

# 音楽と身体の哲学：心身二元論と音楽教育をめぐって

教科教育専攻 音楽教育専修 音楽科教育分野  
06GP206 工藤雅之

指導教員：今田匡彦准教授

弘前大学大学院 教育学研究科  
2008年 3月

## 目次

|                           | ページ |
|---------------------------|-----|
| 概略                        | 4   |
| はじめに                      | 6   |
| 第一章 身体：存在、認識、芸術           | 9   |
| I 序章                      | 9   |
| II 心身二元論：身体、感覚の疎外へ        | 10  |
| III イデア論                  | 12  |
| IV キリスト教の影響               | 14  |
| V デカルトのコギト：近代的心身二元論の誕生    | 16  |
| VI 身体、感覚の疎外               | 20  |
| VII 日本人と心身二元論             | 23  |
| VIII 心身二元論の解体             | 27  |
| 1 身体＝大いなる理性？              | 27  |
| 2 アポロとディオニュソス             | 31  |
| 3 心身の合一：間身体性を手がかりにして      | 43  |
| 4 像としての身体                 | 48  |
| IX アレクサンダー・テクニーク          | 54  |
| 1 レッスン～対話による気づき           | 54  |
| 2 座るレッスン                  | 55  |
| 3 プライマリー・コントロール、ヘッド・リード   | 56  |
| 4 左右を向くレッスン               | 56  |
| 5 立つレッスン                  | 57  |
| 6 レッスンを通じて～「気づき」          | 58  |
| 7 首、脊椎の重要性                | 59  |
| 8 ボディ・マッピング               | 61  |
| 第二章 ろう児（者）と音楽、音楽教育        | 66  |
| I <五感の音楽>との出会い            | 66  |
| II 響きの歌 ～ワークショップとその活動の様子～ | 68  |

|     |                              |     |
|-----|------------------------------|-----|
| 1   | 活動の始まり                       | 68  |
| 2   | 「カノン」                        | 68  |
| 3   | 「鏡ゲーム」                       | 81  |
| 4   | 「夢のはな」                       | 84  |
| 5   | 一連の活動を経て                     | 87  |
| Ⅲ   | インタビュー：ろう児（者）と聴者に共通するものをめぐって | 88  |
| 1   | 「肉体を素通りした音楽」とは？              | 88  |
| 2   | 「肉体を通した音楽」とは？                | 89  |
| 3   | 「日常が昇華される」とは？                | 94  |
| 4   | ろう児と聴者に共通するもの                | 94  |
| 5   | 「心」とは？～音楽教育において大切なもの？～       | 97  |
| 6   | 「遊び」、「感性」について                | 101 |
| 第三章 | 音楽教育とは何か？ ～音楽教育における身体の可能性～   | 107 |
|     | 引用・参考文献                      | 114 |

## 概略

ブゾーニが「音楽とは鳴り響く大気である」(2004、p.151)と述べたように、音楽は音、振動で出来ている。ゆえに、音楽は人間に感じられるもので、音楽と身体は密接に関係していると考えられるのだが、音楽教育において言及されることは少ない。

音楽（あるいは音楽活動）と身体には密接な関係がある、それを検討し、活用することは音楽教育において有益なことではないか。本論は、それを試みたものである。

本論は大きく別けて、二つの柱から成っている。一つ目の柱は、芸術（音楽含む）と身体に関する哲学研究である。身体論について、デカルトは心と身体に別けて考える心身二元論を提唱したのだが、デカルトが提唱した心身二元論は後にニーチェによって否定され、その後身体の可能性について、盛んに議論されるようになった。ニーチェ以降のメルロ＝ポンティや鷺田清一らの身体論からは、芸術と身体の関係深さを伺い知ることが出来た。また、ニーチェの＜アポロ／ディオニュソス＞を援用した芸術論からは、本来芸術が音楽や文学、舞踊も渾然一体となったものだったことや、芸術に人間が身体感覚を基盤にしながらも、普段では感じられない感覚を味わい、超越的な世界を体験することなどが分かった。

二つ目の柱は、音楽教育における実践的な身体活動についてである。ここでは、アレクサンダー・テクニークと佐藤慶子のろう者への音楽教育を取り上げた。アレクサンダー・テクニークとは、音楽演奏の際の心身の不自然な強張りを、生理学に基づきながら解放す

るメソッドである。これを音楽教育の中に取り入れれば、心身の健康や筋肉運動の向上に寄与し、ひいては演奏の質の向上に繋がるだろう、という見解は得られたものの、より詳細で長期的な検証、訓練が必要であると判明した。

一方、ろう児を対象に行われている佐藤の活動では、五感の包括的な使用が試みられ、ろう者にも豊かな音楽活動の地平が広がっていることが確認された。そこで行われていた舞踊には、音楽とも共通するリズム感や強弱、緩急などの要素が含まれおり、動きを工夫する過程は、遊びのようでありながらも、創造的であることが判明した。また、一連の活動から、ろう児が本当に音楽を五感で感じていることや、音楽教育における身体活動の有用性が明らかとなった。佐藤の活動については、これと類似する音楽教育活動—サウンドスケープ（サウンドエデュケーション）、リトミック、サウンドメディテーション—と共に考察した。

このように、本論はデカルト、ニーチェを中心とした芸術と身体に関する哲学研究、音楽教育の実践研究を基盤とし、音楽の体験や、演奏の質の改善、心身の健康に寄与するものである。

## はじめに

中学生の頃から、ある疑問を持っていた。それは、学校で教えられている「音楽」は、普段音楽と思っているものと何か違う、というものだった。学校では、流行の曲はほとんど扱われない。授業時間に歌うのは「荒城の月」等といった日本のうた、さもなければ合唱の曲集に載っているもので、鑑賞と言えバクラシック音楽、あるいは雅楽だった。一方、課外活動で吹奏楽部に入ってみると、吹奏楽のオリジナル曲やクラシックの吹奏楽編曲版、流行の曲（主に J-ポップ）をアレンジしたもの、ジャズに近いものも演奏した。その他に、CD ショップに出かけて、様々な音楽があることも知った。国内外のポピュラー音楽（ロックなどを含む）、ジャズ、クラシック、民謡、民族音楽、歌がないもの、目的別に分かれたもの（例えば、癒しを求めるヒーリング・ミュージック）など、数え切れないぐらいの音楽ジャンルに分けられている。

これらは全て音楽のはずである。しかし、音楽と一言でまとめるには、余りにもたくさんあるように見える。しかも、ジャンル分けがどのようにされているのかははっきりしないのである。確かに、クラシックとロックは全く違うものに聞こえる。しかし、ロックに分類されていても、全く激しくないものがあるし、クラシック音楽が電子音で演奏されているものがヒーリング・ミュージックだったり（その音楽に全く癒されなかったりするはずだが、お構いなしに）、クジラの声もヒーリングだったりする。ジャンルは CD を売るための都合上の分類なのか、と考えたりした。

しかし、ある時、良く考えてみれば、ジャンルというのは言葉であることに気づいた。

色々ある音楽の中から似たもの、ある条件をつけて仕分けしたものに、後天的に言葉のラベルをつけただけなのである。音楽教育が中心に据えている芸術音楽（西洋音楽、クラシック音楽）も、良く考えてみれば実体ではなく、言葉で考えられた概念である。

では、音楽教育（これは小中高等学校で行われる、一般の生徒対象のものを想定している）について考えるにあたり、何が大切なのだろうか、と考え始めた。芸術音楽という概念には、演奏する人がいて、聴く人がいて一という演奏会の聴取制度のように、特定の社会の中で育まれてきた制度もくっついている。しかし、私達はそれらに縛られ過ぎていないだろうか。それらのみを理想とする必要は無いのではないか、何か大事なものも見過ごしていないだろうか、と思っていた。だが、そう思っている自分自身、音楽にどういう魅力を感じていたか、よく分からなくなっていた。

その頃、実家では犬を飼うようになった。可愛らしい姿、ふさふさした毛に触れようとした時、私の手は止まった。危険を感じたのではない。その時まで気づいていなかったが、私は自分の周りのもの、他者に接触することを恐れていたのだ。他者との接触、過敏な反応、不信感—これは離人症（解離性人格障害）の症状に近いものだった。自分の感覚（身体）がとても遠く感じられる、そんな感覚もあった。しかし、犬が来てから一ヶ月位して、私は触れるようになった。自分の外への強靱過ぎる壁が消え、一体感のようなものが生まれ、親しみが感じられるようになった。その時、私はその感覚に似たものを思い出した。

クラリネットを吹き始めた頃、私はよく目を瞑りながらロングトーンをしていたのだが、その時味わった音との一体感、普段は経験しないような世界へ誘われるような、体が包まれるような感覚がとても好きだった。私が音楽に感じていた魅力はこれだった、そう思った。

それ以来、音楽の経験において最も重要なものは、私が犬に触れたときや楽器を吹いたときに感じた感覚、一体感や普段は経験しないような、体が包まれるような感覚ではないか、そう思うようになった。音楽は感じられるもので、ブゾーニが「音楽とは鳴り響く大気である」(2004、p.151)と言ったように、音楽は音、振動で出来ている。音楽の体験は、身体に根差したものである。学校の音楽教育で身体が重要だと言われることはないが、音楽と身体には密接な関係があるではないか、そう思うようになった。

本論は、身体と音楽（芸術）の関係、あるいは音楽（活動）、音楽教育における身体の重要性を検討してゆく。ここでいう音楽とは、いわゆる西洋のクラシック音楽が中心になるのだが、あくまで先ほど引用したブゾーニ（2004、p.151）の音楽観を基調とするものである。また、必要に応じて音楽とは何か考え、身体と対応させながら考察することになるが、本論は音楽とは何か、という定義づけは行わない。



## 第一章 身体：存在、認識、芸術をめぐる

### I. 序節

音楽を感じているもの、身体とは、一体何なのだろう。人間に身体があるのは当たり前で、病気や怪我などで不自由しない限り、気にすることも無い。身体とわたし（自我、意識のようなもの）について、鷺田清一（2000、pp.16~17）は以下のように述べている。

「わたしはいったいどこにいるのだろう。眼で、耳で、あるいは指先で、わたし世界に、ものすごく鋭く、あるいはものすごく濃やかに接触している。が、わたしはその眼をこすり、その耳を引っ張り、その指を見つめる。そのときわたしはどこにいるのだろう。あるいは、ひどい頭痛に襲われる。床にうずくまったわたしはほとんどその痛みになりきっている。が、その痛みを観察するわたしも同時にどこかにいる。頬杖をつき、掌に顎か口許を押しつけてぐらぐらさせながら、わたしはそれに身をゆだねつつ、しかしまったく別のことを考えている。ときにわたしはそんな身体そのものであり、ときにわたしはそんな身体の海のなかを漂って、あるいはそんな身体と深く織りあわされて、存在している。しかもその織りあわせはシンプルではなく、何重にもなっている。」

この言葉からも分かるように、わたしたちはまず身体(もの)としてここに在り、世界に棲

み、主体として世界（他者）と向かい合っている。そして、漠然と感じられる＜わたし＞という意識のようなものがあり、それが身体の中にあって、思うように動かない身体を客観的に見たり、時に身体そのものとぴったり合致したりしている。また一方で、私達は普段「身も心も健康に保つには～」などと言ったりもする。

これらは全て、人間を「身（身体）」と「心（精神）」に別けて考える、ということを前提にしていないだろうか。そして、この身と心に別けて考える方法は、元を辿れば西洋にあった考え方—心身二元論なのである。

この章では、身体とは何かについて、心身二元論を初めとする身体論（観）を考察してゆく。また、身体と芸術（音楽含む）との関係性、今日身体に生じている問題を指摘していく。

## Ⅱ．心身二元論：身体、感覚の疎外へ

鷲田清一（2006）は、西洋の身体観（心身二元論）に関して以下のように述べている。

「西洋の思想伝統においてはほとんどの場合、身体は『物体』の一つとして、『心』や『精神』と対峙されてきた。身体はここではあきらかに『物体』の一つに数えられている。だから西洋の科学の歴史のなかではながらく、身体はもっぱら＜機械＞のモデルに沿って医学や生理学の対象として分析されてきたのである。このような心身の区別は、西洋の科学

のみならずその道徳思想をも組み立ててきた。精神との結びつきが人間の価値を人間以外の存在より上位に引き上げ、身体との結びつきが人間の価値を引き下げるというのである。より具体的にいえば、身体とは人間の感能や情動の座であり、これに左右させられることが人間における誤謬や悲惨の原因となる。ひとびとは感能や情動の奴隷になって、狩猟や舞踏、賭け事や饗宴といった身体の悦びに耽る。これにたいして、身体との結びつきを離れたところで精神そのものの原理によって行動が規定されているとき、ひとはその価値を高めるというのである。心身の区別は価値の高低と連動させて考えられてきたわけである。」

これは、前述したような人間を身と心に別けて考えるものと、ほぼ同じものである。しかし今日、鷲田が後述するように、私達は必ずしも身体が心より劣っているとか、身体を単なる物体だと考えていないし、心と身体がつながっていることも経験的に知っている（例えば、憂鬱な気分の時は下を向いて歩く）。無理に、心身という二元論（二項対立）を作る必要はないのである。また、私が冒頭（はじめに）で述べた意見とも対立し、身体が感じること、音楽を感じることを不当に貶めているように思われる。しかしながら、それにはそれなりの理由があるのではないか、とも考えられるのである。では、一体どうしてなのか詳しく見て行こう。

### Ⅲ. アイデア論

心身二元論は、古代ギリシアの哲学者プラトンに始まり、デカルトの時代に確立したといわれる（野間俊一、2006）。プラトンは『国家』や『饗宴』の中でアイデア論を展開したが、竹田青嗣（2005、pp.31-32）はアイデア論について以下のように述べている。

「誰でも知っているように、ソクラテス＝プラトンの『アイデア説』は、現実の物や事柄はいわば仮象であって、実は現実を超えたところにこれら仮象の“本体”、仮象をあらしめている本質（アイデア）があると説く。たとえばソクラテスの『想起説』というのがある。

人間はたとえばあるものを、これはAである（これ＝A）とか、これはAではないとか、またAはBである（A＝B）とか言う。ところが、そのように言えるためには、『等しさそのもの』（＝イコール）というものが何であるか、あらかじめ知っているのではなくてはならない。人間のどんな認識も感覚知覚からやってきたものだ。しかし感覚は『等しさそのもの』などというものを知る術はない。そうすると、人間は『等しさそのもの』を『生まれる前』からあらかじめ知っていたと考えるほかない。つまり、人は『愛そのもの』とか『美そのもの』とか『真そのもの』とかを生来知っているものでなければ、『これは愛だ』とか『これは美だ』とかどうして言えようか。すると、『愛そのもの』、『美そのもの』、『真そのもの』が、人間世界を離れたところに永遠不変に存在していると考えなければならない。」

竹田が例に取ったのはソクラテスの『想起説』だったが、『愛そのもの』、『美そのもの』、『真そのもの』が、人間世界を離れたところに永遠不変に存在している」世界をプラトンはイデア界と言っていただけで、大きな差はない。ここで、「愛・美・真」という言葉がやたら出てくるが、それはソクラテス＝プラトンが、人間はそれらを希求して止まない存在と考えたからである。つまり、日常を超えた世界に「愛・美・真」そのものがあり、人間の心（精神）がそれを求める。身体（感覚）にはそれ（「愛・美・真」）がわからない、人間世界を認識し、感じるだけの身体ではそこに到達出来ないのだ（だから、プラトンが理想とする『国家』には、イデア界にあるものを模倣して、「そのもの」ではない偽者を作り、感覚を刺激・興奮させたりして、心の働きを邪魔する芸術家は追放された）。

では、そもそも「感覚は『等しさそのもの』などというものを知る術はない」と考えられたのは、なぜだろうか。それは、知性（心・精神）は言葉を用いて考えることが出来るから、イデア界に達することが出来るからだろう。ソクラテスやプラトンといった哲学者の目的は、普遍的な言葉（抽象概念）で誰もが納得するように、世界や人間の生の意味を追求することだった（竹田、西、2003）。言葉が抽象概念というのは少しわかりにくいですが、例えば「いす」という言葉を考えればわかる。「いす」には、木製のものも、ガラスや鉄、低いものも高いものも含まれる。「いす」は、目の前にあるものを指しているようで、そうではない。つまり、それらに共通している何か—これが抽象概念—を「いす」は指している、文化が違ってても皆が理解できる抽象概念を伴っているのだ。総括すれば、イデア論に

において、知性（心、精神）は理性的に言葉を使って考えるもの、身体はそれが出来ないものと考えられたのである。また、それは「イデア界」に近づけるか否かで、上下関係をつけられたものだったのだ。

その後西洋には、神＝真理というキリスト教の世界観が入ってくる。

#### IV. キリスト教の影響

キリスト教の流布以後も、身体は心より低いものと見られた。市川浩（2006、p.31）は、以下のように述べている。

「身体の疎外をもたらした第三の理由は、身体的欲望が否定され、あるいは抑圧されたということにあります。その一つは宗教的な抑圧ですね。神は純粋な精神であり、善である。ところが、人間は、神の似姿であるかぎり善であるけれども、身体的存在であり、身体的欲望をもつかぎり、悪への傾向をもつ。そこで禁欲という形で、身体的欲望が、悪として斥けられる。これはパウロなんかの場合とくにはっきり出てくるわけです。たとえば『私は肉につけるもののものであって罪のもとに売られている』とか、『私の肉のうちには善なるものが宿っていない』とか、『肉ではわれわれは罪の律法に仕えている』といった表現がみられます。宗教的な真理に到達するために禁欲をするという身体的欲望の否定があったわけです。」

純粹な精神である神と精神的に繋がっている時、人は善である。しかし、人の身体は欲望するもの、卑しいもので、人は身体的欲望をもつかぎり悪である、というのである。突詰めると、人間は神の庇護の下に存在している、ということになるのだが、これは先ほど鷲田が指摘していた道德観にも符合している。ちなみに、キリスト教で神の声は聞くもの、とされている。キリスト教諸派のミサで音楽が否定されていないのはそのためだが、それは肉体的な反応を否定した、禁欲的な聞き方に限定されたものである。宗教的な真理に到達するために身体的な禁欲をする姿は、キリスト教以外の他宗教にも認められる。日本の山伏が行う修行や禅宗の座禅を思い出してみれば、すぐ分かる。身体的な苦行に耐え、それを超えたときに真理に達するというのは、明らかに精神の優位を示している。また、今も残っている身体労働を低く見る風潮は、ここから始まったとも言える。身体を積極的に使うこともまた精神から離れ、善から離れる、悪への傾向を持つと考えられるからである。

このように、キリスト教の影響で身体を卑しいモノと見なしていた西洋なのだが、実のところ、デカルトが登場する近代までは「自然」という概念（人知を超えた力が、森や山に宿っているという、アニミズム的な概念）が存在し、身体も心（精神）もそこに収束されていたために、それほど明確に区別されていなかった、という議論もある（e.g.竹田）。しかし、いずれにせよ、デカルトの心身二元論や合理的・実証主義的な科学、医学の登場によって大幅に変更されるのである。

## V. デカルトのコギト～近代的心身二元論の誕生

17 世紀頃になると、「われ思う、ゆえに我あり」と言ったデカルトが登場した。河野哲也（2006、p.19）はデカルトについて、以下のように述べている。

「デカルトにとって、心とは、自分にのみアクセス可能な個人的な領域である。彼は、心と物体をまったく独立した二つの実体として区別した（『実体』とは、哲学用語で、何ものにも依存せず、それだけで独立して存在できるもののことを言う）。物体は自然法則にしたがって機械的に動いているだけの死物であり、宇宙は時計のような一種の機械である。人間の身体も複雑な構造をしているとはいえ、その機械じかけの宇宙の一部をなしているにすぎない。他方、心は、物的世界とは異質な内的領域、すなわち、私秘的な意識の世界である。この内的な意識にこそ私のアイデンティティがある。そしてデカルトは、心は脳（松果腺）のなかにその座を持っていると主張する。心は脳のなかで感覚器官から外界に関する情報を獲得し、出力系を通じて身体のすみずみまで指令をゆきわたらせてゆくのだという。いわば、心は身体全体を統御している中央参謀本部のようなものである。」

河野はデカルト（心身二元論）について述べながら、「心は、物的世界とは異質な内的領域、すなわち、私秘的な意識の世界である」と指摘している。それは私達がよく言う「あ



なたにはわたしの気持ちなんて分からない」というセリフを連想させる。確かに、心をそのようなものだと考える風潮は、今でもある。当時からそれ程影響力があった、今でも持っている、ということなのだろう。

デカルトによれば、今こうして考えている自分自身（心・精神）は自分にしかアクセス出来ない領域にある。この心・精神こそ確実なもので、これ以上疑い得ないものだ、つまり私とは心・精神である、ということだ。これには、人間とは何か、動物とは違う特別な存在である、という考えが見て取れる。人間とは考えるもの、しかも先ほどのように、神の庇護の下に存在するものでは無くなったのだ。そして、身体が下位に位置づけられた理由もはっきりしている。身体は死物（物体）で、機械のように因果関係で説明のつくもの、客観的に把握できるもの、と考えられるようになったのだ。ソクラテス＝プラトンの頃は、身体は感覚するもの、という積極的な面もあったが、デカルトに至っては感覚も心によって統制されるものになっている。鷲田が述べていた「身体はもっぱら＜機械＞のモデルに沿って医学や生理学の対象として分析されてきた」というのは、このようにして生じたものなのだ。

今まで見てきたのは、心身二元論が西洋の思想史の中で成立してきた過程だった。しかし、市川（2006）は心身二元論に関して、人間の自我の形成にもその原因が見られると指摘する。自我の目覚めは三歳から五歳位にはじまるといわれている。この時期の重要なことに、言葉の習得がある。まず、外言といわれるような、人と互いに意思を通じ合わせる

コミュニケーションとしての言葉をまず習得し、やがて、コミュニケーションの言語とは言えない一種のひとりごと（自己中心的言語）が分化してくる。自己中心的言語は、ひとりごとの性格とコミュニケーション的な性格をもち、学齢期に近づくにつれてそれは外に表されない言葉（内言）になっていく。コミュニケーションのための外言と、外に表れない内言—自分の中で考える、自分に対して語る内言が分離し、そのころから内面性や内面的な自己の端緒が形成される。これは言葉だけの話ではなく、行動や態度にも次第に表れくる。遊びのなかで役割交換（ごっこ遊び）をすることで、私が他者になり、他者が私になる、という虚構的な経験を通して、他者とのかかわりの中で自己の把握を深めていく。

また、幼児の頃には、人を意識して恥ずかしがったり、照れたりして、自己を意識すること、自己中心化（再中心化）も行われる。十三歳頃（第二反抗期）になると、抽象的な言葉・観念的な言葉を理解・使用し、内面的な体験や反省が行われるようになり、自己の深化、内面的な領域の確立へ向かう。しかしその一方で、自己と他者の断絶が感じられるようになり、自己というものが非常にあやふやに、分裂したもののように見える。身体が急に成長してきて、どう扱って良いか分からなくなったり、内面が（あるいは欲望が）外面（身体）に表れるのを恐れ、恥じて隠そうとしたりする。本当の自分は内に隠されていて誰にも理解されないと感じ、外面的な自己（身体を通して他人にあらわれる自己）は、見せかけで、仮面である、と思うようになる。その後、思春期には「自分」というものが、かなり身体と結びついた形で問題になり、内面的な自己が、精神的な自己としてとらえら

れ、外面的な仮面としての自己が身体的自己として捉えられるようになる。そういう分裂のなかで、ほんとうの自己というものは、精神的な自己だと決め込んでゆき、身体を疎外して、精神を純粋化しようとしたりする。

赤ん坊が心身ともに成長し、言葉（内語、後に外語）の習得以後、「自分」という感覚が無い混沌の中から、「自分」と思う感じを掴む。他者との関わりによって、さらに「自分」という感覚が出てくる。そして、思春期には心の方を「自分」、身体を「仮面」と思い込み、身体を疎外して、精神を純粋化しようとする。これが、心身二元論を生んだ一因である、というわけである。市川はまた、この際に現実の感覚が変質してしまうという現象が起こる、という。感覚というのは、何かものを見る場合でも、それは私の感覚だという、親しさの感じを常にともなっていた。しかし、身体を疎外することで、その感覚は失われ、物も人も見えてはいるが、見ているという感じがしなくなる。感覚を媒介にして、世界とか、他者と同調する、シンクロナイズする、シンパシーをもつ、という面も失われていく、と述べている。

身体二元論と言わなくても、私達には身体、感覚を疎外していく面があるということだ。また、市川が言っていることは、私の個人的な体験とも符合する部分がある。では、現在身体にどのような問題が生じているのだろうか。

## VI. 身体、感覚の疎外

身体は自由なようで、そうではない。私たちは無意識的（あるいは惰性的）に何かしら身体所作を身につけ、生活している。箸の持ち方、歩き方・色々あるが、これらは身体が文化や社会に規定されことや、いつの間にか自分の意図しないところで身体を動かしていることがある、といったことを示唆している。また、何となく同じ動作を繰り返すことで身体が記憶していくような感じ、身体にも記憶力があるような感覚を覚えることがある（これは反対に、意図的に行われれば、何らかの身体所作を身に付けることに繋がるのだが）。そして、惰性に任せているうちに、身体に何か問題が生じることがある。座り方の不自然さで肩こりや頭痛が生じたりする。鷺田（2000、pp.36~37）は、今日身体に生じている問題について、以下のように述べている。

「清潔症候群、エイズ、臓器移植、臓器売買、薬害、環境ホルモナーと並べてゆくと、身体をめぐるさまざまな記事が新聞に載らない日はない。人々はなぜこうも身体を気にするようになったかと、あらためて考えさせられる、色々な契機が渦巻いている。が、はっきりしているのは、身体がその独自のゆるみやゆらぎ、あるいは独自のコモンセンスを失って、がちがちになっているということ、言ってみれば加減とか融通がきかなくなっているということである。身体はいま、健康とか清潔、衛生、強壮、快感といった観念に憑かれてがちがちになっている。パニック・ボディ。そう、身体がいまいろんなところで悲鳴

をあげている。」

これは、心身二元論が確立し、医学などが発達したために生じたもの、とも言える。このような、観念に縛られたような身体観を、私たちは少なからず持っている。薬や健康食品の宣伝は盛んに行われているし、口にすることも多い。これは単に、健康を気遣ってという場合だが、それとは別に、私達には自分が理想とする身体、あるべき姿にしようとする面がある。今日私達が「自然」と思っている身体観一裸で何も塗らず、形を変えず、飾らない身体一について、三浦雅士（2003）は鋭い指摘をしている。デカルトの心身二元論のような考え方は、フランス国王ルイ 14 世などの軍隊に象徴される。均質的な身体 of 兵隊（個性などは関係なく、腕が片方無かったり、目が見えなかったりしない、身体測定のような一定の基準に合格した、健康とみなされる同じような身体を持った人）が求められたのみならず、体の仕草（身体所作）を均質化しようとする訓練がされ、集団で同じような行動する軍隊、人員もモノのように補給される軍隊が強さを誇るようになった（ただし、訓練は当初舞踊、バレエだった。それ以前の入隊試験が舞踊だった、今日のような体操が未だ発案されていなかったからである）。西洋人も、この頃になって軍隊のような歩き方、画一的な行動を学び始めた。軍隊は、国王がマスゲームをして楽しんだり、国力を誇示したりする玩具で、その遊びの中から幾何学的な組織行動の原理も生み出された。折しも時代は産業革命で、工場で均質的な製品の大量生産がされ、そのために均質な労働者が必要とさ

れた時期だった。工場に軍隊の方法が取り入れられたのは言うまでもないが、今日私達が『自然』と思っている身体観もその頃形成された。

私達が考えている「自然」だと思ふ身体は、実は人間が望ましい姿に操作した、人工的な身体だったのだ。ここでいう「自然」とは、人間が作った概念であり、この概念が今も通用しているからこそ、エステのチラシには、適度な肉付き（やや細身）でやんわりとした、きれいな肌色の裸体写真が掲載されているのだろう。私達が戻るべき「自然」とは、当てにならないばかりか、そもそも無かったのだ。同様に、鷺田が述べていた清潔・抗菌への執着や過剰なダイエットや美容整形は、時に病理と化しているものだが、それは人間自身が作り出したものに他ならないのだ。

身体、感覚の疎外について、社会学者（メディア論）マクルーハン（2003）は、また違った視点から指摘している。カナダ人だった彼は、身近な無文字社会の人々（エスキモー）を例に挙げ、音声によるコミュニケーションの豊かさ、全身の感覚を使ったコミュニケーションについて述べている。そして、西洋では、ルネサンス期にグーテンベルクの印刷機が発明されたことによって、書き言葉中心になったのみならず、人の感覚比率も変わったと指摘する。つまり、かつて人は音声中心の聴覚空間～無限で、方向も無く、地平線もないが、情感に満ちている～に暮らしていたが、書き言葉は人が捉える空間を、有限で、線的で、秩序だった、構造的な、合理的なものに変えた、と述べているのである。また、線的な思考は後に、組み立てラインと産業社会、遠近法、時間軸どおりのクロノロジカルな

語り（文学）などを生み出したのだ、そう指摘する。その後、マクルーハンが近・現代のテクノロジー（発明）について、例えば自動車は足の拡張であると言い、身体感覚を取り戻すもの、という見解も示した。

マクルーハンは、書き言葉によって失われたものの豊かさを教えてくれる。音声中心の社会では、感覚は開き全体的なものになるのに対し、文字社会では感覚は狭く、視覚中心になるが、合理的な思考が出来るようになるというのである。これはまた、書き言葉によって抜け落ちるものの多さを教えてくれる。しかし、身体、感覚の疎外は、私が述べてきたように解決したわけではない。人間は、マクルーハンが言ったような感覚の疎外、「線的な思考」に気づかずに産業活動を続け、発明に不可欠だったはずの豊かな想像力を失い（鳥のように飛べたらいいとか）、自ら作り出した研究のための研究をするような、自家薬籠の中にあるものかも知れないが、これは本論では手に余ることである。

## VII. 日本人と心身二元論

ところで、私達はなぜ西洋のような身体観を持ち、身体所作をし、悩んだりしているのだろうか。今でも、音楽の時間に日本人は農耕中心の民族で、畑を耕すようなリズム（二拍子）は得意だが、西洋のような騎馬民族が得意なリズム（三拍子）は苦手（つまり、ワルツなどの舞曲も苦手）だ、と言われてたりするように（e.g.三浦）、私達の祖先（江戸時代ごろ）は、少なくとも違った動きをしていたのではないだろうか。これについて、補足的

だが述べておこう。

日本において、身体所作の変更を求められたのは、まず武士たちであった。武士達が「ナ  
ンバ」歩き「簡単にいえば、右足と同時に右手が出、左足と同時に左足が出る歩きかた」（三  
浦、2003、p.132）をしていたのは周知の通りだが、小山隆秀（2006、p.73）は以下のよう  
に述べている。

「伝統的な武芸から西欧式軍隊への転換は、幕末から明治初頭における全国諸藩の動向  
と一致するものである。そのきっかけは、西欧式軍制との出会いにあった。一八五三年七  
月十四日、神奈川に上陸した、アメリカ海軍ペリー一行を出迎えた多数の幕府および諸藩  
の軍勢を見た、アメリカ人たちは、『日本軍の秩序はだらしがないので、大して立派に訓練さ  
れているものとは思われなかった』との印象を残した。一方、交流が始まると、江戸幕府  
の高官達は、アメリカ式の演習や操練、軍楽隊を見せられ、『この軍事訓練に甚だ興味を抱  
いたらしく、兵士の立派さや、訓練の見方なのに、いたく感服な様子であった』といい、『将  
来西欧の諸大国と何等か衝突が起つて必要となる際のための攻防の最善手段を習得し、且  
つそれを採用するの必要なことを感知してゐるかの如くであった。』という。」

身体所作の変更が、国防上必要になったことが分かる。アメリカ式の軍隊や演習は、今  
日の軍隊や前述のルイ14世の軍隊を思い出してもらえれば、おおよそ想像がつく。この



記述以後、江戸幕府のみならず諸藩が西洋式軍隊へ転換して行くのだが、その後十数年で（1867年）、明治時代になる。急速に近代国家の建設（富国強兵）が推し進められ、武士から庶民へ、中心が移っていく時代だった。軍隊で西洋式の身体所作の訓練が行われたのはいうまでもないが、それが庶民にも学校制度を通じて行われていくのである。その辺の事情を、三浦雅士（2003、p.137）は以下のように述べている。

「当時の状況を繰りかえし概観すれば、森有礼が初代文部大臣に就任したのが一八八五年（明治十八年）、むろんその前年から教育行政に取り組んでいたのだが、就任直前に、兵式体操を全国の学校で実施するための教員を、体操伝習所で養成することに決定している。そしてそれ以後、矢継ぎ早に軍国主義的な色彩の強い決定を下していく。一八八六年（明治十九年）の二月には、まず東京師範学校が、修学旅行の初めとされる『行軍旅行』なるものを実施し、三月には、陸軍大佐の山川浩が現役のまま東京師範学校校長に就任している。師範学校令、小学校令、中学校令がそれぞれ公布されるのはその年の四月だが、同月、体操伝達所を廃して、それを高等師範学校の体操専修科に改めている。師範学校の体操教員を養成する目的をはっきりと打ち出し、しかも生徒は陸軍歩兵下士官または上等兵から募集している。兵隊にふさわしい動作を教育しようとする方針であることはまぎれもない。そして、五月、高等師範学校に、寄宿舍の軍隊式生活管理と兵式体操による訓練とを訓令しているのである。」

以上の記述から、軍隊式の身体所作（兵式体操）や生活態度が学校教育に取り入れられていった事情が分かる。軍隊式の身体所作を学んだ軍人が、身体の教育に関わっていたのだ。またこれには、それまで地方でばらばらだった身体所作を（江戸時代は地方分権的だった）、中央集権型の国家が統制し、同じもの（身体）を共有した国民が巨大な統一国家を建設するように仕向ける、そんな兆しが見られる。小山（2006）も、この頃「主に歩行において、整列・行進を中心に、集団秩序訓練が全国一斉に行われた。スポーツ史学の稲垣正浩によれば、この方式は、ドイツの近代体育理論から始まり、近代日本の国民国家形成の一端として機能していたという。」と述べている。小山は更に詳細に、当時の日本人（庶民）の歩き方は、つま先に草履などを引っ掛けて、親指に重心をかけ、履物にも地面にも踵を付けず、やや前傾の姿勢で歩くもの、あるいは、剣道をやる武士のように、足をするようにして歩くナンバ歩き等、色々あった、軍隊のような訓練を受けたことによって、歩行や走り方のみならず、諸々の身体所作も変化した、と指摘している。

その後、今日まで続いている運動会が設けられる。三浦（2003、pp.161～162）は「一八九〇年代に入ってくると、文部省は小学校に体操場の設置を義務づけ、さらに祝祭日の儀式として『遊戯体操』すなわち運動会を行うことを奨励するようになる。また、一九〇〇年代には、屋内、屋外の体操場の設置を義務づけ、さらにその規模まで指定するようになってくる。これは明瞭に日本人の体格、体力の向上を意図したものである。」と述べている

が、運動会は今日見られるように、ルイ 14 世の軍隊よろしく整列して行進したり、体操をしたり、マスゲームをしたりという、統一化された動きを誇示する機会でもあった、というのは言うまでもないことだろう。

このような過程があって、私達は西洋のような身体観を持ち、身体所作をするようになったのだ。今まで身体、感覚の疎外について見てきたが、それは心身二元論の確立とその後の医学などの発達、「自然」という概念（理性、言葉）による拘束、メディアの変化、近代国家の発達、自我の確立など様々な要因に拠っていることが分かる。それでは、身体はもうどうすることも出来ないのか、ということになるのだが、そうではない。その一つの手がかりとして、「アレクサンダー・テクニーク」について後述するが、その前に身体に秘められている可能性について模索しよう。

## VIII. 心身二元論の解体

### 1. 身体＝大いなる理性？

20 世紀頃になって、良く考えてみると心身二元論はおかしいのではないか、という議論が活発化した。先ほども述べたが、心と身体がつながっていることは誰でも知っている。無理に、心（精神）が上だとか、心身にわけて二元論（二項対立）をする必要はないのである。あるいは、例えば、どうやって歩いているか記述してみると分かるのだが、そんな身体所作は体に染み付いてしまって、無意識的に出来ている。言葉で描写してみると部分

を取り上げるだけで、全体性を欠き、何ともぎこちないものになってしまう。言葉で得られた情報、部分をつなぎ合わせても全体に達することはない。身体は卑しいなどと言われているが、人間の経験の全体を把握するといった、言葉の体系では量れない知性があるのではないか、そんな考え方が登場した。

20 世紀初頭に没したニーチェは、身体を理性や有用性など（これは心―精神に分配されたものだが）とは別なところで判断を下す「大いなる理性」と呼んだ。ニーチェは（2006、pp.51～52）以下のように述べている。

「肉体は、一つの大きな理性である。ひとつの意味をもった複雑である。戦争であり平和である。畜群であり牧人である。あなたが『精神』と呼んでいるあなたの小さな理性も、あなたの身体の道具なのだ。わが兄弟よ。あなたの大きな理性の小さな道具であり玩具なのだ。『わたし』とあなたは言い、この言葉を誇りとしている。しかし、もっと大きなものは、―それをあなたは信じようとしなが―あなたの肉体であり、その大きな理性である。それは『わたし』と言わないで、『わたし』においてはたらいっている。」

心身二元論では、「自分」は心（精神）のことだったが、ニーチェは肉体（心・精神を含む、あるいは心身と区別しない）が「自分」だと言っている。しかし、この発想の転換は、どのような深さをもつことなのか。ニーチェは（2006、p.27）以下のように述べている。

「現象に立ちどまって『あるのはただ事実のみ』と主張する実証主義に反対して、私は言うであろう、否、まさしく事実なるものは存在なく、あるのはただ解釈のみと。私たちはいかなる事実「自体」をも確かめることはできない。おそらく、そのようなことを欲するのは背理であろう。『すべては主観的である』と君たちは言う。しかしこのことがすでに解釈なのである。『主観』は、なんらあたえられたものではなく、何か仮構し加えられたもの、背後へと挿入されたものである。一解釈の背後になお解釈者を立てることが、結局は必要なのであるか？すでにこのことが、仮構であり、仮説である。総じて『認識』という言葉が意味をもつかぎり、世界は認識されうるものである。しかし、世界は別様にも解釈されうるものであり、それはおのれの背後にいかなる意味をももってはおらず、かえって無数の意味を持っている。—『遠近法主義。』世界を解釈するもの、それは私たちの欲求である、私たちの衝撃とこのものの賛否である。いずれの衝撃も一種の支配欲であり、いずれの衝撃も一種の支配欲であり、いずれもがその遠近法をもっており、このおのれの遠近法を規範としてその他すべての衝動に強制しがっているのである。」

ニーチェは、心身二元論（イデア論）で触れたソクラテスやプラトンが言ったような、精神（理性）によって普遍的な真理に到達することはない、と述べている。真理というのは、人間が生きていくためにする価値判断の一つで、究極的にはその人間にとっての善で

しかない、真理はいかようにもなり得るのだ、ということだ。ここでは、主観・客観という区別もなくなっている。世界すべては「解釈」であり、人間は解釈しようとする欲求（これは生きるためなのだが）に動かされている存在なのだ。精神よりも今この世界を感じている身体（感性）の方が重要だ、ということだ。人間は、生まれて必ず死ぬ不条理な存在である。ソクラテスは、人間は真理を求めて向かっていく存在だと考えたが、ニーチェは人間の存在は無意味だ、だからこそ価値を見出して生きて行く存在だと考えたのだ（後に登場する哲学者ハイデガーは、人間を存在の可能性を模索する存在と捉えた）。先ほどの「大いなる理性」と合わせて考えると、これは直線的な思考（先ほどマクルーハンが指摘していたような）で一つの真理に達しようとする心、精神というのは怠惰なもので、多様な「解釈」（価値）を生みだし、受け入れる理性、「解釈」（価値）を生み出そうとする生々しい欲求が生じる場として身体（肉体）が捉えられ、「大いなる理性」と呼ばれたのではないだろうか。心身二元論に立っていた西洋（哲学）の世界観（本論に関係するものなら存在論や認識論）は崩れ、ここで転換がなされたのだ。

では今日、身体をどのようなものと考えればよいのか。ニーチェの言説は、心身二元論を否定するために、やや極端に言い過ぎている。人は、体が不健康で病床にある状態でも、心の自由な働き（想像力）で旅行することもできる。しかし、精神的に追い詰められていると、無意識に下を向いて歩いたり、声が震えたりする。このように、心と体と別けて考えたほうが説明をつけやすい状況、都合が良い場合もあるのである。では、このよう

に考えてはどうだろうか—心身はつながっていて、便宜上、心と身体に別けている、と考えるはどうだろうか。本論では、これ以降、そのような身体を基本に据えて、身体論や芸術論（音楽）について考察していく。

では、心身二元論（あるいはキリスト教）を崩し、身体を複雑体と捉えたニーチェは、芸術（音楽を含む）についてどのような見解を持っていたのだろうか。それについて、考察してみたい。

## 2. アポロとディオニュソス

まず始めに断っておきたいのだが、これは身体と直接関係している言説ではない。しかし、部分的に芸術と身体の関係深さをうかがえ、今後芸術（本論では音楽中心だが）を語る上で重要と思われるものなので、取り上げておきたい。

ニーチェは古代ギリシアの悲劇を研究し、『悲劇の誕生』としてまとめた。ニーチェは、それが「美」という一元論から成り立っていないこと、ディオニュソス的なものとアポロ的なものから成り立っていることを指摘した。ニーチェ（2004、pp.143～144）は以下のよう

「ただ一つの原理をあらゆる芸術作品の必然的な生命の泉とみなし、その一原理から諸芸術を演繹しようと努めるのが世の一般の行き方だが、私の場合は、これと反対であった。

私はギリシア人のあの二柱の芸術神、アポロとディオニュソスとにしっかり目をすえ、この二柱の神のうちに、そのもっとも深い本質からいっても、そのもっとも高い目標からいっても、それぞれ異なった二つの芸術世界の、生きた具体的な代表者を見た。アポロは私の前に、『個体化の原理』を光明化する精霊として立っている。仮象における救済が真に達成されるには、アポロの像によるしかない。一方、ディオニュソスの神秘的な歓呼の声によって、個体化の呪縛は完膚なきまでに粉碎され、存在の母たちへの道、事物の内奥の核心への道が開かれる。」

「ただ一つの原理」とは恐らく「美」（ソクラテスやプラトン以来）のことだろう。現在でも、芸術に限らず「美」は重宝される。しかし、ニーチェはそれよりももっと広範囲で、複雑な芸術論を提出したことになる。では、アポロとディオニュソスとは一体どういうものなのだろうか。まず、「アポロ」から見てみよう。

ニーチェ（2004、pp.9～10）は、アポロについて以下のように述べている。

「アポロ、造形的なもろもろの力の神であるアポロ、—これは同時に予言する神である。語源的にいえば『照りかがやく者』、つまり光の神であるアポロは、こころの内なる幻想世界の美しい仮象をも支配する。こうした状態は、不完全にしか理解されない白昼の現実とくらべてみて、はるかに高い真実性、完全性をしめすものである。この真実性、完全性は、



眠りと夢とに含まれている自然の治癒力、救いの力についての深い意識とともに、予言の能力の象徴的な一面である。また、生を可能にし生きがいあるものとする芸術一般の、象徴的な一面でもある。しかしながら、夢の像が病的な働きをしないために、踏み越えてはならない微妙な一線というものもあり、ひとたび踏み越えられれば、仮象がぶざまな現実となってわれわれを失望させるであろうあの微妙な一線は、アポロの像には絶対欠くわけにはいかない。すなわち、あの節度ある限定、狂暴な激情からのあの自由、造形家神の英知にみちたあの安らかさ。アポロの目は、その起源どおり『太陽のよう』でなければならない。」

ニーチェの「不完全にしか理解されない白昼の現実とくらべてみて、はるかに高い真実性、完全性をしめす」という発言には、芸術は現実のこの世とは異世界のもの、形而上のものであるということ、芸術が普段は気づかないものを明確化して示し、現実世界や生を豊かにすることが示されている。また、芸術が治癒的な力を持っていることも示唆している。これは、アリストテレスが言った「カタルシス（浄化）」と類似したものだろう。

アポロは造形的な神で、内面的で知的で、節度・均整のとれた美を標榜する神のようである。指揮者が音楽に没頭し過ぎると節度を忘れる、だから程々にしなくてはいけないとよく言われるが、ここでも同様に「あの節度ある限定、狂暴な激情からのあの自由」が求められている。「アポロ」について、ニーチェ（2004、p.32）はまた以下のように述べてい

る。

「個体化のこの神化という作用に、一般に命令的な、また基準付与的な性格があると考えられるならば、これが知る掟はただ一つである。一個体、すなわち個体の限界の遵守、ギリシア的な意味における節度である。倫理的な神としてのアポロがその信徒から要求するものは節度であり、そしてそれを守りぬくための自己認識である。かくて、美しくあれという美的必然性と並んで、『汝自身を識れ！』、『度を過ぎすなかれ！』という要求がおこってくる。」

ここでの記述「個体化のこの神化という作用に、一般に命令的な、また基準付与的な性格があると考えられるならば、これが知る掟はただ一つである」は、ニーチェの多様な真理（価値）を認める思想から察すれば、相容れないものだろう。また、『汝自身を識れ！』とか『度を過ぎすなかれ！』とかの要求」が批判的に書かれているのは、「美」という一元論やイデア論にニーチェが批判的だったからである。ニーチェは、ソクラテスなどがアポロ（理性）を重視したために、ギリシア演劇からディオニュソス（混沌、感性）が追われたと考えているのだ。

では、ディオニュソスとはどういうものなのだろうか。アポロと対を成すもの、反対と考えれば間違いないが、ニーチェ（2004、p.11）の言説を参照しよう。

「(引用者注:ディオニュソス的なものは)さらに陶醉というものの譬えを借りてくれば、これはもっとわれわれにわかりやすくなる。あらゆる原始人や原始民族が讃歌の中でたたえている麻醉の飲み物の作用によってか、あるいはまた、全自然を歓喜をもってみたす春の力強い訪れに際してか、あのディオニュソス的な興奮が目ざめ、興奮が高まるにつれて、主観的なものは完全な自己忘却へと消え去ってゆく。」

ディオニュソスは、アポロとは反対に興奮や陶醉をもたらす。アポロの個体化という内面的な活動に対して、それを粉碎するような他者との融和をもたらす。しかし、「主観的なものは完全な自己忘却へと消え去ってゆく」とはどういうことなのか、よく分からない。もう少しニーチェ（2004、pp.12～13）の言説を参照したい。

「いまや、宇宙調和の福音に接し、ひとりひとりがその隣人と結合し、和解し、融合していると感ずるばかりではない。ちょうどマールヤのヴェールが引き裂かれて、きれぎれになったまま、神秘にみちた根源的一者の前にひるがえっているかのように、ひとえに隣人との一体感を感ずるのだ。歌をうたいつつ、踊りをおどりつつ、人間はおのれがより高次の共同体の一員であることを表明する。人間は歩くことも、話すことも忘れ果てる。まさしく、踊りながら虚空に舞い上がろうとする。彼の身振りには、魔術にかけられた気配が

うかがえる。こうして今や、動物が語りだし、大地が乳や蜜を流すように、人間のなかからもまた、超自然的なものが鳴りひびいてくる。人間は自分を神と感じ、かつて夢のなかで見たさまよえる神々に似て、いまは彼自身が、恍惚として、足どりも軽く、さまよい歩く。人間はもはや芸術家ではない。彼は芸術品となっている。全自然の強烈な芸術力は、陶酔のわななきのもとにあらわになり、根源的一者に狂わんばかりの無上の歓喜をかなえようとする。」

芸術（音楽）に、「ひとりひとりがその隣人と結合し、和解し、融合していると感じるばかり」ではなく、「隣人との一体感を感じる」という言葉に、私は共感する。本論の「はじめに」で、私が述べた体験とも符合している。

前述したものと重複するが、ソントグは「様式について」の中で、ニーチェの「芸術とは自然の模倣ではなくて、自然を超克すべくその傍らに立った自然の形而上学的な補足である。」（2005、p.58）という言葉を用いている。上文中の「歌をうたいつつ、踊りをおどりつつ、人間はおのれがより高次の共同体の一員であることを表明する」や「超自然的なもの」にも、それと同じものが感じられる。芸術とは日常や自然を超越するもの、人間にそれを可能とするものなのだ。また、「陶酔のわななきのもとにあらわになり、根源的一者に狂わんばかりの無上の歓喜をかなえようとする」という文脈では、芸術が人間の生命の始まり（根源）を想起させ、他者と一つになったような陶酔のうちにそれを感じさせる

のだ、と述べているのだろう。冒頭で参照した、ディオニュソスとは「存在の母たちへの道、事物の内奥の核心への道」である、という言説は、恐らくこのようなことを意味している。これらに類似したことを、若桑みどり（1984、p.171）も述べている。

「人類の芸術的活動の始源に遡ってみると、そこには太古の昔から、パフォーマンスがあった。それはまず第一に、人間にとって、生死の問題であるテーマに対しての働きかけであり、それへの“変革”の意志であり、それがきわめて原始的な状態にあるときには、その変革は呪術の形をとり、少なくとも、のちには魔術の形をとったようなものであった。第二にそれは、シャーマンなり司祭なりイニシアティヴをとる人間はいたが、その参加者全体が、そこにつつまこまれているという意味で、まさしくパフォーマンス的であった。」

ここで言われている「パフォーマンス」とは、詩や舞踊、音楽も混然一体となったものである。それはニーチェが「歌をうたいつつ、踊りをおどりつつ」という件にも符合している。元来、諸芸術は渾然一体のものだったのだ。それが、現代では独立して別個に考えられているだけなのである。若桑（1984、p.171）は更に以下のように続ける。

「カソリックのミサや、仏教の法事には、罪を犯した魂や、肉親を失った悲哀を、絶望や死から救うための、あらゆる手だてが隠されている。そこでは、音も香も、光も、言葉

も、全てが此岸と彼岸を結びつけ、人間の靈魂に救いを与えるための演劇的装置が仕掛けられている。人間は、身体によって、身体ごと、ある空間と時間の中に、動きによってとりこまれてゆくことなしには、決して、芸術によって自己を表現することなどできはしないのだ。」

「音も香も、光も、言葉も、全てが此岸と彼岸を結びつけ」という部分には、原初の芸術の姿やその役割が如実に感じられる。また、若桑の身体に関する記述は、人間の生命、存在と芸術の関係深さを示している。これは、今まで見てきたニーチェの思想とも相反するものではないだろう。ニーチェのいうディオニュソス＝生命・力は、先ほど見た「大いなる理性」＝身体と共通する部分がある。彼は、身体は感受するだけでなく、生きようとする欲求、多様な解釈（価値）を生み出すものと考えていた。つまり、身体＝ディオニュソス的と言うことも出来るのではないだろうか（その場合、心はアポロと仮定することになるが）。

これらと同じことを、太古の昔へ遡らずに、もう少し身近なもので考えてみよう。町の一角やはずれには人気がない場所があつて、木が生い茂っていたり、水が流れていたりする。そこにいと、何か不気味な、日常では感じない感覚を味わう。そうしているうちに、その場所の歴史（土地の記憶ともいえるもの）を想像したり、お化けなどが出てくるファンタジーを想像したりする。今度は不思議な一体感や安らぎを感じる。そして、日常生活

にまた違った気分、世界観を持って戻っていく。これはまるで宮崎駿のアニメ映画『となりのトトロ』（1988）の世界である。都会からやってきた姉妹と父親（小説家）が、鎮守の森近くの古い家に住むことになった（母親の養生先近くにいるため引っ越した）。古い家や鎮守の森には、普段とは違うぞっとするような感覚があって、違う世界へ繋がっていそうな感じがする。そこで姉妹は、家や森で様々なお化けに出くわし、色々な体験をする。父に話すとそれはこれこれこういうことかも知れないね、と説明してくれる。大人にはお化けが見えない。なぜなら、言葉や知識、経験から合理的に説明するからである。父の職業が小説家というのは、象徴的である。しかし、父もお化けに理解を示しているから、この映画は穏やかな様相をしている。また、姉妹のこうだったら良いのにという願望を、お化けたちはかなえてくれる（植えた木の実の目が出てきたり、ネコバスが出てきたりする）。私はこの映画は、環境問題よりもこのようなことを示唆していると思う。

また、今日、芸術論でラスコーの洞窟壁画が持ち出されるのは、まさにニーチェ（とその後のバタイユ）の影響であることがわかる。例えば、ソントグ（2005、p.15）は以下のように述べている。

「芸術とは呪文であり魔術である—これが芸術の体験のいちばん始めの形であったにちがいない。（たとえばラスコー、アルタミラ、ニオー、ラ・パンエガの洞窟壁画。）芸術とは模倣であり現実の模倣である—これが芸術の理論のいちばん始めの形、ギリシアの哲学

者たちの理論だった。」

前者は、絵は感じたままを描いたもの、言葉以前の混沌（ディオニュソス）を示し、後者は「これは～という動物である」という言葉による解説、理性的な解釈の始まりを指しているのだ。また、三浦（2000, p.25）は、舞踊について「人間には、山や海、木や岩に向かって踊る必要があった。熊や鹿に向かって踊る必要があった。そして、何よりも、自分が何ものであるか自分自身に教えるために踊る必要があった。また、そういうことの全体を忘れて、宇宙と一体化し、死をも忘れるために踊る必要があったのです。」と述べているが、これは単に近代化やその基盤になっていた理性によって切り捨てられたアニミズムが復活したということだけでなく、ニーチェが言うような混沌として生々しい生命、人間の存在の根源に舞踊（身体）が関わっている、ということを示している。また、三浦（2003）は、人間の神経細胞の多さが豊かな夢（超自然的な環境を伴う）や悪夢をもたらし、純粋に動物的な生活環境の制約から脱したが、悪夢による不安をそらすために身体加工をしたという。加工することで他者になりきり、他者の視点から自分自身（存在、何者なのか）を確かめていたのだ、と述べている。身体加工は蛮行に見えるが、人間の存在を確認する、言葉以前の混沌とした知性の活動だったのだ。

ただし、ここで注意しておくことがある。それは、ニーチェ（1984、p.6）が音楽を「非造形的芸術であるディオニュソス的芸術」と位置づけていることだ。彼は自分の思想を明



確化するために、誇張したのかも知れないが、音楽史上、音楽はアポロに属すもの、あるいはどちらも兼ね備えたものと考えられている。例えば、後述するサウンドスケープ思想の提唱者マリー・シェーファー（2006、p.30）は以下のように述べている。

「アポロ的な考えでは音楽は、ユートピアや『天体のハーモニー』といった超越的な世界観と関連した精密な、静かですみわたった、数学的なものである。インドの音楽理論のアナーハタもまたそれであり、ピタゴラスの思想、中世の理論家たちの考え方（音楽が算術、幾何、天文学と共に四学の一学科として教えられていた）、さらにはシェーンベルクの十二音技法の基礎にあるのもこうしたアポロ的な音楽観である。」

音の響きを数学的に研究し、それによって得られた精密で、澄みわたった音響を理想としたり、シェーンベルクのように、長調は明るい、短調は暗い、という感情的なものを想起させる調性を避け、1 オクターブにある12個の音を均等に配列したセリーを素に音楽を合理的に構成したりするのが『アポロ的な』だということだ。それは、ニーチェの発言に反して、目に見えない（楽譜にすればみえるが）造形物を構築しているようなものである（ただし、次のディオニュソスの項で触れられているように、シェーンベルクは結果的に感情を表現している）。シェーファー（2006、p.30）は続ける。

「一方、ディオニュソス的な考え方では、音楽とは不合理で主観的なものである。音楽はテンポのゆらぎ、強弱の陰影、調性の色彩の違いといったさまざまな表現方法を用いる。それはたとえば、オペラ舞台の音楽、ベル・カントの音楽であり、リード楽器のようなその声はバッハの受難曲の中にもきくことができる。そして、十九世紀から二〇世紀の表現主義の音楽表現に至るまで有力であったロマン主義の芸術家による音楽表現はまさにディオニュソス的音楽観そのものである。また、音楽家の訓練を支配しているのもこうした音楽観なのである。」

西洋音楽は、合理的な理論（調性）を使いながら、人間の不合理な感情を表現し、誘発してきた、ということだろう。それは、オペラの物語と相俟って感情を表現し、歌声をも変質（限定）させた。音楽で自分の感情を表現しよう、とは今でもよく言われることである。

ニーチェが言うことはもっともだが、音楽はただ単に感情的で、混沌としたものではまい。澄みわたったものも、活気に満ちた荒々しいものもある。また、理論的（理性的、合理的）な部分と、感情（非合理）が共存しているもの、とも考えられるのだ。音楽については、より慎重に検討すべき面があるのである。

### 3. 心身の合一：間身体性を手がかりにして

前述したように、ニーチェは身体を『大いなる理性』と言い、心身二元論を否定した。そこでは、人間を心と身体に別けたり、心を主観と客観に別けたりすることは出来ない、と言われていた。つまり、人間はまず身体（ニーチェが言うような、精神も含むものとして）として存在する、ということである。これは既に言葉によって解釈したものだが、私達が言葉を持ち使っている以上、それ以上書きようがない（ニーチェが言うように、「われわれは、事実『それ自体』というものなどを確認できはしないのである」）。そして、身体が価値判断をしているのである。これは見方を変えれば、諸々の機能や能力が備わった身体があるからこそ、色々なものを認識できるし、身体が違えば認識は違ってくる、ということである（ガリバー旅行記やアリの世界を想像してみれば分かるが）。

そんな考え方を押し進めたのが、メルロ＝ポンティである。彼（1988、p.325）は以下のように述べている。

「身体とは一つの対象ではない。おなじ理由によって、私が身体についてもつ意識の方もまた一つの思惟ではない。つまり、私は身体を分解し再構成して、それについての一つの明晰な概念を形成するというわけにはゆかぬのである。身体の統一性は、いつも潜在的であり、あいまいである。（省略）他者の身体を問題にするにせよ、私自身の身体を問題にするにせよ、私が人体を認識する唯一の手段は、みずからそれを生きること、つまり、そ

の身体の関したドラマを私の方でとらえ直し、その人体と合体することだけである。したがって、私とは私の身体である。」

ここにはニーチェのような、多様な真理（解釈、価値）＝身体の影響が感じられる。しかし、ニーチェの思想の背後にあった心身二元論や今までの論説にあった、要素に分ける考え方は希薄になっている。文中の「私とは私の身体である」とは、私は心（精神）や意識ではない、身体が捉えたドラマこそ私（今までなら心）である、ということだ。メルロ＝ポンティは「身体」について、どのように考えていたのか。竹田青嗣（2005、pp.46～47）はそれについて、以下のように述べている。

「メルロ＝ポンティの最大の力点は、『身体』の本質は『対象化する原理』だという点にある。『身体』は、静的な『構造』ではなく重層的、動態的な『構造』と捉えるべきである、と彼は言うのではない。『身体』の本質は、それをおおよそ対象的な『構造』（つまり、因果的な構造）として捉えることができない。むしろそれは『対象化する構造』としてはじめて捉えることができる。ここにメルロ＝ポンティの身体論の核心がある。」

身体を物質として見るのではなく、私達が世界を認識出来るようにしているのが身体である、身体には認識を可能にしている原理がある。しかし、恐らくその原理はわからない。

あえて言うなら、その都度生まれてくる関係性そのもの、とでも言うしかないものだ。だから、とにかく認識したまま、あったままに記述することしかできない。そうでなければ、言葉で解釈して因果関係、意味の体系を作るだけで、それでは説明のつかない部分、無用の用とも言える部分が抜け落ちるということだろう。

これは、ソントグの思想にも通じるものがある。ソントグは、「透明とは、もの自体の、つまりあるものがまさにそのものであるということの、輝きと艶を経験することの謂である。」(2005、p.32)と述べ、言葉で作品の内容を探す批評を批判し、作品をあるがままに感じることを主張した。私達は言葉で考え、理解しようとする。特に判断基準（これも言葉で出来ている）が無い場合、なおさら「わからない」ということになる。判断基準（何かしらの知識）があることで分かってくることが多い、と私達は知っているからだ。しかし、言葉で理解しようとすることに没頭しすぎて、言葉に引っかかる事ばかりに注目し、素直に感じることを忘れていないか、という問いかけがされているのである。また、ソントグは有用性のためにあるのではない、一見無意味と思える装飾が「様式」を作り、これこそが芸術の命だと述べている。これは、服のフリルなどを考えてみれば、すぐ分かることだろう。身体もまた、ニーチェやメルロ＝ポンティが示唆するように、有用性に還元されない部分がある。ソントグの意見から察するに、身体と共に芸術を考えることは、美学的にも（美学は、バウムガルテンが言ったように「感性」感じることの学問であり、それを基盤にしなくてはいけない）的外れではないだろう。

ところで、メルロ＝ポンティは「間身体性」という考えを打ち出している。彼（1979、pp.176～177）は以下のように述べている。

「つまり、他者の身体は私自身の複製、さまよう幽霊のようなものであり、それは私をとりまくもののうちに現われるというよりはむしろ、そこにとり憑いているのであり、それはまるで奇蹟によって事物が私の考えを語りはじめでもしたかのように、私がよそから受け取る思いがけない応答なのであり、それらの事物は、それらが物であり私が私である以上、つねに私にとってこそ思考するものであり、語るものなのである。」

人間には、自分と似たような身体がある。似たような身体をもつ他者になりきって、様々なことを知り、体験することができる、というのである。また、言葉にする（言葉に出す）以前に、お互いの身体を見ながら（感じながら）了解しているものがある、ということを目指している。

つまり、身体は相互に見る、見られるという場であるということ、身体において世界が生成することを指しているのである。自分という感覚、自我とよばれたものも、関係性の中（あるいは関係性そのもの）で生成するものなのだろう。

分かり易く言い直せば、これらが示唆するのは、私達は世界を言葉（心・精神）からではなく、他者の身体を見て、色々なことを感じ、学んでいるということだ。赤ん坊が立つ

たり歩いたりするようになったり、普段私達が他者の表情から何か読み取ることも、それに入る。あるいは、他者の動きに何かを読み取り、読み取るうちに他者になり切って、他者が感じている世界を体験することである。また、演劇などの芝居が成立するのは、私達が同じような身体所作をし、それを読み取れるからだ。例えば、三浦雅士（2000、p.23）は、バレエなどの舞踊について、以下のように述べている。

「人間が自分に気がつくということは、自分が何者でもない、無意味であるということに気がつくということです。ゼロだということに気がつくということ。だからこそ、熊にも鹿にもなれるのです。医者にも、先生にもなれる。自分はゼロだと気がつくことこそ、人間が自由だということのほんとうの意味なのです。ダンスというのは、人間のこういう不思議な仕組みそのものを身体で表現したものです。（省略）人間には、山や海、木や岩に向かって踊る必要があった。熊や鹿に向かって踊る必要があった。そして、何よりも、自分が何ものであるか自分自身に教えるために踊る必要があった。また、そういうことの全体を忘れて、宇宙と一体化し、死をも忘れるために踊る必要があったのです。」

これは、先ほどイデア論で出てきた模倣やニーチェの思想、メルロ＝ポンティの「間主性」の考えが一体となったものだろう。人間の存在の不明さ、それを納得させるために、とにかく踊る、そして皆がそれを知る、という図式である。しかし、これは素直に感じ、

考えているからこそ、分かるものである。本論は、私が指摘した身体・感覚の阻害や、ソ  
ンタグのいう「透明」に注意を払い、身体・感覚と芸術（音楽）の関係、可能性を模索す  
ることで、音楽をより感じる事が出来るようになれば良い—そのような考えもあって書  
かれている。

#### 4、像としての身体

今まで、私たちはあたかも自らの身体について全て知っていて、統制しているような議  
論をしてきた。しかし実のところ、私たちは身体について、そんなに多くを知っているだ  
ろうか。首の稼動範囲によって、見える部分は限定されているし、鏡がなくては自分自身  
の顔も見ることが出来ない。医学に頼らなければ、内臓のことなんて知りもしない。鷺田  
清一（2005）は、「ぼくの身体とはぼくが想像するもの、つまり＜像＞でしかない」と述べ、  
鷺田（2005、p.16）は以下のように続けている。

「見るにしろ、触れるにしろ、ぼくらはじぶんの身体に関しては常に部分的な経験しか  
可能ではないので、そういうばらばらの身体知覚は、ある一つの想像的な『身体像』を繋  
ぎ目としてたがいにパッチワークのようにつながれることではじめて、あるまとまった身  
体として了解されるのだということだ。」



これは普段、私たちが「身体＝わたし」と思っているのと裏腹に、「＜像＞としての身体＝わたし」で、身体も私も想像でしかないという、とても不安定な、もろい状態を示している。鷺田（2006、序章）は更に、以下のように述べている。

「内／外、自／他の＜境界＞としての身体。それは、快楽や苦痛、興奮や眠気が押しよせては退いてゆく汀のような場である。身体としての『わたし』の存在が、外界にむけて緩やかに開いたり固く閉じたりしている場でもある。鳥肌が立つときのように、恐怖、不安、緊張が走る場でもある。そして、そこに浮上してくるものの抑圧や隠蔽、圧縮や切断、転移や擬装が発動される場でもある。『わたし』とは、世界とのかかわりの媒質である身体が非自己との圧力関係のなかでかろうじて設定された均衡面のようなものだろう。危うく、そして脆い＜界面＞、その＜界面＞が、一種の緩衝器としてはもはや機能せず、むしろ傷が印される場に変換している、いや、みずから傷を印さないことにはその機能を維持できなくすらなっている……。そんな事態に現在の身体はある。ボディとしての身体に穴や裂け目があるように、この幻の＜境界＞としての身体にも、穴や裂け目があるのである。そして、その『裂け目や断層や傷や孔のまわりで、ひとは夢見たり、考えたりする』（ジルベール・ラスコー）」

0 か 1 ではない、0 と 1 の間を彷徨う、緩やかなバロメータを持つ場、波のような感覚を

感じる場、あるいは反対に鋭敏な刺激を感じる場として身体がある。これは、私が音楽に感じた、繋がっているような感じ、暖かさや親しみの感じとも符合する。まるで、冬に温泉に入って気持ちよくしている状態なのだが、これについて鷺田（2005、pp.17～18）は「お風呂に入ったりシャワーを浴びたりすると、湯や水と皮膚との温度差によって皮膚が刺激され、皮膚感覚が覚醒させられる。ふだん見えない背中や太股の裏の存在が、その表面のところでくっきり浮かび上がってくる。視覚的には直接感覚することのできない身体の輪郭が、皮膚感覚というかたちでくっきりしてくる」と述べている。風呂やシャワー、あるいは他者との接触が心地よいのは、皮膚感覚が覚醒し、不安定な「＜像＞としての身体＝わたし」を補強するからだ、と言うのである。確かに、こんなときに私たちが使う言葉は「極楽」だとか、「生きていてよかった」という、とても抽象的でありながらも、生を肯定するものである。付言すれば、言葉よりも先に、人の顔にはその感じが出ているのである。

また、鷺田（2005、p.19）は身体というのは三浦が述べていたような身体装飾を施し、その生や存在の意味を持たせる場である、として以下のように述べている。

「イメージとしての身体に切れ目を入れる。それが身体の表面にさまざまな意味を発生させるもっとも基本的な手法だ。たとえば一枚の布をまとうとしよう。布の両端を紐かボタンでとめると布は筒になる。するとそこに＜内＞と＜外＞が出現することになる。そしてその内部が、ぼくだけの『秘密の』空間となる。つまり、見せる／隠すという二つのベ

クトルが、布をまとうという一つの行為のなかに発生しはじめるのだ。すると、ひとの視線は布とそこからのぞく肌との境界に吸い寄せられる。境界をどこに設定するか、というのが服飾のポイントになってくる。」

これは、上記文の最後「ボディとしての身体に穴や裂け目があるように、この幻の＜境界＞としての身体にも、穴や裂け目があるのである」という部分と重なる。つまり、服飾によって「＜像＞としての身体＝わたし」に新たな境界をつくり、人の欲望（意味）を生じさせ、＜像＞を強化するのである。女性の下着などはその典型的な例である。機能的な面からみれば、別に透けていなくても良いし、フリルがついている必要も、色や形に凝っている必要もない。これらは、『トトロ』の鎮守の森と同じことである。身体の穴や裂け目に何かを感じ、欲望する。あるいは、想像して身体を弄り回す。境界をあやふやにすることで生じる世界を楽しむこと、普段とは違う世界を見ることがファッションである、そういうことなのだろう。

鷺田（2005）は、境界を曖昧にするものに、例えば「きたない」ものがあるという。嘔吐物や便などは、もともと体内にあったものが外へ出ただけなのに、「きたない」とされ、感情的な反応をする。それは、嘔吐物などは身体の外／内、わたし／そうではないものの境界を曖昧にするから、タブー視されている。また、「こわい」という感情も、近親相姦など身体に関わるものも同様の理由によって、回避される。鷺田（2005、p.30）はタブー視

される理由を以下のように述べている。

「それはたぶん、それらの存在を認めれば、意味の差異、意味の秩序というものが成り立たなくなるからだ。それは秩序の根幹にかかわる。ひとは連続的な存在のなかに＜意味＞という不連続の切れ目を入れて、差異の体系として秩序をかたちづくる。男／女、おとな／子ども、内部／外部、自己／非自己、親族／他人、正常なこと／異常なこと、食べられるもの／食べられないもの、有害なもの／無害なもの……いろんな区切りを世界のうちに設定していき、そうした意味の体系によってじぶんたちの生活に一定の安定したかたちを与えているのだ。だからそれが崩れる気配にはとても敏感である。それを防衛するために、それを少しでもあいまいにするもの、ないがしろにするもの、侵犯するものを、どんどん摘発していく。それがさまざまな禁止事項なのだ。」

「＜意味＞という不連続の切れ目を入れて、差異の体系として秩序をかたちづくる」のは、言葉の役割である。言葉によって、あるいはタブーという制度によって、私たちはあいまいにするものを禁止し、生活を安定させる。より広義に言えば、私たちの文化にはそういう側面がある、ということである。

また、身体は、人間自らが自らのために作った制度によって感情（例えば「きたない」）や（生理的な）欲求を抱き、様々な欲望が渦巻くのを制御しようとする、せめぎ合いの場

である、ともいわれているだろう（鷺田の「その＜界面＞が、一種の緩衝器としてはもはや機能せず、むしろ傷が印される場に変換している」という部分には、リストカットを危惧しているためである。自分を傷つけて感じる痛みには、生のリアリティを感じる。それは、本来もっと陶酔や熱狂のうちに、快楽のうちに感じられたもののはずだ、と言いたいのではないだろうか）。

最後に、『わたし』とは、世界とのかかわりの媒質である身体が非自己との圧力関係のなかでかろうじて設定された均衡面のようなもの」という部分には、「わたし」は絶対的なものではなく（デカルトとは対称的に）、相対的なものである、というメルロ＝ポンティと同様の見解が述べられている。これに則れば、恐らく「わたし」は身体、感覚、あるいは周囲の人間や環境によって、絶えず組み換えが起きる。芸術もその組み換えに加担することもある、ということだろう。これは、今までの議論と対立するものではない。

今まで見てきたように、身体とは単に生理的なもの、血肉や骨格やらで出来たものではない。身体のような能力によって、経験をする場であり、意味が生まれてくる場なのである。当然のことながら、それが芸術（音楽含む）に影響を与えている、身体と芸術は不可分のものなのである。

また、今までの考察から、心身二元論というのは、恐らく人間の世界を説明するための1つの寓話であった、と考えられる。そして今日に至っては、心身はつながっていて、便宜上、心と身体に別けている、と考えるのが良いのではないだろうか—それが今までの議論

で明らかになったこと、本論で基盤とする身体観である。

## IX. アレクサンダー・テクニーク

### 1. レッスンの始め：対話による気づき

話は前後するが、前述したような身体、感覚の疎外から解放され、身体の可能性を生かすための一つの手がかりとして、「アレクサンダー・テクニーク」を紹介していく。

アレクサンダー・テクニークは、オーストラリア出身の俳優F・M・アレクサンダーが作った、習慣的な反応から自分を解き放つための方法である。私自身、アレクサンダー・テクニーク指導者協会公認講師の小野ひとみのレッスンを受けたことがあるので、その経験とともに述べて行きたい。

私がレッスンを受けたのは、2007年10月13日の約50分間だった。レッスンが行われた広い部屋には、全身を見渡せるような鏡と椅子だけが置いてあり、そこにいたのも私と講師の小野の二名のみであった。まず、椅子に座って受講した理由、動機を聞かれた。私は特に左肩が凝って、頭痛が酷いからだと答えた。また、なぜそうなったと思うか、という問いには、恐らく高校時代に長らく憂鬱な気分で過ごし、下を向いて歩くことが多かったからだろう、と返答した。

講師がクライアントに、身体の問題に関するライフ・ヒストリーを語らせることによっ

て自覚を持たせ、心身の問題を解決するよう促しているように思った（身体観について、アレクサンダー・テクニークでも、本論と同様に心身は一体のものだと考えられている）。

次は、立ちあがって今の気分を体で動いて表現するように、と言われた。私は、この日も肩こりが酷く憂鬱な気分だったので、ただ下を向くしかなかったが、その他に表現出来ることも無いように思い、何も出来なかった。小野は、私に表現させることによって、心も体も解そうと意図していたと思うが、私がほとんど何もしなかったので上手くいかなかっただろう。小野はそこで「私達は常に表現をしている、あなたも今はこうしているが、きっとユニークな人に違いない」（この言葉は後になって意味が分かった）と言い、椅子に座るように指示した。

## 2. 座るレッスン

椅子に座ると、自然と自分が座っている様子が鏡に映っているのが見えた。何だかそわそわする気分がして、座りなおして背筋を伸ばそうとする。「それって楽な姿勢？自然な姿勢？辛くない？」と小野が問いかけてきた。「いや、何とも～背筋に力が入っているというか、痛いと言うか」と私は答えた。小野は、それは習慣的（無意識的）にお行儀よく、きちんと座ろうとしている、そんな姿勢のイメージに体を合わせようとしているからだ、と指摘して、それは頭が先行して体を動かしていないからだ、と言った。そして小野は、私の首と頭の付け根くらいに、骨をつまむように親指と人差し指を沿え、「頭はここまでで、

首は頭をしっかり支えている。体は自分自身をきちんと支えてくれるし、治癒する力がある。」と言い、頭の重さを感じてみるよう促した。触れられている、という不快感のようなものは無く、不思議と頭のみならず、全身の力が抜けて、骨盤に自分の体重が感じられるようになった。また、重力に引っ張られているような感覚が感じられるようになった。

### 3. プライマリー・コントロール、ヘッド・リード

小野は次に、頭が先行して、頭に引っ張られるように、楽な座り方を探すように促した。私は鏡を見ながらもそもそと動いて、姿勢を探してみた。小野は、このとき私の左肩甲骨の下辺りに手を当てていた。これは、指導者が手を当てることによって（手を当てる位置は、解剖学的に割り出され、決められているそうだ）、受講者に無理な動きをしていないか、気づきを促すためである。しばらくすると、小野は楽になったか聞き、それが「プライマリー・コントロール」が効いた状態だと言った。この「プライマリー・コントロール」とは、「頭が先行して（ヘッド・リード）、脊椎という身体の中心的存在へと動きが伝わり、初めて全身が動くという、人間が持っている『動物としてのいちばん最初の、最も基本的な能力』のこと」（小野、2007、p.32）である。

### 4. 左右を向くレッスン

小野は次に、左を向くように支持した。私は何となく左を見たが、小野はそこで「今、



左を向こうって考えた？」と言った。これは、すぐ行動を起こさず、少し間を空けて次に何をするか考えること、意識すること：「インヒビション」が欠けていたために指摘されたことだ。「インヒビション」とは、無意識的に行っている行動を止め、「ちょっと待った」という状態にさせることで、先ほど私は姿勢を楽にしようと意識したことで、上手くいっていたのに、そのことをすぐ忘れていたのだ。「インヒビション」が無ければ、「ヘッド・リード」も「プライマリー・コントロール」もあり得ないのである。

小野は、まずどこを向くのか声に出して言い、次に目とともに頭も動かすように指示を出した。声に出させたのは「インヒビション」のため、次の動きは「ヘッド・リード」はもちろんだが、目とともに向く方向に頭を動かせば、首に負担がかからないためである。私は、この一連の動作をやっているときに、妙に体が軽く、気分も爽快になっていくのを感じていた。この際も、小野は私の左肩甲骨の下辺りに手を当てていた。手はただ触れているだけなのに、それがあすることで体の動きが意識され、軽くなったように感じた。

## 5. 立つレッスン

次は、立って歩く練習をした。これも、基本的に首のレッスンと同じで、向こうと思った方向を定め、目とともに頭を動かし、次に体全体も向け、歩いていく訓練である。立っているときは、二本の足に体重（重力）を感じ、歩く際はそれを踵から足をつけてつま先が離れるまで感じる。この際も、小野は私の左肩甲骨の下辺りに手を当てていた。この歩

行のレッスンは、最も多くの時間を費やした。だが、私にとって最も高い効果がえられたものだった。それまでの私の歩き方は、前のめりで下を向き、足も上半身も突っ張り、息も切れることが多かった。それが、緊張感を味わうことなく、すんなり歩けるようになり、気分も軽く、晴天のように感じられたのだ。歩行訓練中の「あっ、わかった」という衝撃は、今までになく凄いものだった。体全体で「わかった」という感じがしていた。また、動くことが、これほど気持ちよいものだと思っていなかった。私が受けたレッスンは、これでほぼ終りである。

#### 6. レッスンを通して：「気づき」

アレクサンダー・テクニークのレッスンでは、全篇を通して無意識的にやっている動き、負担になっている動きを見直すために、「気づき」が促される。しかし、楽かそうでないかの違いは些細なもので、集中していないと気づかない。私達は日頃、はっきりとした違いを求めてしまうが、その間にあるような強度（刺激）に気付かなくてはいけない。

レッスンでは、何のために（目標に）、どうしてやるか、その過程や方向が重視される。だから、先ほど述べたような「インヒビション（ちょっと待った）」が行われる。そして、「ヘッド・リード」で、自ら意識して動くのである。ただし、最終的にどのような形になるのか（座る場合なら、その姿勢）は決まっていない。その人の楽な状態、上手く「プライマリー・コントロール」が効いた状態であれば良いのである。小野が「私達は表現をし

ている」とは、このようなことだったのだ、と私は思っている。

このレッスンは、やはり一度受けて見なければ、分からない気がする。講師が受講者の体に手を添えるのだが、それがあると無いとでは大違いだと思うからだ。しかしこれは、一度分かれば日常生活の中で実践できる、効果的なものであることに違いない。

## 7. 首、脊椎の重要性

私は先ほど、レッスンの中、小野が首の付け根の辺りに手を当てた、と述べた。それは、アレクサンダー・テクニークの中で、首が重要なポイントになっているからである。バーバラ・コナブルとウィリアム・コナブル（2004、p.2）は、以下のように述べている。

「アレクサンダーの発見を『人間の動きの法則』、科学的で普遍かつ不変の法則として私は公式化してみました。それは二つあると思っています。(1) 首の筋肉の習慣的緊張は、かならず体全体の緊張を引き起こすことが予測されます。体全体の緊張を解くには、首の筋肉を解放することからはじめなければなりません（引用者注：なぜ、首の筋肉の緊張が体全体の緊張を引き起こすのか—それは、首の緊張は、骨格全体における骨と骨の関係を歪め、骨格全体の能力がそこなわれ、体重をうまく配分することができなくなるから。また、首の緊張は、随意運動をサポートする不随意筋に干渉するから）。(2) 動いているとき体が自由であれば、頭が先に動いて体がそれについていきます。特に注意すべきことは、

頭が先に動いて体がついてくるという順序です。」

このように、アレクサンダー・テクニークは、筋肉のみならず骨格の造りから導き出されたものであることが分かる。先ほどのレッスンと対応させて考えれば、小野は、首の筋肉の緊張をほぐすために首の付け根に手を当て、頭がどこまでか、頭の重さを首が支えていることを意識させたのだとわかる。彼らは、首の緊張がとれ、楽な状態になれば、「頭が前へ上へいって、背中が長く広くなる」（2004、p.50）とも言っている。また、(2) はヘッド・リードのことだが、左右を向く訓練は (2) のためだったこと、(1) が出来なくては (2) も立ち行かなくなることがわかる。

私もそうだが、多くの人は首の筋肉が緊張していて、首が埋まったような状態になっているという。そして、何かしら支障をきたしているという。彼ら（2004、p.16）は、それについて以下のように説明している。

「慢性的に後ろへ引きずられる頭に対して、目は軌道を変えることによって調整します。だから慢性的に、まぶたが閉じがちになるのです。あごは可動性を失い、前へ突き出ます。舌は丸められ、のどは硬くなります。首の椎骨は圧縮され、神経や血管が圧迫され、緊張によって頭痛を作りだします。呼吸がそこなわれ、基本的機能が弱められ、肋骨の可動性が悪くなります。呼吸の運動が乱れます。脊椎は縮められるために、長くなったり動いた

りする能力を失います。内臓も圧迫されます。腕の骨格も歪められます。背中が狭くなり、胸が奥へ引き込み、鎖骨を下に内側に引きずるようになると、肩甲骨は引っ張られてたがいに近づきます。すなわち、前と後ろを狭くするということです。上腕は外側に回転しますが、ひじで反対向きに回転し、手首が引っ込み、手が硬くなるのです。」

これ以降もまだ続くのだが、この部分だけでも、首の緊張のために、多く支障をきたすことがわかる。頭痛など、健康に直結するものも大事だが、特に、呼吸や手の動きに支障をきたす、というのは、音楽活動の歌うことや楽器を弾くことに影響してくる。では、次は、アレクサンダー・テクニークの中でも、音楽活動に特に有効と思われる「ボディ・マッピング」について触れてみたい。

## 8. ボディ・マッピング

人は、自らの身体やその動き方を想像して、体を動かしている（前述の鷺田の＜像＞とも重複するが）。習い始めたばかりの踊り、あるいはピアノなどを想像してみるとわかるが、自分で動こうと思っている方向に、どうにかこうにかしようとする。私も、楽器を吹いているときは、口の中を直接見ることは出来ないから、タンギングの練習をする時は、その多くをイメージに依存している（無論、舌や口内の感覚で確認も推測もするが）。バーバラ・コナブルとウィリアム・コナブル（2004、p.46）は、その時注意が必要だという。人は自

分がこうだと思っている地図（身体的な構造）に向けて動くが、それが間違えていると支障をきたすようになる、というのである。彼ら（2004、p.46）は、例を挙げながら以下のように続ける。

「地図作りがまちがっていると、ものによっては職業生活を破滅させるような結果を生みます。ひじの腱炎に苦しんでいるバイオリニストやピアニストをわたしは教えてきました。わたしの経験からいうと、不快感はいつも下腕の回転に対する誤解によって生じているのです。『下腕はどう回転しますか』とバイオリニストにたずねると、回転は親指の側の腕を軸にして回転するのだというような答えがいつもかえってくるのです。そして彼らは、そんなふうに機能するようにみせることがうまくできないと、いまいましく思うのです。彼らの問題は、そのように見せようとするとき、下腕の筋肉を固め、ひじの関節をひきつらせることになるのです。こんなことをすると技術的問題や怪我が生じるのです。実は、回転は小指の側の腕の骨を中心として起こるのです。」

私はこの部分を読んで、内心ドキッとした。この腱炎に苦しむバイオリニストと同じ勘違いをしていたからである。実際やってみるとわかるが、小指の側の腕の骨を中心として腕を回転させた方が、親指の側の腕を軸にして回転させるよりも、無駄な力が入らず、楽に出来るのである。これは、ピアノを弾く人や、私が稚拙ながら吹いているクラリネット

にも有効的である。私個人述べやすい方ークラリネットに関して言えば、右腕で楽器の下部を、左腕で楽器の上部を支えるのだが、左腕を回転させなければ押さえられないポジションがある。それはクラリネットを吹く際に、一番問題になる音域である。運指も不安定になるポジションなのだが、楽器の構造上鳴り難く、指や腕、口や喉にも、力も入ってしまう音域なのである。だから、上記のような腕の回転のボディ・マッピングは、とても効果的なのである。ボディ・マッピングをクラリネットに応用したものも、同書(2004、pp.190～191)に書かれているので、それも参照したい。

「クラリネットは親指にかける重さにことさら問題があります。(省略) 楽に楽器を支えている奏者は、楽でない同僚にはない三つの利点を持っています。そして三つの利点のすべてが適切でなければなりません。第一に、親指の正しいマッピングです(親指の骨は二つでなくて三つあります)。第二に、下腕の回転の正しいマッピングです(どんな楽器も橈骨で支えることはできません)。そして第三に、おわかりですね、押し下げないようにすることです。押し下げは胴体の緊張に比例して腕を緊張させます。そして、緊張した筋肉は重量を支えるのがへたです。」

上記に付け加えるが、クラリネットは、楽器の下部に付いた突起(指置き)を右手親指に置いて支える(他に支えるのは口で、左腕は左手が必要なポジションを抑えることによ

って、結果的に楽器を支えるだけである。また、口は頭ではなく、頭についたあごが開閉しているものなので、下唇側に楽器をのせて口を閉じるだけで、上唇側からの余分な力はいらない。その親指の第二関節に楽器を乗せれば、骨に載せているだけなので、余分な力が入らず他の指が自由になる、ということである。二つ目については、前述した通りである。三つ目の「押し下げ」は、首が埋没した状態、首の筋肉に力が入った状態で、それによって生じることは既に見てきた通りである。

当然のことながら、身体の状態や使い方は、楽器を演奏することに影響し、演奏される音楽にも影響をもたらす。例えば、青柳いづみこ（2007、p.8）は以下のように述べている。

「指をしっかりと上げて、オイッチニ、オイッチニと弾く『曲げた指』は、クラブサン（ピアノの前進）時代の名残をとどめる伝統的な奏法。個々の音がクリアになる反面、単音のびないとか、やわらかさに欠けるうらみがある（若いころのポリニーやベロフ、ポゴレリッチは、多くの部分を『曲げた指』で弾いていた。日本人ピアニストでは田中希代子も）。手をぶらんとさせて、脱力した状態で弾く『のばした指』は、ショパンが開発したメトードを基本にした柔軟性を重視する奏法。豊かな響きが出るしミスタッチも少ないが、音の粒だちがやや悪く、輝きに欠けるうらみがある（こちらはたくさんいる。極端な『のばした指』派はサンソン・フランソワ。我が師安川加壽子先生も美しい『のばした指』奏法の持ち主だった）。」



この本の中では、上記の他にも練習曲による指の使い方の違い（指の修練の仕方）やタッチのこと、いすの高さと座り方の違い等々にも言及されているが、このように、ピアニストの身体の使い方と演奏、音（音楽）が密接に関係していることが分かる。その繊細さ、修練の様子には、ただ感心するばかりである。

学校教育では、別にピアニストを育てるわけではない。しかし、ボディ・マッピングのように、負荷をかけず、自然に身体を使うようにすれば、楽器を楽に弾けるようになったり、コントロールがしやすくなったりする。楽器を十分に鳴らせるようになったり、身体に起因する音色のこわばりが改善されたりする。もちろん、修練によって身体を矯正し、自分なりの奏法を見つけることも必要だろう。いずれにせよ、このような視点も、学校の器楽指導の際に必要なのではないだろうか。

本章では、心身二元論とその解体を経て、心と体は繋がっている、という身体観へ至った。そして、そんな身体観を前提としたエクササイズ「アレクサンダー・テクニーク」を行うことによって、心身が適度に開放され、音楽を演奏する際にも効果的であることを示した。また、それは音楽の質にも関わるものであった。本章はここで終わるが、続く第二章では、音楽と身体の接点―音楽教育における身体の重要さについて、佐藤慶子の活動を例に挙げながら、検討してゆきたい。私は、佐藤の活動を、本章で述べた身体論やそれに付随した芸術論を実践へと結び付ける、一つの切り口として取り上げてみたい。

## 第二章 ろう児（者）と音楽、音楽教育

### I. <五感の音楽>との出会い

本章で検討するのは、音楽と身体の接点—音楽教育における身体的重要性である。しかし、ここでもう1つ、新たな視点を追加したい。

今まで論じてきた身体（論）は、いわゆる聴者を想定したものだった。では、聴覚に障害があつて、音楽において最も基本的であり重要なこと—聴くこと—が困難そうな「ろう者」（本論では、先天性のもの、中途失聴者、難聴者の区別を特にしない）は、どのような音楽性を持ち、音楽活動をしているのだろうか？そして、もし聴者とろう者に共通する何かが分かれば、音楽、音楽教育において大切なものがよりはっきりするのではないか、ということである。

そこで、ろう者と幅広い音楽活動を行いつつ、聴覚を知覚の中心としない音楽活動、視る・触れるなどを重視した<五感の音楽>を提唱している作曲家佐藤慶子に会い、ワークショップ《響きの歌》に参加してきた。

私が佐藤慶子の<五感の音楽>に至ったのには、R.マリー・シェーファーが提示した音楽思想「サウンドスケープ（音の風景）」の影響がある。「サウンドスケープ（音の風景）」とは、シェーファーが作った「ランドスケープ（風景）」からの造語である。サウンドスケープ思想について、今田匡彦（1996、p.127）は次のように紹介している。

「自然の音、都市の喧騒、楽音のような人工の音など、我々を取り巻くすべての音をひとつの風景としてとらえるとともに、ある特定の地域で、人々と音とがどのような関係にあるのかを探るための概念でもある。視覚中心に細分化してしまった現在の社会を、聴覚中心による全体感覚の世界へ戻そうというのが、彼のこの思想の根本にある。」

音楽に使われる音は、楽器から出る音や歌の声と思いがちだが、それに限定しない、もっと包括的な音の世界を探求する試みである。また、前章で見たように、自然などの環境は諸芸術の源泉なので、それを適度に保つために、人々の音に対する感覚を覚醒させようという思想でもある。

この思想に基づいた活動に、「リスニングウォーク」という、何もしゃべらずに音を聴いて歩くものがある。当然、とても集中して聴くので、普段と音の聞こえ方が違ってくるのだが、私はその時、聴覚のみならず、歩いている足の感じ、触覚や視覚と音がリンクしていることに、とても驚かされた。また、その地域を特徴づけているような音について、人々がどのように認識し、感じているかなど調査する活動もあるのだが、それによって、私は人々の感性の多様さ、豊かさに気づかされたのである。

私は、このような、サウンドスケープの諸感覚を大切にしようとする面、感性を豊かにしようする面に惹かれていた。佐藤の＜五感の音楽＞に出会ったのは、以上の理由による。

## Ⅱ. 響きの歌 ～ワークショップとその活動の様子～

### 1、活動の始まり

《響きの歌》は、1986年から月に一回行われている、ろう児向けのワークショップで、彼らがもつ音楽的な感覚、感性を伸ばしたいという彼女の思いから始められた。私が参加したのは2007年11月18日で、参加したのは私と同行した大学院生が1名、ボランティアの早稲田大学手話サークルのメンバー4名、小学校低学年のろう児2名（健常者の母が同伴したA子と、親もろう者の子ーデフ・ファミリーで育っているB子）、ろう児B子の父（前述のように彼自身もろう者）、そして指導者の佐藤であった。

活動は、まず自己紹介することから始まった。主に日本手話が使われ、口述も併用されていた。A子は明確に口述し、B子は恥ずかしがり屋で、口述も苦手そうな様子だったが、凡そ出来ていた。B子の父も口述は曖昧だったが、読唇術や相手の雰囲気です話を理解し、私の名前は手話なしで理解し、明瞭に発音していて驚かされた。

### 2、「カノン」

次は、「カノン」という活動を行った。佐藤の著書『響きの歌を聴く』（2006、p.42）から引用すると、以下のようなものである。

「①車座に坐る ②リーダーを決める ③リーダーからリズムをたたきはじめ、リーダー

一の隣の人から、順番にリズムをまねて、時計回りに進む（右回りでもよい） ④ひと回りしてリーダーまで順番が回ったら、次はリーダーの左隣の人が新しくリーダーとなり、リズムを考えてはじめる。同様に左隣の人からまねていく。自分の番が来るまでは前のリズムを繰り返している ⑤こうして全員1周するまで同様に続ける」

ここでいう「リズム」とは、身体を使ったどんな些細なジェスチャーでも、立ち上がって大きなアクションをしたりしても、特に音を出さないものでも構わなかった。音を出さない動きの背後に、リズムやダイナミックスが感じられるからである。私たちの日常生活（例えば歩くことや走ること）にもそれはあるが、もっと洗練された特定の動作（勢いよく大学イモを袋に詰める市場のおじさんの動作、教会の鐘をつく信徒の柔軟な動き、上手いスキーヤーの滑走）には、驚きと感動さえは感じられる。大町倫子（2002、p.86）は「よいリズムとは、人間の中にある自然のリズム、生命のリズムと共鳴し、それを動かす力のあるリズムのことである。いい舞踊を見ると、鼓動が高まり、興奮を覚え、表現しようとする内容にかかわらず、涙がこみあげるという経験をもつのは、私だけではあるまい。」と述べているが、全くその通りで、それは音楽にも通じることである。

当日の面々は、障害の有無に関係なく、皆同じように活動を楽しんでいた。床をたたいてリズムをとったり、びっくりした様子や走る様子などの、普段の何気ない動きを誇張したり、波のような動きや花びらが落ちる、雪が降る様子、あるいはサルのような動き一形

態模写をしたり、手話で「好き」などと言っていたりした。手話の手の動きはしなやかで、特に意味が分かっていない私にも、美しく見えるものだった。単にびっくりしているだけの動きなのに、コミカルに見えるときもあったり、特に意味は無いけれどもきれいに見える動きがあったりした。各人、他者のそんな動きを解釈し、真似していくのだが、そんな中でまた違った活動が生じた。例えば、誰かが泳ぐ動きをすると、次の人がおぼれたり、おぼれたのを助けたり、と言うように、自然に物語が出来上がっていたのである。私たちは、物語を意図して繋げて行ったり、突然変化させたりして楽しんでた。

これらの活動と、楽器のレッスン、振付けなどは類似していないだろうか。楽器のレッスンでは、音色の美しさについては考察するのはもちろんだが、曲を解釈し、物語を抽出したりしてイメージを作り、より音楽を感じ、表現しようとする。また、振付けでは、物語を念頭において、物語にそって動きを付けていくか（またその物語にどう変化をつけ、面白くするか）、動きの形の美しさを中心に構成していくか等々と考える。これは動きの美しさを追求したり、他者の動きを解釈して自ら動いたり、自ら何かを表現しようとしたことと同じである。また、物語を楽しんで活動を行ったことと同じではないだろうか。

この活動の間、私はとにかく他の人の動きに注目して、よく聴くようにしていた（もちろん、時々リズムが変わったことを忘れたりもした）。皆も集中していて、特にA子やB子、B子の父は、他の人の動きやリズムをすぐに真似していた。彼らは他者を見て、すぐ真似できているようで、解釈に多く依存している私や学生の方があたふたしていたようだった。

A 子は、自分がリーダーになると考え込むことが多かった。だが、床を叩いたりしてドラミングするのは好きなようだった。彼女のドラミングは、とても早いリズムで、力強いものだった。一方、B 子は他者の真似をするのが上手く、自分がリーダーの時は色々なリアクションをしていた。A 子も B 子も、特に物語に添わない動きをすることがあり、彼女達のところで、急に物語が変化することも多かった。そして何よりも凄かったのは、B 子の父であつた。彼は、普段するような、びっくりした動きをしただけなのに、今まで見たことも無い、表現豊かなジェスチャーをしていた。確かに誇張しているのだが、作りものではない、リアリティにあふれた表情や動きで、ものすごい雰囲気が出ていた。彼が普段どのよう感じ、生活しているのか、彼の人柄さえも良く出た動き（表現）を見て、人間の凄さ、力強さ、生命力のようなものを思わず感じずにはいられなかった。

表現、あるいは人間の動きというのはこういうものなのだ、と思った。普段私達は、表現を文学だとか美術、音楽だと考え、既成の文化に求めてしまう。これは、人が社会化し、学習してきた結果、当然生じたことである。また、既にあつた文化は、洗練されてきたものなのだから、それを規範にしようとするのも当然だろう。表現しようとするには、何かしら技術も必要になってくる。彼のジェスチャーも、ある文化の中で、経験的に学ばれてきたものである。しかし、彼の表現を見て、表現にはそれらに納まりきらない、とても個人的な部分もあるのではないか、社会などに還元してしまつては汲み取れない部分を見過ごしていないだろうか、と思い始めた（これは、後述する佐藤のインタビュー、その中で

佐藤が述べる「心」に関わってくる)。

ところで、この活動に類似した音楽活動（教育）はないだろうか。それは恐らく、音楽に合わせて身体を動かすリトミックである。リトミックについて、アン・フューバー（2005、p.100）は以下のように述べている。

「リトミックでは、自分の耳、目、声、身体を通してリズムがどのように効果をもち、メロディーがどのように流れ、ハーモニーがどのように効果をもち、メロディーがどのように流れ、ハーモニーがどのように変わり音節を形作っているかを経験したり、音と音がどのように関わっているか、かけ合い（話し合い）をしているか、意外性を生み出しているかを経験したり、また長い音符を保つ重みや、突然の休止（例えば強拍での休み）のショックや、曲の完結した終止が安定した満足感を与えてくれることを感じ取ります。生徒が自分自身の身体を通して、音楽を創り上げている基本の動きを経験することによって、自分が演奏する作品の1つ1つにその経験を応用することができるのです。」

音楽がどのように出来ているのか、それを身をもって体験する活動だと分かる。リズムやアーティキュレーション、和音に反応し、その変化に適応もしながら、歩いたり、踊ったりという身体運動がされている（念のために述べておくと、リトミックで言う音楽は西洋音楽に限定されている。しかし、そのエッセンスは西洋音楽を想定しないものにも応用



可能だろう)。

また、リトミックが可能にするものについて、バンドゥレスパー（2005、p.11）は以下のように述べている。

「ダルクローズは、人間の持っている精神運動（精神状態によって生じる肉体の動きや行動）の作用に、大変興味を持っていました。そして人間は、何かから逃れたいと思っている時や、何らかの理由で楽しいと感ずることができない状態の時、音楽のリズムに反応できないという事に注目しました。そんな状態の時は、心と身体の統一や調整に欠けています。このような状況を、好転させることができるだろうか？活発に動き回る多動児が身体をコントロールする事を学べるだろうか？学ぶ速度の遅い子供が、音楽を通じて困難を乗り越える事ができるだろうか？ダルクローズは、解決法を見い出したのでした。」

リトミックの創始者ダルクローズは、心身はつながっていて、その統一や調和のために、更には学習や障害、人格の形成のためにリトミックを開発したことがわかる（そもそもの発端は、音楽大学の和声の授業で、和音を感じる感覚が生徒に欠けていて、書かれた楽譜と乖離していることに驚いたためだった。彼はまた、生活環境が違えば身体のリズム、音楽の様式が違うことに気づいていた）。音楽に合わせて身体を動かすことは、単に音楽を学ぶだけではない、ということである。日本の特別支援学校（養護学校、盲聾学校など）で

も、リトミックを取り入れて、心身の調和や障害の克服が図られているようである（e.g.望月、山浦）。特に養護学校に通っている生徒には、知的な障害と運動機能の障害が併発し、身体の動き方がぎこちないので、心身のコーディネーション能力を高め、柔軟な動きをするために必要なのである。だが、ダルクローズが気づいていたように、これに近いことは特に障害を持たない人間にも生じることなのである。

佐藤の活動の中で、皆が日常的な動作をしていたが、それについてもここで触れておこう（また、これはリトミックと関係していることでもある）。山田敦子（2002、pp.67～68）は、日常の動きから、舞踊まで包括する「人間の運動」について以下のように述べている。

「人間の運動は、瞬間的に生起し、消滅し、新しい次の運動の出現によって繰り返し連続し続ける。それらの運動は、空間性の要因（運動の形態—直線的、曲線的、空間との関わり合い方—位置、方向、距離、範囲など）、時間性の要因（運動を行う長さや早さ—瞬間的、持続的）、そして、力性の要因（運動を起こすエネルギー強い、弱い）によってなり立っている。日常の作業運動や何かの意味を伝達するサインとしての身振りなどは、誰もが決まった型を同じリズムで行うことで成り立つが、それらの日常の運動を成立させる要因を組み合わせ、変化、強調することによって、表現性や意味を内包した、エネルギーの起伏をもった、リズムカルな運動である舞踊の運動が生まれてくる。」

アン・フエーバー (2005、p.101) も「リトミックのレッスンのテーマの1つが、T-Time (時間)、S-Space (空間)、E-Energy (エネルギー)、である」と述べている。音楽に適応させて考えてみると、空間の要因 (S) —長くなめらかなフレーズなのか、それと平坦な変化の無いものなのか、音階をかけ上がっていて大きな広がりを感じさせるのか、その逆に降りてこじんまりとするのか、時間の要因 (T) —テンポはもちろん、大きな変化や区切り (例えばゲネラル・パウゼ—全休) に向かって行く早さ、力性の要因 (E) —強弱表現 (フォルテかピアノか) などと言うことができないだろうか。音楽も音の運動と考えれば、音楽と舞踊にはとても共通するものが感じられるのである。

では、次はやや異なった角度から佐藤の活動を考察してみよう。それは、車座になって座っていることについて、である。これには、前章で述べたような、他者と繋がっているような経験、他者を見て理解し、反応することが促進される、という効果がないだろうか。また、前章で触れたニーチェや若桑が述べていた、原初の芸術—宗教的な祭典、イニシエーションを想起させるものではないだろうか。

ちなみに、このように車座に座って行う音楽活動をしている作曲家が他にもいる。それは、「ソニック・メディテーション (音の瞑想)」という活動をしているポーリン・オリヴェロスである。やや想像し難い活動なので、例を挙げながら言及したい。例えば、「飛ぶことの自習」と題した活動について、オリヴェロス (1998、p.76) は、以下のように述べる。

「何人でもよいが、中心に向かって輪になって座る。灰暗い青い光で空間を照らす。自分の呼吸をただ観察することから始める。つねに客観的であること。次第に自分の呼吸の音が聞こえるようにする。そして徐々に声に変えていく。自然にまかせてあなたの声帯を震動させる。その声を非常にゆっくりと強めていき、自然に全員静まりかえるまで、可能な限り長くそれを続ける。つねに自身の呼吸のサイクルを意識すること。」

オリヴェロスのこの活動は、更に宗教的なイニシエーションを想起させるものである。また、私個人としては「はじめに」で述べていたような、目を瞑って楽器を吹いていた時のことを思い出す。集中し、感覚を鋭敏にして、静かに（物理的には大きな音が鳴っているように、音に塗りつぶされない。頭の中ではとても広大な空間が広がり、それをつつむように音が鳴っているだけである）音に浸っているような感じが伝わってくる。この活動について、オリヴェロス（1998、p.77）が詳細に説明を加えているので、それを参照してみたい。

『その空間を灰暗い青い光で照らす』灰暗い光は、視覚への刺激をできるだけおさえ、また体へ意識を向かわせ、聴覚および耳と綿密に関係する他の身体感覚を目覚めさせる。」

この活動のように、暗い洞窟の中で宗教的なイニシエーションが行われていた、という

のも前章で言及した通りである。

この部分で言われているのは、感覚の比率を上手く配分し、集中力を高めるために暗くする、ということである。これは、聴覚から視覚中心へと感覚比率が変化したと述べたマクルーハン（前章で言及）やその影響を受けたサウンドスケープにも似たものが感じられる。サウンドスケープの活動に、目を閉じて他者に手を引かれながら歩く「ブラインド・ウォーク」（シェーファー&今田、1996）—もちろん音を聴きながら—がある。これによって、普段私たちがいかに視覚に頼っているか、音は（耳は）二の次にして歩いていたか（生活していたか）が分かるのである。

オリヴェロス（1998、pp.63～64）は「ひとは何をどのように聞くのか？この疑問に答えるためには、まずところがリラックスしていなければならない。と同時に筋肉もリラックスしていなければならない。内外の刺激を両方受け入れるには、心身に適切な待ちの状態がそこになければならない」とも述べている。リラックスとは、完全に力が抜けてダラリとしているのではなく、心身ともに適度に脱力し、すぐにでも集中できる状態のことである。ここで言及された照明は、リラックスとその次の段階（集中）への装置でもあるのだろう。

オリヴェロス（1998、p.78）は更に、以下のように続ける。

『『自分の呼吸をただ観察することから始める』このメディテーションの基本原理は、呼

吸のサイクルを観察することである。ここで観察とは、観察されたものを意識して操作したり干渉したりせずに、ただ注意と気づきの状態に置くことを意味する。観察には、受容の意識状態、つまり空っぽの茶碗であることが求められる。呼吸のサイクルは、身体の随意活動と不随意活動をつなぐ橋である。注意や気づきがなくとも、たゆまなく活動するのが呼吸である。(省略) 呼吸のサイクルを妨げないようにして観察しはじめると、ひとは自分の意識的活動と無意識的活動の両者を調和させようとし始める。つまり、呼吸は無意識への扉なのだ。その無意識には大きなエネルギーの蓄積があり、意識の活動を活性化させたり、反対に減少させたりする。エネルギーとは、ただのポジティブであったり、ネガティブであったりするわけではなく、常に両義的なのである。」

今まで学んできたことを一端置いて、空の状態になること、呼吸に注目することによって無意識を覚醒させ、前意識も活性化することが求められているのだ。ここで無意識が重要なのは、恐らく前意識で抑圧されていたものが解放され、今まで気づかなかった「本当のところ」が出てくるからではないだろうか。この「本当のところ」が何なのか、後述してみたいと思うが、今は話を先に進める。

では、これらの活動でどのようなことが起きる、あるいは目指されているのだろうか。

オリヴェロス (1998、pp.90～91) はそれについて、以下のように述べている。

「では、『飛ぶことの自習』の結果としての音響とはなんだろう？呼吸のサイクルを観察するという基本的な原理のために、独特のドローンの群がいつでも生じる。そのテクスチャは、海の波に似ている。個々人の異なった呼吸のサイクルが不規則に重なることによって、変化に富んだディテールが生み出す（省略）その効果は、刺激的であるよりも、むしろやすらかさをあたえる。（省略）まず、自分のからだをリラックスした方法で気づき、外の音を新鮮に受けとめ、通常使用しない声や楽器の音域や質を発見することが、まず第一に重要であるようだ、というのも、私がやっていた以前の音楽世界では、抑圧によって、上のような行為を促進させてこなかったからである。ソニック・メディテーションは、演奏者と聴衆との期待のもつれた絡まりの再編成を要求するのだが、社会的また心理的な効果とともに、その音楽的な結果も私はとても好きだ。」

ソニック・メディテーションによって生じる音楽（音響）は、西洋音楽ではない。インド音楽にみられるドローンのような。声も、特に理想とされるものがない。また、他者と繋がるだけでなく、個人の存在や気づきが大きなウエイトを占めている。「ソニック・メディテーションは、演奏者と聴衆との期待のもつれた絡まりの再編成を要求する」という部分は、クラシック音楽の演奏会のように、演奏者がいて、聴く人がいて、お互いに何かを期待する（演奏者からは静かなこと、間違えても協力的なこと、聴取者からは間違わないこと、こんな感じで演奏して欲しいということ…等々）という聴取スタイルではなく、皆

が音楽に参加し、そこで生まれるものが重要だ、ということだろう。そして、なによりも、オリヴェロスにとってこの活動によって得られる音楽（音響）が好きで、そのような要請からこの活動行われていることが、良いのではないだろうか。佐藤の活動もそうだが、音そのものを磨いたり、音楽上の要請から活動が行われたりするのも大切なことだと思う。

私の解釈が長くなったが、佐藤自身（2006、p.44）は、この活動で得られるものを以下のようにまとめている。

「①見る訓練（相手を見る、模倣する、順番を確認する） ②合わせる力・タイミングの訓練 ③からだで会得するリズム感 ④ポリリズム（複合リズム）で難しいリズムも自然に体得 ⑤アンサンブル力を養う ⑥からだ全体での音楽表現の基礎 ⑦集中力を養う」

佐藤は更に、この活動について、音楽アレルギー（既成の音楽に対する拒否反応一耳が不自由な子ども達に、普通学校と同じように西洋音楽を教えるのは、聴者の音楽を無理に押し付けていることに近い）を引き起こすことなく、簡単な学習で楽しみながら学べる。簡単な学習から最大限の効果を考え、生み出すことが指導者に要求されるべきだ、またこれはスリリングで創造的な行為ではないか、とも述べている。

「楽しみながら」と言っているように、彼女はワークショップの際、学校の先生のように



に一方的な指導はせず、見守り、共に活動に参加している。言葉による説明は必要最低限で、笑い声が絶えない。これは対象とする人数が少ないから出来ることとも言える。だがそれは、子どもたちが何か風変わりなことをやったとしても、すぐに叱りつけてしまうと、面白くやってみようとする感性（あるいは創造）の芽が摘まれてしまうからだ、という彼女の信念に拠っている（もちろん、ルールを教えたり、学んだり、机上の勉強をすることは否定していない）。

また、この活動は、彼女自身ミクスト・メディアのアーティストだから思いついたものだろう。ミクスト・メディアとは「音楽、映像、舞踊（舞踏を含む）、パフォーマンス、美術、文学など、あらゆる芸術のジャンルを超えたジャンル、あるいはその総合」(2006、p.101) したものである。つまり、音楽は耳、美術は目という、細分化され、芸術の他領域と分断された音楽から出発するのではなく、様々な芸術領域と共にあった原初の音楽から出発しようとしたのである。彼女の場合、ろう者や民族音楽（日本の民謡やインド音楽）との出会いが更にそれを促進し、ろう者との創作活動の中で培われ、耳だけでなく全感的なく五感の音楽>という考えに至ったのだろう。

### 3、「鏡ゲーム」

次に行ったのは「鏡ゲーム」と呼ばれるものだった。佐藤（2006、p.49）は以下のよう

に述べている。

「(引用者注：2人で行い) 鏡に自分の姿を映す人と、鏡の中の姿を演じる人(鏡になる人)を決め、鏡に映る人が演じる動作を、鏡に映った状態として鏡の人が模倣する。」

この活動に、特に難しいルールはない。ここから B 子の父は外れたが、ここでも前述の「カノン」の活動と同様のことが見られた。手を洗ったり歯を磨いたり、走ったり、電車に乗ったりという、日常の動きが多く見られた。ここでは、自分の生活スタイルあるいは夢という物語に添って動く人が多かった。A 子は、普段の学校生活のことや、楽器を弾いている様子、あるいは特に何を示すという訳でもない動きをし、バラエティに富んでいた。B 子は、日常の動きが多く、手を洗うような動作をしていた。私自身は、他者に触れる位近くで向かい合っているので、なぜか恥ずかしさや照れる気持ちがこみ上げてきた。

「カノン」の活動では言及しなかったが、「鏡ゲーム」の活動でも日常の動きが多く見られる。歯磨きをしたり、走ったり、驚いたりというジェスチャーは特定の文化の中で通用するコードである。しかし、それを少し誇張したり、何か工夫を凝らしたりと言うことで、よりはっきり何をしているのか分かったり、面白くなったりする。そこで、何か独特のものが生まれてくるのである。そういうものの延長に、演劇や舞踊があるのではないだろうか。

佐藤(2006、p.48)はこの活動を「見る・目力(めぢから)」を鍛えるもの、と位置づけ、

その重要性を、ろう者の感性を踏まえつつ述べている。

「音楽を五感で感じ表現するために、視覚の力は重要です。目の感知する情報量は知的で広範囲にわたっていますから、創造そのものを思考し、構築する上で大きな役割を占めると思います。耳の聴こえない人はその多くを視覚の世界で生きています。たとえば絵画から、オーケストラの指揮者の表情から、音楽を感じるなど、視ることで音を感じる人がたくさんいます。そして手話という視覚言語を用いて音楽を表すのが得意な人もいます。これもまた、ひとつの音楽です。そこで視る力を意識して鍛えます。」

これらは、耳が聞こえている聴者と全く違うものだろうか。耳が聞こえる私たちも、普段視覚で状況を判断し、書き言葉の本を読んで知識を得たりする。自分の記憶を辿ってもらえばわかるが、記憶の多くの部分は視覚的な情報で出来ている（また、嗅覚の記憶の方が強烈で、あるにおいに場所や特定の人物、光景を思い出すこともあるが）。聴者の方が、単に思い込みで「絵画は耳、音楽は耳」などと言っていないだろうか。絵画に音楽を感じたり、その反対に音楽に映像や絵画を感じたりすることもあるし、オーケストラの指揮者のジェスチャーにその曲の雰囲気を感じるのは当然のことではないだろうか。

#### 4、「夢のはな」

次は「夢のはな」という、総合創作と発表だった。同書（2006、pp.75～76）から、再び引用する。

「①絵を描く・絵のイメージ（絵からはじめることで、頭の中のイメージを具体化する。ただし絵の勉強ではないので、絵の上手下手は問題にしない） ②文章を作る・絵と文章のイメージ ③楽器を探し、音色を決定する・演奏をイメージ（聴こえる、聴こえないということを周囲が判断するのではなく、できるだけ多種多様な楽器を用意し、各自が自由に楽器に触れ、音や振動を感じることで、好きな楽器、自分のイメージにマッチする楽器を選べるようにする） ④作曲する・絵と文章から、音楽を含む総合表現へ ⑤絵を見ながら・手話や声での朗読や芝居、演奏を行う」

当日は、既に「夢のはな」の絵も文章も出来上がり、楽器を探す段階であった。A子の画用紙には、五枚の花びらを持つ色とりどりの花がたくさん、入り乱れて咲いていた。B子のは、中央に描かれたヒマワリのようなピンク色の花で、驚いたことにそれに手足が生え、疾走している様子だった。そして、楽器を探し始めると、子どもたちは真っ先に楽器を手にとって鳴らし始めた。佐藤の教室にはたくさんの民族楽器がある。例えば、レイン・スティックという、雨の音がする棒状の楽器があり、内側に刺があるサボテンの中に、小

豆のようなものが入っていて、さらさらという透明な雨の音色と共に、手に微細な振動が感じられるものだった。そしてなによりも、音色がきれいなことに驚かされた。このように、学校の音楽室に置いてあるような、ドレミファソラシドというダイアトニックを演奏する楽器ではなく、魅力ある音色と音の振動をより感じる事が出来る楽器が置いてあった。楽器選びの最中、仏前にありそうな鐘「リン」を A 子が手に取り、扱いかねていると、佐藤が近づいて行き、楽器を手を取ったり頬に近づけたりして音を感じると良いとか、縁を撥で叩いてから再び撥で縁をなぞると良く響くという指導をしていた。発表の際は、絵を見ながら自分で作った文章を読み、楽器は冒頭部分や場面が変わる合間のところで演奏されることが多かった。このように自分で考え発表することは、他者に向かって発表し、共有することに加えて、自分自身に言い聞かせることでもある。三浦雅士は「言葉そのものが舌の舞踊なのです」(2000、p.18)と述べ、言葉も舞踊も、コミュニケーション・ツールとしてよりも自分自身に言い聞かせるものであった、その社会に合った身振り（言葉も含め）や仕草を学ぶためにあった、と述べている。A 子や B 子が行っていたのは、自分自身が在ることを確認する、そして自分が何を思い、どうしたいのかはっきりさせる為の活動とも言える。また、自分でやっているという自信や責任感、自分なりの音楽を獲得しようとする意欲に繋がっていく活動なのだろう。

この活動の重要性について、佐藤（2006、p.75）は以下のように述べている。

「・自分で創った作品は必ず自分で表現してみる。これにより、作品に対する自己責任、自己確認の習慣をつける。つまり自分の作品がどんなものなのか自分で体験することで、自分の考えていること、感じていることを確認することが大切になります。 ・自分の作品を人に知ってもらうことは、自分を知ってもらうこと。こどもは自分の存在を知ってもらうことに大きな意味を感じます。 ・これにより自己確立を促進。 ・友人の作品を鑑賞することで、自分にはない人の長所を発見し、作品を客観的に見る態度を養う。」

既に述べた私の見解と重複している部分もあるが、彼女の意見にはろう児が発表するという重要性、幅広い視点で得られた音楽が出来る環境の重要性が感じ取れる。当日出会ったA子やB子も、大人に負けないくらいの集中力と、しっかりとした自己意識、自分の意見があり、輝いていた。

最後に、一人が中央でジャンベという手で叩く太鼓を打ち、それを取り囲んだ全員が手で打って真似る活動を行った。この楽器の振動は、腹の中心まで響いてくるような、力強いものだった。私は実際叩いていないので、その振動が手や体全体に伝わってくる感覚は分からないが、音色同様になかなか力強い振動に違いない。A子もB子も上手く真似をし、A子がソリストの時は機敏に、そして時々肩透かしをくらったように中断・再開する演奏をし、B子は最初ほぼ同じリズムを繰り返し、その後はバラバラに叩いていた。

## 5、一連の活動を経て

今まで佐藤のワークショップの様子について述べ、その身体的な活動と重要性について検討してきた。また、活動に対する私の解釈と、佐藤の活動に類似した身体的な音楽活動（教育）にも触れた。

以上からわかったことは、音楽の幅を広げて音楽活動を行えば、障害の有無に関わらず、聴者とろう者の間に決定的な違いはない、ということである。ろう者の中には、写真や絵画から音が聞こえる人がいたりする。反対に、盲者でも音を聞きながら写真を撮ることが出来る人がいたりする。盲者は、「エコーロケーション」という、音を発し（音は舌打ちなど）、その反響音を確認してモノの位置や大きさを把握するすべを持っている。それは、まるで見えている感じなのである。ろう者も盲者も、多くの訓練は必要だと思うが、健者と同じように芸術的な活動を行える能力が、心身のどこかに備わっているのである（少なくとも知的障害の無い、盲やろうの障害者には）。

また、「カノン」で指摘したように、一見踊っただけで音楽活動に見えないものにも、音楽と共通する要素が含まれていることがわかった。踊りの動きに工夫を凝らすこと等に、芸術の発端を見ることも出来た。

最後に審美的なことについてだが、佐藤の活動は、教室に置かれていた民族楽器に見られたように、彼女自身の感性、アーティスティックな面によって選ばれ、構成されている。彼女自身述べているように、＜五感の音楽＞は、「聴こえなくても」（音楽は出来る）では

なく「聴こえないからこそ新しい音楽を」する、という創造的な発想で作られているのである。

ワークショップで得られた、このような見解を深めるために、あるいは聴者とうろう者に共通するものを探るために、次は佐藤に行ったインタビューを見て行きたい。

### Ⅲ. インタビュー：聴者とうろう者に共通するものをめぐって

#### 1. 「肉体を素通りした音楽」とは？

ワークショップの後、私は佐藤にインタビューをした。まず始めに、あなたは著書の中で「音が魂をうつのは、日常が昇華され、崇高に極みに達するからで、初めから崇高な音楽が存在するからではないと思う。肉体を素通りした音楽とは実体のない＜虚の音楽＞とわれてなりません。」(2007、p.81)と述べているが、その「肉体を素通りした音楽」とは何だろうか？と尋ねた。

すると彼女は、それは「感動しない音楽、受けてはもちろんだが、演奏している側も感動していない音楽」と答え、「音楽が素晴らしいのはそこに魂が介在できるから」と付け加えた。この「魂が介在できる」というのは、五感で感じつつ、自分が感じているものを伝える、思いを伝えようすることが出来るということで、ワークショップ中の「ゆめのはな」の活動にもその片鱗が窺えたものだ。また、「肉体を素通りした音楽」を具体的に言えば、自然の音など生の音（楽器の音を含む）が無い、電子音だけで出来た「機械的に処理され



た」音楽や、高度に理論化された、理論のためにあるような類の音楽（例えば、20 世紀に流行したセリー音楽など）、あるいは「技術的（あるいは手法的）には上手いが特に何とも思わない」曲や演奏を指している。彼女は経験的に、それらの音楽に感動したことが無く、そのような類の音楽は音楽として貧しいものだと言っているのだ。また、彼女の音楽（思想）の背景には、本人も著書の中で認めているように、ドビュッシー（ドビュッシーは、19 世紀末パリで開かれた万博でガムラン音楽に出会って、音楽とは音響であると確信し、ダイアトニックではない全音音階を編み出したり、機能和声を崩したりしながら、自分の好ましいと思った音響を基に作曲していった人である）の影響が強く感じられる。

## 2. 「肉体を通した音楽」とは？

では、反対に「肉体を通した音楽」とは何か尋ねると、佐藤は「音楽は五感で感じられる、心にやってくるもの」だと言い、言い換えれば「息遣いや呼吸が感じられる音楽」で、何かを伝えたいという気持ち、心が重要なのだと述べた。この回答が、「肉体を素通りした音楽」と反対になり、一部重複しているのは当然だ。しかし、ここでは「息遣いや呼吸」というキーワードが新たに登場している。これは、単に呼吸をして間合いを合わせるということでは無いだろう。例えば、こんなことではないだろうか。山田敦子（2002、p.66）は以下のように述べている。

「われわれは、緊張に息をつめ、驚きに息をのみ、安心して息を吐く。それぞれの情動に応じて呼吸の状態が変化し、筋肉の収縮と伸展の状態が協応し、動きとリズムを生み出す。喜びに跳びはねることはもとより、地団駄踏んで悔しがり、悲しみに打ちひしがれ背中を丸くする。この言葉以前の、あるいは言葉を超えた生命力（エネルギー）を解き放つ運動、情動の表出運動が、人間の情動を伝達する記号（サイン）となるのは、刺激として与えられた運動の記号を受け手が共感覚や共通感覚（引用者注：五感を貫いてそれらを統合する根源的感觉）によって自分自身の体験の記憶に置き換え、共感をもって反応する時である。」

これは舞踊について書かれたものだが、佐藤が意図しているのも、このような生々しく、ダイナミックな経験のことではないだろうか。ワークショップ中（「カノン」）で触れたりリズムとも符合するものがある。やはり、舞踊と音楽は乖離したものではないことが分かる。

また「息遣いや呼吸」は、私達が音楽を聴いていて違和感を覚えないような状態、上手な演奏を聞いて、何か「自然な感じだ」と思う感覚を象徴していないだろうか。鷺田清一（2005、p.32）は以下のように述べている。

「文化とはまずは自然の加工であり、その加工している事実をあたかも自然であるかのように錯覚させること、つまり人為を『第二の自然』に変換することだということなので

ある。自然の加工、ぼくらにとってはまず身体という、もっとも近くにある自然の加工と  
なって現われる。もって生まれた自然の発声を秩序立った音韻体系に変換する。泣き声、  
うめき声を言葉に換える。身体 of 自然な動きをしぐさや動作に変換する。そして自然な外  
見を操作し変換するもっともわかりやすい事例が、着衣や化粧なのだ。」

これは、ワークショップの中でも感じられたことであった。では次に、鷺田が述べたこ  
とを音楽に当て嵌めて考えてみよう。音楽は人が作ったもの、人工物である。しかし、だ  
からといって違和感を与えるのは良くない（だからこそ、敢えて違和感を与え、メッセー  
ジを伝える場合もある）。そのために技術の練習をしたり、解釈を整理したりする。「息遣  
いや呼吸」というのもその 1 つで、優れたオーケストラの演奏には深い呼吸や息遣いが感  
じられ、演奏者が一丸となり、彼らの生命力のみならず、音楽もまるで生きているように  
感じられることがある。彼女が意図しているのは、恐らくこのようなことだろう。

あるいは、「息遣いや呼吸」というのは、繊細で弱々しい音楽の世界を象徴し、いつ傷つ  
き死ぬかも知れない、弱々しい人間という存在を想起させるものかも知れない。若尾裕  
(2006、pp.103～104) は「フラジャイルな音楽」と題して、以下のように述べている。

「出発点としてまず、音楽する行為自身が、基本的にはフラジャイル（壊れやすい）な  
のである。歌うことや奏でることを仕事とするものはつねに、音楽をしているあいだは無

防備であることを余儀なくされる。誰かがちょっと物音を立てるだけで、音楽は簡単に壊れてしまうかも知れない。(省略) 音楽の専門家では、そうも傷ついてはいられないので、自身の音に防御力をつけるために音の出し方を発展させる。西洋音楽の声乐の声は、個人の声を超えてテノールやソプラノといった楽器のような匿名の声をめざした。(省略) 音楽は、ひとつのため息、鼻歌の一フレーズのような弱々しい断片から、大きな連なりと安定度を求めて、形あるものへの増殖を求める。ほんの短いフラジャイルな音楽的モメントから一時間もかかるシンフォニーへと発展したのも、フラジリティから逃れるための努力ともとらえられる。当然ながら音楽療法は、もっともフラジャイルな音楽を相手にする領域である。弱々しい太鼓の音や、聞こえるかどうかといった歌声、あるいは反対になんの音楽的意図があるのかもわからないような乱暴な音や表現—どれをとっても断片的で、フラジャイルなものばかりである。このフラジャイルな音を注意深く見守り、そのフラジリティと最後までつきあう行為が音楽療法である。」

前述のワークショップの様子を想像してもらえば分かるが、ここには佐藤慶子の活動と共通したものが無いだろうか。佐藤も、聴者とはやや異なった速さでリズムを叩く子どもたち(A子、B子のように)につきあい、活動中はとても友好的で明るいし、あまり完成度が高くない発表(「夢のはな」の時のように)についても、責めたり、遮ったりすることはない。また、佐藤の活動がろう児に自分自身の音楽を見つけ、自己確立することを促して

いるのは、音楽療法の目的「身体的ばかりではなく、心理的にも、社会的にもより良い状態（Well-being）の回復、維持、改善などの目的のために、治療者が音楽を意図的に使用すること」（全日本音楽療法連盟による定義）にも符合している（ただし、佐藤の場合は「音楽とは何か」を考え、活動したためにそれが自然と生じただけで、療法をしようとは思っていない）。

また、楽器（西洋のオーケストラにあるような）の練習を思い出すと分かるが、管楽器の場合、基礎的な練習として行うのは、一定の息を吹き込んで楽器をよく響かせ、安定した響きを得たり、安定したリズムを感じ刻んだりすることである。つまり、継続的な、長い直線のような（一方向に真直ぐ進む時間のような）安定感や力強さが求められる。切れ切れの断片になることや流れが止まることは避けられているのだ。ろう者と共に音楽活動をしてきた佐藤も、同様のことに気づいているに違いない（但し、佐藤は音楽の流れを重要と考えているので、止まることが無い「呼吸」という表現を用いている）。西洋音楽に隠されていた弱さ（生命の弱々しさ、不確定さ）を超越し排除しようとする面、あるいは個性を排除し没个性的にする面を知っている彼らの発言には、とても繊細な音楽性が感じられないだろうか（しかし、その一方で、繊細な、進むような感情を表現するためには、音楽を感じるだけでなく、技術の練成も不可欠なのである）。

### 3. 「日常が昇華される」とは？

私は次に、「日常が昇華」されるとはどういうことか、と質問した。彼女は「例えば、1つの音を聴いて、それに宇宙が感じられるようなこと」と答え、「人間の感情にはある共通項がある、それは人間が人として感じられる、人たる所以の部分で、人はそれを求めている」、そして「どういう耳で聴くかが問題だ」とも付け加えた。

「1つの音を聴いて、それに宇宙が感じられる」という体験は、私が「はじめに」で述べた体験や、前章で述べた『となりのトトロ』の話と類似したものだろう。人は音楽を聴いていると、目の前には無い何か具体的なものや過去の経験を思い描いたり、あるいは神秘的で、抽象的な印象を持ったりする。広大な、悠久の時を思わせる宇宙と繋がっているように感じられるのも、同じことである。彼女が「どういう耳で」と言った部分は、音楽とは斯く斯く云々のものである、という概念に縛られず、素直に音楽を感じ、受け止めようとする耳が必要だということだろう。また、シェーファーが騒音に人間の感覚（感性）の危機を感じたように、情報過多や規格化された商品によって鈍くなった感覚を取り戻して聴く、ということかも知れない。「人間の感情には共通項が～」は、後述する部分と重複するので、今は触れないでおく。

### 4. ろう児（者）と聴者に共通するもの

「共通項」という言葉が出てきたところで、私は「ろう児やろう者との音楽活動を通し

て分かった、ろう者にも聴者にも共通するようなこと、音楽性とはどういうものか」という質問をした。この質問をしたのは、ろう者にも聴者にも共通する普遍項を把握すれば、音楽やその教育にとって大切な何かが分かるのではないか、と思ったからだ。

佐藤は「音楽は誰でも欲しているもので、人の心の自然な現われでもある。実際に世界の多くの民族にも音楽らしき活動がある。それは、聴こえない人にもあるもので、心の欲求を音楽（音）でやってみるだけ」と述べた。

普段私達は、音楽を多くの文化のうちの一つとして捉えることが多い。音楽とは斯く斯く云々のものであると、学校では西洋音楽を中心に一方的に教えられるし、大人になれば音楽は受け身で聴くもの、と考えていることが多い。しかし、佐藤の言うところは、中学生ぐらいになるとポピュラー音楽の歌手（演奏者）をカッコいいと思うようになり、楽器を手にとったりするようになることに近い。そこには、何かしら自分を表現しようという欲求が感じられるからだ。ワークショップ中に、B子の父に感じられたのも、そのようなことではないだろうか。

佐藤は、ろう者にも聴者にも共通するような音楽について、「別に三要素～リズム・メロディー・ハーモニー～が無い音楽でも良いのではないか。音の振動・響きが気持ちよいから音楽をするのは、ろう者も聴者も同じことで、今までの音楽が聴者の価値観で出来てきただけのことだ。ろう者はそのような、聴者の音楽に馴染めなかつただけで、本当は音楽をしたいという心がある。」と言った。

音楽を振動と捉えるのは、20世紀初頭の作曲家ブゾーニの「音楽は鳴り響く大気である」(2004、p.151)という発言や、ケージやシェーファー(2006、p.27)の「音楽とは音である。コンサートホールの中と外とを問わず、われわれを取り巻く音である。」という発言に通じるものがある。ろう者との音楽活動を通して、音楽とは何か絶えず問うてきた彼女も、同じ視点に立っている。そして、彼女は同時に、理論というのは元々後付されたものでは無かったかと問いかけているのだ。今まで話を聞いてきて、私がろう者、あるいは障害者への音楽教育を調べていて不満に思ったことを思い出した。それは、聴者や健者がしている音楽を無理にやらせようとしても、必ずしも良い結果にはならず、独自の表現や創造的な活動をする可能性があるのではないか、という考えだった。音楽とは何かを問いつつ行う佐藤の活動には、多分に創造性が感じられ、魅力的に思えたのだった。

佐藤は続ける。「自分が音楽と思ったものを『音楽』としているだけ。ろう者は手で歌うことも出来る。手話の中には流れがあって、それが音楽を感じさせる。」自分が音楽と思ったものを音楽と思う、というのはやや極端な言い方だが、それは別に音楽を皆と共有し、コミュニケーションを図ることを否定しているのではない。前に言ったことと重複するが、学校で習ったような音楽や今までの経験から少し離れてみよう、そして自分自身の音楽を獲得しようという積極的な姿勢を示している。「ろう者は手で歌う」というと不思議な感じがするが、もう少し身近なものから考えてみれば、それほどでもない。聴者はもちろんだが、ろう者も身体の負担にならないように動きの流れを考えて運動をする。手話の動きも



同じで、やはり上手くつなげられる動作の流れがあって、佐藤の作品にはそれに合うようにして作った歌「サイン・ソング」もある。歌詞に合わせて、音の動きを定め、曲を作るように、手話に合わせて曲を作ることも可能なのである。また、手話の上手い人には特に上手い流れがあるそうで、それは舞踊などの洗練された動きと共通するものだろう。それに感動し、インスピレーションを得たとして不思議ではない。

佐藤は今までのことを総括して、「生きることとは何か問うことと、音楽とは何かと問うことは同じで、人はいつもそのような問いをしてきた（今もしている）。人の要求によって（例えば耳が聞こえない）、音楽がどういうものかわ変わっても良いのではないか？」と述べた。これは、芸術（音楽）が人間の存在とも関係しているという、前章で見た芸術観と符合している。今までの「人間の心にある共通項」や「音楽は人の心の自然な現われ」、あるいは後述する「音楽は心の拠り所で、祈りでもある」という考えにも、一貫してそれが見られる。

## 5. 「心」とは？ ～音楽教育において大切なもの？～

次に私は、「あなたは、音楽は単に音を聞くことや出すことではなく、心が重要だと言う。それでは、音楽教育とは、単に音を聴くことや出すことを教えるのはいけない、ということか」と質問した。なぜこのような質問をしたかという、音楽教育について彼女の見解を聞いてみたかったのはもちろんだが、彼女の著書や今までの話の中で頻繁に出てくる

「心」という言葉について、明確にしておきたかったからだ。「心」や「魂」という言葉は、何か如何わしさや宗教的なものを想起させてしまう。

彼女は、自身の日本の音楽教育への見解を踏まえながら、「音楽は他教科よりも響く、響かせる、響きあうがストレートに出来る。しかし、たった 1 つの音に感動するのでは、何か簡単すぎる、カリキュラム的に問題があるので、そうはいかない。でも、クラシック音楽を中心に教育してみても、結局根づいていないし、音楽しようという心も感じられない。音楽が分からないと言う人は多いが、それは頭で理解しようとしているからで、音楽教育でそう思わせたら終わりだ。音楽が何のために生まれたかと言うと、それは心の拠り所として生まれたのであって、例えば祈りとして、悲しいとき、楽しいときにするために、自然発生的に出来たものだ。音楽教育でそれを知らないと、頭で理解するだけか、変にブームに迎合するだけで、流行のポップスを取り入れてみたところで、音楽の幅が広がることはないし、何が大切なのか分からないままなのではないだろうか。」と述べた。

冒頭の「音楽は響く、響かせる、響きあうがストレートに出来る」というのは、音楽は音（振動）で出来ているから、五感で感じ、それを皆で共感することが出来る、ということだろう。また佐藤は、学校で、国の制度の中で音楽教育を行うことのジレンマを上手く突いている。音楽は役に立つか立たないか、上手いか下手かということではない。音楽は心の拠り所で、祈りや喜怒哀楽とともにあった、自然に生まれてきた表現の 1 つである。一人一人の気づきやどう思うか、感じるかが重要なのであって、大人数に一斉に知識を教

えるだけではない。しかしそれを言ってみたところで、国（制度）を説得出来るものではなく、国側の論理と一致する部分（例えば、楽器や歌が上手く出来るようになるか否か）のみが取り上げられ、音楽教育は音楽の表層を舐めただけで終わっていないか、という問いかけがされているのである。

また、ここで佐藤は、音楽をしたい、という気持ちが大切なのではないか、それを上手く引き出すのが音楽教育ではないか、と述べていないだろうか。これは単に、動機付けがないと学習は上手くいかない、と言っているのではない。自分を表現しよう、分かってもらおうという願望、他者とコミュニケーションをとりたいという願望であり、佐藤が前述していた、音楽（の響き）を心地よいと感じとることに繋がってくる。前述の鷺田の議論（やそれに対しての私の解釈）とも重複するが、今度は遠藤徹（2006、p.174）の意見を参照する。

『気持ちよさ』が曖昧なのは、それが志向性の産物だからなのだ。ギルバート・ライルは、一九四九年に『快感』を『注意を払う』概念だと規定した。つまり、身体活動であれ、身体感覚であれ、ぼくたちは快感を与えているものに関心を向けているときしかそれを味わうことができない。目の前のケーキの美味しさは、関心を向けなければ味わえない（深刻な問題を抱えて、それについて議論をしながら食べるケーキがおいしいだろうか）ということだ。それに対して、痛みは関心を向けなくてもやってくる。『気持ちよさ』の閾値は、

だから志向性によって変化する。また、この『気持ちよさ』は、特定の気分、感情、感覚にともなうものというよりは、肯定的、あるいは好意的な体験全般を指すものだと考えることができる。しかもそれは、積極的にそこに関心を向けた上での肯定なのだから、生きることへのきわめて前向きな意志がそこには潜んでいるということが出来よう。」

好きな曲でも、今日は聞きたくないと思う日がある。あれほど感動したはずなのに、同じ曲を聴いても、全く感動しないときがある。それは、本当にそこに心が向いていないから、「気持ちよさ」が志向性の産物だからなのである。だからこそ、佐藤は音楽をより感じるように、音楽に心が向くように上手くコーディネートする必要がある、と示唆しているのではないだろうか。また、佐藤の活動が音楽療法的に作用している所以が、ここにもあるのだろう。

彼女は、自身が行っているヴォイス・トレーニング活動と関連させて、「音楽教育を受けている間に、音痴だと思い込んだり、自分の声を嫌いになったりしている人が多い。ある意味で、これは音楽教育が行き届き、成功した結果だ。声は心と直結している。声が出ないのは、殆どの場合心に問題があるからで、心を解せば声は出てくる。」とも述べた。

これは、前述のオリヴェロスの活動とも符合するものである。無理にオペラ歌手のように歌おうとせずに、自分の声に見合った表現を見つけようとする（別にオペラ歌手や、ベル・カント唄法を批判しているのではない。それらは、立派な文化の一つである。ただ、

オペラ歌手のように歌うことを絶対的な規範と捉え、飛びつくのがおかしい、と言っているだけである)。そうすれば、結果として、身体的にも負担をかけずに歌を歌えるようになる、自分なりに歌うことが出来るようになる、ということである。恐らく、音痴も同様のことで軽減するのではないだろうか。佐藤の場合、民謡やインドなどの民俗音楽を学んできたからこそ、言えることだろう。

学校の授業で、歌を歌うのは良いことだと思う。歌は身体が直接楽器になり、歌うとなぜか気持ちよくなることも多い。皆が同じ歌を覚え、何かの機会に皆で歌うのも気持ちよい。また、普段の話し方を見直し、声が上手く出なかったり、喉に負担がかかるのを直したりするために声楽を学ぶのは良いことである。しかしそれは、声によって可能な、様々な表現方法があることを覚えておかなければ、同じような過ちを犯すことになる。しかし現状では、教師自身が声による様々な表現を学んだりするのは難しいし、私自身を含め、ベル・カント唄法に精通していない、どっちつかずの状態である。だから、せめて変な規範や前提を置くことをやめ、身体的に負担がかからないような発生や声の強張りを解すことを学んでいくべきではないだろうか、と思っている。

## 6. 「遊び」、「感性」について

私は最後に以下のような質問をした。「あなたの活動には、遊びのようなものが多く含まれている。それは、感性と遊びに密接な関係があるからか。」この質問をしたのは、「遊び」

が彼女の教育的な活動の魅力であり、同時に誤解されている部分である、と思ったからだ。

また、私自身そのことを上手く整理出来ていなかったからである。

佐藤は「人の精神には遊びの部分があり、何かしら工夫をしようと考えたりする。それは、例えばリズムを工夫したりすることで、だからこそ、恐らく全くリズムが無い、理論がない音楽は無い。遊びのような活動だが、それはそのような思想や確信があってやっていることで、単に遊んで、ばらばらになってしまっはしょうがない。」と答えた。

「人の精神の遊び」には、理論のように合理的、明晰なもののみならず、それとは矛盾するような思考、論理にとらわれない、妄想のような流動的な思考もふくまれるだろう。前章の『トトロ』の話や、前述のワークショップで見られた、普段の何気ない動きを少し工夫し、いつもとは違った独特の雰囲気を出していたことも、恐らくそこに含まれる。

このようなファンタジーを生み出す想像力、あるいは遊びや妄想について中沢新一（2006）の意見を参照する。彼が言うには、人間が新人（ホモサピエンス・サピエンス）になってから脳のつくりが変わり、他の動物では繋がっていない大脳内部のニューロンが繋がった。身体の中を駆け巡る「心」のようなものは、人間にも動物にもあるが、動物は食べられるか否か、などといった生死に直接関わる判断、合理的な判断のみを行うが、人間はそれだけではなく、人間は、妄想（「心の内面で考えたことと外界の現実が、対応関係を見出せない状態」）のような非合理的な、役に立ちそうもない、現実離れしたことを考えられるようになった。しかし、そのような流動的で矛盾する思考、妄想に憑かれて

いては現実世界で生きていけない。そこで、心の合理的な面が言葉などと共に作用して、妄想を無意識の内へと押さえ込もうとする。中沢（2006、p.14）は以下のように述べている。

「言葉というのは、非常に合理的に出来ています。主語と述語の対立をもとにして複雑に形成されたこの言語というもの、世界中のあらゆる言語という言語が同じ基本構造をもっていることがわかっています。（省略）こういうことばの構造を使って、自分の心に立ち起こるイメージを整理したり、それを順序立てていくと、外の現実世界をつくっている構造や、そこにこれからおこるであろう出来事の構造とだいたい同じ型（ホモモルフィズム）で動く構造を、心の中につくりだすことができます。ことばがもっている文の構造は、私たちが自分の心の内部に抱え込んだ爆発的な活動力に方向づけや秩序や構造をあたえて、私たちが妄想や個人的な幻想に陥らないようにして、日常生活がまちがった方向に踏み込んでいかないようにすることに成功しました。」

はじめにあった混沌に対し、言葉は合理的に思考を整理し、方向づける（前述の市川の発達過程の説明にもあったように）。また、言葉は普遍的なものなので、他者との共通認識を図り、コミュニケーションをし、社会を形成することにもなるのである。そして中沢は、言葉（合理性）で出来ていながらも、それを強靱な力で突き破り、異世界や現実を違った

角度で見せるものとして芸術を位置付けている。

中沢は、芸術の原初（宗教的な祭事）に食物の確保や「増殖儀礼」―生死に直接関わる部分―と、人間の生を確認するような活動―それと対立するような心の働き、妄想があった、と暗に示している。今まで何度か言及してきた「人間がなぜ生きているか」などという問いは、生死に直接関わっていない。そんなことは考えずに普通に食事を得て生きていた方が、よほど身の為だろう。しかし、妄想する人間の心には止めがたいことなのだ。芸術や哲学というものは、直接役には立たないかも知れないが、無くてはならないものである、というのは正にそういうことなのだろう。

今まで述べてきた、諸々の芸術論は中沢の意見に帰結する。人間の脳（心）には、合理的な部分も、非合理的な部分もある、だからこそ、芸術（より広義には遊び）が生まれたというのだ。前述のニーチェの「大いなる理性」＝身体や「アポロとディオニュソス」の芸術論は、既にそれを予期したものだったのだ。また、「遊び」について、中沢の議論をより明晰、詳細に検討したロジェ・カイヨワの議論もあるのだが、本論ではそこまで力が及ばない。今後の課題である。

中沢の議論は、「流動的な心」（佐藤がいう心とは違う意味だが）の活動についてだが、それは本論で前提としてきた身体、感覚（心身は不可分のものである）があってこそのものである。また反対に、本論で述べてきた身体も、中沢がいう「心」あってこそのものである。



この役には立たないかもしれない工夫、そしてそれによってもたらされる独特の雰囲気について、今田（2007、p.9）は以下のように述べている。

「付属品と思われがちな、アクセサリーがもたらすのが、雰囲気であり、スタイル＝様式である。（省略）芸術は、遠い時代の、遠い国の出来事、でも、おしゃれは、自分のことである。そして、芸術を支えているのは、おしゃれをしたい、と思う精神である。」

今田の意見には、学校の音楽はおしゃれではない、という意味も込められている。だが、今田や佐藤の考えには、少なくとも音楽とは人間の自由な精神活動（中沢の言う「流動的な心」）の所産であるという考えが共通している。そんな確信があってコーディネートされた教育と、単に楽しく、遊びのようというのでは、その質が歴然と違ってくるのではないだろうか。

本章では、佐藤の活動を例に、身体と音楽の接点を探ってきた。佐藤の活動の中にある舞踊的な身体活動は、音楽のリズムに対応し、反応するものであるとともに、音の動き（エネルギー、空間、時間）を身体的に理解するものであった。また、「レイン・スティック」に見られたように、（楽器の）音を様々な感覚で感じるもの、感性を育むものであった。そして、創作活動などによって、自然発生的に、音楽療法的な効果が得られたのであった。

本章の冒頭で述べた、ろう者と聴者に共通するもの、音楽教育において大事なものも分

かった。それは、佐藤が述べたような「心」である。音楽に寄り添い、楽しい、心地よいと感じとる心、音楽をしたいという、自発的な心が大切なのである。別に特別なものではないが、音楽の原点に戻り、考えた佐藤の活動によって、それが分かったのだった。

また、音楽が人間ならではの活動、「遊び」のような活動の1つであることも分かった。前章で、シェーファーの言を借りながら、音楽には理性的な部分（理論）とそうではない部分（感情）があると述べたが、それが人間の脳の造り～「流動的な心」に拠っていること、それと切り離せない身体が可能にしていることが分かったのである。

では、次章で今までの考察を踏まえ、音楽教育とは何か、考えてみたい。

### 第三章 音楽教育とは何か ～音楽教育における身体の可能性～

本論は、音楽（活動）と身体の関係、その関係深さについて論じてきた。今までの議論を振り返ると、第一章では、身体と芸術（音楽含む）の体験が密接であることに触れた。また、身体の使い方を指導することは、楽器を弾くときに大きく作用し、音楽にも影響するものであった。

第二章では、ろう児（者）へ音楽教育をしている佐藤慶子の活動を取りあげた。佐藤の活動の中にある舞踊的な身体活動は、音楽のリズムに対応し、反応するものであった。また、音の動き（エネルギー、空間、時間）を身体的に理解するものでもあった。これらは、リトミックで指摘されているように、心身の健康を促進するものでもあった。

佐藤の創作活動の中で扱った民族楽器「レイン・スティック」に見られたように、（楽器の）音を様々な五感で感じる、音の美しさを感じ、感性を育む面もあった。付言しておけば、佐藤の活動では、音楽は定義されるものではなく、「宇宙を感じる」と言う言葉に象徴されるように、感じるものであった。音楽は感じるその人によって、どう定義するのも可能なのである。私は、佐藤の活動を通じて、音楽は人間の経験一現に感じられる身体的なものも、過去の記憶も含む、それは個人的に起因するものでも、民族音楽のようにある集団に共有されたものでもあり得る一を音で表現するものなのではないか、聴き手はその音楽を遡って追体験したり、全く違う体験をしたりするのではないか、と思うようになった。あるいは、音楽は人間がいて、作る限り様々に定義し得るのではないか—無論、その中で

良いものもそうでないものもあるし、西洋音楽の理論は否定されない—と思うようになった。いずれにせよ、「音楽とは何か」に関する定義や言説が、音楽とは他よりも何か特別なものである、という亡霊に付き纏われているように感じたのである。しかし、本論は音楽とは何か定義するのではないので、この辺りで止めておこう。

以上のことから、音楽と身体が様々な次元で関わっていること、音楽教育における身体の重要性も示したつもりである。また、佐藤の活動と彼女へのインタビューを通じて、音楽に寄り添い、楽しい、心地よいと感じとる心、音楽をしたいという、自発的な心が大切なことも分かった。また、音楽が人間ならではの活動で、直接生活の役には立たない「遊び」のような活動の1つであることも分かった。音楽には理性的な部分（理論）とそうではない部分（感情）があるが、それは人間の脳の造り～「流動的な心」に拠っていること、身体はそれと切り離せず、それを可能にしていると言えることも分かった。

では、音楽教育とは何で、何が重要なのだろうか。ひとまず、アドルノ（1998、p.193）の意見を参照してみたい。

「音楽教育の目標とは、生徒たちの能力を向上させて、音楽の言葉とその重要な作品を理解することを覚えさせることであり、またそのような作品の理解に必要な程度にそれらを演奏できるようにすることである。それはまた、各楽曲のもつ水準を区別し、正確な感覚的直観力によって、個々の芸術作品の実質を造っている精神的なものを知覚できる段階

まで生徒たちを導いていくことでもある。」

アドルノのいう「音楽の言葉」は、楽譜を読むための楽典的な知識や、西洋音楽の諸々の制度（和声や形式など）で、音楽教育とは芸術音楽（西洋音楽、クラシック音楽）とその知識（「音楽の言葉」）を学ぶものである、また知識と感覚を対応させることや音楽作品の意味（意図）を理解すること、それらを理解するためにある程度演奏出来るようにすることである、というのが、アドルノの意図するところだろう。アドルノ（1998、pp.194～195）は、以下のように続ける。

「芸術においては『人為的な』要素と他の要素—それがどんな性質のものであろうと—の区別は存在しない—そこで自然な要素と思われているものは大抵は過去（歴史）に属しているものでしかない。芸術が人間的となるのは、人びとを共同体に組み入れたり、彼らのいわゆる遊戯（演戯）衝動を満足させたり、設定された課題に協力するよう彼らに勧めたりすることによるのではなく、せいぜい権威の伴った真正な芸術の作品形象に彼らが接して、自分たちが営んでいる単なる存在以上のものがある可能性、彼らが結び付けられているこの世界の秩序以上のものがある可能性を認識することによるのである。」

「自然な要素と思われているものは大抵は過去（歴史）に属している」というアドルノ

の見解は、第二章の最後で触れた中沢の意見と相反する。中沢は、人間の脳（心）には、合理的な部分も、非合理的な部分もある、そして時に合理性に抑圧されていた無意識（非合理性）が開花し、芸術（より広義には遊び）が生まれたと述べていたが、アドルノは、芸術は人間の意図（表意識）によって造られている、人間は歴史（文化でも良いと思うが）の流れに帰属すると述べている。これは、本論の見解とは異なるものである。

また、上記文後半の「芸術が人間的となるのは、人びとを共同体に組み入れたり、彼らのいわゆる遊戯（演戯）衝動を満足させたり、設定された課題に協力するよう彼らに勧めたりすることに」よらないという議論は、本論の第一章で言及した芸術の起源や体験に反するし、第二章で検討してきた様々な音楽活動とも対立する。アドルノは「せいぜい権威の伴った真正な芸術の作品形象に彼らが接して、自分たちが営んでいる単なる存在以上のものがある可能性、彼らが結び付けられているこの世界の秩序以上のものがある可能性を認識することによる」とも述べているが、それ以上大切な何があるというのだろうか。本論では、その体験こそ重要だと言ってきたのである。アドルノは、恐らく前述した「音楽の言葉」こそが大切で、それを理解しなければ音楽を分かっているとは見なしているのがある。彼の「せいぜい権威の伴った真正な芸術の作品形象」と発言には、それよく理解しない人々への軽蔑さえ感じられる。アドルノは、クラシック音楽を存続するには、皆が「音楽の言葉」を解し、クラシック音楽を理解するようになるしか無いと考えたのだろう。しかし、第二章の佐藤の発言を思い出して頂きたい。佐藤は「音楽の言葉」を権威的に教え

ることよりも、音楽をしたいという心を引き出し、生き生きと音楽活動をしていた。要は、それが結果的に、音楽（クラシック音楽を含む）に親しむ心、ある種の敬意を払う心に繋がっていけば良いのである。

このように、アドルノの見解と本論では相反する部分が多い。但し、アドルノが音楽教育において、音楽の知識と感覚を対応させること、音楽作品の意味（意図）を理解すること、それらを理解するために、ある程度演奏出来ることを主張しているのは、恐らく正しい。しかし、音楽＝芸術音楽（西洋音楽、クラシック音楽）に限定する必要はない（同書の中にもある、アドルノのポピュラー音楽へ対する批判は悪意に満ちている。また、ポピュラー音楽でもジャズでも、ジャンルなどに関係なく良いものは良い）。また、音楽作品に対する尊敬の念は必要だが、権威的に一方通行で教えられるのは誤っている。これは、現在の音楽教育にも見られる致命的な欠陥とも言える。学校は、教える場であるが、生徒に音楽をしようとする心が潜在的にあることを否定し（佐藤慶子の音楽は「心の抛りどころ、祈り」という発言を思い出して欲しい。また、音楽を様々な感覚で感じることに、その多様さを思い出して欲しい。確かに、人は文化の中に生まれ、育つ。しかし、音楽が既にあったからやる、学習するという、後発的のものだけに音楽をする動機を限定する必要はない）、「音楽は人類の偉大な文化である」と言い続けても、空振りするだけだろう。それは、生徒に対する不信感を内在しているからである。私は、別に知識を教えることを否定しているのではない。知識や演奏技術を教え、修練することで分かっていくことがあるからだ。

だが、それらをする動機は佐藤が言うような心であること、音楽教育ではそんな心を引き出す必要があるのではないか、と言いたいのである（それは、佐藤が言っていたように、結果的に出てきた音楽そのものにも影響するのである）。

これらを総括して考えよう。音楽教育とは、音楽をしようとする心、感性を育てること、音楽を感じとり（その振動、美しさ、構造等々）、様々な経験や感動をすること、音楽に関する諸々の知識、演奏技術と感覚を対応させながら学ぶこと、ではないだろうか。教師は、それらを踏まえ、一方的に教えるだけでなく、それらを誘発するために、上手くコーディネートする必要があるのである（無論、教師自身の知識、感性、経験がより必要とされ、それが授業にも大きく作用し、多様なものになるのだが）。また、今まで考察してきたように、音楽とは何か考え、身体に注目することで、それらを深めたり、多様な活動が可能になったり、あるいは、心身の健康を保つために寄与することもあるのである。本論の考察から言えることは、以上である。

本論は、身体と音楽について考察してきたが、その可能性のごく一部に触れたに過ぎない。むしろ、私はやっとスタート地点に立った気がしている。今後の展望・課題について述べると、思想の面では、本論で触れたメルロ＝ポンティの思想（あるいは市川浩などの身体論）について、もっと詳細に検討する必要があると思うし、本論では触れなかったジョルジュ・バタイユのエロス論や、昨今教育とも絡み合って盛んに議論されている身体論にも触れてみたいと思う。また、第二章の最後で「遊び」というキーワードが出てきたが、



それについてのロジェ・カイヨワ（同様にホイジンガもだが）の議論を考察し、更に実際の音楽活動とどのように符合しているのか検討していく必要がある。実際の活動では、まずアレクサンダー・テクニークの色々なエクササイズについて検討し、出来れば実際体験したい。身体的な音楽活動については、サウンドスケープ思想やそれに関したものを掘り下げていくことは勿論だが、リトミックを検討・体験すると共に、様々な音楽療法の活動にも触れて検討していきたい。特に、音楽療法の場合、心理学や生理学の裏づけとそれを応用して治療しようとする面があるので、その理解、活用、音楽性との兼ね合いなど（治療のために音楽性が隷属的になるのは好ましくない）、慎重に行いたい。また、発達心理学を応用し、西洋音楽の知識と実際の演奏を適切な時期に結び付けていくペース・メソードについて知りたいと思う。そして、何よりも自分の感性、音楽性を身に付けていくことが必要だと思っている。そうでなければ、創作活動などを上手くコーディネートも出来ないだろうし、音楽活動の質が良くならない、というのは前述した通りである。また、研究としてではないかも知れないが、本論で紹介した佐藤慶子とろう者の音楽活動のようなデフ・ミュージックについて、あるいは他の障害者の表現活動について知りたいと思っている。

## 参考・引用文献

青柳いづみこ（2007）、『ピアニストは指先で考える』中央公論社

テオドール・アドルノ（1998）、『不協和音』三光長治・高辻知義訳、平凡社

市川浩（2006）、『精神としての身体』講談社

今田匡彦、R.マリー・シェーファー（1996）、『音さがしの本』春秋社

今田匡彦（2007）、「サウンドスケープ、オンガク、そして音楽教育」、音楽教育実践ジャーナル vol.4 no.2

遠藤徹（2006）、『「気持ちのいい身体」の行方』、『身体をめぐるレッスン1 夢みる身体』鷺田清一編著、岩波書店

大町倫子（2002）、「舞踊のリズムと動き」、『舞踊学講義』舞踊教育研究会（代表・片岡康子）編、大修館書店

小野ひとみ（2007）、『アレクサンダー・テクニーク』春秋社

小山隆秀（2007）、『「歩み」と『走り』の身体伝承』、『青森県の民俗 第7号』青森県民俗の会編、青森県民俗の会

ポーリン・オリヴェロス（1998）、『ソニック・メディテーション』若尾裕・津田広志訳、新水社

アラ・グゼリミアン編著（2004）、『バレンボイム／サイド 音楽と社会』中野真紀子訳、みすず書房

河野哲也（2006）、『＜心＞はからだの外にある』日本放送出版協会

バーバラ・コナブル、ウィリアム・コナブル（2004）、『アレクサンダー・テクニークの学び方』片桐ユズル・小山千栄訳、誠信書房

佐藤慶子（2007）、『五感の音楽』ヤマハミュージックメディア

佐藤慶子（2006）、『響きの歌を聴く』ヤマハミュージックメディア

R.マリー・シェーファー（2006）、『世界の調律』鳥越けい子ほか訳、平凡社

スーザン・ソントグ（2005）、『反解釈』高橋康也ほか訳、筑摩書房

竹田青嗣（2005）、『エロスの世界像』講談社

竹田青嗣・西研編著（2003）、『はじめての哲学史』有斐閣

中沢新一（2006）、『芸術人類学』みすず書房

フリードリッヒ・ニーチェ（2006）、『権力への意志』原佑訳、筑摩書房

フリードリッヒ・ニーチェ（2006）、『ツァラトゥストラはこう言った 上』氷上英廣訳、  
岩波書店

フリードリッヒ・ニーチェ（2004）、『悲劇の誕生』西尾幹二訳、中央公論社

野間俊一（2006）、『身体の哲学 精神医学からのアプローチ』講談社

エリザベス・バンドゥレスパー編著（2005）、『ダルクローズのリトミック』石丸由理訳、  
ドレミ楽譜出版社

アン・フェーバー（2005）、「ピアノのレッスンにダルクローズのリトミックを取り入れる  
には？」、『ダルクローズのリトミック』石丸由理訳、ドレミ楽譜出版社

モーリス・メルロ＝ポンティ（1979）、『世界の散文』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房

モーリス・メルロ＝ポンティ（1988）、『知覚の現象1』竹内芳郎・小木貞考訳、みすず書  
房

マーシャル・マクルーハン、エドマンド・カーペンター（2003）、『マクルーハン理論 電  
子メディアの可能性』大前正臣・後藤和彦訳、平凡社

三浦雅士（2003）、『身体の零度』講談社

三浦雅士（2000）、『バレエ入門』新書社

宮崎駿（1988）、『となりのトトロ』二馬力・徳間書店

望月勝久、山浦達雄、齋藤一雄、土野研治（2006）、『障害児教育&遊びシリーズ⑥ イラストでわかる障害児のリトミック指導』黎明書房

山田敦子（2002）、「舞踊の運動特性と表現形式」、『舞踊学講義』舞踊教育研究会（代表・片岡康子）編、大修館書店

若尾裕（2006）、『音楽療法を考える』音楽之友社

若桑みどり（1984）、「芸術の原点への復帰」、『ユリイカ 9月号』西館一郎編、青土社

鷺田清一（2006）、『身体をめぐるレッスン1 夢みる身体』岩波書店

鷺田清一（2005）、『ちぐはぐな身体』筑摩書房

鷺田清一（2002）、『悲鳴をあげる身体』PHP 研究所