Osaka University Knowledge Archive

Title	対位法というメディア
Author(s)	有田, 亘
Citation	年報人間科学. 1999, 20-2, p. 377-389
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/6847
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

Osaka University

対位法というメディア

有田　亘

〈要旨〉

「対位法」という用語は今日、メディア論の分野ではよく知られたものになっている。卓抜した対位法の実践例として知られるピアニスト、グレン・グールドの演奏――だけにはとどまらない活動の全般――が、彼の傾倒していたマーシャル・マクルーハンのメディア論に結びつけて取り上げられてきたのが、その大きな理由の一つであろう。また、特に最近のカルチュラル・スタディーズの隆盛とともに、並列性、複数性、相補性などを重視するべく、「対位法的＝ポリフォニック」な観点が注目されるようになってきてもいる。

ただその一方で、「対位法」は頻繁に引き合いに出される音楽的比喩の域をいまだ出ていないようにも思われる。そこでこの試論では、その語をメディア論的概念として位置づける可能性を探ってみたい。

第1節では、ジャンバッティスタ・ヴィーコの修辞学の内に「媒介」作用に関する先駆的議論がなされていることを確認する。

第2節では、マーシャル・マクルーハンにおけるヴィーコ受容と、その際用いられた「対位法」という語のメディア論的含意について検討する。

第3節では、エドワード・サイードの反復に関する議論を手がかりに、対位法の媒介的性格について論じる。

第4節では、グレン・グールドを例に取り上げ、対位法をメディア論的な観点に適用する。

キーワード

反復、対位法、メディア

はじめに

「対位法(counterpoint)」という用語は今日、メディアによってもたらされる社会の多元的な布置連関を表象するものとして、メディア論の分野ではよく知られたものになっている。卓抜した対位法の実践例として知られるピアニスト、グレン・グールドの演奏――だけにはとどまらない活動の全般――が、彼の傾倒していたM・マクルーハンのメディア論に結びつけて取り上げられてきたのは、その大きな理由の一つであろう。また最近はカルチュラル・スタディーズの隆盛とともに、「対位法的=ポリフォニック(contrapuntal)」な観点が注目されるようにもなってきている。

ただその一方で「対位法」は、しばしば「多声音楽(polyphony)」と区別されずに――M・バフチンを念頭に置いているからなのか――扱われていることに見てとれるように、頻繁に引き合いに出される音楽的比喩の域をいまだ出ていないようにも思われる。(ただし、その錯綜した社会性が多くの場合、音楽的比喩によって「聴き取られる」ものであることには注意しておくべきなのかもしれない。たとえばP・ギルロイは「ディアスポラ・アイデンティティのウェブ」をバングラやレゲエといったブラック・アトランティックの音楽に見出しており、H・バーバはトニ・モリスンの小説『ビラヴド』の中で歌われる黒人奴隷の娘の鼻歌を、「マルチアクセント的」で「共約不可能性」を持った「タイムラグ」の一例として挙げているなど。[1])

とはいえ、この試論の目的は対位法をメディア論的概念として精緻化し位置づけることでもない。以下で示したいのは、その比喩はそもそも、複雑な図像的レトリックの駆使されたG・ヴィーコの理論をマクルーハンがメディア論的に読み替える際に用いたものだったということであり、あるいはそのマクルーハンの理論はグールドによって「対位法的ラジオ」を制作する際に参照された、といったことなどである。こうした理論的過程の検討を通じて浮び上がってくるのは、対位法がそれ自体、メディア論の重視する並列性・複数性・相補性などの概念を浮上させる〝媒介〟としてもたらされているということである。それゆえ本稿はある意味、グールドとヴィーコを対位法的観点から結びつけて論じてみせたE・サイードが言うところの「旅する理論(traveling theory)」の試みと言えるかもしれない。

1　ジャンバッティスタ・ヴィーコ

「最近は、[オーギュスト・コントから]さらにさかのぼって、ナポリの修辞学者ジャンバッティスタ・ヴィーコを社会学の創始者とするという声などもあるようだが」[2]、言葉の――「媒介」という語も含めて――原義にさかのぼる修辞学的探究の中に、「広義のメディア論」的思考の原型を見出すことができるように思われる。

デカルト派の合理的方法論が優勢だった一八世紀当時にあって、ヴィーコが力説したことの一つは、クリティカ(critica)に対するトピ

カ(topica)の本源的先行というものだった。物事の真偽を判断するのも重要だが、事柄の「本性からして」、その前に当の判断のための論拠(argomento)の在り場所(topos)が明らかになっていなければならない。つまり真理性の判断術よりも論点(topic)の発見術の方が優先されるべきだというわけである[3]。

その際彼は、〈*argomento*〉というのは、普通そう取られているような単なる〈*argumentatio*（証拠の配列）〉のことではなく、〈*argumentum*（論点）〉のことであると述べている。スコラ論理学では三段論法で用いられる〈*medium*（中名辞）〉と同義とされるその語にあえて結びつけ、しかもそれが「提起された問題の二つの観念を統一するために見出されるところの第三の観念」であると念を押してさえいる彼の込めた修辞学的意図には、注目しないわけにはいかない[4]。

中名辞を介して異なるもの同士を関連づける〝媒介〟作用がそこで強調されることになるだろう。実際ヴィーコは、「互いに離れたところにある相異なることどもをひとつに結合する能力」である〈*ingenium*（インゲニウム、構想力）〉の持ち主が〈*arguti*（鋭敏な人）〉たちと呼ばれることに注意を喚起している。彼らが身につけている〈*argutum*（鋭敏さ）〉こそが〈*argumentum*〉の語源であり、「鋭角」を表す幾何学的な言い回しに由来するその語は、全く異なる（がゆえに関連づけて考えられたことのなかった）物事の間にあざやかな関係性を見出す機知の鋭さ・敏速さを意味している[5]。それゆえヴィーコにとってトピカの本質は、複数の線分（脈絡）を鋭く交わらせること、その交点（論点）を機敏に発見することに求められるのである。

逆に言えば、〈証拠の配列〉によって論理的に一貫した連続性を厳密にたどろうとするクリティカは、他と交わることのない一本の直線をただ引き伸ばしているにすぎず、鈍くて遅いということになる。そのような思考は語の原義、つまり起源における真実に直接到達できるという、ヴィーコに言わせれば「うぬぼれ(boria)」にとらわれているためである[6]。だが神ならぬ人間は真実を知ることはできず、〈*divinari*（占う）〉――これが〈*divinita*（神性）〉の語源である――ことしかできない[7]。むしろ起源探究の試みは、「トピカ」という言葉自体がそうであるのと同様に、いたるところで錯綜した隣接性、並列性、相補性を見出すことになるだろう。

ヴィーコの修辞学的探究は語源に素直にさかのぼろうとしているわけではない。直接的＝無媒介(immediate)な真実の不可知を前提せざるをえないのは、彼の言う「諸国民の世界(mondo delle nazioni)」つまりわれわれ人間の〝社会〟の「自然本性(natura)」なのであって、だがそうであるからこそ、間接的＝媒介的(mediate)でしかありえない思考がまさしく、社会を確実に――真実にではなく――[8]知るための唯一の方法として導かれてくる。それゆえ彼の主著『新しい学』は、「そのようにして思考し、また自分の考えていることを説明するしかなかった、すべての異教諸国民に共通の本性上の必然」[9]を示そうとしているのである。

そうしたトピカ的思考を行う〈鋭敏な人々〉として、ヴィーコが

具体的に想定しているのは、まずは機械的諸技芸(artes mechanicae)の分野で様々な発明・発見を行ってきた〈*ingegneri*（技師）〉たちである[10]。つまり〈インゲニウム〉とは、ガリレイの天体観測、ダ・ヴィンチの芸術、ウォーバンの築城術、フックの顕微鏡、ハーヴェイの医学・生理学など、当時の「新しい科学(nuova scienza)」を支えた機械学上のテクノロジカルな能力を意味している[11]のであり、それゆえヴィーコの中には今日多くのメディア論がそうであるような、技術を媒介した思考の先駆的業績が見出されるのである。というのも、新しい科学の機械学的思考を支えているのは、クリティカルな代数的方法ではなく、「鋭い」の言葉遣いからもわかるように、幾何学的な方法論だからである。図形の空間的布置連関を扱う幾何学は、連鎖的で順序だった時間性ではなく空間の場所性に基づくトピカルな認識の基礎を与えることになる。

そしてヴィーコにとっての新しい科学に相当するのは修辞学、つまり言語を駆使する機械的技術であったことだろう。そう考えると『新しい学(scienza nuova)』は、一見そう見えるような、レトリカルな語源探索の絢爛たるしかし無意味な羅列なのではないことがわかる。そこで企図されていたのは言語をトピカルな空間認識に動員することであったはずである。その場合、社会は文字通り「社会空間」として表象されることになるだろう。それは言語テクノロジーを介した社会制作の学――文字通りの意味における詩学(poetic)――としての修辞学であったと言える。

『新しい学』の冒頭に掲げられた一枚の口絵とそれに付された序文に、その現れを見て取ることができる。神の目から出た一条の光が、頭に翼を生やした女神である形而上学に反射し、盲目のホメロス像を照らし出す一方、形而上学の両足は天球（儀）に、その天球は祭壇に支えられている…云々。

こうした複雑な比喩に彩られた空間的表象は、その認識や伝達に視覚的水準を持ち込むことになる。実際、バロック期にあった当時、認識の基礎となる感覚は聴覚から視覚へと変化しつつあり、ヴィーコに限らず寓意的な絵画・図像で何かを説明するのはある種の流行となっていたことが知られている。上村忠男によれば、当時視覚的表象は〈*utile dulci*（有益なものを甘美なものとする）〉ようなある種の「直截性」を有しているものと見なされた。つまり視覚的表象は、ぱっと見てすぐわかるような説得的な訴求力を持っていると同時に、歴史的・時間的にも複雑で錯綜した社会的連関の全体を「一挙総覧性」をもって把握することを可能にする敏速で鋭い認識をもたらすのである。この観点からすればトピカ的な思考は、社会空間の複数性・並行性を通覧する鋭い視点＝論点を見出す眼差しの思考でもあるということになるだろう[12]。

ただし、まさしく「バロック」的に歪曲し錯綜した「深さ」をともなうヴィーコの社会空間を、視覚的な直截性＝直接性に無媒介に結びつけるべきかどうかには、たしかに議論の余地が生じることになる。

2　マーシャル・マクルーハン

ヴィーコのトピカ的な思考を、マクルーハンは『グーテンベルクの銀河系』の中で「対位法的」と――音楽的、それゆえ聴覚的に――形容した。

ヴィーコは歴史の時間構造を「線形的ではなく、対位法的」にとらえたのだった「歴史は単線ではなく、複線にそって展開してゆくものとしてたどられなければならない……」ヴィーコにとってすべての歴史は同時代的もしくは同時発生的であり、ジョイスなら付言するところであろうが、この同時性は全経験の同時的貯蔵庫である言語それ自体の性質に由来するものであった。そしてヴィーコにおいては、事件の繰り返しの観念は「諸国民の時間的経過のレヴェル」ではとらえられず、もっと根源的な人間の条件の中でとらえられる。「〔すべてを同時存在的にとらえる〕摂理の確立が普遍的歴史の可能性を確立したのである。つまり、観念の中では人間の精神のすべてが自分に対して明らかにされているのだ。この理論においては、中心的位置を占める〈回帰〉は〔単線的時間上の繰り返しではなく〕人間精神の観念の中でとらえられる。それは、それ自体の持つ歴史性と完全に調和した行為の中で、それ自体、過去、現在、未来を所有する。」[13]

「対位法」とは、音楽の水平的な変化を垂直的に調和＝協和させるために用いられる点対点(counter point)の対応づけの原理である。つまり複数の旋律を一つに束ね、和声的にまとめ上げる技法ないし様式ということになる。だから垂直的次元での対応が優勢な場合ホモフォニー（和声音楽）が生じ、水平的次元での対応が優勢な場合ポリフォニー（多声音楽）が生じるが、一般にポリフォニックな音楽ほど対位法の効果は大きい。相互に独立した複数の旋律線が絡み合い、音楽が編み目模様を織りなしながら変化していくことになるからである。そこでは異質なものを並存させた上で「すべてを同時存在的にとらえる」ある種の並列処理が行われることになる。その意味で対位法はトピカ的な相互補完的関係をその本質に置いていることが理解されるだろう。

「単線ではなく複線」という言葉はこのことを意味している。そして実際、マクルーハンの議論はヴィーコ同様、ある種の空間的思考に貫かれているように思われる。「人間拡張としてのテクノロジー」という概念は身体性の空間的拡張を念頭に置いているし、「グローバル・ヴィレッジ」の構想はエレクトロニック・メディアによる放送の同時的拡散（による人間の相互依存的結合）を想定している、というように。ただし「声の文化」を偏愛するカトリック信者でもあったマクルーハンは、ヴィーコとは異なり空間性を視覚的にではなく聴覚的に表象しようとする。彼にとっての社会（空間）は対位法的に「複数の要素が共鳴しあう世界」[14]にほかならない。

そうした対位法的音響空間は、カトリック的な宗教性との間に親和性を見出すことができるように思われる。なぜなら対位法は、トピカ的な側面のほかに、神によって定められたかのような細部にわ

たる厳密な規則が存在する作曲技巧という側面によっても特徴づけられるからである。このことは、対位法が一六世紀、ポリフォニックな教会音楽が全盛期を迎えていた頃に高度な完成の域に達したこととおそらくは無縁ではない。「ディアボルス・イン・ムジカ（音楽の悪魔）」つまり規則違反を完璧に排除する形で達成される対位法音楽の極度の複雑さと整然とした構成美には、あらゆる声部、あらゆる瞬間、あらゆる休止が書きつくされ、吟味しつくされ、計算されつくされねばならないといった、いわば宇宙的秩序の構築を志向するかのようなところがある。それゆえ西洋音楽史の中で対位法の理念は、ある種宗教的な意味での崇拝の対象にまで昇華することになる。トーマス・マンの長編小説『ファウスト博士』の主人公、アドリアン・レヴァーキューンが理解したように、対位法を修めることは、ある意味で神を演奏することと同義なのである[15]。高度に洗練された対位法は音の完璧な配置であり、時空間の普遍的な支配にほかならない。

しかもそうした支配の構造の基礎に据えられているのは、音の協和的関係という極めてシンプルなものである。すなわち、神の宇宙的調和は複数の音が協和音となって響き合う「同時性」として聴き取ることができる。そしてメディア・テクノロジーの未来を預言する中で、「普遍的理解と統一の状態を技術的に作り出す」ことができると考えていたマクルーハンの念頭にあったのも、「教会のミサで響く声」に象徴されるようなある種の共同体的社会空間だった。浜日出夫の指摘するところによれば、「マクルーハンが『グローバル・ヴィレッジ』の中に見ていたのは、いわば『電気の教会』であった。」[16]

しかしここで、社会空間を視覚的に表象するのと同種の問題が、聴覚的表象を通じてより鮮明に浮上してくることになる。すなわち、複雑に錯綜した対位法の空間性を協和的音響の同時性として、直接性に還元する形で認識することはできるだろうか、という問題である。対位法が高度に駆使された楽曲の構造は、あまりに複雑すぎて聴覚的に聴き取ることができず、しばしば楽譜によって視覚的に把握せざるをえない場合すらある。そしてまた、神ならぬ人間の、それゆえ多分に世俗的で「異教徒的(gentile)」な社会を思考したヴィーコの媒介的方法論を、神の無媒介な顕現に置き換えることはたして妥当だろうか。

3　エドワード・サイード

マクルーハンが「対位法」という音楽的比喩を持ち込んだことから生じてくる議論には、別の観点からのものもある。そもそもヴィーコは社会を空間性に還元して論じているのだろうか。

「ヴィーコが記述しようとしているのは、歴史の経過ではない。いや、…歴史の経過だけではない。言語があらゆる時代、あらゆる国で生まれては進化していく、そのたえざる反復の条件を記述しようとするのである。[17]」ウンベルト・エーコが『完全言語の探究』の中でこう述べているように、『新しい学』は諸国民の歴史という時間的な主題を扱った著作でありながら、歴史の経過を記述するので

はなく、通時性を空間性に置き換えるような特異な現象の成立条件を記述しているように見える。すなわちヴィーコが「過程と回帰(corisi e ricorsi)」と呼んでいる、反復の成立条件を。

この点に関してはエドワード・サイードが「反復について」と題されたヴィーコ論でより明確に論じている[18]。「過程と回帰」は、いかなる歴史的事象もそれ以前(あるいは以後)に遡れる——それゆえ遡航によってはいかなる認識(起源)へも到達しえない——という歴史の厳然たる本質に対する認識を表明したものであるが、それは従来の起源遡行的な歴史認識の前提の無効を意味している。つまりあらゆる事象は「生じ(come into being:存在を受け継ぐ)、様々な方向に展開し、数多くの絶頂と衰退へと移行し、再び始める」ような無限連鎖へと置き換えられざるをえない。そしてこのような前提を置いた場合、各々の事象は必然的に、その前後の事象を媒介するメディアとして認識されることになるだろう[19]。

それゆえ空間的布置連関の思考としてのヴィーコの学説は、その中に時間性を織り込んでもいるのであり、反復の時間的技法として表象されるべき側面も有しているのである。彼の修辞学が語源探究の無限連鎖をことさら繰り返し積み重ねていることのうちに、反復の継続性・並行関係・隣接性・相補性に対するヴィーコの「鋭敏な」意識を見て取ることができる。それは、一貫した時間的連続性のもとでとらえられた歴史が経験の直接的=無媒介な再結合(起源遡行)を志向するとすれば、反復は何ものかを媒介にした練り直しと再配置に向かわざるをえないことを示している。反復はその内部にある種のアイロニーを帯びている。同じ物事の繰り返しでありながら一貫した連続性は維持できず、ある事象とある事象の不一致はむしろ、反復を重ねるたびに増大してゆくことになる。

そしてこの点において、反復の線形性を指摘することができるだろう。すなわち単線的でない複線的な相互補完関係が見出されるのは同時的空間に並存しているものだけに限られるわけではないことを。反復によって生じる類似していながら差異を孕んだ断片的事象の連鎖は、時間軸に沿った並列性と考えることもできるからである。だがそれはまた、時間性の中に空間性を織り込んでもいることも指摘しておかねばならない。というのも、空間性は布置連関(場所性)による以外にも、『新しい学』の口絵にある神の目から出た光が形而上学で反射し間接的にホメロス像に達するような、時間的遅れとしても表象することができるからである。

サイードはこのような時間的遅れを、絵画や図像によって視覚的に表象するのではなく、音楽によって聴覚的に表象しようとする。そこではヴィーコのバロック的「深さ」をともなった空間は、「複数の声の共鳴する世界」として、ただし発せられた声が遅れと歪みをともなって反響することによって測られる聴覚的空間として立ち現れる。

それが、一定の音の連なり(旋律)が少しずつ変貌しながら羅列されていく変奏曲、あるいはそれをポリフォニックな技法として洗練させ、各声部が互いを追いかけ合うように模倣と変化を繰り返すフーガ(遁走曲)のような対位法的音楽形式である。彼が特にその

最たる例として取り上げているのは、J・S・バッハの『ゴールトベルク変奏曲』である。

そこでは基本主題となる旋律が様々に精緻な変化を遂げながら反復され、最終的に最初と全く同一の主題が回帰して終わるというある意味では極めて静態的な構造が形作られる。だがその神的な秩序を成立させているのは、反復の活用による緊張関係である。同じ主題の反復でありながらそれぞれの変奏は自らの同一性の内に完結することはなく、たえず次の変奏を準備せざるをえない。その変化を導く駆動力は自らに先行する変奏によって準備されたものであり、そしてまた自らも互いに離れたところにある前後の変奏をひとつに結びつけるという媒介作用を担っているのである。

4　グレン・グールド

対位法はこのように、時間的継続性を織り込んだ並列処理としてとらえることができるわけだが、それをより純粋な形で提示してみせたのが、サイードも言及しているとおり、『ゴールトベルク変奏曲』の比類ない演奏を行ったグレン・グールドである。

よく知られているように、生涯を通じて対位法にこだわり続けたグールドは、特定の時間・空間的状況に拘束されるコンサートの「死」を宣告してレコーディング・スタジオに引きこもり、録音編集技術を駆使した理想的演奏、すなわちレコードを無限に再生産する道へと進んだ。その特異な経歴の最初（一九五五年）と最後（一九八一年）に、象徴的にも位置しているのが『ゴールトベルク変奏曲』であるが、このエレクトロニック・メディアによるある種の「人間拡張」には、トロントで一時期彼の隣に住んでいたマクルーハンからの影響が働いている。

そのことの顕著な現れを、グールドが制作したラジオ・ドキュメンタリー『北の理念』に――彼のレコード演奏よりもむしろ――見ることができる。「蓄音機の世界に真に電気的な充電をほどこしたのは、ラジオ」であり、「蓄音機が機械的特性と真に断絶し」エレクトロニック・メディアとしての特性を引き出すにいたったのは「テープレコーダーが使用可能になったときである」[20]と考えていた点でグールドはマクルーハンを踏襲していた。

制作のきっかけとなったのは、ラジオで放送される言葉は「マクルーハン氏の言葉を借りればつながって線形的に」聞こえてしまい、「平面的に」聞こえない、という当時のラジオ放送で使うことのできたテクニックに彼が感じていた不満だった[21]。複数の声が「同時に」聞えるというようなことがない、というわけである。とはいえグールドは複数の声が共鳴することを望んでいたわけではない。彼はラジオが「グローバル・ヴィレッジ」のような終末論的な秩序構造を裏切るものであることも意識していた。彼にとって、エレクトロニック・メディアは結合ではなく、むしろ異化的な距離を様々に構成するがゆえに重要なものとして浮かび上がってくることになる[22]。

むしろ彼が感じ取っていたのは、テープというメディアが元々持っている、「線として分離する方向」に向かう性質だったと言えるだ

ろう。最初彼は一本のテープを「ほとんどメロドラマのようにぶつぶつ切れる」断片に分離するような形で考えていた。だが最終的に、その問題を彼はきわめて線形的な継続法によって解決する。すなわち、フーガや変奏曲といった楽曲形式だけでなく、人間の声にも対位法が適用できる、という着想を得るに至る。

『北の理念』では、それぞれの旋律がフーガという形式を無視してまったく別個に作曲されたかのように、実際には出会ったこともない五人の登場人物がまったく別々に語り出す。その結果生じる情報過多による意味の過剰によって、どのような語句も内容を聞き取れない状態が作り出される。それは雑踏の中に佇んだときに経験されるような、ということは誰しもどこかで日常的に体験しているが、また日常的には意識されない状態である。にもかかわらず『北の理念』がそれを意識にのぼらせるのは、対位法によって組み合わされたそれら別々のはずの言葉から、似たような部分が強調されたり、ある種のうねりが生成されたりすることがあるためである。そこに集められた語りの持つ共通の理念、「北」という方角が浮かび上がることになる。それは純粋な雑踏には見られない現象である[23]。

これが「クロスオーバー」してはいるが線形的な継続性であることは強調しておく必要がある。いわば対位法によって時間的並列処理が施されているのだということを、グールドは苛立ちながらレコーディング・スタッフたちに示そうとしていた。「次のところ、とくに注意して聞いてほしい。A・B・A・C・A・D・A・C・A・B・Aの〔クラシック音楽における典型的なロンド〕形式になってるんだ。」[24]

そしてまた、それがもはや同時性の――少なくとも、多くの声が同一空間内で聞こえるという意味での――現象ではない、ということも強調されてしかるべきであろう。グールドはコンサートからのドロップアウトについて語ったある対談において、ラジオを「その起源に忠実なやり方」で使うために『冬の理念』を制作したと述べている。

あの最初の人たちが鉱石受信機にしがみついていたころ、彼らが本当に認めていたことは別の人間の声という現象だった。……言われたことが正確に言われようが、不正確だろうが、無分別だろうが、真面目だろうが、本当に問題だったことは、ある人から別の人へ、同じ音の聞こえる地域の同じ部屋にいないで、声がした、たとえ何でも、電波が何かを伝達していたということだった。[25]

同じ音の聞こえる同一空間にいないのに音が聞こえる、という「まったく新しい体験」、あるいは特異な空間性をグールドは表現しようとしたのである。差異を孕んだ他者の声はそのような空間において初めて立ち現れる。意味をはっきりと聞き取れないほどの歪みと遅れをともなった複数の声が浮かび上がらせる「北」という理念は、一見そう見えるほど偶発的なものではない。なぜならそこにはグールドによるテープの編集作業という技巧性ないしは媒介性が入り込んできているからである。彼は編集するために五人の人物の語りを何度も繰り返し聴き、最終的な完成を見るまでにいくつものヴァリエーションを作りあげた。それは空間的な同時拡散、マクルーハン

的な調和・結合とは対極にある対位法的営為である。

したがってグールドは対位法の、そしてエレクトロニック・メディアの別の面を見つめていた。彼にとって重要なのはレコーディング・テクノロジーによってもたらされる編集可能性であった。彼は〈二度録り性(take-twoness)〉という言葉を用いてそのことを強調している。録音は、単なる記録・保存（という時間の線形性を前提した直列処理）にとどまらず、事後的な編集――録り直し、複製、再配置など――という本質的に並列処理と結びついており、それによって受け手は音楽を受動的に聴くだけでなく、音楽の創造に能動的に参加できるようになるし、送り手も自らの演奏の受け手となって批判的なチェックを差し挟むことが可能となる。実際『ゴールドベルク変奏曲』の一九八一年のヴァージョンは、そのような手続きの最たる例であると言える。

ただし、録音技術による編集可能性を、たとえばワルター指揮のベートーヴェン『運命』第一楽章の展開部をクレンペラー指揮のものに差し替えてテープを編集し、理想的な演奏を作る、といった空間的ニュアンスに限定して考えるべきではない。むしろグールドはその可能性を、時間的な継続的解釈に開かれたものとしてもとらえていた。「芸術の目的は、神経を興奮させるアドレナリンを瞬間的に射出させることではなく、むしろ、少しずつ、一生をかけて、わくわくするような驚きと落ち着いた静けさの心的状態を構築していくことである。」こう述べるグールドにとって、編集とは同じ音楽を何度も反復しながら労作し、理想へと近づけてゆく作業だった[26]。

それは空間的並列性の中から、時間的な連続性を紡ぎ出すテクノロジーと言うことができるかもしれない。グールドはその労作をまさにテクノロジカルなメディアを通じて行い、また人々にもそうすることを勧めたのだった。曰く、「時折コンサートへ行き、そこで巡り会うことができ、その特別な時にそこでだけ巡り会うことのできる非常に特殊な企画のためにコンサートへ出向くわれわれ大部分の者は、私たちの比較的よいスピーカーでも、家庭では、分析的に、臨床的に、その曲を分解させることはできないという事実を予想して、コンサートへ行くのです。それは、せいぜい、非常に貧弱な代用品にすぎません。」[27]すなわち、公的なコンサートという場ではわれわれはけっして音楽の並列性・相補性・隣接性が空間的にも時間的にも織りなしている対位法を「分析的に」聴き取ることはできない。録音再生装置のある家庭という私的な場においてこそ、人は対位法的な生の紡ぎ出しを行うことができるのである。この点において象徴的なことに、「コンサートの死」によってグールドが新たに取り結んだ人間関係の絆とは、コンサート・ホールで見られたような演奏家と聴衆の直接的な結合を地球規模に「拡張」したものではまったくなく、スタジオの技術者やレコード会社のスタッフたちとの個人的で親密なつきあいであった。

ただしそのような生の紡ぎだしは、対位法という技法の高度に集中的で人為的な練り上げを必要とすることだろう。単なるテープ編集（前述したような）やチャンネルの切り替え程度の主体的関与ではそれは達成されないことだろう。実際、グールドはそれゆえに

J・ケージのラジオやマイクなどのための作品――おそらくは『HPSCD』など――を揶揄している。チャンス・オペレーショナルな偶然性の介入によっては対位法的な並列性は達成されないだろう。むしろ同じラジオのための作品でもK・シュトックハウゼンの『クルツヴェルレン』の方がまだ「おそらくましな例」ということになる。そこには短波ラジオのつまみを回しながら偶然得られた音響の〝電子的変調〟という彫琢の過程があるからである。あるいは『ピアノ曲XI』。譜面にばらまかれた楽譜の断片をピアニストはたまたま「目に止まった順に」弾いていくように指定されている。あまりに難度の高いそれらの断片は、どんなピアニストでも初見で弾くことはできない。結果、彼らは難度も練習を積み重ねねばならない。だが、その間に彼らはどの断片がどこに書かれているかを完全に暗記してしまい、偶然に任せて弾くということはできなくなってしまう。――このようなしばしばなされた批判は、『ピアノ曲XI』をコンサートに聴きに行く人々にとってのみ意味あるものとして成立することだろう。

対位法の技巧的側面、そしてポリフォニーとのおそらくは異なる面ががこうして明らかになる。ポリフォニックな並列性・複数性・相補性は偶発的、それゆえ直接的には達成されない。周到に練られた人為的で技巧的な対位法的営為によって間接的＝媒介的にもたらされることになるだろう。

おわりに

確かに、以上は性急な議論である。しかし本稿がこのように要約してきたのは、メディアについての理論が対位法という比喩で説明しようとしている社会的現実とは、ある意味でそれ自体、理論の対位法的な営為の結果として見出されてきたものであったことを、多少なりとも示すことであった。それは直接には偶発的で恣意的でさえあるレトリックが、練り上げられる過程で間接的に、だが確実に、聴き取られるもののように思われるのである。

注

(1) cf. Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, Verso, 1995; Homi K. Bhaba, *The Location of Culture*, *Routledge*, 1994.

(2) 伊藤公雄「メディアと社会学」、井上俊他編『岩波講座現代社会学22 メディアと情報化の社会学』、岩波書店、一九九六年、二三九頁。

(3) Giambattista Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, 1709.＝上村忠男・佐々木力訳『学問の方法』、岩波文庫、一九八七年、二九頁。

(4) Giambattista Vico, *De antiquissima Italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, 1710.＝上村忠男訳『イタリア人の太古の知恵』、法政大学出版局、一九八八年、一一九、一八二（訳注106）、一八六（訳注116）頁。

(5) 同書、一一九、一二九、一七九（訳注105）頁。上村忠男『バロック人ヴィーコ』、みすず書房、一九九八年、一五三～一五四頁。

(6) 詳しくは、有田亘「〝異教徒的〟社会認識論」、『年報人間科学』第一六号、一九九五年、九六～九九頁を参照。

(7) Giambattista Vico, *Principj di Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, (1744).＝清水純一・米山喜成訳『新しい学』、中央公論社（『世界の名著』第33巻）、一九七九年、［三四二］段落。

(8) 彼は「真実なるもの(verum)」と「確実なるもの(certum)」を区別した上で、それらが「作られたもの(factum)」である、つまり人間（の作りだした）社会に関する限りにおいては同義であると述べている――「真なるものと作られたものは置き換えられる(verum et factum convertuntur)」。Vico, *De antiquissima Italorum sapienti*, 一五、一一二、一三七、一三八頁参照。

(9) Giambattista Vico, *La Scienza nuova prima con la polemica contro gli "Atti degli eruditi" di Lipsia*, in Vico, *Opere III*, Guis. Laterza & figli, 1931, p.151.［上村忠男『ヴィーコの懐疑』、みすず書房、一九八八年、二四八頁より引用。］

(10) Vico, *De antiquissima Italorum sapienti*, 一二〇頁。

(11) Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, 一一〇～一一五頁。

(12) 上村忠男『バロック人ヴィーコ』、みすず書房、一九九八年。

(13) Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, University of Tronto Press, 1962.＝森常治訳『グーテンベルクの銀河系』、みすず書房、一九八六年、三七九頁。「」内は A.Robert Caponigri, *Time and Idea: The Theory of History in Giambattisata Vico*, p.142. からのマクルーハンによる引用。引用中の〔〕内はマクルーハン自身による補足。

(14) Marshall McLuhan, *Understanding Media*, McGraw-Hill, 1964.＝栗原裕・河本仲聖訳『メディア論』、みすず書房、一九八七年、三〇八～三一九頁。

(15) Thomas Mann, *Doctor Faustus*.（関泰裕・関楠生訳『ファウスト博士』、岩波文庫、一九七四年。）

(16) 浜日出夫「マクルーハンとグールド」、井上他編、前掲書、一〇六頁。

(17) Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfecta nella cultura europea*, Laterza, 1993.＝上村忠男・廣石正和訳『完全言語の探究』、平凡社、一九九五年、一三九頁。

(18) Edward W. Said, *The World, the Text and the Critic*, Harverd University Press, 1983, pp.111～125.

(19) 有田、前掲論文を参照。

(20) McLuhan, *Op. cit.*, 一九〇頁。

(21) Tim Page(ed.), *The Glenn Gould Reader*, Alfred A. Knopf, 1984.＝野水瑞穂訳『グレン・グールド著作集2』、みすず書房、一九九〇年、二〇二～二〇三頁。

(22) 吉見俊哉『「声」の資本主義』、講談社、一九九五年。杉田敦『リヒター、グールド、ベルンハルト』、みすず書房、一九九八年。

(23) 杉田、前掲書、二四～二五頁。

(24) C・デイヴィス「平均率（ウェル・テンパード）グールド」、J・マグリーヴィ編『グレン・グールド変奏曲』木村博江訳、一九八六年、三三〇～三三一頁。

(25) G・グールド、J・マックルーア「コンサート・ドロップアウト――演奏芸術における感覚の拡張と発展について」三浦淳史訳、『WAVE』16号、ペヨトル工房、一九八七年、一二一～一二三頁。

(26) Page, *Op. cit.*, 七頁。

(27) G・グールド、J・マックルーア、前掲記事、一一八頁。

Counterpoint as Medium

Wataru ARITA

The term of "counterpoint" has been well-known in the field of media studies today. It is probably one of the major reasons that Glenn Gould, an expert pianist noted for his contrapuntal performances, has been connected with Marshall McLuhan's media sutudy devoted himself. And besides, with the recent prosperity of cultural studies, the "contrapuntal" standpoint is getting much attention, for its emphasis on parallelism, plurality, complementality etc.

But, on the other hand, "counterpoint" hasn't risen higher than the musical-figurative level yet, I think. So, this essay attempts to prove into the possibilities of the term as the concept of media studies.

Part 1 confirms that the rhetoric of Giambattista Vico pioneeringly argued on the function of "medium".

Part 2 examines the Vico receptionin Marshall McLuhan, and the implications of the word "counterpoint", from the viewpoint of media studies.

Part 3 argues the nature of counterpoint as media, based on Edward Said's argument about repetition.

Part 4 applys counterpoint to the viewpoint of media studies, making Glenn Gould as an example.

Key words

repetition, counterpoint, media