掲文、二二六頁。

(31) 「文学と自分」(昭一五・二)にも同様の主張が見られる(7：137)。

(32) この点については、岡崎乾二郎「歴史とよばれる絵画」『批評空間』第三期第一号、平成一三年、二四二―二四九頁も参照。

(33) カルロ・ギンズブルグ「徴候——推論的範例の根源」(同「神話・寓意・徴候」せりか書房、昭和六三年、一七七―二二六頁)。

(34) ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について」『歴史哲学テーゼ』(同『ベンヤミン・コレクション』近代の意味)浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、平成七年、六四五―六六五頁。

(35) 小林とベンヤミンの歴史思想を比較したものは、三原弟平『ベンヤミンの使命』(河出書房新社、平成七年、一八一―一三三頁)があるが、われわれとは視点を異にする。

(36) さらに「偶像崇拜」(昭和二五・二)における次のような文章も参照——「……」絵を記憶するという様な事は、たゞそんな風な気がするだけで、全く不可能な事ではあるまいか。絵は、偶然に、眼前に現れて、又、全く消え去つて了ふといふのが本当だらう。絵には、何かしら私の日常意識に対して不連続なものがあり、それが、絵を見てゐる間だけ、私に作用するらしい」(9：404)。

(37) カイロロジについては以下を参照。ジョルジュ・アガンベン「時間と歴史——瞬間と連続の批判」(同『幼児期と歴史——経験の破壊と歴史の起源』上村忠男訳、岩波書店、平成一九年、一五七―一八五頁。同『残りの時——パウロ講義』上村忠雄訳、岩波書店、平成一七年、特に「第四日 アポストロス」(九七―一四二頁)。

(38) ベンヤミンの歴史思想とメシアニズムとの関連については、ステファヌ・モーゼス『歴史の天使——ローゼンツヴァイク、ベンヤミン、ショーレム』合田正人訳、法政大学出版局、平成一五年、第二部を参照。

- (39) 形象と時間をめぐるベンヤミンの思考については以下を参照。G. Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000, pp.85-155.
- (40) 小林はバッハについても、彼が「常に死を憧憬し、死こそ全生活の真の完成であると確信していた」とするバッハ夫人の回想に言及している(『バッハ』7:384)。この点については、アンナ・マグダレーナ・バッハ『バッハの思い出』山下肇訳、講談社学術文庫、平成九年、八二頁および二七七―二七八頁を参照。
- (41) だが、のちに川端も骨董に開眼し、しかも人間を物質化することへの情熱(これについては後述する)を両者が共有していたことを考えると、小林がこの言葉を語った相手が川端であったのは単なる偶然とも言えまい。この点に関しては前掲拙論も参照。
- (42) 森本前掲書、特に第五章を参照。
- (43) 「即戦体制下文学者の心」同人座談会、『文學界』昭和一七年四月号、八〇―九五頁。
- (44) 付言すれば、小林にとつて、カエサル「精兵主義を再び採用」したゼークトもまた、「戦争といふ作品を創つてゐる芸術家」であった(「ゼークトの『一軍人の思想』について」昭一八・九、7:435, 438)。さらに戦時中、文学と歴史と骨董と戦争の四者が収斂しているテキストとして小林が偏愛したのは『平家物語』であった。
- (45) 小林は「欧州大戦」(昭一五・五)において、開始したばかりの欧州大戦を「簡單明瞭な五月の天空の下の殺戮といふ一幅の戦争画」と捉え、それを「見る」自分のことを、第一次世界大戦の頃「戦争に関する写真を蒐集して楽しんでゐた」小学生的の自分と大差ないとしている。また彼は、この戦争を「見る」行為を、彼が独軍マジノ線突破の日に博物館で鑑賞していた、『伴大納言絵巻』―「戦争画」同様カタストロフィーを主題とした作品―を眺める行為と対比している(7:57-8)。
- (46) 自己の物質化については、座談会「小林秀雄の『私は恥ずかかった』」(『文學界』平成一四年九月号)における岡崎乾二郎の発言(二三四、二三七頁)も参照。
- (47) 永原前掲書、一四八―一五〇頁。

謝辞

論をなすにあたっては、創元社社長の矢部敬一氏より貴重なご指摘を賜った。ここに記して衷心より謝意を表したい。