

# mediopos 41

2017.8.12 ~ 2017.9.5

【神秘学ポエジー～風遊戯 第87集】

media-poesie ヴァージョン

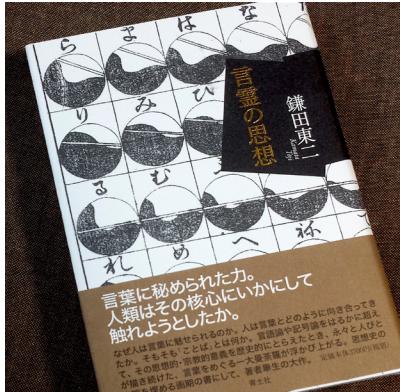
mediopos1001-1025

神秘学遊戯団

# mediopos-1001

2017.8.12

■鎌田東二『言靈の思想』(青土社 2017.7)



「(1) 概論的に見ると、言靈思想の核には、言葉が靈力ないし生命力を持つ生きたものだという直觀と信仰がある。それゆえに、その言靈のはたらく言葉は現実に働きかけ、現実を改变する力があると考えられているのである。

(2) そこにはまた、言靈が創造性ないし創造力を持つという直觀がある。そこでは言靈は力動的に人々や自然や神々に働きかけ、通ずる力を持つ。

(3) 言靈は、宇宙的な生命性や創造性を持つと同時に、世界や宇宙そのものを根源的に開示するものであるという発想がある。言葉の持つ認識の力を宗教的な直觀体験にまで導き、引き上げる力を持つということである。それは人間の認識や感覚をまったく別の世界に導き入れ、深め、広げる力を持つ。特に、言靈宇宙論が宇宙の生成過程と人間の呼吸との関係に相互連関ないし照應の理を認めている点は重要である。

(4) 通史的に見ると、言靈思想の初期形態は、『言語アニミズム』とでもいるべき生命主義的な言語意識であった。それが『万葉集』の時代に、中国や朝鮮半島の文化・文明に対するナショナル・アイデンティティの目覚めとして、「言靈の幸ふ国」という古代日本的な「言語の呪術—宗教的価値づけ」を生み出した。

(5) 空海の「真言」思想は、古代的な「言語アニミズム」に密教による宇宙論的位置を与えた。空海は日本語の呪力や歌の力を認識していた。それゆえに、詩文や書をよくし、それを活用した。こうしたありようは後に出口王仁三郎にも引き継がれることになる。

(6) 山口志道や中村孝道の言靈論は、日本語の五十音ないし七十五音がどのような宇宙論的プロセスから生起し、それが呼吸ないし身体性とどのように関連するかを「価値づけ」、そこに父性と母性の結合があると説き、この二つの言靈論は大石凝真素美を介し、さらなる整序と追加を経て出口王仁三郎に継承された。これらの言靈論には「声音の象徴形態論」とでもいべき特異な意味論がある。

(7) それに対して、平田篤胤は漢字以前の「和字」すなわち「神代文字」の存在を実証しようとした。また、五十音の本（もと）は「宇宙（音）」であると主張した平田篤胤の国学はのちの「言靈」と「民俗学」の成立に多大な影響を与えた。

(8) 言靈論は国学—靈学系の言語神秘思想として江戸時代後期から展開されるが、その流れが出口王仁三郎によって実用的に整序され、そこからさらなる言靈実践の道が開かれていった。友清歎真、浅野和三郎、谷口正治（雅春）、岡田茂吉、はその影響下にある。

(9) 友清歎真は、大本教の言靈学に批判的な立場をとるに到り、鎮魂帰神に誘導する身体技法として独自の音靈法を整序し、また数靈法によって言語—数理的な神秘思想を展開した。その論の核心には日本中心主義、ないし日本の靈の優位性や「靈的国防」という保守思想が見られる。この点でインターナショナルな志向性とナショナリズムの両極をダイナミックに往来した出口王仁三郎の言靈思想とは大いに異なる。

(10) 川面凡児は言靈の物質的—振動的—微分子・微原子的次元に着目し、それが「氣息」や禊行法によって純化され、鍊磨されると考えた。

(11) 岡田茂吉は言靈思想を淨靈という癒しの業につなぎ、言靈宇宙論の觀念性から脱出し、救済実践に活用した。

(12) 言靈思想を修辞学や詩的言語論として展開した嘴矢は富士谷御杖であるが、折口信夫は民俗学的方法を持つ国文学者として、「国文学の発生」現場を探究した。そしてそこに、「神の自叙伝としての原始叙事詩と、神の意思表現手段としての片哥」は同時発生したと捉え、言靈思想は靈魂信仰のある発展段階で成立してきたと発生論的に考究し、神話や物語や詩歌の発生過程を論じ、詩歌すなわち文学における言靈のはたらきに焦点をあてた。

このように考えてくれば、日本の宗教を基礎づける神話や物語や詩歌などの言語表象、また祈りや祭りなどの儀礼パフォーマンスにおいて、言靈に対する現実的かつ具体的な力の確信がなければ、ほとんどあらゆる宗教行為が成り立たないということがわかってこよう。

以上のように、言靈思想が投げかける問題は、宗教の本質論としても、文学理論としても、きわめて大きなものがある。」

初めにコトバがあった

コトバとともに宇宙はあった

そしてコトバとともに宇宙は成った

原初のコトバがあり

コトバからさまざまな響きが発し  
響きが言靈となって幸った

言靈は天地に響き

人は言靈を祈りに  
そして歌にした

言靈には命があり

命は人をその光で照らし  
光は暗闇のなかで輝いた

光を理解しない暗闇があった

人のなかにも暗闇があり  
暗闇を照らす言靈があった

言靈は光であった

人はやがて光を忘れ暗闇に住んだが  
それを暗闇とは知らずにいた

光を思い出すためには

みずからの内なる言靈を  
目覚めさせねばならない

目覚めるために

言靈はポエジーとなって  
新生しなければならない

# mediopos-1002

## 2017.8.13

■野尻抱影・山口誓子『星戀』(中公文庫 2017.7)



(野尻抱影「あとがき」より)

『星戀』は、戦後のまっ暗な気分をせめて星で晴らそうと、その隨筆を書きつづけている間にこれに山口誓子氏の星の名句を四、五お借りすることができたらと思いついたのが発端で生まれた。

誓子さんは、私という未知の一読者の願いを快く容れられたばかりか、従来の星の句のすべてと、未発表の作をも下さるということで、私は思いがけない幸運に一時は茫然となった。そこで、これまでのプランを捨てて、俳句——山口誓子、隨筆——野尻抱影という新案で行くことに決めた。そして久しく温めていた、やや恥ずかしい『星戀』の名も同意していただけた。

やがて誓子さんからは、作の日付けと場所をも添えた全句のカードが速達でとどく。新作毎に美しい筆蹟の句箋が来る。私はそれを月々にアレンジしながら、それと対照する随想を書いて行く。その楽しさといったら、お蔭で稀有のつらい冬も忘れて、春を迎えることができた。

神風や伊勢の初だよりには

星戀のまたひととせのはじめの夜

初春といひおいていつもの天の星

の句が、蓬莱の空に慶星が輝く絵封筒でとどいて、私はこの甘美に酔いながら、遠く誓子さんに祝杯を献げた。』

(野尻抱影 八月「海辺の星」より)

「初秋の海を見晴らす勝浦の宿でした。」と、松本恵子夫人は話してくれた。

「或る晩一時ごろ、ふと眼が覚めたので、今時分どんな星が出ているかしらと、起きて窓を開けてみました。月のない夜半で、海も空も黒ビロードを張りつめたような中で、びっくりしたほど沢山の星がきらめいていました。でもよく見れば、あれもこれも見知りの星座ですが、中で、真東の一きわ暗い水平線のすぐ上に一つ、すばらしく大きな星が輝いているのが、どう考えても、何の星だか判らないのです。まだ暁の明星が昇る時刻にはなっていなかったら……。」

あまり美しいので見とれていると、その星がじりじりと水をはなれた後から、つづいてまた一つ、同じ大きさの星が海から吐かれて、行儀良くて並びました。おやとびっくりして眼を見はっている間に、二つそろってじりじりと昇る。すると、どうでしょう、つづいてまた一つ、これも前のと同じ大きさの星が、しかも同じ間隔で海から生まれて、三つであるで沖に大きな祇園団子を立てたような形になりました。

不思議な星座もあるものと思って見つめている中に、あら！と思わず声を立ててそれから、くすくすと笑ってしまいました。何でもない、それはオリオンの三つ星だったのです。ただ一つ一つじかに海から吐き出されて来るのを見たのは、これが初めてですし、そして光りにしても、三つの間隔にしても、東京で見慣れているものとは比べものにならないほど大きかったもので、すっかり眼をだまされてしまったのです。

そして、二等星だという三つ星でさえ、こんなのだから、星の王者シリウスが沖から生まれるところはどんなにすばらしいだろう、むろん青い光芒を暗い海に曳くことだろうと思いましたが、ひどく冷えて来たので、思い切って床へもどってしまいました。』

愛媛壬生川地方の漁師は、「三つ星さまは土用の一郎に一つ見え、二郎に二つ見え、三郎には三つ見える」と言っているし、三重県北牟婁郡長島地方でも、「三つ星は土用の一夜に一つ、二夜に二つ、三夜に三つ出る。それで異名を土用三郎と言う。」また宮城県阿武隈川河口の荒浜村でも、「三でえしょが明方見えるのが土用の丑の日だ」と言っている。私は曾て、船乗りの神で、日向の小戸の橋の櫻原（あわきがはら）の浪間より現れ出たと伝えられる住吉三神——底筒男命、中筒男命、表筒男命を、或いは海から次ぎ次ぎ昇る三つ星を神話化したものではないかと化投げたことがあったが、松本夫人のこの話は、それを目のあたりに浮ばさせてくれて楽しかった。』

なぜ空に  
星があるのか

なぜ地に  
私がいるのか

私は星を戀し  
星は私に語る

星は地を照らし  
地は星を見あげ

星の言葉は  
地に降り注ぎ

地の祈りは  
星へと捧げられ

私のなかの星よ  
星のなかの私よ

# mediopos-1003

2017.8.14

- 今野真二『北原白秋 言葉の魔術師』(岩波新書 2017.2)
- 今野真二『詩的言語と絵画』(勉誠出版 2017.5)



(※今野真二『北原白秋 言葉の魔術師』より)

「白秋の作品は、互いが深くつながり合っている。短歌、詩、童謡とジャンルは異なっていても、一つの「イメージ」の言語化であり、時には重なり合う「パーツ」を用いながら、詩が短歌になり、短歌が詩になり、あるいは詩が童謡になり、と多様な展開を見せることがある。さらにはその散文がその「イメージ」を説明することもある。ジャンルにとらわれることなく、豊かな「心的辞書」にもとづいて言葉をあやつり、さまざまな「イメージ」を言語化して織りなしていく。こうした言語による創作を白秋ほど多彩に行なった作家は他に類がない。本書が白秋を「言葉の魔術師」と呼ぶゆえんである。」

「白秋の作品を経時に追うと、その「変化」に気づく。詩でいえば象徴詩から都会的な詩へ、短歌でいえば『桐の花』の「清新体」から『黒檜』の「薄明体」へ。白秋という巨大な存在を理解するには、その「変化」を追体験することも必要だろう。明治から昭和へ、日本の社会が大きく変動していく時代を生きた白秋は、いつまでも『邪宗門』の白秋だったわけではない。しかし、その一方で、白秋が脳内に蓄積した「イメージ」の中には生涯変わらなかつたものもあるように感じる。

「変わるもの」と「変わらないもの」、そうした視点で白秋を見直すことから、「言葉の魔術師」をとらえることはできないだろうか。同時に、さまざまな「器」に作品を盛りつけていくその「手際」も玩味してみたい。」

「『詩的言語を読む』ということは、「作品に埋め込まれた事実を事実として掘り起こす」ことではないと考える。柳河という実在の土地があつて、それが白秋のイメージを形成する。一方、読み手には読み手の、「故郷」や「柳河」「水ヒアシンス」に対してすでにもつていたイメージがある。白秋のイメージと読み手のイメージとは時に重なり、時に重ならない。しかし、そこに重なり合いがあつた時には、白秋の詩は、読み手がもつっていたイメージを連鎖的に次々と喚起していくはずで、それが「詩がわかった」「詩がよめた」ということではないだろうか。そして (...) 「読み手のイメージと自身のイメージの貸さない合い」をつねに模索していたのが白秋ではないだろうか。」

「心的辞書」は数々の実在の辞書を読み込むことでより豊かなものとなり、一つの詩想をいくつのかたちで表現するための手段となる。「言葉の魔術師」白秋のなかには、まさに海のように「新たな詞」があふれかえっていたのだろう。その網目のようなことばのネットワークを読み手が読み解いていくことが、北原白秋の作品を読むときの最大の醍醐味ではないだろうか。」

時間と言葉は似ている  
時間の水平と垂直  
言葉の水平と垂直

言葉の魔術師は  
言葉の深みに棲む  
原イメージを  
さまざまなかたちにして  
釣りあげてくるのだ

それら見えるかたち  
聞こえるかたちとなつた  
言葉からなにを読みとり  
なにを聞きとるか

ジャンルの違いは  
言葉に棲むポエジーの違い

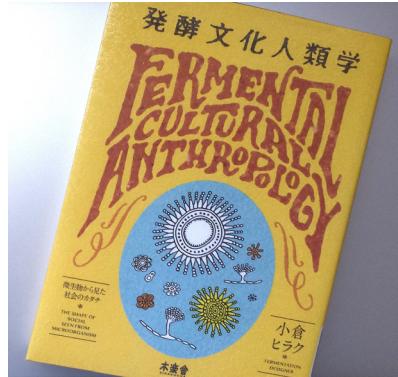
水平だけで泳ぐだけの言葉たちがあり  
水面に姿を現しながら  
水面下にさまざまな  
原イメージを潜ませている言葉たちがある

時間と言葉は似ている  
言葉の深みには  
時間の深みが隠されているのだ  
その深みをともに生きるポエジーへ！

# mediopos-1004

2017.8.15

■小倉ヒラク『発酵文化人類学／微生物から見た社会のカタチ』(木楽舎 2017.5)



「日本酒、味噌、醤油、ワインという4つの異なる領域で活躍する醸造家たちを見ていると、いくつかの共通点があらわれてくる。

まず「手づくり」であることの意味。今回取り上げた4者は、規模や醸造法の違いはあれど「人間の手でつくること」を強く意識している。技術だけで見るならば、酒でも調味料でも100%機械によるオートメーションだけで生産することは可能だ。実際量販店で手軽に買える発酵食品の多くが、醸造家の手が介在しない商品であったりする。

オートメーションでつくっても美味しいけれど、正直僕にとって「グッとくるもの」はほとんどない。僕は最初から「手づくり」のものを優先的に選んでいるわけではない。「グッとくるもの」を追い求めたら、結果的に「手づくり」のものになってしまった。

そうなってしまうのには理由がある。まず、人間の手で細かく調整しながらつくる発酵食品には「クセ」や「搖らぎ」がある。これがプロダクトの個性をかたちづくる。すんなり消化できない、なんとなく引っかかる「はてな？」こそが、あえてそのプロダクトを手に取りたい理由になる。

次に、醸造家からのメッセージが明確に伝わるという良さもある、発酵食品の楽しみとは、食べることを通してつくり手と対話することだ。醸造家自身がどのような感性や美意識を持っているのか、それが伝わってくるものが魅力的なんだよね。コミュニケーションのある発酵食品は、味わった体験が楽しく、深い。

最後に発酵食品特有の要素。手づくりのプロセスによって「複雑性」を呼び込むことができる。未知の微生物による、未知の代謝作用によって風味の「クセ」や「搖らぎ」が増幅する。この複雑性は、コントロールを誤るとカオスな風味を生み出してしまうが、うまく取り込められれば、醸造家が最初にイメージした仕上がりの斜め上に突き抜けられる可能性がある。新政の杜氏、古閥さんチームの働きぶりを見ていると見ていると「カオスに挑むプロセス」そのものに働くことの喜びがあることに気づく。未知の要素が排除されたものづくりでは、現場のモチベーションは全然アガらない。それはクリエイションではなく、単なるオペレーションだ。創意工夫が生まれていない職場は熱気を失い、やりがいを求めるやる気のある若者は定着せず、どんどん高齢化していく顧客とともにじわじわと減っていくことになりかねない。

「手づくり」のプロダクトはオートフォーメーションのものよりも情報量が多い。不確定なもの、揺らいでいるもの、未知のものは排除すべきノイズではなく、作り手と受け手のコミュニケーションの密度を濃くするための「隠し味」なのであるよ。

人間の創意工夫をこらす「手づくり」は、頑なに伝統を維持するための「守り」ではない。むしろ新たな価値観を創造するための「攻め」なのだな。

せっかく仕事するんだったら、楽しくやらなくちゃ。かける手間のひとつひとつに価値が宿るように。つくるプロセスのひとつひとつに、驚きとよろこびが満ちるように。」

「新世代の醸造家は技術を司る職人であると同時に、価値をデザインする表現者としての進化が求められている。従来の業界の常識や市場のニーズに従うのではなく、新しいモノサシを、自分の価値観でつくりだす力が求められる。(中略)

「テクノロジーが進化していくなかで、発酵文化はどのような未来が待っているの？」  
と、イベントで質問されたことがあった。僕が思うに(…)  
醸造家たちのものづくりや哲学のなかにその答えがある。遊びを通してセンスを磨き、新たな価値のモノサシをデザインし続けていく。自分の手の感触を通して、搖らぎや複雑性をうまく取り込んでいく。原料や微生物の力に委ねることで、予測できないサプライズを歓迎する。最初に全ての見通してデザインするのではなく、つくりながら考える。感じながら変えていく。質を高めると同時に質の定義を変える。自分を信じながら、自分でないものに身を委ねる。

ミクロの自然のなかの不確実性に飛び込んでいく覚悟と喜び。

そう。発酵とは人間らしさの象徴なのであるよ。」

オートメーションでは  
つくることのできない差異がある

人の手がつくるとき  
発酵はそのゆらぎのなかで  
新たな価値の創造へと開かれてゆく

手というプロセスを信じ  
未知のものにみずからを委ねながら  
不確実性へと向かう覚悟と喜びを！

人が真に自由に考えるとき  
思考はそのゆらぎのなかで発酵し  
あらたな思考へと飛翔してゆく

思考の確かな力を信じ  
未知のものにみずからを委ねながら  
不確実性へと向かう覚悟と喜びを！

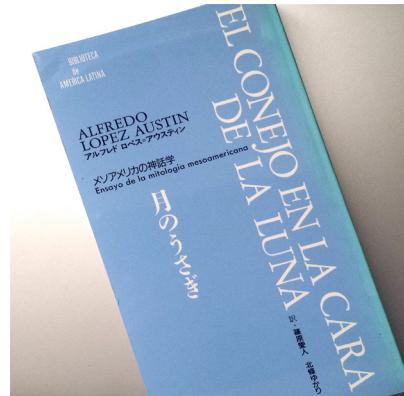
言葉がポエジーとなるとき  
言葉はそのゆらぎのなかで発酵し  
あらたな言葉へと変容してゆく

ポエジーの限りない遊戯を信じ  
未知のものにみずからを委ねながら  
不確実性へと向かう覚悟と喜びを！

# mediopos-1005

2017.8.16

■アルフレド・ロペス＝アウスティン『月のうさぎ／メソアメリカの神話学』(訳・篠原愛人 北條ゆかり 文化科学高等学院出版局 E.H.E.S.C 1993.12)



「メソアメリカの人々の神話の中で、音楽はどんな意味をもっていたのだろうか。音楽は、四色からなる複合体を構成する時間と空間の秩序とどのように結びついているのだろうか。その昔、ナワ人の神話のひとつに、大秩序を象徴するものの中に天上の音楽家たちが登場するものがあった。」

「宇宙の半分ずつを代表する人物が二人いる。ひとりは闇の神、テスカトリポカ、もうひとりは熱い性質をもち、天に住まう太陽神だ。テスカトリポカには自分が創造し、自分の代行をさせる、風の神エカトルの助けがある。エカトルはテスカトリポカ同様、冷たく、黒く、暗闇に包まれ、血の滴る棘をもつ。それに対して、太陽神は四色の服装をした楽師からなる楽隊をひきつれている。

テスカトリポカの黒い体の息子には、甘美な歌声で楽師を誘い込む役目があり、逆に、太陽神の息子たちには、夜の冷たい神を無視する義務がある。テスカトリポカのねらいは何だろうか。テスカトリポカは戦いの火蓋を切ろうとしている。つまり、対立するものの交錯を意図しているのだ。一方、太陽神は息子たちの光が純粋であり続けるよう、風という暗黒で冷たい性質と交じらないよう望んでいる。しかし世界は動き始めなければならず、宿命は現実のものとなる。楽師たちは歌の力に抵抗できず、踊りと祭りが地上に定着するように、楽師はひとりまたひとりと囚われていく。

四つの色が話にでてくるということは、宇宙の四隅に楽師が配置されていることを示唆している。太陽の配下がひとりずつ夜の神に征服されていくくだりは、時間が単位ごとに、代わる代わる、世界の四隅から、宇宙樹の一本一本から湧きあがっていく様子を示している。時間はまた、相反する二つの力が結合したものもある。つまり、光の力と闇の力、色のついた力と黒い力、昼の力と夜の力、渴いた力と湿った力の結合で、二つの力は周期的に交替する。このように、踊りと祭りは、時間に姿を変えた神々の旋回運動を象徴したものであり、歴史上のあらゆる存在物を創り出す運動が地上にあることを表しているのだ。

人間による美の表現は、神々の至上の美、つまり運動の幾何学的秩序に等しい。踊りは——聖と俗の究極の融合であり——樂器の調べに合わせる色彩の旋回運動なのである。」

聖なるものだけでは  
世界は動き始める  
俗なるものと融合し  
時は動きだす

天の樂師達は  
歌を求めて降り  
天地は交錯し  
地上は踊りはじめる

光の力と闇の力  
色のついた力と黒い力  
昼の力と夜の力  
渴いた力と湿った力

それらが  
くるくると交替し  
時の調べが  
祭りを祝うのだ

# mediopos-1006

2017.8.17

■三ツ木道夫〔編訳〕『思想としての翻訳／ゲーテからベンヤミン、プロッホまで』  
(白水社 2008.12)



(ヘルマン・プロッホ「翻訳の哲学と技術に関する若干のコメント（一九四七年）より」

「私は人間本性の神秘から始めるべきであると思います。というのも、私たちの問題はどれもみな、特に翻訳の問題、翻訳が可能だという問題も、結局はこの神秘に帰着していくからなのです。人間の顔をしたものすべての奥深くに構造の均質性が遍く存在していなければ、人間性の発現すべてのうちにこの構造の均質性が存在していなければ、翻訳の可能性などまったく存在しなくなってしまうのです。翻訳者は優れて民主的かつ平和主義的な任務をおびているのですから、このことは知悉していかなければなりません。すべての翻訳可能性を成り立たせる一致・共通点とは、人間自身、すなわちあの神秘がもつ根本構造の均質性であり、それが人間精神と呼ばれているのです。

しかしこの均質性がはっきりと現れてくるのはどこでしょうか。人間精神そのものは目に見えるものではありません。その存在は発露したものにおいて初めて知覚されるのです。またこの発露は外部への投影であり、すべて外部にある素材の上で生じます。つまりそれらは表現されなければならないもの、また表現されるものからすれば、象徴なのです。涙でさえ苦悩に対する象徴であり、苦悩そのものではありませんし、微笑みもまた、目には見えない心の深みで魂が振り動かされるような悦びにとっての象徴なのです。別の言い方をすれば、苦悩や悦び、悲しみや喜びといった根源的な感情でさえ、象徴においてようやく目に見えるものとなるのです。それらの感情を表すための肉的な身振りは、言ってみれば自然な、その直接的な自然さという点でまさに動物的な象徴であるかもしれません。これとは別種の象徴があります。人間が自分自身への、さらに世界への反応を、つまり自分の内的・外的な現実を表現するような象徴、たしかにあまり動物的ではないけれども、しかしそれゆえに少なくとも自然ではある象徴です。未開人が自分の太鼓に刻み込んだ律動的な装飾文様、人間や獣の姿を模したものがそれです。これらはこの未開人にとっては、自分の身振り、言語、踊り、歌と同じくらい自然なものであり、自分の存在といっしょに世界を象徴することのできる具体的な手段なのです。自然でない象徴というものは存在しません。

というのは、人間の本性とは人間の文化であり、まさに象徴言語に向かう能力、すべての文化が現れてくる包括的な象徴言語に向かっていく能力に他ならないからです。それがどれほど高度に発展し違いが生じてくるにせよ、この象徴言語はいつも変わらずこうした自然さの萌芽を内にもっています。ですから、自然に逆らったり、人間の本性に逆らったりしたところで、以前の象徴形式に戻ってしまうだけなのです。

しかし人間が文化への能力を持っていること、さまざまな象徴という形で文化を築かざるをえず、また築くことができ、発展させざるをえず、また発展させることができたということ、これこそが人間の本性の大いなる神秘なのです。さらにこれをその均質性にもかかわらず二重の、もっと正確には二様の神秘と名付けてよいのであれば、もう一つの均質性についても語ることが許されると思います。つまり象徴というものはみな、内容であると同時に形式でもあるのです。それは象徴には一定の何かを表現するという目的はあるものの、表現される素材に一定に形式が賦与されて初めて、その何かが表現されたことになるからなのです。

しかしこの神秘的な、神秘を担っている均質性というのは、何を意味しているのでしょうか。単純に均質性について語ることができるのは、ある現象、ここで言うような現象が、時間や空間には依存しない一定の恒常的な質を示している場合です。これはどういう意味かというと、人間の表現にはみどれも、内容と形式、象徴の内容と象徴の形式において一定の恒常性を立証できるものがある、ということです。」

花が花であるということ  
一が一であるということ  
それを伝えることができるというの  
なんという神秘だろう

花はいちど花でないものにならねばならない  
一はいちど一でないものにならねばならない  
そしてその花でなくなったもの  
一でなくなったもの  
それが花として一として  
伝わらなければならぬのだ

見ることができるためには  
内に光がなければならないように  
読みとることができますためには  
内に精神の器がなければならない

光そのものは見えないように  
それは見えないものだから  
見るために伝えるものが必要なように  
読みとるためのかたちが必要になる

精神なきとき  
花は花であること  
一は一であることを  
受け入れる器をもつことができない

見えるかたちなきとき  
花は花の見えないかたちを  
一は一の見えないかたちを  
かたちのなかで見ることはできない

伝えるということ  
伝わるということ  
そのなんという神秘！

# mediopos-1007

2017.8.18

■モーリス・メルロー=ポンティ『メルロー=ポンティ・コレクション』(中山元 編訳／ちくま学芸文庫 1999.3)

■M. メルロー・ポンティ『見えるものと見えないもの』(滝浦静雄・木田元訳／みすず書房 1989.9)



(中山元訳／「絡み合い——キアスム」より)

「見る者と見えるものの間の複雑な意味とは別に、視覚はまなざしによって触ることであるから、視覚はそれがわたしたちに示す存在の秩序のうちに刻み込まれている必要があるのは明らかである。見る者は、見る世界に対して他者であることはできない。わたしが見る瞬間から、視覚という語の二重の意味（見ることと見えること）が示すように、視覚は補足的な視覚、あるいは別の視覚によって裏打ちされる必要がある。わたし自身が外から見られる。わたしがある場所から他者を見ると同時に、他者はその見られた場所にいて、わたしを見るのである。」  
「触られるものと触る者の間には一つの循環があり、触られたものが触る者をつかまえる。見られるものと見る者の間にも一つの循環があり、見る者も見られる存在をそなえたものである。触る者から見えるものへ、見る者から触れるものへ、そしてその反対の方向へとく書き込み>が行なわれる。そしてわたしが見たり、触れたりするのと同じ種類と同じスタイルで見たり、触れたりするすべての身体の間で、こうしたく書き込み>の交換が伝播する。これは感じる者と感じられるもの間に、根本的な分裂あるいは分離が存在するから可能になるのであり、この事態が横断的に、わたしの身体のさまざまな器官の間の交通を成立させ、一つの身体から別の身体への推移性の基礎となる。

わたしたちが他の見る者を見ると、わたしたちの目の前にあるのはもはや、たんに瞳のないまなざし、裏窓のない事物の鏡ではない。わたしたちが事物に場所を割り当てるとき、その場所に事物が喚起するわたしたち自身のかそけき反射や幻影だけではない。その時からわたしたちは、自分の眼とは異なる眼を通じて、自分にとっても十全にく見える>ものとなるのである。わたしたちの両眼や背中にあるく隙間>が満たされる。このく隙間>を満たすのは、まだ見えるものではあるが、それを所有するのはわたしたち自身ではない。たしかにこれを信じるために、わたしたちの視覚とは異なる視覚を考慮にいれるためには、自らの視覚という唯一の宝庫からその根拠を汲み上げる必要があり、これは不可避なことである。この視覚という宝庫で下書きを素描されていない経験からは、何ごとも学ぶことができない。しかしすでに述べたように、見えるものに固有の特徴は、汲み尽くしえない奥行きをもつ表面だということにある。この特徴によって、見えるものはわたしたち自身の視覚とは異なる他者の視覚に開かれる。そして他者の視覚は、自らを実現することによって、事実としてのわたしたちの視覚の限界をあらわにする。ここに、何かを越えてすることは、自らを越えてことだと信じる独我論が幻想であることがあらわになる。ここで初めて、わたしいう見る者が、ほんとうに見えるものとなるのである。ここで初めて、わたし自身のまなざしにおいて、わたしが底の底まで裏返しになって見えてくる。ここで初めて、わたしの運動が、見るべき事物、触るべき事物の方に向かうのではなく、身体全般に対して、自己自身のための身体に対して（それがわたしの身体であろうと、他者の身体であろうと）語りかけるのである。身体が世界のく肉>と連結されることによって、身体はそれが受け取る以上のものをもたらし、わたしが見ている世界に、他者が見ているものという必要なく宝庫>をつけ加えるのであり、わたしは他なる身体を介することで、はじめてこれを理解するのである。身体はもはら世界に連結するのではなく、初めて他なる身体と絡み合い、そのひろがりの全体を他者の全体に投げ掛け、自らの手によって、飽くことなく奇妙な像を描き出す。この像は自ら受け取るすべてのものを与え、世界から外れ、目的から外れ、他なる生とともに「存在」の中を漂い、自己の内部からその外部を作り出し、自己の外部からその内部を作り出すという唯一の営為に心を奪われるのである。そしてその瞬間から、運動、触感、視覚は、他者と自己に専念しながら、その源泉にまでさかのぼり、欲望の忍耐深く沈黙した営みの中で、表現という逆説を開始するのである。」

なぜ世界があるのであるのか  
見る者がそこにいるからだ

見る者がいないとき  
見られる世界はない

見ることは触れること  
触ることは触れられること

見ることと見られること  
触れることと触れられること  
そのあいだに世界の身体は生成する

なぜ私がいるのであるか  
他者がそこにいるからだ

他者がそこにいないと  
他者の他者もそこにはいない

私であるということは  
裏返しになった私である他者が  
私であるといえるということだ

私であるということ  
他者であるということ  
その捻れた世界に身体は生成する

なぜ人は生まれてくるのか  
見られる見る者となり  
触れられる触れる者となるためなの  
そこに裏返った他者としての私が  
世界身体とともに顕現してくる

2017.8.19

■ BRUTUS 2017.9/1号『自然写真入門』(マガジンハウス 2017.8)



「ランドスケープから動物、植物、星空に至るまで自然を被写体に選んだ写真を集めました。写真黎明期に植物を印画紙に焼き付けたアンナ・アトキンズ、60年代アフリカで壊れゆく生態系を記録したピーター・ビアード、都市の自然を写し取るヨヘン・レンペルト……。アメリカ風景写真の巨匠、アンセル・アダムスは言いました。「写真は撮るものではなく、創るものだ」と。自然写真はあるがままの自然ではないのかもしれない。しかしそこには自然を見る視点やその本質的な美しさが表れています。」



自然を写すとき  
人はじぶんを映している

自然を写した写真を  
美しいと感じるとき  
人はじぶんのなかの美しき自然を  
信じようとしている

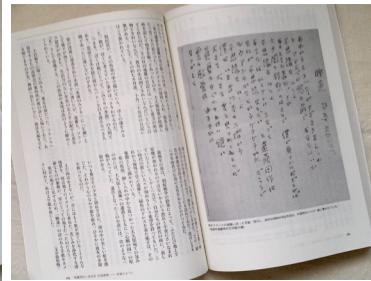
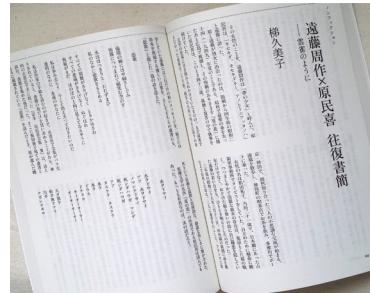
その眼のなかに  
その手のなかに  
その足のなかに  
美しき自然を映して

おのずから成る自然を  
被写体にする自然写真は  
自然を累乗し高次の自然を  
創造しようとするポエジーなのだ

# mediopos-1009

2017.8.20

■梯久美子「遠藤周作×原民喜 往復書簡——雲雀のように」  
(「文學界 平成二九年九月号」所収)



「最晩年の原は、朝鮮戦争の勃発によって、ふたたび地上で原爆が使われるのではないかという恐れと不安にさいなまれていたという。しかし一方で、自分たちの世代の後に、新しい時代の新しい人々が現れるという希望を持ってもいた。これから海外で学ぶ遠藤と、緑色のドレスを着た祐子は、その象徴として描かれている。

原の死後、押し入れの中から見つかった大久保宛の包みの中には、大久保と遠藤への遺書とともに「心願の国」の原稿が入っていた。遺作となつたこの小説には、次のような一節がある。

いつも僕はその少女と別れぎはに、雨の中の美しい虹を感じた。それから心のなかで指を組み、ひそかに彼女の幸福を祈ったものだ。

まだ雨は止まないが、空にはもう虹が出ている——そんな情景を、原は祐子のイメージに重ねた。苦しみを浄化する清心なもの象徴が、原にとっての祐子だったのだろう。

東京の祐子に見せるため、「睡蓮」の詩のある手紙をカメラに収めて、私は文学館を後にした。」

「睡蓮 To My mascot

あれからもう一年がすぎましたわ  
と フレエベル館の前で あなたはいふ  
不思議な ひとよ  
あのときの着物ですね  
と夕闇の鈴懸のほとりで 僕が爽やかにおどろけば  
不思議な ひとよ  
あなたは にこやかに うなづく  
なにが不思議なのだい と 遠藤周作は  
ルヴァンのかなたから ケラケラ笑ふだろうが  
不思議な ひとよ  
僕は いま 吉祥寺の 二階から  
大きな 大きな 雲を見つめてゐるのだ  
真夏の 夕ぐれの 青い 鏡に  
雲の殿堂は ゆるやかに  
なつかしく」

あまりに  
透明なひとは  
永遠が近すぎて  
生きる  
ということが  
透明な悲しみになる

理想をもつには  
この世界は  
あまりにも  
暗く重いから

それでも  
そこには  
雨のなかでも  
美しい虹は架かる

そして  
雲雀になって  
虹の向こうへゆくのだ

心のなかで指を組み  
新しい時代の  
新しい人の幸福を  
ひそかに祈りながら

# mediopos-1010

2017.8.21

■安藤礼二「西田幾多郎の哲学——場所論」  
(「文學界平成二九年9月号」所収)



「ボードレールの「類似と照応の詩法」から、ランポーの「見者の詩法」が生まれ、それがマラルメの「無の詩法」へと展開していった。その軌跡をあらためて検討し直してみることは、西田の「純粹経験」から「自覚」へ、そして「場所」(「無の場所」)へという歩みに、これまでとは異なる光をあててくれるであろう。」  
「あらゆる感覚を一つに集約しながら、思考そのものの発動を促す原語。

ボードレールが実現を願った諸感覚の「類似と照応」——小宇宙と大宇宙の「合一」にして内宇宙と外宇宙の「合一」——を可能にするのは、「私」以前にして「私」以降でもある非人称の場に立ち、あらゆる感覚を猛り狂わせることで、形態と無形態とともに生み出すことを可能にする外の世界を見るとともに外の世界を生きることができる、ランポーがいうところの「見者」のような存在だった。ランポーは、「象徴」の主体を明確に示したのだ。

ボードレールからランポーへ。「類似と照応」から「見者」へ。そのような展開は、主客の「合一」にして神人の「合一」でもある「純粹経験」からすべてをはじめなければならなかった西田幾多郎が、『善の研究』を書き上げたのちに、『自覚に於ける直觀と反省』において必然的に赴かなければならなかった道そのものを指し示している。西田は、「純粹経験」が成り立つ場、主觀と客觀とともに、しかも同時に成り立たせる場を求めた。そのとき、西田の導きの糸になったのは、フィヒテの「事行」とベルクソンの「エラン・ヴィタール」(生命の躍動)であった。

「西田は、フィヒテが提示した「事行」という在り方を、ベルクソンのいう「エラン・ヴィタール」によって、より動的に理解していくとする。「非人称の場」からの「私」の定立——それは主觀としての「私」の定立のみならず客觀としての「物質」の定立をも同時に意味している——を「エラン・ヴィタール」による生命の形成と重ね合わせる。(中略) その不可能な結合を通して、西田は、「非人称の場」からの主觀(「私」)と客觀(「物質」との同時生成を定義づけようとする。」

「西田は、ランポーの「母音」とボードレールの「照応」をともに取り上げた「感情」のなかで、すでに、「真実在の形は無形の形であり、その声は無声の声である」と記していた。西田は「象徴」となった事物が燐めき合う世界からさらに外へ出て、無限に無限が重なり合い、無限に無限が映り合う場所、形なきものの形を見、声なきものの声を聴く「無の場所」へと到達しなければならなかった。西田の歩まなければならなかったそうした行程は、ボードレールの「類似と照応の詩法」を「無の詩法」にまで推し進めたマラルメの軌跡と完全に平行し、重なり合っている。マラルメが、「無の大海上」に果敢に船出して、「無の大海上」で遭難するとともに「無の大海上」と一体化する少年にして老船長を主人公とした詩劇、「イチジュール」と「賽の一振り」を書かなければならなかったように、西田もまた、あらゆる「象徴」を発生させるとともにあらゆる「象徴」を消滅させる「無の場所」を主題とした論考、「場所」を書き上げねばならなかった。

それが西田哲学の完成になり、ある意味において、西田哲学の終焉となった。」

「「無」を見るためには「鏡」が必要である。しかし、「無」そのものとなり、「無」そのものを生きるためにには「鏡」を粉々に破壊してしまう必要がある。若きマラルメが、カザリス宛ての書簡のなかにのこしてくれた「無の詩法」を貫徹するならば、そうなる。」

「鏡」を破壊し、「鏡」の外へと出ること。「無」を静的な「場所」ではなく、動的な「媒介」として考えること。マラルメが、未完のまま放棄した「イチジュール」から「賽の一振り」が生み出されるためには、どうしても、そうした過程を経る必要があったはずだ。田辺元は、最後の著作となった『マラルメ覚書』のなかで、そう記している。」

「田辺元は『マラルメ覚書』の冒頭で、詩と哲学は接近し、哲学者は詩人となり、詩人は哲学者となると記している。その典型としてマラルメがいる、とも。マラルメの名前の代わりに、西田幾多郎と書くことも充分に可能であったはずだ。西田幾多郎が、その生涯をかけて実現したのは、哲学の基礎論にして文学の基礎論だった。」

哲学によって文学を基礎づけ、文学によって哲学を基礎づけることだった。」

数学も科学も  
ポエジーになる！  
哲学という路を経て

宇宙は照応する  
外と内を  
鏡のごとく照らしあい

見者は鏡のなかを  
生きねばならない  
非人称の主体として  
象徴を開きながら

そして  
鏡は無限を相照らし  
無の場所へ

無の場所から  
あらゆる歌は生まれる  
あらゆる言葉は生まれる  
その場所こそポエジーの故郷

無の場所から  
コトバは生まれ  
言葉となり  
象徴となり  
再び無の場所へ

すべては  
合わせ鏡のごとく  
無限に無限が  
映りあっているのだ

※「すべての科学はポエジーになる。哲学になったあとに」  
(ノヴァーリス)

# mediopos-1011

2017.8.22

■マリオ・A『カメラの前のモノローグ』(集英社新書 2000.5)



(「埴谷高雄」より)

「僕は「存在」ということを考えているんです。存在の向こう。『存在と非在とのっぺらぼう』という論文が僕にあるわけですよ。存在があつて、非在。この unreal までは行くわけですけれども、(中略) 何もないのが、のっぺらぼう。これは、僕は非常におもしろいお化けだと思うんですよ。他のあらゆるお化けには、何かがあつて、形でおどろかすわけなんです。恐怖心というのはですね、何か形があるから恐怖心が湧く。ところが、のっぺらぼうは何もないんですよ。僕は日本は非常におもしろいお化けを発見したと思って、これを使ったんですよ。「非在」存在でない、「無」の向こうに「のっぺらぼう」っていうのがあると……。無は何もないものであつて、つかみようのないもの、利用もできないもの。存在はいろいろと変えたりできるけど、無は何もできないですよ。この無は扱うことができないから、ヨーロッパの哲学では無から何も出てこない。だから、存在からしか存在は出てこない。無からは無しかけてこない。しかし、それでは困ることが生じてしまった。それで、無から存在が出てくるというふうなことも、今天文學者などは少し言い始めているんですよ。ビッグバンだけじゃ説明に困って、ビッグバンの前は、その前は、そのまた前は何があったかと突きつめられて、結局、ホーキングもその前に虚時間というですね、さっき言ったイマジナリーナンバー、虚数ですね、虚時間というものを考えているんですよ。イマジナリータイム。そういうことを考えないと、現在のものはどっから出てくるかを説明ができないですよ。それを一番うまくやっているのが東洋なんです。のっぺらぼうなんですよ。のっぺらぼうというのはですね、無いけれども、びっくりするんですよ。無は畏れない。びっくりもしない。のっぺらぼうだけは、相手に恐怖心を与えるんですよ。これはすごいものなんですよ。無以上のものなんですよ。何かを作用して、しかも、本当に何もない。」

(「武満徹」より)「僕はいつも言うんだけど、作曲、音楽を作るっていうことは……そんなに大事なことじゃないと思うんですよ。作曲家にとって一番大事なことは、音を聴くっていうこと。作曲家はいちばん最初のオーディエンス。聴衆。だから、かえって人に聴かせるんじゃなくて、自分が聴かなかきやいい作曲家じゃないと思っている。でも、案外聴くってことはそんなに易しいことではないのだけれど。僕はいつも言っているのは、ヨーロッパの音楽の考え方はとても正しく、それでわかりやすい。なぜならドレミファソラシドのCDF。Cっていうのがあって、そのオクターブ上のC、またオクターブ上のC……とかです。Cの隣はDとか……。それでちゃんとファンクションがあるわけ。ところがうっかりすると、ものを考える時、Cの音っていうと全部同じように考えるわけ。その方が便利だから。Cは一つの記号として考えやすい。ところが世の中に一つとして、同じCの音はない。全部違うんです。例えば、フルートがCを吹くのと、クラリネットが同じCを吹くのとでは全然音が違う。ところが、ものを考える、音楽のことを頭で考えると、Cっていうのはいつも同じCとして考える。作曲家なんか特にそうなんです。」

それはよくない。全然違う。だから、楽譜に書かれてあるCの音葉、もうそれこそ一つのCだけど、それこそいっぱい音がある。(中略)

だから僕は響きを、いろんな響きを作る。それを人が聴いたときに、その人なりに、その人の音楽を聴いてくれればいい、と思っているんです。」  
「西洋の音葉いろいろなノイズ、雑音を取り払った音楽の音ですよ。音楽の音葉すでにきちんと調理されている。雑音はなくなっちゃてるわけ。で、最も美しい音っていうのをスタンダードにするわけですね。なんて言ったらいいかな、どんどんどんどん、こう細かくしていってるわけ。ファンダメンタルを一番大事に考えるんだけど……。(中略)

日本の音の場合はその一つの音、最も美しい音とされている基準は、どっちかっていうと西洋の概念では雑音に近い音。その西洋の音楽の音がピュアだとすれば、日本の伝統的な音楽の音はピュアじゃない。不純な、それだけにいろんな複雑な音、コンプレキシティがある。」

「それでも僕は、やはり音楽的な達成っていうか、人間が成した音楽的達成という意味ではやっぱり、ヨーロッパ音楽が最高だと思いますね。僕は、例えばバッハの『マタイ受難曲』なんか聴くと、あれは本当に人間が音楽の上でした最高の仕事ではないかと思うけどね。あれは、たまたまバッハという人を通して何か大きな力が、神とは言わないけれど、何かやらかしたような感じだね。人間を超えているような。」

ない

はずのものが

でてくるとき

それはイマジナリーな体験になる

どこにもないものが

あらわれる

その

驚きを超えた

虚のとまどい

記号にならない音

それが聴かれたとき

耳は

イマジナリーに開かれる

ピュアすぎる音は

ときには美しくはないけれど

ピュアな音が

イマジナリーに響き渡るとき

宇宙の耳はそこに

限りない

美しさを聴くのかもしれない

天と地に張られた弦を聴くように

# mediopos-1012

2017.8.23

■『武満徹／Vision in Time』(エスクアア マガジン ジャパン 2006.4)



(「エンバー・グランス」より)

「ラッセル・ミルズとデヴィッド・シルヴィアンによる、詩と喚起力に満ちたインスタレーションは、壯麗な中世の伽藍のように、或は、幾千年もの間、ひとびとが解読に努め、なお解き明かせない儘に捨てられた、廃墟のように、永遠の静けさと、瞬時に燃え尽きる荒々しさを、匿している。

堆積する記憶の襞の裂け目から、零れるひかりは、一艘の火の船となって、空を、走る。

すべては薄明のなかで行われ、生と死によって試みられた、時間圧の変化が、息づく。

ひとは、それを、何と呼ぶだろう？

名付けようもない、<世界感覚>への通路。

「永遠は夜ともに渴き、

水とともに流れる」

(瀧口修造)

-----「Ember Glance-----永遠なる記憶-----デヴィッド・シルヴィアン、ラッセル・ミルズ『遠い呼び声の彼方へ』」

残り火のような  
薄明のなかで  
記憶がひらめく

太古の記憶か  
未来の記憶か  
瞬間の燐めきが  
路を示そうとする

私は  
私たちは  
いや  
私ではない私は  
私たちではない私たちは  
生と死の時間を超えた  
記憶の声を聴いているのか

夢見るエピファニー  
秘密の呼び声  
名づけられない時の彼方で／へ

# mediopos-1013

2017.8.24

■ SWITCH VOL.35 NO.9 SEP.2017 「特集 現代俳優考」(スイッチ・パブリッシング 2017.8)  
(「TALK SESSION 福山雅治 × 役所広司 × 是枝裕和」より)



「是枝／役所さんのお芝居を見ると「役者ってなんだろう」といつも考えてしまうんですよ。役作りってなんだろうとか、リアリティってなんだろうとか。そもそも本当じゃないのに、本当らしく感じられるお芝居ってなんだろうと、すごく根本的なことをいつも考えるんです。だから今回演じていただいた犯人役の三隅という男も、登場するたびに天使にも見えるし悪魔にも見える、正義にも見えるとしても邪悪なものにも見える。だからこそ弁護士の重盛は、彼のことを救おう thoughtたり、やはり法に裁かれるべきだ thoughtたり、気持ちが揺さぶられる。逆に言えば、重盛にとって三隅というのはそういう人間に見えなければいけない。その佇まいや、会話のやり取りの中で、人格としての共有感は持ちながらも、そこに人間の多面性みたいなものも見えるようなものにしたいという思いがこの役にはありました。もちろん、それを役所さんにやっていただけるという前提で膨らませてうったといったところもありますけど。」

「福山／接見室ボーカルは、もともと当初の台本に書かれてあるシーンよりも増えましたよね。

是枝／最初は接見室のシーンは全部で五回だったんですけど、福山さんと役所さんの本読みを見たら面白すぎちゃって、どんどん膨らんじゃったんですよ。それで2シーン増やして、全部で七回になって。(…)

福山／それで、役所さんはその7シーン毎回、登場する時の芝居が違うじゃないですか。

役所／はい。

福山／あの三隅の表現の仕方は、失礼ですがどれくらいこう……練って現場に入られるんですか(笑)。ぜひお聞きしたいと思っていたんですが。

役所／練ってくる(笑)。いや、あの接見室での俺はいじめ役だからね。外では弁護士同士の芝居があったり、他のキャストとの絡みがあるけれど、接見室では映画を見ているお客様の目線が福山くんの目線に重なる、福山くんの目線でお客様も見るだろうから、毎回素性がわからない人が現れるくらいでもいいかと思って。もっと言えば、全部別人でもいいと思っていました。重盛を刺激して、揺さぶって変化させていくのが三隅の役割だと思っていたので。

重盛に対して、そしてお客様に対して「この人はやっぱり人殺しなのかもしれない。でも、もしかしたら本當は殺していないのかも……」ができるだけ思わせるにはどうしたらいいかということは、やっぱり考えました。」

ひとの魂の  
嘘と本当

嘘は嘘でなく  
本当は本当でない

光は光でなく  
闇は闇でない

魂の奥にあるものを探そうと  
ひとは嘘と本当という  
虚構を生きてみるのかもしれない

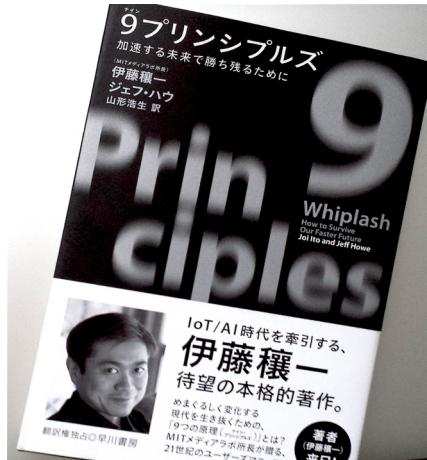
嘘を嘘として  
本当を本当として  
あがきながら

その奥の秘密の場所で  
やがてひとは見つけるのだ  
嘘でも本当でもない鏡のなかの顔を

# mediopos-1014

2017.8.25

■伊藤穰一／ジェフ・ハウ『9プリンシブルズ／加速する未来で勝ち残るために』  
(山形浩生訳 早川書房 2017.7)



「工業時代が指揮命令的なマネジメントシステムや階層構造や事実をめぐるものだったとすれば、ネットワーク時代の論理は人々（…）が、世界の中で自分たちの立ち位置を見直した数十年を反映している。気候を支配も制御もできないことを学んだし、それどころか自分で作った複雑系を制御するのもあまり成功していない。それが重要なネットワークをサイバー攻撃から守ることであれ、金融政策を使って市場に影響を与えることであれ。本書に登場する、全然かけ離れた研究者や科学者や思想家たちが一つ同意しそうなことがあるとすれば、それは人類がやって、自分たちがいかにわずかしか知らないかということを学び始めたばかりだということだ。一八九四年にノーベル賞受賞物理学者アルバート・マイケルソンが「根底にある大きな（科学の）原理はすでにしうっかり確立したというのがもっともらしそうだ」と言えたというのは、なかなかに信じがたい。どうやらかれは、残っているのはいくつか細かいところの後始末だけだと思っていたようだ。その三〇年以内に相対性理論が、そうした発言をすべて傲慢さの馬鹿げた実例にしてしまうのだ。

世界は根本的な構造変化のただ中にある。われわれは、古い条件付けにあてはまらないから見逃しかねないものを、見て適応する能力をしっかりと身につけられねばならない。われわれは、世界が完全に変わり、そして人工知能により存命中にまたも完全に変わるかもしれないフェーズを通過しつつあるのだ。

人類は根本的に適応できる。われわれは、適応性よりも生産性に注目した社会を創り上げた。本書の原理は、柔軟になって、新しい役割を学び、それがもう機能しなくなったら捨てられるようになるよう手伝ってくれる。もし社会が、ランニングシューズを超音速ジェットに取り替えたときの最初の鞭打ち症を生き延びられたら、われわれはそのジェットからの光景こそまさに自分たちが求めていたものだということを発見するかもしれないのだ。」

- 「1 権威より創発
- 2 プッシュよりブル
- 3 地図よりコンパス
- 4 安全よりリスク
- 5 従うより不服従
- 6 理論より実践
- 7 能力より多様性
- 8 強さより回復力
- 9 モノよりシステム」

ここ数十年をふりかえってみると  
科学技術の加速度的な進み方は驚くべきものだ

便利になるに越したことではないけれど  
それに比べた人の魂の進み方を思えば  
その距離は広がるばかりのように見えてくる

「加速する未来で勝ち残」って  
人はどうなっていくのか  
加速するごとに  
魂が置いてけぼりを食わされるどころか  
逆に進んでいってはしないだろうか

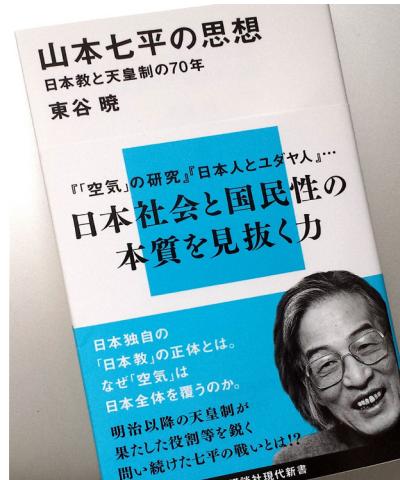
加速する未来のなかで  
加速度ゆえに自由になってゆけるのだとしたら  
過去の重い歴史を振り切れるのだとしたら  
それは必要な試練なのだろうけれど

その秘儀参入が  
光の未来につながることを祈りながら …

# mediopos-1015

2017.8.26

■東谷暁『山本七平の思想／日本教と天皇制の70年』(講談社現代新書 2017.8)



「最も有名な「空気」という言葉にしても、私たちは七平が論じる以前にも使っていたのに、七平に指摘されるまで、日本人の根本的な部分を照らし出す言葉だとは思ってもみなかった。いまもそれは十分に自覚されたとは言い難い。

たとえば、「空気で決まってしまった」と否定的に使いながら、そのいっぽうで「空気が読めないやつはこまる」と肯定的に用いることもある。その「空気」が私たち日本人をどのように支配しているのか、本当は詳しく理解していないのである。

さらには、「空気で決めてしまった」と激しく批判しているうちに、その批判がひとつの「空気」になってしまふ。そして自分たちが新たに形成した「空気」を受け入れられない人間を「あいつはKYだ」といって軽蔑する。実は、こうした「空気」という現象の先の先まで、七平は論じていたのである。

これは「日本教」についても同様で、「そうだ、私たちは日本教徒だったのだ」と納得して、自分たちの寛容な精神と鷹揚な言動を誇る気持ちになる人は多い。しかし、すべての分野で寛容であるかに見える日本教というのは、実は、すべての分野において差別と排除を生み出す元になりうるということに気がつかない。

それはたとえば、七平によれば、戦前のある時期のように「現人神」への信仰があたかも当然であるかのようになつた時代には、現人神を否定するような信仰をもつ人間には情け容赦ない弾圧が加えられた。そして、注目すべきことにこの「現人神」は、七平の論旨をたどれば、必ずしも戦前の日本だけに起こった現象とは言い切れないのだ。

現代においても何か社会的事件が起ると、事件を起こした人間や団体そのものだけでなく、その関係者や関係団体まで、非合理的な激しい批判の対象となって、その「空気」が延々と続く。そうかと思うと、あるときを機にぱったりとその「空気」が消滅してしまうという、奇妙な現象が起こってしまう。

七平の分析が貴重なのは、たんに日本で起る現象を指摘して「これが日本人の特徴だ」というにとどまらない。こうした不思議な現象について独特的の観点で分析し、その原因を根本にまでさかのぼって論じているからである。』

自我というものほど  
わかりにくいものはない  
自我はこの地球で  
育ちはじめたばかりだからだ

自我のはじまりは  
一人ひとりの自我じゃなく  
みんなが集まった自我だった

その自我は  
一人の自我よりもずいぶん叡智に満ち  
大きな力で民族を束ねてきたが  
やがてそこから分かれてゆく必要があった  
分かれることで愛の種が蒔かれるからだ

一人の自我か  
みんなの自我か  
それを見るには  
その自我が  
どんな関数で行動するか  
それを見ると見定められる

そのひとつに空気関数がある  
空気が変わってもひとり変わらない者は  
愚かに見えてもひとりの自我だ  
空気が変わるといつしょに変わる者は  
賢く見えてもみんなの自我だ

共同体のむずかしいのも  
そのふたつの自我の極が  
そこに顕れるからかもしれない  
ひとりの自我が共同するか  
みんなの自我のなかで共同するか

民主主義の光と闇も  
その自我の極の顕現に左右されるからだろう  
ひとりの自我が共同するか  
みんなの自我のなかでいつしょに叫ぶか

# mediopos-1016

2017.8.27

■ヘンリー・ソロー（山口晃 編・訳）『歩く』（ポプラ社 2013.9）



「たそがれが深まり、月光がますます輝きを強めるにつれて、自分自身がわかってくる。私とはだれなのか、どこにいるのか。まわりの壁がせばまる」と、気持ちが集中し、落ちついてくる。そして自分が存在していることに敏感になる。ちょうどランプが暗い部屋の中に差し入れられて、いっしょにいる仲間がわかってくるように。」

「私が森のなかで暮らすことにしたのは、慎重に生きたいと願ったからである。そこから私が何か学ぶことができないだろうか。いよいよ死ぬときに自分は生きなかつたということを発見することができないように、と欲したからである。私は人生と呼べないようなものを生きたいとは思わなかつた。」「見ることができまるまで、長い時間見なければならない。」

「自分の内部に生活の根を下ろさなくてはならない。」

「それがどんなに遠くからあっても、どんな旋律であったとしても、自分の耳にとどく音楽に合わせて歩くのだ。」

「私は「自然」のために、つまり絶対的な自由と野生のために、お話ししたいと思います。それは単なる市民的な自由、市民的な教養とは対照的なものとしてであり、社会の一員であるよりむしろ、「自然」の住人、その一部として人間を考えるためです。この考えを強調するためなら、私は極端な言い方もあるえて辞さないつもりです。文明の擁護者はたくさんいるのですから。牧師、教育委員、そしてみなさんが文明の擁護は考えてきれるでしょう。」

私は人生において「歩く」とか「散歩」の術を理解している人にはほんのひとりかふたりしか出会ったことがありません。こういう人はいわばさすらう（サンタリング suntering）才能をもっているのでした。この言葉は「中世に国中を放浪し、聖地へ（サンテール à la Sainte Terre）行くという口実で施しを求める怠惰な人々」から来ていますが、この由来はみごとです。そしてついには子供たちが、聖地へ行く人（サン・テーレ）だ、とはやし立てたのです。さすらう者は聖なる土地へ行かない者は、単なる怠け者、無責任な人にすぎません。聖なる土地へ行く者が、私のいいたいよい意味でさすらい人なのです。」

（「訳者あとがき」より）

「私たちは、ひとりです。それでいて、私たちという言葉を使います。「ひとり」から「私たち」への道筋はもう決まっているように思え、問い合わせことはあまりありません。」

ソローはひとりでした。それにひかれて彼の本を読んでみます。読み始めてすぐに石ころの多い道であることに気づきます。思っていたよりもずっと歩きにくいのです。雨の降った直後などそれらの石のひとつひとつが美しく輝くことはあっても、石は石です。多くの読者が自然に深く接するソローの生き方に魅せられながらも、本を前にしてとまどいます。（中略）

私は自然を含むこの世界に生まれてきました。ひとりの人間として。そしていつかこの世界から去っていきます。ひとりで。このことをソロー以上に感じさせてくれる人はいない、あるときから思うようになりました。それと重なるようなかたちで、彼はひとりであるのに、その言葉の端々に、私たちへの小道が見え隠れしているように思うのでした。（中略）

この二年間ほど、ふたつのことが私の心をしばしばよぎりました。ひとつは、ソローのもっとも近くにいた友人ハリソン・ブレークが、ソローの死後、ソローは社会・人間よりも自然を選んだ人であったかもしれないが、それにもかかわらず、自然にまさるとも劣らず友情を重視していた、と繰り返し述べていることです。

もうひとつは、ソローの残された膨大な日記の中で、初期かた最晩年にいたるまで持続低音のように流れている「あなた」という言葉です。これは一般的な人を示す you ではありません。ソローは語りかけていたのでした。この日記は杜氏の状況から見ても、また文体から考えても出版のためのものではありません。にもかかわらず、まだ見ぬだれか、「あなた」に向けて、語りつづけたのでした。

ソローは社会・社交を素直に認めようとはしませんでした。（…）それはどれも根っここのところで私たちを立ち止まらせます。

「私たち」への道をまず何よりも「ひとり」から考えていこうとしていたのではないか。彼が隣人という言葉をこれ以上ないほど切実な双面性をこめて使っていたことの意味が、力強く思い出されてきます。隣人は「あなた」になる可能性を秘めた人です。彼が言葉を根源に遡って記す文章は、「私たち」への道を「ひとり」から組み立て直すためにはどうしても必要な作業だったのではないでしょうか。彼が根源的な言葉を発するとき「あなた」に向かっていました。しかも彼のまなざしにはいつも、コンコードさえも去るかもしれない自由、自分のような「ひとり」を重んじる者さえも許容する国家への願いがこめられていました。」

私は私たちは歩く

ひとりで歩く

ひとりのあなたとともに  
自由なる聖地へ向かって

私は私たちは見つめる

ひとりで見つめる

ひとりのあなたとともに  
ほんとうに見ることができるよう

私は私たちは気づく

ひとりで気づく

ひとりのあなたとともに  
世界の限りない謎と神秘に

私は私たちは生きる

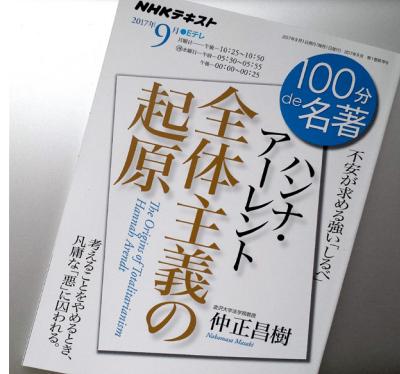
ひとりで生きる

ひとりのあなたとともに  
ほんとうに生きられるよう

# mediopos-1017

2017.8.28

■仲正昌樹『ハンナ・アーレント 全体主義の起源』(2017年9月NHKテキスト)



「全体主義は、いかにして起こり、なぜ誰も止められなかつたのか。この茫漠とした現象の起源と機序を、「歴史的」考察によって突き止めようと試みたのが『全体主義の起源』です。アーレントは十九世紀初頭にまで遡り、歴史学的史料のみならず、文学や哲学的言説も含めて広く考察することで、その起源が自分たちの足元にあること——西欧の近代の歴史と深く結びついているということを明らかにしました。」『『全体主義の起源』と、波紋を呼んだ『エルサレムのアイヒマン』は、現在も全体主義をめぐる考察の重要な源泉となっています。この二作を通じてアーレントが指摘したかったのは、ヒトラーやアイヒマンといった人物たちの特殊性ではなく、むしろ社会のなかで抛りどころを失つた「大衆」のメンタリティです。現実世界の不安に耐えられなくなった大衆が「安住できる世界観」を求め、吸い寄せられていく——その過程を、アーレントは全体主義の起源として重視しました。」

「単純な解決策に心を奪われたときは、「ちょっと待てよ」と、現状を俯瞰する視点を持つことが大切でしょう。人間、何かを知り始めて、下手に「分かったつもり」になると、陰謀論じみた世界觀にとらわれ、その深みにはまりやすくなります。全体主義とは、単に妄想的な人の集まりではなく、実は「自分は分かっている」と信じている（思い込んでいる）人の集まりなのです。

分かりやすい説明や、唯一無二の正解を求めるのではなく、一人ひとりが試行錯誤しつづけること。アーレントの『全体主義の起源』は、その重要性を言外に示唆しているように思います。」

「アーレントが見たアイヒマンは、自らが「法」と定めたヒトラーの意向に従っただけの、平凡な官僚でした。たまたま与えられた仕事を熱心にこなしていたのすぎず、そこには特筆すべき残忍さも、狂気も、ユダヤ人に対する滾るような憎しみもなかったのです。」

「極悪非道の素顔が暴かれ、どれほど酷い人間だったかが明らかになる——という大方の期待に反し、アイヒマンは「どこにでもいそうな市民」であり、「犯罪的な性格」を持っていたとは言い難いとアーレントは結論しました。そのことに落胆しただけでなく、読者のうちの多くが猛然とアーレントを批判した理由の一つは、怒りの矛先を失ったからでしょう。

人が他人を心置きなく糾弾できるのは、自分（あるいは自分たち）は「善」であり、彼（もしくは彼ら）は「悪」だという二項対立の構図がはっきりしている場合に限られます。相手に悪を見出せなければ、攻撃する理由がないばかりか、問題の矛先が自分自身に向けられることになります。悪が自分たちと同じ「どこにでもいそうな市民」だとしたら、自分もアイヒマンのような人間になる可能性がある、ということだからです。

日本の犯罪報道やスキャンダル報道においても、事件が起こると、犯人の生い立ちや「素顔」を詳しく報道し、その人がいかに歪んでいたかということにスポットを当てようとします。報道する側も、それを受けとる側も、自分たちと悪との圧倒的な「違い」を探しているのです。

アイヒマンに悪魔のレッтельを貼り、自分たちの存在や立場を正当化しようとした（あるいは自分たちの善良性を証明しようとした）人々の心理は、実はナチスがユダヤ人に「世界征服を企む惡」のレッтельを貼って排除しようとしたのと、基本は同じです。」

「悪は平凡なものではなく、「悪を行う意図」を持った非凡なものであるという思い込み、期待、あるいは偏見、近代の法体系ですら、それを前提にしているとアーレントは指摘しています。」

「考えるという営みを失った状態を、アーレントは「無思想性」と表現し、アイヒマンは完全な無思想に陥っていたと指摘しています。」

「アーレントのいう無思想性の「思想」とは、そもそも人間とは何か、何のために生きているのか、というような人間の存在そのものに関わる、いわば哲学的思考です。それは、異なる視点を持つ存在を経験し、物事を複眼的に見ることで初めて可能になるとアーレントは考えています。そこに他者の存在、複数の目がなければ、自分では考えているつもりでも数学の問題を解くように処理しているにすぎないと指摘しています。」

「アーレントのメッセージは、いかなる状況においても「複数性」に耐え、「分かりやすさ」の罠にはまつてはならない——ということであり、私たちにできるのは、この「分かりにくく」メッセージを反芻しつづけることだと思います。」

分かりやすさには罠がある  
単純に見えることにこそ  
複眼的な眼をもたなければならぬ

分かりやすい悪を  
悪として名指す者は  
みずからこそが悪の種となる

分かりやすい悪に対して  
言葉を荒げ卑しい言葉を投げる者は  
みずからこそが卑しくなっている

分かりやすい答えを求め  
問い合わせない者は  
みずからを無思想に放置して自足している

自分は分かっている  
そう思い込んでいる者こそが  
危うい囚われ人になっているのだ

■岡野玲子（原案：夢枕獏）『陰陽師玉手匣7』（白泉社 2017.8）

「それはどういうことだ？ 晴明」

「博雅よ

おぬしが 純粹に

おぬしである ということは

おぬしの存在と おぬし以外のすべて …

つまり 自然も世界も

見える限りの 天の果てまでももの

巨大な宇宙とが ピッタリ

つり合っている ということは

おぬしが おぬしであり

おれが おれであり

頼光が 頼光であり

暗闇丸が 暗闇丸で あることは

一つ一つ晴明に そそがれる

慈愛に対して

純度において

その魂は 創造の主に

対等に 応えることが

できるのだ …

それぞれが それ以外の周囲  
すべてと 対等なのだよ  
宇宙の 中において  
どんなに 小さな存在に  
見えようともさ」

「両義 …  
対極にもどる …

ああ …  
歓喜だ …  
歓喜のうちに  
宇宙は完成してゆくのだ …

おお …  
私は 大地に  
接吻を捧げる …  
幾度でも接吻を捧げる

夜空に またたく  
星の数よりも多く  
海辺の砂は 波と交わる

その度ごとに 砂の一粒一粒に  
しみ渡る 波の愛の響きに  
砂粒は 毎回  
ぶち壊れそうに 感動する …

その 瞬間 瞬間に  
宇宙の創造が 行われるのだ …」



宇宙は  
瞬間瞬間ににおいて  
創造そのものである

ミクロコスモスの  
ひとつひとつが  
マクロコスモスと  
砂粒と波のように  
愛のうちに  
響き合いながら  
照応しあっている

わたしが純粹に  
私であるとき  
私という  
ミクロコスモスは  
マクロコスモスと  
照応を果たし

あなたが純粹に  
あなたであるとき  
あなたという  
ミクロコスモスは  
マクロコスモスと  
照応を果たし

ああ  
わたしとあなたもまた  
瞬間瞬間ににおいて  
砂粒と波のように  
愛のうちに  
響き合いながら  
照応し創造しあっているのだ

# mediopos-1019

2017.8.30

■井村君江『シェイクスピアの影の国』(ビレッジプレス 平成 29 年 7 月)



「エリザベス朝時代、シェイクスピアの本拠であった「グローブ（地球）座」で劇が上演される日には、屋根の上の旗がテムズ川の風にひるがえり、旗には「すべてこの世は舞台」というペトロニウスのラテン語の一句が書いてあったと言われる。

「すべてこの世は一つの舞台、すべての男女は役者——」(『お気に召すまま』(2幕7場))という台詞がこのモットーに合わせて浮かんでくるが、「人生は芝居、劇場は世界、人間は各々の役をこの世の舞台で演じる役者に過ぎない」という意味が、ここには仮託されているように思われる。劇場が「グローブ座」と名付けられた必然も見えてくるようである。劇場を円形の「木のO」(Wooden O, 『ヘンリー五世』(プロローグ))すなわち「地球」になぞらえることは、言い換えれば、劇場を宇宙と見ることにもつながり、また人生はその宇宙で演じられる舞台にありとすることもある。こうした考え方、特に夢や幻、影やその世界など不可視のものに対するシェイクスピアの見方には、エリザベス朝時代の世界観、この時代の思潮の投影が見られるように思う。

その考え方の基には、「宇宙を一つとみなす」こと、万物は同一の本質を持ち、全体は反映し合い、神（一者）より流出する「ヌース」が覆うとし、この神との融合帰一を説く、新プラトン主義の思想に近いものがあると思われる。

この思想はギリシャの哲学者プロティノスから発し、イタリアのフィチーノやピコ・デラ・ミランドラを経て、しだいにエリザベス朝のイギリスに広まった。

そして、思想家であり、占星術、鍊金術にも通じていたジョン・ディーが、エリザベス朝時代のこの思想を説く中心者であった。

「シェイクスピアは、人間の存在をこうした宇宙的な高みから見ることのできた作家であり、人間の心の深い奥底まで分け入って人物像を描いた劇作家であった。現在の我々が「超自然の生きもの」あるいは目に見えぬ不可視の「影の住人」と区別して呼ぶ、妖精や魔女、幽霊や異郷の神々も、そして天使や悪魔さえも、彼にとってはみな人間と空間的分離のない存在であり、人間と同等の存在、人間と自在に交流できるものとして考えていたようである。」

「人間を「夢」や「影」と考えるシェイクスピアにとって、「影の国の住人」である超自然の生きものたちは、劇中で人間と同等に重要な位置を占めている。彼等を単なる付属物とか遊びのものと考えるのは、シェイクスピア劇的一面しか見ていないことになろう。「千の心を持つシェイクスピア」は、様々な主人公の複雑な心理を、具体的な姿をとった超自然の生きものに託して舞台上で表現したと思えるのである。

言い換えると、この現実界とは異なるリアリティをもった不可視の世界の住人を、実体を備えた存在として扱い、名前を授け、人間の登場人物と舞台でからませることで、人間の心の深層を舞台に立体的に描いて見せたと思えるのである。現実の影の世界や運命を司るものとして妖精を、登場人物の心理の底にある良心や意識を幻影や幽霊に仮託させ、舞台で示したとれるのである。」

ひとはすいぶん忘れっぽくなつたものだ  
生まれてくるこの世界は劇場で  
劇作家も役者も観客も  
すべては自分一人でこなしている  
そんなこんなをすべて忘れはて  
生まれてくるだけのお話

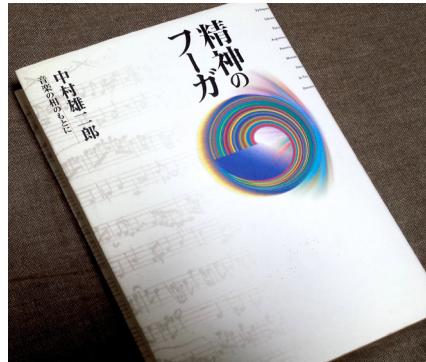
影の国さえ見えなくなっている  
光あるところには影があるのだから  
見えなくなったのではなく  
じぶんの影を見ようとしなくなつただけなのに

魔法の杖を一振りすれば  
妖精たちは姿を見せる  
かつては人のまわりにいて  
さまざまな姿形で語りかけていたのだから  
影たちはいろんな悪戯で  
私たちを混乱させたりもするけれど

# mediopos-1020

2017.8.31

■中村雄二郎『精神のフーガ／音楽の相のもとに』(小学館 2000.6)



「<天体の音楽>ということが、昔から言われてきた。ケプラーやゲーテが惑星などの天体が奏でる音楽について言った表現である。」

「ヨハネ福音書の「初めにロゴス（ことば）ありき」の代わりに、「初めにリズムありき」と言い切ったのは、十九世紀後半の指揮者・ピアニストで作曲家のハンス・フォン=ビューローである。そして、そのような意味での音楽の根源性をもっとも直観に体現しているのは、ほかの誰よりも、生氣あふれるリズムを特徴とするバッハであろう。バッハの音楽が近代音楽を超えておどろくべき現代性をもそなえていることは、ジャズや電子楽器など、どんな新しい演奏形式、どんな新しい楽器にもバッハの音楽がみごとに応えうることが示している。」

「人間を越えた人間の音楽といえば、バッハの作品はすべてそうだと言っていいが、なかでもその点で代表的なものは、晩年一七四〇年代の《音楽の捧げ物》(BWV1079)と《フーガの技法》(BWV1080)であろう。マルコム・ボイドもその『バッハ』(一九八三年)のなかで、この二つを指して、「われわれのものである人間の音楽 *musica humana* からはかけ離れた世界、つまり、音楽と数学と哲学とが一つになるような世界」のものだと言っている。この二つのうち、とくに《フーガの技法》は、(….) バロック時代の代表的学者ライブニッツが説く「音楽と数学と哲学の一一致」を体現したものである。またこの曲は、晩年のバッハが、自分の樂想と技法のすべてを集大成するような曲をめざしてつくったものである。しかし、作品は九分通りは書き上げられたものの、完成するには至らなかった。さらに、この曲は四段の譜表（スコア）の上に書かれているが、どのような種類の楽器で演奏されるべきかについては、あえて、なんら指示が与えられていない。だから現代でも、われわれは、ハープシコード、オルガン、弦楽四重奏、室内アンサンブル、オーケストラによる演奏を聴くことができる。」

「この「精神のフーガ」において私が企てるのは、このバッハという巨大な音楽の精神 *genius*、つまりヨーロッパの精神の象徴としてのバッハ、をたえず念頭に置きながら、西洋における思想の流れを考えることである。古代のピュタゴラスから現代に至るまでの、人類の精神史上のさまざまな問題を考えることである。先にライブニッツに触れて述べたく音楽と数学と哲学の一一致とは、ピュタゴラス以来今日まで、人類の思想の歴史を考えるうえで基軸となるのである。私の企てについて、もう少し具体的にいえば、十五章にわたって哲学者、思想家を取り上げて、<音楽の相のもとに>彼らの思想を立ち入ってとらえることである。さらには、私自身の近年の<哲学リズム説>の観点から、そこに見られる、あるいは隠された数々のドラマを描き出すことである。<哲学リズム説>というのは、究極の実在をリズムのうちに見る考え方だが、同時に、哲学とは何かとの問い合わせにおいて、一、「哲学とは好奇心である」。二、「哲学とはドラマである」、三、「哲学とはリズムである」という最終段階の定義づけを含んでいる（詳しくは拙書『かたちのオデッセイ』を参照）。」

中村雄二郎氏の逝去に寄せて

私の二〇代からの思考は  
あなたなしでは考えることができません

演劇的知は  
学ぶためには  
象牙の塔の外へと  
出なければならないと  
私を厳しく送り出してくれました

それは苦行ではありましたが  
そのおかげもあり  
閉じることのない思考を身に着けるすべを  
学んできたように思います

臨床の知は  
科学という  
ほんとうは閉じてはならないものが  
狭い認識の内に閉じてしまうことに  
警鐘を発してくれました

デカルトの情念  
西田幾多郎の述語的世界  
共通感覚  
トボスの知  
悪の哲学と  
次々と視野を広げてくれ  
インターネットを始めた頃にも  
「インターネット哲学アゴラ」は  
私の愛すべき場所となりました

なによりも  
「かたちのオデッセイ」は  
シュタイナーとも共鳴しつつ  
宇宙のリズムを歌うことを  
楽しみ教えてくれました

そして私の魂の恩人ともいいうべき  
バッハの音楽を集めた「バッハ全集」で  
連載された「精神のフーガ」は  
その宇宙のリズムを精神で奏てくれる  
大切な贈り物となりました

あなたの著作からは  
どんな宝物にもまして  
かけがえのない精神の尊さを  
教えていただいたように思います

音楽と数学と哲学の一一致を  
体現しようとしたという  
バッハの「フーガの技法」を聴きながら  
あなたへ感謝を捧げます

合掌

2017.9.1

■『シェイクスピア詩集』(海外詩文庫1 思潮社 1992.11)

(「ソネット一八番」より)

「きみを夏の日にくらべても  
きみはもっと美しくもっとおだやかだ  
はげしい風は五月のいとしい薔をふるわせ  
また夏の季節はあまりにも短い命

時には天の眼はあまりにも暑く照りつけ  
その黄金の顔色は幾度も暗くなる  
美しいものもいつかは衰える  
偶然か自然の成り行きで美は刈り取られる

だが きみの永遠の夏は色あせることはない  
きみがもっている美はなくなることはない  
死もその影にきみが迷いこんだと自慢はできない  
きみは生命の系譜の中で永遠と合体するからだ

人間が呼吸できるかぎり その眼が見えるかぎり  
この一篇の詩は生き残り きみに生命を与えつづける」



きみを何に喻えよう  
美しい夏の日に喻えようか  
それとも風そよぐ五月の花に  
けれどもうつろうものはいつも儂い

喻えることはときに不実となる  
美しさを喻える言葉など  
みつかりはしないのに  
言葉は永遠を求めて彷徨うばかり

きみの永遠は色褪せはしないのに  
永遠の言葉はついぞ見つかったためしはなく  
きみは生死を超えているのに  
永遠はこの世に姿を見せずにいる

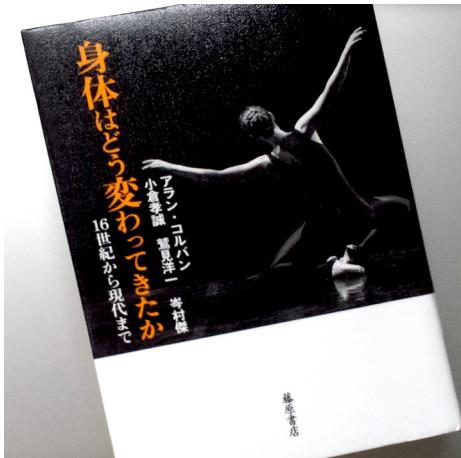
ならば刹那と永遠のヴェールの彼方に  
ほんとうのきみを探す旅にでようか

# mediopos-1022

2017.9.2

■アラン・コルバン／小倉孝誠／鷺見洋一／岑村傑

『身体はどう変わってきたか／16世紀から現代まで』(藤原書店 2014.12)



(岑村傑「第III巻 あざなえる視線——二十世紀の身体」より「英雄——スタジアムの身体」)

「クーベルタン男爵は、群衆を怪しんでいたらしい。雑然と集まって無規律に興奮する人間たちがスポーツの観覧席を埋めている光景は醜悪としか思えず、しかもそんな観衆の存在は、模範的、道徳的であるべきスポーツ選手の虚栄心をくすぐりかねないと考えていたようなのだ。しかし、その産みの親の危惧をよそに、近代オリンピックは観衆なしでは成立しえない一大スペクタクルに成長する。二十世紀におけるスポーツは、二方向で浸透し、定着したのだった。一方で、すでに見たように、個人がたしなむもの、自己をトレーニングするもの、日常を整えるものとして、そして他方では、観賞の対象として、視線の娛樂として、非日常の祝祭として。

観衆は遅れてやってくる。十九世紀終わりの競技スポーツの黎明期においては、観戦者がいても、まばらで、ほとんど選手と混じりあうようにして試合を眺めていた。やがて世紀が変わると、見る者は見られる者から分離されて、試合会場にはきちんとした観覧席が設置される。そして、一九二〇年代におけるスタジアムという施設の出現とともに、大観衆が誕生したのだった。さらに観衆は膨張する。まずはラジオ、次いでテレビのおかげで、家庭、街角、全国津々浦々、世界の隅々にいながら、あふれんばかりの臨場感を味わうことが可能になったのだ。ことにテレビは革新的な装置、本来的な意味での革命をもたらした装置だった。なぜなら、画面のあちら側とこちら側の主客が、さまざまな局面で転倒したからである。テニスのタイブレークの導入も、陸上のフライングの厳罰化も、欧米のプライムタイムに合わせたオリンピック競技の決勝も、テレビの放映時間に配慮したことだ。また、テレビ中継されるオリンピックの開会式はいまや、思潮社の興味を一挙に最高潮にもっていく、スポーツとは直接関係のない、ショーである。あとから来たはずの観客の視線がいまではスポーツ競技の構成までも、全部ではないもののその一部を、確実に左右している。

スタジアムの観戦者、テレビの視聴者は、スポーツ選手に何を見ているのか。磨き上げられた身体による対決、期待通りの勝敗、非のうちどころのない演技、見ている者が見られている者に感情移入すればするほど高まるものだろう。したがって、スポーツ選手は、偉大でありつつ観客が同一化できる存在でなければならない。つまり観客はあくまでも自分たちと同じ人間を、しかしながら規格外の人間を、すなわち英雄を、そこに見ているのである。身体的偉業のみが英雄の条件ではない。「怪物」がそうだったように、メディアによって物語が与えられ、演出されて、スポーツの英雄は誕生する。ならば英雄が競いあうとき、そこにはかかっているのはそれぞれの英雄を構築した文化、社会、政治の優位性である。(中略) スポーツのスペクタクルは、視線を魅了し集団的幻想を強固にする、一篇の英雄叙事詩たりうるのである。それを見誤らなかったからこそファシズムは、一九三四年にイタリアでサッカーのワールドカップを、その二年後にはペルリン・オリンピックを、みずからの喧伝のために開催したのではなかったか。

しかしながら、スポーツのスペクタクルが光輝を増せばそこには金が集まり、やがて本末転倒して、金のためにその光輝をいっそう増さなければならなくなる。テレビが競技のあり方までも変えることができるの、膨大な放映料を支払うからだろう。八百長試合やスポーツの国際機関における汚職も、後を絶たない。そして選手の身体は多額の金銭でやりとりされる商品と化し、しかもそれは、よりすぐれたパフォーマンスを、すなわちより大きな利益を得るために、改良を怠ることが許されない商品となる。ドーピングなどの発覚によって健康の象徴たるべき身体に病的なくすみがかかれ、それはもはや英雄の身体ではあるまい。観衆の視線が選手を汚すというクーベルタンの懸念は、まったくの杞憂ではなかったことになる。」

皆の衆は

ひとりではいられない

ひとりのとき皆の衆は空虚になる

皆の衆は

娯楽を求める

祝祭を求める

テレビはうってつけだ

スポーツはうってつけだ

ネットはうってつけだ

すべてはショーだ

皆の衆はショーがなにより好きだ

英雄に歓声を送るのが好きなのだ

皆の衆はじぶんを英雄とダブルさせる

そして英雄が失墜したときには

罵声を浴びせないわけにはいかない

ショーは英雄のためにある

ショーは金をめぐってエスカレートする

そして英雄は金と等価交換される

生きた身体をもたない皆の衆のために

英雄はその身体になり

やがてその身体は容易にすげ替えられるのだ

# mediopos-1023

2017.9.3

- カリール・ジブラン『預言者』(至光社 1984.5)
- ジュディス・リッチ・ハリス『子育ての大誤解／重要なのは親じゃない』(上・下)  
(早川書房 ノンフィクション文庫 2018.8)



(ジュディス・リッチ・ハリス『子育ての大誤解／重要なのは親じゃない』～冒頭引用より)

「あなたの子は、あなたの子ではなく、  
大いなる生命の希求の息子であり、娘である。  
あなたを経て現れてきても、あなたから生まれたのではない。  
あなたとともにいても、あなたに属するものではない。  
あなたの愛を与えることはできても、あなたの考えを与えることはできない。  
子どもは自らの考えを持つのだから。  
その身体を住まわすことはあっても、その魂まで住まわすことはできない。  
子どもの魂は、あなたが夢にも訪れる事のできない、  
明日の館に住んでいるのだから。  
子どもらのようになろうと努めるのはいいとしても、  
子どもらをあなたのようにしようとしてはならない。  
生は後ろに歩まず、昨日を待つことはないのだから。

——ジブラン（小林薰訳『プロフェット（預言者）』ごま書房）

子は親を選び  
親は子を選び  
生まれてくる

けれどもそれはそれ  
子には子の課題があり  
親には親の課題がある

子は子であり  
親は親であり  
子の魂が親から  
生まれてくるのではない

子が完全に自由であるならば  
7歳で親の遺伝の影響は  
まったく受けずにすむという  
神秘学的な観点もある

けれどもそういうわけにもいかず  
子は親の影響を受けざるを得ず  
親も子の影響を受けざるをえない  
けれどそれは互いに  
自由においてなされるのが美しい

子は親を言い訳にしてはならず  
親は子を言い訳にしてはならない  
生は後ろに進むためにあるのではなく  
明日に進むためにあるのだから

■森田亜紀『藝術の中動態 受容／制作の基層』(萌書房 2013.3)



「中動態は、思考の範疇として考えれば、過程の内にあるもの（あることになるもの）が過程の内で生成したり変化したりする事態を指す。過程に外的で自己同一的なものは前提されていない。しかも中動態は、過程の内にあるものが一でありながら二へ向かい、二へ向かいながら一でありつづける事態でもある。一と「ニに分けられた一」とのあいだなのだ。変化や差異を含んだ一、それ自身からずれていく一。同じものでありながら別のものになる（である）こと、別のものになり（であり）ながら同じものであります。『おのずから～なる』が議論を全体化へ向かわせるのに対し、中動態には差異化の方向性が組み込まれている。

これまで見てきたように、主体一客体関係成立の手前で主体を成立させる差異化、世界を現れさせる差異化、主体と世界とを同時に成立させる差異化、そのような差異化のはたらきが中動態で記述され、中動態を思考の範疇として考察される。差異化という概念は、主体が、あらかじめ主体であるのではないこと、世界が対象化された客体である以前に主体を超えた出来事の内に現れること、との関係で意味をもつ。芸術体験が中動態で記述されるのも、同様の文脈で理解できるだろう。デリダが *differance* という語を造語しそれが中動態であると述べるのは、一者を前提しない根源的な差異化のはたらきで主一客図式を超えようとする典型例である。中動態は差異化的議論へ向かう傾向をもつ。少なくとも差異化的文脈で言及される傾向になる。

しかし差異化がとりとめのない差異の戯れに終わらず主体や客体が成立するには、差異を取りとめる一がなければならない。中動態にはその一も組み込まれている。一と差異化が同時にあるとして、一に差異化が組み込まれているとして、差異が一へと媒介されるとして、その一はどのように一なのか。一から差異が生まれるのであって、差異から一自体は生まれないのでないか。」  
「作品を制作しようとする者は、何をどのようにつければいいのか、何を表現したいのか、制作に先立ってはっきりわかってはいない。しかし作品が出来上がった時には、「自分がつくりたかったのはこれだったのだ」と思える----「作者」であることの引き受け、「作者である私がこの作品をつくった」という能動一受動の言明は、こうして成立する。「作者」であることは、遡行によって事後的に成立する。(….) メルロー＝ポンティは、ベルグソンを意識しつつ、この遡行に或る根源的な事態を見る。或る時点で成立した判断は、みずから過去に遡っていく。現在が過去をつくる。そしてその過去は過去にとっての未来である現在を準備することにもなるものだった。表現以前に表現されるものはないが、表現は表現によって表現されることになるものを表現することだった。ここには時間のもつれを含んだ循環がある。メルロー＝ポンティはこの事態をそのまま受け入れる。ベルグソンが絶えざる変化を重視して、同じでありつづけるものを退けるかとも見えるのに対し、メルロー＝ポンティは変化するということと、同じであるということとを、同じ重さで積極的に肯定する。彼はむしろ両者が同時に成立していることから、大文字の「存在」を考えようとしていた。時間を幕コム循環は、それ自身からずれていく一の「一であること」と関わる。(中略)

変化しても別の存在になるのではなく同じでありつづける「同じ」とは、どういうことか。差異化を取りとめる一、過程に巻き込まれて変化しながらも存続する一があるからこそ、その一が事後的に能動態の主語となりうる。(中略)

中動態は、「おのずから～なる」と同じく、主体一客体関係が成り立たない事態を捉えるものである。(中略)

中動態の、それ自身からずれていく一の「一であること」、変化を通じて同じであることの「同じ」を考えなければならない。その際、オートポイエシスの理論が新しい視野を開いてくれる。」

変化することができるということは同じであることができるということ

一が二となつても  
二には一が含まれ  
二が三となつても  
三には一や二が含まれてゐる

能動であるということは  
受動であるということ  
それらは中動という器のなかで  
有機交流電灯のように  
つねにせわしく点滅し続けている

作るということは  
作られるということ  
作ることで差異が生まれ  
差異は作るものを使えてゆく

変化することによってこそ  
同じであるということができる  
一は一から差異を生むことによってこそ  
一であることを深めてゆくことができる

# mediopos-1025

2017.9.5

■牧野直也『<ポスト・ジャズからの視点> 1 リマリックのブラッド・メルドー』  
(アルテスパブリッシング 2017. 6)

「ブラッド・メルドーは、よく耐えている。

かつて、セシル・ティライヤーやコルトレーンたちが、理路を進もうとした果てに踏み越えていったジャズ本来の「語法」、その共通言語としてのフレーズという「構築物の枠組み」の中にとどまって、メルドーは原初的衝動へ踏み出すことなく耐えている。

そして、半歩あるいは一步、前へにじり出で、その枠組みを内側から拡張している。

これは決して小さなことではない。

この半歩、あるいは一步によって、従来のジャズの語法はいつの間にか古びたもの、旧態依然としたものと感じられ、そこはかとなく色褪せたものとなる。

そういうことは、別格的な個性派のセロニアス・モンクを除けば、バド・パウエル、ビル・エヴァンス、あるいはコルトレーンと共に演じていたときのマッコイ・タイナーなどが果たして以来のことであって、単に個性を付け加えたということではなく、演奏の標準の稜線を拡張して、見渡せる眺望を異なるものにしたのである。

現在のジャズにおいて、拡散するのではなく、モダン・ジャズの域内の前線を一步前に推し進めるような作業に耐えている人は、実はメルドー以外にそう多くは見当たらない。特に、ピアノにおいてはそうだ。わたしがメルドーの演奏から受け取ったものは、そういう感触である。

メルドー以前と以後とでは、ジャズ・ピアノが描く風景は画素の精度が異なっている。

たとえば、メルドーをたっぷり聴き込んだ後では、モダン期の、あるいはそれを継承する黒人系ピアニストたちの演奏では、どこか物足りなく感じてしまうところが出てくはずだ。けっして目立たないが、確かにそこには新しい要素が加わって、構造的な風景や全体の色彩を異なつたものにしている。それはフレーズを構築する要素の、一つは精度が高まっていること、もう一つはリズムを含めたイディオム（語法）が複雑化していることに由来している。

前者は、「クラシックの素養」と言われていることの内実に当たるもの一つだが、速いパッセージを弾いたときでも鍵盤がちゃんと弾き抜かれている。エヴァンスよりも抑制的な分だけ正確に、マッコイ・タイナーよりは深く押されている。マッコイの場合、高音部を超高速で弾くときは音をころがしている、まるでヴァイプのような響きになって、音は軽く小さくなる。ところが、メルドーはものすごく速いパッセージでも一つ一つの音がクリアーナのだ。

ということは、とても批評的だということであり、意識がクールだということだ。

実際、ブラッド・メルドーの大きな特徴の一つは、過剰にホットにはならない、あくまで理知的にフレーズを構築している、という点にあるのだ。別の言い方をすれば、感情（エモーション）に過度に訴えかけない、居心地の良いカタルシスを求める、ということだ。

メルドーの場合、そういう技術的な精度の高まりを伴いながら、モダン・ジャズのメイン・ストリームの遺産を真正面から背負っている。しかも、チャーリー・パークー、セロニアス・モンク、ジョン・コルトレーンというもっともラディカルな路線にはっきりと価値を認め、その上ではじめてビル・エヴァンスやキース・ジャレットのスタイルと拮抗している。』

「ジャズは、ほぼ5年のサイクルで新しい「動き」に書き換えられてきた音楽の有機的な運動体である。さて、この50年近くの間、何かそういう新たな新しい「動き」がジャズに生じただろうか。表層の流行ではなく、音楽の「拡張」としてだ。事態ははっきりしている。

例えば、アルト・サックスでチャーリー・パークーを超える者、テナー・サックスでジョン・コルトレーンを超える者は一人も出なかつたわけで、そこでモダン・ジャズのサックスの発展は止まっている。険しい理路を進んで真っ直ぐに突き抜けたのはコルトレーンただ一人だったという印象は強い。そして、「すべてが果たされてしまった」という閉塞感は、フリー・ジャズという「異なる言語」への跳躍と挫折にも共有されている。明るい展望を持ち得た人はほんの一握りのはずだ。無論、ここでパークーやコルトレーンという具体性は象徴として受け取ってもらつても構わないが、要するにモダン・ジャズは可能性の余地をすべて喰い尽くしたのである。

これは、西洋のクラシック音楽が20世紀の初頭までに抱え込んだ問題と相似である。したがって、わたしたちはある種の既視感を抜きに現在のジャズを聴くことはできないはずなのだ。』

「メルドーは、新伝承派のような動きに完全に与することはできなかったに違いない。ジャズが崩壊と閉塞に到るプロセスには理があったからだ。その理路に惹かれながらも、自壊に到らずに継続するにはどのような道があるか。メルドーは、自分の感性に忠実なスタイルを築き上げることで、モダン・ジャズの型枠を内側から変形させる道を選んだように見える。

その余地を見つけることは、そう簡単ではない。

一つはすでに述べたように「音色」を追求すること、もう一つはフレーズの「旋律線」を背景にあるハーモニー感覚を変容させながら開拓すること、さらには「曲構造」を新たな発想に組み替えること、こういったことをメルドーは丹念に実行したのである。』

すでにつくられた枠組みを消費するだけの音楽は次第に色褪せたものとなってゆく

技術は進み  
お化粧直しも工夫されるが  
音楽そのものは次第に閉塞してゆく

原初的衝動へと回帰し  
その道を辿り直しながら  
新たなものを  
見出そうとする道もあるだろうが  
立ち塞がる境域を超えようと  
枠組みを拡張しようとする道もあるだろう

技術は進むが  
閉塞してゆく時代のなかで  
困難な一步をあえて進もうとすること  
そこにひとつの希望がある

