



神秘学ポエジー 風遊戯
mediopos
96

【神秘学ポエジー～風遊戯 第197集】 media-poesieヴァージョン
mediopos2376-2400

2021.5.19～2021.6.12

神秘学遊戯団

「アースダイバー」の一連の試みは
 「土地の形態とそれの上につくられる人間の精神構築物」が
 相互嵌しあい複雑な統一体をつくることで
 「自然と精神とがある種の類比性（アナロジー性）をもって、
 共鳴現象をおこしていること」を示そうするものだ

最新作の「アースダイバー」は
 縄文古層と弥生古層の上に
 新層が加わった地層をなしているという
 「神道」と「神社」をテーマとし

「精神の内部にも自然地形と類比的な
 「地質学的」な階層構造が見出されること」を
 明らかにしようとしたのだという

神社にはさまざまな神々が祀られ
 その中心には多くアマテラス神がいる

アマテラス神といえばふつう
 「皇室の先祖神であるアマテラス神」と
 考えられているが
 その「古層」には
 海民たちの奉じていたアマテラス神がいる

古層のアマテラス神には主に
 太陽の運行に関わる時間的秩序の神の側面と
 豊穡神としての側面が同居し
 自然の循環性と深く関係しているのだという

伊勢神宮で内宮に祀られているのは
 天孫降臨に由来する
 皇室の先祖神のアマテラス神だが
 外宮に祀られているトヨウケ神は
 古層のアマテラス神が姿を変えて祀られているのだ

そうして伊勢という聖地は
 古層的聖地から新層的聖地へと作り替えられ
 古層の神道は隠されていくことになっていったが
 中沢新一は「アースダイバー」の視点で
 「日本人の心の表層に覆いかぶさっている
 新層の堆積を取り除いて、その下から
 日本人の心の自然地形をあらわそうと試みた」という

たとえ表面には現れていなくても
 自然における古層にも
 また精神における古層にも
 かつての縄文古層と弥生古層が残されている
 その古層からあらわれてくるであろう
 「日本人の心の自然地形」を見出そうというのだ

日本列島の地層が複雑な成り立ちをしているように
 日本人の心の地層もさまざまな成り立ちをしている
 決して「日本民族」というようなかたちで
 ひとつにくくられるようなものではない
 このことはいくら強調しても強調しすぎることはない

さてこの「アースダイバー」シリーズは
 はじめ2005年に最初の『アースダイバー』が刊行され
 今回の「神社編」でシリーズ第4作目になり
 ここにきて精神における古層にまで辿り着いたが
 今回あらためて中沢新一の一貫した姿勢には
 「古層」への回帰的な志向があることを
 再確認することになった

宗教的なアプローチはともすれば
 過去に行けば行くほど真理がある
 というようなところが避けられない
 ある宗教が成立したとき
 その高みにはつねにその開祖がいるのだ
 そして現在はその部分集合になってしまう



■中沢新一『アースダイバー 神社編』（講談社 2021.4）

古層は古層で重要なことであり
 宗教のほんらいの源泉をとらえるのも重要だが
 重要なのは過去の層なのではなく
 いままさに積み重ねられている新たな層であり
 それが過去の層をふくめたすべての層が
 そのなかであらたに変容する可能性だろう

かつて中沢新一がオウム真理教という
 「古層」を偽装した過去向きの行への
 親近感からか錯誤してしまうことにもなったように
 「古層」はそれを見出すことに意味があるのではなく
 それがいかに新たな姿へと変容しながら
 あらたなものが付け加わっていくかが重要である
 そのことを忘れたとき現在は
 ただ過去への郷愁になってしまうから

■中沢新一『アースダイバー 神社編』（講談社 2021.4）

「アースダイバーの試みをとおして、私は土地の形態とその上につくられる人間の精神構築物とが、たがいに独立系をなしているのではなく、相互嵌入しあうことによって、複雑な統一体をつくっている様子を、あきらかにしようとしてきた。それによって、自然と精神とがある種の類比性（アナロジー性）をもって、共鳴現象をおこしていることを、日本の都市形成の歴史を題材にしながら示そうとした。

「神社編」と名付けられた今回のアースダイバーでは、その試みをさらに一歩進めて、精神の内部にも自然地形と類比的な「地質学的」な階層構造が見出されることを、精神のトポロジー的な表現である「聖地」のありかたを題材にして、探求してみうとした。日本の聖地である神社の内面空間に、いくつもの異質な系が層をなして堆積し、それらの層はただいに独立しているのではなく、相互に入れ子構造をしながら歴史的統一体をつくっているのが、それによってよく見えるようになる。こうやって形成されてきた神道には歴史を貫く同一性はなく、いくつもの非連続な断層を含んでいる。その異質な系のあつまりが、独特な統一体をつくりなすことによって、神道というものができている。これは日本列島の地球学的ななりたちとまったく類比的である。ここでも自然と精神の共鳴現象がおこっている。

日本列島にはおびただしい数の神社があり、神仏習合時代の社寺を含めると、『アースダイバー 神社編』が取り上げなければならなかった神社は、気が遠くなるほどにたくさんであるが、私はその中から「縄文系」と「海民系」の二種だけを取り上げて、詳細な検討を加えることにした。この二つの系列の神社こそ、日本列島に形成された聖地のなりたちにとって、決定的に重要な働きをしたからである。」

「海民たちの奉じていた「古層」のアマテラス神と、皇室の先祖神であるアマテラス神の間には、本質的な違いがある。古層のアマテラス神には、天空を行く太陽の運行の周期性に基づく時間的秩序の神という側面と、その熱気で事物を成就させる豊穡神としての側面が同居している。この二つの側面は二つの異なる神格として表現される場合もあるが、多くは一つの神格の中に共存している。このように、古層のアマテラス神は自然の循環性と深く関係している。

ところが皇室のアマテラス神は、天孫降臨ということをおこなうのである。高天原から地上世界をごらんになられて、そこに自分の子孫を降臨させて領有統治させることにした。お祖母さまの言いつけにしたがって地上に降臨したニニギノミコト（稲穂の神）は、そこで出会った山の神の娘を娶り、そこから皇統の子孫が増えていった。このような天孫降臨が起こると、宇宙には天上世界と地上世界からなる階層構造が生まれる。この階層構造はきわめて堅固で、上下の逆転や混合は起こりにくい。天上世界は秩序をもって地上世界を支配する立場にあり、地上世界は農業生産をおこなってこの世を豊かにしていく民からなる。この階層構造は壊れにくく不動である。そこでは循環性は断ち切れ、恩恵はつねに上から下にもたらされ、下は上に向かって供犠や租税を奉獻する国家的な神道の仕組みがつくられる。

七世紀には正式に伊勢神宮が創設され、皇室の先祖神であるアマテラス神が、そこの内宮に鎮座することになった。海民の奉ずるアマテラス神と名前はいっしょだが、まったく本質を異とする神が、二所権現の一方に鎮座することになった。これによって日本人の精神の弥生古層には激変がもたらされることになった。伊勢の地で発生したこの弥生古層の劇的な改造劇ののち、新しく形成を始めた神道の構造を、「断層」の神道と呼ぶことにしよう。この新層神道の影響はその後、日本列島の全域に広がっていく。縄文古層と弥生古層の上に新層が覆い被さり、地表には新層しか見えていないという状況がつくられていった。

ではなぜ、皇室のアマテラス神は、このような改造をおこなったのか。初期ヤマト王権の「大王」たちの妻の多くが海民系氏族の出身者で占められ、連合政権としての性格が強かったヤマト王権を支える在地豪族たちの多くもまた、太陽神を奉ずる海民的部族の出身であった模様である。海民的な勢力に支えられていたヤマト王権は、自分たちの先祖神としてアマテラス神を奉じた。そのアマテラス神は、他のアマテラス神と同様に循環的世界観に適合する太陽神であったはずである。それがなぜ、循環を断ち切って世界に階層構造を持ち込む天孫降臨の神話を中心に据えるような道を選んだのか。ここには日本国家形成のいきさつが深く関係している。そのいきさつを溝口睦子氏の研究（『王権神話の二元構造』『アマテラスの誕生』）などをもとにたどってみよう。

『日本書紀』『古事記』は神々の時代の事績を語る「神代」の部分に、どうにもおさまりのつかない不整合を抱えている。『日本書紀』の例を取り上げれば、その部分は「神代 上」と「神代 下」に分かれていて、前半ではイザナミ・イザナギの国生みに始まり、オオクニヌシに終わる。それに対して後半はタカミムスヒを主神とする天孫降臨神話为中心となっている。それぞれがまとまった神話体系をなしている。この二つの神話体系は、下巻のはじめに置かれた「国譲り神話」によって結びつけられて、いちおうひと続きの物語をなしているが、二つの部分の異質性はあきらかである。

諸豪族の連合として発足したヤマト政権は、朝鮮半島経由で導入された北東アジアの王権神話を、建国の根拠に据えようとしていや。それは天空の至上神タカミムスヒを中心とする神話（ムスヒ系建国神話）で、地上における建国は天上界からの「天孫降臨」によってなされるというものである。タカミムスヒは天（タカミ）とムスヒ（生命を成長させる太陽）の結合でできているから、アマテラスなどと同じ太陽神をあらわす。このムスヒ系建国神話に依っていたのは大王家と王権中枢にいた大伴氏や物部氏などである。ちなみに大王家よりも早く畿内の開発を進めていた物部氏にも、彼らの天孫降臨神話がある。そこでまず最初にタカミムスヒによる建国神話が作成された。

これにたいしてヤマト王権を支えていた地方豪族たちは、イザナギ・イザナミ〜アマテラス・スサノヲ〜オオクニヌシ系の神話を、各家の起源神話として伝承していた。それらは海民的要素の色濃い神話群で、豪族たちの海民的出自を物語っている。これらの伝承をまとめて「神代 上」の神話が作成された。この海洋的神話群は北方的な天孫降臨神話とは折り合いがよくない。

そこで大王家と大伴・物部氏らは、二つの神話系の折衷を試みた。イザナミ・イザナギ系の主神オオクニヌシが、ムスヒ系建国神話の主神タカミムスヒに「国譲り」をするという神話を新たに創作することによって、二つの神話がひと続きにつながるようになった。さらにそこに日向神話などがつけ加わることによって、全体をひと続きの物語にした。

建国神話が創作されるこのような過程をつうじて、海洋的弥生人の奉じてきたアマテラス神の変質が起こったのである。北方アジア産のタカミムスヒは登場してすぐに『記紀』神話の舞台から消えていく。かわってアマテラス神が天孫降臨の主神となっていく。こうしてアマテラス神はタカミムスヒ神の属性であった天空の絶対的至上神としての性格まで、自分の中に取り入れていくことになる。

海民系弥生人の太陽神アマテラスは、北方アジアに由来する支配層の天孫降臨神話の思想を受け入れることによって、自ら変質していったのである。その影響がもっとも早く決定的なあらわれをみせたのが、伊勢神宮の再編成である。ゆらぎをはらんだ海民の太陽神アマテラスは、自分の内部にはらむ二元性を反映する二カ所の聖地に分けて祀られていたが、そのうちの一つが天孫降臨的なアマテラス神を祀る「内宮」に改変された。するともう一つの聖地に祀られていた循環思想的なアマテラス神は、「内宮」のアマテラス神に御食事を供する「外宮」のトヨウケ神への改変を受けることになった。

伊勢の聖地はこのとき、古層の聖地から新層的聖地へ作り替えられていった。その結果、弥生古層の神道の上に、新層の神道が覆いかぶさり、古層神道は地面の下に隠されていったのである。このときに実現された改変は、精神に加えられた一種の「合理化」である。政治体制の合理化をめざす大化の改新に対応するように、ゆらぎをはらんだナチュラルな古層の神道が、階層構造によって意味を確定できるものにする新層の神道へと合理化されていった。そののちの多くの日本人の思考では、そのようにして合理化された神道だけが、唯一の神道となっていった。

このときに伊勢神宮に起こった出来事は、その後全国の大小の聖地へと影響力を拡大していった。各地の神社にはそれまで縄文古層・弥生中層など、日本人の心の「自然地形」とも呼ぶべき精神活動の跡が示されていた。大化の改新の後、その自然地形の上に神の思想の「合理化」を進める神道の新層が覆いかぶさっていったのである。多くの聖地ではこの合理的な新層神道の姿しか見られなくなり、神道といえbaumしるそれしか見えなくなってしまった。こうして神道は超歴史的で単一な実体であるという思い込みさえいきわたるようになった。そこでアースダイバーは日本人の心の表層に覆いかぶさっている新層の堆積を取り除いて、その下から日本人の心の自然地形をあらわそうと試みたのである。

これまでアースダイバーは、都市表層につくられている景観の下に、日本人の心の「自然地形」が今も横たわっている様子を見出してきた。表層の地形をいくら削ったり、コンクリートを流し込んだり、素敵な建物を建てたりしても、長い時間的スパンをもったG E Oの視点でそこを眺めてみれば、道路も公園も建物も、表層の下に横たわっている自然地形によって決定づけられているのがわかるのだ。そしてそこには、この自然地形にしたがって営まれた人間の象徴的生活の跡は、まざまざと残されている。

そのことを象徴しているのが伊勢神宮である。じっさい神社の歴史の中で最初に新層の形成がおこなわれた伊勢神宮には、その新層の下に、どの神社の場合よりも豊かな縄文古層・弥生中層の堆積が存在しているのを見ることができるのである。これこそ文化の豊かさというものではないだろうか。いくら表層の合理化を進めても、心の新層まで改造してしまうことはできない。それはいつとき見えなくなるだけである。見失われた地層が遠く離れた地点に露呈してくるように、いったん地面に埋められた古層の自然地形が、遠く時間を隔てた未来にふたたびその姿をあらわす可能性を、誰も否定することはできない。人間の心の構造に進化などが起こらないように、聖地にも過去とのつながりを断ち切った進化などは起こらないのである。」

松岡正剛監修の『情報の歴史』は
人類の誕生から今日に至るまでの歴史を
「人類はどのように情報を編集してきたか」という視点の下
「世界同時年表」によって
「見える化」される関係のダイナミズムなど
斬新な構成で作られた唯一無二とってもいい年表である
(ちなみにかつてこの本の画期的な「造本設計」を手がけた
戸田ツトムは今年の7月に亡くなっている)

初版は1990年に
「日本の電話100年」の記念事業として刊行され
1996年の増補版がでてその後絶版となっていたが
その後の2020年までの情報が新たに追加され
今回『情報の歴史21』として刊行された

1995年までの紙面は再録
新たに1996年～2020年の年表と
その時代を象徴する「情報の文明」についての
解説とダイアグラムなどが加えられている

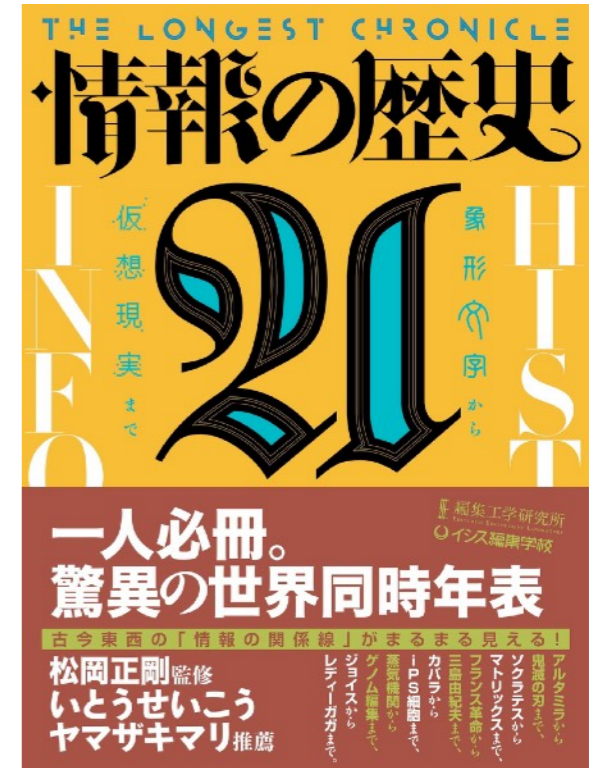
はじめてこの『情報の歴史』が刊行されたとき
この本を読むための『情報の歴史を読む』といった
関連したものもいろいろあって
この「世界同時年表」という
「同時代」の世界に起こっていることを見ることが
思いがけない視点を与えてくれることに
ひとつひとつ驚いたことを覚えている

本書では次のように
各時代ごとに情報に関するテーマが
1章から今回加えられた8章まで記載されているように
時代ごとに情報が生きて成長しているのがわかる

- 1 情報の記録 (BC6000以前～BC600)
われわれはどのように情報を記録し、伝達しはじめたのか。
- 2 情報の分岐 (BC600～999)
経典と写本と図書館が、古代世界のデータベースを準備する。
- 3 情報と物語 (1000～1599)
航海術と印刷術は、情報文化の表現を多様に変えていく。
- 4 技術と情報 (1600～1839)
産業革命が社会と技術を近づけ、人々の世界観を変質させる。
- 5 情報の拡大 (1840～1899)
資本と労働が対立し、世界は激しい情報の多様化をおこす。
- 6 戦争と情報 (1900～1939)
宗教は後退し、資本の矛盾が情報文化に辛い試練を迫る。
- 7 情報の文化 (1940～1989)
環境危機をかかえたグローバル・コミュニケーションの時代へ。
- 8 情報の文明 (1990～2029)
情報の多様化、大量化、高速化が築く新たな文明の姿。

今回の新版には1996年～2020年の年表などが加えられていて
まさにここ15年の「情報の文明」を
年表を見ながら振り返っている
もちろんその最終ページは2020年で
「緊急事態宣言」「新型コロナウイルス」
「テレワーク拡大」「五輪延期」「香港国家安全法」
などといった項目が記載されている

次の『情報の歴史』が15年後に刊行されるとすると
その2036年だがその頃から過去の15年を
年ごとの同時代年表で見ると
どんな景色が見えてくるのだろうか
そんなことを思ったりもするが



- 松岡正剛監修
編集工学研究所&イシス編集学校構成
『情報の歴史21』

この『情報の歴史』を見ながら思うのは
記載されている情報の関係性云々以上に
そこに記載されていない背景にある
情報の奥にあるもののことだ
ある意味ではそのことを読み取ることが
この本のいちばんの生きた活用の仕方なのかもしれない

さらにいえば「情報」ではなく「精神」の歴史が
「世界同時年表」として書かれるとしたらどうだろう
おそらくそれこそが人類のかけがえのない
見えない歴史とも言えるのかもしれない
たとえそれが「愚行の歴史」としてあらわれているとしても

■松岡正剛監修 編集工学研究所&イシス編集学校構成

『情報の歴史21』

(編集工学研究所 2021.4)

「いよいよ『情報の歴史』最新版を刊行することになった。旧『情報の歴史』が1995年（平成7年）までの出来事しか扱っていない。阪神大震災やオウムのサリン事件がおきた年だから、だいぶん前だ。まだデジタルカメラやPHSが発売されたばかり、タランティーノの『パルプ・フィクション』が公開されたあたりだった。」
「かくてご覧の通りに、2020年ぎりぎりまで入れることになったので、21世紀の流れを追い、2021年春に刊行するということを記念して『情報の歴史21』と銘打つことにした。サブタイトルは「象形文字から仮想現実まで」に変更した。これまでエディトリアル・デザインを一手に引き受けてくれた戸田ツトム君が病没したので、若い穂積清明君が表まわりから細部までを手がけた。

つくりあげてみると、1996年からの4半世紀は、たいそう重要な変貌を象徴していた。たとえばマクロなところでいえば、スーパーカミオカンデがニュートリノ振動を発見し、ビッグバン以前のヒッグス粒子のアリバイがわかってきた。環境問題ではほぼあらゆる領域でレッドカードが出続いていた。ミクロなところではゲノム編集の技術が進歩して、iPS細胞（万能細胞）の活用などが見えてきたし、そのぶんSARSから新型コロナウイルスまで、クローン羊から狂牛病・鳥インフルエンザまで、いずれも「見えない情報現象」が“見える化”をおこしていた。ミドルウェアの動向でも「うつ」や「いじめ」、あるいはPTSDやLGBTQといった、それまで内面にどっぷり沈んでいた微妙な経緯が次々に“見える化”に向かって浮上してきた。そういう4半世紀だった。

しかし他方では、あまりにマネーゲーム寄りのグローバリズムが社会と市場に駆動して、ほとんどの組織が（企業から大学まで）成長神話とコンプライアンスにがんじがらめになっていた4半世紀でもあった。金融工学がもたらしたリーマンショックに代表される出来事は、アントロポセンのもうひとつの過剰を物語っていたと言わざるをえない。大量の「難民」が大移動することになったのも、過剰と欠乏が極端に非対称になってたからだった。

歴史の展開にはそこで想定できていたことがおこることもあれば、とうてい思いもつかないこともおこる。私のばあいは、たとえばAIがディープラーニングを得意にし、3Dプリンターやドローンや美容整形が台頭するだろうことはなんとなく予想していたけれど、日々のツイッターを大統領が政策のリークに使ったり、二次元少女に「萌える」日本男児が出てくるとはまったく思ってもみなかった。けれども、そうした出来事を含め、歴史的現在にしながら大小の事件や現象を世界同時のリズムを刻みつつ克明に並べていく作業は、なんとも得がたい「世界情報の観相学」ともいうべきパースペクティブをもたらししてくれるはずなのである。

本書の初版本は、1985年に電電公社がNTTに生まれ変わり、電話100年がやってきたのを記念して、設立間もないNTTに生まれ変わり出版から刊行されたプレミアム本だったが。私がこの企画を組み上げたときは、まだ「情報」という概念が統合力をもっていたかった頃で、それゆえ何をどうするか、取捨選択しながら数千年にわたる歴史を「情報アイテムだけで編集してみる」という作業が、とても新鮮だった。それがいまでは、情報が関与しないものなど、どこにもないほどだ。脳もウイルスも、資本も政治も、ポップカルチャーもアートも、情報まみれになった。

情報まみれどころではない。ビッグデータはゴミのようにたまり、工業製品の大半にICTが押し寄せ、ほぼすべての消費生活と医療生活がIDをともなう情報システムの一部になっていったのだ。以上のこと、本書の25年分のクロニクルから大胆な察知を試みてもらいたい。」

「原始古代から産業革命をへて電視ネットワークに及んだ『情報の歴史』全般を通して眺めてみると、いったい情報文化というものが何によってどのように編集されてきたのか、そこにいくつかの画期があったことに気がつく。5点に絞って説明しておきたい。

第1には、文字と記号が出現したことが大きかった。声と視覚と接触によるコミュニケーションに満足できていた社会が、文字をともなう言語によって情報を記録し、交換し、読み書きできるようになったことは、その後の長きにわたる情報文化の土台を築くものとして特筆できる。もしも文字と記号がなかったら、その後のタイプライターもワープロもパソコンもできなかったのである。おそらくプログラミング言語もヒトゲノムの解析もセキュリティ技術もできなかったであろう。

第2に、物語という様式をつくりあげたことが大きい。ストーリーやプロットがあって、そこにキャラクター（登場人物）やナレーター（語り部）が加わるという物語構造のフォーマットには、どんな情報が組み合わされた事件や現象であっても、それを人々が齊しく共有するためのまことに有効な情報保存様式が発現していたのである。物語がなかったら、小説から演劇やオペラや映画はもちろん。マンガやテレビドラマも、スポーツの実況中継も30秒のCMも生まれなかったはずである。

第3に、活版印刷と写真技術と録音技術が登場したことが大きい。ここにコピーマシンを加えればすぐわかるように、これらの技術は情報を大量に自動複製するという革命をもたらした。しかもこのことは、生命系がDNAなどによって自己複製を“発明”したことを人工的に継承したのもでもあって、情報本来の「複製と再生」という潜在性を引き出すものとなったのだった。それとともにこれらの技術は、のちにマルチメディアとかニューメディアとかICTとかよばれるような「言語と音声と映像とを同期させる可能性」をも孕んでいた。

最近では、これらは「コピペ」という出店を広げに広げるようになった。ペンヤミンが「複製」を問題視していたことなど、いまやすっかり昔日の懸念になたついていた。

第4には、情報の記録媒体として「四角形」という形状を活躍させたことが、かなり大きい。たいへん不思議なことだろうが、われわれはノートも本も、絵画も写真も、フィルムもプリントも映像スクリーンも、テレビもコンピュータ画面も、すべて四角形に収めて作成し、流通させ、鑑賞しあってきたのである。これは建築物がウィトルウィウスのこかた矩形をユニットにしたこと、窓とタブローを同一視できたこと、われわれが暮らしたり仕事をしたりするスペース（部屋）が四角形で、家具の大半を矩形にしたことにもつながることで、情報のすべては四角形をめざしてフォーマット化されることを望むようになったのだ。いまはそのすべてが四角形（スクウェア）なスマホで容易に覗けるようになっている。ところが、社会のほうはスクウェアではなく、ひたすら流動化（リキッド化）をおこすようになってきた。なんということだろう。

第5には、ほとんどの計算においては十進法が、電子処理のもとでは二進法がそれぞれ君臨したことが、そうとう大きかった。ふつうはこれを、アナログにおける十進法、デジタルにおける二進法というふうに理解しているが、私はここにはリアルな脱進装置とヴァーチャルな脱進システムとそれぞれに併用できる情報社会が確立していったのだと見ている。その確立にあたっては、ニュートンとライブニッツの微積分法と、ブール代数の応用とチューリング・マシンの構想が最大の寄与をもたらした。けれども現状のデジタル社会では、こうした恩恵の意味など一顧だにしないですむように、すべてがICT化され、クラウド化されている。

このように「情報の歴史」の未曾有の展開にあたっては、これを支える技法と様式がさまざまに与り、相互に鍵と鍵穴を求めあうかのように結びついてきたのだった。

とはいえ、以上のような見方だけで「情報の歴史」が成立するわけではない。一方で、ここには人類の「観念と表象の歴史」というものがずっと併走してきたのである。そこにゲーテから大友克洋までの、ターナーから椎名林檎までの、世阿弥からウォシャウスキー兄弟（姉妹）までの、つまりはアルタミラの洞窟から仮想現実空間までの、メディアートされたコンテンツというものがずらっと積層してきたのだった。

これらにはまた、プラトンから宮崎駿におよぶ「思いの丈」（表現への恋）というものが重なっているとも言わなければならない。私は『情報の歴史』初版本を膨大な情報事項の各国同時表示とジャンル同時表示というフォーマットによって構成することで成立させてはみたが、それを通して訴えたかったのは、この人類のやむにやまれぬ「思いの丈」がどういうものかということだった。それらはめくるめく著作と作品の変遷をへて、どんな錯綜をも辞さない相互重畳の光景として、古来このかたまったく色褪せずにわれわれの前に表示されたままなのだ。ウンベルト・エーコはこう言った。「世界中のどんな現象にも共通しているのは、ただひとつ、情報である」と。本書はそこをもう一度問い直すものである。」

昨日『情報の歴史』の新版に
1996年から2020年までの
15年間で追加されたのをみた

今日は四方田犬彦による
2011年から2020年の
「世界の凋落を見つめ」た「クロニクル」である
『週刊金曜日』に連載されたものに
書き下ろしと加筆を行ったものが収められている

そういえばここ数年
四方田犬彦の著作をずいぶん読むようになった
世の中の振りかざす正義や道徳に抗うようにして
しかもベタな政治的な仕方ではなく
文化の多様な深みのなかで
世界を読み取ろうとしていることに
以前よりずっと親近感を感じながら

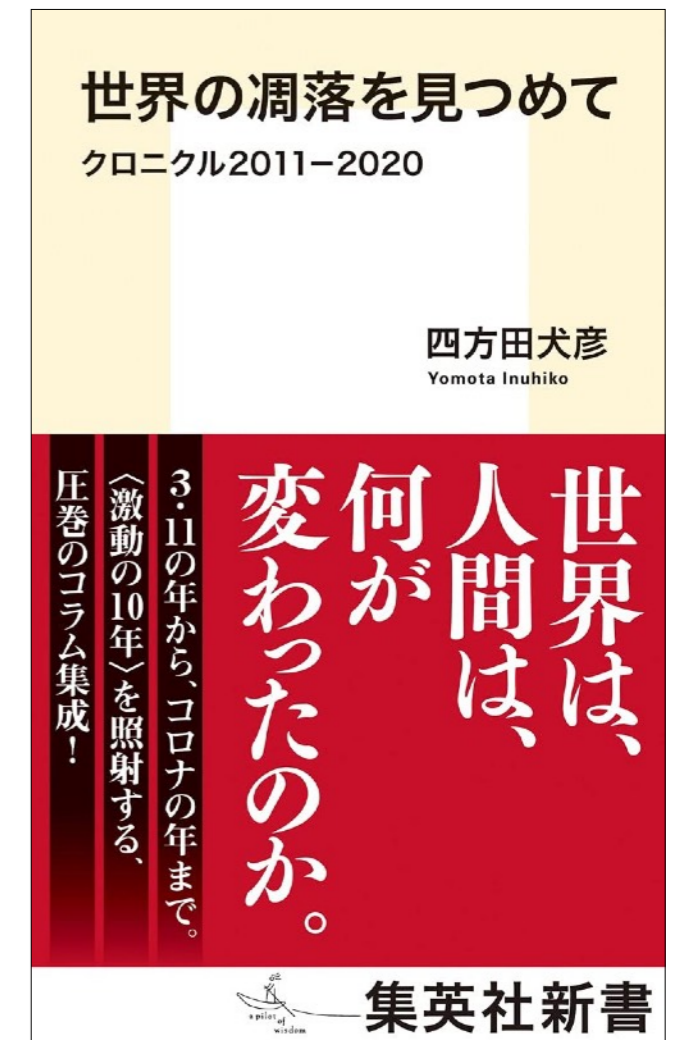
「クロニクル」を読みながら
この15年
そしてこの10年
じぶんは何を思い
何をしてきたのだろう
そしてこれから
いったい何を思い
何をしてゆくことになるのだろう
そしてなぜじぶんは
この時代に生まれて
いまこうして生きているんだろう
そんなことを考えている

■四方田犬彦
『世界の凋落を見つめて／クロニクル2011-2020』
(集英社新書 2021.5)

たしかに「世界は凋落してる。
間違いなく凋落のさなかにある」
けれどもその凋落しているさなかの時代に
生まれていること
生まれなければならなかったこと
そのなかにこそおそらくじぶんの課題がある

それを声高に叫ぶ必要はない
だれかに承認してもらう必要はないからだ
むしろそれを求めれば求めるほどに
肝心の課題は損なわれてしまうことになる

必要なのは日々淡々と
「世の中の振りかざす正義や道徳に抗」いながら
世に迎合し取り込まれるのでもなく
世からどこかに隠遁するのでもなく生きていくことだ
みずからの課題を自由な精神のもとに
魂の深みに刻み込みながら



■四方田犬彦

『世界の凋落を見つめて／クロニクル2011-2020』
(集英社新書 2021.5)

「世界は凋落してる。間違いなく凋落のさなかにある。

暴力と不寛容が跳梁し、動機も定かでない大量殺人が平然と生起する。人々は差別され監視される。耐えかねて逃亡を図ると、監禁され排除される。テロと疫病は場所を選ばない。地上の誰もが犠牲者となる可能性のもとにある。空間の安全性をめぐる、これまでのように「こことよそ」という分割はもはや成立しない。いたるところが「ここ」になってしまったのだ。

真実というものの輪郭が曖昧となってしまった。情報の出所が問われることなく、一瞬のうちに世界を駆けめぐっている。虚偽の言説と映像が大量に拡散され、メディアの信憑性を加速度的に格下げしていく。かつては信じられたものは、もうどこにも存在していないのだ。だがそれを嘆くノスタルジアの感情もまた巧みに商品化され、観光の対象としてたちどころに消費されてしまう。

人間は人間以下のものになろうとしている。」

「紙媒体が忌避され、社会全体が電子メディアによって取って代われようとしている。誰もが口をそるえてそういつている。重要なのは情報であり、速度を伴った情報なのだという。

本当だろうか。加速されることで情報はますます起源が曖昧となり、その信憑性を確認することが困難になってしまう。声高々に叫ぶフェイクニュースが横行し、手作りの作業で獲得された真実が遅れて到来したときには、もう誰の注目も惹かなくなっている。今日、人は、ほとんど無限に流れ込んでくる情報の一つひとつを、丹念に検討することなどしない。ただ情報を所有していることで得られる安心感だけを求めているのだ。

人は自分の信じるままに自分が自由な発言をし、周囲に向かって情報を発している。だがそれは幻想であって、誰もが同じことを、同じ口調で語っているにすぎない。いや、より正確にいうならば、語っているのではなく、何か見えない力によって語らされているだけにすぎないのだ。この愚劣さの構造をファシズムという。ファシズムは語ることを禁じたことなど一度もなかった。ただひたすらに同じことを語るように、人に命じてきたのである。

誰もが同じことを喋っている。それが正義だからだ。右も左もない。保守もリベラルもない。そして正義はつねに人を饒舌にさせる。それが多数派だからだ。正義に逆らって口を開くことは、絶対にしてはならない。そのような発言を口にする者がいたとしたら、その口を塞ぎ社会的に抹殺するのが、道徳的な務めである。以上が正義の典型的な言説だ。

正義を語ることはたやすい。なぜならば正義という名のステレオタイプは無料だからであり、いかなる自己犠牲も払うことなく、自分が道徳的に高い立場にあるという意思表示ができるからだ。

わたしは本書のなかで、できるだけこうした正義に抗おうとしてきた。世界がまさに凋落のさなかにあるとき、誰もが同じことを口にするこの世界にあって、たったひとり、異言を口にしようと試みてきた。」
「本書は日本と世界をめぐる、わたしの観察日記である。今から長い歳月の後、わたしたちはこの10年を、どのような形で回想することになるだろうか。」

「つい先ごろ、わたしは65歳になった。ロラン・バルトより1年長生きをし、吉田健一の死んだ年齢に達してしまった。

わたしが若いころ、このふたりこそ老いたる賢者であると信じていた。ヨシケンは人生の喜びを語り、バルトはその悲しみを説いた。けれども彼らは本当に賢者だったのだろうか。わたしには彼らと同じ年になったことが、ひどく滑稽な感じがする。自分には賢者めいたところなど、まったくないからだ。わたしが心がけてきたのは、なんとか人に尊敬されずに生きていくことだった。日本では尊敬されてしまうと、自由に生きることができなくなってしまう。

しばらく前に、高校の同窓会の通知が来た。わたしは同窓会などに出たくもないし、興味もない。すると160人の同級生の近況を知らせるメールが送られきた。160人といっても、自殺と病死を除くと150人くらいだ。ほとんどの者が近況報告の欄に、定年退職したことしか書いていない。そのうちの18人が野球チームをふたつ作り、週に1回、球場を借りて試合をしている。暇だから週に2回でもいいという声もあったらしい。あとは孫の相手と趣味の園芸。働いている者はもうわずかしかない。何人かの開業医と日本共産党の国会議員。共産党と決別したらしい経済学者。それにわたしくらいのものだ。」

「それにしても65歳になるというのは奇妙な気分だ。長い間わたしは、電車のなかで背広を着て、ネクタイを締めている男たちが大人だと、無邪気に思っていた。ヌードとゴシップの週刊誌を読んでいるようなサラリーマンのことだ。けれども今では誰も週刊誌など読んでいない。猿が身づくろいをするように、神経質そうにスマホを奔っている。最近になってわたしは気が付いた。日本ではホワイトカラーの定年は60歳だから、わたしが電車のなかで見かけるサラリーマンは、みんな自分よりはるかに年下の男たちなのだ。彼らもまた、定年後に野球チームを結成するため生きているのだろうか。」

わたしは野球のことなど何も知らない。選手の名前も、球団の名前も、それどころかルールさえ知らない。わたしは元同級生たちのように野球をしたことはなかったし、これからもないだろう。わたしは彼らのように歌ったこともなかったし、彼らのように泣いたり笑ったりしたこともなかった。けれども滑稽なのは、わたしが彼らと同じように、そう、まったく同じように死んでいくということだ。なんという厳粛な事実！ 死が馬鹿馬鹿しいのは、ひとえにこの平等性にかかっている。どんな死も、自殺も含めて、死は斉しく凡庸なのだ。凡庸さとは、それを振り払う身振りによって、いっそうそれを特徴づけられるといった何ものかだ。きっとこの凡庸性とどう折り合いをつけていくかが、これからのわたしの人生の課題となるのだろうか。」

「エンガチョという遊技がある。汚れたものに触った人間は、それを誰か別の者に移さないかぎり、汚れから解放されることができない。犬のウンチを知らずに踏みつけてしまった子供は、「縁がチョン切れる」ために駆け回らなければならない。

日本人にとって世界は二通りでしかない。清らかであるか、汚れているかだ。汚れたものは内面ではなく、つねに外側から到来する。だから禊をすれば、元の清浄なる姿に戻ることができる。水に流せばいいだけなのだ。日本人には汚れを内面化し、歴史的に検討する契機が欠落している。汚れた者はただちに排除か隠蔽する。汚れをわがこととして引き受け、ともに生きようという発想はない。

戦前の日本では「アカ」が、戦後は「ホモ」が汚れた。もっとも新しい汚れはコロナウイルスである。家族も同罪である。誰も西洋社会のように辛苦を分かち合おうとはしない。だから感染者は公にされないし、家族は秘密にしようとする。患者は恐怖の対象にはなっても、憐憫の対象にはならない。

コロナウイルスは新しい現象だろうか。わたしには日本社会がこれまで隠蔽してきたケガレの構造を、もう一度、白日のもとに曝け出したただけだという気がする。繰り返していうが、どこまでも汚れと清めなのだ。罪と罰ではない。そのかぎりにおいて、日本人はいつまでも歴史の教訓に到達しない。」

「最後に短い詩を掲げて、本書を閉じることにしよう。

岡崎京子がむかし、いった通りになるよ。

もうすぐぼくたちはみんな忘れていってしまうだろう。

1960年があったことも、1970年があったことも、

1991年や2011年があったことも、それから

2020年があったことも、みんな忘れていってしまうのだ。

戦争はたとえばこんな風に始める。

ぼくたちはひさしぶりにばったり出逢って

昔のようにビールを呑みにいって

誰かふと何かをいいたそうになるのだけれど

もういいよ、そのことはと、別の誰かがそっと目で合図して

それでもと通り、ぼくたちは呑み続ける。

仕方なかったんだ、あのときは。

でも何も変わってはいないじゃないか、って。

気にすることはないよ。もうみんな忘れちゃえばいいんだから、って。」

2009年から2012年まで

全4 SEASONにわたって放送された

「佐野元春のザ・ソングライターズ」の記録が
この夏スイッチ・パブリッシングから刊行される

佐野元春によれば

「ポップソングは時代の表現であり、
時代を超えたポエトリーである」という

佐野元春が「アンジェリーナ」で登場したのが1980
年

それから40年にわたっていわば職人的なまでに

「ソングライティング」の可能性を追求し
ほとんど変わらぬ姿勢で格闘しつづけている

佐野元春の登場した当時

ぼくはもうすでに日本のロック/ポップミュージック
から

関心が離れはじめていたのもあって

アルバムを買ったのは

2007年の「COYOTE」がはじめてだったが

このアルバムは

「コヨーテ」と呼ばれる男の視点から描かれた
ロード・ムービーの「架空のサウンド・トラック盤」
という想定で作られたコンセプト・アルバムである

このアルバムはいまでもまったく色褪せていないし
たしかにこうして特集された

「ソングライター」としての佐野元春という視点を
いつもはじめてのように新鮮に感じられる作品である

「時代の表現であり、時代を超えたポエトリー」

であるということは

時代から目を逸らさないということであり

時代を生きる人こそが可能にする「ポエトリー」の

可能性を求めともに生きていることでもある

それは一人ひとりのこころのどこか深いところで

歌われているはずの「うた」の響きを

たしかに聴きとるとということでもある

■小川洋子×佐野元春 [雷鳴の後で]

■吉増剛造×佐野元春 [詩人の魂]

■LONG INTERVIEW 10SONGS OF SANOMOTO HARU
佐野元春 [言葉の海を泳ぐ] TEXT:UCHIDA MASAKI

■「佐野元春のザ・ソングライターズ」

(『SWITCH VOL.39 NO.6 JUN.2021』

スイッチパブリッシング 2021.5)

「文学的なディレクター」には生きた力がない
それは文学だけのことではない
みずからの閉じた世界で
アイデンティティを食んでいる学問も同じだ

今回スイッチで佐野元春の40年にわたる格闘が
一冊の貴重な生きた資料としてこうして特集されている
作家の小川洋子や詩人の吉増剛造との対話も
収録されていて興味深い

佐野元春は40周年の記念コンサートで

「次の新しい世界がどんな世界になったとしても、
これまで通り、僕のこの音楽の魂を
ぶち上げていきたいと思います」と語ったというが
おそらくこの言葉がすべてを表している

時代を生きていなければ

ポエトリーには意味がない

ソングライティングには意味がない

そうであってこそ時代を超えてゆく

吉増剛造との対話のなかで佐野元春は

「初期の頃はビートと言葉、メロディの
それぞれの境に壁が」あったが

「最近はそれが無くなりつつ」あるという

40年というソングライティング職人の経験ゆえに
体得されてきている技でもあるのだろう

生きるということは

はじめは矛盾であった壁が

その矛盾という壁ゆえにこそ

超えられてゆくということでもある

40年という歩みにはそれだけの確かな力がある



■小川洋子×佐野元春 [雷鳴の後で]

■吉増剛造×佐野元春 [詩人の魂]

■LONG INTERVIW 10SONGS OF SANO MOTOHARU
佐野元春 [言葉の海を泳ぐ] TEXT:UCHIDA MASAKI

■「佐野元春のザ・ソングライターズ」

(『SWITCH VOL.39 NO.6 JUN.2021』スイッチパブリッシング 2021.5)

(佐野元春 [言葉の海を泳ぐ] より)

「佐野はシンガーソングライターである一方で豊富なボキャブラリーを有する詩人でもある。一九九〇年に刊行された単行本「ハートランドの手紙」収録の「エーテルのための序章」をはじめ、彼はこれまで音楽作品とは別に様々な詩作やテキストを発表している。さらにキャリアの初期からスポークンワーズやポエトリーリーディングに取り組み、時には実験的なプロジェクトにも果敢にトライしてきた。」

「----ソングライターとして、もしくは詩人として、今後についての思いを聞かせてください。

「僕は自分のことを詩人とは思っていない。やっぱりソングライターなんだ。吉増剛造さん是对談の中で自分が歩んできた道を“文学のベボ道、”と語ってらした。その表現を借りれば、四十周年の記念コンサートだったので、何か気の利いたスピーチをしなければと思った。しかし、結局ファンに伝えたのはとてもシンプルな思いだった。「僕の人生に必要なのは音楽、そしてライブ。パンデミックが明けて、次の新しい世界がどんな世界になったとしても、これまで通り、僕のこの音楽の魂をぶち上げていきたいと思います」。それが、今、僕は思うすべてです」

(「佐野元春のザ・ソングライターズ」より)

※「2009年から2012年まで全4シーズンにわたりNHKで放送された「佐野元春のザ・ソングライターズ」

「「現代の詩人たち」。時代に響く言葉を発する人たちのことをそう呼ぶのであれば、同じこの時代に、様々な喜びや苦悩の中で生きるオーディエンスと向かい合い、歌を伝えるシンガーソングライターこそをそう呼ぶのであろう。

その力を誰よりも知るの、佐野元春もまた、時代を映し出すソングライターの一人だからだ。そして「佐野元春のザ・ソングライターズ」という番組は、佐野がその企画から構成を手がけるソングライター発の番組である。」

「佐野／誰かが誰かに何かを教えるという場ではない。すでに集まっている彼らの中にあるものを引き出す、これが「学校」だと僕は思う、----セカンドシーズンが始まりましたが、現役で、今、闘っている人たちの言葉は、今、生きている私たちに一番届くことを証明しているように思います。

佐野／だから、彼らこそ現代を生きている詩人ではないか。いわゆる活字として書いているだけの詩人たちは、文学的なディレクタントに陥ってしまって、何の力も発していないと感じる。実際に多くのオーディエンスと向かい合っ、自ら身体表現をしながら表現を続けているシンガーソングライターこそ現代の詩人あであると、僕はこういうふうに言っているわけなんです。 「ザ・ソングライターズ」に招聘するゲストたちはその仲間たちであるということです。」

(小川洋子×佐野元春 [雷鳴の後で] より)

「佐野／小川さんが言われるように、「SOMEDAY」が時代を経てまた聴き手に新しい意味を提示しているとしたら、ソングライターとしてこれほど冥利に尽きることはありません。

小川／「SOMEDAY」の中の“Happiness & Rest”というセリフ、若い頃の佐野さんを好きだった理由です。パッションではなく Rest。幸福と並ぶものとして静かなやすらぎを求めている。四十年経つと、これが全然違う意味を持って湧き上がってきます。

佐野／小川さんが本当に良き聴き手で、僕は幸福です。正直、「SOMEDAY」を書いた時は、“Happiness & Rest”と英語で逃げてしまったという若干の苦みを残しているんです。ここをもっと自分の中で噛み砕き、日本語で表現できていたらもっとよかったというちょっとした苦い思い。それから歳を重ね、今この“Happiness & Rest”をどう訳すのかと問われた時、しばらく考え込みました。Happinessは一つの“幸福感、”です。でも“Rest”、これをどう日本語にするのか、ずいぶん迷いました。そして、“静寂という言葉に行き着いた、”“Happiness & Rest”は、“幸福と静寂、”だと。

小川／むしろ何もない、でも心地の良い空洞。

佐野／それこそがなかなか現世で得ることのできない世界、しかし重要な自分の人生の意味。

小川／「SOMEDAY」は、いつコンサートに行行って聴いても何かしらを与えてくれる曲です。歌は本当に不思議です。飽きない。きっと言葉が浮かんできた時も、辞書に載っているその言葉の意味を超えたもっと自由な世界をはらんだものとしてあったのではないのでしょうか。

佐野／ソングライターはそこにメロディやハーモニーを加えることによって、あらかじめセットされている言葉の意味性を広げることができる。様々な解釈をしてもらえる表現ができる。一番いいタイミングで“Happiness & Rest”と言うと、その文字、その言葉が持っている意味以上の何かが聴き手に向かっていく。その可能性への期待が、ソングライターが曲を書き続ける理由ではないでしょうか。

小川／しかも、それを聴いた人が受け取る言葉の意味の広がり、もしかしたら書き手が想像したものではないかもしれない。

佐野／僕の経験があり、聴き手の経験がある。経験の一部が交わり、新たなストーリーが生まれる。「SOMEDAY」を聴いてくれた一人ひとりにストーリーがある。「SOMEDAY」をめぐっていくつものストーリーがそこから生まれてくる。」

(吉増剛造×佐野元春 [詩人の魂] より)

「佐野／我々ソングライターは最初に言葉が出てくるのですが、その言葉の意味性に頼るだけではなく、それを補完するためのビートというものが重要だと思っています。初期の頃はビートと言葉、メロディのそれぞれの境に壁がありましたが、最近はその壁がなくなりつつある。これは表現者の自分にとってはとても喜ばしいフェーズに入ってきたな、と。僕の理想はやはり言葉、メロディ、ビート、それぞれの間に横たわる壁を溶解し、取り払い、その三つの要素が渾然一体となった表現として聴き手に届けていくことなんです。

吉増／その時、佐野さんの音楽の聴き手もその“輪、”のなかに入ると考えてもいいのですか？

佐野／もちろんです。良き聴き手に恵まれた時には、私の音楽作品はより豊かに花開く、より輝きを増すと思っています。自分ひとりであれば「この程度でいいじゃないか」と妥協してしまうかもしれませんが、もし良き聴き手がこの作品に触れてくれたらこれはもっと輝くはずだという思いが常にある。だから決して妥協はできません。

吉増／そうですね。僕らの時代の感受性というのは、たとえ音楽家にはならなくとも、聴く耳を、あるいは見る目を間断なく鍛えていくようなところがありました。“聴く、”ということと言うともちろんボブ・ディランも聴きますし、プレスリーも聴きますし、ディラン・トーマスもT・S・エリオットも“聴いて、”いるわけです。その聴いている耳がもうひとつの巨大な耳となり、「どうして俺は歌を歌わなかったんだろうか」という思いとともに、佐野さんとTHE COYOTE BAND の十五年の軌跡を聴いていくうちに、私の聴く耳が“あるところ、”へと到達したなという感じがあった。

佐野／それはとても光栄なお話です。

吉増／すごいものです。ひとつひとつの曲によって小宇宙が違ってくるわけでしょう。そして音だけでなく映像を観ていると、メンバーの皆さんもボーカリストとしてマイクに向かうシーンもありましたけれども、それらは決してフリーではなく、とても繊細に、秩序立ったなかで形作られている。

佐野／バンドとしても自分自身もそうですけれども、我々の表現というのはロックンロール音楽なんです。ビートを伴ったロックンロール。ジャズにしてもロックンロールにしても、その人の原初的な気持ち、ハートのビートと言いますか、それがベースにある音楽。ですので当然そこには即興的な要素も入ってきますし、喜怒哀楽を率直に演奏で表現してもいい音楽だと基本的には思っているんぼですが、自分の場合はそこをベースにさらにアンサンブルを組み、一人ひとりのプレイヤーの役割を明確化し、きちんと構成していくことによってさらなる強力な“場、”のようなものがそこに立ち現れるのではないかと。ただの即興や、スポンテニナス（自然発生的）な表現を超えた先に何が起こるのかということのを常に期待して音を作っています。」

「マティス 自由なフォルム」展が
この九月から開催されるそうだが
あの装飾的な切り紙を中心とした
ニースのマティス美術館の作品が主とのこと

マティスに興味をもてるようになったのは
比較的最近のことなのだが
その作品を見ることそのものが
即興的な制作プロセスであるように
感じられるようになってからのこと

マティスのことは
いまだよく知らないままであるが
ここで引用した対談で示唆されているように
そこには unlearn ということが
つねに原理として働いているがゆえに
あの「ヤバ」いようなシンプルでわからなさを
感じることができるのだろう

unlearn ということは
learn つまりは学ぶということの否定形だが
学ぶということが成り立つためには
未知がそこになければならない

すでに知っている（と思っているもの）を
あらたに知ることはできないからだ
知らないからこそ学ぶことができる

そして学ぶというプロセスは
完成形にはなりえない
つねに未完成であるがゆえに
学ぶことが可能になる

じぶんは知っている
という完成形においては
すでに学びは死んでいるからだ

芸術家に限らず
あらゆる人の生において
そのスタイルが変わることがある

その変わり方はひとそれぞれだが
それがただのパフォーマンスでないかぎり
それまでのアイデンティティとでもいえるものが
どこかでいちど解体しなければならない

■池田剛介+林道郎

「unlearn のためのレッスン---手探りするアンリ・マティス」
(『ユリイカ 令和3年5月号/
特集 アンリ・マティス』青土社 所収)

もちろん解体するといっても
それまでのアイデンティティの底にあるものは
むしろ見えないところで働いているのだろうが

以前と以降ではかたちをつくる精神のOSが
まったく別の仕方ではじめるように
かつての「名前」で見ていたものを
その「名前」でとらえることはできなくなる

なにかを学ぶとき
その学ぶものを完成形の知識だととらえ
それを答えとして受容するとき
それを学びであるとはいえない
ただの死んだ記憶にすぎない

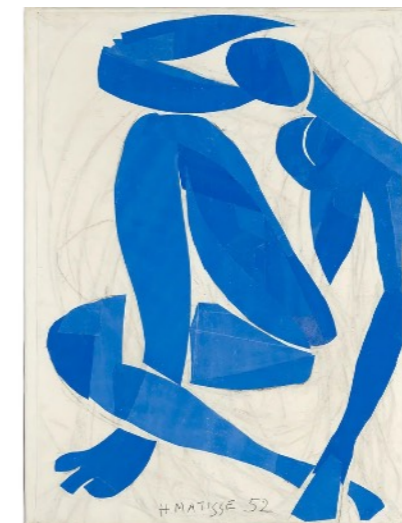
もちろんある種のものを習得する際には
まず「権威」と「模倣」も必要になるが
それはそれらから去るためのものであって
その場所に固着してしまえば学びは成立しない

仏陀に逢ったら仏陀を殺せ
というのもそういうことを極論したものだ

だからマティスもそうだが
作品を見るときには
それを完成形として見るのではなく
プロセスそのものとして見ることで
その見ているけれど見えないものの
「ヤバ」さを感じることができる

人の生はほんらい決まったかたちなどなく
しかもずいぶんと「ヤバ」いものだらけだ
その「ヤバ」さを見ないために
いろんなものが固定的に生み出されるが
そうして生み出されたものは
すでにゾンビのようなものだ

どんな表現もゾンビになってしまったとき
そこに「自由なフォルム」は存在しない
制作というプロセスがそこでは死んでいるからだ
そのゾンビを避けることこそが
自由への衝動であるということもできる



■池田剛介+林道郎

「unlearn のためのレッスン----手探りするアンリ・マティス」

(『ユリイカ 令和3年5月号／特集 アンリ・マティス』青土社 所収)

「池田／いまマティスを見るというのはどう考えたらいいでしょうか。

林／先ほどちょっと話題になった政治的な問題に引きつけて考えるとすると、美術の世界でも当然といえば当然の成り行きで、アイデンティティ・ポリティクスやポリティカル・コレクトネス、ポストコロニアル、ジェンダーといったいろいろな政治的イシューとかかわらざるをえないような時代に生きているわけです。それは大事なことであることを前提でさらにいえば、そのような文脈のなかにいる主体は、よくも悪しきも「名前」を引き受けるという問題があります。マティスという名前、あるいは林道郎という名前、池田剛介という名前。名前を引き受けるということは、名前を構成している属性の束、日本人であるとか男性であるとか、世代であるとか、そういったさまざまな属性を引き受けて、それをどうやって表現のなかに生かし、あるいは抵抗体として取り込んでいくかという問題だと思うんだけど、いずれにしても、「名前」を引き受けて、その責任を果たすということがすごく大きな条件としてある(しばしば、この条件は、自己選択の問題というよりは、他者の眼差しからやってくる逃れようのない選択肢であるのですが)。しかし、もう一方で、とりわけモダニズム以降の芸術は、僕の感覚では、いかにして匿名の経験を共有可能なものにするか、あるいは、いかにして複数の異なる出自をもつ主体が出会える匿名の場を作り出すか、という問題に向き合ってもきたと思うんです。普遍性ということでもなく、余白で起こる事件のようなものなのだろうけど、そういう空間をどうやって広げていくかということに深くかかわっていた。「私」という問題がモダニズム以降の芸術において総じて問題的なものとして現れざるを得ないのも、そのこととかかわるはずです。装飾というのは、まさにほとんど「無名」のものだけけど、その無名的な感性の領域が逆に新しい主体を作り上げる媒体になりえるという感覚は失っちゃいけないと思います。名前を引き受けるという問題と、名前から溢れるものとその領域のあいだをどうやって行き来するか、積極的にも消極的にも、これだけ名前を引き受けることが、時代の倫理的な要請として大きくなってくると、いっそう両方の空間を行き来する技術の重要性が問われているのではないかと思います。マティスの絵のような例は、そういう意味での技術のありかを指し示してくれているのではないかと思います。

池田／名前に基づくアイデンティティの引き受け、ということですよ。社会のなかで傷ついている、この私の痛みを見よ、というのはアイデンティティ・ポリティクスにおいて否定し難く「正しい」主張になると同時に、特定のアイデンティティを固定化させることにもなりかねないし、その固有の文脈や立場を離れて問題を共有することを難しくする面がある。さらに最近では、アートが社会的マイノリティへの寄り添い合戦のようになっていく傾向がありますからね。そうした他者の名前が傷の我有化が、ほとんど批判的意識もなく素朴に「いいこと」として行われてしまうふしがある。その時に林さんがいわれたような、匿名的であるがゆえに横断的、特に身体的な黄疸の経験としてマティスを捉えなおすことは重要だと思います。もうひとつ、アイデンティティの問題とも関連すると思うのですが、マティスには「学ぶこと」へのヒントがあると思うんです。最近何かを学ぶ、勉強するというときに、何かにつけてアクティブラーニング的なものが推奨されて、とにかく能動的に生き活きと学びましょうということになる。能動的であることを強制させられるという謎のダブルバインド(笑)。しかし学ぶというのは、実際には自分の外部にあるものを受け容れる、未知のものに巻きこまれるただなかで自分が変容していくというプロセスだと思うんです。先ほど話したような、マティスが作品を展開していく上でのある種受動的なスタンスは、学ぶことのプロセスと通じるものがあるんじゃないかと思います。

林／それは重要な問題ですね。英語に“unlearn”という言葉があるんだけど、いま池田さんがおっしゃった学びのプロセスというのは、必ずしも知識の蓄積とか積算だけにかかわることではなく、いままで自分が学んできたことをもう一度解体して、組み直すということでもありそうですね。その意味で、unlearnを含み込んだ「学ぶ」のプロセスでもあるのかなと。

池田／そうですね。マティスの作品が平明な仕上がりになっていくのは、描くことのなかにunlearnが同時にあって、すでにある色や形を消し去って、忘却しながら次の段階を手探りしていくことと関わっている。学ぶことが一方ではアクティブラーニング的に能動性のシミュレーションとなる反面で、ジャンクフードを摂取するように口当たりのいいものにだけ触れていたい、そこから外れるものを見せられるのはハラスメントだ、ということにもなりかねない。マティスがそういう安全に趣味的なものに見なされて、インスタ映えのコンテンツとして消費されかねないところもある。でも綺麗な包み紙だと思って開いてみたら実はとんでもなくヤバいものだった、マティスはそういう可能性も持っていると思います。

林／マティスが人体、あるいはダンスというものにずっと興味をもちつづけてきたことの意味も、その話につながりますね。つまり、アイデンティティ(名)を剥ぎ取られた身体の現れがそこにはある。最後のほうの切り絵のヌードなど、ジェンダーも曖昧になってしまって、こんな動きが人間に可能なのかと思うくらいわからない曲線になって、ある意味怪物的でさえある。まさに私たちが慣れ親しんできた「人体」というものをもう一回unlearnし、断片化して変形させ、今度はどうやって新しい人体を作っていくかという実験のように見えてくる。ある意味で、人体を媒介項にした装飾的運動とその拡張の力の顕現ともいっていいような変形が起こっていて、怪物的といったけれど、寄生獣的といったほうが正確かもしれませんね。その無名の力が、池田さんのいう「ヤバい」という感覚に通じると思うし、最終的にここまできたんだなと思いますね。」

地球上にあらわれた生物種のうち
九九・九パーセントが絶滅してきたという事実から
本書は論じられはじめる

そして絶滅には
運が悪くて絶滅したもの
適応できずに絶滅したもの
適応するための状況が
運が悪くて激変したために絶滅したもの
という三つの絶滅のシナリオがあり
もっとも重要なのが
ひとつめとふたつめが複雑に組み合わさった
三つめのシナリオだという

小惑星が地球に落下したことで
恐竜たちが絶滅することになったシナリオは
その三つ目にあたる
かつて恐竜たちは適者生存して繁栄を謳歌していたが
その生存環境そのものが激変したために
不運にもそれまでの適者だった存在は
環境の変化が適応可能な範囲を超えてしまい
新たな環境では生存できなくなったしまったのだ

そして理由はさまざまにあるとしても
現在生き残っている生物種は〇・〇パーセントでしかない
「いま私たちが目にすることができる生物の多様性も、
こうした理不尽な歴史の産物」であり
いま生き残っている生物のもまたやがてほとんどが絶滅してしまう
本書はその「絶滅」という観点から「進化論」を論じる

絶滅から説かれる進化論はとてもユニークで面白いのだが
おそらく本書を読み進めることで重要なのは
こうした視点から
「日常生活の重要問題、自分の生活や他人の生活や俗世間、
つまり私たちの世界と人生の問題」を
切り離さないことだと思われる

とはいえわたしたちは「進化」という言葉を
さまざまな科学的議論のなされている「進化生物学」とは
ずいぶん異なった状況でさまざまにそして便利に使い
ときにひどく政治的社会的な問題に
それをきわめて恣意的に用いたりもする
それらは学問的に議論されるような「進化」の問題ではない

けれども「なぜ絶滅したのか」という問いを
状況はさまざまに異なっているとはいえ
「適応できなかったからだ」で論じられることだけからでは
私たちの生きた生の問題にはつながらないし
学問領域でそれを扱うことはできない
いわゆる「科学では説明できない」領域だからだ

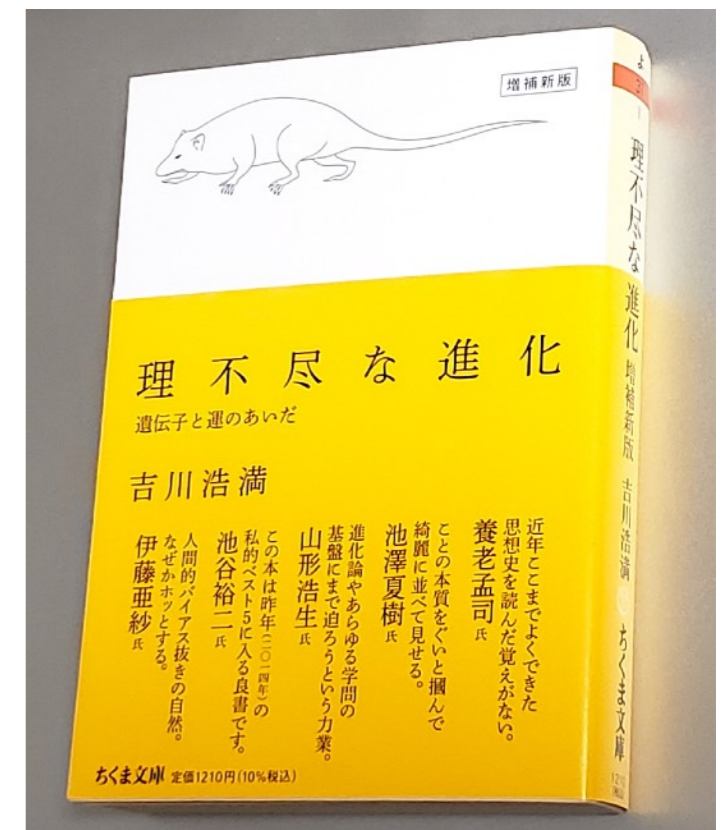
これはどこか心理療法的な問題ともつながるのだが
自然を科学的に記述する観点からは
自然のなかで起こったことは
そこに運不運という概念がでてくることはない
それはきわめて人間的な事情でもあるからである

しかし私たちはたとえば災害で亡くなってしまうことを
理不尽なことだとして受けとる
科学は「なぜ亡くなったか」の説明に
事象の説明の言葉しか持っていない
「なぜあの人は死んで私は生きているのか」に
科学はまったく関わることはないのだ

だからといって科学を「進化生物学」を学ぶことに
意味がないわけではないと著者は言う
説明可能なことは説明を尽くしながら
説明の難しさから逃避することない態度が
おそらくはもっとも重要なことなのだろう

昨今のコロナウイルスの問題にしても
コロナウイルスそのものの説明が足りない
それがいったいどういう存在なのか
いまだに議論が尽くされているとは到底いえない
そういう状態のまま執拗に検査がなされたり
副反応の危険性があいまいにされときに隠蔽されたり
他のさまざまなリスクとの比較検討も極めて少ない
そうした状況が続いている

そうした問題は
進化論が誤適用される問題と似ている
「事実の解明と説明の努力によって作り話を回避」し
「あらゆる可能な説明を尽くして、
これ以上により説明は不可能だという地点まで進むこと」が
要らぬ不安や適正なリスクの回避に
つながっていくはずなのだが
現状はまるで見えないお化けと闘っている
ヴァーチャル・ゲームのようだ



- 吉川浩満
『理不尽な進化／遺伝子と運のあいだ』
(ちくま文庫 2021.4)

- 吉川浩満『理不尽な進化／遺伝子と運のあいだ』（ちくま文庫 2021.4）

「私たちはふつう、生物の進化を生き残りの観点から見ている。進化論は、競争を勝ち抜いて生存と繁殖に成功する者、すなわち適者の条件を問う。そうすることで、生き物たちがどのように姿形や行動を変化させてきたかを説明する。そこで描かれる生物の歴史は、紆余曲折はあれどサクセスストーリーの歴史だ。

しかし、本書は、それとは逆に、絶滅という観点から生物の歴史をとらえかえしてみようと提案する。敗者の側から見た失敗の歴史、日の当たらない裏街道の歴史を覗いてみるのである。

どうしてそんなことをするのか。生物の世界では、生き残りという表街道よりも、絶滅という裏街道のほうが、じつはずっと広いからだ。生物の歴史が教えるのは、これまで地球上に出現した生物種のうち、じつに九九・九パーセントが絶滅してきたという事実である。私たちを含む〇・一パーセントの生き残りでさえ、まだ絶滅していないというだけで、いずれは絶滅することになるだろう。」

「大いなる自然は、生き物たちに恵みをもたらすだけではない。それは生き物たちを特段の理由なく差別したり、えこひいきしたり、はたまた口シアンルーレットを強制したりと、気まぐれな専制君主のようにふるまう。いま私たちが目にすることができる生物の多様性も、こうした理不尽な歴史の産物なのである。」

「アメリカの代表的な古生物学者のひとりであったデイヴィッド・ラубは、現在地球上に生息している生物種はおそらく四〇〇万種は下らないだろうと推定する。そしてこれまで地球上に出現した生物種の総数は、おそらく五〇億から五〇〇億ではないかと推定している。」
「ラубは、絶滅のほうから生物の進化を考えるという、きわめてユニークな試みを行った。」
「ラубは、絶滅生物たちがどのようにして死に絶えるにいたったかを、古生物学上の化石記録や統計データを駆使して調べ上げた。（…）

そこで彼が注目したのは、絶滅する生物がたどる特有の筋道である。絶滅生物にはみなそれぞれに異なった事情があったにはちがいないが、それでも、絶滅へといたる筋道にはいくつかの特徴的なパターンが見出される。分析の結果、絶滅の筋道は煎じ詰めれば次の三つのシナリオに分類できると彼は考えた。いわば「絶滅の類型学」である。

それは次のようなものだ。

- 弾幕の戦場(field of bullets)
- 公正なゲーム(fair game)
- 理不尽な絶滅（wanton extinction）

生物の歴史において、どのシナリオによる絶滅も、ある時ある場所ある規模において起こったし、いまでも起こっていることはまちがいない。しかし、ラубがとくに重視するのは第三のシナリオだ。それこそもっとも影響力のあるシナリオだと言う。」

「第一のシナリオは「弾幕の戦場」と呼ばれる。（…）これは、生物がどれだけ優れているかとか、どれだけ環境に適應しているかといったこととは関係のない絶滅を指す。人口密集地にたいして行われる無差別攻撃をイメージするとわかりやすいかもしれない。」

「第二のシナリオは「公正なゲーム」と呼ばれる。これは、同時に存在するほかの種や、新しく生じてきたほかの種との生存競争の結果として絶滅が起こるというシナリオだ。」

「第三のシナリオ（…）こそ、話をややこしくすると同時におもしろくもする張本人である。（…）第一のシナリオ（弾幕の戦場）と第二のシナリオ（公正なゲーム）の組み合わせられた複雑なシナリオであるからだ。（…）

すなわち、「ある種の静物が生き残りやすいという意味ではランダムではなく選択的だが、通常の棲息環境によりよく適應しているから生き残りやすいというわけではないような絶滅」。あるいは、ある種の性質をもった生物だけが生き延びやすいという意味では選択性が働いている絶滅だが、普通の意味で「環境に適應したから生き延びられた」とか「適應できなかったから滅んでしまった」とはいえなような状況における絶滅ということもできる。」

「弾幕の戦場を支配するのは端的に運であり。存亡そのものが遺伝子（生物の特徴や能力）と関係なく非選択的に決まる。公正なゲームを支配するのは遺伝子であり、存亡はその生物の遺伝子が表現する特徴や能力に対して一定の生存ルールのもとで選択的に決まる。しかし理不尽な絶滅では、生存ルールは運次第で決まるにもかかわらず（天体衝突は生物にとっては運の問題以外の何物でもない）、そのように決まったルールは生物の特徴や能力つまり遺伝子におうじて選択的に犠牲者を決定するのである（衝突の冬を生き延びられたのは特定の生物だけだった）。いわば、万人に公平なはずの選択が不公平にもたらされるのであり、公正なはずのゲームが不公正にもたらされるのだ。」

私たちは昔の人文主義者とは異なり、近代の科学技術の世界に暮らしている。人文主義者にならって「それは人間であることとなんの関係があるのか」と問うことは有益ではあるが、しかし十分ではない。近代人である私たちには、もうひとつ逆向きの問いが必要である。すなわち、「それは人間であることとなんの関係があるのか」という問うだけでなく、返す刀でこんどは、「それは進化／進化論となんの関係があるのか」とも問わなければならない。」

「進化論を言葉のお守りとして用いる私たちは、どんな物事にも進化論を融通無碍に適用しているが、多くの場合、たいしようぞ是認したり否認したりしたい自分自身の「生活感情の表現」に進化論の言葉をかぶせているだけであり、じつのるころその話は進化論や進化現象と関係ないどころか、学問＝科学とも関係がない。」

「人間に対する遠心的／求心的な往復運動、あるいは人間からの離脱と帰還の往復運動が必要なのだが、こうした「人文的」な問題のやっかいなところは、誰もがそれをよくわかっていると思ひ込み、見くびっているところにある。これは「科学リテラシー」とか「科学コミュニケーション」と呼ばれるような、より広い文脈で考える必要があるのかもしれない。私たちの多くは、科学的知識を仕入れることそのものは比較的に得意としているが、それらと自分の足元の生活との関連を考えること、つまり日々の行動のために統計データを読み解いたりリスクを計算したりすることについては極端に不得手なようである（大震災と原子力発電所事故、そしてパンデミック以降、それはいっそう明らかになった）。

ここには、量子力学や相対性理論を理解するのは別種のむずかしさがる。それは政治や社会問題と同じ種類のむずかしさであり、遠心化作用と求心作用のあいだの折衝のむずかしさである。」

「私にとって進化生物学は比類なく重要な学問である。それどころか誰にとっても重要なものであるに違いないと考えている。だが、もし人が進化生物学を学んだせいで、日常生活の重要問題、自分の生活や他人の生活や俗世間、つまり私たちの世界と人生の問題に対して恥知らずになるのだとしたら、それを勉強することに、どんな意味があるだろうか。

私の考えでは、進化生物学を学んだとしても、人は必ずしも恥知らずになる必要はない。というより、恥知らずな行いを避けるためにも進化生物学は必要である。

まずそれは、事実の解明と説明の努力によって作り話を回避する。犠牲者の死を美談にすることなく、父がタバコを買いに行ったまま帰ってこなかったこと。シュルツが配給のパンを受け取りに行き射殺されたことを正確に知るためには、歴史や生活史に関する調査と研究が必要である。『沈黙の艦隊』の痛快さを十分に味わうためにでさえ、伝説の特殊部隊指揮官であったライバック兵曹がどのような事情によりコックとして勤務することになったのかについて評価を知らなければならない。同じように、恐竜たちが小惑星落下後の「衝突の冬」に適應できず理不尽な絶滅にいたったこと、珪藻類が季節的变化に対応するために身につけていた休眠機能によって、また哺乳類が恐竜絶滅後に空いた間隙によって理不尽な生存を遂げたことを知るためには、ぜひとも進化生物学の助けが必要である。

次なる局面は。ある意味ではさらに難しい。あらゆる可能な説明を尽くして、これ以上によい説明は不可能だという地点まで進むことが進化生物学の目標であるが、それはまたウィトゲンシュタインの壁が立ち上がる地点でもあるからだ。その意味でウィトゲンシュタインの壁は単なる障害物ではなく、私たちの目的地でもある。

壁の両側にはダークサイドが広がっている。終章で見た形而上学・神学的・宇宙論的暗愚学とスカイフックのダークサイド、つまり恥知らずと空想家のダークサイドである。私たちの世界と人生に現れる理不尽さ≒識別不能ゾーン≒ウィトゲンシュタインの壁をなかつたことにしたいと感じたとき、私たちは簡単にダークサイドに墜ちてしまう。持ちこたえ続けるのは容易なことではないだろう。だが、そのための手立てを提供してくれるのもまた、進化生物学なのである。

知識を追求できるだけの賢さと、恥知らずな行いを控えられるだけの勇氣と、その場に踏みとどまれるだけの力が、私たちとともにあらんことを。」

（養老孟司「解説」より）

「現代医学では患者は検査結果の集合として把握される。その検査結果を正常値に戻す。それがいまの医師の仕事である。患者としてのあなたは、それで満足するだろうか。病気を治してくれりゃいいんだよ。そういう患者がほとんどかもしれないが。

でもこういう例がある。ある患者が尿が出なくなって入院した。原因は頸椎にあり、それを矯正して排尿が可能になった。患者は現代医学の能力にいたく感銘を受けていた。しかし私とその話をしてからしばらく経って、あっ、あれだ、と叫んだ。本人はじつは特攻に出ることが決まっていたが、終戦となり機会を失した。それで戦後、二度首を吊って死のうとしたが失敗した。その古傷が原因だと気づいたのである。上山春平氏である。

進化論の面白さはどこにあるか。なぜそれが専門家の間でも極端な論争を呼ぶのか、本書はそこをみごとに説明する。近代の欧米思想史にもなっている。著者は自分の本の書き方は自分で掘った穴を自分でまた埋め戻しているようなものだと謙遜する。でも私は近年ここまでよくできた思想史を読んだ覚えがない。人文社会学の分野には近年良い著作が出る。個人的にそう感じる。経済だけではなく、日本社会は変わりつつあるのではないか。」

生きものはまさに生きている
生きているということは
設計図にもとづいて組み立てられる
完成品の機械ではない

複雑な自然環境や他の生物との関係のなかで
自然の生成する不思議な力によって生み出され
現在の姿をとってまさに生きている

どんなにありふれた生きものでも
まして珍しい生きものならなおのこと
その生は不思議と神秘に満ちている

その謎の一端を垣間見ることがあったとしても
それは物理や数学の解を導き出すようなものではない
(とはいえほんらいは物理や数学といった営為も
不思議と神秘に満ちているのだけれど)

アリストテレスは哲学のはじまりには
「驚き」があると云ったが
そのアリストテレスの自然学は
そうした生きものの不思議と神秘に驚き
その秘密を解き明かす試みとして生まれたのだらう

そのアリストテレスは
論理学や倫理学などさまざまなテーマでの
著作が残されているが
そうしたものもまた対象は一見異なっているとしても
すべて「驚き」からはじまっているはずだ
それらは決して答えではなく
不思議と神秘へのあくなき問いかけである

さて本書の著者・岡部 聡さんは
「ダーウィンが来た」「NHKスペシャル」など
NHKで放送される自然番組を制作し続けている

そうした仕事に携わっているのもまた
「想像を超えた生きものたちの面白さ」という
「驚き」がはじめにあったからだろう

生きものの面白さは「正解がないことだ」という
「なぜ生きものがそういう行動をするのか、
なぜそんな進化を遂げたのか、といった疑問に」
「究極的には答えは出ない」のだ

それがなぜなのか知ろうとして
答えをすべて知ったと思ったとき
それへの興味は薄れてしまうが
生きものへのアプローチにはそれがない

知りたくて見たくて確かめたくて仕方がないけれど
それがどこまでも不思議で神秘的であることほど
興味の尽きないことはない

本書が書かれたのは
テレビ番組という限界から
どうしても視聴者に伝えられないことを
「僕が感じたもう一つの自然の中の物語」として
伝えなかったからだという

さて本書で扱われているのは
次の13の「物語」である

ブラジルのイルカ／なぜ人間の漁を手伝うのか？
コペラ・アーノルディ／空中で産卵する熱帯魚
南米のオオハシ／大きすぎるくちばしの謎
巻きつく尻尾を持つサルと空飛ぶトカゲ
タテガミオオカミ／木の実をめぐるアリとの“友情”
シンベエザメ／海の巨人、大集結のひみつ
オオアリクイ／哺乳類きっての変わりもの
インドのトラ／地球上で最も怖い生きもの
ボルネオのゾウ／彼らはなぜ命がけで川を渡るのか？
フサオマキザル／直立2足歩行の進化を見た！
フローレス原人／なぜ我々だけが生き残ったのか？
オランウータン／孤独に一生を過ごす「森の人」
スリランカのゾウ／「森の民」にあがめられる聖獣
ピラルクー／子育てするアマゾンの古代魚



■岡部 聡
『誰かに話したくなる 摩訶不思議な生きものたち』
(文藝春秋 2021.4.)

例えばこのなかの最初の話「ブラジルのイルカ」は
ブラジル南部の町ラグーナで
毎年7月になると盛んになるボラ漁に
イルカが協力する話である
しかもその協力関係はイルカの間で
何世代にもわたって受け継がれているというのだ

また南米アマゾンに棲む熱帯魚「コペラ・アーノルディ」は
10センチほど飛び上がって、空中の葉に産卵するのだが
葉に産み付けた卵を乾燥させないため水をかけ続けるらしい

そんな話がいろいろ…
テレビの映像も見逃せないけれど
(ついつい「ダーウィンが来た」のような番組は見てしまうのだが)
こうしてテレビでは伝えられていない面白い話を聞けるのは
さらに特別なワクワク感を味わえる

■岡部 聡 『誰かに話したくなる 摩訶不思議な生きものたち』 (文藝春秋 2021.4)

「僕は幸運にもNHKで自然番組を作る部署に職を得た。以来30年以上、世界各地の現場で、僕が見て感じた生きものたちの物語をなんとか伝えたいと、悪戦苦闘しながら番組を作ってきた。

しかし、自然番組を作れば作るほど、自分の目で見て、現場で感じたことの10分の1も視聴者に伝えられていないのではないか、という思いが募ってきたのだ。

長年の経験から確かだと感じて、科学的には実証されていないこと。

番組の一連のストーリーには入らなかったこと。

番組の時間内に収まりきらなかったこと。

目では見たのに、カメラでは撮影できなかったこと。

その地域の文化や人間と生きものの繋がり。

生きものを思う人々の気持ちの奥深さ。

あげていたらキリがない。

テレビ番組は本と違って、ページをめくり返すことができないので、わかりやすさが求められる。科学的には事実だと証明できないことや、個人的な想像や感傷などは、制限されるのは仕方のないことだ。

でも、やはり自然の中には、映像や科学的事実だけでは伝えきれない、神秘の領域が存在する。そこにこそ、自然や生きものの本質がある気がしてならない。

僕が感じたもう一つの自然の中の物語。それは、とても僕の稚拙な文章力では十分に表現することはできないが、「ねえねえ、生きものってね」と誰かに聞いてほしい自分の中の物語でもある。それを書いてみた、」

「なぜ、そんな思いをしてまで番組を作りたいのか。それは、この本で書いてきたような、想像を超えた生きものたちの面白さに出会えるからだ。

生きものの面白さってなんだろう？ 僕は正解がないことだと思っている。同じ科学に分類される物理や数学に解はあっても、生きものにはない。どんなに偉い先生が研究していても、なぜ生きものがそういう行動をするのか、なぜそんな進化を遂げたのか、といった疑問に対して、究極的には答えは出ない。真理には近づけても、それは王手であって、詰むことはない。いくら確からしくても、それは人間の想像でしかないからだ。

もう一つ、テレビ番組制作をやめられないのかが、誰も見たことのないような生きものの行動を撮れる場合があるからだ。論文に書かれていることが真実ではない。目の前で起きていることの中にあるのが真実だという経験を、これまで何度もしてきた。自分が、世界で初めて確認された生きものの行動の目撃者になれるかもしれないのだ。

僕が自然番組を通して願っているのは、未来を担う子どもたちの中に、経済の発展よりも自然と共存しながら生きていくことを真剣に考えてくれる人が、1人でも多く育ってくれることだ。それは、次の世代に大きな木となる種を蒔くことだと考えている。そのために、生きものたちのあっと驚くような営みを紹介する番組を、これからも制作してみたい。

この本が出版される頃には、長野県で小さな昆虫を相手にカメラマンとともに悪戦苦闘しながら、色々と頭を悩ませていることだろう。誰でも知っている昆虫だが、その生態がまた抜群に面白いのだ。

僕ももういいおじさんだが、撮影に向かう時には、いつもワクワクする。さあ、次はどんな出会いと発見があるだろうか。」

■竹倉史人

『土偶を読む／130年間解かれなかった縄文神話の謎』
(晶文社 2021.4)

椎塚土偶（山形土偶）は
大量のハマグリが堆積する遺跡から発見されたが
その土偶がハマグリに似ているという学者は
これまでだれもいなかったという
しかしその頭部はたしかにハマグリに似ている

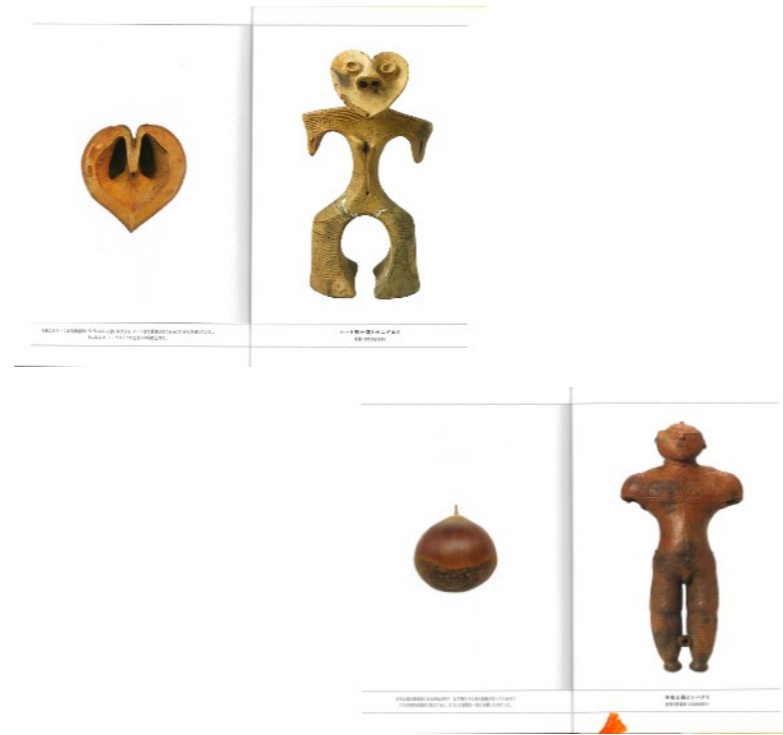
「職業としての学問」ゆえの
知性の矮小化・細分化
つまりは「ご専門」意識のために
見えているものが
見えなくなってしまっているのだろう

著者は土偶を
「植物の人体化（アンソロポモフィゼーション）」だとし
さまざまな土偶をその造形原理のもとに解説していく

ハート型土偶は「オニグルミ」を
中空土偶は「シバグリ」を
先の椎塚土偶（山形土偶）は「ハマグリ」を
みみずく土偶は「イタボガキ」を
星形土偶は「オオツタハ」を
縄文のビーナスは「トチノミ」を
結髪土偶は「イネ」を
刺突土偶は「ヒエ」を
そして有名な遮光器土偶は「サトイモ」を
かたどって人体化しているというのである
(写真で見てみるだけでそのイメージはよく伝わってくる)

そのヒントを著者は
フレイザーの『金枝篇』から得たという
『金枝篇』は「王殺し」の風習の謎に挑んだ
人類学的な著作である
その不可解な風習の謎を溶くために
フレイザーは「金枝」が象徴する
植物の死と再生の観念から「植物霊」に注目している

植物の種を植え実らせるためには
「植物霊」の守護が必要になる
土偶はそうした「植物霊」をめぐる祭祀のために
用いられたというわけである

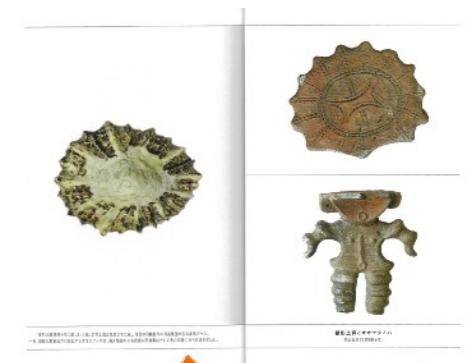
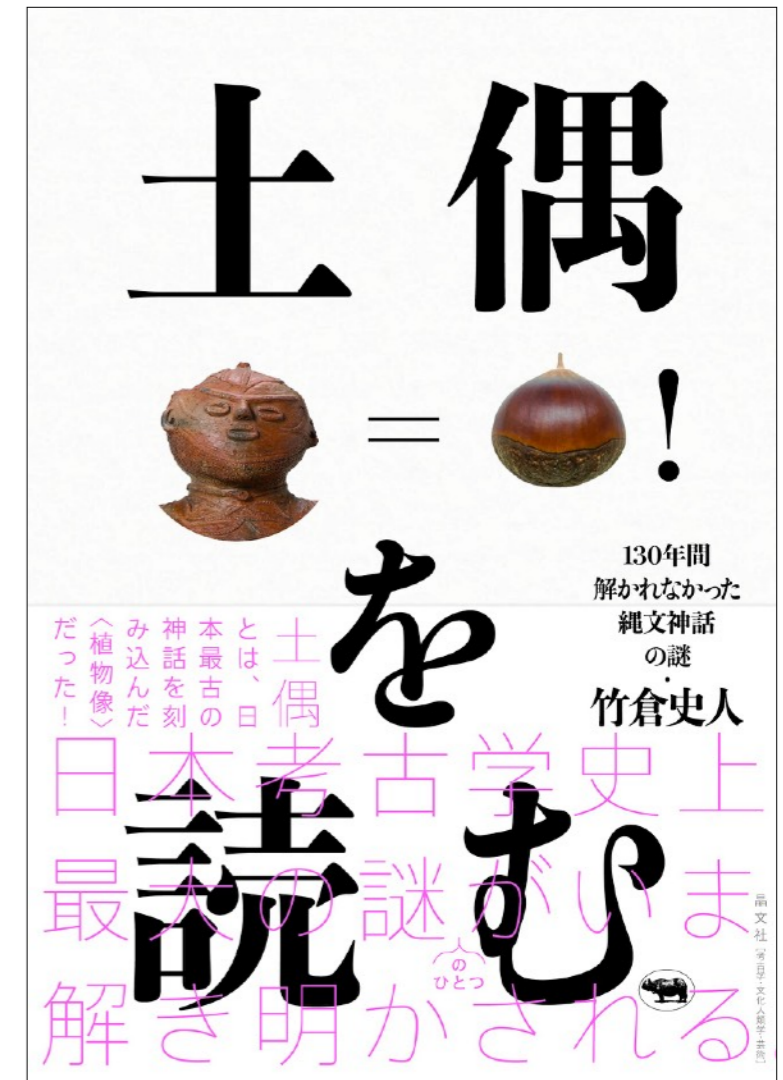


これまでに土偶について説明されたものは
これほどたくさんのかたちをもった土偶を
一貫して説明できるものでは少なくともなかったのだが
この「植物の人体化」と「植物霊」という見方は
だれにでも直感的に理解でき説得力のある説だと思える

この『土偶を読む』という著作は
土偶研究についてはもちろんのこと
「学問」「専門家」のあり方に
一石を投じるものになっていきそうだ

おそらく白川静の文字学のように
いまだにアカデミズムからは受け入れられず
重箱の隅のような仕方で批判されているにもかかわらず
たしかにその視点がたしかに広がってきているように
この「縄文神話」の領域からも
新たな道が開けていくのではないだろうか

見ているのに見えていない
見ないようにしている
そんな馬鹿げた「ご専門」意識への囚われが
少しでも解かれてゆきますように



■竹倉史人

『土偶を読む／130年間解かれなかった縄文神話の謎』
(晶文社 2021.4)

「一三〇年間も研究されているのに、いまだに土偶についてほとんど何もわかっていないというのは一体どういうことだろうか。」

「土偶は縄文人の姿をかたどっているのに、妊娠女性でも地母神でもない。＜植物の姿＞をかたどっているのである。それもただの植物ではない。縄文人の生命を育てていた主要な食用植物たちが土偶のモチーフに選ばれている。ただしここで＜植物＞と表記しているのは、われわれ現代人が用いる「植物」という認知カテゴリーが、必ずしも縄文人のそれと一致しないからである。」

「私の土偶研究が明らかにした事実は、現在の通説とは正反対のものである。

すなわち、土偶の造形はデフォルメでも抽象的なものでもなく、きわめて具体的かつ写実性に富むものだったのである。土偶の正体はまったく隠されておらず、津年日われわれの目の前にあったのだ。

ではなぜわれわれは一世紀以上、土偶の正体がわからなかったのか。

それは、ある一つの事実がわれわれを幻惑したからである。すなわち、それらの＜植物＞には手と足が付いていたのである。

じつはこれは、「植物の人体化（アンソロポモファイゼーション/anthropomophization）」（ギリシア語で、“anthropo-”は“人間、を、“morpho-”は“形態、を意味する）と呼ばれるべき事象で、土偶に限らず、古代に製作されたフィギュアを理解するうえで極めて重要な概念である。これは人類学者の私が神話研究とアニミズム研究を行っているなかで発見した造形原理であるが、このことの重要性に気付いている研究者は世界中を見渡しても他には見当たらない。

じつは、この「植物の人体化」という造形文法によって解読できるのは縄文土偶だけではない。今でも正体のわかっていない海外の先史時代のフィギュアの謎を解くこともできるのである。

そのためにもまず、日本が保有している土偶を学術的な方法で解読する必要がある。たしかに土偶は文字ではない。しかしそれは無意味な粘土の人形でもない。造形文法さえわかれば、土偶は読むことができるのである。つまり土偶は一つの“造形言語、であり、文字のなかった縄文時代における神話表現の一様式なのである。

そしてそこからひらかれる道は、はるか数万年前の人類の精神史へとつながっている。私の土偶の解読結果が広く知れ渡れば、日本だけでなく、世界中の人びとがJOMONの文化に興味を寄せ、そしてJOMONというユニークなフィギュアが体現する精神性の高さに刮目することだろう。

本書を通読するのに専門知識は不要である。必要なのはただ、土偶を製作した縄文人たちの生活に思いを馳せ、先入観を捨て、目の前にある土偶をありのままに観察する“素直な心、だけである。」

「私は直感的なヴィジョンによって、遮光器土偶がある根茎類をかたどっているのではないかという着想を得た。----土偶が植物をかたどっている？もちろんそんな奇妙な説は聞いたこともない。しかし、私はある一冊の書物のことを思い出していた。一九世紀末にイギリスの人類学者ジェームズ・フレイザーが著した『金枝篇』である。」

「『金枝篇』は、イタリアのネミという村に古代から伝わる「王殺し」の風習の謎に挑むという内容で、直接的には土偶とは関係がない。しかし、この「金枝」というのがポイントなのである。金枝とはネミの湖のそばに生えるヤドリギのことを指している。ネミのしきたりによれば、この聖なる樹の枝（金枝）を手折ることを唯一許されているのが逃亡奴隷で、この奴隷が金枝を手に入れ、聖所にいる「森の王」を殺害すると、この奴隷が新たな森の王として祭司を継承するというのである。

フレイザーはこの不可解な風習の謎を解くためには、金枝が象徴する植物の死と再生の観念に注目し、そこから古今東西の膨大な神話・儀礼・呪術。タブーを集成していく。このときフレイザーが特にページを割いて取り上げているのが、植物に宿る精霊たち、つまり「植物霊」という観念である。」

「『野生の思考』を生きる人びとにとって、植物を適当に植えるということはあり得ない。播種が行われるのは単なる畑ではなく、植物霊が集う聖地だからである。一粒の小さな種が発芽し、伸張り、何倍もの数の種を実らせるのはまさに奇跡であって、精霊（＝生命力）の力と守護がなければ絶対に成就しない事業である。

それゆえ播種にあたっては、植物の順調な活着と成長を精霊に祈願してさまざまな呪術的儀礼が行われる（これらは「予祝儀礼」と呼ばれる）。初根・発芽すれば今度は苗が順調に育つための呪術的儀礼が必要となる。また、実生のための儀礼や害虫を退散させるための儀礼、さらには収穫に際しての儀礼など、食用植物の資源利用には数多くの呪術とタブーが存在している。」

「『植物祭祀の痕跡が見つからない』のではなく、本当はすでに見つかったのに、われわれがそれに気付いていないだけだとしたらどうだろうか。

つまり。「縄文遺跡からはすでに大量の植物霊祭祀の痕跡が発見されており、それは土偶に他ならない」というのが私のシナリオである。このように考えれば、そしてこのように考えることによってのみ、縄文時代の遺跡から植物霊祭祀の痕跡が発見されないという矛盾が解消される。」

「私は土偶解読と並行して国立国会図書館に通い、これまでに自分と同じような説を唱えた人がいないか過去の文献をチェックするというをした。明治期以降に書かれたほぼすべての土偶関係の論考に目を通したが、そのような人は一人も見当たらなかった。

しかし、これはよく考えてみると、とても奇妙なことであった。たとえば椎塚土偶。ハマグリに形にあれだけそっくりな頭部を持つ土偶が、大量のハマグリが堆積する遺跡から見つかっているのである。誰か一人くらい「あれ？ これってハマグリに似てない？」という人がいてもよさそうなものではないか。（...）これはむしろ異常なことではないか？」

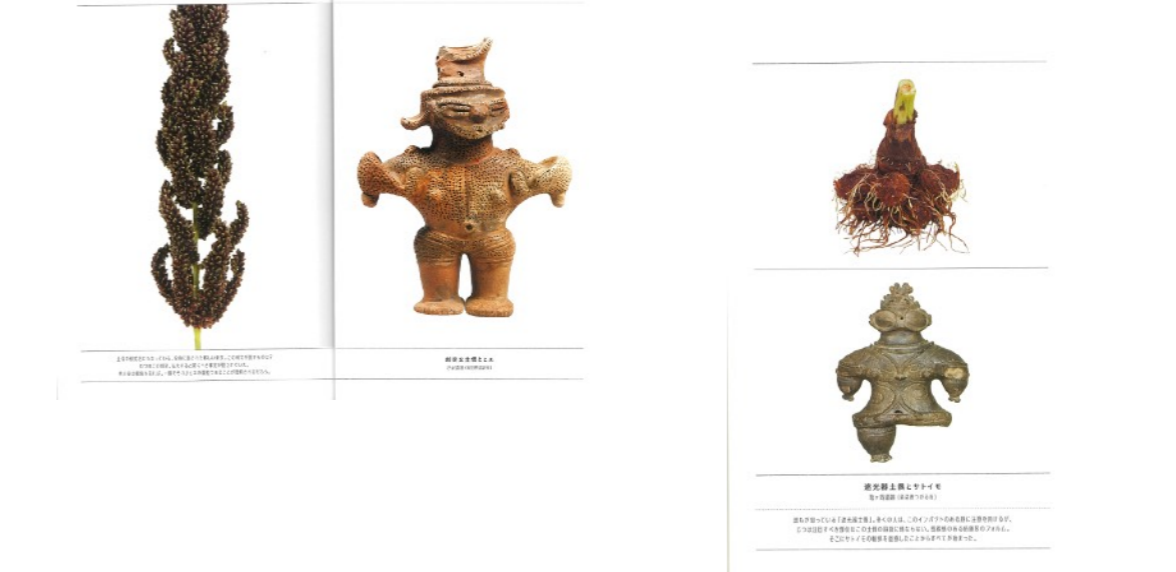
「私はここに近代社会を牽引してきたモダニティ精神の限界とその歪さを感じ取らざるを得ない。学問の縦割り化とタコソボ化、そして感性の抑圧、女性性の排除----。新しい時代へ向けて社会に変化が生まれつつある一方で、官僚化したアカデミズムによる「知性の矮小化」はいまだ進行中なのではないかと私は感じている。そして、その対極にあり続けたものの象徴が縄文土偶だったのではないかも。

これまで男性たちによって独占的に形成されてきた「職業としての学問」では土偶の謎は解けなかった。これは鋼鉄をも斬り裂く石川五右門（「ルパン三世」）の斬鉄剣が「こんにやく」は切れなかったというエピソードを想起させる（ちなみに彼の苦手なものは「女性」である）。とまれ、職業として分業化された「細切れの知性」では、土偶が体現する“全体性、にはアクセスできなかったのである。

この“全体性、は身体性と精神性を統合する生命の摂理そのものであり、この地球上でわれわれ人間が環境世界と調和して生きるために不可欠なものである。土偶を生み出した縄文人たちが数々の自然災害や気候変動を生き抜いてきたことを思えば、それは“滅びの道、を回避する実践的な知恵の象徴でもある。われわれがこの“全体性、にアクセスできないとすれば、それはわれわれの知性が劣化し、危機に瀕していることを意味する。

その最大の原因は、近代になって、われわれが自らを「脱魔術化」した存在であると考えようになった点にある。これはまったくの誤認である。われわれは気づいていないだけで、われわれは縄文人たちが呪術的であるのと同じくらい呪術的存在である。そして依然として、われわれは神話的世界を生きている。

また、人間の知性の特性は演繹や帰納にあるのでもない。われわれの現実世界を構成し、意味世界を生成させ、あらゆる精神活動の基盤をなすものはアナロジーである。演繹や帰納は数学的理性や科学技術を起動させ、物質世界を制御する力を高めてくれるが、人間存在にとって最も重要な“生命への共感力、を高めるものではない。アナロジーを欠いた思考は全体を全体のままに捉えることができず、世界の細部に生命の本質たる“神、が宿っていることを理解できない。」



「膠（にかわ）」は
古代壁画や原始絵画など
絵画の接着剤としてだけでなく
建造物や工芸品・楽器などにも
世界中で接着剤として使われてきた

膠はニカワ
つまり皮を煮ることからきた名だ
主成分はゼラチン
動物の皮や骨・内蔵などを煮出し
コラーゲンという繊維質の高タンパク質排出液を濃縮し
乾燥させて固めることでつくられる
不純物を含んだまま乾燥させたものを「膠」というが
不純物を取り除いて精製されたものは「ゼラチン」という

膠は製造法によって
「和膠（わこう）」と「洋膠（ようこう）」に大別され
日本画では「三千本膠」という
牛皮を原料とする「和膠」が長く使用されてきた

その「三千本膠」を製造してきた最後の生産業者が
二〇一〇年にはついに廃業してしまうことになり
これまで日本画の制作を支えてきた膠という
伝統素材を後世に引き継いでいくために
武蔵野美術大学共同研究
「日本画の伝統素材『膠』に関する調査研究」では
現地調査や研究を重ねてきたという

本書『膠を旅する』は
画家の内田あぐりを監修にして編集されたもので
同じく内田あぐりを監修に
『膠を旅する——表現をつなぐ文化の源流』展が
この5月12日から（6月20日まで）
武蔵野美術大学美術館で開催されている

これまで膠といえば
古い接着剤というぼんやりしたイメージだけしか
もっていなかったのだが
たしかに「煮皮」であり
その「皮」は動物の皮である
そしてその「膠／煮皮」づくりには
はるかな歴史的背景がある

■監修 内田あぐり『膠を旅する』（国書刊行会 2021.5）

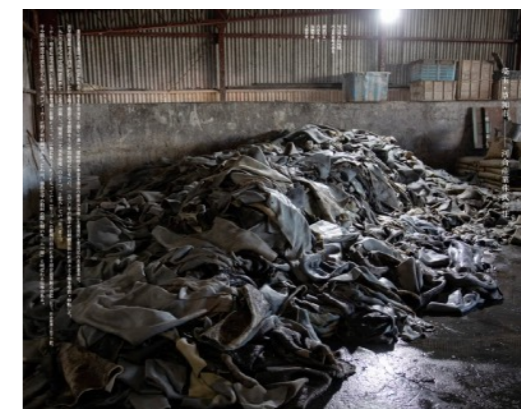


本書では
北方先住民族の狩猟と皮なめし文化の調査から
大阪と兵庫に伝わる皮なめし技術
軍需によって発展した関東の皮革産業地など
日本各地を取材した内容や
膠の研究を続ける画材店社長との鼎談
研究者による論考などが収録されていて興味は尽きない

「膠をめぐる論考」のなかでは
日本語「ニカワ」の源から
スサノオの神的暴力へと遡り
「日本画の始まりの始まりのさらに奥に」
「善悪の彼岸」を見ようとする視点も示唆されているが
その論考の最後には
芸術の根源にあるそうした「神的暴力」が
昨今失われつつあるのではないかと危惧している

そのことと日本画で使われてきた「三千本膠」が
生産されなくなったことが軌を一にしているのも
どこか象徴的でもある

監修の内田あぐりは
「膠は接着剤というよりも、
動物の体液で描いているという意識が私にはある。」
というが
膠がまさに接着してきたのは
「大地性」とでもいえるものなのかもしれない
かつてのような膠が使われなくなってゆくということは
その「大地性」から切り離されるということでもあるのだろう



■監修 内田あぐり『膠を旅する』（国書刊行会 2021.5）

（「はじめに」より）

「古くから世界中でさまざまな絵画の接着剤として使われてきた膠。古代壁画や原始絵画は、身近な天然の土や鉱物も顔料、草木の汁や煤などを膠で溶いて描かれていることが多い。また、膠は絵画のみならず、建造物や工芸品、楽器などの接着剤として多様な用途で使われてきた。日本画にとっての膠は、顔料を画面に定着するための接着剤であり、膠絵や膠彩画と呼ばれるほど多様な表現を生み出す伝統的な素材である。

膠は原料となる動物の皮や骨、内蔵などを水とともに煮出し、コラーゲンという繊維質の高タンパク質排出液を濃縮したのち、乾燥させて固めることでつくられる。主成分はゼラチンであり、一般的に不純物を含んだまま乾燥させたものは「膠」、不純物を取り除いて精製したものは「ゼラチン」と呼ばれる。製造法によって「和膠（わこう）」と「洋膠（ようこう）」に大別され、日本画の制作においては、鹿膠や粒膠などさまざまな種類がある中で、三千本膠という牛皮を原料とする和膠が長く使用されてきた。

しかし時代の流れとともに洋膠・ゼラチンの製造業が大半を占め、二〇一〇（平成二二）年には国内で最後まで続けてきた和膠生産者が廃業してしまう。現在では和膠を復元製造した代替品をはじめ、さまざまな種類の洋膠や合成樹脂が市販されているが、国内での三千本膠の製造は終了してしまったのだ。

二〇一七（平成二九）年から二〇二一（令和三）年の間に行われた武蔵野美術大学共同研究「日本画の伝統素材『膠』に関する調査研究」では、日本画の制作を支え続けている膠に向き合うため、これまで顧みられることの少なかった膠づくりの歴史的背景を見つめ直すため、そして膠という伝統素材を後世に引き継いでいくため、画家や研究者たちとともに現地調査や研究を重ねてきた。

膠という接着剤は動物資源であり、皮革製品の加工時に余る皮膚が使用されている。膠はそのはじまりから皮革製品とともに歩んできたのだ。本書の中心となる第二章では、北方先住民族の狩猟と皮なめし文化の調査からはじまり、日本各地の皮革産業地帯を訪ね、実際の製造現場を取材し、最終的には牛と鹿から剥いだ一枚皮から膠づくりをおこなう。第一章と第三章では、膠の研究を続ける画材店へのインタビューや研究者による書き下ろし論考を収録する。」

（「第二章　膠を旅する」～「北海道・網走市／動物資源の利用を探る」より）

「日本画の「膠（にかわ）とは「煮皮[煮る皮]」由来の言葉で、動物性タンパク質のコラーゲンに熱を加えて抽出した。ゼラチン物質の接着剤をあらわす。膠が古くから世界各地で利用されてきたように、その主原料となる動物は、人間の生命そして生活を支える食糧資源、また皮や毛皮などの物質的資源として長きにわたり利用されてきた。こうした背景のもと、人類が動物資源をどのように利用してきたかを知ることが、膠について知る上で、まずは必要ではないだろうか。膠はどのように生み出されたのか、その現地を訪ね歩く旅をしたい。

北方地域の先住民族は、多種多様な動物資源の利用に直面し深く関わってきた。重要な動物資源としてはトナカイ、河川を季節的に上ってくるサケなどの魚類である。トナカイの飼育などをおこなう人々は漁村地区に居住する。また、クジラやアザラシなどの海獣漁にも支えられ、海上交通を通じて遠隔地域の先住民族同士は、新たな社会・文化と接触し、精神的・物質的に生活を豊かにする交易関係を結んできた。例えば、北海道のアイヌや、サハリン・シベリア、アムール河流域といった日本海の両岸に居住する人々には、大陸交流を通じて培われた共通する文化要素が見受けられる。厳しい大自然の中で生きる人々は、居住地の移動を繰り返しながら、その地域での暮らしに特化した伝統的な生業を根づかせていった、

そこで、「膠を旅する」は、北方先住民族の生活文化に根づいた動物資源の利用を探ることからはじめることとする。北海道・網走市にある北海道立北方民族博物館での取材を通じ、北の最果てに生きる人々と動物との密接な繋がりを深く理解することで、動物性タンパク質という生物資源の力を最大限に引き出す知恵と技能体系、人間文化の一端を垣間見たいと思う。」

（「第三章　膠をめぐる論考」～北澤憲昭「神的暴力／ニカワ研究の余白に」より）

「日本語「ニカワ」の源を訪ねてゆくと、獣皮を煮る行為にたどり着く。しかし、ほんとうの源は、さらにその先にある。皮を煮るためには、獣皮を得なければならず、獣皮を得るためには、獣の皮を剥がす行為が必要であるからだ。つまり、膠の製造は、獣皮を剥ぐ行為から始まるわけだが、これを歴史の平面に投射してみると、何が見出されるだろうか。すなわち、日本社会において毛皮を剥ぐ行為の始まりは、どこに求められるのだろうか。ニカワの始まりの始まりは、どこに見出されるのか。ここでは、文献学的発想から、それについて考えてみたい。ニカワの始まりについて考えることが、とりもなおさず膠彩画としての「日本画」の根源の彼方へと視線を差し向けることでもある。

『延喜式』『続日本紀』『日本書紀』などの古典籍を飛び石伝いに遡行して行って、最終的に逢着するのはスサノオにまつわる『古事記』の物語だ。母イザナミの死を長き悲しんで暴れ回るスサノオは、父イザナギから追放され、姉のアマテラスに泣訴しようと高天原に昇ってゆく。だが、アマテラスはこれを侵攻と捉えて迎え撃とうとする。そこで、スサノオは自分に邪心のないことをあかすために、天の安河をはさんでアマテラスと神産みの誓約を行う。その結果、スサノオは自身の潔白が証明されたとして勝利を宣言し、勢いに乗じて乱暴狼藉のかぎりをつくす。そして、ついには、神にささげる布を織る機屋に、馬の皮を剥いで投げ込むに至る。

（…）

ニカワの始まりをたどってゆくとき、こうした暴力性に行き着くのは興味深い。否定的な意味で暴力というのではない。スサノオの行動は、日常における善悪を超えたものであった。それは「逆剥ぎ」という行為に象徴されている。「逆剥ぎ」という語は、動物の皮を通常とはさかさまに尾から頭にかけて剥ぐことを意味するのだが、さかさまという事態は陰影に富んだニュアンスをもつ。それについて松田修は『日本逃亡幻譚』のなかでこう指摘している。さかさまであるということは「最も具体的な非日常であり、現実と生のうらがえし」であるというのだ。

しかも、松田は、それを「霊異の力」や「デーモン」と結びつけ、さらに、さかさまであることに非日常的な力を見出すのは「日本の伝統的な発想」であるとさえ述べている。」

「「逆剥ぎ」とは日常を超えたところで発動する力を示している。ひとことでいえば非人情な力といってもいい。俗世の価値観のあてはまらない暴力性であり、それは芸術の根源に通じている。「善悪の彼岸」にこそ、芸術は成り立つはずであるからだ。」

「いわゆる日本画の始まりの始まりのさらに奥には、このように「神的暴力」が見いだされる。しかし、現在の日本画はその力を、なお身の内に保持しているだろうか。記憶をたどると、一九八〇年代末から九〇年代にかけてそのような暴力が発動するのを目の当たりにした憶えはあるものの、その後の日本がは祖法を守りつつ粛々と現在に至っているかにみえる。真新しいイメージが産み出され、画材における改革も進められているにもかかわらず、発想に起爆力が感じられないのだ。ぜんたいに遵法的な構えになっているのである。」

（「第三章　膠をめぐる論考」～内田あぐり「膠と私」より）

「膠の長所はその性質が水溶性で柔軟性があり、水や岩絵具、顔料、墨、麻紙との相性も良い。膠で溶いた絵具を塗る、またはマチエールをつけて少し盛り上げるなど、その後完全に絵具が乾いてからさらに水をかけると膠が元に戻ることで画面は柔軟性を帯び、筆や布で洗う、ペインティングナイフなどで削ることができる。雲肌麻紙へ膠水で溶いた細い顔料や絵具を塗布すると、水とともに麻紙の繊維にまで絵具が浸透、あるいは喰い込んでいく様を美しいと思う。また基底材の和紙や絹などに裏打ちして補強をする場合も、時が経ち劣化した時も裏打ちをし直して元の強度にすることができる。そうした場合も水溶性で元に戻る膠の存在意義は大きい。

例えば、大作をパネルから剥がして保存する場合に、剥がした作品の絵（表側）に霧吹きで水をかけて湿らせ、しばらく置いてから絵を外側にして大きく巻いて保管しておく。この場合に太い紙管を芯にして巻くと巻きやすく、後々の保管にも便利である。これは膠に柔軟性があり、水で湿らせると元の状態に戻り、表側で巻くのは膠が伸びる性質を持っているからである。内側には巻くことはできない。また、粗い粒子の岩絵具で厚塗りをした絵画は巻くことができず、できるのは比較的粒子の細かいあまり厚塗りしていない絵画に限る。

また腐敗した膠液を捨てる場合は土に穴を掘って埋める。膠は自然素材のため、大地に還ることができる。

膠のこうした柔軟性のある特性は、私の表現にとっては無くてはならない存在である。膠は接着剤というよりも、動物の体液で描いているという意識が私にはある。」

西洋のクラウン（道化師）の歴史を辿りつつそれが日本にどのように受容され展開してきたのかそれを現在に至るまで概観したのが本書だがたしかに日本ではクラウンではなくピエロでありそれは西欧におけるピエロのことではない

ピエロのルーツはイタリアのコメディア・デラルテの召使役であるペドリーノがフランスへと渡りジャン・バチスト・ドビュローという天才的なピエロ役者によって永遠の存在となったというマルセル・カルネ監督の映画『天井桟敷の人々』のジャン・ルイ・バローが演じたのがこのこのドビュロー

そのドビュローが永遠にしたピエロという存在がフランスの文学者に大きな影響を与えそれが日本に伝わったこともあってサーカスの道化師であるクラウンも日本ではピエロといわれるようになったようだ

著者はこだわりをみせて「正しくはクラウンと呼ばれるべきである」というわけだがいちど定着した名前はなかなか変わらない

本書で興味深いのは日本の伝統芸能のなかにも同様に「道化師の原像」を考察しているところだ

日本全国各地に残っている神楽や民俗芸能にも猿田彦や猿の面をかぶった道化役が出てくるがその中でもひょっとことおかめはだれでも知っている

そうした道化たちは中世においては河原や広場や寺社で散楽や田楽のなかで演じてゆくがやがてその末裔たちが歌舞伎の世界で「どうけ」をさらに進化させていった郡司正勝は「広袖」というピエロに似た衣装を生みだした板東又九郎という人物に注目しているという

その歌舞伎における道化だがやがてその道化役は「三枚目」と呼ばれるようになるがその三番目という位置づけで思い出されるのが三番叟千歳の舞・翁の舞に続いて狂言方が行う舞である

ずっと前にこのmedioposでもご紹介したことがあるが仮面と芸能を研究してきた乾武俊は日本各地の民俗芸能や人形芝居で演じられる三番叟の仮面のなかに日本の道化師の先祖のひとりである「黒い翁」を翁の原初的なありようとして見ている

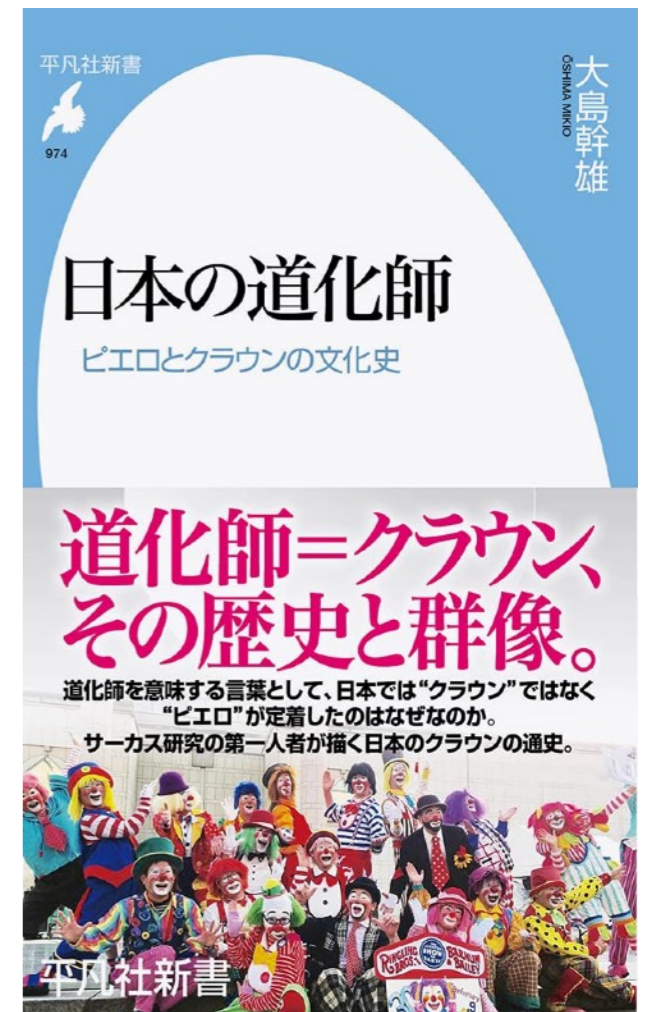
道化と翁
芸能と神々を結ぶ視点である

山口昌男が『道化の民俗学』で示唆した道化の視点もまたそれにつながるものでもあるギリシャ神話のヘルメス
コメディア・デラルテのアルレッキーノ
アフリカ神話に登場するトリックスター
狂言の太郎冠者などなど
境界を侵犯し常識を覆すことで文化を活性化させる英雄たち

さてクラウンという道化の基本は「人を笑わせること、楽しませること。そしてその先に喜びをもたらすこと」ソ連のクラウンであるエンギバロフが遺した言葉でいえば「これは職業ではないこれは世界観なのだ」ともいう

昨今ではその笑わせ楽しませることを「不要不急」であるとみなす傾きがあるがむしろ今こそ「道化」が必要とされているのではないだろうか

こんな世の中で賢者だとか先生だとかみなされたいなどとは思わないがフルでありたいとは思っている



■大島幹雄
『日本の道化師／ピエロとクラウンの文化史』
(平凡社新書 2021.5)

スーフィーの話にこういうのがある人を狂わせてしまう水を飲んで村全体が狂った人ばかりになりひとりその水を飲まない者は村人たちみんなから狂人とみなされたというその者もやがてその水を飲んで村人から正気に返ったと言われるのだが...

フルになりたいというのはその水を飲まずにいる者になりたいということ

道化師／クラウン／ピエロとなるとフルよりも突出した存在になってしまうからどちらかといえばやはりフル

- 大島幹雄
『日本の道化師／ピエロとクラウンの文化史』（平凡社新書 2021.5）

「本書はクラウンと共に四〇年以上にわたって過ごしてきた私が、日本の道化師の歴史を追いかけたものである。西欧でのクラウンの歴史を踏まえ、日本のなかにクラウンにつながるような道化の原像をさぐり、近代以降クラウンは日本にどのように入ってきたのか、美術や学問のなかでどのように受けとめられていたのか、そして本格的なクラウンの誕生から現在までを概観していく。

ひとつここでははっきりしておかなくてはならないのは、本書でとりあげるのは、「道化師＝クラウン」ということである。滑稽を演じる職業役者については、コメディアン、ヴォードビリアン、ジョーカーなどいろいろな言い方があるが、サーカスや舞台で道化を演じるのは「クラウン」である。日本では「ピエロ」という言い方のほうが広く使われているようだが、それは日本独自の受容のしかたであり、正しくはクラウンと呼ばれるべきである。」

「道化論の決定版と言われる『道化と笏杖』の著者ウィリアム・ウィルフォードは、（…）クラウンの意味を「元々はclod（ぬるぬるした塊）、lump（塊）を意味しながら、これらの語同様に（中略）多くの言語で、無骨な田舎者をも表すようになっていった言葉がこれだというのは明瞭であろう」（『道化と笏杖』）と解説している。一方、道化を意味する言葉に「フール」がある。シェイクスピアの「リア王」に登場する有名な道化は、「フール」である。クラウンとフールの違いについて『道化と笏杖』で、ウィルフォードは次のように論じている。

「フール」の方が内包の広い語であって、それが特殊な意味で使われる場合には、馬鹿な人間のものの見方の不適當ぶり、奇妙さを言うのである。賢者としてのフールという観念が今だに生きているが、「クラウン」という語が「叡智」を暗示することはない。むしろ「クラウン」という言葉は、自分のため、他人のため、彼の馬鹿さ加減を公けに見せびらかす人間を指す。「クラウン」は、「フール」よりももっと具体的な人間としての存在を喚起する語だ。こういう意味で私は、その人間が単に奇妙なものを見方をする人であるというばかりでなく、また賢人聖者で第一義的にはあるのではなくて、彼の愚行を故意に見せびらかす人であるという時、これに時として「クラウン」という語をあてはめるのである。（前掲書）

この無骨者を意味したクラウンが、いつ舞台に出現したかは定かではないが、近代サーカスが誕生したときから、その世界ではなくてはならない存在としてリングに登場することになった。クラウンが最初にサーカスに現れるのは一七八〇年、フィリップ・アストレイという元騎馬隊員がロンドンのチームズ川のほとりに「フィリップ・アストレイ半円形劇場」を解説したときだった。」

「文化人類学者の石毛直道（国立民族博物館元館長）が、あるエッセイで「日本でサーカスの道化師をピエロとよぶが、ピエロとは喜劇やパントマイムなどの舞台芸における道化役のことだ。サーカスの道化師はクラウンというのが正しい」と書いているように、日本で道化師はクラウンではなく、ピエロと呼ばれ、クラウンという言葉はほとんど使われていない。」

「ピエロのルーツはイタリアのコメディア・デラルテの召使役ペドリーノ Pedrolino に求めることができる。ペドロリーノの劇団が一五七六年に存在し、この四年後フェラーラ公爵夫人が館でこの一座の芝居をおおいに楽しんだという記録が残っている。」
「このペドロリーノがフランスに渡り、ピエロとなったのである。」
「民衆の人気者となったピエロが、ある天才的なピエロ役者の登場によって、永遠の命を得ることになった。ジャン・パチスト・ドビュローである。マルセル・カルネ監督の映画『天井桟敷の人々』（一九四五年公開）でジャン・ルイ・バローが演じた白塗りのパントマイム役者である。」
「ドビュローがつくりだしたピエロは、フランスの文学者に大きな影響を与える。一九世紀後半、ロマン派、象徴派の文学者たちが次々にピエロをテーマにした作品を書き始めるのだ。さらにボードレール、ラフォルグ、アポリネールらがその延長に独自の美学を重ね合わせて、ピエロを謳っていた。そうした詩が、西洋の美学を我が物にしようとヨーロッパの新しい美学移植のために夢中になった日本の詩人たちによって、紹介されていく。ピエロは、まずは日本の文学の中に入り込んでくるのである。」

「ピエロを最初にとりあげているのは、大正一四年に刊行された『最新現代用語辞典』である。そこではただ「道化役者」とある。ちなみにこの辞典の監修者は小山内薫である。「道化役者」とだけ記載している辞典は他にも六冊あった。」
「宮廷愚者（フール）をルーツと書くこよで、本来のピエロの意味から逸脱し、さらにはサーカスで幕間に演じるクラウンをピエロとしていることで、日本ではこの頃からクラウンがピエロと呼ばれるようになっていたことがわかる。」
「日本でサーカスの道化師は、こうしてクラウンではなくピエロとして受け入れられ、そしてサーカスで道化を演じる芸人はピエロと呼ばれることになった。」

「クラウンは明治以降日本に入ってきたものだが、それ以前にヨーロッパと同じように民衆を楽しませていた道化師たちはいたはずである。サーカスや舞台でクラウンと呼ばれる道化師たちとつながっていく、彼らの先祖にあたる日本伝来の道化師の原像はどこに求められるだろう。」
「日本全国各地に残っている神楽や民俗芸能には、猿田彦や、猿の面をかぶった道化役が多数出てくる。その中でも一番なじみが深いのはひょっとことおかめであろう。」
「民俗芸能で生まれた道化たちは。中世河原や広場や寺社で演じられた散楽や田楽の中で生き延びていく。そうしたこうした道化師の末裔たちが、さらにはっきりとした役割をもって歌舞伎の世界に入ってくる。それが猿若だった。」
「郡司によると、「どうけ」という役柄が歌舞伎に登場するのは、和歌集歌舞伎が禁止されたあとではないかという。つまり「どうけ」が、喜劇俳優を指すものとして用いられたのは、歌舞伎が、その揺籃期を終えた頃からになる。」
「さらに郡司は、もうひとつこの「どうけ」をさらに進化させた人物として板東又九郎に注目する。（…）板東又九郎が生み出したという「広袖」という衣装が、どうけの芸風を一変させることになった。（…）ドビュローが白く広い袖の衣装を身につけたことで、広い袖とパンタロンがピエロの衣装として定着したことが思い出される。

歌舞伎における道化だが、当初は演目の構成のなかで、重要な一場面を担当していたが、戯曲の構成が複雑になるにつれて、脇役的存在になっていく。そして道化役は、「三枚目」と呼ばれるようになる。」
「三番目という位置づけで思い出されるのが、三番叟である。三番叟は、能の「翁」に出てくるもので、千歳の舞・翁の舞に続いて狂言方が行う舞のことである。白い翁に続いて、黒い面を被って踊る黒い翁に、道化的なものを見て、芸能の深層に迫ったのは乾武俊である。乾は、日本各地の民俗芸能や人形芝居で演じられる三番叟の仮面のなかにある共通性を見出す。それは、黒く、ゆがんだうそふき型と呼ばれるものであった。色が黒いだけでなく、容姿が悪いことを強調している中に、ゆがみや醜さに仮託した民衆の想いへと迫るとともに、道化役の「黒い翁」ことが翁の原初的なありようではないか、と問いかける。」
「黒い翁はまぎれもなく、日本の道化師の先祖のひとりである。」

「一九六九年一月、人類学者の気鋭山口昌男が「アルレキーノの周辺」を『文学』（岩波書店）に寄稿、この後計八回にわたって「道化の民俗学」が連載される。ギリシャ神話のヘルメスからコメディア・デラルテのアルレッキーノ、アフリカ神話に登場するトリックスター、さらには狂言の太郎冠者などをモデルにして、茶番の付属物だった道化が、境界を侵犯し、常識を覆すことで、文化を活性化させる英雄であるとして、学問の世界に道化という新たな視点を提示し、知の世界にゆさぶりをかける。」
「学問の世界で道化がとりあげられたのと軌を一にして、道化をテーマとした映画が公開され、さらにはヨーロッパの一流の道化師たちが日本でもみられるようになるほど、日本における道化ブームはさらに増幅されていくことになる。その先陣を切ったのが、フェデリコ・フェリーニの『フェリーニの道化師』の上映だった」

「クラウンの基本は人々を楽しませることである。人を笑わせること、楽しませること。そしてその先に喜びをもたらすこと。これがクラウンの最大の使命なはずである。」
「人々が共に、生きる、笑わせ、笑う、喜ばせ、喜ぶ、この関係をつくることが人間として、社会としてとても大事なことになる。その時笑いの、喜びの演出家となるのがクラウンなのだ。日本で本当の意味でサーカスや舞台にクラウンが登場して、まだ五〇年も経っていない。やっど日本の大地に蒔かれたクラウンという種が芽をふきだしたばかりだと言っていいかもしれない。この芽がどう育っていくのか、そして日本の中にどんなクラウン文化がつくられていくのだろうか。」

「最後にソ連のクラウン、エンギバロフが遺した言葉を紹介したい。

クラウン
これは職業ではない
これは世界観なのだ
私は人々に喜びや微笑み
そして悪にうちかつ善への信頼をもたらすのだ」

「オカルト」というのは
「隠された」という意味である

「魔術や神秘」に傾倒するひとは
その「オカルト」に深い意味を
見出そうとするかもしれないし
それが特別なかたちで表現されたものに
特別なしかたで視線を注ぐかもしれない

しかしたとえ「隠され」ているとしても
「隠され」ているからといって
それが「隠され」るに値するものかどうか
それはわからないし
ほんとうのところ

「隠され」たものそのものに意味があるのではなく
「隠され」ているということそのものにこそ
意味があるといえるのかもしれない

人間のイマジネーションはさまざま
意識下に眠っているイメージは
きっかけがあればすぐに噴出してきて
わたしたちを幻惑しさえする

そうしたイメージのとらわれから
自由になるというのが
いわば魔界を避けようとする
禅の修行のひとつでもあるのだが
むしろ「オカルトの美術」が描かれるのは
イメージそのもののなかから
なにがしかのものを読み取るうとするためでもあるだろう
それはそれだ
曼荼羅などもおそらくはそこから
元型を見出しているのだから

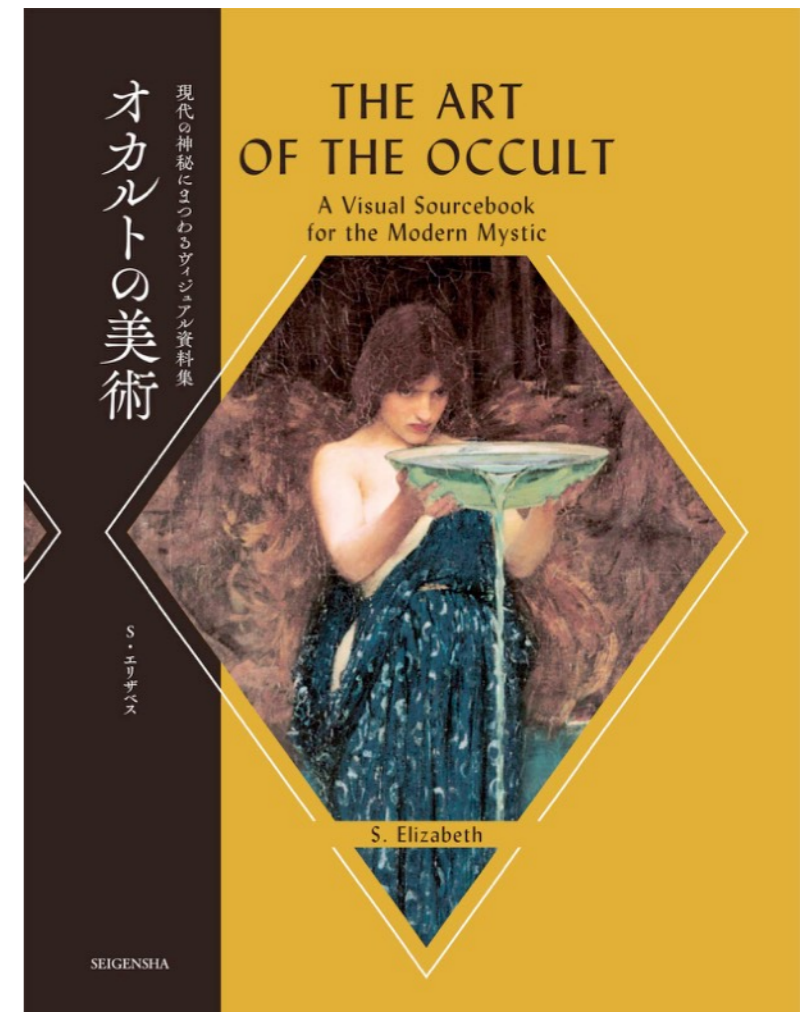
若かった頃こうした画集を手にしたのであれば
神秘的な絵画の数々に魅入られもしたかもしれないし
たしかに今こうして目にしても魅力的な絵画もあるのだが
「隠され」ていることそのものが
じぶんの目が開かれていないがゆえのものだと知れば
わざわざ非日常的なまでの
オカルト的表現にとられることは少なくなる

むしろ日常ふつうに目にしているもの
見えないけれどもたしかにあるものそのものにこそ
かぎりない神秘を見出すことができるほうがいい
重要なのは観る力をもつということなのだから
観る力さえあれば世界は多次元的な様相で現れてくる

目の前の花を
目の前の虫を
目の前の鳥を
そのかぎりない神秘を
わたしたちはどれほど見過ごしているだろう

ふつうに見えるものが
見えていない
ふつうに考えられるものが
考えられずにいる
その「見えていない」「考えられずにいる」
そのことそのものが「オカルト」が
「オカルト」と表されてしまう理由のひとつでもある

そのことをふまえながら
あらためてこうした「オカルトの美術」を観るとき
はじめて見えてくる様相もあるのではないか
たしかに真実が表現されたであろうイメージもあるけれど
イメージに翻弄されたであろうものもあるように



- S. エリザベス (井上舞 訳)
『オカルトの美術／
現代の神秘にまつわるヴィジュアル資料集』
(青幻舎 2021.3)

■S. エリザベス (井上舞 訳)

『オカルトの美術／現代の神秘にまつわるヴィジュアル資料集』

(青幻舎 2021.3)

「魔術や神秘を信じる心は、人類の歴史に脈々と流れている。その歴史のなかで密やかに息づくのが、神秘の技の実践者たちであり、未知なる世界を描き、時空を超越した不可思議な作品を創造する熟達の芸術家なのだ。芸術家や魔術師----ときに同じ役割を演じる----は、その創造の手法と作品によって、神秘の教えや哲学に光をあて、日常では目にするのできない謎めいた世界をわたしたちに見せてくれる。

魔術というものを、目に見えない力をこの世界にかたどり表すための技と考えるなら、芸術と魔術の間には。自然と現実世界とを----さらにはその先の世界を----つかさどる秘法を明らかにし、夢と欲望の内にあるおぼろげな世界を探りあてるための鍵があるはずだ。「最古の魔術は『芸術』と称されることも多い」とオカルティストで儀式的魔術師でもある作家アラン・ムーアは述べている。「魔術と同様、芸術はシンボルや言葉、イメージを操り、意識に変化をもたらす技法なのだ」

そうであるならば、芸術の創作は、魔術的行為にほかならない。

芸術家が作品を創造する過程にも、その作品を観察者として見つめることにも、変化という魔術が働いている。このふたつは表裏一体で、どちらもこの世界を理解したいという衝動から生じ、そうすることによって自分が慣れ親しむものや確かだと信じるものと、未知なる世界の面影との間に通じる何かを見出したいと願っているのだ。知識は力であると誰もが言うが、巧みな言い回しでありと同時に、普遍の理でもある。空虚なエーテルから情熱でもって芸術作品を生み出す過程や行為によって、そしてその作品の形、機能、ディテールを素直な心で観察し----さらには、その意味を解釈し、目の前の作品だけでなく、それを見つめる自分自身をも理解することによって、さまざまな気づきが得られるのである。芸術に心奪われ、美の技をひたすらに見つめ、その結果、自分というものを知る。それこそが、いうなれば優れた魔術の働きなのである。

今さらいうまでもないことだが、大昔から「オカルト芸術」と聞くと、悪魔や悪霊の絵や、センセーショナルで邪悪なイメージを連想する向きが少なからずあった。現代ではその意識も変化しているかもしれないが、ひとつ指摘しておく、「オカルト」とは単に「隠された」という意味で、「覆う、隠す、秘密にする」という意味のラテン語occullereからきている。オカルト芸術とは、本質的には、自分自身やこの世界にまつわる隠された知識を手に入れたいという心から生じるものなのだ。」

「魔術を信じ、ありふれた原理を超えるものを夢見ることは、人間が生きるうえで欠くのできない側面である。未知の世界への踏み込み、理解しようとする行為を通じて、精神が追い求める隠れた知識を解き明かすのだ。（...）有史以前から受け継がれてきた、文化の違いを超えた芸術的着想や、世界共通のイメージやシンボルは、啓示を得たいという願いを物語っている。答えを追い求める人間の本質は、混乱や変動のなかで顕著になる。歴史を振り返ると、不安と混乱が生じるたびに、人々は精神主義へと傾き、自己を高める手段として神秘学を学んできた。魔術（あるいは芸術）を実践するとき、わたしたちは立ち返って本当の自分を見つめ、力を取り戻し、秩序や権力の支配から逃れ、変革の種を蒔こうとしているのだ。

本書は、こうした神秘的、芸術的探求を時系列に解き明かそうというものでも、芸術家や流派に関する歴史的研究を総括的に考察するものでもない。オカルト芸術における重要なテーマを明らかにし、その流れに影響を与えた芸術家や、彼らを導いた芸術家たちを紹介することが目的である。本書で取り上げる芸術は、さまざまな精神体系や神秘の伝統（神秘楽、錬金術、カバラ、フリーメイソン、神智学、心霊術など）から啓発されたものだが、その作品を鑑賞するにあたっては、そうした思想を取り入れる必要も、まして信奉する必要もない。しかしながら、さまざまな糸をひとつにより合わせ、隠された芸術の実践者のみならず、視覚芸術の熱心な愛好者にも、オカルトへと興味を掘り下げる素地を提供することも、あた、本書の目指すところである。

各章（宇宙、神、実践者というテーマに沿って分類している）では、神秘の芸術を鮮やかに、そしてわかりやすく紹介するとともに、ビジュアル画でも楽しめるよう、霊的信仰や魔術の技法、神話や幻想的な体験から触発され創造された作品を選びすぐり掲載している。本書で目にするイメージや情報が、有名無名の芸術家や作品を網羅し、飽くなきインスピレーションの源となって、読者の皆さんの好奇心をかき立て、感情を呼び起こし、自分なりの実践を始めるきっかけになることを願っている。真理を探究する拠り所とするのか、神秘の原理の一部とするのか、あるいは、芸術性を発揮する技法や手段とするのか、それは皆さん次第だ。

レオノーラ・キャリントンの神話や錬金術、カバラに対するシュルレアリスト的解釈は、日々の習慣に新たな気づきを与えてくれるかもしれない。ヒルマ・アフ・クリントンやマッジ・ギルのオートマティック・ドローイングに芸術的精神を刺激されて、夢で見たものを絵に描いてみようという気になるかもしれない。あるいは、自分だけの魔法の空間を、ラファエル前派の象徴的で神秘的な絵画で飾ってみたいくなるかもしれない。それとも、一見意味のなさそうな渦巻き模様アートセラピーのような癒やしを感じ、ふと我に返って、その形になる意味を読み取り、額に入れて祭壇に飾ろうとするかもしれない。

オカルト芸術の作品のなかに隠された要素や哲学を見出し、作り手と洞察や知識を共有するために、どんな形で芸術家や作品に触れようとしているにせよ、本書を神秘の宝庫に加える価値のある一冊として、現代の神秘主義の謎と不思議に満ちたイメージを集めた身近な資料として、手に取っていただければ幸いだ。皆さんが本書を通して出会う言葉やシンボル、絵画やイラストに何を感じ、どんな世界を発見するとしても、真理と変化、そして無限の可能性にあふれるカンヴァスを手に入れることを願っている。」

歌謡曲というか流行歌

(すでに古めかしさを感じる言葉になっているけれど)は
ずっと昔からあるように思えるけれど
それが最初にあらわれたのは
大正3(1914)年の『カチューシャの唄』
その歴史はまだ109年目に入ったところ

橋本治も既に亡くなっているが
この『恋の花詞集／歌謡曲が輝いていた頃』が
さいしょに音楽之友社から刊行されたのが
平成2(1990)年のこと

本書で紹介されている曲は
歌謡曲以前の時代の
明治25(1892)年作曲の
『青葉茂れる桜井の』は別として
明治33(1900)年の『花』から
昭和四〇(1965)年の(あまり有名ではないけれど)
『霧深きエルベのほとり』までの63曲

橋本治ならではのとても懐かしい語り口で
しかしとても深い思い入れと洞察で
「歌謡曲」の歴史がたどられていく

ここでまずおさえておかなければならないのは
歌謡曲が生まれるまで口ずさめる曲は
唱歌と軍歌と三味線しかなかったということだ
それが『カチューシャの唄』以来
本書で紹介されているように
その翌年の大正4(1915)年には『ゴンドラの唄』など
次々に生まれてくるようになった

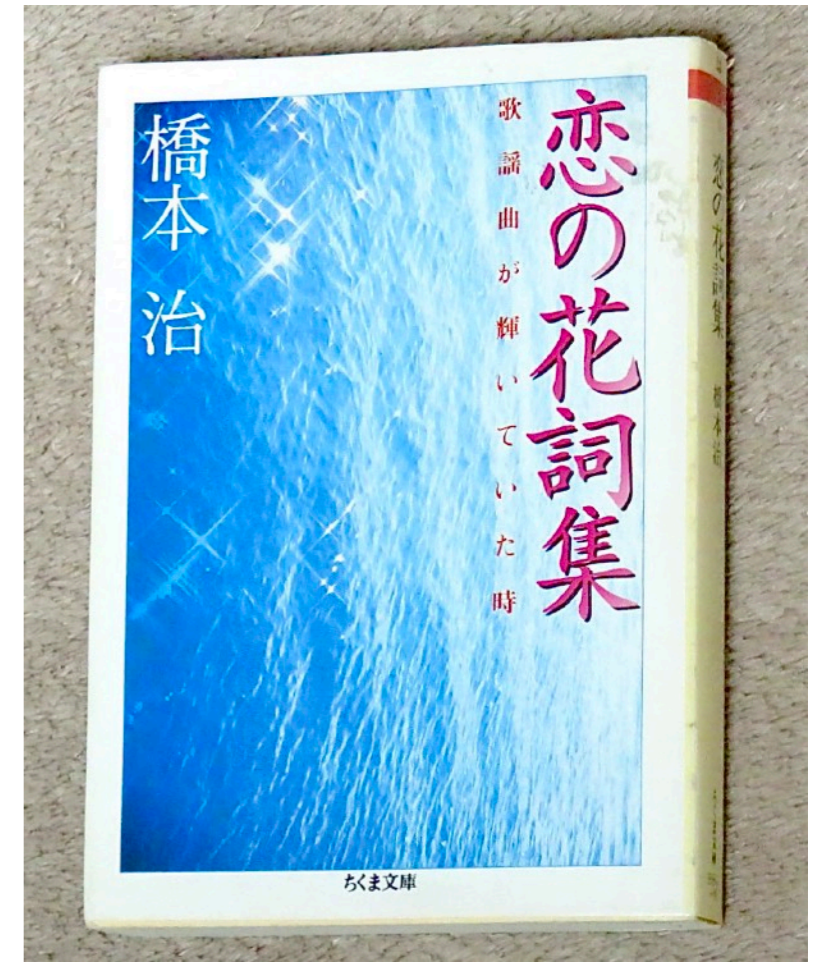
知らない歌もあるけれど
その歴史を辿ってみるのは面白い
歌とともにおそらくひとの感覚や感情と
その表現も変わってきているはずだ
その変化を辿ってみることは
いわゆる年表のような歴史を学ぶよりも
いろんなことが見え(感じられ)てくるのではないか

ちなみに橋本治がこの本を刊行した平成のはじめ
世の中にはYouTubeなるものは存在していない
だからレコード／テープ／CDというメディアで
紹介されている歌を聴いてみるよう誘っている
しかしいまや(確認はしていないけれど)
多くはYouTubeをはじめとしたインターネットメディアで
それらは比較的簡単に聴くことのできる時代になっている

本書の単行本が刊行されたのが1990年で
いまから31年前
いまから31年後というと
どんな時代になっているのか想像するのはむずかしい
メディアはもちろんのことを
意識そのものもずいぶん変わっているのだろう

そのまえに
平成の音楽がすでにあり
令和の音楽もこれから生まれていくだろうが
かつて「歌謡曲」が誕生したように
あらたなものが生まれそしてそれが
あらたな意識の受け皿になっていくかもしれない

しかしあらたな意識は
過去に播かれ育てられていった意識の土壌から
あらたなものを加えながら変容していくことで生まれる
そのためにもいまじぶんのなかで
咀嚼できる言葉や歌からなにがしかの養分を
受けとっておくことはつねに重要なことのはずである



■橋本治『恋の花詞集／歌謡曲が輝いていた頃』
(ちくま文庫 2000.4)
※1990年6月、音楽之友社より刊行されたものの文庫化

■橋本治『恋の花詞集／歌謡曲が輝いていた頃』（ちくま文庫 2000.4）

※1990年6月、音楽之友社より刊行されたものの文庫化

『青葉茂れる桜井の』から『霧深きエルベ川のほとり』まで、『序』を別にして六十三曲。「序」を入れると六十四曲----終わってしまった昭和の年数と同じです。別にはじめっからそうするつもりでもありませんでした。なにしろこの本の為の曲の選定を終えた時、まだ昭和天皇はご重態じゃありませんでしたから、偶然の一致です。

この本の元になったのは、主婦の友社から発行されている雑誌『ef』で一九八七年から八八年まで----事実上昭和の最後の年となった六十三年にかけての一年間連載された同著のエッセーです。その時は別に「編年体」という訳ではなく、「歌謡曲で歳時記みたいなことをやってみようか」という、季節順でした。それを見た音楽之友社の岩上杉子さんが「編年体で、昭和の流れと、それから“お父さんとお母さんの時代の恋の歌、”というつもりで、昭和四十年くらいまでの歌謡曲の本をやりたい」と言ってきたもので、「歌謡曲の本なら音楽之友社でやる！」と勝手に決めた私は、こういう次第にしたのです。

以前「`結婚したら主婦の友、社から出すんなら『貞女への道』！」というワケの分かんないことを言ってそういう本を出してしまった私は、そういう人間です。という訳で、『ef』の駒編集長、ゴメンナサイ。

まア、「歌謡曲の本をやりたい」というのは結構以前から私の中にはあって、『完本チャンバラ時代劇講座』という、チャンバラ映画の本を書いた時に「こりゃア、歌謡曲もやんなかなア………」とひとりごとを言い、『ef』で『恋の花詞集』以前に連載していた『貞女への道』を単行本にする時も、その各章の冒頭に昔の歌謡曲の一節を載せるということをやったんです。

ちょっとその時に使った曲を挙げましょう----『野崎小唄』『ここに幸あり』『高原列車は行く』『恋はやさし野辺の花よ』『逢いたいなアあの人に』『ガード下の靴みがき』『あなたと共に』『むらさき小唄』『明治一代女』『リンゴの唄』『かなりや』『からたち日記』『人生劇場』『花笠道中』『霧深きエルベ川のほとり』『とんがり帽子』『蘇州夜曲』の十七曲。かなりこの本のラインナップと重なってますが、私の趣味はこんなものです。豊臣秀吉の奥さんの北政所の話をする「貞女の千成瓢箪」という章の冒頭に「赤いりんごに唇よせて　だまって見ている青い空」を持ってくるなんて、我ながらいい趣味してるなアとは思いますが、こんなことやったって誰も分かってなんかくれないことは重々承知してますから、「じゃアやるよ」でこっちに来るんですね。「貞女への道」の「あとがき」の最後には、ちゃんと「この本の各章の冒頭を飾っていただけた、偉大なる歌謡曲の詩人たちに、なによりも深い尊敬の念と感謝の思いを捧げます」と書いてあるんですけど、勿論マジです。

「歌謡曲をやらなきゃいけないな」と思っていたのは、近代と芸能史の関係もあるんですが、それ以上に大きいのは「言葉の問題で」です。僕は昔っから歌が好きで「こういう言葉」と当たり前前に馴染んでいたんで、ただ好きなんです。「装飾過剰」だとか「情緒過多」だとか「大オーバー」だとか言われがちな、歌謡曲の歌詞が。

ロクでもないのもあればすごいのもあるのは、どんなジャンルも同じですが、ある時期歌謡曲の歌詞は「近代詩人の副業」の「小遣い稼ぎ」だったりしたものですから、不当に低く見られすぎているような気がして、「こういう言葉とこういう言葉にこめられた`感情、を否定すると、大切なもの見失うよ！」と本当に怒ってた。一応私も「言葉の人間」なんで、好きな言葉葉好きなんです。

という訳で、一応「編年体」になってはいるこの本も、別に「歌で見る昭和史」という訳じゃありません。あんまり歌を歴史のダシに使いたくないんで、「昭和史」になっちゃった部分もありますが、それは所詮「その歌の時代背景」ぐらいに思ってください。だって、ひょっとしたら「昭和の歴史」なんかよりも「歌の歴史」の方が重要かもしれないもの。

私にとって「昭和史」というのは避けて通れないものなのかもしれませんが、しかし、私としては「昭和史」というのはあんまり興味がないんです。だって、他に詳しい人なんてゴマンといるじゃないですか。私がやる理由なんて別れない。だって、この本が終わりになる昭和四十年に、この私がいくつだったと思うんですか？　まだ十七ですよ！　昭和のことなんか分かる訳ない----と言いながら、こんな本を書いてしまったバカなやつです。」

「あんまり長くなるとなんですが、最後に「参考文献」なるものを挙げようと思います。といっても、大体私はあんまりそういうものを使わないので、事典とか年表みたいなものを挙げてもしようがないと思うんで、やめます。この本の場合、最大の「参考文献」は、やっぱりこの“音源、”でしょうから。

この本で取り上げられた六十四曲をどうすれば聴けるか？----です。このレコードなりテープあるいはC Dなりというのは、今じゃ大概手に入ります（意外なことに）。最大の参考文献というのは、そのレコードの全集についている「解説」なんです。ご参考までに、この「音源」を挙げます。」

※なお、「付録」として「補足年表」が付されていますが、最初の『青葉茂れる桜井の』のみは年表に入っていません。

この歌は、「序」のなかで次のように紹介されています。

「この歌は、歌人であり国文学者である落合直文が明治二十六年『国文』という雑誌に発表した『桜井の里』という詩に奥山朝恭（ともやす）という人が曲をつけたものということになっていましたけど、どうやら原作者は斎藤延正（のぶまさ）という歌人であるのが本当らしい。奥山朝恭が作曲をしたのが明治二十五年で、明治の三十年頃から歌われていた。楠木正成と正行親子のことを歌ったもので、元々は『大楠公』という楠木正成を主人公にした長編叙事詩の三分の一の部分だったという。正式のタイトルは『桜井の訣別（わかれ）』というんだけど、歌い出しの「青葉茂れる桜井の」がそのままタイトルになっちゃった。」

（「一、『花』」より）

「武島羽衣作詞／滝廉太郎作曲

<p>春のうらのの　隅田川 のほりくだりの　船人が 權（かひ）のしづくも　花と散る ながめを何に　たとふべき</p>
<p>見ずやあけぼの　露浴びて われにも言ふ　桜木を 見ずや夕ぐれ　手のをべて われさしまねく　青柳（あおやぎ）を</p>
<p>錦おりなす　長堤（ちょうてい）に くるればのぼる　おぼろ月 げに一刻も　千金の ながめを何に　たとふべき</p>

ご存じ滝廉太郎の『花』ですが、とここでこの歌の作詞者っていうのを知ってます？　武島羽衣（はごろも）という、女学校の国文学の先生。東京女子高等師範という学校の先生を養成する女学校で教えていた男性。滝廉太郎が『荒城の月』に続いて『花』を作曲したのは二十一歳の時で、その時この羽衣氏は二十七歳だった。時に明治は三十三年----一九〇〇年のことだった（今から九十年前）。

この頃日本に一体どんな歌があったのか？　実はなんにもない。

お父さんに取り残される『青葉茂れる桜井の』はある。いくつかの学校で教えられる唱歌というのがある----『夏は来ぬ』とか、『蛍の光』とか『仰げば尊し』とか。不思議と、子供のためには“訣別の歌、が多くて、「昔の光いまいずこ」と繰り返される『荒城の月』だって、いってみれば“終わってしまった過去を偲ぶ歌、”です。それから、この時期は近代日本が最初に出っくわした日清戦争の後で、やがて日露戦争が始まらんとしているような時代だから、軍歌がある。そして、江戸以来の三味線音楽----小唄・端唄・俗曲といった、お座敷で芸者とおっさんが歌うような唄がある。小学校で唱歌を歌って『蛍の光』を歌ってしまうと、もう軍歌と三味線しかない。日本で最初の“流行歌、”といわれるのは『カチューシャの唄』というやつですけど、これが出てくるのは大正になってからの話で、それ以前の明治時代にはそんなものがない。明治の“流行歌、”というのは、自由民権運動以来続いている、演歌師達がバイオリオンを弾きながら歌う、一種のプロテスト・ソングです。

テレビなんかないし、ラジオもない。レコードもない。なんにもない。今みんなが一番当たり前に口ずさむような“歌、”なんか全然ない。若い女の子が歌う歌がそもまず一つもなくて、歌を歌おうとしたら、「敵は幾万ありとても」と「カッポレカッポレ　ヨイトナ～　ヨイヨイ」よ「仰げば尊し我が師の恩」しかないというような時代。女の子が失恋しても、「私は愛の難破船………」なんてことを口にしようがない。なにしろそういう歌----近代的な恋の歌っていうものが“ない、”んだから。

たとえば、与謝野晶子が「やは肌のあつき血汐にふれも見でさびしからずや道を説く君」と歌った有名な『みだれ髪』が出て来るのは明治三十四年----『花』の翌年ですね。なにしろ“ない、”んだから、男はなんにもわかりゃしない。だとしたら、女としては「そんなことで寂しくないんですか？」と訊いてみなければならぬ。「私は寂しいと思いますけど、でも私が寂しいと思わなきゃいけないのはあなたのせいですよ、違います？」ってね。「さびしからずや道を説く君」っていうのは、そんなってすね。」

— 昨年(2019年)に亡くなった
文芸評論家・高橋英夫の著作集
『テオリア』全8巻が刊行されはじめている
現在は1巻目の「1 批評の精神」のみ
(これについてはいずれとりあげてみたい)

それをきっかけに手元にある著作の数々を
読み直してみたりもしているのだが
高橋英夫の翻訳にカール・ケレーニイの
『神話と古代宗教』があることや
文庫化された著作のなかに
「神話論集(1・2)」があったりもすることから
今回は「神話」について少し

神話とはなにか
世界各国の神話をひとくくりにして
とらえることはむずかしいけれど
それらはまず多く
神々の物語であるということができる

神々の物語は
どのようにして生まれたのだろう
そしてまた神々の物語は
現代の私たちにどんな関係があるだろう
そう問いかけてみるることができる

そのときひとつの視点として
カール・ケレーニイの神話学的思考である
「原型」と「再現」という対比関係のなかで
神話をとらえてみることもできるが
それはユングの原型(元型)と集合無意識
そしてそこからの個性化へと向かう
心性の働きと関連している

私たちの意識の深みには
ユング的にいえば集合的な無意識の元型があり
神話的にとらえてみるならば
それらは神々の物語であるともいえる

私たちの意識の深みには
神々の物語があるということである
それは神話の語られる言語が共有されている
共同体においてその深みから働いているのだ

それを神秘学的にいうとすれば
かつて私たちは半ば霊的世界にいたが
そこには神々の世界があって
私たちはそれらの神々からの神託を
受けるかたちで生きていた
その頃の私たちはまだ個別の存在というよりは
類的な存在として集合的な心魂をもっていたのだ

私たちが個別の心魂を獲得していくにあたっては
それまで外から私たちに働いていた神々の力が
私たちの内的な心魂となっていたプロセスがある
私たちはいま「心」をもっていると思っているが
それは神々の力が私たちの内的な心魂へと
変容したことで生まれたものだ

古代中国の漢字の成立においても
「心」という漢字が生まれたのは
かなり後代になってからだというが
そのことも私たちの内的な心魂が
成立してくる過程を表してもいるのだろう

さて問題はここからである
私たちの意識の深みには
神々の物語である神話が元型的に存在していて
私たちひとり一人の意識に働きかけているが
私たちにとっての神話はすでに
かつて外から私たちに働きかけていた
神々の物語そのものではなくなっている

私たちは未来に向け個の「自由」において
魂の個性化を図っていく必要があるからだ
そのため私たちはそれぞれが
私たちの深みで働いている神々のことも踏まえながら
あらたな「神話」を創造していかなければならない

そのことについてはたとえば
(かつてその著作をmedioposで取り上げたこともあるが)
ジョーゼフ・キャンベルの神話学を
参照してみることも必要になるだろうが
それはまたあらためて別の機会に



- 高橋英夫
『神を見る／神話論集Ⅰ』
(ちくま学芸文庫 2002.8)
- カール・ケレーニイ (高橋英夫訳)
『神話と古代宗教』
(新潮社 昭和47年5月)

- 高橋英夫
『神を見る／神話論集Ⅰ』
（ちくま学芸文庫 2002.8）
- カール・ケレーニイ（高橋英夫訳）
『神話と古代宗教』
（新潮社 昭和47年5月）

（高橋英夫『神を見る／神話論集Ⅰ』～「Ⅲ ディオニュソスをめぐって」より）

「ギリシア神話の中にも、日本神話顔負けの八百万の神々が登場してくる。なかでも特に眼を惹くのは、明晰な「知」の神とされてきたアポロンと、陶酔的な「激情」の神ディオニュソスだろう。かつてニーチェが打ち立てたこの両神のコントラストは、たしかに類型として今日までひろく浸透してきた。

Ⅲ章では、ギリシア神話の神々が神の「形相（エイロス）」において、あらゆる生の気紛れ、過激さ、無軌道を示していたことを、個別的に辿り、語った文章を集めた。それら神々の中心がアポロンとディオニュソス、ことにディオニュソスは問題性に富んだ神である。

ここでも、ケレーニイの神話学的論考から得たものが立論の出発点を形づくった。そうである結果として、ニーチェ敵に固定された観念や映像をゆさぶって、いささか異風かもしれない神の姿を語ることとなったかと感じなくもない。アポロンについては、ケレーニイが学界に登場した最初の論文「『靈魂不滅とアポロン宗教』で示した新しい知見と叙述に基づいて、この神が一方では明晰な「知」の神、光の神でありながらも、他方暗い神であり、「狼」のアポロンでもあったことを、つまりアポロンの相反併存性を語った。

ディオニュソスについても、「酒神」バックスという既定の神像に重なりあう存在として、ディオニュソスを逮捕したディオニュソスの対立者ペンテウスや、ディオニュソス崇拜を拒んだオルペウスを挙げることができるだけでなく、キリストの受難と復活の運命もディオニュソスの運命に通ずるものとしてうかびあがってくる。受難--死--復活、そこには対立の一致があり。受難と復活の運命が見出されるということを、Ⅲ章では語っている。」

（高橋英夫『神を見る／神話論集Ⅰ』～「Ⅳ ログス、そして言葉」より）

「ケレーニイの神話学的思考のもう一つの特徴は、「原型」と「再現」という対比関係のなかに見出すことができる。「原型」というC・G・ユングが連想されるし、現にケレーニイも第二次大戦中スイスに移って、ユングと学問的に出会っている。しかしケレーニイの学問的方向性は「原型」にはなかった。「原型」とはそれをくりかえし、「再現」し「継承」する後裔、つまり「われわれ人間」をもつことによって、はじめて「原型」たりうるのだ。これをケレーニイ自身は「人間主義（フマニズム）」とも言っていた。

「人間」へのまなざしは「生（ビオス）」の重視と言い換えてゆけよう。かつて「原初の生」を奔放に生きたのが神々であったとすると、それを模倣・再現・展開して、個々の歴史時間の中での「生」たらしめたのが人間である。この意味で、ビオス的な神と人との結びつきというものを認めなければならない。

さらにもう一つの視点を導入してゆこう。「生」とはただの日常ではないのだ。たんなるリアリズムだけのものでもない。「生」は人間にとって「ログス」として、言葉としてあらわれる、こういう問題が最後に明らかになってくるだろう。すでに「神話（ミュトロギア）」というその言い方自体の中に、ログスが含まれていることに注意すべきである。神話とは、神とは、つまり人間にとっては言葉であり、ログスとして語られる以外のものではなかった。最終的に人間を人間たらしめたのはログスである。」

（高橋英夫『神を見る／神話論集Ⅰ』～「神話としての現代」より）

「神話は人間的であるというのは、神話が人間の言葉によって語られ、伝承されてきたという問題の一つの側面にすぎない。神話くらい言葉を意識させるものはない。言葉。すなわちログスの中から神々や英雄の映像をわれわれは読みとってきた。読みとられたのだから、それは人間の言葉でもある。しかしギリシア語で神話がミュトロギアといわれるのは、何を意味しているだろうか。ミュトスとログスの結合系である言葉はミュトス（物語）を語ることをさしている。」

「神話は生命を表現している。沈黙ではなく言葉を、不変動ではなく生成変化を、無ではなく有を、秩序ではなく動揺や転換を本領としている。そこから神々ならぬ人間も神話に繰り込まれた神話的登場者なのではないか、という思いは一層促されてゆく。それだけに止らず、神話的始原は終末をも包含すべきであり、神話的巨人は小なるものと結合すべきであり、神話的原理は各種各様の再現を生み出すべきであるというなら、神話はわれわれ現代人のあいだに一層浸透し、われわれの細胞の一つ一つが神話の成分を吸収して膨らんでゆくような感じさえしてくる。」

「普通、神話と思われているものが単純にそのまま神話なのではない、私はそうやってきた。それは神々や英雄が登場すれば神話なのではない、というところから始まった。現代の作家がディオニュソスや大国主神を作中人物として描けばいいのではない。今日、現代の人物群をさまざまに描き分けて、よく透視してみると、その中に神々、英雄、ないし伝説的人物の貌が重なりあってみえてくるという具合に、暗示的手法が流行しているが、それさえ余計であり、といってもよい。現代の人間が神の貌を隠し持っているか否かには関係なく、現代人が現代人のものでしかありえない表情をうかべていたら、その表情を可能な限り微分化してゆく。それがそのまま神話だとはいわないが、神話が成立するのはそんな微細なものげの感性がはたらくときだけである。言うまでもなく、巨大なものや超越的なものがただちに神話を意味しないというもう一つの指摘も、それと関係している。

ここでもう一つ別の規定を与えるなら、神話は共同体にだけかかっているのでもない。私は、神話といえば反射的に連想されてきた共同体、原始心性などの普遍的概念にたいして、保留をつけたい。原型という概念についても同様である。個性性ではなく普遍性、日常性ではなく超越性の中にだけ神話が探られて来たのを無条件で受け容れてよいだろうか。現代人の神話は、日常的・個別的行為の奥に、人類共通の宿命であり原型性が浮かび出ていると還元することで終わってしまうのか。私は、それは、現代人が神話に還元されうる条件を暗示しているだけで、現代人もまた神話の中に生きていることを確認したことにはならないと考える。

共同体神話が神話のすべてではなく、それと対・構造をなすものとして個人神話が存在することを認めなければならない。現代の神話的状況はより多く個人神話の中に見出されるだろう。個人神話とはつまり、一見神話と何のつながりもなさそうな現代の人間が、日常のさなかでいつしか描き出している唯一無二のかたちや表情をさしている。原型に還元するのは必要な手続きの一部であるにすぎず、個人神話が神話であるゆえんは、そこにはない。個人神話は、それが人間にとって避けられない、逃れるすべのない生であるということに求めるしかないのである。個人性の中で、すでに指摘したとおり、巨人性に対応する小ささ、原型に対する再現が生命を吹き込まれるのだ。」

大澤真幸が「天皇」「天皇制」について熱く論じている二冊がでていますが天皇について思想的に語ることは天皇とそれに関わる現象について語ることはなるが天皇という存在について深く語ることはならないようだ

「天皇制はむずかしい」
「空気があることの最後の保障として、日本には天皇がいる」
天皇は「性的な両義性を呈する」（＜女としての天皇＞）
といったあたりの着地点でしかなく
結局のところ「天皇」について
その深みにあるなにかが見えてくるわけではない

そこでかつてあった「アーガマ」という雑誌で一九九〇年に＜天皇霊＞について特集していたことを思い出し
ひさしぶりに「天皇」を「天皇霊」という
民族霊的な役割を持った存在としてとらえている
笠井叡の「霊的天皇論／魂を贖う日本民族の使命」を
読みかえしてみることにした

笠井叡もその論の最初と最後に述べているように
「ある人が天皇について語ったときには、
その人の思想の核心が、それから思想の体質が、
かならず出る」というのは正しいようだ
大澤真幸の天皇論で憲法や民主主義との関わりが
論じられているものそれだろう

「天皇制はむずかしい」という
その「むずかしさ」の中身が
思想的に語るか政治的に語るか霊的に語るかでは
ずいぶん見えてくるものが異なっている

神秘学的視点のない場合
理解がむずかしいかもしれないが
霊的にみた天皇・天皇霊について
笠井叡の視点を少しだけ整理してみることにする

まず霊的ヒエラルキーに関していえば
個人に働きかける霊的存在は天使であるのに対して
民族レベルで働きかけるそれは大天使
さらに人類全体に働きかけるそれは時代霊である

天皇霊は民族霊としての大天使存在だが
その民族霊はほんらい時代霊の働きをうけるはずが
その働きを受けなくなっている大天使という
進化上少し特殊な霊存在となっている

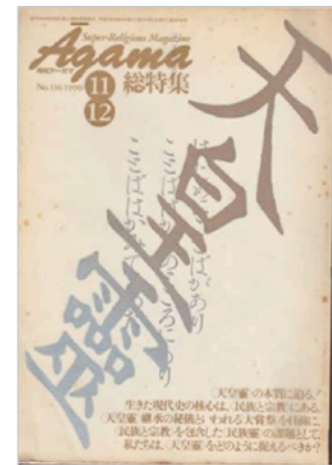
言語は民族霊ごとに形成されるので
日本語による文化形成に深く関わってきている
かつて朝廷において「和歌」が勅撰されたりしたのも
そうした背景もあるのかもしれない

言語といっても
ほんらいの言語は主として三つの形態があり
最初に人類がもった言語が魔術言語
次に出てきた言語が秘密言語
そして私たちが普通使っている言語の概念言語であるが

「言霊」といわれる言語は
魔術言語や秘密言語ともかかわっている
きわめて霊的な言語である（あった）ということができる
おそらく「うた」というのは
かつてのそうした霊的なものを背景として
うたわれていたものであるともいえる

そのように天皇霊は日本語をもった日本民族に
さまざまに働きかけながら
（決して民族主義的なものではない意味での）
「民族魂の使命」を果たす役割を
演じてきたということが出来る

そしてそれが現代において
さまざまな形で揺れているのは
時代錯誤的にさえ見える「天皇制」そのものを
問い直す必要があるからなのだろう
現在の天皇の子供が女性一人だけというのも
その問い直すプロセスを暗示しているのかもしれない



- 大澤真幸・木村草太『むずかしい天皇制』（晶文社 2021.5）
- 大澤真幸・本郷和人『＜女＞としての天皇』（左右社 2021.2）
- 『月刊アーガマ No116 '90年11月・12月合併号／総特集＜天皇霊＞』（阿含宗総本山出版局 1990.10）

その意味で「天皇制はむずかしい」のは
笠井叡も示唆しているように
「天皇霊が宇宙から個人に至るまで、
あまりにもたくさんの大きな問題を、
日本のなかで背負った存在だから」だといえそうだ

さて大澤真幸が
「空気があることの最後の保障として、日本には天皇がいる」と
いっている「空気」ということについてだが
その「空気」こそが
ユング的にいえば元型として
集合無意識的に働いている民族魂の働きでもあって
「空気」にはさまざまな層があるだろうが
民族としてのもっとも底に働いているのが
民族霊としての天皇霊だということもできるのかもしれない

そして現代ではその「空気」も
時代霊からの働きかけによって
次第にゆらいできているということもできそうだ

- 大澤真幸・木村草太『むずかしい天皇制』（晶文社 2021.5）
- 大澤真幸・本郷和人『<女>としての天皇』（左右社 2021.2）
- 『月刊アーガマ No116 '90年11月・12月合併号／総特集<天皇靈>』（阿含宗総本山出版局　1990.10）

（大澤真幸・木村草太『むずかしい天皇制』より）

「大澤／天皇制はむずかしい。日本人にとっては、それがむずかしいということを知ること自体、すでにむずかしいことになっている。

　天皇とは何か。天皇制は何のための存在しているのか。天皇の家系は、どうして他の家系と比べて特別に高貴なのか。こうしたことを誰にも納得できるように説明することは、とてもむずかしい。おそらく、説明できる人はいない。しかし、日本人にとっては、天皇（制）の存在はあまりにも自明なことであり、それゆえ日本人は、自分が、説明困難な制度を前提にして行動している、という自覚がない。つまり、天皇制はむずかしく、とても不可解な制度だということに気づくこと自体が、まずはむずかしい。

　だが、いかにむずかしいとしても、天皇制こそそれが、日本人である「われわれ」は何者なのか、を理解する上での鍵である。天皇制を理解することは、日本社会の中のひとつの政治制度や特殊な文化様式を理解すること（につきるもの）ではない。天皇制を見ることは、結局、日本人と日本社会の歴史的な全体を見ることに直結している。

　日本列島の住民は、歴史上一度も、天皇や朝廷を根本から否定したことはない。否定の度合いが最も大きかった出来事は、承久の乱だが、そのときでさえも、勝利した武家政権（鎌倉幕府）は、朝廷の主立ったものを配流しただけで、制度としての天皇・朝廷を温存した。どうやら、日本人には、天王星を否定しきることはできないらしい。正確にいつとは特定できないはるかな昔に始まって、今日に至るまで、一度も、正面から挑戦を受けることなく、存続してきたのだ。」

「しかし、真にむずかしいことはその先にある。これほど長く続いたとすれば----誰も本気には終わらせようとしなかったとすれば----、日本人は、天皇や朝廷を、よほど強い忠誠心をもって支持してきたに違いない.....と思いたくなる。が、歴史の実態を見れば、そのような解釈はあたらないことは明らかだ。日本の歴史の多くの期間----「ほとんどの期間」と言っても過言にはならないくらい多くの期間----、日本人の大半は、天皇や朝廷に無関心である。日本人は強い尊敬の念をもって天皇に帰依していた.....とはとうてい言いがたい。」

「大澤／日本人にとっての意思決定は「空気」です。天皇がいても、いなくても、それは変わらない。ただ空気は、僕らが一致してそう考えているという想定が必要です。客観的にみれば。本当はどうか知りませんよ。みんな意見がバラバラかもしれない。しかし、それでも、一枚岩の同一的な空気が存在しているはずだという、先験的な想定が、日本人の集団や共同体を成り立たせている。空気にとって「同一性」は本質的な条件で、「多様な混合気体のような空気」というのは、空気の自己否定、自家撞着のようなものと考えられている。でもそんな不純物のない空気なんて存在していない可能性があるわけです。そのために、普通はたとえば多数決によって決めたりするわけですが、日本人は、空気があることが前提ですから、その前提が成り立っていないことをあからさまなものにするかもしれない多数決はあまり好まれない。とにかく日本人は空気が存在していることに、絶対の確信を持っている。少なくとも、誰もがそのような確信を持っている、という想定で行動する・「空気が読めない」と批判されたりするのも、空気が存在しているからです。その空気の、最後の最後の岩が天皇なんですよ。天皇がいる以上、日本に空気は存在するんです。そして、天皇がいる以上、かならずその空気が見出されるのです。木村／みんながそれを求めていると。

大澤／そうです。だから天皇が原則的に判断することが重要なのです。天皇は、普通は、積極的に判断しない。もし判断するとしたら、天皇は一番最後に判断するのが原則。そうしてかということ、天皇は空気を追認しているわけです。空気が定まったところで、天皇が、実は私もそう思っていた、ということ言うわけです。」

「定義上、天皇が言った以上は空気なのですが、普段は天皇が言わなくても空気が発見されるようになっている。そして、空気は発見されるためには、空気が絶対にあるという確信が必要なんですよね。空気があるから発見されているのではなく、空気が必ずあると思いながら生きているから、結果的にはある。空気があることの最後の保障として、日本には天皇がいるのだと僕は思います。」

（大澤真幸・本郷和人『<女>としての天皇』より）

「大澤真幸／「天皇」は、日本人とは何者かを知るための鍵である。」

日本人にとって、天皇は、どのような意味で必要なのか。なぜ天皇制を廃棄することができないのか。日本人自身にも実のところよくわかっていない。外部から日本社会を観察している者にとっても天皇制の存続はふしぎなことに見えるだろうが、当の日本人にとっても、いや日本人自身にとってはとりわけ、それは溶かれていない謎である。」

「今日、日本人は、女帝を認めるべきかどうか、などということで大騒ぎの議論をしている。この議論は、天皇は男であることが圧倒的な原則である、という前提でなされているが、折口の見るところでは、まったく逆に、女帝の方こそが、天皇の本性に近いところにいる。もし男の天皇と女帝のどちらかを取らなければならないのであれば。後者を取るべきであり、女帝さえいえれば、男の天皇はいなくてもかまわない。折口はここまで言っているのだ。

　私は、「女帝」をめぐる折口信夫の議論に説得力があると考える。しかし、歴史学者や民俗学者で、以上の折口説をそのまま受け入れている人はごく少数だろう。が、仮に個々の事実の認定に関して折口にいくつかの誤りがあったとしても、あるいは大嘗祭の個々のアイテムは『古事記』『日本書紀』のいくつかの文言についての折口の解釈に過剰な想像が含まれているとしても、それでもなお、折口説を支えている基本的な直感は、天皇の本性についての深い洞察を含んでいると言えるのではないか。折口が直観したこととは何か。繰り返せば、それは、天皇が----その生物学的な性別とは別に----女性性を帯びているということ、それゆえ、天皇は性的に両義的であるということ、これである。

　この洞察は、われわれの探求にとってはきわめて有意義だ。というのも、武士との関係において天皇を見たとき、天皇はまさに性的な両義性を呈するからである。天皇をはっきりと男とみなすわけにはいかない。天皇はむしろ女性的でさえある、というような両義性を、である。」

「武士が----その圧倒的な実力にもかかわらず----天皇制を排除しなかったのはなぜか（...）。天皇の本性が（折口信夫が直観しているように）女性性にあるとすれば、武士もまた、天皇との関係においては、つまり天皇に自らを託して自身のアイデンティティを核にしようとしている限りにおいて、言わば、女性化しているはずだ。」

（『月刊アーガマ　総特集<天皇靈>』～「笠井勲「靈的天皇論／魂を贖う日本民族の使命」より）

「まず最初に言っておきたいことは、ある人が天皇について語ったときには、その人の思想の核心が、それから思想の体質が、かならず出るということです。同時に、思想の構築の甘さが出るということです。良い意味でも悪い意味でも、天皇について語るというこよはそういう側面を持っていると思います。」

「天皇にはさまざまな側面があります。政治的存在としての天皇という側面もあれば、眼に見えない霊とか魂とかということにまつわる問題、つまり宗教的な側面での天皇があるし、また、三島由紀夫が『文化防衛論』で述べたように、文化としての天皇という側面もあります。政治的な意味での天皇については、歴史的にある程度ははっきりさせることができるけれども、文化的側面としての天皇というのはかならずしもはっきりしているわけではありません。なぜはっきりしないかというと、文化的側面としての天皇は、かならずしも体制の内部にいる人間ではなくて、体制の外にいるからなのです。だから、テロを指図するぐらいの無名のエロスの力があるわけです。これは三島氏独特の見方です。

　文化的側面としての天皇と霊的な側面としての天皇、あるいはシャマンとしての天皇は、おそらく非常に深い関係にあると思います。いずれにしても、天皇あるいは天皇制が、あまりにも包括的な問題を抱えているために、語れば語るほどその人が持っている思想の癖なり体質なりが出てきてしまうのだと思います。」

「天皇の霊的な意味も含めて権力を移していく三つの儀式がありますね。まず踐祚の儀式、三種の神器を渡す儀式ですね。そのあとに即位の礼があって、第三番目に大嘗祭と続きます。この大嘗祭というのは、天皇例という実態を受けとる器に天皇がなることだと、折口信夫が初めて言ったわけです。つまり、大嘗祭の神座である衾をかけた寝所に新しい天皇はひきこもり、物忌みし、天皇霊を受けて天子としての資格を得るというのが、折口の考える大嘗祭です。」
「この三種の神器の儀式を神秘的な側面から見ると、それは人間の持っている三種の能力を受け取る、という意味になります。鏡に代表される霊視の力、剣に代表される霊的な実行力、勾玉に代表される霊とのつながり死者とのつながり、こういう三つの霊的な力を受け取る儀式が、三種の神器の儀式ですね。」

「そこでさらに、大嘗祭を国事行為とするならば、つまり、天皇例を受け取るための器の儀式を国事行為にする、法制化するならば、日本の政治形態にとっては、ある種の決定的な問題を方向づけることになるだろうと思うのです。それは、現代の国際社会のなかで、日本民族の役割をどう考えるかということにかかわる、霊的な、とても大きな問題なのです。

　どのようにすれば、天皇制を正しくとらえることができ、天皇と政治のかかわり、あるいは国民との関係を正しく関係づけられるかということ、本気で考察しようしますと、少なくとも霊学をひととおり全部めぐることが不可欠になってくるわけですね。それだけ天皇制というのは、民族の霊的な部分、つまり、神秘的な核心にかかっているわけです。天皇は単なる象徴であるとか、あるいは、大嘗祭は単に形式的な儀式だというようには、とても言えないのですね。

　いまお話ししたいと思うのは、政治的な意味での天皇制ではありません。人間の魂や霊というものを、ひとつの現代人の思考をとおしても納得できるような霊学の方向から、天皇制の問題の核心が見易くなるようなかたちでお話できればと思うわけです。」

「大天使は（…）個人に働きかけることなく、ひとつの民族に働きかけます。大天使が民族に働きかけるには、まず天使に働きかけ、天使が人間に働きかけるということになります。では、大天使はどこからの働きかけを受けるかという、時代霊からということになります。

仮に、日本がまだ律令体制をつくる前の、どういう政治体制であったかほとんどわからないような時代を、アニミズムの世界とか、あるいはシャマン的な世界とか言うておきましょう。およそ、紀元前三〇〇〇年から、紀元前一〇〇〇年ぐらいまでの、約二千年ぐらいの間が、アジアにおいてアニミズム、あるいはシャマニズムのつくられた時代ですね。高橋巖氏は、アジアの道教とか儒教は、たぶんシャマニズムから発展したのではないか、ということを言われたことがあります。ここで言うシャマニズムとは、そういう道教や儒教が成立する以前の時代のシャマニズムのことです。

このシャマニズムには、時代霊の働きかけがあるのです。シャマニズムは、アジアだけではなく、地球上あらゆるところにあるわけですが、こういう時代を特徴づけるものには、霊界からの働きかけがあります。時代霊が大天使に働きかけて、シャマニズムという方向づけをするのですね。

この場合に、大天使は人類そのものに働きかけるのではなくて、ある特定の民族と結びつこうとします。そこで大天使は、アジアのある地域における民族霊、それからアメリカのある地域における民族霊という具合に、別々なものとして、時代霊からの働きかけを受けます。シャマニズムという内容はひとつなのですが、それが地上にあらわれてくる場合には、それぞれの民族霊が引き受けるために、そこでさまざまな形態があらわれてきます。

たとえば、言語がなぜこんなにたくさんあるのかという、言語の数だけさまざまな大天使（「進化を断念した形態霊」）の存在があるからです。」

「天皇霊も大天使の存在です。けれどもこれは、いまお話したように、時代霊の働きを受けなくなっている、この大天使です。

大天使は先ほど言いましたように、人間の生命体の部分を、自分の自我で自由に扱うことのできる高次の存在ですから、我々の肉体に対して、エーテル体となって深くかかわってきます。それは、天皇霊も含めてです。

それだけではなくて、大天使は、土地のエーテル体にも働きかけます。」
「そしてこの大天使が、「進化を断念した形態霊」によって民族のなかに形成された言語をとおして。言語の文化を決定づけます。ですから、天皇霊は、日本語による文化が形成される途上では、強い働きかけを与えてきたのですね。

ここで言語の発展を人類史的に考えてみますと、そこには、主として三つの形態が考えられます。その第一が魔術言語です。これは、人類が最初に持った言語ですが、ある種の母音や子音を発することによって、植物の生長を変えるとか、動物を静かにさせるとか、病気を治すとかう、呪術に結び付いた言語です。

次に出てきた言語を、秘密言語と言います。普通神秘学で秘密文字と言っているものです。秘密文字では、あらゆる存在が自分の名前を語るのです。」

「それから、第三番目に出てきた言語が普通、私たちが用いる概念言語です。」

「秘密文字のなかから出てきたのが神話ですから、神話のなかに出てくるさまざまな現象は、概念をあらわしているのではなくて、秘密文字をあらわしているのです。そのため、神話には、読み方によっては大変な力があるわけです。ですから、日本の神話で八百万の神々に名前がついているということ、これはすごいことなのです。」

「天皇霊というのは、この魔術言語と秘密文字との二つを持っているのですが。概念言語と結びつくところの時代霊との結びつきは、非常に弱くなっています。

時代の流れから言うと、第二次大戦の終結まで、秘密文字と結びついたところの天皇霊の働きが、現実には、日本の文化のなかの大事な部分と結びついていました。（…）秘密文字以降の時代霊の働きを受けて、自然科学的な思考や、哲学的な思考や、あるいは、人間を一個の自立した存在として見ようとする人たちも、明治以降、あるいはそれ以前からもたくさんいました。ところが、ある意味で退化した大天使、進化することをやめてしまった大天使の働きかけが、日本民族のなかに非常に深くあるために、民族霊のあり方が、きわめて重層的になっていったわけです。」

「自分自身を知るよりも、民族そのものを知ることのほうがはるかに困難です。いまの時代霊からの働きかけは「民族自身を知れ」あるいは「民族の役割を知れ」ということであり、これは、（…）イデオロギーでは解けないわけです。現代において知るべき民族の役割は、かつての「民族主義者」のような意味での役割でないことはもちろんですね。」

「日本民族には日本民族の役割がある、スラブ民族にはスラブ民族の役割がある。これを知らなければ、ほんとうは民族について語れないわけです。ところが、これまで民族の問題は、それを正しく認識しようとはしない、「民族主義者」の手にゆだねられてしまっていました。この状態から脱することを可能にするのは、左翼的な唯物論的な天皇批判ではなく、神秘的な洞察にほかなりません。

つまり。人間と天使と大天使と時代霊との、あらゆる宇宙の結びつきのなかで、宇宙の役割を、地球の役割を、そして地球のなかの民族の役割から個人の役割というものまでを洞察することです。これができない限り、絶対に民族について語ることはできません。そうでなければ、語ることによってますます民族を歪曲するだけです。」

「天皇の問題を語ると、その人間の思想の核が暴き出されるということは、天皇霊が宇宙から個人に至るまで、あまりにもたくさんの大きな問題を、日本のなかで背負った存在だからなのですね。」

「アジアなり日本の持っている民族の使命というものを果たすうえで、そういう時代霊の働きを受けようとしないう時代おくれに見える大天使の働きが、マイナスがプラスかという、明らかにプラスなのです。だから天皇制をもっと広げろ、ということではないのです。天皇制そのものを否定するのではなくて、天皇制の持っているドン・キホーテ的な、時代錯誤に見える在り方を正しく克服する使命が、我々にあるということなのです。はっきり言えば、天皇制は反面教師なのです。」

カルロ・ロヴェッリのことを知ったのは
一昨年に邦訳が刊行された
『時間は存在しない』だった
(当時このmedioposでもご紹介した)

本書が文庫化されたのは
その少し後だったようだけれど
ときおり物理学に関する本に
目を通したくなるので
その名を思い出して読んでみることに

時空に関する物理学的探求は
イマジネーションをかき立ててもくれるが
ここで引用したように
あくなき知的探求が成立するのは
じぶんの無知と向き合うときであり
その姿勢こそが
真性の「科学」への信頼感を育ててくれる

けれども
「自らの無知にたいする確固たる自覚こそ、
科学的思考の核心である」にもかかわらず
科学者を自称する方々に
それとは反対の態度が多く見られる
「科学的でなければならない」というように

それを受け取る者にとって
科学は宗教と見分けがつかない
真性の科学も真性の宗教も
それを探求し伝える者は
「私は絶対に正しい」とは言わないはずだが
受け取るものはそこに
「絶対的な正しさ」を見ようとする

ほんらいの科学者は
探求した内容について他がそれを
批判・検証できることを前提としているように
ほんらいの宗教者もまた
みずからの信仰した真実を伝え
その教えを受ける者にとっても
魂のなかで真実であることを確かめるよう求めるが

それを受け取る多くの者にとって
科学は絶対であり
宗教的な教えもまた絶対として
ひとを教化するものになってしまうのだ

そして教化される者は群れをつくる
群れは「指導者」を担ぎ仰ぐ
「指導者」を信頼するかどうかは別として
そこから教えられることに従うことで
みずからを正しいとして安心を得ようとするのだ

そのとき
学ぶことは
科学的だとされることを覚えこみ
宗教的真実だとされていることを覚えこみ
それらを模倣することにほかならなくなる
そこには「驚き」も「神秘」ももはや存在しない
探求するジャンルは問わず
「世界は深遠な驚きに満ちている」にもかかわらず

教えは教えでしかない
教えのなかには「深遠な驚き」は失われている
生きているということから
それが失われるとき
すでにひとは生という
かけがえのない宝物を取り逃がしている



■カルロ・ロヴェッリ (竹内薫監訳・栗原俊秀訳)
『すごい物理学講義』
(河出文庫 2019.12)

■カルロ・ロヴェッリ（竹内薫監訳・栗原俊秀訳）
『すごい物理学講義』
(河出文庫 2019.12)

「この本に書いたことはすべて正しい----わたしは、確信をもってそういえるだろうか？ 答えはもちろん、「いいえ」である。

科学誌の最初期における、もっとも美しい叙述のひとつが、プラトンの『パイドン』に記されている。この本のなかで、ソクラテス（の口を借りたプラトン）は地球の形態を説明している。大地は球体であり、この球体に刻まれた巨大な谷のなかに人間が暮らしている。自分はそう「思う」と、ソクラテスは言っている。少々の間違いはあるものの、十分に正しい見方である。それから、ソクラテスはこう付け加える。「確信はもてないがね」

書物の残りの部分を満たしている、魂の不滅をめぐる戯言よりも、この一連のくだりのほうがはるかに価値がある。この一節は、地球が球体であることを明確に指摘した、現存する最古の文章である。だが、この言葉の真価は、もっと別のところにある。プラトンは、自らが属す次代の知の限界を認識していた。だからこそ、『パイドン』の記述には、今なお色褪せることのない価値がある。「確信はもてないがね」。ソクラテスは、そう言ったのである。

自らの無知にたいする確固たる自覚こそ、科学的思考の核心である。知の限界への自覚があるから、わたしたちは今日までに、かくも多くのことを学んでこられた。大地は球体であるという考えを語るときのソクラテスと同じように、わたしたちは確信をもてないままに、自らの知を疑いつづける。人間はそのようにして、知の境界に位置する事柄を探求してきた。

わたしたちが知っていることや、知っていると感じていることは、正確さを欠いていたり、間違っていたりする可能性がある。知の限界の自覚とは、こうした可能性の自覚でもある。自分たちの見解に疑いをもてる人間だけが、その見解から自由になり、より多くを学ぶことができる。思考の内奥まで根を張っている見解さえ、ときには間違っていたり、あまりにも単純だったり、いくぶん見当はずれだったりする。なにかをより深く学ぶには、勇気をもってこの事実を受け入れなければならない。わたしたちの見解は、プラトンの洞窟の壁面に映し出された影なのだから。

科学とは謙虚な営みである。科学に取り組む人間は、自らの直観に盲従しない。まわりの全員が言うことに盲従しない。父母の世代や、祖父母の世代が積み上げてきた知に盲従しない。「自分はすでに事物の本質を知っている」とか、「事物の本質はすでに本に書かれている」とか、「事物の本質は部族の年長者に守られている」とか考えているかぎり、わたしたちはなにも学べない。」

「時おり、こんなふうに言って科学を非難する人たちがいる。「科学というやつは傲慢で、自分はすべてを説明できる、あらゆる質問に答えられると過信している」。科学に携わる人間からすれば、奇妙としかいいようのない非難である。地上のあらゆる研究室の、あらゆる研究者が知っているとおりの、事実はその反対なのだから。科学とは、自らの限界に日常的に衝突する営みである。知らないことやうまくいかないことが絶え間なく積み重なって、つねに科学者の頭を悩ませている。」

「なにひとつ確信がもてないなら、科学が語る言葉をどうやって信用したらいいのだろう？ 答えは単純である。科学が信用に値するのは、科学が「確実な答え」を教えてくれるからではなく、「現時点における最良の答え」を教えてくれるからである。わたしたちは科学をとおして、差し当たっての最適解を手に入れる。科学という鏡には、さまざまな問題と向き合うための最良の方法が映し出されている。科学はつねに、知に再検討を加え、知を更新していこうとする。」

「だから科学は、「自分は真理を知っている」という人間を信用しない。そのために、科学と宗教はたびたび激しく対立する。科学が、「自分は最終的な解を知っている」と主張するからではない。まさしくその反対である。「自分は究極の解を知っている、自分は真理への特権的な接近方法を知っている」と主張する人びとにとって、科学的な精神は目障りなものでしかない。

知に本質的に備わっている不確かさを受け入れるなら、無知に浸かって生きることを受け入れなければならない。それはつまり、神秘のなかに、謎のなかに生きることである。自分たちには答えられない（おそらく、今のところは答えられない、またはもしかしたら永久に答えられない）問いとともに生きることである。

不確かさのなかで生きることは難しい。自身の限界の自覚から生じる不確かさを受け入れるくらいなら、たとえ明白に根拠を欠いていたとしても、確かさの方を選ぼうと考える人たちもいる。正しいのか、それとも間違っているのかという点には目をつぶり、自らに誠実であろうとする勇気を押さえつけ、部族の年長者が信じている話なら何でも信じようとする人たちがいる。本当は知りたいと思っているのに、なにも知らずに生きていこうとする人たちがいる。」

「わたしとしては、自分たちの無知と向き合い、それを受け入れ、より遠くを見ようと励み、自分に理解できるかぎりのことを理解したいと思う。自らの無知を受け入れることは、迷信や偏見という鎖からの解放につながる。」

「より遠くを見ようとすることや、より遠くへ行こうとすることは、誰かを愛したり、空を眺めたりすることと同じように、生に意味を与える輝かしい営みだとわたしは思う。」

「父祖が語ってきたどんな物語よりも、世界は深遠な驚きに満ちている。わたしたちは、その驚きをい見にいきたいと思っている。不確かさを受け入れることで、わたしたちは神秘の感覚を失うのではなく、神秘の感覚に満たされていく。わたしたちは、世界の美と神秘に浸かっている。」

「解明し、探求すべき神秘が、この広大な世界を満たしている。」

「自然」とはもともと
おのずから然らしむる生成する力
とでもいえるものでもあって
それを大自然の力といったものとして
とらえることが多いが
そうした自然に対立するものとして
「人工」という言葉が使われたりもする

その人工的なものを
自然の生成する力のなかの一部を
技術化したものとしてとらえたとき
必ずしも「自然」と「人工」を対立的に捉える必要はない

問題があるとすれば
「自然」の力の一部を取り出して
その技術がほんらいの生成する力をスポイルし
破壊的な形で使ってしまうところにあるのだといえる

また「アート」には「人工」という意味もあるが
「芸術」という意味でも使われる
いわゆる「ファイン・アート」である

昨今では「AIが描いた絵画を」
「レンブラントによる芸術作品と見違い」てしまうように
「AIにアートは可能か？」というような
問いさえもなされることがあったりするが

レンブラントの絵画を再構成する技術は
「レンブラントらしさ」を見せることにはなるが
それを芸術的な創造としてとらえることはできない
「芸術」と「芸術らしさ」とはまったく異なるからだ

もし人間に機械と同じ力を求めて
それを比較するとすれば
人間を機械として見ているだけのことになる

AIもまた同様である
AIが行うデータ処理作業を人間と比較することは
人間をAIとしてみなしてしまっているのである

人間の力の一部には
機械やAIにあたることもあるが
人間の創造力はそうしたものとは比較できない

そうした問いや発想には
「自然vs.技術、芸術vs.機械」という対立的な捉え方を
自明のものとする先入観があるが
じつのところその対立は
「アート」ということにおいては意味をもたない

人間のまわりには生成する「自然」の世界があり
人間自身のからだもまた「自然」の一部でもある
そして「アート」は必要に応じそれらのなかの一部を
技術にそして芸術に使うことでもあるのだが

人間は「自然」の一部であるだけでなく
(本書でいうところの)「こころ」がある
その「こころ」は自然の外にある
外にあって自然に働きかけること
それを創造的な意味での「アート」として
とらえることもできるだろう

人間は霊魂体という三分節の存在である
人間を機械やAIと比較するのは
人間を「体」のみの存在と規定する認識にすぎない

たとえ人間のからだはすべて作られ
アンドロイドのようになってしまったとしても
そこに宿り得る「こころ」があるとすれば
それは決してAIのようなデータではない

さらにいえば
人間は「自然」に働きかけて
自然そのものを「高次の自然」へと変容させる
そんな神秘学的課題をも担っている存在である
それこそが「芸術」的な営為にはかならない



■河合俊雄・吉岡洋・西垣通・尾形哲也・長尾真
『こころとアーティフィシャル・マインド』
(創元社 2021.2)

■河合俊雄・吉岡洋・西垣通・尾形哲也・長尾真
『〈こころ〉とアーティフィシャル・マインド』
(創元社 2021.2)

「吉岡洋「こころとアーティフィシャル・マインド」より」

「アーティフィシャルな存在、つまり人工知能やロボットに「こころ（マインド）」はあるのか？というの、昔ながらもSF小説のテーマとなる哲学的な問いです。けれどもそうした空想上の物語において定番の主題であった、ロボットが人間の挑戦するとか、機械が人類に取って代わるといった想像は、現代の現実社会における私たちの経験の中で、次第に古めかしいもの感じられるようになってきたのではないかと、とも思われます。

本書においては、人工的存在にこころはあるのか？といった直接的な問いよりも、むしろ、そもそも人工的な存在を和たちたちはどのように理解すればよいのか、今後ますます増えていくと思われるそうした存在とどう付き合っていけばいいのか、そしてまた、それらとの共存を通して人間自身のこころはどのように変化し、人間のこころのどのような側面が明らかになってくるのか、といった問いかけをしてみたいと思います。」

「「芸術」という日本語は近頃、いっばんにあまり好まれなくなり、その代わりに「アート」という言葉を多くの人が使うようになりました。日本語の「アート」は「ファイン・アート（芸術）」の略称として使われているわけですが、本来「アート」という概念は、いわゆる「芸術」を超えたはるかに広い意味、「技術」や「技」「やり方」というような意味を持っています。芸術とはそうした技術一般の中の「美しい技術（ファイン・アート）」、言い換えれば何か他の目的に奉仕する手段としての技術ではなく、それ自体が目的であるような技術のことを言います。これがカントによる芸術の定義です。

一方、「アーティフィシャル」という英語には、自然のものではなく「人工の」という中立的な意味の他に、「無理がある」「わざとらしい」といったネガティブな意味があります。人工知能における「アーティフィシャル」は、言うまでもなく中立的な意味です。一方、例えば、an artificial smile（アーティフィシャルな笑い）と言ったら、「作り笑い」というような意味です。しかしながら、作った笑いがすべて「わざとらしい」わけではありません。役者は演技で笑うことができますが、優れた演技は作為でありながら、わざとらしくあってはなりません。それは自然の模倣、つまり「本当に笑っているように見える」必要がありますが、さらに言うなら、それ以上が望まれます。つまりおかしな言い方ですが、本物の自然よりも「自然」であるべきなのです。優れた役者演技で「作り笑い」すらできますが、それは人が何かを誤魔化そうとして思わず見える「作り笑い」よりも、ある意味もっと「作り笑い」らしくなければなりません。

このように芸術においては、自然と技術との間には単純な対立はありません。むしろ、互いが互いを反映しつつ、相互に作用し合うような関係がそこにあります。自然と技術とのインタラクションこそが、いわば芸術を駆動するエンジンなのです。このことから、機械と芸術との関係について改めて考えてみるなら、そもそも「AIにアートは可能か？」というような問いそのものが、自然vs.技術、芸術vs.機械といった対立や、そうした対立を自明とする先入観によって、大きく歪められた問題であることが分かります。ナイチンゲールの啼き声をそっくりに真似る少年がいるように、美空ひばりそっくりに歌ったり、レンブラントそっくりの絵を描く機械が存在することは、テクノロジーとしては驚くべき達成ですが、芸術的な観点から言うなら、特に驚くべきことではないのです。それは自然を冒瀆するものでも、芸術にとって脅威となることでもありません。むしろ、そうした新たな技術的達成は、芸術表現の可能性を大きく広げる希望と考えるべきです。

重要なことは、「AIは人間の創造行為にとって脅威となる」というような固定観念から、早く自由になることです。そのためには、次のような問いを考えてみる必要もあるでしょう。すなわち、AIが描いた絵画を私たちがレンブラントによる芸術作品と見違えるのは、実は私たちがこれまで「レンブラント」の中に観てきたものが、本当は「芸術」などでは少しもなく、単なる「レンブラントらしさ」に過ぎなかったからではないか？という問いです。つまり私たちは、芸術と「芸術らしさ」とを混同してきたのではないかと、ということです。「らしさ」の認識や構築、つまり事実の持つ複雑で膨大な特徴要素を正確に分析したり、その結果を用いて再構成する能力においては、言うまでもなく人間よりも機械の方がはるかに優れています。だから、そうした競争で私たちがAIに敗北するのは、まったく当たり前なのです。言ってみれば、AIが創造行為によって脅威に感じられるとすれば、それは、私たち人間自身が創造などしておらず、AIと同じことしかしてこなかったからではないか、ということです。AIが人間に挑戦しているように感じるのは、実は私たち人間が自分自身を（能力の劣った）AIとして理解してきたからではないか、と問うべきなのです。

これがおそらく、「アーティフィシャル・マインド」という言葉が持ちうる、もう一つの意味です。それは、私たちが知らず知らずのうちに、自分のこころを「アーティフィシャル」なものとして理解するようになってしまったのではないかと、ということです。けれども「芸術」とは、「芸術らしさ」の全体とイコールではなく、むしろその外にある何かです。それと同じように「こころ」とは、アーティフィシャルに実現可能なすべての機能の外部にある何ものかのことです。そしてこのことが、現代のテクノロジーが私たちに教えてくれる本質的な教訓なのだと思います。」

死なない人はいない
 生きていることは
 死ぬことにほかならないからだ

死を無になることだととらえるとき
 その無が単純に何もなくなるということならば
 そしてそれを恐れ避けようとするとき
 いまの私という意識や身体を永続化させること
 つまり「不老不死」を求めることになる

しかし無を
 存在つまり有を生み出す
 潜在エネルギーだととらえるならば
 有は無の変容した姿であり
 無は有の変容した姿である

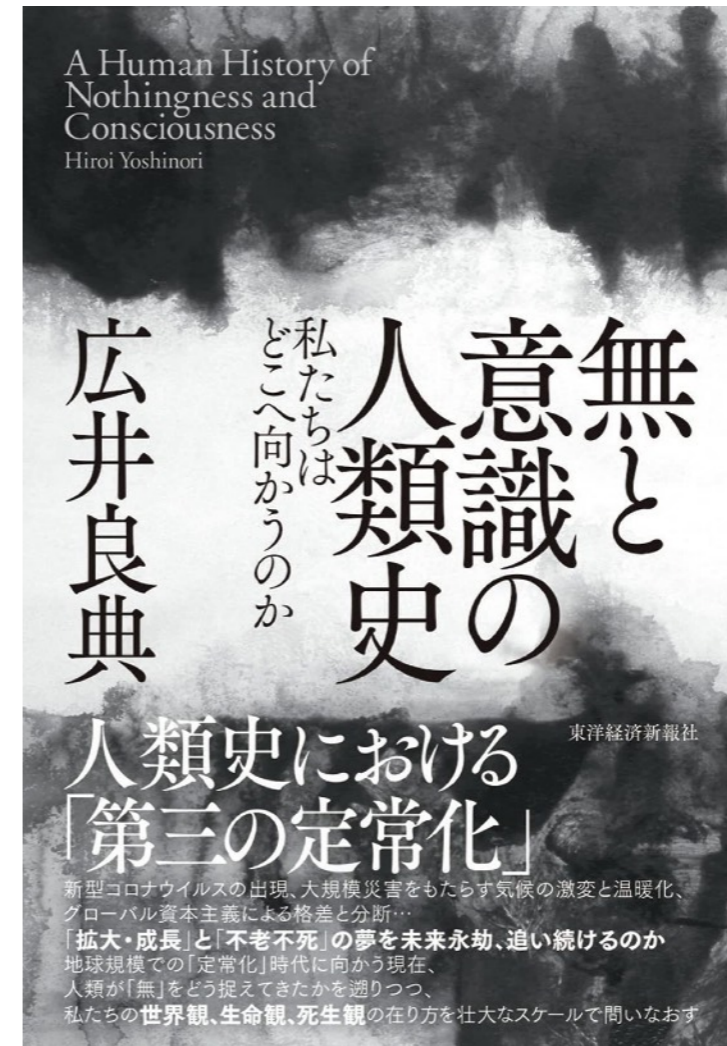
ゆえに
 死は生の変容した姿であり
 生は死の変容した姿であるといえる

すべては変化の相のもとにあり
 わたしという意識もまた
 変化するからこそ変容が可能となる

そうした意味で
 人間の「生」の有限性や
 地球環境あるいは経済社会の有限性から
 さまざまな恐れや危機意識が生まれてしまうのは
 結局のところ「無」を恐れるがゆえに
 「有」に「不老不死」を求めるがゆえだといえる

「不老不死」を永遠の相において求めるならば
 有と無をエネルギー形態の変化だととらえ
 有か無かではなく有無の「而二不二」（ににふに）
 不老ではなく若老の「而二不二」
 不死ではなく生死の「而二不二」
 という「而二不二」の観点からとらえなおす必要がある
 そしてその相の変化・変容を
 ひとつの祝祭としてとらえることができる

生まれることが祝祭であるならば
 死ぬこともまた祝祭にほかならないのだから



■広井良典

『無と意識の人類史／私たちはどこへ向かうか』
 (東京経済新報社 2021.6)

■広井良典

『無と意識の人類史／私たちはどこへ向かうか』
(東京経済新報社 2021.6)

「“現代版「不老不死」の夢、をめぐる (...) 二つの流れは、 (...) 「意識の永続化」を志向するもの、 (...) 「身体の永続化」に関するものといえる。しかしこれらはいずれも、個人の生の“限りない延長あるいは拡大、を指すという点において共通している。

こうした方向は、ある意味で近代科学がその発展の先に到達する究極的なテーマという側面をもっているだろう。と同時に、社会経済的な面から見るとすれば、それは「欲望の無限の拡大」をそのエンジンとしてきた資本主義が必然的に行き着く話題でもあり、ある種抗し難い力をもって推進されつつある。しかしはたしてそのような「意識の永続化／身体の永続化」という方向は、私たちに真の充足や幸福をもたらすのだろうか。」

「『無の人類史』とは、いささか意味不明なタイトルに響くかもしれない。 (...) 現在の私たちは、「有限性」というテーマに根本的なレベルで向かい合う時代状況を迎えており、それには、(a) 人間の「生」の有限性、(b) 地球環境あるいは経済社会の有限性という二つのレベルがあった。」

「私たちは、ある意味で『無』という言葉あるいは概念について、それを自明なものと考えている。『無』とは『無』、つまり「何もないこと」であって、それ以上でも以下でもなく、またそれ以上議論する余地もないものであると。

しかし (...)、たとえば現代の物理学では、「『無』がエネルギーをもっている。『無』が宇宙を誕生させる……。今や『無』と物理学は切っても切れない関係にある」とか、「『無』とは、実にダイナミックでエキサイティングなものだ」「『無』の不思議さ、奥深さを探究してみよう」といったことが言われるようになっている。」

「私たちの生きている世界は、“『相対的な有』と『相対的な無』の入り交じった世界、であると言うことができる。

そしてここまで考えてくると、次のようなある意味で常識破壊的な見方が可能となる。それは、「もしも『絶対的な有』というものが存在するとしたら、それは究極において『絶対的な無』と一致するのであり。それがすなわち死ということではないか」という考えである。

つまりいま述べたように、他との関係や無数の「無」の存在によって成り立っているのが私たちの生きるこの世界である。だとすれば、もし「絶対的な有」----「純粋な有」と言ってもよいかもしれない----というものがあるとすれば、それは他とのいかなる関係性や属性ももたず、自己完結的に「すべて」であるような何かである。ならばそれは「絶対的な無」あるいは「純粋な無」と一致するのではないだろうか。そして、そのような「絶対的な有＝絶対的な無」こそが、他でもなく「死」ということであると考えられるのではないか。」

「したがって、死は私たちが通常考えるような意味での『無』ではない。それは私たちがふつう言うところの『有』と『無』のいずれをも超えた何かではないか。」

「『人類史における第三の定常化』の時代としての現在そして今後においては、近代社会における『無（あるいは死）の排除』に代わり、「有と無の再融合」と呼べるような世界観が重要な意味をもつことになる」と私は考えている。

「有と無の再融合」とはいささか抽象的でわかりにくい表現かと思われるが、その内容はさほど難解なものではない。すなわちそれは、要約的に記せば、

- (1) 「有」と「無」を連続的なものにとらえ、
- (2) 「無」を、「有」を生み出すポテンシャルないしエネルギーをもつものとして理解し、
- (3) 「有」（あるいは存在）の内部の事象についても、そこでの宇宙、生命、人間といった様々な次元を連続的なものとして把握し、
- (4) 以上のような認識を踏まえ、「個人を超えて、コミュニティや自然（生命、宇宙）ひいては有と無の根源とつながる」方向を志向するという考え方を指している。」

子供の頃には
いまよりもまだずっと田舎にいて
それなりの自然が残っていた
虫や魚を追いかけて自生の植物を採り
岩石や鉱物を探していた日々の幸福

小さな頃にふれたそんなものたちと再会するように
ここ二〇年以上前ほどから
ふれる機会を持つようにしている
少しはなれた野山や川に出かけるだけで
貴重な体験ができるたいせつな時間

本書の著者が蝶愛好家の友人の
「月面に人を送ったあとで、ようやく
オオカバマダラがどこへ行くかがわかったんだよ」
という言葉を紹介しているように
「月面に人を送る」とかいうよりも
自然のなかにはずっと深い秘密が隠されている
それに気づいたとき
著者のいう「蝶に目覚めた」体験」ということで
象徴される目覚めを持つことができるのだろう

本書ではもちろん
蝶の霊的な働きについて示唆しているわけではないが
深いところでそれにふれることができたことで
「蝶に目覚め」ることができたのではないだろうか

ここから話は本書の視点からは離れ
神秘学的なものになるが
ルドルフ・シュタイナーに
蝶について語っている興味深い講義が残っている
蝶は地上的なものを霊化して
宇宙に渡す役目をもっているというのだ
その神秘学的な視点を少し辿ってみることにしたい

蝶は最初からひらひら飛び回っているわけではない
最初は卵でありそれが孵化して幼虫になり
さらに蛹になり羽化して蝶になるのだが
それは物質からエーテル体へ
そしてアストラル体から自我へという
宇宙進化プロセスを辿っているのだという

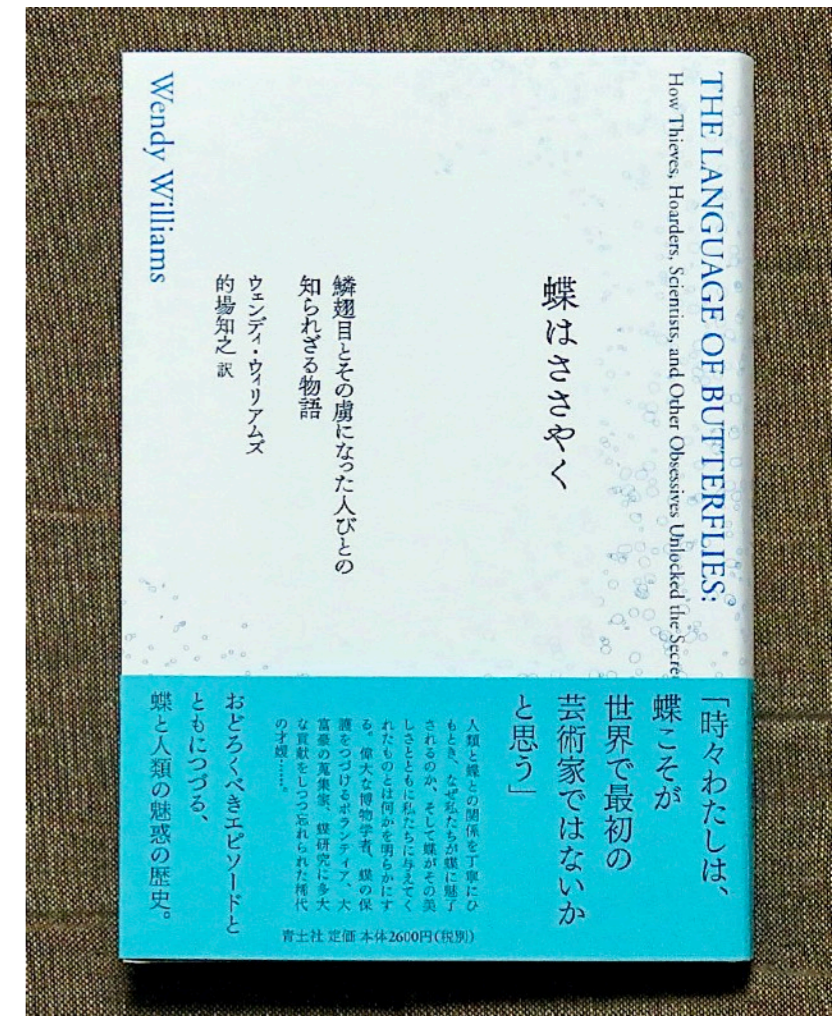
卵は大地に生みつけられるが
そこから孵った幼虫は大地を拒むようになり
しだいにじぶんのまわりに繭をつくり蛹となって
やがて物質的な地球との関係を断ち
その内部にアストラル的な力を持つようになる

そのアストラル的な力によって
蛹から羽化した蝶は光のなかを飛び回るようになるが
その光はほんらい自我なのだという
私たち人間は自分のなかに自我を有しているが
蝶はそれを光としてじぶんの外にもっている
その自我としての光が蝶に色をつけているという
蝶はそんな自我の光を受けて
色とりどりに輝きながら飛び回っているのだ

なんという驚くべき自然界のポエジーだろうか

「蝶に目覚め」るように
そんな「新しい世界」を見るようになったとき
あたりまえのようにみていた身近にある自然も
あたりまえのものではもはやなくなってくる
それは「月面に人を送る」ようなこととは
比べものにならないほど人を豊かにしてくれるような
深い叡智に満ちたことだとはいえないだろうか

その意味でいえば
身近にある自然に関心を持たずにいることは
宝の山に囲まれていながら
それに気づけずにいるようなものなのだ



- ウエンディ・ウィリアムズ（的場知之訳）
『蝶はささやく／
鱗翅目とその虜になった人びとの知られざる物語』
（青土社 2021.6）

■ウェンディ・ウィリアムズ（的場知之訳）

『蝶はささやく／鱗翅目とその虜になった人びとの知られざる物語』（青土社 2021.6）

「たいての人がそうだと思うが、わたしの人生も蝶と無縁ではなかった。ロッキー山脈の合間やバーモント州の花が咲き乱れる野原を馬に乗って進んでいたとき、そばにはいつも蝶がいた。わたしが生まれ育ったペンシルバニア州の草地ではあちこちで姿を見かけたし、セネガルに住んでいたときも、ジンバブエやケニアや南アフリカに旅をしたときもそうだった。どこにいても、雑草と野花のなかを歩くたび、蝶が舞い上がった、アラチア山脈のトレイルを踏みしめたときも、ケープコッドの砂浜をぶらついたときも、そこには蝶がいた。

もちろん姿は見ていたし、昔から蝶は好きだった。嫌いな人なんているだろうか？ でも当たり前のもとして、わたしは気にも留めていなかった。本当の意味で、じっくりとは見ていなかったのだ。かれらはどこから来たのだろうか？ どうしてここにいるのだろうか？ この地球上で何をしているのだろうか？ そしてかれらのいったい何が、ヒトの心をこれほどまでに驚掴みにし、財産や時には命を投げ打ってでも、絶対に捕まえたいと思わせるのだろうか？

好奇心の赴くまま、わたしは世界を旅した。実際に現地を訪れ、文献を読み、たくさんの研究者たちと電話で話した。かれらはみな、わたしが話す「蝶に目覚めた」体験がどんなものかをよくわかっていた。眼前の霧が晴れるにつれ、まったく新しい世界が姿を現した。

わたしは理解した。蝶の言語は色の言語だ、目の眩むような鮮烈さで、かれらはたがいに話しかける。時々わたしは、蝶こそが世界で最初の芸術家ではないかと思う。幸いわたしたち人間も、同じ色の言語に親しみを見いだせる。わたしたちはこの六つ足の生き物たちと、太古の昔からパートナー関係を結び、そのおかげで二〇万年にわたってこの星で生きながらえてきた。

蝶と人の関係はいまなお続いている。一七世紀の蝶の研究は、わたしたちの自然観に革命をもたらし、現在は生態学と呼ばれている科学の一分野の礎を築いた。（…）

蝶の秘密を紐解くことで、わたしたちは進化のしくみをより深く理解するようになった。それだけでなく、蝶とほかの生物との関係は地球の生命維持機能を担い、蝶はいまもさまざまな実用的な形でわたしたちを支え、さらには医療技術の画期的な新モデルを提供して、わたしたちの生活を改善している。例えば蝶の鱗粉から着想を得た材料工学者たちは、ぜんそく患者に役立つ装置をデザインした。

こうした数々のサプライズが、わたしの好奇心をさらに刺激した。本書のプロジェクトを始めたとき、わたしは蝶について書くだけならシンプルだろうと思っていたが、大間違いだった。蝶はすばらしく複雑な生物で、一億年以上にわたって進化を続けてきた。かれらの謎を解き明かすわたしたちの試みは近年大きく進展したとはいえ、ユニークな特徴のなかにはまだまだ理解が進んでいないものも多い。

悲しいかな、さまざまな理由で蝶と蛾の個体数は減少しており、なかには激減している種もいる。減少要因は多岐にわたるが、これ以上の現象を防ぐためにできることもたくさんある。蝶がいくなくなることは地球規模の悲劇だ。美しいものが失われるというだけではない。かれらは自然のシステムを健全に保つ、不可欠な役割を担っているのだ。

幸い、蝶の保全に関しては、すでに研究に基づく多くの成果があがっている。未来に希望は残されている。世界中にいる数百人の研究者のネットワークや、数千の蝶愛好家のグループが、好ましい変化をもたらしている。」

「蝶は世界中の人々を団結させる。それだけでなく、時代を超え、とてつもなく大胆なマリア・シビラ・メリーアンや、果てしなく思慮深いチャールズ・ダーウィンを、蝶の秘密の解明に挑み続ける現代のたくさんの科学者たちと結びつける。学ぶべきことは、まだまだたくさんある。

「月面に人を送ったあとで、ようやくオオカバマダラがどこへ行くかがわかったんだよ」と、蝶愛好家の友人ジョー・ドウェリーはあるときランチの席で言った。

悲しいことに、数世紀にわたる研究も虚しく、蝶の個体数は減りつつある。それどころか、昆虫と呼ばれる分類群全体が深刻な個体減少に見舞われていると、研究者は指摘する。確かに当たり年もあるだろう。これを書いているいまも、ヒメアカタテハが雲のように群れをなして東半球と西半球の分布域の北限に現れたことを、モニタリング参加者たちが祝っているところだ。だが、確率的な増減はあるにせよ、全体の傾向は明らかに右肩下がりだ。

原因は何千、何万とあるのだろう。複雑で鬱蒼とした、豊富に蜜をつくる在来種の植物でいっぱいの野原が、アグリビジネスが支配する単一耕作地へと開発される。かつて野花が咲き誇った広大な土地が、一面の芝生に変わる。濫用される殺虫剤が、わたしたちの飲料水までも汚染し、身体の一部と化する。

蝶を追ったこの二年間、わたしはどこにいても気候のカオスに遭遇し、計り知れない影響を目の当たりにした。ナボコフが愛したヒメシジミ類のような、固有環境に高度に適応した繊細な蝶は、わたしたちが生きるジェットコースターのような気候のもとではなすすべもない。

蝶が姿を消している理由には、まだわたしたちの知らないものもたくさんあるはずだ。ある研究によれば、特定の地域の道路筋のトウワタを食べて育ったオオカバマダラの幼虫は、そうでない幼虫と比べて体の塩分量が多いという。この違いの原因は、自治体の交通局が冬期に除雪のための塩をまくかどうかにある。わたしたちは、進化を通じた調整と大量絶滅が同時進行する時代をつくりだしつつある。

だが、運命は変えられる。概念実証はすでに済んでいる。ヒメシジミ類の隠れた生活様式を解明した研究者たちは、かれらを絶滅の淵から救い出したではないか。

強い意志があれば、わたしたちは偉業をなしとげられる。だが、なぜそこまでしなくてはならないのか？

わたしたちのような古い世代の人間は、豊かな至善の美にあふれた世界を覚えている。新しい季節の訪れとともに、新しい香りや音や景色に出会い、そのたびに自然環境とのつながりがヒトにとっていかに必要不可欠であるか、確信を深めたものだ。

そんな世界は急速に失われつつある。だが、まだ遅くはない。取り戻すことはできる。五歳の女の子が一匹の蝶を空に放つとき、その蝶が越冬地に向かって飛ぶ姿をほかの人々が見かけたとき、わたしが思う本当のバタフライ・エフェクトが発動する。異なる集団に属する、数え切れないほどたくさんの人々が、世代を超えて連帯し、わたしたちみなが属する自然界の小さく美しいかけらを守るため、力を合わせるのだ。」

橋本治が解説で力説しているように
「『王朝百首』は日本国民必読の書である」

日本国民でなくてもいいけれど
日本語を魂の底から働かせようとするならば
そこで働いている言霊を
美しく鑑賞し得ることを避けて
日本語を使い語ることは難くなる

少なくとも『王朝百首』を読み進めはじめると
そのことは切実に実感させられてくる
いかに自分の使う日本語が
拙い響きしか持ちえていないのかと

言葉をただ
説明やコミュニケーションのための道具として
記号的に使おうとするとき
言葉からは言霊の生きた力は損なわれてしまう

塚本邦雄は定家撰と伝えられる
「百人一首」に異を唱え
みずからの目で八代集等のなかから
「それぞれの歌人の最高作と思はれるものを選び直し
「百首に再選して『王朝百首』と名づけ」
「現代人に贈る古歌の花筐」としようとする

塚本邦雄の撰歌の是非は別として
少なくともそこには
有名だとかいう権威とは異なった
すぐれた作品かどうかを基準に選が行われている

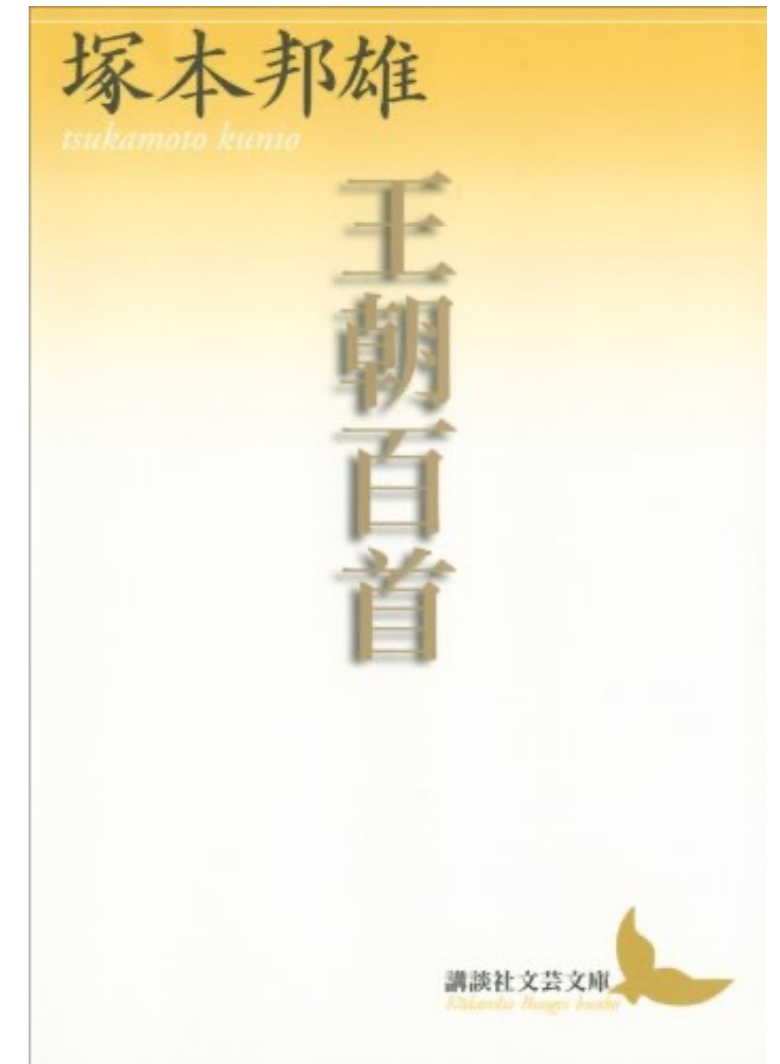
「作者名も訳注もすべて虚妄であらう。
真にすぐれた作品はそれらを拒み、
無視して聳え立つものである」というのだ

「私たちは今日まで、いかに作者名に惑はされて
その作品を受け取つて来たことか。これは単に
この王朝和歌に限ることではないのだ。」ともいう

さらにいえばこの徹底呈した態度は
私たちの生きるすべてのことについて言えることだ
私たちの多くは権威や利益や
名前や教えられたことに惑はされて
みずからの態度をとってはいないだろうか

「仏に逢うては仏を殺せ」のように
塚本邦雄は定家をはじめ
みずからが畏敬をもっている歌人達への異論を唱え
それをみずからの撰歌等を通じて
身を以て示してきた歌人である

みずからの内に生きている
言葉や思想やさまざまなものから目を逸らさず
それへの無自覚や盲従ではなく
それらをさらに生かすべく営為を重ねること
そこをすべての出発点にする必要があるのではないか



■塚本邦雄

『王朝百首』（講談社文芸文庫 2009.7）

（本文は旧字旧仮名遣いで書かれているが旧漢字は新字体にしています）

■塚本邦雄『王朝百首』（講談社文芸文庫 2009.7）
（本文は旧字旧仮名遣いで書かれているが旧漢字は新字体にしています）

「かつて咲き匂った日本の言葉の花を、今日私たちは果たしてどれほど端しく深く享け綴いでゐるだらうか。国文学専攻の人、あるいは詩歌創作をライフ・ワークとする人人を除いては、恐らく教科書の中で出会ふごく限られた古歌や小倉百人一首かるたを記憶しているのが精精で、忘れるともなく忘れ去り折にふれて懐かしむのみではあるまいか。万葉、古今、新古今、あとは芭蕉に蕪村、晶子、啄木の歌や句のいくつかをくちずさむ人も次第に少なくなつてゆかうとしてゐる。」

「先人撰歌の最も有名なものに『小倉百人一首』がある。定家撰と伝へられるが現在の歌がるたそのものを軽率に直接彼と結びつけられるものではない。ただ別に伝はる『百人秀歌』は明らかに定家撰であり、両者の酷似から推して一般人の鑑賞の際目鯨立てて神経質に論ずるほどのことでもない。九十％彼の意志による選択と見ておかう。あまりにも日本人の間に行き渡り過ぎた感のあるこの百首について、私がかねてから透くならぬ不満を覚えてゐた。異論を承知で言ふなら、百人一首に秀歌はない。あるとしても稀に混入してゐる程度だ。秀歌凡作の判定基準は現代人の美学を通してなほ詩的価値を持つ作品を言ふ。当時の和歌は勿論古典文学に精通してゐなければ会得不能の故実すなはち帰属や武家の風俗、儀式、週刊をことごとく識り、なほその上に作者の伝記を前提としなければ真に味わひ尽くすことのむずかしい歌もある。しかしその約束を超えてぞかに私たちの心を打ち魂に沁み入る歌、まことに言語機能の精華と呼ぶにふさはしい名作はたしかにあずはずだ。百人一首にはそれが乏しい。理由はいくつも考へられる。第一に天才歌人定家の実作と歌論、撰歌の間にある理念の背反、第二に彼自身の若年から老年にかけての作歌、評論基盤の推移、第三に小倉山荘の襖を飾る二枚一對の色紙としての人選、配列の面白さが、作品の価値そのものよりも優先すること、それらが微妙複雑に原因しているのだ。」

「いづれにより多く魅了されるかは観賞者の資質、志向によって異なるだらう。私はあへて独断を避けず、私自身の目で八代集、六家集、歌仙集、諸家集、あるいは歌合集を隈なく経巡って、それぞれの歌人の最高作と思はれるものを選び直し、これを百首に再選して『王朝百首』と名づけてみた。私の久しい願ひの一つであり、現代人に贈る古歌の花筐である。これに飽きたりぬぬ人は自身でぞかに古典を涉猟し、別の私撰詞華集を編むのも面白い趣向であらう。花筐は一つで尽きるものではない。定家とも私とも観点を変へ、また時代を近世、近代、現代に移して三百、五百、一千の巨きな花籠を編み出すならば、日本の詩歌の全貌はより明らかにならう。現代人には不当に無縁の状態で放置されてゐた伝統文学の血脈は、この時春の潮のやうにいきいきと私たちの魂に甦ってくる。一首のうつくしい歌とはかうして次元を隔てた人と人との交感のなかだちとなり、未来にむかつて生き続けようとするのだ。古典は学生が教科書の中で無理矢理に対面を強ひられたちまちに別れる不可解な呪文でも、専門家が独占して研究の対象に腑分けを試みるためにあるものでもない。日本語を愛し憎み、これから終生離れ得ぬ私たちの、今日のため、否明日のために存在するものであり、心ある人の手で呼び覚まされる時を待ちわびつつ霞の奥で眠つてゐる。」

「私はこの王朝百首を、異論を承知の上で、あくまで現代人の眼で選び、鑑賞した。権威の座を数世紀にわたつて独占した趣の百人一首にことごとく反発を示した。私の撰びこそ、古歌の真の美しさを伝えるものと信じての試みに他ならぬ。単に晩年の定家の信条に対する弾劾の志ばかりではない。資質、才能、業績にふさはしからぬ作品を以て代表作と誤認されてしまった各歌人の復権、雪辱の意も多分に含めたつもりである。さらに言へばこの百首は訳も解説も蛇足であり、任意の時、任意の作品を、自由に吟誦して楽しむのが最上の鑑賞である。難解な用語は、もし必要ならば古語辞典一冊を座右に置けばおのづから解けよう。さうして、歌自体のうつくしさに陶然とすることのできる読者には、もはや作者名さへ無用である。

百首の選択に臨んでの配慮に今一言を加へるなら、私への不如意は、あるいは口惜しさは、読人知らずの作を加へ得なかつたことである。古今集は作者不詳の恋歌を除いては甚だしくその価値を減じるだらう。もし王朝に奈良朝を加へたとするなら、万葉はこの場合どうなつたらう。歌は作者名によつてその美を左右されることは決してない。作者名によつて陰影を深め、あるいは享受者の第二義的な欲求を満たすことはあらうとも、それ以上の何かを附加し得ると考へるのは幻覚に過ぎまい。私たちは今日まで、いかに作者名に惑はされてその作品を受け取つて来たことか。これは単にこの王朝和歌に限ることではないのだ。

作者名も訳注もすべて虚妄であらう。真にすぐれた作品はそれらを拒み、無視して聳え立つものである。逆に言へば、その絶唱、秀吟は、おのづから作者に、唯一人の小宇宙の中に浮び、その背後には彼を生かした時間と空間が透いて見えるはずである。詩歌にそれ以上のいかなる要素を求めようといふのか。

私がこの後選ぶとならば、記紀から現代に到るあらゆる詩歌の中からのみづから発光することによつて享受者を誘ふ無名の、あるいは名を消し去つた、日本人の魂の糧ともなるべき詞華一千であらう。」

（ 解説 橋本治「美しさの本」より）

「敢えて言うならば、『王朝百首』は日本国民必読の書である。現代がどうであれ、和歌が日本文化の中心に根を下ろして、日本文化のメンタリティを作り上げたことだけは、動きようがない。この本は、その和歌がいかなるものであるかを明確に説く、啓蒙の書なのだ。そのことは、序文である「はじめに」で詳細に語られている----。」

「序文というものは時として「形ばかり」で、書かれる本の内容を直接的に訴えたりはしないものである。しかし、『王朝百首』のそれは、その先に続く本文の書かれた意図、方向、目的が明確に記されている。『王朝百首』は、その序文で説かれるままにある本なのだ。だから私はこれを引いて、「日本国民必読の書」と言う。それを言わなければ、この本を書いた人に申し訳が立たない。」

「私が知りたがっていた「和歌とはなんなのか？」の答は、ただ「美しいもの」というだけのことである。「人生に関する云々」などというものは、その後でいい。まず、なんだか分からなくても、「美しい」ということを実感させて耳に飛び込んで来る。目から飛び込んで来て、耳に訴えかける。「人生云々」は、その後でいいのだ。和歌というものがただ「美しい」の一語で表されるものであることは、本書の跋文である『をわりに』に明確に記されている----。」

夏の野山に行けば
虫たちがたくさん観察できる
その見方を学ぶと
それまで気づけないまま
見過ごしていたものを
驚きをもって見るようになる

たとえば今月の「かがくのとも」では
「はっばのかくれが」が特集されている

とりあげられている「はっばのかくれが」は
チョウの巣のことだけれど
そのじっさいを知ること
チョウにかぎらず
たくさんの虫たちの生態を観察するための
たいせつな見方を学ぶきっかけにすることができる

日本には240種余りのチョウがいて
そのうちの3分の1以上が
幼虫時代に何らかの形の巣を作るのだという

その巣はいったいどこにあるのかというと
「はっば」を隠れ家にして巣にしている
その巣の形や作り方は実に様々のようだ

チョウは種によって特定の食草があるので
そのはっばを使って巣をつくるけれど
その巣の使い方も様々

幼虫のときだけ隠れ家にするチョウもいれば
大きくなると巣をつくらなくなるチョウもいる
巣を隠れ家兼食物としているため
巣の中が糞でいっぱいになるチョウもいれば
食餌のときは巣から出てまた巣に戻るように
巣を家専用にするチョウもいる

種ごとに異なった様々な生態を知るにつけ
なぜそんな生態を選んで生きているのだろうと
興味は尽きることがない

虫たちは種それぞれごとに
似た生態を持っている集合的な存在だけれど
人間の場合は現在のように個別化が進むと（笑）
ひとそれぞれが異なった生態をもって
生きることが多くなるようだが
（家をつくるつくらないをはじめ人それぞれ）
まだ個別化が進んでいない人間もいて
生まれ育った環境や教えられたことそのままに
ほとんど似たようなかたちで生きていく人もいたりする

それはともかく
身近な野山に行くだけで
さまざまなものが豊かに観察できるとはいうものの
それを注意深く観ようとしなにかぎり
その姿を実際に観ることはできない

それはどんなことについても言えることで
観ようとしなにかぎり
世界はその姿を見せてくれることはない
もちろんじぶんの姿も同じことだ
鏡に映し観方を学ばずなりして観ようとしなければ
「あちこちに むしたちが
かくれている」にもかかわらず
「はやしに やってき」ても
「だれもいなように みえ」ることになる



- 月刊かがくのとも7
井上大成・ぶん 松山円香・え
『はっばのかくれが』
(福音館書店 2021.7)

■月刊かがくのとも7

井上大成・ぶん 松山円香・え

『はっばのかくれが』

(福音館書店 2021.7)

「はやしに やってきました。
だれもいないように みえますが、
じつは あちこちに むしたちが
かくれているのです。」

「はっばのうらを のぞくと
みどりいろの むしが かくれていました。
ムラサキシジミの ようちゅうです。
やわらかい はっばのさきを
きりとるように たべて
のこった ぶぶんを まるめています。」

ようちゅうは からだから
あまい みつを だして
アリを さそいます。
だから ようちゅうの
まわりには いつも アリがいます。
もし てきの ハチに みつかっても、
アリが ようちゅうを
まもっているので
ハチは ちかづけません。」

(井上大成「家を建てるチョウの幼虫」より)

「「昆虫の家」と聞いて、みなさんはどのようなものを思い浮かべるでしょうか？」

軒下にぶら下がったアシナガバチの巣を知っている人や、地面の巣穴から出入りするアリを観察したことがある人もいるでしょう。では、「チョウの巣」を見たことのある人はどれくらいいるのでしょうか。教科書にも登場し、チョウの代表のようなモンシロチョウやアゲハチョウは巣を作らないので、あまり知られていないかもしれませんが、日本にいる240種余りのチョウのうちの3分の1以上が、幼虫時代に何らかの形の巣を作ります。

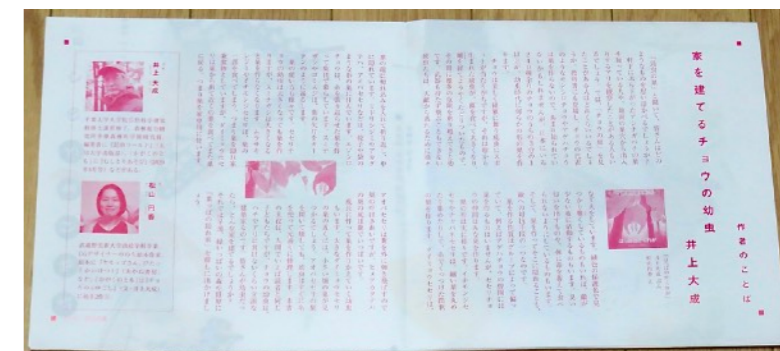
チョウは美しく優雅に舞う正中にスポットが当たりがちですが、それは卵から生まれた幼虫が、餌を食べて大きくなり、蛹を経てようやくたどりついたもので、その間に幾多の危険を乗り越えてきた姿です。武器も持たず飛ぶこともできない幼虫たちは、天敵から逃れるために様々な工夫をしています。緑色の保護色で見つかり難くしているものもあれば、敵が少ない夜に活動するものもいます。臭い匂いを出すものや、体に毒を蓄えて食べられないようにしているものもいます。そして、巣を作ってそこに隠れることも、敵への対抗手段の一つなのです。

巣を作る習慣はグループによって偏っていて、例えばアゲハチョウの仲間には巣を作るものはいませんが、セセリチョウの仲間はみな巣を作ります。

巣の形は実に様々です。イチモンジセセリやチャバネセセリは、細い葉を丸めたり集めたりして、糸でくっつけた筒状の巣を作ります。ダイミョウセセリは、葉の端に切れ込みを入れて折り返し、中に隠れています。ミドリシジミやアカタテハ、アオバセセリなどは、餃子や袋のような形の巣に住んでいます。エゾシロチョウは、糸を張り巡らせた巣を作って集団で暮らしています。スミナガシやコムスジは、巣の欠片をカーテンのように吊します。

巣の使い方も様々です。セセリチョウの幼虫は大きくなっても巣を作りますが、スミナガシは大きくなると巣を作らなくなります。ムラサキシジミやイチモンジセセリは、巣の一部を食べてしまう。つまり巣を隠れ家兼食物としていますが、ダイミョウセセリは巣から出て近くの葉を食べてまた巣に戻る、つまり巣を家専用に使います。アオバセセリは糞を外に弾き飛ばすので巣の中はきれいですが、ヒメアカタテハの巣の底は糞でいっぱいです。

成長に伴って巣を作りかえていく幼虫もいます。大きなダイミョウセセリの巣の近くには、小さい頃の巣が見つかるでしょう。アオバセセリの巣を開いて壊しても、幼虫はすぐに糸を使って元通りに修理します。(・・・)チョウの幼虫は、ハチやアリに負けにくい立派な建築家なのです。皆さんが幼虫だったら、どんな家を建てるでしょうか？」



おそらく仏教はほんらい
（神を仰ぐのではなく）
人間が人間であることにおける叡智において
もっとも信頼に値する宗教であり
ある意味では宗教と名づける必要さえない
認識態度を有していると思われる

とはいえ習俗的な次元での仏教には
仏者であれ信仰者であれ
建物・仏像・仏具・装束を慣習化し
経を唱えることなどを事とするばかりで
あくなき認識上の向上努力が見られることは稀である

ここで「仏教哲学序説」として
説得的に語られていることは
そうした習俗的なところにおいて
矛盾を孕んでいることは言うまでもない

素朴な信仰態度は教えを守ることに主眼があるが
常に「信仰と理性の中道」を歩み続ける態度には
「主客の分裂を超えた不二の世界を目指しながら、
私たちの吟味・検証の精度を次第に微細なものへと変化させ」続け
現代における悪しき信仰ともなりがちな科学とさえ
「共働し得る」可能性へと不断に向かう研鑽が欠かせない

次のように引用で紹介しているが
ブッダがカーラーマの人たちに答えた
ほんらいの仏教に必須の認識態度がある

「あなたたちは風説にもとづいて信じてはいけない。
伝承にもとづいて信じてはいけない。
聞き伝えにもとづいて信じてはいけない。
理論にもとづいて信じてはいけない。
自分たちの審慮して許容した見解にもとづいて信じてはいけない。
説く人の有能そうすがたにもとづいて信じてはいけない。
「この沙門は私たちの先生である」
ということによって信じてはいけない。」

さらにいえば
そうした「ブッダのことば」を物差しにした認識態度においても
「その「物差し」そのものも批判的に吟味され、
変容させるべき側面がある」ことこそ重要だといえる
つまり「仏に逢ったら仏を殺せ」である

仏教が本来的に矛盾を抱えているのは
上記の認識態度においては実際のところ
「信仰しないことを信仰し実践せよ」ということになるからである
「仏教徒」であることはすでに「教徒」ではありえない
そこにこそ本来の信仰を超えた信仰があり
宗教というおそらくは人類において過渡的な有り様を
超えていくための唯一の道があるのではないか
宗教が生まれたのは高次のものが
認識できなくなったがゆえのものだからである

現実の世の中をみると
科学をはじめあらゆることが
上記の認識態度をスポイルするものばかりである

風説にもとづいて信じ
伝承にもとづいて信じ
聞き伝えにもとづいて信じ
理論にもとづいて信じ
審慮のもとに許容した見解にもとづいて信じ
説く人の有能そうすがたにもとづいて信じ
先生だからといって信じ
さらには
最初に説いた者のことばを権威化絶対化し
時代の変化や認識の拡張変容展開の必要性を認めない

「教徒」にならず「教」を生かし
「教」を超えてゆく
そんな者に私はなりたい
とはいえ私は仏者ではないのだけれど

仏教哲学序説

護山真也
Moriyama Shinya



仏教をめぐる思考の風景を、根本から転換する方法序説。
ディグナーガ、ダルマキールティ vs. カント、フッサール……
仏教の認識論と西洋哲学との、スリリングにして実質的な対話。

哲学としての 仏教

【未来哲学双書第二弾】定価(2400円+税)



未来哲学研究所
ぷねうま舎

- 護山真也
『仏教哲学序説』
(未来哲学研究所 ぷねうま舎 2021.3)

■護山真也『仏教哲学序説』（未来哲学研究所 ぶねうま舎 2021.3）

「----なぜ、あなたは仏教を信じているのですか？

この問いは強烈である。仏教を信じることはとっくに前提とされているらしい。困ったな。「なぜ」という疑問詞がある以上、答えには「……だから」という理由が求められているのだろう。しかし、私が仏教を信じている理由とは何なのだろう？」

「----なぜ、あなたは仏教を信じているのか？

もしかしたら、この問いに答えを出すために、私は仏教認識論の世界に足を踏み入れたのかもしれない。これまで見てきたように、仏教認識論はイギリス経験論や現象学に類似した思索を展開したダルマキールティによって体系化されてきた仏教哲学である。ダルマキールティとその後継者たちは、「プラマーナ」、すなわち正しい認識と間違っただけの認識とを峻別するための物差しを探求した。突き詰めれば、それは知覚と水利の二種類となる。

知覚と言っても、ここでのそれは、私たちが通常そう考えるところの知覚ではない。概念や思考を離れた純粋な経験こそが仏教認識論で言われる知覚である。

一方、概念的な認識に関して言えば、日常的なさまざまな経験のほとんどは、確固たる根拠に拠ることなく、これまでの週刊で馴染んだ見方をただ繰り返すだけであり、未知の真理を探求するための手段にはなり得ない。真理を知るために役立つのは、妥当な根拠にもとづいて結論を導き出す論理的な思考、すなわち推理である。

知覚と推理というこの二つの武器を手にした私に対して、今や、仏陀は語りかけるだろう。

----知覚と推理を使って、仏教を徹底的に検証せよ。」

「ここでの「信じる」は厳格な意味での信仰よりも緩やかな意味で理解していただきたい。ともあれ、ここで強調しておきたいのは、「仏教を信じる」前段階には「仏教を知る」過程が必ず必要であるということ、そして「仏教を知る」ためには「仏教を疑う」過程もまた必然であるということである。

振り返ればそのことは、仏教の開祖である仏陀その人が弟子たちに語っていたことではなかっただろうか。パーリ語聖典にある「カーラーマ経」（「ケーサムッティ経」）では、自説の正しさを誇り、異説を誹謗中傷する沙門やバラモンたちのことばを聞いて、それらの諸説の正邪をどうやって判断すればよいのか、という質問がカーラーマ族の人々からブッダに投げかけられるのだが、それに対してブッダは次のように答えたとされる。

カーラーマの人たちよ、あなたたちが疑問を持つのは当然であり、疑念を持つのは当然である。疑問のあるところに疑念は生じる。さあ、カーラーマの人たちよ、あなたたちは風説にもとづいて信じてはいけぬ。伝承にもとづいて信じてはいけぬ。聞き伝えにもとづいて信じてはいけぬ。理論にもとづいて信じてはいけぬ。自分たちの審慮して許容した見解にもとづいて信じてはいけぬ。説く人の有能そうなすがたにもとづいて信じてはいけぬ。「この沙門は私たちの先生である」ということによって信じてはいけぬ。（浪花二〇一七、一二〇頁より一部改変）

ここに挙げられているさまざまな理由は、人々が何かを判断するときに、頼りにしがちな要因の一覧である。これを読んでフランス・ペーコンの四つのイドラを想起する人も多いだろう。現代風に言えば、さながら情報リテラシーの一覧といったところだろうか。伝聞や風説、フェイクニュースの類に流されることなく、信頼のある情報を見分けるためには、正しい物差しで真贋を見分ける眼をもたなければならない。それも単なる机上の空論、思索のための思索ではなく、実践に裏付けられた思索で物事を判断しなければならない。そして、教えを説く人が権威ある人だからという理由だけでその教えに盲従してはならない。ここに書かれてあることは、仏教以外の宗教にのみ向けられたものではない。ブッダは、彼自身の教えに対しても、人々が同じような批判精神をもって吟味すべきことを説き示した。

仏教の根底にあるこのような批判精神は、他の宗教にはあまり観られない異色の教えである。そこに仏教の魅力を感じる人も多いようだ。」

「ブッダからダルマキールティへ、そしてシャーントラクシタからグライ・ラマ十四世へと連綿と語り継がれてきた教えには、いずれもこの自己批判の精神が息づいている。仏教は盲信の信仰を徹底的に排する。仏教を求める者たちは、幾度も幾度もブッダのことばを反芻し、その内容を自らで検証・吟味しなければならない。」

「また、同じ理由から、科学の名のもとに宗教的なものが切り捨てられることにも慎重さが求められよう。科学的な思考と宗教的な信念とは両立不可能であるという世間の通念に対しても、批判的な眼差しが投げかけられねばならない。」

「これまで論じてきたことと矛盾しているように聞こえるかもしれないが、ブッダのことばを自分たちも「物差し」で吟味・検証しなければならないのはその通りだが、その「物差し」そのものも批判的に吟味され、変容させるべき側面があることを忘れてはならない。（…）ダルマキールティは最終的に主客の分裂を超えた不二の世界を目指しながら、私たちの吟味・検証の精度を次第に微細なものへと変化させることの大切さを説いた。その意味では、科学も変容するものであり、西田が試みたように、仏教や宗教と共働し得る科学モデルの可能性が模索されてもよいはずである。そして、そのことを考える哲学的な思索もまた実践の一部を形成してしかるべきである。」

「本来の仏教徒が歩むべき道は信仰と理性の中道にこそある、と私は考える。」

記憶は
過去の単なる記録ではない

記憶は常に現在において働き
想起されるときに再構築され
その際さまざまに姿を変えて現れる

また記憶は個人的に現れるだけでなく
共有され伝わってゆく側面もあり
その際の記憶は集合的な姿をとって現れる

上記は『記憶と人文学』の主題だが

重要なのは
抽象化された物理的時間や
計測されるときとの時間と
生きられている時間とは異なるということだ

生きられている時間は常に現在である
記憶も記録としてのそれではないとき
現在において生きられている時間として現れる

吉田健一の語る『時間』は
まさに常に現在という生きられている時間のことである
時間が生きられているときどんな過去も過去ではない
それはまさに現在において流れている時間である

逆に物理的に現在であったとしても
それが生きられていないとき
現在という時間のなかにはいないといえる

歴史に関しても
過去を記録した歴史データは
生きられている時間における歴史ではない
過去に起こったことでも
それが生きられているとき
それは常に現在である

たとえ「体験していない記憶」だとしても
それが真に生きられているとき
みずからの現在において
ともに生きることも可能となるといえる

時間を神秘学的な視点で試みに捉えてみると
時間が生まれたのは土星紀
物質の萌芽が生まれたときでもある
それまでは時間は持続という状態だったともいう

その意味では時間を生きるということは
「からだ」とともに生きるということでもあるだろう
常に現在である時間を生きるということは
からだとともに
つまりは物質世界のなかにおいて
意識を働かせるということでもある

そしてそこに記憶も生まれる
記憶には忘却がつきものだが
顕在的であるとはかぎらないが
記憶はすべて意識の奥行きにあるととらえたほうがいい
生きられた時間はすべて記憶として蔵されているのだ
仏教的に言えば阿頼耶識とでもいえるかもしれない
それが現在という意識のなかで
さまざまに姿を変えながら立ち現れてくる



■三村尚央

『記憶と人文学／
忘却から身体・場所・もの語り、そして再構築へ』
(小鳥遊書房 2021.5)

■吉田健一『時間』（講談社文芸文庫 1998.10）



- 三村尚央
『記憶と人文学／忘却から身体・場所・もの語り、そして再構築へ』(小鳥遊書房 2021.5)
- 吉田健一『時間』（講談社文芸文庫 1998.10）

（三村尚央『記憶と人文学』より）

「本書を貫く三つの主題を次のように示すことができる。

①記憶は過去についての記録というだけでなく、さまざまな印象や感情と絡みあう情緒的なものでもあり、私たちの現在にも影響をおよぼす（記憶の現在性）。

②記憶は想起される際に再構築され、その過程で変容や補正を被る可能性がある（記憶の再構築性と可塑性）。

③記憶は個人的なものである一方で、人々のあいだで共有され、伝播してゆくものでもある（記憶の個別性と共同性、および集合性）。」

- 「第一章では、写真を題材に過去の想起が私たちの現在に与える影響を考察してゆく。写真加工技術が進みフェイクまで簡単に作れるようになった現代においては、過去の一瞬をありのままに記録して、それを事実として後に伝えるという、写真がかつてもっていた意義はほとんど風前の灯火である。だが、写真技術の誕生期から、著述家たちの思索の対象となってきたのは過去の正確な再現としての写真だけでなく、むしろそこにつねに含まれる加工や再構築の可能性でもあった。」
- 「第二章では、身体と記憶との結びつきを取り上げる。記憶の想起は脳内で起こる現象にすぎない、という主張にある程度の理は認めながらも、私たちにとっては、それ以上の身体的感覚と切り離せないものとしても立ち現れる。思い出に残るほどの強い身体的刺激をとまぬ記憶は、それを味わう舌や握り合う手自体が思い出すかのようにも感じられる。」
- 「第三章では、記憶と「場所」および「建築物」とのつながりを取り上げる。かつて行ったことのある場所に足を踏み入ると、そこにまつわる個人的な記憶が生き生きと蘇ってくることは日常的に経験される。このような記憶と「場所」や「建築物」との関連づけを利用していたのが、古くからおこなわれてきた記憶術であり。古代の弁論術においても用いられていたこの技法は、覚えたい内容を見知った場所と結びつけて、頭の中に強く印象づけるというものであった。」
- 「第四章では「記憶の物品」を取り上げる。幼少期の品を思いがけず見つけ出して、久しぶりに取り出したときには、しばしば強いノスタルジックな情緒が喚起される。ときにそれは非常に強力で、あたかもその物品から記憶があふれ出てくるように感じられ、懐かしさと不安の入り交じった戸惑いすら覚えることもあるが、そのような取り戻せない過去へのノスタルジアは、あまたのフィクション作品の題材ともなっている。この章で注目したいのは、思い出の品々とそれらが喚起する記憶との結びつきは、極めて私的である一方で、遺跡の遺物や、博物館に陳列される証拠物のように、それが置かれていた「文脈」あるいは「物語」を他者とのあいだで共有することが可能な点である。また、記憶の物品を介して、記憶が個人の枠を超えて人々のあいだで伝達・共有されて集合的記憶へと拡張されてゆく現象も取り上げる。」
- 「第五章と第六章では、記憶と忘却の関係、およびそれに伴う記憶の倫理の問題に焦点を当てる。伝承や文書、書籍、写真そして近年のデジタル化にいたるまで、さまざまな形で個人のライフスパンを超えて私たちは記憶を継承してきたが、それは忘却に対する記憶の勝利などではなく、本質的にはつねに勝ち目のない後退戦である。（…）過去の歴史の重みから個人を救う「幸福な忘却」（ニーチェ）の可能性がある一方で、適切に忘却することの困難も私たちはしばしば体験する。「覚えておくべきこと」という何気ない言表にも、「覚えていなくてよい」「あるいは「忘れた方がよい」とされうRものとのあいだでの線引きあるいは選別がセットされていることを思い浮かべれば、それらがつねに「誰に、あるいはどの集団にとっての」という限定の問題でもあることが理解できるだろう。」
- 「実際に経験した当事者にとっては辛すぎて、自分ではとてもそのまま表に出すことができず、別の人へと不完全な形で託すことでしか表現できない（向き合えない）記憶がある。そしてその記憶を受け取る者は、実際には経験していない出来事を自分のものとして「思い出す」ことで、その「手触り」を絵画として物質化する。このような警官は、私たちがいかにして自分のものではない物語----それが他者の実体験であれ虚構的なものであれ----深く関与することができるのか。という謎を考えてゆくきっかけにもなるだろう。他人の物語を我慢強く聞くどころか、それを自分のものとして引き受けて経験し直し、享受することさえできる、人間だけがもつ驚異的な能力である。」

- （吉田健一『時間』より）

- 「時間はただ経過している。それに就いて過去その他の区別を設けるのが信用に値しないのはその過去に該当する時間の一部が意識の対象であってもこれに意識が向けられている間は過去の観念を伴わないからで我々が歴史を読んでいてそれが過去のことだと思うのは読んだ後で我に、或は俗に我と呼ばれているものに返って何かと分別してかたらのことである。」
- 「時間はただ経過する。その経過を意識する時に我々はそこにおいてそれ故にそこにいることを自分とその周囲の状況に即して間違いないことに感じるのがその状況を満たすということが生じてそれが現在である。それが生じない時に我々の意識、或は精神は全面的に働かなくてそのように働けばいつでもどこでも現在があるということからすれば例えば口オマ時代の記念碑、貨幣の類いを点検しているその方の専門家がいる場所、その現在が今日でなくて口オマ時代であってもその専門家が現在にいることに変わりはない。又そこまで行くのでなければ専門家の口オマ時代に就いての知識は生きて来なくてこのことから今日の我が国に歴史家がいなくて歴史学者ばかりである理由も解る。それは歴史が過去のもの、従って今にはないものと考えられていることで歴史が既にないものならばそれに就いて知るには信用出来る文献に頼他ないことになり、それはそこに記された事実にてあってその事実が何を語るかは文献に記されていないから事実に戻るといことが繰り返されて我々に歴史ということと与えられるものは文献の二番煎じでしかなくという結果になっている。
- 幾ら文献が揃っていて事実を並べるのに不足しなくてもそこに現在がなくて従って人間の世界がないことは歴史が今はないものと決めた前提通りである。併しそれならば今日の一日前の昨日もなくて事実にしかり頼らなくて破綻を来さないのが科学という一つの限定された領域でだけであることがここでも示されている。寧ろ天平時代の屋根の勾配を見てその時代には屋根がこうだったと考える代わりにそこにこの時代を掴むことがそこにいることなのでこれは見れば見る程そこにいることになる。そこから先が問題の眼目である。」
- 「そこにいなければ我々には何もない。もしいればそこにあるものが我々にもある。それが認識の根本であるようであって上の空というのは自分は対象の所まで行かなくてそれをしなくても解ることは解る積りでいることでこれが更に自分は別であることにもなれば少しでも立ち入って考えるのが損であることにもなる。」
- 「我々は自分の体がある場所にだけいるのではなくて寧ろそうでないことの方が多い。併しそこが世界という一つの観念であってもそこに我々がなければそれがその時の現在であってそうでなければこの観念が我々に何かを伝えるということもない。こうして我々がどこかにいるというのは我々の意識が充足して或る対象と向き合っているということで従ってその対象を場所、時代、観念という風に分類することはない。或は分類してもそれが区別することにならないのである。
- それならばそれぞれの現在はどうだろうか。その何れもが現在であることに変わりはなくて我々は、或は我々の充足した意識が現在というのがどういものか知っている。これは現在が数えられないことでそこにあるのはただ一つの現在であり、それ故に我々の一生も現在の連続、或は断続であってこれをただ一つのものとする事が出来る。又当然これは我々の、或は人間の一生に止るものでない・我々が歴史でもある世界のどの一点に眼を向けてもそこにあるものを確実に掴むに至ればそこにいるのでその掴むというのがそこで自分の廻りを見廻すことになるまでに対象に習熟すること以外のどういうことでもないと考えられる。もしその状態にあったことを完全に思い出せば我々は再びそこにいる。」
- 「我々は物質に頼ることに限度があることを知らねばならない。（…）それが起こって時間のうちにその場所を占めるに至るのが我々の精神に訴えて来るには、これを別の言葉で言えばそれがそこにあることを我々が認めるにがその出来事が精神の領域での出来事でなければなたなくてその出来事が物質の領域に残した跡は消滅しても精神の領域では時間が過去になることがない。或は時間が過去になるというのがもともとあり得ないことなので物質は消滅する形で時間の経過を現す類のものである。」
- 「レダが白鳥に犯されたんのがトロヤ戦争の遠因をなしているというのは神話である。併し我々がアポロドロス、或はオヴィディウスを読んでいてこれを過去にあって後世に伝えられた捏造とは考えなくてそれ故にこれが歴史であることにならなくても我々がそこに確かにあると感じるものはそこにある。それが何であるか解らなければならぬということはない筈であって我々の目の前で起こっていることでも我々に解らないことは幾らもある。その解るということに執着するのが我々に言葉をその意味と思わせて自分の感覚よりも解説に頼らせるので確実にあることを知ってそこに自分もいることを知ってそこに自分もいることを認めるのはその意味を取ることでもなければそれが解説の種になることでもない。併し世界を見廻してそこに間違いなくあると認められるものがそこにあり、それがあったのでないのはその感覚を生じさせるものがないからであって我々がものを見る時の眼を世界に向ければそうなる。そこにあるものがあって我々に語り掛けるがこういうことが曾てあったと語るものはなくてそこにも流れる時間というのは常に現在である。」

地の時代から
風の時代へ

2020年12月22日
木星と土星の「会合」
グレート・コンジャンクションが起こり
これから200年ほどの「風の時代」が始まる
(と西洋占星術では言われている)

西洋占星術における星の配置や動きは
ある意味では私たちの意識の深みにある
「元型」とでもいえるものから働くときの
型とでもいったものを象徴的に現している
易でいえば八卦六十四卦であり
カバラでいえばセフィロートである

地から風へというのは
単純に言えば
物質から精神へ
モノからココロへということだ

昨年暮れのグレート・コンジャンクションから
流れがそのように変わり始めているという

流れが変わるときには
それなりの混乱も起こることになる
その混乱は外的にも起こるだろうが
重要なのは内的な変化にもなって起こることだ

「地」が悪くて「風」が良いから
変わるというのではない
「地の時代」を受けてこそ
「風の時代」があるということでもある

目に見えるものを求める「地の時代」によって
科学的な観点からの物質的なものへの探求や
自我の拡張による個のアイデンティティへの探求が
ある種の臨界点を迎えることで
それを超える目に見えない精神的なものが求められ
「風の時代」を可能にしたともいえる

目に見えるものを強く求めてきた者は
目に見えないものに抵抗し
さらに目に見えるものへの固着を示すだろうが
目に見えるものを等閑にしたまま
目に見えないものに向かう者は
「地」に足のつかないが故の混乱をきたすことにもなるだろう

そんな変化のなかで私たちは生きていき
そこからさまざまなことを学ぶことになるが
それはある種の集合的な意味での秘儀参入であるともいえる

引用のなかに
レヴィ=ストロースの言葉がある

「私は (...) 自分の個人的アイデンティティの
実感をもったことがありません」
「『私が』どうするとか『私を』こうする
とかいうことはありません」
「私たちの各自が、
ものごとの起こる交叉点のようなものです」

まるで他力本願のような言葉でもあるけれど
ほんらいの他力が働くためにこそ
自力を超えた自力
自我を踏まえ自我を超えた力を必要とする
計らいを超えたときにこそ訪れるもののように

地の時代から
風の時代へ
時代の変化という秘儀参入の前で
これからどんな風景が
外的にそして内的に見えてくるのだろうか

ご専門に特化している視野狭大な科学よりも
長い歴史のある占星術的な観点は
行く先を示す視点を提供してくれるところが多分にある
「占い」も面白いがそれは余興にして
そうした変化の見取り図を得るための「星占いの思考」は
新たな時代に向けた秘儀参入のための準備にはなりそうだと



■石井ゆかり：「風の時代」の星占いの思考。
(『群像』2021年7月号 講談社 所収)

■石井ゆかり：「風の時代」の星占いの思考。
(『群像』2021年7月号 講談社 所収)

「2020年12月22日。
私は何度、この日付を書いたことだろう。「2020年12月22日、水瓶座で『グレート・コンジャンクション』が起こります。ここから向こう約200年の『風の時代』がはじまります。」

「2020年12月、夕方の空に2つの星が意味ありげに並ぶあやしい光景を眼にした読者もいらっしやるだろう。あれがいわゆる「グレート・コンジャンクション」、木星と土星の「会合」である。「会合」とは、(...)「地球から見上げた時、天体と天体が重なり合うように近づく」現象を言う。(…)約20年に一度起こる木星と土星の会合だけが、特に「大会合」「グレート・コンジャンクション」と呼ばれる。前回は2000年5月、その前は1981年1月と、かなり規則的な現象だ。(…)

ひとつまえの2000年5月は、黄道上の「牡牛座」で落ち合った。今回、2020年12月に待ち合わせしたのは、「水瓶座」であった。」

「『風の時代』とはすなわち、「約20年に一度の木星と土星の会合が、基本的に風の星座で起こり続ける時代」のことなのだ。1802年に乙女座(地の星座)での大会合以来、1821年と1981年の例外を除いて、木星と土星は地の星座でランデヴーを続けた。それが2020年からは、風の星座で会合を繰り返すことになるのである。このシフトを「ミュートーション」と言う。ミュートーションの前後では、多少の行きつ戻りつがある。1981年の大会合は、風の星座である天秤座で起こっている。その後、2000年に牡牛座、2020年に水瓶座で、やっと「地の時代を抜けきって、風の時代への移行が完了!」した。次の「水の時代」が始まるのは2159年、そのあと2度「風」に戻って、しっかり「水」に入りきるのは、2219年である。」

「では『風の時代』とは、どんな「時代」なのか。(…)
まずはこれまでの「地の時代」について。
「ここまでの『地の時代』は、産業革命が起こった頃にスタートしている。そこから資本主義が一気に台頭した。(…)
人々の価値観も『金持ちになること』『より多くのものを所有すること』に向かい、成功した経営者は人格者として崇敬されるほどになった。物質的な充足こそが幸福である、という考え方が広く受け入れられた。」

そして、次に来る風の時代については、こんなイメージになる。
「ひきかえ、これからの『風の時代』は、物質的・経済的な価値観が廃れていく時代になるだろう。風は実体を持たず、知と関係性を象徴する。(…)たとえば『若者の〇〇離れ』。この『〇〇』に入るものは、すべて地の時代的な『モノ』だ。ブランドものや高価な自動車などに、今の若者は興味がない。モノの所有がものを言った時代は、もはや若い世代にとっては、終わっているのだ。」

「西洋占星術は、非常に古いルーツを持っている。紀元前3000年、それ以上の昔からの考え方が、今現在親しまれ愛されている「星占い」の中にも、連綿と息づいている。「風」、すなわち「火・地・風・水のエレメンツ」の思想も。キリスト教成立以前からの文化的背景から生まれ、現在に至る。未だにこの4つのカテゴリで「新しい時代」を語ろうとすることが、ごく不思議なことのようにも見えるし、また、人間はどんなに時代を重ねても、それほど変わりはない、ということを示している気もする。

「私は以前から現在にいたるまで、自分の個人的アイデンティティの実感をもったことはありません。私というものは、何かが起きる場所のように私自身には思えますが、『私が』どうするとか『私を』こうするとかいうことはありません。私たちの各自が、ものごとの起こる交叉点のようなものです。交叉点とはまったく受け身の性質のもので、何かがそこに起こるだけです。ほかの所では別のことが起こりますが、それも同じように有効です。選択はできません。まったく偶然の問題です。」(『神話と意味』クロード・レヴィ=ストロース 大橋保夫訳 みすず書房)

もし「風のような生き方」ができるとするなら、きっとこんな生き方だろう。私はこの一節を読んだとき、自らもこうありたい、と心から願った。自分自身は単なる現象のようなもので、それは、幾つもの偶然の重ね合わせに過ぎない。レヴィ=ストロースは「私は、自分がこのように考えるからといって、人類とはそのように考えるものだという結論を下してよいなどとは少しも思いません」と付け加えている。だが、今の私にはこの「生」のイメージが、限りなくリアルに思われる。コロナ禍を生きることも、インターネットを介して他者と関わることも、全て、自分がどうしたとか、自分をこうするとかいうことから出てきてはいない。私はこれを受け止めて、それで、せいぜい生きられるように生きていだけだ。そういうふうに「私」を風に手放した瞬間、あらゆる現実が圧倒的な存在感で私の意識の中に流れ込んでくる。「運命」というものがあるとして、その手触りはきっとこんな感じなのだろうと思える。「偶然」は、限りなく両義的な言葉だ。「偶然だね!」と驚きあった瞬間、それはすでに偶然ならざる意味を胎んでいる。
風は、偶然の関係性である。トルストイは生死まで関係性に投げ込んだ。
「生命とは世界に対する関係であり、生命の運動とはより高度な新しい関係の確立であるから、死とは新しい関係に入ることである。」(『人生論』トルストイ 原卓也訳 新潮文庫)
私の目に「風の時代」は、今、そんなふうに見える。」

「みんな一緒」は「同」への信仰である
 「信」は人と言から成る漢字であり
 「言語」がそうであるように
 「みんなの約束から生まれる」

「みんな」といっしょでないと
 「みんな」に見てもらわないと不安だからと
 「みんな」を抛り所にして不安を去ろうとするのは
 じつのところ「孤独」から逃げようとしているだけだ

「みんな一緒」は
 「世間」のなかのマスゲーム的な「散文的」世界だ
 「みんな」の物語のなかで役割を演じ
 「同」の一部となりその信仰とともに踊ることで
 じぶんに目を向けないですむ

「みんな」との共感を求めるのも
 過剰な被害者意識から外なるものを批判するのも
 じぶんから目を逸らすための格好の手段になる

しかし魂にとって大切なものは
 ひとりの「孤独」のなかで
 みずからと向き合うことからしか生まれない
 そこに「みんな」はいない
 ひとり「孤独」に詠い舞うしかないのだ

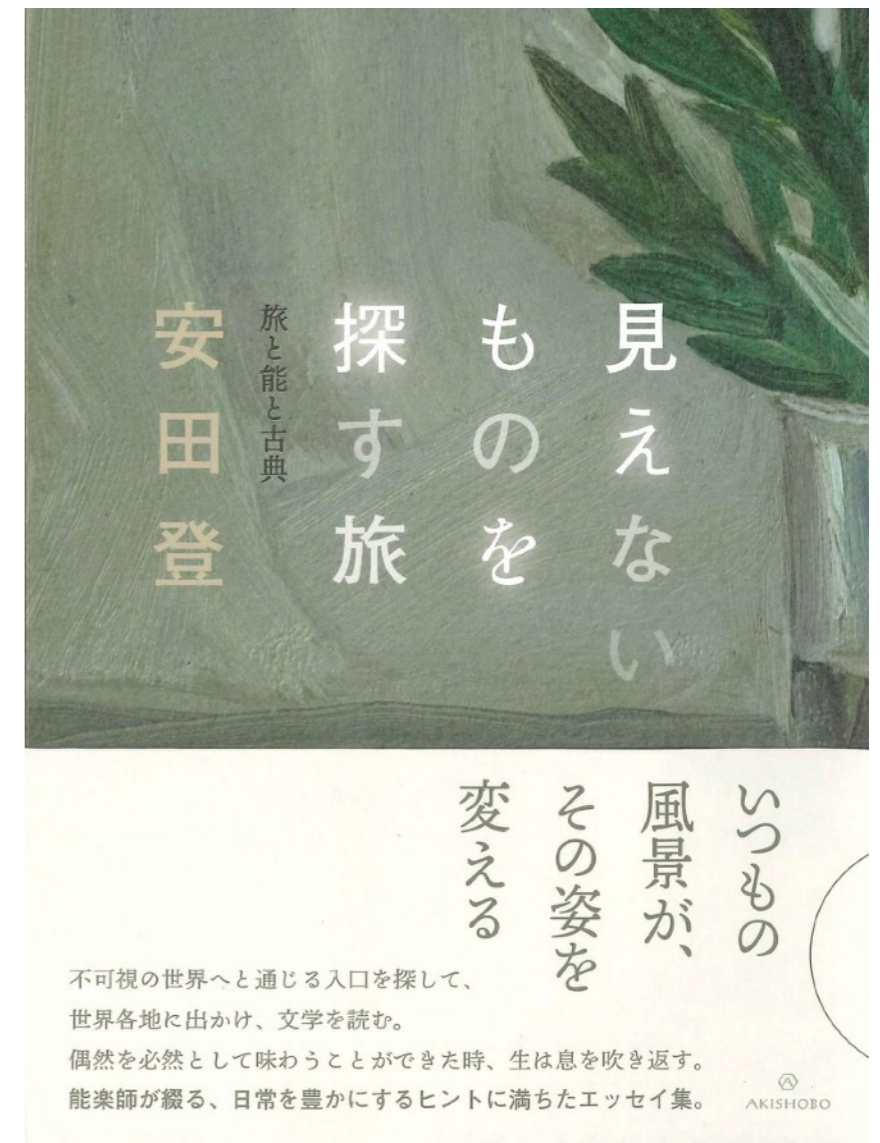
「舞」という漢字が
 もともと「無」であったように
 「舞」は闇のなかで舞う
 つまりは「見えない」孤独のなかでの捧げもの

現代人は「見えるもの」という
 「みんな」に共有されるものを求めて生きている
 その象徴が「科学（主義）」という信仰である
 科学的に証明されている（とされる）ものを信じるように
 その「信」もまた「みんなの約束から生まれ」ている

「みんな一緒」を去り
 「見えないもの」を見るためには
 「孤独であることの勇気」がいる

孤独のなかでひとり「詠う」とき
 その深みのなかで非在の存在たちと出逢い
 そこで自分のほんらいの霊である魂は蘇りを体験する
 そうすることではじめて「他者」は現れ
 「ともに」あることが可能となる

「みんな一緒」のなかに「他者」はいない
 「他者」が存在してはじめて「愛」の可能性が生まれる
 「ひとり」という個としての「孤独」がないとき
 「他者」は決して存在できないのだ



■安田登

『見えないものを探す旅／旅と能と古典』
 （亜紀書房 2021.6）

■安田登『見えないものを探す旅／旅と能と古典』（垂紀書房 2021.6）

「「見えないものを探すとか、見えないものを見るなんてできるわけじゃないか」と言う人がいます。むろん、その「なにか」は（正確にいえば）見えないわけじゃないし、ないわけでもありません。ただ、ふつうには見えない。見えることが共有されない「なにか」です。

私たちには、「見えないもの」を見る力が備わっています。「目」を使わないでものを見る力です。そのひとつが「夢」です。夢を見るとき、人は器官としての目を使いません。夢を「見た」ということは他者に証明することはできませんし、見た夢を共有することもできません。それでもその人が「夢を見た」ということを疑う人はいません。夢は、「目には見えない」ものでも、確かに「見る」ことができるものがあるということを私たちに教えてくれます。感覚器官を使わずにものを見るときには、肉体の器官という制限がない分、より自由に見ることができるし、ある意味、本質を見ることはできたりもします。だからこそ、古来、夢は重視されてきました。」

「今年（二〇〇〇年）の九月、喜多流の大島政允主催の台湾公演に参加した。私たち、日本の能楽師による演能だけでなく、大島師たちの指導のもとに能を学んだ台湾の芸術大学の学生たちによる演能もあった。」
「そのとき、一人の女学生から学生自身が演じた能についての話が出た。学生たちは言葉に尽くせないほど感動している。そして、大島先生たちには本当に感謝している。中には人生を変えてしまうほどの体験だったと語る学生までいるという。しかし「感動と同時に能グループの帰国はとても大きな悲しみを残した」と真摯な表情で彼女は話す。（…）

世界中の人たちが台湾に来ると、「台湾人は明るくて、エネルギーで、ポジティブで、いつも幸せそうに見えるからうらやましい」と言います。しかし、私たちは本当はとても孤独なのです。孤独だからこそいつもエネルギーを外に出して、自分や他人を盛り上げていなければならないし、いつも誰かと一緒にいないと不安で仕方がない。人のことがすごく気になるのです。私たちが演じる現代演劇の舞台でも同じで、お客さんに受けているか、喜んでくれるか、。そればかりが気になります。お客さんに受けるように受けるようにと演技をする。それが私たちの演劇メソッドなのです。

しかし、能を学んで、自分の中に入っていくという演技方法があることを体験として知りました。演能を見てさらにそれを実感しました。舞台が進行すればするほど、演者は自分の中にどんどん深く入っていくように見えたのです。舞台全体としては一体化する方向に向かっていながら、個々人はさらに個人になっていき、どんどん孤独になっていく。（…）

私たち台湾人には、自分の中の孤独をあれほど深く見つめる機会も勇氣もありません。だからこそ、自分の中の孤独と共に演技をしていく「能」に感動しました・でも、それを私たちがができるかどうかを考えると悲しくなります。絶望感さえ感じます。自分の孤独を見つめるためには、何か「抛り所」が必要なのだと思います。」
「知人の精神科医が、今の日本人にとって重要なのは、「孤独であることの勇氣」ではないかと言っていた。いじめ問題や少年犯罪、そして大人社会においてもこの力の欠如は様々な問題を引き起こしている。台湾の学生が学んだ、独りでのこの勇氣を多くの日本人はすでに失いかけているだろう。

『娵捨（おぼすて）』という能がある。そのシテは、娵捨山に捨てられた老女の霊だ。彼女は孤独を受容しながら、月の友びとを待ち続ける。旅の途中に娵捨山を訪れた月の友びとである旅人の前で、老女は胡蝶の舞を戯れ舞い、ついには月と一体化して山気の中に昇華する。

かつて日本人は、孤独の中で自然と一体化するすべを知っていた。それは、娵捨山に捨てられた老女という、絶対の孤独者であってすらだ。そして、それは芸能として長きに亘って人々に、老いとは何か、孤独とは何かという問いを投げかけていた。それは孤独の芸能、能だからこそできたことではなかっただろうか。

現代人である私たちは、そこから何を学び、未来に向けて何を提示することができるだろうか。」

「「舞」という漢字の甲骨文は（…）「無」という字と同じである。「舞」はもともと「無」だったのである。

その舞われていない「無」の舞（天宇受売命の、絶対の闇のなかでの舞）は、神々を咲わせる。そして、その咲いは天照大御神の心を動かし、彼女は岩戸を少し開ける。その瞬間、暗闇は裂け、光が戻る。暗闇が咲けて光が戻ったその瞬間を世阿弥は「花」という。「花」は草冠を取れば「化」となる。「化」、すなわち「花」とは「変化」であろう。

変化（花）は存在ではない。点は現象ではあるが、存在ではない。それは絶対の闇と同じく、時間も空間も所有しない。しかし花は絶対の闇とは違って、時間と空間を生み出す母胎たり得る現象だ。変化そのものがそこに立ち現れた瞬間に、時間と空間が誕生する。」

「平安末期の歌人、藤原定家は世阿弥にとっても特別な存在である。

「その定家の歌は」と尋ねると、多くの人は見渡せば花も紅葉もなかりけり浦の苫屋の秋の夕暮れ」を挙げる。（…）

耳によって最初にこの歌を知った古人たちは、まず「見渡せば」と詠じられれば、実際に見渡さなくても、首を回る筋肉が反応したはずである。そして「花も」と詠われれば春空を埋め尽くす満開の桜を思い浮かべ、続いて「紅葉も」と詠われれば全山を紅や黄に染める紅葉を鮮明にイメージしたはずである。

が、それが「なかりけり」と否定される。否定されても一度しっかりとイメージされたものは、そう簡単になくなるものではない。縹渺とした霧の彼方に満開の桜や全山を紅黄に染める紅葉は、うっすらと、しかし厳然と残る。

霧の彼方の桜や紅葉を観るのは、私たちの普段使う目ではなく、もうひとつの次元（Altered State）の意識が有する目である。（…）

このように、〈事実としての存在〉はそこにはないが、しかし厳然とそこにある存在、それを「非在」と呼ぶことにしよう。「非」はただの否定ではない。（…）

定家の歌の企みは非在の桜、非在の紅葉そして非在の旅人を現前させるだけではない。非在を観じる意識、すなわち私たちが普段は自分ですら感じないようにしている、「もうひとつの次元」の意識状態を引きずり出してしまう。だから定家はちょっと怖い。

ところがもっと怖いのは能だ。能はこのような「非在」の手法を多く使う。

（…）

日本のすべての場所は物語を持っている。それはまだ全国に残る美しい地名が物語る通りである。そしてその物語の裡には非在の霊がいる。

漂白の旅人はそこで歌を謡う。

なぜ歌か。彼が今まで生きてきたのは現実的な叙事的世界だ。散文的な世界だ。しかし、組織から追い出され、物語を失ったとき、今まで確固たるものだと思っていた叙事的世界がカラカラと崩れ、極めて不安定なものだということを思い知る。だからこそ、歌を謡う。歌は叙情（抒情）的世界に属する。韻文的な世界だ。（…）

歌を通じて彼は土地の霊や物語と出会い、その出会いによって、喪失した自分の物語も再び紡がれ得る可能性を感じ、そして自分の霊である魂が蘇るのを体感する。」

「「信じる」という語の「信」が音（おん）であるように、かつての日本語には「信じる」という言葉がなかった。人々が神話の世界に住んでいたとき、そこには「信」というものは必要なかったのだ。「信」というのは漢字の右（旁）が示すように「言語」であり、抽象思考から生まれる。たとえばミサの中で「ここに神がいらっしゃいます。それを信じることができますか」というような文は成立するが、鉛筆を出して「ここに鉛筆があります。それを信じますか」という文は成立しない。「信」とは、いま目の前に見えないものを「ある」とする心的機能だ。そして、それはみんなの約束から生まれる。言語もそうだ。すなわち「同」でもある。

『古事記』上つ巻は、信仰も「同」もまだ無縁だったころの話である。

（…）

学習には運動性の学習と感覚性の学習があると脳科学者の茂木健一郎はいう。身体性が稀薄な現代の学習は後者に偏りがちだ。後者に偏ると、人は肚で感じるができなくなるし、そのものごっそりからだ全体で受け止めることができなくなる。素晴らしい芸術に出会っても圧倒もされず、芸術的感動も味わえずに、細かいことを云々するだけの口先の皮肉屋になってしまう。

かつて能を観る人々はそこに神々の姿を見ただろう。観能後に人生が変わったとい人もいたに違いない。からだまるごと能と向き合った。

（…）

が、感じることも、神を見ることもできなくなった現代人は「みんな一緒」という「同」信仰を生み出すマスゲームに踊らされるようになる。（…）

信仰と現実とは反比例することがある。信仰が強くなれば、どんなに現実がひどくても「これは神が与えた試練だ」と思うようになる。北京オリンピックの開会式は、「同」とヴァーチャルによる「信仰」の極限を見せてくれた。

北京オリンピックは、四川大地震やチベット暴動の後に開催された。神話的世界から追い出され、現実性、身体性を失った私たちにチャン・イーモウは開会式の間を借りて警告を与えたのだろうか。能を見るときも、私たちは自分の観能態度から自分自身を見つめなおすことができる。」

自然界には
まったく同じものは
葉の一枚に到るまで存在していない

けれども
似ているものはたくさんある

むしろ生物たちは
驚くべき擬態さえ易々とこなしながら
たくましく生き抜こうとしていたりもする

それよりもなによりも
鉱物から人間にいたるまで
自然界にあるものはおそらく
形と型をさまざまに組みあわせ
似せることによって多様性を生み出してきた

しかも似ているということは
違うということでもあるのだ
そのように似ていて違うということこそが
自然の創造性の秘密でもあるのかもしれない

人間の思考の型としては
演繹や帰納が云々されたりもするのだが
おそらくそれよりも
自然界における存在は
さまざまなパターンで「似せる」ことを
生きた思考にしてきたように見える

そして人間の思考においても
それが生きたものになるときには
どこかで「似ている」という型が
働いているのではないだろうか
アナロジー「類推」である

それは眼だけではなく
耳においても同様だろう
冒険するのは眼だけではない
耳もまた冒険する

同じ音
似ている音や
その組みあわせが
言語遊戯にもなり
音楽の創造性にもつながっている

おそらくわたしたちの魂の深みには
形や音につながるアーキタイプ（元型）があって
そこから立ち上がってくるさまざまなイメージに
感覚も感情も思考もさまざまに共振しているのだ
だから「似ていること」を見つけることが
その深みとつながる大事な方法ともなっているのだろう



- 松田行正
『眼の冒険／デザインの工具箱』
（ちくま文庫 2021.3）
- 松岡正剛（構成編集）／杉浦康平（イラスト）
『遊』1001号～相似律／
連想と類似 観相学の凱歌のために
◆似ていることの存在学
（工作舎 1978.6）

■松田行正『眼の冒険／デザインの工具箱』（ちくま文庫 2021.3）

■松岡正剛（構成編集）／杉浦康平（イラスト）

『遊』1001号～相似律／連想と類似 観相学の凱歌のために◆似ていることの存在学
（工作舎 1978.6）

（松田行正『眼の冒険』より）

「『似ている』ことに関心を持ってからだいぶ経つ。きっかけは一九七八年に出版された松岡正剛編『遊一〇〇一相似律』（工作舎）に触れたときからだ。そこには、形の似たものが同等に並び、似たもの同士カタログの観を呈していた。

たとえば表紙には、「遊」の漢字に触発された漢字らしき文字が並んでいる。じっと見ていると、どれもなんとなく「遊」の文字のような気がしてくる。このなんとなく似ている、ということが大事で、ピッタリ同じ、つまり合同ではそこからの新たな展開をシャットアウトしている、というのがこの本の骨子だった。

たとえば、星雲とつむじと 指紋と素粒子の飛跡が同列に並んでいる。どれも渦巻という形態を共有しているからだ。ここにヒナギクの配列図、子持ち三つ巴紋を加えてもいい。ここでは形が似ていることは性格、性質を共有するばかりでなく共振しているというのだ。

錬金術などの神秘主義ではシンボリズムが重要なアイテムで、アナロジー（類似）という方法論は欠かせない。科学や物理の発見のきっかけにもアナロジーは大きく作用している。

人間の発想の原点に「似ていること」が大きく作用していたのもよく知られている。ユングが提唱したアーキタイプ説では、円や正方形などの形にわれわれがことのほかとらわれるのは、もともとわれわれの脳に刷り込まれている形だからだ、という。

もちろん、それもあるかもしれないが、ユングのアーキタイプ説を持ち出すまでもなく、われわれの眼と脳は、もともと「似ていること」にたいしては敏感だ。似ているものはまとめてしまったりなど、いわば抽象表現向きである。なかでも円や正方形などのシンプルな形は、まとめるのにちょうどよい。ここでは「厳密さ」よりも「らしさ」が重視されている。」

（『眼の冒険』～鷺田清一「解説に代えて「似ている」から始まる思考の魅力」より）

「著者に叱られるかもしれないが、まず本文最後の二ページを開いていただきたい。

右ページには、催眠効果をもたらすとされる縦ストライプを夜空に向けてサーチライトで投射した、ナチスのニュルンベルク党大会のフィナーレでの壮麗な光の列。左ページには、世界貿易センター（WTC）崩壊跡地の近くでおこなわれた追悼の光の儀式の様。青い光が二本、漆黒の空を突き刺すように、あるいは悲しみの刃が地殻を破って飛び出してきたかのように、垂直に立つ。

この衝撃は、たぶんどんな言葉の列よりも強い。対極にあるはずの二つの儀式が共有する相同的なイメージ、それが、人びとの思考の背後にある暗い軌跡を浮き彫りにする。

「似ている」ということの発見から始まる思考、それは遊びのようであり、パズルのようでもあり、そしてときに批判的な思考でもある。

星雲と旋毛（つむじ）と指紋と素粒子の軌跡、そして対数螺旋をつくるヒナギクの配列図。ブロードウェーや平安京とチェス盤と曼荼羅図と中国明代の印章とル・コルビジエのグリッド構成案とコンピューターの回路。あるいは、今は懐かしいフトンタキから家紋、ケルトの装飾、一筆書き、サナギを経て真空論へ。「画竜点睛」からアインシュタインの宇宙モデル。デュシャンの絵、アナグラムを経て漢字の犬・刃・氷の「、」へ……。

謎めいた数列や幾何学のパズルも盛沢山。アナロジー（類推）は、ある事柄に見られる関係が別の事柄においても見られることに着目する比例的志向であるから、当然のことであろう。

最後に、「似ている」ことに敏感で、ことの真実よりは画像の整合性にこわだる眼の動きから、とてつもない夢想と幻想が生まれる過程を、パノラマのように映し出す。

物語でも推理でもなく、複数の像を脈絡を跳び越して思いもよらないかたちで接触させる思考、そう、図像的志向は、演繹や帰納とは異なる仕方、人類の認識をぐいぐい開いてきた。

私たちの思考の衰弱を衝く一冊だ。」

