

# 起源と痕跡——民族音楽学批判

大塚 正

Issued  
Feb. '86

「民族音楽学」に見られる自明性

「民族音楽学」が、今世紀後半ひろく知れ渡るようになる以前は、「比較音楽学」という名で、未開民族の歌や楽器の生み出す旋律の採譜・分析をとおして、それぞれの民族の音楽を比較し、共通項を探り、音楽の起源を探ろうとする試みがあった。それは十九世紀中頃のカール・エンゲル（『古代民族の音楽』一八六四年）を始まりとし、ワラシェーク、カール・シュトゥンプ、ホルンボステル、エリスらによって受け継がれていった。しかし、「比較音楽学」は、音程の測定・音階の解明・音律の比較研究を主な課題とし、それ以後新たな課題を見出だすにはいたらず、「民族音楽学」にその席を譲った。民俗学や人類学と並列して「比較音楽」を研究してきた一群の人たちのなかのヤープ・クンストは、一九五〇年にアムステルダムで「比較音楽学」を提唱した。

民族音楽、あるいは最初比較音楽と呼ばれていたものの研究対象は、所謂、未開民族から文明化された諸国民にいたる人類の、あらゆる文化的諸層の伝統的音楽と楽器である。……加えて、それは音楽的文化変容の現象、すなわち、異なる音楽の要素の、



Vol. 8

たとえば、だれその音楽のコンサートを聴きに行つたとする。たしかに、そのときそこで私は音楽を聴いた。あるいは、ラジオやレコードやカセットテープで音楽と呼ばれているものを聴いたとする。たしかにこのことも音楽を聴いたという否めない事実である。よく言われるよう、私たちの生活は音楽であふれているというぐあいに音楽は多種多様にある。あることの自明さは、ことさら「音楽とは何か」という問い合わせをたちぎえにしてしまう。しかし、いっぽうでは、音楽の意味をめぐっての言説（批評）が、事実としての音楽と対応しながらジャーナリズムの世界で生産されている。音楽が自明であるということは、このうちのどちらか片方が欠けても本質的には自明であるわけではなく、両者が過不足なく個人や集団のうちに釣り合ったときに、その人にとって、あるいは集団にとって音楽は自明なものとしてあるといふことができる。

はたして、現在、音楽は自明なものとしてあるのだろうか

影響を受けて雑種を作り出す現象はもとより、音楽の社会的な面を研究するのである

西洋の芸術音楽とボビューラー音楽は、その分野には属していない。

(ヤーフ・クンスト)

「構造人類学」などの影響を受け、今世紀中頃より急速な発展を遂げる。このような「民族音楽学」の興隆の描く上昇曲線とは逆に、西洋音楽は、作曲技法の面では和声学が極限に達し、十二音技法・ミニージックセリエルを境として、形式としての音楽は解体していく。それにともない、「音樂」を支えていた觀念形態の自明さに疑念を抱くようになり、そのボルテージは下降曲線をたどってきた。このよくな相反する曲線の背景を透かしてみれば、非＝西欧（未開民族）に向けて視野をずらす」とにより、音樂を人類の誕生と重ね合わせ、「音樂の普遍性」という幻想を見出だし、西欧世界で崩壊しつつある音樂とそれを支える觀念形態（イデオロギー）をその極限までおきを忘却し、忘却を装うことで救出しようとする

「民族音楽学」の主要なテーマとして、音楽の起源の考察があげられるだろう。このことは論理的にいつて、「音楽とは何か」という問い合わせその答えが前提として得られていいなければならない。しかし、「民族音楽学」のはほとんどは、「音楽とは何か」という問いは、「音楽はどのように生まれたのか」という問いと重ね合わされ、その発生のプロセス自体が音楽そのものである、といった循環論法に陥つてしまっている。このような音楽起源論は、みかけ上、その発生のプロセスをいかに克明にたどつていいかのように見えて、それぞれの自明なものとしての音楽の自己検証にすぎない。

最古の音楽作品は純粹な声楽であり、従つて、純粹な旋律であつたことは強調されなければならない。

(クルト・ザツクス)

「音楽の普遍性」という幻想を見出だし、西欧世界で崩壊しつつある音楽とそれを支える観念形態（イデオロギー）をその極限までおし

音楽の起源は一本の指と大地を踏むりズムからである。

前者は声楽起源説であり、後者は楽器(リズム)起源説であるが、十人がそれぞれの思い

アラン・P・メリアムは「音楽人類学」という本の中で、「音楽とは何か」という問い合わせ取り扱ってはいるが、そのような問いとその答え自体が、「民族音楽学」の限界を無意識のうちにものがたってしまっている。

音楽は、それ自らが一部をなしてい文化によって形成されるということである。そして、文化は逆に、音楽に関して何が適当で何が不適当とみなされるかを学習する個人や集団によって支えられているのである。それぞれの文化が何を音楽と呼び、何を音楽でないとするかを決定するのである……音楽は個人やその集団の行動をそのうちに含み、音楽固有の構造は、それがどうるべきであって、どうであってはならないかを決める人々による社会的合意を要求するからである。……音楽はまた、絶対的なものではないにしても、人間の文化においては普遍的存在である。どこでも音楽があるということは、それが何であり、特に人間にとつて何であるかを理解する上で大変

重要である。

(『音楽人類学』)

アラン・P・メリアムによれば、音楽はその社会の文化によって形成され、社会的合意によりその社会に位置づけられる、ということである。もう少し敷衍していえば、A・B・Cという民族があつたとすれば、それぞれの民族のうちで音楽と呼べそうな個人あるいは集団の行為があり、A・B・Cのそれまでの民族の固有の言語体系で、そのような行為に対する特定の名詞が形成されるということである。

ここまで悪くないが、ここまでが問いかげに対する答える限界なのである。

たとえとして、Aという民族が形成する西欧における「音楽」という語に相当するような名詞をaとし、Bという民族が形成する名詞をbとし、Cという民族が形成する名詞をcとすれば、それぞれの名詞(a・b・c)

音楽的なものへの接近の可能性がひらけてくるのだ。そのような手続きを経ないで、それぞの固有名前で名指されたものを、普遍的な「音楽」という言葉で包括してしまうことは、自己矛盾を積み重ねていく作業にほかならない。「音楽」について答えたつもりのメリアムには、次のような問い合わせ新たに用意さるべきだろう。

「音楽の普遍性とは何か?」

「民族音楽学」のほとんどは、どのようにしてその領野に第一歩を踏み込むかの所で、はじめから挫折してしまうのである。

(喻)としての「音楽」

言葉は、共同体(社会での個人的発話(パロール)の繰り返しのなかで形成されていき、そのうちのあるものは社会的な言語(ラング)の一部になることができる。

言葉という言葉は、ギリシャ世界にその始原を見出だすことができ、グレゴリア聖歌(中世のキリスト教社会)での意味形成ができるのもつ意味は、それぞれの民族(A・B・C)における言語体系の関係の網のなかで本質的な意味をもつ。そして、そのような名詞のもの固有な意味と、西欧世界の理念を刻印された「音楽」という言葉との隔たりを測定することで、はじめて、(未開)民族における言葉は紀元前三世紀頃の中国の呂不韋の『呂

氏春秋』に見出だせるが、本稿の場合、この語は、古代ギリシャのミューズ神話にみられるムーサからムシケ、ムジーク、ムジカ、ミュージックと変化していった言葉の訳である。

このような問い合わせそのものを含む言語学の領域で、ソシユールは次のように言及している。言語事実を持つ以前に一般的観念について語ることは、牛の前に鋤をつける如き軽いである。

心理的に、言語を抽象して我々が得られる観念とは何であろうか。そんなものはたぶん存在しない。あるいは存在しても、無定形と呼べる形のものでしかない。我々はおそらく、言語の助けを借りずには(もちろん内的言語のことであるが)二つの観念を識別する手段をもたないだろう。したがって、それ自体において捉えられた、我々の観念の純粹に概念的な塊は、つまり言語から切り離された塊は、一種の形をもたない星雲のごときものであり、そこでは当初から何物をも識別し得ない。また今度は言語の側からみても、さまざまな観念は一切既存のものを表象してはいない。次のよ

うなものは存在しない。

(a) 他の諸観念に対しても、あらかじ

め出来上つていて、まったく別物であるような観念。

(b) このような観念に対応する記号

そうではなくて、言語記号が登場する以前の思考には、何一つとして明瞭に識別されるものはない。これが重要な点である。

(『一般言語学講義』)

このような視点に立つとき、西欧社会において「音楽」という言葉が誕生する以前は「音樂」に相当するような「あらかじめ出来上つて」いる観念も、そのような観念と対応する現象・行為も存在していないと考えてよい。たとえギリシャ以前に、あるいは非=西欧社会で歌が歌われ、器楽が演奏されていたといふ事実は歴然とあるにしろ、それは、「音樂」という言葉で非連続化された、対象としての行為・現象ではなく、それぞれの社会での固有の言語で名指され、それぞれの固有の観念を保有していたと想像ができるだけである。

「民族音楽学」は、「音樂」という言葉の二面性——事象（発音行為——現象）と観念——を混同させながら、混乱した方法論を開拓する。事象の面では、作品としての西

歐音楽を様々な要素（旋律・ハーモニー・リズム等）に分解し、それぞれの要素を独立した項としてみなし、主觀によりそれらのいくつかを音樂の原形とし、それらが見出だせるものの総てを「音樂」、あるいは「音樂的」と名指すのである。このことは著者の数だけの起源説が生まれる理由でもある。いっぽう観念の面では、「音樂」という言葉に普遍性を与え、非連続であるはずの諸観念世界を、連続した平板な世界に地ならしをしてしまうのである。

このように、言葉が、それ自体が属している観念世界（西欧世界）から、ある普遍性を獲得しもうひとつ別の観念の世界（未開民族）へと移行しようとするとき、その言葉はどのような振舞いを見せるのだろうか。小泉文夫の『音樂の起源にあるもの』という本は、そのような移行過程における言葉の振舞いを、無意識に表しているように思える。

インドネシアのジャワで銀細工屋の工房を見学したことがある。地金の銀を大小のハンマーでたたいて延ばす仕事はなかなか大変である。大きなハンマーの人は、やはりゆっくりしたテンポでガーンガーンとたたいているが、中くらいのハンマーではトントンと速めにたたいている。そして細い仕

事をする人は小さなハンマーでテンテン・テンテンと速めにたたいている。そして驚いたことは、これが全部大きな拍のリズムの枠の中にはまっているのだ。……これらも結局は生活の中や、仕事のリズムから必然的に出てくる音を、いかに積極的に自己表現の中に組み込むかという、いかにも人間らしい努力であり、そのたましさゆえ、この上なく尊い音樂に聴こえる。

(『音樂の根源にあるもの』)

ここには、べつに驚くに値するようなことは何もない。労働にみられるリズム・規則性は、至る所で見出だせるはずである。このようないくつかの状況に身を置いて、それが「尊い音樂に聴こえ」てしまうのは、西欧の観念世界を、無批判にもうひとつ世界へ仮構してしまうことには起因している。彼が聴いたときの心象と、その労働に従事している人たちの心象との間に広がっている深淵は、「音樂」という言葉によりあっけなく橋渡しされてしまうかのようであるが、結局、渡ったというのは彼の思い込み以外の何物でもない。このような仮構を知らず知らず行ってしまうのは、「音樂」という言葉の「喩」としての機能が、小泉文夫の観念のなかで無意識に働いているからに

ほかならない。

この「喻」の機能」、そ、「民族音楽学」の深層で働き続け、「音楽」という言葉に「普遍性」を付与するのである。

では、なぜ、「このような喻」の機能を、「民族音楽学」は無批判に、というよりはむしろ無意識的に「音楽」という言葉のうちで働かせてしまったのだろうか。

ソシユールは、言語が観念とともに切り出されていく過程を、静態的に描写するが、それに一言付け加えるとしたならば、言語は、それが誕生してからの後の世界を歩むときに、個人的・社会的想像力の累積により、始まりの言語とともに切り出された観念は、それと対応する事象とともに、あるいはそれを越えて、あらゆる変貌を遂げる可能性を潜在させている、ということである。このような言語のありかたは、言語自体が「喻」の機能をもともと保有しているからであり、「喻」が高い水準で機能するのは文学、とくに詩形式においてである。

鮎川信夫は『現代詩作法』で、「喻」について次のように語っている。

詩の表現に必要な言語の特性のひとつとして、その代表的なものに比喩があります。

比(譬)喻は、直喻と隱(暗)喻に分けるのが普通であり、もしこの意味の範囲を広くとれば象徴も寓話も映像も、すべて比喩的表現のうちに含まれると思いますが、ここではいちおう直喻と隱喻を、その標準単位として考えてゆくことにします。……一つのものと他のものとの類似した関係を把握する能力は、隠喻の場合、ほとんど想像力の働きによるものであり、詩人はかぎられた言葉で無限に変化する自分の観念を示すために、広い想像力の領域をもつこの方法を用いるのです。

「民族音楽学」が「音楽」という言葉の「喻」の機能に無意識的に寄りかかり、音楽に普遍性を見出だすのは、西欧社会で意味形成された音楽」という言葉を、無批判に「民族音楽学」のフィールドに流通させてしまうからである。「音楽」という言葉のもつ観念世界の垂直軸を、時間的(歴史的)な水平軸へ置き換えるとき、西欧社会での理念的なものとしての「音楽」は、「民族音楽学」にみられる「音楽」の根源性・普遍性にたやすく置換されてしまう。

「民族音楽学」にみられるほとんどの「起源論」は、西洋音楽(作品)を要素に一度分解し、それぞれの要素を独立項として扱い、それらを「音楽」という言葉の「喻」の世界に取り込み、そうすることによって、未開(民族)の世界の事象へ「音楽」という言葉を仮構させながら、「音楽の起源」という幻想に進行していく。「喻」としての「音楽」という言葉は、それらの個々の要素が消滅してしまう

「音楽」という言葉が、象徴派の詩人たちにより、「喻」の機能が停止してしまうような水準まで観念的上昇を遂げたとき、「音楽」は、「普遍性」あるいは「純粹性」といった「理念」の「象徴」に転化してしまった、ということがで

きるだろう。

あらゆる芸術は音楽を志向する。  
(ヴァエルレーヌ)

私が花! という。すると、私の声が何であれ輪郭を追いやるその忘却の外で、既に知られたどのような花とも異なつた何ものかとして、どのような花束にも不在な花、香りや観念そのものが、音楽的に立ち上げる。

(マラルメ)

ようなところでここまで及んでいる。小泉文夫は、このような過程を無意識に踏みながら、動物に音楽があるかどうかについて本気で悩んだりしてしまうのだ。

まず最初に、人間の世の中では私たちが考えることのできないほど早くから音楽というものがあり、そこにはありとあらゆるタイプの音楽というものがあるわけですが、動物の世界でも音楽があるのかないのかといふことに私は非常に疑問を持ちました。もちろんよくわからないのです。最近私は馬に縛つておりまして、馬というものは大変リズム感を与えるすばらしい動物です。人間がリズム感を獲得したのはおそらく馬というものを利用するようになつてからじゃないだろうか、なんてことも考えているのですが、きょうは最初にアラビアの馬の踊りをお聴かせしたいと思います。

#### (『音楽の根源にあるもの』)

「病膏肓に入る」とはこういうことを指すのだろう。「音楽」という言葉を「喻」として機能させ、未開の世界にまで仮構していくだけでは飽き足らず、動物の世界にまで仮構しようとしているのだ。「よくわからない」のはデータが不足しているとか、馬が首を縦に振つ

たか横に振つたかわからなかつたということではもちろんない。それは「喻」としての「音樂」という言葉が、はたして動物の世界にまで届くのだろうかといった不安になんとなく触れてしまつたからだろう。もちろん無意識的にだ。もしも、そのような不安を飛び越えすれば、動物から草花の音楽へ、さらには鉱物の音楽、宇宙の音楽へと無限に拡散していくはずである。「動物に音楽はない」。こんなことは小学生でもわかることである。

ただ、このようなことが、いちがいに笑つてしまされるのは、言語の「喻」のメカニズムに対しても防備であれば、だれでもがこのよくな転倒した思考に行き着いてしまう過程を私たちは繰り返しているからである。小泉文夫とは対極に位置する現代音楽の作曲家ジョン・ケージですら、森の音楽や、キノコの音楽に想いを馳せるのである。

べつに、動物や、自然界が生み出す音を音楽的に聴くことは不自然なことではない。ただし、それは、「音樂」という言葉が、詩的言語的な意味あいで「喻」として機能している場合に限られる。しかし、それが、「これは音樂である(ない)」という限定的言表につまり、「喻」としての機能(詩的言語)が言

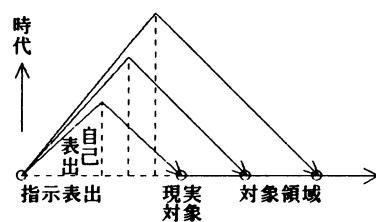
語の規範力に取つて代えられるとき、それは転倒した世界像を描いてしまう。

#### 言葉の射程

「音樂」という言葉の「喻」の機能は、その概念の枠の中から外部の方へと言葉自身を引き延ばしていくが、そして、現在「音樂」という言葉の概念は破裂しているといえるが、ある社会の一定の水準から言語を眺めた場合、言葉の指示示す対象(事象)は、ある射程を持つた概念という枠に収まつていたはずである。それゆえ、「喻」の機能は、本質的には言語能力に潜在しているとはい、その言葉の本来もつていた概念——言葉の射程——の外部へ引き延ばされた超過分として結果的に現れてくる。そのような言語のもつ射程を吉本隆明は「言語にとつて美とはなにか」のなかで次のように語つてゐる。

言語は社会の発展とともに自己表出と指示表出をゆるやかに強くし、それとともに対象の類概念のはんいはしだいにひろがつてゆく。ここで、現実対象という言葉は、まったく便宜的なもので、実在の事物にかぎらず行動、事件、感性など言語にとって対象的なすべてをさしている。このような

想定からは、いくつかの問題をひきだす」とができる。



ある時代の言語は、どんな言語でも発生の当初からの累積である。これが言語は保守的であるということの意味にほかならない。このような累積は、ある時代の人間の意識が、意識発生のときからの累積された強度をもつことと対応する。

もちろん、ある時代の個々の人間は、それぞれちがつた意識体験と強さをもつておらず、天才もいれば白痴もいる。それにもかかわらずある時代の人間は、意識発生いらのその時代の意識水準を、その存在のはじめに生まれたときに約束されている。これとは反対に、言語はおびただしい時代的な変化をこころむ。このような変化はその時代の社会の多様な関係、そのなかでの個別的な環境と個別的な意識性と対応している。この意味で、言語はある時代の個別的な人間の生存とともにはじまり、死とど

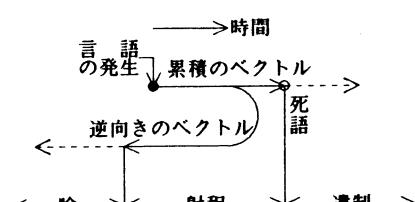
もに消滅し、またある時代の社会の構造とともに生存し死滅する側面をもっている。これが言語の対他的な側面にほかならない。

(「言語にとつて美とはなにか」)

「音楽」という言葉の射程の変化の歴史的プロセスを、このような視点から描くことは可能であり有意味なことだが、言葉は「発生当初からの累積」として歴史的時間歩むとともに、その言葉の発生以前の世界を対象として逆行していく、といった、累積のベクトルとは逆向きのベクトルが考えられる。この逆向きのベクトルが働くとき、言葉と、その射程に取り込まれる対象(事象)は、一義的に「その時代の多様な関係、そのなかで個別的な環境と個別的な意識性と対応している」わけではなくなる。

たしかに、「民族音楽」という言葉と分野が生まれたのは、「その時代の多様な関係」や「意識性」と対応しているが、すでに、「民族音楽」の対象(事象)は、「音楽」という言葉の射程から、歴史的・地理的な逸脱であり、その超過分を「民族」という言葉で補完し、それを「音楽」という言葉の普遍性に取り込むことは、結局、「音楽」という言葉の射程から逸脱した事象に対して、「音楽」という言葉が「喻」として振舞うほかなくなってしまう理由である。

言葉が時代とともに歩むとき、その発生の意証水準を想定し、その射程がどのように変わったか、あるいは死語になってしまったのか、あるいは、もは、発生当初の意識水準がまったく脱落してもなお遺制としてその語が残っているのか、あるいは、意証水準の変化とともに別の言葉へ変貌していったのかは、社会における言葉の、その対象の、その意証水準の綿密な調査によって跡付けることができるだろう。しかし、言葉の射程が、その発生段階以前へ逆行し、逆向きのベクトルとして働く場合、その意味の質が根本的な変化を遂げない範囲を射程の限界として設けることは、言葉に対する最小限の誠意であるとともに、そうすることによって、射程内の対象(事象)と、射程を逸脱している対象(事象)との差異に、どのような意識(観念)の切断・転換、飛躍・逆立があつたか、という問題に接近す



ることが初めて可能になる。

「音楽」という言葉の起源を核として、することによって語りうる射程の限界を想定すれば、音楽の起源は、その射程の限界線に沿つて分割され、選り分けられ、取り込まれるような対象（事象）を指し示している、と考えができる。私は、その核をグレゴリア聖歌～中世キリスト教社会での意味形成過程に求め、その意味が胚胎する種子をギリシャの神話世界に想定したが、このようない法としての起源論は、それぞれの民族におけるそれぞれの言語水準での、西欧社会での「音楽」に相当するような言葉の起源と射程を想定することで、初めて問うに値する問題となるだろう。なおかつ、それらの言葉の射程から離脱している事象に対しては、起源など存

在しない（音楽の）痕跡として、私たちの前に現れるのを見たり想像したりすることができるだけである。

このような（音楽の）痕跡に、それぞれの共同体（民族）は、さまざまな意味を刻印する。そのとき、多様なものである痕跡は言葉により分割され、選り分けられ、差異化されることによって、土俗的信仰のある意味を担つたり、儀式のある役割を負つたり、集団的労

働の一部を占めたり、遊戯のなかの記号として登場したり、芸（能）として共同体に対して独自の位相を占めたりするだろう。そのとき、痕跡は、それぞれの共同体の固有の言語体系・水準により固有の名詞を獲得することによってそれから脱し、共同体の意味の体系～象徴体系の一部を占めることになる。「民族音楽」を「音楽」という言葉の呪縛から解き放つこと、つまり、言葉の射程を逸脱しているものを起源ではなく多様な痕跡に置換することは、意味を刻印された共同体の意味の体系～象徴体系に組み込まれた事象をいわば括弧に入れ、そのような網の目を通してしまった痕跡を、痕跡として記述・素描することを意味している。

### 起源と痕跡

音楽の起源説は、「比較音楽学」の誕生以来、様々な説を生み出してきた。それは労働起源説・自然模倣説・異性吸引説・声楽起源説・リズム起源説などであるが、それらは、それぞれの音楽に対する思い入れにより、音楽の要素がどのような事象により多く見出だせるか、といった粗雑な議論にすぎなかつた。「音楽の起源」を「音楽の痕跡」へ置き換えてみ

れば、種々の起源は、いまだ音楽ではない、不透明な、指標を欠いた多様なものであり、そのような（音楽の）痕跡である多様体の、異なる角度からの切り取りであるにすぎない。「音楽の痕跡」とは何かをひとことでいうならば、それは身体、あるいは身体と物による発音行為全般ということになる。そして、身体自体の発音行為はおもに歌うことへ、身体と物による発音行為は楽器による演奏行為へと変わっていくが、そこに見出だせる、語ることから歌うことへの、あるいは道具から樂器への錯綜した移行の総過程を痕跡の世界は含んでいる。「民族音楽学」の種々の起源説も、結局は「声楽起源説」と「器楽起源説」に淘汰されていくが、その世界での二つの起源説がどのようなものか、みてみることにしよう。

小泉文夫は、J・J・ルソーの「音楽起源論」を踏襲しながら、歌に音楽の起源を求める樂器がそれを模倣していくといった「声楽起源説」を探る。

「言語」という概念をひろく解釈すれば、音楽もまたその中にふくまれてしまう。例えれば、ドイツ生まれの米国の言語学者エドワード・サピアは言語を「自發的に作られ

た表象の体系によつて、思考や感情や欲求を伝達する純粹に人間的で非本能的方法である。これらの表象は、まず第一に耳で聴くものであり、いわゆる音声器官で発せられるものである」と定義している。これに音楽の最も基本的な形である「歌」の概念をあてはめてみると、それはそつくりそのまま、この定義の中にふくまれてしまう。そして言語も出発点としては「耳できき、口で発せられるもの」であつても、やがて文字に書かれ、黙つて読まれるものに発展する。音楽も口で発せられる「歌」から、楽器で演奏される器楽へと進み、本質的な点で、つまり人間の思考や感情や欲求を伝達する意味では「歌」と変わらないものにまで概念をひろげることができる。

(『音楽の起源にあるもの』)

このあたりまえすぎる「音楽起源説」は、「音楽」という言葉の起源はどこに求められるのか、そのとき「音楽」と名指されたものと排除されたものにはどのような差異・関係があつたのだろうか、「音楽」という言葉が意味を担い普遍性を獲得していく歴史的過程をどのように考えるのか、といった、音楽を語るための前提となる「問い合わせ」を初めから

逸していることと、言語から文字への移行過程と、歌から器楽演奏への移行過程をパラレルに考えてしまう錯覚により、そのぶんだけあたりまえな説得性をもつてしまっている。

もし「音楽」という言葉の「射程」を計り、〈喻〉の機能を極力排除してみれば、次のように言いあらわすほかないだろう。——歌が「音楽」という言葉の射程におさまる場合は、歌は決して言語と同質の水準で歌われるわけではなく、また、歌が音楽の痕跡である場合は、それは言語と同質の水準で歌われる(語られる)可能性が考えられる。歌と樂器については、どちらが後先に発生したかという議論ほど不毛なものではなく、歌うことと器楽演奏は、痕跡の世界において、それぞれ独自の構造をもち、それらは聽覚のはたらきによつて互いに交感されるようになつた——と。

小泉文夫の錯覚は、じつは、音楽の痕跡としての歌を語つてゐるのに、それを音楽としての歌と取り違えて「音楽の起源」として語つてしまつたところにある。このような「起源論」は、「音楽」という言葉の「喻」の機能に義反復に漂白されてしまう。

音楽はその中にふくまれるように、逆に音樂の概念もひろげて行くと、言語もまた音樂の中にふくまれてしまう。

(同)

そうか、「音楽」の根源にあるものは言語なのか、でチヨンである。このようなたわいもない結論を出すために、税金を使い、学術調査とやらで資料収集に気軽に海外へ出掛けて行くことのできる「民族音樂学者」の、現在の社会に占める構図こそ、逆立ちしている「音樂」とパラレルである、ということに、まずもつて彼は気がつくべきであった。

黒沢隆朝の「器樂起源論」は、「声樂起源論」にみられる通俗的見解をはるかに凌ぐ、明解な音樂の像を提示している。

私はかつて、昭和三十一年「樂器の歴史」の初頭において、音樂の起源を「声樂第一説」と「器樂第一説」とに分けて、音樂は器樂によって創生されることを発表した。これは当時極めて大胆な発言であった。器樂ということばには、既成の音樂用語に執着する人々には、若干の説明を要するのであるが、音程や音階は人間の聲音から自然に生まれて来たものでなく、最初、器物の発する音響の神祕を聞き得た時に、はじめ

て音楽の創成に導かれるというのである。つまり器楽と言つたのは、樂器からいうことであり、樂器とは音響を作る器具を意味するものである。それは角笛や巻貝のよくな吹管であり、狩獵の弓の弦であり、そしてこれらの倍音 over tone を聞きとつた時点が、音楽発生の第一歩であるというのである。

つまりこの倍音からオクターブ・五度・四同の協和音程を知り、これによつて樂器を作り、歌の旋律もおのずから、その倍音律によつて作られたのである。

(『音楽起源論』)

「音楽」という言葉の射程の下限を、倍音に基づく旋律に置き、倍音がどのようにして発見され、それに基づき、旋律がどのように形成されていつたかという過程に音楽の発生をみるが、このように、彼なりの言葉の射程を押さえているため、黒沢隆朝の『音楽起源論』は『声楽起源論』の弱点を克服している。

黒沢隆朝の『音楽起源論』が、本質的に批判されるに至つたら、「音楽」の射程の下限を倍音に基づく旋律の形式に置くという、多分に循環論法的な前提に対してもうう。たとえば、彼が音楽の起源を見出だした高砂族のブ

ヌン族の人たちは、はたしてどのような観念を、彼らの發音行為へ現象に對して抱いているのだろうか。そして、彼らの觀念と自分の抱いている觀念との間にどのような落差があるのだろうか、といった視点がすべて欠落して、はじめて『器楽起源説』の前提としての「音楽」という言葉の射程が設定されるのだ。このような欠落を内在させていたため、彼の未開へ向ける視線は無残である。

彼ら(ブヌン族の人々——筆者註)はもちろん、ハーモニーの何ものであるかを知らない。コーラスの原則も知らない。しかし耳に残る弦倍音の音律が彼らに多聲音樂を作らせていたのである。音楽の資源はこうした原始人の、無知の生活の間に生れていたのである。

(同)

黒沢隆朝がブヌン族に對して無知である分だけ、彼らが音楽に對して無知であるかのように彼の目に映るのであり、彼らが「音楽」の觀念を知らないのは、無知でもなんでもなく、あたりまえのことなのである。結局、現れたものとしての發音行為へ現象を、どのよくな角度から「音楽」という言葉の射程へ刈り込んでいくかということに、彼の「起源説」

は終始してしまつてゐる。そのような表面的な現れではなく、その奥行きに向けて一步足を踏み込むとき、彼の「起源論」の前提となる「音楽」という言葉の射程が、どれほど恣意的であるかが露呈してくる。

「音楽の起源」を、あたかも進化論の系統樹のように思い描くことに関しても、「声楽起源説」も「器楽起源説」もそれほど違いがあるわけではない。もし、ふたつの説の違いを探すとしたならば、それは、言葉の射程をすでに逸脱してしまつてゐる事象にもかかわらず、それに対しても「音楽」という言葉のコンバスを拡げてみせるかという違いだけである。「音楽の起源」を「音楽の痕跡」としてとらえかえすとき、進化論的な音楽の系統樹は、「多様な物」として解きほぐされ、言語(歌も、道具(樂器も、他の起源説と同等の多様な痕跡の現れとしてみなされるだろう。)このようない、多様な痕跡を人はなぜ生み出してきたのか)。

このような問いは、ある種の危険と賭けを含んでいる。そして、へたをすれば身も蓋もない議論かどうかはさておいて、このようないいに對して、言語哲學者である丸山圭三郎は『文化記号学の可能性』のなかで次のように

に語る。

一般に、「ヒトと動物の間」をめぐって次のような二つの極端な考え方がある。第一のものは、キリスト教と近代ヨーロッパ精神と進化説を見事に結びつけ、動物の世界から人間の世界への移行を、『生物圈』といふ基の上に咲いた『精神圈』なる大輪の花として描くティヤール・ド・シャルダン的オピティミズムであり、これは、人間を「動物プラスα」として捉える人間文化礼賛論もしくは万物の靈長としての人間至上主義である。

第二のものは、その正反対に、人間を欠陥動物すなわち「動物マイナスα」と見做す人間文化否定論であり、「自然に帰れ」式の発想から短絡的に文化破壊論へと通ずる立場である。第一のものに比べて、人間文化を否定的に捉える点では幾分ともましてあるとはい、いわゆる逆ダーウィニズムに陥ったり、ありもしなかったユートピアへのノスタイルジーに彩られた安価なペシミズムに落ち込みかねない危険があるように思われる。

そこで筆者がソシユールとともに立つ視点は、人間が「動物プラスα」という自然

からのはみ出し、過剰としての文化自体がもつ価値のマイナス性をも重視して、両刃の剣としての文化の両義性を、ランガージュというシンボル化能力の本質を照射することによって剔抉しようとするものである。つまり人間は、ランガージュの所有によって動物とは断絶し、二つのまったく質を異なる構造、すなわち種のゲシュタルトと文化のゲシュタルトの中に生きているという考え方から出発する。

#### （『文化記号学の可能性』）

はたして丸山圭三郎が言うように、環境である自然と適応していた本能が、いつしか自然との適応からはみ出し過剰性を持つようになり、その過剰さゆえに本能は崩壊し、そのような崩壊による欠損を補うため人間は様々な文化（ランガージュ活動——シンボル化能力）を生み出していったのか、あるいは同書のなかで岸田秀が反論しているように、自然環境の変化により、適応が困難になり、ます大きく発展していることである。結局から、文化の発生を直立二足歩行という人類史のドラマに沿って浮き彫りにしていく。

A・ルロア・グーランは、古生物学の立場から多くの進化論者にとって意味ぶかい事実は、脳とその神経系の付属物がたえずますます大きく発展していることである。結局脳は、思惟の支えであり、われわれの進化はこの方向でいちばん成功したのであるから、脳のしくみの増大と「複雑化」は、意識的な接觸を探り求めるさいの生体のたえざる進歩をそのままに反映したものであ

「音楽の痕跡」はどのように生じたのかといふ問いは、丸山圭三郎の言うような文化的ゲシュタルトのなかでのみ限定されるものではなく、種のゲシュタルトから文化のゲシュタルトへ移行していくときの生理的・身体的変化の過程と平行して考ることにより、「痕跡」に対しても程度の奥行きを与えることができるようになる。

#### 手と口の進化

る。また体の骨組と神経系は、二つで一つの全体を形づくっているので、これを分けるのは人為的で根拠がないこともまた認めなければならない。しかし、そういう提⽰たところで、基礎となる資料によつて提⽰される問題は、不完全にしか解決しないよううにみえる。……進化は、物質的には二つの系列の事実によつて示されている。つまり一つは、脳構造の累積的な完成であり、もう一つは、生きていく存在といつこの機械の力学的な平衡に直接結びついた規則に従う体構造の適応である。脳と体構造との関係は、内容と容器のそれであり、進化の相互作用については、どんなことでも想像できるにせよ(その本来の性質からいって)、内容と容器を同一視することはできない。

## (『身振りと言葉』)

彼は、ベルグソンやティヤール・ド・シャルダンのような、動物からホモ・サピエンスに至るまでの意識の飛躍(エラン)を極力排除する。つまり、ある力(ベルグソンはエラン・ヴィターレと呼ぶ)に支配された脳と神経系の増大により直立二歩行がうながされ、文化を生み出し、最終的には精神の創造性を基盤とした世界に至るというような進化の系

統樹を否定する。内容より容器が、脳より骨組みが、エラン・ヴィターレ(生命の飛躍)より発達の力学的条件が、より多く直立二歩行からホモ・サピエンスに至るみちすじに関与していると考える。

体構造が手をいつそう自由にするのに向いている種は、また、その頭蓋が最も大きな脳を入れることのできる種もある。手

の解放と頭蓋穹窿の拘束の減少とは同じ力学方程式の両項に他ならないのである。各種について技術の手段である体と組織手段である脳とのあいだに一つの因果関係が結ばれ、その因果関係のなかで、行動の有効性を通じて、いよいよ時宜にかなった選択的適応への道が開かれる。それゆえ、体のメカニズムが、ますます発達した脳の働きによる行動の練り直しに応じれば応じるほど、進化の発展のチャンスは大きくなる。

この意味では、脳が進化を支配しているわけである。といつても、脳が骨組の選択的適応の可能性にどうしようもなく従属していることに変わりはない。

## (同)

手が食物という重荷を受けもち、唇が言葉のために解放される。これはまさに古生物が行き着いたところである。

## (同)

解放された手と顔面(口)の両極にわたる空間は、人類の表出・表現活動の母体となるが、A・ルロワ・グーランはさらに一步進み、ブロカの失語症・失書症・失読症などの研究を踏まえながら、両極の関係を次のように語

る。

靈長類にあつては、顔面器官と手に係わる器官は、それぞれ技術行為に係わる同等の水準を保つている。サルは唇、歯、舌、手を働かせるが、現在の人間は唇、歯、舌で話し、手で身ぶりと書くことを行う。それにまた人間には、その同じ器官（手）で物をつくることがつけ加わり、一種の均り合いが機能と機能との間に生じた。書字以前には、手がとくに製作に介入し、顔がとくに言語活動に介入したが、書字以後には均衡が回復する。……一つだけ重要な点が明らかにされる。それは、先史学が道具を見い出すその瞬間から、言語活動の可能性がある、という点である。道具と言語活動は神経単位的に結びついており、両方とも人類の社会構造のなかでは切り離し得ないものである。

（同）

A・ルロワ・グーランは、古生物学の膨大な資料と博識で、人類の表出・表現活動の発生を直立二歩行というドラマに沿って描き出しが、その描きかたを、想像力という肉をできるかぎり削ぎとった骨格にたとえることができるとするならば、エリアス・カネッティ

は、そのような骨格に文学者としての肉づけをほどこしているように思える。彼は『群衆と権力』で、まるで読者に古代のある一場面にまぎれ込んでしまったかのような錯覚を与える世界を描き出す。

……手は、もはや直接的な食物との関係のみに終始しないところの把握パターンを学んだ。单调きわまる手から口へという短いルートはこうして破られた。手のなかで折られた枝は杖の元祖であった。杖は敵たちを遠ざけることができ、恐らくまだ人間に似ているというだけの原始人のために空間をつくり出した。木のなかで杖はもつとも手近にある武器であった。人はそれを信頼し、決して手放さなかつた。それは棍棒であった。それは先を尖らして槍となつた。曲げて両端を結んで弓となつた。上手に切つて矢がつくられた。……水をすくう手は最初の容器である。組み合わされた指は最初の筆である。あやとり遊びから織ることに至るまで、あらゆる組み合わせの豊かな発達は、ここにその起源を有するようになつた。私は思われる。……われわれのいう意味での対象、われわれ自身がつくり出したからこそ価値ある対象は、最初手ぶりとし

て存在した。発生しかけているさまざまなものと表わす手まね言語が、それらのものを自ら形成しようとする欲望——これが現実に試みられるずっと以前に——を最初に包括する途方もない転機が存在しているように見える。……したがつて、言葉と対象は唯一の統一された経験の、すなわち手という手段による表現の放射であり産物であるといえる。

（『群衆と権力』）

彼は、想像力をA・ルロワ・グーランよりもちいることができるため、手の解放という極面を拡大するが、両者はほとんど同じ地平に立っていると考えられる。彼の現語の発生に関して、もう少し想像力を拡大してみれば、補食行為から解放された舌が、口腔内であたかも手のような役割をしない、母音（子音の世界への転換をとげたと類推することができるだろうが、ともかく、手と口は、脳を媒介とした錯綜したサイクルのなかで一方は技術・道具を、もう一方は現語を顕在化させていったことは確かにことのように思える。手と口の解放により、手と口を両極とした磁場のようなイメージを痕跡の世界に与えることができる。そのような磁場は、聴覚を媒

介することにより、音楽と呼ばれる世界に向けて、あるいは向かわずに、多様な「音楽の痕跡」を排出させていくのである。これまでの種々の起源説、とりわけ「音楽起源説」と「器樂起源説」を、手と口を両極とする磁場にさらしてみると、その奥に隠された、手と口の錯綜したプロセスを取り出すことができる。

### 道具——樂器

道具は手の延長として具体化され、その原始的形態は多様な機能を有していた。折られた枝や槍や弓矢として使用され、打製・磨製石器は、木を削つたり皮をはいだりする道具であるとともに、斧ややりのような武器にもなった。

道具が、使用目的に沿つて機能分化をとげる以前は、原始的な樂器は道具により具体化されていたと考えられる。樂器類を打樂器・弦樂器・吹管樂器に分けてみるとするならば、打樂器の原形は皿・壺・容器などの食器、あるいは人間や動物の骨や、音のより響く自然物に求めることができ、弦樂器の原形は弓に、吹管樂器の原形は角貝・巻貝などの信号用の道具に見出だすことができる。

痕跡の世界では、道具と樂器は、武器と同様に未分化であり、道具と樂器を分ける境界線は、その形態だけを見較べてもあきらかにされるわけではない。樂器が道具の世界から離脱するのは、道具が、どのようなとき、どのような場所で、どのような手の機能を具体化しているのか、という地平においてである。たとえば、道具が、なにかの目的のための道具ではなく、ひとつのおもちゃとして、狩猟・生産過程の、そしてその場の余白に置かれ、それが、手あるいは指の、有意味的機能から解放された過剰性と接触し、發音行為が促されたとき、器物は、形態はいぜん道具のままであろうと樂器として機能しているといえるだろう。この手の過剰性について、カネットディは次のように語る。

獲物や殺害と直接関係のない、手の単独な破壊欲が存在する。その破壊欲は、ほかなりぬその無害さ故に、とくに危険なものとなつた。その破壊欲は自らが殺意を全くもたぬことを知つており、したがつて、どんなことでも関係しうる自由を享受している。その破壊欲が行なうことは、手だけの、つまり手の敏捷さや、熟練、手の無害な有用さの結果であるかのように見える。

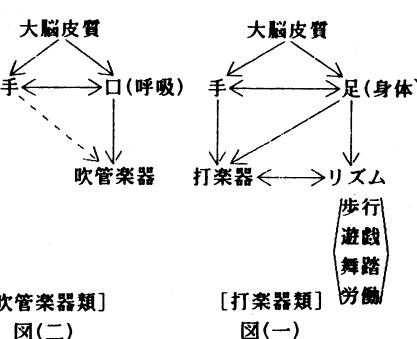
彼が「手の破壊欲」というとき、その射程はテクノロジー批判を含む広範囲にわたるものだが、それは、發音行為のなんであるかをいいあてているように思える。道具が、器物として生産の余白に置かれたとき、手は發音行為によって、その過剰性を解放し、破壊欲を満たしていくたと考えることは、それほど不自然ではない。手が、このような過剰性、破壊欲に依存している限りでは、發音されたものを聞くという意識は希薄であったようと思われる。音が、音響として意識のうちで対象化されるのは、かなりの時間を経てからであろう。やがて、發音行為（音響が、手／大脳皮質／聴覚というサイクル）により意識のうちに対象化されるとき、手のもうひとつの技術性は、その器物をよりよく共鳴させるために、あるいは音程の変化をつけるために、はじめて、道具を、それとは異形の樂器へ変形させていったと考えられる。

樂器の出自を道具に求めるかぎりでは、それは手の延長として具体化され、常に手といふ極に引きつけられているとはい、ある程度機能分化の進んだ樂器類は、すべてがそのような手の延長線上に配置されるわけではな

い。楽器類を機能的に打楽器類・吹管楽器類、弦楽器類に分けてきたが、それらは固有の構

造をもつていて、手の動きは他のものの代理ではなく、手・指自体の独自の技術の世界を開拓させていく。弦楽器類が、打楽器類や吹管楽器類と決定的に異なる点は、後者の発音行為がより多く身体性に依存しているのとは逆に、前者

の発音行為は、身体性からしだいに離脱していく手の機能の特性ゆえ、それは身体性から最も遠い地点まで行きつく可能性を孕んでいる(図三)。



[弦楽器類] 図(三) [吹管楽器類] 図(二)

[打楽器類] 図(一)

→強い影響力  
--->弱い影響力

として表象され(図一)、吹管楽器は、その出自においても、手の延長というよりはむしろ口腔機能しており、発音行為は吹くこと、つまり呼吸を媒介することにより、どちらかといえば歌とその

身体性のリズムや心臓のパルスを代理し、歩行・遊戲・舞踏・労働等の換喻

機能を交換しあっている(図二)。それに較べて、弦楽器類は手の過剰さをストレートに解放し、手・指の動きは他のものの代理ではなく、手・指自体の独自の技術の世界を開拓させていく。弦楽器類が、打楽器類や吹管楽器類と決定的に異なる点は、後者の発音行為がより多く身体性に依存しているのとは逆に、前者の発音行為は、身体性からしだいに離脱していく手の機能の特性ゆえ、それは身体性から最も遠い地点まで行きつく可能性を孕んでいる(図三)。

### 言語→歌

西欧の観念世界から抜け出せないでいる「民族音楽学者」は、歌を言語のなかへまるごと投げ込んでみせるか、なんとなく歌である

という主観的あたりを頼りにするか、西欧音楽からの演繹による倍音に基づく旋律に依拠するかというほかに、いかなる歌の概念規定の方針もみつけることはできなかった。しかし、歌の本質はそのいずれにも見出だすことはできない。

J・J・ルソーは小泉文夫とは違い、言語の内部まで一步踏み込んで、そこから歌の起源をつかみ出している。源をつかみ出している。

最初の声とともに、最初の音節をはつきり区切った音、あるいは最初の音色が形づくられるが、そのいずれになるかは、それを示唆する情念の種類いかんできまる。怒りは脅迫的な叫び声を引き出すが、それは舌と口蓋が調音する。しかし愛情の声はもつと優しいもので、声門が声の性質を変え、そしてその声がひとつのかたちとなる。ただしアクセントは頻繁であったり稀であったりし、抑揚に鋭さの多少はあるが、それはそこのつけ加わる感情いかんによるのである。

### (『音楽起源論』)

もしくは私たちがルソーよりめぐまれているとすれば、それは彼が知りえなかつた時間の蓄積を体験しているからである。ルソーの死後一世紀後に誕生したソシユールは、ルソーと同じように言語に興味と疑問を抱き、ルソーとは全く違った見解に到達する。

すでに見たように、言語記号は二つのまことに異なつた事象の間に精神が樹立する

連合であるが、それらの事象は一つとも心的なものであり主体の中に存在する。一つの聴覚映像が一つの概念に連合されているのである。聴覚映像は物質音ではない。これは音の心的な刻印である。

(ソシユール『一般言語学講義』)

ソシユールによれば、言語は物質音を土台とするが、その差異の関係は「聴覚映像」により認識され、言語の物質音はそのような言語の本質的な機能から離脱していく。言語から物質音を除いたあとに残る、語と語の差異に基づく関係性が、言語の本質として抽出されることがある。

コトバの事実に関係するすべての規則、すべての文、すべての語が必然的に喚起するものは、a対bという関係か、あるいはa-aという関係であって、これを切り離して分析すると何も意味しなくなる恐れがある。これはまさに、aとかbとかいう辞項は、そのままでは意識の領域に達することができず、意識が知覚するものは常にaとbの差異でしかないという理由からである。

言語は一つの信号体系である。言語を構

成しているものは、これらの信号間に精神が樹立する関係であり、信号の素材は、それが自体においては非関与的なものと見做されることが出来る。我々が、信号のために一つの音的素材を、そして唯一の素材を使用せざるを得ないことは確かだが、かりに音が変化しても、関係が変わらない限り、言語学はそのような音変化にはかかずらない。

(同)

ルソーは、人間の忘却しつつある自然的宝庫である情動に根ざした音声の表出過程に言語の本質を見出だし、ソシユールはそのような自然的宝庫という幻想を排除し、非自然的心意的な差異の網の目としての関係世界を言語の本質として採り出す。

このことを痕跡の世界に投影してみれば、次のようなイメージを思い描くことができるだろう。——補食行動から解放された頬と舌の機能は、ちょうど、直立位によつてもたらされた手の解放と交感しあい、舌は口腔内において手の機能を代理する役割になつていった。手がその過剰さゆえ自然との連続性を断ち切り、マルクスの言うように「自然を彼の非有機的肉体」とし、道具を手の延長

に沿つて生み出し技術の世界を獲得するのと同じように、顎と舌は母音的世界に対しても節化を試み、子音／有節音の世界を現出させた——。この有節音に基づく差異の世界こそ、聴覚映像に対してはつきりと「差異の心的刻印」を与えるものであり、ソシユールのいう非自然性・恣意性として現れるほかない言語の本質なのである。

けつきよく、ルソーの描く言語／歌の世界は、ちょうどソシユールが言語の本質から切り離した世界と対応している。情念に支えられた音色・アクセント・抑揚などは、言語の土台であつてもその本質ではなく、つねに二次的意味合いしかもちえないのだ。歌は、なるほどルソー的な解釈では言語と起源を共有しているとはいえ、ソシユールの視点から見た場合、言語の本質から遊離している部分こそ、歌が発芽していく土壤なのである、と考えることができる。

ソシユールが言語の本質を関係の網の目として言語から抽出するときの、その網の目から漏れてしまう情動に根ざした音声事象は、ルソーの考えるより広い言語という容器の底に沈没していくが、そのような容器の底面を歌の下限として想定し、楽器による高度な旋

律を模倣しうる段階を歌の上限として設定し

た場合、歌と呼ばれる音声現象のすべては、この幅のどこかに見出だせるはずである。しかし、その幅のどこで音声事象を歌（あるいはそれに相当する言葉）と呼ぶかは、それぞれの民族・社会での言語・意味体系のなかで淘汰されるのであり、そのようにして「意味」を刻印された音声現象に対して「民族音楽学者」がそれを「音楽の根源としての歌」と呼ぼう呼ぶまいといつさいかわりなく、それらは、それぞれの社会の構造のなかで独自の意味・価値を占めるだけなのである。

このように「歌」の水準を想定してみれば、物売りの声や、仏教の読経や、声明などがたして歌と呼ばれるのか呼ばれないのかといった「民族音楽学者」の悩みが、いかにまとはずであるかがわかるだろう。「民族音楽学者」の抱くドグマは、そのような「音楽の痕跡」である歌と、西欧音楽にみられる歌をストレートに対比して考えるが、後で述べるように「音楽の痕跡」から「音楽」へ転位していく過程で、歌がどのようにしてその構造を転倒させていくか、ということに対しては、決して気がつくことがないのである。

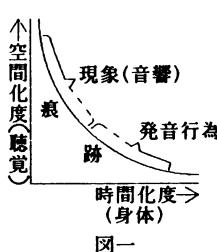
#### 聴覚の関与

生物の聴覚器官は、他の感覚器と同様に、主の保存・生存本能にうながされ、補食行為・防衛本能を通じてより高度な感覚器官となる。そして、哺乳類が肉食を選択したとき、それは頂点を極めたと考えられる。しかし、それは、より生理的なレヴェルでの反射であり、聴覚が生理的な反射から聴くことの独自な水準に達するには、手と顔面（口）の解放というもうひとつ進化を経験しなければならなかつた。そして、手と顔面（口）の解放により、大脳皮質の神経系は高度な発達をとげ、手と顔面との間に多様なサイクルを生み出したが、それに聴覚が大きく関与するようになると、それまでの生理的反射により行動と連動していた聴覚の鋭敏な感覚は衰退し、

大脳皮質の連合領の拡大により、聴くこと自体に意味が浸透してくるようになる。

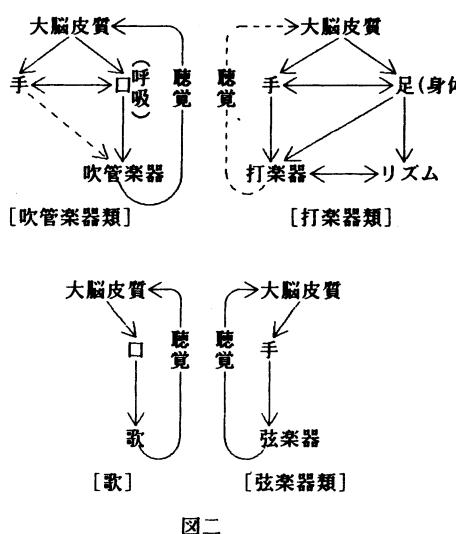
ふだん、なにげなく生活している私たちの世界では、物理的に聴取可能な周波数のすべての音を聴いているわけではない。「音を聴く」とは、それがなにげなく耳に入つてくる音を聴いているわけではない。「音響」というズレを生じさせ、現象（音響）が空間化度として心的に受容されるいっぽうで、身体的行為に依存する発音行為は時間化度に転化され身体的に受容される。音楽の痕跡の世界を、聴覚（空間化度）と身体性（時間化度）という視点に絞つていけば、図一のような構造を描くことができるのである。

このように聴覚がこのよう位相から関与すると、発音行為にあらわす裂け目が生じ、それは二重性となつて身体に訪れる。つまり、純粹な発音行為は、聴覚の関与により、発音行為一現象（音響）というズレを生じさせ、現象（音響）が空間化度として心的に受容されるいっぽうで、身体的行為に依存する発音行為は時間化度に転化され身体的に受容される。音楽



の痕跡の世界を、聴覚（空間化度）と身体性（時間化度）という視点に絞つていけば、図一のような構造を描くことができるのである。

また、痕跡の世界に聴覚の関与を導入することにより、先にみた打楽器類・吹管楽器類・歌に見出だされる構造に、それぞれのサイクルを想定することができる（図二）。



図三

これらの個々の発音行為の現象を図一、二の位置に置くことができる。このようないきがいのサイクルがより観念的に上

昇するとき、そして、そのサイクルが共同体の意味・象徴体系に接続されるとき、聞くこととそのサイクルはもうひとつ上位のサイクルに編制され、痕跡に共同体的な意味が刻印されていく。そして、より高度な観念の水準——宗教——の世界に編制されたものは、時間化度の進んだ音響へと洗練されていく。それとは逆に、共同体の底辺に存在する、あるいは共同体の統合から逸脱するようなレギュルで離脱しているものは、時間化度の強い身体的発音行為として表出されていくということは、ひとつの原理として抽出されることがあるようと思われる。

黒沢隆朝は倍音の発見について次のように語っている。

……音程や音階は人間の聲音から自然に生まれて来たものではなく、最初、器物の発する音響の神秘を聞き得た時に、はじめて音楽の創成に導かれるというのである。つまり器樂と言つたのは、樂器からという事であり、樂器とは音響を作る器具を意味するものである。それは角笛や巻貝のような吹管であり、狩獵の弓の弦であり、そしてこれららの倍音 over toneを聞きとつた時点が、音樂發生の第一歩であるというのである。

倍音の発見は、科学が何であるかを知るは

基音の振動数の整数倍の振動数をもつ音。ヘルムホルツは、基音から四オクターブ上の十六倍音までの検出に成功したが、基音に対し二倍の振動数をもつ音は、オクターブ（八度）上の音としてあらわれる。また基音に対して、四度・五度の協和音程は、倍音を基にして比較的用意に選び出すことができる。

四度の協和音程を知り、これによつて樂器

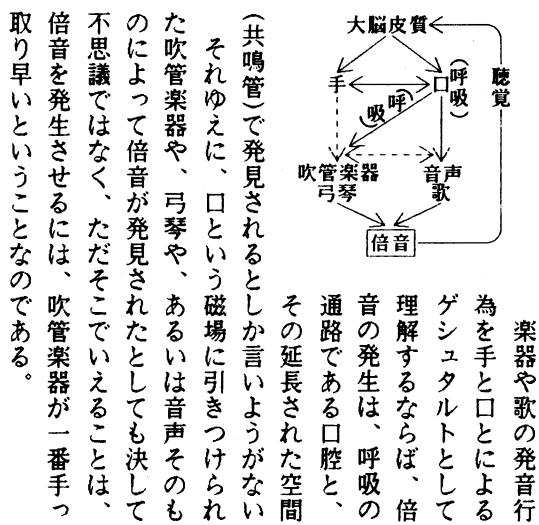
を作り、歌の旋律もおのずから、その倍音律によつて作られたのである。

(『音楽起源論』)

そして、彼の説を実証する資料として、台湾のブン族の弓琴の奏法を彼は紹介する。やがて弓の一端を口にくわえて、まじめな表情で演奏している。私は微妙に動く青年の口に注意した。そして彼の口に耳を近づけていた。そこで聴いたものは、信号ラッパの旋律なのである。一瞬耳を疑つたが、かすかな音ではあるが、たしかな倍音旋律を反復しているのである。

(同)

黒沢隆朝の、これらの事実の考証とそれに続く多様な旋律に対する類推は、主觀にすぎぬ凡百の音樂論など問題にしないほどの緻密な方法論と説得性をもつてゐる。しかし、的にあたつているが的を射抜いてはいないとさう苛立ちは、どうしても拭い去ることができない。



から倍音をつくり出す可能性をこの唱法は暗示している。このような事実に対し、彼の説はどれほどの説得力をもつてのだろうか。黒沢隆朝の倍音・旋律の発生説の弱点は、「樂器とは音響を作る器具を意味する」という思い込みにある。しかし、音響を作るのは身体か、身体と樂器のおりなす相互作用のいづれかなのである。このような観点が欠落しているために、彼の説は、倍音の発見を樂器に求めたり、音樂を樂器と歌に峻別するつまらない二項対立に陥ってしまうのである。

樂器や歌の發音行為を手と口による

ゲシユタルトとして

理解するならば、倍音の発生は、呼吸の通路である口腔と、その延長された空間

(共鳴管)で発見されるとしか言いようがない。

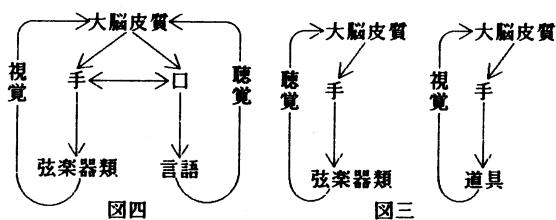
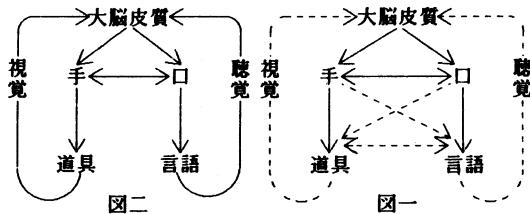
それゆえに、口という磁場に引きつけられたとえば、ホーミーと呼ばれるフィリップンやモンゴルに伝わる唱法があるが、この唱法は単純な音声の持続から、いくつかの倍音を取り出し、それに基づいた基本的な旋律を生み出す。つまり、樂器によらずとも、音声

□腔と、その延長された空間で発見されたであろう倍音を基にして、四度・五度の音程を得て、やがてペントナック・テトラトニックなどの原始的旋律が形成されていくが、吹管樂器や音声は、共鳴管の穴の位置の決定の難しさや、なにもまして呼吸・息のもつ身體ゆえに、その後の発展を弦樂器の世界に委ねていったと考えられる。そして、吹管樂器と音声・歌は、その身体性・呼吸・息による独自の位相を保持し、やがてギリシャの世界では、ペネウマ（息）・プシュケー（靈魂）と呼ばれる靈的な意味を刻印していく。

弦樂器類の特異性

始源の世界では、道具と言語は、手と口を媒介にして互いに機能をメタファーとして交換しあいながら発展していったが(図一)、両者がより高度な水準に至ると、そこでは、それそれが自律したサイクルを形成し、なかなかそれぞれのサイクルは図一のような形で結びつき、始源の世界での構造からの変容をとげることになると考えられる。道具と言葉は、始源の世界でのように互いの機能を手と口を通して交換しあうことではなく、観念の世界で両者のサイクルは統合され、手・道具・技術は、

観念世界での対象化作用を受けるようになる。  
弦楽器類が保有しているサイクルの構造と  
道具の保有している自律的サイクルの構造を  
並べてみれば、両者は同型的であると考えられ、  
両者の差異は、聴覚が関与するか視覚が  
関与するかの違いだけであり（図二）、弦楽器  
類のサイクルが言語のサイクルと出合うとき、  
(図四)——それは、音楽における科学の、  
初めての痕跡であろう——その発音行為



現象は、しだいに身体性を離脱させながら音響として観念世界で対象化されていき、言語～道具世界での技術性をその内に取り込む。弦楽器類の観念性がこのようなレヴェルまで達したとき、吹管楽器・音声等によって発見された倍音は、弦楽器のサイクルが生み出され観念世界に回収されていく。口腔と、その延長された空間（共鳴管）で発見されたものが、手（指）と言語の世界へ転位されるのだ。弦音を基にした四度・五度音程は弦の分割に取つて代わられ、その間を指が音程をさぐりながら旋律を紡ぎ出し、聴覚によつてそれは色々な調子に固定されていく。弦は必要に応じてその数をふやしていく。このよくなटラトニック・ペントナーティックから七音音階へいたる過程は、黒沢隆朝が『音楽起源論』という本で注目すべき研究の成果を残していく。それらの成果に対しても「口をはさむ」などの知識も力量も私にはないが、倍音と、それに基づいた多様な旋律が生み出されたとき、音楽の痕跡に何らかの意味が刻印される可能性が大きくひらけ、また逆に、そのような共同体的な幻想の圧力によって、それぞれの旋律がより強固に固定され、それらは固有の調子を持ち、固有の名で呼ばれるようになつたと考えることができるだろう。

以上見てきた弦楽器のもつ特異な位相は、なぜ歴史的にみて、弦楽器が（ある時代まで）樂器の主流として發展し、多様な樂器形態を生み出し、多様な旋律を生み出す母体になりえたか、また、なぜギリシャ世界において、弦楽器の生み出す世界が観念の極限に達し、自然哲学の、そして科学の対象となつて「音樂」と名指される段階へ一步足を進めていくようになつたのか、といふ疑問に対するひとつつの答えのようと思える。

#### “汎”バックナンバー

- Vol. 3: 音楽解体学(3) 権力論あるいは転移する神とその死(1) / (音楽) の方法から方法としての(非=音楽)へ(2) (B5判6ページ・'79.4)
  - Vol. 4: 音楽解体学(4) 権力論あるいは転移する神とその死(2) / (音楽) の方法から方法としての(非=音楽)へ(3) (B5判6ページ・'80.1)
  - Vol. 5: 音楽解体学(5) 権力論あるいは転移する神とその死(3) / 非楽ノオト (B5判6ページ・'81.5)
  - Vol. 6: 音楽解体学(6) J.ケージ論 ほか (B5判8ページ・'82.1)
  - Vol. 7: 言葉としての音楽の構造と配置 ほか (A3判1枚4折り・'84.6)
- ☆バックナンバーをご要望の方は、コピー代(Vol.1 80円, Vol.2~5 120円, Vol.6 160円, Vol.7 60円)+送料60円相当の切手を同封のうえ、下記までお申込みください。
- ☆“汎”Vol.1～Vol.4に掲載された論考のダイジェストを含むブックレット“第五列”1号 (B5判36ページ・'80.11) もあります。これは販価400円+送料170円相当。

☆申込先: 〒186 国立市谷保5150 富士見コ-ボ103 太塙正  
電0425-76-1026 又は  
〒166 杉並区高円寺北3-22-8 離水ハウス2階 藤本和男  
電03-310-5842 (ただし、“第五列”的受付は藤本のみです。)