

表現におけるアイコンシティと意味作用

平成5・6・7年度科学研究費補助金(一般研究B)研究成果報告書

研究課題番号05451012

平成8年3月

広島大学総合科学部
比較文化研究講座

研究代表者 金田 晋

刊行にあたって

研究代表者 金 田 晋

本論文集は平成5-7年度の科学研究費補助金を得て、共同研究をおこなった研究成果をまとめたものである。

本研究集団は、長く比較文化研究の立場からの共同研究をすすめてきたが、平成3-4年度には「一般研究(B)表現における主観性と間主観性」を得て、美学、哲学、芸術諸学のポリフォニカルな立場から、表現の根本問題を考察してきた。それにつづくこの3年間も「一般研究(B)表現におけるアイコニシティと意味作用について」の統一テーマで表現に関する共同研究をおこなってきた。

情報化の時代だと言われる。情報メディアのめまぐるしい発達はそれこそ日進月歩である。しかし、私たちは、この情報の回路が風化しないためにも、情報の選択に対する負い目もちつづけなければならないし、情報を表現行為の文脈の中でとらえかえさなければならない。

本研究課題名にあるアイコニシティについては、ロマン・ヤコブソンが擬声語や擬音語の言語における重要性を指摘して以来、特に言語学の分野で研究が進んだが、本研究の広がりにおいて、たとえば哲学や音楽、あるいはある意味でまるごとアイコニシティの世界である美術の分野においてどれほどそこに焦点を絞りがれるか、明確にできない面が残った。それゆえアイコニシティと意味作用の両面を睨みながら、表現の根本問題をそれぞれの立場から考えることにした。

思うに、「表現」は、20世紀美学のキーワードであった。この思潮の解明に本報告書が小石大であったとしても、一石を投じることを願ってやまない。

平成5・6・7年度科学研究費補助金

一般研究(B)研究成果報告書

1. 課題番号 05451012

2. 研究課題 表現におけるアイコンシティと意味作用

3. 研究代表者 広島大学総合科学部教授 金 田 晋

4. 研究分担者 広島大学教育学部教授 齋 籐 稔 (平成5・6年度)
広島大学教育学部教授 幣 原 映 智 (平成5年度)
広島大学総合科学部教授 水 島 裕 雅
広島大学総合科学部教授 古 東 哲 明
広島大学総合科学部教授 成 定 薫
広島大学総合科学部教授 原 正 幸
広島大学教育学部助教授 永 田 雄次郎 (平成5・6年度)
広島大学総合科学部助教授 青 木 孝 夫
広島大学総合科学部助教授 安 西 信 一
広島大学総合科学部助教授 園府寺 司
広島大学総合科学部助教授 品 川 哲 彦
広島大学総合科学部助教授 高 橋 憲 雄
広島大学総合科学部助手 加 藤 博 子 (平成5・6年度)

5. 研究経費 平成5年度 2,700 (千円)
平成6年度 1,500 (千円)
平成7年度 1,000 (千円)

研究報告(1993-1995)

—表現におけるアイコニシティと意味作用—

— 目 次 —

金 田 晉	：美と時間性……………	1
高 橋 憲 雄	：「書く」ことの意味……………	17
古 東 哲 明	：逆説コレクション……………	47
品 川 哲 彦	：類似による把握と人格概念……………	61
水 島 裕 雅	：『万葉集』における「空」の転義について……………	75
圀府寺 司	：ファン・ゴッホ《鳥の群れ飛ぶ麦畑》…………… —物語の結びとしての「絶筆」—	90
原 正 幸	：生と〈リズム〉…………… —アウグスティヌス《音楽論》第VI卷再考—	99
青 木 孝 夫	：演劇の類像的表現について…………… —「天満屋の場面」(『曾根崎心中』より)の分析を例に—	110

美と時間性

金田 晋

本論考は、平成7年11月28日第5回日本学術会議哲学系公開シンポジウム「無常」（平成7年11月28日開催）への美学のがわからの発言のために用意した原稿に、当日の議論を踏まえて、加筆修正したものである。「無常」とは特に日本の仏教学あるいは中世文学においては、特定の意味内容をもつ固有名詞として使用されている。無常は、その意味であらかじめ価値を内包した概念となっている。筆者は、逆に、この「無常」の語に付着する、特定の時代の特定の文化に限定された意味内容を透明化、平準化し、これを普通名詞として受けとめたいと考えた。その語圏にドイツ・ロマン派美学の *Hinfälligkeit* や Ch. ボードレールの *le transitoire* や *le fugitif* が加わってよいのでないか。そのほか、美の近代的性格としてあげられる刹那性、うつろいやすさ、はかなさ、脆さ、壊れやすさ、かりそめ、遁走性はすべて普通名詞としての無常の語圏に属するものでないか。シンポジウムの分担題を「美と時間性」という表題にした所以であった。

本研究グループは以前から表現を共通テーマとして研究をすすめてきた。表現の本質構造を比較文化研究の立場から、哲学、美学、文学をはじめとするさまざまな分野に立って問い直したいと考えたからである。筆者は本論のテーマ「美と時間性」もまた、表現の内部構造に大きく踏み込むものと考え、ここにあって掲載することにした次第である。表現におけるアイコンシティおよび意味作用の問題も現実と虚構の二重性を踏まえてはじめて有意義な議論となるはずである。

1. 無常への射程

本シンポジウムの統一テーマは「無常」であります。無常とは人間存在の時間構造が赤裸々に露呈してくる場面であります。私は「美と時間性」という題を選んだ理由であります。

ところで無常とは、語義通りに受けとめれば、刹那性、移ろい、はかなさ、崩落性、こわれやすさ、もろさ、脆弱性、遁走性、ドイツ語の *Hinfälligkeit*, *Zerbrechlichkeit*, *Fragilität*, *Flüchtigkeit* 等という語圏に属しています。これらにボードレールが使用したフランス語の *le transitoire*, *le fugitif*, *le contingent* 等の語を加えてもかまいません。そしてこれらの語のよってくるイメージは、とりわけ仮象性に深く関わっており、美が現出、現象に特

権的な場をもつ以上、いかなる美も無常の近みにあるように思います。すべての美は無常とその存在性格とすると行ってよいように思えます。

しかしたんに物理的時間量が極限的ゼロであるからといって、それだけでは無常とは言えないでありましょう。たんに砂の山が崩れてゆく、リボンがヒラヒラ風に揺れている、光の去ることが速い（「光陰矢のごとし」）というだけでは、ひとはそれを指して、無常とは言わないし、はかないとも言いません。桜の落花、時の流れだけでは、雲の流れ、夕日の落ちる光景だけでは、それがいかほどは瞬時的であっても、ひとは無常とは言いません。草花や昆虫などの一日の命、一日限りの命の、その短さについて ephemeral という形容詞があり、和英辞書の「無常」の項には、この語が記載されていますが、それは人間の生命との比喩として理解されるがゆえに、はかなさ、無常と結びついてくるのでありましょう。

世俗の贅沢、あらんかぎりの華美は、それだけでは無常とかはかないということになりません。その横にたとえば砂時計なり、頭蓋骨なりが添えられてはじめて vanitas としての無常が浮かび上がってくるのでありましょう。今にも崩れそうな廃屋や既に瓦礫と化した建築物の残存は、「廢墟」として無常感をそそるのは、ひとがそこに歴史の栄枯盛衰を重ね合わせるからでありましょう。その意味で無常とはなによりも解釈における反省的現象であると言えましょう。

この無常は、平安朝末期から中世鎌倉期にかけて、仏教思想を背景とし、現世的世界に態度をとるさいの情調的モラル意識として浮かびあがり、特に当時の文学において一種の美的範疇にまで高められたものであります。たとえば、藤原道綱母の『かげろふの日記』（969年ごろ）や『新古今和歌集』（1205年）、『方丈記』（1212年）、『平家物語』（13世紀前半）、さらには道元（1200-1253）の哲学を、私たちは無常の文芸の代表型と受けとめ、その強烈な印象のゆえに、世界文学史において比類のない日本固有の美意識へと無常を局限してしまうくらいがあります。特に小林秀雄の『無常といふ事』や唐木順三の『無常』等によって、この傾向は一層拍車をかけたように思われます。

しかし無常が生滅変化の絶えざること、常住でないことを表す時間意識だとすれば、それはかならずしも日本、とくに中世の、それも仏教思想に支持された時間表現にだけ限定する必要がないのでないでしょうか。人間の最大の関心事が生死の運命であり、たとえばホメロスの叙事詩の名場面、ヘクトルとアンドロマケの別れの場面において、当時の吟遊詩人とその聞き手たちの間でどのような意識の交感があったかを不問にすれば、われわれには十分人と人との出会いと別れの無常さがしのばれるのであります。

ギリシアの叙情詩人シーモニデース (BC. 556-468) は次のような歌の断章を残しています。「人身を享けて、あすの日の何をもたらすと 測るなかれ、／また栄耀の人を見て、いく時かかくあらんとも。／世のうつろひの迅かなる、／翅ひろの蜻蛉のあしもかくはあらじ」（呉茂一訳）。詩は、詩人がかつてみずからも客として滞在したこともあるテッサリアの覇

者スコパダイ家の没落への哀悼の歌であったのかもしれない。そこには、後世人の解釈としてだけでなく歌い手たる詩人自身に無常の意識が起こっていたはずであります。

ヨーロッパ美学においても、19世紀ロマン派の美学は、美の存在性格をはかなさ *Hinfälligkeit* にもとめていたのであります。特に、ドイツ・ロマン派の哲学者ゾルガーは永遠としての理念が現象において無化されることのイロニー的構造に美の特性を観取し、これを「はかなさ」という語によってまとめようとしてきました。フリードリッヒを代表とするドイツ・ロマン派の絵画もまたはかなさあるいはそれに通じるモチーフをこのんで主題といたしました。ポーランドのすぐれた美術史学者ヤン・ピアヨストツキは窓、難破船、廃墟をドイツ・ロマン派絵画の三大モチーフとしてあげました。ゾルガーの思想は今世紀10年代ジェルジ・ルカッチによって、ふたたび現代的装いをとって復活いたしました。またフランスにおいても、ロマン派の詩人 Ch. ボードレールは近代的美の存在様相として移ろい *transitoire*、はかなさ *fugitif* をあげ、現象のうつろいの中から永遠のものを摘出しようとする、アイロニカルな美の構造を示そうとしました。そのように考えるとき、「無常」は日本の中世文学に特化すべきでなく、むしろもっとその射程を古今東西に拡げ、時間意識という普遍的基盤を下地にした比較美学のテーマとして主題化してみる必要があるのではないのでしょうか。小林秀雄は評論集『無常といふ事』においてボードレールの美学を学んで、これを西行や実朝の作家の詩魂に読みとろうとしました。小林は比較美学の実践者でありました。

しかも、ルカッチもそうでしたが、無常あるいははかなさは特殊に現代的意義をもって現代美学の中でクローズアップされているようでもあります。それは現代文化がますます利那的になっているという事情にもよるように思われます。かつて私たちは数百年のスパーンで共通の価値観を共有し、それが文化の様式を形成してきました。その様式がやがて100年きざみに区分されるようになり、しかしちょうどヨーロッパでは19世紀以降、つまりロマン主義の哲学がはかなさをテーマにするようになった前世紀以降、時代をくくる様式は死滅するに至りました。以後私たちはロマン主義や古典主義、さらに芸術運動においては印象主義、表現主義、フォーヴィズム、キュビズム、シュールレアリズム、ダダイズム等々、いわゆるイズムの世紀、つまり自己主張の世界を生きるようになりました。クロード・マネは『草上の昼食』や『オランピア』によって、スキャンダラスな評判を背景に画壇に登場しましたが、これをかわぎりに、印象派もフォーヴィズムもキュビズムもジャーナリズムに貼られたレッテルを逆手にとって自分たちの運動の名称にしたことは、周知のとおりである。こうした風潮に対して、ギリシアの美学者パナヨティス・A・ミケリスは、古代ギリシアの芸術理念であった「永遠」が *fugitif* なものにとってかわられ、一瞬に強烈な衝撃を与えることに目的を置いた「喧噪の美」とも言うべき別種の美が主流になりつつあることを慨嘆しました。そこに利那的な刺激の強さを第一とする風潮が主流として加わってくる今日、はかなさあるいは無常は特殊に現代的であるということもできましょう。

2. 永遠性への通路としての無常

しかしこうした現象としての刹那性をいたずらに慨嘆するのではなく、人間存在の根本構造に照らして、無常なる現象のうちに永遠性への通路を見出そうとする一つの問いかけがおこなわれました。そもそも modern が一つの様式として認められるようになったこと自体、この通路が積極的に問われはじめたことを意味します。そもそも modern の語源であるラテン語 modo は「たった今」という時間様態を示す副詞でありました。この語から派生した modernus は antiquus との対比の中でむしろギリシア、ローマの古代の模範性を強調するために使われました。やがて17世紀に起こった新旧論争を経て、新しいものは古いものの発展した形態と考えられ、歴史の不可逆性が語られるようになる19世紀になって、ルネッサンス以後の時代をさして moderne、つまり「近代」とよぶ呼称が定着したのであります。この場合、moderne は古代と対比される時代の特徴でありました（大石紀一郎「〈モデルネ〉の両義性と非同時性」参照、濱田明他著 モダニズム研究 所収）。

moderne へと派生されていった modo の本義「たった今」にもどって、かぎりなく圧縮された時間量としてのモードが問題になってきたのは、19世紀も後半になってからのことです。このモードは「流行」と訳されて相応しいものです。時間量の方向において無限に切り詰められゆくかわりに、従来のモデルネにはなかった永遠性、不変性への超越の道が作られたということが出来ます。ボードレーはこうしたモード、流行に身を投じ、その中から永遠を透視するための詩法 poétique を確立せんとした闘将でありました。

はかないもの、逃れ去ってゆくもの、偶然的なものは芸術の半分であり、残りの半分は永遠なるものであり、不変のものである。(Ch. Baudelaire : Le peintre de la vie moderne, in : Curiosités esthétiques, p.467)

流行からそれが歴史の中で抑え込んでいるポエティック（詩魂）を解放すること、永遠なるものを一時的なものから摘出することが重要である。(ibid., p. 467)

この崩落の要素、遁走の要素は、その変貌がどれほど頻繁であっても、君たちはそれを軽蔑する権利をもっていないし、それなしですますことができない。それを欠如することによって、君たちは抽象的で不明確な美という空虚の中に否応なしに転落してゆかなければならない。(ibid., p.467)

ボードレーははかないもの、偶然的なもの、逃れ去ってゆくものとしての流行のうちに、

むしろ事物の具体相、充実相への喜びを賛美し、そこから普遍性への超越のハズミを得ようとしたのであります。

ボードレールに学んだ小林秀雄も、「生きている人間とは、人間になりつつある一種の動物かな」とかつて川端康成に語ったと記しています。『一言芳談抄』に出る女房の話にかこつけて、「現代人には、鎌倉時代の何処かのなま女房ほどにも、無常という事がわかっていない。常なるものを失ったからである。」無常がわかるには、「常なるもの」を見据えていなければならない、とかれは言います。かれにとって「常なるもの」とは、死者にしか現れぬ動じない形、もっと突き詰めて言えば古典の中に息づく詩魂と言えるのではないのでしょうか。

だがこうした刹那性即永遠性、崩壊性即不変性の二律背反的逆説性がボードレールとその周辺だけにかぎられていないことを、私たちは別の証言をならべて見てもよいようです。世紀の転換期にウィーンを中心舞台にヨーロッパの知的雰囲気象徴的存在であったホーフマンスタールの『チャンドス卿の手紙』（1902年）の中にはこのような一文があります、「すべてが解体して部分に分かれ、その部分が細分化して、もう何事もひとつの概念で覆い尽くすことができない」と。そこからホーフマンスタールはまた逆説的に、むしろ人びとが自明のこととして通り過ぎてしまうもの、たとえば畑に投げ捨てられた如露、雑草の伸び放題の墓場、日向で眼を閉じる犬が自分の至高の想念を盛るのに十分の器であるという言い方をしています。こうした崩壊感覚を背後にしなが、無常を永遠へ通じる通路とする思想が成立していったのでありましょう（拙著 芸術作品の現象学 参照）。

この逆説は、近世美学が18世紀に誕生するのと呼応しながら、芸術の技法、芸術の主題において確実にかたちをとってまいりました。そのことはここでは省略いたします。しかし美が美意識との相関性で明確に一貫性をもって語られるようになるのはカント以降であり、そのような思想が事物の存在にそなわる価値序列への無関心性と協調していたことは確認しておきたいと思ひます。

世界を深い意味で有意味的現象ととらえ、その構成的意識を内的時間意識の構造として解明しようとしたのは、E. Husserl の起こした現象学であります。この現象学の風土で育ったオスカー・ベッカーは、ハイデガーの『存在と時間』に示された現存在分析をもとに『美のはかなさと芸術家の冒険性について』（O. Becker : Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers(1929)）を発表し、ゾルガーの提起した美の「はかなさ」にあらたな存在論的照明を当てようとしてしました。ただしベッカーが「はかなさ」を要件とした美は、美を意識構造において説明する点において、カントやロマン主義以降の美学を継承しながら、かつそれがすべての美的現象の存在性格とした点で、新しい境地を開くものでありました。

かれは、「美のはかなさ」を、たとえば美人薄命という言葉に代表されるような感傷的意味合い、あるいは叙情的または悲劇的宿命の意味合い、理念の悲劇的な虚無的性格として語

ろうとしたのではなく、古典主義的ロマン主義的の如何を問わず、美であるために引き受けなければならない基本カテゴリーとして、これを受けとめようとしてきました。「はかなさ」と言えば、私たちはとかく小説やドラマにおける主人公の運命、あるいは絵画に描かれた歴史や物語の情景などを思い浮かべがちですが、ベッカーはふつうこうした気分情調とは無縁と思われている抽象的装飾や絶対音楽といった、カントの分類では *pulchritudo vaga* (*pulchritudo adhaerens* に対する美の様式) にもあてはまる美の根本的性格と規定いたしました。これは、はかなさを軸にした新たな展開を準備するものでした。ドイツ・ロマン派的な無常観は、そこに描かれている主題あるいは内容に関するであって、美の存在形式を言い当てるものではありませんでした。

竹内敏雄もまた『美学総論』において、普遍的な美の存在相の分析を企て、孤島性と深淵性と並べて、ベッカーの所論を受け入れ、はかなさに類似の虹霓性という存在性格をあげております。竹内は「美的現象における対象と自我との出会いに特有の緊張性」に注目すると同時に、はかなさの日本語が引きずっている感傷的な悲しさをきらって、瞬間としての光芒、輝きをこの語に託そうとしたのでありましょう。

この世ならぬ美しさをもつものの随一としてかがやかしい光彩を発する虹は、心理的にはイリュージョンによって現象する意識の事実であるが、物理的にはどこにも存在せず、ただわれわれの目に七彩の色環として映ずる仮象にすぎない。しかも突然天の一角にあらわれてあざやかにてりはえながら、つかの間に色あせ、きえうせてゆく。そのはかなさと虚しさと輝かしさは、まさに美そのものが一刹那に忽然として顕現し、虚像のうちに映発しながら、また卒然として消滅するのを、一つの美的対象において表徴するものというべきであろう。この美の存在性格はなによりも虹によって直観化される。私はそれを美の虹霓性とよびたい。(竹内敏雄：美学総論，78頁)

ベッカーと竹内に共通していることは、はかなさを美の普遍性格として認めた点であります。しかしカントの言う *pulchritudo vaga*、アラベスクのような抽象的装飾や標題をとまなわなない夜想曲のような純粹音楽について言える「はかなさ」とはどういうものでしょうか。私たちがたとえば虹を見て、そのまま見とれているとき、その体験ははかないと言い切ることができるのでしょうか。その美しさに十分浸りきるある持続の感覚があるはずです。時には虹が消えた後までもその残像の世界をたのしむことさえあるでしょう。切羽詰まった強迫観念としての「束の間」から解放されているのではないのでしょうか。

3. 時間性の自己分裂

a) カントの「無関心の関心」

虹は忽然として空に浮かび、卒然として消滅します。虹霓性を属性とする美は束の間という時間性格を保持しています。しかしそれがどれほど瞬間的であっても、そこには時間の幅があるはずで、どれほど無常といっても、そこに常住があるはずで、時間の幅があり、常住の間があることから、美にははじめと終わりがあるはずで、それがどのようにしてはじまるのか、ここではカントが『判断力批判』の中で説明した趣味判断の第一の契機を手がかりにして考えてみようと思います。その第一契機の要約は、こうなっています。

趣味とは眼前の対象あるいは脳裡に浮かぶ表象を、気に入る気に入らないの感情によって、一切の関心を抜きにして判定する能力である。

好き嫌いの感情のうち、好きになる対象が美しいと言われるだけであります。従来の日本語訳は晦渋をきわめています、この一文に紛らわしいところはありません。しかし爾来、私が「一切の関心を抜きにして」と訳した„ohne alles Interesse“の真意をどのように理解すればよいか、このことについて多くの解釈がおこなわれてまいりました。とくに意識の本質を志向性、つまり「……についての意識」に見定めた現象学においては、意識の本質的構造として対象への関心が不可欠であるはずで、„Ohne alles Interesse“をただ文字どおり「あらゆる関心なしに」と訳するとすれば、現象学は背理に陥ることになります。その一文をどのように理解すればよいか、現象学の死命を制する重要な鍵でありました。

フッサールは一般に意識の本来の様態として、1)対象をその実在性において措定する知覚(Wahrnehmung)と、2)対象を不在性のままに仮想する想像(Phantasie)の二種を区別し、いずれの意識作用も対象に注意を向けているとしました。このことは、想像が意識内の出来事ではなく、自己の超越者(対象)をみずから構成し、それに向かって超出してゆくことを意味します。これは当時の心理主義的想像論に対して決定的な反論でありました。同時にフッサールは自然的態度において知覚にまつわっている実在措定を排去することによって、対象の形相的意味の領域に踏み込むことができました。そこは知覚と想像の差異が問題にならない局面でありました。このことを„ohne alles Interesse“に適応すると、ここで欠如化されるのは対象への関心のうちの実在措定に関わる部分であります。フッサールの用語法を借用すれば、「現象学的還元」ということになります。この還元を受けた対象については、いつどこにあるという言い方が無意味になります。しかしそうした対象へ意識が関心をもちつづけることにかわりありません。

フッサールはさらに知覚と想像の中間の様態として像意識(Bildbewusstsein)をあげます。

この像意識は物質的想像力あるいは芸術的想像力と言い換えてかまいません。『イデーエン』第1巻において、フッセルはこの像意識の構造を説明するために、デューラーの有名な銅版画『騎士、死神、悪魔』を例として取り上げています。この分析はサルトルが後年想像力論を書くにあたって、書き出し部分に使った有名な箇所です。それは、1)物理的像 (das physische Bild) あるいは像基体 (Bildsubstrat), 2)像客体 (Bildobjekt), 3)像主体 (Bildsujet) の三層からなっています。像基体とは紙とかインクといった知覚的対象の層に属していて、応接間や廊下の壁あるいは机の引き出しの紙ばさみにしまっていてあるという仕方です。これに実在的規定を被っています。それに対して像客体の層では、紙は画面に、インクのしみは線描となり、黒白の濃淡が陰影法となり、騎士や死神や悪魔や城郭の形が現れてきます。あくまで平面像としての像客体をいわば窓面として、それを通して血も肉もある生身の騎士があらゆる現世的欲望を捨てて理想の都を守るために脇目もふらず進んでゆく光景が、像主体として描き出されてくるのです。三層はいずれも対象化されること可能なのですが、そのうち第一層の対象が実在指定されます。関心の関わりについて言えば、美的鑑賞においてこの第一層の対象は関心の外に置かれるべきことを、フッセルは説いています。フッセルは美的態度においては、おのずからにして現象的還元がなされていると語ったと、ベッカーは報告しています。さて、通常の美的鑑賞では、第三層の像主体に関心が集まっていると言えるでしょう。像主体は想像的な対象です。版画を鑑賞し素晴らしいと判定する趣味の主体は、この想像的な対象に最大限の関心をよせていると言えるでしょう。問題は第二の層です。それは像基体に基づけられて、実在的指定こそ排去されていますが、依然として知覚対象として現出しています。他方でこれは第三の層のアナログンとして、第三の層のために存在しています。像主体がいかにか描かれているかを吟味しようとすれば、しかも真の鑑賞はそこに向かわなければならないのですが、ひとは当然この像客体に立ち戻らなければなりません。いわば第二層たる像客体は知覚と想像の間の両義性を生きており、像意識の中枢を占めていると言えないでしょうか。そのような分析を一方でおこなないながら、フッセルはカントの „ohne alles Interesse“ を関心の否定でなく、関心の一つのあり方だと主張いたしました。

フッセルの現象学に共鳴し、のちにミュンヘン現象学派の総帥となる M. シェーラーもまた知覚の根底に知覚される対象への関心があるとし、当然趣味意識の根底に対象への関心が不可欠であることを説きました。

フッセルのもっとも早い弟子で、シェーラーとともにミュンヘン現象学派を領導し、一方で現象学的美学の確立に指導的役割を果たした M. ガイガーは、フッセルよりも明確に „ohne alles Interesse“ の否定性の意味を区別し、interesselos ではなく、uninteressiert であるとしました。前者はまったく関心を示さないという意味であるのに対し、後者は通常の関心に劣らぬ一つの関心の様態であるとし、そこにこめられている否定性は、ただ実在への利害得失に関わる部分に向けられていると、きわめて説得力のある論証をいたしました。当

然のことでありますが、美的体験において関心の不可欠さを説く論者は、美的体験の自己陶酔的傾斜を批判し、かえってあたかも観察者のように、対象に接することをすすめました。

フライブルク大学時代のフッセルの助手を務めたO.ベッカーもまた、このガイガーの説を踏まえて、まったくの無関心は退屈にほかならない、„ohne alles Interesse“はふつうの関心以上の強い関心が必要とすると説きました。しかしベッカーの関心は、たんなる意識内の出来事としてのそれではなく、身体を揺さぶる関心でありました。つまり精神と身体二分法を突き破る、存在の深みを裂開する関心でありました。

ベッカーは美的なものにはスリリングという要素が顕著であると指摘いたしました。美的なものには、エロティックなものとかぞっとさせるものから神秘的宗教体験における崇高な感動にいたるまで、動機がいかにかさまざまであろうと、ひとの心を襲い、刺激し、緊張させるものがある、と語っています。しかし一見スリリングな感動からはほど遠いと見られるカントの *pulchritudo vaga*、つまり自由な装飾、絶対音楽にも、やはりスリリングはあります。バッハのフーガ、北欧の動物装飾、モール人のアラビア模様、初期仏教絵画の神秘的な装束、雲の帯状にたなびく風景、これらに私たちはやはりスリルを感じます。「本質的なのは、感性的現象それ自体という「根源的なもの」に刺激された緊張であり、色彩とか空間とかリズムとかメロディーといったメディアにおける、一定の直接的＝直観的な形態やその契機に対する関心であります。」

ジャン＝ポール・サルトルは、存在への問いを発するために、ロカンタンをしてマロニエの根っこに嘔吐を催させました（『嘔吐』）。ハイデガーもまた、存在者の存在を問うために、住み慣れたもの、通用しているものから外に投げ出され、不気味なものに自分をおかなければならないと語りました（『形而上学入門』）。

サルトルもハイデガーも身体の根底を揺さぶり、動転させるような関心、むしろ名状しがたい対象が身体的意識に覆い被さってきて、鑑賞者の身体をバラバラにしてしまう強烈な衝撃を語ろうとしたのであります。

b) はじまりとしての時間性

ベッカーのスリリングをとまなう美的体験、あるいはサルトルの嘔吐を催させる美的体験、ハイデガーの不気味なものの襲来としての美的経験、これらはいずれも関心というにはあまりに強烈な体験であり、むしろ美的慣習（趣味とはそのようなものである）を引きずっている関心の枠を根底から突き崩すものであり、これらは突然意想外の仕方で私たちに襲ってくるものであります。美的体験はここからはじまると言えます。趣味判断を引き起こす関心も、たとえそれらよりも出力が弱いとしても、やはり一つのはじまりの時をもっています。そのはじまりの時がどのように起こるか、ここでは作家にそのはじまりの時を証言させたいと思います。

<証言1> カンディンスキーは、『回想録』の中で、モスクワの学生時代に自分の将来を決定する深い芸術的感銘を受けた二つの出来事について語っている。一つは、始めてみたフランス印象派展に出品されたモネの「積藁」であった。

それはモスクワで開かれたフランス印象派展——なによりもクロード・モネの「積藁」——と宮廷劇場におけるワーグナーの演奏——「ローエングリン」であった。以前はぼくは、レアリズム芸術、それももともとただロシア芸術しか知らなかった。ぼくはレーピンの描くフランツ・リストの肖像画の前に立ち尽くしていた。そしてぼくは突然はじめて一枚の絵を見た (Und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein Bild.)。それが積藁であることを、カタログはぼくに教えてくれた。だがぼくはそれと認識することができなかった。この認識できないということがぼくには苦痛 (peinlich) であった。ぼくは画家たるものにはこんな不明瞭に描く権利がないとも思った。ぼくはぼんやりと、この絵には対象が欠けていると感じた。そして驚きかつ困惑しながら (mit Erstaunen und Verwirrung,) その絵がぼくの心をとらえるだけでなく、記憶の中に消しがたく刻印され、いつもまったく不意に細部に至るまで眼前に浮かんでくることに気づいた。そこにあるすべてぼくには輪郭が曖昧であり、ぼくはこの体験の単純な結論を引き出すことができなかった。ただぼくに完全にはっきりしていたことは、今まで予感することもなかった、以前にはぼくには秘されたままであったパレットのもつ力であった。ぼくのすべての夢を超え出ているパレットのもつ力であった。(リードル著、拙訳『カンディンスキー』 p. 16より)

カンディンスキーがモネの「積藁」に突然はじめて一枚の絵を見たとき、身体的苦痛をとめない、驚きと困惑を引き起こすものであった。しかしこの体験は、その後のかれの人生を法律学の研究者から画家の道への転向させる引き金になったし、具象画から抽象画家への道を準備するものであった。

<証言2> パウル・クレーは1908年秋、自然主義的絵画を脱皮し「魂の即興曲という、私本来の領域」に踏み込み、「森羅万象を黒一色にぬりつぶす闇の夜でも、線に移しかえることのできる体験」を記すことに向かってゆく。当時の「日記」には、クレーは高揚した決意を隠しきれない調子で、こう書き記している。

842 正しい眼をやしない、また腕を磨くために、私は自然主義的な作品をたえず描いているが、その最大の欠点は、そこでは私の独創的な線を少しも発揮できないことに

ある。自然主義的な絵画には、線というものの自体がないのだ。〈中略〉ファン・ゴッホの粗描や油絵、さらにはまたアンソールの版画にみられるように、線が独立した絵画の要素となるときには、その作品は、もはや自然主義を超えてしまっている。アンソールの版画で、線が何本も平行に並んでいるのは、注意すべきことと思う。ここに、私の線の「販路」がひらけた。1907年のある日迷い込んだ装飾芸術の袋小路から、私はとうとう抜け出すことができたのだ。(南原実訳：クレーの日記、257-8頁)

クレーはこの道を前から気がついていたという。にもかかわらず画壇から孤立するのを怖れて、この道を歩く覚悟ができていませんでした。それがゴッホを見、アンソールを見ることによって、クレーは線の表現性を電撃を撃たれたように突然発見し、それまでの印象派風の写実画を離れて、みずからの道を踏み出すことになったのです。

〈証言3〉イギリス抽象画の祖ベン・ニコルソンは「長靴を履いた猫」(1932)によって、抽象画の第一歩を踏み出しました。そのころの事情を、かれは「『抽象絵画』についてのノート」の中で語っています。

空間構成について、私はこの空間構成の一樣相を、一枚の初期の作品、つまり当時、空間についてのはっきりした観念を基礎づけるためのテーマとして、店頭窓を使用したまでのことであったが、私がディップにおける店頭窓から仕上げた作品によって説明することができる。その店の名は「長靴をはいた猫 (Au Chat Botté)」であった。そしてその名前が私の幼年時代の童話と結びついた思考を促し、フランス語の中に入れていった。私のフランス語は少々怪しかったが、これらの語もまたある抽象的性質のものであった。だが重要なことに、この名前がひじょうにきれいな赤い文字でガラス窓——一つのプラン——の上に型どられていた。そしてこの窓の中に、私の背後にあるものの反射像——第二のプラン——があって、私がそれをのぞきこんでいるようだった。その一方で窓を通して、室内のテーブルの上のものたちが投影像——第三のプラン——として一種の踊りをおどっていた。これら三つのプランとそれらに付属する諸プランは相互に互換可能な (interchangeable) であって、諸君はどれが現実でどれが非現実か、なにが反映されたものであるか、語るができなくなる。そしてこれが、私が今見ているように、われわれが生きていることのできるある種の空間あるいは想像的世界を創造した。(拙著『絵画美の構造』117-8頁より)

誰もが見てはただ通り過ぎてゆくフランスの田舎町の大通りの食堂のガラス窓をそれとなく見ている、突然まるで靈感にうたれたように、一つの画面の上に複数のプランが併存し、そ

れらが相互に転換可能となる遠大なトリックを、ニコルソンは発見し、これを機会に抽象絵画に転向していったというのであります。

美的体験は突然襲ってきます。美的体験にはある始まりがある。同じ絵を見ながら、しかもまったく新しい様相がそこに現れる。それがたんなる精神の内部で起こるだけでなく、身体に一つの刻印を刻みつける。それがスリルであり、嘔吐であり、目眩いであり、苦痛でありました。

c) 漂遊する時間

ベッカーはこのように語っています。「美的体験において〈関心〉は喚起されると同時に破壊される。しかも現象的に与えられたものとしてそうなのである」(p.18)、と。たしかに関心は掻き立てられて、しかしすぐに風化されてかき消されてしまうのがふつうでしょう。美的な現象ははかなく、うつろいやすいもの、崩れやすいものということになります。しかし美的なものはすべてそのように虚無的なものでしょうか。背筋を走るスリリングの感覚はたしかにすぐ感じなくなってしまうでしょう。しかしそれは身体のどこかに沈殿し、内部に住みつくといいことはないでしょうか。

美的体験の瞬間性があまりに強調されすぎると、ベッカーが批判したルカッチの美的体験論、尖端だけを問題として、他から隔絶された規範体験論の弊に陥ることにならないでしょうか。美的体験がどれほど尖端的であっても、しかもなお一定の時間的持続をもっています。それがはじまりをもつことの逆証でもあります。

スリリングをともなって開示されてくる美的世界は、たとえそれが物理的に測定される時間量としてどれほど束の間であたとしても、そこに滞在し漂遊する時間的広がりをもっています。しかもその束の間さに追い立てられているという強迫観念に攻められることはないであります。

今、私は P. クレーの一枚の素描と B. ニコルソンの一枚のエッチングを例にして、その漂遊の現場に立ち会ってみたいと思います。

クレーの素描は整理番号 Nr. G4 として登録されている『市区のメカニック』という題のつけられた1928年制作のペン画（黒インク）です。14×26.5cmのほんの小品です。私は画集の複製を見ているだけなので、その黒インクによる線描の質感や紙へのインクののり具合などについての語る言葉をもっていませんが、それでも都会に林立する高層ビルを描いているのか、横長の画面上に横へとのびてゆく、幾重にも併走する雷文の錯綜体と、調子を変えて幾度も反復追唱してゆく音楽的イミテーションが演じられています。水平ののびてゆくとする動きは、月を表すのか太陽を表すのか定かではありませんが、画面上方にその三分の

二ばかりをのぞかせている円形の中に雷文と同種の横縞模様が移し込まれています。その強い水平への流れから絞り出されるように、ビルの上方にのびようとする意志が際立っています。クレーはたくさんの都市の情景を描いてきました。だがその情景は、けっして一点透視で眺望された都市風景ではなく、その街区を急ぎ足であるいは目当てなくぶらりと散歩しながら現れてくる街区の連続する光景であり、どこともそこを特定できないその街区に、私もまたある懐かしさをもって散策しています。

ニコルソンのエッチングはもっと簡単です。38×32.5cmの紙の中央にビールのジョッキを思わせる円錐台が刷り込まれていて、その中に水差しとジョッキの輪郭線がそれぞれ半面ずつ描かれているだけです（題は『ジョッキ半分、水差し半分』、1967年制作）。ニコルソンはここでジョッキや水差しを描きたかったのではないでしょう。そうでなければ半分ずつという中途半端な描き方はしますまい。かれは水差しの注ぎ口がわの柔らかい曲線のリズム、その曲線に角を接するジョッキの平行四辺形風に折れ曲がった直線のリズム、それから何を表すか判然としないが、水差しの上部を右上方へと緩い傾斜で一直線に上昇する直線のリズム、それら三様のリズムの差異を、そしてそれらの奏でるポリフォニーを、ニコルソンは楽しんでるように思えました。

二つの作品とも、一つの絶頂に向かって登り詰めてゆくあの必死の緊張感から遠い世界を開示しています。私はこれらの作品の対極として、かつてヴィンケルマンやレッシングやゲーテらが絶賛した『ラーオコーン』像（ヴァチカン美術館所蔵）を思い浮かべています。それは大蛇に襲われた神官ラーオコーンと二人の子どもの最後の際を造形した作品で、その下部からうねるようにして上方へのぼってゆく劇的盛り上がりは、その頂点にラーオコーンの苦悶する顔をおいて、効果をいやが上にも高めています。次の瞬間、おそらくラーオコーンは事切れて、大蛇を逃れようとして上方にせりあがっていったかれの身体は地面に崩れてゆくことでありましょう。その崩れ落ちる直前がここでは造形されているのであります。クレーの作品にもニコルソンの作品にもこうした劇的高揚は欠けています。そのかわり二人の作品には、現実の世界では喪失されている、緩慢な時間展開、微妙なる時間の差異ともいふべき、なにものにも束縛されない世界が開かれています。

『ラーオコーン』像を例にあげたついでに、これとは対照的な彫刻二例をあげておきましょう。ここには永遠を内に置いたもののみ許される静謐さがあります。

エジプトの彫刻は頭と胴に関して正面性の法則にしたがっています（Julius Lange の発見）。正面性の法則は永遠性、絶対美を示すシュンメトリー的一种です。腕と脚がこのシュンメトリーを崩します。これは生命を表していると言われます。エジプトの彫像には、永遠と無常（運動、生命）とが共存していたと言えます。古代ギリシアの彫刻の原理はコントラポ

ストです。エジプト彫刻に対して部分部分が有機的に結合しています。たとえば円盤投げの選手像は、力いっぱい振りかぶって今まさに前方に向かって円盤を投げる運動に入ろうとしています。しかしこの一連の動きの中で、いちばん長い静止のポーズが描かれています。つまり運動の過程の中で寸刻にして消えてゆく沈黙あるいは静止がそこに表現されています。この動によって創り出された静止のポーズがさらに宇宙的広がり呼び起こしていきます。永遠が無常の中に包まれている、と言ってもよいでしょう。

d) 美的体験としての自我分裂

ベッカーはこの漂遊の世界を「被担性 *getragen*」というカテゴリーで示そうとしました。これは、人間実存が現実生活において、世界内存在としてのおのれの過去性を引き受けながら、逆に未来性に向かっておのれを投企してゆく「被投性 *geworfen*」というカテゴリーで受けとめられていることに対して提起されたものでした。被投性の時間構造においては、現在はダス・マンとしての頽落の時間様態として示されるしかありません。しかし美的体験においては、被投的投企としての瞬間的実存 *Existenz* と並んで、永遠の現在を生きてそこに戯れる準実存ともいうべきパラ・エクシステンツ *Paraexistenz* という一つの実存様式が前面に出てくるといわけです。後者は突然はじまるのであり、決意や死に向かっての先駆けとは無縁な僥倖の世界であり、そこではひとはただ現在という流れに身をまかせているといわけです。

今翻って、美的体験を享受している最中の具体的実存のあり方に眼をやるとき、この実存は被投性としてのエクシステンツと被担性としてのパラ・エクシステンツの両方を生きていけると言えるでありましょう。もちろんどちらもが同時に顕在化することはならず、どちらかが表にどちらかが裏にというかたちにおいてであります。

同様の事態を、フッセル最後の弟子の一人、E. フィンクは美的享受を遂行する自我に関して、現実世界と画像世界との両方に関わる「自我分裂 *Ichspaltung*」とそれをつなぐ機能としての「窓的な機能 *Fensterhaftigkeit*」の二重性を指摘することによって説明しようとした。

どの画像世界も本質的に現実世界の中に開かれている。この自己開示の場が画面である。自己開示を媒介する窓がなければ、画像世界はそもそもありえない。窓のない画像世界とはそもそも背理である。〈中略〉画像世界とそれを支持する現実の空間性の間にはいかなる統一もなく、分裂したままである。〈中略〉画像現象の窓構造の基礎にじつは画像鑑賞者固有の〈自我分裂〉がある。第一に鑑賞者は、画像全体が所属している実在世界の主体である。だが画像世界は〈窓〉を通して鑑賞者へ方位づけられ、遠近法的に鑑賞者へと秩序づけられてゆく。画像鑑賞者は同時に、画像世界の方位づけの中心として、またこの画

像世界の主体として機能する。

窓が増殖する例を、私たちは先述のドイツ・ロマン派の画家 C.D. フリードリッヒの『窓辺の女』に見ることができます。私は美術館の一室で、壁にかかっているこの絵を見ています。私は画面をいわば窓として、そこに描かれている窓辺にもたれて外の風景を眺めている女性の後ろ姿を眺めているわけです。だが私はいつのまにかその女性に乗り移ったかのようにして、窓の外に広がる風景を眺めようとしているもう一人の私のいることを発見します、等々。自我分裂は幾重にも進行することができます。女性の後ろ向きのポーズがこの分裂を一層容易にしているようであります。

4. 美的体験の無常性

さて、美的体験の無常性とは何か、この問いに答えることによって本考察の締めくくりにしたいと思います。

まず第一に主題として取りあげられた内容、盛者必衰の話、たとえば氷の海に閉じこめられて一画千金の夢が道半ばにして潰え去るといった難破船の話の内容がどれほど無常の感傷を呼び起こすとしても、私たちはそれを美的体験として特権的に無常であると言うことはできません。それらは大抵その内容を現実に戻して感情移入されてくる無常性にすぎないからであります。実際、私は墓地や廃墟、難破船や死屍累々たる戦場が描かれるからといって、美的体験として無常を感じるわけではありません。

美的体験の無常性はそのような内容としての悲劇的事件においてよりも、体験の形式に由来すると思われまふ。竹内敏雄の美の虹霓性もそのようなものであります。むしろ荒唐無稽とさえ思われる夢、いつどこで、という時間的空間的規定を免れて展開されるメルヘンの世界、そのような世界に身を投じるとき、私たちはかえって美の無常性を感じるはずであります。

それは無常が美的体験の存立形式に関わっているからであります。美的体験が成立するために、カントはいわゆる無関心の関心、つまり uninteressiert という実在措定を排去したすえの関心が基本にあります。その関心の構造がメルヘンにおいてこそ純粋に露呈してくるからであります。

メルヘン的なものがはかない、うつろいやすいというだけでは、美的体験の無常を説明できません。メルヘン的なものを享受するためには、ベッカーやフィンクが指摘したような、自我分裂が生きられていなくてはなりません。私たちは現実の生活に縛られていなければならないほど、現実的実存、被投的企投としての実存形式を生きており、自我分裂をあえておこなうことを好みません。ベッカーの言うパラ・エクシステンツは突然、意意外の仕方であれ私たちを襲っ

てきます。しかもそれはいつ失せてゆくかもしれません。その偶然性が無常の核心を担っているように思います。美的体験において、この自己分裂をどのように保証するか、それが重要なのであります。この分裂の二律背反的構造を曖昧にして、作品の世界を現実生活の写し絵や典型や象徴としたり、また鑑賞者が作品の世界へ現実の価値判断を感情移入的にそのままもちこむことは、美の根本性格を見失うことになりましょう。

無常であることは、美的体験の基本的構造に由来するものであります。

「書く」ことの意味

—言説の似像性について—

高橋 憲 雄

1. 弁論術と問答法

『パイドロス』のいわゆる後半部が検討すべきテキストとなるのであるが、そこにおいては、「言論を書く」という営みの善し悪しがまず問題となる。政治家たちはリュシアスのことを「ロゴグラポス」(弁論代作人) (*λογογράφος*) と呼んで非難する。彼らは、「言論を書き、自分の書物を残すことを恥とするが、それは、ソフィストと呼ばれはしないかというように、後世の評判を恐れてのことである」(257D)。不正を犯し犯され、訴え訴えられて生きる人々の社会、またそうした社会に寄生するソフィストたちへの軽蔑がある。いわゆる政治家たちは、自らをそうしたソフィストから区別し、自らの営みの威厳を主張する。しかし『ゴルギアス』において明らかにされるように、ソクラテスの哲学にとっては両者は同根のものである。しかしまた他方で、ソクラテスの哲学そのものが、ソフィスト的営みと同種のものに見なされてもいたことも事実である。ソクラテスの哲学を継承し『国家』を書いたプラトン、またそのライバルとしてのイソクラテス、そうした者たちの対立が問題の根底にあることは間違いのないことである。プラトンが自らの哲学の意味を、自らの「書く」ことの意味を、再確認すること、それが『パイドロス』の主題だと言ってもよいのではなかろうか。

しかしそのいわば政治的意味合いをもった主題は表面には現れない。表面において問題にされるのは「言論を書く」ことの意味である。ソフィストたちを「ロゴグラポス」として非難する政治家たちも、法律を起草して後世に残すことを切望するというようなやや奇妙な理屈で、両者とも言論を書いて残すという点においては共通するとされる。そして、「言論を書く」という営みそのものが批判されるべきではなく、むしろ恥ずべきであるのは、「立派でない仕方で、醜くかつ悪い仕方で語りかつ書くこと」であるとされる。そこで、「立派な仕方で、また立派でない仕方で書くことこのやり方」(*ὁ τρόπος τοῦ καλῶς τε καὶ μὴ γράφειν*) とはどういうことかが問題とされなければならないということになる。

ここにおいてはソクラテスのミュートスの意味ということも当然問題の射程におさめられることになろうし、さらにはプラトンの哲学と対話編の位置ということも問題になろう。そうした問題連関において、「書く」ことについて、そのやり方とまた態度と、その意義とが論じられてゆくのであろう。

(1)問題の発端（弁論の技術の技術性の在処）

「言論を立派な仕方・技術的に書く」とはどういうことかの問題連関において、ソクラテスはまず最初に次のような主張をおこなう。すなわち、

「よく立派に語ろうとする人にとっては、語るひとの精神がそれについて語ろうとする事柄についての真理を知っているということがなければならぬのではないか」
(259E4-6)

このことばは、「書く」こと「語る」ことに先んじて、それについて書こうとするところのその事柄についての真理の探究と認識が重要であることを述べる。ある意味で当たり前の主張ではある。人はそれについて知っていることがらについてうまく語るができるであろう。しかしこの主張は「書き」「語る」ことの意義を、思考の音声や文字による単なる記録へと矮小化しかねない。「語る人の精神がそれについて語ろうとする事柄についての真理を知っているということがなければならぬのではないか」というとき、その矮小化はほとんど必然的ださえある。言論が思考の現実化といったことがらと切り離されてしまう。しかし、そうしたことならある意味で誰にでもなしうるところとなり（内的言語・音声言語の外的言語・文字言語に対する優位というようなものは何もないとプラトンは考える。Cf. *Theaetetus*, 206D-E), その点においては「書き」「語る」ことに何の技術性もないことになる。

ソクラテスの主張に対する弁論家の反論は、言論のこうした意義の矮小化に対応するものである。すなわち、弁論家もまた言論に思考の現実化というような意義を認めず、それだからこそ、言論の技術性というものを「説得」という別のところに見いだそうとする。すなわち、

「弁論家にならんとする人にとっては、真に正しいことがらを学ぶ必要はなく、判定を行うところの〈大衆にそうと思われること〉を学ばばよく、また真に善いことがらや立派なことがらを学ぶ必要もなく、ただそうと思われることがらを学ばばよい。〈説得〉はそこから生ずるのであって、真理から生ずるのではないから」(259E-260A)。

この弁論家からの反論は、「書き」「語る」ことの意義を全面的に「説得」という点に置く。すなわち、「技術的に語ろうとする人は、それについて語ろうとする事柄についての真理を認識していなければならない」という主張を、「言論（書く・語る）によって、技術的に（上手に）説得するためには、真理の認識なしにはできない」というように理解し、それに反論する。「上手に説得する」ためには、それについて語ろうとする事柄についての真理を知る必要などなく、大衆にそうと思われることを学ばばよいというわけである。そこでソクラテスも、まずこの「上手な説得」という問題の地平に立った上で、言論のそれ以上の意義についての考察を差し当たって遮断した上で、弁論術を批判する。それは次のようなもの。すなわち、

「弁論家が、善と美を知らずに、同様に無知な国家を捕まえて、ロバの陰について、それを馬であるとして賞賛しながら説得するのではなく、悪についてそれを善であるとして、そして大衆の思惑に習熟して善のかわりに悪を為すようにと、説得するとき、そのあと弁論術は自分が蒔いたもののどんな実りを収穫することになると思うか。」(260C-D)。

この批判は、弁論術という営みの実際のありかたへの批判である。しかしそれは弁論術の「言論による説得の技術」としての可能性に対する批判ではない。むしろ弁論術が大衆の間で説得を作りだしうることを前提として認めている。もちろん、悪しき実りをしか収穫できないようなものは、説得の技術の現実における非存在を明らかにするとも言えるが、それにしても弁論術の「説得の技術」としての可能性を理論的に否定するような批判ではない。「上手に説得する」という弁論術の可能性を否定するものではない。それゆえに、弁論術側からの抗弁と反発が生じてくる。すなわち、

「わたしは真理を何も知らないひとに語ることを学ぶことを強要しているのではない」「真理を獲得したうえでわたしを把握するように強制するのだ」「わたしなしには、真理を知っているひとにとって、それだからといって、技術によって説得するということは、すこしもありえないのだ」(260D)。

事柄についての真理を知っている人が、その思考を音声や文字に写して、その真理を何らかの形で書き・語ることが仮にできるとしても（真理を知っている人のみが真理を書き・語り得るということを、おそらく弁論家は否定しない。プロタゴラスであればそれを否定するかもしれないが、それはまた別の問題となろう）、上手に説得するように書き・語ることができない、というのが弁論家の主張である。「書き」「語る」ことが思考の記録であるならば、それは誰にでもできることであって、そこに何らの技術性もない。「書き」「語る」ことに何らかの技術性があるならば、それは「説得」ということに関連してであるということになる。

弁論家は、真理の認識なしには真理を書き得ないということを否定しはしない。ただ、事柄についての真理を認識しているとしても、それだけでは説得的に語ることはできないのだと主張する。すなわち、説得的に語るということが、事柄についての真理の認識とその思考の記録という次元とは異なる次元において、技術として成立すると主張する。そして弁論家は自分がそのような「説得の技術」を持っていて、その技術によって上手に説得することができると主張する。

おそらく弁論家は「説得の技術」としての弁論術を構成するものが、さまざまな言論の種類が大衆に及ぼす心理的効果についての知識、修辭的な事柄についての知識であると考えてるのであり、説得を作りだすのはそれについて語ろうとする事柄についての知識やその単なる記録・記述ではなく、それとは独立に成立するところのそうした修辭的な事柄についての知識だと考えるのであろう。そして弁論家は、そうした知識が「説得の技術」、「弁論の技術」、

「言論の技術」を構成するものとする。思考の記録・記述に言論の技術性がないとすれば、「言論の技術」は「説得の技術」と完全に等置されるわけである。

しかし問題はもっと錯綜している。弁論家は「説得の技術」を行使しようと主張するのみならず、その技術を構成することがらについての知識をもっていて、その知識と技術を教え示すことができると主張するわけでもある。そして、仮にその教え示すということも言論を通じてのみなされるのだとすると、それは単なる思考内容としての知識の記録・記述で済むことであるかどうかは不明である。もし言論による教育という点にも「技術性」が存在するとすれば、その「技術」を構成するものは言論が大衆に及ぼす心理的効果に関する知識ではありえない。教えることが説得を含意するとしても、弁論術教育の相手は大衆ではないからである。「弁論術の言論による教育」に技術性があると仮定すれば、その技術性はおそらく別の知識によって構成されるはずである。

(2) アンティロギケー

ソクラテスはまず言論の思考の記録以上の意義という問題を括弧にくくった上で、すなわち言論の技術性を「説得」にしか見ない弁論家のこうした考えと同じ地平に立った上で（「弁論術」は「言論による魂の一種の誘導」〈*ψυχαγωγία τις διὰ λόγων*〉であるとされる）、その技術性がそれについて語ろうとすることがらについての知識と独立に成立しようとする弁論家の考えを批判してゆく。それについて語ろうとする事柄についての真理認識から独立した形で、「説得の技術」が存在するかしらないかという問題レベルにおいて、それを論ずる発端として改めて次のような主張が取り上げられる。すなわち、ラコニア人いわく、

「弁論術は技術ではなく非技術的経験にすぎない。」「真理に触れることなしには、真正の技術はないしまた今後も決してありえない」(260E)。

ソクラテスはこの主張を自分で詳しく展開する。その際、「弁論術」の意味が通常よりも拡大され、「アンティロギケー」、「欺き」ということが主題として取り上げられる。ゼノンのエリステイケー（論争術）も射程におさめられる。この弁論術の意味の拡大は、言論の技術性が「説得」にのみ見られるという前提のもとで容認されることであろう。

「ひとを欺き自分は欺かれまいとする者は、事物のあいだの類似と非類似を正確に洞察しなければならない。」「各々の事物の真理を知らないでいては、知らないでいる事物への類似を大にも小にも他の事物の中に判別することはできない」(262A)。

「説得を上手に行う」ためには、語ろうとする事柄についての真理の認識が必要であることをこの議論は明らかにしようとしている。すなわち、説得の技術は事柄についての真理の認識を前提として成立するということである。修辭的な事柄についての知識だけでは説得の技術を構成しえないということであろう。しかしこの議論だけでは弁論家たちを納得させることはできない。「そう思われること」「ありそうなこと」とは「真理に類似したもののこと」

であるという主張はそれほどの説得力をもたない。「そう思われること」「ありそうなこと」とは「真理と思われるものに類似したもの」でしかないかもしれず、どこまでも「ありそうなこと」から抜け出すものではない。しかしそれにしても、「アンティロギケー」というような（それが真理からしだいに逸らせてゆくものではなくとも、ある思いから別の思いにしだいに逸らせてゆくような技術として）、「説得の技術」、「弁論の技術」、「言論の技術」が、修辭的な事柄についての知識が構成すると考えられている技術とは次元の違うものとして、存在しうることが明らかにされているとあってよい。その言論の技術は、それについて語ろうとする事柄のあり方に（それが真理ではなくとも）何らかの仕方に関わらざるをえない。しかしそれにしても、「書き」「語る」ことの意義は、「説得」ということを別にすれば、思考の記録というレベルにまだとどめられていると言わねばならない。

(3) リュシアスの言論の吟味

そのような「アンティロギケー」という言論の技術にそくして「技術的に書く」ということがどういうものかを明らかにするため、また弁論家（リュシアスもその一人）が実際にそのように「技術的に書き」えているかどうか吟味するために、具体的にリュシアスの言論と、またそれに対抗して語られたソクラテスの言論の中に、技術的なものと非技術的なものを見届けていこうとする。「真理を知っているひとが言論の中で戯れながら聞くひとたちをどのようにして逸らせてゆくかの実例」（262D）、すなわちアンティロギケーの実例が、その中に見いだされると言う。実例を考察して、そこから技術の一般的ありかたを学ぼうということであろう。

「技術的に書く」ということはアンティロギケーを行使することであり、ある思いから別の思いへと「聞くひとたちを逸らせて行く」ことである。そしてそれは「上手に説得するように書く」ことである。「技術的に」ということはまだ差し当たって「説得技術的に」ということにとどまる。

しかし「説得技術的」なものを言論の吟味によって学ぼうとするこの段階までくると、「技術性」の在処はそれだけにとどまり続けることはできないことがしだいに明らかになってくる。というのも、弁論術の「技術性」は大衆を説得するという文脈のみにならず、弁論家たろうとする人に弁論術を教育するという文脈の中にも置かれるはずだから。この弁論術教育という文脈の中では、「技術的に書く」ことは、アンティロギケーの見本を示すことで、「説得の技術を教え示すような仕方」で書くことでなければならない。すなわち、「大衆を上手に説得するように書く」ことだけでなく、弁論家たろうとする人に「その説得の技術を教え示すような仕方」で書くことがまた問題なのであり、教育の技術を実現しているかどうかということがまた吟味の対象になるはずである。もちろん、「大衆を上手に説得するような仕方」で書かれているならば、それをお手本として、それを真似ることによって弁論家た

ろうとする人が「説得の技術」を学ぶことができるとも考えられ、「大衆を上手に説得するように書く」ことと弁論家たろうとする人に「その説得の技術を教え示すような仕方を書く」こととの両者は完全には独立ではありえない。しかしまた両者が完全に一致するものでないことも明らかである。手本を示してそれを真似させることだけが教育のあり方ではないから。むしろアンティロギケーを学ぼうとする者は、示された具体的な手本を単に真似るだけではなく、それを批判的に考察して、そこから技術の一般的なあり方を抽出しなければならないように思われる。「教育技術的な」書き方とは、そうしたことを可能ならしめるようなものでなければならない。

いずれにせよ、リュシアスの言論はもともと弁論術教育を意図した見本、お手本であった。説得技術的に書くことの教育を意図したお手本であった。だとすれば、その言論は、少なくとも、言論を書くことの説得技術的なありかたを具体的に体現していなければならないはずである。だから、リュシアスの言論の中に「(上手に説得するように書くことに関する)技術的なもの」を見届けようとするのは、当然である。

その際、ソクラテスはリュシアスの言論を批判的に考察してゆく。説得を意図して書かれた言論の中に「説得技術的」なものを見届けようとするれば、それ以外の方法ではありえない。しかしそれによって明らかにされるのは、リュシアスの言論は、修辭的な事柄を除外すれば、「上手に説得するように」技術的に書かれては全然いないということである。従って、それはまた「(上手に説得するような仕方を書くことに関する)技術的なもの」を、少なくともそれを真似させるというやり方で、教え示すような仕方でも全然書かれていないことになる。すなわち、アンティロギケーとしての弁論術を具体的に体現してそのありようを示すということはない。それはせいぜい単に修辭的な事柄について教えるものをもつだけ。しかし今問題にされているのは、修辭的な事柄に関するのとは次元を異にする言論による説得技術なのである。だからソクラテスは、差し当たってリュシアスの言論から離れて、弁論術を学び獲得しようとする者はどうすべきかを、自分で語らねばならぬことになる。リュシアスの言論は弁論家たろうとする人に「説得技術」を教え示すような仕方では書かれていないからである。すなわち、

「弁論の技術を追究せんとする者はまずそれらを分割し、各々の種類、すなわち大衆がそこで迷うものとそうでないものの種類とのある特徴を把握しなければならない」(263B)。

アンティロギケーはある思いから別の思いへと人を逸らせてゆく技術であり、そのある思いというのは必ずしも真理であるとは限らなかった。その限りではアンティロギケーは語ろうとする事柄についての真理認識に必ずしも関わる必要はなかった。しかしそれにしてもやはり、アンティロギケーは、それについて語ろうとする事柄を分割し、「大衆がそこで迷うものとそうでないものの種類とのある特徴を把握しなければならない」のであり、少なくとも

この点においては、それについて語ろうとする事柄の真理に関わるのでなければならない。しかもここにおいては、真理の認識が前提とされているのではない。むしろ事柄の探究の必要性が語られる。そしてそうした探究も言論においてなされる以外にはないであろう。言論の技術性の意義は思考の記録にとどまるものではなく、真理の探究と思考の現実化に関わらざるをえないことがすでに暗示されていると言える。

ここにおいて、言論技術は、「説得の技術」としての弁論術、あるいはアンティロギケーである必要はなくなる。すなわち、ソクラテスいわく、言論について技術的（それがどのような意味における技術性であるのかは明言されていないが、言論の意義が思考の記録に矮小化されていないことは確かであろう、むしろその「技術性」は思考の現実化という点に見られるように思われる）であろうとすれば (*τεχνικωτέρας πρὸς λόγους*, 263D), まず定義をおこない、そしてそれに目を向けながら後のすべての言論を構成して仕上げなければならない。ここで語られる事柄はアンティロギケーに限定されない事柄である。そして、

「言論というものはすべてちょうど生き物のように自分で自分の何か身体というようなものをもって構成されねばならず、頭なしでも足なしでもいけないし、真ん中と両端をもって、それがお互いにまた全体に対してふさわしい仕方であらなければならない」(264C)。

言論技術は修辭的な事柄との関わりを離れて、それについて語ろうとする事柄のあり方の問題に関わるのであるが、事柄のあり方に関わるというそのことがまた今度は語り方、書き方を決定し、技術的（それがどのような意味での技術性であるにせよ）な語り方・書き方を規定する。そしてそのような書き方・語り方がまたそれがかわるところのことがらを明らかにし、思考を現実化してゆくのであろう。それは、まず最初に主題となる事柄の定義を行うということ、そしてそれに着目しながら後のすべての言論を構成しなければならないということ。リュシアスの言論はそのような意味での技術的なものを全然含まない。すなわち、それは、上手に説得するような仕方であらうと書かれてはおらず、また説得技術的なものを教え示すような仕方であらうと書かれてもいない。

リュシアスの言論は「説得技術的に書く」ことのあり方を少しも明らかにしない。しかしソクラテスいわく、「もっとも、それらをそれほどまねようとしなければ、それに注目して益をうることができるような、お手本をたくさんもっているようには思えるけれど」(264E)。すなわち、反面教師的な仕方であれば、弁論術の教育技術を実現しているということ。弁論術を学ぼうとする者は必ずしもお手本を真似るのではなく、むしろ手本として示された言論の批判的考察を通じて説得技術の一般的あり方をそこから抽出しなければならないが、リュシアス自身は彼の言論を単に真似られるべき手本として示しているのであるから、これは露骨な皮肉である。このようにしてリュシアスの言論についての考察が打ち切られる。

言論の技術性は大衆の「説得」という点に置かれているだけではなく、弁論家たろうとす

る人に対する「説得技術の教育」という点にも置かれていることは明らかである。しかしそれだけでなく、言論の意義を思考の記録に矮小化することも実質的には批判されていると考えられる。それというのも、ソクラテスの批判的考察は、またそれによって示される技術的言論のあり方は、ソクラテスの思考の記録ではなく、事柄についての真理の探究、思考の現実化そのものだからである。

(4)ソクラテスの言論の吟味

続いて、ソクラテスの言論の考察が始められる。ソクラテスの言論はアンティロギケーの実例たりうるが（恋の非難から恋の賞賛への転換）、しかしそれである必要は全然ない（左の恋と右の恋）。ソクラテスの言論の本質的な点は次のことにある。すなわち、ソクラテスいわく、

「他のことは本当に戯れに語られたようにわたしには思える。しかし何かこれらの事柄が偶然にも二つの種類のものとして語られたのであって、もしそれらの力を技術によって把握すること（τέχνη λαβεῖν）ができるならば、たいへん結構なことであろう」（265C-D）。

ある種類の語り方・書き方が言論の技術を構成することが示唆される。その言論の技術性は、修辭的なことがらとは全然別のものであるが、ソクラテスはその語られ方の力を「技術」によって把握できたらよいと言う。その語られ方とは総合と分割のことだとされるわけであるが、そのあり方を考えるまえに、おそらく決定的に重要な問題は、「技術によって把握する」（τέχνη λαβεῖν）とはどういうことかということであろう。考えてみればこれは実に奇妙な表現である。単に「技術の形で把握する」ということではなさそうだし、またその「技術性」はいかなる意味での技術性なのであろうか。それは「説得」における技術性でないことだけは確かである。

ソクラテスの言論は、エロースについての真理を明らかにし、それを教え示すということに関する技術的なものを体現しているとは、ソクラテスは言わない。しかしそれでも、上手に説得することに関する技術的な書き方をたまたま体現しているとは言う。すなわち、

「そしてどうしてか知らないが、恋の情を描写しながら、たぶんある真理にも触れつつ、おそらくまたあらぬところへと逸れつつ、両者を混ぜ合わせて全く信じられなくもない言論を作りつつ、何か物語的な賛歌をわたしと君の主人であるところのエロースに向けて適度にかつ慎み深く捧げたのであった」（265B-C）。

ソクラテスの言論は「全く信じられなくもない」ものとなっている。それがそうなのは、たまたま総合と分割という二つの手続きを踏んで語られたからである。では、はたしてその言論は、また、うまく説得することに関する技術的な書き方とはどういうものであるかを教えることを可能ならしめるような書き方、教育技術的な書き方、を体現してもいるであ

ろうか。

ソクラテスはそうだと明確には語らない。ソクラテスは、少なくとも、自分の言論を模倣されるべきお手本として示すということはない。しかし、その言論は、それを批判的に考察するならば、それを通じて言論による説得技術の一般的あり方の把握が促進されるような書かれ方をたまたましているということを主張するであろう。それはそれに対する批判的考察を通じて学ぶ者に説得技術の一般的あり方を把握せしめるような書かれ方をたまたましているということである。だからある意味でその言論は言論による説得技術についての教育技術をたまたま体現すると言ってよい。しかし学ぶ者の批判的考察の力は、差し当たって、ソクラテスの言論の外にある。それはリュシアスの言論についての批判的考察の場合と基本的に同じ。リュシアスの言論は、それが真似られることによって、説得技術を教育するという技術的なものをもつと、リュシアス自身は思っていたのであるが、それがそうではなかった。むしろそれについての批判的考察が言論技術のあり方がある程度浮き彫りにすることを可能ならしめたのであり、その批判的考察は言論の意義を思考の記録にとどめず、事柄についての真理の探究と思考の現実化にあることを明らかにした。

ソクラテスの言論がたまたま教育技術的なものをもつとしても、それは真似られて学ばれるべきものとされているのではない。もしそうだとすれば、把握の「技術」はソクラテスの言論に内在したであろうが、そうは考えられてはいない。「技術によって把握する」というとき、その技術はソクラテスの言論の外に、学ぼうとする者の側にあることが含意されている。それは批判的考察による思考の現実化と関わるものである。ここで言われる「技術」とはそうした事柄についての真理の探究と思考の現実化を可能とするところのものである。言論の技術の「技術性」は思考の現実化との関わりで考えられていると言える。

従って、「技術によって把握する」とはある意味で「手本を真似る」ことと対比されている。ある言論を手本として真似るのではなく、その言論を批判的に考察して、そこから説得技術の一般的あり方を抽出することが「技術によって把握する」ということなのであるが、それはとりもなおさず説得技術のあり方についての探究と思考の現実化の技術であることになる。把握の技術とは、差し当たって、学ぼうとする者が持つべき批判的考察の力、事柄についての真理を探究し思考を現実化する技術である。

しかしそのような批判的考察の力、探究と把握の技術、思考の現実化の技術は、いかにして可能となるのか。それは部分的にはやはり、考察されるべき言論そのものに負うと考えられるべきであろう。リュシアスの言論でさえ、皮肉な意味においてであるが、それを真似るのではなく、批判的に考察するならば、教えるべきものをもっていった。その言論でさえ、それについての批判的考察を無意味なものとはしない。ソクラテスの言論は、それについての批判的考察をより一層実りあるものにする内容をたまたまもっていると考えられている。おそらくソクラテスの言論は、たまたま、そうした批判的考察を促進するような書き方がなき

れているのである。その意味では、その言論は教育技術を体現している。その教育技術的なものに導かれて、うまく説得することに関する技術的な書き方とはどのようなものかを、その言論に対する批判的考察を通じて、学習・把握するというようなことが可能となる。

教育技術的な書き方というものがあるのである。しかしそれはどのようなものなのか。リュシアスの言論がそれを欠き、ソクラテスの言論がそれをたまたま体現しているところの教育技術的な書き方とはどのようなものなのか。それはおそらく、リュシアスの言論がエロースという事柄そのものについての批判的・分析的考察では全然ないのに対し、ソクラテスの言論はエロースという事柄そのものについての批判的・分析的考察の実例たりえていることによるのであろう。

ソクラテスの言論はある意味で弁論術教育のお手本たりえている。説得技術の教育の技術の実例たりえている。しかしそれは単に模倣されるべきお手本なのではない。ソクラテスの言論それ自身が事柄についての批判的考察たりえていて、学ぶ者がその言論についてゆき（これもある意味での模倣ではあると言えるかもしれないが）、その批判的考察に共に参加することを通じて、批判的考察の力が養われ、思考を現実化してゆくことになるのだらう。

ゆえに、ソクラテスの言論はお手本として教育技術を体現しえている。ではソクラテスの言論がたまたま体現している教育の技術とはどのようなものか。それは探究手法としての問答法の実践ということに尽きる。ソクラテスの言論はエロースについて上手に説得することに関する技術的な仕方を書き・語ると同時に、その言論に批判的についでくる者に対して、探究の手法としての問答法のありようを具体的に体得させ、エロースについての思考の現実化を促す。探究手法としての問答法のありようをたまたま実践することによって、ソクラテスの言論は教育技術をたまたま体現している。探究手法としての問答法技術のありようを体現し、その言論に批判的につき従う者に対して思考の現実化を促すような書き方が、教育技術的な書き方であることになる。教育技術的な書き方を可能にしているものは、だから、この探究手法としての問答法技術の実践ということになる。問答法による事柄についての真理の探究が、批判的につき従う者に対して思考の現実化を促し、言論についての教育の技術を可能にし、それと融合する。手本を真似るということは、ここにおいては、事柄についての批判的・分析的考察についてゆき、共にそれに参加することに他ならない。問答法が、少なくとも教育技術としては、対話でなければならないことの基本的な意味がここにある。「思考の現実化」ということが教える者と学ぶ者との共同作業としてなされる。もちろん、個人における「思考の現実化」ということも基本的には内的対話でなければならないことは言うまでもないが。

ソクラテスは自分の言論における問答法技術の実現の「偶然性」(ἐκ τύχης)を強調している。ソクラテスの言論において、問答法の体現、その教育技術の体現は、偶然になされたということである。ソクラテスは自分は問答法の技術をもっておらず、説得技術的な、また

教育技術的な仕方では語られたのは、何かの偶然によると主張する。従って、それを「技術によって把握する」ことができるならばたいへん結構なことだと言うのであり、把握の技術というものが自分によって語られた言論の外にあらねばならぬことを主張する。これは単なる「空とぼけ」ではないことは明瞭である。探究手法としての問答法の学習は、エロースについてのソクラテスの言論が、その言論についてゆき、その言論に共に参加する者に対して、ある程度その獲得を促進するものだが、問答法の学習とは基本的には自分自らによる思考の現実化に他ならない。思考の現実化における言論の技術性は、どこまでも書かれた言論の外にあるべきである。

では、問答法の追究、教育・学習がどういう仕方ではなされるべきか。それについてソクラテスは具体的には何も語らない。語るのはただ次のことだけ。すなわち、

「わたし自身、これら分割と総合の求愛者なのだ。それは語りかつ思慮することができるようになることのためなのだ。また誰か他のひとが一へとまた多において本性的にあるものどもを見て取ることができるとわたしが思うならば、そのひとを神の後を追うかのごとくに追いかけるのだ」(266B)。

ソクラテスは問答法の追究、学習・教育がどのようになされるべきかを具体的に示すことはないが、言論の意義が思考の記録にとどまるものでは決してなく、思考現実化の意義を強調するのであり、その点における技術性を問答法・言論技術として理解する。そしてそれは基本的には、語り書かれた言論の外にある技術性である。

(5) 弁論術教育の実際への批判

このようにして追究される言論技術としての問答法から、一般の意味での弁論術が区別される。しかし、直ちにソクラテスいわく、

「それら問答法的なことどもが取り去られて、にもかかわらず技術によって把握される (*τέχνη λαμβάνεται*) ものがあるとすれば、それはきっと結構なものであろう(266D)」。

以上のような仕方では追究される問答法とは別に、弁論術・言論技術が成立するならばそれは結構なことであろうというわけである。ここでも「技術によって把握される」(*τέχνη λαμβάνεται*)ということが語られる。

すなわち、弁論術・言論技術の残りの部分は何であるかを語らねばならないとされるのであるが、弁論術の残りの部分とは、「言論の技術について書かれた書物の中にあることども」(266B) であると言われる。弁論家は弁論術についての書物を書き表すことでもって、弁論術を技術的に教育することを標榜する。それが本当に技術的な教育であるかどうかということが批判的に検討されてゆくことになる。

この場面では、弁論術を教えるために、模倣されるべき手本としての具体的言論を示すこ

とではなく、より組織的な教育を意図したところの、弁論術について書かれた書物が問題にされる。ソクラテスの判断によれば、これらの書物は教育技術を体現していないのであり、弁論術という説得の技術を教え示すことはない。「技術によって把握されるものがあるとするれば、それはきっと結構なものであろう」とは、書物の中に、書かれた文字の中に教育技術が実現されていて、その技術を通じて弁論術を学ぶことができるならば結構なことであろう、というような意味である。ソクラテスの言論は、その中に説得技術のあり方を教育する技術的なものを含み持つことを自称するものではなかった。しかし弁論術の教科書はまさにそれを自称する。「技術によって把握される」ということは、こんどは必ずしも、把握の技術、思考の現実化の技術の外在を意味するものではなくなる。むしろ弁論術の教育を意図して書かれたものが、実際にその内に教育技術を含み持つかどうか問題とされる。

「弁論の技術について書かれた書物の中にあることども」とは、具体的には、「序論」「論述」「証言」「証拠」「蓋然性」「保証」「続保証」「論駁」「続論駁」「ほのめかし法」「婉曲賞賛法」「あてこすり法」etc.。これらのものを日の光にかざして、それらがいかなる（説得）技術的な力をいつもつのかを見届けなければならないと語られる。

なるほど、それらは大衆の集まりの中では実に大きな力を持つかもしれない。しかし、それらさまざまな工夫は、それ自体においては言論による説得技術を構成するものではない。従って、それらを書き示すとしても、その書物は説得技術についての教育技術を体現するものではない。例えば、医術において、どういう風な処方をするれば、身体を温めたり冷やしたり、嘔吐させたり、下痢させたりできるかを知っているとしても、そういう工夫の集積は医術という知識を構成しないし、またそうした工夫を教えることは医術の教育を構成しない。医術の知識を構成するものは、健康を回復させるために、そうした処方の一つ一つをどういう人に、どういう時に、どの程度まで適用したらよいかの知識である。それが「医術に関する事柄」であるとすれば、温めたり冷やしたりというような工夫は「医術以前の事柄」であると言わねばならない。同様に、「音階以前に学ばなければならぬことがら」と「音階にかんすることがら」、「悲劇以前のことがら」と「悲劇にかんすることがら」が分けられるが、またそのようにして、「弁論の技術以前に学ばなければならぬことがら」と「弁論術」とが区別される。弁論術について書かれた書物は弁論術の技術的な教育たりえない。そうした書物は弁論術の技術的なあり方を明らかにして教えるものでは全然ない。

「技術以前に学ばなければならぬことがら」と「弁論術」との混同は、「対話のすべを知らずに、弁論術とは何であるかを定義できぬ者となっている」ため(269B)に他ならない。そのような人は、

「そしてこれらのことを他のひとびとに教えることによって、自分によって完全に弁論術が教えられてしまったと考え、他方、それらの各々を説得的に語り、全体を構成することは、何らたいした仕事ではなく、かれらの弟子たちが自分で言論の中で工

夫すべきだと考える」(269C)。

すなわち、探究手法としての問答法の技術の欠如、また問答法的探究を通じての弁論術のあり方についての知識の欠如、が弁論術の教育技術の欠如の原因として挙げられている。問答法技術の欠如のゆえに、弁論術が何であるかの知識を得ることができず、また弁論術を明らかにして教え示すことができず、「技術以前のことがら」を「技術」と混同するのである。

問答法技術とそれによる弁論術のあり方についての認識なしには、説得の技術としての弁論術を教育する技術は存在しえない。弁論家たちは、問答法技術を持たぬが故に、それによって弁論術のあり方についての真理を把握し得ていないがゆえに、教育する技術をもたぬのに、教育をなしようと思いついでいる。弁論術教育が可能となる前提として、問答法技術の修得ということが挙げられる。問答法技術を修得することで始めて弁論術の何たるかを理解することができ、弁論術を教育することも可能となるというのである。だがおそらくそれだけでなく、弁論術教育は問答法の教育を含意せねばならぬのであろうが、しかしその点についてはおそらく意図的に曖昧にされている。

(6)弁論術教育の「書物」のしかるべきあり方

パイドロスはここで問う。

「しかし本当の意味で弁論家的で説得的なひとの技術は、どのようにしてどこから人は身に備えることができるのか」(269C-D)。

弁論家たちの弁論術教育が技術的教育たりえないことが明らかにされたわけだから、弁論術の技術的な教育と学習のありかたを問うわけである。大衆を技術的に説得することができるようになるためにはどうしたらよいかという問題にとどまらず、また弁論家たろうとする人に説得の技術を教育する技術はどうしたら実現されるかという問題でもある。ソクラテスは問題のこの二つのレベルを区別する。

すなわち、これに対するソクラテスの答は次のようなものである。一方で、「完全な論争家になることが出来る (*δύνασθαι*)」ということにかんして言えば、それは他の場合と同じ。すなわち、才能があつて、加えて知識 (*ἐπιστήμη*) と修練 (*μελέτη*) を獲得すれば、有数の弁論家となることができる。

しかし弁論家の「技術」ということにかんするかぎりでは、その方法 (*μέθοδος*) はリュシアスとトラシュマコス of の歩むようなやり方では明らかにはならない(269D)。すなわち、「技術」というものは教えられうるものでなければならないが、具体的言論をお手本として示すとか、あるいはまたさまざまな工夫を考案して教えるというやり方では、技術としての弁論術を教え示すことはできない。大衆を説得する技術を弁論家たろうとする人に対して教育する技術の実現が問題なのである。だから、「技術」ということで問題なのは、大衆を上手に説得することに関する弁論術ということではなく、弁論術あるいは言論技術を弁論家た

ろうとする人に教育することに関する技術ということである。メトドスとは弁論術を教育する手法であると言える。

技術を教育・学習することに関するここでのソクラテスの答は、『国家』Ⅶ巻のそれと類似する点をもつ。すなわち、

「技術のうちでも偉大なものはすべて自然についての無駄話 (*ἀδολεσχία*) と空論 (*μετεωρολογία*) とを必要とするのである」(*Phdr.* 269E-270A)。

同様に、また『国家』Ⅵ巻 488D-489A にいわく、

「ほんとうの舵取りというものは、もし真の意味で一つの船を支配する資格を身につけようとするのなら、年や季節のこと、空や星々や風のこと、その他この技術に本来的な関わりのあるすべてのことを注意ぶかく研究しなければならないということが、彼らには全くわからないのだ。また、他の人々がそう望むか望まないかにかかわりなしに、いかにしてしかるべき仕方て舵を取るかということ、ひとつの技術や修練のかたちで身につけ、それによって同時に真の操舵術をわがものとするということが可能であるとは、彼らは考えないのだ。……さあ、もし船がこのような状況にあるとしたら、ほんものの舵取りは、そういう状態の船に乗り込んでいる水夫たちから、まさしく『星を見つめる男』とか『いらぬ議論にうつつを抜かす男』とか呼ばれ、そして自分たちのために役にたたぬ男だと呼ばれるだろうとは思わないかね」。

そして『国家』Ⅶ巻で展開される教育プログラムは、まさしく国家の舵取り人の教育のプログラムである。『パイドロス』のこの箇所でも、問答法の教育プログラムのようなものが意識されているようにも思われる。

しかし決定的に異なる点は、教育されるべき技術は差し当たって問答法ではなく弁論術であるということ（その教育には問答法技術の行使と問答法そのものの教育がおそらくは必要であるとしても）、またそれ以上に重要な相違点は、その教育というものを書物を書いて実現しようとする点である。すなわち、弁論術・言論技術についてそれを教え示すような技術的な書き方とはどうあるべきかが考察されてゆく。ここにおいてまず魂の本性の考察ということが問題の中に引き込まれ、ここで医術と弁論術のアナロジーが展開される。すなわち、

「両者ともにおいて、自然の分析というものが必要とされる。医術においては身体、弁論術においては魂の。もし単に熟練と経験によってのみでなく、技術によって、身体には薬と滋養をあてがい健康と強壯さを内に作りだし、魂には法にかなった言論と営みをあてがい、望むところの説得と徳とを作り出すためには」(270B)。

自然の分析とは「知識」を獲得するための探究であり、問答法の実践であり、「技術」としての弁論術・言論技術を実現するための必須の過程を構成する。そしてその自然の分析がどのようにして実現されるかという「方法」(*μέθοδος* 270c4) の問題への言及がなされる。しかしその「方法」の問題については多くはここでは語られない。ただ、全体の本性を把握

せねばならないという注意が語られるのみである。これは総合、綜観ということと関わる。

『国家』の問答法の教育プログラムにおいても、「方法」(μέθοδος)における「総合」(予備学科の総合ということであるが)ということが決定的に重要な意味をもっていた(531C-D)。そして『パイドロス』のここでも、この全体の本性の把握ということの関連で、総合と分割の手続きが要請されることが語られる。しかし弁論術の教科書を書くという文脈では、その方法の徹底した追究というものはなされない。ただ弁論術・言論技術を教え示すような技術的な書き方とはどうあるべきかの大まかなありかたが示されるだけ。

すなわち、

「誰かが誰かに対して技術によって言論を授けよう(τέχνη λόγους διδῶ)とするならば、彼がそれに対して言論を適用しようとするところのものの本性の実質を正確に示すであろう。そしてそれは魂であろう」(270E)。

「技術によって」ということで問題になっているのは、弁論術・言論技術の教育技術のことである。「技術によって」とは教育技術によってということ以外のものではない。そしてそれは魂の本性について教え示すことによってなされるかのように言われるのだが、それはまた問答法の実践であり、それを通じて問答法のありようを示すことであるはずである。魂の本性について正確にしめすということは問答法の実践であり、また問答法のありようを教え示すことでもあるのだが、それは「書く」ことを通じておこなわれうるかのように考えられている。そうした前提の上で、「弁論術・言論技術についてそれを教え示すような仕方での技術的な書き方」とはどういうものが示されてゆく。すなわち、

「ひとが真面目に弁論の技術を授けようとするならば、まず魂について、それが本性上一つの類似したものなのかそれとも身体の形態の場合のように多様な種類のものなのかを、完全に正確に書き、魂を洞察させることであろう。」(271A)。

「第二には、魂が本性上、何にどんな作用を与えるか、また何によってどんな作用をうけるか、を書くであろう」。

「第三には、言論と魂との種類とそれらの状態とを整理分類した上で、すべての原因を論じることであろう、すなわち、魂がどのようなものであってどのような言論によっていかなる原因ゆえに必然的にある魂は説得され、ある魂は説得されないのかということを」(271B)。

「それ以外の仕方ですされたり語られたりしても、決して技術(教育技術、問答法技術)によって語られたり書かれたりすることにはならないであろう。」

ここにおいて弁論術・言論技術について「(教育)技術によって書く」(τέχνη γράφειν)ということのあり方が明らかにされる。「(教育)技術的に書く」ことではなく、「弁論術・言論技術について(教育)技術的に書く」ということが問題になる。

なぜ特に「弁論術・言論技術について」でなければならないのか、例えば、「エロースに

ついて」(教育) 技術的に書くでもよかったのではないか。実際ソクラテスはエロースについて(説得かつ教育) 技術的に語り・書いている。そこから(説得かつ教育) 技術的な書き方の見本を示している。それは問答法を具体的に実現し、それに批判的につき従う者に対して思考の現実化を促し、ある意味で問答法そのものを教え示すものであった。学ぶ者は、それを通じてエロースについて(説得かつ教育) 技術的に書き語ることが可能となるのであろう。ではなぜそこから発展させて、「弁論術・言論技術について」(教育) 技術的に書くことのお手本を示さなければならないのか。

もちろん、文脈から言えばこのことは自然なことである。それは、一般の弁論術教育なるものが、お手本としての言論を示してそれを模倣させる(例えばリュシアスの言論のように)だけでなく、弁論術の教科書のようなものを書き示してもいたからである。リュシアスの言論に対するものとしてソクラテスのエロースについての言論があり、そのように弁論術の教科書的な書物に対して、ソクラテスの「弁論術・言論技術について教え示すような仕方でも技術的に書く」ことの見本が示される。

「書く」という行為がそれについて書かれたことがらについての「説得」を目的とするものであれば、技術的な書き方について教え示すような仕方での技術的な書き方についての考察は、読み手・聴き手の魂についての考察を内に含まなければならない。その意味において、「技術的に書く」ことの考察は、最終的には、説得の技術たる「弁論術・言論技術」について教育技術的に書くことの考察とならざるを得ない。

しかし教育技術的に書くということは、事柄についての探究に共に参加させるような書き方でなければならなかった。それを理解せずに、弁論術・言論技術の教科書のようなものを書いて、それでもって教育が実現されると思うならば、それは滑稽でしかない。「弁論術・言論技術について」(教育) 技術的に書くことが問題にされるときにこそ、「書く」とことと「教育」とのギャップが顕在化せざるを得ない。

事実、「書く」とことと「教育」とのギャップが最も顕在化するのが、ソクラテスが271C-272Bで例示するところの弁論術・言論技術教育の教科書の見本においてである。その内容の詳細は省略するが、それは271Bで述べられる方針を幾分か具体化したものである。なるほど、それは問答法の具体化を含むし、またそれによって得られるさまざまな「知識」を具体化する。たとえば、魂の本性についての知識がそれである。

しかし言論技術について教え示すような仕方でも技術的に書くことによって実現が意図されるのは、そうした具体的なことがらについての知識と探究手法としての問答法の教育ではない。むしろ弁論術・言論技術というような、説得的・教育的に書き・語る技術について教え示すような仕方でも技術的に書くというようなことが意図されているのであり、それによって説得的・教育的に書き・語る弁論の技術についての知識とその探究方法としての問答法の教授が目指されているのである。エロースというような具体的なことがらではなく、弁論術・

言論技術の教科書を技術的に書くということにおいてこそ、「教育」と「書く」こととのギャップの大きさが顕在化する。それは問答法についての教科書を書いて問答法を教育しようとする試みとほとんど同じくらい空しい営みであろう。具体的なことからの探究を離れては、そうした具体的な探究に参加させるということを離れては、おそらく問答法教育というものはありえない。しかし弁論術・言論技術について教育技術的に書くことを意図する教科書というものは、弁論術・言論技術の組織的教育を行うことをややもすれば標榜する。

一方で、事柄についての真理の探究と言論技術の教育技術との融合が主張されながら、他方で「書く」ことと「教育」との乖離が明瞭になる。

(7)結論

「技術へのより平坦でより短い道があるかどうか(272C)」が最後に考察される。弁論家はこう言うであろう。

「完全な弁論家とならんとする者は、正しいことがらや善きことがらについて、あるいはまた生まれなり養育なりによってそのようになっているひとびとについて、真理をわけもつ必要はこれっぽっちもない。というのも、法廷においてはそれらの真理を誰一人これっぽっちも気に掛けはせず、むしろ説得的なことを気に掛けるのだから。そしてそれはありそうなことであり、そのありそうなことに技術によって語ろうとする者は注意を向けなければならない。すなわち、ありそうな仕方ではなく行為されたならば、ときには行為されたことがらそのものをすら語ってはならないのであり、告訴においても弁明においても、ありそうなことがらを語るべきなのであり、そしてあらゆる仕方で語りつつありそうなことを追究しなければならない、真理にはきっぱりと別れを告げて。というのもこのありそうなことというのがすべての言論を通じて生ずるときに、全き技術を提供するのだから。」(272D-E)

この反論は、いま一度、真理認識と説得技術との無関係さを主張する。それに対してソクラテスは批判を加えるのであるが、その批判はすでに行われていたもの。すなわち、ありそうなこととは大衆にそうと思えること。ありそうなことというものは、真理への類似性のゆえに大衆の心のなかに生ずる。そして類似性というものは、どこにおいても、真理を知っている者が最もみごとに発見するすべて知っている。真理認識を前提にのみ、説得もまた教育も技術的に実現される。以前の同じ批判では、「ありそうなこと」は「真理への類似性をもつもの」だと言われても、それは説得的ではなかった。「ありそうなこと」とはどこまでも「真理と思われるものに似たもの」でしかないと思われた。しかし今では、言論技術も事柄についての真理認識を持たねばならぬことがすっかりと明らかになっている。それは魂とまた言論と、またそれについて語ろうとするところの主題となるところの事柄とについての真理の探究と認識とである。

そしてこのことが「技術的に書く」ことについての考察の最後の結論となる。

「もしひとが聞くひとびとの本性を数え上げ、そして事物をその形相にそくして分割し、そして一つのアイデアによって各々を一つずつ包括して理解するのでなければ、言論について、人間に可能なかぎりで技術的なひととなることは決してできないのだ。そしてこのことは多くの労苦なしには決して獲得することはできないのだ」(273D-E)。

この結論は、真理探究と技術的に語り・書くこととの融合を繰り返す。弁論術・言論技術について教育技術的に書くことに関するものだけではなく、技術的に書くこと一般（説得技術的に、教育技術的に、思考現実化における技術的に）についての結論である。「技術的に書く」（説得、教育、思考現実化）ことは問答法による真理の探究と融合する。ここにおいて弁論家的営みと哲学者的営みが最終的に区別される。弁論家的営みと区別された哲学者的営みが生の一つのパラダイグマとして示される。

「その多くの労苦というものを、思慮のある人は、人間たちを相手にして語ったり行ったりすることのためにではなく、神々に喜ばれることを語るができることのために、また神々に喜ばれる仕方ですべてを出来る限り行いうることのために、身に引き受けるのでなければならぬ。というのも、テイシアスよ、われわれよりも賢明なひとびとがこう語っているからだ。すなわち、理を弁えた者は、片手間にする場合を除いて、同じ奴隷仲間を喜ばせることを心掛けるべきではなく、善きそして善き生まれの主人を喜ばせるように心掛けねばならぬ、と」(273E-274A)。

この結論は、リュシアスの言論のあり方、弁論家的生のあり方と対照的な生の一つのパラダイグマを提示する。そればかりでなく、そのパラダイグマは政治家的生のあり方とも区別される。政治における真の弁論術の必要性（大衆を説得する技術としての弁論術の必要性）は認識されている。しかしそれは、片手間にのみおこなわれるべきものである。ここにおいて勧められているのは、哲学の実践である。そしてそれは、ソクラテスのエロースについてのミュートスが勧めていたものと同一のものであると言える。弁論術についてのソクラテスとパイドロスの対話は、ミュートスが勧めている哲学の実践そのものであると言ってよい。

ソクラテスのエロースについてのミュートスと弁論術についての議論との関係はおおよそ次のようなものとなる。すなわち、ミュートスは「哲学の勧め」という内容をもつが、それは弁論術についての議論に一つの批判的な材料を提供する。弁論術についての議論は、ミュートスの一つの材料として取り込む。しかしその議論自体が哲学の実践であり、ミュートスが勧めるものの一つの実践であって、その意味では弁論術についての議論がミュートスの中に取り込まれる。両者は相互包含的な関係にある。

2. 言説の似像性

残される問題は、「書く」ことの適切さと不適切さについての問である(274B)。「書く」ことはできあいの思考の単なる記録ではない。それは事柄についての真理を探究し、思考を現実化する意義をもつ。「書く」ことが思考の現実化の過程そのものたりうる。しかし「書く」ことは、「教育」(読者自身をして思惟し書き・語ることを可能ならしめ、思考を現実化せしめる)という点ではある種の限界をもっていた。たしかに、教育技術的な書き方というものがある。それはそれ自身が問答法の実践たりえていて、その言論に批判的につき従う者に対して、問答法に共に参加を促し、事柄についての真理の探究と思考の現実化を促すようなもの。それはある意味で問答法による問答法の教育である。しかしこのある意味での言論技術の教育の技術そのものを書かれた文字の中に完全な形で実現し保存することは、ほとんど空しい営みであることがすでに明らかにされてしまっていると言ってよい。「書く」と「教育」との間のこのようなギャップについての認識に立って議論が展開されることの理解が重要である。

テウトによる文字(γράμματα)の発見という神話がまず語られる。すなわち、

「この学びごとはエジプト人たちをより賢くより記憶力のあるものにするでしょう。

わたしは記憶と知恵の妙薬を発見したのです」(274E)。

しかし、アンモンが答えていわく、

「文字は学ぶひとたちの魂に、記憶をなおざりにするがゆえに、忘却を作り出す。

というのも、書くことへの信頼ゆえに自分のものでない跡型によって外から思いだし、内から自分自身を通じて思い出すことがないからである。君が発見したのは記憶の妙薬ではなく想起の妙薬なのだ。そして君は学ぶひとたちに対して真理ではなく知恵の評判を提供するのだ。というのも、ひとびとは君のおかげで教育なしに多くを聞くことになって、たいていの場合は無知でありながら、博識になったと思われ、そして知者のかわりに知を思惑するひととなって、つきあいにくいひととなるのだ」(275A-B)。

この神話において、テウトは文字を「記憶」と「知恵」の妙薬と考える。「書く」ことは思考を現実化し、またその思考を記録・保存し、さらには思考と知恵とを他者に伝達し教育しうる意義をもっているという考えである。

しかしアンモンはそれに反対する。その反論は二つの部分に分かたれる。まず第一に、文字というものは「記憶」をなおざりにし、忘却を作り出すというのである。文字は記憶の妙薬ではないという反論である。その理由は、「書くことへの信頼の故に、自分のものでない跡型によって外から思いだし、内から自分自身を通じて思い出すことがないから」というものである。そしてアンモンはさらに続ける、文字は「記憶の妙薬ではなく想起の妙薬なのだ」と。

文字は記憶の妙薬ではないという主張は、一見そう思えるほどには、逆説的ではない。

「書く」ことは思考の現実化であると同時に、その思考の記録でもありうる。アンモンの文字に対する批判は、思考の記録と保存という点に向けられている。記録されたものは生きた思考ではないということであろう。そしてそのことの意味はきわめて単純であり、それは、書かれたものを辿ることは、思考の再現実化とはただちにはなりえないということである。書かれたものは、それを書いた本人にとってすらすでに外的なものであり、どこまでも想起のよすがにとどまるということである。書かれたものを辿ることが、また別の思考の現実化の端緒たりうることもあるとしても、またそもそも「想起のよすが」というものは決して過小評価されるべきものではないのだから、これは全く妥当な批判と言わねばならない。文字が批判の対象なのではなく、文字を辿ることがそのままただちに思考の再現実化となるという考えが批判されている。

では文字は「知恵」の妙薬たりうるか。アンモンはこれをも否定する。すなわち、「そして君は学ぶひとたちに対して真理ではなく知恵の評判を提供するのだ。というのも、ひとびとは君のおかげで教育なしに多くを聞くことになって、たいていの場合は無知でありながら、博識になったと思われ、そして知者のかわりに知を思惑するひととなり」というわけである。書かれたものが、書いた本人にとってすら、それを辿ることが思考の再現実化ではなく、単に想起のよすがであるとすれば、書かれたものが、他人に対してただちに知識を与え得るもの、その思考を現実化しうるもの、でないことは全く明瞭である。それは事柄についての真理の洞察と思考の現実化をただちに可能にするものではなく、知恵の評判を提供するだけでしかない。真理の洞察と思考の現実化は問答法を自ら行使することによってのみ可能なものであり、書かれた言説を暗記することによって可能となるのではない。このことも考えて見れば全く妥当な批判である。書かれた言説の暗唱と模倣が「教育」「学習」として何らかの意味をもつと考えるのはリュシアス的な思考であり、それに対してはすでに十分な批判が加えられてしまっている。

これらの批判は文字そのものに対する批判ではないことを理解しなければならない。むしろ文字の意義についてのある種の理解、テウト的理解、に対する批判である。書かれたものは、本人にとってであれ、他人にとってであれ、想起のまた思考現実化のよすがにすぎない。そのようなよすがは、思考現実化のための、思考の原像に対する、思考のそして真理のいわば「似像」にすぎない。すなわち、

「文字の中に技術を残すと思ひ込む人、そしてまた文字から何か明瞭で確固なものが生ずるだろうと思ってそれを受け入れる人は、まったくの愚かしさに満たされるであろうし、本当にアンモンの予言に無知であることになろう、書かれた言論というのが、書かれたものがそれについてであるところのものについて知っているひとに想起させること以上の働きをもっていると考えるのだとしたら」(275C-D)。

言論というものが思考を現実化する意義をもち、またその思考を記録する意義をもつこと

は何ら否定されない。また教育技術的な書き方というものがあることも否定されるわけではない。それは学ぼうとする者を問答法に共に参加させるような書き方である。しかし書かれたものの中に教育技術を完全に実現することなどできはしない。

教え示すように技術的に書くということは、それ自身が事柄の真理についての問答法技術の実践であり、思考の現実化であって、それはまた同時に、その言論に批判的につき従う者に対して、問答法的探究への参加を促し、自らの思考の現実化を促すようなものである。そのようにして書かれたものは、しかし、それ自体としては、「知っている人に想起させること以上の働き」はもちえないと言ってさしつかえない。問答法教育の意義としては書かれたものは大きな意義をもち得ない。文字の中に技術は正確には残されないし、また文字からは明確で確固としたものが生ずることもない。文字によって技術的に書き表されたものは、問答法技術の行使の具体例であり、またそれによって得られる知識の具体例であるとしても、そうした具体例は、いったん書かれてしまうならば、すでに「似像」でしかない。もちろん「似像」とは想起のよすがたりうるものであり、決して過小評価されてはならないけれど。これらのことばはある意味で書きことばの限界に言及する。しかしその限界は話しことばと対比された書きことばの限界ということではない。それはいったん具体例として固定されてしまい、外的なものとなったことばの限界である。話しことばでも、それが対話の文脈の中におかれなければ、書きことばと同様である。もっとも、書きことばというものが、記録され保存されるというメリットをもつゆえに、より一層固定される傾向をもつということは否定できないが。

この「書きことば」の「似像性」が次のことばでも強調される。すなわち、

「書くことはこういう困った点をもっていて、それは絵画と本当によく似ている。すなわち、絵画の生み出すものもまたあたかも生きているかのように立っているが、何かを尋ねても、実に尊大に沈黙する。言論も同じである。言論は何かを思慮しつつ語っているように思われるが、学ぼうと思って語られたことの何かについて尋ねても、いつも同じ一つの合図しか示さない。そしてまたひとたび書かれたならば、言論というものはすべて、それを理解するひとたちのところへも、同様にふさわしくないひとたちのところへもいたるところへところげ回って行き、然るべきひとに語り、そうでないひとに語らないすべを知らない。そして踏みにじられて不当に罵られて、いつも父親の助けを必要とする。というのも、自分で自分を防御することも助けることもできないからだ」(275D-E)。

教育技術的に書かれたものでさえ、問答法教育としては大きな意義をもちえない。探究技術としての問答法を具体化する仕方で技術的に書かれたものは、どこまでも尊大に沈黙するといってよい。そのような書き方は、例えば、哲学書の普通の論述スタイルであり、またソクラテスが示した弁論術教育の教科書の叙述スタイルであるとも思われるが、そうした技術

的な書きものは、それが技術的であればあるほどある意味で構成が確定・固定し、絵画に似る。それは生命をもたない「似像」にすぎない。学ぶ者は途中において問を発しても答を受け取ることはできない。書物は学ぼうとする者を置き去りにして、自分一人で論を進める。そのような書かれたものを辿っても、思考の現実化は達成されるべくもない。

そしてそのような書きものはそれにふさわしくない人々のところへもころげまわって行き、そこで沈黙するすべを知らない。このことは、弁論術のしかるべき教科書のあり方を考察する文脈の中ですでにある意味で明確化されたことであつたと言える。弁論術の技術を技術的に教え示すためには、弁論が適用される魂のあり方を示さなければならないと語られるのであるが、そのような魂のあり方を教え示すべき言論そのものはどのような魂を相手におこなわれるべきかは語られないし、またそれを試みても果てしない循環に陥るだけであつて、それは本質的に書き・語られ得ない事柄である。教科書、また一般的に書かれたものは非人称的な人々を読者として想定せざるをえない。また特定の読者を意図して書かれても、それはどこへでもころげまわってゆき、黙すべきときを知らないのである。もしかすれば、プラトンの『国家』もそのような目にあつたし、またあつているのかもしれない。無理解ゆえの非難と場違いの熱狂をもって受け取られたし、現に今もそうでありつづけるのであろう。

それはわれわれの観点からすれば、必ずしも悪しきことであるとは言えないかもしれないし、プラトンの『国家』の価値を増しこそすれ何ら減ずるものでもないかもしれない。しかしそれはプラトンの意図するところではないし、自己の責任をもって「書く」人、書くべき必然性をもって書かざるをえない人、の意図すべきことでもないであろう。だから、それよりもずっとまさっているのは、つぎのような言論であるわけだ、とプラトンは語らざるをえない。すなわち、

「知識と一緒に学ぶひとの魂の中に書き込まれ、自分を防御することができ、然るべきひとたちに語りまた沈黙するすべを知っていることば (λόγος)」。[「知っているひとのロゴス、生きていて魂をもっているところのロゴス」(276A)。

知識と一緒に学ぶ人の魂の中に文字を書き込むとは、具体的問題について真理探究の手法としての問答法を行使しつつ、その問答法に参加させることによって問答法の技術そのものをもあわせて教育すること以外のものでありえない。もちろん、このことは「書く」ことを通じても部分的には可能なことであつた。したがって、「生きて魂をもつところのロゴス」と「書かれたロゴス」との間にはカテゴリーカルな区分はないとも言える。しかし「書く」ことを通じて達成される教育はどこまでも「部分的」ということにとどまる。従つてソクラテスが両者を対比して考えるのもある程度は妥当である。ソクラテスは「書く」ことの意義を教育から切り離して自らの思考の現実化とその記録に割り当て、他方で「教育」を「書く」こととは区別された問答法に割り当てる。こうした問答法的教育が本来の問答法(対話の技術)の行使であらう。本来の問答法による教育と「書く」営みとの対比は農夫と問答法家の

アナロジーによって説明されてゆく。すなわち、

「思慮のある農夫は、種を大事にしそれが実を結ぶことを望むならば、その種を夏にアドニスの園に蒔いて八日で立派に育つのを見て喜ぶようなことを真面目な意図で行うであろうか、それともそんなことは、もしそれを行うことがあるとすれば、慰めと娯楽のために行うであろうか。真面目な意図の場合には、農耕の技術を用いつつ、ふさわしい土地に蒔いたうえて、八ヶ月たつて蒔いただけのものが完成すればよろこぶであろうか」(276B)。

「正しいことと立派なことと善きこととについて知識をもっている人は、自分の種について、農夫よりも思慮が少ないとわれわれは主張するであろうか。「そんなことはない」。「しからば、その知者はその種を黒い水の中に、葦を通じて、言論でもって自分を助けることができずまた真理を十分に教えることができないようなそうした言論とともに、蒔くようなことを真面目な意図でするであろうか」。「そんなことはありそうにない」(276C)。

「文字の園には、もし書くときには、慰めのために蒔きかつ書くことであろう。忘却の老年にいたるときに備えて、自分のために覚え書きを蓄えながら、また同じ足跡を辿るすべての人のためにそうしながら。そしてその園が柔らかく育つのを見て喜ぶであろう。そして他のひとびとが他の慰めをして、宴会やそれに類する他のものどもによって自分を潤すときには、彼はそれらの代わりにいま言ったようなことで戯れながら暮らすであろう」(276D)。

「書く」ことは思想の現実化であり客体化である。それは否定されるどころか、むしろ積極的に肯定されている。「文字の園には……蒔きかつ書くことであろう。……そしてその園が柔らかく育つのを見て喜ぶであろう」。「書く」ことは、知っているところの事柄と思考を文字にするということにとどまるものではない。「書く」ことの意義は思考の記録にとどまるものではない。むしろ、思考の現実化そのものであり、かつその記録なのである。「書く」という行為は問答法の具体的実践であり、問答法の具体化であって、探究そのものでありえて、思想の客体化・現実化である。その意味では哲学者は「書く」ことを運命づけられている（「対話」の鬼神的才能をもち、かつまた自らは何も知らないことを標榜したソクラテスを除いて）。しかしそれにもかかわらず、もしそれが仮に「説得」や「教授」の意義をもたないモノロゴス的なものであるとすれば、あるいはそうでなくとも、「書く」ことを通じての教育の限界を考えるならば、「書かれてしまったもの」の似像性を考えるならば、それは「慰め」にとどまると言わねばならないかもしれない。「言論の中で、正義その他について物語をつくりつつ戯れることのできる人の慰めは実に美しい」。そうした行為をプラ

トンが本当にモノロゴス的で自慰的な戯れと見なしたとは考えがたいが、しかし「書く」ことを通じての教育の限界を知り尽くしているからこそその発言であろう。そしてそうした発言の背後にはおそらくプラトン哲学の「政治性」というものがある。哲学者のことはモノロゴス的、自慰的であってはならない。その自覚ゆえにこそ、プラトンは「書く」ことに執着しつつ、その自らの営みを「慰め」としてとらえざるをえない。

だからこそ次のようなことばが語られる。すなわち、

「しかしそれらについて真面目な営みが生ずるときにはもっとずっと美しい。それはひとが問答法の技術を用いながら、ふさわしい魂を相手に得て、知識とともに言論を蒔いて植え付けるときのことだ。その言論は、自分自身とまた植え付けた人を助けることができ、実を結ばぬことはなく種をもっていて、そこから他の言論が他の品性の中に育って、その種を常に不死にすることができ、そしてそれを持つ人をして人間に可能な限りで最大限に幸福たらしめるものなのだ」(276E-277A)。

このことこそが真の意味での思想の現実化・客体化であろう。あるいはプラトンは「書かなかった」ソクラテスへの思慕を込めてこのように語っているのかもしれない。それはともかく、思想の似像を後に残すことではなく、思想の不死なる原像を実現することが問題である。そしてそれは、思想を文字にして書き残すことによってではなく、思想の自己更新、思想のたえざる現実化によって実現されると考えられている。そのような不断の現実化と自己更新というあり方が、死すべきものが不死性に与る唯一のあり方であろう。「問答法の技術を用いながら、ふさわしい魂を相手に得て、知識と共に言論を蒔いて植え付ける」とは、探究手法としての問答法技術を行使しながら、同時に教育技術としての問答法技術によって、問答法そのものをも教育することである。その問答法というメソッドの教授は個々の具体的探究を離れては、そうした具体的探究に学ぶものを共同参加させることを離れては、ありえない。種を蒔いてそれを成長させるということは、問答法的教育によって学ぶ者自身が問答法によって種を育ててゆくことに他ならない。知識の種を蒔き育てることと同時に問答法の教育が行われるのであり、そのようにして学ばれる問答法が種を成長せしめ結実せしめる。ここに「問答法」と「対話」の技法の意味がある。探究方法としての問答法の実践と教育技術としての問答法の実践とが融合する。教える者と学ぶ者との間に問答法理解の差があるとしても、ここにおいては探究としての問答法の実践は教える者と学ぶ者との共同作業として実現する。そのようにして学ぶ者を主体的に問答法に参加させることによってのみ、問答法教育が可能となる。ロゴスのディアロゴス性ということであると言ってもよい。このディアロゴスにおいてのみ、思想の不死なる原像が実現される。

知識そのものの直接の伝授や継承ややりとりは口頭でも書くことによってもできない。問答法の教育とともに知識の種が植え付けられ育てられる。知識の種を植え付けるのは教育者であるが、それを育て実を結ぶようにするのは教える者と学ぶ者との共同作業である。学ぶ

者は知識の種を植え付けられるのと同時に問答法を学びつつ、その行使によって自ら教える者との共同作業を通じて、その種を育てなければならない。教える者の言論は種を含み持ち、それは実を結ばぬことはないが、それはその言論が探究手法としての問答法の教育を伴うからである。

書かれた言論はときに数千年の命をもつ。プラトンの対話編もそうした書かれた言論である。その意義は否定しようにも否定しようがない。プラトンにしても書かれたものの歴史的意義を積極的に肯定する。

「文字の園には、もし書くときには、慰めのために蒔きかつ書くことであろう。忘却の老年にいたるときに備えて、自分のために覚え書きを蓄えながら、また同じ足跡を辿るすべての人のためにそうしながら。そしてその園が柔らかく育つを見て喜ぶであろう。そして他のひとびとが他の慰めをして、宴会やそれに類する他のものどもによって自分を潤すときには、彼はそれらの代わりにいま言ったようなことで戯れながら暮らすであろう。」

「同じ足跡を辿るすべての人のために」と語る時、プラトンのことばとまなざしは同時代人にのみならず、二千年の時を隔てたわれわれにも注がれると言える。そのようにして対話編を残したプラトンは、書くこと・書かれたものの歴史的な意味を間違いなく自覚していた。そもそもプラトンにとっての「書く」ことは、ソクラテスの言行を理解しようとする試みとして始まり、そしてそのソクラテスのことばとおこない、思索と生をいわば「不死」なるものとして記録し伝えようとするところから始まった。プラトンによって書かれた言論はさまざまな文脈の中で多様な意味を産出しつづける。しかしそれは、プラトンの「書きもの」が対話の技法を触発するものであると同時に、またわれわれ自身がすでにある程度の対話の技法をもつからこそである。そのような対話の技法は哲学の歴史の中で、思索の連続の中で、われわれに受け継がれてきたものである。やはり書くことによってだけでは明確な技術をのこすことはできない。何万年前の化石は、考古学の研究と教育・学習の連続がなければ、ただの石ころにすぎないの言うまでもない。しかし化石や古文書が無意味なものであるわけでは全然ない。プラトンはそのような意味において「書く」ことを批判してなどいない。むしろ「書く」ことは思考の現実化とその記録という意義をもつのみならず、「対話の技法」の教育という意義をもつことを認める。ただプラトンは、対話の技法の教育は「書く」ことを通じては十分に実現することが不可能だと考える。問答法的教育と「書く」こととのギャップがどこまでも意識される。しかし話はそれで終わるのではない。むしろプラトン自身の「書く」ことの意義についての考察は、このギャップの意識を始点として始まるのだと言っ

てよい。それは問題の考察結果の要約という形で提示されることになる。すなわち、まず書くことの技術性については十分に明らかにされたと言われて、次のように要約される。

「ひとがそれについて語ったり書いたりする各々の事物についての真理を知り、そしてそのものにそくして全体を定義できるようになり、定義したうえでこんどは逆に形相にそくして不可分のものにまで分割するすべを知り、また魂の本性について同様の仕方でも洞察したうえで、それぞれの本性にふさわしい形相を発見しつつ、そのようにして言論を整理してととのえ、複雑な魂には複雑であらゆる調べをもった言論を与え、単純な魂には単純な言論を与えるまでは、それ以前には言論の種族をそれが可能なかぎりにおいて技術によって扱うことが可能な者となることはできない、何かを教えることにかけても、何かを説得することにかけても」(277B-C)。

「書く」ということは単なるモノロゴスであってはならず、「説得」「教育」を目的とするものであり、技術的な「説得」「教育」のためには、問答法技術の行使を通じての真理認識が前提される。それはそれについて語ろうとする事柄についてのみならず、また言論を適用しようとする魂についても、また言論の種類そのものについても同様である。これは言論の技術性についてのとてつもなく高い要求である。プラトン自身がそれをなすうるものと標榜するものではない。むしろこうした高い要求が掲げられるポイントは、言論技術そのものを主題的に書いて教育すると標榜する弁論家たちの主張の空しさを語るものであろう。そしてそれは同時に、個々の場面における問答法の追究の要請としても理解できる。

他方、言論を語ったり書いたりすることの立派であること、醜いことについては、次のように要約される。

「書きものの中に何か大きな確実性と明瞭さがあると思ひ込むならば、書く人に対しては批判が生ぜざるをえない。というのも、正しいこと、不正なこと、悪しきこと、善きことについて現実の姿と夢の姿を知らないということは、真理において恥ずべきことであることを免れないからだ」(277D-E)。

ここにおいても、書かれたものの「似像性」が強調される。真理は問答法の行使のなかでのみ、ディアロゴスの中でのみ、その現実の姿をかいまみせる。書きものはたとえ問答法の具体的行使であり、思考の現実化であるとしても、いったん書かれてしまえば、それは痕跡であり似像であるにすぎない。これも書きことばの限界であるが、しかしそれは話しことばに対する書きことばの限界ではない。話しことばも「対話」の文脈から切り離されれば、書きことばと同様である。

「他方、各々について書かれた言論の中にはまったくの慰めがあらざるを得ないと考え、いかなる言論も、それが韻を踏むにせよ韻なしにせよ、大きな熱意に値する仕方でも書かれたことは決してなく、また吟唱される言論が吟味と教えなしに説得のために語られるような場合には、大きな熱意に値する仕方でも語られたこともないと考える人、そうではなくて、本当にそれら言論の最上のものでさえ知っているひとたちへの想起のよすがとなるのだと考える人、……」

「他方、正しいこと、立派なこと、善きことについて、教えられ教えるために語られる本当に魂の中に書かれる言論の中にのみ、明瞭で完全に熱意に値することがあると考える人。そしてそのような言論がちょうど正嫡の息子のように自分のものであると考える人、まず第一に自分の内にある言論をそれが内在することが見いだされたら、次にその言論の何か子供であり兄弟であるようなものが他のひとびとの他の魂の中に値する仕方生まれ育ったならば。そして他の言論には別れを告げて、……そのような人がわたしと君がそうなりたいと願うような人であるのだ」(277E-278B)。

書物はそれが教育技術的に書かれたものであるならば、問答法のあり方を教え示すものであるはずだが、しかしそれですら、問答法の教育としては、それほど大きな意義をもち得ない。「書く」と「教育」とのギャップの認識に立って、「言論の最上のものでさえ知っているひとたちへの想起のよすがとなるだけ」と語られる。それに対して、問答法の教育の中で語られる言論の中だけに、明瞭で完全に熱意に値するものがある。そのような問答法教育においては、探究と教育・学習とが融合する。

しかしそれにもかかわらず、「書く」ことの意味が否定されているのではない。むしろプラトンの哲学者は「書く」ことをいわば運命づけられている。プラトンの哲学者にとって「書く」ことがどうあるべきであり、どのような意義をもちうるかという問が顕在化するのはこの場面においてである。プラトンは次のような二つのことばでもって、「哲学者」と「ものの書き手」とを区別する。すなわち、

「真理がどうあるかを知っていてそれらの言論を構成し、そして書いたものが吟味されるときに、助けることができ、そして自分が語ることによって書かれたものがつまらないものであることを示すことができるならば、そのような人はこれらの書きものにちなんだ名前をもつ人と語られるべきではなく、彼が熱心になっているそのことにちなんだ名前をもつ人と語られねばならない」。それは「哲学者」(278B-D)。

「他方、自分が構成したり書いたりしたりしたものよりもより貴重なものをもたず、時間をかけて上へ下へとひっくり返し、お互いに結び合わせたり切り放したりする人は、正当に詩人とか言論の書き手、法律起草者と呼ばれるであろう」(278D-E)。

まず「哲学者」について語られることばの意味内容はどのようなものか。ここで語られるのが、話しことばと書きことばの違いなどでないことは明白である。「自分が語ることで書かれたものがつまらないものであることを示すことができる」ということばは、単に書きことばと話しことばを対比し、書きことばの固定性を主張するものなどではないし、まして書きことばの無意味性を主張するものではない。むしろ、哲学者とはものを書かざるをえない者であることが明確に前提されている。問題は、哲学者は「書かれたもの」が吟味されるときに、それを助けることができなければならないということである。哲学者としての「書き

手」はその「書かれたもの」に対してどこまでも責任を負わねばならない。そして自分が語らなければならない。このことにしても、書かれたものは思考の固定した不完全な似像にすぎず、それに対して、「自分が語る」ということ、話しことばは、その似像性を越え得る、というような意味のものではない。「書く」ことがすでに一つの実践であるが、その及ぼす結果について、また哲学者は自らその責任を引き受けなくてはならない。それが「自分が語る」ということであり、そしてそれをなし得る者が「書かれたものをつまらぬものとして示す」ことができる。

それに対して、「ものの書き手」の態度はどうか。彼らは、「書く」ことをもって自己充足せんとする者たち、自分が書いたものを「時間をかけて上へ下へひっくり返し、お互いに結び合わせたり切り離したりする人」である。彼らは、詩人であれ、作文家であれ法律起草者であれ、その「書きもの」の評価を大衆に委ねて、その評価に一喜一憂するのみであり、その「書きもの」に対する責任を放棄する。

「ものの書き手」たちを非難するこのようなことばに接するかぎり、プラトンは「書く」ことの意義について全く懐疑的であったように思われるかもしれないが、それは違う。哲学者として書かざるをえないことの必然性と「書かれたもの」の意義の限界の意識という二律背反的状况の中で、「書く」ことのあり方と意義とが追究される。それはことばではなく、むしろ「書く」ことの「実践」を通して追究される課題であったと言ってよい。プラトンの書くことに対する飽くことなき執着がそれである。「書く」ことに教育技術としての問答法を可能なかぎり体現しようとする事、プラトンの対話編が意図するものはそうしたことであるように思われる。それは探究手法としての問答法の体現とはまた違った意味をもつと思われ、むしろ書かれたものの限界を突破することを目指すように思われる。それも「書かれたもの」の限界を自覚する故にこそであり、また「書かれたもの」の責任をどこまでも引き受けようとするが故である。プラトンの書きものが対話編であり、そして多くの脱線や試行錯誤や虚偽や挑発を含むゆえんである。それは単なる探究手法としての問答法の具体化であるのではなく、読者をそうした探究に主体的に参加させる意図をもっていることは明らかである。読者を具体的な探究に主体的に参加させるための工夫というものがきめ細かに行われる。そのためにおそらくプラトンは自分の書きものを「時間をかけて上へ下へとひっくり返し、お互いに結び合わせたり切り離したり」したはずである。

しかしプラトンはそれほどの楽天主ではない。おそらく教育技術としての問答法を体現することを意図したプラトンの対話編ですら、それがひとたび書かれてしまえばそうした固定化を完全には免れないのであり、特にそれが含みもつ脱線や試行錯誤や虚偽や挑発というような本来教育技術の痕跡であったものこそが固定化し誤解され、そして「踏みこまれて不当に罵られて、いつも父親の助けを必要とする」ことになる。ここにはプラトン自身の対話編への言及が確かにある。「ものの書き手」に対する非難にしても、そこに一種の自嘲を読

み込むこともできるかもしれない。

「書く」ことに対する否定的評価というものは疑う余地がない。しかしそれを乗り越えるかもしれぬ唯一の道は「書く」ことの実践にしかない。書くことの意義の限定性と問題点を自覚すればこそ、教育技術的に書くことに細心の注意を払いつつ神経をすり減らしながら書かざるを得ない。「書く」者は「書く」ことの意味の限界を知るのでなければならない。

「時間をかけて上へ下へとひっくり返し、お互いに結び合わせたり切り離したり」して、書かざるを得ない。だからこそ、「書きながら死んだプラトン」とは逆説的に「哲学者」を象徴することばかりうるのだ。

対話編形式は教育技術としての問答法と探究技術としての問答法を可能な限り融合しようとした形式であり、読者を探究としての問答法に共同参加させるための形式である。脱線、試行錯誤、虚偽は教育技術としての問答法の痕跡である。それに対して、そうしたものを含まない探究方法としてのディアレクティケーの実現がいわゆる普通の哲学書の叙述スタイルであると言えよう。そのようにして書かれた言論は「すべてちょうど生き物のように自分で自分の何か身体というようなものをもって構成されねばならず、頭なしでも足なしでもいけないし、真ん中と両端をもって、それがお互いにまた全体に対してふさわしい仕方であらなければいけない」(264C)。プラトンはそうしたスタイルの書きものの価値を否定することは必ずしもない。しかしそれは多くの教育的意義はもちえない。特にそうした書物が哲学そのものについて書かれるとき、哲学というものを教え示そうとして書かれるとき、そのようにして書かれたものは、ほとんどいかなる教育的意義ももちえない。哲学がどのようなのかは文字によっては書かれ得ない。これもまたあまりに当たり前のことではある。哲学の具体的実践によってのみ哲学は示されるのであるが、プラトンが書くことを通じておこなうのも、そのような実践なのであろう。書かれたものの中にプラトンの哲学と教説を求めても空しい。プラトンの著作が対話編形式であること、「無知」なソクラテスが登場して対話相手の思考の現実化を手助けする「産婆術」を行使すること、これらは「書く」ことを通じて「書く」ことの限界を突破しようとする試みである。それは「慰め」であらざるを得ない「書く」という行為の意味の限界を知り尽くすからこそ営為なのである。

ここからまたわれれば『第七書簡』のことばを多少は理解できるかもしれない。すなわち、

「しかしこれだけのことは明言できます。つまり、わたしが熱意をもって当たっている事柄に関して、わたしからあるいは他のひとたちから教わってか、あるいは自分自身で発見したと思って知っている」と称しているところの、書物をかいたかあるいはまたこれから書こうとするすべてのひとについて、こう言えるのです。すなわち、これらのひとは、わたしの判断では、当の事柄について何ら知ってはいないのだと。実際、それらの事柄に関しては、わたしの書物は存在しないし、また決して生じることもないでしょう。というのも、それは他の学問のようにことばで語り得ないもので

あつて、むしろ当の事柄そのものにかかわっての多くの共在と共生とから、突如として、飛び火によって点ぜられた灯火のごとくに、魂のうちに生じ、以後は、それ自身がそれ自身を養い育ててゆくのです」(Epst. VII. 341B-D)。

プラトンの「書かれたもの」に対する批判は、「書く」ことを運命づけられた哲学者にとってきわめて当然のことであった。「書く」ことの似像性は否定しようもない。しかしその自覚ゆえにこそプラトンは書くことに執着し、その書くことをもって自らのおこないとなし、似像性を突破しようとする。『パイドロス』の全体がそうした一つの実践そのものなのであり、それがゆえにこそ古文書としてではなく、プラトンの思索として生き続けるのである。思考と書かれたものとは原像と似像の関係にあると言えるが、プラトンは「書く」という実践をもってその二元対立を突破しようとするのだ。プラトンによって「書かれたもの」は彼の思索の痕跡であり似像であるにすぎないが、プラトンは思索の運動そのものを書くことによってわれわれを対話の中に引き込み、そのようにして「書かれたもの」をいわば「生きた似像」たらしめようとするのである。

逆説コレクション

古 東 哲 明

おなじ図形が、まったく異なったアイコン（絵柄、画像）をみせる図形がある。つまり反転図形。アイコンAを可能にする図形はそのままに、まったく非AのアイコンBを映しだしてしまう。物的素材としてみれば同じひとつの造形が、その現象態（見え姿・意味・価値）を変容させ、まったく別の画像を分節するという理屈である。

おなじモノがそのまま、まったく反対の絵柄（意味、価値）へ翻転してしまうこのロジックを、反転の論理（Umkehrungslogik）となづけよう。アイコンシティー現象は、そんな反転の論理を端的にしめす典例である（反証事例だとしても）。そこで本稿では、アイコンシティーの根底にある反転の論理に焦点を絞って論じる。ただし紙幅の制約もあり、今回は反転の論理を提示するための前提資料として、いくつかのパラドックス現象をサンプリングするにとどめる（アイコンシティーについての具体的な考察についても割愛しなければならない）。

1. 詩人ニコラとリュパスコ論理学

反演劇の旗手、イヨネスコはいう。

「無矛盾に矛盾をもちこみ、一般に常識が矛盾と判断するところに無矛盾をもちこまなければならない」⁽¹⁾

ここにたんなる天の邪鬼的発想をみてはならない。むしろ、無矛盾を自明視する健全な人間的理知や意欲の裁量圏を超えて生起するリアリティに、どこまでも誠実に応接しようとするスピリット（真〈理〉探究精神）の発動を、みるべきであろう。パラドックスに陥っていない思考や感性や生き方はまだ、リアリティに届いていないといってもいい。逆説地帯に踏みいる以外にリアリティに切迫する方途はない、といいかえてもかまわない。後に述べるように、リアリティは、矛盾やパラドックスをあたりまえの成立構造としているからである。近代科学の袋小路をへたあとの現代科学（マイクロ物理学など）をつぶさに検討したうえで、「矛盾はリアリティに固有のことなのだ」⁽²⁾ と、ホワイトヘッドが絞り出すように言うとおりだ。

とすれば、今世紀後半にはじまった精神運動。つまり「反〜」「脱〜」といったラヴェル

を貼られた現代思想の諸潮流（反小説、脱モラル Entmoralisierung, 反体制、反演劇、脱近代、脱構築、反芸術）。それは、そんなリアリティへ応接しようとする——むしろそんなリアリティに來襲され呑み込まれて覚醒した——新しいエートス（思い方・生き方）の発露形式だったといえる。

さきの台詞につづけて、主人公の詩人ニコラはいう。

「ぼくらは性格の一致とか統一性という原理を捨てて、運動とダイナミックな心理学を、その代わりに採用するのです。ぼくらは、ぼくら自身ではないからです。恒常的人間性（パースナリティ）なんて実在しないのです。……人物（役割存在的自己像）はだれもかれも自分自身というより、他人なのです。……話の筋（ストーリー）とか動機（モチーフ）とか、そんなことを話すのはやめましょう」

ふつう自分自身だと思こんでいる自己のすがた。それは、リアリティに直撃されて内に開く世界劇場論の視野（世界を舞台、人生を芝居と見る立場）からみつめなおせば、時々の生活連関や活動様式や脈絡（解釈枠・規範・掟・言語体系などの集合態）に相関的に決定されかつ変容する、たんなる外在規定的な「役割・配役」にすぎず、そんなものを自己と思ひこみ（自己背信）、それに自己自身を撓めて同化させること（自己馴化）は、自己のリアリティの隠匿・喪失・非活性化にほかならない。また、ある行為や出来事を、しかるべき起源・目的・動機・理由といった「人間主観の側からする物語（イストワール）」に仕立てあげることは、「世界はわたしたち人間のためにある」（ラッセル）と思ひこんだ《モデルネ》の発動形式にすぎず、そもそも人間の理知や意欲に都合よく造られたものではないこの「宇宙の根本的な無関心さ（＝不条理性）」というリアリティにもとる。頻繁な矛盾や偶然性や逆説的混乱を〈自然〉とするこの無関心の宇宙。そのとりつくしまもないほど非情な異他性やどうしようもない不可解さからすれば、世界を行儀よく整序する人間的制度や悟性論理など、とても愛らしい行為にすぎない。だからこそ、愛らしい「人間性」を消失させ、社会過剰適応的ストーリーを破綻に追いこむ《反・演劇》（従来まで信じられてきた因果法則あるいは形式論理を、〈現に生きられている事実的なリアリティ〉に不資格だとする「不条理の洞察」を起点にする演劇運動）が誕生した。一文の意味は、おおむねそう解釈できる。

本稿であきらかにしようとする反転の論理とは、そんな《反》や《脱》の精神運動が暗黙のうちに潜在させてきた、ある新しい思考様式（言述回路）のことである。

そのわたしたちの関心に応えるかのように、イヨネスコは、詩人ニコラの口をかりてある新しい論理学に言及する。それがステファン・リュパスコの論理学。戦前の一時期、一世を風靡しながら、戦後の実存主義の風潮の中ですっかり忘却されてしまった冒険的な論理学である。その著『論理と矛盾』、あるいは『ミクロ物理学（量子物理学）の経験と人間の思索』のなかで⁽³⁾、リュパスコは、旧論理学とはまったく異なった「対立の論理」ないし「実存的弁証法」を提起し、概略つぎのようにいう。

アリストテレス以来の論理学はリアリティに応接できない。なぜなら、無矛盾の原理から、つまり矛盾しないものはすべて正しいという原理から出発するためだ。逆にいえば、矛盾しているものは真実ではないという〈正当な思い込み〉に安住するからだ。旧論理は、矛盾性を非論理性と短絡させ、無矛盾に至ることだけを金科玉条の使命としてしまった。その結果、そもそも対立や矛盾にみちみちた現実存在(リアリティ)に迫り、それを扱う能力を喪失してしまっただけだ。そうリュパスコは断罪する。

当然、くいちがいや逆説や不確定性を収めきれない論理は、現実存在とはまったく無縁だということになる。現に生きられているこのリアリティの世界は、頻繁な対立やくいちがいや不確実性や偶然性や反対物の合致や逆説的混乱にみちみちた、ランダムでアモルファスな位相だからである。つまり、基準になるのは逆説性や矛盾の方であって、無矛盾ではない。そもそも概念論からいっても、無矛盾は矛盾の後発形。論理的には、無矛盾律こそ、矛盾原理から派生する。みごとな論理の一貫性や知の確実性こそむしろ、人間的な作為が意図的に構築した「例外的な特殊事例」としかいいようがないというわけだ。

この人為作為的な旧論理学的態度による、強引な整合化。無矛盾化・論理一貫性という全体性への強迫的同一化。つまり知のファシズム。それをエコノミー（家政支配学）と名づけていけば、無矛盾原理を貫徹しようとする旧論理学的態度が、リアリティをエコノミーによって制御し抑圧し支配しようとする効率経済至上主義（モデルネ）へ至ることは、必定という算段になる。真実とは無矛盾現象。だから真実だけのテリトリーを構築し、非真理は排除すること。それがモデルネの根本衝動であったが、そのモデルネがつくりあげる「閉ざされた知の体系」、つまり近代知の所産（近代科学、近代芸術、近代哲学、近代都市、近代政治、近代行政、近代教育）。それは、無矛盾性（近代的論理性）だけの柵のなかに、すべてを囲い込むエンクロイジャー運動ということになる。

反転の論理が念頭においているのは、そんな論理クロチュール偏重の近代論理主義（リアリティの閉鎖・狭隘・繫縛）を——それを徹底させるという方途を辿って——破碎し、別のある新しい思考圏を開くことである。いいかえれば、無矛盾性や偶然性が、わたしたちの思考や現実に向けてなじまないものではないことを明らかにすることによって、さらにいえば矛盾やパラドックスを思考体系の〈公理〉として積極的に採用することによって、いま一度、思考に潜在したまま眠らされた〈理知性〉や〈論理性〉のゆたかな可能性を再発見し、思考や論理の活性化をはかること（脱・脱魔術化 de-deenchantment = 魅力回復 reenchantement）である。それはもはやたんなる非合理主義の復権ではない。合理主義がいかに非合理（理に合わないものをも無理に理の回路の中に収奪すること＝リアリティに反すること）であるかを、暴く理知活動でもあるからである。そもそも合理や非合理というディオトミーから自由になること。そして、清濁、正負、善悪、生死などといった窮屈な二分法をも内部に深々と包みこむような、もっと大きなキャパシティーをもつ論理と思考圏を取り戻すこと。

それが反転の論理の課題だからである。

その課題に応える前提として、以下、幾つかのパラドックス現象をとりあげながら、基礎資料のサンプリングに専念しよう。

2. 光は闇

夢と現実。苦痛と快楽。真と偽。昼と夜。死と生などなど。わたしたちは対立する二つの項が、いかにも截然と区別された別々の実体や事態であるかのように考えてしまう。

ほんとうにそうだろうか？

たとえば光。よく知られているように、光そのものは、光らない。光ってみえるのは、光を反射するモノがあつてのことだ。光ることは、光をとりまく環境の二次的帰結であつて、光そのものの特性でも本質でもない。だから、遮るものひとつない空間に光を投射してみても、黒い線分が虚空を駆けるだけである（zB. 真空の宇宙空間の闇）。光は見えない。光そのものは光らないもの（暗黒体）。つまり、光は闇ということになる。

光といえば、ミクロ物理学（量子力学）の知見も想いあわされる。量子力学によれば、光エネルギーはある単位（かたまり）、あるいはある準位（レベル）で放出される。しかしどの単位（準位）が放出されるかを、正確に予測する方法はまったくない。光粒子のこの不連続運動現象をまえにして、旧来の因果性論理は挫折する。

しかも、よく知られているように、光の行動は、波にして粒子。この矛盾を解決するためには、波と粒子は同一物の二つの側面と考えるしかない（反対物の一致 coincidentia oppositorum の原理）。つまり光というひとつの現象の相補的側面が、それぞれ粒子と波動というわけだ。しかしそれは、おなじ一つのものがAであるとともに非Aであるということに等しく、これは旧論理学の支柱であつた無矛盾律を否定すること（矛盾抱擁原理）、つまり旧論理学の無効性の宣言にほかならない。反対物の一致と矛盾抱擁原理。これが周知のニールス・ボーアの「相補性の原理」の骨格をかたち造っている。

さらに、粒子の位置や速度を同時に知るこの不可能性の問題もある。観測することは微かな光子をあてることだが、粒子（電子）は非常に軽いので、光粒子によって衝撃をうけ、速度をかえる。だから位置と速度を同時に知ることができず、観測される速度はつねに過去のものである。つまり科学的観測は不確定の領域を必ずのこさなければならない。これがハイゼンベルクの「不確定性原理」の概略である。

こうした光をめぐるマクロ物理学の知見が教えているのは、リアリティの不整合や矛盾やアモルファスや逆説性を容認することによってしか、リアリティに迫ることができないということである。反転の論理という新論理システムが求められなければならないのは、ひとつには近代科学の危機をへて開かれた新科学（ヌオバ・シェンツァ）の知の構造とその一種の透

巡に應えるためである。

「あれか・これか」(sic et non) の旧論理。ディコトミーを前提に、白か黒かで事を割り切る「オセローの論理」。それは、矛盾するものどうしが共存することを〈非論理的〉とみなした。だが新論理体系は、矛盾する項の同時進行や共存をこそ〈論理的〉とみなす。ここが決定的にことなるところだ。「SがPであると同時に非Pである」。この矛盾命題形式あるいはパラドックス構造をこそ、リアリティに肉薄する命題形式や存在構造の基本形とみなすことで、認識を開始する。「綺麗は汚い、汚いは綺麗」。この『マクベス』冒頭の魔女の台詞にちなんで、以下このような新論理を、「マクベスの論理」と名づけ、オセローの論理と対置させることにしよう。

全体的な整合性をリアリティに持ちこもうとするオセローの論理（古典的論理体系）は、いかにももつともであるように見える。けれどそれは、整合性のためにリアリティを犠牲にってしまう。それは世界や宇宙を、人間のカテゴリーに従わせ、無理に人間的位相に撓めてしまおうとする、過剰整合論理の帝国主義。旧論理学は、虚偽を排除したが、その結果、真実は確実性として凍結した。変化、逸脱、偶然、矛盾、逆説、アモルファスとして生起するリアリティは、確定性という領域で凍死した。

だからマクベスの論理は、協和音だけではなく不協和音も、インフォメーションだけではなく同時にノイズを、必然性だけではなく偶然性や特殊性や偶有性をもともに同じ価値で考慮する。それらは、おなじ一つのものごと（リアリティ）の別様の発現形式にほかならないからである（∴反対物の合致の法則）。当然、新論理は、逆説地帯を歩くことをこそみずからの棲息圏とする。

いうまでもなく逆説（パラ・ドクサ）とは、反常識の意味。たんなる非常識（常識からの逸脱）ではなく、常識（ドクサ、自然な思考）そのものの有効性が根底から疑念にさらされるクリジス（危機・岐路）地帯に落ちこんだ思考作用の反応様式である。ドクサを執行するそのことが、ドクサの執行をあやうくしてしまう。ドクサ（つまりはオセローの論理）を適用してもいいが——そしてまずはそこからしか出発しようもないが——、それはドクサの無効性を宣言することと引換えであるような地点まで赴くこと。自殺がたんなる自己抹消ではなく、自己表現の激しい吐露であるような自己否定であるように、逆説は思考の自殺を、つまりみずから選びとった積極的な自己否定による思考の新しい生命を、めぎす。その、みずからの存在理由の自己否定を、みずからで炙りだし、みずからで鮮明に公開する知の敗北形式による、まったく別の思考圏への突破。逃亡もせず、惰性的な眠りにもつかずに、醒め尽くした果てまで歩こうとすること(duruchdenken)。自然な思考を、その自然性の極限まで突き詰めようとする誠実性の最終形式。だからけつきよく、既存の意識や思考のありようを、フルに発揮し、みずからの限りをつくして自爆する（再生する）にいたる思考形態。それが逆説思考にほかならないし、反転の論理の出発点である。

そんな根本問題を本格的に解明するための糸口として、以下さらに具体的な事例を採録し、パラドックスとしてのリアリティの成り立ちの奇妙さを、スケッチしよう。

3. 戦争の平和

2600週の中の3週間。

これは、1945年から現在までのうち、地上から戦火がとだえた期間である。ついでにいえば770万人の兵士、4000万人以上の民間人が、砲弾に消えた。グローバルにみると、戦争と平和との明確な区別（ディコトミー）があやしくなる。

そもそも、戦後とはあらたな戦前。抗争の火種をしこむ戦争準備期間にほかならない。だから逆に、戦争とは、はじまった当初から戦争をいかに終結させていくかという平和模索活動だと、シニカルにいうことも可能だ。

ここから反戦の誓いをあらたにすることも自由である。けれど、戦争と平和という二項図式で事を割り切る思考習慣（オセロー論理）をすてる覚悟も必要なのではないか。一方で戦乱化のベクトル（傾向性）。他方で平穏化のベクトル。その、通常は相互に対立すると思われるふたつのベクトルが混じり合い、競合する逆説的な一点に、じっさいの動的な歴史の時間は流れているからだ。その同じ質（存在構造）の歴史の振り子が、どちらへより強く振れているのか。その程度差で、わたしたちは、あるときを平和な時代と、あるいは戦時中と、仮によんでいるだけではないのか。

誤解や反感ついでに、しるしておこう。

森を守れ。かぎられた資源を大切に。豊かな自然を保全しよう。それなりに正しいそうしたエコロジカル運動をささえる衝動や推進力は、しかし裏をかえせば、それに逆行する運動と同じ質（構造）のものではないのか。森を壊して新しい町を築く。快適な住居や道路を敷設する。資源を活用して生活環境を充実し、便利な道具世界を形成する。それもまた、快適な暮らしや環境をもとめる人間的欲望が、いわゆる〈時代のニーズ〉にあわせてたまたま、おもてむき異なった発現形態をとっただけのことだからだ。

病院が病気をつくる（院内感染）。学校が教育をだめにする（教育という啓蒙システムが競争社会や身分差別システムをつくりだしてしまう）。考えだしたら、逆説だらけのこの世の現実である。

なぜなのか。その根源を問いながら啓蒙の弁証法、つまり「生存保持の努力（conatus essendi）のシーソー・ゲーム理論」を提示したのは、Th・アドルノ／ホルクハイマーたちである（*Dialektik der Aufklärung*）。生存保持の努力（conatus essendi）とは、人間の自己生存の保存・増強・堅持を求め、それを阻止・破壊・弱化するものを忌避しようとする人間存在のどうしようもない造られ方である（ホッブスやスピノザにその先駆型をみることができる理説）。啓蒙と神

話、平和と戦争、文明と野蛮、合理と非合理、進歩と頹廃、教育と野卑、理性と情念などなど。いかにも相互に対立してみえるこうした二大生存形態も、たとえば十字軍の宗教的啓蒙運動が戦乱と略奪と支配の野蛮な頹廃運動へ転化したように、同じ一つの生存構造 (conatus essendi) の別様の発現形態。それは、入口が、考えてみたら出口でもあるのと、おなじ理屈である。おなじ一つの枠囲いを、別々の視角や関心からわたしたちは、入口と出口というだけのことだからだ。つまり同質異相。同じ穴のムジナ。ディコトミー思考 (あれかこれかで事を割り切る bainarylogic) に慣れたわたしたちの自然な意識の流れ方が、もともとおなじ一つのを、まるで別々のもののように考えさせてしまうだけのことである。

4. 終わりだけが始まる

あたりまえのことだが、始まるためには、終わらなければならない。しかし、終わるためには、始まらなければならない。今日が終わるから明日が始まるのだし、2時になるのは、1時59分が終わったからだ。その時間スタンスを一秒単位で考えれば、一秒前が終わるから、次秒が始まる。そしてさらに時間間隔を可能なかぎり最小の単位 (かりに刹那とよぼう) にまで短縮していえば、一刹那が終わるから、あらたな一刹那が始まる。一刹那の始まりがすでに終わりでもあるから、刹那が生起するのだといってもいい。

つまり、終了と引換えに、開始が兌換される。だからなにかの発現は、かならずなにかの終わりと交錯していることになる。

たとえば建物。それは建てた瞬間から、崩壊を始めている。新築の家の建立が始まった瞬間は同時に、その建物が朽ちはじめるスタートラインである。構築と崩壊は同道する。いわば生とその死とが、同時進行するという道理である。

もはや、生まれること (建立) と死ぬこと (崩壊) とを、別々の経過と考えることはできない。生まれ生きている次元と、朽ちて死んでゆく次元とが、同時交錯し、前項がたまたま後項を凌ぐことによって、生命存続が可能になっているだけで、刻一刻の瞬間刹那に、後項の傾向性がないわけではない。もし前者のベクトルを、刻一刻の生命の始まり (天地創造) だとすれば、後者は刻一刻の生命の終わり (世界終末)。創造と終末とが奇妙な仕方ですべて同時進行してしまうわけである。

そしてもしこの一瞬が天地の始まりであり同時に世界の終わりなのだとなれば、それぞれの瞬間瞬間が、宇宙の長さ広さを尽くしていることになる。この瞬間が、〈すべて〉。いわば全時間だし全空間。その意味で永遠性という形容詞を与えることができるような、ある途方もない意味充溢を果していることになる。だからレヴィナスはいう。

「あらゆる瞬間が最後の瞬間でありうるという事実、この事実がまさに瞬間を永遠的なものにする」⁽⁴⁾

こうして、始まりと終わり、建築と崩壊、生と死、創造と終末、瞬間と永遠という、オセロー論理からすれば明確に対立する二項が、交差し同時進行する奇妙なパラドックス・ゾーンに、わたしたちは入り込んだことになる。

5. カタとカタ崩れ

一枚のナプキンが、テーブルのうえに三角錐状のカタチに畳まれて、静かにおかれている。いちおう持続的なカタチをみせているが、むろん脆いカタドリ。いまにも崩れそうな無形化へのベクトルに抗して、かりそめのカタチをみせているだけだ。浜辺に構築された砂上の楼閣と、それはおなじ成り立ちのカタチにすぎない。

カタ。カタチ。カタドルこと。カタをめぐる常識系は、いかにも堅固で恒常的なものを形成するかのような印象をあたえてしまう。カタやカタチが、その対立項（崩壊、無形）とまるで異質の自立系であるかのように思わせてしまうが、ちがう。ナプキンの事例が示すように、形成化（カタドリ）と無形化（カタクズレ）とは、切っても切れない相補関係をなす。形を壊すベクトルと形を成すベクトルとが切り結ぶ、危うい偶発的な先端でたまたま形が浮上しているだけのことで、カタクズレへの傾向性がカタドリへの傾向性に不断に交差し、それを脅かし続けていることにはかわりはない（むろん逆もまた）。

たとえば水の形。形はそのつど生まれるけれど、なにか固定的な〈水の形〉などない。その水がおかれた場所と相関的に、偶発的な水の形がうまれるだけだ。より正確に言えば、一方で有形化、他方で無形化。その両ベクトルが際どい一点で張り合い、競合し、パラドキシカルな均衡をたもつところで、水の時々カタチが成立するだけである。水のカタチなど、不断に無形化にさらされた、一過性の現象だということになる。

かんがえてみれば、樹陰だってそうだろう。空に浮かぶ雲もそうだろう。新陳代謝する身体もそうだろう。森羅万象が、刻一刻の酸素燃焼運動ないしアイソトープ現象であることを勘案してみれば、あらゆるモノが——たとえ表向きは堅固なカタチをみせていても——、刻一刻、破形化（A）と造形化（B）という、たがいに矛盾しあう対立項が拮抗し同時進行しあう奇妙なパラドックス・ゾーン（A即B）に、その刹那的で非持続的なカタチを見せている（消している）ということになる。

6. 迷悟の彼岸を歩いている

だれしも、道にまよう。道にまよって、苦境にたつ。辛苦をなめ、途方にくれ、悲しい彷徨いにおいやられる。つらいときだ。

しかし、道に迷うのは、そもそも方角という座標系をたてるからである。歩んでいる道が

どの方向をめざしているかを指定する方角座標という基準枠を、採択してしまうからだ。宇宙広しといえど、道に迷うのは人間だけということでもある。

そもそも地球そのものに上も下もない。右も左も、東西南北も国境線も、あくまで人間のがわで、人為的にこしらえた相対的な知識体系（差異システム）にすぎない。ある定点や基準からみて、正しい道（A）と迷い道（B）とが相対的にきまるだけ。方角システムという人為的パラメーターを設定しなければ、迷うということそのものが成り立たない。むしろ正しい道という言い方自体も、無効になる。迷うも迷わないも、方向座標系が指定してくる、あくまで文化的に取り決められた人為的で相対的なディコトミーシステムでしかない。ディコトミーシステムの外部（反転の論理圏）に立てば、いつ、どんな道を歩んでいようと、迷うとか迷わないという議論や認識じたいが、成り立たない。

「迷人は方に依るが故に迷うも、若し方より離るときは、則ち迷うこともあること無き

〔人が道にまようのは方角システムを立てるからで、方角システムから離れるならば、迷うということがなくなる〕」

（『大乘起信論』第一章「顯示正義」）

いうまでもなく道に迷うのは、なにも国道や山道を辿っているときばかりではない。正しい認識の道（論理）を想定すれば、論理の道筋からはずれる虚偽や迷妄が問題となってくる。正しい行為の道（道徳）を想定すれば、道徳の道筋をふみはずす不道徳や背徳（インモラル）が問題となってくる。正しい認識や行為の成立基盤を問題とすることは、人間のいとなみのありとあらゆる場面が、疑念にさらされるということだ。それは、現代数学でいう相転移、つまり、従来の認識や行為の地平線そのものが、まった別の成り立ちをもつ〈別の位相〉への変移を求めているということにほかならない。反転の論理は、そんな別の位相の成り立ちを模索する。それは、文字どおり天地無用の漆黒の宇宙空間に思いを潜めることと直結する。

7. モラルの亡霊

道徳は非道徳だ。道徳は、暴力的に開始するからである。

危険な言い方かもしれないが、それが脱道徳 (Entmoralisierung) や非人間性 (in-humanité) をさえ説く現代思想の常識。シンプルな理屈をのべているまでのことである。つまりこういうことである。

道徳とは、「～すべし」「かくあるべし」という行為規範。行為規範とは、ソレから逸脱するものを、ソレに従わせようとする命令システム（命法）。つまり、ソレを肯定する者や集団が、そうでないひとたちに、ソレを強制し押しつける抑圧システム。そんな強制や抑圧の執行システムを、仮になづけて道徳という。だからその実態は一種の暴力（否定性を圧殺する全体化の仕儀）。暴力は非道徳。

だいたい以上のような理屈である。

だからたとえば、校門圧死（圧殺）事件がおきて当然。時間厳守式の校則も、典型的な道徳規範、つまり暴力システムだからである。逆にいえば、暴力が道徳的に開始することもありうるということである。現に、秩序や正義や平和を守れという立派なお題目の下で多くの戦争はおこされている。

いや、道徳にはそれ相応の理由や合理的な根拠がありうる。人間は理性をもつ。理性の光のもとで、その根拠や理由を示し対話し合うことで、たがいに納得できるモラルが成立するならそれは暴力ではない。そんな反論をしても同じことである。理性的である〈べし〉。根拠に基づく〈べし〉。対話す〈べし〉。この〈べし〉のお説教メロディー（分別の名をかりた暴力）が、またも響いてわたしたちを縛ってしまうからだ。

早まらないでいただきたい。道徳がだからダメだとか、暴力がイイといたいのではない。道徳的か非道徳的かで事を決するディコトミー思考（対立項をきっぱり分け、そのいずれかを選ぶことでものごとを割り切る思考習慣）ではもはや、わたしたち人間の行動様式や生存形式は説明できない。二分法思考の帝国主義時代（つまりモデルネ）は終わった。なのに近代の亡霊が、いまま巷にあふれている。ディコトミーに基づく旧倫理（選別エチカ）ではなく、それとはまったく別の倫理（海容エチカ）が、いまだ明確に樹立されていないからだ。

あるいはこう言いなおしてもよい。

小さな不徳や悪事に大騒ぎする小人たち。ちいさな美德や善行をさもたいそうに褒めそやす小人たち。通常の道徳論議は、そんな小人たちの声高な馬鹿騒ぎになぞらえることができる。つまり、conatus essendi に貫通された人間がなにをやったって、人間のやらかす程度の悪や善など、conatus essendi を漂白する無限遠点の地平線から見なおしてみれば、ローカルで相対的な善や悪にすぎないということである。いかえれば、そんな相対的で小さな善や悪や善悪分別をごく当然の振る舞いとして生存しているということそのことが《大悪》であるようなウル次元があり、そのようなウル次元との《原関係》を喪失していることが、相対的でちいさな善悪座標系の可能性の条件となっているにすぎないということである。だからその大きなウル次元との原関係を結び直す(re-ligion)なら、小さな善悪のディコトミー帝国は、大気圏外からみた地上の国境線のように、消えてしまうということである。

そもそもこの世界や宇宙は、人間が生存するために造られたものではない。人間に都合のよいような絵柄や意味や目的をそこから取り出すのは人間の勝手ではあるが、そんな絵柄は、所詮、人間の生存保持の努力(conatus essendi)に合わせて仕立てられた人間的制作物。善悪分別にもとづくセレクション・エチカもその制作物のひとつ。にもかかわらずモデルネは、そんな人間中心的テリトリーに拘泥し、そこに安住してしまった。

もういいだろう。そんな人間中心の世界など、地球エスカトン(zB. 2050年説)が確実に測定され、具体的なスケジュールにのぼってしまった現在、もうどうでもいいではないか。その先の向こう側（あるいはこちら側）の無限遠点にある巨きな潮流みたいなウル次元。その巨大

な虚空の透明性の方を人間 (conatus essendi) より信頼し、そこに身を寄せ、呑み込まれていくこと。人間的なものを、まずはいったん拒絶して、その向こうにある、異他ではあるがなにかもっと別の大きな輝きの方に荷担していくこと。言いたかったのは、それだけである。

8. 他者のいたみ

他人の身になって考えよ。他人の身代わりになる。

わたしたちは平気でそんなことをいう。しかし、その身にとどけぬ隔たりや、身代わりのきかない絶対的なその他性こそ、他者の他者たるゆえんではないか。どんなにあがいても、工夫を労しても、とりつくしまもないほど隔離し異他的な次元にいるから、その人を〈他者〉というのではなかつたか。

むろん身代わりになったつもりになることはできよう。けれどたとえわたしの犠牲によって生き残ったわが子は、いずれ自分自身でみずからの生命の結末をつけなければならない。

とすれば、肩代わりできたり、同情や同意ができる範囲のことなど、まだ〈他〉なる者の実質に届いたものではないことになる。それどころかかえって、他者の他性やそのイタミを見失ったり、覆い隠す「他者への無神経さ」の別名ということになるろう。

さてならば、そんな〈他〉なる者との共同性や相互理解はいかにして可能になるのか。

まずは真っ白な紙面に円をえがいていただきたい。無数の円をえがくことができよう。その円の内側(文字通り「内輪」)をぼくたちはふつう、共同体とよんで疑念をいだかない。けれどそれは排除体。円内を描きだせば、いやでも円域外を分離し、排斥してしまうからだ。共同性を代償に非-共同性を生産し、結び合う姿勢と引換えにして結び合わない姿勢を振りだすパラドックスだと、それは言ってよいであろう。

だから、〈他〉や〈外〉を排除するそんなシステムを仮になづけた美名や思い込みが、オセロー論理圏という共同体にすぎないことになる。そのような共同体は、それがどんなに誠実な想いで構成されるものであろうと、結局、いかにして〈他〉を排除するのかという工夫にほかならない。円域の外部にいる〈外人〉を排除するだけではない。その構成員もまたおたがいに、相手の〈他性〉を無視しあって、結局はたがいにたがいの比類なき単独性(singularité ≠ particularité)を廃棄しあうことになる。内外の〈他性〉を排除して作りだされた排除機構が共同体にほかならないというパラドックス。しかしわたしたちは通常、そんなパラドックスを、ごく当たり前の生存圏にしている。家庭であれ、職場であれ、クラブであれ、国家であれ、国際組織であれ、すべてそんな排除即共同の逆説現象にほかならないからである。

9. 孤独ゆえの連帯

逢わないでもありえた〈他〉者どうしが、にもかかわらずこうして現に出逢っているから、驚嘆をよぶ。分かり合えない異質なものどうしだから〈他〉人というのに、それでもなお分かりあったりするから、不思議だ。

その驚きをわすれたところにコミュニケーションやコミュニンについての真剣な議論は成立しない。〈同〉じょうな者たちが、つまり類型化をはたした同類たちが、徒党を組んで共通のムレをつくったり、共通認識にいたることなど、あたりまえのことだからだ。

そんなムレ的共同体や共通性は、排除システム。〈同〉を求める姿勢は、返す刀で、〈他〉を切り落とすことだからだし、そうしてえられた他者不在の同類ばかりの場所を共同体というのは、ペテンだからである。

とすれば、共同性を求めない姿勢こそ、他を排除しない振る舞いということになるろうし、はじめて共同体(コミュニン)というにふさわし〈他者どうしの交わり圏〉が可能になるろう。つまり、群れないこと。孤独に徹し、組織や集団というムレを離れ、あるいは場合によってはそれを解体するその時にはじめて、他を排除しないエリア、つまりほんとうに他者に他者として出逢える場所が開かれよう。

星々の隔たりが連想される。星どうしは何兆キロメートルも離れあっている。それは永遠に埋めることのできない隔たり。しかし解消不可能なその永遠の孤独の中で、星々はみごとな天のハーモニーを奏でつづけている。

つまり、共同体やコミュニケーションとはもともと、逆説の産物だということである。他と同。外と内。隔てと連なり。この明確な二分法コードが適用可能なエリアのさらなる〈外部〉に成立するということである。だから、たがいを結合するベクトルは、その結合(同化)を破談にしていく懸隔(他化)のベクトルに裏打ちされなければならないということである。つまり孤独ゆえの連帯。

それは、矛盾だ不都合だ不適切だといって逆説性を解消するのではなく、逆説へと積極的に身を投じ逆説に不断に引き裂かれつづける旧来とはまったく別の思考や態度が可能にする共同性。反転の論理ということで明らかにしようとしているのも、そんな〈別の思考や態度〉のことである。リュパスコもいうように、〈正当な思考〉や生き方は、現実が非合理のパラドックス現象である以上、非合理でパラドックスであるしかないからだ。

10. 地上遠望鏡

ぱっとしないふだんの生活から身を引き離し、ふしぎの世界へ飛びだせたら、さぞ素敵だろう。そう、だれもが思っただおぼえはあるはずだ。旅にでかける。清澄な音楽にひたる。ファ

ンタジー小説にあそぶ。みなそんな転身願望をかなえる魔法のトンネルである。

けれど、見慣れたこの地上の光景が、じつはそのまま、とんでもない不思議の弾けとぶワ
ンダーランドだとしたら、どうだろうか。わざわざどこかへ出かけたり、魔法のしかけに身
をゆだねる必要もないことになる。なにしろそもそも、終わりが始まりで、瞬間が永遠であ
るパラドックス・ゾーン（アリスの国）が、ほかならぬこの世なのだから。そのことに気づ
くためには、ディコトミーによってかじかんだ意識の負荷をほどこき、視線を反転させるだけ
でいい。

たとえば漆黒の宇宙空間を思っていたきたい。太陽級の星々がゴロゴロしているのに、
宇宙全体ははてしなく暗く巨大な夜である（∵光は闇）。そのことを背景に沈めて想えば、
こうしてあたりまえのように陽が差し、光にみちた地上の風景が、どんなにあたり前ではな
いか、驚かされないだろうか。

べつに日ざしだけにかぎった話ではない。路傍の雑草。隣びとの笑みや怒り。そんなあり
ふれた地上の光景の一つひとつがすべて、気の遠くなるほど広大な宇宙の孤独の闇夜から見
返してみると、どんなに奇跡的な出来事の息吹く瞬間の連なりだろうと、痛感されてこな
いだろうか（∵瞬間即永遠）。

そのことに気づかず、あるいは気づかぬような思考や態度（ディコトミー）へとせきたて
られ、わたしたちは生きて死ぬつもりだろうか。ならばいっそ、その死ぬときの情景を想い
うかべられたらいかがだろう。

死に逝くものの眼が最後にみている光景。生者として見慣れたおなじこの世界が、まるで
異なった景色を紡ぎ出すことは、想像にかたくなはずだ。それは、ことばにするのはば
かれるほど、静謐で深いひかりを湛えた瞬間ではないだろうか。そしてもし、死に近き者こ
そ生に近き者というパラドックスが真実なら、そのひかりこそ、この世のほんとうの感触
（リアリティ）かもしれない。パラドックスを海容する反転の論理が開く〈別の思考や態度〉
とは、そんなエートスにほかならない。

思い慣れた二分法思考（オセロー論理）が軋んでほころび追いつめられ、思考がまったく
別のロジック圏へぬけでてしまう。そんな意識変容のプロセスを、以上のサンプルで少しは
あきらかにすることができたであろうか。

矛盾やパラドックスは悪しきこと。そう教えられ、それを解消するために、わたしたちは
仕事にはげむ。学問に打ちこむ。けれど、矛盾しているのはわたしたちの思考や生存形式の
ほうであって、リアリティのがわは——これまでみてきたように——、矛盾やパラドックス
をごくあたりまえの成立様式としているのだとしたら、どうであろうか。矛盾や逆説の解消
とおもわれた思考や生活の営みそのもの（人類の文化や創造）が、じつはよりいっそう複雑

な矛盾や困難を、この世界のなかに持ち込んでいることにならないだろうか。無矛盾信仰こそが、この世の混迷と混乱の元凶ということにならないか。矛盾抱擁やパラドックス帰還を原理とする反転の論理を案出しようとしているのも、その元凶を断つためである。

では、くだんの反転の論理が厳密にはいかなる認識論的組成と論理構造を形作っているのか。その詳細な分析と記述は、別の機会にゆずる⁽⁵⁾。

注

(1) イヨネスコ「義務の精神」、『戯曲全集』上巻、白水社、274頁

(2) Whitehead, A., *Process and Reality*, 1929, 各所。

(3) Stephane Lupasco, *Logique et Contradiction*, 1947.

L'Expérience microphysique et la Pensée humaine, Fernand Alquié, 1941.

管見によれば、最近、科学哲学者テレ=フォルナチアーリが、リュパスコ論理学の再読を試みている。Dominique Terré-Fornacciari, *Les Sirènes de l'irrationnel*, 1991, Albin Michel, Paris.

(4) Levinas, E., *Difficile Liberté*, 1976, p.272.

(5) 拙論「別の思考」(吉本隆明他編『人類の創造へ』中央公論社、1995年)を参照されたい。

類似による把握と人格概念

品川 哲彦

1 診断と記号

自身、医学と生物学を学んだ哲学者H・リップスは、さまざまな事例をひとつの概念のもとに包摂する事態を説明するにあたって、麻痺と名づけられる事例——というよりむしろ、症例(Fall)と訳したほうがよからうが——がいかに多岐にわたり、一見、なんら共通性がなないように見えるかということを描きしている⁽¹⁾。それでも、医者はなんらかの徴表(Merkmal)に照らしてその症例をひとつの病気に帰せしめる。このとき、医者が徴表から見て取る(merken)もの、つまり病気は、「それ自身をそのままには示していないものである」⁽²⁾。

たしかに、診断とは記号を介して解釈する作業にほかなるまい。顔色や肌のつやをみるなどの肉眼による観察は、日常にも行なわれるが、臨床場面でもなお全体的な体調を把握するのに無意味ではない。音による診断、聴診法はヒポクラテスがすでに言及しており、18世紀に開発された打診法を経て、19世紀のラエネクによる聴診器の発明によって、病気は身体のある部分の異変であるという理解を確立した。17世紀に発明された体温計や19世紀に発明された肺活量計、動脈の拍動を皮膚をとおして受け取って水銀柱の高さに翻訳する血圧計などのような機器を用いた診断は、異常を数値におきかえて把握する可能性をきりひらいた⁽³⁾。これらの診断法はすべて指標記号(index)を介した解釈である。指標記号と呼んだのは、それが指示している対象と物理的に結合しているというその定義からである⁽⁴⁾。顔色、肌のつや、胸音がその対象である身体と物理的に結合していることはいままでもないし、体温計、肺活量計、血圧計ではそれに用いられた空気や水や水銀などがその対象である体温、肺活量、血圧によって直接に物理的な刺激を受けて膨張縮小する。下された診断とはこれらの指標記号が指示する対象のあり方を介して得られた解釈項にほかならない。同様にまた、さまざまな内視鏡、顕微鏡をとおして映し出された写真、X線写真、CTスキャンの画像なども、対象である映し出された患部と物理的な因果関係にあるという点からすると、指標記号である。もっとも、医者が目の写真や画像を教科書や診断マニュアルや論文にのっている写真や模式図と照らし合わせているときには、前者は後者にたいして類似記号(icon)として捉えられている⁽⁵⁾。教科書や診断マニュアルや論文の著者は、多くのことば、象徴記号(symbol)を連ねて病状や診断法について説明する。というのは、一般的な法則を伝えるには象徴記号

が不可欠だからだ。だが、ある病気のイメージをまざまざと他人に伝えるには、類似記号が最も有効だから、図や写真もまた用いられる。一方、その図や写真をもとにして医者がそこに示されている診断をある特定の患者に適用するには、事実を直接指し示す指標記号が不可欠だから、たとえば、まさにその患者のものである写真や画像が必要である。顔色をみることからCTスキャンにいたるまで、「生きている人間の体内の構造を、死後の解剖と同じぐらい簡単かつ明確に調べたい、という願望」⁽⁶⁾をますます充足させる方向へ、診断法は進んできた。けれども、いかに明確な診断法が開発されたにせよ、病気なるものがそのままに現われてくるのではないことには変わらない。患者の排泄物からコレラ菌が顕微鏡をとおして発見されたなら、それはその患者がコレラを病んでいることの動かしがたい徴表だが、コレラ菌はコレラという病気そのものではないし、コレラを病んでもいない。したがって、なにを記号として捉えて、そこからなにを解釈するのかということ、すなわち診断法についての知識が依然として鍵であり、そして、この知識は診断法が進歩するにつれてかえって倍増してきたから、それによって、専門家と素人とはいつそうくっきりと分かれるようになってきたわけである。

ところが、そうした傾向にたいして、ある主題をめぐって、しかし根本的に重要な主題をめぐって、異議申し立てがなされた。脳死をひとの死とみなしてよいかという論争がそれである。あるひとびとによれば、脳死状態のひとがその血色をみるかぎりなお生きているとしか考えられない。もっとも、脳死状態のひとがすべてよい血色を保っているといえば誇張である。むしろ、この主張の眼目は、ひとの生死を判断するには、直接に感知できる徴表のみに、つまりはせいぜい心停止、呼吸停止、瞳孔拡大の範囲に依拠すべきだということにある。逆に、脳死をひとの死として認めるひとびともいる。こちらの陣営にも、脳死状態の脳は形を失うまでに融けているという誇張した意見がある。少なくとも、脳死としてはじめて判断された時点では、脳の自己融解はそれほど進んでいそうにない。むしろ、この主張の眼目は、さまざまな判定方法をつうじて脳の機能の不可逆な喪失が確実に証明され、そして脳の機能の不可逆な喪失はそのひとの死を意味しているということにある。

以下、あらためてこの論争をとりあげるのは、論争に決着をつけるためではなくて、いかなるしかたでいかなる解釈を導いているかという観点から論争の意味を問い直してみるためである。

2 <脳死はひとの死か> 論争

脳死はひとの死かという問いは、答えるのが難しい問いであるにしても、その難しさの少なくともなかばはこの問いの曖昧さにある。それについては他のところで述べたが、簡潔にまとめておこう⁽⁷⁾。この問いにたいする答えはさしあたり「然り」と「否」との二つである。

つぎに、「今、動物を実験によって脳死状態にした。脳死状態のひとはこの動物と同じ意味で死んでいるといえるか」と問うてみよう。第二の問いにたいする答えは四通り考えられる。

(1・1)「ひとと実験動物とは同じ意味で死んでいる」。(1・2)「脳死状態のもっている意味はひとと実験動物とでは異なるが、ひとについては死んでいるといえる」。(2・1)「脳死状態のもっている意味はひとでも実験動物でも同じだが、脳死状態のひとでも実験動物もまだ死んでいるわけではない」。(2・2)「脳死状態のもっている意味はひとと実験動物とでは異なるが、ひとについては死んでいるとはいえない」。四つの答えがその問いとともに紛らわしいのは、「同じ」と「死んでいるかどうか」の二点が同時に問われ答えられているからである。だが、じつは「脳死はひとの死か」という最初の問いも同じように紛らわしいのだ。この問いは、一方では、脳死がその脳をもった生物個体の死を意味しているかどうかを問うているようにも受け取られる。もちろん、脳死状態が生じるほどの手厚い治療を受けるのはひとにかざられているから、その生物個体はひとにはちがいないが、それは問いの意味にとって二次的な問題である。この場合、最初の問いにたいする然りという答えは、敷衍すれば、第二の問いにたいする(1・1)の答えになろう。同様に、否という答えは(2・1)である。他方、おそらくこのほうが真意であろうが、最初の問いは、ひとを他の動物から区別したうえで、脳死がそのひとの死を意味しているかどうかを問うているようにも受け取られる。この場合、最初の問いにたいする然りという答えは、敷衍すれば、第二の問いにたいする(1・2)の答えになろう。同様に、否という答えは(2・2)である。(1・2)(2・2)では、生物としてのヒトとたんに生物である以上の意味をもったひととが、概念上、区別されているはずである。そして、この後者の意味でのひととは、たとえば「ひとのことも考えよ」といった日常の表現にも端的に含意されている、道徳的社会的に尊重しなくてはならない価値をもったひとである。

さて、(1・1)を支えているのは、脳が生物個体の生命活動にとっての中枢であるという理解である。肺を動かす筋肉は脳によって指令されているから、脳の機能が永久に失われれば呼吸はできない。心臓は脳の指令とは独立にしばらくは自動運動することができるが、そのために必要なホルモンは脳から分泌されるので、やはり脳の機能が永久に失われれば循環はできない。脳はこうした意味で生命活動の中枢である。脳の機能の不可逆的な喪失(脳死)は所定の判定基準にしたがって確認される。たとえば眼球頭反射では、患者の頭を急に動かしたり耳に水を注いだりしたときに眼球が動くかどうかを調べる。眼球頭反射を含めて七つの脳幹反射の判定法や深昏睡を確認するための顔面への疼痛刺激では、身体の部位の(無)反応が指標記号である。脳波検査法では、脳波計の示す(平坦な)線が指標記号である。自発呼吸を確認するには、動脈血のなかに含まれる炭酸ガスの分圧や血圧、心電図が指標記号である。瞳孔径も指標記号である。これらの指標記号の対象とは脳の機能の低下の程度であって、それらをあわせて脳死という解釈項が導かれる。だが、それだけではまだひとの死を意味しない。さらに、脳死という象徴記号から、そのひとの(ただし、この場合にはひとでも

実験動物でも変わりなくその生物個体の、という意味だけれども)呼吸と循環が人工的な手段をとらなければ必然的に永久に失われ、したがって、生命活動が永久に失われるという命題を解釈項として導き出す——(1・1)の見解はこのように展開していく。

これにたいして、(1・2)は、同じように脳死をもってひとの死と認めるにしても、解釈が異なる。この立場では、ひとを他の動物から区別する基準が、概括していえば精神活動が脳の機能と関連づけられ、脳死は精神活動の不可逆的な喪失を意味している。(1・1)と(1・2)との違いは植物状態にたいする見解の相違に端的に現われる。前者は、人工的な手段の補助なしに自力で呼吸できることを生命のしるしにしているから、回復不能な植物状態の患者は生きている。後者は精神活動をひとの生命のしるしにしているから、精神活動の中枢である脳の機能が不可逆に失われた植物状態の患者は、生物個体としては生きているものの、すでにひととしては生命を失っていると考える。脳死をひとの死として認めつつ脳死と植物状態の違いを強調する論者は(1・1)を主張し、生物としてのヒトと人格としてのひととの区別ゆえに脳死をひとの死と認める論者、たとえばE・T・エンゲルハート、P・シンガー、M・トゥーリーなどは(1・2)を主張する。

(2・1)は、(1・1)と同じように生物としてのヒトと生物以上の意味でのひととの違いには踏み込まないものの、脳死を生物個体の死と認めない点で(1・1)と異なっている。というのは、この立場は、たとえ脳の機能が不可逆的に喪失したとしても、人工的な条件のもとであれ、循環が続いているかぎりには、その生物個体は生きていると考えるからである⁽⁸⁾。つまり、この立場では、循環が生命のあかしである。

(2・2)は、(1・2)と逆に、ひとに他の生物を超えた意義を認めるがゆえに、脳死をもってひとの死であるとはみなさない。その理由は、脳死判定された患者をただちに死者としてあつかうことがその患者に親しい者に苛酷な打撃を与えるおそれにたいする懸念、あるいは、脳死を個人の死と認めると起こりそうな制度上の混乱にたいする懸念などさまざまである。いずれにしても、この立場は、ひとのひとである基準をその個人の精神活動の能力だけにおくのではなく、他のひととの社会的な関係においている。

以上の四つの立場をふたたびまとめるなら、(1・1)(1・2)と(2・1)(2・2)とに大別される。ただし、この区別は「脳死はひとの死か」という問いにたいする是非にもとづくものではない。なぜなら、先に記したように、この問いは曖昧だからだ。むしろ、両者の区別は、(1・1)(1・2)が指標記号から解釈項にいたるまでの記号過程に高度な技術と知識をとおしてしか近づけない、したがって通常は隠されている次元に、ある重要なことがらをみて取っているのにたいして、(2・1)(2・2)は同じ重要なことがらをごく日常的で単純な知覚によって近づける次元にみて取っているという点にある。そして、そのみて取られた重要なことがらとは、(1・1)(2・1)では生命の存在であり、(1・2)(2・2)ではひとがひとである本質、道徳的社会的に尊重されるべき価値をもったひとである。

3 人格概念の変容

このように整理してみると明らかになることだが、(1・1)と(1・2)とは、植物状態にたいする見解の相違に端的に示されたように大きな内容上の違いはあるものの、同じ型の図式を共有している。第一に共有されているのは、脳の機能であれ、精神活動であれ、いずれにしても、単純な知覚では近づきえないなにもものかが根底にあって、単純な知覚で近づきうることからその表現として解釈するという図式である。その表現とは、(1・1)では、たとえば、頭を急に動かされても、それまで向いていた方向をみつづけるように眼球が動くといった反射運動のことだが、(1・2)では、そうした最も基本的なレベルの反応から言語による伝達という高度なレベルにまで及んでいる。レベルの違いはあれ、表現をとおして確認されるのは、外界からの刺激を受容、感知ないし理解し、それに適切なしかたで対応する能力である。第二に、その表現を発するなにもものは、他の存在との相関的な関係とは独立に、もっぱらその個体それ自身に属しているという図式が共有されている。したがって、(1・1)では生命が、(1・2)ではひととしての本質がその個体に属しているわけである。このうち、(1・2)の理解は人格という概念の変容に符合している。

人格(person)という概念は、周知のように、劇では仮面や登場人物、文法では人称、神学では三位一体説における神の位格を意味する語“persona”に由来する。これらに共通するのは、ある状況における役割という意味である。神の話を持象するなら、役割とは、会話における人称の使用のような一過性のものであれ、人生の大半にわたって続くものであれ、他の人間との関係のなかで、つまり社会的に決まってくるものである。しかし、役割はたんにそれを演じる者に受動的に押しつけられるだけで成立するのではなく、役割を演じる者がなにがしか主体的にそれを担わないかぎりには機能しない。そのためには、役割、つまり、その状況においてなにが自分に求められているかを理解し、それに対応し、適切なしかたで表現していく能力が必要である。そしてその根底には、自分を対自的に捉える意識、しかも、役割はなにがしかの時間的な連続性を帯びているから、自分を同じ自分として捉えつづける意識が不可欠である。こうして、人格という概念は、さしあたりは役割を意味するところから、役割を成り立たせる根拠としての役割を演じる者を意味するように転義していった。後者の人格概念の典型をJ・ロックによる定義、「自分自身を自分自身であると考え、異なる時と場所において同一である思考する存在」⁽⁹⁾にみることができる。この連続性のゆえに、人格はそれが行なった行為について評価され責任を負い、逆にまた、それなしには道徳の成り立ちえない根拠として尊重されるわけである。

このような人格概念の変容がどれほど必然的であるかということは、もっと詳しく立ち入って考察しなくてはならない。しかし、この変容はたんなる歴史的な変遷にとどまらず、この

概念の本質に根差しているように思われる。それを示唆する引用をあげるなら、ひとつは、人格概念の語源に遡っての和辻哲郎の分析である。「面の働きにおいて特に我々の注意を引くのは、面がそれを被って動く役者の肢体や動作を己れの内に吸収してしまうという点である。実際には役者が面をつけて動いているのではあるが、しかしその効果から言えば面が肢体を獲得したのである。……従ってまた逆に面はその獲得した肢体に支配される。というのは、その肢体は面の肢体となっているのであるから、肢体の動きはすべてその面の動きとして理解され、肢体による表現が面の表情となるからである」⁽¹⁰⁾。これにたいして、人格概念の変容していった方向から引用するなら、サルトルのキャフェのボーイの分析を引くことができよう。そこでは、自己と役割との断絶がこのうえなく鮮やかに描き出される。ボーイはボーイ「であるべきにもかかわらず、それであらぬ」。しかし、それにもかかわらず、ボーイであれなんであれ、かれは「それであらぬものである」というしかたでしか存在しない⁽¹¹⁾。これらの分析が示唆しているのは、役割は役割を演じる者なしには成り立たないし、それと同時に、役割を演じる者はなんらかの役割をとおしてしか具体的な状況のなかに現われてくることができず、したがって自己を表わせないという事態である。この自己と役割の表裏一体の事態のなかで、しかし、自己の側に役割を選ぶ自由と主体性、控えめにいっても引き受ける自由と主体性を認めるならば、人格は、具体的な状況にたいして中立的な、したがって、他の人格との相互関係を捨象された、もっぱらその個体それ自体を指し示すことになる。

もちろん、人格概念のこうした一般的な変容がそのまま脳死をひとの死とする主張に収斂していくわけではない。たしかに、前述のように発想の図式を共有しているにしても、人格が自己意識にもとづけられているかぎり、自己意識はもともと生理学的な次元で論じられる概念ではないので、人格であるかどうかは脳の生理学的状態によって決定されない。しかし、逆にいえば、自己意識が存続可能な物質的な条件を脳の生理学的状態に看取るならば、両者は結びつく。したがって、脳死状態の患者はすでに人格ではないと主張するひとびとは、いわば、上記の変容された人格概念を唯物論的に解釈しているわけである。その主張によれば、脳死状態の患者はすでに自己を失っており、その姿が依然としてだれか特定の人物や家族や友人にみえるにしても、その姿を表わしている根底を欠くのだから、脳死以前と同じようにみなすのは過剰な意味づけである。

4 類似による把握

この主張にたいして根本的に反論しようとするれば、この考えが依拠している図式そのものを否定しなくてはならない。したがって、先の (1・2) (2・2) の答えがそのような根本的であるかぎり、その答えを支持するひとびとは、(1・1) (2・1) の図式を裏返した図式を共有

するはずである。すなわち、第一に、生命なり、ひとの本質なりは日常的な理解と単純な知覚によって捉えられるのであって、それらでは近づけないなにかの表出ではない。第二に、生命やひとの本質は、生きている個体や個体としてのひとといった対象の側だけに属しているのではない。とはいえ、生命やひとの本質はそれらをその個体に看取る側によって一方的、恣意的に意味づけられるわけではあるまい。第一の共有点とあわせて考えるなら、ここで主張されているのは、生命やひとの本質はまさにそのみえているあり方においてただちに現われているということにほかならない。

目のまえに現われたものをひととして意味づけるということは、どのようなことだろうか。別の文脈からとはいえ、この奇妙な問いを、しかも、ひととして意味づけられない可能性とせめぎあう場面で問いぬいた議論がある。フッサールに言及しよう。デカルトにならって一切の伝承されてきた知の妥当性を疑うなら、残るのは私の自我の *cogitatum* だけであり、私以外の自我の意味づけの痕跡も意味づける他の自我の存在も排去されたままである。そのような私の自我の一次的領域に、他の自我が現われるとすれば、いかにして現われうるか。それがフッサールの考察すべき課題だった。そして、かれによれば、他者理解は対化 (*Paarung*) にもとづいている⁽¹²⁾。私の自我の一次的領域に、他者は、さしあたり、物体として現われる。しかし、その物体は私の身体である物体と類似している。この類似性のゆえに、その物体は私の身体と対をなして捉えられる。それとともに、私の自我が私の身体にたいして賦与している身体という意味がその物体へと移りゆく。それは身体として意味づけられる。身体とは自我と不可分なしかたで結びついた物体であり、こうして「自我と他我とは根源的な対化においてつねに必然的に与えられる」⁽¹³⁾。重要なのは、対化が受動的綜合だという点である。つまり、対化は自我に明確に意識された作用の働かないうちに働いている直接的な把握である。対として捉えられるさしあたりは二つのものはことさらに注意を向けるまでもなく、たんに似ているということで際立ち、「その意味のうえでたがいにたがいを呼び覚まし、たがいに移りゆくようにして重なり合う」⁽¹⁴⁾。たしかに、フッサールの叙述はそこから身振りを介した他者の心の理解へと進んではいる。あとの文脈では、直接に知覚可能な他者の身体的身振りを指標記号として、知覚できない他者の心的状態が解釈される。そのためには、私は自分が特定の心的状態のときにそれに対応する特定の身振りをするという解釈図式をすでにもっていないなくてはならない。そのもとでは、私の身体が原物 (*Original*) であり、他者のそれはその写しにとどまる。しかし、対化それ自身は、自我に明確に意識されたこうした感情移入などの作用そのものではなく、そうした作用がそこから発進する、それ以上は遡れない出発点である。したがってまた、対化が発進した時点では、けっしてまだ自我に明確に意識された関係づける作用が働いていないので、対として捉えられた私と他者の身体は類似記号として人間の身体一般を指示したり、その一例として意味づけられているわけではない。

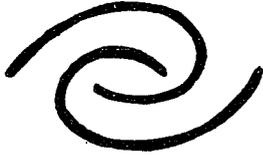
他者をまさにそのみえているあり方においてただちにひととして見て取ることができるという前述の主張は、フッサールが対化と呼んだような類似にもとづく端的な把握にもとづくものであるように思われる。ただし、対化が受動的な次元で機能しているのにたいして、この主張はその受動的綜合をそのままの内容で自我が明確に意識して下す判断にまで高めている。だからこそ、(2・2)の立場は(1・2)の立場と比べてあまりにも素朴であるかのようにみえるのである。前者にとって、その対象がひとであるのはまさにひとだからである。道徳的社会的文脈からすると、まさにその対象が尊重されるべきなのは尊重されるべきだからである。それに尽きる。かりに、ひととして意味づける理由をさらに敷衍しようとしても、自他の深い次元での類似、重なり合い、たがいに似ているもの同士の相互喚起というような直観的な表象がいつまでも残る。

ひとをひととして捉えるさいに、(1・2)と(2・2)のどちらの立場がいっそう適切であるのか。それについては端的には答えられない。解釈項はそれ自体が記号となって別の対象を指示して連関を形作っており、脳死という象徴記号からは、臓器移植、医療費、公平な医療サービスを受ける権利などに関するさまざまな命題が示唆される。なにが適切な理解なのかはこれらの連関のなかではじめて考えられる。また、状況に関わるあり方によっても、意味づけは相対的に変わる。柳田邦男が自身の経験を記しているように、脳死をひとの死とみなしてきたひとも、自分の子どもが脳死状態になったときには、ただちに死んでいるとは認めがたいということもありうる⁽¹⁵⁾。それでは、どのような文脈ではどちらの理解が優先されるべきなのか。だが、ここはそれを論じる場ではない。そうした意味づけのなされる過程をとりあげているにすぎない。

いずれにせよ、ひとをひととして見て取るときの前提は、受動的な次元ですでに働いている類似による把握である。おそらく、(1・1)を支持する多くのひともまた、類似によって把握された人間観に無意識にも依拠しているのではないか。そのひとびとは脳死と植物状態との違いを強調したり、無脳症や重度精神障害者の生命の擁護を主張したりする以上は、(1・2)のような人格概念を共有していない。だからといって、このひとびとが生命一般を尊重しているわけではあるまい。かれらが擁護するのは、それがひとであるかぎりの生命である。もし、かれらとその意味でのひとを定義するのに染色体数などの科学的概念を援用するのでなければ、かれらの依拠するひと概念は類似による直観的把握に根差すものである。

5 いのち論

前節は主としてひとの意味について論じたが、生命についても同様に、その意味は日常的な理解によって捉えられるし、また、生きている個体という対象の側だけに属しているのではないと考えられるはずである。この見解を、村瀬学はいのち論の名のもとに展開しつつあ



る。村瀬はいのちを表わすのに左のような絵を描いている⁽¹⁶⁾。
いのちの類似記号がこのような形になるのは、いのちがなにか
を外から取り入れ、なにかを外に出すことで成り立っているか
らである。いのちは関わるべき外部をもつ。それゆえ、いのち
はそれが存在するのにふさわしいなにものかの内に居る。語源

からして、「居る」は「入る」に、「内」は「現」に、「現」は「移る」に、「移る」は「似る」
に通じている。つまり、いのちの外にあるものを自分のなかに取り入れるのだが、それは、
外にあるものからすれば、外から入るものがいちあるものに移ることであり、いのちある
ものからすれば、外にあるものを自分と似ているかぎりで取り入れるということにほかなら
ない。たとえば、植物は光と熱と大気と水と土とを自分のなかに取り入れてこれまでの自分
と似た組織を作って成長していく。それはまた、取り入れるものが、取り入れられるものか
ら作り出されうるもの、そのかぎりでそれに「似」たものに「成る」ということでもあ
る⁽¹⁷⁾。村瀬は、このように日常語を用いて、生命現象が個体の外部と独立に個体に帰せら
れるものではないことを指摘している。

すでに明らかであろうが、村瀬は注意深く「生命」という語を避けて「いのち」という語
を用いている。なぜなら、前者は科学や制度のなかで使われ、すべてのいのちを平等ないし
没価値にあつかう概念なのをたいして、後者はなによりもまず自分のいのちを意味するから
だ。したがって、いのちはそれを意味づける者にとっての遠近の違いに応じて価値が異なり、
それに応じて違うしかたで現われてくる。「いのち論」という呼称はここに由来する。「私た
ちが『いのち』と呼ぶものは、私たちがそう呼ぶことによって見出している『ある見方』の
産物である。つまりそういう『論』なのである」⁽¹⁸⁾。それでは、いのちの相対的な価値づ
けはいかにして生じてくるのか。たとえば、きわめて重い障害をもった子どもがいたとしよ
う。あるひとびとは（ときにはその子どもの親も含めて）その子どもを生きている価値がな
いようにみなすかもしれない。逆に、ある親はそうした子どもをかけがえのない存在として
育てていくかもしれない。その違いはどこからくるのか。この問いは問われている状況を単
純に一般化しては変質しやすいので答えがたい。村瀬はたゆたいながらも次のように述べて
いる。「うまくは言えないのだが、私はそこに相手を自分と『相似』と感じる経過があるの
ではないかと感じてきた。……この『かけがえがない』という感じ方は、『その人』を自分
と同じようなもの、つまり自分の分身、自分の一部のように感じている、ということの理解
を抜きには考えられないのである」⁽¹⁹⁾。その子どもがかけがえのなさという内的な価値を
獲得するまでには時間の経過を要する。「はじめに『人間』の定義があって、そういう『人
間』の世話をしてきたのではなく、世話をすることによってはじめて生じる『内部』があっ
たと理解すべきなのであろう」⁽²⁰⁾。したがって、ひとをひととして捉える根底に『相似』
があるといっても、たんに身体のかたちのうえでの相似が問題なのではない。「とりあえず

ここで言えることは、自分の分身、自己の一部と言うときの『自己』というのは、単にここにいる自己というような観念ではなく、『自己の歴史』という観念を含むものであることを指摘しておかなくてはならない⁽²¹⁾。しかし、子どもとつきあっている時間の長さだけが問題であるわけでもない。村瀬によれば、根底にあるのは、世話をしないかぎり、その子どもが死んでしまうという親の思いである。

こうして村瀬は、いのちには等級があるという紛れもない認識を契機として必然的に倫理の問題に進んでいく。「おそらく『倫理』と呼ばれているものの根源の発生はここにあるのだと私は思う。ひとことで言えば『倫理』の基底とは、『衣食住』が生として位置づけられてしまうために出てくる死の意識である、というふうに言えるだろうか⁽²²⁾。

以上のように、村瀬の考察は、先の問いにたいする(2・2)の立場を支持するものである。村瀬の議論は当面の脈絡からは次の三つの重要な点を指摘している。第一に、この立場を(1・2)の立場をも含むようないのちに関する全体的な考察の広がりの中に位置づけている。第二に、村瀬は、相手をひととして捉える類似による把握をたんに身体のかたちの類似性ではなく、生きている時間ないし歴史の類似性といういっそう深い次元から、すなわち、自分が生きてきた歴史と同じような生の歴史を相手もまた生きている(きた)という把握にもとづけて説明している。第三に、そこに相手にたいする真率な配慮が萌芽する可能性を指摘している。

6 類似と他性

以上、ひとをひととして捉える把握が受動的な次元での類似による把握から発進し、そして、そこからひとつの倫理観が形成されうることを示してきた。しかし、根本的に類似にもとづく倫理にたいしては、ある疑問がつきまとっている。それは類似による説明だけでは、倫理に不可欠ななんらかの他の契機が欠けているのではないかという疑問である。たしかに、倫理的考察は、一方では、対象なり状況なりにたいする自己の態度を問い、他方では、平等であるべき自己と他者との関わりを問う。前者の鍵概念は、たとえば、実存であり、自己にたいする誠実であろうし、後者の鍵概念は、たとえば、正義であり、配分であろう。村瀬が焦点をあてているのは明らかに前者であって後者ではない。また、村瀬が一般に他者の存在にふれていないわけでは全然なくて、むしろかれは、他のいのちを奪うことなしには生きられないという根源的な次元でその問題を追求している⁽²³⁾。しかし、少なくとも、先に引用した重度障害児と親との関係では、子どもが親にとって他者であるという契機はうかがえない。それゆえ、村瀬は、親が子どもをかけがえがないと思う気持ちを、繰り返して、「利己的」という表現で説明しているが、しかし、たしかにそこから通常の意味での利己性が胚胎する可能性はきざしていても、同じように利己的な他の存在との対立がまだなお明確には生じて

いない次元を分析するのにこの表現を用いるのは不適切であろう。また、親は子どものために自分のいのちを犠牲にしてしまう場合もある。それは、たんに親が子どもを自己の一部とみなしているからだけではなく、それと同時に、子どもをなんらかの意味で自分とは別の存在としてみているからではないだろうか。

ここに比較のために、村瀬とほぼ同じ範例によって倫理の基底を説いているH・ヨナスを参照しよう⁽²⁴⁾。ヨナスの目標は、日常語によっていのちの問題を捉えなおすことを目標としている村瀬と違って、現在の環境危機に対処できる新たな倫理の確立にある。現在の科学技術を用いれば、私たちの行為は空間的のみならず時間的にも遠くにまで影響を及ぼしうる。したがって、未来世代に多大な被害を与えないように、現在世代の行為を制約する倫理が必要である。この倫理は権利や義務といった原理によっては基礎づけられない。なぜなら、これらの原理は原則として同時に存在する対等な関係にある者のあいだで成り立つが、未来世代はまだ存在していないので、権利を保有するはずがないからである。必要なのは、不均衡な力関係のあいだで成り立つ原理、つまり責任の原理である。その範型は親子関係にある。責任は次の問いとともに思い浮かべられる。「私がこのひとのことを心につけられないなら、このひとの身にどんなことが降りかかるだろうか。それにたいする答えがはっきりしなければはっきりしないほど、それだけ責任は明白である」⁽²⁵⁾。ヨナスと村瀬が同様の指摘をしているのは偶然ではない。ヨナスもまた、生命現象を（進化の連続性にもとづいてではあるが）包括的に考察しており、また、つねに脅かされ失われやすい存在として生命を捉えているからだ。また、ヨナスは、「ひとは愛していないものにたいして責任を担うことは、たとえ不可能だとはいわぬにしても、きわめてむずかしい。そこで、ひとは、『傾向性から自由に』義務を果たすよりも、むしろ義務を果たすための愛を生み出す」と述べている⁽²⁶⁾。この指摘は、もちろん明らかにカントを批判するものだが、先の注(20)の村瀬の引用に暗合する。ヨナスが類似によって倫理を根拠づける可能性も、生命の連続性についてのかれの主張からすればありえぬことではない。しかし、ヨナスはそうしない。ヨナスによれば、責任の生じる根拠は他者が私に類似していることではなくて、他者が他者であることにこそある。「他者は、[私より]はるかによいからというのではなく、端的にそれ自身として根源的に固有な権利をもっている。そして、この他性は、私を他者に、また他者を私に類似させることによって架橋されるはずがない。まさしく私の責任を入手するのは他性である」⁽²⁷⁾。

それでは、いったい、類似による把握は他性を排除してしまうのだろうか。たしかに、類似は完全な他者を排除している。他者の他性を厳密に守ろうとするなら、他者が自己とならんかの点で似ているとみなすことそのことがすでに他者にたいする不法な占有である。そのことからすれば、類似による把握にもとづく倫理は、つねに、倫理の名を借りた自己拡張にすぎない。しかしながら、類似による把握は、つねに、そのような一面しかもっていないわけではない。なぜなら、類似という把握がつねに必然的になにかしらの差異を含んでいるこ

ともまた明らかだからだ。似ている (gleich) ということは同一 (selb) ということではない。つまり、似ているものとして見出されたものは、それと照らし合わされたものものとならなかのしかたでずれているわけである。パーズが類似記号について述べたことも、類似記号がまさに類似にもとづくゆえにもっている特色であるように思われる。パーズによれば、「類似記号の大きな特性は、それを直接観察することによって、その対象の構造を規定するのに十分なもの以外にその対象に関する他の真理が発見されうること」である⁽²⁸⁾。これは、もちろん、記号が記号以上のものを指示するということではない。そうした性格はどのような記号でも共有している。そうではなくて、ここで指摘されているのは、「ある対象の慣習的あるいは他の一般的記号が与えられた時、それが明示的に意味しているもの以外の真理を導き出すためには、どんな場合もその記号を類似記号に置き換える必要がある。予期されていない真理をあらわにするという」類似記号特有の能力なのである⁽²⁹⁾。類似記号のこの特色は類似による把握そのものに起因しているのだから、類似による把握とは、それまでそうとは思えなかったことがら、あるいは、その着眼なしにはそうとは思えないことがらを発見する機能をもっている。したがって、類似による把握が倫理の次元に通じていくとすれば、そのひとつの可能性は、類似による把握は道徳的に配慮されない存在にたいしてはじめて道徳的な意義を見出すために機能するということ、そしてそのためにそのような方向へと想像力を喚起するということである。けれども、実際にそのような機能が働くことを保証するものはなにもない。したがって、その発見的機能を封じられ、まったく固定化された慣習的な理解にとどまる可能性も同じ程度に大きい。類似記号の類似記号としての性格、すなわちアイコンシティという概念が示唆しているのも、まさにこの二面性であろう。つまり、類似記号として意図されていないものを類似記号として理解してしまうことには、まったく無縁であったものに新たな結びつきを見出す可能性もあれば、新たな可能性をもったものをこれまでと同様の千篇一律のしかたで理解してしまう可能性もある。同様に、類似によってひとをひととして捉える把握もまた、固定されない意味づけに向かう可能性と狭隘な意味づけを再生産する可能性とを孕んでいる⁽³⁰⁾。それゆえ、そうした恣意性を排除するために、特記された指標記号に照らして学問的に明記された解釈作業をつうじてひとをひととして認める範囲を確定しようという試みが要請されるわけである。類似による把握がそのような試みにたいしてなお異議を申し立てることができるのであれば、それは、そのような試みが古来の人間観に抵触するからというのではなくて、そのような試みは、ひとの把握がもともとそこから発進する類似性の直観的な把握に逆らい、類似による把握によって喚起された想像力をもたらす可能性をあらかじめ抑圧してしまうという点にたいしてである。

註

- (1) Hans Lipps, *Untersuchungen zu einer hermeneutischen Logik*, in: *Werke* II, Frankfurt

am Main, 1976, SS.53—5.

(2) a. a. O. S.55.

(3) S・J・ライザー『診断術の歴史』, 春日倫子訳, 平凡社, 1995年, 第2, 3章。

(4) Ch・S・パース『パース著作集2 記号学』, 内田種臣訳, 勁草書房, 1986年, 48頁。

以下, 同書からの引用については同書の頁数を記し, ついで同書に記載されてある原書 (*Collected Papers of Charls Sanders Peirce*, Harvard UP.) の巻数, 節の通し番号を括弧に入れて48頁 (2・229) というふうに記す。

(5) 写真は写されたものにたいしては物理的結合による記号であるが, 二枚の写真から一枚の地図を描くような場合には, この二枚の写真は類似性にもとづく記号である。同上, 34頁 (2・279), 35頁 (2・281)。もっとも, 対象との物理的結合を基準とするパースの指標記号の定義が, 指標記号の記号としての性格にとっていつの場合でも的中しているかどうかという点は見直さなくてはなるまい。パースによれば, 指標記号の記号としての性格は, 事実との直接的なつながりにある。したがって, たとえば, 鏡に映る像のような例では, 定義と性格は両立する。鏡は物理的因果関係にしたがって, 今, そのまえにあるものしか映さないから, 記号と記号の対象はそのつどの事実限定されて偶因的 (occasional) である。しかし, たとえば一枚のレントゲン写真は, ある特定の患者の肺を指示する点では指標記号だが, 結核を病んだ肺の典型を示す図とみた場合には, むしろ, スケッチと同様に類似記号として働いているのではあるまいか。私には, 記号の指示対象の違いは, 記号と対象との物理的関係によってのみ決まるというよりも, ちょうど, フッサールが説いている個体的直観と本質直観の違いのように, 対象にたいする志向の違いによって決定されるように思われる。もっとも, この解釈は, 記号過程の外部に記号過程を成立させるものとして志向性を挿入することになるので, パースの理論からは逸脱するけれども。

(6) ライザー, 前掲, 63頁。

(7) 品川哲彦, 「死の問題というよりは〈ひと〉の問題として」, 和歌山県立医科大学進学課程『紀要』第21巻, 1991年。

(8) たとえば, 魚住徹は, 血圧低下から心拍停止, 皮膚のつやが変わり, 皮膚温が下がり, 四肢が硬直し, 屍斑が浮き, 屍臭が漂うという「時刻的に精確でまた時間経過的にも急速な様変わりが, 人間についてのみならず他の生物すべてについての死体の概念を支えてきたものである」と記し, 脳死者をいかなる場合にも死体として考えることは「人間感性の本然に強さからうものである」と主張している。「脳死問題に関する私見と提案」, 梅原猛編『「脳死」と臓器移植』, 朝日新聞社, 1992年, 91頁。

(9) J・ロック『人間知性論』第2巻, 第27章, 第9節。

(10) 和辻哲郎「面とペルソナ」, 『和辻哲郎全集』第17巻, 岩波書店, 1963年, 292-3頁。

(11) J・P・サルトル『存在と無』I, 松浪信三郎訳, 人文書院, 1956年, 176-180頁。

- (12) *Husserliana*, Bd. I, § 51. 私の身体と他者の身体という例では、対化が成立する基盤は形の相等性であるように思われる。しかし、対化はそのような形状の類似ばかりにもとづくとは考えられない。私たちはかなり突飛な組み合わせになんらかのしかたでの類似性を発見してしまうのではないか。さしあたり実証的にも類似性を説明できる同質の感覚所与を例にして説明しているフッサールの対化概念の狭さについては、R. Kozlowski, *Die Aporien der Intersubjektivität*, Würzburg, 1991, S.118 が批判している。
- (13) *Husserliana* I, a. a. O. S.142.
- (14) ebenda.
- (15) 柳田邦男『犠牲 サクリファイス』, 文藝春秋社, 1995年。
- (16) 村瀬学『「いのち」論のはじまり』, 洋泉社, 1995年 (新装版), 12頁。
- (17) 同書, 68-83頁。
- (18) 村瀬学『「いのち」論のひろげ』, 洋泉社, 1995年, 1頁。
- (19) 同書, 167頁。
- (20) 前掲, 『「いのち」論のはじまり』, 184頁。
- (21) 前掲, 『「いのち」論のひろげ』, 167頁。
- (22) 前掲, 『「いのち」論のはじまり』, 184頁。
- (23) 前掲, 『「いのち」論のひろげ』, とくにIV章, 第10節。
- (24) Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung*, Frankfurt am Main, 1984. なお, ヨナスについては, 私は次の箇所で言及している。「環境倫理の基礎づけ問題」, 平成6・7年度科学研究費 (総合科研A06301005) 『応用倫理学の新たな展開 倫理学におけるマクロ的視点とミクロ的視点の総合をめざして』研究報告, 東洋大学, 近刊。
- (25) a. a. O. S.391.
- (26) a. a. O. S.194.
- (27) a. a. O. S.166.
- (28) パース, 前掲, 34頁(2・279)。
- (29) 同上。
- (30) したがって, 類似による把握は, 健康で正常なひとを範型とするかぎりは, たとえば, 知的能力を基準としてひとの範囲を限定する人格概念などについても, 「直観的」なしかたで裏づけてしまう可能性がある。

『万葉集』における「空^{そら}」の転義について

水 島 裕 雅

1 はじめに

ここ数年間、文学に現れた「青空」という表現について探ってみたが、意外なことに、日本の古典文学作品では「青空」という表現が使われていないことを知った。⁽¹⁾

それでは、「空」という表現は日本文学においてはどのように使われてきたのであろうか。今回は『万葉集』に限定して考察してみたい。

『万葉集』の表現について検索しようとする場合、まず参照すべきものは正宗敦夫編『萬葉集總索引』であろう。この大著は、昭和6年に刊行された時には、本文篇・単語篇・漢字篇・丁数篇・諸訓説篇の5部4冊から成っていた。それが増補訂正されて、平凡社刊『萬葉集大成』（昭和28～29年）に収められた時に、国歌大観番号が入れられて利用しやすくなった。この『總索引』は、求める語が句頭にあらうと、末尾にあらうと、句の中間にあらうと、すべて検索できるという点において類書を越えている。

昨年（1995年）、岩波書店から『新日本古典文学大系 CD-ROM 版 八代集』が刊行されて、『古今和歌集』から『新古今和歌集』までの八代集はパソコンによる検索が容易になったが、『万葉集』に関しては60余年前に精密な総索引が個人の手で作られ刊行されていたことは驚くべきことである。今後、古典文学作品のみならず重要な作品は現代のものにいたるまですべて、CD-ROM 版なり、書物なり、この『萬葉集總索引』のレベルの索引を刊行し、さまざまな角度から検索できるようにするべきであろうと思う。

なお、この『CD-ROM 版 八代集』も「歌語」ではさまざまな語が検索できるが、その他の表現については、人名、地名を除いては、ほとんど検索できない。コンピューター時代を迎えても、正宗敦夫の労作を越えることは容易ではない。

ところで、この『萬葉集總索引』にも瑕瑾がないわけではない。小島憲之が「萬葉集總索引漢字篇の覆刻に際して」で述べているように、本文篇が寛永版本によっているために誤りも少なくないので、「そのためひいては、『単語篇』『漢字篇』も、諸處に訂正を迫られるのは遺憾である」⁽²⁾が、一方ではそれも『万葉集』研究の進歩の現れであろうと思う。それゆえ、今回は西本願寺本を底本とする、小島憲之・木下正俊・佐竹昭広校注・訳『萬葉集（一）～（四）』（小学館、昭和46～50年）をテキストとし、中西進『万葉集（一）～（四）』（講談社、

昭和53～58年)などを参照した。

2 『万葉集』における「空」について

『万葉集』における「空」について考察しようとする場合、まず決めておかなければならないことが一つある。

それは、「空」という漢字で表記されたものを考察の対象とするのか、それとも「そら」という訓読を対象とするのかということである。

小島憲之が言うように「平安初葉以前の我が文献はすべて漢字で書かれてゐる。『万葉集』もその例外たりえない。その漢字の一つ一つをどのやうに訓むべきか、その訓讀よりまづ『万葉集』の研究が開始される。坊間に數多くの注釋書や書き下し文を中心とする萬葉關係の書を見るが、本により人により「訓み」にかなりの揺れがある」⁽³⁾という問題があるし、また、山田孝雄の述べるごとく、「抑も萬葉集は歌集であるから、すべて國語で讀まれなければならぬものである」⁽⁴⁾という指摘もある。

こうした漢字表記とその「訓み」の問題は、日本の古代の文学のみならず、近代まで続いた漢詩文の創作とその解釈にも関わり、また広く中国やその影響を受けた国々の漢字文化の解釈と理解に関わる問題であるが、今回はそこまで考察を広げることはできない。ただ、「空」という言葉を考察する際にもそうした問題があるということを指摘するにとどめ、今回はまず「空」という漢字表記よりも「そら」という訓讀を中心として考察を進めたいと思う。

先にあげた『万葉集總索引 單語篇』(今回は平凡社、1974年刊本を参照した)によると、自然の「天空」を意味する「ソラ」としては、「蘇良」1首、「空」5首、「虚空」1首の、計7首があげられている。さらに「天空」以外を意味する転義としての「ソラ」は、「曾良」1首、「蘇良」4首7カ所、「空」7首9カ所、「虚」2首3カ所の、計13首(1首で「空」と「虚」が同時に出てくるものがある)20カ所あげられている。このように『万葉集』においては、自然の空よりも転義としての「そら」の使用例の方が多いためである。

このほかに、「天數」1首、「蘇良治」1首、「天兒滿」1首、「空見津」1首、「虚見津」1首、「虚見都」2首、「虚見通」1首、「虚見」1首の、計9首における「そら」の連語があげられているが、これらは「蘇良治」を除いては枕詞である。

さらに「参看」という項目に「アマツソラ」「オホゾラ」「ミソラ」が載っているのをそれらを調べると、「天津空」1首、「蒼天」1首、「美蘇良」2首、「三空」4首、「水空」1首、「水虚」1首、「見虚」1首、「天」1首の、計12首があげられている。

以上を合計するならば、「そら」という言葉の入った表現は、連語をも含んで数えるとすれば、『万葉集』4516首のなかで41首、48カ所に見られることになるが、それは『万葉集』全体の約1パーセントにあたる。

今回はそれらすべてを考察することはできないので、『万葉集』によく見られる「そら」の転義の用法について考察してみよう。

現代の国語辞典や古語辞典は「そら」の意義としてまず「天空」を置き、その転義として心理的狀態をあげるようである。

たとえば『時代別国語大辞典 上代編』（三省堂、1987年）を見ると、まず①として「空。空中。天。」をあげ、次に②として「ぼんやりとしたこと。心が虚脱状態にあること。よりどころのないこと。ナリヤニを伴って、状態表現に用いられる。」とあり、ついで③として「心地。下に否定の言葉を伴って、心ここにあらぬ、うわのそらの心の状態をいう。」とあり、最後に④として「表・上の意か。」とある。

さらに『岩波古語辞典 補訂版』（岩波書店、1990年）を見ると、まず「天と地との間の空漠とした広がり・空間。アマ・アメ（天）が天界をさし、神神の国という意味をこめていたのに対し、何にも属さず、何ものもうちに含まない部分の意。転じて、虚脱した感情。さらに転じて、実意のない、あてにならぬ、いつわりの、の意」という概括的解説がなされ、そのあとに、①として「空中。宙。」、②として「地面に対しての天上の方。」と続き、さらに「③てっぺん。上。」「④天井。」「⑤天候。天気。」「⑥《何もない空間の意から》うわのそらであること。そぞろであること。」「⑦心地。気分。多く下に打消の語を伴い、不安を表わす。」「⑧（書いたものなどを）暗誦すること。そらんじていうこと。」と続いている。

以上のような意義が「そら」にはあることを知った上で、次に作品に即して『万葉集』における「そら」の転義の用法について具体的に考察してみよう。

3 否定語を伴った転義としての「そら」の用法について

先に見たように、『万葉集』における「そら」という表現のもっとも頻度の高い意義もしくは用法は、自然の「天空」よりも、むしろその転義としての「心地」あるいは「気分」といった心理的狀態である。

とくに『時代別国語大辞典 上代編』の「そら」の項目の③、あるいは『岩波古語辞典』の⑦で説くような、「下に否定（打消）の語」を伴った表現が10首あり、「そら」の過半数を越えていることが目につくであろう。そして、その10首すべてが長歌であることも、この「そら」の表現の特徴である。

それら10首の国歌大観番号をあげてみるならば、534、1520、3272、3299、3330、3969、4008、4116、4169、4408の順になり、後半に多いことが明らかである。また後半の8首のうち4首は大伴家持の作であり、1首は家持に贈られた歌である。後半の歌は時代的にも後半のものが多いので、まず前半に置かれた歌から見ることにしよう。

巻第4, 534の歌は安貴王あきのおほきみの長歌である。この長歌には3種類の「そら」の漢字表記が出てくるので、西本願寺本による漢字表記のものをまず引用する。

遠孀 此間不在者 玉梓之 道乎多遠見 思空 安莫国 嘆虚 不安物乎 水空往 雲尔
毛欲成 高飛 鳥尔毛欲成 明日去而 於妹言問 為吾 妹毛事無 為妹 吾毛事無久
今裳見如 副而毛欲得⁽⁵⁾

この歌は安貴王(天智天皇の曾孫, 志貴皇子の孫, 春日王の子)が因幡の八上采女を妻としたが, 不敬罪に定められて采女が本国に帰され, その采女のことを思い痛み悲しんで作った歌であると左注にある。これを小学館版『萬葉集(一)』では次のように訓んでいる。

遠妻とほづまの ここにしあらねば 玉梓たまほこの 道をた遠とほみ 思ふそら 安けなくに 嘆くそら 苦
しきものを み空行く 雲にもがも 高飛ぶ鳥にもがも 明日行きて 妹いもに言問こととひ 我あが
ために 妹いもも事なく 妹いもがため 我われも事なく 今も見ること たぐひてもがも⁽⁶⁾

この歌では「そら」は思い嘆く心を表しているが, 次に「み空行く 雲にもがも」と続くことによって, 実際の「天空」を喚起する役割も果たしており, さらに「高飛ぶ鳥にもがも」と続くことで, 空漠たる空間の広がりというイメージの連続性を保つ効果がある。

また, 「思ふそら」の前にも「遠妻とほづま」や「玉梓たまほこの 道をた遠とほみ」という表現が置かれているため, 愛する妻との距離が印象づけられており, この愛し合う両者の間の空間が「そら」という言葉を喚起したと思われる。

巻第8の1520番の歌は山上憶良の「七夕歌十二首」に入っているもので, 天平元年(729年)の作と左注にあり, 大宰帥大伴旅人の家で作られたとも言われている。この七夕伝説は中国から伝わり, 天平時代から盛んに作られ, 『万葉集』には132首も載っているのだが, いずれも中国の伝説とは逆に牽牛星が織女星を訪ねることになっていて, 日本の妻問婚に合わせた形になっている。憶良のこの歌も例外ではなく, 牽牛星が織女星を思い, 両者の別れと天の川による遠い隔たりを嘆き, せめて小舟と櫂があれば, 七夕の秋でなくても漕ぎ渡って幾晩も共寝ができるのだがと述べている。次に冒頭の部分を引用する。

牽牛者 織女等 天地之 別時由 伊奈牟之呂 河向立 思空 不安久尔 嘆空 不安
久尔 青浪尔 望者多要奴 白雲尔 滯者尽奴 (後略)⁽⁷⁾

この部分の小学館版『萬葉集（二）』の訓みは次のようである。

彦星は^{ひこほし}織女^{たなばたつめ}と 天地の 別れし時ゆ いなむしろ 川に向き立ち 思ふそら 安けなく
くに 嘆くそら 安けなくに^{あきなき}青波^{のぞ}に 望みは絶えぬ 白雲に^{あがた}涙は尽きぬ（後略）⁽⁸⁾

「いなむしろ」は原文では「伊奈宇之呂」とあるので「いなうしろ」とも訓まれているが、ここでは「伊奈牟之呂」の誤写とする説を採用している。いずれも「川」にかかる枕詞とされているが、かかり方は未詳という。「いなむしろ」は「稲筵」で、「稲のわらで編んだ筵」の意味と、「田の稲が実って倒れ伏したもの。また、そのように乱れたものを筵に見なしていう。」（『岩波古語辞典』）といった転義があるので、ここでは川の波立つさまと心の乱れるさまをこの「いなむしろ」という言葉によって稲の倒れ伏したさまと重ねて表現しているのではないかと思う。

ここでも「そら」は心理状態を表し、「不安久尔」という否定表現を伴っている。この「不安久尔」は「安けなくに」とも「安からなくに」とも訓まれているが、いずれにせよ物事のなりゆきに不安や障害があることを表している。

この歌の場合も、愛し合う男女の間に広い空間の隔りがある。両者を天の川の「青波」^{あきなき}や「白雲」が隔てているという表現が続くことによって、「天空」の「そら」と「からっぽ」になった心理状態としての「そら」が重なり、さらに否定表現によって現状への否定や不安が強調されているのである。こうした「不安な心理状態」を表すための表現様式は『萬葉集』においては次第に定式化するが、背後にあった「天空」の具体的なイメージが失われるとともに後の時代には次第に使われなくなったのであろう。

次に巻第13から民謡などに取り入れられた「そら」の表現について考察しよう。この巻第13は無名長歌集であって、巻中に見られる短歌や旋頭歌も独立したものではなく、すべて長歌に付随した反歌である。そして「そら」という表現は巻第13では3首において見られるが、先に述べたように、それらはみな長歌である。

3首のうち3299番の歌は先に引用した山上憶良の歌と共通した部分が多く、七夕の歌と解釈することもできるので、まずこの歌を見ることにしよう。（「或本の歌の頭句」の形に従えば、初瀬地方の民謡と合わさったものとも解釈されよう。）

次に小学館版の訓みを引用する。

見渡しに^{いも}妹らは立たし この方^{かた}に 我は立ちて 思ふ空 安けなくに 嘆く空 安けなく
くに さ丹塗りの 小舟もがも 玉巻きの 小楳もがも 漕ぎ渡りつつも 語らふ妻を

或本の歌の頭句に云はく、「こもりくの 泊瀬の川の をち方に 妹らは 立たし この方に 我は立ちて」といふ。(9)

「そら」に関する部分の西本願寺本の原文は「思虚 不安国 嘆虚 不安国」⁽¹⁰⁾となっている。「そら」は「虚」で表現されていて、それが2回出てくるが、それらはいずれも「安し」という形容詞が否定された「不安」という表現を伴い、その結果「不安な心理状態」を表している。

「見渡し」という言葉が「視線をさえぎるものがない広々とした空間、場所」を表している、天の川のある天空と解釈することもできるであろうが、「或本の歌」のように「こもりくの 泊瀬の川の をち方」とするならば、この歌は中国伝来の天の川伝説の歌から現実の大和地方の歌となり、「我」のいる位置は天空から地上の川の対岸へと落下する。そして、「思ふ空」も「天空」のイメージは失われ、比喩的な「空虚」「からっぽ」の意からくる「不安な気持」のみを表すようになる。

3330番の歌も初瀬地方の民謡とおもわれるが、この歌においては七夕伝説からはまったく離れて、現実の漁民の妻を失った嘆きが歌われている。やはり小学館版の訓みをまず見てみよう。

こもりくの 泊瀬の川の 上つ瀬に 鵜を八つ潜け 下つ瀬に 鵜を八つ潜け 上つ瀬の
鮎あゆを食はしめ 下つ瀬の 鮎あゆを食はしめ くはし妹いもに 鮎あゆを惜しみ くはし妹いもに 鮎あゆを
惜しみ 投ぐるさの 遠とほざかり居ゐて 思ふ空 安けなくに 嘆く空 安けなくに 衣きぬこそ
ば それ破れぬれば 継つぎつつも またも合ふといへ 玉こそば 緒をの絶えぬれば くく
りつつ またも合ふといへ またも逢あはぬものは 妻にしありけり⁽¹¹⁾

「鮎を食はしめ」までの10句は「くはし妹」を起こす序詞である。「くはし妹」は「くはしめ（麗女）」という言葉があるように「繊細で美しい妻」を意味する。「くはし」という言葉が繰り返されて、鮎を妻に食べさせることができなかつた漁師（と思われるが初瀬地方の人々にまで一般化することも可能であろう）の後悔と悲しさが強調され、そして死んだ妻とは遠く離れてしまい、ふたたび会うことができないという後半の嘆きにつながっていく。

妻と遠く離れているという状況はこれまで見てきた歌と共通しており、またその不安で悲しい心理を「思ふ空 安けなくに 嘆く空 安けなくに」と繰り返し、畳み掛けていく点も共通している。

ただ、この3330番の歌は妻と死に別れている点がこれまでの歌とは違う。そのふたたび会うことができない気持ちを引き出してくる言葉は「投ぐるさの」という言葉であろう。「さ」

は「箭」であって、「矢」の古語であり、「幸(矢)」「獵矢」「獵人」に通じると言われ、そこから「遠ざかる」の枕詞となったとも言われるが、ここでは漁師の漁法とのつながりも感じられる。その投げられた矢が遠ざかっていくというイメージと、空を飛ぶというイメージが重なって、「思ふ空」という言葉を喚起し、またふたたび帰ってこないというイメージが「またも逢はぬものは 妻にしありけり」という最後の嘆きの言葉を準備している。

このように、初瀬の漁民の歌がもとになっていると思われるこの歌の初めは川の描写であるが、イメージの重層性のうちに空とつながっていく。川と空をつなぐものとして「鶺鴒」という鳥のイメージも重要な役割を果たしているであろう。

もう一つの巻第13の歌は3272番の歌である。この歌は夫婦の間の愛情を歌ったものではなく、少し離れた土地の男が、長い間思い続けてきた女を彼女の里の男に取られ、その心の苦しさと切なさを歌ったものである。

この歌では「旅寝」という言葉が「そら」という言葉を引き出し、次のように、苦しく安らかでない心理の描写につながっていく。

うちはえて 思ひし小野は 遠からぬ その里人の 標結ふと 聞きてし日より 立てらくの たづきも知らに 居らくの 奥かも知らに にきびにし 我が家すらを 草枕 旅寝のごとく 思ふ空 苦しきものを 嘆く空 過ぐし得ぬものを 天雲の ゆくらゆくらに 葦垣の 思ひ乱れて 乱れ麻の 麻笥をなみと 我が恋ふる 千重の一重も 人知れず もとなや恋ひむ 息の緒にして⁽¹²⁾

「思ふ空 苦しきものを 嘆く空 過ぐし得ぬものを」の西本願寺本原文は「思空 不安物乎 嗟空 過之不得物乎」⁽¹³⁾であり、ここでも「不安」「不得」という否定表現が「そら」に伴っている。

この歌では恋人の女性は「小野」に例えられ、その「小野」から「標結ふ」が引き出され、さらには「草枕」「旅寝」という言葉も喚起される。「草枕」は「旅」にかかる枕詞であるが、これらの言葉の連なりから、実際に「草を結んだ枕」のイメージが浮かんでくる。そして「旅寝」から異国の空が連想され、さらには「天雲の ゆくらゆくらに」という雲の形容につながり、雲のゆらゆら動いていく状態から、心の乱れた状態へとつながっていく。この場合は実際に旅に出るのではなく、住み慣れた家にいるのであるが、恋ゆえの心の乱れのために、居ても立ってもいられず、苦しく恋い焦がれている心を「そら」で表している。

巻第17以下の4巻は大伴家持の作品が中心になっていて、だいたい年代順になっている。

「空」の転義としての「そら」は巻第17に2首、巻第18に1首、巻第19に1首、巻第20に

1首と、各巻に見られる。家持の歌は巻第17に1首、巻第18に1首、巻第19に1首、巻第20に1首の、計4首である。巻第17のもう1首の歌は家持の歌に対して大伴池主が返歌したものであり、巻第20の歌は防人の歌の形を取っているが、家持が作ったと明示されている。このように5首とも家持に関係した歌であるので、番号順に見ていこう。

まず、巻第17の3969番の歌であるが、この歌は天平19年（747年）2月に家持が原因不明の大病に冒されてほとんど死にそうになったあと、ようやく回復した時に作られた数首の長歌と短歌のなかの長歌である。家持は前年の天平18年に越中国守として赴任した。その時越中国掾であった大伴池主と家持は親しく歌や詩文の贈答をしている。これらの数首の歌も池主との歌の贈答のなかで作られている。

3969番の歌の訓みの一部を次に引用する。

おほきみ 大君の 任^まけのまにまに しな^こざる 越^{こし}を治^{をさ}めに 出^こでて来^こし ます^{われ}すら 世の中
の 常^{つね}しな^らければ うち^{とこ}なびき 床^{とこ}に臥^ふい伏^ふし 痛^いけくの 日^ひに異^けに増^けせば 悲^{かな}しけく
ここに思^{おも}ひ出^で いら^なけく そこに思^{おも}ひ出^で 嘆^{なげ}くそら 安^{やす}けなくに 思^{おも}ふそら 苦^{くる}しきも
のを あし^あひきの 山^{やま}きへなりて 玉^{たま}杵^{ほこ}の 道^{みち}の遠^{とほ}けば 間^ま使^{つか}ひも 遣^やるよしもなみ
(後略)⁽¹⁴⁾

この歌は仏教的な無常感で始まっているようだが、長い歌なので引用しなかった後半部では、仲間たちと春の花を髪にかざしたり、春菜を摘む乙女らを見ることができないことを嘆くというように、日本の古習の延命や長寿を祈る儀式に基づく具体的で花やかなイメージへと移っていく。その両者をつなぐところに「そら」の表現が出てくるのである。

西本願寺本の原文では、その部分は「奈気久蘇良 夜須家奈久尔 於母布蘇良 久流之伎母能乎」⁽¹⁵⁾とあり、「空」ではなく「蘇良」と表記されている。

この「そら（蘇良）」も自然の天空ではなくて、語り手の心理状態を表しているが、「あしひきの 山きへなりて 玉杵の道の遠けば」という言葉が続くことにより、自然の空間的広がりにつながっていく。いや、むしろ、それ以前に「しなざる 越を治めに」という言葉がすでに都（奈良）から遠く離れて来たことを述べている。「しなざる」は「越」にかかる枕詞であるが、『岩波古語辞典』では「《シナは坂、サカルは遠くなる意》 多くの坂を越えて遠くにある意で、地名「越（こし）」にかかる」と説いている。都には妻子や義母を残して赴任したことは3962番の歌から明らかであるが、遠く離れて単身赴任しての大病により、家持の心は不安と心細さでいっぱいであっただろう。家持はその不安な心理状態を「嘆くそら 安けなくに 思ふそら 苦しきものを」という言葉に託したのである。

このように、この3969番の歌においては、「世の中の 常しなれば」という家持の仏教

的無常感が表明され、その無常感から生じる不安な心理状態が「そら」で表現されるという新しい展開が見られる。しかし、この歌は池主との贈答歌であることから、やがて抽象的な思弁から離れ、その実存的不安も妻子や友人あるいは乙女らから離れていることからくる寂しさや不満に転じていく。

4008番の歌は家持が上京する際に池主が贈った歌であり、「忽ちたちまに京みやこに入らむとして懐おもひを述ぶる作を見るに、生別せいべつは悲しく、断腸だんちやう万回よろづたびにして、怨緒ゑんしよ禁め難し。」⁽¹⁶⁾と前書きにあるように、死別ではなく生別の悲しさを歌ったものである。

これまでは男女が離されている嘆きと不安を歌うために「そら」という言葉が使われてきたが、ここでは上司との別れであり、男同士の離別を歌うために使われている。

やはりかなり長い歌なので、「そら」に関する部分とその前後の訓みのみを次に引用する。

(前略) 群鳥むらとりの 朝立あさだち去いなば 後おくれたる 我あれや悲しき 旅たびに行く 君きみかも恋こひひむ 思ふそら 安やすくあらねば 嘆なげかくを 留とどめもかねて 見渡みわたせば 卵たまごの花山はなやまの ほととぎす 音ねのみし泣なかゆ (後略)⁽¹⁷⁾

この歌においても「そら」の前後に「群鳥むらとりの 朝立あさだち去いなば」とか、「卵たまごの花山はなやまの ほととぎす」という「鳥」の描写があって、自然の「天空」とのつながりを感じられ、また「旅に行く」という表現も空間の広がりを感じさせている。このように、池主は先に見た3969番の家持の歌を念頭に置きながら、二人の間のしばらくの別れを歌い、家持に餞はなむけとしたのであろう。

ただ、これまで見てきた「そら」は、いずれも2度重ねて表現されたが、この池主の歌では「於母布蘇良 夜須久安良祢婆 奈気可久乎」⁽¹⁸⁾と、1度しか使われていない。漢字表記が3969番の歌と共通している部分が多いのは、池主が家持の歌の表記にならったのか、それとも家持が編集した時に手を入れたのか、あるいは後にそろえたのかなど、漢字表記の仕方にも興味を感じられる。

巻第18の4116番の歌は、天平感宝元年(749年)夏の家持の作である。

この歌は大伴池主が越前国の掾となって転任したあと越中国の掾となった久米朝臣広繩が朝集使として上京し、半年後に帰ってきたのを迎えて、詩酒の宴が持たれた時に国守の家持が広繩の労をねぎらって作った歌である。それゆえ、この歌も池主の歌に見られるような男同士の別離の歌であり、職場の歌とも言える。また、次のように旅路と「そら」と「ほととぎす」が結びついているのも池主の歌と共通している。

大君の 任きのまにまに 取り持ちて 任^{つか}ふる国の 年の内の 事かたね持ち 玉^{たま}梓^{ぼこ}の
道に出で立ち 岩根踏み 山越え野行き 都^{みやこ}辺に 参^まるし我が背を あらたまの 年行
き反^{かへ}り 月^{かま}重ね 見ぬ日さまねみ 恋ふるそら 安くしあらねば ほととぎす 来鳴く
五月^{きつき}の あやめぐさ (後略)⁽¹⁹⁾

このように、家持やその周辺の人々は、歌の世界では身分の上下を越えて親愛な感情を歌いあげている。また、感情の表現の仕方に共通点が見られ、家持の周辺に越中歌壇が成立していたことが分かる。おそらくそうした歌の仲間たちの中で優れた歌は歌い継がれたのであろう。

ただこの歌では「故敷流曾良 夜須久之安良祢波」⁽²⁰⁾と、「そら」に乙類の「そ」の「曾」という漢字を当てている。このように乙類の「曾」を使っているのはこの1例のみで、他は「蘇良」のように甲類の「そ」を使っている。

いずれにせよ、この歌も、遠く離れた人のことを思い、会うことができないための不安な心理状態を「そら」という言葉で表現している点において、これまで見てきた歌と共通している。

巻第19の4169番の歌と巻第20の4408番の歌は家持が他人になりかわって作った歌である。

まず、4169番の歌は前書きに「家婦の京に在す尊母に贈らむために、詠^{うた}へられて作る歌1首 并せて短歌」⁽²¹⁾とあり、家持が妻の坂上大嬢に頼まれて、大嬢の母坂上郎女に贈るために作ったことが明らかにされている。その歌は次のようなものであって、都にいる母から遠く離れて越中の国にやって来た不安な気持ちと、母の無事を祈る気持ちとが歌われている。

ほととぎす 来鳴く五月^{きつき}に 咲きにほふ 花^{はな}橘^{たち}の かぐはしき 親の御言^{みこと} 朝夕^{あさよひ}に 聞か
ぬ日まねく 天^{あまぎ}離^かる 鄙^{ひな}にし居れば あしひきの 山のたをりに 立つ雲を よそのみ見
つつ 嘆くそら 安けなくに 思ふそら 苦しきものを 奈^な呉^ごの海^{あま}人の 潜^{かづ}き取るといふ
白玉の 見^ほが欲^みし御面^{みおも} 直^{ただ}向^{むか}かひ 見む時までは 松^{まつ}柏^{かへ}の 栄^{さか}えいまさね 貴^{たか}き我^あが
君⁽²²⁾

この歌でも「ほととぎす」で始まり、「天^{あまぎ}離^かる 鄙^{ひな}にし居れば」と両者の離れている距離や空間の広さを歌い、「山のたをりに 立つ雲の」という言葉で天空に心に向け、その空漠とした広がりの中で「嘆くそら 安けなくに 思ふそら 苦しきものを」(原文では「嘆蘇良 夜須家奈久尔 念蘇良 苦伎毛能乎」⁽²³⁾とある)と不安な心理状態を畳み掛けるように歌っている。

ただ、この歌では、坂上大嬢はすでに越中の国に来ているので、「そら」のあとは天空へ

と向かわず、越の国の海辺へと向かっているが、それも都との対比のなかで歌われているので、親子の離れている空間を感じさせるものとなっている。

否定表現を伴った「そら」の出でくる歌の最後は、巻第20の4408番の歌である。

この歌には「防人が悲別の情を陳ぶる歌1首 併せて短歌」⁽²⁴⁾と前書きがあり、短歌4首のあと「2月23日、兵部少輔大伴宿禰家持」⁽²⁵⁾と書かれていることで、家持の作であることが明らかにされている。

この前後の歌は、天平勝宝7年(755年)2月に北九州に配置された東国の防人やその家族たちの歌が中心になっている。兵部少輔であった家持はそうした防人たちの歌を集め、その真情に触れて心を動かされ、彼らが両親や妻子たちと別れて遠く生命の危険を冒して旅立つ気持や別れの悲しさを歌う歌を作ったのであろう。

長い歌なのでその一部を引用する。

大君の 任けのまにまに 島守りに 我が立ち来れば (中略) 大君の命恐み 玉梓の
道に出で立ち 岡の岬 い廻むるごとに 万度 顧みしつつ はろはろに 別れし 来
れば 思ふそら 安くもあらず 恋ふるそら 苦しきものを うつせみの 世の人なれば
たまきはる 命も知らず 海原の 恐き道を 島伝ひ い漕ぎ渡りて あり巡り 我が
来るまでに 平けく 親はいまさね つつみなく 妻は待たせと (後略)⁽²⁶⁾

この歌は先に見た3969番と4116番の歌のように「大君の 任けのまにまに」で始まっている。愛する人々から「大君の 任け」という公務が別け離しているのである。国守であれ、防人であれ、家族や恋人や友人と公務により別離させられる悲しさは耐え難いという、家持の感情が表されているようである。

この「防人が悲別の情を陳ぶる歌」においては、まず前半部で両親や妻子との悲しい別れが描写され、ついでふたたび「大君の 命恐み」と防人としての任務の免れがたさが述べられて後半部が始まる。

後半部は防人に駆り出された男の心理描写になっていて、そこに「思ふそら 安くもあらず 恋ふるそら 苦しきものを」(原文は「於毛布蘇良 夜須久母安良受 古布流蘇良 久流之伎毛乃乎」⁽²⁷⁾)という表現が見られる。この「そら」を呼び出すものは「道」や「岡の岬」という空間的表現であり、愛する者との空間的隔たりを「はろはろに 別れし来れば」という表現が明示している。

ここでは「思ふそら」と「恋ふるそら」とが並べられている。今まで見てきたように、否定後を伴った「そら」を形容する言葉は「思ふ」10回、「嘆く」8回、「恋ふる」2回で、その他の言葉は使われていない。この「そら」は、もつばら、思い、嘆き、恋うる心を歌う言

葉であることが明らかになった。

さらに、この歌においては、この「そら」を受ける言葉は「うつせみの 世の人なれば
たまきはる 命も知らず」という無常感を表す言葉であり、また「海原の 恐き道を島伝ひ
い漕ぎ渡りて」という空間的広がりを表す言葉である。

「うつせみの」はこの歌では「宇都世美乃」⁽²⁸⁾と表記されているが、『万葉集』の他の歌では「空蟬乃（または之）」と表記されており（24, 619, 733, 1857, 3107, 3108参照）、また「虚蟬乃（之）」と表記されたものも8首ある。漢字表記の「空」について考察する場合は当然この「空蟬」についても考えてみる必要がある。

しかし、今回はただこの4408番の歌において「うつせみの」は「世の人」にかかる枕詞ではあるが、「たまきはる 命も知らず」と続くことで無常感が高まっていることを指摘するにとどめる。家持には4160番の「世間の無常を悲しぶる歌1首 併せて短歌」⁽²⁹⁾のように、すでに『古今和歌集』以後の王朝人の無常感に通じる叙情がある。

以上、下に否定語（打消語）を伴った「そら」の表現について考察した。これらの10首から、確かにこの「そら」という表現は自然の天空よりも不安な心理状態や気分を表していることが分かるが、それと同時に、その「そら」という言葉の前後に必ず空間的隔たりを表す言葉があり、その隔たりが恋人、親子、親友などの親しく愛している人々の心を不安にさせていることが明らかになった。愛し合う両者の間に広がる天空や山や岡や海や道などが、交通手段の発達していない古代人には近づきたい広漠たる隔たりを意味し、また、何もない空間としての「そら」が、満たされない感情や不安もしくは虚脱した心を表すことになったのであろう。

4 その他の転義としての「そら」について

否定語を伴った「そら」以外の「そら」の転義について、簡単に触れておこう。

自然の天空ではない「そら」の出てくる歌は『万葉集』には3首ある。これらの3首はいずれも短歌であって、巻第11に2首、巻第12に1首ある。両巻とも相聞の歌の巻であり、3首とも作者の伝わらない恋の歌である。

まず、巻第11の2541番の歌をあげよう。

たもとほり 行箕の里に 妹を置きて 心空なり 土は踏めども
徊俳 往箕之里尔 妹乎置而 心空在 土者蹈鞞⁽³⁰⁾

「行箕の里」の所在は未詳であるが、「たもとほり」（同じ場所をぐるぐるまわる意から地

名「行篋」にかかる枕詞とされる) という枕詞がつくことにより、人々が行ったり来たりする場所という感じが加わり、愛する女性を残してきた男の不安感が高められる。その結果、語り手の男の心が空にぬけだして、うわの空になっている。「心空在」という漢字表現も、その心的状態にふさわしいといえよう。

こうした「心空なり」に似た表現は巻第12にも見られる。2950番の次のような歌である。

我妹子が 夜戸出の姿 見てしより 心空なり 地は踏めども
吾妹子之 夜戸出乃光儀 見而之従 情空有 地者雖踐⁽³¹⁾

「夜戸出の姿」はさまざまに解釈されているが、ここでは2357番の「朝戸出の 君が足結を 濡らす露原 早く起き 出でつつ我も 裳裾濡らさな」⁽³²⁾という旋頭歌の「朝戸出」の対として(1925番の歌も女を訪ねて来た男が朝早く女の家を出る「朝戸出」を女が歌っている)、夜に戸口を出る(男を迎えに戸口に出ている)女の姿としておこう。

ここでも、「心空なり」は「情空有」と表記されていて、心が空中にさまよい出たような、落ち着かない心理状態を描き出している。

もう1首の「そら」の転義の歌は、現実の天空と見ることもできる歌である。最後に巻第11の2672番の歌を見ることにしよう。

この山の 峰に近しと 我が見つる 月の空なる 恋もするかも
此山之 嶺尔近跡 吾見鶴 月之空有 恋毛為鴨⁽³³⁾

「月の」までを「空なる」の序詞と解釈すれば、この歌は今まで見てきた「心空なり」の歌とつながるが、実際に月は空にあると解釈することもできよう。つまり、山の峰あたりにあるのを見た月がいつのまにか中空にかかっている、そのように、いつのまにか自分の恋も進んできてしまったと、心が空中にさまよいてたような恋を時間的推移のうちに歌っていると考えることもできるであろう。

そうした恋の時間的推移を月の移動と重ねて歌う手法は、この歌の次に置かれた2673番の歌においてもっと明らかに見られる。

ぬばたまの 夜渡る月の ゆつりなば 更にや妹に 我が恋居らむ⁽³⁴⁾

このように「そら」は「月」とともに使われることによって、単に空漠たる広がりや、そ

の転義としての心の状態を意味するばかりでなく、そうした広大な空間における時間的推移をも感じさせるものともなるのである。

5 おわりに

『万葉集』における「そら」の転義について見てきたが、自然の天空としての「そら」の歌や、空の連語や枕詞などについて考察することは今回はできなかった。また、『万葉集』以後の歌集で「そら」はどのように転じていくのかについて論じるのも次の機会に譲らざるをえなかった。

しかしながら、これまで見てきたことから、『万葉集』における転義としての「そら」は、必ずしも具体的な天空から離れたものではないことが明らかになったと思う。

むしろ天空自体がつかみどころのない空漠としたものであると日本の古人は考えており、その空漠としたものというイメージと、心の空漠とした状態が重ねられて、さまざまな「そら」の表現が生まれてきたとみるべきであろう。

ある言葉が呼び起こすイメージが、また他のイメージとつながり、別の言葉を引き出していく。そこにはイメージの連続性と重層性が見られる。たとえば、「そら」という言葉は何もない空間というイメージを喚起し、その何もない空間のイメージは、心の空虚さというイメージを呼び出す。この心の空しさというイメージは、ふたたびはらかな空間のイメージとつながり、空や山や海、あるいは月などのイメージとつながる。そうしたイメージ全体を呼び起こしているのは、愛する者から引きはなされ隔てられている心の不安や不満である。そうした実質的には満たされえない心は、言葉という空なるものによって仮に慰められ、満たされるのであろう。

注

- (1) 拙著「日本文学における〈^{そら}空の色〉の表現」『青空』（木魂社、1995年）参照。
- (2) 小島憲之「萬葉集總索引漢字篇の覆刻に際して」『萬葉集總索引漢字篇』（平凡社、1974年）319頁。
- (3) 同書、320頁。
- (4) 山田孝雄「萬葉集總索引の贊」『萬葉集總索引單語篇』（平凡社、1974年）12頁。
- (5) 小島憲之・木下正俊・佐竹昭広校注・訳『萬葉集（一）』（小学館、1974年、317頁。
- (6) 同書、317～318頁。
- (7) 『萬葉集（二）』（小学館、1972年）331頁。
- (8) 同書、330～331頁。

- (9) 『萬葉集 (三)』(小学館, 1973年) 412~413頁。
- (10) 同書, 412頁。
- (11) 同書, 429~430頁。
- (12) 同書, 398~399頁。
- (13) 同書, 398頁。
- (14) 『萬葉集 (四)』(小学館, 1975年) 193~194頁。
- (15) 同書, 193頁。
- (16) 同書, 219頁。
- (17) 同書, 220頁。
- (18) 同書, 同頁。
- (19) 同書, 275~276頁。
- (20) 同書, 276頁。
- (21) 同書, 308頁。
- (22) 同書, 309頁。
- (23) 同書, 同頁。
- (24) 同書, 410頁。
- (25) 同書, 413頁。
- (26) 同書, 410~411頁。
- (27) 同書, 411頁。
- (28) 同書, 同頁。
- (29) 同書, 304頁。
- (30) 『萬葉集 (三)』(前掲書) 213頁。
- (31) 同書, 309頁。
- (32) 同書, 173頁。
- (33) 同書, 242頁。
- (34) 同書, 同頁。

なお、小学館版『萬葉集』からの引用のうち、西本願寺本につけられたルビや返り点は省略した。

ファン・ゴッホ《鳥の群れ飛ぶ麦畑》

—物語の結びとしての「絶筆」—

園府寺 司

1 はじめに

《鳥の群れ飛ぶ麦畑》（図1）は、ファン・ゴッホの「物語」のなかで「絶筆」という特殊な役割をになってきた絵である。この絵が実際に絶筆であると論証されたことは一度もない。それどころか、学者たちはくりかえし絶筆説を否定してきた。また、この絵に描かれた麦畑でファン・ゴッホが自殺をしたという俗説にも確かな根拠はない。⁽¹⁾にもかかわらず、この絵は今日なお、多くのファン・ゴッホの「物語」のなかで絶筆役を演じ続けている。これは一体どういうことなのだろうか。

ここでいう「物語」(Narrative)とは、伝記や伝記的小説だけをさすのではない。画集や展覧会カタログ、モノグラフと呼ばれる研究書などの書籍類、伝記的映画、ドキュメンタリーなどの映像作品、展覧会など、イメージと言葉によって美術を物語るもの全般を「物語」と呼ぶことにする。そして、これらの物語にとって、《鳥の群れ飛ぶ麦畑》がどのような意味をもっていたのかを論じることにしてしよう。

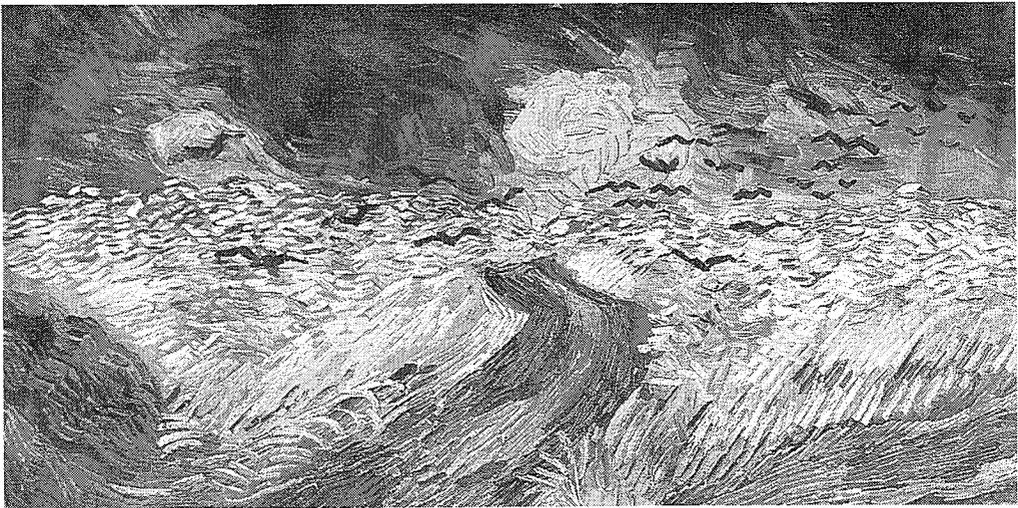


図1. ファン・ゴッホ《鳥の群れ飛ぶ麦畑》
1890年、アムステルダム、ファン・ゴッホ美術館

2 絶筆神話の生成、伝播、変遷

アーヴィング・ストーンの伝記小説『炎の人ゴッホ』（原題 Lust for life, 『生への渴望』1934年）は、《鳥の群れ飛ぶ麦畑》絶筆神話を示す典型例であり、また、この神話の伝播に大きな役割をはたした。この小説から《鳥の群れ飛ぶ麦畑》にまつわる部分を引用しよう。

「突然、空の一角から鴉の大群が押し寄せてきた。鳥はあたりにみち、太陽を真っ暗におおい、夜のような厚い闇のなかにフィンセントつつみこんで髪のなかに、眼のなかに、鼻の中に口の中に舞いこんで、その羽ばたく翼のきつく、息苦しい黒雲の中に彼を埋めつくしてしまった。／フィンセントは描きつづけた。黄色い小麦畑の上に舞う鳥を描いた。どのくらい絵筆をふるっていたのかわからなかったが、ふと描き上がっていることに気がついて、画布の片隅に『鴉のいる麦畑』と書き入れた。…（中略）…／次の日の午後、彼はまたまた家を出たが、こんどは村役場広場からの道を歩いて行った彼は丘を登って城館をすぎた。…（中略）…／フィンセントは顔を上げて太陽を仰いだ。わき腹にピストルを当てるそして引き金をひいた。彼はくず折れて、その肥えて鼻をつく畑の土壌の中に、母なる大地に胎内にいち早く返してくれる土の中に顔を埋めた」。(2)

ストーンの『炎の人ゴッホ』はあくまで伝記的小説であり、史実にあまりこだわっていない。たとえば、鳥がファン・ゴッホを襲ったり、画布の片隅に「鴉のいる麦畑」と書き入れたり、《鳥の群れ飛ぶ麦畑》を描いた翌日に自殺するという設定は、すべて根拠のない作り話である。しかし、「史実」に反するという批判は受けながらも、この小説は絶大な影響力をもつことになった。版を重ね、少なくとも三十数か国語に翻訳された。1956年にはハリウッドのMGMがこの小説にもとに《炎の人ゴッホ》(Lust for Life)という映画を制作している。監督ヴィンセント・ミネリ、主演カーク・ダグラスによるこの映画も、世界中で人気を博することになった。映画は多くの部分で原作の小説と異なっているが、《鳥の群れ飛ぶ麦畑》を絶筆としている点は同じである。ただ、小説ではファン・ゴッホはこの絵を描いた翌日に自殺をはかるのにたいし、映画では描いて間もなく自殺をはかったことになっていて、絶筆としての性格はさらに強められている。ともあれ、絶筆神話はこれらの小説と映画によって世界的に定着したといつてよい。

しかし、この神話をはじめて世に送りだしたのはストーンではない。それ以前にも絶筆という意味づけはすでになされていたし、その普及には他のメディアも深く関与していた。その生成と変遷の過程を追ってみよう。従来、美術の受容史は、批判家や美術史家の著作を主にとりあげてきたが、それらは美術を伝えるメディアの一部にすぎない。展覧会とそのカタログ、伝記(的)小説、映像作品などのメディアが美術受容にはたす役割について研究が本格化したのは比較的最近のことである。(3)ここでは、《鳥の群れ飛ぶ麦畑》受容をこれらのメディアを対称に調査した成果から、その一端を紹介することにしよう。まず、絶筆神話の

1905 アムステルダム市立美術館

<黒い鳥のいる麦畑>

「最後の作品のうちのひとつ、黒い鳥のいる麦畑で、彼は自らを死へと駆り立てる恐怖の発作を描きたかった。彼は1890年7月29日に死んだ。」

1908 ミュンヘン モデルネ・クンストハンドルンク画廊, ドレスデン, フランクフルト巡回

<雷雨> (巨匠最後の作品) 非売品

<Gewitter> (Letztes Werk des Meisters) unverkäuflich

1914 アントウェルペン, 現代美術展1914年のサロン

<鳥のいる麦畑> (1890) (画家の最後の作品)

Champ de blé aux corbeaux (derniere œuvre du peintre)

1925 パリ, ベルネーム・ジューヌ画廊での展覧会関連の新聞記事

「…彼が腹に銃弾を打ち込んで中断された<鳥の群れ飛ぶ麦畑>…」 (Trapoullot 紙 1月16日)

「…彼がオーヴェール・シュル・オワーズで、自殺したその日に描いた<黒い鳥のいる麦畑>」

(Paris-Journal 紙 1月6日)

1947 ロンドン, テート・ギャラリー

「鳥のいる麦畑において、われわれは絶望的なまでに高揚したファン・ゴッホの最後の段階を垣間見ることができる。ここでは劇的な感情が高まり、他のあらゆる思慮を上回っている。もはや形態のデザインに留意されることもなく、そして、ファン・ゴッホは、終末をむかえるべき彼の気質からも推測できたように、インスピレーションによる絵かきとして、最後をむかえるのである。」

1949-50 ニューヨーク, メトロポリタン美術館, シカゴ美術館

「異様な、そして予言的なままでの<鳥の群れ飛ぶ麦畑>, 彼の絶筆。」

1955-56 リバプール他

「ファン・ゴッホが自殺をする前に描かれた最後の作品群に属している」

1968-69 ロンドン, ヘイワード・ギャラリー

「この絵は、実際にはフィンセントの絶筆ではない。ただ、その力強さとイメージはその位置づけにふさわしいものではある。」

図2. <鳥の群れ飛ぶ麦畑>についての記述。展覧会カタログ, 新聞記事より。

生成, 変遷に大きな役割を果たした, 展覧会というメディアがいかに影響力の大きいものであったかがわかる。それらの展覧会のカタログと展覧会関連の記事から<鳥の群れ飛ぶ麦畑>についての特徴的な記述をいくつか列挙しよう。(図2) 展覧会カタログには「絶筆」あるいは「最後の作品」という語がかなり画廊で行なわれた展覧会の小冊子に「巨匠の最期の作品」という記述が現われる。⁽⁴⁾その後しばらくこのような記述は見当たらないが、今日一般化し

ている「鳥のいる麦畑」というタイトルが展覧会カタログに使われたのはこれが最初で、それ以前は「黒い鳥のいる麦畑」や「黒い鳥」といったタイトルが使われていた。⁽⁵⁾なぜ「鳥」のかわりに「鳥」が使われ始めたのか、詳しい事情はわからない。考えてみれば、描かれているのが鳥であるという確証はない。麦畑の上を群れをなして飛ぶ黒い鳥といえば、多くの人は鳥を思い浮かべるかもしれないが、そのような理由だけでこのタイトルが定着したのではないだろう。現に、この絵が描かれて25年ものあいだ、「鳥」はタイトルには使われていなかったのである。おそらく、絶筆という性格づけにともなって、不吉さを感じさせる「鳥」という言葉がタイトルに定着し、この言葉が定着するにつれて絶筆説はより確固たるものになったのであろう。つまり、《鳥の群れ飛ぶ麦畑》というタイトルは、絶筆説とともに作り上げられたのである。

1914年に最初の書簡全集、1927年に最初の作品総カタログが出版されるなど、ファン・ゴッホに関する資料出版や研究が進むにつれて、絶筆説に根拠がないことはしだいに広く知られるようになった。しかし、「絶筆」の記述は消えない。1949-50年にはニューヨークのメトロポリタン美術館とシカゴ美術館でファン・ゴッホ展が開かれているが、この権威ある展覧会のカタログにおいてさえ、公然と「最後の作品」と記述されている。⁽⁶⁾このような例は伝記的作品、新聞記事などには根強く残るが、展覧会カタログからはしだいに姿を消し、カタログ筆者の多くは研究成果をふまえて、「絶筆」と明記するのを控えるようになる。たとえば、1955-56年にイギリスで開かれた展覧会のカタログには、「自殺する前に描かれた最後の作品群」に属する、という慎重な言い回しが使われている。⁽⁷⁾50-60年代以降では、おおむねこのような記述が主流になる。今日においても、「自殺する前に描かれた最後の作品群のひとつ」といったたぐいの記述は、誤りのない、いわば「無難」な記述としてよく使われている。しかし、この記述も決して「ニュートラル」なものではない。「自殺する前」といっても、この絵は自殺の二週間以上も前に描かれたことになっている。同じ頃に描かれた他の絵、あるいは本当に自殺の直前に描かれた絵について、はたして同じような記述が執拗にくり返されてきたらどうか。

つまり、この種の記述は妥協の産物なのである。絶筆説に信憑性がない以上「最後の作品」とは書けない。そこで「自殺する前に描いた最後の作品群のうちのひとつ」と書くことで、絶筆ではないという「事実」と、絶筆であるという神話的意味とを共に取り込んでいるのである。このような操作をはっきりと表に出した例が、1968-69年にロンドンのヘイワード・ギャラリーで開かれた展覧会のカタログである。そこには次のように書かれている。「実際にはフィンセントの絶筆ではない。ただ、その力強さとイメージはその位置づけにふさわしいものである。」⁽⁸⁾ここでは史実を認めながらも絶筆神話を保持するという操作が、隠されることなく公然と行なわれている。このような「開き直り」は、小林秀雄の「ゴッホの手紙」(1952)年にもみられる。小林は自殺の数日前の手紙を引用した後、次のように書いている。

「黒い鳥の群がる麦畑の絵は、この手紙が書かれた日から三日の間に描かれたと推測してもいいだろう。絵はそんな様子をしている。この絵が、彼の絶筆であるという確証はないのであるが、そんな詮議よりも、彼が、前年の夏、サン・レミイ病院の鉄格子越しに、熟れた麦畑を眺め、『純金の光を漲らせる太陽の下に、白昼、死はおのれの道を進んで行く』のを見てとっていたことを思いだしたほうがよかろう。彼は『自然という偉大な本』が、死の影は、生の輝きの到る処に現われて、『ほとんど微笑している』と語るのを聞いた。……（中略）……赤い道は裂け、刈取人はまだ来ない。黒い鳥が飛び立つ。死は微笑している。だが、発狂は？」⁽⁹⁾

小林は《鳥の群れ飛ぶ麦畑》が絶筆らしい「様子をしている」と述べたあと、絶筆説に根拠がないことはあっさり無視している。そして、サン・レミイ時代の手紙から、麦刈りについての有名な一節を引いて絶筆神話を正当化する。⁽¹⁰⁾ 周知のとおり、キリスト教のシンボリズムでは「麦刈り」と「人の死」には密接な意味的連関がある。《鳥の群れ飛ぶ麦畑》の熟れた麦は来るべき「麦刈り＝死」を予告するものとして見られているのである。興味深いことに、4年後に作られたミネリの映画《炎の人》のエンディングもこれとよく似ている。《鳥の群れ飛ぶ麦畑》を描いた直後に画家は自殺する。そして「麦を刈る人」、「自然という偉大な書物が語ってくれる死のイメージ」についての手紙の一節が読まれるなか、多くの絵が映しだされ、その上にエンド・マークが浮かび上がる。小林もミネリも史実にもとづいてではなく、キリスト教シンボリズムに照合させることで、《鳥の群れ飛ぶ麦畑》を絶筆として正当化したのである。

3 二つの物語、物語の結び Narrative Closure

ここで絶筆神話からすこし離れて、ファン・ゴッホの「物語」に眼を転じよう。近代以降、美術に関する物語には、大きく分けて二つのタイプがあったといっていよう。ひとつは聖人伝的な物語あるいはヒューマニズム美術史の物語とでも言うべきもの、いまひとつはモダニズム美術史の物語あるいは近代美術史学の作りだした物語である。聖人伝／ヒューマニズム美術史の物語は、ロマン主義的芸術家崇拜を色濃く残したもので、そこでは作者は創造者としての特権的地位を保証されている。モダニズム美術史の物語は「作品」を物語の主役と見なす。「作者の死」、「人名なき美術史」が語られ、作品は偉大な天才によってではなく「時代精神」や「形の生命」から生みだされたものとして記述される。バル／ブライソン流の言い方をすれば、作者は、さまざまな因果関係の連鎖をひとつにたばねて作品に収斂させる「ろうと」の役割をはたすのである。⁽¹¹⁾

伝記的作品では「人」や「生涯」に重心がおかれ、その語り口は多くの場合聖人伝的、ヒューマニズム的である。展覧会や画集、モノグラフでは「作品」が主役を演じ、その語り口はよ

りモダニズム的である。そしてこれら二つの型を組み合わせたのが、いわゆる「人と作品」的な書物だといってよいだろう。作家論と作品解説を別個に掲載した画集などは、二つのタイプを比較的単純に合体させたものだが、さらに巧妙にこれら二つを織り合わせたものもある。映画〈炎の人ゴッホ〉などはその一例である。

この映画については最近プレツィオージとポロックが詳細な分析をおこなっている。⁽¹²⁾ プレツィオージは、この映画のなかで使われているさまざまな手法を分析し、この映画の真の主人公はファン・ゴッホではなく「美術史学」そのものだと結論する。ポロックは、ファン・ゴッホとゴーガンの争いの場面、自殺の場面などを詳細に分析し、この作品を、古くさいプレ・モダニストとしてのファン・ゴッホがモダニストとしてのゴーガンに負かされ死に追いやられる映画と解釈する。さらには、前近代的な画家ファン・ゴッホがモダニズム美術史によって殺される映画だと結論するのである。両者とも、この映画にモダニズム美術史のイデオロギーを読みとっているのだが、ここで興味深いのは、この映画が表面的には不遇の天才画家が殉教する聖人伝のような形をとっていながら、同時にモダニズム美術史の物語でもあるということである。この映画には美術の物語の二大類型が巧みに織り込まれている。〈炎の人ゴッホ〉が多くの批判にもかかわらず幅広い人気を獲得した理由の一端は、おそらくここにあったのであろう。

このような物語構造は、美術史家の著作のなかにも多く見受けられる。一例をあげると、メイヤー・シャピロが〈鳥の群れ飛ぶ麦畑〉について書いた文章は、表面上は構図や色彩の分析を中心としたモダニズム美術史の言説だが、その背後にキリスト教的聖人伝を感じさせる。⁽¹³⁾ 「ファン・ゴッホの絵画のなかでも〈鳥の群れ飛ぶ麦畑〉は私にとって最も深い告白である。」という書き出しを読んでも、彼の文章が単なる様式分析でないことは明らかだが、次のような結びの部分では、終末論的ときえ呼べるような雰囲気が行間に漂っている。

「彼は、混沌たる路と接近してくるおどろな鳥の群れから黄色にうれる麦畑を横切って追いつく、純粹ですべての人をうっとりさせるエッセンスのようなもっと繊細なニュアンスをおびた、そしてついに主体も客体も、部分も全体も、過去も現在も、近きも遠きも、もはやわけめもつかぬ、あの深い青い空へと運ばれてゆく。」⁽¹⁴⁾

シャピロのファン・ゴッホ論は、〈古靴〉論や〈星月夜〉論においても、聖人伝的な性格をつよく感じさせる。⁽¹⁵⁾ ただ、その聖人伝的物語はモダニズムの言説に偽装されている。映画〈炎の人ゴッホ〉が聖人伝的物語のなかにモダニズム美術史の物語をしのびこませているのに対して、シャピロのファン・ゴッホ論は美術史学の言説の裏に聖人伝を織り込んでいたのである。彼のファン・ゴッホ論が、学説としてはさほど説得力がなかったにもかかわらず、奇妙に広く受け入れられてきたのは、おそらくこのような特質のゆえであろう。映画〈炎の人ゴッホ〉と同様、二つの物語類型が妨げ合うことなく自然に織り込まれていることが「人気」の秘密だったのである。

比較的近年の心理学的、美術史的解釈においても、《烏の群れ飛ぶ麦畑》は「最後の審判」や「キリストの磔刑」などの主題として記述されている。⁽¹⁶⁾これらの解釈もまた、モダンな言説の外見をもったキリスト教的聖人伝の一断片である。この種の聖人伝の物語が依然として多く産出され、広く読まれているのは紛れもない事実であり、そのことは、ファン・ゴッホの物語というものが偽装したキリスト教的聖人伝として西洋世界を中心に産出され、読まれてきたことを示している。ただ、これらの解釈がシャピロのファン・ゴッホ論ほど美術史家に受け入れられなかったのは、それらが聖人伝的だったからというより、聖人伝をモダンな言説の下に隠しつつひとつに織り込む、その織りの巧みに欠けていたからであろう。

プレツィオージのいうように、美術史の物語がめざすのは、「人」と「作品」をつなぎ目の見えない統一体として作り上げることである。⁽¹⁷⁾ファン・ゴッホの物語は、伝記、映画、展覧会など、メディアによってさまざまな形をとったが、多くの物語が《烏の群れ飛ぶ麦畑》を結びに使うという点では奇妙に一致していた。《烏の群れ飛ぶ麦畑》はさまざまなファン・ゴッホ物語で、「結び」Narrative Closure として機能してきたのである。絶筆でもなく、自殺の場所が描かれているのでもない。にもかかわらず、この役割を担ってきたのはなぜか。

烏（あるいは黒い鳥）は不吉さを、熟れた麦は来るべき「麦刈り」、すなわち聖書的な意味における人の死を暗示する。また絵全体は「審判」や「磔刑」を想起させるような雰囲気漂わせている。《烏の群れ飛ぶ麦畑》はキリスト教的な終末の物語を思わせるにふさわしい要素を十分に備えていた。しかし、それだけではない。この絵は、特異な造形的特徴をそなえた最晩年の「作品」でもあったという意味で、モダニズム美術史の物語の「結び」としても受け入れられた。《烏の群れ飛ぶ麦畑》は、二つの物語モードを統合し収束させる「結び」としてもっともふさわしかったのである。それゆえ物語作家たちは、より完全な統一性のある「ひとつの」ファン・ゴッホ像、「ひとつの」ファン・ゴッホ物語を作りあげるために、時に事実を無視してでも《烏の群れ飛ぶ麦畑》を絶筆に仕立てようとしたのである。

モダニズム美術史の言説そのものの意義が問われるようになった今日、かつて真実として信じられた物語はほころびつつある。《烏の群れ飛ぶ麦畑》絶筆神話はもはや映画の領域においてさえ崩されてきた。現代はどのような芸術の物語を作りつつあるのか。この問題についてはまた別の機会に論じることにした。

註

- (1) 『ファン・ゴッホ書簡全集』みすず書房 1969-70年 書簡番号649（7月10日頃）に《烏の群れ飛ぶ麦畑》への最初の言及があるとされている。「それらは荒れ模様の空の下の広漠とした麦畑で、ぼくは思い切って悲しみや極度の孤独を表現しようとした…（中略）…

これらの絵は言葉では言いあらわせないもの、ぼくの目に見える田舎の健康で力づけてくれるようなもの、そういうものをおそらく君たちに語ってくれると思うからだ。」(書簡645) 現在、制作時期については7月上旬というのが通説で、自殺を試みたのは7月27日、死亡したのは29日である。制作時期については異説はある。

Ronald Pickvance, *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*, (New York, Metropolitan Museum of Art, 1987)274ff. 参照

- (2) アーヴィング・ストーン『炎の人ゴッホ』新庄哲夫訳 中公文庫1990年、793-5ページ。原著 Irving Stone, *Lust for life, The Novel of Vincent van Gogh* (New York etc.1934).
- (3) これらに関しては以下の研究を参照。圀府寺司(編)『ファン・ゴッホ神話』テレビ朝日出版部1992年。英語版: Kōdera Tsukasa (ed.), *The Mythology of Vincent van Gogh* (Tokyo, Amsterdam & Philadelphia, 1993). Nathalie Heinich, *La Gloire de van Gogh*(Paris, 1991).
- (4) Exhib. cat. *Vincent van Gogh* (München, Moderne Kunsthandlung, 1908)
- (5) Exhib. cat. *L'Art Contemporain, Salon 1914/Kunst van Heden, Tentoonstelling 1914*, (1914, Antwerpen) 35. アムステルダム市立美術館でのファン・ゴッホ展(1905年)では *Korenveld met zwarte vogels*, ロンドンのグラフトン・ギャラリーでの展覧会(1910-11年)では *Cornfield with Blackbirds* と記されている。
- (6) Exhib. cat. *Van Gogh, Paintings and Drawings A Special Loan Exhibition* (New York, Metropolitan Museum of Art, Chicago, Art Institute of Chicago, 1949-50), 87.
- (7) Exhib. cat. *Vincent van Gogh, Paintings and Drawings*(Liverpool etc. 1955-56).
- (8) Exhib. cat. *Vincent van Gogh, Paintings and Drawings from the Collection of the Vincent van Gogh Foundation, Amsterdam* (London, The Arts Council: Hayward Gallery, 1968-69), 127.
- (9) 小林秀雄『ゴッホの手紙』角川文庫 1974年 158-159ページ。初版『ゴッホの手紙』新潮社 1952年。
- (10) 小林が引用し、ミネリがエンディングで読ませている一節は、1889年にサン・レミの精神病院で描かれた《刈る人のいる麦畑》についての記述からとられている。書簡604参照。
- (11) Mieke Bal and Norman Bryson, "Semiotics and Art History", *Art Bulletin*, 73(June 1991) no. 2, 174-208. 特に180ページ以降を参照。
- (12) Donald Preziosi, *Rethinking Art History, Meditations on a Coy Science* (New Haven & London, 1989)22f. Griselda Pollock, "Artists, Mythologies and Media: Genius, Madness and Art History," *Screen*, 21 (1980) no. 3, 57-96. *ibid.* "Crows, Blossoms and Lust for Death - Cinema and the Myth of Van Gogh the Modern Artists," in: Kōdera Tsukasa (ed.), *op. cit.*, 217-40.

- (13) Meyer Schapiro, "On a Painting of Van Gogh, *Crows in the Wheatfield*," *View, The Modern Magazine*, 7(October 1946),9-14. Reprinted in: B. M. Welsh-Ovcharov (ed.), *Van Gogh in Perspective* (Englewood Cliffs, New Jersey, 1974), 159-168.
- (14) M. シャピロ (解説) 『ゴッホ』 美術出版社 1963年, 28ページ。(原著 Meyer Schapiro, *Van Gogh* (New York 1963).
- (15) <星月夜>については, シャピロ 前掲書。<古靴>については M. Schapiro, "The Still Life as Personal Object. A Note on Heidegger and Van Gogh," in *The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein* (New York, 1968),203-9 を参照。また, 両方の作品については『ユリイカ』特集ゴッホ 1990年12月号も参照されたい。
- (16) たとえば, アルバート・ルービン『ゴッホ, この世の旅人』講談社 1979年, Yvonne Korshak, "Realism and Transcendent Imagery: Van Gogh's 'Crows over the Wheatfield'," *Pantheon*, 43(1985), 115-123.
- (17) Preziosi, *op. cit.*, Chapter Two.

生とリズム

—アウグスティヌス《音楽論》第VI卷再考—⁽¹⁾

原 正 幸

アウグスティヌス Aurelianus Augustinus [AD. 354—430]の初期哲学的対話篇の一つ、《音楽論》 De Musica では、第II卷から第V卷に亘って展開された韻律論からさらに進んで、第VI卷ではリズムについての形而上学的・神学的探求を通じて、「神」と「物体」の中間に位置付けられる（人間の）「魂」の〈あるべき姿〉が規定されている。この意味では、アウグスティヌスの《音楽論》第VI卷を実質的には「魂」論であると看做すことも出来よう。

だが、彼は第VI卷で実はそれ以上のことを試みていると言わなければならない。というのは、そこには「人間によるリズムの発現」と対比させて、「神からのリズム」の伝達を論じようとする構図が見出されるからである。この構図は第VI卷の終り近く、第17章56節—58節において顕になる。しかしながら、この箇所は最早「先生」と「弟子」の対話ではなく、先生による一方的な独白になっており、議論の展開は必ずしも十分とは言えない。

従って、以下の論述においては、《音楽論》第VI卷における議論の論理的展開を見定めた上で、「神からのリズム」の伝達の構図の持つ意味を明らかにしたい。

I

《音楽論》第VI卷の議論の展開でまず注目すべきことは、前半（第VII章23節まで）で論じられ第VI章16節で名称が決定された5種類のリズムが、後半の始めの部分（第IX章23節—第X章25節）で再検討されるということである。5種類のリズムとは、即ち (i) 「判断するリズム」 *numeri judiciales*, (ii) 「[身体へと] 発向するリズム」 *n. progressores*, (iii) 「[身体を受容態 *passio* に] 対処するリズム」 *n. occurrentes*, (iv) 「想起されるリズム」 *n. recordabiles*, および (v) 「鳴り響くリズム」 *n. sonantes* である。

5種類のリズムのうち、(v) の「鳴り響くリズム」を除いた残りの4種類のリズムは、再検討後は一括して (vii) 「魂のリズム」 *n. animales* と呼ばれることになるが (X-25), 「魂」に具わっている4種類の作用に対応するものである。つまり、(i) 「判断するリズム」は感覚に対する「判断」に、(ii) 「発向するリズム」は発音するという「行為」に、(iii) 「対処するリズム」は聴くという「感覚」に、そして (iv) 「想起されるリズム」は「記憶」に対応している。

(i) 「判断するリズム」は他の3種類のリズムのすべてと関わりを持つが、それら3種

『音楽論』第Ⅵ巻におけるリズムの分類

第 1 部 (vi - 16)	第 2 部 (ix - 24)	
	(vi) 「判断するリズム」 numeri judiciales (「理性のリズム」 numeri rationis[xi-31])	神
(i) 判断するリズム numeri judiciales (ii) 発向するリズム numeri progressores (iii) 対処するリズム numeri occurrentes (iv) 想起されるリズム numeri recordabiles	(vii) 感覚についてのリズム numeri sensuales (左に同じ) (左に同じ) (左に同じ)	魂 魂のリズム(x-25) numeri animales
(v) 鳴り響くリズム numeri sonantes	(viii) 物体のリズム numeri corporales	物体

類のリズムは「未来」, 「現在」, 「過去」という時間の構造に対応するものと看做すことが出来る。何故なら, (ii) 「発向するリズム」はリズムを生み出そうとする時, 即ち近い未来の「行為」に関わり, (iii) 「対処するリズム」は現にいま聴いている時感覚において存し, そして (iv) 「想起されるリズム」は「記憶」のうちに保存されている過去のものだからである。従って, これらの3種類のリズムは「時間的なもの」であり, 消滅する。事実, (ii) 「発向するリズム」と (iii) 「対処するリズム」はそれぞれ「行為」と「感覚」の「停止」によって, (iv) 「想起されるリズム」は「忘却」によって消失する(cf. IV-6)。

それに対して, (i) 「判断するリズム」は「時間的なもの」には属さないように見える。何故なら, このリズムはある音を聴く丁度その時に生じる訳ではないし, また沈黙においても存することを止めないからである (cf. II-2)。しかしながら, そのことはこのリズムが「時間」とは無関係であることを意味する訳ではない。「判断するリズム」それ自身は, このリズムによって判断される当のリズムが時間的な拡がりを持つ限りにおいて, 「時間」の一定の拡がりを通じて per certum spatium temporis 展開されると看做されなければならない (cf. VII-21; IX-23)。

このことと関連して, 「判断するリズム」の適用には限界の存することが示される。例えば, <1日対2日>, <1ヶ月対2ヶ月>, <1年対2年>のような時間的な拡がりのうちに, <1:2>のイアンプスを感覚によって判断することは不可能である (cf. VII-19; 第I巻VIII-27)。その原因は, 「人間の本性には肉の生の活動のために, 必要以上に大きな時間的拡がりを判断することが出来ないような感覚が割り当てられている」 (cf. VII-19) からで

ある。

このような限界が存することは、第VI巻の後半で5種類のリズムの再検討が行われる二つの理由のうちの一つとなっている。もう一つの理由は、「判断するリズム」による判断の是非はこのリズム自身によっては決定することが出来ない、ということにある。このリズムによる判断は、「判断」という言葉から予想される「イアンブスである」、「ダクテュロスである」という類の「日常言語レベル」の判断ではなくて、「リズムの<等しき>に *parilitate numerorum* 喜びを感じ、リズムにおいて誤りが犯されることにより不快感を感じる」(IV-5)という仕方で行われる。だが、この判断そのものとその正当性に関する判定、言い換えれば、「感覚によって喜びを感じること」*delectari sensu* と「理性によって評価すること」*aestimare ratione* は別々の事柄である (IX-23) と言わなければならない。

この理由に基づき、喜びの正当性に関して判定を下すものは (vi) 「理性が内在するリズム」*numeri quibus inest ratio* と呼ばれ、これまで「判断するリズム」と呼ばれて来たものは「喜びが内在するリズム」*numeri quibus inest delectatio* と変更される。但し、後者は第24節以後は (vii) 「感覚についてのリズム」*n. sensuales* と呼ばれるようになる (cf. 「感覚自身のリズム」*ipsius sensus numerum* [II-3])。またこの名称の変更に伴い、(v) 「鳴り響くリズム」は、「踊りやその他の可視的な運動において存するリズム⁽²⁾」(IX-24; VIII-22)をも表示出来るようにするため、(viii) 「物體的なリズム」*n. corporales* と呼ばれるようになる。従って、本来の意味で「判断するリズム」と呼ばれるべきものは、前者の「理性が内在するリズム」であることになるが、第VI巻の前半との混同を避けるために、以後このリズムを (vi) 「理性のリズム」*n. rationis* (XI-31, 33) と呼ぶことにする。

「理性のリズム」は美しさにおいて *pulchritudine* 卓越しており、(vii) 「感覚についてのリズム」が (ii) 「発向するリズム」を規則正しく整えることが出来るのは、実はこの (vi) 「理性のリズム」に依存しているからである (XI-31; cf. VIII-57)。他のリズムが「過ぎ去るリズム」*n. praetereuntes* と呼ばれるのに対して、このリズムは「ある種の留まるリズム」*aliquibus manentibus numeris* と呼ばれる (XI-35)。そして「詩人たちがそれに即して詩句を作るところのリズム」であり、「詩人の魂に刻印されて<技術>*ars* と呼ばれるあの様態を生み出す (ibid.)。従って、「理性のリズム」は詩人の<技術>において存する (cf. VIII-57)。だが、このリズムの源泉はあくまでも「神」であることに注意しなければならない。何故なら、「唯一の、永遠にして不変の神」からでなくしては、「永遠にして不変であるもの」が「魂」に分け与えられることはない (XIII-36) からである。

従って、第VI巻の後半に入って出揃う、全部で6種類のリズムが3種類のリズム、即ち (vi) 「理性のリズム」、(vii) (魂のリズム)、および (viii) 「物体のリズム」へ還元されるのは、「神」、「魂」、「物体」という三層構造に重ね合わされたものであることは明かである (前頁付表参照)。

II

「物的なもの」から「非物的なもの」への *a corporeis ad incorporea* (II-2) 「魂」の上昇を目指す《音楽論》第VI巻では、リズムの分類が再検討された後、第XIII章37節から第XVII章55節にかけて、4種類の「魂のリズム」を枠組として用いて「魂」の〈あるべき姿〉が規定されている。

この問題に関しては、既に他の所⁽³⁾で論じたことがあるので、ここでは触れないことにするが、「魂」の〈あるべき姿〉の規定は《音楽論》第VI巻の究極目的であるように見えるにもかかわらず、実はそうではないと言わなければならない。何故なら、アウグスティヌスは「魂」の〈あるべき姿〉を規定した後で、(I)「人間によるリズムの発現」を下敷きにして、(II)「神からの〈リズム〉の伝達」を論じようとしているからである。従って、この「神からの〈リズム〉の伝達」の問題の検討に先立って、「人間によるリズムの発現と認識」の要点を確認して置くことにする。

(I-A) 詩人の「技術」のうちに存する (vi) 「理性のリズム」に即して作られた詩句は、(vii=i) 「感覚についてのリズム」がそれを規則正しく整える (ii) 「発向するリズム」を通じて発音されて、はじめて (v) 鳴り響く「物的なりズム」となる。(I-B) そして今度は、(v) この「物的なりズム」は (iii) 「対処するリズム」によって感覚され、(iv) 「想起されるリズム」の助けを借りて (vii=i) 「感覚についてのリズム」によって「快」「不快」の判断がなされる。さらに、最終的にこの判断の正当性に関しては、(vi) 「理性のリズム」が是非の判定を下す。

以上のように考えるなら、(I) 「人間によるリズムの発現と認識」には二つの方式、即ち (I-A) と (I-B) が含まれているものと看做すことが出来る。つまり、まず「非・時間的なもの」としての (vi) 「理性のリズム」が、「時間の拡がり」を通じて展開される (vii=i) 「感覚についてのリズム」に力を与える；そしてこの「感覚についてのリズム」はさらに (vii=i) 「感覚についてのリズム」によって判断され、最後は (vi) 「理性のリズム」の判定に委ねられる：という「上昇の方式」(I-B) が含まれている、と看做すことが出来る。

《音楽論》第VI巻で強調され前面に出ているのは、勿論後者の (I-B) 「上昇の方式」であるが、問題の (II) 「神からの〈リズム〉の伝達」がそれと対比して考えられているのは、前者の (I-A) 「下降の方式」である。「上昇の方式」が強調されているために、従来の《音楽論》解釈ではこの点が見落されていた、と言う必要がある。

さて、(II) 「神からの〈リズム〉の伝達」の構図は、《音楽論》の終り近く (XVII-58) で呈示される。その構図によれば、最上位に①「理性に関わる叡智的な〈リズム〉」 *rationales et intellectuales numeri* が位置し、そこから②「生の運動」 *vitalis motus* を通

じて、まず③「時間的なリズム」 *n. temporales* が発現し、次に④「場所的なリズム」 *n. locales* が発現する。そこでは、<リズム>は最早音楽的な意味での「リズム」ではなく、それよりも遥かに広大な「神の摂理」 *providentia divina* という視野から捉えられた<リズム>である。この<リズム>が音楽的な意味での「リズム」ではないことは、既に「場所的なリズム」という用語法からも明かであろう。順序は逆になるが、ここでは便宜上「場所的なリズム」から論じることにした。

④「場所的なリズム」は「ある種の静止において」 *in aliquo statu* 存するよう見え（XVII-58）、可視的な形態を「場所の隔り」によって *locorum intervallis* <リズム>的なものにする（XVII-57）。その具体例としては、職人が作る「左右対称等々の種々の幾何学的性質を持った」木工作品、地上に生えている「左右対称に、或いは一定の間隔で交互に枝を伸ばしている」木の形、「肢体の隔り *intervalla membrorum* が<リズム>的な<等しさ>を *numerosam parilitatem* 眼差に一層より多く呈示する「左右対称の四肢を有する」動物の体が挙げられる。ここで<等しさ>と言われているのは、「諸部分間の釣り合い」であると解釈出来る。だが、第X章25節-28節の、感覚される「リズムのよさ」 *sensibili numerositate* と<等しさ>の関係を巡る議論で、「リズム」における<等しさ>とは、「分割された脚の二つの部分の拍数が等しいこと、もしくは類似していること」である、と明示的に述べられていることから推測出来るように、問題の<等しさ>は物的な事物の形態における可視的な「対称性」 *symmetry* を意味するものと解釈されるべきであろう。⁽⁴⁾

人工物の場合は、④「場所的なリズム」を職人が直接的には（ii）「発向するリズム」によって生み出すことが出来る（XVII-57）とされているが、それには「発向するリズム」を調整する（vii=i）「感覚についてのリズム」（これは職人の「習慣」において存する）と、さらには（vi）「理性のリズム」（これは職人の「技術」において存する）が間接的に関与している。この記述は、（II）「神からのリズム」の伝達が（I）「人間によるリズムの発現」に重ね合わせて考えられていることを端的に示している、と言ってよい。

人工物に対して、木や動物のような「生きもの」における④「場所的なリズム」は、職人の（ii）「発向するリズム」によっては作られ得ず、別な条件、即ちこの「場所的なリズム」に③「時間的なリズム」が先行することが必要になる。

④「場所的なリズム」が「ある種の静止」、即ち運動・変化する事物の「静止」の状態において存するのに対して、③「時間的なリズム」は「運動」において *in motu* 存し、「時間の隔り」によって *temporum intervallis* 進行する（XVII-58）。人間によって生み出される音楽的な「リズム」もまた「時間的なリズム」と呼ばれるが（VIII-22；XIV-47；XV-49）、（II）「神からのリズム」の伝達の構図において本来の「時間的なリズム」として考えられているのは、木や動物等の「生きもの」の<生>であると言わなければならない。

「生きもの」の場合、④「場所的なリズム」に③「時間的なリズム」が先行する

ことが必要な理由は、「生きもの」の均整のとれた身体は、「生きもの」が「その種子〔乃至は精子〕に応じた一定の時間的な拮がりにおいて」certis pro suo semine dimensionibus temporum 生長することによってはじめて出来上るからである⁽⁵⁾ (cf. XVII-57)。つまり、「生きもの」は生長の各段階が早過ぎても遅過ぎても、均整のとれた体付きにはならないと考えられる。従って、「時間的なリズム>」においては、<等しさ>は可視的な「対称性」ではなく、むしろ諸部分間の<等しさ>（均り合い）という意味での<一性>unitas、即ち「生きもの」の生長の各段階の間の「ある種の相関関係」corrationalitas quaedam（ギリシア語では「類比」*analogia*）〔XVII-57〕を意味している。

さらに、この<等しさ>には「生きもの」における「生の反復」が含意されている、と言うことが出来る。丁度、イアンブス（v-）が繰り返されることによって音楽的な「リズム」（v-iv-iv-iv-ii）が生じるように、「生きもの」が代々それぞれの種の<生>を繰り返すことにより、「時間的なリズム>」が発現し得るからである。事実、アウグスティヌスは例えば木そのものに、生長の過程を通じて次の世代の種子を齎す「非常に神秘的なリズム>」occultissimis numeris の存することを認めている（ibid.）。

この③「時間的なリズム>」にはさらに、②「生の運動」vitalis motus が先行することにより「時間的なリズム>」を規則正しく整える（XVII-58）。「生の運動」という言葉は、《音楽論》第VI巻の別のある箇所では「それによって魂が物体としての身体を生気付けるもの」（cf. V-11）という意味で用いられている。だが、ここでは「魂」を持つ人間だけでなく、木や動物のような「生きもの」一般を生気付けるもの、言い換えれば「生を与える運動」の意に解されるべきである。「生の運動」は「万物の主になんて、自己自身のリズムの分割された時間的な隔り temporalia digesta intervalla を持たないが、この力が機能することにより時間 tempora を持つ⁽⁶⁾」（XVII-58）。

この②「生の運動」を通じて、人間の「生」において③「時間的なリズム>」が発現し、さらに人間の身体において④「場所的なリズム>」が発現する。この意味で、「魂は肉の最後の消滅〔死〕に至るまで ad infimam carnis corruptionem<リズム>を生み出す（XVII-56）。だが、同時に「魂もまた<リズム>によって動かされている」（ibid.）。何故なら、②「生の運動」を通じて③「時間的なリズム>」および④「場所的なリズム>」が発現するためには、魂にとって「生の運動」は<一性>と<等しさ>の存しないもの、無秩序なものであってはならないからである。

さればこそ、この②「生の運動」の上位では、「神聖なる天使たち⁽⁷⁾」の①「理性に関わる観智的なリズム>」n. rationales et intellectuales が、万物の創造主である「神」の掟そのものを legem ipsam Dei 直接受け取って万物に伝達しているのである（XVII-58）。

III

それでは、①「理性に関わる叡智的なリズム」とはどのようなリズムであろうか。

まず言えることは、<このリズム>は②「生の運動を通じて③「時間的なリズム」、および④「場所的なリズム」として発現するが、それ自体は「時間」においても「場所」においても存しない、ということである。それ故、最早時間的な拡がりを持たず、「時間」以前のものである⁽⁸⁾。この限りでは、(vi)「理性のリズム」と共通する性格を持つ。従って、

(II)「神からのリズム」の伝達」の構図において最上位に位置する①「理性に関わる叡智的なリズム」とは、「時間」と「場所」とにおいて知覚可能なリズムとして発現する以前の、「<等しさ>そのもの」乃至は「<一性>そのもの」である、と言うことが出来る。

事実、このリズムの源泉である「神」は、「そこにおいて至高の、揺ぎのない、不変の、永遠の<等しさ>が留まる、かのもの」(XI-29; XII-37)、あるいは「<リズム>と<類似>と<等しさ>の、かの至高にして永遠の原理」(XIII-57)等と呼ばれている。そして「そこにはどんな変化も存しないので、どんな時間も存しない」(XI-29)。

ところで、《音楽論》第VI巻における「時間」と「永遠」の関係を見ると、「時間」は「永遠の<等しさ>」から「永遠を模倣するもの」として *tempora aeternitatem imitantia* 作られ、秩序付けられ、規則正しく整えられる、と述べられている (XI-29)。「永遠」を模倣するのは、「天 [天球] の回転が同じ状態へ戻り、諸々の天体を同じ場所へ連れ戻し、そして日や月や年や五年祭 *lustra* [の循環]、および星々のその他の回転運動において<等しさ>*aequalitas* と<一性>*unitas* と<秩序化>*ordinatio* の法則に従うことによって」(ibid.) である。古くはプラントンの《ティマイオス》(38C-39E)を連想させる、この意味での「時間」を仮に「外的な時間」と呼ぶとするなら、第VI巻の別の箇所では、反対に「内的な時間」とでも呼ばれるべき「時間」把握が見出される。

既に第I章で述べたように、4種類の「魂のリズム」のうちに「未来」・「現在」・「過去」、およびそれらの統合という「時間」構造を読み取ることが可能であった。これとは別に、後の《告白》第XI巻28章38節における「魂の延長・分散」*distentio animi*⁽⁹⁾としての「時間」を予想させるような「時間」把握、即ち「魂」が「永遠の<等しさ>」と「時間的な事物」の間を往来することによって「時間」が生み出される (cf. XIII-37) という考え方が見られるが、ここではこれ以上立ち入らないことにする。

さて、「永遠」を模倣することは、天球の恒常的な自転運動や、天体の周期的な運行のような仕方で「天の事物」*coelestia* によってなされるが、このことにより、地上では昼夜・月の満ち欠け・四季等の循環が起る。この意味で「地上の事物 *terrena* は天の事物に従属し、自己自身の時間のリズム的な継起によって *temporum suorum numerosa successione*

[地上の事物の]循環運動をいわば<宇宙の詩>carmen universitatis に連合せせる」(XI-29)。

「[地上の事物の]循環運動」が具体的にどのようなことを指すか、は一切述べられていない。だが、「昼夜の循環」に対応するものとしては「生きもの」における覚醒と睡眠が、「月の満ち欠け」の循環に対応するものとしては潮の干満が、「四季」の循環に対応するものとしては植物の発芽・繁茂・開花・結実、動物の産卵・孵化・生長・生殖、あるいは一年間における気候の変化のようなものが考えられる。もっと長い時間的な拡がりで見ると、既に論じた「生きもの」における「生(生死)の反復」(<生死のリズム>)を挙げる事が出来よう。

しかし、「地上の事物」は今述べたような意味での循環運動によってのみ、「天の事物」の在り方(即ち「<等しさ>と<一性>と<秩序化>の法則に従うこと」)に従属するのではない。というのも、「地上の事物」は「個体レベル」においてもそのような在り方をするよう「神の摂理」を通じて創造されたからである。つまり、「すべてのものは当のものであるために、<一性>を求める」(cf. VII-56)。ここで「<一性>を求める」とは、「存続する限りにおいては、同じ身体が自己自身の組織のうちに存続する、ということが……恒常 constantiam を模倣する⁽¹⁰⁾」という意味に理解されるべきである。

従って、既に③「場所的な<リズム>」に関して述べたように、「静止」の状態にある「生きもの」の身体には「対称性」という意味での<等しさ>が存するが、一生という時間的拡がりで見ると、「生きもの」の身体には<一性>が存する、と言うことが出来る。

以上のことから、<音楽論>第VI巻における「外的な時間」に関して言えば、「永遠」と「時間」は隔絶したもの、あるいは互いに他を排除し合うものではないこと、「時間的な事物」は、天体のような「生きもの」でないものの場合であれ、木や動物のような「生きもの」の場合であれ、<等しさ>と<一性>の法則に従うことによって、「永遠」を模倣することは明かである。

だが、「生きもの」の場合、<秩序化>の法則に従うこと、即ち「固有の秩序を場所においても時間においても維持すること」(cf. VII-56)に関しては、疑問が生じる。というのも、この意味での<秩序化>は人間によっては捉えられ得ないからである。つまり、詩を構成する詩句の中のある一つの音節は仮に生命を持っていたとしても、作品全体の美しさを知ることが出来ない(XI-30)ように、一人の人間は<生>が代々繰り返される真只中にあるが故に、「生(生死)の反復」によって生み出される軌跡のようなものとしての「時間的な<リズム>」の総体において自己の<生>を知ることが出来ない。あるいはまた、非常に広大で美しい家の一隅に立像として置かれた人は、当の建物全体の美しさを知ることが出来ない(ibid.)ように、一人の人間は「天の事物」と「地上の事物」の持つ、被造物界における「場所的な<リズム>」の総体において、自己の身体を知ることが出来ない。その原因は、

人間は「神の摂理」を知ることなく事物の秩序に縫い付けられた (cf. XI-30) からである。

しかしながら、「時間的なリズム」の総体、「場所的なリズム」の総体は、人間の感覚によっては捉えられないにもかかわらず、ある仕方では知られ得ると言える。つまり、②「生の運動」を通じて「時間」と「場所」とにおいて発現する以前の①「理性に関わる観知的なリズム」としてなら、理性によって知られ得るのであり、だからこそ「理性に関わる観知的な」という名称が与えられているのだと考えられる。この点に関してまた、アウグスティヌスは何も述べていない。だが、詩人の「魂」のうち存する「リズム」が (vi) 「理性のリズム」と呼ばれていたのに対し、この④「理性に関わる観知的なリズム」は人間の「魂」に存するものではなく、「神」から天使たちに与えられたものであること⁽¹¹⁾からもこの解釈は肯定されよう。

結 論

《音楽論》の究極目的は、既に見て来たように、第VI巻で探究された (I) 「人間によるリズムの発現と認識」における (I-A) 「下降の方式」を下敷にして、(II) 「神からのリズム」の伝達の見取り図を描くことにあった。以下両者を対比させることを通じて、この見取り図の真意はどこにあると言えるか、を見定めることにしたい。(vi) 「理性のリズム」→ (vii=i) 「感覚についてのリズム」→ (ii) 「発向するリズム」→ (viii=v) 「物的なリズム」という (I-A) 「下降の方式」と、(II) 「神からのリズム」の伝達を対比させるなら、後者において、まず (vi) 「理性のリズム」に相等するのは①「理性に関わる観知的なリズム」であり、どちらも「非・時間的なもの」である。次に、(vii=i) 「感覚についてのリズム」に対応するのは②「生の運動」であり、両者は「時間の拡がり」を通じて展開されるにもかかわらず、それ自身は分節化された「時間的な隔り」を持たない点、およびすぐ下位のリズムを調整する点で共通する。さらに、(ii) 「発向するリズム」に対応するのは③「時間的なリズム」であり、両者は既に分節化された「時間的な隔り」を持ち、下位のリズムに先行することにより下位のリズムを生み出す点で共通する。最後に、(viii=v) 「物的なリズム」に対応するのは④「場所的なリズム」である。前者は聴覚によって (但し、「踊り」のような場合は視覚によって)、後者は視覚によって捉えられるという差異があるにもかかわらず、どちらも物体に依存し「場所」において存する点で共通する。

以上のことから、(I) 「人間によるリズムの発現」と (II) 「神からのリズム」の伝達」の間の対応関係は明瞭であると言えるであろう。ここで、「神」から伝達されるリズムを、もし「神」の言葉に準えることが許されるなら、この「神」の言葉は人間の言語を越える「超・言語」であるにもかかわらず、いわば「神からのメッセージ」であり、我々がそこに「神の摂理」を垣間見ることが可能である。

結論として纏めるならば、「詩の言語」における「韻律」の探究から出発した《音楽論》は、第VI巻に至って「言語レベル」を越えて、音楽的な「リズム」という「非・言語レベル」へと移行し、さらに最終的には「神からの<リズム>」という「超・言語レベル」で、人間の<生>そのものを、「神」の言葉としての<リズム>が発現する過程として捉えている、とすることが出来る。

註

- (1) 本稿は1992年11月8日東京大学文学部において開催された、哲学会第31回研究発表大会における筆者の研究発表「生とリズム——アウグスティヌス《音楽論》にこと寄せて」の原稿に加筆修正し、註を加えたものである。
- (2) 視覚的な運動に存するリズムの場合は、聴覚的なリズムの場合とは異なり、(iii)「対処するリズム」を経ずに直ちに(i)「判断するリズム」の手に委ねられることに注意。
- (3) 拙訳：アウグスティヌス《音楽論》（『アウグスティヌス著作集3』、教文館、1989年8月）所収、「音楽論」解説（pp. 612-624）参照。
- (4) 「場所の隔りによって<リズム>的な可視的な形態」……*et his rursus formas visibiles de ligno fabricari, locorum intervallis numerosas* (XVII-57) という表現がそれに相当する。
- (5) 《創世記逐語解》 De Genesi ad litteram 第VI巻14章（「それは、植物にせよ動物にせよ、生い出るすべてのものがその類の相違により異なった時間的間隔において形を整え生育していくのをわれわれが目にあたりにするのと……」）、および同書第V巻23章参照（片柳栄一訳『アウグスティヌス著作集16』、教文館、1994年5月、p. 204、および pp. 182-183）。《音楽論》では種子の生成・再生の根拠は「非常に秘やかな<リズム>」*ocultissimis numeris* (XVII-57) と呼ばれているのに対して、《創世記逐語解》では「種子の隠されたある種の宝物」（V巻23章）、「種子の理拠」*ratio seminis* (V巻4章)等々と呼ばれている（cf. II巻15章、VI巻11章 etc.）。
- (6) 拙訳〔前出(3)〕p.557「万物の主¹に仕え、自らのリズムの分割された時間²的な隔り³を持たないが、その〔主¹〕力が授けることにより時間²を持つ『生の運動』が、……」の下線の部分（誤訳）を本文中のように訂正。
- (7) 《音楽論》第VI巻XVII章58節では「至福にして神聖な魂たち〔の〕」*beatarum animarum atque sanctarum* となっているが、後にアウグスティヌスは《再考録》*Retractationes* 第I巻11章で「聖なる天使たち〔の〕」*sanctarum Angelorum* と訂正しているので、以下この訂正に従う。
- (8) 《創世記逐語解》第VI巻8章（「しかし、主の言葉が肉体の口を通して語られ、神の言葉が予言者の口を通して語られるように、聖書の言葉は時間のうちで展開する形体的な声によって語られている。それは声の音節の各々で時間の適当な持続をすべて受け取っていつ

ばいに満している。…… [中略] ……神の言葉自体は、空気のすべての振動が生ずる前に、また肉体や雲から出るすべての声の前に、すべてのものがそれによって造られたあの神の最高の知恵において存在していたのであって、神の言葉は音のように人間の耳に響くのではなくて、造られた事物の中に造られるべき事物の原因を入れ込むのである。こうして神は全能の力によって未来に現われるべきものを造り給い、世々の前から存在し給う神が世々の始まりを造られた時に、時間の種子とか時間の根と呼んでもよいようなもののうちに、後に適切な時に形づくられるべき人間を造り給うた」, および同書第V巻20章(「……以上のことはすべてあの運動によるのである。あの最初の創造の時に神が宇宙の中にいわば巻き込んでいた世々(の時間)を、神はあの運動によって繰り広げ給うた」)(清水正照訳『アウグスティヌス創世記逐語的注解』,九州大学出版会, 1995年12月, p. 171, および p. 157) 参照。

(9) 即ち、「記憶」における「過去」(cf. in memoria propter quod dixi), 「期待」expectatio における「未来」(cf. in expectationem propter quod dicturus sum), および「注意」attentio (乃至は「志向」intentio [§ .36]) としての「現在」(cf. praesens tamen adest attentio) という仕方での「魂の延長・分散」。

(10) <再考録>第I巻11章参照。

(11) 同所 [前掲(7)参照]。

(1996. 2 . 5)

演劇の類像的表現について

— 「天満屋の場面」(『曾根崎心中』より) の分析を例に —

青木孝夫

はじめに

歌舞伎の舞台を見ていると、悲劇の最高潮の場面で、観客から拍手が起きることがある。例えば「熊谷陣屋」(『一谷嫩軍記』の一場面)で、熊谷直実がわが子小次郎の首を敦盛の首と偽って証言する場面がそうである。忠義のために自発的にわが子を捧げた直実が、親としての人情を押し殺して贖の証言をする苦悩に満ちた周知の名場面である。多くの観客は、手に持ったハンカチで涙を拭いつつ、また舞台上の演技に感嘆して双の掌で拍手を贈るのである。直実の黙って苦悩を耐える姿の演技は〈見栄〉として複数の演出の型があるが、この沈黙の演技である見栄への拍手・感嘆は、言語以外の表現手段としての身振りの表現に観客が格別の興味を抱き、また注目していることを物語る。時代物に比べ世話物の悲劇の場面、例えば『曾根崎心中』の「天満屋」の段でお初徳兵衛が心中の決意を表明する場面では、拍手こそないが、やはり「成駒屋」の声が掛かる。このように観客の関心は、演技が表現する悲劇的な内容と密接に結びつきながら、それとは一応別に、表現の媒体・手段としての演技や役者に集まっている。役者の屋号を呼ぶ掛け声や拍手に示される悲劇的場面に於ける演技への注目は、「悲劇的快」の問題として議論することもできる観客反応の現象ではあるが、以下では、沈黙の見栄を含め演技や役者の表現力を重視する伝統的な舞台表現の問題を類像性に焦点を絞り考えてみたい。その際、「天満屋の場面」(『曾根崎心中』より)という時間的に展開する事例に即して、具体的に検討する。

1 舞台表現の類像性について

舞台表現を担う手段と、その表現内容との関係を具体的な場面に即して類像性(iconicity)の観点から問題にする前に、演劇がそのジャンルの特色とする類像性について語ろう。というのも、他の芸術諸ジャンルに比較してみれば、演劇表現は、例えば人物を示すのに生身の俳優を以てする点にも明らかなようにそもそもが類像的である、とも言えるであろうから。^{*1} 説明を加えれば、小説は言葉で人物を提示し、絵画では動かぬイメージで以て視覚的に人物を示し、映画は動くがしかし生身の契機を欠くイメージでもって人物を示すように、現実世

界の再現に関する限り、演劇の至る所に高度の類像的表現の性格が認められる。

尤も、映画に比べ演劇の類像性は高いが故に、映画の観客の方が一層の想像力をもって能動的に作品の成立に参加しなければならない、という訳ではあるまい。寧ろ、生身の人間が舞台上に登るだけに却って強靱な想像力が演劇の観客には求められることもある。例えば、17世紀初頭にはイギリスの俳優が演じた中世デンマークの王子を短軀黒髪日本人の俳優が演じる場合、その類像性の判定は、「似ている」とか「そうとしか見えない」という曖昧な経験論的基準を必ずしも保持できるわけではない。寧ろ、映画のスクリーンに映る金髪碧眼長身の外国俳優演じる人物の方が、遥かにハムレットに似ていると感じられ、易々とその世界に想像的に参与できることもあるからである。また能楽の舞台で使われる立木の松に注目してみよう。それは本物の松を材料とした作り物であり、小道具の類と区別されているが、もとより、現実の世界の何処かの松の木を指示しているのではなく、現実世界の松を代表する^{*2}装置として能楽の舞台に位置を占めている。ところが、この作り物の松が映画のスクリーンに映った松よりも松らしいとは簡単には言えないのである。能楽の約束事に基づいて作り物の松の木は松の類として扱われはするものの、類像性の点で、映画の松に比べ見劣りすることもある次第である。その意味で、類像性は、個性や特定の個を問題とするものではなく、観客の抱く松なら松のくらしさの観念を媒介としてはじめて認知される。因みに能舞台の松の木(作り物)であれ、撮影されてスクリーンに映写された松であれ、その松が、特定の時代の特定の場所の松として機能するのは、特定の謡曲やシナリオに描かれた劇世界を観客が理解すればこそなのであり、そもそも、その種の理解も劇世界を受容し或いは映画の世界を受け止める観客という制度的役割を人々が引き受けていればこそなのである。このように類似や差異を問題とする観客の姿勢は、類像性の判断に関し、芸術以前の常識的な立場を適用するよう一見見えようとも、ジャンルの約束事に当初より従い、多くの点で似ていないが似ているものとして個々の表現に接するのである。その判断は常に反省的な知的過程を経るといって過言でもなく、人々が共有するくらしさの観念に纏わる現場での直感的判断である。

我々がこれから問題にするのは、演劇に固有であり、かつ最も演劇らしさを如実に示す舞台表現に認められる類像性である。演劇に固有の芸術的コード^{*3}があるとすれば、そのコードに即した類像性が問題となるのであって、非演劇的コードとでも言うべき常識的な、あるいは文化的なコードのみによる類像性ではない。

たしかに演劇には俳優と人物の関係に見られる如き演劇一般に共通の類像性がありもするが、しかし我々がこれから問題にする類像性は、決して演技や舞台表現が現実世界の物事を直接的に再現している度合いではなく、演劇世界の内容を個々の舞台表現が芸術的次元で類像的に具体化していることを言う。その分析には、芸術的知性と感受性を要しよう。

演劇のジャンルが異なれば、具体的な局面での類像性の判断の基準や効果が相違してくることも確かである。登場人物を俳優が再現する演劇に比べて見ると、人形劇は生身の契機を

欠き、写実的再現の効果が損なわれる、とはいうものの固有の動きや衣裳的表現の自由さという点では独自の表現性また迫真性を持ち、しかも生身を欠くことが却って独特の純粹さの表現に適している場合がある。この点は、普通の人形劇やアニメに見られる如く、多くは、人物のキャラクターの純粹さや単純さと結び付けられがちであるが、心中物のような心情の美しさや意図の純粹さの表現には歌舞伎の俳優よりも却って向いていよう。生身を纏わぬ分、人形の方が却って単純に観念的なのである。一方、直実の見栄の如く、人間としての情愛や義務への忠実などの諸々の葛藤を腹に秘めまた納めた人物の複雑な想いと置かれた状況の難しさを演じて見せるのには、人形よりも、我々の実存と等身大の人間の方が遙かに適していると言えよう。或いはまた無言の悲しみ、堪えた嗚咽などの表現に関しては義太夫物が、人形浄瑠璃とはまた別の味わいを示している。

向き・不向きないし適合性に関わる判断は、上述の如き演劇経験に照らしてみても、ジャンル別の表現様式とそれを支える世界に関する深い理解を前提としている。別の観点から見れば、我々が問おうとする演劇の舞台表現に於ける類像性は、舞台表現を模像とし、その原像を現実世界に求める類ではない。劇世界の特色や人物の性格また劇的狀況の特徴などを内容とする表現手段である。換言すれば劇が演劇世界として観客の眼前で観客の参与と共に生成展開していく、その劇世界を表現内容とする表現が問題なのである。その意味で、類像性は舞台表現に触れた観客が志向する内容と表現手段の対応性として個別的な形象や行動や場面の問題なのである。その発見・解明には具体的な観客反応の検討が欠かせない次第である。

その劇世界の理解に関して決定的に重要な表現は言葉（台詞等）であるが、また日本の伝統演劇では、劇世界の表現に当たり身振りや小道具が重要な位置を占める。その表現の意味の解説が重要であるが、その記述に関しては、一回限りの上演＝出来事の体験に拠るのではなく、上演の録画をテレビで放送したものをビデオに収録したパフォーマンス・テキストを活用する。^{*4}

2 「天満屋」の段に於ける成長する類像的表現—笠・裾・縁の下—

舞台表現の解釈は、観客の眼前で繰り広げられる劇世界の了解を前提とする。そこで、「天満屋の段」に先立つドラマの経緯について先ず述べよう。

『曾根崎心中』の生玉神社の最後の局面で主人公徳兵衛は笠を被り、人目を避けて、恋人お初の元へと向かう。事の成り行きで、奉公先の主人でもある叔父の元を離れて大阪を去らねばならない定めにあった彼だが、友人と信じる九平次に騙され、あまつさえ世間の人々の前で打擲され、さんざんな目に遭わされる。その結果、男としての面目を喪い、彼は己の汚名挽回の為の自殺を決意するに至る。

『ハアかう言うても無益のこと。この徳兵衛が正直の心の底の涼しさは三日を過ぎず大坂

中へ申訳はして見せふ』と後に知るゝ言葉の端『いづれも御苦労かけました。御免あれ』と一礼述べ。破れし編笠拾ひ着て顔も傾く日影さへ。曇る涙にかきくれくれ。すどすど帰る有様は目も当てられぬ」※⁵

『曾根崎心中』は、なによりもまず、徳兵衛が名誉回復の自殺を覚悟したことに始まる。その徳兵衛は、当面、お初の元に身を寄せることになり、笠を被って生玉神社を去る。この段階で笠を被った徳兵衛の心（＝内面）が赴く（＝面向く）のは、何よりもまず名誉の回復であり、足が赴くのは、お初の居る遊廓天満屋である。

暮れなずむ夕暮れ時。被った笠は、舞台上の劇的状況の展開の中で、雨や陽を遮る単なる道具ではなく、不名誉な評判を立てられた徳兵衛が世間を憚り、人々の目を避けるためのものに見えてくる。即ち、人々の視線を避けるための道具として見えてくる。このように観客の観取する劇世界での笠の意味（世間の好奇心を避ける）と「雨や陽光を避ける」という普通の意味を担う笠の形象が結びつく。つまり編笠の形態が、普段では喚起しない意味を観客の胸の内に触発し、その結果、観客の目には以上に述べた劇的な状況の意味を形の内に宿した笠が見えてくるのである。その結果、編笠は進行する劇的状況を集約的に表現する雄弁な小道具に変貌している。逆に言えば、観客の視線が徳兵衛の編笠に意味の結晶を見出してしまっているのである。

観客に於ける視線の働きは、物語を理解する際の基本的な態度であり、劇世界の解釈を定めていく志向性と言ってよい。劇世界の文脈に関するこの予在する視線なしには、舞台上の形象的表現の有つ意味はきちんと観客には受け止められない。以下、この視線は、男の被った笠に、そして男が身を隠す女の着物の裾に、そして女の腰掛ける縁の下に隠れた男の様子の理解のために機能し、劇世界の焦点的意味はそれぞれの装身具や行為の様子や場面に受肉していくことになる。（かくして、視線とは、観客の関心の謂であり、類像性の判断は、その視線に対する表現の結晶を前提とする。）場面は変わって天満屋。

「涙片手に。表を見れば夜の編笠徳兵衛。思ひわびたる忍姿ちらと見るより飛立つ斗。走り出でんと思へ共お上には亭主夫婦。上り口に料理人。庭では下女がやくたいの目がしげければさもならず。（中略）『なふ是はどうぞいの。こな様の評判いろいろに聞いたゆへ。其の氣遣ひさ氣遣ひさ。氣遣ひのやうになつてゐたはいのふ』と。笠の内に顔差入れ。声を立てずの隠し泣きあはれ。切なき涙なり。」

午後にあった事件の顛末を耳にして、徳兵衛の身の上を案ずるお初は気が気でない。不安気に店の玄関にそれとなく気を配っていた所、彼女の元にやって来た徳兵衛の姿が目に入る。彼女は、辺りを憚りつつ、玄関に出て、徳兵衛を迎え、編笠の内に顔を入れる。笠の内には、徳兵衛の俯いた即ち内に向いた面がある。二人の顔は、世間に向かう体面ではなく、心許した者同士の内面である。

その笠の内に、お初は顔をさしいれた。即ち、笠は、単に好奇の視線を逃れるだけでなく、笠の内は世間の人目から守られた二人だけの内向きの、打ち解けた空間を示している。この時、笠は二人の内密な空間をその内部に有つ一種の籠もり屋として新たな類像的性格を獲得する。舞台を見る観客は、このように笠の有つ意味を劇的状況の展開と共に眼前の演技・演出の内に直観する。もとより、既述の如くこの意味は、現実の笠そのものに通常認められている訳ではなく、生成展開する個々の演劇世界に於いてはじめて出現する。即ち演劇に於ける劇的表現の意味は、台詞を核とした諸々の表現の意味を解釈しつつ、舞台上の劇の進行を見守り、その世界に浸っている観客の志向性、それも単なる意識ではなく情念を含めた心の志向の相関者なのである。かくして劇の意味は直ちにテキストの意味ではなく、テキストと観客が上演の現場で相互に織りなす出来事であり、その意味は理解する観客の視線のおかげで舞台表現に受肉するのである。さらに続けて見てみよう。

遊廓の同輩らから声を掛けられたお初は、着物の裾に愛しい徳兵衛を隠して店内に戻り縁に腰を下ろし、そしらぬ顔で座敷に居る朋輩や主人と言葉を交わし、また客をあいしらう。一方、徳兵衛は、天満屋の座敷の縁の下に身を潜めている。この場面に至る舞台表現には、隠喩的表現としての笠が成長・展開したとでも言うべき趣が認められる。検討してみよう。先ずは徳兵衛を隠したお初の打掛けの裾が注目される。裾の内に徳兵衛を匿う表現は笠からの展開である。復習しよう。彼が世間の好奇の視線を逃れるための笠は、徳兵衛が今は恋人お初にしか顔向けが出来ないことを物語ると共に、その僅かな内部に顔を差し入れたお初の行為によって笠の内部が二人だけの親密な世界であることを、観客の目に瞭然とせしめた。着物の裾の内は、外部の視線を遮り、二人だけの内密な空間を物語る点で同じである。徳兵衛の笠からお初の打掛けへの展開は、転じた場面の主人公が誰かに明瞭に対応してもいる。更に徳兵衛が、お初の着物の裾に身を潜ませたことによって、彼は彼女の朋輩をはじめとする世間の人々の目を逃れるが、それはまたお初が他の人ならば決して許さぬ空間に彼を導き入れたことによって、徳兵衛こそは彼女が身も心も許した相手であることを、くどくど説明せずに一目で観客に分からしめる工夫でもある。もとより、女の裾に隠れて地べたを這うように店に入らねばならぬ姿勢そのものが、今は彼女の庇護の下で、時間をやり過ぎさねばならぬ徳兵衛の弱い立場を明瞭に語ってもいる。以上の意味で、徳兵衛を引き入れて、店に入るお初の着物の裾は、二人の関係と二人の置かれた状況を具体的に良く表現している。しかも、それは他人の目やや陽光を遮り、恋する二人が籠もる空間として一種の類像性を獲得しているのである。

この劇的状況を主題化し、一段と明瞭に示すのは、何と云っても、徳兵衛が縁の下に身を潜め、お初は縁に腰を掛け、客としてやってきた九平次（徳兵衛の仇）と遣り取りする場面である。この状況を一度に巧みに舞台化して、しかも徳兵衛の名誉の為の死をお初・徳兵衛両名の深刻な恋（＝契り）の為の死へと転換的に形成していくのが、次に検討する著名な



天満屋の段の写真

	世間を追われる徳兵衛	夜の勤めをするお初 天満屋の座敷	
昼 生 玉 社	町人の社会の倫理・習俗 友人と信じる九平次に騙される =人々の前で男の体面を喪失 →濡れ衣を着て世間を追われる →恥を雪ぐための自殺の覚悟	遊廓での勤めと遊女の顔 客や朋輩の前での遊女=外面 お初(上半身)は仇の九平次と 張り合いつつ、恥を雪ぐ自殺 の覚悟を徳兵衛に問う	夜 の 仕 事 場
	笠 世間の人の目を憚る籠笠 恋人に開かれる内部(笠の内)	お初(下半身)は裾、縁の下に 肌身も心も許した男を匿う	
夜 天 満 屋	恋人に縋り俯く(内向く)男-世間に知られず恋人と向き合う女 徳兵衛を匿うお初の下半身 縁の下で男は女の脚に寄り添う 肝と肝で応える無言の確認=恋の成就の為に死ぬ覚悟を見せる 死ぬ覚悟を初足の首を刀に見立て喉笛を掻き切る仕種で示す		縁 の 下 の 間

「天満屋、縁の下」の場面である。観客席からみた舞台の様子を写真で、またそこに読み取れる意味を図の太線部分に示してみよう。

この場面に関する劇中人物の心境と劇的状況の観客の側に於ける理解を繰り返しを厭わずに辿ってみよう。徳兵衛は、世間から追い出され、惚れた女を訪れ、その足元に、裾の中に隠れて世間を逃れる惨めな境遇であった。彼の恋人お初は、遊廓天満屋に勤め、夜にもある世間に付き合っ暮らしている。しかも、今宵は己の下へ逃れてきた男を匿い、その縁の下の男を気遣いつつ、しかも縁の上、つまり座敷で世間を相手にしなくてはならない。つまり、世間に向き合い(外面)ながら、他の誰にも見せぬ心(=内面)で男と向き合っている。この先行状況の了解に基づき、舞台表現の意味を直観的に把握しつつ我々は、舞台を見つめ、個々の人物の様子や台詞の一つ一つを通して舞台表現の全体をも味わう訳である。その体験を基に、上図の如く舞台表現の意味を分節し、それが左の写真に映った舞台表現の視覚的構図と明らかな対応関係にあることを示した。笠の如き個別の形象でも、裾に男を隠す行為でもなく、ここは場面全体が高揚した劇のありようを雄弁に物語っている。

もとより演劇の場面の表現は、単語によって文が形成され、それがメッセージとしての意味を担うような具合に、意味を有つわけではない。しかし、場面が全体として観客に物語るつまり働きかけることは確かである。個々の形象を統合した場面全体が表現対象を有つのは、観客が舞台世界を生きるからであった。かくして先行する劇世界の理解や演劇世界の享受の

体験に基づき、観客は場面に固有の意味を、言うなれば一回限り、その場で舞台表現に認めて味わっていることを我々は述べてきた。(その一回限りのプロセスは、反復不可能ではあるが、上演を撮影(また放映)したフィルムを利用して必要な程度には、後を追うことはできよう。つまり演劇は一回毎に異なる出来事であるが、観客に向けて形成された舞台表現の反省・分析は、ビデオ(≒パフォーマンス・テキスト)を活用して行うというのが、舞台表現と観客反応の交流を記述する我々の実践的な指針であった。)

他方、目に見える舞台表現は、劇的狀況や劇行動の意味の十全な具体化となって次に観客の反応を形成し理解を導いていく。それが類像的であるというのは、場面表現の構図と劇的狀況の意味の図式とが類似しているからである。場面の構図が意味の秩序の緊密な表現となり、結果的に両者が明確に対応していること、換言すれば、場面全体が類像化していることは、舞台表現を写した写真と、形の構図と意味の秩序の観点から舞台表現を分析した図とを見比べれば、一目瞭然である。^{※6}

縁の下は、外の世界を逃れて隠れた徳兵衛にとっては、女との二人切りの空間である。お初は、座敷では、夜の客を相手にしている。しかも、その客は徳兵衛を騙して袋叩きにした九平次であるが、顔は、そちらに向いていても本当の心の向きは、徳兵衛が相手である。つまりお初は、徳兵衛の仇である九平次に張り合う形をとりつつ、実は縁の下の徳兵衛と語り合うという芸当を演じる。

「縁の下には[徳兵衛が九平次の悪口に怒り] 齒を食ひしばり身を震はして腹を立つるを。はつはこれを知らせじと足の先にて押静め。押へ静めし神妙さ」座敷と縁の下は、お初の心境、また置かれた状況を上手に形象化しているが、もとより、それは、二人の行く末に関心を有つ観客に向けられたものである。一方、観客も表現の焦点は縁の下の徳兵衛とお初との遣り取りであることを承知で二人の様子を見守る。かくして、徳兵衛の訪問に対し、お初は、再度問う。覚悟の死を決めているのかと。しかし、劇的狀況からして、通常の対話の形で意思を遣り取りできない二人は、「肝と肝とで」応えつつ、心中の決意を改めて固めるが、ここで重要な足首の表現を検討してみよう。

この場面は絵になり、写真にも多く撮られている。場面の絵画的構図が見た目に美しくまた理解の点でも直感的にその意味を観客に訴えるからである。もとより、ここでの意味とは、閉じた記号体系やコードが有つ意味ではなく、観客が舞台に感じ観取する意味である。見つめつつ、心に動く思いをじっと味わう観客の体験の充実度と相即する意味である。この充実があればこそ、逆に、人形が演じるにせよ人間が演じるにせよ、お初の思い入れの言葉や静止に近い身の動きに深い思いが籠もる。

この点に関連して、次に述べる〈足首〉の舞台表現は、二人の心中が徳兵衛の名誉回復の為のものというより二人が心底惚れ合っているための死であるという観客の側に於ける印象形成また転換に、大いに与かって力がある。その点を検討してみよう。

●＜足首＞の隠喩的表現とエロス

伝統的和装にあっては、肌は三つの首において露である。頭部を別にすれば、手首と足首であるが、足首は手首の如くいつも人の目に触れているわけではないから、舞台表現で肌も露に女のふくら脛や足首が示されれば、それだけで、観客の反応を誘うものがあつたであろう。まして、そのふくら脛に男が縋り、足首を両の手に持ち喉笛を掻き切る仕種をし、頬擦りするとあつては、この表現は、単に男が女の足首を刀に見立てて、自殺の覚悟を女に伝えたというだけではない効果を有つ。言葉の上では明瞭に示されないが、しかし、この演技は明らかに男が女に甘えまた縋る様子を、百の言葉よりも雄弁に観客には伝えるであろう。足首が浄瑠璃という文字テキストを描く劇世界の中で刀に見立てられていることは明らかであるが、舞台の足首は視覚的な隠喩としても「刃物」の類像表現となっている。その視覚性は官能性と一体となって絶大な効果を齎している。この場面から＜足首＞に関連した言葉を更に一・二拾ってみよう。

『『此の上は徳様も死なねばならぬ品成るが。死ぬる覚悟が聞きたい』と独言に準へて。足で問へば打ちうなづき。足首取って喉笛撫で。自害するとぞ知らせける。』

『『どうで徳様一所に死ぬるわしも一所に死ぬぞやいの』と。足にて突けば縁の下には涙を流し。足を取って押戴き。膝に抱付き焦がれ泣き女も色に包みかね。互に物は言はね共。肝と肝とに应えつゝ湿り。泣きにぞ泣きゐたる。』

啄木の歌に はたらけどはたらけど猶わが生活楽にならざりぢつと手を見る がある。

自らの掌は、精神の台座である顔から近く、視線を受けるが故に、多く、知的な観照の場となる。それがたとえ暮らしの厳しさを詠む場合であってもそうである。同じく、他人の手（手首・掌）もまた、知的で精神的な存在であり、時に頭部の代理・代替の役を果たす。手首は精神性の相関者であるのに対し、一方足首は官能性に関わる。手首を戴くものが、その精神性や徳性に敬意を表するのに対し、足首を押しいただく、或いは足首を抱いて女の脚に縋る男の姿には、女の体、また官能への拝跪或いは屈従の感覚がある。

縁の下で徳兵衛はもともと物を言える状況にはないが、足首に縋る無言の演技が言葉よりも雄弁に物を語っている。この場面を見ることを通して、心中に関する観客の理解は、徳兵衛の名誉回復のためのものから、二人の恋愛の成就のためのものへと深まる。その転換に当たって、徳兵衛がお初の足首に縋る演技の印象は効果的である。足首や脚部の生々しい官能性を通して、観客が不知不識に深く把握するのは、汚名挽回を忘れはせぬが、今や女の膝を押戴く男の心情の変化と状況の転換であり、二人の劇行動を最も深い所で支えているこの作品の主題即ち死に極まる恋なのである。このように、足首の演技がドラマの命を宿す一種視覚的な隠喩となって、観客に対する劇行動の深い意味の説得と納得の核として機能している。

この官能性の表現に関して、人形浄瑠璃が、歌舞伎とは別種の独自性に達していることや、

そもそも、時間の中で展開する演劇の劇行動の理解と絵画的な構造を備えた場面の意味を味わい、また解読に関して、種々の問題が残るが、その検討は後日に委ねたい。

- ※ 1 イーラム『演劇の記号論』山内・徳永訳26, 29頁
- ※ 2 イーラム前掲書29頁
- ※ 3 イーラムは演劇のサブコードと言う。演劇の類像性に関するイーラムの議論は、前掲書第三章「演劇の伝達・コード，体系および上演テキスト」を参照。
- ※ 4 演劇の上演のテキストに関する私の目下の立場については拙稿「演劇の受容美学ー『松風』の検討」、『諸芸術の共生』溪水社，1995所収，を参照されたい。
- ※ 5 テキストは岩波文庫，祐田善雄校注『曾根崎心中 冥土の飛脚他五篇』に拠る。以下，同様。
- ※ 6 尤も，この種の類像性は，常識によるものではなく，ビデオを利用した知的分析によるものである。

発行日 1996年3月29日

発行所 広島大学総合科学部
比較文化研究講座

住 所 東広島市鏡山1-7-1 (〒739)

電 話 (0824)24-6330

印 刷 株式会社 ニシキプリント