



Title	オーケストラの協同的表現活動と合奏の構造(Ⅰ)：学生オーケストラ・北大交響楽団の分析
Author(s)	佐藤, 公治
Citation	北海道大学大学院教育学研究科紀要, 87, 1-65
Issue Date	2002-12
DOI	https://doi.org/10.14943/b.edu.87.1
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/28869
Type	departmental bulletin paper
File Information	87_P1-65.pdf



オーケストラの協同的表現活動と合奏の構造 (I)

— 学生オーケストラ・北大交響楽団の分析 —

佐藤 公治*

Collaborative Musical Performance and the Structure of the Ensembles in the Amateur Orchestra (I)

Kimiharu SATO

【要旨】本論文では、協同的相互行為による創発性の可能性とその条件について、オーケストラの合奏とそのリハーサル過程の分析から明らかにしようとするものである。アマチュアの学生オーケストラの一連のリハーサルで展開されている合奏のミクロな相互行為分析を通して音楽的創造活動が協同的な相互行為によって形成されていく過程とその条件について一部、プロのオーケストラとの比較なども行いながら具体的に明らかにしようとした。このような音楽における協同的創造活動の過程を明らかにしていくことは、ヴィゴツキーの発達・学習理論、特に最近接発達領域論における発達と学習に対して多様性による意味生成の可能性と、ゾーンは変革をめざす相互行為によって構成されているという考えを加えることで最近接発達領域 (ZPD) 概念の拡張を試みようとするものである。

【キーワード】ZPD, 創造的協同性, 相互行為, 創発性

はじめに

肉体が崩壊すると、本質的なものがあらわになる。人間は関係の結び目にほかならない。人間にとって重要なのは、そういう関係だけだ。

(サン＝テグジュペリ『戦う操縦士』, p.145, みすず書房版)

1. オーケストラの演奏活動を何故問題にするのか？

人間精神とその発達をめぐる、これまでの個人の心理的要因だけでそれらの説明を完結させていこうという考え方に変わって、社会・文化的諸変数や文脈の中で個人の精神の営みを考えていこうという動きが起きている。それは認知心理学や認知科学の分野においては、認知を個人の内部で閉じられてしまった情報処理系としてみるという発想ではなく、人の認知は「社会的に共有された認知 (socially shared cognition)」(Resnick et al., 1991) や、「社会的分散認知 (socially distributed cognition)」(Hutchins, 1991; Salomon, 1993) としてみるという発想である。このような動きが起きた背景には、Lave や Hutchins などの人類学者の認知科学への参入に与っている部分もあるが、ヴィゴツキー理論の継承・発展を目指す欧米のヴィ

* 北海道大学大学院教育学研究科教育臨床講座教授

ゴツキー派の考え方が認知科学や認知心理学の中でも広がっていることが大きく影響している。そして Vygotsky にその源流を持つ人間精神への社会・文化的（社会・歴史的）アプローチは心理学においてこれまでとは違う学習と発達の考え方を展開しようとしている。ヴィゴツキー理論の中では、人間精神は社会的な活動にその起源があることを端的に述べたのが「文化的発達の一般的発生法則」と呼ばれているものであった。これは Vygotsky が Pierre Janet から借りた用語であるが、ヴィゴツキー派の基本テーゼでもあり、人間精神への社会・文化的アプローチにおいても理論的な枠組みとして最も基本になっているものである。具体的には個人の精神機能の起源は精神間カテゴリーとして社会的な活動として展開されたものに求められ、それが次の段階の精神内カテゴリーでは内化の過程によって個人の中へと移行され、変形されて自己の精神へとになっていくというものである。精神間と精神内という二つの水準を設定していることは、精神内機能の構造や過程の起源は精神間、つまり社会的なものにあることを述べると同時に、精神内では変形を受ける、つまり精神間水準にあったものがそのまま精神内水準のものになる訳ではなく、精神内カテゴリーでは精神間とは異なった独自の原理が働いていることを意味している。従って、ここでは個人と社会との間はどこかで説明できたり、還元し尽くすことができない弁証法的関係になっているということである。これは先の Vygotsky の発生法則を、社会決定論 (social determinism) を主張したものであるかのように解釈してしまうことがあるが、それは明らかに間違いであり、あくまでもそれは社会的形成論 (social formationism) として読まれなければならないことを意味している。そこでは決して個人の変数を無視していないことがわかる。

精神内機能の先行因として位置づけられている精神間で起きていることが精神内にどのような形で作用を及ぼしているのかという、二つの水準の間の連関を明らかにすることは人間精神とその発達を考えていく上ではきわめて重要な課題になっている。それでは、Vygotsky はこの問題についてどこまで明らかにしていたのだろうか。Vygotsky が提出した概念の中でも最も重要なものの一つである「最近接発達領域 (ZPD) 論」はまさに人間発達における精神間機能の役割を端的に述べたものであるが、この精神間機能についての実証的な解明は Vygotsky 自身は生前十分に行われることなく、その実証的な研究の展開は後世に託されることになった。例えば、「最近接発達領域」でどのような相互行為が展開されることが発達の可能性を広げることになるのか、ゾーンで展開されていることと、その機能についての具体的な解明は今日の「ポスト・ヴィゴツキー」の大きな課題の一つになっている。さらに進んで、精神間でどのような相互行為が行われることが精神内機能という個人レベルにどのような変化を生み出していくかといういわば精神間から精神内への移行で起きている微視的な過程を明らかにすることは Cole や Rogoff といった欧米のヴィゴツキー派が積極的に取り組んできている課題である。これがヴィゴツキー派の「最近接発達領域論」と結びついた相互行為研究である。

Vygotsky 自身も、ことばという記号の位置づけ方として、言語による行動調整という記号的媒介を重視していた時期から、晩年になってコミュニケーション活動としての言語を強調するように変わっていったことが Prawat (1999) によっても指摘されている。詳しいことは次章の最初の部分で取り上げることにする。

先に指摘したように、認知を社会的に分散されたものとしてとらえるということは、人間の精神活動や能力・技能は他者との協同的活動ないしはそれらの間のネットワークと、文化的道具・媒介された手段に分散されており、それらに支えられているものとしてみるということである。

ある。そして、人と人の精神活動、つまり社会的に分散されたものとの間でどのような相互行為が展開されているのか、その具体的な有り様が問題になってくるのである。

Vygotsky の「最近接発達領域論」の解釈に関しても、親や教師に代表される大人からの教育的働きかけによる子どもの発達の促進といった側面だけでなく、協同的な相互行為が展開される場（ゾーン）としてみるべきであるという発想が生まれてきている。前者のような、大人から子ども（あるいは熟達者から初心者）へといういわば上から下へ向かう垂直的な相互作用として展開されているものはモノローグの情報であり、間主観的一致を重視した相互行為である。しかし、このようなモノローグ的な情報伝達は大人が設定した教育目標や教育内容の受動的な受容の場合には効率性という点で言えばあり得るとしても、Bakhtin が警告するように、ゾーンにおける相互行為からは新しいものは創造されない。Bakhtin が言うように、新しい発想は間主観的一致を求める相互行為ではなく、むしろ異質な者間で展開される相互行為の中から生まれるのであって、お互いが他者として立ち現れてくる他者性こそが必要なのである。このような発想は、新しいものを生み出す場としてのゾーンとして「最近接発達領域 (ZPD)」をとらえることを求めてくる。そこでは、相互作用は同じ発達や技能水準にある者同士で展開される水平的な相互作用も含んだ多様な相互行為を通した協同的 (collaborative) で、集合的 (collective) な活動として人間の精神活動をみることになる。ZPD の解釈をめぐるいくつかの新しい動きが起きている。それは ZPD というものに変革の可能性を与えるという発想 (Newman & Holzman, 1993) であり、共同的な新しい活動のシステムの構築過程 (Engeström, 1987) としてとらえ直す考え方である。あるいは、個人の学習や発達という精神内の変化に作用する相互行為としてどのようなものが精神間の水準、つまり ZPD において展開されるべきなのかという問題 (Cole, 1996; Wertsch, 1998) は、Cole らの Fifth Dimension と称している学習環境における実践研究のように、ゾーンを多様な活動の展開の場としてとらえていくという ZPD の性質の拡張をめぐる理論的かつ実践的にも重要な課題となっている。Engeström や Cole をはじめとするヴィゴツキー理論の新しい展開の試みは CHAT (Cultural-Historical Activity Theory, 文化一歴史活動理論) と呼ばれている。教室における協同的な探求学習を学習者どうしの相互作用として考える Wells ら (1999, 2001) の試みも ZPD の実践的な組み直しを目指したものである。近年、相互行為を新しいものを創り出す、つまり創造性の重要な契機としてみる発想も生まれている。例えば、John-Steiner (2000) の creative collaboration (創造的協同性) や Sawyer (1997, 2001) の improvisation (即興性) を相互行為分析からみるという発想である。

以上の研究については次章以降で詳しくその内容をみていくが、共同行為、あるいは相互行為を、新しいものを共同作業によって作り上げたり、表現するという観点から見た時に音楽の演奏とその演奏の過程はまさにこの演奏者同士の相互行為によって作られていくという意味で協同的な実践活動のすぐれた対象になっており、また ZPD の組み直しやそこにおいて展開される相互行為の性質をめぐる問題を考えていく上でも多くの示唆を与えてくれる活動対象なのである。

2. 行為論としてみた演奏活動

上で見たように、「最近接発達領域」の拡張の方向として相互行為による実践的な協同的な活動が展開されるゾーンであるにとらえた時には、構成メンバーによって展開されている具体的

でかつ、微視的な相互行為の過程が分析の単位（ユニット）となってくる。そこではあくまでも具体的で、局所的な活動こそが新しいものが創られていくための基本単位であると考えている。そもそも「最近接発達領域」のゾーンというのも、物理的な空間を意味しているのではなく、あくまでも実践に関わっているメンバーの間で展開されている相互作用とそのメンバー間の関係ネットワークのこととしてとらえるべきなのである。Engeström (1997) は、「基本的な社会関係とその矛盾——そして、それゆえの質的变化の可能性——は、社会のあらゆるローカルな活動にある」（邦訳、p.14）と述べ、局地主義を徹底させることの必要性を説く。

さらに、私たちが行為を通して人間の精神活動を考えていこうという発想は、これまで人間の意識という心的過程に対して持ってきた考え方に対する変更を求めていることを意味する。Wertsch (1991) は、“Voices of the mind”（邦訳『心の声』）で、次のように指摘している。「行為を優先するということは、人間を、行為を通して自身はもとより、環境と接触し、創造するものとみなすということである。このように行為は、人間や環境をバラバラなものとしてとらえるのではなく、それらを一つの単位としてとらえて分析をはじめていく際の入り口をあたえてくれている。この考えは、人間を環境からの情報を受け取る存在として考える立場や、他方、個のみに着目して環境を二次的にしか扱わないアプローチとはいずれも対比されるものである」（邦訳、pp.23-24）。相互行為や相互作用過程は、個人と他者（社会）との間を繋ぐものであり、個人—社会の間の二項対立の解消を可能にする概念装置でもある。もちろん、我々は直接、社会や文化と対峙している訳ではなく、我々の行為を支え、時には一定の制約も与えてしまう文化的道具という媒介手段を使いながら関わっているのである。

近代西欧哲学の伝統として、認識とその活動の中心に位置づいているのは自己の内面としての意識である。そこには、外界の関わりに支配されない主体が存在している。心理学はこの伝統を受け継いでいる。Kant に代表される認識あるいは理性の主体としての自己＝「コギト論」に異論を唱えたのが西田幾多郎であった。西田は、自己は行為によって成立する行為的自己であり、その活動の中心にあるのは身体行為であるとした。述語的行為（つまり何かをする、対象に働きかける）が認識を形成し、自己とはいろいろな行為とその連鎖（あるいは他者とのネットワーク関係、歴史・文化的なものとの関わり）としての集まり、述語的統一であると考えた。そして、この行為も世界における物との相互作用という現実の中で展開されているとした。この後の章（第3章）で取り上げる、精神病理学者・木村敏の「ノエシス—ノエマ論」は西田のそれを基本的に基にしたものである。そして、木村の「ノエシス—ノエマ論」は音楽の演奏行為や合奏の構造と結びついてきわめて具体的な姿をもって立ち現れてくる。木村によって音楽の合奏をノエシスという行為論として論じられたものは心理学の立場からみた時にも実に示唆に富むものであるし、合奏それ自体をめぐる問題としても実に多くの有益なアイデアを与えてくれるものである。

Vygotsky とそれに続くヴィゴツキー派は人間精神を内部の意識の問題として閉じこめてしまったものを解放した。そこでは具体的な活動や行為との関わりで精神をとらえようとする。それも明らかに、「コギト論」否定の企てであり、西田行為論とも近代哲学の捉え直しという点では多くの共通性を持っている。Merleau-Ponty の『知覚の現象学』も、知覚という精神現象を徹底的に身体あるいは運動との関わりとして論じた労作であった。言語にしても彼はそれを言語行為としてとらえ、他者との具体的なやりとり、それは時には身体的なやり取りとの重なりも含むようないわば「思考の身体」という側面をもったものとしてとらえるのである。そこ

では、彼は従来の経験論と主知主義のいずれをも破壊しようと試みるのである。そして Merleau-Ponty はこの本の最後を次の文章で結んでいる。「肉体が崩壊すると、本質的なものがあらわになる。人間は関係の結び目にほかならない。人間にとって重要なのは、そういう関係だけだ。」(Saint-Exupery『戦う操縦士』, p.145, みすず書房版)。これは Saint-Exupery が、『戦う操縦士』第 21 節のところで、肉体という現実を背負ったものが傷を負った時に何が大事なものがはじめて実感できるのだといったことを述べた文の中で述べた一節であるが、Merleau-Ponty の『知覚の現象学』の最後の章は第 3 部 (対自存在と世界内存在) のⅢ・自由のタイトルで書かれたものであり、人間は世界に参加することで自己を拘束することによってはじめて自由というものが存在し得るのであって、他者との関係の中でしか自己も自己の自由も語ることはできないと言う。

3. 何故、学生のアマチュア・オーケストラなのか？

ここでは、アマチュアの学生オーケストラである北海道大学交響楽団の演奏活動を主に分析の対象にしている。定期演奏会で演奏された曲の選定から始まり、およそ 3 か月にわたる様々な種類の練習・リハーサルを経て実際の演奏会における演奏にいたるまでの音楽作りの過程を観察し、分析していった。そこには、当然のことながらプロのオーケストラとは違った特徴がみられるが、同時にアマチュア・オーケストラの練習過程をみていくことでプロではみえにくくなっている合奏の構造をみるのが可能になっている。プロとアマでは演奏内容や演奏技能の水準は異なっているし、後の章 (第 4 章) で詳しくみていくように、プロのオーケストラ (札幌交響楽団) は演奏会のためのリハーサルとしては演奏会当日の通称「ゲネプロ (ゲネラル・プローベ)」を含めて 4 日間程しか取らない。しかし、北大交響楽団の場合は個人練習を除いて種々の内容の合奏練習を延々とやっている。そこでは、譬えで言えばプロのオーケストラのリハーサルを時間的に延ばしたスローモーションの形で練習過程をみることができる。また、プロではオーケストラメンバーの技能の高さ故に省略化され、潜在化してみえなくなってしまった部分をアマチュアではみることができる。アマチュアの場合は、個人の音楽技能の不足部分や個人間の「でこぼこ」を多くの練習時間を使って協同的に補完し合っている。また、合奏のためのタイミングや、弦・管の各パートと調和をとりながら合奏していくための手がかりを練習の中で確認し、実際に音を出しながら議論をする、楽譜に注意事項を書き込んでいくといった外部化を行い、またそれらのメンバー間の共有化が計られている。これらの過程はプロの場合には、相当程度省略化された形でしかみることができないし、それらも個人化されてしまっており、それがプロであるということの意味もしている。もちろん、プロの場合も舞台裏ではさまざまなことが個人として行っていることは十分予想されることであり、このあたりの事情を指揮者の立場から垣間みせてくれるものに日本を代表する指揮者の一人で、物書きとしても有名な岩城宏之のいくつかの小さな本がある (『楽譜の風景』、『フィルハーモニーの風景』)。従って、アマチュアの練習過程を通して音楽合奏の構造の原型・プロトタイプをみていくことができるのである。

プロのオーケストラとアマチュアの学生オーケストラとの違いとしてもう一つ重要な点は、学生オーケストラの場合には演奏すること、またうまく演奏することだけに活動の目標を置いているのではなく、演奏活動、時には定期演奏会に向けての活動という具体的な一つの目標に向かって協同的に関わるという共同体の活動と、そこに新たに参加してきたメンバーを協同的

に育成していくという広い意味での教育的意味が含まれている点である。もちろん、プロでもアマであっても実践共同体であるということからすると Lave と Wenger (1991) が言うようにそこには必ず何らかの学習と学習のための装置はあるとあってよいだろう。プロのオーケストラの場合には実に長い時間をかけてオーケストラ全体、あるいは個人の芸術的な水準を高めていっているのとは違って、学生オーケストラの場合は先ほどの練習過程の時間の長さとは逆に、メンバーの入れ替えが3、4年単位で行われるためにオーケストラメンバーの中核的な一員となっていくために必要なものを短い期間で習得しなければならない。そのために、この種の学習装置がかなり意図的に共同体の中に用意されてくることになる。学生オーケストラであるからこそ、いわば実践共同体の学習装置や学習機構というものが明示化された形でみることができるのである。

筆者は、音楽をあくまでも聴くことしかしない、音楽文化の「消費者」であり、音楽の演奏という「生産」活動には直接関わりを持たないいわば「素人」である。しかし、ある意味では外側から演奏行為を眺めることで専門領域の中では「常識」として片づけられてしまい、あえて問題として立てられることもなく等閑視しされてしまったもの、しかし演奏を共同作業という観点から見たときに分析と考察の対象にすべき問題がそこには含まれているのではないかと思う訳である。これが私たちが本格的に身近にある北大交響楽団の演奏活動とアマチュア・サークルとしての一連の活動を観察してみようと思い立ったはじめの動機である。この種の研究は外部者が外から眺めるだけでは活動の意味を十分に捉えることができない。幸い、私たちの研究メンバーの一人（山口雄）がこのオーケストラのメンバーとして活動をしており、いわば当事者の立場から研究に加わり、外部観察者として眺める者の視点の補正と解釈の方向提示の役割を果たしている。

音楽の演奏を基本的には演奏者当事者とは違う立場から眺めることはいわば「素人の良さ」がある。かつて音楽の共同演奏について、社会学や現象学の立場から重要な考察をしている研究者たちがいる。それは Schutz, Adorno であり、木村敏である。彼らは社会学や思想研究、現象学的精神医学という立場から、音楽の演奏を問題にしているが、彼らが音楽というジャンルだけに身を置いている人間ではなく、むしろ別の専門領域から音楽を眺め、また音楽を実践している人たちである。もちろん、この人たちは音楽の素人の域を完全に越えていて、ほぼ音楽のプロと言ってよい人たちではあるが、やはり社会学者、哲学者、そして精神病理学者としての発想が音楽や演奏をめぐる問題に対して新しい発想を提示できたのである。

なお、本論で直接扱おうとしていることは、オーケストラの協同的演奏活動であり、リハーサルの過程における協同的な活動であるが、第3章までのやや原理的な部分を述べたところは、基本的には拙著（1999）『対話の中の学びと成長』において断片的に述べてきたことの関心の継続と、その発展を試みたものとして位置づけられるものである。

第1章 共同的な構築と実践的行為としての人間精神

人は、共同的活動における自分の役割を果たすことによって、その共同活動を駆り立てている目的を自分のものとし、その方法や対象を熟知するようになり、その情緒的気風に浸るようになるのである。

（ジョン・デューイ『民主主義と教育』邦訳 p.44）

1. 相互行為展開のゾーンとしての最近接発達領域 (ZPD)

ここでは、ZPD をめぐる近年の研究とその動向について外観するが、はじめに Vygotsky 自身の中でことばの問題をめぐる起きた研究上の変化について指摘しておきたい。それは ZPD とも密接な関わりを持っているからである。

Vygotsky は、ことばという記号の位置づけ方として、言語による行動調整という記号的媒介を重視していた時期から、晩年になってコミュニケーション活動としての言語を強調するようにならっていったことが Prawat (1999) によって指摘されている。Prawat は、このあたりの事情は、Leont'ev のメモによる Vygotsky の 1993 年の講演要旨である "The problem of consciousness" (Vygotsky, 1997) に表れている言う。そこでは、ヴィゴツキーは次のように述べている。「私たちは以前の仕事では、記号が意味を持っているということを見逃してきた。私たちは、意味は不変であるという原理から研究を進めてきた。意味を勘案することをしてこなかった」(p.130)として、これまでの記号的媒介の考え方を見直す総括をしている。コミュニケーション過程の中での意味の形成に重点を移していくべきであるとして次のように言う。「対象 (object) の意味は語 (word) の意味ではない。対象は意味を持っている。それはコミュニケーションの中に参入していくことを意味している。……(1)意識は結びつき (connection) の中における知 (knowledge) であり、(2)意識は (社会的) なものである」(p.137)。もちろん、Vygotsky の言語観は、言語を静的な言語システムとしてのソシユールのなラングとして扱うことはせず、生きたことばとしてとらえる姿勢を一貫してもっていたことは言うまでもないことだが、その考えをより鮮明にしたのが晩年のこの主張であったということである。ここから分かるように、明らかに Vygotsky は相互行為への指向を強めていたのである。このような変化は彼の主著である『思考と言語』の最終章とその前までの章で書かれていることの違いからも知ることができる。最終章とそれ以外の章との間には時間的な隔絶があるばかりでなく、Vygotsky 自身の考え方の変化があるという指摘は以前から Moll によっても出されていたことである。

Moll (1990) は Vygotsky の研究の変遷を 3 つに分けている。(1)記号媒介が人間の精神活動に果たしている機能的役割の問題に焦点を当てた時期。(2)人間の心理システムに果たす精神間機能の役割を論じた時期。精神間と精神内の関係を論じた「文化的発達的一般の発生法則」もこの時期に出された。(3)個人がどのような社会システムの中に身を置き、そこでどのような相互作用が展開されているかということを社会・文化的な文脈の中で考えていこうと試みた時期。このように、晩年はリアルな社会的な文脈の中で展開されている相互作用を人間精神の姿としてみていこうとしたのであるが、それは十分な研究の進展をみずにヴィゴツキー後の課題として残されたのである。Wertsch (1991) が試みたのは、この課題を引き継ぐための手段として Bakhtin の言語論、特にことばをより広い社会的な場の中で考えていく視点を提供してくれる「記号の社会学主義」(ことばのジャンル論・社会的言語)をヴィゴツキー研究に持ち込むことで残された課題の展開を計ろうとした。当然のことながら、そこではことばや人の精神の営みを生きた生活の中で交わされている相互作用としてみるという枠組みを持つことである。

はじめのところでもふれたように、「最近接発達領域 (ZPD) 論」は発達と学習を先導する教師や大人の役割を述べたものであるという解釈が定式化されてきた。しかし、ZPD は Vygotsky が「文化的発達的一般の発生法則」の下で述べている、精神間という人と人との関係の中や、社会・文化の中で展開されたものが、精神内に移され、形を変えて心理的水準で個人の学習や発達を実現していくという一連の過程において精神間機能が精神内に果たしている役割を述べ

たものであると考えるならば、精神間の内容とその機能としていったいどのようなものが考えられるべきなのかということが改めて問われなければならないのである。そこでは、決して子どもがこれから学ぶことや経験をしていくことに対してつまずきがないように大人が「足場を作っておく (scaffolding)」ことや、大人が持っている知識や技能に近づけるべく教えることだけではないはずである。かなり以前から Griffin & Cole (1984) が言っているように、「足場づくり (scaffolding)」というメタファーで「最近接発達領域」を表現することが可能なのは、予め決められている教育目標があってそれを達成していくものに限定されている場合であって、少なくとも Vygotsky の「最近接発達領域」の定義ではこういった限定はしていないのである。

「最近接発達領域論」と密接に関連しているものに、「内化 (internalization)」の性質をめぐる議論がある。先にも述べたようにゾーンで起きていることを精神間水準から精神内水準への移行と考えた時に、単純に前者から後者への単純な「伝達 (transmission)」ではないことは、Vygotsky が精神内水準において精神間でのそれを形を変えて起きるとしていたことから明らかである。この external と internal の二つの関係をめぐる議論は心理学に限らず社会学の領域でもいくつかの考え方があり、個人—社会の関係についての基本的な問題として現在も続いていることだが、Wertsch & Stone (1985) が指摘しているように、Vygotsky 派では、単純な「伝達 (transmission)」という形で内化が起きてはいないこと、従って external と internal とは同一ではないと考える。Leont'ev (1981) は、内化の過程というのは外的な活動 (external activity) が内的な「意識の平面」へ移動 (transferal) するのではなく、それは意識の平面が形成されていく (formed) 過程であると述べている。さらに別のところでは、Leont'ev (1982) は Vygotsky 自身も内化の解釈をめぐる混乱があったことを指摘している。「ヴィゴツキーによる内面化過程の理解には、三十年代の初めまでに深刻な変動が生じていた。このことについて彼自身次のように語っている。『発達の過程にあって……変化するのは、われわれがかってそう理解していたように諸々の機能であるというよりも、またそれらの諸機能の構造であるというよりも、むしろ、諸機能間の関係・関連が変化・変形するのであって、前の段階においては知られていなかった新たな編成が生じてくるのである。』……個々の機能の構造が媒介作用の影響のもとでいかに変化するかを究明するかということから始めることなしには、新たな結論—発達の進行の中で諸機能の関連が変化するという結論に到達することはできなかつたろう」(邦訳, pp.45-46)。Wertsch (1998) は、われわれは内化というものに精神間から精神内への移行が容易に行われるかのようなイメージを持ってしまっていることと、社会や外部にあるものが個人、内部へと変質をしていくという時に想定されているような、内化を個人的なものとして考えるような発想でとらえていることに警告を発している。そこでは、Wertsch は内化の概念に代わって習得と専有という二つの概念を使って内化の過程として性質の異なった二つを区別していくことを提案している。例えば、アメリカ合衆国の独立期の歴史認識として、多くの学生 (小学生から大学生まで) は、「自由への探究 (Quest for Freedom)」という歴史教科書の内容をそのまま身に付け、その枠から出ることなく、歴史を語るということがみられたのである。そこでは、彼らは歴史教科書という文化的道具を余りにも抵抗なく受け入れてしまい、それが自分たちの歴史についての語りであると信じて、そこに疑義を呈することもそれに抵抗をすることすら難しくなっているという事実があり、そこで起きていることはまさに習得 (mastery) という言葉で表現される内化の一つの形態なのである。いわば機械的な自己の内部への取り込みである。これに対して、バルト三国の小さな国で、かつてはソ連邦の属国であつ

たエストニアの人たちが自国の歴史、いわばソ連邦という枠の中での公式の歴史とは異なる非公式の歴史を語っているその内容と語り方は、アメリカの歴史についての語りでみられた習得とは異なったものであった。そこでみられるものが、ヴィゴツキー理論で内化によって精神内水準で自分のものとしたもの、専有 (appropriation) ということばで指示されているものである。このような専有は実は精神間から精神内へ機械的に移動する、つまり内化することによって起きないことを確認しておくことが大事である。ソ連邦に属しているという社会文化的制約や学校教育を通して強制させられた公式の歴史と対抗しながらいかにして自分たちの歴史を語っていくことができるか、そこでは多くの圧力に抗して戦っていかなければならないか、その難しさが専有の過程には介在しているのである。自分のものとする・専有は決して内化ということばでイメージされるような容易な作業ではなく、さまざまな抵抗がそこでは待ちかまえているのだと Wertsch は言う。しかし、このように自分たちの歴史を自分のことばでもって語ることができたものこそがまさに専有＝自分 (たち) のものにした歴史の語りになっているのである。

この習得と専有の違いは、Vygotsky が学習と発達との間にはずれがあるということによって表現していたことと対応すると考えることができるが、「内化」概念として私たちが持ってしまったその意味とイメージは改めて見直しをしなければならないことになる。むしろ、他者とのぶつかり合い、抵抗こそが専有が起きるためには不可欠のことであるとも言える。「行為は反対を必然的に組織してしまう (抵抗し行為に修正を加えるものならなんでも前面にもちだす)、かくて行為者はこの反対を『受難する』ということである。そして人は反対勢力の動機を考慮に入れることを学び、したがって自家菜籠中の用語のレパートリーを広げていくうちに、より高い理解者へと達する、というわけである」(Burke 邦訳『動機の文法』, p.64)。この一文は、Burke (1969) が『動機の文法』の第2章・二律背反する定義群で、悲劇の弁証法の見出しの下で書かれた節の中のものである。文化的道具が媒介手段足り得るものになる場合でも、他者との相互行為の中で他者を通して自己の中に専有という名に相応しい真の学びと発達が起きるためには、抵抗と反対の「受難」を経なければならない。そうすると、「最近接発達領域」で真の発達＝「自分のものにしていくこと (専有)」が起きるためには間主観的一致やコミュニケーション的一致を目指すような相互行為だけを想定してはならないことになる。このことは、この後の節で取り上げる Bakhtin を始めとする相互行為が持つ意味の生成や創発性の可能性をめぐって議論するところで改めて問題になることである。

「最近接発達領域」における「コミュニケーションの非対称性」、つまり教える一教えられる関係の中でのコミュニケーションをめぐる議論は、具体的には教室という最近接領域で起きているコミュニケーションをどのようにとらえるべきかということとつながってくる。Wells らの小学校における協同学習に関する一連の研究 (1999, 2001) では、子どもたちは教師を含めた構成メンバーとの相互行為を積極的に展開し、知識を協同的に構築する者として位置づけられている。Wells (1999) は、「最近接発達領域というのは子どもたちが協同的に学習する状況の中で相互行為を通して創り出されるものである」(p.318)ととらえている。このように考えると内化は個人的であると同時に社会的な活動として起きているとみる必要があるのである。これまでの内化の概念でとらえられてきたとは異なった様式の相互行為が教室というゾーンにおいては展開されているのであり、そこでは子どもたちの能動的な探究 (inquiry) が活動のキーワードになっている。

Wertsch (1998) は、精神間でどのような種類の相互行為が展開されていくことが精神内における真正な学習・発達である専有を可能にしていくのかという問題を Palincsar & Brown たちの「相互教授 (reciprocal teaching)」と、彼女たちの研究の発展を試みた Herrenkohl の研究を分析しながら議論している。相互教授法は、識字障害のある生徒のための一種の介入授業であるが、そこでは教師から生徒へ発話が向けられる伝統的な教室談話とは異なって生徒が教師が果たすべき発話の役割を担いながら学習が進められていくことになる。これは Wertsch が言うように、精神間平面における参加者の構造の作り直しをねらったものであり、生徒が質問を出していくという役割を積極的に取らせることが仕組まれているのである。これらの研究から示唆されることは、精神内において、本当の自分の知識や学習となっていくこと、つまり機械的に憶えただけの習得のレベルを超えて、まさに自分のものとなっていくこと（専有、が起きるためには、精神間平面での談話の構造がきわめて重要な鍵になっているということである。そこからは、精神間平面、つまりは「最近接発達領域」を考えていく時には、そこでどのような相互行為のモードが展開されているのかが問われるべき問題となってくる。また、Wertsch は精神間平面で、これらの相互行為を支えていく媒介手段として、利用可能なプログラムである道具が存在していることの重要性も指摘する。最近接発達領域には学習にとって有効な媒介手段も含まれることを意味しているのである。

「最近接発達領域」でどのような相互行為が展開されることが発達の可能性を広げることになるのか、そのゾーンで展開されている内容とその機能についての具体的な説明は今日の「ポスト・ヴィゴツキー」の大きな課題の一つになっているのである。さらに進んで、精神間でどのような相互行為が行われることが精神内機能という個人レベルにどのような変化を生み出していくかといういわば精神間から精神内への移行で起きている微視的な過程を明らかにすることは Cole や Rogoff といった欧米のヴィゴツキー派が積極的に取り組んできている課題なのである。「最近接発達領域」のゾーンの内容と機能については多様なものがあると考えるべきである。何故ならば、Granott (1998) が言うように、現実の場面においては、誰との、そしてどのような相互行為が学習や発達を促すゾーンになり得るのかは固定してとらえることはできないのであり、それが可能になるのは実験室的な親と子の相互作用で展開されるゾーン（例えば、Rogoff & Wertsch, eds., 1984 で取り上げられているようなゾーンの機能をより詳細に実験的に分析したような研究）に限定されるのである。そうすると、ゾーンのための分析のユニット (unit of analysis) は変化のある力動的なものを想定したものでなければならない。このように、最近接発達領域論の概念は従来のような大人から子どもという方向だけでない、多様な方向の相互行為が含まれたものや、学習者が相互行為の主導権をもった形で展開される場として拡張されているのであり、また次にみるような共同体の学習と変革という性質を持ったものとして拡張されているのである。

2. 共同体の学習と変革の場としての最近接発達領域 (ZPD)

Lave と Wenger (1991) は、Vygotsky の最近接発達領域についてはいくつかの解釈の仕方があり、それはおおよそ次の3つのカテゴリーに分類できるという。第1は、「外的支援 (scaffolding)」の役割を述べたものであるという解釈で、学習者が単独で取り組むときに示す問題解決能力と、より経験を積んだ人に助けられたり、彼らと共同で取り組むときに示す問題解決能力との距離であるとするものである。これについては既に前の節でもゾーンの概念を狭く解釈

してしまっているという問題点を指摘しておいた。第2は、Lave らが「文化的解釈」と呼んでいるもので、社会歴史的な文脈によってもたらされる文化的知識——教授(instruction)によってアクセス可能になる——と、個々人の日常的経験との間の距離であると解釈するものである。これも第1と同じように、教育の役割を強調したもので、Vygotsky の生活的概念から科学的概念への組み直しの考え方がこれにあたる。この二つについては Lave らは、学習が持っている社会的特質をきわめて小さな社会性の「オーラ」によって構成してしまっていると批判する。要するに学級という小さな場の中における、しかも文化的所与を個人が獲得していく内化の過程を扱っているにすぎないという訳である。そこでは社会的世界の構造のより広い文脈の中で学習がどのように存在し、またどう展開されているのかという説明ができないのである。これに対して彼女らは、最近接発達領域を「集合的 (collectivist)」あるいは「社会的 (societal)」な立場からとらえようとする。学習は実践共同体の中における実践的な作業と目標に向かって協同的に活動が展開される中で獲得されていくもので、学習は共同体への参加とそこにある成員間のネットワークである成員性に支えられながら、実践共同体における周辺からより十全的な形へと変化をしていくものと考えるのである。この Lave と Wenger の LPP 論はこの後の章でみていく学生オーケストラの一連の活動の中に存在している学習機構を考える時にも有効な理論的枠組みとなるものだが、LPP 論の可能性についてはそこで触れていくことにして、ここでは彼女らが『状況に埋め込まれた学習』の最後で主張している「矛盾と変化—連続性と置換」を最近接領域論の問題として取り上げる。彼女らは、学校教育においては、教師と生徒の間では同じ活動目標を共有することが暗黙の前提として存在すると言う。本論でも既に最近接領域論について、教師から生徒への知識伝達という一方向的なモノログとしてみることの過ちを述べておいたが、Lave らは同じ目標を共有するという考えが強調されると、教えるという行為と学ぶということの間の緊張や対立が無視されてしまうと指摘する。そこでは Bakhtin のことばを使うならばモノログ的な会話や価値観が蔓延してしまっ、対立や異質なものの間の相互作用から新しいものが生まれる可能性は期待できなくなる。Lave らは「学習を共同体内および世界全体と多様な関係をともなうものとして、実践全体をながめる観点から理解されるべき」(邦訳, p.100, 一部改変)であり、学習においては「実践者間の見解の不整合や対立」(邦訳, p.101)が存在するのであって、「これらの違いがしばしば学習内容の構成要素」(同上ページ)にもなっていると言う。差異としての他者が関係のネットワークの中で相互につながっている、そのような多様性をもった集団として学級を含めあらゆる共同体をとらえるということなのである。だから、実践共同体は矛盾や変化を常にその中に内包していなければならないのだが、そこでは継承すべきものとそれを破棄して別の新しいものに置き換えることとの間の矛盾、緊張関係が必ず付きまといっているのである。共同体としての活動の連続性がなければその共同体の実践を支え、実現していく成員の形成はあり得ないのだが、同時に変革のない再生産を繰り返すだけの共同体はその存在を危うくする。最近接発達領域におけるゾーンも明らかに多様性を生み出し、変化を起こしていく場としてとらえるべきなのである。連続性と置換はあらゆる共同体の実践を考えていく時に不可避の問題である。

最近接領域を教師から子どもへの働きかけが個々の子どもの中に内化されることで完結するという考え方を取るのではなく、それらは集合的な活動としてみるべきであるという主張が近年の「文化—歴史活動理論 (CHAT: Cultural-Historical Activity Theory)」の考え方である。その代表者の一人である Engeström (1987) は、最近接発達領域論を次のように定義し直して

いる。「最近接発達領域論とは、個人の現在の日常的行為と、社会的活動の歴史的に新しい形態——それは日常的行為のなかに潜在的に埋め込まれているダブル・バインドの解決として集団的に生成されうる——とのあいだの距離である」(邦訳, p.211)。そして、最近接発達領域を通してゆく道程でとられるべきステップについて、たとえ試案的なものであれ、もっと詳細な分析を行うことが必要であること、特に新しい概念装置でとらえ直しをしていくことが必要であると言う。最近接発達領域では学習は既存の支配的なものを学んでいくことだけではなく、歴史的に新しい活動形態を発達させることを目指した教授と学習が最近接発達領域を作り、そしてその働きを生み出していくのだと言う。ここには発達や学習、そしてそれが起きる具体的な活動の単位である相互行為を変革をめざしたものとして位置づけるべきであるという考え方があ。だから Engeström (1997) は、発達を次のように再概念化する。「(1) 発達は、習得の達成にとどまるのではなく、古いものを部分的に破壊している拒絶と見なされるべきである。(2) 発達は、個人的な転換にとどまるのではなく、集団的な転換と見なされるべきである。(3) 発達は、レベルを垂直に超えていくことにとどまるのではなく、境界を水平的に横切っていくことでもあると見なされるべきである」(邦訳, p.6)。

Gutierrez (1995) たちは、アフリカ系、ラテン系、そしてメキシコ系アメリカ人といった様々な文化的バックグラウンドを持った住民が住む地域の学校をフィールドにして、教師と子どもの会話の衝突とそれが持っている意味を明らかにしている。この衝突がいつも教室が起きているのではなく、むしろ教師と生徒（9 学年生、日本流で言えば中学 3 年生）の間では、教師の公式的な会話内容とその形態であるスクリプトと、教師とは異なった文化背景を持った生徒たちが示す公式的なスクリプトに対抗する非公式的なスクリプトの二つがバフチンの言う異言語混淆 (heteroglossia) の形で存在していることが多いのである。生徒たちは白人の文化的価値を背景にした教師、あるいは学校に面と向かって対抗するのではなく、Certeau が言うような敵によって管理されている空間内で敵の目をかすめて反対行動を起こしていく戦術 (tactics) の方法が取られる。ちょうど、エストニアの人たちがソ連が押しつけた公式的歴史に対して戦術という形で自分たちの非公式的な歴史をひっそりと隠れながら、だがしたたかにそれを語り継いでいったのと同じように。教室の中には彼らの空間が生み出され、いわばこの非公式な空間から時々教師の公式的なスクリプトを揶揄して対抗的なスクリプトが散発的に出され、その時にはそれで終わる。彼らには本格的な対抗スクリプトを作り出すことはできないのであって、だから非公式的な空間なのである。しかし、この二つの空間が決して混じり合うことがないかというところではなく、時々教師の発言に別の視点からの応答が出され、そのことがきっかけになって教師も生徒たちもそれぞれの公式の空間と非公式的な空間から抜け出て新たな三番目の談話空間 (The Third Space) が展開されることが起きる。この第 3 の空間は決して教室の支配的空間として永続的に存在することはないのだが、このヘテログロッシア (異言語混淆) は明らかに新しい意味を生成する力になっているのであり、Engeström が指摘する境界を横断することによって発達が生まれることの可能性を示している。発達にとって何かをもたらすゾーン、つまり最近接発達領域は異質なものの間の衝突から生まれている。それは持続を目指すだけでなく、変革を目指すものでもある。

Newman & Holzman は "Lev Vygotsky: Revolutionary scientist" (1994) の著書で知られるヴィゴツキー研究者であり、同時にサイコセラピーと前衛芸術劇場の Off-Off-Broadway Theater (Castillo Theatre) の Artistic Director を務める演劇の実践家でもある。彼らは

Vygotsky の発達理論をマルクスの思想的変革の思想として読むべきであると主張する。最近接発達領域とは共同的に関係を発達させていくゾーンの形成／実践であると考え、そこで新しい意味、新しい生を創生することが可能になっていると言う。彼らは最近接発達領域を、人間が観察可能でそれがどのようなものであるかを見極めることができるような環境であり、それを何か新しいものを創造していく実践的一批判的な活動によって変換していくことが目指される場であると定義している (Holzman, 1995)。だから ZPD は、変革的で、実践的一批判的な新しいものを作り上げる活動を内包していなければならない、また同時にこのような活動を作りだしていくことを可能にする場でなければならない (Newman & Holzman, 1993)。彼らはサイコセラピーの実践や地域が独自に作り、運営している小学校 (Barbara Taylor School) における実践から、ZPD は活動のための道具を作りだしていくことを目指して学習をしている多様な人たちが集まり、そして相互に関連し合っているグループの継続的、アクティブな活動によって作りだされるものであると言う (Holzman, 1995)。

Holzman (1997, 1999) は、最近接発達領域というのは、決してゾーンということばかり連想されるような物理的空間でも、社会的な足場づくりがなされている場でもなく、それはあくまでも協同的な活動を含んだ場であって、ソロではなくアンサンブルとしてのパフォーマンスであり、それが展開される空間のことなのであると言う。パフォーマンスはとりもなおさず我々が自分たちの生を創造していくことによる変革の活動であって、そこでは質的変換—再形成化が一つのユニットとなっている。彼らがパフォーマンスを分析の単位として用いるのは Vygotsky の道具を用いて何かを作り出すという道具と結果の弁証法的関係 (dialectical tool-and-result methodology) にみられる人間の能動的な活動の考えを引き継いでいるからである。

Cole (1996) は、地域の中に児童クラブを拠点にした「五次元 (The Fifth Dimension)」と呼ばれる放課後の学習活動クラブを組織し、このクラブに参加する子ども達の長期間の学習過程を学習活動のゾーンと関連づけながら追跡する研究プロジェクトを展開している。このプロジェクトでは、このクラブにおける子どもたちの多様な学習と、活動のための環境・支援活動、それらの文化的道具を媒介にして展開される指導者そして多数の子どもたちの間のさまざまな相互行為とがどのようにに関連しているかを明らかにしていくことが目指されている。この学習クラブは多様な性質を持っており、日本の学童クラブ的な性格から子ども達の自主的な活動を重視した学習塾といった性格をもったものまで多様な内容を含んでいる。ここではとりあえず学童クラブと呼んでおくことにする。この研究は始めは一つの小学校における学習障害児を対象にした放課後の学習クラブであったが、その後多くの地域に広がり、また学習活動内容も補償教育を目的としたものに限定しないコンピュータや遊びの要素が強いゲーム、手芸、美術、運動など様々な活動を含んだものになっている。この学童クラブでは、学部学生を中心とした指導者と子どもたちとの間で多様な内容と水準の相互作用が道具を介して展開されており、この微視発生的な相互行為が長い時間継続的に観察され、この相互行為レベルの変化と学習レベルの変化が有機的に関連づけられながら子どもの発達を五次元という最近接発達領域の中で追跡している。ここでは、ゾーンとして実に多様な活動の環境と相互行為が起きており、何が子どもにとって最近接発達領域をもたらしているのかをそこから明らかにしていくことが目指されているのである。ここでは、明らかに最近接発達領域論は概念的に拡張されているし、またきわめて実践的なものになっている。

第2章 創造的協同活動と即興性

自分の創造力を文学作品に定着させる作家もまた、決して自分の作品をまったく一人で創造するのではない。……詩の書きかた、韻のふみかた、一定の形象で筋を組み立てるしかたなどを、自分で発見したのではなく、民謡の語り手と同じように、言語、詩の技術、伝統的筋、テーマ、形象、手法、構成（コンポジション）などの発達に大きく依存する文学的伝統という巨大な遺産を受けついでいるにすぎない。

（ヴィゴツキー『芸術心理学』邦訳，p.32）

1. 意味生成としての対話

Bakhtin は一貫して生活の場の中で交わされる生きたことばを問題にしてきた言語学者であった。彼は、多くの言語学者、特に現実の言語使用の条件から遊離した抽象的な言語の形態や意味に関心を持った言語学者とは異なり、発話(utterance)、つまり実際の場面における話し手と聞き手のやりとり（ダイアログ）という「言語コミュニケーションの現実的な単位」に分析の焦点をあてた。現実の生活の中で対話の形をとって現れる声は、同時に複数の声が入り交じった形で現れる。多声である。一つの言葉の上に応答した別のことばが積み重ねられる。そして、この対話から新しい意味が生成されてくる。Bakhtin の対話論である。相互行為による意味の生成は協同的な創作活動へとつながってくる。であるから、Bakhtin の対話論は、ことばよるもの、音楽によるものといったモードの違いを越えて、相互行為や対話的活動によって協同的に新しいものが創り上げられてくるといふ協同的な創造活動を考える際の手がかりを与えてくれる。Bakhtin は、対話は社会的背景を持った個々人の間で交わされている活動であり、また、きわめて社会的意味を帯びた場＝対話の中で取り交わされている社会的な活動なのである。だからこそ、対話は個人が社会的な活動を展開する具体的な場になっているという。Bakhtin の言語論でもう一つ重要なのが、ことばそのもの、対話する者同士の間にある社会的性格である。Bakhtin にとっては、ことば、いやそもそも人間は社会内存在なのであり、そこから「ことばの社会学主義」（Bakhtin のことばでは「社会的詩学」）と呼ばれるアプローチがとられる。ここでは、この問題には触れずに、前者の対話論に絞って彼の主張をみていくことにする。

Saussure を始めとする言語学者の多くの常識としてラングとパロールを二分法的に区別する考えがあった。そこでは、人間の具体的な言語活動である発話（パロール）は不規則性しかなく、科学的探求が不可能な領域とされた。そして、この具体的な発話の活動を抽象化して得られた言語領域、ラングのみが言語研究の対象とされた。Bakhtin は、このような区別では、生きた人間の言語活動は扱うことができないとして強く反対をしてきた。現実の生活の中ではラングとパロールの両方が混在して存在しているというのである。しかもラングとパロールを二項対立的に扱う態度には客観的抽象論と個人主義的主観論という区別があり、ラングはあたかも客観的でイデオロギー的にも中立で、社会的性格などを持たないかのようにみなされてしまっていた。一方、パロールはというと、Saussure は個人が言語の諸形式を完全に自由に組み合わせることができるとみなしてきた。だが、Bakhtin によれば、個人の活動であるパロールもラングも社会的な拘束から決して自由ではなく、そもそもこういう区別が間違いであるという。

抽象的客観論と個人主義的主観論の二つは、いずれも単声（モノローグ）的な声に覆われている。つまり、一方的に「これが真実である」という形で押しつけられたものや、独善的に自己の内部に閉じこもった思考の場合もいずれも他者という外部との間の交流・対話が閉ざされた状態になっているのである。他者からの一方的なモノローグを無批判的に受容するか、自己の内部だけの自閉的なモノローグになってしまうだけである。

コミュニケーションがモノローグ的であるならば、つまり言語的な交通（＝コミュニケーション）の過程における他者の能動的な役割を最小限にまで弱めているならば、コミュニケーションの中で交わされているものは権威主義的なことばになるおそれを常にはらんでいるのである。「権威的な言葉」つまり、一方的な解釈、押しつけや独善的な解釈に陥ることを避けるためには、対話的な交流、ダイアログの世界を保証しておかなければならないと Bakhtin は言う。権威にもとづいた同質性ではなく、異質性とその間の対話的活動である。

「権威的な言葉が我々に要求するのは、承認と受容である。それ（権威的なテキスト）に対する態度は無条件の是認か、無条件の拒否のどちらかでなければならない」（Bakhtin 邦訳『小説の言葉』, p.158）。「権威的な言葉は描き出されない——それはただ伝達されるのみである。権威的な言葉は不活性なものであり、その意味は完結し、硬化している」（同上, p.156）。

この「権威的な言葉」と対照をなすのが、「内的説得力を持つ言葉」である。「そこでは対話的な活性化をもたらす。……そして自立した思考と新しい言葉呼び起こし、内部から多くの我々の言葉を組織する。……内的説得力のある言葉の意味構造は完結したものではなく、開かれたものである。内的説得力のある言葉は、自己を対話化する新しいコンテキストの中に置かれるたびに、新しい意味の可能性を余すところなく開示することができる」（同上, p.159）。「内的説得力を持つ言葉は、半ば自己の、半ば他者の言葉である。内的説得力のある言葉の創造的な生産性は、まさにそれが自立した思考と自立した新しい言葉呼び起こし、内部から多くの我々の言葉を組織するものであって、他の言葉から孤立した不動の状態にとどまるものではないという点にある。それは、我々によって解釈されるというよりは、むしろ自由に敷衍されるものであって、新しい素材、新しい状況に適用され、新しいコンテキストと相互に照らしあうのである。そればかりでなく、内的説得力のある言葉は、他の内的説得力のある言葉と緊張した相互作用を開始し、闘争関係に入る。……内的説得力のある言葉の意味構造は完結したものではなく、開かれたものである。内的説得力のある言葉は、自己を対話化する新しいコンテキストの中に置かれるたびに、新しい意味の可能性を余すところなく開示することができる」（同上, p.159）。このように、Bakhtin は、異質な考え・視点を持っている他者との対話関係に入ることが新しいものの生成、創造性にとっては不可欠であるという。そしてこの創造性は個人のなかから出てくるのではなく他者との対話、協同的な活動を通してである。ここに協同的な創造活動についての理論的根拠を求めることができる。

旧ソ連の記号学者・Lotman は、Bakhtin の「内的説得力のある言葉」を敷衍しながら、「テキストの機能的二重性」を指摘する。テキストには、意味の適切な伝達という働きと、新しい意味の生成の機能という二つの異なった機能がある。前者の場合は、ただ情報が正確に伝わることをだけを重視した一方向的な情報の流れであり、単声的であるという意味では Bakhtin の「権威的な言葉」と重なるものである。しかし、後者の場合は情報をただ正確に受け取ることが大事ではなく、むしろ、その情報に反応し、時にはそれに反発したり、拒否を受するという事態が起きることが大切になる。それは伝達という点では望ましい事態ではないが、意味の生成、

「思考の装置」としてコミュニケーションを考えた時にはそれこそが必要なものである (Wertsch, 1991, 邦訳, pp.102-104 より)。

そもそも私たちはコミュニケーションや対話活動から生じることとして「間主観的一致」、つまり話し手と聞き手の間にコミュニケーション的一致が作られることを前提にしてしまうことが多い。ノルウェーの社会心理学者・Rommetveit (1979) は「間主観的一致」の発想は、「字義通り」の意味の一定のレパートリーを共有し、伝達することが可能であるという前提の下に作られた合理主義者の便利なフィクションに過ぎないと言う。むしろ、共通の知識や言語的理解が成立することを当然のこととするのではなく、お互いが同質ではなく、異質性を持った他者として立ち現れくるという「他者性」を前提して対話関係をとらえていくべきであるというのが彼の主張である。もちろん、間主観的一致が全く無いということを言っているのではなく、「一致」を始めから前提にする発想を戒めるのである。

新しい発想, 新しい考え方が生まれるためには他者が必要であることを言った Bakhtin の他者論について簡単にふれておこう。Bakhtin は『ことば・対話・テキスト』で、次のように言っている。「存在することは、即ち他者に対して、他者を通じて自己に対して、存在することである。人間には彼が主導権をもっているような内的領域は存在しない。彼の全存在は常に境界にあり、自己の内面を見ることは即ち他者の眼を見ること、あるいは他者の眼で見ることなのである。これらすべては、ドストエフスキーの哲学理論ではない。それはドストエフスキーが、人間の自己意識の生を芸術的にそのように見たということであって、それは内容的形式の中に具体化されているのである。……私は他者なしにはありえないし、他者なしに自己自身となることもできない。——即ち私は、自己の中に他者を見出しつつ、他者の中に自己を見出さなければならない(相互に反駁しあい、相互に受け入れあいながら)」(邦訳, p.250-251)。この一文は彼が 1961 年に書いた『ドストエフスキー論の改稿によせて』と題するもので、1929 年の『ドストエフスキーの創作の諸問題』の改訂版として 1963 年に出版された『ドストエフスキーの詩学の諸問題』の改稿プランのために書かれたノートである。ここでは、ドストエフスキーの作品にあるポリフォニー性を論じながらこの作者の作品制作の過程に潜んでいる他者、さらにはより一般的な意味で意識の中にある他者の存在について論じている。「ドストエフスキーは、あらゆる頹廃主義的・観念論的(個人主義的)文化——それは基本的には出口なき孤独に至る——に対立する。彼は、孤独の不可能性、孤独の虚妄性を主張する」(同上, p.250)。人間の存在そのものは(外面的・内面的を問わず)最も深い接触である。存在するとは接触することである。ここには Bakhtin の自己—他者論のエッセンスがある。Bakhtin の他者論や彼の言語哲学の背景には絶えず自己—他者論があり、ここを抜かして彼の言語論はあり得ない。さらに、この Bakhtin の主張には、私たちが現実の生の世界の中で他者との交流によって、その意味では半ば他者との協同によって新しいものを生成していくことを述べたものでもある。自己が持ち得ない別の視点を他者は持っている。『作者と主人公』でこう言っている。「私の外にあって私に向かい合うその位置からは、彼自身が見ることのできない何ものかを、私はつねに見、知ることになる。すなわち、頭とか、顔とか、その表情といった、彼自身の眼には入らない身体各部分であり、彼の背後の世界、私と彼とのあれこれの相関のもとで、私には見えて彼には見えないような一連の物ならびに関係である」(邦訳, p.36)。ここで言っていることを逆転させると、私が見えないものを彼は見ることはできるということでもある。実際、私たちはリアルに自分の首の裏側、背中を見ることはできないのであるから。ここから他者の「声を引き取る」こと

による意味の生成＝創造という主張が続く。Kristeva (1966) の「間テキスト性」ないしは「ジェノテキスト」という用語で示されていることである。彼女は、言語あるいはことばが人間精神を生んでいくかわりに言語によって表現された精神の表現モードであるテキストがテキストを生んでいくということを言った。それはいわば間主観性に「間テキスト性」を当てたということであるが、他者の存在による意味生成を論じた点では Bakhtin のそれである (Bakhtin が最初に文学理論の中に導入した発見)。「すなわち、どのテキストも引用のモザイクとして構成されること、どのテキストも他のテキストの吸収であり変形であること。間主観性 (邦訳では相互主体性) の考え方がわかって、間テキスト性 (邦訳では相互テキスト性) という考え方が定着する」 (邦訳, p.61, 一部修正)。

2. 創造的協同活動

心理学をはじめ、私たちの一般常識では、創造性 (creativity) と創造の過程は個人の営みの結果として生成されると考えられ、創造物もその個人の才能に帰せられてきた。そして個人の独創性を保護するための著作権 (copyright) とその発想も広く社会に浸透してきている。しかし、新しいものが生まれてくる過程を考えたときに、果たしてその創造物はどこまで個人の単独の営みに帰することができるだろうか。私たちは創造というものを結果、プロダクトされたレベルだけでとらえることが多いが、私たちは他者との対話や関わりなしで個人の独創的な発想でそれが生まれたとどこまで言えるのだろうか。実は科学の発見やテキストの制作といった比較的個人の営みや発想によって生まれたものと考えられるようなものであっても実際の制作の現場やその過程は大なり小なり他者の介在があって起きているのである。ヴィゴツキー派の言語発達論者でもある John-Steiner (1992) は Vygotsky の文化・歴史的なアイデアを基にして創造的活動を社会的なものととらえる。彼女によれば、1970 年代までに取られてきた創造性を個人の活動によって生まれてくるといった発想では現実の創造活動を説明できないことが 1980 年代から始まったいくつかの研究から明らかになってきたと言う。例えば、Feldman の 1988 年の研究や、Zuckermank (1977) がノーベル賞の獲得といった科学エリート の側面にも個人の才能だけでは帰せられない様々な社会的ファクターが介在していることを示した研究などがある。さらには、Csikszentmihalyi (1988) は美術の創作過程を特定の芸術家を追跡した結果、個人の変数だけでは芸術上の成功を説明することができず、創造性の「フィールド (fields)」を作り上げている複雑な制度的なネットワークが芸術的な創造の発生にはきわめて重要な役割を果たしていることを 15 世紀のフィレンツェと一人の芸術家 Brunelleschi がそこで受けた影響過程を上げながら説明している。あるいは、ポーランドの生物学者 Ludwig Fleck (1979) は創造的な科学研究において協同作業が中心的な役割を果たしていることを論じながら、科学者同士のネットワークが科学の発見に重要な役割を果たしていることを指摘している (以上は、いずれも John-Steiner, 1992 による)。そして、John-Steiner (2000 a, 2000 b) は、美術、音楽の芸術分野、物理学に代表される科学発見の現場、さらには人間科学の研究における創造活動の過程の中にある相互活動の力動性 (dynamics of mutuality) を多数の事例から解き明かしていくことを試みている。そこでは成功した事例の背景にある協同的な活動の特徴や創造的な活動を促す上で効果のある協同性の特徴、情緒的な結びつき、師弟関係のあり方など複数の分野における代表的な事例の分析から創造的協同活動のための条件を上げている。例えば、お互いの考えを相互批判することで思考を補い合い、結果的にはそれぞれの理論の完成に貢献した

サルトルとボーボワールの関係、ゴッホと精神面での良きサポート役や芸術の良き理解者として芸術活動を支えた弟テオ、あるいはお互いが刺激を合うような協同的活動とその集団の存在が創造に大きく寄与した例や、広い意味での一種のメンターと言ってよい師弟的な関係の中で新しい曲が創造されたストラビンスキーとリムスキー=コルサコフ、ショスタコーヴィッチとムソルグスキーの関係なども創造のための協同性の一つである。かつて、社会学者 Becker (1982) が指摘したように、美術、文芸の創作をはじめとして芸術家は他の人達と協同し合うネットワークの中に身を置きながら仕事をしているのであり、芸術作品もこの協同によって生まれた結果とみるべきなのである。もちろん、協同の活動が直ちに創造的なものを生むわけではないし、Becker 自身もこの本において即興的な相互行為がそのまま創造的であったり、創造的な結果を生む訳ではなく、その意味では即興性と創造性が直ちに結びつくものではないことは注意をしている。このことについてはこの章の後のところでもう一度触れる。

Chadwick & Courtivron (1993) は "Significant Others" (邦訳名『カップルをめぐる 13 の物語 — 創造性とパートナーシップ —』) の冒頭で次のように述べている。「これまでに書かれた多くの伝記や論文では往々にして、創造性とは自己表現にとりくむ非凡な芸術家 — それもたいていは『男の』芸術家 — の孤独な苦闘として描かれてきた。だが、私たちが注目したのは『個』ではなく、パートナーシップと共同作業である。パートナーシップが芸術家の創造行為にどのような苦悩を与えたか、そしてまた、どれほどの豊かさを付与したかを探ろうとしたのだ」(邦訳, p.7)。この本では、共に芸術活動に携わっている二人の間で展開されているまさにパートナーシップに限定して創造的な協同活動の現実について 13 の事例を使って分析している。ここでは協同をあくまでも二人の、しかも感情的な繋がり強く結ばれている関係(ほとんどは性的関係にあった)という条件のもとに事例を集めているので、その分だけ特殊な感情的な結びつきを持った二人の間で起きていることという限定があるが、協同性の最小単位は二人の協同であることを考えると、どの事例も創造性に対話的なものとしてみる視点を提供してくれている。しかもここからはいずれも二人の間で起きている芸術創造上の現実の過程や二人の間の実にさまざまな葛藤の様子を知ることが出来るのである。例えば、我々にとってもおなじみのロダンとクロードルの関係も、クロードルの彫刻はロダンの模倣が多いかのような評価がなされることがあるが、必ずしもそうではなく、時には逆の影響もあったのではないかといったことや、クロードルという女性の存在はロダンの彫刻にきわめて重要な刺激を与え、彼の作品の変化にもそれは大きく寄与していたという。あるいは、ヘンリー・ミラーとアナイス・ニンの関係のようにお互いが相手の良いところを受け取り、補うことでそれぞれの文学の創造を高めることになったというまさに人生と芸術を共有し合った関係もある。彼らはアイデアや引用句を相手に与え、自分の好きな本を推薦しあい、文体にもお互いにより影響を与えていく関係であった。ミラーからニンは作品のリアリズムというものを学び、逆にニンの影響でミラーの作品には饒舌さが排され、凝縮性が増していったという。ニンは 50 冊におよぶ日記を残していった作家でもある。

以上の研究で強調されていることは新しい発想は他者との効果的な相互行為の中から生まれてくるということである。それが卓越したものであった時、私たちはそれを「創造的」と言っている。そして、ここで取られている考え方は、私たちがずっと人間の精神やその発達を考える時に過剰なまでに特権的な地位を与えてきた「主体」なるものを相対化するということであり、それは明らかに Vygotsky が目指した近代主義心理学の克服の道でもあった。その意味で

は、「主体」をどう扱うかということは私たちの研究態度の根幹に関わる問題なのでもある。

3. 創造活動と文化・歴史的背景

Fish (1980) は『このクラスにテキストはありますか』において、私たちが文学テキストを受容し、生成する活動は「解釈共同体 (interpretive communities)」に支えられて行なわれていると言う。私たちが一人の読者としてテキストに向かう時に想像しがちな読者主体というものの背後にはこの解釈共同体があるというのである。この「解釈共同体」とは、テキストをどう読み、解釈していくかという解釈の仕方を共有し合っている人々のことである。Fish は解釈の仕方＝戦略は個人の読書行為に先立って存在しており、この解釈枠組を無視したテキストの解釈や制作はないと考える。彼は次のように言う。「詩や課題やリストを世界に生み出す解釈作業を行う『あなた』は共同体的な『あなた』であって、孤立した個ではない。……われわれが遂行する精神作業は、われわれがくすでに埋め込まれた制度によって条件づけられている。制度はわれわれに先行し、そこに住むことによってのみ、または住まわれることによってのみ、制度の持つ公的で慣習的な意味に近づくことができる」(邦訳, p.117)。あるいは次のように言う。「文化は脳に浸透し、解釈行為は自分自身のものではなく、解釈行為は自分自身のものではなく、社会的に組織立てられたある環境における立場により、その人のもとにやってくる。だから、それは常に共有され公的なものである。となると、唯我論の恐怖や、無制限の自我による偏見強要の恐怖は根拠のないものになる。自我の活動(考えること、見ること、読むこと)を可能にする共同体的・慣習的思考範疇を離れて自我は存在しないからだ」(邦訳, p.121)。

Frye (1957) は近代社会に特有の個人主義は、作者の創造活動を個人のものとするという風潮になって表れているという。彼は、あらゆる芸術には伝統やある時期も支配的な因習といったものがあり、この中で芸術が生まれてくるのだと言う。この因習を「慣習 (コンヴェンション)」と呼んでいるが、作者の創造活動を守るための著作権が幅を利かしてしまって創造性を完全に個人のものに帰してしまい、「慣習」という個人の創造活動を支えている(あるいは制約をかけている)ものが忘れられてしまっている。「独創性を原初性と混同し、『創造的』詩人は紙と鉛筆を持って机に向かい、最後に特殊な創造行為のうちに、無から新しい詩を生み出すと考える批判的見解を受け入れることは、ほとんど不可能なことである。人間はそんなふうにものを創造しない。……新しい詩は、ことばの秩序の中にすでに潜在していたあるものを顕示するのである」(邦訳, p.135)。そして「理念的には個人が社会よりも先行するものであると考えるのは、ロマン派の時代から顕著になって傾向である」と述べる(邦訳, p.134-135)。Wertsch (1998) は、創造性を個人の才能や活動に帰してしまう考え方は個人の著作権を守ろうという今日の時代(彼は「著作権時代」と呼んでいる)の中ではますますそれが助長される傾向にあると指摘する。

現象学社会学者であり、また音楽家でもあり、そして銀行員でもあった Schutz (1964) は『音楽の共同性——社会関係の研究』の中で、私たちの音楽活動は音楽文化という社会関係の網の目におかれてはじめて可能になっていると言う。彼は次のような架空の例を挙げて説明する。ピアノ演奏家が19世紀の二流作曲家のソナタの楽譜を見て、この曲を弾くことを想定してみよう。この二流作曲家の作品について演奏家は全く知らないのだが、実際は演奏家はこの作品を全く新しいもの、これまで見たこともないものとして決して受け止めない。「19世紀のピアノ演奏用のソナタ」という音楽形式の類型、その時代に使われた主題やハーモニーの類型、そして

この種の音楽がこのように書かれ、また演奏されなければならない類型的「様式（スタイル）」など、彼が持っている知識と経験をそれらをあてはめ、解釈し、そしてこの作品についてはこのように演奏すべきであるという枠組みを使って演奏するというのである。具体的な演奏行為がこのような文化・歴史的な文脈の中に置かれていることをよく言い表している例である。それは決して架空の話ではなく、実際にも、古典派とロマン派の音楽とでは区別が可能であり、単純に言えばその作品の演奏上の自由度が高いかどうかという点でも、作曲家自身の演奏上の指示の仕方でも二つの時代では違いがあることはしばしば指摘されていることである。

音楽史上の大きな流れから個人主義や独創性の問題を考えてみると、中世の場合は宗教音楽やその基礎になっている世俗音楽における合唱によるポリフォニー（多声）音楽が体勢を占めていたが、その後旋律の独立性を重視するホモフォニーが登場してくることになり、さらにこの旋律を書いていく一人の作曲家が登場することになる。そして、この作曲家は絶えず新しい曲を作り続けなければならないという宿命を抱え込んでいくことになる。二番煎じの曲では許されなくなり、自分の中にも絶えず独創性を永遠に追求していくことが生まれたのである。その始まりを決定的に作ったのがあのベートーヴェンであると言われているが、その前の例えばバッハなどは自作自演の曲を教会で毎日のように演奏している時には作曲のオリジナル性を毎回求めることは不可能であったのかもしれない。あるいは作曲家として演奏の場を離れて独立した仕事をする作曲家という職業が誕生したことが独創性の追求というものを生んだともいえるのである。中世のポリフォニー音楽では複数の旋律とその絡まり合いを追求していたという点でははるかにその音楽的な構造は複雑であるし、かつ多くの人間の音（声）がそこに関与しているということからしてもロマン派に特有な特権的な一人の作曲家の創造とは異なった世界が存在していたのである。ポリフォニー音楽を新しい形で現在によみがえらせた作曲家の一人にチャールズ・ウォリネンがいる。宗教歌曲を現代の楽器に編曲した「グローガウアー歌集編」は、自由なリズムによって演奏することが可能な複雑な曲のテクスチャーを持ったものであるが、同時にそのポリフォニーの美しさに圧倒される。ロマン派を生んだ時代は個人の創造活動というもののあらゆる芸術の分野で作り上げてしまった時代でもあった。

ロマン派音楽に関してもう一つ付け加えるならば、特にリアリズムを重視したムソルグスキーらはリアリズムの手本を文学に求め、文字とテキストの代わりに音符と楽譜というテキストで表現すること試みたが、ここには明らかに音楽以外の別の芸術運動の流れの一部に組み込まれ、その影響を強く受けたことがはっきりと見て取れる。個人の独創性などを過剰なまでに肥大化させてしまったのはたかだか18世紀の後半からのわずか二百年前に過ぎないのである。そしてその見直しが今、起きている。

Vygotskyの初期の著作に『芸術心理学』がある。これは1915年から22年までに書かれた論文等をまとめた彼の学位論文で、1925年にまとめられたものである。だが、実際に出版されたのは40年後の1965年で、彼の死後であった。この本では、もっぱら文芸作品を対象にして真の「芸術の心理学」とはどのようなものでなければならないか、その理論的考察と、文芸作品の内容分析をもとにしながら人は作品からどのような芸術的感動（Vygotskyの言葉では「美的反応」）を引き起こすのかということを寓話やハムレットなどの具体的な作品を使いながら分析・考察をしている。ここには文芸研究家としてのVygotskyの才能が遺憾なく発揮されていると同時に、彼が心理学研究に対して一貫して取っている弁証法的接近がはっきりと現れている。つまり、Vygotskyは、人が芸術から受け取るものを単に文学の形式だけで議論したり、作品内

容から完全に切り離された主観的な感情の問題として扱うというような芸術の客観主義も主観主義も排除する。そして彼は作品の内容分析から心理学的法則、つまり作品が人々に働きかけるメカニズムを明らかにすることができると考えた。彼は、芸術作品を「人間に情動をよびおこすように組み立てられた美的記号の総体」(邦訳, p.21)と定義している。そして、この記号の分析から、この作品から生じる情動的反応を説明しようとしたわけである。しかし彼にとっては作品を作者や読者の個人的・主観的な世界に還元することではなく、あくまでも作品の内容および形式から生じる一般的な美的反応を明らかにしなければならないことであると考えた。彼は次のように言う。「こうした記号を作者あるいは読者の精神構造の現れとは考えない……。われわれは芸術から作者または読者の心理を推論するようなことはしない。……われわれは芸術の形式と素材だけを研究することにより、作者や読者にはかかわりのない純粹の無人称芸術心理学を研究してみたい」(邦訳, p.21)。もちろん、ここで言っている芸術の形式は、ロシアン・フォルマリズムのような内容を無視した文芸の抽象的な形式論やイデオロギーといった類のものではなく、形式と素材、内容とが密接に関連し合ったものであり、芸術的感性という機能的反応を呼び起こすものなのである。そして、これらの形式やイデオロギーといった客観と主観、あるいは形式主義と主知主義の二つによって分断されてしまった文学の形式・イデオロギー的側面と、これとは別の法則が支配している心理的側面＝美的反応とを弁証法的関係として両者の力動的関係を明らかにすることが芸術心理学の課題であり、弁証法的接近がそこで取られるべき方法であるとした。個々人の心理はまさに社会的なものに起源を持つこと、「人間はまさに文字どおりの意味で社会的動物であるという」Vygotsky が生涯にわたって追い求めた人間精神への基本的な姿勢が芸術心理学の問題として明確に表現されている。その意味では、この著作の一連のヴィゴツキー研究の出発点にこの著作は位置づけられるものである。もちろんここでも心理をイデオロギーによってすり替えることなど決してできない独自の世界として人間の精神をとらえ、そこにおける現実と法則を解き明かそうとしたのである。

Vygotsky はまた、この著書で、文芸創作についても興味深い主張をしている。前の節でみた Fish, あるいは Frye が創造性をあたかも個人の完全なる独創性によって生まれたかのように錯覚してしまっていることに警告を発したのと同じように、Vygotsky も創作活動を文化・歴史的な視点からとらえなければならないと言う。「自分の創造力を文学作品に定着させる作家もまた、決して自分の作品をまったく一人で創造するのではない。プーシキンは、自分の詩の唯一の作者ではない。かれも、すべての作家と同じように、詩の書きかた、韻のふみかた、一定の形象で筋を組み立てるしかたなどを、自分で発見したのではなく、民謡の語り手と同じように、言語、詩の技術、伝統的筋、テーマ、形象、手法、構成(コンポジション)などの発達に大きく依存する文学的伝統という巨大な遺産を受けついでいるにすぎない。かりに、それぞれの文学作品の中で作者自身が創造したものはなにか、文学的伝統からかれがそのまま受けついでものはなにかを調べてみたとすれば、作者の個人的な創造といえるものは、わずかにあれこれの要素の選択、その組み合わせ、一般に受け入れられている型の枠のなかでの変形、いくつかの伝統的な要素を他のシステムへ移し変えることなどにすぎないということに、われわれは、ほとんどかならずといってよいほど気づくにちがいない。言いかえれば、アルハンゲリスキの語り手にもプーシキンにも、われわれはつねに個人的な創造と文学的伝統という二つの要素があることに気づくのである。違いは、これらの二つの要素の量的な相互関係にあるにすぎない。プーシキンにあっては、個人的創造という要素が勝っているが、語り手にあっては文学的伝統

が勝っているのである」(邦訳, p.32-33)。このように、創造過程には個人の才能に基づく創造の側面とその人間が依って立つ芸術の伝統や慣習(コンヴェンション)との間の複雑な緊張関係が存在しているのである。これが次の節で取り上げる問題である。ともかく、FishやFryeよりもはるか前にこのような主張をVygotskyがしていたことは驚異としか言いようがない。

Vygotskyのこの本が何故、長い間出版されることなく眠った状態になっていたのかそのいきさつについては監修者であるLeont'ev, A.N.が詳しく述べている。Vygotsky自身はこの本を書いた後、彼の一連の発達理論を作り上げていくための研究を邁進させることになり、芸術創造のメカニズムについてはその後に仕上げていこうという意図があったのではないかという点と、この『芸術心理学』の不完全さを認め、特にこの本では芸術創造をカタルシス理論で説明しているが、芸術一般にまで広げた検証が必要であるという評価をしており、そのことが出版をためらわせた原因であるという。その後、Vygotskyは芸術心理学について体系的な論を展開しなかったが、晩年(1936年)にヤコブソンが書いた著書『俳優の舞台感情の心理』のあとがきに、芸術の機能をより広い社会的な意味を担ったものとしてとらえるという社会的一歴史的把握を芸術に関しておこなうべきであるという論が展開されている。俳優の感情表出は交流をうみ、より広汎な社会心理的体系にくみこまれたときにはじめて明瞭なものになる。この体系のなかではじめて芸術はその機能を発揮することができる。このようにVygotskyは晩年は芸術機能を社会的・歴史的な意味からとらえていたとLeont'evは言う。具体的にはVygotskyは次のように言っている。「俳優の心理は歴史的・階級的カテゴリーである。俳優の体験、役の生命は、俳優の個人的精神生活の機能として表出されるのではなく、客観的社会的な意味をもった現象として表出される。それは心理からイデオロギーへの移行段階の役割をする」(Leont'ev, A.N.の監修者まえがきによる)。上で引用したVygotskyが個人と文化の伝統との間の弁証法的関係として論じていることをさらに発展させたものである。

4. 集合的・協同的パフォーマンスとしての創造活動

これまでみてきたように、芸術活動や芸術作品を一人の個人の創造的活動にのみ帰するのではなく、それぞれの芸術の領域で持ってきた伝統や慣習などの制約を同時に考慮していかなければならない。そこでは、まさに人間精神へのヴィゴツキー的アプローチで取られているのと同じように個人の創造活動と文化・歴史の側面とを弁証法的関係としてとらえることであり、その間の緊張関係を明らかにしていくことが課題になる。

そして、もう一つの取るべき視点——これこそが本論文で問題にしたいことである——は、創造性あるいは創造的活動を協同的(collaborative)で、かつ集合的(collective)な活動としてみるということである。このような視点は前の節で取り上げたChadwick & Courtivronの編集になる“Significant Others”で芸術創造をパートナーシップからとらえていこうというものや、John-Steinerの研究でもとられていたものである。そこでも協同性が重要なキーワードになっている。しかし、これらの研究は二人のカップルという集団を構成する最小単位の関係に限定していることと、創造性をあくまでも作品という結果から論じているという制限がある(John-Steinerの研究では創造的な活動の過程が分析の対象になっている)。文学や美術というジャンルでは創造性を制作された作品を通して論じられることが多く、そこでは実際の創造活動に他者や集団との間の相互行為がどのように作用しているかということを明らかにすることはできない。従って、集合的な創造過程を考えた時にはどのような相互行為とその展開が創造

活動を支え、生み出しているのか、その微視的な過程を観察・分析の対象にしていかなければならない。文学や美術の場合はこれらの芸術の生成過程はきわめて長期間にわたっており、その過程も試行錯誤で複雑なものになっていることが考えられ、その研究は容易ではないことが予想される。これに対して、演劇や音楽といったいわゆる時間芸術ともいわれるパフォーマンスによる創造活動が展開されているものは比較的時間を限定した形でその過程を追うことが可能である。もちろん、それでも実際の上演や演奏会の前の一連の練習やリハーサルを含めると長い時間の活動がそこには入っているし、これらの過程こそが研究対象としてはより重要な部分なのである。また、これまでの演劇や音楽に関しても、実際の創造性の生成過程にまで踏み込み、そのパフォーマンスの過程として創造性を研究することは必ずしも十分に検討されてきたとはいえない (Sawyer, 1997)。しかし、創造性を集合的な創造過程として考えた時にはプロダクトではなくパフォーマンスの側面からみる視点が不可欠である。そうでなければ具体的な相互行為とその微視的な展開過程を扱うことができないからである。

1940 年から 50 年にかけて大学院生であると同時にプロのジャズ・ピアニストとしてシカゴ・ジャズの現場を参与観察した研究で知られる社会学者・Becker が書いた "Art Worlds" (1982) は共同的、集合的な活動として芸術をとらえたものとしては最も古い、かつ重要な文献である。ジャズの現場で彼が参与観察した結果の一部は Becker のもう一つの代表的な著書である "Outsiders" の中でも述べられているが、シカゴという都市の中で育ち、そこで活躍しているプロのジャズ演奏家集団には特有の演奏のスタイルやジャズへのこだわりをもっており、それらは他の都市のジャズミュージシャンや聴衆といったいわゆる部外者 (アウトサイダー) には分らないものであると言う。彼らの内部者にとっては自分たちの伝統として持ち続けてきているものであり、これが明らかにシカゴ・ジャズの特徴になっているものでもある。彼らはコマーシャルベースにのって自分の雇い主である非ミュージシャンの要望に応じた演奏をしてしまうような振る舞いは自分たちの仲間の信望を失ってしまうことを十分に知っており、自分たちの演奏の流儀を守るとは彼らの信念ともなっていると言う。ここでも、広い意味での芸術活動に働く文化・歴史的な環境というものの存在を指摘できるし、これが彼らの実践を支え、制約を与えているのである。

Becker (2000) は、ジャズの場合には二種類の「集合的活動についての社会的知識 (collective social knowledge)」が共有されているという。彼はこのことを「即興性のエチケット (etiquette of improvisation)」と呼んでいる。この規則は誰かに教わったものでもなく、社会化の長い過程の中でメンバーによって共有されるようになったものという意味で「エチケット」と称しているのである。一つは活動に参加しているメンバーの平等性である。ジャズは基本的にはアンサンブルによる表現芸術であり、各演奏者の間では相互行為と他者の演奏への応答の中でこのアンサンブルが生まれ、時には即興的に新しい演奏をメンバーが行い、それに呼応してヴァリエーションをつけていくといったことは当たり前のこととして行われているのである。ここには対等な者同士の自由な発想の下で展開される会話と同じものが音楽の演奏という形で展開されている。Becker が強調しているもう一つの「エチケット」は、事前に共有し合っている演奏のスタイルや構造の存在であり、これが即興的なパフォーマンスというものを方向づけているのであり、メロディーやリズムは完全に即興的に演奏されるが、その曲のハーモニー構造 (song of harmonic structure) の枠に従いながらその範囲の中で即興的な演奏を行っているのである。このような共有化された構造を使用することは演奏者もそしてこの音楽のことをよく知っ

ている聴衆も「エチケット」として持っているものであり、それがあるから聴衆は即興的な演奏であることが分かるのである。この種の事前に演奏者やさらには聴衆の間で共有しているものを Becker は、先の "Art Worlds" では「慣習 (conventions)」と呼んでいる。

私たちは即興性なるものを全く制約のない自由気ままな演奏が展開されているものと考えてしまいがちである。たしかに、約束事、「エチケット」にずらしをかけて演奏する自由が存在することがあるし、集合的即興性 (collective improvisation) の場合にはメンバー間の即興的な動きが刺激を与え合って複雑な動きが展開されることがある。もちろん、それも個々のメンバーが勝手な動きをしているわけではなく、お互いの演奏者の動きに絶えず注意を払いながら、次にどのような動きが起きてくるかをわずかな手がかりを使って今やっていることを次にはどう変えていくかその準備を行っている (Becker, 2000) のであり、複雑な相互行為とその調整によって可能になっているのである。だから、Becker (1982) はジャズというジャンルの中にある慣習の強さや硬さは通常予想される以上よりも強く、そこではほとんど創造性なるものを必要としないとも言っている。Becker (1982) は、創造性と相互行為の中で新しいものが生まれる即興性が直ちに創造性に値するような内容のものであるという保証はないのであって、その意味で彼は慎重に創造性という言葉避けて即興性という言葉を一貫して用いている。もっとも Becker はジャズのパフォーマンスの中で音楽家がお互いの演奏に触発されて新しい lick (即興的な装飾楽節, Becker は彼特有の言い方で cliches と呼んでいる) を作り出していき、つまり創造性が時には生まれてくることを前提にしているのであって、決してジャズの演奏パフォーマンスが創造的なものではないと言っているのではない。だが、彼の主張で大事なことは二種類の即興性の「エチケット」が存在しているということであって、その意味ではジャズの「エチケット」には新しいものを創造する自由な相互行為展開と、この創造的活動を行うためには一定の慣習を必要としているというパラドックスが存在しているのである。

Sawyer (1995) は、パフォーマンスとその結果としてのプロダクトは相互規定的な関係にありながらも相互作用の展開の方向としては異なったベクトルをそれぞれ有しているという。プロダクトは微視的なパフォーマンスの過程の中で創られ、一方プロダクトはパフォーマンスの展開の仕方やその内容に一定の方向性を与えることになる。パフォーマンス (即興的なパフォーマンス, improvisational performance) とプロダクト (創造物の生産, product creativity) の間の最大の違いは相互的な働きかけがその場の相互行為を通して互いの創造的な活動に影響を与えているかどうかという点である。プロダクト (例えば、芸術作品や小説、学術書) を通して、私たちはいろいろと触発を受ける。しかし、そこでは、あくまでも生産された作品からであって、その作品を生産している作者の生産活動あるいは作者自身の言説から直接影響を受けたものではない。そこでは、作者と鑑賞者 (受容者) との間に相互的な関わりは時間的には直接的なものではないし、鑑賞者 (受容者) は作者の作品の創造過程に直接接することはない。相互影響がそこに生じたとしても、後になって感想を述べる、それに対して作者がこれまた時間を置いて応答するという形で時間差のある相互作用という形にならざるを得ない。これに対して、時間芸術である音楽 (最も顕著なのはジャズ) や演劇、あるいは私たちの日常会話、もっと広げると子どもの遊びは、同じ時間経過の中で双方向からの情報の出し合い、相互行為によって「こと」が起きている。特に、ジャズや日常会話、子どもの遊びなどは即興的な活動が中心になっているものである。ここでは、新しいものの生成に双方が役割と責任を与えあっており、両方が作者=制作者となり得ている。Sawyer (1995) は、パフォーマンスとプロダクトでは相

互行為のタイプ (immediate vs. delayed) や媒介手段の種類 (ephemeral sign vs. ostensible products), 創造過程 (coincident with product vs. distinct from/generates product) といった点で異なっている (Sawyer, 1995)。特にそこで起きている相互行為の時間的展開の特徴として、前者のパフォーマンスは通時的時間、後者のプロダクトは共時的時間というものを指摘できる (Sawyer, 1995)。即興性の過程は日常の会話ときわめて類似したところがあり、会話をしている当事者同士によるシナリオのない形で「こと」が進んでいく。最も日常会話の過程はきわめて複雑で、話題の連続性、話題の移動、社会的問題を含んだ話題の中の一つが任意に選ばれ、また実際には複数の話題が交錯して議論されることもある。会話内容は短い時間で変わると同時に、それは集合的相互行為から生まれてくる。これが共時的・即興的な相互行為 (synchronic improvisational interaction) である (図-1)。これに対し、通時的な創造的相互行為 (diachronic creative interaction) は、既に創造物として生産されたものによって媒介されるという点で歴史的な過程をそこに含んでいる。そういう意味で「通時的」なのである。この通時的なプロダクトもパフォーマンスとは次元の違ったところで創造的活動に関わりを持っている。Sawyer (1995) は、創造性についてシステム論的アプローチを取っている Csikszentmihalyi の考えに言及しながら、創造性は心理的レベルだけでは明らかにすることができず、個人と社会、文化的諸変数を含んだシステムとして創造性を定義すべきであると言う。Csikszentmihalyi は、創造活動に参加する社会的な場である「フィールド (field)」と実際に人がものを生産する活動である「領域 (domain)」を区別している。これは創造性を個人の創造的活動としてだけみるのではなく、社会・文化的変数によって媒介されたものであることを指摘している点で重要である。person → field → domain → person という流れとして創造性をみていくということである (図-2、参照)。

通時的と共時的な創造的相互行為とは、次のような相違があり、またこれらの点が互いに相補性をなしているとも言えるのである。つまり、一つは、新しいものが創発されている「活動 (こと)」を受容するか、産出された「ジャンル」を受容するかということ、二つ目は、創造的な活動の連続の中で関わるような活動か、それとも文化的活動の領域の中で関わるか、三番目は、創造活動の連鎖そのものの中に加わるか、生産活動に直接関わるか、といったことである。

そして、相互行為の展開の仕方やその内容がどこまであらかじめ構造化されているかといったことで即興的な活動の可能性の範囲は異なってくる。例えば、プロダクトの部分を重視する

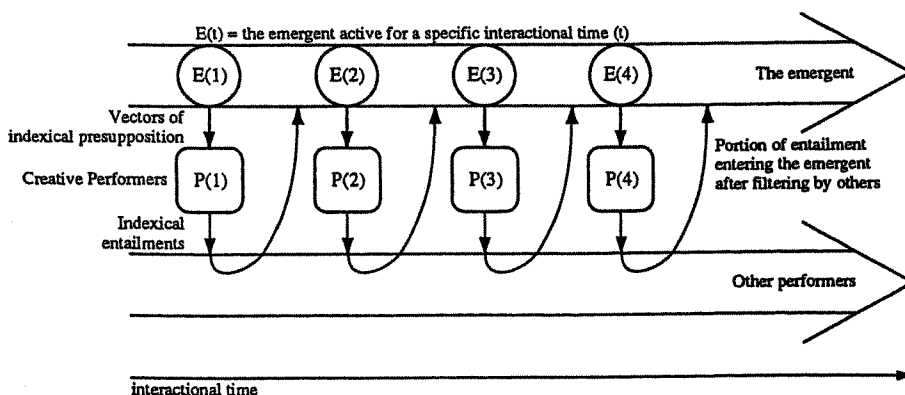


図-1 共時的 (即興的) 相互行為

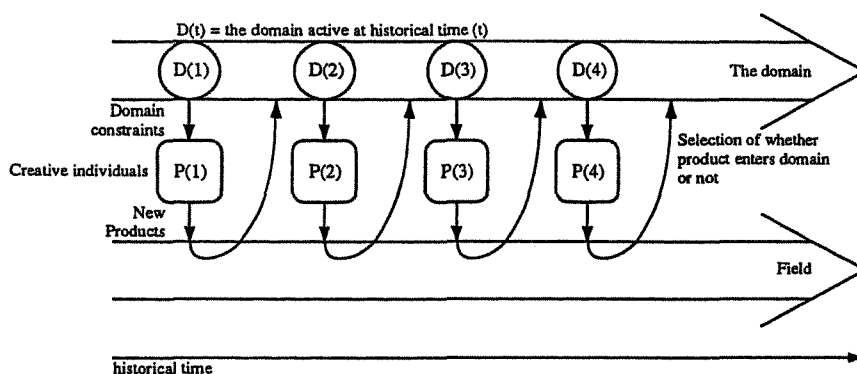


図-2 通時的（歴史的）相互行為

あまりに、変化をどこまでパフォーマンスによる新しいものの生成に制限がかかるような状態が起きてしまうか(図-3, a), 逆にプロダクトされたものというこれまでの歴史的なものにこだわらずに、スタイルを壊して新しいものを創り出していくかどうかという点でも違いがある(図-3, b)。これには他者がどこまで新しい形で参加していくことができるようなレンジの広さがあるかどうか (range of creative entailment) に依っているのである。レンジが広い場合 (a の図) では相互行為の中で双方が新しい行為を展開していける可能性が広いが、形式面でのジャンルの制約が強くなっている活動の場や分野では (b の図) 即興的な活動展開の幅と可能性は低くなってしまふのである。

従って、通時的、共時的二つの違った時間経過とそれぞれの特有の役割と機能は二つの幅の間でどのように創造活動に作用しているか、その相対的な位置でとらえるべきであり、まさに両者は排他的な関係としてあるのではない。

Sawyer (1995, 1999) は、行為とパフォーマンスを考えていく上でこれらにいち早く注目をした G.H. Mead の「社会的行為 (social act)」と「創発 (emergent)」の概念がその理論的基礎を与えてくれると言う。Mead は社会的行為を次のように考える。相互行為の最少単位である二人の間の行為を考えた時、両者の間の相互行為を支え、可能にするような第三のもの、例え

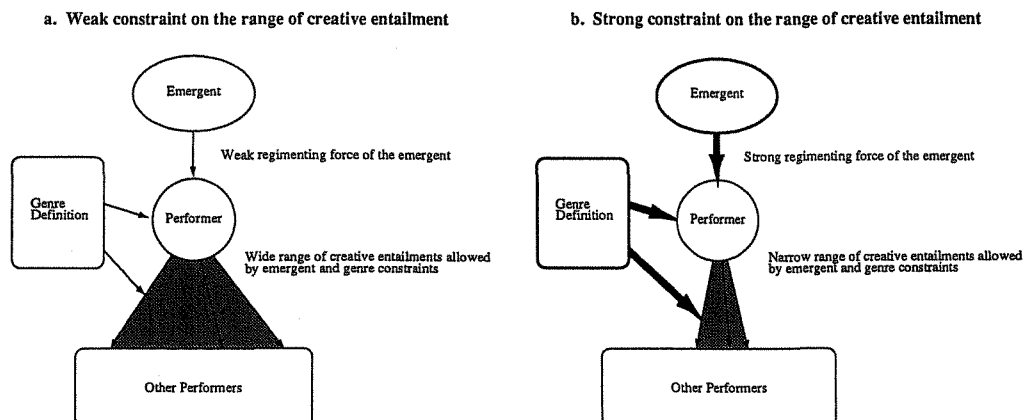


図-3 創造性継承による制約の範囲

ば、社会の視点からの T. Parsons であれば社会的規範、個人の視点からであれば人間の本性といったものをあらかじめ前提にしないで、相互行為の生成の過程そのものに相互行為の成立の根拠を求めるのである。要するに、Mead は今というリアルタイムの中での行為の生成、相互的行為から創発されてくるものを扱おうとした点がユニークなところである。このことは彼のアイテイ概念とも関連性を持ってくる。このことは、彼の著『The Philosophy of the present』(邦訳『現在の哲学』)で取り上げられている。Mead はこの本(講義記録)の冒頭で概略、以下のようなことを述べている。実在は現在のなかにあり、過去と未来の中には実在はない。そして現在と存在の本質的性質は消え去っていくものである。「現在を特徴づけるものはその生成と消滅である」(邦訳, p.9)。しかし、我々は物との他者との相互行為によって行為の結果を想定することができる。次々に新しいものが生まれ、そして消えていくという現在の状況は過去と未来の連続性を切断しているが、我々は行為によって過去と未来を再構成し、過去—現在—未来の連続性を回復させている。そしてこのことと関連して、Mead は実在性とリアルな現実性とを区別していたということである。この現実性を形づくっているのが有機体の行為である。Mead の議論は、人の生きられる現実というものを中心に置き、そこでは相互行為として展開される現在が中核になっている。Mead が想定した自然科学が対象にしている世界と精神科学が対象としている世界との相違がここにある。

もう一つ大事なことに注意を向けておかなければならない。Mead 理論の主要概念の一つには「創発 (emergent)」があるということである。これは出来事はたしかに過去から生まれてきたものであるが、それをあらかじめ予測しておくことは出来ない。つまり、さまざまな契機で出てきたもののどうしの相互作用の結果生じたものは原理的には予測できないのである。それはせいぜい出来事を振り返ってみて、そこに一貫性があったかのように回想するに過ぎない。相互行為によって今、現在何が生まれているのかを見る時には、結果として出来上がったもの (product) から見るのではなく、パフォーマンスとして生成している過程をみななければならない。

それでは、音楽や演劇といった時間の流れの中で刻々と進むパフォーマンスとして芸術が作られていく過程はこれまでどのように研究されたきたのだろうか。先にも述べたようにこの種の研究はきわめて少ない。ここでは、ジャズという集合的な即興活動の中ではどのような相互的演奏活動が展開されているのか、その微視的な演奏の過程を分析した Berliner (1997) の研究をみていくことにする。Miles Davis のグループ (Miles Davis, Red Garland, Paul Chambers, Joe Jones, そしてコーラスグループ) によって行われた演奏 “Bules by Five” の一部と演奏者の間の応答過程を再現したものが、図-4 の楽譜とその上に記入された矢印の線や破線の囲み等のマークである。

a. の 50 小節から始まる演奏部分では、トランペット (t) の演奏者 (Miles Davis) のビートを効かせた演奏と、それを真似た演奏を他の演奏者 (p: ピアノ, d: ドラム) が行っているが、78 小節からの b. の演奏では、トランペット (t) とベース (b) の間ではほぼ同時に新しいメロディーを表現したり (t の点線で囲んだ部分と b へ向けられた実線矢印)、その後のトランペット (t) に呼応しながらも独自のピッチの音を各演奏者が出していくといった形で展開している。c. のコーラスが入ってくる所では、比較的独立した表現をしているコーラスに他の演奏者 (p と d) はそれと重なるような形で呼応しながら進行している。特に、コーラスが入ってからトランペット (t) が繰り返しリズムを出していくことで、ピアノ (p) とドラム (d) はつながりなが

Figure 4 shows four musical staves (a, b, c, d) representing a jazz performance. The staves are arranged in two columns. The left column contains staves a and b, and the right column contains staves c and d. The music is written in 4/4 time and features various chords and melodic lines. Annotations include 'Bb13', 'Bb13(9)', 'Bb13', 'Eb13', 'E7', 'Bbm7', 'Bbm7', 'etc.', 'Eb9', 'E7', 'Bbm7', 'D7', 'G7(9)', 'Cm7', 'F13', 'E13', 'F13', 'F13(9)', 'Bb', 'Eb', 'Eo', 'Bb', 'F#7(9)', 'incorporates piano pickup', 'perform figure together', and 'piano combines rhythm of trumpet phrase with pitches of bass gesture'.

図-4 集合的会話としてのジャズの演奏 (Berliner, 1997)

らお互いの音を埋めていくといった進行が続けているのが分かる。その後、ベース (b) が 90 小節目でブルースの音型 (figure) を出し直し、93 小節でもその変形を再度演奏している。この 93 小節のベースの動きにピアノ (p) も呼応し、さらにトランペット (t) もこのピアニストのリズムに合わせる形で反応し、次いでピアニストがトランペットのリズムと連動する形で演奏をするといったことが起きている。このようにみると、まさに音楽による会話の展開が起きていることが分かるのである。パフォーマンスとしての活動の微視的なプロセスを明らかにしていくための方法としてこの Berliner の研究は一つの示唆を与えてくれるものである。そして、Berliner の "Thinking in Jazz" (1994) はきわめて刺激的な音楽人類学の本である。

第3章 実践的行為としての人間精神とその協同的構築

活動は、製作と違って、独居においてはまったく不可能である。独居にあるということは活動能力が奪われていることに等しい。活動と言論が行われるためには、その周囲には他人がいなければならない。これは物を製作するためには、その周囲に材料を供給する自然がなければならない、完成品を置くための世界がなければならないのと同じである。つまり、製作は、世界に取り囲まれ、世界と絶えず接触している。これにたいし、活動と言論は、行為の網の目と他人の言葉に取り囲まれ、そのような行為の網の目や他人の言葉と絶えず接触している。

(アーレント『人間の条件』邦訳, p.304-305)

1. 微視的過程への注目と大きな歴史・発達ストーリーの否定

今日、相互行為分析を指向する研究者の多くは「発話」内容とその相互行為的連鎖の微視的過程に注目をする。さらに、発達ないしは学習という「変化」の過程に関心を持つ者はこの「発話」と相互行為の微視的発生過程から「変化」を表現しようとする。このような動きの背景にあるもの、あるいは思想的な繋がりをもつものとして、ここでは以下のことを考える。一つは、実践としての行為と行為の具体性が持っている意味への注目であり、もう一つは、時間＝歴史の記述の仕方の変更である。そして、この二つの間に通底してあるのは、「目的論」への疑いである。

竹内成明は『間違えた愚者』(1980)の中で次のような指摘をしている。「人と人との関係行為は何ごとかを生む。その何ごとかは、それに関わっている主体と内容的な連続性をもつ。……うわさ話は、それに関わる人びとの関心によってふくれあがる。内容的な連続性をもつけれども、生まれたものは、それ自身として独立している。それに関わっていた主体たちからは独立して、新たな別な存在として現れてくる。生まれたものは、いわばひとり歩きをはじめ」(pp.114-115)。そして、人と人との関係行為そのものが主体的な役割を果たしていることを指摘する。「一人一人の行為主体は、生まれてくるものに対して直接はたらきかけるのではなく、関係している別の行為主体に対して働きかける。……働きかけといっても、それは対象を作りかえたり、作りだしたりする行為ではないのだから、交わりそのものを目的とした動きといったほうがよい。その動きが、それにかかわる主体と何らかの内容的なつながりをもつ新しい何ものかを生みだすことになる。結果についての目的意識をもたない戯れの行為が何ごとかを生みだすのである」(p.114)。ここに主体や主体の内的過程だけで説明してはならないことの意味と、行為を目的論的としてみるべきでないことのエッセンスがある。

後者のことに関わって、Arendtは『人間の条件』(1958)の中で活動・プラクシス (praxis) はそもそも予定調和的であってはならないと言う。「製作 (ポイエシス, poiesis) の形式で活動すること、そして『結果を計算する』形式で推理するということは、予期せざるもの、出来事そのものを考慮の外におくという意味である。なぜなら、『無限の非蓋然性』にすぎないものを予期するのは非理性的であり、非合理的であろうから。しかし、『まったくありそうもないことがいつも起こる』ような人間事象の領域の内部では、出来事こそリアリテイの織地 (texture) を作り上げているのである。そうである以上、出来事を考慮に入れないこと、つまり安心して考慮に入れることのできないものを考慮に入れないことは、極めて非現実的である」(邦訳, p.471-472)。要するに、Arendtに言わせると活動 (= 実践) のレベルでものを捉えていかない

限りいつまでたってもリアルな生や活動の現実に近づくことなどできないということである。そして、別のところでは次のように言う。「活動の結果には限界がない。なるほど活動(アクション)は、それ自体新しい「始まり」である。しかし、活動は人間関係の網の目という環境の中で行われる。この環境の中では、一つ一つの反動(リアクション)が一連の反動となり、一つ一つの過程が新しい過程の原因となる。このために、活動の結果には限界がないのである。活動が人びとに向けられるものであり、それらの人びとも活動能力をもっているから、そこで起こる反動(リアクション)は、一つの反応である以上に、それ自体が常に新しい活動であって、この新しい活動は、自分にもはねかえり、他人にも影響を与える。こうして、人間の間の活動と反動は、閉じられた円環の内部に留まることはけっしてなく、その影響力を自分と相手の二人だけにしっかりと限定することもできない」(邦訳, p.307-308)。だから、活動の意味が完全に明らかになるのはその活動が終わった後であり、それはいわばリアルさを失ったまさに「終わってしまったもの」でしかない。これを物語作者が歴史として眺めるのであるが、もはやそこから活動のリアルな意味を見出すことはないと、Arendt は言う。それが物語作者によって作られた大きな歴史(H)に不可避な「陥穽」なのである。活動の意味を知ることが出来るのは活動者であるが、彼は大きな歴史を書くことは出来ない。もちろん、ここで言っていることは、歴史作者が書くような歴史、つまり年表、編年史といった歴史の記述形態を取ったものを民衆は書かないということであって、出来事を自分たちが語るという語り(ナラティブ)や叙述(ディスコース)、つまりは小さな歴史(h)、を作り出すことを否定するものではないし、ましてや民衆による新たな歴史の掘り起こしや歴史を書くという実践を否定するものでもない。だから Smith (1981) が言うように、誰かがほかの誰かに、何かが起こったと語ることからなる言語行為が物語叙述(narrative discourse)の最低基準であって、当然のことながらこの叙述によって歴史という物語が作られているのであって、歴史もこの種の物語の一部として位置づけられるべきなのである。要するに誰が、どのような視点で物語を編むのかということが問題なのである。

歴史についての基本的視座として我々が持ってきたのは、目的論的歴史観である。歴史を哲学と文芸学との連続の中でとらえ、歴史叙述のポイエーシス性を指摘した H. White の『歴史における物語性の価値』(1981)も、その叙述として時間的連続性や完結性が欠けていてはならないことを強調する。そして、彼の場合は、それを物語る主体は権威とモラル(道徳的態度)を持った者に帰属させている。しかし、こういう視点からの叙述は、歴史というものを超越論的に俯瞰して、しかもそこに「始め」と「終わり」の一定の合理的な流れとして描いてしまっている。明らかに前の時代は次の時代のためのものとして位置づけられ、解釈されている。「しかし、それぞれの時代はそれ自身のために存在しているのであり、次の時代のために存在しているわけではない」(野家 1996, p.143)。野家は、このような「始まり(アルケー)」と「終点(目標, テロス)」を固定化ないし自明視したヒストリーの記述を「大きな歴史」とよんで、このような歴史記述の終焉を宣言する。これに代わって、「歴史のミクロロジー」なる「小さな歴史」こそが中心にすえられるべきであると言う。いわば個人、および共同体の生活と活動の記憶とそのネットワークが歴史であり、「いまの生」が歴史(history)とその物語(story)の単位になるということである。これは明らかに目的論への疑いである。例えば、Husserl の『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』の付録論文である『幾何学の起源について』で、ピタゴラスの定理がいかにして成立していったのかが詳しく述べられている。起源の始まりは、ピタゴラ

スによる発見という個人的な主観のレベルとそれに続く、その主張を直接的対話の中で見ることのできる者たちの間の言語を媒介にした言語共同体内部での理念的客観性の獲得の過程である。だが、Husserl は伝達共同体内部の直接的なことばの交換による追理解のレベルに留まっているかぎり、普遍的な真理、つまり共時的客観性を獲得することはないと言う。そのためには、次の段階として、書かれたもの、文字による伝達とその反復提示が行われることによって、この定理の理念的客観性が獲得されると言う。起源は第1段階の伝達共同体内部での共通の責任にあると Husserl は言いつつも、この責任の範囲を越えた次の段階、後の世代に引き継がれたものによって最終的な判断が下され、歴史として確定されていくことになるという説明をする。Husserl は「連続的の総合」と称しているが、これは明らかに目的論に立つものであり、「終点 (テロス)」の視点からの審級であり、「いま性」の否定である。過去の活動成果は、次の活動の中に受け入れられてはじめて意味を持つという考えであり、現在の活動の存在意義は未来の活動によってのみ与えられるという発想である。終点を固定し、また理想化しない限りこの考えはない。それが疑わしいのである。

発達の記述と説明も同じ思想を共有してきた (している) ことは明らかである。論理性と客観的思考とそれを支える思考操作・知識構造を終点に定めるというおなじみの発達理論を考えてみればよい。小さな、今の活動は全体の大きな発達の説明の中に包摂され、位置づけられるだけである。しかもそれは次のための準備として不完全なものとして。目的論は小さな歴史 (h) と小さな発達 (d) のストーリーを描くことはせずに、大きな歴史 (H) と大きな発達 (D) のストーリーを作り出してきた。小さな歴史 (h) と小さな発達 (d) の視点に立った時、未来をみるのではなく、現在をみることになる。

Macherey (1979) は『ヘーゲルカスピノザ』の中で、概略、次のように述べている。Spinoza の知性改造論の方法論は「反方法序説である」と言う。つまり、認識する前に、先立つ前提などはないということである。Spinoza はまず道具的知性をおき、あたかも自働機械のように反復認識をさせようとするデカルト的認識論を批判する。方法論が先にあるのではなく、現実が先にあり、そこから方法が生まれていくというのが Spinoza の主張である。では、そうした方法を Spinoza はどうやって機能させようとしたのか。彼は、弁証法的矛盾による否定や止揚によって機能させようとはしない。Spinoza の方法は一切否定を含まず、自己肯定的である。何一つ否定されることなく、また運動することなく、現実の動きの中で取捨選択されていくと言うのである。同様の指摘は的場 (2000) にもある。これが彼の内在主義の考えであるが、人間精神とその発達を考えた時、発達は内的な運動の要因だけで変化し、また一つの発達の方向や目標に向かうものとして描くこともできない多様性をもったものである。そこでは過去・現在・未来の時間変化の因果的必然性をみることはできないことになる。一つの固定された目標に向かうものとしての発達のストーリーは描けない。だから Piaget 的な発達の予見モデルや発達原理は捨てるべきなのである。そして、これは単に Piaget の発達理論の整合性云々の話を越えて、近代的合理主義や近代啓蒙主義に対してどのような姿勢を取るかという問題なのである。

2. 現実の単位としての相互行為

(1) 相互行為による小さな歴史の語り

先の Husserl の『幾何学の起源』では、まずはじめに個人 (ピタゴラス) の発見という主観のレベルを超えて伝達共同体内部で理念的な客観性を獲得していくことから始まることが述べ

られている。実は、この第1段階で起きていることこそが「起源」にとって最も重要な意味を持っている。そして、この意味の確定化に向けての作業の場面こそが相互作用研究が焦点を当てていくべきものである。ともすると、私たちは相互行為において自己の内部で意味と理解の確定したものが情報として交換され则认为する時がある。特に、教室における協同学習のような集団的な討議の場面ではそうである。しかし、実際には、授業の場面で話し合いが最も活潑になり、また相互の意見交換がより重要な機能を発揮する時は、学習者相互が自己の認識や理解を確定していない、半ばあいまいさ伴った水準の時である。ここに、Vygotsky が『思考と言語』の最終章である「思想とコトバ」で問題にしたことばの「語義(meaning)」と「意味(sense)」の弁証法が関連を持ってくる。自分の思想は言語共同体の中で共通のことばでもって語られなければならないが、同時にその意味は語義だけで覆い尽くされてしまうものではない。やや拡大をすれば、「生活的概念」と「科学的概念」の間の弁証法であり、教室の中で自己が理解した内容を他者に向けてことばによって説明すること、さらには他者の意見を聞くことの間の弁証法的関係、循環である。そこでは、時には他者との知をめぐる闘いや奪い合いという様相も帯びるかもしれない。言語共同体における共同的な語り（安易な一致を目指した共有だけではなく、離反・反目も含めた）の中で自己の叙述(discourse)が展開され、そこに小さな物語が作られていく。Wertsch (1998) は“Mind as Action”の後半部分で、合衆国とバルト三国のエストニアの人たちの自国の歴史の語り方を比較しながら、歴史の語り(narrative)の問題を論じているが、そこでは、合衆国の学生に特有の歴史教科書という大きな歴史(H)テキストの無批判的な受容や習得(マスタリー)とは異なったエストニアの人たちにみられる旧ソビエトブロックの中で公式の歴史として強制されたものに抗して自分たちの民族についての非公式の歴史を伝達共同体の中で語り、それによって作られる小さな物語の共有と専有(アプロプリエーション)とが比較されている。明らかに、専有として自分たちのことばで語られたものこそが歴史の物語としての意味を持ち得るのである。もちろん、そこでも一つの大きな歴史(H)の物語として収斂されていくものではなく、あくまでも複数のバリエーションを含んだ自分たちが語り、編み出した小さな歴史(h)の物語なのである。次に、歴史の語りとしての実践をとり上げる。

Kosik (1963) にとって「実践」とは、現実の生活の中で、工場で職場で、街角で活動し、さまざまな形で交わり、衝突していることそのものであった。そこでは、誰かが書いたドラマを演じるではなく、結末もどうなるのか誰も知らず、そこに参加している者の行為そのものがドラマとなってくる。だから誰もがそのドラマの作者であり、互いの行為がいままさに上演しつつあるドラマになっている。このようなドラマを演じることがKosik にとっての実践であった。そして歴史は、まさにこのような実践の中からしか生まれてこない。相互的関わり、ここでいう相互性とは、相手に働きかけることは相手に否定されることであり、相手から働きかけられることが相手を否定することである。そのような相互性が、局面を打開し、事態を変えていく。相互行為として他者と関わることは、結局は、今までの自己を否定し合い、自己変革をしていくことである。いわば自己否定のために私たちは相互作用するのであり、この中でしか個人レベルの歴史も、社会・文化レベルの歴史の変動も期待することなどできない。

このドラマとしての実践を歴史としてどう語っていくか、そこに歴史の語り方の問題が問われてくることになる。Benjamin の言う「均質で空虚な時間ではなく、現在時によってみだされた時間」としてそれをどう再現＝表現するかという課題である。歴史、そして人間の発達をど

う記述するか、つまり語るかということを考えていく上で、この「均質で空虚な時間」というフレーズで知られる Benjamin の『歴史の概念について (歴史哲学テーゼ)』(1940) の存在を避けて通ることはできない。拾い書きしてみると以下の通りである。「過ぎ去った事柄を歴史的なものとして明確に言表するとは、それを〈実際にあった通りに〉認識することではなく、危機の瞬間にひらめくような想起を捉えることを謂う。歴史的唯物論にとっては、危機の瞬間において歴史的主体に思いがけず立ち現れてくる、そのような過去のイメージを確保することこそが重要なのだ」(同書邦訳, p.649)。「一般史は均質で空虚な時間を埋めて満たすために、大量の事実を呼び集めるのである。これに対して、唯物論の歴史記述の根柢にあるのは構成的な原理である。思考するということには、さまざまな思考の運動のみならず、同じようにその停止も含まれる。思考がもろもろの緊張に飽和した状況布置において突然停止すると、そのとき、停止した思考がこの状況にひとつのショックを与え、そのショックによって思考はモナドとして結晶化する。歴史的対象がモナドとなって歴史的唯物論者に向かいあうとき、もっぱらそのときにのみ、彼は歴史的対象に近づく」(同上, p.662)。

以下もしばしば引用される文である。「歴史は構成の対象であって、この構成の場を成すのは均質で空虚な時間ではなく、現在時 (Jetztzeit) によって満たされた時間である。」あるいは次のようにも言う。「ひとつの仕事 (作品) のなかにひとつの生のなした全仕事 (全作品) が、この全仕事 (全作品) のなかにその時代が、その時代のなかに歴史的経過の全体が、保存されており、かつ止揚されているのである」(同上, p.659)。このような言葉を前にして私たちには大量な事実を寄せ集めたり、どんなにそれらを細かく、ミクロなレベルで扱ったとしても、それがあたかも時の流れのなかに整序され、因果関係として説明可能な形になっていると捉えるようなことはしてはならないということである。時々、ミクロな相互作用分析ではそこで何を言おうとしているのか、あるいは一つの事実からどのような歴史 (発達) を描こうとしているのか不明であったり、等閑視されてしまっていることがある。

同じく Benjamin は、『エドゥアルト・フックス ― 蒐集家と歴史家 ―』(1937) という文章のなかで、「かつて何々がありました」という歴史主義を批判し、歴史を叙事的な記述から解き放ち、具体的な生活、作品を構成することによって時代そのものを浮かび上がらせるべきだとした。そして、過去という時間＝歴史は、「死後の生 (滅びたモノが記憶の中に行き続けること) としての歴史」(同書邦訳, p.563) でなければならないと Benjamin は言う。この作業こそが、私たち発達研究者が過去という時間の中の発達から発掘をしていくべきものなのである。それによって初めて未来へと向かう発達の姿を描くことができるのだろう。この作業はまさにこの「死後の生としての歴史 (= 時間)」を作り出していくことであり、それはまさに発達という生の営みを再生することでもある。だが、始点 (アルケー) と終点 (目標, テロス) の間を整合性のある連続性としてみたり、終点を固定してしまうような変化の説明は避けなければならないことは既に述べた通りである。

発達の姿を描き出すという作業は一つの物語 (narrative) を作ることである。そしてこの物語 (narrative) は、それを通じて語られる出来事の順序であるストーリーと、語りそのものであるディスコースの二つによって構成されているのである。ストーリーは現在という時点までの過去の出来事の時間の流れを述べている。そして、物語という形式は、相互に関係し合っているものを一つの全体へと統合し、まとめあげていくことを可能にする (Wertsch, 1998)。

一方、ディスコースは今の時点の人間の声である。ということは、発達を記述するためには、

微視的な発生の時間とそれを取り囲みながらもより大きな時間単位の時間経過の二つの時間の相を設定することが必要なのである。これらはどちらか一方で済ませてしまうことができないものである。このことは前章の4節において即興性のエチケット、創造的活動の二つの水準で取り上げたことでもあった。私たちはもはや、現在の生の声(ディスコース)、声たちを無視してストーリーだけを語っていくことなどできないということを知ってしまった。そして、明らかに現実の実践のリアルな単位はこの小さな行為の中にある。しかし、私たちは無批判的に限りなく小さな単位の行為に向かってしまっているのではないだろうか。あたかもそれですべてが語れるような幻想で、小さなファインダーから覗いた言説・映像や、それを紙の上に移し直した世界だけを完結させてしまう方法論が横行し始めている。方法が似ているというだけで全く研究の目的も、性質も異なるようなエスノメソドロジーなるものとも区別をつけることなく受け入れてしまうような風潮にそれが表れている。仮にそのような人たちが発達を論じているとしたならば、発達研究者としての緊張などそこからは感じることはできない。そういう人たちは正しくは発達研究者ではない。ストーリーを欠いた現在の時間の中だけのディスコースで発達はまさに物語れるのかという問題なのである。これは広く、ディスコース分析を用いた発達研究にあてはまる問題である。私たちは新しい発達のストーリー(=理論)どう作っていくべきなのだろうか？ ヴィゴツキーと社会・文化的(あるいは社会・歴史的)アプローチでは、今だ、十分な物語としての発達の記述を完成されていない。そこに社会・文化的アプローチの発達研究としての課題がある。もっと言えば、社会・文化的アプローチからどのような発達理論を構築していくのかということである。このように、少なくとも、実践的な行為のレベルまで降りて問いを立てることをした以上は、その実践=ドラマの再現の仕方が鋭く問われてくることになる。それを学習や発達の問題に則して考えてみたならば、いかに学習・発達という時間=歴史を描いていくべきなのかという問いである。もちろん、これに対して「答え」を出すことは容易ならざるものがある。明らかなことは相互行為や相互的な発話の活動を伝達ないしは言語共同体における活動としてみることで、そしてそこで展開されている小さな相互的語りのなかに位置づけながら、学習と発達の時間変化(=歴史)を描く=物語る(ストーリー)という方向であろう。参加と成員性という二つの次元から共同性を問題にした Lave と Wenger の『状況に埋め込まれた学習』も結局は実践的活動の背景に存在する物語を述べたもの、しかもそこでは変動性を伴った物語である、とすることができるだろう。

(2) 自己, 他者, 社会・制度の変革のための相互行為

ここでは、相互行為を物語(ストーリー)の変革の可能性という視点からみていくことにする。もう一度、竹内成明の『間違えた愚者』(1988)を取り上げる。竹内は概略、次のようなことを指摘する。近代社会のなかでは、相手を一個の人格として見る「わたし—あなた」関係がもっとも基本的な一般的な人間関係であるとみなされてきた。この「あなた」は「わたし」のなかにある「あなた」ではなく、「わたし」の相手として「わたし」に対して存在である。「わたし—あなた」の関係は、人格と人格との意見の対立、葛藤、交渉、調整等々のコミュニケーション関係としてあらわれている。しかし、そこから生まれてくる社会的諸様式は、近代の人格のなかに含まれている諸属性(考える主体、生産主体としての自己意識、金銭的な利害関心など)と、内容的に連続した制度や慣習やイデオロギーであり、経済的には各人の利害関心にもとづく需要供給の関係、政治的には意見調整を目的とする民主主義である(以上、『間違えた愚

者』, p.115)。私たちの人と人との関係というのは、これら社会関係の諸様式の中でしか成立し得ないのであって、竹内はこれを「制度的交通関係」と呼んでいる。「制度的交通関係のなかにおかれた私たちの相互行為は、私たち自身の内部から発している相互行為ではなく、またその相互行為を成り立たせている私たちの一人一人は、『思い』にささえられた『考える』主体ではなく、資本と国家に結びついた学問研究、資本と国家に結びついた教育制度、資本と国家に結びついたコミュニケーション・メディア等々によって侵された『考える』存在になっている。その『考える』行為が、私たちの『思い』を抑圧している」(同上, p.130)。制度的交通関係のなかでは、人間は手段(もの)としてあらわれてくる。「人と人との関係のなかにある実践は、人と人との交わりそれ自体を目的とした行為、つまり戯れの行為を無視したとき、人間をものに化してしまう。たとえ名目的にそれほど人間尊重をうたおうと、それをうたいあげる精神そのものが、すでに人間をものに化してしまう制度的な関係のなかにあり、人間尊重という言葉を空しくひびかせる」(同上, p.126)。

竹内が言うように、「人と人との関係行為」は制度的交通関係の中でしか存在し得ないものであるが、他者や他者との関係を手段(=道具)としてみたり、目的化してしまうことも結局はこの制度的な交通関係が持つ弊害を自覚化しないがために生じているのである。関係そのものも「モノ化」されてしまっている今日の状態を変革することを目指すものであり、ローカルな局所的な人と人との営みのレベルから問いを立てるからこそ「制度的な交通関係」の内部、自分たちの営みの内側から変革を企てていくことを目指さなければならないのである。私たちが相互行為を問題にし、人と人との関わりを研究するということは、制度的交通関係によって歪められた関係の行為の回復を目指して、その出発点としてまずもって実践の行為の位置づけていかなければならないのである。あるいはこのような実践の行為がもっている意味を明示化していくということなのである。変革を目指さない、あるいはその志向性を内包しない関係論や相互作用研究はたとえどんなに精緻な議論と資料の提示があったとしても、近代社会を固定化し、それを肯定する現状維持の役割を演じ続けることになる。関係の関わりといういわばローカルな、局所的な実践の行為から、むしろローカルだからこそ、人間関係の本来の回復という普遍的な問題の解決を目指すべきである。

Bakhtinの初期の著作に『行為の哲学によせて』(1920-24)がある。ここで、Bakhtinは自分たちが生きて活動している生の世界と学問、芸術、歴史といった文化の世界の二つが今や断絶をしてしまって、相互交流することがなくなった現状を問題にする。そして、文化の世界、理論的な認識の世界がすべてを覆いつくし、それでもって説明を完結させてしまおうとしており、個としての一回限りの生の活動やその歴史性を扱うことが出来なくなってしまっていると言う。文化の世界はわれわれの活動・行動が客観的なかたちをとって現われる世界であるが、生の世界はこの行動がただ一回、現実を経過して遂行される世界である。生の世界とは、「われわれが創造し、認識し、観照し、生き、そして死んでいく唯一の世界」(同書邦訳, p.20)である。「われわれの活動・行動、われわれの体験・行動は、あたかも双面のヤヌスのごとくに、文化の領域という客観的な統一と、体験される生という繰り返しのきかない唯一性との、べつべつの方向に向いているわけなのだが、しかしこの二つの顔を互いに一個の統一へとまとめあげるような、そうした単一で唯一のレベルというものが存在しないのである。この二つのものを統一しうるのはただ、遂行される存在という唯一のできごとだけなのであって、理論的なもの、および美的なものはすべて、このできごとを構成する要因として定義されねばならないのであ

る」(同上, p.20)。このように、生きた現実の世界の中で他者と関わるという主体の行為とその責任ある行為にもう一度戻ることによって「生の世界」と分離した形で、文明世界を支配している「文化の世界」を越えて、「生の世界」と「文化の世界」を統合する可能性を探らなければならないと言う訳である。客観というモノローグ的な認識の世界だけでなく、そこに意識や自我をもった具体的なコンテキストの中で行為する主体による生の世界の構築を入れていくことで両者を統合し得る世界を作らなければならないと Bakhtin は主張する。行為を内側からとらえていくこと、具体的なコンテキストの中で生きている者の行為にこそ二つの分断された世界を結びつけ直す可能性を見出すことができると言うのである。

明らかにそこで求められるのは、生の世界の中で、コンテキストを共有し合う者との相互行為の中における行為者である私たちの責任ある行為なのである。私たちにとってなぜ他者が必要なのかという問題もこの行為の責任と強く関わっている。人との違い、異質性も、それはまずもって逸脱によって自己の内面で葛藤が起きるからであり、既存の価値観やものの考え方に支配され、抑圧されてきたものを疑い、そこから自由になる契機が生まれてくる可能性があるからなのである。だから、自分が既存の価値観や規制から自由になる、自分こそがまず葛藤して、既存のものを疑うことができるようになってこそ、他人という異質なものの、逸脱を受け入れることができるということなのである。決して、安易に自分と違う、異質な者が存在することだけで何か新しいことが生まれるなどということを夢想してはならないのであり、対話や相互行為をそのように考えては大変な間違いになる。

3. 合奏のアクチュアリティ

精神病理学者・木村敏には音楽家というもう一つの顔がある。木村の音楽論、特に合奏や演奏行為については、近年編まれた彼の著作集の第8巻・『形なきものの形を求めて』に収められている同名の著書や武満徹との対談、対話＝音楽と精神医学からも伺い知ることができるが、彼がノエマーノエシス論に依拠しながら行為論としての人の関係とその病理を論じた『あいだ』(1988)は音楽の演奏をふんだんに例として使いながら行為論というものを論じており、その意味ではこの本は優れた演奏に関する理論書であるということもできる。この後の章においても、木村の行為としての演奏や合奏の考えは取り上げていくが、ここでは彼の考え方やその背景にある西田幾多郎の行為論についてその概略をまとめるだけにとどめておく。

木村は音楽の演奏は、次の三つの契機から成っていると言う。つまり、瞬間瞬間の現在において次々と音楽を作り出していく行為と、自分の演奏ないしは合奏の音楽を聞くという行為、そして、これから演奏する音や休止を先取的に予期することによって、現在演奏中の音楽に一定の方向を与えるもの、の三つである。はじめの演奏という行為(運動)はノエシスの働き、他方、ノエシスの行為によって生まれた音楽を聴くという知覚・認識はノエマ的な面と呼んでいる。三番目のものはノエマ的な面であると同時に、ノエシスーノエマが円環的な関係として立ち現れている面である。というのは、音楽は楽器を演奏するという行為によってまずは始められなければならないが、同時に自分と他人が演奏している音を同時に聴き続けていかなければ演奏ができないという行為・運動的な面、知覚・認識的な面とが円環的、弁証法的な関係として瞬時瞬時の間に生まれ、それが連続的に展開している過程だからである。木村は言う。「音楽が音楽として維持されるためには、刻々と変化する音楽的世界にそのつど対応する主体的原理が働き続けていなければならない。音楽の演奏において、主体は自らの『外部』の音楽的現

実に関わると同時に、自らの『内部』で自己の音楽活動の生命的根拠とも関わり続けている」(『あいだ』p.27-28 ページ)。このノエシスーノエマの連関は当然のことながら、個人の演奏の場合だけでなく、合奏をしている者たちの間にも起きることになる。合奏が理想的に行われた時には、全体の演奏を自分のノエシスによって生み出しているような感覚と、自分の演奏が全体の演奏に吸収され、一体性を感じることの二つが起きる。「それぞれの演奏者がすべて各自のパートを独自に演奏しているという確実な意識を持っているだけではなく、他の演奏者すべての演奏をまとめた合奏音楽の全体すら、まるでそれが自分自身のノエシスの自発性によって生み出された音楽であるかのように、一種の自己帰属感をもって各自に場所で体験している。しかしその次の瞬間には、音楽全体の鳴っている場所がまったく自然に自分以外の演奏者の場所に移って、演奏者の存在意識がこの場所に完全に吸収されるということもありうる。音楽のありかがこのようにして各演奏者のあいだを自由に移動しうるということは、別の言い方をすれば、音楽の成立している場所はだれのもとでもない、一種の『虚の空間』だということになる」(同上, p.33)。最後の「音楽の成立している場所はだれのもとでもない」という指摘は、まさに合奏という協同的創造活動の側面を端的に言い当てたものである。さらに、次のようにも言う。「この『あいだ』はノエマ的な空間の内部で個々の演奏者を隔てている間隔とは違って、決して各自の外部に定位されるものではない。この『あいだ』には明瞭なノエシス的な自己帰属感が伴っている。各演奏者はそれをむしろ、各自の行為的自己の『内部』として体験している。それは、各自の内部に見出されながら各自のあいだにも見出されるという、不思議な場所なのであって、この不思議さは、それが本来ノエシス的な現象であるのにノエマ的にしか意識されないという、その二重構造から来ている」(同上, p.34)。以下、実際の演奏者の発言で合奏の構造の特徴を示唆しているものを事例として上げてみよう。

事例 1

コリンシアン三重奏団(ヴァイオリン:ミレンコーヴィチ, チェロ:アズナヴェーリアン, ピアノ:アダム・ナイマン)の室内楽(チャイコフスキー:ピアノ三重奏曲イ短調「偉大な芸術家の思い出」, ハイドン:ピアノ三重奏曲ト長調)の合間に彼らによって語られた合奏の仕方についての発言。演奏会場はニューヨーク, スタンウェイ・ホール。収録年月不明。2002年6月18日NHK BS2で放映。

(インタビューアー) ソロ演奏と合奏との違いは?

ナイマン: 基本的には同じ。両方とも楽譜を青写真にして音楽の意味を伝えるという点はソロも同じです。しかし、三重奏では楽器のバランスが大切。曲によっては意図的にバランスを取る必要がある。ピアノ三重奏の場合、ピアノが弦を圧倒する危険がある。室内楽は経験を共有するという点でソロとは違う。

アズナヴェーリアン: 私たちはソリストであることを誇りに思いながら合奏をしています。融合も大事ですが、3人のソリストが合奏するという考えもいいと思います。

ナイマン: 室内楽は1つの音を奏でるものと考える人がいますが私たちは違います。三重奏は3つの音で語るのです。

ミレンコーヴィチ: 自分に課された責任が違うと思います。ソロのときは、自分に対する聴衆の期待に応える責任がありますが、合奏のときはそれだけではありません。自分のことを第一に考えながらも常にほかの演奏者のことを意識します。何をしているか、何をした

いのかを敏感に感じ取るのです。1人のミスが演奏を壊すので責任重大です。

事例 2

ガルネリ弦楽四重奏団。以下は、このメンバーである Arnold Steinhardt が自分たちの演奏活動をまとめた “Indivisible by four” (1998) の中で回想として述べていることである。四重奏団で演奏するということは、古き良きアメリカの個人主義の精神とは違っている。この考え方に従うならば、左肩にヴァイオリンを載せて馬にまたがり、夕日のセヴェランス・ホールにソロコンサートのためにタフな精神、そして独立心旺盛で、自信に満ちて乗り込むというものである。このいったものではなく、私は他の3人と一緒に一つづつの小さな音楽的構想を数年にわたって作り続ける努力をしてきた。はじめに予想していたものをはるかに越えて私たちが始めた活動は劇的なものであった。私はボスも下っ端もない、指揮者もない社会的な一団に加わったのである。お互いを対等とみなしている4人の集団に求められているもの、あるいは私たちが求めていたものは何なのだろう？ 最初の数年間はリハーサルでもぶつかり合いがあったり、それを解決していくことの連続で、困惑し、疲労困ぱいであった。しかし、次第に議論とそれぞれの意見の違いの大切さを実感するようになり、議論をしていくことで結びつきとお互いの信頼感が磨き上げられていった。デヴィッド、ジョン、マイケルの3人とはお互いに支え合いながら結びつきを持っている。不思議なことなのだが、私が旋律を間違えてはずしてしまった時には同じように彼らもはずれてしまうし、弾き間違えると同じように間違ってしまうといったことが起きてしまうのだ。

木村は主観一客観、知覚一運動を分ける伝統的な二元論の考えをしりぞけるが、その考えの基礎にあるのは木村自身が訳者となっている Weizsäcker の「ゲシュタルトクライス」の考え方である。木村によれば、Weizsäcker は人間を含めた生物は知覚と運動の両方を動員して環境世界と絶えず接触を保ち続けること、この接触＝結合を「相即 (Kohärenz)」と呼んで、両者の間の円環関係を強調する。この場合の環境というのは、あくまでもそれに関わりを持っているものが生として意味をもっている環境 (J. ユクスキュルの言う「環界」と同じ意味を持っている) であり、有機体は主体的にこの環境に働きかけるのと同時に、環境の側も有機体に働きかけている。両者はいわば円環 (クライス) をえがいて相互に関係しながら一定のゲシュタルトを形成しているのであり、この全体が「ゲシュタルトクライス」の概念であるという訳である。クライスにはもう一つ「転機」という意味も込められているが、ここではこれ以上は触れないでおく。とにかく、ノエシスの主体的な実践が演奏活動の中心にあるということであり、しかもノエシス (外部) とノエマ (内部) を二重性と円環的な関係でとらえているのが木村、そして Weizsäcker の特徴なのである。木村がノエシスーノエマという言葉を用いている背景 (前提) には、人を主体的な行為をするもの、そしてこの行為は具体的な場と状況の中で対象と他者へ向かって行われるものであるととらえていることがある。人というものを主体の意識や認知系 (主語) から説明するのではなく、行為系、つまり述語的動作としてみるということである。もちろん、行為が対象や他者に向けられた結果のフィードバックとして自己の内部には認知が成立するのであって、その意味では行為と認知は円環的な関係として立ち表れてくることは言

うまでもない。

『からだ・こころ・生命』(1997)の中で木村が指摘しているように、そもそも Subject ということばは通常は「主観」と訳されたりもするが、本来は「下に置かれたもの」「基礎にあるもの」という意味であったし、中世(スコラ哲学)でも、いろいろな性質や状態を担っている「実体」という意味で使われ、どちらかというに対象の側のことを指していた。ところが、Kant あたりから、対象(客観)を認識する際の私たちの認識の基礎にあって、私たちの認識を統制している根本原理というあのお馴染みの意味として理解されるようになったというのである。だから、現在ではこのような主観という意味と同時に、本来のもとの意味との連続をもっているものとして、私たちの実践的行動の「下に置かれ」、その基礎をなしている行為者という意味とが存在しているが、どちらかという Subject には主観という意味をあててしまいがちである。Weizsäcker、そして木村はこのことばを行為主体としての主体を指すものとして用いるのである。

このように木村が認識としての主観ではなく、行為主体として Subject をみるという彼の考え方は、彼がリアリティとアクチュアリティを明確に区別しているところにも表れている。彼によればこうである。「リアリティのほうは『もの、事物』を意味する res から来ているし、アクチュアリティのほうは『行為、行動』を意味する actio に由来している(actio は『行う、行動する』を意味する ago の過去分詞から作られた)。つまり同じように『現実』といっても、リアリティが現実を構成する事物の存在に関して、これを認識し、確認する立場から言われるのに対して、アクチュアリティは現実に向かってはたらきかける行為のはたらきそのものに関して言われることになる」(『偶然性の精神病理』, p.13)。だから彼は主体の行為を問題にする時には、アクチュアリティということばを使う。リアリティとアクチュアリティの区別は彼の時間論とも密接な関連を持っている。「リアルな時間は一本の流れとして表象される。この流れの上に未来・現在・過去が順々に並んでいる。このような時間は世界の全体を瞬時の途切れもなく様な速さで一方向に進んでいる。この止まるところのない流れのなかでは、わたしは現在という時点をけっして捕まえることができない。アクチュアルな時間では『いま』の生き生きとした存在がすべてである。昨日の事件も明日の予定も、アクチュアルな時間のなかではいまのわたしの思い出であり、いまのわたしの期待である。アクチュアルな『いま』の時間において、わたしと世界とは完全に膚接している。というよりも、アクチュアルな時間が生成するのは生きて行為するわたしが世界と接触する境界面においてでしかない。そしてこの境界面では『いま』の時間と『わたし』という行為主体が完全に一つのもので生きられている」(同上, p.16)。

木村が用いているノエシス・ノエマの概念は、Husserl のそれに起源を持っているものであるが、特に「ノエシス」概念は本来の意味(本来とは、Husserl が彼の現象学で使っている用語という意味)より拡張しており、運動・行為的な意味で使っていることに注意しておかなければならない。だから、木村は慎重に、ノエシス的面、ノエマ的面ということばでそれらを表現している。そして、木村の拡張の方向は木村自身が述べているように西田幾多郎による新しいフッサール解釈である「行為的直観」に基礎を置いている。あるいは西田のあの難解な言辭を木村は具体的な演奏という現象を使って解釈し直していると言ってもよい。ここでは、木村の主張とつながりのある部分に限定して、Husserl、そして西田幾多郎の言っていることを確認しておこう。Husserl のノエシス・ノエマ論は『イデーン：純粹現象学と現象学的哲学のための諸構想(イデーン) 1-2』(1950)で展開されているが、Husserl の場合は、意識を意識内容と

意識作用の二つに分けており、意識の意味内容のことを意識内容とし、この意識内容は意識の働き（意識作用）によって作り上げられると考える。記憶を想い出そうというのが意識作用で、それによって想い出された記憶の内容が意識内容である。この意識作用をノエシス、意識内容をノエマと言った。別の例を考えよう。外にある物質「コップ」を見ているとすると、意識はコップの形状に注意を向けたり、触ってみる、実際に手にして中のものを飲むといったことをする。コップの一瞬の知覚像だけでコップという対象がどういうものであるかは成立しないで、意識はコップのさまざまな側面に注意と活動を向けることをする。この対象への働きかけがノエシスであり、それによって構成されるコップという存在について出来上がった一つの総体的な像がノエマである。これによって主観と客観の二分法的対立を解消しようとしたのが、フッサール現象学であり、ノエシス、ノエマは意識として起こっていることであり、西田幾多郎、そして木村はノエシスというものを行為あるいは運動的な方向へと拡張したのである。しかし、Husserlの意識作用（ノエシス）も意識内部や外部対象に向けた行為であるということからすると、西田・木村のノエシス定義もこの外に向けての作用という点では同じであり、連続上に位置づけることはできる。ノエシス—ノエマは構成的現象学（つまり、意識がいかに形成されるもか、それを現象学的に問う）の最も基本的な道具立てになっている。と同時に、Husserlのノエシス—ノエマは人間の意識とその営為について抽象化された普遍概念であると言わなければならない。だから、私たちがこの概念を利用可能なものにするためには、抽象から具体的で、個別の行為現象に一度戻す、あるいは具体的な行為に置き換えて考えてみるという作業が必要である。

西田幾多郎は西洋哲学にある認識の中心に自己を位置づける考え方を否定する。つまり、西洋哲学では認識活動を統制するのは主体であり、主語—述語という主語がリードすることになる。西田はこの関係を逆転させて、述語的行為（つまり何かをする、対象に働きかける）が認識を形成していくと考える。自己とはいろいろな行為とその連鎖（あるいは他者とのネットワーク関係、歴史文化的なものとの関わり）としてのあつまり、述語的統一であると考えた。

ここにはフッサール現象学との連続性があり、実際、HusserlもDescartes, Kantのコギト論（認識あるいは理性の主体としての自己）を乗り越えようとした。しかし、西田の場合は、Husserlがあくまでも意識レベルでのノエシス—ノエマを一層広げてノエシスに身体や運動という意識を超えた要素を入れようとする。Husserlをいかにして乗り越えていこうとするかその格闘であったとも言える。西田のノエシス概念は彼の身体—運動論を背景にしている。木村の場合もそうである。

なお、西田のノエシス—ノエマは『西田全集6巻・無の自覚的限定』の中で言及されているが、西田はノエシスをやはり広い意味で行為と捉えており、次の行為的自己の一つである表現的自己はノエシスによって作られるものであると言えよう。以下は中村雄二郎によるものである。西田は自己は行為によって成立する行為的自己であり、その活動の中心にあるのは身体であり、身体的行為である。行為的自己を成り立たせているのが行為的直観である。「われわれは行為によって物を見、物が我（われ）を限定するとともに、我が物を限定するが、その相互作用のうちに成り立つのが行為的直観である。そして、行為が直観と必然的に結びつくのは、直観とは行為的自己が世界を映し出すことだからである。また、物とは歴史的事物であるから、行為的直観とは、いっそう適切には《歴史的身体的に物を見る》ことだということになるのである。……このように身体（それも活動する身体）を通して物を見るという行為的直観の考

え方が甚だ注目に値するのは、直観というものを対象と自己との直接の一致として考えるような意識の立場や、対象をただ一方的に外から眺める立場を超えていることである。言い換えれば、それは、主観・客観の分離や対立のもとにものを知覚するという西洋近代の知を超えた認識方法、つまり全身体的に世界や物事を捉える認識方法をはっきりと示している」(中村 1988, p.140-141)。

さらに、行為的直観は歴史的な存在としての認識主体であるわれわれを位置づけるものでもある。中村は彼の著『西田幾多郎』(1983)で次のように指摘する。「我々が働く(活動する)ためには身体を通すことが必要だが、それも単なる生物学的身体ではなくて、歴史的な身体でなければならない。身体は単にわれわれの行動の道具になるだけではなく、またわれわれの行動の足場にもなるのである(行為的直観)。この行動の道具と足場とは、端的に言えば、手と言語である。手=道具であり、言語=足場である。……われわれの身体的自己はことば=ロゴスをもつものとして歴史性を帯び、したがって混沌した現実の非合理をロゴス化=合理化する働きをもつものである」(同書, p.169)。ここで分かるように身体は単なる身体を意味するだけでなく、認識し行為する主体のことである。中村雄二郎は、西田のこのような主張は、道具や言語を介して身体(認識し行為する主体のこと)を社会へと広げようとしたことを示していると言う。そして続けて中村雄二郎は、次のことも指摘する。「これは重要な着眼点であったが、それを生かすために必要な、はっきりした、〈制度論〉の観点が西田には欠けていた。だから西田の社会論はあいまいで抽象的なものになってしまった」(同上, p.145)。

以上、木村敏の行為論とその基礎にある西田幾多郎の「行為的直観」について概観してきた。もとより、西田の思想をこのような形で済ませてしまうことなどしてはならないことではあるが、とにかく現段階ではこれ以上は手に負えないのが現状である。他日に挑戦するしかない。止むを得ないことではあるが、音楽の協同演奏の過程はまさに演奏者同士の相互行為によって逐次創られているアクチュアルな過程がよくみえる活動であるということを確認することができたこと、そしてここを次章以降の具体的な資料の分析のための理論的な拠り所にすることができたことだけは確認してよいだろう。

第4章 学生オーケストラ・北大交響楽団の演奏活動

合奏音楽の場合、そこで鳴らされる音楽はそれに参加しているすべての演奏家の「持ち寄り」である。各演奏者は当然のことながら自分の楽器からしか音を出さない。ところが、そこで形成される「音楽的現在」として各演奏者が「生き生きと」経験しているのは、決して自分の指から産出された音=今だけではない。自分を含めて共演者の全員が持ち寄った音の集まりが、各演奏者の「自分自身」における音楽的現在のアクチュアリティを作り出している。(木村敏『偶然性の精神病理』, p.158-159)

この章では、主な研究の対象となっているアマチュアの学生オーケストラである北海道大学交響楽団の練習活動とその特徴、および我々が取っている演奏活動に対する基本的な考え方、研究方法について述べる。従って、個々の詳しい観察結果や分析等についてはこの後の複数の章で述べられることになる。

1. 北大交響楽団の活動とその特徴

北海道大学交響楽団（以下、北大オケと略）は、1922年に創立された札幌シンフォニー・オーケストラから始まり、今日まで80年の活動の歴史を持っている。戦前の設立当初は、北大ソキエタス・パストラリスからの独立や、文武会との合併によって1941年に北大交響楽団として成立するなどいくつかの動きがあったが、これ以降は北大交響楽団として継続をしている。終戦直後の1945年には、戦後第1回の演奏会が行われ、1953年には、1948年に設立されていたコーラスとオーケストラを持ったソナテ会と北大交響楽団とが合流している。詳しい沿革については、ここではこれ以上触れないが、1993年に発行された『北大交響楽団70年史』から活動の詳しい歴史を知ることが出来る。また、現在、新たに80年史の発行が準備されている。

北大オケの最大の特徴は、それがアマチュア・オーケストラであるということと、基本的には学生メンバーによって構成されているという二点である。前者については、プロのオーケストラとの相違点、後者については同じアマチュアのオーケストラでも、市民オーケストラなどに代表されるものとの違いが北大のオケの特徴と活動の独自性を生んでいる。前者のプロのオーケストラとの違いで言えば、本論文の冒頭の「はじめに」でも述べたように、それぞれのメンバーの演奏技法の水準、演奏実績、さらにはオーケストラ全体の音楽水準も明らかに差がある。それは実に当たり前のことで、プロとアマを比較すること自体、意味がないことである。しかし、彼らの演奏会に向けての一連の練習はプロのそれとは比べものにならない程多く、また練習時間も長い。その分だけ、練習のステップが小刻みになっており、練習の経過がいわばプロのそれをスローモーションにした形で見ることが出来る。また、練習の仕方や合奏の構造についてはプロは個人の音楽的スキルの中に隠れてしまっていて見えなくなっていることがある。これに対して、北大オケの場合は個人間の技能水準がバラバラであることもあって演奏技法や演奏上の注意点を明示化して、共有化する手だてを多く取っている。そうすると、合奏の構造や音楽作りの過程がかなり可視化可能になっており、いわば合奏という協同的活動の原型をそこから見出すことが出来るのである。このことについては、既にこの論文の冒頭の「はじめに」の部分でも述べたことである。もう一つ、プロとの違いで言えば、活動の中心目標になっている年に2回の定期演奏会の曲目の選定も全てオケメンバーの総意によって決められていることである。通常のプロオーケストラの場合は、音楽監督が年間の演奏曲目を決め、そこに営業という経営面から事務局の判断が加わるといった形がとられるが、こういうものとはまるで違っている。彼らは自主的な運営機関として役員会と演奏委員会を持っており、演奏プログラム等の原案作成は演奏委員会が行い、最終的には全メンバーによる総会で各定期演奏会の演奏曲が決まるといった決定過程を踏んでいる。演奏委員会においてどの曲を定期演奏会の曲目にするかといった原案作成の過程ではメンバー、特に演奏経験の浅い者の演奏技能や合奏の向上を考えてプラスになるものといった要素が加わっているのである。

後者の他のアマチュア・オーケストラとの相違であるが、メンバーが学生であるということ、演奏会のために一部OBが参加するということがあっても基本的には最長4年間の中でメンバーの入れ替わりがあるという制約を持っているということである。つまり、演奏技能を限られた時間の中で高めていくということで、オケそのものに独特の学習共同体の機構を作っている。メンバーの入れ替わりが短期間の中で行なわれるという制約は同時に市民オーケストラのようなアマチュア・オーケストラとは異なったメリットになっている側面もある。つまり市民オーケストラのような場合はメンバーが比較的長期間にわたって固定していることが多

く、それだけオーケストラの演奏技能の水準が固定されてしまい、変化可能性が小さくなってしまふという逆の制約を持っているからである。あるいは、学生であるということで、練習につき込むことができる練習時間が長いということも特徴である。

北大オケは通常、春と秋に行われる2回の定期演奏会の他に、夏の演奏旅行、音楽教室などの演奏活動がある。また、室内楽演奏会として卒業記念、クリスマス・コンサートが小さなメンバーによって行われるのが通例である。このようないくつかの活動の中でも定期演奏会がオーケストラの活動にとっても、上で述べたようなオーケストラメンバーとしての育成といった面でも最も重要なものとして位置づけられている。その定期演奏会に向けての活動は曲目の原案を作成する演奏委員会の議論から開始される。この委員会は各部門のトップ奏者といういわばパートの責任者によって構成されており、かなりの議論の時間をかけて原案作成が行われる。実は、この演奏委員会の議論に先立ち、各パート毎に演奏したい希望曲目を提出するということがあり、各パートのトップはこれらのパートの意見を持ちながら演奏委員会の議論に参加することになる。そして、この演奏委員会の決定の仕方としては全員の一致による方式を取っており、それだけこのオーケストラにとっては定期演奏会とそこで演奏される曲が重要な意味を持っていることが分かる。また、次の節で詳しくみるように、定期演奏会までの一連の練習過程の中でもパート・トップはパート内での練習をはじめ、パートのトップだけが集まって練習が行われるトップ分奏に参加しており、特別にその役割は大きなものがある。トップ分奏では、各パート間の演奏上の調整というオーケストレーションの要になる部分やその確認、演奏上の解釈をめぐる議論などが交わされており、ここで確認された内容が各パート員にも伝えられ、パート練習の時にこれらは重点的に行われる部分になっている。以上のような演奏委員会や、この後でみていく北大オケの一連の練習過程がどのような経過の中で今日のような形態になっていったのか、またそれらの機能的意味がどのような経過を経て形成されていったのかといったまさに北大オケの練習構造についての歴史的分析も別途行っていく必要がある。この種のものには活字に残されることが少なく、現在手許にある『60年史』や『70年史』を見ても不明である。幸い、北大オケ経験者が各年代毎に北大の教職員として在籍しているので、これらのOBの方からの聞き取りによって可能になってくると考える。

2. 北大オケの練習活動とその特徴

(1) 北大オケの練習の構造とその概要

北大オケでは一つの定期演奏会までにどのような種類と内容の練習が行われているのだろうか。図-5のようないくつかの種類かの練習があり、それぞれの役割と機能を持ちながら進行している。練習の構造としては、大きくは1)個人の練習を含めた各パート毎の練習、2)弦あるいは管といったセクション毎に集まった練習、3)先に述べたパートのトップ奏者が集まったトップ分奏、そして4)すべてのメンバーが集まった全体練習の4種類の練習形態がある。2001年の秋の定期演奏会までの一つのパート（コントラバス）を例にすると、パート毎の練習としては、毎日の個人の練習、譜面台（プル）を挟んで先輩と後輩がペアになって練習するプル練習が3-4回、パートの練習としては札幌交響楽団のプロ奏者による指導1回を含めて12回行われている。各セクションが集まった練習としてはそれぞれ弦全体の弦分奏が2回、弦の中でもバイオリン、ビオラの高弦セクション、チェロ、コントラバスの低弦セクション毎に分かれた練習が1-2回、トップ分奏が2回、そして全体練習が24回行われている。指揮者が入った

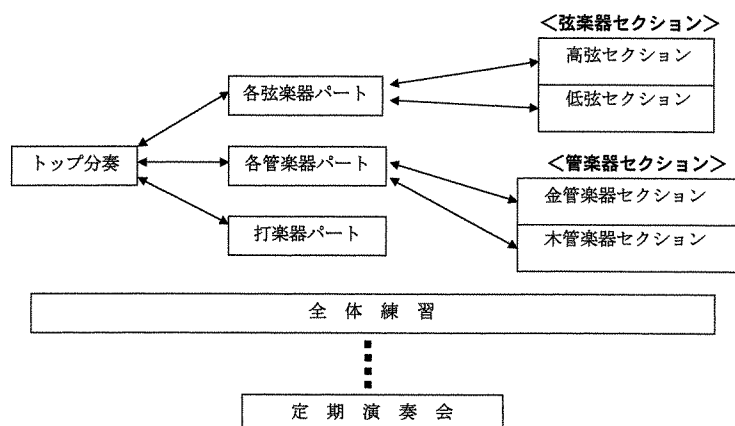


図-5 北大オケ・練習の構造

全体練習は20回で、コンサートマスターが指揮した練習は残りの4回である。なお、この時の演奏会は通算して第102回の定期演奏会で創立80周年記念の演奏会でもあった。演奏曲目は、メインがシベリウスの交響曲第1番ホ短調作品39で、他にシューマンのマンフレッド序曲作品115、常任指揮者である川越守氏の新作である80周年記念曲・ひびき第12番、チャイコフスキーのバレエ組曲くるみ割り人形作品71aであった。この曲目の選定にいたるまでの演奏委員会の議論もこの北大オケの活動を考えた時にはきわめて興味深いが、具体的な内容とその分析は、後の章でみることにする。

個人練習を除いた練習を総合すると、すべての練習に参加しているパートトップの場合には、40回以上の練習回数になっている。細かな回数はそれぞれの定期演奏会で変動はあるだろうが、ほぼこのような練習の種類と練習回数が定期演奏会毎に行われているといっていよい。しかも1956年から定期演奏会の形式で行われるようになってからはわずかの例外を除いてほとんど年2回の定期演奏会のペースは維持されており、今日まで続いている。定期演奏会毎の練習回数をみても分かるように、メンバーは練習には相当の時間を割いていることが分かる。これは先にも述べたように、比較的使える時間の自由度が大きい学生オーケストラの特徴でもあるし、逆に言えばパートによってははじめてその楽器を演奏するといったメンバーを1、2年で定期演奏会で演奏できるようになっていくことや、年2回ペースの定演を維持していくためにはこれだけの練習が必要になっているということでもある。目標をどこに定めるかということとそこから個々の具体的な課題＝練習の質と量が決定されてくるといふ実に当たり前のことが起きているのである。

(2) 観察と分析方法、および音楽研究に対する基本的な視点

ここでは、北大オケの活動を演奏曲目の決定のための演奏委員会に始まり、数種類の練習を積み重ねて定期演奏を行うまでの過程を参与観察の形で資料を収集した。基本的にはVTR録画を行ったが、一部は音声記録だけのものもある。このようなほぼ全練習期間にわたって記録が収集されたものは、2001年11月23日の秋の定期演奏会に向けて練習が開始された9月中旬からおおよそ2か月にわたるものである。なお、パート練習としてはコントラバスのパートについてのみ記録が取られた。収集されたVTR録画はおおよそ90分のテープが25本である。このよ

うな練習過程がほぼ完全に記録されたもの以外に、2001 年春の定期演奏会で演奏されたブラームスの交響曲第 2 番ニ長調作品 73 の練習過程についても不完全ながら合わせて 10 時間前後の記録を収録した。この記録も必要に応じて結果として用いていく。

この後でも述べるが、アマチュアのオーケストラの練習の特徴を明らかにするためにプロのオーケストラのリハーサルの観察を行っている。今回使用するのは、2002 年 4 月の札幌交響楽団の 4 日間のリハーサルの様子である。ここでは、録音・録画が不可能であったので、指揮者の指示を含めてリハーサルのやり取りを楽譜を頼りにしながら筆記記録する方法で観察記録が収集された。

次に、本研究で取られている音楽研究に対する基本的な態度ないしは分析の視点について述べておく。既にこの前までの複数の章で述べてきたように、合奏は基本的にはメンバーによる協同的な活動によって実現される活動であること、そこでは個の活動と全体の集団としての合奏とが複雑に絡まり合った形で音楽が生成されるものであるという考え方から合奏の構造を分析するということである。さらに、音楽は一つの演奏のための情報や手がかり、指示は楽譜に書かれているが、これを音として実現するためには楽器を演奏して音を作り、それで表現していくというきわめて具体的な実践的な行為であるということである。もちろん、演奏はこのように音を出すという外に向かって、楽器という道具を媒介して行われる行為であるが、同時にこのように出された音の中に身を置き、この合奏としての音を聴くことで次の音を出すという行為が「先取りされていく (prolepsis)」という形での運動系と知覚系(木村敏の用語ではノエシス面とノエマ面)が相互に関連しながら展開しているものと考えている。もちろん、この合奏の中で起きている微視的な過程の分析やその表現は容易に方法論として確定し得るものではないが、本研究においては、主に練習過程を中心にしてどのような実際の演奏行為の繰り返しによって自分たちが求めている合奏としての音を確定していくかその過程を具体的な演奏行為からとらえていくことを基本的な分析の対象としている。

音楽心理学は心理学の中でも一つの伝統を持った研究領域として存在している。日本音楽知覚認知学会も学際的な学会として重要な役割を果たしてきている。これまで、音楽心理学の研究としては、比較的音楽の知覚・認知で多数の研究が出され、手許にある本でも梅本堯夫『音楽心理学』、梅本堯夫編著『音楽心理学の研究』、波多野誼余編『音楽と認知』などがある。また翻訳書も、Critchley & Henson 編『音楽と脳』、Radocy & Boyle『音楽行動の心理学』、Deutsch『音楽の心理学(上、下)』があるし、最近でも Aiello 編の『音楽の認知心理学』が出ている。また、日本の若手を中心にした音楽心理学者によるもので、谷口高士編の『音は心の中で音楽になる：音楽心理学への招待』も最近出版されている(これらについては参考文献には記載しない)。音の知覚・認知研究は相当のレベルに至っていることはこれらの研究でも分かるし、世界的にもレベルの高い研究が行われていると言えるだろう。しかし、これらはほとんどが音楽というものを個人レベルの音の知覚・認知として扱っており、音楽や合奏を行為として、そして協同的行為としてとらえることはない。それはこれらの研究が認知心理学を基礎にした研究であったことに依るといってよいだろう。そして、そうであるがために、行為という側面で演奏を考えるのではなく、産出された音楽の知覚・認知としての音楽研究になっている。従って、先の書名である「音は心の中で音楽になる」は音楽の認知心理学の性質をよく表したものにしているのである。「音は心の中で音楽になる」のではなくて、「音は心の外に行為として出して音楽になる」というのが本論における主張である。もちろん、これらの音楽の知覚・

認知研究の重要性を否定するものではなく、基礎研究としてその成果を参考にしていけるべきことは言うまでもない。

3. 北大オケの練習の実例

ここでは、北大オケの実際の音楽づくりの過程について、一連の練習の中でも特に音楽の解釈や演奏表現上の問題を協同で作り上げていくことを行っているトップ分奏に焦点を当ててみていくことにする。11月11日に行われたトップ分奏では、4つの全ての楽章についてトップ奏者同士が実際に演奏をしながら意見を出し合い、再度演奏をしてみよう確認をするといった作業を随所で行っている。全体の司会進行をしているのはコンサートマスター（以下、コンマスと略）である。解釈をめぐる議論や全体のテンポやタイミングについて踏み込んだ議論が1楽章と2楽章で多くみられたが、このうちの二つを取り上げてみよう。その他の議論についてはこの後の章でみることにする。

最初に示すもの（プロトコルデータ 3-1-1）は、1楽章の冒頭からやや進んだ部分の表現の仕方をめぐる議論である。総譜（図-6）のCから10小節目までの間の音楽の流れとしては演奏開始の部分の山場になっているところで、メロディラインを作っている音の動きと他のパートがうまく連動し、かつ音量のバランスも考慮して演奏することが求められている部分である。

プロトコルデータ 3-1-1

10時16分30秒 スコア6P 第1楽章C

Cからはこの曲の演奏上の最初の山場であり、メロディラインの音の動きとその他のパートの動きと音量バランスを考えることが必要になってくる。そこで、コンマスが一度演奏を止めて話し合いに入った。

冒頭からDの手前まで通す。その後のコンマスの発言。

10:16:30	1:コンマス	Cからなんですけど、同じく似たかたちですが、1回、2回、3回目《Cの10小節目》、タッターター、1番盛り上がるところ、6拍目に音変わってるところ、そこを聞かせたいんで、どのパートにもディミヌエンド《デクレッシェンド》についているんですけど、シ・ラを聞かせたいんで、それ以外の人はディミヌエンドで、ラを持ってる人、あまり抜きすぎないようにその音をたてて。	シ・ラを聞かせたい《図-7、譜面①》 メロディ（フルート、オーボエ、クラリネット、第1・第2ヴァイオリン）がシからラに移り変わるときに、その動きが伴奏にかき消されることがなくしっかり聞こえなければならない。 ラを持っている人、抜きすぎないようにラの音を演奏するパート（フルート、オーボエ、クラリネット、第1・第2ヴァイオリン）はあまりディミヌエンドをかけすぎないように。 音をたてて 音を聞こえさせて演奏せよの意味。
17:40	2:フルート	2拍目の入りって、ためてますか？《譜面②》	ためる この表現はこの前の全体の通しの練習でコンマスが表現していたことを思い出して尋ねている。この表現の意味は、Cの10小節目の4分休符とそれに続く2分音符の関係のことで、4分休符の長さを正確な配分よりも少し長く取って、その分2分音符の出だしを遅れさせる、ということである。フルートはコンマスに合わせて弾こうとしている。そこで楽譜に対しての演奏上の表現をコンマスと揃えたいと考えて、コンマスに確認をしている。

- 3 : コンマス ためているわけじゃないんだけど、遅いんだ。遅いよね。(14.0《この間スコア見続ける》) 特にためはしない。その休符、ほんとに揃える。
- 18 : 38 4 : コンマス ティンパニさ、こっちのあれと一緒にだね。《“あれ”はCの12小節目の4拍目、譜面③》タタタタータンタタッ。こっちゆがんでんのかな。
- 5 : ティンパニ いや、何ともいえない。たぶん、僕はタタタ、タタタで勘定しているから、どっちかって言うと4拍目に別にアクセント打っているわけじゃないんですけど、強拍気味になる。
- 6 : コンマス はあー
- 7 : ティンパニ それで、メロディは別にそんなわけじゃないじゃないですか。どっちかって言ったらその次の方が、強いじゃないですか。タララタッて感じて。
- 8 : コンマス まあ、特に4拍目に強拍はない。それで何か……。
- 9 : 2 ヴァ でも先生《指揮者》、何か4拍を……。
- 10 : コンマス え？ え？ でも、強くするって言ったっけ？
- 11 : 2 ヴァ 何か《指揮者は》4拍目を意識して《弾くように指示していた》みたいな。タララ、タラララン《“タラララン”の時に弓を弾ききる動作をしている》のアクセントするわけじゃないんですけど。
- 12 : ティンパニ 基本的にべつにここは、平らに弾いてるから。
- 10:20:34 13 : コンマス あんま変に、そこ《4拍目》だけ強くはしないけど、ま、こっちも気をつけるわ。正確に。
- 14 : ティンパニ はい、僕が合わせることになるんですよ。
- 15 : コンマス あ、特に、タンタタッ。じゃこの辺、《気をつけて》、Cから《もう一度演奏を繰り返す》。
- 遅いよね これは遅くなつてはダメだというニュアンスで言っていて、ためているというよりは単に遅れてしまっているという意味でこの言葉を述べている。
- こっちがゆがんでんのかな 具体的にゆがんでいると思われる音はCの12小節目の5拍目の音である。ゆがんでいるというのは、本のコピーをしたときに本の内側に行くにつれて実寸よりも小さくなるように、実際の拍よりもイレギュラーしてリズムがずれていることを指している。ヴァイオリンはスラーが4拍目までかかっているので1, 2, 3, 4, /5, 6, で数えているのに対して、ティンパニは1, 2, 3, /4, 5, 6, と数えているので、ヴァイオリンは5拍目が強調されがちになってしまふのに対して、ティンパニは4拍目が強調されがちになってしまう。そのリズムの解釈の違いがここでのやりとりを生んでいる。ここはスラーとクレッシェンドの関係でリズムが狂いやすいところである。
- どっちかっていったらその次 これは1, 2, 3, 4, 5, 6の5拍目を指している。
- ここでティンパニとコンマスはお互いに確認が出来た。
- 気をつける の意味は4拍目に特にアクセントをつけない。
- タンタタッ は1, 2, 3, 4, 5, 6, /1, の5, 6, 1を気をつけてということ。

10 時 21 分 40 秒まで演奏 (E の手前まで)。その後コンマスの発言。		
10:21:45	16: コンマス	さっきためる、ためないって言ったところあるでしょ。(???)。ここはティンパニのあれを聞いてあわせれば。
	17: フルート	あの、昨日の高鹿先生の(???)つき《木管セクションの》分奏で言われたんですけど、C からのメロディ《譜面④参照》、本当のメロディをやっている人、全音符、付点全音符って言うんですか？これ、クレッシェンド書いてないんですけど、気持ちの上でクレッシェンドかける。具体的に言ったらヴィブラート《音程を揺らすこと》をかなりかける。拍が進めば進むほどヴィブラートをかけた方が良いと言われていて、今のを聞いてると、やはりすごく平坦に聞こえてしまっていて、後の対旋律の楽器にちょっともっていかれるような気がするんで。ヴァイオリンとフルート、などですけど、多分その、少しその辺を……
	18: コンマス	じゃ、G(ゲー)をのばしている間に……
	19: フルート	はい、3 回あると思うんですけど、そこを、(???)。
23:35	20: トロンボーン	どこの全音符だい？それ、全然わかんない。
	21: フルート	え？
	22: トロンボーン	どこの全音符？
	23: フルート	あ、C ちょうどの全音符なんですよ。いや、トランペットはディミヌエンド書いてるんではないかな、と。ヴァイオリンとフルート、そのままのばし続けるんですけど、そこがすごい平坦で、何もなくて聞こえるので。でもトランペットも 2 回目 3 回目は……。
	24: トランペット	あ、かけたかけた。
	25: フルート	うん、できれば。
	27: トランペット	はい。
10:24:30	28: コンマス	でさ、C の 2 小節目とか《6 小節目》、6 拍目《譜面⑥》、ラーラーッって穴あくけど、あんまりでも短く弾かないほうがいい。捨てる感じにはならない。一応、ほら、大事に。ちょっと間は開けるけど、レの音、大事に。それじゃあ、もっかい今のところ。C から。
		さっき これは C の 10 小節目に関わる議論の部分を指す。 ティンパニのあれ これは 1 拍目の休符をどう感じるかの問題で、図-7、譜面②の箇所ではほとんどのパートが 1 拍目に 4 分休符がある中で、ティンパニが 1 拍目に音を入れるのでそれを手がかりにして 2 拍目以降を正確なリズムで弾くようにという指示をみんなにしている。 本当のメロディ 弾いているのはフルート、第 1 トランペット、第 1、第 2 ヴァイオリンである。 対旋律 これはホルンを指している。フルートと第 1 トランペットと第 1、第 2 ヴァイオリンのメロディーにヴィブラートがかかっていると対位旋律を受け持つ楽器であるホルンにのまれてしまう、という危惧をフルートが示した。⑤-1 に関してはトランペットは G(ゲー)の音に dim.(ディミヌエンド)が書かれてあるので、ヴィブラートをかける必要はそんなにない。しかし、⑤-2、⑤-3 についてはフルートやヴァイオリンと同様ヴィブラートをかける。 G(ゲー) は図-7、譜面⑤-1、⑤-2、⑤-3 参照。
		ラーラーッって穴あくけど ここは指揮者から伝えられた演奏上の主張を確認している。穴があくとは、スラーを無視して音と音をつなげずに弾くこと。 捨てる感じにはならない 音の終わりの処理を雑にせず、丁寧にその音を弾ききる。
26 分 00 秒まで演奏 (C から E の手前まで)。		

注) 左側の発話文の中の《 》は補足のコメント。(???)は判読不明。
右欄は発話内容(左側)の補足説明文。他のプロトコル資料も同じ。

The figure displays two systems of musical notation for the C-D section of the second movement of Sibelius's Symphony No. 2. The top system consists of two staves, each with multiple parts. The bottom system also consists of two staves, each with multiple parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'cresc.'.

図-6 シベリウス交響曲第2番1楽章C-Dの総譜

コンマスが10小節(図-7の譜面上の①)の部分伴奏の音で消えないようにはっきりとした音として出したいという注文を出したところから議論が始まっている。そこでは直前の音(図-7の譜面上の②)の入り方についてのフルートの質問があり、これに関連させてティンパニが後のCの12小節目(図-8の譜面上の③)と同じ様な奏法でリズムを変える必要があるのかといった疑問を出している。そして第2ヴァイオリンが(発話番号11)全体練習の中で指揮者の指示としてリズムを変えるといった主旨のことがあったという指摘をしているが、ここでは指

Figure 7 shows a musical score for the first movement of Shostakovich's Symphony No. 2, measures C-D. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Trumpet, Violin I (Conmas), and Violin II. Circled numbers 4, 5-1, 5-2, 5-3, and 7 indicate specific performance issues.

図-7 シベリウス交響曲第2番1楽章C-Dの演奏上の問題箇所(1)

Figure 8 shows a musical score for the first movement of Shostakovich's Symphony No. 2, measure C 12. The score includes parts for Timpani, Violin I, and Violin II. A circled number 3 indicates a specific performance issue.

図-8 シベリウス交響曲第2番1楽章C 12小節目の演奏上の問題箇所

揮者とは違う解釈でまとめられている。その後、再度この部分の演奏をした後、コンマスが、譜面②の休止のタイミングとして音を出しているティンパニに注意をしてタイミングを計ることを提案する。

この後、発話番号 17・フルートがプロの演奏者による木管パートの練習の際に、⑤-2、⑤-3 の部分は全体にヴィブラートをかけることの必要性が指摘されたことを紹介し、実際に演奏してみて平坦に流れてしまっていることを発言している。この議論を受けて、これに関連する部分のヴァイオリンもヴィブラートをかけて弾いていくことを確認している。

ここまでの議論は、10 数小節の間での演奏で、時間にするときわめてわずかの演奏時間での演奏上のことが問題にされているが、プロトコル・データからは、表現の仕方をめぐって彼らなりの解釈で演奏していくための話し合いが行われていることが分かることと、実際に何度も演奏をして音を確認するといったことを行っているのである。特に、この実際に演奏をしなが最もふさわしい演奏の仕方を探索していくといった考えは広く近年の認知心理学でも強調され始めているものであるが、作曲の生成過程でもこの考えが注目されているものである。このことを、次のタイミングの取り方で議論された場面でみていくことにする（プロトコルデータ 3-1-3）。

プロトコルデータ3-1-3

金管部門が、弦楽器が作るテンポにうまくのっていないため全体のテンポがばらけがちになる点を、コンマスが指摘している。

10時39分 再びHのテンポプリモから演奏を始める。Kに入ったところで演奏を中断

10:39:05	79: コンマス	ちょっと遅いかな?	ちょっと遅い 管楽器の入ってくるのが弦楽器の作るリズムに対してやや遅いことを指している。図-10, 11, 譜面⑨, 譜面⑩のような動きを指している。
80: トロンボーン	いや、ごめん。		
81: コンマス	俺らも6拍目から引っ掛けるんだけどさ。ちょっとは……。		6拍目から引っ掛ける 小節の頭(1拍目)の音を弾く際に、前の小節の最後の拍(6拍目)の音からつなげて弾くこと。図-10, 譜面⑩参照。 ちょっとは…… 金管楽器に対して言っている。発話番号79で指摘があったように(譜面⑩), 管楽器の入りが遅いために、それを手がかりに入っている弦楽器の音の出だしのタイミングが揃わなくなっている。 この言葉は金管楽器に対して言っている。譜面⑩参照。
82: ティンパニ	入りって4拍目からですよね?		
83: トロンボーン	うん。		
84: ティンパニ	あれ? タカタカタカターンって来ないんですよ《なっていないという指摘》。タカタカタカ <u>ン</u> ターンって来んですよ、いつも僕の中では。だから、あれ一つ思いながら、わけわかんなくなるんですよ。それであれあれ、って思ってるうちにKの2つ前か何かもわけわかんなくなるんですよ。		あれ? ~来んですよ ここではティンパニの「タカタカタカ」の後間髪を入れず金管楽器が「ターン」と入らなければならないのだが(譜面⑩参照), 実際にはティンパニと金管楽器に間(「タカ <u>ン</u> 」)がある。それがティンパニの「タカタカタカ」「ターン」と「タカタカタカ」「 <u>ン</u> 」「ターン」の表現の違いになっている。
85: トロンボーン	C#(チス)が見えてこないんだよ, C#(チス)《音階の「ド・シャープ」》が。Iの4小節目《正しくは3小節目で勘違い》のC#(チス)。C#(チス)じゃないか, D#(ディス)《音階のレ・シャープ》か《正しくはC#の勘違い》。		85 トロンボーンの指摘は、チェロが出すこの譜面⑪のド・シャープの音の入りで金管楽器の譜面⑩に入るきっかけを作っている。だからチェロはC#の音をしっかり出せという指摘である。
86: コンマス	もう一回やるか。じゃ、Iから。		
10時41分 Iから演奏を再開 (Kに入ったところで中断)			
10:42:18	87: トロンボーン	遅いかな?	
	88: 2 ヴァ	遅い。	
	89: コントラバス	今テンポおとしたんじゃないですよ ね。	
	90: トロンボーン	俺木管のターリターリにも引っ張られるような気がするんだけど。	金管楽器のトロンボーンは、木管楽器の遅さを指摘している。
	91: トランペット	あ、それはある《トロンボーンに同意》。	
	92: 2 ヴァ	刻みしてるから遅く感じる。	弦楽器はリズムを刻んでいるので、テンポを比較的正確に把握できている。よって管楽器のテンポの遅さも即座に実感できてしまう。発話番号93の発言も同じ趣旨である。
	93: コントラバス	金管も木管も両方遅く感じる。	

94：トロンボーン	今Iの6小節目のタターンが早く入っちゃったから……。 (?) なんか、と思って。	Iの6小節目では正確なテンポ通りに吹けなかったことを発言している。
95：コンマス	もういっぺんいくか、Iから。	
10時43分Iから演奏を再開	(Kに入ったところで中断)	
10:43:35 96：トランペット	今ファゴットが変わるのが遅かったような気がする。	
97：ファゴット	え、タタータタータ？	
98：トランペット	いや、あの、のばして音変わるとこ。	
99：ファゴット	あー。	
100：コンマス	もう一回、Iから。	
10時44分Iから演奏を再開	(Kで中断)	
10:44:40 101：コントラバス	めっちゃ速くなかった？	金管楽器がそれまでの遅いという指摘を意識しすぎて逆に速くなってしまった、という指摘である。
102：トロンボーン	わかんないよ、全然	
103：オーボエ	いつもないの？	いつもないの？ 金管楽器に対してどこか他のパートの音を手がかりにしてタイミングを合わせていないのか、という質問である。
104：トロンボーン	《譜面でいうと》どこが《手がかりになると》思っているのか？	
105：オーボエ	(???)	
106：トロンボーン	うーん、最初《譜面⑩》はここ《ティンパニを指さす》に合わせてて、2回目はここ《トランペットを指さす》とここ《ティンパニを指さす》に合わせてる。あ、あそこだ。タカタターン。トランペットはどうしてる？	ここでトロンボーンは発話番号103オーボエに対する回答をしている。
107：オーボエ	ジャジャーン。	
108：トランペット	ファゴット、音変わるのが一個早かった気がする。	
109：コントラバス	今《の演奏で》？	
110：ファゴット	小節の(???)。	
111：コントラバス	うん、最初ちょっと失敗した。	
112：ファゴット	あ、違う。ターラの入り。	
113：オーボエ	ターリターリってリズム、(???)。	
114：トロンボーン	2拍1拍だもん。	
115：トランペット	何か、違いますよ。	
116：コンマス	じゃ、今度もう一度やってみよう。	
117：コントラバス	あ、一回弦楽器だけでやったらだめですか。意味ないか。	
118：2 ヴァ	うん。意味ないと思う。ここ《弦楽器を指さす》とここ《管楽器を指さす》が合わなきゃならないんだから。	
119：コントラバス	いや、聞いてもらおうかな、と思って……。	
120：2 ヴァ	あー。	
121：コンマス	弦の動きは聞こえない？	
122：トロンボーン	うーん、全然聞こえない。	
123：コンマス	聞こえない？ 自分の音だけで……。	
124：オーボエ	あと、金管さ、(???)みんな同じとこ見ないと合わない。	みんなが同じ音をタイミングに使わせるといけないという意味。

- 125: トロンボーン どうする？
- 126: トランペット ターラ《譜面⑩参照》は私に合わせてくれているじゃないんですか？
- 127: トロンボーン へ？ いや、俺、合わせるというか、ここでテンポ……。《言い直して》だいたいIの7, 8小節ぐらいでテンポできてくれない、なんとなく。それにのせて吹いているだけだから。
- 128: オーボエ でも今だったらずれてたよ。
- 129: トロンボーン そう《やっぱりずれている》。
- 130: コンマス 結局棒なの？
- 131: トロンボーン いや、うーん、棒。
- 132: コンマス そっから絶対はずれなきゃいいんだけどね。一番いいんだけど。ちょっと、もう一回通してみよう。
- 133: トロンボーン あ、ホルン、Iからどこ聞いている《どのパートの音を手がかりにしている》？ チェロ聞いている《チェロを手がかりにしている》？
- 134: ホルン I……。あ、今はそうですね。いつもは棒見てるんですよ、ここはずっと、ただ今は聞いて合わすしかないんでチェロの入りとかは聞いてますね。今はです。ええ。
- 135: コンマス もう一回。
- Iから演奏開始。Lの手前で演奏は終わる。
- 10:49:06 136: コンマス このまあ、変なところから出るやつは多少ずれてもあれだけど、その、4拍目とか1拍目からの出がバーンと自然に出るのは狙ってほしい。(45.0, この間他のメンバーは小声で話している。コンマスはスコアを見たり他のメンバーを眺めたりしている。) ここ《譜面IからKまでのところ》は大丈夫？ (22.0, 各メンバーが小声で話し合う) どうですか？
- 137: ホルン 全練《全体練習》ではどれくらいずれるのが感じましたか？
- 138: コンマス いや、最初のころひどかった。最近はねえ、うん、わりと……。何とか聞ける程度ではあると思うんだけど。
- 139: フルート すいません、もう一回やってもらっていいですか？
- 140: コンマス テンポブリモから。
- テンポブリモから演奏。Lの手前で終わる。
- 141: トロンボーン いや、何とかするから……。

どうする？ トランペットに対してどのパートの音を聞いてタイミングを合わせるかを尋ねている。

結局棒なの？ これは今指揮者がいないからずれているのかということを質問している。

変なところから出るやつ この曲は1拍目と4拍目が強拍になっている(1, 2, 3, 4, 5, 6)。そのため1拍目と4拍目から音を出す金管楽器の動きのタイミングが合うことが重要になってくる。それ以外の2, 3, 5, 6拍目から入る弦楽器の動きは多少タイミングがずれてもそう目立たない。

いや、何とかするから…… 今回の練習ではうまくいかなかったことを自覚して、次までには練習して改善しておくという意味である。

142: コンマス ここは(???, ここはいいとして)
 1 楽章もう一箇所だけやりたいとこが
 ある。S でさ。

その後は S からの演奏についての議論に入る(この部分の分析は省略)。

第 1 楽章の H の部分から演奏をはじめて K まで行ったときにコンマスは、中断して、図-9 の総譜の I の 4 小節目や K の 3 小節目の部分で管楽器が遅く演奏してしまっているの、結果的には弦も遅くなってしまっていると指摘している。関連部分の譜面を示すと、図-10 の譜面上の⑩(管部門)と譜面上の⑭(弦部門)、および図-11 の譜面上の⑨である。管部門が遅れないようにして音を出さないで弦も遅れてしまうことを指摘したのだが、他方、管の方も入るタイミングの手がかりがないので難しいという発言をする。発話番号 84 のティンパニは管も弦もずれてしまっていることを指摘しているが、結局、図-10 の星印を付けたティンパニの音とその後の休止に続く⑩(管部門)の管部門のタイミングが取れていないことに原因がある。その後の話では、発話番号 85・トロンボーンが、I から始まっている図-11 の譜面上の⑪のチェロの音が管のタイミングの手がかりになっているのでしっかりと音を弾いて欲しいと注文を出している。その後何度か同じところを練習し、少しずつタイミングが合ってくるが完全ではない。結論としては、指揮者が入っていないので、合わせるタイミングが取りにくいということで、この部分はタイミングが合わせにくいので注意をしていくことと、指揮者が入った時に再度確認をしていくということで終わっている。図-9 の総譜の下に並んでいる 3 つの音声波形の中で上段と中断のものは、この日の最初の演奏で出したもの、再度繰り返して行った 2 回目のもの、下段は実際の演奏会のものである。波線で囲んである波形は、総譜の音符の部分演奏したもので、上段のはじめの練習の時には、音がスムーズに流れずに切れてしまっていることがこの波形からもよく分かる。それが中段の何度か練習をした後のものは次第に音の流れが出てきていること、そして下段の演奏会当日のフルメンバーによるものも音がスムーズに流れている。波線の囲みの位置が幾分ずれているのは、演奏時間の長さがわずかつずれているためであるが、その差はきわめてわずかである。上段、中段の二つはパートのトップだけの 20 名弱の演奏によるので直接の比較はむずかしいが、練習過程の変化を音声波形で比較することで視覚的に確認することができる。ちなみに、総譜の上の波形はそれぞれの音符に対応して演奏されたものである。

このように、何度か実際に演奏をして確かめながら問題点の確認や調整を行う、そのために必要なことを議論していくといったことがここでもみられたが、近年、Finke ら(1992)が創造性の生成過程について Geneplore モデルを提唱している。これは生成 (generation) と探索 (exploration) の二つのことばを合成した造語であるが、はじめに生成したものを何度も実際に実行してみてその適切性を探索していく中で次第に望ましいものを絞り込んでいくというもので、探索的な実行過程を重視した創造の生成モデルである。必ずしも Finke たちの中には認知心理学に対する批判的精神はないが、このモデルの面白いところは認知心理学の中で取られるようなはじめにプランニングがあってこれに基づいて実行過程を説明するといった考え方を取っていないところである。このプランニングモデルについては既に状況的認知論から批判されており、最大の批判点は行為の結果を考慮していない点であり、ここでみた演奏の練習過程もまさにこのような行為の結果を常に勘案しながら(探索しながら)より望ましいものを生成しているのである。

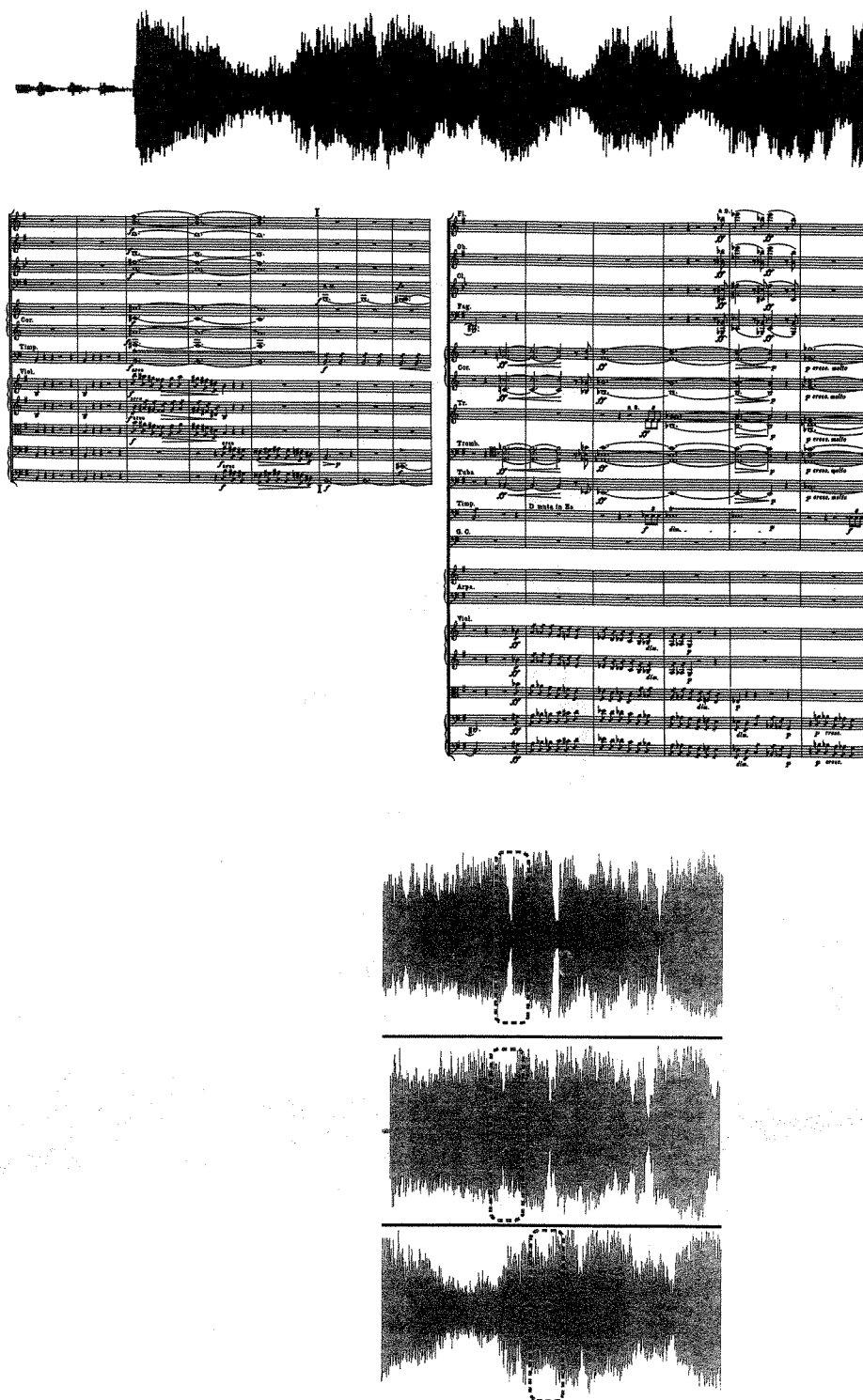


図-9 シベリウス交響曲第2番1楽章1の総譜と演奏の音声波形

The image shows a musical score for the first movement of Sibelius's Symphony No. 2. The score is written for five parts: Cor. (Coronet), Tromb. (Trumpet), Tuba, Timp. (Timpani), and Viol. (Violin). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. Measures 1-4 are highlighted with a bracket and circled with the number 10. Measure 14 is also circled with the number 14. The Timp. part has a star symbol and the letters 'D m' next to it.

図-10 シベリウス交響曲第2番1楽章1の4小節目の演奏上の問題箇所

以上、トップ分奏で行われた二つの練習の様子から分かるように、一つひとつの小さな小節で特に重要になっている部分は各パートのトップが話し合いをして全体の演奏の仕方や具体的な表現の仕方を決めており、これが演奏の仕方の基本的な「青写真」となっている。ここにおける作成過程ともう一つの指揮者による全体練習における指揮者からの指示の二つの関連の中で具体的な演奏の方向が確定されている。特に、各パート間のタイミングやテンポといったこまかな調整がこのトップ分奏で話されて、そこで確認された注意事項等がパートのトップを通して各パートにおける練習に反映されていくといった方式が北大オーケでは取られている。通常のプロオーケストラでは行われなような練習方式が取られているが、これはオーケストラの演奏の全体的な調整を全体練習の中だけでは十分に確認しきれないこと、そのための次善の策として生まれたのではないかと推測される。このようなトップ分奏という練習方式がいつから

図-11 シベリウス交響曲第2番1楽章Kの演奏上の問題箇所

使われだしたのかという点については活動の歴史とその継承として興味深いものがある。とにかく、アマチュアオーケストラの練習の一つとして明らかにある機能を果たしていることは事実で、またこの点はプロのオーケストラのリハーサル過程とはっきりと違っている。

ちなみに、2001年の春の北大オケの定期演奏会の曲目の一つであったブラームスの交響曲第2番が札幌交響楽団によって2002年4月18日に演奏され、この演奏曲のためのリハーサル過程を観察する機会があった。このプロの練習過程はアマチュアの学生オーケストラである北大オケの練習というものの性質を考える上できわめて貴重なものであった。なお、この時に演奏されたもう一つの曲はブラームスのバイオリン協奏曲二長調作品77で、指揮者は原田幸一郎、独奏バイオリニストは神尾真由子であった。どのような練習が展開されていたのか、その内容と北大オケとの比較も後の章で述べることになるが、全体練習は全部で4日間で、1日目がおよそ3時間半で主に交響曲第2番を中心に練習が行われ、後半では独奏バイオリン抜きでオーケストラだけでバイオリン協奏曲の練習が行われた。練習の過程としては、各楽章をはじめに通して演奏した後、指揮者が各部分の演奏上の指示を指揮者の演奏解釈に従って随時出していくというもので、時には同じ箇所を2、3回確認のために繰り返すということがあるが、かなり集中的ではあるが、早いペースでリハーサルは行われている。2日目も前半は交響曲第2番のリハーサルであったが、午後の後半からは独奏バイオリニストが加わってバイオリン協奏曲のリハーサルが行われた。実質的な集中して行った練習というのはこの2日間であり、3日目は実際の演奏会場であるコンサートホール・キタラで行われたが、数時間で練習は終わっている。この練習の様子は観察できなかったが、演奏会当日の直前のいわゆるゲネプロも2時間程度で終わっている。ここでも各楽章を流して演奏した後、いくつかの点の注意事項の確認で全てのリハーサルは終わっている。この4回のリハーサルの時間の前後で各オーケストラメンバーは個人毎に音を出して小さな練習はしているし、我々が知らない場所や時間でも個人的な練習は行っているのであろうが、ほぼこの程度の練習で完成させてしまっているのである。プロのオーケストラではほぼこれがリハーサルの基本的なパターンで、札幌の場合は前半2日は練習場のある芸術の森の練習ホール、残り2日は午後からの短いリハーサルがコンサートホール・キタラで行われるのが通例のようである。たしかに、札幌の定期演奏会を含めて各種演奏回数を考えると、4日間で一つの演奏会のリハーサルを終えることが必要で、この種のルーテ

インの中でオーケストラとして曲を完成することがプロとしては求められているということだろう。ちなみに、通常とはやや異なった指揮者を置かないという形態を取っているのがオルフェウス室内管弦楽団であるが、ここでは先ほどのトップ分奏と似たようなオケメンバー間の話し合いがリハーサルの中で行われることが知られている。その一例が次のようなやりとりである。

事例 3

オルフェウスのリハーサルの様子の一断片

「はじめの部分はどんな感じで？」

「静かにやろう」

「二つめの部分も同じでは問題ありじゃないの」

「では、こんな感じかな」(ヴァイオリニストがしばし演奏する)

「違う、違う」「そう、そう」(同時にいく人かのメンバーが反応する)

「逆ではないか、二番目のところをそんなにプッシュしたいのか」

「弾くのは私だから、私のいいと感ずるようにさせてよ」

「でも、われわれはそれを聞かなくてはならないのだから……」

このようなやりとりが続き、リハーサルはだいたい、一回のセッションが2時間半ほど続くというのだ。この会話部分は、金子郁容の『コミュニティ・ソリューション』(1999)からのものであるが、メンバー相互の自発的な意思とインタラクションを尊重する実践共同体としてこのオルフェウスが例に上げられているのである。このように新しい動きとしてコミュニティによるソリューションがあること、そこでは一つのものに統一されることを指向するのではなく、そこで交わされることばはポリフォニー(多声)であるという金子の主張には同意する。しかし、金子がオルフェウスと対比して想定しているオーケストラがシンフォニーだけを強調して、ポリフォニーがない、あるいは一人の指揮者によって支配されているとは言えないだろう。どのようなオーケストラであっても指揮者もその音楽を作り出している一人に過ぎないのである。例えば、私たちは次のような逸話も知っている。

「あのジイさんの棒の通りに弾いたらエライことになるんだぜ。もうすっかりモウロクしているからテンポは延び放題だし、手がブルブル震えっぱなしで、何がなんだかわからないんだ。でもとにかくエライ指揮者だし、いや偉大なひとだったんだから、お客さんの期待と感動に水を差さないように、おれたちがカバーしてやってるのさ。……ミュンヘンのオペラオーケストラは、歳をとったベームの間延びしたテンポに、忠実につけて弾いていただけだった。おれたちフィルハーモニカーは、ベームのおそいテンポ通りに演奏するが、ジイさんの心の中の本当の意図を読み取って音楽を盛り込み、充実させて救っている。ミュンヘンのようでは、ベームはただの老人指揮者であるに過ぎない。彼が真のカール・ベームであるのは、われわれやベルリン・フィルを指揮しているときぐらいだろう。もう他のオーケストラを振るべきじゃない。ただの有名な老指揮者になるだけだ」(岩城, 1990)。おれたちとは想像の通り、ウィーンフィルの楽員たちである。

4. 合奏のための手がかりとそのメンバー間の共有化

明らかに楽譜は合奏のための重要な外部手がかりになっている道具である。そして、プロと比べてアマチュアではこの外部手がかりである楽譜をフルに利用している。利用しなければならない。それは楽譜に書かれた作曲家からの音楽上の情報を使うということだけでなく、楽譜という紙を使うということである。具体的に言えば、リハーサルで確認し合ったことや注意事

Symphonie 2

総譜 I Johannes Brahms op. 73

Flauti I, II
Oboi I, II
Clarinetti I, II in A (La)
Fagotti I, II
Corni I, II in D (Do)
Corni III, IV in E (Mi)
Trombe I, II in D (Do)
Tromba - eol
e Basson
Timpanti in D (Fa) (La)
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
→ Contrabbasso

Allegro non troppo. 6 10

ホルン (Hr) の音を聞け これで音量バランスが判断できる

出だしをチェロと合わせる

木管 (WW) のメロディー部分フルートに合わせよ

ヴァイオリンの音を聞いて音の出すタイミングを取れ

フルートが息を吸っているタイミングに合わせて次の音を出すタイミングを

コントラバスの譜面

Symphonie Nr. 2 D-dur Johannes Brahms op. 73

Allegro non troppo

12 24

Pr. Vcl. u. Pos. Hr. Vln. Vla. Vcl. Trb. Timp. Ob. Fl.

ティンパニーとコンバスだけの演奏合わせろ

オーボエの最後の音を聞いて、その後に音を出す

お見合い

総譜

Ob.
Fl.
Cl.
Cor.
Trb.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

→

図-12 a 譜面に書かれた演奏上の注意事項(1) (ブラームス交響曲第2番)

ヴァイオリンの旋律部分 Vnの音を消さないように意識して音量下げよ

V : up、弦の引き上げ
□ : down、弦の引き下げ

コントラバスの譜面

コンバス死ね → ヴァイオリンの旋律部分で音下げよ

テンポ通りに刻め

木管 (WW) のメロディー部分 音量下げよ

音量、意識して強く出せ

総譜

総譜

総譜

図-12b 譜面に書かれた演奏上の注意事項(2) (ブラームス交響曲第2番)

項を譜面に書き込むということがプロよりもアマチュアの方が余計に多いし、それに依存する割合が多いということである。たしかにプロでもリハーサルで出されたことは譜面に記入をしている。さらには指揮者は自分の演奏上の解釈や指示を多数譜面に記入し、リハーサルに備えるのだという(岩城, 1983)。しかし、これらは多くは個人の防備録の性質が強い。これに対して、北大オケの場合は、各自のパート譜に他のパートの演奏との関連やタイミングの手がかりなどを記入しておき、それをパート員で共有するといったことが慣行で行われている。もちろん、それがどの程度行われているのかは各パートのセクションや、演奏する曲目によっても異

フルートの動きを見よ。フルートの音の出だしと合わせろ

フルートが音を出した後、テンポが緩んでくるので、ザッツを出してパート員に伝達

コントラバスの譜面

指揮者からの指示。音の間あけよ

ヴァイオリンの最初の音と合わせて音を出すが、その次の音は大きく出すな (Vnの音を消すな)

総譜

図-12c 譜面に書かれた演奏上の注意事項(3) (ブラームス交響曲第2番)

なっているのだろうが、アマチュアの場合はプロとは異なって演奏の技法や演奏上の注意点を共有していくことで各自の演奏のスキルを補完し合う、支え合うといったことが生じていると解釈することができる。実際に、先にみたトップ分奏などで確認されたことを各パートのトッ

ブはパート譜に書き込み、それをパート員が見ることができ、相互に情報の共有ができるようにしておくのだという。このようなパート譜が次の図-12である。このパート譜は2001年春の定期演奏会で演奏されたブラームスの交響曲第2番のコントラバスのものである。このようなパート譜への記入はパートメンバーよりもパート・トップ、さらにはコンサートマスターになるほど多くなっている。

(以下、次号に続く)

付記

本論の一部は、2001年6月、日本認知科学会第18回大会ワークショップ・シンポジウム、および2002年10月、日本教育心理学会第44回総会で発表された。

本研究の一部は、文部科学省科学研究費・基盤研究B(1)(代表、西野範夫、平成13年-15年度)の助成を受けて行われた。なお、この研究には山口雄、川俣智路、佐藤学(いずれも北海道大学教育学部学生)の3名が参加している。

追記

本論文の印刷校正中の10月30日に急逝した畏友・西本肇氏にこの小さな論文を捧げる。

〈文献〉

- Arendt, H. (1958) *The human condition*. Chicago: The University of Chicago Press. 志水速雄訳 (1994) 人間の条件 ちくま書房 (ちくま文芸文庫)
- Bakhtin, M.M. (1920-24) 行為の哲学によせて 佐々木寛訳 (1999) 水声社
- Bakhtin, M.M. (1975) 小説の言葉 伊東一郎訳 (1979) 新時代社
- Bakhtin, M.M. (1979) 作者と主人公 斉藤俊雄他訳 (1984) 新時代社
- Bakhtin, M.M. (1979) ドストエフスキー論の改稿によせて 伊東一郎訳 ことば・対話・テキスト (バフチン著作集8) 所収 新時代社
- Becker, H. (1963) *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press. 村上直之訳 (1993) アウトサイダーズ: ラベリング理論とはなにか (新装) 新泉社
- Becker, H. (1982) *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Becker, H. (2000) The etiquette of improvisation. *Mind, Culture and Activity*, 7, 171-176.
- Benjamin, W. (1937) Eduard Fuchs, der sammler und der historiker. 浅井健二郎訳 (1996) エードゥアルト・フックス——蒐集家と歴史家—— ベンヤミン・コレクション2: エッセイの思想 ちくま書房 (ちくま学芸文庫)
- Benjamin, W. (1940) Über den begriff der geschichte. 野村修訳 (1995) 歴史の概念について ベンヤミン・コレクション1: 近代の意味 ちくま書房 (ちくま学芸文庫)
- Berliner, P. (1994) *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Berliner, P. (1997) Give and take: The collective conversation of jazz performance. In R.K. Sawyer, ed. (1997) *Creativity in performance*. Greenwich, CT: Ablex Publishing Corporation.
- Burke, K. (1969) *A grammar of motives*. Berkeley: University of California Press. 森常治訳 (1982) 動機の文法 晶文社
- Chadwick, W. & Courtivron, I.D., eds. (1993) *Significant others: Creativity and intimate partnership*. London: Thames & Hudson. 野中邦子他訳 (1996) カップルをめぐる13の物語 (上・下): 創造性とパートナーシップ 平凡社

- Cole, M. (1996) *Cultural Psychology: A once and future discipline*. Cambridge, Ma: The Belknap Press of Harvard University Press. 天野清訳 (2002) 文化心理学：発達・認知・活動への文化・歴史的アプローチ 新曜社
- Dewey, J. (1916) *Democracy and education: An introduction to the philosophy of education*. New York: The Macmillan company. 松野安男訳 (1975) 民主主義と教育 (上・下) 岩波書店 (岩波文庫)
- Engeström, Y. (1987) *Learning by expanding: An activity-theoretical approach to developmental research*. Helsinki: Orienta-Konsultit Oy. 山住勝広他訳 (1999) 拡張による学習 新曜社
- Engeström, Y. (1997) *Learning by expanding: Ten years after*. 邦訳・拡張による学習のための序文 山住勝広他訳 (1999) 拡張による学習 新曜社 所収
- Finke, R.A., Ward, T.B., & Smith, S.M. (1992) *Creative cognition*. Cambridge, Ma: MIT Press. 小橋康章訳 (1999) 創造的認知過程 森北出版
- Fish, S. (1980) *Is there a text in this class?: The authority of interpretive communities*. Cambridge, Ma: Harvard University Press. 小林昌夫訳 (1992) このクラスにテキストはありますか — 解釈共同体の権威 3 みすず書房
- Griffin, P. & Cole, M. (1984) Current activity for the future: The Zo-ped. In B. Rogoff & J. Wertsch, eds. *Children's learning in the zone of proximal development: New directions for child development* (pp.45-63). San Francisco: Jossey-Bass.
- Granott, N. (1998) Unit of analysis in transit: From the individual's knowledge to the ensemble process. *Mind, Culture, and Activity*, 5, 42-66.
- Gutierrez, K., Rymes, B., & Larson, J. (1995) Script, counterscript, and underlife in the classroom: James Brown versus Brown v. board of education. *Harvard Educational Review*, 65-3, 445-471.
- 北海道大学交響楽団 (1983) 北海道大学交響楽団 60 周年記念誌
- 北大交響楽団 OB 会 (1993) 北大交響楽団 70 年史
- Holzman, L. (1995) Creating developmental learning environments: A Vygotskian practice. *School Psychology International*, 16, 199-212.
- Holzman, L. (1997) *Schools for growth: Radical alternatives to current educational models*. Mahwah, NJ: LEA.
- Holzman, L. (1999) Life as performance. In L. Holzman (ed.) *Performing psychology: A postmodern culture of the mind*. New York: Routledge.
- Husserl, E. (1950) *Ideen zu einer reinen phänomenologie und phänomenologischen philosophie*. Martinus Nijhoff, Haag. 渡辺二郎訳 (1984) イデーン：純粹現象学と現象学的哲学のための諸構想 I－II みすず書房
- Hutchins, E. (1991) The social organization of distributed cognition. In L.B. Resnick et al. eds., *Perspectives on socially shared cognition*. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- 岩城宏之 (1983) 楽譜の風景 岩波書店 (岩波新書)
- 岩城宏之 (1990) フィルハーモニーの風景 岩波書店 (岩波新書)
- John-Steiner, V. (1992) Creative lives, creative tensions. *Creative Research Journal*, 5-1, 99-108.
- John-Steiner, V. (2000 a) Creativity and collaboration in knowledge construction. In C.D. Lee et al. eds., *Vygotskian perspectives on literacy research: Constructing meaning through collaborative inquiry*. Cambridge, Ma: Cambridge University Press.
- John-Steiner, V. (2000 b) *Creative collaboration*. New York: Oxford University Press.
- 金子郁容 (1999) コミュニティ・ソリューション 岩波書店
- 木村敏 (1980) 対談＝音楽と精神医学間 — 人間存在の核心 (武満徹との対談) 現代思想第 9 巻 青土社 木村敏著作集 8・形なきものの形を求めて (2001) 弘文堂 所収
- 木村敏 (1988) あいだ 弘文堂
- 木村敏 (1991) 形なきものの形 — 音楽・ことば・精神医学 弘文堂 木村敏著作集 8・形なきものの形を求めて (2001) 弘文堂 所収

- 木村敏 (1994) 偶然性の精神病理 岩波書店
- 木村敏 (1997) からだ・こころ・生命 (河合文化教育研究所国際シンポジウム「生命論」講演テキスト) 木村敏著作集 8・形なきものの形を求めて (2001) 弘文堂 所収
- Kosik, K. (1963) *Die dialektik des konkreten*. 花崎皋平訳 (1969) 具体性の弁証法 せりか書房
- Kristeva, J. (1966) 言葉, 対話, 小説 原田邦夫訳 (1983) 記号の解体学 1・2 せりか書房 所収
- Lave, J. & E. Wenger (1991) *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge, Ma: Cambridge University Press. 佐伯胖訳 (1993) 状況に埋め込まれた学習: 正統的周辺参加 産業図書
- Leont'ev, A.N. (1981) The problem of activity in psychology. In J.V. Wertsch (ed.) *The concept of activity in Soviet psychology*. Armonk, N.Y.: Sharpe.
- Leont'ev, A.N. (1982) ヴィゴツキー著「心理学の危機」への序文——エリ・エス・ヴィゴツキーの創造の道程 柴田義松他訳 (1987) 明治図書
- Macherey, P. (1979) *Hegel ou Spinoza*. Francois Maspero 鈴木一策・桑田禮彰訳 (1986) ヘーゲルかスピノザか 新評論
- 的場昭弘 (2001) スピノザとマルクス 情況 2001 1・2月号 138-153
- Mead, G.H. (1932) *The philosophy of the present*. Chicago: The University of Chicago Press. 河村望訳 (2001) 現在の哲学 現在の哲学・過去の本性 人間の科学社 所収
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Phenomenologie de la perception*. Paris: Gallimard. 竹内芳郎他訳 (1967, 1974) 知覚の現象学 1・2 みすず書房
- Moll, L.C. (1990) Introduction. In L. C.Moll (ed.) *Vygotsky and education: Instructional implications and applications of sociohistorical psychology*. Cambridge, Ma: Cambridge University Press.
- 中村雄二郎 (1983) 西田幾多郎 (20世紀思想家文庫) 岩波書店 および新編集版・西田幾多郎 I (2001) 岩波書店
- 中村雄二郎 (1988) 問題群 岩波書店 (岩波新書)
- Newman, F. & Holzman, L. (1993) *Lev Vygotsky: Revolutionary scientist*. New York: Routledge.
- 西田幾多郎 (1965) 無の自覚的限定 西田幾多郎全集・第6巻 岩波書店
- 野家啓一 (1996) 物語の哲学 岩波書店
- Prawat, R.S. (1999) Cognitive theory at the crossroads: Head fitting, head splitting, or somewhere in between? *Human Development*, 42, 59-77.
- Resnick, L.B., J.M. Levine, & S.D. Teasley, eds. (1991) *Perspectives on socially shared cognition*. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Rogoff, B. & J. Wertsch, eds. (1984) *Children's learning in the zone of proximal development: New directions for child development*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Rommetveit, R. (1979) On the architecture of intersubjectivity. In R. Rommetveit & R.M. Blakar (eds.) *Studies of language, thought and verbal communication* (pp.93-107). London: Academic Press.
- Salomon, G., ed. (1993) *Distributed Cognition: Psychological and educational implications*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 佐藤公治 (1999) 対話の中の学びと成長 金子書房
- Sawyer, R.K. (1995) Creativity as mediated action: A comparison of improvisational performance and product creativity. *Mind, Culture and Activity*, 2, 172-191.
- Sawyer, R.K., ed. (1997) *Creativity in performance*. Greenwich, CT: Ablex Publishing Corporation.
- Sawyer, R.K. (2001) *Creating conversations: Improvisation in everyday discourse*. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Smith, B.H. (1981) Narrative versions, narrative theories. In W.J.T. Mitchell (ed.) *On narrative*. Chicago: The University of Chicago Press. 新妻昭彦訳 物語の異型, 物語の理論 海老根宏他訳 (1987) 物語について 平凡社
- Steinhardt, A. (1998) *Indivisible by four: A string quartet pursuit of harmony*. New York: Farrar, Straus, Giroux.

- 竹内成明 (1980) 間違な愚者 — 相互性のなかの主体 — れんが書房新社
- ヴィゴツキー (1965) 芸術心理学 柴田義松他訳 (1971) 明治図書
- Vygotsky, L. S. (1997) The problem of consciousness. In Rieber, R.W. & Wollock, J. (eds.) *The collected works of L.S. Vygotsky, Vol.3: Problems of the theory and history of psychology* (pp.129-138). New York: Plenum Press.
- Wells, G. (1999) *Dialogic inquiry: Toward a sociocultural practice and theory of education*. New York: Cambridge University Press.
- Wells, G., ed. (2001) *Action, talk & text: Learning & teaching through inquiry*. New York: Teachers College Press.
- Wertsch, J.V. (1991) *Voices of the mind*. Cambridge, Ma: Harvard University Press. 田島信元他訳 (1995) 心の声 福村出版
- Wertsch, J.V. (1998) *Mind as Action*. New York: Oxford University Press. 佐藤公治他訳 (2002) 行為としての心 北大路書房
- Wertsch, J.V. & Stone, C.A. (1985) The concept of internalization in Vygotsky's account of the genesis of higher mental functions. In J.V. Wertsch (ed.) *Culture, communication, and cognition: Vygotskian perspectives*. (pp.162-179). New York: Cambridge University Press.
- White, H. (1981) The value of narrativity in the representation of reality. In W. J. T. Mitchell (ed.) *On narrative*. Chicago: The University of Chicago Press. 原田大介訳 歴史における物語性の価値 ミッチェル, W.J.T (編) 物語について 平凡社