

小林秀雄の近代批評

—— 誤訳とずらしの手法について ——

佐々木 充

1 はじめに

小林秀雄の批評は、近代以降の人文学が、科学を模倣し、その実証的正確と理論化による普遍性を競おうとする中であって、自らの孤独な体験と思索に固執することで、この流れに対峙してきた。この小林の姿勢を支えるものは、「自分の喜びも悲しみも」その中に託したと自ら明言する彼の文章の、余人には見られぬ強さと生命力、何よりもそこに立ち現れてくる〈声〉である。われわれを魅了し、あるいは時に激しい反感を呼ぶその〈声〉は、批評の近代性を保証するものでありながら、同時に、近代以降の文化・文明に対する烈しい否定と抗議を伴っている。

小林秀雄の文章から聞こえてくるこの〈声〉については、以前書いたことがある。¹ここで言う〈声〉というのは、小林のたとえば講演テープに聞かれるような肉声としての声ではなく、文章を読んだときに聞こえてくる、独特の、現象学的とでも言うべき〈声〉のことである。このことを論じた時には、小林の文章の〈声〉を、彼の人格と結びついた文体としての〈声〉として論じたのであるが、振り返って考えると、小林の文章は批評であり、批評は他者の文章を批評するものであるから、他者の文章が小林の文章の中に混じっている。その時、小林の文章から聞こえてくる〈声〉というものは、主体的人格としての小林自身の〈声〉とは違った音色の〈声〉が聞こえてくるはずである。そして、このことは、小林の批評というものの核心にかかわる問題なのではないか。

小林の文章における他者は、様々な形を取って現れてくる。それが日本人の場合であれば、原文がそのまま引用されることが多いが、外国語の場合であ

ば、翻訳されて引用され、その後敷衍される。ランボオの詩集の翻訳のように、それが小林の翻訳の場合、小林の〈声〉と原文の〈声〉が混ざり合う。「僕はいつも自分の為に翻訳した。翻訳は、言わば僕の原文熟読の一法に過ぎなかった。」²「愛読するとは原著者に自分の個人的な様々の勝手な想いを託する事であり、翻訳するとは、そういう想いを表現するのに原著者を模倣してみるということだ。」³とあるように、いわゆる忠実な翻訳とは違ったものになっている。小林の選ぶ原文は、いずれもかなり個性の強い文章であり、それ独特の〈声〉を伴っていると思われるのであるが、小林がそれを翻訳するとき、そこに小林独特の生気が翻訳文にみなぎり、独自の〈声〉を帯びたものになる。ここに、小林の翻訳における〈声〉の二重性の問題がでてくるのである。

同時に、小林の翻訳の場合、語学的不正確さ、あるいは故意による原文からのずれの問題がある。誤訳であっても、誤訳が持つ強い魅力が問題である。たとえば、平井啓之は『テキストと実存』でマラルメのランボオ論の一節 ‘s’opère, vivant, de la poésie’ に対する小林の訳「生き乍ら、詩に心を手術される」について次のように論じている。

端的に言うが、これは「生きているうちに、詩を自分から切りはなしてしまった」と訳すべきであり、小林が、‘s’opérer de’ という簡単な成句を読みあやまった故の誤訳である。章節全体の意味も、「生きているうちに、夢を放棄して、詩をすて去った人間は遠い異境にでも新生活を見つけにでかける外はない」という程のことである。しかし小林がランボオのことを「生きながら詩によって手術された人間」という風に規定したために、日本のどれほど多くの詩とフランス語のアマトゥールたちが「生きながら詩によって手術される」ことを自分たちに了解可能なランボオの本質と考えたことか。」⁴

これは、単なる誤訳の問題ではない。問題は、小林の誤訳が持つ力である。小林が、「生きながら詩によって手術される」と訳し誤ったために、それがランボオのイメージとして流布し固定してしまうことになった、その小林の言葉の持つ力である。誤訳のほうが、ランボオの本質を突いているように見える、と

ということが問題なのである。マラルメの原文は、一種独特の曲がりくねった措辞を用いた文章であり、「マラルメのランボー論はひねりの利いた力作ではあるが、何か奥歯に物のはさまった感じのものであることは、異邦人のフランス語教師である私にも判る」⁵と平井の言うような、マラルメ独特の〈声〉がある。しかし、小林の訳文は、マラルメの変転するような原文に、一見沿いながら訳しつつも、それとは別の、砂漠へ去ったランボーの姿を喚起する、調子の強い日本語となっている。それは、小林がこれまで訳してきたランボーの詩からわれわれが受けるランボー・イメージを集約するものとなっているように感じられる。語学的不正確という学問的には負の問題が、小林の場合、それが正に転ずるといふ稀有の事態が生じているのである。この表現が持つ魅力の源は、小林自身の経験にある。小林が若年時に大阪の道頓堀をうろついていた頃、モーツァルトの交響曲40番が突然頭の中で鳴り響き、「僕は、脳味噌に手術を受けた様に驚き、感動で震えた」⁶とある。ランボーは詩によって手術を受け、小林はモーツァルトの音楽によって手術を受ける。どちらも同様の経験をした人間として描かれている。小林は、ランボーと自分を重ね合わせているのである。

このように、小林の語学的不正確の問題は、それが、原文に忠実でないということだけで切り捨ててよい問題ではない。不正確や誤訳によって、小林の文章は、主体である小林の〈声〉と、批評の対象である他者の〈声〉が入り混じり、交錯する場となり、そこに独特の強度を持った文章が生まれ、普通ならば負の事態でしかないようなことが正に転ずるといふことが生じている。このことは小林が確立したといわれる近代批評という文脈の中でどのような意味を持っているのか、『ゴッホの手紙』を題材にして考えて行きたいと思う。

ヴィジョン

2 幻視と告白

『ゴッホの手紙』は、昭和22年3月、上野の東京都美術館で、ゴッホの絵の複製を見て襲われた衝撃的な体験の描写から始まる。

「一種異様な画面が突如として現れ、僕は、とうとうその前にしゃがみ込んで

了った。

熟れ切った麦は、金か硫黄の線條の様に地面いっばいに突き刺さり、それが傷口の様に稲妻形に裂けて、青磁色の草の緑に縁どられた小道の泥が、イングリッシュ・レッドというのか知らん、牛肉色に剥き出ている。空は紺青だが、嵐を孕んで、落ちたら最後助からぬ強風に高鳴る海原の様だ。全管絃楽が鳴るかと思えば、突然、休止符が来て、鳥の群れが音もなく舞っており、旧約聖書の登場人物めいた影が、今、麦の穂の向うに消えた一僕が一枚の絵を鑑賞していたという事は、余り確かではない。寧ろ、僕は、或る一つの巨きな眼に見据えられ、動けずにいた様に思われる。」⁷

この一種の幻視^{ヴィジョン}体験の描写に、『ゴッホの手紙』全体のほとんどすべてが込められているとあってよい。あとは、この萌芽からの展開である。

『ゴッホの手紙』によれば、上野の美術館で見たゴッホの絵から見つめてくる「巨きな眼」を、式場隆三郎から借りたゴッホの書簡集の中にも感じたという。

「ゴッホが弟テオに宛てた書簡に関しては、ボンゲル夫人の編纂した膨大な全集があるとは予てから聞いていたが、式場隆三郎氏の御好意で、それが拝借出来たのは有難い事であった。僕は、殆ど三週間、外に出る気にもなれず、食欲がなくなるほど心を奪われた。幾年振りでこんな読書をしたろうか。以上書いて来た様な事は、読み疲れた僕の頭を去来した想念に過ぎないのであり、書簡の印象はと言えば、麦畑の絵に現れたあの巨きな眼が、ここにも亦現れて来て、どうにもならぬ。」⁸

ところで、式場隆三郎から借用したゴッホの手紙とはいかなるものか。『小林秀雄全集 第十巻 ゴッホ』（新潮社 昭和42年 314頁）によれば、ゴッホの弟テオの妻であるボンゲル夫人が英訳した次の3巻⁹、

THE LETTERS OF VINCENT VAN GOGH TO HIS BROTHER, 1872-1886.
2vols. By J. van Gogh-Bonger. London, Constable & Co. Ltd., 1927.

FURTHER LETTERS OF VINCENT VAN GOGH TO HIS BROTHER, 1886-

1889. By J. van Gogh-Bonger. London, Constable & Co. Ltd., 1929.¹⁰
及び、エミール・ベルナル宛の次の仏語書簡である。

LETTRES DE VINCENT VAN GOGH A EMILE BERNARD. Par Emile Bernard.
Paris, Ambroise Vollard, 1911

ゴッホの手紙の原文は、もともと、1914年にボンゲル夫人の編纂による以下のものである。

VINCENT VAN GOGH BRIEVEN AAN ZIJN BROEDER. 3vols. Door Johanna van Gogh-Bonger. Amsterdam, Maatschapij voor Goede en Goedkoope Lectuur, 1914.¹¹

このテオにあてた書簡の原文全集は、オランダ語の2巻と、主としてフランスに行ってからゴッホ自身がフランス語で書いたものを集めた第3巻からなっていて、小林は、式場隆三郎から借用すれば、ゴッホが仏語で書いたものは原文を読むことができたはずなのであるが、後に説くように¹²、小林は仏語の部分も英語で読んでいるようである。

3 告白文学

小林の言う「巨きな眼」は、告白ということにかかわっている。

「ボンゲル夫人は、序文の冒頭に、ゴッホの弟の母親宛の手紙の一節を引いている。「彼（ヴィンセント）は、何んと沢山な事を思索して来たろう、而も何んといつも彼自身であったであろう、それが人に解ってさえくれれば、これは本当に非凡な著書となるだろう」、いかにもその通りである。僕は解った。だから「彼自身」の周りをぐるぐる廻る。「彼自身」が、サイプレスの周りを廻った様に。いかにもその通りだ、だからこれは告白文学の傑作なのだ。そして、これは、近代に於ける告白文学の無数の駄作に対して、こんな風に断言している様に思われる、いつも自分自身であるとは、自分自身を日に新たにしようとする間断のない倫理的意志の結果であり、告白とは、そういう内的作業の殆ど動機

そのものの表現であって、自己存在と自己認識との間の巧妙な或は拙劣な取引の写し絵ではないのだ、と。」¹³

告白文学は、小林の考えでは、ルソーから始まる。昭和十七年の「当麻」においてルソーの『告白』について次のように言う。

「仮面を脱げ、素面を見よ、そんな事ばかり喚き乍ら、何処に行くのかも知らず、近代文明というものは駈け出したらしい。ルッソオはあの「懺悔録」で、懺悔など何一つしたわけではなかった。あの本にばら撒かれていた当人も読者も気が付かなかった女々しい毒念が、次第に方図もなく拡ったのではあるまいか。」¹⁴

この「女々しい毒念」を脱したところに、小林は、ゴッホの手紙の告白文学たる所以を見ている。自分自身の本然の真理などというものを得々と語ることに何の価値も見出すことの出来ないゴッホという人間が、「或る恐ろしい巨きなもの」に駆り立てられながら、「自分自身を日に新たにしようとする」嘗々たる努力をし、その自分自身の姿を見つめる苦しい意識を語る、それがゴッホの手紙であり、告白文学の精髓だというのである。

「ある普遍的なものが、彼を脅迫しているのであって、告白すべきある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も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。だが、これも亦彼独特のやり方という様なものではない。誰も、そういう具合にしか、美しい真実な告白はなし得ないものなのである。」¹⁵

ゴッホの手紙はボンゲル夫人の言うように、種々雑多な内容が盛られ、飛躍が多い文章で、その特徴を一言で言うのは難しい。小林は、「だから「彼自身」の周りをぐるぐる廻る」と言う。彼は、ゴッホの周囲を旋回するのであって、ゴッホの核心から直接語りかけるとは言っていない。そしてそれは、ゴッホの身振

りの反復であって、ゴッホがサイプレス、すなわち彼が到達しようとしていた自然の周りを旋回していたように、小林も、ゴッホの周りを回るのである。ここでの旋回の軌跡のひとつとして、ゴッホ自身が手紙を書くときに夢にも思わなかった「告白文学」という概念がある。これはゴッホの周囲にあるものであって、ゴッホそのものではない。

いずれにしても、小林がゴッホの手紙の中に見たと信じたものは、観念としての思想というものではない。ゴッホに思想があるとすれば、その思想が生まれてくるぎりぎりの根拠であり、ゴッホがそれを必死で生きるときの感触である。ゴッホの手紙には、自分の小さな個性を「或る恐ろしい巨きなもの」が通過してゆく様が描かれていると、小林は言う。すなわち小林は、人間が、「絶対」や「永遠」という抽象語で語るしかないものを体験する恐ろしい状態と、それに打ちひしがれて出す呻き声のようなものとして、ゴッホの文章を見ているのである。そのような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。このように、小林の批評は、常に自己回帰的である。他人のことを語っているようでいて、常に自らを語る。小林がよく言う「批評とは他人をだしにして自分を語ることだ」ということはそういう意味に他ならない。

4 性格

ゴッホは牧師の子として生まれ、画家になる前に牧師となろうとして失敗した。小林は、「手紙を通読して分かったことだが、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との不思議な混淆は、彼の生涯を通して見られる様に思われる」⁶と言っている。ゴッホは牧師の資格を得るため古典語を必死で勉強したが、それが結局ものにならず、説教師としてポリナージュの炭坑に赴いて、情熱的に貧者のために尽くす。小林は、ゴッホがポリナージュから弟のテオに送った手紙を引用し、「彼の手紙を読む人は、彼の熱狂の背後に画

家が静かに眠っているのをはっきりと感ずる。』¹⁷と言う。

「ボリナージュという処には、絵なんぞ一枚もない。絵とは何か知っているものもない、とまあ言ってもよかろう。従って、ブラッセル以来、美術に関するものには何一つお目にかからないのは勿論なのだが、そんな事はどうでもいい、此処の田舎が実に絵の様なのだ、実に独特なのだ、あらゆるものが、昔あったが儘の事を語りかけ¹⁸、特色に充ちている。クリスマス前の陰気な日のつづく近頃では、地面はもう雪で覆われてしま^{しま}い、凡てのものが中世紀の或る絵を思い起させる。例えば農民画家ブリューゲルやその他、緑と赤、黒と白との奇妙な効果を実に素晴らしく表現する術を心得ていた多くの人達の絵を。僕は絶えずマリスや、デューラーの作品を思い起している。茨が生い茂り、瘤だらけの異様な根を張った古木のある洞穴の様な道がいくつもあるが、デューラーのエッチング《死と騎士》の道そっくりその儘だ。』(No.127)¹⁹(傍点小林、下線佐々木)

下線部「緑と赤、黒と白との奇妙な効果」という訳は不正確である。この部分の英訳原文は that peculiar effect of red and green, black and white²⁰ である。小林は that を省いて訳し単に「奇妙な効果」としているが、ここは、「赤と緑、黒と白のあの独特な効果」と訳さなければならない。というのは、ゴッホは絵画の技法としての補色や色の対照関係ということにこだわっていて、thatはそのことを指示していると見られるからである。²¹小林の訳では、このようなゴッホの関心の内容が伝わってこず、そこから読者の注意がそらされる。この手紙に対して小林は一言「これは説教師の眼ではない」と評言を加えているが、この手紙に現れる眼はそんなに単純に画家の眼と言っていいわけではない。まず、ゴッホは自然を見るときに、ブリューゲル、マリス、デューラーなどの絵を思い浮かべている。これらの画家の眼を通して自然を見ているわけであるが、これらの絵の大部分は、画商としての修業の中で知ったものであろう。この手紙の引用の最後に近い部分の描写にいたって、ようやくゴッホ自身の眼を感じさせる文章となる。彼の人間と自然の見方がよく分かる文章である。

「先だって、白い雪の上を家路につく坑夫達の姿を、夕方の薄明りの中で見たが、物珍らしい情景であった。彼等は、本当に真っ黒だ。暗い穴から明るみに出て来る姿は、煙突掃除夫そっくりだ。彼等の家は、恐ろしく小さい、小屋と言った方がいい、それが洞穴の様な道の縁や、森の中や丘の斜面に散らばっている。あちらこちらに、苔の生えた屋根が見え、夕方になると、小さな硝子の窓越しに、人なつっこい灯が点る。僕達のブラバントでは檜まがきの矮林だし、オランダでは柳だが、此処に来ると、庭や畠や草地を廻る黒い茨の籬だ。」²²

しかしまた、さらにそのあとに続く「今はその上に雪が降り、福音書の頁の上の黒い活字の効果を出している」²³という言葉では、風景を見る眼に、説教師の眼が重なる。

ところで、ボリナージュでは「あらゆるものが、昔あったが儘の事を語りかけ、特色に充ちている」と訳している「特色」は character であり、「性格に充ちている」と訳すべきところである。このことは、かなり奇妙な感じがする。それは、小林の『ゴッホの手紙』という文章が「性格」をモチーフのひとつとしているからである。小林が引用しているNo.319の手紙を読んでみよう。ゴッホが説教師となることにも失敗し、画家となる決心をして絵の修業を始め、子連れの未亡人であった従妹との恋愛に敗れ、「淪落の女」ジイン（シーン）を救おうと試みるがそれにも失敗し、女と別れてドレンテに行ってからの手紙である。この場合は character を「性格」と訳している。

「このまま一緒に暮す事は出来ない、お互に不幸になるばかりだ、と二人は感じた、が、又お互にどんなに強く愛し合っているかも僕等は感じたのだよ。僕は遠い田舎に出掛け、自然と語り合った。……君はあそこの景色を知っているだろう、堂々とした、静かな素晴らしい樹木がある、それと並んで、不快な緑色の玩具の様な別荘、隠居したオランダ人が、精一杯下らぬ空想を働かせて作り上げた、凡そ愚にもつかぬ恰好をした花壇やら亭やら車寄せやら。……と、この時、沙漠の様に限りなく広った草原の彼方から、次々に雲の塊りが湧き上り、こちらにやって来た。石炭殻を敷いた黒い小径に縁どられた運河の向うの、木

立に囲まれた田舎家の家並みに、先ず風がぶつかって来た。樹木は全く素晴らしいものであった。そのめいめいの人物の中に、と言うのはその一つ一つの樹木の中にとという意味だが、劇があると云いたい処だった。そんな樹木も、風雨に打たれ出すと、それだけを眺めるより全体の風景の方が一層美しくなる。雨に濡れ、風に揉まれて、あの小さな愚劣な別荘も、奇妙な性格を帯びて見えて来るからである。眺めていると、ふとこんな考えが浮んだ、どんなに愚かな因襲的な人間でも、偏窟な気紛れな人間でも、若し本当の悲しみに突き当れば、災厄に動かされれば一種独特なタイプの劇的人物になるのではあるまいか。又、こんな考えも頭を掠めた。現代の墮落した社会が、新生の光を背景に眺められる瞬間に、どんなに大きな憂鬱な影絵となって浮び上るか。確かに、僕には、自然の嵐の劇と一生の悲しみの劇ほど印象の強いものはない。……ああ、この世には影絵の形と輪郭とを示すに足りるだけの僅かばかりの光は、僅かばかりの幸福はなくてはならぬ。其他は暗いままでいい」(No.319)²⁴

この訳に、小林のずらしの技法を見ることができる。「雨に濡れ、風に揉まれて、あの小さな愚劣な別荘も、奇妙な性格を帯びて見えて来るからである。」の英訳原文は *at that moment even those absurd little summer-houses assumed a curious character, dripping with rain and disheveled* である。「雨に濡れ、風に揉まれて」というと、それが原因であるように読まれるが、原文は様態の表現であり、「雨が滴り落ち、屋根が蓬髪のようにになっているあのような馬鹿馬鹿しい別荘でも、奇妙な性格を持つようになる」とすべきところである。小林の訳では、自然の猛威にさらされていることによってある性格が形成されてゆくことが強調されている。その後続く「……」として小林が省略している部分は、「Paradou の様なのも美しいが、ゲッセマネはさらに美しいのだ。"A Paradou" is beautiful, but Gethsemane is more beautiful still.」となっている。Paradou はゾラの小説 *La Faute de l'abbé Mouret* に出てくる、楽園を思わせる庭で、ムーレ神父は、そこで野生の少女アルビーヌと、アダムとイヴのような性愛にふけり、アルビーヌはムーレの子を宿すが、二人は引き裂かれアルビーヌは死に、ムーレが葬儀を執り行うという話である。²⁵ゴッホは、自分とシーンの関係をムーレ神父とアル

ビーヌあるいはアダムとイヴとして見ていたのかもしれない。ゴッホが自然を見ると、必ずしも画家の目ではなく文学的かつキリスト教的な眼で見ていることを表わす部分である。このことが小林の訳では無視されている。

この手紙に関して小林は、「ここには、《悲しみ》と題する彼自身の自慢する素描が語るより、遥かに複雑な観念」や「絵画に表現するには非常に難しい、殆どまったく不適當な何ものか」²⁶が見られるという。この表現は曖昧だが、こののち『ゴッホの手紙』の中で小林独自の性格論が展開されてゆくきっかけとなるものである。

「両親が僕の事を本能的に（意識的には言わぬよ）どう考えているかを、僕は感じている。僕を家に入れてみて、丁度大きな野良犬を入れたのと同じ恐怖を、両親は感じているのだ。犬は濡れた足で部屋に駆け込む。ちと礼儀というものを知らな過ぎるんだな。邪魔にはなるし、無暗に吠え立てるし、要するに汚らしい畜生なのだ。よろしい。だが、この畜生には人間の経歴がある。犬には違いないが、人間の魂、それもひどく鋭敏なやつを持っている。お蔭で、人々にどう見られているのかが感じられる。普通の犬に出来る芸当じゃない」(No.346)

「大きな野良犬」は英訳では a big rough dog である。次の手紙 (No.347) では同じことを the shaggy shepherd's dog 「毛むくじャらのシェパード犬」²⁷と言っているので、ゴッホ自身は自分自身に「野良犬」という野生に帰した犬とは少し違ったイメージを抱いている。この手紙について、小林は短い評言を書く。

「ゴッホの所謂「現代の憂鬱な影絵」で、彼の一番近くにあったものは、牧師と画商の影絵だった筈だが、その輪郭を浮出させる彼の言う「新生の光」があったわけではない。この不思議な犬は何に吠え付いているか明らかではないが、父親が息子が犬である事に苦しむ以上に、犬は自分が人間である事に苛立っている事は確からしい。これは心理小説家には、向かない題材である。」²⁸

346番から347番にかけての手紙は、ゴッホのヌエネン帰還後の父親との葛藤

と、その後の話し合いによってゴッホが画家になることに決心したことで父親と和解が成立したことを語る手紙である。この手紙の中で小林が引用していない部分を見れば、「僅かばかりの光」とは画家になることであったことがわかる。「この不思議な犬が何に吠え付いているか明らかではない」といっているが、吠え付いていた対象は、父親の中産階級の考え方であったことも明らかである。ゴッホは、347番の手紙で、自分が「犬」であるということは、自分が貧乏な芸術家になることだと明言している。そして、このあとで父親と話し合った結果、洗濯部屋を画室として使うことに話がまとまったことが書かれている。すなわち「新生の光」は見えたのである。「犬は自分が人間である事に苛立っている事は確か」なのはそのとおりである。実際、ゴッホ自身の比喻からすれば、「犬」すなわち貧乏な芸術家は、自分が「人間」すなわち中産階級に属していることにいらだっている。このように、この手紙の内容と小林の解説にはずれがある。小林は、この手紙の中に「何者か」になろうとするゴッホの足掻きを見、その「何者か」とは「心理小説家には、向かない題材」である「性格」であることを導き出したのである。

小林は、上述の346番の手紙を引用した後で、かなり唐突に、古代ギリシャの哲学者で『人さまざま (ΧΑΡΑΚΤΗΡΗΣ)』²⁹の著者であるテオプラストス（小林のはフランス読みでテオフラスト）の話をはじめ。

「『性格論』の著者、ラ・ブルユイエールの考えによれば、「性格論」の元祖は、ギリシアのテオプラストだという事になる様だが、その元祖が、人間の性格を論じようとするに当って、好んで自分で自分が信じられぬという白^{せりふ}を使う自己韜晦術の達人を論難する事から始めているのは、極めて正しいやり方であった。」³⁰

この小林の言葉と、テオプラストスの原典の間にはかなりのずれがある。テオプラストスが扱っているのは、「『空とぼけ』をことさらに装っている人」³¹であり、小林の言う「好んで自分で自分が信じられぬという白^{せりふ}を使う自己韜晦術の達人」ではない。この「空とぼけ」を韜晦術とすることは可能であるが、この

韜晦術を使う人間が「自分で自分が信じられぬという白を使う」という部分は、ギリシア語原文にはない。小林は、テオプラストスについては、ラ・ブルユイエールの訳を参考にしたいのであるが、そこにもそんな部分はない。小林の原文の読み違いの可能性はあるが、このことについての詮索はひとまず控えておこう。小林の言いたいのは、心理学という学問が発達し、そのメカニズムの中で、近代人は性格というものあるいは性格という問題そのものを失ってしまったように見えるが、そのようなものを知らなかった古代人には、性格の問題ははっきりしており、性格が現実の生活の中でどのように現れてくるかは明確に把握されていたのだ、ということである。空とぼけを性格とする人間とは、人を騙すために演技をする人間である。人を騙すためにある性格を演ずるとき、彼の性格はどうなっているのか。騙されない人間なら、空とぼけの性格は一目瞭然だろうというのである。

「私の性格？私は金銭の奴隷かも知れないが、そんな雲を掴む様なものの奴隷じゃない。皆間違えているが、人間が性格を持つんじゃない、寧ろ性格の方が人間に取りつくのだ。自分の性格なぞ気にもとめない人間に一番よく取りつく。無論、私には取りついているのだ、私には、そんなものは要らないから。私に騙されぬ奴が、私の顔を見れば直ぐわかるだろう。性格とは言葉じゃない。或る種の言葉を語る物性だ。これは文学者より画家の方が、商売柄早く悟る真理である。奇妙な商売があるものだ。例えば、私が本気で役者商売を始めたら、私の性格はどうなるだろう。テオプラストさん、貴方も人が悪い。」³²（下線佐々木）

分かりにくい文章であるが、下線部だけをはっきり押さえておけば、それで問題は無い。他の部分は、現実の生活の中に、性格という心理学的な理論などでは把握しがたい本当のものがあるということである。この把握しがたい「物性」をゴッホという画家は把握しようとした、そして、ゴッホの場合、それはただ単に、対象を把握するというのではなく、自分自身の性格という「物性」を把握することでもあったと言いたいのである。

「ここに性格に関する芸術家の本能的洞察が現れる—「要するに、いろいろな観念を取込んで一つの言葉で現したがっているのさ。例えば、新しい肖像画について、この画には性格があるなどという。僕流に考えたところでは、なるほどそう言ってもいいとは思う。だが、性格という言葉に限らず、言葉はみんな曖昧なものだ、僕流に言ってみても、他人はどうとるか知れたものじゃない。坑夫には性格がなくてはならぬと言う。僕が定義しようとすれば、寧ろこう言うね、百姓は百姓でなければならぬ、坑夫は掘らねばならぬ、と」(No.418)

画家は描かねばならぬ。」³³

小林の〈声〉とゴッホの〈声〉が重なっているのがよく分かる訳文であるが、小林は、この418番の手紙を本来の文脈とは全く異なった彼の性格論の中に置いている。小林はこの手紙の中に「性格に関する芸術家の本能的洞察が現れる」といっているが、この手紙で、ゴッホは未来の肖像画の正しい意味での性格がどうあるべきかなどということについて述べているのではない。ゴッホは、たとえばラファエッリなどが未来の肖像画には「性格」がなければならないといっているが、そんなことよりも百姓の本質は「働いている百姓」にこそ現れるのであり、それを「性格」と言いたければ言ってもいいが、農夫の所謂「性格」などが大事ではないと言っているのである。そして、小林は省略しているが、この引用文のあとには、「そうすれば彼らの中に、本質的に現代的なものが現れるだろう and then there will be something essentially modern in them」という文章が続いている。すなわち、ゴッホは農民の生活し、動き、働いている姿を描くことが農民の性格を描くことより、現代絵画として重要であることを主張しているのであって、それを「性格」という言葉で表すことを主張しているのではない。しかし、このゴッホの手紙の文脈を無視し、ゴッホの「性格」についての趣旨をずらすような形で、小林は自身の性格論の中にこの言葉を位置づける。こうして、ゴッホは、この手紙のなかで、性格についての「本能的洞察」を行っていることになる。ここでは、小林の「性格」を論じようとする〈声〉が、ゴッホの農民についてかたる〈声〉を自分のほうに引き寄せているのが感

じられる。

ところで、小林はヴァレリーのドガ論に言及しながら、ゴッホの手紙には「制作過程を隈なく意識化しようが為の、飽く事を知らぬ推論と分析」³⁴が見られるとし、ゴッホがドガ同様の意識家であったことを語る。そして、意識家ほど自分の中に「言うに言われぬもの」があるという意識に苦しみ、そして、その苦しみによってその「言うに言われぬもの」を深化するものだと言う。農夫の真の「性格」が耕し、掘り返すことから生じてくるように、画家の「性格」も描くことからしか生じない、と。

「ドレンテの農夫達が、羊の群れが捏ね返す黒い泥の様な木炭で、殆ど畑でも鋤く様な力で、幾つも幾つも描かれる。自然を相手にする日々の勤労の一定の形式が、形成する確固たる性格。農夫は農夫でなければならぬ。ゴッホは、そういうものに突き当たり、自分の休む事を知らぬ頭脳を、休む事を知らぬ手に代えようとする。」³⁵

そして、小林はゴッホの次の手紙を引用する。

「どんなに文明人になってもいいが、都会人になつてはならぬ、田舎者でなければならぬ。どうも正確な表現が出来ないが、口を開かせずに働かせる何かしらが、人間の裡になければならない。喋っている時でさえ、喋っている事を超えた或るもの、繰返して言うが、行為に導く内的沈黙というものがなければならぬ。立派なことを仕遂げるには、そういう道しかない。何故か。何が起ろうと驚かぬ或る感情を人間は持つからだ。働く一次は？僕は知らない—」(No.333)³⁶
(下線佐々木)

しかし、ここに引用されたゴッホの手紙は、弟に画家になることを勧める文脈の中に出てくる部分である。引用の直前の文章は「もし君が画家にならぬ場合はそういうことができるかどうかはよくにはわからない。ただひとつ障害がある。それは疑惑だ。人はよくこいつの目を覚まさせたがる。たとえば、テルス

テーフだが、彼は生来懐疑的で、信ずることの何たるかを知らない。/ ところが、ミレーは信ずる人の典型的なのだ。かれはよく「素朴な信念」という言葉を使った。こういう言い回しはすでにひどく古いものとなっていたのだ。』³⁷つまり、ここでゴッホが言っている「内的沈黙」とはミレーが持っていた「素朴な信念」と同義である。それを小林は性格論の文脈に置き換え、ゴッホの営々たる努力の中で形成される性格としての「内的沈黙」にしてしまっている。都会人たちのうるさいおしゃべりとは違う田舎者の、ミレーの言う「素朴な信念」を、小林は、自意識の果てに立ち現れるゴッホの中の「言うに言われぬもの」とするのである。貧しい人間には自然は寒さがこたえる冬という形で存在するように、画家にもまた、同じように自然はこたえる。画家の身にこたえる冬という自然、ゴッホは、そのような場所から、《馬鈴薯を食う人々》を完成させた、というのが小林の性格論である。

5 ロマン・ロランの「ミレー」と性格論

ヌエーネン時代のゴッホを支配していたのはミレーであるとして、小林は、ロマン・ロランのミレー論（蛭原徳夫訳）を参照する。小林がゴッホの手紙の前半部分で展開する性格論は、このミレー論の蛭原訳によるところが大きい。

「手紙は絵について疲れを知らず語るのだが、現れてくるものは絵ではないし、画家でさえない。彼が、企図せず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。だが、僕は、ロマン・ローランのミレーに関する評伝を読むまでは、この自分の感じを確かめる事が出来なかった。これは優れた評伝である。フランス美術に於けるミレーの位置をはっきりさせた恐らく最初のものだ。ミレーに関する限り、僕の判断は、すべてこの書に負うのである。(Romain Rolland; Millet. 蛭原徳夫訳)」³⁸

前にも言及したが、小林の『ゴッホの手紙』には、性格論に関係して、唐突にテオプラストスヤラ・ブルユイエールの『カラクテール』の話が所々に出てく

る。ロマン・ロランのミレー論にはラ・ブルユイエールからの引用があり、小林のラ・ブルユイエールからの引用は、それに基づいていると考えられる。たとえば、ロマン・ロランは、ミレーの絵には「異常なペシミズムの力」があり、そして彼の絵に描かれた農夫の姿は「ラ・ブルユイエールの野獣」の姿を連想させると言っており、『カラクテル』から、「人間について」の一節を引用する。「地方には、野獣の牡や牝や、黒いのも茶色のものが、太陽に焼け、大地に束縛されて、散らばっているのが見られる、彼等は、飽く事を知らず、しつこく大地を探りまわっている。彼等は、自分達の考えを述べ得る一種の言語を持っている。彼等が立ち上ると人間の様な顔をしてみせる。そして事実彼等は人間なのである」³⁹。この部分は、蜷原訳「ミレー」をほとんどそのまま引用したものである。（さかのぼって、テオプラストスの『人さまざま (ΧΑΡΑΚΤΗΡΗΣ)』は、ラ・ブルユイエール『カラクテル』原文の冒頭にある仏訳によっているのであろう。）小林の『ゴッホの手紙』における性格論は、ロマン・ロランの「ミレー」によって、ラ・ブルユイエールの「人間」における地を這いずり回る農民像を知り、一方ではラ・ブルユイエール『カラクテル』の最初に翻訳されているテオプラストスの「自己韜晦術」（そらとぼけ）を参照し、他方では、次のような農民像、画家像へとつながってゆくのであろう。ともあれ、小林の批評の肝心な点は、このような原典使用の問題を超えて、彼がゴッホの手紙の中に何を聞き取ろうとしたかにある。

「ゴッホも亦ミレーの様に「憂鬱という基礎の上に自分は建てられた」と言えただろう。この失敗し、追放され、放浪する男の育てたペシミズムは、ミレーの様に静かなものではなかったが、それは決して、気分とか心理とかいうものではなかったものであり、彼がドレンテの悲しいシンフォニイを言う時、恐らく彼は人間的生存の基音を聞いていたのである。」⁴⁰（下線佐々木）

「気分とか心理」とは無縁な「人間的生存の基音」とは、小林が常に対象の中に聞き分けようとしていたものであり、ゴッホの中に立ち現れる「性格」である。それが、小林の強引なゴッホ翻訳の中で、ゴッホの〈声〉と小林の〈声〉が交

じり合い、その混合の中から現れてくるものである。

小林は、ゴッホにとって「自然は、美や真理を提供してくれるモデルではない。自然とは貧乏人にこたえる冬の事だ。」⁴¹と言う。

「自然の方に出向いて行く余裕なぞなかった彼は、吹きっさらしの自分の生活の中に、容赦なく侵入して来る自然について、知らず知らずのうちに、極めて人間的な或る観念を育て上げた。誰から教えられたものでもない。自然が人間に連結するのは、感覚や観念によってではない、生活を通してだ、彼の言葉で言えば「手仕事」によってである。」⁴²

貧しい農夫と貧しい画家であるゴッホが、同じように仕事の体験のうちから育て上げた「言うに言われぬ」自然の観念を持つにいたる。そのような農夫や画家が知らずに身にまとうのが「性格」である。

「《馬鈴薯を食う人々》は「文明化した人達」への説教ではない。彼の手紙に書かれた文字通り、ゴッホという織工の織った織物だ。其処で自然は、ラ・ブルユイエールの野獣の様に立ち上り、人間の様な顔をしてみせた。ゴッホなら、事実、彼は、本当の性格というものを持った人間である、と附言したかったであろう。ゴッホが、人間の性格について、「農夫は農夫でなければならぬ」という奇妙な定義を持出した真義も、恐らく其処にある。自然とは、人体にこたえる冬の事だ、だから働かねばならぬ。働いて金の代りに、キャベツの様な確固たる性格を得る、痛ましい事だ。ゴッホは、農夫は農夫でなければならぬ、と言う全く同じ意味で、画家は画家でなければならぬと言えた稀有の画家であった。」⁴³（下線佐々木）

前述のように、ゴッホは人間の性格についての定義など持ち出そうとはしていない。ゴッホが「現代絵画」はかくあるべしと考えていた「農夫は農夫でなければならぬ」という「性格」と、小林が「性格」と考えていたことが、このような形で一致したのである。

小林にとって「性格」とは、もともとその批評の原理のごときものである。大正15年に発表した「性格の奇蹟」という文章があり、そこには、「人間の性格が行動であって心理ではないと観ずる事は、いわゆる概念が飛散した最後に残る芸術家の純精なイリュージョンに他ならぬ。このイリュージョンを掴んだ時、彼は芸術家の性格というものを発見するのだ。」⁴⁴とある。この「性格」についての認識が、ゴッホについても繰り返されている。また、「様々なる意匠」では、「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ったものを指すのではないのである。」⁴⁵とされている。小林の言う「性格」とは、小林の若年時における批評原理として名高い「宿命の主調低音」の異名でもあることが分かる。『ゴッホの手紙』にもこの原理が生きているのである。⁴⁶

『ゴッホの手紙』において、誤訳による〈声〉の二重性が明確に現れているところを指摘しよう。ゴッホの印象派に対する態度を描いた部分である。小林の考えでは、労働する農民の中に現れる「性格」を描くことが、「馬鈴薯を食う人々」において完成し、ゴッホはヌエネンを去り、アントワープからパリに移り、そこで印象派の人々の影響にさらされる。

「印象派美学の懐疑主義ほどゴッホの自然観から遠いものはない。彼には、自然とは不安定な色彩の運動ではなく、根源的な不思議な力で語りかける確固たる性格なのであり、人間も、この力との直接的な交渉によってのみ、本当の性格を得ると彼は信じて来た。アムステルダム美術館のドラクロアの前に立ち乍ら、ゴッホは「外光派という真昼の十一時から三時までの時間の他何にも持たぬ腑抜けども」(No.427)を思った。」⁴⁷

「腑抜けども」という言葉から響いてくる強い調子の〈声〉は、じつはゴッホのものではなく、小林の誤訳による小林自身の〈声〉が混じっている。少し前から原文を見ると、括弧の部分は以下の下線部のようにになっている。That what they call clearness is in many cases an ugly studio-tone of a cheerless city-studio. The

dawn of the morning or the twilight of the evening does not seem to exist, there only seems to be midday, from 11 to 3, a very decent hour indeed, but — often insipid as a milksop. (下線佐々木。[拙訳]「彼ら[外光派]が明るさと呼んでいるのは、多くの場合、陰気な街なかのアトリエの醜いアトリエの色調にすぎないのだ。朝の夜明けや夕方のたそがれ時というものは存在しないらしい。あるのはただ十一時から三時までの真昼時という大変立派な時間だが、たいていミルクに浸したパン切れのように味気ない時間でしかない。」) milksop は時間のことを言っているのであり、画家のことではない。自然という確固たる性格も自らの性格も持たない「外光派」という「腑抜けども」を罵っているわけではない。

小林は、その「性格論」から、「外光の分散は、風景画から物の形を分散させる様に、肖像画から人間の性格を分散させる。この新しい危険な技術は、果して当代の人間性格の危機と照応していないか。おそらくゴッホはこのことをはっきりと直覚した」⁴⁸と推測する。そのような性格を持った人間がパリには払底しており、ただ「タンギイ親父」を描いただけで、印象派から得られるものを得ると、ゴッホはアルルに出発する。

「パリ画壇のどんな革新家も、ゴッホに特に影響を与えるという事はなかった。アンプレッショニスムは、私に何も教えないが、私を少しも束縛はしない、と彼は言う。豪語でもなければ、無関心を言うのでもない。アンプレッショニスムは、言わばこの孤独な流星がたまたま横切った現代の気圏、而も非常に濃密な気圏の一つだったのであり、通過の途上、彼は勝手に激しく吾れと吾が身を燃した、そういう意味であろう。彼が、現代の悪を言う時も、それは如何なる立場から言う主張でもなく、わが身を守る知識や教養の贅沢を奪われ、ただ眼前に与えられたものにしか生きる糧のない事を、常に感じている人の悲しみなのである。」⁴⁹ (下線佐々木)

下線の部分は、小林が以前ランボーについて説いた次の文章を連想させる。「この彗星が、不思議な人間厭嫌の光を放ってフランス文学の大空を掠めたのは、・・・十九歳で、自らその美神を絞殺するに至るまで、わずかに三年の期間

である。』⁵⁰（下線佐々木）小林の文学批評家としての出発は、ランボー論であると考えてよいが、ここにも、小林の批評精神の持続を見ることができる。ランボーが「千里眼」⁵¹の持ち主として、フランス象徴派の気圏をよぎっていったように、ゴッホもまた彼独特の「性格」（への眼）をもって、印象派の気圏を横切っていった。小林は、「ランボオⅢ」（1947年）において、われわれがその虜となっている「普遍的知性」⁵²や「知性の機能によって非常によく整備された神経組織」⁵³の限度を越えたところで、「あらゆる感覚の長い限りない、合理的な乱用」⁵⁴によって実行されたランボーの「千里眼」について書いている。「僕らが立ち会うものは、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。』⁵⁵というランボーについての小林の評言は、ゴッホについて言われたものだと言っても何の疑いも持たれないだろう。

6 「恐ろしいような透視力」

「彼は、今、頭に太陽を持ち、胸に嵐を持って、アルルの野に立つ。自然は、この画家の精神の緊張によって荷電した様に動きはじめ、その生成の劇を露わにする様だ。嘗てドレンテで見た嵐によって起った自然の劇は、ここでは太陽によって毎日起っている様であった。「自然が実に美しい近頃、時々、僕は恐ろしい様な透視力に見舞われる。僕はもう自分を意識しない、絵は、まるで夢の中にある様な具合に、僕の処へやって来る。こんなふうでは、天気が悪くなると、反動、沈滞がやって来ないかと心配な程だ。記憶を辿りデッサンでも勉強して、切り抜けようと思っている」(No.543)」⁵⁶（下線佐々木）

この手紙の中に出てくる「恐ろしい様な透視力」という言葉に小林は注目して取り上げる。

「勝利は来た、長年彼を苦しめた感覚と形との統一は現れた、が、それは、彼自身にもどうにもならぬ「恐ろしい様な透視力」の裡に於いてであった。』⁵⁷

しかし、この訳にはずらしがある。ゴッホの書いた仏語原文 *une lucidité terrible* でも英訳 *a terrible lucidity* でも、この「恐ろしい様な透視力」は「恐ろしいほどに頭が冴えかえる状態」というほどの意味でしかない。そして、小林が利用した英訳では *a reaction and depression* 「反動、沈滞」となっている部分は、ゴッホの書いた仏語原文では「憂鬱状態の反動」*sa réaction de mélancolie* である。いずれにしてもゴッホはここで自分の頭がある異常な、病的様相を帯びてくるのを感じ、ある種の不安を抱いてことを述べているのであるが、「恐ろしい透視力」というふうに訳されると、ゴッホ自身は能力としては自覚していなかった「頭が冴え返った」状態が、あたかもランボアの「千里眼」のような幻視を見る能力に変貌することになる。

この「恐ろしい透視力」によって見抜かれ、その実在をあらわにするものとしての寝台と椅子が描かれる。

「ゴッホは、天気の良い日にはアトリエの寝台や椅子を描く。「今度の絵は、極めて単純な僕の寝室だ。此処では、色彩だけが物を言う。色彩の単純化が、物にいいよ大きな様式を与える。つまり誰にも共通な休息と眠りとを暗示しようというのだ。一と言で言えば、この絵を見るものは、頭を、いや寧ろ想像を休ませねばならぬ。……明日一っぱい、又これを描こうと思うが、この着想がいかに単純であるかを理解し給え」(No.554)」⁵⁸

小林の引用では、この次に続く文が省略されている。

「影や投影される部分は取り除いて、日本の版画のように平たいこざっぱりとした色面になっている。Les ombres et ombres portées sont supprimées, c'est coloré à teintes plates et franches comme les crépons.」⁵⁹

この省略された部分のあるなしで、この手紙の文意が変わってくる。ゴッホは日本の浮世絵版画のような平面的な、すっきりした、混じりけのない純粋な色面を目指していたのである。とすると、小林がこの引用について述べる次の言

葉、

「これこそ徒らな想像に苦しまぬ労働者の休息と眠りにふさわしい寝台と椅子だ、それを理解する為には、単純率直な感覚を要する。恐らく彼は、ひたすらそう信じて描いたであろう。併し、彼は、この着想が、いかに単純なものであるかを理解し給え、と附言しなければならなかった。四分五裂した現代には、それは一つの逆説として現れる事を感じていたに相違ない。」⁶⁰（下線佐々木）

原文では、下線部は、この着想がいかに単純かわかるだろう *tu vois comme la conception est simple* であって、「理解し給え」ではない。小林は、「四分五裂した現代」の思想などには眼もくれず、そういうものを突き抜けたところにある「性格」としての实在を、「現代」に対する「一つの逆説」としてゴッホが描きかけたということをこの手紙の中に読みたいのであるが、ゴッホはアルルで追いかけていた日本への夢を具体化したものとして、浮世絵版画のように「平たいござっぱりとした色面」を描きかけたのである。すなわち、この部分は、ゴッホの日本趣味 *japonaiserie* の文脈の中で捉えられる部分である。しかし小林は、ゴッホの日本趣味の向こうにあるものを見ようとする。

「これは、ささやかな日本の縮緬紙クレボンも、ゴッホの様ないつも沸騰している精神には、大きな夢を見させてくれるという事だ。併し、日本の画に現れた全く新しい色彩効果の秘密、そんなものは彼は一目で看破したが、其処から彼が想い描かざるを得なかった幸福の夢は彼の苦しい思想上の問題につながっていたのである。」⁶¹。

小林がそこに現れてくるのを見たものは、ゴッホの「恐ろしい透視力」によって姿を現してくる椅子や寝台の恐ろしく孤独な实在の姿としての「性格」であり、画家の「性格」である。

「ここには休息と眠りとが暗示されている、と作者は言うが、寧ろ、そんなものさえない、この裸の寝台や椅子は、どんな観念のかけらも暗示してはいない、と言った方がいいかも知れない。画面から直接に来るものは、何かを暗示するという様な曖昧な力ではない。それは疑い様のない椅子という実在の力なのであって、ゴッホは今こそ椅子は椅子でなければならぬと言えた筈だ。百姓は百姓でなければならぬ、という嘗ての彼の標語の背後には、半ば伝説化されたミレーがいた。当時の百姓絵の上に漂っていた、文学的雰囲気はもはやないのである。椅子は、画家の凝視に堪えられず、日常生活の裡で与えられたあらゆるその属性を脱し、その純粋な色と形と構造とを露わにし、画面の中で新しい生を享けている様だ。都会人の、或は百姓の、いや誰の私有物となる事も肯じない椅子という性格が現れて来る様だ。そして、それは、この画家の無私な視覚が捜し求めた様式そのものの様に見える。」⁶²

この「椅子という性格」は、小林がゴッホの手紙から見た夢である。原画を見てもいない絵の粗末な複製から本当にこのような認識が生まれるはずもない。小林は、ゴッホの「恐ろしいような透視力」によって見通された椅子と言う実在を夢見る。これは、「烏のいる麦畑」の複製から「巨きな眼」を感知したのと同じように、それよりも粗末な複製から小林が見たと信じた、いかなる観念や文学からも自由な裸の物の姿である。さらに小林は、この部屋に帰ってくるゴッホの姿を夢想する。

「いずれにせよ、私は、美しい静物画など眺めるわけにはいかない。ゴッホが私を見るからだ。無から現れ出た様な白木の寝台と白木の椅子、空間を任意に切りとった様な無飾の部屋、ここには人はいない、が、やがて還ってくるのはゴッホである事を感じるからだ。」⁶³

ところで、この部屋に帰ってきて「椅子に腰を下し、パイプを銜えて、夢想する」ゴッホの姿は、小林が「罪と罰についてⅡ」で描いたシベリアでのラスコーリニコフの姿を連想させる。

「ラスコオリニコフは、労役の合い間、丸太の上に腰を下し、荒蕪とした大河を隔て、遙か彼方に拡る草原を眺める。太陽は漲り、遊牧民の天幕が点在していて、かすかな歌声が聞えて来る。「そこでは、時そのものが歩みを止めて、さながらアブラハムとその牧群の時代が、未だ過ぎ去っていない様であった」。併し、自然は、ラスコオリニコフの精神を静める様な神話を語ってはくれない。彼は苦しい黙想に沈む。彼の心に何が起ったか、作者は書いていない、もはや書く術がないところまで主人公を引張って来て了った。ラスコオリニコフの心の中で、彼の夢が反響する様に、今は、読者の心の中で、ラスコオリニコフという作者の夢が反響する時である。時が歩みを止め、ラスコオリニコフとその犯罪の時未だ過ぎ去ってはいないのを、僕は確める。そこに一つの眼が現れて、僕の心を差し覗く。突如として、僕は、ラスコオリニコフという人生のあれこれの立場を悉く紛失した人間が、そういう一切の人間的な立場の不徹底、曖昧、不安を、とうの昔に見抜いて了ったあるもう一つの眼に見据えられている光景を見る。言わば光源と映像とを同時に見る様な一種の感覚を経験するのである。ラスコオリニコフは、独力で生きているのではない、作者の徹底的な人間批判の力によって生きている。単にラスコオリニコフという一人の風変りな青年が、選ばれたのではない。僕等を十重廿重に取巻いている観念の諸形態を、原理的に否定しようとする或る危険な何ものが僕等の奥深い内部に必ずあるのであり、その事がまさに僕等が生きている真の意味であり、状態である」⁶⁴（下線佐々木）

これは単なる連想ではない。小林はゴッホの「烏のいる麦畑」の中に、ラスコオリニコフがシベリアの流刑地で「アブラハムとその牧群」を見たように、「旧約聖書の登場人物めいた影が、今、麦の穂の向うに消えた」のを見る。なぜそれを見たかは明らかなはずだ。『『罪と罰』について II』が発表されたのは、昭和23年11月である。小林が上野の泰西名画展でゴッホの「烏のいる麦畑」から衝撃を受けたのは昭和22年3月であり、翌23年の12月から、『ゴッホの手紙』を発表し始める。すなわち、小林の中で、ゴッホ体験とラスコオリニコフ体験が

接続し、重なりあっていることは、上の引用の「一つの眼が現れて、僕の心を差し覗く」というような言葉の使い方⁶⁵からも明らかであろう。小林にとっては、ゴッホの絵の中から彼を見る「巨きな眼」は『罪と罰』の「一つの眼」に接続するものであったのである。人間の内部に潜む「僕等を十重廿重に取巻いている観念の諸形態を、原理的に否定しようとする或る危険な何ものか」が、絵という形をとって現れ出たものが、ゴッホが描いた「無から現れ出た様な白木の寝台と白木の椅子、空間を任意に切りとった様な無飾の部屋」として、小林の眼に映るのである。

7 結び

以上述べてきたことから明らかなように、小林の『ゴッホの手紙』から、実際のゴッホに至る道は開けていない。客観的検証に耐えるようなゴッホは、そこにはいない。『ゴッホの手紙』の末尾で、小林は、最後には「述べて作らず」より方法がないと悟ったと言って、あたかも客観的にゴッホについて書いているように見えるが、小林の「無私の精神」というのはそのようなものではない。小林は「私の人生観」の中で、無を悟っただけではだめで、たとえば西行が和歌において作り出したように、無を作り出さなければならないと言っている。小林は、『ゴッホの手紙』で、自らそれを実行しているのである。美術史家は小林の描いたゴッホを問題にしないかもしれないが、小林のゴッホは生きた姿を取ってわれわれの目の前に現れる。したがって、問題は作り出されたものの強度にある。客観的検証よりも、小林の作り出したゴッホの姿から感じ取られる強度を考えなければ、何を言ったことにもならない。小林の文章の強度は、生涯にわたって追究してきた「性格」の経験から発する。小林の言う「無私の精神」という言葉は誤解されやすい言葉であって、もちろん、客観的な正しさのことを言っているのではない。ゴッホについて「彼の生活や思想における無前提性、無態度の態度とも見えるものを、この無私が貫く。批評家の無私ではない。創造の源泉として常に信じられてきた無私である。無私な創造者は、公平な批評家となることは出来ない。手紙を見れば明瞭である。普遍的なもの究極

的なものに憑かれた精神は、そういう精神が照らし出すものしか問題にしていない。⁶⁶』と言っているが、小林の無私とは、公平な批評家の無私というよりも、この創造者の無私に近いであろう。「普遍的なものの究極的なもの」とは、小林が『ゴッホの手紙』のなかに追い求めてきた「性格」に他ならず、ゴッホの複製画やゴッホの手紙の英訳から自分を見つめる「巨きな眼」だけが問題だったのである。

小林秀雄の批評的営為を一言で言うならば、初期ランボーから晩年の本居宣長にいたるまで、知性や通常感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ということになる。そういう人間の持たざるを得なかった「透視力」「千里眼」と、そういうものを持たされた人間が演ずる「性格」の劇こそが、小林の書こうとしてきたものである。このような劇を見るためには、通常眼を越えた視覚を必要とする。実証的な学問をいくら積み重ねたところで、こういう視力を得ることはできない。そして、その視覚の体験を表現しようとすれば、それはほとんど創作に類するようなものにならざるを得ないだろう。小林の「巨きな眼」の体験が、まさにそのようなものであり、それは、ゴッホの手紙という原材料を変容させ、この眼に見つめられる小林の経験を生き生きと描き出す文章という形で具体化されなければならなかったのである。そのために、ここに述べてきたような、誤訳やずらしの技法が必要であったのである。その結果は、小林とゴッホの〈声〉が重なり合う文章が出来上がった。私がここで指摘してきた誤訳などの類は、皆承知の上だったであろう。「見たものはまさしく見たのだ」。

注

- 1 「エクリチュールと〈声〉」『表現文化研究』第1号 2003年3月 新潟大学現代社会文化研究科 29-45頁。
- 2 『小林秀雄全作品12 我が毒』229頁。
- 3 『小林秀雄全作品17 私の人生観』45頁。
- 4 平井啓之『テキストと実存』講談社学術文庫 1992年 332-333頁。
- 5 同上334頁。

- 6 『小林秀雄全作品15 モオツァルト』52頁。
- 7 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』11-12頁。
- 8 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』16頁。
- 9 拙論ではこの他に、*The Complete Letters of Vincent van Gogh, with reproductions of all the drawings in the correspondence*. 3 vols. New York: A Bulfinch Press Book, 2000も参照した。これは1958年に出た初版本の再刊であり、初版は、小林も監修者の一人となっている『ファン・ゴッホ書簡全集』全6巻(みすず書房 1970年)の原文である。
- 10 1886-1889とあるが、実際には、ゴッホの死の1890年(No.652)までの手紙が収められている。
- 11 拙論でゴッホの手紙のオランダ語及び仏語原文として参照したのは:*Verzamelde brieven van Vincent van Gogh*. Amsterdam: Wereld-Bibliotheek, 1973. 2 vols. である。他に仏語は *Vincent van Gogh: Correspondance générale*. Gallimard, 1990. 3 vols.も参照した。
- 12 本論文6「恐ろしいような透視力」参照。
- 13 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』16-17頁。
- 14 『小林秀雄全作品14 無常という事』136頁。
- 15 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』24-25頁。
- 16 同上17頁。
- 17 同上18頁。
- 18 「昔あったが儘の」は誤訳である。英訳は「everything speaks, as it were, and is full of character. (オランダ語原文では、alles spreekt als het ware, en is vol karakter)「すべての事物が、あたかも語りかけてくるようだ。そしてそれは性格に充ちている」とすべきところ。
- 19 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』19頁に引用。
- 20 オランダ語原文では、het eigenaardig effect van rood en groen, zwart en wit である。
- 21 補色や並置のコントラストなどに関してはゴッホの手紙No.428や次の手紙を参照。「アルルでは白と黒の市松模様をみんなよく着ている。黒と白もまた色彩であると言うだけで十分だ。多くの場合、黒と白は色彩と考えることができるし、二つを並置した対照は例えば緑と赤の対照と同じように刺激的だからだ。それに日本人だってこれらを使っている。」(B6)(二見史郎訳『ファン・ゴッホの手紙』みすず書房 2001年 253頁)。1888年のNo.533では、赤と緑の意味について、「夜のカフェ」の絵をめぐって、「僕は人間の恐ろしい情熱を赤と緑で表現しようと努

めた。(中略)あらゆるところで赤と緑の衝突があり対立があるのだ。」(『ファン・ゴッホ書簡全集 5』(みすず書房 1970年) 1473頁)と言っている。

- 22 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』19頁。
- 23 同上。
- 24 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』32-34頁に引用。
- 25 この Paradou は、ゴッホのテオへの手紙No.506でも言及されている。
- 26 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』35頁。
- 27 オランダ語では de ruige herdershond。
- 28 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』38頁。
- 29 仏語では Les Caractères。
- 30 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』38頁。
- 31 テオプラストス『人さまざま』森進一訳 岩波文庫 1982年 10頁。
- 32 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』39-40頁。
- 33 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』40-41頁。
- 34 同上 41頁。
- 35 同上 46頁。
- 36 同上 46頁。
- 37 『ファン・ゴッホ書簡全集 3』937頁。
- 38 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』49頁。
- 39 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』49頁。『カクテル』からの引用は、「ミレー」(『ロマン・ロラン全集14 伝記1 ベートーベンの生涯 ミケランジェロの生涯 トルストイの生涯 ミレー マハトマ・ガンジー』413頁)に引用。
- 40 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』51頁
- 41 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』52頁
- 42 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』52頁
- 43 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』53頁
- 44 『小林秀雄全作品1 様々な意匠』84頁。
- 45 同上138-139。
- 46 小林が若いころから「性格」について考えていたことは、先田進教授の示唆による。
- 47 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』70頁。
- 48 同上72頁。
- 49 同上91-92頁。

- 50 『小林秀雄全作品1 様々なる意匠』85頁。
- 51 『小林秀雄全作品15 モオツァルト』129頁。
- 52 同上130頁。
- 53 同上132頁。
- 54 同上。
- 55 同上135頁。
- 56 同上84-85頁。ゴッホ自身はこの手紙をフランス語で書いているが、小林は、英訳で読んでいたらしい。というのは、「反動、沈滞」の部分は、英訳では a reaction and depression で、小林の訳に当てはまるが、その仏語原文では sa réaction de mélancolie 「メランコリーの反動」であって普通、「反動、沈滞」とは訳しにくい言葉だからである。
- 英訳原文：I have a terrible lucidity at moments, these days when nature is so beautiful, I am not conscious of myself any more and the picture comes to me as in a dream. I am rather afraid that this will mean a reaction and depression when the bad weather comes, but I will try to avoid it by studying this business of drawing figures from memory.
- フランス語原文：J'ai une lucidité terrible par moments, lorsque la nature est si belle de ces jours-ci et alors je ne me sens plus et le tableau me vient comme dans un rêve. Je redoute bien un peu que cela aura sa réaction de mélancolie quand nous aurons la mauvaise saison, mais je chercherai à m'y soustraire par l'étude de cette question de dessiner des figures de tête. (下線佐々木)
- 57 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』88頁。
- 58 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』90頁。
- 59 『ファン・ゴッホ書簡全集 5』(1534頁)。
- 60 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』91頁。
- 61 同上81頁。
- 62 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』94-95頁。
- 63 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』94-96頁。
- 64 『小林秀雄全作品16 人間の進歩について』167-168頁。
- 65 「眼」については「ニイチェ雑感」(昭和25年)の中にも「彼の文章は、皮を剥がれ、風に吹かれた彼の哲学的感受性という器官そのままの形であり、それに眼があり、私の心を見透す。」とある。『小林秀雄全作品18 表現について』152頁。
- 66 『小林秀雄全作品20 ゴッホの手紙』92頁。