

mediopos 27

2016.8.28 ~ 2016.9.21

【神秘学ポエジー～風遊戯 第59集】

media-poesie ヴァージョン

mediopos651-675

神秘学遊戯団

mediopos-651

2016.8.28

■『稲垣足穂／飛行機の黄昏』（平凡社 STANDARD BOOKS / 2016.8）



（何故私は奴さんたちを好むか）

「どうしてそんなに星が好きなのだとはよく人にきかれる。人は又私がいつも星を見ている人間のように思っているらしいけれども、或友人が云ったように、星も仁丹の粒くらいになって、あたまのうしろに入っていてこそ望ましいことであるのかどうか、私は、ほんとうの星など今までにしみじみと見た事はない。星座についてもほとんど知らない。（・・・）こうなると、それはおそらくこんな場合における他の何人もそのとおりであるように、私においても、星それ自身が目的ではなく、只何かを表すための道具に他ならぬということになるようだ。」

「あえてカルデアの牧人もち出すまでもなく、私たちが自分というものに気づきだしてから、何が最も存在らしいものかと云えば、それは、落ちもせずあんなところにひっかかっているろんな形をかえるお月さまと、針でついた穴のようにたくさんピカピカしている星……ということになるのではなからうか。」

「天体の面白味の一つは、それらがまっくらな夜空に光っていることだ。それは云いかえて、すべて形によって浮き出しているものの代表だということになる。私たちの意識の背後には無意識が横たわっているなどというケチな考えをとりぬけて、意識とは、只利用されようとしている無意識そのものに他ならない、としてみると、前記の影によって浮き出すということは、そのまま事物を構成し且つそれをハッキリさせようという私たちの仕事ではないか。」

人は死んだら
お星さまになるの？

死ななくても
みんなお星さまだから

どうしてお空には
お星さまが光っているの？

あのお空は
わたしたちの心だから

お星さまに
行くことはできるの？

お星さまはいつも
わたしたちといっしょにいるから

どうしてお星さまには
いろんな星座があるの？

みんな心のなかに
お話をもっているから

どうしてお星さまは
夜にしか見えないの？

いつも見えているけれど
闇のなかでしか光って見えないだけ

mediopos-652

2016.8.29

■鏡味麻衣子：監修／写真：塩野正道・塩野暁子『ときめく微生物図鑑』（山と溪谷社／2016.8）



「レーヴェンフックの時代から300年余り、顕微鏡の発達とともに、プランクトンよりも、もっと小さな微生物の世界が見えてきました。「小さい」という特徴でまとめられた系統的にはまったくかけはなれた生きものたちですが、実はこの世界の生きものの大部分を占めています。目に見える世界よりも、目に見えない世界のほうが、ずっと広いのかもしれない。」
「目に見えない微生物が、世界をつないで動かしています。微生物がいなければ、この世の秩序は失われてしまうでしょう。微生物たちはただ黙々と生きる営みをおこなっているだけです。でも、それが世の中のネジを回しています。だれにもほめられなくても。」

顕微鏡や望遠鏡がなければ
そこにあることさえ
知られずにいたものたち

けれど見れば見えるほど
ひとは見なくなってしまう

ほんとうは
世界のほとんどが見えないのに
見えている世界は
ただ鏡に映る世界の
ほんのわずかだけなのに

ひともほんとうは
目には見えない
けれどほんとうにここにいる

ほんとうにここにいる
ひとをじぶんを
見ることのできる目がほしい
世界のネジを回している
ほんとうのじぶんの手を見る目がほしい

mediopos-653

2016.8.30

■若松英輔『生きていくうえで、かけがえのないこと』（垂紀書房／2016.9）



「なぜ、死ぬことを永眠というのだろう。眠ることが活動の停止を意味するなら、死者は、けっして眠ってなどいない。夢の世界で会う逝きし者たちは、この世にいたときよりもずっと快活に、また穏やかに生きているように感じられる。

目を覚ましているとき私たちは、逝きし者の声を聞くことはできない。しかし、夢のなかではそれを、まざまざと感じるときがある。

眠ることは死者の世界に生きていることである、と神秘哲学者ルドルフ・シュタイナーは考えていた、というよりもそれが彼の実感だった。」

「眠りとは、生と死のあわいを生きていること、現代が二つに分けてしまった世界がつながっていることを知らしめる営みなのかもしれない。

「生と死」の関係をめぐるシュタイナーはこう書いている。

「私はかつてこの世界にはじめて生を受けたのは、この世に生きて、他の世界の中では手に入れることのできぬ諸性質を身につける必要があったからであった。私はこれからもこの世界との結びつきを保ち続けねばならない。そしてこの世の現実の中で獲得できるすべてのものを、自分の中に取り入れなければならない。そうすることによってのみ、いつか私も他の世界のための有用な一員になれるであろう。」

人は生きていることで、その人が可能な限りにおいて、この世を味わい尽くさなくてはならない。そこにあるのは歓喜を呼び起こす経験ばかりではない。しかし悲しみと痛み、あるいは苦しみを経ることによって私たちは、彼方の世界において、より深く生きることができる、というのである。」

生きること
悲しみの谷ではない
悲しみのために
悲しみがあるのではない

死ぬことは
永遠の眠りではない
眠りは死者とともに生きること
そして永遠は死を超えている

なぜ人は生まれるのだろう
この世界でしか得られない
かけがえのないものを
手に入れるために

なぜ人は死んでゆくのだろう
この世界でしか得られない
かけがえのないものを
永遠の世界へともたすために

生という体験を
深い経験とするために
経験を永遠へともたすために
人は自由の霊として地上を生きる

mediopos-654

2016.8.31

■渡辺恒夫『夢の現象学・入門』（講談社選書メチエ 2016.7）



「私自身、これまで夢研究に少しばかりかかわったり、夢研究の歴史の案内書を書いたりしてきたが、実のところ少しも夢の謎に肉薄しているような気がしない。

なぜか。

それは、これまでの夢の研究には、決定的に欠けていたものがあったからだ。

夢は「世界」である、という認識だ。現実の世界で私たちが喜んだり悲しんだりするのに同じように、夢の中でも喜んだり悲しんだりする。だから夢世界は、現実世界と対等の、「世界」なのだ。ただし、「同じように」といっても、まったく同じというわけではない。まったく同じなら、現実と夢との区別がなくなってしまうだろう。何かが違う。夢世界を支配する原理と、現実世界を支配する原理が、異なっているのだ。だから夢は、「異界」なのである。

異界の夢を解くためには、夢世界の原理を解明する必要がある。そのためにはまた、現実世界を支配する原理をも、同時に解明して比較する必要がある。」

「現実世界にあって、「これが現実だ」という確信を与えている意識作用は、「知覚」である。現在への知覚作用を取り巻いて、時間軸上には、過去へ向かう「想起」と未来へ向かう「予期」がある。また、知覚と同じく現在だが、現実という確信を与えない意識作用には、反実仮定の想像や、記号作用があり、これらを文法敵に表現するのが「仮定法」である。これら仮定法的な作用が雲のように、知覚作用のまわりを取り巻いているのが、現実という名の体験世界である。

夢世界はこれと全く異なる。想起も、予期も、反実仮定の想像も、記号作用に基づくフィクションも、即、知覚となり現在の体験となって、「これが現実だ」という確信を与えるのである。現実世界では、知覚の独裁体制のもとに、さまざまな意識作用は整然と構造化されている。対して夢世界では、独裁体制が崩壊し、多様な意識作用が現実感を競い合う、無政府状態にある。構造的には現実世界は複雑で夢世界は単純である。そのかわり、内容的には現実世界は、知覚以外は「仮定に過ぎない」という意味で貧弱で、夢世界の方がはるかに豊穡である。」

夢世界は異界だが
現実世界も異界である

夢世界は思いが
素朴に実在してしまう異界であり
現実世界は思いが
物質と生命の原理に縛られた異界である

だから現実世界では
私はあなたになれない
分身を生きることもできない
私は私という体のなかで私を生きる

けれど境界の裂け目から
ときに夢の異界が現実に来てきて
私は私でなくなったりもする

夢はうつつに
うつつは夢に
うつつは夢のうつつ
夢はうつつの夢

mediopos-655

2016.9.1

■ルドルフ・シュタイナー『芸術の贈りもの』（高橋巖訳／筑摩書房 2004.6）



（「新しい美学の父ゲーテ」（1888年11月9日の講演）より）

「美は、感覚的＝現実的な衣装をまとった神的な存在なのではありません。そうではなく、神的な衣装をまとった感覚的＝現実的な存在なのです。芸術家が神的なものを地上にもたらすのは、それを地上に流し込むことによるのではなく、地上を神性の領域へ引き上げることによるのです。

美は仮象なのです。なぜなら、美は、理想世界であるかのように、現実を私たちの感覚の前に現出させてみせるのだからです。「何を考えるよりも、いかに考える方がよい」のです。なぜなら、芸術の本質はこの「いかに」の中にあるのですから。

何は感覚的なものであり続けます。しかし現れ方のいかには理念的なのです。感覚的なもののこの理念的な現象形態が最高の仕方で見られるところに、芸術のすばらしさが最高の仕方で見られます。このことについて、ゲーテは次のように述べています。――「芸術のすばらしさは、多分、音楽の場合に最も顕著に現れている。音楽は顧慮しなければならない素材を何も持っていない。音楽はすべてが形態であり、内実であり、表現するすべてを高貴化する。」

さて、「美とは理念であるかのように現れる感覚的現実である」という定義から出発する美学はまだ存在していません。私たちはこれからそれを打ち立てなければなりません。そのような美学は「ゲーテ的な世界観の美学」です。これこそが、未来の美学なのです。」

地は天へ
生は芸術

美の種は
大地へと
蒔かれて
まとうは
アイデア！

種は育ち
光へ向け
咲かせる
神性の花

地は天へ
美は天へ
生は芸術

mediopos-656

2016.9.2

■一柳慧『現代音楽を超えて』（平凡社 2016.8）

（片山俊秀×一柳慧／司会・松本良一「3・11後の音楽のために」より）



「私は日本の伝統音楽と西欧音楽には、少なくとも三つの点で、大きな違いがあると思っています。日本の伝統音楽には、独奏のものはずかで、合奏によって成り立っているものが少なくありません。

その合奏は、近代西欧のように、一糸乱れぬ一元的統一性を志向しているというより、例えば、呼吸のとり方とか、「間」や沈黙の感覚などを大事にしながら、奏者自身がお互いの音を聴き合い、空気を感じとって交流する中で、つねに揺れ動く変化も前提にしたいわば確定的、直線的ではない在り方のもので。日本の大規模な合奏音楽である雅楽や聲明、大人数による長唄の合奏などには、西欧のオーケストラの指揮者に相当するようなまとめ役の人が存在しないのは、その内容が今述べたこととかかわっているからだと言ってよいでしょう。これが第一点。

二つ目の違いは、日本の伝統音楽にも、それぞれの音楽や楽器別に、楽譜が存在しています。総譜はありませんが。しかしながら、演奏や演技は全て暗譜が前提となっています。それは最終的には視覚、つまり楽譜に依存することをよしとしないで、あくまでも聴くことや、身体的感覚を第一義に置いているからだだと思います。

こういう在り方とかその考え方や感覚を磨くことが、さっきおっしゃった音の縦の線が崩れたり、ズレたりしても、自由で、というお話と関係してくると思います。それはおそらく、かつての日本社会や、人びとの生活と分か難くつながっていた認識だったはずです。」

「三つ目のこと（・・・）。それは伝統音楽の演奏は、全て生の音で、電気は一切使わないことです。もちろん昔は電気はなかったわけですが、音の増幅が当たり前のように用いられるようになった現代の音楽の世界においても、日本の伝統音楽では観客は昔と同じように、純粹な生の音や声を聴いて楽しんだり、堪能しているわけです。」

「どんなにコンピューターが発達して、音楽を合理的に作ったり聴いたりすることが容易になったように見えても、手作業を機械に置きかえてしまわない身体的要素を、積極的に維持し、活用して新しい可能性と共存させてゆくことが大事ではないか、と思っています。」

「日本では、西欧の定義のように、時間と空間はその内容において分けられていません。日本の芸術では時間と空間の両方が、同時に絡み合い相互に浸透し合って存在します。私が注目したいのは、西欧では音楽を牽引する主要素であった時間が、十九世紀後半の調性組織の崩壊が始まった頃から、徐々に力を失って、音の有機的な関係が弱まってきたことです。

音楽を支え、成立させていた時間が希薄になってくると、それを補う、あるいはそれに取って代わる別の要素がどうしても必要になってきます。日本の伝統芸術に見られるように、時間をともに分け隔てなく存在する空間が、失われた時間を補う要素として、新しい意味で相対化され、音楽においても、空間を意識させることで時間のマイナス面を内容面でカバーする役割をもたせることが可能になるのは、と考えました。」

時間から自由な
音楽を夢想する

時間の支配を逃れ
一元化されない音楽を

有機的な幾何学を
交響させる音楽を

自然界のように
多様な調性の共存する音楽を

与えられるのではなく
ともに響き合える音楽を

そのためにこそ

宇宙とともに創造する耳と身体を
育てなければならない

そのときはじめて
音楽のなかで天と地は響き合えるのだから

mediopos-657

2016.9.3

■松木直也『[アルファの伝説]音楽家 村井邦生の時代』(河出書房新社 2016.8)



「音楽好きなら、作曲家、音楽プロデューサー、アルファレコードの創設者として、その名前を知らない人は大方向ないだろう。しかし、その存在はいくつかの側面を持ち、ベテランの音楽関係者でも一言で言い表すことは難しい。

まず、作曲家としての代表作に、いまも合唱曲として歌い継がれている「翼をください」がある。村井さんは、1945（昭和20年）、東京の生まれで、本書執筆時点で71歳になるが、この名曲は71年に赤い鳥に提供した26歳のときの作品である。

昭和歌謡を掘りさがしてみれば、グループサウンズが全盛期のころ「エメラルドの伝説」、「廃墟の鳩」のヒットがあり、もっとマニアックになると「夜と朝のあいだに」、「経験」、「ざんげの値打ちもない」と、当時テレビの歌謡番組でよく流れた歌や、札幌オリンピックのテーマソング「虹と雪のパラード」がある。どれもこれも昭和40年代、1960年代の終わりから、70年代の前半に村井さんが作曲したものだ。

そして69年、24歳のときに音楽出版社「アルファミュージック」を設立。(…)自社のレコーディングスタジオを併設し、ここで高校生のときに作家契約をした荒井由美の『ひこうき雲』(73年)から『14番目の月』(76年)までの4作品、77年に「アルファレコード」となり、YMOが『イエロー・マジック・オーケストラ』(78年)から『サーヴィス』(83年)に至る7作品をつくりあげた。

レコード制作は彼らばかりではなく、赤い鳥、ガロ、小坂忠、ティン・パン・アレー、吉田美奈子、タモリ、ハイ・ファイ・セット、サーカス、シーナ&ロケッツ、ブレッド&バター、大村憲司、カシオペアらがいる。これらの多くのプロデューサーが村井さんで、特に赤い鳥、荒井由美、YMOらを世に送り出した張本人として知られている。』

覚えるよ

その歌

だれがつくったの

だれが歌ったの

覚えるよ

その言葉

だれが紡いだの

だれが祈ったの

覚えるよ

そのときのぼく

ぼくのほんとう

そしてぼくのうそ

覚えるよ

その歌

歌の時代

時代のなかを生きる永遠

mediopos-658

2016.9.4

■鈴木創士『分身入門』（作品社 2016.8）



「たとえばこういうのはどうだろう。誰にでも覚えがあると思うが、記憶のなかの自分という厄介なやつがいる。あの「自分」は実に曖昧で、実に不確かな存在である。それは果たして「存在」と呼べるものなのか。存在というよりむしろ分身に近いのではないか。自分がそこにいたことは確かなような気もするが、私自身についていえば、数学的意味においては無論、確証というものが完全には持てないのである。記憶の底の底にいたのはほんとうに「私」なのか、それとも「あいつ」なのか。追いかけても、捕まえることはおろか、逃げていくばかりではないか。

しかも記憶などといっても、そもそもそれはいったいどこにあるのか。脳？ 身体？ 遺伝子？ 魂？ 宇宙のどこか？ それとももっと量子論的次元なのか。ニュートリノは記憶や忘却と何らかの関わりを持っているのか。記憶がどこかに保存されているといっても、何によってなのか。電気的信号、思考、像、言葉、音、エトセトラ？ どれなのだろう。

今をときめく脳科学者たちの話を聞いていると、どうも記憶が脳のなかに保存されていることを無条件に前提としているようだが、そんな保障はどこにもない。十九世紀の哲学者ベルクソンはすでに記憶は脳のなかにはないと言っていたし、記憶のなかの「自分」はいつもどこかに接続され呼び戻されることを待ち望んでいるようでありながら、霧の彼方に消えてしまっている。黄昏時にでもなれば、我と彼、犬と狼との見分けがつかないように、記憶のなかの「私」や実在らしきものは分身とほとんど見分けがつかないのだ。」

記憶のなかにある

じぶんと話す

もうぼくではなくなった

もうひとりのぼくと

そのじぶんは

どこにいるのだろう

こうして生きることで

ぼくは数かぎりないじぶんを生み

郷愁と後悔をそこに映す

記憶のなかにある

たくさんの分身たち

彼らはおそらく

別の顔をして

時をこえて

ぼくの前に

姿を見せているのだろう

ぼくはいついっただれだ

そんな問いを

鏡に映すように

mediopos-659

2016.9.5

■岡井隆『詩の点滅／詩と短歌のあいだ』（角川書店 2016.7）



「わたしたちは短歌を作っている。しかし、ただ短歌界、いはゆる歌壇の状況を見てゐるだけではない。お隣りのジャンルとして俳句や川柳の世界にも関心を抱いて来た。

それと同時に、いはゆる現代詩の世界でどのような作品が作られ、話題になってゐるかといふことについても興味を抱いてきた。

短歌、俳句、川柳が定型詩とよばれるのは一定の音数律をもつからである。これに反し詩は自由詩とよばれてをり、定型を持たない。長さも自由である。同じ日本語で作られてゐるのに、このやうなジャンル別の詩が、なぜ存在するのか。

定型詩と自由詩との境界はどこにあるのか。同じ詩人でも、自由詩を書いたり、短歌または俳句を作ったりもする人があるが、さういふ人の作る作品のあいだに、どのやうな関係があるのだろうか。

そうしたさまざまな疑問を、いまわたしたちの目の前に発表されてゐる詩集や歌集や句集を話題にしながら、一作一作、なるべく丁寧に読みながら考へてみたい、さういふつもりで、この連載評論は書かれた。」

天より流れ来る水は
大地を流れながら
また天へと還ってゆく

その名は変われども
水は水として
天と地をめぐりゆく
自然という不思議のなかを

天より訪れる言葉は
たましいを響かせながら
また天へと還ってゆく

その名は変われども
言葉は言葉として
天と地をめぐりゆく
人という不思議のなかを

mediopos-660

2016.9.6

■『タゴール著作集 第一巻／詩集Ⅰ』（第三文明社 1981.5）



*今年2016年はタゴールが来日して100年。
1916年、3ヶ月にわたって滞在した。
『迷える小鳥』は、その行く先々で即興的に作られた短詩や警句集。

(『迷える小鳥』より)

「おお海よ、あなたの言葉はどういう言葉ですか？」

「永遠の問いという言葉です。」

「おお空よ、あなたの答えはどういう答えですか？」

「永遠の沈黙という言葉です。」

「君がなにものであるかは君には見えず、君が見ているのは君の影だ。」

「おお果実よ、あなたは私のどれほど遠くにいるのだ？」

「おお花よ、私はあなたの胸の中にひそんでいるのです。」

「死んだ言葉の埃があなたにまといつている。

あなたのたましいを沈黙でもって洗いなさい。」

「善を行うのにあまりに忙しい人は、善良になる時をもたない。」

「人間は動物であると、動物よりもっとわるい。」

「私たちはこの世界に生きている、それを愛するときに。」

「私は苦しみ、絶望し、死を知ったが、しかもこの偉大な世界の中に私がいることはよろこばしい。」

私は迷える小鳥です
迷いながらも問い続けます

私はいっただれでしょう
世界はどうしてあるのでしょうか

永遠はどこにありますか
ほんとうの言葉はどこにありますか

善とはいったい何ですか
悪とはいったい何ですか

問いはいつも迷いのなかに
答えはいつも沈黙のなかに

私は迷える小鳥です
鳥かごを逃れ
不安な空で
自由を生きる小鳥です

mediopos-661

2016.9.7

■アンリ・カルティエ＝ブレッソン／アンドレ・ブルトン『太陽王アンドレ・ブルトン』
(松本完治訳 エディション・イレーヌ 2016.4)



(アンドレ・ブルトン「石のことば」より)

「《花々の世界から果てしく隔たっている》と、ノヴァーリスはため息をつく。それなら、石の世界についてはどう言えばいいのだろう！ どうして私たちは、散歩の道すがら、石の世界の方に、少しだけよけいに影響力を持っていると思い込んでしまうのだろうか？

もちろんこうした問いかけは、自分を取り巻くどんな物も無意味ではあり得ず、いろんな角度から全ての物は自分に関わっているのだと考える人びとの耳にしか、意味をなさないだろう。このような人びとにとって、《小石》類と呼ばれる物体に対して感じるようなある知覚が、日々の生活の朝から晩まで際限なく幾度も繰り返された場合、その知覚はそれ自体に限定されたままだったり、空疎なままに終わったりすることはあり得ない。鉱物学者の学問的な分類では、こうした人々の飢えは全く癒されることがないのだ。事実、こうした人々の目からすれば、この種の学者たちは、目に見えるものか、触知可能なものだけに捕らわれた、かの《口達者な自然学者》の部類にしか見えない。クロード・ド＝サンマルタンは、これら自然学者について、次のように述べている、《彼ら学者たちは我々の期待を裏切るのだ、我々の執拗にして熱烈な欲求、すなわち感知可能な物よりも、そこに見えない物の方へ到達しようとする欲求を、彼らは満たしてはくれないのだ》。

「《あらゆる透明な物体は》とノヴァーリスは推論する、《より高位の状態にあり、一種の意識をもっているように思われる》と。これ以上正確に言うことはできないだろう。さらに彼は、《いわゆる普遍的な魂》の探求に没頭していたリッターの次のような主張を抛りどころにしている、《あらゆる外的な現象は、内的現象の象徴として、また最終的な成果として説明できるはずである》、そして《一方の未完の部分が、他方を表す器官となるに違いない》と。私たちは今もなお、そのように反応する数少ない種族なのだ。」

石はただの石ではない
石の秘密を観るのだ

花はただの花ではない
花の秘密を観るのだ

虫はただの虫ではない
虫の秘密を観るのだ

樹はただの樹ではない
樹の秘密を観るのだ

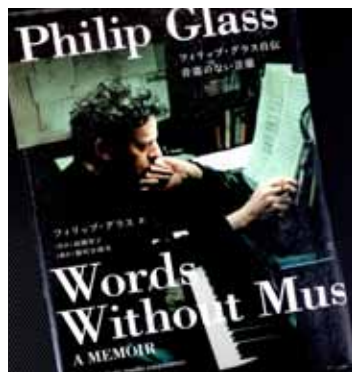
自然と我々のあいだには
秘密の契約が結ばれている

秘密を観るための
高次の自然学へ！

mediopos-662

2016.9.8

■フィリップ・グラス『フィリップ・グラス自伝／音楽のない言葉』（高橋智子監訳・藤村奈緒美訳 ヤマハミュージックメディア 2016.8）



「この、二つの現実——日常の世界と、芸術家が創造する世界、あるいはその創造から生まれた世界——の結果、芸術家は同時に二つの世界に片足ずつ置くことになる。詩人であれば、平凡な世界の言語、日常的な言葉の使用を余儀なくされる。これは詩の興味深い部分の一つだ——詩の表現手段は、日常的に使われる言葉なのだ。詩人はまさしく鉛を金に変える錬金術師であり、何より、詩が高等な芸術の形態たりうるのはそのためである。」

「私にとっての問題——ほとんどすべての人に共通する問題——は、まず、どのようなものであれ曲を作る場合、あるいは抽象的かつ心を動かすようなものを作ろうとする場合は、物事の新たな見方を獲得しなければならないという点だ。（…）芸術家は持てる力をかき集めて自分の見る力、聴く力を高め、それまでよりもずっとよく、広く、鮮明に見られるようにしなければならないのだ。芸術家が何かを創作するときには、こうして日常的な知覚を超え、自身が持つ非日常的な知覚へと移行する。そのために私たちがいつもやっているのは、注意力のすべてを総動員することだ。」

「私が曲をスケッチするときには、何か聴こえてはいるのだが、それが何なのか、はっきりとはわからない。それを聴き取ろうと努めるので膨大なスケッチが生まれる。私が常に考えているのは、「今私が聴いているのはこれだろうか？」ということだ。私は人生のなかで多くの音楽を聴いてきたので、聴いたことのある曲を思い出すのは簡単だ。ベートーヴェンの第九も、バッハやヴィヴァルディの協奏曲も、すべて頭のなかにある。記憶になくても楽譜や録音がある。いつでも聴きたいときに聴ける。しかし作曲する場合、これから生まれる曲については、先立つものからは何一つ得られない。創造される瞬間まで、その曲はまったく存在しないのだ。そのため「私が聴いたものを描写できるか？」という問題へと常に立ち戻ることになる。

夢のなかで、音楽が幅や長さや奥行や色を持った視覚的な物体として現れる様子を何度も見たことがある。ある曲の夢を見ていたときには、転調に差しかかるところで現れたのは、蝶番のついた扉だった。転調のイメージとして完璧だ。扉を抜けて別の場所へ入る、それがまさに転調の役目だ。私は夢のなかで転調という現象を視覚的に捉えることで、それを簡単に表す記号を作ったのである。このおかげで、転調をまた違った見方で捉えられるようになった。夢のなかで見た蝶番のおかげで、転調に対する考えをいくらか広げることができたのである。

作曲家として考えるのは、私たちは何か新しいものを作ろうとして必死に技術を発展させてきたのではないかということだ。私の感覚では、次に来るのは「あの瞬間を漕ぎ進むのに十分大きくて強い權はどこにあるのだろうか？」ということだ。」

創るということは

この世に存在しなかったものを
存在せしめるための錬金術だ

新たに見る

新たに聴く

新たに語る

そのためにみずからを

総動員する秘儀なのだ

見えているのに見えないものを見る

聴こえているのに聴こえないものを聴く

語られているのに語られないものを語る

そのための常に新しい

見果てぬ格闘が続けられる

音は音を超えなければならない

色は色を超えなければならない

言葉は言葉を超えなければならない

形式は形式を超えなければならない

そのための航海が続けられなければならない

「あの瞬間を漕ぎ進むのに十分大きくて強い權」を求めて

mediopos-663

2016.9.9

■コンスタンティーノ・ドラッツィオー『レオナルド・ダ・ヴィンチの秘密／天才の挫折と輝き』
(上野真弓訳 河出書房新社 2016.7)



レオナルド

レオナルド

歩みを止めぬ者

振り返らぬ者

レオナルド

レオナルド

問いを投げる者

完成を拒む者

「レオナルドには自分の手稿を整理する時間がなかった。それは、立ち止まることやしろを振り返ることなど一度も考えたことがなかったからだ。彼の人生は、常に新しい目標のために前進することの繰り返しだった。彼は一度ならず何度か、書き綴ったメモや素描を手間別論文にまとめようとしたことがあったが、ただの一度もまとまらず出版することはできなかった。有名な『絵画論』も彼がまとめたものではない。手稿を受け継いだ愛弟子フランチェスコ・メルツィが、巨匠の死後三〇年以上も経ってから、ようやく出版したのである。(…)彼は、次から次へと浮かぶ考えを凄まじい速さで綴り、あまりにも興味を拡がるため穏やかに過ごすことがなかった。時を経て同じ課題に取り組むことが何度もあったため、手稿の中に矛盾が生じることは不思議なことではない。レオナルド研究において油断することはできないのである。」

「ダ・ヴィンチのキャリアは、バランスと比率の下で始まり、答えよりも多くの問いを投げかける絵と考察が渦を巻いて終わる。手稿に書かれた考察をきちんと整理してなんとか論文にまとめようとする試みは成就することがない。巨匠の手稿を受け継いだ愛弟子のメルツィは、ヴァプリオ・ダッタにある邸宅の屋根裏部屋にそれをしまっておいたあとで『絵画論』を編集する。手稿は、息子の代になって様々な蒐集家の手に渡ってばらばらになってしまった。(…)

崇高な画家、先端を行く技術者、革新的な建築家、大胆な軍事戦略家、独創的な発明家、エキセントリックな文筆家、飽くことを知らない科学者、こだわりの強い巨匠、認知された私生児、寛大な兄……。レオナルドは、彼が存在したという記憶を、決して忘れられることのない足跡を、この世に残した。間違いなく、彼が望んだであろうものよりもはるかに鮮明な形で。レオナルド・ダ・ヴィンチは人間の存在と魂を徹底的に研究して、思索と絵画の世界を創り上げたのであった。(…)

レオナルドの旅は、まだ終わらない。」

レオナルド

レオナルド

常に先を行く者

その旅は終わらない

mediopos-664

2016.9.10

■大久保賢『黄昏の調べ／現代音楽の行方』（春秋社 2016.5）



「ほぼ毎日のように誰かがどこかで開いているクラシック音楽の演奏会。そこで取り上げられる曲目はまことに「古典(クラシック)」の名にふさわしく、ほとんど昔のものばかりだ（もちろん、現代音楽を取りあげた演奏会もあるにはあるが、ごく少数派）。敢えて意地の悪い見方をすれば、大方の演奏家は自分と同じ時代の空気を吸っている者の作品にはほとんど見向きもせず、もはや冷たき土の中にいる大作作曲家の代理人を肅々と務めるのに忙しいように見える。現代にも数え切れないほどの作曲家がいるというのに。

もっばら「今」の音楽が奏でられている他の音楽ジャンルのありさまと見比べたとき、このクラシック音楽界の光景はかなり異様に映る。だが、それは必ずしも演奏家だけの責任ではない。現代音楽の側にも忌避されるだけの理由があるのだ（なお、言うまでもないが、好んで聴く者がさほど多くはない音楽を取りあげなかったからといって、演奏家を責めるわけにはいくまい）。すなわち、そうした音楽のありようが演奏家にそれまでになかった何かを要求するものだった、ということである。

ここではその「何か」に目を向けることから、現代音楽が「演奏」という行為にもたらしたものについて考えてみたい。そこには否定的な面しかないわけではなく、いろいろと面白い問題が見えてくるはずだ。」

音楽は今を奏でる
けれども
その今は
刹那を酔うこともあれば
過去への郷愁を奏でることもあり
未来を拓くための響きであることもあるだろう

現代音楽が
現代の音楽として
閉塞してしまうのだとしたら
それは未来を拓けないからかもしれない
けれども
それがほんとうに未来を拓くのだとしたら
その響きはやがてたしかに
奏でられ聴かれ続けることだろう

流行歌がたとえ
現代の音楽として
もてはやされ口ずさまれたとしても
それがどんな未来も拓かないとしたら
それはただのドラッグにすぎないかもしれない
ときにただ過去へと向かわせるだけの

音楽よ奏でよ
未来に向かって奏でよ
未来に向かって耳を拓くために
未来そのものを拓くために

mediopos-665

2016.9.11

■中村雄二郎『感性の覚醒』（岩波書店 1975.5）



「われわれの感性的なものや無意識的なものは、通常考えられているよりもはるかにまとまりを持ち、秩序立てられ、構造化されている。すなわち、まず、感性的あるいは感情的にわれわれにとって「自然」と思われるものは、たとえ個人にとって先天的なものであるにしても、一つの「習慣」であり、歴史的に形成された「制度的」なものであった。いやわれわれの感覚や感情そのものからして、自然のままの、変わらないものではなくて、歴史的、社会的に形成されたものであり、しかもそれらは物質的な窮乏や部分化したものの見方が支配するところでは十全に発揮されることも享受されることもできないのであった。また、われわれの身体的自然の上ののっとった感性的なものは、ただ制度化される範囲あるいは規模は基本的にはラング（国語、言語体系）であるから、ここにわれわれは感性的なもの、イメージのなもの、無意識的なものを個人的には身体的基礎の上に、集団的には文化的（ラング的）共同体の基礎の上に言語的に構造化され、制度化されたものとしてとらえることができるのである。

そしてそこから、とりわけ次の帰結が導き出される。まず、感覚や感情に関して「自然的」ということが積極的価値としてうち出される場合、それは決してありのままに自然的なものではなく、むしろ制度的なものであり、文化概念としてとらえなおされたものであり、イデオロギー的なものでさえあるということである。多くの場合その「自然的」なものは個人にとっては親近感を与えるだけに、そのような「自然的な」ものの「制度的性」を見ぬくことが難しい。ところでわれわれの感性が制度化され、しかも言語的に構造化されているとき、われわれはものを感じるにも、イメージを抱くにも慣習化し惰性的な言語的制度的支配を免れることができないが、しかしまた逆にそこからわれわれは、その感じ方やイメージの制度的、惰性的性格を見ぬき、自分自身の目で感じ方やイメージを確かめ、つくりかえ、更新することによって、またそれらそれぞれの既成の結合形式を組みかえることによって、かえって過去からの感じ方やイメージの蓄積を生かしつつ、豊かな創造への道をきりひらくことができるのである。そして、その点からも、自分自身でもの感じ方と言葉を確かめることは、「自然的」なものの制度的性を見ぬくとともに、見えざる感性的支配に対するもっとも有効な対策ではないであろうか。」

人は制度である
制度で感じ考え行動する
そして制度を疑わない
自分を制度だとも思っていない

人は制度を利用する
制度で感じ考え行動するよう教育する
そして制度を疑うことを罰しさえする
利用していることさえ知らないままに

人は制度を脱しようとする
制度から逃れようとする
感じ考え行動しようとする
そして制度でない自分を探し続ける

制度から逃れようとする
制度は強固にそれを防ごうとする
制度から逃れようとするじぶんも例外なく
ときにそれさえも制度化されているのだが

芸術は常に制度を逃れようとする試みだ
真の試みは多くの場合理解されない
理解されるのは制度化された芸術だけだ
けれどもその試みは未来に向けて意味をもつ

制度から自由になることは難しい
じぶんから脱することが難しいように
それでも制度を問い直すことはできる
夢のなかで夢を意識することができるように

mediopos-666

2016.9.12

■中井章子『ノヴァーリスと自然神秘思想／自然学から詩学へ』（創文社 1998.2）



「ポエジー」は、ノヴァーリスにおいて「高次の自然学」でもある。

ヨーロッパの近世において、人間は「私」の自覚を強め、自己を世界や自然から切り離して意識するようになった。自然と人間、客体と主体、物質と精神、身体と心をひとまず分離したところに、近世の自然科学や哲学は成り立つ。ノヴァーリスは、十八世紀末のヨーロッパの東の端にあって、精神と物質など、抽象化という知的操作によって分別された二元をふたたび結びつけることを自己の課題としていた。ノヴァーリスの「来たるべき自然学」kuenftige Physikの構想は、このような文脈のなかに位置している。(…) 自然神秘思想の伝統は、自然科学や哲学が、それぞれの限界を越えて、人間と自然のつながりを探究するときに、分裂した統合のモデルとなった。」

「ノヴァーリスの独自性は、新たな自然学が、新たな科学でも、新たな哲学でもなく、「ポエジー」であること、すなわち芸術であることを理論的に明確にし、実際に「ポエティッシュな」作品を創造したことである。」

「ノヴァーリスは、科学と哲学とポエジーとを区別し、この三者を段階として理解している。「すべての科学（学問）は、ポエジーになる——哲学になったあとに。」」

自然はそのままではどこへもゆけない
来たるべき自然学へ
ポエジーよ、来たれ

科学はそのままではどこへもゆけない
来たるべき科学へ
ポエジーよ、来たれ

哲学はそのままではどこへもゆけない
来たるべき哲学へ
ポエジーよ、来たれ

人はそのままではどこへもゆけない
来たるべき人へ
ポエジーよ、来たれ！

mediopos-667

2016.9.13

■ジョナサン・ウォルドマン『錆と人間／ビール缶から戦艦まで』（三木直子訳／築地書館 2016.9）



「環境保護に関する話もそうだが、錆と向き合うことで僕たちは、僕たちみんなのものをもっと尊重し、もっとこの世界の未来を大切にすべきだと思う。またそこから、必要なのは物事を勘で決めることではなくて、工学的な分析の結果であることを学ぶべきだ。ピカピカの新品だけを大事にするのは、甘やかされた赤ん坊のすることだ。実務的で効果的なことを大事に思うのが成熟した大人というものなのである。子どもは、勇敢で強く機転が利くバズ・ライトイヤー（訳注：映画『トイ・ストーリー』に登場する宇宙飛行士のおもちゃ）に憧れるが、僕たち大人は、ロバート・バボイアンやバスカー・ネオギやエド・ラベールに憧れるべきなのだ。僕たちにはエンジニアのヒーローが必要だ。そうすれば、僕たちは老いさらばえて死ぬよりずっと前に、何らかの結果を目にすることができるかもしれない——精神的なものから現実的なものまで、環境保護にまつわる先行きの暗い話とは違って。」

（「訳者あとがき」より）

「美しいか美しくないかはさておき、錆を見たことがない人、何から錆びたのを見て「イヤだな」と思ったことがない人はいないだろう。物が錆びる、という、ごく普通に日常生活の中で見かける現象が、実はどれほどの威力をもって私たちの生活を脅かすことがあるか、いや、実際に脅かしているか、そしてそれに対抗するために昔も今も人間がどれほど知恵を絞り、その「自然の脅威」に対抗しようとしているのかを、さまざまな立場の人間を通して教えてくれるのが本書である。原書のタイトル『RUST:The Longest War（錆：史上最大の戦い）』が示す通り、人間が「非」自然な人工物を造り続ける限り、それを「無」に帰そうとする酸化という自然の力との戦いが止むことは決してない。」

しばし時をとどめ

守るべきものを守る

勇者たちに静かな喝采を

彼らの手は幸いを紡ぐだろう

たとえ永遠はその手から

常にこぼれ去ってゆくとしても

すべては時の舟に乗せられ

過去へと過ぎ去ってゆくとしても

守るべきは何か

失われるすべてのものために

失われることのないものを

消えてゆく美しい調べのために

永遠のなかで響きつづける調べを

mediopos-668

2016.9.14

■吉田健一『時間』（講談社文芸文庫 1998.10）



「時間がたって行くことを知るのが現在なのである」

「従ってあるのは現在と現在でない状態であって普通は過去であることになっているものに我々がればそれが現在であり、一般に現在と見られているものも我々にとってただの空白であり得る。」

「時間は精神と一体をなすものであるから寧ろ精神の世界に属するものかも知れないが同時にそれは物質の世界も支配している。」

「精神が精神に属することに就いて認めたことはその精神のうちに響き渡る。或は兎に角その精神全体に波及しないでなくてその時にその精神に或る程度の変容を来すとさえ言える。」

「世界が時間に緊密に結ばれて一つであることが言いたいのである。」

「そこにいなければ我々には何も無い。もしいばそこにあるものが我々にもある。」

「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はそこにあり、それがあつ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つて我々がものを見る時の眼を世界に向ければそうなる。そこにあるものはあつて我々に語り掛けるがこういうことが會つ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。」

私は常に現在を生きている

時間は常に現在だからだ

現在にいないければ私にはなにもない

現在にいるとき私には世界がある

時の経つのを忘れていたとしても

時間は現在において生きられている

時間は精神であり物質である

世界は時間とひとつである

精神が変容するとき

世界は変容する

精神において現在の深みを生きるとき

私は世界とともに変容する

mediopos-669

2016.9.15

■吉村萬杏『虚（うつ）ろまんていっく』（文藝春秋 2015.9）



（「あとがき」より）

「もし宇宙人が地球に飛来して、この星に棲息する七二億のヒトという種を観察した時、宇宙人の目に映るヒトの姿とはどのようなものか？これが小説を書く時の、私の視点にゃのだ」

（…）

「人間はおそらく生物として狂っている。他のどの生物を見ても、こんな滅茶苦茶な生態を持った種はいない。小は個人や家族から、大は共同体、国家、人類全体に至る迄、よく目を凝らせばその狂いぶりは必ず観察される筈で、私はそれを書いているによだ。」

「人間には良い面も沢山あると思うが」

「私の観察によれば、人間は、自分が良い、正しい、間違っていないと思っている時に最も酷い事をする。善人面した人間ほど、信用出来ない存在はない」

「あなたの見方はかなり一面的なものに思えるが」

「百回泣けるとか、そういう小説は他の優れた書き手沢山いて、そっちの方面に私のような蛆虫作家の出る幕はないから、敢えて人間の負の部分に吸い付いて生き残ろうとしているわけだ。文句あっか？」

「宇宙人のふりをしてまでか？」

「まあ、そんなところだ」

「お前、何様のつもりだ？」

「人間様だよ。んーだーぶっぶ」

この作者は駄目だ、と私は思った。精神の根っこが腐っているのかも知れない。この腐臭が好きで読者も些かながら存在するかもしれないが、私は御免だ、だから読み返さない。人間が大嫌いになったり、我慢ならなくなったり、耐えられなくなったりした時以外は、まず読み返さない。」

人間が嫌いになりすぎたときには
宇宙人のふりをして
人間を観察してみる

すると
人間のかぎりなく愚かな
けれどどこまでも悲しく
愛しいまでの狂態が見えてくるのだ

じぶんが嫌いになりすぎたときには
人のふりをして
じぶんを観察してみる

すると
じぶんのかぎりなく愚かな
けれどどこまでも悲しく
愛しいまでの狂態が見えてくるのだ

人間であること
じぶんであることを
なんとか耐えてゆくための
ささやかな祈りとして

mediopos-670

2016.9.16

■郡司正勝『歩く（増補改訂版）』（港の人 2016.7）



「表現するということは捨てることである。

捨てる瞬間に、舞台の表現は立ち上がる。

表現するものを、何を捨てるか、どう捨てるかが、その精神と行動である。

それは、日常のリアリティのことではない。舞台という空間、次元の世界のことである。空間というと、あまりにも用語的概念となってしまったから、「空」と置き換えたほうがいいのかもわからない。あるいは「気」でも「無」でも「間」でもよい。やはり同じことか。

とにかく、その空間を生きること、生まれることである。

それは、その瞬間にみせる「生きること」の幻影であろう。「生死一如」と仏教ではいうが、生と死は、別々の存在ではなくて、生と死が、一瞬、一つであることの証明を舞台の上で、表現というかたちで実現させることで、表現ということは、生きたまま死に、その瞬間に生まれるものの一瞬のきらめきをいうのではないか。

テーマは、その仕掛けにすぎない。」

「肉体は表現のためにあるのではなく、「立ち上がる」ためにあるのだ、ということである。

肉体はほんとうに「表現」ということをすることができるのかどうか。

(…)

本音を表現するためには、われわれは、死体から「立ち上がる間」の、時間空間の「切れ」めを与えられているだけではないのか。

表現の「切れ」によって、われわれは立ち、「切れ」があることを発見して、われわれは「立ち上がる」ことができるのではないのか。

舞台とは、その立ち上がる姿をみることではないのか。

「セリフ」と「言葉」とはちがうのと同じことである。「表現」と「肉体」もちがうのである。」

表現するためには
捨てなければならない

吸うためには
吐ききらなければならないように

歩きだすためには
立ち止まっていなければならないように

立ち上がるためには
座していなければならないように

生まれるためには
死していなければならないように

言葉を発するためには
沈黙がなければならないように

そこからしかなにも始まらない
キャンバスは空でなければならない

その空は満ちているのだ
あらゆる可能性の源として

mediopos-671

2016.9.17

■花村太郎『思考のための文章読本』（ちくま学芸文庫 2016.9）



- 「単語の思考——単語は巨大な思考単位である」
- 「語源の思考——原初の宇宙観に立ち会う」
- 「確実の思考——方法的懐疑と論理」
- 「全部と一部の思考——反証・量化・代用」
- 「問いの思考——思考に形をあたえる」
- 「転倒の思考——視点の転換」
- 「人間拡張の思考——メディアと技術の見方」
- 「擬人法の思考——どこまでがヒトか」
- 「特異点の思考——誇張法の系統樹」
- 「入れ子の思考——思考の原子構成」

はるかな航海の果てに陸を見つけるように
はるかな宇宙を旅し星を見つけるように

思考の時間を旅する
思考の空間を旅する

けれど

思考は過去から来る
思考は過去を示す

思考は境を持つ
思考は思考を超えられない

思考を超えるためにこそ
思考を使いこなす

そして

思考の時間を脱する
思考の空間を脱する

思考の縛りを解く
思考を去る

すると

思考の前に沈黙がある
思考の後に沈黙がある

思考を囲み海が広がっているように
思考を囲み星が浮かんでいるように

mediopos-672

2016.9.18

■ヴァレリー・アフアナシエフ『ピアニストは語る』（講談社現代新書 2016.9）



「しばらくのあいだ、錬金術に興味を持って勉強したことがありました。もちろん金を造るためではなく、卑近な物質を金に変える、すなわち低次な自己を修練によって金にまで高めるという哲学としての面に興味を持ったのです。私にとって、ソ連は恰好の人生の学校でした。私はそこで、すべてのものを金に変えることを覚えました。さもなくば死んでいたでしょう。すなわちそれは、私にとって生きるか死ぬかの問題だったのです。」

「私は、いま現在の私というものは、これまでの私の人生の歩みの最終的な帰結である、そう言ってみたくと思います。錬金術師なら、私は、私を作り出した金なのだと言うでしょう。もちろんそれは私一人だけにとつての金に過ぎず、他の人にとっては金なんかではないでしょう。しかし、たしかにいま現在のこの私とは、私にとっては金なのです。」

「何ごとも、あるがままに受け入れる。そしてそれを自分に合うように組み替えてゆく。それが人生の正しいプロセスだと思います。あるがままに受け入れ、しかる後にその対象に対して、自分から働きかけるのです。」

「私は晩成型の人間です。たぶん今の方が、ずっとよく音楽を理解できていると思います。」

「静寂を破る、しかもそれを壊さずに、ということがとても重要です。(…)

「ステージに上がるとき、こちらが静寂、そちらが音楽というふうに考えたりはしないものです。ある意味では、静寂と音楽はひとつになっています。ときに静寂は聞こえてくるし、ときには音楽が静寂となる。自分がしていることを聴けば、自然とそのようになります。自分の演奏を聴く、すると音楽は静寂へと育っていくでしょう。音楽は自ずと静けさに向かうのです。(…)

「私はいまハーモニーの意味について深く考えています。(…) 私はここ数年来、ハーモニーという面から、音楽を見つめ直すようになったのです……。」

(…)

「論理的というよりも、ハーモニーに沿って多くを聴きとることが重要です。すると、メロディーそのものが横に延ばされて、時間を拡張したハーモニーになってくる。演奏していると、そのようなことが起こるのです。これを感じとることができる、私ではなく、誰かべつの人が演奏しているように思えてくる。コンサートホール自体が演奏している感じです。」

静寂を受け入れる

そしてそれを

錬金術的に育ててゆく

あらゆる響きに働きかけ

ハーモニーさせること

生のあらゆる卑金属をさえ

ハーモニーさせること

あるがままを受け入れる

そしてそれを

錬金術的に錬成させてゆく

すべてを金に変えるべく

みずからに働きかけるのだ

mediopos-673

2016.9.19

■泉紀子編『新作能 マクベス』（和泉書院 2015.10）



「明治以降の日本において広く享受され、加工され、流通してきたシェイクスピアの戯曲。その中でもよく知られている四大悲劇の一つ『マクベス』。

――その骨格と主題をもとに、構成を立て、『マクベス』のキーフレーズ・キーワードを用い、同時に日本の古典詩歌を引用・転用し、七五調あるいは五七調の古典語をもって詞章と成すこと、能面と能装束、四拍子（笛、小鼓、大鼓、太鼓）を用いること、能の世界観を反映させること――。」

「美しいものの裡に穢いものが潜み、また、穢いものの裡には美しいものが潜むことを、「きれいは穢い、穢いはきれい」（第一幕・第一場）という魔女のセリフは示している。

このパラドックスは、シェイクスピア自身の間人観でもあるのではないだろうか。私は、魔女のこのセリフの意味するところを重く捉える。この言葉は、抽象的で、俯瞰的で、重い価値観と世界観を表現しているように思う。

この言葉から、人間が穢さと美しさを併せ持つということを読み取り、そして、これをシェイクスピア作『マクベス』の主題と捉えるなら、これは、時代や国境、文化の相違を超えて、あらゆる人間に共通する普遍的な主題である。

能《マクベス》においては、逆臣として討たれる己を「浅ましや。恥づかしの我が姿や」と恥じ入り、「暗きより、暗き道にぞ入りける、はるかに照らせ山の端の月」と悟りを求めるマクベスの姿に、そして、愛し方が間違っていたとはいえ、「マクベス殿、マクベス殿、我が夫マクベス殿はいづくぞ」とマクベスを求め続けるマクベス夫人の姿に、このパラドックスを表現したつもりである。

さらに、魔女のセリフ「きれいは穢い、穢いはきれい」を引用した異形の者の詞「美しは穢し、穢しは美し」に「輝く光は深き闇、深き闇こそ輝く光」という詞を加えて強調し、<無常>とともに、能《マクベス》全体を覆う主題とした。」

（「11 マクベスの悲嘆」より）

「<ノル>シテ 世の中は何か常なる明日香川

地 昨日の淵は今日の瀬になりて、こは夢なるか御僧よ、心の闇に惑ひきに、夢か現かうつつとも、夢とも知らずありてなければ、夢うつつとは誰かさだめん」

うつろひやすき
人の世にありて
心に巣くふ
光と闇と

不思議やな
妖しやな
人の心の
迷ひの果てに

げに浅ましや
愚かしや
恥づかしや
我が身の姿なり

美しきなかに
潜みし穢きものよ
穢きなかに
潜みし美しきものよ

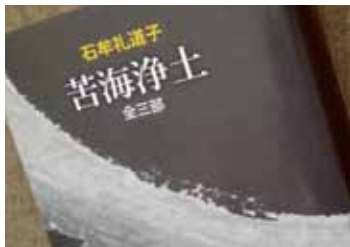
おのれは
いづくにあるものぞ
夢にありしや
現にありしや

mediopos-674

2016.9.20

■若松英輔『石牟礼道子 苦海浄土』（NHKテキスト2016.9）

■石牟礼道子『苦海浄土 全三部』（藤原書店2016.9）



「私たちは必ずしもこの作品を読み通す必要はありません。「読めない」のは、そこで立ち止まらなくてはならないからです。読書は旅です。むしろ、読み通すことのできない本に出会うことこそ、喜びなのではないかと私は思います。「読めない」というのはじつに深遠な言葉との交わりであり、また豊穡な芸術の、あるいは人生の経験であることを忘れないでいただきたいと思います。」

「読み終えることのできる本は、たくさんあります。しかし、人生で何冊かは、読み終えることのできない本に出会ってもよいように思います。むしろ、そうした問いを投げかけてくれる書物こそ、真に文学と呼ぶにふさわしいものなのではないでしょうか。」

「煩惱の世界が悲母観音の世界であるなら、それはすなわち『苦海浄土』の世界は悲母観音の世界だということです。とても悲惨な世界と、悲母観音の世界。『苦海浄土』にはいつもこうした多層性があります。」

この作品で描かれたような苦しみの底で生きた人たちが私たちに教えてくれるのは、悲母観音の世界なのだと、石牟礼は感じている。

悲母観音の図には、宙に浮いている小さな子どもがいます。それが私たち人間です。その上から、大きな悲母観音が子どもを常に支えて、包み込んでいます。悲母、つまり悲しみの母ですから、人が悲しめば悲しむほど、仏が近くなってくる。人が苦しめば苦しむほど、それを支えてくれる大いなる力が現れる。それが石牟礼が大いなるものとの間に見出している実感なのだと思います。」

悲しむということは

苦しむということは

立ち止まらなくてはならないということ

そして歩き出すということ

生きるということは

問い続けるということだから

読み通すことはできない

立ち止まり歩き出さなければならない

人はひとりでは生きていない

歩かないときはひとりでも

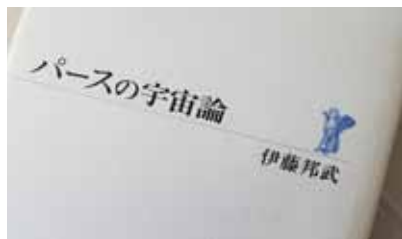
歩くときには背負われている

同行二人の悲母観音

mediopos-675

2016.9.21

■伊藤邦武『パースの宇宙論』（岩波書店 2006.8）



「偶然、法則、そして習慣化の傾向——。いずれにしても、これらがさしあたってのパースの論理学、現象学、存在論において基本的なカテゴリーとして認められている根本的エレメントであり、彼の宇宙論はわれわれのこの現実の宇宙が、これらのエレメントのはたらきによって、現にあるとおりの宇宙になったという議論からなっている。周知のように、エンペドクレス以来の古代ギリシアの自然哲学では、自然界を構成する基本的な要素（エレメント）としての「四大」、すなわち地、水、気、火が認められていたが、この古代ギリシアの要素論が定常宇宙論の標準的な分析のスタイルを構成していたとすれば、パースの進化論的宇宙論では、いわば「三大」としての、偶然、因果的結合、習慣化が、世界のあらゆる局面において汎通的に作用しているということになる。（…）

しかしながら、パースの宇宙論の内実は、ここでもっとも粗い素描として提示した、その根本的な骨組み以上に、複雑な内容をもっている。その複雑さのなかでもとりわけ今日のわれわれの目から見て興味深く思えるのは、この宇宙論が、現実の宇宙を一つの例示として考えるような、潜在的な無数の宇宙からなる多宇宙論であるという点である。」

「進化する宇宙、それは偶然の戯れから始まって、さまざまな法則に支配され、次々と高次の合理的体系へと進化し、最終的にはすべてが合理的で対称的なものへと結晶していく宇宙である。しかしながら、この現実の宇宙の進化は、無数にありうるプラトンのイデアの世界、質の連続体のなかの、恣意的な一つの現れが描き出す軌跡であって、その背後にはさまざまな異なった自然法則に支配され、異なった因果形式に従う別の宇宙の軌跡の束が控えている。そして、それぞれが異なった自然法則に支配されながらも、いずれも偶然の法則と習慣形成の傾向とによって一つの具体的な宇宙へと構成されている。」

「<自然>はひとつの神殿、その生命ある柱は、

時おり、曖昧な言葉を洩らす。

ボードレールはこう歌ったが、<自然>が時おり曖昧な言葉を洩らすことこそ、無限の連鎖する潜在性の海から、具体的な質的要素の連鎖が凝縮され、縮減されて発現することにほかならない。それは偶然的で不規則な閃光がランダムに発生するうちに、計画されずに一つの円が「宇宙の卵」として生み出されるようなものである。その卵はあくまでも無計画な閃光の流れのなかで誕生したために、どこまでいっても曖昧な輪郭を引きずっているだろう。

とはいえ、この言葉を洩らす「柱」は実際には一つではない。自然にはいくつもの柱が存在し、そこからいくつもの現実世界が多重的に生み出されている。宇宙の卵の発生は、それ自体がランダムな多宇宙の生成の過程である。この過程は永遠に続いており、原宇宙からのさまざまな現実宇宙の誕生の過程の痕跡は、「ちょうど廃墟のそこかしこに遺された円柱が、かつてはそこにいしえの広場があって、バシリカ聖堂や寺院が壮麗な全体をなしていたことを証言しているのと同じ」ように、多宇宙を横断して広がっている。

わたしたちはいつの日かきっと、自分たちの現実宇宙という円柱のうえに座って、無言のままに広がる無限の泡宇宙を眺めながら、その背後になお遠く広げられているであろう「壮麗な全体」の偉容を、明澄なかたちに思い描くことができるようになるにちがいない。」

宇宙のはじめに

「われあり」がある

「われあり」のほかには

なにもない

「われあり」は

源としての宇宙卵

「われあり」は戯れに

「われあり」を生む

「われあり」は

「われあり」を生み続け

「われあり」は

大いなる「われあり」を忘れる

それでも「われあり」は

ただひとつの「われあり」

無数の「われあり」は

眩くばかりの宇宙曼荼羅を描く

宇宙のおわりに

「われあり」はやがて

大いなる「われあり」を思いだす

そして宇宙卵としてあらたな宇宙を夢みる