

第2章 音楽と身体の人類的研究に向けて

野澤 豊一

1. はじめに

人類学という知的営みは、極めて個人的なものである。調査地を選んだりフィールドで問いを発見したりするのは他ならぬ人類学者その人であるし、フィールドで出会うさまざまなことから選択して記録し、そこから論文や著作にまとめあげるのも、人類学者その人である。——こう書くと、いかにも当たり前のことと思われるかもしれない。世界の事象にその人なりの疑問をもち、有形・無形の資料にあたりつつ、問いを発展させていくのは、どんな分野でも同じではないか、と。しかし、フィールド調査をする人類学者、とりわけ初めてのフィールドに足を踏み入れる人類学者には、このことが非常によくあてはまると思う。想像するに、調査初期の人類学者は、自分が何に関心がどこに向かっているのか、その輪郭がどのようなものかということ、うまく言葉にできない場合がほとんどなのではないだろうか。

私自身はといえば、人類学を志して以来、最も関心を寄せてきたのは音楽文化であった。主なフィールドはアメリカ合衆国の黒人教会だが、その理由は、広く「黒人音楽」と呼ばれる音楽文化の基層について、もしくは一般の人びとのレベルで音楽実践がどのように形づくられているかについて、知りたいと思ったからである。だが、自分の関心のありかを何とか言葉にできるようになったのは比較的最近になってからのことで、しかも、簡潔にそれを言葉にできるかといえば、今でもいささか心もとない。そうしたもどかしさというのが、人類学に特有なのではないかと思うのである。

たとえば、私が自分の研究について紹介すると、「それはつまりゴスペル音楽の研究ですね」と言われることがしばしばあるのだが、私自身は常にそのことに違和感をおぼえてきた。というのも、フィールド調査を始めて以来、私の関心は、「ゴスペル」という特定のジャンルの音楽についてというよりは、礼拝儀礼の場で音楽の演奏に伴って起こるトランスダンス、牧師が信者に説教する時の「かたり」が「うた」と見分けが

つかなくなる現象、音楽が人々を身体的に共振させる瞬間の音楽家たちの微妙なやりとり、うたやダンスや憑依といった表現とそれが起こる身体の内側にあるとされる感情のつながり、といったものに広がっていったからである。そうした現象を調べようと思った理由は、当時はよくわからなかった。単に面白そうだったから、としか言いようがない。

いずれにせよ、自分の嗅覚を頼りに資料を集めていくこと自体はそれほど難しいことではなかったと思うが、そうした関心のもとで集められたデータを論文のかたちで提示することは、容易なことではなかった。その理由のひとつは、私が追究したい問題がどちらかといえば「音楽とその周辺の人間行動」といったようなもので、はっきりと「音楽」とカテゴライズできなかったからであろう。今回の米国在外研究をしていたあいだは、自分の研究を紹介する際に「黒人教会における音楽と表現文化について調べている」と言うように（いつの間にか）なっていたが、それは、そういう表現をした方が私の考えている問題をよくイメージしてもらえようだとわかったからである。しかしここにも、「身体のコミュニケーション」や「相互行為」という、もう一つの私の最大の関心事が含まれないという欠点がある。それに、いかに自分の課題を簡潔に言えたところで、それを人類学理論のなかに位置づけるには、さらに何段階ものステップがある。当初の関心とある程度の距離ができ、それを人類学や周辺分野の議論に位置づけるまでには、かなりの時間がかかるのである。

これまでのところ、私は、人類学的な古典的「儀礼論」ではとらえきれないダイナミズムを把握するために、身体コミュニケーションの理論を導入することで、自らの研究を進めてきた。具体的には、人々が音楽的な行動（うたう、おどる、特定の形式で発話する）に動機づけられる際のコミュニケーションの過程を微視的に記述することで、自分の関心に迫ろうとしてきたつもりである（野澤, 2009; 2010）。ただ、そうした議論の筋道を立てることで、自分の関心が「音楽」に

あるのだという前提が曖昧になっていたのではないかという懸念が常にあった。そこで本章では、音楽と身体に関する私自身の問題意識を、あくまでも「人類学的な音楽研究」という枠組みで考察することを試みたい。それによって、儀礼論を経由したのとは別の形で、私の問題意識を言葉にできるのではないかと考えている。

2. 民族音楽学と音楽人類学

文化人類学と音楽研究とのあいだには、民族音楽学 ethnomusicology という分野がある。私の理解によると、民族音楽学とは、世界の音楽を各々の文化の枠組みのなかで理解しようとする学問であり、主な調査方法は文化人類学と同じくフィールドワークである。ただし、民族音楽学は音楽学の伝統にも属していて、アメリカの大学で民族音楽学者が所属しているのはたいていが音楽学部のようなものである。また、米国の大学では、音楽専攻の学生にワールドミュージックのアンサンブルを教えるという教育プログラムがあり——こうした実践の背後には、音楽的なバイリンガルという意味合いの「バイ＝ミュージカルリティ bi-musicality」を習得するという理念がある——、それを担うのが民族音楽学者なのである。本プログラムの派遣期間中には、ワシントン大学だけでなく、学会などの機会に多くの民族音楽学者と交流する機会があったが、彼らの大半が音楽的な教育のバックグラウンドをもっていた。いくぶん単純化すると、民族音楽学者の大半は一定以上のレベルの音楽パフォーマンスを人前ですることができ、なおかつ音楽を楽譜にして分析することができるということになるだろう。

民族音楽学は「音楽の人類学」なのか？

ところで、民族音楽学者のあいだでは、民族音楽学と「音楽人類学 anthropology of music」が同義だという主張があるが、私は必ずしもそれに同意できない。というのも、音楽の人類学的研究を冠するのであれば当然そこに含まれるはずと思える論点が、民族音楽学の議論にあまり見受けられないからである。それは短く言えば、近代的な「音楽」という概念の相対化という作業である。たしかに、民族音楽学者は、世界には英語の「音楽」にあたる概念をもたない集団が多くあること、音楽を把握する基本メタファー（たとえば、音の高低や、リズムの把握の仕方など）も文化によっ

て大きく異なることを明らかにしてきた。しかし、民族音楽学が研究の対象にするのは、結局のところ、特別な音響パターンの様式やジャンルといった具合で、根本的な偏りがあるように思えるのである。

たとえば、私が研究している米国黒人教会の音楽文化に関しても、民族音楽学者による研究が多くあるが、そのほとんどは、音楽ジャンルとしての「ゴスペル音楽」についての研究であり、先に述べたような「音楽とその周辺の行動」について調べたものはほとんどない。代表的な研究を試しに分類してみると、①有名ミュージシャンや作曲家の研究（ヘイルバット、2000；Reagon(ed.), 1992）、②音楽の様式もしくはジャンルとその歴史に関わるもの（Boyer, 2000；Dargan, 1983）、③社会学的な研究、特にエスニシティに関わるもの（Burnim, 1985；Jackson, 1995；William-Jones, 1975）、④そして民族誌的な調査をもとにした諸研究（Allen, 1991；Hinson, 2000；Neely, 1993；Pitts, 1993；Smith, 2004）などである。そして、これらの研究の大半（すなわち①～③）が「ゴスペル音楽」あるいは「黒人霊歌（Negro Spirituals）」、すなわち「音楽ジャンル」に関する研究という枠組みのなかで行われている。（第4番目のカテゴリーについては、第4章で批判的に検討する。）

一方で私のフィールドワークによると、ペンテコステ派の黒人教会の礼拝儀礼においては、ゴスペル音楽を会衆の前で演奏するという行為は、礼拝体験にとって必ずしも最重要なものではない。ペンテコステ派教会では、説教師のスピーチ、信者の信仰告白、信者の叫び、楽器の演奏、トランスを伴う踊りなどが、混然一体となって起こることがあり、そうした時間が礼拝体験のなかで最も重視される。私は、ここに根本的で深刻な逆説があると思う。つまり、私の目には、そうした瞬間でこそ音楽が最大の力を発揮しているように映るにもかかわらず、その場で演奏されている「音楽」はどちらかといえばごく単純なものに過ぎないという逆説である。率直に言って、そこで鳴り響いているサウンドをいくら記述しても、人々がそこで感じているであろう喜びや感動に到達することはおそらく出来ないだろうという直感が、私にはある。言い換えると、音楽が強力に促進している人間同士ないし人間と聖性の交感について、様式やジャンルとしての音楽を研究の中心的課題に据えることで、かえって議論することができなくなっているのである。これでは、真に人類学的な音楽研究を目指すうえで、片手落ちではない

だろうか。というのも、そうした身体を経験こそが、人々をして音楽の演奏や聴取やダンスに参加させる根本的な動機だと考えられるからである。

ダンスは「音楽」なのか？

共通する問題のより一般的なバージョンとして、「ダンス」を例にあげよう。民族音楽学の教科書や事典を参照すると、しばしば「民族音楽学は、世界の文化の音楽とダンスを研究する」という記述に出くわすが (eg. Seeger, 1994)、私の知る限りでは、実際にダンスや身体の動きについて研究した民族音楽学の文献はかなり少ない。世界中で音楽がダンスや身体の動きと共に楽しられていることを考えると、この傾向は不可解ですらある。私はこのことを長いあいだ疑問に思っていたので、派遣中にアメリカの大学で音楽文化について研究している文化人類学者に訊ねてみたことがある。すると彼の答えは、「ダンスはパフォーマンス・アーツ学部の専門だと思って、民族音楽学者は手を出しづらいのではないか」というものであった。後日、別の民族音楽学者にも訊いてみたのだが、その人物も同じような理由があることを認めていた。――私はこんないい加減な「フィールドワーク」から何かを述べるつもりはないが、仮に、隣接分野へのある種の遠慮から重要な研究トピックに取り組んでいないというのであれば、真剣な再考がなされなければならないだろう。しかも、(私の理解によれば) パフォーマンス・アーツの学部では基本的に舞台ダンスを研究しているのだから、一般の人びとが楽しみや儀礼のなかで踊るという行為を民族音楽学者が研究しても、何の問題もないように思われるのである。

別の言い方をすると、従来の民族音楽学の研究は「音楽」もしくは「サウンド」の研究に偏重してきた、ということなのかもしれない。民族音楽学が確立する以前は「音楽」がそのまま西洋クラシック音楽を意味したことを考えれば、民族音楽学者がインドネシアのガムラン音楽からアフリカ・ピグミーのポリフォニー歌唱までも研究対象とすることで、「音楽」の指示する対象の幅がずいぶん広がったことは、大きな前進といえる。しかし、民族音楽学者が主に記述し分析するものが、「音楽」として抽出可能なサウンドであったり、そのサウンド自体の良し悪しを語るためのローカル・タームにもとづく民族美学などとどまるのであれば、それはあくまで西洋起源の「音楽」という概念自体を相対化するには至らないように思える。民族

音楽学の基礎文献とされる研究書のなかでも身体は必ずしも中心トピックではなく、あったとしても、問題となるのは、楽器を弾いたり発声したりする際のいわば個としての身体、あるいは音響を知覚する「聴覚」をそなえる身体に制限されている¹⁾。そうしたところからも、民族音楽学者の想定する「音楽」の概念が、「音響」や「音のパターン」という概念を中心に把握される傾向にあることがうかがえるのである。

この問題には2つの背景があるように思える。ひとつは、「音楽」というものが一部の人々によってその他の人びとに(演奏というかたちで)提示されるものだという予断である。もうひとつは、記述と分析の対象が「音楽」から「音楽とその周辺の行動」へと広がっていかない点である。この2つの想定を取り去れば、音楽がその力を最高潮に発揮しているさなかに、人間同士の非言語的なやりとりが存分に行なわれているということをもっと容易に把握できるのではないだろうか。私の主張は、「音楽」と呼ぶうる音響的なパターンだけを相手にするのではなく、身体の運動や他者との同調の過程、別の言い方をすると「原音楽的 proto-musical な行動」(後述)が射程に入れられてこそ、音楽が人類学的に研究されていると言いうる、ということである。

これは「〇〇人類学」と呼ばれる分野のことを考えてみれば、明らかである。経済人類学が市場のメカニズムを前提としない人間のあらゆる交換行為を議論し、政治人類学が国家を前提としない人間社会のあらゆる政治性に着目するように、「音楽人類学」を自称するのであれば、近代的な「音楽」概念自体の相対化を目指すべきである。ここでの問題は、相対化がどれほどに根源的なものかということであろう。ひとまず「音楽」を「人間が組織づける音響」(ブラッキング)に限って、各々の文化の音楽の作り方や民族美学を研究対象とすることで、「西洋音楽」を相対化するのも一つだが(これは従来の民族音楽学のやり方である)、本章で考察したいのは「音楽とその周辺行動」を「音楽」の一部に含めてしまうことで、「音楽」という概念自体の相対化を図る道である。

音楽実践の身体性について

以上のような見解は民族音楽学の領域では体系的には論じられていないようだが、この問題に気づいている民族音楽学者が皆無なわけではない。米国の民族音楽学者アンソニー・シーガーは、民族音楽学における

従来の研究が、音楽実践が目指すところの理念ばかりを記述しようとし、反対に、失敗や不満をも含んだ「実際の行動」は無視されがちであったという。彼はこの二つの次元、すなわち「理念とパフォーマンス」を、言語活動における「ラングとパロール」、もしくは社会生活における「文化と行為」に対応するものだと、正しく把握している (Seeger, 2004: 82)。シーガーにならなければ、私がここで「身体的なコミュニケーションとしての音楽実践」と呼ぶものは、音楽行為におけるパロールだということができる。したがって、ここで問われるべきは「音楽実践におけるパロールとは何か」であるが、それは同時に、「ラング」としての音楽実践の概念化につながるものでもあろう。

文化理論家のマイケル・ケイナンは、(ミハイル・バフチンによる「言語システム」に対照させた「発話」に相当するものとして) 記譜されて楽曲分析の対象となるような「音楽」に対比しうる概念を、「ムジカ・プラクティカ (Musica Practica)」と名づけている (Chanan, 1994: 42)。中世ヨーロッパの用語である「ムジカ・プラクティカ」は、もともとロラン・バルトのエッセイのタイトルとして復活させられたものである。その小論でバルトは、19世紀における素人の実践音楽を、「聴く音楽」に対する「自分で演奏する音楽」として、こう呼んだのであった。バルトによれば、両者は全く異なる「二つの音楽」である。ムジカ・プラクティカとは、「手作業的」で「筋肉的」、「官能的」な行為である。自ら演奏し歌唱する人は、単に「聴く」のであっても「それを演奏するのはいかなることか」と想像せずにはいられず、それは自然と「筋肉的な聴取」になる。どんな下手な奏者であっても、その人たちにはムジカ・プラクティカがあるのだという (Chanan, 1994: 27; バルト 1984: 177-178)。

バルトのアイデアを借りて、ケイナンは西洋音楽史を、ムジカ・プラクティカの変容の歴史として描き出している。ただし、ケイナンはバルトとは違い、原初的なムジカ・プラクティカとして、ダンス音楽や民衆的なカーニヴァルを想定している (Chanan, 1994: 98)。それら原初のムジカ・プラクティカは現代にも局所的に存在はするが、近代西洋社会では常に周縁化され続けてきた。西洋史におけるムジカ・プラクティカの大きな転換点は、第一に、「カーニヴァル」が中世の宗教的および政治的秩序に組み込まれたことであり (アタリ, 1985: 32-33; 今福, 2001: 100-101)、そして第二に、記譜法と (三和音 [triad] を中心とした)

機能と和声音楽の同時発達による、「作品としての音楽」という概念の形成である。これにより、演奏者と聞き手は大きく二分され、さらには「聴取 (受容) 意識が先鋭化」し、アマチュア演奏家の消滅が起こった。この変容の歴史は、音楽の脱身体化と、演奏者と聴衆の間のコミュニケーションの物理的および精神的な乖離とまとめられうるが (Chanan, 1994: 8-9, 14-5, 59)、ムジカ・プラクティカは、基本的にこの過程でかなりの程度失われてしまったものとされている。

「音楽 music」から「ミュージッキング musicking」へ「音楽」概念の相対化し、その〈行為〉としての側面を照らし出すという意味でいえば、それが徹底できていないのは、「音楽とその周辺の行動」を把握するために、私たちは「音楽」(それに「ダンス」という語彙しかもちあわせていないのが問題なのだとも言う。この問題をスマートに回避するためには、英国で活躍した音楽社会学者／音楽教育者のクリストファー・スモールによる「ミュージッキング musicking」という概念をめぐる議論を出発点とするのがよい (スモール, 2011)。スモールは、「この世に音楽などというモノはない」という、ある意味では驚くべき言明を行う。その意味合いは、おおよそ次のようなものである。すなわち、西洋近代世界では、「音楽」とは「ある人物により作曲され、あるパフォーマーによって聴き手に届けられるような実体」ということになっている。また、「音楽」はそのまま「音楽作品」や「楽譜」を指す場合もある。西洋世界では、音楽という活動が一部の才能ある演奏家がその他大勢の (しばしば「無能な」) 聴衆に対して行なわれる一方向的なコミュニケーションだということになっているが、そうした世界観の前提になっているのが、先の「音楽」概念にほかならない。

しかし「一方向コミュニケーション」の想定は、音楽する人々のあいだにある相互作用を念頭に入れていない誤りにすぎないのではないか。聴き手の反応が演奏を力づける場合を考えなければならないし、そもそも演奏者と聴き手が明確に分かれていない音楽的活動も世界には数多くある。むしろ、音楽パフォーマンスとは、音楽の行為を通じて行なわれる人間同士の出会いなのではないか。

そうした見地に立つとき、音楽づくり (music-making = 音楽的な活動全般を指す動詞) やダンスをする際に、私たちがそれを「音楽」としかラベリングできな

いことが問題なのだということが判明する。換言すると、「音楽 music」という名詞があるおかげで、私たちはあたかも音楽というモノ（作品ないし特定の音響パターン）が存在しているのだと思い込んでいるのではないか、というのである。行為や活動を名詞化すること自体は、言語を操る人間にとっては不可避なことだが、「音楽の近代性の罨」がこれほどまでに世界中に広がったことは、ごく最近のことにすぎない。他方で、既存の言語や概念の内側で思考する限り、それによる弊害からは免れないのである。

そのうえでスモールが提案するのが、音楽やダンスにまつわるあらゆる活動を「音楽すること to music/musicking」という動詞でとらえることである。これによって、音楽パフォーマンスの場面に実在するのは、(抽象的な「音楽」ではなく)歌ったり、演奏したり、聴いたり、ダンスしたり、拍手をしたりといった行為ないし活動であり、そうした複数の行為が出会う場なのだ把握することが可能になる。スモールの議論は、近代的な「音楽」という概念が発明され普及して以来、私たちの目に見えなくなっている「活動および行為としての音楽」の相を復権させようとする試みに他ならない。少し考えればわかることだが、サウンドを抽出して鑑賞するという態度は録音音楽が普及したのちのことではありえず、それに先立つ音楽的活動といえ、一義的には身体的なコミュニケーションの相で営まれるものであったはずである。

ところで、スモールが「ミュージッキング」という造語を構想し練りあげていったのは、従来の「民俗音楽 folk music」というカテゴリーをずらす過程であったようにみえる (Small, 1998: 6-9)。この事実——すなわち「民俗音楽」という概念に限界があったという事実——は、民族音楽学の基礎にも鋭い批判を投げかけるものではないか。確かに、民族音楽学は「文化としての音楽」という標語を掲げることで、西洋近代的な「特定の作者が創造した作品」というタイプの音楽観を相対化することに成功している。すなわち、民謡や世界音楽は、西洋的な前提とは異なる文化的なコンテクストのなかで実演され楽しまれているのであり、そうした文化の研究それ自体が、十分に近代批判としての学問たりうる。しかしそれは、「音楽」という概念それ自体の近代性を根底から覆すだけの批判性を持ちえてきたのだろうか。むしろ、「民俗音楽」や「民謡」も、結局のところ楽譜やレコード、CDによって本来は代理表象されているはずのものが、「民俗音楽その

もの」「民謡そのもの」として受け入れられているのだとすれば、問題となっているのはあくまでも「民族音楽」にすぎないのであって、それを語る私たちの焦点は、サウンドに集まるのではないか²⁾。

いずれにせよ、スモールの主張を本章での私の関心につなげてまとめると、次のように言うことができる。——音楽の研究にも、いったん音楽的行為の範囲をダンスなどの身体的な身ぶりにまで広げたくて、さらに各々の行為のやりとりや同調する過程についての研究が必要なのではないか。理論言語学の一領域に語用論があるように、こうした研究も広義の音楽学のなかに「ミュージッキング研究」として位置づけられてもよいだろう。これこそが、「音楽と身体の人類学」の目指すところである³⁾。(もちろんここでいう「身体」とは、個としての身体ではなく、音を介して他者とつながり合う身体であり、他者を模倣する身体であり、リズムに乗ってシンクロする身体という意味である。)

3. 音楽と身体の人類的研究の系譜 1 — 民族音楽学

以上に、「音楽と身体の人類的研究」が向かうべき方向性を大まかに示してきたわけだが、ここで避けて通ることができないのは、前節で述べてきた見地が民族音楽学の議論のなかでどう展開されてきたか、ということである。そこで本節では、音楽とその周辺の行動や、音楽実践の場の身体的コミュニケーションの相に着目すべきだと指摘した民族音楽学者による先駆的な研究のレビューを行う。

3. 1. 「原音楽 proto-music」という考え方——J.ブラッキングのもう一つの顔

『人間の音楽性』——相対主義者としてのブラッキング

ジョン・ブラッキングは、現在でも日本やアメリカの民族音楽学の基礎文献として参照されている『人間の音楽性 (How Musical is a Man?)』(原著 1973 年、邦訳 1978 年)の著者として知られている。私がここでブラッキングを取り上げるのは、彼が「踊る身体」や「音楽により交感する複数の身体」、それに非言語コミュニケーションの普遍性に並々ならぬ関心を寄せていたという事実(そして、その事実が忘れ去られていること)のためだが⁴⁾、その前に『人間の音楽性』を批判

的に振り返るといふ作業をしておこう。

『人間の音楽性』の重要性は、音楽を「文化」として研究することの重要性を説いたことと、人間の普遍的な音楽性の探究を民族音楽学の目標として掲げたところにあるといえるが、この二つは一冊の本のなかで奇妙なかたちで併存させられている。実際、『人間の音楽性』を読むと、ブラッキングが複数の互いに相容れない「顔」、すなわち文化相対主義者としての顔と普遍主義者としての顔をもっているかのようにすら思える。(ちなみに、前者はアメリカの民族音楽学が無批判に受け入れているバージョンとほぼ同一であり、後者のなかには音響としての音楽の認知に関わる普遍主義と、非言語コミュニケーションの次元における普遍主義が混ざっている。)

では、両者はどのように並置させられているのか。まずは文化相対主義者としての顔であるが、この側面は具体的には、第一に伝統的で西洋的な音楽学の批判という形で表れている。すなわち、「どんな音楽様式も、「それ自体の面」などというものは持っていない」(ブラッキング, 1978: 33)、「音楽とは何か、人間はいかに音楽的か、という問題に答えを見出すため」に必要なのは「社会学的な」問いの立て方であり、「この点では、黒人音楽、カントリー&ウェスタン、ロックとポップ、オペラ、交響曲、聖歌の間には、有意な差がない」(ブラッキング, 1978: 44)という視点である。文化相対主義の見方は、第二に、「音楽を文化の一部として理解する」という「文化論」的主張につながる。次の引用などはその典型といえよう。

われわれに必要なのは、さまざまな社会が、どのような音響とどのような種類の行動を選んで、「音楽的」と呼ぶことにしているのかを知ることである。(ブラッキング, 1978: 4)

〔録音などから南アフリカのヴェンダ音楽を学び〕基本的な作曲規則を学ぶことはできるかもしれない。しかし、私は、訓練を受けた音楽家も、ヴェンダ社会で育ったのでない限り、全く新しくしかもヴェンダに特有で、そして、ヴェンダの聴衆にヴェンダ音楽として受け入れられているような音楽を作ることはできないと確信している。(ブラッキング, 1978: 140)

最後に、「文化や社会における音楽の起源」と「音楽史に対する二種の進化論的接近」、すなわち生物学的

な進化論と、社会進化論を真っ向から否定している点も、文化相対主義的な原理から派生したものととることができる(ブラッキング, 1978: 81-83)。

その一方で、『人間の音楽性』は人間に普遍的にそなわる音楽性について述べた著作でもある。同書でとりわけ繰り返されるのは、「聴覚的認知という生物学的過程」(ブラッキング, 1978: 12)の普遍性である。文化的なコンテクストによって理解されている音楽が、それでも「究極的には、おそらく通文化理解が期待できる」(ブラッキング, 1978: 160)のはそうした普遍的な基盤のためであり、モーツァルトやビートルズ、シタール音楽の世界的な受容はその証左である。ここからブラッキングは、民族音楽学が認識人類学の支流であるとさえいう(ブラッキング, 1978: 161)。

この一見したところ相反する論点のために、ブラッキングの主張は容易に把握できない。これは、部分的にはブラッキング自身の問題であるということは、「私の論点の根本が、音楽能力とはどういうもので、どのように獲得されるのかが、正確にはわかっていない」(ブラッキング, 1978: 9)とか、「聴き取り能力を別にすれば、心理生理的な諸能力のどれが音楽作りにとって本質的なのか、あるいは、それらのどれもが音楽に固有のものなのかどうかは、わかっていない」(ブラッキング, 1978: 34)などの告白からもうかがえる。

ブラッキングの議論の支点が定まらないのはなぜだろうか？ 私は、ブラッキングが文化相対主義的な見方を論じる際の理論的基盤の弱さに理由があると思う。ブラッキングの文化相対主義は、普遍主義者による批判にも耐えうるだけに理論武装しているとはいいがたく、表面的な(それゆえスローガンの)主張にとどまっているように見えるのである。他方で、普遍主義者として語るときのブラッキングは、ギアツ流の(シンボルを介した文化の網の目という)文化相対主義に疑問を呈している(Blacking, 1977: 14-15, 1995: 234, 240-242)。

「生社会ダンス」の構想——普遍主義者としてのブラッキング

ブラッキングが自身の議論を「身体」、それも「複数の身体」へと拡張するのは、論集『経済・社会考古学の諸問題 Problems in Economic and Social Archaeology』(1976年)に所収の論文「考古学的記録におけるダンス、概念的思考、および生産物 Dance, Conceptual Thought and Production in the Archaeological

Record」においてである。

この論文で主題となっているのは、ヒトの概念的思考について（それは考古学的なハードなデータによって確認することは不可能なものである）、その起源について考察することで迫ろうというものだが、ブラッキングはここで以前の著書で否定していた進化的な考え方を採用している。ブラッキングは、論文の目的が「概念的思考の操作と人工物の生産を可能にしたプロセス」について考察することであると断ったうえで、そのヒントを（「言語」ではなく）『カルト』およびそれに類する行動から得られるとしている。なぜなら、そうした行動こそが「ヒトを他の霊長類から区別するものであり、それが社会的・経済的行動を進展させた」と考えるからである（Blacking, 1976 : 3）。

ブラッキングはまず、カルト的な集会的祝祭と概念的思考に関するデュルケム（年中行事のような集会的儀礼が集団や時間の観念といった概念的思考を生み出す）とレヴィ＝ストロース（人類が抽象的思考をもつからこそ儀礼や社会集団が存在する）の議論を踏まえたうえで、「共同体の祭祀を、踊ること（dancing）や音楽の演奏——それにボディペインティングのようなその他の芸術も含めてよいが——のような社会的相互作用のみが集中的に行われる場として思い描くことも、十分に可能なのではないかと提案し、集会的儀礼という非知的な過程が概念的思考を支えるという意味合いで、両者のつながりを「知覚—運動系の霊的交流 *sensori-motor communion*」というふうに一般化できるとしている。この議論を支えているのは、「人間の行動というのが人間の身体にすでにそなわっている能力の延長であり、それらの延長における形式や内容は、様々な環境における身体同士の相互行為によって生み出されているという仮説」であり、人間の本性を言語が出現する現生人類（ホモ・サピエンス・サピエンス）以前の、「複数の身体の組織化された動き、すなわち儀礼化された行動」に求めるという観点である⁵⁾（Blacking, 1976 : 4-6）。

ブラッキングは続けて、「儀礼」という一般的な用語を使う代わりに、こうした行動様式を端的に「ダンス」と呼ぶことを、さらに、それを現代社会における（上演的な）ダンスと区別するために「生社会ダンス *biosocial dance*」と呼ぶことを提唱している。bio-の接頭辞は人類という種に固有な行動という意味合いであり、socialは本質的に人間が共同存在としてあることを意味する（Blacking, 1976 : 10-11）。ここで「ダンス」

と呼ばれるものが個別の身体の上で実現する特定のパターンをもつ身体動作そのものを指すのではなく、複数の身体が共振する現象を指すということは、言うまでもない。「どの生社会ダンスも同一ではありえない」（Blacking, 1976 : 11）とは、そういう意味である。生社会ダンスはまた、「原—ダンス *proto-dance*」ないし「原—音楽 *proto-music*」とも言い換え可能だが、ここからうかがえるのは、ブラッキングの想定した「生社会ダンス」が、音や交感する身体の一連の渾然一体となった現象だということである（Blacking, 1976 : 11）。ここにいたってブラッキングは、『人間の音楽性』を書いた時点でははっきりと思いついていなかった「人間にとっての音楽実践の本質」について、彼なりのクリアな輪郭を描いている、と言ってよいであろう⁶⁾。

ブラッキングは続く1977年に、自身が編集した『身体の人類学 *Anthropology of the Body*』によせた序章「身体の人類学に向けて」（Blacking, 1977）で、彼の問題にする身体 *the body* がどのようなものであるかについて詳細に述べている。ブラッキングは論文冒頭で同論考の目的を、マルセル・モース以来の「身体社会学」に、（ポール・エクマンやレイ・バードウィステル、エドワード・ホールらの）行動科学や生物人類学の分析をつなげることだと宣言している。また、ブラッキングは、身体の人類学の優先的課題が感情と感情 *affect* の構造の研究であるという——なぜなら、感情や情緒こそが人間の行動を動機づけており、これなしにダンスの「喜び」に触れることはできないからである（Blacking, 1977 : 4-5）。

ブラッキングはこの論文で、彼の想定する身体が複数の相互行為する身体であることをこの上なく明確に述べており、それを「身体の人類学が前提とすること」として4つに分けている。これは本稿で私が想定する意味合いに非常に近いので、以下に列挙しておこう。

- 1) 人間および人間社会は生物進化の過程の産物であり、私たち人間は個体の本性として言語を話すのではなく、仲間と共にある存在として話し始めるのである。協働 *co-operation* と社会相互作用は生物学的にプログラムされており、有機体としての人間が人間として成長するための必要条件を構成している。同様の理由から、感情も言語と同じく（あるいはそれ以上に）重要である（Blacking, 1977 : 8-9）。
- 2) 人類のすべての健全なメンバーは体性状態

somatic state のレパートリーを共有している。一個の人間ができることならば他の誰でもできるが、人間は仲間がいなければ何もできないばかりか、人間たりえない (Blacking, 1977: 10-11; 強調原文)。

- 3) もし、人間社会の基本条件を仲間意識として一般化可能であり、各々の個体がそれを感官を通じて知覚しているのだとしたら、非言語的な形式で行われる相互行為こそが基礎的なコミュニケーションの形式となる。これは (メアリ・ダグラスやクリフォード・ギアツのいう) 象徴的な過程とは異なる。(Blacking, 1977: 13-15)
- 4) 身体の人類学は心身二元論を回避する、あるいは精神を身体に埋め込まれたものとして想定する。たとえば私 (ブラッキング) の身体に対する関心は、時空間のなかでの身体の動きによって (そしてしばしば言語をともなわずに) 表明される感情、特に仲間意識を生み出す感情が、精神的な生の基礎をなしているという確信のうえに成り立っている。(Blacking, 1977: 20-21)

先の論文とあわせると、次のことが指摘できる。第一に、この論文の主題は音楽にあるわけではないが、ブラッキングは「原音楽」や「原ダンス」の研究が非言語コミュニケーションの次元で行われるべきだと考えていたことが明らかである。第二に、ブラッキングはこの論考において、ある種の普遍主義に接近している。少なくとも、感情や情緒のはたらきが象徴 (シンボル) を介して起こるのではないという主張、生物としてのヒトに特有なかたちで働くのだという主張に傾いていることは見逃せない。いずれも、『人間の音楽性』での彼の主張とは大きく異なるものであり、ブラッキングのこの側面の主張が文化相対主義者としての彼の主張とどのように折り合いつけるのかについて、さらなる研究がまたれるところである。

3.2. 「グルーヴ」の存在論——カイルによる PD 説

「参加的食い違い (PD)」をめぐる議論

ブラッキングの場合、彼の「生社会ダンス」の理論を数ある議論の一つとして提出したという面が否定できないのに対して、次に取り上げる民族音楽学者のチャールズ・カイルは、その研究キャリアのほぼすべてをかけて、音楽パフォーマンスを身体的なプロセス

として研究するための視点を得ようと奮闘したといえる⁷⁾。数あるカイルの著作や論文を貫く議論の中核のひとつを、「グルーヴの探究」とまとめることが可能であろう。インフォーマルな批評のイディオムの「グルーヴ」だが、カイルの狙いは、この概念を学問的探究のトピックとして耐えうる概念に鍛え上げるところにあった。

カイルはまず、1966年に発表された論文、「音楽を通じた身体運動と感情 (フィーリング) Motion and Feeling through Music」において、西洋音楽の標準的な音楽理論や楽理分析に使用される楽譜によっては表現しきれないサウンドの質——特にその身体性と「プロセス」としての音楽実践——について考察している (Keil, 1994a)。カイルがこの論文で批判するのは、音楽学者レナード・メイヤーが『音楽における情動と意味 Emotion and Meaning in Music』(1957年)において展開した、楽曲形式の分析によって音楽が人間の精神に与える影響を説明するというモデルである。

カイルの反論は次のようなものである。そもそも、メイヤー (および一般的な音楽学者) が念頭におくのは、「クラシック」と呼ばれる、西洋音楽の歴史でもごく一部のレパートリーにすぎない。他方で、ダンスのための音楽を想定すれば、音楽の分析に肉体的な要素は必要不可欠となるだろう (Keil, 1994a: 57)。たとえば、モダンジャズの演奏から聞こえてくるフィーリングやドライブ感などは楽譜として記述されない微妙な音の揺れやタイミングからなっているはずであり、しかもそうしたフィーリングは「身体運動 motion」に基礎づけられているはずである (Keil, 1994a: 57-61)。

カイルによれば、構文 (シンタククス=楽曲の形式) が評価のうえで重要になってくるタイプの音楽と、演奏時のプロセスが重要とされる音楽がある。クラシック音楽と即興を多く含むモダンジャズなどがその典拠例だが、ひとつのジャンルが両方の側面を併せもつこともありうる——たとえば、インド古典音楽であれば、ラーガの発展部分は構文的な構成だが、シタールとタブラのインタープレイの場面では、プロセス的な評価が大事になってくる (Keil, 1994a: 73)。こうした「プロセス」としての音楽実践の側面を理解しようとするのであれば、音楽をテキスト (つまり楽譜) として分析するよりも、レイ・バードウィステルの動作学やエドワード・ホルの近接学を応用する方が、可能性があるのではないかと提案するのである (Keil, 1994a:

72)。⁸⁾

以上の議論は（少なくとも今となっては）比較的当然のこととして受け取られる主張かもしれないが、カイルの議論がユニークなのは、20年あまりのちに発表された論文「参加的な食い違いと音楽のパワー」（Keil, 1994b）から、「グローヴ感覚」についての議論をもうひとつのキーワードである「参加」につなげるようになった点である。——それにしても、サウンドが呼び起こす感覚が「参加的」とはどういうことであろうか？ カイルの理路は、ある種のサウンドが呼び起こす感覚によってこそ、人びとは指を鳴らしたり、身体を揺らしたり、立ち上がって踊りだしたりする——つまり音楽が人びとの参加を呼び起す、というものである。カイルは、そのように参加を引き起こすサウンドの質や音楽プロセスの質を「食い違い discrepancies」と呼び、これらをまとめて「参加的な食い違い Participatory Discrepancies（以下、略してPD）」と名づけている。ここで見逃してならないのは、音楽の力とその社会的な意義は人がその場に巻き込まれるところにこそあるという、カイルの主張の根本である。

サウンド上のPDとは、ごく簡単に言えば、楽譜（五線譜）に代表される特定のタイプの規範から逸脱するような、サウンドの「揺れ」「ズレ」ないし、独特な「間」のようなもののことである。おそらく、ジャズ・ピアニストのセロニアス・モンクがピアノを弾く時のほとんどつかえるかのような独自のタッチや、ブッカーT & MG'sのドラマー、アル・ジャクソンのほんのわずかに遅れるようなリズムなどがその代表例として想定できるだろう。また、日本の演歌に規範的な「コブシ」（＝ヴィブラート）も、PDに相当するものと言って間違いない。カイルが「どんな音楽でも、グローヴするためには『ちょっとズレて』なきゃならない」（Keil & Feld, 1994 : 154）と言うとき、彼の念頭にあるのは、楽譜的な規範に忠実であろうとする完璧主義とは異なるタイプのパフォーマンスを志向する演奏、歌唱、ダンスのあり方である。

繰り返しになるが、彼の議論の独自さ（そして、おそらくわかりにくさ）は、この「グローヴ」と「食い違い」という二つの概念を関連づけているところにあると思う。たとえば彼は、ジャズ奏者たちのあいだで繰り返されるインタープレイから感じられるのと同質のグローヴを、テニスのラリーやフェンシングの試合からも感じられるというふうに「グローヴ」を

説明している一方で（Keil & Feld, 1994 : 24）、「食い違い」のことを子供の遊び、演技やコメディを面白くする間、卓球やボクシングのような対面スポーツにみられる相互行為に入りこむミクロのタイミングだとも説明している（Keil, personal communication）。このことは、漫才やコント、芝居におけるプロットと実際の発話行為を考えるとわかりやすい。これらの芝居を完成させるには、最低限のプロットが必要にはなるが、芝居を生き生きとさせ観客の注意をひきつけ続けるには、個々の役者による微妙な調整が必要になってくる。こうした議論は、モダンジャズやブルーズの演奏の批評になれた者にとってはごく当たり前のことだが、楽譜を唯一のテキストとする伝統的な音楽学がPDのような評価基準を組み込もうとすれば、伝統的な美学の体系を根本から揺さぶる可能性がある（cf. Keil & Feld, 1994 : 171）。

以上の「グローヴ」と「食い違い」の関係をさらにはっきりさせるために、ここで、私が以前調べたことのある石川県の太鼓文化のパフォーマンスを例にあげてみよう。石川県（そしておそらく日本の多くの地域の）の太鼓文化は、1960年代までに演奏スタイルが確立した「伝統的」な太鼓演奏と、1980年代以降現在まで流行しているステージ上での上演をモデルとした「創作太鼓」という二つに、おおきく分けられる。両者は同じ楽器を使用し、なおかつステージ上で演奏するというタイプの近代的な芸能ではあるが、プレーヤーの一人ひとりが自分の叩き方を作りだし、仲間と息を合わせながらひとつの演奏を作り上げる前者と、ずらりと並べた太鼓をユニゾンで叩く後者では、同じ「太鼓」というラベルで呼ぶことはできても、同じタイプのパフォーマンスではまったくない（この感覚は演奏家たちにも共有されている）。PDという概念がメトロノーム的で客観的・理念的なタイミングのアンチテーゼとして提示されていることを考えると、「ユニゾンによる大音量」（Keil, n.d. : 7）ときびきびとした動作を特徴とする創作太鼓は、まさにPDという概念がネガティブに映し出すタイプのパフォーマンスにほかならないことがわかる。創作太鼓では楽譜の使用が欠かせないという点は何とも象徴的だが、かといって私は、楽譜がそのまま非PD的なサウンドを生み出すのだとは思えない（実際、カイルもクラシック音楽の満足いく演奏が細かな「タッチ」によってしか達成されないこと、そのタッチがPDに相当すると述べている〔Keil & Feld, 1994 : 151〕）。むしろ、プレーヤーた

ちの外部にある規範が演奏を規定しているという感覚が、PD不在のパフォーマンスを生み出すと考えるほうがよさそうである。

このように考えてくると、PDがプレイヤーの「個性」と密接にかかわることも見えてくるが、それがまさにカイルの強調点でもある——「まったく正確じゃなきゃならない音もあるけど、別の音はどんなふうに鳴っていてもいい。……(そうしたゆるい規範こそが)『君のもの(=演奏)』を生み出すのであり(Keil & Feld, 1994: 156)、そこそこの演奏ができていれば「自分自身のグルーブを発見するまでは、それで十分ということになる。……これは誰もが音楽的だということを明確にするものである」(Keil & Feld, 1994: 171)。

以上を私なりにまとめると、次のようになる。——「グルーブ」のある音楽には適度な音の食い違いが存在するが、それは演奏者たちが楽譜的規範に(それほど)とらわれていないことの証である。音が食い違いを含む原理は、自然に行われる対面相互行為にみられる人間同士の行為の食い違いの原理——それは、あらかじめ振付けられたダンスや体操のように進むのではない——と同じものである。そうしたサウンドこそが、人間を参加したい気分させるのである。

ところで、このカイルのPD説の理路がどれほど強固なものかどうかには疑問が残る。特に、カイルの議論では、あたかもサウンド上のPDが自動的に人間の参加を促すかのように読める箇所が多いが、私はそこに必ずしも賛成できない。たとえば、楽譜的規範にそれほどとらわれていない音楽集団の生み出す音楽にPDが多く含まれているとして、その方が実際に人間をその場の音楽実践に加わりたいと思わせるのかどうかは、わかりようのないことのようにも思える。また、そもそも人間は「サウンド」によってのみ参加意識を掻き立てられる存在なのだろうか。少なくとも私は、サウンド上のPDと私たちを参加に向かわせるパワーは、緩やかな循環関係に——すなわち、互いをそっと動機づけるような関係に——あると考えた方が良いのではないかと思う。そもそも、「非ハイカルチャー的」とでもいえる音楽文化に共通するサウンドやプロセスの特徴を一掴みに把握しようとするカイルの試みに無理があるのは、ある意味で当然である。また、楽譜的規範に基づく音楽実践全般に対してアンチテーゼを突き付けようという意図はわかるが、サウンド上のミクロのタイミングを測定するような方法で「グルーブの科学」を進展させられるかどうかについても、私自身

はあまり可能性を感じていない⁹⁾。

むしろ、(カイル自身も繰り返し言及している)ミュージッキングの場における「身体の動き」や「相互行為」に着目しつつ、グルーブの生成やPDを把握することも十分に可能ではないだろうか¹⁰⁾。PDが対面した人間同士のやりとりのあいだにあるdiscrepanciesのことを指すのだとすれば、この概念は予定調和的に揃う「ことになっている」音や動きというよりは、同調に向かってゆく過程に見られるdiscrepanciesに着目するためのものであり、原理的には「音」だけではなく非言語的なコミュニケーション全般におよぶものとして構想されているからである¹¹⁾。

「参加」という政治

カイルによるグルーブ論およびPD説についての要約を閉じる前に、カイルの言う「参加」概念にある文明批判的(ないしマルクス主義的)な含意について述べておこう。カイルはPD概念を提出する際に、参加について「自然、社会、身体、労働からの疎外とは逆のこと」であると述べている(Keil, 1994b: 98)。こうした思想の背景にあるのは、近代の技術と文明的なライフスタイルが、人間存在を急速に受動的にしつつある、という認識である(Keil, personal communication)。人間の行為における能動的で自発的な側面を重視するカイルにとって、音楽実践は特権的な位置を占めている。なぜなら、音楽的な活動に携わるということが、本来的に能動的で自発的な——そして、言うまでもなく身体的な——過程だからである。ここで思い出されるのは、カイルの思想的盟友、クリストファー・スモールによる次のフレーズである——「音楽のことを、もっとも抽象的な芸術だと言う人々がいるが、それは間違いだ。事実は逆で、音楽することこそはあらゆる芸術活動のなかで、もっとも具体的で、かつ媒介の少ない活動に参加することなのだ」(スモール, 2011: 272)。

職業的な学者として引退した現在、カイルは自身の学術的探求をより政治的なものに近づけ、それを政治的・実践的な学問として「グルーブ学 groovology」と呼んでいる。これは、他者を立ち上がらせたり、指を鳴らせたり、テーブルから離れてダンスさせたりするためには、どんなふうに演奏したり歌ったりする必要があるのか。そうしたことを知るための科学、という意味である。ここで注目されるのは、グルーブ学にみられる従来の民族音楽学批判の姿勢である。以下、

その要点を3つに分けて——とはいえ、各々は互いに密接に関連し合っているが——概観しておこう。

第一点目は、身体（特に複数形の、相互行為する身体）の普遍性を研究の基盤に据えることで、異文化のミュージッキングに対する「共感」を否定しないという姿勢である。というのも、「グローヴ」が研究のキーワードになるからには、研究する側もそれを感じていること、研究対象となる人々の感情に共感するということを前提しているはずだからである。つまり、グローヴ学は客観的で科学的な研究を目指してはいるが、文化を超えた共感を基盤がなければ成り立たない。これは、スモールやブラッキングにも共通する、ミュージッキングにおける身体という共通基盤を重視するからこそその視点である。

第二点目は、文明批判論を背景に、それに対するオルタナティヴを評価するという、ある種の価値判断の基準を導入しているという点である。先にも述べたように、PDにおける「参加」とは、文明社会において矮小化されている、活動への十全な参加のことを言う。また、「グローヴ」とは、そうした十全な参加を促すという意味で、社会的な意義をもつのである。したがって、グローヴ学では、ある音楽が「グローヴィ」であり、人間の自発的な参加を一定以上に促しているかどうかという判断基準が存在する。たとえば、カイルは楽譜的な規範に基づく「完璧主義」を、グローヴを生み出すミュージッキングとは異なるタイプの理念と考えているが、そうした二分法をもちだすとき、「宗教的なガムラン演奏」は完璧主義的な理念から逸脱しているのに対して、「宮廷のガムラン演奏」は完璧主義にとらわれている、と判断される（Keil & Feld, 1994 : 157）。

第三点目は、グローヴ学の応用性である。カイルはグローヴ学のことを、再現性をそなえた科学として構想している節があるが、それは民族音楽学や文化人類学の知見（および学者としての彼自身の経験）を現代社会に応用可能にするためである。同じ理由から、グローヴ学は地域に根差した活動 local act として構想されている。たとえば、現在、カイルは定期的な子供たちに楽器の演奏を教えているが、そこでの目標は（特定のメロディやハーモニーをおぼえるというのではなく）子供たちがより良いミュージッキングをできて、より良くグローヴできるようになることである。グローヴを科学的に把握することが必要なのは、そうした応用を達成するためにほかならない¹²⁾。

カイルの考えによれば、そのように仲間とグローヴすること、自分のグローヴで他者を巻き込むことを身につけた人々は、地元の喜び local pleasure を充実させるためのスキルをそなえてゆくのである。そうした活動は、国家ナショナリズムや資本主義を前提としたネットワークとは異なる、顔の見える関係に根差すローカルな帰属意識を人々のなかに根づかせうる、という意味で意義深いものとなる¹³⁾。

3.3. 「参加型音楽」という視点——トゥリノによる『社会的生としての音楽』

「参加型音楽」という視点

「身体と音楽の人類学的研究」の系譜に連なる民族音楽学者の成果として、最後にトマス・トゥリノによる *Music as Social Life: The Politics of Participation*（『社会的生としての音楽——参加の政治』）を取り上げよう。トゥリノは、ペルー、ジンバブエ、そしてアメリカでフィールド調査を重ねてきた民族音楽学者であり、2008年に出版された *Music as Social Life* は、クリストファー・スモールが長年論じてきた「行為／活動としての音楽」という思想やチャールズ・カイルのPDの概念をわかりやすく消化し、その意義を従来の民族音楽学の議論にスマートに導入しているという点で特筆すべき存在である。UCLAの民族音楽学部で教鞭をとっているアンソニー・シーガーは、民族音楽学の古典とされるアラン・メリアムの『音楽人類学』やジョン・ブラッキングの『人間の音楽性』の21世紀版である、という趣旨の紹介文を寄せている。私も、派遣機関のワシントン大学における音楽関連の研究者との議論や、2012年3月から4月にかけてウィスコンシン大学ミルウォーキー校で行われた民族音楽学中西部支部の年次大会での発表からも、トゥリノが本書で展開した（そして本稿でもこれからふれる）「参加型音楽」という概念の影響力を思い知らされた。

Music as Social Life にはいくつかの重要な論点があるが、なかでも人間の音楽文化や音楽活動を、従来のクラシック音楽や、ワールドミュージック、ロック、ポピュラー音楽、民謡などといった「ジャンル」（ないしサウンドの様式^{スタイル}）によって把握することを避けつつ、その代わりに、人間の音楽的活動を分類するための新たな概念として、「参加型音楽 participatory music」、「上演型音楽 presentational music」、「ハイファイ音楽 High Fidelity Music」、そして「スタジオアート

音楽 Studio Audio Art」として、大きく4つに分類しているところは、特に注目に値する。大づかみに説明すると、参加型音楽とは人々がダンスや歌唱で活動に加わることが理想とされるタイプの音楽、上演型音楽とは何らかの曲を観客の前で演奏するタイプの音楽、ハイファイ音楽とはライブ演奏の再現（もしくはその効果）を狙うタイプの録音音楽、スタジオアート音楽とはライブ演奏とは切り離された、加工されたサウンドを作りだすタイプの録音音楽を指す。

本章との関連でいえば、「参加型音楽」をその他の3タイプと対置させている点は、演奏者が前もって準備し受動的な聴衆に聞かせるという近代的な「音楽」の概念を相対化することにもつながるといえる意味で、最も重要である¹⁴⁾。トゥリノによれば、参加型音楽（ないし参加型のパフォーマンス）は、芸術活動として独自の価値をもつが、それは近代的な「音楽」の概念を次のように逆照射する。たとえば、理念的な参加型音楽のパフォーマンスが行われている場面では、「演奏者」と「聴衆」の明確な区別がない。あるのは、実際にミュージッキングに参加している者と潜在的な参加者だけである（Turino, 2008:28）。また、参加型パフォーマンスの場では、人々の関心はエンドプロダクト、すなわち演奏や楽曲の出来や、ダンスパフォーマンスの出来に向かうのではない。上演型音楽やレコーディング音楽とは異なり、参加型パフォーマンスの出来なしよし悪しは、その場にいる人々の「参加の程度およびその深さ」によって判断される。——たとえば、ジンバブエの祖先崇拝儀礼におけるムビラ（親指ピアノ）の奏者は、最高の演奏をするだけではなくて、その場にいる人々をダンスや手拍子に参加させることができなければならない。憑霊 spirit possession パフォーマンスにしても、ダンスなどの参加への深い没頭が達成されてはじめて起こるのである（Turino, 2008:33）。

参加型音楽の提案は、また、音楽パフォーマンスにおける身体的なやりとり interaction の相に着目しているという点でも、特筆すべきである。なぜなら、ミュージッキングの場を参加型パフォーマンスの場としてとらえるということは、サウンド、身体運動、そのたあらゆる非言語的な相互作用が起こる場として把握することに他ならないからである（Turino, 2008:6,28）。特に重要なのは、参加型パフォーマンスにおける身体のシンクロ現象である。自身も演奏を行うトゥリノは、演奏者同士がパフォーマンスの最中に「深くつながりあうという特別なフィーリング」に着目して、次のよ

うに言う。少し長いが、その要点となる箇所を引用しよう。

この感覚は、パートナーと私がまったく同じようにリズムを感じられた時、完全にシンクロした時、それぞれの生み出す音を継ぎ目なしにかみ合うように合わせられた時に生み出される。音楽的なサウンドは、私たちがどれくらいうまく演っているかを、直に、瞬時に、そして絶え間なくフィードバックしている——演奏がうまくいっている時には、一緒に演奏している仲間たちとの深い一体感を得ることができる。思うに、演奏がうまくいっている最中では、直接的な相互行為はもちろんのことだが、互いのもつ差異が忘れ去られ、時間の感覚、音楽的な感性、音楽的な慣習や知識、思考と行為のパターン、精神、共通のゴールなどといった、同一性 sameness を強調する活動への没頭が起こるのではないか。音楽パフォーマンスにおける、互いが凝集して結びつけられたフレームでは、この同一性こそがすべてであり、パフォーマンスが一つのものとしてシンクロした時に、その深いアイデンティティが全体として感じられるのである。この経験は、人類学者のヴィクター・ターナーがコミュニティと呼んだところの、階級や地位、年齢、性別、その他すべての個人的な違いが取り去られて、一時的に、誰もが一個の人間として存在することを可能にする儀礼を通じて達成される、集合的な状態に似ている。（Turino, 2008:18; 強調原文）

参加型パフォーマンスが最高潮の瞬間をむかえると、演奏者や踊り手の「個々の自我があたかも一つに融解するかのよう感じられる」。これは他者とのある種の理想的な関係にほかならないが、その関係は本来的にはかないものでもある。ミュージッキングに加わる者同士は、理想の関係を構築できているかどうか——そしてそれがうまく構築できていない場合も——を、自分たちが生み出すサウンドを通じて、不断に確かめあわなければならない（Turino, 2008:19）。

トゥリノは音楽的な活動が、人間社会にとって他にはない重要性をもつことを主張しているが、そのもう一段階手前にあるのは「社会的なシンクロ現象（E.ホール）は人間社会にとって一般的な重要性をもつ」という命題である。音楽やダンスに限らず、パブリックな場で行われる集団による祝祭活動は、社会集団が

自らのアイデンティティを、自分自身に、また他集団に対して表現する主要な方法である。したがって、人間が根本的に社会的な存在だと定義されるならば、集合的な祝祭活動があらゆる社会で行われていることに何の不思議もない。そればかりか、多くの社会における祝祭活動に音楽の演奏とダンスが見られる理由もここにある。なぜなら、それらは「もっとも深い感情と性格を公的に表明するからであり……身体動きや音をたがいにシンクロさせることで、人間は他者との一体感を経験する」からである。そうした「他者との社会的親密さの徴^{サイン}をきわめて直接的に——身体レベルで——経験できる」からこそ、ミュージッキングが人類社会に普遍的にみられるのである（Turino, 2008 : 1-2）。すなわち、共同体を生きる人間たちがお互いに、また自分たち自身に、一体性を表現し確認する手段として、音楽の演奏やダンスに代わる手段は無い、と言うのである。

人間集団による音楽的な活動の本質を上のように見据えたうえで、トゥリノは「音楽 music」が特定の形式の芸術のことを言うのではなく、「人間であることや人間であるために必要なさまざまなことがらを実現する、特殊なタイプの活動に『音楽』というラベルつけられている」のではないかと提案している。音楽的な活動に参加することやそれを身体レベルで経験することは、「本来あるべき個人的・社会的な調和を実現するために、このうえなく重要なプロセス」とみることができると言う（Turino, 2008 : 1）。

再び、「参加」という政治

ところで、トゥリノが参加型音楽というアイデアを提示するのは、何も純粋に学問的な理由からではないように思われる。社会が参加型音楽ないしパフォーマンスの文化に目を向けるということは、ネオリベラルな世界に住む私たちが、私たちの世界観や社会システムに対するオルタナティヴを発見し、私たち自身が自分なりのパフォーマンス空間を創造する手掛かりになりうるというのである。——このことを説明する前に、近代的な音楽をめぐる言説と実践が、ネオリベラルな社会とどのような関係にあるかについて、（ごく近いアイデアを論じているブラッキングやカイルの議論も交えて）簡単に述べておこう。

あらためて指摘しておくべきことは、近代的な音楽文化の実践と言説においては、真に「音楽的」なのは一部の人間に限られている、という信念である。健

常な人ならば誰でも「音響パターンを聴き取ったり、識別したりする基本的な音楽能力……を所有している」というもう一つの前提と突き合わせるならば、先の信念は明らかな矛盾である（ブラッキング, 1978 : 9-10）。はたして、「少数の人間が『音楽的』となりうるためには、大多数の人間が『非音楽的』とされなければならないのだろうか」（ブラッキング, 1978 : 3）。もう一つの傾向は、音楽的活動に限らず、一般的にいつて「現代社会を生きる人間がますます受動的になってきている」ということである（Keil, personal communication）。言うまでもなく、一部の人間だけが「音楽的」という世界観にあっては、大多数は与えられた音楽を消費する身分に成り下がる。しかし、人類史的にみて、音楽を鑑賞するものであった時代はごく短い。北米の歴史を振り返ってみても、音楽といえば家族や地域社会で自らが演奏するものであり、そうした出来事こそがミュージッキングの中心であった。楽譜や楽器が音楽産業の中心を占めていた時代は、それほど古くはさかのぼらないのである（Turino, 2008 : 24）。

「音楽」をめぐる近代的な実践と言説を踏まえると、平等主義社会のミュージッキングからは多くの示唆を得ることができる。たとえば、民族音楽学者のアンソニー・シーガーによると、アマゾンに住むスヤ人 Suyá は生存を確保するための活動に比べて、儀礼や音楽づくり、ダンス、その他の社会的な活動の方により多くの時間を費やしている。他方で、音楽活動、ダンス、（丸太ころがしのような）スポーツ、そして儀式もスヤ社会にとっては不可欠な活動であり、それらのいずれも、専門化や特殊化が起こっていない。彼ら、スヤ社会の人々が表現的な社会生活を送ることができるのは、「生きるために働く」というのとは対極にあるエートスのおかげではないだろうか。また、ペルー・アイマラの農村の生活は過酷なものではあるが、平均して月に一度開催されるフェスティバルによって彼らの苦労は報われる。共同の音楽パフォーマンスやダンスによって、人々は生きる喜びや活力を得る。トゥリノはその根底にあるものを、競争原理と対極に位置する互酬主義に見出している（Turino, 2008 : 232）。

トゥリノ（それにカイル）の議論の要点は、こうした文化をあくまでも理想化された「他者」の世界で起こっているとらえてしまっは、文化批判としての民族音楽学は成立しえないと考えている点——すなわち、伝統社会の音楽実践を「異文化のもの」、「他者の

実践」として表象することに伴う危険に自覚的な点である。事実、彼らは、平等主義的で非ヒエラルキー的な傾向をもつ参加型パフォーマンスの伝統が、資本主義社会の先進国にも遍在していることを長らく主張し続けている。トゥリノは次のように言う。

資本主義を押し広げる力や“グローバル文化”を自然に見せかけるメディアの猛攻が、いかに私たちの現実感覚に影響を与えようとも、世界にはまだまだユニークな価値観と世界観をもとに活動している人や場所——いわゆるグローバル文化の一部ではない人や場所——がある。資本主義が、それとは異なる論理の文化や生活のなかにまで侵入せざるをえない状態にあっても、人々は批判的かつ創造的でありうるし、ただ差し出されたものを黙って受けとるだけの存在に成り下がっているわけではない。(Turino, 2008: 226)

北米であれば、コントラダンスやスクエアダンスのサークル、オールドタイム・ミュージックの演奏やそれに合わせたダンスに興じる人々がその典型例である。日本の状況でいえば、カラオケ歌唱やコーラスなどの素人音楽サークル、地域の祭礼で行われる獅子舞や神楽などがそれに当てはまるであろう。

トゥリノらは、そうした場を発見したり、継承したり、新たに創造したりすること自体が、現代社会のコンテキストにおいてはある種の「抵抗」たりうるというのだが、これを実践するためには、あるハードルを乗り越える必要がある。それは、参加型音楽を可視化することであり、「草野球」の試合のように気にも留められていない活動をワールドシリーズの試合と同じ地平で論じることのできる理論的視座をもつことである (Turino, 2008: 35; personal communication)。

これを達成するためには、局所的な文化を見直す根拠を示すことと、同時に、それらの文化が資本主義社会のもとで周縁化されている理由を見極めることが必要になってくる。トゥリノは、前者の根拠を(生物多様性の原理の別バージョンとしての)「文化の多様性」の論理——すなわち、多様性と「良いこと」をイコールで結ぶこと——に、後者の理由を、参加型のパフォーマンスが資本主義社会の論理にそぐわない(つまり、利益を生み出さない)という事実に見求めている。別言すると、参加型パフォーマンスは、平等主義的で非競争的で非ヒエラルキー的だからこそ、資本主義社会で

は周縁化されている(誰がお金を払って草野球や素人のスクエアダンスを見たがるだろうか?)。そして、そうしたパフォーマンス空間が現代社会から周縁化されているからこそ、その復権が必要なのである。

いずれにせよ、人間が十全に参加しうる音楽活動の場を創出することは、それだけで「政治的」たりうる。『社会的生としての音楽』に「参加の政治」という副題がついているのは、このためである。ところで、文化的な多様性を(生物多様性の原理を適用し)「善」とするならば、土着の音楽文化を「保存」することは必ずしも最善策とはいえない。音楽文化の多様性を保持するために「より現実的な目標」は、現代社会に「仲間による文化 *cultural cohorts*」をひとつでも多く作りだし、それを、時間をかけて定着させてゆくこと、すなわち「たまたま『そこ』にいた『誰か』が、一緒になって草の根の活動を始めて、新しい文化を構築することである」(Turino, 2008: 228)。トゥリノはそうした活動の可能性を、小規模な有機農園、水質や再生可能なエネルギー源の問題にローカルな場で取り組む人々、河川や森林や大草原の清掃と保護を唯一の目的に活動するグループなどを例にあげて論じる (Turino, 2008: 229)。

トゥリノの考えでは、局所的な仲間による文化が、世代継承を経て地域や特定のコミュニティに根づくことは十分にありうる——というよりむしろ、新たな文化はそのようにしか生成しえない。ここにいたって、トゥリノの「参加の政治」は、音楽によって人びとがいかに参加に巻き込まれるかの秘密を探る「科学」として構想されるカイルの「グルーヴ学」と再び接近する。いずれも、人々の生活文化の未来を見据えているという意味で。——実際のところ、ここで取り上げた3人の民族音楽学者に共通しているのは、音楽におけるダンスや共同性の重要性を重視していたということと同じかそれ以上に、民族音楽学の研究がある種の政治性を帯びた、少なくとも根源的な近代批判に直結した営みだということに自覚していた／いることなのかもしれない。

4. 音楽と身体的人类学的研究の系譜2——音楽療法と認知考古学

スティーゲの「文化中心音楽療法」

民族音楽学者たちによる「音楽」概念の相対化、ないし音楽の身体性をめぐる議論の系譜を以上にみてき

たが、ひとつの問題は、それが普遍主義的な装いをもつことであろう。身体を基盤にした普遍的なコミュニケーション論は、米国中心の民族音楽学存立の根幹にある文化相対主義とうまく相容れないように見えるのである。ブラッキング——彼自身は英国で活躍した英国人民族音楽学者だが——が彼の普遍主義と相対主義の関係をうまく説明できなかつたように見えるのも、彼の普遍主義的側面がこれまであまり評価されてこなかつたのも、そうした理由があるように思える。

私の知る限り、人類の普遍性と文化相対主義という、一見相容れないテーゼを融合させるというテーマに取り組み、ある程度の成果を上げている研究者に、ノルウェーの音楽療法の理論家、ブリュンホルフ・スティーゲがいる¹⁵⁾。スティーゲが提唱する「文化中心音楽療法 culture-centered music therapy」の理論的枠組みは、従来の音楽療法の西洋中心主義や近代的な予断のみならず、「治療者—クライアント」という音楽療法の一義的な枠組みすら括弧に入れようとする根源的なものであり、音楽人類学にも十分に応用可能なだけの理論的基盤を提供していると思う。

スティーゲの提案というのは、人間の音楽的営みを「原音楽性」、「ミュージッキング」、「(複数形の) 音楽 musics」という三つの次元でとらえるということであ

る。以下、それぞれの概念について簡単に述べよう。

原音楽性 (proto-musicality) とは、音楽的な実践における、ヒトの系統発生的な側面である。スティーゲはここで、(音楽学者が話題にしそうな) オクターブやサウンド上のリズムの知覚について論じることを注意深く避けて、その代わりに、音と身ぶりを通じてコミュニケーションを行うための人間に共通の能力をとりあげ、それを「原音楽性」と呼んでいる(スティーゲ, 2008:129)。たとえば母親と乳児の相互行為などは「人間が持つ非言語的なコミュニケーション能力のなかでも基本的な要素」(スティーゲ, 2008:123) として考えられる。すなわち、ここで想定されている原音楽性とは、個としての人間の知覚能力としてのそれではなく、サウンド(ないしその原型といえるある種のリズム)を通じて人間同士が共振するタイプのコミュニケーション活動を可能にする能力のことを言うのである。

次にミュージッキングだが、スティーゲはこの概念をクリストファー・スモールのオリジナルの意味合いから(おそらく意図的に)かなり狭めたものに変えている。すなわち、ミュージッキングとは、原音楽性を基盤として繰り広げられる一瞬一瞬のサウンドおよび身体のやりとりのことである。このやりとりは慣習

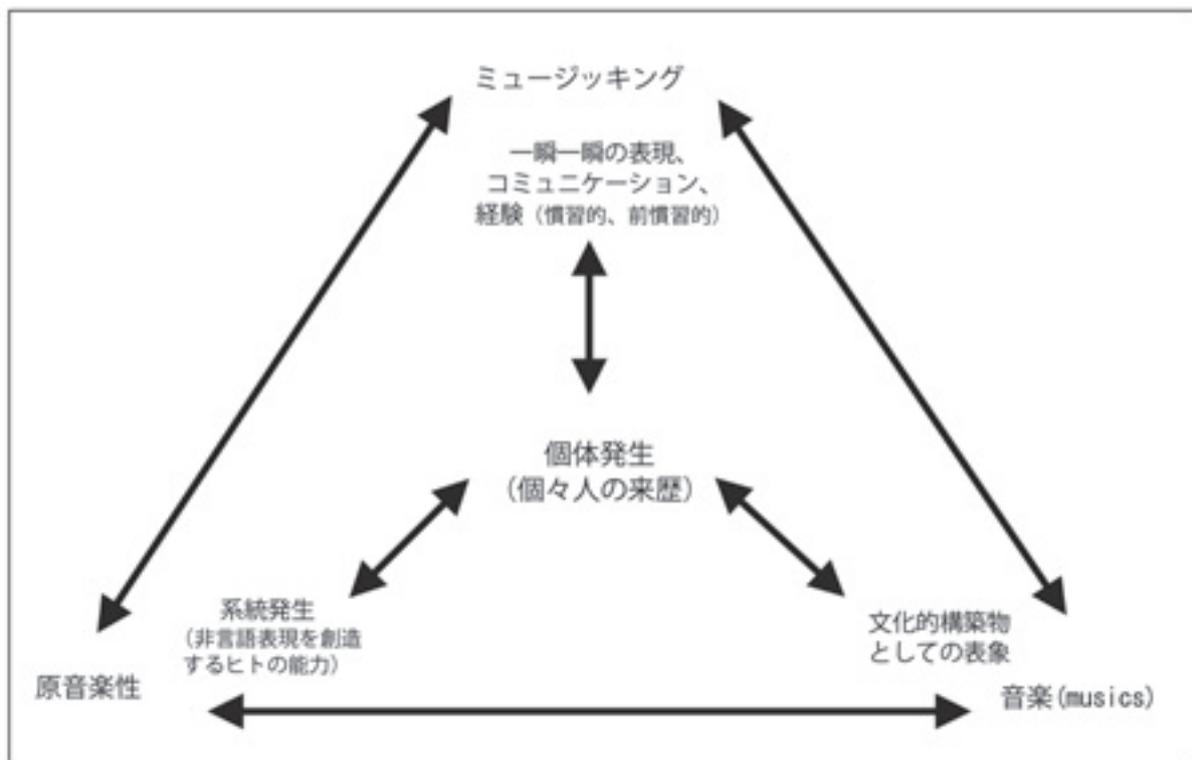


図 2-1 スティーゲ (2008: 152) による「原音楽性」、「ミュージッキング」、「音楽 (musics)」の関連性 (一部変更)

的側面と前慣習的側面の両方が関連している。たとえば、はじめて聞く外国ないし異文化の音楽に対してでさえ、多くの場合、私たちは基本的なビートを探し当てて簡単に「のる」ことができるだろう。しかし、(仮にそれがダンス音楽だったとして) どんなふうに特定のサウンドにあわせて身体を動かすかは、少なくともある程度はその音楽とダンスのことを知らなければわかりようがない。ここでの前者が前慣習的な側面であり、後者が慣習的な側面である。繰り返すが、このいずれもヒトのコミュニケーション能力を基盤としている。

最後はこの「慣習的側面」、すなわち(複数形の)「音楽 musics」である。各々の音楽文化は、歴史、すなわち累進的な文化進化をとげたものにほかならない。——スティーゲの「文化」概念(ないしその理解)は、進化心理学者マイケル・トマセロ(2006)のそれに影響を受けている。すなわち「文化」とは、系統発生的に基礎づけられているヒトの心身のはたらきによって形作られるのだが、それは累進的な進化や改良をとげる。そしてヒトの子どもは社会的・歴史的に構成された環境のなかで成長する(個体発生的側面)、というものである。

以上の3つの次元を、スティーゲは図2-1のように関連づけている。原音楽性、ミュージッキング、(複数形の)音楽が相互につながりあい、そのいずれもが人間の個体発生に関連している、というものである。この図でいうと、従来の民族音楽学の研究は、スティーゲのいう「音楽 musics」の次元に集中してきたとすることができる。いずれにせよ、彼の提示する4つの要素の相互関係は、ブラッキングの思考の過程にみられた混乱をかなりの程度はらしてくれるという点で特筆すべきである。

音楽と言語の起源——ネアンデルタール人はどのようにミュージッキングをしていたのか？

最後に検討するのは、スティーゲの論じた音楽性の基盤たる「原音楽性」(スティーゲはこのアイデアをブラッキングから借りてきたと言っている)がどれほどの存在論的強固さをもちうるか、という点である。ここで参考になるのは、「認知考古学」という新分野を切り開いた英国の考古学スティーヴン・ミズンによる、原音楽性に関する注目すべき、そして壮大な仮説である。認知考古学とは、認知科学の仮説を応用することで現生人類にいたるまでのヒトの「心」の仕組み

想定し、そこから先史時代の文化や社会を解明しようとする分野だが、ミズンはその手法で言語の起源を考察するうちに、言語と音楽には単一の先駆体があったのではないかと(そして、それが進化上のある時点で二つのシステムに分かれたのではないかと)考えるようになったという(ミズン、2006: 43-44)。

ミズンのいう言語と音楽の単一の先駆体とは(言語学者のアリソン・レイが言うところの)「全体的原言語説」に基づいている。これは原言語(プロト言語)が単語と文法からなるのではなく、「メッセージ」によって構成されているという仮説で、たとえばベルベットモンキーの警戒音は「ヘビ」という単語ではなく「ヘビに注意しろ!」という全体的メッセージであるという点に着想を得ている。全体的原言語説にあつては、音声言語とは、イントネーション(ピッチ)、ターン・テイキング、リズム、テンポ、同調などの現象が含まれたものでなければならない。(ミズン、2006: 14-15、155-156)

現代社会における人間の言語使用から全体的原言語について考える時、乳幼児に対する話しかけ方を考えると良い。というのも、文化にかかわらず、乳幼児に対する発話では、リズム、テンポ、メロディが強調される傾向にあるからである。乳幼児は、はじめはこれらの発話を心地よいものとしてのみ受け取るが、次第にこれらの特徴から母親の気分や意図、さらにはターン・テイキングのタイミングまでつかむことが出来るようになる。ミズンはこうした特徴を「音楽的」だと捉え、乳幼児に対する話しかけに特徴的な音楽的コミュニケーションは、言語獲得以前から感情(=他者の心を認識する)を読みとる能力や社会的なきずなの認識の発達を促すもだと考える。(ミズン、2006: 6章)

以上の解説からもわかるように、言語を「全体的なもの」として把握する際に重要な意味を担うのが、「感情」のはたらきである。ミズンは、感情を含むコミュニケーションが初期のホモ属(ホミニド)にも発達していたという仮説を立てる。複雑な社会を形成していたホミニドは「感情的な生き物で、幸福、悲しみ、怒り、恐れ」はもちろんのこと、「罪悪感、気まずさ、侮蔑、恥辱などの可能ももっていたのではないかと」まで考える。というのも、生物は何よりもまず「協力するか対立するか」、「逃げるか闘うか」などの行動を瞬時に選択する必要があり、そのプロセスに感情が不可欠だからである(この理路は、神経科学者であるアントニオ・ダマシオの「ソマティック・マーカー仮

説」に負っている(ダマシオ, 2010))。生存のために大規模な協力が不可欠だったホミニドともなると、「他者が感情をもつこと、他者が自分の感情を読み取ること」をわかるための高度な心のはたらきが必要になるが、ホミニドの大きな脳の理由はそこにあると言うのである(ミズン, 2006: 127-130, 182-183)。初期ホミニドの集団は大きくなりすぎていて、集団のメンバー同士に自分の社会的献身を表現するのにグルーミングだけでは追いつかなくなっていたが、たとえばゲラダヒヒのようにリズムとメロディであいさつを交わすことで、集団のメンバー間の感情生活を円滑にするという道がありえた。すなわち、音声による交流がグルーミングの一形式として発達したという説である——ここで思い出されるのは、哲学者の大森庄蔵がかつて音声言語の起源を「ざわりあい」として言及していたことである(大森, 2011)。ここからミズンは、「いっしょに歌うことでグルーミングを受けるときと同じ喜びや満足の感情が誘発される可能性もある」と論じる(ミズン, 2006: 192-193)。

こうした全体的原言語のことをミズンは、全体的(holistic)、多様式的(multi modal)、操作的(manipulative)、音楽的(musical)、模倣的(mimetic)な言語という意味で、「HmMMMM」と名づけ、これが分節言語の出現以前、特にネアンデルタール人ともなると、かなりの程度で発達していたという仮説を立てる。この仮説は、ネアンデルタール人の「文化」と「言語」にまつわる「謎」を解明するのにも大いに役立つ。その「謎」とは、ネアンデルタール人が、現生人類に匹敵するほどの大きな脳をもち狩猟や石器づくりを行っていたながら、言語がなかったと考えられることである(ミズン, 2006: 315-316)。まず、ネアンデルタール人が恣意的なシニフィアンとシニフィエをもつ音声言語をもたなかったという仮説だが、これはネアンデルタール人が残した遺物に象徴物がなかったことから予想できる。言語とは象徴的発話にほかならず、それは象徴的なモノや思考を生み出すはずだろうものだからである。また、象徴的なモノや思考はいったん生み出されれば急速に増殖し、文化進化を強力に促すはずだが、20万年以上続いたネアンデルタールの文化は極度に固定したものであった。このことから、ネアンデルタール人が言語を有していたとは考えづらい(ミズン, 2006: 325-328)。

ネアンデルタール人の集団は、言語が必要になるほどには大きなものではなく、小さく親密なものであっ

た。しかし他方では、それは共同で狩猟をおこなうだけの一体性をもった集団であり、内部での衝突を避けなければならぬだけの十分な根拠があった(ミズン, 2006: 336-339)。それほど規模と複雑さを備えた規模ではあったのだ。——そうした集団を言語なしに十分にまとめるためには何が必要だったのか? ここでミズンが提出するのが十分に複雑化したHmMMMMの存在である。

さて、本章とのかかわりあいでは、ここでミズンが展開した原言語が「原音楽性」とどのように関連しているか(あるいは、重なり合っているか)が問題であるが、ミズンの仮説のうちでもっとも大胆でなおかつ魅力的なもの、その部分である。ミズンの論点は次のようなものである。——第一に、音楽づくり music making とは何よりも集団活動であり、協調行動である。たとえば、行動の同期は自然界ではきわめてまれだが、「相互依存関係の強い集団では、共同で音楽作りをする傾向がある」(ミズン, 2006: 293-297)。これは人類の歴史を見ても当てはまることである。著名な歴史学者のウィリアム・マクニールは、人類史上の「共同の音楽づくり」の資料を集めて、一体感による喜びを生み出すための活動が極めて普遍的であることを主張している(McNeil, 1995)。「共同で音楽を作る人たちは……どう行動するかを決定するひとつの集団と化す」のであり、自他が協力するかどうかを読みあうような状況では、自他の境界を消失させるような共同の音楽づくりが役に立ったに違いない(ミズン, 2006: 306-307)。

第二に、そうした同調活動の基盤として想定されているものも、原音楽性と原言語の重なる領域であることに注目すべきであろう。すなわち、他者との音声や身ぶりのやりとり(ターン・テイキング)のタイミングを把握する能力、音の高低を認識する能力、一定のリズムを把握する能力(ミズンはこれを、二足歩行というきわめて身体的な基盤がなければ不可能だったと述べる)、他者の行為を模倣する能力、他者の感情に応答する能力(すなわち、自分も「感情をもつ」ということ)などである。こうした能力は、原音楽性であると同時に、ある種の原コミュニケーション能力といえることができる。

さて、私自身は以上の仮説について(特に考古学的知見について)何かをいえる立場にはない。ただしミズンの理路は、先の民族音楽学者たちの学説と比べても、この上なく明晰に示されていることは疑いえない

と、私は思う。何よりも、ミズンの研究が、非言語コミュニケーションが言語的(文字的)コミュニケーションに比べて軽視されている現状に対する根源的な批判となりえている点は、この上なく重要なものであろう。同様に、「音楽と身体的人类学的研究」を標榜する上では、ミズンの研究を、「音楽性」という概念をサウンドの創造と受容に限定している(民族)音楽学的想定に対する批判としても受け止めなければならないだろう。

5. おわりに

以上に、「音楽と身体的人类学的研究」の基盤となりうるいくつかの理論的論述を振り返ってきた。もちろん、本章のレビューがすべてを網羅しているわけではない。特に、音楽を「パフォーマンス」として把握しようとする一連の研究については言及しておらず(eg. McLeod & Herndon (eds.), 1980; Behague (ed.), 1984)、それはひとえに私の力不足である。ここでは、それらの研究も、ミュージッキングが繰り返られる際のダイナミクスを捉えるのに従来のパラダイムが不足であったということを確認意識した試みだったということを指摘するにとどめておこう。本章で振り返った諸研究とあわせると、(民族)音楽学のなかでも「共振する複数の身体」や「相互行為する身体」の探究を標榜する研究が望まれていたことがわかる。

以上の理論的考察を総合することで、ミュージッキングの場における身体のやりとりの記録から「音楽的活動に参入する身体」について考察することが、音楽の人類学的研究にとって最重要な課題のひとつであることを示すことが可能になるだろう。現在の時点でもっとも有力なのは、「音楽文化」という比較的輪郭のはっきりしない概念を、「原音楽性」、「ミュージッキング」、「(複数形の)音楽 musics」という次元に分類し、各々を個体発生のプロセスに関連させるといふ、ステージによる図式であるように思える。

この図式が受け入れられるならば、音楽と身体的人类学には、非言語コミュニケーション(=原音楽性)の次元を基礎として共有しつつ、音楽療法や発達心理学、音楽教育学などと横断的な研究が期待できる分野に成長するポテンシャルがあることが理解されると思う。私たちが次に考えなければならないのは、ミュージッキングの現場をいかに記録し、いかにそのデータを分析するかということになるが、それは次章以降で

考えることにしよう。

注

- 1) たとえば、学問としての民族音楽学のスタンスと方法論を確立したとされるアラン・メリアムの『音楽人類学』(1980; 原著 1964 年)やジョン・ブラッキングの『人間の音楽性』(1978 年; 原著 1973 年)を参照。また、近年の論集『音楽する身体』の序章「音楽する身体の快楽」(山田, 2008)も参照。
- 2) 「音楽」という近代的なカテゴリーそれ自体に根源的疑問を呈したのが、ここで取り上げたスモールだけではないことはいままでもないが、なかでも注目すべきは柳田國男の民謡論である。武田俊輔によると、柳田の民謡論はパフォーマンスの場の相互作用に着目しつつ「民謡」というカテゴリーの近代性を批判していたようだが、それはスモールの狙いにきわめて近いように思える(武田, 2012)。
- 3) これに通じる研究はすでに一部の民族音楽学者たちによって提唱されている。理論的には Martin Clayton ら (Clayton, Sager, and Will, 2005) と Charles Keil (n.d.) の研究があるし、Kyra Gaunt (2006) による「遊びのリズムと音楽」についての興味深い研究は米国民族音楽学会のアラン・メリアム賞を受賞している。
- 4) ブラッキングは日本でももっともよく知られた民族音楽学者の一人だが、後で述べる彼の「生社会ダンス biosocial dance」という概念や、相互行為する身体を音楽的活動の基盤とする視点は、ほとんど顧みられていない(事項以降で取り上げるチャールズ・カイルやトマス・トゥリノも引用していないところからすると、これは日本だけではなく英米圏にも共通した傾向なのかもしれない)。おそらくは、彼が活躍した 1970 年代から 80 年代にかけて民族音楽学者に期待されていたのが、文化相対主義的な見方の提示であり、彼の普遍主義的な側面はあまり重視されなかったのではないかと、というのが私の推測である。
- 5) ブラッキングは、この議論から異なる文化における「音楽」(およびそれに相当する概念)を次のように一般化しているが、これは現在でもごく有用な視点と思われる。すなわち、「多くの文化で音楽を「非-音楽」から分かちるのは、人間と時空間を協調させる現象であるかどうかにかかっている」(Blacking, 1976: 8)。
- 6) とはいえ、ブラッキングはその後の論文においても文化相対主義と普遍主義のあいだでどっちつかずの議論をしている(Blacking, 1995)。その理由については知りようがないが、どうもブラッキングは、文化論と彼独自の身体論をうまくつなぎ合わせられなかったように思える。
- 7) カイルはアメリカ黒人の都市のブルーズ、ナイジェリアのティヴの音楽とダンス、ポーランド系アメリカ人のポルカ・パーティーなどの多岐にわたるテーマにおいて、フィールドワークにもとづく優れた著作を残している。彼の研究経歴や業績は次のサイトで閲覧可能である (<http://www.geidai.ac.jp/labs/koizumi/award/22ck1.html#2>)。

- 8) 同様の議論はブラッキングも提案しているが (Blacking, 1977: 13)、カイルのこの論文の方が10年以上も時期が早い。
- 9) アメリカの *Ethnomusicology* 誌では1995年(第39巻第1号)にPDの特集が組まれているが、そこで取り上げられる事例はすべてサウンドのマイクロ分析であった。民族音楽学者のイングリッド・モンソンは、そうした手法を批判しているが (Monson, 1995)、カイルは測定の目的を伝統的な音楽学の学派に対してPDの存在を証明するためだと説明している (Keil & Feld, 1994: 154-156)。
- 10) カイルは、音楽とその他の社会的行動とのあいだにある「limbo (=忘れ去られている領域)」を体系的に研究する必要性を早くから説いていた (Keil, 1998: 311n4; ここでカイルは、自身が大学院時代に提出したレポート「社会音楽学」について述べている)。
- 11) 2012年4月に実施したインタビューによれば、カイルは、「何が人々を立ち上がらせてダンスさせるのか」、「なぜ人々はミュージッキングをすることで泣くのか」、「ミュージッキングで引き起こされる感情とは何なのか」という疑問から出発し、それらが音楽学の問題でも心理学の問題でもないと感じて思考錯誤するうちに、「原初的コミュニケーション primary communication」もしくは「参加的意識 participatory consciousness」の問題ではないかと考えるようになったのだと述べている。
- 12) 音楽教育学者のパトリック・キャンベルと共同で作成した *Born to Groove* というウェブブック (<http://borntogroove.org/>) は、その試みのひとつである。言うまでもなく、これは演奏レベルの高い子供を育てるといった通常の音楽教育とは正反対を行くものである。
- 13) カイルはさらに、そうしたローカルな活動が天然資源に依存し環境を破壊する現代社会のオルタナティブになるのではないかとさえ期待し、グルーヴ学が環境保護運動やスローフード運動と親縁性をもつものであると言う (Keil, personal communication)。そこから、人々がグルーヴする科学とエコロジー思想を合わせて、「エコロジー ecology」と呼んでいるのだが、本稿ではこうした側面についてはこれ以上触れない。
- 14) ジャンルやスタイル中心の考え方は、音楽文化の「蝶蒐集」的ともいえる態度を生み出す要因でもある。一例をあげると、日本の音楽教育では、文化相対主義の考え方をもとに諸民族の音楽を教え始めたが、それは音源やビデオによる鑑賞や合唱という、近代日本の音楽教育の枠組み内での実践にすぎず、上演型のパフォーマンスを行うことやレコーディングされた音楽を聴くという態度自体に反省がおよぶことはない (西島, 2008)。仮に、音楽を大きく「参加型パフォーマンス」と「上演型パフォーマンス」に分類することを基盤にしたとすれば、そうした教育プログラム自体が大幅に見直されることになるはずである。
- 15) もちろん、スティージェの自身は、この問題に音楽療法の理論を構築する上でぶつかったのだが、それはおよそ次のようなものようだ。すなわち、音楽療法ではこれまで精神分析

的アプローチ、行動主義心理学的アプローチ、ヒューマニスティック (人間性) 心理学、トランスパーソナル心理学の勢力があったのだが、これからは文化心理学の理論も視野に入れるべきだ、というものである (スティージェ, 2008: 18, 65)。

参考文献

- Allen, Ray. 1991. *Singing in the Spirit: African American Sacred Quartets in New York City*, University of Pennsylvania Press.
- アタリ, ジャック. 1985 [1977]. 『音楽／貨幣／雑音』金塚貞文訳, みすず書房.
- バルト, ロラン. 1984 [1970]. 「ムシカ・プラクティカ」『第三の意味——映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳, pp.177-84, みすず書房.
- Behague, Gerald (ed.). 1984. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspective*. Greenwood Press.
- Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* University of Washington Press. (ジョン・ブラッキング, 1978. 『人間の音楽性』徳丸吉彦訳, 岩波書店.)
- . 1976. “Dance, Conceptual Thought and Production in the Archaeological Record.” In G. de G. Sieveking, I.H. Longworth and K.E. Wilson (eds.). *Problems in Economic and Social Archaeology*. pp.1-13. Duckworth.
- . 1977. “Toward An Anthropology of the Body.” In J. Blacking (ed.). *The Anthropology of the Body*. pp.1-28. Academic Press.
- . 1995 [1984]. “Music, Culture, and Experience.” In Reginald Byron (ed.). *Music, Culture, and Experience*. pp.223-242. University of Chicago Press.
- Boyer, Horace Clarence. 2000[1995]. *The Golden Age of Gospel*, University of Illinois Press.
- Burnim, Mellonee V. 1985. “The Black Gospel Music Tradition: A Complex of Ideology, Aesthetic, and Behavior,” in V. Jackson (ed.), *More than Dancing: Essays on Afro-American Music and Musicians*, pp.147-68, Greenwood Press.
- Chanan, Michael. 1994. *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, Verso.
- Clayton, Martin, Rebecca Sager, & Udo Will. 2005. “In Time with the Music: The Concept of Entrainment and its Significance for Ethnomusicology.” *Special ESEM-CounterPoint*, Volume 11.
- ダマシオ, アントニオ. 2010 [1994]. 『デカルトの誤り——情動、理性、人間の脳』田中三彦訳, 筑摩書房.
- Dargan, William Tomas. 1983. “Congregational Gospel Songs in a Black Holiness Church: A Musical and Textual Analysis,” Ph.D. Dissertation, Wesleyan University.
- Gaunt, Kyra D. 2006. *The Games Black Girls Play: Learning The Ropes from Double-Dutch to Hip-Hop*. NYU Press.
- ヘイルバット, アンソニー. 2000 [1971]. 『ゴスペル・サウンド [改訂版]』中河伸俊・三木草子・山田裕康訳, ブルース・インターアクションズ.
- Hinson, Glenn. 2000. *Fire in My Bones: Transcendence and the Holy*

- Spirit in African American Gospel*, University of Pennsylvania Press.
- 今福龍太. 2001 [1989]. 『荒野のロマネスク』岩波書店.
- Jackson, Joyce Marie. 1995. "The Changing Nature of Gospel Music: A Southern Case Study," in *African American Review*, 29(2), pp.185-200.
- Keil, Charles. 1994a [1966] "Motion and Feeling through Music." in Charles Keil & Steven Feld. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. University of Chicago Press. pp.53-76.
- . 1994b [1987] "Participatory Discrepancies and the Power of Music." in Keil & Feld. *Music Grooves*. University of Chicago Press. pp.96-108.
- . "The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report." in *Ethnomusicology*, 39(1).
- . 1998. "Applied Sociomusicology and Performance Studies." in *Ethnomusicology*, 42(2).
- . n.d. "Groovology and the Magic of Other People's Music." 《<http://musicgrooves.org/articles/GroovologyAndMagic.pdf>》 (2012年5月4日閲覧)
- Keil, Charles & Steven Feld. 1994. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. University of Chicago Press.
- McLeod, Norma & Marcia Herndon (eds.). 1980. *The Ethnography of Musical Performance*, Norwood.
- McNeill, William H. 1995. *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*, Harvard University Press.
- メリアム, アラン. 1980 [1964]. 『音楽人類学』藤井知昭・鈴木道子訳, 音楽之友社.
- ミズン, スティーヴン. 2006 [2004]. 『歌うネアンデルタールー—音楽と言語から見るヒトの進化』熊谷淳子訳, 早川書房.
- Monson, Ingrid. 1995. "Responses." *Ethnomusicology*, 39(1).
- モンソン, イングリッド. 2010 [1996]. 「音楽・言語・文化的スタイル——会話としての即興」宮脇俊文+細川周平+マイク・モラスキー(編)『ニュー・ジャズ・スタディーズ——ジャズ研究の新たな領域へ』アルテスパブリッシング. 283-314頁.
- Neely, Thomasina. 1993. "Belief, Ritual, and Performance in a Black Pentecostal Church: The Musical Heritage of the Church of God in Christ," Ph.D. Dissertation, Indiana University.
- 西島千尋. 2008. 「学校教育において『異文化の音楽』はいかに教えられるべきか——1980年代 *the British Journal of Sociology of Education* において展開されたK・スワニクとG・ヴァリアミー&J・シェファードの論争をめぐって」『音楽教育学』第38巻2号, pp.1-7.
- 野澤豊一. 2009. 「コミュニケーション過程としてのグルーヴ——日本のゴスペル歌唱グループの事例から」『ポピュラー音楽研究』vol.13, pp.17-30.
- . 2010. 「対面的相互行為を通じたトランスダンスの出現——米国黒人ペンテコステ派教会の事例から」『文化人類学』第75巻3号, pp.417-429.
- . 2011. 「石川県の太鼓文化——広域調査をもとにした類型化の試み」『金沢大学日中無形文化遺産プロジェクト報告書第15集 石川県の太鼓文化』pp.3-31.
- . 2012. 「加賀太鼓の『難しさ』について」『金沢大学日中無形文化遺産プロジェクト報告書第18集 石川県の太鼓文化——加賀太鼓篇』pp.55-86.
- 大森荘蔵. 2011[1973]. 「ことだま論」飯田隆・丹治信春・野家啓一・野矢茂樹編『大森荘蔵セレクション』, 平凡社.
- Pitts, Walter. 1993. *Old Ship of Zion: The Afro-American Baptist Ritual in the African Diaspora*, Oxford University Press.
- Reagon, Bernice Johnson (ed.). 1992. *We'll Understand It Better By and By: Pioneering African American Gospel Music Composers*, Smithsonian Institution Press.
- Seeger, Anthony. 2004[1987]. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, University of Illinois Press.
- . 1994. "Music and Dance," in Tim Ingold (ed.). *Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture, and Social Life*. Routledge.
- スモール, クリストファー. 2011 [1998]. 『ミュージッキングー—音楽は〈行為〉である』野澤豊一・西島千尋訳, 水声社.
- Small, Christopher. 1998 [1987]. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*, Wesleyan University Press.
- Smith, Thérèse. 2004. "Let the Church Sing!" *Music and Worship in a Black Mississippi Community*, University of Rochester Press.
- ステীগゲ, ブリュンユルフ. 2008 [2002]. 『文化中心音楽療法』阪上正巳監訳, 音楽之友社.
- 武田俊輔. 2012. 「柳田民謡論の可能性——歌の発生とその伝承の「場」をめぐって」細川周平編『民謡からみた世界音楽——うたの地脈を探る』ミネルヴァ書房, pp.89-104.
- トマセロ, マイケル. 2006 [1999]. 『心とことばの起源を探る——文化と認知』大堀壽夫・中澤恒子・西村義樹・本多啓訳, 勁草書房.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. University of Chicago Press.
- 山田陽一. 2008. 「音楽する身体の快樂」山田陽一編『音楽する身体——くわたくしへと広がる響き』昭和堂, pp.1-37.