

かなしき疾走する
「tristesse allante」、あるいは「道頓堀」の渾沌カオス

——小林秀雄の『モオツアルト』をめぐる

奥田 敏広

第一章 芸術という「教祖」の「呪縛」

生前から近代日本の文芸批評ないし芸術批評の、まさに「教祖」的存在であった小林秀雄の後光は、特にミレニアムの世紀転換期以降ほぼ完全に消えてしまったと言つていいだろう。だろう。それはたとえば、有名な詩と批評雑誌「ユリイカ」の、亡くなる十年ばかり前の一九七四年と、死後の二〇〇一年に出版された「特集＊小林秀雄」を比べてみてもよくわかる。^②前者のほとんどが、毀誉褒貶いずれにしても、いわば「呪縛」状態を抜け出しきれないのに対して、ドイツ文学を出発点に小林の強い影響の下で著名な文芸評論家となった高橋英郎が、後者の特集号で次のように述べているのは典型的である。高橋は「かつて二十代のころには、私はかなり小林秀雄に呪縛されていた。現在はどうか。一貫して尊敬は変わらないが、呪縛されているとは思わない」と率直に告白している。^④この「呪縛」は高橋という一個人の個人史的できごとではなく、時代全体の大きな動向に違いない。

しかしながら、そのような「呪縛」が解けつつある現在において、小林秀雄という類まれな知識人の、たしかに陰り

出してはいるものの、消失しきつてはいない後光に幻惑されない、冷静な分析や研究が順調に進んでいるかというところであるとは必ずしも言えないと私には思われる。もちろん、この巨人の全貌を公平に評価することは、ドイツ文学研究者たる私には畑違いのことに違いない。しかし、多少とも私の専門に近い『モーツァルト』に限って言うなら、以下の章で詳しく紹介するが、相変わらずオマーージュか、その反発と怨恨としての非難・攻撃という、ともに冷静で客観的な分析や考察の欠如を物語るものにかお目にかかれぬ。

このように考えるのも、私は、モーツァルト音楽（特にドン・ファン伝説を素材にした『ドン・ジョヴァンニ』）に関する古今東西の言説を調べる研究の過程で小林の評論に出くわし、それをできるだけ愚直なまでに素直に読むと同時に、疑問に思ったところはできる範囲で詳しく調べた上で、検討し考察したからである。その結果、現在までの小林の『モーツァルト』に関する評価は、そもそも誤読と言わねばならないほどの誤った解釈ないし印象ではないのかと考えるに至った。その根拠をできるだけ具体的に論じ、小林の実際のモーツァルト像の一端なりとも示したい、というのが本稿の目的である。

ちなみに、日本の古典や西洋の文学などの対象がその中心となっている小林の仕事の中で、音楽を対象としたものは『モーツァルト』だけではあるが、そのような量的関係にもかかわらず、『モーツァルト』こそ小林の面目が躍如した真骨頂であるという評価は、すでに以前の「教祖」時代から江藤淳や粟津則雄といった代表的な評論家たちが、繰り返し返してきた評価である。そして私も小林の仕事の中のこのような『モーツァルト』の位置付け自体に反対するつもりはない。そういう意味で、たとえば「呪縛」を脱したという高橋が上述の論文において『ブラームスはお好き…』と題して、小林にとつてのブラームスの重要性に言及しているのは、賛成しかねる部分がある。ある意味で陳腐な（革新性と天才性に乏しい）ブラームスを、いくらそのその実生活においてはいちばんよく聞いていたのが事実だとしても、評論『モ

オツアルト』における芸術家モーツアルトと比較するのは無理であり、モーツアルトこそ小林にとって特別な存在であつたと私は考えている。それ故にこそ、『モーツアルト』をいかに解釈するかが、ますます重要になってくるのであり、私のような半ば門外漢が蛮勇を振るつて本稿に取り組む理由もまたそこにあるのである。

第二章 「疾走する」「かなしさ」と『万葉』の「かなし」

小林の『モーツアルト』といえは、その中の「かなしさは疾走する」という表現があまりにも有名である。おそらく、屈託なく明るくという、一般のモーツアルトのイメージには反する「かなしさ」という逆説が、印象的な効果を發揮するのであろう。またそれは、ずいぶん抽象的な表現であるが、その抽象性故にさまざま内実を読み込み、場合によっては作り出す（ないし捏造する）ことが可能である。おそらくこのような事情から、この表現が幾度となく繰り返し引用され、いわば一人歩きしてきた。そして、この表現は、方や小林の芸術論の深さや深刻さを称賛する者、方やその通ぶった傲慢さや歴史認識の欠如を非難する者という、まさに正反対のいささか感情的な批評を生み出してきたのである。

とはいえ、この毀誉褒貶の評価の双方ともに、小林がモーツアルトを「かなしさ」、つまりいわば短調の芸術として理解していたという認識では共通している。たとえば、前章で述べたような「呪縛」のまだ解けやらぬ一九七五年に書かれた、安川定男の『モーツアルト体験——短調への共感』は、まさにそのような、ある意味で普通の解釈を熱狂的に推し進めている。すなわち、「小林秀雄におけるモーツアルト体験の根源的なもの」であり「モーツアルトの音楽から聴きとっていたもの」とは、

「かなしさ 疾走する」あるいは「道頓堀」の渾沌カマヤス

それはなによりもまず「何か恐ろしく不幸な感情」「ある巨きな悩み」「何という沢山な悩み」「名付け難い災厄や不幸や苦痛の動き」といったようなもの⁽⁶⁾。

だというのである。小林にとつてモーツァルトの音楽、特にト短調交響曲とト短調弦楽四重奏曲は、「最も深い悲しみ、最も痛切な孤独の表現に達している」とも安川は述べている。いずれも、なるほど熱狂的ではあるが、普通の意味での「かなしさ」に終始していると言わねばならない。

一方、小林の『モオツァルト』を、その後の日本の音楽評論のまやかしと無内容の元凶として舌鋒鋭く糾弾する高橋悠治もまた、その『モオツァルト』の核心を、

歴史はとまり、音楽は死にむかう神秘である。美を絶対化し、すべての問題を死に還元する⁽⁷⁾

小林の「神学」にあるとする。高橋は、この小林の「神学」を、着想当時の日本の中国侵攻という時代の現実と結び付け、「戦争を絶対化し死を美学に還元する政治と対応している」として、「政治の絶対の後光をのがれるために、絶対の美の後光にすがって、ほそぼそと生活しようというのだ⁽⁸⁾」と厳しく暴き立てるのであるが、「死の国に還るヘレナ」に象徴されるものとして小林の『モオツァルト』を解釈している点は、先の安川の讃嘆とほとんど変わらない。要するに、毀誉褒貶いずれにしても、『モオツァルト』を短調の「かなしさ」とする解釈は共通なのである。

しかも、私が注目したいのは、そのような『モオツァルト』理解が、小林の「呪縛」が解けつつある現在に至っても

まだ続いているという状況である。それは、すでに「呪縛」を解けつつあった小林の没後の上述した高橋と粟津則雄の追悼対談における発言からも読み取れる。そこで粟津は小林の『モーツァルト』の大きな功績であり特徴であるのは、それが「メジャー（長調）、ではなく、マイナー（短調）」なものだという点にこそあると言い、次のように述べている。

甘美で天才少年で、まるで玉をころがすように美しいというモーツァルト像というのは、ぼくに限らず一般的にもあったと思うけれども、それに対する実に思い切ったアンチテーゼです。⁽⁹⁾

この追悼対談では、高橋も、そしてその高橋と同じく小林の「呪縛」に多大な影響を受けながらも、フランス文学研究の精緻な分析を自家業篋中の物とした粟津も、『モーツァルト』をそのまま短調と思い込んでおり、そういう意味で「かなしさ」をやはり普通の意味に取っていると云わねばならない。

さらに二〇一三年に至ってもまだ、新保祐司などは『小林秀雄の「モーツァルト」と吉田秀和の「モーツァルト」と題して、小林と吉田のモーツァルト論を比較した論文の中で、「小林の「モーツァルト」が、短調（特にト短調）の楽曲を多く取り上げ、長調の曲はあまり論じることがなく、短調のモーツァルトを強調したことは周知のこと」と述べているのみならず、次のような吉田の言葉を引用している。

モーツァルトでは長調に傑作が特に多い。短調が悲しく深刻で、長調が明るく陽気などというのは、まったくの出鱈目であって、モーツァルトの音楽には初めから終わりまで陽気な明るい曲——というより楽章一つとってもそういうものはないのである！⁽¹⁰⁾

「Fristesse allante」、あるいは「道頓堀」の渾沌

そもそも短調の曲だけではなく、モーツァルトにおいては長調もまた「かなしさ」と無縁ではない、と吉田は主張しているのであるが、新保もまたこの見解に異存はないようである。

しかしながら、小林がモーツァルトの音楽に聴きとる「かなしさ」は、普通の意味での「かなしさ」なのだろうか。たとえば、小林の「呪縛」から解き放されたという高橋は、先にも引用した粟津との対談において、小林の『モーツァルト』には「モーツァルトの笑いが無い」といささか不満を述べ、自身の「ヨーロッパを歩いてみて」感じた違和感について次のように語っている。

街へ行けば協会があつて、オペラ・ハウスがあつて、そこへ若者から年寄りまで日頃お金を貯めていつていくわけですからね。そういう人たちはモーツァルトを本当に楽しんで聴いて帰っていくわけです。それと小林さんの『モーツァルト』に流れているものとは本当に異質なのですよ。¹¹

確かに、モーツァルトの本質を短調の「かなしさ」に還元するモーツァルト像と、「本当に楽しんで聴いて」いると高橋に思われたヨーロッパの普通の人たちのモーツァルト像は、「本当に異質」に違いない。しかし、小林の『モーツァルト』自身¹²が、そのような長調のモーツァルトをしたたかに、しかし紛れもなく明白に描いているのではないだろうか。今までの解釈とは真つ向から違う解釈であるが、それが実は本稿で私が主張したいことにほかならない。

それを具体的に示すために、まず問題の「frustrasse allante」が出てくる『モーツァルト』の一節に戻り、先入観なくその分析から始めてみよう。

ゲオンがこれを *tristesse allante* と呼んでいるのを、読んだ時、僕は自分の感じを一言で言われた様に思い驚いた。(Henri Ghéon; Promenades avec Mozart)。確かに、モーツァルトのかなしさは疾走する。涙は追いつけない。涙の裡に玩弄するには美しすぎる。空の青さや海の匂いの様に、「万葉」の歌人がその使用法をよく知っていた「かなし」という言葉の様になさしい。こんなアレグロを書いた音楽家は、モーツァルトの後にも先きにもない。まるで歌声の様に、低音部のない彼の短い生涯を駆け抜ける。彼はあせつてもいけないし急いでもない。彼の足どりは正確で健康である。彼は手ぶらで、裸で、余計な重荷を引摺っていないだけだ。彼は悲しんではいけない。ただ孤独なだけだ。孤独は至極当り前な、ありのままの命であり、でっ上げた孤独に伴う嘲笑や皮肉の影さええない。(七九—八〇)

あまりにも有名な文章であり、『モーツァルト』のエッセンスとしてしばしば引用もされる一節であるが、上述の『モーツァルト』短調信徒とも言うべき安川などは、「悩み」や「苦痛」という「主調低音として鳴り響いていることは、もはや指摘するまでもない」と述べ、自らの主張の妥当性を自明のこととして片付けている。しかしそうだろうか。まず冒頭近くのに「涙の裡に玩弄するには美しすぎる」という箇所からして、字義通り読むならこれは、どうも普通の「かなしさ」とは違和感が禁じえない。と読み進むうちに今度は「彼は悲しんではいけない。ただ孤独なだけだ」と明白に書かれているではないか。「悲しんではいけない」のに「かなし」とはいつたいどういふことなのだろう。このひらがなで書かれた「かなし」の内実を識るヒントは、注意深く読むなら、小林自身がはつきりと示してくれている。すなわち、この「かなし」は、『万葉』の歌人がその使用法をよく知っていた」というのである。

「*tristesse allante*」あるいは「道頓堀」の渾沌

しかし、このように明白なヒントにもかかわらず、「万葉」における「かなし」の「使用法」を具体的に詳しく調べたり、取りあげて問題にしたエッセイや論文は、私の知る限りいまだにない。おそらく、日本の近代芸術には目もくれず何かと古典を引き合いにだす小林流のレトリックのようなものとして、そこまで拘った言及がないのであろう。しかし多少の労を厭わず調べてみると、次のような興味深い事実に行き当たると、たとえば、十卷本「日本国語大辞典」の「かなし」の項には、語義と用例が(1)から(6)に分類して記述されているが、そのうちの(1)「死、別離など、人の願いにそむくような事態に直面して心が強いたむ。なげかわしい。いたましい」と(5)「他から受けた仕打ちがひどく心にこたえるさま。残念だ。くやしい。しゃくだ」、そして(6)の「貧苦が身にこたえるさま。貧しくてつらい」は現代での用法とほぼ同じであり、(1)には万葉集からの例文も載っている。しかし、(2)(3)(4)には、そのような現代語の「悲しい」とは正反対と言えるほど対照的な「かなし」の使用が説明されている。すなわち(2)では次のような語義の説明がある。

(愛) 男女、親子などの間での切ない愛情を表わす。身にしみていとおしい。かわいくてたまらない。いとしい。

そして五つの用例が載っているがあるが、そのうちの一つは、万葉集卷十八の四一〇六の伴家持の詩である。

父母を見れば尊く妻子(めこ)見れば可奈之久(カナシク)めぐし

さらに(3)には、

関心や興味を深くそそられて、感慨を催す。心にしみて感ずる。しみじみと心を打たれる。

という意味が載っており、おなじく大伴家持の卷十八の四〇八九が引用されている。

百鳥（ももとり）の来居て鳴く声春されば聞きの可奈之（カナシ）も

（4）の「みごただ。あつばれだ」という意味では、万葉集における用例が採用されていないものの、さらに詳しく調べれば万葉集にもそういう用例があると思われる。

以上の説明にも明らかのように、「『万葉』の歌人たち」は、「切ない愛情」や「関心や興味を深くそそられる」ことも「かなし」と表現していたことが分かる。したがって、「『万葉』の歌人たち」に学べと小林が明言している（漢字を使って「悲し」と表記せず、仮名で「かなし」と評価しているのもその証左であろう）言葉を、先入観なしにそのまま信じるなら、小林の「かなし」は、現代の悲しいという意味だけではなく、同時にまたそれと正反対の「切ない愛情」や「みごただ」という意味をも共に含んでいるということになる。

そのように両極の意味を揺れ動き捉えどころがないからこそ「かなし」は、「allante」、すなわち「すばやく動く」と形容されるのであり、（現代語の意味での）「悲しさ」自身が走りまわり充溢しているということではないのである。そしてまた、「切ない愛情」をも含有しているからこそ、「かなし」は、「涙の裡に玩弄するには美しすぎる」のであり、「空の青さや海の匂いの様に」原初的な自然の生命力と活力に満ちている、と小林は語ることができたのであった。

「かなしき 疾走する tristesse allante」、あるいは「道頓堀」の渾沌カヤス

それにしても、古典や万葉に多少の心得のある人なら、注意さえすれば、以上のような解釈が可能というか、むしろ自然でさえあつただろう。しかし、そのような自然な解釈を無効にするほど、かつての小林の「呪縛」は圧倒的だったのであり、「呪縛」の解けた今なおその解釈は生き続けているのである。

第三章 歌舞伎とジャズの「道頓堀」、あるいは猥雑な生命力

「かなしきは疾走する」と並んで、小林の『モーツァルト』においてよく問題にされるのは、以下のような「病的な感覚」と呼ぶ異常な体験について語っている部分である。

僕の乱脈な放浪時代の或る冬の夜、大阪の道頓堀どうとんぼりをうろついていた時、突然、このト短調シンフォニーの有名なテエマが頭の中で鳴つたのである。僕がその時、何を考えていたか忘れた。いずれ人生だとか文学とだか絶望だとか孤独だとか、そういう自分でもよく意味のわからぬやくざな言葉で頭を一杯にして、犬の様にうろついていたのだろう。兎も角とかく、それは、自分で想像してみたとはどうしても思えなかった。街の雑踏ざつとつの中を歩く、静まり返つた僕の頭の中で、誰かがはつきりと演奏した様に鳴つた。僕は、脳味噌に手術を受けた様に驚き、感動で慄ふるえた。(五二)

もちろん、この経験自体がある種の超常現象であるので、注目されるのは当然であるし、小林秀雄と音楽を語る場合に、この経験に言及していないものはほとんどないと言つても過言ではない。なるほど、超常体験ゆえにいささか怪しげで真剣に取り上げるのはどうかという意見があるかも知れないが、小林自身もまたモーツァルトに関する「自分の一

番痛切な経験」(五二)として、この経験の重要性は確かであるし、多くの論者もまたそう考えて取りあげている。たとえば、先にも引用した小林の短調の「悲しさ」を強調する急先鋒の安川は、「小林秀雄におけるモーツァルト体験の根源的なものが集約的に示されている」と考えており、小林の「モーツァルトとの決定的な出会い」と呼んでいる。しかし問題は、この経験を具体的にどのように解釈すべきかという点にある。

たとえば、「悲しさ」を強調する安川が、この経験もまた「名付け難い災厄や不幸や苦痛の動き」の象徴と考えるのは当然である。しかし、私が注目したのは、前章でも言及した小林の「呪縛」のラジカルで辛辣な批判者である高橋悠治のような論者もまた、「この程度のセンチメンタルなきまり文句」とこき下ろしているものの、この経験を「あわれっぽ」と形容している点である。つまり、高尚な「悲しさ」や「苦悩」と結び付けるにしろ、「センチメンタル」な「あわれっぽ」と感じるにせよ、道頓堀での経験もまた「疾走する悲しさ」と同じように、圧倒的に暗いものとしてイメージされてきたのである。確かに小林自身、この経験に関してその舞台となった大阪の道頓堀について次のように述べている。

その頃は、大阪の街は、ネオンサインとジャズとで充滿し、低劣な流行小歌は、電波の様に夜空を走り、放浪児の若い肉体の弱点という弱点を刺戟して、僕は断腸の想いがしていたのである。(五三)

「低劣な」や「断腸の想い」という表現に、この経験の暗さが感じられる。小林と音楽についての深い洞察を筆者自身も認めざるを得ない粟津もまた、「彼は、そういう巷のありさまを軽蔑しているわけではない」と述べていて、道頓堀の「低劣」さを否定的に考えているわけではないが、小林の経験の舞台となった道頓堀の意味を積極的に認めているわ

「Tristesse allante」あるいは「道頓堀」の渾沌

けではない。

しかしながら、ここで私たちは注意しなければならない。というのも、そもそも江戸時代から大阪が政治以外では、すなわち経済のみならず文化においても日本の中心であり、大政奉還後も東京よりまず先に首都として候補になったことを忘れてはならないからである。そのような日本の文化を代表する大阪の中心であり象徴であったのは、かつて竹本義太夫、井原西鶴、近松門左衛門らの人形浄瑠璃と歌舞伎において競演したいわゆる道頓堀五座を中心とする道頓堀であった。彼らは、およそ古代からの日本の演劇芸術の代表者と言って過言ではないであろう。とはいえず、なるほどそれは明治維新以前のことであって、やがて産業や文化の東京一極集中が進むとともに、大阪も徐々に衰退し、道頓堀も場末とは言わぬまでも、かつての輝きを失っていきつつあったという反論があるかもしれない。

しかし、それは思い込みであって、まさに小林が「もう二十年も昔のこと」と回想し「僕の乱脈な放浪時代」であったという小林が大学卒業直後の一九二八年五月から翌年の春に、現実の大阪はまさに未曾有の繁栄と活気のさなかにあったのである。まさに「丁度その頃」、関東大震災の影響もあり、大阪市は人口および工業出荷額においても東京市を抜いて、一時的ではあるがまた日本一に復活していたからである。

いわゆる「大大阪」の時代である。そこはまた東京に先駆けて、井田一郎「ラファイニング・スター・ジャズバンド」らが活躍する、ちょうど夜明けを迎えていた日本のジャズの音に溢れていた。小林がモーツアルトのト短調シンフォニーを幻聴した昭和三年の道頓堀は、まさにそのような新旧の文化によって活気を極め輝いた街だったのである。⁽¹⁵⁾

そのような活気にあふれた輝かしい街における自身の異常な体験を、小林は、「人生だとか文学とだか絶望だとか孤独だとか、そういう自分でもよく意味のわからぬやくざな言葉で頭を一杯にして、犬の様にうろついていた」ところに、モーツアルトのト短調シンフォニーを幻聴して、「脳味噌に手術を受けた様に驚き、感動で慄えた^{ふる}」と説明している。

これは素直に読むなら、「人生だとか文学とだけか絶望だとか孤独だとか」いう「やくざな言葉」と、「感動で慄えた」というモーツァルトの音楽は対極的なものであると小林が言っていると考えるのが自然であろう。のみならず、「絶望だとか孤独」という「やくざな言葉」の対極としてふさわしいのは、「悲しさ」というよりも、この経験の舞台となったのが当時の活気と生命力に溢れた道頓堀であったことに注目するなら、そのような生命力だと私は考えたい。だからこそ、当時の道頓堀はこの経験にまさにふさわしかったのであり、むしろ道頓堀でなければならなかったのである。

なるほど、当時の道頓堀の生命力には怪しげな猥雑さも多分に含まれていた。だから小林も「低劣な流行小歌」と言っているのである。しかし、この「低劣」さを必ずしも否定的な評価と捉えてはならないと私は考えている。現に小林は『モーツァルト』において、作曲家の会話や手紙における眉をひそめるような下品さに再三言及している。これは、そのような実人生の下品さにもかかわらず、その「単純で真実な」（八三）音楽が創られたというよりも、そのような猥雑な生命力と並行して、いやむしろそれらを滋養としてモーツァルトの音楽が創られたという意味であろう。すなわち、この小林の「一番痛切な経験」の本質は、「センチメンタル」で「あわれっぽ」いものでもなければ、また悲愴なものでもなかったのであり、むしろ本稿第二章で明らかにしたような「万葉」の歌人たちの「悲し」と共通する熱い思いであったと考えられるのである。私が本稿において強調したいのもこのことにほかならない。

それにしても、小林の「一番痛切な経験」が、もっぱら「あわれっぽ」いものや悲愴なものに受け取られてきた原因には、なんとと言っても、小林が青春時代に彷徨した「大大阪」の輝く道頓堀を、「教祖」を取り巻く人がほとんど知らなかったからだと思われる。たとえば、親友にして同志とも言うべき今日出美や河上徹太郎も、方や弟の東光が大阪の河内と縁が深く、また方や神戸出身ながら、ともに早くから東京に来ておりローカルな文化よりも純粹な理論に惹かれていたし、内弟子にして同志とも言うべき江藤淳や、中村光夫といった昭和批評界の大御所たちも東京や鎌倉に生まれ

育ち、地方の独自性に関心はなかったようである。そしてその後の世代となると、道頓堀が、「大大阪」から急転直下とも言うべく加速度的に衰退していった時代しか知らなかったに違いない。

第四章 道頓堀と坂口安吾

とはいえ、前章で私が強調したような「大大阪」の輝く道頓堀をよく識り、しかも小林と因縁浅からぬ人たちもまた確かに存在していた。本稿冒頭でも言及した『教祖の文学』の著者である坂口安吾や、その坂口の盟友でありともに無頼派と呼ばれた織田作之助らである。

織田は道頓堀の近郊の上町台地に生まれ育ち、道頓堀を舞台にした『夫婦善哉』らの作者であるが、「大阪人」たることをきわめて意識し、かつ大切にしていた作家であり、次のように述べている。

私は大阪を主題にした小説ばかり書いているが、大阪人のなかに真実の人間性が見られるからである。大阪に生まれ、大阪に育ち、いまなお大阪に住んでいる私は、根っからの大阪人であるが、私は今後いよいよ以て大阪人でありたいと考えている⁽¹⁶⁾

実際また、川端康成らが審査員を務めた改造社の第一回文芸推薦作品作に選ばれ、その後何度も映画化された『夫婦善哉』などを読めば、色恋と銭勘定、そしてその食文化を、「鯛の皮」などの具体的な名前とともに微に入り細を穿って描いており、昭和十年代の大阪市井の世界が再現されていて、当時の大阪の猥雑で活気ある生活を実感させられる。

しかし重要なのは、それらを彼が単なる風俗小説の一コマとは見なさず、「真実の人間性」と考えていたことである。「大阪人」をいわばスローガンと象徴として、明治以来の日本の正統的な文学や文壇の伝統を攻撃し、打破しようとしたのである。無頼派と呼ばれる由縁である。

そういう織田と、無頼派としての共通点のみならず、(大阪生まれではないが何度かの京都滞在により) いわば肌で覚えた大阪庶民の猥雑で活気ある生活を共有していたのが坂口安吾である。その中で何度も織田を例に挙げながら書かれた『大阪の反逆』を読めば、そういう坂口の姿がよく分かる。ただし、そのような主張と思想を、

革のジャンパーを着て、額に毛をたらし、人前で腕をまくりあげてヒロポンの注射をする、客席の灯を消して一人スポットライトの中で二流文学を論ずる⁽¹⁷⁾

といった、実生活と作品のなかでの具体的な描写で表現しようとした織田に対して、エッセイも多く書いた坂口の方は、より攻撃的であり、いわば理論武装に秀でていた。そういう訳で坂口が、日本文壇の既成の権威としての小林について『教祖の文学』と題して批判しているのも不思議ではない。古典を論じ骨董について語る小林を、たとえば次のように坂口は舌鋒鋭く糾弾している。

生きた人間を自分の文学から締め出してしまった小林は、文学とは絶縁し、文学から失脚したもので、一つの文学的出家遁世だ。私が彼を教祖といふのは思ひつきの言葉ではない。彼はもう文学を鑑賞し詩人を解するだけだ。⁽¹⁸⁾

「かなしき疾世する」
「Tristesse allante」、あるいは「道頓堀」の渾沌^{カヤス}

坂口によれば、この「教祖」の「鑑賞」と対局をなす生き方が、猥雑で悩みと苦しみに満ちた本當の文学の生活である。そして坂口は小林がモーツァルトを論じていることにも言及して、そのような文学を生み出す猥雑な生活とモーツァルトの芸術は関係がないと主張して、前者の猥雑さが生み出す「戯作者」を熱狂的に讃嘆して擁護する。つまり、本稿の文脈に即して言うなら、モーツァルトの芸術にも小林の批評にも、文学の生みの親であり無くてはならない土壤たる猥雑な生活が致命的に欠けている、というのである。しかし、この坂口の理解と評価は正しいだろうか。

ここで注意しなければならないのは、坂口が小林のモーツァルト論に言及しながら、私が前章において問題にしていた道頓堀における小林の幻聴経験には一言も触れていないことである。おそらく坂口は、『モーツァルト』における道頓堀の一節が、ほとんど目に留まらなかったのに違いない。そうでなければ、道頓堀に思い入れの強い坂口が、それに言及しないことは考え難いからである。しかしながら、前章で繰り返し来たように、私の解釈によれば、『モーツァルト』における道頓堀のくだりこそ、生命力に溢れた猥雑さをモーツァルトの音楽の核心に読み込んでいたという証左になる一節にほかならない。つまり、坂口たちにとって反逆の象徴的存在であった道頓堀を、まさにそのようなものとして小林もまた理解していたのであり、そこでの幻聴経験を、モーツァルトについての彼の「一番大切な経験」として詳しく語っているのは、そのような猥雑な生命力を、小林がモーツァルトの芸術の核心に見ていたからなのである。

ちなみに私は、小林が、そのような自分とそのモーツァルト理解を少しは分かつてほしい、と思っていたのではないかと考えている。すなわち、小林が坂口の主張する猥雑な生命力を内包した「戯作者」のあり方と無縁ではなく、小林の理解するモーツァルトもまたそうである、という前章で私が繰り返し主張してきた小林の実像である。というのも、『教祖の文学』が「新潮」に載った翌一九四八年に、二人の対談が実現して（後に「伝統と反逆」と題して活字化されて上述の「ユリイカ」第三三卷第六号に載せられてもされている）、小林やモーツァルトの対極にあるものとしての「戯

作者」を相変わらず執拗に言い立て、絡んでくる坂口に対して小林は、普段の歯に衣を着せぬ鋭さとは打って変わり、直接には否定しないで辛抱強く付き合っているからである。なるほどここでも小林は、自身のモーツァルト理解についてほとんど何も語っていない。しかし、私が注目したいのは、この対談がそもそも実現し、それも、犬猿の仲に違いないと心配した周囲の配慮（と小林自身が冒頭で皮肉っている）にもかかわらず、小林の希望によって実現したという事実である。ここに私は、小林の坂口に対する密かな思いを読み取りたい。

このような状況の背後には、二人が以前から個人的な知り合いでもあったという事情がある。昭和初期の文芸誌「文科」に二人はともに同人として参加していたのである。坂口は自分のいわば実像が分かってもらえるかもしれないと小林が思ったのは、坂口の方でもまた、『教祖の文学』の中で、辛辣な批判エッセイであるにもかかわらず、次のようなまさに無頼派を地で行くエピソードを一つのみならず、二つも紹介しているからである。¹⁹すなわち、小林が水道橋のプラットホームで「泥酔して一升ビンをぶらさげて酒ビンと一緒に墜落した」という記事と、偶然居合わせた上野から新潟へ行く汽車の中で、二人で酒を飲み続けて酔っぱらったという意外な体験談である。これは、悪意ある暴露や皮肉ではなく、無頼派坂口流の真情吐露であったに違いない。とはいえ、小林の「教祖」としての後光が、坂口にもまたあまりにも強烈であったということだろうか、小林のモーツァルトの中にも「戯作者」を見る解釈を、残念ながら結局は坂口もまた理解することはなかったのである。

第五章 音楽と歴史意識

それにしても、そもそも小林のモーツァルト論に対する一般における基本的な評価は、主観的とは言わぬまでも、良

「かなしき 疾走する カサスristesse allante」、あるいは「道頓堀」の渾沌

くも悪くも独特の個性的なものである、と見なされてきたし現在もそうであるのは確かである。たとえば音楽学者らによる楽譜と楽曲も対象にした二〇〇一年の学際的研究によっても、部分的には妥当性を認めながらではあるが、「小林の主観が前面に現れているくらいがある」と検証されている⁽²⁾。すなわち、オペラなどの声楽曲ではない弦楽四重奏曲などの器楽曲の偏重という「偏見」であり、⁽¹⁾「古典主義的形式の保有者」としての側面の軽視であり、キリスト教への「無関心」やロマン主義などのおよそイデオロギー的なものの排除である。たしかにまた、小林によればモーツァルトは「失語症の神童」(五八)であり、「形式破壊者」(八九)であって、また「自己告白の不能者」(八一)だといっているのであるが、これはいささか極端で潔すぎる断言には違いない。

近年の新保の論文も、そういう小林のモーツァルト論の「魔力」について、そういう小林に「啓示」を受けて出発し独自の音楽評論を展開した吉田秀和と対照しつつ次のように述べている。

吉田の批評の魅力が「正確」に由来しているのに対して、小林の批評の魔力は、「正確」よりも「空想」に根差している⁽³⁾。

もつとも、ここで「空想」というのは新保のネガティブな評価ではなく、「最初から『自己』を出してくる」という、むしろ積極的な称賛である。このような、小林のモーツァルト論がある種の特異なものであり、しかもそれは、対象であるモーツァルトというよりも、むしろ批評家である小林自身の個性を表している、というのが、当然と言えば当然なことであるが、現在に至っても変わらぬ『モーツァルト』評価の伝統であろう。もちろん、小林秀雄の専門家でもない筆者は、その妥当性について口を挿む能力もないし、その気もない。

ただし、私が本稿において言いたかったのは、そのように個性的で独特と見なされている小林のモーツァルト論の本質と内実は、冒頭から私が指摘してきたような伝統的解釈と実はいささか異なつたものではないか、ということである。その伝統的解釈とは、再三の繰り返しになるがもう一度概括するなら、モーツァルトの音楽とは屈託なく天与の明るさを放ち讃嘆されるもの、というのは皮相で表面的なものに過ぎず、むしろ悲愴な「悲しさ」と苦悩そして絶望に満ちたものであり、喧騒に満ちた低俗で卑俗なものとしての道頓堀と対極を成す莊重で深刻なものだ、という解釈にはかならない。しかし私は、それらは先入観による思い込みに過ぎず、むしろ小林は、モーツァルトの音楽の中に、猥雑な生命力や熱い愛情と共振するものを見出していたのではないかと考えるのである。

それによってまた、古今東西多くの解釈者を悩まし続けてきた問題、すなわち、手紙や周囲の人たちの証言の中に浮かび上がる、卑猥で浅薄とも言えるモーツァルトの実生活と、小林も言うその「単純で真実な音楽」とは、いったいどのような関係にあるのかという問題にも、小林は独特の解釈を付け加えているのではないかと考えている。つまり、猥雑で低俗な実生活がモーツァルトの芸術の負の汚点でないのもちろんのこと、そのような実生活にもかかわらず、「単純で真実な音楽」が生み出されたのでもなく、むしろそのような実生活をいわば糧と抛り所とし「単純で真実な音楽」が生み出されたのであって、そのような意味で、猥雑な生命力はモーツァルトの芸術の大きなひとつの特徴でさえある、と小林は考えていたに違いない。

このような、小林のモーツァルト像はまた、小林に対する従来の批判を払拭はしないにしても、それを的外れなものにするものでもある。その批判とは、小林は、芸術という豪華な陳列ケースに飾られて讃嘆され、芸術という象牙の塔に立て籠もり帰依される秘教の「教祖」ないし守護神というものである。⁽²³⁾このような批判は、たとえばその高踏性ゆえに政治的な反動性や歴史意識の欠如に向けられたもので、具体的に言うなら、先の戦時下における小林の体制に対する

「かなしき 疾走する かたristesse allante」、あるいは「道頓堀」の渾沌

無抵抗な順応を非難するものである。しかし、本稿において私が主張してきたような小林の芸術観に照らすなら、歴史意識や政治性を構成する市民や社会といった存在は、猥雑で混沌とした根源的カオスを前にしておよそ現実性を欠いた空虚な概念となり果てる。小林秀雄は、その洒脱で瘦身な外見に隠しつつ、およそ社会や市民という言葉が上滑りするような、濫りがわしくも混沌とした根源的カオスを、熱情たる「悲しさ」を慈しみながら、粘り強く生き抜く芸術家であつたと私は考えている。

註

小林秀雄『モオツァルト』のテキストは、「小林秀雄全作品（第六次小林秀雄全集）」一五（新潮社、二〇〇三年）を用い、引用直後にページ数を記載した。

(1) 坂口安吾が小林秀雄について論じた『教祖の文学』（一九四七年）による。この『教祖の文学』と坂口安吾については、以下の第四章において詳しく論じている。

(2) 「ユリイカ」第六卷第一二号、一九七四年、青土社。「ユリイカ」第三三卷第六号、二〇〇一年、青土社。

(3) たとえば、作家でもあつた評論家の秦恒平は、「なんで連中は小林秀雄というところにああも大袈裟にもて囃すのか。物々しく拍わ手まで打つ奴が多過ぎるじゃないか」と、特に戦争直後の若者における「拍わ手」というような神様扱いの崇拜について皮肉を交えて回想している（『歴史』は美しい、「ユリイカ」第六卷第十二号、前掲書、一二三頁）。一方で、同じ「ユリイカ」の特集号において、音楽家の高橋悠治は、「わかりきった通説のもったいぶった説教」と痛罵してい

や橋爪伸也「大大阪の時代を歩く」(洋泉社、二〇一七年)を参照。また、ドイツ文学者の平田達治も『歩く大阪、読む大阪』(鳥影社、二〇二〇年)の中で、道頓堀ゆかりの作品を解説しながら、昭和初期において「道頓堀こそが大阪で一番賑やかなところ」という織田作之助の思いを紹介している(二二二頁)。

(16) 織田作之助(『定本織田作之助全集』第三版、文泉堂出版、一九九五年)一三四頁。

(17) 坂口安吾『大阪の反逆』「坂口安吾全集」05 筑摩書房、一九九八年、六七頁。

(18) 坂口安吾『教祖の文学』前掲書、二七頁。

(19) 坂口安吾『教祖の文学』前掲書、二七頁。

(20) 網野公一、藤澤眞理、渡邊まさひこ『モーツァルトに関する学際的研究』(玉川大学文学部紀要「論叢」四四号、玉川大学出版部、二〇〇三年)一一三頁。

(21) 藤澤眞理『モーツァルトのオペラと小林秀雄「モオツァルト」における歌劇論』(「論叢」前掲書、一四五頁)。

(22) 網野公一『モーツァルト研究——小林秀雄著「モオツァルト」に引用されたモーツァルトの楽曲の形式と態』(「論叢」前掲書)、一三四頁。

(23) 渡邊まさひこ『小林秀雄「モオツァルト」——芸術に対する彼の批評基準を追って』(「論叢」前掲書)、一二〇頁。

(24) 新保祐司、前掲書、七〇頁。

(25) たとえば、相澤啓一『モーツァルティアンの罪業史』(「ユリイカ」第二三卷第九号、一九九一年、青土社)において、「反省して戦後民主主義を唱えるお目出度い奴らと違い、反省せず芸術に沈潜する僕は利口でカッコイイ、だから僕は、くだらぬ反省などしない代わりに「モーツァルト」という大切な仕事をしているのだ」というのが小林の本音だと痛烈に非難している(一九七頁)。また学生運動の時代に新左翼のある種の「教祖」となった吉本隆明などは、小林が歴

史と社会から音楽に「逃げた」という思いが否めなかったし（吉本隆明、清岡卓行『小林秀雄の現在』〔ユリイカ〕第六卷一二号、前掲書）九二頁）、戦後を代表する批評家のひとりである磯田光一も、戦争協力とは批判しないものの、小林の「歴史意識の倫理化」に疑問を投げかけている（磯田光一『歴史意識の倫理化』〔ユリイカ〕第六卷十二号、前掲書）五九頁）。

「かなしき tristesse allante」疾走する、あるいは「道頓堀」の渾沌かたえ