

博士論文

小林秀雄批評の哲学的分析  
——ベルクソン哲学の視点から——

名古屋大学大学院人文学研究科  
人文学専攻

川里 卓

2021年3月

## 目次

序論.....	4
<b>第一部 ベルクソン美学.....</b>	<b>18</b>
1. ベルクソン美学と小林秀雄.....	23
1.1 再現（模倣）と型.....	25
1.2 「持続」とは何か.....	31
1.3 知覚における「持続」と「記憶」.....	33
1.4 『笑い』における芸術論.....	41
1.5 「ラヴェッソンの生涯と業績」における美と神の関係.....	51
1.6 小林のベルクソン美学解釈.....	59
<b>第二部 小林のランボーとセザンヌ論における「信じる」行為と「実在」...</b>	<b>66</b>
2.1 小林のランボー論における「実在」と解釈の独自性.....	66
2.1.1 小林における詩人の位置づけ.....	69
2.1.2 ランボー論における小林の生命美学.....	75
2.1.3 ランボーにおける「外的実在」.....	82
2.2 小林のセザンヌ論における「無私」、「信」、「実在」.....	87
<b>第三部 小林批評における「無私」の精神」と「実在」.....</b>	<b>96</b>
3.1 「モーツァルト」における「無私」としての「子供らしさ」と「実在」.....	98
3.1.1 モーツァルトの肖像画.....	100
3.1.2 モーツァルトの書簡.....	102
3.1.3 モーツァルトの音楽における「実在」.....	105
3.2 小林批評における自己を超えたもの.....	107
3.2.1 ソクラテスにおける「無私」と「信」.....	108
3.2.2 小林とプラトンの『国家』.....	114
3.2.3 「言霊」と『創造的進化』.....	121
<b>第四部 芸術的創造を導くもの.....</b>	<b>129</b>
4.1 小林秀雄の霧島での講演.....	129
4.1.1 小林秀雄と「心霊研究」.....	130
4.1.2 ベルクソンにおける二つの「情動」.....	139
4.1.3 小林批評における「感動」.....	144

4.2 小林秀雄とファン・ゴッホ.....	150
4.2.1 ゴッホにおける「画家の魂と聖者の魂の不思議な混淆」.....	150
4.2.2 ゴッホが病気を見る視点と「ある普遍的なもの」.....	155
4.2.3 小林秀雄とベルクソン「哲学的直観」.....	158
4.3 小林批評の特徴は何か.....	164
<b>結論.....</b>	<b>172</b>
<b>参考文献.....</b>	<b>178</b>

## 序論

小林秀雄(1902-1983)は、彼の最初の批評「様々なる意匠」(1929)によって批評家としての地位を確立した<sup>1</sup>。一九三五年十月に小林は、武田麟太郎、林房雄、川端康成、深田久弥、宇野浩二、豊島与志雄、広津和郎とともに雑誌「文学界」を刊行する<sup>2</sup>。この雑誌は当時の既成作家やモダニズム、そして左翼という対立を超え、ゆるやかな文学者の集まりを作り、時代の動きと異なる文学的本質を守ろうとする考えから出発したものである<sup>3</sup>。三十代の小林はすでに文壇において確かな位置を占め、日本の知識人を先導していく立場にあった。また、一九四二年には、「文学界」が主催した座談会「近代の超克」が開催される<sup>4</sup>。そこでは日本の知的・芸術的分野を代表する十三人の知識人が集まり意見を交わした<sup>5</sup>。近代を超克するというテーマは、当時の知識人に問われていた根本問題を形成しており、日本は自国の歴史の流れを再検討する時期にさしかかっていた<sup>6</sup>。それゆえ、日本の知識人たちは、この会議を通して自らの姿を省みるようと試みたと言える。戦時中の知識人の多くは、戦争に賛成する立場を取っていたが、小林の立場はどのようなものだったのだろうか。小林は「文学と自分」のなかで次のように述べている。

戦が始まった以上、何時銃を取らねばならぬかわからぬ、その時が来たら自分は喜んで陛下の為に銃を取るだろう、而かも文学は飽く迄も平和の仕事ならば、文学者として銃を取るとは無意味な事である。戦うのは兵隊の身分で

---

1 細谷博『小林秀雄』62頁。

2 前掲書、72頁。

3 前掲書。

4 二宮正之『小林秀雄のこと』310頁。

5 前掲書。

6 前掲書。

戦うのだ。銃を取る時が来たらさっさと文学など廃業してしまえばよいではないか。(『小林秀雄全作品 13』140 頁)

小林の戦争に対する立場に対しては、これまで多くが論じられている。例えば森本淳生は、これが政治を文学化する態度であると述べている<sup>7</sup>。政治を文学化するとは、戦争という政治的出来事を、一種の文学的な視点で捉えることを意味している。小林は大戦という時代の大きな変わり目に生きた人物であり、三十代から四十代にかけての小林はそのような状況の中で批評活動を行っていた。しかし、そのような価値観の大きな転換を迫る出来事の中でも、小林の精神の中では、時代の変化に左右されない人生の問題が最も大きな位置を占めていた。例えば、「常識について」という講演の後に行われた対談の中で、小林は次のように述べている。

いくら外面的なことが変わっても、少し深い問題とか、微妙な問題に入ってみると、戦前も戦後もない大問題が人生にはたくさんあります。(中略)長い時間というものを、常に念頭においておくことは大事なことです。(『学生との対話』96 頁)

小林にとっては、「戦前・戦後」という大きな問題以上に、「人生」の問題がより重要なものとして現れていた。時代の変遷を超えて変わらないものを、小林は批評を通して探求している。そして人生という問題に取り組む姿勢を、小林はフランスの哲学者アンリ・ベルクソン(1859-1941)から受け継いでいる。

---

7 森本淳生『小林秀雄の論理』297 頁。

というのは、例えば小林は、一九六一年(昭和三十六年)に長崎県の雲仙において「現在思想について」と題する講演を行い、そこで人生とベルクソンを結びつける内容について語っているからである。この講演の後、一人の学生が自己の問題について小林に質問をした。小林は、「人生は何かとか、自我の葛藤はどうだとか、形而上学は可能かとか、實在に達しうるのかとか、君の中心の問題は哲学です。哲学的問題と言っていいやね、君を悩ましてるのは」(前掲書、67頁)と語りながら、ベルクソン哲学と人生の関係について次のように回答した。

君の質問は、根本から考えれば、哲学者を何千年来悩ましてきた問題じゃないか。今いかに哲学というものが流行らなくとも、君がもしもこれは自分の人生で一番重要な問題だと思うならば、なぜって哲学を勉強しないのか。(中略)本当にその答えを知りたいと感じるならば、勉強しなさい。ベルグソンをお読みなさい。ベルグソンが何を言っているのか、よく考えなさい。もしもベルグソンの言っていることがどうしても自分に気に食わなかったら、また他の人の本をお読みなさい。そして、また考えなさい。(前掲書、68-69頁)

小林は戦争という時代の変遷を超えた人生という普遍的な問題を考えるために、ベルクソンを読むことを進めている。ここには、小林のベルクソンへの尊敬とともに、ベルクソン哲学にそのような普遍的な問題があると小林が考えている点が読み取れる。そして、本論で詳しく検討するが、ベルクソン哲学は、時代を超えた思想の形成という点で、小林批評の根本的な部分を形作っている。

小林は日本の近代批評を打ち立てたと考えられている。なぜそのように言う

ことが出来るのだろうか。小林とフランスの詩人アルチュール・ランボーとの(1854-1891)との出会いを通して、その点を簡単に検討してみよう。

小林は二三歳のときにランボーの『地獄の季節』を本屋で偶然見つけた。この本との出会いの前、彼はボードレールの『悪の華』の中に閉じ込められるように感じていたという<sup>8</sup>。なぜなら、小林によれば、ボードレールの詩は意識的な構築によって書かれているからである。一方で、ランボーの詩には、人間の「観念」や「感情」ではなく、「自然の諸断面」が表現されており、それがボードレールの思考の外部へと彼の思考を導いたと小林は言う<sup>9</sup>。大正(1912-1926)の思想家は「意識的創造」を中心に思索を行っていた<sup>10</sup>。それゆえ、小林にとって、ランボーの研究をすることは、プロレタリア文学の後の作家の仕事に見られる、意識的創造の価値を相対化する試みであった<sup>11</sup>。

意識的創造の外部に存在するものの表現に関して、ここで少し検討しておこう。小林と五十年以上の交友関係を持つ作家の大岡昇平(1909-1988)は、小林の思想を「形而上学に対する本能的な嫌悪」(『小林秀雄』51頁)ないしは「創造の過程には論理的な解釈を拒否する実在がある」(前掲書、52頁)と定義している。大岡の言う論理的解釈以前に存在する「実在」という特徴は、小林批評に一貫した特徴である。この立場は本稿の基本軸となるものであるが、大岡はこの見解をそれ以上発展させていない。それゆえ本稿では、大岡のこの見解を展開させ、追求していくことを試みる。すなわち、小林の批評は、対象の「実在」の現れと不可分に結びついた、創造の瞬間における作者の精神の動きを解

---

8 小林秀雄『小林秀雄全作品 15』115頁。

9 前掲書、116頁。

10 権田和士『言葉と他者』19-20頁。

11 前掲書、23頁。

積の対象としている、という仮説を、本論での議論を通して明らかにする。

上記の特徴は、作品で表現される芸術ないしは文学作品の内容を通して、小林が自己自身の思想を表現している点に結びつく。例えば、小林は初期の論文「様々なる意匠」のなかで、自らの批評の手法を次のように特徴づけている。「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って二つのことでない。批評とは竟に己れの夢を懐疑的に語ることではないのか！」（『小林秀雄全作品 1』137-138 頁）。ここで小林は、対象となる作品で表現されていることを批評することと、自分自身の精神の内部にある考えを批評することは、同じものであり不可分のものであると述べている。つまり、小林にとって、作品を分析し考察することは、同時に自分の精神を分析し批評することと同義である。作品について思索することが、自分自身の特徴を理解することにつながる。そして、この思考方法は、小林批評の全体を貫いており、小林の思考パターンの根本的な特徴を形成している。この方法を通して、小林は作品のなかで表現されている芸術家の直観を批評で提示しようとする。

では、どのように小林はそれを行っているのだろうか。小林の思考はベルクソン哲学から大きな影響を受けている。しかし、小林はベルクソン哲学を単にそのまま受け取っているのではない。小林はベルクソンの思想に基づきながら、それを創造的に自身の批評で展開させている。それゆえ、本論では第二の問題として、小林がいかに関ベルクソン哲学を受容し、創造的に解釈しているのかという点を解明することにしたい。

ここで小林秀雄に関する先行研究について触れておこう。ベルクソンから小林への思想の影響に関しては、山崎行太郎による『小林秀雄とベルクソン』がある。この本ではベルクソンと小林について物理学やマルクス主義との関連が



ら考察が行われている。しかし、ここでは本稿で取りあげる「意識に直接与えられたもの」という観点が、小林がベルクソンから受け継いでいる点として論じられていない。それゆえ、本稿では上記の観点から分析を行い、山崎の研究とは異なる視点から考察を展開していく。

また、野村幸一郎は、小林批評においては経験の「一回性」という点を中心に、戦前から戦後にかけての小林批評の推移を明らかにしている<sup>12</sup>。野村によれば、小林の初期批評では、ランボー論における「宿命」などの概念とともに個々人が経験する一回きりの経験に焦点があてられ、戦時中においては、「伝統」という個人を超えた様式美へとその批評対象が移っているという。野村はその点をベルクソン哲学との比較を踏まえて論じており、その意味で本稿の考察の方向性と重なるものがある。

大岡が小林を特徴づけた立場に近いものとして、佐々木充による小林のゴッホ論に関する研究がある。佐々木は、「初期ランボーから晩年の本居宣長にいたるまで、知性や通常の間覚を越えた所で人間が出会う『物』、また、そういう物に遭遇した人間の劇を見る場に立ち尽くしてきた」（「小林秀雄の近代批評」101頁）のが小林批評の営みであると述べている。上記の立場は本稿で取る見解に近いものであり、これはすぐ後で述べる佐藤正英が取る立場でもある。

前田英樹は小林秀雄の批評をフランスの哲学者ジル・ドゥルーズ(1925-1995)の方法論に基づいて分析している。ドゥルーズの方法論とは、部分と全体の関係を現実態と潜在性という観点から捉えるものである。すなわち、ドゥルーズの「潜在的」(virtuel)、「原動的」(actuel)という概念もとに、前田は小林の批評が、作品にある潜在的な一点から、様々な批評的表現へと分岐して

---

12 野村幸一郎『小林秀雄 美的モデルネの行方』6頁。

いることを示そうとする。例えば、前田は次のように述べている。＜批評にとって、少なくとも小林の批評にとって、まず必要なものは、ある作品をその固有の回答とするような秘密の問題へと、一気に身を置き直す行為である。批評家が、作品＝回答をそれが包括する質の差異をとおして正確に分割することができるのは、問題の潜在的形成から現実的達成へと進むこの路を、人物＝対象とともに歩くことによってである。<sup>13</sup>＞前田によれば、小林批評には「秘密の問題」が存在し、彼の批評はその一点から構築されている。言い換えると、秘密すなわち「潜在的」地点から、「現実的達成」としての小林の諸批評が成立してくると前田は考える。ドゥルーズはベルクソンから大いに影響を受けた哲学者である。ただ、ドゥルーズを介して小林批評を分析することは、ベルクソンから小林への影響関係を直接的に示すものではない。というのは、それはドゥルーズの考えを通して見た小林批評だからである。したがって、この分析方法においては、ベルクソン哲学が小林批評に与えた影響という、思想史的観点が欠如することを否定できない。それゆえ本稿では、ベルクソンから小林秀雄への思想的影響関係を直接的に検討していく。本研究はその点で前田のそれと異なるものである。

海外での小林秀雄研究を代表するものとして、二宮正之によるフランス語および日本語における研究がある。二宮は小林批評を「よむ」、「やくす」、「かく」、「みる」、「しんじる」という項に分けて分析し、そこから小林批評の全体像を把握しようと試みている。このようなジャンルという観点から小林批評を捉えることを通して、二宮は小林批評の特徴を明らかにしている。

また、二宮は、『人間』のヴィジョンに至る道は、ある個人の実存の、その

---

13 前田英樹『定本 小林秀雄』16頁。

なかでもっとも特殊であり、もっとも感じやすいところにしか現れない」(前掲書、362 頁)と述べ、イデオロギーを介した思考ではなく、人間が直接的に感じる点に根差して小林は批評を構築している点を指摘する。そして、二宮は、小林が「私の人生観」で仏教について論じた個所を取り上げながら、「小林秀雄は仏像・仏画の生み出す感動に依拠」(前掲書、25 頁)すると述べ、彼の思索の根底に「感動」という契機があると考え。これらは本稿で提示する見解に類似した立場である。ただ、彼の論考には、ベルクソンから小林批評への影響という視点が少ない。そこで本稿では、ベルクソンと小林の思想的類似性と違いを示しながら、二宮とは別の角度から小林批評の特徴を明らかにする。

なお、二宮はフランスの小説家アンドレ・ジッド(1888-1955)から小林への影響関係を、「無私」という概念に着目して行っている。ただ、そこでの研究は萌芽的なものであるため、本稿の第三部では、二宮のこの見解を、小林の諸批評を分析することを通して展開していく。

佐藤正英は、ランボー論における小林批評の対象が、「海や山や草や木に、めいめいの精霊が住んでいたところの」、「現郷世界」を示そうとしていたと考えている<sup>14</sup>。原郷世界とは、私たちが日常的に住む世界とは異なる次元のことである。その世界に属する対象の表現は、例えばキリスト教美術におけるイコンなどの宗教的表現とは異なるが、それでも日常世界を超えたものの表現が問題となる。本稿では佐藤と同じ立場を取るが、それでも佐藤の仕事には本研究で明らかにしたい思想史という側面が見られない。したがって、佐藤の見解を踏まえながら、ベルクソンから小林への影響関係を明らかにすることが、佐藤の研究と異なる本稿の特徴である。

---

14 佐藤正英『小林秀雄』30-31 頁。

最後に、森本淳生は『小林秀雄の論理』において、小林批評における思考の論理を取り出している。森本のアプローチは、次の二点において、本稿の考察の方向性と重なるものである。まず、小林が批評する芸術家ないし作家と、作品内部にある「文学的リアリティ<sup>15</sup>」との関係、次に、美としての「自然」ないしは「形」が、小林批評においてそのままの形で表れている<sup>16</sup>、という立場である。すなわち、作者と、作品で表現される内容の関係、そして作品の内部にある「形」が小林批評にそのままの姿で現れているという二点である。本稿は森本と同じ立場に立っている。しかし、森本の考察は次の点から批判することが出来る。まず、前者に関しては、森本が芸術作品を作者の主観から切り離している点、後者については、小林批評における「感動」および「無私」という点に森本が触れていながらも、それらを十分に発展させてない点である。したがって、本稿では、作品と作者がつながっているという立場、そして「感動」および「無私」という視点を敷衍しながら、再度小林の思考プロセスを森本とは別の視点から特徴づけてみたい。特に、それをベルクソン哲学との比較から行うことで、森本の研究を別の角度から照らし出すことを試みる。

次に本稿で扱う、小林の批評に関する年代や出版社などの書誌情報について言及しておこう。

小林はランボーについて主に三つの批評を書いている。まず「ランボーⅠ」(1926)、次に「ランボーⅡ」(1930)、そして「ランボーⅢ」(1947)である。これらの批評だけでなく、小林はランボーの『地獄の季節』と『イルミネーション』を一九三〇年に翻訳している。「ランボーⅠ」はまず『仏蘭西文学研究』

---

15 森本『小林秀雄の論理』249頁。

16 前掲書、361頁。

に収録された<sup>17</sup>。「ランボーⅡ」は『地獄の季節』の補論として<sup>18</sup>、そして「ランボーⅢ」は『展望』に掲載された<sup>19</sup>。

また、小林はマルクスを軸にした「文芸批評の科学性に関する論争」（1931）という論考を発表しており、ここには小林の思考的特徴が明瞭に現れている。本稿ではマルクスに関する議論は行わないが、小林の思考構造を取り出すという点で、この論考を取り上げることにしたい。

小林は一九四八年に「骨董」と題した小論を「夕刊新大阪」に発表している<sup>20</sup>。

一九五七年に小林は『ゴッホの手紙』を角川書店から出版した<sup>21</sup>。この出版の前に、小林は一四回にわたり内容を掲載し、そのうちの二回は『文体』に、そして当雑誌が廃刊となったため、その二回の掲載を含めた一四回の掲載を『芸術新潮』から行った(1951-1952)<sup>22</sup>。また、小林は「ゴッホの病気」と題した小論を一九五八年に執筆し、『芸術新潮』に収録された<sup>23</sup>。

小林は一九五八年からベルクソンを論じた『感想』を『文芸春秋』に発表するが、この評論は五年後の一九六三年に中断される<sup>24</sup>。

小林には、それぞれが短い評論ではあるが、一九五〇年代の後半にプラトンないしはギリシャについて書いた三つの評論がある。まず小林がギリシャに旅行した時の印象を語った「ギリシャの印象」（1954）、「悪魔的なもの」（1958）、そして「プラトンの『国家』」（1959）である。これら批評だけでなく、『本居宣

---

17 『小林秀雄全作品 別巻4 無私を得る道』69頁。

18 前掲書、15頁。

19 前掲書、35頁。

20 前掲書、36頁。

21 前掲書、46頁。

22 前掲書。

23 前掲書、47頁。

24 前掲書、47頁。

長補記』(1979)の第一章は「パイドロス」と本居宣長の思想を比較した考察にあてられている。

「ギリシャの印象」においては、『イリアス』に示されるギリシャ人の運命感や神々の姿が、日本の「平家物語」や「古事記」で描かれるそれと類似している点、パンテオンの円柱の形が、日本の奈良にある唐招提寺の柱に類似している点について触れられている。この小論は一九五五年に『中央公論』に発表された<sup>25</sup>。「悪魔的なもの」は筑摩書房出版の『講座現代倫理』に掲載されている<sup>26</sup>。小林は編集者から「悪魔的なもの」という題を与えられ<sup>27</sup>、九ページの短い論を執筆した。ソクラテスについてはすでに小林が生きていた当時に優れた著作があるが、それでも小林は「ダイモン」について何か言えることがあると思ひ、この論の執筆に取り掛かると最初に述べている<sup>28</sup>。それゆえ小林はこの論を執筆したという。「プラトンの『国家』」は、一九五九年に『文芸春秋』に発表された<sup>29</sup>。これは十一ページの短い論であるが、そこにも彼のベルクソン理解をベースにした、独自のプラトン解釈が見られる。小林のベルクソン論がその一年前に書かれたものであるので、これらテキストは極めて近い時期に書かれたものである。したがって、そこに分析の類似した特徴が読み取れても不思議ではない。最後に、『本居宣長補記Ⅰ』は一九七九年に『新潮』に収録された<sup>30</sup>。

一九七四年に小林はベルクソンと柳田について語った「信じることと知ること」と題した講演を行い、その後内容を付け加えたものを『日本への回帰』に

---

25 前掲書、44 頁。

26 前掲書、47 頁。

27 『小林秀雄全作品 21』284 頁。

28 前掲書。

29 『小林秀雄全作品 別巻4』48 頁。

30 前掲書、76 頁。

掲載した<sup>31</sup>。

最後に本論の構成について言及しておこう。第一部では、第二部で小林のベルクソン受容を考察するために、ベルクソンの美学を詳細に検討する。第一章第一節では、ベルクソンの美学の立場を「再現」ないしは「模倣」という観点から検討する。ここでこの考察を行う理由は、ヘーゲルが『美学講義』で述べている、自然美が芸術美に先立つのではなく、芸術美が自然美に先立つという立場にベルクソンが立っていることを示すことである。この議論は先人の芸術家の型をまず学び、そこから多様な自然の美へと移行する過程を描くもので、ここで捉えられる自然美の姿が、第二節以降で論じる知覚の問題に結びつく。なお、第一節ではベルクソン美学の比較対象として、アリストテレスの『詩学』における議論も参照することにする。続く第二節では、『意識に直接与えられたものについての試論』（以下『試論』）における「持続」について検討する。その点を踏まえて、第三節では、『物質と記憶』で言われる「記憶」と「持続」の関係について検討する。ここで提出する「知覚像」の問題は、第四節で扱う『笑い』における芸術論で言われる対象の「実在」と深く結びついている。上記の三節において、「持続」・「記憶」・「実在」という三項の関係性を示し、ベルクソン美学の枠組みを示す。第五節では「ラヴェッソンの生涯と業績」を検討し、ベルクソン美学における「美」と「神」の関係を明らかにする。そして、第六節で小林のベルクソン美学の解釈を検討し、第二部で扱う小林のランボー論およびセザンヌ論における美学の考察に結びつけるための補助線とする。

第二部では、第一部で考察するベルクソン美学をもとに、小林のランボー論とセザンヌ論を検討し、ベルクソンと比較した小林独自の美学とは何かを明ら

---

31 前掲書、61頁。

かにする。そのために、第二部第一章第一節では、ランボーの「千里眼の手紙」を検討し、それに対する小林の解釈を提示する。第二節では、小林のランボー論における彼の美学を検討し、ベルクソン美学と比較した小林の解釈の独自性がどこにあるのかを示す。第三節ではランボーにおける「実在」とは何かを検討する。第二部第二章では、小林のセザンヌ論を検討する。ここでのキーワードとして、「無私」、「信」そして「実在」という三つのものがある。小林のセザンヌ論においてはこれら三項が密接に結びつき、一つの美学を形作っている。このように、第二部では、小林のランボー論とセザンヌ論に基づいて、ベルクソン美学と比較した、小林の美学の特徴がどこにあるのかを解明していく。

小林はモーツァルトやプラトンについても批評を書いている。第三部では、小林の彼らについての批評を扱い、「無私」の精神と〈個人を超えたもの〉の関係について検討する。小林がしばしば用いる「無私」という用語は、モーツァルトおよびドストエフスキー論においては「子供らしさ」と言い換えられ、知的操作を加えずに対象と関わる姿勢を意味するものとして扱われている。第三部第一章では、モーツァルトの肖像画と書簡の検討を通して、「無私」としての「子供らしさ」が、対象の「実在」を作品にあるがままの形で姿を現す契機となっていることを示す。上記の二項関係は、小林のプラトン批評においても見受けられるものである。プラトン論では「子供らしさ」という言葉は用いられていないが、「自己を超えたもの」という概念が、ソクラテスにおける「無私」と「信」との関係から考察されている。ここでいう〈個人を超えたもの〉とは、小林が用いている言葉ではないが、小林の強調したい点である。これを第三部第二章で検討する。

第四部では、小林の柳田国男論およびファン・ゴッホ論の分析を通して、



「感動」や「ある普遍的なもの」が作品を制作する際の根本動機となっていることを示す。第三部では、「無私 of 精神」によって<個人を超えたもの>が作品にあるがままの形で現れる点に着目するが、第四部では「感動」という契機が芸術家に作品の制作を引導する役割を担う点を分析する。第四部の構成としては、まず第一章第一節でベルクソンと柳田について語った講演および論考を参考に、小林が、人が生きるなかで自然に感じられる感情に基づいて批評を構築していることを示す。第一章第二節および第三節では、小林とベルクソンにおける「感動」ないしは「情動」という概念に着目し、文学や芸術の根底に大きな「感動」があることを明らかにする。第二章では小林のゴッホ論を、ベルクソンの「哲学的直観」との比較を通して検討する。第二章の結論として、ゴッホの精神を通過する「普遍的なもの」が、ゴッホの作品制作の動機となっていること、言い換えると、ゴッホという個人を超えたものがゴッホに作品制作を強いていることを示す。そして、第三章で小林の初期の評論「文芸批評の科学性に関する論争」を参考に、ベルクソンの「形而上学入門」との比較を通して、ベルクソンから小林への思想の影響関係を解明するとともに、小林批評の解釈の対象が、対象の「実在」と不可分に結びついた、創造時における作者の心理の動きであるという点を示し、本論全体の締めくくりとする。

## 第一部 ベルクソン美学

第一部ではベルクソン美学を検討する。そのための導入として、まず小林が詩人とベルクソンを比較している箇所から考察を始める。というのは、これは第一部および第二部の考察において最も重要な箇所の一つだからである。小林にとって、ベルクソンは哲学者であると同時に、詩人ないしは文学的な精神を持つ人物である。また、小林によれば、詩人とは自らが「体験し感得したもの」を中心に、新たな言葉の使用とともに詩を生み出す人々のことである。『感想』における小林の文章を引用してみよう。

詩人の宝は、自ら体験したもの感得したものだけだ。あとのものは、彼の興味を本当には惹いていないのだし、信用されてもいない。あとはみんな言葉だ、とさえ彼は敢て言うであろう。体験したもの感得したものは、言葉では言い難いものだ。という事は、事物を正直に経験するとは、通常という言葉が、これに衝突して死ぬという意識を持つ事に他ならず、だからこそ、詩人は、一ったん言葉を、生ま生ましい経験の内に解消し、其処から、新たに言葉を発明することを強られる。ベルクソンが、自らに問うたところは、こういうやり方は、果たして詩人の特権であるか、それとも、詩人の特権と見られるほど深く世人の眼に覆われて了った当たり前な人生の真相なのであるか、という事であった。彼はまず「意識の直接与件論」でこの問題を提出した。誤解を恐れずに言うなら、それは哲学者は詩人たり得るか、という問題であった。<sup>32</sup>(『小林秀雄全作品 別巻 1』21-22 頁、傍線

---

32 この箇所に関する内容として、小林は次のようにも述べている。参考までに引用しておこう。「成る程、ベルグソンは、科学者と反対な道を行ったのだが、対象に直面してい

筆者)

言葉によってあるイメージを構成することは可能である。例えば、今適当に、昨日空を歩いている人を見た、という文を作ったとする。この文を聞いた人は、一定のイメージを心に思い浮かべるだろう。しかし、このイメージは、私が今思い付きで書いたものであり、実際に空を歩く人を見たという経験を伴ったものではない。一方で、小林によれば、真の詩人とは、「自ら体験し感得したもの」、すなわち自分自身が実際にこの身で実感したところから、詩を構築する人のことである。それだけであるならば、誰でもが詩人であると言える。というのは、「今日は暑い」という文章一つとっても、それが実際の体験であるならば、それは詩であると言えるからだ。しかし、それだけでは、まだ詩ではない。では、小林が考える詩に特有の特徴とは何か。それは、日常の言葉によっては表現しきれない、何かより大きな「体験」や、自身が真に「感得したもの」から、新たに表現を構築し生まれた作品のことを言う。最初に通常の言語使用では表現できない何かがあり、その表現を強いられるように、詩人は言葉を編み直す。言葉が経験に先立つのではなく、経験が言葉に先立つと小林は考える。

この問題は、ベルクソンが自身の哲学を構築するに際してつき当たった問題であったと小林は言う。すなわち、ベルクソンが実際に「感得」し生きられた

---

てでなければ、決して理論を発展させない、という誓言は、いつも守られているのであって、その事が大事だ。後世は、彼の仕事を、生の哲学などとのん気に呼んでいるが、彼にしてみれば、新しく手をつけた意識の学が、哲学になるか科学になるか知らなかったのである。これを定めるものは、究めて行かねばならぬ眼前の対象の性質如何にあるので、彼自身の選択力にあるのではない。対象さえ、彼が選んだものではない。『意識の直接与件』は邪魔物として、行手に現れたのである。」(『小林秀雄全作品 別巻1』42頁)

「時間」という「体験」が、新たな言葉の使用とともに、ベルクソンに固有の哲学的表現を強いた。詳細は以下議論するが、この意味で、ベルクソンの哲学は「比類のない体験文学」であり、その体験の「純化」がベルクソンの哲学の「方法」であったと小林は述べている<sup>33</sup>。ここで言われる「方法」とは何か。それは、自身の「体験」を言葉で描写する際の、精神の姿勢を「純化」することを意味する。言い換えると、対象を一定の枠組みや理論に沿って切り取るのではなく、扱う対象の形に添って変化する精神の姿勢が小林の言うベルクソンの「方法」である。それゆえ、扱う対象が変わるにつれて、ベルクソンの「方法」も変わる。

さて、小林は、上記の「体験」や「感得」という言葉を、「実在」との関連から扱っている。その箇所を引用してみよう。

実在は、経験のうちにはしか与えられていない。言い換えれば、私達は実在そのものを、直接に切実に経験しているのであって、哲学者の務めも亦、この与えられた唯一の宝を、素直に受容れて、これを手離すまいとするところにある。其処からさまよい出れば、空虚と矛盾とがあるばかりだ。(中略) 其処から、というのはつまり経験という人間の内的領域の中心から、ベルグソンは、有名な或は有名になりすぎた「持続」(durée)という言葉を持ち上げた。これは単なる観念ではない。彼が直接に見た実在の相なのである。(前掲書、22頁、傍線筆者)

---

33「哲学という仕事は、外観がどんなに複雑に見えようとも、一つの単純な行為でなければならぬ。彼は、そういう風に行為して、沈黙した。彼の著作は、比類のない体験文学である。体験の純化が、そのまま新しい哲学の方法を保証している。そういうものだ。」(『小林秀雄全作品 別巻1』20-21頁)

この箇所には、小林によるベルクソン理解の最も肝心な特徴が入っている。すなわち、小林が考えるベルクソン哲学における「実在」とは、「経験」に直接的に与えられたもの、すなわち、「意識に直接与えられたもの」(les données immédiates de la conscience)のことである。ここでは経験と実在の間に何も介在するものがなく、両者は概念的に一致している。というのは、小林の解釈では、この状態を離れたところには「空虚と矛盾」しかないからである。それゆえ、小林の思考において「経験」と「実在」は同じものとして捉えることが出来る。そして、一般的にベルクソン哲学の中心的な概念であるとされる「持続」(durée)という言葉は、ベルクソンが自身の「感得」したところを人に伝えるための符号であって、この言葉自身が暗示する「連続性」などの観念に、ベルクソンの真に言いたいことがあるのではないと小林は言う。つまり「持続」という言葉でベルクソンが意図するところは、「直接に見た実在の相」の伝達である。真の「実在」はまさに経験を通じてのみ認識されうる。そしてその認識は、時間的特徴を持つものとして遂行される。それは「持続」という時間的様態を通してのみ成り立ちうるのである。それゆえ、私たちは以下の文脈で、「経験」・「実在」・「持続」という三つの言葉を詳しく分析する必要がある。

さらに、これは第四部の内容につながるものであるが、小林は上記で論じた詩人のものの見方、すなわち「意識に直接与えられたもの」の捉え方を、「感動」と結びつけて、言葉よりも前に感動があったとも述べている<sup>34</sup>。これは、

---

34 小林は次のように述べている。「彼も亦詩人の様に、先ず充溢する発見があったからこそ、仕事を始めることが出来た。彼にとって考えるとは、既知のもの編成変えでは無論なかったが、目的地に向かったの計画的な接近でもなかった。先ず時間というものの正体の発見が、彼を驚かせ、何故こんな発見をする始末になったかを自ら問う事が彼には、一見奇妙に見えて、実は最も正しい考える道と思えたのである。これは根底に於いて、詩人と共通するやり方である。最初にあったのは感動であって、言葉ではない。ただ、感動は

詩人が対象を真に見出すとき、そこに「感動」が同時に与えられることを意味している。例えば、私たちが美しい空を見るとき、その美しい空の認識は感動と同時に現れる。このとき、認識と「感動」は互いに浸透しあう状態で存在している。事後的に美しい空を見た体験を分析したときに、「認識」と「感動」という言葉の違いとともに、両者の心理状態の区分が生じる。この意味で、意識に直接与えられた「实在」の認識は、「感動」と深く結びついたものであり、ここにも小林独自のベルクソン理解があると仮定することが出来る<sup>35</sup>。

このように、小林のベルクソン受容には、その根底に、「体験し感得したものの」、「实在」、時間的様態としての「持続」そして「感動」というキーワードを軸として、「意識に直接与えられたもの」を追求するという特徴がある。第一部の以下の考察では、ベルクソン自身のテキストを参照しながら、「持続」、「記憶」、「实在」、「美」そして「神」という概念を中心に、ベルクソン美学の特徴を解明していく。この考察は、第二部で小林のランボー論およびセザンヌ論を検討するための土台となる議論である。

---

極度に抑制されただけである。」（『小林秀雄全作品 23』22-23 頁）

35 対象の「实在」を捉えたとしても、その知覚の内容が間違っている可能性があるのではないか、という反論があるだろう。その点に関してここで次のように述べておく。画家がある対象を見て感動した場合、対象像の成立と不可分に結びついた感動は、画家がそこで実際に感得した経験であり、これは比較を許さない絶対的な経験である。対象の「实在性」は、ある対象の認識なしには問題となることがないため、実際の経験を離れて「实在」について論じることは出来ない。ある認識が正しいまたは誤っているという問題は、一つの知覚を他の知覚と比較したときにしか生じない事後的な問題であり、その意味で、比較を絶する唯一の経験としての「外的实在」が問題となる場合、知覚の正誤はそこで問題とならない。この意味で、「实在」を経験するとは、その対象が<何であるのか>という言語的な知的判断以前の段階で対象を把握することであると言える。言い換えると、ここでは言語を介して行われる事物の認識内容が問題となるのではない。例えば、<このバラは向こうのバラよりも赤くて美しい>や、<昨日このバラはもっとみずみずしい美しさをたたえていた>という、比較を持ち込む言語的判断による認識内容を通して対象の「实在」は把握されるのではなく、他のものとの比較を許さない、ある人がその瞬間に捉えた絶対的な精神の「傾向」との関連からベルクソンの言う「实在」は捉えられる必要がある。その意味で、「实在」が真に経験される場合においては、対象が<何であるのか>という言語的な認識内容が問題となるのではない。

## 1. ベルクソン美学と小林秀雄

ベルクソンは美学についての著作を残してはいない。しかし、彼の著作には芸術に関する考察が散りばめられている。ベルクソンは美学に関する著作の出版を考えなかったわけではない。ベルクソンは最後の著作『道徳と宗教の二源泉』を執筆する以前に、次の著作が美学または道徳に関するものか、あるいは双方になるか、わからないと語ったという<sup>36</sup>。最終的に彼の思索は『道徳と宗教の二源泉』に結実するが、一九三四年に美学に関する著作の出版を尋ねられた際に、参考資料を収集するには年を取り過ぎているため、もし再びこの世に生を享けることがあればそれを書くと言ったという<sup>37</sup>。

ここでベルクソンの美学的立場を確認しておこう。ベルクソンが生きていた当時の美学の傾向として、「実証主義的」なものと「スピリチュアリズム的」なものの二つがあった<sup>38</sup>。前者は超越的な美の観念を前提とするのではなく、「社会の進歩と環境」に焦点をあてながら、社会の現実的な動きとの関連から芸術を捉えようとするテーヌに代表される立場である<sup>39</sup>。一方後者は、感性の働きや深い感情を重視し、感性的認識が形而上学的に重要な位置を占めるという立場であり、ラヴェッソンがその代表格である<sup>40</sup>。ベルクソンはラヴェッソンの哲学から影響を受けており、『思考と動き』の最終章もラヴェッソンの思想の考察にあてられている。ベルクソンは後者のスピリチュアリズム的な美学に属している。ただ、ベルクソンの美学では、芸術家の「模倣」と同時に「創

---

36 谷川渥『美学の逆説』139頁。

37 前掲書。

38 上村博「ベルクソンと美学問題」『ベルクソン読本』所収、92頁。

39 前掲書、92-93頁。

40 前掲書、93頁。

造性」が強調されるなど、様々な立場が併存している状況にあり、これは極めて一九世紀的な特徴であると上村は述べている<sup>41</sup>。

では、ベルクソンが生きていた当時の芸術はどのようなものであったのだろうか。芸術について書かれている『笑い』(1900)が出版される少し前の絵画の潮流は、古代ギリシャの神話世界や聖書の物語を作品の主題とするアカデミーに対抗する流れ(マネや印象派)が現れ、その潮流が勢力を得てきた頃であった。マネの「オランピア」は一八六三年に書かれ、モネの「日の出・印象」は一八七二年に書かれている。バタイユはマネ論において、当時のアカデミー絵画におけるルールであった、神話的世界の表現というコードの破壊、すなわち「主題に関する無関心」がマネから始まったと述べ<sup>42</sup>、その結果、目の前に現前している対象そのものが表現の対象となったという<sup>43</sup>。また、一八八〇年代からは、ゴッホやゴーギャン、セザンヌなどを含むポスト印象主義が登場している。ただ、ベルクソンは上記の画家たちに全く触れておらず、例として挙げられるのは上記の芸術以前のコローやターナーの絵画だけである。しかし、ターナーはモネなど印象派の画家に大きな影響を与えている。したがって、ベルクソンがマネや印象派、ポスト印象主義などに直接的な発言をしていないとしても、一瞬の光景をキャンバス上に描くという点で、印象派とベルクソン美学の間に何らかのつながりを見出すことは出来るだろう。すなわち、知覚に直接的に与えられたものの描写を追求する姿勢である。以下の考察では、「知覚」という観点を中心に、ベルクソン美学を検討していこう。

---

41 前掲書、94頁。

42 Georges Bataille, *Manet*. p. 70.

43 *Ibid.*, p. 55-56.



## 1.1 再現(模倣)と型

本節ではベルクソンとの比較対象として、まずアリストテレスの『詩学』における、芸術に関する基本的な考え方を検討する。アリストテレスが「模倣」について論じた箇所は、西洋で最初の芸術論であり、ベルクソンは本格的にアリストテレスの研究を行っている<sup>44</sup>。その意味で、ここでアリストテレスの『詩学』を論じることは的外れな試みではない。

アリストテレスは「再現(模倣)することは、子供のころから人間にそなわった自然な傾向である」(『詩学』27頁)と述べ、それが「人間の本性」に根差したものであると考える。また、「再現(模倣)」(mimesis)する対象について、アリストテレスは「再現をする者は行為する人間を再現するのであるから、これらの行為する人々はすぐれた人間であるか、それとも劣った人間でなければならない」(前掲書、24頁)と述べている。「行為」(parattein)とは、「人間の意図的な行為のことである」(前掲書、120頁)と注釈にある。従って、再現(模倣)は、人間の意図的な行為を対象とするということである。再現が行われる際の方法について、アリストテレスは次のように述べている。

ある人々は——技術による人もいれば、経験による人もいるが——色と形によって似姿をつくりながら多くのものを再現し、他の人たちは音声によって再現するように、上にあげた叙事詩以下の技術においても、それらの技術はすべてリズムと音曲によって再現を行う。(中略)音曲なしでリズムのみを用

---

44 ベルクソンが『意識に直接与えられたものについての試論』を提出した際の副論文は、「アリストテレスの場所論」と題されている。これはベルクソンがアリストテレス研究を本格的に行っていたことを示している。

いて再現するのは、舞踏家の技術である。というのは、舞踏家もまた、姿態あらわされるリズムによって人間の性格、苦難、行為を再現するからである。(前掲書、22頁)

アリストテレスは再現を行う際の手法には、色や形、また音曲やリズムがあると考える。再現によって人間の行為を表すためには、例えば以上のような手法が用いられる。また、アリストテレスは詩作の普遍性についても論じている。「詩人(作者)の仕事は、すでに起こったことを語るのではなく、起こりうることを、すなわち、ありそうな仕方で、あるいは必然的な仕方で起こる可能性のあることを、語ることである」(前掲書、43頁)。『詩学』では歴史と詩作の比較が行われる。歴史家がすでに起こったことを語るのに対して、詩人は起こりうることを語る点に違いがある。この点で、「詩作は歴史に比べてより哲学的であり、より深い意義をもつものである。というのは、詩作はむしろ普遍的なことを語り、歴史は個別的なことを語るからである」(前掲書)。「普遍的とは、どのような人物にとっては、どのようなことがらを語ったりおこなったりするのが、ありそうなことであるか、あるいは必然的なことであるか、ということである」(前掲書)。詩作は、すでに起こった事実を記述するのではなく、普遍的に起こりうる事柄を扱う。従って、詩作で表現される内容はたとえ一つの具体的な内容を持つものであっても、その内容は普遍的な意義を持つものとなる。

以上が引き続き議論の基盤となる、アリストテレスの『詩学』における、芸術についての基本的な考え方である。この点を踏まえて、次にベルクソンの美学における「模倣」の問題を検討していこう。

芸術家が作品を制作することは、例えば風景画家であれば、最初に自然の美しさに感動して、それをキャンバスの上に表現することであると私たちは考える。これに対してベルクソンは、作品を制作することは、最初に先人の芸術家の作品から学び、その後で、自然の美しさを模倣することであると考える。

「自然が美しいのは、人間の芸術の手法との幸運な出会いによるものだからかもしれない」(DI, 62)のである。人間には、美を感じる精神の形があり、それが偶然自然の美の形式に一致している可能性がある。人間の芸術の美が、自然の美より先に存在しているかもしれないのである。ここでは順序が逆転している。天啓のように自然美が人間の精神に訪れるのではない。むしろ、芸術における形式が、自然の美と一致しているかもしれないのである。芸術家たちは、芸術の巨匠たちが表現した形式をもとにして、彼らの作品を模倣することから開始する。そして巨匠たちの作品から得た「型」をもとに、芸術家は自然の美へと移行する。最初に自然の美の認識が存在するのではない。芸術作品の制作は、先人が作った「型」の模倣と切り離して考えることが出来ないのである。

おそらく、それ[美的感情]を定義するときを感じる困難は、とりわけ、自然の美が芸術の美に先立つと考えることにあるだろう。その時、芸術の方法は、芸術家が美を表現する手段によるもの以外ではなくなり、美の本質は神秘的なものにとどまる。しかし、自然が美しいのは、私たちの芸術の方法との幸運な出会いと異なる仕方であるのか、と問うこともできよう。また、ある意味では、芸術は自然に先立つものなのかどうか、と問いなおすこともできるだろう。(DI, 10-11)

偉大な芸術家は、自身の精神の深部に存在する感動や直観に表現を与えた人たちである。この感動をこの世界で表現するためには、何らかの形式を取る必要がある。偉大な芸術家たちであっても、新たな形式を一から作り始めるのではない。先に生きた芸術家たちの形式を模倣し、その模倣を続けていく中で、形式に変化を加え、新たな芸術の形を生み出してきた。芸術の形式は、表現する内容と深い関係がある。画家が表現する内容は、視覚的な形式を持つ絵画という形態を取る必要がある。また、詩人は自身の感情を表現するために言語を用い、音楽家はそれを音で表現する。それぞれの表現の形式は有限のものであるが、その有限である形式の中に、それぞれの芸術家が持つ無限の精神の奥行きが表現される。

ここで「自然の美」について少し詳しく検討しよう。「型」と自然の美の関係を考察するためである。自然の美は一定の形式を持たない。風景は絶えず変化し、決して同じ状態に留まることがない。偉大な先人の芸術家の「型」を模倣し、それを手中のものとした芸術家は、その「型」を生かしながら、絶えず移り変わる自然の模倣へと向かう。同じ風景を再び生み出すことのない自然が、芸術家たちの作品の多様性を生み出す。

ベルクソンは、自然の美を模倣するに際して、自然との一種の友情関係が重要であると考えている。自然には晴れの日や曇りの日があり、自然のサイクルは一見すると不規則に見える。しかし、何年、何十年という長い期間で見れば、自然には一定の周期がある。その中で、自然とは友情に似た関係を構築できるとベルクソンは考える。例えばコロドーの絵に描かれているものは、春の湖水の風景であり、秋の木立の姿である。日本には四季の移り変わりがあり、生まれてからの日本での生活を通じて、私たちは日本の自然と親しい関係を持っている。

自然との長い付き合いを通じて、私たちは自然が暗示する感情に美を感じる。自然が暗示する感情とは、例えば、春に田畑や河原に咲く色彩豊かな花たちである。たとえ春が来る前に春の到来を予感できても、春と共に色彩豊かな花が咲くことを、私たちは一種の喜びや驚きで迎える。自然のサイクルの中で表現される様々な色彩を持つ花を、私たちは自然が表現する感情として捉える。画家は、このような感情に裏打ちされて、春の河原の美しい景色や一面の花畑を描く。

また、[自然に対する]共感とは、特に、自然が様々な存在を通常の大きさで私たちに示す時に生まれる。また、私たちの注意が、形態の部分の一つに固定されることなく、それらの間で等しく分割されるときに、この共感が生じる。その時、私たちの知覚能力はこの種の調和によって揺られるのを感じる。もはや感性の自由な飛躍を妨げるものは何もなく、障害の崩壊を待つこと以外の何ものもなさない。それは共感的に感動させられるためなのである。(DI, 12)

自然の美に感動するとき、私たちの注意は一点に集中しない。この状態の中である感情が暗示されると、私たちはその暗示された感情に引き込まれるのである。芸術家もこれと同じ手法を用いる。芸術家は一定のリズムを駆使して私たちの感性を眠らせ、そこに世界そのものの姿を暗示する。

形式の対称性や、建築的に同じモチーフの際限のない反復は、私たちの知覚能力を同じものから同じものへ揺り動かし、私たちを絶えず個人存在の意識

に連れ戻す日常生活の絶えざる変化の世界を忘れさせる。その時、微かなものであるとしても、一つの観念が示されることは、私たちの魂全体をこの観念によって満たすのに十分なのである。(DI, 12)

自然は自然のサイクルを有し、それとの長い付き合いを通じて、人間の友情関係に似た関係を、私たちは自然と結ぶ。それと同様に、芸術作品も一定のリズム中で、私たちにある感情を暗示するとベルクソンは言う。芸術家は先人から型を学んだあと、自然から芸術的直観を受け取り、作品という一定の形式の中でその豊かさを表現する。世界の豊かさは直接的に私たちの精神に現れることはない。しかし、自然との一緒の友情関係、そして作品の形式を通して、自然の美はその姿を私たちに現すのである。

自然の美は、一定の形を持たない。空の風景は絶えず移り変わり、同じ状態が戻ることは二度とない。植物の植生は、土地によって異なり、様々な土地が芸術家に豊かな直観を与える。芸術家は、先人の芸術家の手法を学んだあと、この芸術的創造性の源泉である自然の美へ向かう。そこには尽きることのない風景の深さがある。この絶えず変化する自然から直観を受けて、芸術家は自らの芸術のスタイルを確立する。例えば、コローならコローの画風があり、ターナーにはターナーに独特な絵の雰囲気がある。先人の芸術家から芸術家たちは学んだあと、彼らは自然の美へと対象を移し、その模倣を行うなかで、自らのスタイルを打ち立てていくのである。

このように、ベルクソンはまず先人の芸術家から型を学び、それをもとに自然の美へと移行していくと考える。では、作品で表現されるこの自然美を捉える際の認識の構造はどのようなものなのだろうか。次節以降では、「持続」、

「記憶」、「実在」というキーワードをもとに、芸術家の認識を知覚との関連から検討していく。

## 1.2 「持続」とは何か

ベルクソンは『意識に直接与えられているものについての試論』において、抽象的に考えられた時間ではなく、実際に生きられた時間を考察するために「持続」という概念を提出する。ベルクソンは持続を次のように定義している。「全く純粹な持続とは、私たちの自我が生きるままとなり、現在の状態と以前の状態の間に区別を設けない時に、私たちの意識の継起が取る形式のことである」(DI, 67)。ベルクソンは、持続の例として音楽を取り上げる。音楽を聴いてある旋律が乱された場合、私たちはその音楽全体が乱れたように感じるとベルクソンは言う。前の旋律はすでに残っていないにもかかわらず、音楽全体が台無しになったと感じるのである。私たちの意識が、すでに流れた旋律を記憶していないならば、このようなことは生じないだろう。というのは、音楽の全体は一つ一つの音符から成り立っており、旋律に間違いが生じた箇所は、そこだけ取り出せば周りの音と区別が可能だからである。しかし、流れている音楽においては、一つのミスが音楽全体を損ねる。これは、私たちが音楽を全体として把握していることを意味する。つまり、すでに流れ去ったメロディは、私の精神の時間の中に保存され、今流れているメロディと共に存在している。

また、メロディの例以外においても、同様の事態が起こっている。例えばベルクソンが生きていた当時の、振り子を持つ時計を想像してみよう。秒針は、振り子の運動とともに動く。そこから一瞬一瞬の秒針の運動を取り出してみると、そこにそれ以前の針と振り子の運動は残っていない。現在の秒針の運動だ

けが存在する。しかし、私はその秒針が継続して運動してきたと考えている。現在の秒針の運動だけからでは、このことは説明できない。なぜなら、意識の内部で、失われた秒針の運動が現在の秒針の運動に統合されない限り、失われた運動の表象は不可能だからである。つまり、私の意識内部において、前の秒針の運動を現在の瞬間の中へ統合する働きがなければ、そこには現在の秒針の現在の瞬間の運動だけしか存在しなくなる。反対に、秒針の針の運動が存在せず、そこに私だけが存在するとなると、そこには諸々の瞬間を継起させる私の持続だけが残る。すなわち、私の外部には、各々の瞬間が、互いに浸透することなく、それぞれが独立に存在しているのに対して、私の内部には、各瞬間を相互に結びつけて、それらを一つにまとめて表象する能力がある。

私たちの自我の中には、相互的外在性のない継起がある。自我の外には、継起のない相互外在性がある。相互外在性というのは、現在の[振り子の]揺れは、もはや存在しない以前の[振り子の]揺れと根本的に区別されるからである。しかし、継起の欠如というのは、過去を記憶し、補助空間のうちで二つの揺れやそれらの記号を併置する意識的観察者にとってだけ存在する(DI, 72-73)

相互外在性のない継起とは、継起していると私たちが考える秒針の運動から、秒針の運動を取り除いたところに現れる、ただ過去が現在に結合しているだけの意識である。秒針の運動をこのモデルの内容とし、過去を現在に結びつける能力を形式と捉えると、これは内容を持たない形式であると言える。そして、これが「持続」のモデルである。この秒針の動きを、現実世界での経験と置き



換えれば、私たちが持つ実際の意識になる。つまり、それぞれの経験は互いに独立したものであるが、私たちの精神はそれらを継起したものとして捉え、過去の経験が現在の瞬間の中で生きていることを感じている。すでに存在しない過去の経験は、私の精神の時間の中に保存されて、今生きている瞬間と共に存在している。これがベルクソンの言う「意識の継起」つまり「持続」である。音楽を聴いている時、すでに過ぎ去ったメロディ、つまり実際に生きられた時間が現在の旋律のなかに浸透していることと同様、過去の経験は精神の中で保持され、現在の瞬間へと収縮している。言い換えると、持続における記憶の働きとは、過去を現在の瞬間に統合する働きのことである。この点に関して、ジャン・イポリットは、「持続」とは、「純粋な継起であり、過去の現在への引き延ばし、したがってすでに記憶力である<sup>45</sup>」と述べている。イポリットは「持続」と「記憶」の結びつきについて語っている。「持続」と「記憶」とは、過去の瞬間を保持し、それを現在に結び付ける点において共通の特徴を備えた概念である。では、「持続」および「記憶」、そして「実在」の要素を絡めた、ベルクソンの実在論とはどのようなものであるのだろうか。次節ではまず、類似した特徴を持つ「持続」と「記憶」の関係を考察しながら、以下の節でこの問題を検討していこう。

### 1.3 知覚における「持続」と「記憶」

前節で検討した「持続」の特徴から、「持続」はベルクソンの言う「記憶」そして「実在」という関連において扱うことができる。本節では、『物質と記

---

45 Jean Hyppolite, « Aspects divers de la mémoire chez Bergson », in *Figures de la pensée philosophique*, tome I, p. 468.

憶』の議論を踏まえ、「持続」と「記憶」の関係について検討する。

ベルクソンは『物質と記憶』の第一章の冒頭を、「イマージュ」(image)の考察から始めている。イマージュとは「私が感覚器官を開くと知覚され、閉じると知覚されなくなる」(MM, 169)イメージのことである。例えば、現在机の上にペンが見えるが、眼を閉じると見えなくなる。この目を開けると知覚されるイメージのことを、ベルクソンはイマージュと呼ぶ。

ベルクソンの説明によると、イマージュは、「イマージュの全体」から切り取られたものである。ここで言われる「イマージュの全体」とは、カントが言うような「物自体」のことではなく、物質世界の全体のことを言う。例えば、日本にいながらパリの街を同時に見ることはできない。日本の景色を眺めているとき、パリの街並みは潜在的なものとして存在している。同様に、私の目の前にペンが見えているが、視線を窓の外に投げれば、そこには青い空が広がっている。そして、私が部屋を離れて街中に散歩に行ったり、海外旅行に行ったりすると、その場その場の光景が目の前に広がる。この一つ一つのイマージュを総合したものが、ベルクソンの言う「イマージュの全体」である。それは潜在的な知覚をも含んでいる。

「イマージュの全体」は、各々のイマージュに対して、部分と全体の関係にある。では、あるイマージュが成立するとき、知覚に何が生じているのだろうか。ベルクソンによれば、一つのイマージュを得ることは、「対象を照らし出すことではなく、反対に、対象のいくつかの側面を暗くし、それ自身の大部分を対象から減じることによって、その残りが事物として周囲にはめ込まれる代わりに、一つの絵画として周囲から切り離されることである」(MM, 186)。言い換えると、対象の認識が起こる場合、すでに眼の前にある物の中から、スポッ

トライトのようにその事物が照射されるのではなく、他の事物の側面が潜在的な次元に減じられている。絵画は額縁で切り取られたイメージであり、その意味で世界のイメージの全てをそこに含むことはできない。

上記の切り取りが起こる過程を、ベルクソンは身体による「分節」(discernement)と呼んでいる。ベルクソンはこの分節を、「すでに精神を告げる、何か積極的なもの」(MM, 188)として、肯定的に捉えている。なぜ切り取る場所に「積極的」なものが見出せるのだろうか。それは、イメージの全体から一つのイメージを切り取った時点で、何らかの選択が生じているからである。ただ、ここで言う選択とは、意志的に何かを選ぶという意味での選択ではない。むしろ、言語以前の、身体的な次元における選択である。

上記の身体的次元における「分節」に関して、ここでベルクソンが『物質と記憶』で述べる二つの種類の記憶について言及しておこう。なぜなら、そこでは知覚における記憶と、通常考えられる意味での記憶の区別が行われ、私たちが問題としている点が前者の問いに収斂しているからである。この点はドゥルーズが『ベルクソニスム』で「持続」と「記憶」の結びつきを扱う際に注目している箇所でもある<sup>46</sup>。ベルクソンは次のように述べている。

感覺的質の「主観性」は、とりわけ、私たちの記憶が行う、実在の一種の収縮から成立する。要するに、想起という布地で、直接的知覚の基盤を覆う記憶、多くの瞬間を凝縮させる記憶、という二つの形を持つ記憶は、知覚において個人的意識に重要な貢献をし、事物を私たちが認識する際の主観的側面を形成する。(MM, 184)【引用1】

---

46 Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, p. 45.

ここでベルクソンは二種類の「記憶」の区別を行っている。まず、「想起という布地で、直接的知覚の基盤を覆う記憶」である。これは現在の知覚に重なる記憶のことであり、過去の行為を参照しながら、現在の行動を有効に行うために働く記憶のことである<sup>47</sup>。

他方は「多くの瞬間を凝縮させる記憶」であり、これは一つの知覚が生じるために働く記憶のことである。例えば一瞬の赤色が認識されるまでには、四百兆もの物質の振動が保持される必要があるという(MM, 340)。赤色の認識が生じるとき、無数の振動を、一瞬の赤という認識の中に凝縮させる働きを人間の身体は持っている。もし、赤色の認識が生じる過程において、物質の振動の最初の瞬間から最後の瞬間が保存されることがなければ、赤という認識が生じることはない。というのは、知覚におけるこの記憶する機能がなければ、存在するのは単に四百兆分の一の各々の物質の振動に過ぎないからである。無機物に過去の瞬間を現在に統合する働きは存在しない。その意味で、赤という知覚は、物質の振動を記憶する働きによって成立している。「知覚はどんなに短いものであっても、ある種の持続を占めており、結果として、多くの瞬間を互いに陥入させ引き延ばす、記憶の努力を必要とする」(MM, 184)。ベルクソンは「知覚」と「持続」の関係についてここで述べている。ベルクソンが言う「記憶の努力」とは、例えば赤という知覚が生じるために、物質の振動の最初から最後までが保存されるという意味である<sup>48</sup>。それは意志的な努力ではなく、身体的な次元

---

47 この点に関しては、拙稿『物質と記憶』における「主観性」と円環構造」で詳しく論じた。

48 これと同じ構造を持つよりわかりやすい例として、『精神のエネルギー』所収の「魂と身体」における議論がある。これは知覚における記憶の場合と同じ構造を有している。

例えば、「はなし」(causerie)という語を発音する場合を考える。最後の音節である

における「記憶の努力」である。要するに、赤色の知覚が生じるために、物質の振動が記憶されることは、人間の身体が持つ過去を保持する働きと大きく関係している。

上記の議論には、「持続」と「記憶」との深い結びつきが見られる。すなわち、赤という認識が生じるためには、物質の無数の瞬間の保存という「記憶」の働きが不可欠であり、そして、その過程の最終的な結果として、赤という認識が成立する。この生産物としての赤色は、メルロ＝ポンティの表現を借りるならば、「持続するある仕方に他ならないメロディのような、諸存在、諸構造」(BF, 241)である。言い換えると、赤という「持続するある仕方」で存在する赤という「存在」ないしは「構造」がある<sup>49</sup>。ここに「持続」と「記憶」のつながりがある。というのは、各瞬間を継起させる意識の働き(持続)と、過去の諸瞬間を保持する働き(記憶)の両者が相まって、赤という「持続するある仕方」を成立させているからである。この点に関して、ベルクソンは「知覚」と「想

---

「し」という音節が発音されるまで、この語の間に区切りはない。この言葉は全体を聞き取って初めて意味を成す。従って、言葉を発音している間、すでに発音された音節は、どこかに保存されなければならない。ベルクソンはこれが時間の中に保存されると考える。つまり、発話が行われている時に流れている、その時間の中に保存されるのである。これは抽象的に考察される時間ではなく、例えば音楽を聴いている時に流れている、実際に体験される時間である。最後の「し」という発話が終了すると、この言葉の意味は瞬時に理解される。このように、言葉の発話を例にとると、そこに記憶の働きが存在することが理解できる。また、この議論は知覚の場合と同じ構造を有するものである。赤という知覚が成立するまでには、物質の振動が保持されなければならないからである。そしてこの振動の各々は、時間の中に保存されているということが出来る。この「はなし」という語は、文章全体の中において意味を持つ。その時この文章全体の中に区切りはない。これを過去全体まで広げ、自分の誕生から一つの文章が続いているとする。そうすると、「はなし」という語の場合と同様、過去全体も時間の中に保存されていると考えることが出来る。人生全体も、途中を読点で区切られた一つの発音として捉えるなら、一つ一つ発音が時間の中に保存されるように、過去全体も時間の中に保存されている。

49 本節の文脈と少し異なるものではあるが、上村は精神と物質が持続の観点から捉えられるとする過程を、「物質-精神の二元を時間という一元に還元する」こと、または「時間の空間化」であると述べている。この空間化された時間という概念は、本稿が取る立場でもある。(上村「ベルクソンにおける美的知覚」『美学』所収、17頁。)

起－イマージュ」について次のように述べている。

知覚は現前する対象との、精神の単なる接触では決してない。知覚は、それを解釈しながら完全なものとする、想起－イマージュによって満たされている。想起－イマージュには、物質化しつつある「純粹想起」と具体化しつつある知覚が参与している。この点を考えると、想起－イマージュは生まれつつある知覚として定義されるだろう。(MM, 276)

ベルクソンはここで、「知覚」と「想起－イマージュ」の違い、ないしは同質性について説明している。ベルクソンによれば、「知覚とは、選択でしかない。それは何も創造しない」(MM, 360)。一方で、「想起－イマージュ」には、「純粹想起」と「具体化しつつある知覚」がしみ込んでいるとベルクソンは言う。「純粹想起」とは、現在の行動に役立つことのない、過去のそれぞれの想起のことをいう。例えば、一か月前にルーブル美術館に行ったという想起のことである。現在の行動に役立つことがなければ、この想起は通常思い出されることがなく、潜在的な状態に留まっている。この潜在的な状態にある想起のことを、ベルクソンは「純粹想起」と呼ぶ。

また、「具体化しつつある知覚」とは、「純粹想起」が現在の行動の要請にしたがって、現実化しつつあることを意味している。例えば、「ルーブル美術館に行った」という想起が、現在この文章を書くために動員されているということである。この場合、純粹想起が現実的な行動の必要から、潜在的な状態から顕在的なそれへと移行している。これが「具体化しつつある知覚」である。そして、ベルクソンは上記の二点を含んだものを「想起－イマージュ」と名付け

るとともに、それが「生まれつつある知覚」であると定義している。

ベルクソンの思索過程において、「純粹想起」は、思い出という意味の過去の想起としてしか捉えられないのだろうか。『物質と記憶』では、現在の瞬間に過去の全体が入り込んでいるとベルクソンは考えるが、ここで上記の引用1を思い出そう。そこでは、過去の全体が現在の瞬間へ収縮する過程とともに、知覚において、物質の無数の瞬間が収縮する過程が想定されている。一つ一つの思い出を「純粹想起」と捉えることが出来るならば、物質の各々の振動も、知覚との関連から見た「純粹想起」として捉えることが可能であろう。すなわち、物質の各々の振動の全体が、現在の一瞬の知覚のうちに入り込んでいるのである。

さらに、上記の【引用1】において、ベルクソンは無数の振動が一瞬の認識に凝縮する過程から「主観性」が生じると述べている。以下「主観性」という言葉を用いるときは、対象を把握する際の「質感」という意味で用いることにする。さて、ある風景を知覚することは、身体の「分節」によって生じる。例えば、<赤色のバラを見ることは、イマージュの総体からその知覚が切り取られることである。>知覚されたバラの像は、赤い花卉、緑色の葉などから構成されている。赤い花卉の認識は、上記で述べた物質の無数の瞬間の凝縮によって成立している。この認識が生じる瞬間に「主観性」が成立する。緑色の認識の場合も同様である。ここで捉えられるバラの知覚は、諸感覚の構成から成り立っている。その意味で、このバラの認識は、意識的な次元での主観性と異なる、身体的レベルにおいて生じる「主観性」を含んだものである。対象を認識するとは、デカルト的な意味での主観が客観物としての対象を認識するのではなく、事後的な知的分析によって主観と客観に分かれる以前の、身体的次元に

において対象を把握することである。この意味で、知覚における根源的認識とは、すでに主観の色合いを持ったものである。要するに、無数の物質的振動という、知覚的次元における多くの「純粹想起」が凝縮した結果、すでに身体的レベルで「主観性」が生じ、それが私たちの認識を色付けている。そして、これは「生まれつつある知覚」であり、メルロ＝ポンティの言う「持続するある仕方」に他ならないメロディのような、諸存在、諸構造」(BF, 241)の真の意味である。すなわち、「持続する仕方」から生じる「存在」ないしは「構造」は、固定化した対象の側面を示しているのではなく、むしろ生き生きと生成する現場の知覚を捉えた概念なのである。ベルクソンはこの動的な知覚像を「外的実在」と名付けている。引用してみよう。

私たちの精神に直接的に与えられた「外的実在」がある。(中略) この実在は動性(mobilité)である。出来上がったものではなく、ただ生成する事物だけが存在している。保持された状態ではなく、変化する状態だけがある。

(中略) 傾向を生まれつつある状態に向かう変化であると呼ぶのがふさわしいなら、あらゆる実在とはそれゆえ傾向のことである。(IM, 1420)

ベルクソンによれば、「外的実在」とは、対象の固定化した状態ではなく、「生成」する事物の側面を示している。時間的持続そのものから生じ、「主観的」な色合いを持つ対象の知覚像は、次の変化へと向かおうとする「傾向」として捉えられる。「外的実在」とは、対象のこの動的な側面、すなわち事物が次の状態へと移行しようとする瞬間そのものを表現する概念である。このときに生じている知覚像は、単なる物体として把握された対象ではなく、言語的な



経験以前の段階で構築される「主観性」と切り離して捉えられない特徴を備えている。このような、時間的経験を含む「動性」であり「主観性」でもあるような対象の知覚像を、ベルクソンは「外的実在」と呼んでいる。

なお、【引用 1】における二種類の記憶の区分に関して、『物質と記憶』では知覚を覆う想起の側が引き続く章で展開されている<sup>50</sup>。しかし、上記で述べた知覚における記憶という側面は、『物質と記憶』のみならず、そして他の著作においてもそれ以上発展させられていない<sup>51</sup>。したがって、次章では、ベルクソンがそれ以上発展させていない知覚における記憶という観点を、美学という見地に結びつけて検討し、書かれなかったベルクソン美学の一端を探ることにしたい。すなわち、上記で検討した「実在」の特徴を、『笑い』の第三章における芸術家の認識を取り上げながら、実生活への「有用性」という観点とともに検討していく。

#### 1.4 『笑い』における芸術論

本節では「持続」および「記憶」そして「実在」の関係を、『笑い』の議論を用いながら解明する。この議論を始めるにあたり、ベルクソンの芸術論を考察するための補助線として、ロラン・バルトの「作者の死」という論文を検討してみよう。というのは、ここで示す考察は、後に検討するベルクソンと共通する思考の構造を含んでいるからである。

ロラン・バルトは、ギリシャ悲劇を構成する両義的な本質について、J・P・ヴェルナンの研究を取り上げて、次のように述べている。

---

50 拙稿『物質と記憶』における『主観性』と円環構造を参照されたい。

51 この点に関しては、『物質と記憶』で述べられる「純粹知覚」と結びつけて、ドゥルーズなどが研究を行っている。

[ギリシャ悲劇における]テキストでは、語が二重の意味で織られている。それぞれの登場人物は、一面的にテキストを理解する(この終わりのない誤解が、まさに「悲劇」である)。しかしながら、それぞれの語の二重性を理解する誰か、さらに言ってみれば、その前で話す登場人物たちの耳の悪さでさえ理解する誰かがいる。この誰かとは、まさに読者(ここでは聴衆)である。(MA, 45)

ロラン・バルトは、ギリシャ悲劇の本質は二重構造をしていると考える。この二重構造とは、一方に演劇の中に登場する様々な人物たちがいて、他方にその劇を鑑賞する観衆がいることである。劇の中の登場人物たちは、自分が観衆から見られていることを知らず、まさに今私たちが生きているような仕方で、劇の中の現実を生きている。つまり、現実の状況を「一面的に」理解している。一方で、私たち観衆は、劇の人物たちの行動を観察するとともに、それが演劇の中での現実であると知っている。例えば、オイディプスの例を考えて見よう。オイディプスは自分の行動がどのような意味を持っているのか、彼自身が行動を行っている時点ではまだ知らない。このとき彼は状況を一面的に捉えている。一方で、私たちはオイディプスの行動の意味、例えば彼がデルフォイに出かける途中のある人物を殺害することの意味を、その劇を鑑賞する最中であってもすでに理解している。ここにテキストの「二重性」がある。つまり、オイディプスはその劇の現実だけを生きているのに対して、私たちはオイディプスが生きる現実を観察するとともに、劇に現れる本人が知らないことも理解しているという、より俯瞰的な立場にいたのである。このような二重性が、ギリシャ悲

劇の本質であるとロラン・バルトは考える。

以上の考察は、ベルクソン美学の文脈における「実在」、すなわち対象や出来事のありのままの姿を検討するための、基本的なスタンスを提供している。というのは、芸術家が明らかにする対象の本来の姿とは、私たちと芸術家の間の、このような二重の構造を前提としているからである。私たちが生活する中で、特定の観点を離れて、対象や出来事の姿を捉えることは稀である。例えばリンゴは、生活のための観点からしか認識されないために、その本来の姿が捉えられることが少ない。また、ある出来事が起こったとしても、私たちは日常生活を送る中でそのことを次第に忘れ、省みることもないままに、忘却してしまう。このように、私たちは大抵の場合、現実生活という「一面性」の中で毎日を送っている。しかし、現実生活の「二重性」を認識する人々がいる。それが芸術家である。彼らは、私たちが現実生活を送る中で見過ごしてしまう、対象や事柄のありのままの姿を、私たちに作品を通じて認識させる。通常はよく観察されることのないリンゴの姿や、普段は省みることがない出来事の本来の姿を、芸術家は私たちに提示する。この意味において、芸術家は、ロラン・バルトがいう「観衆」の位置にいると言える。彼らは、生活の一面性と対象の本来の姿という、二重の認識を有しているからである。反対に、私たちは、劇中の現実を生きている登場人物の立場にある。生活の中で一面的になっている私たちの認識は、芸術家が生み出す作品を通じて、その二重性に気が付く。

以上バルトの芸術論における対象認識の二重性について確認した。続く分析では、ベルクソンの『笑い』における芸術論の考察を通して、「持続」、「記憶」、そして「実在」の関係性を捉えていくことにしよう<sup>52</sup>。

---

52 以下の内容は、『比較思想研究』に掲載された拙稿「ベルクソンと柳宗悦の芸術批評に

『笑い』の副題は「喜劇の意味についての試論」である。この副題に表現されるように、『笑い』は喜劇について論じた著作である。フランスのベルクソン研究者フレデリック・ヴォルムスによれば、『笑い』は一つの身体論である<sup>53</sup>。なぜ「笑い」が身体論なのか。ベルクソンによれば、笑いは一種の社会的な懲罰である。例えば、道に落ちているバナナの皮に滑って転ぶ人を笑うのは、障害物を避けるという、その人の身体の柔軟性の欠如を罰するためである。生命は柔軟な運動を各人に要求するが、こわばった身体がその流れを妨げる。それゆえ、生命の延長である社会は、こわばった身体を笑いによって罰する<sup>54</sup>。喜劇はこの種の笑いから成り立っている。この意味で、『笑い』は一種の身体論なのである。

『笑い』の第三章で、ベルクソンは芸術一般について論じている。そこでベルクソンは芸術作品が何を表現しているのかという問題に取り組んでいる。ヴォルムスの見解に従い、ここでは、『笑い』が喜劇を論じた一種の身体論であるという立場を取る。では、同じ『笑い』の第三章でベルクソンが芸術一般を論じた箇所には、身体性という特徴を見出せるのか。ベルクソンはその点を明確に述べていない。それゆえ、ここで、ベルクソンが対象の「内的生命」を芸術家が表現すると考えるとき、芸術家の知覚の次元、すなわち意識的な対象の把握とは異なる身体的な次元においてそれが行われる、というテーゼを立ててみたい。そのなかで、特にベルクソンが言う「離脱」(détachement)という概念に着目する。以下、前節の最後で提示した問題、すなわち「持続」、「記憶」

---

おける身体性と宗教性」における第一章第二節の内容に関係したものである。

53 Frédéric Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, p. 117.

54 *Ibid.*

そして「実在」の関連性に回答するために、この仮説を検証していく<sup>55</sup>。

ベルクソンの芸術批評において、芸術作品における対象の実在の表現は、実生活に向けられた注意との関連において扱われる。ベルクソンは次のように述べている。

自然と私たちの間には、いや、何と云えばよいか、私たちと私たちに固有な意識の間には、一つのヴェールが介在している。大多数の人間にとっては厚いヴェールであり、芸術家や詩人にとっては薄く、ほとんど透明なヴェールである。(中略)人は生活していく必要があった。そして、生命は私たちが必要とするものを、私たちの要求との関係において捉えることを求めている。生活することは行動することである。生活すること、それは適切な反応によって、対象を有用な印象においてだけ受け入れることである。他の印象は暗くされなければならない、漠然としか私たちには至らない。

(Rire, 459)

前節で検討した『物質と記憶』においても見られる視点<sup>56</sup>であるが、ベルクソンは「生活への注意」(attention à la vie)が存在しているという。私たちは対象を認識するとき、それを有用性という概念を通して眺めている。例えば、リンゴは人々にとって食べるものであるため、リンゴを知覚するときは色や形など、リンゴと判断できる有用な情報を認識する。生活し生きていくために必

---

55 本節の以下の内容は二〇一八年九月一五日に《L'utilité de l'outil et la vérité dans l'art》というタイトルで、パリにあるINALCOの日本哲学研究グループで発表した第三章の内容の一部をフランス語から翻訳、加筆・修正したものである。

56 ベルクソンは「生活への注意」と芸術家の認識を『物質と記憶』においても区別している。すなわち、「生活への注意」と「生活することへの要求が外的知覚のうちに付け加えたものが取り払われた、物質についての純粋な視点」(MM, 343)という区分である。

要な特徴が、対象の認識に深く影響を与えているのである。これがベルクソンの言う「生活への注意」である。私たちの通常の認識は、生活のための「有用性」という観点から特徴づけられる。別の例として、椅子を見る場合を考えて見よう。私たちは通常、椅子を「座るためのもの」という視点から眺める。椅子が目の前に現れても、この観点から椅子を認めてしまえば、私たちはそれ以上に椅子のことは考えない。その椅子が持つ独特の雰囲気や特徴、すなわち椅子そのものの姿は、このとき覆い隠される。椅子は座るためのものという概念が、対象そのものを眺める認識を妨げる働きをする。対象のあるがままの姿は私たちに常に現前し、私たちの意識に向かって自らを現しているのだが、その間に実生活へ向けられる実用的な観点が仲介するために、その対象の姿が私たちの意識に到達することが妨げられている。このような生活に向けられた注意を、ベルクソンは「ヴェール」と呼ぶ。それゆえ、対象を実生活への有用性という観点を通して眺めることは、知覚すなわち身体が不透明なものとなり、後に述べる対象の実在性の認識が妨げられていることを意味している。

ベルクソンによれば、画家は有用性という観点を超えて、対象の「本性」ないしは「実在」を捉えることができる。それは言語的なコミュニケーションによるのではない。「持続」ないしは「記憶」の働きによって、無数の物質の振動が凝縮した様々な色彩を持つリンゴを、画家は感覚器官を介して認識する。言語以前の感覚的なコミュニケーションによって、リンゴの豊かな色彩を芸術家は認識するのである。なぜ画家を含む芸術家が、豊かなリンゴの持続を捉えることができるのか。ベルクソンは、「自然」の働きが、このような生活に向けられる注意から離れた存在、すなわち芸術家を生み出していると考える。

しかし時々、放心によって、自然は生活からより切り離された魂を生み出す。私は反省や哲学の仕事である、意志され、熟慮され、体系的な離脱について話しているのではない。私は自然の離脱、すなわち感覚や意識に生得的な離脱のことを言っている。それはけがれなく見たり、聞いたり、考えたりする仕方によって、直ちに現れる離脱のことである。(Rire, 461)

ベルクソンによれば、「生活からより切り離された魂」の認識がある。芸術家の認識とは、私たちの意識や感覚に生得的に備わる「離脱」(détachement)を伴うものであり、意志的で熟慮された認識ではない。意思や熟慮によって構築される体系的な思考は、人間の理性が構築する側面を持っている。例えば、ヘーゲルが構築した弁証法の体系は、彼の理性の力によって成し遂げられた成果であり、それは、ここで私たちが想定しているベルクソンの意味での離脱ではない。つまり、意志によって成し遂げられた離脱は、私たちの「感覚や意識に生得的」に生じる離脱ではない。ここでポイントなのは、ベルクソンにおける「離脱」とは、意志的に遂行される行為なのではなく、あくまで自然に身を任せるという受動的な仕方を実現する状態である、ということである。ただし、ベルクソンにおいて、人間の側からの「努力」のアプローチもあることには注意しなければならない。「ラヴェッソンの業績と生涯」で、ベルクソンは「眼のヴィジョンを精神のヴィジョンによって継続させ、心的ヴィジョンの力強い努力によって、事物の物質的外被を突き破り、肉眼では見えないが、事物が展開し顕示する定式(formule)を読みに行く」(LR, 1454)と述べている。「目のヴィジョン」が「精神」のそれに接続され、「心的ヴィジョンの努力」によって、「事物が展開し顕示する定式」に到達することができるとベルクソン

ンは言う。ここでは「事物」が人間に自らを現しているとともに、同時に「心的ヴィジョン」が「事物」が示している「定式」を「読む」ことが生じている。すなわち、単に「事物」が人間の知覚に現れているだけではなく、それを読み取る人間の「努力」の側面が論点となっている<sup>57</sup>。第一部冒頭の導入部で、小林のベルクソン論を取り上げながら、詩人は言葉を新たに再構築し、詩的表現を行う点に言及した。「ラヴェッソンの業績と生涯」でベルクソンが述べているところを踏まえると、そこから推測できることとして、小林がベルクソンの「努力」という側面を積極的に解釈している可能性が考えられる。この点については、後に再び取り上げる。

芸術家の「離脱」とは、対象を有用性という観点から眺めることから離れた認識を意味する。この能力は、芸術家の意志的な努力によって獲得される認識ではない。むしろ、「自然」が与えた恩恵としての認識である。そして、自然によって「離脱」させられた認識によって、芸術家は作品を通して私たちに対象の「内的生命」ないしは「本性」を示すことが可能になるとベルクソンは言う。

事物の内的生命が、芸術家が用いる形や色彩を通して現れてくる。彼はそれを少しずつ、最初は乱れていた私たちの知覚のうちに入り込ませる。少なくともある瞬間においては、彼は形と色彩の偏りから私たちを解き放つだろう。

---

57 上村博は「ベルクソンと美学問題」において、「ベルクソンにあっては創造と努力の問題は不可分である」（九七頁）と述べ、芸術家の創造が作品を制作する努力と切り離せないと考えている。ただ、次節で述べるように、「ラヴェッソンの生涯と業績」においてベルクソンは、人間の努力によって神の意図を把握できると考えるとする一方で、「神」から「人間」へと向かう方向性を強調していることは間違いない。なお、上村の「ベルクソン美学の問題」では、「ラヴェッソンの生涯と業績」における美学論について触れられていない。



この偏りは、私たちの眼と実在との間に介在していたものである。そして、彼はこうして芸術の最高の希望を実現するだろう。それは、ここでは、私たちに本性を示すことである。(Rire, 461)

芸術家は、私たちがある色彩や形を見た時に現れる「偏り」を取り除き、私たちに対象の「内的生命」を提示するとベルクソンは言う。ここで言われる「偏り」とは、何を意味しているのか。それは、上記で述べた「有用性」という観点のことである。というのは、この「偏り」によって、各々の対象が持つ形や色彩は、それが有用であるかどうかという視点から判断されるからである。この意味で、「有用性」という観点は「偏り」なのである<sup>58</sup>。

上記の考察を踏まえると、これまで議論した「持続」、「記憶」、そして「実在」の三項の関係を示すことが可能となる。すなわち、無数の物質の振動が身体レベルで保持され、この過程を通して一つの対象の姿が生じる。これを上村は、ベルクソンは「潜勢態よりも、また現勢態よりも、力動的な過程こそを、優れて実在である、とする<sup>59</sup>」と述べ、ベルクソン美学における「実在」とは、一つの知覚像が成立する過程そのものにあると考える。この点に関しては、本稿では同じ立場を取る。ただ、上村はそれだけでなく、そこに『物質と記憶』

---

58 有用性という観点を離れば自動的に対象の豊かな持続を捉えることができるのだろうか。次節で詳しく検討する内容であるが、「ラヴェッソンの業績と生涯」のなかで、ベルクソンは対象の「実在」や「内的生命」は、固定した対象として世界の内部に存在しているのではなく、常に私たちの知覚に働きかけていると述べている(LR, 1472)。しかし、対象が常に人間の方向へ自らを現しているとしても、そこに「生活への注意」という「ヴェール」が介在することで、対象から人間の知覚へ向かう流れが妨げられる。一方で、芸術家の認識では、対象が自らを現しているところが、「ヴェール」という障害に衝突することなく、彼らの認識に現れる。そして、その対象の「実在」を把握する精神の努力も必要となる。それゆえ、単に「有用性」の「ヴェール」が取り除かれるだけでは充分ではなく、芸術家の知的努力も対象の「実在」を把握するには必要なのである。

59 上村「ベルクソンにおける美的知覚」『美学』所収、20頁。

で語られる「純粹想起」、すなわち「過去の全体」が入りこんだ知覚を「実在」であるとも述べている<sup>60</sup>。本稿では想起の全体が現在の知覚に現れているという立場を取らない。むしろ本稿では、前節で論じた、時間的な持続を含み、言語が介入する以前の身体的レベルにおいて構成された知覚像に、ベルクソンの言う「実在」があると想定する。すでに述べたように、ベルクソンは「外的実在」を「生まれつつある知覚」ないしは精神の「傾向」として定義している(MM, 276)。この場合、過去の思い出という意味での「想起」との関連から対象の「実在」が考察されているのではない。むしろベルクソンの「実在」とは、「生まれつつある知覚」、すなわち事物の「動性」を把握する際の精神の「傾向性」と深く結びついた概念である。その意味で、ベルクソン美学における「実在」とは、上村が述べるような、昔の思い出という意味での過去の想起全体が現在の知覚に入りこんだものではなく、次の状態へ移り変わろうとする事物を把握する際の、まさにその瞬間の精神の「傾向性」を表現する概念なのである<sup>61</sup>。この点において上村の見解は退けられるべきである<sup>62</sup>。

上記の議論では、「持続」・「記憶」・「実在」という三項の関係性についての解釈を提示した。次節では、本節の考察を踏まえ、「実在」と「神」の関係性を検討してみよう。そこから、これまで検討してきた「持続」と「記憶」、そして「実在」という三項と、「神」との関係性を解明してみたい。

---

60 前掲書。

61 後に扱う「変化の知覚」で述べられている「知覚の拡大」は、主に芸術を鑑賞する立場から論じられているのに対して、上記で検討した『笑い』における芸術論は、作品を制作する立場から論じられている。それゆえ、異なる立場について論じられているベルクソンの芸術論は、扱う際にどの立場から言われているのか注意する必要がある。

62 本章の序文で述べたように、ベルクソンが生きていた当時の芸術の潮流は、マネや印象派などの影響が大きく、それらは概念や過去の想起を通して対象を把握するものではない。そして、それら芸術は知覚が捉える一瞬の像を表現対象としており、ターナーに言及しているベルクソンは、この芸術の傾向を知らなかったとは考えられない。この点も潜在的に、現前する知覚像に対象の「実在」があると見る見解を裏付けるものとなるだろう。

### 1.5 「ラヴェッソンの生涯と業績」における美と神の関係

本節の考察を始めるにあたり、一体どうして「美」と「神」の関係性を考察しなければならないのか、という点をまず明示しておこう。すなわち、ベルクソン美学では、対象が人間の意識に自らを現しているという議論の中で、「美」と「神」が同じ次元において捉えられているのに対して、小林においては、キリスト教的な「神」からの啓示を読み解くという立場を外してベルクソン美学を受容しているという特徴があるからである。先取りして述べておくと、小林は、ベルクソン美学において重要な位置づけを担っているはずの美と神の問題を扱っていない。そのため、ベルクソン美学における「美」と「神」に関する議論を辿りつつ、なぜ小林が自らの芸術論において美と神の問題を扱っていないのかという点を考えることが、小林の芸術批評を解釈する上で、必要な作業となる。そこでまず本節においては、「ラヴェッソンの生涯と業績」における「美」ないしは「優雅さ」と「神」の関係について検討することにする<sup>63</sup>。

「ラヴェッソンの生涯と業績」では、フランスの哲学者ラヴェッソンの仕事を紹介されるとともに、ラヴェッソンを通してベルクソン自身の思想が述べられている。この論文は最初一九〇四年に人文・社会科学アカデミーの『報告』に掲載され、一九三二年にドゥヴィヴェーズが刊行した『フェリックス・ラヴェッソン 遺稿と断片』に序文として採録された<sup>64</sup>。ラヴェッソンはベルクソンの先生である。ラヴェッソンはフランス・スピリチュアリズムの系譜に属しており、ベルクソンもその流れに属している。アンドレ・ラランドの『哲学用語

---

63 以下の内容は、『比較思想研究』に掲載された拙稿「ベルクソンと柳宗悦の芸術批評における身体性と宗教性」における第一章第一節の内容に関係したものである。

64 「ラヴェッソンの生涯と業績」原注1参照（『思想と動き』原章二訳、393頁）。

辞典』によれば、フランス・スピリチュアリズムとは、「精神、いかえれば意識的思惟の独立性と優位を承認するあらゆる学説」である<sup>65</sup>。すなわち、フランス・スピリチュアリズムは精神の反省が物質より優位にあるという立場である。ベルクソンにおける芸術論では、例えば「ラヴェッソンの生涯と業績」にある次の一節に、フランス・スピリチュアリズムの特徴が読み取れる。

真の芸術は、モデルの個性の表現を目指している。そのために、その芸術は眼に見える線の背後に眼に見えない運動を探しに行く。また、運動そのものの背後により秘められた何か、すなわち根源的な意図、個人の根本的な息吹、形と色彩の限りない豊かさに釣り合う単純な思想を探しに行く。(LR, 1460)

表面に現れた見えるものの背後に、ベルクソンは「人間の根源的な欲望」や「単純な思想」を想定する。物質の表面に現れる形態や色彩を超えた背後にある、対象の本質を芸術家は洞察するのである。ここには人間の精神が物質を乗り越えるという特徴がある。

この点を踏まえて、次にベルクソンが「美」と「神」の関係について述べた箇所を引用してみよう。

美しい形を描く運動が何であるかと問うと、それは優雅な運動であるということがわかる。レオナルド・ダ・ヴィンチは、美とは固定された優雅さであると述べている。したがって問題は、優雅さが何から成り立っているのかを

---

65 André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p. 1020. (ここでは、ジャン・ルフラン『十九世紀フランス哲学』川口茂雄・長谷川琢哉・根無一行訳、白水社、二〇一四年、三四頁の翻訳を用いた。)

知ることにある。(中略)芸術家の目で宇宙を観照する人にとって、美を通して読み取れるものは優雅さであり、優雅さの下に透けて見えるものは善意である。全てのものは、その形が記録する運動のうちで、自らを投げ出す原理の限りない寛容性を示している。また、運動に見られる魅力と神の善意の特徴である自由な行為を、同じ名前で呼ぶのは間違いではない。優雅さという二つの言葉の意味は、ラヴェッソン氏にとって一つのものなのである。(LR, 1472、傍線筆者)

上記の箇所では、ベルクソンはラヴェッソンの思想を論じており、それはベルクソン自身の思想ではないという批判がある。引用箇所の検討に入る前に、最初にこの点について触れておこう。「ラヴェッソンの生涯と業績」の原注一でベルクソンは次のように述べている。

本稿が掲載された叢書の、刊行委員会の一員であるジャック・シュヴァリエ氏は、次のように前置きを書いている。「著者は最初これにいくつかの手直しを行おうと考えていた。次に、それはいくらか『ベルクソン化』したラヴェッソンであるという、その時の非難にまだ晒されているが、著者はそのまま採録する決心をした。しかし、ベルクソン氏は、おそらくそれが主題を引き継ぎながら明らかにする唯一の方法であった、と付け加えている。(LR, 1450)

ジャック・シュヴァリエに語ったところによると、ベルクソンは「ベルクソン化」したラヴェッソンであるという非難を承知の上で、「ラヴェッソンの生

涯と業績」を採録にするに至ったという。すなわち、ベルクソンはラヴェッソンの思想を自身の考えを通して解釈しているという非難を受け入れている。この意味で、ラヴェッソンの思想を通して語られていることは、ベルクソン自身の思想でもあるとも言える。この点に関して、「ラヴェッソンの生涯と業績」が収録されている『思考と動き』の訳者の原章二も、「訳者あとがき」で「ここに語られたラヴェッソンの芸術観は美学を書かなかったベルクソン自身の考えであると言ってよいと思う」（『思考と動き』原訳、421 頁）と述べている。それゆえ、ベルクソンのラヴェッソン論は、ラヴェッソンを扱うと同時に、そこにはベルクソン自身の考えが述べられていると想定しよう。以下の考察では、ベルクソンのラヴェッソン論は、ベルクソン自身の思想であると前提したうえで考察を進めていく。その点を踏まえて、次に先ほどの引用箇所を検討していこう。

上記の箇所でベルクソンは、「優雅さ」と「神の善意」が同じ原理、すなわち宗教的な概念が芸術の表現と一致すると考える。「美」と「神」は、一見すると異なる観念を表現するように見える。けれども、根底では、それが同じものであるとベルクソンは言う。作品から人間の意識へ向かう方向性を想定出来るように、「美」や「神」から人間の意識へ向かう方向性がある。そして、この神学的な特徴と結びついた「美」は、人間の意識のあり方、すなわち怒りや悲しみなどの心理状態に関係なく、常に人間の意識に向かって自らを現している。

ベルクソンは、自らを現す状態に、「神」という神学的なモチーフと結びついた特徴があると考え。しかし「神の善意」は、人間に常に認識されるわけではない。多くの場合、それは見過ごされる。すると、「神の善意」や「美」

を認識できるかどうかは、それらを把握する人間の意識の側の問題であると言える。

絵画や彫刻は一瞬の動きを固定化した芸術である。先ほどベルクソンは、ダ・ヴィンチの言葉を取り上げて、「固定された優雅さ」に「美」が見出せると述べていた。この場合、作品に固定化された形や色彩を通して優雅さが示される。この暗示された運動における「自らを投げ出す原理の限りない寛容」に、ベルクソンは「神の善意」があると考えた。ベルクソンは美学についての著作を書かなかったため、ベルクソンが美と神の関係について言及した箇所は、全ての著作を通じて先ほど引用した箇所にしか見られない。しかし、自らを投げ出す原理のうちに、神の啓示が示されているとベルクソンが考えていることは、上記の箇所においては明らかだろう。

上記で述べたように、「ラヴェッソンの生涯と業績」は一九〇四年に雑誌に発表されたものであり、それはベルクソンが第三の著書『笑い』を刊行した翌年にあたる。また、一九三四年の『思想と動き』への再掲にあたり、ほとんど最初に掲載された論文からの修正はほとんど見られない<sup>66</sup>。言い換えれば、「ラヴェッソンの生涯と業績」における芸術観は、『笑い』の第三章で論じられる芸術論と同時期に書かれたものである。それゆえ、これら二つの著作の芸術論は同列に並べて考察することが出来る。すなわち、『笑い』に見られる芸術論に、「ラヴェッソンの生涯と業績」で語られる内容を結びつける試みを行うことが出来るのである。

『笑い』と「ラヴェッソンの生涯と業績」の立場を組み合わせよう。

---

66 2018年度名古屋大学フィールドワーク調査プロジェクトにおいて、2018年9月にパリ国立図書館で調査を行った。そこで『思想と動き』の草稿(整理番号 NFR 14376, *La pensée et le mouvant*)には、ほとんど大幅な修正が加えられていないことを確認した。

「ラヴェッソンの生涯と業績」における表現を用いると、「美」は常に「自らを投げ出す原理の限りない寛容」を示しながら、私たちの知覚に「神の善意の特徴である気前のよさ」を示している。しかし、私たちの日常的な認識は、実生活への有用性という観点に向けられるために、対象から私たちの知覚に現れる「神の善意」を見過している。言い換えれば、対象が世界に存在し私たちの知覚に現れている点で、そこには神の「寛容さ」が常に示されているのであるが、有用性という観点が神の「気前のよさ」を覆い隠し、神の啓示との一致を妨げる。このように、対象(神の善意)から人間の認識へ向かう動きが常に現前しているのに対して、人間の意識から「美」や「神」へ向かう動きは、必ずしも常に成立しているわけではない。というのは、対象を有用性という観点から眺めることによって、人間の意識が対象を捉える眼差しが変化し、「美」や「神」の姿が覆い隠されるからである。

上記の内容を言い換えよう。人間の意識から対象へ向かう方向性には、二つの特徴を見出すことが出来る。一つは、実生活に向けられた「ヴェール」が取り除かれ、神の善意を捉えることが出来る芸術家の認識である。他方は、「ヴェール」を介在させることによって、対象を有用性という観点からのみ眺める認識へと変化した知覚である。意識の志向性の質を前者から后者のそれに変化される原因は、実生活へ向けられる注意、すなわち「ヴェール」の存在である。

「ヴェール」を介することで、人間の意識から対象へ向かう志向性の質が変化する。言い換えると、出発点においては「純粋な」志向性であったものが、「ヴェール」を介在させることにより、実生活へ役立つかどうかという観点において私たちの意識に到達するようになる。つまり、有用性の観点から捉えられた対象の姿が知覚される。このように、対象は絶え間なく私たちの精神に向



かって自らを投げ出しているが、「ヴェール」が介在することで、対象を認識する志向性の質が認識され、「美」や「神」との一致が妨げられる。

芸術家における「離脱」とは、知覚を覆い隠しその認識を不透明にする「ヴェール」が、「自然」の働きそのものによって取り除かれ、「美」や「神」から人間の意志へ向かう流れが、純粋な状態のまま意識に到達することを意味する。対象を有用性という観点から認識するよう形作られている人間の知覚/身体が、「離脱」によって透明なものとなった結果、「神」という宗教的な特徴と結びついた対象の姿が、芸術家の知覚には現れる。このように、「精神」を重視するフランス・スピリチュアリズムの系譜に属するベルクソンは、身体的知覚を、対象の「実在」が現れるための媒介的役割として捉え、そこから神の啓示に結びついた芸術家の認識がなされていると考える。

最後に、上記の議論と比較した小林の立場を見ておこう。小林は大正生命主義を通してベルクソンから影響を受けているとはいえ、彼はベルクソンの神学的美学を、そのままの形で採用していない。小林がこの議論をあるがままの形で採用しなかった理由は、その神学的要素が、本稿第二部以下で詳しく扱う、小林が展開したかった美学の構想と何らかの部分で相いれなかったからである。その点はどこにあるのか。小林は数学者岡潔(1901-1978)との対談「人間の建設」のなかで、岡が「外国のものはあるところから先はどうしてもわからないものがあります」(『小林秀雄全作品 25』210頁)と述べたのに対して、「同感はあるが、そう言うことがありますね。だいいちキリスト教というものが私にはわからないのです」(前掲書)と答えている。この小林の言葉は、ドストエフスキーについて議論した際に述べられたものであるが、ベルクソンと小林の芸術論を検討する上で、決定的な点を含んでいる。ベルクソンの議論の枠組みでは、

神の善意の認識を阻むヴェールを取り外すとともに、「自然」の「定式」を努力して「読む」必要が存在している。しかし、ここで言う「読む」とは、上村が言うような、「過去の全体」を現在の知覚のなかに取り込むための知的努力ないしは意志<sup>67</sup>ではない。それは時間的持続および身体的なレベルで生み出される「主観性」との関連から構築される知覚像、すなわち「外的実在」を把握する際の志向性のことである。キリスト教の文脈では、すべての事物は、創造者である神によって創られた被造物である。しかし、小林はキリスト者ではないので、その文脈を共有する必要はなく、創造者としての神という前提はなくてもよい。したがって、小林は、芸術家が自らの力で創造を行う方向で、自身の芸術論を展開する必要があった。この点に関して、小林は一九五七年に発表した「感想」という小論で、人間の心について次のように述べている。「人間の心は、到底人間の手に合う様な実在ではないという体験が、神という影を生んだとするなら、この影を消してみたら、人間の手に合う人間の心しか残らなかったという事になる」（『小林秀雄全作品 21』269 頁）。ここには小林の考えの特徴がよく現れている。すなわち、小林にとって、「神」とは「人間の手に合わないところから生まれる一種の「影」のようなものであり、それを消したところに「人間の手に合う様な実在」がある。ここには小林が実際に「体験」や「感得」したもの、すなわち「人間の手に合う人間の心」によって生み出されたものに基づいて思索や批評を行う姿勢が読み取れる。小林は人間の心に確かに与えられたものから考察を展開させていく。そしてこれは、小林がベルクソンから継承しつつ、後に論じる「感動」などと結びつきながら、より考察が深められていく点である。上記の点を第二部では小林のランボー論を扱う際に

---

67 上村「ベルクソンにおける美的知覚」『美学』所収、21 頁。

取り上げ論じていく。ただ、その前に、これまでの考察を踏まえたうえで、次節で小林の芸術論を検討し、第二章の議論のベースとなる考えを提出してみよう。

#### 1.6 小林のベルクソン美学解釈

本節では小林自身によるベルクソン美学の解釈を検討する。そして、小林独自のベルクソン解釈が、彼の批評にどのように現れているかという点を解明するための、基礎となる考察を行っていく。

小林は、ベルクソンにおいて「哲学的直観という言葉は審美的直観と屡々殆ど同じ意味で使われる」（『小林秀雄全作品 別巻 1』、53 頁）と述べて、本章の最初で検討したベルクソンの哲学の方法が、芸術的解釈にも共通に現れていると述べている。すなわち、ベルクソンが「時間」というものを「体験」し「感得」し、それに沿って思索を進めるなかで、彼の哲学的歩みがスタートしたということが、ベルクソンの芸術理解にも共通に見られると小林は言うのである。実際に「感得」した経験をもとに考察を始めるという点は、次の箇所にかがえる。

彼[ベルクソン]に言わせれば、仕事の成否は、全く、カントの遺した「物自体という躓きの石」の始末にかかっていた。彼は、プラトンとカントとの、時空の形式に制約された人間認識の相対性を究めようとする努力の不思議な親近を説き、天井に引き上げられたアイデアと地下に埋められた物自体とに達する通路を、地上の人間の為に取り戻そうとした。（前掲書、54 頁）

ベルクソンの仕事は、カントの「物自体」をどのように扱うかにかかっていたと小林は言う。周知のように、カントが言う「物自体」とは、人間の精神に現れる様々な「現象」の彼岸にある、認識を超えた事物の姿を指している。人間は人間として与えられた認識能力によって、世界を現象の総体として構成しており、その意味で、カントは対象そのものつまり「物自体」に到達することが不可能であると述べている。

一方で、プラトンには『国家』のなかで述べられている、詩人追放論の議論がある。プラトンはそこで寝椅子の例を取り上げて、アイデアと寝椅子と芸術家という三段階の構造を想定している。すなわち、寝椅子のアイデアと現実中存在する寝椅子、およびその寝椅子を描く画家という三つの段階である。プラトンによれば、現実世界に存在する寝椅子は、寝椅子のアイデアをもとに作られた。そして、その寝椅子を描く画家は、アイデアの影である現実の寝椅子を見て、一枚の絵画を制作する。それゆえ、画家が描いた寝椅子の絵は、アイデアの影である現実の椅子をなぞるものとして、よりアイデアから離れた場所に位置しているとプラトンは考える。プラトンにとっては、アイデアが芸術的实在の最上の位置を占めているのであり、それはアリストテレスのように、世界に内在するものとして考えられていない。

小林によれば、ベルクソンの芸術实在論は、上記の二つの立場の間に行くものである。すなわち、「实在」をアイデア界という彼岸でも、「物自体」のように認識不可能という意味での「地下」に置くのではなく、現実界のなかで、「見えていても見ていなかったもの」を追求し表現するところに、芸術的实在が存在している、と小林は考える。「詩人は、自己を掘り下げて行く。その努力は

強く、現実的なものの裡にある潜在的なものを掴み、自然が、彼の裡に、粗描きの状態で、或は単なる企ての形で残して置いたものを取り上げ、これを完全な作品に仕上げる」（前掲書、116 頁）。これが小林による、ベルクソンにおける「芸術家のリアリズム」（前掲書）である。小林は、詩人という芸術家は、「自己を掘り下げる」ことで、「自然」が「粗描きの状態」で残した「潜在的なもの」に到達することが出来ると考えている。ところで、第四部でベルクソン哲学を扱う際に議論するように、自己の内部を追求することは、同時に自己の外部にある対象の本質に迫ることを意味している。そして、その努力によって、芸術家は「潜在的」な状態にあるが、現実のうちに確かに存在している「実在」を、作品のうちで表現する。すなわち、アイデアのように頭の中で創造される意味での実在でも、カントのような人間の能力を通しては把握不可能な実在でもなく、ベルクソンは人間に与えられた知覚において捉えることが出来る「実在」を想定している。この点にこそ、プラトンの意味でのアイデアとも、カント的な意味での物自体とも異なる、ベルクソン美学における「リアリズム」があると小林は言う。

こうした分析を踏まえつつ、小林のベルクソン美学の受容を特徴づける箇所を引用してみよう。

尋常な心理生活にあつては、私達の精神は、実生活上の利益にならぬものからは目を外らして、精神の視界を制限しようと絶えず努力している。この努力は習慣となって意識に上らないだけだ。潜在的な知覚というものの世界は、限りなく広いものであり、実生活が、馬車馬の様に、前方ばかり見て走れる様に、私達に目隠しをする。（『小林秀雄全作品 別巻 1、150 頁、

傍線筆者)

ベルクソンの芸術論では、実生活に向けられる「有用性」という注意が、「制限」として扱われてはいない。むしろ、「生活への注意」は「ヴェール」として、対象の真の認識を全面的に覆い隠すものとして捉えられていた。それを小林はここで「制限」と解釈し、「潜在的な知覚というものの世界」との関連から解釈している。すなわち、通常の知覚経験は、対象を有用性という観点からしか眺めないのであるが、芸術家の知覚は、その制限を取り払い、自身を超えたより大きな世界に正対していると小林は言う。これは『思考と動き』に収められているベルクソンの講演「変化の知覚」で述べられる見解に近いものがある。そこでは芸術作品が普段見過ごしている対象の姿を鑑賞者に把握させるという立場が取られ、「有用性」が対象の姿を覆い隠すという見解とは違ったアプローチから美について語られている。そこで「変化の知覚」で語られる芸術観について少し触れておこう。というのは、そこで見られる芸術論が、小林の解釈に影響を与えていると仮定できるからである。

ベルクソンは、「芸術が自然や精神の中でも、私たちの外でも内でも、私たちの感覚や意識には、明らかに感動させないものを示すことでなかったら、何を目的としているのか」(PC, 149)と問い、芸術が対象の「実在」を示すことについて論じている。イギリスの画家ターナーおよびフランスの画家コローについて論じた箇所では、「私たちが彼らの絵を受け入れ賞賛するのは、彼らが私たちに示す何ものかを、私たちがすでに見ていたからである。しかし、私たちはそれに気が付くことなく認識を行っていたのである」(PC, 150)と述べ、私たちが対象を認識していたとしても、見えていない側面がある点をベルクソン

は強調する。例えとして、美しい楠が公園にある場合を想定してみよう。私たちは公園でくつろぎながら、目の前にある楠の存在を認めている。しかし、多くの場合、楠は真に私たちの意識に届いていない。というのは、楠を見ているも、その真の実在性に気が付くことなく楠を眺めているからである。一方で、芸術家は、日常生活のなかで認められてはいても、意識に上ることのない対象の潜在的な側面を作品で提示する。その結果、私たちが通常気付いていない世界の潜在的な側面を浮き彫りにするとベルクソンは言う。

それ[コローやターナーが示す何ものか]は、私たちにとって、輝き消えてしまう光景であった。それは同様に輝く無数のこれら光景の中に消えていたものである。このような無数の光景は、「互いに溶け合う」光景のように、私たちの日常の経験の上で重なり合うものである。それらの相互干渉によって、私たちが事物に対して習慣的に持つ青ざめ色あせた光景は構成されている。画家はその一つを切り離した。そして、キャンバスの上にしっかり固定したので、彼自身が実在の中で見たものを私たちも見ないわけにはいかないのである。(PC, 150)

ここまで検討してきた事物の実在性とは、それを眺める芸術家と一対一の関係にあったが、ここでベルクソンは、他の諸事物との関連から、「実在」とは何かに迫ろうとしている。すなわち、目の前に存在する無数の事物は、「相互干渉」によって、その中の一つが特に取り出されてくることはないが、画家はその事物の中から一つの対象を切り出し、その切り取りによって、対象の「実

在」が提示されると言うのである<sup>68</sup>。

上記の「変化の知覚」での議論を踏まえて、先ほどの「制限」のテーマに戻ることにしてしよう。小林は、実生活に向けられる注意から捉えられた世界観よりも、より広大な「潜在的な知覚というものの世界」があり、新たな芸術表現をもって、芸術家はその表現に取り組んでいることを示そうとすると考える。小

---

68 ところで、単に「イマージュの全体」から、その一部を切り取るだけで、対象の実在性は示されるのだろうか。もしそうであるなら、ターナーやコローのような偉大な画家でなくても、画家が描いたものなら、そこに「実在」が示されると言えるだろう。何が一流の画家とそうでない画家を区別しているのだろうか。前節で扱った『笑い』において、ベルクソンは、それが対象を認識する「努力」であると述べている。

芸術作品の各々は独特のものである。しかし、もしその作品が天才のしるしを有するならば、その作品は全ての人に受け入れられることになる。なぜ人々はそれを受け入れるのか。もしその作品がそのジャンルにおいてユニークなものであるなら、何のしるしによって、私たちはそれが真実であると見分けるのか。それは、作品が私たちに作品を誠実に見るよう促す、努力そのものによってである、と私は思う。誠実さは伝達されるものである。(Rire, 465)

ここには、カントが『判断力批判』で述べる第二の契機、すなわち美的判断における「普遍性」からの明らかな影響が読み取れる。カントの哲学を踏まえてベルクソンは、作品がその個別性を超えてあらゆる人に理解される理由が、芸術家が対象を真摯に見ようとした努力そのものにあると考えている。言い換えると、画家がある風景に感動し、その感情を作品として表現しようとする努力の過程が、その作品を鑑賞する人に伝わるのである。そして鑑賞者は、作品を眺めるなかで、芸術家はその対象を見るために行った努力そのものの跡を辿りなおす。このようにして、芸術家自身が捉えた固有な感情は、個人という枠組みを超えて、全ての人に共有される内容を表現するに至る。要するに、対象を真摯に認識しようとする努力が、一流の画家とそうでない画家を区別しているのであり、この努力が事物の実在性の表現に深く結びついている。芸術鑑賞における「普遍性」について、ベルクソンは次のようにも述べている。

[芸術家の]作品は、私たちに教訓として役立つ手本である。作品の真理は、まさに、教訓の効果によって測られる。したがって、真理は、作品の内に、信念の力、改宗の力をさえ持つのであり、これは作品を見分ける印である。作品がより偉大になり、垣間見られる真理が深遠なものになるほど、結果の到来はより後回しにされうるだろうが、この結果はまた、より普遍的なものになる傾向を持つだろう。したがって、普遍性は、ここでは生み出された結果の内であり、原因の内にはない。(Rire, 465)

作品の「普遍性」は「原因」としての作品の内に存在しない。作品はそれを鑑賞する人なしに、普遍的な意味を持つことは出来ない。「普遍性」とは、人々の精神の間に成り立つ関係性の概念である。さらに、ベルクソンは、芸術作品が示す「真理」は、対象を誠実に見ると言う「教訓」を示し、人を「改宗」させる力さえ持つという。



林にとって「制限」とは、広大な知覚領域の幅を狭めてしまうものであり、これは「変化の知覚」で述べられる見解に近い。一方で、ベルクソンの『笑い』における「ヴェール」とは、精神に対して実在をそもそも覆い隠してしまうものである。上記の観点を踏まえると、小林の解釈が『笑い』と「変化の知覚」で述べられるベルクソンの立場を総合したものとして捉えることが出来る。すなわち、小林は「有用性」のヴェールを、対象の実在性の大部分を覆うものとして捉え、芸術家の認識において、このヴェールが取り除かれ知覚の可動域が増し、潜在的に存在する対象の姿が作品を通して開示されると考える。これはベルクソンが『笑い』と「変化の知覚」で述べている芸術観を総合する立場であり、同時にそこには小林自身の美学が提出されていると言える。

以上第一部では、ベルクソンの美学を検討するとともに、それに対する小林の解釈を提示した。ベルクソン美学が最終的に神学的なテーマを問題としているのと異なり、小林は「意識に直接与えられたもの」という観点をベルクソンから受け継ぎながらも、キリスト教的な美学という文脈を外して、芸術家の意識に直接的に与えられ実際に「感得」された経験をもとに、自身の美学を構築している。

第二部では、上記の考察を踏まえて、小林がベルクソン美学を彼なりの仕方  
で受容しつつ、いかにそれが彼の批評する作品解釈に生かされているかという  
点を、彼のランボー論とセザンヌ論を読み解きながら解明していく。これら考  
察を通して、小林の批評に対するベルクソンからの影響を示すことにする。

## 第二部 小林のランボーとセザンヌ論における「信じる」行為と「実在」

第一部では、ベルクソン美学および小林のベルクソン受容について検討してきた。第二部では、「意識に直接与えられたもの」という観点を踏まえつつ、ベルクソン美学と比較した小林の考えの特徴を、彼のランボーとセザンヌ論の検討を通して解明する。

### 2.1 小林のランボー論における「実在」と解釈の独自性

本章ではまずベルクソンから小林への影響を、「宿命」、「大正生命主義」そして「生活への有用性」という観点から明らかにする。小林前期のランボー批評においては、「宿命」という概念が提出されている。この概念については、多くの研究がなされている。まずはこの「宿命」という概念に関する先行研究について触れておこう。有田によれば、「宿命」はベルクソン哲学から影響を多いに受けた「(大正) 生命主義」に深く結びついている<sup>69</sup>。「大正生命主義」を通して、私たちはベルクソンから小林への思想的影響関係を見出すことが出来るという。また、綾目によれば、小林の「アシルと亀の子 I」で述べられる「宿命の理論」という言葉は、「芸術家 (文学者)」であることの宿命という文脈において捉えられるべきである<sup>70</sup>。つまり、芸術家として生きることがその人の「宿命」として現れる。同様に綾目は、論理以前に捉えることの出来る世界を「生」の世界と呼び、それを小林の初期ランボー論との関連から考察している<sup>71</sup>。論理に先立つ「生命」の世界が、芸術家の表現と深くかかわっている

---

69 有田和臣「初期小林秀雄と生命主義：『生の哲学』と人格主義との接点」『文学部論集』第九一号所収、1-12 頁。

70 綾目広治「小林秀雄『宿命の理論』」『国文学攷』第九五号所収、38 頁。

71 綾目広治「小林秀雄と大正期の思想：和辻哲郎、西田幾多郎との連続性」『国文学攷』

のである。さらに柄谷は、小林は「主体の意識を超えそれを強いる何ものかを『宿命』と呼んだ」と述べている<sup>72</sup>。森本も「宿命」とは「自意識が把握しえぬ創造の特異性のことである<sup>73</sup>」と述べている。このように、上記の先行研究では、初期小林批評における「宿命」が、「生命」や「生」と同じものとして捉えられるとともに、芸術家は芸術家として生きることを「強いられている」という文脈からも考察が加えられている。本章の議論では、上記の見解を取り入れながら、「宿命」という言葉が現れる小林のランボー論における美学の内容を明らかにする試みを行う。

上記の大正生命主義を通したベルクソンから小林への影響以外に、テキスト内部の関係からもベルクソン美学の影響を読み取ることが出来る。ここでは、ベルクソンから小林のランボー論への思想的影響として、ランボーの詩における「外的実在」について小林が言及している箇所を引用してみよう。というのは、そこには第一部で検討した「外的実在」という観点が現れているからである。

ランボオにとって、詩とは、或る独立した階調ある心象の意識的構成ではなかったし、又、無意識への屈従でもなかった。見た物を語ることであつた。疑い様のない確かな或る外的実在に達することであつた。然し誰も見ない、既知の物しか見ない。見ることは知ることだから。(『小林秀雄全作品 15』130 頁、傍線筆者)

---

第一八〇号所収、1-11 頁。

72 柄谷行人編『近代日本の批評 I』38 頁。

73 森本『小林秀雄の論理』21 頁。

ランボーの詩は、諸感情や諸感覚の構成によって作られるのではなく、「外的実在」に達する試みであったと小林は言う。ここに第一部で検討した、ベルクソンの「実在」の特徴を読み取ることが出来るのか。ベルクソン美学においては、「外的実在」とは、対象が次の状態へと生成し移り変わろうとするその瞬間を捉える精神の「傾向」と結びついた、言語が介入する以前に捉えられる知覚像のことである。その知覚像は、身体的な次元において与えられた知覚という意味で芸術家に「直接与えられたもの」である。この存在を否定することは「実在」の存在そのものを否定することにつながる。というのは、この確かに与えられた経験の外では、「実在」を把握することは不可能だからである。小林の上記の箇所では、ランボーが実際に「見た物を語る」という点において、ランボーの意識に「直接与えられたもの」を中心に、小林がランボーの詩を考察していることが読み取れる。そしてランボーが実際に「見た物」が、上記の箇所では「外的実在」と言われている。したがって、ベルクソンが直接的に経験されたものに根差して考察を行うように、小林も詩人が実際に体験した経験という観点を中心に上記の箇所を書いていると言える。

このように、小林のランボー論をベルクソン美学と比較する試みは無益なものではなく、むしろ、それは小林がどこまでベルクソンから影響を受け、どの地点で独自の思考を開始しているのかを探る重要な契機となる。本章では以下の考察でその点を明らかにしていく。結論として、ベルクソン美学においては神の啓示という契機が存在するのに対して、小林の考えでは、そのようなキリスト教的な文脈が取り払われ、「無意識」を通して芸術家の脳裏に入り込む芸術的創造の契機を、芸術家が「祈祷者の眼」とともに主体的に表現していくことを明らかにする。

本章の構成を述べておこう。第一節では、ベルクソンの『道徳と宗教の二源泉』(以下『二源泉』)における神と人間の関係について、最初に議論の補助線として取り上げる。この考察を通して、人間を超えた神という存在が人間に現れる点と、反対に人間の精神から神に向かう精神の流れという、これら二つの方向性を示す。また、同じ第一節では、この二つの方向性を踏まえながら、次にランボオの書簡およびそれに対する小林の解釈を検討する。第二節では、小林のランボオ論における「宿命」と「祈祷者の眼」という言葉に示される、詩作における詩人の精神的態度について検討する。第三節では、ランボオの詩を取り上げながら、詩と日常を超えた認識の関係について、小林の論考を参考に検討する。

#### 2.1.1 小林のランボオ論における詩人の位置づけ

本節では、まずベルクソンの『二源泉』の内容を検討し、神と人間の間に見られる、双方向的な精神的流れという特徴について検討する。次いでその考察を踏まえて、ランボオの「千里眼の手紙」を考察する。ここで示すベルクソンの考察は、後に検討するランボオと小林の思想に共通する特徴を含んでいる。というのは、神と人間の間に見られる相互関係という構造は、ランボオと小林の思考において、「実在」と人間の間に見られる相互関係の構造と類似したものである。まず、ベルクソンが神と人間の関係について述べた箇所を引用してみよう。ベルクソンは次のように述べている。

神において、私たちは他の人間を愛する。そして偉大な神秘主義者たちは、彼らの魂が神へ向かい、神から人類へ下る流れについての感情を有すると明

言している。(DS, 1019-1020)

上記の箇所には、神秘主義者と神の間にある、精神の双方向的な流れが読み取れる。ベルクソンは、神学の問題には、人間から神へ向かう流れだけでなく、「神から人類へ下る流れ」があるという。人間を超えた神という存在が、有限な存在である人間へと向かう。なぜ神は人間の方向へと向かうのか。それについてベルクソンは、人間は神にとって、「神の愛に値する存在」としての、神の創造的な企てだからであると考えている。

実際には、神秘主義者たちは、私たちが神を必要とするように、神も私たちが必要とする、と全員一致して証言している。私たちが愛するためでないのなら、なぜ神は私たちが必要とするのか。(中略)哲学者にとって創造とは、創造者を創り出すための、神の愛に値する存在を得るための神の企てとして現れる。(DS, 1192)

神の愛は、自らの内だけにとどまり、愛の対象を見出せない場合においては、その存在価値を見出すことが出来ない。自分自身だけしか存在しない状況では、神の愛でさえその価値を認識することが出来ないからである。神を愛する存在、つまり人間という存在が創造されることで、神は自分自身の愛を認識することが出来る。したがって、神と人間の間には、人間から神へ向かう精神の方向性だけではなく、神から人間へ向かう流れという、双方向的な関係が存在しなければならない。『二源泉』における議論にはこのような特徴がある。

このような双方向性は、ランボーおよび小林のランボー論においても見出せ

る特徴である。すなわち、「あらゆる感覚の乱用」とともに「未知のもの」の表現を追求するという詩人の努力と、「あらゆる信仰や人間の力を超えた力」の助けという、人間の彼岸にある力が詩人の詩作に必要であるという二つの方向性が、ランボーの書簡には読み取れる。その点に着目しながら、ランボーが一八七一年五月十三日および十五日に友人に宛てた「千里眼の手紙」と呼ばれる書簡を検討してみよう。ランボーは次のように述べている。

自分は詩人でありたい。自分を千里眼にするよう努めている。(中略)あらゆる感覚の乱用によって、未知のものに到達することが問題だ。苦悩は巨大だ。しかし、強くあらなければならない、詩人として生まれる必要がある。自分は詩人であると思う。それは全く僕自身のせいではない。私が考える、というのは間違っている。人が私において考える、というべきだろう。(Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, p. 340.)

詩人はあらゆる感覚の、長く、とてつもない、合理的な乱用によって、千里眼になる。彼は自己自身を追求し、その精髓だけを保存するために、あらゆる愛情や苦悩、そして狂気の形式、自身のうちのあらゆる毒を汲み尽くす。あらゆる信仰や人間の力を超えた力を必要とし、すべての人の間で、偉大な病者、犯罪者、呪われたもの——そして至高の知恵者——になるところに、筆舌に尽くしがたい苦しみがある。なぜなら、彼は未知のものに至るからだ！彼はすでに他のものよりも豊かな自身の魂を耕した。彼は未知のものに至る。そしてよろめき、知性のヴィジョンを失うことになる。彼は見たものは見たのである。無数の未知の物事によって彼は跳ね飛ばさ

れ、死に至る。他の恐るべき労働者がやって来るだろう。彼らは他のものが倒れた地平から仕事を始めるだろう。(Ibid., p. 344.)

ランボーは、自分が詩人であるために、「千里眼」であるよう努めていると述べている。「千里眼」とは、「第二の視覚に恵まれた人」あるいは「他の人々には未知のものを見て感じる詩人」と辞書で定義されている<sup>74</sup>。「千里眼」を持つ詩人は、「あらゆる感覚の乱用」によって、他の人が感じる事が出来ない「第二の視覚」、つまり「未知のもの」を表現する。「あらゆる感覚の乱用」とは、日常生活を送る中で特定の用途に慣らされた「感覚」を、通常とは異なる方法で用いることを意味する。すなわち、日常の感覚の使い方では捉えることの出来ない何かを感じた詩人は、日常的な感覚の使用を打ち壊し、その彼岸にあるものを表現しようとする。

上記の書簡には、もう一つ注目すべき箇所がある。それは後者の書簡で言われる「人間を超えたあらゆる力」である。ランボーは彼が実際に「見た」ものを、「人間を超えたあらゆる力」の助力とともに表現し、「未知のもの」に至る。ランボーは神という言葉こそ用いていないが、詩作には「人間を超えた力」が必要であるという。つまり、詩人は単に自身の力量によって詩作を行うのではなく、個人を超えた力の助力とともに詩を制作する。要するに、ランボーの千里眼の手紙においては、詩人が「あらゆる感覚の乱用」によって主体的に「未知のもの」を表現しようとする側面と、「人間を超えたあらゆる力」が詩人の創造を助けるという双方向的な特徴が読み取れる。一方、小林は前者、すなわち詩人が「新たな言葉の組み合わせ」という詩人の主体的な創造を強調してい

---

74 *Le nouveau petit robert de la langue française*, p. 2745.



る。この点に関して、第一部の冒頭で引用した小林の文章を再び引用してみよう。

体験したものの感得したものは、言葉では言い難いものだ。という事は、事物を正直に経験するとは、通常の手言葉が、これに衝突して死ぬという意識を持つ事に他ならず、だからこそ、詩人は、一ったん言葉を、生ま生ましい経験の内に解消し、其処から、新たに言葉を発明することを強られる。  
(『小林秀雄全作品 別巻1』21頁)

詩人が真に「感得」したものは、日常の手言葉を超える経験であるため、詩人は「新たな言葉」の組み合わせとともに、確かに「感得」した「生ま生ましい経験」を表現すると小林は言う。ここで重要な点は、「体験し感得したもの<sup>75</sup>」には、通常の手言葉の使用では表現できない何かがあるという点である。言い換えると、真に何かを体験するとは、通常の手言葉使用以前の段階で、何かを経験されるということである。そして、小林は、詩人がその手言葉以前の段階で認識したものを、「新たに言葉を発明」しながら表現すると述べている。ベルクソン美学においては、知覚像が言語的な認識以前に構成され、その生成する対象の側面を捉えるところに、真の実在性があるとされる。それと同様に、小林のランボー解釈においても、このような手言葉以前の経験が強調されるとともに、

---

75 ここで上記の箇所の前後で、小林が「詩人の宝は、自ら体験したものの感得したものだけだ。(中略)ベルクソンが、自らに問うたところは、(中略)哲学者は詩人たり得るか、という問題であった」(『小林秀雄全作品 別巻1』21-22頁と述べていたことを思い出そう。小林にとって、ベルクソンは「意識に直接与えられたもの」という実際に「感得」したものを中心に哲学を構築していった哲学者である。その意味で、彼の考えの中では、詩人と哲学者(ベルクソン)は「自ら体験したものの感得したもの」に根差して探求を進めるという点で、同じ次元に属している。

詩人が「新たに言葉を発明する」という、詩人の主体的な努力が強調されている。

上記の箇所で言われる「新たな言葉の発明」という点に類似した表現は、ランボオの書簡にも見出せるのであるが<sup>76</sup>、小林は同時に詩人が詩の「発明を強いられ」ていると述べている。ランボオの書簡においては、小林の言う「強いられ」という側面が見当たらない。すなわち、ランボオという個人を超えたものが彼の意識に襲いかかり、言葉の新たな組み合わせ<sup>77</sup>によって、その強いられた未知の問題を解くという側面がランボオの書簡からは読み取れないのである。それゆえ、ここには小林独自の解釈があると言える。要するに、ランボオは「人間を超えたあらゆる力」の必要について語っているが、小林は詩人が主体的に制作を行い、同時に詩の制作を強いられている点を強調している。

次節で論じる議論では、小林は「祈祷者の眼」という言葉を用い、詩人が「未知のもの」を表現する際の精神的態度について検討する。内容を簡単に要約しておくとして、小林は「祈祷者」という宗教者の姿勢から、自身を超えたものとの関わりを考察している。「祈祷者」とは、単に神からの啓示を受け取るだけでなく、むしろ主体的に神に祈りを捧げる側面を持つ。ベルクソンが神の啓

---

76 « Les inventions d' inconnus réclament des formes nouvelles. » (Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, p. 348.)

77 新たな言葉の組み合わせについて、小林は次のように述べている。「彼[ランボオ]にとって、見たところを表現する事と表現したところを見る事との間に区別があり得ただろうか。すると、彼は、未知の事物の形を見ようとして、言葉の未知な組み合わせを得たという事になる。『あらゆる感覚の合理的乱用』とは即ち言葉の錬金術に他ならなかったという事になる」(『小林秀雄全作品 15』139 頁)。詩を構成することは「未知の事物の形」を「言葉の未知な組み合わせ」によって表現するである。言葉は対象から独立して存在しているのではなく、物の存在そのものに深く結びついている。未知の対象を表現するためには、通常の言語表現を超えた、創造的な言葉の組み合わせが必要とされる。

示を受け取るところに芸術家の特徴があると考え、ランボーも超越的な力の必要を唱えるのに対して、小林が考える詩人とは、自身が神の位置には立たないとしても、主体的な意志とともに日常性を超えたものの表現を行う存在である。その点を踏まえて、次に主体的に創造を行う芸術家という見解を深めていこう。

### 2.1.2 ランボー論における小林の生命美学

本章の冒頭で述べたように、初期小林批評では、大正生命主義におけるベルクソンの「生命」と結びついた「宿命」が、芸術的創造の場面で、芸術家に強い問いとして現れている。本節では上記の見解を、前節で検討したベルクソン美学における神学的な特徴と比較検討し、小林の解釈の独自性を示すことにする。

まず、小林が「様々なる意匠」において、「宿命」に関して述べた箇所を引用してみよう。

人は様々な可能性を抱いてこの世に生まれてくる。彼は科学者にもなれたろう、軍人にもなれたろう、小説家にもなれたろう、然し彼は、彼以外のものにはなれなかった。これは驚く可き事実である。この事実を換言すれば、人は種々な真実を発見することは出来るが、発見した真実をすべて所有することは出来ない、或る人の大脳皮質には種々の真実が観念として棲息するであろうが、彼の全身を血球と共に循る真実は唯一つあるのみだという事である。雲が雨を作り雨が雲を作る様に、環境は人を作り人は環境を作る、斯く言わば弁証法的に統一された事実、世の所謂宿命の真の意味があるとすれば、血球と共に循る一真実とはその人の宿命の異名である。或る人の真の性格といい、芸術家の独創性といい、又異なったものを指すのではないのである。この人間存在の厳然たる真実は、あらゆる最上芸術家は身を以って制作する

という単純な強力な一理由によって、彼の作品に移入され、彼の作品の性格を拵えている。(『小林秀雄全作品 1』 138-139 頁)

上記の箇所では小林は、各々の人は可能性として様々な可能性をもって生まれてくるが、成長するにつれて、そのうちの多くの可能性を捨て、一つの何者かになると述べている。また、それは芸術家の「創造性」についても同じことである。無数の可能的な創造のうち、ある芸術家があるスタイルに従って創造を行うところに、その人の必然的な「宿命」があると小林は言う。ここには、各人が各人の宿命を選び取るという側面も確かにあるが、それ以上に自分に与えられた宿命を受け入れ、それを自分の運命として把握する精神の姿勢が問題となっている。

この点に関して、上記の箇所に影響を与えたものとして、ベルクソンの『試論』における次の箇所が考えられる。引用してみよう。

期待することが非常に強い喜びとなる理由は、自由にできる将来が、無数の形のもとで、同じように私たちに微笑みかけ、可能的なものとして現れるからである。そのうちの最も望んでいたものが実現したとしても、他のものを犠牲にしなくてはならず、私たちは多くを失う。それゆえ、無限の可能性のうちにある将来という観念は、将来それ自体より豊かであり、したがって私たちは所有よりも期待に、現実よりも夢に多くの魅力を見出すのである。(DI, 10)

ここでベルクソンは、将来が無数の可能性とともに自分たちに現れ、そこに

自分の様々な可能性を見出すことが出来ることそれ自体に、将来という観念の魅力があると述べている。そして、そのうちの一つが実現したとしても、他の多くの可能性を諦めなければならないため、現実よりも夢に多くの魅力を私たちは感じるという。ここには、無数の可能性と現実化する可能性という対比があり、ベルクソンは後者に消極的なニュアンスを含めている。小林は上記の箇所でも、一人の人物が様々な職業の専門家になることが出来たと述べているが、その人物が最終的になったところに彼の「宿命」があると考えている。ここには、ベルクソンの考えにはない小林独自の視点が含まれている。すなわち、ベルクソンが可能性に多くの魅力を見出している一方で、小林は、「全身を血球と共に循る真実は唯一つあるのみ」と述べながら、ある人にとって、そうであるしかないものとして与えられた「宿命」の存在を強調している。このように、ベルクソンの考えとの構造的類似性を、小林の「様々なる意匠」のなかに見出すことが出来るが、小林は単にベルクソンの考えを無批判に援用しているのではなく、彼独自の思想を述べるために、それを活用している。

上記の「宿命」に関して、小林は人間の意識を超えたところに、芸術的な創造があると考えている。その箇所を「ランボー I」から引用してみよう。

創造というものが、常に批評の尖頂に据っているという理由から、芸術家は最初に虚無を所有する必要がある。そこで、あらゆる天才は恐ろしい柔軟性をもって、世のあらゆる範型の理智を、情熱を、その生命の理論の中にたたき込む。(中略)彼は正真正銘の金を得る。ところが、彼は、自身の坩堝から取り出した黄金に、何者か未知の陰影を読む。この陰影こそ彼の宿命なのだ。(中略)この時彼の眼は祈祷者の眼でなければならない。何故なら、自分の宿

命の顔を確認しようとする時、彼の美神は逃走してうから。芸術家の脳中に、宿命が侵入するのは必ず頭蓋骨の背後よりだ。宿命の尖端が生命の理論と交錯するのは、必ず無意識に於いてだ。この無意識を唯一の契点として、彼は「絶対」に参加するのである。（『小林秀雄全作品1』88頁、傍線筆者）

この箇所は芸術家の「直観」と、作品創造の心理過程について語ったものである。ここには以下の三つの特徴を見出すことが出来る。まず、「芸術家は最初に虚無を所有する必要がある」と小林が述べている点である。次いで、芸術家の「生命の理論」の結集である作品には、どこか「未知の陰影」が含まれており、この陰影に臨んでは、芸術家の眼は「祈祷者の眼」でなければならないと小林が考える点である。最後に、「頭蓋骨の背後」すなわち「無意識」において、「未知の陰影」が芸術家の「宿命」と交差し、それが芸術家の思考に入りこむという点である。以下、それぞれの特徴について詳しく考察し、それを前節で検討した主体的創作を行う芸術家という観点に結び付けてみよう。

まず、第一の要点について、小林は芸術家の創造の瞬間には「虚無」があるという。この「虚無」という語に関して、樫原はレオ・シェストフの「虚無よりの創造」という論考からの影響があると指摘している<sup>78</sup>。そして、小林はこの「虚無」をもとに、芸術家は自身の「生命の理論」に、「世のあらゆる範型の理智」と「情熱」をたたき込むと述べている。これはどういうことか。「創造」という語は、「存在を与える行為、無から作り出す行為」と定義されている<sup>79</sup>。つまり創造とは、以前に何も存在しないところに、新たに何かを作り出

---

78 樫原修『小林秀雄 批評という方法』35頁。

79 *Le nouveau petit robert de la langue française*, p. 581.

す行為のことである。「虚無」を自分の手元に引き寄せ、そこに新しい型を作り出すところに芸術的創造の本質がある。ここには、私たちが日常的にものを使用するときとは異なった精神の働きがある。私たちが対象を扱う場合、それはすでによく知った対象の扱い方を繰り返しているだけである。例えば、リンゴの皮むきである。これは習慣になると、意識しないで毎回同じ動作を繰り返すことが出来る。しかし、創造の瞬間には、私たちがよく知った対象の使い方を離れ、一度「虚無を所有」なければならないと小林は言う。このような姿勢から、新しい対象の姿が見えてくる。それは例えば、画家がキャンバスに描くリンゴの「実在」である。創造が行われるためには、自分の精神を一度日常性の次元から引き離し、「虚無」という無私の視点に立ったうえで、再び対象を眺めなければならない。その結果として、芸術家は「正真正銘の金」を獲得すると小林は言う。これが第一の論点である。

次に第二の要点である、小林が言う「祈祷者の眼」について検討してみよう。芸術作品の制作とは、諸部分の意識的な構成ではなく、芸術家が最初に直観した内容の表現である。意識的に諸部分を組み立てて直観を外部から再現しようとしても、最初の芸術的直観に至ることは出来ない。対象を意識的に部分から構成する方法を取ると、「美神は逃走」する。芸術家は、対象を内的に直観し、それを主体的に構成する視点を持たなければならない。ここに、「祈祷者の眼」に象徴される精神の態度が現れる。「祈祷者」とは、自らの意志とともに、精神の全体で、神に向かって祈りを捧げる人のことである。「祈祷者」はこのとき、自分の精神を分解して祈るという行為を行うのではない。言い換えると、祈りという「信じる」行為は、精神の一部だけを働かせて行われるのではない。むしろ、「信じる」行為においては、祈る人が自身を超えたものへ主体的に自

分自身を投げ出す。ここには、第三部で詳しく扱う「無私」の精神が現れている。このような、神に向かって精神の全体を投げ出す「祈祷者の眼」に、個人的な意識を超えた神が現れる契機となる。要するに、祈るという「信じる」行為は、「無私」の精神とともに、精神を自身の向こうへと投げ出すこととともに行われる。ここに「祈祷者」の態度がある。

上記の特徴は芸術を制作する場合も同様である。芸術家は、作品のなかに意識的な自己の働きを超えた存在を導くために、「祈祷者の眼」を持つ必要がある。偉大な芸術作品は、単なる部分の構成から成立するのではなく、芸術家が「実在」の表現に徹した結果として現れる。芸術家が「祈祷者の眼」を持つ必要があると小林が言うのは、対象に向き合う時の精神の全体的な態度を特徴づけ、そこに対象の「実在」が現れることを強調するためである。「祈祷者の眼」を持つ芸術家のところにしか、芸術の「美神」は姿を見せない。ここには、前節で検討した、詩人が「新たな言葉の組み合わせ」とともに「未知のもの」を表現することと類似した特徴がある。というのは、そこで詩人の言葉を用いた主体的な制作が強調されたように、上記の箇所でも小林は「祈祷者の眼」という表現で、自己の外部に無私に精神を開く姿勢、つまり人間の力を超えた存在へ向かう人間精神の志向性という「信じる」行為について語っているからである。要するに、「新たな言葉の発明」や「言葉の新たな組み合わせ」において詩人の主体的な制作行為が問題となるように、小林は「祈祷者の眼」という言葉を用いて、自身を超えた対象に対して人間が主体的に関わっていく際の精神的態度について語っているのである。

最後に第三の点である、芸術家の「無意識」において、「未知の陰影」が芸術家の「宿命」と交差する点を検討しよう。「宿命」は「生命の理論」との関



係から捉えられる必要がある。芸術家自身の意識的な制作を超えたところで、創造における「黄金」は勝ち取られ、そこにおいて芸術家は「絶対」に参加すると小林は言う。次いで、芸術家はそのような自身を超えた問いを、「祈祷者」という主体的な制作態度とともに芸術的表現に変えていく。この点に関して檜原は、小林も参照していたリヴィエールのランボー論に触れながら、小林が表現の問題を「ランボーの主体の側」に移動させ<sup>80</sup>、「創造がまったくの無意識の靈感によるものではない<sup>81</sup>」点を指摘している。ただ、檜原のこの指摘には、上記で述べた表現を「強いられている」という側面が見られない。檜原は、小林がランボーの創造を主体的なものとして把握していると考えますが、その主体的な制作以前には、「無意識」を通して芸術家の「頭蓋骨」に入りこんだ、言語以前の経験が存在している。すなわち、まず言語的な把握以前に捉えられる問題が、「頭蓋骨の背後」を通して芸術家に強いられた問題として現れ、その後詩人はそれを主体的に表現へと変えていく。この点に、檜原と本稿の取る立場の違いがある。

小林のランボー論においては、神の啓示を受け取るというベルクソン美学的問題は現れない。一方で詩人は、言葉の新たな組み合わせによって作品を作り出す、主体的な創造者の立場に立っていると言える。そのとき、神の啓示というベルクソン美学における神学的特徴は、「祈祷者の眼」という言葉に代表されるように、作品を制作する主体の側に移動しているということが出来る。

上記の点を踏まえ、次節においては、それでもランボーの詩ではキリスト神学的な美学とは異なる意味での、日常性を越えた表現が問題となっていること

---

80 檜原『小林秀雄 批評という方法』41頁。

81 前掲書、43頁。

を、ランボーの詩と小林の批評、そしてこの点に関する先行研究を踏まえて明らかにする。

### 2.1.3 ランボーにおける「外的実在」

小林は意識を超えた観点から芸術的創造を考えている。その点に関して、ここでまずランボーとの出会いについて小林が語った箇所を引用してみよう。この点は本稿の冒頭で触れた点であるが、そこでは引用を省略したため、ここで再度論じることにはしたい。ボードレールの『悪の華』について述べた後で、小林は次のように述べている。

僕は、ドオムの内面に、ぎっしりと張り詰められた色とりどりの壁面を仰ぎ、天井のあの辺りに、どうかして風穴を開けたいと希った。すると、丁度その辺りに、本物の空よりもっと美しい空が描かれているのに気付いた。「旅への誘い」の音楽が鳴り渡り、その出発禁止の美しい旋律は、詩の不信者の胸を抉った。そういう時だ、ランボオが現れたのは。球体は砕けて散った。僕は出発することが出来た。（『小林秀雄全作品 15』115-116 頁）

小林は、ボードレールの『悪の華』において、「精緻な体系の俘囚となる息苦しさ」（前掲書、115 頁）を感じていた。そのときランボーの詩に出会い、この体系の外に抜け出ることが出来たと語っている。なぜランボーの詩が小林にこのような感じを与えたのか。ランボーの詩の特徴について、小林は、「彼[ランボー]が、見たものは、僕等からあまりに遠くにあるので、どんな言葉を発明してみても伝えることが出来なかった」（前掲書、138 頁）と述べている。後

に「他界」(là-bas)という表現とともに検討するように、ランボーが見たものは、私たちの日常の感覚からは遠いところに位置している。しかし、ランボーの詩が表現するこのような特徴が、小林がボードレールにおいて感じていた「息苦しさ」を打破させた。本章の冒頭で論じたように、小林はランボーの詩は「外的実在」を表現していると考える。この「外的実在」は私たちから「あまりに遠くにある」ため、その表現は困難な作業である。しかし、このような遠くにある理想を表現しようとする試みが、ランボーに詩を制作させ、小林が批評を書く動機となる。

では、ランボーの詩の特徴とはどのようなものだろうか。まず小林が「ランボーⅢ」で取り上げている、『イリュミナション』の冒頭を飾る「大洪水の後」の詩の一部を参考に、検証してみよう。『イリュミナション』は次の文章から始まっている。

「大洪水」の記憶が落ち着いたあとで、一匹の兎が、ゆらめくイワオウギとつりがね草の中で立ち止まり、蜘蛛の巣の向こうに見える虹に祈りをささげた。ああ！隠された貴重な宝石たち——花々はすでに探し始めていた。

(Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, p. 289)

「大洪水」とは聖書にあるノアの洪水のことである。人類における最初の光景といえるこの記憶の後、一匹のウサギが虹に祈りをささげる。また、ランボーは、「隠された貴重な宝石たち」を、「花々はすでに探し始めていた」という。この詩におけるランボーの認識は、デカルト的な意味での客体を捉える主観ではなく、一つのイメージが現れる、まさにその瞬間に視点を置いて行われている

る。言い換えると、上記の箇所では、イメージとそれを眺めるランボー自身の主観の間に分裂が生じていない。つまり、小林が言うように、ランボーは言語を介した分析的な視点から対象を眺めるのではなく、自身が「見た」ところの描写に徹し、それを言葉の新たな組み合わせとともに詩の中に導いている。

次に『地獄の季節』の冒頭部から引用してみよう。ランボーは『地獄の季節』を次の箇所から始めている。「僕の記憶が確かなら、かつて僕の生活は、すべての心が開き、すべてのワインが流れる祭りであった」(Ibid., p. 245)。ランボーはここで、人間にとっての理想の光景を記述している。そこでは人々の心が開き、互いに分け隔てなく盃が交わされる理想的な人間関係がある。これは現実の世界に対しての理想の光景である。ランボーの詩には、彼が「見た」イメージそのものが現れる。ここで本章の冒頭で引用した、小林がランボーの詩における「外的実在」について言及した箇所を再び引用してみよう。

ランボオにとって、詩とは、或る独立した階調ある心象の意識的構成ではなかったし、又、無意識への屈従でもなかった。見た物を語ることであった。疑い様のない確かな或る外的実在に達することであった。然し誰も見ない、既知の物しか見ない。見ることは知ることだから。(『小林秀雄全作品 15』130 頁、傍線筆者)

生活への有用性という観点を越えて対象を眺め、詩人は対象の「外的実在」を表現する。ここで本稿の序論で先行研究について述べた際、ランボーは「海や山や草や木に、めいめいの精霊が住んでいた」、「現郷世界」を示そうとして

いる<sup>82</sup>と佐藤が述べていたことを思い出そう。ここではキリスト教的な意味での神の啓示が問題となっているのではないが、私たちの日常世界とは異なる世界の表現が問題となっている。また、ランボーにおける「神」に関して檜原は、小林がランボー論で「<神>という回路」を用意していない点を指摘している<sup>83</sup>。すなわち、佐藤と檜原は、小林のランボー論において、キリスト教的な啓示とは異なる、日常生活の彼岸にある対象が表現の問題となっている点を取り上げている。この点に関してランボー自身は、「千里眼の手紙」のなかで、「彼[詩人]が他界から持ってきたものに形があれば形を与え、形がないものには形の無いものを与える」(Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, p. 346)と述べている。ここで言われる「他界」とは、小林の翻訳であるが、原語ではイタリックで *là-bas* となっている。これは「向こう側」という意味である。しかし、上記の箇所直前で、ランボーは、ギリシャ神話のプロメテウスが、天界から火を盗んできたことに詩人をなぞらえている。すなわち、プロメテウスが天界という別の世界から火を人間界にもたらしたように、詩人は「向こう側」の世界の光景を私たちにもたらす存在として把握されている。それゆえ、「向こう側」とは、小林が翻訳するように、天界という「他界」であり、詩人は、自らの知覚に現れるその光景を、言葉の新たな組み合わせとともに記述する。それゆえ、ここで問題となっているのは、詩人自身の力による発明ではなく、「他界」と結びついた、ランボー自身が確かに「見た」光景を描写することにあると言える。

これまで本章で行ってきた考察を上記の見解に結びつけてみよう。小林は

---

82 佐藤『小林秀雄』30-31頁。

83 檜原『小林秀雄 批評という方法』40頁。

「宿命」という語を用いながら、日常性を超えた芸術家の創造の瞬間を捉えようとしていた。すると、まず「他界」と結びついた特徴を持つ「未知のもの」が詩人の「頭蓋骨の背後」から訪れ、詩人は、主体的な制作という意味の「言葉の新たな組み合わせ」と「祈祷者の眼」を持ってそれを描写する。ベルクソンは神から人間、そして人間が神の意志を読み取る双方向性を考えていたが、小林はまず他界に結びついた光景が詩人を訪れ、その「強いられた」問いを、言葉の新たな組み合わせとともに、主体的に構成していく点を強調する<sup>84</sup>。ここにベルクソン美学と異なる小林独自の視点がある。

また、ベルクソン美学から小林のランボー論への直接的影響も読み取れる。例えば、小林は次のように述べている。ランボーの詩は、「或る凶暴な力によって、社会の連帯性から挽ぎとられた純粹視覚の実験である」（『小林秀雄全作品 15』135頁）。ここで言われる「純粹視覚」とは、ベルクソンの言う「純粹知覚」を言い換えたものである。小林はそれを実際に「見た物」という文脈で用いている。第一部で検討したように、ベルクソンは対象の「実在性」を時間的な持続として捉え、それを「生まれつつある知覚」として定義していた。これは、小林の表現を借りるなら、知覚的経験において実際に「感得」された体験であり、その意味で他の経験との比較を許さない、絶対的に「意識に直接与えられたもの」である。このベルクソンの比較を絶した唯一の経験を、小林はランボー論において、「純粹視覚」すなわちランボーが実際に「見た」イメ

---

<sup>84</sup> 言葉を主体的に組み合わせる点に関して、すでに引用した箇所であるが、小林は次のように述べている。

彼[ランボー]にとって、見たところを表現する事と表現したところを見る事との間に区別があり得ただろうか。すると、彼は、未知の事物の形を見ようとして、言葉の未知な組み合わせを得たという事になる。「あらゆる感覚の合理的乱用」とは即ち言葉の錬金術に他ならなかったという事になる。（前掲書、139頁）

ージとして捉えている。つまり、詩人は、言語的な認識以前に自身が実際に感得した「他界」での経験を描写するのである。このように、小林のランボー解釈には、経験に徹底的に根差すという特徴があり、ここに小林がベルクソンから継承した最も大きな特徴があると言えるだろう。

次に扱う小林のセザンヌ論においては、芸術家における「無私」と「信」、そして「実在」の関わりについて考察が行われている。その点を踏まえて次に小林のセザンヌ論を検討してみよう。

## 2.2 小林のセザンヌ論における「無私」、「信」、「実在」

小林は『近代絵画』と題した作を一九五八年に発表した。その中のセザンヌ論では、楽音や色彩といった要素を構成するという観点から、音楽とセザンヌの絵画のアナロジーが扱われている。小林はセザンヌがドイツの作曲家リヒャルト・ワーグナー(1813-1883)の「タンホイザー」に感動した点を取り上げ、音楽においては、楽音を構成するという「知的」作業と同様の過程が、セザンヌの絵画にも見出せる点と考える<sup>85</sup>。すなわち、小林によれば、ワーグナーの音楽は、「意識的で知的な」構成から成り立っているのと同様<sup>86</sup>、セザンヌの絵画にも色彩を構成していくという側面がある。そしてそれはセザンヌが「画家として作曲家の精神を持っていること」を示しているという<sup>87</sup>。

同様にオーストリアの詩人リルケ(1875-1926)のセザンヌ論を取り上げながら、セザンヌの絵画には「存在するもの<sup>88</sup>」それ自体が描かれていると小林は

---

85 『小林秀雄全作品 22』 33-37 頁。

86 前掲書、36 頁。

87 前掲書、37 頁。

88 前掲書、43 頁。

言う。「見識や反省」を離れ、色彩を構成することによって、「存在」そのものを表現することが画家の仕事であるというのである<sup>89</sup>。

小林のセザンヌ論に関する先行研究として、例えば前田英樹の『小林秀雄』における研究があるが、そこでの考察は小林の議論をドゥルーズの観点から切り取ったものであり、本章において検討したい「無私」と「実在」の関係については触れられていない。したがって、本章では前田と異なる観点から小林のセザンヌ論を読み直し、前田の研究とは異なる、「無私」、「信」そして「存在」という観点から、小林のセザンヌ論を分析していく。

小林のセザンヌ論は、大きく分けて前半が色彩論、そして後半がセザンヌの肖像画についての分析が行われている。ここでは主に前者の色彩論における議論を用いながら、セザンヌ論における「無私」と「信」、そして「実在」の関係を明らかにする。

まず、小林がセザンヌにおける「無私」と「存在するもの」すなわち「実在」について述べた箇所を二つ引用してみよう。

瞬時も止まらず移ろい行き消えて行く印象に、各瞬間毎に、確乎たる統一の感覚が現れるのは何故なのか。彼は、相戦い、相矛盾する感覚の群れを、悉く両手のうちに握りしめたかった。どういう解決の方法があったのか。恐らく、彼には、無私と忍耐と、と答える他はなかったであろう。（『小林秀雄全作品 22』40 頁、傍線筆者）

「存在するもの」に、愛らしいものも、厭わしいものもない。選択は拒絶

---

89 前掲書。



されている。「腐肉」も避けられぬ。だから、大画家にとって、見るとは自己克服の道になる。熟考も、機智も精神的自由さえ安易な方法と思われる様な職人的な努力になる。セザンヌが、自然の研究だ、仕事だ、と口癖の様に言っていたという事は、画家は、識見だとか反省だとかいうものを克服して了わねば駄目だという意味なのである。(中略)リルケはいかにもリルケらしい言い方で、それを言っている。(中略)セザンヌの絵は「此处にこれが在る」と言っているだけだ、と言う。(前掲書、43頁、傍線筆者)

上記の箇所では小林は、「相闘い、相矛盾する感覚の群れ」を把握することや、あらゆる「存在するもの」の描写が、「無私と忍耐」そして「自己克服」によってなされると考えている。通常、私たちは既知の認識によって物事を眺めている。醜いものや忌まわしいものからは目を背け、快適なものを追求する。快適なものとは、すでに知った事物の見方を繰り返すことである。その結果、「腐肉」など不快をもたらすものは、意識の外部に追いやられる。一方で、セザンヌはそのような生理的嫌悪に耐えて、世界に存在するものを描こうとすると小林は言う。言い換えると、自分の見たい事物だけを見る精神の働きを「克服」し、あらゆる事物の「此处にこれが在る」ことを絵画で示そうとするのである。

また、上記の箇所では小林は、作品における存在そのものの提示は、互いに相いれない無数の感覚の統一を通してなされると考える。この場合も、相いれない状態に私たちの認識は不快を感じるのであるが、それでもその状態に耐え、現れるがままの感覚の矛盾をセザンヌは受け入れようとする。その徹底した無私の認識の結果、画面に統一が現れる。「自然が彼を襲い、彼[セザンヌ]の心

は空しくなり、自己実現の手段としての絵画という考えが、みるみる崩壊した」(前掲書、66 頁)。絵を描くとは、「自己実現」の手段ではなく、感覚に現れる「自然」という客観的な存在を、「無私と忍耐」という「解決の方法」を通して、そのあるがままの状態に絵画に表現することである。ここにセザンヌにおける「無私の精神」と「存在」のつながりがある。

セザンヌは「自然」をどのように示そうとしているのか。次にそれを色彩の考察を通して検討してみよう。まず小林が色彩と実在の関係について述べた箇所を引用する。

それぞれの物の形や性質に密着している多種多様な色があり、光というもう一つの色の介入によって、互に衝突したり引合ったりしている。印象ではない。そういう視覚的世界が実在する。セザンヌには、この驚くほど複雑な力学的関係を結んでいる面という色の単位だけを信ずれば足りたのである。こういう道が容易ではないのは、これは、現前する面という純粋な存在の下には、彼が言った通り、「何物もない、或は凡てが在る」と考える事だからだ。或は、それは、存在の一種の無意味と無秩序に堪えて、ひたすら見るという事だからだ。(前掲書、51 頁、傍線筆者)

例えば、夏の光に輝く無数の葉は、緑以外の光を吸収し、緑だけを反射させている。そのような各事物に特有の特徴が存在し、それが各々の存在感を成立させる。小林によれば、絵画は「面という色の単位」の積み重ねから成り立っており、色彩の構成が同時に世界を構成すると「信じる」ところにセザンヌの絵画に対する姿勢があるという。画題に関して小林は次のようにも述べている。

画題として、花は馬鈴薯より上等という理由はない。人間は山や岩より高級な画材ではない。あらゆる色彩が、到るところで等価である。ある色彩の集団を指名して、これに、他と異なる価値を附するのは、画家には何んの関係もない事である。画家は、純粹に色や形の諸関係を極めればいい。(前掲書、53頁、傍線筆者)

存在の無意味性に耐えて、すなわち私たちが通常行う認識における価値づけの傾向を離れて、存在そのものとの直接的な関わりをセザンヌは行おうとする。言い換えると、対象の存在に基づいて絵画を描くとき、色彩という物質的側面からのアプローチが必要となると小林は言う。ただ、それは単に絵画が対象を唯物的に表現しているということではない。小林は言う。「自然の研究という時に、彼[セザンヌ]が信じていたものは、画家の仕事は、人間の生と自然との間の、言葉では言えない、いや言葉によって弱められ、はばまれている、直かな親近性の回復にある」(前掲書、68頁、傍線筆者)。絵画は言葉によって妨げられている、対象との「親近性」を回復することであると小林は言う。言い換えると、ベルクソンやランボーを論じた際に示したように、言語的な認識が介在する以前に把握される対象があり、セザンヌはそれを絵画という視覚的媒体を通して示そうとする。そして自然との真の「親近性」はその領域において「回復」されると小林は言う。

色彩の構成について、より詳しく見てみよう。絵画は無数の色彩の集まりから構成されているが、各々の色彩のことをセザンヌは「小さな感覚」と表現している。この点に関して小林は次のように述べている。

この「小さな感覚」の群れを、緻密に構成すれば、物の明度、量感、形態、遠近、あらゆる性質が必ず現れる事を信じた。それもそういうものが実現される可能性が、一つ一つの楽音が凡ての和声や旋律の種子を孕んでいる様に、「小さな感覚」の一つ一つに隠されている事を恐らく信じていたが為だ。セザンヌにとって面を構成するとは、計量の楽しみでも、任意な発明をする喜びでもなかった。自然に関する新しい形の信仰告白であった。題材は次第に平凡になる。彼が存在に対して謙虚になるからだ。題材は崩れ去りはしないし、彼が題材を発明もしないのはその故である。面の組合せが純粹になり、自然は色彩の言葉で画家に語りかける。彼が構成に工夫を凝らすとは、対象が、そうなる事を我慢強く待っているという事と同じ意味であった。(前掲書、54頁、傍線筆者)

ここで言われる「感覚」とは、「画家にとって運命的な体験を指す」(前掲書、68頁)と小林は述べている。そして、その小さな感覚が集まることで、物の様々な性質が現れるという。それを小林は音楽の例を取り上げて説明している。音楽の全体が一つ一つの楽音の構成によって成り立っているように、セザンヌの絵画も一つ一つの筆触の集まりから構成されている。各々のタッチという部分と画面全体の全体の関係は、「信じる」という行為によって成り立つと小林は考える。「小さな感覚」と「存在」とのつながりはある意味で恣意的なものである。両者の間に絶対的な結びつきはないからである。しかし、大聖堂が一つ一つの石の積み重なりから構成され、職人たちが忍耐強くその工程を経るように、セザンヌは各々の色彩を職人が行うように画面に定着させ、その結果、

対象の「存在」を表現するに至る。そこにセザンヌの「信仰」があると小林は言う。この意味で、セザンヌにおいては「面を構成・計量・任意な発明」が問題だったのではない。むしろ、対象の「存在」がセザンヌの知覚に現れ、それを細かな色彩の単位とともに構成することが問題であったと言える。「画家とは、言わば視覚という急所を自然の強い手でおさえられている人間なのだ。自然を見るとは、自然に捉えられる事であり、雲も海も、眼から侵入して、画家の生存を、烈しい強度で、充たすのである」（前掲書、69 頁）。「眼に見える物象の存在の、確実さ、その強さ、そういうものだけで何故不足かと言いたげな様子が現れて来る」（前掲書、72 頁）。セザンヌの視覚を通して自然という存在が彼の意識に現れる<sup>90</sup>。要するに、自然がセザンヌの知覚に現れ、それを色彩とともに構成する段階に、セザンヌの「信仰告白」があると言える。

ところで、小林の解釈では、セザンヌの絵画の表現対象は、ベルクソンの言う「外的実在」に近いと言える。ここでいう「外的知覚」とは、単なる物質の即物的な姿ではなく、言語の働きによって主観と客観の区別が生じる以前の領域で生じる対象の像である。この点に関して、小林は、セザンヌ知覚する対象像は、彼が絵画で表現する内容と不可分であると考えている。その箇所を引用してみよう。

書簡集で、彼は画面 tableau という言葉と視覚像 image という言葉とを全く

---

90 この点に関して前田は、なぜセザンヌの画面が線ではなく色彩において成立するのかという問いを立て、線が画家の能動的働きかけによって描かれるのに対して、色彩は画家の感覚に直接的に侵入するからであると回答している（『定本 小林秀雄』135 頁）。また、前田は次のようにも述べている。「知覚は、中枢的な身体が世界に向かう姿勢をとおして、世界の中に成立するが、感覚は自然が身体を貫くときに引き起こす『強度』（セザンヌ）としてある」（前掲書、133-134 頁）。色彩が、セザンヌの感覚に侵入すると前田は言う。そして、セザンヌは自身の感覚に入ってきたその感覚をキャンバス上に描くのである。

同じ意味に使っているが、恐らくこれは単なる言葉の混同ではないので、両者の一致は、画家の正しい制作の極限として、いつも考えられていたのである。更に、感覚 sensation という言葉が、視覚像 image という言葉と重なり合って使われるのが見られる。モチーフ motif という言葉を、此処に持ち出してみても、セザンヌの気持ちの上では、やはり同じことが起こると見て差支えあるまい。（『小林秀雄全作品 22』73-74 頁、傍線筆者）

セザンヌにとって、自身の知覚に現れている対象の姿と、それを画布の上に表現することは同じことであったと小林は考える。セザンヌは知覚に直接的に与えられた質感（感覚）をそのまま画布の上に表現しようとする。例えば、サント・ヴィクトワール山は遠近法にしたがって描かれるのではなく、セザンヌ自身の知覚に現れたままの姿で描き出される。それゆえ、セザンヌのサント・ヴィクトワール山は、カメラで捉えるような、遠近法的に見られた姿より大きく描かれるのであり、それが逆に私たちの内的知覚にとって真の対象の姿を表現することにつながる。

ここまでの議論をまとめるとともに、ベルクソンの美学と比較した小林の解釈の独自性を最後に示すことにしよう。注目すべきなのは、「信じる」という宗教的な言葉が、小林の批評では絵画を描く場面で用いられていることである。ベルクソン美学においては、創造者としての神の善意が芸術家の認識を通して示されるとされるが、小林のセザンヌ論においては、神という存在が持ち出されず、画家が主体的に絵を構成する過程に「信じる」という宗教的な行為が存在する。それはセザンヌの視覚に入りこんだ自然という存在を色彩で構築していく過程に現れる特徴である。つまり、小林のセザンヌ論の場合では、最初に

彼の視覚に自然という「存在」が現れ、色彩によってそれを構成していく段階に、「信じる」という行為が存在する。ここでは、宗教的権威が弱まり「神の死」が生じた後、芸術において宗教的な認識が、芸術家の認識のうちに形を変えて現れていると言える。要するに、画家が捉えた純粋な知覚像を色彩で構成するところに、セザンヌの「信仰告白」という宗教的特徴が現れているのであり、ここに小林独自の解釈があるということが出来る。また、先行研究では、「信じる」行為と「無私」の精神、そして「実在」の関係を論じたものはないため、ここに本稿に独自の視点があると言える。

第二部では、小林批評の特徴を上記の三項の関係から検討してきた。続く第三部では、小林批評における「無私」の精神と「実在」の関係について、小林のモーツァルトおよびプラトン論を分析しながら検討していくことにしよう。

### 第三部 小林批評における「無私の精神」と「実在」

第三部では、小林のモーツァルト論の分析を通して、小林が批評で考察の対象とする芸術家が、「無私」としての「子供らしさ」とともに、自身の精神を超えたものの表現に取り組んでいることを明らかにする。

小林の理解においては、「有用性」を取り除いた視点は、「無私」と密接に結びついている。小林批評における「無私」とは、対象を特定の観点から眺めない視点のことである。リンゴはその成分の分析をする場合など、様々な観点から扱うことが出来るが、その分析は主に対象を分解する知性の働きによってなされる。これはリンゴをあるがままに見る視点を妨げるものであり、小林が強く批判する点は、この知的な分析を通じた解釈である。ベルクソン哲学の枠組みにおいても、「知性」とは対象を空間化し、行動に役立つための認識として扱われている。この点において小林はベルクソンの認識論を受け継いでいると言える。

「子供らしさ」という概念は、特定の観点を踏まえずに対象を眺める態度、「無私の精神」と同じ意味で用いられ、小林の「モーツァルト」においてのみならずドストエフスキー論においても見受けられる。例えばそこで小林は次のように述べている。「ラスコオリニコフという人物に到る道を、彼の子供らしさに求めた評家は、僕の読み得た限り一人もない」（『小林秀雄全作品 16』146頁）。「子供らしさ」という見解について、辞書では「いかにもあどけないこと、また、子どものように幼稚であること。また、その度合」（『日本国語大辞典』第五巻、943頁）と定義されている。ここにはこの言葉に伴う否定的なニュアンスが記述されている。しかし、小林は「子供らしさ」という言葉を用いて、上記の否定的な意味を言いたいのではない。むしろ、思惟を交えない人間の率直



な心の働きを言うためにこの言葉を用いている。言い換えれば、小林は、芸術的創造における「子供らしさ」、すなわち特定の視点を介入させずに対象を観察する「無私の精神」の働きを強調するために、この言葉を選んでいる。有田は、『無私』とは、近代的意識的『自我』の陥穽からの脱却という、生命主義のもつ大きな方向性の言い換えと考え得るだろう<sup>91</sup>と述べ、「無私」と「自我」の関係性を考察している。ここで言われる「生命主義」とは、「大正生命主義」のことであり、それは「人格主義と生命思想の融合」のことである<sup>92</sup>。序論で触れたように、大正生命主義においては意識的な創造にその中心的な特徴があり、そこに上記で言われる「自我」の特徴がある。小林は意識的自我による創造の外部に出ようとしていた。それが「無私」（無我）と「実在」とのつながりに深く関係している。また、「無私」に関して二宮正之は次のように述べている。

「無私」なる状態はきわめて微妙なもので、いくら言葉を重ねて説明しようとしても理論として論証はできない性質のものだ。理屈をいえば、「無私」を標榜するのも、まさに「私」の表現の一形式ではないのか、ということにもなりうるのだから。そこで「無私」を理想とする者は、無私の境地に達しているとみなしうる「よみ手」との出会い、個人の主張を超えた「よみ」を通してはじめてなりたつ歴史との出会いを、あらたにひとつの「作品」として指し示し、読者のところにじかに触れ、了解させる道を進む以外にない。創造的「批評家」としての小林秀雄の審美的叡智は、まさにこのような水位に

---

91 有田「生命主義哲学から生命主義文芸論への階梯」170頁。

92 前掲書、153頁。

において示されるのである。(二宮正之『小林秀雄のこと』28-29頁)

ここで二宮は、小林が強調する「無私」に関して、それは言葉によって立証される特徴を持たないと述べている。言い換えると、「無私の精神」とは、作品に向き合う精神の姿勢であり、厳密な定義によって把握される概念ではない。二宮によれば、「無私の精神」とともに、「個人の主張」を超えた「歴史との出会い」そのものを、小林は批評「作品」として提出している。つまり、「無私の精神」によって、「歴史」という個人を超えたものに出会うことが出来ると二宮は言うのである。本稿では、二宮と同じ立場に立つ。すなわち、小林が批評対象とする芸術家は、自身の精神より大きな何かに対して、「無私」としての「子供らしさ」とともにその表現に取り組んでいるという立場である。以下このテーゼを検討するために、以下小林のモーツァルト論とプラトン論を検討する。第一章ではまず小林の「モオツァルト」を検討していこう。

### 3.1 「モオツァルト」における「無私」としての「子供らしさ」と「実在」

小林によれば、「美」とは私たちの個人的精神を超えた存在である。すなわち、美とは人間にとって操作可能な対象ではなく、美という一つの存在が人間の精神に現れ、各人はそれを言語という表現媒体を通して表現しようとする。小林は次のように述べている。

美は人を沈黙させるとはよく言われる事だが、この事を徹底して考えている人は、意外に少いものである。優れた芸術作品は、必ず言うに言われぬ 或るものを表現していて、これに対しては学問上の言語も、実生活上の言

葉も為す処を知らず、僕等は止むなく口を噤むのであるが、一方、この沈黙は空虚ではなく感動に充ちているから、何かを語ろうとする衝動を抑え難く、而も、口を開けば嘘になるという意識を眠らせてはならぬ。そういう沈黙を創り出すには大手腕を要し、そういう沈黙に堪えるには作品に対する痛切な愛情を必要とする。美というものは、現実にある一つの抗し難い力であって、妙な言い方をする様だが、普通一般に考えられているよりも実は遥かに美しくもなく愉快でもないものである。(『小林秀雄全作品15』59頁、傍線筆者)

傍線部で強調したように、美は私たちに「言うに言われぬ或るもの」として現れる。すでに触れたランボーやセザンヌの場合と同様、また後に小林のゴッホ論を扱う際に論じるが、芸術家は自身の存在を超えた「言うに言われぬ或るもの」と格闘し、その結果として芸術作品を生み出すと小林は考えている。そして、そのような過程から生まれた作品を、小林は自身の批評対象としている場合が多い。それと同じ見解が、彼のランボーやセザンヌ論のみならず、モーツァルト論における「美」の分析にも現れている。すなわち、美は人間の精神を「沈黙」させるという意味で、私たちの日常の精神性を超えた存在であり、そこに真の美の経験があると小林は考える。

一方で、芸術作品が表現する「美」は、作品を鑑賞する鑑賞者にも「沈黙」と同時にその本質を「語ろう」と要求すると小林は言う。美を語る際に「口を開けば嘘になる」のは、その「感動」が言語を超えた経験であり、それを言語に翻訳するときに感動の質が変化するからである。それゆえ、語れば嘘になるという逆説に耐えながら作品について語ることは、そのもどかしさを克服する

「痛切な愛情」が必要であると小林は言う。そして小林は、この意味で、「美」が通常人々が考えるような、鑑賞に堪える美しい代物ではないと考える。では、このような「美」と関わる時の、モーツァルトの精神の姿勢はどのようなものであるか。以下、その問題を小林が扱うモーツァルトの肖像画や書簡の考察を通して検討してみよう。

### 3.1.1 モーツァルトの肖像画

モーツァルトには彼の友人ヨーゼフ・ランゲが書いた肖像画が存在している。小林はランゲの描いたこの肖像画から受け取った自身の印象をもとにモーツァルトの心境を想像している。

モオツァルト<sup>93</sup>(原文ママ)は、大きな眼を一杯に見開いて、少しうつ向きになっていた。人間は、人前で、こんな顔が出来るものではない。彼は、画家が眼の前にいる事など、全く忘れて了っているに違いない。二重瞼の大きな眼は何にも見てはいない。世界はとうに消えている。ある巨きな悩みがあり、彼の心は、それで一杯になっている。(『小林秀雄全作品 15』53頁、傍線筆者)

小林は肖像画から、モーツァルトが自身の「巨きな悩み」を前に、全くの放心した状態にあるという印象を受け取っている。ここでは「巨きな悩み」が何であるのか問わないことにしよう。というのは、ここで小林は自身の精神を超

---

<sup>93</sup> 表記に関して、小林の引用箇所では「モオツァルト」という原文のまま表記を行い、本文では「モーツァルト」と記述することにする。

えた何かに向き合うモーツァルトの精神の姿勢を問題にしているからである。言い換えると、小林は、芸術家が自身の精神を超えた存在に対するとき生じる、素朴で単純なあるがままの精神の姿、すなわち自身の精神を超えた存在に接するとき生じるモーツァルトの精神の姿勢を示そうとしている。この点に関して小林は次のようにも述べている。

僕の空想の許す限り、これは肖像画の一傑作である。画家の友情がモーツァルトの正体と信ずるものを創り出している。深い内的な感情が現れていて、それは、ランゲのものでもモーツァルトのものでもある様に見え、人間が一人で生きて死なねばならぬ或る定かならぬ理由に触れている様に見える。モデルは確かにモーツァルトに相違ないが、彼は 実生活上強制されるあらゆる偶然な表情を放棄している。言わばこの世に生きる為に必要な最少限度の表情をしている。ランゲは、恐らく、こんな自分の孤独を知らぬ子供の様な顔が、モーツァルトに時々現れるのを見て、忘れられなかったに相違ない。  
(前掲書、70 頁、傍線筆者)

小林によれば、日常生活の瑣事が各人に形作る特定の表情を超えて、ランゲの肖像画は偶然的要素に左右されない人間の表情そのものを示している。言い換えると、この肖像画は、余計なものが振り払われた先に現れる「この世に生きる為に必要な最少限度の表情」を表現している。小林はそれを「子供の様な顔」と表現している。上記の箇所の「深い内的な感情」の内容が何であるのかはここでは問わないが、モーツァルトのこのような感情が、無邪気で「子供らしい」表情とともに肖像画に表現されていると小林は考える。小林は個人の精

神を超えた大きな感情ないしは存在に接するモーツァルトの精神の姿勢を肖像画において見出している。この特徴は、小林が論じるモーツァルト自身の書簡においても見受けられるものである。次にモーツァルトの書簡を検討してみよう。

### 3.1.2 モーツァルトの書簡

小林はモーツァルトの書簡から垣間見えるモーツァルトの精神と創造の関係について考察を加えている。小林によれば、モーツァルトの書簡からは、彼の音楽の理解を助けるための内容はあまり期待できないが、音楽から書簡で語られる内容を解釈することは可能である。すなわち、「音楽の方に上手にからかわれていさえすれば、手紙にからかわれずに済むのではあるまいか。手紙から音楽に行き着く道はないとしても音楽の方から手紙に下りて来る小径は見付かるだろう」(前掲書、76頁)と小林は言う。ここではまず小林が取り上げる、モーツァルトの書簡の一部を引用し、その後でその箇所に関する小林の見解を検討する。そこから、モーツァルトの音楽の創造過程の特徴を浮き彫りにしてみたい。モーツァルトは次のように述べている。

「——構想は、宛も奔流の様に、実に鮮やかに心のなかに姿を現します。然し、それが何処から来るのか、どうして現れるのか私には判らないし、私ともこれに一指も触れることは出来ません。——後から後から色々な構想は、対位法や様々な楽器の音色にしたがって私に迫って来る。(中略)こうして出来上ったものは、邪魔の這入らぬ限り私の魂を昂奮させる。すると、それは益々大きなものになり、私は、それをいよいよ広くはつきりと展開させる。

そして、それは、たとえどんなに長いものであろうとも、私の頭の中で実際に殆ど完成される。私は、丁度美しい一幅の絵或は麗わしい人でも見る様に、心のうちで、一目でそれを見渡します。後になれば、無論次々に追うて現れるものですが、想像の中では、そういう具合には現れず、まるで凡てのものが皆一緒になって聞えるのです。大した御馳走ですよ。美しい夢でも見ている様に、凡ての発見や構成が、想像のうちで行われるのです。——」（前掲書、55 頁）

このモーツァルトの書簡に対して、小林は次のような解釈を加えている。

どんな音楽の天才も、この様な驚くべき経験を語ったものはないのである。併し又、どんな音楽の天才も、自分に一番大切な事柄についてこんなに子供らしく語った人もいなかったのもであって、どちらかと言えば僕は音楽批評家達の注意したがるぬそちらの方に興味を惹かれる。「構想が奔流の様に現れる」人でなければ、あんな短い生涯に、あれほどの仕事は出来なかつたらうし、ノオトもなければヴァリエーションもなく、修整の跡もとどめぬ彼の原譜は、彼が家鴨や鶏の話をし乍ら書いた事を証明している。手紙で語られている事実は恐らく少しも誇張されてはいまい。何も彼もその通りだったろうが、どうも手の付け様がない。言わば精神生理学的奇蹟として永久に残るより他はあるまい。併し、これを語るモーツァルトの子供らしさという事になると、子供らしさという言葉の意味の深さに応じて、いろいろ思案を廻らす余地がありそうに思える。問題は多岐に分れ、意外に遠い処まで、僕を引張って行く様に思えるのである。（前掲書、56 頁、傍線筆者）

小林は、この手紙を語るモーツァルトの「子供らしさ」に着目している。すでに述べたように、小林は筆者が傍線部で強調した「子供らしさ」という言葉を、幼稚さや未熟さという否定的な意味合いで用いていない。むしろ、余計な思惟や言説の巧拙など問題にせず、語りたいことを率直に語る「無私の精神」という意味で「子供らしさ」という言葉は用いられている。言い換えると、恣意的な解釈を介さない精神の働き、つまりモーツァルトが音楽や物事に応じる根本的な姿勢に小林は着目している。上記の点に関して、小林は次のようにも述べている。

彼は、或る主題が鳴るところに、それを主題とする全作品を予感するのではなかろうか。想像のなかでは、音楽は次々に順を追って演奏されるのではない、一幅の絵を見る様に完成した姿で現れると、彼が手紙の中で言っている事は、そういう事なのではなかろうか。こういう事が可能な為には、無論、作曲の方法を工夫したり案出したりする様な遅鈍な事では駄目なのであるが、モーツァルトは、その点では達人であった。(前掲書、84-85 頁、傍線筆者)

小林によれば、「作曲の方法を工夫したり案出したりする」方法は、一つの主題を一つの音楽全体に展開させるのに適切な方法でない。「工夫や案出」には、ベルクソンの言う「知性」の働きが介入する。知性は対象の流動的な側面を固定化させ、原初の生き生きとした印象を取り逃がす。このベルクソン哲学の視点を踏まえて、小林はモーツァルトの創造過程における精神の働きを考察している。



小林は、モーツァルトにおいては、一つの主題が持つニュアンスないしは質が知性の働きによって固定されることなく、彼の想像力ないしは直観によって自然と展開され、それが一瞬のうちに把握されるという。この意味で、モーツァルトは対象を「知性」の働きによって分解せず、そのあるがままの姿で捉えることが出来る「達人」であったと小林は言う。このように小林は、モーツァルトの音楽の創造過程において、対象の自然であるがままの姿を捉えようとする「無私」の姿勢に着目している。この点を踏まえ、次にモーツァルトの音楽における「実在」の特徴について検討してみよう。

### 3.1.3 モーツァルトの音楽における「実在」

小林によれば、モーツァルトの音楽には、私たちが自然に感じる情感が、上記で述べた「知性」の働きによって歪められずに、その自然なままの姿で提示されている。引用してみよう。

捕えたばかりの小鳥の、野生のままの言い様もなく不安定な美しい命を、籠のなかでどういう具合に見事に生かすか、というところに、彼の全努力は集中されている様に見える。生まれた許りの不安に堪え切れず動こうとする、まるで己れを明らかにしたいと希う心の動きに似ている。だが、出来ない。それは本能的に転調する。若し、主題が明確になったら死んで了う。或る特定の観念なり感情なりと馴れ合っただうから。これが、モーツァルトの守り通した作曲上の信条であるらしい。(前掲書、86頁)

ここに小林が後に『本居宣長』で展開する「もののあはれ」の特徴を読み取

ることは難しいことではない。「もののあはれ」とは、「物事にふれてひき起こされる感動<sup>94</sup>」を意味する。これは私たちが生活する中で自然に感じる情感のことである。しかし、自然で率直な感動は、言葉や思弁によって反省されることで、原初の質が変化する。「主題が明確」になることは、その明晰な見かけとは反対に、分析し対象を眺めた結果現れたものでしかない。なぜなら、原初の自然な感動は、分析の結果生まれる「或る特定の観念なり感情なりと馴れ合う」ことがないからである。それゆえ、モーツァルトは、「知性」による分析や観念を通して原初の感動を捉えることを拒絶し、「主題」の純粹性を、転調という技術を駆使して提示すると小林は考える。この点に関して小林は次のようにも述べている。

モーツァルトは、主題として、一と息の吐息、一と息の笑いしか必要としなかった。彼は、大自然の広大な雑音のなかから、何んとも言えぬ嫺やかな素早い手付きで、最少の楽音を拾う。彼は何もわざわざ主題を短くしたわけではない。自然は長い主題を提供する事が稀れだからに過ぎない。長い主題は工夫された観念の産物であるのが普通である。彼に必要だったのは主題というような曖昧なものではなく、寧ろ最初の実際の楽音だ。(前掲書、84 頁、傍線筆者)

直観や感動は、ある程度の長さしか持続しない。小林によれば、モーツァルトは生活のなかで感じた自身の直観や感動を、その自然な姿を崩さずに音楽の全体へと展開させる。例えば、交響曲第 39 番の最終楽章は、「明け方の空に、

---

94 『日本国語大辞典』第十二巻、1337 頁。

赤く染まった小さな雲のきれぎれ」を見た経験をもとに制作された(前掲書、52頁)。「自然は長い主題を提供することが稀」である。ここで言う「自然」とは、私たちの外部に存在する自然のことを言うだけでなく、自然と関わり生じる様々な情感を受け取る、モーツァルト自身の心という「自然」も含まれている。小林は言う。「主題が直接に予覚させる自らの発展の他、一切の音を無用な附加物として断じて誤らぬ事、而も、主題の生まれたばかりの不安定な水々しい命が、和声の組織のなかで転調しつつ、その固有な時間、固有の持続を保存していく事。これにはどれほどの意志の緊張を必要としたか」(前掲書、87頁)。モーツァルトの音楽にとっての「実在」とは、彼の心が捉えた「もののあはれ」である。その時に「無私」としての「子供らしい」、「無邪気な」精神が必要となる。というのは、芸術家の「子供らしい」、「無私」の精神の働きによって、対象の自然であるがままの姿を作品に導くことが出来るからである。この意味で、芸術家における「無私」としての「子供らしさ」と「実在」の両者は、互いに不可分に結びついた関係にあると言える。

次章では、同じ観点から小林のプラトン論を、「無私」の精神と「自己を超えたもの」という点を踏まえて検討してみよう。

### 3.2 小林批評における自己を超えたもの

小林には、一九五〇年代の後半にプラトンないしはギリシャについて書いた評論が、四つ存在している。タイトルはそれぞれ、「プラトンの『国家』」、「悪魔的なもの」、小林がギリシャに旅行した時の印象を語った「ギリシャの印象」、そして小林がプラトンと本居宣長の関係について考察した『本居宣長補記Ⅰ』の第一章である。

本章では「無私の精神」と＜個人を超えたもの＞という概念を中心に考察を進める。「悪魔的なもの」においては、ソクラテスにおける「無私」の精神および「不知の知」という二点をもとに、自己を超えたものとの関わりが扱われている。前者の「無私」に関して、小林はソクラテスの対話において見られる「率直さ」、考えるという「身振り」について考察している。そこでは他者との対話を通じた、自己を超えたものとの出会いが検討される。また、後者の「不知の知」とは、自己との対話を通して、意識的な把握を超えた自己のあり方を知ることという。言い換えると、自己を超えた何かが精神のうちに存在すること、そのことを信じるのがソクラテスにおける「不知の知」である。以下、「無私」、「信」そして＜個人を超えたもの＞という観点から、小林のプラトン論において「無私」と＜個人を超えたもの＞の関係を検討していこう。

### 3.2.1 ソクラテスにおける「無私」と「信」

二宮正之によると、小林の批評の特徴は、特定の観点に捉われない点にある<sup>95</sup>。小林のプラトン論においても、その特徴は現れている。例えば、小林は次のように述べている。「『対話篇』の力強さ、真実さは、どんな主義主張にも足を取られず、これらが集まって、演ずる思想劇全体の必然な進行だけを、作者プラトンが目がけているところから来る」（『小林秀雄全作品 21』288 頁、傍線筆者）。ここで言われる「主義主張」とは、特定の観点から対象を捉えた結果構築された様々な理論や立場のことをいう。一方で小林によれば、ソクラテスにおいては、あらゆる主義主張の虚偽を暴くこと、その対話劇が余計な夾雑物なしに率直に語られている。この点に関して、小林は次のように述べている。

---

95 Ninomiya Masayuki, *La pensée de Kobayashi Hideo*, p. 17.

二つ引用してみよう。

どんな主義主張にも捕われず、ひたすら正しく考えようとしているこの人間には、他人の思わくなど気にしている科白は一つもないのだ。彼の表現は、驚くほどの率直と無私とに貫かれ、其処に躍動する一種のリズムが生れ、それが劇全体の運動を領している。(前掲書、264 頁、傍線筆者)

ソクラテスは、何時、如何なる場合でも率直であり、真剣であった、冗談を言う時にも、アイロニカルに語る時でも。(中略)彼はいつも素面であり、彼自身しか現しはしなかった。この考えを徹底して押し進めたらどういうことになるか。いつも変わらぬ自分を、いつも一貫している自分の姿を現わそうとすれば、ソクラテスにとっては、必然的に、あらゆる場合の、あらゆる条件に応じて異なった姿を現わさねばならぬことになる。それが生きている自己だ、でなければ自己とは死んだ知識である。(中略)徹底した自己認識が、逆に無我に達したとするなら、これを現わすのに、ソクラテスには、仮面以外のものが見つけられたはずはあるまい。(前掲書、287 頁、傍線筆者)

小林によれば、「主義主張」を排除した姿は、その場その場の状況に応じて変化し、ソクラテスの「率直」と「無私」に結びつく。すなわち、状況に応じて変化する精神は、同時に「無私」の精神であると小林は言うのである。なぜそのように言えるのだろうか。小林がこの点を展開させていないため、私たち自身でその理由を追求してみよう。

ある概念を通して他者と関わることは、一つの偏見を通して他者ないしは自

己を眺めていることである。一般的には、一貫した性格を持つ人物は、揺るがない確固たる自己を持つものとして捉えられることが多い。しかし一方で、この確固たる自我は、同時に彼の行動を規定することにもなる。というのは、彼は自身の性格を通して彼自身を眺めているからである。そこには、変化に追いつけない固定化したものがあり、「無私」とは反対の「主義主張」に固執している特徴が読み取れる。したがって、小林の定義では状況に応じて変化する精神が、まさに無私の精神であるため、特定の観点に固定化した精神は無私の精神と反対の極にあると言える。要するに、状況に応じて「一貫した自分の姿」をもって他者と関わるのではなく、状況に応じて変化する自己を持つことが、ソクラテスにおける「無私」につながるとともに、それが対話篇の全体を貫いていると小林は言う。

また、上記の箇所では小林は、「無私」が逆説的に「仮面」をつけることに結びつくとして述べている。これはどういうことだろうか。無私と仮面とは、互いに相いれるものとは思えない。というのは、無私とは率直で嘘のない精神の姿を現す概念である一方で、仮面とはそれと正反対の特徴を表すもの、すなわち自己の本性を隠すものとして機能するからである。

なぜ小林の考えにおいては、これらのものが結びつけられるのだろうか。この点について小林は考えを述べていないため、再び私たちが考えを深めてみよう。ここでは、無私が精神が、世間の価値尺度と一致しないために、「無私」と「仮面」が結びつくとして想定する。世間とは、様々な固定観念や因習によって人々の行動を規定する働きをする。それゆえ人々は真の自己に気付くことがない。一方で、この固定化した思考を壊そうとするソクラテスは、人々の反抗心を掻き立てる。したがって、無私の精神が世間に出ていく場合は仮面を必要と

するのであり、それは世間の在り方を熟知したソクラテスの無私から来る技術ないしは智慧である。つまり、無私を知ったからこそ、ソクラテスは世間に処するにあたって仮面を必要とした。では、この仮面とは何だろうか。それは、様々な状況に応じて変化する、ソクラテスの柔軟な精神のことを意味している。言い換えると、仮面とは常に変化しないお面のようなものではない。むしろ、相手の性格ないしは特徴に合わせて変化する批判精神のことをいう。そして、この仮面と不可分にある無私の精神から生まれる対話術が、対話する相手の固定化した知識を麻痺させる。小林は次のように述べている。

無知なものは智慧の端緒を得、知識あるものは、知識が痺れるのに驚くのを、私達は見る。予めよく考えられた論法によって、議論が前提に導かれる、そういう光景ではない。寧ろ、何の準備も用意も要らず、どんな相手にも心を開く人物と語って、人々は知らず知らずのうちに無私に導かれたのが見られる。(前掲書)

ソクラテスの対話は、「予めよく考えられた論法」という、既成の「主義主張」を用いて相手を論駁することが目的ではない。むしろすでに固定化した知識や性格を壊し、そこから相手の「無私」を導き出す点にその本質がある。

「ひたすら知を愛し求めるといふ、彼の哲学者としての自覚からすると、出来るだけ率直に、心を開いて語るのが、真知を得る最善の道であった」(『小林秀雄全作品 28』261 頁)。このように、ソクラテスの無私精神は、「真知」に結びついている。そして、これは同時に「信じる」という行為にもつながっていると小林は言う。『本居宣長補記 I』の第一章で、小林はソクラテスの対話

における無私を強調し、それを言葉に対する信仰と結びつけて考察している。引用してみよう。

ソクラテスの場合は、言葉の力は、遥かに深く信じられていたと言ってよい。言葉を飾るといふような事は、彼には思ってもみられぬ事であった。何故かという、言葉とは、彼には、自分の外部にあって、外部からどうにでも操れる記号ではなかったからだ。それは、己れの魂に植えつけられて生きているものだ。プラトンの対話篇を通じて扱われている真の主題は、正しく思索する力というもの、正しく語る力以外のものではないと極言して差支えない。（『小林秀雄全作品 28』265 頁、傍線筆者）

小林によれば、言葉はソクラテスの思考と密接に結びついた有機的な存在であって、対象を名指すための道具ないしは記号として存在するものではない。正しく考えることは、言葉のこの有機的な側面に根差し思考を行うこと、すなわち自分自身に対して率直な態度で向き合うことを意味している。言い換えると、言葉は自分自身の思考と不可分のものであるので、言葉を記号として捉えることは、自分自身に対して外的になることであり、そこに真の自己が現れることはない。すでに述べたように、無私を精神は主義主張を排除し、相手と率直に語り合うところに生まれる。同様に、自分自身の「魂」に根差した言葉の力を「無私」に「信じる」ことで、自分自身に対して精神が開かれていく。ここに「無私を精神」と言葉を「信じる」行為、そして自己のつながりがある。

さて、「悪魔的なもの」において、小林は自己認識と「無知の知」の関係について議論している。次にその箇所を引用してみよう。



彼[ソクラテス]はただ誠実に自分自身を吟味して、自己というものの汲み尽くすことの出来ないのを見て、これを率直に容認した。それで何が不安か、何が不足か。彼は、己を知ろうとして、知ることが出来ないと諦めたのではない。不知を得て、これを信じたのである。(中略)彼にとって、自意識とは、よく生きんが為に統一され集中された意思に他ならず、この意識は不知なるものの大海に浮かんではいるが、その不知なるものが、人間の意識などより遙かに巨大な、完全なもう一つの意識であることを否定する理由は少しもないのである。ソクラテスの不知なるものとは、そのようなものに思われる。(『小林秀雄全作品 21』292 頁、傍線筆者)

意識的な反省や分析によって、精神の全体を把握することはできないという認識が、ソクラテスの智慧にあると小林は言う。この論述に際して小林はフロイトにも少し触れているが、フロイトが明らかにしたように、意識は精神の全体にとってその一部を占めるものでしかない。ここで小林がフロイトの文脈を踏まえていることは明白である。意識の背後には、無意識という「大海」が存在し、それを小林は「もう一つの意識」と呼ぶ。そして、そのような自己の内部分にある自己を超えたものを、ソクラテスは「信じた」と小林は述べている。

自己を超えたものは、「信」という精神の働きによってしか把握されない。すでにランボー論で扱った例であるが、心の一部だけを働かせて、祈りを行うことはできない。祈りの場面においては、精神の全体の働きが問題となる。言い換えると、「信」とは対象の全体に向かい合う精神の働きを指す言葉であり、部分的な精神活動を意味するものではない。この点で、「信じる」という行為

においては、「無私」の精神が働いていると言える。要するに、自己の精神の内部にある「不知なるものの大海」の存在は、意識的な反省によって把握されるのではなく、ただ信じるという心の使い方によってだけその存在を認めることができる。「自己というものを対象化して、合理的に観察したり認識したりすることは出来ない。自己を知るのは自己に他ならないからだ。しかし、この不安定な危険に満ちた道だけが、人間に直接に経験し得るものである」（前掲書、291 頁）。対象を特定の観点から観察しない方法、すなわち「信」という精神の働かせによって、「直接に経験し得るもの」として精神は捉えられる。ここにソクラテスにおける自己と不知なるものの関係、「無私」や「信」と意識を超えたものとの関係がある。

次節では、本稿でこれまで取り上げてきた特徴を踏まえて、小林のプラトン論を「実在」という観点から見ていくことにしよう。

### 3.2.2 小林とプラトンの『国家』

小林は「プラトンの『国家』」という小論を、同じく『国家』で語られるエルの物語を引用することから始めている。この話に関する小林の解釈を取り出すために、まずは小林の言葉を引用してみよう。

もしプラトンという人に、衆に優れた力量があったとしたら、それは、物語や神話の世界、その中で誰も彼もが昔から生きてきたし、今も生きている、その世界の明瞭化と意識化を敢行したところにあっただので、彼は新しい哲学なぞ勝手に案出したりしたのではなかったと思う。（中略）そこに彼の思想の力と真実とがある。そんな風に、私には感じられる。エルの物語

もそうで、大昔から数知れぬ人間が、数知れぬ経験に基づき思索を重ねて  
辿り着いたところなのである。どうしてこれを、想い付きや才能によって  
越えられようか。（『小林秀雄全作品 23』45 頁）

小林によれば、プラトンは「新しい哲学」を自身の思い付きで考え出したの  
ではない。プラトンが生まれる以前から、無数の人間たちによって紡がれてき  
た物語を、そのままの姿でプラトンは記述していると小林は言う。これは単な  
る既存の世界観の模倣に過ぎないのだろうか。小林はむしろそこにプラトンの  
記述の力強さを読み取っている。すなわち、プラトンという個人を超えたところ  
で語り継がれてきた物語のなかでプラトンが生き、その確かに存在する何か  
が、プラトンの『国家』のなかに現れていると小林は言う。言い換えると、プ  
ラトンは自分自身はその物語を信じて経験したところを、恣意的な解釈を離れ  
て記述した。そこにプラトンの記述の「真実」があると小林は考える。

さて、プラトンの『国家』は様々な観点から分析が可能な著作であるが、小  
林はそのなかで特に上記の特徴に着目している。そのことを、小林が『国家』  
の副題「正義について」を論じた箇所を取り上げて再び根拠づけてみよう。

小林は、「正義について」というタイトルにも関わらず、『国家』で論じられ  
るのが「不正」だけである点に着目し、「どんな高德な人と言われているもの  
も、恐ろしい、無法な欲望を内に隠し持っている」という（前掲書、47 頁）。こ  
のような特徴を持った個々人が集まるとどうなるか。小林は次のように述べて  
いる。

そういう人間[無法な欲望を内に隠し持った人間]が集まって集団となれば、

それは一匹の巨大な獣になる。みんな寄ってたかって、これを飼いならそうとするが、獣はちと巨き過ぎて、その望むところを悉く知る事は不可能であり、何処に触れば怒りだすか、そんな事をやってみるに過ぎないのだが、手間をかけてやっているうちには、様々な意見や学説が出来上がり、それを知識と言っているが、知識の尺度はこの動物が握っているのは間違いない事であるから、善悪も正不正も、この巨獣の力に奉仕し、屈従する程度によって定まる他はない。何が古風な比喻であろうか。(前掲書、48頁)

ここで言われる「巨大な獣」とは何だろうか。「獣」とは、人間の理性ではコントロールすることが不可能な存在のことをいう。小林は、プラトンが「社会」という言葉を使っていない点に触れながらも(前掲書、48頁)、この「巨大な獣」が「社会」と同じものであると考える。「社会という言葉を使い附いたと言って、どうして巨獣を聖化する必要があるか」(前掲書、48頁)。各人は各人が捉えた「巨獣」の姿を理論化し、その全貌を理解したように思うけれど、それは「巨獣」の一側面を見たに過ぎず、その見解も「巨獣」の手の内を離れてはいない。「巨獣」の全体の姿は各々の理論から逃れている。

ソクラテスが産婆術の対象とするのは、職業によって思考が社会的常識と一致して、自己自身を失った人々である(前掲書、50頁)。しかし、そのような人々が集まり、まさにその当の「巨獣」を生み出しているのです。そのなかで自分自身を知ることが強調されたソクラテスは、人々から危険視される運びとなった。その結果、『クリトン』で述べられているように、彼は死に追いやられるのである。「巨獣には一かけらの精神もない」(前掲書、53頁)。小林によれば、

「巨獣」の動きは、人間が人間である以上生まれてくる、無数の行いをうちに含んでいる<sup>96</sup>。人間という種が生み出した行為、すなわち人間として起こりうる出来事として、個人にとって「巨獣」の動きは、その個人とは関係のないところで生じる。この意味で、「巨獣」の動きは「必然」（前掲書、48 頁）である。すなわち、個人の情緒にとって、「巨獣」はそれとは別の次元で運動する＜個人を超えたもの＞である。ここに小林独自の『国家』の切り取りが読み取れる。同じ観点は、小林のプラトン論における、ギリシャ人の運命観と恋愛観においても見出すことが出来る。次にその点を見てみよう。

「ギリシャの印象」においては、「イリアス」に示されるギリシャ人の運命感や神々の姿が、日本の「平家物語」や「古事記」で描かれるものと類似している点、パンテオンの円柱の形が、日本の奈良にある唐招提寺の柱に類似している点について触れられている。また、そこで示されるギリシャ人の運命観についての小林の洞察は、彼の批評の中心的な特徴を示したものである。その箇所を引用してみよう。

ギリシャ人にとっては、運命とは、少しも哲学的な観念ではなかった、と思う。従って自由と必然とのディアレクティックなぞ、考え附く筈もなかった。運命という或る絶対的な力に屈従して生きるより他に、人間には生きる道はないとは、誰にもわかり切った常識上の事実であったに違いない。（中略）彼ら[叙事詩の作者や悲劇詩人]の取り上げた手法は、人間の思惑などには一顧も与えず、ただ人間の肉体の生死に即した、極めて平静簡素な、或は男らしく無頓着なリアリズムであった。（『小林秀雄全作品 21』146 頁、傍線筆者）

---

96 例えばナチスのような社会的な罪が存在した。これは「巨獣」の一側面である。

運命とは、ここでは個々人の営みを越えたより大きなものとして捉えられている。そこでは人間の思惟を介在させること以上の大きな力が働き、その動きに各個人が従うという一種受け身の状態が読み取れる。しかし、ここで言われていることは、諦観というあきらめの状態ではなく、むしろ小林はその動きに従う個人という、極めて当たり前なことの記述、その当たり前のことが持つ力の働きを強調している。それが「男らしく無頓着なリアリズム」である。当時の人々は個人的な努力によって戦争状態を避けられなかったし、人間は死という事実を避けることが出来ない。その意味で、叙事詩や悲劇詩人は、その当たり前の事実を記述の力として、そこに根ざして描写を行った。そこに小林は彼らの思考の真実があると考えている。この当たり前の事実の描写として、小林は『本居宣長補記 I』でギリシャの人々について述べた箇所で、古代ギリシャ人の精神性について言及している。引用してみよう。

当時の人達は、今日の君達のように利口ではなかったから、櫛の木が語ろうが、岩が語ろうが、それが間違いないお告げである以上、素直に、これに聞き入っていた。しかし、君達利口者はそうはいくまい。語り手は誰であるとか、何処の国の人であるとか、という余計な事が、先ず知らねばならぬ大事な問題となるだろう。というのも、お告げがまさにその通りであるかどうかという肝腎の問題は、君達を素通りして、君達の念頭にはないからだ。ソクラテスの、こういう語り方には、一と口で言えば、昔の人より、君達は果して本当に利口になったかどうかという問いが、含まれていると見ていい。  
(『小林秀雄全作品 28』265 頁、傍線筆者)

ここには小林の知識人に対する皮肉が込められている。すなわち、「利口」な人物たちは、語られた内容を知的に解釈しようとするが、そこには対象を分析する操作的な意図が入りこむため、対象のあるがままの姿を捉えることが出来ない。例えば、仏教の物語には、毒矢に当たった人を、周囲の人は毒そのものを取り除くのではなく、矢がどの角度から当たったのかという周辺的な事ばかり検討して、一向に病人の治療に当たらないという例がある。もしくは、月を指した場合、月そのものを見るのではなく、月を指す指を見る仏教の例にもそれが当てはまる。それゆえ、ソクラテスの場合にも、「お告げ」をそのままのものとして受け取る精神の態度と、それを知的に解釈しようとする二つの見解がここでは問題となる。もう一つ例を挙げてみよう。『パイドロス』では恋(エロース)が主な主題として取り上げられているが、その恋について小林は次のように述べている。

恋という強い欲望は、人を狂気にせずには置かない。それが恋の真相だが、正気でいたい利口者には、恋の真相とは、まさにその通りであるかどうかという問題には、直かに出会えない。利口者は恋の愚を避けた積りでいるだろうが、実は、恋の方で、利口者など近附けないのである。古人は、正気の分別というものを、特に自慢にもしなかつたから、狂気というものも、素直な魂が捕えられる、自分ではどうにもならぬ激情、とありのままに受取っていた。 狂気(マニアー)とは、正気に到らないものではなく、正気を超えるものと考えられていた。(前掲書、傍線筆者)

恋は「素直な魂」に襲いかかる、個人的な意識を超えた激情であると小林は考える。しかし、この自分を超えた精神状態も、それを素直に受け止める姿勢なしには捉えられることが出来ない。言い換えると、分別を働かせて正気を保とうとする「利口者」には、恋という超個人的な感情を経験することが出来ないのである。ここでも小林は、個人を超えた存在に対して、思惟的な働きを介在させずに対象に關与する姿勢について語り、それを高く評価していることは明らかだろう<sup>97</sup>。

上記の考察を踏まえて、最後にベルクソン哲学と上記の小林における「実在」の關係を検討してみよう。ベルクソンの議論の枠組みでは、言語を介した知性的認識は、対象のあるがままの姿の認識を妨げるものである。そこでは知性的な認識が優位に立ち、「実在」そのものを見る視点がなくなっている。一方で、私たちの根源的な認識においては、言語を介した認識が先にあるのではなく、時間的持続と深く結びついた、主観と客観が分かれる以前の直接的な経験がある。これまで見てきたように、小林にとっての「実在」とは、経験に直接与えられ実際に「体感」されたものであり、それは私たちにとって、言語という世界を分節する機能が介入する以前の根源的な体験のことを指している。上記で検討した小林のプラトン論では、運命観や恋愛観など、ギリシャ人にとって当たり前の様に与えられていたものの存在が浮き彫りにされ、そのシンプルでは

---

97 この点に関して、二宮正之は上記の文を引用しながら次のように述べている。

狂気は「素直な魂」の水位で起きる。そして、この狂気こそは、恋を成りたさせ、さらには、人の運命を予言する巫女の術をも可能にする。恋も予言も意識や知性の水準の話ではなく、魂の領分でのことだというのである。（『小林秀雄のこと』204頁）

二宮は、ここであるがままの世界の姿を受け入れることが、「魂の領分」で起こっていると考える。これは「意識や知性」という表層における思考の働きではない。「魂」というより深い精神における水準での出来事である。



あるが力強い描写に小林は着目している。それゆえ、小林は、「意識に直接与えられ、実際に「感得」された側面を把握する精神の姿勢を、ベルクソン哲学から継承しながら、それをプラトン論においても活用していると言える。

次節では、ベルクソンの『創造的進化』と小林がプラトン論で述べる「言霊」を比較検討し、小林の解釈がどの点でベルクソンのそれと異なるのかを示す。ここで『創造的進化』の議論を用いるのは、小林がプラトン論である「悪魔的なもの」(1958)を書いた時期は、ちょうど彼が『感想』でベルクソンを扱っている時期(1958)と重なっているからである。『感想』では『創造的進化』が論じられる。したがって、同じ時期に書かれた「悪魔的なもの」と『感想』には、類似した考えが見出せるはずである。それゆえ、「悪魔的なもの」を『創造的進化』と比較することは無益な試みではない。

### 3.2.3 「言霊」と『創造的進化』

「悪魔的なもの」において小林は、「言霊」という概念を提出し、各々異なる自己を持つ者同士の対話が、なぜ一つの統一された形になって現れるのかと問う。まずはそれについて小林が述べた箇所を引用してみよう。

何故各人の互いに異なった独白が、集まって一つの統一ある劇をなすか、彼[ソクラテス]は知らない。だが、その名づけ難い根底の理由とは、即ち各人の独白を、互いに異なるものとする同じ根底の理由ではないのか。彼は、それを信ずる。そういう信に生きることが、生きることであって、ただ生きることでは充分ではないのである。自己を語ることは容易である。自己を超えた精神と対話が始まらなければ、生きる深い理由には至れない。ソクラテス

は、そういう普遍的な対話劇を、善の或は徳の劇と呼びたかったのである。

(『小林秀雄全作品 21』291 頁、傍線筆者)

各人の異なった意見や考えを生み出す根底には、それらを統一してまとめ上げる力と同一の力が働いていることをソクラテスは洞察したと小林は考える。そして、その「自己を超えた精神」ないしは力が存在しているところに、ソクラテスの「信」が存在していると小林は言う。すなわち、各人が独白を行うことを通して、そこに各個人の自己を超えたより大きな精神の働きが現れ、そこに各人が語ることを通して結びつくところに、「信じる」という行為が存在すると小林は言うのである。この意味で、「自己を超えた精神との対話」が存在しているのであり、それが「善」ないしは「徳」の劇であると小林は考える。

また、小林はソクラテスの対話の根底に、対話相手の言霊に出会おうとする姿勢を読み取っている。

彼には、どんな平凡な人間の間での平凡な対話にも、言わば言霊というようなものが現れるのを見て、これを信ずることで充分であった。言霊が、話し手と聞き手に分れるだけだ。彼は相手を教えようとも、相手を説得しようともしない。そう見えるのは外観であって、彼が語るとは、実は相手のうちに分れた言霊にめぐり会おうとする身振りなのである。(中略)ソクラテスには、自分の考えも、他人の考えもない。ただ正しく考えるということだけがある。つまり思索するという劇だけがある。(前掲書、289 頁、傍線筆者)

ソクラテスの対話は、相手を説得するために行われるものではなく、むしろ

他者の言霊や正しい考えに出会おうとする「身振り」であると小林は言う。ここで言われる身振りとは、もちろん身体的な振る舞いのことをいうのではない。むしろ、相手の人格と真の関係性を作ろうとする行為である。すなわち、話し手と聞き手に分かれた、言霊という各個人を超えたものとの出会いと追求することが、「身振り」という言葉で表現される。この意味で、対話とは、自己を超えた何かに出会うために行われるのであって、知識を得たり、相手を論理で打ち負かして虚栄心を得るために行われるのではない。「言霊」という霊的働きは、各人の精神の中に存在している。ソクラテスの対話は、相手の言霊の働きを妨げる主義主張を取り除き、相手を無私の状態へと導いたうえで、言霊という個人を超えたより大きなものを通して他者との出会いを可能にする。それが小林の言う「正しく考えるということ」、すなわち「思索する劇」である。

では、このような個人を超えた大きな存在との出会いという問いは、小林自身が独自に発明ないしは創造した概念であるのだろうか。ここでは、それをベルクソンの『創造的進化』との比較から捉えてみたい。というのは、『創造的進化』において、「生命の飛躍」と各々の種という関係に、小林が述べている内容と類似した構造が読み取れるからである。

『創造的進化』においてベルクソンは、進化がなぜ起こるのか、という問いを立て、その問題を「部分と全体」という対比から答えようとする。ここでいう「部分」とは、生命進化の途上で現れる諸々の種のことである。ベルクソンにとって、種とは「生命の流れ」そのものが動きを止め、固定化したものである。「生命の流れ」とは、進化の歴史を通して、全ての個体に通底して流れる、生命の連続性のことである。現在地球上に見られる無数の生物種は、この「生命の流れ」が具体的な形を取って姿を現したものである。それゆえ、種と種の

間には、身体の形態や機能の差はあるが、前の種からの影響が見受けられる。諸々の種は互いに独立した存在であるように見えて、実際はその間に目に見えないつながりがある。ベルクソンは次のように述べている。

すべてはまるで、有機体それ自身は、ひとつのこぶ、すなわち古い芽をせり出させる芽でしかないようである。この古い芽は新しい芽の中で引き続き働いている。本質的なことは、際限なく続く進展の連続性である。(EC, 517)

進化が進む中で、無数の種がこれまで誕生してきた。ここでベルクソンは、それら諸々の種は、生命の流れそのものにとっては派生的なものであると述べている。生命においては、「進展の連続性」が第一に重要なものであり、今生まれている個体はその生命が存続するための手段である。「ある瞬間、空間のいくつかの点に、眼に見える一つの流れが生まれた。生命の流れは、この流れが次から次へと組織した身体を通りながら、いくつもの世代を渡って、その力を失うことなく、むしろこの流れが前進するにつれて強くなりながら、諸々の種へと分化し、諸個体へと分散した」(EC, 516)。進化が進む過程には、「生命の流れ」が部分に分かれる運動と、互いの部分を結びつけるという二つの働きが見られる。部分に分かれるということは、他のものからの独立を意味している。また、異なった要素が互いに結びつく働きは、ひとつのまとまった全体的な状態を作ろうという動きである。生命の進化においては、このような種が独立する動きと、異なる要素の間につながりがあるという矛盾にも思える状態が両立する。この事実はどのように説明したらよいのか。ベルクソンはこの問題に答えるために、「生命の飛躍」という概念を提出する。「生命の飛躍」とは、

進化を通して胚から胚へと伝達される、生命の根源的な躍動のことである。

「生命の飛躍」は、分裂した部分のそれぞれが、さらにより細かい部分に分裂を繰り返し進むような砲弾に例えられる。進化の過程は、新たな種が以前の共通の種から分岐する、枝分かれの構造を取っている。ドゥルーズは、この過程を次のように表現している。

ベルクソンが生命の飛躍について語る時、彼は何を言いたいのだろうか。現実化する潜在性、差異化する単一性、分裂する全体性がいつも問題となる。「分割と二重化」、「二分法」によって進むのが、生命の本質である。最もよく知られた例は、生命が動物と植物に分裂することである。(Le bergsonisme, 96)

ここでドゥルーズは、「潜在的」な状態にある生命の飛躍が、種という「現実的」なものに分化する動きについて述べている。生命の飛躍が、まず動物と植物という二つの大きな流れに分化した。そして、動物においては、それが本能と知性に分化する。各々の種は、生命の全体から切り離されたもののように見える。というのは、生命を全体として捉えるならば、誕生してくる諸々の種は、「生命の飛躍」が有する特徴の一部が現れたものだからである。

ベルクソンにとって生命の進化とは、「意識」(Conscience)としての「生命の飛躍」が自らを表現するための歩みである。ここでベルクソンが「意識」という言葉を用いるのは、進化を生命の主観的で心理的な発展として捉えるためである。生命の進化には始まりがあり、現在地球上に存在するすべての生物は、最もはじめの生体から進化してきた。この進化の歩みを、生物の身体という物質的なものの発展だけでなく、生命の心理的な展開としてベルクソンは考察す

る。これが「生命の流れ」を「意識」として捉えるということである。

生命には種という固定化したものと流動的な生命の流れという二つの相が見られる。進化の歩みは、ある種で決定的に終わりを迎えるのではなく、絶えず新たな種を作りながら進む、創造的な歩みである。ここに「生命の飛躍」の運動性を見ることが出来る。つまり、生命は種という固定した状態を取りながら、絶えず前進する生命の流動的な運動である。この二つの状態は、一見すると互いに相いれないものに見える。というのは、固定したものと流動するものは、互いに異なる側面を表現するからである。しかし、ベルクソンの進化理論においては、これら二つの概念が互いに不可分に結びついている。進化が進むためには、相対する状態が必要なのである。なぜなら、生命の飛躍は、諸々の種を経ることなく、自らを表現することが不可能であり、反対に、諸々の種も、生命の飛躍の運動がなければ生まれることが出来ないからである。

ドゥルーズは全体が差異化する運動が、創造的過程であると捉える。『創造的進化』における例として、人間とイタヤガイは共通に眼球という器官を有している例が用いられるが、この場合同じ結果に至るまでの過程が異なっている。このそれぞれの過程をドゥルーズは「差異化の線」(lignes de différenciation)と呼び、全体のうちにある潜在性が現実化することが「創造」であると捉えている。また、ドゥルーズは差異化がなぜ現実化と同じ意味を有するのかと問う。引用してみよう。

差異化とは、なぜ現実化のことなのだろうか。それは、持続が統一性や潜在的で原初の全体性を前提とするからである。この全体性は、差異化の線に基づいて分化するのであるが、各々の線のうちで、まだその統一性と残存する

全体性を示している。このように、生命が植物と動物へと分裂し、動物が本能と生命に分化するとき、分裂の各側面、それぞれの枝分かれした部分は、それ自身と共に全体性を運ぶ。ある側面の下では、分裂した各側面に伴う外雲のように、共通の起源を示しながら、である (*Ibid.*, p. 97)

生命の進化においては、差異化の働きにより様々な種が作り出される。分化した線は互いに切り離されているが、それでもまだ全体性に結びついているとドゥルーズは考える。言い換えると、ドゥルーズのベルクソン解釈は、生命の飛躍という全体を潜在的なものと捉え、そこからさまざまな種へと現実化する動きを捉えようとするものである。そこでは生命の飛躍という全体に対する部分という問いが提出されている。そして小林はドゥルーズの『ベルクソニスム』を読んでいたそうであり、ドゥルーズを非常に高く評価している<sup>98</sup>。それゆえ、単にベルクソンの『創造的進化』だけでなく、このドゥルーズの解釈が、小林の言霊に関する批評に見出せる潜在的な構造となっていることが指摘できる。というのは、そこに部分と全体という共通の思考構造が読み取れるからである。

ただ、小林は単に潜在性（全体）と現実性（部分）という区分を手放しに受け入れているのではなく、それを独特な形で把握している。というのは、上記の「悪魔的なもの」においては、「言霊」という概念が、「生命の飛躍」のように潜在的な全体性としてではなく、人々の間で確かに生き生きと働いている、確かな実在として捉えられているからである。小林の批評には、構造的にベルクソンやドゥルーズの解釈と同様のものが見られるが、内容的には、特に「言霊」が「生命の飛躍」より存在の強度が強いものとして捉え、そこからソクラ

---

98 前田『定本 小林秀雄』191-192頁。

テスの対話劇を分析している。つまり、小林の考える言霊は、物質のような確実に触れることの出来るものとしてではないが、同様に生命の飛躍ほどには潜在的な概念ではないけれども、私たちが精神の内側で確かに捉えることが出来る実在として考えられている。ここに小林の独自の解釈が現れていると言える。

次の第四部では、これまで行ってきた考察を踏まえて、芸術的創造を導くものが何であるのかについて、小林が鹿児島霧島で行った講演と彼のゴッホ論を参考に検討する。また、全体の締めくくりとして、小林批評の特徴を示す試みも行うことにする。



## 第四部 芸術的創造を導くもの

第四部では、芸術家という個人を超えたものが、芸術的創造を導く過程について検討する。第一章では小林によるベルクソンおよび柳田国男に関する講演を検討し、小林の思考の枠組みにおける「感動」とは何かを示す。次に、ベルクソン哲学における「感動」について検討する。そして、その考察を踏まえて再び小林の柳田論に戻り、ベルクソン哲学と比較した小林の解釈の独自性を示すことにする。続く第二章では、小林のゴッホ論を参考に、作品制作の根本に、「ある普遍的なもの」があり、それがベルクソン哲学における「直観」と類似した構造を持つことを明らかにする。この考察は、ベルクソンから小林への思想的影響関係を示すものとなる。最後に全体のまとめとして、小林批評の特徴が何であるのかを、小林の初期批評をもとに明らかにする。

### 4.1 小林秀雄の霧島での講演

一九七四年八月五日に鹿児島県の霧島で行った講演で小林は、ベルクソンの「心霊研究」および柳田国男の『故郷七十年』と『山の人生』について話している。講演の後、小林は「信じることと知ること」と題した論考を発表している。そこでは同じ内容が扱われているが、削除された部分や付け加えられた部分がある。本章ではこれら二つの資料を参考に<sup>99</sup>、小林が人として自然に感じられる感情に基づいて批評を行っていることを明らかにする。以下の議論では、まず小林とベルクソンが語る「テレパシー」について論じ、次に柳田が語る炭焼きの話について検討する。

---

99 引用箇所、講演の内容は「講演」、書かれたものは「書」と表現する。

#### 4.1.1 小林秀雄と「心霊研究」

『精神のエネルギー』所収の「心霊研究」で、ベルクソンは最初に「テレパシー」について言及している。小林は講演で、科学的理性では扱うことが出来ないが、それでも確かに世界に存在するものの例として、この話を取り上げている。

ベルクソンが出席した学会で、一人の婦人が、自分の夫が戦争で死ぬ夢を見たことについて語った。その光景は、その時現場にいた人々の証言と一致するものであり、テレパシーの存在を暗示するものであったという。しかし、ある医者がこの婦人に対して次のような批判的なコメントを加えた。すなわち、夫が死んだという夢を見た人はたくさんいるが、それが現実と一致する場合だけに人々は着目し、そうでない場合を無視しているということである。この批判を聞いたベルクソンは、医者は実際にこの婦人が夢を見たという話を、抽象的な問いに置き換えていると感じた。というのは、医者の批判では、実際に起こった出来事が数すなわち量として捉えられており、夫人が実際にそのイメージを見たという主観的な事実が無視されているからである。この点に関して、小林は講演でベルクソンとほぼ同じ表現を用いながら次のようなコメントを加えている。

その医者は夫人の見た夢の話を、自分の好きなように変えてしまう。その話は正しいか正しくないか、つまり夫人が夢を見た時、確かに夫は死んだか、それとも、夫は生きていたかという問題に変えてしまうと言うのです。しかし、その夫人はそういう問題を話したのではなく、自分の経験を話したのです。夢は余りにもなまなましい光景であったから、それをそのまま人に語ったのです。それは、その夫人にとって、まさしく経験した事実の叙述なので

す。そこで結論はどうかというと、夫人の経験の具体性をあるがままに受取らないで、これを、果して夫は死んだか、死ななかったかという抽象的問題に置きかえて了う、そこに根本的な間違いが行なわれていると言うのです。（『学生との対話』37頁、「講演」、傍線筆者）

婦人が経験した体験は、実際に起こった事実、知的な解釈を行う以前の直接的な経験として捉えられる必要がある。しかし医者は、事実の知的操作を加え、体験された生々しい経験を、他のケースと比較した量の問題に置き換えている。すなわち、知的操作によって夫人が経験した事実の質感や内容は消去され、問題が単なる数字つまり「抽象的」なものに変化していると小林は言う。ここには事実をそのあるがままの姿で扱う姿勢は見られない。上記の箇所は、小林が出版された論文においては削除されているが、知的解釈が入りこむ以前の直接的経験を尊重する小林の姿勢が現れている。小林は次のようにも述べている。

「本当に切実な経験というものは、主観的でも客観的でもないですね。つねられて痛いと感じる経験と同じです。痛いというのは主観的なことか、客観的なことか。どっちでもないじゃないか。本当に直接には僕の心の中の経験じゃないか」（前掲書、36-37頁、「講演」）。この箇所も小林の論文においては取り上げられていないが、ここにも小林が対象を把握する際の特徴が読み取れる。すなわち、主観・客観という区別は、体験がまさに生じている際の心の動きを記述したものとは異なるということである。この意味で、夫人の見た夢は、主観的・客観的という区別が生じる以前の、精神の内側で実際に経験された「体験」と言える。ベルクソンはこのテーマを「心霊研究」で明確には述べていないため、この箇所は小林がベルクソン哲学を論じながら主張する、小林自身の思想であると言える。

ベルクソンは常に科学的知見を考慮に入れながら、自身の哲学を展開している。ベルクソンによれば、科学は物質に関しては真実に到達することが出来るが、同じ方法論を用いて人間の精神の領域を分析しようとするとう間違いが生じる。精神は数字や計量によって把握できるものではないからである。ベルクソン哲学は量と質の対比から捉えることが可能であり、それは知性と流動的な生命の対比と言い換えることが出来る。前者は実生活への有効性へ向けられた認識である<sup>100</sup>。生い茂る楠を認識する場合を考えてみよう。楠は常緑の高木であること、その植生、神社などの建築物に使用されている観点は、人間にとっての有用性という観点から把握されたものである。楠は科学的に扱われることが可能であるが、これは楠の生き生きとした美しさを捉えることとは異なる。ベルクソン哲学の枠組みでは、知性（科学）は外界に有効に働きかけるために適したものとされるが、一方で対象を固定化し、生命の流動的な側面を取り逃がす。

ベルクソンがそう考えるように、小林は科学が真実に至る唯一の道であるとしなない。科学は物質に関して真実を掴むことが出来るが、それは経験を計算ないしは計量できる範囲に狭めた結果可能になったと小林は言う。小林の思考には、ベルクソン哲学から継承された、知性とそれを超える認識の対比が読み取れる。それを確認するために、上記の講演で二つの種類の「理性」と、「合理

---

100 「知性」に基づく「科学的理性」について、小林は次のように述べている。「僕等の行動の上における実生活上の便利さは、科学が人間の精神を非常に狭い道に、抽象的な道に導いたおかげだといえるでしょう。そういうことを、諸君はいつも気をつけていなければならない。理性は科学というものをいつも批判しなければいけないのです。科学というのは、人間が思いついた一つの能力に過ぎないという事を忘れてはいけません。」（『学生との対話』43-44 頁）ベルクソンと同様、小林は計算や科学の枠組みを逃れるものがあるとともに、科学は世界を自分自身で編み出した方法を通して眺めていると考える。

性」を超えた認識について小林が語っている箇所を二つ引用してみよう。

私がこうして話しているのは、極く普通な意味で理性的に話しているのですし、ベルグソンにしても、理性を傾けて説いているのです。けれども、これは科学的理性ではない。僕等の持って生れた理性です。科学は、この持って生まれた理性というものに加工をほどこし、科学的方法とする。計量できる能力と、間違いなく働く智慧とは違いましょう。学問の種類は非常に多い。近代科学だけが学問ではない。その狭隘な方法だけでは、どうにもならぬ学問もある。(前掲書、37頁、「講演」、傍線筆者)

大体私たちの経験の範囲というものは非常に大きいだろう。われわれの生活上の殆どすべての経験は合理的ではないですね。その中に感情も、イマジネーションも、道徳的な経験も、いろいろなものが入っています。だから科学は、人間の広大な経験を、きわめて小さい狭い道の中に押し込めたのです。これをよく考えなければいけないのです。(前掲書、38頁、「講演」)

「科学的理性」と「智慧」に基づいた理性があると小林は言う。ここで小林が高く評価している「持って生まれた理性」、すなわち「間違いなく働く智慧」や人間の「広大な経験」に結びついた精神の働きとはどのようなものだろうか。「智慧」に基づく「理性」は、科学的な考え方によって把握されるのではなく、言語や計算を介する以前に、直接的に経験される体験に根差した認識のことである。この具体例として、同じく霧島で行われた小林の講演の後半部、柳田国男に関する考察を取り上げてみよう。そこから、この「理性」の特徴を明らか

にしてみたい。

柳田の自伝と言える『故郷七十年』のなかで、彼は自身が茨木県の深川に住んでいたときの話を語っている。柳田は十三歳のときにそこで兄夫婦と二年間暮らしていた。小川という隣人に庭には、その家の亡くなった祖母に捧げられた小さな祠があり、柳田はその内部を一度見てみたく、春の日にそれを敢えてやってみた。そこにはその祖母が体の痛みを和らげるために使っていた石が置いてあった。柳田がその祠の扉を開け、石を見たとき、青空にいくつもの星が輝いているのが見えたという。柳田は、日中に星が見えることはないとすでに本で読んで知っていた。この時、空で鶉が鳴いた。「あのときに鶉が鳴かなかつたら、私はあのまま気が変になっていたんじゃないかと思うのである」（『故郷七〇年』45頁）。この点に関して、小林は次のように述べている。二つ引用してみよう。

少年が、その珠を見て怪しい気持ちになったのは、真昼の春の空に星のかがやくのを見たように、珠に宿ったおばあさんの魂を見たからでしょう。柳田さん自身それを少しも疑ってはいない。（『学生との対話』45頁、「講演」）

生活の苦勞なんて、誰だってやっている、特に、これを尊重する事はない、当り前の事だ。おばあさんの魂の存在も、特にこれを取り上げて論ずるまでもない、当り前のことだ、そう言われているように思われ、私には大変面白く感じられた。ここには、自分が確かに経験したことは、まさに確かに経験した事だという、経験を尊重するしっかりした態度が現れている。

自分の経験した異常な直観が悟性的判断を越えているからと言って、この経験を軽んずる理由にはならぬという態度です。例えば、諸君は、死んだおばあさんを、なつかしく思い出すことがあるでしょう。その時、諸君の心に、おばあさんの魂は何処からか、諸君のところにやって来るではないか。これは昔の人がしかと体験していた事です。それは生活の苦勞と同じくらい彼等には平凡なことで、又同じように、真実なことだった。(前掲書、182頁、「書」、傍線筆者)

石のなかにある「おばあさんの魂」を少年の柳田が見たと小林は言う。祠に置かれたこの石は、おばあさんが彼女の身体的精神的苦しみを和らげるために用いていたものである。これは彼女の痛みを傍で見ており、その意味で日常生活の同伴者である。それゆえ、石におばあさんの魂が宿っても不思議ではない。少年の柳田が見ていたものは、まさにこの点である。

同様に、おばあさんの魂の存在は極めて「平凡」で当たり前のことであると小林は言う。私たちが亡くなった人を思い出すとき、自分の記憶のなかにある故人の姿が偲ばれると一般的には考えられる。しかし、これは記憶が脳に宿るという科学的見解に基づいた発想であり、その意味で時代の制約の中にある。自分たちの経験をよく確かめてみると、亡くなった人物の姿は生き生きと眼の前に感じられるのであり、これは故人の記憶が現前していることとは全く異なる。小林が言うように、そこで感じられるものは、「魂」と名付けられるべき、この世界ないしは精神の中に確かに存在する何かである。

故人を思い出すときは、「主観」とも「客観」とも呼べない精神の領域で、亡くなった人の魂が私たちのところにやって来ると小林は言う。意識が記憶の

中で故人に関する過去の記憶を呼び寄せるのではなく、意識の外から魂が私たちのところへやってくる。その意味で、これは一つの出会いである。というのは、たとえこの観点が「悟性的判断」の枠組みを超えているとしても、それは精神の内部で体感される事実であり、実際にこの世界で起こる出会いとは異なるものであるとはいえ、確かに一つの出会いの形を成しているからである。つまり、それは内面的な世界で経験される出会いであり、悟性の判断の外部にあるからといって、その存在を無視することは出来ないものである。ここには、日常生活で私たちが自然に感じる心情に基づいて、小林が思索を行っている特徴がよく現れている。そのことを証明するために、次に別の例を取り上げてみよう。同じく霧島での講演の中で、小林は柳田の『山の人生』の冒頭の話を取り上げている。そこで小林は、父への同情から自分たちの命を犠牲にする子供たちの心情について語っている。まずは、柳田の話引用し、次にそれに対する小林のコメントを引用する。

今では記憶している者が、私の外には一人もあるまい。三十年あまり前、世間のひどく不景気であった年に、西美濃の山の中で炭を焼く五十ばかりの男が、子供を二人まで、鉞（まさかり）で斫（きり）殺したことがあった。女房はとくに死んで、あとには十三になる男の子が一人あった。そこへどうした事情であったか、同じ歳くらいの小娘を貰もらってきて、山の炭焼小屋で一緒に育てていた。その子たちの名前はもう私も忘れてしまった。何としても炭は売れず、何度さとへ降りても、いつも一合の米も手に入らなかった。最後の日にも空手（からて）で戻ってきて、飢えきっている小さい者の顔を見るのがつらさに、ずっと小屋の奥へ入って昼寝をして



しまった。眼がさめて見ると、小屋のローぱいに夕日がさしていた。秋の末の事であったという。二人の子供がその日当りのところにしゃがんで、頬（しきり）に何かしているの、傍へ行って見たら一生懸命に仕事に使う大きな斧おのを磨といでいた。阿爺（おとう）、これでわたちを殺してくれといったそうである。そうして入口の材木を枕にして、二人ながら仰向あおむけに寝たそうである。それを見るとくらくらとして、前後の考えもなく二人の首を打ち落してしまった。それで自分は死ぬことができなくて、やがて捕えられて牢（ろう）に入れられた。（『山の人生』487頁）

この話に関して小林は次のように述べている。

子供を二人殺してしまった囚人の単純な話は、大変悲惨な話ですが、装いを知らぬ健全な話ではないでしょうか。子供は、おとつあんがかわいそうでたまらなかったのです。ひもじかったには違いないけれども、俺たちが死ねば、少しはおとつあんも助かるだろうと、そういう気持ちでいっぱいなんじゃないか。そういう精神の力で、平気でなたを研いだんでしょう。そういうものを見ますと、何と言っていいか、言葉というものにはとらわれない、と言うのは心理学になんかにとらわれない、本当の人間の魂が感じられます。僕がそう言う話に感動すれば、そういう子供の魂はきつとどこかにいる筈です。（『学生との対話』49-50頁、「講演」、傍線筆者）

特定の観点からみた精神の姿は、私たちの精神の内部で生き生きとかつ自然に感じられる感情の姿とは異なる。上記の話を、子供たちはなぜなたを研いだ

のかと分析しても、この話の真の主題はつかめない。子供たちの魂に触れることは、「感動」を通してであると小林は言う。すなわち、父親のために自分を犠牲にする子供たちの姿に、素直に率直に心動かされることが、子供たちの魂に命を与えることにつながる。確かに二人の子供はすでに亡くなってしまっているのであるが、小林のようにこの話に感動し、子供たちの決断を理解する人がいる限り、子どもたちの魂はこの世界のどこかで救われているということが出来る。ここでは、魂の存在が認められているのみならず、それを把握する側の精神の姿勢が問題となっている。傍線で強調した箇所では、「感動するならば」という条件法が用いられており、その意味で子供たちの魂の存在は、感動する心の働きによって把握することが出来る。感動は対象のあるがままの姿を把握し、その存在に命を与えることが可能である。つまり、通常は見えないものとなっている魂の存在を、実際に生き生きと感じられるところへ開示する働きを感動は持っている。その意味で、対象との真の出会いは、その出会いが事後的に省みられる以前の段階で生じる、感動を通して行われるということが出来る。

このように、上記で小林が述べる「理性」とは、単に合理的な頭の働きを言うのではなく、私たちが日常生活の中で確かに感じることの出来る「体験」に基づいた精神の働きを示す言葉である。

上記の議論は、私たちが真に何かを経験する際に、最初に感動が存在する場合があることを示している。そして、感動が根源的な世界を開示するという立場は、ベルクソンの『道徳と宗教の二源泉』（以下『二源泉』）においても見出すことが出来る。そこで、次にベルクソンにおける「情動」について検討してみよう。

#### 4.1.2 ベルクソンにおける二つの「情動」

『二源泉』でベルクソンは、創造における「情動」の役割とは何かを示そうとする。ここではまず、ベルクソンが「情動」(émotion)と「感情<sup>101</sup>」

---

101 ベルクソンは『笑い』の第三章における芸術論で、「感情」(sentiment)について論じている。参考までに、その議論を紹介しておこう。ベルクソンによれば、芸術家によって一つの「感情」の状態が作品において表現されている。「画家が画布の上に定着するのは、彼が一定の場所で一定の日の一定の時間に再び見ることはない色彩と共に見たものである。詩人がうたうものは、彼自身のもの、そしてひたすら彼自身のものであって、そして、もはや決して二度と帰って来ないひとつの精神状態である」(Rire, 148)。画家や詩人は、ある時ある場所を見た、自分自身の「感情」と結びついた風景ないしは心の姿を表現する。絵画や詩など芸術作品が表現するものは、常に一つの風景、一つの心理状態である。芸術作品の対象は、ある環境に実際に住み、自分の心理状態を直接生き、それらと不可分に結びついた「感情」である。しかし、これらの特徴は、日常生活では振り返られることなく打ち捨てられ、芸術作品が表現するような普遍的特徴が意識の上に現れることはない。私たちが生きる各々の瞬間は、確かに、それぞれが他のものに置き換えることが出来ない唯一のものである。言い換えれば、私たちが捉える心の状態は、常に固有のニュアンスを持った独自のものであり、他の心理状態に置き換えることが出来るものではない。しかし、眼の前にある対象を真摯に認識しようとした芸術家の努力、それを、鑑賞者は、芸術作品の中に見出すことができる。すなわち、芸術の鑑賞者は、その芸術作品が提示する対象認識の努力の形式を学ぶことによって、作者の感情の美的輪郭を共有することができる。したがって、そうした努力の形式や感情の美的輪郭が作品を通して表現されると、作者に固有であったはずの「感情」が、多くの人に共有され得る「感情」となる。霧島における講演で小林は、「知るということは、万人の如く知ることです。(中略)僕は知っても、諸君は知らない、そんな知り方をしてはいけない」(『学生との対話』50頁)と述べている。何かを真に知るということは、単に自分自身が理解するだけでなく、あらゆる人の理解にその理解が同時に現れることを意味する。それは客観的な知識が全ての人に同じように現れるのとは異なり、全ての人々の理解に基づいてものを感じ考えることを意味する。小林の方法論は、知的な枠組み付けを遠ざけた、私たちが日常生活で自然に感じる根源的な心情に根差している。そしてそこにはベルクソンやカントが考えるのと同様な「普遍性」という観点が現れる。

(sentiment)の区別を、『二源泉』の草稿で行っている箇所を取り上げてみよう<sup>102</sup>。というのは、ここでベルクソンが述べる「情動」を、小林は「感動」と言い換えて、受け継いでいるからである。ベルクソンは『二源泉』の第一章「情動と創造」の最後の段落で、情動が表象に先立つものであり、偉大な作品の根底に芸術家の情動が存在すると述べている。この段落に関して、ベルクソンの『二源泉』の草稿には、ベルクソンが本文から消去した部分であるが、段落の最後に次の箇所が加えられている。「それはつまり、道德の最も高い部分のうち、情動の開花を見ながら、私たちは感情に呼びかけているのでは全くない<sup>103</sup>」。「情動と創造」の次に議論される「情動と表象」においては、最初の段落の文章が上記の箇所と類似した構文から始まり、その後、道德と情動の関係が論じられる。以下詳しく論じるが、「情動」は概念に依存せずに世界を開示する特徴を持つものに対して、「感情」は特定の概念に結びついた精神状態を意味している。上記のベルクソンが本文から削除した部分においては、道德に関してではあるが、ベルクソンは「情動」と「感情」という言葉を、別の概念を示すものとして扱っている。では、「情動」は「感情」とどのように異なるのか。その点を、以下ベルクソンの議論を追いながら検討してみよう。

ベルクソンは「一つの新たな情動が、偉大な芸術、科学、文明一般の創造の根底にあることは疑いないことのように見える」(DS, 1011)と述べ、情動が偉大な創造において私たちの精神を前へ推進する働きがあると考え。ベルクソンはこれをジャン・ジャック・ルソーが山岳を眺めた時の例を用いて説明して

---

102 Dans le manuscrit NFR 14377, *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 59.

103 « C' est dire qu' en voyant dans la partie la plus élevée de la morale l' épanouissement d' une émotion, nous ne faisons aucunement appel au sentiment. » (NFR 14377)

いる。ベルクソンは次のように述べている。

ルソーは山について、新しく独自の一つの情動を創造した。ルソーがそれを流通させたので、この情動はありふれたものとなった。(中略) 感覚に隣り合う要素的感情は、山から直接的に引き出されたものであり、新たな情動と一致していたに違いない。しかし、ルソーはそれら感情を寄せ集めた。それ以降は単なる調和となるこれら感情の倍音のうちに、ルソーは真の創造によって、根本的な音色を与えたのである。(DS, 1009-1010)

ベルクソンによれば、ルソーが山岳に関する新たな情動を創り出した。ルソーにおいて現れたこの新たな情動は、私たちが山を眺めて知覚する形や色彩など感覚の総体ではない。これら諸感覚に隣り合う感情、つまり各々の表象に結びついた感情は、ルソーの根源的な情動を介して、それぞれが独自の質感を持つようになる。「一つの新たな情動が(中略)創造の根底にある」(DS, 1011)。感情が一つの表象に結びついた心理状態である一方で、情動は創造の根底に存在し、精神の新たな次元を開示する。つまり、創造行為を可能とする起源は「情動」にほかならない。

「情動」に関して、ベルクソンは「知性の下位にある」(infra-intellectuelle)情動と、「知性を超えた」(supra-intellectuelle)情動の二つの種類を区別している。引用してみよう。

第一の情動は、観念や表象されたイメージに付随したものである。感覚的状态は、知性的状態に由来し、後者は前者に何も負ってはいない。知性的状態

はそれ自身で充足し、たとえそれが間接的に感性的状態の影響を受けるとしても、得るものより失うものの方が多い。(中略)しかし、もう一方の情動は、それに引き続き、固有のものに留まる表象によって規定されない。この情動はむしろ、不意にやって来る知性的状態の関連からすれば、原因であって結果ではない。それは表象のまとまりであり、そこでは何も確かなものとして形作られていない。しかし、有機的な発展によって、その実体から何かを引き出すことが出来るものである。(DS, 1011-1012)

第一の情動は、「観念や表象されたイメージ」すなわち知的状態を原因として生じる情動である。ベルクソンの議論の枠組みにおいて知性とは、物質などの固定したものを扱うときにその効力を発揮するが、生命などの流動的で変化するものを捉えることができない。言い換えると、知性的な状態とは、対象を操作する観点から眺めたものである。このような知性的状態からも情動は生まれるとベルクソンは述べているが、それはあくまで付随的な情動であり、それはルソーの情動の様に、精神そのものを別の次元へ移す情動とは異なる。しかし、第二の情動は様々な表象に先立つ情動であり、諸表象をその中に含む情動である。諸表象はこの根底にある情動から派生してくる。この第二の情動について、美学者の谷川握は次のように述べている。

本来的に直観と関係するのは言うまでもなく後者[第二の情動]であるが、しかし直観が観念への飛躍であり、情動が観念を産出するものであるとすれば、情動は直観よりも深いと言わなければならない。そしてそれは存在論的に深いのである。情動とは、それがいかなるものであるにせよ何らかの創造行為

を可能にする存在論的価値であると言えよう。(『美学の逆説』156頁)。

ここで谷川は、「情動」と「直観」および「観念」の関係について議論している。谷川によれば、直観は観念へと私たちが飛躍させるという。そしてその観念は情動から派生的に生じたものである。ところで、ベルクソンにおける「直観」とは、対象を内的な視点から把握することを意味する。例えば、私たちは芸術作品の根底にある芸術家が表現しようとするものを直観的に理解する以外に方法がない。この場合、直観は芸術家が作品を通して表現する内容へと私たちを導いている。つまり、直観は情動から派生する観念へと私たちを連れ戻す。

これら様々な観念は最初に捉えられた情動のうちに混然一体と存在している。情動は無数の観念が派生的に生起する源泉であり、この意味で情動は直観より「存在論的に深い」と谷川は考える。ベルクソン自身は次のように述べている。「表象の結果であり、表象に付け加えられた情動とは別に、表象に先立ち、表象を潜在的に含み、ある程度までその表象の原因である情動がある」(DS, 1014)。第一の情動が表象から付随的に生じる派生的な情動であるのに対して、第二の情動は諸表象をすでにその内部に含み、諸表象が生じる原因となる情動である。新たな情動が開示される根底には、この第二の情動が存在する。

このように、本節で議論したベルクソンにおける情動の特徴には、それまで存在していない新たな世界を開示するという特徴がある。次節ではこれら考察を踏まえて、小林における「感動」が、ベルクソンの言う情動といかなる関係にあるのかを示し、小林の解釈の独自性を示すことにしたい。

#### 4.1.3 小林批評における「感動」

本節では 4.1.1 で扱った霧島における小林の講演を再び取り上げ、柳田国男の『遠野物語』などに小林が言及しながら、この物語の根底に「山びと」たちの「感動」が横たわっている点を明らかにする。そして、この小林の観点とベルクソンとの違いを示すことを通して、小林の解釈の独自性がどこにあるのかを解明する。まず、『遠野物語』について小林が述べた箇所を引用してみよう。

自分がこれから語ろうとする伝説は、すべてこれ、「目前の出来事」であり、「現在の事実」だ、と「遠野物語」の著者は言うのである。これは、自分の語らんとする話は、どれも皆、わが国の山村生活のうちで、現に語られ、信じられ、生きられているという意味でしょう。(中略) 明らかに問題は、話の真偽にはなく、その齎す感動にある。伝説の豊かな表現力が、人の心を根柢から動かすところに、語られる内容の鮮やかな像が、目前に描き出される。柳田さんが言いたいのは、そういう意味合いのことなのです。  
(『学生との対話』186頁、「書」、傍線筆者)

小林は『遠野物語』で語られる内容が想像の産物ではなく、日常生活の中で実際に生きられ体験された経験をもとに成立していると考える。柳田が遠野という地に赴き、そこに住む人々から直接聞いた話は、過去の伝説や神話が時を経て伝えられただけなく、それを語る人々がその時点で確かに信じ、共同体の中で確信を持って語られていたものである。伝説や神話は、空想の産物であり、現実世界の出来事と一致しないものであるとみなされることが多い。しかし小林は、むしろ物語の世界と実際に行われる生活の、不可分の結びつきを強調す



る。物語の世界は実際の人々の生活であり、精霊や妖怪との出会いは、人との出会いと同じように体験されていた。そしてそれは、実際に柳田が見た遠野の人々のあるがままの生活であると小林は言う。

また、上記の点に著者の柳田だけでなく、人々を「感動」させる力があると小林は考える。すなわち、「伝説の豊かな表現力」と小林が言う、遠野の実生活と結びついた世界が遠野物語の根底に横たわり、そこに人々を感動させる力があると小林は言うのである。現実の遠野の生活および「豊かな表現力」と不可分に結びついた物語世界が、そのあるがままの姿で読者に現れるとき、そこに感動が同時に訪れる。そして、この感動は自分たちの精神の内部に、古代の人々の精神を持っているからこそ可能になっていると小林は言う。

遠い昔の人の心から、感動は伝わって来るようだ。それを私達が感受し、これに心を動かされているなら、私達は、それとは気附かないが、心の奥底に、古人の心を、現に持っているという事にならないか。そうとしか考えようがないのではなかろうか。(前掲書、188頁、傍線筆者)

異なる場所と時代に生み出された物語が、私たちを感動させる理由は、自分たちの精神の内部に古代の人々の魂が生きているからであると小林は言う。もし全く理解の及ばない物語が存在したとすると、そこには人々を感動させる力はない。なぜなら、それは私たちの精神からかけ離れた世界だからである。しかし、たとえそれが大昔の話であったとしても、私たちがその物語に感動する限り、それに共感し理解することが出来るという意味で、古代の人々の精神を自分たちは持っている。言い換えると、私たちの精神の内部に存在している、

自分たちが生きる時代を超えた領域の認識は、普段は潜在的な状態にとどまっているが、感動という心の働きを通して、その存在が知られるとともに、確かな手ごたえを持って私たちに現れて来る。その意味で、ベルクソンが言うように、感動（情動）は、精神を新たな次元へと開示する働きを持っている。そしてそれが生じるためには、自身の精神を超えたものを、そのあるがままの姿で受け入れる精神の姿勢が必要であると小林は考える。すなわち、

もし、己の意識を超えた心の、限度を知れぬ広がりを、そのまま受け入れる用意さえあれば、山びとの魂が未だ其処に生きている事を信ぜざるを得ない、とはっきり言っているのです。山びと達は、在るがままの自然に抱かれ、山の霊、山の神の姿を目のあたりにして暮らしていた。（前掲書、193 頁、傍線筆者）

自分の精神が、現在ここにある在り方とは別の可能性に対して開かれているなら、すでに過去の出来事となった神話や物語のなかで生きる「山びと」の魂に出会うことが出来ると小林は言う。「己の意識を超えた心の、限度を知れぬ広がり」とは、物語で語られる世界観のことであり、私たちは実際にそこに生きることが出来る。そしてそれは、個人的な精神を超えたものを「そのまま受け入れる」態度、すなわち感動と同時に生じる「無私」の姿勢によってなされる。つまり、自身の意識を超えたものとの出会いは、無私の精神としての感動する心の働きによって可能となる。

また、上記の箇所では小林は、山びとが自然から切り離されておらず、「山の霊や山の神の姿」とともに生きていた点を強調している。彼らの眼には、様々

な精霊がいろいろと現前していたのであり、その実在を全く疑っていなかった。それが遠野の人々の現実を形作っていたと小林は考える。言い換えると、私たちが親しい人間関係を作るように、彼らは山の神々や精霊と同じような関係を作っていたのである。そして遠野の人々の生活は現代人のそれから遠いものではなく、感動する心を持つ限り、昔の人々が体験したことをいろいろと経験することが出来る。小林は次のように述べている。

「遠野物語」を書いた著者の目的は、遠野の物語に心動かされたがままに、これを語ることによって、炭焼きの実話に反映している、その遠い先祖達の生活の中心部へ、責任をもって、読者を引き入れることにあった。生活の中心部へとは、山びと達の生活は、山の神々との深刻な交渉なしには、決して成り立たなかったという、そういうところへという意味だ。(前掲書、189頁)

柳田の目的は、読者を『遠野物語』の中心、すなわち「山の神々との深刻な交渉」という実生活に密接に結びついた古代の人々の「生活の中心部」へ導くことにあったと小林は言う。小林の考えを敷衍すると、ここで柳田は、「遠い先祖達の生活の中心部」へと読者を案内する媒介の役割を果たしていると言える。それは柳田自身が「心動かされた」経験、すなわち彼自身の感動をもとに成される。感動と無私の精神が不可分のものであるとすると、物語の世界へと読者を導く真の媒介者としての役割は、自身の恣意的な解釈によってストーリーを構築するのではなく、その物語が語られ心動かされたところに忠実に従って執筆を行うところにあると言える。

ここまでの考察では、ベルクソンと小林の柳田論における感動について検討してきた。最後にこうしたベルクソンの「情動」・「感情」論を、小林がどのように受容しているのかを検討してみよう。

ベルクソンは「創造とは何よりもまず情動のことを意味する」(DS, 1013)と述べ、創造と情動が同じものであると考えている。この観点は小林の見解につながるものがある。小林が『遠野物語』の根底に一つの感動を読み取っているように、ベルクソンも創造の根底に情動があると考えている。一見すると、両者の概念使用は類似しているように思われるが、そこには違いが見受けられる。すなわち、ベルクソンは創造的情動が芸術家という個人の根底に存すると考えているが、小林の柳田論における感動は、世代を超えた多くの人々に共有され受け継がれていくものとして捉えられている。小林が物語の根底に情動ないしは感動を措定する点は、それが彼自身によって明記されていないとはいえ、ベルクソン哲学から影響を受けたと想定することが出来る。そして、ベルクソンが彼の芸術論で述べていない、共同体において共有される感動があるとする点に、小林独自の解釈がある<sup>104</sup>。

遠野の人々は芸術という言葉を用いていないが、それは共同体によって共有される価値観をもとに営まれる、個人的な創造という西洋近代的な芸術観とは異なる一種の「芸術」的生活である。ここで言う芸術的生活とは、例えばランボーが「他界」とのつながりから詩作を考えたように、個人を超えたものとの関わりから営まれる生活のことを意味する。西洋近代の芸術家も、遠野の人々

---

104 この点に関して、野村幸一郎は、戦時中の小林における「歴史美」について、ベルクソンの「記憶」の議論を踏まえながら、「個人のレベルから共同体のレベル」へと小林が議論の幅を広げている点に、ベルクソンとの違いがあることを指摘している(『小林秀雄美的モデルネの行方』137-138頁)。

も、個人を超えたものとのつながりから表現や生活を行っている。その意味で、遠野の人々の生活も、一種の「芸術」的生活なのである。

ランボー論において、小林は日常の経験を超えた「未知のもの」を言葉の新たな組み合わせとともに表現すると述べていた。芸術的創造は、日常性の彼方にある実際に体験された経験をもとに行われる。一方で、上記で検討した講演では、日常生活の中で感じられる心情に基づいた表現を小林は強調している。一見すると、日常性を超えた経験とその内部にとどまる両者の立場は、互いに対立するように見える。しかし、日常生活において自然と感得される経験も、通常は「有用性」や様々な偏見ないしは観念のヴェールを通して眺められるため、それがあがままの姿で把握されることは少ない。それゆえ、日常生活の中にある自然な心情が真に感得されるときには、ヴェールによって狭められた観点を超えて、日常性そのものが「未知のもの」として現れる。

同様に、ランボーが言う日常性を超えた経験というのは、すでに触れた「制限」された認識を超えた経験を意味している。それは制限された日常的な認識に対して「未知のもの」であり、この意味で小林がランボー論で扱う内容と、上記の霧島での講演で語られることは、互いに相反するものではない。

さらに、「山びと」たちの生活は、「山の霊や神」とのやり取りの中で営まれていたと小林は言う。例えばランボーの詩が「他界」の光景を表現しているように、『遠野物語』を小林が論じる際も、「山の霊や神」などの非日常性に結びついた何か、感動という無私の契機を媒介として、そのあがままの姿で現れるという構造がここにも読み取れる。

以上、小林批評における「感動」について、ベルクソンとの比較を通して検討した。次章では、芸術の根底にあるとされる感動が、作品を制作していく上

での根源的な動機となり、それを中心に無数の作品が創られていくことを、小林のゴッホ論を参考に明らかにする。そのなかで、ベルクソンの「直観」との比較を通して、ベルクソンから小林への思想的影響関係についても示したい。

## 4.2 小林秀雄とファン・ゴッホ

小林は一九五七年に『ゴッホの手紙』と題した著作を発表し、「告白文学の傑作」と小林が呼ぶゴッホの書簡を世に紹介している。この著作の終盤では、小林が解説や解釈を加えるよりも、ゴッホが書いた手紙そのものの力に語らせる手法が取られている。その方法には、小林が解釈を加えずに、作品で示される内容をそのままの形で批評において示そうとしている特徴が読み取れる。しかしそれだけでなく、小林のゴッホ論にはベルクソン哲学と共通した特徴がある。本章では、その点を明らかにし、前章で扱った「感動」との関連から考察を進めていく。

以下最初にゴッホの伝記的情報について扱い、彼の思想的背景について言及する(4.2.1)。次に小林のゴッホ論をもとに、ゴッホが病気を見る視点と「ある普遍的なもの」について検討する(4.2.2)。最後に上記の考察を踏まえて、ベルクソンの「哲学的直観」を分析し、それを小林の考えを比較したうえで、ベルクソンから小林への思想的共通性を示す(4.2.3)。

### 4.2.1 ゴッホにおける「画家の魂と聖者の魂の不思議な混淆」

様々な伝記がファン・ゴッホ(1853-1890)の人生について記述している。ここではゴッホが若いころ牧師であったことを取り上げ、ゴッホにおける宗教と絵画の関係について検討してみよう。というのは、彼が宗教者であったことは、

彼の絵画が表現するものと切り離して考えることが出来ないからである。ゴッホは最終的に牧師という職業を追放されるのであるが、その宗教的な精神は、彼の絵画の中で、形を変えて生き続けていると小林は考える。「手紙を通読して解った事だが、これは、意外な深さを持った事実であって、画家の魂と聖者の魂の不思議な混淆は、彼の生涯を通して見られるように思われる」（『小林秀雄全作品 20』17 頁）。

小林が言う「聖者の魂と画家の魂の不思議な混淆」とは何だろうか。ゴッホは牧師としてベルギーにあるポリナージュの炭坑に赴いていた。ゴッホの、貧しい人や苦しむ人への献身的な態度には、「聖者」の姿が見られたという。例えば、炭坑で爆発が起こった時、ゴッホは「昼も夜も休まず負傷者を介抱した」（『ファン・ゴッホ詳伝』51 頁）。当時のゴッホの姿を見ていたボンド牧師は、ゴッホについて、司祭としての「りっぱな服は姿を消し、古ぼけた軍隊服を着て、みすぼらしい帽子で外を歩き回るようになりました。彼の服も金も貧しい人に渡ってしまい、キリストの言葉に従い、しかし生きるのにぎりぎり必要なもの以外は貧しい人達に捧げる感情にかられたわけです」（前掲書）と述べている。この点に関して小林は次のように書いている。

彼がした事は、尋常な説教ではなかった。真黒な坑夫達の中であって、自分の白い顔が恥しく、顔に炭を塗る事であった。彼等の為に、なけなしの懐中をはたく事であった。パンを与え、着物を与え、寝台まで与えて、乞食のような風態で土の上に寝る事であった。坑夫達は彼の常軌を逸した献身に、聖者の面影を見た。（『小林秀雄全作品 22』94-95 頁）

しかしゴッホの姿勢は、他の司祭の眼には異様なものと映ったという。「貧しい人達への、彼の常軌を逸した献身は、説教師の体面を無視したものと解され、彼は、自分が信じた唯一の職業から追放される」（『小林秀雄全作品 20』20 頁）。牧師として追放された当時の心境を語ったものとして、ゴッホは弟のテオに次のように書いている。二つ引用してみよう。

友愛と強い真面目な愛情があるべき処に、或る空虚があるのを感じず。倫理的精気さえ蝕む様な恐ろしい落胆がやって来る。（中略）ああ、何時までつづくのか、と叫ぶ。扨て、何を語ればよいのか。内部の思想が外部に現れるなどという事があるのだろうか。僕等の魂の中には大きな火があるのだろうか、誰も暖まりにやって来る者はない。通りすがりの人は、煙突から煙が少々出ているのを見るだけで行ってさう。（前掲書、23 頁）

僕等を幽閉し、監禁し、埋葬さえしようとするものが何であるかを、僕等は、必ずしも言う事が出来ない、併しだ、にも係わらずだ、僕等は、はっきり感じている、何かしら或る柵だとか扉だとか壁だとかが存在する、と。こんな事は皆空想か、幻想か。僕はそうは思わぬ。君は、何がこの監禁から人を解放するか知っているか。それは真面目な深い愛なのだ。（前掲書）

上記の箇所には、後で検討する、小林の言うところの「普遍的なもの」とそれが欠如した心理状態の対比が見出せる。ここでゴッホは、自身の精神の中に「大きな火」を感じているが、その欠如について述べている。ところで、ゴッホにとって、ジャン・フランソワ・ミレーは崇拝の対象に近い存在であった。



ミレーは、九人の子どもを持ち、彼らを養育するために必死に絵を描いた。彼が描くものは主に農民の姿であるが、それはブリューゲルなどが描く明るい市民的な農民の姿ではない。ミレーは厳しい自然と闘いながら生きる人間の姿をキャンバスに定着させた。また、ミレー自身も、農民が自身の外部にある自然と格闘し生活するように、家族を養うため実を粉にして絵を描いた。小林はミレーのそのような姿勢とゴッホの宗教者としての姿を重ね合わせている。すなわち、「愛する妻を持ち、九人の子供の父親となり、彼等の為に梨の木を接ぎ、彼等の為に自分の身を使い果す、ゴッホがどんなにそういうものを望んでいたか、僕はそれを疑う事が出来ない。(中略)彼が牧師になりたかったのは、説教がしたかったからではない、ただ他人の為に取るに足らぬわが身を使い果したかったからだ」(前掲書、50頁)。ミレーが家族のために自分の身を使い果たしていたように、ゴッホも取るに足らぬわが身を使い果たすことを切望していたと小林は言う。そこにあるのは、自分以外のもののためにわが身を使い果たそうとする「聖者」の態度である。

宗教と絵画の関係について、ゴッホは次のように述べている。

困難な仕事をする事が、僕にとってはよい事なのだ。併し、そうだからと言って、これは一方、僕が一つの恐ろしい必要を感じていることを妨げない。思い切って言おうか、それは宗教という必要だ。僕は夜になると星を描きに外出する。そしてそういう絵に、僕等の仲間の生きた人間達の一群を描き入れる事を常に夢想しているのだ。(前掲書、93頁)

ゴッホは「困難な仕事」をすることが、自分には必要だという。「困難な仕

事」とは何か。ゴッホは自身の絵に、「生きた人間達の一群を描き入れること」を試みたという。そしてこれが、「宗教という必要」という一つの「恐ろしい必要」として、ゴッホに襲いかかっている。ここに「困難な仕事」がある。また、ここには最初に述べた「聖者の魂」と「画家の魂」が交差する特徴がある。つまり、牧師として追放され、出口を探していた「深い真面目な愛」は、絵画において姿を変えて表現されている。小林は次のように述べている。「無限性への意志によって様式を得んとする努力で、ゴッホの頭は、いつも緊張している。これは、殆ど彼自身にもどうにもならぬ傾向のように思われる。休息も眠りも許さず、彼を駆り立てる名付け難い力と思われる」（前掲書、93 頁）。ゴッホは「無限性への意志」に突き動かされて作品を制作し、弟のテオに手紙を書き続けたと小林は言う。ゴッホにとっての作品の制作とは、目の前にある目的を単に達成することではない。むしろ、自身の内部にある偉大な意志によって表現を迫られ、それとの格闘を通して絵画や手紙を制作することである。彼の作品は作品の制作それ自体を目標として作られたものでも、単なる自己表現の手段として制作されたのでもない。それはゴッホが自分自身の精神を表現し救うための切実な「手段」である。「彼[ゴッホ]が、企図せずに明らかに表現したものは、絵を手段として何ものかを求める精神である」（前掲書、49 頁）。自分の内部に表現されることを求める何かがあり、それを克服する努力の過程が、テオへの手紙や絵画という作品になる。まず個人的意識を超えた何かに突き動かされ、その契機をもとに思索や制作が行われるという発想は、ベルクソン哲学においても見受けられる特徴であり、それが小林のゴッホ論に受け継がれていると仮定することが出来る。ただ、その点は第三節で示すことにして、次節では小林のゴッホ論を、ゴッホの身体を突き抜ける「ある普遍的なもの」とい

う観点から検討しよう。

#### 4.2.2 ゴッホが病気を見る視点と「ある普遍的なもの」

本節では、小林が強調する、ゴッホが自身の精神病を眺める視点、そして「ある普遍的なもの」の特徴を明らかにする。そのために、まず小林が言及しているゴッホの文章を引用してみよう。

ささやかな感動が、実は僕等の人生の大した隊長だ、僕等はそれと知らずにこれに服従しているのだ、ねえ、おい、もうこれからは、それを忘れないようにしようじゃないか。(『小林秀雄全作品 20』145 頁)

制作の動機には、最初に「感動」が存在し、絵画はそれを追求する過程を通して成立するとゴッホは言う。ゴッホはこのような対象の性質に動かされて、絵画を描き続けた。この点に関して小林は次のように述べている。

理想を抱くとは、眼前に突入すべきゴールを見る事ではない、決してそんな事ではない、それは何かしらもっと大変難しい事だ、とゴッホは吃り吃り言う。これはゴッホの個性的着想という様なものではない。その様なものは、彼の告白には絶えて現れて来ない。ある普遍的なものが彼を脅迫しているのであって、告白すべき個性的なものが問題だった事はない。或る恐ろしい巨きなものが彼の小さな肉体を無理に通過しようとするので、彼は苦しく、止むを得ず、その触覚について語るのである。(前掲書、24 頁、傍線筆者)

小林によれば、ゴッホの芸術的創造の過程は、目の前に横たわる目標に沿って行われるのでも、個人的な感情を表現するために行われるのでもない。彼の作品は「ある普遍的なもの」に対する内的な格闘の結果であり、それは彼自身を救うための手段であった。言い換えると、彼の精神に表現すべき何かがあり、それが絵画や書簡を通して現れて来る。それゆえ、小林はゴッホの絵画が「或る恐ろしい巨きなもの」を乗り越える過程そのものを語っているのであり、それが現在見られる絵画に結実していると考え。したがって、偉大な芸術作品は個人的な表現を超えた「ある普遍的なもの」とのつながりから生まれると言える。

小林の「ゴッホの病気」と題された批評では、ゴッホの病気と彼の作品の関係が論じられている。よく知られているように、ゴッホは精神に病気を抱えていた。例えば、彼は絵を描いている途中、突然倒れ、何日も意識を失う。そのとき暴れまわり、叫び続けていたという話を、我に返った時にゴッホは周囲の人から聞く。狂気はゴッホの精神をあるとき突然飲み込み、そして再び回復する。ゴッホの晩年はこの繰り返しであった。しかし、ゴッホは精神に病気を抱える単なる患者であったわけではない。ゴッホは、「自分の病気を、はっきり知っていた病人だった、鋭敏な精神分析医の様に、常に、自身の病気の徴候を観察していた病人だった」（『小林秀雄全作品 22』295頁）。

ゴッホが入院していたサン・レミの療養院の院長であるペイロンは、ゴッホの病気を説明する多くの見解を持っていた。すなわち、何が彼の病気を引き起こしたのか、という科学的な知見である。しかし、それはゴッホという患者を外部から眺めた視点に過ぎない。ペイロンがゴッホの病気について、どれほど正しく正確な判断を下したとしても、それは、実際に病気になり、その厳しい

過酷な運命を事実として生きなければならない、ゴッホ自身の精神を内面から捉えたものではないと小林は考える<sup>105</sup>。

小林はゴッホの書簡から、ゴッホが自分の病気にどう対決したかを語る「決意」ないしは「意志」という側面を読み取っている。「この追いつめられた人間の、強烈な自己意識が、彼の仕事の動機のうちにある」（前掲書、72頁）。自身の病気を見据え戦うこの「強烈な自己意識」は、ゴッホの「自画像の視点そのもの」に他ならないと小林は言う。

ゴッホは多くの自画像を描いている。ゴッホの自画像に関する上記の点について小林は次のように述べている。二つ引用してみよう。

ここに、世にも奇怪な人間がいる。自身でも世間でもこの男をゴッホという名で呼んでいるが、よくよく考えれば、これを何と呼んだらいいのであろう。それは、自我と呼ぶべきものであるか。この得体の知れぬ存在、普通の意味での理性も意識もその一部をなすに過ぎない、この不思議な実体を、ゴッホは、何もかも忘れて眺める。見て、見て、見抜く。見抜いたところが線となり色とな[る。]（中略）そういう場合のゴッホの意識、それも意識という言葉を使ってよいとすればですが、その場合のゴッホの純粹な意識こそ、彼の自画像の本質的な意味を成すものでしょう。（『小林秀雄全作品 22』296頁）

もし芸術作品の個性という事が言いたいのなら、それは個人として生まれたが故に、背負わなければならなかった制約が征服された結果を指さねばならぬ。優れた自画像は、作者が持って生まれた顔をどう始末したか、これにど

---

105 『小林秀雄全作品 20』71頁。

う応答したかを語っているのです。とすれば、この始末し、応答するものは何でしょうか。与えられた個人的なもの、偶然的なものを超えて、創造しようとする作者の精神だという他はないでしょう。(前掲書、301頁)

人間が生まれてくるとき、自分が誕生する時代や顔の形などを選ぶことは出来ない。高い鼻を持って生まれる人間もいれば、大きな眼を持って生まれてくる人もいる。私たちはそれら「制約」とともに一生を過ごす必要がある。これは自身に突きつけられた、絶対的な「宿命」のように思われる。しかし、これら全ては「個人的なもの、偶然的なもの」に過ぎないと小林は言う。個性の表現が芸術の特徴であると考えられる時代の中で、小林は反対のことを語る。すなわち、偉大な芸術作品とは、偶然的に与えられた要素を乗り越えようとする意志の表明であり、この闘いの過程が作品として結実するということである。

上記の見解をまとめよう。小林によるゴッホ論の特徴は、次に二点に要約することが出来る。(1)個人として偶然に与えられたものを超える視点、(2)ゴッホの精神を通り抜ける「ある普遍的なもの」との格闘から生じる創造の過程である。この個人を超えたものが制作の過程を導くという構造は、ベルクソンの「哲学的直観」においても見出すことが出来る特徴である。そこで次節では、その論文を検討し、ベルクソンから小林への思想的影響関係を示すことにする。

#### 4.2.3 小林秀雄とベルクソン「哲学的直観」

ベルクソンは一九一一年にイタリアのボローニャで開催された学会で「哲学的直観」と題した発表を行った。この講演の内容は後に『精神のエネルギー』(1911)に所収された。小林はベルクソンを論じた論考『感想』において、ベル

クソンの「直観」について述べている、まずはその箇所を引用してみよう。

ベルグソンは、直観という言葉が、感覚的な意味に解されるのを好まなかったから、哲学的直観(intuition philosophique)という言葉も使うのだが、これにしても永遠だとか神だとか、という観念を目指すものではない。いずれにしても、この言葉は、精神を対象とする経験では、物質を対象とする経験の場合に成功する悟性の機能だけでは間に合わぬ何ものかがある、そういう事実の素直な容認から直ちに生れた、というところが大事なのである。(『小林秀雄全作品 別巻1』24-25頁)

小林によれば、「直観」という言葉は「悟性」の働きを超えた経験を表現するために用いられた言葉である。すなわち、「意識に直接与えられたもの」を把握するための精神の動き、すなわち「悟性の機能だけでは間に合わぬ何ものか」に到達するための手段について説明する概念である。では「哲学的直観」において、ベルクソン自身は、「直観」をどのように捉えているのだろうか。ベルクソンによれば、思想の根底には、「何か単純なもの」すなわち哲学者の「直観」がその対象とするものが存在する。

哲学者の思考の周辺を周る代わりに、そこへ入りこもうとするにつれて、その学説が変化するのがわかる。まずその複雑さが減る。次いで諸部分が融合し、最後にすべてが唯一の点に集まる。この点は、到達するのが絶望的であるとしても、次第に近づいていくことが出来るものである。この点には何か単純なもの、無限に単純なもの、並外れて単純であるために、哲

学者が決して言うのに成功しなかったものがある。それゆえ彼は一生語ったのである。(IP, 1346-1347)

テキストの内部に存在する作者の直観には、内的な視点を通して接近することが出来る。ベルクソンによれば、作者すなわち哲学者の直観にこの方法を通して接近するにつれて、作者の直観は次第に根源的な一点にまとまる。学説の複雑さは、この単純な直観を表現しようとする哲学者の努力の過程を象徴している。ここで言われる「単純」さとは、簡単さや深みの欠如をいうのではない。そうではなく、この単純さは、哲学者が何かを直観し、その後思索において展開される内容をすでに備えた単純さのことをいう。ベルクソンは何かの言説の根底には、その後の思索過程を導く根本的な思想が存在すると考える<sup>106</sup>。

---

106 哲学者の直観は、それを知ろうとする者に直接的に伝えられるのではない。それは、哲学者の言説すなわち「媒介的イマージュ」を通して示されるものである。「この直観とは何か。哲学者が定式を与えることが出来なかったのなら、それに成功するのは私たちではない。しかし、私たちが把握し定着するに至るものは、具体的な直観の単純さとそれを翻訳する抽象概念の複雑さの間にある、ある媒介的イマージュである」(IP, 1347)。ベルクソンによれば、直観は、その直観そのものとそれを表現する記号の間にあるイマージュ、すなわち「媒介的イマージュ」を通して示される。このイマージュは言語やシンボルなどの記号そのものとは異なる。それは直観そのものではなく、同時に記号にも還元されない一つの存在である。ベルクソンは、この媒介的イマージュは直観の影に過ぎないとしても、そのイマージュを通して示される根源的な思想に接近可能であると考え。すなわち、哲学者の直観を内的な視点をもって把握しようとするれば、その直観そのものを読者も可能な限り理解することが出来るとベルクソンは言うのである。ところで、直観と媒介的イマージュの間にはどのような関係があるのか。この点に関して、フランスの研究者カミーユ・リキエは次のように述べている。「直観とは、純粹想起のように無意識的なものである。イマージュだけが無意識の淵から取り出されるのである」(*Archéologie de Bergson*, p. 46.)。リキエによれば、媒介的イマージュは直観に由来するものではなく、「無意識」から現れる。直観とは媒介的イマージュを通してかろうじて把握することが出来る。また、フランスの研究者フレデリック・ヴォルムスは、ベルクソンの「直観」を次のように定義している。「直観は持続についての直接的な知識である。それは全てのもののうちにある



ベルクソンと小林の思考の共通点として、次の点がある。すなわち、ベルクソンが哲学者のあらゆる思索の過程が根本にある直観をもとになされる<sup>107</sup>と考えるように、小林はゴッホの精神の根底に「ある普遍的なもの」を想定し、それとの格闘から彼の諸作品が生まれてきたとする点である。言い換えると、ベルクソンは哲学者の思索、小林は芸術家の制作の根底に、その後の活動を導く根本的な契機を読み取っている。この意味で、「直観<sup>108</sup>」と「ある普遍的なもの」

---

究極的な実在として存在している」(*Le vocabulaire de Bergson*, p. 58)。ヴォルムスは、直観が存在の持続を把握することが可能であると考えている。同様に、フランスの研究者アルノー・フランソワは、直観とは「同時に熟考であり創造であるような行為である。(中略)この行為によって、私たちは運動する実在と一致する」(*Bergson*, p. 122) ことが出来ると考えている。要するに、直観的に対象を把握することで、変化や運動、そして実在の中に入りこむことが出来るのである。

107 「生命の目的」を捉える認識は、特に芸術家が持つ能力であるとベルクソンは言う。「生命の目的、様々な線を貫き、それらを互いに結び付け、それらに意味を与える単純な運動は、私たちの眼球から逃れる。芸術家が捉えようとするものは、この生命の目的である。芸術家は、一種の共感によって対象の内部に身を置き、直観の努力によって、種が芸術家とモデルの間に置いた障壁を低くしながら、これを超えるのである」(EC, 645)。ベルクソンによれば、芸術家は「直観の努力」によって「生命の目的」を捉える。ここで言われる「直観の努力」とは何か。それは、対象を実生活への有用性という観点から見のではなく、対象が持つ生命のリズムに「共感」し、対象そのものと一体になろうとする姿勢のことをいう。この「努力」によって、芸術家は「生命の目的」を表現するに至る。

108 小林は『感想』の第二章で、ベルクソンの「直観」について論じている。この議論は小林のベルクソン理解の特徴がよく現れている。小林が「直観」について言うところを見よう。

「直観」という言葉は、曖昧で、はっきり定義されていない様に見える。だが、これは言葉による言葉の定義の明瞭は、経験上の現実の明瞭と交換出来ないという理由に基づくだけだ。「直観」という彼の哲学の基本的な一表現が、言わばすでに窮余の一策だったのである。直観とは、彼に言わせれば、精神が精神を見る働き、精神による精神の直接的な知覚(vision)だ。内的生活の不可分な、実体的な持続の直接的な意識なのである。(『小林秀雄全作品 別巻1』23頁)

ベルクソンが与えていないと小林が言う明瞭な定義を、小林は上記の箇所を与えている。すなわち、「直観」とは、「精神が精神を見る働き」であり、「実体的な持続の直接的意識」である。ここで言う「実体的な持続」とは、第一部で論じた「実在」であると言い換えることが出来る。というのは、無数の物質の振動が「記憶」された結果現れる知覚像は、「実体的な持続」であるということが出来るからである。そして、小林によると、この「実体的な持続」という「実在」を「直接的」に把握することが、まさに「直観」の働

の認識はこれら二人の思想家のうちで同じ位置を占めていると言える。

最後に、ベルクソンの言う「直観」のもう一つの面を、小林との関係から検討してみよう。ベルクソンによれば、精神の内部で行われる直観は、同時に外部にある事物に関する認識でもある。ベルクソンは次のように述べている。

世界を満たしている物質と生命は、私たちのうちにも存在している。あらゆる事物において働いている諸力を、私たちは自分自身のうちを感じる。存在するものと生成するものの内的本質がどのようなものであれ、私たちはそれを分け持っている。それゆえ私たち自身の内部へ降りていこう。私たちが触れる点がより深いほど、表面へと押し返す力は強くなる。哲学的直観とはこの接触であり、哲学とはこの躍動である。(IP, 1361)

ベルクソンの言う「直観」は、内的な認識を深めることによって、同時に外的な対象の本質を把握することが出来る。この考えを敷衍すると、哲学者のテキストという外的対象に存在する根本的な思想が、それを読み直観したベルクソンの直観と同じものであると言える<sup>109</sup>。それは、ベルクソンの主観に現れるテキストの姿であるが、同時にテキストの根本的で「単純なもの」に触れる。すなわち、哲学者のテキストを読み、自身の直観の姿を見極めようと努めるなら、それはテキストの根本的な思想という自身の外部にある存在に至ることが出来る。ここでは内部と外部の区別は存在していない。したがって、哲学者の

---

きである

109 哲学者の直観が誤っていて、根本的な思想と一致しない場合がある。ただ、ベルクソンが引用箇所述べているように、それは根本的な思想に触れる程度が「深く」ない場合である。テキストの根底にある思想との一致は、程度の差を含むものであり、ここでベルクソンが想定するのは、対象を「誠実に」(『笑い』)認識する努力を伴った、正しく「深い」認識のことである。

テキストのみならず、他の作家の書いたテキストを読む場合にも、各人が捉えた直観の姿が、同時にテキストの根本的な点であるということが可能である。言い換えれば、各批評家が作品を読んで捉える直観の姿は、同時に作品の根底にある思想を捉えている<sup>110</sup>。

上記の議論をまとめよう。ゴッホの精神の内部には、「ある普遍的なもの」があり、それとの格闘の中で彼の絵画や書簡は制作された。小林は、その完全な表現が不可能な何かを追求した芸術家や作家を批評の対象としている。ベルクソンが哲学者の思索の根底に「直観」を見出し、それをもとに彼のテキストが生み出されてくるように、小林のゴッホ論にも同じ思想構造を見出すことが出来る。その意味で、ここにはベルクソンから小林への思想的影響関係があると言える。

次節では、本論の締めくくりとして、小林批評の特徴を、彼の初期の論文（「文芸批評の科学性について」）を参考に解明していこう。ここで小林の初期の論文を扱うのは、後の小林の思索過程に、その論文で言われる特徴が見出せるからである。言い換えると、本稿で示してきた小林批評の特徴は、すでに彼の初期の論考に表れているからである。

---

110 小林は作品の内部に自身の視点を移して批評を行い、彼自身の個人的で偶然的な見解を超えて、批評する作品が持つ特徴そのものを捉えようとする。この点に関して、佐々木は次のように述べている。「ゴッホの体験を見つめるゴッホ自身の自意識を、さらに小林が自分自身を見つめる『巨きな眼』として追体験するような形で描いたのが『ゴッホの手紙』であり、したがってこれは単なる美術批評ではない。小林自身の『告白文学』である」（「小林秀雄の近代批評」81頁）。小林のゴッホ論は、彼自身の思想を語っていると佐々木は言う。小林は様々な芸術作品から与えられた感動をもとに、自身の批評を構築する。そしてこの感動が彼に批評を書かせる動機となる。ゴッホが対象や風景から与えられた「感動」を追求し、その表現を試みたように、小林も作品から受け取った感動ないしは「感情」の表現を、批評という形で追い求める。このようにして、小林は作品の批評を通して、作品を語ると同時に自分自身の思想を語っている。それゆえ、小林にとっての芸術作品は、ゴッホにとっての事物や風景と同じ位置を占めていると言える。

#### 4.3 小林批評の特徴は何か

小林は私たちが生きる中で自然に感じられる感情や体験に基づいて批評を行っている。本章では、小林とベルクソン哲学の重なる箇所を踏まえて、小林批評の方法論を明らかにする。そのために、ここでは彼の初期の批評「文芸批評の科学性について」とベルクソンの「形而上学入門」で述べられている内容を比較検討する。この考察の準備として、まず芸術家と作品と批評家の関係性について簡単に確認しておこう。

上記の特徴は次の十点にまとめることが出来る。(1)芸術作品それ自体、(2)作品に存在する芸術家の直観、(3)芸術家の直観と作品の関係、(4)批評する作品から得た批評家の直観、(5)批評家の直観に基づいて書かれた批評そのもの、(6)批評家の直観と批評との結びつき、(7)芸術作品を通してみる芸術家と批評家の直観の関係、(8)批評を読む読者、(9)批評家と読者の関係、そして(10)批評を通してみる芸術家の直観と読者の関係である。

これらの点は全て重要であるが、全てを検討するのは本章の意図から離れるため、ここでは七番目の点「芸術作品を通してみる芸術家と批評家の直観の関係」について詳しく検討する。というのは、この点は本稿の第一の問題提起に関わるからである。すなわち、小林批評の解釈の対象は、作者の直観や思想が生じる際の、対象の「実在性」と不可分に結びついた精神の動きである、という点に結びついているからである。

序論で述べたように、小林は彼が批評する作品を通して自身の思考を表現している。小林はどのようにそれを行っているのだろうか。この点を確認するために、彼の初期の作品「文芸批評の科学性について」で述べられる考えを分析してみよう。上記の批評は小林が二十九才の時に書かれたものである。そして、

そこに見出せる特徴は、その後書かれる彼の多くの批評に通底するものがある。小林は「批評の実践の根本前提はたった一つしかないのです。先ず芸術的認識をもて、という事以外にはないのです」（『小林秀雄全作品 3』69 頁）と述べながら、批評する行為は芸術的認識を持つことと不可分であると考えている。これは何を意味しているのか。小林によれば、「芸術的認識」は知性の働きによってなされるのではなく、事物の真理を表現するものである。

対象的真理が人間思惟に到来するか否かという問題は、一般の人々、或は真の芸術家にとっては問題になりません。一般人は、極く自然に、芸術家は意識して、人間思惟という特定活動を頭から認めておりません。彼等は、人間思惟が、彼等の感性的計量中の一つの色合いに過ぎぬ事を率直に認めております。彼等には、対象的真理は、正しく刻々と彼等の思惟に到来しているのであります。彼等の認識が、実践的活動であるという理由で、この間の問題は解決されているのです。（前掲書、67 頁）

小林によれば、私たちが注意を払っているかどうかにかかわらず、事物の「真理」は常に私たちの方へ自らを投げ出している。言い換えると、真実をつかむことが出来るかどうかは、自分たちに常に現れている真理に対する自分たちの精神的態度によることになる。小林のこの論文には、次の二つの思考方法を見出すことが出来る。まず、「人間思惟」を通して対象を眺める視点であり、他方は「芸術的認識」によって対象を見ることである。この点に関して、小林は批評の中でその点に言及していないが、小林とベルクソンの思考の類似性を確認することが出来る。それゆえ、両者の思考の関係性を検討するために、こ

ここでベルクソンの「形而上学入門」を分析してみよう。この論の冒頭で、ベルクソンは次のように述べている。

見かけ上の多様性に関わらず、哲学者は事物を知るための深く異なる二つの方法を区別することで一致している。第一の方法はこの事物の周囲をまわること暗示している。第二のものは、事物のなかに入りこむ。第一のものはそれを表現するために位置している観点やシンボルに依存している。第二のものはいかなる観点も取らず、いかなるシンボルにも基づかない。第一の認識は相対的なものに留まるのに対して、第二のものは、それが可能であれば絶対に到達する。(IM, 1392-1393)

ベルクソンは二つの思考方法を区別している。まず、(1)外的な視点から対象を観察する視点と、(2)内的な観点から対象を観察する方法である。ベルクソンはそれを小説の登場人物の例を用いて説明している。小説家が人物の性格を描く時、見た目や行動など、多様な特徴を選ぶことが出来る。しかし、ベルクソンはこれらがその人物の本質を知るための「シンボル」でしかないと考える。シンボルそれ自体は、その人物の外側を表現することしかしない。それゆえ、作家がいくら正確に細部の描写を重ねたとしても、人物の本質そのものには至らない。言い換えると、外的に対象を捉える方法では、人物の生命の動きを捉えることが出来ない。それとは反対に、ベルクソンは対象を知る別の方法があるという。それは対象を内的に捉える働き、すなわち直観の働きである。この場合、シンボルを通したコミュニケーションではなく、小説の登場人物との内的な関わり、そしてそれを通して一挙に人物の中心へと飛躍する。この観点を通して、ベルクソンは「絶対」に至ることが可能となるという。

小林が「人間思惟」(知性)の活動と「芸術的認識」(直観)について語る時、そこにベルクソンと同じ思考方法を見出すことが出来る。記号を介して対象を把握することは、実際に体験された生き生きとした対象の印象を変化させる。というのは、対象が私たちの意識に直接的に現れるときは、主体・客体という分裂が生じないのに対して、二次的な働きである言語の働き(知性)は、そこに対象を分析する視点を持ち込むからである。その結果、そこに主体・客体という分裂が生じる。要するに、知性の働きは真理の性質を変化させ、固定化するのである。

反対に、「芸術的認識」は対象との自然な関わりを保ったまま、私たちをそこに結びつけることが出来る。真実は私たちの精神の姿勢に関わらず、常にこちらへ自らを投げ出している。そして、小林が芸術的(実践的)な理解について語る時、真理との自然な関わりを保ったまま、それを捉えることが出来る志向性の働きを示そうとしている。

ただ、この精神の姿勢において、精神は真理それ自体に自らを一致させ、自身の働きに関して無意識に溺れてしまうのではない。むしろ、対象との距離を保ちつつ、真理を把握することが出来る志向性が問題となっている。

何度か触れたように、小林は「様々なる意匠」のなかで、自分を批評することは、他者の作品を批評することが同じことであると述べている。それに続く箇所では、批評が他者の夢を懐疑的に語ることでありとも小林は述べている<sup>111</sup>。これは何を意味しているのか。言葉で簡単に表現が可能なものは理想ではない。というのは、それは言葉によって固定化された対象の姿でしかないからである。偉大な芸術作品は一つの定義によって把握されない。その意味で、その表現を

---

111 『小林秀雄全作品 1』 137-138 頁。

追求することは、到達できない理想を追求することと同じである。したがって、小林にとって真の批評は、対象の完全な描写ないしは説明が厳密には不可能であるという懐疑的な視点を持ちながらでしかなされない。

上記の議論をまとめると、私たちは作品を批評する二つの方法を見出すことが出来る。すなわち、作品を見る外的および内的な視点の二つである。外的な視点は知性が構成する観点をそこに持ち込むのに対して、内的な視点は、対象を分析する以前の、作品が私たちに現れる自然な姿、すなわち芸術家の直観を把握することが出来る。

小林は作品に内在する作者の直観を把握するために、内側から作品を観察する視点を持ちながら、自らの視点を作品内部に置こうとする。ここで私たちが文学作品の読書や芸術作品の鑑賞に熱中している場合を想定してみよう。この場合、自分自身の視点とその観察される対象を区別することは難しい。というのは、この場合内容と主体が不可分に結びついているからである。ここでは自分自身の視点において、主体と客体の区分は存在していない。読者の主観は作品の内部に含まれている。しかし、この場合、主観が作品それ自体と一致してしまっているために、それを批判する視点が現れていない。小林はどのようにこの問題を乗り越えているのだろうか。最後にこの点を明らかにしよう。

ゴッホ論でベルクソンを扱った際に述べたように、ベルクソンの言う内的直観は、直観それ自身と外的事物の本質を同時に把握することが出来るものである。芸術家は自身の直観を作品において表現する。画家は風景から得た自身の直観をキャンバス上で表現し、作曲家は自身の直観を曲の中で表現する。作品を制作しながら、芸術家は自身の直観の深さを把握する。それゆえ、内的直観を把握することが、外的対象の本質を同時に理解することにつながる。さらに、



作品は芸術家の直観と不可分のものであるなら、作品を鑑賞する鑑賞者自身の直観を把握することは、作品の中に存在する作者の直観を洞察することである。

小林はある認識を行う人物の、その意識のプロセスに自身の視点を同一化させ、批評においてその精神の動きを読者に提示しようとする。この観点は小林批評にとって、非常に重要なものである。というのは、それは単に客観的で分析的に小林が批評を行っていることを意味しないからである。次の箇所は小林がベルクソンについて語ったものであるが、そこに小林の批評を行う際の姿勢がよく表れている。

彼[ベルクソン]には、芸術に近づくのに、何等の既成概念も必要ではなかったのだし、芸術に、私達の心が動かされる場合の、実際の経験を明らめようと努めれば足りたのである。(中略)彼[ベルクソン]の出発点は、私達の経験にはない。彼自身の掛けがえのない経験である。自分の内的経験から、審美的経験という一側面を抽出しようとするやり方は、彼のやり方ではない。現に絵に動かされている自分全体の動きを損うまいとする。この動きを規定するどんな出来合の概念もないのだから、彼は、ひたすら、彼の言葉で言えば、精神的聴診によって、その鼓動を感じようとする。(『小林秀雄全作品 別巻1』129-130頁)

小林はベルクソンが芸術作品を論じる際の精神の動きを明らかにしようとしている。小林は、芸術作品を眺めて、そこで「体験」し「感得」したところを洞察することに、ベルクソンの思索における根本的な姿勢があると考えている。ここには、小林がベルクソンの主観の動きを洞察しようとする特徴が読み取れる。

この意味で、小林は作者の主観に自身の視点を置いて批評を構築していると言える。もし作品を特定の視点を通して理解しようとするなら、作品解釈を自身の偏見に結びつけて行う可能性や、作者の直観を恣意的に解釈する可能性を排除することが出来ない。小林は作品を特定の観点を超えて把握しようとし<sup>112</sup>、作者の直観へと開かれた自身の直観を観察する。確かに、作品が小林の主観や理解に現れる点は否定できないが、小林は批評において作者の直観を私たち読者に提示しようとする。

この点に関して、森本は小林がドストエフスキー論を書いた動機を取り上げながら次のように述べている。

小林はここで批評家としての「表現」の探求を作家としての「表現」の探求と平行に捉え、基本的には同質の試みとして理解している。(中略)作家が「現実」から「人間典型」にいたるのに対して、批評家は「文学」(作品)から「作家の人間像」にいたるという点にあるが、小林はなおこの差異を認めようとしてなお批評的表現行為を作家の表現行為になぞらえるのである。(中略)作家が「現実→表現行為→表現」とたどることで遂行したプロセスを批評家は逆にたどり、「現実」ではなく「作家の人間像」へと到達するのである(「文学(表現)→表現行為→作家」)。(『小林秀雄の論理』252-253頁)

ここで森本は、小林が批評で表現対象としている「文学作品」が、作家が表現対象としている「現実」と並行関係にあり、そこから批評家は「作家」に、

---

112 この方法に基づいて批評を行うことは、必ずしも誤読を避けることが出来るとは限らない。ただ、ここで問題としている点は、解釈した内容の正誤ではなく、小林が批評を行う際の精神の動きである。それゆえ、ここでは解釈の正誤に関する問題は取り上げない。

作家は「人間典型」という芸術的「表現」に至ることを指摘している。本稿では、森本の見解に同意する立場を取る。ただ、森本はドストエフスキー論を取り上げてこの論理を展開しており、そこで小林の批評は「文学作品」から「作家の人間像」を作ることであると結論されている。しかし、小林が批評で示そうとしているものは、単に『ドストエフスキイの生活』で描写されるドストエフスキーの人間像だけではない。むしろ、これまで示してきたように、それは創造の瞬間における作者の直観の動きである。

まとめると、森本が指摘するように、作者と作品、小林と芸術作品の間には、共通の位置関係が見出せる。例えばランボーが「外的実在」を詩で表現するように、小林は作者の直観すなわち作品のあるがままの姿を批評で提示しようとする。この意味で、小林にとって偉大な芸術作品は、ランボーにおける「外的実在」と同じ位置を占めていると言える。しかし、そこでの解釈の対象が、森本の言う「作家の人間像」であるか、創造の瞬間と不可分に結びついた作者の精神の動きであるのかという違いがある。本稿は後者の立場に立つ。その点で森本の考察とは異なるものである。

また、小林批評の特徴として、芸術家や作家が自身を超えたものに対して「無私の精神」で関わるのと同様、小林は彼が批評する作品を同じく「無私の精神」によって捉えようとし、作品のあるがままの姿を批評で提示しようとする。要するに、作品の根底にある直観ないしは思想と、「無私の精神」そして批評という三項の関係がある。すなわち、批評家が無私の精神で作品を把握するときに、作品の中にある思想ないしは直観が批評にそのままの形で現れる。このプロセスを描くところに、小林批評の根本的な特徴がある。

## 結論

本稿では、序論で提示した二つの問題提起をもとに議論を進めてきた。二つの問いとは、小林の批評の対象が、作品における対象の実在性の現れと不可分に結びついた、創造時における作者の精神の動きであるということ、そしてベルクソン哲学を小林が創造的に解釈しているという二点である。結論部では、本論での議論を簡単に追うとともに、そこから導かれる小林批評の特徴とは何かを再度示すことにしよう。

まずベルクソンの美学を「持続」、「記憶」、「実在」そして神という観点から検討した。赤色という知覚は、人間の意識的知覚においては一瞬の認識として現れるが、その認知の中には無数の物質の振動が凝縮されている。もし各々の物質の振動が身体によって保持されることがなければ、単に物質の振動がそれぞれ単独に存在しているだけであり、そこに赤色という知覚が生じることはない。ベルクソンのいう「持続」とは、過去の瞬間を保持しながら、それを現在へと結びつける働きのことを意味する。ここに同時に「記憶」という特徴が現れる。ベルクソンの言う「外的実在」とは、変化する対象が次の状態へ移り変わろうとするその瞬間の「動性」を捉える、精神の「傾向」と不可分に結びついた、言語的な分節以前の段階で把握される対象の姿のことである。それは単なる即物的な対象の姿ではなく、時間的な持続を含む、認識者の意識に現れる質感と切り離して考えられない知覚像のことをいう。

ベルクソンによれば、芸術家が認識するのは対象のこの側面であるが、大多数の人にとって、対象の「実在性」は、「有用性」という観点によってその認識が妨げられている。私たちの通常の認識は、生活に向けられる注意という「ヴェール」によって限定されたものであり、対象のあるがままの姿を把握す

ることが少ない。芸術家とは「自然」の働きによって「有用性」から「離脱」した知覚を与えられ、神の善意と自らの意識を一致させることが出来る能力を持つ人々である。キリスト教の文脈においては、すべてが神によって創造されたものであるとされる。それゆえ、神による創造物であるそれら事物のあるがままの姿を認識することが出来るならば、そこに同時に神の意志を読み取ることが出来るとベルクソンは考える。ロマン派の芸術観では、芸術家とは、自身の独創的で独自の世界の見方を作品において表現する人々である。しかし、ベルクソンが考える芸術家像は、上記の立場とは一線を画する。すなわち、真の芸術家とは、他人と異なる独特な認識を意志的に作り出し、その見方をもとに作品を制作する人ではなく、むしろ、「自然」から恩恵として与えられた自身の知覚に忠実に従い、対象のあるがままの姿が自ずから現れるところを描いた結果、一つの作品を織りなす人のことをいう。つまり、私たちの知覚に現れる対象の自然な姿を、実生活への有用性という観念を遠ざけながら、「けがれ」なく認識することが出来る人々が、ベルクソンの言う芸術家である。

小林はランボー論において、「外的実在」というベルクソンの用語を用いながらベルクソンの美学を継承しつつ、ランボーが詩で表現したものを特徴づけている。しかし、そこにはベルクソン美学とは異なる独自の解釈が読み取れる。すなわち、ベルクソン美学においては、芸術家が神からの恩恵としての認識を受け取るという側面があるが、小林はランボーなど詩人が、「新たな言葉の発明」や「言葉の新たな組み合わせ」によって、日常的な言葉の使用では表現できないものを、主体的に表現していく点を強調する。言い換えると、小林の捉える詩人ないしは芸術家とは、自身が神の立場に立つとまでは言わなくとも、主体的に自らの力で作品を制作する、意志的で能動的な活動を行う人々のこと

である。そして、芸術家の創造的努力によって制作が行われると小林が述べる際、そこではキリスト教的な神の啓示という特徴が取り除かれ、芸術的認識の豊かさが、対象を認識した際の「感動」と不可分に結びついた「実在」という言葉を通して強調される。この意味で、小林はベルクソン美学から影響を受け、自身の批評に取り入れていると言えるが、それは単なる既成の思想を他の分野に応用したという意味ではない。むしろベルクソン美学を自分なりに咀嚼・解釈し、自分の思想そのものとなった点から様々な作品を読み込み、彼は独自の批評を形成している。

ランボー論と類似した観点から、小林のセザンヌ論を把握することが出来る。セザンヌにとって、対象の「存在」は色彩の配置や絵画の構成を通して示される。ここで言われる「存在」とは、言語を通して認識された対象の姿ではない。セザンヌにとって、自然という「存在」は、言語を介した知的な認識から再構成されるものではなく、彼の意識に直接的に与えられた、実際に感得された体験である。「知的な機能的な道で、自然という存在を置き換える事の出来ない事を、彼は固く信じていた様である。でなければ、何故又してもサント・ヴィクトアールの山を見に出掛けねばならなかったか。山は、どう仕様もなく画家に与えられたものだ<sup>113</sup>」（『小林秀雄全作品 22』53-54 頁）。小林はこのように述べ、サント・ヴィクトアール山が、セザンヌに与えられた一つの回答すべき課題として現れているとする。山を眺めたときの感動は、言語を介した知的な

---

113 セザンヌの肖像画について、小林はリルケの言葉を引用しながら次のようにも述べている。「リルケは、セザンヌの自画像について、こんな事を言っている。彼が、彼自身によせた関心、或は信頼が、どれほど素朴で、ごまかしのないものであったかが、画を見ていると、直ぐ感じられる。それは、例えば、鏡をのぞいた犬が、おや、ここにも一匹犬がいると思う、その様なものだ、と言っている。私は、リルケの言葉が、ただ面白いからここに引用したのではない。こういう風に素朴にセザンヌの肖像画を見る事が正しいと考えるからだ」（『小林秀雄全作品 22』64 頁）。

分析を重ねても復元することの出来ない、実際に生きられた経験である。セザンヌは、そのような自身の感覚に現れた自然を色彩とともに構成していく。そして、その色彩を重ねていく過程に、彼の「信じる」行為があると小林は言う。

上記で言われるベルクソンの「実在」は、小林批評の文脈においては「感動」を与えるものと言い換えることが出来る。小林によれば、作者が制作を開始する根本的な動機には、対象ないしは出来事によって心動かされた体験が根底にある。そして、その体験は自身の意識的認識を超えた、精神自体を圧倒するような何かであるため、その特徴を明らかにしようとする格闘の過程において、様々な作品が制作される。小林はこの特徴を彼のゴッホ論を通して示している。

ベルクソンは「情動」が新たな創造の場面の根底にあると述べている。ただ、それは個々人の芸術家の精神のうちに存在する情動であり、作品の制作を通してその情動が鑑賞者に伝えられるとするものである。一方で、小林批評における感動とは、芸術家個人に宿るものとして捉えることも出来るが、本稿では小林の柳田論を踏まえて、共同体という集団によって共有される物語に宿るものとして理解した。ここにも単なるベルクソン美学を受容しているだけではない、彼独自の解釈がある。

対象の実在性が作品において現れる際に問題となるのが、芸術家の精神の態度である。本論で述べたように、対象を観察する視点には「有用性」という観点から見るのか、それとも対象のあるがままの姿を眺めるのかという、二つの認識がある。前者においては、人間の恣意的な解釈が入っている。ここで「恣意的」というのは、対象を眺める際に有用性という観点から捉えることを意味している。リンゴは食べるものだという観点は、人間の生活にとって有用な視点でしかなく、それは人間という存在一般に与えられた認識上の「ヴェール」

である。言い換えると、「有用性」という観点は、人間一般がリンゴに対して持っている一種の恣意的な解釈であり、対象は「無私」の観点から眺められていない。それゆえ、対象を真に認識するとは、人間に一般的に与えられた能力を超えていくことを意味している。そしてそこに後者の認識、すなわち対象の「実在」を把握する認識がある。

実在ないしは自己を超えたものとの関わりを考える上で重要な点が、「無私  
の精神」だけではなく、「信じる」という精神の働きである。「信」は「無私」と深いつながりがある。というのは、本論でも述べたが、例えば、真に何かを祈る場合には、心の一部を働かせて祈るのではなく、自分の精神をより大きなものに投げ出すつもりでそれを行うからである。ここに知的な分析や解釈が入り込む余地はない。もし祈る自分を観察しながら祈りを行うとすると、願いは意識の内部で妨げられ、意識の枠組みを抜け出ることがない。その意味で、真に何かを信じる行為は、自身の意識をより大きなものへと結びつける行為とともに可能になる。

作者自身と彼が格闘した「実在」との関係は、小林と彼が批評する作品と同じ位置を占めている。例えば、ランボーが対象の描写に徹したように、小林もランボーの詩という彼にとっての「外的実在」の批評に徹している。小林が言うように、批評とは、批評対象を通して自分自身の考えを表現することであるならば、ランボー論で語られることは、小林自身の思想表現と不可分のものである。したがって、ランボーが「外的実在」という自己を超えたものの表現を試みていると小林が語るとき、ランボーの作品は小林にとっての「外的実在」となっている。

小林の批評する芸術家が、無私の精神とともに対象の「実在」を作品で表現



しているとすると、作品を無私の精神から把握しようとする小林の批評には、芸術家が作品で示した実在の姿が現れている。それゆえ、小林批評の特徴とは、作品を分析・解釈してそこから独自の解釈を提示するのではなく、批評する芸術家が作品で示そうとしたものを、その形を壊さずに批評で再度浮かび上がらせる点にあると言える。つまり、小林にとっての批評とは、正しい解釈の合戦ではなく、作者の直観を自身の批評で再び取り上げ、それを通して自分自身の思想を語ることである。その点で、作者の語るところと小林の語るところは一致している。小林批評においては、バルトが言うような「作者の死」は存在していない。むしろ、小林の解釈の対象は、作品の中に宿っている、「実在」の現れと不可分に結びついた、創造的瞬間における作者の精神の動きである。

## 参考文献

### 1. 小林秀雄の著作および小林秀雄に関する二次文献

#### 1.1 小林秀雄の著作

小林秀雄『小林秀雄全作品 1 様々なる意匠』東京、新潮社、二〇〇二年。

——『小林秀雄全作品 3 おふえりや遺文』東京、新潮社、二〇〇二年。

——『小林秀雄全作品 13 歴史と文学』東京、新潮社、二〇〇三年。

——『小林秀雄全作品 15 モオツアルト』東京、新潮社、二〇〇三年。

——『小林秀雄全作品 16 人間の進歩について』東京、新潮社、二〇〇四年。

——『小林秀雄全作品 20 ゴッホの手紙』東京、新潮社、二〇〇四年。

——『小林秀雄全作品 21 美を求める心』東京、新潮社、二〇〇四年。

——『小林秀雄全作品 22 近代絵画』東京、新潮社、二〇〇四年。

——『小林秀雄全作品 23 考えるヒント(上)』東京、新潮社、二〇〇四年。

——『小林秀雄全作品 25 人間の建設』東京、新潮社、二〇〇四年。

——『小林秀雄全作品 28 本居宣長(下)』東京、新潮社、二〇〇五年。

——『小林秀雄全作品 別巻 1 感想(上)』東京、新潮社、二〇〇五年。

——『小林秀雄全作品 別巻 4 無私を得る道』東京、新潮社、二〇〇五年。

——『学生との対話』東京、新潮社、二〇一七年。

——『直観を磨くもの』東京、新潮社、二〇一四年。

#### 1.2 小林秀雄に関する二次文献

有田和臣「生命主義哲学から生命主義文芸論への階梯：生命主義者としての西田幾多郎、その小林秀雄に与えた影響の一側面」『京都語文』所収、佛教大学

国語国文学会刊行、二〇一一年。

——有田和臣「初期小林秀雄と生命主義：『生の哲学』と人格主義との接点」

『文学部論集』第九一号所収、佛教大学文学部刊行、二〇〇七年。

綾目広治「小林秀雄『宿命の理論』」『国文学攷』第九五号所収、広島大学国語国文学会刊行、一九八二年。

——「小林秀雄と大正期の思想：和辻哲郎、西田幾多郎との連続性」『国文学攷』第180号所収、広島大学国語国文学会刊行、二〇〇三年。

細谷博『小林秀雄』東京、勉誠出版、二〇〇五年。

権田和士『言葉と他者』東京、青簡舎、二〇一三年。

柄谷行人編『近代日本の批評Ⅰ』昭和篇上、東京、講談社、一九九七年。

柄谷行人『批評とポストモダン』東京、福武書店、一九九八年。

——『柄谷行人中上健司全対話』東京、講談社、二〇一一年。

樫原修『小林秀雄 批評という方法』東京、洋々社、二〇〇二年。

前田英樹『定本 小林秀雄』東京、河出書房新社、二〇一五年。

二宮正之『小林秀雄のこと』東京、岩波書店、二〇〇〇年。

——*La pensée de Kobayashi Hideo*, Librairie droz, Genève-Paris, 1995.

野村幸一郎『小林秀雄 美的モデルネの行方』大阪、和泉書院、二〇〇六年。

大岡昇平『小林秀雄』東京、中央公論新社、二〇一八年。

佐々木充「小林秀雄の近代批評：誤訳とずらしの手法について」『人文科学研究』所収、新潟大学人文学部、二〇〇九年。

佐藤正英『小林秀雄』東京、講談社、二〇〇八年。

森本淳生『小林秀雄の論理』東京、人文書院、二〇〇二年。

山崎行太郎『小林秀雄とベルクソン』東京、彩流社、一九九七年。

## 2. ベルクソンの著作およびベルクソンに関する二次文献

### 2.1 ベルクソンの著作(出版の時代順に配列)

[DI] = Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 1-157. (『意識に直接与えられたものについての試論』竹内信夫訳、東京、白水社、二〇一〇年。)

[MM] = Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, in *Œuvres*, p. 159-379. (『物質と記憶』竹内信夫訳、東京、白水社、二〇一一年。)

[Rire] = Henri Bergson, *Le Rire*, in *Œuvres*, p. 381-485. (『笑い』林達夫訳、東京、岩波書店、一九三八年。)

[EC] = Henri Bergson, *Évolution créatrice*, in *Œuvres*, p. 487-809. (『創造的進化』竹内信夫訳、東京、白水社、二〇一三年。)

[PC] = Henri Bergson, *La perception du changement* in *Œuvres*, p. 1365-1392.

[DS] = Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, in *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 979-1247. (『道徳と宗教の二つの源泉』合田正人・小野浩太郎訳、東京、筑摩書房、二〇一五年。)

[IP] = Henri Bergson, *Intuition philosophique*, in *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 1345-1365. (『哲学的直観』『思考と動き』原章二訳、東京、平凡社、二〇一三年。)

[LR] = Henri Bergson, *La vie et l'œuvre de Ravaisson*, in *Œuvres*, p. 1450-1481. (『ラヴェッソンの生涯と業績』『思考と動き』原章二訳、東京、平

凡社、二〇一三年。)

Le manuscrit de *Les deux sources de la morale et de la religion* de Bergson, NFR 14377.

## 2.2 ベルクソンに関する二次文献

Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, Gallimard, 2004.

Arnaud François, *Bergson*, Paris, ellipses, 2008.

Jean Hyppolite, « Aspects divers de la mémoire chez Bergson », in *Figures de la pensée philosophique*, tome I, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Camille Riquier, *Archéologie de Bergson*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

Frédéric Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

——*Le vocabulaire de Bergson*, Paris, ellipses, 2013.

ジャン・ルフラン『十九世紀フランス哲学』川口茂雄・長谷川琢哉・根無一行訳、東京、白水社、二〇一四年。

上村博「ベルクソンにおける美的知覚」『美学』四二号所収、美学会、一九九一年。

川里卓「『物質と記憶』における『主観性』と円環構造」『文化と哲学』三六号所収、静岡哲学会、二〇一九年。

——「ベルクソンにおける『笑い』の二つの特徴」『中部哲学会年報』五〇号所収、中部哲学会、二〇一九年。

久米博・中田光雄・安孫子信編『ベルクソン読本』、東京、法政大学出版局、

二〇〇六年。

篠原資明「記憶と芸術」『美学』三十号所収、美学会、一九七九年。

谷川渥『美学の逆説』東京、勁草書房、一九九三年。

### 3. その他のテキスト

[MA] = Roland Barthes, « La mort de l' auteur », in *Œuvres complètes*, Tome III, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

Georges Bataille, *Manet*, Editions d' Art Arbert Skira S.A., Genève, 1955.

[Paul Cézanne] = Emile Bernard, *Paul Cézanne*, in *Conversation avec Cézanne*, p. 66-86.

[Correspondance] = Paul Cézanne, *Correspondances*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Éditions Grasset et Fasquelle, 1978.

[AC] = Michel Doran, *Atelier de Cézanne*, in *Conversation avec Cézanne*, Éditions Macula, 1978.

[Cézanne] = Joachim Gasquet, *Cézanne*, Les éditions Bernheim-Jeune, 1921.

André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

[DC] = Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne » in *Œuvres*, Éditions Gallimard, 2010, p. 1306-1323.

[BF] = Maurice Merleau-Ponty, « Bergson se faisant » in *Eloge de la philosophie*, Gallimard, 2005.

[PP] = Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, in *Œuvres*, p. 655-1167.

Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Édition Gallimard, 2009.

*Dictionnaire Larousse maxi poche 2020*, Paris, Larousse, 2020.

*Le nouveau petit robert de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, 2008.

アリストテレス『詩学』松本仁助・岡道男訳、東京、岩波書店、二〇一四年。

川里卓「ベルクソンと柳宗悦の芸術批評における身体性と宗教性」『比較思想研究』第四六号所収、比較思想学会、二〇一九年。

——「ベルクソンにおける『笑い』の二つの特徴」『中部哲学会年報』所収、二〇一九年。

——「『物質と記憶』と唯識における認識論」『哲学フォーラム第15号』所収、名古屋大学哲学研究室、二〇一八年。

——「芸術的創造における『共感覚』と日常性」『比較文化研究 No. 136』所収、比較文化学会、二〇一九年。

——「小林秀雄批評における『子供らしさ』と『実在』：「マルクスの悟達」および「モーツァルト」論の考察を通して」『哲学フォーラム第17号』所収、名古屋大学哲学研究室、二〇二〇年。

——「メルロ=ポンティにおける『共感覚的知覚』と実在：セザンヌの考察を通して」『名古屋大学哲学論集第15号』所収、名古屋大学哲学会、二〇二〇年。

二見史郎『ファン・ゴッホ詳伝』みすず書房、二〇一〇年。

佐藤康邦『絵画空間の哲学』東京、三元社、一九九二年。

——『哲学への誘い』東京、放送大学教育振興会、二〇一四年。

レフ・トルストイ『クロイツェル・ソナタ』望月哲男訳、東京、光文社、二〇〇六年。

柳田国男『山の人生』、『柳田国男全集 3』所収、東京、筑摩書房、一九九七年。

——『故郷七十年』、『柳田国男全集 21』所収、東京、筑摩書房、一九九七年。

『日本国語大辞典』第二版、第五卷・第十二卷、東京、小学館、二〇〇一年。