

〈共同研究報告〉

永遠とわなる混沌における移ろう秩序

——見立て・世阿弥・ポストモダン

朱 捷

一

「風馬牛ふうばぎゆう」ということばがある。春秋戦国時代に齊の国が楚の国を攻めようとするとき、楚が齊に使者を遣わし、北海にある貴国と南海にあるわたしどもとは、「風馬牛」のようにあい及ばないのにどうしてわたしどもを攻めるのか、とたずねたところから由来する。「風」には、「放す」と、雌雄が呼びあい、いざないあうとの二つの解釈があるが、後者にしたがえば、馬と牛とは異類なのでいざないあうことはない、ということになる。いずれにしてもこのことばは、まったくかけはなれていることを意味して

いる。

浮世絵と俳諧における見立ての魅力はまさになによりも、この風馬牛のようにはなれた異質なものを取り合わせることにある。それも、かすかな共通因子をおさえて取り合わせるのを上手とするのである。たとえば芭蕉の句、

菊の香やならには古き佛達

は、高雅な菊の香りと古びた奈良の仏たちの姿を、微かなイメージの揺曳をとらえることよって一つに取り合わせている点において、その好例といえよう。⁽¹⁾

いつけんまったくつながらないものをみえるかみえないかの糸によってつないではそれを観賞する美意識のうらには、美はかないボーダーラインにある、という意識がうかがえる。

知られているように、世阿弥の演劇はことに観衆の目を強く意識し、演劇の成功は演者と観衆とのあいだにその瞬間その瞬間にできあがる「和合」にかかると考えている。世阿弥はいう。演能をはじめるとき、

まづ、その日の庭を見るに、今日けふは能よく出いて来くべき、悪あしく出いて来くべき、瑞相ずいさうあるべし。これ、申しがたし。し

かれども、およその料簡を以て見るに、神事、貴人の御前などの申樂に、人群集めて、座敷はまだ静まらず。さるほどに、いかにもいかにも静めて、見物衆、申樂を待ちかねて、数万人の心一同に「遅し」と楽屋を見る所に、時を得て出でて、一声をも上ぐれば、やがて座敷も時の調子に移りて、万人の心、為手の振舞に和合して、しみじみとなれば、何とするも、その日の申樂はやよし。(『風姿花伝』第三 問答条々)

演能の出来不出来は、演者と観衆とのあいだの融け込みぐあいにかかるいじょう、演者はこのようにしてあたかも観衆の心臓の鼓動を聞き分けられるかのように、その場その場の雰囲気を感じとらなければならぬのである。そして観衆のその場その場の雰囲気は、季節、暖かさや寒さのちがひ、昼・夜、朝・夕など演能の時間のちがひ、観客の貴賤や人数の多少、催しの場の広さ

など、いろんな要素によって変わる。いくら上手の演者でも、この雰囲気微妙な把握に失敗すれば、たとえ昨日成功したとしても今日はいまぐち行かないこともある、と世阿弥は『風姿花伝』や『拾玉得花』などでくりかえして説いている。

当然、このような雰囲気は左右される演者と観衆とのあいだの「和合」もろくろく移ろいやすいものである。しかし世阿弥の美学はまさしくこのようなはかない「和合」のうえに構築されている。移ろいやすくはかないものだからこそ、それをとらえた瞬間は、まさに美のエクスタシーの境地である。その瞬間のために世阿弥は、きびしい、たゆみない稽古に精魂を傾けるのである。

そして「和合」は演者と観衆とのあいだのものだから、演者がその場の雰囲気や観衆の気分を自分の目ではかるだけではまだ一方的である、と世阿弥は考える。世阿弥は、演者を見つめる観衆のまなざしをわがものにする「離見の見」もまたなければならぬ。

らないと力説している(『花鏡』「舞声為根」)。

山崎正和はこうした世阿弥の芸術論を評していう。「演劇といふものをつねに観客の側から見て客観的にその本質を考へる、たとへばアリストテレスにとつてはそこまでの問題はありえなかつた。有名な『詩学』のなかで彼は人間の模倣の本能を前提し、たんにその模倣の性格を理念として高めるだけでことたりてゐた。」「アリストテレスによれば、芸術は永遠のアイデアを模倣するものであつて、伝統的に、美はむしろ現実の流動を超えた不易の世界に属するものと考へられてきた。芸術は自然の本質を理想的な姿においてとらへるものであり、その本質ゆゑに美しきものは永遠の性格をもつと認められてきたのである。」

芸術が永遠のアイデアを模倣するものなら、それは模倣者、演者の特権になり、当然観衆の視線がかえりみられる余地はない。この点において、演劇の美が演者と観衆とのあいだに危うく築き上がる「和合」にある

とする世阿弥の芸術論は、アリストテレスの対極を示している。

そして、見立てに戻していうと、このような世阿弥の美学は、異質な両者を微かな糸によってつないで通いあわせる見立ての美学にまさしく通じるのである。どちらも美は永遠で特権的なものではなく、他者との危うくてはかないいつながりにあるとする点で同じである。

興味深いことに、このような見立てまたは世阿弥の美学は、じつに現代のポストモダンの考えかたに通じるところがあるのである。

知られているように、ポストモダンは変わらぬ「本質」や普遍的・支配的なシステムへの根源的な疑問と不信を特徴とし、多元的で個別的な運動を主張しているのである。

昨年出された『ポストモダンリズム読本』(Postmodernism, A Reader)において、編者のトマス・ドカティ(Thomas Docherty)は、「科学の知」から「叙述の知」

への重心シフトを提唱している。ドカティはいう。物事の固定的なエッセンスを知るよりも、われわれはこれから物事に遭遇する物語を語る。ポストモダンはもろもろの理論の科学的性格を疑い、知そのものよりも知るといふイベント(event)を大事にする。⁽⁴⁾

イベント(event)は、ドカティがポストモダンを語るときに使うキーワードの一つで、固有的、静止的、普遍的な「本質」(essence)に対立する概念である。物事はそういう「本質」によって理性的に理解しとらえるのではなく、個々の出来事(event)の運動にそって「叙述的」に把握すべきだということを意味している。その運動というのは、ドカティのことばでいうと、「出現」(appearance)と「消失」(disappearance)である。

たとえば、ハイジャックや人質などテロリズムの犠牲者を経験したあとの人たちを調査した研究がある。一般によく、そういう人たちは事件後、全人格が変わったよう

にみえる。しかしじつは、事件後もかれらは基本的に同じ人間であり、ただそれまでかれらの人格のなかの抑制されていたもう一つの面が、われわれがその人の人格の本質をなすと思う要素にとってかわって、その人の人格の表舞台にあらわれただけにすぎない。

同じ考え方にしたがえば、近代の大虐殺は近代からの逸脱や脱線というよりも、近代の隠されたもう一つの面を暴いているのではないかとジグマント・ボーマン(Zygmunt Bauman)は指摘している。

それから身体。フーコーの指摘しているように、およそ一七七〇年から一八四〇年までのあいだに、ヨーロッパではそれまで行われていた公開拷問ショーが姿を消したのである。物理的な身体への痛めつけの懲罰は、対象の自由や権利を剝奪する懲罰にとつてかわられた。

それと連鎖しているように、ほぼ同じころにヨーロッパでは身体表現のマナー、美意識にも変化が起きた。一七世紀後半のイ

ギリスやフランスの劇場では、内面的な深さを欠いた、身体表現のスタイルしかもない役者たちが活躍していた時代であった。物事に対する反応は、涙など直接可視的な、身体的な表現であらわすのが社会の風潮であった。が、その社会風潮が一七七一年になってマッケンジーの小説『The Man of Feeling』のなかでパロディにされ、そしてわずか三〇年後にオースティンなどによって徹底的に皮肉られることになる。そこから身体はしだいに感情のおおやけの表現から遠ざかり、いわゆるイギリスの「沈着」または「冷淡」な性格がつかかわれるようになったのである。

したがって、近代はそういう意味では人間の身体への姿勢、とりわけその出現 (appearance) と消失 (disappearance) への姿勢としてとらえなおすことができるかも知れない。

以上をまとめてドカティはいう。真実は、近代もすでに知っているように、つねに流動 (flux) にある。だとすれば、真実は表

象と実体との二元対立的な関係に依拠するものではない。むしろそれより、真実は出現 (appearance) と消失 (disappearance) を規制する二元対立的、政治的スピアードに依拠するもの⁽⁵⁾と考えるべきである。

固有的、静止的、普遍的な本質 (essence) などどこにもない。あるのは個々の物事の出現 (appearance) と消失 (disappearance) の流れ、イベントである。こういうふうにはポストモダンが主張しているようである。

とすれば、芸術も永遠のアイデアの模倣ではなくなり、美も現実の流れを超越するものではなくなろう。そして、支配的なエッセンス・アイデアが崩壊すれば、美は個々の物事の出現と消失の流れが織りなす脆弱なつながりにある、ということになる。ここにおいて、ポストモダンと見立てまたは世阿弥との接点が見えてくるのである。

くりかえしになるが、世阿弥の演劇は絶対なる美を表現するものではなく、季節、天候、温暖、時刻、観衆の多少・階層など

その場そのばの多様で異質な諸要素が微妙に絡み合い、ドカティの appearance と disappearance をもじって見え見え隠れする、ぎりぎりのところで危うくできる「和合」のうえに築かれるのである。そして見立てもかけはなれた異質なものを見え隠れするくらいの細かい糸で遭遇させるのを究極の境地とするのである。

二

ポストモダンにたいするきわめて簡潔明瞭な解説のなかで、木田元はこういう。

近代の思想や文化が「人間主体の解放」とか「進歩」とか「革命」といった大きな物語 (マクロ・ミユトス) によって正統化されてきたのに対して、ポスト・モダンの知はこうした物語の無効、それへの不信を特色とする。多極化した相互に異質な小さい物語が流動し合っているこの新たな状況には別

な価値基準、別のゲームの規則が必要なのである。

ポストモダンがどんな新たな価値基準、ゲーム規則を創出していくのかは、むしろ容易に予断できることではない。しかしあえて一つの試みとしていえば、こうしたポストモダンの運動にたいして、見立ての美学はなんらかの示唆を与えるところがあるように思われる。

ポストモダンは西洋中心の世界観への否定として、とくに「ローカルの知」の価値を強調する。すべての文化は潜在的にダイナミックで適応力があり、相互影響的である、とポストモダンは主張し、逆に言語・地勢・社会などいかなる境界も人為的で、絶対的ではないとする。さらにポストモダンが強調しているのは、そうしたすべてのポスターランドはつねに政治的であるということである。ポストモダンは文化の差異がそのまま支配と被支配の権力構造につながるのをもっとも警戒しているのである。

ところがこれにたいして、見立てまたは世阿弥は、差異を新たなイメージを生み出す生産的なものとし、差異を差異のままに楽しむのである。例の鈴木春信の「見立て大黒天」において、七福神の一人大黒天の影の姿と画面の表に描かれる当世の美女とのあいだに、支配と被支配的な関係はいうまでもなく見られない。鑑賞の焦点はただその聖と俗との落差の大きさに収斂される。

そして世阿弥はいう。

上手の目利かずの心に合はぬ事、これは、目利かずの眼の及ばぬ所なれど、得たる上手にて、工夫あらん為手ならば、また、目利かずの眼にも面白しと見るやうに能をすべし。この工夫と達者とを極めたらん為手ば、花を極めたとや申すべき。(『風姿花伝』奥義に云はく)

眼識の低い観客と演者とのあいだに審美

力の落差が大きいため「和合」は容易にはできない。しかしだからこそこの落差のあいだに橋渡しする修練を極めたものは芸術の最高境地「花を極めた」ことになるのである。芸術の究極の境地「花」は、差異の大きさにこそある。そしてこの差異のあいだに橋渡しする芸術は花として鑑賞されるのである。

あるいは演者と観衆との関係を一種の支配と被支配との関係としてとらえることもできる。舞台に立つ演者はつねに観衆のまなざしを集める中心であり、物語進行の主役である。その意味では演者は劇場の支配者であることにはちがいない。しかし世阿弥の劇場において、この演者は一方的な絶対的な支配者ではけつてない。演者は同時にその一挙手一投足が観衆のきびしいまなざしに無惨に曝されてもいるのである。

世阿弥が舞台におけるみずからの姿を観衆の目から見、みずからの後ろ姿を「心を後に置」いて見る「離見の見」をもつ大切さを強調し、そのためのきびしい修練をみず

からに課すというのは、いっぽうでは観衆のまなざしをより有効に支配するためではたしかにあらうが、たほう、みずからの「醜」の一面が暴露するのを恐れてそれを隠べいするための防御でもまちがいなくある。演者は劇場の支配者でありながら、劇場の雰囲気、とりわけ観衆のまなざしに支配されてもいるのである。

差異はパワーまたは権力を産出するが、パワーも権力も必ずしも一方的な、政治的なものばかりではない。むしろ多くの場合、それらは相互浸透的である。支配するものはじつはいっぽうでは支配されるものでもある。かけはなれた異質なものをならべてはその響き合いを鑑賞する見立ての美学、または演者と観衆、とりわけ審美力の落差の大きい観衆とのあいだの「和合」に究極の「花」をもとめる世阿弥の美学は、差異間のパワーを政治的なものというよりも、微妙に響き合い、絡み合うものとしてとらえているのである。ボーダーランドはいつも政治的であるとポストモダンが主張する

とき、その「政治的」というのは差異の一方（優勢）が他方（劣勢）にたいする抑圧を意味しているようだが、見立てまたは世阿弥においてみられるように、差異は相互、互作用するものであるためむしろ生産的である。

西洋中心の世界観による他の文化への支配、抑圧を暴き、すべての境界は人為的であると主張するポストモダンは、もしボーダーランドをただ政治的だとしか見なければ、ことのもう一つの面を見落してしまうことになる。

しかも見立てには、見立てるものと見立てられるものとの関係はあくまでも仮に成り立つものであるという性格ももっている。見立てるものと見立てられるものとなるだけ細い糸でつなぐのをよしとするというのは、一面でそのつながりの脆弱さを物語っているが、そればかりでなくさらに、見立ては、異質な両者の響き合いが成り立つやいなやつぎの瞬間に新たな見立てに移ろうとするのである。いわゆる「見立て狂い」といわれるこの現象は、仮に立てられ

た異質もの同士のつながりの移ろいやすさを示している⁽⁹⁾。

ポストモダンをめぐるリオタール (Jean-François Lyotard) とハバーマス (Jürgen Habermas) との論争は知られている。両者は多くの点において対立しているが、そのなかの一つは、コミュニケーションにおけるコンセンサスの可能性についてである。ハバーマスにとっては、コミュニケーション参加者のあいだにコンセンサスを築くのは望ましいだけでなく、可能である。つまりコミュニケーションを通じて合意されたコンセンサスによって、より合理的な状況において社会組織を作ることが理論的にできるといふ。これにたいして、リオタールはこうしたコンセンサスをもとめる動きを、思考の終焉、不正 (injustice) の隠べい、さらに「ソフト帝国主義」(soft imperialism) や「会話的帝国主義」(conversational imperialism) につながるとして、きびしく批判する。そしてドカティはいう。言語ゲームの異質性 (the

heterogeneity of language-games) を尊重
かつ強調してこそはじめて思考の可能性を
救うことができる。つまり、コンセンサス
の拒否と「不一致」の探求によってこそは
じめて、思考を前進させることができ、そ
してその思考をニュー・ポストモダンに組
み込むことができる、と。⁽¹⁰⁾

こうしたポストモダンの論争にたいして、
異質もの同士の「コンセンサス」——「響
き合い」または「和合」——をもとめなが
ら、それらをあくまでも仮に成り立つ、移
ろいやすいものとする見立てまたは世阿弥
の美学は、なんらかの示唆を与えることが
できるのではないか。

仮に成り立つものだからこそ、異質もの
同士の脆弱な「響き合い」や「和合」が大
切になり、そこに美の極致があるとされる。
そしてまた仮に成り立つものだからこそ、
世阿弥が芸術の究極の境地を「花」とたと
えたように、このような「響き合い」や
「和合」は移ろいやすいのである。ここに
合理的な強固な「コンセンサス」もなけれ

ば、ただとりとめもなく散在する「不
一致」もない。あるのはもろもろの異質、
「不一致」のあいだを見えかくれするかの
ように流れ、移ろいゆく、仮の「コンセン
サス」——「響き合い」や「和合」のみで
ある。

シーシュポスの神話では、知られている
ように、神の意志に背いたシーシュポスは、
地獄にて山頂に岩石を押し上げるのを罰と
して受けた。そしてやっとのことで巨大な
岩石を頂上まで押し上げたかと思うとその
瞬間に、岩石がはてしもなく遙かなふもと
へ転げ落ちていく。それを一からやり直さ
なければならぬ。シーシュポスはこうし
た無益な苦しみを無期限にくりかえす責め
苦に永遠にさいなまれるのである。

カミュはこうしたシーシュポスのことを
不条理な運命に立ち向かう人間とし、

頂上を目がける闘争ただそれだけで、
人間の心をみたすのに十分たるのだ。
いまや、シーシュポスは幸福なのだ

思わねばならぬ。

としているが、いっぽう、

この神話が悲劇的であるのは、主人公
が意識に目覚めていたからだ。きつと
やりとげられるという希望が岩を押し
上げるその一歩ごとにかれをささえて
いるとすれば、かれの苦痛などどこに
もないということになるだろう。⁽¹¹⁾

とも言っている。すなわち希望のない苦し
みの無限のくりかえしは悲劇だが、それに
めげずに立ち向かっていくシーシュポスは
みずからの運命を創りだしていくという意
味で幸福である、という。

このカミュに先立つこと十数年、一九二
八年パリで「時間の観念と東洋における時
間の反復」との題で講演した九鬼周造は、
同じシーシュポスの神話に触れながら、や
やちがった意味でシーシュポス（シーシュ
ポス）の「幸福」について言っている。

(岩の押し上げを永遠にくりかえす) ことのの中に、不幸があるであろうか。罰があるであろうか。私には理解できない。(中略) シシュフォスは不満足を永遠に繰り返すことができるのであるから幸福でなければならない。⁽¹²⁾

無限にくりかえされる責め苦にみずからの意志で立ち向かうということよりも、「不満を永遠に繰り返すことができる」ということのなかに「幸福」がある、という。

そして見立てまたは世阿弥の美学はまさに、危ういつなかりに築かれる脆弱な「響き合い」や「和合」が次の瞬間に崩れるかも知れないこと——「見立て狂い」の場合はそれを先取りしてみずから壊していくということもあるが——に「目覚め」それを十分承知しながら、いやむしろ承知しているからこそ、崩れるか崩れないか——シューポスでいうと岩石が転げ落ちるかいなか——の瞬間に、美の極致を見るのである。

「きつとやりとげられるという希望」は、もたれていない。だからまたよろこんで新たな「響き合い」や「和合」の瞬間をもとめ、それを永遠にくりかえしていくのである。

「響き合い」や「和合」は、混沌として流れる全体のなかにあらわれ、または築かれた束の間の秩序だとすれば、見立てまたは世阿弥の美学は、いいかえれば、永遠なる秩序への「希望」をもたずに、あるいはそれをあきらめ、そのかわりに移ろい変遷する時間の流れのなかに、瞬間しゅんかんの美の秩序や生命の真実を見つめ、それに情熱をかける美学ということができよう。

芭蕉の句に、

世にふるもさらに宗祇のやどり哉

というのがある。宗祇の句「世にふるも更に時雨のやどり哉」を踏まえているのは知られている。生命の真実、美、秩序は、あるいは、時雨の雨宿りのようなあの束の

間のあいだにしか顔をのぞかせないものかも知れない。

注

- (1) これについてすでに書いたことがあるので、くりかえさないことにする。拙著『神さまと日本人のあいだ——「見立て」にみる民族の感覚』(福武書店 一九九一年)を参照されたい。
- (2) 『日本古典文学全集』51 小学館 二 三六—三七頁
- (3) 「変身の美学——世阿弥の藝術論——」『山崎正和著作集』4 中央公論社 四〇、四六頁
- (4) Postmodernism, A Reader, edited and introduced by Thomas Docherty, Columbia University Press, New York, 1993, p. 40.
- (5) 同右 一一—二二、二二—三三頁
- (6) 『知恵蔵』朝日新聞社 一九九一年 七二—八頁
- (7) Joseph R. Roach, Critical Theory

and Performance (edited by Janelle G. Reinekt and Joseph R. Roach), The University of Michigan Press, p. 12, 14.

(8) 同(2) 二六二頁

(9) 草森紳一『見立て狂い』(フィルムアート社 一九八二年) および(1)の拙著を参照。

(10) 同(4) 二五―六頁

(11) カミュ『シーシュポスの神話』清水徹訳 新潮文庫 一七三、一七〇頁

(12) 『九鬼周造全集』第一巻 岩波書店 四〇九頁