



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	オーケストラの協同的表現活動と合奏の構造(Ⅱ):学生オーケストラ・北大交響楽団の分析
Author(s)	佐藤, 公治; 山口, 雄; 川俣, 智路
Citation	北海道大学大学院教育学研究科紀要, 91, 181-254
Issue Date	2003-12
DOI	https://doi.org/10.14943/b.edu.91.181
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/28919
Type	departmental bulletin paper
File Information	91_P181-254.pdf



オーケストラの協同的表現活動と合奏の構造 (II)

— 学生オーケストラ・北大交響楽団の分析 —

佐藤 公治* 山口 雄** 川俣 智路**

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

Kimiharu SATO Yu YAMAGUCHI Tomomichi KAWAMATA

【要旨】本論文では、先の「オーケストラの協同的表現活動と合奏の構造 (I)」の続きとして、北大交響楽団の練習過程の分析を通して、コラボレーションとしての音楽表現の過程とその成立のための諸条件を明らかにする。第5章では、各オーケストラ・パートのトップ奏者が集まって演奏上の注意箇所等を実際の演奏を通して確認していく「トップ分奏」の音楽作りの過程を取り上げる。第6章では、プロのトレーナーによる弦楽器部門と、同じくプロによるパート練習の指導過程を分析する。この二つの指導場面から、プロの演奏家が持っている合奏のための暗黙知、あるいは「慣習」と呼ばれるような知識・技能の伝達が行われていることを指摘する。最終章では、合奏は「間主体的な共属関係」の中での現在的な行為として実現されていること等、音楽合奏を例にしながら人間精神を行為論として論じることの必要性とその理論的枠組みを検討する。

【キーワード】表現行為 協同的創造性 相互行為 即興性 慣習

第5章 表現行為としての合奏とその手掛かりの形成：

合奏に向けての領域間調整とその共有化

すべての芸術は、表現する故に、コミュニケーションする。
……コミュニケーションは、参加を創り出す過程であり、
孤立し、単独であったものを共同のものにする過程である。
コミュニケーションが行う奇蹟の一つは、コミュニケーションされるなかで、意味の伝達が、それを口にする人の経験にも、またそれを聞く人の経験にも、具体性と明確さを与えるという点にある。(デューイ『経験としての芸術』邦訳 p.327)

この章では、言語活動を含めてさまざまな芸術活動を外部へ向けての表現行為であるという視点から行為論として考察する。人間精神を行為として論じたのはヴィゴツキーであったが、その背景には反主知主義のスタンスが存在した。カントに代表される主知主義の伝統は今日の心理学でも広く採用されているが、ここからは主客の対立や個と社会・文化はいつも対立する

* 北海道大学大学院教育学研究科教育臨床講座教授

**北海道大学大学院教育学研究科修士課程（教育臨床講座）

ものとして捉えられることになる。そして、ヴィゴツキーの思想に源流に持つ人間精神への社会・文化的（文化・歴史的）アプローチがあたかも社会決定論であるかのようにみなしてしまう誤解もこの主知主義的な発想で解釈することに起因している。ここでは、ヴィゴツキー理論を行為論という視点で徹底させることによって個と社会・文化の諸変数とを弁証法的関係として捉えなければならないことの必然性を論じる。そして、音楽合奏を表現行為として論じることの必要性を具体的な音楽合奏を例に取りながら考察する。

1. 「無言のコギト」は存在するか——表現行為について

(1) 思考、および思想は外部への表現行為を通して形成される

「無言、あるいは沈黙のコギト」と称されているものは、メルロ＝ポンティが初期の仕事、特に『知覚の現象学』の中でデカルトの「コギト論」を批判し、乗り越えることを試みるためのものとして出されたものであった。デカルトのコギト（反省）は、意味に向けられたもの、言語による認識を無条件の前提としたものであるとメルロ＝ポンティは考えた。我が「在る」のは我が「思う」からであり、「見る」は「見ていると思う」に還元されてしまっているものであり、この思惟は言語によって生みだされることによって可能になっていることをデカルトは前提にした。そしてデカルトはここから普遍性をもった「反省」、つまり命題へと至るようになると思うが、メルロ＝ポンティはここで立ち止まる。実はこの反省に至る前に非反省的な自己の生の体験そのものに基づいたものが必要であり、このことを「無言のコギト」と称した。いきなり普遍的な反省に導いてしまうのは、超越的なものに身を委ねてしまう理念優先として上からものを眺める「上空飛翔の発想」でしかないことになる。何故なら、超越的な反省と自己の意識との間に断絶が生まれてしまい、私たちは超越的な超反省の世界に委ねてしまうことになってしまうからである。メルロ＝ポンティは、この超越的な反省ではなく自己の身体による体験、徹底的に超越的な視点をはずしたものはじめから言語を前提にするのではなく言語化以前の知覚意識というレベルから発想することを主張する。

しかし、メルロ＝ポンティは後期では、このような言語を無視することはどんな場合でもあり得ないと考えようになり、『知覚の現象学』で主張したことに修正を加えることになる。いわば初期の自分の説明への「不満足さ」をずっと引きずり、最後になってその解決を試みたということであろうか。『知覚の現象学』では、言語行為（パロール）が身体的所作、知覚によって触発され、それを増幅されたものが中心となっていると考えていた。しかしその後、この知覚意識それじたいが言語によって媒介されていると考えなければならないと言うようになった。『見えるものと見えないもの』の中の「研究ノート」ではこうなっている。

デカルトの〈コギト〉（反省）は意味にくわえられる操作であり、それらの意味（や表現行為のうちに沈澱した意味そのもの）相互のあいだに存在する関係についての言表である。したがって、それは自己と自己との前反省的な接触（サルトルの言うところの、自己（についての）非定立的意識）、あるいは無言のコギト（自己のもとにあること）を前提にしている、一私は『知覚の現象学』においてこんなふうな論じ方をした。

それは正しいだろうか。私が無言のコギトと呼ぶものはありえないものである。（「見たり感じたりしているという思考」という意味で）「思考している」という観念をもつためには、「還元」をおこなうためには、内在や〈……についての意識〉に立ちかえるためには、言葉をもつことが必要である。（以上、研究ノート「無言のコギト」邦訳 p.240、『見えるものと見えない

もの』所収)。

明らかに、メルロ＝ポンティは、一見すると言語が介在していないかのような「沈黙のコギト」にもそこには言語の力の存在を無視すること(「沈黙についてのその記述そのものが全面的に言語の力にもとづいているというのに、おのれが沈黙せる意識に合致していると信じている沈黙のコギトの素朴さ」、研究ノート「論理学系譜、存在の歴史、意味の歴史」邦訳 p.252, 『見えるものと見えないもの』所収)が出来ないことに気付いたのである。

しかし、それでは言語なるもので「沈黙のコギト」の意識は説明し尽くされるのか、デカルト的説明に戻ってしまうことで良いのか。メルロ＝ポンティはそれで満足したのかという点と決してそうではない。言語が外部からかってにやって来て我々の「沈黙のコギト」を埋める訳でも、意識を言語で置き換えて、それで説明してしまったと澄ました顔でいることも出来ないのであって、それはヴィゴツキーが意味と語義の関係として何度も説明してきていることでもあった。メルロ＝ポンティが問題にしたかったことは、いったい「沈黙のコギト」に言葉を導き入れるもの、その原初的なものは何であるかという点である。それは端的に言えば「表現行為」である。なぜ言語なのかというと、そこに言語があるからだ、文化の中に言語があるからだというだけでは説明はつかないのであって、なぜ言語という文化的道具を表現の手段に用いたかということ、そして我々にとって表現するという行為がどういう意味を持っているのかを問わなければならないのである。メルロ＝ポンティが彼の中期の仕事の中で、芸術と芸術表現を問題にしたのも、そして「設立」とも「制度化」とも訳されている、“constitution”について論じていることもこの表現という人間の行為の根源にあるものを問い続けたからだといえるだろう。しかも、あえてメルロ＝ポンティが芸術表現にこだわったのも、言語による表現に介在し、またあらゆる表現行為の根源にあるものを問おうとしたからではないか。

なぜならば、言語が文化的道具であることを考えるならば、その道具という手段は我々の活動に意味をもっている、それが精神活動を含めて我々の諸々の活動にとって意味を持っているものでなければならない。つまり、媒介手段足り得るものでなければならないからである。我々は闇雲に益にもならないものを使うようなことはしないのであるから。

私たちは言葉でもって自分の思想を表現するが、実は、この思想なり思考なるものは外部に表現として表出したもの、他者に語ることによって自己の思考もその姿を現すということである。外部への表現は、実は自己の思考の形成そのものでもあったということなのである。メルロ＝ポンティは言う。「表現の活動は、思考する言活動〔言葉〕と言活動をする〔言葉を話す〕思考との間で営まれ、軽率に言われているように、思考と言語との間で営まれるのではない。われわれが言葉を話すのは、その両者が対応〔並行〕しているからではなく、われわれが言葉を話すからこそ両者が対応するのである。」(『シーニュ1』序、邦訳 p.24)。

ここで、ヴィゴツキーの有名なことばを付け加えておかなければならない。「思想はコトバで表現されるのではなく、コトバのなかで遂行されるのである。」(『思考と言語』下、邦訳 p.167)。このようなメルロ＝ポンティの問題の立て方から、ヴィゴツキーが問題にしたかったこと、そして人間精神への社会・文化的アプローチで扱われている行為を表現行為としてとらえることが必要なことに気付かされる。表現の手段は言語であったり、絵画であったり、音楽であったりする。もはや言語表現だけの問題ではなくて、私たちのあらゆる表現と表現行為に通じることである。

(2) 表現行為と社会・歴史的諸変数——ヴィゴツキーの表現行為論——

ヴィゴツキーにその端を発する人間精神への社会・文化的（文化・歴史的）アプローチでは人間精神は社会的な活動にその起源を持つと考える。つまり、「文化的発達の一般的発生法則」である。ヴィゴツキーの心理学理論は明らかに人間精神を社会・文化の諸変数との弁証法的関係として捉えたところにそのユニークさがある。そして、ヴィゴツキー理論は行為論に立脚したものである。例えば、ヴィゴツキーが問題にした言語としてのことは、現実の生活における最も根源的な表現行為であるし、それは外部に向かった表現活動である以上は社会的な意味をもったものである。あるいは、ワーチ（1991）が言うように、精神への社会文化的アプローチでは記述と説明の対象を行為に求める。行為を優先することは、人間の行為を通して自身はもとより、環境と接触し、創造するものであるとみることになる。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る分析を始める入り口を提供する。人間を環境からの情報を受動的に受け取る存在として考えたり、他方、個にのみ着目して環境を二次的にしか扱わず、環境は単に発達の過程を刺激するだけと考えるようなアプローチとは対比される考え方である。

だが、依然として社会・文化的アプローチの中でも主体の行為の占める位置が正しく理解されているとは言えない。その主な原因は、ヴィゴツキーの一連の著作の中でも次にみる著作を別にして行為論が十分に展開されていないことによるし、最大の誤解の原因は、心理学では近代理性の中核になっているカント的な主知主義が支配的で、行為が中心に据えられていないために、ヴィゴツキーの著作を行為論として読むことを妨げてしまっているのである。あるいはヴィゴツキーの著作を読む時も文章の裏にある彼の主張を理解していかなければならないという独特の読み方を必要とするという事情もある。だから、はじめに社会と文化、あるいはその歴史といったものが位置づけられ、その影響の下で展開される人間精神やその活動といったイメージ、あるいは主観—客観、個人(主体)—社会を二分法的対立関係として捉えられてしまっているのである。

ヴィゴツキーの理論と彼の理論を基礎にした社会・文化的アプローチはしばしば「社会決定論 (social determinism)」であるかのように誤解されるときがある。あるいは行為主体のことをきちんと位置づけることなく、不用意にリソース、ツールを重視するような言い方がされる場合もある。明らかに我々のあらゆる営みは物理的世界ではなく、我々の生活と行為にとって意味を持っている世界の中でしか起こり得ないのであって、ハイデガーの言葉を使うならば我々はどこをとっても「世界内存在」なのである。しかし、この「世界内存在」の議論においてしっかりと位置づけなければならないのは、世界と関わり、世界を造っている「行為主体」である。

人間精神への社会・文化的（あるいは文化・歴史的）アプローチでは、人間精神を主体が外部世界と能動的に関わる活動や行為を分析のユニットにすることで人間精神を個人の内部だけで説明させてしまおうとする発想（「方法論的個人主義」）から抜け出すことが可能になると考える（Wertsch, 1998）。つまり、行為は主体の動機によってそれが始まるという意味では内的なものであるが、同時にそれは常に外部世界と関わり、また外部に何ごとかを作り出すという意味では外的なものでもある。そして、行為は既に作り上げられた外部世界（社会・文化）に支えられ、制約を受けた形で展開されることになる。これが「文化的道具に媒介された行為」（Wertsch, 1998）という考え方であるが、私たちは一方向的に文化的道具の制約を受けるだけ

でも、また文化の「消費者」の側に立っているだけでもない。何故ならば、行為は外部世界に何ほどかのものを生成させる創発的な行為であるし、広い意味での文化の「生産者」であるから。そして、行為者の主体が文化的道具を利用して、新しいものをどう生成しているか、あるいは文化的道具にどこまで制約を受けているかという問題である。

例えば、フッサール・現象学におけるノエマーノエシスの概念は、カントのコギト論（認識あるいは理性の主体としての自己）を主体の認識対象への能動的関わり、ノエシスを導入することによって超えようとしたものである。しかし、フッサールの場合はいくまでも対象認識のレベルでの認識行為（ノエシス）と認識（ノエマ）を問題にしているために対象との関わりは認識レベルのものでしかなく、主体が超越論的に対象を一方的にとらえるという図式を出ることはない。これに対して、後述する西田幾多郎の場合は、ノエシス概念を対象への身体・運動的な行為的関わりという意識レベルを超えたものとして位置づける。行為を直接問題にすることによって対象世界との相互連関、行為主体と対象世界との弁証法的関わりを問題にすることが必然となってくる。

ヴィゴツキーが表現として、そして社会的活動としての行為を集中的に述べているものが彼の1925年の学位論文である『芸術心理学』（1965）であり、『子どもの想像力と創造』（1930）である。『芸術心理学』の中でヴィゴツキーはこう言う。「芸術はわれわれにおいては社会的であり、その作用が個々の個人の中でおこなわれるとしても、そのことは芸術の根源と本質が個人的なものであることを決して意味しない。」（邦訳 p.349）。ヴィゴツキーは、芸術が個人の感情やカタルシスの解消を目指したもの、まさに昇華の活動にその起源があったとしても、その芸術的活動はいわば社会の中で感情の改鑄が行われて、社会的な性質を持ったものになっていくと言う。表現として出されたものは客観化され、物質化され、芸術の外的対象に定着し、そして社会の道具になっていくというのだ。「動物とちがう人間のもっとも本質的な特質は、人間が自分の肉体から技術の器官と科学的な認識の器官を生み分けることであり、それが社会の道具のようになっていくことにある。これとまったく同じように芸術も社会的な感情の技術であり、社会の道具である。それによって芸術は、われわれの存在のもっとも内密で、もっとも個人的な側面を社会的生活圏に引き込む。もっと正しく言えば、感情は社会的なものになるのではなく、反対にわれわれ一人一人が芸術作品を体験するとき、感情は個人的なものになる。社会的であることをそのばあいやめることなく、個人的なものになるのである。」（邦訳 p.349-350）。

ヴィゴツキーは、『子どもの想像力と創造』において、創造性（creativity）を何も一人の天才が行った、あるいは後生の人が科学的、芸術的に優れた成果や作品として評価されたものに限定する必要はないとする。私たちの小さな生活の歴史の中で同じコトの繰り返しを超えて何か新しいものを付け加える活動に創造性なる名を与えることが出来るのであって、子どもの毎日の遊びの中にもその創造性の萌芽は十分に存在すると言う。「創造というものは偉大な歴史的な作品を生み出すようなときばかりではなく、人間が想像し、複合化させ、変化させ、そして何か新しいものを作り出すときはどこであろうと、またそのつくりだした新しいものが天才のそれに比べどんなにささやかなものであろうとも、いたるところに実際に存在しているのです。さらにまた小さな個人個人の創造を統合する協同的な創造があることに注目するならば、人類が創造したすべてのもののうち、いかに多くの部分が名もない発明者たちの協同的な創造によるものであるか、おわかりになるでしょう。」（邦訳 p.13）。だからヴィゴツキーの言う創造性は

新しいものの生成、創発 (emergent) とほぼ同義と言ってよい。そして、彼はこの新しいものは過去という歴史の流れの中から、その過去の組み替えとして生まれてくると言う。「あらゆる発明家は、天才といえども常にその時代、その環境の作物なのです。……いかなる発明や科学的な発見も、それが生じるために必要な物質的、心理学的な条件がないうちは現れたりしません。創造とは歴史的な継承の過程であって、そこでは後発のすべてのものが先行するものによって定められているのです。」(同上邦訳 p.49)。ヴィゴツキーのこの二つの著書から示されることは、創造行為は社会的性質を有していること、新しいものが生まれてくるその創発は歴史という過去から生まれてくるのであり、現在の出来事に過去が流れ込んでいるということである。

私たちは長い間、自己が世界と対峙し、世界を認識する認識主体として考え、外部から独立した内的な意識や認識の問題を論じることを伝統としてきた。それは特にカント的主知主義として完成をみる。このような立場に立つ限り、主観―客観、個と社会・文化の間のダイコトミーの不毛な議論を解消することはできない。このようなダイコトミーの発想を払拭しないでヴィゴツキー理論をみたときに、先にも述べたように社会・文化的アプローチがしばしば「社会決定論 (social determinism)」的意味合いを持ったものであるかのように思われたりしてしまう。はじめに社会と文化、あるいはその歴史といったものが位置づけられ、その影響の下で展開される人間精神やその活動といったイメージで捉えられてしまいかねないのである。社会・文化的アプローチ内部でも行為主体を正しく位置づけないままにいる時もある。もちろん、主体を無視してしまうような発想は明らかにヴィゴツキーの思想からははずれた議論である。

このダイコトミーの発想がもたらす誤解を嘆くだけでは問題の解決にはならない。このダイコトミーを超えることができるような分析の視点、あるいは「分析の単位」(unit of analysis)を正しく位置づけなければならない。あるいは理論的枠組みを設定しなければならない。

行為をまず中心にすえ、そうであるから人間精神は社会・文化的であり、文化・歴史的でなければならないという枠組みの中で考えるとどうなるだろうか。少なくともこのような論理的な流れの中では、社会・文化の諸変数が始めにありきではなく、なぜこれらを考慮に入れなければならないのかが明確になってくる。その論理をここでは西田幾多郎の行為論を基にして考えることにする。哲学はまさにメルロ＝ポンティが『知覚の現象学』の序論で論じているように、心理学研究のあるべき方向を示すことができる学問であり、谷徹 (2000) の言葉を借りるならば科学 (当然心理学もここに含まれる) を基礎づけ (同時に批判し) ようとする「第一哲学」の役割をそこに見出すことが出来るからである。残念ながら、人間精神をいかに研究すべきかという根本問題は心理学の領域よりも哲学の領域、特に現象学から多くの示唆を得ることができる。

2. 行為論、その反主知主義性 ― 西田幾多郎の行為論 ―

西田幾多郎の中期の重要な著作に『哲学の根本問題』と『哲学の根本問題・続編』の二つがある。この二つの著書が納められている岩波版『西田幾多郎全集』第6巻 (2003) の小坂国継による「後記」によれば、『哲学の根本問題』と『哲学の根本問題・続編』の二つは、中期の「場所論」と後期の「弁証法的世界」の間の過渡期のものと位置づけられるもので、特に後者の中の論文「弁証法的な一般者としての世界」は後期西田哲学の出発点となった重要な著作とされている。つまり、それまでは、私と汝の人格的な相互限定を中心にして世界を主観の側から捉えていたものを、後期になると第三者としての世界とその歴史との関わりとしての弁証法的世界

の中で私、汝、彼が相互限定し合うものとして捉えるようになる、その出発となった論文である。同じく上田閑照 (1988) もこの「弁証法的な一般者としての世界」は西田哲学最終形態の包括的な基本構図が展開されているもので、西田の最重要論文の一つと位置づけている (岩波文庫版『西田幾多郎論集II』解説)。なお、この二つの著作については西田自身が解説をしているのがあることも付け加えておく。それは信濃哲学会のための講演「行為の世界」と「現実の世界の論理的構造」である (大橋良介他編『西田哲学選集』第1巻)。以下、二つの著作の内容をみていくがその前に、西田の行為論および主客の弁証法的関係について彼が言っていることの概略を確認しておくことにする。

私たちは物を創る動物である。私たちは物を創り出す手を持っており、逆に物を作り出すポイエーシスなる行為はこの創られた物=道具を使って、それに限定されながらさらなる物を創り出していく。いわば「道具に媒介された行為」(Wertsch, 1998)であり、ヴィゴツキーのいう「文化的道具」の仲立ちによってはじめて人間の精神活動は立ち上がることができるのである。西田は身体は外的な存在である道具を使って外に向かって物を創り、表現することが可能になることと同時に、外部に存在するこの歴史的世界は自己の行為を通して自己に限定をかけてくる、つまり歴史的世界の一部としての自己になってくると言う。身体は歴史的身体であると言われる所以であるし、手と同様に、言語も歴史的现实 (表現的世界) を創り出し、これが世界の中での自己を創りだしていくことにもなるのである。西田の弁証法的世界、つまり社会的・歴史的存在としての行為的自己が歴史的现实を創り、またそれが自己に限定をかけてくるという主客が融合された世界である。

『哲学の根本問題』は、副題に「行為の世界」という言葉が付けられているように、西田の行為論の中心的な考え方が展開されているものである。特に、この論文の最後に付けられた「総説」では、行為を考えるとということは歴史・文化的世界を射程に入れなければならないことが論じられている。この論文からは、何故、私たちは歴史・文化を論じなければならないかその必然性は人間精神を行為として論じることによるのだということを明確に知ることができる (この「総説」は、岩波文庫版の『西田幾多郎論集II』(上田閑照・編, 1988) では、『哲学の根本問題』の全体とは切り離されて『行為的自己の立場』という題名で納められている)。

『哲学の根本問題』では、主知主義から行為論への転換の必要性を唱える。従来の哲学がその根底においてどこまでも主知主義的立場を脱していないと考えられると共に、我々の自己というものの考え方がどこまでも個人主義的であったと言う。先ず私と物とが対立する。それから汝というものが考えられる。こういうのが従来の考え方である。汝、つまり他者というものが私そのものの存在に欠くべからざる要件として考えられていない。自己というものを個人的に考えたということは、行為するところに我々の真の自己があると考えなかったからである。

西田は言う。「従来の哲学がその根底においてどこまでも主知主義的立場を脱していないと考えられると共に、我々の自己というものの考え方がどこまでも個人主義的であったと思う。先ず私と物とが対立する。それから汝というものが考えられる。こういうのが従来の考え方である。汝というものが私そのものの存在に欠くべからざる要件として考えられていない。自己というものを個人的に考えたということは、行為するところに我々の真の自己があるとは考えなかったからである。私が考える故に私があるのではなく、私が行為するが故に私があるのである。行為的自己と考えられるものは社会的・歴史的でなければならない。何故ならば社会的・歴史的限制として私と汝というものがあるからである。」(同上 p.135, ここでは、引用文は当用

漢字と現代仮名遣いに改める)。「我々が知的自己の立場に立つて考える時、主観と客観とは何処までも対立する、我々の世界と物の世界とは何処までも対立する。ノエマとノエシスとは単に相反する方向と考えられる。しかし我々の行為というものは主観が客観を主観化することであり、逆に客観が主観を客観化することである。知るということは一種の行為でなければならない。我々が行為的自己の立場に立った時、この世界は単なる主観界でもなければ客観界でもない、単なる物の世界でもなければ単なる意識の世界でもなくなる。」(同上 p.137)。

そもそも客観的世界というものを物とか、自己の行為の外にある一般的自己の世界として捉えることは間違いであり、常に自己が行為的に関わる世界（そこには自己の行為を向ける対象や、またこの行為を支える媒介手段となっている物であり、また自己と関わりを持っている他者としてのヒトの世界である）としてとらえなければならない。主知主義の立場に立つてしまうと、環境は自己が知るための対象、つまりは客観になってしまう。そして、自己の世界である主観と客観との間の対立が生まれてくるし、自己の主観を条件づけてくる歴史・文化としての環境というとらえ方しか出てこない。しかし、行為という視点で自己をとらえた時には、環境を外側からながめる、環境とは距離をおいた存在としての自己ではなくなり、社会・歴史的な実在の中でしか具体的な行為は展開することができないからである。真の客観は主観を限定する意味を持ったものでなければならないのであって、主観に対立する客観は真の客観ではなく、主観的なものに過ぎない。そうすると自ずと我々の行為は社会・歴史的な意味を内包したものであって、そもそも行為なるものは社会・歴史的なものを考慮することなしに成り立つことなど出来ないことになる。だから西田は、社会・歴史的な実在というものが単に我々に対立するものではなく、我々を包み、我々の底から我々を限定するものであること、このような社会・歴史的限定を受けた自己(=主体)は、限定を受けると同時にこの限定を超えていく(自己を否定することによって肯定をしていく)ものでなければならないと言う。だから弁証法的論理も社会的・歴史的な存在である行為的自己として我々をとらえた時にのみ考えられるものなのである。そして、「主観が客観を主観化することであり、逆に客観が主観を客観化することである」という主張は、まさに我々の思想は外部に表現することを通してまずは自己にとって自己の思想を形成していくことになり、そして他者にとってはその思想を共有可能なものになっていく、これが歴史と社会の形成になっていくことを指摘しているのである。

この最後の表現行為の問題を具体的に述べているのが『哲学の根本問題・続編』の中の「現実の世界の論理的構造」と「弁証法的一般者としての世界」の二つの論文で芸術的創造を述べている部分である。これらの論文では表現することが歴史・文化的世界を創る行為になっており、同時に客観的自己を造り上げていくことでもあると言う。「芸術的創作という如きものに至っては、造られたものが造るものを変じていくことができる、客観が主観を変ずるといことができる、造るとともに自己が造られて行くのである。故に作用が作用を生むと考えられる、無限なる作用とも考えられる。そこには所謂意識的自己というものがなくなるとも考えられるのである。故に芸術的創作作用は主客合一と考えられ、天来とも考えられる。我々が意識を以て作為する中は、芸術的創作というものはない。」(『現実の世界の論理的構造』全集第6巻 p.193)。

「……主観が客観を限定し客観が主観を限定する。造られたものは主観を離れたものであるが、我々は客観において主観を見るのである。造られたものに於いて自己自身を満足するのである。我々はそれを主観を客観化するとか客観を主観化するとか考えるが……そこに客観的な

るものが自己自身を実現するという意味がかんがえられねばならぬ、イデアの自己実現ということができる。ここに於いて客観的自己とか一般的自己とかいうものが考えられる。」(同上 p. 204)。このことが典型的な形で見られるのが芸術的創作作用なのである。「芸術的創作作用においては、主観が客観を限定すると共に、客観が主観を限定すると考えられる。主観客観の合一として芸術的創作作用というものが考えられる。それが芸術的創作作用が創造的と考えられる所以である。而して芸術的作品という如きものは、自己自身を創造的に限定する主客合一面においてあるものとして、我々に対して客観的存在と考えられる。」(同上 p.206)。

芸術作品は明らかに造られた物という意味では客観物ではある。しかし、この作品を見た人にとってこれは単なる客観的な物ではなく、芸術的鑑賞という芸術の意味を提示しているものであり、また芸術家にとってはそれを見るということは鑑賞の対象という意味を超えて自己の創作の続きとなるような創作活動になっている。だから、芸術作品は芸術家の創作活動にとっては社会的・歴史的世界の中にある物ということになる。

「芸術的創作作用においては、我々は概念的に物を構成するのではない、又単に受動的に物を模倣するのでもない。物が我を唆すのである。我々を動かすのである。物が我となり、我が物となる。しかもそれが主客合一の作用として、無限に自己自身を限定していくのである。私が芸術的創作というものは何処までも終結するものではない、芸術的作品は何処までも未完成と見るべきであると言うのはこの故である。ただ、それが一つの作品として外に見られる時、それはそれ自身において独立した一つの物として、私の作用というものから離れたものと考えられる。単なる鑑賞の対象と考えられる。私に対するのと同じように汝や彼に対してもそうなる。そしてそれは私の創作作用の起源となり、継続となり得るように、彼の創作作用の起源ともなり、継続ともなり得るのである。」(「弁証法的な一般者としての世界」全集第6巻 p.262)。

結局、行為はポイエシスであり、芸術創造も外部にいかほどの作品を創り出していくという意味での行為なのである。「行為は単なる運動でもなく、単なる合目的的作用でもない。我々は行為によって外に物を造るのである、客観的に我々に対するものを造るのである。行為はポイエシスでなければならない。客観的に我々に対するものは、単なる物質というものではない、表現的なものでなければならない。そこに見るという意味があるのである。」(同上 p.264)。「芸術的創作作用というものも、……行為という性質を持ったものでなければならない、外に物を造るという意味を持ったものでなければならない。」(同上 p.265)。

要するにこうである。芸術家はある作品を観ることで感動を覚え、つまり物という外部によって一つの芸術的行為が刺激されるが、これだけで創作が可能になるのではない。芸術家は外に作品を造ることで自分の内面を外部に作品という形で形成することが出来るのであり、この出来上がった作品によって新しい自己を作ることができ、自己を見ることが可能になっているのである。物が我になり、我が物となるという外と内、客観と主観が一つになってしまう「弁証法的世界」が造られるのである。

私たちは歴史的現実の中で行為を通してこの世界と関わり、表現活動を行い、また細々とながら世界の一端を創っていく歴史的行為である創造活動を営んでいる。同時に、この歴史的の世界に拘束をかけられた私たちの行為的(表現的)自己を通してしか自己を実現(表現)することができないのである。明らかに私たちは世界とは行為を通して関わることでしか存在することができない。同時にこの行為なるものは歴史的なるものに大いなる「侵蝕」を受けることで具体化されざるを得ないのである。行為や身体、言語は歴史的行為であり、歴史的身体として

しか存在し得ないのであって、行為や相互行為なるものをいかにも主体が全面的な自由度の下でそれを展開しているかのように捉えることなどできない。そういう限定の下での自己表現としての行為である。

3. 表現という行為

「はじめにコトバありき」。ヨハネの福音書にあるこのことばをどう理解すればよいのだろうか。実は、ヴィゴツキーの『思考と言語』の最終章・「思想とコトバ」の最後、つまりこの本全体の最後の部分で、このことばが取り上げられている。ゲーテはコトバの価値を下げようとしてこの聖書のことばを「はじめに行為ありき」と読むべきであるとした。それではコトバと行為はこのように対比的にとらえられるものなのだろうか。ここで参考になる一冊の著書がある。押田成人（1984）の『遠いまなざし』である。彼はこう言う。『「初めに言葉があった」という意味は、コトことばの次元でコトバを聞いた時に、本質＝神の声が聞こえてくる。神のことばというか、神の手というか、神の場、関わる神そのもの、神の手になるわけ。これをヨハネ伝の中では「未生（みしょう）に御手（みて）あり」と、言っている。『初めに言葉があった』というのはそういう意味である。初めに言葉があったといいながら、みんな理念ことばとの関連で聞いているから、何かなんだかさっぱりわからない。そうじゃない、そのコトことばのその声、存在の声なわけです。声というよりもかかわるもの、言葉はかかわるものなのです。……ヨハネ伝はロゴスという言葉で書いてある。ロゴスという言葉自身ははじめはコトことばの響きがあった。デルウルゴスとかシルウルゴスとかいう言葉で見られるように、ロゴスという言葉が働くという言葉といつも一緒に使われている。言葉は働くもの。この感覚が前はあったわけです。』（p.63-64）。

行為は表出であり、表現である。それは自己を外部化することであり、形にすることである。形にするためには具体的なものに置き換えて表現しなければならない。いわばモデル化することである。それは頭の中の抽象的な概念化ではなく、それを具体的な形でもって表現されたモデル、一種の抽象化である。表現するということは他者と共有可能な外部手がかりを出すということである。それが最も抽象化された時、それは言語的コードの使用とそれによる意味の共有化ということになるが、言語的表現を支え、またいつも重なりを持っているものとして身体による表現と物を使った造形的表現、そして楽器による表現がある。

とにかく、他者との間で意味や情動、感情の共有が出来るためには、自己の内部を離れて表現されなければならないのであるが、それは必ずしも言語だけによるのではなく、身体によるものであったり、モノを造形化した表現手段であったりもする。言葉は時には限りなく抽象化された概念の世界を表現したものであると思われる時があるが、むしろ他者との間の経験の共有、さらには意味の共有のためにはむしろ経験や出来事について語った言葉の方が大事である。押田はこれらを「コトことば」と「理念ことば」で言い表し、両者を区別している。押田は先の『遠いまなざし』の中で、「コトことば」は意識以前の存在世界に関することばであるという。だから「コトことば」は「存在ことば」とも言われる。いわば、その人の存在を成り立たせている出来事、事件のことにに関することばであり、それらの出来事と共にあることばということになる。これに対して、「理念ことば」は、説明のためのことばであり、意識のことばである。この「理念的なことば」の奥にことにに関する「コトことば」があり、これがあってはじめて「理念的なことば」が意味をもってくる。それは学問の世界でも同じである。押田は言う。「理念こ

とばでいろいろ発見を説明しますが、その根本にあった発見というのはみんなコトことばなんです。どうにも説明できなくて困ってうなっている時に、絶望している時にパッと聞こえてくるある一つのことなんです。だから出会いというのは全てコトことばなんです。」(同上 p.48)。

言葉が先でも行為が先でもない。「言は事である」と言うのがふさわしい。私たちが自ら起こした出来事と同時にことばが獲得された時に、はじめてこのことばなるものによって世界は立ち現れるようになる。ヴィゴツキーの先の『思考と言語』の最終章のむすびの部分で言いたかったこともまさにコトバは「コトことば」として捉えるべきであるということだった。だから、ヴィゴツキーは彼の著『書きことばの前史』でも、書きことばの原初形態は指さしであり、なぐり書きという身体表現に求められると指摘しているのである。

ことばとして表現されるためには何事かを相手に伝えたいものがなければならない。そしてこの「何を伝えたいのか」ということはことばによって表現されることではっきりと自覚される。そうなると始めから自分の言いたいことがことばの形で明確に自己の中で表されているのではないということである。ことばにのぼる以前の領域こそが自己が他とコミュニケーションしたい部分であり、このコミュニケーションを基に、初めて共同性というものが持てるのである。自らの言葉、つまりは自分の思考を獲得しているプロセスは、ことばと概念の往復運動の中で、身体と言葉、心と言葉が不可分な状態の言葉以前から、言葉が立ち上がってくる経験でしかない。それはこうあるべきだといった態度ではなく、具体的な表現に向かう行為のプロセスの中で得るしかない。ここに言葉をふくめて表現行為の共通の問題がある。言葉であったり、造形表現であったり、音楽という手段を使うか、表現のメディアの違いがあるだけである。

4. トップ分奏：合奏のための青写真作り

ここでは、北大交響楽団（以下、北大オケと略記）のいくつかの練習活動の中で、各パートの代表者（トップ奏者）によるトップ分奏で交わされた話し合いと実際の音楽調整の活動について取り上げる。北大オケでは定期演奏会までにはいくつかの種類の練習が行われているが、それらについては前報（「オーケストラの協同的表現活動と合奏の構造 (I)」、紀要第 87 号、2002 年 12 月）で述べてきたので、ここでは触れないで置く。トップ分奏では、トップ奏者同士が実際に曲を演奏しながら、演奏上の注意点や、合奏のためのタイミングを知るための手がかりの確認、さらには曲の解釈と演奏表現について意見を交わしながら、いわば演奏のための「青写真」という表現が当てはまるような全体の見取り図の作成と合意形成が計られている。この種のものはプロのリハーサルでは行われることはないが、アマチュア・オーケストラでは音楽作りの作業として実施されることが多い。以下の資料は、北大オケの 2001 年秋の定期公演の演奏曲の一つであったシベリウスの交響曲第 1 番ホ短調作品 39 の第 1 楽章と第 2 楽章の部分のトップ分奏の様子である。なお、このトップ分奏のプロトコル資料の一部は前報でも載せているが、今回のものはそこで載せることが出来なかった部分である。

なお、この作品は、シベリウスが 34 歳の時の作品で、スラブ的な色彩と同時に、フィンランド的な色彩が強く感じられるもので、後者については帝政ロシアの時代の支配下にあったフィンランド人の暴政に愛する反抗の意志を表現した音楽であると解釈される場合もある（遠山一行、シベリウス交響曲第一番 名曲解説全集 2・交響曲Ⅱ 所収）。この作品は北大オケでも過去 3 回ほど演奏されている。以下にみるトップ分奏の様子は VTR で録画され、これをもとに発話記録が作成された。

(1) 第1楽章（中間部分以降）のトップ分奏（プロトコルデータ 3-1-2）

以下のプロトコルデータ(3-1-2)は、第1楽章のIから最後のWまでの議論と演奏の様子で、前報のプロトコルデータ 3-1-1 の後、3-1-3 の前までの部分である。従って、発話番号と譜面の位置を示した数字もプロトコルデータ 3-1-1 からの通し番号になっている。右の欄は発話内容（左側欄）の補足説明である。

ここでは、弦楽器の細かい音の刻みのパートと管楽器の吹きっぱしのタイミングが前の全体練習の際にも合わず、以下のプロトコルの発話番号 30 のコンサートマスター（コンマス）の発言にあるように、弦楽器と管楽器とでうまく呼吸を合わせていくことが課題になっていた。具体的には弦楽器が作るテンポに要所要所に入ってくる管楽器がタイミングを合わせて吹けるようにするための話し合いが実際の演奏を交えながら行われている。従って、前報の議論とは重なりながらも独立した内容になっている。

プロトコルデータ 3-1-2

10 時 26 分から スコア 15 p 第1楽章 I - W までの部分の話し合いと演奏

10:26:15 29: コンマス

うん、じゃ、今のところについて、後半の、後半のほうもそうだね。Wのとこ……。 (4.0. 譜面を確認しながら) はい。で、その後、まあEから……。テンポプリモまでとんでいいですか？ うん。H、I。Hのとこ。うん、ここの、出《音の出だし》を (4.0) 遅れないように。お願いします。

今のところについて、これはCの12小節目（譜面③）の部分指着している。Wのとこ……。Cの部分と同じ動きがWの部分にもあるので、同じ動きだから気をつけて欲しいということである。プロトコルの直前にでてる「後半の、後半のこと」はWを指す。譜面⑦参照。

36 W

ティンパニ

第1ヴァイオリン (コンマス)

第2ヴァイオリン

37 W

Hのとこ。～遅れないように。Hのテンポプリモのところは、弦楽器のピチカートの出だしは、前の小節の休符をしっかりと1、2、3、4、5、6を正確に数えて遅れないように入れということである。譜面⑧参照。

第1ヴァイオリン (コンマス)
第2ヴァイオリン
ヴィオラ
チェロ
コントラバス

cresc. molto

Tempo I

27分20秒からHのテンポプリモから演奏。(Iまで)

10:28:43 30: コンマス 何か、合わない。今はしょうがないにしても。全練《全体練習》では、何かやっぱり遅めに、だんだんこう……。もたれちゃってるよね。微妙なその、バーンってのばしの出とか、特に。もうちょっと、ここぞという場所には、バーンと《金管楽器が》出てくれた方が、こっちも何か、のりやすいので。《金管楽器は》早めに感じたほうがいい。で、あとまあ、《弦楽器は》細かい色々、クレッシェンド《だんだん強くしていく》とか、急にピアノ《音を弱く》に落ちた時とか、もっとやれたらいい……。もう一回お願いします。

何か、合わない。弦楽器の刻みの途中の要所要所に入る金管楽器の吹きのはしの出だしが合わないことをコンマスが気にしている。

今はしょうがないにしても。トップ分奏では指揮者がいないので合わないのは仕方がないということ。

早めに感じたほうがいい。ここではコンマスは金管楽器の1, 2, 3, 4, 5, 6のリズムが遅いことを指摘している。

クレッシェンドとか、～やれたらいい……。音の強弱などをもっとはっきりと表現することが出来たらいいということ。

29分55秒再びHのテンポプリモから演奏。(Iの手前まで)

10:30:58 31: コンマス 今度のはあれか? バーンババン《Kの3小節目》とかは多少《ためて演奏しても》いいのか? 今ためて聞こえたんだけど。

バーンババン 譜面⑨参照。ためるとは5拍目にある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6拍目の4分音符の出だしを遅れさせるということ。

多少いいのか? これはコンマスとしてはあまり良くないのではというニュアンスである。

ホルン
トランペット
トロンボーン
チューバ

cresc. molto

Tempo I

32: 2 ヴァ

Iの4小節目《譜面⑩参照》とかつてそろうてないですね。

そろってないですね。これは金管パートに向かって言っている。金管はIの4小節目の4拍目にバーンと一斉に入る、その部分をさして、そろってないと言っている。

33: ホルン
34: 2 ヴァ

はい。
けっこうそれ聞いて、入ってるんですよ。

35: ホルン あ、はい。わかりました。
36: 2 ヴァ だから、そろえてほしい。
37: ホルン はい、わかりました。
38: トロンボーン チェロ、もうちょっとその、I の 3 小節目《譜面⑩参照》、ちょっと早めに、早めにと言うか……。そこに合わせるつもりで入ってただけど。

39: チェロ わかりました。
40: コンマス チェロと、チェロの入るところ……。
41: トロンボーン うーん……。
42: ティンパニ ここは弦の人がひっぱてかないと。管の人じゃ、テンポはつけれないから。
43: トロンボーン いや、うーん。(???) だよな。
44: トランペット 入りの……。
45: トロンボーン 入りの？
46: トランペット 感じ。
47: トロンボーン うん。
10:32:40 48: コンマス 弦も遅くなってるのかなあ。でも、頭でバーンとでるところは……。

入ってるんですよ。 ここで入るのは弦楽器で(譜面⑩)、弦楽器の入りは譜面⑩の金管楽器の I の 4 小節目の 4 拍目の部分を聞いて入っているということを行っている。

ここは、弦楽器と管楽器のはいるタイミングの責任を巡る論争部分である。弦楽器が金管楽器のばらつきによって入れないという前の部分の会話に対して、金管楽器はさらにその前の 3 小節目の弦楽器(チェロ)を聞いて金管楽器が入るのだという主張をしている。

ここでティンパニが、弦楽器の作るテンポに管楽器がうまくのっていかなくてははいけないと主張している。

ここは本来テンポを作っていく役目である弦楽器が遅くなっているために、金管楽器の入りも遅れるのだろうかということを言っている。

頭でバーン これは I や K のところどころにみられる金管楽器の入りをさしている。この部分は弦楽器のテンポを聞いて合わせて入るように指示した。

- 49: トロンボーン うん。
 50: コンマス もう一回やってみよう。

Hのテンポプリモから再び演奏する。(Lの手前まで)

- 10:34:35 51: コンマス はい、うん。ええと……。弦が刻みや
 てるところで、パーンパバンってやる時、
 あんまりもたれない。もたれるとこっち
 も(???)そこら辺は気をつけて。
 52: トロンボーン (???)は、危ない危ない。
 53: ティンパニ Iの4小節目の、何か……。すごい違和
 感があるんですけど。そんなことないで
 すか? 僕がたたき終わった後に入っ
くるつながりにすごい違和感があるんで
すけど。ま、具体的に言うと空いちゃっ
てるんじゃないか。僕が早いか、トロン
ボーンが……。
 54: トロンボーン 確かにね。フォルテッシモからクレッ
 シェンドになってるからね。
 55: トランペット (???)
 56: トロンボーン バツってなってるね。
 57: ホルン いつも、全練《全体練習》そうだった?
 58: ティンパニ いつも違和感あるね。
 59: ホルン いつも違和感ある?
 60: ティンパニ 前から何かしっくり、この辺しっくりこ
 ないって思ってたから。変だなあとか
 思ってたんだけど。あと……。あ、いい
 や。これは後でいいや。
 61: トロンボーン ここ(???)だしね。
 62: ティンパニ こういうとこ《ホルンのこと、譜面⑩参
 照》どうやって……。フォルテッシモで
 吹いてるんですか? 僕も実は《譜面⑩、
 既出の譜面⑪を参照》フォルテからク
 レッシェンドしてフォルテにいけってい
 うところなんですけど。楽譜で。矛盾し
 てるんですけど。そういうところはフォ
 ルテでたたいて、一回おとしてからフォ
ルテにいけって言われたんですよ。そう
いう、楽譜についての指示は何もうけて
ないんですか?
 63: トロンボーン ホルン、どうしてる?
 64: ホルン ええと、4小節目ですか? Iの。ええ
 と、フォルテッシモからクレッシェンド
 はしてて、で次、フォルテッシモですよ
 ね?
 65: トロンボーン ああ。
 66: ホルン それは仕切りのおしのつもりでまた。
 いったんあって、またフォルテッシモか
 ら始めるって格好で……。
 67: トロンボーン ってやってる?
 68: ホルン はい。
 69: トロンボーン うちらはメゾフォルテくらいから入って
 ……。

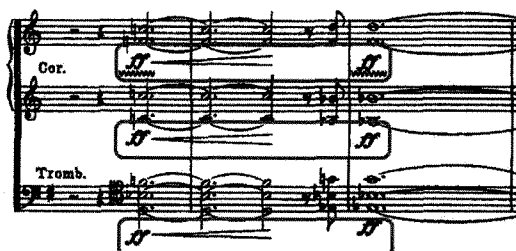
たたき〜つながり ここは譜面⑩参
 照。この小節では3拍目までをティン
 パニが、4拍目からは金管楽器が演奏
 する。本来その2つはつながって聞こ
 えなければならないのだが、今の演奏
 では両者の間にタイムラグがあるよう
 に聞こえる、とティンパニは言ってい
 る。この原因がティンパニの音のたた
 き終わりが早すぎるか金管楽器(ト
 ロンボーン)の吹き始めが遅いかどち
 らかであろう。金管楽器はフォルティ
 シモを吹くときは息を大量に要するの
 で、タイミングが遅くなる傾向にある。

バツって 先ほどの話のタイムラグを
 言っている(譜面⑩)。

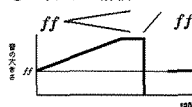
フォルテにいけって言われたんですよ
 これはティンパニについているプロの
 トレーナーからの指示と思われる。
 ティンパニは「フォルテ音量を落と
 すークレッシェンドーフォルテ」とい
 うようにしているのに対して、その後
 に弾くトロンボーンは「メゾフォル
 テークレッシェンドーフォルティシ
 モ」として、ホルンは「フォルティ
 シモークレッシェンドーフォルティシ
 モ(吹き直し)」というように吹いてい
 て解釈が分かれている。そのやりとり
 がプロトコル番号77まで続く。

70:ホルン じゃ、あれですか？ クレッシェンドはいきついた先がフォルテッシモみたいな感じ……。

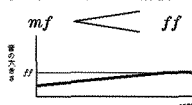
この発言は、ホルンがトロンボーンの解釈について述べている。ホルンはクレッシェンドの前と後を別のフレーズのように考えているが、トロンボーンはクレッシェンド前後を一連のものとして考えているために、解釈にずれが生じている。



① ホルンの解釈



② トロンボーンの解釈



71:トロンボーン うん。

72:ホルン 統一した方がいいですね？

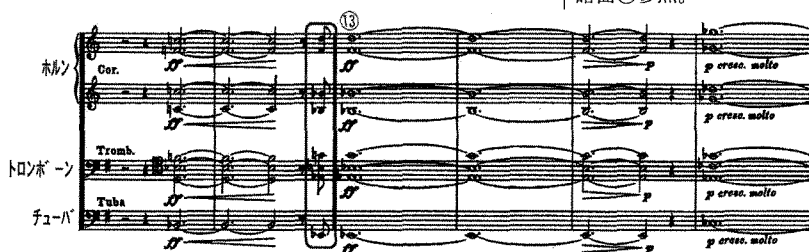
73:トロンボーン そうね。じゃ、間とってフォルテくらいから……。

74:ティンパニ それは……。そんな適当でいいんですか？

75:ホルン うちの問題だから、後で……。

10:37 76:コンマス じゃ、バーンバまで。6拍裏までふくらませて……。

6拍裏 拍の裏は1拍を2等分したときの後半部分を指す。6拍裏の位置は譜面⑬参照。



77:ホルン そうですね。もしかしたらその、6拍目裏の八分音符はもしかしたらフォルテッシモでまた、戻ってるかもしれないですね。クレッシェンドかけてからまた仕切りなおす……。

78:コンマス じゃ、ちょっとこれは、保留にして……。でその……、出る場所はしっかり出てください。で、この場所でき、木管が、タタタタタってやるじゃない？ その後って《金管楽器は》ピアノじゃない？ でまたクレッシェンドモルトだから、そういうのを……《忠実に楽譜を守れ》。じゃもう一回その、テンポブリモから……。

出る場所はしっかり出てください。これは発話番号の48の「頭からバーン」の注意を指している。

注) 左欄の発話文の中の《 》は補足のコメント。(???)は判読不明。

右欄は発話内容(左欄)の補足説明。他のプロトコル資料も同じ。

上のプロトコルデータからも分かるように、はじめの部分では弦楽器と管楽器の二つの部門の間でタイミングを合わせていくための手掛かりをどちらが責任をもっていかという議論が行われている。この種の各パート間のタイミングの調整とそのための手かかりを確認し合っていくことが各パートの責任者であるトップ同士の間でなされるトップ分奏は「他者の音を聴く」という合奏にとっての重要な活動を各個人に委ねてしまうのではなく、オケという実践共同体

の形式化された、あるいはオーソライズされた形態として作り上げていることは重要な意味を持っている。このトップ分奏で確認されたことは各パートメンバーでも確認されて、オケ全体のメンバーで共有化されていくように仕掛けられているからである。

このトップ分奏では、演奏上の解釈の違いについても調整が計られている。発話番号 62 からのものはまさにこのことを巡る議論で、音楽の演奏は絵画のように作者が直接鑑賞者に作品として直接語りかけることがなく、間に演奏者が介在しているという特徴を持っている。しかも楽譜によって示されていることも決して具体的な演奏の細部や音を指示することはできないのであって、演奏者の演奏の仕方に委ねられている。さらにここで出された発言（例えば、発話番号 75, 76）にあるように最終的には議論を通して自分たちの演奏上の解釈によって演奏していくことが確認されている。この問題は第 7 章で改めて議論をしていくが、楽譜という普遍的な性質をもったメッセージを具体的な形として演奏として表現されるものは個別的・特殊なものなのである。普遍は個別化されて表現可能になっているのであり、同時にこの個別的なものも普遍を表現している。ここには、普遍と個別をめぐって安易な二分法的発想を超える視点が求められている。

(2) 第 2 楽章のトップ分奏（プロトコルデータ 3-2）

以下のものは第 2 楽章のトップ分奏におけるやりとりで、発話番号と譜面番号は新しい数字で記入してある。ここでは、前半部分は、コントラバス-チューバ、第 2 ヴァイオリン-ビオラ・チェロとの間でタイミングが合っていないことをめぐって議論を開始している。

先の第 1 楽章のところででもみたように、トップ分奏における議論の多くはこの種のパート間のタイミングの調整をめぐるもので、またそれがトップ分奏の主要な役割なのでもある。また、この第 2 楽章では、このタイミングが合わないことは何が原因であるかを具体的な演奏をもとにしながら探そうとしている。弦楽器だけ（発話番号 22）、あるいは H の部分のメロディーを担当しているフルート以下 5 パート（発話番号 33）だけで演奏してどこに問題があるかを確認している。

これらの議論を通して、ザッツを手掛かりしてしまうと遅れること（発話 24）や、どのパートの音を基準にするのが良いのか（発話番号 32, 39）ということなどをまさに具体的な演奏の結果をもとに試行錯誤しながら手探りで探している。この種の作業は作品全体の演奏部分の中のごく小さな部分であるが、これらの部分にこだわって相当の時間をかけて行っている。

以上の第 1 楽章（プロトコルデータ 3-1-2）と第 2 楽章（プロトコルデータ 3-2）に共通することとして、音楽合奏にとって最も大事なことは、各パート間の呼吸があうことであり、またそのための具体的な手掛かりの確認をこのパート分奏で行い、共有することが目指されている。

木村敏（1982）は言う。「何人かで合奏をする場合、技術にむらがあったり気が合わなかったりして、曲が気持ちよく進まないことがある。そんなときには、なにか自分がひとりで苦労して、楽譜にしがみついて演奏していたり、あるいは相手の演奏に合わそうとして、自分のリズムはそっちのけで、ただついて行くだけということになったりする。」（「あいだ」と「ま」p.369）。例えば、先のプロトコルデータ 3-1-2 の発話番号 53 のティンパニーの「たたき終わった後に入ってくるつながりにすごい違和感がある」という発言や 58, 60 の発言などはまさに、お互いのパート間の呼吸が合っていないためにどちらかの演奏に無理に合わせていることからくる感覚なのだろう。

11:09:00 第2楽章 59ページのHから

- 1：コンマス ジャあ2楽章（スコアをめくりながら）
H。123, 223。

Hから全員で演奏。演奏しはじめるタイミングがうまく合わず即座に中断。

- 2：コンマス もう1回いこう。Hから。123, 223。
再度Hから全員で演奏。6小節間演奏したところで中断する。
Hからの3小節目についての会話。

- 3：コントラバス テューバさあ、3小節目のところ。《そ一緒に入るはずだね》

- 4：テューバ 《コントラバスとテューバが》一緒だよな？《同じ動きをしている》

- 5：コントラバス それいつも遅くない？

- 6：テューバ 遅いか？

- 7：コントラバス ヴァイオリンとかは3連符の後打ちしてる。ンタンタシタ……。自分のパートはンタンタンターンって入らなければいけない。俺はいつもそれ聞いて入っているけど、ンタンタンターン（譜面①）。

- 8：テューバ ああ。

ここからはコントラバスとテューバトップとの会話である。一方で同時に第2ヴァイオリンがヴィオラ、チェロのトップと議論を交わしている。その内容はシンコーションの最初の休符でザッツを入れようとする、遅れてしまうので、体を動かさないで、ということである。

ンタンタンターン 下図①の説明参照。

The musical score shows five staves. The Tuba staff has a circled section labeled ① with a 'a' marking. The Contrabass staff has a circled section labeled ① with a 'b' marking. The tempo markings are 'Poco sollecitato' and 'Poco tenuto'. The section is marked with 'H' at the beginning and end.

- ①：「ンタンタンターン」 aの動きと、bの動きが連続していることを表す。コントラバスはaの動きを聞いて、それを手がかりにbにはいるタイミングをはかっていることをテューバに述べた。

- 9：オーボエ ここさあ、ちょっと前からやらないない？
10：コンマス ジャあ（Hの）4小節前から。
11：オーボエ そこって遅くなるの？ リタルグンドかかるの？
12：2ヴァ インテンポで。
13：オーボエ Hの4小節前だよ。そこって遅いの？
14：コンマス いや、前はだいぶ遅いかな、って思ったんだけど、《そんなことはないということ》を言っているようだ。Hの4小節前から。123, 223。

Hの4小節前から全員で演奏。Hの9小節目まで演奏したところで中断。

11:12:12 15:コントラバス テューバどう? 見失った? テューバ
いつもここ何を聞いて入ってんの?

16: テューバ ホルンを聞いて合わせてる (譜面②)。

17:コントラバス ああ、そっか。俺はいつもそっちの、セ
カンド(ヴァイオリン), ヴィオラ, チェ
ロ, ンタンタンタを聞いて合わせてる。
ンタンタンタターン。たいがい感じるん
よ, テューバ遅いって。

ここからはコントラバスとテューバ
トップとの会話である。

ホルンを聞いて合わせてる 下図②の
説明参照。

The musical score is for a section of an orchestra. It includes staves for Horn (H), Tubas (T), 2nd Violins (V2), Violas (V), Cellos (C), and Contrabasses (CB). The score begins at measure 11, marked with a large 'H'. A circled area labeled '②' highlights a specific musical phrase. Below the score, there are labels 'H', 'Poco sollecitato', 'b', and 'Poco tenuto'.

②: 「ホルンを聞いて合わせてる。」 テューバはaの動きではなくcの動きを聞いて、それを手がかりにbに入るタイミングをはかっていることをコントラバスに述べた。

- 11:13:12 18: コンマス (テンポが) 緩むところ《Hの4小節目》
は意外に合うんだよな。《すぐにテンポが
戻ったところが合わなくなってしまう》。
19: 2 ヴァ リタルダンドした後に、すぐ《テンポが
もとの速さに》戻ると《合わなくなる》。
最後の方に、アゲージョ《61 ページ》の
2小節くらい前になると、3連符が惑わ
されて、《合わなくなる》。
20: コンマス じゃあちょっと (弦楽器と管楽器とに)
分かれる? 《惑わす原因を取り除いて
やってみようと言う意味》。
21: 2 ヴァ でも弦の中でも合っていないような……。
22: コンマス じゃあ弦の3パート (セカンドヴァイオ
リン, ヴィオラ, チェロ) で。Hから。

③b: 「すぐテンポがもとの速さに戻ると」
③aで遅くなったテンポは、ここでもともどるが、ここでパート間のタイミングが合わなくなってしまう。

第1ヴァ
第2ヴァ
ヴィオラ
チェロ
コントラバス

Poco sollecitato

Poco tenuto

Poco sollecitato

divisi

③a: 「最後ところは以外に含うんだよね」
ここはテンポが徐々に遅くなるが、それでもタイミングを合わすことが出来る。

第1ヴァ
第2ヴァ
ヴィオラ
チェロ
コントラバス

Adagio

④a: 「アダージョの2小節くらい前になると3連符に感わされて」
④aの動きが④bの動きに感わされてタイミングがばらけてしまう。

3 パートでHから演奏。

11:15:05 23: コンマス

最初4小節くらいは《合ってるんだろうか》。《トップだけでやれば合うんだろうね》。後ろ（の人が）《パートのトップ以外の演奏者が》ついてこないのかな《遅れてしまうのだろうか》。

24: 2 ヴァ でもザッツを出してたら絶対遅れるから。ウン（体を縦に揺らす）とかやってたら絶対遅れるから。

25: ヴィオラ じゃあどうすればいい……。

26: 2 ヴァ 弓の動きを見てもらうとか。

27: コントラバス ファゴットは（いつもどうしてる？）Hの3小節目。

28: ファゴット 指揮見てる。

29: コントラバス 指揮か。今の（弦の3パート）とかは聞いてない？

30: ファゴット それ聞くとか紛らわしいから……。

31: コントラバス 俺いつもファゴットの音聞こえないから。チューバはいつも遅いと思ってる。

俺いつもファゴットの音聞こえないから。ファゴットの音はいつもの練習の中では聞こえないので、この場でファゴットが遅くなっていないかどうかは分からない、ということ。チューバはいつも遅いと思ってる。チューバはいつもの全体練習では遅めに聞こえていた、という意味。

32: トロンボーン 目安にンタンタを使うとだめだと思う《タイミングを揃える基準として、弦楽器の音を用いるのは都合が良くないので、木管楽器とホルンのメロディを用いる方がよい》。全体の流れがわかんなくなっちゃうから。合わすとしたら、木管・ホルン。

- 33: コンマス メロディ (フルート、オーボエ、クラリネット、ホルン、トランペット)だけやってもらえます? その《Hからの》4小節間の部分を演奏して下さい。123, 223。

H

⑤ ファゴットは、コントラバスとは違って、この動きに入るタイミングをはかるために弦楽器の動きを聞かずに、指揮を見ている。

⑥ トロンボーンは、ファゴット、チューバ、コントラバスが音を出すタイミングをはかる手がかりとして弦楽器の動きではなく木管、ホルン、の動きを用いる方が良いことを主張した。

上記のメンバーだけでHからの4小節間を演奏。

- 34: コンマス これうまくつないでください。もう一回やってみて。123, 223。

再度同じメンバーでHからの4小節間を演奏。

- 35: コンマス じゃあ一緒に。じゃあHから。123, 223。
11:20:10 36: ファゴット (コントラバスとチューバを指さして)今《3小節目の入りは》あってたんじゃないか?

- 37: コントラバス うん、今合ってた。入りは合っていたけど、下りたところ《Hの4小節目》が合わなかった。

- 38: テューバ コントラバスを見る。

- 39: コントラバス こっち見て。今のよかったな。下りたところ《Hの5小節目》は、A♯の音は、合わないでもいいんだよね。ここは《楽譜の上では》ずれるんだ、俺頭だから。むしろG♯で入ってFに移るよね《Hの4小節目の一つ目の音から二つ目の音への移行のことを指している》。それしっかり合わそう。その方が大事。

- 40: コンマス じゃあHもう一回。

再度全員でHから演奏。アダージョの直前で中断。

- 41: ファゴット 《コントラバスに対して》ちょっと遅くない? 《Hの3小節目》

ここはずれるんだ。楽譜の上でもずれているからこれでいい、という意味である。

俺頭だから。ここはコントラバスが小節の最初に入って、その次にチューバが入ることを指している。

- 42: コントラバス 入り? ああ……。
- 43: コンマス 最初のあれは……。もう 1 回いい?
123, 223。
- 再度全員でHから演奏。5小節目で中断。
- 44: ファゴット (チューバに対して) 遅すぎじゃない?
- 45: コンマス もう一回。123, 223。
- 再度全員でHから演奏。アダージョの直前で中断。
- 46: コントラバス 今のやったらいいだろう?
- 47: ファゴット うん。
- 48: コントラバス この前プロに、札幌の人に見てもらった
んだけど、このG^bからFへの移り変わりが(???)、これが重要だと思う。
- 49: ファゴット Fが?
- 50: コントラバス G^bからFが。下りるでしょう。それ合
そう。
- 51: ファゴット うん。今それが合った。
- 52: コントラバス うん。
-
- 11:23:16 53: 2 ヴァ Hの4小節目って、(木管の方を指して)
こっちとずれてませんでした?
54: チェロ (???)
55: 2 ヴァ バンバンバンバン……って。私もちょっと速
いかもしれないけど。
56: チェロ (???) 《そっちが速くないかと聞き返
している。》
57: 2 ヴァ でも(???)
58: チェロ (???)
-
- 11:24:06 59: 2 ヴァ さっき、(???)やってたとき聴いたら、
4小節目の(テンポが)緩むところ、後
半がけっこう緩んでて、最初はそこまで
遅くない。バンバンバンバン、3, 4拍
目っていうんですか、シンコペーション
最後の(小節の中の)3つ4つくらいが
遅くなる。
- 11:25:14 60: フルート ホルン。
61: ホルン はい。
62: フルート 2番4番って出ます?
-
- 63: ホルン えっとね、どうしよう(???)。
-
- 11:26:02 64: コンマス 123, 223。
- 再度全員でHから演奏。5小節目で中断。
- 11:26:20 65: コントラバス 移り変わりが……。
66: テューバ これってさ……。
67: コントラバス メロディの動きと一緒に下る。ンター
ターター……。

ここからは、上記のコントラバスと
ファゴットの議論と同時に、セカンド
ヴァイオリンとチェロトップが議論を
交わしている部分の記録である。

以後セカンドヴァイオリンとチェロ
トップとで議論が交わされているが、
内容は聞こえない。

2番4番って出ます? この場には1
番奏者と3番奏者が参加しているのだ
が、ここでフルートはホルンの2番奏
者と4番奏者も練習に加われないか尋
ねている。
ホルンの1番奏者と3番奏者が小声で
話しているが内容は聞き取れない。

いくつか発話があるので、まずテュー
バとコントラバスの発言を拾う。

- 68: テューバ 木管とトランペット?
 69: コントラバス そうそう。
 70: トロンボーン (???) 今はたして(???), A^bの音
 ……。
 71: テューバ そういうわけじゃないですけど……。
 72: コントラバス テューバはFで終わりなんだよね。
- 73: 2 ヴァ (???) かなり遅いですね。後ろ《4小
 節目の中の後半の音符の部分》に行けば
 行くほど遅くなる。
 74: チェロ (???)
 75: 2 ヴァ 1 拍目はそんなに遅くはない。
 コンマス 最後6つだよな。
- 2 ヴァ うん。
 コンマス もう一回だけいい? 《もう一回みんなで
 合わせたいのだから》
 トロンボーン その《Hの》4小節前から(???)《合
 わせたいのですか》
 11:27:39 76: コンマス じゃあその4小節前から行こう。
- Hの4小節前から演奏を開始する。アダージョ《p.61, Hの9小節目》
 の直前で中断する。
- 11:28:44 77: コントラバス テンボが遅くなるのはもっと後からだから、
 Fまでは普通に入っていいよ。Fに
 入ってからが遅くなるから。
 78: テューバ (おそろくうなずいている)
 79: トロンボーン ターンタブーン (木管のメロディとコン
 トラバス、テューバのフレーズを歌う)。
- 11:28:44 80: 2 ヴァ (???) 《チェロが遅いのではないだろう
 うか?》
- 81: チェロ (???) 《そんなことはない、ヴァイオリ
 ンの方が速いのではないか?》
 82: 2 ヴァ でも最後の四部音符はこっち(木管楽器)
 よりも少し早く入らないといけない。

テューバはFで終わりなんだよね。
 楽譜 p.59 参照。コントラバスはファミ
 レドシと音階を下っていくのである
 が、テューバは下っていく最初の音で
 あるファ(F)の音で動きが終わるよ
 うになっている。これは、ファから先
 は、コントラバスがテューバと合わす
 ことを意識せずに演奏してもいいこと
 を、確認している。
 発話番号 73-75 は、発話番号 65-72 と
 同時並行で発話されている。
 発話番号 73 は発話番号 59 のコメント
 と同じことを繰り返している。

最後6つだよな。ここの部分は指揮者
 が1小節を6つに分けて指揮している
 ので、テンボが遅くなる、ということ
 を確認している。

ここでも発話が重なっているのだま
 ず、コントラバスとテューバの発言を
 拾う。

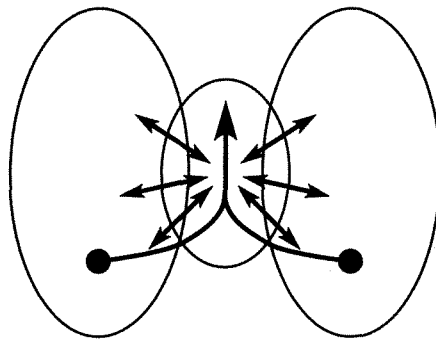
発話番号 77-79 と発話番号 80-82 は同
 時並行である。
 発話番号 80-82 は、発話番号 55-59, 発
 話番号 73-75 の議論と同じ内容につい
 て、やりとりを交わしていると予想さ
 れる。

発話番号 83 からは、新たな話が展開さ
 れている。

11:29:35	83:フルート	コンマスはアダージョの2小節前はどう弾いてます?	アダージョの2小節前のファーストヴァイオリン(コンマス)と全く同じ動きをその直後にフルートが演奏するので、コンマスの弾き方を聞いて参考にしようとした。
	84:コンマス	2小節前? 速さ?	
	85:フルート	(???).《リズムについて聞きたい》	
11:30:?	?	コンマスが一人でアダージョの手前の2小節を演奏してみる。	
	86:コンマス	スラーのところで……。	
	87:オーボエ	これってさ(アダージョの2小節前のこと)、3連符なの? タータタタタ。	オーボエは、ファーストヴァイオリン(コンマス)のリズムがその直後の木管のフレーズのリズムと同じかどうかを確認した。
	88:コンマス	3連符だよ。	
	89:オーボエ	3連符?	
	90:コンマス	スコアには「3」って書いてないけど、3連符。パート譜には3連符って書いてある。	総譜上のファーストヴァイオリンのパートには3連符という表記はなかったが、ファーストヴァイオリンのパート譜には3連符の表記があり、木管のフレーズと同じリズムであることを主張した。
	91:オーボエ	あ、はい。	
	92:コンマス	そっち(アダージョの1小節前の木管楽器)と同じ。	
11:31:?	93:コンマス	あと、2楽章で何か……。	以下では2楽章の他の部分について若干の議論が交わされている。その後3楽章の方に進む。

このトップ分奏では、各パート間の演奏におけるタイミング、先の木村の表現では「呼吸が合う」ということになるが、室内楽のようなある限られた人数の合奏や練習では比較的メンバー間で呼吸を合わせたり、タイミングを合わせることも出来るかもしれない。しかしそれぞれの音楽的経験も技能の水準も異なっているメンバーによるアマチュアのオーケストラでは人数の多さも相まって全体練習だけの機会や数回のリハーサルでは全体の呼吸をあわせて演奏することはきわめて難しくなる。個人の経験や技能に依存したり、頼るのではなく、パート間で相互調整とその結果を共有できないようないわばパート間を結び、また合奏のための情報(=手掛かり)を交わし合う(crossing)ような装置の必要性が共同体の活動の中から生まれたといえる。さらにこのようなパート間で情報を行き来させることは、例えば、プロトコルデータ3-1-2の発話番号38から54までの議論では他のパートとのつながりから逆に自分たちの演奏のテンポが遅くなっているかもしれない(発話番号48のコンマス:「弦も遅くなっているのかな」と考えるきっかけを作ったり、第2楽章のプロトコルデータ3-2の発話番号32:「タイミングを揃えるのには木管とホルン」などこの発話の前までに行った弦と管のパートを比較することでどこが問題の部分なのかがはっきりしてくるといったことがある。従って、トップ分奏は単に各パート間の演奏行為の調整という機能だけでなく、何が合奏上の問題になっているのかを他のパートとの演奏の仕方をぶつけ合わせ、時にはあえて相互に葛藤と摩擦を起こさせることで逆にそこを通して問題の部分をはっきりと浮かび上がらせ、さらには解決の方策を探していこうという機能がある。Wenger (1998) は異なった共同体がそれぞれの境界を越えて実践活動を展開することによって二つの間には生産的で、新しいコミュニティが生まれると言う(図-1)。

もちろん、このトップ分奏は北大オケという実践共同体の中での活動であり、決して新しいコミュニティを創り出すことはないが、境界を横断した (boundary-crossing) 活動は新しい活動の段階に向かわせることになる。そこでは一つのパートの活動だけでは見出すことが出来ないより高い段階に向かう機会になる「葛藤」を生むのである。「日常の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る」ものが実は新しいものを生みだす——これがヴィゴツキーの言う「最近接発達領域」であると言ったのはエンゲストローム (1987) であった。



boundary practices

図ー1 領域を横断する活動 (Wenger, 1998 より)

第6章 合奏のエチケットと慣習的行為

われわれはみなチェスをする人に似ている。指し手が、一手からどんな結果が生じるかを実戦にまにあう程度に予測できないならば、このゲームは成立しない。とはいえ、彼の読み筋がどんな任意なところまでも及ぶとすれば、このゲームはやはり成立しない。(ジンメル『生の哲学』邦訳 p.11)

ジンメルは、日常における生をいつも問題にした思想家であるが（彼については社会学者という狭い範疇に入れないで、哲学者として扱うのが相応しい）、『生の哲学』（1918）も一言で言えば、我々の生とは何であるかを形而上学的に論じたものである。この本の序文で次のように言っているくだりがある。「われわれはみなチェスをする人に似ている。指し手が、一手からどんな結果が生じるかを実戦にまにあう程度に予測できないならば、このゲームは成立しない。とはいえ、彼の読み筋がどんな任意なところまでも及ぶとすれば、このゲームはやはり成立しない。」（邦訳 p.11）。つまり、始めから全部予測できてしまっているのはゲームでないし、全く先の一手も読めない状態ではこれまたゲームはできなくなるという訳である。ジンメルは今という時間の中で起きている生を問題にすると同時にそこに関わっている「生の形式」との間の、言ってみれば緊張関係としてとらえようとする。先の一手を読ませるのが「生の形式」なのである。つまり、人間はその感情、経験、行為、思想といったいかなる生の内容と、それらのどの次元のものでもまたどの瞬間をとっても、形式的な構造に規定されているという限界と、それを乗り越えることが可能であるという二つ条件の間を動いているという訳である。

さらに次のようにも言う。つまり、先の帰結というのは、見通すことが出来るある限界の範囲の中でしか分からないという知と無知の間のある範囲という限界でしか分からないし（「生の形式」）、同時にまた先のことはわれわれが知っている通りにはならないということでもある（「生の現実」）。だから、確実と思われているものがより疑わしいものとなるというのが私たちの生なのである。「われわれはいかなる方向にも限界をもっており、またいかなる方向に限界をもっていない」（同上邦訳 p.12）のである。

この章ではオーケストラの合奏を可能にしている条件の一つに、各演奏者間、各パート間で相互に調整をし合う協調動作と、その必要性についての経験的な知識が必要であることを論じる。もちろん、オーケストラの合奏のためには各奏者が自分の楽器を音楽的にも優れた演奏技能と表現能力を持って演奏することがまず何よりも第一の条件としてあるが、さらに合奏としてまさにオーケストレーションしていくためには多数の演奏者が協奏（競争）し合いながら一つの音楽を創っていかなければならない。優れた独奏者が優れたオーケストラの奏者であるとは限らない所以である。

社会学者の Becker (2000) はジャズの即興演奏を可能にしているものとしてメンバー間で共有している経験や知識があることを論じ、このことを「即興のエチケット」と呼んだ。同様の意味で、オーケストレーションの前提にある経験と知識をここでは「合奏のエチケット」と呼んでおく。「エチケット」という言葉には、一つの実践共同体の中でふさわしい振る舞いを支えている「慣習 (convention)」という意味と、それらの行為がすべて意識化されて実行される訳ではない、時には暗黙知の形で存在しているという意味とを含んでいる。従って、これらの「エチケット」には行為レベルにおいて顕現化可能になるものが含まれている。

ここでは、学生オーケストラである北海道大学交響楽団のオケメンバーにプロの奏者が指導している場面を例にして、プロが「合奏のエチケット」として重視している内容はどのようなものであるかを彼らがアマのオケメンバーを前にして個々の具体的な演奏法や合奏上の注意点として指摘していることの分析から明らかにする。取り上げる場面は弦部門の奏者の合同練習と、同じくプロの演奏家がコントラバスのパートの練習を指導している場面の二つである。

1. 演奏という現在の行為

(1) 音楽の演奏と合奏という行為

精神病理学者の木村敏は音楽の演奏および合奏を、彼の行為論と時間論を説明する具体的な例としてしばしば取り上げている。彼は、音楽演奏をノエシスとノエマが相互に関連して展開されているものとして捉える。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りの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はノエシスの働きであり、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—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的な面と知覚・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の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』の音楽の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)。このノエシス—ノエマの連関は同然のことながら、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、一体性を感じるものの二つが起きる。「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の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。合奏については、別のところで次のようにも述べている。「合奏に参加しているひとりひとりの演奏者が、各自の個別主体的な意識や行為を放棄することなく(もしこれを放棄したら、そもそも音楽の演奏は不可能になるだろう)、しかも自分のそのつどの演奏行為の主体性を完全に間主観的な合奏全体の非人称的で匿名の流れに委ねているという事態は、『自我』と『他我』との『間主観的』な共

通の現在——いわば『間主観的な主体』——について考えるための絶好のモデルを提供してくれる。」(『偶然性の精神病理』 p.159-160)。

以上、木村が使っているノエシス、ノエマの概念はフッサールが使っていた認識対象に向けられた志向作用とその結果として得られた認識という意識レベルでのそれを越えて、西田がそれらを行為論的意味に読み直して使ったものに基づいている。

木村は、演奏という行為の中における現在の時間は、絶えず変転している世界と生命的・行為的に出会い続けている接触面において成立するものであると言う。時間というのは複数個体の相互行為の中で起きている間主観的な出来事の中で発生しているものである。そして、この現在の時間で展開している演奏には、かつて演奏した音という過去参照と、これから演奏していくであろう音を「予想」して演奏するという未来参照の二つが流れ込んでいる。行為は「待たなし」で未来に向かって開かれている。だから真の未来は行為の場面だけに登場するとも言える。こうなると、現在という時間で展開されている行為を問題にするということは、この現在の行為と密接に結びついている過去という時間＝歴史のことを問わなければならない。もう一度、前の章で取り上げた西田の行為論と芸術論の要点を確認してみよう。

西田の『哲学の根本問題・続編』の中の「現実の世界の論理的構造」と「弁証法的一般者としての世界」の二つの論文における芸術的創造に関して述べている部分である。「芸術的創作という如きものに至っては、造られたものが造るものを変じていくとすることができる、客観が主観を変ずるとすることができる、造るとともに自己が造られて行くのである。故に作用が作用を生むと考えられる、無限なる作用とも考えられる。そこには所謂意識的自己というものがなくなるとも考えられるのである。故に芸術的創作作用は主客合一と考えられる。」(『現実の世界の論理的構造』全集第6巻 p.193)。芸術作品は明らかに造られた物という意味では客観物ではある。しかし、この作品を見た人にとってこれは単なる客観的な物ではなく、芸術的鑑賞という芸術的意味を提示しているものであり、また芸術家にとってはそれを見るということは鑑賞の対象という意味を超えて自己の創作の続きとなるような創作活動になっている。だから、芸術作品は芸術家の創作活動にとっては社会的・歴史的世界の中にある物ということになる。

同様のことをメルロ＝ポンティも言う。画家は、自分の先行者たちの作品を模写することによって、それとは別の描き方を学ぶ。つまり、創造は時間的に先行するものに支えられながら、同時にそれに完全に依存するのではなく、そこから新しいものを生みだしていくこと、創発すること、それが芸術的創造ということである。だから、芸術家の作品の一つひとつが「後続の作品を予告しながらも、それらの作品が同じようなものになることはできないようにしむけている」のであり、それらの作品は、「すべてがたがいに支え合っているのであるが、そのすべてがどこへむかおうとしているのかは言えない」のである(以上、メルロ＝ポンティ「個人の歴史および公共の歴史における『制度化』」、『言語と自然——コレージュ・ドゥ・フランス講義要録——』所収より)。メルロ＝ポンティの「制度化」概念については次の節で取り上げる。

(2) G. H.ミードの時間論：現在の時間と創発(emergent)

行為論で取られるのはアクチュアルな今という現在の時間を中心にした時間論である。あるいは行為論は必然的に時間論を必要としているとも言える。現在の行為による新しいものの生成＝創発性を問題にしたG. H.ミードの行為論は彼独自の時間論でもあった。以下、ミードの時間論が展開されている『現在の哲学』と『過去の本性』の二つの論文の要点を述べていく。

ミードは、存在の単位（ユニット）は、生きられる現実の中での行為であると考え。現実というのは、人間が生存を確保するために人間自身によって生み出されたものである。環境が一方的に人間の行為の準拠枠として支配しているのではなく、環境の意味を作るのは人間の側の創発的な行為である。そして、「心的なもの（the psychical）」と行為との関係を次のように考えた。人間は行為レベルで問題解決が不可能な状態に遭遇すると、行為を停止し、考えるという「遅延反応」を起こす。ここでは内省的思考が働き、これが「心的なもの」である。「心的なもの」は行為の危機において世界を創造的に再構成する行為を導く役割を果たしている。この「心的なもの」は行為にその起源を持ち、これが経験という蓄積によって過去の記憶として蓄積される。そしてこの過去は現在の行為の展開においてその意味を持ってくる。「心的なもの」は個人の記憶ではなく、他者との関わりにおいて社会的に形成され、また社会的な場面でのように振る舞うべきかという問題解決場面で適切な行為をとるための「役割」を担っている。

ミードの時間論を端的に言ってしまうとこういうことである。過去とは既に出来事として起こってしまった事柄ではあるが、それは現在の行為を条件づけるという形で現在と関わりをもっている。この過去というのは実際の過去そのものではなく、再構成された過去である。過去はそのまま過去としてあるのではなく、常に現在という枠を通じて作り直され、現在という時点に再登場することになる。それは人間の記憶の中に存在する。未来はこれから先に起こる事柄であり、それは現在のなかから創出されてくるものである。そして、未来は現在の行為を方向づける機能をはたしている。未来は不確定なものであり、予測不可能である。しかし、この未来も予期による想像イメージとして再構成された現在の中に存在している。このような意味で、過去も未来も現在という時間における我々の行為とのつながりの中で存在し、その機能が発揮されている。

ここでミードの「創発（emergent）」の概念が出てくる。「創発」とは、相互作用という時間経過の中で生じた新しい「こと」であり、時間的にその前の段階でみられた性質とは異なったものが生まれたことを指す。ミードはリアリティを持つのは現在だけであり、過去と未来は直接操作出来ないという意味でリアリティを有しない。だから、リアリティを持つためには、何らかの形で現在のなかに入り込まなければならない。過去と未来は現在と関連付けられてはじめてリアリティを持ち得るのである。過去も未来も物理的なそれではなく、それは記憶のイメージではあり、予測と想像のイメージとなって現在のなか存在している。過去は現在という時点から再構成される。ミードは、現在は過去というものに条件づけられているということ、過去なしに現在はあり得ないという側面も指摘する。しかし過去によって条件づけられたものに現在ががんじがらめになっているわけではない。何故なら、ミードは現在という時点での新しい動き、創発を強調しているのであるから。創発が何もないところから突然生まれるのではなく、過去の出来事を「条件」としてそれに支えられ（規定され）ながらも、現在において新しい展開・流れを生み出していく。これがわれわれの行為である。そして、過去についての意味、それがどのような形で現在を条件づけているか、その条件の内容は個人の主観にゆだねられているかというところではなく、公共的な、集団として共有化された形で意味を個人レベルから越えることで客観性を担保している。つまり、われわれとしての過去であり、現在において新しいものを創っている、創発している行為に相互に関わっているわれわれなのである。

2. 創発の条件としての過去、および歴史

(1) メルロ＝ポンティの「制度化」概念

現在という時間における行為を問題にした時、過去という時間＝歴史を無視して論じることが出来ない。ここに行為における「慣習」の位置づけが出てくる。創発性と慣習をめぐる問題をメルロ＝ポンティの「制度化」概念から明らかにすることができる。この「制度化」の概念は、メルロ＝ポンティの中期の思索を支えている基本的概念の一つと言われている。例えば、木田(1978)は次のように言う。「メルロ＝ポンティはこの概念でもって示されている意味を十分に展開することなく終わったが、何度もこの概念について言及しており、いわば不発に終わりはしたが、メルロ＝ポンティの思索のなかでひそかな地下の水脈をなし、ある生産的な力を秘めた概念であるように思われるのである。」(p.122)。もっとも、「制度化」の概念はこの言葉で語られてはいないが既に彼の初期の重要な著作である『知覚の現象学』においてもその基本的な発想は述べられている。「世界なる構造は、沈澱と自発性とのその二重の契機をもって、意識の中心部に座している。」(邦訳 p.221)。

ここでは、「制度化」の概念についてメルロ＝ポンティが言及している著作の中でも主なものに絞って確認をしていくことにする。メルロ＝ポンティが直接、この概念の定義をしている「コレージュ・ドゥ・フランス講義録」の中の「個人の歴史および公共の歴史における『制度化』」(『言語と自然——コレージュ・ドゥ・フランス講義要録——』所収)では、「われわれはここで、制度化という概念のうちに意識の哲学のもろもろの難点に対する治療薬を求めよう」という言葉で始まっている。この論文(講義要録)で、メルロ＝ポンティが強調していることは、我々の意識と意識作用の対象との間の分断、役割交換の可能性を無視してきた意識哲学の発想を変えなければならないということである。この問題こそが、前の章で、西田幾多郎の行為論を用いて論じた反主知主義的スタンスから人間精神と精神的活動を捉えていくという視点であった。メルロ＝ポンティも意味を構成していく意識と意味が構成されるものとしての外部対象とを対立的に論じてきた主知主義の伝統を超えていく道を探ろうとした。

メルロ＝ポンティは、私たちの意識は現在という瞬間の中で主体的に意味を構成しているかのように考えたり、たとえ過去のことを思い至ってもその過去のことはこの自分が支配しているもの、普遍的な自己性なのだという発想(デカルト)を越えねばならないと言う。他者との関係についても同様で、他者への自己の優位、相互排他性を説くのではなく、私は他者と共存可能なもの、その流れの中にある。「制度化」(institution)はフッサールの「構成」(constitution)との対比で使っており、そこでは意識主体の意味構成作用は制度として私たちを取り巻いている諸々のもの、政治・経済的制度、そして文化一般という文脈、歴史に支えられて行われていることを強調している。同時に、日本語では「制度化」という言葉で翻訳されているように、これらは構造という物として存在しているものでも、観念としてあるものでもなく、あくまでも物によって媒介された意味(「鈍重な意味」)として存在しているのである。構造は明らかに自然や社会組織という形で立ち現れているが、それは同時に私たちの内では、シンボル機能として現れている。人間の世界への脱中心化(主体的に世界を意識として相対化し、世界から一方的に支配されることから自由になる)と社会的事象の人間への中心化(私たちは世界から勝手に脱中心化することなど出来ないであり、現実の世界に身を置かざるを得ない、それから自由にはなっていない)の二つの作用として構造を考えることになる。「われわれと社会的歴史的世界とのあいだにある一種の回路」であり、物によって媒介され、事実性の係数を負わされ

た意味であるこの構造のジグザグな再構造化の過程としての歴史を「構造的歴史」とよんでいる（以上は、木田 p.146 による）。

「物によって媒介され、事実性の係数を負わされた意味であるこの構造のジグザグな再構造化の過程」（木田、1978）という表現の中で示されているメルロ＝ポンティの「制度化」というのは、身体を通した世界の構造化であり、そこから生まれるシンボルの制度化、パロールとしての言語に収斂されたものということである。このことに関して、メルロ＝ポンティが人類学における構造主義を批判する中で論じたものを見ておく必要がある（『モースからレヴィ＝ストロースへ』、『シーニュ 1』所収）。「直線的な時間のうちに位置づけられた日付を与えられた出来事やそのつどのさまざまな決断から成る人間的領野の全体を組み立てようとするような歴史ではなく、人間の企てには神話とか伝説的時間というものが形を変えてつねにつきまとうものだというのを十分に心得、さまざまな断片的出来事の向こうないしはその手前を探し求めるような歴史、そしてまさしく構造的歴史と呼ばれるものである。……哲学者にとって、構造とはわれわれの外にあっては自然や社会の組織のうちに、われわれの内にあってはシンボル機能として現存するものであって、デカルトからヘーゲルにいたるあいだ哲学を支配してきた主観－客観の相関関係から脱け出る道を指示してくれるものである。この概念は殊に、われわれがいかにして社会的歴史的世界と一種の回路をかたちづくるのか、つまり人間は自分自身の中心から外にはずれ、社会的事象は人間のうちにのみおのれの中心を見出すということがどうして起こるのか、を分からせてくれるのだ。……人類学にあって哲学者の関心を惹くのは、人類学が人間をあるがままに、生活や認識の実際の状況のなかで捉えるというまさしくこの点なのである。他方、人類学が関心をもつ哲学者とは、世界を説明したり構成したりしようとする哲学者ではなく、われわれをますます深く存在に帰入せしめようと試みる哲学者である。」（邦訳 p. 198）。

結局、メルロ＝ポンティが「制度化」という用語で言いたかったことは、瞬間という一つの時点における私たちの意識・生、あるいは未来へと向かう営為は歴史という時間＝意味の「沈殿」（フッサール）との連関の中で行われているということである。つまり、一つひとつの日常的な実践は、瞬間という時間の出来事としてみるができるが、それらの「生成」の過程にはつねに一定の時間の流れ、歴史というものと、それが制度・文化という形の表現形式をとって現れているものが入り込んでいるのである。むろん、私たちの意識や行為は制度・文化、歴史といったものに強制的に支配されていないが、同時に瞬間において自由に振る舞うことができる完全なる「自由度」を私たちは持っていない。メルロ＝ポンティは「制度化」という用語でもって、いかにして制度・文化、その歴史の中に身を置き、それを使って生きていく人間の営みを具体的な生活の現実という下から、決して上空飛翔して上から眺めることなく捉えようとした。

以下は、メルロ＝ポンティの「個人の歴史および公共の歴史における『制度化』」の論文の中の一節である。ここでは、制度化についての定義も与えられている。

「私がある決定的な瞬間にはじめたことは、客観的記憶として遠い過去にあるのでもなければ、再生された記憶として現在にあるのでもなく、この間の私の生成の場としてまさしくその中間にあることになる。……制度化されたものは、その主体自身の活動の直接の反映ではなく、後になってその主体自身によってであれ他者たちによってであれ——前面的に再生されるわけではないが——採り上げなおされうるものであり、したがって、ちょうど蝶番のように他

者たちと私のあいだ、私と私自身のあいだにあるのであり、われわれが同じ一つの世界に所属していることの帰結でもあれば保証でもあるからである。それゆえ、ここでわれわれが制度化ということで考えているのは、ある経験に、それとの関連で一連の他の諸経験が意味をもつようになり思考可能な一連つまりは一つの歴史をかたちづくることになる、そうした持続的な諸次元を与えるような出来事——ないしは、私のうちに残存物とか残滓としてではなく、ある後続への呼びかけ、ある未来の希求としての一つの意味を沈殿させるような出来事——のことである。」(邦訳 p.44)。

この後、メルロ＝ポンティは制度化の具体的な例として4つの現象を上げて説明しているが、ここでは、次の例だけを挙げておくことにする。

画家は、自分の先行者たちの作品を模写することによって、それとは別の描き方を学ぶものであるし、彼の作品の一つひとつが「後続の作品を予告しながらも、それらの作品が同じようなものになることはできないようにしむけている」(同上邦訳 p.45)のであり、それらの作品は、「すべてがたがいに支え合っているのであるが、そのすべてがどこへむかおうとしているのかは言えない」(同上邦訳 p.46)のである。同様に絵画の歴史においても、ある問題(たとえば遠近法の問題)が直接的な探究の線上で解決されるようなことはめったにない。

以上のことをまとめるとこうである。ヴァーチャルなものとしての制度、歴史、慣習は現在というアクチュアルな行為とむすびつけられることで意味を持つてくるという点では、まさしくそれはヴァーチャルなものである。我々の行為のあり方と切り離してそれ自体の存在を問うことはほとんど意味を持たない。同時に、新しいものは何もないところからは生まれない。創発、あるいは即興は、それを生み出す必然性に一部制約を受けながらそこから新しいものを生み出している。何の拘束も制約もないところから新しいものは生まれてこないということである。ここから、メルロ＝ポンティと先に取り上げたミードの現在という時間を中心に考える時間論とは共鳴し合っていることを確認することができる。

それでは、私たちの研究にとって「制度化」はどういう意味を持っているのだろうか。ここでヴィゴツキーの4つの水準の「発生的分析」を考えてみよう。彼は『精神発達の理論』の中で以下のような指摘をしている。「子どもの文化的発達、なによりも第一に、有機体的タイプが力動的に変化する条件の中で行われるということの特徴としている。それは、子どもの成長・成熟・有機体的発達の過程の上にかぶせられ、それと統一的全体を形成する。」(邦訳 p.45)。つまり、個体発生では、「自然的」(つまり、系統発生)「文化的」または「社会的」な発達の道筋が相互に作用して、力動的な変化を作りだしているのである。それでは、これらの変数はどう力動的に絡まりながら個体発生の中で一つの発達を生成しているのだろうか。ヴィゴツキーが出した一つの答え方の見本として、「書きことば」がいかにして発生するかその始まりを論じた「書きことばの前史」がある(1929-30/1975『子どもの知的発達と教授』)。子どもの文字記号の発生は身振りとながらっていることを指摘し、身振りの延長にながら書きがあり、遊びにおける道具使用は記号体系の使用の原初形態であるということなのである。この論文の重要性は、個体発生の中でみられるある瞬間で起きている行為、その微視的発生に原初形態が現れていること、つまり、系統発生の中で見出される「原初」的な始まりが生じていること、その歴史が再現されていることを見出すことが出来る。同時に、われわれはもはや身振りだけで済ますことなどでせず、文字記号というものを作りだしており、その文化的枠組みの中で何を学習すべきかその目標は外的に設定されてもいる。

そうすると、メルロ＝ポンティが「制度化」で言おうとしたことは、ミクロ＝マクロ連関の「現実」への接近の仕方、分析の視点としてミクロな行為とそのミクロ分析を通してその中に潜んでいるマクロとの間の力動的関係、つまりは「制度化」の過程を描きだすことなのである。われわれは、決してマクロな社会制度のみを析出するだけではなく、生成の過程を問題にするのである。

(2) メルロ＝ポンティの『幾何学の起源』を巡る議論

何故、メルロ＝ポンティが特に中期になって「制度化」ということを言い出したのだろうか。そこには後期フッサールの思想的継承を課題としていたメルロ＝ポンティの背景がある。フッサールは晩年になってから現象学に歴史的＝発生的視点を導入することの必要性を主張するようになるが、その思想が端的に論じられているのが『幾何学の起源』である。この『幾何学の起源』は最晩年の遺稿論文でフイंकによって活字化されたもので、フッサリアーナ6巻（これは『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』と呼ばれている）の付録論文（付録二）として納められているものである。この論文についてはジャック・デリダがフランス語訳をした上でさらに長い論文を書いている。これが『幾何学の起源・序説』である。フッサールの論文そのものは短い、最晩年の思想が凝縮されていると言われているものである。

メルロ＝ポンティがフッサールの『幾何学の起源』について言及しているのは、具体的にはソルボンヌ講義1950-51年の「人間の科学と現象学」（『メルロ＝ポンティ・コレクション1』、みすず書房）、「間接的言語と沈黙の声」、「言語の現象学について」（以上の二つは『シーニュ1』所収）、「現象学の限界に立つフッサール——その後期哲学のテキストの翻訳と注解——」（1959年—1960年講義の部分、『言語と自然——コレージュ・ドゥ・フランス講義要録——』所収）の各論文である。

メルロ＝ポンティは「人間の科学と現象学」で次のように述べている。「フッサールはその初期には、心理学的発生の問題を二次的問題とみなし、それはどんなばあいにも本質の用語で述べられた哲学的問題には優先しえないと考えていましたが、しかしその思索が熟していくにつれて、発生ということにまるで違ったもっと積極的な意味を与えるようになり、『デカルトの省察』（『フッサリアーナ』1巻のこと）では、〈発生の現象学〉という言い方さえするようになりました。」（邦訳p.84）。

メルロ＝ポンティがフッサールの『幾何学の起源』そして、フッサールの「発生的現象学」に関して述べていることを取り上げる前に、フッサールが『幾何学の起源』で問題にしたことの要点を確認しておかなければならない（ここでは引用文はデリダ訳を使用する）。

一つのイデア的客観性であるピタゴラスの定理を例にとると、それがいかにして普遍的真理が獲得されていったかという、そ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、それに続く直接的対話の中で見知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にあった。だが、フッサールは伝達共同体内部の直接的なことばの交換による迫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、広まることが普遍的な真理のためには不可欠なものになる。このように書き記されることによる形成体をフッサールは「沈殿」と呼んだ。

つまり、一人ないしは複数の人間によって作り上げられた（「設立、設定」）ピタゴラスの定理は文字に書かれ、記録に残されることで、本来の個人ないしは個人間で行われていた「意味形象の根源的な存在様態」、あるいは幾何学的形象の「明証」に変換が行われ、歴史となって「沈殿」していく。そして、それを読んだものがそれを再び明証的にし、明証を蘇生させる（蘇らせる）ことができる。そして、実はフッサールの主張で大事なことはこの後、読んだ者の中で起きていることである。それは単純に、それを読むだけ、定理を受動的に学ぶだけでこの発見は継承され続けていくのかという問題である。これをフッサールは「表現を受動的に理解すること」と言い、「その意味を蘇生されて明証的にすることとを区別している。つまり、再度、最初のピタゴラスの定理の設立を追体験するような活動（「根源的な能動性によって産出された意味の再生的変換」、邦訳 p.279）が必要なのであり、また「沈殿」されたものにはそのことを可能にするものが内在されているのである。もちろん、ピタゴラスが行ったことと同じことをするような「迂回」は必要ないものであって、そこに「沈殿」された文化・歴史の恩恵を私たちは受けることができるのである。要するに、受動的な文化受容ではなく、能動的な文化の再生産がなければそもそも文化の継承はないのである。だからフッサールにとっては、「歴史とは、元来、根源的な意味形成と意味沈殿が共存し含み合う生きた運動にほかならない」（同上邦訳 p.292）ことになる。「これ以前の生産の沈殿物を論理的に操作しつつ、それらをつねに意のままに使いこなす旺盛な、生産的に前進していく意味形成」がなければならない。「実際すべての科学は沈殿した伝統の運動がある。伝統化をおこなう能動性は新たな意味形象を産出しつつ、絶えずくり返しこの沈殿した伝統に働きかけるのである。」（同上邦訳 p.286）。

そうすると、伝統や歴史の中で生きていくと同時に、新しい意味形成体を産出していくような主体とその行為に大きな位置取りが与えられることになる。「歴史性の主体、全体のなかで機能しながら文化形成を果たしている人格、つまり働きつつある人格の人間性が考慮されなければならないだろう。」（同上邦訳 p.293）。「われわれはわれわれの人間的な歴史的現存やそのさいその生活世界として解釈されるものを、思考と想像によってまったく自由に変更しうる能力をもっている……。そしてまさにこの生活世界的仮構の自由変更と遍歴のうちに、われわれが確信できるとおり、真に必当然の確実さをもっていっさいの変更体をつらぬいている本質普遍的構成要素が、必当然の明証のうちに現われてくるのである。そのさいわれわれは事実的に妥当している歴史的な世界へのすべての束縛をのがれ、この歴史的な世界そのものをも、考える可能性のひとつだとみなした。この自由と必当然的な不変のものへの視線とが、くりかえしこの不変なものを——変らぬ形成作用を任意に反復するという明証のうちで——同一なもの、本源的にいつでも明証化しうるもの、一義的な言語によって確定しうるものとして、流動しつつ生き生きとしている地平につねに含まれている本質として——生みだすのである。」（同上邦訳 p.298-299）。

以上みたようなフッサールが遺稿論文で歴史や生成の問題に踏み込んだことがメルロ＝ポンティの「制度化」の概念へと受け継がれていく。

メルロ＝ポンティはフッサールの歴史や伝統の意味を生成活動とからめてさらに鮮明なものにしていく。「フッサールが *Stiftung* —— 設立ないし確立 —— といったくみな語を用いて言い表そうとしたのは、まず第一に、現在のひとつひとつがはらむ限りない実り多さである。現在は、まさしくそれが特殊なものであり、過ぎゆくものであるがゆえに、けっして、すでに存在したという事実を断ち切りえないものであり、普遍的な私たちで存在することを止めえない

のである。——だが、彼が言いあらわそうとしたのは、何よりもまず文化の産物のもつ実り多さである。それらの産物は、それらが出現したあとも価値をもち続けるのであり、それらが絶えずよみがえるような探究の場を切り開くのである。かくして、画家が世界を見るやいなや、この世界や、彼の初期の画家としての試みや、絵画の過去の全体が、その画家に対して、ある伝統を委ねるのである。フッサールの指摘によれば、それはつまり起源を忘れる能力だ、過去に対して、忘却の偽善的な形態にほかならぬ死後の生ではなく、記憶の高貴な形態にほかならぬ新たな生を与える能力である。」(「間接的言語と沈黙の声」邦訳 p.89, 『シーニュ 1』所収)。「真理とは、沈殿作用の別名であり、沈殿作用とは、それ自身、私たちの現在への一切の現在の現前のことである。これはつまり、究極的な哲学的主観にとってさえも、否それにとってはとりわけ、あらゆる時代との私たちの超客観的な関係を説明する客観性など存在せず、生きた現在の光を越える光は存在しない、ということなのである。」(「言語の現象学について」邦訳 p.150, 『シーニュ 1』所収)。

1950-51年のソルボンヌ講義である「人間の科学と現象学」では、現象学と人間科学(心理学)がいかに協同的な関係になるべきであるかをフッサール最晩年の思索を軸にしながら説明している。つまり、フッサールが『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』の中で述べた、哲学者は「人間性の公僕」である(哲学者は、人間性というものが成り立つための諸条件を明らかにするべきである)という言い方を受けて、現象学が取り組むべき問題、つまり現象学を〈発生の現象学〉としなければならないという主張をメルロ＝ポンティなりにどう継承・発展すべきかを論じている。この論文そのものを詳しくみていく余裕はないが、フッサールは当初は、当時の心理学、ゲシュタルト心理学に対しては一定の評価はしながらも、結局はゲシュタルト心理学は意識を問題にすることなくそれらを物や大脳(生理的仮説)で説明していることを批判し続けた(これはメルロ＝ポンティも指摘しているが誤解をしている部分もある)。フッサールは「どんな心理主義的学説もみな心理的關係を外的關係あるいは単なる事實的關係に還元してしまうものだ」という前提で批判を続けていたが、メルロ＝ポンティの目からすると、実はフッサールが言おうとしていたこと、例えば形相的直観をゲシュタルト心理学の用語を用いるならば、秩序、意味といった概念で説明されていたものであり、主体の意味構成という点では志向性をめぐる問題でもあった。しかし、両者は相互理解し合う機会もなく、それぞれの研究の意味を共有出来ないうちにいた。

しかし、メルロ＝ポンティは、フッサールの心理学についての考え方が次第に熟成してくるにつれて、心理学にとって参考になる(「心理学に光を投じてくれる」)ような内容になってくると言う。それは言語学や歴史学に関するフッサールの思索でも同じである。ここにメルロ＝ポンティが何故『行動の構造』や『知覚の現象学』で心理学研究(知覚)や言語学研究を批判的に検討し、またそれらを現象学の問題として立て直そうとしたのかその真意があらわれている。例えば、言語に関して言えば、先の『幾何学の起源』で問題にした論の立て方、つまり文化の受動と能動的再生のはざまにおいてこそ言語の現実があるということになる。「理念的存在・普遍的文法・言語活動の本質といったものは、……結局のところ、書くとか口頭で話すという形で実際に行われている話すという行為の遂行にもとづいている」のであり、「現存するもの・現実的なもの・実際のもの、つまり事実的言語活動こそ、他のどんな言語様式がありうるかを理解する際のモデルなのです。われわれは他に言語活動を理解させてくれる普遍性の萌芽ともいえるべきものは、話者としてのわれわれの経験のうちにこそ見出されるべきなのです。」

(いずれも「人間の科学と現象学」邦訳 p.121)。メルロ＝ポンティはフッサールは、疑いもなくソシュールの言語学の或る側面に近づいていると言う。「フッサールが言語活動の現象学と呼んだもの、つまり〈話者への帰還〉は、単に哲学的思考の要求であっただけではなく、ソシュールが考えていたような形での言語学自体の要求でもあったのです。与えられた諸言語を対象的に扱うだけでは不十分なのであって〈話者〉を重視しなければなりません。つまり、〈言語(ラング)の言語学〉に〈話すこと(パロール)の言語学〉をつけ加えなければならないのです。」(同上邦訳 p.121)。そして、これに続けて次のようにも言う。「〈人間の科学〉の内部(つまり、心理学のこと)での進歩と〈現象学的思索〉の進歩とのあいだには、一致が見られこそすれ対立はなく、そしてこの一致は〈人間の科学〉と〈哲学〉との関係についての問題が解決されうるという可能性をわれわれに約束してくれる……。」(同上邦訳 p.121-122)。

以上、後期フッサールの継承としてメルロ＝ポンティの研究をみたとき、彼の「制度化」の概念はきわめて重要な意味を持っていることが分かる。そして「制度化」という言葉にはまさに構造化していく動的な活動とその過程を内包していることが重要である。はじめにあげた木田の論文(「メルロ＝ポンティと『制度化』の概念」)の最後は、こうなっている。「構造を生きるものは、超越論的主観性ではなく、身体的な間主観性なのである。事実、制度化というこの概念は、institution というそのままの形で、あるいは institutionalization と形を変えて、アルフレッド・シュッツやその流れを引くトーマス・ルックマン、ピーター・L・バーガー、ジョン・オニールといった北アメリカのいわゆる現象学的社会学者たちによって継承され、社会学の一つの有効な概念として機能している。」(p.148)。

3. プロの指導者による弦部門の合同練習過程

第3節と次の第4節では、プロのトレーナーによる弦楽器部門の練習過程と、同じくプロの演奏家の指導によるパート練習(コントラバス・パート)の過程を取り上げる。この二つの指導場面では、主にプロの演奏家が指摘している演奏上の注意事項とその内容に注目する。後者のコントラバスの練習では楽器の特性による楽器特有の演奏技法上の注意もだされているが、両者に共通していることとして、プロの演奏家が持っている合奏のための暗黙知、あるいは「慣習(convention)」と呼ばれるような知識・技能の伝達がそこでは行われていることを指摘することができる。この種のプロの音楽家が北大オケの練習を指導するようになったのは過去10年程前からと言われているが、北大オケのメンバーがプロの演奏家に個人レッスンを受けたことがきっかけになって、各パートの練習やこの3節でみるようなやや大きな弦部門全体の練習で定期演奏会毎に1, 2回レッスンを受けることが始まったようである。

この3節でみるのは札幌在住のプロ・フルート奏者で、市民オーケストラの指導も行っているN氏の指導の下に弦部門のメンバーによる合同の練習過程である。資料からも分かるように、N氏は作品の演奏上の解釈、この作品の演奏技術上のポイント、さらには合奏のための基本的な演奏姿勢など多岐にわたって指摘をしている。特に、最後の部分では具体的な作品の演奏に際しての注意点を述べることを通して、他者の音をしっかりと聴くこと、同時に他者の音に依存するのではない弾き方を心懸けることなどオケメンバーが合奏していく上で最も大切ないわば合奏の基本的姿勢、ここでは「合奏のエチケット」と呼んでおく、を伝えている。なお、これらの練習の様子はVTRに録画され、これをもとに最終的には以下のような発話記録が作成された。発話記録の中でトレーナーと書かれているのは指導者のN氏のことである。

(1) 第1楽章前半：演奏表現の工夫

ここでは、第1楽章のA-Cまでの2カ所で演奏表現の注意点を指摘している。はじめの「その先にある音」という言葉で指導者が表現している音は譜面ではBから始まってCまで次第に上がって盛り上がっていくように演奏することが求められている部分で、譜面①の「2拍目に入る音」と表現された部分は、譜面②の音のための「橋渡し」として位置づけていくべきであると注意している。

二つめの箇所は、今のところより前の部分で、Bの6小節前のヴァイオリンの演奏部分に関するところである。ここではヴァイオリンは、他の弦のパートより先行する形で演奏するために、それだけアクセントをしっかりとつけて弾く役割を持っていることを指摘している。このアクセントをつけて演奏するという技法も音感としては遅くなって、後ろに引かれていくような音として表現されて、作者のシベリウスのねらったような音になっていくということである。この部分は演奏表現の技法に関する注意とアドバイスということになる。

プロトコルデータ1-1 (第1楽章①)

第8楽章 A-C

13:37:45 スコア3ページAの6小節目から全員で演奏。スコア6ページCに入ったところでトレーナーが指揮を中断し発言する。

01: トレーナー Bからね、ヴィオラ以下の方お願いします。ヴィオラ、チェロ、コントラバス。

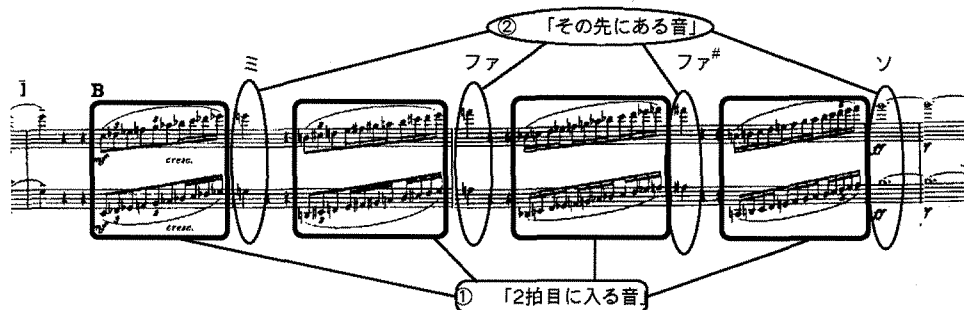
ヴィオラ、チェロ、コントラバスでスコア5ページBから演奏する。Cに入ったところでトレーナーは指揮を中断し、発言する。

02: トレーナー 今度同じところをファースト、セカンド(ヴァイオリン)ね。

ファースト、セカンドヴァイオリンがBからCまで演奏する。その後トレーナーが〈ファーストヴァイオリンとセカンドヴァイオリンに対して〉発言する。

03: トレーナー オーケー、それで、クレッシェンドって書いてありますよね。それで、2拍目に入る音(譜面①)は要するに橋渡しの音《楽譜5ページから6ページ。》だと思ってください。そうするとその先にある音(譜面②)が少しずつ上向しているのがわかります。ミ、ファ、ファ#, ソ。そっちの音の方が大事なんです。それからね、それからね、もうちょっとね、これ同じことの繰り返しなんですけどやってみますね。Bの6つ前から。

2拍目に入る音 ここで言われている「2拍目に入る音」とは、Bの1~4小節目にかけての4拍目からのスラーの開始の音のことである。トレーナーが「2拍目」と言っているのは、実際の演奏場面では指揮者が1拍目と4拍目だけを振るために、4拍目を2拍目と彼が解釈したためである。「その先にある音」とはBの2~5小節目にかけてのスラーのひとかたまりの最後の音のことである。BからCにかけてはこの音の高さが徐々にあがっていて、Cに向けて盛り上がる箇所である。したがってトレーナーはこの音の重要性をここで強調したのである。



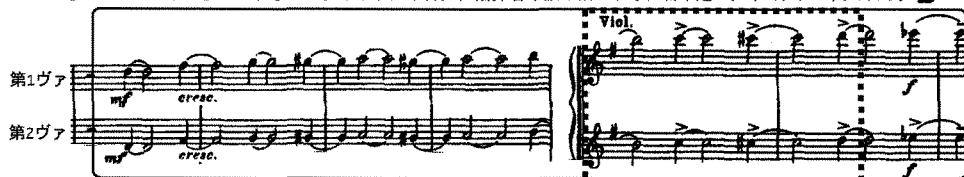
Bの6小節前（スコア4ページ）から全員で演奏する。Bに入ったところでトレーナーが指揮を中断して話し出す。

04：トレーナー 全部先取りされる（譜面③）でしょう。
パーパー……。その次（Bの2小節前）
にアクセントがあります。全部同じに
なってきこえちゃうからから、特に最後の
の3つのアクセント（譜面④）はもう
ちょっと、パーパー、マルカートぎみに。
 もう1回やってみましょう。

全部先取りされる（譜面③） この箇所（Bの6小節前から）では第1ヴァと第2ヴァは指揮者の打点と他の弦パートの演奏よりも早いタイミングで演奏するように譜面上で指示されている。トレーナーが特に重要な演奏箇所として指摘しているのは次の部分（Bの2小節前）であるが、ここも同じように第1ヴァと第2ヴァは他の弦パートより早いタイミングで演奏しなければならない。

その次（Bの2小節前）にアクセントがあります。ここでは、Bの6小節前からのヴァイオリンの動きについて、アクセントがついている音符とそうでない音符との区別をしっかりとつけるように指示を出した。Bの2小節前の部分は他の弦パートもアクセントを付けて演奏しなければならないのだが、第1ヴァと第2ヴァは他の弦パートよりも早いタイミングでアクセントを付けた部分を演奏しなければならないので特にヴァに注意を促している。

③ 「先取りされる」：これらのヴァイオリンの音は、指揮者の振る拍よりも、若干速いタイミングで出される。B



④ 「最後の3つのアクセント」

再度Bの6小節前から全員で演奏。Eの直前(スコア10ページ)でトレーナーが指揮を中断する。

05: トレーナー オーケー、いいでしょう。そうするとそこで自然にタメが作られるでしょう。

タメ Bの2小節前は実際にはテンポが遅くなっていないが、シベリウスは遅くなっているように聞こえるようなリズムをこの箇所に取り入れている。そのタメ(いわば音感的には後ろに引かれるような感じ)を作るためには、トレーナーが指摘したアクセントの表記を守ることが重要な要素になっている。

(2) 第1楽章後半: 表現の繰り返しによる音の生成

次のプロトコルデータ1-2は、第1楽章Hからの演奏部分で、譜面⑤のfzが3回繰り返されているが、次第にその間隔が狭くなってきて、そこに切迫感が表れることが演奏表現のポイントになっていることを指導者は言う。

プロトコルデータ1-2 (第1楽章②)

第1楽章 H

13:43:50	06: トレーナー ハー (H) お願いします。 全員でH (スコア13ページ) から演奏。テンポプリモ (スコア15ページ) に入ったところで中断。	
07: トレーナー	知っておいて頂きたいのは、fz (フォルツァート: 「強調された」の意) の位置 (譜面⑤) ありますよね。最初2小節、それが3回あります。今度は1小節半に縮まってきます。だから少しずつ縮まってくる分だけ緊張感が1, 2, 1, 2, 1, 2, ……。今度は1, 2, 3, 1……。強拍を作ることで、……その間隔がどんどん縮んできて緊張感が高まります。そして最後それが一瞬なくなります。もう一度やってみます。	ここでは、fzをつける間隔が最初は2小節で、それが3回続いた後、次は1小節半に間隔が狭まってくる。それにしたいが、曲想として次のTempo Iに向けての緊張感が高まってくることを言っている (心拍数が上がってくる感じ)。

⑤ 「fz」の位置：aでは2小節であったその間隔が、bでは1小節半と短くなっている。

Hの4小節目

第1ヴァ
第2ヴァ
ヴィオラ
チェロ
コントラバス

a b

Tempo I

再度全員でHから演奏。テンポプリモの5小節目（スコア15ページ）でトレーナーが指揮を中断する。この部分の練習は終え、次の箇所の練習に移る。

この表現がうまくできるように何度か練習が指示されたが、図-2は最初の演奏（改善前）と数回後のそれ（改善後）の二つの波形である。二つの波形について、fzの6つの音（a1-b3）のピークに挟まれた「谷間」にある波形をみると、最初のものとは比べて無駄な音が出ているのが少なく、いわば音の「切れ」がよくなっているのが分かる。

ここから分かることは、指導者が望んでいるようないわば目標としている音を出す、つまり表現する、演奏することなのだが、ための練習と指導は具体的な実践（演奏）の繰り返しのうちではじめて指導者が目指している音に近づいているのかどうかを確認することができるし、演奏者にもその「音」であることを伝えることが出来るものなのである。外部に表現してみると、はじめてどのような変化があったのか、またどこまで目標に近づいているかを演奏者も指導者も知ることが出来るという意味では、外部表現としての実践（演奏）が音作りそのものであるし、実践の結果としての具体的な音を通してしか実践の形とその変化を知ることが出来ない。全ては演奏という外部表現の行為に始まり、それで終わるということである。ここに前の章の前半で述べた行為として外部表現としての演奏の実例があるし、我々は表現することで世界を認識することができるという点で行為論に立った議論をすることの重要性がここでも確認されることになる。

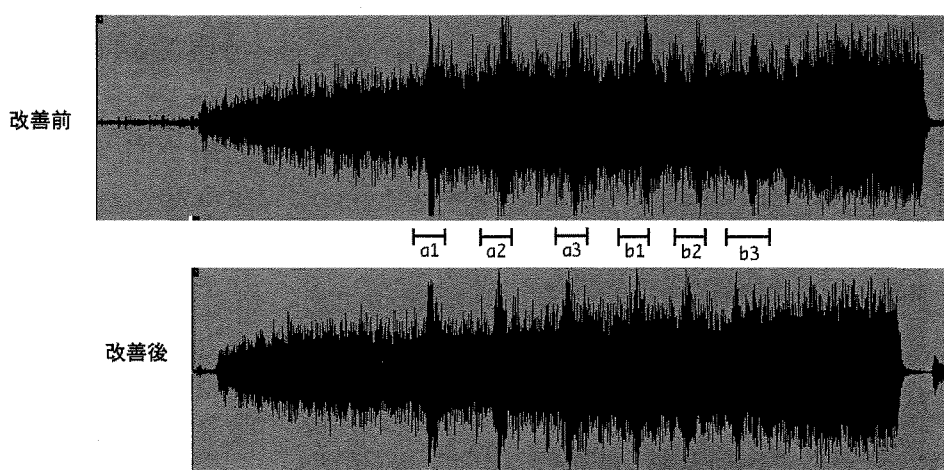


図-2 弦分奏の第1楽章Hの改善前と改善後の波形比較

(3) 第2楽章前半：演奏は楽譜の忠実な再現ではない

第2楽章のHからの部分では主に指導者は演奏表現についてのコメントを出している。はじめのものは、ヴァイオリンとヴィオラ、チェロの3つの弦部門に対してこのN氏独自の表現解釈にもとづく指示である。楽譜⑫にあるように、四分音符—四分音符—八分音符の音形が6回続いているが、全部同じ強さで弾くのではなく、八分音符（語尾）を弱く弾くことを求めている。楽譜にはこのことが明記されているわけではないが、独自の解釈による表現の付け方である。

この後の指示も演奏表現に関すること、メロディ担当のファーストヴァイオリの演奏表現上の注意を述べたものである（楽譜⑦—⑬）。単に楽譜に機械的に従う（強弱記号）のではなく小さなところにもこだわりながら音としての表情に反映させるようにしたいと要望している。いわば、音楽は一つの流れとして表現されなければならないが、同時にそれを作り出している一つ一つの音にこだわりながら表情のある音にして欲しいという要求である。

プロトコルデータ1-3（第2楽章①）

第2楽章 H—

14:16:04 08: トレーナー ハー(H)の4小節前から。(コンマスに尋ねる)ここは2つ振り《1小節を2つに分けて指揮をする》になってますか、川越先生は？《コンマスは2つ振りに同意》はい、123, 223

全員でHの4小節前(スコア58ページ)から演奏。Hの4小節目でトレーナーが指揮を中断して話し出す。

14:16:27 09: トレーナー シンバーバーバーバ、ここはもう1回やりますね、シンコペーション。これは、あの、八分音符が一番弱くなる (譜面⑬)。シンバーバーバーバ (語尾を弱くして歌う)。全部強さは同じじゃないです。その後、バーバーバー (Hの4小節目のこと) はいいいんですけど。だから、1拍ごとの形、ンタンタ、ンタンタ、ですね。それからハー (H) の3小節前、ターリーリラ《Hの4小節前》(ファーストヴァイオリンのフレーズを歌う)、2回目(Hの3小節前) はあまり表情はつけないけども、少しディミヌエンドして (譜面⑦)。1回目《Hの4小節前》、クレッシェンドして1番上の音を歌うように (譜面⑧)、ターリーリラ。その次ピアノ (弱く) (譜面⑨) ですから。あの、ちょっと厳密に見ていただきたいのは、ハー (H) の2小節前はピアノシモからクレッシェンドしてメゾピアノになっています。それを二回繰り返す (譜面⑩)。そしてハー (H) の1小節前はピアノです。それでそのまま消えてなくなるわけね (譜面⑪)。

シンコペーション Hの1~3小節目のセカンドヴァイオリン、ヴィオラ、チェロの動き。

八分音符が一番弱くなる 楽譜Hの1~3小節目の部分。四分音符、四分音符、八分音符という音形が6回続くが、八分音符を弱く弾く形で6回とも演奏するように指示。楽譜には書かれていないが、トレーナー独自の表現の付け方に基づく指示である。ここでは、ファーストヴァイオリンのメロディの演奏上の表現について述べている。単に楽譜に書いてある強弱記号を守るだけでなく、それとともに表情をつけて演奏するように言っている。

第1ヴァ
第2ヴァ
ヴィオラ
チェロ

⑧: 「クレッシェンドして1番上の音を歌うように」
⑨: 「その次ピアノ (弱く)」

⑦: 「少しディミヌエンドして」

⑩: 「ピアノシモからクレッシェンドしてメゾピアノになっています。それを2回繰り返す。」

⑪: 「それでそのまま消えてなくなるわけね。」

⑬: 「今度シンコペーションはよりはっきり、ンバーバーバ、生き生きと、メゾフォルテ」

で、今度シンコペーション (Hから) はよりはっきり、ンバーバーバ、生き生きと、メゾフォルテ (譜面⑬)。単なる音の強弱だけでなく、表情に反映させていきましょう。もう1回ハー (H) の4小節前からいきましょう。123, 223。

第2ヴァ
ヴィオラ
チェロ

⑫: 「八分音符が一番弱くなる」

⑬: 「今度シンコペーションはよりはっきり、
生き生きと、メゾフォルテ」

14:17:50 全員でHの4小節前から演奏。Hの5小節目でトレーナーが指揮を中断する。

10: トレーナー オーケー、ここはどういう振り方してるのかな、まあ振り方は別にどうでもいい。ええとね、(コンマスに尋ねながら) 6つ振りね、最後のボコテヌートのとこ。そこはね、スピトピアノ(急に弱く)《で演奏しましょう》(譜面⑭), フォルテピアノって書いてあるでしょ。パーパーパーパーパーパー、それでまたクレッシェンド。ちょっとね、両方(Hの5小節目以前とHの5小節目以降) 6つで振らせてください。パー(H)の4小節目からお願います。123123。

全員でHの4小節目から演奏。Hの5小節目で中断。

11: トレーナー その後(Hの5小節目)クレッシェンドね。パーパーパー(徐々に音を強くしつつ歌う)、もっとゆっくりしてます?(コンマスに尋ねながら) もっとゆっくりしてますか。もう1回いきます。123123。

再度全員でHの4小節目から演奏。Hの5小節目で中断。

12: トレーナー 多分僕のテンポ感が違ってるのかもしれない。ちょっとそこだけゆっくりやりましょう。これくらい? 123123……。

13: 2ヴァ ボコテヌートの2小節前の3、4拍目……。

14: トレーナー くらいから?

15: 2ヴァ 半分以上ですごい遅くなって、その後ボコテヌートに入ったらインテンポに戻る。

16: トレーナー あ、はい。そうですか。わかりました。

17: 2ヴァ Hの5小節目の……。

18: トレーナー (Hの5小節目)はインテンポ。

19: 2ヴァ はい。

フォルテピアノって書いてあるでしょ。フォルテピアノの表記はフォルテを出した後にピアノにまで音量を下げることを意味するのだが、トレーナーはスピトピアノという表現でフォルテでいる時間を極力短くするように指示した。

20: トレーナー わかりました。うまくできるかわからないけども。もう1回いきます。

再度全員でHの4小節目から演奏。Hの9小節目で中断。

21: トレーナー オーケー。えっとね、Hの5小節目から、それから6小節目。これは、セットで考えてください。そうすると(第2ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスの奏者は)はい入りをフォルテピアノで入って、1回ひいてからクレッシェンドしてフォルテシモから今度またディミヌエンド(譜面⑮)になります。つまり2小節でこういう形になります(指で<>をつくる)。で、その後にクレッシェンド1小節して、フォルテシモね。クレッシェンドね(譜面⑯)。だから一番大切なのはポコテヌートのところで、フォルテピアノ。パーッ。1回ピアノまでひくことです。そこに非常に意外性を持たす。もう1回やってみましょう。

1回ひいてから 音を瞬時に弱くすることを意味する。

1回ピアノまでひくことです。ポコテヌートつまり、Hの5小節目で音量を一度ピアノに落とすことがその後の音量<>の強弱を表現する上でもっとも大切なことを、トレーナーは指摘している。

H5

⑮: 「スピトピアノ<で演奏しましょう>。」

⑯: 「その後にクレッシェンド1小節して、フォルテシモね。クレッシェンドね。」

⑮: 「クレッシェンドして (a) フォルテシモ (b) からディミヌエンド (c) になります。」

再度全員でHの4小節目から演奏。アダージョの直前で中断。

22: トレーナー オーケー、それでいい。そうすると刻みに聞こえないと思います。流れとして聞こえてくる。決してこういうところは刻みじゃないから気を付けて下さい。

14:21:11 23: トレーナー はい、じゃあ、テンポブリモからね。ここから6つ(振り)で、それとも2つ(振り)で? 2つ振りです。コントラバスは(音を入れるのが大変でしょうね)。

ここから6つ(振り)で、それとも2つ(振り)で? この部分は、発話番号08の部分と同じ内容を確認している。60ページ(Hの7小節目)以前は全パートが4分の6拍子で演奏していたが、楽譜60ページ(Hの7小節目)でファーストヴァイオリンが、61ページ(Hの10小節目)でチェロがそれぞれ2分の2拍子へと変わっている(他のパートは4分の6拍子のままで演奏)。

The image shows a musical score for five parts: 第1ヴァイオリン (1st Violin), 第2ヴァイオリン (2nd Violin), ヴィオラ (Viola), チェロ (Cello), and コントラバス (Double Bass). The score is divided into two sections. The first section is labeled 'Hの7小節目 (第1ヴァイオリンが2分の2拍子になっている)' and the second is 'Hの10小節目 (チェロが2分の2拍子になっている)'. The first section shows the first violin part changing to 2/2 time. The second section shows the cello part changing to 2/2 time. The tempo marking 'Adagio' is present, and a note indicates 'テンポブリモ (練習はここから開始している)'.

このプロトコルデータ 1-3 中の指導者の指示内容から分かることは、演奏は楽譜に書かれていることを忠実に再現することだけではなく、それをどう演奏で表現するかということ、そこにはきわめて個別的な活動が介在しているということである。そもそもクラシック音楽では演奏家の独自の解釈や表現の余地などはないという誤解があって、そこには即興的な表現などはないと言われる場合がある。しかし、それでは何故、私たちはわざわざ演奏会場に足を運んで生の演奏を聴こうとするのかということを考えるとこのようなことは大いなる誤解であることにすぐに気付くはずである。そこには演奏家のすぐれた演奏技法や音楽表現の独自性、解釈の仕方の違いなど同じ楽譜を演奏したとしてもどれ一つとして同じものなどは存在しないのである。このことは7章のところで改めて個別と普遍的相互媒介性・相互規定性のところで述べることになるが、行為によって生成されるものは一回ごとの個別なものであって、普遍性に還元できないという意味では偶然性を含んでいるのである。もちろん、この多分に個別的な性格を秘めた一回ごとの演奏と演奏行為も楽譜といういわば普遍性を持ったものを前提にしていることは言うまでもない。ただし、この普遍性なるものは具体化されてはじめて意味を持ってくる、つまり楽譜に書かれた作曲家の音楽のメッセージも演奏という個別・具体的行為を通してはじめてそれが形になるという宿命を持っているということを忘れてはならない。

ここでみたような指導者の独自な解釈による表現法については、次の(4)でもみられる。

(4) 第2楽章後半：他パートの音を聴け。しかしそれにもたれるな。

このプロトコルデータ 1-4 と、次のプロトコルデータ 1-5 の二つで出された指導者の発言はまさに、「合奏のエチケット」を直接述べたものになっている。第2楽章Iからの演奏上の注意内容を要約的に示すとプロトコルデータ 1-4 の楽譜の通りである。つまり、ここでは第1ヴァイオリンとチェロがメロディを担当し、残りの弦パートの第2ヴァイオリン、ヴィオラ、コントラバスは伴奏を担当するという割り付けになっている。そして前者2パートは2分の2拍子なのに対して、伴奏を担当する3つのパートは4分の6拍子でリズムの取り方が異なっている。そのために他方の音に合わせすぎてしまうと自分のパートのリズムを失ってしまうという結果になってしまうのである。

プロトコルデータ1-4 (第2楽章②)

全員でテンポプリモ (スコア 61 ページ) から演奏。5 小節間ほど演奏したところでトレーナーが指揮を中断して話し出す。

24: トレーナー オーケー、ファーストヴァイオリンとチェロを除いてお願いします。テンポプリモから。えっとね、テンポプリモの、1 小節目はいいか。3 小節目から下さい。123, 123。

この箇所では、メロディを担当するファーストヴァイオリンとチェロが2分の2拍子で演奏するのに対して、伴奏を担当(ピチカート)する他の3パートは4分の6拍子で演奏しているの、お互いを聞いてしまうとリズムにずれが生じてしまう。そのため、トレーナーは最初に伴奏の3パートだけで演奏させてリズムを確認させようとしている。

第1ヴァイオリン
チェロ
第2ヴァイオリン
ヴィオラ
コントラバス

第1ヴァイオリンとチェロはメロディを担当している(2分の2拍子)
第2ヴァイオリン、ヴィオラ、コントラバスは伴奏を担当している(4分の6拍子)

14:22:09 セカンドヴァイオリン、ヴィオラ、コントラバスの3パートでテンポプリモから演奏。(1小節2つ振り)。5小節間ほど演奏したところでトレーナーが指揮を中断して話し出す。

25: トレーナー オーケー、細かくやろう、細かく。いや、これは誰のせいでもない。いきます。同じところね、6つ(振り)でいきます。123, 123。

細かくやろう 発話番号23の確認を受けて2つ振りで練習したが、タイミングが合わないの、トレーナーが6つ振りで拍子を取るように変えた。

再度伴奏パート(第2ヴァイオリン、ヴィオラ、コントラバス)でテンポプリモの3小節目から演奏(1小節6つ振り)。5小節間ほど演奏したところで中断。

14:22:28 26: トレーナー オーケー、もう大丈夫ね。オーケー、今度は3つに1回強くたたきますので2つ振りに聞こえます。123123。

3つに1回強くたたきますので トレーナーはタクトで机をトントントントントントント叩くと、結果として①と②の2つ振りに聞こえる旨の説明をした。

再度伴奏パートでテンポプリモの3小節目から演奏(1小節6つ振りだが1拍目と4拍目が強調されている)。5小節間ほど演奏したところでトレーナーが話し出す。

27: トレーナー オーケー、いいですね。今度はファーストヴァイオリンとチェロ、入って下さい。フェルマータ(∩)の次のテンポプリモから。123, 223。

14:23:44 全員でテンポプリモから演奏。Iの10小節目(スコア64ページ)でトレーナーが指揮を中断して話し出す。

28: トレーナー ああ、この合奏しようとする絶対むり。あの、ハハハ……。あの、僕の経験から言いますと、僕は日本のオーケストラは東京（のオーケストラ）しか……（経験がない）。それ以外はみんなヨーロッパのオーケストラの話ですが、彼らは基本的には一匹狼なんです、けども、ひたすら聞いてます。一度ね、（聞き取り不明）のを聞いたことがある。どうやったらアンサンブルがうまくいくのか。まずね、自分の音が耳に入ってきてないから。人の音しか耳に入ってきてない。だからね、よく聞きましょう。ただ、聞いて、待たないことね。聞いて一緒に何かを感じるようにしましょう。あ、この前、この前と言ってもずいぶん、もう10年、20年……。ザルツブルグの音楽祭でアングロサクソンのオーケストラと、それからゲルマンのオーケストラの違いはなんだ、となって。アングロサクソンは棒につけて演奏する。ウィーンとかベルリンのオーケストラは棒と一緒に演奏する。だからアインザッツが遅れるとか何とかいう議論があるんだけど、あれはもう全くなしです。（指揮棒を譜面台に打ちつけながら）ここで合わせるんじゃなくて、（指揮棒を左右に揺らすように振りながら）この中で合わせなきゃならないんだから。だからそれが、ロンドンシンフォニーだったら、（指揮棒を左から右にスライドさせながら）ついていくのか、それとも一緒に行くのか。だから決して合わせようとしないうこと。自分を信じてください。信じるものはわが身なり。もう1回いってみましょう。これはまた管楽器がいろいろとやって絶対ずれるんだから、合わせようすると余計何かおかしくなる。いきます。フェルマータの次ね。

決して合わせようとしないうこと 安易に他パートの音に依存して演奏しないように戒めている。

14:25: ? 再度全員でテンポプリモから演奏。トレーナーが即座に指揮を中断して話し出す。

29: トレーナー このフォルテ、あんまり強くなりすぎないように。それでクレッシェンド。タリリーリ。

再度全員でテンポプリモから演奏。Kの4小節前（スコア 66 ページ）で中断。

14:26:27 30: トレーナー オーケー、そこね、ちょっとクレッシェンドのところが（ずれるんだよね）。最後の、今のところね、転調（Kの5小節前、スコア 66 ページ）わかりますよね。そのね、7小節前からちょっとチェロとコントラバスだけ下さい。まず細かくやってみましょう。123123。

7小節前からちょっとチェロとコントラバスだけ下さい。それまでチェロが2分の2拍子で演奏していたが、この小節から4分の6拍子に戻る。一方コントラバスは終始4分の6拍子のままで演奏し続けている。チェロが4分の6拍子になったときに両パートのリズムの間にずれが起きてしまっているため、トレーナーはこの2パートに演奏をさせている。

転調の7小節前からチェロとコントラバスで演奏（1小節6つ振り）。Kの4小節前で中断。

31：トレーナー オーケー、それで、121212で（1小節を3つ振り）やってみましょう。それでクレッシェンド・ディミヌエンド注意すること。121212。

このプロトコルで示されているように、やはりリズムが乱れてしまって、ゆっくりと演奏してみる等の工夫を入れているが、ここで特に重要な発言を行っているのは、発話番号28である。この指導者のまさに経験に裏打ちされた暗黙知として次のような発言をしている。「どうやらアンサンブルがうまくいくか。まずね。自分の音が耳に入ってきてないから。人の音しか耳に入ってきてない。だからね、よく聞きましょう。ただ、聞いて、待たないことね。聞いて一緒に何かを感じるようにしましょう。」「……決して合わせようとしないうこと。自分を信じて下さい。」この後者の発言は、結局、他パートの後にあわせてしまうことの危険性を指摘したものである。この発言にみるように、プロの演奏家が持っている暗黙知とでも言えるものは、まさにオーケストラに参加している一人ひとりの演奏家が合奏を成立させる上で必須の「合奏のエチケット」であるが、この種のものは実際の演奏上の問題が持ち上がった時にそれと結びつけて彼らの経験という記憶の中から引き出させるものであって、しかもそれらは具体的な演奏行為に付随したものでもある。このことは次の節のプロのコントラバス奏者の発言の中にはっきりとみることができる。

「合奏のエチケット」で最も重要なものは、この「他パートの音を聴け。しかしそれにもたれるな。」で表現されるものである。本章の第1節でも取り上げたが、木村敏は『偶然性の精神病理』の5章・「時間の間主観性」の中で次のように言う。「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者の『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『音楽の現在』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。」（岩波文庫版 p.158-159）。この後、こうも述べている。「合奏に参加しているひとりひとりの演奏者が、各自の個別主体的な意識や行為を放棄することなく（もしこれを放棄したら、そもそも音楽の演奏は不可能になるだろう）、しかも自分のそのつどの演奏行為の主体性を完全に間主観的な合奏全体の非人称的で匿名の流れに委ねているという事態は、『自我』と『他我』との『間主観的』な共通の現在——いわば『間主観的な主体』——について考えるための絶好のモデルを提供してくれる。」（同上 p.159-160）。木村が言う間主観性（間主体性）の問題はこの後の章でもう一度確認する。

（5）第3楽章：主旋律——対旋律の役割交替を意識せよ

ここでは指導者は二つのことを指示している。最初のものは、カノンの部分の各パートの音の出だしをしっかりと弾くようにということで、もう一つは、第1と第2の二つのヴァイオリンに注意を与えている部分である。特にここではこの後者の発言に注目したい。第3楽章のFの前6小節の部分では、第1ヴァイオリンがはじめは主旋律を担当し、その後、役割を交替して第2ヴァイオリンが主旋律を担当し、第1ヴァイオリンは対旋律を弾くことが行われている。「ここでの第1ヴァイオリンの入り方は第2ヴァイオリンが対旋律を担当して入った入り方と

同じ。音は違うけど形は同じです。だからその形を大切にしてください。」と指摘しているが、ここで指導者が強調したのは、自分のパートが今、主旋律を担当しているのか、対旋律を担当しているのかそれをしっかり意識して弾くようにということであり、「形を大切に」という指摘もこの主旋律——対旋律の交替を意識してそれに応じた表現を心がけるべきであるという意味なのである。このような主旋律——対旋律の役割交替を意識するためには、単に自分の演奏と音だけに注意を向けるのではなく、全体の音の中に存在し一つになっている音として、かつそこに自分の音を聞くということが必要になる。木村敏は1960年の小さな論文で次のように述べている。「音楽のどの一部分をとってみても、(それが単一の音であれ、休止であれ、あるいは一つの楽句であれ) それはそれいぜんのすべての部分によってしっかりと支えられ、すべての先行的な部分を自らのうちに総合している。それに先立つ部分を考えることなしには、いかなる部分もその意義を失ってしまう。このようにして音楽の各部分は、それぞれ、それ以前の部分を自己の基礎として自己の中に含んでいるが、同時にこれらは各部分は来るべき部分に向かって確個たる志向性を有し、来るべき部分を自己のうちに方がとして宿している。」(「音研」VI, 京都大学音楽研究会, 『木村敏著作集8』所収 p.26)。N氏の「主旋律——対旋律の役割交替を意識せよ」という発言は、実はこのようなことを意識することなく、音楽という一つの流れの中でことが起きるようになることが究極の目標なのだろうが、その前の段階で身に付けておくべきこととして「意識」しておくことの重要性を指摘したものと解釈してよいだろう。

プロトコルデータ1-5 (第3楽章⑤)

15:04: ? 35: トレーナー …次いきましょう。F, フランス(France) の6小節前からいきましょう。6小節前というか、5小節前とアウフタクト。
12312。

全員でFの6小節前(スコア91ページ)から演奏。数小節でトレーナーが指揮を中断して話しかける。

36: トレーナー ちょっとゆっくりやらせて下さい。
12312。

再度同じ箇所から演奏(テンポは本来のものより遅め)を。数小節演奏したところで中断。

15:05:03 37: トレーナー カノンのところはですね、入りの頭の形をしっかりと表現することが一番大切なんです。タンタンタン…。大事なものはその、フォルツァート(fz:「強調された」の意)をしっかりと。そうするとそこが入り目だってことがしっかりわかってきますから。後の、あの、八分音符のバッセージはそれほど、もちろん重要ですけど、それほど重要じゃない。後から入ってくる人の入りの、頭(の音)を大切に。それでここでは入り方が少しずつ違ってきます。だからそれをはっきり示すためにも…。あの、だからFのファーストヴァイオリンの入りは最初にセカンドヴァイオリンが入ってきたのと全く同じ入り方をしています(譜面⑬)。音は違いますが形は同じです。だからその形を大切にしてください。もう一度いってみましょう。だから(ファーストヴァイオリンを指して)主旋律、(セカンドヴァイオリンを指して)対旋律(譜面⑭)。今度は(セカンドヴァイオリンを指して)主旋律、こっちが(ファーストヴァイオリンを指して)対旋律(譜面⑮)。オーケー、いきます。ゆっくりね。

トレーナーはここでは二つのことを注意。ひとつは、カノンの部分の各パートの音の出始めをしっかりと弾くように、ということである。

二つ目の注意。音は違いますが形は同じです。だからその形を大切にしてください。この箇所では各奏者が自分が今主旋律を弾いているのか、対旋律を弾いているのかをしっかりと意識して演奏に挑むように、とのトレーナーからの指示が出された。

⑬ 「だから(ファーストヴァイオリンを指して)主旋律、: この箇所では、ファーストヴァイオリンが主旋律を、(セカンドヴァイオリンを指して)対旋律。」 セカンドヴァイオリンが対旋律をそれぞれ担当して演奏している。

⑭ 「今度は(セカンドヴァイオリンを指して)主旋律、: この箇所では⑬とは逆にセカンドヴァイオリンが主旋律を、こっちが(ファーストヴァイオリンを指して)対旋律。」 ファーストヴァイオリンが対旋律をそれぞれ担当して演奏している。

⑮ 「全く同じ入り方をしています」: ファーストヴァイオリンが前のセカンドヴァイオリンと全く同じリズムで演奏し、主題を模倣して追いかけている。

4. プロの指導者によるコントラバスパートの練習過程

この節では、もう一つのプロの演奏家が北大オケの一つのパートを指導した練習場面を取り上げる。先の節でも述べたように、プロの演奏家が練習を指導するのは他のいくつかのパートでも行われているものである。ここではコントラバスのパート練習を取り上げる。指導しているのは札幌交響楽団のコントラバス首席奏者でもあったF氏である。

ここでは第1楽章の部分を取り上げる。F氏はコントラバス特有の演奏の仕方、例えば弓の使い方などについての細かな指示も出しているが、同時に合奏の上で大切なこと、まさに「合奏のエチケット」に含まれるさまざまなことをここでも前の節と同様に実際の楽器を演奏するという行為を通して伝えようとしている。

(1) 第1楽章冒頭部分：多パートの音をイメージして弾け

F氏は第1楽章の演奏上の問題点を主に音のタイミングを取ることが難しい箇所をあらかじめ指摘しておいた後、練習に入っている。1楽章冒頭のピチカートについてはコントラバス特有の弦のはじき方（ピチカート）として、「指で弦をしっかりとらえて」「スピードをつけて」といった注意を実際に楽器で実演してみせながら与え、同時に、パート全体が一つの音になるように（「一本になるように」）といった合奏の基本についても指摘している。

この後の部分も重要な指摘がある。発話番号10では、「前の旋律をイメージすること、前の旋律を意識すること」が大切であると言う。ここで「前の旋律」というのは前の弦楽器のメロディの流れを受けてコントラバスがピチカートを行なうが、直前の弦のメロディをしっかりと聴いて、その流れとして音を出すこと、特にパート練習では、他パートの音やオーケストラの音は聞こえていないがその時でも常に自分のパートの音を全体の合奏の中に溶け込ませながら演奏することが大切であることを指摘したものである。まさに「合奏」の基本を述べている部分である。

再び木村敏の言葉を引用する。「(理想的な合奏というのは)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。音楽のありがた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。」(『あいだ』p.33)。木村が言うようにこういった合奏はめったに出会うことがないものだが、プロの演奏者がめざす演奏とそこで心掛けていること、まさに究極の「合奏のエチケット」はこれなのだろう。

プロトコルデータ2-1 (第1楽章①)

プロのトレーナーは、この曲のコントラバスパートの演奏上の注意点について、2つのことをあらかじめ指摘している。

1. 1楽章の6連音符のシンコペーションは弦楽器全体で1音1音のタイミングを合わせるのが難しいので、むきになって正確に弾こうとするのではなく、パート内、パート間で所要所でタイミングを合わせて弾くようにすることが大切である。
2. コントラバスのパートの演奏上の注意点として、スコア25ページからの1楽章の半音階の連続はフィンガリング（指使い）が速く難しいので、まずゆっくりのテンポで指を慣らした上で、曲のテンポに戻して練習することが大切である。

18:26:14 01:トレーナー 6連音符のシンコペーションありますよね。あれはもう、徹底的に難しいですよ。ダダダダダダ（フレーズを歌う）。難しいですからね。むき出しにならないで、むきになって俺が正しいと思って、ダダダダ、がんばっちゃうと、かえって結果的に、どっかに手がかりというか、つじつま合わせて、ンタンタンタンタ、こうした弾き方をしないと、おかしくなっちゃう。

- 02: トレーナー それからこの曲のいやなところは (パート譜を指さして) こういうスラーのかかったところ (半音階の連続), これはやっかいです。まずゆっくりから練習するのが一番好ましいです。
- 18:27:50 03: トレーナー それではよろしく願います。
以上, 事前に特に注意すべき箇所について述べた上で練習に入った。

① 1 楽章の最初のピチカート (スコア 2 ページ) の弾き方, 音の響きについてのコメント

- 18:28:45 04: トレーナー まあ, ピチカート (スコア 2 ページ) から練習してみましょう。

パート員全員で, ミの音をはじく。

- 05: トレーナー そう。(トップに対して) ちょっと弾いてみて下さい。(ミの音をトップが弾く) それでね, ポン (はじく身振りをする) もう少しね, 小気味よく。それである程度, スピードをつけてみましょう。だからといってピチカートを無造作にはじくのではなくて, しっかり弦をとらえてからはじくと, いい音がでます。ミの音 (の弾き方を) 揃えましょう。

再びパート員全員でミの音をはじく。

- 06: トレーナー そう。いい音です。それから, 弾いた後の音をしっかりと押さえておいて下さい (弾いた後も弦をしっかりと押さえて余韻を響かせるように)。で, ミの音の音程をみなさん意識して下さい。高いか低いかな。それで響きがお互いににぎやかであつたら, どなたか音程が合っていない。誰が正しいかではなくて, そのミの音を, それ一本揃うようにして下さい。で, 正しいかおかしいか, 耳をそばだてて, しっかり音程を取るようにして下さい。

パート員全員で, 同じ箇所をさらに 2 回練習する。

- 18:30:06 07: トレーナー まだ, それぞれがあつてなくて音がずれてるんじゃないかと, 弾くときのタイミングがぶれて聞こえるから, タイミングが 2 段に聞こえてしまうのです。

パート員全員で, 同じ箇所をさらに 2 回練習する。

- 08: トレーナー まだしまっていない。

パート員全員で, さらに同じ箇所をもう一度練習する。

- 09: トレーナー つけとくつけとく。つけといて, 指先ではずさないで, 腕のふりではずすようにして下さい。皆さんタイミング合わせて。音を出す動作の最初から合わせて。

パート員全員で, 同じ箇所を二度練習する。

- 18:30:53 10: トレーナー そう。違うでしょう。つまり, 大切なのは, メゾフォルテで弾くっていう意識よりも, 物理的な大きさ, 音量も大事だけれども, そこで非常に注意しなければならないのは, 響きっていうのを大事にしてください。いいですか。響きをきちっといい音で。で, 前の旋律をイメージしてください。その前の旋律を意識した上で ピチカートをします。フレーズを意識する。

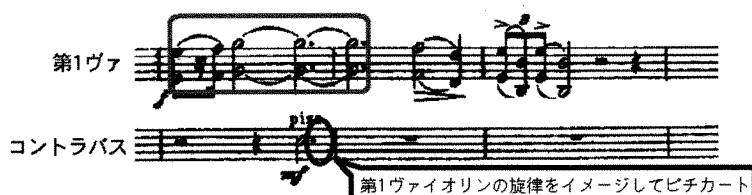
しっかり弦をとらえてから 瞬間的に指を弦に触れさせるのではなく, 指をしっかりと弦に引っ掛けた上ではじくようにする。

誰が正しいかではなくて, そのミの音を, それ一本揃うようにして下さい。ここでは誰か一人の音が基準となつて音程の善し悪しを判断するのではなく, パート全体の音にとけ込ませるようにして自分の音を出すことが大切であることをトレーナーは述べている。

まだしまっていない, タイミングが合っていないの意味。

響きを, きちっといい音で パート員全員の音がとけあつたひとつの音になるように弾くことが大事である, と指摘している。

その前の旋律をイメージした上でピチカートする ここでは前の弦楽器のメロディの流れを受けて, ピチカートの音を出さなければならないという指摘である。パート内の練習の時は, このとき実際には他の弦楽器の音は聞こえていないが, その聞こえていない他のパートの音をイメージしながら弾くことが重要である, ということである。



11: トレーナー そう。単なる分業にならないように。それが一本のラインによってつながってくる。

18:31:41 再度全員で同じ箇所を練習する。

12: トレーナー そうそうそう。同じ力で弾いてもこれだけ響きが合います。いいですね。そろうのも意識する、しないで違ってくることをみなさん自覚してください。

② 1 楽章 B の 4 小節前～(スコア 4 ページ)

18:44:10 パート員全員で B の 4 小節前から B の 6 小節目まで練習する。

13: トレーナー そう。そこ (B の 5 小節目のこと) はもっと勢いよく。ドーン。もう一度いきましょ。 (トップに対して) 今くらいのテンポでいいですか? もうちょっと速いですか? (トップが今くらいのテンポでいい、と返す) 今くらいでいい。だから、数えてください。タタタ…。

数えてください。下の「3 連音符でカウントととつかない」との部分と同じ意味。実際に弾いている音の長さを、頭の中で3つに分けてカウントしておかないと、次にタイミングが早くなつたときに、テンポがずれてしまう、という意味。実際に3連音符ではない箇所を、それとしてタイミングを取るように、という指摘である。

再度全員で同じ箇所を練習する。Bに入る前にトレーナーが指揮を中断する。

14: トレーナー ヤンタヤタタンターです。それを数える習慣をつけましょう。そのために今やっているんです。

再度同じ箇所を練習する。Bに入る前にトレーナーが指揮を中断する。

18:45:35 15: トレーナー 今かなり遅いですよ、普段練習してるよりも。だから、リードーって弾いている時に、タタタタタ、3 連音符でカウントととつかないと。

3 連音符でカウントととつかないと。Bの4小節前からは頭の中で音を3つに刻みながら演奏しないと次の小節からの動きが合わなくなってしまうことをトレーナーは注意している。

再度全員で同じ箇所を練習する。Bに入る前にトレーナーが指揮を中断する。

16: トレーナー (カウントが)とれてない。多分速ければ (曲本来の速いテンポで弾けば) 何となく合ってたろうと思うけど、カウントとれないで何となく合ってたろうけど、つじつま合わせているだけ。もう一度いきましょ。

再度全員で同じ箇所を練習する。Bに入る前にトレーナーが指揮を中断する。

17: トレーナー 違う。(トレーナーがトップ奏者の楽器を奪って弾いてみせる) だから、どうしても2分音符単位で引っ張りたくなるけども、それで合ってるんだけど、でも頭の中ではしっかりカウントしてないと。もしアンサンブルの時にそれをやってないと合わなくなったときに合わせられなくなってしまう。正確に合わせられない。それがしっかり決まってから今のような感覚で弾くならいいです。

さらに2回全員で同じ箇所を練習する。

18: トレーナー だから、数えなさい。カウントしてごらん。絶対に合うから。僕が意地悪してるわけじゃないから。わかった?

再度全員で同じ箇所を練習。Bの前でトレーナーが指揮を中断する。

18:41:40 19: トレーナー 12312 で入らないとだめです。今その前で入っている。もし123223って数えるのが面倒だったら、小節を二つに割って、3拍を二つのつもりで。Bの3小節前からいいです。(正しくは)123ブンチャッチャップチャーですよ。(今のあなたたちの演奏は)そういうふうになってないんですよ、リズムが。全部前に入ってきてる。

Bの3小節前からを数回練習する。

20: トレーナー 123ブンを見ないとだめ。ここではいらないとだめ。

再度同じ箇所を数回練習する。

21: トレーナー そう。小節の頭、タクトとしっかり合わせるように。

再度同じ箇所を練習する。

22: トレーナー いいよ。じゃあBの4小節前から。

Bの4小節前から練習する。

2分音符単位で引っ張りたくなるけども 譜面は全て2分音符で構成されているが、実際には4分音符(トレーナーが言う3連音符のこと)単位でカウントしなければならぬ。2分音符単位

() でカウントをしたくなるが、そうではなくて4分音符単位でカウントしていかなければだんだんタイミングが合わなくなってくる。

(注)複合拍子 同種の単純拍子がいくつか合わされたもの。6拍子(3拍子2つ)、9拍子(3拍子3つ)、12拍子(3拍子4つ)などがある。これらはふつう、それぞれ基準となる音符3つ分(6/8拍子なら付点4分音符)を1拍とする2拍子、3拍子、4拍子として数えられる(新訂・標準音楽事典より)。



12312 で入らないとだめです 4分音符単位()で数えたとき最後の2分音符のはいるタイミングがカウントとずれていることを注意している。最後の2分音符は12で入るべきであることを強調している。

(2) 第1楽章G: 楽譜に拘束されるな

次のプロトコルデータの中の楽譜のように、Gの2小節前から始まる6連符を正確に弾くことができないし、そもそも作曲家も正確に弾くことを求めて書いてはいないだろうと言う。「トレモロにして刻むということよりもむしろサラサラという感じの音が欲しい。……楽な譜割りで書いてしまっても狙いすぎてしまう。何となく曖昧模糊としている。このような表現にするためには2拍子でつじつまを合わせていくと良い」のであって、楽譜に拘束されるのではなく、楽譜に表れている作曲者の意図をくみ取って表現することが大切であることを指摘している。ちょうど、喩えとしてはオーボエが霧の中から浮かび上がってくるような雰囲気コントラバスが作っていくのがこの6連符の演奏の仕方ということになるのかもしれない。楽譜に込められた作者の意図を考えて、表現を工夫していくことが大切なのであって、ここでも前の節の弦

分奏のところでも述べたように、演奏は楽譜の忠実な再現ではないことを指導者は指摘しているのである。

プロトコルデータ2-2 (第1楽章②)

1 楽章Gの2小節前～(スコア 12 ページ)

18:59: ? 23: トレーナー ジャあ次のところいきましょう。トランキーロのところ、ンターター……。

パート員全員でGの2小節前からを練習する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

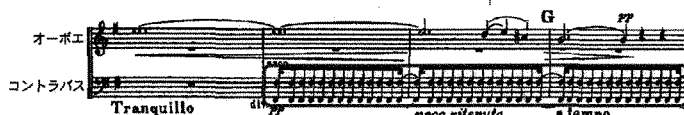
24: トレーナー ためしにそこ、6連符普通に弾いてください。タカタカタカ……。

パート員全員で同じ箇所を6連符で演奏する。

25: トレーナー それのシンコペーションだと思えばいい。

パート員全員で楽譜どおりに演奏する。

26: トレーナー だから、例えば指揮者の人が(指揮をやりながら)わかんなくなるからね。だから、タカタカタカ……。 (指揮に合わせて)弾いてはいけません。それでこれは柔らかく。これは効果(音)なんですよ。これは正確に弾くことが作曲家としても(狙ってはいないでしょう)。サラサラ……。そういう効果音がほしいんですよ。そうすると、楽譜っていうのは書きようがないんですよ。トレモロ(刻み)にするってわけでもないし、だけど何かサラサラっていうのがほしい。だったらトレモロにしちゃったらいんじゃないか、そうかといってじゃあもっと割り切れるように、もっと楽な譜割りで書いたらいいじゃない。それだと狙いすぎてしまう。何となく曖昧模糊してるんだけど……。そういうときに、1, 2で(2拍子で指揮を振りながら)つじつま合わせると、そういう風に見て合わせていくとやりやすいです。もう一度やってみましょう。ピアノシモですよ。



コントラバス他低楽器の5パートは、動きが細かすぎて6連符のシンコペーションを正確に弾くことが出来ない。オーボエのソロが響く中から浮かび上がってくるような雰囲気伴奏を。

再度同じ箇所をパート員全員で演奏する。

27: トレーナー そう。できるだけ柔らかい音で。はい。いいでしょう。そうするとHの前からがずいぶん入りやすいです。でないと、拍、小節を見失ってHの前に来てはまだウダウダやってやる可能性があるから。そうでしょう。

(3) 第1楽章Ⅰ：休符で休んではならない

プロトコルデータ2-3 (第1楽章③)

1楽章Ⅰの4小節目～(スコア16ページ)

19:05: ?	28: トレーナー	じゃあ次いきましょうか。123223って数えてください。次のアウフタクト。
		全員でⅠの4小節目からを演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。
	29: トレーナー	遅い。123ってカウントしてください。躊躇しないで。
		再度全員で同じ箇所を演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。
	30: トレーナー	遅い。入ってくるのが遅い。
		再度全員で同じ箇所を演奏する(しだいにトレーナーの指揮と演奏とがずれてくる)。
	31: トレーナー	あなた方八分音符で数えるから合わなくなる。123223, トントントン……。四分音符単位で数えないと。だからオーケストラでやっているとバーっと流れるから何となくついていけばいいんですけど、いいですか。そうすると何となく合っちゃうんだけど、合ってるように感じるんだけど、今日やりたいのは一人一人がちゃんと勘定することです。カウントすることをやっておきましょう。そうでないと、何か起きた時に対処ができない。いつも惰性で、そこまで言うと言い過ぎかもしれないけど、何となく弾いてしまうことのないように。カウントして弾くように。速めのカウントで。しかもそれは速くて積極的なカウントです。もう一度いきましょう。
		再度全員で同じ箇所を弾こうとする。弾き始める前にトレーナーが話し出す。
	32: トレーナー	遅い。123223 で入らないとダメなんですよ。だから構えてないとダメ。体でカウントしてないとダメですよ。静止してていきなり動き出すと絶対遅れますよ。
		再度全員で演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断し、トップ奏者の楽器を奪う。
	33: トレーナー	123223……。ちゃんとカウントしてないと。体がリズムに乗ってないと。静止から弾こうとすると絶対遅れます。
		再度同じ箇所を全員で演奏する。
	34: トレーナー	そう。そこの入りがとても乱れやすいんです。12322 タタ……。2で次のリズムを体でとってないとダメです。それを音にしてから弾き出すんじゃ間に合わないです。だから、休みのところも本当に休んでしまわないように。わかった? そこは気持ち切れないようにカウントして。もう一度いこう。
		再度同じ箇所を全員で演奏する。

35: トレーナー はい。いいですよ。それでできればもう
 ちょっとアップ (弓) をちゃんと……。
 弓を弦に当ててから弾くたびに弦からは
 じけるような感じにならないこと。そう
 しないとどこ弾いてもいつもタタタ
 ……。いつも (???) な弾き方になっ
 ちゃうから。力いらないから。(弓を弦に)
 押さえつけないで吸いつけてください。
 もう一度。

再度全員で同じ箇所を演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

36: トレーナー もう一度。2でカウントをとってない人
 がいる。12322 としっかり数えてくださ
 い。

再度全員で同じ箇所を演奏する。Kの3小節前でトレーナーが指揮を中断する。

37: トレーナー ウンタカタカですぐ入らないと。遅く
 なってくるよ、少し。遅くなってくるよ。
 もう一度。

再度全員で同じ箇所を演奏する。Kの3小節目あたりでトレーナーが指揮を中断する。

38: トレーナー Kの3小節前の頭の打点をしっかり見て
 入れるように。そこで、休符で、リズム
 とってないと。呼吸とってないとダメで
 すね。わかった? これをやらないと、
 何となく合ってるんだけど、間違っ
 ないんだけど、しっくりきてない。リズム
 をとってない感じで聞こえちゃう。それ
 がたとえ合っている、何となく合っ
 ている、音楽的にリズムがしっかりして
 いない。もう一度いきましょう。用意遅
 れないように。次へ次への準備が遅れな
 いように。左手も右手も。それからだ
 んだん遅くなってくるから気をつけてく
 ださい。

再度全員で同じ箇所を演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

39: トレーナー ダグダ……。前に行って下さい。

再度全員で同じ箇所を演奏する。Kの3小節前でトレーナーが指揮を中断する。

40: トレーナー (おそらく音の強弱についての指示を出
 している)

再度全員で同じ箇所を演奏する。Lの5小節前で中断する。

41: トレーナー そう。それも (Kの7小節目からの動き
 のことを指している) 必ずカウントしな
 いとダメです。Kからいきましょう。

全員でKから演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

42: トレーナー 重くならない。

再度Kから全員で演奏する。

43: トレーナー 強く強く。Lの6小節前から。

全員でLの6小節前から演奏する。

44: トレーナー もっと強く強く。弱い。

再度全員でLの6小節目から演奏する。

45: トレーナー ウンタララ……。指板の上ばかり弾
 かないように (強い音が出ないから)。

再度全員で同じ箇所を演奏する。

46: トレーナー もっと強く。もっとフォルテで。

再度全員で同じ箇所を演奏する。

47: トレーナー そう。オーケー。ようし。それからこのところ気をつけてほしいのは……
(トップ奏者の楽器を手にとってよい例と悪い例を弾いてみせる)。切れてしまわないように。しっかり。じゃあKの出だしだけやってみましょう。(???)

全員でKから演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

48: トレーナー はたくな。(弓を弦に) つけときなさい。

全員でKから2回演奏する。

49: トレーナー ダグダグってならない。アップ(弓)を(強く)弾きなさい。はたいちゃダメです。

再度全員でKから演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

50: トレーナー 重くならない。

再度全員でKから演奏する。

51: トレーナー そう。もっと地を這うように弾きなさい。もう一度。

再度全員でKから演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

52: トレーナー リズムをとって。もっと休符のリズムをとりなさい。それをやらないと絶対いいリズムにならない。

再度全員でKから演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

53: トレーナー 弾き始めの弓をぶつけるようにひかないように。もっと柔らかく。関節の全てを柔らかくして弾きなさい。

再度全員でKから演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

54: トレーナー そう。みなさん堅い。弾き始めの音、ガンとなってる。ロボットみたい。そう弾くから、みんな音がガンとぶつかってるんだと重います。力ぬかないと。たたかない。(弓を弦に)ちゃんとピタッと吸い付けるように。全ての関節をリラックスさせて弾いて下さい。

再度全員でKから演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

55: トレーナー タダダ……。ひきずらない。(???)が強すぎ。

さらに全員でKから2回演奏する。

56: トレーナー 休符で呼吸しなさい。

再度全員でKから演奏する。

57: トレーナー どんどんいっちゃいなさい。ぼくの手がとまっても行っちゃっていいから。僕は指揮者やってるわけじゃないから。

再度全員でKから演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

58: トレーナー もっと神経を集中……。気持ちの集中が足りない。Kの入り。

再度全員でKから演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

59: トレーナー (手首を) しなやかに。

再度全員でKから演奏する。即座にトレーナーが指揮を中断する。

60: トレーナー そう。(???)もうちょっと速いでしょ。インテンポで。

再度全員でKから演奏する(テンポは速い)。

61: トレーナー 出だしが(???)。タカタカ……。次は4つですよ。

再度全員でKから演奏する。

62: トレーナー もう少し弾きなさい、アップ (弓) を。
つけとく。はずむな。たたいちゃダメだ
よ。

再度全員でKから演奏。

63: トレーナー はい、いいです。

全体の練習を通して指導者のF氏が強調しているのは、リズムをしっかりと身体でカウントして弾くことである。このことが特に意味を持ってくるのは、休符の次に始まる音を出すタイミングである。次のリズムを身体でとって備えておくことが音の出だしを遅らせないためには大事になるというのである。だから、「休みのところも本当に休んでしまわないように」、「休符でリズムをとってないと。呼吸をとってないとダメです。」といった発言になっている。以上は、プロの演奏家の発言であるが、驚くほど類似したことを述べているのが本論文で何度も登場している木村敏である。彼は『あいだ』の中でこう述べている。『間』のすぐ次に来る音が生きた音になるのも死んだ音になるのも、演奏者が『間』それ自身の演奏者に伝える指示を的確にキャッチしてこれを実現するかしないかにかかっている。……『間』はつねにそれ自身のうちに未来産出的な志向性を有していて、次に来るべき音はこのノエシスの未来志向性に従って方向づけられるのである。』(『あいだ』p.57)。F氏と木村敏の二人の発言は共に合奏の本質を言い当てたものであって、まさに演奏者が持つべき「合奏のエチケット」である。F氏は実際の演奏の仕方を実技指導することで長い音楽経験を通して身に付けてきた「カン」と「コツ」、これを暗黙知と言ったり、「合奏のエチケット」という言葉でここでは言い直しているが、言語化し伝達することが出来ている。通常は意識化することなくプロの演奏家としてオーケストラで演奏していることも、あえてアマチュアの人間を前にした時にはこれらが意識化されてくると言える。休符という「間(ま)」、音と音の間の「間(ま)」に何をしておくべきなのかということであり、「間(ま)」の持っている意味をどうとらえるかが演奏者が身につけるべきことになるのだろう。木村敏のいくつかの発言を挙げておく。「合奏でいちばんむずかしいこと、またそれだけに合奏の一番の妙味は、音を合わせることよりも『ま』を合わせることにある。音楽の生命は、音符に書かれたひとつひとつの音にあるのではなくて、音と音の間の『ま』にはたらいっている湧き上がるような時間のたわむれにあるのだから。」(『あいだ』と『ま』p.370)。「音楽は、その音響によって空気を振動させることでわれわれに訴えかけてくるのではない。音楽がどれだけ人の心を訴えうるかは、音がその中にいかほどの沈黙の声を運びうるかによって決定される。だから、音のない休止、音と音のあいだの『間』が、しばしば音以上の雄弁さで声を語りうることもありうるのだろう。音が一斉に沈黙した『間』において、音楽はもっとも純粹に、もっとも輝かしくその声を聞かせる。」(『国立劇場公演・『音響——聲の伝説』解説書 1982年6月25日』、『木村敏著作集8』所収 p.36)。

「間」で何をしておくか、それは身体で、呼吸をしながら休符の間も文字通り休むのではなく、しっかりと次に向かっての未来志向的活動を行っておくことである。演奏というアクチュアルな行為は止まることなく流れ続けているものである。だから空間では区切ることができないし、空間で表現できないものである。休符の間も演奏という行為は休んではない。何故なら、音楽は音と音の間の『ま』で展開されている何もしていないという時間の中に存在するのであったし、それは絶対に「何もない」間ではないからである。プロの演奏家のF氏は、この「間」

に対する具体的な対処法としては身体でカウントする、リズムを取ることでアクチュアルな、連続的な時間の流れとしての演奏行為に向かわせることを意図的に言っていると考えられるのである。前章の3節ではヨハネ福音書の「はじめにコトバありき」をどう読むかということについて触れたが、はじめにあったのはコトバでも行為でもなく、「はじめにリズムありき」であったと言い換えたのは指揮者であり、ピアニストでもあったハンス・フォン・ビューローである。先に木村が合奏で一番むずかしく、また合奏の一番の妙味になっているのは「音を合わせることも『ま』を合わせることにある」と述べていたが、ビューローと木村敏の二人が共通して強調しているのは、音楽における最も根源的なものは実はハーモニー（調和、和声）よりもリズムにあるということ、そしてこの練習場面でもしきりにプロの演奏家のF氏が強調していたのもこのリズムを大切にすることであった。

「……一定期間の沈黙を指して『間』と言うのは、そのリアルな（時計で計測可能な）時空間を『間』と言っているのではなくて、演奏者がその沈黙のあいだにも絶えず音楽の世界と緊密な接触を保ちつつけているその接点を『間』と言っているのである。だからそこにリアルに見ればどんなに長い時間が経過していても、『間』の一瞬一瞬が、あるいは『間』の全体がアクチュアルな『いま』でありつつけている。このアクチュアリティが見失われると、『間』は途端に『間延び』のした、あるいは『間の抜けた』ものになってしまう。逆に言うと、まるで沈黙のない音楽、たて続けに音が入れ替わっているような音楽においても、その一瞬一瞬に『間』がはたらいっていると言わなくてはならない。『間』というのは実に『間髪を入れず』とか『間一髪』とかの表現にみられるような、極微の（あるいは無の）間隔を隔てた接触面のことなのである。」（木村『偶然性の精神病理序説』p.19）。

第7章 行為による創発と慣習の間

伝統をいかすということは、伝統をこえるというまさにその努力において伝統にふかくまじわり、そのまじわりのなかであらたな伝統をつくりだしていくということとべつのことではない。いいかげんな模倣からはいいかげんな独創しかうまれず、いいかげんな独創はいいかげんな模倣に満足するというのが古今にかわらぬ芸術上の真理で、そういう独創や模倣は、伝統をささえることもつくりかえることもなく、伝統のなかにうもれていくだけである。（長谷川宏『ことばへの道』p.188）

ここでは、前の二つの章で取り上げてきたこと、北大オケの音楽作りの過程の分析から示唆されることを整理して、これまでのまとめの議論を行う。

1. 行為および述語主義

(1) 行為論は何を示唆するか

本論では、人間の精神活動を主体の意識や認識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ようということであった。第5章では、西田幾多郎の行為論を参考にしながら人間精神、さらには人のさまざまな営みを行為という視点から論じることの必要性を議論したが、行為を論じることには単に行為そのものを研究の対象にしているのではないことを確認しておく必要がある。つまり、外部への働きかけ（ノエシス）は必ず何かを自己の外にもたらす。

それは文化創造であるかもしれないし、二人の間のたわいのない会話かもしれないが、とにかく何ほどこかのものを生みだす。それが文化と歴史の形成に向かう小さいながらも第一歩であることは間違いない。さらに、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外部対象に対する認識（ノエマ）が成立する。ここでは、行為と認識は円環的な関係として立ち現れてくる。

我々の研究にとって西田の行為論が持っている意味をもう一度確認しておくならばこういうことだろう。近代西洋哲学の一つの伝統では認識活動を統制するのは主体であり、主語というもので象徴されている主体が述語（行為）を統制する、リードするという発想がとられる。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、述語の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も認めることができる。実際、フッサールはデカルト、カントのコギト論（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。そして、西田の場合は、フッサールがあくまでも意識レベルでのみ考えたノエシス・ノエマをさらに一層広げてノエシスに意識を超えた身体や運動という要素を入れようとする。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のである。本論文で何度も言及してきた精神病理学者・木村敏のノエシス概念は西田の行為的直観に依拠したものである。西田の行為的直観の考え方では、現実というものは「働くもの（ポイエーシス）」の世界であり、行為の世界である。行為ということは、我がものを動かし、ものが我を動かすことである。われわれは行為によってものを見、それに限定をかけながら、我が働きかけたところの対象であるものが我を限定しかけてもくる。これが「行為的直観」である。ここでは主体としての自己が展開する行為を中軸に据えることと、行為的自己と社会（世界）とは弁証法的関係にあることになる。

中村雄二郎は彼の西田論の中で次のように述べている。「われわれの身体は歴史的につくられたものである。どこまでも決定されたものであるが、しかしまたつくるものである。われわれが働く（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』より）。そ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性をロゴス化＝合理化する働きをもつものである。」（中村雄二郎『西田幾多郎』p.168-169）。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もある。

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したことを示していると言う。これはまさにヴィゴツキーの社会・文化（あるいは社会・歴史的）アプローチそのものである。身体の問題はこの後でもう一度みることにして、先に述語的行為を議論する。

(2) 述語主義

人のあらゆる営みを行為という視点からみるということは、関係論的視点を取るということでもある。ここで西田とも深いつながりがある和辻哲郎の述語主義的発想をみなければならぬ。具体的には「和辻倫理学」である。以下、『人間の学としての倫理学』（1934）を要約的に

述べてみる。人間とは人ではなく、人と人との間であり、人のなかまであり、即ち人倫である。だから純然たる個人は仮構物であり、人間として存在する限り、いかなる個人もなんらかの間柄としてしか存在し得ない。そして、人と人との間は行為として展開される。存在するものは社会的な場所においてであり、またこれは実践的交渉においてのみその存在が可能になるということで、存在とは「人間の行為的連関」である。物の存在も人間の行為との関わりの中でしか意味を持ち得ない。人間の存在は行為という形で実現され、しかも行為的連関であるから個人の主観的意識でも、また個人の行為でもない。そして連関であるから、超個人的な共同体の行為でもなく、個と社会の連関としてとらえなければならない。人間は個として現れつつ全体(社会)を実現する。そして個と全体(社会)の間で起きている運動(行為的連関)を貫いているものが倫理ということになる。このような和辻の思想の背景にはハイデガーの影響が強くあると言われている。

以上の和辻の主張からも行為論は関係論であることがはっきりする。そして、述語という行為論の視点を取ることは西欧近代哲学の主体重視に対する批判的営為へとつながる。和辻(1935)の「日本語と哲学の問題」(『続日本精神史構造』所収)でそれが展開されている。この論文では、日本語の特質と、西欧の主体重視の考えとは異なる日本独特の行為重視の精神構造との連関が論じられている。日本語と西欧の言語の大きな相違として、日本語では「悟性的認識の不熱心さ」が指摘できる。つまり「もの」を言い表す名詞は類型的に表現されるだけで、複数形、性による区別(男性名詞、女性名詞)、冠詞を伴わない。あるいは「もの」との関係を表現する動詞も主語(主格)との強い関係を持たず、人称的変化がない。ここに主体(主語)をはじめに考えるのではなく、動作(述語)を中心にして「もの」との関係を考える述語主義重視の特徴が表れている。名詞に複数形がないことは、「もの」を分析的、対象認識的にみる、言語でそれを表現しておわるのではなくそのものとの関係、つまり実践行動を通してその存在を了解することを求めている。これは時には日本語は状況に強く依存している言語であるとも言われるゆえんである。あるいは「てにをは」の数の多さ、動詞は助動詞によって複雑に表現されているという特徴も「もの」を客観的な物として理論的認識を重視するよりも、ものそのものの「動き」、情動的表現に重きを置いて、体験の相互了解を重視するものになっている。

和辻は言う。「もの」ではなく「こと」として表現することが日本語の特徴である。「こと」には、1)動作として表現されたものが形容詞と結合してある状態を表わしたもの(静かなること)、2)出来事と歴史的事件を表したもの(変わったことが起きた、何かことがあれば)、3)言われ考えられたこと(あることを言う、あることを考える)を表しているものとがある。この3)では、言(こと)と事(こと)とは区別されないし、そもそもことは言(こと)の形で表され、言(こと)によって共有されている。このことをさらに和辻は続けて次のように言う。「言う行為が人と人との間に行われるのみならず、そこに言われることもまた人と人との交渉の中にある。言(こと)は相互の連関をあらわにし開示するものである。そうすれば言(こと)はすでに行為的連関における相互了解性を地盤にしていると言ってよい。従って『いうこと』は行為に先立って(原文ルビ)可能になることとしてあるのではなく、行為の中から、実践的了解の自覚(原文ルビ)として、生まれてくるのである。この自覚がさらにまた行為の中の契機となって、行為を導き、行為に形をつける、それを我々は『いうこと』が実現せられたと呼ぶのである。」(p.543)。「言(こと)は実践的了解の自覚である。しかしこの了解も自覚も単に個人的にのみ行われるのではない。それは社会的に、あるいは全体的に行われることによ

て、また個人的ともなるのである。このような個人的・社会的な二重構造を有する人間存在の自覚としてのみ『言（こと）』は生起し、また発展する。だからこそ言（こと）は個々人の『言うこと』でありつつ個人を超えた一般的なことであり得るのである。そうしてみると『言う者』は個人的・社会的なる人間である。かかる人間が己の存在の自覚として言（こと）を生みだすのである。『あるということ』を問うという事態がすでにそれを示しているのである。」（同上 p.546）。

この論文では、和辻は日本語という言語の特質と、精神構造の形成との間に強い相互連関を持っていることを前提にして西欧とは異なる日本人の述語的関わりが強さ、個人ではなく個人の間の関わりを重視する精神性の特徴を指摘している。そしてこの論文の最後では哲学者は「あるということはどういうことか」を自分たちの生きた言葉で、日本語で考えるべきであると言う。「哲学の中心問題が、存在的に我々の日常生活に密着しつつ、存在論的にそこから最も遠くなっている。日常の言語から遠のいた哲学は決して幸福な哲学ではない。」（同上 p.551）。

私たちの日常生活における話しことばは主語を欠いた述語的表現が一般的であることはヴィゴツキーが『思考と言語』で述べた通りである。主語を欠いた述語主義は特殊ではなく、私たちは述語的な行為連関の中で精神活動を展開していると言って構わない。そこでは常に他者との行為を中心にした相互的連関があり、この中から行為的意味による多様の広がりが生まれるのである。主語という自己へ収れんしていく方向ではなく、他者との間の中で広がる偶然性と多様性こそが新しいものを作っていくのであり、これが人間精神の基本型として考えるべきである。この原形を子どもの遊びに求めることができるし、さらに本論で問題にしてきた音楽合奏もまさに相互的行為による協同的な意味生成という点では同じである。

2. 身体と表現行為

(1) 身体と時間

ここでは、はじめに身体を前提にした表現行為について考える。次に外部に表現するという行為が思想を完成体へと持っていくことを述べる。

アラン (1929) は『芸術二十講』の「第6講・音楽」において以下のように言う。「身振りが目に映るイメージに意味を与えるのと同じく、私たちのうちにある声こそが音を完結し、体全体を耳に従って配置するのであって、これが音を感じるということなのです。」（邦訳 p. 73-74）。つまり、私たちの喉、耳で感じた音こそが原点にあるものであり、「歌手やバイオリンストが振動する空気の抵抗を感じ取る」（同上邦訳 p.74）という意味で、音楽はきわめて身体性に根ざしたものである。あるいは、三拍子は「その自然的起源は恐らく水車または穀物倉で穀物を打つ人の発する音のうちにあり」（アラン、1926年『諸芸術の体系』邦訳 p.144-145）という指摘も、音は私たちの身体の中に深く浸透していることを示すもので興味深いものである。

前の章で取り上げたコントラバスの指導でプロ奏者が「身体でリズムを取っておけ」と何度も注意を与えていたことを「動きの身体化」という視点から考えてみる。メルロ＝ポンティが『知覚の現象学1』で、シュナイダーという後頭葉・視覚領野に損傷を受けた青年の視覚機能、触覚的再認能力、さらには運動機能の障害の分析をした後で述べている部分に、適切な運動が出来るようになるということは、身体そのものがそこで必要とした動きをとらえ、まさに身体で了解するようになることだという点を強調しているくだりがある。「身体こそが運動をく把促し、運動をく了解する」のである。習慣の獲得は、たしかに一つの意味の把握であるが、しか

し、それは運動的な意味の運動的な把握なのである。」(邦訳 p.167)。あるいは盲人が杖を使って外界を捉えていく過程についても、「対象を感知するに際して、杖自体の長さでもって対象の位置を知るのではなく、手を屈かせるその動作と拡がりから対象の位置は直接与えられるのである」と述べている(同上邦訳 p.167-168)。つまり、意識が身体の方に指令を出していくという私たちがよく陥りがちな発想ではなく、身体そのものが適切な動きをとらえ、習慣化しているというのである。これがプロが持っている演奏法上の慣習であり、だからこれは身体的な反応をまさに「間身体的」に伝えるのであって、言葉だけでは伝えきれないものが残ってしまい、実際に音を出してみることでその身体にしみついた技法を伝えることができるのである。それをあえて言えば「暗黙知」となる。このことを技能を承ける立場からみるならば、「一種の会得によってそれを〈了解〉する」といったいわば自らの身体的な現象としてまるごと一気に捉えられる必要があるのかもしれない。ここでもこのコツを言葉で言い表せないのは伝達は身体と運動の現象レベルに依っているという理由を指摘することができる。

ここで合奏の時に各演奏者間のタイミングの手かかりとして使われるザッツのことを考えてみよう。弦楽器でも管楽器でも弦であるか、演奏する際の呼吸動作であるかという違いはあるにしても各パート内あるいはパート間で音が出てくると同時に出来る身体動作はたしかにタイミングを合わせたり、音の出だしのための重要な手掛かりとして各パート内あるいはパート間で使われている。だが、これも相手に合図を送るためだけに出しているのではなく、身体で音を造っているその結果としてザッツとして出ているのである。身体的な運動が先にあるということであってその目的の主客を混同してはならない。

本論では何度も引用している木村敏は『「あいだ」と「ま」』で、かつて木村が出会った声楽の指導者が歌曲の一番のむつかしきは休止符から次の音へ移るところにあると指摘していたことを上げている。ちょうどサーカスのブランコで、一瞬のタイミングのとり方で墜落してしまうのと同じことだと説明していたというのである(同書 p.364)。休止符の「ま」のとりかたとして、からだのリズムで「間髪を入れない」一瞬の呼吸をつかまえる以外に、方法がないというのである。前の章でプロのコントラバス奏者のF氏も全く同じことを述べていたのである。音楽に精通している人と音楽のプロでは何が重要かを指摘する内容が自ずと共通してくることは当たり前なのかもしれないが、それでも余りにも同じような点を挙げているのには驚かされる。

そして、木村も前の章の二人のプロの演奏家もリズムと間(ま)、休止が演奏ではきわめて重要な意味を持っていることを指摘していた。沈黙あるいは間(ま)の中にこそ演奏の本質がある、「休止は休みではない」ということである。それは音楽は連続的な時間の流れの中を生きているからである。演劇指導者のルコックは言う。「沈黙の演技というルールが学生に演劇の基本原理を発見させる——すなわち、沈黙から言葉は生まれるものだ。並行して、動きは不動からしか生まれないことを発見する」のだ(『詩を生む身体——ある演劇創造教育』邦訳 p.20)。

発生論的運動学を提唱している金子明友は『わざの伝承』の中で運動は連続したものであって、それを静止した形や小間切れにして分析してしまうと運動の本来の形態は失われてしまうことを何度も強調している。この指摘は音楽演奏を考える時にもあてはまるきわめて重要なことである。行為としての運動、そしていまここで問題にしている音楽の演奏行為は、時間的に切れることのない連続であり、そもそもこれらの運動や行為を小さなコマに分解して静止された形態を分析してしまうと全く運動の意味が失われることになる。「現在の運動のなかで、半

分はもはや現実ではなく、半分はまだ現実になっていないものであって」(p.33)、今の現在という時点で起きていることは過去へと完了してしまった運動結果の分析では運動が持っている本質も運動に潜んでいる時間性もとらえることなどできないことになる。「かたちというものはかたち創るという生成のプロセスにおいてのみ成立する」(p.207)ということであり、現在という時間の中では、先読み(プロレプシス)も想起(アナムネーシス)も同時に発生しているのであって時間が先行する前のことが後のことを一方的に因果的に決定づけているのではない。

「一切の行為は即興である」とはヴァイツゼッカーの有名な言葉である(『ゲシュタルトクライス』邦訳 p.281)が、それは、金子はヴァイツゼッカーが即興の語源について述べていることをもとにして以下のように紹介している文を確認することでよりはっきりする。つまり、〈即〉は同時性という意味を含んでおり、〈興〉は新たな生成が意味されているのであって、Improvisationは同時発生、「即(同時)+興(発生)」ということを言い表しているのである。時間的に先(プリウス)にあるもの、後(ポステリウス)にあるものその明確な区別が出来ないし、後者が前者を規定してかかるといった因果論が成立しないような同時発生性、円環的な関係の中での出来事として表現したものなのである(金子 p.342-343)。

さらに続けて、金子は言う。「伝え手はわざの伝承において、受け手の運動感覚意識に共振しながら、学習者が工夫するコツやカンの発生と一緒に立ち会い、その発生を促せる能力、つまり伝えての促発能力が問われることになる。」(同上 p.13)。前の章でもプロの演奏家は実際に楽器を演奏してみて、また生徒が演奏した音を聞くことではじめて表現の問題点を指摘することが出来るし、プロの演奏家が持っている音楽的解釈や表現方法を伝えることが可能になっている。だから音楽的な慣習やプロの持っている暗黙知も実演を介してはじめて出来るのである。

金子の言う「発生論的運動学」はまさにフッサールが晩年に問題にし、そしてメルロ＝ポンティが継承した「発生的現象学」という視点で運動学を検討していこうとするものである。そして、このフッサールが残した課題を現象学的社会学として継承したのがシュッツであったし、そこで問題になっている「発生的相互行為論」は、発達を相互行為論の立場で考えようとする者にとっても多くの共有する視点と課題があることに気付かされるのである。「間主体性」あるいは「間身体性」といった言葉で言われるような広く主体間で起きていることに「発生」という時間変数を入れることの重要性を改めて確認することと、間身体・間主体が持っている具体的な「力」の交錯を研究の射程に納めることの意味を確認しておきたい。これらはまさに廣松渉の思索の中の「問い」でもあった。

(2) 表現行為

メルロ＝ポンティ『知覚の現象学』の第1部VI「表現としての身体と言葉」に「思考は表現である」という項がある(ここでは中山訳『メルロ＝ポンティ・コレクション』を使用)。思考と言語の関係について、思考は言語の外にあって独立した形で存在していると考えがちであるが、メルロ＝ポンティはこれは間違っていると言う。「言葉は思考を固定するための手段にすぎないとか、言葉は思考の外皮であり、衣装であると言われることが多い」(邦訳 p.23)が、これは違っている。表現するという営みが意味作用を実現し、実行しているのであって、思考の完成品がはじめにあってそれを単に言葉が翻訳しているのではない。表現されることで思考はその完成体となるのである。もちろん言語が思考を作るといった言語至上主義ではなく、ここでは外部に向かって表現することが思考を具体化するということなのである。「思考は『内面的な

もの』などではないし、世界の外部、言語の外部に存在するものではない。すでに構築され、表現された思考は、沈黙のうちに自分で思い出すことができるし、そこに内面的な生があるという幻想を抱いてしまう。そのために、わたしたちは思い違いをして、表現される以前になにか思考そのものといったものが存在すると考えがちである。……新しい意味作用の志向は、それ以前の表現行為によって生まれ、すでに利用できるようになっている意味作用をまとわないかぎり、自らを認識することはできない。」(同上邦訳 p.25)。このことは芸術表現でも同じである。音楽も演劇に、絵画も表現することそのもののに芸術の実存を与え、また外部に表現されるからこそ私たちはそれを知覚し、近づくことができるのである。「ソナタの音楽の意味は、これを担う音と切り離すことができない。ソナタを聴いてみるまでは、どんな分析によっても意味を推測することはできない。……演奏の間は、音はソナタの単なる『記号』ではない。ソナタは音を通じてそこにあるのであり、音のうちに舞い降りる。」(同上邦訳 p.24)。

3. 個と普遍性

本論では、ある作曲家の一つの作品についての音楽合奏とその練習という、限りなく個別具体的な実践行為を取り上げている。行為は具体的であるが故に普遍性を持たない、従ってこのような行為をいくら集め、また分析してもそこからは普遍性をもった結論を得ることは出来ないと言われることがある。そこには行為をめぐる個別性と普遍性についての誤解がある。ここではこの実践的行為というものは決して個別に属することではなく、普遍性の表現でもあることを論じる。

丸山高司(1993)は「実践の場所」(『プラクシスの現象学』所収)で、普遍的なものは必ず個別的な行為を通してしか外部に具体的な形として表すことができないと言う。そうすると個別と普遍は二分法的な対立関係にあるものではなく、普遍の具体的な表現型が個別の事例になるのである。丸山は次のように言う。「行為は、普遍と個別との相互媒介ないしは相互規定によって成立する。そこでは普遍は個別において具体化され、個別は普遍を表現する。行為は、個別的なものにおける普遍的なものの表現として、『表現的』である。」(p.21)。丸山の上げている具体例で考えてみよう。野球にはルールがあってこれを守らないと野球は成立しない。それではルールを知っていれば野球が出来るかというそれは全く別の話である。ルールブックに記載されている普遍的な規則には書ききれないさまざまなプレーの仕方、技法、その他上げればきりが無い「コツ」や「秘訣」、チーム特有の試合運びが存在する。このような個別・具体的な内容を行為によって実現することによってはじめて野球という普遍性は形を表すことができる。そこでは野球の実行に関する普遍的なルールがあることと、それを具体化する実践性の二つが必要で、どちらが欠けていても具体的な野球という現象は生まれない。法と判決の対象になる事例との間の関係も同じである。法律の条文は一般的なものであり、判決の対象である事例は個別的である。法には個別具体の判例は書かれていない。あくまでも一般的な記述である。この一般的な法を適用し、具体化されたものが個々の判決であり、判例である。個々の判決の事例が一般的な法律の内容とその意味に内実を与えてくれる。「判決は、決して法の機械的な適用なのではなく、つねに生産的である」(同上 p.21)ということになる。

本論で問題にしている楽譜と具体的な演奏との関係も同じである。前の章でみたように、楽譜通りに演奏するということは単に楽譜に書かれたものをそのまま音にすることではないし、楽譜に書かれたものも具体的な演奏という演奏者の表現行為によってはじめてその意味が形

成・具体化される。楽譜という普遍は個別の演奏によって「現実」となる。木村敏 (1960) は作曲家も演奏者も共に独自の創造の行為によって音楽を創り上げる自発性を持っていると言う。作曲者は音符を綴りながら自らの決断によって音楽を語っていく。同時に演奏者も同じように自らの決断によって時間を超えた世界 (永遠の空間) に参入し、音楽を創り出していく。仮に演奏者が作曲者の単なる代弁者であったなら、作曲者の個人的様式、その時代様式、楽器の特性などに神経を磨り減らすはめになってしまい、自発性は失われる (『音研』VI, 京都大学音楽研究会, 『木村敏著作集 8』所収 p.26)。行為という個別性は具体性を持ち得ない普遍性の具体的表現の姿である。まさに丸山が言うように「行為的生は、規則とその適用との循環、つまり『普遍と個別』、『全体と部分』との間の循環」(丸山「実践の場所」p.21)である。

ここに現在の生と普遍性が存在している超越的時間 (実はこれは超越的な時間ではなくて過去ないしは歴史という時間なのであるが) との関係が問われることになる。これについては、第5章において G. H. ミードの時間論、およびメルロ＝ポンティの制度化を例にして考えた。ここでは二人の主張と重なっているベルグソンの時間論でもう一度確認をしておきたい。要点を先に述べれば、記憶という形で保持されている文化的慣習 (コンヴェンション) が固定した形で我々の記憶の中に存在したり、一方的に我々の実践の行為を規定してくるのではなく、絶えず現在のな実践との関連の中でそれは呼び起こされてくるということである。

ベルグソンの『物質と記憶』の「第3章・イマージュの残存について——記憶力と精神」は、記憶の問題を中心にして人間精神のモデルを論じているもので、この著書全体の中でも最も重要かつ、興味深い内容になっている。彼の記憶論、そして時間論というのは過去、現在、そして未来という時間は一つの連続的な流れとしてとらえるという特徴がある。特に、現在という時間は、感覚と運動の総体であるが故に次々に新しいものが生成されていく連続の各断片でしかないのである。それに一定の持続を与えるものは現在に食い込む形で存在している、あるいは逆に言えば「現在」が絶えず流れ込んでいく「過去」という記憶なのである。

「……現在はたんに出来つつあるものにすぎない。現在の瞬間は、もし過去を未来から分かつかこの不可分な境界の意味に解するならば、これほど存在しないものはない。私たちがこの現在はあるべきだと考えるとき、それはまだありはしない。またそれは存在していると考えるときは、それはすでに過ぎ去っている。これに反して、具体的な、意識によって現実に生きられる現在を考えるなら、この現在の大部分は直接的な過去にあるといえる。……純粋な現在とは未来を侵蝕する過去のとらえ難い進行なのだから、私たちは実際上過去を知覚するのみである。」(邦訳 p.169-170)。

『私の現在』とよぶものが、同時に私の過去にも未来にもくい入っていることは、あまりにも明白である。『私の現在』とよぶ心理的状态は、同時に直接的過去の知覚でもあり、直接的未来の限定であるのでなくてはならない。」(同上邦訳 p.156)。

楽譜は匿名である。それをどう表現し、形にするかという営みは個別、具体的な活動でしかない。しかし、この個別・具体の背景には広大な過去がある。それをもう一度現在という時間と呼び覚まし、形を与えるのが演奏という行為であり、具体的な音として表現することである。それはまさに、メルロ＝ポンティが以下のように述べていることに尽きる。「一つの絵画、一つの楽曲において思想〔画想または楽想〕が伝達されるのは、色彩なり音なりの展開を通じて以外にはあり得ない。セザンヌの作品を分析しようとする場合にも、実際にその絵画を見ていないうちは、幾つもの可能なセザンヌ像のあいだでまだ選択の余地を残しており、その画を実際

に知覚してみてもはじめて唯一の厳存するセザンヌ像があたえられるようになり、その知覚においてはじめて分析もその十全な意味をとるようになるのだ。」(『知覚の現象学・I』邦訳 p.251)。アランも言う。「表現するとは形をつけることである。」(『諸芸術の体系』邦訳 p.176)と。

要するに、私たちは歴史的現実の中で行為を通してこの世界と関わり、表現活動を行い、また細々とながら世界の一端を創っていく歴史的行為である創造活動を営んでいる。同時に、この歴史的世界に拘束をかけられた私たちの行為的(表現的)自己を通してしか自己を実現(表現)することができないのである。明らかに私たちは世界とは行為を通して関わることでしか存在することができない。同時にこの行為なるものは歴史的なるものに大なる「侵蝕」を受けることで具体化されざるを得ないということである。行為や身体、言語は歴史的行為であり、歴史的身体として存在し得ないのであって、行為や相互行為なるものをいかにも主体が全面的な自由度の下でそれを展開しているかのように捉えることなどできないのである。そういう限定の下での自己表現としての行為なのである。ここに次の4節とつながる問題がある。

4. 創発と慣習

中村雄二郎が鈴木忠志との対談をまとめたものに『劇的言語』がある。この中に次のような二人の発言がある。

以下のものは「仕掛けによってはじめて創造的になれる」(p.227)という見出しがつけられた対談の一部であるが、ここでは一部の文章を変えている。

中村雄二郎 言語あるいは型を通すことで内部的にミメシスができる。

鈴木忠志 言語や型は共有化されているからそれができる。(それらは)ミメシスのためのきっかけをつくる。つまり仕掛けです。型だけが確固として続いて、どの役者も寸分同じ型を演ずるというものではない。型を契機にして役者が顕われるのです。

中村雄二郎 仕掛けのない現実はない。仕掛けというものを使いこなすことができ、われわれははじめて創造的になれるんだ。

鈴木忠志 能に感心するのは、そういう意味の仕掛けですね。あの空間そのものがそうだし、役者が摺り足をしたり、長い時間じっと動かないでいるというのなんかも仕掛けの一つでしょう。

ここで言っていることのポイントは、型を通すことで内部的にミメシスができること、この型という「仕掛け」を使いこなし、それを越えるところに創造性があるという点である。この後者については新しいものを生み出す契機、三木清のことばで言えば「構想力」ということになるだろうし、本論で使っている「創発性」ということでもあるだろう。

次は「『正解』というものがあるわけないんだ」の見出しの部分である。

鈴木忠志 いまや演劇でも、日常生活でも、思考や行動には必ず外側に軸がある(一定の外的秩序)けれども、そのために表層的な意識だけがみえて、存在することのリアイティーが失っている。

中村雄二郎 外側の軸をまったくなくして四六時中生きていたらまいってしまう。だからある部分についてはかえってコンヴェンショナルにしゃべったり行為したりすることが、能率的というか、エネルギーに節約になっている。ただ、生活のすべてがコンヴェンショナルになっては新鮮に生きられないし、いわんや芝居(演

劇)でコンヴェンションが強く支配するようになると演劇にとって致命的なことになるね。

中村のこの発言は、慣習と即興(創発)の間の本質を指摘したものである。

長谷川宏は『ことばへの道』において、伝統(慣習)と独創性について大切な指摘をしている。長谷川は、芸術に関して、独創性ばかりが強調されることが多いが、実はこの独創は模倣を基礎にして成りなっているという。たしかに伝統は、模倣を強制し、またそれを可能にしていることからするとプラスとマイナスの制約を与えてくる。長谷川は言う。「伝統をいかすということは、伝統をこえるというまさにその努力において伝統にふかくまじわり、そのまじわりのなかであらたな伝統をつくりだしていくということとべつのことではない。いいかげんな模倣からはいいかげんな独創しかうまれず、いいかげんな独創はいいかげんな模倣に満足するというのが古今にかわらぬ芸術上の真理で、そういう独創や模倣は、伝統をささえることもつくりかえることもなく、伝統のなかにうもれていくだけである。」(p.188)。

前の章でメルロ＝ポンティの制度化概念のところでもふれたが、メルロ＝ポンティの中期における研究テーマをめぐって書かれた一つに「セザンヌの懷疑」という論文がある。そこでは画家(作家)は見たものという経験に表現という手段でもって暴力的に介入することであり、そこに変形を加えることが芸術行為であると主張する。絵画を見るという経験はたんなる模写でもなければ純然たる創造(産出)でもない。経験という無言のコギトなしでは始まらない(経験が原本オリジナルである)が、単なる繰り返し(模写)では意味というものを私たちに何も与えてくれない。そこでは変形作用が不可欠だ。そして、お馴染みのもの(光景、解釈の仕方、言説、理論)からの小さな逸脱とその〈ふれ〉が意味をひきよせ、作品の創造へと向かっていくことになるという訳である。もう一度前の章でも引用した「個人の歴史および公共の歴史における『制度化』」の一部を上げておこう。「画家は、自分の先行者たちの作品を模写することによって、それとは別の描き方を学ぶものであるし、彼の作品の一つひとつが『後続の作品を予告しながらも、それらの作品が同じようなものになることはできないようにしむけている』のである。」(「個人の歴史および公共の歴史における『制度化』」、『言語と自然——コレージュ・ドゥ・フランス講義要録——』所収)。

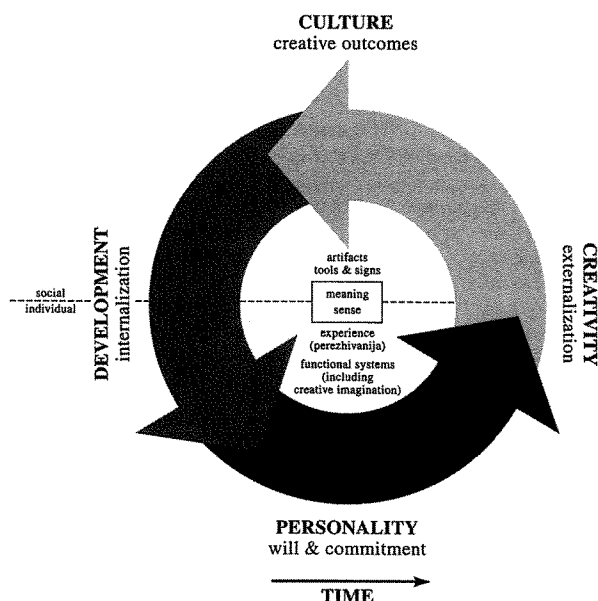
ベイトソン(1972)は『精神の生態学』の中に納められている、娘(キャシー)との対話の形をとった「メタログ」で、物事(ここでは「会話」が具体的な例となっている)が論理的に何ともなかったかのようにスイスイと進んでしまったのではそこからは何も新しいものが生まれてくることはないと言う(「何百年も前から人がしゃべってきたことを、そのまんまオウムみたいに繰り返すと変わりがない。すべてがクリシェになってしまう。」邦訳p.49)。一定のルールに従うことは必要であっても、ひたすらこのルールに従うだけでは、新しいものは生まれないのであって、そこには既成のもの解体や再構成が不可欠なのである(「新しいことを考えるためには……すでに出来あがっている考えのまとまりを、一度バラしてゴチャマゼにしないとイケない。」同上邦訳p.49)。思考を混乱させ、そのゴチャゴチャを前とは違う方法で思考を組み立てることにこそ積極的意義があるのであって、混乱することにこそ積極的意味があるというのである。

いままでの章の中で、行為という視点を取ることによって個と社会・文化とを弁証法的関係として捉えることができることを論じてきた。この前の節では、行為は普遍と個別とを相互媒介するものであり、また同時に行為は個という主体と社会・文化との相互規定の中で成立する

ものでもあった。個々の行為主体が展開しているものは一回ごとの個別なものであり、普遍性に還元できない具体的な現在の生である。そういう意味では偶然性を常に含んでいる。だから偶然とは行為のことであり、行為は即興を常に含んでいる。そしてこの創発によって新しい意味が生成され、これが行為の生成に与っていく。主体はつねに「世界内存在」として社会・文化の中で個の活動と世界との弁証法的相互規定性の中で生を展開しているからである。行為論の視点を取り入れることで、主体と外部世界との間を分断した主観－客観の対立、二分法的対立の発想を避けることができる。行為主体の世界における働きかけは新しいものを創発し、行為主体と世界（社会・文化）との間の円環的關係を創りだしていく。この関係を端的に表現したのが、図－3であるが、大事なのは主体の行為を社会・文化との間の弁証法的関係の中で正しく位置づけていくことである。合奏を相互行為という視点から論じことはまだ始まったばかりである。Hargreaves と North の編集になる『音楽の社会心理学』（1997）は音楽を社会的な文脈の中に置いたものであり、ここでもいくつかの論文で音楽合奏のことが論じられているが、そこにはまだ多くの課題が残されている。

5. 個別と集団の二重の主体性

ここでは音楽合奏といういわば個々の演奏者の演奏行為の集合＝持ち寄りを前提にしながらも単純なこれらの要素の集合では到底説明できない、オーケストラという一つの集団的な活動の単位が創り上げている音楽表現を問題にしてきた。個々の演奏者は集団の中で合奏という形で共同的な表現活動に参加することで、自己の表現が集団的な表現形成に参与しているということと、同時に集団的な合奏の中に置かれ、規定されることではじめて自己の演奏表現の位置づけが与えられてくることを知るようになる。木村敏（1995）は合奏には個別的主体性と集団的主体性の重複、二重主体の構造が存在すると言う。「合奏音楽の場合の音楽環境は、……各自がそれぞれ演奏する音楽だけではなく、それとならんで、あるいはむしろそれよりもはるかに



図－3 個人－創造性－文化の円環的關係（Moran & John-Steiner, 2003 より）

強く、合奏の全員が演奏している音楽全体なのである。つまり、そこでは各演奏者の演奏行為は、個別的な音楽環境との関係を維持する主体性によってよりも、全体的な音楽環境との関係を維持する集団の主体性によって規制されている。」(「自己と他者」p.247、『木村敏著作集7』所収、初出：『岩波講座・現代社会学2』)。わたしたちは「世界内存在」として、常に集団、社会・文化というもう一つの集団の主体性の中に置かれてこそ個別的主体性を保つことができるという意味ではこの「二重主体の構造」が本質である。音楽合奏を考察していくことで、「二重主体の構造」にこそ私たちの人間精神と行為の本質があることを明らかにすることができる。

ここで、バフチンの主張を確認しておかなければならない。「単一の意識はそれだけでは自足的に存在しえない。私が自己を意識し、自己自身となるのは、ただ自己を他者に対して、他者を通じて、そして他者の助けをかりて開示する時のみである。自己意識を組織する最も重要な行為は、他者の意識(汝)との関係によって規定される。自己自身の喪失の根本原因としての離反、孤立、自己への閉塞。内部で生じるのではなく、自己と他者の意識の境界で、敷居で生じる。あらゆる内的なものは自足することなく、外部に向けられ、対話化される。いかなる内的経験も境界にあらわれ、他者と出会う。この緊張にみちた出会いの中に、内的経験の全本質が存する。これは(外面的でも、物質的でもなく、内面的な)社会性の最高段階である。……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。……存在するとは、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。人間には彼が主権をもっているような内的な領域は存在しない。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。」(『ドストエフスキー論の改稿プランによせて』邦訳 p.250)。本論でなんども取り上げてきた現象学的哲学者メルロ＝ポンティと言語学者・バフチンとは驚くほど重なる部分が多い。それは二人の問題意識の背景には、マックス・シェーラーの倫理学と人格論が共通にあるからでもある。特に西欧の独我論への徹底的な批判という共通のスタンスを見て取ることができる(Gardiner, 1998)。ここが私たちが二人から学ぼうとする点でもある。

ところが私たちは個別と集団の二重の主体性が本質であることを忘れて、いつも個別的主体性を優先させてしまう。主体はいつも外部世界との界面、接触面で生きている。しかし、人間という動物は、どこかで個別的自己意識を獲得し、個別的主体性を心や意識として「内部」に囲い込み、それを言語機能によって強化することを通して、もともと分有していた集団の主体性を忘却ないしは隠蔽してしまった。集団の主体性が忘却されてしまった結果、「自己」と「他者」との間に区別と「勾配」が生まれてしまったのである(野家啓一、『木村敏著作集7・解説』より)。だから、この後でも長谷川が述べる通り、相手との相互的に関わる活動を中核にした集団的な共同意識に戻すことで、私たちが陥ってしまった個別的自己意識を相対化し、自己意識の「内部」から解き放さなければならないのである。ここで共同的演奏だとか、共同的活動、相互行為といったことを問題にしていることは、結局は人間の本質は、心理学が慣れ親しんできた個別的自己意識にあるのではなく、共同的意識にこそあることを示すことなのである。

長谷川宏は『ことばへの道』の中で、ことばをもっぱら例にしながら個と集団の間の弁証法的関係を論じている。ことばは人間的な共同性の場で行われるものであり、ことばは人間と人間との共同の関係として存在すること、そして、このことばによる協同的な関わりを通して、共同的な言語意識が形成されてくることを前提にしなければならない。話しことばによる対話的な関わりがまずもってことばの共同性の礎を作るのである。長谷川もヴィゴツキーがピア

ジェを批判して社会的なものから個人的なものへという道筋が言語意識の発達であるとしたことは正しいと言う。しかしこれだけでは、つまり、人間精神は社会的なものに起源があるということだけでは不十分であるとも長谷川は言う。それはこのような社会的な性質をもったことばを個人が用いながら社会という共同の場の中で集団的な活動をするのが何をもたらすのか、このような共同性の中での人間関係の意識上のありようまで射程においたことばの研究でなければならないと言うのだ。長谷川宏は次のように言う。「語義はその意味の平均値的、一般的な内容を表しているが、個人のおもいや言語主体をめぐる具体的な状況をうつしだす意味のふくみについては、そういかない。個別具体性をどうにかして相手につたえて共有のものにしたいという欲求がやみがたく存在する。それは、ひとをことばへとかりたてる根源的な欲求だといってよい。人間は、共同規範的な語義の一般性に解消できない個別の生をそれぞれいとなんでいるからこそ、一個の主体としてみずから言語表現におもむくともいえるし、ことばという共同の場を観念的に保有しているからこそ、自己の生にふくまれる個別性を個別性として対象化しうるともいうことができる。その共同性一般性と個別性のはざまに意味のふくみが胚胎する。」(同上 p.265-266)。

「自己と自己ならざるものの成立が同時であるということは、同時にこの両者を自らの中から成立せしめるなにもものがあるということである。自己が自己ならざるものを生ぜしめるのでも、自己ならざるものが自己を生ぜしめるのでもない。自己が自己ならざるものに会った、まさにその時に、ぱっと火花が飛び散るように、自己と自己ならざるものとがなにかから生じる。その一瞬、自己は自己ならざるものを認めて、自己を自覚する。……個人とは、このなにかが、自己と自己ならざるものととの出会いを機縁にして分かれて生じ来たものである。このなにかが個人以前にある。」(木村敏『人と人との間』p.178)。

上で言われていることばや自己ならざるものを音楽表現や合奏集団に置き換えても一向に構わないだろう。個別的主体性と集団的主体性という主体の二重性の構造の中で相互にもたらすものを明らかにしなければならない。主体性を否定するようなヴィゴツキー研究や人間精神への社会・文化的接近などにはあり得ない。

付記

本論の一部は、2003年3月、日本発達心理学会第14回大会、2003年8月、日本教育心理学会第15回総会、2003年9月、日本心理学会第67回大会ワークショップ・シンポジウムにおいてそれぞれ発表された。本研究の一部は、文部科学省科学研究費・基盤B(1)(代表：西野範夫、平成13年-15年)、および21世紀COE(代表：山岸俊男)の助成を受けて行われた。なお、共著者の山口と川俣の2名は本研究の資料部分の分析とまとめの作業に加わり、3名の共同作業で行った。理論的な部分の執筆は佐藤が単独で行い、これらの内容についてはすべて佐藤にその責がある。また、同僚の大沼義彦氏からは金子明友の『わざの伝承』ならびにマイネル運動学についてご教示をいただくことができた。記して感謝申し上げます。

〈文献〉

- アラン (1926) *Système des Beaux-Arts*. N. R. F. 桑原武夫訳 (1978) 諸芸術の体系 岩波書店
 アラン (1931) *Vingt leçons sur les beaux-arts*. Paris: Gallimard. 安藤元雄訳 (1983) 芸術についての二十講 (アラン著作集・5) 白水社

- バフチン, M. M. (1979) ドストエフスキー論の改稿プランによせて 伊東一郎訳 (1988) ことば 対話 テキスト新谷他訳 新時代社 所収
- Bateson, G. (1972) *Steps to an ecology of mind*. New York: Harper & Row. 佐伯泰樹他訳 (1986) 精神の生態学 (上) 思索社
- Becker, H. (2000) The etiquette of improvisation. *Mind, Culture and Activity*, 7, 171-176.
- Bergson, H. (1896) *Matière et mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France. 田島節夫訳 (1965) 物質と記憶 白水社
- Derrida, J. (1962) *Edmund Husserl, l'origine de la géométrie, traduction et introduction*. Paris: Presses Universitaires de France. 田島節夫他訳 (2003) 幾何学の起源・序説 (新版) 青土社
- Dewey, J. (1934) *Art as experience*. New York: Minton, Balch. 河村望訳 (2003) 経験としての芸術 人間の科学社
- Engeström, Y. (1987) *Learning by expanding: An activity-theoretical approach to developmental research*. Helsinki: Oienta-Konsultit Oy. 山住勝広他訳 (1999) 拡張による学習——活動理論からのアプローチ 新曜社
- Gardiner, M. (1998) The incomparable monster of solipsism: Bakhtin and Merleau-Ponty. In Bell, M. M. & Gardiner, M. (eds.) *Bakhtin and the human sciences*. London: Sage.
- Hargreaves, D. J. & North, A. C. (1997) *The social psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- 長谷川宏 (1997) ことばへの道 (新装版) 勁草書房
- Husserl, E. (1954) *Husserliana Bd. VI*. Haag: Martinus Nijhoff. 細谷恒夫・木田元訳 (1974) ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学 中央公論社
- 木田元 (2000) メルロ＝ポンティと「制度化」の概念 現象学の思想 (初出: 中央大学文学部哲学科紀要 1978 年) ちくま学芸文庫 所収
- 木村敏 (1988) あいだ 弘文堂
- 木村敏 (1994) 偶然性の精神病理 岩波書店
- 木村敏 (2001) 木村敏著作集 3 弘文堂
- 木村敏 (2001) 木村敏著作集 6 弘文堂
- 木村敏 (2001) 木村敏著作集 7 弘文堂
- 木村敏 (2001) 木村敏著作集 8 弘文堂
- 小坂国継 (2003) 後記——『哲学の根本問題』と『哲学の根本問題 続編』について—— 西田幾多郎全集第 6 巻 岩波書店
- Lecoq, J. (1997) *Le corps poétique*. Actes Sud. 大橋也寸訳 (2003) 詩を生む身体: ある演劇創造教育 而立書房
- 丸山高司 (1993) 実践の場所 現象学・解釈学研究会 プラクシスの現象学 世界書院 所収
- Mead, G. H. (1929) The nature of the past. In Coss, J. (ed.) *Essays in honor of John Dewey*. New York: Henry Holt and Co. pp.235-242. 河村望訳 (2001) 過去の本姓 現在の哲学・過去の本姓 人間の科学社 所収
- 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・過去の本姓 人間の科学社 所収
- Merleau-Ponty, M. (1945) *La Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard. 竹内芳郎・小木貞孝訳 (1967) 知覚の現象学 1 みすず書房 および中島盛夫訳 (1982) 法政大学出版局
- Merleau-Ponty, M. (1960) *Signes*. Paris: Gallimard. 竹内芳郎他訳 (1969) シーニュ 1 みすず書房
- Merleau-Ponty, M. (1962) *Les sciences de l'homme et la phénoménologie*. Paris: Gallimard. 木田元他訳 (2001) 「人間の科学と現象学」(1950-51 年度ソルボンヌ講義) 『人間の科学と現象学』(メルロ＝ポンティ・コレクション 1) みすず書房 所収
- Merleau-Ponty, M. (1964) *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard. 滝浦静男・木田元訳 (1989) 見えるものと見えないもの (付・研究ノート) みすず書房

- Merleau-Ponty, M. (1968) *Resumes de cours, Collège de France 1952-1960*. Paris: Gallimard. 滝浦静男・木田元訳 (1979) 個人の歴史および公共の歴史における「制度化」(1954-1955 年度・木曜講義)『言語と自然——コレージュ・ドゥ・フランス講義要録——』みすず書房 所収
- Moran, S. & John-steiner, V. (2003) Creativity in the making: Vygotsky's contemporary contribution to the dialectic of development and creativity. In Sawyer, R. K. (ed.) *Creativity and development*. New York: Oxford University Press.
- 中村雄二郎 (1965) 西田幾多郎 岩波書店 および新編集版・西田幾多郎 I 岩波書店
- 中村雄二郎・鈴木志志 (1977) 劇的言語 白水社
- 中山元編訳 (1999) メルロ＝ポンティ・コレクション (ちくま学芸文庫) 筑摩書房
- 西田幾多郎 (1933) 哲学の根本問題 西田幾多郎全集第 6 巻 (2003) 岩波書店 所収
- 西田幾多郎 (1934) 哲学の根本問題・続編 西田幾多郎全集第 6 巻 (2003) 岩波書店 所収
- 野家啓一 (2001) 解説——「臨床哲学」としての精神病理学 木村敏著作集 7 弘文堂 所収
- 大橋良介他編 (1998) 西田哲学選集・第 1 巻——西田幾多郎による西田哲学入門—— 燈影舎
- 岡部博司編 (1991) 新訂・標準音楽辞典 音楽之友社
- 押田成人 (1984) 遠いまなざし 地湧社
- Simmel, G. (1918) *Lebensanscheuung, Vier metaphysische Kapitel*. Munchen und Leipzig: Verlag Dunker & Humboldt. 茅野良男訳 (1977) 生の哲学 (ジンメル著作集 9) 白水社
- 谷徹 (2000) 共通感覚・制度化・道徳——メルロ＝ポンティ再考 中村雄二郎・木村敏監修 講座生命第 4 巻 河合文化教育研究所
- 遠山一行 (1979) シベリウス交響曲第一番 名曲解説全集 2・交響曲 II 所収 音楽之友社
- 上田閑照編 (1988) 解説 「西田幾多郎論集 II」(岩波文庫) 岩波書店
- ヴィゴツキー, L. S. (1929-30) 書きコトバの前史 柴田義松・森岡修一訳 (1975) 子どもの知的発達と教授 明治図書 所収
- ヴィゴツキー, L. S. (1930) 子どもの想像力と創造 広瀬信雄訳 (2002) 新読書社
- ヴィゴツキー, L. S. (1934) 思考と言語 (上・下) 柴田義松訳 (1962) 明治図書
- ヴィゴツキー, L. S. (1960) 精神発達の理論 柴田義松訳 (1970) 明治図書
- ヴィゴツキー, L. S. (1965) 芸術心理学 柴田義松他訳 (1971) 明治図書
- 和辻哲郎 (1934) 人間の学としての倫理学 岩波書店 ここでは、人間存在の倫理学・京都哲学撰書第 8 巻 (2000) 燈影舎を使用
- 和辻哲郎 (1935) 日本語と哲学の問題 続日本精神史研究 岩波書店 所収 および 人間存在の倫理学・京都哲学撰書第 8 巻 (2000) 燈影舎 所収
- Weizsäcker, V. v. (1950) *Der Gestaltkreis*. Stuttgart: Georg Thieme Verlag. 木村敏・濱中淑彦訳 (1975) ゲシュタルトクライス みすず書房
- Wenger, E. (1998) *Communities of practice: Learning, meaning, and identity*. Cambridge: Cambridge University 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