

ISSN 1883-0749

 **日本創造学会**

第30回研究大会論文集

《創造性教育の考現学》

2008年10月25日(土)～26日(日)

日本教育大学院大学

日本創造学会第30回研究大会 参加者への案内

大会実行委員長(理事) 高橋誠

開催日 : 2008年10月25日(土)-26日(日)
開催場所 : 日本教育大学院大学 東京都千代田区二番町8-2
懇親会会場 : アルカディア市ヶ谷(案内地図参照)

大会テーマ : 創造性教育の考現学

お問い合わせ : 080-3465-6152 jcs@soken-ri.co.jp(学会事務局)

会場へのアクセス

JR 四谷駅6分・市ヶ谷駅下車徒歩8分

地下鉄有楽町線麹町駅徒歩2分



日本創造学会

第30回研究大会プログラム

第1日目 2008年10月25日(土)

時間	プログラム
9:45～	受付(2階)
10:15～12:15	合同役員会(役員昼食時間含) 3階ゼミルーム
12:20～12:35	開会挨拶 大会実行委員長 高橋 誠 理事長 林義樹
12:35～12:45	来賓挨拶 中国創造学会 副理事長 陳 成澍
12:45～14:15	基調講演「脳の創造メカニズム」 講演者: 渡邊正孝 東京都医学研究機構・東京都神経科学総合研究所特任研究員
14:15～14:30	休憩
14:30～15:30	「フィンランドメソッドの真髓」 講演者: 北川達夫 日本教育大学院大学客員教授・(財)文字・活字文化推進機構調査研究委員
15:30～15:40	休憩
15:40～17:10	パネルディスカッション: 「世界の創造性教育」 パネリスト 弓野憲一 北川達夫 宗吉秀樹
17:10～17:20	休憩
17:20～18:10	総会
18:30～20:30	懇親会 学会賞表彰式 於:アルカディア市ヶ谷

第2日目 2008年10月26日(日)

時間	プログラム
9:00～	受付開始
9:30～12:00	研究発表 3会場×5発表 (発表20分質疑応答入替10分) 会場A: 講義室201 会場B: 講義室202 会場C: 講義室203
12:00～13:00	昼休憩
13:00～15:30	3会場×5発表 会場A: 講義室201 会場B: 講義室202 会場C: 講義室203
順次終了	

自分の生死を超えた境地の音楽「永遠の短歌」はこうして生まれた！

—脳裏の宇宙を読む

Music at the new horizon beyond one's life and death. This is how "Poem of Eternity" was born!
—Read the Universe within Self

ロクリアン正岡 (Iocrian MASAOKA)

ロクリアン・スタジオ 〒202-0021 東京都西東京市東伏見3-2-12

要旨

人間にとって一番悲しいことは、自分の心身に幽閉され、それに伴う世の中に付きまわれ、その外のことがまるで見えない、という事実であろう。それとくらべたら、将来に控える己の死への怖れなど、無知ゆえの煩悶にすぎまい。自分の限りなき認識を塞ぐもの、それは自分なのである。そういった自分を取り去ることの喜びを鑑賞者と共有したいがために、私の作曲も、また始めたばかりの短歌作りさえもある。私も年をとって、最近ようやくそうやって来たのである(もともと素地はあったが)。そのため、本日披露する楽曲「永遠の短歌」は、おそらくは、死にゆく人の耳に限りなく優しくその人をして極楽へ向かいゆくような気分させるだろう、と我々生者から想像されるものとなった。また、我々の耳にすら新しいものであるにもかかわらず、近代西洋の3大作曲家であるバッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、それも当時の彼等に届いたとしても十分に首肯させ得る汎現在性(どの現在にも通用する性格)を有していると思われる。それほど、この曲には個別性がない。普遍性そのものというか、まるで日本人にとっての富士山の如きありようをしている。だからきっと、それを作曲したのは自分ではない。自分は手を貸しただけだ。

では、いったい“何”に？

付言) 巻の啓蒙書など読むと明らかに著者自身の知の最高レベルと比べて低く下げた記述が目立つ。詠み手を舐めるのであれ阿るのであれ、短絡的単純化、あるいは持って回った畳し、などである。もし以下の文章がそのような弊を免れているとすれば、やはり要旨最後の“何”の働きによるものではないだろうか？

(なお、文中に短歌—主に拙作—を差し込んで飛ばして読んで頂いてもよい)

人間は魂と霊のどちらの比重が重い
か？

1) 雄蟬は天敵に見つかる危険を冒してラブコールを歌う。人も同様の危険を冒して歌を歌ったり自己紹介のた

め名を名乗ったりする。

しかし、そもそも、霊が魂と化しつつ肉を纏い存在事物として時空界に入って来たことからして同様なのではないか。しかるに、いやしくもこの

世に飛び込み侵入してくる人間、あるいは人間以下のもの達は、危険察知のセンサーも常に働かせている。要するに無防備ではないのだ。

そういえば、「蟬の奴、一心不乱に歌っているようでいて、掴まえようとするとションベン引っかけた逃げおるな！不純な奴め！一寸の虫にも五分の魂なる所以か？」

右顧左眊しながらツクツク奉仕する
いずこも同じ男の甲斐性

(筆者の雅号1：潤潤法師：ウルウル
ホウシ)

2) ところで、人間以下、そのような生き物は本当にこの世に飛び込みたくて飛び込んできたのだろうか。どうも生まれ落ちた時の赤子の泣きじゃくる様子を見ると、そうは思えない。あれは、強引にこの世に放り込まれた衝撃に苦悶している姿なのではなかろうか？この、危険にさらされ続ける立場を押しつけられたという残酷さよ。だが、人は皆一瞬にして壊されうる蚊のような存在事物であるからこそ、自分の持続する人生の担い手であり続けようという个体意志を強靱なものに鍛え上げもする。そこには強靱な肉体と強靱な魂への道が開けているかのようでもある。

3) とはいえ、時空に物質としてあれば、この世への侵入に際して出来た肉体や魂の滅びは必然。ところが、真の自由とはそのリアリティを喜々とし

て受け入れ必要な時には肉体も魂も潔く捨てる覚悟を持ち続けていられるところにあるのだろう。

4) 他方、人間には本然的に次のような欲求もあって可笑しくはなかろう。「ああ、もし天敵に襲われる危険のないところで歌を思う存分歌ったり、聴き惚れることが出来たなら、どんなによかろうか？」と。やはり、蟬には次のようであってほしいものだ。

雄蟬は天敵忘れてラブコール
神命のままに命を賭して(潤潤法師)

健気にも起承転結わきまえて
歌い尽くすやツクツクボウシ

(潤潤法師)

この世に生きて以上、肉体や魂を脱げ捨てることはできないけれど、心の座は存在事物を超えた霊界においておきたい、ということなのである。

5) だいたい、言葉にせよ、音楽にせよ、音にする以上如何にわずかであろうとも持続時間というものを必要とする。視覚用の、あるいは触覚用の文字、あるいは絵にするにしても、一定の空間というものを必要とする。

演奏するとか、モデルをやるとかは、生身の自分自身を情報の媒体そのものとして晒しものにするのである。要するに、事物の世界、外面の世界に生きるということは、限定された生に幽閉される宿命を負うことであるが、それは如何にも厄介なこと、辛いこと

ではなかろうか。

「ああ、歩道に行くミニスカ姿の美形たちは、交通事故の引き金とすらなり兼ねないではないか。」

「ああ、日傘を差し、マスクをし、目深に帽子をかぶり、自転車を引きずって道に行く御仁たちよ！あなたがたは、それほど美を疎外したいのか？闇の住民たちなのか？」

真夜中にフランクフルトをパクつきつ 行くミニスカ嬢危険の放火魔
(筆者の雅号2：潤雄：ウルオス)

三日月は神と悪魔のリングかな
光闇削ぎ闇光削ぎ (潤雄)

美を愛でる我々は、そんな死ぬか生きるかの罅迫り合いの圏外に鎮座していた方が良いのではなかろうか？以下、この時空から手足を引いた霊界から、無時間の視覚と永遠の心でもってこの存在事物の世界を、より克明に覗いてみよう。

霊がハードとしての魂を観察する

6) 我々がいつでも自分の名前を取り出すことができる(日本人ならいくつかの俳句や短歌を取り出すことが出来る)のも、物をしゃべることが出来るのも、要するに言葉が脳裏に内蔵されているからだ(だからと言って、時間幅のない時間上の各位置(幅のない点)を想定しても詮無いことで、言葉の破片、物質の破片一つ伴いはしないというものである)。

要するに瞬間(時間幅はもちろんあ

る!)的存在事物としての脳裏は素晴らしい撮影装置であり収納庫であり再生装置であり(なおかつ言うまでもなく生産装置でもあるが)、人が自分の名前を紹介しようとするや否や、すでにフルネーム全体が立ち上がっているのである。ただ、全体を外にする(=外化)のには時間がかかるが、こういうところに外界に生きることの、それ以前に外界そのものの滑稽さが如実に現れているのだ。これ、次のようにも歌える所以である。

和歌俳句タイトルあったらどうだろうと問う時すでに脳粗大ゴミ(潤雄)

7) 長編小説全巻を精読、瞬間的存在事物として脳裏に犇めき、血肉化も相当に進んでいる人もいる。いわんや短歌、俳句、ましてや自分自身の名前においてをやである。おまけに、直ちに全文を立ち上げ復唱することもできることは先に述べた。音楽の場合だと、長く複雑な交響曲を全曲隅々までよく覚えていて、しかもどこからでも想起再生できる人すら音楽家には珍しくない。

だが、彼らにとっての名前やら作品やらも、たんに自分自身のものになっている、と言うだけのことだったらだろう。生活に、仕事に、はたまた趣味に自慢の種に、使い回せる便利な実用の具か記憶力の証拠品としてか、さもなければ単なる偶像としての価値をもつぐらいのところだろう。

8) そうではなく、再生するたびに自分自身が新鮮さを覚え、目に見えないより大きな全体からの声や情報と受け止められてこそ、それら諸々の言葉を常に内蔵する意味も、再生する喜びもあろうというものである。

9) 短歌の場合、全体があり、それは基本的には(字余り字足らず無しとして)5・7・5・7・7の五句に別れ、それぞれが一つ以上の単語から成り、単語は五つか七つの音節からなる。

句間に程良く間(ま)を入れるなど、適宜なりズム、適宜なテンポで詠めば、初めて聴く者の耳にも(とりわけ日本人の耳には)すーっと入って行き、その語られ口調が印象的であったりその意味するところに魅力があれば、人の心に定着するところとなろう。そして、折に触れては自然に思い出されることにもなる。

10) ただ、それが脳裏にどう織り込まれているかについては、細かいことは言えないが、脳をどうスキャンしたところで、その歌がそのまま見つけられる訳はない。先程6)で触れたがそれは一定の”活きた”瞬間として収蔵されているからだ。(ついでに言うと、脳や脳の写真からして、時間の幅が介在してはじめて存在事物化しているものである。ただし、ミイラ状態として)。

11) こういうことは、音楽における次のことに注目すれば、およそ想像がつくことなのである。

音源がどうであれ、音波が鼓膜に触れてから音として“自覚”されるまで、どれほどのプロセス、どれほどの時間(=時長)を要しているか?

同様に、意図の有無はどうであれ、脳裏によみがえる短歌や音楽も、その発端から成就までの時間とプロセスがあり、また、大人しくしまいこまれ脳髄の主(ぬし)に忘れられたままであっても、脳裏の情報はおさおさ怠りなく生動し犇めきあってすらいに違いない。言い方を変えれば、単なる時点的存在(時間の切り口的存在)等どこにもなく、おそらく死体ですら無く、万物の最小単位は厳密には瞬間なのだ。死体の最小単位からして、時間幅を有する(死体にすら内面がある、とはこのことであろう)。

個がある芸術作品の全体を前にした時の、環境としての超全体=霊

12) ここで、話を9)に戻そう。

何であれ、芸術作品というものは、人と作品の相思相愛的関係が成立存続すればそれでよいのであろうか。その程度の作品が大手を振ってまかり通っているのです、このような質問にハツとする御仁もおられようが、私見ではそれだけでは芸術の名に値しない。

作品の全体、短歌であれば31文字全体、本日提示の楽曲450小節分全体を超える、より大きな全体、そして更にそれより大きな全体と、名づければ超全体1、超全体2…という領域が存在している。超全体1からして、そして高次になればなるほど一層対象化

されにくいのでほとんど空無なこと
と受け止められかねないが、筆者にと
ってはずっしりとした存在の重みと
して感じ取られるものなのである。

そして、その“存在”がこの私に存
在表象（存在発言）の為に働くよう迫
るのか、私自身が表象化に際して存在
からの情報を助けとして借りようと
するのか不分明なままに、ともかく格
別に善なる行為としての作曲をした
ことが、最近あったのである。

善なる行為へ促す女神の到来

13) 行為に格別の良さを覚えたとい
うのは、有り体に言うと、ある女性か
ら舞いの発表に使いたいから、と作曲
を頼まれたのだ。ここで重要なことは、
委嘱料無料ほか、なんの見返りもない、
完全な無報酬という前提である。ただ
し、おまけとして大勢さんに天上から
の（正しくは存在そのものからの）音楽を
“注ぎ込める”という文字通りの“ボ
ランジェリア”活動が出来るという喜び
が加わる。そして、そこから幻想的な
境地に入ったのだが、これはまさしく
リアルな心的事実なのである。つまり
私にとって、作曲をしている最中、彼
女は“女神”なのであった。そして私
はある一つの意志（これは必ずしも自分
の意志ではない！）のもとに透明に成り
きれた。

霊の息吹を芸術作品に注ぎ込む

14) それはちょうど次のような比喻で
表わせる。子供のころ、庭の池からよ
く鯉が飛び出し半ば干からびたのを

見つけては池に戻し、祈るような気持
ちで見守ったことがよくあった。その
時の心境、というよりも心の位置と機
能は、目の前のか細い生き物と、命の
活性源たる天界の間の“虫眼鏡”のそ
れであった。重要なのは“自ら”やる
よりも、まず“自ずから”なり出でる
ものを俟つというスタンスであろう。

15) ただし、主要モチーフは10数年
まえ、現在の自分とは違う自分が推
敲に推敲を重ねたものを使用。この
“二人の自分の共作”の形をとったこ
とで、この曲に特定の現在性を免れや
すくさせ、さらに上記の幻想的状況の
中で、二人の作曲者を相殺させ、作曲
への何ものか一時空を超越する普遍
的なものの一の直接的関与をより容
易にさせたものと思われる。

16) かくて、存在の光が死物に等しい
パソコンの音達に降り注ぎ、人の感受
性という時空間において命ある物と
して生動し続けるに十分の秩序が与
えられたのであった（ただし、生動する
命の流れとして音楽を実感できるのは、意
識が不動の今にあり続けていることであ
る）。

そこで重要なのは、その音の組成に
とってテンポ＝速度（これがなんと、一
拍＝2分音符＝1秒きっかり）が適切であ
ること、それにまた、揺らぎ（テンポ
変化）が全くない、ということ、それ
に、使われる音のピッチが純正律では
なく、全くの平均率である、という点
である。

揺らぎがない、平均率だ、と聞いただけで、鳥肌立ち、毛を逆立てる音楽家や音楽学者や音楽評論家や音楽通がいるに違いない。

なら、もう一つ怒らせる極めつけは、この曲の最大のメリットは、生きた演奏者を必要としないこと。パソコンの音だけで十分なところである。なぜなら、それでこそ所定の目的は達成されるからである。つまり、聴き手にとってのよき臨終と昇天の為の音楽であれ、という目的が。

17) 一方では瀕死の鯉に最小の有機的時間を注ぎ込むことに専念、と同時に、その為こそ、その命の活性源からふんだんに貰い受けることが出来る、ということの素晴らしさは並々と注がれた酸素豊かな水で保障されている。

しかし、“環境の劣化はともかく、「自らが瀕死状態にある」との実感まではまだない現代人様”相手に存在からの光を浴びせ、蘇生する自分自身を喜び味わってもらえるまで行くかどうか？が問題なのである。

18) その為の作曲する側としての術策は、反省的に突き詰めてみれば、聴き手をして無と存在の落差に目覚めさせつつ、自らの意識が本来的に存在そのものに帰属する以外の何ものでもないことを実感させることなのである。

注) 以下、「富士山」と言う言葉に唐突感を覚える方がおられると思うが、それは日本の風景の代表格であり、また日本人の心の

象徴であり、はたまた日本云々ということとは別に、それは確たる個であるようでいて全地球の一つの突起部に過ぎず、ある短歌のなかの一文字のような、また言霊の現れとしての一短歌のようなあり様をしている、ということをお心において読み進んで頂きたい。

見えない霊の発語としての短歌
見えない霊の肉声としての音楽
見えない霊の造物としての富士
されど、

見える字体・聞こえる音響・見える姿
は土台、無常なり。

その奥にある沈黙体こそ、この自分の背後の環境＝超全体＝存在そのものの質料的対応物であるといえる。

19) この曲は、二分音符＝1秒、二分の二拍子、31文字に対応する31音(1音の長さは4分音符なので半拍)を鳴らすのにその間(ま)も含めて10小節で20拍を要し都合20秒、それを形を少しずつ変えながら全部で45回繰り返す(よって、客観的所要時間は15分ジャスト)。丁度、例えば同じ富士山を唱えた短歌の、それぞれの観点に共通性がありながら、しかもお互い補い合うに十分の差異を持って富士山の象徴的大空間を形成しうるものを抜粋し、連続性を考慮しつつ45首連ねるようなものである。作曲者自らが富士山を知悉し、45の短歌がそもそも独自の発想に基づくものであり、しかも必然性を持った連なり方をしていれば、それぞれ一回一回の短歌に曲全体が宿り、しかもピーンと張った全曲

の皮膚はその毛穴が大きく開き、〈先ほど12)で言った〉超全体1、超全体2…以上への触感を持ち、目に見えぬ存在からの光に与るところとすらなる(存在からの光が生き物に及んで命の活力源となると同時に、とりわけ人間においてはその意識を常に今に固定する力として働いていることを忘れないようにしましょう)。
[以下については21)23)を参照のこと]
事実、全音階の、レを中心とする位置で13首(計4分20秒)、次にすぐ上のミ中心の位置で4首(計1分20秒)、次にすぐ上のファ中心の位置で3首(計1分)…と言うように、この曲はゆっくりと富士山の周りをヘリコプターのようにややゆっくりと上昇気味に一周しつつ、最後には1オクターブ上のレ中心の位置で9首(計3分)を歌って一応自らを終える形をとっている。

人々は、ちょうど床屋のサインポールの甚だスローモーな逆回りを見るように、富士山を見ることになり、曲の進行とともに、下降し続けるものと上昇し続けるものの双方の二重螺旋運動を、客体と主体の絡み合いとして濃厚に体験することにもなる。

20) ところで、自らが富士山の周りを回り続けている、というように対象的に曲を聞いている内は、富士の姿形の奥に不変の富士を“物自体”[カントの哲学用語]として想定することになる。

また逆に、富士山の方が自分の前でゆっくりと旋回していると感じられ

れば、聞こえる音に自分自身の背後からの存在そのものの情報を、言ってみれば光のようなものすら感じられる筈である。

音楽の子宮として全音階を使用

21) この曲は、ピアノでいう白い鍵盤の音しか使われていない。

すなわち、小学一年生(以下)用の曲だけ、 \sharp \flat 全くなしのドレミファソラシの7種の音だけで出来ている。

注) 1) オクターブ内の12個すべての音を贅沢に使い回す方向へ向かった西洋音楽史
西洋音楽の歴史、いわゆるクラシック音楽の歴史は6世紀制定のグレゴリオ聖歌に始まり、バッハに至って平均率が一般化され(つまり全ての全音音程の均一化と、そのちょうど半分の半音の均一化を全音域に渡って施行)、 \sharp と \flat の全面的使用が徹底され、ドイツのシェーンベルクの12音技法使用に至り、完全に調性(長調や短調)や諸旋法の外で音を構築するようになった(よく言えば、彼は、そういった既存の桎梏から一オクターブごとに12のすべての音を悉く解放し、自前の法の基に音を統御した、となる。言葉の場合に置き換えれば、既存のアルファベットを用いながらだが、自分自身の独創的な文学作品を物すに当たり、単語作りから始めた、となろうか)。

音楽としての聴き取りは難解となり、厳密には、その音群に対して作曲者自身の耳の位置に身を置ける者だけが深遠な意味を発見し、存在の声を聴きとり光を浴びることが出来る、ということになった。

学ぶ側の難易度を考えるとき、小学校の

低学年から高校の高学年に至る音楽の授業において、シャープやフラットの使用頻度が増し、使用音高の種類の増加が目論まれるのには一理ある。

しかし、いやしくも壮大な音楽史であろう管のクラシック音楽創造史において、オリジナリティーを追求するあまり、現実の鑑賞者の耳の性質と欲求と能力を無視してまで作曲者の手元に作品を引きつけるやり方が、彼ばかりでなく、こともあろうにそのエピゴーネン達によって世界に広がり、一時20年ほど日本でも、「12音技法を使えないものは現代音楽作曲家にあらず」といった風潮を作ったというのは、やはり短絡的要素の多い出来事であったと見るべきであろう。

そもそもシェーンベルクは、調性と全音階の7音とを分けて考える必要があったのではないか。調性を拒絶するのであれば、12音技法でもよいが、もし積極的に否定しようとするのであれば、むしろ全音階の7音に徹底すべきではなかったろうか。

2) 全音階は人間の開放弦。人間は元来が全音階用の音波で撥打たれるべき楽器

シェーンベルクはどうであれ、調性を捨てても捨てなくても、ド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シの7種音を主役にした曲作りに、もっと現代作曲家は興味を持って良い筈だ。なぜなら、それらは洋楽のポップスから邦楽の演歌までの至る所に浸透し、いや、それどころか最もベーシックな音達として機能し続けている。

人々の耳は、何調のものであれ小さい時から、絶えずこの7音に訓練され、カラオケの影響も大きく、現代ほど一般の耳や声

帯がそれらに敏感になっている時もないだろう。ということは、彼らの前に、その全音階7音からなる音楽は表現力を持ちやすいということだ。それにこれだけ時代が進んでも、いや、進むにしたがって全音階7音の一般性が高まるというのは、それが人間の耳本来の資質に如何に良く適っているか、ということではないだろうか。(だから「シェーンベルクらによって調整は破壊された」など、歴史主義的な繰りごとに過ぎない、と言わざるを得ないのではないだろうか)。

22) 人は5・7・5・7・7と云えば、リズムのことだと考えるだろう。しかし、短歌(俳句でもそうだが)は、それが音楽(歌詞があろうとなかろうと)に翻訳されるとき、身に合ったメロディーまでも要請する。いうまでもなく、メロディーはリズムを持っているしハーモニーをも潜在的に内蔵している(なお、本楽曲はハーモニーも顕在化している)。

敷衍させてもらおうと、人間、物事を時空に分解して捉えるのはお手の物だが、実は上記のように、物事の継起自体を同時性で裏打ちし、同時性自体を継起性で裏打ちしてみるが大変重要である。これは、文化文明から人心までの軽薄短小化を食い止める極意でもある。ただし、いわゆる現実の世界であまりそのことに拘り過ぎてはまずい。なぜなら現実とはもともと肌理(きめ)が粗いものなのだ。肌理の細かさが最も要求されるのは、美を身上とする物達である。芸術作品とか(美人とか?)。現実に対しあまり上品なことを求めていると足元

を拗われるのが落ちでだ。

23) メロディーと言えば、音の高さ、もっと正確には音程（音の高さの差のこと。その差は隣り合う音同士の周波数の比率で表わされる）関係が大切だが、その素材として、各オクターブ共通の7種の音、それも全音階の7種の音・ド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シ・ド・ほど短歌の世界に相応しいものがあるか。この場合、肝心の音程は、隣り合う音同士、-全音-全音-半音-全音-全音-全音-半音-で、もとより各オクターブ共通である。大切なことは、これを直線的な並びだと思わないことだ。それではまるで楽器の近代兵器たる鍵盤楽器そのものではないか。そうではなく、円環上の七つの節目、あるいは螺旋階段の一つ一つとして見なければならぬ。その音程配分、その並び方は一体どこからやってきたのだろうか。ペダルを踏んでピアノの白鍵盤をすべて同時に鳴らしてみるがよい。乱暴に52個の鍵盤が打たれたとしても、土台、全音階7種音に限られているので、思慮深き耳には独特の包容力と透明感が感じられるのである。7種の音、また7種の旋法がそれぞれ相異なる色合いを有し、しかも上手く重なり合えば艶やかな中間色を呈するのも、おそらく当然なのであろう。ああ、円やかなる全音階リングはなんと「いろはにほへと」と好一対であることよ。

全音階を仕組んだのは人間か
宇宙仕掛けで耳育まれたに（潤雄）

全音階という母似の七音女（おとめ）

耳へと忍び天への子作り（潤雄）

24) もちろん、短歌を個別に見れば、様々であり、短歌によっては上のような音素材からはみ出しを強く求めるものもあろう。しかし、短歌を全体としてとらえ、短歌の短歌らしさ、短歌の本質こそを音楽で受け止めようとするとき、全音階7種音だけで出来た音楽は、絶大な力を発揮する。それはまさに次の短歌の通りなのである。

言の葉の靈威を浴びせ曲作り
光子射し込め音女よ孕め（潤雄）

つまり、短歌と言う精子群にとって、これほど受胎率の高い子宮はないということである。

25) オクターブの連なりは人間の可聴範囲を超えて限りないから、全音階はあるいは無限の上方へ、あるいは無限の下方へ、の二重螺旋を形作る階段にもたとえられよう。そして、それ全体が床屋のサインポールのように回転したとすれば、絶えず上昇するものと絶えず下降するものが出会い続けているというこの世の根源的あり方を目の当たりにする思いがし、また直観力あるものは、子宮内での胎児の成長がそのような機構に大いに与っているのを知るのであろう。19)の最後を読み返してほしい。もはや主客の区別はなく、この曲に集う者、すべてスパイラルダンスの渦中にあるのだ。

宙返り何度もできる無重力湯船でく
るりわが子の宇宙（向井千秋、ほか）

名歌とは美女にて現る言霊か
声芳しく闇へ誘わる（潤雄）

26) それにしても、この曲の主賓席に
座るべきは臨終を迎える方々だ。なぜ
なら、作曲当時、私が諳んじることが
出来る短歌と言ったら次のものしか
なかったのだから。

願わくは花の下にて春死なん
そのきさらぎの望月のころ

（西行法師）

27) 「永遠の短歌」とあるのにはいろ
いろな意味があるが、その中の一つは、
この曲は鑑賞者の脳裏にある様々な
短歌を想起させずには置かず、短歌形
式の持つ根強い生命力をそのまま受
け継いでいる、ということであり、
もう一つは、同じ人間がこの15分の
曲を何回繰り返して聞いても、その都度、
異なった相貌を呈するという、存在の
永遠性を十分に保証する性格、象徴性
を有している、ということである。

これによって、F・ニーチェのどち
狂った発想：「永遠回帰」なる説もき
っぱり否定されたはずなのだ。

28) それにしても、この客観的15分
の曲、聴いた人の主観的所要時間の平
均値は何と10分。その訳は、言葉の
本源的意味合いにおいて「聴き手にお
いて、自身というものが忘れられてい

た”、自己持続の努力感”がほとん
ど喪失されていた、無用となってい
た、ということであろう。

ニッポンに朱鷺蘇るその時は
人のときめき蘇るトキ（潤雄）

最後に自己紹介を兼ねて一

筆者のペンネーム：ロクリアン正岡
のロクリアンとは、ロクリアン＝ロク
リア旋法からとったもので、シを終止
音（基点とか中心音といっても構うま
い）とする旋法のことである。

ロクリアン悪魔の響きと言われしも
手塩にかければ過去にも通ず（潤雄）

注）ロクリアン＝シの旋法、シの音階、の意

全音階シドレミファソラシ全部持つ
のにシの旋法嫌うは可笑し（潤雄）

キリスト教解せぬシの旋法禁止
イエスの受肉に化育読むとき（潤雄）

以上 20081004 LM

《お断り》

本日は時間の都合上、同作品を縮小編
集、テンポや各節20秒であるには変
わりないが、45回繰り返す所、ほぼ
半分にして再生する。なお、初めと終
わりを元のままにするなど、原曲の美
ができるだけ温存されるよう工夫し
てある。

補記：なお、本稿理解を補うために読みたい拙文として—

「ショーペンハウアーの音楽論を批判する—現代の作曲家の立場から」 ショーペンハウアー研究創刊号(1993年) 日本ショーペンハウアー協会

「カンバス・ミュージックとは何か?—『片(かけら)の哲学』を受けて」 第15回大会論文集、日本創造学会(以下同様)

「実験—視覚体験の聴覚体験への翻訳は可能か?」 第17回研究大会論文集

「聴き手は“ノアの箱船”だ!!—反エントロピー音楽の実践」 第20回(研究)大会論文集

「“願望”とメロディー・ライン—作曲家自身による作品分析」 第22回研究大会論文集

「“ロクリアンCD”とは何か?」 第25回研究論文集

「ロクリアンの発想から音楽へ」 季刊エクスミュージカ第2号 ミュージックスケイプ社刊

「人間意識における“時間”“空間”の発生の舞台裏を音楽で覗こう—その美的瞬間を可能にしているテンポとタクト」 第27回研究大会論文集

なお、2008年6月刊行された「日本の

作曲家」(日本アソシエーツ社刊)ロクリアン正岡の項にその思想と志向の記載あり。

参考文献

(著者の死去年順)

アルトゥール・ショーペンハウアー著

(死去：1861年)

「意志と表象としての世界」

世界の名著、中央公論社

フリードリッヒ・ニーチェ著

(死去：1900年)

「ツラトウストラはこう語った」上下巻

岩波文庫、岩波書店

ウィルヘルム・ヴォリンガー著

(死去：1965年)

「抽象と感情移入」

岩波文庫、岩波書店

鈴木大拙

(死去：1966年)

岩波文庫、岩波書店

マルティン・ハイデッガー著

(死去：1976年)

「アナクシマン드로スの言葉」

ハイデッガー選集、理想社

ケン・ウィルバー著(現存)

「進化の構造」1・2

(春秋社)