

# mediopos 19

2016.2.10 ~ 2016.3.5

【神秘学ポエジー～風遊戯 第43集】

media--poesie ヴァージョン

mediopos451-475

神秘学遊戯団



謎を生きようではないか  
我らは過程の存在なのだから  
狂いを我が衣装とし  
道化となって踊るのだ

信じようなどするな  
解決しようなどするな  
懐疑をどこまでも掘り続けようではないか  
永遠の道化となって踊り続けようではないか

■『新版 小林秀雄 越智保夫全作品』（慶應義塾大学出版 2016.1）

（「能と道化」より）

「（ヘンリー）ミラーはこんな風に言っている。我々は皆存在したいと願っているのだが、我々は決して存在しなかった、我々は常に存在しようとする過程にすぎない、だから「我々は永遠に外側にあるのだ」と。我々は外側にあるべく運命づけられているのだから、人生の謎は解かれることなく、解いてはならぬものなのだから、我々は智者となって謎を解こうとするよりも、道化となって謎を生きようではないか。生命の中断なき流れと共に音楽のようにどこまでも流れて行こうではないか。ミラーはこのように言おうとしているのではないか。これがまた狂うということの意味でもある。

西行や芭蕉もまたそのように人生を観じ、そのように狂いつつ、どこまでも流れて行こうとしたのではないか。彼らもまた怠けているより外に生きようがなかった。彼らはそこに自己の運命を感じていた。彼らもまた自己の力の中に「どう扱ってよいか分からぬ、不可解なもの」を感じ、この力の前に、現世の諸価値が見る見る崩れ去り、地上が、「途方もない否定的なもの」と化するのを見たのであろう。その時、彼らは自己の中に「この絵の内容にも形式にもあずからぬ一人の異邦人」が、言い換えれば一人の道化が生まれてくるのを感じたのであろう。（・・・）かくして道化という、世に無用な存在を通じて、生は己れを顕現し、道化は生の最も純粋な表現となる。」

「小林はドストエフスキーの人物全体に共通する純潔で健康な魅力について語っている。これらすべての人物はへげしく懐疑し、絶望するが、そこには或る純潔な生命力が現れていて、いわゆる懐疑とか絶望とかにともなう不健康なものが感じられない。それはあたかも「懐疑がほしいから懐疑するのだ、絶望がほしいから絶望するのだと言わぬばかりの、荒々しい健康な力」なのだ。彼がパスカルの中に見、何よりも惹きつけられていたのも、パスカルの中に感じられる、この荒々しい健康な力であった。彼は『パンセ』の懐疑についてこう言う。『パンセ』はたしかに懐疑の書である。がパスカルの懐疑とは、信じようとしても信じられない、解決を求めたが得られなかった、というような弱さから来るものではない。ありあまる力が解決などという安易なもの乗り越えてしまったのだ。こういう人は懐疑を深くほり下げ、懐疑を純化するのだ、と。」



見るもの  
見られるものの  
境にありて  
立ちあらわれし  
かたちなき姿  
そのおもざし

そはたれそ  
声よ  
かたれ  
かたどれ  
おもての  
おもみ  
おもての  
おもひ

■坂部恵『仮面の解釈学』（東京大学出版会 1976.1）

「<おもて>とは、<主語とならない述語>であり、また、<意味されるもののない意味するもの>である。<おもて>とは、また、カオスの根源的な不安から意味をもったコスモスが立ちあらわれ、<おもみ>と<おもひ>としてかたどられ、<かたり>出るはざまそのもの、対象化されえない述語面が<声>を根として自在な変身のうちに<かたり>出、<おのれ>と<おのれ>がはじめて<おもて>をあわせて立ちあらわれる<原人称>のはざまそのものにほかならない。

このようなくおもて>のかたどりは、その行きつく果てにおいて、<かたちなき姿>にきわまる。」

「<おもざし>とは、<見るもの>であると同時に<見られるもの>であり、まさにこの両義性をその存立の境としている。<おもざし>は、また、視線をわずかにおとした軽いおもてふせの姿をその典型とすることによって、まさに、<おのれ>が<おのれ>のかたちなき姿>に見入り、沈黙の声に聴き入る、<思ひ>がコスモスの<重み>の方向へ、遠心と求心の微妙な両義性の均衡をさぐりあてて集中される、そのような境を存立の場所とする。<おもて>とは、いかえれば、<見るもの>と<見られるもの>とが、あるいはまた<見えるもの>と<見えないもの>とが、はじめてかたどりをえて二つながら立ちあらわれるはざま (espace) のかたどり (espacement) そのものにほかならないのである。」



■小池昌代・塚本由晴 『建築と言葉／日常を設計するまなざし』（河出ブックス 2012.6）

「塚本 一九五〇年代とか六〇年代の新生民主主義の時代につくられた市役所とか文化ホールとかの公共建築は、当時の社会的存在として思い描かれた市民を想定して設計されている。それに対して、修道院みたいな建築の回廊付の中庭に空と水しかないみたいなどころでは、人間はもっと宇宙的な存在になれる。そのほうが一対一の人の関係のその先に、もっと大きな響き合いがあるのではないかという感じがしています。つまり、建築を通して集合的に人がどう交錯するのかを考えるのが面白い。」

建築の場が  
世界を開く  
俗なる場は  
俗なる世界を開き  
宇宙的な場は  
宇宙的な世界へと開かれる

言葉の力が  
世界を創る  
俗なる言葉は  
俗なる言葉を創り  
宇宙的な言葉は  
宇宙的に世界を創る

失われた建築のために  
失われた言葉のために  
私たちは何ができるだろう



■アーノルド・ミンデル『大地の心理学／心ある道を生きるアウェアネス』（コスモス・ライブラリー 2009.10）

（『第2章 第一原理：自覚は非局在的である』より）

「なぜだろう なぜだろう。

なぜ、なぜだろうと思うのだろう。

なぜだろうと思うのはなぜだろう。

なぜ、なぜだろうと思うのだろう。

リチャード・ファインマン、学生時代

私の内なる学生もなぜだろうと思う。なぜ私たちはなぜだろうと思うのだろうか？ なぜ子どもたちは好奇心に満ちているのだろうか？ 何私たちが宇宙について悩ませているのだろうか？ なぜ私たちは自分の外見についてすでによく知っているのにしきりと鏡を見るのだろうか？ 意識とは何だろうか？ それは生物学的なもの？ 霊的なもの？ 心理学的なもの？ ——それともそれらすべてだろうか？ なぜ私たちは自分が何者かを知りたいと思うのだろうか？ 私たちはどこへ向かっているのだろうか？ 道を求め、道に気づこうとするこの傾向性は何だろうか？ なぜ私たちはいつも容易な道や最善の道を探しているのだろうか？」

なぜだろう

なぜなぜだろうと

思わないのだろう

私たちは求めていることを忘れ

知りたいということを忘れて

私たちは疑わず

あたりまえを選び

決められたことに賛成しまた反対し

好きと嫌いを決定事項にしたまま

なにも考えないことを選んでいる

なぜだろう

なぜなぜだろうと

思わないのだろう

私たちはいったいだれだろう

世界はなぜあるのだろう

そう思わなくなって久しい



わずかな音の連なりに  
宇宙が響き渡ることがある  
かぎりなく美しい音色で  
その耳をもつことだ

小さな窓から見える光から  
宇宙が広がることがある  
かぎりなく美しい絵図で  
その目を持つことだ

わずかな言葉のなかに  
宇宙が顕現することがある  
かぎりなく美しい詩句として  
その魂を持つことだ

■丸山桂介『バッハ ロゴスの響き／創造と非有に関する断章』（春秋社 1994.12）

「表面の社会的職業形態という点からすれば彼は音楽家であって神学者ではなく、まして哲学者ではなかった。しかし人間的なものが洗い流されることによって却って人間的なものが洗いだされ神律のなかに組み込まれ彫琢されてゆくという芸術創造の再考の高みにまで歩み至り得たことにおいて、バッハは最も優れた神学者でもあり最高の哲学者でもあった。

プラトンの哲学の受容史という面からすればラテン中世に彼の『ティマイオス』のどの部分が伝承されたかは重要な問題であろう。だが『ティマイオス』の『ティマイオス』たる所以をなすその創造論の核心はおそらく数行に集約されながらも、その数行を読むために『ティマイオス』の全体のみならずプラトンのわれわれに伝えられた全著作が読まれることが要求されるように、またいま仮にこれもまたわずかな数行にすぎないヨハネのプロローグに視線を注ぐために大部な聖書の全体に響き渡る神のロゴスに傾聴することが不可欠であるように、わずか数小節に満たない「フーガの技法」のテーマに感応するために、バッハの膨大な作品に及んでそのコルプスは耳にされていなければならぬ。世界の何であるかを捉えるに際して、しかし世界に対位してわれわれはわれわれの目に頼って世界を捉える以外に方法のないその世界の定位において何よりも世界＝コルプスはわれわれがこれを見識の限りにおいて見透かされ得るからだ。即ちルネサンスの人間が世界を数的比例として捉えているいまの自己の世界に立つ視点から世界を見透かしたように、われわれもわれわれの各自の置かれた場所に立つことによってのみ世界は見透かし得るであろう。ただしその際に、われわれはわれわれの前に広がるパースペクティブが多様を極める世界の一つの風景でしかないことを、われわれはわれわれの前にいま、世界に向かってわずかに一つの小さな窓が光られているに過ぎないことを知らなければならない、にもかかわらず奇妙なことにわれわれは、例えば「フーガの技法」のテーマというその小さな窓を通して多彩きわまりない世界の諸相を見ることが出来るのみならず、より多彩な世界の相を見れば見るほど、われわれの目は世界を抽象して感覚的・移ろいゆく不確定なもの一切が洗い流されて浮かび上がる世界の構造を、さらにはその構造の根拠を見識することになる。「非なるもの」が「他なるもの」化されてわれわれの前に在ることをそのときわれわれは見識するからであって、それこそが観想的に世界に対位することに他なるまい。目は単に感覚の動きに過ぎない、だがその感覚が見ることにおいて時折感覚を超えるのだ。まったく同様に、聴覚もまた感覚的音楽への傾聴のさなかに世界を超える、そのときにこそアフエクトの耳には無味に響くに過ぎない「フーガの技法」の主題は「非なるもの」の映現と化して限りなく美しく響くのだ。」



■乾石智子『滅びの鐘』（東京創元社 2016.1）

「わかっている、と認めた刹那、「諦念」に共鳴して最も高い音「理想」が震え、その倍音であろう、「絶望」と「希望」が聴こえ、さらにその倍音の「憎悪」と「愛」び伝わり、「慈しみ」「冷酷」「尊厳」、「欲望」「意欲」へと次々に移っては反転し、反転しては移って、とうとうすべての弦が、琴と金と黒の光をまきちらして鳴りわたった。」

「『好奇心』と『満足』が交錯する。「嫉妬」と「嫌悪」が隣り合う。調弦の響きは、蝶がニワトコの花弁のように風に舞う。陽が沈み、晴れ渡った空はまるで彼の瞳と同じ色になり、星々が燦然ときらめく。

「苦痛」「怒り」「罪悪感」とつづくうちに星々は墜ち、いつとき真の闇がおおいかぶさり、それから暁暗を迎える。姿を見せない新月が朝陽と手を取り合って昇ってきたときに、タゼーレンはちょうど最後の弦を調弦しおえた。」

心には  
数知れない弦が  
張られている

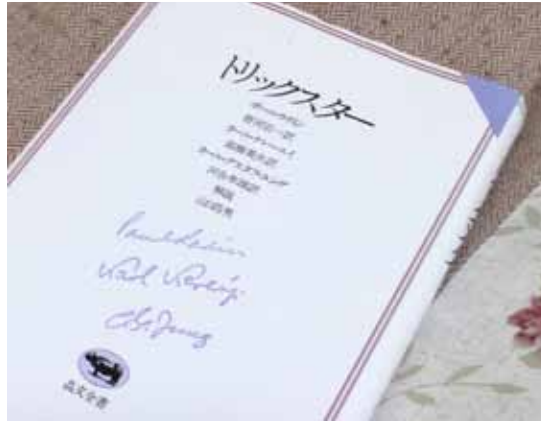
6本の弦の者  
12本の弦の者  
そして数百本の弦の者  
数千本の弦の者  
奏でることのできる心の弦を張り  
人は心の楽器を響かせている

もっとも高い音と  
もっとも低い音は  
光と闇のように共鳴しあい  
善なるものを求めるとき  
悪なるものもまた響き合っている

良き響きを求めるならば  
その中ほどに響く音色を  
奏でなければならぬ  
みずからを省みることが  
対極にある二つの弦を合わせ  
中することでその音色を響かせるということだ

耳をすますのだ  
みずからの奏でる弦の響きに  
どのように調律されているか  
良き響きは奏でられているか  
弦は切れていないか  
いかなる音楽が生み出されているか

豎琴よ  
宇宙とともに  
わが心を奏でよ  
妙なる神秘を紡ぎながら



■ポール・ラティン／カール・ケレーニイ／カール・グスタフ・ユング『トリックスター』（晶文全書 1974.9）  
（C. G. ユング「トリックスター像の心理」より）

「人間の魂は白紙の状態生まれ、すべてが外部からもたらされるといいうまわしい考えは、外的に正常な状態では、個人も完全な状態にあるという誤った考えを養う。人は国家による救済を期待し、自分自身の無力さは社会のせいであるとする。もし自分の衣食が無料で配布され、あるいは、誰もが自動車を持つことができたら、存在の意味を見出せると思っている。そのような幼稚さが無意識な影のかわりに生じ、影を無意識のままの保持することになる。このような偏見の影響をうけると、個人は全くその環境に依存していると感じ、内省する力を失ってしまう。こうして、その倫理は、他から許されたり禁じられたり命じられたりすることについての知識によって、取って代わられるのである。たとえば、このような状況で、兵士が上官から受けた命令に倫理的な検討を加えることなど、どうして期待できるだろうか。彼は誰も見ていないときでさえ、その自発的な倫理的衝動を実行することを、一度も可能にしたことがないであろう。

このようなことから、なぜトリックスター神話が保存され、発展させられてきたのかを知ることができる。それは、多くの神話と同じく、治療的な効果を持つと考えられる。それは、より高度に発達した個人の目から見れば、昔の定位の知性、道徳的水準を保っており、それによって、人は物ごとが過去のどのように見えたかを忘れることがない。われわれは自分の理解できないものは、何の役にも立たないと思うものである。しかし、これは必ずしもそうであるとは限らない。人は頭だけで理解することはめったにない。いわんや未開人の場合はなおさらである。神話は、そのヌミノゼのために、意識的に理解されようとされまいと、無意識に対して直接の効果をもつ。神話をくり返して語ることが廃れてしまわないという事実、その有効性によって説明されると思う。この説明は、そこに二つの相反する方向性が働いているので、やや困難を感じる。ひとつは、昔の状態からぬけ出したい傾向であり、他方は、それを忘れまいとする傾向である。」

わたしたちは白紙では生まれない  
むりに白紙に書き込まれたりもしない  
自由の種をもって人は生まれる  
みずからの由をつくる自由だ

理解できないことこそ  
理解への道をつくる  
理解できないことを  
カオスにするかコスモスにするか  
そこにみずからの神話力が働く

道化たトリックスターの  
理解の不条理なふるまいは  
ひとつの神話的な道だ  
みずからの内にトリックスターの  
劇場を用意することだ

じぶんを騙すペテン師になる  
詐欺師になるいたずら者となる  
ワタリガラスになるココロになる  
ウサギになるクモになる

自分が自分から抜け出し  
みずからを笑いのめしながら  
みずからへと帰還していくために  
嫌なものも好ましいものも  
すべてをまるごと  
ほんとうの食べものにしながら





■デイビッド・ホワイトハウス『地底／地球深部天球の歴史』（築地書館 2016.1）

「地球は空洞で、訪れると奇妙で面白い場所だと多くの人が考え、長きにわたってそう信じられてきた。そこは死後の世界だった。地球の内部には悪魔がいる地獄があるとされたり、死者の住まいだとする地域もあった。大小の洞窟は地下世界の入り口だと考えられていた。黒海の南海岸にあった古代都市ヘラクレア・ポンティカの洞窟のように、ギリシャやローマ世界ではさまざまな場所に入り口があった。アイルランドのロスコモン州には、ケルト神話でクルアチャンと呼ばれる洞窟があるが、詩が世界のすべての野獣がかつて棲んでいた地表に戻ってくる場所だとされた。ときどき歴史の流れを変えるために、地下に住む神のような人間が超自然的な力を持って現れることもある。多くの神話において、地球の内部は、普通の人間には冒険などできない異質な世界だとされていた。」

地球のなかには  
なにがあるのだろう

ときに火山は噴火して  
マグマは地上に躍り出る

地底は静かに流れているが  
高密度高圧力超高温

秘密のヴェールに蔽われて  
わずかな証だけが垣間見える

地球のなかには  
見えないなにかもあるだろう

見えないものを何と呼べばいい  
死後の世界か悪魔の世界  
神が住まうとも人は語る

人のなかには  
なにがあるのだろう

人のなかにも  
見えないなにかがあるだろう

その見えないものを何と呼ぶか  
人の地底も秘密のヴェールに蔽われている



■内田樹・光岡英稔『生存教室／ディストピアを生き抜くために』（集英社新書 2016.1）  
（内田）「教育がもっとも効率的に作動するのは「なんでこんなことを習っているのかまったく意味がわからない」という不条理な状況の中に生徒たちが置かれた時です。じっとしていてもわからない。とにかくなにかしないと始まらない。そして、なにかする。なにかすると、それがもたらす結果によって、自分がおかれている状況の構造や機能が少しずつわかってくる。その繰り返しですね。なにかをするにつけて、少しずつわかってくる。それまではほとんど真っ暗で、まったく不条理だった世界に、明かりが差ってきて、局所的には条理が通ってくる。まだ自分がおかれている状況の全貌はわからないけれど、いまやっていることを続ければよいということはわかってくる。」

なぜ生まれてきたかわからないのは  
わからないことにこそ意味があるからだろう

なぜ生きているのかわからないのは  
わからないことにこそ意味があるからだろう

なぜこんなことをしているのかわからないのは  
わからないことにこそ意味があるからだろう

なぜこんなことを学んでいるのかわからないのは  
わからないことにこそ意味があるからだろう

わからないことに向き合う  
そうすることで意味ははじめて  
その姿を顕してくれるだろう

わかった気になってしまうとき  
意味はその本来のいのちを失い  
大切な境を超えることができなくなってしまうだろう



■山内志朗『天使の記号学』（岩波書店 2001.2）

「中世は、天使や奇跡に溢れた時代に見えるし、それを否定しようとするのではないが、最近の中世史研究が明らかにしているように、神について語り、知ること（テオロギア）ばかりでなく、現世の営み（オイコノミア）を重視し、現世との関わりで天上を語る時代でもあった。いつの時代でも人間にとって最も関わりがあるのは、やはり人間のはずだ。謎めいた言い方になってしまうのだが、中世は基本的に内在か超越かの一方向を選ぶのではなく、「内在的超越」の時代であったといえる。

私としては、媒介が経験の「前」や「後」にあるのではなく、「中」にあること、あえて言ってしまうと、リアリティは「見えないもの」と「見えるもの」のいずれのうちにもあるのでもなく、その間にあることを述べていたのが、中世の実在論だったと思う。リアリティは直接与えられるものでも、目の前にあるのでもない。たぶん、後ずさりしながら、未来に向かうとき、背中に背負っているものなのだろう。重みを感じながらも、見ることができないために得体の知れなさに不安を感じながら、自分の重みとして受けければ、その足跡に陰を見出すことはできるようなものかもしれない。このようなヴジョンは、近代以降の哲学に皆無ではないが、大部分、中世哲学から与えられたものだ。リアリティとは、常に指先の一センチ先にあって、つかめそうになりながら、必ず取り逃がしてしまうようなものではない。そして、視線を遮る限界の背後にあるものでもなく、常に視線の手前にあるがゆえに、見えないものにとどまるものではないのか。

「見ることの手前、語ることの手前、「自分」ということの手前にリアリティがあると述べるのが、実在論ではなかったのか。」

天使という御使いはどこに

見えるものと  
見えないもののあいだに

前にはいない  
後ろにもいない

内なるものから  
内なるものを超え

外なるものから  
外なるものを超え

見ることの手前で  
語ることの手前で

後ずさりしながら  
未来に向けて歩き始める

そのとき私はたしかに  
天使の重さとともにあるのだ



■エドゥアルド・ヴィヴェイロス・デ・カストロ『インディオの気まぐれな魂』（水声社 2015.11）

「レヴィ=ストロースは食人を、他者との同一化という背景——社会生活の一般的条件とでも言うべき背景——の上に描かれた不安定な像として理解している。食人は、社交性の勾配の極点に位置するであろうものであり、反対の極にあるのは無関心あるいはコミュニケーションの不可能性であろう。〔食人が表現しているのは、社交性の完全な欠如ではなく、その過剰なのである。〕もしそうであるとすれば、そのような習慣の放棄は、ある仕方、トゥピナンバ社会の本質的な一面の喪失を意味するであろう。すなわち、その敵との「同一化」という側面がそれであり、つまりは他者を通じた自己規定、その本質的な他への変性という条件である。しかしそうだとすれば、同じように、食人が比較的すぐに放棄されたのは、やはりヨーロッパ人の到来のためではないか、と問うこともできるだろう。食人の放棄は、もっぱら、あるいは主としてヨーロッパ人が食人を嫌悪し、抑圧したために起こったのではなく、むしろヨーロッパ人が、トゥピ社会における敵の一と機能を占めるようになったために起こったとはいえないか？〔ヨーロッパ人たちがあの「外部の」空間に納まったために、〕彼らがもたらした、取り込まれなければならなかった諸価値は、結果的に、敵の人格をむさぼり食うことを通じて内化されていた諸価値を覆い隠すことになったのである。戦争による復習、および名前、名誉と記憶に関わるその諸帰結が維持されたことは、存在論的捕食というモチーフが、なおしばらくトゥピナンバの下にとどまっていたことを証拠立てている。それはまた、現代のアメリカ大陸先住民についての民俗学によっても示されているように、社会体を構成する固有の実体の源を他者に求め続けるためには、他者を文字通り食べる必要はないということをも証拠立てている。いずれにしても、食人が実際にすぐれて可変的で不安定な——「気まぐれな」と言いたくなるが——形態であるとすれば、それは、トゥピナンバという、気まぐれであることにおいて見事に一定していた民族を、それ以上ない仕方象徴していたと言えるだろう。」

\*ギリシア語の「エウカリスティア」(εὐχαριστία)は感謝という意味の名詞

新約聖書では、「感謝する」とは「祈る」とほぼ同義。聖餐とは本来この式の中で聖別されたパンとワインのことを指す。

人を食って人になる  
けれど人を食わなくても  
人になることはできる  
人を食っても  
人になれなければ意味がない

これはわたしのからだである  
これはわたしの血である

そう言ってキリストは  
弟子たちにパンとワインを与えた

キリストは私の足を洗う  
そして私たちは互いに足を洗う  
感謝すること（エウカリスティア）  
は祈ることだ  
聖別されたキリストを食べることだ  
キリストを食べるといこと  
魂と体を聖別するといこと



■テクタイル（中谷正史・寛康明・三原聡一郎・南澤孝太）

『触学入門／はじめて世界に触れるときのように』（朝日出版社 2016.1）

\*テクタイル：技術に基づく触覚のデザイン (TECHnology based tacTILEdesign))

「触覚とは、やはりどこかで、私たちが他者と隔てながらも私たちを守り慰める、最後の一線になっているように思います。心理学者の河合隼雄さんは、次のように言っています。

人間が深く自分の存在を確かめたいときに、触覚が大事になるのではなからうか。(・・・)「触れる」ことが、完全に心の接触になっているから、われわれも心を動かされるのだ。(『河合隼雄の幸福論』PHP 研究所)

また、河合隼雄さんとの交流を振り返りながら、小説家の村上春樹さんは次のように述べています。

僕らが会って話をして、でも何を話したかほとんど覚えていない(・・・)、実を言えば、それは本当はどうでもいいことなんじゃないかと思っているんです。そこにあったいちばん大事なものは、話の内容よりもむしろ、我々がそこで何かを共有していたという「物理的な実感」だったという気がするからです。(『物語があるところ・河合隼雄先生の思い出』『職業としての小説家』スイッチパブリッシング)

皮膚感覚で直感的に感じるもの、「物理的な実感」ともいうべきものを、最後の最後は信じるように思います。目をつむる、耳を塞ぐ、鼻をつまむ。口を閉ざすことはあっても、触覚は逃れようがありません。どんなに視聴覚メディアが発展しても、私と世界とをつなぎとめている触覚は断つことができないのです。」

生まれて  
ふれる

肌でふれる  
口でふれる  
手でふれる  
耳でふれる  
目でふれる  
心でふれる

私が私であること  
私があなたとつながること

私が私でなくなること  
私があなたとはなれること

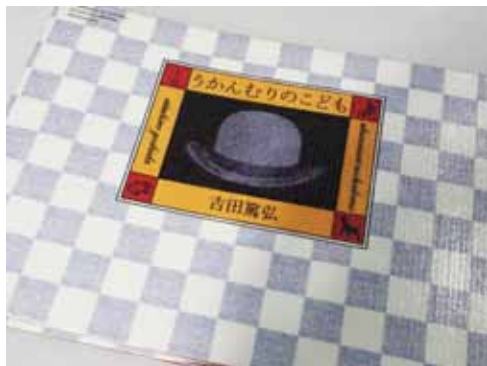
私が世界にいること  
私から世界がいなくなること

死のあとに  
私は何にふれるのだろうか

生きていたときに  
ほんとうにふれたものに導かれて  
はじめてほんとうにふれたいものに  
ふれることができるのかもしれない

# mediopos-463

2016.2.22



■吉田篤弘『うかんむりのこども』（新潮社 2013.9）  
（「門前にて」より）

「ふと、思い立って、門という字の前に立っている。字というのは、その前に立ってつくづく眺めると、なぜ、このようなかたちをしているのかと、つい腕を組んでしまう。」

「いま、目の前にある「門」の字は、高さおよそ五メートル。見上げるような大きな門である。さあどうぞ、とばかりに門戸が開かれている。

それにしても、この開き具合はどうだろう。こんなに無防備な字がほかにあるだろうか。（・・・）

あらゆる事物が、その門をくぐって向こう側へ抜けて行ける。不思議なもので、そこに門がなければ「向こう側」のことなど思いもよらない。しかし、ひとたびそこに門が立てられると、それだけでもう「こちら」と「あちら」が生じる。門の前に立つ自分は「こちら」に居て、門の向こうは「あちら」ということになっている。

では、あちらには何があるのか。あちらへ行ってみよう。門の前に立つと、誰もがそうしたくなる。しかし、もしかすると落とし穴があるかもしれない。というか、この門をひとつの穴と見れば、この門そのものが大きな落とし穴なのかもしれない。

でも、行きたい。門の前で心が揺らぐ。するとそこに「悶」という字が生まれ出る。門の前で悶々として悩み、「どうしよう？」と口を開けば、そこに「問」という字が生まれ出る。

そうして、門に質問し、答えがないのかと耳を澄まして待っていると、そこに「聞」という字が生まれ出る。さらには、答えを待つて聞き耳を立てていると、かさこそ、と妙な音がして、音のするあたりを覗いてみれば、門の中は「闇」に包まれている。

そうか、門の向こうは闇なのか。こちらにはまだ日が射しているが、門に射す日の光を日が一瞬眺めると、あつという間に時が流れてゆく。なるほど、門はあちらとこちら、光と闇の「問」にあるのだった。」

「さて、どうするか。

いや、悩むことはない。

人は素直に門をくぐれば、きっといいアイデアが「閃」くはずである。」

門はなぜ門なのか  
何もないところに  
門は現れる  
私の前に現れる

私は門のこちらにいて  
門のあちらを眺めやる  
通るべきや  
通らざるべきや

門のあちらは  
こわろか  
門のこちらで  
ひとやすみ

通りゃんせ  
通りゃんせ  
ご用のない者  
通しやせぬ

門の向こうは  
異界の棲み家  
はたまた  
天へと続く道

見えぬ私を  
導くために  
心静めて  
通ります

往きはよいよい  
帰りはこわい  
こわいながらも  
通りゃんせ  
通りゃんせ

そして振り返ると  
後ろの正面だあれ



詩を書くことは  
伝えることではない

詩を読むことは  
受けとることではない

詩で伝えようとするとき  
その言葉はすでに詩ではなく  
そのいのちは失われている

詩で受けとろうとするとき  
その言葉はすでに詩ではなく  
そのいのちは失われている

詩の言葉は  
永遠の一回性である

読むときにはじめて  
一回性の姿が顕れ  
そこに問いが生まれ育ってゆく

■入沢康夫『詩にかかわる』（田野康一編）（思潮社 2002.6）

「詩について、私にはかねてから一つの強い思い込みがある。それを、以前には<詩は表現ではない>という、いささかならず奇異な言い方で表明したことがあったが、その真意は、<詩の作品は、作者があらかじめ抱いたしらかじかの感懐や印象を、読者に伝達するための手段ではない>ということ、これを逆の方向から言うならば、<読者は、作品を通して、作者の感懐や印象を受けとるのではない>ということになる。

むしろ詩人は、詩を書くことを通じて、「自分の言いたいこと」を発見するのであり、読者は、詩を読むことを通じて、「自分の読みたいこと」を発見するのだ。そして、この「言いたいこと」「読みたいこと」は、それぞれ、作者、読者の個人性を含みながらも、それを超えて、普遍的な「真実」に達しているのだからなければならない。つまり、作品は、読者にとっても「消費」の対象物ではなく、意味生産の「現場」なのであり、読者は、単なる受け取り手の座におさまっていることは許されず、主体的・積極的に身を乗り出し、生産にかかわらなければ、「詩」は雲散霧消してしまう。

詩にとって環境がはなはだ良くないと今しがた言ったのは、右のことがあるからで。それというのも、詩の読者（もちろん、そこには詩の批評家、そして作者も含まれる）の姿勢が、巨視的に言えば、今日ますます「消費的」な傾向を、あらわにして来ているのである。ここにも、おそらく、いわゆる大衆消費文化の悪弊があらわれているのだ。（…）

詩の環境については、ますます悲観的にならざるを得ないような状況が現にある。それは、よくも悪くも、詩の「書かれ方」にも、今後は影響を及ぼして行くだろう。そして、私にとっての「詩」は、そうした動きに対する抵抗の「てだて」でもある、ということになるだろう。」

# mediopos-465

2016.2.24

■バグワン・シュリ・ラジニーシ『莊子 虚空の舟』（めるくまー 1982.9）

「人を治める者は混乱の内に生きる  
人に治められる者は悲しみの内に生きる  
聖王堯はこのゆえに  
人に影響を及ぼすことも  
また人に影響を及ぼされることも  
望まなかった  
混乱をすつきりさせ  
悲しみから解かれる術（すべ）  
それは虚の国で  
＜道（タオ）＞とともに生きること  
（・・・）  
もしあなたが  
自分の舟を空にできたなら  
世間の河を渡ってゆくとき  
誰も  
あなたに齒向かいはいはしない  
誰も  
あなたを傷つけようとはしない」

「まん中で扉はひらく、虚の国の扉が……」

あなたがいないとおきには、全世界が消える  
なぜなら世界とはあなただけのものだから  
あなたが自分のまわりにつくりだした世界はあなただけのものだ  
もしあなたがなくなったら  
その世界全体が消えてゆく  
これは、実在が非実在となるという意味ではない  
そうではなく  
世界が消えて＜実在＞が顕わされるということだ」



わたしがいないとき  
わたしは満たされる  
わたしは世界から自由になる

わたしがいるとき  
私は悦び怒り  
悲しみ楽しむ

教え教えられ  
治め治められ  
賛成し反対する

わたしがいないとき  
わたしは虚空の舟である  
わたしは実在となって戯れる



# mediopos-466

2016.2.25

■若松英輔『悲しみの秘儀』（ナナロク社／2015.11）

「かつて日本人は、「かなし」を、「悲し」とだけでなく、「愛し」あるいは「美し」とすら書いて「かなし」と読んだ。悲しみにはいつも、愛しむ心が生きていて、そこには美としか呼ぶことができない何かが宿っているというのである。ここでの美は、華美や華麗、豪奢とはまったく関係がない。苦境にあっても、日々を懸命に生きる者が放つ、あの光のようなものに他ならない。／人生には悲しみを通じてしか開かない扉がある。悲しむ者は、新しい生の幕開けに立ち会っているのかもしれない。単に、悲しみを忘むものとしてしか見ない者は、それを背負って歩く者に勇者の魂が宿っていることにも気づくまい。」



生きることは悲し  
されど愛し美し

悲しみは光  
闇をも抱く光

悲しみは勇氣  
弱さをも抱く勇氣

悲しみは智慧  
愚かさをも抱く智慧

悲しみは秘儀である  
その門を通り  
人は新たな人となる



行く河の流れのなかに  
常なるものを求める者よ  
汝の苦は絶えることはない

汝のなかの  
過ぎ去らぬものを見出すがいい  
それは滅することはない

汝のなかの  
生まれぬものを見出すがいい  
それは死することはない

汝のなかの  
限りなきものを見出すがいい  
そこに永遠は湧きだしている

■九鬼周造（小浜善信編）『時間論 他二篇』（岩波文庫 2016.2）

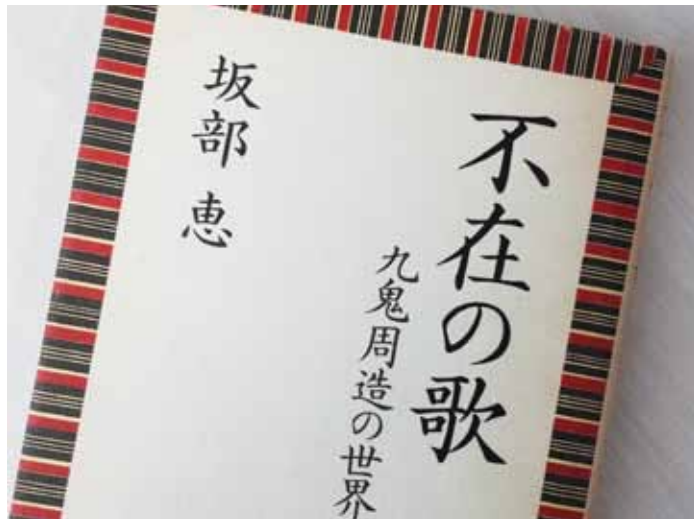
\* 1928年8月、パリ近郊ボンティニーで行われた講演

（『日本芸術における「無限」の表現』より）

「日本芸術一般の最も優れた特徴は（・・・）無限の表現ということである。この特徴は（・・・）とくに造形芸術における空間からの解脱、詩歌と音楽における時間からの解脱として現れる。さて、では芸術の主観的機能はどのようなものであろうか。日本芸術は精神生活の要素として、無限とどのような関係をもつか。精神生活の活動の場面は時間である。人間は、時間のうちに閉じ込められて、時間から解脱することを憧れる。こうして人間は永遠、すなわち真、善、美を求める。芸術の機能は、束の間に過ぎ去る時間の瞬間を不滅化することにはなく、永遠を創造することにこそある。真の芸術家は、永遠の無限すなわち美をしっかりと把握する。かれは美を自分のものにするのである。」

「真の芸術家は（・・・）ただ鑑賞者たちが立つべき視点を指示し、ただ道を拓き、かれらが自分で進むことができるための方向を示すだけである。たしかにかれは、その神的手腕によって永遠の美を露わにし、そのことによって鑑賞者たちに目眩を与える。しかし鑑賞者たちの仕事は完全に残されたままである。一大飛躍をなし、底無しの形而上学的深淵に身を投じ、そしてそこで完全に粉碎されることが課せられるのは鑑賞者たちに対してである。芸術による時間からの解脱も二回現れる。一度目は無限を創造する芸術家のもとに、二度目は芸術作品の観照によっていわば創造に参与する鑑賞者たちのもとにある。」

「無限と永遠は心の中、思考の中しか存在しない。造形芸術においてであれ、詩歌においてであれ、音楽においてであれ、「内的芸術」は無限と永遠を客体化する。日本の芸術にはすべて非物質性が浸透している。それは決して外的ではなく、外的なものを退ける。各々の芸術作品がそのことを証明している。そして、この性格を把握しない人は日本の芸術をまったく理解しないであろう。こうして、日本の芸術においてその題材ないしは事物に属するほとんどすべては、無限と永遠の有限で束の間の象徴と見なされなければならないと結論することができるであろう。」



時は水平に流れ  
過去から未来へ渡り  
時は垂直に深まり  
永遠を無限に渡り

天空を舞う  
星たちの歌と  
地水火風のあいだで  
秘かに奏でられる  
幽きものたちの声に  
憧憬の耳をひらき

我は汝に  
汝は我にと  
微笑を交わし

いのちははずみ  
こころははずみ  
ことばははずみ

■坂部恵『不在の歌／九鬼周造の世界』（TBS ブリタニカ 1990.12）

〔九鬼周造の「文学概論」中の「日本詩の押韻」の〕論の末尾近くでは、こうした文化多元論的視点に加え、韻律に体现される垂直のエクスタシス、<いのちのはずみ>の実存論的意味ないし局面について、次のように述べている。

「律と韻とは詩の音楽的様相である。音楽が心のおのずからな流れとして世界的の言葉であると同様の意味で、詩の形態も世界的の言葉である。民族の特殊性は各々の国語に特殊の規定を与えて、詩の音楽的様相を更に様相化するのである。いつたい真に押韻の美を、その日本性と世界性とに於いて、味得するには『とらへたき声ばかり見る葦間かな』といふやうな、音に対する切な憧憬を有たなければならない。また天体の運行に宇宙の音楽を聴いた靈敏な心耳と、衣ずれの微韻にも人知れず陶醉を投げる感覚とを有たねばならない。しかし押韻によつて開かれる言語の音楽的宝庫は無尽蔵である。韻の世界は拘束の夢のように美しく浮かんでゐる偶然と自由の境地である。」

以上によって見ると、押韻論においては、周造の生涯のおわりにいたるまで、ポンティニー講演やあるいは「<いき>の構造」思想稿に見られたような、真にひらかれた文化多元論の思考が、一貫して貫かれていることがあきらかだろう。

周造の<いのちのはずみ>の思考のリズムは、パリ時代以来、他者の多様性、とりわけ他文化の多様性にむかって一貫して垂直のエクスタシスの内側からひらかれ、より広く、より豊かな共鳴とその<捉え返し>を求める姿勢を、根底において、最後まで失いことがなかった。周造の心底には、いわば、より多くの他者



それでも

じぶんを赦す

赦されていると思う

じぶんを受け入れる

受け入れられていると思うことだ

白から脱出する

黒から脱出する

灰色からも脱出する

白か黒かではない

灰色でもない

あらゆる境界線上で生きる

自由を勇気を

そして救済を

求めつつけることだ

■深井智朗『パウロ・ティリヒ／「多く許された者」の神学』（岩波現代全書 2016.2）

「彼の思想の魅力は、自らの未成熟性や人格の破綻を受け入れ、「それにもかかわらず」生きる勇気を見出そうとしていたところにこそあるのではないだろうか。だからこそ、彼の神学は没後半世紀を経た今日もなお、複雑で生きにくい人生を「それでも」生きてゆかねばならない現代人に、考えるヒントや生きる勇気を与える思想として色あせていないのだと思う。」

「彼は、一九四六年八月二〇日にひとつの説教をした。それは「あなたは受け入れられた（You are Accepted）というタイトルの説教で、もっともよく読まれた説教のひとつである。その一説に次のように語られている。

「恩寵は、私たちが大きな苦しみと不安の中にある時に、私たちに突如として訪れる。それは私たちが無意味さと空虚な生活という暗い谷間をさまよう時に、私たちが打つ。私たちが愛し、あるいはそれから離れている他の人生を傷つけたと感ずるが故に、ふつうよりも深い別離の底に沈んでいる時に、また自分の存在、自分の無関心、弱さ、敵愾心、方向や落ち着きの欠如に対する嫌悪の念が耐えがなくなった時に、私たちが打つ。それは年毎に、憧れ求めた生の完成ということが成就せず、古い力が数十年前と同じように私たちに支配し、絶望が一切の喜びと勇気を打ち砕く時に、私たちが打つのである。そうした瞬間には、時として一条の光が私たちの暗黒の中に差し込み、しかも次のような言葉が聞こえるかのようなのである。「あなたは、あなたよりも大いなるもの、その名を知らぬものによって、受け入れられている。今はその名を尋ねてはならない。それはおそらく後になってわかるであろう。今は何もしようとしてはならない。おそらくはあとになって多くのことをするだろうから。何も求めず、行わず、意図せず、ただ自分が受け入れられたという事実を受け取れ」と。」

この説教の草稿には彼の読みにくい文字で「一九四六年八月二〇日。私自身のために」と書いてある。その日は彼の誕生日、しかも還暦であった。彼はこの説教を他の誰かのために語ったというよりは、「自分のために」語ったのである。しかし彼が「彼自身のため」に、彼を救うために書いた説教が、多くの人に慰めを与え、救いを実感させたのである。」

「彼の人生は常に今いる場所からの「脱出」によって特徴付けられてきた。それは父からの、教会からの、ドイツ（あるいは民族）からの、そして自分自身からの脱出の試みであった。だから彼の思想の一方のテーマは「――から出る」「――から」解放されるということなのである。（・・・）他方で「脱出」した人間はどこかに「受容」されねばならない。「受け入れられる」、これが彼のもうひとつのテーマとなる。（・・・）彼は常に「脱出」した途端に不安になり、それを後悔したり、そこに哀愁を感じたりするようになる。安住の地を見出せないのである。それ故に、その人生も思想も「脱出」を試みてきたにもかかわらず、結局は脱出「前」と「後」の間の「境界線上」に生きていて、それを行ったり来たりしているのである。」



高きものは  
低くされるだろう  
みずからの地へと向かうために

低きものは  
高くされるだろう  
みずからの天へと向かうために

高きものと  
低きものは  
交差しながら  
天と地を結ぶだろう

今という深みのなかで  
たしかに歩みながら  
たしかに飛翔しながら

■前田英樹『小津安二郎の喜び』（講談社選書メチエ 2016.2）

「小津安二郎が、彼の映画のなかに確固として打ち立てた方法は、カメラによる視覚を、一貫して人間の視覚が含む潜在的な方向に繋ぐものだった。カメラの位置と画面サイズを固定し、それらを定型詩のように反復させるやり方は、そこに在るさまざまな物が、誰の視点からも視られていないこと、それらはそれら自体の持続によって、時間と記憶と静止と運動とを持つことを、根本から顕わにさせた。水平のロー・ポジションと多層フレームとの固く端正な結合は、画面が持つ一定の拡がりや、それ自体として在る世界の奥行きに変え、画像を永遠の現在で満たした。」

「小津が日本間のシーンで用いる水平のロー・ポジションは、畳の上に座る人物の視線と重ならない。カメラの位置は、必ずそれよりも低い。人物が立っている時も、椅子に腰掛けている時も、必ず人物の視線の下にカメラは沈む。人を見下ろすのは嫌だから、などと小津は言うが、といて彼の水平のロー・ポジションは、人物を仰ぎ見るためのロー・アングルとは一切関係がない。小津のカメラは、ただ人間が持つ視線のその下に、行動の下に沈むのである。その視覚は、肉眼による視覚に従うことも、それを真似ることも決してない。」

「<下>で水平に構えられたカメラは、潜在的なもの、それ自体で在るもの、一切を生み出しながら持続する<永遠の現在>を視ようとする。言い換えれば、それは神を視る視線である。ただし、この神は、人間になぞらえて想像された超越神ではない。私たちが暮らすこの地上の、すみずみに沁み透って在る神なのだ。それは稲作民の神であり、「畳の上で暮らしている日本人」の神だと言ってよい。」

「馬鹿と煙は高い所にのぼる」という日本の諺は、豆腐屋の親爺を自任する小津には、まことに気の利いたものだっただろう。」

# mediopos-471

2016.3.1

■ハビエル・シエラ『プラド美術館の師』(ナチュラルスピリット 2015.11)

「巨人ラファエロはつねに注文を受けて仕事をし、依頼主の管理下で制作していた。教養の高い画家として知られた彼は、描く人物たちの背景、つまり人となりといったものや、構図を決めるのにかなりの時間を費やしたと言われている。熱心な読書家で、考古学や神学、哲学にも精通していたこともあり、さまざまな文献から事実を取り出して反映させた。」  
「だとするとこの絵は、隠された情報源を基としていて、一般に正当とされるものとはかけ離れたメッセージを秘めていることになるけど」

(…)

「いいかい？われわれはいま、芸術のメッセージが、もはや誰にとっても重要ではなくなったかのように思われる時代に生きている。絵画の鑑賞は、様式や芸術性、画材や技法、画家の経歴や人間関係を探ることだと信じ込まされ、その作品制作に至った「真の理由」に思いを馳せることもない。そういった物質主義的な芸術の捉え方では、メッセージを読み取る行為は漠然としたものごとに目を向けることだと解釈される。だが、本当はそうではない。作品の霊的な側面に意識を向けて、真髄をつかむことだ。」

「ボス、ブリューゲル、ティツィアーノ

ゴヤ、ベラスケス、ジョルダノ

彼らはみな追い求めた

人類の大なる望みを

死に立ち向かえ

迷いを断ち切れ

運命にゆだねよ

そうすればきみの目も

開かせてやれるだろう」



見えるものは

見えないものを描いている

見えるものを扉として

聴こえるものは

聴こえないものを響かせている

聴こえるものを扉として

私の言葉は

私でないものを表している

私の言葉を扉として

世界の姿は

世界でないものの姿を見せている

世界の姿を扉として

# mediopos-472

## 2016.3.2

■「現代詩手帖 March2016 /特集1「詩と歌——作曲という批評」から

■「佐々木幹郎「音の鏡あるいは声の鏡／詩と歌をめぐる」」

「歌（うた）」という言葉は、「うたた」「うたて」「うたがう」の「うた」と同根の言葉であって、古語の「うた」には、「いよいよますます」、「何だかわけもわからず」といった意味合いがある。

藤井貞和は『物語文学成立史』で、「うた状態」とでも名付けられるような、特殊なあり方が「うたの原型」である、と言った。卓見だと思う。

平安時代の歌語に由来する「うたた寝」という言葉。このときの「うたた」は、何か魔がさしたときの、「われがわれであらぬような心の状態」を意味する語であって、夢うつつの境目のような状態が、「うたた」であり、「うたた寝」であった。「歌」が魂を呼ぶとき、あるいは魂の逢瀬を求めるとき、夢うつつの「うたた」の状態で行われたという。「宴（うたげ）」や、「歌垣（うたがき）」がこのこととつながる。

これを、現在のわたしたちが生きている世界とは遠いものとは思わない。詩を書いているとき、あるときから言葉に乗ったまま、どこへ連れ去られるかわからない憑依状態に入るときがある。あるいは詩を朗読しているとき、人は自分の声が空間に吸い込まれ、また反響して、自分自身とは違うものになっていく、ということを経験しないだろうか。また、歌っているとき、とりわけ歌詞のサビの部分に入ると、明らかに人格が変わって何かに憑依している、と感ずることがあるだろう。

それらは、頑固にあったと思われる近代的な「主体」あるいは「個性」が、いとも簡単に溶けていく瞬間である。

そこには、言葉に対する音の鏡、声の鏡がある、と考えてみたらどうだろう。武満徹の著書のタイトル『樹の鏡、草原の鏡』からのアナロジーである。鏡のように、音や声が、言葉を照らし、写し出す。それは言葉が意味的な世界から自由に離れていくときであり、言葉がつねに音楽を欲していることを証している。「歌」はそこから始まる。」

■「谷川俊太郎+池辺晋一郎「言葉がそこに存在するように」」

「(谷川) 詩は、どんなにがんばっても意味から逃れられないわけでしょう。音楽のほうがぼくの理想に近いわけですよ。詩を音楽に近づけたいと思っている。どうやって近づけるかと言うと、意味で表現するというよりも言葉じたいが存在するようにもってきたい。そうすると、言葉の手触りや質感が大事になってきて、そういう感覚で言葉を組み合わせたりする。だけど、いくらそれをやっても意味がまったくばらばらだと詩として成り立たないから、意味と存在の間で書くということが一番、難しいところですね。

音楽は、それをやすやすとやってしまう。バッハのカンタータなんかだと、「我、汝を愛す」みたいなのが何度も繰り返されて、それで感動させられるわけじゃない。でも、そんな歌詞を書いても商品にならないわけ（笑）。言葉がどんなに単純でも音楽がつくと、それが深くなるっているのが、すごくうらやましい。合唱曲であんまり複雑な詩を書いちゃいけないんだという気がしますね。単純な言葉の繰り返しが音楽によってすごい力を持つんです。」



ゆめとうつつの  
あわいのうたた

ことのはにのせ  
なにをうたわん

こえのががみに  
なにをてらさん

こえのねいろに  
なにをうつさん

うたうおもかげ  
いずこへまいる

ゆめとうつつの  
あわいへまいる

ゆきはよいよ  
かえりはこわい

よあけのばんに  
うしろのおもて

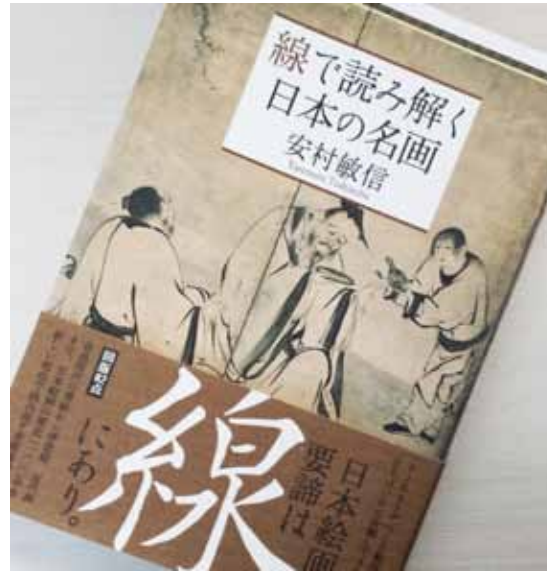
ゆめとうつつの  
あわいのうたた

# mediopos-473

2016.3.3

## ■安村敏信『線で読み解く日本の名画』（幻戯書房 2015.7）

「明兆：ひらひらと舞い踊る線／能阿弥：溶けずに残る平らかな線／雪舟：摩訶不思議な無重力の線／雪村：水飴のような粘気のある線／百鬼夜行絵巻：暗闇に跳梁する線／狩野永徳：暴れ廻るような極太の線／長谷川等伯：濃淡を戦わせた線／海北友松：武人の魂が込められた線／岩佐又兵衛：古典を洒落のめす線／俵屋宗達：線の消失から虚無の線へ／狩野探幽：力を内に込めた線／菱川師宣：浮世を活写する線／尾形光琳：線の復活と紋様化／英一蝶：遊里の内側を活写する線／耳鳥斎：難波の笑いを巻き起こす線／小野田直武：水面の影・立体を描く細線／円山応挙：筆で描き出す量感／曾我簾白：過剰な自意識が込められた線／伊藤若冲：跳ね上がるような力強い線／長沢芦雪：滲みで浮き立つ線／白隠：気魄にあふれた力強い線／池大雅：柔らかく形を変容させる線／与謝蕪村：闇に消えてゆく線／浦上玉堂：潤む筆と渴いた線／喜多川歌麿：女的情感を滲ませる線／東洲斎写楽：醜い個性まで引き出す非情な線／谷文晁：変幻自在に使い分けられる線／酒井抱一：線からの逃走と回帰／林十江：溶けてゆく線／葛飾北斎：力強く肥瘦のある線の復活／歌川國芳：線から面へ／安田雷洲：明暗を支える線／河鍋暁斎：個性が現われる自在な線／横山大観：線の否定、復活そして滲みへ／速水御水：見えない線の追求」



水のような線  
風のような線

火のような線  
土のような線

色彩的な線  
感傷的な線

官能的な線  
快楽的な線

象徴的な線  
幻視的な線

怒っている線  
笑っている線

終わりのない線  
始まりのない線

純粹な線  
禁欲的な線

不純な線  
背徳の線

刹那の線  
永遠の線



# mediopos-474

## 2016.3.4

### ■「志村ふくみ・若松英輔／対談・魂の言葉を食べる」

(「すばる March2016」所収)

〔若松〕本物の芸術家たちは、みな一人でしょう。芸術とは、一人でもそういうものと闘い得る立場あるいは役割なんだということを、もう一回思い出したいという気持ちがあります。

(志村) 一人でやるには強靱な精神が要るでしょう。

(若松) でも、先生の工房も「一」じゃないですか。

(志村) 工房なのに？

(若松) 他者とは群れないでしょう。「志村ふくみ」というお名前は、先生のお名前でもあるけれども、工房のみなさんのものでもあると思うんです。(…)

それは一だと思うんです。芸術は、一によって何かを強靱に表現できるという可能性を世の中に明示することが、大事なんじゃないかと。

(…)

(志村) 一人になったときに、民藝の本当の意味がわかるんです。みんなでいるときは、何だか上手くいかないんですよ。群れるのと共同体になるのとは、どこが違うのかしらね。

(若松) 共同体は、一で立てる人間が集まらなないと共同体にはならないんじゃないでしょうか。】

〔若松〕一は、永遠に繋がるということじゃないでしょうか。一は、絶対に繋がっていくということを認識しなければ、芸術は始まらない。つねに一点しか作れない先生のお仕事には、最初からそのことが織り込まれている。

一だからこそ、次の一に繋げることができる。それが伝統の力なのかなと思ったんです。】



一でいられないとき  
人は群れるのだろう

群れは刹那なのだが  
一人は永遠に繋がる

一から始まってゆき  
一が一へと結ばれる

常に一でいることだ  
一は二を可能にする

# mediopos-475

## 2016.3.5

■ウィルヘルム・ヴォリンガー『ゴシック美術形式論』（文春学芸ライブラリー 2016.2）

「北方装飾は現実の悩みにさいなまれ、自然性から排撃されながら、超現実、超感覚の世界に進もうとして努力している。それは自己を超えてはるかに高くみずからを引き上げるために、感覚の麻酔を試みる。それは陶酔のうちにおいてのみ永遠への畏懼を感じる。こういう崇高な病的昂奮（ヒステリー）こそ、何よりもいちじるしくゴシック現象の特色を示すものなのである。

こうして北方装飾のもつ激情的な線の空想のなかにあらわれているものとまったく同じ感情的な痙攣が、後になってゴシック建築の非感覚的な、超感覚的な激情を成立させている。北方装飾からまっすぐな道がゴシック建築に向かってひらかれている。最初はただ装飾活動だけが働くところの、材料に束縛されない自由な活舞台の上だけで表現され得た形式意志が、漸次に鞏固なものになって、ついには建築用の粗剛な蕪雑な材料をも自分の目的に沿って克服し——最高な力の活動に頷頷する自然の抵抗に刺激されて——さらにそこにもっと壮大な表現を発見することにも成功するようになる。」

「線は絶えず屈折させられる。その線の自然の運動傾向は絶えず妨害される。平静な線の流れが絶えず乱暴に押し除けられる。絶えず新たな表現の錯綜のなかに誘い込まれる。そのために線は、あらゆるこういう障碍によって高揚され、もっている表現力の再極点を発揮する。そして最後には、自然的な平静化のあらゆる可能性が剥奪されて混乱した痙攣に終わったり、何の満足も与えられずに空虚なものになって瓦解したり、まったく無意味に自分自身のなかに迷い込んだりすることにもなってくる。」

「個人の日常のなかでは遊戯的な線の楽書として現れるものも、人種全体の芸術表現としてはまったく違ったものになって来る。この場合には、それは不自然に高揚された一種非感覚的な精神的な動揺や興奮に浸りきろうとする欲望である——われわれはここで早くも、あの迷宮のようなスコラ思想を思い浮かべなければならぬ——すなわちそれはこういう高揚状態において、現実の桎梏が与える直接の感情から遊離しようがためである。また（・・・）こういうあらゆる感官を超越した非感覚的な興奮、あるいはもっと正確な言葉でいえば、超感覚的な興奮を求める欲望、すなわち突き詰められてああいうもっとも極端な表現をもった装飾芸術を創り出した欲望、これこそとりもなおさずゴシック教会堂のあの熱情的な上昇性を、石で表現されたあの超越主義を、成立させたものであった。」



見えるものを超えんとすれば  
感覚を超えてゆかねばならぬ  
自然を超えてゆかねばならぬ

天を懼れよ  
天へと祈れ  
天へと向かえ  
永遠はそこにある

見えるものへ向かわんとすれば  
感覚のなかに沈まねばならぬ  
自然のなかに生きねばならぬ

大地を懼れよ  
大地に祈れ  
大地に抱かれよ  
永遠はそこにある

天と地のあいだで  
振り子のようにゆれながら  
永遠を求める者よ  
天にさまよい  
地にさまようことなく  
みずからをこそ超えよ