

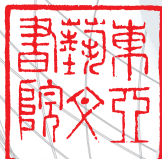
Dialogue 6

 **EAA Booklet -13**

East Asian Academy For New Liberal Arts
Joint research and education program
by The University of Tokyo and Peking University

Yasuo Kobayashi × Takahiro Nakajima

[小林康夫 × 中島隆博 2020年8月31日]



Yasuo Kobayashi × Takahiro Nakajima

[小林康夫 × 中島隆博 2020年8月31日]

Contents

序 中島隆博（東アジア藝文書院院長）	1
対談 小林康夫×中島隆博	2
対談の後に	65
冒険、フラワーリングとして（小林康夫）	65
世界の友情（中島隆博）	68
対談者について	71

序

中島隆博（東アジア藝文書院院長）

2019年に発足した東アジア藝文書院は、東アジア教養学という来るべき学問のために、その成果を積極的に刊行していこうと考えています。ここにお届けするのは、EAA ダイアログと銘打ったシリーズです。

ダイアログとはプラトンに由来する概念で、dia-logos すなわち「ロゴスを通じて」という古い意味を有しています。そして、その「ロゴス」には、言葉や論理に加えて、万物の根源や批判的な切断という複数の意味が重層的に交差しています。東アジアの概念に翻訳をするならば、おそらく「道」や「文」ということになるでしょう。「道」は語ることであり根源でありますし、「文」もまた言葉であり切り分けられたパターンであるからです。重要なことは、ダイアログは誰かとともに対話を行い、お互いにロゴスを吟味しあって、新しい地平を開こうとすることだと思えます。

EAA ダイアログは、東アジア藝文書院に集っていただいた方々との対話から生まれています。読者のみなさまには、そこに込められた学問への思いや望みを受け止めていただければ幸いです。何が出来るかだけでなく、何を欲するのかが、来るべき学問にとってはどうしても必要なことだからです。

現在の covid-19 のパンデミックがあぶり出したのは、「既知」の諸問題でした。それらはすでにわかっていたにもかかわらず、様々な理由から「できない」とされてきたものです。来るべき学問は、そうした「既知」の枠組みを乗り越えるために、真に「未知」なるものに触れる責任があると思えます。

EAA ダイアログを通じて、ともに「未知」なるものを思考したいと思います。

Yasuo Kobayashi × Takahiro Nakajima

[小林康夫 × 中島隆博 2020年8月31日]

幼年時代の風景

中島 EAA ダイアログを去年から始めていまして、もう始め方は決めているんです。『ベルリンの幼年時代』ならぬ、その方の幼年時代からうかがっていかうと思っています。

小林 そうですか。それは驚きです。不意を突かれますね。

中島 今振り返って、ご自分の幼年時代はどういう時代だと思っていられっしゃいますか。

小林 それはわたしのプライベート・ライフのことを言っているのか、それとも1950年ですから、終戦直後の日本の時代のことを言っているのか、どちらでしょう？ 東京の山の手（豊島区）の貧しい家庭で、母親は自分の母親が空襲で目の前で死ぬのを見て逃げたという、また父親も小学校を出ただけで働いていたという、いろいろな意味で戦争の痛手を残していた庶民の家庭に生まれた少年のことを聞いているのか、それともその時代がどうだったか、どちらでしょうか。

中島 できるだけパーソナルなことをうかがおうと思っているんです。パーソナルなことというのはプライベートに必ずしも還元されないと思っています。小林少年のパーソナルなものは当然時代を映しているでしょうし、そこから逆にどう時代を見たのかも、とても貴重なことだと思うんです。できれば、ちょっと進んでいくと、例えばどういう本を読んでいたとかもうかがいたいと思っています。ですから、プライ

ベートと時代が別々にあるというよりは、小林少年の中でどうそれが交じり合って、あるいは矛盾があって、緊張があったのか、そのあたりの風景をうかがえればと思っています。

小林 まったく予想していなかったはじまりなので、ちょっとびっくりしています。何を語ったらいいのか。

今年70歳になって大学人というキャリアから離れて、ある意味ではようやくフリーというか、社会的責任なしになりました。社会の中で責任を果たすのと違って、自分が何であるのかも一度最後に問うというか、自分に向かい合うときにきていることもあって、この5年ぐらいは、自分が書くものの中でもあえてそういうことを振り返ることがありますね。実際、われわれの共通の友人であるコレージュ・ド・フランスのアンヌ・チャンさんに呼ばれて行った日本戦後文化論の講義がきっかけとなって、このところ日本の戦後の文化の風景が、その内部で育ったわたしにどのように見えたのか、をひとつの軸にして「オペラ戦後文化論」(未来社)のシリーズを書いたりしました。そこでも触れたことですが、今はあまり思い出さないかもしれないし、わたし自身がリアルな光景として覚えているわけではないけれども、やはり空襲で完全に廃墟になり焦土になった東京の町の中で育ったという意識はある。それは、例えばわたしが駒場にお呼びして映画(「鏡のなかの女たち」)の上映会をした吉田喜重監督のように、福井の空襲で逃げ惑った記憶がある方とか、上の世代の方とお付き合いするとみなさん、そういう記憶を持っていらっしゃる。そのように、周りにいる人間たち、父親、母親たちも含めて、戦争で焼け出されて、焦土から立ち上がって生きているその中で子どもの自分が生きているという感覚はずっとつきまどっていたんじゃないかと思いますね。そこから出発して、それがどういうふうにより形成に影響したのかと自問すると、別に何か特別なエピソードがあって、戦争に起因するすごく傷ついた心を持っていたわけでは必ずしもなかったと思いますけれど。

文脈が混乱するかもしれないけれども、つい最近、フランスである親しい人から催眠療法を受けました。催眠療法を受けていると、なぜか知らないけれども、子どものときの自分が思い出されてくるんで

す。そのときに、深く実感したことはいろいろあったし、決して恵まれた家庭ではなく、どちらかというとも息苦しい家庭であったにもかかわらず、わたしの心は結構明るいままで育ったことを自分なりに納得することができました。

中島 さっき吉田監督のお名前が出ましたが、その焦土になったときの年齢差は案外大きい気がします。5年の差、あるいは10年の差、15年、20年の差は、思っているより大きくて、小林さんのご両親の世代が焦土からもう一度立ち上がるのとはだいぶ違うように思います。でも、それを見ているという感覚の中で、今おっしゃったようなある種の明朗さを失わなかったのはすごく大事なことだという気がしますね。

小林 どうしてなのか。というよりも、わたしが生まれた敗戦から5年たった時代というのは、日本の社会全体がともかく前に向けて上がっていき、これから上っていくしかない上昇気流に文化全体が入りかかっているときでしたから、ゼロから出発していることもあって歴史のマイナスをダイレクトに受けていないわけです。例えば家の近くの線路脇に石炭置き場があって、何にもない石炭の山なんだけれども、そこで石炭のかけらの中に金色の筋が入っているものがあるのを見つけて集めるのが面白かったとか、そんな記憶がありますね。ブランコから落ちて膝に怪我をして、それがきっかけで幼稚園を中退するとかいろいろなことがあるので、別にトラウマが全然なかったわけではなくて、それなりに傷つきもあると思います。

けれども、今から振り返ったときに、それを確かめられたことがよかったなと思ったのは、こういう中でも明るく育った部分があるというか、特にいいことがあるわけじゃなくて、ずいぶん悲惨な状態だったので、うんとあとになってから母親に「結婚したら子どもができるなんて知らなかった、お前がいたから離婚できなかったじゃないか」と言われたこともあるような状態でぎりぎりの生活をしていて、とても幸せな家庭環境ではなかったにもかかわらず、でも、何かわたらしい明るいさがあったことが確かめられたんですね。ちょっと泣けました。



小林康夫氏（右）と中島隆博氏（左）

青空の時代

- 中島** 例えば、enfance という問題があります。リオータルがその読解をするわけですね。今おっしゃった、50年に生まれて焦土から立ち上がっていくけれども、明るさを失わないのは、そのenfance とは何か接点はありますか。
- 小林** 日本文化全体がそのときは明るかったんです。それは「青空の時代」だった。「青い山脈」ですね。あの時代、戦争が終わった後のぽっかり空いた何もない明るい青空みたいな「気分」が日本文化全体にあったんですよ。それは貧しいし、日々焼け跡のバラックのところでものをあさったりする人たちもいるし、白い服の傷痕軍人などもある、ヤクザの抗争もある、といろいろトラブルはあるけれども、頭の上には青空が広がっているという「青い山脈」の時代なんです。
- 中島** それはいつまで続いたと思っていらっしゃいますか。いつごろまで青空が見えたのでしょうか。
- 小林** はっきりとはわかりませんが、50年代の途中まではあったんじゃないですか。戦争というとてもないカタストロフィーがぱたっと終止して、過去の日本の戦時体制が一旦チャラになる。そこにぽかっと何

にもない青い空が広がるという終戦直後の感覚、それがわたしの幼年時代の感覚とつながるかどうかは別にして、そういう感覚はあったんじゃないかな。

中島 60年代になるとそれは消えるのでしょうか。

小林 いや、しいていえば、それが64年の東京オリンピックに向かって収斂していくみたいなイメージが一方ではあると思いますけれども、当然他方ではそのような状態の社会は長く続かない。さまざまな問題が出てくるし、朝鮮戦争も起こるし、でも、それが復興の鍵にもなるのですが。サンフランシスコ講和条約とか、いろいろな政治的なプロセスが進んでいくことによって、結局60年の安保闘争が、それまでの15年を引き受けるひとつの大きな歴史の場面になりますね。それがすぐに東京オリンピックという祝祭でカムフラージュされる構造になっていると思うんですけれども。

中島 60年のときは10歳ですね。何か印象的なものはありますか。

小林 そのころはちょうどテレビが出てくるときですね。当時のヒーローは力道山。力道山のプロレスを見る。まだ各家庭に、特にうちみたいな貧しい家にはテレビはないので、街頭に置いてある箱形テレビで力道山というすごいのがいるんだと大人の肩越しにちらっと見て、「はー」となっているというのが今から思えば懐かしいような。歌手でいえば、美空ひばりさんですけどね（そういう「スター」が生まれてくる「大衆文化」が始まったということ。その文化的なエネルギーの噴出です）。

中島 今、15年とおっしゃったのをうかがってすぐに思い出したのは竹内好なんです。竹内好が60年の安保闘争は戦後15年間のある種の総括なんだと言っています。この15年間は、日本の中で1945年に決着がつかなかったものがずっと残っていて、それがああいう形で出てきた。こういう言い方をしていたんです。

小林 戦後の「青空」という何にもないところから、それでももちろん政治的にはいろいろな動きが当然あったわけで、天皇の「人間宣言」から始まって、マッカーサーと天皇の会見の写真とかね、そういう途方もないエネルギーに満ちた結構複雑なプロセスを経て最後にそれが60年の安保闘争に収斂すると言いましたけれども、それもまた安保闘争

と皇太子と美智子さんの結婚が、ある意味で裏表でセットになっているわけです。そういうことを『オペラ戦後文化論(1)』(未来社、2016年)で少し書きましたけれど、60年前後の日本文化のこちら側は正田美智子さん、そしてもうひとり学生だった樺美智子さんが国会前の警官隊との衝突で死んだ。民間から皇室に入る美智子とデモ隊の中で死んでいく樺美智子と、象徴的にいえば、この「ダブル美智子」によって、日本の社会の歴史、終戦直後のあの15年間の「青空の時代」が着地するんですね。いい意味においても悪い意味においても。もちろん、その間い直しがもう一回68年ないし70年に「大学」を舞台として戻ってくるんですね。当然1回では結着しないので。いずれにしても60年前後というのは、具体的にどうだということではなくて、あくまでも日本人の社会的コミュニティとしての想像力の再編成としてなのですが、「ダブル美智子」によってある種の「形」が決まった。まあ、その「お祝い」が東京オリンピックという位置付けになっているように見えますね。思想的な評価判断というのではなくてですが、具体的な関連がなくても、歴史というものは、日本人のエスプリというか精神は、そういうふう形成されていった感じがします。

中島 たしか、だいぶ前ですけれども、小林さんは天皇の人間宣言のことを取り上げておっしゃっていました。「世界中で人から神になったのはいっぱいいる。ところが、昨日まで神だった者が今日から人間になったのは、歴史上唯一、昭和の天皇しかない」とずいぶん強調されましたよね。

小林 日本の戦後の出発に関して、わたしは、それは決定的だったと思っています。そこにひとつの仕組みとか、文化=政治装置とか、きわめて巧みなマトリックスが生まれたわけですね。とても微妙な問題、ここでそれを簡単には論じられませんが、そもそも日本の近代化は、明治維新という旧来の天皇制をあらためて担ぎ出すことで行われたわけで、その逆説的な仕組みを、温存しつつ「象徴化」という文化的戦略をとるわけですよ。その起点がそこにあったとか。まあ、武力放棄の平和憲法と天皇制の「象徴化」とはセットになっていて、裏表になっているわけで、それが日本の「戦後」の選択だった。しかも、それは同時に、アメリカの政治へのほぼ全面的な組み込

みという形をとった。それが今の現在まで続いているわけです。もちろん、その中で、そのうちの憲法問題だけを切り離して政治的立場を表明するということもありえませんが、ここで告白しておく、わたし自身は、あまりそういう「知識人」的ポジションを鮮明にとつてこなかった。それは、このアマルガム状の「時代」にどう向き合うかについて、あからさまな政治的な思想に依拠することに対する不信感を拭えなかったからですね、きっと。いずれにしても、とっても奇妙なんですね。天皇の人間宣言というのは、こんな奇妙なものは他の国にはないのではないか。まさに天皇の戦争責任のカムフラージュが「人間」の名において行われたわけですからねえ。フランスだったら、あつという間に、ギロチンという事態だったかもしれないのに。

いや、だからこの国の戦後文化は、世界に例を見ない奇妙な文化なんですね。その奇妙さを、そのまま肯定することはできませんし、どこかいつでも居心地の悪さを感じてしまうのですが（それだからこそ、わたしはフランスというおよそ日本の正反対のような文化に憧れたのかもしれませんが）、しかしそれをただ断罪することもできない。そういう判断以前のものなんですね。それはわれわれが、わたしが生きている現実ですから。でも、そこではすべてが裏表、あるいは内外の多重構造になっている。ひとつだけ取り出して判断することがとても難しい（だからこそ、「オペラ戦後文化論」の中では、回転扉という「装置」が重要な役を果すわけです）。まあ、そういう奇妙な多重性の原点を、わたしは天皇の人間宣言に見いだすわけですね。あんな奇妙なことを宣言することが政治的な意味をもつというそのことが、度し難く奇妙なわけです。そこに「象徴」される戦後文化の奇妙さに、いまだに、わたしは態度を決めかねていると言いましょかね……ずっと引き摺っていますね（だからこそ、それを自分なりに見つめ直すために、戦後文化論をどうしても書かなければならなかったのかもしれない）。

記憶の本

中島 ちょっと小さいときのことに戻りますと、当時どういう本を読んでい

たのでしょうか。

小林 それも最近書いた『若い人のための10冊の本』（ちくまプリマー新書、2019年）のはじめで振り返りましたが、人生最初の本をちゃんと覚えていますという話なのですが、そこで『ねずみとおうさま』という本を挙げています。今でも書棚の隅に置いてあるんですよ。それは本当に覚えている1冊目の本ですけども、それ以外ということになれば、小学校のときはとても理系的な人間だった。

中島 大学も理系で入られましたからね。

小林 本でいえば、たぶん誠文堂新光社だったと思うのですが、15巻の子ども向けの「自然科学叢書」を全部買って持っていましたね。小学校6年のときには、その時代でわかっていた素粒子の名前を全部言えたみたいな伝説もあったし、自分の家で硫黄を持ってきて燃やして実験していたりとか、小さな薬が入っていた壺を使って燈台みたいなものつくったりとか、いろいろやっていましたね。生物もね、カエルを捕まえて口の中に入れてみたりとか。

中島 カエルを捕まえて口の中に入れたというのはなかなかですね。

小林 海岸で見つけた小さなカエルだったので口の中に入れてみたりとか。おかしいですね、でもよく覚えています。自然科学的なものへの関心がとても強かったんじゃないかと思います。

中島 それは他のお友達なんかとも共有した経験ですか。

小林 いや、ひとりでした。そんなに友達いなかったかな。

中島 まったく他とは共有されない経験ですね。

「自然科学叢書」というのが出版されていたんですか。

小林 そうです。15巻のもので、天文学から生物学、物理学まで全部載っていて、写真もたくさん入っていて、いまだによく覚えていますけれども、15巻買ってもらって読んでいました。

中島 当時は「なんとか叢書」を出版社は頑張って出していましたね。

小林 とても理系精神の人間だったんです。それで、今、前の発言を若干修正しつつ言うだけけれども、「明るかった」と先ほど言いましたけれども、実は全然問題がない明るい子だったわけでは必ずしもなくて、小学校2年か3年のときに小学校の担任の先生から母親が呼び出されて「あなたの息子の描く絵はおかしい」と。「絵を習わせろ」と。

プレッシャーがかかるんです。精神的にきつと問題があったんですね。

中島 それに反映しているんだろうというわけですね。

小林 それで、小学校のすぐ近くに画家の人のアトリエがあって、そこに通わされたんです。その先生の名前も覚えていないんですが、最初の日にはベニヤ板で画用紙を入れるカバンみたいなものをつくってくれるんです。ニスを塗って、一人一人の名前を削って入れて、他のことは全部忘れてるのに、その最初の、ギフトかなあ、そのことはよく覚えています。とてもいい先生だったなあ。その先生がはじめのときに、そのころわたしは名前は「晴夫」だったので（「康夫」に正式に改名したのは32歳のときです）、「晴夫君、ちょっと描いてごらん」と。テーブルの上にリングを置いたんです。でも、わたしが描くと小さい。画用紙の真ん中に小さなリング。「もうちょっと大きくなりませんか？」。でも、小さい。大きくなりなさい。大きく描けない。そのことをよく覚えているんです。精神的に萎縮していたのかもしれませんが、でも、だからこそ、大人になって、ジャコメッティについての本を読んだときに、彼もそうだったということを知って、勝手な親近感を抱くわけですね。もちろん、ジャコメッティの父親も画家だったし、きっとリングが小さくなる理由は全然違うのだと思いますが、いいんです、同じじゃないか、とわたしは、ジャコメッティと秘密の同盟を結ぶわけですね、一方的に。

中島 なるほど。

小林 もちろん、わたしの場合は画面いっぱい大きく描くなどという大胆なことができないだけです。気が小さいというか。自信がないというか。ジャコメッティの場合のような、空間の問題など全然わかっていない。

それでも、無理に意味付けするなら、理系的思考優位の少年の中に、突然、外部から、強制的にアートなるものが突き刺さってくるわけですね。君の絵はおかしい、アートを学べ、と。

中島 すごいですね。

小林 ある意味ではトラウマじゃないですか。でも、これがきっかけとなって、ずっと今に至るまで続く、わたしのアートに対する関心を起動さ

せたのかもしれませんがね。インファンス (Infans) ってそういうものなので、自分では意識していないのかかわらず。だからかな、中学生になったときに、なぜかピカソ展を見にいった、わたし自身が編集していた学校新聞にそのピカソ展の展覧会評を書いているんですね。わたしの最初の美術批評かな。中学校2年生のときです。

中島 じゃあ、お絵描きの教室だけは続けたんですか。

小林 3年ぐらい続けたんじゃないかな。でも、何にも覚えてないの。はじめのときに小さくしか描けなかったことしか覚えていない。他は何を描いたのか、少しも覚えていない。先生のアトリエのお庭に向日葵が咲いていたのとか、そういうことしか覚えていませんね。おかしいでしょう？

なんでこんな話になっちゃったんだろう。

中島 いや、面白い。

小林 すみません。予想外のことでとても戸惑っている。

中島 そうすると、理系でいらして、さっきカエルが出てきましたが、そういうのを描いたりしませんでしたか。

小林 全然しなかったです、と思います。

中島 手を動かしたりはしていましたけれども。

小林 でも、不器用。実験したり、とかしてましたけど。

中島 実験して、それをきちんと描いたりはしなかった。

小林 しなかったんです。

中島 描くと小さくなっちゃったのでしょうか。

小林 まったく何も記憶がない。自分は何を描いたのか。その先生のお宅に毎週1回か2週間に1回行って、薔薇が咲いていたり、向日葵があったり、家とは違ってお庭があって、アトリエがあって、そういう憧れはありましたけれど。うちは零細の印刷屋でしたから。小さな町工場で輪転機が回っているようなね。その殺風景な家と比べて、文化とはこういうものかという憧れ……

中島 椎名町ですよな。

小林 東長崎です。

中島 あのとあたりは、昔、文士村みたいにいわれていたところですよな。

小林 文士村でもあり、画家もたくさん住んでいました。わたしの小学校時

代の同級生のお父さんも有名な画家で、そのお宅に行ったりすると、やっぱりアトリエがある。

中島 その土地の風景というのはあるわけですよね。東長崎、椎名町あたりはどうだったのでしょうか。

小林 普通の庶民の町。ろくな風景じゃなかったですね。電車（西武池袋線）が通っているだけ、あとは商店街。

中島 印象に残っている出来事はあったんですか。

小林 そういうふうに言われると……

中島 お絵描き教室で絵を習ったとは、すごいです。

小林 そういえば、小学校3年のときに扁桃腺とアデノイドを手術で取りまして、そのことによってある意味では、子どもの声を失いましたね。

中島 わたしも同じです。

小林 急に子どもの声を失って、この声の喪失というのがすごく大きくて、今になって言うとしたら、わたしの無意識のレベルではとても大きな影響があったと思います。

中島 まったく同じ経験です。

小林 わたしは実は、最近ようやく声を取り戻したと思っていますね。この齢になって、声についてのトラウマがだいぶ消えた感じがする。

中島 自分の声に対してある種の喪失感とか距離感というのが結構あったんですか。

小林 だって急に低いおじさんの声、大人の声になっちゃうわけですから。かなりきつい。しゃべることが制限されるというか……

中島 それは無意識の中で残りますよね。

小林 そうです。でも、それも今、それを少し取り戻した感じがします。前と声が違うと思いませんか？ 今の声は前より少し高いかもしれません。まっすぐ声が出るというか。

中島 何かきっかけがあったんですか。

小林 特に何もないけれども、今、聞いていてそう思いますね。声が出やすいというか。きっと東京大学というプレッシャーから解放されたからですね。

中学校への進学

- 中島** 中学校はどちらに進まれたんですか。
- 小林** そのまま地元の公立中学校です。
- 中島** 地元の中学校にいらっしゃって、10代になって少々屈託を覚えてくるときかもしれませんけれども、何か変化はありましたか。
- 小林** 軟式テニス部に入りました。でももっと大きいのは、それも『若い人のための10冊の本』に書きましたけれども、図書委員になって同じクラスの図書委員のガールフレンドと仲よくなって、3年間の友情というか、本当の友情、しかも知的な友情でもあったので、非常に大きいと思います。つまり、彼女が初めてポエジーというものを教えてくれたのですね、いまだによく覚えています。あるとき彼女が詩集かな、誰かの、どういうものかよく覚えていないんだけど、詩というものがあるので読みなさいと渡してくれた。それ以来、わたしは詩に興味を持ったんです。イニシエーションしてくれたのが彼女だった。彼女は絵も上手だったし、非常にアートの人だったんですね。
- 中島** 今はどうなさっているんですか。
- 小林** つい最近、この夏に久しぶりに会いましたよ。「去年、わたしの本にあなたのことをつい書きちゃった」と本を渡して、じゃあ会おうかとなって会いました。10年ぶりぐらいかな。川越ですてきな雑貨のお店を2軒持ってやっています。でも、彼女と初めて会ったのは小学校1年のときからですから。同じ小学校で。でも4年生、5年生、6年生は違うクラスだったのに、中学校でまた同じクラスになって同じ図書委員に選ばれて、2人があまり仲がいいので、毎年クラス替えがあるんですけど、この2人はずっと離さないでおいてくれたんです。
- 中島** 先生たちが配慮してくださったのですね。
- 小林** わかっててね。その代わりに、ちょっと面倒な男の同級生もひとり付けたかな。この3人だけは3年間ずっと一緒だった。彼女と離さないから、こっちも面倒見ておいてね、みたいな。
- 中島** でも、そうするとまったくの理系の関心を持っていた小林少年が、絵に入っていくところでポエジーというのが入って、相当風景が変わっ

ていかなかったですか。

小林 そうですよ。そのころは本でいえば、最初は、『ツバメ号とアマゾン号』のシリーズが好きだったなあ。『ドリトル先生』シリーズとか、いろいろありましたが、アーサー・ランサム『ツバメ号とアマゾン号』が好きでしたね。なかでもティティという女の子が好きだったな。スコットランドの湖が舞台で、その風景への憧れもあったし、いつかスコットランドに行ってみたくてずっと思っていたんだけど、まだ行ってませんね。

中島 今まで行ってないんですしたっけ。

小林 そう、アイルランドには中島さんと一緒に行ったりしましたし、ロンドンも何度も行ってますが、スコットランドは行っていません。いずれにしても、そういう文学的な夢をそのころからたくさん見るようになったかな。参考書のように文学を読み、中学校時代から世界文学全集をずっと読んでいましたから。

中島 図書委員になったのも、本に対するある種のパッションはあったでしょう。

小林 図書室が彼女との友情の場所だったからね。

中島 図書室の本は読み尽くしましたか。

小林 いやいや。でも、日販や東販という本の卸に先生と一緒に本を買いに行くわけですね。わたしと彼女と先生と3人で行って、わたしは「吉川英治『宮本武蔵』を想买いたい」とごねたり。「これは大人の本だから」と言われたんだけど、「買って」と言ったら、「じゃあ、内緒だよ」なんて言って買ってくれました。そうやって吉川英治を読んだり、『水滸伝』読んだり。むちゃくちゃ読みましたね。

中島 そういうのは今、ないでしょう。図書室の本なんて、何か先生が勝手に適当に買ってきて入れるだけでしょ。

小林 「君ら、好きなもの買っていいよ」と言われたものね。そうこなくっちゃ。

中島 じゃあ、手当たり次第読んでいたわけですね。

小林 手当たり次第読んでいました。

中島 それでさっきのピカソの。

小林 ピカソもね。

- 中島 評書いて。
- 小林 しかも生徒会長もやったな。
- 中島 ずいぶん、活発ですね。
- 小林 ずいぶん、活発な中学生。でも同時に、その地域の不良グループともちょっと付き合っていたりして、なにしろラップズボンを履いて町をうろついたりもした。一緒にいたやつは、喧嘩用にチェーンとか持ってたな。いや、チェーンは傷が残るから駄目と言ってみたり。わたし自身はちゃんと品行方正優等生だったんだけど、そういうやばいやつらに好かれたりもしましたね。
- 中島 その中でこれは印象的だったという本をあえて1冊挙げたら何かあるんですか。たくさんお読みになったでしょうけれども、これはちょっと異質だったとか。
- 小林 中学校時代でそう言われると、何かな。今すぐにこの1冊ということが浮かばない。でもグリーンの箱と表紙の河出書房から出ていた『世界文学全集』100巻が目の前に浮かび、その後ブルーの中央公論の『日本の文学』80巻が浮かぶ。どちらも持っていたので。それらの本をさまよいながら、図書館からも借りていた。なかでもヘンリー・ミラーの『南回帰線』とか、あまりにも全然違う世界なので。トルストイの『戦争と平和』にもチャレンジしたけれども、3巻まで読めなかったなあ。でも、なぜかヘンリー・ミラーの名前がぱっと出ますね。やっぱり、自分の世界と正反対の『南回帰線』『北回帰線』とか。
- 中島 ヘンリー・ミラーはちょっと独特ですもんね。そうすると文学には相当入り込んでいたんですね。
- 小林 入り込んでいましたね。面白がって読んでいただけですけども、毎月1冊届けられる、そのような文学の本を一生懸命、全部読まないにしても読む。
- 中島 文学について書くということに関しては、若干のためらいというか、思いがあまりなんですよね。文学作品を取り上げて、それを論じたりするというのは、哲学的なものを取り上げてやるのとはちょっと違うとおっしゃっていませんでしたか。
- 小林 自分なりの仕方を読んでいくことに関しては非常に興味が湧くんですけども。一般化できないことというか、それしかわたしを本当に駆り

立てるものはないんじゃないかという感じもします。だから、逆にいえば、特別です。特別なこと。

中島 特別な関係がやっぱりあるんですね。それが中学校時代に、文学も含めてたくさん読んだということなんですね。

小石川高校の思い出

中島 高校は小石川にいらっしゃいました。なんで小石川に行こうと。

小林 いや、一応、わたしのいた学区では偏差値1番の学校だったので、単にそこを受けるのが当然という感じでしたね。選んだわけではなくて。

中島 当時は学区制だったんですか。

小林 学区制だったんです。だから、公立高校ならばほぼ自動的に。ほとんど（体育はちがったけど）オール5だったので。

中島 もちろんそうでしょう。いろいろ東京の教育制度は変わっているから、学区を越えて行けるとか行けないとか、何かあったのでしょうか。

小林 そういうことは考えずに、素直にそのまま小石川に行っただけです。

中島 若干、小石川とは距離がありますから、だいぶ風景が変わったんじゃないですか。

小林 すでに書いていますけど、JR 巣鴨駅から高校まで歩いていく間に、パスカルと中原中也の全集2つを抱えて歩いたのは重かったという記憶は残っています。それ以外には、六義園がすぐそばなので、授業をすっぽかそうと決めるときは、女の子とそこでデートするとか。なかなかいい。

中島 六義園でちょっと。

小林 ちょっと1時間さぼって、お庭を歩く。

中島 中学から高校になるとだいぶ変わってきましたか。心持ちというのは。

小林 もちろん、軟式テニスのクラブ活動も続けていましたが、全然上達しないし、やっぱり東京の進学校だから、大学に、東大にいかにか受かるかという話になってきます。だから、その中でどういう本を読み続け

るか。パスカルを読んだり、中原中也を読んだり、だんだん詩に目覚めていくので、自分でも詩的な文を書いてみたりし始めて、文学的な方向に少しずつ入っていく。けれども、同時に物理学者になるつもりだから、一生懸命「大学への数学」を勉強するとか。

中島 結局、理系を選ばれるわけですがけれども。

小林 いや、選ぶというのではなく、はじめからずっと一貫して東大に入るまでは自分は理系だと思っていたので。東大の最初の数学の授業まではね、物理学が夢でしたから。

中島 それをやるんだと。

小林 これでノーベル賞をとるなどと豪語していたので。

中島 別にご自身の中で高校時代は矛盾がなかったわけですね。そういう文学的な作品を読んでいくというのと、数学、物理を深めていくということの間に。

小林 全然、矛盾はなかったです。本当はそれほど数学ができたわけじゃないのにな。

中島 なんで当時物理だったんでしょう。物理は東大の中でも花形だったと聞いています。

小林 それは先ほど言った、小学校のときにすでに素粒子の名前を覚えていたときに出てきたのがエンリコ・フェルミというイタリア人の物理学者で、このフェルミが——これはとんでもない話だと思うんだけど——アメリカで原子爆弾の実験をやったときに現場に立ち会っていて、自分は安全なところにいるわけですがけれども、爆風が吹いてくる。そのとき持っていた紙を放して、爆風で紙が飛んだ距離を測って、原爆の威力をぱっと計算して出したという話を読んで、これはすごいというか、異常な憧れを抱きました。そこに物理学というもののすごさを勝手に想像したんですね。

中島 その憧れはずっと変わらなかったんですね。時代的には東京オリンピックが終わって、68年を迎えるわけです。68年のときは高3ですか。

小林 68年4月に入学しているから。

中島 そうすると東大の1年生だったわけですね。オリンピックの後は、社会がやはり変化し始めたようですね。

小林 大きく変わったと思います。

中島 高校時代はまさにオリンピックの後ですよ。時代に何を感じていらっしゃいましたか。

小林 それは高校の中でも、さまざまな政治的な場はあったんですね。例えば、今はそういうのがあるのか、民青などの共産党系の青年組織のメンバーとのディスカッションとか、高校生だけでも政治的な課題にどう向かい合うかみたいな話はそれなりに下りてきて、ぶつかって行くわけです。結構やりましたね。友達と集まって議論をしてみたりとか、世界史の先生のところに行って勉強会をやるとか、そういうことはやっていた。だから、いろいろなことが起こっていましたがそれでも、高校ではやはり受験勉強に縛られていて、なかなか自分の思うようには生きられない。

中島 パスカルはどういう経緯で手に取ることになったのですか。

小林 それはわからないなあ。こんな厚いものだったので。けれども、言えるのは、高校時代ぐらいから、なぜかフランスに強い好奇心、憧れを持つんですね。

フランスに対する憧れ

小林 高校のときにフランス語の勉強をしようと思ったんです。カリキュラムの中に週1コマぐらいのフランス語初級コースがあったんです。

中島 小石川高校にですか。

小林 英語の先生にそれを受けたいと言ったら、「あなた、それはやめたほうがいい。今は大学に行けばあつという間にフランス語だって、何だって授業は全部あるから、行ったら半年で追いつけるから、今は大学受験に専心しなさい」と言われて思いとどまったのですが、それぐらいにフランスに対する憧れはありました。

中島 フランスやフランス語には何かきっかけがあったんですか。パスカルだけできっかけになるという感じもしませんが。

小林 だから、よくわかりませんね。さっき挙げた世界文学全集の中のフランス系の文学にすごく入れあげていたわけではないので。スタンダールとかバルザックとかも読みましたが、どちらかというとなんか

ミラーとかドストエフスキーとかカフカとか、そちらに走っていたわけだから。

中島 なんでフランスだったんでしょう。何か必然的なものがあるとは思いませんが、何か兆しというか手がかりのようなものがあつたのかなと推察していました。

小林 むしろ具体的な手がかりがあつてそれで始まつたというよりも、どちらかという、わたし自身の解釈だと、そうなるべきものであつたという感じがしますね（人間の魂の中には「種子」というものがあつて、あるとき突然、発芽するんですね、環境が整うと）。

中島 僕にとってパスカルは、明確な日付ときっかけがあります。中学校時代の恩師が東大の物理出身でした。その方がくださったんです。「君はこれを読まなければいけない」と。東大の物理学とパスカルが中学生のわたしにとってはセットになってしまったのです。

小林 なるほど。それは根拠ある組み合わせですね。

中島 お話をうかがっていると、物理学とパスカルという組み合わせで、小林さんと僕はつながっているように思えてきました。フランスというモーメントがもう高校時代にはある程度あつたということですね。

小林 ありましたね。じゃあ、何かが最初のきっかけとなつてフランスへの憧れが起こつたとは必ずしもわたしは思わないです。むしろ「運命」として引き寄せられていくというか。

中島 高校時代にこれは印象に残つたというか、逆に手がつけれなかつたでもいいんですけれども、そういった本はおありですか。

小林 やっぱ、そういう本ならばランボーの『地獄の一季節』が大きいと思います。高校時代の終わりぐらいだけでも、漢文の先生が突然、授業中にその話をしたんですね。

中島 漢文の先生がランボーですか。面白いですね。

小林 同時に、『日本の文学』で「小林秀雄」を読んでいたので、小林秀雄を経由してということもあるかな。小林秀雄は非常に強く高校時代のわたしを支配しています。ある意味では、小林秀雄とどう自分が立ち向かうかというのはひとつの課題でもあつて、それを、実は、中島さんと一緒に行った中国の北京大学での講演で果たした、ようやく肩の荷を下ろしたという感じがするんだけど、それは後の話ですね。

フランスに対する憧れの極限にアルチュール・ランボーという、つまり若き天才ですね、20歳までにやるべき全部のことをやってしまった人みたいな、その彼が自分とほとんど同じような齢で書いたその言葉。しかも、一個一個のフレーズが、「ô saisons, ô châteaux、おお、季節、おお、城よ」みたいに、頭に矢のように突き刺さってくると、これは何だと。今までわたしが知っていた中原中也の詩とはまったく違うものがあるわけです。「汚れちまつた悲しみ」じゃないわけです。「ô saisons, ô châteaux」とくるから、がーんとなって、ここには俺のわからない世界の歌があるみたいな、その強さ、すごく強いもの、それに圧倒されるわけですね、小林秀雄訳の薄い岩波文庫版をポケットに入れてずっと擦り切れるまで読んだわけです。

中島 その経験は友人の方とか誰かと共有したんですか。

小林 友人とちょっと小さな文学のグループをつくっていたけれども、共有ということはないですね。

中島 考えてみれば、やりにくいですよ。

小林 だって、そんなことをしてもしょうがないので。同じグループだった彼のほうはブラームスにすごくはまっていたから、ブラームスの交響曲の話をする、わたしのほうはランボーの話をするみたいな、そういう感じ。

中島 僕はランボーの『地獄の季節』には個人的な思い出があって、東京に来て、たぶん大学1年だったと思うんですけども、黒い表紙の本をたまたま僕は買ったんです。山手線で読んでいたら、乗客のひとりがつかつかと歩いてきて、「それ、ランボーでしょう」と尋ねられて、「はい」と応えたら、「頑張って」と言って立ち去っていきました。ランボーも衝撃的でしたが、東京というのは恐ろしいところだと震え上がりました。

小林 それは小林秀雄訳ではないでしょう。

中島 じゃないと思います。

小林 きっと栗津則雄訳でしょう。わたしはほとんどの訳を持っていたから。

東京大学への入学

中島 それで東大に入られますよね。首尾よく理系に行くわけです。

小林 その翌年は全共闘運動のせいで東大の入試がなくなった年なので、浪人した人たちからは、「おまえは受かって、それで騒いで入試をつぶした」と憎まれました。別に騒いだわけじゃないんですが。

中島 入ったら激動でしたね。

小林 本当に激動です。5月末ぐらいで無期限ストライキに突入して授業はまったくなくなり、その後その年度はなかったわけですから。大混乱。いまだにわたしは託された、その時代の駒場のキャンパス内を写した8ミリ映像を持っていますけれども、キャンパスの中をデモ隊が通っていく映像が続きます。激しい時代をわたしたちは生きていますね。

中島 探検もなさっていたとうかがっています。

小林 そうです。学術調査探検部というところに所属していたんですね。それで部活動の一環で、ずいぶん山に登りました。八ヶ岳、北アルプス、南アルプス……でもその部は、半年後、南アメリカ縦断探検隊をこの全共闘の混乱の中で出発させるために部としては閉鎖解体してしまのですが。いずれにしても、あれは何だったんでしょうね。つまり、自分の中で燃えている何か。それは、外に出たいということなんです。自分の中に感じる、非常に強く燃えるもの。先ほど子ども時代はそれでも明るかったと言いましたけれども、わたしをずっと後ろから突き動かしているのは、ここから、この日本からできるだけ遠くに行きたい、今置かれているわたしの場所から離れて遠くに行きたい、違うところに行きたい……それが非常に強いんだと思います。たとえファンタジーの世界であろうが、現実の世界であろうが、とにかく遠くに行きたい。それが非常に強い。だから、「ここにいたい」ではないんです。ここでゆっくり暮らしたいとか、ここにいたいとかではなくて。

中島 コロナ禍でのステイホームではないわけですね。

小林 ステイホームは絶対嫌だという。どこかわたしの知らないところに行

きたいというか。

中島 ステイホームは、小林さんには耐えがたかったのではないのでしょうか。

小林 いや、それはいいんです。今回のステイホームは、まさに逆です。このような状況になって、今まで「遠くに行く」という自分の思いを、例えば UTCP という東京大学という組織の研究交流とか学生指導などに重ねて、中島さんとも一緒にずいぶんあちこちに行ったわけですよ。アルゼンチンにも行き、イスラエルにも行き、もちろんアメリカにもインドにも中国にも、あらゆるところに行ったわけです。それをやろうということの根源は、やっぱり違う世界を見てみたい、違う場所に行ってみみたい、そういう強い願いというか、思いがあるわけです。そのキャリアがちょうど今終わったわけですね。これで、今度は、どこにも行かずに、しかし遠くまで行くにはどうしたらいいかと考えざるを得ないじゃないですか。考えるためには、ステイホームはすごくいいじゃないですか。

中島 それは、なんだかちょっとかっこいいですね。

小林 かっこいいんです。Stay home, but not stay at home。ここにいながら No-man's-land!

中島 その時代の同世代の人たちは、遠くへ行きたいというパッションを相当共有されていたんですか。

小林 小田実さんの『何でも見てやろう』とか、世界に飛び出せという志向があつた時代にたくさんあつたわけです。堀江謙一さんのヨットで世界一周とかね、それを読んで育てているわけです。そういうことが社会的な事件にもなっていた。世界へ、しかも単独でひとりどこへでも、世界の知らない果てまで行こうという欲望というか意思是、わたしだけではなくて、その時代の人たちがある程度共有して持っていたんじゃないかなと思いますけれど。

中島 じゃあ、渡辺公三さんなんかも同じですね。

小林 彼は最終的に文化人類学を選んだわけですが、わたしも探検部にいたくらいですから、文化人類学に行こうかと思いましたが、つまり教養学科のフランス科を選ぶか文化人類学科を選ぶか、ずいぶん迷ったんだけど、結局パリへという気持ちがあまりにも強くて、



小林康夫氏

文化人類学にはいかなかったんです。

パリでの1カ月

中島 大学に入られて、日本の外に最初に行ったのはどちらでしたか。

小林 もちろんフランスです。

中島 最初がパリですか。

小林 だって、パリに行きたくてしょうがなかったから。当時は全然簡単に行けないわけです。同級生の優秀な人は学部時代にパリに留学したりして、それを羽田で見送ったりして、わたしはいつ行けるんだろうと落ち込むわけじゃないですか。家も貧しいし、アルバイトしながら大学院生活をやっているわけだから。どうやって行くか。でも77年にパリにポンピドゥーセンターが開館したときに、その館長にポスターを届けてくれないかと、東野芳明さんという美術評論家に頼まれて、いいチャンスだ、と口実にして、ついにパリに行くんです。パリに住んでいる渡辺公三さんに「泊めてくれないか」と手紙を書くんです。そうしたら、公三さんが「いいよ」と言ってくれたので、公三さんの住所だけもらって、ポスターを鞆に入れて、77年3月パリに行くん

です。

中島 てつきりもっとその前からいらっしゃっていたと思っていました。

小林 全然行っていない。行きたくても行けなかった。フランス映画を見て行きたいと思うんだけど、日本に来てるフランス人からちょっとフランス語を学んだりして、でもなかなか行けない。自分が行きたいだけじゃなくて何か口実が必要なので、今だったら安い値段で簡単に行けるんでしょうけれども。たいへんだったんですね、大韓航空でソウルに行って、そこからアンカレッジに行って、それでパリに行くというふうに。でも、興奮しちゃって飛行機の中では寝られずにずっと窓から北極海を見ていましたね。

中島 それで渡辺さんのところに転がり込んで、しばらくいたんですね。

小林 しばらくいました。一月ぐらいいましたかね。

中島 映画に出たのはその後のことでしょうか。

小林 そのときです。そのときはもうハイテンションですね。いまだに人生で旅の景色で一番強く覚えているのは、この最初の旅で降りたオリリー空港の景色です。とうとうパリに来たぞ、と。何でもない風景が忘れられない。公三さんは空港に迎えに来てくれないから、ひとりでバスに乗ってパリに入って、慣れないフランス語でパスを買ったか、スーツケースを抱えてメトロに乗って公三が住んでいた4 Avenue Jean Jaurès に行くんです。たぶん、一月置いてくれて、公三が「ルイス・ブニュエルの映画のエキストラ募集があるよ」と言うから、「行こう」と言って。

中島 それでエキストラで出演したのですね。

小林 なにしろルイス・ブニュエルの最後の傑作ですからね。『Cet obscur objet du désir』。

中島 よくお出になりましたね。

小林 エキストラだからね。日本人観光客の役が必要だったんですね。わたしと公三さんが行くわけですが、他にも5~6人いるんだけどその人たちはみんな日本人じゃなかったな。アジア系の人たち、韓国人や中国人、見分けがつかないからいいんですね。そのころ経済成長が始まって、大量の日本人が海外に行き始めていた時期でした。リアルな風景に日本人観光客の役が必要だったんです。単にフラメンコの舞

台を見るだけの場面なんですけれども、公三さんは客席の一番後ろに配置されたんです。わたしは最前列に配置された。で、立ち上がって舞台を手持ちのカメラで撮れと命じられる。「やったー」みたいな。ちゃんと映画の中にそれが残っていますよ。ひげを生やしたわたしが立ち上がって、こうやって撮るんです。で、舞台上で踊っていた女の子がかわいいスペイン人の学生で、こちらもテンションが上がっているじゃないですか。初めて来たので。ここでひとつ恋物語を演じようと思って。その女の子にアタックしたりして。今考えると笑っちゃいます。

中島 濃密な1カ月だったように聞こえます。

小林 そう。それで、その子を追いかけて、電話までかけてパリ郊外に訪ねていったりするんだけれども、いなくて会えなくて、結局どうにもならないんです。けれども手紙を書いたんですが、なんと1年後にその返事が来るんですね。その経緯を、写真とともに、『光のオペラ』（筑摩書房、1994年）収録のエッセイで書いています。

それだけではなくて、公三さんのところにずっと厄介になっているのは申し訳ないと、ひとりでもどこか遠いところに行ってみようとブルターニュに行ったらレンタカー借りて3日間ぐらいいふらふら走ったり、わが青春ですかね。

中島 ちゃんとポンピドゥーには届けたんですか。

小林 届けました。ポントゥス・フルテンが企画したマルセル・デュシャン展だったので、彼に日本でやったマルセル・デュシャン展のポスターを届けるだけだったんです。でも、初めて行ったパリで、ポンピドゥーセンターの館長に面会を求めて会って直接に渡してきたという（今思えば、ポンピドゥーセンター併設のIRCAMに勤めていたイヴァンカ・ストイアノーヴァに会ったのもこのときでした。もうひとつの淡い物語がここにもありますね）。

中島 その後、ポンピドゥーとはご縁があったわけですよ。

小林 いや、そんなになかったです。

中島 武満徹さんに関わる一件はポンピドゥーではなかったでしたっけ。

小林 それはポンピドゥーじゃなくて、ソルボンヌ。次の年で78年ですね。それはフェスティバル・ドートンヌのときで、磯崎新さんが「間」と

いう素晴らしい展覧会をやっていて、そこに武満さんもいたんですけども。

留 学 へ

中島 77年に最初にパリに行ってから、もうしょっちゅういらっしやることになったわけですね。

小林 一度パリを知ってしまい、本当に行けたので、あとは留学するしかない。それまでだって留学生試験を受けていたんですけど、落ちていたわけです。帰ってきて78年の留学生試験を受ける。

これも非常にドラマチックですけども、留学生試験の面接試験があって、その面接が終わった後に、フランス人の友人の家でパーティーがあって行くわけです。そうしたら、なんと、そこに面接官が来ていたのです。その友人というのは、実は、今のわたしの奥さんなんですけれども、その面接官から、「君は彼女の友人なのか。知っていたら入れてやったのに」と言われたんです。面接を受けて、夕方パーティーに行ったら、「君、知っていたら合格だったんだけどね」と言われる。それはその友人が留学が終わってフランスに帰る帰国パーティーだったんだけど、がっくり力が抜けましたね。実際その後、日本人側の審査委員であったわたしの先生、阿部良雄先生からも、「君、今回も落ちたね」と電話がかかってくるわけです。わたしはちょっと荒れて、それなら留学はもういい、政府留学生ではなく、自費で行くと決めたんです。自分で行くしかない、お金はないけれどもなんとかしよう。そうしたら発表当日の朝、7時50分ぐらいに実家の電話が鳴りまして、阿部先生で「小林君、君、通っちゃったよ」と。フランス政府が急に採用人数を増やしたので、増えて「君、ビリに入ったよ」と。おかしいでしょう？

中島 面白いですね。そのときはもう28歳ぐらいでしょうか。

小林 28歳です。東大の博士課程の2年目かな。

中島 フランス科でやっていこうと決めていたわけですね。

小林 修士論文はボードレールだったし、フランスに行って、そのときはマラルメとか言ってましたが、勉強して帰ってきたら、フランス語が好

きだから、命を懸けて。

中島 ずっとそうおっしゃっていますよね。

小林 フランス語をどこか日本の片隅で教えながら、アート・クリティークとかそういう仕事をさせてもらえればいいなど。それ以上の夢はなかったです。

阿部良雄先生と宮川淳先生

中島 阿部先生というのは、小林さんにはどんな先生に映っていたんですか。

小林 阿部先生は、まあ、わたしと正反対の人なんです。同じようにフランス文化への情熱はあるけれども、徹底して学問の人なんです。わたしは学問の人ではないんです。

中島 それに対して、「うん」とか言っちゃいけないんですけども。

小林 いや、そうなんです。これも長い話ですが、大学1~2年生のときに、大学紛争、つまり全共闘運動が終わって、その影響で、東京大学駒場では、学生が外部から先生を、つまり非常勤講師を呼べる制度を発足させるわけですね。わたしはすでに宮川淳先生の本で衝撃を受けていて、『鏡・空間・イメージ』（美術出版社、1967年）ですが、それはわたしにとって衝撃でしたから、この人にどうしても来てもらいたいと言って、フランス語をそのとき教えてくれていた阿部先生のところに相談に行くわけです。「すみません、宮川淳という成城大学の先生をお呼びしたいんです」と言ったら、「わたしの親友だよ」と言われて、すぐに「呼んであげるよ」と言ってくださって。だから駒場の自主ゼミの第1号だったと思いますね。それで5~6人の学生でしたが、そのころ登場してくる記号学についての授業をしてもらったのです。ロラン・バルトとか。わたしにとっては、勝手に選んだ「師」でしたから。このイメージの世界にこそ行きたい、と。そして来てくださいました。

中島 宮川先生とは結構長くお付き合いされたんですか。

小林 その後、その授業が1年間続いたのかな。授業が終わったときに、「先生、レポートで成績ですか」と言ったら、「いや、人数も少ない

し、レポートなしで成績をあげますよ」と言って、成績を出してくれた。当然「優」ですよ。でも、わたしは呼びかけ人だったこともあって、負い目に感じて、レポートも出さずに単位をもらうとは申し訳ないみたいに思った。それで、1年後か2年後でしたか、宮川先生が審査員のひとりだったという理由で、『美術手帖』という雑誌の美術評論懸賞論文に応募するんです。レポートの代わりに一度は先生に自分が書いたものを見てもらおうと、それだけです。書くんですね、ひと夏で（400字詰め）50枚の論文を。

中島 何を書いたんですか。

小林 「劇（ドラマ）、読むことについて」というタイトルです。劇、絵を読むことについて書くんです。で、それを出してみたら、賞はとれなかったけれど佳作になるわけです。多少の賞金（自動車の運転免許をとるのに使いました）と副賞の大きな美術の本をいただきました。わが生涯でたったひとつの受賞じゃないかな。まあ、そういうふうにならずとわたしのほうからたまに先生にお手紙を差し上げたり、会ってもらったりしてましたね。そして、先ほど語った77年のパリ旅行のとき、ちょうど宮川先生もパリにいらしたんですが、そのときは病院にいらしたんです。

中島 もう、具合が悪くなられていたのですね。

小林 わたしはパリの病院、L'Hôpital Bichatですが、お見舞いに行きました。でも、先生は、日本に帰ってきて半年後にお亡くなりになりました。先生の奥様から電話をいただいて、わたしは二子玉川の病院に駆けつけ、まだ病室のベッドに横たわっていた先生のご遺体に面会しました。家族以外でそんなこと他にないですね。わたしは先生に捧げる「Requiem」という詩を『エピステーメー』という雑誌に発表しますが、先生との出会いは、わたしにとってはいろいろなドラマが……

中島 詰まっていますね。

小林 そうですね。まるで映画みたいに、短い時間なんだけれども、濃厚な感覚かなあ。いまだにピシャ病院の個室に入っている先生のお見舞いに行ったときのことなどよく覚えています。わたしは宮川さんの、要するに詩的なクリティークに憧れていたの、阿部良雄先生の文献実証主義の……

中島 全然違いますね。

小林 阿部先生は実証的にきちんと全部調べて、ボードレールの詩が1だとしたら、それに対して注釈が10付くようなお仕事をなさっているじゃないですか。その先生のもとで、わたしは修士論文の主題に、そのボードレールを取り上げて書くんですね。無謀ですよ。修論のタイトルは「存在の冒険」というもので、これはまさしくわたしにとって生涯つきまとう行動方針だったと思いますけれど、ボードレールの散文詩を扱ったんですね。散文詩の発生みたいなことかな。でも、それを所属していた比較文学比較文化学科の審査に出すわけですが、審査員からこてんぱんに言われます。「これは、何も比較していないじゃないか」と先生たちは言うわけです。そうしたら、阿部良雄先生がさらっと「日本人がボードレールをやるだけで十分、比較です」と言ってくださって、それで一同シーンとなって、わたしは通るんです。ですが、後日、いつだか忘れましたが、駒場の一研という古い建物の中にあつた先生の研究室に呼びつけられて、叱られるわけです、「君は歴史というものをわかっていない」と。

中島 指導していただいたんですね。

小林 1時間くらいかな、大説教です。わたしは、後にも先にもあんなに先生から怒られたことがないですね。要するに、君はクリティークみたいなことを安易にやろうとしていて、学問研究というものをなめているというか、軽視しているんじゃないか、と言われるわけです。歴史がわかっていないのではないかと。でも、これははっきり覚えているんですが、それが終わって一研の薄暗い廊下を通過して外に出た瞬間に、わたしは、「先生、ごめんね。でも、あっかんべー」と思うんです。わたしは先生の道には行かない。先生のお仕事は立派です、でもわたしはその道に行きません。行けません。わたしはわたしの道を行います。

中島 当時の比較というのは、やっぱりそういう文献実証主義的な比較がほとんどだったんですか。

小林 どうなのでしょう。

中島 比較という設定自体が19世紀の学問のしつらえでもあるので、当然、フィロロジと結びついています。文献実証主義的な比較になるのも

やむをえないように思います。

小林 阿部先生も比較文学的にやっていたわけじゃなくて、まさに正当的なフランス文学研究としてやっていたわけですから。簡単にいえば、大学の研究者のエキスパートである先生と、そういう意味での実証的研究という道には絶対に行かないと心に誓っているわたしとの間の対決で、わたしは先生の言うことを聞かなかったけれども、でもそれは自分が何であるかを自覚することでもあったわけです。悪いけれども、先生のようにはなれません。そんな、365日のうち、正月の元旦以外は毎日机に向かっていた先生ですから。

中島 阿部先生は本当にずっと研究なさっていたんですね。

小林 研究者としては、すごい生き方ですね。だって、駒場の研究室に来て、朝から晩までずっと研究室に閉じこもり続けているんですから。周りで学生の手な音楽系クラブがどんな音を立てても、音は全然気にならない。ずっと研究をなさり続ける（でも、ゴミは嫌だとおっしゃって、研究室の窓から見える外のゴミはご自分で拾ってらっしゃいましたね）。でも、そうやってフランスの文献を読み、調べ、実証的に追っていくという感じですね。わたしにはできない。そういう対決の瞬間を持ったがゆえに、わたしはそういう人間じゃないということがわかったんです。

中島 宮川先生に来ていただいたとして、阿部先生以外の先生たちでこれはという先生はいらっしゃらなかったんですか。

小林 一番近かったのは、実は芳賀徹先生ですね。芳賀先生はわたしの最初のフランス語の先生でした。先生はお正月にご自宅で学生も呼んでパーティーをなさっていましたが、そこにも学部学生のときに行っていました。お宅の壁に、マチスが描いた女性の顔のスケッチがあって、すてきななあ、と思ったのをよく覚えていますね。とてもよくしてくれました。先生から画家の作品をプレゼントされたこともありましたし……。わたしが駒場の教員として呼ばれた背景には、比較の先生方の後押しもあったと思うので、教員になったときは、比較文学の雑誌に論文（古賀春江論でした）を書いたりもしているのですが、そのすぐあとに駒場に新しく「表象文化論」という学科が立ち上がることになった。渡邊守章先生、阿部良雄先生、蓮實重彦先生が教授陣、では

助教授として誰が行くのか、となって、フランス語教員の会議でそれが問題になる。全員の前で、「君はどっちに行くんだ？」ということになる。入ったばかりの新人、どちらの先生方にも恩がある。わたし自身は、比較文学比較文化出身。でも、フーコーやバルトといったフランス現代哲学の流れからすれば、表象文化論的であることははっきりしている。さあ、どうする？ と、追求されるわけです。

中島 たまらないですね。

小林 この過酷さ。教員として入ったばかりのわたしがどちらに行くと言わなければならない。

中島 踏み絵を踏むわけです。

小林 踏み絵です。でも、踏むわけです。まったく躊躇することなく「すみません、表象文化論に行きます」と言ったんですね。そのときから、比較からすると裏切り者ですね。比較文学で育ててあげたのに、比較文学を裏切って、表象文化論側についたと。

中島 阿部先生が象徴している文献実証主義的な学問、それと芳賀先生が象徴するのは、まさにそれが比較だとわたしは思うんですけども、この両方から距離をとったわけです。どちらにも行かないと。

小林 そうですね。

中島 そして、宮川先生のようなクリティークに行くを決意したのですね。

クリティークの道

中島 若いときから文章を投稿されたという話もありました。すでに中学校のときにも投稿されている。そういう投稿する媒体が当時はあったわけですね。そして小林さんも媒体を自分でつくったりもされていたわけですね。その経験はきわめて大きいのではないのでしょうか。

小林 非常に大きいと思います。今、フランス哲学と自分はどうのように出会って、遭遇して、何を実践してきたかというドキュメントをまとめて本にしようとしているんですけど、つくづくそう思います（9月末にその上巻『《人間》への過激な問いかけ——煉獄のフランス現代哲学 上』が水声社から刊行されました）。日本の文化の戦後史としては、1970年をきっかけに大きな変動が起きるわけですね。日本人

の名前でいえば「丸山眞男から山口昌男へ」と言いたくなりますが、先ほどちょっと触れた記号学や言語学、精神分析、文化人類学などが一挙に入ってくると言ってもいいし、あるいはフランスのコンテクストでいえば、サルトル、メルロ=ポンティの実存主義からポスト構造主義哲学へ、みたいな、そういう大きな知の組み換えが1970年以降に一挙に来るわけです。それは、今では想像できないような、ものすごい知のインパクトでしたね。

個人的なレベルでいえば、そのときわたしは大学に入ってまだ2年ぐらいで、カミュを読み、サルトルを読み、ランボーを読み、実存主義と現象学に入れあげていたのですが、そうした主体中心的な知とは異なる、構造的ないしポスト構造的知がなだれ込んでくるのです。簡単にいえば、それに魅惑されたというべきかな。先ほど挙げたわたしの「師」の宮川淳さんがジャック・デリダを紹介するテキストを書いていて、それに衝撃を受けるとかね。さらには、1970年にはミシェル・フーコーが来日して駒場や日仏会館で講演するのを、フランス語もまだろくにできないのに聞きにいったりするわけですね。そして、まさにそのフーコーが使った「エピステーメ」という言葉をそのままタイトルにした雑誌が1974年に朝日出版社から刊行されるようになるのですが、創刊号からわたしは原稿を載せてもらっているんです。

中島 それにはどういうきっかけがあったのでしょうか。

小林 編集長の中野幹隆さんは、それまでは『パイディア』という雑誌（そこに宮川先生のデリダ論が掲載されていました）や『現代思想』の編集をやっていたんですけども、『現代思想』のときに、なぜかわたしがある号のグラビア・ページをつくるように依頼されるんです。編集作業はその前にもいろいろやっているんで、ボッシュの絵をアレンジして、そこに自分も短文を書いて載せてグラビア・ページをつくるんです。それが気に入ってもらえたらしくて、なんとこの『エピステーメ』創刊号に書けと言われる。なにしろ大森荘蔵先生や坂部恵先生から、そうそうたる……

中島 きら星ですね。

小林 きら星が並んでいるところに、わたしが小さなエッセーを書くわけです。でも、書こうとしても、全然、書けないわけですよ。もう七転八

倒、都内のカフェを移動しながら、絞り出すように何か考える。でも、蓄積もないし、論文みたいなのも書いたことないわけだし……

中島 そのときは修士課程ですか。

小林 74年だとそうかな。修士課程だから修士論文を書いていたころかな。それでもうでっち上げで、やっぱり宮川先生の本の後追いまいたいな形で、『鏡・空間・イマージュ』じゃないけれども、「イマージュ 記号とその影」みたいな形で書くわけです。断片的な文章です。しかも引用はしないで、引用はその断片を外に並べるみたいな形式です。それを、でも都合、3回も書かせてもらったので、それが、ある意味ではある種の小さな神話になるわけですね。

若いのに、でも一人前の顔して翻訳したり、いや、それ以上に中野さんの編集のために、ずいぶんと翻訳文献を探したりしましたね。今これが新しいですとか、言って。フランスの雑誌などを読んであたりをつけるわけです。なかでも「セザンヌ」特集とか、「音・音楽」という特集などはかなりわたし自身がアレンジしたりしましたね。「音・音楽」で、イヴァンカ・ストイアノーヴァの論文がすごいから載せるとか。リオタールの音楽論を入れるとか。向こうのものを読んで、紹介するべきだと目星をつけるような仕事をしていたわけです。そのために、普通の大学院生と違って、フランスの新しい知の動向を調べなくちゃいけない。今だったら簡単にできる検索も昔はそうはできませんから、図書館などで雑誌を調べて、翻訳したほうがいいものを探り出す。そして同世代の仲間に翻訳してもらう。

中島 それは、比較に象徴されるような知のあり方も全然違うのですね。

小林 つまり、そういう新しい知については、あまり先駆者がいないわけだから、大学院生でもつとまるわけなんですね。そのようにまったく新しい知のあり方を実践することで20代後半をすごしてきたので、表象文化論という学科ができたときに、「表象」という言葉はまさにミシェル・フーコーの『言葉と物』から来ているわけですから、わたしのための場が開いた、これに命を懸けないわけにはいかないとなるわけです。

中島 そのときに一緒にやっていたお仲間はどうな方々なんですか。若い同世代で。

- 小林** 例えば、駒場の同僚となるのですが、岩佐鉄男さんとか。比較の同僚にも声をかけたはずですよ。
- 中島** 岩佐さんとはもうそのときからお付き合いがあったんですね。
- 小林** 1年のときからの同級生だから、翻訳をお願いしたりしましたね。彼自身は自分では書かなかったけど。
- 中島** 小林さんほど突き抜けていく人はあまり多くなかったんじゃないですか。
- 小林** 多くなかったよね。その後、80年代になると、日本ではニュー・アカデミズムというのがブームになるわけで、84年、85年ぐらいかな、浅田彰さんと中沢新一さんが大フィーバーするわけです。蓮實先生も含まれていたかな。でも、わたしはそういう意味では、プレ・ニュー・アカだったわけです。いや、自分の本を書くことができずに、ひたすら「フランスの知」を実践的に追っかけていただけで、ニュー・アカについていけなかったというか。先に行っていたんだけども駄目だったというか。『構造と力』（浅田彰）や『チベットのモーツァルト』（中沢新一）のような1冊の本を書く方向じゃなくて、あくまでも現場で雑誌をどう編集するかとか、そちらに自分を懸けていたので、新しい知の日本における紹介者というよりは、それを自分なりに実践したい人と自己規定をしていたと言ったらいいか。

リオタール先生との出会い

- 中島** 78年について留学をされます。今まで雑誌の編集を通じて見知っていた知のあり方、風景に飛び込んでいったわけです。どうしてリオタールさんのところだったのでしょうか。
- 小林** 『エピステーメー』の「音・音楽」という特集のときに、「plusieurs silences」（幾つもの沈黙）を選んで紹介したわけで、それを77年にパリに行ったときに、大学を見てみようという好奇心もあるから、その雑誌をリオタール先生に届けようとしたわけです。
- 中島** リオタールさんの翻訳したものを届けようというんですね。
- 小林** せっかく行くんだから、届けて会ってみたい、と。向こうは日本語がわからないでしょうけどね。それでナンテール（パリ第10大学）だ

と思っていたので、行ったら違って、ヴァンセーヌ（パリ第8大学）にもう移っていたのです。どうやって調べたか覚えていないけれども、ヴァンセーヌの時間割で、この時間、この教室だというのを突き止めて、授業の終わりの時間を狙って行くわけです。殺風景な廊下で待ってるわけですね。『エピステーメ』誌を持って。声がするので、中で授業が行われている。じっと待つ。すると、ざわざわ音がして、どうやら授業が終わったみたいだ。ぱーんと戸が開いた。と、まっさきに飛び出てきたのが大きな犬だったんです。わたしは腰も抜けるくらいびっくりして、大きなシェパードみたいな犬がぱーんと出てくるわけですから。それは、授業に出ていた女子学生が連れてきた犬なわけです。フランスでは犬も哲学の授業に参加している。わたしはなんてすてきなところだろうと思いました。で、教室に入って、残った学生たちの質問に答えているリオタール先生に初めてお会いするわけです。

中島 ちゃんと会えたんですね。

小林 次の年から、留学したときにも、同じように毎回、そのヴァンセーヌの授業には必ず出かけていくようになります。わたし自身の留学先はナンテール、つまりパリ第10大学のテキスト記号論学科なんです。けれども、留学中、もちろん自分の記号論学科の授業は出席しますが、なんとと言っても、リオタールとデリダ、それに言語学者のキュリオリ、この3人の先生の講義には、可能な限り欠かさず出席していました。しかも、その3人に関しては、毎回、もちろんフランス語ですが、びっしりノートをとっていました。あんなにまじめにノートをとるのは、それまではなかったことですね。すごい量なんです。

中島 やっぱちゃんとみなさん、デリダなんかもそうですが、授業のためにテキストを準備していらっしゃるんでしょうか。

小林 デリダは基本的に全部書いてきて、それを読み上げるのですが、ときどき止めて解説しながら読んでいくんです。いつも、片手をポケットの中に入れてお金をじゃらじゃらさせて。リオタールはそうじゃなくて、立ち上がって煙草をふかしながら延々と何もノートを見ずにしゃべり続ける。全然スタイルが違うんです。それをこちらは必死にノートする。デリダに対して質問することは非常に難しいんですけど

も、リオタールさんという人はどういう質問をしても非常にまともに答えてくれるんです。

中島 先生としても素晴らしいのではないのでしょうか。

小林 素晴らしい先生でしたね。今度の本（『《人間》への過激な問いかけ——煉獄のフランス現代哲学 上』）をまとめながら、本当によくしてもらったなあ、あらためて深い感謝の思いが湧いてきました。だって、後日ですが、インタビューするために、先生の田舎の別荘に泊ってもらいましたしね。駅まで車で迎えに来てくれて、一晩泊ってもらって、インタビューさせてもらって、食事もご馳走になって。誰がそこまでしてくれます？ ちょっと考えられない待遇だったですね。しかも、正規の学生ではないんですから。全然関係ない。わたしは第10大学、先生は第8大学ですから。面倒を見る義務は一切ない。わたしは先生の幾つかの論文を訳しただけ。それでわたしの稚拙な博士論文の審査までやってくれました。規則に縛られない自由さ、人を見て対応してくれる。それはわたしにとっては非常に基本的な人生の原則ですね。宮川先生のときもそうですが、つまり大学という制度に縛られた出会いではなく、それを超えて、人と人が出会うこと。出会おうとして出会っている。制度が押しつけるからではなく。「師」だと思う人についていく。そして、そのわたしの心を受け止めてくれる「師」がいるということ。それだけが大事なことで、他はどうでもいい。

中島 結局、何年いらっしゃったんですか。

小林 3年です。

中島 78年から80年ごろですね。

小林 81年までかな。その間80年にスリージー・ラ・サールでのデリダのコロックがあって、それは、わが人生においては最大の知的危機だったのですが、81年の秋には、でっち上げた博士論文を書いて提出しました。だって、2年前はマラルメ研究で書くつもりで、予備論文もその線だったのですが、これだけデリダとリオタールについていった以上はと、哲学的な方向へ転換して、それまでのマラルメ論は捨てちゃって、レポートみたいないい加減なことを1年足らずで書いて論文にして、しかもデリダとリオタールを審査に呼んで審査をしても

らって帰国するという、ずいぶんむちゃくちゃですね。

中島 ぜいたくといえばぜいたくですね。

小林 よくあんなことができたなあ、と今から思えば。しかも研究としてはなっていない。あれは発表したくないですね。燃やさなくちゃいけない。恥ずかしい。

フランス語教員時代

中島 それで帰国されました。

小林 そうしたら半年後にすぐに電気通信大で教職を得ました。西尾幹二先生が呼んでくれたんです。

中島 ニーチェのご専門の先生ですね。

小林 西尾先生は東大の比較文化に教えに来ていらして、電通大のフランス語の教師のポストが、定年でお辞めになった方がいるのでひとつ空いたというので。でも、西尾先生は厳しくて、博士号を持っていない人は採らないと。けれども、わたしのいんちき博士号でも一応博士号なので。当時は、フランスに留学しても誰も博士号をとってこないわけですからね。貴重だったんです。で、博士号を持っているならと採ってくれた。

中島 電通大には何年いらっしゃったんですか。

小林 4年です。

中島 その間はどんな感じだったんですか。

小林 小学館だったかな、『仏和大辞典』の編集を手伝うとか、あちこちで評論的テキストを書くとか。電通大での職はフランス語の授業、しかも初級レベルなので、あまりストレスはかからずに、今気がつきますが、わが人生においては、のんびりしていたときかもしれません。野球とかやってる写真が残ってますから。しかも、先ほど語った、フランス人の女性が日本の青山学院大学に就職口を見つけてしまって来日したので、結婚することになったとか。

中島 パリでの経験を咀嚼して、何かの形で出すというような時期ではなかったんですか。

小林 一貫していることは、わたしは1冊まとめて本を書くタイプじゃない

と自己規定していたし、そういう夢をあまりもっていなかった。簡単にいえば、研究書を1冊書き上げて出すなんてことよりは、雑誌などから頼まれたさまざまに異なるテーマについて、きわめて短い時間でチャレンジして、自分の何かを一気に注ぎ込んで、形にしていくことを好んだのです。それが自分の道だと思っていたから、全然本をつくるとか考えていなかった。

ついでに言いますが、帰国して、哲学を少しパリで学んだ気持ちになっているから、半年だけですが、初めて東大の駒場の哲学の授業（大学院）に出るんです。大森荘蔵先生や廣松渉先生の授業に出るとかね。まさかですけれども、すると廣松渉先生が、「君、メルロ＝ポンティについて1冊書いたんだけど、読んでちょっと直してくれないか」なんて言われまして、岩波書店から出ているものですが、一応、眼を通したりするんです。驚きですね。でもそうやって、廣松先生と少しお付き合いして、一緒にお酒を飲んだりする機会があったときに、先生が若い人への忠告として、「君、40歳までに自分の本を出さなきゃ絶対駄目だよ」と言ってくれた。

中島 そのことは廣松先生がおっしゃっていたんですね。

小林 それが突き刺さるように入ってきた。「40歳までに本を出さなきゃ駄目だ」。廣松先生のお言葉なので、そうかなと思って、友人の書肆風の薔薇の鈴木宏さんに頼んで、「ともかく40歳前に本出さなくちゃいけないらしいから、評論集出させてね」とお願いして『不可能なものへの権利』と『無の透視法』の2冊の評論集を出してもらいました。

「不可能」と「無」ですから、まあ、そういう否定的なものというか、境界を超えたものへの関心というわたしの視点から、常にそうですが、文学、哲学、アート、分野は問わず、いろいろなテーマについて書いたテキストを集めた評論集ですね。それは、ずっと変わらぬわたしのスタイルです。はじめから終わりまでの1冊を一気に書いたのは、『青の美術史』（ポーラ文化研究所、1999年）、そして東大を定年で辞めた後に『絵画の冒険』（東京大学出版会、2016年）と今年の『若い人のための10冊の本』だけです。もちろん、雑誌連載をまとめた形のものは何冊もありますが、基本的には、いつも小さな短編テキスト、しかもモーリス・ブランショの影響もあって、ま

さに「断片の思考」というタイトルのもあるのですが、「断片」ということが意味をもつような仕方では書いてある、それを集めて、あるとき本にするという仕方かな。

フランス語の oeuvre、つまり「作品」じゃなくて、désoeuvre といふか、つまり「脱作品」といふか、決して完成形ではないような、常に未完成であるような、でも未完成の「光」をもっているような、クリティークな、クリティカルなもので、エッジが見えるようなものを書きたいという思いが非常に強いわけですね。決して、ある分野の研究という、体系的なもの、学の分類におさまってしまうようなものではない、そうなったらわたしではない、という気持ちで生きているわけですから。その場その場で、そのたびごとに反応しながら生きるという生き方を選択したということかな。

中島 そのときは、坂部先生とは何かお付き合いがあったんですか。

小林 坂部恵先生は、お付き合いとしては、いつだったか、パリでジャック・デリダの講義に行ったときに、後ろのほうに先生がいらしていることに気がついて、「坂部先生ですよ」みたいに声をかけたんじゃないかな。授業に出たことは一度もなかったですから。でも、坂部先生が『フランス哲学・思想事典』（弘文堂、1999年）を松永澄夫さんとか小林道夫さんとかと一緒に編集してつくられたときに、わたしに編集人に加わるようにと声をかけてくれたんです。

中島 それは何年ごろですか。

小林 90年代の後半じゃないかな。わたしは哲学科出身でもないし、フランス哲学が専門だと言っているわけでもないのに、「現代のフランス哲学をやるなら君だと思っから」とたった4名の編集委員の中に入れてくれるわけです。これも、ありがたい泣ける話で、よくわたしの仕事を見てくれたんだ、と。立派な研究書でも出したならともかく、論文でもなくあちこちにちょこちょこ書き散らしているだけの人間に編集という大役をふってくださるんだと。

坂部先生にはそういう意味で深い恩義を感じていたので、それでUTCPで「先生、ベルリンに一緒に行きませんか」とか「ついでにミラノに一緒に行きませんか」とお声をかけたわけですね。それはわたしからすると一種のお礼といふか、「先生、わたしを認めてくだ

さってありがとうございました」と。実際、一体誰が、表象文化論でアートのクリティークなどをやっている人に、哲学思想事典の編集の声をかけるでしょうか。わたしを見てくださった先生に感謝申し上げますという感じもあって、ベルリンに行って講演をしていただき、さらにその後にミラノに一緒に行こうと誘い、そのついでにベネチアに行ったことがないと先生が言うので、「デカダンスとおっしゃる先生が、ベネチアは行ったことがないのはおかしい、じゃあ連れてってあげるから」と一緒に行って、わたしの友人のお宅でお茶会をしたり、『ベニスに死す』の海岸を歩いたり、しまいには先生に日本まで茶釜を持って帰ってもらったりまでして、仲間としてとても楽しい時間を送らせてもらいました。不思議なご縁でしたね。

駒場という空間

中島 電通大が終わって、駒場に移られるわけです。86年ですね。そして、移られてから、表象ができる際に選択を迫られた。

小林 その2年後の88年ぐらいだと思います。

中島 駒場もそのときはずいぶんまた変わりつつありましたよね。

小林 そのころは大変動期でしたね。まだ法人化以前だし、駒場の教員たちは本郷と違う自分たちの独自性を制度的にどう確立するか、悩んでいましたね。そうじゃないといつまでたっても駒場は、東大内部では、1~2年生を教えているだけの教養課程の組織、どこか見下されているという感じがあるんです。独自に大学院も持てない。比較文学はすでにありましたけれど、それ以外には、大学院という専門の場を担保されていない。これだけ教員がいるのにおかしいじゃないか、なんとかしたいと。われわれ若い教員たちも、このままじゃいけないと学科を超えて話し合う。

そこに中沢新一さんを教員として迎えるかどうかで教授会が大もめになる問題もあったりして、なにしろ理系文系両方ある学部なわけですから、異分野間で横断的にさまざまな問題を話し合う。数学の先生たちとかとも夜に会合をもったりして。結局いかに自分たちの駒場を教養教育だけじゃなくて、大学院まで含んだ大きな組織として立ち上



中島隆博氏

げるかということで、議論が続くわけです。駒場をどう変えていくかという議論が、おもに、30代、40代の教員の間で起こる。それはとても刺激的でした。そういうことを通じて、きっとわたしも駒場に対するある種の責任感というか、愛を育んだのだと思います。

中島 86年といたら、僕はそろそろ大学院に入ろうというぐらいのときでした。本郷に当時いましたけれども、僕らの世代だと、駒場というのは、東大の中ではまったく違う空間なのです。自由というのはここにあるんだという感覚をずっともっていました。本郷に来るともううんざりしたわけです。その駒場が変わりつつあるなというのはやっぱり感じていましたが、ただ僕らは学生でしたから、どっちに向かうのかあまりよくわからなかったですね。

小林 それは非常に大きな賭けで、駒場にいる人間からすれば、俺たちはパーリアだという意識がずっとあるわけです。専門研究者としてみなされていないのではないかな。大学院での教育を奪われているのではないかな。だから、フランス語系でいえば、カリキュラムやその人員配置などについて、本郷の仏文と駒場のフランス語教員との間のズレみたいなものを調整する会議が行われたりして、なぜか若いのにわたしがその会議の運営をやることになってしまい、「駒場でも本郷でもない

場所でやりましょう」なんて言って、わざわざキャンパス外の場所に会場を設定したりしたことまでありましたね。どちらかでやったら、その場所の影響が出るからなんて。

中島 さっきもおっしゃったように、ちょうどそのころ、いわゆるニュー・アカデミズムというのが席卷するわけです。そういったものも見ながら、表象文化論をつくっていくわけですが、そのときの鍵になったことは何かあるのでしょうか。

小林 はじめは予定されていた名前は「芸術」という名がついていた。その計画はわたしが大学院生のときにすでに計画としてあったんです。芸術文化学科みたいな、ね。でも本郷文学部の美学・芸術学が「芸術」という言葉は使わせないとだったので、仕方なく、ミシェル・フーコーの影響のもと「表象文化論」としたわけです。でも、フーコーはかつて駒場で講演もしているし、何か機が熟したという感じがします。

中島 蓮實先生が主導されたのでしょうか。

小林 いや、やはり渡邊守章先生が中心ですね。

中島 それを小林さんのような若い先生たちが支えていくという感じですね。

小林 簡単にいえば、単なる語学教師ではないという、自分たちの研究者としてのアイデンティティをはっきりと打ち出す構造をどうつくるかですよね。けれども、それぞれの人は、「自分の専門は仏文です」とか、「中国文学専門です」と言っているわけですよ。それを、どう再構成するかという組み換えが必要なわけで、そのとき「芸術」という言葉を禁止されたことによって「表象文化論」という奇妙な、画期的なネーミングになったわけですが、わたし自身はこれが「学」じゃなくて「論」だということに非常に強い思い入れを持っていますね。「学」じゃないからいい、あくまでも「論」なのだ、というのは、常にわたしのスタンスです。

中島 知の、ある種のアジャスマンをしていくわけですね。それはひとつの実践ですから、小林さんが体験なさったようなフランスの知的な格闘みたいなものを実践したわけですよ。

小林 まさに中島さんが、あの本（マルクス・ガブリエル、中島隆博『全体

主義の克服』集英社新書、2020年）の中で、最後にガブリエルさんに言っているみたいに、さまざまなものが交錯し合っていく中立な場みたいな感じかなあ。問題意識の場というか。でも、何でもいいではないので、一応アートのものを核にしつつ、ちょうど90年代以降、まさに知において問われるべきだった「身体」とか「イメージ」とかいう問題圏を中心的に問う。それが、「表象文化論」のミッションという自覚ですかね。

表象文化論の時代

中島 それが世界的な情勢ともオーバーラップしていきます。89年があって、冷戦の構造が緩んで、世界は変わっていきます。東アジアはちょっと違いますけれども。そういう中で90年代というのは、ある意味、表象文化論の時代だったと東大の中では見られていると思います。その中心にいらっしゃってどうでしたか。

小林 面白かったですね。こんなに大学は面白いんだ、というぐらい。だって、まずは筑摩書房から『ルプレザンテーション』なる雑誌を刊行し、すぐに「表象文化論」の名付け親でもあるミッシェル・フーコーについての大規模の国際シンポジウムをやり、そこには世界から研究者が来てくれましたし、これはわたし自身の活動ですが、作曲家のルイジ・ノーノの講演会を開く、三宅一生さんをお呼びできてファッション・ショーの講演会をオーガナイズし、安藤忠雄さんに来てもらって建築の講演をしてもらう、吉田喜重監督をお呼びして映画の上映会を行う等々と、ただ遠い文化対象をひっそり研究するというスタンスではなくて、一種のリベラル・アーツの自由な表現として駒場という場所でさまざまな出会いが起きる。それを仕かけることができる。その中に自分自身が飛び込むことができる。

やるときは非常に苦しいわけですが、でも今から考えても面白いですよ。例えばアーティストの森村泰昌さんから頼まれて、900番講堂で彼がマリリン・モンローになって降臨するのをわたしが仕かけるわけじゃないですか。表象文化論の第1回目の講義の最中に、予告なく、突然、白いドレスをまとったマリリン・モンロー＝森村泰昌が机

の上を歩いて登場する。1年生は口をあんぐりしたまま、何が起きているかわからないという衝撃。東京大学に入ってきて、最初の授業にマリリン・モンローが出てきちゃって、一体これはどうなっているんだとなる。

しかも、そのイベントがきちんと録画されていて、2年前のフランスのメッスのポンピドゥーセンターのホールの大きなスクリーンに映し出されるわけです（今も東京の原美術館に出品されていますけれど）。あのとき900番講堂にわたしもいて、学生たちもいて、そこにマリリン・モンローが出てくる場面がアート作品として、今世界で流れているわけです。それは駒場で起こったんですよ。でも、駒場の人は誰もそんなことは知らない。何にも知らないです。けれども、わたしの的には、確実にそこに駒場らしさみたいなものがあるんです。しかもそれには裏があって、そのときわたしは、森村さんから頼まれて、駒場を案内しながら、どこでやるか、相談したのですが、たまたま900番教室の前を通ったときに、森村さんはどうしてもここでやりたいと言うわけです。わたしは、「森村さん、ここはわたしの教室じゃないから。法学部系の授業のための教室だから駄目だよ」と断ったのですが、「絶対、ここしかない」と譲らないわけ。なので、結局、大騒ぎして学部交渉して、この大教室を借りて実行してしまうんです。

でも、彼はそのときは一言も言わなかったのだけれど、実ははじめからそこでやると決めていた。なぜかといえば、三島由紀夫が1969年にかつてそこで全共闘の学生たちとトークをしたことがあるから。はじめからそこでやりたかったんですね。三島由紀夫とマリリン・モンローが森村さんの頭の中で裏表の対になっていたわけです。

ついでにいえば、三島由紀夫の自決から今年はちょうど半世紀です。そのことを巡って森村さんとトークをしようという話も今起っているんですね。先ほど話していた70年という日本文化の大きな切断面の象徴のひとつである三島由紀夫の自決のイメージが、94年だったかな、マリリン・モンローとして駒場に降ってきて、それからまた四半世紀、今、またそのことが浮上して回帰してくるという感じなんです。

中島 阿部先生がおっしゃっていた「小林君、君は歴史がわかっていないんだ」というのに対して、違う歴史、つまり出来事としての歴史をお示しになっているんですね。

小林 ありがとうございます。中島さんにそう言っていただいて、すごくうれいんですね。そういうふうに理解していただいたら言うことありません。けれども、阿部良雄先生の一言はずっと心に残っていたわけです。その訓戒がね。で、ある程度、わたしがどのように歴史と向かい合うかを、書物として示さなくちゃいけないと思って、表象文化論的な絵画の歴史をルネッサンスから現代まで論じる『絵画の冒険』を書こうとしました。まあ、わたし自身の「表象文化論」を本として残しておきたかったということもありますが。表象文化論の授業をやりながら書こうとしたのですが、結局、本になったのは定年後でしたけど。で、これで、阿部先生に対するわたしの借りは返したつもりですね。あの本には、わたしが「表象文化論」をどう受けとめたかははっきりわかるように書いてある。あれは、「わたしの表象文化論」の本なのです。非常にパーソナルなことだけれども、学問の研究とか本を書くとか、クリエーションするというのは、そういうことでもあるので、何十年も前の先生の一言はずっと忘れられないで残っているわけですね。わたし自身は、その道に行かないと思っていても、でも、ではわたしは歴史がわかっていないのか、みたいなことになるので、どうしてもわたしにとっての歴史を一度は書いてみなければならない。

中島 それは引っかかっていますよね。

小林 だから、それに加えて、日本の自分の生きた時代の文化の歴史を扱った『オペラ戦後文化論』（未来社、2016年・2020年）と西欧絵画の歴史である『絵画の冒険』と、この2冊を書くことで、「阿部先生、これがわたしにとっての歴史の感覚なんです」と、ようやく言える。先生に対する借りをちょっと返せたという感じになるわけです。

中島 90年代は表象文化論の時代だったと思いますが、それにはいろいろな運もあったでしょうし、その中の人たちの創造力も相当なものがあったんだろうと思います。小林さんが今から見て、その何が肝だったんでしょうか。東大の中でこういう大きなうねりになった運動は、これ以外にはなかなかなかったじゃないですか。

小林 外側からの理由でいえば、当然この時代に文化の質ががらっと変わりました。がらっと変わることに対応できるセクターが他にはなかった。

中島 もう、そこしかなかったわけですね。

小林 1990年ぐらいまでは、例えば大学で映画について研究するなんて考えられなかった。「映画をやるんですか？」と言われてましたね。けれども、今では、映画を研究しないでどうするんですかということになる。旧来の大学の制度は新しい文化にまったく対応できなかったんです。映画だけではなく、マス・メディアもファッションもデザインも舞台芸術も大衆文化も。そうした90年代以降に起こる世界文化のドラスティックな変化に対応できていなかった。

中島 表象文化論だけがそういう世界につながることができたという感覚ですよ。

小林 それを引き受けることができる場をつくった。でも、そこにいた人が全員がそんなことをしていたわけでは必ずしもないんです。そういった問題意識をちゃんと持っていた人ばかりではないです。ただ、場所としてそれができたことによって、その後もジェンダー問題とかカルチュラル・スタディーズとか、さまざまな形で噴出してくる新しい知的問題群を扱う場所がようやくできたんです。

あえていえば、今は、もはやそれでも扱えないものがあるんじゃないのか、時代はもっと変わっているんじゃないかと、当然問われますね。90年代はそれでOKだったかもしれない。三宅一生さんのファッション・ショーをやって、ともにファッションについて語り、吉田喜重さんを招いて映画を論じ……、時代になんとか対応しようと思って頑張ってやれたことだと思っていて、それなりにわたしの誇りでもあるんです。けれども、今同じことをやったのではもう遅いような気がしますね。今何をやるべきなのかはわたしにはわからないけれども、考えるべきですね。だってリベラル・アーツとはそういうものなのだから。時代とともに変わっていくべきなんです。だから「論」なんですよ。

UTCP の誕生

中島 2000年代になって、今おっしゃったようなことがだんだん顕在化するわけです。UTCP（共生のための国際哲学研究センター、University of Tokyo Center for Philosophy）が登場するのが2002年です。これは語り出すと終わりませんけれども、僕も2000年に表象文化論に着任して、90年代は表象文化論の時代というものの、ある種の残り香みみたいなものをかぐわけです。こういうことだったのかと。ただ、だんだん時代も変わってきて、学のあり方も人も変わってくる。大学自体が再び変わります。そこで違うアプローチをもう一度発明しないといけない。そのひとつのやり方だったと思うわけです。とはいえ、最初の21世紀COEプログラムのときはいろいろな苦労があって、なかなかうまくいきませんでした。途中から、2004～2005年ぐらいから小林さんと2人でこれは徹底的にやるかということになります。2000年代の半ばからです。そのときはどういう思いでいらっしゃったんですか。

小林 現実、自分の思いから出発するんじゃないくて、現実が先に動くんですね。わたしのほうからすると、副研究科長というんだったか、副学部長とかに選ばれてしまって。

中島 当時は何でしたか。評議員でしたでしょう。

小林 評議員でもありました。そのとき文部科学省から「20世紀COE」プロジェクトが降ってきた。で、駒場の文系からもひとつ提案を出さなければならない。それを決めていく役がわたしに降ってきたわけです。

いろいろ計画案が出てきます。わたしが所属する表象文化論からも出てきた。でも、わたしの判断ははっきりしていて、駒場というリベラル・アーツにおいてその核となるのはやっぱり哲学だ、と。哲学においてこそ、今国際的な研究協力ができなければならない。これ以外にリベラル・アーツを中心的に支えるものはない。リベラル・アーツの核はある種制度化された「哲学についての研究」などではなくて、本当の意味でのクリエイティブな哲学、哲学そのものの創出であり、

それはいまや国際的な対話を通じてこそなされるべきであって、そのために哲学の COE を駒場につくるのがふさわしいのではないかと。だから哲学部会の先生方に「やってくれ」と言ったわけです。

わたしは自分がやることを考えたわけではないのですが、結局、それなら審査選考に通るためにも「あなたがリーダーになりなさい」ということで、立場上、引き受けた。わたし自身は、はじめは形式的なリーダーのつもりで、そのまま表象文化論的なアートのクリティーク作業をやり続けてもよかったんですが、中島さんもよく知っているとおり、いろいろなことがありまして、結局、特に第二期からは、わたしが実質的にもリーダーとして運営するということになる。そして、それならば、と中島さんをお願いして、タッグを組んでもらったんですね。組織というものは、ひとりでは動かせない。どうしても、一緒にチームワークを組む人が必要です。チームワークで初めて、足し算ではない、かけ算の力が発揮されるんですね。

もちろん不十分なところもあったけれども、われわれなりにあるところまではできたと思っています。ニューヨークにもバンクーヴァーにもハワイにもアルゼンチンにも中国の北京にも上海にも台北にもソウルにも、もちろんパリにもベルリンにもミラノにもソフィアにもコークにも、そしてエルサレムにもパレスティナにも行きましたね。世界のあちこちで、哲学の対話を真剣に行っていました。しかもいつも若い人たちと一緒にね。それは世界の光でしたね。

わたしの人生というか、キャリアを振り返ってみれば、ある意味では、それは、わたしが昔、フランスで学んだこと、あの時代の一種の光であったフランス哲学の実践を、自分自身も駒場という場所でやることを引き受けざるを得なかったんだなあと思います。今から見たら、必然性というか、運命の回帰がそこに見えるわけです。

マラルメという詩人の研究をする予定で行ったパリで、結局、デリダやリオタールの哲学と出会ってしまい、そこで学んだことを、今度は、90年代に文学や芸術の作品との対話を通じて実践していたのですが、最後に21世紀に入って、自分が望んだわけではないのに現実のほうが進んで、いつのまにか東大の哲学センター、国際哲学研究センターのリーダーになってしまった。そうすると、実際、デリダや

リオタールが80年代にパリにつくった国際哲学コレージュ（Collège international de Philosophie）などの実践と近いことを、自分が駒場でやることになったとも言えるわけですね。これも、ある意味では、デリダやリオタール先生たちへの借りを返す、遅れてきた応答みたいな感じがしてきます。デリダさんたちから引き継いだ何かを駒場でやることになったのかもしれない。自分はいわゆる哲学研究者ではないのですが、逆にそれゆえに「哲学学」ではなく、「今」というこの時に、対話を通じて哲学の問いを実践していく、そういう実験的なことを、駒場というリベラル・アーツの場で行いたかった。それが、駒場という、いつも若くあるべき知の場の隠れた「命」にならないか、その「炎」、その「火」とならないか、そういう願いです。

通常の研究であれば、自分のキャリアの最後の時期にさしかかるころなので、研究してきたことをまとめて1冊の研究書をつくりたいと思うだろうけれども、わたしはそういうことには魅かれたい。むしろそのたびごとに海外に行って、ちっともうまくない慣れない英語で講演をし、外国の哲学者と対話し、あるいはその人を駒場に招いて、若い人とともに、その話を聴く場所をつくること。そういう実践、プラクティスをする、それがわたしのミッションだと自覚したということですか。

- 中島** フランス語を突き詰めていこうとされた方が、センター・オブ・イングリッシュという COE のリーダーになったわけです。
- 小林** 本当にそうでしたね。フランス語すらちゃんと使えないのに、50歳すぎて英語までやらなくちゃいけない。たいへんでしたね。毎日家に帰って毎時間ごとの BBC のニュースを聞いて、ポール・オースターの小説を何十冊も読んで、つらかったです。
- 中島** それは同時に世界的に見ると、いわゆる括弧付きですけど、フランス現代思想というものから、哲学のシーンが変わっていく、そういう時期でしたよね。僕は脇でずっと一緒にさせてもらって、面白いなと思うのは、やっぱり小林さんはそれをよく見ているわけです。実践と今簡単におっしゃいましたけれども、見ていたとしても普通はできないわけです。20代、30代にやったことを吾が仏尊しで守り通して終わっていく研究者は少なくないわけです。

小林 だって、守るべきものがないもの。

中島 でも、結果的に振り返ると、実はいろいろなものを守られていたのではないのでしょうか。守り方が違うように思うのですが。

小林 そう言われて思うのは、やっぱり修士論文だったボードレール論ですね。タイトルは修士論文としては今から見てもおかしいと思うんだけど、「存在の冒険」でした。ボードレールの散文詩を論じて「存在の冒険」？ いや、それは、ボードレールのことを言っていたというより、わたしにとっては一種の根源的な格律（マキシム）だったと思えますね。つまり、わたしという人間は、別に研究したいわけではなく、研究者になりたいわけでもなく、ただみずからの「存在の冒険」に懸けているというか。中島さんが言ってくださった「守り通す」という意味では、わたしは、それだけは「守ってきた」かもしれません。つまり、そのたびごとに、たとえわずかでも「存在の冒険」をしたい。わずかでも「自分を守らないことを守りたい」（おっ、なかなかデリダ的だぞ!）。「冒険」というのは、結果がまったくわからない、そしてリスクがあることに賭けることです。少しでも自分の「存在」の、自分にはわからない、知らない「意味」を見いだしたい。少しでも冒険したい。だから「オデュッセイア」です（『知のオデュッセイア——教養のためのダイアログ』東京大学出版会、2009年）。

直島の冒険

中島 2007年には小林さんと一緒に直島に行きました。現代アートの島に高校生を集めて、哲学キャンプを行いました。今おっしゃった冒険がある意味で見せちゃうわけです。直島の経験は、自分の中ではすごく大事なものです。教育の話も途中なさいましたけれども、小林さんが前におっしゃった、教育というのは知らないことを教えるんだということに噛み締めています。

小林 知っていることを教えてもしょうがないでしょう。

中島 既知のものをただ手際よく消化してもらってもしょうがなく、あるいは自分がそこで教えるふりをして満足するんじゃなくて、知らない

ことを教えるという、これも一種の冒険なわけです。それを実際に高校生たちと2007年の夏にやってみた。これは自分の中でその後モデルになっていまして、社会人でも同じですし、あるいは大学生でも同じではないか、という気がすごくしています。直島で何か思い出すことはありますか。

小林 やっぱり最後の夜、みんなが作文を書いているときに、波の音がする海岸の松林のところでIさんがやって来て、ほとんど泣きながら、「先生、書けません。私、今まで考えていたことが全部うそだということに気がついちゃったんです」と言った。あれは衝撃的でしたね。すごくいい子で頭がいいから、人から何か言われたら、相手が喜んでくれそうなことを何でも言える子なんだけれど、「そんなふうにしかなかった自分の頭を使っていなかったということにわたしは気がついちゃったんです」と言ってくれたのは、すごかったなあ。まさにそれこそわたしが教えたことだよ、と。それだけ頭のいい君に、もう一個新しい知識を積みこんでみたら、なんて言ってもしょうがないでしょう、そんなこと自分で勝手にできるでしょう、でも、どれだけ知識があっても、自分が何も知らないということに気がつくことこそ貴いことなんだよ、と。だから、彼女の場合は、書けないことこそが、書くことだったんですね。

中島さんが対話したマルクス・ガブリエルさんにおいても問題になっているように、真理みたいなものがあるとして、それがどこにあるかという、境界領域にあるんです。真理というのは表現だから、人間は言語で言うわけじゃないですか。言語で何か言ったときに、言語で言われたこと（もの）が大事というよりは、言語で言われたものとそれが引き起こす言われないこと、言い得ないこと、その間に何かが起こっているわけです。真理という出来事！ が起こっているんです。これが大事なので、言われたことが大事なわけじゃ必ずしもない。出来事がなければならぬ。それをじっと見つめること、その到来を待つことこそが、哲学者というプロセスであるわけで、哲学者は別に真理のテーゼをいっばいためこんだ人間ではなくて、常に自分の中で言葉と言葉じゃないもの、言葉にならないものとの間に真理という出来事が起こるのを待っているというか、そういうものであるはず

だとわたしは思うわけです。

それは非常にクリティークなことですね。危機的にして批評的、かつ詩的でもある。クリティークとフィロソフィーはどこかでつながってくるので、そういう意味でのクリティークとフィロソフィーが溶け合う出来事みたいな瞬間が、（それを論理的な言葉で言えるかどうかは別にして）高校生でも起こるし、中学生でも起こるし、誰にでも起こるので、知識があろうがなかろうが、ここの瀬戸際、波打ち際に立つ、立とうとする、そこに意味があるという感じがします。

だからあの直島の風光、海があって、島があって、空があって、日常の時間から脱して、日常ではない、ちょっと非常の状況に身を置いて、そこに光が差し込み、風が吹いて来るという、とてもスペシャルなことが起こるんですね。原則的には大学の教室でもどこで起こってもいいんだけど、なかなか難しい。なぜなら、われわれは日常に、「自己イコール日常」という枠の中に閉じ込められているから、これをぶち破らなければ、岸辺に立てないんです。今のコロナによる非常事態の中で、みんながますます自己を固くかたく、より安全に構築する方向になっていくと、まさに光溢れる波打ち際に立つ勇気がなくなってくるので、怖いですね。

2010年代の駒場

- 中島** 2010年代、東大も65が定年になりました。
- 小林** そう、わたしは65歳まで勤めたその最初です。
- 中島** 5年、その後、UTCPもなんとかかんとかやっていたわけです。でも、駒場のあり方はまた相当変わってきましたよね。2010年代になってから独法化が定着し始めていって、改革疲れも出てきました。
- 小林** 外から見てですが、結構、疲れがひどいと思いますけれども。
- 中島** 90年代に小林さんたちが思い描いていたのとはだいぶ違う場所になってきたと思いますが、2010年代の駒場をどういうふうにご覧になっていたんでしょうか。
- 小林** 2011年に東日本大震災があって、わたし自身はその後、サバティカルを1年いただいたこともあり、なんとなくですが、駒場のリアリ

ティーを自分自身で追いかけてなくなった気がします。むしろ、初めて残りが少ないという自覚をもって、やり残してしまったこと、先ほどの表象文化論の教科書などをどうしても書いておかなくてはいけないとか、自分に約束したにもかかわらず、果たしていないことがたくさんあって、いかにそれを少しでもやり遂げるかということに注意がいったしまったかな。もう60歳を超えて、もうすぐ辞めていく人間が、未来の現実に対して強く関わるべきではないという感覚がありましたね。だから、わたしからあまり積極的に動いたことはないと思うんです（でも、ありがたいことに、中島さんが内野儀さんたちで行ったIHSプログラムには参加させていただいて、わたしにとって駒場でやり残した思いが強かったことのひとつである大学院教育のレベルに「身体」を導入するという長年の願いを、ダンサーの山田せつ子さんや俳優の安藤朋子さんを招いて身体のゼミを行うということで実現しました。わたし自身も指導を受けてダンスを学びました。それは、わたしにとっては、駒場の思い出の中でもっとも楽しかった思い出です。素晴らしかった。これで思い残すことはないと感じましたね）。

だから、駒場がどうなっていったのかという問いには、証言者としてちゃんと証言できないのですが、強く思うことは、やはり夢があるときはどれだけ多くの負荷がかかっても自分にとって「存在の冒険」だと思えばやれるわけです。だから、たいへんなのだけれど、本当は苦ではないんです。わたしは、1~2年生に初級フランス語を教えるのも大好きだったし、3~4年生に表象文化論でアートを教えて、さらに大学院の授業をもち、当然、博士論文や修士論文・卒論の指導をし、その上さらに毎週イベントがあるようなUTCPの活動をやっているわけです。何層にもなっているじゃないですか。全部やっているんです。しかもアドミニストレーションの仕事も免除されない。さらに海外からお客さんが来れば、中島さんと一緒に、自分たちで身銭をきって接待をし、会食をする。その上に、英語や仏語という外国語で海外の研究者に向けて1年に数本の発表までしているわけです。とんでもない状況ですよ。でも、正直、全然文句はなかったです。なぜなら、やりたいことだから。夢だったから。冒険だったから。でも、そうじゃなくなったら、とたんとんでもないブラックな業務になり

ますね。これだけのことを課すことは、普通はできません。誰にでも押しつけることができるわけではありません。それをやり遂げられるのは、まさに自分にとってのフラワーリングだと思えるからですね。それならば、どんなことがあってもやるじゃないですか。

中島 義務になったら駄目ですね。

小林 義務になってくると、みんなに疲れがたまってきて、機能しなくなってきましたね。しかも時代が非常に大きく変化している。今までの人文科学を貫いていた軸、20年前に新しいと思えた軸ですら、一気に古びてきた感じがします。人文科学そのもののプラットフォームが変わらなくてはいけないのかもしれないのに、それを見通す視点がなかなか持てない。通る軸が見えない。極端に言えば、もう一回「人間とは何か？」から問い直さなくちゃいけない時代に突入してしまっているかな。この激変を前にしては、たとえ映画であれ、ファッションであれ、文学であれ、ほんの少し前に新鮮に思われた領域すら、何か時代に届かないようになってきた。つまりひとつの領域を追いかけているだけでは……

中島 届かない。

小林 届かないところまで変化が来てしまっている。この急速な世界的な文化変容に、リベラル・アーツ的知というか、人文科学的知が追いついていないように思います。みなさん時代遅れになっているかもしれないものにしがみついて、かつ制度的な負担が重くて沈みかかっている。疲れてしまっている。さあ、どうするんだろう、とわたしのようになすでに船から下りた老人は心配ですね。

人間を再定義する

中島 UTCPでINDEXをつくったときに、空海の「人」という字を入れました。小林さんはずっと「人」にこだわっていらっしゃって、それは例えば、19世紀的なヒューマニズムが想定する人ではまったくありません。もう一度人間とは何か、その再定義が必要だということを、2000年代の途中ぐらいからおっしゃっていましたよね。しかも2010年代になってくると、3・11があって、原子力発電所の問題というの

が浮上し、科学者に対する不信が社会を覆いました。しかし、それでもテクノロジーはどんどん進んでいくし、AIのブームも再び来ます。そういった科学技術と向かい合わなければ、人文科学はにっちもさっちもいかなくなりました。そのために、2010年代はしばしば、科学技術とちゃんと向かい合うことを強調されていたと思います。ところが、人文学の人はなかなか向かい合うことができません。それは構造的に無理なのでしょうか。

小林 だって、言語が違うでしょう。つまり一番大きな問題は、人文科学が依拠しているのは自然言語だということ。ところが、今問題にしているテクノロジーも自然科学の世界も、自然言語では書かれていないわけですね。数理の言語で書かれている。あるいは情報の言語で書かれている。方程式や関数や行列式で、あるいはアルゴリズムで書かれている。

これは人文科学的が依拠する自然言語とは違うもので、それにどう向かい合っていくかが問題ですね。人間は自然言語を大きく超えて、もうひとつの違う言語を編み出してしまった。この言語で世界を理解するだけじゃなくて、それによって人間ができないような仕方で世界をコントロールすらし始めているわけですよ。そのときに、自然言語によって規定される人間が、これとどのように向かい合うべきかについてまだ十分に考えられていない。ただ待ってれば、2つの言語の幸せな結合、その融合体とか統一体がくることは絶対はない。では、どうするんだという基本的な問いかけですね。マルクス・ガブリエルさんなどの感覚だと、物理学者たちが使う数理言語そのものも限界に達していて、それを突破する方向に自然言語を使ってみようみたいな方向にいかうとしているわけですよ。

中島 彼はそれを考えましたね。できるかどうかは別にして。

小林 これでもいいとは、わたしも楽観視しませんけれども、あり得るひとつの方向かもしれません。また、むしろ逆に、自然言語そのものの在りようというか、言葉の在りようそのものをもう一回問い直す必要もあって、そのときにイメージというか、広い意味でのイメージ、フィギュア、そういうものをどう考えるかと問われているとも思います。そういう一切が、割と緊急だと思いますね。

中島 考えてみれば、表象文化論が最も問うべきものじゃないですかね。

小林 そう思います。イマージュの根源性ですね。イマージュは宮川先生のテーマだったわけだから、わたしもわたしなりの仕方ですっと受け継いでいるつもりです。イマージュが人間の存在の根源的あり方とどのように関わっているのかを考えようとしている。そこにひとつの哲学の方法というか、課題があるような気がします。

中島 イマージュに関していうと、例えば、坂部先生も想像力の問題で、繰り返し問われていたのは、このイマージュだと思います。ただ、想像力というどうしてもカント的なものに引っ張られて、そこで処理されがちです。しかし、今直面しているのは、それでは済まないの、違う形でイマージュを掴まえる必要があるわけです。

小林 たぶん、わたしもまだちゃんと理解できてはいないのですが、今思うのは、一方に実在があり、それとは別にイメージがあるが、そのイメージそのものは実在ではない、という唯名論（これこそが、哲学的には、自然科学を生み出したわけですから）的ポジションではなくて、（メイヤスーなどもそういう方向だと思いますが）イメージがある種の実在論への回帰、新しい実在論へとつながっていくという方向ですね。それは、ある意味では、世界を根本的にイマジネーション、想像力としてあるものとするところに立とうというわけです。それにわたしは基本的に同意するわけです。そこからの論理を組み立てることはたいへん難しいのですが、今までの、表象（ルプレザンタシオン）としてのイメージという意味でのイマジネーションじゃない、根源的イマジネーションとして世界がある。そのポジションから何が導き出せるのか。

中島 一緒に『日本を解き放つ』（東京大学出版会、2019年）という本で議論をさせてもらいましたが、そのときに小林さんから、空海の読解を見せつけられるわけです。同じテキスト（「声字実相義」）を読んで、僕がうまく読めなかった複合語の問題を指摘されました。この指摘はこの何年かの中で一番の衝撃でした。最近、何でも複合語にからめて考えてしまうようにまですりました。イマージュの問題でも、自然言語と、それから数理言語とありますけれども、空海だったらそれを複合語として考えてみよと言いきりじゃないですか。

小林 そう聞いて、なぜか今、とっさに頭の中に浮かぶのは、イメージの問題は、語ではないということかな。複合「語」ではない。というより、イメージ的なものの最も重要なことは、それが一義決定性を持たないことです。量子力学的な世界ですけれども、中島さんに出現する、何でもいいんだけど、一角獣でもいいや。

中島 仏でもいいですよ。

小林 一角獣にしよう。中島さんに出現する一角獣とわたしに出現する一角獣はイメージとしては全然違うかもしれないです。けれども、そのイメージの出現の仕方が、コンパウンドなんです。つまり、コンパウンドだとあらかじめ A と B があって、A と B はそれぞれアイデンティティがあるとなっていて、そのとき「AB」は、A と B のアイデンティティを複合するわけですが、イメージの場合は、自然言語では簡単なこの一個の「語」の形成が少しも自明ではないわけです。A だとしても、中島 A と小林 A' は違う。他の誰かだったら、A"。しかも、他の人には「一角獣」ではなくて「菩薩」として現れるかもしれない。アイデンティティそのものがイメージネールなんです。でも、そんな曖昧で、非決定的なものは存在しないのではないかと問われると、何もないとはいえない。でも、このコップがここにあるように「ある」ともいえない。こういうような不確定的実在論の次元になってくる。中島さんは、たぶん感覚的にわかってくれると思いますが、このような難しさを自然言語でどう言うかというあたりに、今のわれわれが抱えている問題、哲学の限界みたいなものを感じます。

「存在の冒険」

中島 最近追いかけている問題はどのようなものでしょうか。

小林 最近、う～ん、何か追いかけているのかな。

中島 新しく本もお書きになっているし。

小林 いや、過去のドキュメントをまとめていて、フランスの哲学者たちとの出会いが自分にとって何だったのか、あらためて見直すことで、ひとつの結着をもたらしたいというか。埋葬というのではないのですが、総括して区切りをつけたい。そうすることで、新しい冒険をした

いということかな。自分の過去にけりをつける。そうしないと、やっぱり老人は自分の過去にしがみつくものだから。だから、しがみつきたいその過去をまとめてしまって、それ以上、固着しないようになつたら、そこで何かが起こらないだろうか。つまり、そこで新しい「存在の冒険」ができなければ、「存在の冒険」を格律として掲げたわたしの使命に答えられないんじゃないのか、みたいなね。

中島 猛り狂う晩年ですね。

小林 猛り狂っているというか、自分がなしたことを賞揚したいみたいな心、誰にでもあるじゃないですか。個人全集を出したいとかね。アルバムも付けて、とか。そちらに行くわけです。だから、一方でそういう気持ちもあるのだけど、他方では、まとめてしまうことで、それとは違う新しい世界に行きたいという心ですね。自分が何を生きたのかをはっきり認識できないと、この先には行けない。ある意味では自分の過去をそのまま肯定することです。再認識して肯定する。肯定以下でも以上でもない。「すごいでしょ！」と言っているわけではなくて、こんなふう生きてきたんだな、わたしは、と確認して、では、そこからどう出発したいかを自分に問うわけですね。例えば、哲学的な展望としては、UTCPのときからずっと言い続けていながら、少しも進んでいない、先ほどの根源的にイマジネールなものとしてある世界を、数学者ハミルトンのいわゆる「四元数」Quartenionを使って、四元マトリックスとして構築するというインテグレーションの仕事をやり返さなければならないと思っているのですが、全然進んでいません。怠けてますね。東大の最終講義のときに公言しているにもかかわらず、遅々たる歩みです。いつも「これじゃ駄目だなあ、おまえは」と自分に言ってますよ。

中島 僕はガブリエルさんとの対談で、いろいろ面白かったですけれども、一番面白かったのは、彼がダンスを出してきたんです。いろんなダンスがある。みんなそれぞれにダンスはあるけれども、何か踊ってみなきゃしょうがない。そうすると、合う合わないはあるけれども、ダンスを踊り始めるとお互い踊れる。そういう意味では、僕は小林さんとはずいぶん長く一緒に踊ってきたなという気がいたしますが、小林さんにとっての阿部先生とかあるいは宮川先生のように、小林康夫を先

生として見て、チャレンジするような人は誰か若い世代にいなかったんですか。

小林 いや、どうでしょう。それはわたしのほうから言うことじゃないのでわからないけれども、星野太さんなんかは、実際、本当に山田せつ子先生のゼミで一緒にダンスしてますから、ダンス仲間ですよ。

中島 説教して1時間、「君は歴史がわかっていない」とか。

小林 そんなことを言ったことはないですね。國分功一郎さんが一言くらい、駒場でわたしのあり方について何か言ってくれるかもしれないけれども、國分さんとか星野さんとかには、わたしが駒場でやっていた知的ダンスみたいなものをちゃんと見ててくれている感じはするので、何か受け止めてくれているかもしれませんね。

中島 先ほど全集とおっしゃいましたが、全集というのは普通、学生たちが集まって出すみたいになるとは思います。

小林 いや、もうそういう時代だとは思えませんね。この新しい時代に向かっていくことを考えると、中島さんもそうだと思うけれども、人間の歴史が突きつけてくるものにどういう答え方をするのか、正解を出すのではなくて、どういう踊りをするのか、とステップの1つ2つぐらひは踊ってみせるのが義務だと思います。それを見ていて、面白いと思う人もいるかもしれないし、ばかだなあと思う人もいるかもしれない。でも、そんなことは知ったことではなくて、自分自身が踊ることにごそ意味があるのです。しかも、そんなダンスは、またいつ突然ストップするかわからないのだから、脳の機能が停止する前にやらないと、ますます時間がない、みたいな。

中島 駒場に、30年いらっしました。

小林 教員としては86年から2015年までですね。

中島 やっぱ、僕は駒場が小林さんを持てたというのはよかったなと思います。

小林 そう言ってくださるとうれいす。みんなからは、いくらか邪魔者で「なんかあいつ迷惑だよ」と思われていたんじゃないかなと。駒場のキャンパスで同僚の先生たちと会ったりすると、特に理系の先生からよく「小林さんはいいね。好きなことばかりやってるよね」と言われたりもしましたが、たしかにアイルランドに行き、アルゼンチンに

行き、楽しそうに見えるかもしれないけれども、そのためには、飛行機の中でまで英語の発表原稿を書き、いや、書けなくて苦しみ、どれだけつらい思いをしているか、わかっているのと言いたかったですね。

中島 若い先生は特にそうですねけれども、やっぱり「花する」(フラワリング)みたいになってもらいたいですね。でも、何か義務だなど思い始めると、やってられません。そこを分けるものは何かあるんですかね。

小林 理系の先生だったら、世界と向き合って、対象を観察して研究するようになるでしょうけれど、人文系は、究極的には、人間の前に立つ、つまり若い人たちの前に立つことだと思いますね。もちろん図書館の奥底に陣取ってやっている研究もあるけれども、わたしが選んだのはそうではない。そこに生きた若い人間がいて、その「未来の時間」に向かってわたしが人間の何を伝えることができるのか、ですね。こういう知識があると、それを伝えるのではなくて、わたしはこのように知を生きようとしているというのを見せる。生き方だけど、人生の進路ではなくて、思考とか理解とか、認識とか、そういうことについてのスタイルというかな。それを押しつけるのではなく、わたしはこう生きている、それが君たちの参考になったらうれしいという感じですね。つまり知を生きるとはどういうことかを見せたいわけです。

そのときに、古臭い知識を伝えて「君たち、勉強しなさい」なんて言うのではなくて、ここで何が問題かという「今」を伝えたいわけじゃないですか。それが、まさにリベラル・アーツなのですね。ばかばかしい教養検定なんてものではないんだから。新しい若い人たちを前にして、どういう刺激を与えられるのか。刺激を与えることができるためには、自分も常に「今」にいたくちやいけないじゃないですか。それは一種のチャレンジですが、そういう気持ちが失われちゃうと、仕事が多くてつらいだけ、教育労働者にとっての地獄の駒場になっちゃう。

中島 そういう意味で、小林さんはアクチュアリティを失わないですよ。

小林 「存在の冒険」だからね。最近になってよくこんなのを修士論文のタイトルにして、それを認めてくれたんだな、とつくづく思ったりしま

す。

中島 いずれ出版されないんですか。

小林 しないでしょう。でも、フランスで書いた博士論文は絶対出版したくないけれども、修士論文はわからないなあ。ボードレールの詩句を引用しながら、「心満ち足りて／わたしは丘に登った」だったか、そういう「満ち足りた心」で終わっています。わたしの詩的冒険の原点。マニフェスト。それを、世界的な大家のボードレール学者である阿部良雄先生に対してぶつけてみたんですね。チャレンジですね。しかも、『悪の華』は避けて、散文詩だけを扱って。散文詩の登場そのものを論じたわけですから。

態度の哲学

中島 「存在の冒険」はすごいです。

小林 よく書いたよね。そのとき、世界的研究者の阿部先生に対抗して、どう書いたかというと、実はヴァルター・ベンヤミンの批評を使ったんですね。その視点でボードレールを読むわけですよ。だから、そのとき以来ヴァルター・ベンヤミンはわたしにとっての最大の武器であり、最良の友なんです。

中島 『起源と根源』（未来社、1991年）ですね。

小林 ベンヤミンがすべて。わたしはベンヤミンからクリティークの方法を習っているわけです。

中島 そういえば、ベンヤミン・コロックを上海でやったときに、「僕のヴァルター」と言っていましたね。そうか、ベンヤミンですらなくてヴァルターなんだと思い知りました。

小林 ヴァルターはわたしにつきまとっていました。彼はわたしを世界のいろいろな場所に向かわせました。90年代のはじめ、日本経済新聞社主催のパリの大きなカンフェランスに呼ばれたときに、無理を言って、パリに行く前にベルリンに寄らせてくれ、と交渉して初めてベルリンに行ったのですが、それはただひとつ、ヴァルターの街を見たい、どうしてもそのティーアガルテンを見ないわけにはいかない、と思ったのでした。ヴァルターの家も探してみたりしました。さらに、

夏のヴァカンスで家族と南仏を旅行していたときには、足をのばして、国境を越えて、彼が死んだスペインのポルボウまで行ったりもしました。最初にイタリアに行ったときにも、わざわざ彼がエッセイを書いているサン・ジミニアーノに行ってみたり、パイロイトに行ったときは、オペラの休日に、そこからかなり距離があるのですが、ワイマールを一度見ておかなくちゃいけないと思ってレンタカーしてアウトバーンを飛ばして行きましたね（思いもがけずブーヘンヴァルトの強制収容所跡を訪ねることになってしまったのですが）。ただモスクワには行ってませんけれど。いずれにしても、ベンヤミンという人の書き方や思考のスタイル、その詩的な精神がつねにわたしを勇気付けてくれたというか。すべてはベンヤミンからでした、彼はわたしにとっては知の天使なんです。

だから、2013年か、最後のサバティカルをいただいてパリに行ったときに、ベンヤミンが最後に住んでいたパリの住居の前にずっと30分ぐらいかな、立ちすくんで、それでわたしは、ある意味でヴァルターにお別れを告げたというかね、「もういいよ、ありがとう」みたいな。

そのとき、最後のレッスンとなったのが、ベンヤミンがアドルノに対して宛てた手紙の中で「態度」という言葉の使い方が、「アドルノは間違っている」と、アドルノに対して手紙で文句をつけたところ。そのベンヤミンの手紙の一文を引いて、「態度」という言葉を拾い上げるわけです。これがUTCPをやっていたわたしにとっての一種の最後の結論だったんです。「態度」で終わったんです（これについては、『存在のカタストロフィー』未来社、2012年、第6部参照のこと）。

結局、わたしはフィロゾファーとしては非常にマイナーな人間で、いかなるオリジナルな哲学も打ち立てることもできなかった。そんな気もほとんどなかったのですが、最後にまたしてもベンヤミンに触発されながら、「態度」についてだけは、責任をもって自分の言葉として使えるかな。「態度の哲学」という思想ではなく、意見ではなく、命題ではなく、その人間が世界に向かって示す「態度」というところに、ささやかなわたしの哲学が今のところの行き着いている場所があ

る。思想ではない、態度。それも、ベンヤミンの手紙の別に何でもない、主題としているわけじゃない一節の中に出てくる「態度」という言葉を拾い上げたのですが、それが、74年の修士論文「存在の冒険」でベンヤミンにおんぶしながらボードレールに立ち向かった出発から、ちょうど大きな円を描いて輪が完結したみたいな気持ちになりました。以降、「ヴァルター君、もういいよね」という感じがわたしの中にはあって、でもヴァルターという「天使」と別れたとき、(やはり数学者のハミルトンではわたしの「天使」にはならず) 一体自分ひとりでこれからどうやっていけるんだろうと、途方に暮れているのかもしれない。

中島 何年前か忘れましたが、パリに行ったときにベンヤミンの展覧会がありました。ベンヤミンというのはすごいです。小さな文字でメモにずっと書き続けています。小さすぎて普通には読めないわけです。一体この小ささとは何なんだろうとずっと引っかかっています。今日お話をうかがって、小林少年の絵がこんなに小さいのもそうかと思いました。無理にベンヤミンにくっつけるつもりはありませんが、何かその小ささ、世界に関与するときの小ささは案外大事なのかなと思いました。

小林 わたしもその展覧会に行きました。小ささというのは、別にベンヤミンと関係なく言うのですが、小さいことにおいて初めて特異性（シンギュラリティー）が生まれるんです。シンギュラリティーが生まれるのは、必ず小さい特異点においてです。大きくなってしまうと、非常に大きな、ざっぱくな、誰でも通用するシステムになるんだけど、小さなポイントのところでは何かが、次元を超えて、起こっているわけです。非常に微妙な。その小さい点にこそ、無限が現れる。さっき言った世界という想像力のエッセンスが現れてくるのですね。そうした自分だけの「点」を見つけなければならない。それが「冒険」なんです。

中島 フランス語の point という言葉は面白い言葉ですね。

小林 Le point du jour というと「夜明け」、暗い夜に向こうから光がぼんと射してくる。

中島 もちろん副詞的に使っていくと、また。

小林 「決して……ない」。ne…point. je n'aime point (全然好きでない)。

中島 ひょっとすると、小林さんのこの「態度」というのは……

小林 小さい。何でもない。一見するとつまらない。でも、それが見つかる
と、その小さい「点」がヴァルター的には「態度」なんだけれども、
時間の中で突き刺さってこないといけない。突き刺さってくる小さい
点が見つかるとうれしいんです。幸せな気持ち。

中島 対話の最初に幼年時代を聞くと申し上げましたが、もちろん『ベルリ
ンの幼年時代』を念頭に置いています。図らずもベンヤミンから始め
て、これは本当に図らずもベンヤミンで終わったというのは面白いな
と思います。

本当に今日は一挙にありがとうございました。

小林 こんな展開になるとはまったく想像していなかったです。わたし自身
の生きてきた歩みについて問われるとは予想もしていなかった。不意
打ちですね。突き刺さってきましたね、中島さんのやさしい刃先が。
何か普遍性についての議論とか、「あなたの普遍性についての概念を
言いなさい」と聞かれるのか、と思ってどうしようと、ここに来る電
車の中でも考えていたんだけれども。

中島 それよりも、point のほうがずっといいです。

対談の後に

冒険、フラワーリングとして

小林康夫

〈時〉ということがある。

一般的な〈時〉ではなく、それぞれの人生の〈時〉。

もちろん、中島さんの絶妙な誘導がある。イメージとしては、船頭である中島さんは水にさした長い竿をわずかに動かすだけなのだが、その動きにつれて、わたしがそれである小舟が流れにのって滑るように下っていく、そんな感じだ。

そのとき下っていく〈流れ〉とは、「幼年時代」からのわたしの（さあ、なんと言おうか？）——（厳密に言うならば）情動的というよりは知的な次元の——〈精神〉の流れ。ときには激流でもあった、曲がりくねったその流れが、まさに大きくカーブして、岩頭を越えたと思ったら、もはや瀬音も立たない静かな水面。まさに大学という場の拘束から脱して、ぽっかり空いた〈空白〉、70歳の現在である。すなわち、この現在だからこそ、臆面もなく〈私語り〉がこのように進んだのだろう。

校正用のテキストを読み返しながらか、いささかアップ・テンポなその調子に多少の恥じらいが起こらないわけでもないが、しかしこれはやはり今だからこそできた〈私語り〉であったのではないか、と思う。いや、それどころか、わたし自身、ひそかに、自分が生きたと思われる〈生〉をいくらかでもまとめて語っておきたかったのではないか。その（わたし自身にも）秘められた思いを、中島さんは的確に見抜いて、「幼年時代」からはじまる不思議な「語り」へとわたしを誘ってくれたのではなかったか。

実際、対談中でも言及しているが、わたしはここ数年間、

- 1) 1945年から1995年までの日本の戦後文化について、それをあくま

でも内部から観測するという視点から論じた本（『肉体の暗き運命 1945-1970』、『日常非常、迷宮の時代 1970-1995』）

- 2) わたしと「フランス現代哲学」との遭遇を、わたしが書いた書評や追悼文、対談記録等のドキュメントで追った『煉獄のフランス現代哲学』上・下巻（本文では上巻の刊行に触れているが、下巻も『死の秘密、《希望》の火』というタイトルで2020年末に刊行されることになっている）

を執筆刊行してきた。つまり、客観性を標榜する学術的視点ではなく、あくまでもわたし自身の視点からの戦後文化論／フランス現代哲学論に取り組んできたのだが、（さすが！ 中島さん）ついに「画竜点睛」と言うべきか——（対談の最後に触れた「点」とはまさにこれなのだ、と言ってみたい気もする）——「わたし自身」という「視点」がどのように形成されたのか、をわたしに訊ねてくれたのだ。

ありがたいことだ。ほんとうに、なかなか有り難いことだ。

いや、わたしも多くの対話を行ってきた人間なのでよくわかるのだが、人はなかなか「人」に関心を寄せることがない。ある人に意見や知識や感想を求めることがあっても、「あなたがどのようにあなたになったのかを語ってくれ、わたしはそれに耳を傾けよう」と言うことは少ない。人は他者の「存在」に向かい合おうとしない（いや、きっと自分自身の「存在」についてもだが）。なるべくそれを避けようとする。そして、性急に——まるで慌てて相手を消してしまうかのように——「レットル」でも貼って終わりにしてしまう。

なぜなら、それはたいへんなことだから。

そして、ある意味では、それはどこにも辿り着かないことだからだ。

その「どこにも辿り着かない」流れに耐えることができなければ、他者に「あなたがどのようにあなたになったのかを語ってくれ」とは言えない。それは、忍耐を引き受けること。そしてそれを引き受けることができるのは、そこに、（さあ、なんと言おうか？）「友情」が、無条件の「友情」（いや、「友情」とはまさに無条件のものなのだが）があつてのことである。（もうひとつの可能性は「歓待」*hospitalité*であるが、中島さんとわたしにはそれは適合しない）。

そう、だからここでわたしが、この冊子を読んでくださるみなさんに届け

たいメッセージとは、この対話がなによりも「友情の対話」であったということである。

わたしは、いささかわたしの「生」の歩みを語った。だが、その「生」は特別な輝きに満ちたものでもなければ、なにか大きな「業績」と呼ばれるような仕事をなした「生」でもない。ここで語ったように、ただ自分自身のある種の「格律」Maxim にできる限り忠実に生きようとしたというだけである。ただ、この対談を通じて、思いがけず、その「格律」とは、わたしが24歳のときに書いた修士論文のタイトルであった「存在の冒険」であったのかもしれないと思わされたのが、わたしにとってはとてもスリリングであった（それで慌てて修士論文を探したのだが、1年前青山学院の研究室の書棚にはちゃんとあったのに、今自宅の書棚には見つからない。註の冊子もレジュメも残っているのに本体だけは消えてしまった！ ああ！）。

そう、いずれにしても、わたしの「生」の歩みそのものには、たいした意味はない。それよりも、貴重なのは、中島さんがここで、自分を語ることはおさえて、わたしに語らせることに注心していること、そのように、わたしに寡黙な「友情」を差し出してくれていることである。それがなければ、わたしもこのように無防備に「私語り」をすることはなかったかもしれない。

それは、——本文でも言及されているように——世界の数多くの見知らぬ土地にいっしょに行き、いっしょに外国の友人たちとの「哲学の対話」を実践する《冒険》を十数年にわたって繰り返し続けてきた「チーム」としての「友情」があったからである。その《冒険》こそ、まさにわたしの「存在の冒険」にとっての人生最大の「フラワーリング」だったのだ。

だから、中島さんへの心よりの感謝をここに書きつけることをおゆるしあれ！——感謝多謝深謝！

2020年12月13日

対談の後に

世界の友情

中島隆博

家族を除いて、もっとも長い時間をこれまで一緒に過ごした人は誰かと問われれば、間違いなく小林康夫さんだと思います。その「太陽神」のごとき魂のあり方に、これまでどれだけ救われてきたか。おそらくこの思いは、わたしだけのものではなく、小林さんに関わってきた多くの人が持つものでしょう。「明るさを拡げるひとのようだ」とベンヤミンが老子について語っていました。それはブレヒトが老子について書いた詩への注釈の一節です。「世界の友情の表明は、生活のもっとも苛酷な時期にあたってなされる」ともベンヤミンは述べています。そのように、わたしにとっての小林さんは、「世界の友情」とともに常にある人です。

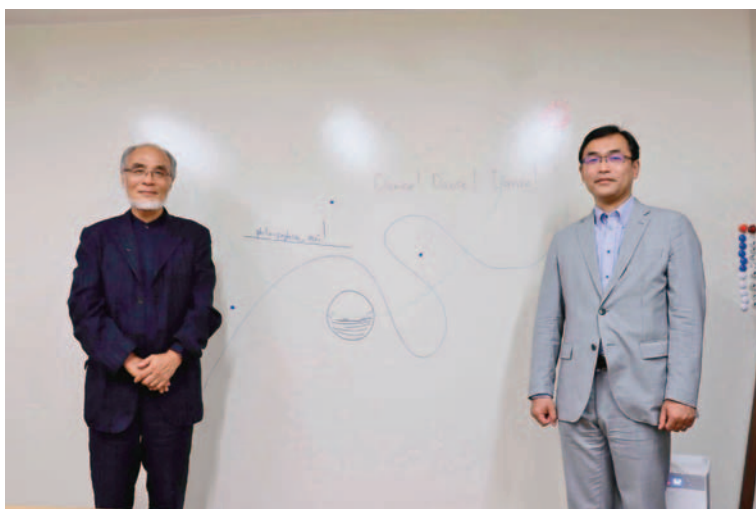
その小林さんと面と向かってのダイアログです。あれだけ長い時間一緒にいたにもかかわらず、面と向かって小林さんの人生についてうかがうことはありませんでした。そのために、今回は本当に貴重な機会でした。無論、事前にはほとんど何もお伝えしていません。ちゃんと立ち会えば、そこに小林さんの言葉が溢れ出すことを、なぜか確信していたからです。そして、このダイアログはその確信を裏切ることのないものになりました。

ただ、「面と向かって」といっても、実際は少し斜めに腰をかけてというものです。これは、わたしたちの親友であったジョエル・トラヴァールさんが言っていた、友人同士の腰のかけ方にほかなりません。二人で向かい合いながらも、一緒にその先を見つめる。このような友人同士のスタイルです。

こうした友情をどう広げていくのか。これこそが東アジア藝文書院の使命だと思っています。それは、「人」にこだわり続けてきた小林さんの思いそのものでもあります。UTCPのINDEXという報告書に、空海の「人」の字

を使った小林さんのアイデアは、そのまま東アジア藝文書院に引き継がれています。

読者のみなさまには、是非この「人」への小林さんの思いを味わい尽くしていただければと思います。



対談者について

小林康夫 (KOBAYASHI, Yasuo)

東京大学名誉教授。専門は、表象文化論、現代哲学。著書に『不可能なものへの権利』（書肆風の薔薇、1989年）、『無の透視法』（書肆風の薔薇、1989年）、『起源と根源——カフカ・ベンヤミン・ハイデガー』（未来社、1991年）、『こころのアポリア——幸福と死のあいだで』（羽鳥書店、2013年）、『《人間》への過激な問いかけ——煉獄のフランス現代哲学 上』（水声社、2020年）、共著に『日本を解き放つ』（東京大学出版会、2019年）など。

中島隆博 (NAKAJIMA, Takahiro)

東京大学東洋文化研究所教授・同大東アジア藝文書院院長・中国社会文化学会理事長。専門は中国哲学、世界哲学。著書に『残響の中国哲学——言語と政治』（東京大学出版会、2007年）、『莊子——鶏となって時を告げよ』（岩波書店、2019年）、『共生のプラクシス——国家と宗教』（東京大学出版会、2011年）、『悪の哲学——中国哲学の想像力』（筑摩書房、2012年）、『思想としての言語』（岩波書店、2017年）、共著に『日本を解き放つ』（東京大学出版会、2019年）、『世界哲学史』（全8巻+別巻、ちくま新書、2020年）など。

*この対談は2020年8月31日、東洋文化研究所第一会議室にて行われました。

編集者

森貴志 (EAA フェロー)

編集協力者

具裕珍 (EAA 特任助教)

前野清太郎 (EAA 特任助教)

伊野恭子 (学術支援職員)

EAA Booklet 13

EAA Dialogue 6

Yasuo Kobayashi × Takahiro Nakajima

[小林康夫 × 中島隆博 2020年8月31日]

著者 小林康夫 中島隆博

発行日 2021年2月1日

発行者 東京大学東アジア藝文書院

製作協力 一般財団法人東京大学出版会

デザイン 株式会社 designfolio / 佐々木由美

印刷・製本 株式会社真興社

© 2021 East Asian Academy for New Liberal Arts,
the University of Tokyo