

間身体的作用としての芸術形式

—平均律の閉塞／遠近法の解体

橋爪大三郎

Daisaburo HASHIZUME

" Artistic Forms as an Intercorporal
Operation: Temperament and Perspective
under Deconstruction "Studia Semiotica 5:81-95. Hokuto Shuppan
1985 May

M. Weberは、平均律の採用をとまなり西欧近代音楽の展開を、合理化の直線的な過程とみなした。しかし近代音楽は循環に陥り、遠近法以来の絵画もまた行き詰まりをみせている。この帰結は、両者を、構築への意志を主題とする特殊な芸術=制度とみなすとき、最もよく理解できる。制度に対して専ら戦略的に関わる現代芸術を含め、こうした芸術=制度の様相を明らかにするには、単なる記号論的接近に加えて、芸術形式の間身体的なあり方をより詳細に記述する、芸術の制度論を工夫しなければならない。

1. 制度としての芸術

【1】芸術にとってもっとも根本的な問いは、なにゆえに芸術は存在するのか、なぜ人間は芸術をうみださずにおれないのか、という問いであろう。これにいちおうの解答を与えるのなら、そう難しくもない。しかし考えつめると、尾をひく問いでもある。

比較社会学的な関心から考えなおしてみると、この問いには正面から受けとめにくいところがある。すべての社会が「芸術」を知っているわけではない。むしろそれは、われわれの社会に特有な制度だと言ったほうがよい。われわれは、芸術の存在を自明視し、それを理解したり解説したりするのだが、それらはたかだか原住民の知識 (local knowledge) を出ないのである。

「芸術の記号論」とはしばしば、われわれの芸術の制度に秘かに内属しながら、その諸作品を解説する、という作業をいみしてきた。その解説に、よくある記号論の技法を援用しても、大したことではない。特定の制度としての芸術に作用する、より大きな力学に目を向けるべきなのである。

M. Weberは、制度としての芸術をめぐる、2種類の課題がありうることを意識していた。ひとつは、《何ゆえ地球上のある場所には多声性 (Mehrstim-

日本記号学会編『記号学研究5—ポイエシス：芸術の記号論』1985 81
(七七号) 5月刊

migkeit) が現われ、他の場所にはそれが欠けたか》というような、芸術形式の出現一般の問題であり、もうひとつは、《可成り広くゆき互っていた多声性から、一体なぜ地上のある一点においてのみ、ポリフォニー音楽や和声的ホモフォニー音楽、そしてまた近代的音組織やが発展しえたのであろうか》というような、ある特定の制度の発展に関わる問題である (Weber [1921=1967: 172])。彼の『音楽社会学』は、このうち後者に照準する仕事であった。それに対してわれわれは、特定の制度を前提せず、芸術形式の一般的な様相を論ずる準備を始めよう。

【2】芸術の特定の制度が組みあがる以前においても、社会空間は、おそらくすでに種々の芸術的な諸形式 (artistic forms) によって満たされていた。これは、言語と同様に、ひとびとの身体に〈規範 (norm)〉として作用し、それら身体を相互に関係づける、社会空間に固有の作用素である。これを、間身体的作用 (intercorporal operation) としての芸術形式、とよぼう。

本稿は、芸術形式へのこのような着眼をもとに、芸術の諸制度を解明する記号学的な作業の、登陸路の見取りを与える試みである。

【3】芸術形式が間身体的なあり方をするということについては、これまで正当な注意が払われてこなかった。われわれの芸術=制度が、それを視えにくくさせている。

われわれの芸術=制度は、個体主義に色濃く染めあげられている。これによれば芸術活動は、粒子的な個我による「表現」として意義づけられる。すべての形式は、その独自性の起源 (origin) を探索され、最終的にはいずれかの個我の独創性 (originality) に帰責される。たとえば、「或る歌が歌われているのを耳にし……春日八郎が歌った山田耕作作曲の〈赤とんぼ〉であることを了解した」という具合に (→庄野[1981: 169])。ここで対立させられるのは、独創/模倣 (自己模倣) の対である。後者は、表現ではなく、したがって端的に無価値なのであり、芸術の領域からは排除されるべきものとみなされる。

この芸術=制度は、われわれの社会に確たる位置を占め、人間の美的な活動の諸領域を統括する。音楽/絵画/演劇/……などの下位ジャンルが、それに服属する。音楽を例にとれば、われわれの耳はこの制度のもとで、訓練を課される。それは、音についての識字能 (literacy) の如くであって、これに従わない場合には、音楽がそもそも「わかっていない」とみなされるのだ。

しかし、音に戯れるといういみでの音楽の営みは、こうした特定の制度の成

立にはかわらないはずである。われわれの芸術=制度のほうが、そこへあとから割りこんできたのだ。制度としての西欧近代音楽、なにか平均律の成立を、社会史的に復元しようとはかる Weberは、こうした制度の強引さをよく見据えている。

2. 制度としての平均律

【4】こんにち『音楽社会学』としてしられる Weber の遺稿 (Weber [1921=1967]) は、必ずしも適切に評価されていないようである。それは、『経済と社会』の附録に取められたのだが、そのせいもあって、ほんの脇道の議論、すなわち、資本主義の精神として結実する合理化 (Rationalisierung) の過程が音楽領域でもやはり進行していた、という気まぐれで毛色の変わった傍証として、受けとられがちである。

しかし、夫人の証言によると、この遺稿は、もうひとつ別の巨大な構想、つまり《芸術社会学のための最初の礎石をなすもの》(安藤[1967: 259]) なのであった。

そこで、『音楽社会学』を読むには、少くとも2重の復元作業が必要である。第1に、彼の未完成の遺稿から、その趣旨を付度しつつ、完成した全貌をおもい描くこと。第2に、構想の断片が残存するだけで着手されなかった《芸術社会学》の輪郭を、『音楽社会学』から推しはかること。第2の点は次節に譲って、ここでは、第1の作業、ならびにその批判的註解を試みよう。

【5】『音楽社会学』で Weber は、音組織 (Tonsystem) を考察の対象とする。これは記号論的にみても、正着である。なぜならば、音律 (ないし音階) は、音響学的事実により制約されながらも、あくまでも恣意的に成立する音の体系である。この点で音律は、音韻の体系と同様であるから。

A. J. Ellis の『諸民族の音階』(1885) 以来、比較音楽学は草創期の活況を呈していた。Weber は、そうした業績を精力的に通覧し、検討を加える。だが今日からみれば資料の制約も大きく、また草稿ゆえの遺漏もある。だからわれわれは、細部を無視して、彼の議論のいちばん大きな枠だけを掴もう。

【6】Weberは、西欧における音組織の発達を、ある合理化の過程ととらえる。その頂上に位置するのが、われわれの平均律である。では、どのような合理化をみてとるのか?

古代の音律と、近代の音律 (十二等分平均律) とが、異なる原理によるもの

であること、これがまず確認すべき点である。どちらも和声的合理化 (harmonische Rationalisierung) の産物ではあるのだが。

古代の音律 (たとえばピタゴラス音律) をみよう。これは、オクターヴを、いくつかの協和音程 (ピタゴラス音律の場合は長5度と長4度) を用いて分割し、えられる。合理性 (ratio) とはもともと整数比をいみした。これはそのいみで、合理的な音律である。

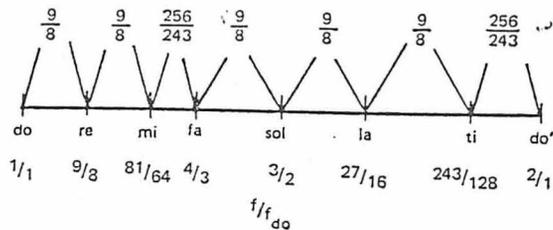


図1 ピタゴラス音律 (Roederer [1973=1981:192])

ところが、古代の音律はどれも完全でありえない。オクターヴを協和音程のみ (整数比=有理数の乗) でちょうど埋めることができないからである。したがってそれは、非協和音程を排除できずに含む。古代の音律は、合理性と非合理性とが同居する矛盾を抱えているのだ。

しかしこの矛盾は、実際上の困難とはならない。演奏に用いる実用音階は、このわずかな端数を識別しない。音律は、単に理論上の問題、音秩序に関する古代人のイデオロギーにすぎなかった。そして無理数 (irrational number) をみとめない彼らには、 $12/\sqrt{2}$ にもとづく平均律は、合理的な解決でありえなかったのである。

【7】 だがのちに、音律上の問題が実際の関心と結びつく日がやってくる。Weberはそのきっかけとして、記譜法 (Notation) と楽器とに注目する。

楽譜は、単純な言及関係のみならず、そこに在る楽音 (の複合たる楽曲) を指示するものである。しかしぎゃくに、記譜法がその対象を産出してしまふ場合もある。Weberの発見はこれである。

Weberは五線譜を、複式簿記になぞらえる。一般に簿記は、金銭の出納を記帳する二次的な工夫である。しかし複式簿記は、減価償却を含む合理的な損益計算を可能にし、それによってはじめて「(資本制的な) 資本」を出現させる

うちの部分集合が、言語 (language) であったように、可能な音の配列の集合のうち審美的な規準をみたす部分集合が、音楽 (music) であるはずだ。

与えられた可能性のなかで何を選択するかは、作者ひとりひとりの問題である。そして楽曲の構築は、主体の形而上学の圏内で、独創性を追討するゲームとともに営まれるしかない。Bachの実現した可能性は、こうして彼の個性に配当される。Brahmsは、Chopinは、Wagnerは、……順次そこからずれることで、彼(ら)の位置を見つけるほかない。このような可能性の蚕食=消費は、制度内部で進行するとめどない過程である。

これを、協和音程の面から言い直そう。Bachは音律の改革者として位置づくが、彼は、協和的な音関係については、それ以前の慣行を踏襲したかたちになっている。しかし、同じ階名でよばれるとしても、平均律の協和音は「不純」であることに注意しなければならない。協和音/不協和音の区分は、古代以来の理念的な根拠を失って、相対化され、単なる制度上の拘束に転化している。したがって、独創的であれ、主体的な表現たれ、という要請のままでは、それはもはや無力なものでしかない。ロマン派は、主観的熱情の表現を不協和音程にもとめたが、その結果、音楽的とされる楽音の配列の部分集合は拡大をつづける。Schönbergの12音技法や、総音列主義を経由するその終端には、無規範状態 (anomie)=非音楽が位置する。

【10】 こうして、平均律にはじまる可能性が終焉し、ひとつの円環が閉じられる。これがいわゆる、《近代音楽の循環》(村山 [1983]) である。

しかしこれは、制度の消滅ではなく、完結である。絶たれたのは、新たな構築の可能性であり、われわれは、すべての構築物とともに、この制度のもとにいる。われわれはふたたびBachにかえり、博物学的な円環をたどりはじめる。

Weberが『音楽社会学』を著した時点では、まだこの円環は閉じきっていなかった。そのため彼は、西欧音楽が、和声的な合理性をしいに昇りつめながら直線的に発展するように、イメージしたのである。しかし実際、こういった開かれた発展の可能性はのこされていなかった。Weberの説明とは異なって、われわれが見出すのは、和声的な原理をひとつの基礎にしたがらも、閉塞する有限な円環をうみだしてしまうような別種の制度なのである。E. Satie, J. Cage, その他の実験的な試みは、こうした制度への戦略的な関わりとしてしか、理解できない。

構築はもはや不可能でありながら、構築への意志を相変わらず温存している

のである。複式簿記は、近代社会の形式合理的な作動を支える、必須の用具のひとつである。同様に五線譜は、それ以前のネウマ譜や素朴な奏法譜と異なり、楽音をその絶対音高と音長とによって計量的 (metric) に表記する用具である。これによって、表現の素材としての楽音と、それにもとづく普遍主義的な構築の可能性が出現するのである。

他方、楽器は、音組織を支える物である。音は、その性質上すみやかに消失してしまふが、楽器は同じ音関係を容易に反復できるので、音律の基準を与えることができる。

西欧に固有なのは、鍵盤楽器である。この装置は、各音の同等で可視的な配列を楽曲の出発点とさせる点で、五線譜と共通する。

以上の2つの契機は、世界を再組織する時代的な制度——構築への意志——のなかで出逢い、古代の音律が擁していた矛盾を尖鋭なものにした。一方では、記譜法に育まれた楽曲の編成が、一連の構築術、ことに転調の必要性をうむ。また一方では、鍵盤楽器の古典的な調律は、《転位と転調に非常に深刻な制約がある》ことが《17世紀のころから知られ》た (Roederer [1973=1981:192])。これは深刻で、オクターヴ内に新しい音階を追加しても解決しない。

【8】 Weberは、これに対する解決が、J.S. BachとJ.P. Rameauによる、十二等分平均律の推進であったことを指摘する (Weber [1921=1967:200])。

平均律の採用には抵抗があったが、それは、この音律が和声的な理念からは支持できないとみえるからである。平均律は、音組織を構築への意志へと屈従させたものである。そこでは、和声的合理性は、第二義的な位置へ貶められていた。

そこで平均律は、身体の新たな規律訓練とともに流布すべきものとなる。絶対音感がそれである。各人の実現すべき音程は、他者 (他のパート) との協和性によるのではなく、ただ (絶対の) 構築物との関係で定まるべきなのだ。

【9】 さて、このようにBachと平均律の登場によって、近代音楽の展開すべき地平が与えられた。そして、いったん始まった運動は、その行きつくところまで進行せずにはおかない。

Bachは彼の作例を、音楽そのものとして提示したのかもしれない。音楽とはなにか? それは、上のように整律され配置された音階のうえでの順列・組合わせとして実現される構築物である。およそ出現可能な記号列の集合の

この制度について、さらに深く考えすすめるまえに、もうひとつの制度——絵画における遠近法にも目を向けておくのがよいだろう。Weberの《芸術社会学》の構想のなかで、これはもっとも重要な1章を占めたはずである。

3. 制度としての遠近法

【11】 中世絵画とルネサンス絵画をわかつ最大のものは、3次元的空間把握の導入、なかんずく、遠近法 (perspective) の確立である。遠近法は、第一義的には、数学的な画面構成の技法にちがいない。だがそれは、広いいみでは、われわれの絵画表現を規定する圧倒的な制度となったのである。

遠近法は、対象のリアルな表現を可能にするものようである。しかし、なにをリアルとみるかは、あらかじめ定まっていな。遠近法の開始は、だから、ある種のリアリティの開始なのである。

遠くのを小さく、近くのを大きく描くのは、視覚の表現として当然である。こうした素朴な遠近法と異なり、厳密な遠近法 (透視図法) は、つぎのような明瞭な手順を踏む。それは、光の直進性と視知覚についての自覚の産物である。

【12】 遠近法は、絵画を視知覚の表現とみなし、視知覚を本質的には射影であるとみなす。射影 (projection) とは、3次元の空間の各点を、ひとつの視点に向けて移動させ、ある2次元のスクリーン上におきかえたものである。画面をこのように構成すれば、空間内の任意の物体に画面でどのような形態を与えたらよいか、完全に解決される。とくに平行線の場合、それは画面上では、合理的な比例関係として示される。

こうして遠近法は、合理的な描画の技法である。それはまず、数学的な技法である。また、いかに描くべきかという厳密な規範を、画家に与えるものでもある。

絵画における空間と画面との関係は、世界と画家 (および絵をみる者) との関係として、解釈されはじめる。これは、遠近法の含むさやかなトリックとともに、成立している。このトリックは、平均律が協和音程から少しずつ外れているのと、似たところがある。

このように、遠近法は、世界をみる制度なのである。

【13】 遠近法は、事物 (被造物) の物質的な表面に対する関心において卓越している。神は、事物と空間一切の作者であるかもしれないにせよ、眼にみえ

る物質世界からはまったく退いてしまっている。こうした即物的な眼差は、Galileiのものでもあり、描かれる空間は、Newtonの絶対空間でもある。

絵画は見る制度である。遠近法の場合にはそれは、客観を主観の資格で見る、という制度である。画面は、客観的な空間を描きながら、同時に画家の視点の一義的な所在をも照らし出す。すなわち画面は、両極であったはずの客観と主観との統合として実現される。これが、遠近法の孕む根本的な矛盾である。

このような画面をあらしめるのは、個我である画家の責任である。遠近法においては、画面にそなわる視点は、時間ならびに空間的位置（座標）を特定された、かけがえのないものである。世界の諸要素は、彼からの視えによって画面のなかに配列されなければならない。彼は、被造物を手掛りとして、構築への意志を担うのである。

こうして、表現する個我は、宇宙論的な主題をひきうける。これは、絵画に限らず、音楽や他のジャンルにも共通する、西欧の芸術制度の特質である。かつての集会的・神話的な営みを、この制度は、個我に担わせる。

【14】遠近法の技法に関する入門書には、Viatorのもの（1505年刊）などがある。この頃までに、多くの画家が遠近法を駆使しはじめていた（→横山 [1981: 68]）。

ここでひとつの疑問は、なにゆえ遠近法が平均律より200年以上も先だてて出現したのか、であろう。思うに、この理由は、平均律のがわの遅れに求められる。平均律は、古典音律の純正な協和性の理念の抵抗を踏み破らなければならなかった。それに対し、遠近法にはこの種の矛盾がはじめてから存在しなかった。構築への意志はこうして、まず絵画に出現したのである。

遠近法がリアルなのは、事物の計量的な位置関係を画面のなかに定着するからである。遠近法は、平行線の処理に優れており、とくに構築物の内部の描写が効果的である。フレスコ画の場合には、画像の空間が現実の屋内空間と接続することが、計算された。これに対して、ポータブルな油彩の場合には、画面はその内部で完結した空間を描くべきことになり、構築物の外観や他の任意の画材が好んで選ばれはじめる。こうして、いったん獲得された遠近法の視空間は、のちの静物画や風景画にもひきつがれてゆく。

【15】遠近法が自明な制度となったので、それからどこがどうずれたかに、絵画表現の個性が見出されてゆく。現代にいたる西欧の絵画史は、こうして遠近法の諸契機が解体に向かうプロセスを示している。絵画理念の交替をしめす

種々のエピソードも、このプロセスのうえに首尾よく位置づけられよう。

解体のプロセスははじめ、画面の主観的な要素が増す方向にすすみ、その極に達する。ついで描く視点（主観）がその同一性を喪い、ついには遠近法の理念が全く見失われて、おわる。

絵画表現の個性は、画面をあえて主観的に構成することで、主張できる。これは、色彩や構図の面でなされてもよいが、形象の、遠近法的規準からの逸脱としても測られる。

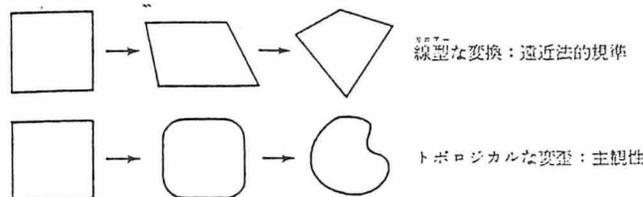


図2 逸脱としての主観性

象徴派の色彩や印象派の点描は、こうした逸脱の例である。なにかんづく点描は、光線（視知覚）を描きはじめることにより、画面の空間への関説を無効にしてしまう。

物質的表面の解体はさらにすすみ、キュビズム以降では、視点の唯一性（主観の同一性）が散逸しはじめる。形象の色彩の変遷の度合が極点に達し、描く視点が消滅したそのときに、具象性（すなわち、三次元空間内の事物と画像との、何らかのいみでの対応）の廃棄が宣言される。ここに抽象絵画が誕生し、遠近法は終焉したかのように思われよう。だがそうではない。

抽象絵画が、叛逆として以上に、成功しえないのは、それが無規範状態に陥るゆえである。それはポスターではなく、絵画でありつづけようとする。しかし、いかなる形象と色彩によって画面を構成すればよいかについて、何の規準もない。それはもはや、主観性の表現であることすらできない。絵画という制度を遠近法の伝統からひきついだたてはるが、その制度を維持するだけの内実には欠けている。

こうして、現代の絵画は、依然として遠近法の圏内にある。われわれの空間把握は、それまでと変わっておらず、昔ながらの具象絵画が、さまざまな傾向の絵画と博物学的な同時代を共存している。

それよりも、絵画においても注目すべきなのは、その最も現代的な試みが、制度としての絵画それ自身を造型作品のかたちで露呈させるというスタイルをとることであろう。その最初の壮大な試みは、Duchampの大ガラスであった。この作品が「見る」ことへの戦略的配慮を中心に据えているとすると、ファンダメンタル・ペインティング（→村山 [1982]）の場合には、「描く」行為の露呈が目指されている。しかしながら、制度への挑戦は、その反作用として、制度としての芸術を保守的で固定的なものとする。しかも、制度への挑戦を作品化する試みは、けっして制度を突破することができない。

こうした解体の現況に迫るために、制度としての芸術一般を主題化する原理的な観点が必要である。

4. 芸術の制度論へ

【16】西欧芸術の代表的ジャンルである音楽と絵画について、その制度——平均律と遠近法——を概観してみた。ここから見てとれるのは、Weberが描こうとした（であろう）ものとは、かなり違った図柄である。

Weberの合理化の概念は、資本制近代の初発点を準備し、あるいはそれと伴走すべき、一連の社会形象の特質を抽出したものである。しかるにその後、資本制の経済メカニズムが、いくたびかの曲折を経ながらも、不思議なほど驕りもみせず着々と自己の現状を更新しつづけているのにひきかえ、それを初発させたはずの芸術の制度のほうには、奇妙な運命をむかえている。

資本制の大発展は、大量生産を可能としたが、そうしてもたらされた複製は、独創性を追認する芸術の制度にとっては、不可解な形式、危険な兆候として警戒されるばかりである。ひとつとを関係づける社会形式のありようがこうして変容しているのに、芸術の制度は古典的な枠組みに緊縛されたまま、とり残されている。そのため、こうした変容に直面しようとするまともな表現者は、まず芸術の制度に叛逆してかからなければならない。これはときに苛酷である。

【17】時を隔てて登場した遠近法と平均律が、ほぼ同時にその終着をむかえたのは、偶然であるまい。たとえば両者は、つぎのように連携していた、と考えてはどうか？ 絵画は空間的な3次元の、音楽はこの時間的な1次元の、座標軸を分担し、相ともなって、古典的な近代世界のリアリティを構成していた。そして、20世紀初頭の、相対論的な空間把握の出現といれちがいに、資本

制と伴走する制度たる資格を解除されたのである、と。

制度としての西欧芸術の内部における、絵画と音楽の分担は次のようであったろう。はじめ絵画が、構築への意志を神からひき継ぎ、すべての被造物に適切な外形を与えるように腐心した。しかし、絵画表現が次第に主観性を強めてゆき、表現の主体がこの制度のなかで成熟すると、構築への意志は、いっそう主観的な領野——音楽——へとひきつがれる。平均律がここで、どうしても採用されなければならない。その整律は、楽音の世俗化である。音関係それ自体に潜むとされる崇高さや、神を讃える協和音程の純正さは、排除される。楽音は、いわばその物質的表面によって視られることとなり、一様均質な構築のための素材となる。

Weberの注目した記譜法や鍵盤楽器といった要因は、音を構築にふさわしく空間化し、工学化する補助装置だと考えられよう。楽音は、建築術まがいの力学計算や装飾にもとづいて、作家の指示どおりに組みあげられる。

絵画と音楽の跋行関係のかなりの部分は、エクリチュールとパフォーマンスの位置の違いにさかのぼれる。絵画の場合には、画家の「描く」というパフォーマンスが画面において集積し、エクリチュールとしての作品の構築がなしてげられて終る。これに対して音楽の場合には、まず記譜（エクリチュール）のなかで構築がなしてげられ、ついでそれを可聴音に実現するパフォーマンス（演奏）が後続する。この違いは、展覧／興行という商品形態の差異となつてあらわれ、終末へむかう芸術の制度の現状を異なったものにしていく。

【18】現代芸術が、制度に対する戦略的関わりを通じてしか、表現としての自立性を保てなくなっている、という事実関係をわれわれはよく見ておくべきだろう。そうした表現行為は、制度から逸出してしまふ結果、描画や演奏のパフォーマンスとしての側面を露呈して、スキャンダラスな注目をあつめたりもする。しかし、そうした行為が表現でありうる根拠は、パフォーマンスのなかにはない。制度と伝統の分厚い蓄積のなかでだけ、叛逆＝表現なのである。

こうして、困った事態が生じてくる。現代芸術はほとんど例外なく、突飛で、ひとりよがり、なにが何だかさっぱりわけのわからないものになった。こうなる理由はあきらかで、もはや制度の内部に独創的な表現の余地が残っていないからである。表現の実質は、制度の境界（すなわち、制度への戦略）でみつげられる。ここから、現代芸術と批評的言説との共棲関係が始まる。

（当人を含めた）批評家の言説は、この戦略を読みとき、解ったつもりにな

る。しかし、この言説は、制度の内部からのものであるために、この表現が制度相関的に成立していることを明示的に指摘できない。制度の細部に通曉しない多くのひとびとにとっては、この言説もまた、作品同様ちんぷんかんぷんなものである。そして言説と作品は、互いの存在証明を与えあう。

ここで、芸術の制度を、明晰にまた具体的に、制度として記述する社会学的努力——芸術の制度論——が、求められている。

【19】芸術に関する記号論という、様式分析や作品分析が常套であった。こうした分析は、たしかに必要である。だが、それらは、特定の制度に内在する解読（の形式化）にすぎず、制度を開示するまでの性能がない。

制度としての芸術は、厚い堆積をなしている。作品はその層のひとつひとつにすぎない。どの作品も、引用や対照の潜在的な絆によって、他の諸作品に保留されている。

制度としての芸術への言及は、かつてマルクイズムによって試みられたことがある。知識社会学はこれを実行しようとしたが、文体上の循環をまねいて、自滅した（→橋爪[1984:1]）。これに較べれば、Weberの構想は（とくに記号論によって補完された場合に）格段に有望である。

たとえば幼児の無垢な視覚をよそおい、芸術=制度をかりそめにも払いのけてみよ。すると、日常雑器・加工品をはじめとする眼前の諸事物は、形式の渦巻きとして見出されるであろう。それらは、独創性を追討するゲームのなかでは決して芸術にかぞえられないだろうが、いまやそれと同等の存在資格をもつ。

諸事物の形態は、われわれの行為によって刻まれたものである。だがぎゃくに、われわれの行為にそなわる形式も、もとはといえば、諸事物を經由してわれわれに宿ったのではないか。こうして形式は、間身体的に波及する。この波及する形式こそ、もっとも微細な記号学的記述の対象にほかならない。

形式が身体に到達する最初の衝撃が、根源的なみでの芸術形式である。芸術=制度とは、じつは、こうした微細な形式が、最初の衝撃を永続させようとして、増殖するところに出現するのである。そこで、上述の記述力をもつ文体によって語りだされるはずのものが、芸術の制度論なのである。

注

m * n 第[m]節の、通し番号nの注。

3 * 1 これは、近代に特有な、情報の言語技術 (discursive techniques of inform-

ation)における、事実/意見の分離と、それにひきつづく意見の帰着にみあうものである（→橋爪[1984]）。

3 * 2 これは近代の絶対空間の、分解可能性に由来する（→橋爪[1981:95]）。

4 * 3 原題は、「音楽の合理的社会学的基礎」である。

5 * 4 音声学/音韻論の関係を、音哲学/音律論の関係と、並行である。

7 * 5 たとえば、管楽器は一般に五度環と結びつく。しかしこの事実も、Weberのしるところとはならなかった。

8 * 6 Weberは、Bachの *Wohltemperiertes Clavier* が、実作と合理的運指法の両面で、平均律の推進に貢献したとする。これに対して、Bachや同時代人の用いたのは古典調律である、という有力な指摘もある。ここでは、Bachが平均律の推進者としての位置を占めてしまっているという制度上の帰結を重視し、Weberの行論に従っておく。

9 * 7 ここに、西欧調性音楽の総体を生成文法のモデルによって扱おうという試みのあらわれる必然性がある（たとえば、Lerdahl & Jackendoff [1983]）。

9 * 8 無規範とは、Durkheimの概念であるが、ここでは、楽音のすべての配列が音楽的であることになり構築の規程が見失われた状態、をいう。この不毛な終端をBachの対極とすれば、その中間のどこかがいちばん生産的なはずである。しかしこの制度は、そこにとどまることができない。

12 * 9 遠近法から射影幾何学が発生し、それはさらにHilbertを經由して数学的構造主義をうむ、という系譜関係もある。

12 * 10 視空間は厳密には、射影とは同じでない。遠近法で、画面に平行な2直線は交わらないが、視空間でこのようなことはない (Klein [1953=1977(上):184])。

13 * 11 視点は、画面の外にあるとしても、それが面している空間のなかにあることになる点にも、注意せよ。

15 * 12 画像と世界との対応が変われるのにつれて、視る主観の同一性が脅かされていくというロジックは、Wittgensteinの後期への歩みの場合と類似している。

15 * 13 ここには、最近D. Sperberらが唱えている mention theory (→橋元[1984])と類似のストラテジーがみとめられる。

16 * 14 たとえば、かつて私の所属していた劇団など、虚構が虚構でしかなく現実が現実でしかないこと（制度としての芸術の臨界）を凌駕することを、ドラマツルギーの核としてしまったのをきっかけに、解体した。

17 * 15 これを図式にうつすとすれば、《3人5項MMCP》(庄野[1981])となろう。ただしこれが、構築への意志に奉仕する特殊な音楽制度の描述である点に留意しておくべきだ。

文 献

安藤 英治 1967 「マックス・ウェーバーと音楽」, Weber [1921=1967:243-278].
 Blacking, John 1973 *How Musical Is Man?*, University of Washington Press. =1978 徳丸吉彦訳, 『人間の音楽性』(岩波現代選書21), 岩波書店.
 原田 昌子 1982 「シュルレアリスム運動——絵画を中心に——」, (未発表).
 橋元 良明 1965 「アイロニーの了解機制」, 『東京大学新聞研究所紀要』, (印刷中).
 橋爪大三郎 1971 「演劇の人類学」, 『地下演劇』4:485-465.
 ———— 1977 「加工品の眩暈」, (未発表).
 ———— 1978 「容貌論」, (未発表).
 ———— 1979a 「記号空間=社会」, (未発表).
 ———— 1979b 「間身体的作用力論」, (未発表).
 ———— 1980 「言語ゲーム論考」, (未発表).
 ———— 1981 「法の記号論へ」, 『記号学研究』1:95-106, 北斗出版.
 ———— 1983a 「記号の王国: <日本>の権力分析」, (第3回日本記号学会大会シンポジウム・配布原稿).
 ———— 1983b 「資本: 形而上作用としての(1)(2)」, 『広島修大論集(人文編)』24-1:127-148; 24-2:303-325.
 ———— 1984 「知識社会学の根本問題」, 『ソシオロギス』8:1-10.
 細川 周平 1961 『音楽の記号論』(エビステマー叢書42), 朝日出版社.
 Kline, Morris 1953 *Mathematics in Western Culture*, Oxford University Press. =1978 中山茂訳, 『数学の文化史(上)(下)』(現代教養文庫), 社会思想社.
 小泉 文夫 1958 『日本傳統音楽の研究1——民謡研究の方法と音階の基本構造——』, 音楽之友社.
 Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray 1983 *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press.
 Lévi-Strauss, Claude 1945 "Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique" →1958 *Anthropologie structurale*: 269-294, Plon. =1972 荒川幾男訳, 「アジアとアメリカの芸術における図像表現の分割性」, 『構造人類学』: 269-293, みすず書房.
 Lachmann, Robert 1929 *Musik des Orientes*, Jedermann's Bücherei. =1960 岸辺成雄訳, 『東洋の音階——比較音楽学的研究——』, 音楽之友社.
 松平 頼暁 1982 「音楽の記号論への私的アプローチ」, 『講座記号論』3:178-193, 勁草書房.

村山 康男 1982 「描くことの復権——ファンダメンタル・ペインティングの表現理念と記号論的思考——」, 『講座記号論』3:160-177, 勁草書房.
 Roederer, Juan G. 1973 *Introduction to the Physics and Psychophysics of Music*, Springer-Verlag N.Y. Inc. =1981 高野光司・安藤四一訳, 『音楽の科学——音楽の物理学, 精神物理学入門——』, 音楽之友社.
 庄野 進 1981 「演奏に対する音楽記号学的研究の諸問題——その基礎づけに向けて——」, 『記号学研究』1:169-181, 北斗出版.
 谷川 渥 1983 「絵画の解釈と記号論」, 加藤茂ほか『芸術の記号論』: 105-170, 勁草書房.
 Viator 1505 *De artificiali perspectiva*. =1981 横山正訳, 『ヴィアトルの透視図法1505』(アール・ヴィヴァン叢書 空間の発見①), リプロポート.
 Weber, Max 1921 *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Drei Masken Verlag. →1925 in *Wirtschaft und Gesellschaft*. =1967 安藤英治ほか訳, 『音楽社会学』, 創文社.
 横山 正 1981 「透視図法の展開とヴィアトルのテキスト」, Viator[1505=1981:66-94].

(無所属・社会学専攻)

* 文献示示は、『ソシオロギス』誌編集委員会所定の、<ソシオロギス方式>によりました。

1984-11 1985-9 copy

CN 192
 ¥ 80.- HANSHIJI, Daisaburo