

日本哲学とは何か

——その定義と範囲を再考する試み——

ブレット・デービス

日本哲学とは何か。私は最近、『オックスフォード日本哲学手引書』(The Oxford Handbook of Japanese Philosophy)の編集者として、この意外にも複雑な質問に面していた。日本哲学の定義付けにより、その範囲も当然変わってくるのである。日本哲学を網羅すべき手引書を計画する際、明治以前の仏教や儒学の理論的な言説を「哲学」とするの、それとも「思想」あるいは「宗教」として扱うのか、という難解な問題を避けることはできない。以下で説明するように、大抵の欧米人学者と日本人学者の間には、その点にかんじての相違がみられる。

現在、欧米において、「哲学」は果たして西洋の伝統の専有物であるのかどうか、ということが再び議論されている。「哲学」は、「芸術」または「宗教」と同様に、何らかの形でどの文化にもみられる、人間の普遍的な営みであるのか、それとも「印象派」や「プロテスタントイズム」のような、西洋文化が生み出した特殊なものであろうか。言い換えると「哲学」は、何らかの形でどの文化にもみられる「踊り」のようなものなのか、それとも特定の文化圏において形成された「バレエ」のような特殊なものなのであるか。日本にはバレエを輸入する必要はあったが、踊りは元から存在していた。日本には何らかの「哲学」が元来存在していたのであろうか、それともバレエのように西洋から輸入する必要があったのであろうか。日本人学者はなぜ「宗教」や「芸術」は普遍的な概念としているのに、

「哲学」は西洋特有なものとして把握してきたのであろうか(3)。

私は、このような問いに面しながら、『日本哲学手引書』を計画していた。けつきよく、近年出版された『日本哲学原典翻訳集』(*Japanese Philosophy: A Sourcebook*)(4)と同様に、私は、明治以降の「近代日本哲学」のみでなくそれ以前の、日本では「日本思想史」として扱われている内容も、『手引書』で取り扱うことにした。その『手引書』の長い序論において、私は、「日本哲学とは何か」という質問に含まれている諸問題をできるだけ詳しく取り上げてみた(5)。この小論では、いくつかの要点や暫定的な結論のみを述べたいと思う。

一 西洋独占的な哲学概念を輸入した日本

日本では、ほとんどの哲学入門書あるいは哲学入門の授業の始めにおいて、哲学とは *philosophy* (*Philosophie* など) の訳で、それは古代ギリシヤに由来し、主に西洋の伝統を通じて展開されてきた知的な営みである、と説明されている。もちろん、中世以来のイスラム哲学や、明治時代からの日本哲学などもあるのだが、それらは西洋哲学から派生するものであり、西洋哲学史の支流である、と説明される。哲学とは、本来西洋哲学であり、哲学史とは、西洋哲学史(およびその支流)のことである——そういった西洋中心のみでなく「西洋独占的な哲学理解」は、未だに存在しているといえるだろう。

たしかに、「中国哲学」・「インド哲学」という表現を日本で使うこともあるのだが、近年には、これらをむしろ「中国思想」・「インド思想」と言い直して使っている学者や組織が多いようである。しかし、「思想」という言葉も元々は翻訳語である、ということ忘れてはならない。しかも、「思想」(*thought, pensee* など)の意味合いには、それは

「哲学」より範囲が広いということのみでなく、哲学に比べ方法論的な厳格性のレベルが低い、というニュアンスも含まれている、ということも注意すべきだと思われる。つまり、厳密な「哲学」に比べると、「思想」という概念には、厳格な思考方法に基づいていない、という降格的な批評が含蓄されているのである。したがって、西洋の伝統の他に「思想」はあるが「哲学」はない、という主張は、単なる事実の叙述ではなく、価値判断を含む批判的な主張であるといわざるをえない。

「宗教」(religion など)も、元々は西洋の概念であり、それは信仰に基づくもので、理性に基づく「哲学」とは区別されている。しかし、理性対信仰あるいは哲学対宗教という対立の考え方は、「アテネ」と「エルサレム」が象徴する極めて異質な二つの文化的源泉、またその合流から成り立っている西洋伝統を貫く独特な葛藤を反映しているのである。したがって、たとえば「仏法・仏道」を「仏教」として考え直したものは「宗教」であるか、それとも「哲学」または「思想」であるのか、という質問自体、西洋の概念を押し付けているのみでなく、西洋の内面的な分裂を投射しているものである(6)。

それにもかかわらず、日本では、単に「哲学」またそれにもまして、その普遍性を強調するために「純粹哲学」といわれるとき、通常は「西洋哲学」およびその支流のみが指し示されている。したがって、日本では「日本哲学」という概念は、通常「近代日本哲学」、つまり西洋から輸入した学問的方法に基づき、明治以降の日本人哲学者がもたらした独自の理論や議論のことを意味するのである(7)。要するに、明治時代の日本の学者たちは、西洋哲学と共に西洋中心あるいは西洋独占的な哲学理解を輸入した。仏教と儒学の理論的な言説を「哲学」として解釈した井上円了や井上哲次郎のような学者もいたのだが、結局のところ、中江兆民の「わが日本、古より今に至るまで哲学なし」(8)という意見が主流となったのである。

二 「日本哲学」と「日本思想」の区別の問題

たしかに、兆民が促進する、啓蒙主義の政治哲学や唯物論の形而上学は、当然日本にはなく、近代西洋的な学問的方法論に基づいた論述もなかったのである。それらを輸入し、綿密に学び、また批判的にも考察する意義はあつたに違いない。しかし、日本には哲学が従来全くなかった、と断言してしまうことは、西洋哲学の方法論のみでなく、その文化的な特殊性が蓄藏されている内容までも丸ごと取り入れてしまうことと同時に、従来の日本における真・善・美あるいは神・禅・気などについての考察・議論を哲学の分野から排除し、「日本思想史」という「地域研究」へと隔離してしまうことなのである。結果的に、従来の日本哲学の存在を否認するということは、将来の日本哲学の身を乏しくすることにつながるのではないかと思われる。

日本人が西洋哲学を取り入れた時代の、欧米における学問的な事情をより批判的に考慮すべきであろう。のちに説明するように、西洋独占的な哲学概念は十八世紀末の産物である。皮肉にも、もし日本人が十九世紀末ではなく、その百年前またはその百年後に西洋の哲学概念を取り入れていたのであれば、おそらくインド、中国、日本などにも哲学は元からあつた、という考え方になつていたと推測できる。なぜなら、十八世紀末までのヨーロッパでは、それが主流の見解であり、また、現在の欧米においても、その見解が戻りつつあるからである。つまり、日本人学者が西洋独占的な哲学理解をもつようになり、日本の伝統的な仏教や儒学の理論的な言説を、「哲学」ではなく「思想」に分類・降格させた理由には、歴史的な偶然性があつた、といえる。なぜなら、百年前でも百年後でもなく、西洋独占的な哲学理解が西洋において一番支配的になつていたちようどその時代に、日本人が西洋哲学に出会つたからである。

現在の欧米にみられる西洋独占的な哲学理解を脱する傾向の証拠のひとつは、近年欧米において出版された「日本哲学」(Japanese philosophy, japanische Philosophie など)を表題としている多くの書物が、「近代日本哲学」のみでなく、日本において「(前近代) 日本思想史」として分類されている言説も取り扱っていることである(9)。

これに関連している考慮すべき事情がもうひとつある。それは、中国と韓国の学者たちが、西週の翻訳語「哲学」を取り入れながらも、その西洋独占的な意味合いを拒否した、ということである。中国でも韓国でも、「哲学」(zhéxué, *cheolhak*) の範囲は、伝統的な仏教や儒学の理論的な言説を含むのである。また、中国や韓国と同様に、インドにおいても、伝統的な言説は「哲学」と見なされ、諸大学における哲学科のなかで勉強・研究されているのである。一方、日本では、哲学を専攻とする学生たちは通常専ら西洋哲学のみを学んでいるのである。

三 「汝自身を知れ」と「己事究明」の課題および「二階建て」の問題

哲学を勉強、あるいは研究する多くの日本の学生や学者は、ソクラテス以降の西洋哲学史を詳しく学びながらも、「汝自身を知れ」という哲学の核心的な課題には十分取り組んでいないと、もしソクラテスが生きていたら、彼にそう批判されるのかもしれない。じつは、その戒めはソクラテスから学ぶ必要はない。似たような教えが、たとえば日本の禅の伝統にあるからである。道元禪師は「仏道をならふといふは、自己をならふ也」といい、また大燈国師によれば禅とは「己事究明」のことである。

もちろん、ソクラテスと禅の自己を探究する仕方は同じではない。しかし、禅の教えを「宗教」あるいは「思想」として分類し、その哲学的な意義を考慮しなくても良いのであろうか。西洋哲学者たちが、「宗教家」でもあるアウ

グステイヌスの『告白』を読み、その哲学的な意義を究明するように、日本の哲学者たちは最澄や空海、道元や親鸞、伊藤仁斎や本居宣長の言説の哲学的な意義を究明すべきだと思われる。

周知のように、一九三六年から五年間日本に滞在したカール・レーヴィットは、日本の学者たちはまるで「二階建ての家」に住んでいるようであり、その一階で彼らは日本的な感情や考え方をもちながらも、二階ではプラトンからハイデガーまでのヨーロッパの精神史を研究している、という批判を述べた⁽¹⁰⁾。二〇一八年に出版された『日本哲学に取り組む試み』(Engaging Japanese Philosophy)でトマス・カスリスは、五百ページを費やして千五百年にわたる日本の「哲学史」を解説した後、近現代の日本哲学者たちは「自らの哲学的な伝統を否認し」、自分自身の知的な植民地化に参与している、と非難した⁽¹¹⁾。

しかし、近代日本における西洋化はただの植民地化ではない。明治以降の知識人たちは、きわめて真剣に民主主義や近代科学と共に西洋哲学に取り組み、現在に至るまでの百五十年を通じて、いわば「二階建ての家」に階段を設けてきたともいえる。また、現代日本人にとつては、「二階」においての勉強・研究のみでなく、「一階」においての日常生活もかなり「日本風西洋化」されている。ゆえに、現代日本人が哲学的な「己事究明」を行うためには、いわゆる「日本思想史」と共に「西洋哲学史」をも勉強する必要があると考えられる。

なお、西洋の「哲学」を綿密に研究しながらも、日本および中国やインドにおける「思想」と「宗教」も重視してきた日本人哲学者たちもいる、ということを忘れてはならない。レーヴィットは後に、「二階建て」の問題を逃れた例外の日本の哲学者として、西田幾多郎を認めた⁽¹²⁾。カスリスは、日本の伝統も踏まえながら独自の思索を展開した近代日本哲学者として、西田幾多郎と和辻哲郎を詳しく取り上げている。もちろん西田と和辻以外にも、京都学派の流れには田辺元や西谷啓治、また東京には大森荘蔵や坂部恵のような独自の哲学を展開してきた注目すべき近代

日本哲学者は実に多数いる。

今後、日本における哲学界はどのように発展してゆくのだろうか。それは、世界および世界史の把握と密着して思うられる。いわゆる「グローバル化」は、西洋化あるいはアメリカ化と合成され続いてゆくのだろうか。それとも今後は、中国を中心とする諸国と、アメリカを中心とする諸国、というふたつの文化圏の間の分裂が深まってゆくのだろうか。いずれの場合にせよ、日本文化は敗戦以来の流れのまま、徐々にアメリカ化（しかも日本語は徐々に英語化）し続けるのだろうか。そうなれば、日本における哲学はどうなるのだろうか。これからの日本では、ドイツ哲学やフランス哲学よりも、英米分析哲学のほうが主流となつてゆくのだろうか。

しかし、もしアメリカの最新の学問的な思潮を取り入れるならば、そのひとつは、逆説的にも、西洋中心主義ではなく脱西洋中心主義なのである。今日、アメリカの政権はその反対の極端に走っているのだが、多くの学者は従来の西洋中心的な学界に対して批判的な姿勢をとっている。哲学者たちはやや遅れてはいるのだが、彼らもようやく西洋独占的な哲学理解を脱する兆しを見せはじめている。

四 十八世紀末における西洋独占的な哲学理解の誕生

現代の流れを理解するためには、遡つていわば「哲学史の歴史」を概観する必要がある。じつは、西洋哲学以外には哲学はない、という見解は、たつた二百年程前につくられたものである。しかも、それは合理的な根拠というよりは、自民族中心主義および人種差別的イデオロギーに基づいたものである。周知のように、カントは、「人種」という概念に科学的な根拠をつけようとした最初の哲学者である。そして、故郷のケーニヒスベルクからほど出たこ

とのないカントによると、「ヨーロッパの白人」のみが哲学をする能力を有しているのである⁽¹³⁾。

カント以前は、哲学史はギリシヤではなく「東洋」(Orient)に始まる、という見解が主流だったのである。たとえば、十八世紀半ばにヨハン・ヤコブ・ブルツカーが執筆した、近代ヨーロッパにおいての最初の網羅的な哲学史では、エジプト、バビロニア、ペルシア、インド、中国、日本などにおける知的伝統は「哲学」(Philosophie)として取り扱われている⁽¹⁴⁾。その前後に出された他の多くの哲学史も同様に、非西洋の知的伝統を「哲学」と見なしている⁽¹⁵⁾。しかし十八世紀末に、カント、およびカントに影響を与えたクリストフ・マイナーズという思想家が開いた人種差別的な理論を踏まえたカント派の哲学史家、すなわちヴィルヘルム・ゴットリーブ・テンネマンによって、近代において初めて非西洋の伝統を完全に排除した哲学史が公表されたのである⁽¹⁶⁾。その西洋独占的な哲学史理解はけつきよく定着し、百年後日本にも輸出されるようになったのである。

五 現在における西洋独占的な哲学理解を脱する要求

しかし、二十世紀を通じて多文化主義や脱植民地運動(文化的な脱植民地運動も含む)が盛んになり、また非西洋の諸文化についての偏見が解かれ理解が深まるとともに、西洋独占的な哲学理解を批判する哲学者も徐々に増えてきた。現在アメリカでは、「哲学」の範囲をめぐる猛烈な論争が始まっているようである。

その論争に火をつけたのは二〇一六年に新聞ニューヨークタイムズに載せられた、「哲学は多様化しないのならば、その実相を表す名を付けよ」(“If Philosophy Won't Diversity, Let's Call It What It Really Is”)という記事である。執筆者は、ジェイ・ガーフィールドとブライアン・ヴァン・ノーデンである。二人とも分析哲学および西洋哲学史を研

究したうえで、ガーフィールドはインド・チベット仏教の哲学、ヴァン・ノーデンは中国哲学の専門家となった一流の哲学者たちである。アメリカの諸大学における哲学科の閉鎖性を非難し、仏教哲学や中国哲学またその他の非西洋の哲学伝統を、西洋哲学と共に教えるべきだ、と訴えている記事である。要点は次の通りである。

「アメリカ諸大学における哲学科のほとんどは、ヨーロッパまた英語圏に由来する哲学についての授業しか提供していない。」「哲学界全体は未だに断固として西洋中心のであり」、「西洋の男性の業績を称賛するための寺院であるかのような印象」を与えてもしかたがないのである。「我々の提案は簡単である。その印象に違和感のない人は、その事実を率直に認め、弁論すればよいのである。」「西洋哲学についての授業しか提供しない学科は、『哲学科』ではなく、『欧米哲学科』と名称を変えるべきなのである」、と(17)。

この提案は皮肉な趣旨をもつ。というのも、哲学を、普遍的な真理を目指す学問から、特殊な文化に限られる「地域研究」へと制限するということは、哲学の営みの自己理解が根本的に変えられる、ということになるからである。つまり、哲学が哲学ではなくなる、ということである。しかも、従来のように、中国哲学などを「東洋文化研究科」などという学科に制限するというのも、それらは本当の哲学、すなわち普遍的な真理を目指す学問ではない、という降格が含意されている、といわざるをえないのである。その不平等な扱いを指摘しているのである。

この記事は驚くほど多くの反応を呼び起こした。賛成の意見も少なくなかったのだが、意外にも熱烈な批難の声も多数あがった。その批判的な反応において目立ったのは、頑固たる西洋独占的な哲学理解のみでなく、他の哲学的な伝統についての恐るべき無知さであった。たとえば、孔子には幾つかの面白い考えがあったのだろうが、彼以来の中国では解説や議論の伝統はなかった、というとんでもない断言をした人もいた。また、あたかも西洋文化のみが文化の限界を超えようとし、普遍的な真理を目指してきた、という無知にもとづく傲慢（または傲慢にもとづく無知）を

明らかにする偏見を、平気で公の場で発言する哲学博士たちが未だにいる、という英語圏哲学界の恥ずかしい事実が浮上したのである。これは決して英米分析哲学者たちに限られず、欧米における大陸哲学に携わる人々の間にも浸透している偏見なのである(18)。

二〇一七年にヴァン・ノードンがガーフィールドの序文を付して『哲学を取り戻す——多文化的宣言』(*Taking Back Philosophy: A Multicultural Manifesto*)という本を出版した。その本では、批判者たちに答えながら、哲学の諸伝統の間には壁ではなく架け橋を設けること、特にトランプらの時代においてのその重要さが力説されている(19)。

六 「日本哲学」は「民族哲学」あるいは「日本人論」ではない

私は、ヴァン・ノードンとガーフィールド、および増えつつある西洋哲学者たちと同様に、哲学とは、西洋哲学の同義語ではなく、むしろ西洋哲学は、多数の哲学伝統のなかのひとつである、と考えている。いわゆる「純粹哲学」は存在しない。すべての哲学の営みには、何らかの文化的背景がある。しかし、その背景は、ただの「観点」、あるいは「立場」というよりも、それは「出発点」である、と私は考えている。もしある文化的背景がある理論の単なる観点、あるいは立場であるのなら、それは民族の世界観を表現するいわゆる「民族哲学」(*ethnophilosophy*)にとどまる(20)。それに対して、たとえば西洋哲学における言説は、西洋の伝統やその諸文化・言語から出発するのだが、その目的は、ただ西洋人の世界観を表すことではなく、普遍的な真理を把握することなのである。

したがって、日本哲学は、いわゆる「日本人論」に属するものではないのである(21)。日本哲学は、ただ日本民族の特徴や世界観を表そうとしている試みではなく、日本の伝統・言語・文化を主に出発点として普遍的な真理を把握

しようとしている学問なのである。ドイツ哲学やイタリア哲学、また中国哲学や南米哲学についても同じようなことがいえるのである。

ある伝統・文化・言語的な背景を哲学的な出発点とするためには、その伝統・文化・言語に振り返り批判的にも考察することが求められる。それが、その哲学者自身の背景であるならば、あまりにも近いからこそ、批判的な距離を獲得し、保つことは難しい作業である。そのためにも、他の伝統・文化・言語を学ぶことが重要な役割を果たす。また、他の伝統・文化・言語を背景とする哲学者との対話を行うことも、欠かせない役割を果たせると考えられる²²。

七 「日本哲学」は主に「日本における哲学」の部分集合である

どの国（あるいは文化・言語圏）においても、様々な哲学者がいることは望ましい、と考えられる。自国の伝統・文化・言語に由来する発想を批判的・創造的に展開する哲学者も、他国の伝統・文化・言語に由来する発想を批判的・創造的に展開する哲学者も、両方が揃えばより豊かな哲学的な対話ができ、互いの特徴を比較し、共にそれらの利点と弱点を考察することができるのである。

「日本哲学」と「日本における哲学」を便宜上区別したいと思う。私の理解では、「日本哲学」は主に「日本における哲学」の部分集合である。「日本哲学」は日本の伝統・文化・言語に由来する発想を批判的にも考察し、その発想を創造的にも展開する学問である。そのように「日本哲学」を定義すればよいと私は考える。

しかし、そのように定義すると、現在日本で行われている哲学のほとんどは日本哲学ではない、といわざるをえない。たとえば、ヘーゲルの哲学についての研究は、偶々それが日本において、日本人によって、そして日本語をもつ

て行われているからといって、その研究はすなわち日本哲学に属している、とは普通考えないだろう。ただし、もしそのヘーゲル研究が、日本の文化的・言語的な文脈において行われているということが考慮され、明らかな「日本的な」解釈、あるいは批判をもつて展開しているのであれば、その研究はドイツ哲学と日本哲学の両方への貢献であると十分考えられる。

もちろん、この「日本における哲学」と「日本哲学」の区別はあくまで便宜上のものであり、曖昧な場合が多いだろう。しかし、日本におけるすべての哲学者が日本哲学に携わっているわけでは決してないので、やはり「日本における哲学」は「日本哲学」より広い範囲を示すのである。さらに、ある哲学者は日本に住んでいるから日本哲学を専門にする必要がある、というわけでもなく、ある哲学者は日本に住んでいないから日本哲学に携わることができない、というわけでもないだろう。日本に住んでいる人が、英米分析哲学に携わることが十分可能であるのと同様に、他国に住んでいる人が、日本哲学に携わることも十分可能であるので、「日本哲学」はあくまで主に、「日本における哲学」の部分集合である、というべきなのだろう。

より広くいえば、日本哲学は世界哲学の部分集合である、というべきなのかもしれない。しかし、「世界哲学」は如何なる意味をもつのであろうか。

八 「世界哲学」という対話の場所における日本哲学

最近、西洋哲学に限らず、哲学の諸伝統を扱う英文の本は「世界哲学」(world philosophy)という表現を使っている⁽³⁾。その表現はどのように理解すればよいのだろうか。どの哲学も、哲学として、全世界的普遍性を目指して

いる、といえるだろう。しかし同時に、どの哲学も、特殊な伝統・文化・言語、あるいは限られた諸伝統・文化・言語を出発点とすることによって展開されているのである⁽²⁴⁾。文化的な色合いのない「純粹哲学」、あるいは文化的な特殊性を完全に脱し切った「普遍哲学」がないのなら、「世界哲学」はどのような意味をもつことがあり得るのだろうか。

ひとつの可能性は、「世界音楽」(world music)という表現の使い方と同様に、西洋哲学以外の哲学諸伝統の総称として「世界哲学」という表現を理解することである。しかし、西洋哲学も当然世界におけるひとつの伝統であるがゆえに、それが「世界哲学」の範囲に含まれないことは妥当ではないと思われる。たしかに、「世界音楽」などという表現の場合、「世界」は「民族的」(ethnic)という意味合いをもつときがある。日本では、「エスニック料理」という表現はいわゆる「和洋中」以外の料理をあらわすのだが、じつは洋食・和食・中華料理のそれぞれは元来民族的なものである、ということ忘れてはならない。私は昔、アジアの諸国をまわってその地の伝統的な踊りを観た後、久しぶりにヨーロッパに行きドイツでバレエを観た経験がある。その時に気づいたのは、なるほどバレエもきわめて民族的な踊りであるということである。西洋中心的にグローバル化している今日の世界においては、西洋文化の産物はそのまま「国際的」であり、他文化の産物は「民族的」である、とわれわれは考えがちではあるが、その考え方は、文化的帝国主義・植民地主義の影響であるといわざるをえない。バレエが元来民族的な踊りであるのと同様に、西洋哲学は一群の諸文化から発祥した、ひとつの哲学・伝統であるということ忘れてはならない。

もうひとつの「世界哲学」を理解する可能性は、グローバル化が文化的な一様化になってゆくとすれば、ひとつの、たとえばアメリカの文化・言語が、そのまま世界の文化・言語になってしまおうと共に、アメリカ哲学がそのまま世界哲学になってしまおう、ということである。「世界哲学」という表現を使う人々のなかには誰もこの趣旨をもつ人はい

ないにしろ、国際的な哲学界において、実際そうなりつつある、と思われても仕方がない光景もみられる。特に英米分析哲学に携わる世界中の人々は、その伝統・文化・言語的制限について十分注意を払っていないのではないかと思われる。

言語の一樣化にかんしては、たとえば、二〇一八年八月北京で行われた「世界哲学会」では、フランス語、ドイツ語、スペイン語、ロシア語、およびアラビア語も公用語に含まれていたのだが、ほとんどの発表は、英語もしくは現地の中国語で行われたのである。二日間にわたる日本哲学についての発表会がそこにあつたのだが、すべて英語で行われた。日本語が公用語として認められていないのは、日本人哲学者たちが働きかけていないからだろうか。今回の世界哲学会では、なんとドイツ語が公用語から外される、という話しも耳にしている。世界においては、二週間ごとに一つの言語が消滅している、といわれているが、哲学界においても、諸文化の結晶でもある、また哲学的思惟の源泉ともなる諸言語が減少されつつあるのは事実である。

一方、文化・言語・哲学的な一樣化を拒否し、多文化・多言語に基づく哲学的な対話を促進する哲学者が少なく存在するのも事実であろう。「哲学」の意味についても、多元的な対話があるべきだと考えられる。デイルタイの弟子ゲオルグ・ミツシュは、半世紀以上も前に、「ギリシャより発祥した哲学は「本来」のものであり、またヨーロッパ的な哲学の仕方は論理的に必然的な仕方であるという前提は、狭い視野に基づく種類の自信を露にするものだ」、とのべたのである⁽²⁵⁾。『哲学の本質』においてデイルタイ自身は、西洋哲学史を通覧して、「哲学あるいは哲学的という語は、時と場所によってたくさんの意味がある」と述べ、結局「諸哲学はあるが、唯一の哲学はない」⁽²⁶⁾ *gibt dann Philosophien, aber keine Philosophie*」という結論を導いたのである⁽²⁶⁾。他の哲学的な諸伝統を視野に入れるのならば、ますますそういわざるをえない。したがって、「世界の諸哲学」はあるが、唯一の「世界哲学」はない、

という必要はあるのかもしれない⁽²⁷⁾。ただし、促進すべき多元主義が、哲学的対話を塞ぐ悪質な相対主義に変貌しないためには、その「世界の諸哲学」には、やはり共通する「世界」がある、ということ忘れてはならない。それにしても、その共通の「世界」は、どのように考えればよいのだろうか。

「世界哲学」という表現を理解するためには、もうひとつの可能性がある。それは「世界哲学」を、ある哲学の立場でもなければ、ある伝統・文化・言語によって限定される分野でもない、むしろ諸伝統・文化・言語を出発点とする諸哲学が互いに出会い、対話を行う「場所」である、と理解することである。「世界哲学」は「多元的な哲学対話の場所」であり、しかもその場所は予め特定の伝統・文化・言語によって規定されたものではなく、対話自身によって対話の場所が形成されてゆくのである。

日本哲学は、その対話において、また、その対話への貢献として行われるべきである、と私は考えている。ならば、「日本哲学」とは、「(主に)日本における哲学の部分集合」であると同時に、より重要な意味では、対話の場所としての「世界哲学」における、日本の伝統・文化・言語を主に出発点とする学問である、といっても良いのではないだろうか。

注

- (一) *The Oxford Handbook of Japanese Philosophy*, edited by Bret W. Davis (New York: Oxford University Press, 2020).
 - (二) 踊りとブレエの比較については、Justin E. H. Smith, *The Philosopher: A History in Six Types* (Princeton: Princeton University Press, 2016), pp. 62-63 を参照。
- (3) じつは狭義の「宗教」と「芸術」も、西洋特有なものであるとして次のように理解する研究者もいる。「宗教」(religion) は元々キリスト教を中心とする近代的な概念である。元来キリスト教は、唯一の真なる「宗教」であり、他の信仰は「邪教」であると考えられた。十九世紀末に多数の「世界宗教」という概念が設けられ、「仏教」(Buddhism)などが「宗教」であると認められるようになったのだが、「宗教」また「世

- 界宗教」は未だにキリスト教を模範とする西洋中心の意味合いが残っている概念である」と。Tomoko Masuzawa, *The Invention of World Religions: Or, How European Universalism Was Preserved in the Language of Pluralism* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005) を参照。日本における「訳語」としての「宗教」という概念の生成については、Jason Ananda Josephson, *The Invention of Religion in Japan* (Chicago: The University of Chicago Press, 2012) を参照。また「芸術」すなわち「アート」(art) も元々西洋近代的な概念であり、それをあらめる時代や文化の作物に無批判的に当てはめることは差支えなくおぼろげである」と。Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003) を参照。
- (4) *Japanese Philosophy: A Sourcebook*, edited by James W. Heisig, Thomas P. Kasulis, and John C. Maraldo (Honolulu: University of Hawaii Press, 2011).
- (5) Bret W. Davis, “What is Japanese Philosophy?” in *The Oxford Handbook of Japanese Philosophy*, pp. 1-79. また Bret W. Davis, “Beyond Philosophical Eurocentrism: Other Ways of—Not Otherwise than—Philosophy,” *Philosophy East and West* 69/2 (April 2019), pp. 592-619 を参照。
- (6) Bret W. Davis, “Provocative Ambivalences in Japanese Philosophy of Religion: With a Focus on Nishida and Zen,” in *Japanese Philosophy Abroad*, edited by James W. Heisig (Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture, 2004), pp. 246-274; Bret W. Davis, “Rethinking Reason, Faith, and Practice: On the Buddhist Background of the Kyoto School,” 『宗教学研究』22 (2006), pp. 1-12; Bret W. Davis, “Faith and/or/as Enlightenment: Rethinking Religion from the Perspective of Japanese Buddhism,” in *Asian Philosophies and the Idea of Religion: Paths Beyond Faith and Reason*, edited by Sonia Sikka and Ashwani Peetush (New York: Routledge, forthcoming) を参照。
- (7) たとえば「古田光と生松敬三編『日本の哲学』(岩波書店、一九七二年)、『常俊荘三郎編『日本哲学を学ぶ人のために』(世界思想社、一九九八年)、『田中文文『日本の“哲学”を読み解く』(さくま新書、二〇〇〇年)、『藤田正勝とブレット・デービス編『世界のなかの日本の哲学』(昭和堂、二〇〇五年)、『熊野純彦編著『日本哲学少史』(中央公論新社、二〇〇九年)、『榎垣立哉『日本哲学原論序説』(人文書院、二〇一五年)、『藤田

正勝『日本哲学史』(昭和堂、二〇一八年)‘また、雑誌『日本の哲学』および『日本哲学史研究』を参照。

(8) 『中江兆民全集』第十卷(岩波書店、一九八三〜一九八六年)‘一五五頁。

(9) たつねば Lydia Brüll, *Die japanische Philosophie: Eine Einführung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993); Gregor Paul, *Philosophie in Japan von den Anfängen bis zur Heian-Zeit. Eine kritische Untersuchung* (München: Iudicium, 1993); Peter Pörtner und Jens Heise, *Die Philosophie Japans: Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1995); H. Gene Blocker and Christopher L. Starling, *Japanese Philosophy* (New York: State University of New York Press, 2001); Leonardo Vittorio Arena, *Lo spirito del Giappone: La filosofia del Sol Levante dalle origini ai nostri giorni* (Milano: RCS Libri, 2008); *Japanese Philosophy: A Sourcebook*, edited by James W. Heisig, Thomas P. Kasulis, and John C. Maraldo (Honolulu: University of Hawaii Press, 2011); Gereon Kopf (ed.), *Dao Companion to Japanese Buddhist Philosophy* (New York: Springer Publishing, 2019);

Bret W. Davis (ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Philosophy* (New York: Oxford University Press, 2020) ‘また雑誌 *Journal of Japanese Philosophy* と *European Journal of Japanese Philosophy* を参照。

(10) Karl Löwith, *Sämtliche Schriften* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1981–88), Bd. 2, S. 537. ローヴィットの批判にこたへて『西谷啓治著作集』第八卷(創文社、一九八七年)一七九―一八二頁、大橋良介『日本のなまの、ヨーロッパ的なもの』(新潮社、一九九二年)一五二―一五七頁、大河内了義『異文化理解の原点』(法蔵館、一九九五年)二十一―二十五頁、Bret W. Davis, “Dialogue and Appropriation: The Kyoto School as Cross-Cultural Philosophy,” in *Japanese and Continental Philosophy: Conversations with the Kyoto School*, edited by Bret W. Davis, Brian Schroeder, and Jason Wirth (Bloomington: Indiana University Press, 2011), pp. 35-44 を参照。

(11) Thomas P. Kasulis, *Engaging Japanese Philosophy: A Short History* (Honolulu: The University of Hawai'i Press, 2017), pp. 578-579.

(12) Karl Löwith, *Sämtliche Schriften* (Stuttgart: J.B.

Metzler, 1983–86), Bd. 2, S. 560, 582.

- (13) カントによる「中国人、インド人、アフリカ人、またアメリカの先住民は先天的に哲学をする能力はない」という趣旨をあらわす引用を集めるのは、Bryan W. Van Norden, *Taking Back Philosophy: A Multicultural Manifesto* (New York: Columbia University Press, 2017), pp. 21–23 を参照。
 「人種」にかんするカントのテクニストおよびそれらをもとへる議論については、*Kant and the Concept of Race*, edited by Jon M. Mikkelsen (Albany: State University of New York Press, 2013) を参照。

- (14) Johann Jakob Brucker, *Historia critica philosophiae a mundi incunabulis ad nostrum usque aetatem deducta*, 5 Bde. (Leipzig, 1742–1744); Rolf Elberfeld, “Ansätze globaler Philosophiegeschichte/schreibung: Kommentierender Überblick anhand von Textpassagen und Inhaltsverzeichnissen,” in *Philosophiegeschichte/schreibung in globaler Perspektive*, herausgegeben von Rolf Elberfeld (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2017), S. 282–284 を参照。
 (15) Franz Martin Wimmer, “Unterwegs zum euräqualistischen Paradigma der Philosophiegeschichte

im 18. Jahrhundert: Barbaren, Exoten und das chinesische Ärgernis,” in *Philosophiegeschichte/schreibung in globaler Perspektive*, herausgegeben von Rolf Elberfeld (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2017) を参照。

- (16) Wilhelm Tennemann, *Geschichte der Philosophie*, 11 Bde (Leipzig, 1789–1819); Peter K. J. Park, *Africa, Asia, and the History of Philosophy: Racism in the Formation of the Philosophical Canon, 1780–1830* (Albany: SUNY Press, 2013); Robert Berrasconi, “Philosophy’s Paradoxical Parochialism: The Reinvention of Philosophy as Greek,” in *Cultural Readings of Imperialism: Edward Said and the Gravity of History*, edited by Keith Ansell-Pearson, Benita Parry and Judith Squires (London: Lawrence and Wishart, 1997) を参照。
 (17) Jay L. Garfield and Bryan W. Van Norden, “If Philosophy Won’t Diversify, Let’s Call It What It Really Is,” *The Stone, The New York Times*, May 11, 2016, http://www.nytimes.com/2016/05/11/opinion/if-philosophy-wont-diversify-lets-call-it-what-it-really-is.html?emc=eta1&_r=1.
 (18) フッサール、ハイデガー、パトチカ、およびデリダ

の言説を解釈しながら、「哲学」は本質的に「ヨーロッパ」と連結してゐる概念である」と論じている最も精練なれたものとして、Rodolphe Gasché, *Europe, or the Infinite Task: A Study of a Philosophical Concept* (Stanford: Stanford University Press, 2009) を参照。その批判のふたつとして、Bret W. Davis, “Gadfly of Continental Philosophy: On Robert Bernasconi’s Critique of Philosophical Eurocentrism,” *Comparative and Continental Philosophy* 9/2 (2017), pp. 121–23 を参照。

(9) Bryan W. Van Norden, *Taking Back Philosophy: A Multicultural Manifesto* (New York: Columbia University Press, 2017).

(20) アフリカ哲学の分野においてのいわゆる「民族哲学」(ethnophilosophy) をめぐる長年の議論については、D. A. Masolo, *African Philosophy in Search of Identity* (Bloomington: Indiana University Press, 1994) を参照。

(21) 日本人論と日本哲学の区別については、Yoko Arisaka, “The Controversial Cultural Identity of Japanese Philosophy,” in *The Oxford Handbook of Japanese Philosophy*, pp. 75–779 を参照。

(22) Fujita Masakatsu, “The Significance of Japanese Philosophy,” translated by Bret W. Davis, *Journal of Japanese Philosophy* 1 (2013), pp. 5–20. 藤田正勝『哲学のコンテ』(岩波書店、二〇一三年) 一—十六頁を参照。

(23) たんざい Ben-Ami Scharfstein, *A Comparative History of World Philosophy: From the Upanishads to Kant* (Albany: State University of New York Press, 1998); *From Africa to Zen: An Invitation to World Philosophy*, edited by Robert C. Solomon and Kathleen Higgins (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2003); *Introduction to World Philosophy: A Multicultural Reader*, edited by Daniel Bonevac and Stephen Phillips (New York: Oxford University Press, 2009); *The Oxford Handbook of World Philosophy*, edited by Jay Garfield and William Edelglass (New York: Oxford University Press, 2011) を参照。

(24) Ueda Shizuteru, “Contributions to Dialogue with the Kyoto School,” translated by Bret W. Davis, in *Japanese and Continental Philosophy: Conversations with the Kyoto School*, edited by Bret W. Davis, Brian Schroeder, and Jason M. Wirth (Bloomington: Indiana University Press, 2011),

p. 21 を参照。

三十五—四十三頁に掲載されている。

(25) Georg Misch, *The Dawn of Philosophy: A Philosophical Primer* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1951), p. 44.

(26) Wilhelm Dilthey, *Das Wesen der Philosophie, in Was ist Philosophie? Programatische Texte von Platon bis Derrida*, herausgegeben von Rolf Elberfeld (Stuttgart: Reclam, 2006), S. 196–197.

(27) *A Companion to World Philosophies*, edited by Eliot Deutsch and Ron Bontekoe (Malden, MA: Blackwell Publishers, 1997); Ninian Smart, *World Philosophies* (New York: Routledge, 1999); また私が共編集している *World Philosophies とウオルズ* (http://www.iupress.indiana.edu/index.php?cPath=1037_3130_7338) などは単数形の「世界哲学」(world philosophy) ではなく複数形の「世界の諸哲学」(world philosophies) を使っている。

この論文のいくつかの部分は、「世界哲学のなかの日本哲学」という題名で『世界哲学としてのアジア思想』(東京大学連携研究機構ヒューマニティーズセンター、二〇一九年)

芸術としての器

—— 経験と省察 ——

ギンインター・ファイガール

一、

器、特に日本の陶器に哲学的に取り組むにはどうすればよいでしょうか。なにしろ「西洋的な」芸術哲学において器は芸術作品には組み入れられていないのですから。器を作ることは、芸術哲学者のあいだでこれまた広く流布している信念のもとでは、「工芸」ないし「美術工芸」とされ、つまり絵画や彫刻の製作のような正当で、真正な意味での芸術ではないとされています。何故器に哲学的に取り組むべきかという問いへの応答は簡単で、まさにこのこと（まともな芸術と見なされていないこと）が理由なのです。私ははじめて日本に長期滞在した一九九九年に、偶然京都市東部の小さな美術館で、茶陶器の展覧会を見たのですが、そこで特に私に深い感銘を与えたのが、茶碗でした。その中には、楽家の窯で製作されたものや、同じ方式で製作されたものがありました。それらの器は、しっかりといてかつ軽く、厳格でいて同時に優美でもあり、深い黒ないし赤色で、釉薬が薄く塗られていて、一種独特の荒々しさもあり、粘土のちよつとした起伏まで見ることが出来ました。私が目にしたのは、長い間見つめずにはいられない、強く現出する物でした。そして、それらをその本質において特徴づけるにはただ一言しかありませんでした。それらは、

美しかったのです。しかしそうであるからには、それらは芸術作品でなければなりません。というのも、私が知っている規準的な芸術哲学において、何であれ製作された美しいものは芸術品であるからです。時代錯誤的となつた區別を用いれば、単に工芸品ではなく、「美術」品なのです。

しかし、どうすれば器を芸術品として理解することができるのでしょうか。それが以下における私の問いとなります。すでに示唆したように、例えばヘーゲル、ニーチェ、ハイデガー、ガダマーそしてアドルノといった名前とともに呼び起こされるような規準的な芸術哲学は、もはやこの問いに答えるための助けにはなりません。それらの概念規定はあまりに決定的に他の芸術形式に縛りつけられており、そして芸術作品と日用品との間には決定的な相違が存するという信念に縛りつけられています。芸術作品は「自律的」です、つまりそれらは、器がそうであるように、また茶の湯で用いられる茶碗や茶器のように、その使用と結びつけることはできません。使用を指示していることがとりわけ、器を「美術」から閉め出してしまいます。そのため、器を芸術作品として理解するためには、芸術作品は実用品ではありえないという信念を批判的に検討しなければなりません。

その時、従来の芸術哲学のこの信念が問題含みの仮定に基づいていることが明らかになります。この信念は、あるものが芸術作品か実用品であるかは完全に明確に規定されており、実用品であるものは、まさにそのゆえに芸術作品では全くありえないという考えを前提としています。それに応じて、実用品を芸術作品として理解する人は、その使用と芸術としての性格とを結び付けていることになりました。それは明らかに馬鹿げた考えでしょう。茶碗として用いられるからという理由で芸術作品なのではありません、というのも多くの美しくない器もまた、茶碗として用いることはできるからです。茶碗の美、そしてその美に応じた芸術的性格は、したがってその実用性と直接的に関係ありません。しかしそれでは何と関係しているのでしょうか。

器の実用性を考慮しないとき、器には何が残されているのかを考えることによつて、この間に答えることができず。それは意味を失つた残り物ではなく、一つの知覚可能な器、つまりただ単に一つの器であるものです。まず底部があり、その上部をまっすぐか円錐形、ないし丸い形の器壁がある空間を取り囲むことで、器内部の空間がその外部の空間から区別されます。このような器内部の空間、そのヴォリュームが器を器たらしめます。それが何を容れることが出来、また容れることでどう使うことが出来るかには左右されません。どのような使い方であれ、器は囲まれた空間であり、その空間を—少なくとも多くの場合—片手か両手に取ることができます。それは空間物ないし物空間なのです。

そのような物と空間が陶芸家の人たちによつて造形されるのであり、その造形の結果が器の実用性に埋没することは決してありません。例えば番茶用の湯呑みひとつを取つてみても、その外見は様々です。器壁はまっすぐであつたり湾曲していたりして、そのため球状であつたり円筒状であつたりします。広いもしくは狭い脚（高台）を持ち、上部の縁は「口（口縁）」で花のように開いているか軽くすぼんでいます。器壁と高台と底からなる器の物性は、厚みがあるかないか、陶器か磁器か、釉をかけるかどうかといった、異なつた仕方で作られていきます。それが、陶芸を作る人が下さなくてはならない造形的な決断なのです。確かに器はある特定の条件を満たしたときにだけ、湯呑みとして使用することが出来るようになります。しかし、だからといつて器らしさが実用性の内に埋没してしまうことはありません。

これまで記述してきたような器を、フツサールの用語を採用して原初的な (primordial) 器と名づけることができるとしよう。それは「順序において最初のもの」、それに固有のこうした順序においてただ単に器であるところの器であり、特に、「それ以外の何物でもない」器、例えば絵の担い手などではない器のことです。絵付けによつて見事に彩られるほど、器は絵の背景へと後退していきます。それに反して、「それ以外の何ものでもない」器は、器以外の何ものでもありません。

「器以外の何ものでもない」器は沢山あります。平凡で、日常的で、そのため無造作に用いられ理解するのも簡単なものもあれば、目を惹きつけ、眺めるために手に取つてみたくなるようなものもあります。つまり、「弱い」器と「強い」器があります。強い器とは、その現出において強いのです。だからこそ器は見過ごされることなく、眺められるのです。このような器はどれも本質的にまさに器としてそこにあります。そのため、器そのもの―花瓶、皿ないしコップ―とは何なのかを、あらためて新たに見出し理解することができると考えられるでしょう。このような器、他の言い方で言えば、特に鮮烈な器はそれゆえ、囲まれた空間であり、空間物ないし物空間でもあるのです。そしてそれが全く特別でまた个性的であるので、他のものと代替不可能であり、その単純性と代替可能性において強い現出なのです。このような類の器は、まるで何か欠けているかのように、単に「器以外の何ものでもない」だけではありません。何も欠けることなく、ただそれ自体なのです。

そのような器の事例を探求する中で、冒頭で述べた展示で私が見たようなものを思い浮かべることができるとしよう。たとえば私が当時はそう言うことができなかつたとしても、それらは私にとりなんの疑いもなく「ただそれ自体」であつたのです。そしてまさにそれゆえにこそ、それらは私が規準的な芸術哲学で知つていた美的なカテゴリーから逃れていました (sich entziehen)。そのような器に正しく対することはそれゆえ、器をその単純な自己存在において理

解することであり、その美しさにおいて再び芸術作品として理解することなのです。規範的な芸術理論は恐らく、このような単純な自己存在を理解するには複雑すぎ、また不要な前提に満ちていて、芸術に関する期待で予め自らを飾り立てすぎなのです。

三二、

しかし、それではどうすれば器の単純な自己存在をより正確に掴むことができるのでしょうか。その言いまわし(単純な自己存在、ただ単にそれ自体であるもの)がそれを語っています。この言いまわしが言うところをさらに展開して、単純な自己存在の様々なアスペクトを挙げていかなければなりません。例えば長次郎作の茶碗を直観で捉えたとき、それを「ただそれ自体」であると言うならば、そのようなものとして長治郎の茶碗の美しさと芸術的性格を理解しなければなりません。

何か「ただ単にそれ自体」であると言われる時には、それが「それ以外の何ものでもない」と考えられています。それがそうであるところのものでありかつ、何か他のものでもあるという場合は、たしかに「それ自体」ではあつても、**単純(単一)**ではなく**二重**の存在なのです。それは意味を有するないし何かを表現すべきものです。意味と表現が、器の物性にさらに付け加えられているために、「意味に満ちた」ないし「極めて表情豊かな」器は単一的ではなく**二重**となるのではないのでしょうか。それは、それであるところのものであり、かつまた表現ないし意味を有していることになるのではないのでしょうか。

ここで言われる二重性はまた、結果が前もって計算され、何かそれ自身ではないものと見せかけているものにも

言えます。働きかけようとするものは、自らの結果においてはじめて自らを充たします。それは「ただそれ自体」ではありません。そして、自らとは異なる何かであると主張するものは、その主張がそもそも可能になるためには、自ら自身であるところのものを秘匿しなければなりません。それに対して効果を伴わない物やそれを主張しない物は端的な *schlicht* のものです。端的なものだけがただそれ自身であるところのものです。

今解説した意味で単一的なものはその上、それ自身で存在することができません。つまり、それは他の何かによつて記述される必要もなく、どのような観点からにせよ、何か他のものによつて測られる必要があります。例えば何か「大きすぎる」ないし「小さすぎる」と思ったときに、あるいは違う色ならいいのにと思った場合、それを「ただそれ自身として」は見ていません。すなわち、何か「ただそれ自身」であるのは、そのものに「そぐわない」ものは何一つとして見出されない場合です。もしくは積極的な言い方をすれば、ただそれ自身であるものは、調和していなければならぬのです。それはその単純性において自らのうちに調和していて、それゆえ何か他の尺度や理想によつて測られることはありません。

このような規範からの独立という性質は、規則から逸脱するという意味ではなく、規則がないという意味で無規則的と名づけることができます。このような意味で無規則的なものは**個性的なもの**、ただ個別にのみ存在し、またその個性においてのみ数えられるものです。

無規則的なものは、予期することができないものです。ただ規則的なものだけを、私たちは予め知っていることをもとに予期することができますのです。例えば、規則的な形式はどこから見ても規則に合致しています。それに対して無規則的な器の背面と前面とは異なり、器の形もまた無規則的ななら、見る場所に応じて異なつた見え方が与えられます。

ある特別な見方をする事で他の可能な見え方が背景に退く限りにおいて、ひとは器の見え方のそのような転換を経験します。他の可能な見え方が隠れていてまず再発見しなければならぬ、というわけではありません。そう、他の様々な見え方も確かにそこにあるのであって、それらを現れさせるためには、眺めている器を小さく回転させさえすればよい、ということとはわかっています。そのため、器のある一つの見え方を眺める時には、そこに現れていない他の見え方も一緒に見ているのです。それらは目立たないのです——絵画において描かれた人物が図として現れ、その地は背景に退いて目立たないように。目立たないものとは現出するものの深みであり、現出はその深みから現れ出るのであり、またその深みに結び付けられているのです。この深みが現出するものとともに「そこ」にある限り、現象それ自体は目立たないものを通じて規定されます。それは、目立たなから現れまた目立たなさにおいてある現出であり、静かであると同時に鮮烈な現出なのです。

プラトン以来、現出性の度合いは美の基準でした。『パイドロス』(二五〇d)の中でプラトンは、美しいものはエウファネスタトン(εὐφρανιστος)、つまり全ての現出性の度合いにおいて自ら現れ出るもつとも光り輝くものであると語っています。しかし、長次郎の茶碗をはじめとする器から見て取れるのは、無言の静けさの中にあるとりわけ深い美しさ、太陽の輝きではない美しさも存在するという事です。それは、無規則的な美しさで、その個性において特別なものであり、単純であつて他のものとの関係を主張せず、その結果が予め考量されてはおらず、表現も意味もなく、ただそれ自身としてあります。その単純性と無規則性、そして目立たなさのうちに、長次郎の茶碗に見られるような器の美しさはあります。そのような類の美しいものとして、器は芸術作品なのです。

芸術作品は作品(Work)です、つまりそれは作られたものであり、それゆえにその美しさは作ることに於いて現れることができます。さらに言うところそれが可能となるのは、作ることが器の美しさの可能性を指すのであって、表

現も意味も結果も要求も華々しく現出することも目指すことなく、しかしそれでいて規則に従うこともなく、個々の作品の個性を許容するときです。器が美しいもの——長次郎の茶碗のように静かで深い美しさを湛えた器——となるためには、作家的な「芸術への意志」が働く余地はありません。美しい器はただ工芸 (Handwerk) から生まれるのであり、そこではただそれ自身であるような器を生み出すことこそが重要なのです。

しかしそのためには、常に同じ規則にならって行われ、ありきたりの実用品を作り出すだけの工芸では十分ではありません。芸術作品は、工芸を反省する中で制作のあらゆる可能性が作品の現出をめがけて十分顧慮されたときにだけ現れます。工芸が芸術へとなるには、まず第一に制作されたものの実用性が重視されるのではなく、工芸に属する全てのことがら、物がただその物自身であるような、物の鮮烈な現出のもとになればならないのです。

しかしそのように理解された芸術はまた工芸であることに留まり続けます。それは、工芸的な制作可能性に見切りをつけ、別様に発展していこうと工芸を越え出ていくものではありません。それは工芸としての芸術なのです。作品としての現出まで顧慮された、反省された工芸こそが芸術なのです。

四、

器という観点からこの話をより正確に理解するすべをお話するためには、陶芸品の制作上の条件へと話を進めていかなければなりません。つまり産地によって異なる土、そして土にに応じて異なったやり方が要求される焼成技術について語る必要があります。具体的に言えば、窯の作りに応じて様々な焼成が可能ですし、土作りをどうするか、つまり粗土を選ぶかきめの細かい土を選ぶか、また器の形をどうしていくのか——ろくろを使うのか、大きな壺のように

組み上げるのか、楽茶碗のように、平らに潰した粘土をまず大まかに碗の形に成形していき、はじめかなり厚みのあつた器壁を削つて望みの厚さにしていくのか——といったことがあります。器の出来上がりを決定的に左右するのは、どのように焼成されたかということです。かき混ぜられドロドロにされた木灰が焼成中に灰釉として器の表面に掛かるのか、施釉するかどうか、その釉を灰から守るために器を匣鉢に入れるのかなど。備前焼のように土が鉄分を含むため、高温になると溶けてしまうため、それ程高温でない一〇〇〇度程でじっくりと焼き上げるのか、信楽焼や伊賀焼のように一三〇〇度程の高温で焼き上げるのかに依じて、灰のかかり方もまた様々です。備前焼の焼成技術においては灰が完全に溶け切らず、しばしば器の表面に一部残ります。一方信楽焼やとりわけ伊賀焼ではもつと多くの釉の層、そして緑のビードロ釉のような自然釉さえできてきます。

ここまで記述してきた焼成における諸効果を受け入れることは簡単です、何故ならそれらは陶器の産地毎の特別な条件に基づいて生じてくるのであり、いわば当然の結果であるからです。しかしながら作品の出来上がりの観点からそれらの諸効果を反省してみると、工芸は芸術へと変容します。例えば薪窯で生じる灰かかりがもたらすのはもはや単なる副次的効果ではなく、本質的に重要なことです。そのような窯で焼成に關して制御できるのは限られた範囲ですが、それはもはや単に受け入れるものではありません。そうではなくて、そこに芸術としての可能性があり、それが器に個性をもたらすのです。美しい作品における形の無規則性からして既に、計画通りになるものではなく、陶芸家が器のありうべき固有の形を感じ取る時のみ可能になります。それは伝統的な器の形にも当てはまります。陶芸では器の型は再生産されていくのではなく、それぞれの器を通じて新しく見出され、またしばしば新しく考案されてきたのです。

工芸から芸術への変容は特に具体的な作品、表面的には工芸品のように見ることが出来、日常的に用いられる器の

ように仕上げられた作品を手がかりにすることで、より詳しく説明できます。例えば谷本景の掛花（掛花入）は、伝統的な肩肘張らずに作られた工芸品とみなされ得ます。その掛花入は壺形で、器壁についている鉄の輪を掛け鉤に掛けることで吊るすことが出来ます。そのような器は、あるいはネズミから種を守ろうとするために使われていたのかもしれない。

しかし掛花入は花入であって壺ではありません。そこには日常的な工芸品とのあそびがあります。それは農家のためではなく伝統的な日本間の床の間、中でも茶室のためのもので、張り出している部屋の柱に飾りつけられ、また奥の壁に掛けてある書や水墨画との調和が図られます。それは、非常に手の込んだ美的実践のために、実にあからさまに非芸術的な農家の器を模しているものであり、茶人による芸術的含意のない工芸品への愛好を暗示するのです。「見つけたもの」の芸術的な引用であり、そこで器は見つけたのではなく、作られるという点では、いささかのもじりになつていきます。

谷本の掛花入はその芸術的性格を隠してはいません。それはただ、あからさまに「芸術」であると声高に叫ばないだけです。そうではなくその芸術的性格を暗示するという仕方でも控えめに表現することで、目立たないままに留まらせるのです。器壁が隆起しているのは、それがろくろではなく手ひねりで制作されたからです。その隆起も続く底部も「非芸術的」ですが、その底部が描く優美な曲線は既にその名人芸を示しています。

そして、遅くとも口縁近くで輝いているガラス釉の流れに気付く頃合いには、この器の芸術的性格が認められるでしょう。穴窯で焼成されることで、そのような自然釉の流れを形作ることが—確かではないまでも—可能になります。器を横に寝かせて、二枚の小さな貝で器を支えながら、貝があたっている箇所が焼き付けられます。その上、窯における器の位置も選り抜かれていて、溶けた灰は全体にかかるのではなく器の肩の部分にのみかけられ、一方器の胴や

腰の部分は薄灰色とほのかな明るい緑色の微光とに彩られています。首や波打つ脚の上部で、釉のかかつていない貝殻の色が透かし見えます。

谷本景は食事前の飯茶碗や皿も作りましたが、また、その芸術的性格がこれまで述べてきた掛花入以上に明白な器も作っています。例えばその色調が深緑色から乳白色にまで及ぶ徳利、ぐい呑み、そしてとりわけ茶碗を作りました。様々な明暗の斑晶に特徴づけられるこれらの器の表面は、何度も様々な位置で焼かれ、一層また一層と徐々に焼成されていくことで、さながら暗がりから光がその力を現し来るかのような輝きを得ています。明るい灰緑色から暗い灰色、そして深い黒へと次第に移行してゆく様は、あたかも星々や小さな真珠で夜空が生き生きと彩られていくかのようです。

谷本の茶碗は一般にかなり大きめで、広めに張り出した形をしています。重々しく見えるのですが、器壁の曲線やとりわけ口縁がまた優雅で、手に取ってみると驚く程軽いのです。それはいわば軽さと重さの戯れです。器壁は強靱、噴火によって出来たかのように力強く溝が走っており、そのためある碗は層をなして波打つ口縁へと発展していくように見えます。その一方で他のある碗の表面はしわが寄ったように、地味な灰緑色の中に、光る緑色の筋が入っています。そして碗の中を覗き込むと、裂け目の入ったように見える器壁の加工の跡にそって、透明で濃緑色のガラス釉の流れが底に向かって見出します。器の底が、その本来の大きさよりも遙か深くに見えるのです。このような茶碗はまさしく強い現出であり、そこでは多くのことが見出されます。それはほとんど建築物のような仕方です。ここに立っており、内部空間を包摂しています。その内部空間内では器の色調に応答して、点てられたお茶の濃緑色の泡が輝くことができるのです。

谷本の花入は他の観点からみても反省的な芸術です。谷本は、自らの花入でもって器と彫刻や絵画の間にある境界

を問ひ質しています。それは平たい、時には円錐形の、開いた扇のかたちのものであつたり、陶土から引きちぎられた布切れのような印象を与えるものの縁に岩場のようにびっしりと模様が刻まれていたり、色彩豊かな陶土で彩られたりしています。しかしそれでいて、それは依然として茶室の床の間に置くことができ、そこで伊賀焼特有の数寄を証しだてる、花入れでもあります。しかし、花入れとしての形を否定した閉ざされた花入、ゆるやかに流れる魚の鱗を彷彿とさせるような形の花入もあります。それは色とりどりの様々な土の斑模様に覆われていて、陶器でもあり絵画でもあります。それは丁度最近の作品である陶器の浮彫と同様で、画家と陶芸家の芸術がそこでは統合されています。

谷本は陶器、とりわけ伊賀焼きの工芸的可能性に深く精通しています。彼の自由な形のオブジェや浮彫も工芸の賜物、――芸術の背景に留まることなく、それ自体芸術へと至りえた工芸の賜物です。谷本は、パリにおける芸術研究を経て、西洋のモデルネの芸術に深く精通し、芸術を横断的な文脈においてみるものが出来ました。そして自らの作品を通じて、それが絵画、音楽そして文学のように反省的で暗示に満ちていて「学識のある」ものたりうることを示しているのです。

五、

芸術となつた陶芸品においては、実用物とただ観照の対象であるような芸術物との間に深い断絶が横たわつてはならず、ひとつの物が芸術物であると同時に実用物でありえます。飯茶碗、酒器や茶器、自由に造形された花入から彫刻や浮彫まで及ぶ谷本の陶芸品の多様性が、極めて明白にこのことを示しているのです。飯茶碗から花器彫刻に至る

これら全てのもは共通の特徴を有しており、ひとりの手とひとつの窯で作られたことを示しています。そのため芸術としての明らかな可能性をもった実用物、芸術の実用物、芸術物が、緊密に関連しています。いわば飯茶碗から花器彫刻や浮彫まで一筋の線が通じているのを目撃することができるのです。

しかし、その道筋を逆向きに辿っていくことも出来ず、つまり浮彫や花器彫刻から飯茶碗へと逆行していくのです。その時にはきつと、一義的に芸術品である作品との連関において見た飯茶碗が、それ自身平凡な実用物ではありえないことを経験するでしょう。また、その後飯茶碗は恐らく、その美しさの知覚に根拠づけられてもつと注意深く扱われることになるでしょう。そうすることではじめて、(抹茶)茶碗のような器が芸術作品として扱われることが正当化されます。器を芸術作品としての美しさにおいて理解する人は、その使用を自分たちの美的経験の営みの中に位置付けることで、ひとつの物を目覚めた意識でその美しさを知覚しつつ、同時にそれを用いることが出来るという体験をするでしょう。

まさに今記述してきたのが、物への態度における転換、いわば美的転換とでも名付けられる転換です。美的経験を最早「純粋な観照」として、つまり物の日常的な使用から離れ、あまつさえ日常的な生から明確に切り離された固有の領域をも必要とするようなものとして理解することは出来ません。むしろ、美的経験によって物との日常的な交わりが決定されます。そうするほどに物は違った仕方では知覚されていきます。ひとは物を自分自身の可能性や必要性から、つまり自分自身の生の圏内に現れる物として捉えるよりも、物が自ずと現出し、そしてそこにおいて独自であるある物として、捉えるのです。

しかしながらこの美的転換とともに、実用物は、それらが平凡な実用品でなく芸術と関連付けられるかぎりにおいて、別様に現出するというだけにはとどまりません。そればかりでなく、純粋な考察のために留保されており日常生活

活から切り離されているように思われる芸術作品が、いかにしてこの日常生活に再び結びつけられているかということも、経験されているのです。確かに絵は何かに用いることは出来ず、単に観照されるだけです。しかし、絵を芸術作品である器と合わせて見る限りにおいては、絵の純粹な可視性が器の表面の可視性と再び結びつくことが出来るのです。今や絵は表面として理解され、表面は絵の形とともに自立し、そうして純粹な表面となつたのです。器の表面がこのように絵となる事態は、谷本の陶片絵画において研究することが出来ます。また彼の陶片絵画において、そのような表面が彫刻的な表面や器の表面といかにして再び符合することが出来るのかも見て取れます。

こうした符合を絵の側から理解しようとするひとつの傾向があります。そこでは例えば長次郎の茶碗はアド・ラインハルトの「ブラック・ペインティング」に対応し、谷本景の茶碗は、緑が基調となつたサイ・トゥオンブリーの「イタリアのゲーテ」連作の絵に対応すると言われるでしょう。そして恐らく、器は絵に対抗しようとも付言するでしょう。そしてこのことに器が芸術作品であることを見て取るのです。このようにして陶芸芸術を擁護することは好ましくいとされてきました。しかし、このように誤つた仕方では器を高く評価しようとするので、器は芸術作品としてさして真剣に受け取ることはできないかという疑念を永続化させることとなります。とはいえそのような美的な中途半端さを打破するためには、ラインハルトのブラック・ペインティングは長次郎の茶碗に勝るのか、トゥオンブリーの緑鮮やかな絵は谷本景の茶碗に勝るのかが問われるべきでしょう。

問いを一般化させましょう。絵は器に勝るのでしょうか。そのためには、絵は、芸術作品として、また芸術作品として美しい器のようであればなりません。つまり、全くそれ自身であり、単純であつて、それゆえ何らの意味も表現も効果も主張も有さず、無規則的であり、目立たないものの静けさと深みから現出したものでなければなりません。それは器のように工芸的に制作されなければならず、そのためには陶芸芸術のように、受動的であると同時に能動的

な行為から立ち現れたものでなければなりません。このような意味で器は絵の基準なのです。芸術作品としての器は、芸術に対する要求をすこしも相対化することなく、芸術の理解を変えます。ただそれ自身であるところのものだけが、芸術作品として存続しうるのです。

※本論文は、フィガール氏の講演「*Geistes als Kunst-Erfahrungen und Reflexionen*」(二〇一八年十一月十一日 於…京都大学 吉田泉殿)の講演原稿に基づき、それを翻訳したものである。尚、翻訳に際しては、神戸女学院大学の孟真理教授、関西学院大学の嶺秀樹教授ならびに景山洋平准教授に校閲頂いた。ここに記して感謝申し上げます。

【特集】日本哲学と音楽

音楽的時間と西田哲学

権 名 亮 輔

はじめに

私は長い間、音楽について考えてきた。考えながらいつも気になっていたのは、私が考える「音楽」というものが他者にとつても同じ「音楽」なのかどうか、ということであり、またその音楽について考える「私」というもの、あるいはその「考え」が他者にとつても理解して貰えるものであるかどうかということであった。

「音楽」については、もちろん世界中に無限に多様な種類のもの・あり方が存在する。私が考える「音楽」とあなたが考える「音楽」が異なっていることは大いにあり得る。しかし「無限」に対応している時間も私にはないので、私自身が一番身近に切実に感じている「音楽」について語るといふ他はない。少なくともそこで一個の人間存在の経験の真実は語られるだろう。

音楽について考える「私」そして／あるいはその「考え」については、どうだろうか。少なくともそこで私が考えようとしていること・そのやり方については、他者にもそれを共有して貰えるように、できるだけ単なる主観的な夢幻の類・想像や妄想でないように努力しているつもりだ。いわば理性的に、考えることを心がけてきたつもりである。

理性的に物事を考えること、それも何らア・プリオリな論理を前提とせず、自ら考えること。

アンドレ・コントールズポンヴィルによれば「哲学とは「……」理論的だが、非・科学的な実践である。それが服するのは理性と経験だけである」⁽¹⁾。とすれば、私のこの行為「音楽について考える」というのも哲学と呼べるようなものではないだろうか。彼は続けて「哲学とは」「認識することよりは、思考し、問いかけることをめざし、私たちの知を豊かにすることよりは、私たちがなにを知り、なにを知らないかを反省することをめざす」⁽²⁾と述べている。

こうして私は音楽について考えるにあたって、哲学的思索が私の考えを助けてくれることを感じ、多くの哲学者の思想を手掛かりとしてきた。それは直接的に音楽について論じている聖アウグスティヌス、ベルグソン、フッサールであったり、直接には音楽を扱ってはいないが、音楽について考えるにあたって様々な点でヒントを与えてくれるような思想家であるハイデッガーやフーコーであったりした。西田幾多郎は後者のカテゴリーに入る哲学者である。

本項では、こうして、私のこれまでの思索・現在の思索・そして（恐らく）未来の思索がどのように西田哲学と関わってきた（いく）のか、について述べていきたい。これまで西田の哲学は芸術や美学の方面では余り取り上げてこられていないような気がする。しかし、私には、認識論や存在論といった、いわば哲学の「王道的」分野での西田哲学の貢献は明らかであるにしても、それとは異なる、もつと感性的な分野、芸術や美学的な分野でも西田哲学は可能性を多く孕んでいるように思われる。本稿は、西田哲学との私の関わりの過去へ遡り、現在を突き抜けて、未来を見据えるという形で、私のそのような方向への探求の一種の「助走」となることも目論んでいる。

一 音楽的時間

この項では、私の最初の著作『音楽的時間の変容』(二〇〇五年)⁽³⁾について、その内容と西田哲学との関連について述べる。これは、もともとフランスの大学に提出された博士論文である。指導教官は、パリ第八大学に音楽学部を創設した音楽学者のダニエル・シャルル教授であり、彼の専門がフランス現代思想を通して見た現代音楽、特にジョン・ケージ(彼にはケージとの対談書もある)研究であったことから、その影響は明白である。

主に以下の三つの点から述べる…差異としての音楽的時間、禅と音楽、演奏行為と音楽的時間。

(一) 差異としての音楽的時間…「絶対矛盾的自己同一」

まず差異としての音楽的時間についてだが、この考え方の出発点としては木村敏の思想がある。木村の思想を媒介として西田哲学に至ったのである。木村の時間についての考え方は、彼の精神科医師としての臨床経験がその根本にある⁽⁴⁾。そこで彼の診た離人症患者の時間体験が、一般に我々の感じている一筋に連続して流れていく時間ではなく、一瞬一瞬が途切れて、繋がらずにばらばらにやってくるようなものだったことから、正常な時間経験には一瞬の「今」、時計で測られるような「今、何時」というような、点の時間を、包み込むような連続的な一連の流れと感ずるようになる契機が必要であることが指摘される。「モノとしての時間」を、連続して流れる時間とするための「コトとしての時間」が必要なのだ。離人症患者には「モノとしての時間」しかない。時間が流れるためには、コトの背景の上にモノが点描され、そのコトとモノとの差異として時間が感じられるという作用が必要とされる。

ジョン・ケージに代表される現代音楽、いわゆる「実験音楽」における音楽的時間には、それまでの伝統的な音楽における音楽的時間との決定的な違いがある。それは音楽的な構造の有無によつてゐる。ケージは有名な無音の音楽《四分三十三秒》（一九五二年）において、あらゆる構造を放棄した。そもそも音楽における構造は何のためにあるかと言へば、聴者を最初から最後まで時間的に誘導するためであり、それにより音響によつて念入りに構築された、説得力のある時間経験が得られるのである。それをケージは「音楽による音の搾取」と断じ、拒否したのだつた。

説得力のある時間経験とは何か。それは音楽を聴いている間に得られる意味深い経験であり、日常的経験では得られない美的経験や深い感動である。いわば真に深い人生経験であり、そしてこれは——音楽が時間芸術であることから——時間の経験と密接に結び付いている、というより、まさに人生経験＝時間経験であることが解る。そしてここにモノとコトの差異という契機が働いているのである。カール・ダールハウスの現象学的音楽論、ジゼール・ブルレのいわば「実存主義的な」音楽的時間論、そしてヴィクトール・ズッカーカンドルのやはり現象学的音楽論の検討によつて論証した、音楽的時間におけるコトとモノの契機について詳細に述べることはここではできないが(5)、人間的時間とその類似物アノゴゴンとしての音楽的時間という考え方がここで示唆される。

人間の時間においては、コトが自らを否定するようなモノとの差異から自己の存在を引き出すことによつて、その存在論的差異を自らに引き受ける形で自己定立するという動的なプロセスがある。自らを否定するような存在との差異を引き受けながら自己を立てるといふ「自己否定」の契機があつてこそ真の時間経験が可能となる。ここでは自己存在と時間経験が等価であり、木村によれば時間こそが自己なのである。木村の論には、ハイデッガーやデリダの主張する「存在論的差異」や、ドゥルーズが論じる「程度の差異と性質の差異、その間の差異」といふ議論も取り入れられ、哲学的に緻密なものとなつてゐる。そしてここに西田哲学、特にその「絶対矛盾的自己同一」の考えも援用さ

れる。「現在の矛盾的自己同一から時が成立する」というのである。現在が現在自身を限定することから、時が成立するともいう所以である」(6)と西田は述べる。

翻つて音楽における差異としての時間とはどのようなものと考えられるだろうか。私の手掛かりとしたのは、ジゼール・ブルレの論じる「空間的リズム」と「持続的リズム」の差異であり、カール・ダールハウスの論の中の「リズム」と「メロディー」の差異という概念である。ブルレはベルグソン批判から出発する。ベルグソンは彼の「純粹持続」概念を説明するのに、音楽を聴きながらそれに身も心も任せ切っている状態（西田なら「主客未分」と呼ぶだろう）を例とする。しかしブルレは、そこには「持続」はあるかも知れないが「音楽的時間」は存在しないと切り切る。或種の主客未分の融解的経験はあるが、音楽はない。メロディーを聴き分けるためには一音一音が区別されなければならぬ。全てが混沌とした中ではそれは不可能だ。しかし音楽が持続的な側面も持つていることも否めない。それでは我々の音楽経験＝音楽的時間はどのような存在と捉えるべきなのだろう。

ブルレは音楽を構成していくような構築的要素として「空間的リズム」を挙げ、音楽の実現していくプロセスで生じるその構成的要素との実際上の差異としての「持続的リズム」が、その「空間的リズム」との差異を引き受ける形で（このようにブルレが述べている訳ではないが）音楽的時間が生じると言う。これと同様な主張は、ダールハウスの「リズム」(構築的要素、空間的要素)と「メロディー」(単なる「旋律」の意味ではなく、音楽の持続的・流動的要素)の中にも見られる。以上、非常に簡単に見た音楽的時間の成立契機の分析は、古典派音楽によってその様式が完成され、現代音楽によって否定された「近代音楽」、いわゆる「古典的」な音楽における音楽的時間において有効である。ここには音楽的時間の擬人化・衝動化が見られる。その成立要因については、近代音楽美学の特殊性がその一端を垣間見せてくれる、近代西欧社会の文化・社会・経済的な影響も考えられるだろう。純粹な「絶対音楽」の高価値は、まさに不純で無価

値な近代西欧社会の「現実」からの離脱・逃避という側面から理解できるのだ。そしてそれは「現実逃避」という意味で非真実・欺瞞である。

いずれにせよ、それらに対して、「根源的時間」としてのケージ的な「実験音楽」における音楽的時間はそのアンチテーゼとして生まれたとも言えよう。そこには、例えば《四分三十三秒》のようにいわば「コトとしての時間」しか流れていない作品もあれば、あらゆる関係性を拒否する純粋な音響がばらまかれて「モノとしての時間」を体現するモートン・フェルドマンの音楽などがあるのである。そこには「否定の否定」としての真実を提示しようとする音楽家たちがいる。

(二) 禅と音楽…「見性」

ジョン・ケージは戦前からインド思想などの東洋思想に非常に興味を持ち、影響を受けていたが、戦後になつて、コロンビア大学の鈴木大拙の講義を受講し、決定的な衝撃を受ける。ケージは鈴木によつて、禅の思想から「無為」や「空」、「仏性」というような概念をその言葉と共に学んでいる。音楽における「無為」すなわち何もしないこと、とは何か。文字通り、何もしない。作曲家が作曲をしないのである。もちろん当時の現代音楽の世界においては、主情的なロマン主義思想に基づく音楽観を否定して、感情表現どころかあらゆる「表現」を否定し、作曲家としての主体を否定して、即物的・客観的に音楽を見る見方が主流であり、そのような見方からの影響もあるかも知れない。しかし、作曲家が「表現」しないということと、「何もしない」ということにはかなりの逕庭があるのも確かである。

彼はこの方向を推し進め、一九六〇年代には「音をそれになつた抽象的理念から解放し、音を物理的なもの、個有なものとしてそれ自身であるようにする」⁷⁾という主張に至る。もちろんこの主張を裏付ける実践として、作品《四分三十三秒》が存在する。作曲家は作曲をせずに、時間の枠だけを提示する。四分三十三秒の枠組みの中に偶然に落

ち込んできた音響全てが「音楽」となる。その考えの背後にはケージ自身が無響室で経験した音響体験があることは良く知られている。理論的には何も聞こえない筈の無響室に入ったケージには、実際には二種類の音響——神経系の発する高い音と循環器系が発する低い音——が聞こえたのである。このことから「聴くもののない沈黙などは存在しない」とケージは結論する。ならば沈黙を提供する「音楽」作品があっても良い、ということになる。だから《四分三十三秒》は無音の作品である」と良く言われるけれどもそれは間違いで、少なくともケージの意図としてはそこには「聴くべき音」が必ず存在するのである。

ケージの考える「沈黙」というのが一筋縄でいかないことについては嘗て小論を草したことがあり(8) 詳述しないが、ここで重要なのは、ケージが無響室で聞いた音響は彼の生体の発する音、すなわち「生きていることの証」であるということ、もしも無響室の中で仮に彼が死んでいたとしたら、本当の真の沈黙があったことだろう(それを聴く者もまた存在しないが)。そこにあるのは彼の死体^ポモノ^デであり、生きているというコトはないのだ。彼がこの自作について述べている実に重要な言葉——殆ど誰も注目していないが——に「あの作品は何人かの人々が一緒に居合わせることを要求している」(9) というものがある。もちろん一人の人間が自らの生体の発する音響を聴くことだつて「音楽」なのだが、二人あるいはそれ以上の人間がそこに存在すれば、彼らの人数だけその音響は増えていくだろう。数が増えるばかりではなく、そこには共鳴や唸り、引き込み、同調、不協和などの複雑な関係が現れてくることだろう。多くの音響によつて織り出される、非常に豊かな「音楽」が聴かれることになる。そして多くの人によつて織り出される豊かな関係性というのは、我々の生きている社会の在り方そのものと言つても過言ではない。

ケージは《四分三十三秒》の十年後に《四分三十三秒》第二番としての《〇分〇〇秒》を発表する。《四分三十三秒》が時間の枠を提示した作品であつたとしたら、この《〇分〇〇秒》は「零時間」を提示したもの、すなわち時間を水

平的に捉えずに、時間が垂直的になる状態を表したものである。実際の演奏に際しては、何の指示もないので何をしても良く、ケージ自身の演奏では喉にコンタクトマイクを装着してアンプを最大にし、オレンジジュースを飲むというものであつたらしい。日常的行为をコンタクトマイクとアンプで拡大することによつて音楽とするという、彼のもう一つの主張である「生活を芸術としなければならぬ」に則つた演奏である。しかしアンプで目一杯に拡大された喉の音は轟音を立てて部屋中を満たし、居合わせた聴衆たちは驚きの目を見張つたという。こうして、ここで屹立する「垂直的時間」は、禪に言うところの「さとり」の時間、「見性」の時間とも考えられないだろうか。

西田と鈴木との友情については良く知られているし、西田哲学が禪の考え方と近いというのも良く語られる。西田自身が禪について、こう語っている。「禪というのは、多くの人の考える如き神秘主義ではない。見性ということは、深く我々の自己の根柢に徹することである。我々の自己は絶対者の自己否定として成立するのである。絶対的一者の自己否定に、即ち個物的多として、我々の自己が成立するのである。故に我々の自己は根柢的には自己矛盾的存在である。自己が自己自身を知るといふその事が、自己矛盾である。故に我々の自己は、どこまでも自己の底に自己を越えたものにおいて自己を有つ、自己否定において自己自身を肯定するのである。かかる矛盾的自己同一の根柢に徹することを、見性というのである」⁽¹⁰⁾。まさに《〇分〇〇秒》は音楽の自己否定以外の何物でもない。作曲もなければ、演奏時間が〇では演奏さえできない。しかしその自己否定を突き抜けたところ、「自己の底に自己を越えたもの」において見出される自己＝音楽があるのではないか。

そしてその「見出された音楽」は実は非常に日常的なものであり、普通のものであつた。これもケージが自らの作品の中に引用する禪の言葉によつて理解することができる。「日日是好日」(《ソング・ブックス》「一九七〇年」より)。また彼が好んで語る大拙の話の通り、「禪を学ぶ前には、人は人であり、山は山である。禪を学んでいる間は、もの

ごとが解らなくなる。何が何だか解らない。しかし禅を学び終わった後は、人は人、山は山である」⁽¹⁾。しかし我々の足は地上から僅かに浮いているのだ。

(二) 演奏行為と時間…「行為的直観」

音楽の成立しつつある現場について考える場合にも、西田哲学が非常に役に立つ。音楽の成立しつつある現場とは、演奏行為がまさに今、ここで為されているその状態のことだ。私は自分がピアニストであることから、演奏をするとはどのようなことを考えた。そしてまず第一に、演奏をするためには、演奏が可能である、演奏ができなければならぬ、ことに気が付いた。では「できる」とはどのようなことだろうか。

「できる」ということを考えるために私はヴィトゲンシュタインの議論を抛り所とした⁽²⁾。ヴィトゲンシュタインは「できる」ということを論じるにあたって、数列の規則を発見する例を挙げている。ある一定の規則を守ったいくつかの数字の羅列を見ていた人が、ある瞬間に「今や私は続けることができる」と叫ぶ。そしてその数列の続きを書いていく。「できる」ということをその人は自分の内面に感じて「できる」と叫んだのだが、ヴィトゲンシュタインはここで何が起こったのかを考察する。彼によれば、ここで問題となつてゐるのは数列の規則なのだが、必ずしもこの人の頭にこの規則が浮かんだことは意味しない、という。なぜなら規則が頭に浮かんでも、それを理解してゐないことはあり得るからだ。「できる」というのは、もつとたくさんのことを意味してゐる。「できる」と叫んだ彼が実際にやってみると「できない」ことがあり得る。「できる」とは、そのような内面（理解）と外面（行為）の合間に存在する逆説的な事実なのだ。「できる」は不思議な仕方でそこにある。

ヴィトゲンシュタインは、管見によれば哲学のパフォーマティヴな側面に自らの思考を限定したために身体論にまで

踏み込むことはなかったが、演奏において「できる」ということを論じるのには身体について考えない訳にはいかない。そこで私はポール・ヴァレリーの身体論を援用した。彼の論じる「第四の身体」は私たちの考えを進めるのに非常に役に立つ。というのは、この「第四の身体」こそが「非存在の権化」としての「できる」身体だからだ。ヴァレリーは、そのほかの三つの身体についてこのように定義する。まず、第一の身体は「私の身体」であり、私という主体の起源である。次の第二の身体は他者によって「見られる」身体であり、私という「客体」の起源となる。そして第三の身体は、解剖学的な意味での身体である。ここには主体も客体もない。そして第四の身体は、動く身体である。それは「働く身体」であり、もはや私のものではなく、世界の創造的中心として世界のオブジェを超越している「非存在の権化」である。

これを説明するのにヴァレリーはもう一つ「錯綜体」^{「コンプレックス」}の概念を導入する。これは当時流行していたフロイトの「無意識」や「コンプレックス」の考え方に対して、いわば対抗するような形でヴァレリーが導入したものである。「錯綜体」は無意識でもなければ、下意識でもない。なぜならそれは「活動ではなく、能力」だからだ。彼はこの錯綜体としての身体をどのように感じられるかについて、動詞の活用を例にして説明している。「私は歩く」という動詞を活用させるときに、私たちが感じる身体の変化、それが錯綜体なのだ。「私は歩く、私は歩いてた、私は歩いた、私は歩いてしまった、私は歩くだろう……」。あらゆる時制、あらゆる法モード（直説法、条件法、命令法……）に従って、このニュアンスは無限に多様なものとなり得る。

しかしこのような「できる」の身体、錯綜体としての身体は、実際の行為が実現するにあたって、自己否定を行わなければならない。なぜなら、単なる「理解」はパフォーマンスな一つの「行為」とならなければならない。錯綜体の無限に多様なニュアンスはある一つの「遂行」とならなければならないからだ。そしてその「行為」や「遂行」は、何でも良いというのではなく、音楽の演奏行為を成立（それも成功裏に成立）させなければならない以上、常に私

のコントロールを受けていなければならない。

ここで「私」と述べたが、これが例えば単純にヴァレリーの言う「第一の身体」と一致すると考えてはならない。むしろ「演奏行為を行う私」とは「錯綜体」の一部とでも捉えるべきものである。なぜなら、その「行為」は「第一の身体」としての「私」の自由にはならないからだ。もしもそれが自由になつていたら、そこで音楽は成立しない。しかしまたここで難しいのは、それが自由であるように見えなければならないことだ。

ここには自己否定の契機が存在する。そしてそれを理解するために、西田の「行為的直観」の議論が役に立つ。「作られたものは作るものを作るべく作られたのであり、作られたものということそのことが、否定せられるべきものであることを含んでいるのである。しかし作られたものなくして作るものというものがあるのではなく、作るものは作られたものとして作るものを作つて行く」⁽¹³⁾と西田は述べている。行為として実現された演奏は刻々と音楽を作つていくが、その作られた音楽は同時に身体にフィードバックされ、それが錯綜体としての身体を否定しつつ、あるいは作られた音楽自体も場合によつては否定されながら、次の新たな行為へと導いていく。これが瞬時に行われつつ音楽が生成していく。音楽の演奏行為は、その行為自体が音楽を生み出していくという意味で、まさに西田の言う「行為的直観」の具体的実例であると言ふことができよう。つまり、ここには自己言及的な無限循環が存在するのだ。『音楽的時間の変容』を書いたときには知らなかつたが、後に西田幾多郎が「イギリスに居ながらイギリスの地図を書く」という自己言及的な無限循環の例を挙げていることを知り、『自覚における直観と反省』、ここにもこの複雑な事態を理解する鍵があるように思えた。西田は「無限」について論じる際に、アメリカの哲学者ロイスの「自覚」についての論証を引用しているのだが、自分がイギリスにいる以上その地図を書く自分が書かれている地図でなければ、その地図は完全ではなく、自分が地図を刻々と書いていくうちに、イギリスの地図は同時に刻々と変わつていってしまう、というように

無限後退していつてしまう。音楽の演奏もそうで、演奏をしているうちに、音楽は無限に生成されていき、演奏そのものが同時に無限に変化していつてしまう。その変化していつた音楽がまたそれにより演奏に影響を与え、音楽を変化させる。ただし、地図を書く行為と違うところは、すでにこの行為は成立してしまっているところで、ここから「行為的直観」でも述べられているような否定的な契機が出来るのである。まさにこのような事態こそが「今ここ」で生成しているものごとだと言えるだろう。

二 西洋音楽史の底流

この項では私の二番目の理論的著作とも言うべき『狂気の西洋音楽史』（二〇一〇年）¹⁴について述べる。この著作は直接的には西田哲学を扱ったものではないが、いわば前著『音楽的時間の変容』における古典的音楽的時間についての議論の前提となるべき、西洋音楽史に底流するエピソード的な要素について、その源流にまで遡り、その流れを現代にまで辿り直すことによつて確認する作業を行ったのである。前著においても、音楽というものが人間の活動の、芸術と呼ばれる一分野のそのまた小分けされた小さな部分とだけ捉えられるのではなく、人間存在全体の存立の規制を理解するための大きな手掛かりとなることを確認したのだったが、そしてそれについて西田哲学は思索の強力な援助となったのだったが、本著『狂気の西洋音楽史』においてもその考え方の基本は、狭い意味での西田的な哲学ではないにしても、本来的な哲学的思索が支えとなっている。

本項では本書の内容について、まず西洋音楽史の流れに沿った形で簡単に紹介し、次いで、その考え方の手掛かりとなった哲学的思索について考えてみたい。

(一) 西洋音楽史の捉え直し

私が思索のきっかけとしたのはフロイトの報告で有名となった「シュレーバー議長」の症例である。ダニエル・パウエル・シュレーバーは、ライプツィヒ大学法学部を優秀な成績で卒業した後トントン拍子に出世して、非常に若くしてドレスデン控訴院民事部部长（議長）となった途端に、「神の声」を聞くようになる。その幻聴はほとんどと酷くなり、それと共に彼の周囲には様々な「奇跡」が起こるようになり、世界は滅亡し、人々は「かりそめに急ごしらえされた」ものとなり、彼は神によつて男性性を剥奪され、女性となつて神に懐胎させられ新しい人類を産むことで、世界を救うのである。しかし、そのような急激に亢進する幻覚・幻聴に苛まれながらも、シュレーバーに日常的な生活を可能にする行為が二つあつて、それがチェスをするのとピアノを弾くことだつた。このことから、あらゆる正常な意味を失い、解体し荒廃していく世界の中で、音楽がその滅びつつある意味をかううじて保ち、生を可能にしていくことが見て取れる。

しかし、その音楽も十八〜二十世紀の間の音楽史・美学史の変遷の中で、実は音楽的意味を変化させ、確かな意味を失つていったのである。シュレーバーと、ロマン派の音楽家ロベルト・シューマンの密接な関係を発見した私は、そこに重要な暗合を見て取つた。つまり、音楽的意味の解体の亢進期にあつて古典派的な堅固な構築物としての音楽作品（これは実はそれ以前の静的な音楽的意味の動体化を手段としてしていることから、いわば「危うい均衡」の上に成り立っていたものだが）を目標として悪戦苦闘し、ついには敗れて狂気の淵に陥つてしまつたシューマンにとつての「解体しつつある」音楽的意味と、抗い難く怒濤のように押し寄せる幻覚に押しつぶされそうになりつつ、かううじて世界に意味を繋ぎ止める（それがいかに微かなものであろうと）音楽的意味に縋り付くシュレーバーが、同時代・同所において交錯するのである。

こうして私は本書において、十八〜二十世紀の西洋音楽史・美学史を「音楽的意味の解体の歴史」として捉え直すことが必要であると思うようになった。音楽史的には十八世紀はバロックから前古典、そして古典派へと音楽の様式が全くラディカルに変化する時期であり、それを可能にしたのが機能と声に基づいたダイナミックな時間進行・音響構築である。もちろんそれ以前からすでに機能と声は十全に機能していたのだが、和声それ自体がリズムを生み出すことはなく、音楽全体のリズムはあらかじめ決定されており（大抵の場合にはパルスのなもの）、和声の動きと音楽のリズムがばらばらだった。和声の変化の動きそのものが音楽全体のリズムを決定するようになったのが古典派の時代だった（音楽家たちはそのことに十分意識的であり、例えばハイドンは一七八二年のいわゆる《ロシア四重奏曲集》作品三十三について「全く新しい方法」で作曲したと述べている）。この変化がハイドンを、モーツァルト、ベートーヴェンといった巨匠たちによって練り上げられ、深められていくことによつて、音響のみによつて説得力のある音楽的時間構築を可能にする、意味深い大形式としてのソナタ形式を生み出し、発展させていくのである。

この変化は当然、同時代的な文化的社会的なエピソードの変化としても現れてくる。まず哲学（特に認識論）の分野として「感性による認識論」としての「美学」（一七五〇年のバウムガルテン『美学』）が誕生する。音楽の分野においては美学は間も無く当時の常識としての「趣味論」に吸収されるが、その後のロマン主義思想の発展の中で「音楽美学」は特別な位置を占めていくようになる。フランスにおいては、同時期の「ブフォン論争」が重要で、従来これについては「保守派（国王派、フランス音楽擁護）」と「進歩派（王妃派、イタリア音楽擁護）」の対立についてのみ語られてきたが（そしてもちろんルソーやディドロなどの百科全書派は後者に与している）、音楽学的・音楽美学的に言つて、ここでより注目すべきはパルスのリズムの上で静的な和声変化を守つてきたいわゆるバロック音楽のスタイルと、和声そのもののリズムに基づいて縦横無尽に自由に（すなわち滑稽な劇の変化にも柔軟に対応しなが

ら) 進行していく動的な古典派的スタイルの対立が問題となつてゐることだ。そしてその対立の最中に自らの出自と激動の音楽の間で引き裂かれていたのが、デイドロによつて活写された狂気の音楽家、甥のラモー、ジャン・フランソワ・ラモーだった。彼の伯父ジャン・フィリップ・ラモーは、伝統の形式「抒情的悲劇」の大家であり、ルソーの旋律優位論に対抗する『和声論』の著者であつた。しかし、甥ラモーは狂気の発作の中で「あらゆる感情を表現」しようとするほどの劇的な(あらゆる意味で)人物だった。こうして古典派的な音響による動的な構築物としての音楽様式は、十八世紀の当初から狂気に包まれて始まるのである。

十九世紀においてその「狂気」は亢進して行かざるを得ない。なぜなら古典派以前に安定していた音楽における意味作用(その顕著な証がバッハとの交流もあつたヨハン・マッテゾン『完全なる楽長』に見られる)は、言語による側面からの支えによつて完全なものとなつていたのだが(『判断力批判』においてカントは言葉を持たない音響のみの音楽作品を「単なる戯れ」と低く評価していた)、動的な音響構築物として、言語抜きでも音響のみによつて説得力のある時間構成を可能にした古典派的音楽作品のその構築性は、同時期の音楽美学の発展(内的に完璧な構築物を評価することで、進歩・進化を促進する動的歴史を生み出した)とも相俟つて、自らを否定していくような契機を孕む、意味と音響の危うい均衡のもとに成り立つていたからだ。

内的に念入りに構築された音響構成物としての、例えば交響曲やピアノソナタといった作品は、それを完璧な頂点にまで導いたベートーヴェンの作品群の後に、後代の作曲家たちを翻弄せずには置かなかつた。美学的視点の発達によつて、作者や作品の唯一性が擁護される。芸術家の社会的地位が高まり、作品も(法的に言えば)すぐにはないが)著作権によつて保護されるようになる。それゆえ、後代の作曲家たちは、ベートーヴェンと同じものは書けない、書いたら盗作・贋作になってしまう。シューマンは、最初はピアノ曲、次に歌曲、そして管弦楽曲というように専門性

によつて個性を發揮しようとする。ショパンはピアノ曲、ヴォルフやデュパルクは歌曲、ベルリオーズは管弦楽曲など他にも専門化の例は多い。また大形式を捨て、小さな「性格的小品」を書くという態度もあり得る（まさに「性格的小品」という言葉を作つたメンデルスゾーンがそうで、他にシューマンもショパンもピアノ曲は小品が多い）。差別化、個性化の動きは、徐々に音楽そのものの変化も齎し、例えば動的な和声リズムはシューマンにおいては殆ど有効ではなくなつてゐる（ソナタ形式において、緊張を高める属調ではなく、緩める下属調の方向への動きが優勢なことなど）。

音楽の構造そのものの解体は後期ロマン派において顕著であり、最も有名なのは半音階的な和声を多用することによつて調性を曖昧なものとしたヴァーグナー（トリスタン和音）やリストだが、その動きは二十世紀初頭においてシェーンベルクによつて決定的なものとなる。後期ロマン派の様式から出発したシェーンベルクは、その半音階的和声を極限にまで推し進めて行つて到達した「無調」（ここにはだから未だ仄かに和声の香りが残る）を通過して、音楽的意味をそれ自体では持ち得ない「無調」の作品（歌詞などの言語的支柱があればその意味によつて作品構築は可能だが）がどのようにしたら——過去の方法に頼ることなく——構築可能になるのかという問題を十二音技法の開発によつて解決した。この発明により、全く無調の作品でも恣意的なカオスに陥ることなく、また過去の和声に戻ることもなく、音響のみによる構造化が可能となつた。しかし、同時に十二音技法はあらゆる音響的意味の可能性も排除してしまつた。こうして音楽の意味は死を迎える。我々はここにほんの微かにでも過去に聞いたことのある音楽的・音響的連関を聴き取ることはできない。あるのは数学的に組み合わされた音響の構成物のみである。

ただ実際には十二音技法によつて構造化されるのは音高の要素だけなので、シェーンベルクはリズムや形式の面で伝統的なものと繋がることで音楽的意味を救助しようとしている。その点を厳しく非難したのがピエール・ブーレーズだつた。二十世紀後半になつてブーレーズは、音高のみならず、他の全てのパラメーターを音列によつてコントロー

ルするトータル・セリアリズムを主張するが、その場合でもやはり配慮されたのが、音楽の進行感であり、すなわち音楽的意味の基礎としての音楽的時間の感覚であった（ブーレーズは音の「密度」の操作によってそれを実現できるとする）。このような作曲家による音楽構築を「音の搾取」と見做したのがジョン・ケージであった。そうして前節で述べたような作曲の放棄という態度にまで至るのである。

（二）哲学的・美学的視点

以上、十八〜二十世紀の西洋音楽史・美学史を「音楽的意味の解体の歴史」として捉え直すことについてざっと概観した。ここでは哲学的・美学的に重要な点について確認しておこう。

十八世紀以前においては、音楽は「言語」であった。これは歌詞のような言語を用いる場合でも、そうでない場合でも言えることで、その点については前述のマッテゾンの証言やニコラウス・アーノンキールの著作（『古楽とは何か』¹⁵など）でもはっきりと指摘されている。これには、交通も不便で、諸外国とのコミュニケーションもままならなかった当時の文化・社会的サークルの狭さを考慮に入れる必要があるだろう。そのようなサークルの内部では濃密で意味深い美学的コミュニケーションが成立していたのである。それが「趣味判断」の言説ではフランス趣味であったり、イタリア趣味であったりの名で呼ばれるようなものとなる。ただしフロントネルやカントのように歌詞のない器楽音楽には深い意味のない「音の戯れ」だけを見るような識者もいたわけで、ここで成立している音楽的意味がどのように解釈されるのかは様々であったようだ。しかしまたそれは全く無意味の音の羅列とされていた訳では決してない。必ずそこには何らかの意味があった。この意味が十八世紀から二十世紀にかけての音楽の（と同時に音楽美学的思想の）変化に伴って解体していくのである。

私はシュレーバー症例について研究を進めていく中で、ジャック・ラカンによるパラノイアに関する理論に出会った。それによれば無意識は言語のように構造化されており、そこに存在するシニフィエとシニフィアンの結び目(「クツシヨンの綴じ目」)がきちんと結びついておれば問題はないが、それが一度外れてしまうとパラノイアのような症状の精神病になってしまう、とされる。まさにシュレーバー症例はその一例で、正常な無意識に必要な意味作用が「クツシヨンの綴じ目」が外れることよって行われなくなり、幻聴や幻覚が生み出されてくる。その「綴じ目」を強引にでも結び合わせるのがシュレーバーにとつてのピアノ演奏であり、チェスの試合だったのだ。ここにも意味作用を齎す音楽という図式が見て取れる。

さて十八世紀半ばに生まれ、十九世紀に入つてドイツ・ロマン主義の隆盛に伴つて発展した「音楽美学」の観点から言えば、芸術の諸ジャンルの中でも音楽、特に器楽音楽は、あらゆる現実的な要素から離脱しているがために絶対であり、音響以外の不純物を含まないがために純粹であり、それ自体で説得力のある構築物を内的に構成するので高度に自律的である。これらの性格を持つた音楽を「絶対音楽」と呼ぶ。そしてこれこそがあらゆる芸術の中でも最高の地位を占めるものだ。絵画や彫刻は現実をモデルとし、詩や小説は現実的な使用を基とする言語を用いているという点で、非絶対的で不純である。ひとり音楽のみが現実と無関係な楽音を用い、全く現実的ではない意味を持つた作品を織り上げていくのだ。しかしその「絶対的な」構築物が意味を持っていたのも、十八世紀から二十世紀初頭までだった。ということは「音楽美学」の歴史は、とりもなおさず音楽的意味の解体の歴史であるということだ。それは絶対音楽を最も理想的な最上の芸術と規定した時から始まっていたのだ。しかしこれよって「音楽美学」的な言説によつて覆い隠されていた音楽の眞の姿が現れてきたとも言えないだろうか。ケージはその最後の一押しをしたのだ、と。

ちなみに西田幾多郎の著作中に見られる音楽についての記述は、もちろん当時の地理的・時代的制約もあり、絶対

音楽を無類の理想とする西洋近代音楽美学に律せられた音楽を対象としている。『善の研究』中の「純粹經驗」についての有名な説明「直接經驗の上においてはただ独立自全の一事実あるのみである、見る主観もなければ見らるる客観もない。恰も我々が美妙なる音楽に心を奪われ、物我相忘れ、天地ただ嘯唳たる一楽声のみなるが如く、この刹那いわゆる真実在が現前している」⁽¹⁶⁾ というような記述は、もちろん直接的にはベルグソンなどから来ているのだろうが、遠くドイツ・ロマン主義のヴァッケンローダーなどの音楽観を思い起こさせる。『統思索と体験』に収められた「書之美」にも「芸術には客観の対象を写すということが主となっているものと、主観的感情の発現ということが主となっているものがある。絵画とか彫刻とかいうものは前者に属し、音楽という如きものは後者に属するのである」⁽¹⁷⁾ と述べているが、これも感情表現に重きを置いたロマン主義的音楽観である。

三 音楽を巡る言説

最近の私の音楽を巡る哲学的思索としては、私が監修した『音楽を考える人のための基本文献34』（二〇一七年）に付した序文がある⁽¹⁸⁾。この書物は西洋音楽に関する重要な言説を古代ギリシャから現代まで歴史的に追って、その重要な一部を解説文付きで紹介するというものである。内容は歴史順に「第一部古代」「第二部中世・近世」「第三部近代・現代」というように並んでおり、それぞれの始めに「本書の使い方、その一例」という文章が添えられている。実を言えば、この文章はもととひと繋がりのものであったのだが、編集の都合上、それぞれの時代を漠然と扱っている部分に三等分されて配置されたのである。

ここで私が中心に論じたのは、もちろん西洋音楽を対象とした言説の思想的な変遷を多少とも解説したのもあるが、

それらに常に通底している或る種の考え方、ニーチエ的に言えば、アポロンのなものに対してのディオニソスのものを重要なものと捉える考え方である。古代から中世にかけての「エートス論」や「カタルシス」「天体の音楽」などの考え方、ルネサンス期の「第二の作法」、バロックから古典派の過渡期に現れた「感情過多様式」、そしてロマン主義はそれ自体がそのような考え方の塊のようなものだ。次いで、ショーペンハウアーの「意志の現れとしての音楽」、もちろんニーチエの「ディオニソス」、そして現代における「実験音楽」である。

これらに共通するものは何だろうか。それは客観的で合理的な思考では捉えられないもの、科学や理論の枠組みを摺り抜けていつてしまうもの、省察や言葉では表現できないものであつて、一節で述べたベルグソンやブルレにとつては「(純粹) 持続」、ダールハウスの言うところの「メロディ」に当たるようなものだろう。それは、それとの差異が差異としての存在を生み出すような根源的なコトである。これを敢えて言えば「生命」と呼んでも良いかも知れない。あるいは西田的な言い方をすれば時間が生み出されてくることの「永遠の今」であろう。これは自己否定をしなければ存在し得ないものだ。「永遠の今」はそれ自体としては捉えることはできない。客観的にも合理的にも考えることはできず、それを言葉で表現することもできない。しかしそれが蔽として存在することは我々の誰もが感じている。というよりも、それとの差異によつて、すなわちその自己否定によつて、私たちは音楽を感じたり、時間を感じたりしていると考えられる。

このような考え方が古代から現代までの音楽についての考え方の背後に常に伏在しているのを私は見て取つたのである。そしてこのような考え方は音楽の世界に限つたことではなくて、他の芸術分野、絵画や彫刻、詩や小説においても、あるいは思想の世界においても見られるように思われる。アポロンのものに対してのディオニソスのもの、現実世界に対してのアイデアの世界、理性に対しての感情、デッサンに対しての色彩、古典主義に対するロマン主義、

それ自体認識不可能な「物自体」、世界の裏側にあつて世界を動かしている「意志」、空間に対しての持続、そしてモノに対してのコト。もちろんこれら全ての対がそのままパラレルになつてはいるわけではない。それでは余りに大雑把な議論になつてしまう。単なる神秘主義として片付けてしまわれるかも知れない。しかし私たちはここに或る種の眞実があるように感じているのも間違いないと思う。

禪の経験などもここに含まれるかも知れないが、西田の哲学の方法がそのようなものも含み込みながらも、最終的には自分自身のぎりぎりの現実的な経験——神秘主義などとは無縁のごく日常的な経験——への問い掛けによって成立しているところが、私にとっては非常に重要である。このように古代から簡単には捉え難いものとしてあり、言葉にしてしまえば単純だがそれでは何も明らかになつたことにはならないようなもの、そのようなものを西田は自分のその時々のご思考によって捉えようとしていたように思える。

四 音楽と哲学

最後に、以上のような思考の遍歴を経た現在、そして以来様々な音楽について思考してきた今、西田哲学の助けを借りて、少しでも考えを進めて行けそうな問題について述べたい。それらは大きく分けて三つ、音楽の存在論、日常的時間と音楽的時間の差異、演奏行為について、である。

(一) 音楽の存在論

音楽というものの存在については今まで様々な議論があつた。近年は特に分析哲学の領分で議論が多く為されてい

るようだが、それらの出発点としてローマン・インガルトンの『音楽作品とその同一性の問題』¹⁹がある。これはベートーヴェンやショパンなどの古典的な音楽作品を対象としているために、やや古風な感否めない。つまり作曲家が作品を楽譜に書き、それを演奏者が演奏し、その演奏を聴者が聴くという図式が前提となっている。このような解りやすい古典的図式でも音楽作品の存在の特異性はすぐに明らかとなる。すなわち、これらの図式の中のどこに、音楽作品は存在しているのか、という問題だ。作品が存在していることは全ての人に共有されている。ショパンの《ピアノソナタ第三番》がこの世に存在していない、などと主張する人間はいない。この作品はある。しかし、それは楽譜の中に、演奏の中にか、あるいは作曲家や演奏家、聴者の頭の中にか、明らかではない。さらにその演奏にも素晴らしいものもあれば、下手糞なものもある。この似ても似つかぬ演奏が、どちらも同じ作品と言えるのだろうか。

例えば、ここにカタルーニヤの作曲家、フラドリック・モンポウの《歌と踊り》第三番がある（正確にはカタルーニヤの民族舞踊であるサルダーナによる「踊り」の部分）。実を言うとその出版されている楽譜についても二種類が混在しているのだが、それを反映して市販されているCDも少なくとも三種類のものがある。人口に膾炙しているアリシア・デ・ラローチャの一九八三年のもの、これは作曲家自身の演奏（一九七四年）にも近く、もちろんそれには彼らの実際の間関係の近さもあるだろう。興味深いのは、最初に作品が発表された年代（一九二六年）に最も近い時代に残された録音、一九五八年のゴンサロ・ソリアーノの演奏で、テンポも速い上に最初のモチーフの音が違う。さらに先の低音部でも違う音型が弾かれ、最後には和音が一つ足りないのである²⁰。これらはしかし同じ《歌と踊り》第三番である。これをどう考えるか。

もちろん音楽学的にはエディシヨンの違いであつたり、作曲家の書き直しプロセスであつたり、あるいは演奏者の解釈の違いであつたりが問題となる事例である。このような例はショパンなどにも数多い（ルービンシュタインが演

奏する《幻想即興曲》は流布版とは全く違う初版に基づいているし、内田光子の《ピアノソナタ第二番》は一般とは違う彼女の解釈が聴かれる)。このモンポウの場合は、彼自身が演奏を残しているので問題は複雑だし、また彼の他の作品では非常に厳密で緻密な音への配慮が見られるのに、この作品だけはいわば「なげやり」な態度とも取られ兼ねない楽譜や録音の存在様態が見られる。しかしまた同時に、《歌と踊り》シリーズはカタルーニャの民謡や民族舞踊に基づいており、特にこの第三番の部分はサルダーナという、実際にも即興性の強い音楽だから、このような自由さがあるのだという解釈も成り立つだろう。

このような即興性が強い音楽、あるいは端的な即興の音楽については、音楽の存在論としての議論はますます一筋縄ではいかないものとなる。モンポウのサルダーナは一応きちんと記譜されているし、現在の通常のサルダーナは作曲されたものが殆どだが、伝統的には（他の地域の民族音楽と同様）かなり口頭伝承的な部分と即興的な部分がある。ただしリズム構成の規則性は厳密に守られるので、即興と言っても何をやっても良いわけではない。このように規則を守った即興というものも世界中に数多く存在し、北インドの音楽におけるラーガ（旋法）とターラ（リズム）の規則などはその最たるものだろう。音楽は全て即興で出来ているが、音の動きや作品の形式は選ばれたラーガとターラの規則に厳密に従っていないなければならない。

ここにおいて音楽の存在論はその「今^{ヒツク、エトスナク}ここで」の純粹な経験と切り離すことができなくなる。音楽作品と端的な音楽経験（これは純粹経験とも呼べるだろう）の関係を考えなければならぬ。その経験は今、現在に存在するもので、これからには未だ存在していないし、かつては既に存在しない。今現在に生成しつつある存在であり、それ以前以後もなく、そのようなものとしてしか存在し得ない。演奏者がそれを刻々と存在させている。聴いている者もそうだ。そして録音されたものを聴く場合には、聴いている者しかそこにはいないことになる。しかし演奏者が録音した時に

はそこにあつたのだから、音楽の存在が先送りになつていると言えるかも知れない。

しかしまた同時に演奏を可能にしている契機もなければならぬ。作品を（あるいは規則を）練習して自分のものとしていなければならぬ。まったくフリーの場合はどうか。それでも何かそれを音楽と呼べるものにする条件があるだろう。滅茶苦茶に楽器を叩いているような、単なる「いたづら」のようなものではない、とする条件である。猫が鍵盤の上を歩いて鳴つたというものと違うもの。しかしながら、滅茶苦茶に楽器を叩いたり、猫が鍵盤の上を歩いたりした音だとしても、それを音楽と聴く者がいればそれは音楽だろう。つまり、この場合「条件」とか「規則」と言つても、もちろん厳しいものはラーガやタラのようなのがあるが、単にそれを「音楽」と聴く人が存在する、というだけの条件でも良いかも知れない。ここには音楽をする「私」と音楽を聴く「汝」の問題があると思われる。そして西田には「私と汝」⁽²¹⁾という難解な論文がある。私の予感としては、ここにはもちろん他我問題もあるけれども、同時にやはり純粹経験の問題、ひいては時間の問題も関係がある。

(二) 日常の時間と音楽の時間

日常の時間と音楽の時間との違いとは何だろうか。音楽がそこにある場合にどのように時間は異なつて流れるのだろうか。音楽があることによつて日常がどのように変わるのだろうか。私たちは日常に音楽があるのとないのとで違うということは、はつきりと感じる。ではどう違うのか。ここで示唆的だったのがオリヴァー・サックスの報告する「妻を帽子と間違えた男」⁽²²⁾だ。ここで語られているのは音楽家Pの症例なのだが、彼は或る時から身近な人物たちの顔が解らなくなり、日常の物品も自分の身体も解らなくなつてしまふ。知覚には何ら異常はなく、理解に問題があるのだ。自分の足と靴の区別がつかない、手袋は単なる五つの小さな袋が付いている袋である。ポストに挨拶をし、妻

を帽子と間違えてかぶろうとする。物理的なモノは知覚できるが、それらが何らかの実感や表情を持つているコトが解らない。しかしそんな彼も歌を歌いながらなら、一人で身支度もできるし、何の問題もない。音楽が彼に一繋がりの意味を持った行動を導いてくれるのだ。

ここで解くことは、私たちの普通の日常的行動であつても何の関連もない動作が続いている訳ではないということだ。単に歩くという行動でも非常に複雑な一連の動きから成つてゐることは、ロボット工学の研究者が最新の科学技術をを用いても人間の動きをそのまま真似たロボットを作成するのが大変に困難であることで解る。自然な滑らかな動き、日常生活は、音楽的な一連の意味のある時間の繋がりのような時間によつて可能になつてゐるのだ。

こうしてみると、この症例は我々に日常の時間と音楽の時間の違いを明らかにするといふよりも、その間の類似性を示唆しているように見える。しかしそれと同時に、我々もいつ何時、音楽家Pのように日常的な自然な動き、いわば自明性を喪失してしまうかも知れない。Pのような失認症、あるいは加齢に伴う認知症などはその原因となるだろうが、そうでなくても我々は日常的に、例えば或る漢字がそれまで問題なく書いていたのが突然書けなくなつてしまふというような経験をしている。

自然さ、自明性の保証としての音楽。それはアウグステイヌスやフツサル、そしてベルグソンが(内的)時間意識の例として挙げるメロディーのことを思い起こさせる。彼らは「今」の時間のパラドクス、すなわち過去の「今」はずで存在せず、未来の「今」も未だ存在していない、そして現在の「今」は一瞬の点なので捉えることができない、というパラドクスを解決しようと、音楽において或るメロディーを歌うこと、という例を持ち出している。《きらきら星》のメロディーは確かに存在している。それは「ド、ド、ソ、ソ、ラ、ラ、ソ……」という音たちから成つてゐる。しかし先ほどの「今」のパラドクスの論理から言えば、最初の「ド」を歌つてゐる時にその「ド」は存在し

ているが、次の「ド」以下の音は未だ存在していない。そして次の「ド」を歌っている時には最初の「ド」は最早存在せず、その次の「ソ」以後の音は未だ存在していない、等々と続いていく。しかし、これはこのメロディーの実際の存在状態とは相容れない。私たちは《きらきら星》を一繋がりメロディーとして一挙に知っている。その存在は歌うことよって現実化するが、それ以前には言わば私たちの頭の中にある。これを前述の「錯綜体」と呼んでも良いかも知れない。あるいは「永遠の今」と考えることもできるかも知れない。それらが「歌うこと」という「自己否定」を遂行することよって「今」としての時間が現れる、と。

日常的な時間については、それを音楽化した作品を基に考えることもできよう。そのような作品としてギリシャ出身のフランスの作曲家、ジョルジュ・アベルギスの《再会 Retrouvailles》(二〇一三年)を挙げることができる。これは久しぶりに再会した友人二人が行なう行動、手を挙げる、抱擁する、話し合う、乾杯する、などなどの行為から音楽的要素を抽出して構成した作品だ。二人の打楽器奏者のための作品なのだが、楽器は彼らの身体そのものである。こうして、これが音楽作品であると知らない人にとっては、不思議な再会の挨拶をする二人の人間を目にすることになる。日常の一連の動作がまさに一つの音楽であることを証する作品である。

(二) 演奏行為

そろそろ紙数も尽きてきたので、これからはその他に考えられることを手短かに紹介していく。まず音楽における演奏行為について。或る作品を暗譜で演奏している状態について。これは先ほどのモンポウ《歌と踊り》について私自身が経験したことだが、先ほどはサルダーナの部分についての三種類の異なった演奏について述べたが、実際の演奏においては或る一定の和声の進行さえ手に入れておけば、実際の個々の音がどのようなものかはかなりの自由度があ

るのではないか、と思わせられた。つまり個々の音はどうあれ、或る一定のまとまった音のグループ（可能性も含めて）を想定しておれば、そしてそのように演奏すれば、音楽が成立する。実際の民族舞踊サルダーナもそのような部分が多いと思われる。先ほどの「規則」が実際の「実現」を規定しているというのと重なるが、そこで起こっているコトとして見てみると、まさに「作られたもの」が「作っていく」、「作っていく」とそれが「作られたもの」となる、という行為的直観として述べられている事態がそこにある。

そこにはまた演奏中の意識というものもあり、それが進行中の行為を把握している。そうでなければ、作られたものから作っていくことは不可能だ。そこから進行中に直近の未来を掴むということがある。そこには、もちろん、過去も残っている。これこそが「今」のパラドクスの解法と言えないか。楽譜を見ながら演奏するときに「譜めくり」を頼むことがあるが、それには必ず早めにページをめぐることを要求する。実際の「今」の演奏は自分の手が行なっているが、自分の目の方はかなり先の方を見ているのだ。これによつても、単なる点と考えられがちな「今」というものが、少なくとも進行中の行為においては（ということとは実は演奏に限らず全ての行為において）、点などではなく、かなりの幅で未来を含んでいることが解る。

しかしまたここに意識のパラドクスがあり、演奏行為中に過度に意識を働かせると演奏に失敗するということがある。或る種の自動運転、無意識の行為という部分も重要だということがここから解る。これについては「身体の知」というような問題系となつてくるだろう。

（四）新しい美学へ向かつて

最後に、この稿を終えるにあたって、再び音楽と哲学の関係について考えてみたい。今まで言及したアウグステイ

ヌス、フツサル、ベルグソンなどは、音楽を直接に扱っている哲学者たちだが、彼らが音楽を使う手つきは自分の思索を導いていくための、あるいは考えをより良く伝えるための、一種の比喩としている部分があると思う。特に彼らにとっては(内的)時間意識を如何に解り易く伝えるかが問題となっており、音楽は具体的な時間意識の一例となっている。しかし、私たちにとっては、このことから時間意識以外についても音楽の経験を基にして人間存在の経験一般について語ることも可能であるとも考えられる。

音楽そのものを哲学的に探求することは難しいのだろうか。カントやヘーゲルなどはその芸術論で音楽そのものを扱っていると言えるだろう。しかし彼らは本当に音楽を理解していただろうか。音楽を理解するためには、その理論的な部分、楽典やソルフェージュといったものが必要になるのだとしたら、彼らは音楽を理解していなかったことになるだろう。しかしまた彼らは音楽を感じてはいた。感性学として、すなわち広い意味での美学として、音楽を取り扱うことはできるだろう。しかしこれは哲学だろうか。

音楽の存在論について考えてみると、それを音楽作品としてのみ捉える狭い領域から開いてみると、その存在は直接的に「生命」や「人間存在」の在り方について考えることに結びついているように思われる。あるいは、音楽存在とは「生命」や「人間存在」の一部であるのかも知れない。そしてその存在様態が通底している、とも考えられる。いずれにせよ、音楽が「時間芸術」であることは重要で、その意味で音楽が生成する現場には時間の中で成立する「行為」としての契機が必ず存在するのだ。

翻つて、哲学としての美学(広い意味での感性学)の可能性を探ろうとする時に、その「感じる」という部分に「時間感覚」や「生命感」のようなものを含めて考えることはできないだろうか。そして音楽行為が成立するためには必ず感覚が働いている(「行為的直観」的に自己否定が発動する契機)のだとしたら、「行為的直観」による美学の可能

性もあるのではないか。それは「^{ヒック・エトヌック}今」で成立している行為を対象とするような美学であり、「永遠の今」としての行為の基層部分（自己否定の契機）も考慮しなければならない（ここには従来の音楽史的・音楽学的考察も含まれるだろう）し、演奏行為そのものを対象とすることから「身体論」「心身問題」「他我論」などや、さらには社会学的なアプローチなども含まれていくかも知れない。

注

- (1) コントロリスボンヴィル、アンドレ『哲学』（小須田健・照屋裕美子・コリーヌ、カンタン訳、白水社「文庫クセジュ」、二〇一〇年）、二十六頁。
- (2) 同所。
- (3) 椎名亮輔『音楽的時間の変容』（現代思潮新社、二〇〇五年）。
- (4) 木村敏『時間と自己』（中央公論社「中公新書」、一九八二年）、後に『木村敏著作集第二巻』（弘文堂、平成十三年）に収められた。
- (5) 椎名前掲書、第二章「時間の「差異」的性格の解明」第二節「差異」としての音楽的時間」を参照のこと。
- (6) 西田幾多郎「絶対矛盾的自己同一」『西田幾多郎哲学論集三』（岩波書店「岩波文庫」、一九八九年）、十頁。
- (7) Cage, John, *A Year from Monday*, Calder and Boyars, 1968, p.100.
- (8) 椎名亮輔「ケージの場合——沈黙」について、『ユリイカ』「特集ジョン・ケージ」（青土社、一九九四年一月号）七十五〜八十五頁。
- (9) ケージ、ジョン『音楽の零度』（近藤譲編訳、朝日出版社、一九八〇年）七十七頁。
- (10) 西田幾多郎「場所的論理と宗教的世界観」『西田幾多郎哲学論集三』前掲、三七七〜八頁。
- (11) Cage, *op. cit.*, p.95.
- (12) このあたりの議論については、椎名『音楽的時間の変容』

前掲第三章「新しい音楽存在論へ向けて」第二節「演奏の現象学」を参照のこと。

(13) 西田幾多郎「行為的直観」『西田幾多郎哲学論集二』(岩波書店「岩波文庫」、一九八八年)三〇八頁。

(14) 椎名亮輔『狂気の西洋音楽史』(岩波書店、二〇一〇年)。

(15) アンソニークール、ニコラウス『古楽とは何か』(樋口隆一・許光俊訳、音楽之友社、一九九七年)。

(16) 西田幾多郎『善の研究』(岩波書店「岩波文庫」、一九五〇年)、七十四〜五頁。

(17) 西田幾多郎「書之美」『統思索と体験』『統思索と体験』以後(岩波書店「岩波文庫」、一九八〇年)一六五頁。ただしこの短い随筆の後半で西田はショーペンハウアーを引きながら「リズムそのもの程、我々の自己そのものを表すものはない」と述べ、音楽は「我々の自己に最も直接した芸術」とする興味深い指摘を行なっている。

(18) 椎名亮輔編著『音楽を考える人のための基本文献34』(筒井はる香・福島陸美・三島郁共著、アルテスパブリッシング、二〇一七年)。

(19) インガルテン、ローマン『音楽作品とその同一性の問題』(安川あきら訳、関西大学出版部、二〇〇〇年)。

- (20) Frederic Mompou, *Cancions i Danses* の三種類のCDに ついての情報は以下の通り。モンポウの自作自演 : recording in 1974, Casino de l'Alicança des Poblenou, Barcelona (Brilliant Classics 6515/2)。ラローチャ : recording in July 1983, Walthamstow Town Hall, London (Decca UCCD-4505)。ソリアーノ : Grabación sonora original realizada por HISPAVOX, S.A., Madrid, 1958 (EMI CDM 7644702)。
- (21) 西田幾多郎「私と汝」『西田幾多郎哲学論集一』(岩波書店「岩波文庫」、一九八七年)。
- (22) サックス、オリバー『妻を帽子と間違えた男』(高見幸郎・金沢泰子訳、晶文社、一九九二年)。

【特集】日本哲学と音楽

子どもたちのための哲学音楽論

——サウンドスケープとユニヴァーサル・デザイン——

今田 匡彦

序

「音楽」ということばは、恐らく誰でも知っているのに、「音楽」とはなにか、という問いに、なぜ誰も答えることができないのだろう。このことばは、たとえば「プラザ合意」「弁証法」「図像学」などに比べると、はるかに広義に開けていて、優しい響きを持つ。即ち、「どんな音楽が好きですか」というフレーズは、ヒトとヒトとを繋ぐための有効なツールとなったりもする。

では、あなたが生まれてから最初に聞いた「音楽」は、いったいなんだったのだろう。「音楽」とはなにか、という問いに比べると、少し易しくなったかもしれない。即ち、最初に「音楽」と意識して聞いた「音楽」を指し示せばよいわけなので、それはビートルズの《Yesterday》かもしれないし、サラダ油のコマーシャル・ソングかもしれないし、夏祭りのお囃子かもしれない、といった具合だ。

では、最初に聞いた音は、いったいなんだったのだろう。〈音を聞く〉という現象をことば通り緩く捉えれば、恐

らく誰しも経験していることなので、記憶を辿って答えられないことでもないだろう。ヒトが生まれ落ちる以前から、土があり、水があり、木々があり、花々があり、風が吹き、雨が降る。猛獣も蜜蜂もいる。音を聞くという実際は、即ち、ヒトが在る、ということに他ならない。

ここでいう〈ヒト〉は、特定のA子やB丸ではないので、ヒト全体ということになり、この、ヒト全体が音を最初に聞く瞬間は、通時的であり、尚且つ、「普遍的」ということになる。即ち、生後何か月の聴覚の状態や、その他さまざまな器官の発達段階が、ヒト全体の「聞く」体験がある程度説明することになる。

翻つて、〈私〉が最初に聞いた実際は、共時的に生起する、個別の事象ということになる。最初に音を聞いた〈私〉は、恐らく〈私〉が〈在る〉ことを確認しているので、それはもう、ただごとではないかもしれない。

〈私〉が最初に聞いたのは、沈黙なのだろうか。沈黙を聞いた〈私〉は、いつたいどうなるのだろうか。沈黙にそう浸つていられない〈私〉は、大声で泣いたりするのだろうか。これが、辺りの静けさに木霊を返した〈私〉の最初のオンガクかもしれない。この現象は、なにせ、個別で、共時的なのだから。

さて、件の〈私〉が、暫く後に（だいぶ経つてから）、沈黙を聞いたとしよう。そのとき〈私〉は、なぜか「沈黙」に「無」とか「死」などといった別モノを聞いてしまうのだ。この別モノが、即ち、意味である。

沈黙を聞いた最初の瞬間、〈私〉はただただ手足をばたつかせ（踊り）、泣くことによりオンガクを奏でていたかもしれないのに、今度は、ばたつかせているその両手を使い、近くに転がっているなにかを鷲掴みにしようとする。鷲掴みにしたその掌をゆつくりと開いてみると、そこに、「無」とか「死」といった意味が飛び出してきた、というわけだ。これが恐らく、最初のことばなのだろう。〈私〉が〈在る〉ことを確認する行為は、ばたつかせていた手足を落着かせる過程なので、〈私〉はもう、オンガクを奏でる必要はない、或いは、オンガクを奏でることができなくなっ

たかもしれない。(私)を取り巻く音と、(私)の身体が出す音の空間には、(私)の思惟が無かったので、(私)のオングクは、無垢で透明だったのだろう。思惟の獲得によりことばによる意味を知った(私)は、ここでヒト全体の一部としての通時的な私となるはずなのだが、もう一度オングクを奏でたいと感じた(私)、つまり、沈黙を聞く体験と、「無」或いは「死」という意味との乖離に、思惟によつて気づいた(私)は、オングクと同一のことばを見つけようとすると違いない。池田晶子(一九九六、七十一頁)は云う、「マラルメは早くから、そのことを直感していた」と。池田(一九九六、七十五頁)は以下のように続ける。

『イジチュール』そして『骰子一擲』。思考について思考することは、そのまま、在るもの、「存在」を思考することに他ならない。可能な限り「事態」への接近を試みたマラルメの実験が、これらの書物である。

ヒトは事態に接近するために思考する。事態そのものはヒトの身体から切り離された彼方の星に在るわけではないので、ヒトは同時に存在を思考し、思考そのものをまた思考する。ことば、即ち、ロゴスはそのためにある。このように、ヒトとことばとを最初に結び付けた(臍の緒)を、なぜマラルメは復元しようと試みたのか。(私)が、最初に聞いた沈黙にたいしてオングクでリスボンスしたときの無垢が、(私)が再び沈黙を聞き、恐る恐る掌を開いた瞬間に「無」や「死」といった思惟に変容する過程は、実はまだ牧歌的だったのかもしれない。なぜなら(私)は、オングクを奏でる代わりに、詩人になることができたのだから。マラルメの直観は、しかし、通時的なヒト全体が使うことばが、実は事象そのものと乖離した別の「世界」を構築するための慣用句であることに気づいたのだ。慣用句は、たとえば、「国語」や「子ども番組」、「幼稚園」や「保育所」などにより、(思考により事態に接近する)という手間

を省き大量にパッケージ化されるので、ヒト全体は、思考がなくても、なぜかことばを話すことができるようになる。そのことは当然、詩人のためのことばではないので、ヒト全体は最早、オンガクをかなでることはできない。

誰しもうが知る「音楽」とは、故に、慣用句だ。サラダ油のコマーシャル・ソングは、「音楽」ではあるが。オンガクではない。

マラルメは恐らく、音を聞く、という原初の体験を「可能な限り」それ自体として写し取るための思考を思考した。今日、詩人の流儀を知るミュージシャンのみが、音楽を先に創り、その音にことばを語呂として宛がう。音楽がオンガクに近づくための至極全うな試みである。

音楽に意味・内容を求めない、そのような所作はどのように生まれるのだろうか。或いは、ことばを音楽として感じることはできるのだろうか。

ある哲学者が「音楽に意味などない」と言ったとして、池田なら『意味という病からは逃れられても、『意味という病』という意味からは逃れられないのだ』（十頁）と失笑することだろう。それなら最初から意味・内容など求めなければ良い、と切り捨ててしまえばそれまでだが、さて、子どもたちのオンガクの作法は、どうやらロゴスの外側に、確かに在るようなのだ。沈黙を感じた子どもは、そのまま音で沈黙に木霊を返す。意味はそのずつと後から、どこからともなく付き纏ってくる。オンガクがことばの先にあり、ことばそのものもオンガクだったその頃の無垢を、果たして取り戻すことはできるのだろうか。オンガクのように考え、テツガクのように感じることはできるのだろうか。本稿のタイトルは、故に、哲学音楽論 (the music of philosophy) となる。

一・サウンドスケープ

民族音楽学者マリウス・シュナイダー（一九五七）は、オーストラリア先住民たちが動物の鳴き声、波、風、木々のざわめきなどのサウンドスケープを巧みに模倣することで、壮麗な（自然のコンサート）を続けてきたと指摘する。また、カナダの作曲家R・マリー・シェーファー（一九七七）は、ヒトは音楽とことばでサウンドスケープに木霊を返す、と言う。つまり、音楽とことばの誕生の奇蹟は、サウンドスケープがヒトにアフォードしたということになる。ヒトの周囲に広がるサウンドスケープの肌理は、ことばにより意味づけすることなく透明に写し取られる。それらの音を繰り返していく過程で、単なる鳴り響く空気である音響が音楽として洗練され、様式が生まれる。至極当然のことなのだが、音楽とことばという二つの奇蹟が誕生する以前に、サウンドスケープは存在していた。そしてサウンドスケープが無ければ、この二つの奇蹟は起こりえなかつたということだ。何故なら、音楽もことばも音で出来ているからだ。

ここで音楽とことばをめぐる三つの側面について考えよう。まず音楽もことばも音韻を聴き分けることで成立している。英語では唇が合わり破裂する音（b）と破裂しない（v）は区別される。西洋音楽では鍵盤上のクロマティックな進行は区別される（CとC#は異なる）。音楽とことばは統一的にも作用する。西洋機能音声の文化では、所謂ドミナント・トニックが語順を決定づけ、導音が主音で解決することを不思議とは思わない（音楽理論を知る必要はない）。英語圏ではSVOの機能を不思議とは思わない（文法を知る必要はない）。さて、意味はどうだろうか。十八世紀から十九世紀にかけてエラポレートされた西洋クラシック音楽は、確かに人間の感情を音で模倣し、ハリウツ

ドの映画音楽の修辭法よろしく、喜び、悲しみ、恐れ、焦燥などを「表現」しているようだが、空腹な高校生が友人に、「これからパンを買いに行く」と音楽で語り掛けることは不可能だ。

十九世紀の最後の十年ほどで日本の近代化は急激に行われた、というのが歴史の通説である。言文一致により国文学が生まれ、「大きな翻訳機関」（水村二〇〇八、二〇〇頁）としての大学が成立する。当時の普通語であつた英語、フランス語、ドイツ語などを学んだ明治の偉人たちは、欧米の言語を直接使用することなく出来立ての国語を使い、翻訳することで学生たちを世界の図書館へ導いた（水村二〇〇八）。視覚芸術の分野では西洋と匹敵する美術作品が日本にも在る、とすることで一件落着した。さて、音楽は？ 音韻と統辭が優先される音楽では「意味・内容」、つまりことを潜らせて翻訳することができない。西洋音楽を従来日本の音響のマトリックスで翻訳するには両者はあまりにも異なつた（今田二〇一五）。故に国樂の成立、という夢は潰え、日本の「音楽」はドレミファソラシドで行こう、という風に取り決められた。

西洋のソルフェージュが移入される前の日本人の耳は、身近な環境音、サウンドスケープをどのように見立てていたのか。武智鉄二（一九八八、八十八頁）は、義太夫の音づかいについて「周辺の筋肉が振動して、音がでるわけだから声帯自体をつぶすわけですね、昔は。」と述べる。ここでの音は自律した芸術への貢献ではなく自然への融合を流儀とするので、自然音が持つ複雑さが要求される。自然音を見立てながらも、決してそれをコピーしない。人間の肉体を離れそつともう一つ自然音を追加する。そのために厳しい稽古が必要となる。風景の描写を好んだ江戸文学は、自然を見立てた言葉への関心で成立している（柄谷一九八七）。その伝統は一八八七年から二十世紀初頭の短期間に起きた言文一致と国文学の出現により分断される。マラルメなどにより西洋社会がロゴス中心主義を相対化し始めた頃に、水村美苗が指摘する「大きな翻訳機関」としての日本の大学は知識としてロゴスを表層的に移入した。自

然にそつと寄り添う芸能から、エトスを表現する「芸術」へと短期間でシフトした。日本の音楽教育での西洋音楽による植民地支配は、このように始まった。サウンドスケープを見立てることで成立した音楽だが、その見立て方は西洋と日本とは大きく異なつた、ということだ。音楽が鳴り響く空気の人為的な堆積である以上、そこには必ず見て、聴くことのできる形式がある。そして形式としての音楽は、音韻的、統辞的に機能している。本来ならばこれだけで良い筈だ。

呪術や魔術とともに鳴り響いていた音響そして身体に、ことばによる価値の体系を持ち込み「芸術」としたのは古代ギリシャの哲学者たちだつた。彼らは、芸術を自然や人間生活の模写であるとした。イデアを標榜するプラトンは、模写の模写など怪しからん、として芸術家を彼の共和国から排除し、アリストテレスは療法としての価値を見出し擁護した。しかしこの二人に共通するのは、〈事象としての芸術Aは即ち理論としての「芸術」Bである〉、ということばによる概念化をしている点である (Sontag、一九九〇)。音楽は「音楽」として常にことばによる説明を必要する、ということになる。ことばの解釈による意味・内容は、決して音楽そのものとは一致しない。調性の機能を捨てた近・現代音楽を難しいと感じる耳は、意味・内容を抛り所に音楽を聴いていることになるが、ではロマン派の調性音楽は、チャールズ・アイヴスやトータルセリー、ミュージック・コンクレート等より簡単に「理解」できるのだろうか。

シェーファー (二〇〇六) は、人間の間投詞と動物どうしで交わされる驚き、怒り、求愛などの信号や抑揚との共通点を指摘し、バリ島のケチャが人々による動物の声の模倣である、とする。西洋ロゴスの外側では、音はそのものとして見立てられ、ヒトは自然の一部として木霊を返す。自然のサウンドスケープは、しかしながら西洋音楽にも多大な貢献をする。シェーファー (二〇〇六、二三四—三三五頁) は続ける。

ヘンデルやハイドンの描いた風景は、ブリューゲルの絵画と同じくらい細部まで鮮やかで、いかにも注意深く構成されている：主要な仕事をするのは自然で作曲家は秘書なのである：自然の音（とりわけ風と水の音）は、西洋音楽史を通して頻繁に、かつ適切に描写されてきた。鐘、小鳥、鉄砲、狩猟ホルンもまた同様であった。

西洋音楽が自然のサウンドスケープを靈感としつつも、単に音風景の描写やことばによる物語の模写に血道を上げていたわけではないことは明白だ。音そのものを操る洗練されたテクニク、音楽そのものへの求心力がなければ、西洋音楽は音楽として成立しなかつた。水や風をモチーフにしつつもたとえばメンデルスゾーン、ショパン、そしてドビュッシー、サティの音響が異なるのは、意味・内容から形式へ向かうための求心力、つまり、様式の在り方に個性が発揮されたからだろう。雨、波、風に使用されるアルペジオ、点描のような音符の粒を子どもたちが発見したとき、恐らくそれが新たな音楽としての様式となる。筆者が弘前大学教育学部附属中学校で行う授業は、一言も話さず自分を取り巻く音響空間と身体との融合を図りつつ歩くだけのエクササイズ（サウンドウォーク）に始まる。中学生たちはその体験を図形楽譜に描き、図形楽譜に示されたさまざまなフィギュア、色、空白を、紙や声などの身近な素材で表現する。サウンドウォークが独りの時空間を創るのに対し、その後の創作活動はすべて他者とのコミュニケーションが必要となる。紙による作品創りでは、中学生たちに音の形式へ注意を払うよう指示するが、意味・内容をまったく排除するわけではない。サウンドウォークを前提としている以上、そこで見つけた具体的な音がモチーフとなることは当然あるし、またグループ活動では物語を共有していくことも起こりうるからである。意味・内容がサブリメントとして効果的に働くために様式が必要となる。創作活動での様式は、用意されているものではなく、意味・内容が形式へ洗練を伴い作用し、作品の完成度が高かったときにのみ生成される。音楽の様式が、形式と内容の

融合なしには成立せず、また故意に様式だけを取り出して創りだせない所以である。中学生たちは、サウンドウォークによるサウンドスケープへの立ち会い、図形楽譜による聴取体験の視覚化と、紙、声による音の表現により、環境
↓impression → expression という往還を体験する。

二、大きな音楽

〈大きな音楽〉はすべてが過剰である。大きな物語を〈表現〉するために、たとえば交響曲、オペラなどに化け長時間人々の耳を拘束する。作曲したり演奏したりする側にも、過剰な訓練が強いられる。大きな劇場、大きなオーケストラ、大きな合唱団が必要なら、大金がかかることにもなる。弊害も大きく、プロフェッショナルとアマチュア、生産者と消費者、モノとコト、勝者と敗者（たとえばコンクールの）など、さまざまな二分化を生み出すことになる。再生技術の誕生以降は、クラシックに代わりポピュラー音楽が大きな音楽の地位を獲得した。十九世紀以降「音楽」は金融と深く結び付き、商品化されてきた。ジャック・アタリ (Atari 一九八五) はその要因を、市民革命以降の王侯貴族から出版社へのスポンサーシップの移行に見る。資本主義のターゲットは今日同様中産階級であり、アマチュアという大規模なマーケットが開拓されることになる。プライベートなオーケストラを雇うだけの経済力のない新興ブルジョアジーたちは、ピアノを居間に置き、オーケストラ作品の編曲譜を楽しんだ。サイド (Said 一九九一) は、ドレスや燕尾服に身を包んだ専門家と〈劣等〉なアマチュアとの格差を指摘する。〈大きな音楽〉は、学校にもそのミニチュアの種を撒く。吹奏楽、合唱、鑑賞教材で扱われる《アイーダ》など、どんなに規模が小さい活動であつても、大きな音楽の植民地支配であることには変わりない。シェーファー (Schafer 一九九五) は、西洋のシンフォニー

オーケストラを十九世紀ヨーロッパの覇権の象徴と考える。金、銀、コクタン、象牙、グラナデイラウッド、ローズウッドなどヨーロッパの楽器に使用される素材そのものが嘗ての植民地から搾取したものに他ならない、という訳だ。二十世紀になるとこれら〈大きな音楽〉からの脱植民地化が起こる。ジョン・ケージの《Variations》、テリー・ライリーの《FC》などはその典型である。これらの作品はコンテンポラリーでありながら、音楽が大きくなる以前、まだ小さく透明だった頃の肌理を映し出す。

リオタール（一九八六）は、〈近代〉科学がみずからを正当化するために依拠する言説を〈大きな物語〉と呼んだ（たとえば、理性的人間としての主体の解放）。十八世紀中葉に科学の兄弟として、〈西欧近代芸術〉がアルスから分化した（松宮、二〇〇八）。みずからを正当化するために、たとえば、個性、創造性、獨創性、天才、歴史、民族などの大きな物語が生まれたのだ。このような大きな物語に依拠する西欧近代芸術は〈大きな芸術〉と呼ぶことができる。明治期以来の日本の芸術教育は、この西洋近代芸術を基準として展開してきた。しかし、〈大きな芸術〉の担い手は、文化英雄としての〈芸術家〉であり、一般の人々はただ物語に正当化された文化的価値を消費するのみである。故に、それを範例とする芸術教育は、一般の子どもたちを対象とする学校教育には相応しいものとは言い難い（高橋他、二〇一八）。

ここで、〈大きな芸術〉の対概念としての〈小さな芸術〉の音楽教育への導入が必要とされる。〈小さな芸術〉には二つの特徴を見出すことができる。一つ目は、単に〈大きな芸術〉への反抗を唱えるのではなく、〈大きな芸術〉を脱構築し、それを利用しながら新しい芸術を生み出してゆくことである。なぜなら、「大きな芸術への反抗」という言説が、それらを正当化する〈物語〉となるからだ。二つ目は、子どもたちの日常環境との立ち合い方に着目し、個々の聴く行為や視る行為に根ざした芸術を生み出していくことだ。今日の音楽教育についてシェーファー（Schäfer

二〇〇五、p. 十一 今田訳）は以下のように述べている。

私は今の音楽教育を告発する。自分たちのものより外国の音楽に価値を置く。自分たちで創ることより他人が作曲したものに価値を置いていく。高度な技術ばかりに目が行くため、多くの生徒たちは音楽を創る喜びを忘れ、やる気を喪失していく。教師も親も、コンサート以外の音楽を理解できない。音楽は科学や他の芸術、環境などとの繋がりがなく、孤立している。教師たちはエンターテイメント産業による商品化された音楽に対して成すべがない。

日本の近代化は、当時の西洋宗主国に対し自らの西洋化を示すための一種の *allusion* であり、その際最重要視されたのは、西洋風の外見である。外見の質感、量感、各芸術分野によつて異なる。ことばの領域では言文一致により国文学を打ち立て、視覚に於いては日本美術という概念を捏造することによりロダンに挑もうとしたが、ダイアトニックと日本の音律との非互換性から、国楽成立の夢が潰えたことは先述の通りである。その結果、音楽のみが、質量ともに自己植民地化の道を歩まざるを得なかった。ここで移入された「西洋音楽」が背負っていたコノテーションが即ち、リオタールが示唆する〈大きな物語〉であり、シェーファーの指摘と重なる。〈大きな芸術〉から派生するさまざまな二分化（プロフェツショナルとアマチュア、生産者と消費者、勝者と敗者、植民地支配者と被支配者など）とその弊害（アマチュア、消費者、敗者、植民地被支配者間のクリエイティヴィティの喪失）はどのように解消されるべきなのだろうか。

三十一 Universal Design と Sound Education : 学校の音楽室から

ウォーカー (Walker、一九九六、十三頁、今田訳) は言う。

音楽や言語などの文化を基盤とする人間の行動が生得的である、という実験結果は、生物学、人類学、心理学のいずれからも得られたことなどない。人間は自らの存在のための基本的適応能力を持つには違いないが、人間の行動が文化的コンテキストによってどのように変化するかとなると、予想のしようもない。人間の音楽行動は、ある特定の環境に於ける存在論的条件、社会的関係性、生産的關係性などを通して多角的に研究するしかないのだ。

Universal、つまり普遍項とは、哲学が探究する事象そのものの原理である。これまで民族音楽学や音楽心理学は、異なる音響文化から記述的に採取したデータに内在する主音、中心の有無 (McAllister、一九七一)、主題と変奏、繰り返し、拍子等の構造原理の有無 (Blacking、一九七三)、聴取、理解、学習等の知覚行動の普遍項 (Harwood、一九七六) 等の規則性を探ったが (Nettle、一九八三)、音楽行動の複雑性は普遍項の発見を阻んだ (Blacking、一九七三)。同時に、このような音楽の普遍項への立ち合いは、異なる文化で生産享受されて来た既成の音響 (音楽) における構造的、心理的、文化的な共通項の探究であり、普遍的な音楽の創生を目的としていなかった。翻って、デザインとは今は目の前にないものを創り出すことである。シェーファーは、普遍的音環境創出のために

サウンドスケープ・デザインを提唱した。シェーファー(二〇〇六、五五八頁)は以下のように説明する。

サウンドスケープ・デザインは、音環境、すなわちサウンドスケープの美的な質を改善するための原理を発見しようとするものである。そのためには、サウンドスケープをわれわれのまわりで絶えず展開している巨大な音楽作品として想像し、そのオーケストレーションと形成をどのように改善すれば豊かで多彩な、それでいて人間の健康と福祉を決して破壊することのないような効果を生み出せるのかを問うことが必要である。

自然科学、社会科学、芸術の学際領域として提唱されたサウンドスケープ・デザインであったが、その後シェーファーは、この壮大なプロジェクトを子どもたちの手に委ねようと決意し、子どもたち自らがサウンドスケープの創生に関われるよう考案したのがサウンド・エデュケーション(シェーファー・今田、二〇〇九)である。実際に会ったこともない海外の他人がエンターテイメント目的に生産し、子どもたちが演奏するには高度な技術訓練が必要となる「音楽」、聴衆に向けて演奏することのみを前提とする「音楽」を重視する今日の音楽教育をシェーファー(Schafer、二〇〇五)は告発した。ここで告発された「音楽」をシェーファーは子どもたちにとっての普遍的音楽と考えない。シェーファーによるこの告発はメイス(Mace、二〇一八)が提唱する Universal Design の原理である公正性、柔軟性、簡素な直観性、エラーへの寛容性、身体への非負担性等と親和性を持つ。既成の音楽(クラシック音楽、商業音楽、伝統音楽等すべてを含む)の再現を基盤とせず、子どもたちが簡素で直観力に富む自らの音楽、失敗に対して寛容で身体に負担をかけない音楽を創作することが音楽教育の Universal Design の探究に繋がる。

以上を踏まえ、小学校、中学校、特別支援学校、聾学校で実践された授業を検証する。

小枝洋平（二〇一九、七十一―七十二頁）は知的障害を対象とした特別支援学校の音楽実践の傾向を以下のように指摘する。

音楽は言葉で説明可能とし、練習を通してできないことをできるようにする、できない自身の「いま」を否定しできる大人になることを教えている。音楽活動は「課題を克服」「社会性を高める」「適応する行動を獲得」「障害を軽減、行動変容、心身の発達促進」（竹林地二〇一五、四十八―八十六頁）を基盤に説明される。自身の障害を改善し健常者へ近づくという自己の存在否定による音楽教育プロセスと考えられる。授業の根底には、常に大人―子ども、教師―生徒といった二分法が存在する。この二分法は認識論上二つに分けられているだけでなく、互いに対立した優劣関係である。

小枝は二〇一七年七月弘前大学教育学部附属特別支援学校にて、この「自己存在否定のプロセス」を「自己存在肯定のプロセス」へ変容させるべく、誰とも話すことなく自分自身の空間を保ち環境の音を聴きながら歩く（サウンドウォーク）と、一人の子どもの身体のジェスチャーに合わせた他の子どもたちによる即興演奏の授業を、広汎性発達障害、ダウン症候群、自閉症などの子どもたちを対象として行った。知的障害者／健常者という二分法、子どもたちの簡素だが直観力のある動きと演奏によって払拭されていくこの実践は、音楽の普遍項へ向かう重要なプロセスとなった。

その翌年の二〇一八年、小枝は齋藤素子とともに弘前大学教育学部附属中学校と附属特別支援学校の共同授業（振りに合わせた即興演奏）の実践を行う。西洋クラシック音楽を簡略化、矮小化した通常の教材を使用する音楽授業

では、特別支援の子どもたちがイニシアティブを取ることなど不可能に近いが、この授業では彼らの身体性が附属中学校の子どもたちを凌駕した。何より重要なのは、その事実にも中学生たちが気づき、特別支援の子どもたちの動きの中に、音楽性、芸術性を見出したことである。中学生たちへの授業後のアンケートで「初めはどう動いて良いかわからなかったが、特別支援の生徒の動きを見ていたらだんだん分かってきた」とのコメントが見られたのは、そのためである。

聾学校の子どもたちの多くは補聴器や人工内耳を装用し音の聴取が可能だが、音楽教育では言葉による説明を唯一の正解とする視覚情報中心の授業が行われるため、子どもたちの持つ聴覚能力を生かすことができない、と外崎純恵(二〇一九、七十二頁)は指摘する。そのため外崎は二年間(二〇一五―一六)、小学部六名、高等部二名の生徒を対象に、サウンドウォーク、音の日記をつける、紙を楽器にする、名前を使ったエクササイズ、音の宝さがし等のサウンド・エデュケーションによる実践を行った。サウンドウォークでは殆どの子どもたちが〈草の上を歩く音〉〈雪の上を歩く音〉等を聴き取り、「音を聴こうとしたらよく聴こえた。身の回りにこんなにたくさん音があることはわからなかった。」との感想が聞かれた。紙による演奏では、紙の形状と身体の動きによる音の変化に気付いた子どもたちが、彼ら独自の作品を創作した。

弘前大学教育学部附属小学校(神山ルミ子による一年、木村麻美による四年の授業、二〇一八年七月)、同附属中学校(今田による一年生の授業、二〇一八年五月)では、サウンドウォークの体験から作成された図形楽譜を、声(小学校)、楽器(ピアノ、チェロ)によって演奏する実践を行った。作品創作のプロセスでは、使いたい音を選択したり読譜方法を選択するグループ(中)、図形楽譜に見られる波形、重なり、空白等を解釈したり図形をそのまま声にするグループ等(小)の差異が見られた(金崎、二〇一九)。自らの演奏について中学生の一人は「だんだん図形や

線が増えていつて、白の部分が減っていく。白ってなんか無のイメージがあるので、無が減っていく、つまり音が増えていくことだと考えました。」と述べている。図形楽譜の解釈を子どもたち自らが協働で行う点、従来のピアノ奏法ではなく内部弦・打楽器奏法、プリペアドピアノ等現代音楽の奏法を使用した点、音楽創りのすべてを子どもたち自身が担った点等から、この実践ではシェーファー及びメイイスの思想が有効に機能したと考えられる。

Closing Thoughts

ウォーカー (Walker、二〇〇七、一七三―一四頁今田訳) は以下のように述べる。

ヨーロッパの主要都市を破壊した第二次世界大戦は、多くの人々の精神に癒えることのない傷跡を残した。ナチスにより盗用されたバッハからワグナーに至る崇高なドイツの音楽的伝統は、聴くべきではない音楽、という印象を多くの人々に与えてしまった。戦争によって破壊された母国ドイツ、そして何よりもナチスによって誤用されたドイツの音楽について、作曲家カールハインツ・シュトックハウゼンの以下のステイトメントは当時の二十代の若者の気持ちを代弁するものだ。即ち「戦後の新しい音楽は、古き灰の中からこそ再建されなければならない」²⁾。(Stockhausen、一九六三)

第二次世界大戦直後、一九四五年に二十歳だったブルーレーズ、十七歳だったシュトックハウゼンは、シェーンベルクの十二音技法を拡張したトータルセリーによって、西洋クラシック音楽の基盤である調性音楽を廃棄する。音楽が

人間の感情を揺さぶるエンターテイメント性、ディオニソス性、ポピュリズムと決別し、知性により科学に立ち向かうことを彼らは標榜したのだ。アメリカ実験音楽は、ケージが禪や易経からヒントを得た偶然性の音楽や、〈プリペアド・ピアノ〉を創出したことにより、西洋クラシック音楽を中央ヨーロッパとは異なる方法で脱構築する。このようなアヴァン・ギャルドな動きは日本の作曲家たちに明治以来の植民地支配、西洋の垂流からの脱却という希望を与える。一九三三年生まれのシェーファーは、ヨーロッパの前衛的な作曲技法、音楽語法は当然身に付けていた。トロント王立音楽院でグレン・グールドと同門だった彼が着目したのは、しかし、ピアノとしてバッハを弾くことでも、トータルセリーで作曲することでもなく、一年の多くを雪に覆われる北の大地、神羅万象を司る精霊が宿るカナダ東部の森林地帯や湖、北アメリカの先住民たちが暮らす山々とその音風景（サウンドスケープ）であった。音環境が最初にあり、ヒトの耳が反応する。そのような音響生態学的な営みが、シェーファーにとつての音楽だったのだ。しかしこれまで〈音楽の普遍項〉の探究は、常に量的に行われた。包括的に鳴り響いている空気をロゴスにより記述するには、本来切り刻めないはずの〈音響の質〉を、中心音、主題と変奏、繰り返し、拍子等の要素に分断し共通項を探るしかなかったのだろう。変数を物理的に増やすほど〈音楽の普遍項〉という〈質〉に近づくという考え方だ。民族音楽学や音楽心理学によるこの手法は、〈質〉は〈量〉により測定可能であり、また、〈質〉は〈量〉の多寡で決まる、というパラドクスを生む。川田（一九九七、一一七頁）は言う。

ロゴス（そしてエクリチュール）に絶対の価値を与えるキリスト教やイスラム教が、ダンスを禁止したのはたしかに故のあることだ。太鼓の「こえ」とともに地を踏み、足を摺り、朦朧と埃を蹴立て蹴立て、夜を徹して踊る裸形の群れをみながら、ぼくは彼らが文字を必要としなかったということが、わかるような気がした。

ロゴスの外側にある〈こえ〉と踊る裸形の群れは、身体的であり公共的である。従来の公教育での「音楽」は、明治期に移入された西洋音楽のほんの断片に基づいた楽曲の完成を目指し、練習を〈量的〉に積み重ねる、または、音楽は言葉で説明可能であるとする。シェーファー (Schäfer、一九七七) は、音楽家たちの訓練を支配する音楽観が、ロマン主義的、或いは、ディオニソス的だと指摘する。ここで生み出される音は極めて主観的であり、快樂主義的である。同時に二十世紀以降、音楽はかつて想像もできなかったくらい音として定義されるようになった、とも彼は指摘する。サウンドスケープから「私」が受ける *impression* は、身体を経て、*expression* となり、再びサウンドスケープに戻っていく。音環境と「私」の身体との〈公共的〉な往還を可能とするため、シェーファーはサウンドスケープ・デザインを提唱した。ヘッセの『ガラス玉演戯』を引用しつつ、ここでシェーファーが実現しようとするのは音の社会福祉、つまり *Universal Design* である。ディオニソス的音楽教育を修正し、身体性を基盤とした公共的音楽教育、*Universal Design* を構築するため、繁下・坪能・村尾 (一九九八) は、外部に仮想の聴衆を想定する音楽 (クラブ型学級合唱など) を〈ステージの音楽〉と呼び、その対立概念として〈広場の音楽〉を提唱した。手作り楽器による音楽など、授業としての〈広場の音楽〉の構築を目指した彼らの志向は、シェーファーのサウンド・エデュケーションと親和性を持つ。観客を想定する〈大きな音楽〉を情報としてサラリと受け流し、子どもたち自らが観客を想定しない〈小さな音楽〉を、協働し創り上げる。そのような、音楽教育の場からのみ生成される音楽が、恐らく音楽の普遍項への通路となるのだろう。そのような場では、審美と倫理というこれまで「芸術」が抱えてきた二項対立の融合をみることだろう。この一連の営みが、子どもたちのための哲学音楽論となる。

引用・参考文献

- Attali' J., *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985
- Blacking' J., *How Musical Is Man?* Seattle, University of Washington Press, 1973
- Harwood' D., "Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology" *Ethnomusicology* 20 No.3. pp. 521-533, 1976
- McAllester' D' ed., *Readings in Ethnomusicology*, New York & London: Johnson Reprint Corp, 1971
- Nettle' B., *The Study of Ethnomusicology*, Chicago: University of Illinois Press, 1983
- Said' E. W., *Musical Elaborations*, New York: Columbia University Press, 1991
- Schafer' R.M., *R. Murray Schafer: Sunjory Hall International Program for Music Composition No.20*, Tokyo: Sunjory Hall, 1995
- Schafer' R.M., *HearSing*. Ontario: Arcana Edition, 2005
- Schafer' R.M., *The Tuning of the World*. Toronto: McClelland & Stewart, 1977, [鳥越けい子他訳『世界の調律』, 平凡社, 2006]
- Schneider' M., "Primitive Music." *The New Oxford History of Music' Vol.1*. London: Oxford University Press, 1957
- Sontag' S., *Against Interpretation*. New York: Anchor Books, 1990
- Stoekhausen' K., *Texte*. Vienna: Schauberg, 1963
- The RL Mace Universal Design Institute, *Principles of Universal Design*, <http://udinstitute.org/principles.php> (Accessed May 15, 2018).
- Walker' R., "Can We Understand the Music of Another Culture?" In *Psychology of Music 24*. Pp. 103-130, 1996
- Walker' R., *Music Education: Cultural Values' Social Change and Innovation*. Springfield' Illinois: Charles C Thomas Publisher, 2007
- 池田晶子『事象そのもの』(法蔵館'一九九六)
- 今田匡彦・小枝洋平・金崎惣一・外崎純恵『音楽の Universal Design を構築するーサウンド・エデュケーションによる音楽の普遍項への立ち会』(『音楽教育学』第四八巻第二号' 七一一七頁' 二〇一九)

今田匡彦『哲学音楽論…音楽教育とサウンドスケープ』(恒星社厚生閣、二〇一五)

柄谷行人「二つの精神、二つの十九世紀」(『現代思想』vol.15-

15 青土社、一七五—一八三頁、一九八七)

シェーファー、R.M.・今田匡彦『音さがしの本』リトル・サ

ウンド・エデュケーション』(春秋社、二〇〇九)

繁下和雄・坪能由紀子・村尾忠廣「授業に〈広場の音楽〉を

とりもどそう」(『教育音楽』第二十七—四号、十三—

二十四頁、一九九八)

高橋憲人・今田匡彦・前田一明「小さな音楽」の実践的探究

—二つのワークショップを通して—(『音楽教育学』第

四十七卷第二号、四九—五六頁、二〇一八)

武智鉄二・富岡多恵子『伝統芸術とは何なのか…批評と創造

のための対話』(東京…學藝書林、一九八八)

竹林地毅監修『新時代の知的障害特別支援学校の音楽指導』

(シアース教育新社、二〇一五)

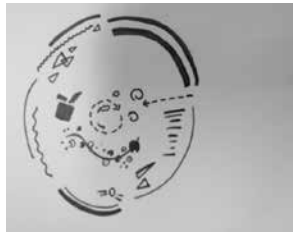
川田順造「音の公共性・身体性」『武満徹の世界』(集英社、

一一六—一一七頁、一九九七)

水村美苗『日本語がとびるとき…この英語の世紀のなかで』(筑

摩書房、二〇〇八)

リオタール、T.H.『ポストモダンの条件…知・社会・言語ゲ
ム』小林康夫訳(水声社、一九八六)



弘前大学教育学部附属中学校一年生による図形楽譜
(サウンドウォークの体験に基づく)



大学生によるサウンドウォーク (弘前にて)

【特集】日本哲学と音楽

雅楽のコスモロジーと「近代」

——日本哲学展開の一背景——

小野 真龍

一、雅楽のコスモロジーと神仏

現代の多くの日本人は、「雅楽」は皇室祭祀あるいは神社において奏されるものであり、神道的な式楽であると考えているように思われる。しかし、各地の神社の祭祀で広く雅楽が奏されるようになったのは明治維新以降であり、伊勢神宮でも神宮祭祀においてはじめて雅楽（神楽歌）が奏されたのは明治五年（一八七二）である（1）。明治維新までは、嚴島神社、住吉大社、石清水八幡宮、北野社など限られた大神社でしか、恒例のものとして雅楽や舞楽が奏されることはなかった。また、これらの神社においても雅楽、とりわけ舞楽は、一切経会などの仏教法会が神社で行われる際に奏でられるものであった。

神社で一切経会（仏教法会）が催される、という今日のわれわれにとっては奇異に映るが、かつて多くの大神社は神社内に神宮寺という寺を設けており、宮寺といわれる寺院によつて神社が運営されることもあった。住吉大社内には大きな神宮寺があったし、石清水八幡宮は明治維新までは石清水八幡護国寺であり、嚴島神社の祭神は神仏分離

までは嚴島「明神」（仏教的な神）であつた。このように、明治維新の神仏分離までは、神祇と仏世界が連携する神仏習合という日本固有の宗教体系が成立していた。雅楽や舞楽はむしろ、仏教法会において発展してきた芸能であり、神社内では、仏教法会を行なうことによつて雅楽や舞楽が響いていたのである。

しかし、神仏分離がなされたことが、そのまま雅楽が神祇世界における式楽に特化することに直結するわけではない。むしろ、仏教と深く結びついていた音楽ならば、雅楽は、神仏分離に伴つて神祇世界から、仏教とともに排除される可能性もまたあつたのである。しかし、明治維新以降の近代国家において雅楽は、あらたに神社祭式に組み入れられるべき音楽として規定され、神社組織への普及がはかられた。これはなぜだろうか。

現代奏されている雅楽は、古代律令国家によつて将来された外来の諸々の楽舞が、平安時代なかばに朝廷貴族の感性によつて統合整理され、高度に様式化して成立したものである。雅楽は、神祇祭祀においても、また、仏教法会においても奏された日本の宗教式楽であるとともに、朝廷の儀礼的な宴席や会合において奏された。特筆すべきは、雅楽は、日本において神仏が習合する過程の記憶を内蔵している、という点である。仏教は六世紀半ばに日本に伝来したが、日本が仏教を国教化して、それを積極的に統治にも取り入れていったのは七世紀前半の推古朝である。ちょうどその頃から、遣隋使や遣唐使によつて、仏教とともに外来の楽舞が将来された。仏教が日本古来の神祇信仰と習合し始めたのが八世紀後半であり、平安末期において仏教優位の本地垂迹説が成立して、神仏習合は一つの完成態に至る。この日本固有の宗教形態の形成と、ちょうど軌を一にするようにして、外来の楽舞は日本化して、今日に繋がる「雅楽」が形成されている。つまり、雅楽には神仏習合の過程が刻まれている。

しかし、神仏習合といつても、日本古来の神祇信仰にも、日本に入つてきた大乘仏教にも、それぞれ、根本的には相容れない原理が胎藏されており、両者は決して「融合」したのではなかつた。神祇信仰は王家（天皇）の血統が神

の裔であるという神話体系に基づきつつ、王権の統治の正統性を支える。他方、大乘仏教では、仏の前ではすべての衆生は平等であり、特に阿弥陀仏信仰はすべての者に救済の可能性があることを主張することによって成立しており、徹底して平等主義原理に依拠している。したがって、平安期においても、宮中の神祇儀礼の深奥においては、仏教的要素は排除され、他方、大乘仏教の平等原理を突き詰めた浄土真宗においては、極楽往生には神祇信仰は無効であり、神祇不拝が旨となる。また、このような原理が保存されたからこそ、明治維新時に神仏の分離が可能となったのである。しかしながら、この二つの相容れぬ宗教的核を包摂するかのように、雅楽は、明治維新を超えて、今日に至るまで、宮中の深奥の御神楽儀においても、浄土真宗の法会においても鳴り響いてきた。この事実をどのように理解すればよいのだろうか。

本論においては、まず、どのようにして雅楽は日本宗教全域において式楽として響くことになったのかを神仏習合の過程を中心とした、日本宗教のコスモロジーの変遷を通して考察する。そのうえで、明治維新の神仏分離によって生じた日本宗教の歪みが雅楽のコスモロジーにどのような影響を与え、いかなる過程を経て、今日のように雅楽といえば皇室祭祀と神社で奏されるものという觀念が優位になったのかということを解明したい。さらに、日本宗教の現況を踏まえて、今後雅楽のコスモロジーにどのような動きが起こるのかということも検討してみたい。

二、神仏がせめぎ合うプレ「雅楽」時代

正史によれば、欽明朝の五五二年に百濟から仏教が仏像とともに伝来したとされる。ただし、当時の朝廷は、仏を日本の神々と同じく呪的で崇る外国の神、すなわち「蕃神」として扱った（『日本書紀』欽明天皇十三年十月）。そ

の後、排仏派を制した聖徳太子は、五九三年に日本最初の官寺である四天王寺を建立し、仏教を国家の公認宗教とする。さらに、伝承によれば、聖徳太子によって「仏教法会には外来音楽を用いる」という理念が提唱された。『日本書紀』推古天皇二十年条には、百済の人味摩之を桜井に住まわせて、少年を集め「伎楽」の舞を習わせた、との記述があり、『聖徳太子伝暦』（九一七）の推古天皇二十年（聖徳太子四十一歳）には、聖徳太子が側近に「三宝を供養するには諸々の蕃楽（外来音楽）」を用いるべし、と命じたことが記されている。しかし、ここでいわれる「伎楽」はそこで用いられた伎楽面が東大寺や正倉院などに残るだけで、推古朝の頃にどのような芸能だったのかは明確ではない。残された文献から推測するに、「獅子」、「呉公」、「婆羅門」などの小曲からなる、笛と銅拍子のみを伴奏楽器とした一連の音楽仮面劇であったようである。聖武天皇の時代には、奈良の大寺院の仏生会（四月八日）と夏安居の際に毎年法会において「鎮護国家の例事」として演じられた⁽²⁾。また、日本各地に伎楽面や装束が分布され、例えば筑紫の国にも伎楽でもつて外来の使節をもてなした形跡がある。しかし、すでに鎌倉時代にはきちんとした形で演じられることはほとんどなくなっていた。

いずれにせよ、仏教法会においては外来音楽を用いる、という聖徳太子の仏教音楽の理念に従って、これ以降遣隋使や遣唐使が持ち帰った諸々の外来音楽も、律令制度において設けられた「雅楽寮」⁽³⁾（訓読みする場合は「うたまいのつかさ」）で伝承され、国家的な仏教法会において披露されることになる。また、雅楽寮では外来音楽に加えて、日本古来の朝廷で伝承されてきた歌舞も伝習され、外来音楽と日本の歌舞との接点が形成された。

この理念は、天平勝宝四年（七五二）四月九日に催された東大寺大仏開眼供養会で完全な実現態となる。『続日本紀』によれば、孝謙天皇、聖武上皇はじめ皇族、百官、約一万人の僧侶が参列して、インド僧菩提僊那を開眼師として、唄、散華、梵音、錫杖といった四種の声明で構成する「四箇法要」が行われた。声明の合間や、法要後半では、唐楽・林

呂樂・高麗樂はじめ種々の外来音楽に加えて、大歌・久米舞・楯伏舞など日本古来の樂舞も仏の供養のために延々と演奏された。本来日本の神祇に捧げられていた樂曲が、仏供養に用いられたことによつて、神仏が習合していく流れを決定づける法要であつたといえる。

そして、ちょうどこの大仏開眼供養後の八世紀後半から、神身離脱思想に基づく神宮寺の建立が相次ぎ、民間レベルでの神仏習合が明確に進んでいくことになる。神身離脱思想とは、日本の神々も苦から逃れるために、六道輪廻から脱するべく、仏教に帰依するという觀念である。仏教の立場から見れば、日本の神々は輪廻を繰り返す六道の一つである天界に住むものであり、実はまだ迷いのうちにあり、苦しんでいる、ということになる。それゆえ、神もまた神の身を捨てて、天界から解脱することを望んでいる、という觀念が生じた。この觀念は、遊行する民間の山岳仏教修行者たちによつて日本各地に流布されたと考えられている。その結果、身体を持たない神のかわりに僧侶が読經して功德を積む場である「神宮寺」が、各所の古来の大神社の境内内に建立されていき、さらに神仏習合の流れを先導していくことになる。

しかし、一方で、いわゆる道鏡事件の後、朝廷や神宮を中心に「神仏隔離」の機運が興る。仏教においては、救済に関しては平等原理が貫かれる。苦を持つ実存としては、王家も庶民にもなんらの差異はない。釈迦が王族としての在り方を捨てたように、王家の血統であることは仏教においてはほとんど意味をなさない。他方、日本の皇統の權威は神話に基づき神の裔であることを根拠とする血統原理である。聖武天皇時代の王家の仏教への依存が、仏教僧道鏡の台頭を許し、神の裔ではない道鏡を皇位につけよと宇佐八幡神が神託するという事件―後に偽りであつたと確認される―を引き起こして、王家自身の權威を揺るがせた。このことの内省にたつて、平安時代には、王統の繼承に関わる宮廷神事や伊勢神宮祭祀には僧侶・仏教は関与しないことになり、一定の純粋な神祇儀礼空間を維持確保しようと

する動きが生じた。

さらに、平安時代の朝廷においては、「物忌み」や「祓い」がより厳密で恒常的なものとして制度化された。これは、朝廷内にケガレが忌避された高天原の清浄さを現出させることを目的としており、仏教から一步離れて、神話世界のリアリティを維持させる努力がなされるようになる。

三、日本の「雅楽」の形成とその神道的核と大乘佛教的核

嵯峨・仁明朝（八〇九〜八五〇）の頃から楽制の改編が開始され、平安時代半ばすぎには、プレ「雅楽」時代の諸々の外来音楽が、現在の「雅楽」のスタイルへと統合再編される。改変のポイントとしては(一)楽器の縮小・再整備、(二)左右両部制の採用、(三)舞楽演奏の形式（番舞形式）、(四)舞楽曲の形式の完備（序破急の欠損部分の補填）、(五)新曲の作成、伝来中絶曲の復元、伝来曲の改作、といった点が挙げられる。ただし、国家的儀礼音楽（饗応楽舞も含む）や仏教式楽というプレ「雅楽」の諸々の外来音楽が持っていたアイデンティティはそのまま継承される。これらの改編は、宮廷行事での奏楽の機会が重要視されるようになったことによるもので、雅楽の担い手も、雅楽寮の楽人ではなく天皇をはじめ高位貴族や衛府の官人など身分の高い内裏の住人へと比重が移行していく。それと並行して、宮中に「大内楽所」が設立され、他方、雅楽寮は楽制改革の中で次第に縮小されていった。また、平安時代後期には奈良の諸大寺での奏楽を担当する「南都楽所」が設置された。四天王寺には、聖徳太子の時代以来存続するといわれる「天王寺楽所」がすでに存在し、鎌倉時代以降は、実質的には、雅楽寮に替わって、この三つの楽所を中心として雅楽の伝承がなされていくことになる。

さて、これらの樂制改革の過程で、元來宮廷祭祀に用いられていた神事的歌舞も雅樂化するが、この部分については、仏教的要素の抑制が維持され、神道的な雅樂の核ともいべき内侍所御神樂儀が形成された。内侍所御神樂儀は、神鏡を安置する内裏の温明殿（内侍所）の前庭で行われた。この儀礼は、すべての神事祭祀芸能の起源とされるアメノウズメの舞踊の直系とされるものであり、神鏡の靈威を増し、皇室と国家の安泰を願うためになされる。大嘗祭の後宴であった清暑堂神宴での神樂芸能、賀茂臨時祭の還立の御神樂（九一〇年頃始行）、石清水八幡宮臨時祭の社頭での御神樂（九六八年頃始行か）などが集約されて一条天皇の寛弘二年（一〇〇五）に始められ、御朱雀天皇の長暦二年（一〇三八）から恒例行事化し、十二月吉日に行われた^{（三）}。今日でも、毎年十二月中旬の夜に皇居内の賢所で執行される「恒例御神樂儀」が、皇室における御神樂の最も重要な行事となっている。現在ではその他に四月三日の神武天皇祭、一月七日の昭和天皇祭、天皇即位の際の大嘗祭にも御神樂は行われる。天皇の親祭でこそないが、皇室祭祀の中でも重要な行事の一つであり、明治四十一年（一九〇八）の皇室祭祀令でも公式の「小祭」に位置づけられていた。

現代の御神樂儀では、賢所の前庭に設けられた神樂舎で、夕方六時から夜半過ぎまで、庭火を灯して、十数曲からなる神樂歌が全曲歌われる。伴奏樂器には、神樂笛、篳篥、和琴が用いられる。構成としては、本役（神迎え）、中役（神遊び）、後役（神送り）の三部からなり、まさに神を迎えて、神とともに饗宴を催すことによつて、神威を強めて、神を送り出す、といった神事の本質を体現したものである。宮中の御神樂儀は神鏡のそばという皇室のもつとも深奥でなされる、神を迎えて行われる神事である。しかし、そこで歌舞をリードする樂器は、外来樂器の篳篥であり、音響の本質的要素を仏前で奏される雅樂曲と共有しているのである。

他方、仏教的な側面からいえば、平安時代後半に浄土教が隆盛した際に、「雅樂こそが浄土で奏でられている音楽

である」というコンセプトが成立してくる。確かに、浄土経典には浄土が清らかな音や音楽で充ちていることを示す記述があるが、それが日本で成立した雅楽であるとの根拠となるものはない。しかしながら、法要に管絃演奏を織り込んだ「管絃講」などのように、雅楽音楽を演奏する法要に参加することによって、極楽往生することができ、法が込められた極楽の音楽を聴くことによつて成仏できるという音楽成仏思想が、天台浄土教を中心として成立してくる。この観念は、日本で成立した雅楽こそが、そこに込められた仏法の力により悟りへと導く浄土の音楽である、という確信と、雅楽を演奏することによつて、浄土を引き寄せる、あるいは浄土へ往生できるという類感呪術的着想によつて支えられている。しかしながら、浄土往生という人生の一大事を雅楽に託することができるまでの信仰はなぜ成立しえたのであろうか。

雅楽の前身の外来音楽は、元来中国宮廷の世俗的な宴饗の音楽だったが、それらが内包する文化の高度さや先進性由来する貴重さから輝き出る聖性を持つていたため、外来の宗教である仏教と結び付けられていた。しかし、仏教が日本古来の神道的な観念と融合した形で根付いてくると、仏教的儀式における音楽も、日本人の宗教的感性に適合した音楽へと脱皮するべき必要性が生じていたはずである。平安時代の楽制改革は、ケガレがそのつど排除される研ぎ澄まされた宗教的空間とでもいべき宮廷内で、神聖な貴族達によつてなされた。ここで成立した日本の雅楽には、それまでの外来音楽にはなかった、日本人独自の洗練された宗教的・美的感性が注ぎ込まれた。つまり、雅楽音楽や演奏様式自体が、宗教的儀礼や宮廷において、日本人の宗教音楽的美意識に照らして、ケガレを含むことのないもの、さらにはケガレを排する宗教的な呪力を持つべく形成されていった。当時の日本人はまずはケガレのない世界として（地獄の対極）として浄土を欲した。そこで、ケガレを排する感性が注ぎ込まれた雅楽こそが極楽浄土に充ちている音楽に准ずるものと信じられたのであろう。

その後、鎌倉時代にいたって、親鸞が浄土教の念仏から呪的な要素を排除して、大乘仏教思想の極点としての浄土真宗の立場から、神祇不拝を明確にした。その浄土真宗でも、江戸期にいたって「雅楽は浄土の音楽」との儀礼観念を受容して、親鸞聖人の大遠忌などの大きな法要で雅楽が大規模に演奏されることになる。

こうして、平安時代に彫琢された雅楽は、神仏習合と軌を一にして、神道祭祀でも仏教法会においても鳴り響く、日本宗敎式楽を代表する音であり歌舞になった。アマテラスの神霊をたたえた神鏡の前でも、浄土を荘嚴する際にも、雅楽は奏される。神祇崇拜の極点である御神楽儀においても、大乘仏教の極点であり、神祇不拝を旨とする浄土真宗においても、それらの矛盾対立をすべて止揚するかのようになり、雅楽は日本宗敎の宇宙全体にエーテルのように入りわたって響いているのである。

雅楽に刻印された神仏習合儀礼の具体的な姿の例を以下にいくつか確認してみよう。

四、神仏習合と雅楽のコスモロジー

(一) 嚴島社での華やかな舞樂法会

平清盛によって天王寺舞樂が移植されたという伝承がある嚴島社において、承安四年(一一七四)十月十三日から三日間にわたって平家一門によって、「千僧供養」と「一切経会」という仏教法会がなされた。十三日には翌日の千僧供養に先立つての臨時祭が行われた。舞人十名と隨身・陪從(東遊の奏樂者)十名が参加した。彼らは本社の祓殿で修祓を受けたあと、客神社で、お供え、奉幣があり東遊が奉納された。なお、この神事では、その後本社でも東

遊が奉納されている。夜は本社で「神楽」があり、人長舞なども舞われた。この臨時祭は純粹な神祇儀式にシフトしている。

しかし、翌日の十四日には、千人もの僧侶が神社の南北の回廊に着座しての千僧供養(仏教法会)が勤修された。まず、楽人が「乱声」を奏し、「師子」が出てきて舞台脇に伏す。振鉦が奏され、楽屋からは「菩薩」、「鳥」、「胡蝶」、舞人、妓女が左右に分かれて舞台両脇に立ち上る。そのあとに楽人たちが付き、神官二名の先導のもと粥座屋まで行道(練り歩き)がなされた。供花の後、菩薩、鳥、胡蝶の舞が奉納され、供養の後再び同じ舞が奉納された。次いで再び行道がおこなわれた。その後、舞台上で衆僧による散花(散華)。千僧全員が左右の列に分かれて、南北の回廊を練り歩いた。その後妓女たちの舞(五常楽、狛杵など)があり、さらに十曲の舞(安摩、二ノ舞、万歳楽、延喜楽、太平楽、皇仁、散手、貴徳、陵王、納曾利)が舞人によつて舞われた。神社で行われているが、その構成は、平安時代の大寺院でしばしば行われた舞樂法会とほとんど同じである。

翌十五日には一切経会があり、三十人の僧によつて法要が行われた。この時も、振鉦があり、供花、十種の供養の後、菩薩、鳥、胡蝶が奉納。その後行道が行われ、妓女による舞があり、さらに八曲の舞樂が舞われた(4)。楽人・舞人の多くは内裏の楽人を連れてきたものようであったが、地元楽人の佐伯氏や妓女も多く参加した。

(二) 天野社での舞樂曼荼羅供

神仏習合が進むと、寺院を護る神社が、寺院の中あるいは少し離れたところに建てられた。このような社を「鎮守社」といい、そこでは当然のように僧侶が出向いて読経や法会が行われてきた。高野山北端中腹の天野といわれる盆地にある天野社(現在は丹生都比売神社)で、祀られている丹生明神(丹生都比売大神)と、高野明神(高野御子大

神)は、弘仁十年(八一九)に高野山金剛峰寺壇上に勧請されて、天野社は御社と呼ばれ、金剛峯寺や真言宗を守護する神社となり、供僧六人がいた。天野社では、道法法親王から唐本一切経が天野社に賜られて経蔵を造立したことを機縁として、天野社一切経会が承元年間(一二〇七〜一一)に始められた。

この天野社一切経会もまた、神社での催しではあるが、仏教法会における舞樂法要の形式で営まれていた。その際の舞樂については、大坂四天王寺の「天王寺伶人の指導の下に展開」⁽⁵⁾されていた。この一切経会を踏まえて、江戸期には、「舞樂曼荼羅供」が盛儀に行われるようになった。真言宗の高野山上では歌舞音曲は一切禁止であり、山上では雅樂が奏されたり、舞樂法会が行われることはない。しかし、高野山僧侶は定期的に天野の里に下りてきて、鎮守社の天野社前で、鎮守社の安穩、神威の増幅、仏法の興隆、国家安寧、五穀豊穰等を祈願する仏教法会を、山上では行えない舞樂法会の形式で江戸時代の末期まで行っていた。

(三) 南都楽人狛近真の宗教思想―本地垂迹説と春日曼荼羅

貞永二年(一二三三)に『教訓抄』を書き残した南都楽人の狛近真^{こゝろみかざね}は、神託によつて「興福寺別当諸附属舞人左近将監」の立場のまま建保五年(一二二七)に氷室神社の社務となった。以来、南都楽所が祀主となつて氷室神社を守り、その事務局をここに置く。また『春日権現験記絵』よれば、同じ建保五年に、春日明神から、興福寺僧に近真に俘を作つて舞を舞わせるように夢告があつた。この夢告に従い、近真は秘曲を尽くして神前で舞つた。狛近真には春日明神の靈験が現れることが多く、近真自身も神となつて春日大社の末社の「拍子神社」に祀られている⁽⁶⁾。

他方で、『教訓抄』巻七や巻八によれば、近真は、雅樂演奏を催すことによつて浄土往生することを願う音楽往生思想を持つている。巻七冒頭では、「凡そ舞曲の源をたずぬるに、仏世界より始めて、天上人中に、しかしながら伎

樂雅樂を奏で、三宝を供養し奉つて、娯樂快樂する業なるべし」と雅樂と舞樂の起源を仏世界に求め、それらは元來、三宝（仏・法・僧）を供養することであると明確に位置づけている。ついで、雅樂演奏が日本においてもたらし「日出事」として、春日権現、率川明神などの神威にまつわるいろいろな奇瑞をあげるが、最終的には「我等は舞樂二道をもつて、三宝を供養したてまつる功德によりて、彼の妙声がごとくに、三惡道をはなれて、必ず西方兜率に往生して、樂天の菩薩にまじろいたてまつりて、願のごとく曲を奏して、弥陀弥勒を供養し奉らむ」との決意を表わす。近真は、春日の神々に敬虔に仕えながらも、救済思想については、仏・法・僧の三宝を雅樂によつて供養した功德による淨土往生を願つており、雅樂の奏舞の窮極の意義としては仏を供養することが本来である、との考えを示している。

神仏習合の動きは、十世紀には、神身離脱思想や宮寺の出現といった段階からさらにすすんで本地垂迹説の成立をみるようになる。春日山を明確に淨土と見做している「春日淨土曼荼羅圖」では、それぞれの春日社のそれぞれの社殿の本地仏が描かれており、神靈が充溢する清淨な春日山の彼方に淨土が広がっている。中世の興福寺と春日社が一体化した淨土・神祇信仰の世界に生きた迫近真にとつては、興福寺に依りつつも氷室神社の社務になり、神託を受けて神前で陵王を舞うが、舞樂は仏を供養するものと考えても、本人においては宗教的なスタンスに大きな矛盾はなかつたようである。

五、明治期までの雅樂伝承

公家の衰退とともに、武家が好む猿樂や田樂の隆盛と裏腹に雅樂は衰微していく。応仁の乱以降は朝廷が事実上機

能しなくなり、人材的・経済的に朝廷儀礼とともに雅楽伝承も危殆に瀕した。織田政権が秩序を作り始めると正親町天皇は天王寺楽人を登用し、朝儀での雅楽演奏、とりわけ御神楽演奏の維持・復興に力を入れる。後水尾天皇は南都楽人も登用し、大内楽所、天王寺楽所、南都楽所の三方楽人で朝儀における雅楽演奏を伝承する慣行が成立する。その後、江戸幕府はこのシステムを経済的裏打ちでもって制度化した。寛文五年（一六六五）に、三方楽所全体に三方楽所領二千石が継続的に毎年給されることになり、ここに「三方楽所」の制度が成立する。楽所奉行の四辻家を本所として、三方の楽所から老分、年番などの世話役をそれぞれ出して運営がなされた。また、幕府が設けた三方楽所領二千石から、楽人の上位の序列にしたがつて「家領米」や「稽古料米」が配された。また、演奏の質の向上のため、三年に一度「三方及第」という実技試験を行い、その結果に、個々人の技量に応じて配される「芸領米」がリンクさせられた。また、宮廷行事における奏楽に対して、禁裏からもこれらの楽人たちに「御扶持米」が支給された。

寛永十三年（一六三七）には、日光東照宮に日光楽人、寛永十八年（一六四二）に江戸城内紅葉山東照宮に紅葉山楽人を設置し、両所における將軍家の先祖祭祀法会奏楽を担当させる体制を整えた。両方の東照宮は東照大権現（徳川家康）を祭神とする社であるが、「権現」号は仏が本地であることを強調した神号であり、特に東照大権現は、比叡山の山王神道に基づいて命名されているのであり、東照宮での奏楽はまさに神仏習合の雅楽風景の一つでもあった。また、三方楽所による、宮中行事を含む京都における大きな奏楽の機会は一年に十回前後であつて、三方楽人はこれらをこなしつつ、それぞれのホームグラウンドで大きな催しがあるときには、在京の楽人も下向して奏楽していた。四天王寺の「聖霊会」や南都の「春日若宮おん祭」の舞楽奉納など、それぞれの伝承地の雅楽の伝統も保持されていた。京都での朝廷行事に加えて、大坂や奈良での大きな法会神事における奏楽・奏舞は、三方楽人の存在を介して緩やかに連繫しており、畿内における神仏習合のコスモロジーに基づく雅楽伝承のネットワークが江戸期を通じて形

成されていった。ただし、御神樂のような皇室祭祀と直接かかわる音楽種目については、依然として京都方の特定の家筋の楽人だけが参仕する権限を有し、南都方と天王寺方の楽人は参仕できなかった。四辻家が楽所執奏の立場を保持し、琵琶、箏、和琴、神楽道などの伝授権は宮家や堂上公家によって専有されていた。

江戸期の雅楽伝承は、政権を盤石なものとした江戸幕府が定礎した、このような三方楽所の制度のもとで、平穩に保たれ、中世以来の神仏習合的な大寺社の儀礼も維持されていく。とりわけ、江戸時代末期の光格天皇・孝明天皇の頃には、尊王思想の隆盛に呼応して、賀茂臨時祭や石清水臨時祭をはじめ多くの朝儀が復興されたが、それらの儀式に付随した催馬楽曲や東遊、久米舞など廃絶していた雅楽楽曲もさかんに復曲された。幕末において、あたかも朝儀や雅楽における平安時代ルネサンスが興ったような感があり、神仏習合のコスモロジーに育まれた雅楽の再興の大きな流れができつつあった。しかし、この流れは、明治維新によって突如断絶されこととなる。

六、明治政府による神仏分離と宮中祭祀からの仏教排除

慶應三年（一八六七）十二月九日、江戸幕府による武家政治を廃し、君主政体に基づく新政府の樹立が宣言された。いわゆる王政復古である。三条実美、岩倉具視ら革新的な公家と薩長を中心とする反幕府諸藩は、新政府を構築していくが、その過程において太政官符によつて一連の神仏判然令を次々と打ち出していく。新政府においては、津和野藩主の亀井茲監こねみ、平田延胤ら復古神道家と朝廷の白川、吉田両神道系らが、神道国教主義の宗教政策を立案、推進していった。

まず、慶應四年（一八六八）三月十三日（五箇条の誓文発布前日）太政官布告において、王政復古、祭政一致の政

体を述べたうえで、神祇官再興理念を明言し、全国神社・神職の神祇官への「附屬」の原則が打ち出された。次いで、三月十七日の布告では、別当・社僧などと称して神社に勤務している僧職身分の者の「復飾」（還俗）を命じ、三月二十八日の布告によって、明神や権現などの仏教語を以て神号とすることの撤廃、仏像や仏具類の神社からの撤去を命じて礼拝対象の神仏分離を行なった。同年の閏四月四日には、神勤僧職は、神主・社人などと改称して神勤するか、退去することの選択を迫った。

このような神道国教主義が強く打ち出されていった背景には、三月十三日の布告にあるように新体制の政治的權威の源を「神武創業ノ始」にもとづかせ、その実現を制度的に担保するべく、「祭政一致ノ御制度ニ御回復」するという明治政府の強い意志がある。「神武創業ノ始」の「祭」とは、当然、神道祭祀であり、そこには仏教の存在はもとより、神仏習合的な表象も存在してはいけない。上記の神仏分離の布告は、神社を神道的なもので純化された場とするものである。また、「祭政一致」を実現すべく、太政官に並立させる形で、明治二年（一八六九）には神祇官が復興された。そのうえで、純化された全国の神社と神職を神祇官のもとに組織化して、神道教説を宣布・布教し、国民を教導することが構想され、明治三年（一八七〇）一月三日には「大教宣布の詔」が発せられたが、神社組織そのものが強固でなかったことと、未成熟であつた神道教義に発する神道界内の対立のために、結局は挫折することになる。神祇官も、明治四年（一八七一）に、神祇官祭祀を宮中へ移行し、神社組織の統括を委ねる機関である神祇省を太政官下に設置することによって解消することになる。

ただし、明治十五年（一八八二）以降、神社神道を一般宗教から切り離して国家的宗教としての特権的地位を確保する政策が進められる。神社神道は、「宗教」としての名実をもたず、葬儀をしないかわりに、国家の祭祀として特権的な地位を与えていくというものである。さらに、明治二十二年（一八八九）大日本帝国憲法が制定されたが、欽

定憲法として、天皇によつて「皇祖皇宗の神靈」に向けて「告文」が読み上げられた。つまり帝国憲法を支える最終的な権威は「皇祖皇宗」であり、憲法が機能する「公」領域は天皇を中心とする神道的な場であることが明確にされたのである。この「公」領域の神道的な場の世界観は、「国家神道」と呼ばれるが、帝国憲法では、国家神道の枠内でのみ「信教の自由」が認められた。

さて、明治政府は、「神武創業の始」へ還帰するための具体的な施策として、宮中祭祀の神道への純化と仏教的要素の排除を徹底していく。まず、明治元年（一八六八）十二月二十五日の孝明天皇三年祭から、それまで仏式で行われていた皇霊の祭儀が神式に純化された。「お黒戸」といわれる平安時代以来の歴代天皇・皇族の位牌を安置していた場所は閉鎖され、それらの位牌は方広寺境内にある恭明宮に一旦移された。さらに、明治六年（一八七三）には恭仁宮も廃され、最終的には、安土桃山時代から孝明天皇までの葬儀を仏式で行っていた泉涌寺に移され、現在に至っている。明治七年（一八七四）八月には皇后、皇子、皇女などもすべて葬儀や祭儀は神式によることになった。また、空海以来の真言宗による御七日御修法をはじめ、天台宗による長日御修法にひきつづき行われる御修法大法、大元帥法など、内裏で行われていた皇室安泰や天下泰平を祈願する仏教法会も明治四年（一八七二）九月にすべて廃され、皇室祭祀からの仏教的要素排除が徹底された。さらに、諸寺における勅会も廃止され、朝廷外の仏教的行事への関与も絶たれた。即位の礼に関しても、鎌倉時代から続いてきた大日如来との一体化を図る即位灌頂が廃止され、装束も中国風の袞衣と冕冠を廃止して衣冠と束帯に変更することによって、神道的要素を純化した。

これらの極めて急進的で徹底した皇室祭祀施策は、維新後の神道行政の中心人物であった津和野藩主亀井茲監と家臣の福羽美静が主たる担い手となつて行われたものである。政権内の津和野派の影響力は、神道事務局を動かして宗教行政の主導権を握るようになった。天皇親祭、政治君主化と最高祭主化の並行、国民教化、「祭政教一致」が津和

野派のスローガンであったが、これらの理念を実現すべくなされた明治の初期における皇室祭祀からの仏教的要素排除は、今日まで日本の宗教コスモロジーに極めて大きな影響を与えている。

このような急進的な皇室祭祀の変容のもとで、皇室祭祀の式楽であった雅楽とその演奏法の在り方も大きな変動の波に襲われる。塚原康子氏によれば、「近代天皇制の下で国民国家を成立させた明治期は、国家が音楽の力を最大限に利用した時代であり、雅楽にも、それまでない大きな変化をもたらした特別な時代」⁽⁸⁾であった。

七、神仏分離と雅楽のコスモロジーの変容

明治維新後の宮廷行事は、単純にその数を幕末のそれと比べると二倍になっている。その過程での主な変化の内容は、すでに見た(一)宮中行事における神仏分離、加えて(二)新儀祭典(神武天皇祭、先帝祭、紀元節など)の創出、(三)畿内各社の祭りの分離、(四)祭祀に直結しない節会、楽会などの選択的改廃、(五)西洋起源の行事(天長節など)であった。皇室祭祀については、神仏を徹底的に分離したうえで、わけても皇室の祖先祭祀と結びつきが深い神道系の行事の整備拡充がめざされたため、雅楽の諸ジャンルのうちでも、外来系の音楽と舞ではなく、日本古来系の歌と舞、すなわち神楽歌、久米舞、東遊^{あずまあそび}、倭舞^{やまとまい}(大直日歌)などが、行事の整備において積極的に採用された⁽⁹⁾。これらの行事の整備は国家目的に従って行われたので、そこで用いられる儀礼音楽も政府の合理的な管理下に置かれた。

祭政一致政策の遂行機関である神祇官の設置及びそれに伴う東京での宮中行事の増加によって、皇室の莊嚴としての雅楽演奏は、その比重を増し、新たな演奏機会も増加することになった。その際、雅楽が元来は外来音楽であったことには触れず、神祇官通達によって、雅楽は「皇国伝来之音楽」⁽¹⁰⁾とされた。このように規定することによって、

天皇が出座する際の雅楽奏樂は、「神武創業の始」に充溢していた神威が来臨する神事のイメージを喚起させ、天皇の神格化の格好の演出となった。

他方で、神仏分離令と廃仏毀釈運動によつて、皇室祭祀にかかわらず、仏教に関連する演奏機会は削除されていく。例えば、三大勅祭（賀茂祭、石清水放生会、春日祭）のうち「石清水放生会」は神仏分離の方針から、「石清水中秋祭」と名称変更され、仏教に関わる曲は演奏せず、曲目を改めることが神祇官から通達された。慶應四年（一八六八）八月に最後の三方楽所の及第会が行われ、事実上幕府に支えられてきた、畿内の三方楽所の制度は終焉を告げる。

明治二年（一八六九）三月の天皇の東京奠都に先立って、同年二月から宮中行事を東京へ移し、再編する作業が本格化した。この年の一月にはまだ正月の三節会、舞御覽、御樂始などの京都における宮中奏樂の伝統は執行された。他方で、明治元年（一八六八）十二月十七日の東京での神祇官假神殿の鎮座を直接の契機として、まずは、皇室の祭祀行事で必ず演奏される神樂などの演奏権を持つ樂人に対する東上要請が下る。六名の樂人と装束が東京へ移動し、東京での神樂演奏を可能とした。もともと神樂が行われた賢所御神樂に加え、神祇官によつて創出された祈年祭、神武天皇例祭、氷川祭でも神樂の演奏が新たになされた。神樂の持つ宗教的伝統性が神權的天皇制を莊嚴する媒体としてふんだんに活用されることとなる。このことが徹底されて、神饌奏樂にも、従来の唐樂に代えて神樂歌が用いられることとなった（後に再び唐樂も用いられるようになる）。

ただ、江戸期に確立していた音楽種目や樂器ごとの複雑な権利関係や演奏関係が、東京での祭典執行の足枷になることがあり、神權的天皇制を急速に推し進める明治政府の意志の遂行の妨げとなった。そこで、雅楽伝承を一元化して、政府が管理しやすくするように、明治三年（一八七〇）十一月七日、明治政府によつて太政官中に舍人局とともに雅楽局が政府機関として仮設置された。それに伴つて、十一月九日には四辻家の樂所執奏の停止をはじめ、宮家、堂上

家が伝授権を有していた琵琶、箏、和琴、神楽道などの伝授廃止が命じられた。弾物と歌物は、もともとは堂上の領分（琵琶の西園寺、菊亭、伏見宮、楽箏の四辻、歌物は綾小路、持明院など）であり、神楽は、堂上家と神楽領を給付されていた京都方楽人（神楽歌、人長舞の多、笛の山井、篳篥の安倍）のみが演奏権を有していた。

こういつた堂上公家や特定の楽家の神楽演奏の独占権を剥奪することによつて、まずは当時の地下の楽家の伶人すべてに神楽の習得と演奏の権利が付与され、増加した東京での神楽演奏の機会に迅速に対応できる体制が整備された。明治政府による神楽の管理はまずは神楽演奏に焦点（宮内庁書陵部『御沙汰留』明治三年二号）が充てられたのである。これらの改革に伴い、近代の天皇が公式の場で自ら楽器を演奏するという伝統が絶えることになる。

八、「近代」神楽の創出

これらの改革の基盤となつたのが、明治政府内に新たに設けられた「神楽局」である。明治三年（一九七〇）の神楽局の組織体制としては、神楽長に五辻小弁、助に四辻宮内権大丞、綾小路侍従、大伶人十名、少伶人十名、伶生十五名、伶員などの人事がなされ、東京の神楽局と京都出張神楽課に配置された。宮家、堂上公家及び一部の楽家が独占していた神楽演奏・習得に関わる権利を広く熟達したものに開放し、大曲・秘曲など一部の者にのみ伝承権があつたものもすべて一旦朝廷に返上させられた。また、東京と西京（京都）に「会邸（稽古所）」が置かれ、技術の研鑽が奨励された。このような神楽伝承の新たな組織が設立されたうえで、明治四年（一八七二）に東京での初の踐祚大嘗祭が挙行された。神楽、国歌、風俗歌、久米舞、舞楽が在東京の伶人と京都から上京した伶人たちによつて共同で奏された。

明治十年（一八七七）には、ついに京都出張雅楽課が廃止され、公的な雅楽演奏者の組織が東京に一元化された。東西二都三十五名体制から、東京一都六十名体制となり、千年以上にわたって培われてきた畿内の雅楽演奏の伝統が断絶の危機に瀕することになった。しかし、この危機を打開すべく、民間人によって天王寺楽所の伝統を引き継ぐ「雅亮会^{がりょうかい}」や南都楽所の伝統を引き継ぐ「奈良雅楽会（後の南都楽所）」が設立され、三方楽所の伝統そのものは今日まで維持されている。その他の大寺社の歴史的な行事での演奏を受け持つ民間の雅楽団体も多く設立された。明治期に雅楽が一部の公家と楽家の占有物ではなくなり、民間人にも開放されたことが、かえって畿内の雅楽伝承の危機を救うことになった。

このように「雅楽局」（後に「楽部」）を中心に、公的な雅楽演奏が東京で一元管理されることになったことと軌を一にして、東京における旧三方楽所の組織や伝統自体も、解体統合され、仏教を排除した皇室祭祀に奉仕することに特化すべく、新たに合理的に設計された、いわば「近代」の雅楽が創設されることになる。

旧三方楽所出身の伶人たちは、一つの明治政府内の行政組織に集められ、常に合同で演奏することになった。そのことによって、各楽所で伝承されていた譜面や演奏法についてのすり合わせを行う必要性が生じた。そこで各楽所で演奏されている曲から取捨選択がなされ、「楽部」として演奏する雅楽曲目の譜面と演奏法の記譜作業が進められた。いわゆる「明治撰定譜」の作成である。明治九年（一八七六）に第一次撰定として、神楽歌、東遊、倭歌、大直日歌、大歌など神道系の歌謡、催馬楽、朗詠と唐楽四十九曲、高麗楽十五曲が撰定された。ついで、明治二十一年（一八八八）には第二次撰定が行われ、さらに唐楽三十四曲、高麗楽十曲が追加され、撰定譜が完成された。しかし、この二回の撰定に漏れたかなりの数の曲が「遠楽」とされ廃絶された。また、それぞれの楽所の独特の演奏作法や故実の多くも、楽部では消滅することになり、伶人たちは、中央集権的な神権天皇制の荘厳に特化せしめられ、神仏習合の多様な伝

統の共存を許容した「三方楽所」のもとでの雅楽伝承から大きく変質した、新しいスタイルの「近代」雅楽を伝承していくことになる。(楽家によつては、楽家内の秘伝やその楽家が帰属していた楽所の伝承を保存していた)。

維新政府にとつての神権天皇制は、混乱した国内の諸勢力を統べる方策であると同時に、対外的には独立国家として主権性が確立していることを欧米列強に証する手段でもあつた。日本が列強に認められるためには、万国公法を受け入れ、文明国家に生まれることが必要である。その過程で近代日本の象徴として天皇自身も「文明化」を迫られることとなる。明治天皇は平安朝の大礼服を脱ぎ、軍服姿に着替え、乗馬をして活動的な君主へ変身した。明治四年頃から、天皇は牛乳を呑み、獣肉を食し、西洋料理の晩餐会を楽しむようになり、洋服を着て椅子にかける生活をするようになった。明治五年(一八七二)の巡幸の際には、燕尾形のホック掛の正服を着た⁽¹⁾。神権的天皇でありつつ西洋列強君主の兄弟へと天皇の在り方も変化せしめられた。

このような変化の過程で、明治七年(一八七四)に、西洋諸国の国王誕生日を模した天長節の導入や、国賓の接遇にあつたつての西洋諸国間の国際儀礼の採用が行われ、西洋音楽を演奏することが必要となつてきた。「神楽」とともに、「欧州楽」もまた文明化した天皇を荘厳するパロメータとして必須になつてきた。そしてこの「欧州楽」の習得と演奏は、雅楽局を引き継いだ当時の太政官内式部寮雅楽課の伶人に課された。ここに宮廷の専任音楽官が日本古来の雅楽と西洋音楽双方を兼修するという世界的にも稀有な事例が出来したのであるが、これも「近代」雅楽の大きな特徴であろう。雅楽局の後身にあたる現在の宮内庁式部職楽部でも、楽師は専門の雅楽楽器と西洋音楽楽器を併修し(例えば箏篋とチェロなど)、しばしば西洋音楽の管弦楽を外国賓客の饗応の際に演奏する。雅楽と西洋音楽は元来、基本となる音のピッチが違うし、その背景をなす音楽的な思想も異なるので、「欧州楽」の兼修は伶人たちに少なからぬ困惑をもたらした。しかし、雅楽はもともと外来音楽を核とし、邦楽のうちでも音楽理論用語が豊富で器楽性にも富み、他

の日本音楽種目に比べて西洋音楽との対応関係を築きやすい分野である。それゆえに、西洋音楽導入の初期の段階においては、さしあたり伶人たちのみが西洋音楽を演奏することに習熟し、また、西洋音楽をモデルに、雅楽の音楽様式を素材にして、在来の日本音楽にはない近代の新しい歌謡形式を作り出すことができた。雅楽音階に基づく「保育唱歌」の創作や、明治十二年（一八七九）には、日本初の管弦楽を始めた（西洋音楽の楽団は陸海軍の吹奏楽のみだった）。明治の雅楽伶人は、西洋音楽の作曲ができる次世代が育つまで、宮廷を超えて、新しい歌造りや日本的西洋音楽の最初の開拓者となった。

吹奏楽による天皇礼式 (Royal Salute) も必要となったので、雅楽局伶人たちは、その原曲の作曲も手がけた。明治十三年（一八八〇）に、海軍省は種々の儀礼曲の作曲を式部寮に依頼した。それにこたえて、雅楽音階で新たに曲を付けた天皇礼式「君が代」（林廣守撰譜、現在の国家「君が代」⁽¹²⁾）、将官礼式「海ゆかば」（東儀季芳作曲の第二次世界大戦中歌われた「海ゆかば」とは曲が違う）が作曲され、F・エッケルトが編曲を担当。明治十五年（一八八二）にも、式部寮への依頼にもとづき、『大君の』に雅楽音階で曲をつけ、編曲して吹奏楽用の儀礼曲に加えられた。明治二十四年（一八九一）には、陸軍からも儀礼曲の作曲が宮内省式部職雅楽部に依頼されることとなる。

九、歪められた「雅楽のコスモロジー」

さて、上述のように明治二十二年（一八八九）に大日本帝国憲法が公布された。この憲法においては、臣民には「信教の自由」はあるが（第二十八条）、それは「安寧秩序ヲ妨ケス及臣民タルノ義務ニ背カサル限ニ於テ」のみ認められた。根本的な「安寧秩序」とは、「万世一系ノ天皇ガ統治スル」（第一条）ことであり、最も根源的な「臣民タルノ義務」とは、

「天皇ハ神聖ニシテ侵スヘカラス」(第三条)である。その天皇は、この憲法の告文において、神話上の皇祖に「神祐」を乞い、「神靈」に「監みる」ことを願っている。つまり、これらの秩序や義務は、神話的「皇祖」を基盤とする特定の宗教的観念に基づいた「公」の宗教的秩序の範囲内で、「私」の事柄としてのみ「信教の自由」や「思想・良心の自由」は許容されたのであった。この「公」領域は後に「国体」と言われるが、より詳しくいえば、「神的な系譜に基づく統治が神代から現代まで引き続いてきた日本は、他の国々にない特別すぐれた神聖な国家のあり方をもっている」⁽¹³⁾という観念であり、明治政府がその依って立つ神権天皇制の根拠である。この観念を維持するべく明治政府によって、神社神道の信仰組織を用いて整えられたのが「国家神道」である。具体的には「皇室祭祀と伊勢神宮を頂点とする神社および神祇祭祀に高い価値を置き、神的な系譜を引き継ぐ天皇を神聖な存在として尊び、天皇中心の国体の維持、繁栄を願う思想と信仰実践のシステム」⁽¹⁴⁾である。

その翌年には、「教育勅語」が發布され、「皇祖皇宗」を中心とする「国体」を教育の基本理念とすることが明確にされ、教育の基盤にも、神話的「皇祖」が据えられ宗教性を帯びてくることになる。さらに、明治三十三年(一九〇〇)には、宗教行政を掌った内務省社寺局は、神社局と宗教局に分離し、神社局が管理する神社神道は、国家神道という「宗教ではない祭祀」を司る特別な集団として位置付けられた。これら一連の施策によって、社会の中に国家神道という「公」的な宗教の枠の範囲内で「私」的が存立する宗教二重構造を持つ「宗教地形(世界観構造)」(島蘭進)が明確に創出された。

国家神道システム構築のために、神祇儀礼から仏教的要素が徹底して排除されたうえで、神祇信仰自体も皇室祭祀と伊勢神宮を頂点とする信仰体系に秩序化された。本来、神祇信仰は、神代の神々への信仰や皇室祭祀だけではなく、それぞれの土地の祖先神や産土神、山岳信仰などを含む多様なものであった。しかし、明治政府は、自然的な神々や

仏教的神格に対する多様な崇拜を、「神仏分離・廃仏毀釈」といった暴力的装置によって引き裂くことによって民族宗教としての〈固有〉なる神道を達成¹⁵⁾しようとした。

廃仏毀釈運動は、浄土真宗を中心とする仏教諸宗派の抵抗もあり、また、一般民衆レベルの仏教的葬祭儀礼などの改変にまで及ばなかったことから、次第に収束していった。しかし、強い組織力をもっていなかった、奈良時代以来の修験道は廃止に追い込まれた。また、村々の神祠から、仏教的な要素が排除され、あらたに天照大神などの神話に基づき皇室祭祀に直結する神体へと祭祀神を変化させ、多くの小祠は統廃合され、村の氏神(産土神)のみを祀る一村一社制が押し進められた。

このような神祇信仰を土台とした「公」の宗教領域の確立は、場合によっては、神祇不拝を旨とする浄土真宗門徒においてすら、「皇道」や「臣道」にあたる天皇崇敬と真宗信仰としての「信心」を共存せしめることを甘受することを余儀なくされた¹⁶⁾。つまり、それまで、互いにまじりあわない仏教的な核(真宗)と神道的な核(神仏隔離の中心となる皇室祭祀や神宮祭祀)の二つの銀河が混淆して作られていた日本宗教の宇宙は、権力によって支えられた公的な宗教ともいべき国家神道によって、神道的な銀河から仏教的な要素が排除され、また、国家神道によって両者の銀河の動きが統制されるという「宗教地形」が形成された。明治期を通じて深化した、このような日本の「宗教地形の二重構造化」(島園)の進展は、当然のことながら、雅楽のコスモロジーにもさらなる甚大な影響を与える。

すでに見たように、雅楽は宮内省という国家神道を推進する政府の一部に組み込まれ、「皇国伝来の音楽」として、一義的に、天皇の神聖さを演出し、皇室祭祀の表象するものとされた。諸仏を供養する音楽という聖徳太子以来の仏教的な雅楽の表象は、「公」の領域では極力抑圧されることになる。さらに、伊勢神宮を頂点として整理統合された神社組織の存在を前提として、雅楽はその秩序内の各神社に普及浸透すべきものとされ、神社祭祀での雅楽演奏が奨励

された。現代において、雅楽といえませんが、すぐに神社を連想するようになったのは、このような神道祭祀改革の結果であり、必ずしも古代からの伝統とはいえない。それまでの雅楽が大寺社の儀式楽や上流階級の美意識を満足させるものとして伝承されていたことと比べれば大きな転換である。

雅楽は、皇室祭祀を頂点とした、「公」の宗教としての国家神道に組み込まれた音楽として、さしあたっては、神道祭祀を中核とする「公」宗教領域の宗教儀礼表象のみを表現・維持すべき役割を担うことになった。しかし、雅楽が、国家による正統な音楽という意味での「雅楽」としてのアイデンティティを保つためには、この変動は担い耐えられねばならないものだった。

こうして雅楽は、「皇国伝来の音楽」として、さらには西洋音楽の装いに身を潜ませて、「公」の宗教である国家神道に基づく神権天皇制及び国体をのみ荘厳する式楽になつていく。その結晶の一つが、昭和十六年（一九四一）十一月十日に内閣が主催した「紀元二千六百年式典」と、翌十一日の「恩賜財団紀元二千六百年奉祝会」主催の「奉祝会」である。

この式典の為に、宮内省楽師^{おのたまた}多忠朝によつて新作舞楽「悠久」が作舞され、また、巫女神楽「浦安の舞」が考案された。「紀元二千六百年祝典記録」によれば、宮内省に一千年以上にわたり保存されて来た舞楽は「我が国伝統文化にして悠久なる我が光輝ある国体を表象する音楽」であり、「新生命」を与えた舞楽を創ることを企図したとされている。この際の忠朝の次の言葉に、宮内省を中心として形成された、当時の雅楽の役割がどのようなものであつたかが、如実に表現されている。

「我が国体の本源を語るものは、即ち神社の存在であります。故に祖先の祭りを尊重し、神社の崇高尊厳を期して国家の隆盛を祈るには、これ即ち祖先崇拜の大儀に即応する我れ等神州民族の先天的観念でありまして、正に我が神

州民族の誇りとする所以であります。故に国体と神社、神社と祭祀、祭祀と音楽と相連して整然たる光輝あらしむべく務むるは將に国家的事業であらねばならないと私は堅く信じております」(17)。

この言説は、忠朝自身が当時の官吏であるから当然のことといえばそうではあるが、国家神道システムにおける雅楽の機能についての端的な表現であるといえる。ここには、雅楽を奏することによって春日社の神々を崇敬しつつも浄土往生を願った鎌倉時代の雅楽人狛近真とはまったく異質な雅楽観や宗教観が表現されている。

十、「私」領域における雅楽のコスモロジーとその回復

それでは、「私」的な宗教領域では雅楽は絶えたのかというところではない。例えば、天王寺楽所が伝承してきた「しよりりまゑ聖霊会」は、明治十二年（一八七九）から断続的に、明治十七年（一八八四）に民間伝承団体である「雅亮会」が設立されてからはほぼ毎年、盛儀に行われるように復興された。この法要における舞楽四箇法要の形態と、天王寺舞楽独特の舞楽の舞態は今日でも厳格に伝承されている。聖霊会舞楽大法要は古代の仏教法会を引き継ぐものとして神仏習合的な表象を多く保存しており、その意味では、むしろ「私」宗教領域での雅楽伝承として、平安末期に成立した雅楽のコスモロジーの表象をより忠実に伝承しているといえる。国家神道も、その秩序を否定されない限り「私」宗教領域を認めたので、このような「私」宗教領域が式楽として維持したそれぞれの伝統的な雅楽を廃絶させるところにまでは踏み込まなかった。

宮内省の雅楽局は、上記のように、もつぱら皇室祭祀・神道祭祀に仕える楽団として新しく再編された。それゆえ、奏法や演奏曲を共有する明治撰定譜が制定され、それ以外の楽曲や演奏方法は廃棄された。また、仏教的雅楽の要素

は極力抑制された。本来、鎮護国家仏教とともに雅楽の前身である外来音楽がとり入れられたことを思い起こせば、日本の雅楽の由来自体を忘却せしめるような改革であった。演奏舞台も、屋内での外国公使や貴人の接受のためのもが多くなり、明治以前では一般的であった、野外での一般民衆に公開される宗教行事としての演奏は激減することになる。つまり、日本の「公」領域の雅楽として、新しい「近代」雅楽が構成されたのであり、江戸幕府が、従来の楽所の制度や演奏形態をそのまま追認しつつ緩やかに制度化したことと比較すれば、明治政府は国家目標に適うかぎりの極めて「合理的」な雅楽の扱いをしたといえる。

他方、「私」領域での雅楽は、もっぱら仏教儀礼の中で、近代以前との継続性を保ちつつ伝承された。四天王寺の聖霊会は、古代から変わらない極楽浄土の音楽という雅楽のコスモロジーを伝承しつづけているし、法要作法の随所に神仏習合的な要素を残す。浄土真宗（西本願寺）においては明治以降に本山に勤式指導所を設置し一般僧侶にも法要式楽としての雅楽を積極的に教習せしめている。その意味では、「私」宗教領域での雅楽伝承の方が、雅楽の歴史的な伝承としては自然な形態である。しかし、従来の伝承者であった楽家の伶人はすべて「公」領域の伝承に移籍した（「公」領域においては、「楽家」以外の者でも楽師になりうるように制度化されてはいるが）。さらに為政者が制度化する音楽が「雅楽」であるという観念に従えば、国家神道としての「公」宗教領域で伝承される雅楽のみが、まさに「雅正の音楽」（＝正統な音楽）であるといえることになる。とすれば、「私」宗教領域での雅楽の伝承とは、にわかには「雅楽」である、と断定できないものとなる。人工的なコスモロジーに依拠する「公」領域の雅楽と、自然な古来のコスモロジーを伝承しつつも、公的には認知されない「私」領域の雅楽とに分裂する、という明治期以降の雅楽のコスモロジーにおいては、非常に複雑で悲劇的な状況が現出したのである。

第二次世界大戦の後に、GHQによって発布された「神道指令」（一九四六）によって、国家神道は「国家ヨリ分離スル」

こととなり、「非宗教的ナル国家的祭祀トシテ類別セラレタル神道ノ一派」である「国家神道乃至神社神道」は、制度的には解体された。しかし、所謂「人間宣言」(一九四七)によって、天皇が「現御神」であることは否定されたが、「神の裔」である、ということまでは否定されなかった。そして、制度的組織としての国家神道は解体されたが、国家神道に帰属していた多くの神社組織は、民間宗教団体として再組織化を行い、神社本庁が設立された。「神社本庁憲章」によれば、民間の神社神道の充実にもまして、「皇室祭祀や天皇崇敬の地位を高めることに多大な力」を注ぐことに意を用いている。実際のところ、皇室祭祀も戦前のものが仏教的要素を排除したまま、ほぼそのまま継承維持された。それゆえ、「実は国家神道は解体していない」(島蘭進)⁽¹⁸⁾。

現代においても、宮内庁においては皇室祭祀の位置づけは戦前と大きく変わっていない。祭祀における雅楽の宗教的な位置づけについても、皇室祭祀に関わる式部職の宮内庁公務員である楽部楽師の多くは、現代においても「皇室の神事に奉仕することが第一の任務」⁽¹⁹⁾と考えられている。各神社における祭祀のあり方も、戦前と同じく皇室祭祀に軸を合わせたものを基本とする。日本国憲法が天皇制を含み持ち、島蘭氏が指摘するように皇室祭祀が事実上の政治性をもっているとするならば、薄められたとはいえ戦前の「宗教地形」はこれからも当面は維持され、雅楽のコスモロジーの分裂・複雑化が、完全に修復することは困難であるように思われる。

しかしながら、「公」「私」の宗教領域の区分が制度上撤廃されたことよって、現行制度の枠内で、雅楽のコスモロジーが自然な形に戻ろうとする動きも次第に生じ始めている。例えば、住吉大社は、第二次世界大戦後から、近世に密接な関係にあった天王寺楽所との関係をとりもどし、皇室祭祀には直接関係のない、卯の葉神事(住吉大社の創立記念日の神事)奉納舞楽と中秋の名月の日の観月祭において天王寺楽所に舞楽奉納を依頼している。宗教学の領域においても、日本における新しい形の神仏習合が提唱されているし、宗教界にも「神仏同坐」の重要性の認識が強く

起こっている。

また、雅楽の専門的研究者や宮内庁式部職楽長経験者の中でも、現在の雅楽の観念が「近代」という型にあてはめられた限定的な「近代雅楽」ではないのかという内省が生じてきており、明治期に抜け落ちた仏教と雅楽の関係、さらには神仏習合の宗教性と雅楽の関係を見直し、雅楽が元来有していた宗教性の本質を問い直すという動きも出てきている。

例えば、寺内直子氏は、宮内庁の楽部と天王寺楽所の伝統を引き継いだ四天王寺の雅亮会の伝承を比較して「芸能の文化の原理からすると、本来的には、どちらの伝承も等しく価値があり、どちらか一方だけが正しいとはいえない」とし、明治以降に生じた「重複」の雅楽伝承の可能性⁽²⁰⁾を論ずる。

東儀道子氏は、明治政府の神仏分離令が「宮内省雅楽寮の機能から「仏・法讚歎供養」の雅楽を廃棄させた」ことを指摘し、聖霊会をはじめとする四天王寺の舞楽供養は、「仏・法讚歎供養」の精神をよく伝える「本来の雅楽の場」の一つとして挙げる⁽²¹⁾。

また、鈴木聖子氏は、田辺尚雄が進化論的な近代知によって「雅楽」の成立を規定し、国策に配慮して「大東亜音楽」と同等かそれ以上の地位⁽²²⁾を雅楽に与えていたことを検証している。さらに、田辺が作り出した近代知に基づく「雅楽」概念は、戦後も同様の論拠と研究成果を用いたまま、田辺自身によって、国際性と文化財価値をもった音楽と規定し直されることによって、とりわけ雅楽の文化財指定要件に大きな影響を及ぼして、宮内庁楽部の雅楽のみが「正統」とされ、文化財に値する「芸術的」な演奏をなしうることになっている事実へ注意を喚起させている⁽²³⁾。

雅楽演奏者としては、元宮内庁首席楽長で芸術院会員であった東儀俊美氏は、四天王寺聖霊会の舞楽を見て、宮内庁楽部の舞とおおいに異なることを発見して、熟考の末「どうも我々の舞いが変化したらしい」との結論に至られ、

宮内庁楽部は、明治以前の天王寺楽人の舞い振りであった「秦氏の舞」を東京遷都によって失ってしまった」と述べられている(23)。

これらの論者のすべての指摘の根底には、本論が提示した明治以降の日本宗教及び雅楽のコスモロジーの変動が潜んでいる。本論では、このような動向を踏まえつつ、明治維新以降に起こった雅楽のコスモロジーの苦境に焦点を当てて論じてきたが、その苦境の過程でも、「公」宗教領域においても「私」宗教領域においても、日本宗教の全領域で、同じ雅楽の音色が響き続けてきたことは事実であり、それは現代においても継続している。本論前半部で確認したように、雅楽はかつて絶対矛盾する二つの核をはらみつつも、神仏が習合した日本宗教を架橋するコスモロジーを形成していた。雅楽には神仏習合の過程が薫習されているがゆえに、雅楽の事実性を持つ、神仏を架橋せしめようとする力は現代において、より増しているように思われる。このような霊性をもった雅楽のコスモロジーを議論していくことを通じて、今後の新しい日本宗教における霊性の有り方についても、有効な示唆を見出しることができるとはならないだろうか。

注

(一) 嶋津宣史『神宮雅楽の伝統』(伊勢神宮崇敬会、二〇一五年)、十七頁。

(二) 伯近真の『教訓抄』(一二三三年)などの楽書によれば、伎楽はある種の諧謔性や猥雑性を孕んだ芸能のようである

が、新川登亀男氏が『日本古代の儀礼と表現』(吉川弘文館、一九九九年)において指摘するように、伝来後の日本での展開の一時期に、伎楽において、『金光明最勝王経』を中核とする「具体的な象徴体系をもつ仏教による鎮護国家の演技」という一貫した趣意(三三八頁)が存在していたことは十分に考えられる。

- (3) これが現代につながる年中行事としての内侍所(賢所)御神楽の始まりとなった。中本真人『宮廷御神楽芸能史』(新興社、二〇一三年)、三五一〜三五六頁参照。なお、内侍所御神楽の開始時期またその恒例化の時期については諸説がある。一条朝において開始されたことについては概ね一致しているが、毎年十二月の恒例になった時期については、承保年中(『公事根源』)、永保以後(『江家年中行事』)、堀川天皇の寛治元年(二〇八七)(『中右記』)など分かれている。
- (4) 原田佳子『嚴島の祭礼と芸能の研究』(芙蓉書房出版、二〇〇五年)、十二一〜二二三頁参照。
- (5) 遠藤徹編『天野社舞楽曼荼羅供』(岩田書院、二〇一一年)二五頁。
- (6) 笠置侃一「南都における雅楽の伝承」(東儀俊美他編『楽家類聚』東京書籍、二〇〇五年)、九十〜九十七頁参照。
- (7) 林屋辰三郎編『古代中世芸術論』(岩波書店、一九七三年)、一三〇頁。本書所収の『教訓抄』を筆者が、現代語のひらがな表記に書き直している。
- (8) 塚原康子『明治国家と雅楽』(有志舎、二〇〇九年)、十一頁。
- (9) 寺内直子『雅楽の(近代)と(現代)』(岩波書店、二〇一〇年)、十三頁にまとめられている塚原氏の研究成果。
- (10) 明治初期の楽人東儀文均の『楽所日記』にこの通達が記載されている。南谷美保「維新期の三方楽所を取り巻く環境―東儀文均の『楽所日記』に基づく考察」(四天王寺大学『四天王寺大学紀要』、二〇〇八年)、三二五頁。もともと、当時の外国外交官にとって雅楽は「奇妙な音」として捉えられていたようである(中山和芳『ミカドの外交儀礼―明治天皇の時代―』(朝日新聞社、二〇〇七年)、二二〜二十二頁参照)。
- (11) 安丸良夫『神々の明治維新』(岩波新書、一九七九年)、一三八頁参照。
- (12) 海軍省が宮内省に働きかけて、宮廷音楽家・伶人の長であった林廣守撰譜になる「君が代」が制定され、明治十三年十一月三日の天長節に宮中で初演された。唱歌教育普及のために文部省に設置された音楽取調掛が主導で讚美歌風のための「君が代」も制定され、二つの「君が代」が並立していた時代があったが、明治二十六年に文部省令によって林撰譜の現在の君が代に統一された(安田寛『唱歌』という奇跡十二の物語』(文春新書、二〇〇三年)、第六章参照)。
- (13) 島蘭進『国家神道と日本人』(岩波新書、二〇一〇年)、六十一頁。

- (14) 同上、五十九頁。
- (15) 伊藤聡『神道とは何か』（中央公論新社、二〇一二年）、二八四頁。
- (16) 島蘭進『国家神道と日本人』、六〇七頁参照。
- (17) 寺内直子『雅楽の〈近代〉と〈現代〉』（岩波書店、二〇一〇年）、一〇五頁。
- (18) 島蘭進『国家神道と日本人』、一八五頁。
- (19) 『楽家類聚』（東京書籍、二〇〇六年）、一九八頁。
- (20) 寺内直子『雅楽の〈近代〉と〈現代〉』、一三三頁。
- (21) 東儀道子『雅楽の心性・精神性と理想的音空間』（北樹出版、二〇一六年）、一七八〜一八一頁。
- (22) 鈴木聖子『雅楽』の誕生（春秋社、二〇一九年）、「終章 雅楽の戦後」参照。
- (23) 東儀俊美『雅楽逍遙』（書肆フローラ、二〇一二年）、一一六〜一一八頁。

【特集】日本哲学と音楽

「あいだ」と「演奏的受動性」

——演奏の哲学的分析——

田邊 健太郎

一・はじめに

近年、演奏行為に関する学術的研究が増加しつつある⁽¹⁾。演奏者は身体をどのように使いこなし、また作品は「演奏する身体」をどのように考慮に入れているのか。二人以上の奏者がいる場合、リハーサルにおいて何が語られており、どのような非言語的コミュニケーションが発生しているのだろうか。また、複数の研究が指摘しているように、演奏時には日常生活では見られない心理状態が生じる。例えば、音楽美学者の椎名亮輔は、演奏をするときに、「身体を用いて為していることを忘れること、身体をもっているかどうかということをもはや知らないということ」(椎名二〇〇五・二二五)が重要だと指摘する。心理学者のアルフ・ガブリエルソンは、バッハの作品をリハーサルした若い演奏家が、「私は恍惚となり、信じられないような活力を与えられて、今やすべてのものが一つに集約された。音楽はそれ自体で流れていった。バッハの精神に貫かれていくような感じがした。音楽は突然、自明のこととなった」(ガブリエルソン二〇〇八・三五二)と答えている事例を報告している。このような経験はなぜ、どのような仕組み

で生じるのだろうか。

本稿は演奏者同士が意識して音楽を作り出すのではなく、自然に音楽を作り出すことができるという現象を、哲学の観点から分析する。具体的には、木村敏、サイモン・ホフディングという二人の哲学者による演奏行為の分析を比較する。木村は、「固有の有機的生命をもつ音楽」という考えに訴えることで、その現象を説明しようと試みる。これに対してホフディングは、「演奏的受動性 (performative passivity)」などの概念によってソロ演奏の没入経験を、「間運動的情感性 (interkinesthetic affectivity)」などの概念によって合奏の没入経験を、それぞれ明らかにしようと試みている。両者のあいだには、いかなる共通点と差異が見られるのだろうか。

二、固有の有機的生命をもつ音楽——木村敏『あいだ』における演奏分析

『あいだ』においてまず問われるのは、なぜ個人が音を聴きつつ音楽を奏でることができるのか、という問題である。演奏者が一人である場合には当人の出した音のみを考慮すればよいが、合奏の場合は全体により作り出された「音楽」が聴きとられる対象になる。それぞれの過程はいかに生じているのか。

木村は演奏一般を次のように分析している。

音楽の演奏は少なくとも三つの継起から成り立っている。その一つは、瞬間瞬間の現在において次々と音楽を作り出していく行為である。「中略」第二の継起は、自分の演奏している音楽を聞くという作業である。「中略」第三の継起は、これから演奏する音や休止を先取的に予期することによって、現在演奏中の音楽に一定の方向を

与えるという作業である。(木村二〇〇五・二十九—三十、「」は引用者による補足、以下同様)

木村は第一の契機を「ノエシ스의」、第二、第三の契機を「ノエマ的」と呼ぶ。「ノエシ스의行為」は「それ自体で独立に意識されることは決してない」(木村二〇〇五・三十二)。意識されるものは、知覚される音、予期されている音や休符といった「ノエマ的表象」のみである。

「ノエマ的なもの」と「ノエシ的なもの」は「円環的關係」を有している。例えば、ノエシ的な行為と、ノエマ的な知覚される音は、次のような関係にある。

演奏するというノエシ的の行為が音楽のノエマ的表象を意識に送り込むのではあるけれども、他方ノエマ的な音形態を知覚しないで演奏行為を行うことは不可能である。演奏はつねに自分が作り出している音の知覚によつて導かれ、規制されている。(木村二〇〇五・五十二)

以上はソロ、合奏の区別なしにあらゆる演奏行為に見られる特徴であるが、このような分析に基づいて、木村は「あいだ」が前景に現れる合奏の分析に取り掛かる。

合奏には三段階がある。第一に「各自が楽譜に指定されている音譜や休止符をメトロノーム通りの正確さで再現する」「物理的には正確な合奏」(木村二〇〇五・三十六)である。第二に、「各演奏者が互いに共演者の演奏に合わせてようとする」(木村二〇〇五・三十七)段階である。第三に、「各自がいわば自分勝手な演奏を行つて、しかもその結果としてごく自然にまとまった合奏が成立」(木村二〇〇五・三十八)する段階である。

「あいだ」が前景化するの、最後の段階にある合奏だ。木村は「あいだ」を二つの意味で用いている。第一に、各奏者の「あいだ」である。

他の演奏者すべての演奏をまとめた合奏音楽の全体すら、まるでそれが自分自身のノエシスの自発性によって生み出された音楽であるかのように、一種の自己帰属感をもって各自の場所で体験している。しかし次の瞬間には、音楽全体の鳴っている場所がまったく自然に自分以外の演奏者の場所に移って、演奏者の存在意識がこの場所に完全に吸収されるということもありうる。音楽のありかがこのようにして各演奏者のあいだを自由に移動するということは、別の言い方をすれば、音楽の成立している場所はだれのもともない、一種の「虚の空間」だということになる。(木村二〇〇五：三十九)

第二に、先述した各奏者の内部で成立している「あいだ」||「ノエマ／ノエシスの円環関係」である。二つの「あいだ」の関係性について、木村は「メタノエシスの原理」と命名し、次のように説明する。

主体と主体の間主体的な「あいだ」が、個別的な主体の内部の「あいだ」を一つに統合する「メタノエシスの原理」として働く。(木村二〇〇五：五十五)

そして、「合奏におけるメタノエシスの原理」が各奏者個人の演奏のノエシス・ノエマ相関に絶えず先行しながら、これを規制し、限定している」(木村二〇〇五：五十五)とされる。

合奏において、音楽は「虚の空間」 Ⅱ 「あいだ」に位置しているが、同時に音楽そのものが「固有の有機的生命」「巨大な意志」をもつ、と木村は考える。「それ〔合奏〕に参加する各人の内部であると同時に外部でもある「あいだ」の虚空間で鳴っている音楽は、もはや演奏者各自の個人的な意志を超えて自律性を獲得した固有の有機的生命をもっている」（木村二〇〇五：四十一）。この点に、後述するホフディングや近年の自然科学的な演奏メカニズム研究との大きな違いが存している。

本節では、『あいだ』の議論に焦点を当てて、合奏の構造を「あいだ」という視点より分析した。木村の洞察をどのように展開させることができるだろうか。

一つの方向性は、身体に着目して、個人間の相互作用を分析することである。木村自身は、他者の身体ないし他者認知よりも、固有の有機的生命をもつ音楽なるものがいかに演奏を導くかという観点から分析していた。これに対して田中彰吾は「『あいだ』についての木村の議論、とりわけ「間」という考えは、身体化された相互作用の過程がいかにして自律性を獲得したあとに進展していくかについて、洞察を与える」（Tanaka 2017: 349）と解釈し、身体に着目して議論を展開している。

同様の観点から、合奏（弦楽四重奏）における相互行為を哲学的に分析したのが、デンマークの哲学者サイモン・ホフディングである。ホフディングは木村の議論を、「固有の有機的生命をもつ」という音楽の存在論的主張としてではなく、演奏者の受動性、行為者性、感情の分析に基づいた「音楽的没入の説得力ある現象学的記述として」（Hoffding 2018: 215）受け止めるべきだと主張している。次節では、ホフディングの分析を概観する。

三、「演奏的受動性」による没入経験の分析

——サイモン・ホフディング『音楽的没入の現象学』における演奏分析

まずはじめに、木村とホフディングの相違点を確認したい。木村の焦点が個人の「あいだ」と演奏者間の「あいだ」を統合するメタノエシス原理であったのに対して、ホフディングは演奏においてみられるとされる「没入(absorption)」に注目する。また、分析対象についても違いがみられる。木村は、オーケストラや人数の合唱から少人数の室内楽や重唱に至るまで、およそあらゆる形態の複人数による演奏に自身の分析が適合すると考える。対してホフディングの分析対象は、弦楽四重奏に限定される。さらに、両者は方法論においても、異なったものを採用する。木村はデータを用いて具体的な場面を分析しているのではない。あくまで、「あいだ」という概念に基づいて、議論を進めていく。これに対してホフディングが用いているのは、「現象学的インタビュー(phenomenological interview)」と呼ばれる方法である。インタビュイーは、プロの演奏団体であるデンマーク弦楽四重奏団である。メンバーはヴァイオリンのフレデリック・Ø (Frederik Øland)、ルネ (Rune Tonsgaard Sørensen)、ヴィオラのアスビョルン (Asbjørn Norgaard)、チェロのフレデリック (Fredrik Schøyen Sjölin) であり、インタビュイーは二〇一二年、二〇一三年、二〇一六〜二〇一八年の三回に分けて行われている。

ホフディングによる没入経験の分類

デンマーク弦楽四重奏へのインタビュイーを通じて、演奏時の没入と呼ばれる状態が複数のタイプに分類できることが明らかとなる。ホフディングは没入のタイプを五つに分類する。

「標準的な没入 (standard absorption)」

「没入した「そこにはいない」」 (Absorbed Not-Being-There) 」

「エクスタティックな没入 (Ex-static absorption)」

「注意散漫な「そこにはいない」」 (Mind Wandering Not-Being-There) 」

「いらいらした演奏 (frustrated playing)」

それぞれのタイプは「志向性」が異なっており、「身体的、反省的、情緒的な自己の気づき (self-awareness)」と、そこでの行為者性 (agency) の役割」 (Hoffding 2018: 75) を考慮して分類されている。以降の議論に深く関わることとなるのは「標準的な没入」「没入した「そこにはいない」」「エクスタティックな没入」である。

「標準的な没入」とは、演奏におけるデフォルトの状態である。この状態は「優れたコントロール感覚、自発性、努力せずにできること」 (Hoffding 2018: 64) が感じられる。また、この状態では「長いこと個人的な考えあるいは細部にこだわってはならない。思考の流れから距離を取る感覚を維持し、音楽の流れに開かれた状態になればならない」 (Hoffding 2018: 66)。ヴァイオリンのフレデリック・Øは「それ「技術的水準で求めているもの」はおのずから現れ、それほど意識しているわけではなく、それほど労力を割いてはいない」 (Hoffding 2018: 75) と証言しているが、標準的な没入では、注意を向けることなしに、演奏が遂行される。したがって、自身の技術や身体から注意がそれ、観客を見たり、譜めくりをどうするか、いま何を伝えようとしているのか、などの「高度な反省的態度」 (Hoffding 2018: 76) を含むことが可能である。

「没入した」「そこにいないこと」は、次のような特徴を有している。まず、「主体と客体を構造化する志向性の大部分が、変化させられるか、あいまいなものとなる」(Hoffding 2018:81)。次にその最中には記憶がなく、それを覚えていない。さらに、それは、「記憶喪失」「心の中の他者からより孤立した最も深部にある部屋に入ること」とも等し」(Hoffding 2018:66)く、「トランスとして記述されるほどであったり、あるいは演奏しているのが音楽家自身ではなく」(Hoffding 2018:81)とも感じられる。

「没入した」「そこにいないこと」は、そのさなかで自分自身を失うような種類の経験であるのに対して、「エクスタティックな没入」は以下のような特徴を有する。まず、後者では、記憶喪失とはほど遠い、明晰な観察経験が存在する。ヴィオラのアスピヨルンは、「無関心的、中立的な型合わせ」「水の上を飛ぶ鳥」「介入を望まずに光景を見渡していること」といった表現で、エクスタティックな没入時における観察状態を記述している。次に、「より意識的になる」とともに「より意識的ではなくなる」という矛盾した状態が、エクスタティックな没入では出現する。

このように記憶や意識の点で、「没入した」「そこにいないこと」と「エクスタティックな没入」は違いがあるものの、両者には共通点がある。チェロのフレデリックは、次のように証言している。

通常の意識に戻った…とき、身体のうち極めて軽快な感じ、喜びに充ちた感じを抱いた。極度に目覚めていて、あたかももつとも小さな音を捉えているかのようなのだ、あるいは視界の端にある最も微細な動きを捉えているかのようなのだ。「中略」無敵であるかのように感じる。なんでもできるように感じる。(Hoffding 2018: 67)

すなわち、「同一の身体的快状態および感情的あるいは行為者として無敵と感ずる状態 (states of feeling invincible)

を引き起こす点で、両者は類似している」(Hoffding 2018: 145) のである。

没入経験は何ではないのか——「フロー理論」批判

では、没入経験は、どのように分析できるのか。ホフディングは、心理学や哲学の先行研究を批判するとともに、「演奏的受動性」概念を用いて没入経験を分析している。ホフディングによる先行研究批判の中でも、本稿では「フロー理論」に基づく分析への批判をとりあげたい。

フロー理論とは、ミハイ・チクセントミハイにより提唱された理論である。フロー経験とは、「一つの活動に深く没入している。他の何ものも問題とならなくなる状態、その経験それ自体が非常に楽しいので、純粹にそれをするということのために多くの時間や労力を費やすような状態」(チクセントミハイ一九九六・五)と定義されている。

フロー理論は様々な分野で用いられており、音楽を聴くこと、演奏することを分析する際にも広く援用されている。例えば、「ひとたびその一瞬を味わうと、音楽家は個人的な問題を気に留めず、批判的な自己意識を消し去り、時間が経つのを忘れ、そして最後には、自分たちの行っている活動が自分のために十分価値があるように感じる」(Csikszentmihalyi and Rich 1997; ケニー・ゲルリッヒ二〇一・一七九)というのは、その一例である。ホフディングのまともに依拠すると、フロー理論は、演奏における没入を「スキルと困難のあいだの関係」「行為と気づき (awareness) の融合」「自己意識 (self-consciousness) の喪失」「自己目的的性格 (autotelic nature)」の観点から分析している。

では、ホフディングは、フロー理論による分析のどこに問題を見出したのか。主たる指摘は、以下の二点であること。第一の批判は、フロー理論による説明はあまりにも一般的であり、音楽的没入について固有の、本質的なことを

何も述べていないという点に向けられる。「ほとんどすべての快適な経験が、フローの事例となりうる」(Hoffding 2018: 142) ので、演奏の没入に関して、フロー理論は有益な洞察をもたらさない。

第二の批判は、「その主張の多くが、音楽的没入の現象学と両立しない」(Hoffding 2018: 136) というものである。デンマーク弦楽四重奏団の証言は、演奏の没入が「一見してすぐにフローを誘発するような状況下でのフロー経験の不在、「中略」フローを引き起こさないとされている状況下でのフロー経験の出現」(Hoffding 2018: 141) を示しているからである。

例えば、特定の「スキル―困難」関係が成立していることは、フロー経験とみなしうる一つの基準である。困難がスキルをはるかに凌ぐならば、人は不安になり、スキルが困難をもともしないならば、退屈さを感じる。つまり、両者の適切な関係の下に、フロー経験は生じるとされている。したがって、もし没入がフロー経験であるならば、スキルと困難の適切な関係が成立していなければならないだろう。だが、デンマーク弦楽四重奏団へのインタビューは、適切な「スキル―困難」関係が成立していてもフロー経験は引き起こされず、またそのような関係が成立せずともフロー経験が成り立つことを明らかにしている。

まず、フロー経験を引き起こすとされる「スキル―困難」関係が生じていても、フロー経験のもつ他の特徴を有していない事例が存在している。ヴァイオリンのルネは、音楽院在籍時に受けた試験について、極めて難しいが、自身のスキルを示す機会であったと証言している。これは、フロー経験に該当するように思われるが、フロー経験の特徴づける「ヴァイオリニストは全ての指の動きを極めて強く意識しなければならない」(Hoffding 2018: 140) ことと両立しない。

次に、フロー経験がもつとされる特徴をもつにもかかわらず、適切な「スキル―困難」関係を満たさない没入の事

例が存在する。アスピヨルンは、伝統的なデンマークの讚美歌を演奏するとき、「極めて喜ばしく、積極的に取り組んでいて、自身を顧みていなさ」(Hoffing 2018: 141)と述べている。これは、フロー経験の特徴だが、上記の曲は、彼にとって困難を覚えるものではないため、適切な「スキル―困難」関係は成立していない。

したがって、フロー理論による没入の分析はジレンマを抱えることになる。もしも、フロー経験の特徴を特定しないならば、フロー理論に基づく分析は一般的なものにすぎなくなり、演奏の没入経験を説明するものではあり得ない。他方で、「スキル―困難」関係などの諸基準を設けると、演奏の没入経験においてはそれらの基準が両立せず、演奏の没入をフロー経験として扱うことは難しくなってしまう。

「演奏的受動性」概念を用いた分析

では、演奏における没入を分析するためには、いかなる道具立てが必要だとホフディングは考えるのか。従来、哲学において、没入は活動における「反省的 (reflective) vs. 前反省的 (pre-reflective)」という「反省の問い」の中でもつばら論じられてきた (Hoffing 2018: 176-177)。すなわち、「一方で「思考」や「反省」があり、他方で「行為」を対置させ、没入を後者の枠組みで理解しようとしてきたのである。こうした議論は重要であるものの、演奏の没入を論じる目的にとっては十分ではないとホフディングは指摘する。

なぜ十分ではないのだろうか。その理由の一つは、「情感性 (affectivity) や行為者性、志向性のような没入の重要な側面」(Hoffing 2018: 177)に触れていないからである。さらに、反省の問いは、自己意識の構成に内在する二分法に縛られている。つまり「反省的自己意識の行為において、自己を対象として反省するか、前反省的自己意識にとどまって、代わりに自己の周囲の世界に注意する」(Hoffing 2018: 177)とゆう二分法である。この二分法に従うと、

「反省的自己意識と前反省的自己意識の構成が同時に生じないために、没入において働く自己意識は、同時に両者であることは不可能」(Hoffding 2018: 177) となつてしまふ。

しかし、演奏における没入では、二つの自己意識が同時に含まれている。したがつて、それを十分に説明するためには、反省の問いの枠組みとは異なるものが必要だとホフディングは考え、フッサールの「受動性 (passivity)」概念、およびそれに由来する「演奏的受動性」の観点から演奏の没入を分析する。

受動性という概念の「なしうる唯一の十分な包括的定義は、消極的なもの」であり、それは「自我的活動 (egoic activity) なしで生じる意識の側面」(Hoffding 2018: 179) だとホフディングは述べている。受動性においては、「主体と客体の強固な二元性はまだ確立されず」(Hoffding 2018: 181) いなふ。

受動性は「対象の質 (quality) でも主体の性質 (property) でもない」。なぜならば、それはこの区別に本質的に先行するからだ (Hoffding 2018: 179)

とホフディングは述べているが、それはいかなる仕方でも、本質的に先行しているのだろうか。

ある考えを思いがけず閃くときには、私や私以外の外的なものにその考えの根拠を帰属させることは妥当ではなく、「私の生のより深い地層にある何か」(Hoffding 2018: 179) に帰属させるのがふさわしい。このように、私が確かにしたのだが、私から生じたとは感じられない経験は、「前自我的 (pre-egoic)」と呼ばれる。そして、前自我的ものは、誰のものでもないという「匿名性 (anonymity)」の感覚が伴われている。

他方で、受動性において、対象とは「原形式 (proto-form) のかたちで接していることに気づく」(Hoffding 2018:

180)。例えば、何か重要なことを忘れているが、それが概念化できないとき、その対象は「原状態で、未知のXとして」(Hoffding 2018: 181) あり続ける。人は常に無数の「印象」(Hoffding 2018: 181) を浴びており、そのなかのいくつかのみに注意が向けられるとき、「より強固な自我と対象を確立する」(Hoffding 2018: 181)。

受動性は、「前自我的活動の境界を画定し、したがって主体と客体の代わりに、前自我的なものから原対象 (proto-object) と呼ばれるかもしれないものにといたる複雑な連続体のなかで働く」(Hoffding 2018: 180)。受動性においては、注意を向けるべき世界と、それに気づく自我が「適合する (fit)」(Hoffding 2018: 182)。このように、「心から世界へつながる点を指して、ホフディングは受動性を「所有性と他性の媒介物」(Hoffding 2018: 188) と呼ぶ。

このような受動性概念をもとに、ホフディングは「没入した」そこにはいないこと」および「エクスタシスな没入」という「強力な没入」に見られる「行為者性感覚 (a sense of agency)」の変容に着目する。ホフディングは次のように述べている。

より強力な音楽的没入形式に共通しているように見えるのは、演奏過程での変容された行為者感覚、つまり、演奏しているのは、完全な「私」ではないという感覚である。(Hoffding 2018: 175)

演奏者は、強力な没入経験において、「これから演奏されるものを決定する行為者ではなく、単に生じることの目撃者であ」(Hoffding 2018: 190) る。つまり、「音楽はそれ自体で進行していく。私は自己の意志によって干渉する必要はなくまたそうすることも望まずに、この進行を観察する」(Hoffding 2018: 243) のである。

第一節でみたように、「音楽がそれ自体で進行していく」事態を、木村は音楽がもつ「固有の有機的生命」「自己生

産的な自律性」の現れと解釈していた。これに対して、ホフディングは同じ事態を演奏者の行為者性感覚の変容と解釈する。このような行為者性感覚の変容を説明する際に導入されるのが、「演奏的受動性」と呼ばれる概念である。

演奏的受動性は「身体図式 (body schema)」「情動と情緒的生」「音楽の構造と予測の認知的メカニズム」という三つの観点から説明される。

身体図式は、知覚や意識の志向的对象となる身体イメージとは区別され、「動くための能力として、姿勢を保つものとして、そして世界の知覚の中である行為をアフォードするものとして、常に作動している」(Hoffing 2018: 196)。身体図式は、以下の仕方でも演奏的受動性の感覚を基礎づける。まず、身体を訓練づけることで、注意を動きに向けたり、その動きを志向的对象とすることなしに、行為を行うことができるようになる³⁾。ヴァイオリンのルネは、「指がそれ自体でどれほど多くを覚えていくかびつくりする。指に任せる。脳の活動は弾いていることには使わず、他の何かに向かい、それを考えている」(Hoffing 2018: 199)と述べているが、これは指が脳ではなく身体図式によって動いていることの記述と解釈できるだろう。次に、楽器もまた、身体のように意識されなくなるという事態がある。このとき、楽器は身体への拡張として受け取られる。「私と楽器と音楽の境界は伸縮自在のものとなり、私の行為者感覚は拡大していく」(Hoffing 2018: 243)。最後に、演奏的受動性の感覚には「匿名性」が伴う。「行為者は、「私」から三人称の「その身体」に、あるいは「その指」に移る。「私の身体」や「私の指」のように一人称所有格でさえ記述される」(Hoffing 2018: 199)。

注意を向けることなしに行うことができること、楽器が身体へと拡張すること、身体の匿名性の感覚、身体図式においてこれらが合わさること、没入の鍵とされた「変容された行為者感覚」と「拡大した自己―他者の境界」が経験される (Hoffing 2018: 200)。すなわち、一方で、行為者である演奏者が身体や楽器を通じて音楽そのものとなる。他

方で、音楽そのものが行為者であるような感覚は、

私の主観性の受動的側面に属し、皮膚の境界でとどまらない拡張された意識の形式に属するのみならず、道具へと拡張し、環境とのダイナミックな相互作用の中でわれわれの主観性を形成する (Hoffding 2018: 198)

という側面と、

意識の受動性領域の内に見出すことのできるものであり、それゆえ、私の自我的意図が完全に活用できるものではなく、それ自体で展開するものとして、私の意識的生の基盤にある匿名の行為者として与えられる (Hoffding 2018: 242)

という側面を身体図式が持つゆえに経験されうるのである。

身体図式と同様に、「情動」もまた演奏的受動性に影響を与える。ヴァイオリンのフレデリック・Øは、演奏中父の死の悲しみを感じているとき、「あたかもすべてが消え去り、聴衆はそこにはおらず、私も本当はそこにはいなかった」(Hoffding 2018: 204)という「エクスタティックな没入」に移行した。また、ヴィオラのアスピョルンにとっては、ニールセンの弦楽四重奏曲のコラールという「幼少期の音楽言語を演奏するノスタルジア」(Hoffding 2018: 208)のような情動が、没入感覚を引き起こすという。したがって、演奏において、「情動的働きが、受動的水準の後押しとなっている」と考えてもよいかもしれない」(Hoffding 2018: 208)。

身体図式、情動という演奏者側の要素に加えて、音楽それ自体にも、演奏的受動性の要因が存在する。理由の一つは、音が物理的共鳴を身体の内引きおこすからである。

音の構造と音プロセスは、身体の中で反響する。音楽は身体の中で存在している。(Høffding 2018: 210-211)

音楽の物理的振動が、奏者の身体を共鳴させる。(Høffding 2018: 245)

身体と共鳴することで、音楽は「拡張した表現的主観性に統合されたものとして」(Høffding 2018: 211) 経験されるようになり、「音楽家が演奏することを選ぶ区別された対象として」(Høffding 2018: 211) 経験されるのではない。さらに、音楽は様式やジャンルにより分類することができるが、そのような分類は「統計的規則性 (statistical regularities)」の観点から理解可能だとホフディングは考える。そして、「統計的規則性」は意識の受動的水準と容易に融合し、かつ反省的意識を働かせることなしに行為を実行することが可能である (Høffding 2018: 213)。

合奏における没入

ここまでの議論では、個人で行う演奏が対象となっており、合奏という他の奏者との関係が問題となる行為には触れていなかった。以下では合奏の没入を取りあげる。

ホフディングの分析に従うならば、合奏は「運動的共鳴 (motor-resonance)」 「明示的な (explicit) 協調」 「間運動的情感性」という三つの相互行為の形態をとる。

基本的レベルの合奏と熟練した音楽家集団による合奏を区別したうえで、後者には、サブ意識 (sub-conscious) レベルのプロセスが要求されるとホフディングは論じる。そうしたレベルで生じているのが、「エントレイメント」と「運動シミュレーション」(両者をまとめて、「運動的共鳴」と呼ばれる)である。エントレイメントとは、「二人の人間が、不随意の行動を同調するプロセス」(Pacherie 2014: 31; Hoffding 2018: 231)であり、「運動シミュレーションとは、「他者の行為の知覚が、観察者の行為システムにおける対応する行為表象の活性化を促す」(Pacherie 2014: 31; Hoffding 2018: 231) 事態を指している。これらがサブ意識で発生するものであるのに対して、合奏中に「意識的、明示的、意図的な」(Hoffding 2018: 233) 協調が生じることもある。例えば、ウイंकで合図を出すなど、意識的に身体を用いたコミュニケーションを行う場合や、意識してほかの奏者に合わせようとする場合などがそれにあたる。つまり、熟練した演奏家による合奏では、意識的プロセスと無意識的プロセスの双方が働いて、相互行為が生じているのである。

ホフディングの分析で最も紙幅が割かれているのが、「間運動的情感性」である。第一ヴァイオリンのアスピョルンは以下のように証言している。

私は、知ることなしに (without knowing) フレデリックが三秒後にするであろうことを知ると感じているし、それと確かに合致する何かを行うことができる。(Hoffding 2018: 234)

弦楽四重奏で演奏するとき、いつ音を出すべきかを正確に知っており、見ることをせずに他の奏者が行うことを知っている。(Hoffding 2018: 234)

ホフディングは、ここで言われている「知る」ことの内実を明らかにしようと試みる。意識的に他の奏者を見たり、意識を向けたり、事前の演奏計画を反省することなしに知られる知識とは、いかなる種類の知識であるのだろうか。また、どのようにして他の奏者がこれから行うことを「知る」ことができるのだろうか。

ホフディングによれば、この種の知識は「一種の情緒 (affection)」、その状況における堅い信頼の感じ」(Hoffding 2018: 234) としての知識である。それは、「もし私がXをするならば、あなたはYをするだろう」という明示的知識の一種ではなく、我々は共にいるという感じ、他のすべての奏者がついてくることをほんのわずかも疑うことなく、新しい音楽的発想を追求する機会を各自に与えることのできる感じである」(Hoffding 2018: 237)。例えば、第二ヴァイオリンのルネは次のように述べている。

私は目を閉じることもまた、大いに楽しんでいる。「中略」ここで私たちはボーイングを変えるということ、それは視覚的な事柄とはならず、感じる事ができるといいうこと「中略」を信じている。(Hoffding 2018: 234)

ホフディングによれば、これは「情緒、その状況における固い信頼の感じ」としての知識である。

では、「情緒、その状況における固い信頼の感じ」としての知識は、どのようにして獲得されるのか。それは、「変容された行為者性感覚を経て、非常に強固な我々―行為者性 (we-agency) 感覚に至って与えられる」(Hoffding 2018: 234) のである。重要なことは、そうした知識が「注意や計画に媒介されるのではなく、間運動的統合感覚 (interkinesthetic sense of union)」(Hoffding 2018: 235) により、獲得されるということだ。

他の音楽家の間身体的包摂 (intercorporeal inclusion) は、行為者性感覚を変容させ、拡張するということができる。そのとき、もはや私の行為者性、私の運動、私の解釈に自己中心的に注意を向けることは優先されず、全体の設定、音楽、身体、楽器、そして他の奏者たちでさえ、一つの大きな行為者として見られている。これが情緒的、身体的な我々―行為者性である。(Hoffding 2018: 244)

演奏的受動性は、合奏においても働いている。その際にホフディングは、メルローポンティによる「触れる手」と「触れられる手」の議論を援用する。自分の手で自分の手を触るとき、「触れるものは触れられるものには還元し得ず、触れられるものは触れるものに還元し得ない。両者は相互依存している」(Hoffding 2018: 242)。ここで各奏者が触れ、また触れられるものは、「音楽」であり、あるいは「他のデンマーク弦楽四重奏団メンバーの情緒的、身体的タッチ」(Hoffding 2018: 244) でもある。

四. 結論

本稿の議論をまとめよう。演奏者同士が意識して音楽を作り出すのではなく、自然に音楽を作りあげるといふ現象に本稿は着目し、哲学的分析を試みた。木村は、演奏における個人内部の「あいだ」と演奏者間の「あいだ」に着目して、メタノエシスの原理が合奏で働くことを明らかにした。同時に、合奏においては、「固有の有機的生命をもつ音楽」が「あいだ」において存在することが論じられていた。木村のいう「固有の有機的生命をもつ音楽」という概念を現

象学的に展開したのが、ホフディングである。ホフディングは「没入」と呼ばれる経験に着目して、「演奏的受動性」を中心に、特に身体に着目した現象学的考察を展開している。意識を向けずに演奏ができること、楽器が拡張された身体のように感じられること、「私が為しているのではない」という匿名性の感覚、没我の感覚、ホフディングによればこれらは演奏的受動性により説明されるものである。また、合奏においては意識的、無意識的プロセスの双方が働くこと、「感じとしての知識」の機能も指摘された。

参考文献

- チクセントミハイ、ミハイ 『フロー体験：喜びの現象学』
（今村浩明（訳） 京都：世界思想社 一九九六年）
- Csikszentmihalyi, Mihaly, and Grant Rich. "Musical Improvisation: A Systems Approach." In *Creativity in Performance*, edited by Robert Keith Sawyer, 43-66. Greenwich, CT: Ablex, 1997
- ガブリエルソン、アルフ 「強烈な音楽体験による情動」
（ジュスリン、パトリック・スロボダ、ジョン（編）『音楽と感情の心理学』三四二―三七七 大串健吾、星野悦子、山田真司（監訳） 東京：誠信書房 二〇〇八年）
- ホフディング、サイモン 「スキルとなったコーピングとは？
——専門家の技法」（寺前典子（訳） 『現象学年報』第三十巻：四十九―六十五 二〇一四年）
- Höffding, Simon. *A Phenomenology of Musical Absorption*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018
- ケニー、バリー・ゲルリッヒ・マーティン 「即興演奏」（パーンカット、リチャード・マクファーンソン、ゲリー（編）『演奏を支える心と科学』一七五―二〇二 安達真由美、小川容子（監訳） 東京：誠信書房 二〇一一年）
- 木村敏 『あいだ』（東京：築摩書房 二〇〇五年）
- 大久保賢 『演奏行為論』（東京：春秋社 二〇一八年）
- パーンカット、リチャード・マクファーンソン、ゲリー（編）

『演奏を支える心と科学』（安達真由美、小川容子（監訳）東京：誠信書房 二〇一一年）

Pacherie, Elizabeth. "How Does It Feel to Act Together?" *Phenomenology and the Cognitive Science*. 13: 236-258. 2014

椎名亮輔 『音楽的時間の変容』（東京：現代思潮社 二〇〇五年）

Tanaka, Shogo. "Intercorporeality and *Aida*: Developing an Interaction Theory of Social Cognition," *Theory & Psychology*. 27, no. 3: 337-353. 2017

山田陽一（編）『音楽する身体——〈わたし〉へと広がる響き』（東京：昭和堂 二〇〇八年）

注

(1) 演奏を論じた学術的研究としては、山田（編）二〇〇八、パインカット・マクファーソン（編）二〇一一年、大久保二〇一八年などを挙げるができる。また、近年オックスフォード大学出版は五巻からなる「創造的实践としての音楽演奏に関する研究（Studies in Musical Performance as Creative Practice）」シリーズを刊行している。

(2) 本稿では取り上げないが、フロア理論における「自己（self）」概念が制約をかかえたものであり、正当性を欠くという指摘もなされている。

(3) ホフヴァイングは、「この事態をメルローポンティにならぬ」堆積（sedimentation）」と呼んでいる。

【翻訳】

Nishi Shinichirō's "On the Concept of 'Learning'" from *Eastern Ethics* (1934, pp.4-16)

解説・英訳 ダニエル・バーク

解説 — 故意に忘れられた知識人

京都大学に通っていた時期、たまには下鴨神社の古本祭りに行く機会があった。ある時、『東洋倫理』という、岩波書店が戦前に出していた濃緑色の文庫本を見つけた。著者は西晋一郎(1873年—1943年)である。大学院生として日本哲学史研究室に在籍していたにもかかわらず、聞いたことのない名前であった。日本における倫理学研究の分野では、西はかなりの大物であることを知った時、少し驚いた。実は、西の生涯は、もう一人「西」を名前にもつ、西田幾多郎(1870年—1945年)とほぼ重なっている。二人の生没年は、わずかに数年の差があるだけだ。西も、西田と同じように、東京帝国大学の哲学科に入学し、ケール博士の指導のもと、ヨーロッパ言語や西洋哲学を学んだ。それぞれに哲学のキャリアを積んだ二人は、「両西」と呼ばれたのである。西が師と仰いでいた北条時敬から座禅を勧められたことも、西田との共通点の一つである⁽¹⁾。卒業後、西は、グリーンの『倫理学序説』の翻訳に、日本人として初めて取り組む。この訳書は、西田の『善の研究』よりほぼ十年も早く出版された。『倫理学序説』は、当時よく読まれた哲学書の一つであったが、まだ定訳のない大量の倫理・哲学の用語に満ちた614ページにわたる大著の翻訳は、手間のかかる大仕事であったに違いない。しかしその甲斐あって、西は日本の倫理学界で主要な地位を得ることができた。当時、儒教関係の翻訳や注

積、倫理学や教育の研究は高く評価されたのである。吉田公平によれば、西田よりも西の知名度の方が高かったという時期が、あったらしい⁽²⁾。絶筆となった『人間即家国の説』（1944年）の第一刷は5000冊であったが、すぐに完売したと言われている。

しかし、西田幾多郎と西晋一郎、二人の学者に対する評価は、死後、分岐してしまった。西田は、近年、国内外で盛んに研究され、著作も英語、ドイツ語、フランス語、スペイン語、中国語、韓国語などの様々な言語に翻訳されている。一方、西晋一郎はというと無名に等しい。40冊以上の著書、数々の文章を公表したにもかかわらず、現在、西の本は絶版となり、私が知るかぎり、英訳されたテキストは一つもない。それは何故か。1930—1940年代に刊行された西の著書の題目が示唆している。『我が国体及び国民性について』（1934年）、『教学と思想統一』（1935年）、『真正なる国家』（1939年）、『人間即家国の説』（1944年）。当時、西の本の多くは、国民精神総動員の下に設立された国民精神文化研究所から出版されていた。要するに、西はいわゆる「国体論」を主張する学者であり、戦前の国家主義と関連があった。それゆえに、戦後、西は「故意に忘れられた」のである⁽³⁾。

近年、西に対する評価は再考され始めているようだ。例えば、2018年には、衛藤義則の『西晋一郎の生涯と思想』（広島大学出版会）が刊行された。近代を代表する学者としての名誉回復が期待できるのだろうか。私には予測できない。しかし、西の思想には世に知られる価値がある。その価値とは何であろうか。私見によれば、西の哲学的立場や解釈は、今日の思想傾向とはかなり異なる、だからこそ、西の思想の理解は、現代的解釈の立場を根本的に反省する契機となるかもしれない。真に哲学する学者には、西の立場は哲学として受け入れられない可能性もある。西田は西の思想を、「カント以前、あるいはデカルト以前の独断論である」と見なした⁽⁴⁾。しかしながら、西を今読む意味は、西田のような批判により排除されてしまった思想を再発見し読むという点にあるはずだ。「日本哲学」とは何かという問いがある。この問いについての理解を深めるためにも、「日本哲学」の表

舞台から裏へと迫いやられていた、つまり表ではない「ネガ像」をあえて見ることに意義はあると思われる。

初めて西の思想に触れて以来、私は、そこには再評価に値するものがあると信じてきた。西の思想を英訳し紹介したいという希望を抱き、『東洋倫理』の第一章『学』という概念について』を取り上げ、その翻訳・注解を進めてきた。以下、拙訳を掲げているが、そこで西は「dogma」（独断論）に言及している。西田の批判に対する返答として読むことも可能であろう。

この第一章において、西は、ヨーロッパと東アジアの叡智的・精神的伝統を比較するのだが、彼の教を対象とし実学を重んじる立場は、今日のいわゆる比較哲学とは異質である。比較哲学研究（主に英語圏で行われるもの）は、「哲学」を広義に捉えており、それは世界各地の文明・文化に見られる伝統であると主張する傾向にある。いわゆる「前近代」の日本思想をも哲学と見なす立場は、むしろ今の比較哲学研究の正統であると言えるだろう⁽⁵⁾。哲学の伝統における植民地主義、ヨーロッパ中心主義、あるいは人種差別のような有毒な遺産に向き合おうとする研究者が増えていることの傍証ではないか。歓迎すべき傾向であろう。

ところで、西が重視したのは「哲学」ではない。西にとって「哲学」は「学」の一種である。そもそも、日本の伝統思想には「哲学的」要素が乏しいのであるが、それは、逆に日本の伝統思想は「哲学」より優れているからなのだとは西は主張している。そういうわけで、『東洋倫理』は「倫理」のかわりに、「学」という概念の検討から始まる。第一章は展開される議論のアポロギアとして機能し、西洋と東洋における「学」の根本的違いを明らかにする目的で書かれた。

拙訳に見られるように、西の考えでは、科学や哲学を含めた意味での西洋の「学」は、「学」のための「学」である。このような「学」は抽象的であり、道徳とは無関係な外国からの輸入品である。「東洋の学」は、賢人による「教え」に対する敬愛という別の起源を有している。福沢諭吉は、西洋の科学を「実学」と考えていたようであるが⁽⁶⁾、西は、それは誤解であると言う。真なる「実学」とは東洋の「学」で

ある。人間が生きるということは、抽象的な事柄ではない。真の意味の「学」は、「真理のための真理」を対象とするのではなく、生きる道を指導する「教え」を敬い、それを「習い倣う」学である。

西は西洋思想を単に批判したのではない。西は20世紀の思想家であり、幕末の伝統を擁護する学者はなかった。西洋思想の門外漢であるどころか、西洋の倫理学・哲学を長年研究してきた学者である。それゆえに彼の批判は興味深く、またそこには奇妙な緊張感がある。西は、西洋の学を重視している者に対し、敢えて西洋近代の学術的方法や抽象概念を用いて、日本の伝統に内在する意味を明らかにしようとした。そのために、伝統の優れた点を論じたのである。中国では当時、馮友蘭が中国の伝統思想を「哲学」として再解釈することを試みた⁽⁷⁾。西にとっては、このように西洋起源の「哲学」を支柱として東洋的に概念化するアプローチは、おそらく直ちに東洋の降伏を意味してしまったのである。

西がこのテキストに描き出した「東洋の学」、「西洋の学」に関する主張には、疑問視すべきこともある。しかしそこには、東洋が西洋かという肯定否定の問題を超えた、ある一つの立場から生れた西の解釈や見解を見出すことができるのではないか。また、その当時の立場に接触することで、今日学ぶこともあるのではないか。西の「東西」の視点による伝統の比較研究は、私の見るところ、今日、その正統は何かという問いにつながるものであり、またいわゆる解釈というものの歴史性を浮き彫りにすることにもなるだろう。今でこそ、私たちは自らの観点により、過去を思想を「哲学」として扱うことができるようになった。しかし、そこに潜んでいるのは「西洋の学」の水準の勝利であると、西が今生きていたら、そう指摘するかもしれない。

ところで、西の学者としての博学多識、または作家としての腕前も否めない。西はいわゆる「西洋思想」と「東洋思想」を双方ともに深く理解した上で、自分の立場を語る。アリストテレス、ニュートン、ゲーテ、ポアンカレを参照し、また一方で儒教や仏教の諸概念を駆使する。両伝統を巧みに対象化するに当たり、西は、漢字の語源を解釈しつつ、

両伝統の差異を強調し、あるいは西洋思想を鋭く風刺する。拙訳が、西の大胆な思考スタイルの面白みを少しでもお伝えできるなら、嬉しい限りである。

Translation

Learning (學), or scholarship, has the meaning of *imitating-and-learning-from*.⁽⁸⁾ Confucius says: “learn and repeat or practice from time to time what you have learned.”⁽⁹⁾ Here we find the essence of learning. As it means to imitate, and to learn *from*, since long ago it has been necessary for there to be a model. That is to say, for learning to take place, it is necessary that there also be a teaching (教). Hence we have the word education (教學). In the West, too, we can see this sense. For example, when a given discipline in Germany is referred to as ‘*lehre*,’ this refers to both that which is learnt, the source or model, and *also* the teaching of it. Likewise, when in England a certain theory is referred to as a ‘doctrine,’ this refers to both the teaching of something, as well as the source or model to be learnt. This is all to say that there must be a teaching in order for learning to take place.

In the West, however, learning corresponds not to teaching, but to truth, having escaped the bonds of the church and returned to the love of wisdom of ancient Greece. *Theoria*, ‘to reason,’ originally means both the source or model,⁽¹⁰⁾ and to see (能觀) or be seen (所觀).⁽¹¹⁾ That is to say, *theoria* stands in relation to form (形相: shape-aspect), which in turn has a similar meaning to ‘idea,’ which means form or shape. Everything which exists has form exactly *because* it exists. Without form existence is impossible. Just what is, as it is, without any distortion or concealment, in its full shape, its truth (真相: real-aspect), is the ‘idea.’ *Theoria* is to look at this true form, and is, counter-wise, the truth of the form as perceived.

Coincidentally, the Chinese word for principle (理) closely

resembles 'idea.' Principle is the grain of jade and stones; it is pattern, that is, form. Hence truth (真理: real-principle) doubtlessly means the "real" (真) form, shape, aspect. Reason (条理) has a similar meaning, and from this we can see the connection with words such as law (order) (理法) and law (rule) (法則). However, law as order or rule is still related to the previously mentioned 'teaching.' Between learning which stands in relation to teaching, and learning which takes truth as its target, there remains a conceptual gap which is not easily bridged.

Learning as the love for wisdom, the love of truth, is the pursuit of the 'idea' by means of 'theoria.' The aim is to look upon things as they truly are, in their full and perfect forms. We may say that to 'look' or to 'see' constitutes the very spirit of Greek learning. This brings with it an accompanying concern with the beautiful, or the aesthetic. Certainly, the 'idea' is more something to be seen than it is to be thought about, and 'theoria' is that act of 'seeing' itself.

'Seeing' thus takes on an artistic character when differentiated from 'thinking.' Forms are seen, rather than considered, and hence it is the forms which are beautiful. That which is beautiful is none other than the perfected forms. The incomplete figure is not a figure, the imperfect form is not a true form. The true form, therefore, is that which is doubtlessly beautiful to behold. The truth, the *shinri* (真理) sought after by Greek learning is therefore the true aspect, the *shinsō* (真相), the true *form* (真形相),⁽¹²⁾ In other words, truth, for the Greeks, is none other than the beautiful.

Linked in this manner to both Greek art and Greek learning, the Greek love of wisdom was necessarily the 'eros' which seeks out the beautiful. The state depicted in Plato's *Republic* was the perfect form of the state, in other words the state as a grand work of art. Likewise, the various virtues discussed in Aristotle's ethics are forms of the beautiful

soul, and thus also art.

It is natural that the learning of modern Western nations is concerned above all with 'theoria,' given that they left behind the teaching-oriented scholarship of the middle-ages with their return to the Greeks. When at the beginning of his scientific treatise Poincaré states that there is nothing more beautiful than truth, he is articulating the spirit of Western scholarship. The beautiful - in other words the complete form - is the perfect form, it lacks nothing, being complete in itself, with nothing left to seek that is exterior to it. In this conception we find the reason for the promotion of learning for the sake of learning.

It is here that 'love of truth' is declared supreme, with merely expedient methods firmly rejected, and so-called 'teachings' expelled from the world of learning. And so, today scholars of our country are coming to think of the above sense of 'learning' as the only true learning, with 'teaching' seen as so-called 'dogma.' Here, 'dogma,' is that which is 'dogmatic' or arbitrary, running counter to the spirit of learning. Yet the spirit of Greek learning, as well as the ideal of modern Western learning, which resonates with, and is a restoration of the Greek spirit, is from long ago *one* ethos of learning. It is not the only ethos. It is no more than the Western style. More specifically, it is only their ancient concept of learning, as we must distinguish it from the spirit of the European Middle-Ages.

To take one concept of learning alone as truth, with other ways of learning rendered un-truth, is already one-sided. Yet it is not only one-sided, and therefore mistaken. It also means the taking of something from a people different to us, from a history different to our own, as that which is true, with what is our people's way, our own history, rendered as false. This is not merely to make a mistake, but to truly overturn and confuse the self and other, the local and foreign.

Our learning, however, is to learn-and-receive-instruction.⁽¹³⁾

It is a learning which stands in a correspondence with 'teaching.' The purely theoretical is an aesthetic construction, and as a result it is both unreal (非 現実的) and beyond the real (超 現実的). Learning which is concerned with the theoretical seeks the completion of conceptual structures. Whether it is science or philosophy, the essential quality of such learning is 'symbolism.'

Such a learning is truly but another form of art. The perfect forms of nature⁽¹⁴⁾ are beautiful, just as works of art are beautiful. Just as the truth (true-aspect) of nature is what is true, the perfected structure of thinking is also what is true. Because theoretical physics is a 'symbolism' which attempts to faithfully represent natural physical phenomena by way of theoretical constructs, it allows for various theories to be regarded as 'truth.' In the world of pure theory, of pure mathematics, this is even further still the case. Here also arise the various 'truths' of geometry. Hence it is learning for the sake of learning, truth for the sake of truth.⁽¹⁵⁾

However, learning which stands in relation to teaching is concerned with the real, with the actual. In general, learning in the East is practical-learning (実學: real-learning), not mere theory.⁽¹⁶⁾ It means examining actual problems of living; religious, moral, and political, from a practical standpoint. It does not necessarily entail perfected theoretical structures. That elements which would be essential for a theoretical system are missing is merely because such elements are not needed for practical purposes. That Confucianism is lacking in a philosophical system is simply because such a system is not considered necessary from a practical standpoint. Even in the case of Buddhist teaching, which compared to Confucianism is far richer in theory, and even in the case of such concepts as 'yuishiki-ron' (the theory that nothing exists out of the mind), which could be thought of as an introductory text to Buddhist philosophical theory, the fact that elements

which would be essential for a proper epistemology or psychology appear to be missing, indicates that such elements were thought to be unnecessary for guiding individuals towards the ultimate goal of spiritual liberation. In Buddhism, too, theory is conducted not for the sake of theory, but for the purpose of teaching people the greater truth of life that is religious.

Even Buddhist sutras, which are structured as though created with artistic intentions, arise from an attitude of religious reverence. Of course, philosophically organized Buddhist systems were developed later, and as a result of their influence quite philosophical theorizing developed within Confucianism. Nevertheless, [these traditions] maintained their orientation towards 'teaching.' It is in the Eastern style of learning to be continuously alert to the need to purge 'empty theories' that result from turning too far to abstract reasoning, and to tirelessly reflect on the proper province of practical learning (実學).

And so, naturally, within this tradition we have necessarily focused on seeking to disclose the truth of this world and this life. Certainly, a person is nothing without truth, to say nothing of the problems of truth which arise in serious undertakings such as religion, morality, and governance. However, we speak here not of truth for the sake of truth. We set out with a sincere, practical need to inquire into truth for the sake of resolving the real problems of life: How are we to achieve ultimate peace? How are we to bring harmony and security to the people? How are we to achieve right conduct? We seek after truth for the sake of, and insofar as, it helps us with these concrete needs.⁽¹⁷⁾

Truth for the sake of truth means to halt at the merely 'correct,' content to enjoy its beauty.⁽¹⁸⁾ We do not think that it is valuable to know as much as possible about anything at all. Nor do we think that considering what is beneficial or harmful to human life is to treat insight into truth in a vulgar, expedient manner. Truth itself is neither beneficial

nor harmful. It is merely what is true. Eastern learning, which we may also refer to as actual-learning (実學), is oriented towards the practical living of human life, and the seeking of knowledge which may help us *accomplish* our lives. This is why we set up a 'teaching.' To *learn-and-receive-instruction from* 'teaching' is precisely what constitutes 'learning.' Newton once compared the truth to a great ocean.⁽¹⁹⁾ It is impossible to conquer such an ocean. Nor is it necessary. There is only the problem of how we are to set sail upon it, how we are to voyage across it, and how we are to arrive safely at our chosen shore, thereby accomplishing our lives.⁽²⁰⁾

Saints, sages, and prophets have appeared over the ages, rising above the common man. That we may accomplish our lives, they have pointed out to us the shore we are to aim for; they have taught us the harbors we are to depart from; and they have instructed us in the art of navigation. Such is why the first teachings were founded. As a teaching, it must be erected. It does not, like the truth, simply depend upon nature (天然). From amongst countless truths, those crucial for the accomplishment of human life were chosen, and shown to the people. For this reason, 'teaching' has stood amidst the true from long ago, yet is a human artifice. Learning in the East has meant, initially and first of all, to follow this teaching, and to learn from it. The way to learning was not opened up by a 'love of truth,' but by a veneration for teaching. Hence it is not truth for the sake of truth, or learning for the sake of learning, but truth for the sake of accomplishing life, learning for the sake of praxis.

This is why veneration is the basis of Eastern learning. It is because we venerate teachings, and venerate those who teach us, that we seek to learn, to imitate. This is learning, and it does not stem from love of truth. Love of truth has long been thought of as deeply moral. However, to yearn for truth as that which is the most beautiful, is

so-called 'eros'; it is not yet deeply moral. Lusting for knowledge has never been fruitful, yet when arising from personal cravings it is no more than naked individualism, easily confused with the desire to know itself.

And so, individuals who understand learning in a Western way, as I see it, often take learning as beginning with lust for knowledge. As a result, they stray far from the true essence of learning, and do not even achieve the standpoint of 'eros.' However, such misunderstandings, and ultimately, 'eros' and desire for knowledge, too, stem from individualism. Because, in the East, learning begins with respect and veneration, it is without the motivation of individualism, but to the contrary first begins with the devotion of oneself. Ultimately, because such learning has a moral starting point, it also becomes a moral love-of-truth. Learning which seeks the path to accomplishing life entails the trusting of those who teach the way in its search for truth. There is no love of truth so great that it alone can win out over learning which is based on veneration.

The spirit of veneration in human beings begins with the spirit of the child towards its parents. This is the spirit of filial piety. The very first learning of humans after they are born is that of the child learning from its parents. We may say that learning begins and ends with filial piety. Concretely, to accomplish one's life means to begin with filial piety, to end with devotion; to work piously for the benefit of society, and to give thanks for the blessings of the gods of heaven and earth. There is nothing more important than to seek out how one may be filial to one's parents, loyal to one's monarch and nation, and benevolent to the people.

As the motivation of this learning is different, the results must also be different. One is theory for the sake of theory, learning for the sake of learning. The other is real (practical) learning (実學). One casts

individual truths into the great ocean, failing to discern a safe harbor. The other receives the teaching of the sages and masters, respecting their guidance in order to advance. One supposes that we might directly beseech the truth, that is, nature. The other understands that we must first beseech the refined man, who beseeches the wise man, who beseeches the sage, who beseeches heaven.⁽²¹⁾ One is individualistic, with the direct contact of the self with reality, the participation of the self with the truth of the universe, seen as the greatest good. As a result, we have ten theories for ten people, a hundred theories for a hundred people, and yet conversely there is ultimately nothing which is capable of going beyond the tradition of national culture, or ethnic sentiment. Another rejects individualism, seeking the path by way of the guidance of teachers. As a result it is conservative and traditional, yet this does not mean that it necessarily shuts out the creativity of the individual and their original perspectives.

However, if an individual is to simply pursue truth for the sake of truth, then the world of truth is opened up such that ethics becomes ethics, governance becomes governance, religion becomes religion, art becomes art, and so forth, each in accordance with its own laws comes to form its own cultural region.⁽²²⁾ However, a resolute learning, which attempts to reverently accomplish life, is oriented towards an integral (unified) culture, wherein the unified principle of all things is realized. Religion, morality, governance, economics, scholarship, art, all are united by a single governing principle. First of all, in learning, we stress that the undertaking of learning is not divided.

Learning which originates with a love-of-truth, which in turn stems from an 'eros' that seeks after beauty, and views nothing so beautiful as the truth, requires self-expression. It is possible to claim that such a learning is actually like an art-work, formed out of conceptual thinking. Goethe is doubtlessly the greatest of self-expressionists. That

all Germans sing Goethe's praise is only natural. How could an individualistic people help but praise the most majestic of self-expressionists? Yet learning which takes veneration and respect as its starting point, learning which is focused on the problem of finding what to aim for in life, learning which takes the esteeming of resolution as its spirit, such a learning requires not self-expression but *praxis*. Whether we speak of veneration, or of resolution, this already means self-devotion. The beginning is at the same time the end. True praxis is achieved through offering up the self.

In general, Eastern learning entails the goal of cultivating oneself in order to govern the people.⁽²³⁾ *Self-enlightenment enlighten-ment-of-other* (自覚覚他, a Buddhist term) has this same meaning. We do not honor wise men who merely preserve their own social positions, to speak nothing of the self-expressionists. Even when single-mindedly inquiring into the self, we do not stop at the attainment of personal peace. This is because, at the base of self-inquiry is a benevolence towards all people. Because self-expression takes its own self-expression as whole in itself, learning based on self-expression is learning for the sake of learning; that is, its essence is to end in ethics. Because learning which begins with self-devotion necessarily tends towards praxis, the activity of learning cannot be divorced from the greater undertaking of human life. The former learning is artistic, the latter is moral. That which is mere 'eros' attempts to make even morality artistic. That which is reverential makes even art into what is moral.

To say that art is made moral, means that poetry, song and music spring from loyalty and devotion, with all creation reflected in loyal and devoted eyes. This is the unity of morality and art. In unifying the undertaking of learning, we make it the learning of governance and teaching. That is to say, there is nothing which is moral separate from the practical activity of governing, ruling, and managing. That

is why we speak of cultivating oneself in order to govern the people, and of *self-enlightenment enlightenment-of-others*. This means the unity of religion, teaching, and morality. In this manner, following from the essence of Eastern learning, we can understand that the religious, the moral, the artistic, the political, the economical, these, all, are fundamentally tied together. Here, the fundamental unity of a culture takes place, meaning the unity of human life. The concrete realization of such unity is the unity of the nation. Conversely, it is how we can know why it is true to say that learning must be faithful to the nation. We must understand that how we look at learning is not merely a problem concerning only learning. It concerns the whole of life, and, most practically, has a supreme importance when it comes to the continued existence of the nation.

While [in this book] my subject is Eastern ethics, the delimitation of ethics into its own separate sphere is already to copy a foreign, Western custom. For us, there is, originally, only *one* learning. The learning of ethics and morality cannot exist apart from governance and economy. Furthermore, if religion and art are not also included, we cannot truly call it human, moral learning. Needless to say, the division of the subjects of learning, investigating their essences individually, has allowed for a great advancement in learning, and the multifaceted opening up of the world of truth. Yet it also serves to render unclear the aims of life, leaving us with the threat that when we ask what these aims ultimately are, we will lack the conviction to answer.

There are scholars in our country today who, having accepted self-expressionistic Western style learning for the sake of learning, take this learning as the only proper learning. Such thinking is not only shallow, but runs against our own temperament; it is not harmonious with our own historical culture, like patching wood onto bamboo. The effects of such imported thinking cannot be underestimated when it

comes to matters of national education. Between learning for the sake of learning, and learning which is loyal to the country, there is the difference that exists between art and morality. For the sake of an integral life, this is a decisive difference. Hence why I have had to devote so many words to the concept of learning.

参考文献

- 福沢諭吉(著) 松沢弘陽(校注)『文明論之概略』岩波文庫、1995年。
金谷治(訳注)『論語』岩波文庫、1963年。
丸山真男(著) 松沢弘陽(編)『福沢諭吉の哲学 他六編』岩波文庫、2001年。
西晋一郎『東洋倫理』岩波全書、1934年。
—— 『人間即国家の説』明世堂書店、1944年。
衛藤吉則『西晋一郎の思想』広島大学出版会、2018年。
縄田二郎『西晋一郎の生涯と思想』五曜書房、2003年。
Baggini, Julian, *How the World Thinks: A Global History of Philosophy*, Granta, 2018.
Blacker, Carmen, *The Japanese Enlightenment: A Study of the Writings of Fukuzawa Yukichi*, Cambridge University Press, 1964.
Wing-Tsit Chan, *A Sourcebook in Chinese Philosophy*, Princeton University Press, 1963.
Brewster, David, *Memoirs of the Life, Writings, and Discoveries of Sir Isaac Newton*, Cambridge University Press, 1855.
Shōbōgenzō: Zen Essays by Dōgen, translated by Thomas Cleary, University of Hawaii Press, 1986.
Nietzsche, Friedrich, *The Birth of Tragedy*, translated by Shaun Whiteside, Penguin Books, 1993.
Fung Yu-lan, *A History of Chinese Philosophy, Vol. I & II, trans. by Derk*

Bodde, Princeton University Press, 1952.

Zammito, John, *Kant, Herder, and the Birth of Anthropology*, Chicago, 2002.

注

- (1) 西と西田の関係については、縄田次郎『西晋一朗の生涯と思想』(2003年、56-89頁)を参照のこと。
- (2) 吉田公平「序」、同上(縄田、ii-iii)。
- (3) 同上。
- (4) 同上、85頁。
- (5) 英語圏における比較哲学(comparative philosophy)の一般的な理解については、Julian Baggini, *How the World Thinks: A Global History of Philosophy* (Granta, 2018)が参考になる。Bagginiは、哲学を世界という視点から捉え、また「文化の現象」として理解している。これは、1930年代にハワイ大学で始まった欧米的な comparative philosophy の方法に由来する。哲学を「文化の現象」と捉えたハワイ大学の研究者らによる伝統的哲学の理解は、アメリカのプラグマティズムと深い関係があり、また19世紀に発展した人類学、社会学、実証主義、ダーウィンの進化論からの強い影響も受けている。そこで、ヘルダーが18世紀に生物を通して文化を論じていたことが思い出されるが、哲学は広義の anthropology を原型としなければならないという彼の発想は、*How the World Thinks* で Baggini が表明した現代の比較哲学の立場を裏づけるものだと考えられる。ヘルダー研究については、John H. Zammito, *Kant, Herder, and the Birth of Anthropology* (2002)を参照のこと。
- (6) 福沢による「実学」の思想を論じた文献として、丸山真男著・松沢弘陽編『福沢諭吉の哲学 他六編』(岩波文庫、2001年、特に36-66頁)、Carmen Blacker, *The Japanese Enlightenment: A Study of the Writings of Fukuzawa Yukichi* (Cambridge University Press, 1964, pp.41-56)がある。
- (7) Fung Yu-lan, *A History of Chinese Philosophy Vol. I & II*, trans. by Derk Bodde, Princeton University Press, 1952.
- (8) 倣ひ習ふ: Nishi combines two homonym verbs in Japanese to help

make his point. *Narau* (倣う), which means to copy, to imitate, and *Narau* (習う), which means to lean *from* somebody. That they are written differently indicates their different sense, but putting them together helps to emphasize their common heritage and connection. This emphasize prepares the reader for the reference to Confucius in the next sentence.

(9) This quote is from the first line of the *Analects of Confucius*: 學而時習、不亦說乎. The English translation used here is from Wing-Tsit Chan's *A Sourcebook in Chinese Philosophy* (1963), p. 18. For the Japanese translation, see 金谷治(訳注)『論語』岩波文庫、1963, p. 19.

(10) We saw above that Nishi takes proper 'learning' as *imitating-and-learning-from*. What Nishi calls the original source or base of what is learnt (本), ought to be a model (手本 – lit "hand-book" - Etymology: a book for practicing the correct writing of characters) to be emulated (here we have another play on words). Yet in Nishi's view the Greeks take a different path, which he wishes to contrast Eastern learning with. As we shall see further below, what he argues is that instead of *imitating-and-learning-from*, the Greeks wish to *see*. And instead of a *model* to emulate, what they *see* is the forms.

(11) Now Nishi is using Buddhist terminology for 'see.' 能觀 (nōkan: to see) and 所觀 (shokan: to be seen), appear in the *Shōbōgenzō*, by Zen master Dōgen. These terms refer to something like the viewing of the normally perceptible, temporary world of the senses. They stand in contrast to 當觀 (tōkan), which indicates something like a form of sight which is neither *seeing* nor *being seen*, but a sight that transcends the division between self and other. Dōgen states that such a form of sight cannot be achieved by way of regular knowledge, which depends upon this division between self and other, between seeing, and being seen. We can see here how simply by use of a couple of Chinese characters, Nishi is already able to foreshadow his attack on the Greeks, implicitly accusing them of being occupied with the unimportant.

(12) In modern Japanese, there are several different words for truth: 真理, 真実, 真相. Each includes the character 真 (shin), which means something like the ‘real’ or ‘the actual.’ We have seen Nishi assert that Greek learning is concerned not with teaching, but with truth as ‘idea.’ He agrees that yes, Eastern learning too has its ‘idea’ in the form of principle (理). Yet he claims that this principle stands in relation to *teaching*. The Greek idea, meanwhile, is not this kind of principle, but form. And so, Greek truth is not truth in the sense of true-principle (真理), but truth as true-aspect (真相). Nishi is able to use these different ways of writing ‘truth’ in order to help distinguish what he views as the difference in the orientations of Greek and Eastern learning.

(13) 學び習ふ: Here Nishi combines two Japanese verbs Manabu (study, learn 學ぶ) and Narau (習う), to form the expression *learn-and-receive-instruction*, allowing for him to emphasize the dual nature of this older sense of learning. At the same time, we are reminded of the beginning of the *Analects*. For Japanese readers of the time, the connotation would have worked nicely.

(14) 天地自然の完相: Of course, nature is an inadequate translation for tenchi-shizen (天然自然). This is an old term, indicating something closer to “the ways of the cosmos.” It appears in the set phrase tenchi-shizen-no-kotowari (天地自然の理), the principles of the cosmic order, which govern all things (including human life). Nishi has substituted 理 (principle - kotowari) with 完相 (complete-form), and, in the next sentence, with 真相 (true-aspect). So we have here instead: “the *complete form* of the ways of the cosmos.” Nishi is again playfully using concepts from Eastern thought to underscore how he takes the Greeks as not oriented towards truth as principle which requires teaching, but truth as perfect form, which is to be looked upon.

(15) 學のための學、真理のための真理: This phrase appears frequently throughout the essay.

(16) We should be aware that the term *Jitsugaku* (実學), ‘real-learning’ or ‘practical-learning’, which forms a word pair with *kyogaku* (虚學: false learning), was frequently used in scholarly debates between different

traditions in China, Japan and Korea from the 17th century onwards. In stating that Eastern learning is “practical” learning, Nishi can indicate that Greek learning is the equivalent of “false” learning. Later he will be more explicit.

(17) The word ‘truth’ is repeated six times in this paragraph. In each case, what Nishi actually writes is 真理. Yet, we ought to be aware that this translation is potentially very misleading here. The connotation of the two composing characters is important. Truth here means *real-principle*, or *true-principle*, *genuine-principle*. For Nishi, ‘truth’ in this sense is inherently practical, helping us find the *way* (道) to live. It is not merely the counterpart to ‘what is true.’

(18) 「真理のための真理といふは真に安んじ美を楽しむといふ意味である」: Nishi uses the first half of ‘truth’ as “true-principle” (真). What is missing, of course, is the second half; principle (理); i.e. what is missing is concern for the (moral) principles which may inform our conduct.

(19) “I do not know what I may appear to the world, but to myself I seem to have been only like a boy playing on the sea-shore, and diverting myself in now and then finding a smoother pebble or a prettier shell than ordinary, whilst the great ocean of truth lay all undiscovered before me.” See Brewster, *Memoirs of Newton* (1855).

(20) Nishi’s reading of Western learning appears similar to Nietzsche’s in a number of respects, particularly as found in *The Birth of Tragedy*. This similarity extends to the analogy of ocean and shore: “The whole of our modern world is caught up in the net of Alexandrian culture, and its ideal is theoretical man, armed with the highest powers of knowledge and working in the service of science ... [yet] modern man has begun to sense the limitations of the Socratic delight in knowledge, and yearns for a shore from the wide and barren sea of knowledge.” (p. 86)

(21) I note that this hierarchical structure characterizing traditional (i.e. Neo-Confucian) learning had been criticized many decades earlier by Fukuzawa

Yukichi, who incidentally also used the term ‘real learning’ or ‘practical-learning’ (実學), although for opposite ends. For Fukuzawa, Confucian learning was not practical, but helplessly moralistic and divorced from a scientifically knowable and controllable nature. It was Western science which was the ‘実學’ that Japan needed to modernize and survive. In his famous series of pamphlets *An Encouragement of Learning*, which predate Nishi’s book by 62 years, Fukuzawa writes that: ‘Heaven does not create people above others, or below others.’ Reading Nishi, meanwhile, it is almost as though he were in dialogue with Fukuzawa. Familiar with western philosophy to a degree not yet possible in Fukuzawa’s day, Nishi wishes to deploy his knowledge to reclaim the term ‘実學’ for native traditions.

(22) Here too, I suggest that we can see a similar sentiment in *The Birth of Tragedy*. “...without myth all culture loses its healthy and natural creative power: only a horizon surrounded by myths can unify an entire cultural movement. [...] Let us now, by way of comparison, imagine abstract man, without the guidance of myth – abstract education, abstract morality, abstract justice, the abstract state; let us imagine the lawless wandering, unchecked by native myth, of the artistic imagination; let us imagine a culture without a secure and sacred primal site, condemned to exhaust every possibility and feed wretchedly on all other cultures – there we have our present age, the product of that Socratism bent on the destruction of myth.” (pp. 109-110) – Where Nietzsche speaks of myth, Nishi would speak of teaching. For Nishi, the teaching of the Eastern saints and sages would perform a similar function, of providing a secure horizon within which culture can be a ‘unified’ whole.

(23) 己を修め人を治めること: From the *Great Learning* (大學), one of the “Four Books” of Confucianism, selected by Zhu Xi in Song period China as foundational texts, and used in the national examination system.

『日本哲学史研究』バックナンバー目次

第1号 (2003)

藤田正勝「和辻哲郎「風土」論の可能性と問題性」

伊藤徹「幻視された「自己」」

ブレット・デービス「退歩と邂逅——西洋哲学から思索的対話へ——」

杉本耕一「西田哲学の「転回」と「歴史哲学」の成立」

第2号 (2005)

平田俊博「日本語の七層と現象学的優位——日本語で哲学する——（前）」

古東哲明「臨生する精神——日本人の他界観——」

宮野真生子「美的生活の可能性と限界——柳宗悦「第三の道」とは何か——」

藤田正勝「西田哲学と歴史・国家の問題」

第3号 (2006)

片柳榮一「アウグスティヌスと西田幾多郎」

林鎮国「西谷啓治——空と歴史的意識をめぐって——」

岡田勝明「日本思想における二重言語的空間——西田幾多郎の場合——」

ステフェン・デル「真の自己の否定性——上田閑照の「自己ならざる自己」の現象学——」

第4号 (2007)

清水正之「哲学と日本思想史研究——和辻哲郎の解釈学と現象学のあいだ——」

藤田正勝「西田幾多郎の国家論」

杉本耕一「歴史的世界における制作の立場——後期西田哲学の経験的基盤——」

ジェラルド・クリントン・ゴダール「コケムシから哲学まで

——近代日本の「進化論・生物学の哲学」の先駆者としての丘浅次郎——」

《書評》高坂史朗 藤田正勝著『西田幾多郎——生きることと哲学』

第5号 (2008)

岡田安弘「西谷啓治における「科学と宗教」の現代的意義

——生命科学の危機的な諸問題を前にして——」

黄文宏「西田幾多郎の宗教的世界の論理——新儒家の宗教観との比較を兼ねて——」

シルヴァン・イザク「西谷における自他関係の問題」

守津隆「西田哲学批判としての「種の論理」の意義」

ダニエラ・ヴァルトマン 「「絶対無」としての「絶対的生」とは何か

——ミシェル・アンリと仏教あるいは田辺元との対話——

第6号 (2009)

伊藤徹 「過去への眼差し——『硝子戸の中』の頃の夏目漱石——」

上原麻有子 「翻訳と近代日本哲学の接点」

城阪真治 「下村寅太郎の科学的認識論——表現作用としての「実験的認識」について——」

日高明 「中期西田哲学における質料概念の意義」

濱太郎 「西田における形の生命論」

第7号 (2010)

米山優 「モノドロジーを創造的なものにする事

——〈モノドロジックでポリフォニックな日本の哲学〉に向けて——」

細谷昌志 「『マラルメ覚書』と「死の哲学」——田辺哲学の帰趨——」

林晋 「「数理哲学」としての種の論理——田辺哲学テキスト生成研究の試み (一) ——」

呉光輝 「西田哲学と儒学との「対話」」

杉本耕一 「京都学派の仏教的宗教哲学から「倫理」へ」

第8号 (2011)

高橋文博 「和辻哲郎の戦後思想」

田中美子 「個性の円成——和辻哲郎「心敬の連歌論について」を読む——」

熊谷征一郎 「「存在と無の同一」としての「生成」の意味をめぐって

——西田によるヘーゲル生成論批判の妥当性と意義——」

《書評》水野友晴 井上克人著『西田幾多郎と明治の精神』

第9号 (2012)

行安茂 「西田幾多郎とT・H・グリーン」

林晋 「澤口昭聿・中沢新一の多様体哲学について

——田辺哲学テキスト生成研究の試み (二) ——」

岡田安弘 「現代生命科学の発展と西田の生命論」

ブレット・デービス 「二重なる〈絶対の他への内在的超越〉

——西田の宗教哲学における他者論——」

第 10 号 (2013)

《特集・間文化（跨文化）という視点から見た東アジアの哲学》

張政遠「西田幾多郎の哲学——トランスカルチュラル哲学運動とその可能性——」

林永強「西田幾多郎と T・H・グリーン——トランス・カルチュラル哲学の視点から——」

黄冠閔「哲学と宗教の間——唐君毅と西谷啓治における近代性をめぐる思索——」

熊谷征一郎「西田によるヘーゲル生成論批判の射程」

太田裕信「場所の論理と直観

——西田幾多郎『働くものから見るものへ』と『一般者の自覚的体系』——」

シモン・エベルソルト「九鬼周造における現象学と形而上学の交わりの問題」

第 11 号 (2014)

《藤田正勝教授・日本哲学史専修退職記念号》

藤田正勝「凍れる音楽」と「天空の音楽」

福谷茂「藤田さんのこと」

氣多雅子「西田幾多郎とセーレン・キェルケゴール——「実践哲学序論」の一考察——」

杉村靖彦「「種の論理」と「社会的なもの」の問い

——田辺、ベルクソン、フランス社会学派——」

水野友晴「大拙禅における主体性の問題——日本哲学からの発信の試み——」

杉本耕一「明治日本における宗教哲学の形成と哲学者の宗教的関心

——清沢満之を中心に——」

城阪真治「『善の研究』における「哲学的思想」とその方法」

日高明「思慮分別はなぜ純粹経験ではないのか」

満原健「志向的意識と場所的意識」

中嶋優太「形成期西田哲学とヴィンデルバントの共有地

——意志的なものというスローガンと文化主義をめぐって——」

太田裕信「二つの行為の哲学——西田・田辺論争をめぐって——」

石原悠子「西田における「アプリオリ」概念」

ダニエル・バーク「前近代の日本思想と日本哲学の境界

——デューイ、フッサール、パトチカを手がかりに——」

藤田正勝教授・著作一覧

第 12 号 (2015)

小林敏明「西田の思考と日本語の問題」

氣多雅子「西田の「個物と個物との相互限定」をめぐって」

河野哲也「母性保護論争のフェミニスト現象学からの解釈（1）」

ラルフ・ミュラー「応答の心が交差する小径」としての〈感応道交〉

——道元のフェミニズム的解釈——

竹花洋佑「種の自己否定性と「切断」の概念」

小島千鶴「西田幾多郎と久松真一における救済の問題」

八坂哲弘「西田幾多郎のフィードラー受容とリップスの「感情移入」説」

第13号 (2016)

納富信留「西田幾多郎と田中美知太郎——日本哲学とギリシア哲学の協働のために」

芦名定道「南原繁の政治哲学とその射程」

廖欽彬「井筒俊彦の意識哲学における言葉と芸術」

服部圭祐「「人間の学」から「倫理の学」へ——和辻哲郎の「倫理学」体系の形成過程」

名和達宣「哲学者・杉本耕一氏との対話」

第14号 (2017)

氣多雅子「京都学派における「宗教」の概念」

合田正人「「種の論理」論争をめぐって——高橋里美、務台理作再考——」

中島隆博「循環し、競合する概念——ブラセンジット・デュアラの

「対話的超越」と鈴木大拙の「日本の靈性」をめぐって——」

志野好伸「大西祝と和辻哲郎における忠孝概念」

檜垣立哉「西田とバロック哲学」

ロルフ・エルバーフェルト「行為的直観と形成的現象学 (Transformative Phänomenologie)

——西田哲学の将来を考える——」

上原麻有子「「名」と「実存」——九鬼周造の哲学を巡る一考察——」

ファビアン・シェーファー「メディア哲学としての京都学派」

第15号 (2018)

森哲郎「西田幾多郎における「表現」思想——『善の研究』の成立と転回——」

岡田勝明「場所の論理と自己存在の証明——西田哲学の現代性——」

小野真龍「神仏のコスモロジーとしての雅楽」

ジョン・C・マラルド「懺悔道という哲学における責任の問い」

城阪真治「内的経験としての「自覚」の形成

——『善の研究』から『自覚に於ける直観と反省』への歩みについて——」

藤貫裕「九鬼周造の時間論における二つの永遠の現在

——回帰的形而上学的時間における多と一の両立を手引きに——」

『日本哲学史研究』バックナンバー