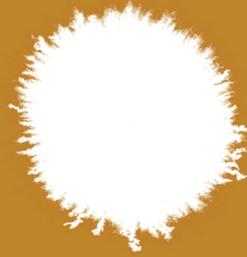


小林昌廣



叢書

IAMAS 叢書

IAMASとは岐阜県立国際情報科学芸術アカデミーと情報科学芸術大学院大学というふたつの教育機関の総称です。「イアマス」と読みます。テクノロジーとアートを共存させるべく組織されたこのIAMASで叢書が刊行されました。

叢書とは特定のテーマなどに基づいて書物にまとめたものをさします。このIAMAS叢書における「特定のテーマ」というのは「IAMAS教員によって書かれたテキスト」を意味します。IAMASには多くの教員がいて、それぞれ独自の研究・制作活動を学内外、さらには国内外で活発に行なっています。これらの教員がふだんどのようなことを考え、どのようなことを為しているか、そのドキュメントがこのIAMAS叢書です。この叢書は執筆者である教員のプロフィールであり名刺であり長めのキャッチコピーであり備忘録でもあるのです。人となりとか生き様とか立派な日本語がありますが、そうしたものをめざしているとも云えるかもしれません。

叢書という名称を記したのは、この「叢（くさむら）」という表現からはただちに「神経叢（plexus）」が連想されるからです。神経叢は異なった複数の神経がひとつの場所に集められそこから機能と場所ごとに再び枝分かれしている場所を表わします。IAMAS叢書の執筆者は異なった場所からやってきて、また異なった場所へと向かってゆく、そうしたダイナミズムの一過程として纏められていると捉えていただければと思います。

また、この神経という概念も、すでに60年代にティモシー・リアリーという奇人によって著された『神経政治学』という書名からインスパイアされてもいます。この書物は人間の神経組織がこの地球に対していかに拮抗しえるかということについて書かれた奇想天外な書物ですが、「神経（意識）」と「量子」との関係が取りざたされている現状を思えば、先駆的な文明書でもありました。彼と一緒にオタクな研究をしていたのがスティーブ・ジョブスであったこともよく知られています。

一人ひとりの教員を世界を構成する神経になぞらえて、それらの神経たちが世界に、地球に、宇宙にどのようにさらなる神経系を拡張してゆくか、そんな壮大な意図でこの叢書は計画されました。

情報科学芸術大学院大学
メディア文化センター長
小林昌廣



脱線王

～ AIDS・古典芸能・不特定多数



小林昌廣

IAMAS（情報科学芸術大学院大学）教授、
医科学修士。

1959年、東京・神楽坂に生まれる。四代続いた江戸っ子の家系。亡き落語家の古今亭志ん朝と同じ町内。志ん朝は高座に出るとき「矢来町!」と声がかかる。だから江戸落語通にはよく知られた町名である。学部ではヒトや動物を殺めることを嫌って植物の分子生物学を専攻。卒論のタイトルは「C₄植物トウモロコシ *Zea mays* の葉肉細胞ならびに維管束鞘細胞での光化学系IIにおける酸素受容タンパク質のSDS-PAGEによる分子量測定およびその解析」(たぶん)といういたってあっさりしたもの。今な

ら数分で解析できてしまう。結局植物を殺してすることに気づき、医学部へ。解剖学から医療人類学まで医学・医療全般を広く学び、そこで恩師中川米造と出会う。中川先生のもとで、医学史、医学概論（医学哲学）、医療社会学などを学ぶ。所属していたのは、大阪大学大学院医学研究科社会医学系博士課程集団・社会医学専攻環境医学教室（たぶん）という、やはりあっさりしたもの。西田幾多郎以来の日本の哲学における医学哲学の位置づけや、中国医学の歴史的研究、疾病論の文化論的研究などをする。中国、マレーシア、インドネシアなどにフィールド調査にもしばしば出かける。在籍中に提出した論文のタイトルは「自覚症状の一考察～肩こりの医療人類学的研究」という、本当にあっさりしたもの。以来、医学・医療全般の知見をペー

主な著作（共著、翻訳はのぞく）

- 1999 『臨床する芸術学』 昭和堂
1995 『「医の知」の対話』 中川米造との対談集
人文書院
1989 『病い論の現在形』 青弓社

主な論文

- 2004 『「砂の女」論——存在の不在証明』
京都造形芸術大学紀要 08
2002 『「他人の顔」論——疚しさの超克』
京都造形芸術大学紀要 06
2001 『精神病と表現行為～衝動の安全学へ』
「癒し」としての自己表現」所収
1998 『ルイズ・ブルジョワ～反対の一致』
美術手帖 3月号
1997 『網膜中心主義とはなにか』 記号学研究 17

スに広く医学的身体論を展開。同時に3歳から観ていた歌舞伎や中学以降通うようになった文楽や能楽などの古典の批評や研究、さらに芸術系大学に勤務していたために行なった芸術（美術・映画・舞台）批評、さらにさらに80年代より関心を抱きはじめたコンテンポラリーダンスや暗黒舞踏の批評・研究などを総合的に理解するための身体文化論を構築中。そうした知的武装をしつつ、この四半世紀で20以上の教育機関で教壇に立つ。また、美術解剖学というジャンルを超克すべく芸術生理学という分野を新設するも、あまり人口に膾炙することなく現在にいたっている。これは、芸術そのものの生理（肌理）を研究するという極めて玄人ほく老成した領域であり、本来はニーチェ以来連綿と語り継がれてきた聖域ではある。

所属学会

歌舞伎学会、舞踊学会、比較舞踊学会、記号学会、保健医療行動科学会、藝能史研究会

とりとめもないことを書いていこう

とりとめもないことを書いていこう。とりとめ「も」ない、という表現が重要だ。この「も」は強調の副助詞である。「とりとめ」は「取り留め」だろう。つまり「ここだ」とはっきり決めること、ここではちゃんとした主張なり云いたいことなりがあり、それを文章というカタチで留めることができること、といった意味あいだろう。だから、その「取り留め」がない、のではなくて「取り留め」もない、のだから、本当に「ない」のである。ちゃんとした主張とか云いたいことが、である。確実に指定されているのは「読み手」の存在だ。だが「読み手」のクラスというか、どんな人が読むのかは想定されていない。まあ、学校が出版する印刷物であるから、時の総理大臣やテロリストや風俗嬢や芸能人が読むことはまずないだろう。不特定多数という、ものすごく曖昧でかつ安全な表現があるけれども、これは逆説的には「不特定」と特定されており、「多数」という数なのである。明確にしないことによって処々々々からの批判なり問題提起を避けるというのがこの「不特定多数」という表現の利用上のメリットである。「全員」とか「みんな」とは云わない。云えないからだ。英語では unspecified number と表現するけれど、「不特定多数の人」は general public という

ものすごい云いかただ。general だけで十分であるはずなのに public がさらに加わる。この曖昧なる平等性はさすが英語文化圏という感じがしないでもない。曖昧でありながら断定的、平等でありながら差別的、という意味においてである。つまり、不特定多数=一般、と読み替えれば、そこは「一般常識の通用する範囲内に含まれる人びと」という限定が設けられることになる。これが断定的であり差別的であり、しかも暴力的でさえあるように見えるのは決して錯覚ではない。だから、英語でも everybody とは云わないのであろう。そもそも「不特定多数」なんて表現を使う段階で、そこに「全ての人びと」が含まれてはいないということは自明のことだからだ。公共の空間は不特定多数の人が利用する場所だ、そう人は云う（このときの「人」もホントはむずかしい意味内容をもつ）。だが、たいていの公共空間は、反社会的な人間、あるいは非社会的な人間を排除している。公共の空間にホームレスやテロリストがいてくるとは困るからだ。いてくるとも構わないが、彼らは「不特定多数の人」の最輪郭に所属すべき人間たちなのである。これと似たような事情は、たとえばバリアフリーという施設においても考えられる。バリアフリーのトイレには、最近では「どなたでもご利用になれます」と書いてある。このときの「どなたでも」はもちろん「不特定多数のなかのあなた」を指している。実際の使いにくさの面については不問に付すにしても、こう書かれてあっても障害を持っていない人は使いにいくだろう。なんとなく抵抗感を抱いてしまう。この抵抗感は正常な反応であり、バリ

アフリーの問題を揺るがすのに十分な情報提供となっていると思う。つまり（現在は少しずつ改良されつつあるだろうが）、バリアフリーとは畢竟、健全者と障害者とのあいだに仮想的に設けたバリアをなんらかの設備なりインフラによって越えようとしている状態をさしめすようだ。ここでは障害者用トイレといわれるものを例にあげた。理屈っぽくなるが、バリアフリーのトイレとは、本来は誰もが平等に使えるトイレというわけではなくて、「障害者と健全者の垣根を越えるべくつくられました」という意見をトイレという造形物に具体化したにすぎないのだ。つまりは機能の問題ではなくして、思想の問題であるということだ。バリアフリーのトイレなどはない。そもそも公衆トイレという存在自体が「不特定多数」という差別的な利用者を対象にした、きわめて限定的な存在にすぎないからだ。相当に考えられてはいるだろう。両手がない人でもカラダのどこかの部分を使えばボタンを押して扉を開くことはできるだろう。車椅子の人も十分に出入りできる。眼の見えない人はどうだろうか。音声案内があるトイレはそれほど多くないので、視覚障害者はおそらく「普通」のトイレを使う。その方がはるかにバリアフリーだ。

話は変わるけれども

話は変わるけれども、80年代に AIDS (後天性免疫不全症候群) が日本でも流行の兆しを見せだした頃 (現在でも HIV 感染者と AIDS 患者の数は上昇傾向にある)、大阪のマルビルの電光掲示板ニュースで「普通の生活をしていればエイズに感染する心配はありません」というテロップが何度も流れていたことを記憶している。当時は、AIDS = ゲイの性病というイメージが強く人びとに刻みつけられていたから、厚生省 (当時) なり大阪市の保健所なりが「気を遣って」、誰もが AIDS に感染するわけではなくて、「異常な」性行為をおこなった者は感染可能性があるりますよ、ということ「素直に」伝えたかったのだろう。わが国の厚生官僚は、日本がアメリカほどゲイ文化の盛んな国とはまったく考えていなかったのだろう。あるいは、厚生省には一人もゲイの役人がいなかったのだろう (気づかれなかったのだろう)。当然のことながら、ゲイの人はもちろん一般の人びとからも猛烈なクレームがあってこのテロップはほどなくして流れなくなるのだが、「普通の生活」ではなく「生殖を目的とした男女間のごく普通な性生活」とちゃんと記述しても結果は同じだっただろう。ゲイの性行為が「異常」とであると判断する根拠にはいくつかある。ひと

つはキリスト教的な倫理観によるもの。ただしこれは昨今しりぞきつつある。あるいは生物学的な常識によるもの。けれども、男女とて「子孫をつくる」ことのみを目的として性行為に励んでいるわけではないから、これも説得力のないものだ。残るは「生理的嫌悪」なるものだろう。ただなんとなく「気持ち悪い」のである。21世紀の今日、ゲイに対するこの生理的嫌悪感もだいぶん薄れだしたと云えるだろう。とは云え、ゲイ = AIDS というひどいレッテルがつけられていた80年代では (地震で大きな被害を受けたハイチであるが、当時のアメリカは「禍いは外から」という都合のいい考えを前面に出して、ハイチ = AIDS 生産国というレッテルをつけていた)、すでにネガティブイメージであったゲイに対してさらなる負性を与えることになってしまったのだ。批判の声に慌てた (?) 厚生省が次に提出した AIDS 撲滅キャンペーンのコピーは「不特定多数の人との性交渉は危険」というものだった。ここに「不特定多数」という表現が出てくる。実は話はつながっていたのだ。不特定多数の相手との性行為のことを英語では casual sex と云う。なんだかその云いかた自体がカジュアルな感じがしてかえって危険度を増長させている。だが、ここでの「不特定多数」という表現は、前述したような差別性や断定性が見られない。むしろ、「あらゆる異性 (性行為相手) は危険」という前提がそこにはあって、必ずしも HIV 感染者には限らないけれども、誰がそうかはわからない、不特定多数とはそういうことだと云っているように見える。反社会的であると云うか非社会的であるといったはっきりした

イメージはそこでは鳴りを潜め、サイレントキラーである HIV 感染者が「不特定多数」という general public のなかに潜んでいるというきわめて今日的な恐ろしい風景がそこには広がっている。そして、あなたはそのサイレントキラーを見つけることはできないから、そのような不埒な性行為は断じて避けるべきであるという「倫理と性欲」とが見事にマッチした警句を構成することになるのである。あなたのパートナーが HIV 感染者であれば、あなたも含めて別のパートナーもまた HIV 感染者になる潜在性をもっている、そういうことだ。しかも、それは決して断言ではなくて警告であり脅迫でもあるのだ。現在の性風俗状況を鑑みるに、その警告がどれほど効果をもっていたのかを判断することはむずかしい。しかし、「不特定多数の人との性交渉は危険」というコピーは、「パートナーはひとり」で、しかも相手のパートナーもこちらを「たったひとりの性交渉相手」として限定しているという相互確認のもとに、子孫づくりを前提としない性交渉を許容しているというように読むことができる。だから、実はここで用いられている「不特定多数」というコトバはとても平等なのである。しかし、ここでも揚げ足をとればキリがないのだが、誰にとってもある人との性交渉を初めて行なう段階では、相手は「不特定多数」の一人にすぎないのだ。先方にとっても同じことだ。それでは、性行為を行なうことの可能な男女は全員 HIV 検査を受けることを義務づけるかと云えば、性生活は個人の生命活動ゆえにそこまで政治的に抑圧することはできないだろう。それに、当時は「不特定多数」という表現が

使われたが、おそらくはゲイの人たちのセックスライフがしばしば複数のパートナーを相手に行なわれているという「ライフスタイル」を前提にして使われていると思えなくもない。むしろ、女性とて複数の男性をパートナーにする人なり職業なりもあるだろう。だが、この不特定多数というコトバには、どうしてもゲイの人たちをきわめて特権のかつ限定的に含んでいるような気がしてならないのである。21 世紀はどうか。いまはヘテロでもゲイでもないバイの時代である。だから「不特定多数」のカテゴリーには、ヘテロの男女、ゲイの男、レズビアン、そしてバイの男女などあらゆる階級(?)の人間が含まれることになる。性同一性障害者とか性転換者とか性倒錯者もそこには含まれることになるかもしれない。さらに拡張すれば、ネオナチ主義者や民主党员や ××× 教信者などもそこには入ることになるだろう。

いわゆるモノガミー制（一夫一妻制）が原則となっている近代国家においてこの警句は AIDS 撲滅以上に効果的かもしれない。もっとも、最近はポリアモリー（polyamory、多愛制とでも訳すのだろうか）という関係が云々されていて、これは Wikipedia にも「つきあう相手、親密な関係を同時期に、一人だけに限定しない可能性に開かれていて、全ての関係者が全ての状況を知る選択が可能であり、全員がすべての関係に合意している、という考え方に基づく行為、ライフスタイル、または恋愛関係のこと」とあるように、不特定多数でもなければモノガミー的でもないありかたなので、とりあえず「平等な」関係と呼んでおこう。ただ現実には「全ての関係者が全ての状況を知る選択」というところがむずかしくて批判も少なくない関係づくりではある。だが、

このポリアモリーを別の表現で言い換えれば「不特定多数が情報を共有できる関係」ということになり、そこにヘテロもストレートもゲイも有徴な項目にはならず一気に解消される可能性をもつ。ただ、それだけに多くの人に認めてもらうのはむずかしい。不特定多数の人に認めてもらうための不特定多数の理論というわけである。人はみな差別や区別が大好きだから、そこに差異がなければ不安を感じ、新たに差異を設けようと懸命になるだろう。だから、最初から差異が存在していたほうがいいのかもしれないと思う一方で、そんな差異など形骸化された区分けにすぎないのだから、なくなってしまってもいいのではないかとさえ思う。仮に AIDS という病いがひとつの文化となって成立している現代においてはこのポリアモリーというシステムはおおいに機能する可能性もあるのではないだろうか。つまり、ファミリーとして集まっている団体のなかにも一人でも HIV 陽性の者がいれば、そのことをみんなで共有して、みんなでケアをしてゆくという方法が模索されることになるからだ。これは極めて前向きの解釈であるが、ポリアモリーにおいては「村八分」という民俗学的風習は生じにくいと思われる。だから、ポリアモラスな状況のなかで HIV 感染者はその集団からスポイルされることもなく、緩やかな紐帯のなかでケアの対象となるのではないかという、いささか誠実な希望もないではない。もちろん、社会全体がポリアモリーになってしまえば、経済社会自体が矮小化され、かつての原始共産制ないしは、昔なつかし「ウッドストック」のようなヒッピーライクなコミュニティが成立してしまうことになるだろう。しかも「生産性」という名目においては、ポリアモリーはかなり快

楽追求的なコンセプトを持っているので、その意味でも退行的と云えるのではないか。快楽と生産行為とはたいていの場合相性が悪いのである（本来はそれゆえに生殖という生産行為に対して神はそこに快楽を付与したはずなのだが…）。こうして不特定多数というコトバのむずかしさと曖昧さと凶暴さはこのように明らかにされてしまうことになる。しかし、ポリアモリーという制度(?)はひとつの了解事項として機能しているので、なにも恋愛関係や性愛関係といった人間関係に限定することなく成立するしくみであると思われる。つまり、ポリアモリーの紐帯はいたるところで散見されると云うべきなのだ。たとえば、AIDS 患者はたいていの場合医療機関での治療を敬遠される。AIDS そのものの治療ではない。歯科とか出産とか精神科とか、直接の接触が濃厚な医療行為（要するに血液による感染がその場で起こりやすいと予測されるようなもの）の場合は、あからさまに診療を拒否されることもある。その際には、HIV 感染者である医療者が医療行為を行なうのだ。この組み合わせは「同病相哀れむ」と云えば残念な見方になってしまうけれども、正当な医療行為あるいは患者・医者関係の構築のためにはある意味見事な方法と云うことができるのであり、そうした「同病者」によるポリアモリー的な関係がたたくづくられていると云うことになるのではないだろうか。ただし、これは HIV 感染の場合のみ有効な関係であって、糖尿病に罹患した医者と患者とか、骨折をした医者と患者とか、ましてや精神病の医者と患者といった関係は成立しにくいだろう。もちろん、昨今はがん患

者であった医者ががんの専門医として活躍するという現状もあるので、一概に同病者同士の患者・医者関係が放棄されているわけではないということは主張しておきたい。それにドリフターズの「もしもシリーズ」ではないけれども、病気の医者のみならず老人の医者がお年寄りをケアするという構図だって、高齢社会に突入して久しいわが国ではお笑いではすまされない、リアルな人間関係と云えるだろう。考えてみれば、医者だけが特権的に健康である必要はないのであって、患者からすれば少々は病いを経験している医者の方がずっと「親しみやすい」し、「情報が共有できる」と思われるのである。医者はしばしば「不特定多数」の患者を相手にしていると捉えられているけれども、現実にはかなり「選択的少数」の患者しか扱えないのであって、『ブラックジャック』のようにはいかないのであろう。もっとも、病気や怪我の数はものすごく多いので、「どんな病気（怪我）の患者が来るかどうかわからない」という意味では、たしかに不特定（特定できない）であり、多数（少数ではない）のである。とくに救急医療の現場などは、最近ではドラマやドキュメンタリーといったテレビ番組などにもなって関心が寄せられているけれども、どんな患者が来るかわからないという意味では不特定多数性の高い職場とも云えるのである。公園で寝ていたら首に鎌がささっていたと血まみれになってやってきた浮浪者、痛いので安全に指をつめてくれないかと頼みに来た若いヤクザ、あるいは呼吸困難になって調べてみると喉元に夫の入れ歯が詰まっていたおばあちゃん、ゼリーと勘違いしてブルー

レットをしっかりと完食してしまった痴呆老人など、救急現場はたしかに不特定多数の人びとで満ちており、まさに社会の縮図となっているのである。医者の方もそれには負けていない。意識不明の患者が多く運ばれてくる三次救急の現場で、どうせ患者は見えていないのだからとパンツ一枚に白衣だけを来て診療にあたっている若い医者や、緊急手術が終わり次第スキューバダイビングに出かけてストレスを解消させている特殊救急外科の教授、阪神大震災で救急医療のために昼夜を隔てずに働いていて過労死してしまった専門医など、こちら側もまた、不特定多数とは云えないけれども、特定多数の人びとで満ちているのだ。

論すべき問題が遠いところに脱線したからと云って

「読み手」の存在という問題からずいぶん遠いところに来てしまった。だが、論すべき問題が遠いところに脱線したからと云って、読み手をも遠いところに連れ去ってしまうわけではない。いや、連れ去るような技術もあるだろう。映画や文学然り、古典芸能然りである。フィクションというのは、基本的には「遠くに連れて行くこと」と考えている。その点でドキュメンタリーとは異なった視点をもっている。ドキュメンタリーは「もうひとつの現実を見せる」という意図のもとに製作されることも多く、たとえ見知らぬ国や時代や文化へと連れ去られることがあったとしても、フィクションにあるようにそこから現実へと引き戻すという運動性をもたずに、むしろ読み手（鑑賞者）の現実という領域を広げて、連れ去った彼方にも現実があるということを知らしめる表現なのではないかと思っている。いずれにしてもドキュメンタリーでもフィクションでも「現実」という地点に読み手を立脚させているという点では共通していると云えるかもしれない。講義などでよく脱線というコトバが使われる。どちらかと云えば「脱線の名人」と自称してもいいくらいなのであるが（この文章を読んでいる方ならもはやお気づきでしょう）、脱線とは本線（話の本筋）から逸れるということを意味している。つまりは線路（もっとも大事な論理）が前提であって、それに乗って進んでいると、そこから逸脱してしまうというダイナミズ

ムになるわけだ。たしかに講義にはシラバス（講義計画）というものがあって、最近の文科省は全体のねらいとか到達目標とか参考文献を明らかにさせるばかりでなく、毎回（半期では15コマというのが通例になっている）の講義内容をきちんと記述するように指導している。予め教科書が指定されていて、その目次に沿って講義が進められるならば、仮に形式的ではあってもシラバスを作成することができるだろうが、たとえば「現代思想」とか「表象文化論」といった科目名の「一般教育」（ここでもまた不特定多数の問題が出来ることになる）の場合、そもそも「現代」というポイントを分析の対象とするわけであるから、半年前とか1年前に「語るべきこと」が決められていること自体、教育者としての積極的怠惰以外のなにものでもないのである。もちろん、語られるべき思想の刃（思考手段）のようなものはあるだろうから、それを明らかにしておいて実際に現実的なテーマを事例にして話すということは「あり」かもしれない。だが、そのときにはシラバスを書くことはなかなか困難である。ちなみに、ゼミとかゲスト講師を呼んでのオムニバス形式の講義であれば、そこには毎回の講義内容など記載されていない。「未定」だからだ。入ってきた学生がどのようなテーマで論文を書くのか、あるいはどんなゲストがやってきてどんな話をするのか、それはシラバス執筆時にはまだ決定されていないからだ。よく知られているように、落語という古典芸能の場合、ホール落語と云って予め前売券を売って大きな空間で演者が行なう場合にはチラシなどにネタ（演目）が載

せられていることもあるが、寄席などの定席の場合、あるいは独演会などの場合はネタはたいい当日の「お楽しみ」である。演者として、客を見てからネタを決めることが多い。予め決めておいたネタがその日の天候とか時間帯とか客質に必ずしもマッチしているかどうか分からないからだ。だから、ネタを終えたあとは、会場の出口近くに「本日の演目」として貼り出されていることも少なくない。落語の好きな人であれば、その日にどんなネタで話すのかを予測し、そして実際に話されたネタが何だったのかを「当てる」楽しみがある。これは「一人芸」の落語ゆえ成り立つ芸当である。もっとも、上方落語の場合はハメモノと云って下座の音楽が漸のなかに入ってくるものもあるので、そうしたネタを扱うときにはお囃子さんと事前に打合せをしておかなければならない。前の演者が高座に出ている時に次の演者が自分のネタについて三味線方にほんの少し「囁く」だけで、見事にハメモノをこなしている現場に立ち会ったことがあるが、プロというものはすごいものであると感心することしきりであった。だが、高座ではたった一人なのである。若手の落語家がマクラにおいて、「お客さんがいらっしやらなかつたら、ただの独り言ですから…」と笑わすことがあるけれども、ある意味多数の他者を前にした「大きな独り言」に他ならないのだ。亡くなった桂枝雀はネタ繰り（落語の稽古）をするときは散歩中や移動中の車両で行なうことが多かったそうだが、客でもない周囲の他者はさぞかし驚いたことだろう。落語家はたとえ客が一人もいなくても、ネタ繰りというカタチで「独り言」

を正当化することができる。同じようにたった一人で教壇という高座に立って講義をする教師は、おそらく学生たちの前で公然と「独り言」を云うことを許された商売である。議会における政治家の答弁としてほとんど独り言に他ならないのだが、ここではヤジという最も下劣な日本語が飛び交っているの、一応ことばの往復行為になっていると考えることもできる。しかし、かつての寄席では客が演者以上に面白いヤジを飛ばしていたらしいので、落語の客の方が政治家の先生たちよりも早く上品になってしまったのかもしれない。ほとんど独り言でしかない講義にヤジを飛ばしたくなる学生も間違いなくいるだろうが、彼らはそうすることで講義を活性化あるいは破壊する意志を表明することはなく、隣りの友だちとの会話や携帯の向うの誰かとのメール交換に興じているし、聴く意志のないことを睡眠という身体表現であらわしている。決して講義がつまらなかったわけではなく、気づいたら寝てしまっていたのです。居眠りをした学生はたいいの場合そう言い訳をするけれども、これは大学の講義に限らずに、落語や歌舞伎や能楽の場合でも事情は変わらない。演者や役者よりも大きな音を出して厭をかいている客には何度でもでくわしたことがある。著名な評論家であったり、よく知られた芸能人だったりもした。寝るということは生理的な反応であるから、それはそれで仕方のないことであるが、それは居眠りをすることが講義そのものや講義担当者への「拒否反応」ではなく（もちろん無意識的な拒絶というものは潜んでいるであろうが）、単に眠いだけであり、そこ（教室）ではその欲望を行動に移すことが許容されているに過ぎない。もしかすると「独り言」を云っ

ている教師だけがたまたま寝ずにすむだけなのかもしれないと思うことさえある。話していることで眠気を払いのけているのかもしれない。学生たちは「私語の世界」に遊ぶことに飽きるとやがて静かに眠りにつく。若いときは、学生が私語をしたり居眠りをするのは、つまりは講義を聴く意欲のない学生を教室内で増殖させてしまうのは、まったく教員一人の責任であると信じて、自身の講義技術を磨き上げようと努力していたものだが、舞台や講演会のような場所でも私語や居眠りに興じる多くの老若男女を見てみると、「ああ、この人たちは疲れているのだな」と鷹揚な気持ちになることもあるし、そこにいる者のほとんどが寝てしまっている老人ホームでの人生を先取りしているのかと余計な詮索をしたくなることもある。私語や居眠りは講義に対するある種の身体表現であろうが、それは講義に対する「評価」とはべつのものである、と今は考えるようになってきた。私語をしている学生をどう注意するかというのは教師にとって講義をする以上にむずかしいことであるが、しばしば「音声言語を介さない私語なら許します。携帯メールか手話かテレパシーで会話をしてください。ただし携帯メールは入力時や着信時に音が発生する可能性があり、手話であればこちら（講義担当者）はわかってしまい、テレパシーもまたこちら（講義担当者）も靈感が強いのでわかってしまうかもしれません」とややおちゃらけて告げるか、「教室内で私語をするということはそれだけ呼吸運動が盛んになるので二酸化炭素濃度が上がる。従って君たちの私語は間違いなく環境破壊である、憲法違反かもしれない」といささか大上段で注意することにもしている。憲法違反かどうかは定かではな

いが、条例違反くらいにはなるかもしれない。ただし、教師だけは教室内で環境破壊を結果的に行なうことを許された存在なのである。

大学は公共性と専門性が共存した場所である

学 校の場合は教室という一定の空間が確保されているので、実際の講義のときには不特定多数という対象を扱うことはないだろう。だが、講義の内容やスタイルは不特定多数を想定すべきなのかもしれない。つまり誰が聴いても理解できて納得することのできる内容というわけである。誰が聴いてもわかるような内容など学問ではない、などと反論する大学人はもはや一人もいないだろう。大学は少なくとも公共性と専門性が共存した場所である。戦前の、少数のエリートをつくるための大学とちがって、いまは、一定の時間を教室という場所に拘束されてある程度知的な情報を供給される機会という意味合いのほうが強くなっている。日本はたいへんに平和なことに、国立大学の教員は試験を受けなくてもいい国家公務員である。そもそも、大学教授になるには試験とか公開授業といったものではなく、あくまでも過去の「業績」である。あるいは「現代という時代へとアプローチすることのできる実践的なノウハウ」を持った非大学人である。過去にすぐれた業績を持っている研究者がすぐれた講義を行なうことができるか、あるいは社会的な活動に大きな影響力をもっている非大学人が誰もが納得する講義をすることができるか（少なくとも、多くの大学は閉鎖的な業

績内容しか持っていない大学人ではなく、もっと公共性の高い人材を教員として採用しているという現実があるけれども）、それはわからないのである。不思議なことだ。講義は情報の伝達ではない。情報の伝達という機能もあるかもしれないが、それは講義という過程の一断片であって、講義はパフォーマンスでありエンタテインメントであるべきだ。それなのに、講義という行為が大学教員になるための重要な項目になっていないことが不思議でさえあるのだ。たしかに講義は話術だけではない。大学時代、一枚の黒板に色チョークを用いて一度も黒板消しを使わずに見事に図や文字でレイアウトした板書をした植物生化学の講義があった。それは芸術的とも云えるもので、すでにパソコンによるスライドショーとかパワーポイントなどといった「大人のおもちゃ」を持ってしまった現代の大学教師ではとうてい不可能な技術であった。一枚一枚板書された植物細胞の詳細や反応式を今でも鮮明に覚えている。皮肉屋で誰にも好かれぬ教師ではあったが、語学の能力と板書の技術、それにあらゆる分野にわたる読書術に関してはいつも舌を巻いていた。また、大学院時代の恩師は、講義や講演で話すネタ（と敢えて云わせていただくが）はあまり事前に関心することなく、本当に直前になって高価なファイロファックスのノートにちょこちょこメモをしてそれだけで講義をしていた。もとより話すべき内容はいくつもの引き出しに分けて頭のなかにストックされていたのであって、そのメモは引き出しのラベルの名前であったりしたのであろうが、こちらも見事な編集能力の持ち主であったとも云える。

東京の講演会に大阪からカバン持ちで同行したことがあるが、この恩師は新幹線のなかで新書を三冊くらい軽く読んでしまう人だったので、東京での講演の内容がすべて移動の新幹線のなかで読んだ新書からの情報であったことを知って、そのライブ感覚にやはり驚かされたこともあった。大学時代の教師も大学院時代の恩師も、単なる知の編集能力の保持者であったにとどまらず、すぐれた運動感覚の持ち主であったのだと今思い返すことができる。おそらく彼らにパソコンを与えても、パソコンには支配されない独自の講義を展開することができたに違いない。北野武監督の『キッズリターン』（1996）で、主人公のボクサーを潰そうとする先輩ボクサーが飲み屋で云う「強い奴はいつだって強いんだから…」というセリフが身に沁みてくる。プロと云う表現がここで適当かどうかはわからないが、どんな状況においてもソツなく自分の仕事をこなすことができるというのがプロと云うものであろう。かつて落語家の立川談春はどこかのホールで公演中に突然停電になったとき、完全な暗闇のなかで噺を続けたそう。談春という人は立川流なので客との距離が近い寄席での出演をすることができないのだが、なるほどホールでは必ず客席を暗くしていることがほとんどである。それは本人も落語会のマクラで述べているが、後方の座席の客は、談春と談春の落語を聴いている前列の客を同時に視野におさめることになってしまうために（まるで落語会の撮影風景を見ているという感じなのだろう）、客電を暗くすることで、すべての観客が談春だけを見て聴くことができるように設定しているそうなのだ。停電の経験とはやや異なるかもしれないが、この暗

闇という意味合いは深い。劇場の客席を暗くしたのはワグナーの時代だと伝えられている。隣りや周囲の客がうっすらと見える程度で、舞台の方を注視することができるシステムというわけだ。ただし、多くの落語、それに歌舞伎や能楽の場合は客電を暗くしない。推測にすぎないが、たとえば落語や能楽ではかつては野外で行なわれていたという歴史的事実の名残りであるかもしれない（とは云え、江戸落語は最初から蕎麦屋や料亭の二階あたりで演じられていたらしいから野外という範疇ではないが）。また、歌舞伎の場合は、それが舞台芸術であると位置づけられるのは明治以降のことなので、江戸期には客席だけに特権的に電灯を点ける／消すといった技術はなかったゆえに、そうした歴史に従っているにすぎないとも云えるし、さらには歌舞伎劇のもつ祝祭性と非日常性を考えれば、そこには特殊な事情がないかぎり暗闇があってはならないのだ。ときどき考えることがある。メディアアートやデジタルアートが全盛となった現代アートの世界だが、もしも展示会場が停電になってしまったらどうするのだろう、と。かつての油画であれば、フェルメールでもラ・トゥールでもレンブラントでも完全な暗闇でない限り、画面は光を発していたので、作品としてじゅうぶんに鑑賞に「耐えた」はずだ。だが昨今のアートは停電だのマシン故障だのが起こればたちまちに作品として成立することができなくなる。同様に、インタラクティブアートのように鑑賞者による何らかの働きかけによって成立する作品の場合、鑑賞者がいない場合にはやはり作品として「耐える」ことができないだろう。

電気もなく暗闇で、鑑賞者もなく空白の場所、そこで成立するものだけがアートであると、メディアアートに批判的な立場にいたときは（今でも、少しは、いる）、そう断言してきた。ということは、今まで書いてきたことから考察すると、「独り言」である落語だけがアートとして存立可能な表現ということになるのかもしれない。トイレで用足しをしていて突然停電に

なってもその行為を途中でやめる人はいないだろう。用足しをすることに本質的に明りは不要であり、かつ鑑賞者の存在を想定する必要はないからだ。だからそれはアートではない。何よりも「不特定多数」の鑑賞者を前にして行なう表現行為ではないからだ。落語は違う。仮に不特定多数が「ゼロ」であっても成立することの可能な表現芸術なのである。表現の場合には「多数」という数のなかに「ゼロ」という数も含まれていることをよくよく肝に命じておかなければならないのだ。

古典芸能とて経済活動であって慈善事業とは違う

落語であっても歌舞伎であっても講義であっても不特定多数の人びとを相手にする。実際の数ではなく、供給されたコンテンツを理解し納得する潜在的な人びとの存在様態が不特定多数であると述べた。つまり、「誰に対しても」開かれているコンテンツ、ということになる。落語はともかく（と一応は云っておく）、歌舞伎や能楽の「敷居」の高さはそ

うした開かれ度合いに依存しているのであり、古典芸能の発信者側は涙ぐましい努力をつねに続けている。個人的には、役者や興行主がそれほど客にサービスする必要もあるまい、一人ひとりが丹念に「予習と復習」を行なえばいいのだと厚かましくも考えているが、現実にはそうもいかない。古典芸能とて経済活動であって、慈善事業とは違うからだ。であるからこそ、経済活動を有利にするために慈善事業的な歌舞伎入門や鑑賞教室などが書物のカタチで出版され、あるいは舞台のカタチで紹介される。不特定多数の「数」を増やそうという意図があるのだ。ことに歌舞伎の場合はそれが目覚ましい。歌舞伎文化ならず歌舞伎産業といってもいい状態で、ウェブサイト、グッズ、

関連書籍、DVD、現代演劇や映画への出演、ゴシップなどと、歌舞伎役者が望まないことまでが一般の人びとに向かって供給されている。この冊子が出る頃には東京・東銀座の歌舞伎座は解体工事に入っているであろうが、いまや木挽町には「歌舞伎」を親に行く客よりも「歌舞伎座」を見に行く客の方が多いのではないかと真剣に思っている。それはじわじわと広まっていき、やがては日常生活の重要な部分を担うことになるような「文化」ではなく、ひたすら前進することだけを運命づけられた慌ただしい賑やかな「産業」でしかないのである。映画産業が斜陽になったのは映画文化よりも人びとを牽引する文化（テレビ、音楽、お笑いなど）が拮抗して成立してきたからだ。つまり文化は産業とともにあるので、産業だけを批判するわけにはいかないのであるが、文化というものが市場経済のサイクルに巻き込まれると、たちまちにして文化産業となってしまふのである。もっとも、そうしたこと自体を文化論的に解釈するのが産業文化論というものなのであろうが、それについて論じることは「脱線」ではなくて「本線」ということになるので、別の機会に譲りたい。要は、歌舞伎という文化ではなくて歌舞伎座という観光産業の一商品を味わいたいというわけだ。このことは落語においても似た状況が発生している。2006年にオープンした大阪の天満天神繁昌亭は、上方落語の定席として60年ぶりに復活した寄席であったが、とくに昼席は連日満員であり、チケットを取ることも容易ではない。だが、だからと云って落語という文化に親しみ、上方落語が好きだから繁昌亭に足を運ぶという人びとはそれほど多くはない。彼らは関西一円の他の落語会にも足繁く通っているので

あって、繁昌亭だけが「オンリー」ではないからだ。ではなぜそれほど多くの客（とは云っても比較的小ぶりの劇場ゆえ250人入れれば満席である）が繁昌亭に訪れるかと云えば、それは観光バスのツアーのオプションに加えられていたり、大阪観光にやってきた人が団体でこの「観光名所」である繁昌亭を選ぶからに他ならない。落語は文化となつて久しいが、すでにこの繁昌亭観光ツアーをもって産業と化したのである。この時点において、歌舞伎も落語も「不特定多数」の観客を対象にしたと云えるのではないだろうか。むずかしいのは文楽（人形浄瑠璃）である。文楽は、全国を巡業で回る公演や東京・三宅坂の国立劇場小劇場での公演はいつも満員である。とくに国立劇場小劇場は年に4ヶ月ほど公演を行なうが、チケットはたちまちにして売切れてしまい、たいていの場合当日券も発行しない、もはやプラチナチケット状態である。しかし、大阪・千日前の国立文楽劇場では満員になることはほとんどないし、当日券も楽に入手することのできる公演日が少なくない。云うまでもなく、文楽発祥の地は大坂である。細かな歴史の変遷については割愛するが、少なくとも今日観ることのできる人形浄瑠璃のうち、文楽と称せられるところの表現芸術は大阪から生まれた。淡路島の人形浄瑠璃の興行師であった植村文楽軒なる人物が、大坂高津橋南詰に「西の浜の高津新地の席」という小屋を建てたのが最初である。文楽という名前は三代目文楽軒の時代あたりから流通するようになる。それなのに、大阪の不特定多数の人は文楽を観ないのである。このことは敢えて厳しい云

いかたをすれば、大阪ではすでに文楽は文化ではなく、ましてや産業でもないということの意味している。文楽好きのわずかな観客と劇場名のついた封筒をもって招待席に陣取っている新聞記者や評論家、それに演者の家族・親戚を除けば、それ以外は空席が目立つというのが国立文楽劇場の現状である。これでは文化にも産業にもなりえないのではないか。メディアの世界ではたった一人、義太夫語り人間国宝竹本住大夫だけが多くのCDとDVDを出しており孤軍奮闘している。ほとんど出ていない文楽（義太夫）のCDは、どれも故人のものばかりで、それは資料的価値と懐古の趣味を満たしてくれるものであろうが、文楽を「文化」ないし「産業」として根づかせる機動力にはなりえていない。同じCDやDVDといった記録メディアでも、落語の場合は新旧の演者のものが数多く出されており、購買層の多くがかつての落語家の見事な舞台を懐古すると同時に今日の落語家の成長ぶりに目を細めているのである。それに、これだけ多くの落語CDが毎月リリースされているにもかかわらず、昭和48年（1973）に亡くなった五代目古今亭志ん生のもがずばぬけてよく売れているという現実があるのは、「足を運んで鑑賞する文化」と「聴いたり見たりする文化」というふたつの機能が成熟したカタチで落語を成立させていることを物語っているのだ。たしかに、落語と文楽とでは不特定多数の内実にも大きな開きがあるだろう。両方を鑑賞対象にする人はかなり少なくなるであろうし、落語は文楽ほど「予習」を必要としない芸能ではある。それに、繰り返すが、文楽

には不特定多数の観客層を「期待」することはできても、いわゆる浮動票を一気に文楽へと投票させる力がないのである。文化力も産業力も弱いというのが、文楽の、今日における問題点である。しかし、もちろん、だからと云って文楽という古典芸能が斜陽になっていると断じることはできない。わずかながら新作公演も行なっているし、鑑賞教室は高校生でいっぱいである。関連文献や舞台のDVDも少しずつ増え始めているし、全国には文楽以外の人形浄瑠璃が民俗芸能として多く存在し、大切に守られている。産業の準備段階のような文化ではなく、長い歳月のなかで人びとの生活にじんわりとした存在感とインパクトとで浸透してきている本来の文化（それは市場経済とは無縁であることをむしろその存在理由としているのである）がそこにはあるし、文楽という人形浄瑠璃はまさにその最先端を走っているわけなのだ。しかも、そうした意味では、文楽こそは歌舞伎とも落語ともちがって本当の不特定多数の人間を相手にしている芸能であり、もっとも自由な芸能であると云うこともできるのだ（ただし、後継者の問題といった厳しいテーマが控えていることはここで押さえておきたい）。

能楽の場合はどうであろうか

歌舞伎、落語、文楽と、鑑賞者である不特定多数の人びとのふるまい、それに伴う「文化」と「産業」の問題について考えてみた。それではもう一つの古典芸能である能楽（能と狂言）の場合はどうであろうか。これは徹底して「文化」のレベルにとどまっているジャンルであり、なかなか「産業」へとシフトしにくい諸側面を持ち合わせている。そのことが能楽に歴史的かつ本質的に関わることなのかどうかはまだわからないが、おそらくごく一般の人たちのイメージでは能楽とくにお能はもっとも「困難」な古典芸能であると捉えられているのではないと思われる。能舞台や演者の数、それに作物（大道具）などはいたってシンプルかつ合理的であり、そのわかりやすさがあるがために、能で語られる謡や舞といった中世の言語と身体が物語を先へともってゆく推進力となっているのだが、それらが現代人にはわかりにくいために、多くの人はそこで挫折してしまうのかもしれない。「産業」としてのサービスであろうと思われるが、東京・千駄ヶ谷の国立能楽堂では前の座席の背もたれの部分にディスプレイが設置されていて、そこに字幕が出る。能楽ではおそらくこだけであるが、文楽は大阪でも東京でも舞台の上部あるいは左右の壁に字幕が映される。歌舞

伎にはまだそうしたサービスはないが、歌舞伎チャンネルという歌舞伎専門の衛星放送やNHK（でしか放映しない）の劇場中継などではやはり字幕が画面に出る。日本舞踊における詞章（歌詞）であるならば、それは楽器の演奏とともに語られるものであり、踊りの形式と内容とを決定づけているものであるから、詞章が字幕になることはずいぶん助かる。それに他の芸能とはちがって、日本舞踊の詞章はなかなか文献でチェックすることはできないという事情もあるだろう。だが、能楽や文楽における字幕はどのようなであろう。別に現代語に解釈したものが出るわけではなく（外国語の字幕やイヤホンガイドであれば現代風な表現になっているが）、能楽であれば室町時代の日本語であり、文楽であれば江戸時代の日本語だ。そもそも、その字幕を読んで理解することができる観客は、字幕を見なくてもじゅうぶんに鑑賞できるということになるし、能楽で使用されているコトバを知りたければ各自が謡本（曲ごとに一冊の書物になっている）を持参して、それをめくりながら鑑賞する風景こそが「観能」と呼ぶことのできるものではないかと思っている。小津安二郎の戦後の名作『晩春』（1946）では、笠智衆と原節子の父娘が東京・駒込の染井能舞台で二世梅若万三郎の『杜若』を鑑賞する場面がある。ここで笠智衆が再婚しようとしている相手である三宅邦子と出会うことになるのだが、笠智衆も三宅邦子も謡本を手にしている。この謡本を持っているかどうかで「不特定多数」と「特定少数」とを峻別することになるのかもしれないが、かつては上品な鑑賞風景として許容さ

れていた。国立能楽堂の字幕はディスプレイのオン／オフが可能なので、見たくなければ見なくとも構わないのである。だが、文楽においてはそれができず、舞台に目をやれば厭でも視界に入ってしまうのである。このことはメディア論的には少々重要である。なぜなら、かつては「文楽を聴きに行く」と表現していたのであって、人形遣いよりも浄瑠璃を語る太夫と三味線弾きの方が重要であると考えられた時代もあったのである。実際は太棹（三味線弾き）が物語の進行役になっていることは自明なのだが、いまでも時おり正面の舞台の方ではなく、上手に斜めにせりだした床（太夫と三味線弾きが座す場所）の方をじっと見つめて文楽を聴いている人を見かけることもある。彼らは「耳の人」なのである。統計的に正確であるかどうかはわからないが、義太夫は素人でも習って語る人が多かった時代、眼の見えない人が多く語っていたと聞く。三味線弾きでも盲人がいたことを考えると、琵琶法師あるいは検校の時代の名残りとも思われるし、かつての人形浄瑠璃が義太夫とは切り離されていたことも推測できるのである。前述した竹本住大夫は、公演後にしばしばアフタートークを勤めて、自身の語りを解説しながら繰り返して演じてくれることがある。そのときに必ず「音（おん）で語る」「息で語る」といった技術用語が飛び出すのだが、それをその場で実践してもらって、ようやく観客は理解することができるのだ。本来、文楽の観客が「耳の人」ばかりであれば、そうした説明もまた無用のものはずであるのに、現実はそのほかないわけであろう。義太夫や太棹が発する音に対

して聴覚が鈍麻してきた現代人に追い打ちをかけるのが、この字幕なのではないかと思う。外国映画の字幕とはわけが違うのだ。外国映画の字幕とて、なんとも珍妙な日本語の字幕をつける人がいて（今でも御活躍になっているが）、それゆえにできるだけ字幕を見ないで語学の勉強をした思い出がある。だが、文楽や能楽の字幕は「そのまま」テキストが登場するので、何より字幕を追うことで精一杯になってしまうのだ。それに、これはかなり具体的な話になるが、幕が開いて太夫が語りだして字幕が出ると、それに気づいた観客が同行している知人や配偶者に声を出して知らせたり、あるいは字幕を指さして示したりするので、鑑賞をはなはだ阻害してしまうことしきりなのである。文楽の公演なのに皆が片腕を高く伸ばして、まるでナチスドイツの演説大会のようになってしまうのだ。字幕がまったく不必要であるとは云わないが、もう少し何か工夫があってもいいのではないかと思う。さらに付け加えれば、意外にも不特定多数の人から評判のいいイヤホンガイドというのも考えものである。これももちろん観客サービスという名の「産業」以外のなにものでもないのだが、ストーリーの説明だけでなく舞台、役者、小道具などありとあらゆる情報を音声によって教えてくれるものだ。無音の間を重視する能ではさすがにイヤホンガイドはないけれども、歌舞伎と文楽ではたいてい準備されている。ただの一度も使ったことがないのでわからないのだが、他人の声による説明を聞きながら舞台を観るという「鑑賞法」というものが、少なくとも決して健康的ではないということは断言できる。自分だけの感覚を信じるなどと云うつもりはないけれども、イヤホンから流れる音声と舞台か

ら発生する音（セリフ、下座ないし床の音曲）とを同時に聞けるような器用な聴力をもって
いる人が本当にいるのだろうか。もちろん、
役者がセリフを云っているときにはさすがにイ
ヤホンガイドは沈黙するだろうが、歌舞伎の義
太夫狂言や舞踊など音曲がきわめて重要な作
品において、その曲が語られている最中に音
声ガイドが流れるというのはいかがなものだろ
うか。この影響かどうかは不明だが、歌舞伎
において義太夫、長唄、清元、常磐津などが
語られ演奏されているときに私語をする客が
圧倒的に多いのである。彼らにも耳はついて
いるから、役者の云うセリフには耳を傾けるよ
うであるが、音曲はまったくのBGMとしか理
解されていないようで、音が鳴っているときは
「私語をしてもいい時間」という了解事項が
成り立っているのかもしれない。大学の講義
でも、教師が話しているときは大人しく聞いて
いるふりをしている学生たちも、映像を上映し
はじめると途端に私語がふえる。歌舞伎座の
客も講義に出席している学生も、舞台の音楽
や映像の音よりも大きな声で私語をしなけれ
ばならないので、さぞかし喉が丈夫になるだ
ろう。イヤホンガイドを聞けということが、
舞台上の生の音を聞くなということになるの
であれば、それは舞台鑑賞としては本末転倒で
あると云わざるをえない。文楽の場合にはさ
すがに義太夫の語りにかぶせて音声ガイドを
することはないだろうが、文楽においては語
りのない部分で三味線の糸だけの場面は「そ
ういう場面」（たとえば「空二」といって三
味線の二の糸を開放弦でつま弾くだけの場
面は、登場人物の複雑な心情や場面進行の
深刻性を表象する「もう一人の主演」であ
る）なのであって、音声ガイドが介入する
資格などない

はずなのだ。それでも、イヤホンガイドを
利用したからストーリーがよくわかったとい
う声をしばしば聞くことがある。イヤホン
ガイドを「聞く」ことによって得た情報と、
舞台を「観る」ことによって入った情報と
がバランスよく自分の肚に入るのであれば
それに越したことはない。だが、イヤホン
ガイド、筋書（パンフレット）、字幕など、
舞台鑑賞をするのにそんなに情報（しかも
少し予習をすれば会得できる予備情報ば
かりである）が多くていいのだろうか。冗
談であることを祈るばかりだが、そのうち
宝塚、吉本新喜劇はもちろんのこと、落
語やアニメ映画にいたるまでイヤホンガ
イドや字幕が導入されるようになるの
かもしれない。たしかに、かつてのサイ
レント映画（活動写真）のときにいつも
スクリーンの傍にいた弁士の語りはい
ままで云えばイヤホンガイドのような
存在であったのかもしれないが、彼の
語りはそれ自体が芸術であったし、機
械的に情報を提示するという現代的な
意図を持たずに、どのようにして映画
を楽しんでもらおうかという「愛」に
満ちていたと解釈できるのである。
素朴な情報科学においては、与えら
れた情報量が多い方がそれだけ選
択肢も増えることになって、多
様な演算を行なうことも可能
になるだろうが、歌舞伎や文楽
ではあくまでも舞台がメイン
であって、いかに優れた情報
であっても、それは二次的な
ものに過ぎないのである。何
よりも歌舞伎劇が「総合芸術」
であると世界的に評価されて
いる所以は、役者、セリフ、
衣裳、美術、音楽、舞台装
置、小道具、黒衣、照明に
いたるまで、特定の演出家
をもたないのに（あるいはも
たないがゆえに、

と云うべきなのかもしれない)、あらゆる情報がそこに集結しているという点に存するのである。ある情報を別の情報によって説明もし、解釈もしているのだ。つねに説明と解釈の行なわれるダイナミズムの場こそ、歌舞伎の劇場なのである。その意味ではイヤホンガイドなるものは、舞台から発せられるそれらの情報とはまったく異質の情報であり、なおかつ「外部」から与えられつづける情報にすぎないのだ。音声ガイドは永遠に舞台から発信されることのない情報なのだ。

能楽も立派な思想であったはずなのに

能楽の「文化」と「産業」の場面についての検討だったはずなのに、あまり能楽の例が出てこなかったのには理由がある。「文化産業」と化した歌舞伎や、未だそのレベルには到達していない文楽での事例を披瀝することによって、能楽の状況を類推することができるだろうと考えたからだ。能楽はきわめて閉鎖的な空間で終始している。能舞台の構造だけを云っているのではない。それであればむしろ能楽は開放されていると云うべきだろう。緞帳も幕もなく、野外でも上演可能な

のだから。ここで閉鎖的と指摘するのは、観客（見所）がとうてい「不特定多数」に及ぶことがないという意味においてである。歌舞伎と違って、能楽には「愛好者」が多く、自身が謡や小鼓や仕舞いを習っている、いわゆる素人能楽師がたくさんいて、そんな人たちが能舞台に足を運んでいる。これは、早くにエンタテインメント性を強く帯びてしまった歌舞伎と、特定の階層にのみ受容されていた能楽との歴史的かつ民俗的特性から生じた差異なのである。武家社会の崩壊とともに、能楽師たちはパトロンを失い、ある者は転職し、ある者は地方に流れ、ある者は素人に教えて生計を立てるしかなかったのである。それによって、能楽は文学という研究ジャンルのなかに

早くから組込まれ、「学問」としても成立していた（ただし、能楽学会よりも歌舞伎学会の方が早くに組織されている。文楽学会や落語学会はまだ誕生していない）。つまり、能楽は「教養」という色合いのきわめて強い身体表現であり文芸であったのだ。それは「文化」にも「産業」にも馴染みにくいものであろう。わが国では哲学といったジャンルも「文化」にも「産業」にも吸収されない傾向にある。それは、非現実的であるということでもあり古色蒼然と云えなくもない、ということだろう。かつて鷲田清一は「今までは思想がファッションだった。これからはファッションが思想になる」と、まことにファッションな発言を80年代にしていたが、いまこのコトバを思い起こせば、思想がファッションであった時代もあったのだなと感慨深いものがある。対して、現在はファッションもデザインもアートもすべからず「思想」として読み解くことのできるものとなっている。思想に近づいたジャンルほど「産業」への接近度も上昇するというのは21世紀の傾向なのかもしれないが、それについてはまた別のところで論じたい。ただ、能楽も立派な思想（ことに身体論としての叡智はたっぷり詰まっている）であったはずなのに、なかなか「産業」へと参画することができないでいる。とは云え、世阿弥の名著『風姿花伝』を含むいわゆる「十六部集」が吉田東伍によって発見されたのは明治42年（1909）のことであり、それ以前は能楽が思想であったのか芸道であったのか、秘密の身体実践であったのかは定かではないが、いずれにせよ「産業」として市場経済のフィールドに躍りでることは決してありえない表現芸術であったのだ。それは能楽の歴史を鳥瞰するだけでもよくわかる。

江戸時代までは武家や大名の手厚い保護を受けていたから（彼らにとって能楽は教養であり同時に正しい日本語の教師であった）、それが「産業」化する必然性はなかったが、明治以降には学問の対象となり、現実の能楽師はそれを「文化」とすべく努力したのだ。だが、やはり現在でも能楽は不特定多数の興味を引くものとはなりえていない。社団法人能楽協会のウェブサイトによれば、全国にある能楽堂の総数は78ヶ所、能楽協会名簿に登録されている能楽師の数は約1400名。また、演目の数は、野上豊一郎の名著に『能楽二四十番』というものがあるが、現行曲としては200番である。能楽が「産業」化されれば、全国の能舞台に満遍なくすべての作品を巡回することのできる規模であるが、各流派、各能楽堂、そして各演目によって「諸般の事情」があるために、それは現実的ではない。能楽は歌舞伎と違って松竹という一企業が独占的に管理する芸能ではないので、それぞれの公演でプロモーターなりプロデューサーなりが介在することが可能だ（実際は各能楽堂が企画運営ということになっており、能楽堂のスタッフが能楽師にお伺いを立てて進めてゆくというパターンが多い。能楽師自身が企画を立ててそれを舞台化するケースも最近増えている）。だから、「産業」における不特定多数の「顧客」とはちがった「愛好者層」を獲得することも不可能ではないのだが、困難なのであり、それが能楽であるとも逆説的に云えるのだ。やはり「特定少数」の世界なのかもしれない。

世の中、わからないことばかりなのである

ある程度の知識や情報を前提としたところに、「不特定多数」の存立条件があることは言うまでもない。日本国民であるとか、日本語を理解できるとかいった特性はあまり「不特定」とは云えない気もするが、それは「大衆」とか「公衆」とか「国民」といった表現と同様に、誰もが了解している「不可視の境界線」が潜在しているのである。その境界線を明らかにすれば「不特定」でも「多数」でもなくなるかもしれない。しかし、もはや名をつけることのできない「匿名集団」がそこに出現するだけであり、それは哲学者や宗教家が「世界」と呼ぶところのものとなつた差はなくなる。もっとも、彼らが呼称する「世界」なるものは、あくまでも自身ならびに読者（あるいは生徒、信者）を想定して構築されているので、実際はもっと狭いものになってしまうことになるだろう。彼らの云う「世界」とは、ほとんど「自己意識=自分が自分であることを知っていること」の別名だ。つまり、「自分が自分であることを認めてくれる場」という意味にもなる。統合失調症の症状の一つに「世界没落体験」というのがあるが、それはつまり自分を認める場が喪失されつつあるという体験のことなのだ。「世界は…」という主語で語り始められるとき、それは誰に対して語られているのか、どこで語られているのか、そうした

コンテキストこそが、世界を構築する基礎的な要件となる。そしてそのために必要な前提こそが、一人ひとりの「世界観」であり、「不特定多数」の見解なのである。そもそも世界観とは、それを論じる自分自身が含まれる世界についての見識であり、そこは厳密に「自分一人」だけの空間ではない。だから不特定多数の領域であるかと云えば、額かざるをえないだろう。不特定多数とは、見知らぬ他者の集合体であり、自身も彼らにとってまた他者であり、その他者性（圧倒的な交流の不可能性／可能性）を共有しあう集団のことをさすのだ。「そこにあなたもいますよ」と猫なで声で近づいてきながら「でも、あなただけではありませんよ」と冷たくあしらわれる世界こそが不特定多数の住まう場所ということになる。個性とか独自性とかおひとりさまの老後とか云われるが、誰も一人になること（生物学的ではなく社会的にという意味）はできないのであり、誰もが不特定多数の網の目からめとられてしまうのである。AIDSはウィルスによる感染症だ。だが、これは人間関係の病いであると云うこともできる。このテキストを読むことができないという人がいるだろう。理由はいろいろあるだろうが（それは書き手が一番よく知っている）、ひとことで云えば不特定多数であることの病いを皆が生きているからだ。世の中は、わからないことばかりなのである。

www.iamas.ac.jp



IAMAS 叢書

編集 岡本ゆかり、河村陽介、小林昌廣、福森みか

アートディレクション ジェームズ・ギブソン

撮影 萩原健一

発行 情報科学芸術大学院大学メディア文化センター

印刷 サンメッセ株式会社

Editors

Yukari Okamoto, Yosuke Kawamura, Masahiro Kobayashi, Mika Fukumori

Art direction

James Gibson

Photography

Kenichi Hagihara

Publisher

Institute of Advanced Media Arts and Sciences

Center for Media Culture

Printing

Sun Messe

2010年3月発行

Published March, 2010

IAMAS

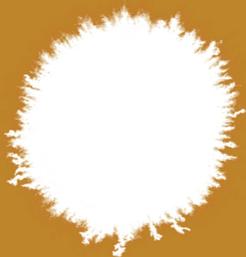
503-0014 岐阜県大垣市領家町 3-95

3-95 Ryoke-cho, Ogaki

Gifu 503-0014, Japan

www.iamas.ac.jp

©IAMAS, 2010



IAMAS

情報科学芸術大学院大学
岐阜県立国際情報科学芸術アカデミー



IAMAS叢書は教員の思想や研究などについて書き留めたプロフィール、名刺、備忘録のような書籍です。6名の教員がそれぞれの思想を書き連ねています。印刷は日本の伝統的な色使いで2色のシンプルなデザインとなっています。

形態 中綴じ製本
 サイズ 147mm×210mm
 コンテンツ 脱線王

The IAMAS publication series is a publication like a profile, business card or memorandum that chronicles the ideas and research of faculty members. Six faculty members write out a long list of their own thoughts. In regards to printing, traditional Japanese colors were used, making for a simple, 2-colored design.

Form Saddle Stitch Binding
 Size 147mm×210mm
 Contents King of derailment

これまでIAMASで発行されたカタログ類をIAMAS BOOKSとして再編成し、電子書籍化しました。
Catalogues previously published at IAMAS have been reorganized into IAMAS BOOKS and turned into digital books.

使用方法 | How to use

PCで閲覧 | Via PC

①目次の使い方

- ・ Adobe Readerの場合
「しおり」機能を使って目次としてご利用いただけます。
- ・ Apple プレビューの場合
「サイドバー」を目次としてご利用いただけます。

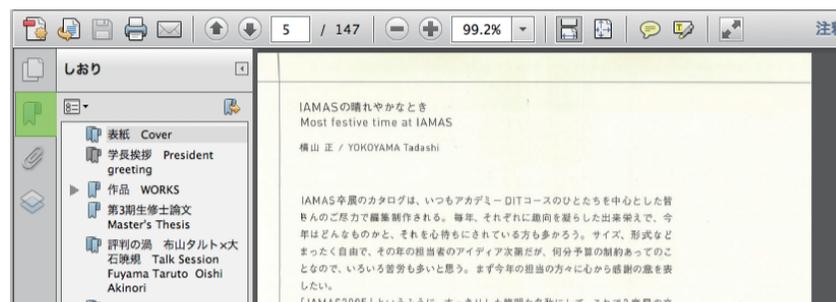
How to use table of contents

- For Adobe Reader

Access as table of contents using the “guidebook” function.

- For Apple Preview

Access the “sidebar” as the table of contents.



②検索機能で該当するキーワードや名前などを見つけることができます。

- ・ Adobe Readerの場合
「編集>簡易検索」もしくはコマンド+F
- ・ Apple プレビューの場合
検索窓に入力してください。

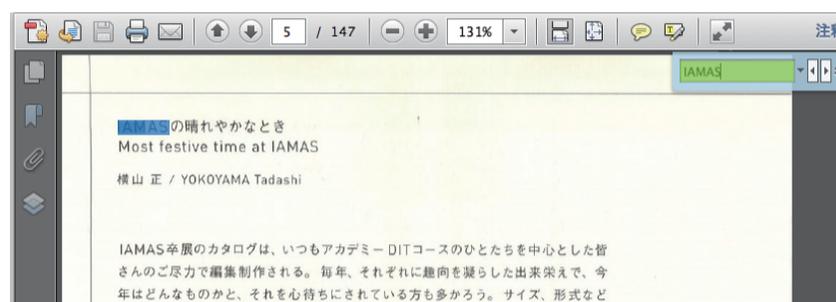
Keywords or names can be found using the search function.

- For Adobe Reader

Edit → Simple Search OR Command + F

- For Apple Preview

Type into the search window.



iPadで閲覧 | Via iPad

※iBooksでのご利用を推奨しています。

※Use via iBooks is recommended.

①目次の使い方

- ・ メニューのリスト表示から目次をご利用いただけます。

How to use table of contents

- Access from the list display in the menu.



②検索機能で該当するキーワードや名前などを見つけることができます。

- ・ メニューの検索アイコンから検索いただけます。

Keywords or names can be found using the search function.

- Search from the search icon in the menu.



Android端末で閲覧 | For Android

※閲覧する端末、アプリケーションによっては目次機能が正しく動作しない場合がありますのでご了承ください。

※Please be aware that depending upon the terminal/application used, there are times when the table of contents function will not work correctly.

IAMAS BOOKS

IAMAS 叢書 小林昌廣

IAMAS Library KOBAYASHI Masahiro

発行日
Issue 2012年2月再編
February, 2012

編集
Editor 鈴木光
SUZUKI Hikaru

撮影
Photography 萩原健一
HAGIHARA Kenichi

制作協力
Special Thanks 河村陽介
KAWAMURA Yosuke

監修
Supervisor 前田真二郎 瀬川晃
MAEDA Shinjiro SEGAWA Akira

発行
Publisher IAMAS 情報科学芸術大学院大学
IAMAS Institute of Advanced Media Arts and Sciences

IAMAS
503-0014
岐阜県大垣市領家町3-95

3-95 Ryoke-cho, Ogaki
Gifu 503-0014, Japan

www.iamas.ac.jp

Copyright IAMAS 2012