

mediopos 22

2016.4.25 ~ 2016.5.19

【神秘学ポエジー～風遊戯 第49集】

media--poesie ヴァージョン

mediopos526-550

神秘学遊戯団



コトバ
曼荼羅
交響楽

存在は
分かれ
分かれして
天から地下まで
十界の相を成し

コトバを
奏であい
響き合う

観想せよ！
宇宙の法身
コトバ曼荼羅

■高木神元『空海の座標／存在とコトバの深秘学』（慶應義塾大学出版会 2016.3）

「密教の深秘なる実義では、五大（地水火風空）とは単なる物質的な構成元素ではなくて、五字（五大を象徴する種子）・五仏（言宗の両部曼荼羅（まんだら）で、中央仏である大日如来とその四方にいる四仏）および海会（胎蔵海会）の諸尊を意味するから、存在世界は実には五字・五仏の真実なる仏の世界にほかならず、法身の宇宙的身体を形成するものなのである。それ故に宇宙世界は人格（ペルソナ）を有する「聖なる存在」すなわち法身そのものなのである。五大はその法身の徳でもあるのだ。だとすれば「五大皆有響」を「すべての存在は響きあっている」と読むこともできるだろう。単に人の耳に聞こえる音だけでなく、この世界に存在するすべての「もの」、動物も植物も、風も水も、山も川も含めて、すべてが独自のシンフォニーを奏でているのであり、すべては響き合っているのである。

「十界は具（つぶさ）には言語」とは、全存在世界はすべて響き合い、具体的には響き、すなわちコトバそのものというわけである。視点を変えて言えば、根源的なコトバ（法身）そのものの自己顕現が全存在世界ということになる。そしてその絶対根源語の顕れかたも種々の差別相を有するがゆえに、存在世界の様相が「十界」として存在するのである。「十界」とは「一には一切の仏界、二には一切の菩薩界、三には一切の縁覚界、四には一切の声聞界、五には一切の天界、六には一切の人界、七には一切の阿修羅界、八には一切の傍生界、九には一切の餓鬼界、十には一切の捺落迦界なり」とする。捺落迦とは地獄のこと。」

「井筒俊彦氏の表現を借りて言えば、われわれが常識的にコトバと呼び、コトバとして日々使っているものも、根源まで遡ってみれば、法身大日如来の真言なのであり、換言すれば、真言の世俗的展開の形態にほかならぬということになる。このことは単に日常使用している言語に限らず、ありとしあらゆる事物事象もまた、絶対的存在の根源たる法身のコトバの自己顕現であってみれば、現実世界の尊厳性もまた担保されていることになる。空海が真言（マントラ）を曼荼羅（マンダラ）と同置する所以もまた、この点にある。かくて「和歌陀羅尼論」も成立しうるし、地上の楽園も当然あってしかるべきである。」

■牧野和春『本朝巨木伝／日本人と「大きな木」のものがたり』（工作舎 1990.9）

（序文／荒俣宏より）

「私には、南洋の島を巡った体験から得た、ひとつの信念がある。
それは人間が、神、を感じ得る土地にかならず三つの要素がそなわっている、
ということである。

三つの要素とは、

火
水
樹

である。火というのは火山のことだ。同じ山であっても、火山が生み出すフォルムはどこでも奇怪をきわめる。東南アジア、日本、太平洋諸島、そしてブラジルやチリにも、そのような火山がある。

次に、水というのは、その高山から流れ落ちる滝を示す。滝は日本にも補陀洛渡海の起点であり、神界から流れ出る水を思わせる。そしておもしろいことに、この滝が成立するような高地、高山には、かならず悠久の巨木がそびえたっているのである。」

「著者の牧野和春は人も知る巨木研究の第一人者です。巨木と日本文化の深いかわりをもとめて全国をたずね歩いて十余年、その成果を多くの書物にあらわしておられる。氏によれば、巨木に魅せられる最大の理由はその「異相」にある。庶民の巨木信仰、民間伝承を辿るうち、神として崇められる巨木が結局はその異様な姿にく神性>の源泉をもつ、と気づかれたのだという。

「樹齢一千年の巨木があるとすると、その幹、木肌、根元の空洞、どれひとつとってみても異相のものである。しかし、これらは決して生来のものと決めてかかるわけにはいかぬ。幼木はみるからに凛々しく、太陽の光を受けた若葉の葉はキラキラと宝石のほうに美しく輝く。そんな幼木が何百年或いは一千年、ときに二千年の歳月を経てみるも怪異なる「異相」の巨木に変化するのである。

現在に残る巨木を見るに、多くは「暴れ木、と呼ばれる、一種、役立たずの木なのである。建築材にも、家具にもならぬ、幹は曲がり、こぶだらけ、つまり素直でないのだ。だから人は手をつけぬ。そのうちだんだん成長するにつれ、百年たち、二百年たつうち、木はいつしか曰く言い難い雰囲気を発散するようになり、人間にある種の畏怖の念を抱かせることになってくるのだ。即ち、異相なる古木の出現である。」（『異相巨木



大きくなるためには
役に立たないほうがいい
役に立つものは
大きくなる前に使われてしまうから

智慧を深めるためには
大きく愚かになれるほうがいい
賢いだけのものは
賢しな知識を道具にしてしまうから

愛を得ようとするならば
からっぽのほうがいい
つめこまれた器には
愛を注ぐことができないから

風が吹き抜けるためには
広い広い空がいい
空がせますぎると
風は自由をなくしてしまうから



■荒木優太『これからのエリック・ホッファーのために／在野研究者の生と心得』（東京書籍 2016.3）

「世の中で世の中を学んだホッファーの「手ざわり」から私たちはなにを学ぶべきなのだろうか。いささか嘘臭くさえ思える超人的なエピソードの数々か？ 悪くはないが、それにもまして大事なことがあるだろう。すなわち、学校の外でガクモンする、という一見絶望的にも思えるけれども、その実、私たちのツマラナイ日常をオモシロで満たすための希望の道筋である。」

「たとえ大学が終わったとしても、私たちは生きています。生きて働いている。そう、小さなホッファーのように。ならば、彼がそうであったように、私たちもいまここから学問的研究への小さな一歩を踏み出すことができるはずだ。読み、書き、調べ、考え、まとめ、発表する一連のプロセスは、誰が許可したのでもなく自生的に立ち上がる。」

「大学なんて終わるのならば終わればいい。でも、私たちは終わらない。そして、私たちが愛する研究の営みも終わらない。大学が終わるのが惜しいのならば、終わったあとに、また一から始めたらいい。大事なものは、「廃墟と化した大学を嘆くことではなく、廃墟のあとに、いかなる未来図を描くのか」ということだ。」

学ぶことは
どこでもできる
いつでもできる
だれでもできる
学ぶカタチにとらわれなければ

考えることは
どこでもできる
いつでもできる
だれでもできる
考えるカタチにとらわれなければ

生きることは
どこでもできるように
いつでもできるように
だれでもできるように
生きるカタチにとらわれなければ



■ウィリアム・ヘンリー・フォックス・トルボット『自然の鉛筆』

『自然・写真・芸術／「自然の鉛筆」考』（赤々舎 2016.1）

*トルボット(1800-1877)の『自然の鉛筆』は、1844-1864にかけて出版された「世界初の写真集」とも評される全6巻の分冊形式の書。

(畠山直哉「自然と鉛筆—レイコックの日々」より)

「自然科学あるいは理科と言ってもいいんですけど、それが近代までは「自然哲学」と呼ばれていたという事実があります。(・・・)自然科学の源流にあるのは、大きな意味での哲学、「フィロ・ソフィア」、つまり知一般への愛であって、実際近代までのフィロソファー、哲学者たちは、自然科学者や数学者でもあった、と。写真術の黎明期に色濃くあったのも、まさにこの「フィロ・ソフィア」だったと思うんです。

「フィロ・ソフィア」とは、言うてよければ、ひとつの「情念」です。学ぶこと知ることそのものに、価値があるとする態度です。」

「十九世紀前半の科学者たちはこうして、植物や動物や鉱物など、身の回りにある「自然」から、写真術のための材料を手に入っていた。その「自然」の材料で「鉛筆」を作り、それを再び光という「自然」の手に握らせようとしていたわけです。それ以前に、たとえば「ネイチャー・プリンティング」と呼ばれる、押し花の要領で、植物のフォルムや色を紙にプレスして転写する方法や、「シークレット・ライティング」あるいは「シンパセティック・インク」と呼ばれる、書いたときには見えないけれど、ある方法、たとえば熱などによって文字が現れるといった、いわゆる「あぶり出し」みたいな技法などが、この新しい「鉛筆」のためのインスピレーションにもなっていたんです。これほど自然の話題に恵まれた技法のなら、写真術を生態学的に考えることすらできそうな気がしますね。

白状してしまいますが、僕は学生の頃は、この「自然の鉛筆」という言葉の意味を掴めていませんでした。写真術自体に「自然」が内在しているという事実、よく気がついていなかったんです。「ネイチャー・フォト」なんて言葉から連想される通り、一般の写真家たちにとっての「自然」とは、いつでもレンズの向こうにある被写体としての「自然」ばかりでしょう。だから「鉛筆」も、向こうにあると思っちゃっ。それじゃあ言葉の意味が掴めなくて当然ですよ。『自然の鉛筆』はレンズの向こうではなく手前にあったんです。ここをどう理解しているかは、たとえば写真を「芸術」と呼ぼうとする時、その人の判断を大きく左右すると思いますよ。「自然の鉛筆」という言葉が腑に落ちた後では、写真芸術史の見え方が変化してくる、「近代的」という言葉のニュアンスがよくわかってくる、ということが起こり得るんじゃないでしょうか。」

自然の鉛筆をください

その鉛筆で

私は光の絵を描こう

自然は鉛筆をつくり

光の目でみずからを描こうとする

自然の鉛筆をください

その鉛筆で

私はポエジーを紡ごう

自然は鉛筆をつくり

言葉の糸でみずからを描こうとする



■ジャン＝クロード・レーベンシュティン『猫の音楽』（森元庸介・訳 勁草書房 2014.6）

「つまるところ、一六世紀から一九世紀のヨーロッパの楽曲にあって、猫の音楽はシャリヴァリの音域で奏でられていた。まちないでなければ、それが別の観点から考えられるのは二〇世紀の初頭、ストラヴィンスキー《猫の子守歌》やプロコフィエフ《ピーターと狼》においてのこと、そこでようやくグランヴィル、またC・Mというイニシャルの逸名版画家のリトグラフが描く「動物たちのコンサート」の原理が見直され、音色（とくにクラリネット）をつうじて動物の声が表現されるようになったのだ。

この文章が対象とするのは不協和である。それは協和した不協和であり、ラテン語にはそれを指し示す定型的な表現がある。猫の音楽は反音楽的な音楽という矛盾、もしくは少なくともパラドクスを差し出している。さらにまた、それを冗談としておこなっている（略）。以上のことは、猫とその音楽をめぐる古典的なテクストのほとんどすべてにあてはまる。」

「世界の不協和な協和というピュタゴラス派の原理は、合理主義的・人間主義的な哲学の伝統に、そして動物たちのコンサートをめぐって人間が作り出したさまざまな表象にまでつきまとっている。それらの作品はコミカルな、見たところつましやかなものだが、人間という種が存在の連鎖におけるやがて壊れる環のひとつにすぎないことを思い起こさせる。自然のすべてが音楽であること。ピエロ・デッラ・フランチェスカがわたしたちに教えるのはそれだ。ロンドン、ナショナル・ギャラリー所蔵の《キリストの降誕》では、五人の天使が音楽を奏でている。ふたりが歌い、ひとりがヴィオラ、ふたりがリュートで伴奏し、そこへロバが恍惚の嘶きを加えているが、それは少しもコミカルではないし、調子外れでもない。アレッサンドロ・パッキロンは「この清冽な世界にあって、ロバの嘶きも音を外しているのではなく、天使たちのヴィオラと同じだけの愛で紺碧の空を貫く」と評している。この作品は、絵画においてひとが音楽に加えたもっとも美しい注釈であり、モンクリフにおいてなお不協和音として留まるものを解決しているかのようだ。ここにはいかなる刺々しさもない、いかなる軋みもない、いかなり嘲りの跡もない。邪気を絶対に離れた不協和な和音のうちで、至高の純真と至高の叡智が結び合っている。」

*シャリヴァリ：「雑然とした騒音で〔・・・〕ひとを侮辱するためのもの」

不協和な協和のために
世界はあるのだろうか
不協和な協和のために
人は生きているように

天使に不協和はあるだろうか
不協和できないがゆえの天使だとすれば
墮天使は不協和のために
天から墮ちたのだろうか

少なくとも
世界から猫が消えたとしても
不協和がなくなることはないだろう
むしろ猫は不協和の協和を
鳴いているといえるのかもしれないのだから

不協和な協和のために
私は歌うことができる
不協和な協和のために
私は歩くことができる
不協和な協和のために
私は愛することができる



■森有正『思索と経験をめぐって』（講談社学術文庫 1976.7）

「経験が体験とちがうのは、そしてそれについての一つのもっとも根本的な点は、前者が絶対的に人為的に、あるいは計画的に、作り出すことができない、ということである。体験を積み、さらにそれを豊かにしようとすることはできる。しかしそう思うことは、すでにその人の経験の上に立ってのことであり、その経験そのものは、断じてそういう予見的試行、ないしは計画的実現を許さないものである。体験は心がけによって豊かになるであろう。まちがいのない、的確な行動を可能にするように錬磨されるであろう。しかし経験は。……ただ変貌を遂げるだけである。」

「その経験ということにある時目ざめたときに、その経験の全体が自分なのだ、それが一人ひとりの人間というものの意味なのだ、つまり、私が経験を持っていることを本当の意味で感じる、あるいは経験を持っていることを経験するというのはおかしいけれども、私どもの現実が実は私の経験そのものである。それが私自体である。

私の言う現実とは経験によってみられた事実で、主観的な現実では全然ありません。」

「他人ということとは、第三者、他人ということとは、純粋に「私」であるから「私」、どうしても「私」にとって「あなた」になってくれないから他人なのです。ですから、本当に一人一人の人が自分を自覚し、自分の生活というものをつかまえ、自分一個のために生きようとし始めたら、全部の人が全部の人にとって他人になってしまう。本当の意味で社会というのはそれなのだと思います。その中で、その他人である人が自分から自分としての自分をほかの人の前に示す時に初めて、その人はある人に対して、ある問題について本当の「あなた」になってくるわけです。それは「私」と「あなた」です。ところが日本では初めから、「あなた」と「あなた」だけの関係がすべてで、そこにすべてを集約して、そこに理想を置こうとするから、どんなになっても個人というものは独立しない。「私」というものが生まれてこない。「私」というものが生まれてきたら「私」というものは他人になってしまうから、「あなた」に腹を割って話なんかできなくなってしまう。」

どんなに体験を積み重ねても
経験になるかどうかはわからない
どんなに知識を蓄えても
智慧になるかどうかわからないように

どんなに言葉を積み重ねても
コトバになるかどうかはわからない
どんなに奏でつづけても
音楽になるかどうかわからないように

どんなに人と出会っても
そこに私がいなければ
愛することはできない
どんなに神と出会っても
そこに私がいなければ
神と出会ったことにはならないように



■丸山圭三郎『カオスモスの運動』（講談社学術文庫 1991.11）

「<カオス>と<コスモス>の共起的連関をさすこの概念（<カオスモス>）は、古代のミュトスの思考から現代の天文学物理学にいたるまで一貫して前提されていた「混沌から秩序へ」という進化論的・一方向的宇宙成立観への疑問から作られた。

<カオス>は<コスモス>に先行する原初的な実体ではない。無意識が意識とともに生まれ、エスが自我とともに生まれたように、カオスという外部はコスモスという内部とともに生じる。

ヒトはコトバ（langage）を持つ動物であるが故に本能的行動様式が壊れており、もはや生のエネルギーをユクスキュル的な環境世界へと分節されなくなっている。この<身分け構造>が破綻した間隙から溢れ出るエネルギーが、<言分け構造>（＝コスモス）と共にカオスとしての欲動であり、私たちはコトバが生み出した<カオスモス>なる過剰を持つ。」
「私たちは自らが生み出したカオスをイメージ化しゲシュタルト化する。連続体を非連続化し、<形>という意味を与えねば生きてゆけない。この存在喚起力としてのコトバは、発生状態（起源論的意味ではなく「今、ここ」でのゲネシス）においてこそ、狂気・無意識・芸術の言葉に共通する性的・多義的象徴であるが、それは必ずや脱性化され一義化される物象化の種を宿している。象徴から疑似信号へと物化されデジタル化される言語（langage）なしには、社会的動物である人間のコミュニケーションと協働が不可能となるからである。

人間の歴史は、個体・系統の別を問わず、身が言によって壊されつつこれを再構築する過程なのだ。欲動が言分けられる度に本能図式の裂開はますます大きくなってカオスが增大し、私たちは新たに生じたカオスを再び言分けていかねばならない。こうして人間の<生の円環運動>は、アルケーもテロスにも永続的な差異化の軌道を描き続ける。しかしカオスは、決してマイナス面だけをもつのではなく、その混沌が新しい価値の源でもあることを忘れてはならないだろう。」

カオスからコスモスが生まれたのではない
カオスとコスモスはともに生まれたのだ

闇に光が射したのではない
光は闇とともに生まれたのだ

天から地が生まれたのではない
天と地はともに生まれたのだ

死を恐れることはない
生と死はともに生まれたのだ

我と汝の距離を嘆くのではない
我と汝はともに生まれたのだ

無意識を苦しむことはない
意識と無意識はともに生まれたのだ

分かるために人は分ける
分けられたものは分けられながら
ふたたびむすばねばならない



■稲賀繁美『接触造形論／触れあう魂、紡がれる形』（名古屋大学出版会 2016.2）

「演者という「うつわ」のうちに、しかるべき内実を「うつす」という「受肉」(ic-carnation)は、役者と、その足が接する床板との「あわい」に成立する。そこで演じられる舞は、全体への受け身 passiv な迎合でも、身勝手な一人合点 arrogance でもない。元来それは、祖先の霊に捧げられる神事でもあったのだから。舞台はあくまで、超越するもの、あるいはもはや取り返しのつかない喪失——死者——の霊へと捧げられた、奉納のための特異な呪術空間でもある。この舞台を構成する相互依存関係は、必ずしも部分を全体に塗り込めて、個を全体へと解消することではない。ジグソー・パズルに見られる「持ちつ持たれつ」は、決して常識的に喧伝される「全体主義」totalitarianism などと同一視できる存在様態ではない。それが造る「地」がいかに「図」を描くことを期待され、あるいはその「図」の成立が、いかなる欠落に依存するかに懸かっている。さらには「図」がいかに「地」を裏切り、「地」の下にいかなる潜勢力が蟻っているか、にも。ここで「欠けたピース」とは、一神教の伝統に即してみれば、始原の喪失の兆しでもあれば、それに起因する「放浪」あるいは「離散」と読み込むこともできるだろう。だが、その喪われた霊 spirits、呪われた怨霊をいかに憑依によって呼び出し、いかにしてその鎮魂を成就するか——。そこに能楽が受け持った演劇的な役割、社会的効能が存在したことは、いまさら想起するまでもあるまい。」

「否定神学にあっては、自己という器を空にすることによって神的な意図がそこに充満される体験をケノーシスと呼んだ。これはカトリック的な解釈であれば、イエズスが自らの神性を放棄して現世に出現する自己犠牲の契機を形容する表現である。プロテスタント的な解釈はドイツ語では“Gelassenheit”と呼ばれ、己をむなしくすることによって神の意思に従う態度を指し、時にこれは禅語の「放下」を宛てて訳す場合がある。」

「“kenosis” - “Galassenheit” - 「放下」の思想史上の翻訳連鎖はまた、空無と充足と、無と有／存在とが相補的でありうることをも、その「矛・盾」した様態を横断して、雄弁に語っている。「無限なる神の愛」は、これを「有限なる人」という器において受け取ることもできる。それこそ“kenosis”が「放下」へと翻訳されることで、時空を超えて伝達した思想だったのだから。ここまでくれば田辺元がいうところの「無即愛」を理解する準備もできているだろう。己を空ずることこそキリスト教の愛の奥義であり、そこで得られる「無」こそが、無償の愛、無限の愛の器となるからである。」

わたしという
うつわに
うつされる
べるそな

ふれることで
ふれられる
ささえることで
ささえられる

みずからを
てばなせば
あいに
みたされる

わたしという
あわいで
ふしぎが
ふれあう

mediopos-534

2016.5.3



ひふみ
かぞえ
つきぬ
おもい

てんの
うたは
われと
ともに

かぜの
いろは
はるか
そらへ



■谷川敏朗（写真：小林新一）『良寛／詩歌と書の世界』（二幻社 1996.5）

「いろは」は人間の思考の果てない広がり、「一二三」は無限を示し、そのように仏の力も広く、無限に続いて尽きないというのであろう。

書はただの線ではない。いずれも微妙な湾曲がみられ、丸やかで穏やかな心をかき間みる思いである。」

「天上大風」は当時の童歌「天上大風 下小風」の一節ともいうが、「天上」は極まる所であり、一切を受け入れる虚空のこと。「大風」は無数の豊かさを持つ仏の愛である。そこで「天上大風」は、大空に吹き渡る豊かな風のように、仏の愛は広く豊かで、この世に満ちているというのである。」



初めに
音があった

音は
みずからを
聴こうとして
そこに音楽が生まれた

宇宙は弦をかき鳴らし
みずからの形を描き
宇宙は交響楽となった

天空は音楽である
大地は音楽である
人は音楽である

そして人は
音楽で建物を築き
その音楽を聴いた

建物が音楽でなくなって久しい
大地が音楽でなくなって久しい
天空が音楽でなくなって久しい
人が音楽でなくなって久しい

みずからが音楽であることを思い出すために
人は音楽を求めるのかも知れない

みずからを聴くために
初めの音へと向かうために
一音に鳴り響く音楽を聴くために

■五十嵐太郎+菅野裕子『建築と音楽』（NTT 出版 2008.10）

「かつてゼウスとムネーモシュネー（記憶）の間に生まれた九人の娘、音楽・文芸を司る女神ムーサたちに敬意を表して、ヘルメスは九本の弦をもつ豎琴を制作した。これをヘルメスから授けられたアムフィオンが豎琴を弾くと、石がひとりでに動きだし、町の城壁が築かれたという。同じようなエピソードとしてはアポロン版の神話もあるらしいが、まさに音楽の力が物理的に建築をつくったわけだ。

ムーサには靈感を与える女性の意味もあるのだが、音楽と建築の関係を考慮すれば、長い間、彼女に思慕し続けてきたのが、建築のメタファーとしてのデミウルゴスではなかったか。すなわち、プラトンが宇宙の創世を語る際に登場させた造物神。理想のモデルに従い、建設する職人のデミウルゴス。では、その彼は、いかなるものに似せて、この世界を構築してきたのだろうか。数学が音楽か。それとも自らの姿にか。」

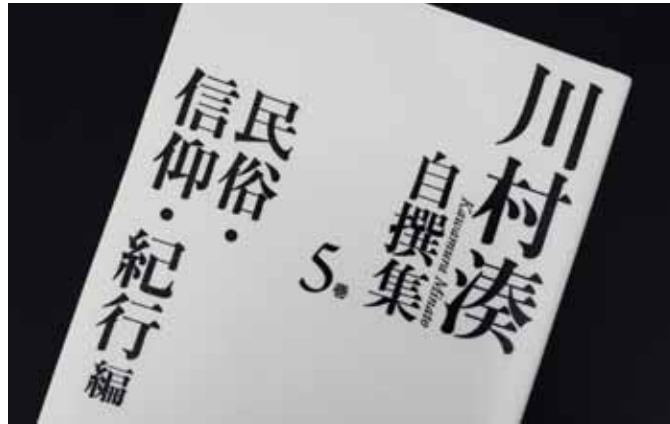
「デミウルゴスと慕われるムーサ。

その破局は十八世紀に訪れた。だが、理想の対象をうしない、完全に自律する前に、近代はデミウルゴスが他のモデルを求めて、さすらう歴史でもあった。（・・・）建築は凍れる音楽であるというクリシェは、この頃に誕生している。

凍れる音楽。手垢のついた建築への讃辞。

ロダン、ゲーテ、フェノロサらが語ったのはロマン主義的な思念からであり、印象批評にも近い。一八世紀以降、建築と音楽をつなぐパラダイムは、美学が生む空間の思考が絆となる。レッシングの『ラオコオン』（一七六六）は、諸芸術を空間芸術と時間芸術に分けていた。それが時間の凝固＝空間という発想を生むのではないか。「凍れる音楽」という表現の起源は、諸説があって特定しにくい。シュレーゲル、またはシェリングの講演『芸術哲学』（一八〇二―一〇五）を嚆矢とするものが多い。後者は、建築を『凝固せる音楽』、あるいは『空間の音楽』と呼ぶ。ドイツ・ロマン派の舞楽は、芸術を分類しつつも、その統合を考えるがゆえに、建築と音楽を結ぶ。この比喩はゲーテがとりあげ、人口に膾炙した。シャルル・ボードレーも、「音楽は空間の観念を与える」と述べている。ただし、ランガーによれば、すでに古代ギリシアの詩人シモニデスが建築は凍結した音楽と語ったらしい。

日本では、フェノロサが薬師寺の東塔を「凍れる音楽」と形容した。」



黄昏時
彼誰時

草木岩
歌う時

声の幻
聴く耳

語れよ
語り部

祝えよ
言霊使

闇の中
明時に

* 彼誰時：かわたれどき

* 明時：あかとき

■ 『川村湊自撰集 5巻 民俗・信仰・紀行編』 (作品社 2016.3)

(『声の幻——言霊と折口信夫』より)

「むろん、すべてを作者である折口信夫の「耳、がとらえた声の幻である」ということはたやすい。だが、その声の幻が彼の短歌や詩にあらわれるような単純素朴、あるいは原始的なものではないことはいっておかなければならない。折口信夫という作者が、ほとんど自分の全学問的業績に匹敵しうるような一編の小説を書き、その中に物語られるものの声とそれを聞く耳、また、物語るものの声とやはりそれを聞く耳とを、作品の中で内在的なものとして構成したということは、すでに「信をうちこんで聴く者」のなくなった物語という形式への、誄歌（るいか）にも似たこの小説作品の「発生の起源、を明らかにするものだろう。つまり、ここで作者は一編の小説の中に「声の幻」とそれを「聞く耳」とを同時に充当させるという「魔術的形式、をとったわけであり、むろんそれは「聞く耳、を持たぬあわれな語り部のとりうる唯一の方法だったのである。

『死者の書』は、閉ざされた空間の中で反響しあう声の幻として書かれた。いってみれば、折口信夫は言霊の浮動する「八十の衢」そのものを一編の作品の中に閉じ込めようとしたのだ。あるいは、草や木や岩根が「音（こえ）、をあげる神話の古代の、そのぎりぎりに許容できる残照の世界（あかつき前のアカトキ闇、あるいは夕暮れ頃の夕ソガレ時、カハタレ時が『死者の書』の主要な時間設定だ）を描き出そうとしたのかもしれない。それは、「音（こえ）、も失われ、「耳、をも失われてしまった現代の檻樓に満ちた思いが見た、あざやかな「古代」の幻にほかならなかった。」



■松岡和子『深読みシェイクスピア』（新潮文庫 平成二十八年五月）

「To be or not to be」という誰でも知っているあの台詞が、まず、比較ですね。ハムレットは比較する青年です。ハムレット自身、比較される二つの対象の間に立つのだけれども、かといって、自分はその中で安定してられない。そもそも、比較っていうのは、非常に知的な行為だと思うんです。AをBと比較することで、A片方しか見ていないときよりも、物事がより鮮明に見える。たとえば、一幕二場には有名な seem（見せかけ）と is（実体）の比較がある。そして第三幕四場の「寝室の場」では、母親のガートルードに前の夫といまの夫を比較するように誘導していきますね。両者の肖像画まで突きつけて。そうすると、お母さんは「目を心の奥に向け」ざるを得なくなって、本当に自分のしたことを理解する。だから、比較する、あるいは人に比較を迫るという、ハムレットの思考や行動パターンは、彼が知的な人間であることの証明だと思う。それがひとつ。

もうひとつが、比較というものは、ひとたび、比較されるA Bどちらかの側に自分を置いてしまった場合は、とても危険な行為になりうる。なぜなら、比較は評価に関わってくるから。自分と誰かを比較して、自分はダメな奴だと思込込んでしまうことがある。繰り返しますが、ハムレットの自己評価はとても低い。「尼寺の場」でオフィーリアは、「ああ、気高いご性質が壊れてしまっ t !」に続いてこう言います。「宮廷人、武人、学者の、目、口、剣／この国の希望ともバラの花とも仰がれ、／流行の鑑（かがみ）、礼節の規範、／あらゆる人の注目の的でしたのに」と。この台詞は、デンマーク国民がハムレットに高い評価を与えている証拠だとみなしている。

ところが彼の自己評価は低い。それは自分と誰かを比較した結果です。」

「一ポーニアスというのは比較をするんですか？」

ポーニアスはしませんね。比較するのはクローディアス。しかも、比較される一方の側に自分を置く。だから、反省がでてる。」

「ハムレットは比較する。ポーニアスはしない。比較というのは揺れだから、ポーニアスみたいに「こうだ」とか「こうしろ」とか言い切っている人は、揺れないですよ。」

比べる
比べない
それが問題だ

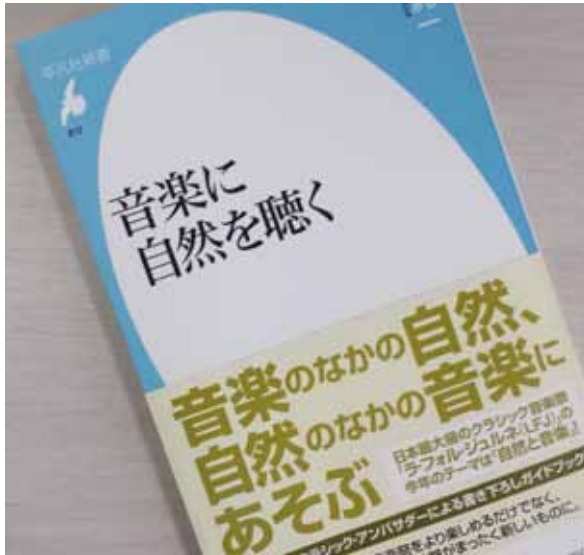
あれかこれか
生きるか死ぬか
じふんとひと
高い低い
わかれたふたつが
シーソーゲーム

ひとつに同化すると
ひとつが闇になる
光のはずのひとつも
また闇になる

分けなければ
分からない
分かると
むすびにくい

私のなかの
もうひとりの私
ふたりいなければ
対話はできない
ふたりいると
争い始める

比べる
比べない
それが問題なのか
むすべるか
むすべないか
それが問題だ



人は自然の内と外にいる
内と外を結ぶために
人は歌い音楽を奏でる

自然は音楽ではないから
音楽は自然ではないから
人は自然と音楽を結ぼうとするのだ

自然は高次の音楽へ
音楽は高次の自然へ
人が宇宙を奏でる存在となるために

■小沼純一『音楽に自然を聴く』（平凡社新書 2016.4）

「ごく自然に歌うというけれど、それは自然から文化へと移行してこそ。でも、それがまたひとつの自然になる。

自然、といったとき、人はすでに自然のなかにいる、と同時に外にいる。わたし、わたしたちが自然、自然である。そして、わたし、わたしたちが客体化・客観化されるものでもある。

音楽、また音楽作品をとおして「自然」をみる。人の手による自然の表象をみる。そこで身近な自然へとふりかえってみて、いま自然がどうなのか、自分の生きている身体、場、環境、星系、をみる。人（の心身）がマイクロコスモスであるとはずっと昔からいわれています。マイクロコスモス（人の心身）はマクロコスモス（宇宙）の反映であり、これらは互いに共鳴・共振している。その媒介として音楽がある。既視感・既読感のある物言いでしょう。何百年も前にこうしたことは考えられていたのです。それを「かつての人たち」が感じたり考えたりしていたこと、と、単なる知識としてではなく、自らのものにする。文化に身をおきながら、文化が形成される動的ななごれにも敏感に、自然と文化を行き来できないか。ひとつのモデルとして、たとえば、中国の太極図のような、分離しながらも飛び地が相互にあるようなありかたは――。」



人は切り離す
生と死を
聖と俗を
私と汝を
過去と未来を

あらゆるものを
分けることで
見たくないものを
見ないですまそうとする
見ないですませると思っている

切り離されたものは
分けられないものとして
いつでもいまここにあるのに

切り離さないで
生きていくことはむずかしいけれど
分けながら分けないでいること
それが狂気を免れる方法だ

人は分けない者を狂気だとする
分けた者こそが狂者なのに
ひとりだけの正気が
狂者から狂気と呼ばれるように

■国分拓『ヤノマミ』（NHK出版 2010.3）

「最初は「文明」側の時間に同期することができなくなったからだと思った。あるいは、ショッキングなものを見過ぎたため、退行することで精神の崩壊を防ごうとしているのかも思った。

だが、たぶん、どれも違うのだ。

ヤノマミの世界には、「生も死」も、「聖も俗」も、「暴も愛」も、何もかもが同居していた。剥き出しのまま、ともに同居していた。

だが、僕たちの世界はその姿を巧妙に隠す。虚構がまかり通り、剥き出しのものがない。僕はそんな「常識」に慣れ切った人間だ。自分は「何者」でもないのに万能のように錯覚してしまうことや、さも「善人」のように振る舞うことや、人間の本質が「善」であるかのように思い込むことに慣れ切った人間だ。

ヤノマミは違う。レヴィ＝ストロースが言ったように、彼らは暴力性と無垢性とが矛盾なく同居する人間だ。善悪や規範ではなく、ただ真理だけがある社会に生きる人間だ。そんな人間に直に触れた体験が僕の心をざわつかせ、何かを破壊したのだ。

僕を律していた何かと百五十日間で見たものは余りにかけ離れていたから、バランスが取れなくなってしまったようだった。このままでは、ダムや堤防が一気に決壊するみたいに、全てが壊れてしまいそうだった。

だから、ワトキリの日々や人々の顔を必死で思い出そうとした。

すぐに、闇や雨や風が甦り、匂いさえ湧き立ってきた。百六十七人の顔も容易に思い出すことができた。脳裏に浮かんだ顔はみんな笑っていた。こっちを見て笑っていた。アハフー、アハフーと笑っていた。」

mediopos-540

2016.5.9



言葉のない世界から
言葉のある世界へ
そして
言葉を越えた世界へ

文字のない世界から
文字のある世界へ
そして
文字を越えた世界へ

言葉の一次元
言葉の二次元
言葉の三次元
言葉の四次元

文字の一次元
文字の二次元
文字の三次元
文字の四次元

■ LIXIL ギャラリー企画委員会『文字の博覧会』（LIXIL 出版 2016.3）

（西尾哲夫「文字ハンター中西亮が遺したもの」より）

「人類が言葉を使うようになったのは、今から 10 万年ほど前のこととされています。文字の歴史ははるかに新しく、最古の文字が登場したのは、今からほぼ 5 0 0 0 年前のことでした。現在、世界中には数千種類の言語があるとされていますが、文字の種類はそれほど多くはありません。

しかしながらそれらの文字は、それぞれの使用状況に応じてさまざまに変化を遂げながら細かく分かれていきました。その中には少数民族の間でのみ使われている文字もあれば、すでに使われなくなった文字もあります。また、わずかな断片しか残っていないためにいまだに解読されていない、文字もあります。これらの文字種を全て合わせると、人類が使用してきた文字は 2 0 0 種類を超えるとされています。」

（八杉佳穂「人はなぜ文字を生み出したのか」より）

「文字は、絵のような具体的な形から象形文字を経て表音文字に発達していくとされています。そして文字の中で、アルファベットが最も進んだ文字であるとよく言われます。またラテン字が 2 6 文字しかなく簡単であるの比べ、漢字は何万もあって、覚えるのも大変だし、効率が悪く文字だと信じられてきました。

しかし、文字の本質である、意味ある単位をどのように表すかという観点から見なければ正しい比較にはなりません。漢字は四角い文字枠に書き、二次元で一つの文字が表されます。一方、ラテン文字は 2 6 文字のみですが、組み合わせなければ意味ある単位を表すことにはなりません。意味ある単位にするには厳密な規則に沿って、一次元に線形のアルファベットを並べ、その規則と撥音の仕方を覚えなければなりません。（略）

我々は漢字仮名交じりの文字体系を使います。漢字には音訓があり、平仮名、片仮名、振り仮名のほかにも、アルファベットを交ぜて使うことにあまり抵抗がありません。こんなにいろいろな文字を使いこなす民族は世界広しといえどほかにはいないでしょう。」



■園池公毅『植物の形には意味がある』（バレ出版 2016.4）

「植物の形は、植物の種類を身分けるための基準として使われます。例えば、中学校の理科の教科書を見ると、ハルジオオンとヒメジオオンの見分け方が載っています。どちらも小さなキクのような、よく似た草ですが、ハルジオオンの茎は中空でつぼみが下を向き、ヒメジオオンの茎は中が詰まっていてつぼみが上を向きます。皆さんはそれを聞いて、どのような印象をもつでしょうか。」

「ハルジオオンとヒメジオオンの区別がついたからといって、いったい何の役に立つんだ？」と思った人。残念ながら、この本でも、人様の役に立つ話はほとんど出てきません。」

「意味もわからずに形の違いだけ教えて何が面白いんだ？むしろ、なぜ同じような草なのに、片方は中空の茎でもう片方は中が詰まっているのか、その理由を教えてほしいもんだ」と思った人。このような考え方をする人がどの程度いるのかは知りませんが、著者自身はこのタイプでした。そして、この本は、そのような考え方をする人に向けて書いた本です。植物の形はさまざまですが、多くの場合、その背後には、そのような形をとっている、深い意味があるのです。」

「この考えは妄想です」あるいは逆に「この考えは専門家には当たり前のことです」といったご指摘が多くありました。形の専門家ではない人間が、植物の形の意味を、いわば素人の視線から考えて書いたために、そのようなコメントをいただくことになったのだと思います。それらのコメントに従って書き直した部分もありますが、一部の妄想は、「妄想かもしれない」と明記したうえでそのまま残したのもあります。それは、「考える」ことのほうが「正解を述べる」ことよりも大切だと思うからです。」

見ること

けれど

ふつうの見ることには

とらわれないこと

見えないと思いこんでいるものへ

見ることを育てること

聞くこと

けれど

ふつうの聞くことには

とらわれないこと

聞こえないと思いこんでいるものへ

聞くことを育てること

考えること

けれど

ふつうの考えることには

とらわれないこと

考えられないと思い込んでいるものへ

考えることを育てること



自然は見えているか
見えているのは
ヴェールに隠された影の姿
自然のほんとうを見るためには
高次の目を開かねばならない

音楽は聴こえているか
聴こえているのは
ヴェールに隠された影の姿
音楽のほんとうを聴くためには
高次の耳を持たねばならない

■エマニュエル・レベル『ナチュラル／自然と音楽』（アルテスパブリッシング 2016.4）

「イシスはギリシア神話の豊穡の神デメテルと並んで、古代から今日まで、何よりも有名な自然象徴であり続けてきた。イシスは自然の寛大さと肥沃さ、さらに再生を体現している。」
「ナイル川のほとりサイズにあるイシスの神殿には、「私は いま存在し かつて存在し これから存在するものすべて 私のヴェールを剥いだ者はいない」と刻まれている。そうした伝承においてイシスは、人間の力では脱がすことのかなわぬヴェールをまとう者として、しばしば表現されている。（・・・）自然はふだん、世界や生きものが見せるすばらしい光景として、人間の目の前にあらわれる。しかし同時に自然は、その魅惑的な外観でみずからを覆っているのだ。深遠な側面や、その原理・法則を隠そうとするかのように。ではこのヴェールの向こう側にあるものとは、いったい何なのだろうか？ 私たちがおとがめを受けずに、このヴェールを脱がすことはできるのだろうか？」

「音楽と自然の豊かで繊細な関係について論じ尽くすには、四季や風景、海、川、田園、森、昼と夜などを描写した作品について考察するだけでは不十分である。そもそも「自然」という言葉は、人間の身体の外にあるものをさしているのだろうか？ 文化に対置されるもの、あるいは、芸術・人工物以外のものを表しているのだろうか？ 言葉の意味がこのように多様であるのは、自然が、物理的な要素の集合体（・・・）以外のものをも体現している証拠だ。自然は「概念」でもあり、その意味は時代とともに変化してきたのである。古代において自然は、物の内にある、おのずと生成していく力と同一視された。「自然（ナチュラル）」という言葉に相当するギリシア語の「フェシス physis」、ラテン語の「ナトゥラ natura」（どちらも「生じつつあるもの」の意）は、内在的な運動や発展の原理をさしたのである。自然はユダヤ・キリスト教において、神による天地創造と結びつけられたし、近代科学にとっては、解説すべき一冊の巨大な本のごとき存在だった。こんにちでは、自然の複雑さが強調され、環境保護の観点から、自然のもろさにも注目が集まっている。十八世紀には例外的に——ラモーからルソーまで——、自然を物体（オブジェ）ととらえる議論がさかんになった。

つまり自然は歴史の中で、巨大な機械のごとき機能する静的な空間、あるいは反対に、力を内包する存在とみなされてきた。こうした認識の違いゆえに、自然は芸術において、多様な手法で具体化されてきたのである。」



みずからを高くする者は
低くされるだろう
所有しようとする者は
すべてを失うだろう

芸術を芸術に求める者は
芸術を錯誤するだろう
学問を学問に求める者は
学ぶことを止めるだろう

言葉にしがみつくる者は
言葉に呪縛されるだろう
私にしがみつくる者は
私に呪縛されるだろう

人は重力のもと
大地をよろよろと歩く
ときに倒れ
苦しみに拉がれながら

けれどやらかい心で
それを引き受けることでこそ
精神において詩において
希望は訪れるだろう

■今村純子『シモース・ヴェイユの詩学』（慶應義塾大学出版会 2010.6）

「芸術は芸術からは到来しないし、学問は学問からは到来しない。そして「私」は「私」からは到来しないのである。そうではなく、絶対的に他なるものとの衝突、亀裂における閃光において、芸術、学問そして「私」が映し出されてくるのである。それゆえ、ヴェイユは、「芸術、学問、そして不幸は超自然性が入り込む三つの裂け目である」と述べたのであった。そしてこの三つは、いずれも美に収斂されてゆく。美的経験において、私たちは、このような認識と距離との逆説的な照応関係を、感性において把握するのである。

そして、言葉の力とは、なによりもまず、言葉が言葉から離れてどこまで飛翔できるか、ということであろう。今日、忘却されているが、形而上学とは、この言葉のダイナミズムをもっとも映し出すものである。抽象が抽象に留まるのであれば、形而上学は重力に従って落下する「物」にすぎないであろう。だが、抽象が具体と衝突し、亀裂を起こし、そこに美の閃光が見られるのであれば、その真空の空間において、恩寵が宿るのである。そしてまた、恩寵とは、何か高みから己のうちに降りてくるものではない。そうではなく、必然性の支配を逃れられない私たち自身が、必然性に同意することによって得られる、なによりも己から解き放たれ、われ知らず、われにおいて、「やらかい心」が宿るということである。シモース・ヴェイユが生涯をかけて、「精神のリレー」として伝達してゆこうとしていたのは、まさしくこのことにほかならない。」



手をのばせば
つかみとれるだろう
その手が精神であるならば

顔を高くあげれば
太陽は輝くだろう
心のなかに太陽があるならば

耳をすませば
詩は訪れるだろう
心の耳をもてるならば

■奈良原一高『太陽の肖像／文集』（白水社 2016.5）

「写真は未来から突然にやって来る。僕の場合は、いつもそうだった。僕は空中にひょいと手を伸ばしてつかみとる……すると写真がひとりてに僕の手の中で姿を現わす。カメラのシャッター・ボタンを押すとき、いつも僕は自分の身体が透明になって、写真の中のものに入れ代わるような気がしていた。そして、長い年月、写真を撮り続けていると、時が経ち僕が発掘する瞬間が訪れるのを、ひたすら待ちわびていたかのようにさえ思えるのだった。きっとそうなのだろう。ビッグ・バンと共に宇宙の創造・進化が始まった時から、恐らくその前に在ったという真空の<無>の中のユラギに潜んでいた宇宙の意志によって、それはすでに用意されていたものに違いない。僕はただそれに出会い、それを取り出す使者の役目を果たしているだけなのだ。そうでなくては、この世にある数々の写真の不思議は納得できそうにない。」



音楽の流れは絶えずして
しかももとの音にあらざ
映画に浮かぶうたかたは
かつ消えかつ結びつつも
久しくとゞまることなし
音楽を楽しむ人と映画と
またかくのごときものが
変わり続けるなかにさえ
変わらぬものを求めつつ
もとの音さえ知られずに
音楽は流れ続けてやまず

■岩代太郎『映画音楽 太郎主義／サウンドトラックの舞台ウラ』（全音楽譜出版社 2016.4）

「僕にとっての映画音楽は、常に変化し続ける世界。いつもそれが前提である。

その変化量は大きい。歴史を振り返ってみても、これほどまでに時代とともに激しく変容し続ける音楽ジャンルはないのではないか。クラシック音楽は一千年以上の歴史のなかで、グレゴリオ聖歌からバッハを経て現代音楽までたどり着いたわけだが、わずか120年の映画の歴史のなかで映画音楽が実現しできた変化のスピードはとてつもなく激しい。

僕はまさにいま、その変化の激しい潮流を身をもって思い知っているわけだ。映画音楽はまるで生き物のようだ。

ひと昔前の映画で音楽が担っていた大切なエレメントのひとつは、「マーキング」だったと思う。映画を観た人が数年後でも思い出せるような印象を残すこと。ときには映像より、音楽からその映画を思い出すこともあるだろう。

しかしおそらく、それは現代では必要がなくなってきた要素だ。DVDなどのパッケージ・メディアで、あるいはインターネットで、いまは、いつでもどこでも視たいときに好きな映画を観ることのできる環境があるからだ。

（中略）

しかしあえて言うならば、存在感を強く打ち出す音楽と、それを打ち消すような音楽。映画には、いまなおどちらも必要だと思う。」

「テレビ・ドラマと映画の、一番大きな、わかりやすい違いは何だと思われるだろうか。

ある意味切実な話なのだけれど、テレビはいつチャンネルを変えられるかわからない。これは映画と大きく違う条件だ。（・・・）だからテレビ・ドラマの音楽はとにかくチャンネルを変えさせない、という使命を背負わされている。テレビ・ドラマ関係の間で語り継がれているロジックとして、「音楽を朗々と歌い上げている最中にはチャンネルは変えない」というジンクスがある。本当かな、神話に近いのではないかと思うのだが、テレビ・ドラマに携わるたびに、これでもかというほど求められた。つまり、延々と歌い続けるメロディが求められるのだ。これは、映画ではまったく求められないことのない、テレビ・ドラマの音楽独特の、特殊なニーズといって過言ではないだろう。」



■山本七平『精神と世間と虚偽／混迷の時代に知っておきたい本』（さくら舎 2016.3）

（「心情としてあやまたなかったことを信じる」を信じない）

「人はまず信じる、次にその信仰を裏付ける情報しか耳に入れなくなる。そしてその人が自己の信仰や主義に誠実であればあるほどそうなる。そしてそれは太平洋戦争時代の日本人も同じなのである。」

「情報不足・知識不足・そのために選択を誤った、しかし「心情としてあやまたなかったことを信じる」から私は後悔していないと。」

「この言葉、すなわち「心情としてあやまたなかったことを信じる」は、神なき国における「信仰の証明」の免罪符であり、それは、戦中も戦後も変わらない。」

「私はこの「免罪符」を信じなかったし、今も信じないし、手に入れようとも思わない。そして私を「心情教徒」でなくしたものの、というより、そういう言葉を口にするのがないようにしたものは何か。

いわば「これが正しい」ということを、まるで幾何学の証明のように証明してくれる何かがあると信じたのはなぜか。幾何学の証明は、まちがっていたらまちがっていたのであり、「証明はあやまっているが、心情としてはあやまっていない」などという言葉はあり得ない。」

「この点で、スピノザの『倫理学』は、私には、忘れることのできない本である。」

わからないときには
わかったことにしない
わからないまま答えをださない

迷うときには迷う
迷いたくないために
見ないで走らない

後悔するときは
とことん後悔する
開き直ると前には進めない

心情は過ちやすい
熱しやすく醒めやすいからだ
醒めたくなくても幻を去る

免罪符が通用する場所は限られている
そのお守りは信仰の世界に限られる
世界の外へと踏み出す勇気が必要だ

mediopos-547

2016.5.16

■ニクラス・ルーマン『自己言及性について』（土方透／大澤善信訳 ちくま学芸文庫 2016.5）

「システムの外部に立ってそれを計画し指示するなにものが存在するのではない。システムは自己言及によって進化するのであり、そのシステムに内属する諸部分、すなわちそれ自身によってのみ管理され、コントロールされる。システムを観察記述すること、計画し指示すること、それらはシステムを前提としたことであり、単に対象としてではなくそれ自身の諸活動の主体としてのシステムを前提としたことである。それゆえ、進化においてもっとも重要な諸段階は、最終的に維持される状況に発展するより前に歩まれていなければならない。すなわちあとになって消失することになる暫定的機能によって担われた諸段階である。おそらく言語は記号の使用によって進化したのであって、当初から精神やコミュニケーションの諸作用の構造をなしたのではない。貨幣は、大世帯経営における家計計算的諸問題の解決手段として進化したのであって、交換のメディアとしてではなかった。また、性愛のコードは快楽のために発明されたのであって、結婚のためにつくりだされたのではない。」

「自己言及的システムはパラドキシカルである。その実存は異なった論理レベル、異なったロジカル・タイプの統一を意味している。その統一が統一を産出すると語るとはトートロジーではなくてパラドキシカルである。それがパラドキシカルであるのは、「産出するということ（プロダクション）」は原因と結果との差異を前提とするものでありながら、オートポイエーシスの理論では異なるものが同一であると明言されることである。そのような状況の分析は、いかにして自己言及的システムそれ事態はその実存のパラドクスを処理するのか、いかにして差異は同一性であり同一性は差異であるというような問題を把握するのか、いかにして単一でありながら多様である、多様複合的統一体としてみずからを観察するのか、いかにして論理的かつ存在論的認知に向けてみずからを単純化し大成を整えるのか、と問うことを要請する。このことは、実存することによる、十全な同一性——あるいは、ポール・ヴァレリーの技法を凝らさない定式でいうところの「多くのものとして生まれながら、私は一人のものとして死んだのだ」——の精緻化とみることもできよう。」



私が私を生む
もう一人の私の謎

私というシステムは
閉じているのか
開いているのか
メビウスの輪のような
パラドックス

宇宙が宇宙を生む
もうひとつの宇宙の謎

宇宙というシステムは
閉じているのか
開いているのか
メビウスの輪のような
パラドックス

みずからの内に
閉じてしまうとき
正しさも論理も
みずからを肯定することしか
できなくなってしまう

みずからのパラドクスを
笑ってみることだ
逆説的に愛することだ
すると世界は
もうひとつの世界へと開かれる

mediopos-548

2016.5.17

■松野孝一郎『来るべき内部観測／一人称の時間から生命の歴史へ』
(講談社選書メチエ 2016.5)

「観察命題は、すでに完了した対象を参照する。それに対して、経験そのものは絶えず進行しつつあって、完了とは無縁である。そのため、内部観察を完了形に凍結し、それを現在形で参照するのは、やむをえない一つの歪曲である。その誹りを甘受しつつ、経験科学者が打って出るための何か新たな策はないだろうか。」

「対象を恒存・不変に限定するなら、これまでの慣行のとおり、三人称現在形の記述の優位は揺るがない。しかし、「今ここ」を現在形で適切に記述できるか、という問いに三人称現在形の記述で答えようとすると、心ならずも自己撞着に陥る。仮に答えられたとするなら、「今ここ」は三人称現在形に着地させられ、恒存・不変な対象と化してしまう。一方、「今ここ」を経験現象として捉えると、現在完了形と現在進行形の接点であることが分かる。「覆水盆に返らず」という警句は、「今ここ」でこぼれた水、という完了形に登録された事態が、四方八方にその水が流れ続ける、という進行形の事態に接続されていることを指している。」

「物理では、抽象を受ける以前の「持続する今」ではなく、すでに抽象を受けた前後関係のみに留意する無時制の時間を重視する。それに対して、時間の最も素朴かつ具体的な姿である「持続する今」、履歴を参照することのできる「今」に、明示的に着目し始めたのが生物である。その生物の一員には、言語を操るわれわれも含まれる。しかも、言語のうちに現れる時制は「持続する今」からの抽象であり、無時制の時間は時制からのさらなる抽象であって、他の時制を制して現在時制のみを特別視する。

生物組織体は、物理組織体と同じ物質現象でありながら、明らかに異なっている。われわれは、生物と非生物の違いを、ほとんど一瞬のうちに、しかも間違いなく識別する。ここで、どうしてそのようなことが可能になるのかが、深刻な問題として浮かび上がってくる。生物であれ、非生物であれ、組織体は組織体要素の間に働く親和性を前提とする。とすると、その親和性のは働き方が生物と非生物の間で異なる、という解決策しかありえないことになる。

本書で試みたのは、生物を特徴づける物質由来の親和性の探索である。その候補が、無時制の下で物理組織体をもたらす親和性に対比される、異なる時制の間をまたぐことのできる持続する親和性であった。その異なる時制をまたぐ親和性の実例は、物質交換に見出される。生物組織体の成り立ちは、この異なる時制の間をまたぐ履歴をともなった親和性の得意さに求められる。

経験とは、異なる時制をまたいで発揮される親和性の別名である。」

私は生きている

生きているということは
今ここで

変わり続けるということだ

今は持続している

私は経験する

経験するということは
今ここで

過去を現在に親和させ

異なる時制を同時に生きることだ

今は持続している





■『稲垣足穂の世界／タルホスコープ』（平凡社コロナ・ブックス 2007.3）

（種村季弘「箱」より）

「箱、箱、箱。どこまでいっても箱である。ほかにはなにもない。そういう空間構造が、宇治の足穂宅のからっぽの八畳間には感得された。箱しかない。ということは、箱が容れるべき中身がないということだ。（…）箱の中身は箱で、それがまた箱で、それがまた箱を容れているのでなければならない。」

「無限入れ子構造のどこかに、中身の「実物」が入り込んできたらおしまいである。重力の干渉が生じる。重力に拘束されて地上に固着しがちになる。一旦そうになってしまえば、中身＝実物であろうとして、箱になりたがらなくなる。からっぽの、なにかを容れるべく待機している、極薄世界＝容器であることをやめてしまう。大人になり、それ自体の価値に重厚に自足している実物という、分かりきったものでしかなくなってしまう。」

「大人は「判ったもの」、分かりきった実物である。少年は「えたいが」知れない」。軽くて、ちゃちで、こわれやすく、どうかするとまがいものの臭いがする。まがいものの臭さは、少年の非現実性からくる。少年は箱であり、しかも箱のなかに箱しか容れない箱なのだ。彼の安物的にべらべらした印象はそこからくる。少年愛とはつまり箱好きの別称なのだ。」

「少年が夭折を超えて生きのびてしまうと、この実物を容れない箱は無用の長物として世外に捨てられる。ここにいう世外とは、たとえば宇治の足穂宅のような、あの空中懸垂物めいたからっぽの空間のことである。すでに少年ならぬ身がこの空間を支えるためには、むろん強烈な道徳意志が要請される。」

少年というからっぽの箱
地上を生きようと
少年を失った箱には
濃厚な実物が容れられる

箱のなかには
分けられたものが
分かりやすいものから
順に並べられている

からっぽの箱として生きるのは
あまりにも不安なのだ
地上を歩こうとすれば
分かりやすい実物がある

実物には重力が働き
からっぽでなくなった時間は
時計の時間に従って流れ
時間の奥にある虚物が見えなくなる

少年を失った者が捨てた
たくさんの虚物たちは
地上を生きるには役に立たないものの
生と死を超えるときには存外役に立つのだが



ロゴスはロゴスを縛ってしまうけれど
じぶんを縛りたいわけじゃないだろう
自由になりたいはずさ

論理は論理を閉じてしまうけれど
じぶんを閉じたいわけじゃないだろう
自由になりたいはずさ

事と物と理と心
相即相入の曼荼羅世界
不思議を遊ぼうじゃないか

■中沢新一『熊楠の星の時間』（講談社選書メチエ 2016.5）

「近代の自然科学のかかえる方法的な限界は、それがヨーロッパ伝統の「ロゴス」の論理にしばられているからだ、という認識をもっていた南方熊楠は、ロゴスの科学を拡張するものとして、仏教の「レンマ」の論理による学問の創造を構想していました。仏教のレンマ的論理では、ロゴス論理を基礎付ける(1)同一律(2)矛盾律ばかりでなく、矛盾対立しているものを互いに排除する(3)排中律までが取り除かれ、それによって因果関係は縁起の関係におきかえられることとなります。

その結果、相即相入ということが、あらゆるレベルで起こるようになります。個物は個物のままなのですが、その個物が個性を超えて全体性につながり、個物がすべての他の個物と相即して、相入するようになります。南方熊楠は生命の世界がこのような相即相入する全体にしたがうとき、安定した自然サイクルを形成するようになると考え、独自の「エコロジー」思想の基盤としました。そしてかつての那智の森や神島の森に実現されている、秩序をもった動的多様性の背後に、現実世界にあらわれた曼荼羅モデル（華嚴モデル）を見ていました。」

「ロゴスから排中律を取り除いたレンマ構造は、生命現象の「量子」のようなものです。この量子から生命現象がつくられ、ついには全体性の網である森を形成する。物質に関しては（熊楠はこれを「事不思議」と呼びました）、量子力学がその過程を「あらかたあきらかにする」のに成功しましたが、生命と心に関しての「量子力学」はまだまだ生まれていません。しかし将来そういう理論がつくられるとき、それがいま私が南方熊楠にならって想い描いている「華嚴モデル」に近いものであろうということは、いまから確信をもって予言することができます。」

* 「レンマ」について：「手でつかむ」「とらえる」「把握する」などという語源から生まれた概念で、物事を抽象的に理解するのではなく、具体的に直感的に理解することを意味しています。ギリシャ哲学はこのレンマにも、それにふさわしい論理が内在しており、ロゴスとは違うやり方で、世界の理解を可能にする学的方法をつくることのできる、ということころまでは考えましたが、じっさいにはロゴスのみが重視されて、レンマの学というようなものはつくられませんでした。」