

# 「共に歌うこと」と集合的感情

—A. シュッツの音楽社会学再検討—

宮本直美

## 1. はじめに

3.11の東日本大震災後、追悼や復興支援の様々なイベントで「故郷（ふるさと）」を皆で歌うという光景がいくつも見られた。生まれ育った土地が津波によって失われ、あるいは原発事故で帰宅できない状況にあって、故郷への思いを形にするのに、この歌は多くの日本人にとって「自然」なものに思えたことだろう。被災地への慰問の場で、仮設住宅の談話室で、全国で無数に行われたチャリティコンサートで、そして反原発を訴える官邸前デモの場で、この曲は多くの人に歌われた。それは事前に練習を重ねた成果としてではなくむしろ自然発生的に人々が声を重ねて、合唱という形となっていた。決して歌い上げるものではなく、「口ずさむ」という表現が適した音楽の行為である。

1914年に文部省唱歌として尋常小学校歌集に掲載されたこの歌は、1950年代後半に起こった「ふるさと」ブームの際にも注目され、今や故郷へのノスタルジーの歌の代表格である<sup>1)</sup>。誰もがこの歌を自然に受け入れているのは、この歌の詞が「固有名詞を消去した一般的・抽象的なイメージの形象」だからであり、つまり誰のふるさとイメージにも当てはまるからだとする指摘もある〔内田、2002: 71〕。

本論文はこの現象に代表されるような、人々が共に歌を歌う行為について社会学的考察を行うものである。「故郷」の歌の普及についての議論としては、ナショナリズムに関連させた研究が多く、そこでは、歌は大抵、歌詞のみを対象にして分析されている<sup>2)</sup>。もちろん、歌詞の情景について語る人の多さを考えれば、歌詞自体が重要であることは否めない。しかし歌は詞によってのみ存在するのではないし、その詞もメロディーに乗って発せられる。本稿では、文字情報としての歌詞を問題にするのではなく、人々が声を合わせて歌うという行為自体を分析対象とする。その形態は「合唱」と呼びうるものではあるが、この語は慣習的に特定の音楽活動を指し示してしまう。すなわちプロであれアマチュアであれ、音楽の一編成としての合唱を想起させる。しかしながら、本稿で注目したいのは、そうした「合唱曲」を歌う行為ではなく、一般の人々が居合わせて共に歌うという日常生活の一部としての歌唱行為であり——それを「合唱する」と表現してもよいかもしれない——、そこに発生しうる共同性である<sup>3)</sup>。その前提に立って、本論文では、歌が「共に歌われる」ことの意味や機能を、A. シュッツの現象学的社会学の中の音楽論を元に考察したい。

## 2. 音楽行為における非概念的コミュニケーション

議論の出発点としてここで検討したいのは、シュッツの「音楽の共同創造過程——社会関係の一研究——」という論文である。シュッツはアルヴァックスの集合的記憶論をもとに、自身の現象学

的立場から音楽活動を考察した。タイトルにある「音楽の共同創造過程 Making Music Together」とはつまり、複数の人間で音楽を演奏し、聴くという行為を指している。その根本的関心は、音楽に関わるとき、人々はどのように社会関係を築いているのかということにある。その本質をシュッツは「波長を合わせること tuning-in」と言っており、人間が言語を介してはかるコミュニケーションの基礎をここに見出す<sup>4)</sup>。つまり、演奏の際に共演者が息を合わせて音を出すような形の非言語的／非概念的コミュニケーションである。

シュッツは議論の出発点として、アルヴァックスに言及する。個人的記憶も実は集合的記憶に依拠するという論で有名なアルヴァックスは、音楽の社会構造の解明にも関心を向けていた。そこでは音楽的コミュニケーションにも集合的記憶の原理が適用されるのだが、彼にとって音楽の集合的記憶に相当するのは、長年の音楽知の集積である記譜法の体系であった<sup>5)</sup> [Schutz, 1964=1991: 225-226]。演奏家は未知の音楽にアプローチする際、歴史的に規定された状況から、すなわち自分が受けてきた音楽経験の集積によって規定された状況からその音楽に接近する。その経験の集積とは、彼個人のものではなく、過去から現在に至る音楽関係者の思考によるものである。作曲家が書いた楽譜と、それを読み取る演奏者、自分の指導者から学んだ演奏法、解釈の仕方、また自分の指導者がその師から学んだことなど、音楽に関わる知は社会的に獲得されたものである。

シュッツはアルヴァックスの基本的な議論に同調しながらも、アルヴァックスが楽譜を重視し、その楽譜を介したコミュニケーションとして音楽の専門家(演奏家)の音楽行動を重視した点に疑義を呈する [Schutz, 1964=1991: 227]。シュッツにとって、音楽創造の根拠となる知が歴史的・社会的なものである点は同意できるとしても、それは楽譜という形にのみ結晶化しているわけではない。楽譜はその中の一つである。確かに、音楽演奏の場を想起してみれば、コミュニケーションを仲介するものを楽譜に限定する方がむしろ不自然な捉え方のように見える。それよりも、シュッツが「波長」と呼ぶような、楽譜以前の、あるいは楽譜の超えた共演者の呼吸というものが合奏には不可欠だと言えよう。

シュッツはここで、現象学的な視角から、演奏する時間の共有という体験に注目する。聴き手は「作曲家の音楽的思惟の分節化の流れを作曲家とともに辿っていくことによって作曲家の意識の流れに疑似同時に参加する」のであり、それによって聴き手は作曲家と「共通の時間次元で結ばれる」というのである [Schutz, 1964=1991: 234]。その時間とは、客観的時間ではなく、内的時間と彼が呼ぶもの、すなわち音響の流れに参与する意識の流れの中で想起したり予期したりすることによって継起する諸要素を関連づけるような時間である。言い換えれば、作曲家の意識の流れに聴き手も同じ時間をかけて寄り添い、追体験をすることがシュッツの重視する音楽行動である。音楽の内容は、「音楽の進行中の流れにただ再没入することによってのみ」把握されるのである [Schutz, 1964=1991: 235]。音楽を演奏し聴くということは、作曲家の意識の流れを聴き手自身の意識の流れの二つを同時に生きるということなのである。それは音楽の内的時間の中で他者の意識の流れを共有するということであり、音楽が鳴り響く現在を共に生きることが、「相互に波長を合わせる関係、つまり「われわれ」経験と呼んだものを構成する」 [Schutz, 1964=1991: 236]。シュッツにとってはこれこそが、あらゆるコミュニケーションの基盤なのである。

音楽が流れる時間を共有するということは、作曲家、演奏者、聴衆のいずれにも言えることであり、音楽の共演とその聴取はことごとく他者と波長を合わせる社会的行為となる。その範囲は、共演者間にも、そして同じ流れを経験している聴き手同士にも広がる。シュッツによれば、音楽とは、

生ける現在を共に生きることで「われわれ」を経験するというコミュニケーションなのである。

このように確認してみると、シュッツの説明は、過去の作曲家と現在の演奏家、そして聴衆を前提としており、クラシック音楽の鑑賞を想定した議論のようにも見える。しかし彼自身が強調するように、その原理は「キャンプファイアの周りに座って下手なギターに合わせて歌うことにも同様であり、室内楽でもジャズの即興セッションでも同じである [Schutz, 1964=1991: 240]。アルヴァックスとは異なり、シュッツは音楽の専門家と素人のコミュニケーションの違いを見出さない<sup>6)</sup>。

シュッツの議論を踏まえて言えば、ジャンルや機会が何であれ、音楽に関わる行為が時間を共有する行為である以上、常に他者と「合わせる」方向へとまとまる「われわれ」意識をもたらすものなのである。確かに、音楽が時間と共に流れるものである以上、そこへの参与はバラバラな集合とはならず、何らかの形で同調的なものとなる。しかしそこではどのような共同体意識がもたらされているのだろうか。

### 3. 「音楽の共同創造過程」の検討：共に歌うということ

さて、ここではこのようなシュッツの議論に更に検討を加えたい。音楽行為がわれわれ意識というある種の共同性をもたらすものだという指摘は納得しやすい主張ではあるが、それだけではやや大雑把な捉え方のように思われる。シュッツのコミュニケーション論はあらゆる音楽行為に言えるものであるとしても、実際にはケースごとの特性もあるはずである。確かに音楽を「聴く」という行為においても作曲家の意識を追体験するという共同性は指摘できるだろうが、複数の人間で演奏するという場面に見られる共同性は、聴いて追体験するものと同じではない。波長を合わせるという意識はやはり、聴くだけの場面よりも共に演奏する（自らも音を出す）場面でもより強く要求される。というのも一つの楽曲を演奏する時には、実験的な現代音楽でもない限り、大抵は調和が目指され、その意識が音響となって実現されたものを即時に自分で知覚し、それに応じて反応するものだからである。人々は実現された自分たちの「音」を聴いて確認しながら更に波長を合わせるのである。自分だけが大きな音を出していたり、休符の取り方が違っていたりすればそれを修正するように気をつけるだろう。このような意識は単に聴いているだけの場面では現れない。聴取の場面では自らが発する音を確認するフェーズがないのである。

#### ①合唱と合奏の身体性

内的時間の共有という音楽体験を、聴く行為と演奏する行為とに区別したうえでシュッツの議論の検討を進めると、彼が論じる音楽行為は、あらゆるタイプを前提としてはいるのだが、想定されている具体的活動は「合奏」という音楽行為、つまり複数の人間で共に楽器を演奏する場面であることが分かる。シュッツの議論に基づいて身体同調を論じた松尾も、シュッツの当該の論文を「合奏論文」と表現して議論している [松尾, 2011]。しかし共に音楽する（音楽を共創する）行為のうちには大別して合奏と合唱があり、それらは、同一視できるものではない。できるとすれば、それはかなり大雑把な捉え方をして、それぞれの特性を排したところに共通性を見出しているということである。

確かに、合奏も合唱も、共に波長を合わせる行為ではある。演奏の際の呼吸を考えれば、同じものと言えるだろう。楽器の音にせよ声にせよ、他者と音を合わせて調整する行為に差異を見出すのが難しいとさえ思われるかもしれないが、実は決定的に異なることがある。それは歌っている時にしばしば体験される「つられる」という現象である。異なる声部を歌う時に、自分のパートを守って歌うべきところ、いつのまにか他の旋律（大抵は主旋律）を歌ってしまい、自分の旋律が分からなくなるということは、一般の人々にとって特に珍しい経験ではない。それに対して、楽器の演奏の場面では、うまく弾けないという技術的な問題はあるにしても、楽器で奏でる旋律自体が他の声部につられてしまうということはほとんどない。それは楽器を手で操作して音を出す身体的行為と、身体そのもので音を出す歌との差異に由来するものであろう。歌の場合には、容易に他の声部に混ざりやすい分、どこか無意識的に波長を合わせてしまう傾向がある。むしろ努力して合わせようとする以前に、合ってしまうという特徴——さらに言えばそうさせる力——があるのである。一方で、たとえば街中で流れる音楽の拍節に、無意識のうちに自分の歩くテンポが行進のように合ってしまう、そうした行進状態から脱しようとする音楽の拍節と自分の歩みをずらそうとすると意外に労力を要するという経験も多くの人にあるだろう。これは音楽の刻む拍節に身体がつられてしまう現象と言える。

このように考えてみると、人間が意識的に「波長を合わせる」というベクトルとは別に、音楽することが「波長を合わせ」させるベクトルもあり、そこには、歌声が別の旋律につられる場合と、足の運びが拍節につられる場合とがあることに気づく。身体が拍節に反応するのは、多くの音楽シーンで聴衆側にも一般的に見られるものであり、ライブやクラブ、その他のイベントなどで集まった人々が音楽に合わせて身体を揺らすのと同じである<sup>7)</sup>。流れている音楽が拍節感の強いダンス音楽であればなおさら容易にそうした現象は自然に起こる。これは拍節やアクセントによって音楽の流れる時間に区切りが入ったところで身体が反応するという点で、時間軸に対して垂直な波長合わせと捉えられる。それに対して歌声の旋律につられる現象や合わせる行為は水平の波長合わせと言ってよいだろう。旋律と拍節・リズムという2つの要素はまさに音楽の本質的な構成要素であるが、「波長を合わせる」とはその両方を合わせるということである。そして、歌の場合は「つられる」という現象からも分かる通り、水平の波長合わせの推進力がより強いという特徴を持つ。この点を前提として、共に歌う行為の特徴について、分析を進めよう。

## ②歌詞を歌うということ

シュッツの言う根源的コミュニケーションを演奏という次元、とりわけ歌うという次元に限定して考察してみる時に注目されるのはまず、その対象が「歌」であるということである。歌の場合は多くの場合、歌詞という形で言語情報が加わる。音楽のコミュニケーションは、言語以前の非概念的なものであるがゆえに、すべてのコミュニケーションの基礎であり、その音楽の内的時間を共有することが音楽することの共同性だというのがシュッツの主張であった。しかし歌には通常、旋律と不可分な言語情報が備わっている。この歌詞は、楽曲の内的時間を構成する要素の一つであると同時に、作品の外部世界とも接している。つまり、旋律と共に作品世界を構築しつつ、その言葉の意味は常に作品外部の社会生活によって解釈され得るのである<sup>8)</sup>。先に挙げた「故郷」の例を思い出してみると、それはもともと学校唱歌という意味づけのもとに生み出されたものであるが、戦後の「故郷」ブームの中では日本の原風景を描いた歌としてノスタルジーの中心的位置を占めることとなり、さらに東日本大震災という惨禍を経験した時には回復すべき風景を描いたものとして再び

注目された。この歌が社会の前面に登場して多くの人々に歌われる時、それは同じ歌詞でありながら、常に同じ心象風景を背負っているわけではない。その都度の出来事に合わせて思い描かれるのである。歌とはそれ自体で完結した意味を持つのではなく、「歌われることによって意味を獲得する」のである [Warner, 2008: 178]。「歌詞の抽象的な（誰にでもあてはまる）情景」が「故郷」という歌の生命であるかのようにメディアに取り上げられ、歌詞の視覚的イメージが実践する人々によって作り上げられる。歌詞を持つ音楽は、その時々には様々な読み方の方向付けに晒され、イデオロギーを背負い、解釈される。その意味で詞は常に作品外部の世界と——比喩的に言えば「世俗的な世界」と——直接的な関わりを持っているのである。そうだとすれば、共に歌うという経験は、音楽的時間の共有を通して単に作者とその音楽的世界の共通体験を意味するのではない。その歌が受容される現場（現実世界）の意味づけの方向に沿って経験されるということになる。震災後、「故郷」の歌に多くの人が涙を流したのも、その時にその歌に与えられた意味を共有して、個々に異なるはずの故郷の情景があたかも共通のものであるかのように、あるいはそもそも故郷というものにノスタルジーを持たない人々にも共通であるかのように感じられたからであろう。このように、外的世界と接触する歌詞は、共有する生きた経験を一定方向に導く機能を果たすのである<sup>9)</sup>。歌詞のない器楽ではこうした方向付けは難しく、その意味で言語情報を持つ歌を共に歌う行為は、やはり器楽合奏とは異なる特徴を持つと言えるだろう<sup>10)</sup>。

### ③多声と単声

シュッツの議論に加えたい考察点の2つ目は、声部の問題である。複数の人間が共に歌うことは、通常合唱という形で見られるが、その合唱は、多声合唱と一斉合唱（ユニゾン）とに分けられる。この二つの経験は同じだろうか。同じように波長を合わせ、われわれ意識をもたらすという点で差異は無いのだろうか。

音楽美学者であるボンズは交響曲について、対等な複数声部が協調して統一的な全体を作り上げるといって民主的なジャンルだと説明している [Bonds, 2006: 65]。そうした見解は18世紀から存在したものだが、協奏曲のようにソリストが主役となるわけでもなく、交響曲はすべての声部担当者が平等であるものとして語られる。それに倣って合唱を考えると、多声の合唱もまた、交響曲と同様に民主的なジャンルに相当すると言えよう。多声であるということは、演奏の際に常に異なる音を奏でる他声部の響きを意識的に聴くということである。それは「他者の声を聴く」ことと等価なものと捉えられる。多声合唱を実践するということは、そこで波長を合わせるということは、常に他者の声を感じながら自分の声部を維持するということである。多声合唱が他者の声を聴くものだとすれば、ユニゾンの場合は他者の声を聴かないということになるのだろうか。実際、斉唱の経験は、異なる声部の声を聴くというものではない。聴いてはいるが、自他の違いを意識しながら理性的に聴く経験とは異なっている。歌い手全員が同じ旋律を同じ歌詞で歌うものである。自分の声を他の人の歌声に溶け込ませ、あるいは埋没させる歌唱であって、そこは自己主張の場ではない。ユニゾン歌唱は一体感や同一化に転換しやすい。少なくとも多声合唱の一体感とは異なるものであると考えてよいだろう。19世紀に登場した様々な愛国歌や現在の国歌を思い浮かべてみても、ほとんどが単声のユニゾンで歌われるものであることもそれを説明する。その一方で国歌ではなくEUの歌が4声部からなる「第九」の合唱部分となっていることも象徴的である。

さらに言えば、多声合唱と斉唱を比較すると、一般的な意味で前者の方が難易度が高い。美学的

な完成度を目指すのでない限り、斉唱は準備練習がなくとも成り立つが、多声合唱の場合はシンプルな楽曲であっても、プロではない一般の人々が歌うのなら事前の練習が不可欠になる。主旋律以外の旋律を別個に習っておき、その上で声部を合わせるのである。それは合唱の一般的な練習過程だが、19世紀にヨーロッパ中に広がったアマチュア合唱団にしても、現在世界中にある合唱団にしても、定期的に練習日を設けて楽曲を段階的に仕上げる過程はほぼ共通している。複数声部の楽曲を歌うアマチュア合唱団は、定期的会合を重ねて練習することによってもまた共同体意識を育むことになるわけである。

また、多声部を合わせる際の特徴として、基本的に歌の「開始」が明確であることが挙げられる——つまり、歌い手が一齐に歌い始めるというその地点が明確である。それこそ演奏直前に波長を合わせなければ始められないように、第一声が揃う必要がある。

このように見てみると、多声合唱とは、水平の波長合わせも、垂直の波長合わせも必要な合唱であり、それは確かに共に音楽的時間を生きる経験ではあるものの、参加者に一定の理性を要求する音楽体験なのである。事前の練習、異なる声部を聴きながら合わせること、開始時の呼吸合わせ——これらは歌い手に「意識的に臨む」ことを要求している。それに対して、斉唱は旋律をよく知らなくても、何となく参加できるものであり、不明なところはごまかしたり、部分的に脱落したりすることも可能である。また、始まりも全員が一齐である必要はなく、誰かが歌い始めた旋律に、徐々に加わっていくことが可能な形態である。3.11の震災後に官邸前などで反原発デモが行われた際、参加者の一人あるいは数人から自然発生的に「故郷」が歌われ始め、その歌に多くの人が声を合わせたというニュースが見られたが、それは斉唱であるからこその現象である。参加者は特に意識的になる必要もなく、知っているメロディーを、あるいは知らなくてもその場で適当に合わせることで音楽体験なのである。理念上、多声が理性に基づく民主的形態だとすれば、斉唱は大衆動員に有効な形態であると解釈することもできよう。

#### ④作者性について

シュッツの議論に加えたい3つ目の要素は、作者の問題である。彼の議論によれば、音楽経験がもたらすコミュニケーションには、その楽曲を演奏し聴くことによって、その内的時間を通して作者の意識の流れに関与することが含まれる。現在の共演者だけではなく、創作時の作者の意識とも「生」を共有するのが音楽体験だというわけである。シュッツが作者の生きた生を強調する時、そこには作者の意図や「作品」としての楽曲という前提が透けて見え、その議論はどちらかと言えば西洋のクラシック音楽や、その原理に基づくポピュラー音楽の世界を想定しているように思われる。しかしながら、音楽のジャンルやタイプによって作者性（作者に対する意識や志向性）にも濃淡があり、それによって音楽の経験も異なっているはずである。

初演当時から現在まで、様々な場面で共同体の歌として使われることの多い「第九」の場合には、それが単なる合唱曲であるというよりも、「ベートーヴェンの音楽」であり「シラーの詩」であること、由緒正しい出自の「芸術的音楽作品」であることを誰もが意識しているだろう。おそらく「第九」が起用される場面では、その作者は絶対的に偉大な存在であり、その偉大な文化的遺産を現在の人間が共同体として共有しているという意識も付随する。言ってみればそれは作者を神として崇め、その楽曲の芸術的価値にあやかって人類愛を歌う人々は——ベートーヴェンの内的時間を追体験する人々は、作者の高い精神性を崇める信徒の共同体であり、その作品はあたかも聖書のように

位置づけられる。しかし他方、「故郷」のような歌の場合、それを口ずさむ人々の多くが作者を意識していると言えるだろうか。歌自体の知名度に比べて、高野辰之作詞・岡野貞一作曲という作者情報をどれほどの人が知っているだろうか。作者の名前を知っている人でも、そもそも作者にどれほどの思いを馳せるだろうか。それよりもむしろ、その都度作られるイデオロギーや物語に感情移入するだろう。作者名が判明しているか否かという次元ではなく、作者が強く意識されない場合、その音楽体験には作者の存在感は無く、その意味で「歌の匿名性」を指摘できる。それは作者の音楽的思惟や生を辿る追体験ではなく、歌い手たちの意識は楽曲に付与された意味の共有の方に向かう。ベートーヴェンのような偉人に意識が向くのではなく、今現在の共演者同士のわれわれ意識に向くということである。作者性が薄い分、その楽曲は作られたものというよりは、地域や民族に自然に身に付いたものとして受容される。民謡や童謡のように、かつて誰かが作ったものであるとしても、長年その土地の人々に愛好され土着化し、作者個人のものというよりは人々の共有財産のようなものになっているのである。

以上のように、シュッツの主張に3つの論点を追加してみると、作者が匿名であるような楽曲で、歌詞を持つ歌を、多声合唱ではなく斉唱で歌うことの経験は、おそらく他の音楽的行為よりも、参加者同士のわれわれ意識をより強くもたらすと考えられる。その歌にその時点で付与された意味を共有して共に歌う経験は、そこに参加する人々のわれわれ意識＝同胞意識を生み出すのである。

#### 4. 歌うことと感情の共有

共に歌を歌い、その音楽内の時間を共に生きることによって「われわれ」意識が生まれるとすれば、「われわれ」の間では何が共有されているのだろうか。歌詞を持つ音楽を共に歌う時、その経験は単に波長が合っている状態に過ぎないのではなく、歌が外的世界と接し、かつ時間の経過を要件とするものだからこそ、そこに醸成されるものがあると考えられるのである。

「故郷」に描かれた心象風景は震災後に歌われた時に、故郷を取り戻したいという切実な思いを伴って共有された。単に歌詞通りの情景を思い描くのではなく、50年代のように都会から田舎を思い出すのではなく、もとの生活や育った場所を取り戻したいという思いを込めて、被災地の人々も、そこを激励に訪れる人々も、遠く離れた場所から被災地を想う人々も、この歌を共に歌った。この時に付与された物語は、歌が持つ内的時間の共有経験によって参加者にも分け持たれる。それはシュッツが「同じ時間をかけて経験する」ことに音楽経験の特性を見出していることとつながる。

ここで一つ比較をしてみよう。祖国のアイデンティティや故郷を想起させるものの例に「シンボル」という形態がある。M. アギュロンが分析しているフランス革命後のマリアンヌの像はその典型であるが[Agulhon, 1989=1989]、人々が自分たちの物語を共有するためのイメージは社会運動の様々な場面で利用されてきた。そのシンボルやマークを見た時に、人々は同胞意識、すなわちわれわれ意識を自覚するのである。また自分がその一員であることを自他に示すためにそれを身に付ける。今や国旗をはじめとして、校章や企業のロゴなど、様々な団体が統一的なシンボルを持っている。第三帝国の鍵十字マークはその時のドイツ民族の誇りとアイデンティティを共有することに役立った。まさにそれがナショナルな集合的記憶の重要な要素を構成する。そうしたシンボルの場面でも確かに「われわれ」の意識は確認できるだろう。しかしその意識は、共に歌うことで生起する

われわれ意識と同じものだろうか。

視覚シンボルは‘共有すべき’イメージを固定化したものである。瞬時に認識できるそのシンボルの元に形成されるわれわれ意識は「時間」を要しない。極端な比喩を用いて言えば、それは刺激に対する反応のようなもので、そのシンボルに付与された物語ですら、経験に時間を必要とするものではない。もちろん、ある文脈ではそのシンボルに涙するような場面もあるかもしれない。しかしシンボルに集約されるわれわれ意識とは、原理的に感情の醸造を伴うものではないということである。そのシンボルは「われわれの何か」の指標であって、それ自体がわれわれ意識なのではない。それに対して歌を歌うことには一定の時間の共有が必要である。楽曲のはじめから終わりまでにかかる物理的な（持続）時間はそれを経験する人々の時間を客観的に規定する（枠づける）が、そこで共有されるイメージは個々人の意識の中に作られる。心に描かれる風景や思いは固定化したシンボル・イメージとは異なる。全く同じイメージが共有されるのではなく、それぞれに失われた故郷を取り戻したいという感情が歌う行為を通して生まれるのである。言い換えれば、共に歌うことによって湧き上がるのは、被災者であってもなくても、どこに住んでいても「思いは同じ」だという実感もしくは期待である。これを集合的記憶という概念に対して、集合的感情と呼んでもよいだろう<sup>11)</sup>。アルヴァックスは集合的記憶の議論の中で感情の共有にも触れているが、それを音楽に特有のものとして論じているわけではなく、集団が構成する記憶の物語の中には感情の共有が不可欠であることに言及している [Halbwachs, 1950=1989: 15-19]。それに対してここで主張するのは、そのような集団的記憶の物語の特に感情面を維持するための装置として、どの社会でも共に歌う経験が必ず含まれるという理解である。

シュッツは作者の意識の流れと演奏し聴く人の意識の流れという2つの時間の同時体験を指摘したが、作者性が薄い歌を、そして異なる声を伴わない単声の歌を共に歌う時、そこに生まれるわれわれ意識は、他の何かに向かうのではなく歌っている人々の現在に、すなわち共に歌っているという経験自体に方向づけられる。そしてそこで共有されているのは、今ここに居合わせるわれわれの同じ思いや感情ということになる。視覚的シンボルは端的に共同体の絆を確認させるのに対して、一定の時間を共有する経験は、われわれ意識に感情的な深みを加えることに寄与する。

## 5. 感情の共有がもたらす「われわれ」意識

共に歌うという行為が生々の時間を共有することであり、それによって感情や想いを共有する機能を有することを確認した上で、シュッツの *making music together* の議論を再検討してみたい。本論で議論してきたのは、「音楽すること」が決して一つの行為パターンにとどまるものではないということであった。楽器ではなく歌を通して音楽するという場合には、歌詞の言語が持つ外部性とその都度のイデオロギー性を持つ特性があった。作者が強く意識される合唱曲に比べて民謡のように作者性が希薄化している歌では、歌が作者という個人あるいは作品の芸術性を志向せず、共に歌う人々のものとして体験される点が指摘できた。さらに、多声の合唱と単一声部の斉唱とでは、歌う時に要する理性の度合いに違いがあることを明らかにした。他者の声部を聴きながらも、つられないように自分の声部を維持する意識はあたかも民主主義の原理が歌う行為にそのまま投影したもののようであり、他方、斉唱は声や波長を合わせるという意識や努力の必要もないほど「自然に」わ

れわれ意識を導くものであった。

このように見てみると、最後に挙げたケース、すなわち民謡のように土着化したシンプルな歌を斉唱で歌うことがもたらすわれわれ意識は、その他の合唱形態よりも一体感を感じさせるものとなり得る。そこでは意識的に波長を合わせる努力すら必要ないほどの同質性が感じられ、同じであることが当然に思われ、そもそも「他者に合わせよう」という意識的なコミュニケーションすら必要ない集団の意識を立ち上げる。つまり、そうした歌を共に歌うことによって、共有しているはずの想いや感情が自然化・本質化されるということである。たとえば「故郷」を自然に口ずさめることが日本人として当たり前であり、説明の必要もないほど同じ想いを持っているはずだという前提が前面に出てくる。そこに期待される同胞意識は、場合によっては「共有しない者」を排除するような危険な同質性にも向かい得るだろう。

アルヴァックスは集合的記憶を論じる中で次のように述べている。「われわれは、われわれの属する集団によって与えられた観念や反省、あるいは感情や情緒を、あたかもそれらがわれわれの中にしかその源泉を持たないかのように、自分自身のものに帰することがしばしばあるものである。その時には、われわれは、われわれの囲りにいる人たちとうまく同調しており、共に感動しているので、この感動の出発点がわれわれの中にあるのか、他の人びとの中にあるのか、どこにあるのかもはやわからなくなっている。」[Halbwachs, 1950=1989: 36] 彼が述べる集合的記憶の出自の曖昧さは、共有された歌の感情の主体の曖昧さと重ねて考えることができる。その感情は自分自身のものか、特定の他者のものか、あるいは匿名の誰かのものか、それが曖昧になる所に自然化は起こりうる。ずっと以前からそこにあったかのような記憶である。それが当たり前のようになった時、その歌を歌うことによって生まれる集合的感情と共同体意識は宿命のように動かしがたいものになる可能性も秘めている。

#### 注

- 1) この歌の誕生および変遷については[宮島・伏見, 2014]を参照。また、特に東日本大震災後には、全国各地で行われた復興支援イベントの最後がこの歌の合唱で締めくくられるという事例が数多く見られた。
- 2) 石井は戦後日本の「ふるさと」ブームおよびノスタルジアの一領域として流行歌を取り上げている。その代表として見田宗介の研究が紹介されているが、そこでも分析対象は歌詞である。[石井, 2007: 130-133]
- 3) 尚、本稿の分析が対象としているのは西洋近代の音楽文化に発する日常的・一般的な集団的歌唱行為である。しかしながら、集団的歌唱という行為を世界的に見てみれば、全く異なる多様な文化があり、それは文化人類学的な観点から議論されている。たとえばジョルダニアは人間の集団的歌唱の原初形態を「戦闘トランス状態」を含むポリフォニーに見ている[Jordania, 2011=2017]。
- 4) シュッツは、この「相互に波長を合わせる関係」を考察対象にすると述べているが、それは「われ」というものと「なんじ」というものが生ける現在においてひとつの「われわれ」として両当事者に経験されるのは、まさにこの相互に波長を合わせる関係によってだと考えているためである[Schutz, 1964=1991: 224]。
- 5) 世界的に見て、楽譜とは多くの場合、備忘のための手がかりとしての役割を担うもので、記譜法自体は楽器に即した演奏指示譜である。それもまた「知の集積」と見なすことができるのだが、アルヴァックスの議論において前提となっているのは西洋音楽の五線譜、すなわち楽器を問わず演奏することが可能であるような、音響を可視化した楽譜である。
- 6) 但し、アルヴァックスの論考はそもそも「集合的記憶と音楽家」と題しており、音楽家に焦点を絞った議論である[Halbwachs, 1939=1989]。
- 7) コリンズはそうのように人々を巻き込む前提で行われる儀式について、リズム的な娯楽の重要性を主張し

- ている [Collins, 2004: 78]。
- 8) 歌詞によらず、旋律やリズムといった音楽的要素自体が作品外部の意味に直結するケースが無いわけではない。それはしばしば劇作品に活用されているが、旋律自体が特定の文脈を暗示する例、音階やリズムが特定の文化圏を表す例などは言葉による明示がなくとも、それと暗示する方法として使われる。しかしながら、それらは暗示や雰囲気として背景的に使われるのであって、言葉である歌詞が持つ外部志向性ほど明確なものとは言えない。
- 9) 特に歌詞が重視される歌唱の場合、音楽の構造は複雑ではないという特徴も併せ持っている。
- 10) 器楽はむしろすでに背負わされた意味を語る機能を持つ。特定の旋律や楽器の音色が流れることによって決まった場所・機会・地域などを物語ることができることから（パイプオルガンの響きがキリスト教会を連想させるように）、劇音楽やゲーム音楽において活用される。したがって器楽は固定化された意味をまもってはいても、演奏されるごとに新たに具体的な意味（美学的な一回性の観点とは異なる）を獲得することは殆どない。
- 11) ステヴァノヴィチはスピーチと歌を比較し、前者には話者と聞き手の非対称性が生じるのに対し、歌にはそれがないために、感情共有が可能であるとしている [Stevanovic, 2014: 509]。歌うことは感情状態の共有を可能にするのである [Stevanovic, 2014: 498-499]。

## 引用文献

- Agulhon, Maurice, 1989, *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion. =1989『フランス共和国の肖像—闘うマリアンヌ 1789～1880』、阿河 雄二郎・上垣 豊・加藤 克夫・長倉 敏訳、ミネルヴァ書房。
- Bonds, Mark Evan, 2006. *Music as Thought*. Princeton University Press.
- Collins, R. 2004. *Interaction ritual chains*, Princeton UP
- Halbwachs, Maurice, 1939. "La Mémoire collective chez les musiciens." *Revue philosophique*, (mars-avril 1939) =1989「集合的記憶と音楽家」、『集合的記憶』付録、小関藤一郎訳、行路社、pp.208-248.
- Halbwachs, Maurice, 1950. *La mémoire collective*. =1989『集合的記憶』、小関藤一郎訳、行路社。
- 石井清輝、2007、「消費される『故郷』の誕生——戦後日本のナショナリズムとノスタルジア——」、『哲学』第117集、三田哲學會、125-156頁。
- Jordania, Joseph, 2011, *Why do people sing? Music in Human Evolution*. Logos. =2017『人間はなぜ歌うのか？ 人類の進化における「うた」の起源』、森田稔訳、東京：アルク出版企画。
- 松尾信明、2011「『相互に同調する関係』と身体論」、『社会学評論』Vol.51, No.4 所収、473-487頁。
- 宮島幸子・伏見強、2014、「文部省唱歌『ふるさと』100年の変遷を辿る」、『京都文教短期大学研究紀要』第53集所収、123-130頁。
- Schutz, Alfred, 1964. "Making Music Together." *Collected Papers II. Studies in Social Theory*. =1991「音楽の共同創造過程——社会関係の一研究——」、『アルフレッド・シュッツ著作集第3巻 社会理論の研究』、渡部光他訳、マルジュ社、pp.221-244.
- Stevanovic, Melisa, & Frick, Maria, 2014, "Singing in interaction", *Social Semiotics*, Vol. 24, No. 4, pp.495-513.
- 内田隆三、2002『国土論』、筑摩書房。
- Warner, R. Stephen, 2008. "2007 Presidential Address: Singing and Solidarity", *Journal for the Scientific Study of Religion*, 47 (2), pp.175-190.

(本学文学部教授)