

【特集】日本哲学と音楽

「あいだ」と「演奏的受動性」

——演奏の哲学的分析——

田邊 健太郎

一．はじめに

近年、演奏行為に関する学術的研究が増加しつつある⁽¹⁾。演奏者は身体をどのように使いこなし、また作品は「演奏する身体」をどのように考慮に入れているのか。二人以上の奏者がいる場合、リハーサルにおいて何が語られており、どのような非言語的コミュニケーションが発生しているのだろうか。また、複数の研究が指摘しているように、演奏時には日常生活では見られない心理状態が生じる。例えば、音楽美学者の椎名亮輔は、演奏をするときに、「身体を用いて為していることを忘れること、身体をもっているかどうかということをもはや知らないということ」(椎名二〇〇五・二二五)が重要だと指摘する。心理学者のアルフ・ガブリエルソンは、バッハの作品をリハーサルした若い演奏家が、「私は恍惚となり、信じられないような活力を与えられて、今やすべてのものが一つに集約された。音楽はそれ自体で流れていった。バッハの精神に貫かれていくような感じがした。音楽は突然、自明のこととなった」(ガブリエルソン二〇〇八・三五二)と答えている事例を報告している。このような経験はなぜ、どのような仕組み

で生じるのだろうか。

本稿は演奏者同士が意識して音楽を作り出すのではなく、自然に音楽を作り出すことができるという現象を、哲学の観点から分析する。具体的には、木村敏、サイモン・ホフディングという二人の哲学者による演奏行為の分析を比較する。木村は、「固有の有機的生命をもつ音楽」という考えに訴えることで、その現象を説明しようと試みる。これに対してホフディングは、「演奏的受動性 (performative passivity)」などの概念によってソロ演奏の没入経験を、「間運動的情感性 (interkinesthetic affectivity)」などの概念によって合奏の没入経験を、それぞれ明らかにしようと試みている。両者のあいだには、いかなる共通点と差異が見られるのだろうか。

二、固有の有機的生命をもつ音楽——木村敏『あいだ』における演奏分析

『あいだ』においてまず問われるのは、なぜ個人が音を聴きつつ音楽を奏でることができるのか、という問題である。演奏者が一人である場合には当人の出した音のみを考慮すればよいが、合奏の場合は全体により作り出された「音楽」が聴きとられる対象になる。それぞれの過程はいかに生じているのか。

木村は演奏一般を次のように分析している。

音楽の演奏は少なくとも三つの継起から成り立っている。その一つは、瞬間瞬間の現在において次々と音楽を作り出していく行為である。「中略」第二の継起は、自分の演奏している音楽を聞くという作業である。「中略」第三の継起は、これから演奏する音や休止を先取的に予期することによって、現在演奏中の音楽に一定の方向を

与えるという作業である。(木村二〇〇五・二十九—三十、「」は引用者による補足、以下同様)

木村は第一の契機を「ノエシ스의」、第二、第三の契機を「ノエマ的」と呼ぶ。「ノエシ스의行為」は「それ自体で独立に意識されることは決してない」(木村二〇〇五・三十二)。意識されるものは、知覚される音、予期されている音や休止符といった「ノエマ的表象」のみである。

「ノエマ的なもの」と「ノエシ的なもの」は「円環的關係」を有している。例えば、ノエシ的な行為と、ノエマ的な知覚される音は、次のような関係にある。

演奏するというノエシ的の行為が音楽のノエマ的表象を意識に送り込むのではあるけれども、他方ノエマ的な音形態を知覚しないで演奏行為を行うことは不可能である。演奏はつねに自分が作り出している音の知覚によつて導かれ、規制されている。(木村二〇〇五・五十二)

以上はソロ、合奏の区別なしにあらゆる演奏行為に見られる特徴であるが、このような分析に基づいて、木村は「あいだ」が前景に現れる合奏の分析に取り掛かる。

合奏には三段階がある。第一に「各自が楽譜に指定されている音譜や休止符をメトロノーム通りの正確さで再現する」「物理的には正確な合奏」(木村二〇〇五・三十六)である。第二に、「各演奏者が互いに共演者の演奏に合わせてようとする」(木村二〇〇五・三十七)段階である。第三に、「各自がいわば自分勝手な演奏を行つて、しかもその結果としてごく自然にまとまった合奏が成立」(木村二〇〇五・三十八)する段階である。

「あいだ」が前景化するの、最後の段階にある合奏だ。木村は「あいだ」を二つの意味で用いている。第一に、各奏者の「あいだ」である。

他の演奏者すべての演奏をまとめた合奏音楽の全体すら、まるでそれが自分自身のノエシスの自発性によって生み出された音楽であるかのように、一種の自己帰属感をもって各自の場所で体験している。しかし次の瞬間には、音楽全体の鳴っている場所がまったく自然に自分以外の演奏者の場所に移って、演奏者の存在意識がこの場所に完全に吸収されるということもありうる。音楽のありかがこのようにして各演奏者のあいだを自由に移動するということは、別の言い方をすれば、音楽の成立している場所はだれのもともない、一種の「虚の空間」だということになる。(木村二〇〇五：三十九)

第二に、先述した各奏者の内部で成立している「あいだ」∥「ノエマ／ノエシスの円環関係」である。二つの「あいだ」の関係性について、木村は「メタノエシスの原理」と命名し、次のように説明する。

主体と主体の間主体的な「あいだ」が、個別的な主体の内部の「あいだ」を一つに統合する「メタノエシスの原理」として働く。(木村二〇〇五：五十五)

そして、「合奏におけるメタノエシスの原理」が各奏者個人の演奏のノエシス・ノエマ相関に絶えず先行しながら、これを規制し、限定している」(木村二〇〇五：五十五)とされる。

合奏において、音楽は「虚の空間」 Ⅱ 「あいだ」に位置しているが、同時に音楽そのものが「固有の有機的生命」「巨大な意志」をもつ、と木村は考える。「それ〔合奏〕に参加する各人の内部であると同時に外部でもある」「あいだ」の虚空間で鳴っている音楽は、もはや演奏者各自の個人的な意志を超えて自律性を獲得した固有の有機的生命をもっている」（木村二〇〇五：四十一）。この点に、後述するホフディングや近年の自然科学的な演奏メカニズム研究との大きな違いが存している。

本節では、『あいだ』の議論に焦点を当てて、合奏の構造を「あいだ」という視点より分析した。木村の洞察をどのように展開させることができるだろうか。

一つの方向性は、身体に着目して、個人間の相互作用を分析することである。木村自身は、他者の身体ないし他者認知よりも、固有の有機的生命をもつ音楽なるものがいかに演奏を導くかという観点から分析していた。これに対して田中彰吾は「『あいだ』についての木村の議論、とりわけ「間」という考えは、身体化された相互作用の過程がいかにして自律性を獲得したあとに進展していくかについて、洞察を与える」（Tanaka 2017: 349）と解釈し、身体に着目して議論を展開している。

同様の観点から、合奏（弦楽四重奏）における相互行為を哲学的に分析したのが、デンマークの哲学者サイモン・ホフディングである。ホフディングは木村の議論を、「固有の有機的生命をもつ」という音楽の存在論的主張としてではなく、演奏者の受動性、行為者性、感情の分析に基づいた「音楽的没入の説得力ある現象学的記述として」（Hoffding 2018: 215）受け止めるべきだと主張している。次節では、ホフディングの分析を概観する。

三、「演奏的受動性」による没入経験の分析

——サイモン・ホフディング『音楽的没入の現象学』における演奏分析

まずはじめに、木村とホフディングの相違点を確認したい。木村の焦点が個人の「あいだ」と演奏者間の「あいだ」を統合するメタノエシス原理であったのに対して、ホフディングは演奏においてみられるとされる「没入(absorption)」に注目する。また、分析対象についても違いがみられる。木村は、オーケストラや大人数の合唱から少人数の室内楽や重唱に至るまで、およそあらゆる形態の複人数による演奏に自身の分析が適合すると考える。対してホフディングの分析対象は、弦楽四重奏に限定される。さらに、両者は方法論においても、異なったものを採用する。木村はデータを用いて具体的な場面を分析しているのではない。あくまで、「あいだ」という概念に基づいて、議論を進めていく。これに対してホフディングが用いているのは、「現象学的インタビュー(phenomenological interview)」と呼ばれる方法である。インタビューは、プロの演奏団体であるデンマーク弦楽四重奏団である。メンバーはヴァイオリンのフレデリック・Ø (Frederik Øland)、ルネ (Rune Tonsgaard Sørensen)、ヴィオラのアスビョルン (Asbjørn Norgaard)、チェロのフレデリック (Fredrik Schøyen Sjölin) であり、インタビューは二〇一二年、二〇一三年、二〇一六〜二〇一八年の三回に分けて行われている。

ホフディングによる没入経験の分類

デンマーク弦楽四重奏へのインタビューを通じて、演奏時の没入と呼ばれる状態が複数のタイプに分類できることが明らかとなる。ホフディングは没入のタイプを五つに分類する。

「標準的な没入 (standard absorption)」

「没入した「そこにはいない」」 (Absorbed Not-Being-There) 」

「エクスタティックな没入 (Ex-static absorption)」

「注意散漫な「そこにはいない」」 (Mind Wandering Not-Being-There) 」

「いらいらした演奏 (frustrated playing)」

それぞれのタイプは「志向性」が異なっており、「身体的、反省的、情緒的な自己の気づき (self-awareness)」と、そこでの行為者性 (agency) の役割」 (Hoffding 2018: 75) を考慮して分類されている。以降の議論に深く関わることとなるのは「標準的な没入」「没入した「そこにはいない」」「エクスタティックな没入」である。

「標準的な没入」とは、演奏におけるデフォルトの状態である。この状態は「優れたコントロール感覚、自発性、努力せずにできること」 (Hoffding 2018: 64) が感じられる。また、この状態では「長いこと個人的な考えあるいは細部にこだわってはならない。思考の流れから距離を取る感覚を維持し、音楽の流れに開かれた状態になればならない」 (Hoffding 2018: 66)。ヴァイオリンのフレデリック・Øは「それ「技術的水準で求めているもの」はおのずから現れ、それほど意識しているわけではなく、それほど労力を割いてはいない」 (Hoffding 2018: 75) と証言しているが、標準的な没入では、注意を向けることなしに、演奏が遂行される。したがって、自身の技術や身体から注意がそれ、観客を見たり、譜めくりをどうするか、いま何を伝えようとしているのか、などの「高度な反省的態度」 (Hoffding 2018: 76) を含むことが可能である。

「没入した」「そこにいないこと」は、次のような特徴を有している。まず、「主体と客体を構造化する志向性の大部分が、変化させられるか、あいまいなものとなる」(Hoffding 2018:81)。次にその最中には記憶がなく、それを覚えていない。さらに、それは、「記憶喪失」「心の中の他者からより孤立した最も深部にある部屋に入ること」とも等し」(Hoffding 2018:66)く、「トランスとして記述されるほどであったり、あるいは演奏しているのが音楽家自身ではなく」(Hoffding 2018:81)とも感じられる。

「没入した」「そこにいないこと」は、そのさなかで自分自身を失うような種類の経験であるのに対して、「エクスタティックな没入」は以下のような特徴を有する。まず、後者では、記憶喪失とはほど遠い、明晰な観察経験が存在する。ヴィオラのアスピヨルンは、「無関心的、中立的な型合わせ」「水の上を飛ぶ鳥」「介入を望まずに光景を見渡していること」といった表現で、エクスタティックな没入時における観察状態を記述している。次に、「より意識的になる」とともに「より意識的ではなくなる」という矛盾した状態が、エクスタティックな没入では出現する。

このように記憶や意識の点で、「没入した」「そこにいないこと」と「エクスタティックな没入」は違いがあるものの、両者には共通点がある。チェロのフレデリックは、次のように証言している。

通常の意識に戻った…とき、身体のうち極めて軽快な感じ、喜びに充ちた感じを抱いた。極度に目覚めていて、あたかももつとも小さな音を捉えているかのようにだ、あるいは視界の端にある最も微細な動きを捉えているかのようにだ。「中略」無敵であるかのように感じる。なんでもできるように感じる。(Hoffding 2018: 67)

すなわち、「同一の身体的快状態および感情的あるいは行為者として無敵と感ずる状態 (states of feeling invincible)

を引き起こす点で、両者は類似している」(Hoffding 2018: 145) のである。

没入経験は何ではないのか——「フロー理論」批判

では、没入経験は、どのように分析できるのか。ホフディングは、心理学や哲学の先行研究を批判するとともに、「演奏的受動性」概念を用いて没入経験を分析している。ホフディングによる先行研究批判の中でも、本稿では「フロー理論」に基づく分析への批判をとりあげたい。

フロー理論とは、ミハイ・チクセントミハイにより提唱された理論である。フロー経験とは、「一つの活動に深く没入している。他の何ものも問題とならなくなる状態、その経験それ自体が非常に楽しいので、純粹にそれをするというこのために多くの時間や労力を費やすような状態」(チクセントミハイ一九九六・五)と定義されている。

フロー理論は様々な分野で用いられており、音楽を聴くこと、演奏することを分析する際にも広く援用されている。例えば、「ひとたびその一瞬を味わうと、音楽家は個人的な問題を気に留めず、批判的な自己意識を消し去り、時間が経つのを忘れ、そして最後には、自分たちの行っている活動が自分のために十分価値があるように感じる」(Csikszentmihalyi and Rich 1997; ケニー・ゲルリッヒ二〇一・一七九)というのは、その一例である。ホフディングのまともに依拠すると、フロー理論は、演奏における没入を「スキルと困難のあいだの関係」「行為と気づき (awareness) の融合」「自己意識 (self-consciousness) の喪失」「自己目的的性格 (autotelic nature)」の観点から分析している。

では、ホフディングは、フロー理論による分析のどこに問題を見出したのか。主たる指摘は、以下の二点であること。第一の批判は、フロー理論による説明はあまりにも一般的であり、音楽的没入について固有の、本質的なことを

何も述べていないという点に向けられる。「ほとんどすべての快適な経験が、フローの事例となりうる」(Hoffding 2018: 142) ので、演奏の没入に関して、フロー理論は有益な洞察をもたらさない。

第二の批判は、「その主張の多くが、音楽的没入の現象学と両立しない」(Hoffding 2018: 136) というものである。デンマーク弦楽四重奏団の証言は、演奏の没入が「一見してすぐにフローを誘発するような状況下でのフロー経験の不在」、「中略」フローを引き起こさないとされている状況下でのフロー経験の出現」(Hoffding 2018: 141) を示しているからである。

例えば、特定の「スキル―困難」関係が成立していることは、フロー経験とみなしうる一つの基準である。困難がスキルをはるかに凌ぐならば、人は不安になり、スキルが困難をもともしないならば、退屈さを感じる。つまり、両者の適切な関係の下に、フロー経験は生じるとされている。したがって、もし没入がフロー経験であるならば、スキルと困難の適切な関係が成立していなければならないだろう。だが、デンマーク弦楽四重奏団へのインタビューは、適切な「スキル―困難」関係が成立していてもフロー経験は引き起こされず、またそのような関係が成立せずともフロー経験が成り立つことを明らかにしている。

まず、フロー経験を引き起こすとされる「スキル―困難」関係が生じていても、フロー経験のもつ他の特徴を有していない事例が存在している。ヴァイオリンのルネは、音楽院在籍時に受けた試験について、極めて難しいが、自身のスキルを示す機会であったと証言している。これは、フロー経験に該当するように思われるが、フロー経験の特徴づける「ヴァイオリニストは全ての指の動きを極めて強く意識しなければならない」(Hoffding 2018: 140) ことと両立しない。

次に、フロー経験がもつとされる特徴をもつにもかかわらず、適切な「スキル―困難」関係を満たさない没入の事

例が存在する。アスピヨルンは、伝統的なデンマークの讚美歌を演奏するとき、「極めて喜ばしく、積極的に取り組んでいて、自身を顧みていなさ」(Hoffing 2018: 141)と述べている。これは、フロー経験の特徴だが、上記の曲は、彼にとって困難を覚えるものではないため、適切な「スキル―困難」関係は成立していない。

したがって、フロー理論による没入の分析はジレンマを抱えることになる。もしも、フロー経験の特徴を特定しないならば、フロー理論に基づく分析は一般的なものにすぎなくなり、演奏の没入経験を説明するものではあり得ない。他方で、「スキル―困難」関係などの諸基準を設けると、演奏の没入経験においてはそれらの基準が両立せず、演奏の没入をフロー経験として扱うことは難しくなってしまう。

「演奏的受動性」概念を用いた分析

では、演奏における没入を分析するためには、いかなる道具立てが必要だとホフディングは考えるのか。従来、哲学において、没入は活動における「反省的 (reflective) vs. 前反省的 (pre-reflective)」という「反省の問い」の中でもつばら論じられてきた (Hoffing 2018: 176-177)。すなわち、「一方で「思考」や「反省」があり、他方で「行為」を対置させ、没入を後者の枠組みで理解しようとしてきたのである。こうした議論は重要であるものの、演奏の没入を論じる目的にとっては十分ではないとホフディングは指摘する。

なぜ十分ではないのだろうか。その理由の一つは、「情感性 (affectivity) や行為者性、志向性のような没入の重要な側面」(Hoffing 2018: 177)に触れていないからである。さらに、反省の問いは、自己意識の構成に内在する二分法に縛られている。つまり「反省的自己意識の行為において、自己を対象として反省するか、前反省的自己意識にとどまって、代わりに自己の周囲の世界に注意する」(Hoffing 2018: 177)と二二分法である。この二分法に従うと、

「反省的自己意識と前反省的自己意識の構成が同時に生じないために、没入において働く自己意識は、同時に両者であることは不可能」(Hoffding 2018: 177) となつてしまふ。

しかし、演奏における没入では、二つの自己意識が同時に含まれている。したがつて、それを十分に説明するためには、反省の問いの枠組みとは異なるものが必要だとホフディングは考え、フッサールの「受動性 (passivity)」概念、およびそれに由来する「演奏的受動性」の観点から演奏の没入を分析する。

受動性という概念の「なしうる唯一の十分な包括的定義は、消極的なもの」であり、それは「自我的活動 (egoic activity) なしで生じる意識の側面」(Hoffding 2018: 179) だとホフディングは述べている。受動性においては、「主体と客体の強固な二元性はまだ確立されず」(Hoffding 2018: 181) いなす。

受動性は「対象の質 (quality) でも主体の性質 (property) でもない」。なぜならば、それはこの区別に本質的に先行するからだ (Hoffding 2018: 179)

とホフディングは述べているが、それはいかなる仕方でも、本質的に先行しているのだろうか。

ある考えを思いがけず閃くときには、私や私以外の外的なものにその考えの根拠を帰属させることは妥当ではなく、「私の生のより深い地層にある何か」(Hoffding 2018: 179) に帰属させるのがふさわしい。このように、私が確かにしたのだが、私から生じたとは感じられない経験は、「前自我的 (pre-egoic)」と呼ばれる。そして、前自我的ものは、誰のものでもないという「匿名性 (anonymity)」の感覚が伴われている。

他方で、受動性において、対象とは「原形式 (proto-form) のかたちで接していることに気づく」(Hoffding 2018:

180)。例えば、何か重要なことを忘れているが、それが概念化できないとき、その対象は「原状態で、未知のXとして」(Hoffding 2018: 181) あり続ける。人は常に無数の「印象」(Hoffding 2018: 181) を浴びており、そのなかのいくつかのみに注意が向けられるとき、「より強固な自我と対象を確立する」(Hoffding 2018: 181)。

受動性は、「前自我的活動の境界を画定し、したがって主体と客体の代わりに、前自我的なものから原対象 (proto-object) と呼ばれるかもしれないものにといたる複雑な連続体のなかで働く」(Hoffding 2018: 180)。受動性においては、注意を向けるべき世界と、それに気づく自我が「適合する (fit)」(Hoffding 2018: 182)。このように、「心から世界へつながる点を指して、ホフディングは受動性を「所有性と他性の媒介物」(Hoffding 2018: 188) と呼ぶ。

このような受動性概念をもとに、ホフディングは「没入した「そこにはいないこと」および「エクスタシスな没入」という「強力な没入」に見られる「行為者性感覚 (a sense of agency)」の変容に着目する。ホフディングは次のように述べている。

より強力な音楽的没入形式に共通しているように見えるのは、演奏過程での変容された行為者感覚、つまり、演奏しているのは、完全な「私」ではないという感覚である。(Hoffding 2018: 175)

演奏者は、強力な没入経験において、「これから演奏されるものを決定する行為者ではなく、単に生じることの目撃者であ」(Hoffding 2018: 190) る。つまり、「音楽はそれ自体で進行していく。私は自己の意志によって干渉する必要はなくまたそうすることも望まずに、この進行を観察する」(Hoffding 2018: 243) のである。

第一節でみたように、「音楽がそれ自体で進行していく」事態を、木村は音楽がもつ「固有の有機的生命」「自己生

産的な自律性」の現れと解釈していた。これに対して、ホフディングは同じ事態を演奏者の行為者性感覚の変容と解釈する。このような行為者性感覚の変容を説明する際に導入されるのが、「演奏的受動性」と呼ばれる概念である。

演奏的受動性は「身体図式 (body schema)」「情動と情緒的生」「音楽の構造と予測の認知的メカニズム」という三つの観点から説明される。

身体図式は、知覚や意識の志向的対象となる身体イメージとは区別され、「動くための能力として、姿勢を保つものとして、そして世界の知覚の中である行為をアフォードするものとして、常に作動している」(Hoffing 2018: 196)。身体図式は、以下の仕方でも演奏的受動性の感覚を基礎づける。まず、身体を訓練づけることで、注意を動きに向けたり、その動きを志向的対象とすることなしに、行為を行うことができるようになる³⁾。ヴァイオリンのルネは、「指がそれ自体でどれほど多くを覚えていくかびつくりする。指に任せる。脳の活動は弾いていることには使わず、他の何かに向かい、それを考えている」(Hoffing 2018: 199)と述べているが、これは指が脳ではなく身体図式によって動いていることの記述と解釈できるだろう。次に、楽器もまた、身体のように意識されなくなるという事態がある。このとき、楽器は身体への拡張として受け取られる。「私と楽器と音楽の境界は伸縮自在のものとなり、私の行為者感覚は拡大していく」(Hoffing 2018: 243)。最後に、演奏的受動性の感覚には「匿名性」が伴う。「行為者は、「私」から三人称の「その身体」に、あるいは「その指」に移る。「私の身体」や「私の指」のように一人称所有格でさえ記述される」(Hoffing 2018: 199)。

注意を向けることなしに行為ができること、楽器が身体へと拡張すること、身体の匿名性の感覚、身体図式においてこれらが合わさること、没入の鍵とされた「変容された行為者感覚」と「拡大した自己―他者の境界」が経験される (Hoffing 2018: 200)。すなわち、一方で、行為者である演奏者が身体や楽器を通じて音楽そのものとなる。他

方で、音楽そのものが行為者であるような感覚は、

私の主観性の受動的側面に属し、皮膚の境界でとどまらない拡張された意識の形式に属するのみならず、道具へと拡張し、環境とのダイナミックな相互作用の中でわれわれの主観性を形成する (Hoffding 2018: 198)

という側面と、

意識の受動性領域の内に見出すことのできるものであり、それゆえ、私の自我的意図が完全に活用できるものではなく、それ自体で展開するものとして、私の意識的生の基盤にある匿名の行為者として与えられる (Hoffding 2018: 242)

という側面を身体図式が持つゆえに経験されうるのである。

身体図式と同様に、「情動」もまた演奏的受動性に影響を与える。ヴァイオリンのフレデリック・Øは、演奏中父の死の悲しみを感じているとき、「あたかもすべてが消え去り、聴衆はそこにはおらず、私も本当はそこにはいなかった」(Hoffding 2018: 204)という「エクスタティックな没入」に移行した。また、ヴィオラのアスピョルンにとっては、ニールセンの弦楽四重奏曲のコラールという「幼少期の音楽言語を演奏するノスタルジア」(Hoffding 2018: 208)のような情動が、没入感覚を引き起こすという。したがって、演奏において、「情動的働きが、受動的水準の後押しとなっている」と考えてもよいかもしれない」(Hoffding 2018: 208)。

身体図式、情動という演奏者側の要素に加えて、音楽それ自体にも、演奏的受動性の要因が存在する。理由の一つは、音が物理的共鳴を身体の内引きおこすからである。

音の構造と音プロセスは、身体の中で反響する。音楽は身体の中で存在している。(Høffding 2018: 210-211)

音楽の物理的振動が、奏者の身体を共鳴させる。(Høffding 2018: 245)

身体と共鳴することで、音楽は「拡張した表現的主観性に統合されたものとして」(Høffding 2018: 211) 経験されるようになり、「音楽家が演奏することを選ぶ区別された対象として」(Høffding 2018: 211) 経験されるのではない。さらに、音楽は様式やジャンルにより分類することができるが、そのような分類は「統計的規則性 (statistical regularities)」の観点から理解可能だとホフディングは考える。そして、「統計的規則性」は意識の受動的水準と容易に融合し、かつ反省的意識を働かせることなしに行為を実行することが可能である (Høffding 2018: 213)。

合奏における没入

ここまでの議論では、個人で行う演奏が対象となっており、合奏という他の奏者との関係が問題となる行為には触れていなかった。以下では合奏の没入を取りあげる。

ホフディングの分析に従うならば、合奏は「運動的共鳴 (motor-resonance)」「明示的な (explicit) 協調」「間運動的情感性」という三つの相互行為の形態をとる。

基本的レベルの合奏と熟練した音楽家集団による合奏を区別したうえで、後者には、サブ意識 (sub-conscious) レベルのプロセスが要求されるとホフディングは論じる。そうしたレベルで生じているのが、「エントレインメント」と「運動シミュレーション」(両者をまとめて、「運動的共鳴」と呼ばれる)である。エントレインメントとは、「二人の人間が、不随意の行動を同調するプロセス」(Pacherie 2014: 31; Hoffding 2018: 231)であり、「運動シミュレーションとは、「他者の行為の知覚が、観察者の行為システムにおける対応する行為表象の活性化を促す」(Pacherie 2014: 31; Hoffding 2018: 231) 事態を指している。これらがサブ意識で発生するものであるのに対して、合奏中に「意識的、明示的、意図的な」(Hoffding 2018: 233) 協調が生じることもある。例えば、ウイंकで合図を出すなど、意識的に身体を用いたコミュニケーションを行う場合や、意識してほかの奏者に合わせようとする場合などがそれにあたる。つまり、熟練した演奏家による合奏では、意識的プロセスと無意識的プロセスの双方が働いて、相互行為が生じているのである。

ホフディングの分析で最も紙幅が割かれているのが、「間運動的情感性」である。第一ヴァイオリンのアスピョルンは以下のように証言している。

私は、知ることなしに (without knowing) フレデリックが三秒後にするであろうことを知ると感じているし、それと確かに合致する何かを行うことができる。(Hoffding 2018: 234)

弦楽四重奏で演奏するとき、いつ音を出すべきかを正確に知っており、見ることをせずに他の奏者が行うことを知っている。(Hoffding 2018: 234)

ホフディングは、ここで言われている「知る」ことの内実を明らかにしようと試みる。意識的に他の奏者を見たり、意識を向けたり、事前の演奏計画を反省することなしに知られる知識とは、いかなる種類の知識であるのだろうか。また、どのようにして他の奏者がこれから行うことを「知る」ことができるのだろうか。

ホフディングによれば、この種の知識は「一種の情緒 (affection)、その状況における堅い信頼の感じ」(Hoffding 2018: 234) としての知識である。それは、「もし私がXをするならば、あなたはYをするだろう」という明示的知識の一種ではなく、我々は共にいるという感じ、他のすべての奏者がついてくることをほんのわずかも疑うことなく、新しい音楽的発想を追求する機会を各自に与えることのできる感じである」(Hoffding 2018: 237)。例えば、第二ヴァイオリンのルネは次のように述べている。

私は目を閉じることもまた、大いに楽しんでいる。「中略」ここで私たちはボーイングを変えたいということ、それは視覚的な事柄とはならず、感じる事ができるといいうこと「中略」を信じている。(Hoffding 2018: 234)

ホフディングによれば、これは「情緒、その状況における固い信頼の感じ」としての知識である。

では、「情緒、その状況における固い信頼の感じ」としての知識は、どのようにして獲得されるのか。それは、「変容された行為者性感覚を経て、非常に強固な我々―行為者性 (we-agency) 感覚に至って与えられる」(Hoffding 2018: 234) のである。重要なことは、そうした知識が「注意や計画に媒介されるのではなく、間運動的統合感覚 (interkinesthetic sense of union)」(Hoffding 2018: 235) により、獲得されるということだ。

他の音楽家の間身体的包摂 (intercorporeal inclusion) は、行為者性感覚を変容させ、拡張するということができる。そのとき、もはや私の行為者性、私の運動、私の解釈に自己中心的に注意を向けることは優先されず、全体の設定、音楽、身体、楽器、そして他の奏者たちでさえ、一つの大きな行為者として見られている。これが情緒的、身体的な我々―行為者性である。(Hoffding 2018: 244)

演奏的受動性は、合奏においても働いている。その際にホフディングは、メルローポンティによる「触れる手」と「触れられる手」の議論を援用する。自分の手で自分の手を触るとき、「触れるものは触れられるものには還元し得ず、触れられるものは触れるものに還元し得ない。両者は相互依存している」(Hoffding 2018: 242)。ここで各奏者が触れ、また触れられるものは、「音楽」であり、あるいは「他のデンマーク弦楽四重奏団メンバーの情緒的、身体的タッチ」(Hoffding 2018: 244) でもある。

四. 結論

本稿の議論をまとめよう。演奏者同士が意識して音楽を作り出すのではなく、自然に音楽を作りあげるといふ現象に本稿は着目し、哲学的分析を試みた。木村は、演奏における個人内部の「あいだ」と演奏者間の「あいだ」に着目して、メタノエシスの原理が合奏で働くことを明らかにした。同時に、合奏においては、「固有の有機的生命をもつ音楽」が「あいだ」において存在することが論じられていた。木村のいう「固有の有機的生命をもつ音楽」という概念を現

象学的に展開したのが、ホフディングである。ホフディングは「没入」と呼ばれる経験に着目して、「演奏的受動性」を中心に、特に身体に着目した現象学的考察を展開している。意識を向けずに演奏ができること、楽器が拡張された身体のように感じられること、「私が為しているのではない」という匿名性の感覚、没我の感覚、ホフディングによればこれらは演奏的受動性により説明されるものである。また、合奏においては意識的、無意識的プロセスの双方が働くこと、「感じとしての知識」の機能も指摘された。

参考文献

- チクセントミハイ、ミハイ 『フロー体験：喜びの現象学』
（今村浩明（訳） 京都：世界思想社 一九九六年）
- Csikszentmihalyi, Mihaly, and Grant Rich. "Musical Improvisation: A Systems Approach." In *Creativity in Performance*, edited by Robert Keith Sawyer, 43-66. Greenwich, CT: Ablex, 1997
- ガブリエルソン、アルフ 「強烈な音楽体験による情動」
（ジュスリン、パトリック・スロボダ、ジョン（編）『音楽と感情の心理学』三四二―三七七 大串健吾、星野悦子、山田真司（監訳） 東京：誠信書房 二〇〇八年）
- ホフディング、サイモン 「スキルとなったコーピングとは？
——専門家の技法」（寺前典子（訳） 『現象学年報』第三十巻：四十九―六十五 二〇一四年）
- Höffding, Simon. *A Phenomenology of Musical Absorption*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018
- ケニー、バリー・ゲルリッヒ・マーティン 「即興演奏」（パーンカット、リチャード・マクファーンソン、ゲリー（編）『演奏を支える心と科学』一七五―二〇二 安達真由美、小川容子（監訳） 東京：誠信書房 二〇一一年）
- 木村敏 『あいだ』（東京：築摩書房 二〇〇五年）
- 大久保賢 『演奏行為論』（東京：春秋社 二〇一八年）
- パーンカット、リチャード・マクファーンソン、ゲリー（編）

『演奏を支える心と科学』（安達真由美、小川容子（監訳）東京：誠信書房 二〇一一年）

Pacherie, Elizabeth. "How Does It Feel to Act Together?" *Phenomenology and the Cognitive Science*. 13: 236-258. 2014

椎名亮輔 『音楽的時間の変容』（東京：現代思潮社 二〇〇五年）

Tanaka, Shogo. "Intercorporeality and *Aida*: Developing an Interaction Theory of Social Cognition," *Theory & Psychology*. 27, no. 3: 337-353. 2017

山田陽一（編）『音楽する身体——〈わたし〉へと広がる響き』（東京：昭和堂 二〇〇八年）

注

（一）演奏を論じた学術的研究としては、山田（編）二〇〇八、パインカット・マクファーソン（編）二〇一一、大久保二〇一八年などを挙げるができる。また、近年オックスフォード大学出版は五巻からなる「創造的実践としての音楽演奏に関する研究（Studies in Musical Performance as Creative Practice）」シリーズを刊行している。

（二）本稿では取り上げないが、フロア理論における「自己（self）」概念が制約をかかえたものであり、正当性を欠くという指摘もなされている。

（三）ホフヴァイングは、「この事態をメルローポンティにならぬ」堆積（sedimentation）」と呼んでいる。