

「無常」の構造

神 武 庸 四 郎

Ⅰ はじめに——予備的考察——

一般的ない方をすれば、運動の概念を規定することには多大の困難がともなう。もう少し正確にいうと、いくつかの普遍的なカテゴリー——たとえば時間と空間——によって運動をカテゴリー化することは運動の否定に帰着する「運動」カテゴリーの構成を不可避としてしまうだろう¹⁾。にもかかわらず、古来この言葉に託されている意味を限定して捉え、そこから人間的な営みの特徴を抽出しようとする試みがいくたびもなされてきた。いわゆる「無常」という言葉もまた、そうした試みの結果として案出されたものであった。本稿は「無常」に内在する形式的構造の検出を第一の課題としている。このばあい、形式的構造という表現は或るシステムのオペレーターが示す構造を意味している。さらに抽象的ない方をすれば、数学（圏論）における「射」の構造として規定されうる。こうした含意のもとで本稿では形式的構造という言葉が使われる²⁾。つぎに、このように規定された形式的構造にもとづいて、人間が「無常」を語るほかに逃れるすべのない「宿命的」状況を明らかにすることが第二のねらいである。とはいえ、その目標に適切な経路をたどって到達するための素材はあまりにも多岐にわたっている。そこで、かなり思い切った限定を加えたうえで、しかもその結果導かれる論点にしかるべき普遍性をもたせることのできるように、検討する対象を絞り込むことにしよう。それは、おおよそ三つの課題にわけられる。第一は、とりわけ日本文化の個性を表現していると思われる古典文学や宗教思想や映画芸術のなかから「無常」の構造類型を導き出すこと、第二は「無常」の構造類型に共通する構

造を一義的に規定し「無常」と「歴史」との構造比較を実行すること、そして第三は日本固有の「無常」の構造を明瞭な形で提示することである。いずれの課題を達成するにも思い切った形式化が不可欠である。私はそれを、形式的構造の分析として総括できるような方法で試みようと思う。

その準備作業として、まず「無常」がヨーロッパ語のなかでどのように表現されているかをあらかじめ見ておこう。とはいっても、英語とフランス語とドイツ語における「無常」の表現を見るだけである。しかしそれだけでもすでに興味深い論点が出てくる。最初に英語における「無常」は、mutability, uncertainty, transience,あるいはvanityといった言葉で表わされる。すなわち、ここでは「変わりやすさ」、「不確かさ」、「束の間のもの」、「虚しさ」といった「無常」の属性が示されている。フランス語のばあいにも同様であって、mutabilitéやinstabilitéといった語で「無常」の概念内容が表現されている。ところが、興味深いのはドイツ語のばあいである。ドイツ語において「無常」に一義的に対応するのはdie Vergänglichkeitという言葉である。この語の英訳は、たとえば、*Der Große Muret-Sanders*を見ると、transitoriness, transience, transiency, ephemerality, passingness, fleetingness, fugitiveness, fugacityとなっている。しかし、それらはVergänglichkeitの属性を列挙したものであって、意味的に対応する言葉が選択されているわけではない。とはいえ、これ以上辞書的な枚挙を繰り返すことはあまり有意義でもなからう。そこで、たとえばカルル・ホイシ(Karl Heussi)のような歴史家がこの言葉にかなり重要な意味を込めているので、そうした解釈学的な側面からこの点を検討しなおしてみようと思う。

ホイシはその著書『歴史主義の危機³⁾』において「無常」の理解にかかわる興味深い議論を展開している。彼によれば、「現在われわれが個人的なコミュニケーションを結んでいる人間はわれわれの精神のなかでは、歴史的過去の人間とおなじようにわれわれの思惟像である」から、「そうした人間はわれわれにとって物的に見ることができ理解できる」ことになる⁴⁾。そうした「歴史的思惟」において「物化」されている対象を彼は「対向者(Gegenüber)」と名づけた。それは「絶対的かつ一義的に構造化され決定的に完全なものとしてあたえられる

『客観的歴史』⁵⁾を意味する。したがって「対向者」は、カントの「物自体」に対応させていえば「歴史自体」であり、過去に志向する思惟としての「歴史的思惟」はそれと一体化することがありえない。「対向者」は「時空的断片 (zeitlich-örtlicher Abschnitt)⁶⁾」としてまさに歴史 (Geschichte) にほかならない。他方、「歴史的思惟」はひとつの「像 (Bild)」にすぎず、そしてつねに「像」でしかない。この間の事情をホイシはつぎのようにのべている。

「私は歴史を考えることにより表象、概念などをつくるのだが、それらによりなにかあるものは『対向者』のなかに存在するか対向者にそくして思念され、これらの表象、概念はこのあるものを意味づけるか、または代表させるのである。歴史的思惟は代表であって、きわめて複雑化して、完全なものとはなりえない叙述的な仕方であって存在したものに意味を与えることを要求する。⁷⁾」(傍点は原文ゲシュペルト、以下同様)

こうした「対向者」の設定と「歴史的思惟」の不完全性によって、運動する歴史は絶対化され固定化される。というのは「たえず新しくなる歴史的形成を駆り立てる経過的な重要性が固定的な、一義的に構造化される『対向者』に取って代わる⁸⁾」からである。こうした「客観的歴史」像は20世紀初頭のドイツにおける支配的な見解であった、とホイシは論じた。そうした議論にもとづいて彼は「真の」歴史的相対主義——彼のいい方を用いれば、「歴史的量と歴史的量との関係」としての「歴史的関係についての、したがって歴史的なつながり、あるいは歴史的連関についての学説⁹⁾」——が成立してくる過程を「無常」——彼は、fließende Vergangenheit という表現を用いている——にかかわらせてつぎのように総括している。

「一義的かつ最終的に構造化された『対向者』の観念は、シェーラーのいい方を使えば、潜在的形而上学 (Kryptometaphysik) であった。それは根本的に——この見解の代表者には意識されていなかったことだが——歴史的なものの神

格化 (Vergötzung) であり、いわゆる一元論的ないし自然科学的な世界観における『自然』の神格化に対して時間的に並行するものであった。神的なものは、破壊されると二度と修復されえない。歴史的なものの絶対的な把握 (『客観的な意味での歴史』) に代わって『無常』が登場したのである。¹⁰⁾

ここでホイシンのいう「無常」は逐語的に訳せば、「流転する過去」である。過去から絶対的なものを排除して、過去を運動の相のもとに捉えようとするところから「無常」の観念は成立する。したがって「無常」は歴史的相対主義の観念の表現にはかならない。しかしこの観念の機能が解明されなくては、さらに「無常」の分析をつづけることはできない。それを明らかにするために、ひとまず次項では——いわゆる「無常」感と「無常」観との区別立てにあまりこだわらずに——「無常」の諸類型を日本文学史上の実例から抽出して形式的な特徴づけを試みることにしよう。

II 「無常」の構造類型

[1] 鴨長明における「無常」感

鴨長明の『方丈記』冒頭の一節は引用するまでもないほどよく知られている。それをあえて引いておこう。

「行く川の流れば絶えずしてしかももとの水にあらず。よどみに浮かぶうたかたは、かつ消えかつ結びて、ひさしくとどまりたる例なし。世の中にある人とすみかと、またかくのごとし。」

ここに表現されている「世の中」のなりゆきは『平家物語』における「諸行無常」と似ているが、後者にあっては——「盛者必衰」といういい方からも推察されるように——循環構造が全面に出されている。むしろ反復するが循環しないという認識が『方丈記』では積極的に打ち出されていると考えられる。したがって、形式的構造としては、同じ経路を二度と辿ることのないリミット・サイクル、あ

るいは非循環的な無限半群に擬せられよう。その意味において鴨長明の描いた「無常」はいわば不可逆性の哀しみを表現している。流転してしかも元へ回帰することのない過去への切ない思いは彼によってみごとに叙述されたのである。

しかし、そうした「きれいごと」で終わらせていないところに鴨長明の「無常」感の「深さ」がある。不可逆性の哀しみを抱いているのはだれであろうか。それは「世の中」の底辺の人々である。長明自身は貴族社会に身をおいたのち乞食の身となったという経歴の持ち主だったことが想起されるべきである。彼の「無常」感には、みずからの「無常」を逃れるために「無常」感の担い手を社会の底辺に帰着させようとする「貴族」たちへの反感が秘められている。そこには、小説家堀田善衛の巧みな表現を使えば、「無常観の政治化 (politisation)¹¹⁾」という契機が隠されている。長明が「この国は小国にて、人の心ばせのおろかなるによりて、諸の事を、昔にたがへじとするにてこそ侍れ」と批判しているように¹²⁾、「貴族」たちは権威主義的に伝統を過大に重視する「本歌取り思想」をつうじてみずからの生活をフィクションとして反復させ、そのことによって「無常」の歴史からの「救済」を志向したのである。この間の事情を堀田善衛はみごとに描いている。彼はこう書いている。

「危機意識と無力感が、彼らの貴族集団内だけで通用する先例と故実、ことばをひろくして言えば、あらゆる意味での古典の蒐集、完成を目ざさしめた。そこに彼らの集団外では何の意味ももたない先例を規範とし、共通の古典と美学を、屏とも盾ともした緊密な、生活自体が本歌取りと化した閉鎖集団が出来たのであった。そうしてそれは、また二重に危機意識と無力感に裏打ちされて、ほとんど完璧なまでに完成された。すなわち、生活自体がフィクションと化した。¹³⁾」

鴨長明は感覚的に歴史を放棄して、こうした「フィクション」もまた「無常」の相のもとに消え去ることを察知したのである。しかし、不可逆性の哀しみから束の間の「救い」をもとめて虚構の世界を構築したのは「貴族」だけではなかった。後述するように、俳人の松尾芭蕉も映画監督の小津安二郎も、そして小津の「映

画」に描かれた「市民」たちもそうであった。

[2] 『一言芳談』の「無常」感

小林秀雄がそのエッセイ「無常という事」の冒頭で引用した『一言芳談』のつぎの一節はあまりにも有名である。

「有云、『比叡の御社にいつはりて、かんなぎのまねしたる、なま女房の、十禅師の御前にて夜うち深て、人しづまりて後、ていとうていとうと、つづみをうちて、心すましたる聲にて、とてもかくても候、なうなうとうたひけり。其心を人にしる問れて云、生死無常のありさまを思ふに、この世のことはとてもかくても候。なう後世をたすけたまへと申なり、云々』¹⁴⁾」

ここで「生死無常のありさまを思ふに、この世のことはとてもかくても候」と語られるばあい、「生死無常」における「無常」が示す構造はどのようなものか。これが問題である。この構造を変換することはできないという絶望感から「この世のことはとてもかくても候」という諦観が生まれてくる。こうした感覚は民俗学的な伝聞記録の断片からもしばしば導き出される。たとえば、柳田国男がその意味の探究に強い関心を示した「恋歌」——「なにやとやーれ、なにやとなされのう」——にも類似の諦観が込められている¹⁵⁾。しかし、これらの絶望感や諦観の担い手は決して社会の「上層」に位置する人々ではないことに注意する必要がある。その意味で、小林秀雄の「無常」論には「無常観の政治化」が巧妙に内部化されているように思われる。この点についてはのちに立ち返ることにしよう。

とにかく、時間順序にしたがった生から死へのプロセスが絶対的に進行することはまちがいない。いかように感情移入しようとも、この「現実」、この「無常」は否定しがたいであろう。そのばあいの「無常」の形式的構造に話題を限定しよう。それは位相空間論の出発点となる開集合の概念に類似している。すなわち、或る点からはじまる(「生まれる」)点列が収束する先(点)はおなじ集合には属していない。というのは、その収束先(集積点)は「死」だからである。その内

部の点列を辿らざるをえない存在（人間）はけっして同時に外部（閉集合としての死の世界）に存在できないという状況、もう少し簡単にいうと、限りなく死に近づきながらも他方では生への執着を捨てきれずに生きるほかのない状況、こうした「相対的」な——その意味で絶望的な——状況が当面の「無常」の感覚的構造である。この開集合はまさしく「現世」ないし「この世」を示しているの、それと境を接する「来世」または「あの世」は絶対的に閉じた世界——閉集合——と見なすことができよう。

ところで、生が死に、あるいは死が生に直接的に関係するこうした「相対的」状況から逃れるために人間たちはどのような思惟を展開させてきたであろうか。彼らは「現世」と「来世」との両方に「存在」できる対象を構想したのである。それは「魔（デーモン）」ということばで表現できるかもしれない。小説家石川淳によれば、本居宣長はみずからを「魔」として鍛練し、それをつうじて「もののはれ」という認識に到達した「現世」の人であった¹⁶⁾。「もののはれ」とは、フッサールのいう「形相直観」の「具体像」にはかならない。「魔」を媒介にして人間は純粹に「彼岸」的な存在（神）をかぎりなく志向すると同時に矛盾を容認しうる場所（「融即律」）を確保することができるのである。

[3] 芭蕉の「無常」感

松尾芭蕉は「無常」という表現こそ用いていないが、『奥の細道』のなかで独自の「無常」感を、俳句という手段を通じて表現している。芭蕉が一瞬の生の送り（Haiku moment!）を感得して俳句を構成したとき、彼のそうした営みのなかに見いだされるものは「無常」の否定による「無常」の感覚的刹那的な獲得である。ところで、このばあいには「無常」はそれ自体として構造化されえない。というのは、芭蕉による俳句の制作は同時に「旅」という未来への行為（Tat）と同等であったからである。サルトルの示唆したように未来に踏み込んでいる人間の行為は構造化への契機とはなりうるが¹⁷⁾、そうした行為自体は構造化されることがありえないであろう。

以上に例示された「無常」感とはかなり距離を置いた類型も存在しうる。それ

は鴨長明の「無常」感に近い内容を含んでいるが、循環としての反復という契機が長明の想定した社会的枠組みとは異質な意味をもっている点で大きなちがいを示している。項をあらためてこの類型について検討しようと思う。

Ⅲ 小津安二郎の「無常」感

いくぶん唐突のそしりを免れないかもしれないが、つぎに映画監督小津安二郎が映画という媒体をつうじて描こうとした「無常」の構造を考えてみたい。それはこれまでに例証された「無常」とはかなり異質なもので、というよりも「抽象的」なものである。小津は二種類の「無常」感をその映画作品に投影しているので、彼の作品群を私なりに類型化して彼における「無常」感のかたちを検討することにしよう。

[1] 「小津的作品」

小津安二郎に独自の映画としてしばしば取り上げられる作品、それは「小津的作品」と総称することができる¹⁸⁾。彼の対象認識、「小津的作品」に共通する性格、そして「小津的作品」を規定する映画制作手法の特徴をできるだけ簡単にまとめておく。

まず、小津が好んで映画制作の対象としたのは家族生活であった。彼はそれを二重の循環過程のもとに捉えた。第一は短期循環であり、それは日常生活(起床→仕事→帰宅→就寝)の繰り返しを意味する。いまひとつは短期循環から構成される長期循環であって、結婚から出産、子供の成長と自立、親の老化と死、そして子供によるその過程の繰り返し、といった循環局面である。とくに長期循環過程には特有の歪みが存在している。家族内の人間関係の分解、子供の結婚による家族の分解、そして親の死による分解である。しかし、それらは長期循環に必然的に随伴し、結局のところ、循環局面の一分岐として総循環のなかに吸収されることになる。「小津的作品」とはこのような歪みを内部化した家族生活の(短期・長期)循環の一コマ一コマを映像化した映画にほかならない。それが観る者に深い魅力を与えられるのは、観る者自身の視点がたえず自然に意識させられる

自由な映像を提供しているからである。そこには小津の駆使する映画制作の手法が大きく作用している。ことに彼はサイレント映画の手法をトーキー映画に適用したのであった。まず、彼はモンタージュによって時間を構成し、そこに生活循環をはめ込むことによって逆に生活における発話の無意味さ（トーキー映画の虚しさ！）を表現した。さらにシーン相互の必然的な連関を直感にくいモンタージュを介在させて、観客に対して意識的に意味づけを要求した。それは観客から見れば、心像形成の自由度を高める効果を発揮しているのである。だから観客はふたたび「小津的作品」を見たくなるというわけである。

ところで、「小津的作品」における「無常」感はどこにあるのだろうか。「小津的作品」には三つの構成「要件」が存在する。第一には、生の順序と死の順序とが対応し、生まれた順に死ぬという順番が想定されている。第二には家族が生活循環の担い手となっている。そして第三は自由な人格形成の順序が仮定されている。すなわち、子供については家庭生活内部における自由が与えられ、大人には家庭生活からの自由（新家族の形成）が要請されているのである。これらの「要件」をみたと理念的・抽象的家族史のくりかえしが「小津的作品」のプロットを構成する。それは反復＝循環の「悦び」を、日常生活の反復する「悦び」を表現しているといつてよい。しばしば、そうした点に「小津的作品」の真骨頂があると考えられている。そこには本来の意味での「無常」は存在しない。しかし、「平和的」家庭生活にも避けがたい「無常」は存在する。それは（親が死に子が生きる）絶対的な生滅循環としての「無常」である。

小津の代表作——そして「小津的作品」の典型——としての『東京物語』をとりあげよう。それは家族の変容が抽象的に配列しなおされ、みごとに映像化された作品であった。そこには人間にとっていかんともしがたい不可逆的過程が厳然と存在する。すなわち、生から死への、生の獲得から生の喪失へのプロセスである。人間は親から生を、また結婚によってみずからの分身の生を獲得するが、人生の「後半」からは生の喪失がはじまる。親を失い、兄や姉を失い、やがて自らの存在を失う。この喪失過程に対して人間の心をバランスさせるものが日常生活の循環的反復の「悦び」である。死を前にその微かな「悦び」に浸る人間の姿は

「晩年」とよぶにふさわしい。それは、いくぶん大げさな方がいいのだが、人類の系統発生の普遍的プロセスに過去として参加することだけが残されている「諦め」の境地である。こうした「晩年」の夫婦のまなざしに鈍く輝く家族のありようを活写した映画、それが『東京物語』であった。

[2] 「劇的作品」

ところで、小津の作品群のなかには「小津的作品」というカテゴリーに入れにくいもの、しかも映画作品としての出来ばえのすぐれたものも存在している。それは「劇的作品」とでも称されるべきものである。彼の「劇的作品」はストーリーとしての映画に特有の帰結として、歴史の不可逆性を観客に伝えている。それらの作品は、映画監督木下恵介の一連の「歴史物語」的作品と共通する「映画らしさ」を表現している。映画に媒介される物語としての「現実」が現実を映し出したとき、そこには不可逆的な取り返しのない歴史、鴨長明の描いた不可逆性の「哀しみ」としての現実が否応なしに生成してくる。もちろん、小津安二郎の作品のなかには不可逆性の「悦び」も表現されていると考えられる。戦争の反復しない「悦び」、特定の人間の死に二度と直面しなくてもよい「悦び」、忘却の「悦び」等々。しかし、これらの「悦び」、そして前述の反復の「悦び」の基底にある不可逆性の「哀しみ」は小津安二郎の「シャシン」の根源にある立場であるように思われる。

小津安二郎は、彼の墓碑銘——「無」——が示唆するように、「無常」を具体的かつ普遍的に描ききった芸術家であったといつてもよいかもしれない。とはいえ彼の芸術の評価は当面の課題から大きく逸脱するテーマなので、これ以上の論及は避けるべきであろうが、しかしなお小津流の「無常」を考える上でどうしても避けて通れないのは、彼が「無常」を描くときに用いた「絶対映画」の手法である。ベラ・バラージュによれば、心象風景を無生物（たとえば、鉄橋や雨の雫など）によって表現するという技法はいわゆる「絶対映画」に特有のものである¹⁹⁾。いろいろな情景との比較ではなく、映像に現れた無生物体そのもの——その「絶対的」存在——、さらには（人間不在の）空間を媒介にして人間がモノに仮託さ

れて抽象的に構成されるわけである。これこそ、「絶対映画」にはかならない。この技法は小津によってしばしば用いられている。若干の例として、人間（家族）生活の反復の合間（変化する人間生活に対する不変の生活の場所）としての「人が去ったあとの部屋」、あるいは不連続かつ不調和な人間のありかたを象徴する「階段」、死者のまなざしを伝える「空間」や「時計」、さらに都会に生きる人間の内面を表現する「ビルディング」、 「電車」、 「橋の鉄骨」そして「煙突」などがあげられよう。これらの無生物を執拗に映像化することにより、小津は人間生活の反復プロセスをいっそう明瞭に映画の観客に示そうとする。彼の関心事であった家族にかんしていえば、物体あるいは空間的世界の不変性によって家族の変容が一段と動的に描かれることになる。換言すれば、家族システムは環境の機能をつうじてその時間変化をさらにまざまざと顯示するのである。

このような「絶対映画」的手法によってなにか意図されているのであろうか。「無常」は人間にはどうにもならないもの、人間の認識の外側にある存在であることを小津安二郎は「事物」によって表現したといえるかもしれない。それは唐木順三の描く「中世芸術」像にも合い通ずる小津芸術の特徴であろう。唐木の議論については「無常」との関連で次項でふれることにするが、小津の描く「無常」、とりわけ「小津的作品」における「無常」の風景とはかなり異質な「無常」を描いた映画作家もいることに注意しておこう。それは内田吐夢であった。彼は1964年の作品『飢餓海峡』において、循環・反復する世界に悪の輪廻を見つめ、殺人者がみずからを殺すことになる業の空転を通じて「無常」の世界を映像化した。そこには「小津的作品」のいわば双対空間が見出される。

IV 「無常」の構造——「原自然」から「無常」そのものへ——

ところで、これまでの「無常」にかんする議論は人間の感覚にそくして人間によって抱かれる「無常」感を対象としてきた。もちろん、そうした感覚は純粹に内面的に生成するわけではない。とりわけ、人間の心をバランスさせている「価値」の転倒は決定的な起点を形成する。『今昔物語』に描かれているように、愛する美しい女性の死に直面してその死体を抱きつづけた男が死臭の漂うのを実感

したとき、あるいはドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』に出てくる「偉大な宗教者」ゾシマの亡骸が死臭を発したとき、美から醜への「価値」の変換は必然となる。そのとき人間は未来への「投企」として闇雲の行為を志向するほかなくなる。それは意識的な「超越」ではなく「超越」の強制である。しかし、いづれにしても人間の外側に在って人間の力ではどうにもならぬ実在的な契機が、こうした行為や「超越」を誘発して人間に「無常」を感覚させ、「無常」を無常たらしめていることはまちがいないであろう。その契機とは人間から切り離された、人間によって操作されえない自然である。私はそれを「原自然」と名づけたことがある²⁰⁾。その名称をここでも踏襲することにしよう。

ところで、大気の組成が人間の生存を不可能にするような状態をほかならぬ人間が創造してもはや後戻りできない事態になったからといって、地球は依然として地球でありつづけるであろう。計画的に大量の核爆弾を炸裂させるような「狂気」が現実化するのではないかぎり、人間は地球の「歩み」を止められない。そこには「原自然」の不変性が見られる。地球は自転と公転とを合成して、時間の目盛りで計られる循環運動を続けている。いま少し正確に言えば、徐々にズレを引き起こしながらも時空の構造のなかで反復的な運動を継続させている。しかし他方では、これまた人間にはいかんともしがたいことだが、地球が太陽に吸収されて消滅する不可逆過程も確実に進行している。そこに見出されるのは「原自然」の無常性である。

不変かつ無常な「原自然」を前にして人間は、無定形な行為——いわゆる「出家」も「芸術的行為」も大半はそこに包含される——をひたすら追求するほかになすすべがないのであろうか。源実朝の和歌や芭蕉の俳句に詠まれている「原自然」は確かに、諦観にも似た「無常」感を積極的に表現している。それどころか、上述の「無常」の諸類型はことごとく「原自然」の存在に規定されているともいえよう。しかし、人間はそうした感覚の表出以上の認識態度をとることもできるのである。たとえばポーや梶井基次郎のような文学者は自らの感覚を研ぎ澄まして「原自然」の内奥に存在の意味を求めた。さらに芭蕉もまた、「原自然」をもとめる「投企」的行為と「俳句」制作とを一体化しようとした。彼らの表現した

ものは「無常」の双対としての「原自然」であり、したがってそこに見出されるのは、「原自然」を媒介にして「無常」感を「超越」しようとする強靱な行為への意志にはかならない。しかし、行為を内在させて歴史を捉える姿勢、したがって未来を切り開く態度は「無常」のなかには含まれていないように思われる。

それでは「無常」の「本体」ないし構造の根源はどこにもとめられるのであるうか。そのばあい注目すべきなのは宗教者道元による「無常」の認識である。もっと正確に言えば、文学者唐木順三によって「解釈」された道元の「無常の形而上学」である²¹⁾。唐木によれば、道元は「小乗的な」、コギトに立脚した「無常」認識を排除し²²⁾、「無常」の普遍的な意味とその形式的構造をまさしく「形而上学」——存在論——的に把握した。この見地に立つとき、前述の「無常」感の諸類型はことごとくそのなかに包含されることになる。道元の「生死是生死」という見方を唐木はつぎのように説明している。

「つねに生じつねに滅するといふ生滅無常が時間の裸形である。時間は本来無目的、非連続である。刹那生滅、いはば無意味なことの無限の反覆が時間といふもののあらはな姿といってよい。……（中略）……反覆の間は虚無である。そして、これこそまさにニヒリズムといつてよい。時間は虚無を根柢とする無意味なことの、果てしないくりかへしである。人生も諸行も森羅万象も、この時間においてあるよりほかはないのだから、結局は虚無、無意味である。……（中略）……ひとはこの冷厳なニヒリズムに堪へることができなくて、さまざまな意匠をつくりだす。時間が始めもなく終りもまたない無限の反覆であるといふことは、現在といふ時点から一切の意味、価値を奪ふといふことである。ひとは意味なくして生きるだけの勇気をもたない。かくしてさまざまな意味づけが行はれ、意味づけるために時間を装飾する。²³⁾」

このばあい、最初の「生」はどこからはじまるのか。この問題は『徒然草』の最終段にも提起されている²⁴⁾。すなわち、父に対して幼い兼好は「教へ」を介して仏を「教へる」仏をつぎつぎに父にたずね、ついに「其教へ始め候ひける第一

の仏は、いかなる仏にか候ひける」と問うたとき、父は「空よりや降りけむ、土よりや湧きけむ」と答えたのであった。「始め」についてのこうした論理的難点を道元は「起」という概念によって解決している、と唐木はいう。それは「対象的には知覚、認識できない」もの、すなわち知覚や認識そのものであった²⁵⁾。この議論を私の立場からパラフレーズして「再解釈」してみよう。

道元＝唐木の「無常」は歴史的過去 (Vergänglichkeit) の構造をいわば「要素」として成り立っている。歴史的過去の構造はつぎのようにして形式化される²⁶⁾。すなわち、「起」を ϕ という記号で表し、 ϕ そのものは認識できないが、 ϕ を含む「もの」($\{\phi\}$) は対象化された ϕ と考えれば、「始まり」の時間 1, 2, ……のあらゆる認識対象を $\alpha_1, \alpha_2, \dots$ などの記号で表示したうえて

$$\forall \alpha_1 \notin \phi \in \{\phi\} \in \{\phi, \{\phi\}\} \in \{\phi, \{\phi\}, \{\phi, \{\phi\}\}\} \dots \text{現在}$$

$$\forall \alpha_2 \notin \phi \in \{\phi\} \in \{\phi, \{\phi\}\} \in \{\phi, \{\phi\}, \{\phi, \{\phi\}\}\} \dots \text{現在}$$

・
・
・

いう具合に順序構造が入れられて歴史的過去の構造が表現されるのである。そこに順序としての時間を定義することによって、歴史的過去の諸構造の「予定調和なくして調和する²⁷⁾」並立状況が描かれよう。

これらの構造の「合成」によって人間も自然も「仏」も成立している。したがって生死は複合化された構造の「合成」と「分解」にはかならない。アナログカルに表現すれば、いろいろな素粒子の衝突によって別の素粒子が生成したり消滅したりする過程が「無常」なのである。そこには因果関係などは想定されることがなく、ただ一種の——歴史的過去の構造を規定するばあいのような——順序が存在しているにすぎない。「無常」の成り立っている場所にさまざまな自然が個別具体的に刹那の姿を漂わせている。それはまさに量子場と同様の様相を呈しているわけである。唐木はこのような場のなかに利休らの「中世芸術」や芭蕉の俳句世界を「認識」しようとしているが、この点にかんする立ち入った論及は無用であろう。なぜならば、すでに「無常」の構造が歴史的過去の構造であること

は判明してしまっているからである。しかし同時に、唐木＝道元流の「無常」概念と量子場とのちがいにも留意されるべきであろう。量子場はきわめて不確実な、確率的な素粒子の生成を描いているが、「無常」の「場」にはそれがないということである。もっと突っ込んでいえば、「無常」のなかには不確実な未来、行為への意志と結びついた未来は存在していない。人間が未来へと自己を「投企」する様相はそこから原理的に消し去られている。その意味で芭蕉の「芸術的ポイエシス」は例外的なもの、脱「無常」的なものと見なされる。それでは、「無常」固有の状況はどのように把握されるべきであろうか。最後にこの点について検討を加え、本稿のしめくくりとしよう。

V 日本に固有の「無常」の所在——ひとつの結論——

すでに明らかになったように、「無常」の構造とは、ひとまず歴史的過去の構造であった。こうした形で「無常」を捉えたとき、当然ながら未来と断絶した現在、未来への起点としての現在という認識は希薄になる。そこで最後に、社会学者丸山眞男の議論をふまえて、「無常」の構造の成立基盤、ことに日本における「無常」感の特異性をもたらした思想構造の類型的な特質についてさらに理論的な検討を加えておくことにしよう²⁸⁾。当面は丸山によって図式化された「世界像」の4類型に依拠しつつ、それらを一段と拡大解釈したうえで私なりの分類を試みようと思う。そのばあい、論点を明確にするために数学的な表現方法を援用して形式化を試みておく。とはいっても、用いるのはn項関係という言葉だけである。それは直積集合 X^n ($X \times X \times \dots \times X$) から X への写像——もっと一般的に、射—— f を意味する。ここでは0項関係 ($X^0 = t \rightarrow X$) と2項関係 ($X \times X \rightarrow X$) だけが利用される。このような形式化が必要なのは論点を一意的に明確化するためであって、その結果として、形式化されない多様な問題点もまたはつきりしてくるであろう。歴史主義的な「あいまいさ」(多義性)は断固として拒否されるべきである。

[1] 丸山眞男の「世界像」分類の展開型

丸山は以下の四つの「世界像」の類型を設定し、それらを図解しているが、ここでは彼の議論を要約するだけにとどめておく。

(1) キリスト教の「世界像」

時間軸は不可逆的な順序を表しているが、2項関係に置き換えればそこには順序関係が入っていると見なされる。そうした前提のもとで、丸山は現在（「超時間」軸）と過去から未来への時間経過とがクロスするような図解を提案している。ここにも、いまひとつの2項関係が現れている。

(2) 古代中国の「世界像」

ここでは順序関係のはいった時間は捨象されている。むしろ円環的な共時的構造として天と地の二つの同心円が基本である（李白の用いた——そして芭蕉の借用した——「百代の過客」という表現は地の円環にふさわしい）。これらの同心円は異なる半径をもって不変な距離を保っており、そうした「世界」に2項関係がこれら2層の円環としてカテゴリー化され挿入されている（たとえば、陰陽）。

(3) 古代インドの「世界像」

ここではニルヴァーナとカルマとの「平行線」関係としての2項関係が絶対的な死生観を形成しているのので、彼岸と此岸とは交わることなく、此岸は輪廻を描き、ニルヴァーナ（涅槃）との接点は存在していない。

(4) 日本思想の「古層」（「原日本」的「世界像」）

「今」がたえず反復し、つねに今（現在）が過去の「今」とは断絶して繰り返し起点となる（「初発」の思想）。それは0項関係によって表現される。すなわち、「今」を ν とすれば、一般的には無定形が存在（ただ一つの要素からなる集合 $\iota = \{1\}$ ）から「射」： $\iota \rightarrow \nu$ 、が独立して（いかなる ν とも無関係に）作用しつつ、

$$\nu \cdots \nu \cdots \nu \cdots \infty$$

という連鎖をつくり出すのである。そこには否定による連鎖（循環）

$$\alpha \rightarrow \neg \alpha \rightarrow \neg \neg \alpha = \alpha \rightarrow \cdots$$

もないし、弁証法的な「発展」

$$\beta \rightarrow \neg \beta \rightarrow \neg \neg \beta \equiv \gamma \rightarrow \neg \gamma \rightarrow \neg \neg \gamma \equiv \delta \rightarrow \cdots$$

も存在しない。

ここに見出されるのは不連続の循環ばかりである。数学的形式とのアナロジーでいえば「今」とよばれる孤立した点からなる「零集合」が無機的に連なっているといえよう。「今」には内容（測度！）がなく、位置が指定できるだけなのである。この特徴づけが示唆する意味についてはあらためて言及しよう。

ところで、以上の諸類型のうち、(2)と(3)は二通りに関係づけられることに注意しておく必要がある。まず、(2)と(3)とのあいだの類似性が注目される。(3)の「平行線」のおなじ端と端とを繋げれば(2)の2重同心円と一致するし、(2)の同心円を或る場所で切り取って引き延ばせば(3)の「平行線」になる。もう少し内容的ない方をすれば、天と地、ニルヴァナとカルマとは決して交わることなく、宿命的な「平行線」を形成している。つぎに、とくに「無常」の類型との関連で両者の区別も必要である。(2)のケースでは時間軸は文字通り閉曲線をなして循環するのであるが、(3)のケースでは過去から未来にのびる時間の不可逆性が表現されている。すなわち、前者においては循環する「無常」が現れ、後者には不可逆性としての「無常」が生起する。しかし、いずれのばあいにも歴史的過去が未来を「決定している」のであって、未来の不確実性を所与として、時間を超越できる信仰を抛り所に未来へと行動する契機を顕現させているのは(1)のケースだけである。(2)および(3)と、(1)とを比較するならば、そこにはいわば「決定論」ないし「宿命論」と、「可能論」ないし「確率主義」とのちがいが明瞭に看取される。すなわち、(1)の「世界像」から「無常」感は出てこないだろう。むしろ、(2)と(3)の「世界像」のなかからこそ「無常」の感覚は発生しうると考えなくてはならない。

[2] 「無常」と「古層」

もとより、(4)に表現されるような、順序としての連続的な時間意識のない「世界像」にあっては「無常」という観念は成立しない。丸山真男が示唆したように、時間意識、その意味で「歴史意識」は2項関係を媒介にはじめて存立しうるのである。とりわけ古代インドの「世界像」や古代中国の「世界像」に象徴されるごとく、「今」を否定も肯定もしない2項関係をつうじて「無常」は構造化さ

れるので、日本における「無常」感の発生は確かに明瞭な形で追認されはするものの、おのずから限定された形でしか見出されないことになる。実際に、平安朝の宮廷文学における「はかなし」の観念やそれを展開した形で登場する「無常」感の担い手たちは日本思想の「古層」からはみ出た、やや異質な存在と見なされよう。というのは、むしろ否定に媒介されない「今」の不連続な連鎖として「歴史」が現れているというのが「古層」の特徴であったからである。別稿において指摘したように²⁹⁾、日本では「否定の論理」が未発達であったから、この特徴はいっそう現実的な有効性をもつ。要するに、「古層」のなかに「無常」や「無常」感は成立しえないのである。

逆にいえば、「古層」の特徴は刹那的であり、過去へのこだわりが消去されているぶんだけそこには「明るさ」や「ずるさ」が介在する。コミュニケーションの断絶した場所で「初発」が繰り返されるばかりなので、エピステーメの蓄積はおこなわれず、したがってそうした蓄積運動としての文化は形成されるはずがない。むしろ存在するのはモノとしての文化財だけである。かつて「今」の華やかだった場所に骨董としてのモノだけが残されることになる。それを愛でる「今」=現在のヒトたちはどのような存在論的意味をもっているのだろうか。おそらくは「思い出」に執着して「常なるもの」を見失った小林秀雄のような「人生の達人」だけがその答えを出せるのかもしれない。彼が「無常ということ」のなかでいみじくも——おそらくは当人の意図に反して——示唆してしまったように、「無常」という思想に内在する時間の連続性——小林のいう「過去から未来に向って船の様に延びた時間という蒼ざめた思想³⁰⁾」——は日本とよばれる場所のなかに存在できず、そこに在りうるのは「思い出」としての「歴史」にすぎなかった。だから、彼はわざわざその「思想」から逃れる必要などないのだ!

それでは、あらためて日本における「無常」感の独自性はどのように把握されるべきなのであろうか。それを一遍や芭蕉に見出そうとする試みは確かに妥当性をもっているように見える。しかし、たとえば一遍のなかから禅宗的な契機を別出して「無常」観の所在を究明しようとする唐木順三の試みは半面の真理しかもちえない。というのは、禅宗における「無心」と日本的「無常」観とは結びつき

をもちつつも、やはり異質なものだからである。「無心」の発想に見られる「世界像」は天と地、彼岸と此岸とを「自己」の内面で接合しようとする「達人宗教 (Virtuosenreligiosität)³¹⁾」のそれであって、そこには「無常」一般の認識は見られるが日本に独自の「無常」とはやはり異なった地平が用意されているにすぎない。前に挙げた典拠のなかで「無常」は「無常」一般としてではなく「生死無常」として語られていたことが想起されるべきであろう。生と死とが同一物の両面として把握されているところが重要である。丸山眞男の「世界像」図式には「生死無常」の「世界像」は描かれていない。それはあたかもメビウスの帯（不可符号多様体）のような「単一の」円環に表現される「世界像」であって、そこでは生と死、天と地、彼岸と此岸等々の2項関係は単項関係に還元され、しかも過去から未来へとなかば無機的に連なる時間だけが保存されている³²⁾。小津安二郎は時間順序を共時化し「仮想現実」を現実化する映画という手段をつうじて、この奇妙な円環を垣間見てしまった。芭蕉の漂泊の思いは生きながら死者となり死者となって生きることへの渴望にほかならない。空也や一遍の所業には「禅機」が見出されると同時に、この「無常」観が出没している。彼らはまさしく自らをデーモンたらしめようとして生き、そして死んでいったのである。

- 1) この含意については、拙稿「歴史の構造」(『一橋大学研究年報 経済学研究』2000年第42号、所収)参照。
- 2) こうした問題設定の意味については、拙稿「構造分析の方法論」(『一橋論叢』2002年6月号、所収)の関連箇所を参照せよ。また、とくにシステムの詳しい概念規定にかんしては拙稿「経済システム論の基礎概念」(『一橋論叢』2005年4月号、所収)が参考になる。
- 3) Karl Heussi, *Die Krisis des Historismus*, Tübingen, 1932.
- 4) *Ibid.*, S.62.
- 5) *Ibid.*, S.63.
- 6) *Ibid.*, S.48.
- 7) *Ibid.*, S.48.
- 8) *Ibid.*, S.64.
- 9) *Ibid.*, S.68.

- 10) *Ibid.*, S.102.
- 11) 堀田善衛『方丈記私記』(新潮文庫, 1976年), 61頁.
- 12) 同, 129頁より引用.
- 13) 同, 211頁.
- 14) 日本古典文学体系第83巻『假名法語集』(岩波書店, 1964年), 204頁.
- 15) 「清光館哀史」(『柳田國男全集』第2巻〔ちくま文庫, 1989年〕所収)の, とくに最後の二つの節を参照せよ.
- 16) 石川淳の論説「本居宣長」(『夷斎小識』〔中央公論社, 1971年〕所収)を参照. また, 拙稿『『産業革命』の成立』(『一橋論叢』2001年6月号の注5)には彼の議論にかんする私見がまとめられている.
- 17) ジャン・ポール・サルトル(平井・足立訳)『弁証法的理性批判』第Ⅲ分冊(人文書院, 1973年), 292頁, 参照.
- 18) 「小津的作品」という表現は映画監督吉田喜重氏が監修したNHK教育テレビの番組で用いられたが, その後この番組を土台として書かれたと思われる同氏の著書『小津安二郎の反映画』(岩波書店, 1998年)においては「小津作品らしさ」といういい方に変更されている. その間の事情については私の知悉するところではないが, 本稿では本文中に示されたいくつかの基準をみたます「概念」としてこの表現を使用することにしたい.
- 19) Béla Balázs, *Der Film: Wesen und Werden einer neuen Kunst*, 1949, 邦訳; ベラ・バラージュ(佐々木基一訳)『映画の理論』(學藝書林, 1992年), 第14章参照. なお, 「絶対映画」との関連でバラージュがとりあげている日本映画は衣笠貞之助監督の『十字路』(1928年)である.
- 20) この概念の意味については, 拙稿「構造と疎外」(『一橋大学研究年報 経済学研究』1998年第40号所収), 第3節参照.
- 21) 唐木順三『無常』(筑摩書房, 1964年), 283頁以下参照.
- 22) 同, 329頁, 参照.
- 23) 同, 302頁.
- 24) 同, 303頁, 参照.
- 25) 同, 311頁.
- 26) 以下の形式化については, 前掲拙稿「歴史の構造」参照.
- 27) 唐木, 前掲書, 343頁.
- 28) 丸山眞男「日本思想史における『古層』の問題」(『丸山眞男集』第11巻, 1996年, 所収), 参照. とくにそこに描かれた図は示唆的である.
- 29) 拙稿『『国家神道』における神話的現実』(『一橋論叢』2004年12月号, 所収)のIIを参照.

- 30) ここでは小林秀雄の随筆集『栗の樹』（講談社文芸文庫、1990年）を用い、それに収録されている「無常ということ」から引用した。同書80頁、参照。
- 31) 周知のように、これはウェーバーの造った方法概念である。詳しくは、Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundrisse der verstehenden Soziologie*, besorgt von Johannes Winckelman (Studienausgabe, Tübingen, 1972), SS.342, 344, 参照。
- 32) メビウスの帯について例証を試みておく。『一言芳談』に出てくる「なま女房」がじつは仮面をかぶった男であって、その男が謡曲のしらべにのって能舞台の上で舞っていると仮定しよう。そのとき彼は序・破・急の時間順序にそくして男から「女」へ、人間から超人間へ、此岸から彼岸へと転変をとげ、再び元（おなじ能舞台）にもどることができる。なぜできるかという、彼が仮面をかぶっていたからである。すなわち、謡曲を演ずる能役者の仮面は、メビウスの帯をつくるのにテープの一端を180°ねじるとおなじ効果をもつ。その結果、表裏を一体化できる仮面芸術としての能は「無常」を表現することになる。能を特徴づける「幽玄」の一端はそこに現れる「無常」にもとめられるのではなかろうか。これはひとつの推論（暴論！）である。

（一橋大学大学院経済学研究科教授）