

ノスタルジーと音楽(一)

——時間の時間性を巡って——

序

雪のやつて来た朝

私は小児のやうに

自分の行ひについてうなだれる。

斯うして年ごとに来るのだと雪は囁く、

だが私は愚かで、来るといふ日の今日まで

……

……

これ程の真実を怖れず

私は何をして暮して来たのだろうか。

伊藤 整「雪の来る朝」

一つの揺ぎなき真実がある。時は蘇ることがない。「不可逆性とは時間の時間性である」⁽¹⁾。この時の「である」(etre)は何らコプペラ(copula)の意に解されてはならず、存在論的な意味で語られている。不可逆性とは時間性のすべてであると同時に、その本質なのである。

この揺ぎなき真実は、人間に於て「老いて死す」⁽²⁾という姿をとる。過ぎ去りし、懐しき我が青春は、二度と再び手に入れることのかなわぬものである。そして、人は必ず死ぬ。このことは同時に二つのことを意味する。まず第一に、人間は徹頭徹尾時間的存在であるということ。

「人間とは正に成りゆくもの(生成)(devenir)であり」⁽³⁾、「受肉した不可逆性」⁽³⁾なのである。次に第二に、人間は有限な存在であるということ。人は単に不可逆な時の中に生を受け、それ以降永遠に生き続けるのではない。「滅び」に、そして又すべての「滅びあるもの」に対する

戸 澤 義 夫

人間の「無心」(innocence)⁽⁴⁾な同情は、人間の自らの本質に対する直観的洞察——「垣間見」(entrevison)⁽⁵⁾に負うているのではあるまいか。この揺ぎなき真実、即ち時間と人間との存在論的同一性に思い到る時、時間芸術と言われる音楽が、いかなる意味で時間的であるのかという問が否応なく私に迫ってくるのである。

しかし又、更に次の如き事情が私を時間の考察へと誘う^(いざな)。

まず第一に、一つの紛れもない私の体験がある。私が音楽を聴く時、特にその調べに没入する時、不思議なことに私は、はるかなる彼方へ、そして単にそれだけでなく、懐しき彼方へと、従って私の過去へ、私の故郷へ、そして私の幼き日々へと向っているように感じる。私はノスタルジクになっている。しかもである。私は何らかの日付のある特定の過去へ、この地球上の私の育った土地へ向っているのではなく、過去一般、今は過ぎ去り、二度と再び巡っては来ぬが、しかしかつて確かに私の体験した過去へと向っているかの感を持つ。私の故郷にしても、それは「遠きにありて思ふもの」であり、よし彼地へ帰郷したところで、そこに私の故郷が文字通りある訳ではなく、従って、たとえ故郷にいたとしても、「ひとり故郷のゆふぐれに／ふるさとおもひ涙ぐ」(傍点筆者)まねばならないのである。故郷の地イタカ(Ithaque)へと、愛する妻ペネロープの下へと帰り着いた幸福なユリシーズは、しかし一人暖炉の傍で涙ぐまねばならないのである⁽⁶⁾。

このような体験は、音楽とノスタルジーがのっぴきならぬ関係を持つ

ているのではあるまいかという予感となつて、絶えず私の頭を去来していた。

更に、かつて私がL・B・メイヤーの“*Emotion and Meaning in Music*” (1957) に於ける彼の音楽意味論を検討した時に残された「表現」に関する問題がある。彼は原理的に異なる二層の意味論を展開し、必ずしもその調停に成功していない。第一層に於て音楽の意味は時の流れに即し、傾向性 (tendency) (期待) の発生、成立と同期せ (synchroniser) られ、傾向性の成立と意味の成立は等置せられる。第二層に於て、音楽の意味は、聴取体験の各瞬間の持つ、三つのアスペクトに依じて、各々、「仮説的」(hypothetical)——期待の行為がなされる間に成立する——、「明示的」(evident)——帰結する身振り (gesture) [これはイヴェントとも呼ばれ、一つのまとまりとして受容される音楽事象のことである] が物理・心理的事実となり、両者の関係が知覚された時、先行する身振りに帰せられる——、「決定的」(determinate)——仮説的意味、明示的意味及び音楽の展開のより後の諸段階との間に存する諸関係から生ずる——の三つの意味が区別されている。この第二層の音楽的意味の裡、第一層の意味に整合するものは仮説的意味だけであることは、既に波多野氏が指摘している。この両者がうまく整合しないのは、帰するところ、時間の流れる方向と聴取体験に於ける聴手の意識の向う方向が一致しないためである。言換えるならば、時間性のベクトルと志向性のベクトルが必ずしも一致する訳ではないことを、そして更に何故にそのような齟齬が生ずるのかというその理由を、メイヤーの設定する理論的枠組だけでは十分に説明しえないためなのである。

しかし、メイヤーが明示的意味の定義に際し、音楽の意味の中に回顧性 (retrospective) のモメントのあることを、たとえ部分的にはあろうとも、取り出してきた点は見逃しえない。そしてこの回顧すること即ち、振り返る行為とは、優れて人間的なものではないであろうか。人間的に振り返ることで最愛のものを失ったオルペウス、振り返らないという条件を守りエウリュディケーを取り戻すか、それとも彼女が彼の後について来ていることを確かめるために振り返るべきかという、「人間

的な、余りに人間的な」ディレンマに遭遇したオルペウスは、最愛の者の存在することを確かめるべく振り返り、その代償として最愛の者を永遠に喪失してしまった。偶然の符号であろうか、この苦く、切なき体験の体験者たるオルペウスが、音楽の神アポロンの子でもあるというのは……。死という厳然たる不可逆な取り返しのかね (irrevocable) 真実 (quod est) を前にして、なす術なく茫然と佇む人間は、いかなる理性的手段をしても、いかなる科学的手段をしても打ち勝ちえぬ人間は——延命も長寿も決して不死ではない——唯涙にくれ嘆くしかない。しかしそんな人間にも唯一つなしうることがある。それは歌うこと、失った愛の歌を、失った悲しみの歌を歌うことが……。しかし又何というイロニーであろうか、この時、この歌がいかに人の心を慰めようとも、決して失った当のものを取り戻させてはくれぬとは！ それ故一時的にも慰められた人の心は、かえってますます嘆きの深いものとなる。オルペウスは嘆きの余り自らの命を落したではないか！！

しかし、確にそうではあるが、この逸話は我々に次のことを示している。不可逆性の中の有限な存在がこの不可逆性を前にする時、既にして感情的にならざるをえないということ、そして又、音楽とは正にこの不可逆な時間に時間的に対応する、即ち内在的に対処する類なき手段であるということ。この不可逆な時間に時間的に対応していく、いやいかねばならないという人間と音楽との存在論的同一性こそ、「音楽は表現である」とか「音楽は感情を表現する」と言われる時の、この文の真相を最もよく明らかにする第一原理なのであるまいか。「不可逆とはそれ自身既にして感情である、いや感じられたというよりも、生々しく体験された状況 (une situation sentie ou plutôt ressentie) なのである」。

私はこの存在論的同一性という言葉にこだわる。何故か。音楽の表現を作品の存在を前提にして、作品が何かを表現していると考え、必然的にアナロジカルな関係が、創作者と作品、作品と聴手との間に前提される。創作者は何か (quelque chose) を作品によって表現しているものであり、聴手はこの何かを作品を通して受容理解すると考えるからである。そしてこの何かが「もの」(reique) に考えられれば考えられる

程——「もの」に考えると、表現されているものを、外音楽的事象であると考える場合を勿論含むが、それだけでなく、実在化された本質であると考える場合も含んでいる⁽¹⁵⁾——、表現は認識論的色彩を帯びてくる。しかし、そもそも音楽が「表現的」と言われるその時点から、この表現されている何かは、外音楽的音響事象が模倣されている場合を除いて、明瞭な場合は極めて稀である。物理音響的レベルに於てすら、実証的研究の明らかになるところでは、何らかの言語的指示が必要であり、それなしの場合は、全く曖昧な形でしか言えないのである。従ってこの様な音楽は、「表現していない」表現⁽¹⁶⁾「(I) Expressivo inexpressif」⁽¹⁷⁾という形容矛盾を行っていることになり、議論が認識論的スタイルを取って、いれはいる程、自らの議論の論理的基盤の不当性を明らかにせざるをえなくなるのである。

この事態を、I・スピッチは次の如く整理する。まず第一に、創造は表現であるという意味での表現、即ち「存在論的」表現は、聴手に何が表現されているかが分る「現象的」(phenomenale)表現から区別される。つまり、すべてその名に値する音楽作品は「存在論的」には必ず表現であるとしても、必ずしも「現象的」にはそうではなくともよいのである。さて次に、この「現象的」表現は、「記述的」と狭義の「表現的」とに分けられ、前者は外音楽的自然の音楽的再現を指し、後者は人間の心理学的内面、特に創作時の心理学的内面を指すとされる⁽¹⁸⁾。そしてこの狭義の表現に於て表現されるものは、結局のところ、「情動」、「感情」とされる⁽¹⁹⁾。では何がこの表現を可能にするのであろうか。スピッチは、音楽作品が道具的記号 (signe instrumental) になりうるからであるとする⁽²⁰⁾。つまり、意味されるものと一定のアナロジーを所有し、且又その存在自体がそれとして認識される価値のある記号となりうるからであるとする。しかし、問題なのは、いかなる意味でアナロジーが言えるのかということであろう。残念ながら、この肝心な点についてスピッチは答えていない。彼は、この道具的記号が「表現出来るものは表現し、出来ないものは表現しない」と言う⁽²¹⁾。この答は正しい。しかし又何も答えてはいないとも言えるであろう。そしてそのようにしか答えら

れない最大の理由は、彼が表現の事態の分析はするものの、表現内容の分析に立ち入らない点、従って人間の感情の在方、音楽の中で表わされているとされる感情の在方が少しも明らかにならない点に求められる⁽²²⁾。

かくして我々は、音楽の時間性もしくはノスタルジーとの関係を議論するためには、一方に於て、不可逆な時間の時間性を明らかにすると共に、その中の有限存在たる人間の、この無情なる時に對する有情の基本的在方を、他方に於て音楽の表現とはいかに解すべきかという問題を同時に解明する必要があるのである。そのため、今回はまず、これらの間に真正面から対決している、V・ジャンケレヴィッチの考察に主として依存しつつ、時間の時間性の諸相を明らかにしていくこととする。

I 時間の不可逆性と人間の感情

第一章 時間の不可逆性

時間の不可逆な在方は、空間の可逆性との比較により明らかになる。「空間とはそれ自身、可逆性の客観的な相貌である」⁽²³⁾。勿論、時間性が本質的に不可逆であるとしても、逆に不可逆性は一重に時間的であるのではない。空間にも不可逆性を示すものは存在する。しかし空間に於ける不可逆性の諸事例——道具の右手用と左手用の区別、重力に關する高低、空間に於ける偏在性（ここにおいて同時にあそこにはおれないこと）——がすべて運動や生命に關与しているということ自体、それらの不可逆性を、空間に内在する不可逆性と考えるよりは、むしろ空間に潜む、もしくは空間に巣くう時間性の契機と考える方が、より妥当なわけであるまいか。少くもそう考える考え方は、可動性に関する我々の直観ともよく一致する。つまり人間にとり「可動性とは優れて自由」を意味し⁽²⁴⁾、いたずらつ子が罰せられて、一本のプラタナスの木の如く立たされるの⁽²⁵⁾も、又罪人が牢獄に入れられるのも——特に重罪人や思想犯がかつて地下牢に入れられたのも——、すべて行動の禁止、剝奪がどんなに人間にとって苦痛であり、重い責苦であるかを物語っている。

この思想犯が地下牢に入れられたことは、空間に於ける可逆性が、単

に往復 (*Erörpöph*) や巡回 (*resourpöph*)⁽²⁶⁾ という行動の自由のみならず、
 共存 (*coexistence*) と共観 (*abovans*)⁽²⁷⁾ の自由、即ち同時に共に現前し
 ることと一度にすべてが見渡しうること、つまり展望の自由をも意味し
 ていることを示している。⁽²⁸⁾ そして人間の知性 (*intelligence*) は、この
 相互性 (*reciprocity*) を最も標準的且本質的と考えている。この間の事
 情は、例えば数学に於ける「正規性」が正にこの相互性もしくは可換性
 を保存する関係を指していること、「真理」 (*verite*) の永遠性とは、
 共観の極限として捉えられており、シリウスから眺めても成立する法則
 定理の在方として考えられていることなどから、十分に窺われるところ
 である。

しかし時間には、これら、共存と共観及び往復と巡回の可能性は、全
 くもの見事に閉ざされている。「生成」 (*devenir*) という語の成り立
 ちからして——この記は *de* と *venir* の二語から成り、あるところへ
 (*de*) やっていく、来る (*venir*) と同じ意味を持つ——、時間の「未
 来へと一方向的に磁化されている過程の「偏」極性⁽²⁹⁾」を示している。
 「生成とは唯一の方向であり、回帰は『禁止された』方向であると言
 うだけでは不十分なのであり、生成とは絶対的に必然的な方向であり、逆
 の方向は単に禁止されているのではなく、不可能なのである⁽²⁹⁾」。現象と
 して偶々そうであるとか、人為的な取り決めによってそうであるのでは
 なく、本質からしてありえぬことなのである。かくして、不可逆性とは
 同時性の絶対的不可能を言う。⁽³⁰⁾

一・一 意識の不可逆性超越の不可能

時間的継起は、意識をそれが前方へ向うもの——超意識 (*surconsci-
 ence*)⁽³¹⁾——であろうと、後方へ向うもの——回顧意識 (*retroconscience*)
 ——) であろうとそれらを包み込む。

超意識が時間に包み込まれるということは、勿論、完全なる予測の不
 能性、未来の完全なる不透明性、完全なる闇を意味しているのではない。
 意識はしかし、完全に超越することもかなわぬのである。即ち、「生成

には常に我々から逃れ、未来へと向う未完成 (*inachèvement*) の地平
 がある⁽³²⁾」。この「無限の開け (*ouverture infinie*) の原理のために、生
 成は意識に包まれることなく、意識を包む⁽³³⁾」。この意味で、「すべては時
 間の中に (*en temps*) あるのであり、時間は自らの外に (*dehors de soi*) 何も
 のをも残さない」。注意すべきは、この時、前置詞「の中に」 (*en*) が用
 いられるからといって、時間が「普遍的包括者」と捉えられ、それに空
 間をも含ませて考えられてはならないということである。空間が時間の
 中にあるという言明には、時間と空間が何らかの包摂関係を持ちうる同
 質のものであること、即ち時間が一種の空間であることの承認が含意さ
 れているからである。⁽³⁵⁾

この超意識の不完全さは、実は人間の意志の在方に最も端的に示され
 る。人間は自由に意欲する (*vouloir*) ことが出来る。しかし人間の意
 志は、意欲することのみならず、意のままに「意欲しないことを意欲す
 る」 (*dévoloir*) ことは出来ない。何かをそうすることもそうしないこ
 とも、結局その事態を意欲する点では不変であり、意欲していないので
 はない。そうしないことを、そうなりたくないことを意欲するという形
 態をとらざるをえない。かくの如き「魔法使いの弟子」たる人間の意志
 の自由は、一方向にのみ許された、半分だけの自由なのである。⁽³⁷⁾

かくして、かつて意欲したことも、意欲しなかったことも今となって
 は時の不可逆性故取消し不可能なのであるから、そして又その時、同時
 に意欲し且又意欲せぬことも不可能なのであるから、不可逆な時は又、
 「取消しの不可能⁽³⁸⁾」もしくは「取返しつかなき」 (*irrévocable*) だ
 もあることになる。⁽³⁸⁾

私は愚かで、来るといふ日の今日まで……

これ程の真実を怖れず

私は何をして暮して来たのだろう。

ここに時は、「良心の」呵嘖もしくは悔恨 (*remords*) と必然的に関係
 する。時に対する基本的感情の一つに、この呵嘖、悔恨の念があるので
 ある。⁽³⁹⁾

回顧する意識も不完全である。文字通り過去へと立ち帰る訳にはいか

ない。「回顧とは避け難く未来化 (futurition) の一契機である」⁽⁴⁰⁾からである。この認識が妨げられるのは、即ち我々が何か回帰出来るかの如く錯覚しがちなのは、空間的イメージの影響が強力であるからに他ならない。「ひとり都のゆふぐれに／ふるさとおもひ涙ぐむ」(傍点論者)のは、たとえ故郷に帰りその変らぬ姿を見出したとしても、それは私の故郷ではない故に存在する「無限小の相違」(différence infinitésimale)、重さなき、触れも出来ぬ差 (distopée)、「それとは知りえぬ何か」(Je ne sais quoi)にも気づかずにはおれぬ詩人の直観が、空間の「ここ」と時間の「あそこ」、空間の共在と時間の離在との齟齬に耐え切れずして、はた又「また都を逃れ来て／何所の家郷に行かむとするぞ」という取返しつかぬ思いを抒情で包むために、同じ「はるけさ」による同質化を試みたのではあるまいか。詩人の意識は、過去回帰の不能を直観したからこそ、「ふるさと」ではなく「都」で涙ぐんだのではないであろうか。

この時、次の二点が重要である。

一 不可逆性は取返し不能性に優位する。
二 すべての体験された経験は未来化の契機を持つ。

両者は結局同一のこと、時間が唯一方向たる未来へと歩むことに帰着せられる。

一は、生成とは「未来の到来」(l'avènement de l'avenir)であることとを意味している⁽⁴¹⁾。

二は、未来化の契機は、「時間の方向を逆転させたかに見える想起 (souvenir) も、それを不動化するかに見える悔恨も、そしてそれをゆるやかにするかに見えるノスタルジーにも含まれている」⁽⁴¹⁾ことを意味する。即ち、過却の経験は結局現在の経験なのであり、それ自身未来化へ参加している。新たに昔日の経験の出現を生じさせんとする我々の努力は、事実として新たな経験に到達する⁽⁴²⁾。

引用した一文は、我々の問題の核心に答える鍵を提供している。即ち、そこには時間を考察する際、方向 (sens)⁽⁴³⁾もしくは方向付のみならずテンポも重要であることが示されているからである。結論を先取りして言えば我々は次のように考える。音楽は、この全能の不可逆性たる時に対

する、一時的な方向と速度の様態の変化である。そしてその故にこそ、そもその初めからして、感情表現的なのである、と。「音楽が全く時間的であるとしても、それは同時に、不可逆性に対する抗議であり」、その抗議の手だてとして、「それとは知らずに想起されるもの」(émniscence)⁽⁴⁵⁾の魅力を用いるのである。従って音楽はノスタルジーと深く関わる。更に言えば、提示されることで方向と速度を示しえ、しかもそれらの方向と速度を妨げることが最も少い、最も透明な質料であるという意味で、音こそ音楽を表現する最も優れた媒体であると同時に、他方に於て、「調べ」——時の流れの方向とテンポの変化及びそれから成立してくるもの——そのものは必ずしも音もしくは音の連鎖にのみ存するものではないと考える。心や詩に於ても感じられる、あの言うに言われぬ (je ne sais quoi) 音楽的息吹 (pneuma) とは、我々の言う「調べ」の流れの気配ではあるまいか⁽⁴⁶⁾。

さて、この未来化の絶対性とは、「すべては未来なのであり、過去でさえ、未来—過去 (passé-futur) 来るべき過去 (passé à venir) 既に到来した未来 (avenir déjà-advénu)」であるとも言いうる⁽⁴⁷⁾。ここに懐古される過去が「来るべき理想」(idéal à venir) となる理由がある。メシア主義の「失(われた)楽園」(le paradis perdu) や伝統に於ける「黄金時代」(l'âge d'or) が、ユートピア主義の「理想都市」(la cité idéale) と結局同じものになるのであり、超歴史的過去の極限と超歴史的未来の端とが結局同じものとなる⁽⁴⁸⁾。同一の終末論となる。ユートピアとは、既にして予め失楽園なのである。大切なことは、ここにいわゆる未来主義のつまらなさ、一見無為に思える哀惜やノスタルジーの積極性、否定性の積極性を説明する鍵が秘んでいるということである。

成程、未来主義はモラル上の使命感に燃え人間の未来の幸福を願っている点で大真面目な一つの精神の運動である。しかし、未来主義は未来を未来として捉えること、即ち質的未来性に関心を持つ、ということをしていない。それが狙っているのは、未来の内容や価値、即ち勝利とか平和とか幸福とかであり、有体に言えば、未来をそのものとして少しも希望していないし、又思いもしていないのである。それは一般的に未来は

いかなる仕方にしてろ到来するものと予め決めてかかり、私の未来が死であるなどということは頭の中になく、唯この未来が「祭りの日」(jour de fête)であらんことを希望しているだけなのである。気にかけているのは、来るべき存在の一定のモード——たとえそれがよりよいものを願うとしても——なのである。⁽⁴⁹⁾かくして未来主義は現代の反映でしかなく、改良主義とならざるをえない。それは日常的次元に留まった相対主義的考え方に過ぎない。従って人はそこで一致することは不可能なのである。

このことは同時に、哀惜 (regret) —— 過ぎ去った過去を惜しむ感情。時の不可逆性に対する最も基本的感情の一つである——のかけがえもなさを明らかにする。「この哀惜は正に過去の過去性を惜しむ。それは単に過去の幸福を惜しんでいるのではなく、過ぎ去ったという限りでの過去を、唯それが過去であるというだけの理由から、唯訳もなく惜しむのである」⁽⁵¹⁾。懐古とは、たとえその過去が不幸であつたとしてもその過去を惜しむのであり、ここに一見すると逆説的な、理不尽で情熱的なノスタルジーが成立する所似がある。そして同時に、この絶対的普遍性こそ、先述の如くノスタルジーの価値なのである。人はそこで完全に一致する。この「言い知れぬもの」(je-ne-sais-quoi) でかえって、すべての対立と差異を越えて一致する。

過去は寂寥の谷に連なり
未来は絶望の岸に向へり
砂礫のごとき人生かな！

と絶望の無の淵にある人であつても「帰郷」する。

われ既に勇氣おとろへ
暗愴として長なへに生きるに倦みたり。

いかなぞ故郷に独り帰り
さびしくまた利根川の岸に立たんや。

と叫びつつも、故郷に帰っていく。何故か。絶望は未来の虚夢を砕き、過去の人間の有象無象を砕いて純粹化し、その過去性を露わにすることによって、その絶対的事実性即ち「真実性」(la réalité) を人に覚醒させ、すべての人間的次元を超えた、しかしすべての人間が担っている――

——どんな人にも過去はある——この真実を人に垣間見させてくれるからである。⁽⁵²⁾ 一個の詩人が、抒情を砕き、言語の技巧を砕き、自らの人生をも砕き、すべてを砕いて砕きぬいてなお且詩作したという、この壮絶な真に英雄的な——芸術家が芸術の内からくも踏み留まりつつその芸術を越えんとし、人間であることを超えんとした——行為の美とは、感官的もしくは感覚を喜ばしむるという意味での「美的覚醒」(l'éveil du sentiment esthétique) を既に超えた殆ど透明化した光の如き「超美的覚醒」(l'éveil du sentiment métasthétique)、「形而上学的直観」(l'intuition métaphysique) に到達しているのではあるまいか。⁽⁵³⁾

この節の最後として、「すべては未来なのであり、過去でさえ、未来——過去、来るべき過去である」という文は、「やがてであるであろうものは正にかつてあつたものであり、未来とは既に見たもので、神の太陽の下では、従って、何一つ新しいものはない」という意味でとられてはならないということに注意せねばならない。何故か。そのような考え方には、時が循環するもしくはサイクルをなすという前提が含蓄されているからである。時の不可逆性とは、正にこの前提の否定としてある。時は、「無限へと開いており、常に前へ、来るべき未来へと歩む」⁽⁵⁵⁾。「生成の再来は執要に我々を再来の生成へと連れ戻す」。

かくして時間は、定義不能なものである。それはすべてが予め前提にしているものであり、あらゆる人間の企ての裏をかき、あらゆる言葉の先を越しているからである。⁽⁵⁷⁾ この定義する行為が既に定義さるべきものに含まれているという循環論証は、正にそれが存在論的次元に関与しているだけに、悲劇的悪循環と考えるのが常識であろう。⁽⁵⁸⁾ しかしその詳説は後日を期するしかないが、それは悪循環ではなく「良き循環」(le cultus sanus)⁽⁵⁹⁾なのであり、実に我々の希望を可能にするものなのである。⁽⁶⁰⁾

一・二 時間の速度の恒常性

斯うして年ごとに来るのだと雪は囁く、

だが私は愚かで、来るといふ日の今日まで……

これ程の真実を怖れず

時の不可逆な動きは人には間歇的なものの如く見えても——人には記憶出来る出来事なくして記憶や意識は不可能である——、実は完全に連続的である。記憶や予期の能力の備わった、従って不可逆性のメカニズムがそれ程厳密に働いていない「生命的持続」も例外ではない。記憶について述べれば、「記憶は不可逆性を補完するように全く見せかけるが、その実、それを確認している」⁽⁶⁰⁾のである。「想起は過去から過去性を解き放つことによって、我々に我々が失ってしまったすべてを、即ち現在の置換し難き、比類なき味、肉と骨ある実在的なものの可触性を感じさせはする」⁽⁶¹⁾(傍点論者)。そしてそのように感じさせはするが、本当にそうはしないところから、「我々の癒し難い懐古」は、同時に魅惑と悲しみを与えられ、甘くも苦き喜びという両義的な「想起のメランコリー」⁽⁶¹⁾。「ノスタルジー」となるのである。思い出すことは出来るがそのものは得られないという、肯定性と否定性、積極性と消極性の解消しえぬ共存こそ、ノスタルジーに、又ノスタルジクな調べに、あのえも言われぬ悲愁(メランコリー)を与えるのである。

不可逆性の速度の恒常性とは、「形而上学的時間」が回帰も中止も遅延も加速も出来ないことを言う⁽⁶²⁾。我々は空気の存在を意識出来ぬ如く、時の流れを意識出来ない。空気に対する風の如く、我々の、我々の側で多くの人為的速度変化の試みの果に、それらがすべて無に帰すると、即ちこの形而上学的時間を前にしては、我々の一切の試みはすべて無益なのだと思つた時の、その無力感により、かろうじて感じられるものなのである。無情の自然の「荒寥たる意志の彼岸」とは、単に自然の無情性を言うのではなく、その背後にあって、「速くも遅くもない等速度、無であり且無限の速度たる」⁽⁶³⁾、「非人間的」非情の時をも含めて考えねばならぬ。それを前にした時の人間の無力感、「暗澹として長なへに生きるに倦みたり」⁽⁶³⁾。そしてその無力故にこみ上げてくる激烈な憤怒、「人の憤怒を烈しくせり」⁽⁶³⁾。この憤怒こそ、芸術的虚構空間を突きぬけて、人が生きていくこと、人が人間であることを示す、ぎりぎりの瀬戸際の証しなのである。

そして怒ること怒りうるものが人間らしさの証しであるとすれば、この人間らしさ、「人間の暖かさを完全に喪失して、ない人は、誰かに呼ばれば振り向いて、今来た道を戻る」人でもある⁽⁶³⁾。そのようにして愛する者を失ったオルペウス!! そんな彼がそれ以降そのために二度と振り返ることがなくなつたとしたら、その時彼は、もはや堅琴を持つてはいないであろう。よし持っていたとしても彼の奏でる音楽は誰をも魅惑することは出来ないであろう。無感動は又、アムーサ(Amorosa)でもあるのだから。

それでは、人間らしさを失わぬ人間は、何故に振り返るのであるうか。オルペウスの逸話はこの点でも示唆するところ大である。彼は何故振り返つたのか。愛するエウリュディケー、魅力が背後にあったからである。人は、有限存在たる人間は、惜しむ故、過去を振り返る。過ぎ去りし過去に引きつけられる故に振り返る。哀惜(Regret)とはかくの如き感情に他ならない。不可逆性は表向きでは人間に、「後を見るな! 気弱になるな!」と、「後悔するな! 前方のみを見よ!」と言うであろうが、しかし人がこのような態度を取るのには、行動する時でしかない。そして人が休らう時、その人は自から振り返り向く人となつていく。失つた過去を惜しむ故……私の前には死しかない故にそれだけ貴重になる「唯一無二」な私の過去の時々、私が既に失つてしまつていくが故に、更に二重に惜しまれる⁽⁶⁴⁾。

一・三 瞬間の不可逆性

瞬間とは生起しつづつある不可逆性、もしくは「無限小の」(infinitesimal)不可逆性である⁽⁶⁵⁾。時間的継起のこの無限小の瞬間の集積として生成はある⁽⁶⁶⁾。この時各瞬間が到来させる諸事象は殆ど知覚されずに過ぎ去っていくが、各瞬間は文字通り個別的(singulier ou individuel)である。今、この無限小が唯一度、文字通りの再生産がなされたとしてみよう。その時、時は一瞬立ち止まることになる。そして一度あつたことはどうして二度とないであろうか。かくして時は不可逆性と袂を分か

うることになる。しかし、この思考実験の如き事態の絶無、それが時の不可逆性なのである。各瞬間は、最初で最後なのである。各瞬間は常に新しく予見不能という点で常に最初である。同時に常に過去と相関して、一度しか生起せず、徐々に忘却の淵へと沈み、疑わしくなっていく点で最後である。かくして生成とは、瞬間の相から見ると、「突出性」(ex-udainité)と「漸減性」(gradation)⁽⁶⁸⁾の双方を含むことが明らかとなる。

「唯一無二なる」(semelfactive)「最初で最後」(primitime=primus+ultimus)の「単一性」(unicité)「これが生成に於ける瞬間の別名であるが、その突出性は瞬間の「真实性」(la quodité)——一度存在したという事実性——に直接関与している。いかに忘却の淵に沈み、希釈と消滅の最後の段階に到り、零へ極限的に接近しようとも、何も生起しなかった事態と区別出来ないようになろうとも、一度生起した瞬間は決して根本的に無化されることはない。⁽⁶⁹⁾「殆どあるかなきか」(Pres-que rien)と「無」(rien)との間、殆ど非在の「唯一性」(Hapax)と全面的非在との間には、なお無限の隔りがある。そして、この唯一無二の過去の持つ真実とは、時の持つ二つの重要な性質の一つ「打ち消しえなさ」もしくは「取返しのがかなき」(inexterminalité ou irrévocabilité)を支える根拠なのである。⁽⁷⁰⁾この意味でいくらその重要性を強調しても強調し過ぎになることはない。⁽⁷¹⁾ジャンケレヴィッチは万感の思いを込めて次のように言う。「ドイツの戦場に永久に露と消えた幼き少女の」、「この墓とてない無名の、そう！ 同じく無名者たる墓に埋葬された『無名戦士』(Incognito)よりも無名な子供、永久に誰とも分らなくなったこの子供は、よし永遠の契機ではなくとも、歴史の永遠の契機なのである。」「人間の歴史とは帰するところ、もしこの小さき殉教が存在していなかったならば、今あるようではなかったであろうものなのである。それはそのような殉教が存在していなかったとしたら別の人間の歴史、別種の人類の歴史となるであろう」。⁽⁷²⁾

我々が今展開している時間論にとつて、取消不能性とは正に sine qua non の性質なのである。そして、不可逆性と並ぶこの取消不能性が、かつてあったこともしくはかつて為したことの真実 (quodité) を

強める時、先述の如く人は自ら、悔恨 (remords) に捉えられる。

他方漸減性に問いて言うならば、唯一無二なる各瞬間は、そのために人間に対して持つ価値——我々はこれをジャンケレヴィッチの用語とは別にサンギュラリテ (singulairité) と呼ぶ——が区別されるようになる。即ち各瞬間のサンギュラリテは深さを持つ。詳しい一覽は次回に譲り、今回は一まず人間の誕生と死の重要性から直ちに思い浮かぶ次の二つの瞬間の比較に留める。

α 最初の最後 これは生れつつある習慣、繰返しである

ω 最後の最初 もはやなくなるうとし、無に飲み込まれんとしている瞬間である。もう殆ど何もない稀薄さの更に向こうには、それを越えたら無しかない、唯一の細い針の切先たる単一性の瞬間である。

このαとωの二つの瞬間の裡、αよりもωの方が、即ち湧出の瞬間の、殆ど何ものが成らんとしている瞬間よりは、無の淵の縁の「殆どあるかなし」(Le presque-rien)の方がサンギュラリテは深い。そのサンギュラリテの度数は高い。何故か。「生成は本質的に未来化の方向に方向付けられているため、人間が最も胸引き裂かれ、最も両義的な感情を体験するのはωの方である」からである。「悲愴」(le pathétique)は、帰還の望みなき出立、決定的別離、劇的な幕切れ、なかならず死といったいずれにしてもなすがしかの生を支払わねばならない時の周囲に凝結してある。心締めつけるものはすべて、大きな危機なのである。そして、どんな小さな「さよなら」にも、思わず深い悲しみが宿ることがあるのもこのためである。

一・四 無限小の瞬間の無限の豊かさ

このようなαやωのような特にサンギュラリテの深くない各瞬間、無限小の各瞬間は、ではサンギュラリテを持たぬのであろうか。否、その各々は「唯一無二なる真实性」(la quodité semelfactive)を持つ。しかし刻一刻と過ぎていく日常的なこれらの瞬間は、無限小だけに無限に貧しいのではないであろうか。日常茶飯の平凡の連鎖の中にある瞬間

ではないであろうか。否である。無限小は無限に豊かなのである。人は、つらから滴り落ちる水滴の、この無味で無色なそのつつましい姿には似つかわしくない、豪華な光の祭典を知っているであろうか。何気ない北国の春の雪溶けの中で、水滴一雫、一雫、の燦然と輝く虹色の玉の連なり落ちる様は、私には一つの驚異であった。かくして私は次の言葉に納得する。「日常茶飯の細事であっても、それは他のそういったものと完全に同一とは言えない、同じように灰色とは言えない、我々の興味を引きつける塵の一粒をその中に隠しているのではあるまいか」。「この塵の一粒の中に、顕微鏡は一つの世界を我々に啓示してくれるのではなからうか」。(76) トルストイも同じ発見をなしている。彼は二十三才の折、最初の小説「昨日という一日の物語」という「無限小のロマン」を企て、日常性の底に沈んでいる、微かな、感じうるか否かの瀬戸際の知覚を目覚めさせることによって、この無限小の充滿する厚みに深く突き入ろうと試みた。そして当然のことながら、そのロマンは未完に終わった。無限小は尽きない。その意味で無限に豊かなのである。「我々は必ずやその内容を備えた生成を生きているのであり、決して形式は質料を離れて与えられることとはなく、時の褥は濡れぬことなく現われることはない」。(77)

この無限小の豊かさは、ノスタルジーのパラドックスを考える際重要なものとなる。不可逆性及び最初の最後性は、諸々の瞬間の客観的重要性及び個別的 (intrinsic) 重さとは独立であり、それらの諸瞬間に全く無差別に関与するからである。少くとも常識的に考えれば、最も特徴的な不可逆性は、例外的で壮大な出来事に於て見られるように思われるであろうが、そうではない点が実に興味深いのである。最も特徴的な不可逆性とは心臓が高鳴る唯一の瞬間の不可逆性ではないのである。そして又、我々が個人的に体験したことのない歴史的に記憶すべき日時も、センセーションナルで栄光に満ちた唯一無二の、高貴なる事実も、今言う不可逆性には関与しない。(78) 全く逆説的に、「最も意味の重い不可逆性は、全くどうでもいい出会に賦与される。それは『英雄交響曲』ではなく『家庭交響曲』に、そしてある『英雄の生涯』ではなく『退屈な一生』、又著名な人の一生や世界的な著名人によって足繁く訪れられる場所では

なく、日常の平凡の『万年一日』に賦与される」。(78) 一口で言うならば、歴史家が語ることを軽蔑する「微少事象」に賦与されるのである。従って、「この不可逆性の経験に特権的な時間的風土 (milieu) というのは、どの季節にしてもその半ば当りの、どこと云って何の特徴もない午後、空虚で単調で全く平凡な、どうでもよい無為で無意味な出来事に蔽われた時間なのである」。(80) 何故か。すべからず偉大な出来事は、最後の性即ち不可逆性から引き離されて永遠化し、忘れえぬものとなってしまいうからである。惜しむにしても、そのような、例えば徹夜の夜であるとか失われた楽園であるとか大いなる幸福の記憶を惜しむとしたら、そのような哀惜は極く当然のものであろう。しかし、「そのような哀惜はノスタルジーではない」。(81) 「純粋なノスタルジーは、丁度純粋な愛がいわれなき如く、又純粋な不可逆性が説明しえぬ如く、無動機なのである」。(81) 唯ひたすら過去の過去性を惜しむのである。そしてこの時、無限小の無限の豊かさ故、このノスタルジーも又貧しいどころか尽きせぬ豊かさを持つのである。

かくしてノスタルジーの逆説性とノスタルジー発生の機構はかなり明確になってきたがしかしなお明らかでない点がある。それは哀惜とノスタルジーはいかなる点に於て区別されるのかという点である。この問題は、これ迄検討してきた時間の諸特性だけから明らかにすることは出来ず、それらの諸特性に対して持つ人間の側の諸感情——哀惜、悔恨、特に希望、等々——相互の入り組んだ関係が明らかにされる迄待たねばならない。しかしその問を解く鍵すらないという訳ではない。鍵となる言葉は先に引用した、「忘れえぬ過去に対する哀惜はノスタルジーではない」という一文である。時は不可逆性と取消不能性という二重の顔を持つ。そしてその二重性が我々の持つ感情の曖昧さの最も本質的な原因なのである。我々の具体的に持つ現実の感情はいつもどこか曖昧なところがある。しかしそうではあるが、希望、ノスタルジー、哀惜、悔恨は、常に相互に混り合いつつも、およそその順に不可逆性が強く現われるかもしくは取消不能性が強く現われるかによって徐々に各々の感情の色彩を強くしていくように思われる。例えば、悔恨に比べれば、ノスタルジ

ーと哀惜は区別し難いが、しかしこれら兩者の間では、なお哀惜の念の方がより取消不能性に強く関与しているという具合に。

いづれにしても、「不可逆性が過去の過去性に内在しており、この過去性は純粹で単一な過ぎ去ったという事実(真実性(quoddité))であり、それ故に例外なく、逆に言えば何の特権もない、すべての老化の出来事に絶対的普遍的に共通している唯一の性質なのである」という点は、既述してあると言うものの、再度この論文を終るに当たって強調しておきたい。何故か。その絶対性、普遍性故である。それだけではない。その点だけならば死も又そのように言いうるが、死は我々が私、死として体験出来ぬものであるのに対して、過去性の絶対性とは我々が現実性(Irreversibilité)を持って体験出来た絶対なのである。更に第三点として、人間は誰一人として死に魅力を感じることはない。それはいかに巧妙にソクラテスが語ろうとも、そして誰一人としてその議論に抗弁出来なくとも、それにも拘らずある「意心地の悪さ」(la mauvaise conscience)を感じてしまう絶対事⁽⁸³⁾なのに対して、純粹化された過去性は、我々の心を引きつけて止まない。それ故にこそ、死は「言語を絶した」(l'indicible) 神秘と言われるのに対し、純粹化された過去性の持つ魅力(する)力は、「「えも言われぬ」(l'ineffable) 神秘と呼ばれるのである⁽⁸⁴⁾。それはその前には無しかない絶対ではなく愛の宿りうる絶対なのである。かくして絶望の淵にある人が、すべてを碎きながらも求めていたのは、決して無ではなく、真実(Quod) なのだと言いうることにもなる。そしてこのことは、歌が、芸術的なものから流行歌、民謡を含めて、どうしてこんなに愛の歌を歌うことが、しかも失われた愛の歌を歌うことが多いのかという理由の一端をも説明してくれる。失われた愛の歌を歌うということは、失われたという個別的悲哀の、時の悲愁を帯びた哀惜への同期(synchronisation)により普遍性を獲得しつつ、なお愛の絶対を過去性の絶対を重ね合わせんとする巧み(ars)なのではないであろうか。そして失われたものは必ずや人の心を引きつける。

しかし、では何故に、過ぎ去りゆくもの、滅びゆくものは、かくも人の心をそそのめるのであろうか。この問は、過去の過去性に対する問なのだ

から、そして又、過去の過去性とは真実(性)のことであるのだから、それは我々を必然的に真実(性)の考察へと誘うのである。

(未完)

注

- (1) V. Jankélévitch, l'irréversible et la nostalgie, Flammarion 1974, p. 5 (以後 I.N. と略記する)。又文中のジャンケレヴィッチの文は彼の名をどうも言わなく引用してある。
- (2) V. Jankélévitch, op. cit., p. 9
- (3) *ibid.*, p. 6
- (4) cf. V. Jankélévitch, La Musique et l'ineffable, Armand Colin, 1961, pp. 108~114, p. 190. (以後 J.M.I. と略記する) なす (Faire) ことを知性的に知る (Savoir) ことより優位におくジャンケレヴィッチは、アリストテレスの『ニコマコス倫理学』の「人は堅琴を奏でつつ堅琴弾きになる」という言を幾度となく引用し、「無知の知」(又は博学なる無知) (docta ignorantia) と智 (sagesse) と無心とを等置し、音楽の化身たるフェブローニヤ (Febronie) の無心を魅力 (charme) 持つ存在と捉え、「第一哲学」(la philosophie première) と共に愛しむ。
- (5) cf. V. Jankélévitch, Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, P. U. F. 1957, p. 52 (以後 J.P. と略記する), "éclatées étalées ou éparpillées..." (Enn., VI. 7. 36). Apercevoir sans voir, n'est-ce pas entrevoir? 即ち、突然そのあることを認めるがしかじかのようにあるのかは知らない理解の仕方、言換えるならば、quid naki Quod (Quod sans quid) の理解 (この時の comprendre は savoir ではない) のことである。
- (6) I.N., p. 313.
- (7) 拙著論文「音楽の意味と形(一)——メイヤー再考——」(美学史研究叢書 第四輯八一—一〇七頁 一九七八年 東京大学美学芸術学研究室) 参照。
- (8) L. B. Meyer, Emotion and Meaning in Music, 1957, p. 35.
- (9) *ibid.*, p. 37f.
- (10) 波多野誼余夫「音楽の情報論的接近」音楽学 第一四卷一—一九六八年 五四—六四頁参照。
- (11) I.N., p. 19.
- (12) I.N., p. 34, p. 50.

(3) V. Jankélévitch, *Debussy et le Mystère*, 1947, p. 10.

(4) I.N., p. 124.

(5) cf. V. Jankélévitch, *La Philosophie première*, P.U.F. 1954, Chap. II LE PROBLÈME DE L'ORIGINE RADICALE, § W Le «Potius quam» pp. 38~45. (以後 P.P. へ略記する) 「なぜ」その点に關してだけならジャンケレヴィッチと極めて類似した結論を私も得ている。拙著論文「音楽に於ける意味と指示」美学一十二号(第二十八卷第四号)五五~六七頁及び美学一十三号(第二十九卷第一号)五四~六五頁参照。

(6) H. Rösing, *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder* in der Tonmalerei, 1977, München-Salzburg.

(7) M.I., Chap. II L'«Espressivo» INEXPRESSIF pp. 25~98.

(8) Ivo Spjčić, *La Musique expressive*, P.U.F. 1957, p. 23.

(9) *ibid.*, p. 78.

(10) *ibid.*, p. 55.

(11) *ibid.*, p. 56.

(12) Cf. *ibid.*, p. 47. スムツチッチが「同じで済むこと」を “nous entendons en réalité l'intelligibilité d'un dynamisme émotif ou vital, du caractère d'un sentiment, d'un concept d'une idée ou d'un acte de volonté.” の一文は、スムツチッチが我々の理解すると考えているものがかかるもので、しかもいかにその自然な順序を考えているのかを示す上でも興味深い。一方で表現するものと表現されるものとのアナロジを主張していることを考へ合わせる。ここでは音響的事実と概念とはいかなる意味でアナロジカルなのか? という素朴な問を導出してしまふ。

(13) I.N., p. 13.

(14) I.N., p. 12.

(15) cf. P. Valéry, *Charmes* 中の「篠懸」第一連第三節~四節「しかしその無邪気さは自由を奪はれ、その足は抑留されている、風景の力によつて」(香山修三訳 ヴァレリー詩集 JCA出版一三八頁より)

(16) I.N., p. 21.

(17) I.N., p. 19.

(18) 今道友信「展望の構造—距離についての省察—」富山県教育委員会昭和五十三年参照。今道教授は、バリのサン・ジュリアン・ポール教会の傍にある、かつて地下牢のあった場所がそのまじシャンソン酒場になっている「カ

ンター」(Caveau)での体験から出発し、人間が人間として存在するために「展望—距離作出の成果—が必要である」と、「外部の展望」から「内部の展望」へと、従つて「行動圏の展望」と「視覚の展望」から人間の心の「内部の展望」へとその視点を移しつつ、人間が自己自身の可能性を開く展望を最も大切なものとされてくる。

(19) I.N., p. 11.

(20) *ibid.*, p. 20.

(21) *ibid.*, p. 22.

(22) *ibid.* cf. V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978, p. 201 : “en parlant du temps nous parlions déjà un peu de la nuit ; car la succession temporelle est une espèce de nuit où nous progressons à tâtons.”

(23) N.I., p. 23.

(24) *ibid.*, p. 22. 日本語はプロキオスの言葉である (Enn. III, 7, 8) “なぜ” シャンケレヴィッチは次のようなアリストテレスの言葉を用いている。 “*quæpōpōtē tēti naōa metabōlōi kai klēptōs ēv xronō ēstiv.*” (Phys. 223a 13—15)

(25) N.I., p. 23.

(26) I.N., p. 25.

(27) 両方向の自由 “faire quelque chose de faire quelque chose possible” それは神の自由である。 cf. I.N., p. 192.

(28) I.N., p. 25.

(29) cf. I.N. Chap. V L'IRRÉVOCABLE, pp. 211~275. この章は、悔悵と他の基本感情、即ち哀慼 (regret) 希望 (espérance) ノスタルジーとの關係を詳説してあり、将来対決をねばならぬ箇所である。

(30) *ibid.*, p. 26.

(31) *ibid.*, p. 27.

(32) ジャンケレヴィッチは、アウグスティヌスの “*Confessionum*” の次の著名な言葉を用いている。 “(scio tamen).” “*futura esse aut præterita, sed præsentia*” (XI, xviii), 又 “*nec proprie dicitur : tempora sunt tria, præteritum, præsens et futurum, sed fortasse proprie diceretur : tempora sunt tria, præsens de præteritis, præsens de præsentibus, præsens de futuris.*” (XI, xx.)

- (43) cf. M.I., p.70 : "Le sens d'un vers, qui est *le sens du sens*……", "la musique……dégage la signification générale d'un poème (encore qu'elle puisse vivre sans lui……. & I. N., p. 58 : "La futuration est *Le Sens*, et il n'y en a pas d'autre"これらの発言が「シヤンケレヴァッチが音楽の「意味」(sens)を「方向」(sens)又「意味付」の作用 (signification) 即ち方向付け (cf intention orientée (ibid., p.71.))と重ね合わせて考えていることは確かである。しかも単にそれだけなのではなく、(2) 器楽音楽への(3) プログラム音楽を議論して(2)に關しては、"Dans les *Preludes* de Debussy *le sens du sens* s'exprime lui-même immédiatement à partir de la musique" (ibid., p.78) と述べ、(3)に關しては、"dans la musique à programme…… *le sens du sens* se dégage secondairement d'un sens anticipé : ici la musique est intermédiaire entre *le sens* et *le sens du sens*, entre l'essence et *la quintessence*, entre *le Sens* et *le Charme*" (ibid.) と述べ、(2)から(3)に分るように、(3)の「意味の意味」(le sens du sens)は「魅する力」(Charme)と同一のものなのであり、遍在的且遍不在的 (omniprésente et omniabsente) な現前なのである。この「魅する力」に關しての議論も、残念ながら将来に委ねばならぬ。
- (44) テンポの感情性との関係に於ける重要性に、最初に注意を促してくれたのは、L・B・メイヤーの "Explaining Music—Essays and Explorations" (U. California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1973) である。彼はこの著作の中で、数々の積極的提言を行っているが、その中に「エトス (ethos) の学の必要性と重要性の強調がある (同書、二四六頁)。しかも興味深いことに、「このようなエトスは又性格 (character) とも呼ばれ、「外音楽的概念やイメージの媒介なしに感じられる」ものであるとされ (同書二四二頁)」。この感得が運動的感得 (kinesthetic sensing) と言われているのである。このことは、よく演奏家達が「その曲の性格は最初の二つの音で決まってしまう」と弟子達に教えることも考え合わせると、エトスとテンポの密接な関係に注意を向けていると言える (同書四十頁も参照のこと)。
- (45) M.I., p.122.
- (46) 今道友信「死と旋律について」(理想四七七、八十八〜九十七頁) 参照。今道教授は旋律を湧出と捉え(九十二頁)、「旋律はいかなる音色の媒体に乗らうとも、その旋律である」(九十三頁)という理由から、旋律は音として

湧出するものではないとされる。旋律を湧出として捉える考え方は、時の未来化の契機、創出の契機を明確に捉えている非常に魅力ある考え方であり、しかも我々も必ずしも我々の言う「調べ」を音や音の連鎖に封じ込めては考へぬ故、我々の考え方と非常に近い立場にあると考えている。いやその論文なくしてこの種の関心が論者には生じなかつたであろうとさえ思っている。それでは我々の立場は今道教授の立場の言換えに過ぎぬのであろうか。そうではない。即ち、我々の立場からすれば、調べはこれかあれかの音に依存している訳ではないが、だからといって音化されなくともよいのではない。よし心の中で調べが流れようとも、それは響くのである。いや心が響く時、心が音となる時、調べとなるのである。そしてその限りに於て必ずしも現象としての音を伴わずともよいと考える。しかし一度も音にならなくともよい調べを考へることは、既に調べ以前にどこかに調べが予在しているということを含意する。事実、今道教授は「旋律の湧出とは、何ものか旋律以外のものが湧出して旋律となる」(九十五頁)と述べられている。ではその旋律以外のものとは一体何なのであろうか。それは生命であると答えられている。しかも唯生命の現われなのではない。「旋律とは距離を自己の生活空間に呼び込む精神の業」なのである。従つて旋律は、「生命と空間の問題に還元できる面」があるとされる。しかし我々は、ここに納得し難い点のあることを明言せざるをえない。

「死が不死の象出として、純粹の精神にとつて喜びである」と同時に、「人間の生命の極限で」もある故に又「恐怖であり呪ひである」という「この対立こそが美しい旋律の持つ明澄な悲愴の根拠であることを喜んで心から容認したとしても(問題がない訳ではない。純粹の精神とは一体何なのであろうか。我々はそれを知らない。我々には肉体と共にある精神しかないのではないか。又美しい旋律とは何なのであろうか。これ迄の議論では旋律は議論されてきたが、美しい旋律は議論されてこなかった)。

まず第一に、生命は湧出以外の何ものかであるのであろうか。その点が明らかでない。我々にはそれは思われぬ故、即ち湧出とは生命の最も本質的在方を指していると思われる故、旋律がそれ以外のものの湧出とされ、しかもその「それ以外のもの」が生命とされる言方は一つの循環を形成しているように思えてならない。それは湧出とは何かという問の回避に過ぎぬと思われるてならない。そして湧出とは正に時間の不可逆性の言換えなのではないであらうか。

第二に、ここで論じられている空間とは形而工学的空間であるとされているが、しかし空間性とはあく迄も距離化の可能性なのであり、しかも距離化とは「こと」「あそこ」の措定可能性を前提にしているのに対し、この意味での距離化の不可能こそ死なのであるから、即ち優れて時間的な問題なのであるから、不死を願う、はるけさを知る精神とは、むしろ、時の不可逆性を知るという意味での絶対を覚醒した、優れて時間的な意識に思われてならない。

第三に、従って必ずしも感覚的に美しいとは感じられぬ旋律でも——多くの現代音楽はこの意味で、非美的音楽を目指している——、人がこの時の不可逆性と自らの有限に思い到时、悲愁を帯びてくるのであり、しかもその悲愁は、悲愁を帯びる理由の普遍性故に、聴く主体の側の勝手な思いなしではなく、旋律に内在していると考えるべきであろう。

第四に、この時間の不可逆性の現出もしくは湧出は、成程、必ずしも音を必要とはしないが、しかし何故に音に最もよい媒体を見出すのかと言えば、やはりそれは、音が発生、持続、消滅するもの、即ち生成するものである、その存在そのものが時間との親和性を示すからに他なるまい。一言で言えば、音は湧出するものなのである。故に旋律はむしろ音の湧出と言うべきであろう。これが目下のところ、当該論文のみを問題にした際の我々の立場から得られる暫定的な帰結であるが、しかし「見えざる自己空間」と「その中に自己の憧憬を樹立していく」人間精神との関係について言及せずして、決定的なことを言うのは差しひかえるべきことと思われるので、この点に関しても又、将来のいつの大きな課題として思いを留めている。

(47) I.N., p. 27.

(48) *ibid.*, p. 208.

(49) *ibid.*, p. 206.

(50) cf. *ibid.*, p. 122; c'est dans le loisir que l'homme distillait dououreusement la fuite des jours et des heures, regardait la clepsydre se vider goutte à goutte, pleurait les larmes ameres du regret, chantait la «chanson d'automne», savourait à petits traits l'arrière-gout mélancolique des choses surannées...”そして、哀惜の希望 (espoir) の関係が舞の第三章 LA COMPLAISANCE A L'IRREVERSIBLE (pp. 124~179) で詳説されるのであるが今回は触れなす。

(51) I.N., p. 207.

(52) この点で、久保田芳太郎「『水島』の位相——「究極するところのイデア」への志向——」(日本近代文学 第二十四集 昭和五十二年十月)の論述は、鋭刻的を射ていると考える。「詩的空間が喪失されるにつれて現実生活の場も失っていった」という言は、芸術的行為と詩人の現実の生活との偶然の符合を多少都合よく結び合わせたきらいがないではないが、「日常言語を『空無化』し、またそれを『否定的媒介』とすることはじめて成立する文学言語を、朝太郎は更に『空無化』し、それを『否定的媒介』とすることで日常言語によるポエジーを奏でようとしている」と述べ、更に、「ヴィジョンと現実との交叉の上に、さらにはこれら二つのものの『空無化』の上に、この『水島』の世界が屹立している」とはけだし言いえて妙であろう。この一方が他方の否定となる関係にあるものの相互の否定運動と更にその運動そのものの否定運動により、一瞬瞬く光こそ、朝太郎言うところの「ポエジイの最も単純なる原理的実体」なのではないであろうか。そしてこの点で、我々は久保田氏と袂を分つ。それは「無」に向っての「絶叫」と「咏嘆」なのではなく、我々言うところの「真実」へ向って絶対的希求の叫びなのである。なお、この久保田氏の論文の他、『水島』に関する多くの貴重且適切な資料を、門外漢の論者に快く提供、教示して下さい、本学の和田義昭教授に對し、ここで深く感謝の意を表しておきたい。但し一知半解の責は一重に論者の責になるものである。

(53) cf. P.P., p. 144 & p. 250 ジャンケレヴィッチはここで(二五〇頁)、J. クリンストム (Jean Chrysostome) の “*Lept' arakanyt'rou*” (I^{re} Homélie, 705b, 706b) を引く(『驚きもしくは覚醒 (Ouzourou)』を「美的」(esthétique)と超美的 (métasthétique)とに分け、次のようにその性格を記述する。前者は、「最上のものを前にした時の賛嘆であり、後者は、形なき「超真理」(la survérité)——これは本質としての真理、即ち人間の知性が捉えうる、永遠性を所有しているがしかし「現実性」(l'effectivité)なき真理を超え、その真理そのものを可能にするもしくは生じさせる真理を指す——もしくは「超美」(la surbeauté)を前にした時の驚愕である。更に前者は、彫刻や絵画、肉体の美などの、造形的感覚に於ける *Ouzourou* であり、後者は、大きく口を開けた深み、無限なる深淵、太平洋の広大ななどに対する「恐怖を伴った」(numinal) 真の驚きである。そしてかくの如き空無の端にある人間は、単に知性の混乱のみならず、存在全体の恐怖に満ちた眩暈を体験する」と。

かくの如き区別はいかに解すべきであらうか。現在迄論者が確認出来たのは、次の如きジャンケレヴィッチの発言から判定される、美的養嘆を超えた超美的覚醒もしくは形而上学的直観の位置付である。

「芸術 (Art) は我々の『そのもの』(l'ipse) もしくは『大いなる神秘』(Mysterium magnum) の直観を与えるのに対し、宗教 (Religion) は『最も大いなる神秘』(Mysterium maximum) もしくは『そのもの性の極み』(l'ipse ipissimus) の啓示をもたらすのであるから、両者のシムメトリは放棄されねばならぬ。何故か。造形的美 (la beauté plastique) の積極性、実証性 (la positivité) と無定形の超真理 (la Surverité informée) との間には何の並行性も対応も存在していないからである。……本来的に言うならば『そのもの』(l'ipse) は『そのものの極み』(l'ipse ipissimus) の道ではないのである」(P.P. pp.140~141. cf. ibid., p.229, 227)

しかし注意せねばならないのは、この考えられてくる芸術の美は、すべて視覚芸術の美である。という点で、音楽や詩、文芸は除かれているのである。ではこの点はいかに考えるべきなのであるか。これはジャンケレヴィッチ哲学に於ける芸術の位置付の問題であり、後日詳説したいテーマであるが、例えば、

「美そのもの (airèò kalòs) は美しき (belle) 即ち善き (bon) (αἰσθητικόν) 以下である [虹足ながの kalòs とその形容詞は「美しき」と「善き」の二つの意味がある。] のが、美が「魅 (charme) 力 (charme) の働 (l'opération) であるからである」(P.P., p. 259) とか
「神が神であるのは、偉大や (Grandeur) から美 (Beauté) もしくは力

	QUID		
(1) QUODDITÈ	ESPACE	TEMPS	
Inexistence	Constance	Substance	(Savoir discursif)
Existence	Inconstance	Substance	(Sentiment vague)
Existence	(In)constance	Insustance	(Entrevision)
Existence	Constance	Substance	(Gnose)
(2)			
discours	quid	intervalle	passé—futur
presentiment-reconnaissance	Quod	intervalle	passé—futur
entrevision	Quod	Instant	Présent
gnose	Quod+quid	Instant+intervalle	Eternel présent (J.P., p. 74.)

から形態への移行が神にとり衰退をしか示していないからである」(P.P., p. 237)

という発言に見られる如く、静的なものよりもダイナミックなものを (cf. P. P., p. 148) 'Êtreよのち Faireをより本質的であると考へてくることは明らかである (cf. P.P. Chap. X La Création, II—Le Faire-êre n'est pas & III—Le Faire-êre se fait lui-même) この点からすると、視覚的美よりはそれを可能にする魅 (する) 力を重んじ、魅 (する) 力の魅 (する) 力 (le Charme d'un charme of M.I., p.70) とも表現される、その魅 (する) 力の顕現たる音楽を、例えば次の発言に見られる如く

「哲学とは一種の魅 (する) 力である。」(P.P., p. 261)
「哲学は、始り存在しているとは言ふえぬ、しかも易く通り過ぎられる音楽の如くである。」(P.P., p. 265.)

真正の哲学と同列に置こうとしてしようと考へられる。
94 I.N., p. 27
95 I.N., p. 28.
96 ibid., p. 30.
97 ibid., p. 31.

98 H. Ch. ノエム (Puech)によれば、時間表象には基本的に三つのタイプがある ("La Gnose et Le Jemps" (Eranos Jahrbuch XX 1951, pp.57~113.))
一 クロニズム的循環的時間

時間は循環し、そのノースを指定せる天体の動きの影響の下、それは永遠

に自己自身に回帰し、永遠に自己自身の上で輪をなす。

二 キリスト教的線分的時間

時間は唯一の出発点から唯一の目的点へ向って展開していく。その時間は方向付られ、一つの進行過程が過去から未来へ向って時間の中で完成されていく。

三 グノーシス派的神秘的瞬間的時間

循環的時間への隷属や繰返し、及び直線の時間の有機的連続性の双方を破砕し、須臾の救済、恩寵の瞬間から成る。

一に於ては、いかなる事件も唯一ではなくかつて生起し、今生起し、そして将来も生起することになり (ibid., p. 61) 二に於て初めて、唯一とかが意味を持つ (p. 71)。この点の確認が敢えて必要になるのは、ジャンケレヴィッチが、人間の意識の知的作用 (intellection) の最高段階として、「言い知れぬもの」(Je-ne-sais-quoi) ——これは真実 (Quod) 〓神——の、瞬間に於ける直観の「垣間見」を置くからである。(前頁図参照。但し詳説は後日を期す。)

gnose のレヴェルは神にしか許されていないとしても、これは時間に於けるカイロス (kairos) とそこでの恩寵 (grace) を重要視することには変りはないのであるから、全体の図式としては著しく三に接近するのは誰の目にも明らかである。しかし、三とジャンケレヴィッチの時間とは決定的相違がある。いかなる点に於てか。時の不可逆性と取消不能性とを時間の本質と考える点に於てである。ジャンケレヴィッチ自身もこの間の事情を知悉しているが故に、「これら両特性を、I.N. に於ても又『死』(la Mort) に於ても、あれ程に強調するのである。三の、一に反対する故の、「反、世界的」「無世界的」(«anticosmique» ou «acosmique») な、この世に対して無関心で敵意を見せる、そして又二に反対する故の「反歴史的」「無歴史的」(«antihistorique» ou «ahistorique») な、歴史に対して無関心で敵意を見せるグノーシス派の時間 (ibid., p. 88) とどうよりは瞬間ではないのである。この点に関し蛇足ながら次の一文を補足しておきたい。

「神秘とは端的な事柄である」(Debussy et le Mystère, 1949, p. 11)

この時の不可逆性を論ずる際、非常に興味深い指摘が M・エリアーデによってなされている(「永遠回帰の神話」未来社 堀一郎訳 第三章 不幸と歴史)。エリアーデによれば、「逆転不能(一回起)の、予測しがたい、自律的な価値を持つような事件の継続と見られる歴史」(同訳書一二七頁)に反

対の立場をとる時、即ち歴史を容認し、それにその価値を与えることを拒絶しようとする時に古代人のとった方法は、「何よりも先ず超人間的モデルに従い、祖型と一致して生きる」(同訳書一二八頁)ということであった。このことは言換えるならば、彼等が全くの偶然といった「いわれのない苦悩を考えること」(同訳書一三二頁)が出来ず、ましてや「苦悩を自らのために進んで求めよう」(同訳書一二九頁)などとはしないことを意味する——ここにエリアーデは、キリスト教の偉大な価値を認めている——。このため、彼らは、過去に取消不能な事件とそれをなした神・英雄を求め、すべての理由と責任をそこへ転嫁させようとする。過去化により時の不可逆性を中和しようとする。

古代人のこのような心性が何故興味深いのであろうか。それは、この過去化による不可逆性への抵抗という一面を、ノスタルジーと類縁的に考えられている音楽も持つからである。ジャンケレヴィッチは次の如く述べる。

「音楽は理想化されたノスタルジーである。」

「音楽とは不可逆性に対する抗議でもある。」(M.I., p. 122.)

それでは、音楽とは古代人の心性の具現なのであろうか。そうではない。そしてそうではない点を明瞭にしている点でも、ジャンケレヴィッチの分析は優れているのである。即ちノスタルジーは、取消不能性(これは悔恨しか生まない)ではなく不可逆性に求められている(従って哀惜と類縁的に考えられている)のであり、誰でもが必ず体験しているという限りでの過去性に求められていることを見逃してはならない。

なお時間タイプとその歴史との関りに関してはこの論文を書いた後に『思想』に連載された真木悠介の「時間の比較社会学」という副題を持つ計五回にわたる一連の論文の存在を知った。実に興味あるしかも野心的試みで大いに刺激を受けたことをここに記しておきたい。

59) I.N., p. 30

60) I.N., p. 31 & p. 267ff

61) I.N., p. 21.

62) I.N., p. 21 & p. 31.

63) I.N., p. 34.

64) cf. I.N., p. 187.

65) I.N., p. 36.

66) I.N., p. 41.

- 67) I.N., p. 37.
 68) I.N., p. 38.
 69) I.N., p. 40.
 70) I.N., p. 37.
 71) 註参照。
 72) I.N., p. 162.
 73) I.N., p. 38.
 74) I.N., p. 42.
 75) 『美学』一一九号(第三十卷第三号 一九七九年)の橋本典子による、一九七九年九月十五日〜二十日、ポーランドのクラコフで開催された国際美学研究会の報告によれば、同研究会に於て、イタリアのピエトロ・エマヌエーレ(Pietro Emanuele)により、「原子物理学からミクロ・エスチーテイク」(Pietro Emanuele)により、「原子物理学からミクロ・エスチーテイク」(Pietro Emanuele)と題して、殆ど知覚不能な自然の変化の「遷移現象」(inter-phenomènes)を対象とする「微視的美学」(microesthétique)の可能性が議論せられてゐる。これは技術連関社会に於ける新しい学際的应用美学の可能性を示すものとして興味深いだけでなく、ここでの我々の主張、「無限小の無限大の豊かさ」の傍証としても興味深い。
- 76) I.N., p. 42.
 77) I.N., p. 43.
 78) I.N., p. 44.
 79) ジャンケレヴィッチによれば、M・ウナムーノの用語である。
 80) I.N., p. 44.
 81) I.N., p. 45.
 82) V. Jankélévitch, *La Mort*, Flammarion 1977, p. 31.
 83) *ibid.*, p. 412.
 84) M. I., p. 121f. 二つは互にゆる視覚的美と魅力とを比較している箇所である。

“Si la Beauté consiste dans la plénitude intemporelle, dans l’accomplissement et l’arrondissement de la forme, dans la perfection statique et l’excellence morphologique, le charme, lui, a quelque chose de nostalgique et de précaire, je ne sais quoi d’insuffisant et d’inachevé qui s’exalte par l’effet du temps. Le charme ne nous apporte pas la solution d’un problème, mais il est bien plutôt un état d’aporie in-

finie qui provoque en l’homme une féconde perplexité ; en cela il est plutôt ineffable qu’indicible. Le charme est toujours naissant : car la succession ne nous accorde le moment actuel qu’en nous soustrayant le moment antérieur. Cette alternative fait toute la mélancolie de la temporalité.”

La Nostalgie et la Musique (I) : La Temporalité du Temps

Yoshio Tozawa

Summary

Le temps est irréversible et il n'y a pas un être qui puisse échapper à cette irréversibilité toute-puissante. L'homme est l'irréversibilité incarnée mais limitée. Il est mortel.

Pour cet être non-infini la musique, a-t-elle quelque sens ou valeur ? Selon V. Jankélévitch "la musique est la nostalgie idéalisée" et "elle est une protestation contre l'irréversible". Mais qu'est ce que c'est que la nostalgie ? Quel sens a-t-elle, la protestation contre le temps par la musique elle-même temporelle ?

Voici quatre caractères que précise Jankélévitch en analysant la temporalité du temps :

- (1) l'irréversibilité et l'irrévocabilité du devenir.
- (2) la constance de la vitesse du temps.
- (3) l'irréversibilité et l'irrévocabilité de l'instant.
- (4) le foisonnement des instants infinitésimaux.

Il est donc tout-à-fait normal ou nécessaire que l'homme devienne pathétique devant le temps, et que le temps soit "déjà en lui-même un sentiment" ; de l'irréversible surgit le regret parce que le revenir est une direction non seulement interdite, mais encore impossible, et l'homme éprouve le remords à cause de l'irrévocable. Il ne peut ni défaire le fait qu'il a fait, ni défaire ce qu'il n'a fait pas quelque chose à faire.

La nostalgie est une espèce de regret. "Le regret, lui, regrette la passéité du passé, et uniquement et absurdement parce que le passé est le passé." Il est donc paradoxal, déraisonnable et passionnel. Et quand il est purifié et perd les restes du remords, il devient nostalgique. La nostalgie regrette le passé sans avoir rien à regretter, elle regrette le "je-ne-sais-quoi". Mais dans cette déraisonnabilité existe son valeur. Elle regrette le fait du passé qui est *vécu effectivement* par chaque homme et qui est *indestructible*, en un mot, la *quoddité* absolue et universelle.

"La musique est la nostalgie" signifie donc que la musique possède cette effectivité et universalité absolue. Cependant elle n'est pas la simple nostalgie, mais la nostalgie *idéalisée*. Quel sens a-t-elle ? Pour interpréter ce problème il nous faut pénétrer jusqu'au fond de la quoddité et c'est notre thème suivant.