

間の研究—新視点導入の試み—

高 師 昭 南

Introduction to New Understanding of '間 MA'

Akinami Takashi

We Japanese often use the word '間 ma', regarding it as one of the most intimate, important conception for describing the essence of Japanese culture.

Hitherto, the study of '間 ma' has been focussed on clarifying what the phenomena '間 ma' describes and what the function-structure of '間 ma' is. But the problem of how '間 ma' corresponds with the audience's experience has not been investigated enough. In this paper, I critically analyze some representative essays on '間 ma' to reach a more accurate understanding of '間 ma' and go on to consider the problem of '間 ma as experience'. Ma as experience has two characteristics. First, '間 ma' becomes a kind of symbol of the Narcissus experience in Japan, evoking semi-institutionalized '間 ma' modes ('神招きの間' ma to invite 魂 ta-ma, '主客の間' ma between a guest and a host, and '虚実の間' ma between a fiction and a reality, each of which designates the proper trinity of posture, movement and breath.) . On the other hand, '間 ma' as a creation is an action with which we encourage ourselves to face the void made by abridgement, discontinuance, deviation and so forth, and through which we can experience the dynamic, aesthetic essence of silence. Needless to say, these two characteristics can not be separated in performance.

I 「間」論の概略

間について書かれたものは少なくないが、間の概念はまことに曖昧である。

南博を座長とする伝統芸術の会は、昭和52年から55年にかけて29回の月例研究会を重ねて間(ま)の問題について論議、研究してきた。その成果が『間の研究』(*1)である。ここでは、『間の研究』に収められた西山松之助「間の美学成立史」——今日までの間理解の到達点を要約していると考えうる論文——を批判検討するかたちで、「間」論の概略を把握しておきたい。尚、前掲論文の内容確認のた

め、西山の「伝統芸術における「間」」(*2)、「江戸期の芸道思想」(*3)も同時に参照。

「間は、時間的・空間的に切断された距離感が、独特の断絶によって創出された、時間でも空間でもない美意識である」。先ず、確認しておかねばならないことは、間(あいだ)と、間(ま)がまったく別個のものなのか、それとも何らかの関係があるものなのか、もし関係があるとするならば如何なる関係があるのか、同じように間(ま)と美意識としての間が、いかなる関係にあるのか、ということである。しかし、西山の論文をはじめ、

間について書かれた多くの文で、この区別についての〈明確な〉言及がない。蒲生郷昭の「拍と拍とのあいだの時間的距離そのものではなく、その時間的距離の変化——いわゆる拍の伸縮——が間をつくる」(*4)は区別を明確化している少ない例の一つである。西山は「間とは音楽でいえば、音ではなく、音と音のあいだの距離感のことです」で通過してしまう。〈距離〉ではなく〈距離感〉としたところに区別があるのかもしれないが、その意味するところがその場で明確化されていない。「間」論全体の傾向として以上のような区別がはっきりしていないため、「間は日本独自のものである」「間は日本人の感性が培ったものである」などの主張が曖昧さを残すことになっている。演者に聞いてみよう。吉住慈恭は「唄でいえば、ある節から次の節へ移るまでの空間」とし、間の善し悪しはその空間のとり方如何によるとしている(*5)。富山清琴は「心の情感の広がり」という意味のことを言っている(*6)。間の文化の重要を唱く安田武は現代の生活テンポの異常な昂進を批判し、「私たちの精神そのものから、空間と呼べる空間をいっさい奪い去ってしまったと考えることができる」と述べている(*7)。中井正一は私たちは普段、空間の中にいると思っているが、それは物理的な空間であり、生きた空間は私たちの内にあると述べている(*8)が、吉住、富山そして安田の言うのはこの空間のことであり、その意味で私は「距離感」という語とともに「空間」という言い方もおさえておきたい。更に言って、演者と観客によって共感をもって共有されるコモリの空間としておきたい。情報発信者(演者)と情報受信整理者(観客)の向かい合う枠組みがソツとはずされて、「~について」というよりも「~とともに」が優勢となる時空と言ったらよいか。尚、共感、共有のコモリ、コモルについては後でふれることになるが、例えば躑口(にじりぐち)をくぐって

入る茶室空間での実存の在り方を想像していただきたい。尚、先の「間は拍の伸縮がつくる」という蒲生見解を大切と考え、私なりに一段と明確化と一般化を加えておきたい。間とは、AとBとの間の物理的距離ではなく、全体の流れの中で相対的に知覚されるAとBとの間の妙味ある〈更新性を含んだ〉距離感である、と。

次に「切断された距離感が、独特の断絶によって創出された」の部分であるが、「切断」と「断絶」の語が重複あるいは交錯しているようで文意がはっきりしない。もちろん、例があるので西山のいう間なるものについて、推測は不可能ではない。例としてあげているのは、勅使河原蒼風『虚』や千利休の中節茶杓であるが、これらは従来之物と物、情報と情報の間(あいだ)にみる間とは違って見える。間の概念が確定していない現段階では、このような例の場合、我々が一般に思っている間との関係について言及のほしいところである。ともかくも例について説明があり、よって「この間の美意識を、われわれ日本人だけが独特なものとして創造したのは、これらの時空の間に、流動連続するダイナミズムの美意識ではなく、独特なる断絶によって創出される美意識を発見したからである。」となる。「間隙なき断絶」が西山論の要諦である。「間隙なき」については「可能性を可能性のまま断絶させ定着し絶対化した」がその説明だとして、彼の定義を要約すれば、主体的な切断によって可能性を可能性のままに定着せしめたものが間であり、それは美意識であり、日本人独自のものである、ということになるか。西山は「切断の間」だけに絞って、それは日本人独自のものとしているが、他にも間というものがあるのか、ないのか、また、「切断の間」以外は間として認められないのかどうか、については答えていない。西山が例としてあげた『虚』にしる「中節茶杓」にしる、一定の距離をおいて先に節のよ

うなく区切り>をもった連続した物質の「切断」であるが、どこまで一般化できるのだろうか。

「主体的な切断」の間について少し考えてみたい。主体的な切断という契機によって間が創出されると見た美学者に中井正一がいた。「間というのは、この生きていることを確かめる時間の区切り、切断、響きなのである。古きものを切り捨てることで、本来の自己に出会うことである。」(*9)と、少なくとも前半に関しては(後半は中井の美学思想であるのでここでは言及しない)明快である。中井の美学を深く理解し自らのリズム論を展開した人に中川竜一がいる。「日本の「間」とは決してぎりぎりとは一ぱいに張り切ったものではなく、反対にきゅっと「緊った」ものなのである。それはまたがっしりとした充実感よりも「力みから脱出」した「軽み」なのである。中略。西欧では音も間も音のダイナミズムを構成する二つの要素なのである、しかるに日本の間は切断するところに特長がある」(*10)、中川のこの主張はほぼ西山と同じであるが、西洋にも西洋の間があることをはっきり認めている点で西山の論と区別しておく。中川の挙げた西欧の例はベートーベンの第五交響曲や第九交響曲の休止部やモーツァルトの交響曲第三十九番の終楽章の最後などであり、日本の間としては中井のあげた能の太鼓の「ポーンと切り込む」打ち方に間の典型を見ている。また中川は例証的なものとして伊藤ていじ『日本デザイン論』(*11)の東西の空間の相違「西洋の空間が黒い紙にあらわれた白い空洞であるとするならば、日本の空間は白い紙の上に散在する黒い点である。彼らは空間を彫刻して掘り出したのであり、私たちはシンボルを散在させて空間を浮かびあがらせてきたのである。」を引いて洋の東西の間もこの空間意識の相違に対応するものとしている。中川の論旨と伊藤ていじの意見がどう関係しているのか、間と空間性の問題を考

える上で興味あるところであるが、関係についての説明がないのが惜しい。

さて、鼓の例に見るとき主体的な切断によって成立する間があることは一応、分かる。たとえば小沢征爾が武満徹の『ノーヴェンバア・ステップス』をニューヨークで初めて指揮するとき、それなりの決断があったということも、切断による間が外国の人に理解してもらえるかという危惧の念があったからにはかならない(*12)。何を「切断の間」とよんでいるのかその具体的な姿を知るために、語り物から、「切断(断絶)の間」と思えるものを一つ引用しておきたい。「若紫の、色も香も、無情の風にちりめんの、あの世この世の二重まわり」という『天の網島』若紫のくだりを一中節、都一梅で聞いたときの体験として武智鉄二が述べているものであるが(*13)。

さて、都一梅は、哀切ある唄声を、切々とひびかせていた。そうして、

「無情の風に」

と唄い終わったところで、急に唄うのをやめて、黙ってしまった。

ものすごい空虚であった。

どうしたのか、と思うか、思わぬかに、一梅は、

「ちりィめんの」

と「ちり」と字を詰めて唄い継いだのであった。何という空間の間が、そこにあったことか。一梅は、「無情の風ィ」と息をつめ、息をひそめ、さて空虚(あるいは、虚空)を描いたのち、「ちりめんのォ」と唄ったのである。

大きな、まっくろな、暗黒星雲のような間が、そこには、あった。それは、地獄を吹く風が、吹きおろす空間でもあった。あてのない心中にさまよう小春治兵衛の、精神の虚無の描写が、そこにあった。そうして、私は、その虚無の間に、息を詰めて聞き入っている自分に、やがて気がついた。無限の空間の間

を吹く風に、散り行く命。そのまっくらな、真空の風の吹く夜空が、小春と治兵衛の本来の姿と、私の目の前に、拡散して映ったのである。

日本の伝統的な庭(園)にも切断の間を指摘することができる。西欧の伝統的な庭園と比べて目につくことの一つは、庭(園)内の道である。西欧の庭園の道が一般に均質、連続性を持っているのに対して日本のそれは、例えば飛石にみるごとく不連続の連続——そこに間を見いだすこともできよう——である。物理的には離れているが、〈なじみ〉の工夫などによって心理的な持続を約束する。進行・分断(切断)・方向性消失を分節として連結していくそれは西洋の目的優位の実存ではなく、〈途中〉に意味を見いだす実存として、日本の〈旅〉にも共通するし、道元の「修証一等」つまりプロセスの中で時々刻々、成就があり終点がないという思想にも通じる(*14)。しかし、「切断」(今までの用例からみて、主体的切断)だけが間成立の契機なのであろうか。また、素朴な疑問として、器楽演奏や語りものなどのように、リズムの流れを踏まえて創出される間と、西山が間の例としてあげた『南方録』中のカネワリのような(一般には間(あいだ)としか見えぬ)空間配置の問題(実のところ私は、カネワリがどう切断の間であるのか理解できないのであるが)を同断するのは無理がないか。間(あいだ)と間との関係についての言及なしに、間の例として、いきなりカネワリをあげられても理解に苦しむ。哲学者カントに待つまでもなく、物と間(あいだ)は互いに不可欠な構成要素であり、どちらか一方(ベタ)では、私たちはそれを知覚し認識することはできない——平たく言えば、間(あいだ)のない表現はないのであるから、繰り返しになるが、間を論ずるためには間(あいだ)との関係について明確化しておかねばならないであろう。

人々が普通、間として〈話題〉にあげるものには3つのタイプがあるように思われる。一つはタイミングに関係して成立している間、二つ目は概念的コミュニケーションを否定したかたちでの主体的な持続性による間、三つ目は、絶妙のテンポとタイミングの一体化した「たんとした中に微妙と力強さを生かす息の支えにおける運び」とでも言った間である。

能の謡の稽古の体験をもとに語る高橋義孝「〈間〉の相互排除的二重構造」(*15)は、以上の一番目と二番目の間について述べたものといえる。「……空間的・点的「間」においては、われわれはわれわれの主体性を放棄し、リズムの系列の指示に従わねばない。他方、時間的・線的「間」においては「内心の感(心の充実)を保ことによってわれわれの主体性を護持し確認する。このように、一方における主体性の放棄と他方における主体性の確保という点に「間」の持つ二つの相反的意味が存する」。空間的・点的「間」というのは、謡でいえば、音と音とのあいだで謡いだすワザを言う。これには様々なヴァリエーションがあろう。たとえば舞踊のほうから拾うと、「一つ間をはずす、おく、ということもあります。間と間のあいだに、ポンと入ることもあり、おくれて入ることもあり、もりこみとって、一つ早く入るのもあり、……。間を無視して、はずしておいて、つぎの間に入る……」(吾妻徳穂「間と間のあいだ」(*16))。表立ったリズムを故意にはずして「入り」、逸脱してみせて、しかも不自然なギコチナサがなく、むしろ周辺に妙なる感興をもたらすタイミングの間と言えようか。時間的・線的「間」というのは、謡でいえば「間をおく」というワザにあたるが、相手の詞が終わってこちらの詞が謡い出されるまでの「待機」の持続の時間である。二番目の間の具体的な例

として高橋は、世阿弥『花鏡』中の「万能縮一心事」の条に示されたワザをあげている——これは間を論ずる人の多くがあげる例であり、私自身後にその意味について言及することにもなるので、ここに引用しておきたい。(尚、以下の引用文の()の中は高橋の説明をそのまま使わせていただいた)。

見所の批判に云、「せぬ所が面白き」など云事あり。是は為手の秘する所の安心(内心の工夫)なり。まず、二曲(舞と歌)を初めとして、立ちはたらき、物まねの色々、ことごとくみな身になす態(体で演ずるわざ)也。せぬ所と申は、そのひま(わざとわざとの間隙)なり。このひまは何とて面白きぞと見る所(見るに)是は、油断なく心をつなぐ(心でひまをつなぐ)性根(心の底での心づかい)也。舞を舞いやむひま、音曲を謡ひやむ所、そのほか、言葉・物まね、あらゆる品々のひまひまに、心を捨てずして(心の緊張を弛めず)用心を持つ内心(心づかい)也。この内心の感(心の充実感)、外に匂ひて面白きなり。

上演においては、一番目の間と二番目の間はしばしば一連のものとして見せ場、聞かせ所をかたちづくる。三番目の間は「過程としての間」とでもよぶべきものであり、タイミングとテンポの<妙>ある運びを感得させるものである。例にあげられるのが吉村慈恭の長唄『紀伊国屋文左衛門』であったり、六代目坂東三津五郎の飄々とした踊りであったりする。どこの部分がというのではなく全体の流れであり「たんたんとした中に、微妙と力強さと色気を生かす息の支えにおける運び」であり、「みずから」が「おのずから」に消化された名人といわれる人の芸である。

以上からも推量できるように、身体がそのまま表現媒体であるような舞踊、演劇などの場合、息の溜めあるいは支えにおいて「拍節

リズムからの大胆な、あるいは微妙なる逸脱」の妙の間が少なくないし、それらまで「切断」でくくりにするのには抵抗がある。様態から見ればリズム切断の間、リズム逸脱の間、そして息の溜めや支えの<持続>において不連続を連続となす間など、分けて考えてもいいのではないか。この最後の例として先に切断の間としてあげた露路などの飛石がある。が原理的には、安田が「間がもてない」に続けていう「間の感覚は、一種はじらいの感覚とともに、いまま私たちの生活に生きている。それは、「型」の「きまりがわるい」という言葉が、人びとの恥じらいを表現してきたことと別のことではないであろう。だから、モラルであるとともに美意識だったと私は思うのだ」(*17)は重要である。つまり間にとって、フィニッシュの非当然の「きまる」において、場に相応しいという美意識としてのモラルの成就がなくては間にならないということである。ここでは対拍節リズムを頭において非当然の「きまる」と書いたが、意味するところは(後にもふれることになるが小倉朗の)「日本の文化は「動いて止まり」「動いて止まり」を繰り返す文化であり、この止まる状態を呼吸の間にもっていくときこれを「きまる」として感興をおぼえる」(*18)という認識を受けて「呼吸の間できめる」ことをさす。尚、武智鉄二の「きまることへの反の理念として、間の理念が成立した」との意見もあるが、このことについては後述する。

日常会話においても間云々がいわれる。言語学者の尾上は関西の会話間と関東の会話間を区別してみせる(*19)。だが、芸能における間にしろ、日常会話における間にしろ、魅力ある articulation として一般的なカノニカル・テンポに伸縮アレンジをしたり、タイミングに遊び感覚を採り入れたりして出来上がったものであり、ただ日常会話の場合その逸脱の振幅が小さいことと微妙、力強さ、色気

といった芸術的な力を発揮する局面が与えられていないことが違うに過ぎず、この場合においても「きまる」ことは要諦である。

「間」論においてはっきりさせておかねばならないもう一つの問題は「この間の美意識を、われわれ日本人だけが独特なものとして創造した」という理解である。武智鉄二は「間は日本人だけが見つけた次元である」と言い、末は「外国人がもし“間”について考えが及んだとしても、それはかなり漠然としたものであったり、何かの過程でそれに気付いたといった類のもので、日本人のように、はじめから感覚的に“間”の存在を意識して、それを裸のまま受け入れることのできる人種はほかにありません。こればかりはかなり断定的にいえるのではないのでしょうか。」^(*20)と言い、栗田勇は「間は西欧の近代合理主義的な考え方では、どうしても理解できない日本文化の特質のひとつである」^(*21)と言う。コルビジェの思想を日本の伝統「間」に生かした建築家として世界的に高い評価を得ている安藤忠雄は、数寄屋建築に日本の美意識をみて、「陽光をたたえた障子や庭を仕切る塀は、内と外を隔てつつ繋げる。部分と部分、場面と場面の間に設けられ、それぞれを明確に際立たせつつ繋げる“間”は、建築のみならず日本人のすべての芸術において重要な役割を果たすものであり、日本の美意識の象徴ともいえるが、それは何よりも次に表れる部分を期待させる。“間”によって完結された自立する“部分”が織り重ねられて、新たな場面を風景の中に展開させてゆく。日本人であるなら誰ももっているこのようなイメージは、本質的に日本の住居と自然との関わりに根ざしている。日本の住宅は、かつて自然と一体で成立していた。その領分を分節することによって思いは外へとひろがってゆく。“数寄屋”において住居と自然との関係がとりわけ意識的に追及されているのである」

^(*22)と述べている。西洋の人もまた間に日本文化の本質を見、「フランス人が三島由紀夫の『近代能楽集』を間によって演出する画期的な試み」と見出しをつけたり、例えば1978年の磯崎新の「間」展によせた文章に、ロラン・バルトをはじめとする西洋の知識人が、「西洋人には不可解な間を理解する糸口をここに見つけ出さねばならない」と書いたことから逆に、間イコール日本の文化の意を強くしたりする。しかし、音楽学者徳丸は、間をどう概念規定するかによって、いろいろなことが言えるが、もし間が言われるように表層と深層の不即不離のズレにあるとするならば、間はビルマにも見られる文化であるとして詳しいデータをあげて「間は日本固有のものである」という意見は危険であると反論している^(*23)。徳丸が指摘するように、人はともすれば自らの文化の独自性を主張したいがために、あえて異質の文化を探し好都合な比較を行う傾向のあることは否めない。いままでの傾向として李御寧『縮み志向の日本人』も指摘するように西洋にないがゆえに（他のアジアの国々を度外視して！）日本的という短絡的な図式に支配されてきたことは否めないし、注意しなければならないだろう。私の知る限りでも、例えば水面下の流れ>や<一つの気分から他の気分への推移>を重視したアントン・チェーホフの戯曲には間の指定がかなりある。実際の上演においてそれは実に有意味な働きを示し、明らかに休止とは別のもので——日本語に直せばやはり間としか訳しようのないものである。間が西洋にもあるという中川の論は前に書いた。作曲家の小倉朗も西欧のプレスとかフェルマータの部分は日本の間にあたりとしつつも、「止まる」「静止」の意味のフェルマータが演奏に用いられると「延びる」「延音」に変わることが奇しくも象徴しているように、音そのものは止まってもリズムは続き、人はリズムとの<共鳴>状態を続ける。動的な間であ

る。しかるに日本の間のうち能の間（今まで“切断の間”の名前で呼んできたものをさしている——筆者）は「心にリズムをく共鳴>させないようなくさび>た動きをして無音の状態に入っていく」ので、森閑とした、静かな間をつくりだす、と違いを述べている（*²⁴）。そして小倉はさまざま例をひきながら、西洋の文化は反動を利用して動的展開を続ける文化であるのに反して、日本の文化は「動いて止まり」「動いて止まり」を繰り返す文化であり、この止まる状態を呼吸の間にもっていくときこれを「きまる」として感興を覚える文化であると指摘している。重要な指摘と考える。

以上から、世界にはいろいろな間があると理解すべきであろう。が、また、日本には間の文化が成立していたとも理解すべきであろう。文化という以上、そのことが主題化されてい（末の言葉を使えば、はじめから感覚的に“間”の存在を意識してい）、その集団において付き合い方の一応のルールが確立しているのでなければならぬが、間に関してそうした文化が成立している国は日本以外にあまりないのではないか。間の文化の構造的な理解は、Ⅱ項「間の誕生」とⅢ項「間の場で扱うとして、間が「あいだ」や「ひま」とどう区別されるかについて、一言ふれておく。先に『花鏡』の「万能縮一心事」の条りを引用しておいたが、一例として「居グセ」がこれにあたる。よく知られている『井筒』の「居グセ」を見てみよう。NHKテレビで放映された観世寿夫晩年の『井筒』でその場面を見ると、地謡がクセの途中「面を並べ袖をかけ」と謡っている20秒ほど観世寿夫のシテは左に15度ほど向きをかえてまた戻す以外その前と後で約1分20秒分ずつ、動かず黙って坐っているが役の紀有常娘の内面の感情の揺曳をく匂い>として観客に伝える。本文中の「匂ひて面白き」の「匂ひ」とはもちろん嗅覚の問題ではない、（そこから視覚、聴覚等

の個別感覚が分化、誕生してくる源の）共通感覚がこれに対応していると言うべきである。このことは重要である。つまり共通感覚の対応があって初めて、くあいだ>やくひま>であるものがく間>や実存の時間性を帯びたく今>となるのである。もちろん間だけが共通感覚に対応しているのではなく、舞台の潜在意識的演技は、見入る、聞き入るかたちで共通感覚の対応の次元を開くのである。

さて、人は『花鏡』のこの条りの内容の理解を云々するが私は内容そのものよりも、「演技をしてないときも、よそ見をしたり気を抜いたりしないように」という、それまでの消極的理解を越えて、このくひま>の部分を主題化し、鑑賞の眼目としたところに、つまり新たな表現領域として確立した所にこの論の意味があるとみたい。もちろん、そこには貴人本位の幽玄を差別化せんとの戦略あったのと同じく理解するが、またこうしたことを認める土壌が潜在していることを洞察してのことであつたらう。このことはまた間についての重要な条件を暗示している。つまり、間といった場合、その場に居合わせた人々に、このくひま>の部分を主題化し鑑賞する意識、用意があればこそのことである。客観的にみれば、間といわれるものの多くは、「あいだ」や「ひま」に過ぎず東西の間に違いはない。といっても、意識がすべてを決定しているということではなく、「風土」との関係のなかで発明、発見されてきたものとして考えられる。主題化や意識化による大胆や微妙や力強さの芸術的力をそなえる過程と風土性による構造化の豊かな力が合わさったところに、日本における間なるものの説得性を見なければならぬまい。

日本は自然が、厳しさのアクセントをまじえながらも全体としてみれば温和で、そこに人間と自然が感謝の気持ちにおいて融和的に交通してきた歴史がある。気配を介して自然の微妙な推移を察する文化を育ててきた。少

なくとも西欧文明の強い影響を受ける以前にあっては、事実として、季節の展開のなかに人間の生活が綴れ織りのように織りこまれている。人間の実存から言えば、次ぎの展開への期待によって節、節をこえて「気」が流れ、また「みずから」から「おのずから」への深化の哲理に生き方の基本を見いだしてきたといってもよいであろう。安藤忠雄は言う、「部分と部分、場面と場面の間に設けられ、それぞれを明確に際立たせつつ繋げる“間”は、建築のみならず日本人のすべての芸術において重要な役割を果たすものであり、日本の美意識の象徴ともいえるが、それは何よりも次に表れる部分を期待させる」と。世阿弥ほどの人に推移・展開としてある自然風土の、この分節性と、そこに潜む「期待」の潜在力が分からないはずはない。「一調二機三声」「前聞後見」「一声の匂ひより舞へ移る界にて妙力あるべし」と、節目において展開の妙を云々する彼の言説はこれを主題化する試みであり、その芸術的意味の探求を示めたものだとは私は見る。

次ぎに西山の「間は、……時間でも空間でもない美意識である」を問題にしたい。「間」に言及する多くの人々が、間は間(あいだ)ではないの意味で同じような言い方をしているが、では、時空的に言うならば間は何なのであるか。先の磯崎新の〈間〉展に寄せたロラン・バルトの文章は「しかしこのテーマたるや特殊なものである。それは一つ概念なのだが、われわれには馴染みではない概念なのだ。というのも、われわれが時間と空間という観念に徐々に通ずるにつれて思えてくるのは、「日本」がこの区別をあえて行なおうとはしていないということだからである」(*25)と書き、フランス人主催者も「時間(われわれの時間)と空間(われわれの空間の感覚)によって作り出された二つのイメージが崩される。二つの先入観の邪魔する

中に、日本人は美の刹那を感じ取り、フランス人はニッポンという世界のひとつの真実を見いだすのではないだろうか。」(*26)と書いている。

先に私は、間は(そこから視覚、聴覚等の個別感覚が分化誕生してくる源の)共通感覚が対応して初めて間であり、時間性を帯びた〈今〉である、と書いた。〈今〉とは何か。精神病理学者の木村はこの〈今〉について、そこから時間と空間が誕生しそれぞれに分節化する源と述べている。「いまはそれ自身あいだというありかたを示す。……あいだとしてのいまは、それがそれ自身のうちから未来と過去を析出することによってのみ時間性をおびる」(*27)を受けての〈今〉である。また木村の理解をみずからの型の文化の認識に深くとりこんで鹿毛は、真の実存の〈今〉＝場として「場は超時空の場所であって、人間に内在的の時空とおのずからの自然が会う場である。それはおのずからの自然とみずからの人間との間の間を意味している。その間は、自然が気として生成し、人間に雰囲気的なものとして体得されるリズムの間であるから、気の間であるとともに、人間にとっては間にある気ということができよう」(*28)と述べている。必ずしも理解しやすい文章とは言えないが、みずからとおのずからの出会いという鹿毛のこの本における中心観念がそこにあると見ておくことにする。すると人間のみずからと自然のおのずからが会う場が間(あいだ)であり、出会うことで「気」の場として間となる、読む。

また鹿毛は「気」が、「あいだを押し出し、生々と在らしめる」という言い方をしているが、私は、間がソフトな装置「虚」として、この「気」を生むと理解したい。そのことで、「無」との違いもはっきりするであろう。「虚」とは何か。ここで問題にしたいのが先にあげた伊藤の「西洋の空間が黒い紙にあらわれた白い空洞であるとするならば、日本の

空間は白い紙の上に散在する点である。彼らは空間を彫刻して掘り出したのであり、私たちはシンボルを散在させて空間を浮かびあがらせてきた」である。四隅に竹を立て縄を巡らし幣をたらしめた地鎮祭の様子がわかりやすい。軸受け工法の日本建築とも通底するこのシンボル原理は結界による「虚」の時空の創出——間もまた「切断」なりと「きまる」のあいだに結界の実質である「虚」を創出しているのである。つまり「気」を招き、通わせ、エントロピーを散逸させる世界装置——であると私は理解したい。その意味で間は、老子の「無」とも、西欧の「暗黒」・「闇」・「グロッタの世界」とも異なる。先に西山が間の例としてあげた勅使河原蒼風『虚』——私自身この作品に「間」の力を認め、「間」の原型的なありようを直観するが——の芸術作品としての意味は、主体的な切断による間というよりも、「虚」において「気」を生む、という間の微妙かつ大胆な空間様態が造形されていることによると考える。切断のアクセントも見えぬわけではないが、私としては、立てたリングを縦に割って根元の部分を押し開き、先つぼまりに立て掛けて見せた——押し開かれた恰好で空隙=虚を抱えた——微妙な造形性に注目したい。勅使河原がつけたタイトル『虚』と作品の意味の通いを、私は以上のように読んだわけである。

「せんかたな○みだ(せんかた涙)」などの懸詞中の空隙や、能の「げにげに御不審尤もにて候さりながら」の後の一拍の空白も、切断であるには違いないが、また切断による「虚」の創出と理解したほうがよいのではないか。ここまで来れば、ひとまず、間の本質は、あるものとあるものを際立たせるべく離しておいてしかも繋げる空白として「虚」である、と定義しておいてよいのではないか。

ⅡⅢ項では間とは先ずもって共感をもって共有されるコモリの時空「虚」の創出にほかならず、切断、溜め、その他は主体的なみず

からの側からの手段であり、「きまる」において「おのずから」の感興を生むものであるとの見通しを示したい。

Ⅱ「間」の誕生

西山は、間という言葉が文献に見られるのは、『教訓抄』(*29)あたりが最初で、その後はしばらく見られず、江戸も1630年を過ぎるころから剣法書の類に登場してくることを報告している。もちろん、今日、間とよぶところのものが江戸以前に無かったわけではなく、言葉として文献にみられるのが江戸の寛永期というわけである。それでは今日、間と呼んでいるものは、いつごろ、どのようなかたちで登場してきているのか。

西山はその概念の成立事情を、一時代前から時代の風潮に同調して基層文化が下剋上して都市に流れ込み都市の武家貴族化した文化に接触して洗練しつつ、なだれ込んできた西洋文化との異質性に目覚めて成立したのが間の文化である、と推定している。しかし西山の挙げたのはあくまで時代の一般状況であり、何がどう関係しあってどう間の文化に成長していったかの具体的な説明がほしい。武智鉄二は「……きまることへの反の理念として、間の理念が成立した。三味線以前の能に、間という概念が存在しないのは、当然である。間は、エキゾチックなもの、異風なもの、淫声的なものへの、民族文化伝統に立つ反省として成立した。リズムにのったり、きまったりすることのエキゾシズム(単なる異風文化というだけでなく、非現実的という意味でも異風な)への反省、または反発として、間の理念は、日本の芸のための、守られなければならない最高倫理規定、ノルムとなったのである」(*30)と述べ、「きまる」ことの例として歌舞伎の「きまる」ことや三味線音楽のチントンシャンなどをあげている。間の概念成立の事情把握に関して武智と西山のあいだには、違いがないと言ってよいであろう。間の

概念がこの時期に成立したこと、西山のいうような状況が時代の一般状況であればこそ条件として関与があったであろうことは動かないかもしれないが、「エキゾチズムへの反の理念として間の理念が成立した」とまで言うのであろうか。文化としての広がりのある事象であるので、もし「エキゾチズムへの反の理念として成立した」というようなことであれば、運動の指針となるべき思想書が見つかってしかるべきではないだろうか。無いのか、まだ見つからないのか。指導的役割を果たしたと見なされる思想書はない、と私は思う。『黒い雪』についての武智の説明の時も感じたことであるが、武智の現実認識は弁証法的？ 反への肩入れによって支配され過ぎていて、というのが私の印象である。とは言っても、(きまることへの反の理念として成立したかどうかは別に)拍節リズム的「きまる」や三味線にみるチントンシャン的「きまる」ではない妙味ある「きまる」として間が考案工夫されたとは考えている。

私が近世のこの時期に間の概念の成立をみる理由の一つは、やまと絵の歴史にみる俵屋宗達の『風神雷神図』らの対比構図——画面の左右に主題を振り分け、中央に大きく空白をもうけた構図——の登場である。

さて、間の成立を述べたもう一つの論文がある。松岡正剛の「神と間と気」^{(*)31}である。

中世、カミが民衆化するとともに日本文化は中国の影響を振り切りつつ独自の様式を形成しはじめる。MAは、もともと「2」を意味していた。「2」とは「対(ペア)」である。「1」は「2」が分割した片方、あるいは相手のまだいない独身者あるいは花嫁である。この片割れを「カタ」と言う。古代日本では天皇をMAHITOと呼ぶ。HITOは「人」であるから、MAHITOは「真の人」、すなわち完全なる人という意味になる。

このペアを意味するMAが、やがて或るものともうひとつのものとの間(あいだ)を意味する言葉として使われるようになった。間(あいだ)をつめていけば、元の“合体する一対”になるわけだった。そこで、日本人はAとBとの間隔にたいする異常なまでの美学的認識を発達させることになる。AとBを互いに自立する対立者とみるのではなく、一対をめざす共鳴者とみなす考え方を好んだ。“合体する一対”とはカミである。ここには、ミルチャ・エリアーデの「反対の一致」のルールが見えるかのようだ。

実のところ、松岡のこの論をどう読めばいいのかわからない。論の焦点が少しずつズラされているようで、戸惑いを感じる。印象から言えば、「反対の一致」に論旨を引き込んでいる感じを受ける。「MAは、もともと「2」を意味していた」とは何を根拠にそう言えるのか。MAHITOがMA-HITOなら「一対」の「人」で、当然、一人の人を指さず、それが天皇となるのは如何に。それとも天皇は単に職名で、卑弥呼と壱与といった一組の人達からなっているとでもいうのだろうか。「真-人」であるならば、八色の姓のトップも「真人」、関係あるのかないのか。具体的に、この場合の一対とは、どのようなものをさしているのか。阿吽の仁王像？ 双子の兄弟？ 夫婦？ 結婚式をまじかにひかえた恋人同士？ どうも釈然としない。強いて読めば、一対をめざし共鳴しカミにならんとする二者の美的距離感が、間??。同じくこの問題に言及している松岡『間の本』^{(*)32}をみても、疑問はとけない。

もし仮にMA-HITOが天皇だとするならば、私は、「日本文化の特徴は空虚性にあり、それは縄文期に培われた」^{(*)33}という上山春平の考えに沿って、この空虚に神(タマ)を招き、このタマと合一するヒトすなわちマ・ヒト=天皇としたほうが、(タマ→マという)

音の通いもあり、大嘗祭の実際とも合致していると思うが、如何に。

「間」の成立にふれているもう一つの論として南博「序説一間とは何か」^(*34)がある。中世の世俗的日常的な幸福感、充足感の否定である仏教的無常観を根底において成立した不足主義、不完全主義に間の文化の成立をみ、「物のし詰めたるは、俗なる方なり。物が足らずなる方を、尋常なる方にとるべし」(『禪鳳雑談』)を引いて南は、ここに間と不足主義の相即がみられるとしている。間の概念が成立するのは寛永前後、この時期、市民社会が誕生しつつあり、武士社会においては儒教が浸透し始め、もはや仏教的無常観や不足主義は支配的ではない。時代は不足主義とは反対の方向に進んだようにも見えるが、この時期に間の概念が成立し、間の工夫が見られるようになってきているのは何故なのか。不足主義の現象をさして間と呼ぶことはいっこうにさしつかえないが、「間」の概念が成立したとされる寛永期に、勝負の世界における間合い、間拍子を間と認識しても、不足主義の現象がそのまま間と呼ばれなかったのはなぜか。南の論からは納得のいく説明を引き出すことは難しい。

「間」の誕生に関して、今までの「間」論から正しいのではと仮定できることを整理してみる。間という概念の成立時期は寛永前後であり、虚実の駆け引きと読みにおいて成立する勝負の世界に限って、間の概念が散見する。以上である。

次項では、以上に矛盾することのない一つの考えを提示してみたい。

Ⅲ 「間の場」と「からだ」の通い

日本人ならだれでも間ということがわかるのに、間を説明する段になると何か錯綜した感じを受けるまさに、そのことのうちに

「間」の問題を解く鍵がありはしないか。結論から言えば、身体との身近さ、並びに間的なものが幾つか重なり合ってそれぞれの間を形成しているからではないか。ここではその間的なものを、間と呼んでしまうことにする。すると基本的に3つの間、——「神招きの間」「主客の間」「虚実の間」と呼ぶことにする——が考えられる。上山の「日本文化の特徴は空虚性にある」はすでにふれたところであるが、河合隼雄は『古事記』『日本書紀』における神話の研究において不思議な構造——中空構造——が見られることを報告している^(*35)。儀礼に目を向けても、人は神座——物理的には依代を除けばなにもない空所——を設けて、(遠方よりオトズレル)神を招き入れ、巫女のごとき有資格者がそこにコモルことで神と交感する。天皇家の新嘗の儀礼、庶民の民俗アエノコなど、原理は共通して「虚」の場を介して神と人が出会うということ、否、人が神に出会うためには「虚」の場を媒介としなければならないということ、そしてコモルという条件が必要であるということである。このことは、「間があればこそ、作品を自分のものとして、観る者もまた自由に絵の中に入ることができるのです」^(*36)ということに通じていく。刈り入れのおわった後の田圃を前にしての(日本人に特有ともいわれる哀のニュアンスを含んだ)幸福感、村の中心部の空所——鎮守の森。風土性の強いこの基底となる虚の間が「神招きの間」である。

コモルということが間形成への傾斜をもった条件であることをみておきたい。山折哲雄は『仮名手本忠臣蔵』四段目の判官切腹の場の間について、判官も由良之助も坐っているからこそ間の演技が可能だった、と述べている^(*37)が、(通せん場といわれたこの時の劇場空間自体がコモリの空間であることに重なって)日本人の生活に基本的であった「坐る」ということが日常化したコモルであり、

そこに間の時空が現象しえたと解釈したい。荒木博之は東北大学に客員教授で来ていたイギリスの桂冠詩人エドモンド・ブランデンの驚きの体験——冬、教授連が教室のダルマ・ストーブの周りに集まって暖をとっているのだが何分間も誰一人として何も言わずにストーブにあたっていた！——を伝えて、「日本人の気のコミュニケーション」を説明している(*38)。日本では稲作農耕生活の必然から、まずあるのは共同体であり、個々人は独立した人格というよりは共同体の一構成員とみなされるにすぎない。たいがいの事はすでに決まってい、積極的に事を運ぶというよりも、相手の心を気配から察して〈事〉がまずくならないように自らを処しさえすればよい、という消極的心性が培われるようになってきた。「その存在のすべてを依存母体としての共同体にコミットすることによって家族的ぬくもりと一体感のなか、平和にして快適なる生活を送ってきたので」あり、その共同体への依存性と報酬としての家族的ぬくもりと一体感が現れたのが、このストーブの〈事件〉であるというのである。では、もし皆が取り囲むストーブがなかったらどうであろう。日本人といえども、お互い一言も発せず立っているということはありえないだろう。この取り囲む人々に暖を与えるストーブが人々にコモルことを可能にしたがゆえに、何も発せずとも間もったと理解できないだろうか。

さて、この基底的な「神招きの間」の神の位置に客人(マレビト→マロウド)がむかえられ坐ったのが「主客の間」——自ら下がって差し控えることで生じる自分とある者とのあいだの、(対立の緊張ではなく)充足あるいは調和を待つ期待と不安のいりまじった緊張を孕んだ時空の間。謙虚を態度の第一とするこの「主客の間」の主人の坐る位置に相手及び鑑賞者が坐ったものが「虚実の間」。虚実、陰陽の狭間において演技者はマロウド(マレビト→神)として自らの神性を示さね

ばならない。私達の身体性を構成してきたこの三重の(コモル場としての)間——正確に言えば「間の場」——を、再び呼吸、歩き方その他の身体の尺度で主体的に秩序づけたものが、それぞれ間とよばれているものではないか。

日本人であるなら誰でも感覚的には間がわかるのに、説明するとなると正体が分からなくなるのは次ぎの理由が大きいと考えたわけである。間が身体の尺度で主体的に秩序づけられたものとして「身体への身近さをもつ」とともに、間が可能性としてこの三重の「間の場」を「からだといき」を通して踏まえたものであり、「いき」の支配力を失うときまた本来の「間の場」へと容易に反転してしまう構造が認識されていなかったからではないか、と。

場の間つまり「虚」の風土が中世、仏教的無常観のよそおいをもったものが不足主義のさまざまな間現象であり、寛永前後に剣法書の類に間の概念が登場するのは下剋上を経て、市民権を得ていた「虚実の場」を文化の内省化の風潮が始まったこの時ようやく身体の尺度で計ることが始められ、主体性の意味が見えてきたからにはかならなるまい。寛永期は環境的な「間の場」から主体的な「場における間」の時代に入ったその幕開けの時期と言ってもよいのではないか。元文期、穂積以貫が近松門左衛門の言葉を伝えたと言われる『難波土産』中の「虚実皮膜の間」は、主体的な「場における間」の確立を示すものと見てのことであるが。

註

- 1 講談社刊
- 2 講談社ゼミナール選書『日本人と「間」』
- 3 『伝統と現代』22号 学芸書林
- 4 「日本音楽の間」(『間の研究』所収)
- 5 『芸の心』 毎日新聞社
- 6 1993年3月NHK放映「三味線音楽」参照

- 7 「間ということ」(『型の日本文化』所収 朝日選書)
- 8 『美学入門』参照 朝日選書
- 9 『美学入門』参照
- 10 『リズム』 風濤社
- 11 SD選書 鹿島出版会
- 12 1989年1月NHK放映「西洋の音 日本の音」参照
- 13 「民族伝統論」(『武智歌舞伎』全6巻の第5巻所収 三一書房)
- 14 武蔵野美術大学院生 岡本賢治君に教えられるところ大である。
- 15 「〈間〉の哲学」(雑誌『コミュニケーション』所収 国連社)
- 16 雑誌『コミュニケーション』所収
- 17 前掲論文「間ということ」
- 18 「間」とリズム」(前掲『日本人と間』所収)
- 19 1983年12月NHK放映「上手な話し方ー間」参照
- 20 『間の美学ー日本的表現』三省堂選書163
- 21 『日本文化のキーワード』 祥伝社
- 22 『旅』 住まいの図書館出版局
- 23 前掲『間の研究』所収
- 24 前掲論文「間」とリズム」
- 25,6 雑誌『建築文化』 1981年所収
- 27 『人と人との間』 弘文堂
- 28 『知の文化と型の文化』 創文社
- 29 狛近真による雅楽の指導書。天福元年(1233年)に書かれたとされる。
- 30 前掲『武智歌舞伎』第5巻所収
- 31 雑誌『建築文化』 1981年所収
- 32 工作社
- 33 『日本文化の構造』 講談社現代新書
- 34 前掲『間の研究』所収
- 35 『中空構造日本の深層』 中公新書
- 36 前掲『間の美学ー日本的表現』
- 37 山折哲雄『坐の日本文化』 佼正出版
- 38 前掲『コミュニケーション』所収