Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-04

小林秀雄におけるメディア理解について（特集 折り重なるメディア）

北野, 圭介

(Citation)
美学芸術学論集,10:61-72

(Issue Date)
2014-03

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81006987

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81006987

小林秀雄におけるメディア理解について

北野圭介

小林秀雄の仕事はこれまで、文学を中心に、ときに哲学ときに思想と響き合いながらさまざまに論じられてきた。だが、小林が、映画や写真について少なくない批評文を残しているにもかかわらず、表現媒体（メディア／メディウム）に関わる問いの観点からの考察は散発的なものにとどまっている。本稿は、現代メディア理論の助けも借りながら、小林における媒体の理解の一端を照らし出す試みを企む。そうすることで、近代日本の思惟において、表現媒体をめぐる問いがどのように接近されたのかについて、その一角を計る作業のひとつとしたい。

少し言い添えておこう。小林の知的営為は、これまで狭い意味での文芸批評の枠内を超えて、広く日本思想史や日本哲学史のフレームのなかで論じられ評価されてきたとはいえ、そうしたかたちで小林秀雄の仕事を解することが妥当なのかは慎重さを要するものであるように思われる。いく人かの論者が指摘しているように、戦前から戦中にかけて、近代日本の在り方、日本語という言語の在り方、思想の在り方、自意識の在り方、などなどが根底から問い直されていたことは周知のとおりで、そうした問い直しにおいて先鋭的な思考を展開し、じっさい少なからずの場合、知的空間をリードしたのは、文学とさしあたり呼ばれた批評実践であったからである。したがって、哲学なり思想なりといった西洋から輸入されてきた学的フォーマットに従い、往時の知的状況を測定するのにはやや無理があり、もっといえば、文学という言語実践自体、それ独自の文脈において位置づけておくことが必要であるとさえ思われる。

本稿では、小林秀雄の仕事において表現という問題がどのように理解されていたのか、その問題を構成するもっとも重要な一角をなすはずの、表現媒体をめぐる問いに焦点をあてながら、彼の批評の意義を探り直すとともに、それが現代に照らし返す意味合いを考える一端としたいというのが狙いである。

0．問いと背景

はじめに、なぜ小林秀雄か。そして、なぜ、小林とメディアをめぐる問いか。そのことをとりあげておきたい。

まず、なぜ小林か、をとりあげよう。

それは、小林秀雄が、近代における日本思想史において傑出した人物であったこと、希有な役割をにない、類例のない影響力をもった知の巨人であったという点があることはいうまでもない。小林は、日本において「文芸批評」というジャンルを独特な地位にまで高め——それは、あとに見るように、西洋における哲学などの分野の地位をも抱え込んだものとさえいえるかもしれない——、自らの批評実践を通して、社会の各分野へ関与し、知的ジャーナリズムをリードした。日本文学史を論じる加藤周一が「小林秀雄の文章は、おそらく芸術的創造の機敏に触れて正確に

語ることのできた最初の日本語の散文である」と記さざるをえなかった[1]。日本政治思想史の分析における巨峰丸山眞男が「小林氏は思想の抽象性ということの意味を文学者の立場で理解した数少ない一人」であると断じたこともつとに知られている[2]。さらには、近年においては、倫理学者の佐藤正英は、小林秀雄に日本における近代の問題を受け止めていた上で小林は倫理の行方について探求した倫理学者との位置づけをおこなっているし、戦後日本の現象学の泰斗であった木田元はその名も『すべて小林秀雄に教わった』という回顧録において、ニーチェからフッサール、ハイデッガーをめぐる自らの思索が、小林秀雄を読むことに大きく依存していたことを記している[3]。

そうした傑出した知の巨人が、メディアについて考え、語ったことについてあきらかにしておくことは、彼の影響下においてなされてきた日本の知の系譜におけるメディア理解において欠くことのできないものであるだろうといっておくことができる。

しかし、20 世紀日本の知の巨人がどのようにメディアについて考えていたか、論じていたかという、やや一般的な問いは、さらに限定された観点から、二重化された観点から、より重要なものとなる。端的にいって、小林秀雄は、近代日本において、すなわち、1920 年代から 1930 年代において出現した大衆メディア社会を背景として、登場し、そのマスメディア社会という状況のなかで知的空間をリードした人物といえるからである。

たとえば、1989 年に、のちに「批評空間」へと衣替えしていく「思潮」がおこなう座談会において、柄谷行人、浅田彰、蓮實重彦、三浦雅士は、1920 年代から 1930 年代における日本の知的言説をマッピングする作業をおこなっている[4]。以降に続く日本思想史理解に大きな影響を与えたもので、本稿においても、「批評空間」グループのマッピングは基本的に前提としているものである。マルクス主義の衝撃と摂取、京都学派の哲学、日本浪漫派の台頭、さらには横光、川端、谷崎といった作家の小説、がかたちづくる同時代の知的実践をマッピングしようとする際に、キーとなる人物として小林秀雄を彼等はとりあげ、その際に、小林の仕事の意味合いは、往時出現した大衆文化状況と切り離せないことを異口同音に強調するのである――それ以前の日本文芸史、日本思想史を跡づけようとする試みではそれほど強くされなかった観点であるといえる。じっさい、映画やラジオが日常に浸透し、蓄音機が普及し、出版資本主義が爆発的に拡大し、大衆文化の勃興のなかで、登場した物書きとして現れ、しかも自らを一種の大衆文化現象として意識させつつ、言論空間を制覇していった小林という理解は、そしてその後、多くの論者が前提とするものとなる。小林秀雄とは、メディア文化を歴史的にあらわれたものとして意識し、メディアについて考え、そして、書いた、そうした作家である。

ゴッホを複製で鑑賞し、モーツアルトを蓄音機で聞くことに、同時代の文化状況をみてとっていた小林は、自らが「複製技術」の時代にいることを鋭敏に察知していたことも、「批評空間」をはじめ、少なからず指摘されてきたことである。戦後の文章になるが、小林自身がものした、次のような著名な一節をここであげておこう。

> 文学は翻訳で読み、音楽はレコードで聞き、絵は複製で見る。誰も彼もが、そうして来たのだ、少なくとも、凡そ近代芸術に関する僕らの最初の開眼は、そういう経験に頼ってなされたのである。翻訳文化という軽蔑的な言葉が縷々人の口に上る。尤もな言い分であるが、尤もも過ぎれば嘘になる。近代日本の文化

が翻訳文化であるということと、僕らの喜びも悲しみもその中にしかありえなかったし、現在も未だないという事とは違うのである。どの様な事態であれ、文化の現実の事態というものは、僕らにとって問題であり課題であるより先に、僕らが生きる為に、あれこれ退っ引きならぬ形で与えられた食糧である。誰も、或る一種名状し難いものを糧として生きてきたのであって、翻訳文化という様な一観念を食って生きて来たわけではない[5]。

大阪の繁華街道頓堀で、蓄音機から流れてくるモーツアルトに衝撃を受け、展覧会では真作ではなく複製においてゴッホの何たるかに目が啓かれるという、その後日本における芸術鑑賞のモードに多大なる影響を与えることになる小林の批評実践には、メディアをめぐる問題と、芸術経験の可能性をめぐる問題が直結されているところがある。

あえていえば、小林秀雄のデビューと位置づけに即して柄谷行人がいうように、「昭和初期に生じた事態は、ベンヤミンのいう「複製技術時代」の到来としてみることができる」のであり、そうした状況のなかで、往時、小林が何を考え、何を論じたのかを炙り出していくことが有益な方法論であるように思われる[6]。

先に触れたように、表現に関わる媒体性に対して焦点をあて考察をすすめたものは、それほど多くはない。いくつかの刺激的な試みは近年においてもまだなされていることは確かであるが、とはいえ、表現というメカニズムについて、とくに表現に関わる媒体について踏み込もうとしたものが少ない。本稿は、表現媒体をめぐる問い、今日ではメディアないしメディウムと呼ばれるものをめぐる問いへの、小林秀雄の関わり方をめぐるものである。それが、小林の理解と自らの批評的関与が、彼の知的実践のなかできわめて重要な位置を示している点、そして、表現媒体に関する小林の理解と批評的関与が、日本における理論的思考の系譜においてきわめて重要である点をあきらかにすることが課題である。

1．小林秀雄の批評方法

小林秀雄は、西洋における文芸批評家という定義づけではストレートには解しがたい存在である。とはいえ、そのことは、たとえば哲学者といった意味合いでいわゆる思想史のなかで評価されるべき深淵な考えをもった理論家であったということをいっているわけではない。日本における哲学ないし理論的思考を西洋と同じ意味合いで捉えることがミスリードだからである。あえていえば、小林は、狭い意味での文芸批評、すなわちなんらかの作品に批判的解釈文を施すことに徹底してこだわることを通して、けれども、と同時に、であるからこそ、日本における思想的な営み、あるいは思想史全体を刷新しようと試みた希有な知的エリートであるといっておくことができるだろう。

しかしながら、文芸批評家であることが反転して思想史、哲学史、倫理学史に残る影響力をもつにいたったというパラドキシカルな性格を小林に与えることに、小林ないし日本における文芸批評の在り方に関して、なんらかの特殊日本文化的なものを前提とした議論をおこなうつもりではないことを急いで断っておきたい。そうではなく、小林を含めた日本における文芸批評のパラ

ドキシカルな在り方にそれとして焦点をあて考察をすすめることこそが、近代日本、とりわけ20世紀の日本を、それを取り囲む資本主義の運動とそれが引き起こす地政学的なダイナミズムを踏まえた上で浮かび上がらせるために避けて通れない作業であるという目論みこそがここで駆動しているものである。

小林の批評的ポジションを代表する文章を抜粋しておこう。

> 文学の世界に詩人が棲み、小説家が棲んでいる様に文芸批評家というものが棲んでいる。詩人にとっては詩を創る事が希いである。では、文芸批評家にとっては文芸批評を書くことが希いであるか？恐らくこの事実は多くの逆説を孕んでいる。
>
> 「自分の嗜好に従って人を評するのは容易な事だ」と、人は言う。然し、尺度に従って人を評する事も等しく苦もない業である。常に生き生きとした嗜好を有し、常に溌剌たる尺度を持つという事だけが容易ではないのである。人々は人の嗜好というものと尺度というものとを別々に考えてみる、が、別々に考えてみるだけだ、精神と肉体とを別々に考えて見る様に。例えば月の世界に住むことは人間の空間となることは出来るが、人間の欲望となる事は出来ない。守銭奴は金を蓄める、だから彼は金を欲しがるのである。人は可能なものしか真に望まぬものである。これが恰も嗜好と尺度との論理関係である。生き生きとした嗜好なくして如何にして溌剌たる尺度を持ち得よう。だが、論理家等の忘れがちな事実はその先にある。つまり、批評という純一な精神活動を嗜好と尺度とに区別して考えてみても何等不都合はない以上、吾々は批評の方法を如何に精密に論理附けても差支えない。だが、批評の方法が如何に精密に点検されようが、その批評が人を動かすか動かさないかという問題とは何の関係もないという事である。例えば、人は恋文の修辞学を検討する事によって己れの恋愛の実現を期するかも知れない、然し斯くして実現した恋愛を恋文研究の成果と信ずるなら彼は馬鹿である。或は、彼は何か別の事を実現してしまったに相違ない[7]。

こう問うた小林は、なぜ彼がボードレールに心を惹かれるのかを述べながら、主観的批評か客観的批評かという問いを、いわば脱構築して、次のようにいう。

> 嘗て主観批評或は印象批評の弊害という事が色々と論じられた事があった。然し結局「好き嫌いで人をとやかく言うな」という常識道徳の或は礼儀作法の一法則の周りをうろついたに過ぎなかった。或は攻撃されたものは主観批評でも印象批評でもなかったかも知れない。「批評になっていない批評」というものだったかも知れない。「批評になっていない批評の弊害」では話が解りすぎて論議にならないから、という筋合のものだったかも知れない。兎も角私には印象批評という文学史家の一述語が何を語るか全く明瞭でないが、次の事実は大変明瞭だ。所謂印象批評の御手本、例えばボオドレエルの文学批評を前にして、舟が波に掬われる様に、繊鋭な解析と溌剌たる感受性の運動に、私が浚われて了うという事である。この時、彼の魔術に憑かれつつも、私が正しく眺めるものは、嗜好の形式でもなく尺度の形式でもなく無双の情熱の形式をとった彼の夢だ。それは正しく批評ではあるが又彼の独白でもある。人は如何にして批評というものと自意識というものとを区別し得よう。彼の批評の魔力は、彼が批評するとは自覚する事である事を明瞭に悟った点に存する。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事でない。批評とは竟に己れの夢を懐疑的に語る事ではないのか！[8]

すなわち、世界と同時に自分自身を同時に批判の俎上に載せる言語実践、それを小林は批評と呼んでいるのである。

これは、後年、柄谷行人と中上健次が日本における批評の核として示した原理にそのままつながっているものだ。小林秀雄を批判しその影響力を終わらせようとする二人の言葉はしかし、それでもなお、こうした批評原理の有効性をなかば逆説的に浮かび上がらせているし、と同時に、「小林秀雄の問題は、とくに「近代」の問題じゃなくて、日本という地理的・言語的な条件が強いる問題なんで、誰も通り過ぎることなんかできやしない」といっている[9]。柄谷は、彼がアメリカに行く際には、そうした小林がそれでも前提としている「「人間」とか「自己」とか「世界」という観念の成立に遡って、ひっくり返したい」というふうに思っていたという[10]。

ここでは、こうした原理に基づき展開された小林秀雄の知的実践を、言語においてなされた批評実践という角度から考えることが、必然的に広義の意味での翻訳に関わる問題機制を引き込まざるをえないとの観点から、20 世紀日本の知的活動のひとつの極点として捉える作業をまずしておきたい。

じっさい、先に触れた対談で中上健次が小林のなかに見いだしているものだが、翻訳という問題機制は、小林を含めた近代日本における知識人の思想的方向性がある程度定式化することができる。

まず、19 世紀後半、日本が海外の勢力から軍事的、政治的、経済的に開国することを求められるなか、「日本とは何か」という問いが出来し考察がすすむなか、翻訳という問題機制はあらわれる。日本は外国の語り方に翻訳されうるものなのかどうか。よく知られているとおり、そうした問いは江戸中期においてすでに、古学や国学が登場するなかですでに論じられひとつの着想法として日本の知的階層において定着していたものであったということができる。日本的なるものは、中国思想のなかで翻訳されうるものなのかどうか。水戸学における「国学」の構築にせよ、本居宣長における「唐様」と「和様」の対比にせよ、翻訳可能か否かどうかという問いの立て方が重要な軸となった論展開が駆動していたのである。

しかし、西洋近代を受け入れ自らの国の在り方に定着させようとすることになって以降、日本的なるものをめぐる翻訳の可能性とに軸足を措いた問いは、その輪郭を少し変えることになる。明治期からは、知識人の自意識のなかで、そうした翻訳をめぐる問いに向き合わざるをえないという事実性もまた明白に自覚化されるようになるのである。なし崩し的に進行する、翻訳されていく日本というプロセスのなかで自らの位置それ自体を考究しなければならなくなるのである。

ここには、知識人と呼ばれる知的階層の位置について、近年日本の内外で討議されつつある問題においてアプローチされうるような事態がある。

たとえば、アラン＝マルク・リウーが述べているように、知識人は、近代初期の日本において、社会から疎遠なものとしてその位置をとることになっている[11]。翻訳＝開国を受けいれるか否かという社会体制に対して、自らはどのような位置をとるのか。もっといえば、文明開化＝翻訳を受け容れる民衆の在り方に、自らの生をどのように適合＝翻訳させるのかという問いを、政治エリート、経済エリートとは別のかたちで登場しつつあった知的階層は自らに引き受けざるをえなかったのである。日本なるものの翻訳の可能性の行方、もしくはその翻訳可能性自体の翻訳が、知識人に突きつけられた課題となっていたのである。

ただし、マルク・リウーが示唆しているのとはちがって、知識人はそうした地位に無自覚であっ

たわけでも、無策であったわけでもない――その実際上の有効性を現時点から振り返って評価するのは結果論的な検証にしかならない。さまざまな知識人がさまざまに苦悩し、挑み、解決の道を全身で探ったことこそが、少なくとも近代における日本思想史のもっとも重要な部分をつくりあげてきたといえるからである。

じっさい、エッセイ「故郷を失った文学」(1933 年) において小林は、大衆に声を届けることができなくなった谷崎潤一郎の言葉を引いて、まさしく、そうした知識人、とりわけ文芸に携わる者の同時代における地位と役割の限界について強く自覚している[12]。さらにいえば、文学がその根拠をおくべき故郷など自分たちの世代にはもはやないと言い切る小林は、先に触れた大衆文化への認識にも共振させながら、近代日本における文学の行方を根底から問い直そうとしている。

だが、その意味合いを正確に測るためには、翻訳をめぐる小林の省察に眼を向けておく必要がある。

2．翻訳、思想、生活

翻訳をめぐる問いに、小林はひとつのきわめて明快な仕方でアプローチしている。人間にとって言語とはいかなるものかという問題に収斂されるような省察に照準が徹底してあわされているからである。「言葉と結婚しなければこの世に出ること」はできないと一貫して小林は断じている[13]。その点においてこそ、他の知的実践家――それが、哲学者であれ、詩人あるいは小説家であれ、学者であれ、科学者であれ、さらには同類の批評家であれ――の追随をいっさい許さなかったとさえいえるかもしれない。

近代という問いに対峙する小林がどのような仕方において言語と対峙することになったのかについて簡潔に振り返っておこう。

20 世紀におけるアルチュール・ランボーの詩の日本における受容の広さは目を見張るものがあるが、その功績は小林に負うものである。初期の小林におけるその詩の重要さはつとに有名であるが、小林は、ランボーの詩に、それを翻訳するという、すぐれて具体的な作業を通して遭遇している。小林はいう。

> 僕がラムボオを訳したのは、翻訳してよく読みたいと思ったのが動機です。彼を日本語に訳して、紹介したいという気持ちではなかった。そんな余裕のある気持ちではなかった。大学時代から手がけて、大学を出た時にあれを出したんです。岩波文庫に入れる依頼をうけた時、七、八年たって読み返した。そうしたらいかにも誤訳がひどい、よく誰にも何も云われなかったことだと本当に不思議に思った。それで直した、また見たらあるでしょう。しかし僕はもう直す興味がない。誰かフランス語を読む人の参考になればと思うだけで、僕はあれを日本文に写し得たとはちっとも信じていない。あの詩はフランス語の原文ではどうかと言いたがるが、フランスの詩をフランスの詩として味わえるほどフランス語が肉体化している日本人はいない。それは調子ぐらいは分かりますけれども、ほんとうに感心するところは、日本語で翻訳して感心しているものです。ラムボオを訳せば、ラムボオではなくなる。ラムボオが僕に影響した或る形になる。ちっとも名訳なんぞではないよ。そういう性質は翻訳にはあらゆるものにある。殊に詩はそうです。翻訳した詩は日本の詩ですよ。だから、原文に忠実に訳すべきか、意訳すべきか。こんな問題は ABC だ[14]。

小林は、なぜランボーを日本語に訳したのか。佐藤正英の論を頼りに、もう少しフレームを拡げておこう。

西洋近代における個という問題、合理的市民社会を構成するものとして定式化される一方で、その唯一無二の生の在り方をとわざるをえない個としての人間をめぐる孤立について、小林はランボーに出逢うことで学びうると察知した。「ラムボオ集一巻が、どんなに美しい象(かたち)に満ちていようとも、所詮、この比類のない人物の蛻の殻だ。彼は死んだのだ。まさしく永久に。この蛻の殻を前にして、いろいろな場所で、いろいろな瞬間に、私の心がいろいろな恰好をしている時に、私が育てた私の秘密を、握り潰そう」。だが、小林が翻訳の作業で実際に得ることができたのは、日本における知識層がランボーのようにはなれない激しい諦念であったといえる[15]。

> ラムボオの三年間の詩作とは、彼の太陽の様な放浪性に対する、すばらしい智性の血戦に過ぎなかった。かなぐり捨てられた戦の残骸が彼の歌であった。芸術という愚かな過失を、未練気もなくふり捨てて旅立った彼の魂の無垢を私が今何としよう。彼の過失は、十分に私の心を撹拌した。そして、彼は私に何を明かしてくれたのか。ただ、夢をみるみじめさだ。だが、このみじめさは、如何にも鮮やかに明かしてくれた。私は、これ以上の事を彼に希意いはしない、これ以上の教えに私の心が堪えない事を私はよく知っている。以来、私は夢をにがい糧として僅かに生きてきたのかもしれないが、夢は、また、私を掠め、私を糧として逃げ去った。私は私の哀運の初めから、私という人物が少しも発達してないとは思うのだが、又うつろな世の風景は、昔乍らにうつろに見えるのだが、ただ、今はその風景は、昔の様に静かに位置していない様だ[16]。

ランボーの詩作にはその根幹において共鳴することができないことこそが小林に体得されることになる。

西洋近代を受容することにおいて、それにもかかわらず、と同時に、であるからこそ、西洋近代のその近代性とあらゆる面においてすれ違ってしまうことに小林はその翻訳作業を通じて了解したということだ。いわば、西洋を翻訳し自らに受け容れる日本は、それが翻訳の身振りであるがゆえに、西洋そのものではないことに常にすでに向き合いながら近代の国づくりをすすめていかざるをえなかったということである。

留意しなくてはならないのは、小林においてはしかし、それに加えて、翻訳されるものがすでに失われてしまっていたなかで、その翻訳可能性を翻訳するという問いが屹立していたという点である。明治期の知識人とはちがって、西洋化以前の日本的なるものは、小林においては心のみならずその身体においても、経験されることがなかった。時代は、すでに翻訳されるべきであったかもしれない日本的なものを失ってしまっていたとまで小林はいう。翻訳されえないものが失われるとともに、なし崩し的にすすむ社会の西洋的なものへの翻訳化がすすむ状況のなかで、日本語における思惟の可能性を探求する、それが小林の理路であったということである。

一方で、翻訳を安易に拒絶しうると考える論立てにも与せず、他方で、翻訳を無邪気に言祝ぐ身振りも斥けた理由はここにある。西洋近代を輸入すること＝翻訳は不可避であり、と同時に、西洋近代の列に並ぶことの不可能性＝翻訳の不可能性は厳として存在する、そのジレンマ、パラドックスのなかで、自らの生の行方を考えること、それこそが課題であることを小林は明瞭に自覚する。さらにいえば、京都学派のようなハイデッガーをはじめとする日常性の堕落への批判を謳う哲学も、

小林は見切っていたといってもいいようなところがある。

小林が、そこで見出すことになったのは、日本語という存在にほかならない。小林は、日本語という言語と自らの存在の関係、ないし日本に住む人々の生活との関係において把捉しようとしていたのである。すでにふれたように、これをストレートに「創られた伝統」の脈絡で捉えることは不可能である。というのも、「伝統」、すなわち、翻訳されえないものは、すでに失われてしまったという徹底した了解の上でこそ託された構えであるからである。

もっといえば、なんらかのかたちで定式化された、あるいは概念化されるような、言語実践、ないし言語実践を通じた思考はすべて斥けられることになっている。それこそが「様々なる意匠」で論じられたことにほかならない。いいかえれば、「様々なる意匠」ではない言語と人間存在の関係こそが、小林の挑む、思想上の課題であったといえる。

では、そこには何が見出されたのか。先に触れた佐藤は、それにはランボーの翻訳作業から小林が得たものが関わっているという。現在においては、かつてあったかもしれない言語と世界との融合からズレてしまっている、その回復の可能性を求めてランボーは詩作しただろう。しかし、日本においては、そうした西洋近代の図式のなかでの回復はありえないし、しかも、そうした融合とズレ、そして回復という着想自体を、自分たちは西洋語の翻訳から学ばざるをえなかった。そうした了解のもとでしか、わたしたちは思考を展開できないし、言語実践をおこなうこともできない。できることは、そうした「様々なる意匠」を適宜相対化していく作業しかありえない。つまりは、目の前にある「日本」の「近代」に対して原理的に懐疑的姿勢をとり、それを自らが体得し自らが住まう人々が共有する言語である日本語において実践するという作業しかない。それこそが、詩としての批評のあるべき姿であるとするポジションを小林は構築したのである。

著名な「近代の超克」会議において、西洋思想をモデルとした「哲学」的な思考を伝える言語実践にすぎない、つまりは、なかば、日本語を話してもらわないと困るといった趣旨で都学派へ批判しえたのは、こういうポジションからの発言であるととりあえずは解しておいてよい。あるいはまた、「哲学」と題された掌編において、そもそも「主観、客観、先天、後天、責任、観念等々の、今日普通に使われている哲学的用語の大部分」は、西周による翻訳による造語であると小林は冒頭を起している。加えて、西周の関心が、徂徠、仁斎の影響下にあることに丁寧な跡づけをおこない、いわば、そうすることで、そのような背景を考慮せずして、日本における哲学を語ることの意味はないと揶揄する文章になっているのである[17]。

しかし、ここには、じつのところ、こうした整理では見落としてしまうことになる論立てのベクトルが潜在している。すなわち、小林における人間と言語存在の関係をめぐる探求には、別のベクトルが存在する。端的にいえば、それは、言語には、意味伝達以外の機能が存在するという理解である。

3．小林秀雄はメディアをどのようにみたか

ここにおいて、ここまでの考察で駆動させてきた「翻訳」というキーワードをバージョンアップする必要があるかもしれない。翻訳という語は、「媒介作用」という語へと置き換える必要が

あるかもしれない。

そのことを見てとるために、まず、小林にとって、批評家＝詩人としての言語実践において、ひとつの大きな戦略ないし、メカニズムが作動していたことを確認しておく必要がある。それは、単純化をおそれずにいえば、見えるものと語ることの間の関係をめぐるものだといえるかもしれない。

近代化＝西洋化してしまった往時の日本社会におけるメディアをめぐる経験に関して、小林秀雄は、蓮實重彦がいうような「メロドラマ」のなかにある。

じっさい、翻訳されえないものなどもはやなく、翻訳されたもの、すなわち、メディエートされたものしかもはやない近代日本の状況のなかで、しかし、にもかかわらず、そして、であるからこそ、つまり、そうしたメディエートされたもの、すなわち紛いものに奇跡的に出逢うなかで、真の経験が取り戻せることに小林は仮託し、そして多くの人々はそれに共鳴したといってよい。ランボーに「偶然」に遭遇する「出会い」であったと小林が記したことをここで想起しておいてもよい。まさしく、そこには「メロドラマ」がある[18]。

さらには、このラインにおいて、番場俊は、自意識をめぐる二重の懐疑をおこなう小林の言語実践のなかに、精神分析的なメカニズムを読み取り、とりわけポスト構造主義的なフレームに近いかたちでの、語り得ぬものへの語ることを通したできるかぎりでの接近というメカニズムを見出し、先鋭的な解釈を与えている[19]。

番場は、小林秀雄が、大衆文化ないし「複製技術」の問題に、すぐれて真摯に対峙しながらも、その問題への言語実践を通した接近に関わって、知的緊張がいつしかゆるみ、母的な愛情、つまりは、イマジネールないし、創造的なものへと横滑りしていった点を指摘している。ドストエススキーの『悪霊』を論じる小林の言葉の連なりに、それが鋭利に観察できると番場はいう。

その語り得ぬものが、ときにキリストのように見えるものの、しかし、じつのところ、より事情が込み入っていることを番場は指摘している。語り得ぬもの、ラカン的にいえばレエルは、もの、しかも見えるはずだが見えているとは言語において言うことができないもの、という仕方で捉えられているのではないか。それを踏まえれば、視覚経験と言語実践との間で測定されるような不可知のもの、として定位されているのではないか。そして、言語実践においてその限界に迫ろうとした小林は、しかし、どこかでその緊張が途切れ、冒頭で引用したような「戦争と平和」のような「カメラの眼」を、ロマンティックに語る筆へといたったとしている。そう番場は論を展開している。

蓮實＝番場の論立てとなかば連動しつつ、さらなる補助線を引こうとするのが本稿の目論みである。小林秀雄は、メディアなるものについて、精神分析的アプローチでもなく、またメロドラマ的なアプローチでもない理解もまた示している。小林におけるメディアへの関わりへの目線があるといえるからだ。

端的にいえば、それは、翻訳の問いを経ることで、小林が触知していた言語の物質性、いや、表現媒体における物質性という観点から、掘り下げることができる側面である。

「映画批評」について、小林はこう記している。

> 映画に限らず、文学でも音楽でも絵画でも、批評の仕事をしようとする人たちは、意識的にせよ、無意識的にせよ、鑑賞の純粋さというものに憧れるものだ。それは当然な事だけれども、やがて又彼等は、自らそ

の純粋な鑑賞態度というものに躓くものなのである。（中略）

映画批評家の映画鑑賞は、一般観客の映画鑑賞より、無論鋭敏なものでなければならぬだろうが、この二つが性質を異にする鑑賞ではない筈だ。見方が鋭敏になるとは取りも直さず、一般観客の見方がそのまま洗練されるのでなければならないのだが、そういう種類の鋭敏さを備えた批評家は、やはりごく稀なのではないかと思う。鋭敏そうな批評文が書ける様になるに順じて、一般観客の目を忘れるのが普通の様である[20]。

そして、次のように続けている。

一般観客にとって、映画の鑑賞とは、日常生活の一部だ。娯楽とは、食事と同じように切実な行為である。誰も、所謂純粋な映画鑑賞などという特別な映画の見方を発明する暇は持たぬ。皆各自の生活の雰囲気、生活の楽しさや生活の苦しさ、生活の元気や生活の疲弊、そういうものを通してしか映画を見ないのである。大衆にとって、いや、人間にとって、真の意味での娯楽とは、そういうものだからだ。

彼等はめいめいの日常生活に即して映画を楽しむ。その点、彼等の映画鑑賞は、まことに統一のない不純なものだと言えるかもしれないが、よく見るとそれは案外上っ面の無秩序である。と言うより寧ろ次の様に言えるだろう。彼等は、映画の芸術たる事を必ずしも理解しないが、映画の魅力には、極めて直接に素直に反応するので、この反感は、映画館のなかにある斉一な雰囲気というものを醸し出す。そして観客は、めいめいの生活に即したとりどりの印象を抱きながら、これを館内共同の雰囲気のなかに溶かし込む[21]。

しかし、じっさいは、「映画時評」は「文芸時評」の「擬態」となりつつあると溜息にも似たフレーズでこの文章は終わっている[22]。

では、「切実な行為」としての観客の娯楽鑑賞において実現している映画経験は、いったいどのようなものでありえたと小林はいうのか。手がかりは、「死体写真或は死体について」のなかに記されている。鎌倉で催されていた「犯罪実相展覧会」に訪れた印象を語るこの短いエッセイは、そこで見た残虐な光景を映し出した写真の数々に「胸が悪くなり、胃に痛みを覚えて外へ出た」というのだが、小林は会場内で目撃した「子供をおぶった女の人が、写真を見ながら、ホーラ、絞め殺されたんだよ、絞め殺されたんだよと背中の子供の尻を叩いている」光景を次のように語る[23]。

明らかに、彼女は、凡ての見物人達の代表者だ。他にどう仕様があったらうか。犯罪捜査という実際の目的の埒外にあって、一目に曝された死体が、犯罪について何事も語り得ないとしても不思議ではない。総じて人間の行為が残した物的痕跡は、行為自体を語るとは限らない。（中略）　陳列されている物は、嘗て人間であった一種の物体の写真である。成る程、見れば見るほど、物体とさえ呼べぬほど低級な一種の物体である[24]。

では、この「物体」に小林は何を見たのか。そのことを探るために、小林はまず芝居と映画の差を分析している。「全観客の焼き付く様な眼を感じ」演技をする俳優が演ずる芝居と対比させて、小林は「銀幕に映った俳優は、演技をすると言えるだろうか」といい次のように続ける。

映画館は、芝居小屋の様に、日常社会生活の延長の上に立っていないことを、彼等は、本能的に知ってい

る。彼等は、この孤立したメカニスムの中に、黙々として吸い込まれる。凡ては、期待した通りだ。魂を悪魔に売り渡せばよい。精神はフィルムとともに回転するフィルムとともに回転する精神を、どうして人間の精神と呼べようか。笑いも涙も、運動する影の関数に過ぎず、決して私達のものではない。映画に屍臭を嗅ぐ事は難しい。私達は弱く、精神が目覚めているという事は難中の難だからだ[25]。

さらには、画家と比べ、次のように付け加えている。「どんな優れた画家でも死体の前では失敗するだろう」。なぜなら、「写真はただ死体に似ていればいいが、肖像画は画家にも似なければならぬから」だ[26]。

こうした、後年のバルトを彷彿とさせる文章は、しかし、媒体の固有性を前提としたものではない。ましてや、なんらかの形而上学的な仮託があるわけではない。さらにいえば、このエッセイが収められているシリーズ「感想」が、ベルクソンを読みほどく企みのなかでなされたということもおそらくここでは直接的には大きく関係はない。というのも、ここには、むしろ冷徹な歴史経験は、小林を捉えて離さなかったし、また後年何人かの批評家がこだわり批判した歴史経験、があるからだ。このエッセイの半ばに次のような文章を小林が差し挟んでいるのである。

私は、従軍記者として、誰憚る事もなく、白日の下に曝された死体を、縷々何の感動もなく傍観した。死体の無意味さが、私の心を無意味にした。私の記憶は、あれはたしかに死体であったという言葉の周りをうろつく。そして、其処に何かしら感情が生まれてくる事に気付く。あの時、私の心が乾板であったらなら、死体写真が撮られていた筈である。写真というものはそういう事をする。写真は何も表現しない。Expression という言葉を、その本来の意味、ものを押しつぶして中味を出すという意味にとるならば[27]。

ここで作動しているのは、機械としてのカメラが撮影する世界の物質性、人間を越えて写し込んでしまう物質性と、映されたものを見る鑑賞者の身体が受け取る、被る物質的な作用の物質性の混同である。

さらにいえば、それを混濁させたまま、あるいは混濁が分析されることがないことを担保するかのように、一種の神学的なトーンを帯びはじめて論理が駆動させられている。さらに、小林は自らが従軍記者として赴いた戦場での経験を滑り込ませ、人知の及ばないイメージの物質性になかば宗教的な救済の念を託すことになっている。

従軍した経験をもちなおかつそれについて記し多くの読者の心を打った小林に対して、柄谷行人が戦争中に「徴兵で行かされた連中の立場に立とう」としたことをいったんは評価している。「大東亜共栄圏なんてイデオロギーを信じていなくても、彼は、戦争に引っ張られていく人間を肯定したわけですよ。彼は、彼らに対して、さかしげな批判はけっしてしなかった。ぼくは、そのことはいいと思う」と[28]。「しかし」と柄谷は続けている。「それひとつの「型」であり、むしろ、宗教的な構図のように見えてきた」と漏らしている。

さらに「戦争に行った「国民」は、小林秀雄が知らない経験をしている」という。柄谷はさらに続けて「小林の眼は、そういうところにまるで届いていない」と歴史論的な批判へとつなげているが、本稿の考察してきたことは、それとは違う相を探ろうとしたものである。小林はそういう国民の経験は見えなかったのだ。なぜなら、写真や映画というメディアが映し出す「物体」に、

自らが対峙した戦争の死体の無意味さを重ね、言葉による批評的探求の道を諦めてしまったからである。

（きたのけいすけ：立命館大学映像学部教授）

---

1 加藤周一『日本文学史序説　下』、筑摩書房、1980 年、480 頁。

2 丸山真男『日本の思想』、岩波書店、1961 年、191 頁。

3 木田元『なにもかも小林秀雄に教わった』、文藝春秋、2008 年。

4 柄谷行人編『近代日本の批評 I　昭和篇（上）』、講談社文芸文庫、1997 年、75-81 頁、87-92 頁。

5「ゴッホの手紙（序）」、『小林秀雄全作品 20 ゴッホの手紙』、新潮社、2004 年、14-15 頁。

6 柄谷行人「近代日本の批評　昭和前期 I」、柄谷行人編『近代日本の批評 I 昭和篇（上）』、講談社文芸文庫、1997 年所収、27 頁。

7 小林秀雄「様々なる意匠」、『小林秀雄全作品 1 様々なる意匠』、新潮社、2002 年、136-137 頁。

8「様々なる意匠」、137-138 頁。

9 柄谷行人・中上健次「小林秀雄を越えて」、柄谷行人｜中上健次『柄谷行人中上健次全対話』、講談社文芸文庫、2011 年、62 頁。

10「小林秀雄を越えて」、58 頁。

11 アラン＝マルク・リウー『未完の国　近代を超克できない日本』、久保田亮訳、水声社、2013 年、第二章。

12 小林秀雄「故郷を失った文学」、『小林秀雄全作品 4 X への手紙』、新潮社、2003 年。

13 小林秀雄「X への手紙」、『小林秀雄全作品 4X への手紙』、新潮社、2003 年、78 頁。

14「コメディ・リテレール――小林秀雄を囲んで（座談）」荒正人・小田切秀雄・佐々木基一・埴谷雄高・平野謙・本多秋五・小林秀雄、『小林秀雄全作品 15 モオツァルト』、新潮社、2003 年、27-28 頁。

15 小林秀雄「ランボオ II」、『小林秀雄全作品 2 ランボオ詩集』、147 頁。

16 同上、150-151 頁。

17 小林秀雄「哲学」、『小林秀雄全作品 24 考えるヒント』、新潮社、2004 年所収。

18 蓮實重彦『表層批評宣言』、ちくま文庫、1985 年、48-50 頁。

19 番場俊「小林秀雄のドストエフスキー／再読」、『ユリイカ特集小林秀雄』、2001 年 6 月号、青土社、137-143 頁。

20「映画批評について」、『小林秀雄全作品 11 ドストエフスキイの生活』、新潮社、2003 年、55-56 頁。

21 同上、56 頁。

22 同上、61 頁。

23 小林秀雄「死体写真或は死体について」、『小林秀雄全作品 17 私の人生観』、新潮社、2003 年、38 頁。

24 同上、39 頁。

25 同上、42-43 頁。

26 同上、43 頁。

27 同上、41 頁。

28 柄谷・中上、前掲書、97-98 頁。