東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

「分解」概念を通してみる演奏行為の諸相：東京音楽大学付属高等学校における国語教育の試みと展望

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2022-02-01
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 上條, 晃, Kamijyo, Akira
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1444

「分解」概念を通してみる演奏行為の諸相
―東京音楽大学付属高等学校における国語教育の試みと展望―

上　條　晃

東京音楽大学研究紀要　第45集　－2021－

「分解」概念を通してみる演奏行為の諸相
―東京音楽大学付属高等学校における国語教育の試みと展望―

上條　晃

1. 序論

新型コロナウィルス感染症の流行にともない、ウィルスの世界が注目され、人間や自然、生命をいかに捉えるかということが改めて問題となっている。「生命とは何か」という問いは自然科学や人文科学の諸分野だけではなく「音楽」においてどのような意味をもつだろうか。音楽においても「音楽が「生きている」」、「音楽の流れが「自然」である」という表現が使われることがあるが、ここでいう「生きている」「自然」とはどのようなものとして捉えうるのであろうか。

この問いに対する楽器や楽譜を媒介とした接近方法は音楽教育の現場においてこれまでにも取り組まれてきたはずである。しかし「生きている」「自然」といった言葉や現象が各演奏者の内面においてどのように把握され演奏行為に影響を及ぼしてきたのかを、演奏者の内側から把握しようとした試みは少ない。本稿は「生命とは何か」という問いと関連を持つ近年の諸研究や諸概念、特に「分解」の概念に注目しながら、演奏行為の在り方、音楽高校及び音楽大学の一般教養科目が各演奏者の演奏行為に果たしうる可能性を模索する試みである。

本稿の中心となる概念は「分解」である。一般的に「分解」という言葉には、より細かいものにバラバラになっていくイメージ、また音楽とのつながりでは、より楽譜の細部を個別にみていく「分析」に近いイメージがあるかもしれない。しかしそうしたものとは異なるイメージとして「分解」の語が現代思想において提示されていることをまずは示していきたい。

本稿の執筆時点ではまだ刊行されていないものの、2021年9月に集英社から福岡伸一、藤原辰史、伊藤亜紗の三氏による『ポストコロナの生命哲学』が刊行予定である。刊行前であるために内容には踏み込めないが少なくとも3氏が共通の問題意識をもっているという前提のもとで企画が進められていると考えることができる。福岡伸一は生物学者であり、『生物と無生物のあいだ』（講談社現代新書）をはじめとして、「動的平衡」という言葉を用いて「生命とは何か」を問い直した著作が多数ある。この「動的平衡」論において重要な概念の一つが「分解」である。福岡は、生命は自らを維持するために「形成・合成」に先回りして積極的に自己を「分解」していく流れそのものであると捉えた。藤原辰史の専門は農業史、食の思想史と紹介されていることが多い。『ナチス・ドイツの有機農業』（柏書房）、『分解の哲学　腐敗と発酵をめぐる思想』（青土社）をはじめ多数の著書があり、藤原にとっても「分解」が重要な概念になっている。藤原はナチズムと「自然」との間の「親しさ」を次のように述べている。「ナチスが「生命法則Lebensgesetz」、すなわち、人間は生命の循環に従うべきだという原理を説いたことは、人間と自然の豊かな関係を国家とし

て築いていくことを宣言した1935年の帝国自然保護法で花開き、他方で、人間は人種という自然の摂理に従うべきだという原理となんら矛盾なくつながった。」（藤原 2019,p.23）有機農業や帝国自然保護法、動物保護法などナチズムの「自然」への「親しさ」が人種の純潔や「育種」という考えと容易に結びついてしまうことを藤原は問題視した。つまり「自然」「自然さ」「有機的」「循環」「生命」を考えるあらゆる際に諸関係のあいだをあまりに「直線的ななめらかさ」でつないでいくことの危険性の指摘である。そこで藤原は「直線的ななめらかさ」に陥らないための可能性として「分解」を提示する。『分解の哲学』では多様な「分解」の諸相が分析されている。土壌の微生物、掃除のおじさん、積み木のくずれ、カレル・チャペック『山椒魚戦争』の山椒魚の腐敗力、ネグリとハートの「帝国」など様々な場に「分解」をみている。そこに見てとれるのは「なめらかさ」ではなく、「分解」のなまなましさ、亀裂、時間的なたゆたい、ほどいていく力である。発酵のプロセス（納豆、ヨーグルトなど）、堆肥づくりのプロセス、「平家物語」「方丈記」の世界観など、「分解」「腐敗」「崩壊」の諸側面は日常生活の中で陰に隠れがちである。藤原は隠れがちな「分解」のもつ媒介の力、「あいだ」の力を強調する。それは「音楽の自然」、「音楽と生命のあいだ」を考える際にも何らかの示唆を与えるものであろう。ざらざらとしたものを含んだ流れとしての「自然」、あらかじめ多様な分解（者）（差異、腐敗・発酵、乱れ・乱調、亀裂、破断、ほどき等）の内包を前提とした生きた生命、それらを考えることで新しい「生成」を探るような現代思想の自然観がどのように音楽と繋がるのか。「自然」や「分解」といった諸概念の「言葉」に注目しながら、奏者の内部の「分解」の在り様を探っていくことが本稿の目的となる。

2-1.「分解」概念の検討―つくることと壊すことのあいだ

生物学者の福岡伸一は「生命とは何か」という問いに対する本質的な定義を試みている。福岡の「生命」の捉え方として特徴的なことは、生命を「流れ」として捉えていること、生命の内側で起こる「合成・形成」作用よりも「分解」の作用の重要性に光をあてていることである[1]。生命は絶え間なく合成と分解を繰り返している流体である、そのことを「生命とは「動的平衡」にある流れである」と福岡は定義する。「生命とは要素が集合してできた構築物ではなく、要素の流れがもたらすところの効果である」という考え方を、福岡は、1930年代のルドルフ・シェーンハイマーの「秩序は守られるために絶え間なく壊されなければならない」というテーゼから引き継いでいる。福岡はエントロピー増大の法則、つまり秩序あるものは秩序がない方向にしか動かないという法則（エントロピーは「乱雑さ」）に抗って生命はどうやって生きているのかという問いに対し、それは生命が自己自身を頑丈に作るのではなくあえてゆるやかにやわらかく作っておき、エントロピー増大の法則が襲ってくることに「先回り」して、自分自身を積極的に壊し、作り替えるということを繰り返すことで秩序を作り直し続けて生命を存続させてきたからであり、それを「動的平衡」という概念で説明する。「動的」とは常に動いていること、「平衡」は絶え間ない流れの中で常に合成と

1　福岡は自らの論を幾つかの著作で展開しているが最も平易に説明されているものとして、（福岡 2020）。ここでは一連の著作に共通する主張をまとめる。

分解がバランスをとっていることであり、それが生命を生命たらしめていると説明される。20世紀の生物学の研究の多くが、細胞がいろいろなものを「つくる」メカニズムを研究してきたのに対し、21世紀に入り細胞の「つくる」はたらきよりも「壊すはたらき（「分解」）」が注目されていること、生命が変わらないために変わり続けていること、常に自らを分解して、捨てて、作り替えていることが指摘される。「一年前の自分は別人である」と説明されるように、食べ物の原子や分子から合成された新しい細胞が作られる一方で、常に分解により体のあらゆる部分は作り替えられ、交換、入れ替わっている（再構成）とされる。福岡は生命を流れとして捉え、その流れのなかの「分解」の要素を強調するが、それは顕微鏡を用いて細かく分かれていく世界を追っていくという趣きのものではない。それは「作りつつ壊れつつ作りつつ壊れつつ……」あるその「つつ[2]」の世界の立ち上がりを自己の中に見出すとともに自己を取り巻く環境世界の中にも見つめ見出していくという趣きであり、それが福岡にとっての「生命」や「自然」の捉え方の特徴といえるだろう。福岡は「生命を内からみること」を通して「生きている」ことを本質論的に捉えようとしている。この「内からみる」という在り方は、客観的な対象として生命を細分化して機械論的に把握しようとする近代の生物学とは異なる態度である。本稿では「生命を内側から捉える」という発想や問題意識において共通性が見られる人物として、京都学派の哲学者である西田幾多郎、京都学派の流れをくむ精神病理学者である木村敏、「中動態」の概念を通して、自己が行為の場所となり生成変化が起きていくこと、そのような「途上にある存在」「巻き込まれてある存在[3]」を浮き上がらせる哲学者の國分巧一朗、「分解」の諸相の内実に踏み込んで思考を展開しようとする歴史家の藤原辰史、ケアの視点から、制御できないものに開かれた余白をもつこと、意外性を受け入れることの可能性を見つめる伊藤亜紗を挙げたい。『生物と無生物のあいだ』の「あいだ」の語に京都学派とのつながりを感じたという池田義昭との共著『福岡伸一、西田哲学を読む　生命をめぐる思索の旅動的平衡と絶対矛盾的自己同一』（明石書店）において、福岡は自身の「動的平衡」論と西田幾多郎やハイデガーの哲学の発想の近さを探っている。また藤原も『分解の哲学』において福岡伸一、木村敏、國分巧一朗との関連に言及している[4]。本稿では上記の人物の用いた諸概念、「分解」「自然」「あいだ」「「もの」と「こと」」「生成（成る）」「中動態」を検討し、これらの概念を用いながら、「音楽」と「分解」の架橋を試みたい。音楽は楽譜を通しての「再現」芸術であると言われることがあるが、仮に「再現」が「再び生命を与えること」であるならば、各演奏者の「再現」観とそのプロセス（経過）にはその演奏者の「生命とは何か」に関する認識が作用するはずである。福岡の論を援用するならば、楽曲において、部分を取り出してここは緊張に向かう形成作用、この部分は弛緩という視点ではなく、全体においても部分においても、緊張の中に弛緩を、弛緩の中に緊張が内包されているというまなざしになるだろうか。

2　福岡の「動的平衡」論を、後述の木村敏の「あいだ」論、國分巧一朗の中動態論に繋げるために「つつ」という言葉を使用した。イメージとして「形成・合成」と「分解」が順次進行するというよりも双方の同時進行、相互浸透、発生・生成の場

3　國分本人の著作と同時に、山口 2021,pp23-78の簡潔なまとめが参考になる。

4　藤原 2019,p.29 p.340

2-2.「分解」概念の検討―摩擦を含みこむ自然　時の発生の場としての「分解」

藤原辰史は『現代思想　特集　現代思想の総展望2021　2021年1月号（2021vol.49-1)』（青土社）において倫理学者の山内志郎と「人間は生きた土である　分解と混合の哲学」と題する対談を行なっている。この対談では、藤原の「分解」概念の射程がよく表れている。キーワードとなる言葉を先に列挙しておくと「摩擦」「敷居」「齟齬」「生臭い」「腐敗の生臭さ」「媒介」「抵抗」である。対談内でまずエマヌエーレ・コッチャの『植物の生の哲学―混合の形而上学』（嶋崎正樹訳 勁草書房 2019年）が批判的な観点から取り上げらているが、山内はコッチャの「コスモス、すなわち＜自然＞は、事物を基礎づけるものではない。それは事物の混合、事物の呼吸であり、事物の相互浸透を勢いづける運動だ。」（コッチャ 2019,p.99 藤原 山内 2021,p.11）を引きながら、「コッチャの立場には媒介や抵抗という契機が見られない、直接的な全体主義であるように思われる」（藤原 山内 2021,p.11）と発言し、それへの対案として藤原の著作『分解の哲学』があると指摘している。藤原はそれを受けて次のように述べている。「おそらくコッチャの世界観をそのまま突き進んでいったときに、山内さんがおっしゃった直接性が暴走する可能性があると私は思ったんです。つまり、植物的な生命体と人間の存在とのあいだをすーっと行き来をして自由に飛び交うような世界観があまりにも全面に出ているので、私はもっとブレーキが必要だと思いながらコッチャの本を読みました。」（藤原 山内 2021,p.11）ここで「あいだ」という言葉がひらがなに開かれて出てきていることに注目したい。「あいだ」は本稿において取り上げられる西田幾多郎、木村敏、福岡伸一らにとっても重要な概念である。「あいだ」とは生成の場であるととりあえず捉えたい。（後述）藤原はこの生成の場に流れているメカニズムを安易に「なめらかな」もの、過度に有機的なものとして捉えることへ警鐘を鳴らしている。それでは藤原はどのようにしてこうした視角、いわば生命現象の流れのなかの「非なめらかなもの」「差異」「摩擦」に注目するに至ったのか。それは藤原の農業史・食の思想史の著作上の出発点が『ナチス・ドイツの有機農業―「自然との共生」が生んだ「民族の絶滅」』（柏書房 2005年 2012年新装版）にあることと無縁ではないだろう。藤原は、ナチズムが「Lebens-gesetz（生の法則）」を重視し、人間、動物、土壌には生物学的なつながりがあるという世界観から、有機農業や帝国自然保護法、動物保護法など自然との一体化が模索される一方で、同時に、人間もまた生の法則に直接的に従わねばならないという考えが、「血と土」のスローガンや人種的な「自然さ」や「健康」、さらに民族浄化へと無媒介的につながることを問題視している。より自然であること、生命的であることと人間の品種改良の世界観との「あいだ」に横たわる敷居の低さの指摘である。それをふまえた上で藤原は、コッチャの世界観は「論理展開が流れすぎではないかという気がしています。生命はエントロピーの法則への抗いであり熱を出すものなので、基本的には摩擦なのだと思います。摩擦的世界であるので、なんらかの敷居や齟齬がない限り生命の現象というものは本来見られない。しかしナチスの世界観では生命的なツブツブがきれいに宇宙に浮かんでいて、それがいろいろなところに宿っては消えていくという感じがあった」（藤原 山内 2021,p.11）と指摘している。摩擦なき「自然」観をいかに

克服するか、その糸口となる概念が藤原にとって「分解」であり、いわば「分解」の「時間」のたゆたいや手触りを内包したものとして「自然」を再構築しようとする試みとして藤原の研究を捉えることもできるだろう。ここで藤原が「分解」と「時間」の関係をどのように考えていたかを見ていきたい。

藤原は『分解の哲学』の第6章「修繕の美学―つくろう、ほどく、ほどこす」の一節、「「とく」と「とき」」において、国語学者の大野晋の説を引きながら次のように述べる。それは本稿との関連でいえば「分解」の「解」の字、「解く（とく）」と読める語についての分析である。藤原は大野の『古典基礎語辞典』（大野晋編）や『日本語をさかのぼる』を引用しながら、「解く」という漢字が当てられる「ほどく」「とく」（ほぐれたり、「氷解する」のように溶けたりすることを表す語）は、「とき」つまり「時」と関連している、「とく」から「とき」の語が生まれたという説を検討している。「凝固したものの解体は、「時間」が生まれることを表しており」、「「時」は進むものではなく、崩れていくもの」、時間は「発生するもの」とされる。

「分解」の「解」は、「ほどく」、あるいは、「ほぐす」というやまと言葉にあてられた漢字である。「くだく」や「わる」のように原型をなくしてバラバラになることを表す動詞とは異なり、ふたたび結びあわされるという予感のうえにあえて離れていく、離れていくという予感のうえにあえて結びあわされる、という往還を表わす概念である。（藤原 2019,p.306）

こわれ、くずれ、ほどくことが、もっと言えば、それらを待ち、迎え入れることが、（中略）、問いに向き合うことや言葉を用いて語ることの元の姿であるとさえ言えるかもしれない。（藤原 2019,p.306）

これらの生物界の分解は、人間社会の修理行為にも親和性がある。着物はほどくとふたたび長方形の部分に分けられ、それを仕立て直すことができるように、「とく」ことは「はじまる」ことの前提であり、ちょうど夜のとばりが解かれ、明るくなるように、「とく」が「とき」という語の原型である。この大野晋の議論を参考にすれば、分解とは時間のはじまりにほかならない。（藤原 2019,p.317）

これまでの歴史学が前提とするものさしの直線的均等的時間軸ではなく、発作や眠り、断絶や破裂を組み込んだ時間の描きかたを、分解世界は歴史の書き手に要請するだろう。（藤原 2019,p.321）

藤原が日本語の古層に降りていくことでつかんだものは、「分解」は「時間の発生」、いわば「生成」と関係しているということである。「分解」の性質は、それ自体「とき」を発生させる「成り

出でる」ことそのものである。そうした「成り出でる」生成の原理としての「分解」がいかに複雑で、動的な流れの中に差異、摩擦、亀裂、ほつれ、欠け、齟齬、乱調、生臭さを含みこんで立ち上がるかを示すことが藤原の研究にとって重要であった。これは「自然」の見直しだけでなく「生成」や「時間」の見直しに直結するものである。すなわち「生成」や「時間」の見方のなかに差異や摩擦、亀裂、ほどきやほつれは十分に考慮されてきたかという問いである。それにはまず、「自然」という言葉の歴史をみていく必要があるだろう。

2-3.「分解」概念の検討―「自然」の概念との関連

まず「自然」の概念について諸研究をまとめてみたい[5]。今日、私たちが使う「自然」の語のイメージは明治期に「nature」の語の翻訳語として定着した言葉のイメージの影響を大きく受けていることが指摘されている。この西洋のnatureの翻訳語としての「自然」は、「人為」や「人間」といった語に対立するものとして、又、主体の対象となる名詞的なものとして把握された。しかし、「自然」という言葉は翻訳のための新造語ではなく、日本においてかつて「自然」という言葉は「じねん」と読まれ、「おのずから」という意味において副詞、形容詞、形容動詞的に、つまり述語的に用いられてきた。natureが客体の側に属し、人為のような主体と対立するものを表すのに対して、伝来の意味の「自然」は主体、客体という対立を消し去ったような主客未分、主客合一の概念であり、動かない対象として静止画的なものではなく、「おのずから成る」というそれ自体に生成・発生の原理を備えた動的な事態を表すものであった。上記において日本語の「自然」は明治期の「nature」の翻訳語としての影響が大きいことに言及したが、そうした対象としての、主体が法則を導きうる客体の意としての「自然」と、古来の「自ずから」の意が明治期以降に共存し、混在してきたがゆえに、その異質な意味上の矛盾がこの言葉の分からなさと同時にかえって魅力になりえたともいえる。しかし、西洋における「nature」の意の変遷をここでおさえておく必要がある。古代ギリシアのソクラテス以前の思想家たちは「自然」を「フェシス（ピュシス）」と呼び、このフェシス（ピュシス）という言葉は「なる」「生える」「生成する」という意味を持つ動詞から派生した言葉であるために古代ギリシアでは万物を「成り出でたもの」「生成してきたもの」として把握していたようである。こうした古代ギリシア初期の自然観は古代日本の「古事記」にみられる自然観と類似性があることが指摘されている。しかし古代ギリシアにおいてプラトンが「イデア」という超自然的原理を設定した後は、「自然」はそうした原理にのっとって形成される材料、質量、単なる物質、ものに過ぎないという考え方が成立し、そうしたイデアのような超自然的原理の延長に「神」「純粋形相」「理性」「精神」という概念が西洋において成立していると木田元は説明している[6]。神の派出所としての（神によってつくられた）理性をもつ人間主体が、（神によってつくられた）客体としての「自然」の法則を見

5 「自然」概念について翻訳思想の立場からは柳父の一連の著作が詳しい。
6 木田元『反哲学入門』は、なぜ日本人にとってニーチェが現れるまでの西洋「哲学」の思考方法が縁遠く感じられるのかという切り口から出発して、「成る自然」観を論じており、西洋の思想史との関連で日本の自然観や丸山眞男を理解する試みとして示唆に富んでいる。

つけていくというデカルトに代表されるような近代の自然観、機械論的自然観と超自然的原理の設定の間には関係性がある。一方でこうした「イデア」論的に超越的原理を設定する思考様式への批判が西洋文明の行き詰まりとともに19世紀にあらわれ、その代表が、「神は死んだ」と述べたニーチェの、「超越論的原理（イデア論的な原理）に基づく思考形態」への痛烈な批判であった。そして20世紀に入りこのニーチェの延長線上において、死せる「自然」、死せる「存在」の克服として、初期古代ギリシアの「「成る」自然」に注目し、いままさに生まれつつある「成る」「生起的な」「生きた」存在の復権を目指したのがハイデガーということになる。「ある」ということを「つくられてある」のではなく「成り出でてある」とみる視角である。木田は後期の丸山眞男の「歴史意識の「古層」」（『忠誠と反逆』ちくま学芸文庫所収）の世界の創世神話の分析において、すべての神話は「つくる」「うむ」「なる」の３種に分けられるという丸山の説を紹介している。「つくる」とはイデア的な、ユダヤ＝キリスト教の「神」的な超自然的原理がものを「つくる」という発想であり、「なる」とは、「草が生える」「黴が生える」のように明確な主体があるというよりもそれ自体が内在的な力でなり出でる流れや動き、生成そのものである。そして丸山によれば、日本は「なる」という発想に支配されがちな国であり、「いきほひ」という流れそのものが原理として作用し、明確な主体性や意思、責任があいまいになる傾向をみている。存在や事態が「つくられてある」と考えるか、「成り出でてある」と考えるかは大きな違いがある。「成る」「成り出でる」自然観とは何かの起点（主体や主語）に従属するものとして「自然」を対象的に捉え分析を加えるのではなく、「自然」をその内側から生成する運動そのもの、流れる事態として捉えている点に特徴がある。「分解」を「時（とき）の生成」（時が成り出でる）との関連で説明した藤原の研究を考える時、「成る自然」観と「分解」概念とが交錯する視点が見出せるであろう。

２-４.「分解」概念の検討―「あいだ」及び「「もの」と「こと」」の概念との関係について

木村敏の主題は「あいだ」であったといえるだろう。「あいだ」とは何か、『あいだ』（ちくま学芸文庫）の「解説に代えて あいだへの招待」で谷徹は次のように説明している。（木村 2005,pp.207-18）普通、対象となりうるような「もの」と「もの」があってその後に両者の「関係」として「あいだ」が成立すると考えるが、木村の考えはその逆であり、「あいだ」を出発点にして「もの」の在りよう、立ち上がり方を内在的にみていくという手法をとる。「あいだ」は発生、生成するものであり、動詞的に「もの」を成立させる経験の運動と説明される。木村の「あいだ」論で重要なことは、この「もの」が「こと」という概念との関係で捉えられていることである。「もの」が単なる対象物ではなく「生きた」存在として立ち上がり「こと」になるその事態に作用しているのが「あいだ」となる。その「あいだ」の生成作用（自）が「おのずから（自ずから）」と「みずから（自ら）」に分化し、一方が「自然」に、一方が「自己（私）」になるとされる。『自分ということ』に収められた「「自然」について」では以下のように説明されている。「書字文化発生以前から日本人の心の中を連綿と流れ続けている精神史の構造の中では「自然」と「自己」とは元来同一の事態の両側面として理解されている」。（木村 2008,pp.16-42）「あいだ」を通して「私」と「自然」は繋がっている。対象化され

固定化された「自然（もの）」や「自己（私）（もの）」ではなく「あいだ」との関係性を通して不断に生成変化していく「自然（こと）」や「私（こと）」が想定されている。西田幾多郎をはじめ京都学派の哲学やハイデガーに親しんでいた木村にとって、「自然」と「私」はともに「あいだ」を媒介として「成る」存在として捉えられていたといえるだろうか。本稿との関連で言えば、木村が人間の「成る」経過をほどいていく中で、存在の立ち上がり（生成）のプロセスに生じる「差異、破断、乱調」のようなものに生命の根拠を探ろうとしていた点が重要である。（ここに「分解」との接点）以下は檜垣立哉による木村の「あいだ」論の理解である。

＜あいだ＞というのは、＜私＞と他者がいて、その＜あいだ＞があるという話ではない。何か二つの事象があって、その＜あいだ＞が描けるというようにはなってはいないのである。空間的な＜あいだ＞を前提とするこうした想定は、＜私＞と他者との関わりを、＜もの＞として捉えてしまうことである。しかし＜あいだ＞は＜もの＞ではない。それは、すぐれて＜こと＞である場面、＜こと＞という出来事性が生じる場面と見なされるべきである。＜あいだ＞がなければ、自己はない。だがもちろん＜あいだ＞がなければ他者もない。自己と他者との＜あいだ＞とは、そこから自己も他者も生まれてくる圏域である。（木村 檜垣 2006,p.11）

西田にとって、この世界とは、対象的な＜もの＞の領域に属するだけの事態ではない。それは必ず、世界を捉える行為に即応した、出来上がりつつある世界にほかならない。出来上がってしまってまったくの対象として捉えられた世界、科学や論理の視線によって明らかにされる世界は、三人称の知であるかもしれない。しかしそうした世界が現れるためには、それを成り立たしめている、出来事や行為の現場がなければならない。行為の側から、この世界が生成することを記述しなければならない。（木村 檜垣 2006,p.12）

こうした事態は、20世紀哲学のなかで喧伝される、「潜在性」や「差異」という概念と根本的に関わっている。出来上がりつつあるものは目に見えないし、＜かたち＞としては把握されない。それはいまだ＜かたち＞をとらない力の領域にある。だからここでの思考の基本図式は、こうした「潜在的」なもの（＜かたち＞なきもの）が「現実的」なもの（＜かたち＞あるもの）にどのように「差異」を産出しつつ転換するのか、という仕組みの解明にあることになる。（木村 檜垣 2006,p.13）

木村の「生命を内からみる」視点とは、何ごとかが産出されてゆく局面（場）やそのプロセス（経過）をみること、「あいだ」の生成から出発して「こと」的に「もの」が立ち現れる過程、及びそこに生じる「差異」に注目することである。ここでいう「差異」とは、「あいだ」が諸関連を形成しだすところに生じる時間や、その時間のズレや伸縮、破断、亀裂、裂け目、不気味さである。「私（自然）」は「なめらか」に「私（自然）」として生成されるばかりではない。（この部分において、

木村敏の「あいだ」をめぐる思考と藤原辰史の『分解の哲学』における「分解」の諸相の研究が共鳴する。「分解」という「生成」が抱え込む「なめらかではない」なまなましさへの視線。）「あいだ」は決して「なめらかな」流れ（時間や諸関係）を生成するのみではない。むしろその中の亀裂にこそ「人間」をみるのが木村の視点である。統御を超えて現れたもの、いわば「私」のコントロールを外れた部分に「私」の成立過程をみていく、そこに固有の時間の発生と時間の収縮が関係しているという見立てである。

福岡の「動的平衡」は生命の在り方を運動そのものとして内在的に把握しようとする点においてきわめて「あいだ」的である。動的に流れる生命の「形成と分解」が個体においても生態系においても「生じる場」を捉えようとしている。「形成」と「分解」の両方が同時に作動する場が「あいだ」である。「作りつつ壊れつつ作りつつ壊れつつ……」の「つつ」の部分、又、「作ることと壊されることの相互浸透」の場が「あいだ」と言えるだろうか。福岡は、従来の「つくる」つまり「形成」の側面より「分解」の重要性により光を当てることで、「分解」行為が新しい生命の生成において不可欠であることを示している。「つくる」や「形成」の語は人間とのアナロジーにおいて主体に直結したもの、つまり「意思」と関連付けられたイメージを喚起しやすいのに対し、「分解」とはそうした主体的意思の枠外へと崩れていくことであらたな生命を生成するような趣きがある。ここで「意思」の概念に批判的検討をくわえた國分巧一朗の研究をみていくことで「分解」の語のイメージをさらに拡げてみたい。

2-5.「分解」概念の検討―「中動態」の概念との関係について

『中動態の世界―意思と責任の考古学』（医学書院）、『<責任>の生成―中動態と当事者研究』（新曜社）において國分巧一朗は「中動態」という言葉の歴史を遡ることで「意思」の概念を批判的に検討している。古典ギリシャ語には「能動態／受動態」（「する／される」）の枠組みとは異なる「中動態」があった。能動態は、主体から発して主体の外で完遂する過程を表現するのに対し、中動態は「主語が活動の過程の内」にあるとされる。山口尚は國分の著作を検討しながら、「中動態で表現された事態においては「主体」が活動過程に巻き込まれているが、能動態で表現される主体は活動を一方的に発出する起点になる」とまとめている[7]。中動態の概念を持ち込むことは「行為者が過程の中で「もまれ」ながら行為が生成する、という事態があることを顕在化」させる。能動態が主語を「超越的な」位置におき「責任」が「意思」という言葉とともに主体に帰せられるのに対し、中動態においては行為者は進行する過程の内部におり「主体」は活動の推移の中で身を揺られている。本稿との関係では「生命を内側から捉える」という視点が國分にも共有されている点が重要である。國分はハイデガーの「意思とは過去の忘却である」という観点から「意思しようとするとき、人は過ぎ去ったことから目を背け、歴史を忘れ、ただ未来だけを志向し、何ごとからも切り離された始まりであろうとする。そうして思考はそのもっとも重要な活動を奪われる」（國分 2017,p.205）として能動態の主体による意思の

7　この節では、國分の著作とともに、（山口 2021,pp23-50）の國分に関する記述を参照。

支配が「人間がつねに途上にある」という事態を隠蔽し、自己の「巻き込まれたあり方」という中動態的な事態を自覚させづらくするとしている。中動態的に語ることは意思への従来の過剰な期待を緩和する可能性を持つ。意志は主体と結びつき、責任とも結びついてくるが、特に現在の「キー・コンピテンシー」つまり「人生の意義を見失いがちな変化し続ける環境のなかで、みずからの人生に一定のストーリーを作るとともに意味や目的を与える力」「感情を効果的にコントロールする力」などフレキシブルに自己を新しい状況に適応・変化させ常に前向きで未来志向的な物語化を行う「意思」ある人間が称揚される社会では、社会の変化に多くの人間が息切れをおこしているとも國分は指摘している。「意思」が過去を切り離すという前述の流れを考える時に、過去を背負いながら変化に適応することが苦手な傾向をもつ人間、過去の切断ができないタイプの人間が、「ためらい、とまどい、ぐずぐず」という伸縮性を抱え込みつつあることは中動態的であるともいえる。國分が批判する「意思」概念は、未来的瞬間的な欲望と結びつくことで、待つことや、醸成、発酵が歴史と交錯しながら身のうちで流れ出す体験から自己を疎外してしまう。本稿との関連では、藤原辰史が『分解の哲学』で「分解」に中動態的な「ためらい、とまどい、ぐずぐず」という「なめらかさを欠く」ような差異や亀裂のうねりを指摘したことを確認すれば両者の問題圏の重なりが意識できるであろう。

3-1.「分解」の概念と本稿の実験の射程

「分解」の概念を掘り下げることは、本稿のこれまでの流れを顧みるならば、「自然」や「生命」「時間」の概念を再考し新しい「生成」を探る試みである。「分解」の場は「なめらかさ」に還元されない「差異」「伸縮性」「摩擦」「亀裂」「敷居」「齟齬」「ほつれ」「欠け」「臭み」「腐敗の生臭さ」「流れのたゆたい」「とまどい」「うねり」「論理の非一貫性」「発酵」「乱調」「破断」などの多様な現れを内包する。そしてこの「分解」の「ほどき」の中にこそ固有の「時」の発生、生成がある。しかし、「形成・合成」に対して「分解」の過程は隠れがちであり、意識的にその在り様を見つめる視点が必要である。一見調和的な自然の形象のなかに、破断、乱調をみてとり、そこに新しい生成への可能性を探る視点である。本稿の流れを考える時、もし音楽が「生きていて」「自然である」ことを志向するならば、その「生命」「自然」の中にある破断や乱調を無視することはできない。西洋音楽では楽譜というある秩序によって形成された世界の再現という側面がある。その際に、楽譜の秩序のなかに積極的に乱調を探り抉り出してみる視点は演奏家にとってどの程度意識化されているだろうか。本稿の実験は「破断や乱調」に対する視線を演奏家に促す試みでもある。本稿の実験において執筆者（上條）は、演奏者（研究協力者）にテキスト（宮沢賢治「やまなし」、荘子「渾沌」）を渡して、「即興演奏」又は「既存の曲」の録音又は録画と、「その演奏の意図に関するレポート」を依頼し、それに「執筆者（上條）」が応答するという形をとる。（ともに「自然」に関わるようなテキスト[8]）これは演奏活動に忙しい奏者

8　両テキスト選択の詳細な理由は別稿。「分解」という観点においては、「やまなし」後半部、「落ちて来たやまなし（ヤマナシ）の酒への「発酵」を待つことの父蟹の助言」等。

をいわば「言語の海」に「放り出す」ことで、言語を通して「分解」を促す試みでもある。『利他とは何か』で磯崎憲一郎は「つくるというと能動的な行為のように思えますが、書くことは予期せぬ流れに乗って「逸れて」いくこと」を指摘している。実験の場において、「言語」を通して、制御できない何かや逸れてゆくことを体験し、うろうろと複数の言葉や観念を渡り歩き関連付けるなかで何かしら「自己」にとってしっくりゆく言葉にたどりつくまで迷い、偶然や、非意思に任せて降りてくる生成を待つ(分解の過程の多様さを見つめる)時間を、音楽家の日常の中にもってもらうこと、予想外の生成の場をつくることも実験の意図でもある。伊藤亜紗は『利他とは何か』の中で、制御できないものに開かれた「余白」をもつことに利他の可能性を見出し、そこでは他者と共に私もまた変化していくとされる。「執筆者(上條)」の応答は、相手の「意外性」を積極的に受け入れる視点の上になされる。つまり『分解の哲学』における「差異」「破断」「ほつれ」「時間の伸縮」「なまなましさ」「乱調」といったものをあえて積極的に演奏者の言葉(ここでは「演奏の意図に関するレポート」)に見出し、それを演奏者への応答において指摘して返すことで、演奏行為の場で「分解」を見つめる視線を誘発しようとする試みである。通常の高校生の作文や大学のレポートでは、文章表現の正確さや、論理構成を整えることに指導の重点が置かれるかもしれない。付属高校においては様々な生徒がいるために一概に言えないが、演奏者を目指す彼らには、むしろ表現の「破断」をあえて指摘し、「分解」がどのように「生成」するのかに意識的になるように促すことが、本稿をふまえた上での生徒、学生の文章に対する執筆者(上條)のスタンスとなる。

3-2. 実験の方法と手順

① まず、荘子「渾沌」、宮沢賢治「やまなし」の2つのテキストを演奏者に読んでもらう。

② 読後に演奏者に以下のA、Bの2つを提出してもらう。

A 2つのテキストを読んだ上での、「即興演奏」か「既存の曲の演奏」、の録音又は録画

B Aの演奏の意図に関するレポート

本稿の実験は、その実験によって何かを明らかにするという性格よりも、実験そのものを通して、演奏者の「自然」観や「分解」へのまなざしを更新するような働きかけを試みるものである。実験のやり取り自体が「分解」過程であるように試みる。応答の記述を通して、演奏者に今日の諸研究で指摘されるところの「分解」や「自然」を意識化させるのが目的であり、執筆者(上條)がどこに「分解」の差異、乱調、亀裂、うねりを見て取り、そこをあえて拡大して取り出し、応答の文章の中でそれを指摘しているのかを研究協力者に感じ取ってもらうことで、後日、演奏者に楽譜の中で同じ行為を試みてもらう長期研究の最初の段階が本稿となる。執筆者が提出されたレポートをいわば楽譜に見立てて意図的に「乱れ」を見出し「分解」してみせることで(言葉を通しての「分解」)、後日、演奏者が既存の曲に向き合い演奏する際にその手法を試みとして援用してもらい、今日の「生命とは何か」という問いの射程がどのように音楽の演奏に反映

されうるのか否かを演奏者と探っていく最初のステップとなる。なお本稿では演奏者のレポートの表記も表現と解しなるべく尊重するよう試みた。

4-1. 演奏者のレポートとそれに対する応答

4-1-1　東京音楽大学1年　前田妃奈（Vn.）

・録音日：2021年８月20日　自宅　　・演奏：即興演奏

荘子「混沌」、宮沢健二「やまなし」のテキストを読んで、ヴァイオリンの音を録音しました。私は、荘子「混沌」、宮沢健二「やまなし」の両テキストともに、今まで触れたことがなく、まっさらな気持ちで両テキストを読むことが出来た。

私の場合、曲を演奏するにあたり、まず出来るだけ作曲者の想いや背景にはふれず（この作曲家はこう！という事もあり、もちろん初見である程度知識がある場合もありますが）楽譜を読み、演奏していき、そのうえで想像します。想像が偏らないために、この段階での想像は漠然とにとどめておき、知識や情報、時代、背景を加えていきます。

物語や文章を読む際、映像が頭の中に出来上がるのと同じ感覚だと思います。

通常私がしている音から物語や風景を想像するという事に対して、今回は物語や風景から音を想像するという通常とは逆のアプローチとなりました。

私は録音するにあたって、物語の世界観と韻律に注目しました。そして、渾沌からもやまなしからも韻律を重視して即興演奏をするため、テキストを大きな画面に映し、普段は楽譜を読みながら演奏するところを、文章を読みながら浮かんだまま、演奏しました。

渾沌に関しては、３つの登場人物にそれぞれ音を当てはめました。そして、その３つが関係し合い、最後は渾沌がダメージを受けていく様を表現しました。

やまなしに関しては、Ｇで谷川の様子を現し、最初の兄と弟の、時間の止まったような会話、カワセミの鋭い襲来などを表現しました。オペラや交響詩でよく使われる技法ですが、登場人物や場面転換に決まったフレーズを用いて、わかりやすく構成することがよくあります。今回はそこまでかっちりとした構成ではありませんが、意識をしてみました。

今回、逆のアプローチから、音を出してみてさらに深く音について考えることが出来たように思います。

現在私たちが演奏している曲に対して、それを作曲した人は、天から音が下りてきた……この小説に感銘を受けてなど、そこには作曲家が思い浮かべる情景であったり想像であったり様々な背景があり、それを細かく残してる場合もありますが、それを演奏する奏者が音、楽譜から感じること、またその奏者が感じたことを音にしたものを聴いた人が感じたことは、やまな

しでくらむぼんはなんなのかという正解のないもののように、一つの音、演奏に対しても様々な感じ方があり、そしてそれは奏者でも、聴く側でもその時の感情、年齢によっていかようにも変わるものであり、極端に言うとすべてに一期一会なのだと改めて深く思いました。

その時に音から感じる情景、感情を大切に、そしてその感情が年を重ねて成熟していくよう育てていきたいと感じました。

応答（上條） 前田妃奈さん、こんにちは。テキストの韻律に注目して音にしていただけましたこと嬉しく思います。今回、前田さんのレポートの韻律、文体に注目して読みました。本稿の「分解」を見つめる視点とは、「自然」のなかに亀裂を見る視点でもあります。よってまず第一に前田さんのレポートの中の亀裂をあえて探します。最初の３行の句読点、特に読点（、）の打ち方とその数の多さ、そして文末の終わり方に特徴がありますね。読点の多さが前田さんのリズムです。本稿で「分解」とは「時（とき）」の発生、時間の発生と関係があることを述べました。その点において前田さんの読点は「とき」が発生する場です。文章における間（ま）の立ち上げ方を意識して音源を聴くと、即興演奏の間（ま）の伸縮や時に現れる決然としたところなど、間の会話のようにも感じられます。ご本人は「宮沢賢治」が「健二」になっていることや、「クラムボン」が「くらむぼん」になっていることを打ち間違いと感じられるかと思いますが、私には重要な異化の場であると思われました。ちょっと意地悪な指摘のようですが、それは次のような思惑からです。秩序そのものを自然と捉えるのではなく、秩序から溢れてしまったり奔放に流れ出してしまったもの、記号化によって秩序づけられた世界（例えば楽譜）に眠っている「亀裂、破調、乱調、非合理」を掘り起こして解き放つことが、「自然」を内在的に（内側から）捉えることと同義であるということが、今日の「分解」の概念の研究がもたらす射程であるために、あえて前田さんの文章の変わった部分や乱れに虫眼鏡をあてて、その部分を増幅させて強調し、うねりを生み出そうとしているのです。ここで前田さんに質問です。譜面の中に秩序では解しきれないもの（本稿では「分解」の「臭み」「亀裂」……）を発見してそれを強調するように引き出して目覚めさせるように演奏するということはありますか？「分解」概念の検討は乱れこそ自然であり人間であり生命であり時を生み出しながら秩序を更新していく場であると考えます。そのような具体的事例を楽譜のなかでも演奏のなかでも見つけて私に教えてください。

４-１-２　東京音楽大学　アーティストディプロマコース２年　関 朋岳（Vn.）

荘子「渾沌」、宮沢賢治「やまなし」を読んで。

～即興へのイマジネーション、実体験と言葉を結びつける～

・録音日　7月30日・場所　自宅　・録画方法　iPhone ボイスメモ　・演奏　即興演奏

自分の演奏の質や即興の完成度を気にせず、あえて思うがままに弾くだけの1発録りをしました。演奏もですがここでこれから書くことも、素直に感じた第一印象を大事にしています。

まず２つの作品の共通点を探してみましたが、それは「死」が隣合わせだということだと思いました。良かれと思って相手にしたことでも、何気ない平和な日常の中の行動でも、それが相手にとっては死に近づけてしまう出来事になってしまうかもしれません。今回は渾沌とやまなし、それぞれ別に演奏しましたが、どちらも最終的な到達点をそれらの「死」としています。

まず渾沌ですが、北と南、中央という言葉を見て１番最初に頭に浮かんだのは北海道と沖縄と東京です。僕は東京はもちろんのこと、北海道も沖縄も旅をしたことがありますが、とくに沖縄はすごく好きなので、ほぼ毎年旅行をしているほどです。今回の即興には自然と沖縄の音階も取り入れていました。（ドミファソシド）

それはさておき、僕は地域によって人々のキャラクターがとても違うと思います。例えば沖縄の人達は、南国らしい明るく楽天的なのが特徴で、郷土愛も強いです。北海道の人達はおおらかで優しい人が多いですが、沖縄の人達とは全然違うどこか大人しい雰囲気も感じます。ですが総じて言えることはどちらもピュアなイメージがあるということです。自然が豊かな場所で自然とともに生活し、人付き合いが複雑になるような人口でもないですし、それらの穏やかな環境は性格にも影響すると思うからです。もちろん全員がそうとは限らないですが、少なくとも僕はそのようなイメージがありますし、実際に関わってきた人はそのような人が多いです。

対して東京は、雑踏で華やかに賑わい、様々な人の人生が交差しています。その割には例えば出勤時間の満員電車ではありえないほど静まり返っていたり、街では車や携帯などの電子音が昼夜鳴り響いていたり、まさにカオスです。日々の生活の中で、ふとプツンと何か線が切れてしまったら一気にメンタルが崩壊してしまいそうな、そんな怖さのようなものを感じます。

この様なイメージを基にしながら３人の帝を演奏していきました。まずは北海道と沖縄から始まります。ピュアでシンプルなメロディーを奏でますが、そのまま東京に入っていくと何か不穏なものを感じ始めていきます。それでも東京の渾沌に歓迎されながら明るくメロディーが流れています。ですがそれに対して恩返しをしようとするところで状況が一変します。詩の中で穴を空けていく描写がありますが、それは東京の華やかさだけを見ていればいいものの、雑踏の裏の世界を見始めてしまい失望する様を表しているようです。渾沌では渾沌なりのやり方で均衡が保たれていました。シンプルなメロディーが鳴っているにもかかわらず深刻な雰囲気の和音が鳴り始めます。1つずつ穴を空けていくことによってだんだんと何かが崩れ落ちていき、まるで袋に入っていた空気がどんどん抜けてしまうようです。ついには心の何かの線が切れてしまってその心の一部が死んでしまいました。

そして最後にあえてまた沖縄の音階を弾いて終わりますが、明るいはずなのにどこか変わってしまった心の死んだ渾沌を表現しています。

次にやまなしですが、まず読んで思ったことは「クラムボン」て何だろうという事です。

何度か読むうちに、蟹が出す泡のことなのかと僕は思ったので、それを前提にその泡に焦

点を当てていきました。

兄弟の蟹が泡を出すシーンは、一見どこか微笑ましいような何気ない日常の雰囲気を感じますが、僕はそれがどうしても怖く感じてしまいました。何故なら、そんなに泡を出してたら見つかって敵に食べられるか、人間に獲られてしまうのではと思ったからです。泡といえばシャボン玉のような可愛らしさをイメージしやすいですが、今回はその泡を不吉なもの、そして死と隣合わせのものと捉えました。詩の中でも「泡が死んだ」など悲観的な見方をしていることからも何か作者のメッセージを感じます。今回はその泡をどこか胸騒ぎのするようなものと表現するために、全て弦を指ではじくピチカートで表現しました。最初は小さくて優しい泡ですが、死を感じたり、だんだんと泡を大きくしていくことで、強く不穏なピチカートになっていきます。

それとは対照的に水の中の表現としては、とても穏やかで温かいものを感じたので、終始静かなメロディーです。自分が海でダイビングをする時も、水の中に入ってしまえばとても静かだなといつも思っているので、まさにそのイメージでした。渾沌と違うことは、死への恐怖は表現するものの、実際には死んでいないことです。なので最後は水の中のいつもの日常のままシンプルに終わります。

それと今回は録画でしたので演奏する姿をお見せすることはできませんが、ひとつの試みとして全て座って演奏しました。何故なら例えば本や詩を読むときに、自分が立ったまま読んだ経験がないと思いましたし、そんな姿も想像できなかったからです。言葉と音楽を結びつけるにあたり、同じリラックス感の中で表現するのがベストだと思いました。

応答（上條） 関 朋岳さん、こんにちは。関さんの文章を読んで気づかされたことは、音楽であれ「分解」のような概念であれそれと交わる時には自身の体験とそこから導き出される言葉で語られるべきだということです。これは研究に携わる者が忘れがちなことです。「分解」という概念を観念の次元でのみ扱うのではなく、常に具体の体験や言葉を伴うことの必要性を考えさせられました。北と南、中央という言葉から、関さんはこの物語を日本の国土に置き換えて、いわば「風土」という観点から捉えています。大事なところは中央の東京が「空洞」となっていることです。どういうことかと言うと、沖縄や北海道が「人のイメージ（土地と人間の気質）」で語られるのに対して、東京はあくまで「場のイメージ（満員電車や電子音）」として捉えられていて、この場は人間の相互浸透の場として「空洞」であり流れ自体でもあることです。本論との関係では「あいだ」ということになり、そこから「何か不穏なもの」が立ち上がります。東京や中央、「何か不穏なもの」はそれ自体として語られるのではなく、関係性の中で生じてくるといえるでしょうか。渾沌（混沌）は定位されうるものではなく、空洞であり「顔なし」なのかもしれません。そうした空洞は、関さんは「まるで袋に入っていた空気がどんどん抜けてしまうよう」と形容されていますが、「穴」を通して「死」に接続します。クラムボンを「泡」と捉えていることからも、何かしら丸「○」のイメージ（穴、泡）が「死」に接続しています。この共通する○が

泡のようにどんなに小さいものであれ、その中には具体的な痛みや胸騒ぎが（微笑ましさや穏やかさの裏側として）流れているという印象を関さんの音源や文章から受けました。本稿との関係では、「分解」の入り口としての「穴」、既存の曲の中にあえて「穴」を見つけ見つめて広げていくことで新しい「自然」を開拓できるような楽曲はありますでしょうか？小さな「穴」から何らかの爆発・分解を引き出してもらいたいところです。

4-1-3　東京音楽大学2年　稲垣拓己（Pf.）

・K.シマノフスキ 仮面劇より　1.「シェエラザード」
・録画日時：令和3年8月2日 ファイル形式 MP4ファイル
・題「混ざり合う死」

この曲は現代音楽で様々な要素が混ざり合っていることから「混沌」と「やまなし」を同時におおむね物語の順序通りにイメージしました。細かくワンシーンごとに言葉を当てはめたので詳しくは動画にありますが、いくつか説明させていただきます。

冒頭	高声に「やまなし」を、左手の最高音部のメロディーに「混沌」を当てはめてみました。ここはそれぞれの導入部分を同時にイメージしました。
27小節	モチーフには混沌のイメージを持ちました。物語では穴の全く空いていないとのことだったので恐ろしい怪物のイメージを持ちました。
44小節	冒頭の左手のメロディーと似ていることから「混沌」の世界を持ち込みました。
61小節	素早い動きを感じた言葉を当てはめました。
100小節	スフォルツァンドに硬くうずくまっている力を込めてみました。いつもよりだいぶ大袈裟な大きさです（笑）
109小節	おそるおそるお父さん蟹に何があったのか聞いています。
123小節	何が起きたのか事実をわかってしまった子蟹たち。（死のイメージ）
142小節	場面転換をし、「混沌」の世界。混沌に人間の通りを押し付けてしまう少し馬鹿げた場面を気怠い音楽に合わせることで異常性が強調される。甘美なメロディは人間が穴を空けることを勧めて語っているように思えます。
205小節	蟹の兄弟が小競り合いをしている場面。 同時に混沌の死が近づいてくる。
249小節	混沌が死んでしまう瞬間。123小節と共通のモチーフは同じ死のイメージを持ちました。
301小節	最後は完全に混ざり合ってしまい泡のみとなった世界を表現してみました。

今回は劇中劇からヒントを得て2つの物語を1つの音楽に重ねてみました。音楽に全く関係のない物語を当てはめるのは初めてのことでした。全く違った物語を当てはめることで今まで思い

つかなかったイメージを自然と付けることができ、音楽の幅が広がりました。今回は現代音楽を選んだことで複数のイメージを同時に持つこともできてより自由度が高かったように思います。

応答（上條）稲垣拓己さん、こんにちは。「混ざり合う世界」が稲垣さんのテーマであると思いました。（題も「混ざり合う死」）稲垣さんの「やまなし」と「渾沌」が同時にやってきて進行するというイメージの表現に驚きました。動画の画面上では音楽と共に（演奏風景と共に）、テキストが様々な形態で表示され、そこでは両テキストが同時に進行したり、入れ替わり立ち替わり現れたりします。この入れ子の構造が止揚される場が「泡」です。稲垣さんの表現では、途中で「気味の悪い泡」という言葉に次いで「泡」がひらがなの「あわ」に開かれます。この開かれた「あわ」が「混ざり合う世界」そのもののようです。「つぶつぶ暗い泡が流れて行きます」に「渾沌」が混ざりこみつつ「渾沌」から「つぶつぶ暗い泡が流れて行く」、その運動の流れ自体が「あわ」という表記と響きでしか表現しようのないものであることに納得しました。本稿では「分解」が「時（とき）」、つまり時間を生成するということが述べられていますが、「泡」が「あわ」とひらがなに開かれた瞬間に生まれる世界というものを考えさせられました。こうしたイメージが現代曲で表現されていますが、例えば古典派の音楽の中に「あわ」的に開かれていく表現を見出すことは可能でしょうか。現代曲が複雑な「自然」を内包しうるとして、古典派の音に中に、稲垣さんが「泡」という一点（一字）を「あわ」として開くこと見出したのと同じような、大きな深淵やうねりをあえて抉り出し表現することは、古典派の「自然」を逸脱することにつながるでしょうか？そのあたりのことを聞いてみたいと思いました。

4-1-4　東京音楽大学大学院　福田麻子（Vn.）

・2021年８月10日11時半～自宅にて　・曲目　即興演奏　・機材　iPhone ボイスメモ

今回は、宮沢賢治の「やまなし」を読んで、即興演奏で録音を行いました。荘子の「渾沌」も、読みましたが、「読んだ上で演奏に反映させる」という点で、自分にとってよりストーリー性が感じられ、情景が浮かびやすい「やまなし」の方が適切であると考えた為、選択しました。私にとって文学作品を読み、その後即興演奏をする経験自体が初めてでした。今回、演奏する前に読み、演奏する際にも譜面台に「やまなし」を印刷したものを置きました。演奏する際も文章を目で追って演奏しました。

一、五月

自然界のことであるため、演奏全体を通して、純粋な響きである完全５度を多用しました。また、ヴィブラートを使用する事もとても「人間的」で「邪念」があるように感じるので、私が「やまなし」から感じ取ったイメージとは合わないと思い、ヴィブラートはほとんど使用しませんでした。水の中であることから、自然の美しさ、透明感を表現する為に、前述した完全５度のほかにもハーモニックスを多用しました。かわせみが飛び込んで来た所では、音量を上げグリッ

サンドを使用して、表現し、その後の蟹の兄弟の恐怖感は低音と半音階で表現しました。

二、十二月

恐怖の場面から、日常に戻った事を表現するために、五月の冒頭と同じようなモティーフを演奏しました。泡の大きさの比べ合いをする蟹の兄弟、泡が膨らむ様子をG線のグリッサンドで表現しました。やまなしが落ちてきた時、かわせみと勘違いした兄弟を表現するため、五月の時のかわせみと一二月のやまなしの落ちてきた時の表現は同じようにしました。その後、怖いものでは無い、美味しいやまなしをG線のおおらかな旋律で表現し、演奏は終了となりました。

私は文章を演奏で表現する事は、次のような手順で行いました。

①文章を読む②頭で映像化 ③それに合う表現を考える④考えた表現とその場の雰囲気で演奏

この②の頭で映像化というのは、私が今まで生まれ育ってきた中で感じてきたイメージなので、人によって変わると思います。③についても個人的差はあると思いますが、言葉と表現の結びつきを考えました。

例としては　泡→ピツィカート　　水→ハーモニクス　　不安、恐怖→半音階等です。

応答（上條） 福田麻子さん、こんにちは。5月のところ、「自然界のことであるため……」の一文から始まりますね。本稿では「自然」は一見調和的に見えても、その内部で進行する「分解」という契機においては破断や裂け目、うねりを内包していて、そこが「時」の発生の場であるという趣旨の論を展開しています。そのため各演奏家が「自然」をどう引き受けているか考える時、考察者としてはまず第一に、福田さんの文章や音源のなかにあえて破断や裂け目にあたる部分を探し出そうとします。というのも本稿の流れでは、そうした亀裂、乱調、破断、破調ともいうべきところが「音楽」においてその演奏者固有の時間の流れ出す場であると考えるからです。福田さんの文章自体は破断がなく、流れがよく、文意も明確です。一見、破断はありません。しかし即興演奏は瞬間的なテンペラメントに溢れたものですから、これは何をトリガーとして引き起こされるのか私は興味があります。今回参加された演奏者のなかで、レポートの文章に関する限り福田さんが一番「自然が隠れて」いるのです。「亀裂を含みこんだ自然」が福田さんの内部にもあるとして、次のようなお願いをしたいと思います。それは、バロックから古典派、ロマン派までの曲で楽曲分析によって整理された秩序の枠外へ逸れていってしまうような音やフレーズ、テンポを意図的に増幅して演奏していただきたいのです。そこにおいて福田さんが何を秩序（調和的自然）と考え、何をきっかけに本稿における「「分解」を含みこむ「自然」（「時」の始まりとしての「自然」」と交錯するのかが明確になってくるからです。

4-1-5　　東京外国語大学4年　高田英里佳（Gt.）

・演奏曲：5つのバガテルよりno.3 “alla cubana”（W.ウォルトン）

・録音日時；2021年7月27日16時
・録音形式：zoom音声レコーダーによる
・レポート作成日：2021年7月27日
・宮沢賢治「やまなし」による演奏意識への影響

まず、荘子の「渾沌」についてですが、この文章は高校の国語の授業で習ったことがあり、特に演奏に対する影響は得られないと感じたために、今回は宮沢賢治の「やまなし」からレポートを作成することにしました。

私は宮沢賢治のこの文章を読むのは初めてでしたが、蟹の子供たちの会話のリズム感の良さ、そして水中の描写の美しさが心に残りました。そのイメージから今回の演奏曲を選びました。この曲には穏やかさ、激しさの両面性があり、テキストの波の描写と通じるものがあると感じました。テキストを読んだ後は、曲のそのような部分の強弱をはっきりと、しかし波のように滑らかに演奏できるように意識しました。また、蟹の子供たちの会話のようにリズム感の良さ、フレーズごとの間が心地よく感じられることに心掛けて演奏しました。

また、今回の曲の中では活かすことができなかったのですが、テキスト中に「ぽっぽっぽっ」、「キラキラッ」、「サラサラ」、「トプン」などの擬音語が多く使われていることに目が引かれ、音楽における装飾音に近いような印象を受けました。短い、しかし心に残るようなフレーズが引き出す効果というものを自分の演奏にも取り入れてみようと思いました。

最後に、私の音楽観についてなのですが、以前から音楽と文学には似ている点があると感じていました。両方とも読み手、聴き手にストーリーを伝え、その音の響きの美しさ、心地よい流れを伝えるものという点で共通しているためです。そのため文学において読者の注目を引くための技法というのは音楽にも用いることができて、またその逆もあり得るのではないかと考えています。この度、研究に関わらせていただいたことでよりその思いが強くなりました。音楽家にとって文学を分析しながら学ぶことは大きな意味があることなのではないかと思います。

応答（上條） 高田英里佳さん、こんにちは。「文学において読者の注目を引くための技法というのは音楽にも用いることができて、またその逆もあり得るのではないかと考えています」という一文は音高の国語教育に携わるものとして示唆に富んだ言葉です。「その逆もあり得る」というところが高田さんの着眼点です。逆とは音のイメージから言語へという流れです。既存の文芸作品を今回のように読んでいただくのではなく、演奏家に「自身の演奏をモチーフにした言語表現による作品」を残してもらうことによって、その演奏家がどのような言語表現の枠に今まで無意識にとらわれていたかが明らかになり、作品化を通して自身の音楽観にとってしっくりくる言語表現をあれこれ探ることで自身の閉じた言語世界の枠内の一歩外側へ出て（分解）、自己と周辺世界への認識を更新することで、一周まわって自身の音楽表現や音楽観を再考する機会が得られるかもしれません。自身の落とし込まれている世界、投げ込まれている世界の外にどうやってでるか、大変面白い観点であるように思われました。ぜひこの試みをウォルト

ンにおいて試みていただきたいところです。（自身の演奏の（擬音語などを使用した文芸の語による）言語化の試み　独自のオノマトペ等）

4-1-6　東京音楽大学1年　米滿希咲来（Pf.）

・曲　ドビュッシー　エチュードNo.11

・録音方法　ボイスメモ

ドビュッシーは、日本文化から影響された西洋音楽家の一人です。ドビュッシーの代表曲のひとつ、交響詩「海」では葛飾北斎の富嶽三十六景からインスピレーションを受けたほどでした。

やまなしからはことばから受けるニュアンスの印象、描写からヒントを得ました。この文中には、「かぷかぷ」や「ぽっぽっぽっ」、「ぎらぎら」など擬音語で表現されている場面が多くあります。それぞれの言葉から受ける印象は、前後の文がなくても感じ取ることができます。このエチュードでも部分的にパッセージを抜き取ってもその音の個性、音色、表現がはっきりと出るべきだと考えています。「かぷかぷ」は一文字ずつが独立していますが、全体的に圧縮されてない柔らかい音です。単体では硬い印象を持つ「か」に、半濁音である丸っこい印象の「ぷ」が並んだことで言葉が影響し合いこの言葉の感じ方が変化しています。このように音や文字が続いてひとつの言葉やパッセージが成り立つとき、たくさんの文字や音がある中で全体の印象、雰囲気、表現を決めるきっかけとなる文字があることに気づきました。この曲でも、一つ一つの音を粒立ちよく鳴らしたうえで、そのパッセージとしての印象は柔らかい音が欲しい箇所や緊張感のある箇所などがあります。その時はそのように表現したいと感じる音に注目し、どう扱うかが大切だと思いました。もちろん、必ずしもきっかけとなる音が一つとは限らないし、すべての音が揃ってこそ成り立つものもあります。

また情景描写が細かく書かれている点にも注目しました。これは、ドビュッシーに限らずどの作品にも言えることですが、自然を音楽で再現しているドビュッシーのこの作品では、ぼんやりとなんとなくのイメージではなく、細かく言葉で表せるほど的確に情景を浮かびあげるべきだと考えます。この曲での大きなおおまかなイメージは自然が作り出す水や光の変化です。他の作曲家でも水を連想させる作品はありますが、ドビュッシーの水は勢いに任せたり人工的なものはなく、流れや気まぐれさ、影などあくまで自然から生み出されたものです。このやまなしのなかで、「水の中に降ってきました」や「ラムネの瓶の月光がいっぱいに透き通り」は普段あまり口にしない言葉ですが、詩的に感じられる文でした。自然のもので作り出される幻想的な風景を言語化して理解することで、表現も明確になります。

また、「やまなし」を一つの作品として見たとき、物語として山場があって、話の内容が完結しているというよりは、読んでいる人が情景を浮かべたり、言葉の表現や話の流れ、間の取り方に重点を置いていることで、受け手の想像が広がり、またつかみどころのなさが魅力的であり、この曲の音楽の進み方に共通するものを感じました。

以上のことから、演奏面ではまず、和声のキャラクターを自分の中で固めました。また、こ

の曲には、曲名にある通りアルペジオが多く使われています。どこまでも続いているような海で静かに波が動いて水面が輝いている様子、どこからともなく流れてくる風が下から上にふわっと香りを運ぶ様子など、それぞれのアルペジオのイメージを考え、すべての音を混ぜたように弾くのか、1音1音の響きを重視して弾くのか、演奏方法を使い分けました。

渾沌からは形式に縛られないこと、ドビュッシーが自然からヒントを得ていたことなど、考え方が共通している点に注目しました。この話は、周りが良いとするものを当てはめたら渾沌は死んでしまったという内容です。私が感じ取ったのは、当たり前とされていることに合わせることがすべてではなく、その人自身で成り立っているということ、今までほとんどの人が常識として考えていたものであっても、必ずしもそのことが全てのことに当てはまるわけではないということ。その常識から外れたとき、非常識と悲観的に捉えるのではなく、新たな道、個性となると感じました。ドビュッシーは過去の伝統や決まった形式にとらわれることなく自分自身が感じるままに作曲をしていたと思います。自然から感じたものを自分のやり方で表現し、和声や音の動きからも新しい世界に飛び込む楽しさが感じられます。また、自然に任せて生まれたものは美しく、人工的、意図的に手を加えたものは、時にそのものの本質を殺してしまうという意味もあるのではないかと思いました。

ドビュッシーは、偶然生まれる自然界の光景を音で表現している、そのことを渾沌を読んで再認識することが出来ました。演奏では、出来るだけ自然に表現できるよう、脱力を意識しました。関節に力が入ってしまうと、音が固くなってしまい、流れが悪くなってしまします。関節を柔軟に使い、余計な力を抜いて演奏することを心がけました。

応答（上條） 米滿希咲来さん、こんにちは。音源を聴きながらレポートを読ませていただいています。驚いたのは「かぷかぷ」という表現にここまで拘って書いてくださったことです。「か」の音には「か」の特徴があり「ぷ」の音には「ぷ」の特徴があるけれども、米滿さんの表現で特徴的なのは、この「か」と「ぷ」が並ぶことで「言葉が影響し合い」という箇所です。「か」が「ぷ」に影響しつつ「ぷ」は「か」に影響しつつ相互浸透して「全体的にに圧縮されてないやわらかい音」の流れを生み出してゆく、いわば「か」と「ぷ」の「あいだ」を考えることができています。「か」と「ぷ」の関係性から流れ出るものが単語レベルではなく「全体」に波及しているという見立てです。もちろん米滿さんの文章をよく読めば、「きっかけとなる文字」や「きっかけとなる音」をめぐる逡巡があることが分かります。「「やまなし」を一つの作品として見たとき、物語として山場があって、話の内容が完結しているというよりは、読んでいる人が情景を浮かべたり、言葉の表現や話の流れ、間の取り方に重点を置いていることで、受け手の想像が広がり、またつかみどころのなさが魅力的であり、この曲の音楽の進み方に共通するものを感じました。」という一文は、ドビュッシーの曲も「やまなし」も何かの始点から考えるというよりも「あいだ」そのものの生成や流れとして捉える視点があります。後半は「自然」について書かれています。「自然に任せて生まれたものは美しく、人工的、意図的に手を加えたものは、時にそのものの本質を殺してしまう」とい

う観点は、本論の「分解」の概念を通してみる時に、「自然」とはそもそもどのようなものか、その文化的、歴史的な検討をしていただきたいと思います。「自然」を一度ほどいて脱構築していただくこと、米満さんにとっての「自然」とは何かということを一度言語化した上でお伝えいただけたらと思います。音が先に自然を指し示すこともあるかと思いますが、言語や身体性（身体の動き等）によって「自然さ」が更新されることもありうるでしょう。今回、あえて演奏参加者の文章の中の特徴的な部分を増幅して私は取り出そうとしています。そうすることで、演奏者が楽譜に立ち返った時、同じような視線で楽譜の秩序の中の亀裂を見つけその亀裂にこそ「「分解」としての自然」の本質があるという観点からなんらかの楽曲の演奏を聴かせていただきたいのです。

結論

「音楽が「生きている」」、「音楽の流れが「自然」である」ということの内実は、演奏者の音楽それ自体にあるとともに、演奏者がどのように「自然」「生きている」の語を把握しているのかとも密接に関わっている。本論では、近年の諸研究の「自然」「分解」の概念の把握の射程が「時（とき）」の発生や「流れ」に、つまり音楽的なものと密接に関連することを前半部分で提示した。その上で、後半部分では演奏者との実験を通して、論文執筆者が「言語を通して「分解」する」ことで、演奏者が「音楽的に「分解」する」ことの試みの一助になるよう構成した。論の経過そのものが、演奏協力者とのやり取り自体が、手法の提示となるよう試みたが十分であったかは今後の課題である（本論の試みの意図は動画等で演奏協力者に伝わるよう工夫が必要であるかもしれない）。演奏者が自らの内より発して「自然」を再構築できるきっかけとなれば幸いである。またこうした観点から音大付属高校の「国語」の授業の展開の仕方自体の再検討も今後の課題としたい。

（本学講師＝付属高等学校）

参考文献

藤原辰史（2005 2012新装版）『ナチス・ドイツの有機農業―「自然との共生」が生んだ「民族の絶滅」』柏書房
藤原辰史（2019）『分解の哲学　腐敗と発酵をめぐる思考』青土社
藤原辰史　山内志郎（2021）「人間は生きた土である　分解と混合の哲学」『現代思想2021年1月号　特集　現代思想の総展望2021(2021vol.49-1)』青土社
東千茅（2020）『人類堆肥化計画』創元社
エマヌエーレ・コッチャ　嶋崎正樹訳（2019）『植物の生の哲学　混合の形而上学』勁草書房
國分巧一朗（2017）『中動態の世界　意思と責任の考古学』医学書院
國分巧一朗　熊谷晋一郎（2020）『＜責任＞の生成―中動態と当事者研究』新曜社
木村敏（1982）『時間と自己』中央公論新社
木村敏（2005）『あいだ』ちくま書房
木村敏（2008）『自分ということ』ちくま書房
木村敏　檜垣立哉（2006 2017新装版）『生命と現実　木村敏との対話』河出書房新社
木田元（2010）『反哲学入門』新潮社
柳父章（1982）『翻訳語成立事情』岩波書店
柳父章（1995）『翻訳の思想　「自然」とNATURE』筑摩書房
大野晋（編）（2011）『古典基礎語辞典　日本語の成り立ちを知る』角川学芸出版
山口尚（2021）『日本哲学の最前線』講談社
伊藤亜紗（2019）『記憶する身体』春秋社
伊藤亜紗（編）（2021）『「利他」とは何か』集英社
福岡伸一（2007）『生物と無生物のあいだ』講談社
福岡伸一（2017）『新版　動的平行　生命はなぜそこに宿るのか』小学館
福岡伸一（2018）『新版　動的平行２　生命は自由になれるのか』小学館
福岡伸一（2020）『最後の講義　完全版』主婦の友社
池田義昭　福岡伸一（2017）『福岡伸一、西田哲学を読む　生命をめぐる思索の旅　動的平衡と絶対矛盾的自己同一』明石書店
久保田慶一（2017）『2018年問題とこれからの音楽教育』ヤマハミュージックエンタテイメントホールディングス出版部
宮沢賢治（1989）「やまなし」『新編　風の又三郎』新潮社
福永光司 興膳宏訳（2013）『荘子　内篇』筑摩書房
野村茂夫（2004）『ビギナーズ・クラシックス 中国の古典 老子・荘子』角川学芸出版
池田知久訳・解説（2017）『荘子 全現代語訳 上』講談社