

音楽行為における「もの」としての作品の意義

—— 木村敏の時間論とラカンの欲望の弁証法を手掛かりに ——

清 水 稔*

1. はじめに

本論は、音楽行為と作品との関係性を、時間軸上において自己がどのように存在を認識し、どのように事象と関係しているか、という現象学的な視点から明らかにすることが目的である。なぜなら、それらを考慮しないことによって生じてきた行為と作品との関係性の不明瞭さが、音楽の教師や指導者に迷いを生じさせ、教師によって指導や評価が異なる現状をつくりだしているからである。阪井(2009)は〈音楽づくり〉において生じた「児童は楽しんでいるが、騒音だった」という小学校教諭のコラムをもとに、教師の創作指導におけるスタンスの違いを分析する中で次のように述べている。

殆どの教師は、2つのベクトルを自らの内に持ち、子どもたちといっしょに考えていけば、十分意味のある活動にできると考えたり、同時に「ぐちゃぐちゃではなかったか」、「音楽的な深まりや高まりに欠けるのではないか」という観点から悩んだりする、というのが実情であろう。(阪井 2009, p. 38)

このような音楽教育について考える際に、学習者の「行為」に主眼を置くか、学習する対象の「作品」を学ぶことに主眼を置くかというジレンマが生じているのは、創作だけではない。合唱や器楽合奏などでも、行為に音楽の本質的な意義が在ると捉えれば、自由な表現を許容すると同時に、作品の理解よりも生徒が楽しむことを教師は求める。反対に、作品に音楽の本質的な意義が在るとすれば、教師が学んできた規範的な正解に向かっ

て演奏が形づくられていき、その理解度が評価されることになる。つまり、指導者がどちらにスタンスを置くかで授業の様相は大きく異なるものになるのである。

戦後の我が国での音楽教育は、音楽の本質を「作品」の側に見ていることが多かった。その理由として17世紀のヨーロッパで生じた音楽美学と、それに基づくアメリカの「美的音楽教育」の影響を受けていることが指摘されている(吉野 2012, pp. 17-16)。ところが、音楽の行為も作品が有する機能も、人間の情動が関わる以上、事象の主体である〈私〉の〈実感〉を棚上げにはできない。例えば、母親が自分の子どもの演奏を聴いたとき、著名な演奏家の演奏よりも感動することがある。その事実が示すように、音楽から生じる感情や意味作用は、人それぞれの文脈における〈そのとき、その場所〉で生じることである。すなわち、音楽の働きは、作品の側に一般化された機能が在るのではない。音楽行為をする主体の側からの働きかけによって作品の価値は変容するのである。それにも関わらず、児童の主観を排除し、作品の側に一般的な価値が在るという思考は、主観を排除することで一般性を見出してきた近代科学的な思考に他ならない(中村 1992, pp.8-9)。

しかし、だからと言って、先の音楽教育における二項対立的なスタンスに起因するジレンマの解決として、指導者が(児童、生徒の)行為の側にパラダイムシフトをすることで事象を納得すれば良いということにはならない。「音楽的な深まりや高まり」を求めるという指導者の〈実感〉もまた時間軸上に生じた欲求の事実である。エリオットは、今までの音楽教育の在り方が、西洋音楽

* しみず みのる 東京学芸大学大学院連合学校教育学研究科芸術系教育講座

キーワード：存在論／認識論／音楽作品の意義／現象学的視点

の美学に基づいた狭い捉え方であると批判し、作品は行為の副産物にすぎないとしているが (Elliott・Silverman 2015, pp. 285-286), 17世紀の音楽美学の興隆もまた、人間の営みとして音楽の「行為」から生じたのは事実である。「行為」だけに主眼を置いてしまうと、どのような行為や音であっても〈私〉が価値を見出せば何でも良いということになってしまう危険性が在る。そのような指導者の〈実感〉を棚上げにすることもまた、前述の主観を排除する思考に他ならない。

この音楽教育におけるスタンスの対立における誤りは、社会的な文脈における固有性をもとに行為と作品の関係性を最初から対立的に捉えたところにある。この問題の解決に必要なのは、時間軸上での自己の認識と存在からの考察である。音楽行為と作品の関わりは、音楽そのものが、時間軸上での音の持続や構造を必要とする文化である以上、瞬間的にも歴史的にも時間軸の考察を棚上げにはできない。そこから、フッサールによる現象学を基盤に、ハイデッガーら現代哲学によって問い直されてきた「時間」と「空間」における自己の存在原理が、音楽の本質的な機能を捉え直すことに有効であると考えられる。

音楽という事象を時間軸上での自己の存在原理から捉えたとき、音楽のもつ機能的な意義は二つ見出される。一つは、主体の外部空間に認識対象として「音楽」をつくることによって自己の存在を了解すること、もう一つは、そのことによって言語から離れて身体性をもった自己を〈実感〉することである (清水2017, p.40)。すなわち、音楽は行為すること、さらにその行為に没頭するところに本質的な意義が在る。

しかし、この原理だけでは、行為に本質が在ることのみが目的として志向され、これまでの音楽観からの転換を試みた音楽教育も、主体の行為の追求へと再び狭められてしまう可能性が在る。あるいは、主体が〈そのとき、その場所〉で、音楽をつくるのが音楽行為の本質であるとして、即興的に音楽行為が出来ていれば良いという自己完結に陥ることも考えられる。長い歴史の中で (言い換えれば、人々の音楽行為が繰り返される中で)、作品がつくれ、演奏されてきたことも事実である。この音楽行為における「作品が有する機能や意義」を明らかにしない限り、教師が感じる「音楽的な深まりとは何

か」という〈実感〉は棚上げにされたまま、作品の演奏、鑑賞という行為、果ては、作品をつくることを目的とした作曲行為も意義を失っていくことになる。

そこで、先の命題の上に、二次的かつ補助的な原理が必要である。それは、音楽行為という運動から生じた「もの」である作品と、その作品との関係で生じている運動との関係性である。

時間軸上の創作から、演奏、鑑賞も含む一連の音楽行為において「作品」がどのような機能を果たしているのか。その問いに答えるために、本研究では作品を対立的に捉えて行為だけを論じるのではなく、作品もまた行為の中で生じたものとして論じていく。その上で、規範的なものへと志向する〈実感〉を棚上げにしないで、音楽行為と作品の関係性を捉えることにする。

本論で問う作品の意義は、あくまで〈私〉を問いかける者としての存在論における作品の意義である。そのため、作品の文化的な意義、経済的な意義といった視点は、今回の主旨ではないので触れないことにする。具体的には、現象学的視点から捉えられる自己と音楽の関係性をもとに、意味生成の構造を木村敏の「こと」と「もの」の理論からモデル化する。さらに、そのモデルを基盤としながら、ラカンの欲望論を手掛かりに「作品」と「音楽行為」との関係性を明らかにしていく。

2. 音楽行為と作品における二つの音楽観と先行研究

まずは、これまでの音楽教育における〈行為中心の音楽観〉と〈作品中心の音楽観〉の違いを「作品」という観点からまとめ、それぞれの問題点を述べる。その後、両音楽観の統合を認識論と存在論から試みている吉野の先行研究についてまとめた上で、本研究の意義について述べる。

〈作品中心の音楽観〉の代表的な思想に、「美的音楽教育 (music education as aesthetic education-MEAE)」が在る。それは、ベネット・リーマーが、「教える側にも、学ぶ側にも、音楽一般は本質的に美的教育であるべきである。」(1987, p. 191) とした1980年代にアメリカで構築された音楽教育の思想である。ここでは音楽行為が、表現する側と鑑賞する側に分けられる。作品は、その両者を媒介するものとして位置付けられ、作品には意味を伝達する機能が在ると見られる。そのため、聴衆は作品を

理解し、その価値を学ぶことが要求される。例えば、比喩的な意味があるにせよ「音楽で心を届けよう」というような表現は、現在でもよく見られる。だが、先に述べたように音楽における意味作用は人によって異なる。言語におけるコミュニケーションのように、表現する側と受け取る側の一致が無ければコミュニケーションが成立しないというものでもない。また「音楽の美的概念に従って最初に音楽教育を概念化した一人」(Elliott 1995, p. 27)とされるマーセルは、作品が作曲者によって普遍的な価値が付与されたものであるという思想を持っている。そのことは、マーセルの「音楽を理解するには、もちろん、聞くということは除外できませんが、正しい聞き方が問題なのです。」(1967, p. 22)と言う言葉からも分かる。このような音楽観の下では、聴衆は、聴く行為に対して〈正しいか、正しくないか〉という判断が求められることになる。そのため主体にとっての〈そのとき、その場所〉での音楽に対する価値は、疎外される事態となる。

それに対して、〈行為中心の音楽観〉における作品は、行為のきっかけであり、行為の成果と見なされる。スモールは、「音楽作品の過度な重視とパフォーマンスの軽視」をする西洋音楽における作品への一義的な見方を批判し(2011, pp. 22-29 参照)、「本来パフォーマンスは音楽作品を知らしめるために存在するのではないのであって、むしろ、音楽作品の方がパフォーマーに表現のための素材を提供している」(2011, pp. 28-29)と主張する。スモールにとって音楽は、個人や社会、自然との関係性の中で達成される行為であって、「作品もパフォーマンスという出来事の意味の一部になる」(2011, p. 33)と言うように、作品は行為の関連性の中に存在する。またエリオットは、作品を行為の結果として生じている様々なものの一部であるとして、音楽行為の成果物の一部であるとした。作品は、あくまでも行為における副産物であり、行為自体に意図があるとエリオットは主張する(Elliott・Silverman 2015, pp. 285-286 参照)。

さて、このような二つの主張があるが、作品と行為のどちらに本質的な機能が在るかと問われれば、それは行為に在ると言える。なぜなら、固有性を排除しないように、現象学的視点から音楽という事象を捉えたとき、音楽行為によって得られる主体の〈言葉ではない生命の喜

び〉に音楽の機能的な本質が見出されるからである(清水2017, p. 40)。すなわち、人間が世界でたった一人の〈私〉という固有な存在として生きている限り、作品ではなく、文脈に基づく主体の行為の側が音楽の価値として問われなければならない。

だが、「作品中心主義」に基づく〈作品中心の音楽観〉が本質ではないとして、〈行為中心の音楽観〉を二項対立的に思考の中心とし、美的音楽と対立させたエリオットの方法が正しかったかという点、そうではない。吉野(2011)はMEAEにおける対立について、エリオットが音楽的行為 musicing から獲得される認識を、「行為の中で考えること(知ること)(thinking (knowing) -in-action)」であるとしていることから、それも結局は認識を目的としていることを指摘する(p. 28)。その上で吉野(2015)は、エリオットの主張を、「MEAEとエリオットの対立は認識論内部における対立」(p. 92)であって、結局は「音楽が現実世界をどのように知るかをめぐる対立だったのである」(p. 92)と結論づけるのである。

つまり、〈行為中心の音楽観〉も、実は〈作品中心の音楽観〉が重視した認識のことについて論じているのであって、〈行為中心の音楽観〉が認識を論理で内包しながらも、合目的に行為を認識と対立させた結果、MEAEとの対立図式になったということである。そのような見解から、音楽の本質的な機能を捉えるときに、単に認識と行為を対立させて二者択一的に思考するのではなく、共通項である認識に、時間軸の視座を入れた存在論からのアプローチが必要なのである。

この二つの音楽観の統合を試みた先行研究として、前述の吉野の研究(2011, 2013)が在る。吉野は、リーマーと、その「美的音楽教育」に代表される「作品中心」の音楽教育を「認識の立場」であるとし、後者のエリオットの「プラクシスの音楽」に代表される「行為中心」の音楽教育を「行為の立場」であるとして、認識論、存在論の視点から、行為と認識の関係性をモデル化することを試みている。吉野は、両者の関係性を次のようにまとめている。行為はあらゆる認識に先立ちそれを生み出す(まずもって行為がなければそれを認識すらできない)、一方認識の方は行為を規制・限定する(つまり行為が放恣に流れるのをチェックする)。この

ように認識と行為とは相互円環関係の中で働く。(吉野 2013, p. 47) 自己が絶えず、時間軸上で音と関わりながら「つくりつくれる関係」において自己が生成されていくモデルがここでは示される。そして、認識される対象を「もの」、主体の行為を現在進行形である「こと」として、両者の関係性が性質の関係性として捉えられている。

だが、この視点だけでは、先の指導者のジレンマを解決するには至らない。吉野の提示するモデルでは、音楽教育に「こと」と「もの」の視点を提示するものの、音楽行為において「作品」がどのように機能し、どのような意義が在るかまでは論じられていない。認識と行為の関係だけではなく、「音」が主体の行為によって「音楽」という「作品」になり、それが「もの」として反復されるとき、音楽行為とどのように関係するのかが明確にならなければ、即興だけではない「作品」をつくることの意味や、既存の作品を演奏することの意味は見えてこない。

この問題で必要なのは、〈私〉という存在が、音をどのように認識し、そこから音楽への構成する中で、どのような「欲求」が生じているか、という時間軸上の視点である。つまり時間軸上において、ある時点からある時点への連続において、どのような関係が「こと」と「もの」において生じているか、ということである。そこで、時間軸上における自己の存在と音楽行為の関係性を、「こと」と「もの」の関係から先に捉えることにする。

3. 木村敏の時間論から導かれる音楽行為における「こと」の「もの」化

〈私〉は目の前の〈りんご〉を見たときに、〈りんご〉を認識する。その時、窓の外に遠くの木が見えて、〈りんご〉より小さく見えたとしても、〈私〉は〈りんご〉が〈木よりも小さい〉ということを知識によって了解している。主体を既に在るものとして排除することで共通世界を見出す科学的な思考は、一般化される「知識」の体系をつくり出した。しかし、一般化された「知識」を体系づけているのは、〈そのとき、その場所〉で生じている〈実感〉ではない。「知識」だけを一般性が在るとして取り上げて論じると、〈そのとき、その場所〉

の〈実感〉が失われてしまうことになる。音楽の機能を論じるときに、〈私〉の固有な〈実感〉を棚上げにはできない。

フッサールの現象学は、意識作用と認識対象の関係から存在を捉えることによって固有性を排除しない思考の方法である(竹田 2004, pp. 25-88参照)。竹田(2004)は、そのような現象学視点をを用いることで、「客観化され表象化された世界像を再検証する」ことが可能になるとする(竹田 2004, p. 76)。具体的には、分析する側が、主体によって異なる意識体験の共通構造を取り出すことである。そこから、音楽が時間軸上での事象であることを踏まえて、時間軸上での意識体験の共通構造を見出すことが必要となる。木村敏の時間論は、現象学の原理である意識作用と認識対象の関係を、日本語の「こと」と「もの」の性質に置き換えながら、時間軸上での自己の存在について論じたものである。そこで、木村の時間論から音楽の行為を「こと」と「もの」の関係として捉え直すことにする。

「こと」と「もの」の性質と関係性は、木村が著した『時間と自己』(1982)に詳しく論じられている。「こと」と「もの」による表現の差異は、日本語独特の用法である(木村 p. 12 参照)。しかしながら、その言葉の性質から捉えられる概念は、事象の性質を的確に表している。木村は、日常、我々が認識している世界は、「もの」だけで成り立っているのではなく別種の現れかたがあるとし、それを日本語では「こと」と呼んでいるとする。その上で、〈私〉と呼んでいるものが、「自分であること」、「私であること」といった「こと」にあり、形や所在をもたない不安定なものであると木村は述べる(pp. 8-9 参照)。そして、「ことがこととして成立するためには、私が主観としてそこに立ち会っているということが必要である」(p. 18)と木村が述べるように、「こと」が生じるのは、〈私〉が認識作用の原点として存在していることを意味し、〈私〉が存在していることが、事象としての「こと」を成立させているのである。

それら、〈私〉の「こと」は、主観として立ち会っている以上、〈私〉の存在する時間軸上において生じていることになる。そのため、時間の持続という運動が存在するためには、絶えず〈今、ここ〉において生じながら、「こと」は消え去る必要がある。さらに、その〈私〉

に生じている「こと」は、瞬間に一つの事象が消え去りながら連続しているのではない。後から同じ瞬間に様々な「こと」が生じていたのを見出すことができるように、時間軸上に同時に複数が進んでいる。木村は、「こと」が「私がいま現在ここにあるということの中に融合して同時に成立している」(p. 17) と言う。そして、同時に生じている「こと」が、〈私〉を成立させていても、意識された「こと」が「もの」になるのであって、「私たちの自己は、ことの現れに出会うやいなや、たちまちそこから距離をとり、それを見ることによってものに変えてしまおうとする」(p. 9) のだと言う。そのとき、「ものはわれわれの内面的・外面的な空間を占めている」(p. 16) というように、意識対象としての「もの」は、空間を占める空間的な質量化がされないと「もの」として存在できない。つまり、「こと」の認識には、意識作用による「もの」化が必要だということである。

このことは、「こと」が常に〈私〉の時間軸上そのものに生成する性質である以上、その本質は〈今、ここ〉からの消え去りであって、無意識の領野に輻輳しながら存在している差異であることに拠ると考えられる。〈今〉は二度とないものであって、連続する「こと」も時間軸上では差異としてしか生じない。空間的な時間の概念を排除したバルクソンの時間では差異しかないはずである。それが意識に向けた途端に「もの」として認識の対象と成り得るためには、「反復」によって空間としての質的な「もの」が生成されなければならないと言える。時間軸上の差異を保証するのは反復であり、また反復も、差異が生じていることによって保証されなければならない。反復と差異は、互いが互いを保証する関係にある。言い換えれば「こと」は時間軸上の差異であり、「もの」は「こと」に支えられた反復による空間での持続による空間的質量化なのである。

では、このような「こと」と「もの」の関係において現象が成立しているとき、〈音を聴く〉という「こと」が成立するためには、時間軸上における自己と音の関係において、どのように「もの」として認識されているのだろうか。

どのような音も認識されるためには、必ず時間軸上での持続がなければならない。極限まで瞬間を切り抜いても、音が持続している認識が在るということは、「時間

が変化している」という差異の中で、同じ音が反復されているのであって、時間軸上で切り取られた音の連続—言い換えれば、〈始まり〉と〈終わり〉が在るのである。

このような、〈始まり〉と〈終わり〉の時間上の経験が、〈私〉の「こと」として認識されるためには、意識対象の「もの」として空間上に立ち上がらなければならない。なぜなら絶えず消え去る「こと」の連続が時間軸の性質であるとき、音の持続の認識は、常に過去の〈始まり〉を想起することによって成り立っているものであり、それを〈今、ここ〉において同時に成立させるための空間が必要である。それが〈終わり〉として区切られたときに、一つの「音」として「もの」が空間に立ち上がり、意識を向ける対象となるのである。そのような「もの」化された音が在ることによって、時間軸での縛りを超えて他の「音」と関連することが可能になる。

それらのことから、時間軸上の音の認識において生じている働きについて、次のことが言える。〈始まり〉と〈終わり〉という二重の空間的な時間における意識作用と、それによる「もの」化の認識がその都度行われ、それらが互いに関係し、また輻輳的に多重な「もの」化が行われていると推察される。それを図式化すると、図1ようになる。この図1で示すように、時間軸の P1, P2 の意識作用によって時間軸上の「こと」を分節し ($t1 \rightarrow t2$)、その差異を空間的に位相することで「もの」化 ($t1' \rightarrow t2$) をすることが、「あれは〈私〉だ」という自己の認識を可能にする(木村の言葉を借りるなら「見る」という作用、「聴く」ということも当てはまる)。「もの」を認識することで回帰的に〈私〉の存在を認識するこの働きは、その対象である「もの」に自我イメージを見出し、「〈私〉はこれだ」という未来を先取りする自己(木村の言葉を借りれば「主語的な自己」)が生

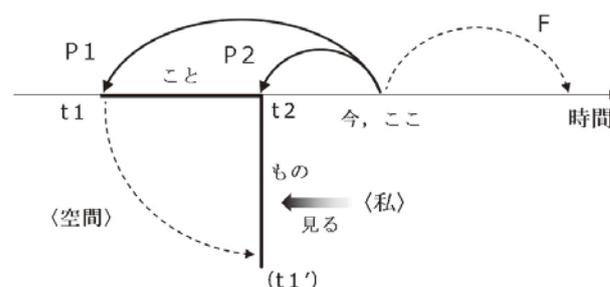


図1 「こと」の「もの」化における関係図

成され、〈今、ここ〉の現在をつくり出す運動（行為）の契機となる¹⁾。

さらに、上記の〈私〉に生じた時間軸の P1, P2 の意識作用は、知覚した「こと」を、「もの」化することで成立した認識である。その認識した「もの」から〈私〉に生じた「こと」は、主体の内部で同様の分節によって「もの」化されると考えられる。その内部空間の「こと」が分節されることによって生じる「もの」化は、過去の堆積から生じる自我イメージの生成であり、「もの」の写像として生じる「こと」であると言える。それが、象徴化による主語的な自己だと考えられる。それが、言語体系で分節、構造化されれば「内言」となり、音楽の体系で分節、構造化されれば「内的聴感」となる。つまり、二次的な「もの」化は、分節体系によって「表象 representation」となる「もの」が変わるということである。この内部空間の「表象」は、意識が有する志向性を生じる契機でもあることから、〈私〉は主語として「今、ここ」を先取りする意識作用 F となり、「あれは〈私〉だ」と想起される自己の P1, P2 の分節を回帰的に可能にしていると考えられる。このような輻輳して「こと」が「もの」化されていく構造と回帰的な〈つくりつくれる関係〉によって、言語における統語的な「意味作用 signification」を生じているのだと考えられる。これが、〈私〉として「生きている」（自己の持続の認識）ことの理解を支える原理である。

この原理から、時間軸上における一連の「音楽行為」と、そこから生じる「音楽作品」も同様の事態であると考えられる。それが「もの」として認識される以上、そこには時間軸上での〈始まり〉と〈終わり〉がなければならない。音楽をつくり出す側も、それを聴く側も〈始まり〉と〈終わり〉を暗黙のうちに了解しているのである。そのとき、〈私〉は音楽を構造として捉えている。〈私〉は、音型やリズム、あるいは構成など様々な要素で音の連続を区切る。その時間軸上での〈始まり〉と〈終わり〉の中で「もの」化された音のグループに対して、〈私〉は反復と差異を認識することで構造を捉えながら聴くことになる。そうして一つの曲として演奏を終える、あるいは聴き終えるのである。

この複雑な時間の区切りと音のグルーピングは、無意識のうちに輻輳して行われていることが推察される。す

なわち、主体の時間軸上の認識世界において、絶えず消え去る音は自己の存在原理に基づいて過去との未来が関連しながら「こと」が「もの」化される。そのとき、「こと」の「もの」化が輻輳して多層的に関連する中で行われることによって、空間的認識上に（あたかも建築物のように）音楽の構造が形成されるのである。つまり、現前して過去に過ぎ去る音も、主体の内部空間で構造化され、そこから未来の予期（期待）される音も構造的に主語的に「私はこれ」として生じているのである。

このような音楽の認知におけるグルーピングは、ゲシュタルト心理学に基づいてマイヤーとナムアによって研究され、それを基にした村尾の研究が在る（波多野編 1987, pp. 1-40 参照）。それぞれが結論としての原則を心理学の認知理論から導いているが、同じ理論の中でも、原則によってはグルーピングの不一致が生じる事実を認めているのは、主体の側での分節の仕方が、主体の存在における文脈によって異なるから当然のことである。そのようにグルーピングは法則化できることではないのだが、グルーピングすること自体は、共通項として用いることが出来るだろう。人は無意識のうちにグルーピングしながら、その都度、「もの」として認識をしながら反復し、構造的な関連付けを行うことで音楽を知覚していることは間違いない。瞬間、瞬間が消え去るだけであれば、同じ旋律が戻ってきた瞬間の感触、旋律のコントラストによる効果、連続したリズムが変化したときの驚きなど、構造から来る情動の変化と感情の想起は、起こりえないからである。

つまり、音楽をつくるにしても、音楽を聴くにしても、「音楽行為」は、音から生じる「こと」をもとに、数々の「もの」を複合的に関係させて構造を捉えることに基づく。主体はそこから生じる「〈私〉はこれだ」という主語的な自己を運動の契機とすることで、即興、作曲、演奏、そして全てに関わる、聴くといった行為を生成しているのである。

このとき、〈音楽をつくること〉で生じる「もの」は、物質的空間化されることで、ひとつの性質を有する。それは反復性である。つまり、空間化された「もの」は、時間軸を超えて反復することが可能になる。「もの」は、時間軸上において常に連続する「こと」の上で行為を成立させるものであるが、さらに、「もの」は、切り取

り、取捨選択し、結合することができる。つまり「もの」の空間的な反復性を生かすことで、〈試行錯誤 Trial and Error〉が可能になるのである。作曲は、即興演奏の音楽行為の連続性にはない音の取捨選択を可能にした行為であると言える。そこでは、音の選択において〈誤り Error〉が許される。この〈誤り〉は一般性を持つ〈誤り〉ではない。それは、時間軸上において〈私〉に生じた主語的な自己の「欲求」に基づくことである。

では、その主語的な自己の「欲求」とはどのようなもので、どのように関係しているのだろうか。「欲求」が時間軸上の区切りに作用し、「こと」の「もの」化を可能にしていることに着目し、時間軸上の区切りにおける〈私〉の「欲求」について自己の関係性から紐解くことにする。

4. ラカンの「欲望の弁証法」から導かれる〈技術〉を補う「もの」としての「作品」

作曲という行為では〈試行錯誤〉が行われる。それは、鳴らしてみた、歌ってみた、など音楽となる断片をつくってみたが、「そうではない」という思いから他を考えてみる、という行為である。そのような時間軸上における音の選択の〈誤り〉は、主体の「欲求」に対しての〈誤り〉であり、鳴らしてみても知る〈誤り〉である。

なぜ、自分でつくったにも関わらず、欲求を満たさないのか、なぜ鳴らしてみないと分からないのか。その理由は、ここまで述べてきたように、時間軸上の「こと」が「もの」化されて認識されるとき、輻輳して無意識の「こと」が同時に存在していることに起因すると考えられる。そこから、音楽行為における欲求や、音の選択の〈誤り〉の性質を明らかにするには、無意識の「こと」に眼差しを向ける必要があると言える。つまり、音楽行為における「音」と「欲求」の関係を見出すためには、無意識の「こと」を含めた「音」と「欲求」の関係を、時間軸上の〈私〉における「こと」と「もの」の関係から見出さなければならない。

そこで試みたのが、ラカンの「欲望の弁証法」を用いることで、無意識の「こと」を含めた「音」と「欲求」の関係を考察することである。「欲望の弁証法」は、時間軸上の作用を踏まえて、無意識の領野における欲求と言語の構造化の関係を構築した理論である。主体に内的

な「こと」が生じるプロセスは、音楽も言語も主体の外部空間に音の差異を認識対象とし、内部空間で「もの」として構造化していく点で同一である。その共通点によって、音楽における「こと」の「もの」化と欲求との関係性が導かれる。また一方で、「こと」の「もの」化から生じる意味作用は、言語体系では、日常用いられる機能ゆえに固定的であるが、音楽ではそのような固定化された意味作用は、本質的には存在しない。音楽から生じる感情や意味作用は、人それぞれの文脈における〈そのとき、その場所〉で生じることである。言語のように「水を取ってほしい」という音の現前が同じ行為を触発する、というようなデノテーションとしての機能は、閉店時に流れる《別れのワルツ》のように社会的文脈によって付加されない限り生じないことである。これらの音楽と言語の共通点と相違点を踏まえることで、「欲望の弁証法」から音楽行為と欲求の関係性が見出される。それと同時に、音楽行為における「作品」の機能と意義が見えてくる。

「欲望の弁証法」は、シニフィアンの連鎖と無意識の領野における言語活動の作用が理論の基盤になっている。シニフィアンは言語記号における意味を表す「もの」である。私たちは、日常、シニフィアンに対して意味内容であるシニフィエを主体の側から恣意的に関係付ける意味作用 (signification) をしている (ソシユール 1940, pp. 96-97)。ラカンはその主体の側からの恣意的な働きに欲求との関連を見出し理論を構築した。シニフィアンの連鎖は時間軸と空間軸における主体内部の文の生成における働きである。その理論は、言語活動における「隠喩 metaphor」と「換喩 metonymy」が在るという事実によって導かれた理論である (Lacan 2006, p. 578)。ラカンは、主体が言語活動において「置き換え substitution」と「結合 combination」の二軸において恣意的な操作をしていることを主張した (Lacan 2006, p. 578)²⁾。精神分析における自由連想法が裏付けるように主体の内的世界において、それぞれの操作の局面においてシニフィアンはどこまでも連鎖していくのである (Lacan 2006, p. 578)。

その連鎖を区切ることで構造化をしていく分節は、主体にとって純粹に自律的な生成ではない。「こと」を「もの」化しながら構造として認識していくためには、

構造として組み立てるための法則的な体系が必要である(第3項を参照)。そのような構造化を可能にする体系は、互いに〈在る〉ことを承認しあうためにも、人間の語らいによって絶えずつくられている必要がある。そのような語らいをつくり出す不特定多数の他者を、ラカンは「大文字の他者Autre」と名付けている。すなわち、それを用いて「分節」すること自体が、「大文字の他者」自体が有する体系づけられた連鎖の作用に触れることになる(Lacan 1988, p. 244)³⁾。それゆえラカンは「無意識は他者の語らいであるthe unconscious is (the) discourse about the Other」として、「人々の欲望は他者の欲望であるman's desire is the Other's desire」と定式化するのである(Lacan 2006, p.689-690)⁴⁾。

その上でラカンは、その「大文字の他者」による分節作用を基盤に、人間の〈欲望〉が、〈欲求〉と〈要求〉の対立・矛盾を介して弁証法的に発生すること理論化した⁵⁾。それが「欲望の弁証法」である。ラカンは「欲求」と言葉の関係を時間と空間の二軸において通時的に構造化するために〈欲求〉と〈要求〉と〈欲望〉の3つに分けて使用している。はじめに生物学的で根源的な〈欲求〉が主体には在る⁶⁾。その〈欲求〉が解決されるには「声」として現前されなければならない。それゆえ〈欲求〉は、言語という体系を用いることで〈要求〉として象徴化される。だが、言語は、(後に述べるが)「父の名Nom du Pere」を機能としてもっているがゆえに〈欲求〉をすべて象徴化しない。それゆえ、〈欲求〉は、その言語がもつ特性によって、意識上の〈要求〉と無意識上の〈要求〉とに二重化(splitting)される。その二重化による矛盾から生じるのが〈欲望〉である。それは、「大文字の他者」である言語活動を主体の意識が通過するがゆえに生じる主体の行動の契機である。

そのとき、〈要求〉の二重化によって生じる〈欲望〉を真に満たすためには、無意識の〈要求〉を生じさせている〈欲求〉へと近づかなければならない。そこで、主体は、「もの」として現前させる〈要求〉を、出来る限り〈欲望〉を満たす「もの」にしようと「言語活動」を駆使することになる。人は、言葉自体が〈欲望〉を生じさせながら、それを契機として解消のために言葉を紡ぎ続けるのである。しかし、言語活動には、言語であるが故に〈欲望〉を満たすには、限界が在ることがラカンの

理論から導かれる(フィンク2015, p. 171)。人間が言葉の世界に参入し、社会化するプロセスをラカンは「エディプス」として論じる。内田(2002)によって端的にまとめられた文を次に引用する。

「エディプス」とは、図式的に言えば、子どもが言語を使用するようになること、母親との癒着を父親によって断ち切られること、この二つを意味しています。これは「父性の威嚇的介入」の二つのかたちです。これをラカンは「父の否=父の名」(Non du Pere/Nom du Pere)という「語呂合わせ」で語ります。(内田2002, p. 187)

言語の本質的な機能は、理性という言葉に置き換えられるように、〈欲求〉に対して禁止するものである⁷⁾。言語体系という既に語られた世界の中に、人々が要求し合う中でつくり出した「こと」が内包されている。社会、倫理、イデオロギー、慣習といった、それらの内包されている〈他者のまなざし〉が言葉には在る。それがないと主体の生物学的な〈欲求〉はむき出しになり、言語の無い動物的な生の持続、あるいは〈私〉が生じる以前である自然の持続の一部へと還ることを欲するようになる(フィンク2015, p. 167)。すなわち〈要求〉において言語を用いる以上、見えないながらも常に〈要求〉に作用する「こと」として語り続け、〈欲求〉は常に主体の意識の裏に隠れてしまうのである。それが〈要求〉に二重化を生じ、矛盾となって弁証法的に〈欲望〉を生じているのである。だが、そのことは、主体に「欲求不満frustration」を知らずに堆積させることになる。

では、言語によって〈私〉になる〈私〉は、常に〈欲望〉を抱えながら、〈欲求〉へと近づけずに「欲求不満」を抱え続けるしかないのだろうか。ここにおいて、「音楽」の意義が改めて明らかになる。それはラカンの言葉を用いれば「対象a」を遠ざける、あるいは叶えるための音楽の意義である。

人は、常に〈何か〉を〈欲望〉し続ける。生活の様々な場面で、物や出来事、目に見える価値まで、それぞれの形で〈何か〉を目指す。そのことは、〈既に在る世界〉に参入したときから、二重化による矛盾を課せられる人の宿命であると言える。ラカンは、言葉にならなかった

「こと」の部分（要求の二重化によって生じた〈ずれ〉）を埋めようとする欲望の対象を「対象a」と呼び、到達可能な「主体の欲望の支え」として論理に導入した（松本 2015, p. 281）。「対象a」は主体によって異なる。石に過ぎないものが宝石となり、あるいは、海辺で拾った貝殻が主体にとって特別な意味をもつように、主体は「対象a」が生じると〈何か〉を無意識に〈欲望〉し、主体固有の「幻想fantasum」を抱くことで、主体の隙間を埋める意味をもつようになる。言葉にならなかった残余である「こと」だけの世界は、ラカンによって「現実界」と呼ばれる⁸⁾。それは、精神病の原因となる領域である。「対象a」の顕現は「現実界」の接近を意味しており（松本 2015, p. 285）、普段は言語による「もの」化の象徴的作用と〈何か〉への〈欲望〉と「幻想」によって覆い隠されている（松本 2015, p.286, p.386）。しかし言語の正常な機能が失われて、主体の意識が「現実界」に触れるようになると実際の世界と空想の区別がつかない事態となる⁹⁾。そのため言語体系が「〈私〉が何者であるか」という存在への問いの応答として常に「もの」化されている必要がある。一方で、そのような、自己の存在を保証するはずの言語体系も「シニフィアの連鎖」ゆえに、生と死という生物学的な原理の反復に出会う可能性がある。人は言語によって未来の〈私〉の「こと」を思考することを可能にする。死を概念として捉えることを可能にする言語は、未来という死の可能性と約束を〈今〉に引き寄せる。「生きたい」という欲求の自覚は、死の可能性の背理的認識である。そのため、人間はときとしてスポーツや芸術など、何らかに没頭することで言葉から離れる必要がある。

そのとき「音楽」や「音」が、言語の体系と同様に時間軸上の音のシニフィアンを有する体系として、私の鏡像としての言語の位置に代入される。すなわち、「こと」の「もの」化によって生じる「〈私〉はこれだ」という主語的な自己が、言語による象徴化ではなく、音によって表象されることで、言語からの離脱が生じる。そのことは「音楽」や「音」が、意識化された「もの」として〈私〉の存在を保証する「鏡像specular image」となりながら、残余に生じる〈欲望〉の世界を満たす「幻想」を生じさせる。それは「現実界」へと引き込む「対象a」の顕現の妨げを同時に果たしていると考えられる。

つまり、〈私〉の意識が音楽に向かえば向かうほど、言葉から離れることになり〈欲望〉を埋めていく。この状態は、木村敏が「私が無心に音楽に聞きほれている」とき、「音楽と私との区別が全くない」と述べた状態に他ならない（木村 1982, p.81）。そして、主体が没頭した音楽行為を終えたとき、〈始まり〉から〈終わり〉までの時間の分節が生じる。同時に、〈私〉が「音楽」から離れて「音」が〈私〉ではない「もの」として認識される。いわゆる〈我に返る〉状態になる。そのとき主体は、音楽行為を「もの」として反復し、言葉による意味作用（signification）が行われ、「作品」や「行為」は、言葉としての意味、すなわちシニフィエを持つことになる。演奏を終えたのちに、あるいは聴いたのちに「良かった」とか「感動した」と口にする瞬間である。

このような構造を踏まえて、音楽と作品の関係を見たとき、「作品」の機能と意義も明らかになる。それは、音楽行為の〈技術〉を補う「もの」としての機能と意義である。主体が音楽行為をしているとき、内的にも外的にも意識上に現前する音と、そのときに生じている無意識の〈要求〉とが乖離するとき、〈欲望〉は満たされない。それは、主体にとって〈割り切れない思い〉を生じさせる契機となる。言い換えれば、意味作用によって感情が象徴化されたとき、「これではない」という言葉が心に浮かぶ事態である。

現在、私たちが耳にする音楽は、人間の文化が発展し、もはや個人や平易な技術ではつくり得ない音の世界である。その音の世界は「既に語られた世界」として、主体の誕生から〈今、ここ〉まで関わる。それによって、主体は、平易な技術では成し得ない音の世界を無意識に〈要求〉していると推察される。すなわち、音楽行為をするとき、音や音楽を現前させる主体の技術が〈要求〉を満たす水準でないと、主体は「欲求不満」を生じることになるのである。これは、主体の内界と外界の両方に言える。まずは、主体の内界に音がつくられること（内的聴感）において技術が必要であり、その内的な音が無意識の要求を満たしていたとしても、外界に現前させる技術が必要である。

このような主体に〈音楽をつくる〉技術が不足しているとき、技術的に満たされた音の選択をなぞって、音を現前させる「演奏」という行為が、その要求を満たす可

能性となる。ここに、〈作品(もの)としての音楽の価値〉が在る。他者によってつくられた音の世界が、主体の欲望を満足させるのである。

5. 主体と主体の音楽行為をつなぐ「もの」としての「作品」や「様式」

まとめると次のことが言える。言語から離れるためには、「音」を「音楽」へと構成していくことが、主体の知覚と運動の構造に巻き込まれることが必要である。そこから、〈私〉が行為主体として〈今、ここ〉において音を現前させていく即興が、音楽行為の本来の姿であったと推察される。しかし、時間軸の持続の中で、音楽行為から生じる「こと」が、主体の満足と乖離していったと考えられる。なぜなら、主体が認識するためには、時間軸上の「こと」を「もの」化する〈区切り〉が必要であり、そこには「大文字の他者」という〈既に在る体系〉による分節を必要とするからである。無意識で生じる「音」や「音楽」の〈要求〉は、つくられる「音の世界」が、文化や社会が進化する中で変化していくことによって連関的に変化していく。音楽によって満たされる〈欲望〉は、物質的他者として現前させる〈技術〉を求め、〈技術〉が現前を可能にしているうちは良い。しかし、人は言語によって〈私〉が鏡像的に生じている以上、〈私〉は常に「そのもの」ではない。〈欲求〉は二分化され、満たされることのない〈何か〉を求め続けることになった。その〈何か〉が行動の契機となる人間の宿命によって、時間軸上で絶えず変化し、進化する環世界において、「音楽」の体系の〈私〉の〈技術〉は乖離を生じていくことになるのである。

そこで人は体系をつくることになる。音階や構成などのルールが生成されると、即興演奏が可能になる。音楽をつくるのが平易になるのである。和声学といった体系や、文化によって異なる音楽の様式も、反復性をもった「もの」である。その「もの」を借りて、行為という「こと」が生じる。「もの」は、世界と自己が関わる中で生じる〈要求〉と現前する「音」が接近するように、乖離していくのを埋める〈技術〉を助けるのである。一方、即興演奏では成し得ない「音楽」の世界が、その〈技術〉によって「もの」化されたとき、その「もの」と出会った主体は、〈要求〉を満たしながらも、他者の

〈欲望〉を知らずに引き受ける。そのため、主体も気付くことのない〈欲求〉を呼び起こしながら新たな〈欲望〉を生じる。それゆえ、〈技術〉としての「もの」は、人の音楽行為を支えながらも、それ自体も、社会の変化と連関しながら、体系や様式を変化させていったのだと考えられる。

音楽教育においては、次のことが言える。すなわち、表現や鑑賞など、音楽行為の違いは、「音を現前させる技術の違い」ということである。音楽行為における「音」と〈私〉の関わりに本質的な機能が在る。それは、お互いが構造において絡み合うことによる言語の網目からの離脱である。そのことによって得られる喜びは、「音」との出会いによって得られるものであり、「音」や「音楽」を現前させる主体は自他を問わない。言い換えれば、お互いに人は、「もの」化によって〈技術〉の差を助け合っているのである。また、主体自身の〈欲望〉を満足させることは、他者の〈欲望〉を充足させることと同一である。自身も知らない〈欲求〉が〈要求〉になるときに通過する「大文字の他者」には他者の〈欲望〉が在るとするのがラカンの論理であった(第4項参照)。本当の〈欲求〉は、自身も分からない。そこに出会いたくて、「もの」をつくる。だが、「もの」は常に他者の〈欲望〉を抱え込む。〈欲望〉を満たすことで、見えない〈欲求〉を満足させるには、「もの」を現前させるだけでなく、「他者による承認 to be recognized by the other」(Lacan 2006, p. 222)が必要である。

すなわち、他者の〈欲望〉を叶えていることが、他者によって認められることで(拍手をもらう、称賛されるなど)分かったときに、主体は満足するのである。主体は常に自己へと向かいながら他者に向かい、他者に向かいながら自己へと向かう。ラカンの他者を鏡像として自我を得る理論は、ナルシシズム(the narcissistic relationship)に裏打ちされていながら、その実、他者を愛することの欲望としての写像(the specular image)である(Lacan 2006, pp. 461-463)。自己と他者は同一である。例えば、宗教における無償の愛としての行為が、同時に、その行為自体が自己の宗教的欲求を満足させる自己愛にもつながっているのと同様である。

ここにおいて、次のことが言える。「音」を「音楽」へと構成する中で、「もの」は〈要求〉や〈欲望〉を満

足させるために必要な「技術」を支える「もの」である。そして、「もの」化された「作品」は、自己と（人の）他者を時間と空間を越えてつなぐ〈他者の承認〉のきっかけとなる、〈私〉の存在を保証する「もの」である。（体系なども含めて）「作品」は、再び、その選択された音に基づいて「演奏」という音をつくる行為を可能にする。それは、高度な「技術」の「音の世界」が日常に溢れるようになった現代において、他の主体の〈要求〉や〈欲望〉を満たす音楽行為を可能にしていくのである。

本研究は、現象学的視点からの音楽へのアプローチであるが、これを一般的な命題とするには実践的事実としての検証が必要である。しかし、今後の音楽教育における実践や理論を考察していく上での視座となり、問題を解決する手掛かりになるだろう。

注

- 1) 木村は、時間軸上における自己の認識が「あれが私だ」という過去の反復と「私は…だ」という過去の反復を認知する作用の円環関係によって成立しているとす。前者を自己の術語作用とし、後者を主語的自己とした（1982, pp. 79-86）。
- 2) シニフィアンの連鎖の根拠となる隠喩と換喩の機能は、「ファルスの意味作用」（Lacan pp. 575-584）で述べられている。
- 3) 「こと」を「もの」化する分節の際、主体は、「大文字の他者」という他者によってつくられ続ける体系自体がもっている運動の契機を引き受けることになる。それは、他者の体系自体が持つ統制（コントロール）には、他者が欲望したいと望んでいるものの対象が換喩的对象として機能しているからである（ラカン 2005, pp. 136-137）。
- 4) この定式の根拠については、「フロイトの無意識における主体の転覆と欲求の弁証法」（Lacan pp. 671-702）に詳しい。
- 5) 「欲望の弁証法」については4)の論文に示されている。その解釈については、松本の精神病理診断からの解釈（pp. 177-185）とグラフの解釈を中心とするブルース・フィンクによる『エクリを読む』の第4章（pp. 155-183）を参照した。
- 6) 欲求は母との関係から生じる生物学的に根源的なものである（Lacan 2006, pp. 579-580）。松本は「生存や自己維持のために必要とされる欲求である」（p. 178）と端的にまとめている。
- 7) 「〈父の名〉」は、シニフィアンの体系の総体を意味し、それが存在することを許可し [=可能にし]、その法をなすという機能を持つ」（ラカン 2005, p.352）と定義されるように、「人は自分の存在をいくらか諦めるように強いらられる」（フィンク 2015, p. 167）のである。
- 8) 目の前の事実を意味する「現実」とは異なり、認識されないが〈私〉と関係する世界を意味するラカンの用語。
- 9) 「父の名」の機能が失われて、シニフィアンの連鎖を持たない「現実界」は、精神病を引き起こすことになる（松本 2015, pp. 226-228）。

引用文献

- 内田樹（2002）『寝ながら学べる構造主義』文芸春秋。
- 木村敏（1982）『時間と自己』中公新書。
- 阪井恵（2009）「〈音楽づくり〉の理論をめぐるスタンスの整理—学習論における客観主義vs. 構成主義、『音楽』観における本質主義vs. 構成主義」『研究紀要』第43集、国立音楽大学, pp. 37-48。
- 清水稔（2017）「『こと』としての音楽の存在意義—時間軸上における自己と音楽の関係性から—」『学校教育学研究論集』第35号、東京学芸大学大学院連合学校教育学研究科, pp. 31-44。
- スモール、クリストファー（2011）『ミュージッキング—音楽は〈行為〉である』野澤豊一・西島千尋訳、水声社。
- ソシュール、フェルディナン・ド（1940）『一般言語学講義』小林英夫訳、岩波書店。
- 竹田青嗣（2004）『現象学は〈思考の原理〉である』筑摩書房。
- 中村雄二郎（1992）『臨床の知とは何か』岩波書店。
- フィンク、ブルース（2015）『「エクリ」を読む—文字に添って』上尾真道・小倉拓也・渋谷亮訳、人文書院。
- マーセル、ジェームス・L（1987）『音楽教育と人間形成』三田節子訳、音楽之友社。

- 松本卓也 (2015) 『人はみな妄想する－ジャック・ラカンと鑑別診断の思想』 青土社.
- 村尾忠廣 (1987) 「楽曲分析における認知」『音楽と認知』波多野誼余夫編, 東京大学出版会, pp. 1-40.
- 吉野秀幸 (2011) 「音楽教育における『行為の立場』」『メディア・記号・芸術』No. 4, 東北大学大学院情報科学研究科人間社会情報科学先行メディア情報学講座メディア記号論研究室, pp. 14-54. 吉野秀幸 (2013) 「音楽教育の理論モデル構想—『認識の立場』を超えて」『大阪教育大学紀要』第I部門 第62巻 第1号, pp. 37-49.
- 吉野秀幸 (2015) 「David J. エリオットの音楽教育哲学(前) —Music Matters (1995) 解題—」『大阪教育大学紀要第I部門』第63巻 第2号, pp.79-90.
- ラカン, ジャック (2005) 『無意識の形成物 (上)』 佐々木孝次・原和之・川崎惣一訳, 岩波書店.
- リーマー, ベネット (1987) 『音楽教育の哲学』 丸山忠璋音訳, 音楽之友社.
- Elliott, David J. (1995) *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. Oxford: Oxford University Press.
- Elliott, David J. · Silverman, Marissa (2014) *Music Matters: A Philosophy of Music Education. Second Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Lacan, Jacques (1988) *The ego in Freud's theory and in the technique of psychoanalysis 1954-1955* translated by Sylvana Tomaselli, with notes By John Forrester, Cambridge University press.
- Lacan, Jacques (2006) *ÉCRITS* translated by Bruce Fink, W.W.Norton & Company,inc.

Significance of musical works as *Mono* in musical activities:

Bin Kimura's theory of time and Jacques Lacan's dialectic of desire

Minoru SHIMIZU*

This paper aims to clarify the relation between musical activities and musical works from a phenomenological perspective that includes both epistemology and ontology. Several aspects of contemporary music education focus on the appreciation of musical works to develop the capacity to listen with a purpose to understand the works correctly or to perform them with a precise interpretation. However, people listen to music with varying emotions, and each individual listener attributes a different significance to each piece of music. Thus, music's functional essence is linked to the "actual feeling" of the subject at a given time and place. Accordingly, music must be understood through musical activity.

However, if music teachers focus only on musical activities, they will respect the activities regardless of their feelings, positive or negative. Therefore, irrespective of the quality of music created, learners will be evaluated as having achieved the goal of the lesson. People and modern music teachers cannot think of music and music education without the concept of musical works because the latter already exists in music culture and is related to musical activities. Therefore, music teachers are confused about whether to evaluate learners using activity-based principles or works-based principles.

To solve this problem, musical phenomena should be understood comprehensively through the relation between musical activities and works. Consequently, the author has attempted to comprehend such a relation from the phenomenological point of view to avoid excluding the

uniqueness of "actual feeling." In particular, the relation between musical activities and the subject's desire to participate in them is examined through an exploration of the ontology of the self and the axis of time. Furthermore, the functional significance of musical works in musical activities is defined. To this end, this paper considers Bin Kimura's theory of time and Jacques Lacan's dialectic of desire. The former is a philosophical theory of existence and recognition by using the Japanese words *Koto* and *Mono* (matter and things). The latter is a theory of the relation between intentionality and consciousness, which entails elements of need (*besoin*), demand (*demande*), and desire (*désire*), which combine in the dialectical generation of the self.

As a result, the significance of musical works is clarified. When the generated musical sound and that which "I" desire diverge, the subject becomes frustrated. Subsequently, a system and style of musical works, which satisfies people's conscious demands and unconscious desires, offers a perspective that can be employed to review music education.

Key words

ontology, epistemology, significance of musical work, phenomenological point of view

*The United Graduate School of Education Tokyo Gakugei University

音楽行為における「もの」としての作品の意義

—— 木村敏の時間論とラカンの欲望の弁証法を手掛かりに ——

清水 稔*

本研究は、音楽行為と作品との関係性を、時間軸上において自己がどのように存在を認識し、どのように事象と関係しているか、という現象学的な視点から明らかにすることが目的である。これまでの音楽教育は、作品を中心に考えられてきた面が在る。それは、作品を正しく理解して聴くこと、作品を正しく解釈して演奏することが音楽教育の目的であるという考え方である。しかし、音楽の働きは、5人いれば5通りの聴き方があるように〈その時、その場所〉での主体の〈実感〉に基づくものであって、音楽の機能的な本質は、主体の側に在ると言える。それゆえ音楽教育は、作品ではなく、行為を中心に考えられなければならない。

しかし、行為に本質が在るからとして、行為だけに教育の主眼を置くと、〈私〉が価値を見出せばどのような行為や音であっても良いということにもなってしまう。さらに、作品が既に文化として存在し、音楽行為に関わっている以上、その機能と価値を抜きには考えられない。そのため、音楽教育の指導者は、行為を中心に捉える立場と、作品を中心に捉える立場のどちらを選択するか悩むことになる。

この指導者の迷いを解決するために必要なことは、行為と作品を対立的に捉えることではなく、行為と作品を事象の構造における関係性として包括的に捉えることである。そこで、〈実感〉という固有性を排除せずに、現象学的な視点によって関係性を捉えることを試みたのが本研究である。具体的には、時間軸上における自己の存

在論から、音楽行為における欲求と行為の関係性を探り、その上で、音楽行為における作品の機能的意義を見出すものである。その考察で用いたのは、木村敏の時間論における「こと」と「もの」の理論と、ラカンの「欲望を弁証法」である。「欲望の弁証法」は、主体の「欲求」と意識の志向性との関係性を、〈欲求〉〈欲望〉〈要求〉の用語に分けることで、弁証法的に生じている意識の契機について論じたものである。

その結果、次のような作品の意義が明らかになった。作り出した音楽と〈私〉の欲している音楽が「乖離」するとき、〈欲望〉は満たされることなく〈割り切れない思い〉を残す。そのとき、〈私〉ではない「他者」が作りだした「体系」や「様式」、そして「作品」といった反復性を有する「もの」を用いて「音楽」を現前させる行為が、主体の〈要求〉や〈欲望〉を満たす可能性となるのである。この論理的な帰結は、今後の音楽教育を見直す視座となるものである。この論理をもとに、実践による事実を積み重ねることで、より確かなものになっていこう。

Key words

存在論、認識論、音楽作品の意義、現象学的視点

*東京学芸大学大学院連合学校教育学研究科芸術系教育講座