

哲学研究

第四百八十八号

第四十二卷
第六册

聴覚の論理

植 田 寿 蔵

視覚の真実を知るために、一つの関聯をもつ用意として、音の問題について考えてみたいと思う。音楽論というま
では到らない。ただその基礎は或は少し明らかになるであろうか。

空間は三つの方向をもつと考えられている。しかし視覚の世界としての空間は、実は知覚せられる二つの方向と、
諒解せられる一つの方向の統一として成立する。三つの方向をもつと考えられる空間は知識の対象である。知識の対
象としての空間は、たしかに三つの方向をもっている。しかしそれにはまず目の対象としての空間の存在が予想せら
れている。見られた結果に基づいてそれが考えられ、三つの方向が数えられた。しかしその見られた空間は、実は高
さと幅の二つの方向に延長する平面として知覚せられ、その平面の或ものが深さもしくは奥行の方向として諒解せら
れたのである。この知覚と諒解の統一が視覚の世界としての空間がもつ三方向である。しかしその諒解せられるとは
どういうことか。知覚とそれがどう違うのであるか。

一つのものを見るとは、そのものとして限定せられた空間の或る延長を見るのである。云いかえると、高さ
と幅の二つの方向の統一を知覚することである。視覚の根源的な形式が最初に現れたのである。ものを見るには根源的にそ

れを見ること即ちそれを対象とする態度が先き立っている。そのことに集中し、それに向う。それへまともに向うのである。それが高さと幅の方向へ延長する平面を知覚するという事実の意味である。

しかし視覚の世界はその平面のみにとどまることはできなかった。そこに存在するものは、すべて目の対象として目の外に在る。それを見る目に対立する。それは高さと幅の統一としての平面が、見る目から離れているということである。即ちそこには離れることの可能性が、根源的に空間に予想せられているのである。離れているということは、高さと幅の二つの方向が統一せられて、一つの平面を形成することとは別のことがらである。離れるという在り方によって、その平面の存在は一つの別の意味を附与せられたのである。一つの平面を見ることはそれに向い合うことであつた。云いかえると、二つの方向に対立することである。それが見ることの根源的な方式である。それが奥行の成立である。

しかし一つのもが見られるには、第一にそれに対立しなければ、即ち高さも幅をもつ平面が見られねばならない。それが奥行の方向にあるものとして見られるには、その平面に奥行としての意味が附与せられねばならない。奥行の方向に在るものとして諒解せられるのである。云いかえると、それを正面から知覚し得る別の立場へ、精神的に自分の位置をかえて、それを見る自分を想像するのである。諒解するとはこの想像によって奥行の意味を附与することを云うのである。

幅と高さの統一としての表面と、奥行として諒解せられた表面が、同時に見られるということは重要である。いかに小さい表面も、すべての面積を同時に見ることはできない。種々の部分が次第に見廻され、それが一つの表面として纏められるのである。それにもかかわらず、全面積が同時にそこに在るものとして、諒解せられるのである。

「見られるもの」はすべて「一つのもの」である。それが集まって多くのものが見られるではあろう。一つのもはそれに固有の表面、輪郭をもって外界に存在する。そのもののすべての部分が一つのを形成して、同時にそこ

に存在する。多くのものも一群として統一せられるかぎり、同時に存在するものとして見渡される。一つのものの空間的存在には時間の差異がない。もちろん存在は時間を予想する。しかし一つのものを形成する空間は、すべて同時に存在する。一部が前に生じ、他の一部が後に現れるものではない。それが前後に生滅するものなら、それぞれの部分が固有の輪郭をもたねばならない。一つのものであることはできない。

視覚の世界は人間の目において成立する特殊な意識の場所である。目は人間の身体がもつ一つの器官として存在する。器官は生命の一つの形態である。そこにはそれをそのものとして区別せしめる背後のものが予想せられねばならない。区別はしかし統一を予想する。それについて区別がそこに成立する共通の地盤が存在しなければならぬ。それが身体である。人間の生命、彼れの意識のあらゆる在り方の場所が身体である。

一つの器官が外界を見るもの即ち目として成立した。それから区別せられた生命の形態が、即ち外界を見ること以外の別の器官が予想せられている。耳はその器官の一つとして成立する。それもまたその作用の対象をもたねばならない。外界に存在するものは種々の属性をもっている。その属性の一つとしての色と形は、視覚が創造するのである。考えられるかぎりのもの色と形は、視覚によって創造し尽くされる。どのような器官が人間に具わるにはしても、それによっては色と形は見られないのである。触覚はものに触れる意識であるほかはなく、聴覚は音を聴くほかはないのである。

耳は音を聴く。一つの音がきかれる即ち耳に存在するかぎり、根源的にそれから区別せられる他の音の存在が予想せられる。それらの音の統一が予想せられる。無限の段階をもつ音の世界の成立が予想せられねばならない。聴覚がそれを産出するのである。聴覚とここに云うのは、単なる音の感覚のみを云うのではない。あらゆる音を成立せしめるもの、耳をさえ成立せしめ、耳を耳として存在せしめる主体性そのものを云うのである。それが個人の耳として現

れる。耳は聴覚の尖端である。個人の耳を外にして聴覚は作用することはできない。耳が一つの音をもしくは音の或る集合をきくのである。

我々は視覚や聴覚がなぜあるのかを知ることではできない。それに従ってものを見ること、音を聴くことができるだけである。個人の意志がそれを限定したのではないからである。人間は意識的存在である。その存在は——眠る間を除いて——常に意識に結び付いている。しかし人間にとって、意識としての存在が考えられるかぎり、根源的に、それから区別せられる、ゆえにまたそれに関聯する意識以外の存在が考えられねばならない。意識以外の存在とは、それ自身意識をもたない存在を云うのではない。石も木も意識の対象となることができる。区別は統一を予想する。意識の対象と意識を超えたものとの関聯を云うのである。意識の対象とそれを存在せしめる背後との関聯が考えられるのである。法則の知識はここに成立する。見ることもきくことも、すべての人間に根源的な、即ち個人を超えた普遍的事実であった。そこには当然に個人が規定するのではない、すべての個人がそれによって規定せられる或ものが予想せられねばならない。それが知覚の存在であり、論理の存在であり、人間の存在である。

一つの音がその音としてきかれるには、それに固有の構造が心の場所に現れねばならない。他の音もそうである。云いかえると、音はそれぞれ孤立しなければならぬ。音の間に隔てるものがある。それは沈黙である。沈黙は音の世界が根源的に予想する音の背後である。音の背後は無限の沈黙である。

無限の背後は視覚の世界にもあった。それは無限の空間である。すべてのものが三つの方向への延長をもってそこに存在する。すべての部分が同時にそこに存在する。視覚が産出する空間は、一つの対象とその集合を三つの方向において統一する。云いかえると、視覚的空間は根源的に同時的である。聴覚の世界にはこの同時性はない。それは視覚に限られた存在形態である。即ち音は空間に三方向を占めて存在することはできない。それなら音は空間以外に存在の世界をもたねばならない。音が存在するとは音が聴かれることである。それは意識の経験である。意識の経験は

根源的に時間において在る。聴覚の世界は時間である。

一つの音はそれに固有の精神を、云いかえると美をもっている。音の連続が無限にさまざまの美をもって流れることは、容易に諒解せられるであろう。それが音楽の成立ということであった。音楽が成立するための根源的な制約は、音が時間において、そのみにおいて存在するということである。時間は一つの方向をもつのみである。過去から現在へ、そして未来へ流れて行く。逆行することはできない。それが音楽の根源的な形態である。

時間はそうではないという考えもある。過去は未来から生ずる。すでに存在した（一そう適切に云えば、すでに存在している）未来が現在を自分から出すのであるとハイデッガーが云う（ *Sein und Zeit*, S. 65, S. 326）。ハイデッガーの考えの要旨を聴くと、現存在即ち人間の存在もしくはその全体的な存在の可能性は、^{ソルゲ}配慮によって企投せられている。配慮が人間存在の根柢に在り、その存在を可能にすると云う。人間を存在せしめる企投の可能性の根柢が配慮である。

配慮は死に到る存在である。人間は死へ向って投げられながら存在し得る者として実存する。即ち人間は死の前に有限的に実存する。配慮によって企投せられて人間はその実存を前もって開示せられている。配慮がすでに自分に先立って存在する意味をもっている。実存しつつ人間は自分を諒解する。その諒解の最初の企投の根柢が意味である。それが自分を諒解する人間自身である。

存在するものはその可能の根柢において企投せられ、本来的に意味をもつ。その存在として前もって開示せられ、存在の企投においてその根柢から理解せられる。企投せられた実存は、「先行する決意」として現れる。これは人間の死を免れることの絶対の不可能性そのものの、可能性に向う本来の存在である。

決意は配慮の方式^{モダリティ}である。これを可能にするものは時間性である。時間性が先行する決意の意味である。時間性が配慮そのものを可能にする。配慮の意味が時間性として現れるのである。時間性は従ってまた人間の意味である。人

間は時間性として限定せられて、はじめて決意の先行する本来の全体性が可能になる。配慮としての人間の全存在性は、前もってすでに存在することである。決意の存在機構による現象が時間性の内包である。

時間性は未来、現在、過去として統一せられる現象である。これが根源的に配慮構造の全体性の構成を可能にする。この構造の根源的な統一は時間性のうちに在る。時間性は未来、過去、現在の方式における時間として実現する。時間性は即自対自的に根源的な「わが外」^{アウスセル・ジヒ}である。ハイデッグアはこれを時間性の「エクスタアゼ」と呼ぶ。時間性は本質的にエクスタアティスシユである。時間性のこのような統一の中では、まず第一に未来が挙げられる。根源的且つ本来的な時間性は、本来的な未来から現れる。これが時間性の最初の現象である。未来が本来に未来的で、はじめて現在を呼び起こすのである。未来は有限的として現れる。

人間は決意によって本来の自分へ帰り、開示せられた状況の中へ存在する。その本来の可能性を持続してはじめて本来の自分へ到達するのである。これが未来というものの根源的な現象である。先行することが人間を本来的に未来的にする。(S. 326, 327, 329-331) これがハイデッグアの時間論のうちで、特に私の関心と呼んだ部分の要旨である。現在は古くから考えられて来たように、過去につづいて生ずるのではなく、ハイデッグアが云うように、未来から発するものであろうか。なるほどそうも云えるであろう。新たに発生するものは、それまで存在しなかったのである。未来に属するものであった。従って現在そこに在るものがそこから生じた故郷は、まさに未来であると云うこともできるではあろう。しかし未来とは現に存在しないことである。未来というものとか場所とかがまず在って、そこに何が存在しないというのではない。いかなる意味の存在もないのである。期待をそこへ置くことはできる。それは存在ではないのである。未来を現在の故郷もしくは起点と云い得るとすれば、それは時間も空間もすべてを超えたしかり否定することのできない、存在以前の根源的な予想もしくは存在可能性のことではなければならない。それを欠いては現在も成立しない。それとひとしく未来も成立しないのである。ハイデッグアの言葉を借れば時間性である。時間

ではない。時間の背後である。しかし未来は時間性の一つの形態である。それが現在として現れることは有り得ないであろう。

ハイデッガーが考える時間性は、単なる時間のみの流れとして現れるものではないらしく見える。人間存在の根柢に在ってその存在を可能にする配慮そのものであるとも云う。実存の企投がそれによって行われるとも云う。言葉は徒らに語られてはならない。配慮と企投と時間性との区別には、それぞれ違った意味が——多分は共通するものとともに——含まれているはずである。配慮の企投によって人間が実存するということと、時間において実存するということは、不可分に結び付いてはいても、全く同じ意味ではないはずである。実存を可能にするものが配慮の企投であるにはしても、それが時間性そのものであるということとは、私には諒解以外である。

現在の故郷は過去であると普通に考えられている。目前に一つのものが在る。一つのものが考えられるとは、その存在が考えられるのである。存在すると云われるのは、その存在が続くことである。そこに時間の経過がある。時間の中で続かない存在はない。現に目前に在る。そういう一つの状況が存在するかぎり、それと違った他の存在状況が必然的に予想せられている。それは当然そのものの目前にない在り方でなければならぬ。目前に在るのはそのものの意味が現れたのである。根源的にそこには過去が結び付いている。人間がその存在の持続を意識するのは、その過去を顧ることである。目前に在ること以前の記憶がそれに伴っている。記憶は過去の形跡である。一つのものの現瞬間と違った在り方は、過去の在り方であるほかはない。根源的に現在には過去が先き立っているのである。

意味は現れねばならない。一つのもの根源的な構造即ち意味には、必然的に期待が結び付いている。期待がみたされた。現在も過去もそれぞれ存在の意味が現れたのである。それは一つのことからである。根源的にそれ以前が予想せられねばならない。それが未来と名付けられたのである。過去から現在へ、そうして未来へ、時間は進まないであろうか。古い考えであるかも知れないが、古くして変らざる真実ではないであろうか。

根源的な時間は有限であるともハイデッガーは云った。しかし私は時間は二つの立場から考えるべきであろうと思う。一つは主観的に見る時間である。主観の立場から彼れの存在を考える時、時間は彼れの前に無限である。たしかに人間は死ぬ。彼には命数がある。しかしその死期は誰にも分らないのである。彼にとって時間は無限である。無限であるとは無限に永く続くこと云うのではない。終末が確定せられないことを云うのである。

空間についても同様の事実を見ることが出来る。画かれた風景が額縁の四つの直線に切られている。その線に沿って画かれた風景は無限である。四つの線は画かれた野や家や山などの輪郭の線ではない。額縁の線に沿うて終っていないのではない。限界の問題はそこでは根源的に関心の外に置かれている。問うことも答えることも有り得ないのである。時間も同様である。人間は死ぬまで生きている。死を一期として永遠の無意識に入る。その無意識を意識することは不可能である。

第二に個人の外から見れば人間の時間は有限である。彼は死ぬ。彼れの存在は根源的に有限である。人間は一人の個人として限定せられている。その存在は空間においても時間においても、有限であるほかはないのである。

有限な時間が考えられるとすれば、それを有限として区別する時間の存在が、根源的に予想せられねばならない。有限な人間の時間が根源的であるように、彼れの背後に予想せられる無限の時間も根源的である。

一つの音は他の音を予想する。どの音も、それを他の音から区別する固有の構造をもっている。その音色、強さ、長さ等の有機的統一が、それを他のどの音とも取換えることのできない個性を具えた存在とするのである。一つの楽曲に現れる同じ音であっても、その位置が前後の音と違った関聯をもつことよって、違った効果をもって響くのである。音が個性をもつということは、違った精神即ち美をもつことである。

音の個性とはしかし何であらうか。一つの音は他の音を予想する。それは違った音である。すべての音が違ってい

る。それぞれの音が互に区別するものをもっている。それを区別する根源的な構造が、一つの音の「音色」である。音の相異は無限の段階をもつ音の世界を形成する。二つの別の音は、それを区別することによって統一する背後の音を予想する。二つの違う音に共通するものがその根柢に存在する。二本の笛がそれぞれ別の音色をもっている。しかしそのどちらも横笛である。他の笛からそれを区別する音色がそれに共通する。幾つかの段階を高く上って、横笛が笙とともに統一せられ、それを統一する音がまた琴の音とともに、より高い音に統一せられる。それぞれの音色が区別してきかれるであろう。音色は音の根源的な構造である。それを変えてはその音が存続しない契機である。

音は時間において在る。音は動きである。それが音波の振動と呼ばれる事実である。動きは動き方を予想する。それが音の高さ、大きさ、長さとして現れるのである。音色が音の質的構造をなすに對して、これらの形態は音の量的構造をなす。一つのものもの動き方は、すでにその前に、その動くものが存在することを予想する。音色に比べて動き方は第二次的である。しかし動きに先き立って音はない。吹かれない笛からは音色をきくことはできない。どちらが先きであると云うことはできないと云われるであろうか。

音色は宙に浮ぶものではない。声を立てるには喉が必要である。竹が憂然と鳴ったのは、とんで来た石が当たったのである。その高い音にも驚きの声にも、動きが音となるべき根源的な構造がすでに存在したのである。動きを——熱でも光でもなく——それぞれの音として成立せしめる聴覚の意志がすではたらいっていたのである。

声が違うのは喉頭とこれに協力する身体の部分の構造が違うのであると生理学は云う。そのとおりであろう。しかし違った構造をもつ喉が違った声を発し得る可能性を、私の喉が創造したのではない。私の生前にも人は話していたのである。歴史に解決を求めようとすれば、この問題はそこに人知の達し得ない無限の過去に溯ることを要求する。それは云いかえると、声の起源が時間を超えていることである。喉頭が声を発することは、時間の中の事実である。時間の中に声の起源を見出すことは困難である。すべての音についてもそうである。いかに名器の横笛が製作せられ

ても、横笛の鳴る可能性即ち横笛の意味が先行しなければ、笛は空しく横たわるのみであろう。そもそもはじめから作られないであろう。音色は音の根源的な形式である。聴覚の無限の意志がそれを決定したのである。喉はこの意志の生理学的代理者に過ぎない。

人の言葉、鳥の歌その他の生物の声と、自然現象に伴う音を総称して自然の音と云うとすれば、それらの音はすべてそれぞれの個性即ち固有の、他の音から区別せられる特殊な構造をもっている。それによって生ずる音の構造、個性はきわめて多様であろう。その或る音はさまざまの意味で不快を人に与えるであろう。激烈であり、急速であり、尖鋭であり、粗野であり、卑しくもあるであろう。しかし個性をもつ音の存在は、それと区別せられる個性のない音の存在を予想する。或る金属が打たれてその振動の発する音がある。それはその金属の固有の音である。もちろんそれも自然の音の一つである。しかしその音を、現実の自然の音があるように、自然のものの構造の一つの要素として、その現実の存在を支えるためにはなく、ただその美しい音そのもののみを対象として取り上げることができる。或る弦からも同じような音をきくことができる。それらの音を蔵する物体を語るためなく、純粹にその音のみが関心せられることができる。音はその物体から遊離することができるからである。それは美しい音である。それが楽音と呼ばれている。その美しい一つの音が存在することは、云いかえると、それを一つの形態として産出する音の主体性と、それが産出する無限の音の世界を予想する。これは当然にその音色をもつ音のさまざまの高さと大きさをきくことのできる世界である。それに適合するような装置が作られた。それが楽器の成立である。すべての楽器が同じ意味の上に置かれている。それぞれの種類の領域の内に無限の音の創造が予想せられる世界である。恰も絵画の白い画布が、無限にさまざまな対象が画かれるための無限の場所であるのと同様である。

一つずつ固有の音色、大きさ、高さ、長さをもつ音が、時間において連続し、音楽の名において芸術の一つの重要

な類型として成立する。一つの音が存在するかぎり、無限に他の音の存在を予想する。音の区別は音の統一を予想する。統一は結合である。音の存在は時間における一つの方向をもつのみである。その結合は時間における連続であるほかはない。それが音楽のもつ根源的な形態である。一つの音の存在が必然的に音楽の成立を予想するのである。音の連続はしかしどうして音楽となるものであろうか。私はヘゲルに問うてみた。次ぎに述べるのが与えられた答えの要点である。

ヘゲルによると、音楽は外部のもの、視覚的な要素を去って、目とは別の直観的な器官の耳が必要である。耳は——目とひとしく——客体へ実践的に志向せず、物体の静止する形体ではなく、むしろその内面的な振動の結果を捉えるのである。そこに最初の観念的な心ゼエレハフデヒカイト、意性が表現せられる。その振動する材料は、一面においては、空間的な静止の状態を止揚せられ、この止揚そのものがその形体の反動によってまた止揚せられ、二重の止揚によって表現せられる音が、その成立の間に再び否定せられ、自から消失する外部性オイセルヒクイである。音の原理に内在する外部性の二重の否定によって、音は内面的主観性に相応する。

主観的内面は時間において表現せられる。時間は音楽の普遍的要素をなす。内面性は主観的統一として、自己との同一性である。これは全然抽象的であり、空虚であり、ただ自己のみを客体として成立する。しかしこの客観性は単に観念的のもので、主観と同一である。それとひとしく観念的な活動性が、その外部性の領域における時間である。現実の自己は時間のうちに在る。時間は主観そのものの存在であり、音の時間は同時に主観の時間である。音はこの基礎に従い、すでに自己の中へ入り、その最も単純な実存により、その自己を捉え、時間的運動と運動におけるリトマスによって吾を措定するのである。

音楽の表現する内容は自己の主観の全面性そのものである。その表現は生きた主観の、それ自身に静止せざる内面を伝達する、留ることなき自由な浮動である。それゆえに音は表現であり、外部性ではあるが、その外部性であるこ

とのために、その表現が直ちに消失する。その瞬間的な実在のゆえに音はたえず反覆せられる再生において表現する。耳が音を捉えるや否や音は沈黙する。その印象が直ちに内面化する。即自に実在する形体性よりはすでに幾らか即自対自的に、より観念的である音もまたその観念的存在エッセンスを捨て、それによって内面的なものに相応する表現方式となるのである。それは全く抽象的である。何の客体もたない内面、主観性そのものが、音楽の表現する内容に適合する。全く空虚な、それ以上の内容をもたない自己である。音はただ最深の心の中のみ反響する。その観念的な主観性において捉えられ動かされる心である。内容においても表現の方式においても、対象のない内面性が音楽が内容を捉える形式をなすのである。従って音楽の主要な課題は、造形芸術と違い、最深の自己がその主観性と観念的な心に従って、わがうちに動く方式を響かすことである。わが内に包まれている生命と運動を音の内に響かすことは、音楽に擬せられた困難な仕事である。

音楽に要求せられる効果も、最深の主観性そのものである。音楽は直接に情緒へ向う情緒の芸術である。直接に耳をとおして情緒の内へ入り来り、インツィペ心と同情的感覚を調和させる。音の世界は情緒の精神的な動きに關聯するのである。音楽が効果を全うするためには、時間的運動における単に抽象的な音以上の内容即ち精神にみちた感覚と、表現即ち音におけるこの内容の心が、情緒のために加わらねばならない。音楽が主として影響する情緒は感覚の内面性と解明せられざる深さのうちに生きるように馴らされている。内部感官、抽象的な自己の諒解が音楽の捉えるものである。全人間の単純な集中せられた中心としての心と情緒を動かすのである。

音楽の音は詩と違い、音そのものが音楽の要素となり、目的となる。音の世界が単なる記号ではなく、自由な音の一つの形成方式となる。芸術にみちた音の形象としての固有の形式が、音楽の本質的な目的となるのである。

しかし音楽は、音の純粹に音楽的な領域の内在に在るというだけではまだ空虚で無意味のままである。そこにはあらゆる芸術の主要な一面、即ち精神的な内容と表現が欠けていて、厳密には芸術と云うべきではない。音の感覺的要素と

その多様な形成の中へ、適当な方式で精神的なものが現れて、はじめて真の芸術へ向上するのである。(Vorlesungen über die Aesthetik-Glockner, 1928-III. S. 128-130, 133, 140-143, 146, 7, 150, 1)

ヘーゲルの答えによって私は有益な示唆を得た。そこに一二の疑問を見出したこともまた有益であった。造形芸術が外界を表現するに對して、音楽は専ら人間自身を表現するとヘーゲルは考えた。最深の何の内容もまたない抽象的な自己を表現する。云いかえると、音楽は情緒の芸術であると云った。そのとおりであろう。この説明が及ぶかぎりでは、我々もまたこの考えに従うことができる。ただその奥へもう一つ深く考えを進めないと、音楽の意味は十分に諒解せられないことが、ヘーゲルの考えそのもののうちに明示せられていることを、私は見過し得ないのである。

最深の抽象的な空虚な自己を音によって表現することが、音楽の課題であるとヘーゲルは云う。最深の自己とは何かし何であろうか。一つの楽曲はそれに特有の効果を聴く人に与えるであろう。他の曲もまたそれとひとしくそれに特有の感動を与えるであろう。二人の作曲家のそれぞれの自己が表現せられ、聴く人の自己もそれぞれの感動として表現せられたのである。そのどれが最深の自己であるか。どうしてそれが決められるのであるか。どちらも最深の自己であろうか。もしそれなら、二つの作曲の違った成立とその感動の相異は何を意味するのであるか。

明白な事實は、音楽の世界に二つの違った作品が成立したということである。二つの作曲を自己の表現として考えるとすれば、その自己の違った表現は何を意味するのであるか。音楽に表現せられる自己は、内容のない、抽象的な自己であるとヘーゲルは云う。それはさまざまのことがらの区別がそこに見出されない自己ではないか。云いかえると、それは一つの自己であろう。一つの自己が違ったものとして表現せられるとすれば、そこには一つの自己に二つの違った表現を可能にするものもちろんその自己の外に——根源的に予想せられねばならない。当然それはそこに自己が現れると見られる楽曲即ち音の形成そのものうちに求められねばならない。音楽は音楽家が作曲すると考えられる。しかしどうして音楽家が作曲することができるのであるか。彼はそのためピアノの鍵盤に置かれた音の

径列を使用し、それを要素として作曲する。その一音の質的、量的構造といえども、音楽家が勝手に変動することはできない。彼はただそれに従い得るのみである。一連の音をつづけて彼が美しい旋律を形成した。それらの音を取り出して一つの旋律にまで統一したのは、たしかに彼れの創作である。しかしそれらの音の連続がその美しい旋律をなす可能性そのものを作曲家が創造し得るであろうか。それは音そのものの根源的な性格即ち音の論理である。それが作曲家の耳をとおしてその外部性を得たのである。いかなる楽曲のいかなる一音も、音の論理によって響かないものはない。根源的に人間はそれに従って音をきき、音を選択することができるだけである。一つの音は一つの意味である。意味の創造は人間以前である。彼はただそれをわがものとして見出し得ただけである。どこにでもない、彼の耳の底にそれを聴き出したのである。

音楽の表現するものは音楽家の自己であるとヘゲルは云った。しかし一そう深い真実は、音楽が音の構造を見出すということである。もちろん音がひとりで響くものではない。作曲家がそれを見出し、それを形成しなければならぬ。彼れの作曲的活動を欠いては一枚の楽譜も有り得ない。しかしそのはたらきがいかに苦心を必要とした困難なものであったにしても、彼はただその楽曲としての音の真実をきき出しただけである。音の存在には根源的に音をきく人間が予想せられている。音の世界においては人間は「音の形態」である。主体は音を産出する聴覚である。音楽は無限の聴覚が創造する音の世界の特殊な形態である。

絵画や彫刻の視覚の世界は空間の世界である。そこには時間がない。作品としての物体そのものは、もちろん時間の中に在る。存在は根源的に時間を予想する。その作品を見ることも同様である。しかしその作品に表わされている対象そのものには時間はない。対象とはそれを表現する絵具や画布を云うのではない。画かれているものの表象である。その表象は一つの空間中にある。そこには時間はない。云いかえると、その対象が存在する世界には時間はない。

その存在の状況には変動がない。すべてのものが同時にそこに共存するのである。

同時に存在するということは、対象となる可能性のうちに等しく存在するということである。そこには前後を規定する根源的な制約はない。一つの空間を見る目は無限にさまざまな方向を取ることができる。もしそこにその方向を指示する制約が前もって存在しないとすれば、目の方向を決定するものは、ただ見る人の自由のみであろう。しかし自然の空間は、秩序のない単なる延長ではなかった。三方向の区別がある。根源的なこの法則に基づいて、上下、左右、前後の明確な関聯が存在する。この関聯によって、そこに存在する無限の対象が、種々の部分においても他の対象との相関においても、それぞれの位置と状況を規定せられて存在する。そこには混雑がない。曖昧もない。

そこに置かれる一つのものの形体もまた明確に決定せられている。色と形は視覚の根源的構造である。しかしその色と形がそれだけ宙に浮んで存在するのではない。何かのものがそれをもつのである。雲の風景でさえ水蒸気の堆積である。色と形を見るとは常に何かのものの視覚的一面を見るのである。自然を見るとはこのことである。云いかえると、視覚が自然に自分を開示するのである。

我々は一つの花をその花と見る。鳥とも石とも見ない。その花があらゆるものから区別する形と色をもつからである。すべて自然はそれぞれの固有の視覚構造をもっている。無限の過去からその色と形をもつて、外界に存在しつづけたのである。見る人の立場によって、異様な形に歪んで見られても、それはそのものとして見られ、他のものとは混同せられない。論理のごとく確乎として動かない真実である。単に知識としてそれを知るのみではない。それを見るのである。シェリングの言葉を借れば視覚の知的直観である。それが個人の目に現れるのである。花を花として――すべてのものをそのものとして――見るのは、一つの神的誓約である。視覚的強制である。

もちろんその花を見た以上、知識がそれに伴うではあろう。しかし伴うのみである。重要な結果は、その色として一つの視覚構造が見られたという記憶である。記憶とは単なる過去の表象の残存を云うのではない。その花として

の視覚が個人にはたらいだ、根源的な事実の成立を云うのである。

花には花びらがある。葎もある。種々の細部がそれぞれ固有の機能を果して花が咲き、散り、実を結ぶ。すべての細部が固有の色と形をもっている。それぞれの機能が最も有効に果されるように、それらの細部が成立したのである。そのどれを欠いても花は生育せず、その色と形も見られないであろう。しかしそれらの機能が何であろうとも、それは植物の細部として存在しなければならぬ。存在は空間を予想する。空間に存在するものは空間の法則によらねばならない。そこには種々の法則がある。この法則に従うとは、それが視覚の対象であるということである。これが一つの花のもつ色と形の論理である。すべてのものが同様である。

聴覚は直観的でなく、全く主観的であるとヘゲルが云った。しかし果してそうであろうか。外界の無限に多い物を人間は耳にきかないであろうか。もちろん色と形はそれにはない。しかし外界を観照することをそれだけに限るべきであろうか。

音もまた最も多く自然に存在するものの音である。風の音、水の音がする。雷鳴もある。地震も火山の爆発もみな音を伴っている。虫の声、鳥の声、猛獣の咆哮。人の囁き。もとより音だけが空に鳴るのではない。音は必ず一つのものの、もしくは事件の発する音である。風は虫の声をもつことはできない。雀の声は鶯の歌ではない。鸚鵡は他の鳥をまねる。それは似ている。しかしその鳥の声ではない。それさえまねられた鳥の声である。

しかしすべての自然の存在は、それぞれの音をいつでもその存在に伴っているものではない。人はいつでも話しているのではない。沈黙しても存在することはできる。他の生物も同様である。

一つの石もまたいつでも音を立てているものではない。ものに衝突しないうち、石には音はない。石が存在するためには、音は欠くことのできない条件ではない。沈黙のまま何千年の歳月も存在しつづけている。

これに反して鶯は歌わねばならない。獅子も咆哮を禁ずることはできない。人間はもちろん話さねばならない。しかし話さなくても、人間は人間として存在することができる。すべての鳥獣も同様である。しかし形と色のない人間が存在するであろうか。鶯も獅子もいるであろうか。現実の世界には形と色を欠いては何ものも存在することはできない。

自然の現象も人生の事件も、ことからは無限にさまざまである。それによって生ずる音も声もさまざまである。火山の鳴動、爆発、地震の地鳴り、嵐の音、雪崩。そのほか種々の、地球の激動、気象の急変に伴う音は——平穏な浜辺の波が大きくゆるやかな律動を繰り返すような例を除けば——しばしばその音がきき違えられるほど似ているのみでなく、動きの大小によりその音もさまざまに変わる。地鳴りのみによつては、火山の爆発か地震の襲来かを直ちに確認することは困難ではないか。嵐の音か急雨の音かを明別することもしばしば困難である。

自然現象にのみではない。こういうこともある。樋口一葉に「ほととぎす」という文章がある。ほととぎすの声をききたいと日頃あこがれていたが、家の近くの木にとまってさえもなくと人から聞いて、幾夜も待ちわびた末に、ようやくききつけて強く感動した。次ぎの夜もしきりになく。或る日、客が来て話す軒端へ来てないた。得意になって客の注意を促すと、客が大いに笑つて、それは山鳥だと教えた。

三高に在学した頃の或る夜、深更の暗を破つて「びいん」という鋭い音をきいた。何の音か分らない。何となく怖ろしく、夜の明けるのを待ちわびた。朝が来て聞くと、それは琴の糸が切れる音であつた。

これらの事實はすべて、音の存在が——形や色と違って——それを生ずるものから或る隔たりをもつことを語るものである。音をきくには対象から或る距離がなければならぬ。鐘に耳を着けてその音をきくことはできない。これは対象に密接することを要求する触覚、味覚等に対する聴覚の一つの特徴である。これは当然その音をきく前にそれを生ずる対象の存在を予想することを語るのである。視覚にも距離は必要である。ものに目を着けて見ることはできな

い。この点において視覚と聴覚は軌を一にする。どちらもそのはたらきのために、媒介するものの振動を必要とするからである。しかし視覚と聴覚のはたらきは大きく違う。視覚はさきに述べたように、空間に存在するものが根源的に欠くことのできない、成立の要件である。色と形を欠いては何ものも空間に存在することができない。

これに反して、音は一つのすでに存在しているものもつのである。存在しないものが音を生ずることはできない。人間の声は人間のものである。身体の一部を形成する喉頭とそれに関聯する身体の種々の部分が協力して、はじめて話すこともでき、歌うこともできるのである。鳥声もそれである。

なぜその鳥がなき、琴の糸が音を立てるのか。なぜそのような音の世界が、沈黙を破って開かれるのであろうか。人が声を立てるのは、何かに驚くか、躓いて倒れようとするか、悲しみに打たれるか、何かの理由によってそれが感投詞と呼ばれる声を立てる。それとは一そう込み入った声をつづけて、何かの思想を述べるのは、前にいる聴衆に向けて話すのである。意識して発するか、もしくはは身体の意外な動きから生ずる声である。列車が警笛を鳴らすのもそれである。犬がなくのも同様である。木立が騒ぐのも風が当るのである。音はみな一つものが単に存在することからは生じない。一つのことごとに、即ちものの動きによるのである。音は動きの形態である。云いかえると、音は動きのうち存在する。動きのないところには音はない。動きは音の根源的な形態である。律動、旋律その他の音楽的形式は、すべてこの根源的な事実の上に立つのである。

言葉がものについて語りながら、その色や形を視覚のように明瞭に表わさない理由も、ものと音の関聯が容易に諒解せしめないであらうか。幼児が「わんわん」と云う。犬のこととしておとなも諒解する言葉である。犬であることはよく分る。しかしその犬の色も形もほとんど目には見えないのである。言葉の世界は視覚の世界から區別せられた構造をもつからである。わんわんという声は犬の形でも色でもない。犬という意味に外から結び付けられただけのものである。もちろん犬はそれに固有の構造即ち意味によって存在する。意味にはそれを指示する言葉が予想せられて

いる。意味そのものがそれを要求するのである。意味はものの根源的な予想である。しかしそれを名づける言葉はさまざまである。犬を表わす言葉は多い。言葉はそれが語るものの「外」にある。すでに存在するものを語るのである。言葉がものを作るのではない。ものとは別の存在である。言葉がものの色と形を表わさないのは当然である。

鳥の声、谷川の音、そのほか種々の自然の音を録音し、それを結合して、たとえば春の林の光景を思わすこともできるであろう。劇的な自然現象もしくは人生の事件も構成することができるであろう。人語も同様である。それによって放送劇も成立する。しかし一つの放送劇を聴いて、そこに動いている人物の顔も姿も演技も背景も全く分らない。そこには特有の言葉の世界が現れるのである。小説の世界と同様である。

言葉は無限の変容をもって話されることができ、絵画が無限の作風の相異をもつのと同一である。たとい一つの短かい言葉ではあっても、或は美しく、気高く、もしくは卑しく、小面憎く、さまざまに発せられることができる。それは云いかえると、いかに短かい言葉ではあっても、さまざまの精神もしくは美をもって成立するということである。音は動きである。音をきくのは耳において動きを経験するのである。そのような状況における生命の経験である。根源的に一つの音はそれに固有の美をもっている。音の世界は自然の音と純粹な音のすべてを含む、無限の生命、精神の世界である。

画かれた一つの形が自然のもののように見える。それが自然と共通するものをもつからである。同時にその形には、自然とは違うものが混じっている。形をなさず丸みをなさず、何ものとも分らないものが画かれたのである。それを見る目には、何ものか確めがたい焦燥が、もしくは不安が掻き立てられる。ささやかではあってもその経験は、人間の存在に対する一つの背反である。画家が自分の心の不安を、絵具によって表わしたのであるという解釈もあるであろうか。彼は自分に意識してそれを画いたのである。それらの色と形がそこに在る理由は、彼には一々分かってい

るはずである。何の不安もないはずである。不安はそれを見る人のみのものである。そこに画かれているものは、不自然な、何ものとも分らない線と色との集合のみである。画布は絵画の世界に在る。見る人の不安は現実の心の世界に在る。そこには超えることのできない距離が横たわるのである。

絵画は色と形の世界である。絵画の対象は色と形とのみである。不安もしくは焦燥が画かれるとすれば、それらの感情が色と形をもたねばならない。しかし感情は心の動きである。一つの静止する形象をもつことはできない。絵画がそれを画くことは不可能である。

画かれたものが自然に類似する部分をもつのは、単なる偶然によるのもあろうか。しかし事情が何であらうとも、似ている事実は否定することができない。それは視覚が根源的に規定した事実である。絵具が画布に置かれている。画布は絵画の世界である。根源的に自然がそこに画かれる世界である。それが単なる白色の布ではなくて一枚の画布であるのは、それが絵画の空間を意味するからである。絵画の世界とは一つの立場から世界を見る、一つの視覚形態である。そこには三つの方向がある。光と暗がある。根源的にこの意味に従って画布が存在するのである。画布を単なる白布と同視することはできない。

絵画は見られるものである。それは単なる知識の対象ではない。何が画かれているのかを知ることが、絵画を見ることの課題ではない。それらの対象の色と形の統一を見るのである。傑れた絵画の一隅に置かれた家具が、何の目的に使われるのか、そこに咲くのは何の花か、わからないものが少くはない。(名筆の字が読めないことはあまりにも多い。)知識を去った単なる色と形の統一が優れた効果を与えることができるのである。

たしかに人間の目は、自然の輪郭としては稀に見る直線と、それが形成する種々の形体と完全な円周、球形も見ることができる。複雑なしかも自然を表わさない形と表面を、自由に画くこともできる。それらの線と表面の種々の部分分が、一つの統一を形成するとすれば、その統一は一つの全体を形成するはずである。一つの曲線が一つの表面の輪

郭と見られるかぎり、それは一つの対象を限定するほかはない。その表面から遊離して他の線と交叉することは不可能である。それは一つの混乱である。統一ではあり得ない。しかし絵画は統一である。統一とは部分が全体を形成することである。全体は一つである。どうにでもなるような統一はない。一枚の絵画であると云われるには、画かれた種々の部分が一つの全体を形成しなければならぬ。統一のない絵画は存在することができない。

誰にも分らない絵画の全体を見出すことは困難である。目のはたらきは自由である。おそらく人は一枚の画布の表面から、さまざまの統一を見出すかも知れない。そのどれが画家の目ざした全体であるかを確めることは困難である。画家は宣言するであろうか。私は一つの全体を構成したのである。しかしこの絵が他人の目には別の全体として見られるなら、それもまた確かに私が画いた種々の部分から形成せられたものである。それもまた私の作品であると主張するのであろうか。

確かにそれらの種々の部分は彼が画いたものである。しかしそれから他人が見出した全体は、他人がはじめて発見したのである。彼がその一隅に置いた或る色の形を他人がどの色とどう結び付けたか、画家は全く知らないのである。自分の知らない自分の作品が有るであろうか。一枚の絵画は画家が無意識に手を動かして成立したのではない。何かを画こうと意識して目ざしたはずである。どれでも自分が目ざしたものであることができるものであろうか。

よく人が自然を画かない単なる色と形の集合に過ぎない絵画を、自然の何ものも表わさない音楽に比べて、音楽が純粋に音のみを形成するように、絵画もまた純粋に色と形の統一として観照せられることができるかと論じようとする。驚くべき混同である。彼らは絵画の世界と音楽の世界が、根源的に違う構造をもつことを知らないように見える。音は時間の経過を追うて、一つの方向に流れるほかはない。そこには逆行も混乱もない。すべての音が前後の秩序によつてのみ関聯するのである。関聯に無限の可能性をもつ絵画が、音楽を模倣するのは不用意である。(了)

(筆者 京都大学文学部〔美学〕名誉教授)

THE OUTLINES OF THE MAIN ARTICLES IN THIS ISSUE

The outline of such an article as appears in more than one number of this magazine is to be given together with the last instalment of the article.

Logik des Hörens

von Juzo Ueda

Das Hören bringt, als der Ursprung des Tonreichs, den Ton hervor. Der Ton hat die Zeit als seine eigene Form, während der Raum zum Sehen gehört. Dass es einen Ton gibt, setzt schon eine ursprüngliche Entstehung der unendlich vielen Töne und so auch der Musik voraus. Die Zeitlichkeit der Musik macht es unmöglich, dass wir sie für gleichartig mit den bildenden Künsten halten, welchen die Zeit fehlt.

Recognition and Understanding of Man from the Viewpoint of Education

by Ryôen Minamoto

I have considered in this article what is the real and true recognition and understanding of man and how it becomes possible, selecting the case of human relations in education. In the recognition and understanding of man, both the subject and object of recognition is man himself. Therefore within the human relationship itself is contained the relation of challenge and response and thus this relationship of recognition is reciprocal. Naturally this differs from the usual relationship of recognition between man and inanimate things.

Especially what is required of the recognizer in his capacity as educator in educational human relations is that he (=the educator) should not only