

タイトル	美を創る修辞法：白洲正子社会修辞学試論
著者	犬飼，裕一； INUKAI，Yuichi
引用	北海学園大学学園論集(170)：(1)-(19)
発行日	2016-12-25

美を創る修辭法

——白洲正子 社会修辭学試論^{*1}

「今から考えてみると、戦争で日本が何もかも失った時代に、じっとしていられなかったのかも知れない。むしろに「人間」に会いたくて、むしろに「美しいもの」にふれたかった。」（白洲正子）

1

人間とは何か？ なぜ人間なのか？ 美とは何か？ そして、人間や美はどのように語られるのか。どのように語られるかによって、どのように創りだされるのか。「社会」という概念にこだわって考えてきた人々は、要素と要素が関係する関係性のなかに重要な手がかりを見つけようとしてきた。とりわけ芸術をめぐる議論にあっては、「美」がどうやって生じるのかを問うにあたって、関係性を手がかりにしようとしてきた。

その際に基本となる考えは、人と人とが互いに作用し合う、影響を与え合う動態に注目することである。さらにそれは、人とモノ、モノとモノとが相互作用する関係への視野につながっていく。人がモノに働きかけ、モノとモノとが作用し合い、それが人々に働きか

ける。

ピアノストで指揮者のダニエル・バレンボイムは、絵画の遠近法にたとえながらピアノの音の秘密について力説している。「ピアノでは、美というものは最低二つの音がなければ始まらないのである」。あらかじめ音程が決められたピアノは鍵盤を押す度に同じ音しか出せない。ところが他の音と対比によって表現が生まれる。音の強弱や長短によって音と音との間に対比が生まれ、ある音は近くに、またある音は遠くに聴こえることによって「遠近法」を生み出すのだという。絵画が近景と遠景の対比によって同じ平面上に錯覚（イリュージョン）を生み出すことによって成り立っているように、ピアノは音の対比で同じ発音装置から遠近の錯覚を可能にする。

大切なのは対比であって、関係であって、音それ自体ではない。そもそも「音」というのはそれ自体としては人間の営みと無関係である。風が吹いても、波が打ち寄せても、キツツキが幹をつついて音は生じる。ピアノの例でいえば、猫が鍵盤の上を歩いても音は鳴る。猫が鍵盤を歩くのと名ピアノスト、バレンボイムが演奏する

犬 飼 裕 一

の間の違いは、そこに人間の意図が介在しているか否かである。

人の意図が介在してモノとモノ——ピアノの場合は、鍵盤とハンマーと弦と筐体——とが関係して生まれる音は、音どうしの関係によって音楽となる。それは人とモノとの相互関係によって続いていく芸術である。この場合、人の意図が介在することの決定的な意義は、介在し続ける人自身が相互関係に対して評価を下していることにある。バレンボイムとピアノの相互関係が、当人にとって「美」であるかどうかは、まさに解釈であり、評価である。

しかも、バレンボイムは幼少期からの活躍の中で多くの人々から演奏を評価され、解釈されている。まさに音楽をめぐる解釈のただ中の人物である。過去の作品を解釈して演奏し、演奏を多数の人々が解釈し、評価して、それらをふまえて、当人によってさらに別の表現が生まれていく。互いに解釈し合う中で、人々は表現を創りだしていくのである。

その上、創造の過程は停止しない。ピアニストが制作した録音や、画家が描き終えた絵画は、静的なモノとして存在しているが、それらを創りだした人々は、その現場で過程を体験していた。そして、多くの人々が絵画や演奏（録音）を通じて、さらに相互作用する。演奏するバレンボイムの感じたことを、聴衆や愛好者が追体験しようとし、実際には新たな体験を生みだしていく。同じことは、絵画や彫刻のような造形芸術についてもあてはまる。絵画や彫刻は、いまここにある「作品」、すなわち静止したモノとして扱われることが多いが、制作者にとっては過程だからである。

ここでの課題は、「芸術」をめぐる生起する過程を通して、特定

の条件下にある人間の「社会」と、社会をめぐる「語り」について、さらに考えることである。ここで取り上げるのは、多彩な文筆活動を行った白洲正子を書いた能楽師、梅若實をめぐる短い随筆である。ただし、ここでの考察は社会理論としての社会修辭学、さらには広範な領域をめぐる社会構成主義を目的とするものであって、能楽についての理論的考察や、日本の伝統芸能についての論評といったものを意図しているわけではない。もちろん、これらの領域について白洲の見解を評価しようとするものではない、なおさらでない。

2

白洲正子（一九一〇—一九九八）は日本の伝統工芸や芸能についての名随筆で知られる人物である。薩摩出身の軍人、樺山資紀伯爵（一八三七—一九二二）の孫娘で、白洲次郎（一九〇二—一九八五）の妻。幼少時から梅若宗家で能を習った。また、小林秀雄（一九〇二—一九八三）や青山二郎（一九〇一—一九二九）との交友の中で、文筆において独自の美的な世界を確立した。

白洲正子の特徴は、幼少時からの恵まれた美的、芸術的環境によって磨き上げられた感性と、当代日本を代表する文筆家との交流で鍛え上げられた文章表現の合体にある。それは美が作り出される現象を描き出すのと同時に、それ自体が美を作り出す仕事でもある。しかも、優れた文筆家は独自の「語り」、文章表現によって、多くの文筆家には不可能な現実感を実現できる。一部の人々は、毎度言い古された定型表現を何らかの形で破ることで、新しい表現を可能にする。

文章表現の世界では、前例踏襲の人々よりも、そこから外れた人々が活躍し、評価されることがある。理由は簡単で、文章は容易に学習されるからである。有名な著者の文章は多くの人々の学習の対象となり、当然同じような表現が量産される。量産された文章表現は、月並みになり、陳腐化する。このため文章表現では、常に新奇な表現が尊重される。同じ内容で奇抜な言葉で表現されたり、多くの人々が「これは上手い！」と膝を打つような言い回しが流行したりする。もちろんそのこと自体を非難する必要はないのだが、副作用として以前の人々の取り組みが陳腐化によって、必要以上に低く評価されてしまう。

「古典」と呼ばれる文献が毎度問い直されるのがこの点で、イギリスの哲学者ホワイットヘッドが「西洋の全ての哲学はプラトン哲学への脚注に過ぎない」と言ったのは、意味深い。人間が考える問題は時代を経ても大半が同じであり、変化するのは問題そのものというよりも、むしろ問題についての語り方だからである。「ものはいい様」とはまさにその通りで、古くからのおなじみの課題でも言い方を変えると斬新な問いかけになる。

ただし、ここで誤解されて困るのは、「ものはいい様」というのを非難の意味で使っているわけではないということである。人は言葉で考えるのと同時に、言葉に考えさせられる。同じ問題でも表現の仕方によって、多くの人々が熱心に取り組み始めるのならば、大きな意義がある。そして、新たな言葉が新たな発見を導き、また新たな思考に向かうならば、たとえそれが古い問題の焼き直し（言い直し）であったとしても、無意味ではないだろう。

美の問題が難しいのは、「美」について語り、また、そこに美が「存在」すると主張したり、「美」を見つけ出すだけでなく、「主張する」とことや「見つけ出す」とこと自体が美を作り出すこともあるからである。人は「美」について語る言葉に、同時に考えさせられている。また言葉によって「美」が創りだされている。このことは、対象が作者の手を離れて久しい絵画や陶芸の場合でも、人々は作品をめぐる様々なことを語る。語ること自体が、実は創造過程の一部を成している。

「語り」が重要になってくるのはこのためである。芸術について語ること、作品について語ること、そして「美」そのものについて語るとは、決定的な意義をもつ。このことは「科学」と呼ばれる領域の語りと比べてみても際立っている。地球から遠く離れた天体について語る場合、語りの形の多様性はかなり抑制される。天文学が占星術と手を切ったのはまさにこの点である。科学の語りはあくまでも「発見」を強調するのに対し、占星術は「解釈」に深入りしていく。もちろん、植物学と「花言葉」の違いも同じである。科学の場合、不動の事実を見つけ出すという形で語りが展開していくのに対し、解釈の世界はおよそ考えつく限りの連想を付け加えていくことができる。

ただし、まさに語りの性質が重要になってくる点がここで、科学のような発見の語りが、しばしば芸術においても用いられることがある。「美の発見」といえば、語感としても違和感がないだろうし、各国語に直訳してもそれぞれ通用するだろう。しかし、美は天体や植物種が発見されるように発見されるのだろうか。仮にそうだとす

れば、発見された「美」は、誰にとっても美しくなければならぬ。いうならば、絶対美である。しかし、そんなものは決して「発見」されないはずである。

理由は簡単で、誰にとっても美であるということは、誰にとっても解釈の余地がないということである。もしもそうならば、人は発見された「美」を延々と再生産していればよい。誰にとっても美なのだから、余計なことを考える必要はない。もちろん、これは芸術の歴史で何度も繰り返されてきた試みである。建築が好例で、いわゆる「ルネサンス」の芸術家が「古代」を「再生（ルネサンス）」して以来、世界中にギリシア神殿が量産されてきた。王宮も、議會も銀行も官邸も、「パルテノン」風だらけになってしまった。

ただし、残念ながら人間は特定の型の表現を繰り返していくと次第に飽きていく。表現は陳腐化していく。毎度同じようなことをしていると、それらは模造品であると解釈され、次第に真剣な制作というよりは、時に笑いの対象となっていく。美に解釈は不可避で、人間は常に解釈していく存在だからである。

白洲正子の仕事は、まさに解釈そのものにある。そして、解釈についても語る。陶芸に絵画に文芸作品、古典文学。これらを「評論」と呼ぶならば、評論の命は解釈と語りの循環関係にある。とうの昔に作者が去った作品について語ることも魅力的だが、一層光を放つのは、作者とのやりとりを交えた解釈と語りである。北大路魯山人や浜田庄司を個人的に訪ね、親しく接した上で、陶芸作品と人物像を語る名随筆が白洲の名を高めたのは偶然ではない。

しかし、白洲の語りが一層生彩を放つのは、当人が幼少の頃から

長く訓練を重ねた能楽の分野である。ここで白洲の語りは、単に一方的に「語ること」以上の、相互関係に向かっている。

「梅若實^{*3}さんも六郎さんも私が子供の時から先生です。もはや語るべきこともつき、珍しいこともなくなつて、こうして訪問しても、話なんか一つもありません。お稽古は週に一回行われます。だまつておさらいして貰い、だまつて帰つて来る。それだけのことで、まるで三度のごはんみたい、ぬけると何となく調子が悪い。しかし、そんな風になるまでには三十何年の月日を要したので、案外そうした付き合ひの上に、お能の本質が見出されるのではないかと思います。」（白洲正子『ものを創る』、新潮文庫、二〇一三年（初版、一九七三年）、四三頁）

舞台芸術としての能は、当然、モノではない。常に動いている関係であり、関係には師弟の関係や演者同士の関係、そして演者と観客との関係がある。さらに、観客にはしばしば師匠や弟子が含まれており、分野の性質上その割合は大きい。しかも、関係は舞台上だけ、上演中だけではなくて、むしろ長期にわたる日常生活に力点が置かれる。「毎日が修行です」といえば、日本の伝統芸能関係者がよく口にする決まり文句である。現に白洲正子自身が「まるで三度のごはんみたい」と書いている。三十年以上に及ぶ師弟関係は、すでに言語を超えており、生活全体が能と一体になっているということなのだろう。

ここで注意すべきなのは、白洲正子が「お能」の一員として活動しながら、同時にそれについて語っていることである。つまり、白洲にとって「お能」というのは、自己言及であると同時に他者との関係への言及でもあり、また他者の視点からの説明でもある。そ

れというのも、この人は付け加えるようにして、「お能の本質」も見出そうともしているからである。

まとめていえば、能楽をめぐる隨筆で、白洲は広く「芸術」について考え得るかなり多くの形の語りを展開している。この人物が貴重なのは、特定の分野の表現に深く習熟しながら、同時に文筆家として、修辭法（レトリック）にも卓越していることにある。「芸術」について語ることにかけて一流であると同時に、芸術の表現者でもある。そして、自己言及と他者についての客観的な語りの両方を実現できる。

このことは、舞台の外で語ることを苦手とする舞台人ではかなり貴重である。書齋やアトリエの人間である作家や画家には、雄弁に語る人物が多いが、舞台で活躍する音楽家や演劇人、映画人はしばしば寡黙である。例外は、指揮者や演出家、座長、映画監督だろうか。彼らは広い意味での舞台人であると同時に、大勢の人々を相手に自分の意見を言い聞かせるのを仕事にしているからである。もちろん書齋で仕事をする劇作家や作曲家は、ここという「舞台人」ではない。

逆にいえば、書齋やアトリエの人々が作品や芸術全般について雄弁に語るのはなぜか、また舞台人が舞台の外ではなぜ寡黙なのかを考えるきっかけともなるだろう。このことは、おそらく芸術をめぐる語りを考える上で決定的な意義をもつにちがいない。ごくおおよっぱな推測を加えるならば、舞台上の表現で充足している人々と、制作した作品について語ることや、多くの共同作業者に指示を与えることによって表現が充足する人々の違いである。言い換えると、

ある一瞬に完全燃焼できる人々と、多くの局面で少しずつ燃える人々の違いである。

3

そんな舞台人が舞台の内と外でどのような関係を創りだしているのか。また、「能」をめぐって人々はどのような社会を創りだしているのか。それは特定の意味や価値をめぐって人々が特定の行動を行う関係であり、社会でもある。

人は、個人として考える場合と集団で考える場合とで、かなり異なってくる。人々が他者との関係で「社会」を作り出すのが事実ならば、「社会」を発見した社会科学は、少なくともこの点で大きな業績を上げている。近代ヨーロッパに発する思想では、「個人」は自由な存在として、自分の自由意志を実現することこそが権利であり、また義務でもあると考えられてきた。そんな近代ヨーロッパ思想にあつて、他者との間で変化する人々の態度というのは、できれば無視したい現象であつた。他者との間で次々と変化してしまったのは、肝心の「個人」そのものが実在を疑われてしまうからである。それでは、関係の中で日々刻々変化する実在とは何か。

それは、いうならば不動の実在を支点として行われる思考の急所である。万物を計測する起点である「個人」が動いてしまつては正確さは期待できない。しかし、人々の日常の生活や長期にわたる生涯を観察して、不動であるということは一体どういうことなのだろうか。そんな固い物体のような個人というのは現実に実在するのだろうか。おそらくこの問題は社会科学だけではなく、「人間」をめぐ

るあらゆる知的探求にとって最大の課題の一つのはずである。これはまさに「人間とは何か?」という問題の一部だからである。

そして、私見では、この問題にとって「芸術」というのは問うに値する領域である。理由は簡単で、芸術において個人と集団はかなり純粋な形で対立しているからである。芸術は個人の創造性を重視する。しかし、同時に多くの人々が作り出してきて様式や流儀が重視される。

しかも、芸術は個人だけの問題として説明できないことはない。どれだけ有名で誰もが認める芸術作品であっても、特定の個人が「自分には分からない」「価値を感じない」といえば、誰も否定はできない。とりわけ音楽で顕著であるように、ある人々にとって最高の価値は、別の人々にとっては不快な騒音でしかない。しかも、両者を仲介する手立てはほとんど存在しないのである。「好きなものは好き」「嫌いなものは嫌い」というのが音楽である。たとえば、特定の音楽について「嫌いなものは嫌い」であると主張する人物に、その音楽の良さを納得させるのは困難であり、おむね不可能である。

そして、芸術というのは特定の種類の「好きなものは好き」な人々の人間関係、社会的な相互性を基盤として成り立っている。それは、おそらく不動の個人を連想させるのだらう。もしもそうならば、特定の音楽が大好きな人々は生涯にわたって大好きでなければならぬ。おそらくそういう人物は実在するのだらう。しかし、その種の人々がすべてなのかといえ、そうではない。むしろ、少数だらう。人間は変化するからである。人々は変化して、人々の間の関係（人間Ⅱじんかん）⁴で、常に動いている。変化する中で芸術についての

価値観も変化しているはずであり、常に動いているはずである。

白洲正子が貴重なのは、人々が常に動いていることを知りながら、同時に不変の芸術について実感していることである。しかも、常に動いている人間のあり方について自覚しながら、不変である芸術を否定することができないことも知っている。さらに、白洲は不変の芸術が、人々の間の不断的努力によって維持されていることを「能」を通じて理解している。「芸術」は放置していてもそこにある実在ではなくて、常に更新し、常に保守しなければすぐにでも崩壊して忘れ去られる危険に直面している。ある種の「芸術」は、多くの人々が協力し合って、なんとか維持しているのが実情なのである。

しかし、そんな営みは、特定の人々の集団の内部では、むしろ極端な状態に向かう。理由は簡単で、集団に属する人々は自分自身と自分たちが特別であることによって、特別な技能や美意識を極限まで実現していることによって、まさに自分であり自分たちだからである。それは「アイデンティティ」の問題で、自分たちと異なる他者に出会い、また他者と異なることによって、自分と自分たちの特性や独自性は強調されるのである。

「能楽界」というのは変な所で、能楽師と見物の馴合いの世界です。勿論、役者と見物の間には、いつもある主の馴合いが必要ですけども、ここではそういう意味ではなく、先生と弟子、——お能を見る場合にも、いつでも弟子は拝見している、それではたのしむわけに行かないし、真の鑑賞も成立つはずはない。どんなに多くの人々が、舞台は見ずに、謡本とばかり首つ引きしているか、彼等はお能を見に来て、実はお能とも芸術とも何の関係もありはしないのです。この傾向は、先生にとっても弟子にとっても喜ぶべきではなく、

あらゆる芸術の根本精神——人にサーヴィスするという美德は完全に失われてしまいました。見物は訓練がよく行届いているので、先生の芸はますますこまかく繊細になるばかり、節とか手先とか、枝葉の技術に凝るようになる。それでお互いに満足な味わっている。狂気じみたこの信仰は、茶道や華道にも見られる現象ですが、饅えたような狭い世界でうつとりなっているのだから、目を外部の大衆に転じて、新鮮な見物に自分の芸から呼びかけよう、自分の魅力でひきつけよう、という努力は少しもされてはおりません。なるほど言葉では呼びかける。例の宣伝というヤツですが、来てみればやはり頭から押しつけられ、お説教されるので、いやな人は止してしまうし、とどまる場合は、依然としてもう一人信者がふえたにすぎない。宗教ならともかく、芸術家にとつては未知な見物こそ大切なのであり、信者を増やすことなぞ、ほんとの芸術家なら断じて拒否するところです。」（四八—四九頁）

いわゆる「伝統芸能」をめぐる、しばしばいわれる「敷居の高さ」や「閉鎖性」について、これほど明確に、また端的に表現している文章はなかなか見当たらない。しかも、これは長年にわたって「お能」の内部で修練を積んでいる人物の視点からの指摘であって、外部から非難しているわけではない。むしろ特定の「信者」の世界に閉じこもっている現状を憂えている。白洲の理想は、もともと多くの人々が能という芸術に親しみ、本来のすばらしさに目覚めることなのだろう。そのためには、演者も観客（弟子）も、不慣れな新参者をはねつけるような態度を取るべきではない。年季の入ったマニアが蘊蓄を傾ける世界ではなくて、素人が素直に魅力を感じる表現こそが能という芸術に本当の生命を吹き込むのだ、といった主張が言外に込められているのだろう。

ただし、本稿での関心は、特定の古典芸能が閉鎖的なのかどうか、

あるいは「人にサーヴィスするという美德」があるのかどうかという点にはない。また閉鎖的で部外者に対して無関心であるという状況を非難しようという意図もない。

むしろ重要なのは、人々が「芸術」や、あるいは「芸」をめぐる、しばしば創りだしている閉じた相互行為の関係である。さらに、特定の関係が開放的である場合と閉鎖的である場合の違いである。

白洲が論じている能の芸術世界は、それに関係する人々の身体的な修練に高度に関わっている。つまり、能の鑑賞者の多くは自分も能の訓練を受けている。「能楽師と見物」は、同時に「先生と弟子」でもある。このことは他の舞台芸術と比べると際立った特徴である。たとえば、普通の演劇や、同じく日本の古典芸能である歌舞伎の場合、観客の多くは、それらの訓練を受けている人々ではない。事情は一般の音楽も同じだろう。愛好者が多いピアノや合唱などでは、演者と観客が「先生と弟子」ということも比較的多いのだが、それは一般の観客から入場料を得られるプロのコンサートというよりも、アマチュア愛好家の「発表会」というべきだろう。

さらにいえば、「発表会」というのが一般の観客にとつてかなり特殊な場であることは、白洲が主張していることについて理解する手助けになるだろう。その場にいる観客の大半が演者の関係者で、舞台上の「先生」や「友達」「仲間」について、自分との関係を口々に話している環境である。しかも、それらの観客は知人の演技が終わるとそそくさと帰っていく。これは部外者にとつて居心地のよい場ではない。自分はまさに場違いな存在であり、よそ者である。また、観客の多くは舞台上の表現そのものを鑑賞するというよりも、自分

との個人的あるいは集団的な人間関係を再確認することにより多くの注意を払っている。もちろん、舞台上の演者も客席の人々との人間関係に強い関心を抱いている。個人的に面識のない一般の観客に「サーヴィス」するという考えが、「弟子」や「先生」や「友達」「仲間」に優先されることはないだろう。

もちろん多くの場合「発表会」というのは、プロではなくてアマチュアの人々の表現の場であって、一般の人々が居心地が悪い思いをしたとしても、そのことで非難される必要はない。当然である。ところが、白洲が批判する「能楽界」では、プロの場合も「能楽師と見物の馴合いの世界」が生まれている。つまり、舞台上の芸を観客がそれ自体として鑑賞したり、楽しんだりすることよりも、舞台と観客席をつなぐ体験の共有こそを重視するという状況である。

言い換えれば、白洲の論じる「能楽界」は、人々の間の社会的な関係に対して、他の分野より依存しているということになる。そして、関係が緊密であればあるほど、第三者にとっては知覚できない細かな問題——「枝葉の技術」——に関心が向かう。結果、細かな問題について知らない人々は、「素人」「半可通」、そして「部外者」「よそ者」として、次第に排除されていく。しかし、同時にそれは体験を共有する人々でなければ到達できない緻密さや意味深さであると言いうこともできる。白洲は「饅えたような狭い世界でうっとりなっている」と非難するが、内部の人々にとっては、そここそが崇高な芸術の世界であると見なしていたとしても不思議ではない。

このように考えてくるならば、白洲が「饅えたような狭い世界でうっとりなっている」と呼ぶ芸術が日々刻々創りだしている「美」

について、この人とはまた違った理解も可能となるだろう。それは、人々が特定の身体的、あるいは空間的な経験の共有によって実現している芸術の世界であり、また同時に、人々が作り出している意味の世界でもある。

それは「美」が関係の中で生まれ、創りだされる例として、まさに興味深いといえる。それは特定の形の「作品」あるいは「表現」として客体化、対象化されるものよりも、むしろ特別な体験の共有によってこそ深く認識することができる美の世界なのである。言い換えると、特別な体験を、特に身体を通して多く経験することで、人々は自分たちが特別な集団であることを自覚するようになる。

しかも、身体的な体験は、本で読んだ知識や映像で見た体験とはかなり異なっている。単に観客として舞台を鑑賞するのとも違う。演者と観客が同じ身体的な経験を共有することは、簡単に言えば両者の間の境界線を消して同じ基準を共有することである。つまり、自分もまた身体的な修練を経ている「弟子」は、舞台上の「先生」の技能がいかに卓越しているのかを、一般の人々よりもはるかに痛切に実感できる。

結果、白洲がいうような欠点に陥る反面で、深い絆で結ばれた「信者」の共同体が生まれる。それは特定の芸術をめぐる、身体を介して循環する意味世界であるともいえる。つまり、人々は同じ身体表現を共有することによって、通常の舞台芸術では難しい共感を得ており、また共感によってさらに緻密な鑑賞を可能にしている。さらにいえば、演じることは鑑賞することであり、鑑賞することは演じることにもなる。

これは高度に社会的な芸術であると考えられることもできる。ここで「社会的」というのは、人々が互いに影響を与え合うことで新たな意味が創りだされていく過程のことであり、また同時に各々の個人が考える意図を越えた形で、他の人々が解釈していく過程のこともある。「社会」とは、ごく大雑把に言えば、個々の人々の意図を越えた価値が人々に強制力を行使する状態である。個々の人々にとって不快で、不利益な決定が、多くの人々にとってはたとえ快適ではなくても、長期的には利益をもたらす。

人間が他の人間との関係で生きている以上、同じように考え行動する「他者」との関係が当人たちの意図を越えた結果をもたらすことは当然である。また、「思いのままにならない社会」について深く洞察することこそが、人間にとつてのいろいろな意味での成熟を意味することは、改めて強調するまでもないだろう。むしろ、他者の介在によって、当人の最初の意図よりも、むしろ好都合な結果がもたらされることに驚き、喜び、感謝することにこそ、人々は「生きがい」や「達成感」を感じる。何もかも思いのままに進む社会生活など、実は人間にとつてたいして価値がないからである。

言い換えれば、ここという高度に社会的な芸術というのは、多くの人々が日々刻々努力して維持している関係そのものであるともいえる。そして、そこで展開する関係の価値は部外者にはまったく理解不可能ではないとしても、理解が容易ではない。身体的な体験を共有していなければ、舞台上の表現を追体験できないからである。白洲がいうように、部外者が何かのきっかけで訪問すると、「頭から押しつけられ、お説教される」のである。大半の人々にとっては不

快な体験か、あるいは自分にとって無関係な人々の閉じた世界ではない。ところが、熱心に取り組む当事者たちにとっては、他の何物にも代えがたい芸術的な体験がそれによってこそ可能になる。

4

このように考えてみると、白洲の議論は、二つの立場の衝突と考えることもできる。一つは、白洲が支持している万人に開かれた「サーヴィス」という美徳を備えた芸術を支持する立場であり、もう一つは、「饅えたような狭い世界」、すなわち、ごく狭い人間関係の中で固定した価値を追体験していくことこそが価値であると考ええる立場である。

「芸術論」や、広く学問の世界で評価すれば、白洲のいう「サーヴィス」という美徳と、白洲が非難する「饅えたような狭い世界」の勝敗は、はじめから分かっている。現に白洲は「サーヴィス」という美徳が欠けた「饅えたような狭い世界」を否定的に語っている。白洲自身にも大きな影響を与えている、西洋近代に発する近代科学や芸術論は、万人に受け入れられる普遍性を至上の価値としてきた。そこでは、特定の人々だけに受け入れられる価値は、「偏見」であり、古い時代の遺物として、克服されるべきものとみなされる。

ただし、問題が単純ではないのは、この種の価値観そのものが長い間に特定の狭い範囲の人々に固定されてきたことによる。自分たちこそが世界的に普遍的な価値を創りだし体現していると信じている人々が、実は少数派であり、現実にはたいした影響力を持っているわけではない。いわゆる「大衆社会」の問題がこれである。つまり、

自分たちは社会を導く選良であり最良の価値を創りだしていると自負している人々が、実際には少数派であり、しかも社会的に高く評価されてもいないという事態である。自分たちこそが多くの人々の問題に代表として取り組んでいると信じていた人々が、実は狭い分野の単なる愛好者であり、いわゆる「マニア」、あるいは「オタク」でしかない。その種の人々は、自分たちの価値を評価しない人々を、「大衆」と呼び、「大衆化」や「多数決の暴力」を、いろいろ表現を変えながら非難していく。

「オタク」はもちろん芸術の分野だけに限られるわけではないが、社会という視点から考えると興味深い現象である。ここでいう「社会」という視点」とは、人間が個人として自分の意のままに行動しているという前提で考えるのではなく、むしろ他者との相互関係の中で行動しているという視点から考えることである。つまり、よく「人生は意のままにならない」「社会生活には相手がある」といった言い方で表現される相互性を取り入れて人間の行動や思考、そしてそれらについての人々の意味づけを考えることである。

つまり「オタク」の人々は当人の中では高度で重要な問題に日夜取り組んでいると考えているのだが、残念ながらそれを支持する人々が多くなく、しかも取り組みや努力が評価されるわけでもない。しかも、問題は当人たちの中にもある。「オタク」の人々は、多くの場合、既存の価値の寄せ集め、以前に量産された価値の二次的な消費者だからである。簡単に言えば、当人が考えているほど社会的な重要性がなく、また同じような人材はありふれているのである。これは見方によっては過酷な状況であるともいえる。

たとえば特定の芸術分野について、自分はかけがえない価値を実践していると考えていながら、実際には評価されない。また、評価するべき価値をそれほど創りだしているともいえない状況である。

現代の芸術をめぐる不快そうな時代診断の多くは、自分たちこそ社会の美意識全体を代表していると自負してきた人々が、実際には狭い人間関係の中に暮らす「オタク」でしかないという自覚に直面することによって成り立っている。自分は至上の芸術的な体験が続けているのだが、それは一般の人々には感知できない。しかも、その種の人々の体験は決して唯一無二のものではないのである。他の狭い分野の人々も、やはり唯一無二の体験を重ねている。情報の伝達が発達した現代社会では、無数に存在する「唯一無二の体験」が互いに自分たちの優位を主張したいのだが、それが不可能であることが多くの人々にとって明らかになっている。

芸術が難しいのは、それぞれに唯一無二であることによって成り立っているからである。人々のそれぞれの芸術体験は、それぞれに無比であり、唯一でもある。人類史上にあつて自分ほど充実した体験を得た人間はいないだろうと、人々は感じる。まさに醍醐味である。しかし、それらは間違っていると同時に、正しい。間違っている理由は簡単で、同じようなことを考えている人々はいくらでもないからである。少なくともそれは唯一無比ではない。ところが、同時に人々の体験は各々異なっている。異なっていることを取り出せば、それらはすべて唯一無比なのである。誰もそれを否定することはできない。特別な体験は、それを体験した人々にしか評価できない

いからである。

しかも、芸術はその特別な唯一無比の体験にこそ価値を見出す。能だけではなく、様々な演劇に音楽、オペラ、およそ「舞台」に係するあらゆる表現者は、この意見に賛成してくれるだろう。舞台はすべて唯一無比、一期一会なのである。それがなければ、映像や録音という形で固定された表現以外に「舞台」には意味がないか、あるいは「不完全」「二流品」という意味しかないということになってしまふからである。つまり、演劇は映画の二流品、コンサートは録音の単なる追体験ということにしかない。

議論を戻すと、主に西洋近代に発達した万人に受け入れられる普遍性を至上の価値とする考えは、それを探求していくうちに、しばしば「オタク」の状況に陥ってしまう。「万人に受け入れられる普遍性」という考え方そのものが少数派の立場になり、また同時にその種の命題を繰り返して量産してきた過去の芸術論や芸術哲学の決まり文句を単に繰り返していることになりやすいからである。

まさに皮肉な現象だが、多くの人々が独自性を探究するのならば、普遍性を求める人々は少数派になってしまう。それは世界中を一律の均一商品で席巻しようとする「マスプロダクション」（大量生産大量消費）が、次第に魅力を失っていく過程に似ている。例えば、世界中に同じような形で建設された集合住宅——「団地」——が、当初は誰もがあこがれる斬新さであり、世界を結ぶ普遍性であったにもかかわらず、普及や陳腐化を経て、多くの人々にとって魅力を失っていく過程を思い浮かべればよい。世界中に普及しているという点では確かに「普遍性」だが、少なくとも誰にも訴えかける普遍的な

魅力ではなくなっている。

人々の意識は、むしろ自分たちの現状よりもありうべき理想により価値を見出すからである。すでに手に入れ、見慣れている現状には魅力は感じられない。ありふれて陳腐化してしまうと、それがいかに不可欠なことで、あたかも価値が低いかのように感じられてしまう。これに対して、手に入れられそうでなかなか手に入らない理想というのが最も強く人々の関心を引きつける。

このことは定期的に文章を書くことを仕事としている人々にも当然当てはまる。現状ではかなり狭い人間関係のなかで社会的関係を作りだしている人々が、文章の世界では普遍的な問題についての語りを駆使する。「万人に受け入れられる普遍性」を掲げる人々が、実際にはごく少数の人々だけと対話しているといった状況である。そして、繰り返し用いられて陳腐化してしまうと、まるでその問題が解決済みで、論じるに値しないかのように思われることがある。この結果、文章に書かれた世界では、言葉遣いによる新奇さや斬新さが問題そのものよりも重要になってしまうことがよく生じる。そのため多くの人々が用いない言語表現を追い求めた結果、ますます少数の人々だけに通じる言語世界に入り込んでいってしまうのである。

ただし、少数の人々が、まさに少数であることによって否定され、非難されるべきなのだろうか。もしもそうならば、少なくとも「芸術」をめぐつては、「ポピュラー（大衆文化）」以外は価値を持たないということになってしまふ。そして、「売れる」こと以外に価値を認めることが難しくなる。いわゆる「大衆社会論」という形で毎度

論じられてきたのが、まさに「マスプロダクション」(大量生産大量消費)がはらんでいる困難である。

一方には普遍性や汎用性、そして一般的な評価の高い量産品を至上とする立場があり、他方には陳腐化した量産品を嫌ってあえて少数者の世界に留まろうとする立場がある。前者は価値の低い安物、「大衆消費」と見なされる可能性があり、後者は、鼻持ちならないエリート趣味、あるいは「オタク」に陥る可能性がある。

白洲の議論からさらに離れて考えていくと、芸術をめぐる個々の問題はこれら二つの立場の間にどのように折り合いを付けるのかにかかわっている。人間は互いに意味をやりとりする動物であり、意味は常に相互的に動いている。ある時点で斬新で画期的であった意味は、価値は、表現は、時間の経過によって、ありふれた陳腐さや見飽きた型に変わってしまう。そして、さらに揺れ動いていく。

人間の社会が常に人員の入れ替えを経ている上に、人々の感じ方も常に他者との間で変わっている。しかし、常に変っている、常に揺れ動いていると考えるだけでは、何らかの表現はできない。例えば、文章を書く人々は、一旦自分が書いて発表した文章が変更不可能であることを実感している。書いた本人は常に動いているのに、書かれた文章は固定されている。そして、書かれた文章に対して常に動いている「著者」が責任を負う。ところが、自分は常に動いているとだけ考えるならば、動くことのない文章を書くことはできなくなってしまうか、あるいは限りなく困難になってしまう。

文章に限らず、何からの表現をしようとするならば、表現を固定する手立てを考えなければならぬ。「芸術」というのは、一面では、

特定の形の不変性を固定しようとする知の営みのだろう。そこでは不変の名画や石像、巨大な建築が象徴する確固とした存在が人々に安心感を与えている。「芸術」の殿堂である美術館やコンサートホール、オペラハウスが、どこでも堂々たる建築物であるのは偶然ではない。

5

そして、同じことはもちろん白洲が論じる能楽についても当てはまる。常に瞬間に全力を投入する舞台芸術としての能の場合は、なおさらである。

「世間一般から、芸術家として区別される人々は、大ざっぱにわけると二種類あります。一は近代的、一は古典的といえましょうか。今能楽についてのみいえば、徹頭徹尾模倣の芸術であるのはいうまでもありません。お能は足利時代、世阿弥によって完成されました。それまでいわば自然発生的に存在し、即興的に行われていた舞踏に形式を与えたという意味ですが、瞬間にして消え去る舞台芸術は、はじめから多くの約束をひきずっていました。時代が経るとともに、それらはいよいよ強化される必要があり、充実するとともに完璧をきわめました。世阿弥の時代には、まさしく絵であったものが次第に模倣化し、今では自分たちが守っているものが、芸術であるか、それとも芸術の約束であるのか、区別がなくなってしまうた。……」(四四―四五頁)

表現が瞬時に消滅する舞台芸術は、まさにそれだからこそ消滅しない表現を確保しようとする。そして、確保された表現は後に続く人々を拘束する。しかも、特定の表現分野にあつては、強い規則によって拘束されることこそが自分たちに独自の、特別な表現の根拠

となる。白洲のいう「サーヴィスという美德」が欠けた「饅えたような狭い世界」というのも、当人たちが意識してそうしているのではない。むしろ、特定の表現を安定的に確保し、そのまま伝承していかうとする結果、狭く限られた人員のみの「徹頭徹尾模倣の芸術」となっていく。

まさにここにこそ「芸術」をめぐる社会学の視点が必要になってくる。成員の誰もが意図しているわけではない関係が、あたかも一致団結して維持されているように見えるのはなぜか。それは特定の芸術分野や芸術表現をことさら賞賛するわけでも、また非難するわけでもなくて、むしろ人々が日々刻々作り出している関係として観察する視点である。それは個々の人々の意図（個人の意図）を越えた社会現象を強調する視点であり、また古くから「世の中は思い通りにはならない」と言い習わされてきた現実を、より緻密に理解しようとする視点でもある。

社会学の視点から見ると、「社会現象」——ここでは能楽という舞台芸術——は、しばしば個々の人間から遊離した独自の生命体であるかのようにおもわれる。まるで社会には自律性があり、あたかも個々の人々の上位にあつて人々を支配しているかのである。社会は万能の存在のようであり、人々は万能の存在の意のままに操られていくようですらある。しかも、多くの人々は現実には万能の社会に支配されることを自発的に望んでいるかのように見える。人々はしばしば「世間体」を気にし、周囲の人々が「普通」であると呼ぶ行動に従い、しかも自分自身の意図よりも優先する。社会学が好んで強調するように、「世間体」や「見栄」は、しばしば経済的な合

理性に優先する。つまり、「世間体のためにやせ我慢する」、あるいは「武士は食わねど高楊枝」という現象がしばしば生じる。

ただし、ここでいう「社会」、そして「世間体」「見栄」というのが、どのように生じているのか、どのように人々の間に共有されているのかと考えると、問題はさらに深いところに向かう。私見では、「社会」（様々な形での人々の相互関係）というのは、人々の意識のなかでしばしば自立的な存在のようになる。社会が「独自の生命体」であるかのようになるのは、関係する人々がそう考えるからである。人々がそのように語るからである。もつと正確に言えば、人々が様々なシンボル（象徴）を介して、言語を介して、常に、日々刻々「社会」を再生産し続けているからである。

白洲の議論に戻ると、能楽はそれ自体として社会を創りだしている。そして、能楽という「社会」（関係性）は、それに関係する人々を特定の行動に導く。そこで用いられるのは、様々な身体表現であり、古くから受け継がれてきた関係性に基づく人生観そのものでもある。

「また勢いのいい人はこんなこともいます。一体お能のように封建的な、絶対服従の世界などじゃないか。ところが封建的・絶対服従の世界ほど、ある意味で住みやすい所はないのです。現代のお能の欠点もそこにあるのですが、その欠点はふつう考えるのと違って、六百年の歴史を持つこの芸術は、隅から隅まで形式がととのっている。人はその完全な様式の中にはまりこみさえすれば救われるので、あとは生まれつきの才能だけがものをいう、つまり自然に任せておいて間違ひはないのです。自由を求めて孤兒的となった近代の芸術家たちが、かえって自由なために方向を見失い、苦しいおもいをして自ら束縛をつくり出すところを、それだけの労

苦が省かれている。そこに、とうてい一代では見出すことが不可能な規範が求められるとともに、私達はそれに即って、正しい生き方を学ぶことができる。古典に還るとは何も懐古趣味にふけることではない、古人の魂を現代に再び生かす行為をいうのだと思います。」(四四頁)

白洲の深い洞察は、社会的な束縛がしばしば同時に自由の条件であり、また自由がしばしば結果として束縛をもたらししていることを強く自覚している。^{＊5} 芸術——という社会関係——における創造は決して個人の無拘束から一方的に生み出されるのではなくて、むしろ長年にわたる関係性や拘束性のなかに偶発的に生じるにすぎない。多くの人々は芸術の命じる既存の価値をそのまま再生産することを優先し、また既存の価値の再生産によって自らの人生を意味づけている。

これに対して少数の人々は、自分自身の表現を探索しようとする。ここで重要になるのが、「自由」という観念をめぐる思想の問題である。考えてみれば、「自由」ほど好んで語られ、繰り返されてきた言葉は多くない。誰もが「自由」について語る。まさにそれだからこそ、「自由」の問題は社会学の視点から思想の問題に取り組む機会ともなる。とりわけ「自由」という概念をめぐる語りに注目する社会学辞学にとっては特に重要であるともいえる。

社会学(社会修辞学)の視点を一言でいえば、多くの人々が「自由」について語る場合、それを文字通り解するのではなくて、どのような社会的関係によって語られているのかを考えることである。さらにいえば、人々が「自由」という言葉によってどのように思考

させられているのかを問う。言い換えれば、人々が「自由」を主張すればそれで自由になるという理解はせず、特定の社会的関係から別の関係に移行しているにすぎないと考えるのである。このような視点の背後には、人間は常に相互の関係によって生きているのである、ただ一人で孤立して自己充足する事態などありえないという考えがある。

白洲の文章に戻ると、現代の芸術家がそろって「自由」を口にすることで、本当に誰もが自由になっているのかという問いかけがここにある。この問題にとって、芸術というのはかなり好都合な領域であるといえる。なぜなら芸術は多くの場合特定の人々とのみ関係して生じる社会的関係だからである。簡単に言えば、興味がない人々には関係がない。白洲が熱心に論じる能楽というのも、日本の伝統芸能ではあるが、これに関心を抱いて深く通じている日本人は、年齢層を通じて多くない。むしろ限られた献身的な人々が維持している分野である。まさにそれだからこそ、白洲が「饅えたような狭い世界」と指摘しているともいえる。

もちろん能楽に限らず、そもそも「芸術」と呼ばれる領域は「狭い世界」であることが多い。そして、狭い世界、つまり人員が少数に限られた社会的関係は、たとえば人々が口々に「自由」という場合の実際の相互関係を、より単純化して理解する手がかりともなる。このことは、たとえば政治や経済、あるいは社会福祉をめぐる無数の人々に関係した果てしなく複雑な関係と対比して考えればよくわかるだろう。このように考えてくると、芸術というのは基本的に小集団内の関係性の問題であることがわかる。

ところが、芸術というのは同時に普遍的な問題への志向も含んでいる領域でもある。白洲が「自由を求めて孤児的となった近代の芸術家たち」について言及しているように、能楽の問題は同時に「芸術家」の問題でもある。少し意地悪な視点からいえば、少数者の視点であるからこそ、はるかに普遍的な問題について考えることができるともいえる。大きな集団に属する人々は集団内の問題に没頭するのに対し、小集団の人々は集団を取り巻く広範囲の問題に関心を抱かざるをえないからである。

自由を求めた人々が結果として不自由になる。まさに社会学的な現象である。「自由だ!」といった人々がそのまま自由になるのならば、古くからの社会思想の議論そのままでは都合はないが、そうはいかない。多くの人々が求めた自由が、実は大半の人々の不自由、従属状態の原因であるという事態、まさにこれこそが社会学の課題である。

さらに探求していくと、既存の不自由な関係を受け入れた人々の方がむしろ自由な状況を享受している可能性がある。最初に不自由を受け入れた人々は、長年にわたる約束事を身につける決意をした人々は、それらを自明のこととして押さえた上での「自由」を実現する。それは複雑な関係性の約束事を実現した上での自由である。

自由はあくまでも人々の関係性のなかで実現されるにすぎない。絶対的な自由などというのは単なる言語的な存在でしかない。人々は言語において、何物にも依存しない完全な自由を夢想するが、それは人間という生物の現実にも、また現実存在するあらゆる生命体の実態にも合致しない。相互関係のなかで生きている人間の誰か

一人が、仮に思うがままの「自由」を実現したとするなら、まわりの全ての人々はその人物に無条件に服従しなければならない。いうならば無条件の独裁者の理想像であるが、現実には実在した独裁者でもそんな「自由」は実現できていない。

この種の「自由」を論じた人々は、倫理的な問題や普遍的な規則の問題でこの種の「自由」を弁護しようとしてきた。気ままで他人に迷惑をかけるような自由は、それは本当の自由ではないのだから、普遍的な規則を破るような自由は持続性がないから自由ではないのだとか、あるいは自由には責任が伴うのだから、無責任な自由は間違った自由であるとかいった議論である。しかし、この種の倫理論や規則論は、どこまでが正しくどこからが正しくないのか、どこまでが規則でどこからが規則外なのかという問いに別個に答えなければならぬ。その結果、「自由」そのものよりも、むしろ当人が考える倫理や規則の方がはるかに重要になってしまう。

しかし、社会学的に考えるならば、そもそも「自立した個人の絶対的な自由」というのはそれ自体が矛盾した概念である。「自由だ!」と主張する人々がそのまま自由になり得るのは、あくまでも当人の内面の問題である。人間の内面、あるいは「精神」「心理」といった問題に熱心に取り組む哲学者や思想家、そして宗教家が「自由」の問題を主導的に論じてきたのは偶然ではない。これに対して、社会学は人間が他者との関係によって生きていることに關心をもつ。

白洲がいう「封建的・絶対服従の世界」の気楽さや自然さは、小集団内の安定した人間関係が生み出すものである。そこでは主に世

襲によって地位が確保されており、しかも成員となるのは能楽という特別な芸術(芸能)の価値を自分から認めている人々のみである。そもそも「封建的・絶対服従の世界」が気に入らないならば、近寄らなければよいのである。むしろそんな人間関係を積極的に認め、そんな関係に気楽さや自然さを感じできる人々だからこそ小集団の成員となっているのだともいえる。

ただし、ここで重要なのは、この種の閉鎖的小集団に対して好悪判断したり、その種の集団が維持継承する「芸術」について評価することではなくて、むしろその反対に、「封建的・絶対服従の世界」を拒否した立場との対比をすることである。白洲という人物が貴重なのは、閉鎖的な小集団の忠実な成員でありながら、同時にそれ以外の芸術領域についても深く知っていることである。

何より興味をそそるのは、「芸術」において、人々が自由に行動すればするほど、互いに似てきてしまい、類型化することである。造形芸術にあっても、音楽においても「現代……」と呼ばれるものにはいかにもという様式があり、これまたいかにもそれらしい人物が活動している。しかも、誰もが口を開けば自由な創造を尊重しており、独創性を至上の価値とする。自由に独創性を発揮すればするほど、ますますその時代の特定の様式にはまっていくな。だから、すこし時間をおいて過去の作品を観察すると、「いかにも一九七〇年代」といった表現が各分野に見つかる。そして、それらはしばしば冷笑的な視線の対象となる。

それはおそらく人間がいろいろなことを考えていろいろ試みて、やはり同じような状況に収束していく状況を暗示している。こ

れに対して白洲が対置するのが、能楽というすでに古い時代に様式が完成された芸術である。そこではすべてが細かな表現に至るまで決定されていて、人々は決定された約束事に沿って表現することを求められる。そして、白洲の考えでは、古来の表現を踏襲するなかで、個々の人々が持っている才能が自然に表現される。

白洲の指摘は、「自由」という概念をめぐる社会的に考えるきっかけとなる。それは人間がいかにして自由であるのかという問題を、人々の相互関係から考えることである。残念ながら、人は単独で自由になることはできない。人間は常に他者との関係で考えているので、他者の介在しない自由は感じできないからである。例えば、誰も他の人がいない場所に行くとか開放感や、自分が自由であるという気分を味わう。しかし、開放感を感じるのは以前に他者との関係による閉塞感を感じていたからである。自由な気分を味わうのは、以前に大勢の他者との関係で不自由を味わっていたからである。

このため、はじめから他者が介在しない孤独な状況では、人は自由を感じできないのである。言い換えれば、孤独は自由ではなくて、自由になる可能性の欠けた状態である。まず他者との間で拘束を感じたり、意のままにならない状態を経験した上で、人は自由を感じる。この意味で自由というのはあくまでも社会的関係に付随する。

このように考えるならば、より人間関係が緊密で、長期にわたるほど、自由を感じる可能性も大きくなるという一種逆説的な理解も可能になってくる。不自由であるほど自由であり、逆にいえば自由であるほど不自由になってしまう。ただし、この場合、逆説が逆

説であるのは、「自由」というのを独立した觀念として考えるからである。なにか完全な「自由状態」のようなのがあつて、人々がそれを至上価値として必死に守っているというのならば、自由の探求が不自由をもたらしというのは確かに逆説である。しかし、自由というのを社会的關係に付随するものと考えれば、むしろ自然であると考えることができる。

たとえば、多くの人々よりも強い権限を持っている人々、たとえば有力な政治家や大企業の経営者は、より自由であるといえると同時に、より不自由であるとも考えることができる。しかし、これは別に逆説でもなんでもない。たくさんの人々を自分の意志で動かすことが出来るということは、動かされた多くの人々について責任を負わされるということだからである。極端な話をすれば、何もかも思いのままに支配したと思われる独裁的権力者ほど不自由な社会的存在は見当たらないのかもしれない。一挙手一投足が無数の人々の運命を左右しうるのだから、当人は常時あらゆる人々に監視されていることになる。

現に、文学作品の世界では、英雄や君主の人生は毎度逆説的なものとして描かれる。思いのままの自由を手に入れながら、実は国中で一番不自由なのだというわけである。しかし、これもまた自由というのを社会的關係に付随すると考えるならば、逆説ではない。むしろより多くの自由をより多くの不自由によって手に入れていると考えるべきだろう。

白洲の議論に戻ると、能樂が作りだしている社会的關係は、まさに芸術表現をめぐって人々の關係が作りだされつつ、同時に「自由」

が実現していく過程であるともいえる。白洲が仰ぎ見る偉大な名優たちは、最も不自由な環境で育ち仕事をしながら、同時に自由自在な境地に向かうこともできる。一見すると奇を衒った逆説、あるいは難解な禪問答のような言い方であるが、実際には社会的關係に付随する自由を表現するには必要な表現であるともいえる。

6

「芸術」をめぐる語りは、しばしば「発見」の形で行われてきた。一般の人々や無趣味な、無関心な人々が気づかない場所に「美」が隠れていて、それを特別な人々が発見する。発見の語りは、基本的に自然科学の語りと同じである。^{*6}自然界には不変の法則があるが、多くの人々は気づかない。何千年にもわたって人々が気づかなかった法則を、優れた科学者が「発見」する。それはあくまでも「発見」であつて、「創造」ではない。特定の人物が作った創作物ならば、不変ではないし、そもそも「法則」とは呼べない。すると、芸術についての「発見」の語りというのは何なのかという問題に行き当たると。

もちろん、この問題は単に「発見」という言葉だけに限られるわけではない。むしろ、様々な表現を駆使して「美」や「芸術」が見つけ出され、明らかにされるという「語り」全般の問題である。

ここでは白洲正子による能樂をめぐる「語り」を素材にして、芸術と芸術における自由がいかに語られるのかを立ち入って見てきた。たとえば白洲が「古人の魂を現代に再び生かす行為」と呼ぶのは、もちろん語りの問題であつて、何らかの根拠によって証明しようとする実証的な命題ではない。しかし、この語りは同時に多くの人々に

さらなる思考の機会を与えてくれるともいえる。

白洲が望んでいるのは、自身が長年打ち込んできた能楽が現状よりも、より多くの人々に開かれた芸術として発展し、より多くの人々が愛好する状況なのだろう。おそらくそれは、社会的に考えれば、当人の意図とは異なった社会を、価値を、そして芸術を生み出すことになるのだろう。もちろん、そのようにして常に動いていくのが社会である。

人々が動くことによって社会が生まれ、生まれた社会が人々を動かす。そこで媒介となるのが「語り」である。社会修辞学は語りを語ることを目指すことで、社会についての語りが社会を生みだし、維持し、また変革する様子について語ろうとする。

もちろん同じことは「芸術」についてもいえる。語りが人々を動かし、思考を喚起し、新たな芸術的表現を生み出すきっかけとなっていくのならば、それ自体が芸術なのである。芸術を対象とする社会学的思考は、もちろん人々が新たな芸術的価値を生み出していく現場に直接立ち入る知ではない。むしろ美が創りだされる現場に、どのような社会的関係が生じているのかについて若干の思考を試みるにすぎない。それは、白洲のような優れた証言者、体験者を手がかりにして、通常とは異なった意味の世界を観察する仕事なのでもある。

(二〇一六年九月一四日)

*1 社会修辞学については、以下の拙稿を参照されたい。大飼裕一「構築される科学、示唆する科学——科学が語りうること、示唆すること」

と——社会修辞学への道程」、『現代社会学理論研究』（日本社会学理論学会編）第九号、二〇一五年、大飼裕一「ハマータウンの語り方・ポール・ウィリス『ハマータウンの野郎ども』をめぐる社会修辞学の試み」、『北海学園大学学園論集』第一五六号、二〇一三年。実証主義的科学観をめぐる広範な議論については、以下拙著を参照されたい。大飼裕一『方法的個人主義の行方』、勁草書房、二〇一一年。

*2 ダニエル・バレンボイム『ダニエル・バレンボイム自伝 音楽に生きる』、養田洋子訳、音楽之友社（増補改訂版）二〇〇三年、八七頁。

バレンボイムは自伝の中で次のように書いている。

「ピアノというものがいわばほとんど無色の音しか出せず、それ自体はちっとも面白くない楽器であるということが、まさに、ピアノではるかに他の楽器にまさる色彩を生み出せる理由である。基本的には簡単なことである——ピアノは、一つの音だけで美しい音を生み出すことはできない。すばらしいストラディヴァリウスとすぐれたヴァイオリニストがそろえば、たった一つの音でも、音色の変化、音の強さや音量の変化によって、美しい音を生み出すことが可能である。ところが、ピアノでは、美というものは最低二つの音がなければ始まらないのである。一つの音をもう一つの音より弱くする、強くする、あるいは短くし、二つの音の間の差異を表現することができれば、たちまち、ピアノで表現に富むサウンドを生み出すことが可能になる。もし、これを、論理的には、ほとんど荒唐無稽とも言える結論にまで突き詰めるなら、ピアノ演奏に必要な、もつとも重要な資質の一つは、画家が遠近法と呼ぶものを生み出す能力だということがわかる。一枚の絵を眺めるなら、その画面の中で、あらゆるものは見る者の近くに、あるものは遠くに見えることに気づくだろう。ピアノにも同様の作用がある。ピアノもイリュージョンを生み出す。」（同書、八七—八八頁）

*3 ここで登場する「梅若實」は、五世梅若六郎で、観世流シテ方

能楽師。本名は梅若亀之（一九〇七—一九七九）。「六郎さん」は、その息子で、五六世梅若六郎、本名は梅若善政（一九四八—）。

*4 「人間」を、「にんげん」と読んで人類全般の意味と取るのと同時に、「じんかん」と読んで、人々の関係、社会関係として解しようとする立場は、和辻哲郎の発案である。古来漢語としての「人間」は、「じんかん」であり、世の中の関係を意味する言葉であつたが、日本ではこれに「にんげん」の意味も重ね書きしたわけである。この併存状態を和辻は重要であると考えた。犬飼裕一『和辻哲郎の社会学』、八千代出版、二〇一六年。

*5 本稿の成立について正直に記せば、白洲正子のこの一文に出会ったことがまさにきっかけである。白洲はここでまさに社会学の視点に立っている。それは人間の社会が無限に複雑な関係性によって成り立っているということを積極的に自覚する立場である。

*6 近年の科学哲学の展開は、こういった形での「発見」をそのまま素直に受け入れない傾向にあるが、かなり過激な主張をする科学哲学者でも、芸術と科学を完全に同一視することは多くない。ここで細かな議論に立ち入ることは避けるが、「科学的知識の社会的構成」を強調する科学社会学者でも、「科学」と「芸術」の間に、簡単に言えは、「程度の差」があることは認める。極端な場合、すべてが芸術家個人の創作において自己完結しうる芸術と、無数の専門家の検証を経ていく科学を同一視することはできないからである。