

音楽，ことば，身体をめぐる：高橋洋子『通りゃんせ』を読む

On Yoko Takahashi, her words, music and body

今 田 匡 彦*

Tadahiko IMADA*

要旨

“Japanese classical literature is known for the privileging of landscape and its description,” (Karatani, 1989, p.263). However, this natural flow or balance of influence between landscape or soundscape, and the Japanese language was broken off by an argent introduction of Euro-American logos in the 1880s. From 1887 to the early 20th century, there arose a movement for the “Unification of the Written and Spoken Languages,” in order to create a new written language in place of existing one. Since Euro-American logos is being believed and taken for granted in Japan, the body, which pays attention to landscape and soundscape in Japanese classical literatures is somehow forgotten. The Japanese novelist Yoko Takahashi, however, knows how to transparently describe landscape and soundscape through her body, just as Japanese classical literatures were intrigued about both landscape and soundscape merely as a weave of language. Referring to the concept of soundscape and the Alexander Technique, this paper attempts to enter that discourse from the specific perspective of music education.

Keywords: サウンドスケープ, アレクサンダー・テクニク, 音楽教育, 文学

1

ヒトは，風からさまざまな音楽を習った。

たとえば，牧神パンは羊飼いに，自然のサウンドスケープに木霊を返す手段として，葦笛に蜜蠟を塗る手段を教えた（e.g., Schafer, 2006）。口笛もまた，風がヒトにアフォードさせた楽器である。

フランスの作曲家クロード・ドビュッシーは，激しく吹きすさぶ西風を，彼の〈プレリュード集〉の中に封じ込めもした。

それら，風とヒトと音楽をめぐるの循環に，なにか理由があるのだろうか。

ことばが生まれる前から，世界に音は存在した，と，ただそれだけのことではないだろうか。

海で吹きすさぶ西風は波を生み，その波もやがて凧ぐ。森林の奥の方からコヨーテが啼けば，ヒトはちょっとその真似を試してみたくなかったかもしれない。

そして，今も風は吹く。

中学一年生のグループが，サウンドウォークをしている。誰ともしゃべらず，独りきりの空間を保ち，周

囲の音すべてを聴きながら歩くだけである。

歩くコースは，予め大学三年生の教育実習生たちが校舎の内外のさまざまな音をチェックし，デザインしている。彼らはリーダーとして，幾つかに分かれた中学生たちのグループを引率していく。

アスファルト，土，枯草の上，コンクリート，と，地面によって靴が異なる音を立てる。遠くから近づいてきて，やがてまた去っていく音，さっきからずっとくっついてくる音，大きな音が去った瞬間，聞こえてくる小さな音，など実際の音環境はダイナミックだ。

2013年5月21日の午後，その日最も特徴的だったのは，風の音だ。

中学生たちは，時間をかけて風と身体との繋がりを創っていく。

遠くから近づいて来て身体に共鳴し，五感を刺激し，やがて流れ去る。同時にさまざまな風が，あちらこちらでサウンドスケープを形成する。

教室に戻った中学生たちは，このサウンドウォークの体験を通して聞いた音を，言語化する。〈固い〉，〈鈍い〉，〈丸い〉，〈密集している〉，〈拡散している〉

*弘前大学教育学部 音楽教育講座

Department of Music Education, Faculty of Education, Hirosaki University

など、生徒たちのことばは、聞こえた音そのものを忠実にトレースしようとした結果である。音に物語的な意味作用を持たせず、シニフィアンとしての揺るぎない音響情報そのものを写し取ろうとしているのだ。

2017年10月31日の午後、中学三年生の生徒たちが、各々好きなスポットを見つけ定点で3分間環境音を聴いている。教室に戻った彼らは、聴取体験をことばではなく、図形楽譜 (photo 1, photo 2) にトレースする。

この、必要最小限の活動が、彼らをサウンドウォークに続く次の創作活動へと繋げていく。

2

ことばにより価値づけられ、名指された事象により、世界の恐らく半分くらいは成立しているのかもしれない。ロゴスにより分析された事象の堆積により、科学、歴史、社会、心理などの概念が生まれたからだ。ロゴスにより名指されないことには、この世界に存在の仕様がな、と、たとえばギリシアの哲学者たちは考えたのだろう。

ところが、音楽という形式は、ロゴスにより串刺しにされる以前に、存在していた。ヒトが存在する前から世界に音があったように、ことばの前に身体が在るからだ。

そして、恐らくことばも、価値の概念を孕ますに、身体を基盤として、音楽的に機能することがある。

3

高橋洋子 (1983, pp. 71-72) の小説『通りゃんせ』は、こんな風に始まる。

「どこか遠い国の砂漠のような、乳色の海がみえるよ。ゆっくりと波うっているよ。これは毛布だ。毛布のひろがりだ。そう気づいたら目をつむりたくなった。目をつむる方が楽そうだった。夢は枕の裏側にしっかりと住みついていて、まだまだ私に手招きをしている。頭がもうろうとして数を一から十までかぞえるのも億劫だ。一の次には目をつむり、三の次には薄目をあける。五と六で迷いだす。そんな頭に、いやな音が近づいてきた。チッ、チッ——目覚まし時計の秒針。これがきこえ始めると、針のリズムにせかさされる。長針と短針の角度をみなければ、Vになったらおしまいだ。私はあわてて起きるだろう。数字をひどく恨みながら。そして冷たい床に足を下ろし、そそくさ

と服を付ける頃には、もうすっかり数字に支配されているのだ。」

朝の目覚め型は十人十色、同一人物でも、寝不足の朝、二日酔いの朝、空腹な朝、気が付いたら昼の朝、或いは、気が付いたら夕方の朝、と、さまざまだ。昔読んだ雑誌 *Casa Brutus*, 2014年9月号「朝の楽しみ。」pp. 114-115) に、ヒンドゥーの伝統医学〈アーユルヴェーダ〉での、朝の目覚め方についての記述があった。即ち、目が覚めたからといって飛び起きたりせず、ごろごろ、くにかくにやして、身体を慣らしてから起きなさい、と。とすると、この小説の冒頭での主人公の目覚め方は、大変理にかなっている、ということになる。遠い国の砂漠の砂は波うつ海の水、なので、身体部位のどこが晒されても、とにかく、気持ちの良いことだろう。ここまでは触覚の話だ。ところが、視覚は、砂の水の色が乳色である、即ち、毛布であると感づき、うろたえ、とりあえず飛び起きたりしない、と抑制を効かせる。次は聴覚の登場で、即ち、時計の秒針は、ラマルティエヌによる「人生は三途の川の一里塚」よろしく、時間の無慈悲を象徴する。巷のあちらこちらで繰り返されるヒトの身体の営みを、触覚、視覚、聴覚を通して透明に写し取った、『通りゃんせ』の書き出しは、小説が本来持つべき〈ことばのミメーシス〉に貫かれた見事なものだ。目覚めたての身体には、なにかを表現すべき言語、思想、意志、論理、哲学、などなどはまったくなく、五感を通して、身体に意識が戻っていただけだからである。無暗に飛び起きたりすると、頸を捻ったり、脛をどこかにぶつけたりと、きっと碌なことはないだろう。

いったい、身体が在る、とはどういうことなのだろうか。

寝床の中で、ごろごろ、くにかくにやしている身体を、一度ゆっくりとまっすぐに伸ばしてみる。伸ばしてみたら、少しずつ身体の部位を確認していく。まず、踵はどこにあるか。しばらく神経を踵に集中させ、なんとなくじわじわとした存在を確かめたら、少しずつ脛脛、腿、背骨と感覚を上向させていく。肩甲骨があることを確認し、次は両腕、そして指先へ、それから再度肩甲骨へ戻り、今度は両肩、頸、そして頭部へ感覚を移動させる。

このようにして、足先から頭の先までの存在を確認し、次にその感覚を自由に移動させてみる。これによって、身体が在る、ということになるのだろう。背骨、頸、頭、そして四肢のポジションが分かれば、も

う無理矢理飛び起きる必要はどこにもない、ということだ。

アレクサンダー・テクニクの指導者、ペドロ・デ・アルカンタラ（2009, pp. 11-12）は、以下のように述べている。

「今日の医学は心と身体とは別のものと考えていて、オリヴァー・サックスが言うように『マインドなき神経学とボディなき心理学』といった不適切なものになっている。現代では、アスリートの肉体と大学教授の知性が皆のあこがれの的というわけだ。身体の働きを、その身体を持ち主の行動と切り離して考えてしまう。これが二分法の表れだ。」

遠い国の砂漠の中の波うつ海の水、を泳ぐ肉体は、未だ夜の世界（非論理）を彷徨っているのだろう。「どこか遠い国の砂漠のような、乳色の海がみえるよ。ゆっくりと波うっているよ。」という景色は、昼の世界（論理）の側から分析すると、メタフォリカル以前の、なにか鈍い感触しか持たない。乳色の海、即ち不透明ななにかが見える前の、遠い国の砂漠は、実は宇宙と繋がっているのかもしれない。遠い国の砂漠に降り立つ前の肉体は、実は、宇宙に在った、のかもしれない。砂漠の感触を知った肉体は、今度は視覚を刺激する。そして、乳色の海を発見する、海がゆっくりと波うちながら、ゆっくりとみえてくるのだ。視覚は客観的な情報を集め始め、不透明な水（非論理）が毛布（論理）であることを主人公に伝える。やがて、視覚も加わり、さまざまな情報を、論理的に分析し始める。即ち、時計の秒針である。

通常の小説ならば、ここから女主人公の忙しい日常が始まるのかもしれない。

彼女は、昼（論理）の世界に生きる大学教授で、あわてて起きてコンピュータに向かい、論文をプリントアウトし始めるかもしれない。

保険の外交員ならば、鏡に向かい、念入りに化粧を始めるかもしれない。

視覚と聴覚により情報を集め始めた身体は、しかし、昼（論理）の世界に強引にもどされたりはしない。

小説（1983, p. 72）は以下のように続く。

「私は思い切って片目をあけた。無理矢理ウインクしている感じで。すると、飛び込んできたものは雪だった。時計よりも先に窓に焦点が合ってしまったのだ。私は目を疑った。まばたきをしてもう一度目を凝

らしてみた。雪、雪が降っている。窓辺に寄りたいたい気もするが、このまま眺めていたい雪だった。音もなく落ちてくる、なんとけなげな姿だろう。雪を前にすると、さっきのウインクが恥ずかしく思える。私は静かな気持ちになっていた。」

遠い砂漠、乳色の海、毛布の波、時計の秒針、と、非論理から論理へと変換してきたはずの彼女の身体は、数字に支配され、所謂（現実）に引き摺り込まれそうになりながら、〈雪〉によって、心と身体^{マインド ボディ}のバランスを保つことになる。マインドのある神経学（無理矢理ウインクしている感じで片目をあける）とボディのある心理学（さっきのウインクが恥ずかしく思え、静かな気持ちになる）、である。

この主人公の日常に欠かせないアイテムが、車である。雪の中、彼女は車で職場へ向かう（1983, pp. 74-75）。

「私は手のひらを擦り合わせ、思い切ってフロントガラスに溜まっている雪を引っ掻いた。雪は大きくひび割れてガラスの上を滑り落ちた。それでも頑丈にこびりついているところは、爪を立てて何度も何度も擦った。指の先がジーンと痛くなってくる。我慢できなくなって私は指をしゃぶった。ピリピリとした痛みが口の中に広がってくる。指がようやく柔らかさを取り戻したところで、ドアを開けた。ドアの縁に溜まっていた雪が、すると足の上に落ちてくる。車内に身体を沈めると、つい昨夜の空気が私を包む。でもすっかり冷え切ってしまった。膝小僧を擦り合わせると、煙草の灰がふあと舞った。あけばなしの灰皿を閉める。計器の窓はどれも私を見つめる。ただ、時計の針だけが、音もたてずに動いている。私は勢いよくエンジンをかけた。」

身体とモノ（車）、そして自然（雪）をめぐる日常が、そのものとして、何の意味作用もなくことばによりトレースされる。身体は、擦り合わせ、引っ掻き、何度も何度も擦り、しゃぶり、痛みが口の中に広がる。自然（雪）は、ガラスの上を滑り落ちる。身体はドアを開け、自然（雪）はするとと身体（足）の上に落ちる。多様な動詞の使用が、ことばの肌理を紡いでゆく。モノ（車）からは、灰が舞い上がり、計器は身体をみつめる。時計の針は再び〈三途の川の一里塚〉である。淡々と紡がれた日常の断片は、勢い良くかけられるエンジン音によって、クライマックスを迎える。

この小説の中には、車と主人公の身体とをめぐる記述が多くみられる (1983, p. 128)。

「タイヤがアスファルトの道に吸い付いてゆくのが分かる。少しアクセルを踏んでやると、タイヤは喜んで走りだす。私はこの感覚がすきだ。車と私が一体化する。車は私のわずかの動きでも見逃さず、どんな動きにも反応してくれる。」

主人公の足の裏が、アクセルの感触を確かめる。〈アクセルの感触を確かめる〉、とは即ち、アクセルが彼女の身体になにをアフォードさせるのかを、彼女の自己セルフが読み取り、してはいけないことに気づき、抑制インヒビットすることだ。故に、タイヤは喜び、彼女は車をうまくコントロールすることができる、つまり〈車と私が一体化〉することになる。彼女の身体は、なにも表現しようとしないので、彼女の身体ではなく、車が彼女の身体の動きを見逃さず、反応することになる。高橋洋子は、さまざまな身体の在りようを、やはりなにも表現することのない、抑制されたことばで透明に写し取っていく。遠い国の砂漠、乳色の海、毛布のひろがり、擦り合わせられる手のひら、滑り落ちる雪、車と一体化する私、これらすべての身体情報が揺るぎないシニフィアンとして機能し、ことばを通して新たなシニフィアンと戯れ合う。ここでのことばは、寓話でもなければ、アフォリズムでもない、なんの意味作用も持たない。戯れ合うシニフィアンが紡ぎだすが、小説としての肌理である。

ロラン・バルト (Barthes, 1989, p. 197) は、以下のように述べる。

「《きめ》とは、歌う声における、書く手における、演奏する肢体における身体である。私が音楽の《きめ》を知覚し、この《きめ》に論理的な価値を与えるとしても（それは作品の中にテキストの存在を仮定することだ）、私は自分のためにまた新しい評価表を作ることしかできない。その評価は、多分、個人的なものであろう。なぜなら、私は歌う、あるいは、演奏する男女の身体と私との関係に耳を傾けようと決意しているからである。そして、この関係はエロティックなものであるが、全然《主観的》ではないからである（耳を傾けるのは、私の中の、心理的《主体》ではない。主体が希望する悦楽は主体を強めはしない—表現しない—。それどころか、それを失うのだ。）」

小説のことばに於ける肌理を紡ぐのは、身体そのものであり、知覚する個人とは、心理的主体ではなく、寝床からすぐには起き上がらず、毛布の波の中のごろごろ、くにかくにやしている自己である。ここに昼の論理は存在しない。心理的主体は、毛布の海、時計の秒針、雪、車などの含意を読み解こうとする。それらのことばには、実は、コノテーションによって構築される意味作用が生じているのではないのか、大きな物語に連なるピースの一つではないのか、と疑い、分析する。しかし、この小説のことばは、なんの主観的解釈の余地も許さない、身体活動のトレースに過ぎない、つまり、なにも表現などしていないのだ。

主人公の車にボーイフレンドが同乗する描写がある。二人で彼女が生まれた街へ向かうのだ (1983, pp. 156-160)。

「車は急な勾配を登り始めた。もうすぐ視界が開ける、そう思うと気持ちが弾んだ。天気の良い日は空の色をたしかめたくなる。高速道路の眺めを期待して、私はアクセルを踏んだ。が、空はやっぱり灰色だった。どんなに晴れても灰色だった。淡い光が隅々まで溢れていても、いっこうに青くはならない空だ。太陽の位置も見当がつかない…急に視界が広がった。羽田の料金所は近い。私は速度をゆるめた。多摩川の大きなうねり。右手に羽田空港、左手には柔かい霧に包まれた住宅地…私は出口に向けてハンドルを切った。車は下り坂にさしかかる。フロントガラスの景色が変わった。淡い東京の街から、灰色のアスファルトに落ちた。車は唸りながら坂道を下っていく。私はふと、不安にかられた。家はもうないかもしれない。」

〈急な勾配〉、〈空の色〉、〈高速道路〉、〈灰色〉、〈羽田の料金所〉、〈多摩川〉、〈羽田空港〉、〈灰色のアスファルト〉は、広義語にも狭義語にも属さない、アンビギュアスなことばであり、特定のシニフィエを取らない開かれたことばである。これらのことばによって紡ぎだされる文章は、もちろん小説の一部なのだが、むしろ、音楽的に作用する。つまり新しい評価表（意味内容としてのシニフィエ）をみだすことはできない。バルトが言う「主体が希望する悦楽」とは、遠い国の砂漠の、乳色の海で泳ぐ身体であり、車内に身を沈め、膝小僧を擦り合わせる身体であり、車と一体化する身体であり、また高速道路の眺めを期待する身体である。これらの悦楽は、シニフィエを読み解くことから決して生じないので、故に、心理的主体を失

い、身体の肌理のみが残る。それは、たとえば森林の景色、小川のせせらぎ、都市の喧噪が、ランドスケープ、サウンドスケープ自体としての肌理しか持たず、いかなるシニフィエも取らないことと同じである。サウンドスケープ思想の提唱者、R. マリー・シェーファー（2006, pp. 100-102）は言う。

「まず、動物どうしの中で交わされる狩猟、警告、驚き、怒り、求愛といった信号の多くが、音の長さや強さ、および抑揚の点で人間の間投詞と非常に似かよっている場合がある……バリ島のケチャにみられるように、こうした儀式において動物たちの声が人々によって極めて巧みに模倣されつつ、呪文のように唱えられる…われわれは今や、言語と音楽の誕生という二つの奇蹟が起こった前史時代からは、はるか遠いところにいる。これらの活動はどのようにして生まれたのだろうか。」

自然が持つ肌理をシニフィアンとして、そのシニフィアンに対して木霊を返すように戯れることで、新たなシニフィアンとしてのことばの芸術が生まれた。〈柔かい霧に包まれた住宅地〉のランドスケープをシニフィアンとして、高橋洋子は、彼女の身体を通して木霊を返すことによって、新たなことばの芸術を生み出した。固定されたシニフィエを持たないシニフィアンを透明に写し取り、小説という媒介に落とした、と、それだけのことだ。ことばを使う技術とは、本来そういうものなのではないだろうか。

4

柄谷行人（1987, p. 178）は言う。

「普通、江戸文学（あるいはより一般的に古典文学）は、風景とその描写を好んだと言われている。たしかにそうであろうが、そこでの風景とはむしろ言葉なのだ。たとえば十七世紀の俳人芭蕉が諸国を放浪したとき、彼を魅きつけていたのは実際の風景よりも、それを喚起させる昔の詩歌であり、言いかえれば言葉であった。十九世紀より以前の文学は、言葉が織りなすものとしての風景にしか関心をもたなかったのである。」

〈言葉が織りなすものとしての風景〉、つまりシニフィアン、あるいは、形式としての実際の風景と戯れ

合い、ことばの肌理によってもう一つのシニフィアンとなった嘗ての文学の流れを、高橋洋子の紡ぐことばは明らかに受け継いでいる。素朴な線の連なり、身体の断片によるカリグラフィーのような肌理により構成されている『通りゃんせ』は、故に、ことばによる〈見立て〉の宝庫である。

1982年上半期第87回芥川賞候補となったこの小説は、だが、当時の選考委員たちによって殆ど無視された。文藝春秋¹での選評で、丸谷オーは「いくつかのディテイルが、ちょうど破片のやうに、記憶に残つただけである。寂しい。」と言い、大江健三郎は「感覚または気分を、これから小説につくる、その手前にある。」と評す。吉行淳之介だけが「かなりの出来栄だとおもった。感覚の断片の羅列に芯が通りはじめたが、その力量についてまだ不安が多すぎる。」と、多少の理解を示したが、他の6人の選考委員（丹羽文雄、中村光夫、遠藤周作、井上靖、開高健、安岡章太郎）からはコメントすら得られていない。

なぜ、このようなことになるのか。

日本の、所謂エスタブリッシュメントとしての小説家たちは、いったいどのような系譜、あるいは、背景により「ことば」を選別していたのか。

柄谷（1987, pp. 177-178）は言う。

「近代文学が日本に出現したのは十九世紀の最後の十年間であった……一八八〇年代に『言文一致』とよばれる運動があった。それは表面的には、話し言葉と書き言葉を一致させようとするものだったが、その本当のねらいは、それまで流布していた文語に代わる新しいエクリチュールを創り上げることであった…言葉を透明な、意味（内面）に従属するものへと変えることであった…この誕生とは、十九世紀の西欧で確立された、制度としての『文学』の実現にはほかならない。ただ興味深いのは西欧では何世紀にもわたって繰り上げられてきたこの変容が、ここではわずか十年間に凝縮されていることである。」

シニフィアンとしての風景と、ことばによって戯れ合い、透明に〈見立てる〉ことでまた別のシニフィアンを生み出す。その、ことばによって〈見立て〉られた透明な風景を、（芭蕉のように）、更に透明に見立て、ことばを紡ぐ。このことばの営みは、言文一致により分断する。ことばの〈意味〉を解釈することによ

¹『文藝春秋』昭和57年/1982年9月号

り、ことばはことばそのものではなく、人間の内面性を表現するためのツールとなったのだ。真実の人間、真実の人生、真実の愛、真実の国家、真実の政治、とはなにか、と、人間の精神を基盤として合理的、理性的、客観的に意味づけする、という西洋のマナー、所謂〈ロゴス〉を、近代文学は短期間に輸入した、というわけである。

水村美苗（2008, p.198）は言う。

「日本に日本近代文学が存在するようになったこと。それは、日本に、日本語で〈学問〉ができる〈大学〉が存在するようになったという事実ぬきには考えられない…その事実が、時を経るに従い、いかに知らず知らずのうちに隠蔽されてきたことであろうか…植民地になる運命を逃れた日本は自前で大学を作ることになった。（婦女子の高等教育は最初はキリスト教の伝道者に任せた。）西洋の建築をまねた煉瓦造りの建物をあちこちに建て、西洋から革表紙の書物を山のように買いこんだのである。」

大学、つまり university は、^{ユニベルシタ}〈普遍〉とはなにかを、ロゴスにより追及する空間である。イタリア・ルネサンスの頃、このことばから^{ウォーモ・ユニベルサーレ}〈普遍的人間〉としての芸術家という概念が生まれた。さて、西洋の知性を教えるための外見は、煉瓦の外壁でなんとかなったが、中身を教える教師がいない。故に、明治政府は多くの外国人教師を雇った。柄谷が指摘する十年の凝縮のうちに、西洋の昼の世界を真似た、曇り空が続く昼である。水村（2008, pp.199-200）は続ける。

「やがて西洋に留学した日本人が戻ってくると、『お雇い外人』を解雇して、代わりにそれらの日本人を教師として雇っていった……日本語が、〈大学〉という公的な場で、その言葉をもって〈学問〉ができる〈国語〉という地位を公的に得たのであった。〈国民国家〉が成立するときには、まるで魔法のように、その歴史的な過程を一身に象徴する国民作家が現われる。日本では、漱石がそうである……日本語で学問ができるようになったということは、何よりもまず、日本の大学が、大きな翻訳機関、そして翻訳者養成所として機能するようになったことを意味したのであった。近代日本を特徴づける知識人——西洋語で読み、しかしながら、西洋語では書かずに日本語という〈国語〉で書く知識人。日本語で学問ができるようになったことは、

日本の大学が、近代日本を特徴づけるそのような知識人を、世に大量に送り出していくようになったのを、何よりもまず意味した。」

今ここに在る、という不思議と（たとえば、“To be, or not to be” と）、〈在る〉ことを考えること（たとえば、“I think therefore I am” と）、の不思議を論理的に問い詰めることで、西洋世界はことばを紡いできた。巷に溢れるさまざまな事象の原理を、言語により追及する形而上学の根幹としてのロゴスは、故に、西洋哲学の基盤となった。〈言葉が織りなすものとしての風景にしか関心をもたなかった〉日本とは違い、西洋世界は風景の意味、風景の価値を言語による理論により、分析、解釈しようとしたのだ。プラトンやアリストテレスが芸術模倣説を提唱したことにより、たとえば、芸術はロゴスにより存在理由を問われるようになったということである。身体の高橋洋子のことばは、故に、プラトンにとっては無価値なものかもしれない。スーザン・ソntag（Sontag, 2000, pp.16-17）は言う。

「この理論を唱えたプラトンの意図は、芸術の価値とは疑わしいものだという判断を下そうとするところにあった……他方、芸術は一種の治療法としての価値をもつ、とアリストテレスは反撃する……プラトンにおいてもアリストテレスにおいても、芸術は模倣だという説は、芸術とはつねに具象的なものかどうかという前提と手をつないでいる……ヨーロッパ人の芸術意識や芸術論はすべて、ギリシアの模倣説あるいは描写説によって囲われた土俵のなかにとどまってきた。この説によれば、必然的に、芸術というものの自体が一個々の作品をこえて一疑わしいもの、弁護を必要とするなにかにならざるをえない。この弁護の結果、奇妙な見解が生じてくる。即ち、あるものを『形式』と呼びならわし、またあるものを『内容』とよびならわして、前者を後者から分離するのだ。」

小説とはつまり、なにか〈内容〉を持つ作品でなければならぬ。言語は世界のあらゆる動きを模倣するためのツールであり、人間の内面を表現する、つまり〈エトス〉を反映しなければならない。小説は、19世紀西洋の植民地支配の力を讃え、また批判する。小説は女性の地位向上を訴える。小説は公害や老人問題、性差別を糾弾する、小説は青春の光と影をセンチメンタルに歌い上げる、と、ロゴスによる〈内容〉の

世界、意味によるシミュレーションの世界を構築する。いったいこの作者は、なにを表現したいのか、と、作品の政治性、社会性、あるいは作者の心情が、小説の価値にそのまま跳ね返る、というわけだ。

柄谷 (1987, p. 178) は言う。

「……日本文学は、西欧十九世紀によって日本の十九世紀を抑圧しようとしたのである。まさに西欧では先端が十九世紀のエピステーメに異議を唱え、新たな脱出口を日本をふくめた非西欧世界に探しものめていたちようどその時に、日本文学は逆に、西欧十九世紀的な枠組に、あるいはむしろ（もっと遡るならば）ロゴサントリズムの中に入り込んでいったわけである。」

ジャック・デリダ (Derrida, 1982) は、*La Pharmacie de Platon* の中で、プラトンが使用するさまざまな隠喩や物語を再解釈することにより、彼の哲学は単なる差異化された隠喩の連なりでしかないことを指摘し、先述のバルトは、日本に西洋形而上学の外側にある〈鈍い意味〉を見出す最中、日本の近代文学は、〈見立て〉のマナーに基づく身体性を隠蔽し、断ち切った、故に、高橋洋子の『通りゃんせ』は〈小説以前〉ということになるのだろう。しかし、疑似的に移入された西洋のロゴスもときにより排除されたことばの中に、自然と身体をつらぬく、首尾一貫したマナーが宿っていたとしたら、そして、排除したエスタブリッシュメントこそ、差異化された修辞法（それも、あまり出来のよくない）の一つに過ぎないとしたら、いったい、日本文学とはなんのことなのか。

内容によって息の根を止められた芸術が増えれば、当然、芸術は凋落する。嘗て日本人が愛でた西洋の昼に対する夜の論理でもなく、西洋を必要以上に換骨奪胎した、妙に口うるさい、不自然な「昼」が、日本の芸術の世界では、それでももう少なくとも、百年以上は続いている、ということらしいのだ。そして、どう考えてもそこに欠落しているのは、《身体》ということになる。動く身体は、芸術の世界では下品である、と、いつの頃からか、曇った昼の世界の番人たちが主張するようになり、ことばはどんどん萎縮していく。西洋でもないのに、輸入品の、古ぼけたロゴスもどきが、身体的自由、自由になるための過酷な訓練、それらすべてを本来の哲学とはかけ離れた、日本の西洋風ロゴスにより、スポイルして行く。大変、困ったことだ。

5

風景（あるいは自然）とことばとの幸せな関係を取り持つことができるのは、もちろん、身体だけである。

6

嘗て日本の庭師は、蹲踞や手水鉢から流れる水を利用して、庭のどこかに〈水琴窟〉を埋め込んだ。水瓶をひっくり返し、穴をあけ、手洗した水が地底に向かって滴り落ちると、水瓶によって増幅した滴の音が、地面の下から聞こえてくる、といった仕掛けだ（今田, 2015）。「ちよいと憚りへ」行って、手を洗う。暫くすると、どこからともなく水音が、というわけである。日常の身体の使用が、ちょっとした工夫により聴覚を刺激する。聴覚を刺激されたからといって、シューベルトの歌曲やヴェルディのオペラを聴くように耳を傾けるわけではないのだろう。なにせ、御不浄の後だ。昔の家屋だから、冬ならとても寒かったに違いない。風が強ければ木々のざわめき、鳥が囀り、寺の鐘が鳴れば、もしかしたらそちらに気を取られるかもしれない。別段、その時間と空間を切り取って、意味を見出さなくとも、身体は確かにそこに在り、耳は開いている。

環境と身体との境界を、特にプラトンやアリストテレスのミメシス論により意味づけせず、しかし、もう一度木霊のように〈息をつめて〉返すこともできる、シェーファーが示唆するような論理化以前のミメシス（或いは見立て）そのものである。義太夫のおん音づかいについて、武智鉄二 (1988, p. 88) には、以下のように述べる。

「あれはね、おなかへ力を入れますと、声帯を振動させないで声を出せるようになるわけなんですね。つまり反NHKでね、声帯でものをいわないわけです。声帯の周辺の筋肉が振動して、音が出るわけ。だから声帯自体をつぶすわけですね、昔は。」

西洋のオペラでの所謂ベルカント唱法とは真逆の身体性である。身体をどのように飼いならし、楽に使うかではなく、身体を酷使し、自然に溶け込んでゆく。技術はそのためにある。

能役者の身体性も、西洋の俳優とは異なる。一人の能役者は、男になり、女になり、神や霊になり、物の怪にもなる。猛者は猛者そのものであって、恐らく、

表現するものではない。闇夜にふと目を凝らせば、そこにいて、実は誰もが知っているかもしれない猛者を、役者は忠実に写し取らなければならない。ここで必要とされる超絶技巧は、なんのシニフィエも取らないのだ。男の能役者が女を演じるとき、彼は決して女の声をも真似しない。つまり女を解釈しない。それは物の怪を演じても同じことなので、彼の身体はなにかが透明に入り込めるように、常にニュートラルでなければならない。そのため、能役者は、こどものころから日々稽古をすることになる。声は年長者からの口移しにより、なんども繰り返して覚える。全身全霊で大きな声を出す。演じるために必要な身体性が、技術となって身についたとき、その年齢にみあった経験により、精神も無言のまま身体に宿っているということなのだろう (e.g., 小早川, 2010)。高橋睦郎 (2004, p. 87) は言う。

「よい能を最終的に実現させることのできる演者がよい演者ということになる。そのため演者は演者であると同時に、観客として自分の演技を見る目を持たなければならない。その目を世阿弥は『離見の見』という驚くべき言葉で表現している。」

言語を排除することによって、猛者が憑依する能楽師の身体は、故に、観客の身体をも巻き込み、新たなシニフィアンとなる。ここには、演者と聴衆といった二項対立はない。

ざわざわと摺りぬける西風のような自然の、その肌理の一部として、ヒトの身体も、ことばもある。少し手を伸ばせば、そのような身体は誰もが、きっと、持ちうるに違いない。

7

「紙を一枚持ってきて、音をぜんぜんたてないように、その紙を部屋の中にいるみんなでまわしてみよう。思ったよりむずかしいよ。指が紙にちょっとさわったとたんに、もう音がするからね。」(Schafer, 今田, 2013, p. 45)

サウンドウォークから戻った中学生たちが、いくつかのグループに分かれ、788×1091mmの色模造紙を使って身体活動をしている。紙が紙らしく美しく見えるよう工夫して、手渡ししてく課題である。頭、頸、背骨の位置に注意を払うこと、四肢のジョイントの動

かし方を考えること、そして紙と指先が触れあったときの感触に神経を使うこと、などが課題である。彼らは、紙という素材がどのような質なのかを考えつつ、少しずつ紙に身体を馴染ませていく。紙と身体とが触れ合うときに生じる音にも、注意を払うようになる。

「できるだけ紙には楽をさせて、ふわふわ見えるように、身体に苦勞させなさい。」と、助言する。暫くすると、舞踊さながらのユニークな作品が完成していく。

この活動を支えるのは、〈動く身体〉という視覚情報と、彼らの身体の内側で起こっている感覚情報だけである。既にサウンドウォークを経験している彼らの作品は、風がアフロードさせた〈見立て〉のようでもある。

「今度は、一枚の紙を楽器だと思ってみよう。クラスみんなが、それぞれ違った音を創らなければならない。いくつくらい、違った音を作れるだろうか?」(Schafer, 今田, 2013, p. 46)

中学生たちは、「丸める」、「叩く」、「吹く」、「落とす」、「擦る」、「破く」など、さまざまな動詞を駆使し、音色やリズムに変化を付けていく。この活動と、前述のサウンドウォークが有機性を持っていることは言うまでもないだろう。身体が紙に触れる微妙な加減、瞬間を感覚的にめば、音楽はもうすぐそこまで来ている。ここで提示された音は、特定のシニフィエによって固定されることなく、開かれたシニフィアンとして、彼らの創作活動のモチーフとなる。

これら一連の活動を経て、中学生たちは紙による作品創りに取り組む。

さまざまな音の種類を、^{からだ}身体の動きを工夫することで、素材として提示し、サウンドウォークで体験した音の遠近感をそのまま音楽に見立て、音色、強弱、テンポ、リズムを工夫しながら、作品として紡いでいく。この活動からグラフィック・ノーテーションが生まれることもある。それぞれの作品は、それぞれ独自性に富むが、不思議なことに誰もが正確に作品の質を評価することができる。彼らの作品に対する反応は正直だ。ことばの関与を最小限に留め、形式に着目することで音の情報量が豊富な作品が、より高く評価される (今田, 2013, p. 86)。

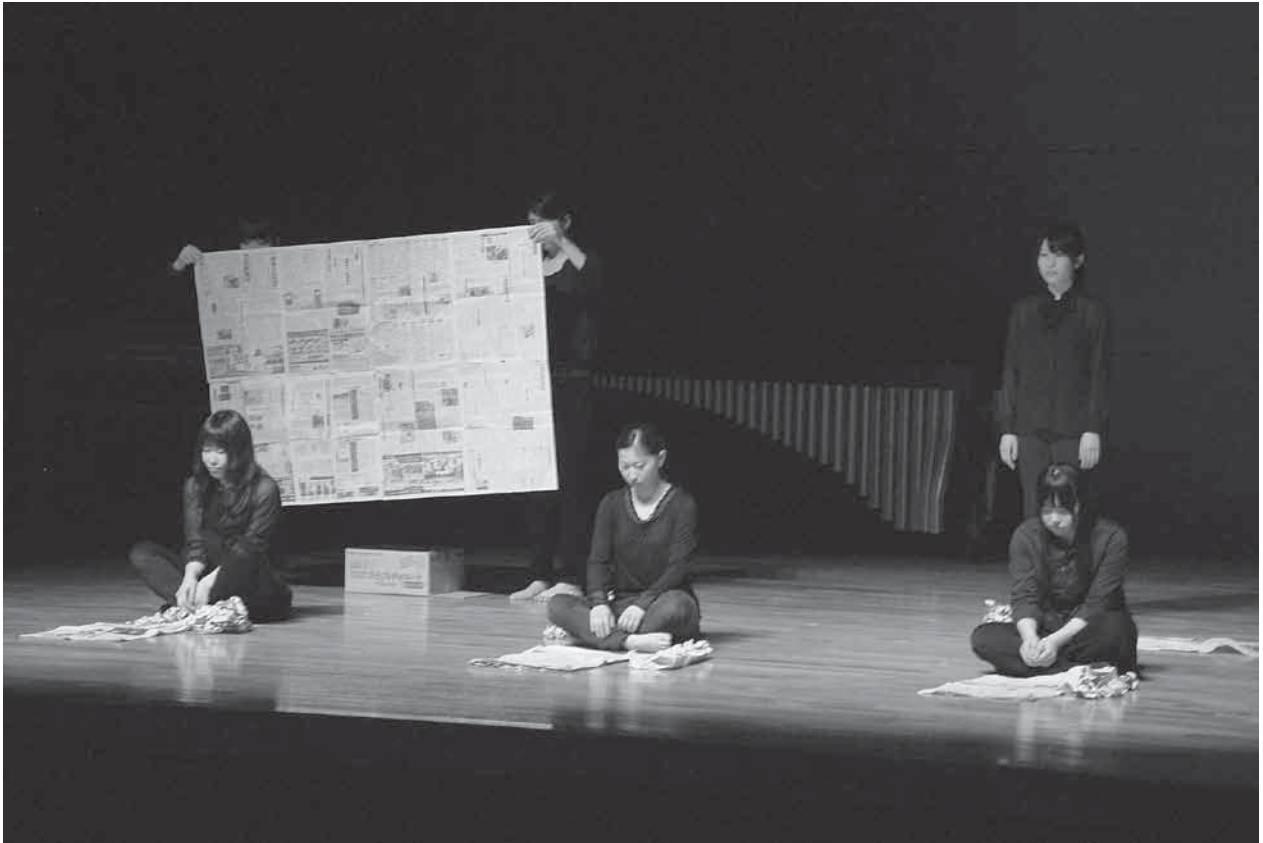
サウンドスケープに耳を傾ける。聴く、という行為は、とても積極的な動詞ではあるが、別段、そこに意味や価値を見出す必要はない。身体がなにかを感じた

なら，そのインパクトを透明に写し取り，新たなシニフィアンを創っていく。ことば，音楽，身体をめぐる幸福な営みである。

References:

- 今田匡彦，野本由紀夫，坪能由紀子．(2013)．「Inside or Outside? : 音楽理解の切り口としての標題と表題」『音楽教育学』第43巻第2号 pp.81-86
- 今田匡彦，(2015)．『哲学音楽論：音楽教育とサウンドスケープ』恒星社厚生閣
- 小早川修，石出和也，川口明子，今田匡彦．(2010)．「音楽と言葉をめぐる I : 音楽を教える言葉の東西」『音楽教育学』第40巻第2号 pp. 48-56
- 高橋睦郎他．(2004)．『能』PIE Books.
- 高橋洋子．(1983)．「通りゃんせ」『雨が好き』中公文庫 pp.71-166
- 武智鉄二，富岡多恵子．(1988)．『伝統芸術とは何なのか：批評と創造のための対話』学藝書林
- 水村美苗 (2008)．『日本語が亡びるとき：英語の世紀の中で』筑摩書房
- Alcantara, P.D. (1997). *Indirect Procedures: A Musician's Guide to the Alexander Technique*.

- [小野ひとみ監訳 今田匡彦訳 (2009)『音楽家のためのアレクサンダー・テクニーク入門』春秋社]
- Barthes, B. (1994) *Image, music, text*. New York: Hill and Wang.
- [沢崎浩平訳 (2004)『第三の意味：演劇と音楽と』みすず書房]
- Derrida, J. (1982). *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Karatani, K. (1989). "One spirit, two nineteenth centuries." In *Postmodernism and Japan*. pp.259-72, Durham, N.C. Duke University Press.
- [柄谷行人．(1987)．「一つの精神，二つの十九世紀」『現代思想』Vol.15-15 pp. 175-183]
- Schafer, R.M., 今田匡彦．(2013)．『音さがしの本：リトル・サウンド・エデュケーション』春秋社
- Schafer, R. M. (1977) *The tuning of the world*. Toronto: McClelland & Stewart.
- [鳥越けい子他訳 (2006)『世界の調律』平凡社]
- Sontag, S. (1990). *Against interpretation*. New York: Anchor Books.
- [高橋康也他訳 (2000)『反解釈』ちくま学芸文庫]
- (2018. 1.15 受理)



紙によるパフォーマンス（今田匡彦研究室主催〈第10回 Spring Concert,〉2013年2月, より）



(photo 1: 中学生による図形楽譜, 2017年10月)



(photo 2: 中学生による図形楽譜, 2017年10月)