

汎

VOL **2**

発行所 グループ汎
発行日 S53.6.10
編集 佐々木恭一

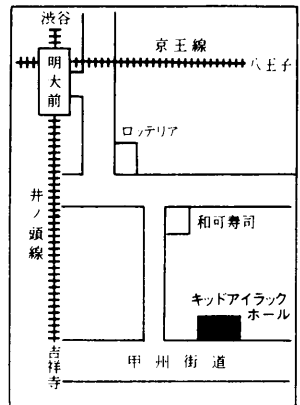
グループ「汎」企画 2nd コンサート

大塚 正 ALTO SOLO PERFORMANCE

“不可視の方位へ”

—<音-楽器>の系は閉じられている。
それに秘む権力を暴露し解体するには
その系を<楽器-身体><音-言葉>
の系へと組み変えねばならない。—

- 日 時 7月30日(日) PM6:30 開演
- 場 所 キッド・アイラック・ホール
- 料 金 ￥500 (当日のみ)
- 問い合わせ
キッドアイラックホール(322)5564
大塚 正 0425(76)1026



音楽の方法から 方法としての音楽へ(1)

大塚 正

音は楽器のメタファーであり楽器は
身体メタファーである、そして身体
そのものは何ものかのメタファーであ
る、そう断言するとき音楽はその「現
れ」から限りなく遁走する。そして、
音や楽器をメタファーとする身体と何
ものかのメタファーである身体との間
に横たわる差異に着目すること。

△現れ√の分析ではなく、それが断
面としてあれ成立の可能性を持つた
めには、その構造の生成—△音||作業
√を記号(言語)学のコンテクストに
遭遇させること、それは分析のいつ時
間の流れの逆流であり社会や共同性は
前提にされるのではなく、いまだなき
ものとしてめざすものとしてある。

△音||作業√は言語のような単一な
(意味)体系ではなく複合体系として
ある。音と楽器の体系、音と(表現者
の)身体体系、音と聴き手の体系、
楽器と身体体系、身体と何ものか(言
言語、他者)の体系というように。

音楽の神話・虚偽から逃れるために
は分節化すること。なにを?その「現

れ」から身体、さらに身体をとりまく
もろもろの事象まで。

△現れ√を現象学的にいえば、それ
は「そうした仕方においておのれを示
さない。」(ハイデッガー)という秘
匿するものがあり、その「秘匿する或
るものから放射して告げることとして
の『現れ』でもある。」(同右)とい
うふうにいひ現す。ではなぜ、△現れ
√にはそうした秘匿、隠蔽がつきま
うのだろうか。それは、一つには、△
現れ√は単一の意味体系に支えられて
いるのではなく複合体系に支えられて
いるからである。△音||作業√は複合
体系そのものの不可視性に向かわなけ
ればならず、必然的に△現れ√は舞台
から引きずりおろされる。

記号学から援用できる概念としては、
〔注一〕能記・所記(あるいは形式・
内容・関係)、〔注二〕統合(シntag
ム)・連合(パラディグム)、〔注
三〕コンテキスト・デノテーション
などがあげられるだろう。

〔注一〕能記・所記・ソヌール
の用語法。能記は「意味す
るもの√として、また所記

は「意味されるもの」と考えられる。イエルムスレウによれば前者を「外形」と呼び後者を「内容」と呼ぶ。両者があわさり記号が成立する。

〔注二〕 統合・連合：ことばの二つの軸であり、統合は記号の結合であり、それは非可逆的・顕在的である。連合は統合される記号の並列的な事項であり、それは置換的であり潜在的である。

統合 → a b c 等
連合 a' b' c'

〔注三〕 コンテション・デノテーション：

記号体系を外形 (Expression) と内容 (Contentu) との関係 (Relation) で成り立つとすれば一つの記号体系をERCと表わせる。二つの記号体系のうち、一つの体系がもう一つの体系に入り込む現象があるがこれを図式化すれば次のようになる。

1 E R C
2 E R C

この場合の1の体系を「デノテーション」と呼び2の体系を「コンテション」と呼びこ

の二つの体系は「入れ子」の状態にあるが完全に独自の形で起こりうる。

音楽をラング・パロールの系で分析することは「制度」的である。情念論はラング・パロールの対比にとりこまれ、ラングのもつ限界面で沈黙するか演技するかのどちらかを強いられる。

△音—楽器△の体系は閉じられていゝ。そこから生まれるのは一つの権力機構である。音が潜在的に連合（パラダイグム）を成しているとするなら、それは楽器の権力、あるいは歴史性といったものに統合（シンタグム）されている。△音—楽器△の系列は組み立てを行なわなければならない。一つは△楽器—身体△の系へ、もう一つは△音—言葉△の系へ。

△音—言葉△の体系と△楽器—身体△の体系はコンテションの関係であり、図式化すれば次のようになる。

楽器 (E) R 身体 (C)
△音—作業△においては、このコンテション的体系は最低レベルであり、次の図に示すような高次レベルへの拡大が可能としてある。

技術 (テクニク) は△楽器—身体△の系列から派生し技法は△音—言葉△の系列から派生して行く。前者は連合（パラダイグム）的であり後者は統合（シンタグム）的である。

技法は技術を統合するが、それは身体を媒体とし言葉から由来するのでなければならぬ。そこに言語関係として、他者が浮上して行く。が、しかし、技法の根拠である言葉は、いくつかの意味体系を経過するにつれその内容は希薄になる。それは、△語られる身体△と△語り得る身体△という互いに逆転した意味体系が存在するからである。そこで身体はその両義性を露呈する。身体は観念性と具体性との引き裂かれている。あるいは言葉と肉に。

音楽解体学 (2)
△風土△論あるいは遣制的共同体から
擬制的共同体へ

佐々木 恭 一

△風土論△をほんとうに必要としてゐるのだろうか？ 疑念は絶えずつきまとっている。しかし、私たちがかこむ△制度△的なものを否定し、△風土△的なものには眉を唾をつけなければ、現在の△ジャズ—音楽△を解体させる力学を見定めることは不可能に近い。

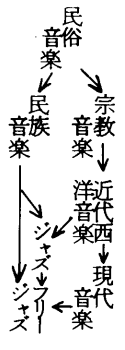
△ジャズ—音楽△の死線をかろうじて被っているのが△制度△性であり擬似的△風土△であるなら、始源の△風土△から何かを聴きとるのでは無い。△現れ△を装う△断面△に遭遇するのであり、そこから何かを聴きとり、また、△断面△をせり出す言語層から何かを読みとるのである。言葉を前提として聴くことが偏見であるのではない。偏見とは故意に、あるいは無意識に言葉を脱着させることから始まる。△断面△がどこを切り取っても△断面△である限り、裁断は聴き手に委ねられ、どこから聴きとろうとあるいは読みとろうと自由であり、聴きとったものと読みとったものが結び合わされなくともよい。△音—作業△は、いわば、非整合的であり、多面体として提出されている。

つまり、日常生活空間の一部に無害なものとしてピンでとめられるわけだ。なぜこのような転倒がおこるのか。それを解く鍵の一つは人間の共同性における心的な問題であり、もう一つは八風土Vのもつ通時態と共時態との交叉であると思う。

八風土V論を進めていく上で困難さは、風土という言葉のもつ曖昧さである。この言葉は文化的風土、政治的風土と呼ばれるように、一つの共同体の下部構造の不透明な厚みをあらわしている。しかし、裏を返せば、この不透明な厚みこそ八風土Vの本質であり、その厚みがけずられてしまえば、その下部構造には八制度V性だけが残らないといえる。本来の八血縁V地縁Vとしてふちどられる八風土Vの共同性が、時間(歴史)の経過とともに八制度V性へいきつくわけだが、本稿では八風土Vが転倒したかたちで資本主義的八制度Vにとり込まれる全過程の共同性を八風土Vという言葉でおさえていく。

音楽が成立していく過程における音楽の形態とそれに対応する共同体を、本稿では次の三つのレベルにわけ、民俗音楽、民族音楽、都市における音楽としてのジャズをその討程内にとり込むことにする。

- 民俗音楽 ↔ 原始共同体
 - 民族音楽 ↔ 地域的共同体
 - 宗教音楽 ↔ 宗教的共同体
- 通時的なそれぞれの経過は左図のようになる。



Ⅰ 民俗音楽の自己矛盾

民俗音楽という言葉のしめす時間的範囲は、血縁・地縁の共同体から、法・宗教等の共同規範が外化された国家の成立までの原始共同体とする。民俗音楽の「原始共同体」は現存するとしてもそれは隔離された状態であり、それは共時的な分布図としてとらえることは不可能であり、通時態として時間をさかのぼる他がない。それでも、なお、想像力が手がかりとしてだが、民俗音楽を問い続けなければならぬ必然性は音楽の縦糸をたぐりよせれば音楽はその尻尾に民俗音楽(的表出力)を引きずっているはずであり、想像しうる音楽的行為のアーキタイプ(原形)はそこにあると考えられるからである。

民俗を国家成立以前の原始共同体と規定すれば、「民俗音楽」という連辞は本質的に自己矛盾してくる。それは八風土V八音楽Vという、それぞれ重なり合うことのない意味領域で成立している言葉が強引に結びつけられているからである。民俗・原始共同体における表出行為は、トーテミズム・儀式のような神話体系、あるいは呪術体系のような、ある意味体系をめざしている。そして、それにとりもなう音楽的表出行為は、常にある意味体系の派生的存在なのである。民俗音楽は決して音楽と名ざされた表現のレベルに達しえず、いつてみれば民俗・音楽的表

出のレベルにすぎない。その民俗音楽的表出は他在する意味体系の「下位レベル」に属するとはいえず、呪術・儀式などの集団行為にみられるように、心的領域においてはいっきよに憑依状態・集団的無意識を演出してしまいうほどの力を持つ。そういった力が個に集約され、個的表出として、他在する意味体系をのりこえ、それ自体として存在するよりな表現の高みへと向かうとき、始めて、共同性に埋つてもれた音楽的表出から音楽と名ざされる最底水準に達したといえる。

民俗音楽の「原始共同体」における音楽的表出が個的表出(表現)へと上昇していく過程の下部構造の移行は、記録・資料等の皆無な音楽というジャンルではすくいあげることはできない。しかし、音楽が、観念の、あるいは幻想領域のできごとであるとすれば、他に存在する幻想形態の移行は音楽の下部構造の移行を確実に照射しているはずである。民俗音楽(的表出)から音楽へと上昇するさいの下部構造の移行は、他の幻想形態の移行のアナロジーとしてのみ想像しうる。そして、その移行過程は、共同体的表出(個的表出)と表現と置きかえることが可能である。

詩的言語の発生は、共同体的表出から個的表出(表現)へと移行していく構造の変化を浮き彫りにしているよい例だと思ふ。吉本隆明は「詩とは何か」のなかで、詩的言語の発生を、ブレハノフのような労働起源説や、祭式にともなう呪文のようなものが横滑り的に詩的言語にいきつくとするような信

仰起源説を排し次のように述べている。「あるひとつの種族間の意識体験は、脈絡をもちながらそれぞれの人物のなかにしつみ固定するとともに、共通の意識体験を抽出してゆく。それは幻想的ない一般者としての原始神である。もし、そこに、ひとり個人の意識の表出力が、種族の共通した意識体験にたやすく同置できるよりな『巫覡』的な人物がいるとすれば、この人物の自己表出は神に憑いてあらわれることになる」(吉本隆明「詩とは何か」)

この「巫覡」的な人物は、共同体的表出(個的表出(表現))へといたる過渡期を体現している。

「(この巫覡の人物が)神憑りにおいたとき詩は表出せられたかもしれないが、このことはやがて、神憑りでない場合でも、意識の状態としては神憑りと共通性をもつ芸術的な表出を可能ならしめる。」(同右)

といった次の段階(個的表出)をいかに獲得していく。そして、個的表出が個的表現へと上昇していく過程を次のように述べている。

「(儀式にともなう)呪文・歌のたぐいは、巫術師的な人物によって神憑状態の神語としてかんがえられ、社会の発展につれて、この神憑状態が慣習化すると、巫術師的な役割を割りあてられた人物が、意識的に神憑状態を表現して、動作・叫び・歌を行なってみせるようになる。このとき宗教的なものは芸術的なものに、信仰された自己表現は意識された自己表現に変わる。」(同右)

音楽においては、詩的言語の發生に
みられるような巫術師的な人物はいな
い。たとえ、樂士と呼ばれるような人
物がいたとしても、巫術師的な役割は
課せられていなかったにちがいない。
しかし考えられることは、その構造の
移行過程は同相的であったということ
である。

民俗音楽の自己矛盾を問うことによ
り、おおよそ次の二つのことがあきら
かになったといえるだろう。一つは、
音楽の通時的な限界、あるいは最低の
水準は、音楽の意味が共同体に埋つも
れ溶解しているか、それとも個体には
ね返り沈殿していくかの結節点に求め
られる。もう一つは、音楽の原形（ア
ーキタイプ）は、音楽と名ざされたそ
の限界をも越え、共同性の不透明な表
出行為に根ざしている、ということであ
る。

民俗音楽（的表出）は、個的表現を
獲得して始めて音楽と名ざされるもの
の最低水準に達したが、その時期に、
それは二つの形態に枝分かれしたと考
えられる。一つはフォークロア（民間
伝説）的性格を持ち、主に口伝により
伝わり、場所から場所へと歪んだ地図
を描きながらその個性をきわだたせ
ていく形態であり、もう一つは宗教が
土俗信仰から世界宗教へと観念的に上
昇するのにもない、ある観念的普遍
性を獲得していく形態である。前者は
地域共同体に成立する民族音楽であり、
後者は宗教共同体に成立する宗教音楽
である。（註一）本稿では宗教音楽は除
外する。）

II 民俗音楽の転換

民俗音楽（的表出）への接近のしか
たは、通時的な継承をたぐりよせるこ
とであり、あえて共時態としての民俗
音楽（的表出）を無視したのは、民俗
（原始共同体）は現存するとしても隔
離されているはずであるという基本的
な考えからである。しかし、民族（地
域共同体）音楽への接近は、通時態一
共時態の両面から把握直さなければな
らない。私たちは民族音楽の局所とし
て、高橋竹山に代表される津軽民謡を
彫りさげてみる。なぜなら、現在の日
本における民族音楽の局所的問題は、
ある程度、民族音楽が直面している課
題を背負っていると考えられるからで
ある。

一九六八年に、連続射殺魔水山則夫
が狂気と拳銃をふところにかくし日本
列島を疾走していった軌跡は、高度資
本主義成長下における辺境一都市の二
重性とその解体過程を鮮かに浮き彫り
にした。日本の民族音楽においても、
その資本の力学に無縁であるはずはな
い。

地域共同体の外的な「風土」性は、
資本主義的「制度」に包囲される過程
で単一の風景へと解体再編されてゆき、
一方、「風土」の内的制度化は、方言
が標準語に侵蝕されていく現象、ある
いは生活様式の都市化といった意識面
に集約して現れる。高橋竹山に代表さ
れ、津軽三味線と呼ばれるようになって
た民謡も、その背景には津軽の風土の
二重性と解体をはらんでいる。そして、
津軽民謡は幸か不幸か現在まで生き

のびてしまったようにみえるが、それ
が一つの地域共同性「風土」を持ちえ
た期間はそう長くはなかったとみるべ
きである。

津軽民謡が一つの「風土」性をその
うちにかこつていた時期は、その唄い
手はぼさま（門村芸人）と呼ばれ差別
の対象であった。鎌田忠良は「日本の
流民芸」のなかで次のように記してい
る。

「かつてぼさまに限らず津軽民謡自
体がすでに正当視されていなかったの
だという。あくまでもそれは、後進的
かつ低階層でのみうたわれているもの
とされていたのだった。まずそれは町
方から『在郷の唄』として差別規定が
なされる」（鎌田忠良「津軽流民芸」）

そこにみられるのは「風土」地域
共同体に現れる心的現象ともいえるべ
きものである。共同体に現れる貧困・病
・様々な愛憎といった心的残滓はぼさ
まに収斂され、それは忌むべきもので
あると同時に心情をそれに向けて吐き
出す安全弁の役割をはたすといった二
重構造をになつていった。しかし、その
忌むべき対象が、やがて芸としてのあ
る晴れやかさをまとい始める。

「ガジャ（下品）なぼさま唄だった
津軽民謡が、次第に広く一般に見直さ
れ愛されていく気運がはじまったのは、
昭和二・三年頃であったという。そし
てそれには「東奥日報」「弘前新聞」
等の地元紙による新歌募集運動をはじ
めとする奨励運動が大きく拍車をかけ
ていた。新歌詞の誕生にもなつて、
地元紙主催によるコンクールが開催さ

れ、それは大評判と興奮を呼ぶものに
なつていった。」（同右）

このような現象は、地域共同体が資
本主義「制度」により解体一再編され
ることにより、その内的「風土」性が
遺制の風土性へと変質していったから
だと考えられる。そして、遺制的「風
土」へとかわっていく過程では、必ず
表現主体の観念的上昇一内的「制度」
化がみられる。

「民謡自体は前例なくさかんになつ
たものそこからガジャない（下品）
とされるものは容赦なく切捨てていっ
た……（中略）……。いずれにせ
よ、ぼさまたちによる旧節はこのころ
から急速に意図的に衰退を強いられる
ものとなったのである。……（中略）
……。全く異質のコエが登場し、ヤ
がて、それこそが正当のものとして主
流をしめていった。」（同右）

資本主義「制度」が風土性をそのう
ちにとり込む時期は、「風土」が遺制
的性格を強めたときであり、それと同
時に、資本主義は地域共同体を経済面
から解体一再編していく。デイスカバ
ー・ジャパンにみられる資本の侵略過程
も相似的であり、地域共同体の解体を
裏で進めながら、一方、その必然的帰
結として「風土」性が遺制的性格を強
めるとき、それを商品価値としてとり
込み擬似「風土」性として私たちに売り
込むのである。では、なぜ、表現にお
ける「風土」性の遺制的性格が強まら
なければ資本主義的「制度」はそれを
とり込むことができないのだろうか。
それは、表現における「風土」性は本

来アナキーな力をくいとめる安全弁の役割を結果としてはたしていたといふこと、共同体の心的残滓としての△風土▽性は野蛮性・無秩序をそのうちにかくまっていたのであり、その遺制的性格が強まるとき表現主体は観念的に上昇してしまい本来のアナキーな力を失ない、資本主義△制度▽にあって商品価値としての収奪の可能性が増したからだろう。

もし、私たちが本来の意味での△風土▽を背景とする津軽民謡に出遇ったとしたなら、私たちは異邦人として出隅う他ない。それに集約された△風土▽のもつアナキーな力に、私たちは歴然とした差異を見い出すはずだ。もちろん、私たちの手前味噌な感情移入は勝手だが、△風土▽は私たち（外来者）の恣意性を受け入れるほどやわなはずはない。しかし、△風土▽が遺制の△風土▽となり、それに成り立つ音楽が商品としての価値を持ち、一つの情報網にからめとられるとき、△私たちが「唄い手」の位相は逆転する。彼のうちなる△風土▽性とそ私たちを異化しつづけてきたはずだが、こんどは、私たちが彼を異化、あるいは同化し始めるのだ。資本主義△制度▽の包囲網は、彼を異邦人として私たちの△制度▽に定着させる。私たちが出隅ったと思つたのは、実は擬制の△風土▽なのである。

高橋竹山の生き様からここまで読みとることは、恐らく深読みの上すぎだろう。彼はかたくなに旧節を唄い続けると言いきるように、津軽の△風土▽は彼の気億として生き続けている。しかし、気億としての△風土▽は彼の個有時に占有されているが、△現れ▽としての△風土▽は現在時に侵蝕されている。ただ、彼は△制度▽に対して無知で無防備なだけであつた。逆に言えば、民族（地域共同体）音楽の転倒した無惨さは、△制度▽そのものであり、それにとやすく加担してしまふ私たちがなのだとはつきり断言できる。

黒田喜夫は、今の日本で本當の姿の辺境があるとすればそれは都会のビル工場の飯場だけだ、というような逆説をどこかで語っていたが、観念としての△風土▽は資本主義△制度▽の商品価値―紙幣―にまで貶められ、現実としての△風土▽は資本主義の収奪のターゲットであり都市化への労働力であるといった二重構造こそ、現在の私たちをかこむ風土であり廃墟のどば口であるといえるだろう。

Ⅲ 都市あるいは畸形の風土

民族音楽が辺境から辺境へと歪んだ地図を描いていったのに対し、ジャズは都市にその痕跡を残してきた。都市を唯一の棲家としたことにより、ジャズは形態としては民族音楽と西洋音楽の混血をその宿命とし、また、その下部構造は△制度▽と△風土▽の両極に引き裂かれ、引き裂かれることにより一つのダイナミズムを形成していった。民族音楽が地域共同体の解体とともにその△風土▽が遺制として資本主義△制度▽にパッケージジされていったのに対し、一方、ジャズが資本主義の成長過程のまっただなかにあり、△制度▽

に対するバネとして一つの△風土▽を保持しえたかみえるのは、アメリカの都市が異民族のつぼであったこと、そしてそこにおける様々な人種差別・階級闘争が濃縮と続けられたことに起因する。しかし、現在でもその△風土▽性はソフトジャズにみられるように波状的に浮上してくるが、ジャズに内在する△風土▽性が△制度▽を刺りこえた究極の形を体現したのがC・パーカーであり、彼以後、その△風土▽は△制度▽のうちでゆるやかに衰弱し解体されていったと考えられる。E・ドルフィーがジャズの文脈のなかで突出した力を持続し、△制度▽をのりこえたといつても彼の回帰する△風土▽はどこにもない。彼の突出した表出力は自己解体そのものであり、孤独を強いられたアナキストの系譜に参列していくのは宿命であり必然であつた。

C・パーカー以後、ジャズは、その

ほとんが都市の両義性のなかで溺死していった。一つは△制度▽という罠に、もう一つは遺制の△風土▽という誘惑にそそのかされて。その両極に引き裂かれ、「生き死に」を余義なくされた典形として、A・シェーブ一人を思ふ浮かれば十分だろう。彼は△風土▽に対する入射角がつかめなかつた、あるいは、つかめたと錯覚した。いくらB・ウェプスター風に、S・ロリンズ風に吹きまくろうが、そこから浮かび上がるのは遺制の△風土▽であり、なおかつそれにこだわる彼の音楽は芸へと変質していく。それは△制度▽への加担であり△制度▽そのものとなる。

現在、なおもジャズの文脈のなかで△風土▽を抱えることができるかと思えば、それは△風土▽への入射角が、個体としての体験―幼児体験に根ざしている―ことが必要であり、それが一つの意味を招き寄せるためには、△風土▽からの出射角において、体験としての、記憶としての△風土▽を他の文脈のなかに位置づけることができたとき、一思想化しえたときである。M・グレーブスは、ジャズの文脈の傍にその位置を、その個性性をきわだたせている。彼の△風土▽への入射角の確かさは、波状的に浮上してくる△風土▽の擬制を剥ぐ。彼の△風土▽からの出射角の確かさは、あらゆる△制度▽を無化する。

「：けれどわたしがX軸の方向から街へ入っていくと、記憶はあたかもY軸の方向から蘇ってくるのであつた。それで脳髓はいつも確かな像を結ぶにはいたらなかつた。忘却という手易い未来に従うためにわたしは上昇または下降の方向としてZ軸の方向へ歩み去つたと人々は考えてよい。……。」

（吉本隆明「個有時との対話」より）

民族音楽は彷徨（さまよひ）こそその宿命であり本質であつたが、民族音楽の観念性は常に生活の次元に吸収されつくされ、さまよふことも上昇することも許されなかつた。しかし、都市という廃墟のどば口に立つ私たちに、はさまようことは本質的に禁じられている。いくらさまよつたところで、既

視の体験のようならずに見たような街に出くわすか、遺制の△風土▽に出隅うかのどちらかである。かりに、X軸が△制度▽性でありY軸が記憶としての△風土▽性であるとすれば、私たちが垂直のZ軸を決してたやすくはない

報告(1)

大塚 正

忘却の積み重ねのなかでみつけ、その極北である宇宙論と、その奈落である地獄とを、ともに浮かび上がらせる作業こそ私たちに許された唯一のさまじいであるといえるのかもしれない。

— 未完 —

「氾」一号が出てから現在までの活動は、小さいながら確実に胎動し始めている。第一回アルト・ソロ・パフォーマンス。不定期ではあるがルート・マイナス・アールにおけるソロ活動・山口修(ds・金子いずみ(p)とぼくによるセッションと討議等であるが、ルート・マイナス・アールでおこなわれた演奏後にもたれたフリートーンキングで出された問題を自分なりに補足・展開していきたいと思う。

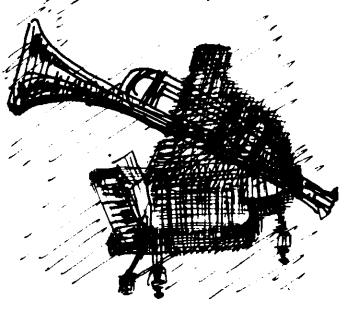
様々な問題が、ぼくの方から、また出席した人達(主に「多摩川ブルース」を主宰している人達)から出されたが、中心となる問題は、ぼくの演奏、そして演奏活動の現実性・日常性の希薄さということであった。彼らの考えは、ジャズ(フリージャズ)は労働の一形態であり、それは現実性を、あるいは日常性をその根底に持ち、聴き手は、そこから表出された表現の曖昧とした量的なものから質的なものを受け取る、という構図がア・プリオリに前提とされている。そして、ぼくの演奏は意識的に現実的な力・曖昧さ等を削

であり、演奏行為はそういった流動的な日常性に対し、もう一つの時間の流れをつくることから始まった。そこから始めることが、不可視の共同性に向かう唯一の地点であると考えらるからだ。おそらく、ぼくの考えと出席した人達との考えは逆立関係にある。ぼく(たち)の演奏行為の現実性、△風土▽も△共同体▽も何もなしに設定すべきでありこれが脱△制度▽への道である。行為の持続により、不可視の共同性をめざすということである。それゆえ、演奏行為は、現実性というものが日常性に裏うちされているとするなら、その反転したところから始まり、決して△現れ▽が現実性という曖昧さを付与され、日常性に還元されることはありえない。

ぼく(たち)が直面している問題は次のように提出されるのではない。つまり、演奏行為は共同性・現実性になり立つと、日常性に還元されるのではなく、それは一つの遭遇の場であり、そこから生じる様々なレベルでの差異化である。と。そして、それらを様々な文脈にとり込み展開していくことが△制度▽性の否定であり、不可視の共同性をめざす始まりとなりうると思う。

以上がぼくの主観的な総括だが、出された問題はできるだけ歪曲をさげ書いたつもりだが、考え違い、錯覚等があれば指摘してもらいたい。また、フリートーンキングにおける発言内容と若干の違いはあると思うが、基本的な考えは変わっていないと思う。

いぜんとして、一致点どころか、互いの立場が明確になるほどその距離は広がっていくが、ぼくとしてはなおもこの場での演奏・討議を展開していくつもりである。



編集後記

- ◎機関紙「氾」の発行は不定期ですが年に2〜3回発行の予定です。
- ◎「氾」への意見、感想をお寄せ下さい。
- ◎共同作業としての企画・投稿等を募集しています。
- ◎大塚正アルトソロパフォーマンスの意見、感想をお寄せ下さい。

企画集団「氾」連絡先
国分寺市富士本一の十の九
今井方
大塚 正
TEL 0425(76)1026