

# 精神分析とジャズの類似性の研究

## —「即興が生起する場」の考察—

平成 18 年 高橋房子

### 目 次

序章	はじめに	1
第 1 章	問題と目的	2
第 2 章	先行研究	5
第 3 章	仮説	23
3-1	形式の考察	23
3-2	仮説 I の提示	26
3-3	体験の考察	27
3-4	仮説 II の提示	31
3-5	モダンジャズについて	31
第 4 章	研究法	32
4-1	研究法について	32
4-2	研究プロセスの概要	33
4-3	調査	34
4-3-1	質問紙作成の経緯	34
4-3-2	質問紙の項目	34
4-3-3	調査期間	36
4-3-4	調査対象	36
4-3-5	調査形式	36
4-3-6	調査用紙の回収	37
4-3-7	調査のまとめ	37
第 5 章	結果の考察	38
第 6 章	総合的考察	72
第 7 章	今後の課題	78
終 章	おわりに	80

引用・参考文献

謝辞

付録資料Ⅰ「ジャズ・ミュージシャンの皆さまへのアンケート」

付録資料Ⅱ「アンケート全回答」

## 序章

### 【はじめに】

精神分析とジャズは別個の領域に属するものであり、なりたちも全く異なる。しかし、両者は「即興 improvisation が重要な役割を果たす」という点において共通性があり、精神分析の領域では、ジャズとの類似性に着目した研究が、主としてアメリカにおいて、さまざまな観点からなされてきた。

1950年代には「イドと超自我の葛藤」「抑圧からの解放」といった古典的精神分析理論の枠組のなかで、ジャズについての説明を試みる研究が行なわれており、1990年代には、自由連想法とジャズの即興演奏の形式的類似性に着目し、枠組としての構造と即興の関係を形式面から論じた研究や、臨床事例のメタファーとしてジャズの即興をとりあげた論文が発表されている。近年では、研究対象が概念的類似性から実践上の類似性へと広がり、2000年にはジャズの要素を取り入れた精神分析的な心理療法を実践する研究者が、多くの事例を盛り込んだ本を出版した。

本論文で取り上げた1990年代以降の先行研究の研究者は、すべて精神分析家、精神分析的な心理療法家である。研究の動機としては、分析の場とジャズ・ライブの場が、ともに即興 improvisation によって特徴づけられているということに関心を抱き、ジャズを通じての類推が精神分析の理解を深める一助になる、あるいは精神分析を説明するうえでメタファーとしてジャズが使える、さらにはジャズの即興を機能させている要素を分析の場にとり入れることができる、と考えたのではないかと推察される。

こうした研究の積み重ねの結果、精神分析とジャズの類似性についての認識は一定の説得力を持つに至り、2004年にジャズ発祥の地、ニューオーリンズで開催された第43回国際精神分析協会大会において、「精神分析とジャズ」というテーマでパネル・ディスカッションが行なわれた。

即興 improvisation という共通項を基点にした精神分析とジャズの相互

理解、相互利用の動きは、今はまだ限定的なものであるが、今後、さらに展開する可能性がある。

本研究では、そうした動きの基点となる「場」に焦点を当てる。それは「精神分析的心理療法の場」であり「ジャズの演奏の場」である。そして2つの「場」は「即興 improvisation が生起する場」という意味で重なりあう。この「場」において、どのような形式で即興が生起し、何が体験されるのかという視点から、考察を加えたい。

本研究のために、ジャズ・ミュージシャンを対象に質問紙調査を行い、14人から回答を得た。精神分析の領域でなされた先行研究の知見と、ジャズ・ミュージシャンの意見のあいだに、類推を可能にするような類似性が見出されるならば、それは自由連想法や即興演奏について、これまでとは異なる視点をもたらすであろうし、分析の場で起きていることを説明する上で役立つかもしれない。そうしたことを念頭に置きつつ、文献とデータを検討してゆきたいと考える。

小さな一歩であるが、この研究が、日本において「精神分析とジャズの類似性」に対する認識が広まるきっかけになれば幸甚である。

## 第1章 問題と目的

### 立脚点

はじめに立脚点から述べる。本研究は臨床心理学の立場で行なわれるものであり、音楽論や芸術論、あるいは音楽療法についての研究ではない。この論文では、未発表の臨床事例を提示することも、ユニークな心の問題を浮き彫りにすることもないが、精神分析的心理療法とジャズの演奏という「時間とともに進行し、展開してゆく現場」に注目し、全体の流れや、その形式、そこで生起することを研究対象としており、臨床心理学の枠組から外れるものではないと考える。

### なぜ精神分析とジャズなのか

本研究で精神分析とジャズを取り上げる理由についてであるが、それは、両者における即興 improvisation の位置づけに、非常に意味のある類似性が見出せると考えるからである。心理療法や音楽の演奏のように、それぞれの「場」において止めることも戻すこともできない時間の流れとともに行なわれることには、すべて予想外の何かが起こる可能性があり、即興 improvisation 性があると言える。しかし、精神分析とジャズにおいては、即興 improvisation は特別な意味をもつ。

このことについて論じる前に、即興 improvisation という言葉について見解を示す必要があるだろう。Webster 英英辞典（第三版）によれば improvisation には「それに沿うべく、あらかじめ準備された予定、方略、考え無しに辿られる過程」という意味がある。この即興 improvisation が精神分析とどのようにつながるかということであるが、Lichtenstein, D. (1993) は「自由連想法という精神分析の仕事が忠実に行われれば、ある種の言語的即興が生起するはずである。…分析家の仕事は、とりとめのない話が即興的にできるような場をつくり出すことにある」（P. 233）と述べている。すなわち自由連想法が機能しているとき、分析の場には即興 improvisation が生起する、ということである。本研究では、自由連想法と即興 improvisation の関係について、Lichtenstein, D. のこの見解を採用する。なお本論文中で自由連想という用語を用いる際は、とくに注釈がない場合は精神分析の自由連想法と精神分析的な心理療法において行われる自由連想の両方を表すということをお断りしておきたい。

また本論文においては、即興は上記の improvisation の意味を含むという前提で論述を進めたい。

自由連想法は、精神分析の基本規則である。Freud, S. (1931) は Zweig, S. への手紙のなかに「自由連想という技法は、精神分析が産みだした最も重要な成果であり、精神分析の他の成果への方法論上の鍵である、と多くの人にみなされている」と書いた。Kris, A. O. (1982) は、方法としての自由連想への関わりが、精神分析の中心課題であると言ひ、Bollas, C. (1999) は、自由連想は精神分析のもっとも明確な特徴であり、唯一の目標であった、と述べている。

一方でジャズについて言えば、アドリブやスキヤットと呼ばれる即興は、演奏の方法であり、ビ・バップやモダンジャズの演奏家にとっては、優れた即興演奏をすることが目標となった。そして Lichtenstein, D. (1993) は「ジャズを価値ある芸術様式として位置づけた最大の特徴はやはり即興演奏であろう」（p. 232）と述べている。

これは Lichtenstein, D. (1993) が指摘したことであるが、精神分析とジャズは、実践の場において、即興が生起するような方法を用いることが、最大の特徴であり、自発性といきいきとした実感を伴った真の意味での即興がなされることが目標になるという点で類似しているのである。

精神分析とジャズは、外来の学問・文化でありながら日本に根づいており、関心を持つ人も多い。しかしそれぞれの領域の核心である即興について、精神分析とジャズの双方のデータをもって類似性を検討する研究は、

検索した限りでは行われていない。筆者はこれを将来性のある研究と考え、とりあげることにした。以上が精神分析とジャズをテーマに選んだ理由である。

### 問題と目的

次に本研究の問題設定であるが、課題は、精神分析とジャズの実践の「場」で起きていることの類似性が、ただ似ているというだけではなく、そこから類推が生まれ、相互利用へとつながる可能性をもつものであるということを明らかにすることにある。問題に取り組むにあたっては、先行研究および精神分析の文献の知見をもとに仮説を生成し、その仮説をジャズ・ミュージシャンから収集した意見をもとに考察するという方法をとる。

データは質的データであり、論述する対象も概念的なものが多いため、証拠をもって仮説の正否を検定することはできないが、文献に記された精神分析家・精神分析的心理療法家の意見と、ジャズ・ミュージシャンの意見を、信頼性と妥当性に常に留意しながら考察することで、一定の説得力がある論述が可能と考える。

論述が適正になされ、「分析の場」と「ジャズ・ライブの場」において、即興が生起する形式、およびそこで体験されることに共通性があることが明らかになれば、結果として、ジャズ体験（演奏、鑑賞）にこれまでとは異なる視点が加わるであろうし、精神分析を理解し、説明するための一助としてジャズを通じての類推というアプローチを提示することができるだろう。この二つが、本研究の直接的な目的である。

また、先に自由連想と即興演奏が、精神分析とジャズのそれぞれの目指すものであるという意見を紹介したが、では目標が達成された場合なにがもたらされるのかという問いが発せられるかもしれない。この問いには数多くの答えがあるだろう。本研究では研究の視点と枠組のなかで、この問いについて考え、収集したデータに基づいて考察を試みたい。このことは、今後も継続して探求してゆかなければならない課題であると考えられる。

### 意義

それでは、この目的で研究を行うことに、どのような意義があるのだろうか。筆者は、情報的価値は高いと考える。精神分析とジャズというそれぞれに専門性が高い別個の領域間の相互認識を高め、相互理解を深める上で有益であるだけでなく、2つの領域に関係しない人々に対しても、新たな見解を提示することができるからである。また精神分析の領域において

は、本研究の知見は、自由連想法を考察する際のデータとして、情動的価値をもつのではないかと考える。

精神分析事典（岩崎学術出版社）には「自由連想法は精神分析療法の基本的な方法である。」と書かれている。しかし『自由連想(1982)』の著者 Kris, A. O. は「多くの分析家は、自由連想法を、精神分析的患者理解をつくり出すための'材料' 収集源のひとつとしか見ていない」(p. 3) と言う。自由連想を忠実に行なうことと解釈することは精神分析が抱えるアンビバレンスの1つであり、Bollas, C. (1999) は、自由連想の目標と、素材を理解しようとする分析家の願望の間に不可避免的に緊張が生じる理由について「自由連想が (Laplanche が精神分析の '反解釈学' と名づけて賞賛しているところにおいて) 意味を解き放つものに対して、解釈は意味を創造してそれを結びつけるからである」(p. 115) と述べている。本研究と関連づけて言えば、論述が説得力をもってなされた場合、ジャズの即興演奏は、この意味の開放と意味の連結のアンビバレンスについて、1つのメタファーになり得るのではないかと考える。

臨床的価値については、現段階では未知数である。しかし「即興が生起する場」の形式と体験に類似性があるという認識は、そこで体験されることが心におよぼす影響にも類似性があるのではないかと、という類推を生みだすものになる。この可能性を提示することも、本研究の意義の1つではないかと考える。

### 第3章 先行研究

#### 先行研究について

精神分析とジャズの類似性に関連した研究は、アメリカで少なくとも半世紀以上前から行なわれてきた。いずれも精神分析の領域でなされた研究であり、精神分析の歴史的展開の影響を受けて、テーマと視点が変化している。これらの先行研究は、本研究の基盤をなすものであり、後に提示する仮説も先行研究の知見を基に構築される。以上のことから、先行研究については、年代が古いものから、精神分析の歴史的展開の影響も考慮しながら、考察を行いたい。精神分析とジャズの類似性についてどのような研究が行なわれてきたかを紹介することは、本研究の重要な役割と考えている。そのため先行研究概要の中には、仮説と直接関係しない知見も含めることとした。なお先行研究はすべて未邦訳のものであり、本論文に引用した箇所は筆者の仮訳である。

## 先行研究概要

### 二項対立的構図

Lichtenstein, D. は “The Rhetoric of Improvisation: Spontaneous Discourse in Jazz and Psychoanalysis” (1993) のなかで、精神分析とジャズの関係性を扱った先行研究として 1950 年代に発表された 2 つの論文を紹介している。この 2 つが、本研究が把握している最も古い先行研究である。

最初の論文は Esman, A. (1951) の “Jazz-A Study in Conflict” であり、「ジャズの即興演奏にみられる形式上の自由は権威 authority からの解放に対するある種の願望を象徴している」というテーマのもとで論述がなされている。Esman は「ジャズ・ミュージシャンはソロ演奏のなかで、ヨーロッパ音楽において未知のものであった完全な自由を達成している」(Esman 1951, p. 221) と述べ、ジャズとはアフリカ系アメリカ人の反逆への願望を表現するために創造されたもので、それが理由は違っても同じく反逆の願望を抱くインテリ層や若者にアピールしたのではないかと示唆している。

次の論文は Margolis, N. (1954) の “A Theory on the Psychology of Jazz” であり、ここでは、ジャズにおける自由の理想化は「イドと超自我のアンビバレントな葛藤に起因する」(Margolis 1954, p276) という主張がなされている。Margolis は、イドと超自我の葛藤を、自由を理想化することによって解決しようとする時、ジャズがある役割を担うが、それは「若者の解決策」であると考え、「アンビバレントな青年の心理がジャズの推進力である」と結論づけた。

この二つの研究について Lichtenstein (1993) は、どちらも芸術様式の社会的、歴史的側面を、精神分析を応用して解釈するという一般的なアプローチを採っているが、専門性は高くないと評したうえで、問題点を指摘している。

Esman の主張については、ジャズの即興演奏に完全な自由があるという考えに疑問を呈し「(ジャズの) 即興演奏は、確かに形式や形式の根拠となるもの、形式と連合した前例をかなりの部分自由に変えられるという側面を持つ。しかしそれを完全な自由と名づけてしまうと基本的なポイントを見誤ることになる。自由に変えられるといっても、そこにはルールもしくは構造があるということだ。」(Lichtenstein, 1993, p. 229) と述べている。

また「ジャズの歴史は次の点において明らかである。それは完全な形式上の自由を目指そうとする表現は常によく守られた構造の範囲内に位置づ

けられているということだ。この弁証法的矛盾を過小評価すると、ジャズにとって真に重要な昇華的側面といえるであろうことを見失うことになる。それは創造と秩序の見事な接合である」(Lichtenstein1993, p. 229)と述べ、弁証法的矛盾の一方にある「完全な自由」を理想化することは、もう一方の「形式の洗練」を軽んじることに繋がり、ジャズを賞賛しようとしているのであれば、逆効果かもしれないと指摘する。そして Esman の主張には「アフリカ系アメリカ人の芸術様式が原始的官能性の解放といった言葉で賞賛される時にみられる、かすかな人種差別意識」(Lichtenstein 1993, p. 229)に通じるある種の思い上がりを感じられると述べている。

Margolis(1954)の先行研究についても、Lichtenstein は、やはり形式の重要性についての認識に欠けていると指摘。「同一化の対象としてジャズほど若者のニーズに適した芸術はほかにない」という Margolis の見解に対して「同様のことは 19 世紀のロマン主義運動や 20 世紀前半のモダニズムについても言うことができるし、革新的芸術を語る際に、形式に十分な注意を払わず内的動因の文脈のみで特徴づけることは不合理であり、危険であるとすら言える」(p. 230)と述べている。

ジャズという芸術様式を、精神分析を応用して解釈するにあたって Esman (1951) は「権威と自由」、Margolis(1954)は「イドと超自我」という二項対立的構図を提示したが、Lichtenstein (1993) は、これに形式という視点を加えなければ偏った理論になると指摘したのである。

### 枠組と構造の認識

1950 年代の Esman および Margolis と 1990 年代の Lichtenstein の意見が異なっている要因としては、構造や枠組に対する認識の変化が考えられる。そしてこの変化の背景には時代が影響していると考えられる。

ジャズについて言えば、1940 年代から 50 年代前半にかけてはビバップからハードバップへつらなる系譜を主流とするモダンジャズの全盛期であり (Berliner, 1994)、そこには形式的洗練も含まれていたが、人々の関心は次々に現れる革新的な即興演奏の方により強く向けられていた。しかしこのあと 1950 年代後半から 60 年代にかけて、形式や枠組のなかで即興演奏を行なうのではなく、形式や枠組自体をなくして即興演奏を行なおうとするフリージャズ(フリーフォーム)が興隆する。Lichtenstein (1993) によれば、Esman (1951) の言う「完全な自由」はフリージャズにおいて達成されたが、その他の多くのジャズにおいて「完全な自由」は最終的な目標ではなかった、という。



このことについて Collier(1978、p. 476-477)は、「フリージャズの興隆を経験したことで、多くの人々が、秩序のないランダムな音楽が、人をどこか不安にさせるということに気づいた」と指摘している。フリージャズの興隆によって、逆に従来ジャズの枠組や構造が再認識されたのである。

精神分析の領域にも構造や枠組に対する認識の変化があった。Esman (1951) および Margolis (1954) の主張は、独立した一つの心のなかで起きていることに視点を置く一者心理学の立場でなされていると考えられるが、この一者心理学は精神分析事典 (p. 378) によれば古典的精神分析理論に属する。しかし精神分析の歴史的展開とともに、創始者フロイトの考えを古典的理論とは異なった視点でとらえ、発展させた理論が数多く現れ、心を理解しようとする見地は、心の境界を枠組としてとらえ、その枠組と内側にある心との関わりの構造、枠組の外側にある他者の認識、枠組がどのようなものであり、どのような機能をもつかという概念、などを含めた多元的なものになっていった。心のモデルを分析の「場」に重ね合わせれば、この枠組と構造は、「場」の枠組・構造としてみることができる。とくに 1950 年代から 60 年代にかけては、Winnicott (1953) の「中間領域の概念」、小此木 (1964) の「治療構造論的見地」、Bion (1968) の「思索についての理論」が提示されていることから、心を枠づけるものの認識が高まっていたと考えられる。

Esman(1951)と Margolis(1954)の先行研究に対する Lichtenstein(1993)の批判の背景の一つには、以上のような時代的背景があった。次に Lichtenstein (1993) 自身の論文を概説する。

### 自発的対話が生起する形式

Lichtenstein の “The Rhetoric of Improvisation: Spontaneous Discourse in Jazz and Psychoanalysis” (「即興のレトリック：ジャズと精神分析における自発的対話」) (1993) は、ジャズの即興演奏と精神分析の自由連想を「自発的対話」という言葉で結びつけ、形式や構造の見地から両者の類似性について考察した論文である。この論文は『American Imago, 50:2』(1993 Johns Hopkins University Press)において発表され、1995 年の『The Psychoanalytic Quarterly, 64:823』に Thomas Acklin による要約が掲載された。

第 1 章で Lichtenstein は「ジャズと精神分析において目標と方法がどれほど密接に関連しているのかを考えるのは非常に興味深い。精神分析を例にとれば (患者が) 神経症的な制止もしくは症状から解き放たれて自由

になることが目標であり、分析者に対して自発的に自己を表現する自由が確保されていることが、その方法である」(P. 228)と述べている。ここでいう目標と方法は厳密に言えば同じではないが、「目的とされる自由は表現の自由であり、すべての神経症的症状はなんらかの自由の束縛を指し示す」(P. 228)という理由から両者を同一のものとする見解があり、例えばAnton Kris (1982)が、この考えに沿って論述している、とLichtensteinは言う。

Lichtensteinは「精神分析の実践について定義するとき、まず第一に挙げられるのは自由連想法であり、精神分析が独自性を確立する基になったのも、この自由連想法である。この基本規則は他のいかなる会話とも異なるコミュニケーションもしくは対話の形式についての着想を提示している。自発的思考すなわち、その瞬間に心に浮かんだことに重点を置くところが他との違いであり、精神分析の仕事が忠実に行われれば、ある種の言語的即興が生起するはずである」(P. 233)と述べ、この対話形式に対して、真実がそこにあるに違いないと認識することが分析の基本であり、分析家の仕事は、とりとめのない話が即興的にできるような場を創り出すことにある、と言っている。

以上述べた精神分析と自由連想の関係は、ジャズと即興演奏の関係に非常によく似ている。即興演奏はジャズの方法であり、ジャズを価値ある芸術様式として位置づけた最大の特徴(Lichtenstein P. 233)であり、素晴らしい即興演奏をすることはジャズの目標となる。即興演奏とは、その瞬間、瞬間に自発的に自己を表現する行為であり、素晴らしい演奏をするためには、ミュージシャン同志、あるいはミュージシャンと聴衆の間で自発的対話が可能になるような場が必要である。また、ここでいう自発的対話とは、前提としてなんらかの制約や束縛、権威として存在する対象、もしくは対話の相手としての対象があり、それに対して自発的表現が行なわれ、コミュニケーションがなされる、ということであって、完全な自由を意味するものではない。

Lichtensteinは自由連想と即興演奏のこの類似性に着目した。同時に自由連想と即興演奏がそれぞれ精神分析とジャズにとって必須のものでありながら、これまでその形式的特徴の本質と意義について十分な評価がなされてこなかったのではないかと考えた。それが論文執筆の目的の一つであると彼は言う。

もう一つの目的は、精神分析と芸術の歴史的かかわりに関係している。「フロイトは精神分析の実践の基礎に据えようとする原理が、詩人たちに

とって既知のものであることを示すために『夢判断』（1990）の中でシラーを引用した。芸術的ルーツはその後も科学としての精神分析のなかで一定の役割を果たし続けている。この伝統を認識し、精神分析における自由連想の効果を、シラーの原理が同じように機能しているもう一つの分野、ジャズの即興演奏との比較によって考察することもまた、本論の目的である」（P.228）と Lichtenstein は述べている。

自由連想とジャズの即興演奏の類似性を考察するにあたって Lichtenstein は、説明媒体の一つとして詩作を用いているが、ここではフロイトの「夢の仕事」の理論についてのラカンの考察が参照されている。詩においては、メタファー（隠喩）やメトニミー（換喩）といった変形法によって、言葉が多義性をもち、符号とそれが意味する対象の結びつきが緩められる。例えば人は、詩のなかの一つのフレーズを聞いて、それが潜在的に意味するものを理解すると同時にメタファーによってそれとは違う新しい意味、新しいなにかが加えられていることを感じるといえることがあるが、同様のことが自由連想や即興演奏のなかでもみられる、と Lichtenstein は言う。

彼はまた、自由連想とジャズの即興演奏に共通する幾つかの鍵概念について論述している。一つは「無意識のテキスト」である。自由連想と即興演奏は、時と共に進行するものであり、そこでは継時的テキストと共時的テキストの二つが働くのではないかと推定される。Lichtenstein は「可能性と限界を設定し、心的機能に似た機能を果たす即興演奏であれば、背後には、必ず潜在的音楽構造もしくは潜在的テキストが存在する」（P.231）と述べ「演奏者は既存の構造のなかから出現すると思われる新しい可能性を常に発見している。新たに出現する音楽フォームはそれが十分な説得力と真実性を備えている場合には、以前から存在していたものの、気づかれていなかった可能性が表出したようにも感じられる。すなわち潜在的テキストの発見であると同時にそれを元にした新たな創造でもあるわけで、精神分析の場における発見の性質と同じく逆説的なものである」（P.232）と記している。

次に、自由連想とジャズの即興演奏は、権威として感じられるものの束縛から脱する試みであるという見方があるが、これについて Lichtenstein は「ジャズの即興演奏と精神分析は、対象についての、ある種の発見に関わる形式（枠組み）であり、この発見のなかで、ミュージシャンと被分析者は過去の権威とされるものとの関係において、一時的に自由を得る」（P.242）と述べている。

そして、この論文の後半において Lichtenstein は、ジャズの即興演奏と自由連想の事例の比較検討を行なっている。素材は、モダンジャズの代表的プレイヤー John Coltrane (サクソ奏者) が 1959 年にレコーディングした「Giant Steps」(Atlantic#1311) のテーマおよび変奏の 1 コーラス目と、Kris, A. の著書「自由連想」(1982) に収められている「アダムの父の夢の報告」とその連想の事例である。

「Giant Steps」について Lichtenstein は「あたかも Coltrane が、自分には見たところアンバランスで奇妙なギャップを伴った不安定な枠組という着想がある、と私たちに語っているようである。しかしながら不安定な枠組はそれ自体に寄りかかることによってメロディー等と共存しているように見える。」と語り、譜面を提示したうえで、主として音の動きについて分析を行っている。一方の Kris の事例は、「私は孤児院の前にいるアダム(患者の息子)を見ている。妻と私は死んでいる」という言葉で始まる夢の報告とそれに続く連想であり、夫婦、親子、性、死、罰といったテーマが象徴的に語られている。

この比較検討において Lichtenstein が提示したのは、夢や、即興演奏のもとになるテーマは、完全なオリジナルとして現出するのではなく、潜在的構造のなかにあるものが顕在化したという意味でヴァリエーションといえる、そして夢の報告とそれについての連想、あるいはテーマをもとにした変奏は、ヴァリエーションのさらなるヴァリエーションであり、それがまた新たなヴァリエーションを生み出す素材にもなる、というサイクルが見てとれるということである。

Lichtenstein が論述の目的に挙げた「自由連想とジャズの即興演奏に共通する形式的特徴の本質と意義」については、本文において明確なまとめはなされていない。しかし精神分析とジャズにおいては、固定した真実あるいは不変の対象の地位、といった概念はなじまないという考え方、そして「真実が存在し続けるのは即興的活動という継続的媒介物のなかにおいてなのである」(P. 243) という記述に Lichtenstein の論述の意図がうかがえるのではないかと。また「自発的対話が、構造のなかで権威的对象との関係性の変化によって生起する」という両者の共通性は、本質的な類似性につながるものであると考える。

以上が “The Rhetoric of Improvisation: Spontaneous Discourse in Jazz and Psychoanalysis” (1993) の概要である。この論文は、精神分析とジャズにおいてそれぞれ独自性を確立するよりどころとなってきた自由連想と即興演奏をさまざまな角度から比較検討し、精神分析とジャズに類似性

があることを、一定の説得力をもって提示したという意味において、重要な論文であると考え。この結びつきが意外なものとして感じられるとすれば、それは、一方が病理や症状を扱うものであり、他方が芸術であるという、両者の内容の違いによるものと考えられるが、Lichtensteinの着眼点は形式の類似性にあり、形式の類似性をもって内容が異なる二つの領域を結びつけたことは、有意義であったと考える。しかしながらLichtensteinの研究は分析と演奏が実践される「場」に視点を置いてなされたものではない。また論述された類似性が臨床の場においてどのように役立つのかについても具体的には示されていない。Lichtensteinの研究に欠けているこの「臨床の場の視点」で書かれているのが、次に取り上げるBader, M. J. の論文である。

### 内在化と真実性

Bader, M. J. の” Authenticity And The Psychology Of Choice In The Analyst”（「真実性、そして分析者による最良の心理学の選択」）は『Psychoanalytic Quarterly 64:282-305』（1995）に掲載された論文である。この論文は、ジャズがテーマになっている訳ではないが、Bader が扱った事例の中でどのように真実性がもたらされ、それがどのように有益であったかを説明する際に、メタファーとしてジャズの即興演奏が取り上げられている。

Baderは「過去50年間の精神分析の展開のなかで最も重要なことの一つは臨床の中心的課題が“抑圧”から“自己の真実性の問題”に変わったことである」（P. 284）、「分析のテクニクにおいても真実性の価値を重視する傾向が強まっており、この傾向は、分析者の心の自発的、無意識的な次元が臨床状況に関与しているという認識と結びついている」（P. 282）と言う。

「自己の真実性の問題」については「例えば、Winnicott, D. W や Kohut, H. そして Stern, D を初めとする精神分析的乳児観察の専門家は、“本当の”自己、真実性のある自己を確認するための、あるいはその自己に調律するための患者たちの模索を、彼らの動機づけの理論の中心に据えた」（P. 284）「こんにち、精神分析的治療を求める人たちは、真実の自己から疎外されていると感じていることが多い」（P. 284）と述べている。

そしてBaderは、32歳のアジア系アメリカ人男性Johnの事例を紹介しながら、真実性の問題について論述する。Johnは口うるさく批判的な妻をアレルギー源のように感じ、畏にはめられたとっており、そのことに罪

悪感を抱いて Bader のもとにやって来た。Bader は精神分析の伝統にそって、客観的、中立的立場で John の話を聞き、彼が、幼児期に要求が強く高圧的な母親との間に築かれた支配・屈服のパターンをその後の人間関係において繰り返しているとの仮説を得るが、その後、治療は行き詰まる。Bader は自己分析を行い、彼自身の母親との関係に John のケースと類似したところがあり、患者の John が Bader のあら捜しをしたり、分析の効果があがらないことについて不満を述べたりすることへの怒りが自分の中で幼児体験の反復として感じられているのではないか、との洞察を得る。分析者が客観的、中立的であるだけでは、膠着した状況を打破できないと考えた Bader は、分析の場に、時に応じてユーモラスなやりとりを導入しようとした。それは自然なやりとりでなければ効果がないが、John が知性とウィットを兼ね備えていることを Bader は感じ取っており、見込みどおり、John はユーモアによく反応した。これにより二人の間に真の遊び心に満ちた自発的コミュニケーションが生まれ、分析関係が変化する。すなわち真実性がもたらされた、というのが Bader の考察である。Bader は、ここで重要なのは、John に何を話してもよい安全な空間を提供できたことであり、それが John の認知を明確化し、自発的な情緒の発露をもたらしたと述べている。John が必要としていたのはこうした経験であり、自分と同様、彼にもまたそれを良い方向に使う意図があった、と Bader は言う。

「その意味で、私たち二人は、ともに慎重であり、自発的であったと言える。Duxler (1993) の示唆を参考に考えれば、このことのメタファーとして、音楽的即興を挙げることができる。ジャズ・ミュージシャンはそれについてあらかじめ考えている様子もなく、あるいは、いかなる意識的な音楽理論の枠組みを差し挟むこともなく、即興演奏をすることができる。なぜなら、彼らはコードとキイと非常に複雑なハーモニーの抽象的な関係を理解しており、あるレベルにおいて、彼らは自発的にそれを当然のことのように足場にし、応答し、即興演奏ができるからだ。そこにはセオリーと自発性、意識された意図と無意識の遊びと創造の弁証法的関係が存在する。セオリーの知識が自発的演奏を可能にするのだ。同様に、分析的相互作用においては、分析者の慎重さを伴う意向と理論上の理解が足場を供給し、その範囲のなかでたくさんの自発的で、記述的で情緒的な即興が生起することが可能になる」(Bader 1995, P. 297)。

ここで扱われている「自己の真実性の問題」は精神分析において長きにわたって重要視されてきたテーマであり、前述の Winnicott、Kohut、Stern より以前に Deutsch, H. (1934) が「かのような人格 as if personality」と

名づけた、自己の真実性に重篤な問題を抱える人格の概念を提示している。Deutsch の概念に触発されて「本当の自己」と「偽りの自己」という人格に関する概念を提示した Winnicott (1971) は、実現せずにある本当の自己を探究する分析の場においては、「遊ぶこと」を見出すことが必要であり、それは言葉の選択、声の抑揚、ユーモアのセンスなどに表れてくる、と考えた。John の事例は、Winnicott のいう「遊ぶこと」が見出されたケースと考えられるが、Bader の論文は、彼自身が事例のなかで体験したことをジャズの即興に結びつけているところに独自性がある。精神分析においてもジャズにおいても自発的な即興は、枠組のなかで生起し、同じく即興的な応答があり、その自発的対話において真実性がもたらされるという解釈は Lichtenstein と共通しているが、ここでは、ジャズ・ミュージシャンが、意識的にではなく、コードとキイと非常に複雑なハーモニーの抽象的な関係を理解していること、すなわち内なる枠組として内在化しているという点が強調されていると考える。

また Bader は、真実性、自発性を重視しながらも「何かに対して真実性がない、あるいは操作的である、と安易にラベルづけすることは、分析者の複雑な内的状況や間主観（体）的な場の重なりあう層を、黒白もしくは善悪に二分化するという危険を冒すことになる」(P. 296)と述べているが、これは自由連想とジャズの即興演奏の場は、さまざまな可能性に対して開かれた場であるべきという Lichtenstein(1993, P. 6)の主張に通じるものがある。

Bader は以下の文で論文を締めくくっている。「理想であるが、私は、分析的な真実性は、抵抗の分析を基本にした技法論から、1人の患者に意図的、戦略的に特定の情動を供給する方法まで、さまざまな技法論と共存できると信じている。臨床において分析者がどのようなアプローチを選ぶにせよ、真実性という課題が重要であることに変わりはない」(P. 304)。

精神分析とジャズの類似性について Bader は Lichtenstein より具体的に提示した。次に取り上げる研究では、分析の場において、ジャズの要素が実際にとり入れられている。

## 非言語的コミュニケーション

Knoblauch, S. H. の “The Musical Edge of Therapeutic Dialogue” (「治療的対話のなかの音楽的エッジ」) は 2000 年に The Analytic Press 社から刊行された 175 頁の書籍である。すべての章 (全 9 章) で事例が紹介され、臨床と結びついた精神分析の理論が展開されている。タイトルにある音楽

的エッジとは、リズム、トーン、テンポ、ボリューム、ヴォイス、といった音楽的感覚（注：edge の適訳が見つけれないが、概念的にいて、主体の端にあって感覚がきざすところ、音楽的なものを感じとる触覚のようなものとする）を意味しており、治療的対話において言語のやりとりと同時に存在する非言語的コミュニケーションの次元で、この音楽的エッジが重要な役割を果たす、というのが本書の主張である。

『Psychoanalytic Psychology, 18:597- 601』（2001）に掲載された Stein, A. の書評によれば、本書の中心となる論題は「音楽的エッジの次元に注意を向けることによって、分析家は知覚する意味に対してより広い視野をもつことができる。分析家の応答性は（洞察、共感、真実性のどのモデルによって形づくられるにしても、あるいは三つのモデルすべてによって形成されるにしても）、何にもまして行動の非言語的次元によって決定的に形づくられるのではないか。」（Knoblauch, 2000 P. 80）という部分にあると言う。（注：括弧内は書評では省略されている）

著者略歴によれば Knoblauch は 20 代前半の頃、コミュニティ・メンタル・ヘルスの領域で経験を積む一方でジャズ・ミュージシャンとして活動し、のちに精神分析のトレーニングを受けて、現在はニューヨークで治療と教育機関での指導にあたっている人物で、ジャズ・ミュージシャンとしての経験と臨床実践を結びつけることに熱意を注いできたという。したがってこの本においても、たびたびジャズと精神分析の類似性に言及している。

『Canadian Journal of Psychoanalysis, 9:282-285』（2000）に掲載された Christopher Olive の書評にも、「本書のタイトルは誤解を招きやすい。…彼（Knoblauch）は、治療的対話の情緒的側面に間主観（体）的体験をもたらすうえで役立つであろうプロセスに含まれる非言語的コミュニケーションの中のトーンやリズムやハーモニーなどが持つ特性を説明するうえで、特定の音楽、すなわちジャズをメタファーとして用いているからである。」と書かれており、音楽的エッジが実質的にはジャズ的感覚を意味していることが推定される。

実際、本書の第3章第2節は” Improvising and Accompaniment in Jazz as a Metaphor for Clinical Technique”（「臨床テクニックのメタファーとしてのジャズにおける即興と伴奏」）（P. 36-39）と名づけられており、そこにはジャズ的感覚を臨床にどのように取り入れるかについての Knoblauch の考えが述べられている。例えば次のような文章がある。「ジャズが聴く人の心を打つ要因の一つは、ソロ奏者と伴奏者の相互作用にある。……ジャズの意外性と活力、自発的な体験の確認は、即興を行なうソロ奏



者が特定のテーマや曲の形式に対していつまでも続くかのような変奏を行なう自由によってのみ引き起こされているのではない。(ソロ奏者の)一つのトーンによるパターン化に力強く命が吹きこまれ、豊かさがもたらされるのは、バックにいてしばしば認識すらされない伴奏者からの応答、ソロ奏者と伴奏者の相互作用によるものなのだ」(P.36)。そして Knoblauch は臨床の場に、意外性、活力、自発性をもたらすものとして、音楽的エッジの有効性を述べている。例えば分析者が、ジャズにおける伴奏者のように、被分析者(ソロ奏者)の即興に音楽的エッジによって応答する場合、それはリズムやトーン、ブレス、テンポ、ボリュームなど非言語的コミュニケーションの次元で行なわれるもので、被分析者の心的ムードを活性化させたり、鎮静化させる効果があるだけでなく、相手の予測に反する応答をすることが、複雑性や不確実性を増大させ、それによって“空間”がひろがり、時間の感覚への認識が生まれることにつながると Knoblauch は言う。分析的対話が行き詰まった時、音楽的エッジがどのように有効に使えるかについては、この本に収められた数多くの事例のなかで具体的に記述されている。

精神分析とジャズの類似性という視点からみると、本書の中で重要なのは「非言語的コミュニケーション」「プロセスの輪郭づけ process contours」「調和と不調和」の三点ではないかと考える。

第1の非言語的コミュニケーションについて Knoblauch は、「感情や経験を言語にして話すことが困難な人がいる」(P.52)あるいは「言語的コミュニケーションは二人の人間が同時に話したら破綻するが、非言語のレベルでは、双方が同時にアクションを起こすことはよくあることで、むしろコミュニケーションを促進する場合が多い」(P58)と述べ、非言語的コミュニケーションのなかの音楽的エッジの有用性を主張している。一方で Knoblauch は、言語的コミュニケーションを否定することもなく「非言語的コミュニケーションによって、分析者と被分析者の間に好奇心に対して開かれた態度が経験されれば、それを足がかりにして、言語的公式化が可能になる」(P.52)と述べ、両者を一つのプロセスに包含されるものとしてとらえている。

### プロセスを輪郭づける

次は「プロセスの輪郭づけ process contours」であるが、Knoblauch は1990年代に Beebe, Lachmann(1992)らによって行なわれた乳児の知覚実験研究の知見をもとに「ボリューム、トーン、リズム、テンポ、視覚的手が

かりといったプロセスの輪郭づけ process contours になるものが、(母子相互関係のそれぞれに特有の) パターンに識別可能な形を与え、音楽的エッジを観察や公式化に利用できるようにする。このプロセスの輪郭づけ process contours があるおかげで、パターンはそれ自体は言語的意味をもたず、言語的精緻化がなされていないにもかかわらず、認識され、記憶され、再生されるのではないかと考えられる」(P. 57) と述べている。そして「音楽的エッジの観点から言えば、プロセスの輪郭づけ process contours の次元で交わされるコミュニケーションが、明らかに前後の脈絡とは関係なく発生することを評して即興と呼ぶ。プロセスの輪郭づけ process contours のモデルにおいて、こうした即興は、想像的創造性 imaginative creativity を促進するうえで極めて重要であり、治療的プロセスにおける関係の可能性を拓げるための活力として必要なものである。」(P. 75) と述べ、プロセスの輪郭づけのモデルにおける即興の重要性を主張している。

プロセスの輪郭づけ process contours は時間的推移にそって行なわれ、常に可変的でコミュニケーションがあることが前提であり、Knoblauch は、この用語を間主観(体)的文脈のなかで論じている。

## 不調和の力

第3の「調和と不調和」は第8章のテーマであるが、Knoblauch は「不調和 dissonance」が持つポジティブな力に着目する。不調和、すなわち調和していないということは違和感、ズレをもたらし、離脱 departure、分裂 disruption へと通じる。そしてこうした不調和、違和感、離脱 departure、分裂 disruption は、セラピーを受けにくる人のあいだでは、不安やトラウマとして体験されていることが多い。

ここで Knoblauch は Beth というクライアントの事例を挙げる。分析者の Knoblauch は、ある時、Beth とともに築きあげてきた調和のとれた、しかし出口のみえない、生気のない分析空間に耐えきれなくなり、感情的な発言で調和を破壊する。Knoblauch にとっては意図したことではなく、即興で出てしまったことらしい。次の瞬間、Beth の表情に不安がよぎり、それは怒りへと変わり、「彼女はそれまでとは違う生気に満ちたトーンとリズムでしゃべり始めた」(P. 131-133) という。

この時のことを Knoblauch は「不調和という、それまでなじみのなかったことが訪れたその新奇な瞬間において、破壊力はただ傷つけるためのものではなく創造性を再編成するための力でもあったのではないか」(P. 139) と振り返る。そして「音楽的エッジのやりとりを含んだ不調和な対話、調

律されていない対話が決まりきったパターンからの解放をもたらした」(P. 139) と述べている。

ジャズには不調和、不協和、ズレを一種の遊びとして楽しむという側面がある。ジャズ・ミュージシャンとしてそのことを知悉しているであろう Knoblauch は、調和と不調和はどちらかを単独では体験できない、と指摘する。調和も不調和もコミュニケーションのプロセスであり、調和から不調和への過程では、むしろ好奇心をもってそれを楽しみ、不調和から調和にいたったときにはその気持ちよさを味わえばよいという見解を彼は示し、不調和にポジティブな可能性があることを分析の場で患者に体験してもらうことが重要であると述べている。

### 開かれていること

本書において Knoblauch の中で一貫している姿勢は Lichtenstein や Bader と同じく「可能性に対して開かれていること」ではないかと考える。それは「ジャズにおける良い楽曲とは（変奏の）可能性を制限しない楽曲のことである」(P. 95) という記述からもうかがえる。分析的対話もジャズの演奏も、時間の進行のなかでその場で自発的に変化し、発見し、創造してゆく過程である。そしてこれらはいずれも可能性を限るか、開くかによって成果に大きな違いがでるものである。

Knoblauch は正誤、勝敗といった二者択一ものの見方にとらわれている患者に対して音楽的エッジという次元を提示する。彼は多重的空間、多義性、多次元性を強く認識しており、そこから豊かな空間が生まれると考えているようである。

またこの本の最終章「Coda」には、第二次世界大戦中、デンマークに集った原子爆弾製造の鍵を握る人物（不確実性原理を提示した Heisenberg, W. と相補性原理を提唱した Bohr, N を含む）の心理を推理するドラマ「コペンハーゲン」(Frayne, M. 1998) が、非言語的コミュニケーションによって人はいかに影響され変化するかを表す例として、また二次元の世界と三次元の物体が遭遇したらどんなことが起こるのかを描いた「フラットランド」(Abbott, E. A. 1884) が間主観（体）的視点を類推する例として紹介されているが、これも自説の傍証とするために、広くさまざまな可能性を追い求めた結果ではないかと考える。

Knoblauch の “The Musical Edge of Therapeutic Dialogue” (2000) は、精神分析的心理療法の実践にジャズの要素をどのように生かすことができるかを提示し、精神分析とジャズの類似性の研究に新たな可能性をきりひ

らいた。今後どのように進展するかは未知であるが、Knoblauch の臨床実践については、別の書籍において評論がなされているので、次にその本を紹介する。

### 臨床への適用の可能性

” Between Couch and Piano – Psychoanalysis, music, art and neuroscience” (「カウチとピアノのあいだ—精神分析、音楽、美術そして神経科学」) (2004)は、精神科医で精神分析家の Rose, G. が精神分析および神経科学の理論や知見をもとに、音楽や美術が人間心理に与える影響を考察し、精神分析とクリエイティブ・アートの相互関係について概観した162頁の書籍である。

論題には「トラウマおよび喪失との関係における音楽」「全体性および同一性の感覚との関連からみる音楽」「音楽と美術の治療的効果の理論」などが含まれるが、取り上げられているのはヨーロッパの音楽(クラシック)、美術が中心で、ジャズについて言及されている箇所はわずかである。

そしてそのジャズに関する論述のなかに Knoblauch の“The Musical Edge of Therapeutic Dialogue”(2000)についての3頁にわたる論評がある(P. 7-P. 9)。

Rose はこの本を「言語化の意味的重要性と対照をなす音韻論的な見地からみた珠玉の臨床事例集」(P. 7) と高く評したうえで「セラピストで元ジャズ・ミュージシャンでもある著者は、“情動に調律させる”ということの説明するアナロジーとして、音楽がどのように役立つかを提示することができた。これは、明らかに多くのセラピストのなかに潜在的に直観的な認識としてあるものを顕在化させる助けになるという意味で価値を持つ」

(P. 7) と評価の理由を挙げ、ジャズの要素を臨床に適用することについては「ジャズの即興演奏と伴奏は、“あるタイプの患者”たちと相互交流するさいの臨床テクニクのメタファーとして利用可能である」(P. 7) と述べている。そして「Knoblauch が明確にしているのは、彼が描写する患者のタイプとは、しばしば言葉で語ることに困難を覚え、侵襲的なことに敏感でありすぎるために、治療においてしかるべき進展が達成されるまでは、タイミングよくなされる非言語的伴奏(訳注: 音楽的意味をもって伝えられる応答、サポートと考えられる)の方が、受け入れやすいタイプということである。ここで示されているのはゆっくりした象徴の精緻化のプロセスであり、沈黙の対話である。そしてずっと後の段階において、言語的解釈による補完が行なわれ、患者は徐々に感じていることの言語による明確化

ができるようになり、結果として自己調節と統合がもたらされる可能性がある」(P. 8) と Rose は書いている。

一方で Rose は、患者とセラピストの相互作用と、音楽におけるコラボレーションを同じと考えてしまうことの危険性も指摘している。患者とセラピストは本質的に異なる見地に立っており、両者のバランスは何に焦点づけ、何に重点をおくかによって、絶えず変化している。そこに間主観的平等性の原則を無批判に適用したのでは、ことを見誤ることになるかもしれない」(P. 8) と Rose は言う。そして「セラピストは、ソロ奏者に細やかな注意を払い、サポートしつつ侵襲的にならないことを旨とする伴奏者であるだけでなく、それが可能な時には（ジャズの世界でいう）耳の肥えた聴き手、批評家、プロフェッショナルな指導者の役割も果たさなければならない」「患者はただソロ奏者としての恩恵にあずかるためだけではなく、基本的に非対称的で、しかし機能するパートナーシップを求めて（お金を払って）セラピーを受けに来ているのだから。」(P. 9) と述べている。

Rose は Knoblauch が示した「音楽的エッジを生かした臨床」について、その価値を認めた上で、効力が認められる患者のタイプを限定し、治療者—被治療者の関係と、ジャズの演奏におけるミュージシャン同志の関係を、無批判に同一視することの危険性を指摘した。Rose の論評は、精神分析とジャズの類似性の研究の今後の方向性を探るうえで重要な意味を持つと考える。

精神分析の領域で行なわれた、ジャズとの類似性の研究は、数は多いとはいえないものの、論述内容に精神分析の重要な概念に関わることが多く、論点が臨床に近づいてきていることもあって、一部の研究者および関心を持つ人々のあいだで、一定の理解を得たと考えられる。なぜならば、国際精神分析協会の大会がジャズ発祥の地、ニューオーリンズで開催された際に「精神分析とジャズ」というテーマでパネル・ディスカッションが行なわれているからである。

### ジャズの故地で

2004 年にアメリカのルイジアナ州ニューオーリンズで開催された第 43 回国際精神分析協会大会において「精神分析とジャズ」というテーマでパネル・ディスカッションが行なわれた。（開催日：2004 年 3 月 11 日）

座長の Raeburn, B. B.（地元ニューオーリンズの Tulane Univ. のジャズ資料館館長）よるレポートが『International Journal of Psychoanalysis 85:995-997』（2004）に掲載されているので、その要旨を紹介する。

Raeburn によれば、会場は立見ができるほど盛況であったという。

パネリストは4人で論題は多様性に富んでいた。

1人目のパネリスト、Rosenbloom, S. は、ジャズと精神分析に共通する三つの側面を提示した。第1は、修練にもとづく仕事、個人指導、個性化、creative blocks (創造性のもとになるもの) の統制を通じてなされるアイデンティティの形成といった個人にとって意味のある側面。第2が、コミュニケーションを通じてなされるコミュニティの構築というコミュニケーションの側面で、ここでは分析家による言語的—非言語的の用い方についての Knoblauch, S. の説と、ジャズ・コンボにおいて相互に聴くことの意味が並行して論述された。第3は、ジャズの即興演奏と自由連想の構造の関連性という側面であり、ここでは、ジャズの即興演奏と夢の解釈における比喩的循環についての Lichtenstein, D. の論述と、音楽鑑賞における自我機能についての Nass, M の論述が引用された。

Rosenbloom は最後にこう締めくくっている。「……この2つの領域において、厳しい訓練の目的は、すべて以下のことにある。すなわち、作曲であれ、即興であれ、日常的に音楽を創造する能力のあるジャズ・アーティストを産み出すこと、そして、患者がさまざまな回路を通じてもちこむものを、分析の中で有効に使えるように熟考できるだけの、思考の自由さを持った精神分析家を産み出すことである」

2人目のパネリスト、Karmel, R. は『Cherokee』の現実化—スウィング・メロディーのビ・バップの名曲への内在化」というテーマで、ジャズの機能とアイデンティティの発展について意見を述べた。

『Cherokee』はジャズがダンス音楽として人気を博したスウィング時代(1930年代中心)の曲で、Karmel はスウィング時代の音楽を「ダンス音楽としてのスウィングの機能的必然性に伴い、予測可能性が魅力になる」と言う。そして次にやってきた即興演奏が主となるビ・バップの時代に、Charlie Parker(サクソ奏者)が、この『Cherokee』をもとに何度かアドリブ(変奏)を行ない、1945年のアドリブに『Koko』という別の題名がつけられる。Karmel は、実際に演奏を聴かせながら、「Parker が『Cherokee』のテキストを、全く新しい“現実化”の手段として“内在化”した結果『Koko』が生まれた、と主張し、それは、フロイトの概念に始まって、“歴史的債務から解放された”解釈へと導かれる、精神分析の熟達の過程と類似している」と述べた。

3人目のパネリストは、国際的に知られたディキシーランドジャズ・クラリネット奏者でバンドリーダーでもある White, M. 博士で、伝統的なニュー

一オーリーズ・ジャズがもつ心理学的意味について個人的見解を提示した。

彼は「ブラスバンドのあとに続く行進者/ダンサーたちの‘セカンドライン’（シンコペートした2/4拍子のリズム）が、個々の自由の表現、コミュニティ・スピリットの再生、犯罪や貧困、人種的偏見が慢性的問題になっている地域に“人間らしさを回復させる”など、あまたの点で役割をはたしている」と述べ、「ジャズは、ストレスに能動的に対処するメカニズム（a coping mechanism）であるだけでなく、個々の即興演奏が全体としての調和を産み出すという点で民主主義の理想が、最もよいかたちで現れたものとも言えるのではないか—ダンサーは一つのリズムに反応しているが、個々の反応のしかたはどこか違う、そしてそれが全体として‘セカンドライン’を形成する。この波うつような行進が、都会の街路を、文化の復興の場に変えるのである」と話した。

4人目のパネリスト、Delgado, S. は、創造性についての論考をひきだすにあたって、児童期の愛着との関連性を語った。彼は「ミュージシャンの創造性は、ある水準において、精神分析家としての我々の仕事に通じるものがある。我々は自らの児童期の愛着のパターンの影響をずっと受けており、ある意味、そのおかげで、我々が創りだすものがどのように受け取られるかについて不確かなところがたくさんあるにしても、我慢強く許容することができる。さらにいえば、ジャズの聴衆が同一の反応を示さないのと同様、我々の患者も我々が1時間のあいだに創りだす音に対して同一の反応を示すことはないだろう。ミュージシャンと同じく、我々も、聴く者の反応に自らを調律させてゆくということである」と述べている。

続いて、パネリストの間でディスカッションが行なわれ、コミュニティの構築、集団状況における個性の融合。リーダーシップと養育、世代間の相違、伝統と様式、訓練のレベル、レパートリー（手持ちの技術のすべて、そのリスト）といったトピックについて、エピソードを交えた意見交換がなされた

Karmel は精神分析とジャズの類似性の探究に関連して、‘精神分析的ジャム・セッション’というアイデアを披露。それについて「両者の類似性はそこまできている。精神分析的ジャム・セッションは、ジャズのジャム・セッションと同様、必ずしも見せることを目的にする必要はない。…狙いは、難しくて意欲をそそるような事例を提示すること、そうした困難なものを概念化する努力、概念化したものを現実化する努力、といったことにある。精神分析における名人芸とは形にあらわれるものではないだ

ろう。むしろ、そうした分析家の努力のさまたげになるものについて考えることが重要である」との意見を述べている。

以上がパネル・ディスカッションの内容のまとめであるが、多様な観点から、精神分析とジャズの類似性に関心を抱いている研究者がいることがわかる。

本論文においてすでに紹介した Lichtenstein と Knoblauch の知見も取り上げられており、関連性があると考えられたので、先行研究概要の最後に加えた。

なお、Rosenbloom が触れている Nass, M. の「音楽鑑賞における自我機能」についての知見は「Transformed Scream, through Mourning, to the Building of Psychic Structure」(Nass. Annual Psychoanal., 17:159-181, 1989)から得たものと思われるが、特にジャズについて扱った論文ではないため、先行研究概要には加えなかった。

### 第3章 仮説

先行研究では、精神分析とジャズの類似性についてさまざまな知見が示された。ここではそれらの知見を基に仮説を生成する。それは「即興が生起する場」の形式と体験に着目した仮説である。仮説では、ジャズのなかでも即興の重要度がとりわけ高いモダンジャズを検討の対象として取り上げるが、その定義については後述する。

#### 3-1 形式の考察

##### 即興が持つ力

自由連想と即興演奏が、精神分析とジャズのそれぞれの目標であると言われていることは先に述べた。理由として考えられることが二点ある。一点は、「自発的に生起する即興」が治療や芸術的創造に際して非常に大きな力を発揮するという点、もう一点は、「自発的即興」が、精神分析とジャズに共通する別の目的である「自己の探究」「自己との対話」を行うための方法になるということである。

前者について言えば、精神分析家の Bollas (1999) は「(自由連想法)のもつ治療的な本質は、この方法がまったく自然に症状や病理構造にある麻痺的な支配力を破壊するところにある」(p.2)と述べ、『Thinking in Jazz- The Infinite Art of Improvisation』の著者 Berliner, P. F. (1994) は、「究極の即興演奏とは、演奏の中で考え、確実性と意外性の境界上に芸術を創造しながら、自らデザインする道筋を旅することであり、それが実



現した場合には、生命感あふれる没我の境地に到達する。即興演奏者にとって、演奏行為のなかで曲を創造するという、この感動的で魅力的な経験にまさるものはほとんど存在しない」(p. 220) と記している。

このような大きな力を持つ「即興を生起させる形式」が、精神分析とジャズにおいて類似している、というのが Lichtenstein (1993) の主張であった。

### 枠組・構造、権威、即興の源の三者関係

Lichtenstein の論述には、本研究の仮説生成にとって重要な知見がある。それは枠組・構造と、無意識の領域にあって即興の源になるもの(潜在的動因、潜在的テキスト)そして自由を束縛している権威 authority の三者の関係である。

自由連想法においては、被分析者は、治療契約にもとづいて設定された治療構造のなかで、頭に浮かんだことをすべてそのまま話すように言われる。伝統的精神分析であれば被分析者は寝椅子に寝そべり、後ろにいる分析家の顔が見えないシチュエーションで毎日セッションが続く。これが権威の束縛をゆるめ、潜在的テキストを動かして自発的即興を生起させるために用意された形式である。

一方でジャズの即興演奏においては、多くの場合、変奏の対象となる原曲があり、その曲に合ったコード進行、リズムの設定、曲想などが枠組となる。そして原曲のメロディーや、同じ曲に対して過去に行なわれた変奏のなかで原曲と同等の価値を与えられたものが、権威として存在する。

Lichtenstein (1993) は「二つの真摯な実践においては、不変の対象と思われたものが即興的表出に際して、今、ここで作られた記号を越えるような真に特権的な意味を持つ記号ではないということが明らかにされる」(p. 242) と言い、それがミュージシャンと被分析者に一時的に自由をもたらし、「新たな即興的表出が十分な説得力を伴っていれば、それは真実とみなされ、新しい意味が創出される」と述べている。

重要なことは、この新しい意味が過去との断絶の上に創られたものではなく、歴史的つながりを保っているということだ。例えば「枯葉」という曲があるが、この曲はフランスの歌で、もともとスロー・バラードで歌われることが多かった。それがアメリカでモダンジャズ全盛期に、ノリのいい4ビートの器楽曲として多くのミュージシャンに取り上げられ、数々のすぐれた即興演奏がなされた。「枯葉」はジャズとして演奏されることで新

しい意味を加えられたことになる。しかし演奏者や聴衆の多くは、それがシャンソンであることを知っていて、一つの「枯葉」を聴きながら、あるいは演奏しながら、過去に演奏されたさまざまな「枯葉」に思いを馳せ、今のこの場だけでなく、過去の複数の時点とのあいだにも同時につながりを持つ。それは分析の場における分析者と被分析者の関係に過去の間関係が転移・逆転移といったかたちで持ち込まれることと類似していると考えられる。

Lichtenstein (1993) は、「即興は、今ここにある権威とされるものの文脈から一旦離れ、展開し、分解し、そうして生まれた断片があらたな文脈を導き出すというプロセスであり、過去に権威とされていたものは否認や排除をされるのではなく、新たな文脈のなかで別の意味を与えられる」と述べているが、このことは「即興が生起する場」において、枠組・構造が権威と分離して存在し、分解や断片化のプロセスを抱えているからこそ可能になると筆者は考える。それは無意識の領域から予想外のものが飛び出すことを促進する環境であり、即興を生み出す母体になる。

### 枠組・構造と権威の分離

精神分析とジャズはそれぞれに専門性が高い領域であるが、専門性に基づいた実践の場で、枠組・構造と権威の分離が容認されるだけでなくむしろ推奨されるということは、際だった特徴ではないかと考える。

他の専門領域について言えば、例えば精神医療や行動療法などでは、枠組・構造と治療を主導する治療者の権威がかなりの部分一体化しているように見える。音楽においても、例えばクラシック音楽では、楽譜が、枠組・構造を規定すると同時に、旋律や和声を含む演奏のありかたも規定するという権威的役割を担っていると考えられる。なぜならば楽譜と異なる音やフレーズを演奏した場合に、それはミスタイクと受け止められるからである。これとは対照的に「ジャズにおいては、自発性、即興、多義性（あいまいさ）、不確実性、さらにはミスタイクまでもが、とりわけミスタイクが、新たな探究への道として、また即興演奏をする者の即応能力の証拠として扱われている」（Montuori 1997）。これはどちらが良いということではなく、クラシックとジャズでは、作品の権威、作曲者の権威に対する認識が違うということである。

ここでいう権威とは、説得力のあるもの、実績をもつもの、確信、固定観念、従わなければならない対象、自由を束縛するものなど肯定的な意味と否定的意味の両方を含む概念である。専門性に基づいた実践の場におい

て、なんらかの目的を達成しようとするのであれば、場の参加者が共有する権威があり、それが枠組・構造と一体化しているほうが目的への道すじを明確にしやすいし、培った専門性も発揮しやすいだろう。しかし、精神分析的心理療法とモダンジャズの実践の場の形式はそのようになってはいない。権威は枠組・構造から分離し、個人にゆだねられるのだ。

権威は被分析者にとっては、例えば分析家であり、病理と結びついた麻痺的な支配力であるかもしれない。ジャズ・ミュージシャンにとっては、共演者への畏敬の念や、これから変奏しようとする曲にたいして過去になされた素晴らしい即興の記憶が権威と感じられるかもしれない。いずれにしても「即興が生起する場」においては、権威は枠組・構造とは離れた動きをする。それでは、「専門性に裏付けられた枠組・構造」は、どのような動きをするのだろうか。このことについて仮説を生成する。

### 枠組か構造か

仮説を提示する前に、枠組と構造を併記している理由を述べる必要があるだろう。本研究において枠組と構造という用語をどう捉え、どのような意味で用いているかということの説明である。

精神分析には「治療構造」(小此木 1955～)という重要な概念があり、前項で述べた三者関係の一翼を示す言葉としては構造が最も適していると考えられる。しかし、ジャズについては、本論文の文脈から言って「演奏構造」よりは「演奏の枠組」の方がニュアンスが伝わりやすい。

Lichtenstein (1993) は、即興演奏全般を語る際には「構造 structure」(p. 229) を用いているが、個々の即興演奏に言及する時は「曲の枠組 Framework」(p. 244) という言葉を使っている。

本研究の視点から言えば、「即興が生起する場」は精神分析的心理療法あるいはモダンジャズの演奏の場として構造化されており、構造そのものが即興を生起させ、新しい意味を創出するうえで重要な役割を果たしているが、場のなかには、被分析者が抱えている問題や演奏される曲といったその時々テーマの枠組があり、そこでも三者の関係が動いていると考えられる。

精神分析的心理療法では、分析者の役割も含めた治療構造が三者関係の一翼を担う形式が確立されているが、ジャズの場合は場の構造よりも演奏される曲の枠組に注目した方が、即興が生起する形式をとらえやすい。それは曲の枠組というものが、刻まれるリズム、コード進行、記憶されている原曲のメロディーなどを手がかりにして認識出来るからである。したが

ってジャズに関する論述では、枠組が対象となる場合が多いと考え、本論文では、枠組と構造を併記して用いることにした。

### 3-2 仮説 I の提示

**【仮説 I】**精神分析的な心理療法とモダンジャズの演奏の場において、自発的即興が生起し、展開し、収束する時、枠組・構造は以下の機能を果たしている。

- ① 守る：(枠組・構造には、権威とは分離したところで秩序とルールを提供する機能を持つ。すなわち即興によって権威とされるものが分解し、断片化しても枠組は崩壊しない、という安心感のよりどころになる)
- ② 葛藤を引き受ける：(即興のダイナミズムは権威との葛藤を回避して枠組・構造に向けられる場合もあれば、権威の束縛を脱してのちに枠組・構造に向けられることもある)
- ③まとめる：(枠組・構造は権威と分離しているので、権威が支配力を失っても枠組・構造は保持され、分解、断片化されたものを統合する。時間的つながりも保たれる)

精神分析の見地から解説を加えると、①の「守る」と②の「葛藤を引き受ける」は、治療構造の母性的機能と父性的機能に相当すると考える。対象恒常性を育み、治療関係のなかで患者を支え、心を開き、抱えるといった機能が母性的機能であり、葛藤の引き受け手となるのが父性的機能である。小此木(1990)は、治療構造の機能は、常にこの両面を備えている、と述べている。

③の「まとめる」機能に関しては、精神分析の治療構造は、常にうまくいくとは限らないかもしれないが、基本的に「まとめる」機能を有していると考えられる。そして、そこに精神分析の大きな価値が見出せると考える。「フロイト—その自我の軌跡」(1973)のなかで小此木は次のように述べている。「シュールレアリストたちにとって、フロイトの自由連想は、無意識を解放し、意識優位の既成秩序を破壊するラディカルな革命的方法を意味していたのである。ところが、かんじんのフロイトはまったく正反対の目的で、自由連想法を用いたのだ。それは、解放された無意識に対する意識＝自我の優位を確立するための方法であった」(p.191)。

無意識の解放と意識優位の既成秩序の破壊が行なわれても「場」が崩壊しないのは、そこに治療構造があるためであり、自我の優位が確立するの

は、治療構造が「まとめる」機能を持つためであると考ええる。

次に視点について述べる。枠組・構造は、概念として客観的にあるだけでなく、自由連想もしくは即興演奏を行なう者によって主観的に認識され、体験されるものである。この点について、小此木(1990)は、治療構造は多義的、多次元的概念であり、治療構造論は技法論だけではなく認識論も含むと述べている。このことは、治療構造の考察には、外からの視点も、中からの視点も必要ということの意味していると考ええる。仮説検討の素材となるジャズ・ミュージシャンの意見には、主観的認識・体験と客観的観察の両方が含まれているであろうが、筆者としては、どちらも等しく意味をもつものとして取り扱いたいと考える。

### 3-3 体験の考察

次に精神分析的な心理療法とモダンジャズの演奏の場で、自発的即興が生起し機能している時に共通して体験されるであろうことについて考察する。

#### 自他の境界とコミュニケーション

先行研究概要(p.13)で述べたが、Bader(1995)は、ジャズ・ミュージシャンは曲の枠組を無意識的に理解しており、それを足場にして自発的に即興のソロや応答ができるのであり、分析的相互作用においても、分析家の慎重さを伴う意向と理論上の理解という足場があって、その範囲の中で即興が生まれると考えた。

この足場というのは25ページで述べた「専門性に裏付けられた枠組・構造」と非常によく似た概念と考えることができる。そして上記のBaderの意見は、「ミュージシャンおよび分析家には、専門性に裏付けられた枠組・構造が内在化されていて、そこには表出のための回路が開かれており、専門性を持たない被分析者の場合も、分析家との応答を通して即興の源である無意識との疎通がはかられる」ということを意味していると考ええる。言い換えれば、即興が機能している時には、即興者は、それが湧きあがってくる無意識の領域とつながりを持ち、みずからと対話しつつ他者と即時的に応答しているということになる。この場合、自己は自発性即興を行えるのであるから自立した自己であると考えられる。

Knoblauch(2000, p.135)は、自己との対話は、万能感と相対するものであると言う。そしてLichtenstein(1993, p.246)は「ある対象との関係は、その対象の境界を知ることによって生じる。対象が持つギャップは、欲求不満のもとであると同時に喜びの源泉にもなる」と述べている。自発的即

興をする者は、自己との対話と他者との応答を的確に行なっている限りにおいて、対象との境界を理解していると言えるだろう。

自己と他者の違いはしばしば不調和や差異（ズレ）として認識され、心にネガティブな影響を及ぼすことがあるが、ジャズの演奏においては不調和や差異（ズレ）は即興を面白くする要素である。演奏者としての経験からそのことを理解している Knoblauch(2000)は、17 ページで記述したようにコミュニケーションにおいて、調和と不調和を連続性のあるものと捉え、どちらもポジティブに体験できるようにすることが分析の場において必要と指摘している。

即興をする者は、自己と他者に対して同時進行的にコミュニケーションをしている。そして即興の場においては、他にも多様なコミュニケーションが経験される。Knoblauch(2000, p. 36)は、ジャズの意外性と活力、自発的体験の確認は、ソロ演奏によってのみもたらされるのではなく、伴奏者の意外性のある応答によって力強さと豊かさが加えられる、と述べ、ソロ奏者と伴奏者のポジティブな相互作用を分析的関係のメタファーとして記述した。彼はまた、非言語的コミュニケーションが持つ連続性の力に着目し、二人以上の人間が同時に言葉を発した場合、コミュニケーションは成立しないが、非言語的コミュニケーションの次元であれば、同時に多角的コミュニケーションが可能である、と指摘している。

また Lichtenstein (1993, p. 237) は、ソロ奏者の即興はその場にいる聴衆や共演者にむけられているだけでなく、過去に同様のテーマで演奏を行なったその場にはいないミュージシャンにも向けられていると言い、即興の場には、その人にとって意味を持つ過去の人物とのコミュニケーションがあることを示した。分析の場においても同様の体験がなされることがあるだろう。

以上のことから、「即興が生起する場」とは、コミュニケーションに対して開かれた場であることがわかる。そしてそれは、即興者が自己の無意識の領域に通じる回路を持ち、他者との境界を認識していることが基になっていると考える。

### あいだの空間

次に「即興が生起する場」で、時間と空間がどのように体験されているかについて考察する。Lichtenstein (1993, p. 4) は「音楽は時の経過に合わせて展開するため、いずこかへ行ってしまいそうな印象を与える。そこでは、ある種の言語的意味を持つ錯覚、動きを伴う錯覚が共有される。音の連なりや言葉は、実際に空間を動く実体として存在するわけではないの

だが、人はそうした印象を持ちやすいのだ」と述べ、分析的対話においても同様のことがあると言っている。

一方で Knoblauch(2000)は、ジャズの即興におけるソロ奏者と伴奏者の応答と分析的対話のどちらにおいても体験されうることとして、予想外の応答は、複雑さと不確実さを増大させるが、同時に空間の広がりと時間の感覚の再構成をもたらす、と述べている。

Lichtenstein は「ジャズ」ではなく「音楽」と書いているが、どちらの意見も、時間と空間が結びついて体験されることを示していると思料する。時間は止めることも戻すこともできない。今、ここの場は、二度と繰り返せない。

その中で、多義的で予測できない言葉や音のつらなりに、主役の座を与えているのが「即興が生起する場」である。

時間的、空間的体験という視点から、この「場」をみたとき、重要なことは何であろうか。筆者は、それは「あいだの空間」ではないかと考える。理由は以下のとおりである。

Ogden, T. H. (1997, p. 69) は「ドビュッシーは、音楽とは音のあいだの空間であると感じていた。精神分析にも、それとよく似たことがいえるだろう。分析的対話を構成する話された言葉の音のあいだには、分析家と被分析家の‘もの思い’がある。人が精神分析の音楽を見出すのは、‘もの思い’の相互作用によって占められるこの空間のなかである」と述べている。

「もの思い」は、Bion, W. R. (1962)が提出した概念であり、「もの思い」の状態は、無意識的受容性を持つと Ogden は言う。(1997, p. 5)

Ogden の記述は音楽と精神分析における「あいだの空間」の捉えかたの類似性に関するものであり、音楽の領域にはジャズも含まれるので、本研究にとって重要な知見であると考ええる。

しかし本研究の視点で言えば、ここに「即興」という要素を加えて考察する必要がある。即興は、「前後の脈絡とは関係なく発生する」

(Knoblauch, 2000, p. 75)のものであり、即興のなかで表出された言葉や音は、本来まとめようとする意図をもって発せられたものではない。場にいる人が心的に体験している「あいだの空間」が仮にからっぽであるならば、表出した言葉や音はどこともつながりがつけられず孤立するだけである。しかし「あいだの空間」に Ogden が記述したような無意識的受容性があれば、言葉と言葉のあいだ、音と音のあいだに Knoblauch(2000, p. 38)のいう、空間 space の広がり、時間の感覚の再構成が体験され、連続性が生まれるだろう。

無意識的受容性とは、表出されたことを一旦受け入れて咀嚼することであるかもしれないし、意外な表出に対するポジティブでかつ無意識的、非言語的な反応であるかもしれない。そうしたことが「あいだの空間」を豊かなものにし、その「あいだの空間」の連続性が即興という「とりとめのない展開の実践」(Lichtenstein, 1993. p. 227)を支え、意味のあるものにするのではないだろうか。この考えはBion (1961) およびOgden (1997)の洞察に依るものであるが、母子関係、分析的関係についての二人の洞察は、ジャズのソロ奏者と伴奏者の関係、演奏者と聴衆の関係にもあてはまるのではないかと考える。

「即興が生起する場」で時間と空間について体験されることとして「あいだの空間」が重要であると考えた理由は以上のとおりである。

次に体験の考察から導き出された仮説を提示する。

### 3-4 仮説Ⅱの提示

**【仮説Ⅱ】精神分析的心理療法とモダンジャズの演奏の場において自発的即興が生起し、即時的かつ的確な言語的・非言語的応答がなされている時、以下のことが体験される。**

- ① 自己と他者との境界を保ちつつ、多様なコミュニケーション・スタイルを体験する。
- ② あいだの空間が意味を持ち、そのことによって連続性が体験される。

### 3-5 モダンジャズについて

仮説に用いたモダンジャズという用語について説明する。まず定義であるが、本研究においては下記に引用した広辞苑の定義を基本とし、この定義に記載されている特徴を受け継いで現在も演奏されているジャズを含むこととする。

「**モダンジャズ**：1950年代の新傾向のジャズの総称。44年ごろに起こった革新的なビバップ様式を基盤に、旋律・和音・リズムの複雑化、即興性の強調を特徴とする。」(広辞苑)

1950年代の新傾向のジャズは、Collier, J.L (1978)によれば、「ハードバップ」「クールジャズ」「フリースタイル」と呼ばれるグループを含んでいる。この中で「フリースタイル」は、枠組と即興の関係が他のグループとは異なるが、それについては第5章で別に論述する。

「ビバップ」から「モダンジャズ」の時代の特徴的な演奏スタイルとし



て、コンボ形式が挙げられる。先行研究概要の Lichtenstein の項 (P. 10) にある John Coltrane の「Giant Steps」、そしてパネル・ディスカッションの項にある Charlie Parker の「Koko」(P. 21) はいずれもコンボ形式で演奏されたものである。この演奏スタイルが生まれたいきさつは次のとおりである。

「1941 年、日米開戦とともにアメリカは戦時体制に入り、戦時特別税としてクラブやホールでのダンスが高率課税の対象となった。そのためスウィング時代を通してファンを画期的に増していたダンス音楽としてのジャズは、鑑賞音楽の道を歩むことになった。また各種の統制と相次ぐ召集令によって、多人数のメンバーを必要とするビッグ・バンドの維持は困難となり、バンドはコンボ (3~8 人程度の編成) と化した。……ニューヨークの黒人街、ハーレムのクラブでは毎夜、ジャム・セッション (任意にグループを組み、即興で演奏しあって腕を比べあう集い) が行なわれた。そこから互いの創意による新しい演奏スタイル、ビ・バップが生まれた。……初顔合わせの多いジャム・セッションでは、誰もが知っているブルースやポピュラー・スタンダードのコード進行を使ってアドリブの素材とすることが慣例になった。」(平凡社大百科事典 第 6 巻 P. 1285)

この「誰もが知っているブルースやポピュラー・スタンダードのコード進行」が本研究の仮説 I で言うところの枠組の具体例であり、ジャズ・ミュージシャンへの質問紙においても、上記の意味で枠組という言葉の説明した。

## 第 4 章 研究法

### 4-1 研究法について

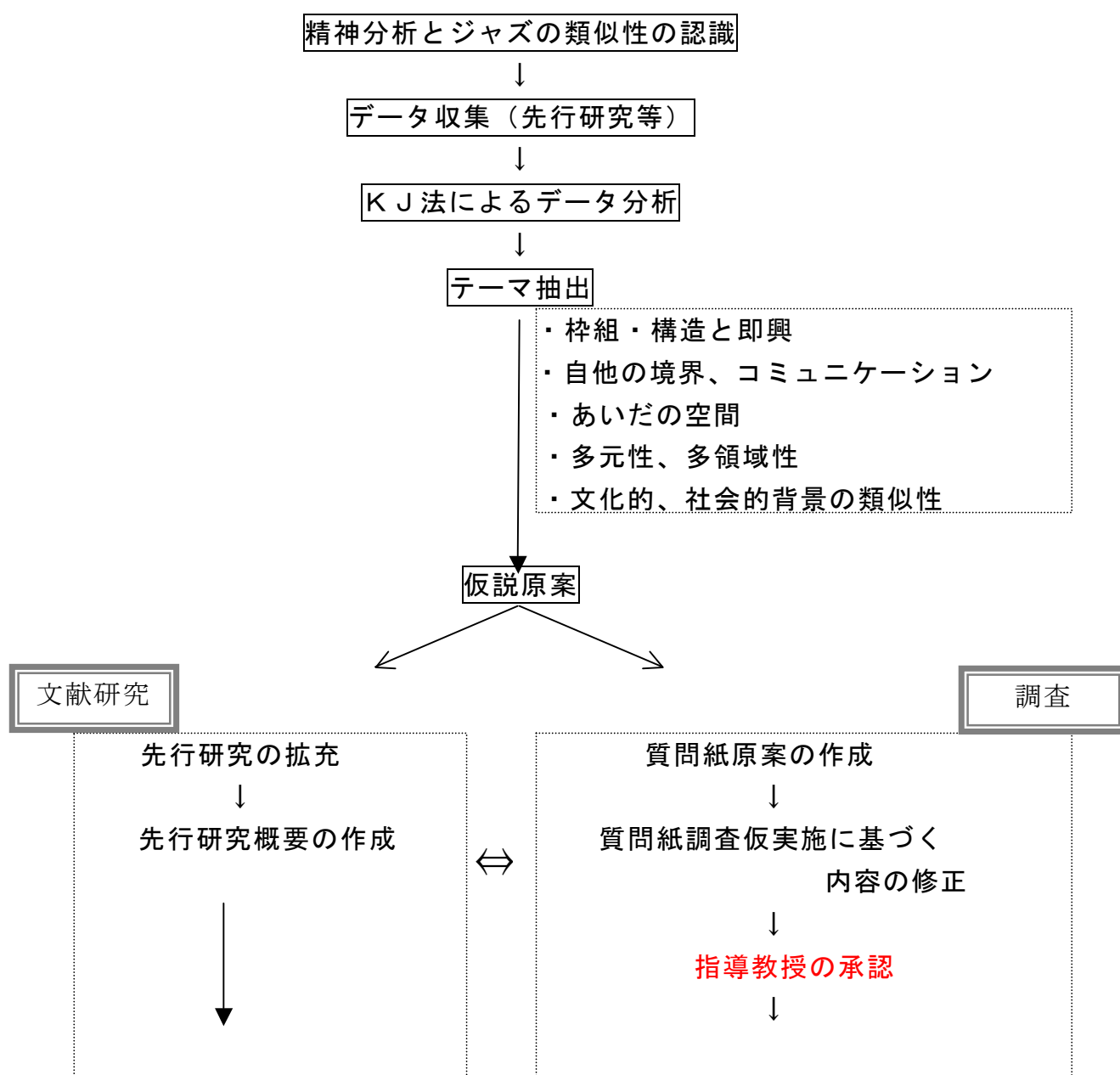
本研究は文献研究と調査を二本の柱とした質的研究である。方法としては海外の先行研究および精神分析の文献の記述的データをもとに仮説を生成し、その仮説を、日本のジャズ・ミュージシャンへの質問紙調査の回答 (サンプル数 14 件) および文献等から得た質的データによって考察する。

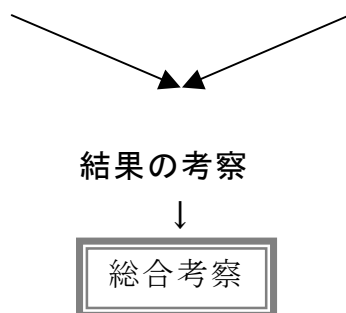
論述は上記のような第 3 者のデータをもとに行なうが、仮説を生成する際のデータの抽出は筆者の選択によるものであり、質問紙の質問文およびそれに関する説明文は筆者が作成しているので、客観性に疑問が投げかけられるかもしれない。このことについては、引用文献等のデータの出所を明示することと、質問紙の文面と全回答を掲載するなど、批判と吟味

に対して開かれた体制をとることで対応したいと考える。

なお本研究においては、海外の先行研究の知見と日本の質問紙調査のデータを、文化的差異を考慮せずに同等に扱っているが、これはジャズミュージシャンが、人種や国籍の違いに関係なく、初対面の相手とセッションをしているという事実と、「ジャズは国際的言語 international language である」というアメリカ合衆国議会決議 57-⑥（1987年9月下院通過、同年12月上院通過）における見解に依拠しており、仮に文化的差異が存在するとすれば、それは別の研究課題として扱われるべきものとする。

#### 4-2 研究プロセスの概要





### 4-3 質問紙調査

#### 4-3-1 質問紙作成の経緯

質問紙は筆者が、先行研究および参考文献のデータ分析によって抽出されたテーマについて意見を聞くことを目的として作成した。準備段階で、複数のジャズ・ミュージシャンに研究の趣旨を説明し、協力を仰いだところ、「精神分析についてまったく予備知識がない状態で、自分の専門分野について語るのには抵抗がある」「質問の趣旨がわからなければ回答ができない」「的外れな回答は書きたくない」という意見があったため、調査用紙に質問文のほかに「精神分析とジャズのあいだにどのような類似性が想定されるのか」「ミュージシャンの専門性や体験の、こういった部分を語ってほしいのか」について説明もしくは示唆をする文章を加えた。このことにより、調査の中立性に疑問が投げかけられるかもしれないが、ジャズ・ミュージシャンの意見の収集は本研究の要であり、回答者から専門分野についての忌憚のない意見を引き出すためには、研究者側の情報がある程度開示して理解を得ることが不可欠と考え、そのようにした。

#### 4-3-2 質問紙の項目

本研究で用いたのは、筆者が独自に作成した質問紙である(付録資料 I)。質問は、KJ 法(川喜田, 1967)によって抽出した 5 つのテーマについてそれぞれ複数の質問を考え、テーマごとにグルーピングした。さらに各グループの始めに説明文をつけるとともに終わりに自由意見をきく質問を加え、最後に「ジャズを演奏するモチベーション」と「全体の感想」について尋ねるグループ VI を付け加えた。内容はグループ I が形式に関する設問、グループ II、III、IV が体験に関する設問であり、グループ V が文化的、社会的に見たジャズの特徴、グループ VI が、ジャズを演奏するモチベーションと全体の感想についての設問であり、質問は計 22 問となった。テーマと質

問文の要旨は以下のとおりである。

▼グループⅠ：枠組と即興について

- Q1：即興演奏と「枠組」（即興の対象になる曲やブルースなどの形式）の関係をどうとらえていますか？
- Q2：即興演奏のなかで、フレーズやリズム、コード進行（あるいはモード）等が湧き出てくる源は、何だと思われますか？
- Q3：即興演奏が、「枠組」を超えて広がりそうになった経験がありますか？
- Q4：ブルースのアドリブとそれ以外の曲のアドリブに違いがあると思いますか？
- Q5：フリージャズについてどうお考えですか？
- Q6：グループⅠについての自由な意見。

▼グループⅡ：内在化・コミュニケーション

- Q7：即興演奏ができるようになるまでに、どのような努力をされましたか？
- Q8：『ジャズ・ミュージシャンはそれについてあらかじめ考えている様子もなく、またいかなる意識的な音楽理論の枠組みを差し挟むこともなく即興演奏をすることができる。なぜなら彼らはコードとキイと非常に複雑なハーモニーの抽象的な関係を理解しており、あるレベルにおいて自発的にそれを当然のことのよう足場にし、応答し、即興演奏ができるからだ』という M. J. ベイダーの意見について、どう思われますか？
- Q9：複数のミュージシャンがそれぞれ主体的に演奏することによって時間的なズレが生じた時、それをどのように体験していますか？
- Q10：共演者のリズムやフレージングに「つられそうになる」、「ひきずられそうになる」といった経験がありますか？ そんな時、どうされますか？
- Q11：演奏の際、コミュニケーションに関して苦労した経験がありますか？
- Q12：グループⅡについての自由な意見。

▼グループⅢ：あいだの空間

- Q13：演奏が佳境に入ったとき、ミュージシャンとミュージシャンのあいだに、別のなにかが現れたように感じる、といった経験をされたことがありますか？
- Q14：ジャズにおける「あいだの空間」とはどのようなものだと思いますか。

Q15: グループⅢについての自由意見。

▼グループⅣ：多次元性・多領域性

Q16: 「一つの表現様式にとらわれず、多彩な変奏をする」能力は、もともと身につけていたものでしょうか、それとも経験のなかで身につけられたのでしょうか？

Q17: 演奏中に「思考（無意識の思考も含む）」「知覚（聴く、見る、雰囲気を感じる）」「情感」「運動」をバランスよく機能させるのは難しいと思いますが、そのことと、会心の演奏のあいだに相関関係があるとお思いになりますか？

Q18: グループⅣについての自由な意見。

▼グループⅤ：ジャズというジャンル

Q19: クラシック、ロック、ボサノヴァなど他のジャンルと比較した場合のジャズの特徴について、ご意見をお聞かせください。（ディキシーランド、スウィング、ビバップ、モダンなど、ジャズの枠内における比較でも結構です）

Q20: グループⅤについての自由な意見。

▼グループⅥ：最後に

Q21: 「ジャズを演奏したい」というモチベーションのもとになっているのは、何かをお聞かせください。

Q22: 全般的なご感想をお聞かせください。

### 4-3-3 調査期間

2006年5月～9月

### 4-3-4 調査対象

調査対象はジャズ・ミュージシャンである。ジャズ・ミュージシャンはジャズを演奏するミュージシャンであり、ジャズの演奏を本業にしているプロとそうではないアマチュアの両方を含む。ジャズの世界には、他の仕事や学業のかたわらライブで演奏するミュージシャンが多い。プロとアマチュアはごく自然にセッションをするが、アマチュアはプロに敬意を抱いている、というところが日本のジャズライブの良さであると筆者は考える。本研究の調査に協力してくださったミュージシャンの方々の中には熟達のプロもいれば、二足のわらじで活躍するアマチュア・ミュージシャンもいた。

#### 4-3-5 調査形式

##### < 予備調査 >

2005年11月から2006年5月にかけて、複数のジャズ・ミュージシャン（知人）と意見交換を行い、実施可能な調査形式を模索した。そして2006年5月に質問用紙の試案を作成し、2人のジャズ・ミュージシャンを対象に予備調査を行なった。予備調査の結果、適切でないと考えられた質問を変更もしくは修正して、本調査用の質問用紙を完成させた。質問用紙の作成については、指導教授のご指導とご承認をいただいた。

##### < 調査依頼 >

基本的には、ライブハウスに出演しているジャズ・ミュージシャンに研究の趣旨を説明し、調査への協力を承諾していただいた方に、挨拶文と質問用紙を手渡しするか、もしくは郵便、メールにて送付するという方法をとった。知人および知人の紹介を得た方の場合、ライブハウスに行かずに質問用紙を手渡し、もしくは送付することもあった。

##### < 挨拶文 >

質問用紙に添えた2ページの挨拶文では、研究者の身元を明らかにし、本研究が音楽論や芸術論、音楽療法の研究ではないことを明記し、研究の主旨と目的を説明した。また、回答の締め切りを8月のお盆休み頃とすること、回答用紙は郵送もしくはメールにて送信していただきたい、ということも明記した。

##### < 氏名の掲載とプライバシー >

回答用紙の冒頭に氏名と担当する楽器名を書く欄を設け、名前の扱いについては、本人の承諾を得ることなく論文中に名前を記載しないこと、論文の最後に謝辞とともに回答者の名前を記載すること、名前の記載を希望しない場合はイニシャルのみを記載するので、回答の際にその旨知らせていただきたい、ということも明記した。

#### 4-3-6 調査用紙の回収

回答をいただいたのは14名で内訳は男性が12名、女性が2名だった。このうち氏名の記載ではなくイニシャルの記載を希望した方は3名だった。

#### 4-3-7 調査のまとめ

質問紙調査を当初の予定を延長して9月中旬に締め切り、その後、全回答を質問項目ごとにまとめたところA4版で29ページ分のデータになった(付録資料Ⅱ)。回答者の年齢は把握している限りでは20代から50代、専門はピアノ3名、アルトサックス2名、トランペット1名、ベース2名、ヴォーカル1名、ヴァイオリン1名、ハモンドオルガン1名、ドラムス2名、ギター1名で、幅広く意見収集ができたと考える。回答の多くが、専門家として考察したこと、体験していることの詳細な記述であり、資料的価値のあるものとする。また「質問の意図がわからない」「逆にこっちが答えを知りたい」といった回答がみられたが、これは、回答者が質問者の意向に合わせようとするのではなく、自主的に対応してくださったことを示すものとする。

## 第5章 結果の考察

本章ではジャズ・ミュージシャンへの質問紙調査のデータを提示して、仮説についての考察を行う。総合的考察は次章にて行なうこととする。

### データの作成

調査用紙を回収後、質問項目ごとに全回答をまとめる作業をおこなった(付録資料Ⅱ)。次に自由意見および全体の感想の設問をのぞく16の質問項目について項目別データ表を作成し、回答の要約を記入した。記入順はランダムである。その際、文章を簡潔化し、長文の回答は意味のまとまりをもつセンテンス、パラグラフの単位に分割し、別欄に記入する方法をとった。但し、分割によって文意をそこなう可能性があるものについては長文のまま記載した。また自由意見と感想については、同様に簡潔化と分割を行い、適切と考えられる項目別データ表に追加記入した。

質問項目は、研究の初期段階にKJ法(川喜田, 1967)によって抽出したテーマを基に生成されており、グループⅠからグループⅢの設問は、仮説Ⅰ, Ⅱのテーマである「枠組・構造と即興」「自他の境界とコミュニケーション」「あいだの空間」に対応しているため、この項目別データ表は、仮説検討において有効な資料になると考える。

設問が仮説に直結しないグループⅣ以降の回答についても、同じ手順でデータ表を作成し、最後に全データ表を検討して、とくに仮説検討に有用と考えられるエピソードを別表に分けた。

質問調査の限られた枠内で回答されたことは、回答者の意見のほんの一端であると考えられる。また検討用データ作成時に、回答文の簡潔化と分

割を行なっている。これらのことから、意見を分類しカウントする際には人数ではなく件数で数えることとする。

### 仮説 I の考察

仮説 I は、即興を生起させる形式としての、枠組・構造、権威、無意識の領域にある即興の源、の三者関係に注目し、即興の表出に際して枠組・構造がどのような機能を果たすかについて述べたものである。したがって、枠組、権威、即興の源、という概念に関連したデータが検討資料となる。

表 1：即興演奏と枠組の関係をどうとらえているか

① <b>枠組は即興演奏をまとめる役目</b> をはたしている。聴衆との合意（ある曲を演奏しているとの意味で）、ミュージシャン同士の合意（予見できる展開）など。	② 以前、「枠組」そのものが存在しないフリージャズをやっていたが <b>通常は枠組の範囲内で演奏する</b> 。一旦作った枠組を超えて即興を行なうことは余りしていない。	③ <b>枠組＝色</b> (major→より明るい minor→より暗い、などの抽象的なイメージ・感覚)と捉え、その「色」に応じた音を出力・調和させていく。	④ 「 <b>枠</b> 」とは <b>楽器の存在に他ならない</b> 。その枠をすこしでも枠でなくするために、なんとか楽器のレベルまで自分を高めて、楽器と親しくなろうとしている。	⑤ <b>枠組みがないとまとめきれない</b> 。どれだけ崩してもここだけは共通認識を持つというコンセンサスがないと必要な時に呼吸を合わせづらい。枠組が緩く自由すぎても逆に展開がしづらい。
⑥ <b>枠組はアドリブのルールの一つ</b> 。	⑦ <b>枠組みがあることで創造への導入になる</b> 。パターン化したコード進行やフレーズがあることで容易に創造の世界に入ってゆける。	⑧ <b>枠組は歴史に培われてきたもの</b> 。即興は今演奏している瞬間を大事にしたもの。	⑨ 枠組という物をコード進行とみざるなら、 <b>そこにある音楽すべてが枠組</b> となりうる。(Verse 以外で)	⑩ <b>どんな素材でも(即興の)対象になりうる</b> 。ただモチーフは必要。
⑪ <b>枠組は即興演奏の投げ所</b> 。	⑫ 質問の意図がわからない。	⑬ <b>枠組は即興の投げ所</b> 。形を与えらるものと考えて	⑭ <b>ややこしく考えないから即興になる</b> 。	



		いる。	
--	--	-----	--

表1のデータでは、14件中11件で即興と枠組の関係についての記述があった。枠組に着目してこのデータをみると、概念上、即興の場に存在する枠組は一つではなく、多重的に存在しているのではないかと推察される。

例えば①②⑤⑥は共演者や聴衆など他者と共有する枠組、③④は自己に内在化された枠組を想定していると考えられ、⑦⑧⑩⑬は、その両方が潜在的に認識されていると考えられる。また⑨は枠組を柔軟に捉え、演奏に即してシフトさせるという認識であると思われる。そして共有する枠組とは演奏する曲のキイ、コード進行、リズム形式が想定される。

①と⑤は「枠組は共通認識や合意のうえで必要であり、まとめる役目を果たす」という意見である。モダンジャズの演奏では、通例、最初に原曲のメロディーを演奏し、そこからアドリブにはいって、最後にまた原曲のメロディーに戻って曲を終えるが、観客は、コード進行やリズムといった曲の枠組によって、アドリブ演奏中も、何の曲であるかの認識を持つことができ、秩序も保たれる、刺激的なアドリブに興奮したあとで、最後に原曲のメロディーが再び流れると、「帰ってきた」安心感が得られる。これは枠組の「まとめる」機能だけでなく「守る」機能にも通じると考えられる。⑥の「ルール」、⑩⑬の「拠り所」についても、共有する枠組が存在するために演奏が崩壊しないということであるので、枠組は、「まとめる」「守る」機能を持つと考える。

一方で③の意見からは、内在化された枠組に色というモードがあり、そのモードを介して潜在的テクストが表出するという形式が想定される。④は「枠とは楽器の存在」といい、即興によって表現したいことと、楽器を通じて表現できることのあいだのギャップを、制約と捉えているように見受けられる。そしてこの枠をなくしたいと考えている。これは他者と共有する枠組ではなく、内在化された枠組の認識のありかたの一つであると考えられる。

⑦の意見は、精神分析的な心理療法において、決められたルーティーンを守ることが、被分析者を自由連想の世界に導くうえで重要と言われていることと通じるものがある。「創造への導入」は枠組の母性的機能すなわち「守る」機能の働きによるものと考えられる。⑦においてはパターン化したコード進行やフレーズといった「他者と共有する枠組」と、即興を生み出す足場となる「内在化された枠組」が多重的に存在するのではないかと考えられる。ただしこれは概念であり、認識されているかどうかはわからない。

⑧は枠組が過去と現在をつなぐという認識であるが、これは仮設 I-③の「まとめる」機能に相当するだろう。ここでも「共有される枠組」と、今演奏している瞬間を大事にする演奏者の「内的枠組」の両方が概念的に存在すると思われる。

枠組の認識はミュージシャンによって違うであろうし、同じミュージシャンでもそのときどきで変化するだろう。Bader(1995)は「ジャズ・ミュージシャンは無意識的に即興ができる足場を持っている」と言ったが、そのことを考えれば⑭の「ややこしく考えないから即興になる」は的を射た見解といえるのかもしれない。

表 2：即興演奏のなかでフレーズ、リズム、コード進行（あるいはモード）等が湧き出てくる源は何か

①「源」は頭(感情との対比における理性)。全体のアンサンブルを聴きながら最もカッコよくするためにどうしたらよいかを考え、その場で使うのに最も適したフレーズをストックの中から選ぶ。	②繰り返し練習して感覚や意識の奥に染み付けたフレーズやリズム(他アーティストのも含む)などがストックされてきた無意識下に源がある。	③即興の源泉は多くの場合、過去の演奏家のフレーズの適切なセレクションであり、その選ばれ方は学習による蓄積、記憶力、センス、共演者からの影響、聴衆のノリ、音響の状態等の影響によって左右される。	④源は自分自身。 何かを発信する自分の積極的動機。フレーズ、リズム、ハーモニー等は音楽の要素なので別々ではなくトータルでバランスをとっていると思う。	⑤記憶、過去の練習の積み重ね、曲の展開に抱いている主観的イメージ、それとその時演奏している他メンバーの演奏する音楽とのギャップもアドリブを生みだす源泉かもしれない。
⑥それまでコピーしたもの、聞いたもの、音楽以外の経験も含まれているかもしれない。	⑦演奏者として常に新しい刺激を求めていること。曲に対して事前の静的なものではなくリアルタイムの動的構成を考えている。	⑧過去の音楽経験がベース。共演者へのリスペクトなどもないとはいえない。	⑨過去に聴いた音楽、自分が作曲した音楽。	⑩湧き出てくるということではなく、過去に反復して身についたことの組み合わせが連続的に起こっているだけに思える。
⑪経験	⑫予想されるコ	⑬経験と知識、	⑭私の場合、実際にはあらかじめ準備	

	<p>ード進行（和音の流れ）</p>	<p>センスが伴うフィーリング。</p>	<p>したものを演奏する、数小節先を考えながら弾く、さっき出してしまった音や他の人が出した音をなぞったり、反芻しながら別の音を出す、音楽理論的にこうだからこの音を出しておく、といった状態が入れかわりたちかわり発生しているという感じ。すべては<b>過去に習得した複数の材料ややり方の組み合わせと、それらのバランス</b>ではないか。</p>
--	--------------------	----------------------	---

表 2 は、「即興演奏の源は何であるか」についてのデータである。

④⑦⑫以外の 11 件が、過去の経験、すなわち「記憶されたもの」、「練習で身につけたもの」、「経験のなかで習得されたもの」が即興の基にあるという意見であり、④⑦⑫についても、専門性に裏付けられた枠組が内在化されていることを前提に意見のべていると考えられる。

ジャズの即興をテーマにした研究書「Thinking in Jazz」(Berliner, P. F, 1994, p. 63) のなかに「ジャズには、伝統として受け継がれてきたことがあり、演奏家には多大な努力と思考が求められる。ジャズは非常に構造化されたものであり、ただ気分のおもむくままに演奏するというものではない」という Wynton Marsalis (トランペット奏者) の言葉があるが、これは、内在化された専門的枠組の存在を示す言葉と考える。

過去に蓄積されたものについて②は「感覚や意識の奥に染み付けてある」という。そして即興の表出については、「頭（理性）によってストックのなかからその場に適したものを選択する」(①)、「選択のされかたは、本人の要因、共演者からの影響、聴衆のノリ、場の条件によって左右される」(③)、「反復して身についたことの組み合わせが連続して起こっているだけ」(⑩) などの意見がある。

ここで重要なのは、即興は自発性、意外性、即時的応答が特徴であって、それは意識して、あるいは計算されてできるものではないということである。そして内的枠組は自発的即興の足場にはなるかもしれないが、それ自体は動因にはならない。

動因とみなせるものには、④の「何かを発信する自分の積極的動機」、⑤の「共演者の音楽とのギャップ」⑦の「演奏者として常に新しい刺激を求めていること」がある。また③の「センス」および⑬の「センスが伴うフィーリング」も枠組の機能とは別のものかもしれない。そして⑧の「共

「演奏者へのリスペクト」は、即興のモチベーションをかきたてる対象としての権威を意味しているのではないかと考える。

以上のことから考察されるのは、即興の表出に際して、他者と共有される枠組においてだけでなく、内的枠組においても、枠組・構造、権威、即興の源（潜在的テキスト、潜在的動因）の三者関係が働いているのではないかということである。

そうであるならば、共有される枠組、すなわち変奏の対象となる曲や形式の枠組の中で働く三者関係と、専門性を伴った内的枠組における三者関係のつながりをどう説明するのかという問いが提起されるだろう。

これに対する説明は以下のとおりである。

無意識的動因は即興に対するモチベーションであり、権威は、即興の対象であると考えれば、この2つ（場には他にも多数の枠組の存在が想定される）は、双方の枠組に共通しているとみなすことができる。そして内的枠組は、即興を生起させるための足場であり、共有の枠組は即興行為そのものの枠組で、両者は連続性をもち、かつ相補的で、どちらが欠けても即興は成立しない。すなわち三者関係は、たがいにつながりをもちながら、同時に多重的に働いているということになる。

続いて三者関係を構成する枠組以外の要素である、権威と無意識的動因について考察する。

表 3 : ジャズの特徴

<p>①個人の悩み(ブルース)を個人に届ける、というところからスタートしたジャズは演奏性を武器に進化していった。モダンジャズ以降は構成や枠組(イディオム)をきわめてシンプルにし、それを音楽の骨格にして、後は個人の演奏能力、ゲーム性の高い即興的(刹那的)なスタイルをつくりあげた。その結果、ジャズにおける楽譜というものは非常に位置づけの低いものになり(コースターの裏にメモ書きする程度でよい)、演奏性も個人のスタイルに大きくゆだねられた。</p>	<p>②クラシックと比較した場合の大きな違いは作曲者の取り扱い。ジャズでは曲は素材でしかなく、それを料理するコックが腕をみせるタイプの音楽である。</p>
	<p>③ジャズを始めるまでは楽譜にかいていないことを演奏するなんて考えられなかったし、始めてからもかなり抵抗を伴っていた。</p>

表 3 は、ジャズ・ミュージシャンの「楽譜」や「作曲者」に対する認識のデータである。①と②は客観的視点、③は主観的視点で記述されている。

音楽においては、楽譜は尊重されるのが一般的であり、だからこそ③のように「始めは楽譜にかいてないことを演奏することに抵抗があった」という意見がでてくるのであるが、ジャズにおいては①②で言われているように、また 25 ページで述べたように、「楽譜」および「作曲者」は特権的、支配的な権威とはみなされていない。ジャズの中でも複雑にアレンジされたビッグバンドの曲のように、各パートごとに詳細な譜面が用意され、「譜面どおりに演奏する」というルールが適用される場合もあるが、コンボ編成のモダンジャズにおいては、テンポとリズムの合意があり、原曲のメロディーと代替コードを含むコード進行の知識もしくは予測能力があれば、即興演奏が成立するので、譜面は「合意事項の覚書」のような存在になる。

楽譜を、枠組と権威が一体化されたものと考えれば、ジャズの即興においては、この二つは分離しているといえるが、即興の場にも権威は存在する。即興における権威とは、原曲のメロディーや同じ曲に対して過去になされたすぐれた変奏など、変奏の対象となるものであり、例えば表 1-⑦のように、原曲を標準仕様で演奏することが創造への導入を容易にするということもある。この権威は演奏の枠組と一体化して一つの道すじを規定するものではないため、演奏者は自由に権威から離れて即興に入ることができる。即興に入るということは無数の選択肢のなかから瞬時になにかを選び取って先に進んで行くことであり、多義性や不確実性の増大と同時に多次元的な空間が広がることを意味する。聴く側にとっては、即興のダイナミズムの中に、権威である原曲のメロディーが埋没し、時に浮かびあがるという状況になるが、即興が収束すれば、権威はまた枠組の中にもどり、元のメロディーが演奏されて曲を終える。即興者にとって権威は、「こうあるべき」といった拘束力をもつものではない。逆に、権威に従ったのでは即興にはならないので、意外性と真実性（そして芸術的価値）を備えた「変奏」をしなければならない。それは別の意味でプレッシャーといえるだろう。しかも変奏をする場合、権威は規範や手本にはならない。

③の「楽譜にないことを演奏することに抵抗があった」は、見方を変えれば「楽譜どおりに演奏するのはジャズではない」と思うがゆえの意見と考えられる。①②③は、枠組と権威をそれぞれ独立したものと捉えるジャズ・ミュージシャンの認識を表すデータと考える。

**表 4 : 「ジャズを演奏したい」というモチベーションのもとになっているものは何か**

<p>①肉体・知性・感情を駆使してものを創造する行為を、<b>ジャズの仕組みを理解した仲間同士で共有</b>できること。それが<b>時間軸で瞬間ごと</b>に創られる<b>スリリングな快感</b>であること。</p>	<p>②ジャズはしゃべる言葉もリズムも自分の自由。<b>自らの音ですべてを語った時、「元気になる力をもらった」という人が一人でもいたら、それがまた自分のエネルギーになる。</b></p>	<p>③楽器を自由に演奏する爽快さ。<b>自分を表現できるフォーマット</b>。脳内に心地よいハーモニー。<b>柔軟性と奥行きがありうきうきするリズム</b>。すぐれた共演者と音楽を作る喜び。神が降り能力の限界が拡大される瞬間。<b>先人たちが築きあげた世界を共有できる楽しみ</b>。聴衆との一体感、等。</p>	<p>④演奏する楽しさ。自分の音楽を少しでも理想に近い形まで高めることによって、この音楽の可能性を探りたい。</p>	<p>⑤<b>アドリブをかくよく</b>という自己顕示欲。<b>共演者とうまく調和させてみたい</b>。演奏に臨む緊張感。<b>失敗しても次がんばろう、</b>という<b>よい意味での気軽さ</b>。</p>
<p>⑥幸せな時にピアノを弾きたい。</p>	<p>⑦<b>ジャズの様式</b>で演奏されている音楽が好きだから。</p>	<p>⑧「<b>愛している</b>」から。</p>	<p>⑨好きだからとしかいいようがない。</p>	<p>⑩<b>面白い</b>から。始めた頃はジャズが演奏できれば女性にもてると固く信じていて、それが練習の糧だった。</p>
<p>⑪音楽そのものが楽しいし、<b>自分なりに演奏してよい</b>ということになればますます楽しい。しかし「<b>自分なり</b>」のものを創れる人こそが<b>音楽家だ</b>ということがわかってきた。</p>		<p>⑫自分にとって表現欲求、精神の浄化が最も得やすい。感情の解放が可能である。<b>自己の開放と他者との関わり、所属感が得られるのがセッション</b>。</p>		

表4は、「モチベーション」についてのデータである。表2の考察で、即興に対するモチベーションが即興を生起させる潜在的動因であると想定したが、ここでは意識の領域以外に潜むその動因を考察する。

動因と結びつきそうな言葉を検索すると、「快感」(①)、「心地よい」(③)、

「うきうきする」(③)、「喜び」(③)、「楽しい」(④、⑪)、「幸せ」(⑥)、「好き」(⑦、⑨)、「愛している」(⑧)、「面白い」(⑩)、とポジティブで身体感覚に結びつく感情をあらわす言葉が多数抽出された。そして①は「肉体・知性・感情を駆使した創造行為を、仕組を理解した仲間同士で共有できること」、③は「先人たちが築き上げた世界を共有できる楽しみ」と、「共有」について述べ、②は「エネルギー」、①と⑤は「スリル、緊張感」をモチベーションのもとになるものとして挙げた。

⑫には「自己の開放と他者との関わり、所属感が得られるのがセッション」とあり、すべての意見において、自身の「快」を伴う刺激、身体感覚、感情の体験がモチベーションのもととして語られている。

「エネルギー」「うきうき」「スリリング」といった言葉があることから、これらの体験は実感を伴う体験と考えられる。そしてモチベーションを語るにあたって、「こうあらなければならない」とか「こういう目標を達成したい」といった権威の束縛のようなものが感じられない。すなわち自身の心にあることを自発的に語ったものと考えられる。

これらのことから、ジャズを演奏するモチベーションは即興を生起させる潜在的動因といえるのではないかと考える。

表3、表4では、即興を生起させる三者関係のなかで、権威と潜在的動因について考察した。そして、ジャズの即興が生起している時には、権威は枠組から離れ、即興のダイナミズムとともに動くという論旨で論述を行なった。これは仮説I-①で示されている状態である。

次は即興のダイナミズムが枠組を超えそうになる、という状態について考察する。

表5： 即興演奏が枠組を超えて広がりそうになった経験があるか

①ある。	②ある。	③ある。	④ある。	⑤ある。
広がることはある程度許されているので意識的にすることもあ る。	ライブではフリーになることが多々ある。	ソロ演奏にのみあるし可能。		

<p>⑥ある。 形式を超えると意識よりもハーモニーの流れのなかで思いのほか素敵なメロディが紡げたときに枠を超えた広がりを感じる事がある。</p>	<p>⑦ある瞬間に枠組のなかにも思わないし、枠組を超えているという感触もない。日常の演奏において<b>最初に枠組があるという意識はない</b>ように思う。</p>	<p>⑧ある。 ジャズは枠組の中で枠組を利用しながら枠組からどれだけ遠いところへ行って戻ってくるかを競うゲームであるから、うまくいけば新たなルールの創造になる。</p>	<p>⑨ある。 普通なら使わないコードや音が飛び出て予想外にいい感じになったのを上手い演者がひろってくれてうまく展開した、ということがあった</p>	<p>⑩ある。 リズムをフリーにしてしまうソロに抵抗はない。ソロの時に一旦リズムを外してしまう時がある。共演者はどうやって戻すつもりかと怪訝な顔をしながら、私のソロを聞いている。</p>
<p>⑪ある。 ほんの数回だがあった。</p>	<p>⑫ある。</p>	<p>⑬ある。 枠を越えて、また別の枠に行っているだけかもしれないが、そのようなことはよく起こると思う</p>	<p>⑭ある。 セッションが盛り上がり、一体化して全体が「アウト」していった時。</p>	
<p>⑮（即興が枠組を超える経験）「マイルス・ディビス・イン・ベルリン」に収録されている「枯葉」で、ハンコックを先頭に全員の演奏がどんどん枠組を外れていくシーンがある。<b>聴衆はどこへいってしまうのか、とスリル満点であるが、演奏者たちは枠組の中で逸脱を行なっているという冷静な視点を維持している。</b>その証拠に曲が進行する時間どおりに次のコーラスの頭がやってくる。全員が復帰する。枠組のない自由なジャズ演奏を目指すなら、最初から予定調和的に枠組をもうけないか、枠組ではなくモチーフと考え、それを発展させていく、という取り決めを演奏者間でとりかわさなければならない。それはバンド・コンセプトであり、新たなルールの創造である。それ以外の場合、一人枠組を超えてしまった演奏者に共演者がついてこられるケースは相当まれである。そしてその演奏者は二度と呼ばれない。</p>				

表5は、「即興が枠組を超えてひろがりそうになった経験」のデータで、14件中13件が「ある」との回答だった。残る1件は、日常の演奏において枠組を意識していないという意見である。この枠組は表1で考察された共有する枠組と考えられる。

表1のデータには、枠組はルールや拠り所という意見が複数あったが、そうであるならば即興のダイナミズムが枠組を超えそうになった時、外に向かおうとする力動と、内にとどまろうとする力動のあいだで、枠組をは



さんで葛藤が生じるのではないかと考えられる。表5の意見はどうであるかという、⑥の「思いのほか素敵なメロディー」、⑨の「予想外にいい感じ」、⑩の「共演者はどうやって戻すつもりかと怪訝な顔で私のソロを聞いている」というように、この状況を「意外」「面白い」とポジティブにとらえる意見が多い。⑧の「ジャズは枠組の中で枠組を利用しながら枠組からどれだけ遠いところに行き帰ってくるかを競うゲームである」という意見も同様で、枠組を壊したり外したりするのではなく、存在を認めたくえで、そこから離れたり戻ったりすることを楽しんでいるという認識がうかがえる。この枠組に対する認識は、表3における権威に対する認識に類似している。表3の考察で、「即興者が権威である元のメロディーを演奏したあとで即興に入る時、空間が広がる」と述べたが、表5-⑥には、「思いのほか素敵なメロディーを紡げたときに枠組を超えた広がりを感じる」と類似した記述がある。このことは、原曲のメロディーなど権威とされるものを、多義性と不確実性のなかに取り込んだ即興のダイナミズムが、今度は枠組に向かって同じことをしようとしているとも考えられる。そして、この葛藤は、ミュージシャンにとっては「意外性」や「面白さ」を生みだすもとして認識されているのである。Knoblauch(2000)が臨床に取り入れようとしたジャズの要素は「意外性」「活力」「自発的体験の確認」であったが(本論文 p.15)、枠組をはさんだ、この葛藤には、上記の三つの要素すべてが含まれていると考える。

⑮は回答欄で紹介されていたエピソードで、「聴衆を興奮させた枠組の中の逸脱」の実例である。どんなに外れていくように思えても、時間どおりに次のコーラスの頭で全員が復帰する(ぴたりと合う)というのは、演奏者たちが、その場において「葛藤の相手としての枠組」と「まとめる枠組」のあいだで折り合いをつけた結果であったと推察できる。。「Thinking in Jazz」(Berliner, 1994)の中で当事者 Herbie Hancock (ピアニスト) は当時(1960年代)のことを次のように語っている。

「私たちは音楽上の実験のようなことを行なっていて、それはピンと張った綱の上を歩いているようなものでした。ただし完全な実験ではなく、私たちはそれを‘制御された自由 controlled freedom’と読んでいました」(p.341)

先行研究概要(p.7)で述べたように、1960年代はフリースジャズが興隆した時代だった。そして枠組を外したジャズに触れることによって、枠組の再認識がなされた。次はそのフリースジャズについて考察する。

表 6：フリージャズについてどう考えるか

<p>①フリージャズはとて高度なテクニックを要求されると思う。それがないと単にデタラメになってしまう。また形式上のフリージャズというのでなければ、ジャズはすべてフリーであるべきだと思う。それは枠組があってもフリーだということだ。</p>	<p>②フリージャズにも「枠組」「形式」「手法」といえるようなものがある。そういうのがまったくないものはただのノイズである。フリージャズをうまくやるのは難しいが、へたにやるのもやるほうは面白い。聴く人に面白さが伝わるほどのフリージャズはそうそうできるものではない。</p>	<p>③フリージャズにはコード進行、調整、一定で流れるリズムといった枠組はなく多くの聴衆はそれを完全な自由と捉えてしまうが、独自の枠組がある。物理的ルールにそって即興するよりも、より審美的な世界の中で即興できるという点ではより自由であり、人間的であるといえる。</p>	<p>④ジャズという音楽の持つコスモポリタニズムとしての特質が生んだ当然の結果。フリーという形態を聴衆の美意識に共鳴させるか否かも結局はその演奏者の美的価値観と修練の結実であり、ケース・バイ・ケース…と考えている。</p>	<p>⑤演奏することに抵抗はないが、頭でいろいろ考え出すと分からなくなる(聴衆にどんなメッセージを送りたいのか、共演者とどこで繋がっているのか、そのメンバーと一緒にやる必然性があるのか、など)。結論として聴衆が気に入ればまたきてくれるだろうし嫌なら二度と来ないだろうと考え、思考を停止した。</p>
<p>⑥よくわからない。自分に合うフリージャズを聴いたことがないだけかもしれない。</p>	<p>⑦私はフリージャズを演奏するが、それについてなにか考えをもつことはない。</p>	<p>⑧聴く分には正直よく理解できないことが多い。しかしその性質上、即興性が大きいに有意なので「偶然の産物」的な面白さや美しさが追求され、また衝動性や直感性が表出されやすいものだと思う。</p>	<p>⑨ジャズに初めて出会った頃は理解不能なもの。今は作品によって興奮するものもあるが、よくわからない。</p>	<p>⑩ジャズという言葉が被っていれば、演奏形式も楽曲形式もジャズであり、完全なフリーとはならない。</p>
<p>⑪ 良い音楽と思</p>	<p>⑫ レベルによる。</p>	<p>⑬ 生きている息</p>	<p>⑭ かなりしんどい</p>	

う。		吹のような凄みを感じる。	<b>と思う。創造に大変なパワーがいるから。</b>
----	--	--------------	----------------------------

ここではフリージャズを枠組と即興の観点から考察する。前衛芸術として語られることが多いフリージャズには、明確な定義はないが、特徴の一つとしてリズム形式、テンポ、即興の元になるメロディーといった、演奏者が共有する枠組をなくして、より自由な即興をめざすということが挙げられる。枠組についての意見としては②③の「フリージャズにも独自の枠組がある」、⑩の「ジャズという以上演奏形式も楽曲形式もジャズであり完全なフリーとはならない」があり、「そういったものがまったくないのはただのノイズである」(②)との考えもある。また⑧の「衝動性、直感性が表出されやすい」「偶然の産物的な面白さ」、⑨の「作品によって興奮するものもある」、⑬の「生きている息吹のようなすごみを感じる」、③の「物理的ルールにそって即興するよりも、より審美的な世界で即興できる」など、自由度の高い即興が与える力を評価する意見がある一方で、「面白さを人に伝えるのが難しい」(②)、「どんなメッセージを送りたいのか、共演者とどこでつながっているのかが分かりにくい」(⑤)など、共有する枠組がないことによって、つながりを認識しづらくなるという意見もある。

仮説Ⅰの観点からみると、フリージャズは、表5で考察した、「即興が枠組を超えて広がりそうになる状態」よりさらに進んで「最初から枠組を超えてしまっている状態」と見ることができ、即興者は、表5-⑥よりも大規模な空間の広がりを感じているであろうと推察される。そしてその広い空間において何かを創造するには、「高度なテクニック」(①)、と「大変なパワー」(⑭)が必要とされ、それがない場合には、「デタラメ」(①)、「ノイズ」(②)になってしまう、ということと考える。

またフリージャズにも、枠組、形式、手法があるという②、③、⑩の意見も「世のあらゆる事象には枠組・構造がある」ということを考えれば理解できる。そして場の状況に応じて枠組の認識を変えられるのが、フリージャズの面白さであるのかもしれないが、このことについては、このデータでは判断できない。

ジャズ・ミュージシャンは素晴らしい即興をすることが目標であり、そのために最も適合すると思われる枠組を常に探究している。適合とは、「自分に合う」、「(共演者を含めた)場に合う」、「聴衆に合う」、「時代に合う」(表7-③)など、さまざまな対象との関係において判断される。

フリージャズ興隆の背景には、ベトナム反戦運動や公民権運動が盛り上がった 1960 年代のアメリカの社会情勢があった。Berliner(1994, p. 471)によればフリージャズの演奏家は、枠組の中で即興を行なうビ・バップの演奏家に対してアバンギャルド（前衛）と呼ばれ、ジャズ界の新旧対決は当時大きな話題になったという。しかし 7 ページで述べたように、フリージャズはモダンジャズの中に一定の地位を確立したものの、聴衆の幅広い支持を得るにはいたらなかった。

表 6-②の「フリージャズを演奏するのは面白いが、聴く人に面白さが伝わるようなフリージャズはそうできるものではない」という意見であるが、これは、先に述べたようにフリージャズには、「演奏者にも観客にも馴染みのある曲」という共有できる枠組がないということと関係するのではないかと考える。この枠組は伝える媒体でもあるからである。

伝統的モダンジャズは多くの場合、演奏者と観客が曲の枠組を共有し、その枠組のなかで、即興が生起して、枠組と即興の葛藤を時にはスリリングに、時には感傷的に楽しみ、最後はまた枠組にもどって曲を終える、という形式をとる。この形式が現在も多くの人々に支持されているのは、即興と枠組の関係が、ジャズの演奏にとって「ほどよい」ものであるからではないかと考える。

次はジャズの即興の基本といわれるブルース形式について考察する。

(表 6 の考察にあたっては、下記の表 7 の参考意見を参照した)

表 7：枠組について（参考意見）

①即興の進歩はその枠組の最小化と興奮を論理的に理由づけた逸脱の手法の開発にある。	②枠組の最小化は共演者とのコラボレーションを容易にする。	③演奏家がジャズを演奏する場合、 <b>その時代に聴衆から正当と思われる(快適と思われる)枠組を維持することを余儀なくされる。</b>	④即興演奏に必要な枠組とは「コード進行とリズム形式」である。	⑤ジャズというジャンルの中だけでもそれまでに形成された枠組をどんどん壊し、時代と共に進化していっていると思う。
--	------------------------------	---	--------------------------------	---

表 8：ブルースのアドリブとそれ以外の曲のアドリブに違いがあると思うか

①アドリブをす るという行為に <b>違いがあるとは 思えない。</b>	② <b>違いはない。</b>	③ <b>特にない。</b> ブルース・フレー ズと西洋近代音 声のぶつかり合 いはあらゆるジ ャズ曲で起こる。	④ <b>違いがある。</b> ブルースは曲が 違ってもどこか 似た曲という感 覚で他の曲は似 たコード進行で もやはり別の曲 と言う印象。アド リブもそういつ たことを反映し て変わっている と思う。	⑤ <b>区別していな い。</b>
⑥ <b>違いはない</b> 枠組のパターン の一つ。根本的に 違いはないと思 う。	⑦ <b>ブルースほど 難しいと感じる時 はある。ただ曲の 持つ意味やイメ ージにのっとな って演奏している うち、それがブル ースと融合して しまうという経 験もある。</b>	⑧ <b>枠組の内容で 当然違う。</b>	⑨質問の意味が 正確にわからな いが、 <b>違いはない と思う。</b>	⑩ <b>わからない。</b>
⑪違いはあるが、 ほかの曲同士に も違いはあり <b>ブ ルースだけ、「違 い方」が違うとい うようなことはな い</b> と思う。	⑫ <b>(違いは)ない と思う。</b>	⑬ <b>違いはあると 思うが、それはど の音楽にも言え る。</b>	⑭ <b>演奏するときの軸足はその曲の元 のメロディーのような気がするが、ブ ルースの場合はコード進行が頭の中 で鳴っている気がする。</b>	

「ブルースとはアフリカ系アメリカ人の伝統的大衆音楽の形式で、抑圧のなかで味わった個人的感情をつぶやくように吐き出す歌として発生し、20世紀初頭にほぼ一定の形式を持つようになった。即興音楽としてのジャズを生む母体になったとする学者もあり、ブルースがジャズの基盤の一つであることは間違いない」(平凡社大百科事典・要約)

ブルース形式で作曲された曲は無数にあるが、曲名ではなく、単にブルースと言う場合は、1コーラス12小節で、一定のコード進行をもった形式を意味する。これは仮説Ⅰでいう「権威と分離した枠組」そのものである。

ブルースの出発点は、個人の憂鬱 blues を個人に届けることにあり、(表3—①)、ブルーノートという多義性と不確実性に満ちた音を使うことによって、聴く人の心の内側(無意識の領域)にまで届くフレーズが次々に生み出された。ブルースの枠組は、こうした過去とつながっている。

質問は「ブルースのアドリブとその他の曲のアドリブに違いがあると思うか」であり、集計結果は「ない」あるいは「区別していない」が14件中7件、「ある」が6件、「わからない」が1件だった。「ある」のうち、ブルースが他の曲とどう違うのかについての記述があったのは3件で、⑭の「ブルースの曲を演奏するときはコード進行が頭の中で鳴っている」、④の「ブルース形式の曲は違う曲でもどこか似ていると感じ、それがアドリブにも反映される」、⑦の「演奏しているうち、それがブルースと融合してしまう」というコメントは、いずれもブルースという枠組の存在感の大きさを感じさせる。ブルース形式で作られた曲の即興においては、曲が違ってても、それがブルースであることが常に感じられている。そして即興が破綻しないという安心感のよりどころとなり、ブルースが持つ豊かな過去とのつながりも保たれる。このことから、ブルース形式は、即興が生起する枠組・構造の「守る」「まとめる」機能を備えていると考える。「葛藤を引き受ける」機能については表8のデータからは、考察材料が得られなかった。

なお Collier (1978. p. 42) は、「ブルース形式は小さいながらも見事に洗練されていて、即興が前進するごとに、感動的体験が味わえる。20世紀に創られた最も強力で最も魅力的な音楽フォームのひとつである」と述べている。

## 仮説Ⅱの考察

仮説Ⅱの考察では、Ⅱ-①「自己の体験」、「他者との境界の認識」、「コミュニケーションの体験」、Ⅱ-②「あいだの空間の認識」の順に考察を行う。

精神分析において「自己」という用語はさまざまな意味をもち厳密に定義することはできないが、Landis, B(1970)が、自我境界という場合の自我を「本人が自覚(意識化)することのできる人格の内容、つまり価値、目的、感情、気分、態度などを含んで自分自身の存在について本人が抱いている自分の全体的な認識」と定義し、それは「一般用語としての自己と同

義である」としていることから、基本的にこの定義を念頭において考察を行うこととする。

表 9：即興演奏ができるようになるまでどのような努力をしたか

<p>①別に特別なこととはなかった。</p>	<p>②楽器への習熟。 コピーによる即興演奏の方法の習得。コピー分析による音楽理論習得。</p>	<p>③他人の演奏のコピーを繰り返し演奏した。</p>	<p>④人の演奏を「聴き」「受け入れる」努力。当然のことながら理論も学ぶ。</p>	<p>⑤スケールとコードを何度も弾いたり聴いたりは当然していたが、結局は継続的にセッションに出て、身体で覚えたという感じ。</p>
<p>⑥具体的にこれといった努力はあまりしていない。即興演奏は努力してできるようになったり、できるようになったと判断するようなことではないと考えている。</p>	<p>⑦レコードを聴き頭の中にフレーズを蓄積→楽器にてそのフレーズを再現→レコードと一緒に楽器を演奏→聞き取れないフレーズは採譜して繰り返し演奏→さまざまな共演者と演奏する機会を持ち、蓄積したフレーズを繰り返しテストした。</p>	<p>⑧ジャズの即興演奏という事なら、まず、その音使い(サウンド)、クラシックと異なるリズムを身体に馴染ませます。レコードのコピー、一緒に演奏する等。</p>	<p>⑨学生時代から会社に勤めている時もいつでも頭でジャズを歌っていた。通学や通勤の時も、歩いているときはそのリズムでフレーズを口ずさんでいた。努力は特になかった。</p>	<p>⑩努力かどうかは別としてとにかくよく聞いた。それから自分が気になるフレーズなどではできるようになるまで練習することになる。</p>
<p>⑪人まねを延々と練習した。次にそうやって覚えたものを一拍とか半拍ずらしてやったらどうなるかと実験を重ねた。</p>	<p>⑫とにかく即興に馴れるようにセッションを繰り返し行い練習した。手探りと一緒に演奏している先輩のプレイを見よう見まねしていた。</p>			

表 9 は、「即興演奏のために行った努力」についてのデータである。表 2 の

データと重複する部分もあるが、即興演奏はジャズ・ミュージシャンの専門性のなかでもっとも特徴的なものであり、専門性が内在化される過程が考察できるのではないかと考え、データを作成した。

①、⑥、⑨は、特に努力はしていないという認識で、⑥には「即興演奏は努力してできるようになったり、できるようになったと判断するようなことではない」という意見がある。一方で⑨のように「習慣的にしていたことで努力と感じていない」という意見もある。

努力の内容としては、記憶、理論の習得（②、④、⑦）、聴く（④、⑤、⑩）、コピーによる演奏と練習の反復（③、⑤、⑦、⑩、⑪、⑫）、身体で覚える、身体に馴染ます（⑤、⑧）、人の演奏を受け入れる努力（④）などが挙げられており、「思考」、「知覚」、「身体運動」の領域が連動して内在化に関与していることがみてとれる。そしてこれらの努力の基には表4で考察したモチベーションがあると考えられ、そうであるならば「情感」の領域も連動していることになる。

多領域の連動によって専門性が内在化されるというのは、多くの専門分野に共通することかもしれない。しかしそれが多義的で不確実性に満ちた即興を行なうためになされる分野はそう多くはないだろう。

ジャズにおいて、そして精神分析において、なぜ、それが行なわれるのかについては、Bollas(1999, p. 57)の「(フロイトは) 精神の真実が自ずと現れるのは、あらかじめ準備をせずに話をするによってのみであるということを十分に承知していた」という言葉に回答の一端が含まれていると考える。それは、あらかじめ準備をせずに表出されたことの中に真実があったとして、それを本人もしくは聴く人が真実であると了解できるのは、専門性に裏付けられた枠組があればこそではないか、ということである。

分析家とジャズ・ミュージシャンは、「場」において準備されていないものを表出するために、またそれに応答するために、専門性の蓄積という準備をするのだと考えられる。そして即興を実践するためには、多次的認識が必要になる。⑩の「覚えたものを1拍とか半拍ずらしてやったらどうなるかと実験を重ねた」はそのための努力の一つと考えられる。なぜならば、「覚えたもの」を権威とすれば、ずらすことは権威から離れることであり、それによって多義性と不確実性に満ちた多次的空間が認識されるからだ。

この認識は、おそらく分析家とジャズ・ミュージシャンに共有するものであり、両者の専門性に裏付けられた枠組のなかでも重要なことと考える。

なお多次的空間とは、基本的に「3次元の空間に第4次元として時間



を加えた4次元の時間・空間的連続体」(時空世界—広辞苑)を想定しているが、個人によって別の次元が認識されることも考えられるので定義づけは行なわない。

表 10：一つの表現様式にとらわれず、多彩な変奏をする能力は天性の素質か、経験で得たものか

①変奏も一つの表現様式にのっとして行なわれる。様式があるから破綻せずに瞬時の演奏ができる。様式感は親しんできたことによって身につき、演奏経験によって磨かれてきた。	②多彩な演奏はできないが <b>一つの様式にとらわれている感触もない。自分と言う様式だけをその場にさらけだしているようなもの。</b>	③個人のスタイルはオリジナルなもので、 <b>多彩という言い方はよくない。</b> 変奏をスムーズに実現するには、そういう表現をしたいという意識と経験を蓄積していくしかない。	④経験の中で身についたものと思う。セッション、即興演奏の経験は勿論、それ以前からの音楽的経験も土台になっている。	⑤経験。
⑥残念ながらそのような能力は自分にはない。	⑦なにかを造ること、人となにか違ったことは、子どもの頃から好きだった。	⑧全て <b>経験</b> のなかで身についたものと思う。	⑨経験も重要だが、これこそセンスである。	⑩元々素質があったかどうかは自分ではわからない。どうやらわかるのか。
⑪経験がほとんどと感じる。	⑫ <b>経験。</b>	⑬ <b>経験</b> の中で身につけた。	⑭ <b>経験</b> の中。	

表 10 はジャズ・ミュージシャンが「自身のアドリブ能力を天性の素質と捉えているか経験で得たものと捉えているか」についてのデータである。

全体として経験で得たものが大きいという認識が多かった。①の「変奏も一つの表現様式にのっとして行なう。様式があるから破綻せずに瞬時の演奏ができる」、②の「自分と言う様式だけをその場にさらしているようなもの」、③の「変奏をスムーズに実現するには、そういう表現をしたいという意識と経験を蓄積していくしかない」、という意見からは、個人としての独自性と統一感を大切にする傾向が感じられる。

多次元的空间は、アドリブの素材が蓄積されている内的枠組と意識のあいだに疎通があることによって認識されると考えられるが、③の「意識と経験」という言葉はそうした意味合いを含んでいるように受け取れる。また質問文の「多彩な変奏」は「意外性に満ちたたくさんのアドリブ」の意味で用いたが、「オリジナリティなき多彩さ」ともとれる言葉であり、それが③の「多彩という言い方はよくない」との指摘に結びついたのでないかと考える。

表2の「即興の源」、表9の「即興のための努力」のデータにも「経験」という言葉が多くみられたが、無意識的枠組に蓄積された経験を重視するということは、自ら築いてきた枠組に信をおいてなければ出来ないことであると考える。

表 11：演奏中に「思考」「知覚」「情感」「運動」をバランスよく機能させることと、会心の演奏の間に相関関係はあると思うか

①演奏者自身が感じる会心の演奏ということなら関係があると思うが、何かのバランスを欠いていても最上、最高の演奏になることがある。	②覚醒状態、訓練された肉体、深い知性、何かを成し遂げようとする意志、感情が一致した瞬間の快感、スポーツで言えば「ボールが止まって見えた」ような冷静かつスリリングな瞬間は経験したことがある。	③冷静な精神状態が保たれて幅広い思考が可能になり、鋭敏な知覚を駆使することができ、演奏に情感を込めることができ、正常かつ奇跡的な運動能力の発揮が可能になる。	④相関関係どころか、これが演奏能力の本質と思う。場数を踏むうちに「考えて反応する」から「反射する」領域に近づく。それは「演奏をこうした」という感じから「演奏してみたらこうなった」に近づくことである。	⑤意識したことはないが、これらがバランスよく機能した時によい演奏につながると思う。逆にこれらのエレメントが欠けた時に陥りそうな演奏の状態も想像できる。
⑥あると思う。	⑦ある。	⑧あると思う。	⑨バランスよく機能されている状態の時にこそ会心の演奏が生まれる。	⑩あまり関係ないのでは。会心の演奏になるには別の要因があるような気がする。
⑪あると思う。さ	⑫いい日もあれ	⑬大いに関係あ		

まざまな要素の 調和・統合は不 可欠。	ば悪い日もある、 というだけの話。	ると思う。それら とその場の空気 や機運が一致し た時に初めて会 心の演奏が生ま れる。	
---------------------------	----------------------	---	--

表 11 は「多領域の連動と会心の演奏の相関関係」についてのデータである。

表 9 の考察で、専門性の内在化が多領域の連動によってなされると述べたが、ここでは即興演奏の際の多領域の連動と、演奏者自身に‘真実性’や‘実感’をもたらすような演奏のあいだの関係性が考察の対象である。

これについて 13 件中 11 件が「相関関係がある」という意見であった。④には「相関関係どころか、これが演奏能力の本質であり、場数を踏むうちに‘考えて反応する’から‘反射する’領域に近づく」とあるが、これは意識のコントロールを脱することを意味していると考ええる。また⑪は「まざまな要素の調和・統合は不可欠」という意見であるが、これは個人の枠組のなかで多領域が調和し、全体として統合されていることが、‘真実性’や‘実感’を体験するうえで重要ということであろう。そして⑨も多領域がバランスよく機能することを会心の演奏の条件としている。②③では会心の演奏が「覚醒状態」、「冷静な精神状態」のもとでなされると述べられているが、これは「幻想」や「万能感」に支配されてはいない状態であり、Knoblauch のいう、「万能感」と相対する状態、すなわち自己との対話ができていることを示していると考ええる。

⑬は「(多領域がバランスよく機能することに加えて) 場の空気や機運が一致したときに初めて会心の演奏が生まれる」という意見であるが、これは外的要因を含めた見解である。空気や機運は演奏者の外にあって、かつ内的状況と相互に影響しあうものであり、‘真実性’や‘実感’の体験を考察するにあたって考慮すべき要因と考える。①の「バランスを欠いていても最上、最高の演奏になることがある」と、⑩の「会心の演奏になるには別の要因があるような気がする」という意見は、⑬と同様、外的要因を示唆していると考えられる。

以上のことをまとめると、個人の枠組でみれば、多領域がバランスよく機能することは‘真実性’や‘実感’を伴う体験に深く関係すると考えられるが、他者の存在を含む「即興の場」の枠組でみる場合には、空気や機運などその他の要因に影響されるので、相関関係はいちがいに判断できな

い、ということであると考え。したがって⑫の「いい日もあれば悪い日もあるというだけの話」という意見は、一つの見識といえるだろう。

次に自由意見の中から、即興演奏の多次元性、多領域性に関する意見を抽出したデータを提示する。

表 12：多次元性、多領域性についての自由意見

<p>① 音楽的アイデアの淀みない流出は誰でも学べば可能。しかし<b>流出をセーブできるのはセンスを伴うベテラン</b>である。</p>	<p>② ハーモニーの中で<b>自分が「スウィングするフレーズ」を発する快感</b>はなにものにも代え難い。</p>	<p>③ 連動について↓「楽器」と「自分」が助け合いながら美しい音楽を作り上げる、そんな単なる道具を「使う」という次元を超えたモノとのコミュニケーションがジャズを演奏する楽しさ。</p>	<p>④ 他の音楽ジャンルにも多元性・多領域性はあると思うが、<b>ジャズでは Here and Now の影響するところがはるかに大きい。</b></p>	<p>⑤ ビル・エヴァンスの<b>修練を決して怠らないという姿勢こそ本質に対するあくなき探究心</b>と考える。ただしこれを実現するには<b>獐猛な欲求を根拠にしたずばぬけた集中力が必要。</b></p>
<p>⑥ ライヴでの演奏は、<b>その空間のなかでどれだけ自分の感覚が開けているか</b>によって左右される。</p>	<p>⑦ 自分が客席にいる意識を持ち、<b>7割は熱く3割はクール</b>に演奏したい。</p>			
<p>資料A：「ビル・エヴァンスは、自分がこれからよいものを出せるという見込みも皆目なしでバンドスタンドに向かうような、よくよくときめかない仕事の時でも、日頃の修練の賜物として、いかに自分の頭と手足を連動させるかという心得があれば、それが難なく後を引き受け、音楽的アイデアの淀みない流出を可能にする、いや引き起こすことすらあるだろうと語っている」（Martin Williams, 1985）</p>				

表 12 のデータはいずれも「個人の粹組」の中で多次元性、多領域性について述べたものである。資料 A は質問紙のなかで多領域性という言葉の説明の際に書き添えたものであるが、①⑤はこの資料に対する意見であり、①の「(音楽的アイデアの流出を)セーブできるのはセンスを伴うベテラン」というのは、即興の多次元的広がり、スリリングでありながら崩壊には

至らない、ぎりぎりのところで抑え、結果として枠組のなかにおさめるといった手腕のことを示していると考ええる。

⑤の「修練を怠らず本質を探究し続けるには、獰猛な欲求を根拠にしたずばぬけた集中力が必要」という言葉は、「何をどのようにせよ」という指標が存在しない即興という営みの困難さを表していると考ええる。これは精神分析の営みに通じるものであり、Bollas(1999, p. 57)は、精神分析を実践してゆく際の核心にあるのは、注意を集中させる一方で意図を捨て去る、という驚くような目的の対立である、と言っている。

②の「ハーモニーのなかで自分がスウィングするフレーズを発する快感」は、全体のハーモニーという多次元的世界のなかで自分が活力（スウィング）を生みだし、存在を確認できることの快感であると思われる。③は、楽器を、モノという次元をこえたコミュニケーションの相手としているが、即興演奏における個人内のコミュニケーションの回路が増えることは、即興の展開を面白くする要素といえるだろう。

⑥の「ライブでの演奏は、その空間のなかでどれだけ自分の感覚が開けているかによって左右される」は、先行研究概要（p. 18）で述べた「可能性に対して開けていること」を意味していると考ええる。ミュージシャンは即興の場において、次に出す音の選択肢を無数に持っている。主として経験によって内的枠組に蓄積されたものである。しかしあれこれ選んでいる時間はない。瞬時に何かを選び取るのは意識ではなくセンスのなせるわざである。そのために、感覚を可能性に対して広げ、研ぎ澄ませておかなければならない。⑤がいう「ずばぬけた集中力」とは、そのことを意味していると考ええる。

Charlie Parker（アルトサクソフーン奏者）は場の雰囲気や場で起きたことに「瞬時に反応する心 fast mind」を持っており、例えば美女が現れたり、観客がおかしな行動をとったりした時、それに対する自分の反応を即座にフレーズにとりいれて表現したという（Berliner, p. 469）。また Calvin Hill（ベーシスト）は「ジャズについてよく知らない頃、ミュージシャンはアドリブの時、同じ空気のなかで、どうやってあんな音を捕まえるんだらうって思っていた。まるで魔法のような気がしていた」（Berliner, 1994. p. 1）と述べている。

表9から表12では、ジャズ・ミュージシャンが自己のなかで体験していることについて考察した。考察結果から、自発的即興が生起している時の演奏者の体験を一つのモデルとして提示すると、内在化された自らの専門的枠組に信をおき、意識と無意識の疎通によって多次元性を認識し、「思考」

「知覚」「情感」「運動」がバランスよく機能することによって真実性と実感を体験しているということになる。このことは、即興の場において、ミュージシャンは自立した自己をもっているということの説明になると考える。

表 13：複数のミュージシャンがそれぞれ主体的に演奏することによって時間的なズレが生じた時、それをどのように体験しているか。

<p>①時間的なズレはある意味<b>スウィング感の源</b>。拡大して表現すればプラスのフィーリングに転化するだろう。</p>	<p>②間違っている人、もしくはレベルの初歩の人に<b>合わせる</b>。</p>	<p>③リズムと構成が明確な場合は、<b>誰かが主体的なタイムをキープしていれば修正可能</b>。但し演奏者が互いに音楽として合わせる耳と態度を持っていない。</p>	<p>④<b>当然上手い</b>っている、いくだろうと思えると<b>気持がいいが、てんばっている</b>と不安になる。フロントの立場では前者、リズム担当の時は後者になることが多い。</p>	<p>⑤質問の意図がよく理解できない。</p>
<p>⑥刺激として意識している。メンバー全員が共有しているバンド全体の時間軸と自分が今、出す時間軸の関係が刺激となり<b>創造への源</b>になっている。</p>	<p>⑦理解した上で<b>意図的な「あとノリ」と感じられるもの</b>に関しては、<b>ほど良い緊張感が生まれて気持ちいいと感じるが、各自が自分の演奏に没頭しすぎて生じたズレは前に進んでいるのに後ろに進んでいるような気持ち悪さを感じる</b>。</p>	<p>⑧<b>崖っぷちを歩いているようなスリリングな緊張感がある</b>。気持ちよいかどうかはその時による。不安でしょうがない時もある。</p>	<p>⑨<b>人間の強さ</b>みたいなものを感じる。</p>	<p>⑩<b>ずれることは発展がはじまる契機</b>で演奏の面白味のかなり大きな部分。一方で崩壊につながる契機でもある。どうなるかは共演者がどの程度のズレまでを「遊び」としてコントロールできるかをどれだけ正確に把握しているかに依存する。</p>
<p>⑪タイムがキー</p>	<p>⑫<b>時間的なズレ</b></p>	<p>⑬（ズレについて）聴く能力が重要。<b>共演者の気持に同</b></p>		

<p>プできずにリズムをはずすことがしょっちゅうでズレはほとんど嫌になる。</p>	<p>を感じないから気持ちいい。(上手い、下手が伴う)</p>	<p>化して「聴く」からさらに進んで共演者の瞬間瞬間の気持ちを「なぞる」といえるほどになれば優秀な演奏者になれるのでは。「クライアント中心療法」に似ている。</p>
---	---------------------------------	--

28 ページで述べたように自己と他者の違いはしばしば不調和や差異（ズレ）として認識され、対象との関係は、その対象の境界を知ることによって生じる。そして Ogden(1986, p. 168)は「意味は差異から生まれる。完全に均質な場においては、意味はありえない」と述べている。

それでは共演者とのあいだに時間的ズレが生じた時、ミュージシャンはそれをどのように体験しているのだろうか。ネガティブに捉える意見は1件(⑪)で、②③は「合わせる」「条件が整っていれば修正可能」とニュートラルな捉え方。④⑦⑧は「気持ちいい」と感じるズレと「気持ち悪い」「不安」と感じるズレの両方があるとの意見であり、⑩は「ずれることは発展の契機だが一方で崩壊につながる契機でもあり、どうなるかは共演者がどの程度のズレまでを‘遊び’としてコントロールできるかによる」という。そうした状況を⑧は「崖っぷちを歩いているようなスリリングな緊張感」と表現している。

発展か崩壊かの瀬戸際でズレを楽しむというのは、表5-⑧の「ジャズは枠組を離れてまた戻ってくるゲーム」の意見と同様、ジャズが持つ「遊び」の部分を表しているのではないかと考える。⑫は、ズレが生じたら「共演者の気持ちに同化して聴く。瞬間瞬間の気持ちをなぞることができたら優秀な演奏者。クライアント中心療法に似ている」との意見である。筆者は専門ではないのでわからないが、わかる人にとっては興味のある指摘だろう。

また①の「時間的なズレはスウィング感の源」、⑥の「全体の時間軸と自分が今出す時間軸の関係が刺激になる」、⑫の「時間的なズレを感じないから気持ちいい(上手い下手をとともなう)」というのは、ジャズに特徴的な時間の捉え方に関係する意見と考える。

「Thinking in Jazz」(Berliner, 1994. p. 245)には次のようなコメントがある。「どんなに複雑なリズムでも機械で測ったように正確で堅苦しかったら誰もスウィングできない」(Paul Wertico, drums)、「規則正しく正確なテンポのとり方があるが、それでは、ダンスをしたいと思わないし、身体を動かしたくならないし、演奏する気にならない」(Fred Heasch, piano)。

また Belgrad, D(1998)は「ビ・バップに固有の価値観や姿勢は、時間どおり (on time) であるよりも、時間に間に合わせる (in time) ことの方が

大切にされるアフリカの伝統的な時間の概念に関係している」と述べている。それはズレを容認し、あらかじめ決めておくにせよ、その場で目配せするにせよ、どこかで合わせればいい、という認識であろう。

表5-⑮の例のように各演奏者が枠組を逸脱していてもコーラスの頭だけはぴたりと合う、というのは⑥にあるように、自己のなかに、自分の時間軸と全体の時間軸が多重的に存在していて、一つにズレが生じて崩壊にはつながらないという認識があるからできることと考える。⑫は「ズレを感じない」と言うが、これはズレていない時間軸もあるから、という意味にも受け取れる。

表14のデータでは、体験のしかたはさまざまであるが、ほとんどのケースでズレが認識されていることがわかった。自己と他者の境界の認識についてさらに考察するため、もう一つのデータを提示する。

表14：共演者のリズムやフレージングに「つられそうになる」「ひきずられそうになる」といった経験がありますか。そんな時、どうしますか。

①素直に従い、それからまた発展させる。	②ある。それはそれでよいと思う。	③ある。場合によって「一時的に音を出すのをやめる」「相手に合わせる」「自分のタイムに合わせる」等の対応をする。	④多々ある。それが生きたものかそうでないものかによって先が違ふ。自分のレベルによっても大きく違ってくる。	⑤ある。愛をもって受け入れる。
⑥共演者の意図的でない演奏にひきずられそうになり全体の演奏の破綻が予測できた場合は矯正の努力をするか、演奏を離脱する。共演者が意図的である場	⑦自分がしっかりしていればつられる事はあまりないが、あえてつられる事によって全体のサウンドが引き締まるならそちらをとることもある。誰でも多少のフレキシ	⑧フレーズは思い切ってつられてみて掛け合いを楽しむことが多い。相手がそれに乗ってこなれば元に戻るだけ。リズムでつられたと思ったら押しには巻き、巻き	⑨「つられそうになる」「ひきずられそうになる」というと悪いことのようにだが、共演者の出した音にInspireされることはしばしばある。リズムがずれた場合は合わせ	⑩演奏は相互理解と救いあい。つられる、わからなくなる、ずれる、というような一見よくないとされる状況もうまく処理すれば面白い展開になるので、自分のコントロー



<b>合は喜んでひきずられる。</b> ジャズの演奏はいつの瞬間も後者を望んでいると思う。	ビリティをもって演奏している。	には押しで、なんとか戻そうとする。	るようにするがフレージングの場合は積極的につられることが結構ある。	ルできる範囲内であれば、安定している状況とさほど変わらない。
⑪ある。修正しようという意識が働くが修正は最小限にする。 <b>あるがままにしておくことも重要</b> と考えている。	⑫ある。 <b>自分</b> は <b>合わせるようにする</b> 。	⑬しょっちゅうある。 <b>気づけば相手に合わせる</b> 。 <b>気づかない時はたいてい自分が他人をひきずり</b> こんでいる。	⑭自己主張の強いインパクトのあるリズムやフレージングにはひきずられやすい。 <b>間や場面に即したものであればあえてつられるがズレや歪みを生じる恐れがある時は聴かないようにしたり自分の演奏に集中する</b> 。	
⑮「共演者が音を出すときの気持をなぞる」からさらに進み「 <b>共演者、聴衆が瞬間瞬間に各々の音や全体の音をどう聴いているか</b> 」までも同化して聴き取り、察する能力が高ければ優れたプレーヤーと言える。				

表 14 は、共演者とのあいだの差異の認識に葛藤的状况が加わった場合の対応についてのデータである。「つられそうになる」「ひきずられそうになる」という経験については、15 件すべてが「ある」という答だった。そして約半数（①、②、③、⑤、⑪、⑫、⑬）が「合わせる」「受け入れる」「あるがままにしておくことも重要」といった中立的対応をとるという意見だった。また⑥、⑦、⑧、⑭は、場に応じて積極的につられたり、ひきずられたりするということもあるという意見だった。表 5 では、枠組と即興の葛藤をポジティブに捉える意見が多いと述べたが、ここでも⑥の「相手が意図的な場合は喜んでひきずられる。ジャズの演奏はいつの瞬間もそれを望んでいると思う」に代表されているように、葛藤はおおむねポジティブに捉えられている。⑮は「個々の演奏者だけでなく全体に同化して聴き取り察する能力が高ければ優れたプレーヤーである」というが、全体的には、同化するよりも自分で状況を判断して、つられたり、ひきずられたりするか逆に自分の演奏に集中するかを決めるといった意見が多かった（④、⑥、⑦、⑧、⑨、⑩、⑪、⑭）。

⑦の「誰でも多少のフレキシビリティをもって演奏している」と⑩の「自分のコントロールできる範囲内」は、表 13-⑩と同様「遊び」の部分の意味していると考える。

「遊び」については、先行研究概要（p.13）で述べたように、Bader が

「真の遊び心に満ちた自発的コミュニケーションによって真実性がもたらされること」の例としてジャズの即興を挙げている。

Winnicott (1971) は、創造的営みとして「遊ぶこと playing」という概念を提示した。Winnicott は「遊ぶことは自発的でなければならないし、決して盲従的であったり、追従的であってはならない」(p.71) と述べている。そして彼は「遊ぶこと」の舞台として可能性空間 potential space という概念を提示した。精神分析事典によれば、それは「個人の内界と外界のあいだ、空想と現実のあいだに広がる潜在的であるが可能性をはらんだ仮説的な体験領域」である。即興演奏中のジャズ・ミュージシャンは、枠組と葛藤し、他者とのズレを認識し、つられそうになったり、ひきずられそうになったりしながら、どこかで遊びの部分を保ち、それらを面白い、スリリングなこととして体験しているようである。これは「可能性空間で遊ぶこと」のメタファーになり得るのではないかと考える。しかし現時点ではまだ、このことについて説得力のある論述を行なうことはできない。

表 13 と表 14 のデータからは、ジャズ・ミュージシャンが、即興の場において他者との差異を認識し、自己と対話しながらその都度自主的に対応するという姿が考察された。対応は瞬時に自発的に行なわれていると推察されることから、意識的にも無意識的にも、自己と他者の違いが区別されていると考えられる。

Landis, B(1970)は自我境界について「比喩的にいえば、自我という心的領域を取り囲む膜とか壁のようなものである」とした。54 ページで述べたようにこの場合の自我は自己と同義であるから、この定義は自己の境界を意味している。データによれば、ジャズ・ミュージシャンは他者とのズレや葛藤に対して、主体性を保ちつつも柔軟に対応していると考えられるので、あくまで比喩であるが、境界は壁というよりも膜に近いといえるのかもしれない。あるいは、上記の「可能性空間」の概念によれば、境界は区切りではなく、自己の内界と外界が重なりあう部分に、「遊ぶこと」ができ、双方の領域がそれを超えて相手側に侵入することはないという中間領域が体験されるという捉え方ができると考える。

表 14 は境界の認識と関係性についての考察であった。  
次はコミュニケーションについて考察する。

表 15：演奏の際、コミュニケーションに関して苦勞した経験は？

① 下手な人との	② 会話がなくて	③ 伝達言語に共	④ ソロをとって	⑤ 演奏相手がこ
----------	----------	----------	----------	----------

<p>間ではコミュニケーションが成立せずつらいことがあるが、それを出したらバンド全体から良い演奏をしようとする姿勢が失われるので、よくよく聴いて救おうとする。逆に上手い人とやっていて、自分がそう思われていると感じることもあるが、こちらの方がつらい。</p>	<p>も演奏上コミュニケーションがとれ、すばらしい演奏になることはよくある。閉ざされた関係は駄目。馴れ合いの仲もなかなかよい音は生まれにくい。一番大切なのは自分の精神状態。対人そして対自分。</p>	<p>通性があれば、目配せ、身振り手振り、音そのものでコミュニケーションできる。より高度なコミュニケーションとなると、演奏者のあいだに靈感に近いものが現れる。その体験とは日常人間社会では起こりえないものである。</p>	<p>いて、ある程度は熱くならないといけないが、周りの音が聴けるくらい冷静になってコミュニケーションを図ろうという苦労はいつもしていた。</p>	<p>こちらの演奏を聴いていない、もしくは聴く余裕がない時、こちらが相手の演奏を聴いていない、もしくは聴く余裕がない時。そうになってしまうとどうしようもない。</p>
<p>⑥ バンド全体で動的な構成がとれない時、創造へのパワーが出なくなり、やる気がそがれる。時間に対する感性が違うメンバーがいる時などに起こる。</p>	<p>⑦ない。ただ、よくメンバーの音を聴き、何を主張しているか、解るよう努力をしている。</p>	<p>⑧「愛」をもって受け入れる。</p>	<p>⑨本質的なリズム感が違えば演奏していてもしっくりこない。そういう場合はたいがい相手もそう思っている。</p>	<p>⑩そういう時は終わったあとの打ち上げの楽しさを考えるようにする。</p>
<p>⑪互いの演奏スタイルを探り当てていくまでにはそれなりの食い違いがある。全くスタイルが違っていると難しい。</p>	<p>⑫全くリズムが合わない人もいるがやりすぎすかない。自分の力量不足ということもある。これらは言葉ではなく音でやりとりされる</p>	<p>⑬応答や呼応を求めたり関わりを期待する場面で自分の演奏に集中しすぎたり周囲の空気を読まない奏者とのセッションでは、</p>	<p>⑭自分だけが正しいと音楽で主張して誇示するのは大人気ないと思う。会話と同じ。</p>	<p>⑮絶対に人に合わせそうにないメンバーの場合はその人に合わせる。人格円満なので。リズムがズレた時、相手が格上だったら多分</p>

	てほぼ一瞬でわかる。	音楽の広がり の限界を感じる。		こっちが間違え たんだらうと納 得する。
--	------------	--------------------	--	----------------------------

精神分析的心理療法とモダンジャズの「自発的即興が生起する場」において特徴的なコミュニケーションのありかたは、意識と無意識の疎通によって自己との対話がなされ、同時に他者との即時的応答が行なわれることである。これは一般的なコミュニケーションのありかたからみると特異であるといえよう。

Belgrad, D(1998)はビ・バップの文化的スタンスについて書かれた文のなかで「ビ・バップにおけるコミュニケーション能力と間主観性の復権は、主流の文化における客観的、合理的視点とは相対するものであった」と述べている。

28 ページで記述したように、「即興の場」には、他にもさまざまなコミュニケーションが存在する。無意識への回路が開かれていることで、時間や空間の感じ方も多次元的になる。

そのような「場」において、ミュージシャンはコミュニケーションをどう体験しているのか。質問紙調査では、「苦勞した経験」をたずねた。

データを見ると、コミュニケーションに障害をもたらす要因として「リズムが合わない」(⑨、⑫、⑮)、「演奏者としての技量の違い(自分が上の場合も下の場合も)」(①、⑫、⑮)、「スタイルの違い」(⑪)、「演奏を聴いていないもしくは聴く余裕がない演奏相手」(⑤)、「時間に対する完成が違うメンバー」(⑥)、「空気を読まない奏者」(⑬)、「自分だけが正しいと音楽で主張する奏者」(⑭)、「絶対に人に合わせそうにないメンバー」(⑯)が挙げられた。そのことによって何が困るかについては「音楽の広がり  
の限界を感じる」(⑬)、「動的な構成がとれない」(⑥)、「バンド全体から良い演奏をしようとする姿勢が失われる」(①)などが挙げられ、可能性に対して開かれた状態が阻害されることが問題と考えられる。

一方で「閉ざされた関係が駄目」とする②は「馴れ合いの仲もなかなかよい音は生まれない。一番大切なのは自分の精神状態、対人そして対自分」ともいう。基本にはやはり「自己との対話」がある。

ここで語られているのは無意識との回路が通じている状態で、非言語的コミュニケーションがなされる時、何を障害と感じるかということであり、**日常のコミュニケーションの問題**とは様相が異なる。その意味で貴重なデータといえるだろう。

Knoblauch (2000) は、非言語的コミュニケーションは双方向的と述べているが、①の「自分がそう思われていると感じることもある」、⑨の「たいがい相手もそう思っている」、⑮の「相手が格上だったら多分こっちがまちがえたんだろうと納得する」、そして前述の②の「対自分」といった意見からは、相手に何かを感じたら、それに照らし合わせて自らの内省もおこなう、という双方向性がうかがえる。

③には「伝達言語に共通性があれば目配せ、身振り手振り、音そのものでコミュニケーションできる」、⑫には「これらは言葉ではなく、音でやりとりされてほぼ一瞬でわかる」とあり、ミュージシャンが多様なコミュニケーション・チャンネルを使って対話をしていることが推察できる。

コミュニケーションの回路が多次的に存在し、双方向的やりとりが行われていることから、「即興が生起する場」は、開かれたコミュニケーション・スタイルによって特徴づけられていると考えられる。

表 16：演奏が佳境に入った時、ミュージシャンとミュージシャンのあいだに別の何かが現れたように感じる、といった経験をされたことがありますか？

① 同じ方向へ進もうとしていることを感じる。自然に。佳境はエゴかもしれない。	② ピアノ奏者がこちらの出した単音に何倍もの音を共鳴させて美しさを増してくれる。リズム、スウィング感においてはベースの役割が大きい。	③ 自分達はこんなに息の合う演奏ができたんだ、と思うことがたまにあるが、別の何かが現れたのかどうかはわからない。	④ ない。	⑤ まったく打ち合わせなしに、あるイメージを創るために同じ目的に向かって集中している状態は経験する。決して同じ考え方でいるわけではないが。
⑥ 演奏の始めと比べてメンバー全員の一体感を覚えるように感じる。若干ではあるがお互いの反応のパターンが	⑦ 演奏が佳境に入ってくると緊張感、集中、エネルギーがほとぼり出るような感じがあるが、これは曲の頭から	⑧ 好きな人が歌っている時に間奏で目があった。時間が止まったように感じた。	⑨ 「救いあい」が失敗に近づく状態から引き戻すというレベルではなく、共演者が出している音をよりよく聴こえ	⑩ 一流のミュージシャンの演奏を聴いている時、目の前に建築物が立ち上がるような感覚におそわれたことがあ

ある程度予測でき、アクションや仕掛けの割合が増えるように思う。	続いている脈絡の中でそれが膨らんでくるようなイメージで「別の何か」ではない。		るようにする「高めあい」になっている時、その場の空間を支配している気分になる。	る。素晴らしい演奏は「見える」ものだと思う。
⑩「おどろき」や「ぐうぜん」。ハプニング。				

表 16 は「即興が生起する場におけるあいだの空間の体験」の考察である。複数の演奏者が主体的に演奏し、意識・無意識の両レベルで多次元的コミュニケーションを行なっている時、そのあいだの空間には、何があるのだろうか。コミュニケーションの見えない線が錯綜しているだけなのか、それとも何かが存在するのか。これは現代の精神分析において重要なテーマである間主観（体）性に関連する質問である。

66 ページの表 15-③に該当すると考えられる以下の記述がある。「より高度なコミュニケーションとなると演奏者のあいだに靈感に近いものが現れる。その体験とは日常人間社会では起こりえない、(おそらく時間芸術と宗教と性行為の中だけにしか起こりえないものである)」（括弧内は表 15 では省略）

表 16 のデータでは、11 件のうち 9 件で「何かが現れたように感じる」体験をしており、⑩には「目の前に建築物が立ち上がるような感覚におそわれたことがある。素晴らしい演奏は‘見える’ものだと思う」とある。

①、②、③、⑤、⑥、⑦、⑨では演奏が佳境にはいった（と感じられる）時、「メンバーとの一体感を覚える」「同じ方向に進んでいる感じ」など、メンバーと何かを共有している感覚がポジティブな体験として語られている。個への没入が進んでいる時に、他者と何かを共有している感覚が同時進行的に起こるということは、無意識のレベルが関わった多次元的体験と考えられる。⑤に「決して同じ考えでいるわけではない」とあるが、これは意識レベルにおける意図は同じではないが、無意識のレベルでつながっているという意味と考える。30 ページで述べたようにあいだの空間がからっぽであったり、拒絶的であったりせず、そこに無意識的受容性があるために、個としての即興が孤立せず、何かを共有しているという体験が生まれると考える。

精神分析においても、分析の過程で分析家と被分析者のあいだに別の何

かが現れ体験されるという概念がある。それは Ogden (1992, 1994) によって提示された「分析的第三者 analytic third」であり「分析家と被分析者が参与し、共同的ではあるが非対称的に構築され体験される、一連の意識的および無意識的な間主体的体験」(1997. p. 71) を意味する。

あいだの空間に分析的第三者が構築されるには、分析家と被分析者がプライバシーを保持し、もの想いの状態にあることが条件であるという。分析的ペアはそれぞれが、分析的第三者と弁証法的緊張状態にあり、分析家はそれへの参与を通して、被分析者の無意識的生活を探索する。そして被分析者の無意識の「漂い」を感受するために分析家は自らの無意識を役立てる訓練と体験を使う (Ogden, 1997. p. 70, p. 98)。

この分析的第三者の概念と、上記データにあるジャズの即興演奏の場で演奏者のあいだに何かが現れるという体験のあいだに、類推を可能にするような類似性はあるだろうか。そのことを考察する。

即興が佳境に入った時のミュージシャンは、没我に近い境地で自己と対話をしているのであるから、プライバシーは保持され、もの想いの状態が現出していると考えられる。同時に共演者と共同的に創造を行なっている。弁証法的緊張関係については、データから検証するのは困難だが、芸術的創造が行なわれ、ポジティブな体験として記憶されているのであるから、力動的緊張はあったと考えられる。表 15-③のように「靈感に近いものが現れる」体験においては、その対象とのあいだに創造と保存と否定の弁証法的関係がおそらくあったのだろうと推察される。分析者と被分析者の関係の非対称性については、ソロ奏者と伴奏者の関係にそのまま置き換えることはできないが、応答する伴奏者は、(演奏の枠組の範囲内で)、ソロ奏者の無意識的イメージを探索しているものと考えられる。少なくとも互いに無意識を通じて感応し、応答しあっているということは言えると考えられる。

以上の考察から、類似性は認められると考える。しかしこれを精神分析とジャズの類似性を説明するメタファーとして用いようとするならば、さらにデータを収集して検討を加え論旨を精緻化しなければならないと考える。

また、ジャズの即興演奏の場においては、共演者のあいだに仮説 I で考察した「共有の枠組」が存在する。これと演奏が佳境に入ったときに現れる「何か」は、別のものではなく、即興が展開することによって個々の演奏者と枠組のあいだの力動的緊張が強まり、枠組がにわかには存在感を増して、新たに出現したように体験される、という捉え方もできると考える。しかし、このことについては、データからは検討できない。

表 17：ジャズにおける「あいだの空間」とはどのようなものか

<p>①音を切る、音をのばす、音の連鎖をつくるのは、全ての音楽家が実践している。すべていかにすれば音と音の間の空間のこと。</p>	<p>②ジャズの基本的な奏法を理解したあいだで、考へてゐることは違つてもある音の空間を作るために、瞬間的に目的に向かつてお互い集中できること。</p>	<p>③演奏者の特性、性質は、バックボーン、能力、世界観によつて共振度合が異なる。その「あいだ」が数少ない共通項を探りあい、演奏を成立させる程度の空間の時もあれば、神がかった共振を呼び、奇跡的な演奏を誘発することもある。</p>	<p>④空間のない音楽などあり得ない。空間が自分の発する音の存在を意味づけする。空間の演出は修練の上の最後の課題。しかし、これはあまりに微妙で説明できない。</p>	<p>⑤ソロ奏者に共演者が合いの手をいれる時、ぴつたりと感じたり、若干のズレが心地よかつたりするのは相手と適度な空間があるからだろう。奏者や聴衆によつて受け取る印象が違ふのも「あいだの空間」効果か。</p>
<p>⑥「あいだの空間」はすべての本質であると考えられる。(ジャズ、もしくは音楽という範囲のことではなく)</p>	<p>⑦音楽は音と音とのあいだの空間であるというのはゆるぎない事実。自分の出している音に意識がいき、本質である空間への意識が乏しくなつてしまうことがあるが、本質を見据えている表現者の表現行為は素晴らしいと思う。</p>	<p>⑧一般的にはスムーズに事が運ぶさまを「テンポ」と言うが、音楽においてはあくまでも曲の速さ。その速さにより「あいだの空間」も生じる。</p>	<p>⑨最初に思いつくのは音と音のあいだ、つまり無音のところ。楽器演奏ではなく歌うときはお客様との「あいだ」を強く意識する。</p>	<p>⑩音が生じていないだけで演奏・音楽の延長と同じ。しかし音がない分、緊張感や意識は高い密度で凝縮された空間。音がないという関わり。</p>
<p>⑪音の無い時間、聴こえない時間</p>	<p>⑫音楽は音と音との空間であるので、決められた音を弾くスタイルのジャンルか、アドリブのように決められていない音を弾くスタイルのジャンルかを</p>			



が音楽だと思う。	意識することには意味を感じない。どちらにしろ <b>本質は、演奏者によって弾かれた音そのものではなく、その間の空間なのだから。</b>
----------	---

表 17 は「音楽におけるあいだの空間」についての自由意見のデータである。12 件中 7 件 (①、⑦、⑧、⑨、⑩、⑪、⑫) が「音と音のあいだの空間」すなわち時間的空間についての意見であり、④、⑤、⑨が場における空間、②、③は心理的空間についての意見だった。

音と音のあいだの空間については、⑥は「あいだの空間は、音楽に限らずすべての本質」といい、⑫は「音楽のジャンルに関係なく本質は演奏者によって弾かれた音そのものではなく、その間の空間なのだから」、⑦は「音楽は音と音のあいだの空間というのはゆるぎない事実」①は「すべての音楽家が実践している音を切る、のぼす、音の連鎖をつくる、はすべて音と音のあいだの空間のこと」、⑭は「音の無い時間、聴こえない時間が音楽だと思う」、⑩は「音がない分、緊張感や意識は高い密度で凝縮された空間」と、音そのものよりもあいだの空間を重要視する意見が並んでいる。

この「あいだの空間」については、木村 (1988) によるすぐれた記述がある。

「……音と音のあいだの音のない空白、これを普通は‘間’と呼ぶのだが、生きた音楽においては、これは決して単なる沈黙ではない。‘間’のすぐ次にくる音が生きた音になるのも死んだ音になるのも、演奏者が‘間’それ自身の演奏者に伝える指示を的確にキャッチしてこれを実現するかしないかにかかっている…中略…生きた音はそれ自身の内部から豊かな沈黙を分泌して、それを自らの周囲ににじませる。‘裂帛の気合’とはそういうものである」(p. 57, 58, 59)

木村はまた「合奏が成立するということは、音が合うということより以前に、まず‘間’が合うということなのである」(p. 38) という。

木村の記述はクラシック音楽に関するものであるが、「次にくる音」の予測可能性がクラシックよりはるかに低く、合奏を成立させるもとになる共有される楽譜もなく行なわれるジャズの即興演奏においては、生きた音楽をつくるための「間」の重要性は、より切実に感じられるのではないかと考える。④の「空間が自分の発する音の存在を意味づけする」は、時間的なあいだ、と空間的なあいだの両方を意味していると考えられるが、④は続けて「空間の演出は練習の上の最後の課題。しかしこれはあまりに微妙で説明できない」と述べている。

音と音のあいだの空間については、30 ページで引用したように Ogden が音楽と精神分析の「場」において類似した意味を持つと述べているが、「音の存在を意味づけする」ということは、からっぽな空間に孤立して存在する音ではなく、前後の音、そして周囲の空間とつながりがついて、意味をなす、ということであると考えられる。そして、そのためには、やはりあいだの空間の「無意識的受容性」が必要であろう。それは意識的な賞賛や反応ではなく、こころのより深いところで受け入れられるということと考える。

「あいだの空間」の意味とは、多次元的なつながり、すなわち奥行きのあるつながりをもたらし、連続性が体験されることにあるのではないかと考える。

## 第6章 総合的考察

本章では、仮説を総合的に検討したうえで、まとめの考察を行う。前章の考察においては、各表について意見を傾向別に分類することと、一部の意見を掘り下げることを行なった。データは、一つ一つと対話し、考え、参考文献を参照しながら解釈を試みた。データは専門家としての意見であり、単独の意見であっても説得力を持つと考える。

### 仮説 I の検討

**【仮説 I】精神分析的心理療法とモダンジャズの演奏の場において、自発的即興が生起し、展開し、収束する時、枠組・構造は以下の機能を果たしている。**

- ③ 守る：(枠組・構造には、権威とは分離したところで秩序とルールを提供する機能を持つ。すなわち即興によって権威とされるものが分解し、断片化しても枠組は崩壊しない、という安心感のよりどころになる)
- ④ 葛藤を引き受ける：(即興のダイナミズムは権威との葛藤を回避して枠組・構造に向けられる場合もあれば、権威の束縛を脱してのちに枠組・構造に向けられることもある)
- ⑤ まとめる：(枠組・構造は権威と分離しているので、権威が支配力を失っても枠組・構造は保持され、分解、断片化されたものを統合する。時間的つながりも保たれる)

データによれば、即興演奏において枠組を認識しているケースが多かつ

た。そして即興の枠組は、「場」において多重的に存在していることが推察された。演奏する曲や形式の枠組は、共有される枠組であり、この枠組は「ルール」、「拠り所」、「それがないとまとめきれない」といった意見があり、「守る」「まとめる」機能が認識されていることが考察された（表1）。

仮説の前提である、枠組・構造、権威、無意識の領域にある即興の源の三者関係については、ジャズ・ミュージシャンには、枠組と権威は一体ではないという共通の認識があることが考察された（表3）。即興の源については、専門性に裏付けられた内的枠組という意見が多かったが（表2）、ジャズを演奏したいというモチベーションについては、すべてのデータにおいて「快」をとともなう刺激、身体感覚、感情が示されており（表3）、それが潜在的動因であることが推察された。

枠組と即興のダイナミズムとの葛藤は（表5）で考察され、それが多くの場合、ポジティブに捉えられていることがわかった。

共有する枠組をもたないフリージャズにおいては、演奏者どうし、あるいは演奏者と聴衆のつながりが保たれにくく、伝えることのために多大なエネルギーを要するという意見があり、伝統的モダンジャズにおける共有の枠組がジャズの演奏にとって「ほどよい」枠組であることが考察された（表6）。また権威と分離した枠組であるブルースには、「守る」機能と、過去とのつながりも含めた「まとめる」機能があり、ミュージシャンにとってしばしば権威よりも枠組の方が存在感が大きく感じられるということが考察された（表8）。

以上のことから、仮説Ⅰで提示した即興の枠組の①「守る」、②「葛藤を引き受ける」、③「まとめる」の機能が、いずれもジャズ・ミュージシャンに認識されていることがわかった。また権威と枠組が一体化していないという認識も認められた。②の括弧内の説明にある、「即興のダイナミズムは権威との葛藤を回避して枠組・構造にむけられる」という点については、データによる裏付けは得られなかった。ブルース形式の曲の即興が、その曲に対する即興ではなく、ブルースの即興になるという例が、これに該当するのではないかと推察する。

## 仮説Ⅱの検討

**【仮説Ⅱ】精神分析的な心理療法とモダンジャズの演奏の場において自発的即興が生起し、即時的かつ的確な言語的・非言語的応答がなされている時、以下のことが体験される。**

③ 自己と他者との境界を保ちつつ、多様なコミュニケーション・スタイルを体験する。

④ あいだの空間が意味を持ち、そのことによって連続性が体験される。

①については、「自己の体験」、「他者との境界の認識」、「コミュニケーションの体験」の三段階に分けて考察した。

自己の体験については、専門性の内在化が「思考」「知覚」「情感」「身体運動」の多領域を通じてなされること、そしてその内的枠組には、多次元性の認識が含まれていることが考察され(表9)、即興演奏は自らが築いてきた意識・無意識の疎通がある内的枠組と、そこに蓄積された経験に信をおいてなされることが推察された(表10)。また「思考」「知覚」「情感」「運動」がバランスよく機能することと会心の演奏との間には相関関係があるという意見も多く、そのことは意識のコントロールを弱め、冷静な精神状態を保ち、真実性や実感を体験することと関係しているのではないかと考えられた(表11)。このほかにも複数の意見の考察から即興演奏において、内的枠組に蓄積されたものの中から、場に合わせて瞬時に何かを選び取るには、感覚を可能性に対して研ぎ澄ませておく必要があり、そのためには多大な集中力を要するという知見が得られた(表12)。

表9～表12の考察により、即興をする者は自立した自己を有していると考えられる。

他者との境界の認識については、即興演奏中、共演者との間に時間的ズレを感じたときの体験をたずねたところ、状況によって気持ちよいと感じる時と気持ち悪いと感じる時がある、という意見が複数あり、「スリリング」「発展の契機」などポジティブな捉え方をするケースも多かった。ズレを楽しむことができるのは、演奏者の中に時間軸が多重的に存在していることが推察された(表13)。一方で、即興演奏中に共演者につられそうになったり、ひきずられそうになったりした場合は、その都度自主的な対応をするが、「面白い」と感じることが多いことがわかった。この場合、対応は瞬時に行なわれていると推察されることから、意識的にも無意識的にも、自己と他者の違いが区別されていると考えられる(表14)。

コミュニケーションの体験については、音を通じて、あるいは空気を読むなど、言語を用いないさまざまな回路で双方向的やりとりがなされていることが考察された。自発的即興をする者は、自己の無意識との回路が開かれているので、意識・無意識の二次元をつかってコミュニケーションができると考えられる。(表15)。

Ⅱ-②のあいだの空間については、即興演奏中、共演者とのあいだに何か  
が現れるという体験の有無をたずねたところ、「ある」という意見が多かっ  
た。このことは自己への集中と、無意識のレベルでの他者とのつながりが  
同時に進行することによって体験されるのではないかと考えられる（表  
16）。「ジャズにおけるあいだの空間とは」の問いには、音と音のあいだの  
空間についての回答が多く、ほとんどが「それがすべての本質である」な  
ど「あいだの空間」を非常に重要視する意見であった。「音と音のあいだの  
空間」の意味とは、多次元的なつながり、すなわち奥行きのあるつながり  
をもたらし、連続性が体験されることにあるのではないかと考えられる。  
（表 17）。

以上のことから、仮説Ⅱの①と②で提示されている内容と同一もしくは  
類似した体験が、ジャズ・ミュージシャンによって実際に体験もしくは認  
識されていることがわかった。

### まとめの考察

**【問題と目的の考察】** 本研究を行う直接的な目的は、ジャズ体験（演  
奏、鑑賞）にこれまでとは異なる視点を加えること、そして精神分析を理  
解し、説明するための一助としてジャズを通じての類推というアプローチ  
を提示することにあつた。そして課題は、精神分析とジャズの実践の「場」  
で起きていることが、そこから類推が生まれ、相互利用へとつながる可能  
性をもつものであるということをも明らかにすることにあつた。課題と目的  
は達成されたであろうか。

相互利用については未知であるが、類推を可能にするような類似性は見  
出せたのではないかと考える。筆者は臨床家ではなく学生なので、以下の  
論述は文献と調査データをもとにした考察となる。

その類似性とは、自由連想と即興演奏の類似性である。調査データによ  
れば、ジャズ・ミュージシャンは例外なく演奏を自己に快感をもたらすも  
のと捉えている。このことから精神分析的心理療法における自由連想も、  
それ自体が快をもたらすものと類推できる。小此木（1990, p. 3）は「自由  
連想法が可能になるにつれて、連想、空想、回想の一人だけの世界に入り、  
精神内界にゆっくり遊ぶことができる」と述べ、他にも多くの分析家が、  
自由連想が快をもたらす体験であることを語っているが、一方で、4 ペー  
ジで述べたように「多くの分析家は自由連想法を、精神分析的患者理解を  
つくり出すための‘材料’収集源のひとつとしか見ていない」（Kris）とい  
う見解もあり、実際に体験していない人には、自由連想が快をもたらすと

いうことは理解されにくいのではないかと考える。しかしジャズの即興演奏を通じての類推ということであれば、よりわかりやすい。

「思考」「知覚」「情感」「身体運動」の多領域がバランスよく機能することが会心の演奏、すなわち真実性や実感の体験につながるということも、自由連想における体験を類推する手がかりになるのではないかと考える。

自由連想と即興演奏において、もう一つ重要と考えられる共通点は間主観（体）的体験である。間主観（体）性は『精神分析事典』によれば、「主観（体）とは単独に構築され機能するものではなく、たがいの交錯のうちに共同的に構築、機能されるものであり、このような主観（体）性の相互共同性が対象の側に投影された時に客観的世界という表象が生まれる」という哲学の概念が基にあり、フロイトの時代から精神分析の概念に潜在していたが、用語として文献に登場し始めたのは1980年代以降だという。

69 ページで述べた Ogden (1997) の分析的第三者の概念は、間主観（体）性に基づくものである。この時の分析家の体験は、プライバシーを保持し、それによって無意識的受容性が醸成され、間主観（体）的交流をしながら、自らの無意識を役立てて被分析者の無意識を探索するということであると考えられる。そして、この体験は、即興演奏において、ソロ奏者のアドリブを無意識的に感受し、即時的に応答する伴奏者の体験に共通するものがあり、ここからも類推が生まれる可能性があると考ええる。

次に間主観（体）的交流と関連することであるが、コミュニケーション・スタイルにおける類似性も非常に重要である。Lichtenstein, Bader, Knoblauch は、いずれも先行研究の中で、精神分析とジャズの実践の場においては開かれたコミュニケーション・スタイルをとることが重要であるとの考えを示した。このことは不協和やズレへの対応に関係する。

Knoblauch は不協和は調和と連続したコミュニケーションのプロセスであり、分析の場ではネガティブに捉えられることが多いが、ジャズにおいては不協和は、破壊力があるとともに創造力ももつものとみなされており、分析の場においても好奇心をもってそれを楽しむべきであると述べた（本論文 p. 17）。

ミュージシャンの調査データにおいても不協和をポジティブに捉える意見が多かったが、共演者との間にリズム感や時間の感覚、演奏感覚の違い、技量の差がある場合には、ポジティブに捉えることができにくい、との意見も示された。即興の場においては共演するミュージシャンは上記のような差異があるにせよ、互いに専門性の枠組が内在化された者同士ということで、修正もしやすいだろうが、分析の場では、分析家のみ専門性

が内在化されているという非対称的關係がある。

このことにより、分析の場においては、ジャズの即興演奏の場よりも、差異が存在する場合のコミュニケーションが困難になるのではないかと、ということが類推される。しかし被分析者が、分析家の専門性に支えられて、分析家とのあいだに時間や空間への感覚、多次元的コミュニケーションについて共有の枠組を創ることができるなら、分析の場における不協和やズレの捉えられ方は変化するのではないかと推察される。

精神分析とジャズのあいだには、このほかにも、類推を可能にするような類似性が数多く存在すると思われるが、本研究において考察できたのは以上である。

**【即興によってもたらされるもの】**残された課題が一つある。精神分析とジャズにおいてそれぞれの目標とされる自発的即興がなされた時、何がもたらされるのか、ということである。治療や芸術的創造に際して大きな力を発揮するということは23ページで述べた。本研究の枠組の中で考察するならば、多次元性の体験と、多義性、不確実性とつきあう能力の醸成の二つを、答に加えることができるのではないかと考える。

人は日常生活のなかで、常に心の中に無意識の領域の広がりを感じているわけではなく、自らが、戻すことも止めることもできない時間の進行の中で生きているということを知っているわけでもない。また多義性や不確実性に対しては、不安を感じたり、否認したりすることが多いのではないかと。しかし本研究で論述してきたように、「即興が生起する場」においては、多義性、不確実性が即興を生起させる契機になり、それによって空間の広がりが体験され、時間の再構成がなされるのである。

Meltzer, D. (1975p. 223-227)は、「心的機能のパラメータとしての次元性」という理論を提示した。Bion (1967)の思索に重点をおいた心の発達理論に対して、知覚、経験における情緒性が主として扱われている。この理論のなかで、Meltzerは知覚・体験が線的な一次元的経験様式と面的な二次元的経験様式は、心や意味をもたない次元であり、この2つの次元と、対象と自己の表面に開口部を認め、その内部に可能性空間を有する自己としての認識をもつ三次元的経験様式と、時間が元に戻せないことを理解する一方で希望という概念を知る四次元的経験様式のあいだには大きな違いがあると主張している。

Meltzerは自閉性障害の子どもたちの臨床事例を共同研究者と共にまとめた本のなかで、この理論を発表しており、自閉性障害に固有なありかたとし

て、経験を一次元の世界に還元するということを示唆しているが、病理から離れた、心のモデルとして捉えても、示唆に富む理論と考える。

Meltzer は平面的な心の表面に開口部を認め、そのなかに内的空間があることを知るのには、心の機能にとって大きな飛躍であるという。そしてそれは、自由連想のなかで、被分析者の無意識が意識と疎通し、自発的即興が表出することと、ジャズの即興演奏が生起することに類似していると考ええる。

「心の多次元的功能の働きを実感できること」、それが「即興によってもたらされるものは何か」という問いへのもう一つの答になるのではないかと考える。

## 第7章 今後の課題

本研究においては、先行研究の知見とジャズ・ミュージシャンへの質問紙調査の回答が、多様性に富み、かつ説得力を有するすぐれた素材であったことが最大の収穫といえるだろう。この素材を、研究としてまとめられたことは意義のあることと考える。

しかし研究の内容をふりかえれば、残された課題が数多くある。精神分析とジャズは、どちらも奥深い領域であり、本研究で取り上げることができたのは、ほんの一部分にすぎないからである。

仮説のテーマである「即興を生起させる形式」「自他の境界と開かれたコミュニケーション・スタイル」「あいだの空間」については、いずれも精神分析の領域で多くの研究がなされている。今後の課題として第一に挙げられることは、こうした研究、とくに Bion の「思索についての理論」「コンテニング」、Winnicott の「第三の領域」「ホールディング」、Kohut の「自己心理学」、小此木の「治療構造論」、Meltzer の「心的機能の多次元性」、Ogden の「間主体性」の概念について理解を深め、仮説のテーマに関する論旨を精緻化させていくことではないかと考える。

精神分析とジャズの両者に特徴的な類似性として、本論文では「即興」を取り上げたが、ジャズの特徴としては、他にも「スウィング」や「ブルーノート」が挙げられる (Lichtenstein, p. 233)。前者はリズムの多重性や不調和、後者は多義性や不確実性と関連づけることができるが、いずれも精神分析の領域と関係が深いテーマであり、適切なアプローチ法を見出すことができれば、研究課題として取り組むことが可能と考える。

他にも課題として、本研究の知見を臨床心理学の領域でどのように生か



してゆくかを考えることも重要である。現時点では、臨床に適用するための具体的な方法を提示することはできないが、すでにジャズの要素を取り入れた臨床を実践している Knoblauch (2000) の文献をさらに考察し、あらたな情報を集め、精神分析とジャズを結びつけることによって何ができるかを、考えてゆきたい。

## 終章 終わりに

この論文では、病理や症状に触れることなく精神分析について論述し、音楽を使わず言語だけでジャズについて考察した。研究の過程で、これでは、肝心な部分が抜け落ちているのではないか、と考えたこともあった。しかし、即興という一点においてすら、一つの論文ではどうも書き尽くせないほど豊富な素材があることを知り、精神分析とジャズという領域の奥行きの深さに気づかされた。

「神なきユダヤ人」(Gay, P. 1993, p. 109)の中に次のような一節がある。「人類が発見すべきものは‘幻想の慰めなしに生きるすべ’である。むろんこの熱望はまさにフロイトが、精神分析による人間の啓蒙プログラムの中心に据えたものだ」

そして「Thinking in Jazz」(Berliner. 1994, p. 485)において Red Rodney(トランペット奏者)はこう語っている。

「ジャズは週1, 2回夜9時から1時まで演奏すれば事足りるという仕事じゃない。ジャズは生き方そのものだ。それは演奏を続け、努力を重ね、聴くことと学ぶことをずっと続けて円熟してゆくということだ。20代で円熟の域に達する者もいれば30代で到達する者もいる。私が‘ここぞ’という時に安心感と喜びをもって演奏できるようになったのは50代になってからだ。その時には、もうこれでいいとは思わなかったが、ずっとそうありたいと思っていた方向に、ようやく足を踏み入れることができたという満足感があった」

精神分析は幻想の慰めなしに生きるすべであり、ジャズは生き方そのものである、と言えるのは、即興と自発的対話を、自己の探究の方法として修得した人に限られるであろう。それは誰にでもできることではない。

しかし、上記の言葉を読むと、精神分析とジャズという営みが、「即興が生起する場」の限られた時間の範囲ではなく、人生と同じ時間の流れの中で語られる意味を持っていることがわかる。このことは、記憶されてよいのではないかと考える。

<了>

#### 引用・参考文献：

- 馬場禮子：精神分析的な心理療法の実践。 岩崎学術出版社、1999
- Bader, M. J. : Authenticity And The Psychology Of Choice In The Analyst. Psychoanalytic Quarterly., 64:282-305, 1995
- Belgrad, D. : The Culture of Spontaneity : Improvisation and the Art in Post War America. The University of Chicago Press, 1988
- Berliner, P. F. : Thinking in Jazz—The Infinite Art of Improvisation. The University of Chicago Press, 1994
- Bettelheim, B. : (森泉弘次訳. フロイトのウィーン. みすず書房, 1992)
- Bion, W. R. : A Theory of Thinking, 1961. (in 『Second Thoughts—Selected Papers on Psychoanalysis』. Basic Books New York, 1968.)  
(松木邦裕監訳: 思索についての理論. 『メラニー・クライン・トゥデイ ②』に収録. 岩崎学術出版社, 1993)
- Bion, W. R. : Learning from Experience. New York: Basic Books, 1962
- Bion, W. R. : Making the Best of a Bad Job. 1979 (祖父江典人訳: 思わしくない仕事に最善を尽くすこと. 『ビオンとの対話』に収録. 金剛出版, 1998)
- Bloom, A. : 菅野盾樹訳: アメリカン・マインドの終焉. みすず書房, 1988
- Bollas, C. : The Mystery of Things. 1999  
(館直彦訳: 精神分析という経験—事物のミステリー. 岩崎学術出版社, 2004)
- Buirski, P. and Hagland, H. : (丸田俊彦、貞安元訳: 問主観的アプローチ臨床入門一意  
味了解の共同作業. 岩崎学術出版, 2004)
- Collier, J. L. : The Making of Jazz—A Comprehensive History. Houghton

- Mifflin Company, 1978
- Deutsch, H. : Some Form of Emotional Disturbances and Their Relation to Schizophrenia. *psychoanal. Q.*, 11:301-321, 1942 (狩野力八郎訳：情緒障害のいくつかの形態およびそれらの分裂病との関係その1. 思春期青年期精神医学, 3(1):103-110, 1993, 同上その2. 思春期青年期精神医学, 3(2):241-249, 1993)
- Duxler, M. : Personal Communication, 1993
- Ekstein, R. : Structural Aspects of Psychotherapy, *Psychoanal. Rev.*, 1952  
(古沢平作訳. 精神療法の構造的側面. 精神分析研究会会報二巻一号、1953)
- Freud, A. : The Writings of Anna Freud. Vol. 2. International Universities Press, New York, 1966 (牧田清志、黒丸正四郎監修：自我と防衛機制. アンナ・フロイト著作集 2. 岩崎学術出版社, 1982)
- Freud, S. (1931), Letter 258, February 7, 1931, to Stefan Zweig. In: *Letters of Sigmund Freud*, ed. F. L. Freud. New York: Basic Books, 1960 pp. 402-403
- Kaufmann, P. : (佐々木考次監訳：フロイト&ラカン事典. 弘文堂, 1997)
- Fromm, E. : *Beyond the Chains of Illusion*. 1962 (阪本健二、志貴晴彦訳：疑惑と行動—マルクスとフロイトとわたくし. 東京創元社、1965)
- Gay, P. : (入江良訳：神なきユダヤ人—フロイト、無神論、精神分析の誕生. みすず書房, 1993)
- Hughes, L. : *The First Book of Jazz*, 1955. 他 (木島始訳：ジャズの本. 晶文社 1968)
- 岩崎徹也 (編集委員長) : 治療構造論. 岩崎学術出版社, 1990
- Jay, M. : (永井務訳：アメリカ批判理論の現在—ベンヤミン、アドルノ、フロムを超えて. こうち書房, 2000)
- 狩野力八郎 : 心的表象論. 現代のエスプリ別冊『精神分析の現在』 p. 286-300, 1995
- 狩野力八郎 : 重症人格障害の臨床研究. 金剛出版, 2002
- 木村敏 : あいだ. 弘文堂, 1988
- Knoblauch, S. H. : *The Musical Edge of Therapeutic Dialogue*. The Analytic Press Inc., 2000

- (書評 Stein, A. : Psychoanalytic Psychology, 18:597-601, 2001)
- (書評 Olive, C. : Canadian Journal of Psychoanalysis, 9:282-285, 2001)
- Kris, A. : Free Association. Yale University Press, New Heaven, 1982(神田橋條治, 藤川尚弘訳 : 自由連想. 岩崎学術出版社, 1987)
- Landis, B: Ego Boundaries. International Universities Press, Inc. 1970. (馬場禮子、小出れい子訳 : 自我境界. 岩崎学術出版社, 1981)
- Laplanche, J. et Pontalis, J. B. : Vocabulaire de la Psychanalyse, 1967, 1976 (村上仁監訳 : 精神分析用語辞典. みすず書房, 1977)
- Lewin, K. : Resolving Social Conflicts — Selected Papers on Group Dynamics, New York: Harper and Brothers, 1948(末永俊郎訳 : 社会的葛藤の解決—グループ・ダイナミックス論文集. 創元新社, 1954)
- Lichtenstein ,D. : The Rhetoric of Improvisation: Spontaneous Discourse in Jazz and Psychoanalysis. American Imago50-2, p. 227-252, 1993.
- (梗概 Acklin, T. : Psychoanalytic Quarterly 64:823, 1995 )
- 丸田俊彦 : コフト理論とその周辺. 岩崎学術出版社, 1992
- 丸山圭三郎 : 言葉と無意識. 講談社現代新書. 1987
- Meltzer, D. : Dimensionality in Mental Functioning, 1975(in 『Explorations in Autism』. Clunie Press, 1975)
- Meltzer, D. : The Apprehension of Beauty. Clunie Press, 1988
- Montuori, A. et al. : African Neural Network for Motion Emulation in Virtual Environments. Academic Search Elite, 1997
- Ogden, T. H. : The Matrix of Mind. Jason Aronson, New York, 1990 (狩野力八郎監訳、藤山直樹訳「こころのマトリックス」. 岩崎学術出版, 1996)
- Ogden, T. H. : Subjects of Analysis. Aronson, Northvale, 1994(和田秀樹訳. あいだの空間—精神分析の第三主体. 新評論, 1996)
- Ogden, T. H. : Reverie and Interpretation. Karnac, 1997(大矢泰士訳. もの想いと解釈. 岩崎学術出版社, 2006)
- 小此木啓吾 : フロイト—その自我の軌跡. 日本放送出版協会, 1973
- 小此木啓吾 : 治療構造論序説, 1990
- 小此木啓吾 (編集代表) : 精神分析事典. 岩崎学術出版社, 2002
- Rose, G. J. : Between Couch and Piano. Brunner-Routledge, 2004
- Raeburn, B. B : Psychoanalysis and Jazz. International Journal of

- Psychoanalysis 85:995-997, 2004
- Segal, H. : (岩崎徹也訳 : メラニー・クライン入門. 岩崎学術出版社, 2000)
- Spence, D. P. : (妙木浩之訳 : フロイトのメタファー—精神分析の新しいパラダイム. 産  
業図書, 1992)
- 鈴木裕久 : マス・コミュニケーションの調査研究法. 創風社, 1990
- Sudnaw, D. : Ways of the Hand. Harvard University Press, 1978 (徳丸吉彦、  
村田公一、ト田隆嗣訳. 鍵盤を駆ける手—社会学者による現象学的ジャズ・ピアノ入門. 新曜社, 1993)
- Williams, M. : Hommage to Bill Evans . liner notes of 『Bill Evans—  
The Complete Riverside Recordings』 . 1985
- Winnicott, D. W. : Playing and Reality. Tavistock Publications Ltd. 1971  
(橋本雅雄訳 : 遊ぶことと現実. 岩崎学術出版社, 1979)
- 山下洋輔 : ブルーノート研究 (上) (下) . 音楽芸術, 1969

#### 資料 : ジャズミュージシャンからのアンケート全回答

##### グループ I : 枠組と即興について

**Q1 : 即興演奏と「枠組」(即興の対象になる曲やブルースなどの形式)の関係をどうとらえていますか?**

- ①ジャズのスタイルにもよるのですが、完全なフリーの即興以外においてはその即興演奏をまとめる役目をはたしていると思います。聴衆との合意(ある曲を演奏しているとの意味で)、ミュージシャン同士の合意(予見できる展開)など。
- ②「枠」とは楽器の存在に他ならない。その枠をすこしでも枠でなくする為に、なんとか楽器のレベルまで自分を高めて、楽器と親しくなろうとしている。
- ③枠組はアドリブのルールの一つ。
- ④「枠組み」を即興演奏の拠り所となるもの、と定義すると、ジャズの場合コード進行とリズム形式だけそこがあればよい、ということになる。情緒的にはもちろん曲の趣旨(歌詞を含めて)、メロディの雰囲気、曲の構成の意味合い、など即興に影響を与えるものは多い。しかし、特に即興演奏に特別の意味を持つモダンジャズ(ビ・バップ)の場合は、枠組みはきわめて最小限に抑えられる。即興の進歩はその枠組みの最小化と興奮を論理的に理由づけた逸脱の手法の開発にある。その結果、伝統に縛られない新

たな表現の獲得をめざす（それは容易ではない）。また、枠組みの最小化は共演者とのコラボレーションを容易にする、という理由もある。逸脱の方法は時代や個人の考え方によって様々な方法が試された。コード進行の細分化、コード概念からモード概念への拡張、代理コード、コード進行の拡大解釈、また、リズムの細分化と再構成、ポリリズム、さらに情緒的なアプローチとして和声からの開放、リズムからの解放、とフリージャズへ表現を拡張していく。しかしながら聴衆音楽としてのモダンジャズの場合、また多くの演奏家がジャズを演奏する場合、その時代に聴衆から正当と思われる（快適と思われる）枠組みを維持することを余儀なくされる。したがって即興演奏に必要な「枠組み」とは「コード進行とリズム形式」である。

⑤「枠組」が無いとまとめきれない。どれだけ崩してもここだけは共通認識を持つ、という演者間のコンセンサスが無いと必要な時に呼吸を合わせづらい。フリーのセッションだと枠組がかなり緩いという印象なのですが、自由すぎても逆に展開がしづらいし、ぐだぐだになってしまう気がします。

⑥すみません。質問の意図が理解できないのでこたえられません。

⑦枠組みがあることで、創造への導入になっています。パターン化したコード進行やフレーズがあることで容易に創造の世界に入っていける。

⑧どんな素材でも対象になり得る。ただ、モチーフは重要。

⑨枠組と云う物を「コード進行」となぞるなら、そこにある音楽全てが「枠組」となりうる。(Verse 以外で)

一問目から難解過ぎます。ややこしく考えないから即興になる。

⑩以前「枠組」そのものが存在しないフリージャズめいたものを行っていたことがありますが、通常の場合は「枠組」の範囲で演奏を行っています。「枠組」そのものを若干変える場合もありますが、一旦作った枠組を越えて即興演奏を行うことは余りしていません。

⑪枠組は歴史に培われてできたもの。即興は今演奏している瞬間を大事にしたもの。

⑫自分の中では「枠組」が何なのかよくわかりませんが、自分が演奏するときの軸足はその曲の元のメロディーのように思います。ドラムソロ中でも曲のメロディーを頭の中で鳴らしていることが多いです。ですが、ブルースの場合は元のメロディーではなく、コード進行が鳴っている気がします。逆にそれなしに、単に12小節ドラムソロをやれといわれると、ブルースのドラムソロとは違うものになる気がします。

⑬枠組は即興のよりどころ、形を与えるものと考えています。

⑭「枠組み」＝「色」（＝major→より明るい、minor→より暗い、などの抽象的なイメージ・感覚）と捉え、その「色」に応じた音を出力・調和させていく。

**Q2: 即興演奏のなかで、フレーズやリズム、コード進行（あるいはモード）等が湧き出てくる源は、何だと思われますか？**

①僕の場合は予想されるコード進行（和音の流れ）でしょうか。

②過去に聴いた音楽、或いは作曲した音楽から。

③経験。④源は自分自身。何かを発信する自分の積極的動機。フレーズ、リズム、ハーモニーなどは音楽の要素なので別々ではなくトータルでバランスをとっていると思う。

⑤記憶、過去の演奏体験の積み重ね、曲の展開に抱いている主観的イメージ、それとその時演奏している他メンバーの演奏する音楽とのギャップもアドリブを生み出す源泉かもしれません。

⑥即興で表現されるフレーズの源泉とは、多くの場合過去のジャズ演奏家のフレーズの適切な使用であり、そのセレクションである。その選ばれ方は演奏者の練習量、先人たちの演奏を学習することによる蓄積、記憶力、センス、個性といったものが大きな影響力を持つが、それ以外に共演者から触発されることも多い。ピアニストのハーモニー感覚やドラマーのリズムメイクにフレーズは大きく左右される。斬新なハーモニーの提示で過去の蓄積以上のフレーズが出てくる場合もある。まったくオリジナルなフレーズ開発に手を貸してくれる共演者がいる可能性もある。反面、共演者に恵まれない場合は能力の半分も発揮できないかもしれない。（その理由は、脳内物質が出ない、保守的で退屈である、ソリストを聞いていない、危なっかしくてソリストがコーラスをリードしなくてはならない・・・その場合コードルなソロとなる。等色々である）さらに加えて聴衆のノリ、音響の状態、等も左右する。結局はこれらの集合体であると思われる。しかし、ごくまれに、神の啓示が下るときもある。（一生に1回程度）

⑦演奏者として、常に新しい刺激を求めていること。曲に対して事前の静的ではなくリアルタイムの動的な構成を考えています。

⑧経験と知識、センスが伴う、フィーリング！！

⑨私にとっての「源」は頭だと思えます。演奏している音楽について、常に全体のアンサンブルを聴きながら最も「カッコ良く」する為にどうしたらいいかを考えながらやっています。そこで、自分の中にあるリズムやフレーズのストックの中からその場で使うのに最も適したものを選んで演奏

しているという感じですが、説明すればそういうことになりますが、いちいち意識してこのような行動をしている訳ではありません。蛇足ながら、私の言う「頭」とは「感情」との対比における「頭」で、「理性」と言う意味です。

⑩過去の音楽経験がベースだと思いますが共演者へのリスペクトなどもないとはいえないと思います。

⑪湧き出てくるということではなくて、過去に反復して身についたことの組み合わせが連続的に起こっているだけに思えます。

⑫それまでのコピーしたもの、聞いたもの、音楽以外の経験も含まれているかもしれません。

⑬繰り返し練習して感覚や意識の奥に染み付けたフレーズやリズム、あるいは非常に印象に残った、他のアーティストのライブやCDの演奏中に出てきたフレーズ、リズムそういったものがストックされてきた無意識下ではないか、と思う。

**Q3: 即興演奏が、「枠組」を超えて広がりそうになった経験がありますか？**

① 広がることはある程度許されているので、意識的にすることもあります。

②あります。ジャズ喫茶等のライブではフリーになること多々あり。

③あります。

⑤単純に力量不足で、というのはしょっちゅうですが。普通なら使わないコードや音が飛び出て予想外にいい感じになったのを上手い演者がひろってくれてうまく展開した、とかいうこともあったかと。(質問の趣旨とずれていたらごめんなさい)

⑥ある。

⑦ネガティブなケースで枠からはずれそうになる場合は、自分が選択したフレーズと枠組みのコード進行や小節のサイズが合致しない場合である。ポジティブにはずれる場合…こういうケースがあるかどうかわからない。なぜならジャズは多くの場合、枠組みの中で枠組みを利用しながら、どれだけ枠組みから遠いところへ行ってもどってくるかを競うゲームだからである。(マイルス・デイビス「インベルリン」の枯葉で、ハンコックを先頭に全員の演奏がどんどん枠組みを外れていくシーンがある。聴衆はどこへ行ってしまうのか、とスリル満点であるが、演奏者たちは枠組みの中で逸脱を行っている冷静な視点を維持している。その証拠に、曲が進行する時



間通りに次のコーラスのあたまでやってくる。全員が復帰する。) 枠組みのない自由なジャズ表現をめざすなら、最初から予定調和的に枠組みを設けないか、枠組みではなくモチーフと考え、それを発展させていく、という取り決めを演奏者間でとりかわさなければならない。それはバンドコンセプトであり、新たなルールの創造である。それ以外の場合、一人枠組みを超えてしまった演奏者に、共演者がついてこれるケースは相当まれである。か、その演奏者は2度と呼ばれない。

④僕の場合は「形式」を超えるという意識よりもハーモニーの流れの中で思いのほか素敵なメロディが紡げたときに枠を超えた広がりを感じる事がある

⑧ある。

⑨Solo 演奏にのみあるし、可能。

⑩Q1 で書きましたが、80年代に美術方面でひとつのムーブメントとなった「パフォーマンス」(ひとつのジャンルの名前です)を美術家と組んでやっていたことがありました。その時は決め事が一切ないものをしていましたので、正確には「枠組を越える」ということではありませんでしたが・・・。そんな経験もあったので、パーカッションのフリーソロ、つまりリズムをフリーにしてしまうソロに関しては抵抗が全くなく、タマにですが普通のソロが回って来た時に一旦リズムを外してしまう時があります。一緒に演奏しているメンバーは、どうやって戻すつもりかと怪訝な顔をしながら私のソロを聞いています。

⑪ほんの数回ですがありました。

⑫ある瞬間に、「枠組」の中にも思わないし、「枠組」を超えてるという感触もありません。日常の演奏において、最初に「枠組がある」という意識はないように思います。

⑬枠を越えて、また別の枠に行っているだけかもしれませんが、そのようなことはよく起こると思います。

⑭セッションが盛り上がって、一体化して全体が「アウト」していった時

**Q4:ブルースのアドリブとそれ以外の曲のアドリブに違いがあると思われませんか?**

①アドリブをするという行為に違いがあるとは思いません

②ありません。

③特にない。ブルースフレーズと西洋近代和声のぶつかり合いはブルースでなくてもあらゆるジャズ曲で起こる。

- ④ブルースは曲が違ってても（コードが違ってさえ）どこか似た曲だという感覚があります。当然といえば当然なのですが…。それ以外の曲は似た進行の曲とかを聴いてもやはり全く別の曲という印象を受けることが多い気がします。アドリブもそういったことを反映して変わっていると思います。
- ⑤私は区別していません。
- ⑥枠組みのパターンの1つ。根本的には違いはないと思います。
- ⑦Blues ほど難しいと感じる時はあります。ただ曲の持つ意味やイメージにのっとって演奏しているうち、それが Blues と融合してしまうという経験もあります。
- ⑧「枠組」の内容で当然違います。
- ⑨質問の意味が正確に分かりませんが、違いはないと思います。
- ⑩わかりません。
- ⑪もちろんありますが、枯葉とそれ以外の曲のアドリブも、同じように違います。ブルースだけ違い方が違うというようなことはないと思います。
- ⑫ないと思います。
- ⑬違いはあると思うが、それはどの音楽にも言えることと思う。

#### Q5: フリージャズについてどうお考えですか？

- ①フリーにジャズという言葉が被っていること自体自己撞着。ジャズという言葉音楽の演奏形式ととらえても、楽曲形式と捉えてもジャズという言葉が付いているとしたら、完全なフリーとはならないでしょう。
- ②良い音楽と思います。
- ③生きている息吹みたいな凄みを感じます。④ジャズという音楽の持つコスモポリタニズムとしての特徴が生んだ当然の結果。フリージャズの旗手と言われたオーネットコールマンの演奏に接したマイルスが「どーでもいいけど、あいつはもうちょっと楽器を練習した方がいい」と言ったのが笑える。そう言ったマイルス自信もその後フリー的な演奏に突入してゆくが、フリーという形態を聴衆の美意識に共鳴させるか否かも結局はその演奏者の美的価値観と修練の結実であり、ケース・バイ・ケース・・・と考えている。
- ⑤正直あまり聴いたことがないのでコメントしづらいのですが、「よくわからない」というのが本音です。合うフリージャズを聴いたことがないだけかもしれません。
- ⑥私はフリージャズを演奏しますが、それについてなにか考えをもつことはありません。

- ⑦かなりしんどいと思います。創造に大変なパワーがいるから
- ⑧ジャズに初めて出会った頃は理解不能なもの。今は作品によって興奮するものもあるが、まだよくわからない。
- ⑨レベルによります。
- ⑩自分がやっていたことでもあり、演奏することにさしたる抵抗はありませんが、頭でいろいろ考えだすと分からなくなることがあります。例えば、観て（聞いて）いる人達にどのようなメッセージを送りたいのか、とか、一緒にやっているメンバーとどこで繋がっているのか、そのメンバーと一緒にやる必然性があるのか等々です。結論としては聞いた方が気に入って下されば又聞きに来るでしょうし、嫌なら二度と来なだろうということで自分を納得させ、思考を停止しました。それだったら普通のジャズを演奏しているのと同じ考え方になるので。
- ⑪それ以外のジャズと特に変わりなくとらえている。なぜならフリージャズは枠組みのない音楽、ということではなく、やはり独自の枠組みがある。多くの聴衆にとってコード進行や調性、一定で流れるリズムなどが枠組みにない場合、それを完全な自由と捉えてしまう。しかし、フリージャズにもテーマやモチーフがあったり、音色や一定でないかもしれないがコントロールされたリズム、調性はなくとも美しいフレーズらによって構成されている場合が多い。もちろん、美しいだけではなく、あらゆる情緒を取り込むことができるのがフリージャズである。怒り、悲しみ、痛み、落胆、攻撃など色々な人間の感情や行動を演奏にこめることができる。また、現代音楽のようにストイックに調性とイディオムを廃したソロを自分に課す学派もある。しかし物理的なルールにそって即興するよりも、より審美的な世界の中で即興できる、という点ではより自由であり、人間的である、と言える。
- ⑫非常に面白いです。フリージャズは誤解されている面が多いです。むかしアメリカ在住時に、フリージャズを習っている人とバンドをやっていました。ちゃんと「枠組」、「形式」、「手法」といえるようなものがあるんですよ。そういうのがまったくないものはただのノイズです。そういうのがフリージャズとしてもっともらしく紹介された時代もありましたので、かわいそうな音楽です。フリージャズをうまくやるのはものすごく難しいです。ですが、ヘタにやるのでもやるほうは面白いです。聴く人に面白さが伝わるほどのフリージャズはそうそうできるものではありません。
- ⑬フリージャズはとても高度なテクニックを要求されると思います。そういうものがないと、単にデタラメになってしまう。また形式上のフリージ

ジャズというのであれば、ジャズはすべてフリーであるべきだと思います。それは枠組があってもフリーだということです。

⑭聴く分に正直よく理解できない部分が多い。しかしその性質上、即興性が大いに有意なので、「偶然の産物」的な面白さや美しさが追求され、また衝動性や直感性が表出されやすいものと思う。

**Q6: この項目（グループ I）について自由なご意見をお聞かせください。**

①うまく行く時というのは、頭の中でコードもテーマも小節数も骨格となるイメージができあがっていて、どうすれば自分の演奏が全体の演奏の中でうまく響くかに集中していられる時、という気がします。これって、うまくコミュニケーションがとれている、と結果的には見えるかもしれないのですが、ある意味最も自己中心的になれているからこそとも考えられるし、自己超越（没我）的になっているのかもしれない。

②説明の（たとえば「枯葉」のように）とありますが、意味が解りません。

③難しくてよく分かりません。「自由連想法は・・・、枠組があることが重要な意味を持つ」と書かれておられますが、究極の「自由」とは、おっしゃっている「枠組」そのものからの解放なのかも知れませんし・・・。

④アドリブには形から離れる不安と命の奔放さが背中合わせになっているような印象があります。

⑤音楽・芸術・イメージについて文面上での説明は難しい・・・。（自分の語彙の無さもあるが）

## グループ II：内在化・コミュニケーション

**Q7: 即興演奏ができるようになるまでに、どのような努力をされましたか？**

①別になにか特別なことはありませんでした。

②他人の演奏のコピー、を繰り返し演奏する。

③-①レコードをよく聴いた。あたまの中にフレーズが記憶、蓄積された。

②楽器に始めて触ったとき、頭の中に蓄積されたフレーズを演奏可能にした。

③レコードと一緒に楽器を演奏した。

④聞き取れないフレーズはトランスクリイプし、譜面化し、繰り返し奏した。

⑤様々な共演者と演奏する機会を持った

⑥共演者と演奏する中で①～④で蓄積したフレーズを繰り返しテストした。

④学生時代から、会社に勤めている時も、いつも頭でジャズを歌っていた。通学や通勤の時も歩いているときはそのリズムでフレーズを口ずさんでいた。努力は特にしたことがない。

⑤スケールとコードを何度も弾いたり聴いたりは当然してましたが、結局は継続的にセッションに出て身体で覚えていた、という感じでしょうか。

⑥具体的にこれといった努力はあまりしていません。即興演奏はやったりやらなかったりするものであり、努力してできるようになったり、できるようになったと判断するような状態のあることではないと考えています。

⑦・楽器への習熟 ・コピーによる即興演奏の方法習得

・コピー分析による音楽理論習得

⑧ジャズの即興演奏においてという事なら、まず、その音使い(サウンド)、リズム(クラシックと異)を、身体に馴染ませます。レコードのコピー、一緒に演奏等。

⑨人の演奏を「聞き、受け入れる」努力。当然の事ながら理論も学ぶ。

⑩努力かどうかは別として、とにかくよく聞きました。それから自分が気になるフレーズなどはできるようになるまで練習することになります。

⑪できません

⑫人まねを延々と練習しました。つぎに、そうやって覚えたものを一拍とか半拍ずらしてやったらどうなるかとか、実験を重ねました。

⑬まだ即興ができません。

⑭とにかく即興に慣れるように、セッションを繰り返し行い練習した。手探りと、一緒に演奏をしている先輩らのプレイを見よう見まねしていた。

**Q8: 下記の M. J. ベイダーの意見(太字部分)をどう思われますか?**

『ジャズ・ミュージシャンはそれについてあらかじめ考えている様子もなく、またいかなる意識的な音楽理論の枠組みを差し挟むこともなく即興演奏をすることができる。なぜなら彼らはコードとキイと非常に複雑なハーモニーの抽象的な関係を理解しており、あるレベルにおいて自発的にそれを当然のことのよう足場に、応答し、即興演奏ができるからだ』

①そう思います。

②その通りと思う。

③このような意見は理想というより幻想に近いと思います。この域に達したジャズミュージシャンは20人といないでしょう。

- ④そうしたことが自発的に上手くできる人が上手い演奏と言われるのかと思います。出るべきところは出て、引くべきは引く。中立性を守るというのに近いのでしょうか？
- ⑤なかなかよく言い得ているとおもいます。
- ⑥私は音楽理論の枠組みを意識して演奏してます。抽象的な関係を理解していることは、なんらか理論も意識していることだと思います。
- ⑦プレイヤーによっては理論に乗ったり、ハメコミ型もいるのでは…？
- ⑧ペイダーは分析家であって、音楽家ではない。つまりアドリブが出来るまでのプロセスは考えていない様に受け取れる。
- ⑨基本的にそのとおりだと思います。ただ、ミュージシャンによって「理解」の仕方には差があると思います。大変直感的に理解している人と、理論をベースに「頭」の部分で理解している人がいるのではないのでしょうか。いずれにせよプロの場合はどちらかが100%ということではなく、この比率の問題だとは思いますが。譜面が読めなかったり、理論が分からなかったりしても一流になっているミュージシャンはけっこういますよね。こういう人はとても「耳がいい」んでしょう。
- ⑩本物の才能がある人ならなし得るのかなと感じます
- ⑪観念的すぎてあまり意味を感じません。私の場合実際にはあらかじめ準備したものをアドリブ中に演奏することもあるし、数小節先を「考え」ながら弾いているときもあるし、さっき出してしまった音とか、他の人が出した音をなぞったり反芻しながら別の音を出しているときもあるし、いま何も考えてないぞと意識されるような状態で音を出すときも、音楽理論的にこうだからこの音を出しとく、というときもあります。曲が進むに従ってこのような状態が入れ替わり立ち代わり発生している感じがします。すべては過去に習得した複数の材料ややり方の組み合わせと、それらのバランスではないかと思います。
- ⑫これはジャズに対するステレオタイプな見方だと思います。準備してあらゆることに反応しようと神経をとがらせているのじゃないのでしょうか、いろいろな感情がうずまいているとかえって無表情になるようなものだと思います。
- ⑬的を得ていると思う。「どうして即興が出来るの？」と聞かれると、自分ではうまく説明できないが、おおよそ説明の通りのように思う。

**Q9: 複数のミュージシャンがそれぞれ主体的に演奏することによって時間的なズレが生じた時、それをどのように体験されていますか？**

(例えば、刺激的、気持ちいい、遊ぶ、まったく意識しない等、どんなことでも結構です)

①時間的なズレはある意味でスイング感の源だと思います。それを拡大して表現すると誰にでも分かるズレとなりますが、それは質問事項にあるように、「刺激的」、「キモチイイ」その他、プラスのフィーリングに転化するでしょう。

②まちがっている人、or レベルの初歩の人に合わせる。

③リズムと構成が明確なジャズの場合は、誰かが主体的なタイムをキープしていれば修正可能である。ただし、演奏者が互いに修正しあう、音楽として合わせる耳と態度を持っていないとズレは修正できない。

④当然うまく行っている、行くだらうと思えるとすごく気持ちいいですが、てんぱっていたりするとすごく不安になります。フロントの立場からは基本的に前者になることが多く、リズムを担当している場合は後者になることが多いです。個人内変数として楽器の経験多寡も大きいかとは思いますが。

⑤質問の意図がよく理解できません。

⑥刺激として意識しています。メンバー全員が共有しているバンド全体の時間軸と、自分が今だす時間軸の関係が刺激となり創造への源になっています。

⑦時間的なズレを感じないから「気持ちいい」(上手い、下手が伴う)

⑧崖っ淵を歩いているようなスリリングな緊張感があります。それが気持ちよいかどうかはその時によります。不安でしょうがない時もあります。

⑨人間の強さみたいなものを感じます

⑩ズれることは発展のはじまる契機で、演奏の面白みのかなり大きな部分です。いっぽうで、崩壊(明らかに失敗に聞こえる状態や、極端な場合演奏の中断)、につながる契機でもあります。最終的にどうなるかは自分だけでなく、共演者がどの程度のズレまでを「遊び」としてコントロール下におけるかをどれだけ正確に把握理解できるか、に大きく依存します。この把握は、その人がその瞬間出している音からも行い得るものですが、長く共演している相手だとお互い同士の知識や信頼関係がプラスに働くので、一層スムーズになります。いずれにせよ、聴く能力がきわめて重要です。当然自分の音にも神経を払いつつ、共演者の気持ちと同化して「聴く」からさらに一歩進んで、共演者の瞬間瞬間の気持ちを「なぞる」といえるほどになれば、優秀な演奏家になれるのではないかと思います。「クライアント中心療法」に似てますね。

⑪私はタイムがキープできずにリズムをはずすことがしょっちゅうなので、ズレはほとんどイヤになります。一流のミュージシャンでは、このようなズレはほとんど感じないのではないのでしょうか。

⑫理解した上での意図的な「あとノリ」と感じられるものに関しては程よい緊張感が生まれて気持ちいいと感じるが、それぞれが自分の演奏に没頭しすぎて生じたズレに関しては、前に進んでいるのに後ろに進んでいるような、何とも言いがたい気持ち悪さを感じる

**Q10: 共演者のリズムやフレージングに「つられそうになる」、「ひきずられそうになる」といった経験がありますか？ そんな時、どうされますか？**

①素直に従い、それからまた発展させる。

②ある。それはそれで良いと思う。

③その演奏が意図的であるか、意図的でないかによる。共演者の意図的でない演奏にひきずられそうになり、全体の演奏に破綻がきたされることが予測できた場合、正しい方向性に矯正するよう努力するか、演奏を離脱する。意図的である場合は冷静さを保ちながらも、喜んでひきずられる。ジャズの演奏はいつの瞬間も後者を望んでいると思われる。

④「つられない」と言うのは自分のリズムがしっかりしていればつられる事はあまりない。しかし「あえて」つられる事によって全体のサウンドがまとまるなら、そちらをとることもある。誰でも多少のフレキシビリティを持って演奏している。あまり「自分だけが正しい」と音楽で主張して誇示するのは「大人げない」とおもう。会話と同じ。

⑤フレーズは、思い切ってつられてみて掛け合いを楽しむことが多いです。相手がそれ以上乗ってこなければ元に戻るだけ。リズムをつられたな、と自覚できたなら、押しには巻き、巻きには押しみたいになんとか戻そうとしますが、結局はなんとかお茶をにごしつつベースを冷静に聴けるようになるのを待つことになりがちです。リズム面は特に修行不足でしたし…。

⑥ある。修正しようという意識がはたらきそのようにしようとするができるだけ最小限にする。互いに影響しあいながら演奏しているのであるがままにしておくことも重要と考えている。

⑦あります。場合によって色々な対応をします。・一時的に音を出すのをやめる・相手に合わせる　・自分のタイムに合わせさせる

⑧多々あるでしょう。それが生きたものかそうでないものかによって先が違います。そして自分のレベルによっても大きく違います。



⑨有ります。「愛」をもって受け入れます。

⑩「つられそうになる」、「ひきずられそうになる」と言うとは何か悪いことのようにですが、共演しているミュージシャンが出した音に Inspire されるということはしばしばあります。先ずリズムの話。ご質問の主旨が、もし、「メンバー各自のリズムがずれてしまった時どうするのか」という現実的なことなのであれば、私は通常自分が正しいと思った方に与します。ピアノトリオで演奏することが多いのですが、必ず2対1になるので、残ったひとは合わせて来ることが多いです。自分がひとりだったら当然ふたりに合わせます。後はメンバーの性格の問題ですが、絶対に人に合わせそうもないメンバーの場合はその人に合わせてあげます。人格円満なので。いずれにせよ、誰が悪くてリズムがずれてしまったかは後でテープでも聴いてみない限り分からず、どっちが正しかったかは永遠に分かりません。相手が「格上」だったら、多分こっちが間違えたんだらうと納得します。次にフレージングの話。これは積極的につられる (Inspire される) ことが結構あります。

⑪あります。自分にあわせるようにします。

⑫Q 9 とまったく同様です。ピアニストにつられてわからなくなったドラマーを、ベーシストが救ったりという場面はよくあります。演奏は相互理解と救いあいです。つられる、わからなくなる、ずれる、というような、一見よくないとされる状況も、うまく処理すれば面白い展開になるわけですから、自分のコントロールできる範囲内にある限りにおいては、安定している状況とそんなに違いはありません。先ほどは「共演者が音を出すときの気持ちをなぞる」でしたが、さらに進み、「共演者、聴衆が瞬間瞬間に各々や全体の音をどう聴いている」までをも同化して聴き取り察する能力が高ければ、優れたプレイヤーといえます。

⑬ひきずられることにしょっちゅうありますし、自分が他人をひきずってしまうこともしょっちゅうあります。気づけば相手に合わせます。気づかないときはたいてい私の方が他人をひきずりこんでいます。

⑭自己主張の強い、インパクトのある、特に自分と並行関係にあるフロントや、リズム隊のリズムやフレージングには引きずられやすい。それが間や場面に即したものであれば、あえてつられるというかりフレーミングする。しかし適切でない、ズレや歪みを生じる恐れがあると考えられる場合、出来るだけ聴かないようにしたり、自分の演奏に集中する。

**Q11: ジャズの演奏においては、その時、その場でのコミュニケーション**

ョンが重要と思われます。演奏の際のコミュニケーションに関して苦  
労された経験がありましたら、お聞かせください。

①やはりそれぞれの演奏スタイルを探り当てるまでにはそれなりの食い違  
いのようなものが有るかもしれません。全くスタイルが違うとやはり難し  
いですね。

②ありません。ただ良くメンバーの音を聴き、何を主張しているか、解る  
よう努力しています。

③伝達言語をいかにあわせるか、ということがもっとも大事。基礎的には  
演奏の知識、楽曲に対する知識、基本的な進行の解釈、リズムに対する知  
識と経験などが最低条件。この言語に共通性があれば、目配せ、身振り手  
振り、もしくは音そのものでコミュニケートできる。さらに、より高度な  
コミュニケーションということになると、ひとつの音に対するインスピレ  
ーションやひらめき、リズムの共振による肉体と頭脳の分離、肉体的制約  
からの脱却、意味性からの脱却、共同幻想的な増幅効果がコミュニケーション  
の場を支配することがある。演奏者どうしの間には靈感に近いものが  
現れる。その場合のコミュニケーション体験とは日常人間社会では起こり  
えないものである。おそらくは時間芸術と宗教、性行為の中だけにしか起  
こりえないものである。

④自分はコミュニケーションをじっくり工夫するというレベルまで自分は  
到達できていなかったような気がします。ソロをとっていてある程度は熱  
くならなくてはいけないけど、でも周りの音が聴けるぐらい冷静になって、  
コミュニケーションを図ろうという苦労はいつもしていました。

⑤演奏相手が私の演奏を聴いていないもしくは聴く余裕がない状態にある  
とき。私が演奏相手の演奏を聴いていないもしくは聴く余裕がない状態に  
あるとき。こまります。もはやそうになってしまうとどうしようもありません。  
私はまだまだレベルの低いミュージシャンなので自分の演奏環境のな  
かではたまに生じる問題です。

⑥バンド全体で動的な構成がとれない時。創造へのパワーが出なくなり、  
やる気がそがれる。時間に対する感性が違うメンバーがいる時などに起こ  
ります。

⑦どんなに会話がなくても演奏上とてもコミュニケーションがとれ結果、  
すばらしい演奏になることはよくあります。でも閉ざされた関係はダメで  
す。そして馴れ合いの仲もなかなか良い音は生まれません。そして一番大  
切なのは音を出す際の自分の精神状態をどうもっていくのか。対人、対自  
分

⑧Q10と同じ→「愛」をもって受け入れます}

⑨コミュニケーションに苦勞したこと、ありますよ。うまく説明できないんですが、要するにそのミュージシャンと本質的なリズム感が違うんです。だから演奏していてもどこかシックリ来ない。そういう場合はたいがい相手もそう思ってる。大人ですから口にしませんけどね。大体初めて一緒に演奏した場合にこういうことが起こります。いろいろあってその後数回一緒にやるチャンスがありましたが、毎回心地よくないんですよ。当然のことながらやらないようになります。解決方法がないのですから。これはコミュニケーション以前の問題ですね、よく考えると。

⑩終わって打ち上げの時の楽しさを考えるようにします

⑪ヘタクソな人とのあいだにはコミュニケーションが成立しません。つらくなる時がありますね。ですが、つらい、もうやだ、というオーラを出してしまうと、与えられた状況の中でベストな演奏にまとめる努力をしようとする姿勢が、バンド全体から失われます。ですから、音を出している場がどういうものか（ちゃんとした金額もらってるかとか、たんなるバンド遊びの場だとか）によっては、ヘタクソな人でもよくよく聴いて、とにかく救おうとします。逆に、自分よりうまい人は、自分との共演で同じことを感じることもあると思います。そう思われていると感じて、つらい、もうやだ、のオーラも同様にまずいです。こちらのほうが、自分の出す音をどうするかに対して余裕がありませんので、つらさは大きいです。

⑫全くリズムが合わない人もいます。これはもうやりすぎすしかありません。私の方が力量不足ということもあります。これらは全て言葉ではなく音でやりとりされてほぼ一瞬でわかります。

⑬即興演奏の経験の（自分よりも）浅い奏者と演奏する際、ロストしたりセッション全体が空中分解しないように自分が「誘導役」をつとめる場合が多いが、その場合自分が自由な即興演奏に没頭しきれない。

また、応答や呼応を求めたり、関わりを期待する場面（バースやチェイスなど）において、自分の演奏に集中しすぎたり、周囲の空気を読まない（演奏や動きに反応が薄い）奏者とのセッションでは、くるしいというかもどかしいというか、音楽の広がり限界を感じてしまう。

**Q12: この項目（グループⅡ）について自由なご意見をお聞かせください。**

① よい演奏になっていると感じることはありますが、それを音楽以外の別の啓示というように感じたことはありません。

②うーん。この質問だけ考えめぐねています。ふと今おもったのは、ロックやクラシックだと演壇が高くて、ジャズだと観客席と同じ高さのスポットで演奏する所が多いな、ということです。ロックの特に若者ロックの場合は演者も観客も若くて心理的距離は近いような気もするけど、事務所のバリアとかもあって距離が遠ざけられている感じはします。そうしないと大変なんだろうけど。演壇上からパフォーマンスで観客に近づいてギターソロ、とかってなんかちょっと上から見下ろしているように見えなくもない…。ジャズだと小さいライブハウスとかなら演者と客が普通に話せたりすると聴きますが、身近さの質が違う気がします。ロックバンドのファンは主観的にすごく近づいていっても一方的になりがちですよ。…なんかあいだの空間的な距離の話ではなくて恐縮です。

③耳の半分はユニット全体の音、残りの半分は自分の出している音を聞いています。それが習慣になっています。

### グループⅢ：あいだの空間

Q13:演奏が佳境に入ったとき、ミュージシャンとミュージシャンのあいだに、別のなにかが現れたように感じる、といった経験をされたことがありますか？もしありましたら、お聞かせください。

①同じ方向へ進もうとしていることを感じます。自然に。佳境はエゴかもしれない。

②それは非常に複雑で説明は難しい。僕の場合は、ピアノの反応によって鼓舞されることが多い。ピアノ・プレイヤーが僕の演奏をよく聴いていてくればこちらの出した単音に何倍もの音を共鳴させて美しさを増してくれる。リズムとかスイング感においてはベースの役割が大きいとおもう。ドラムスは聴衆にとってはどうか分からないが、僕にとっては装飾音にすぎない。

③質問が難解になってきましたね(笑)。自分達はこんなに息の合う演奏できたんだ、と思う時もたまにありますよね。それが別の何かが現れたのかは分からないですが…。

④ない。

⑤まったく打ち合わせなしに、あるイメージをつくるために、同じ目的に向かって集中している状態は経験します。決して同じ考え方でいるわけではありませんが。

⑥「オドロキ」や「ぐうぜん」、ハプニング！！

⑦「別のなにか」とはまた難しいご質問です。逆に聞きたいです、「別のな

にかけて何ですか？」みたいに。演奏が佳境に入ってくると、緊張感、集中、エネルギーがほとばしり出るような感じ（何か他のことのようにですが・・・）などが感じられますが、これは別に「別のなにか」でもなく、曲の頭から続いている脈絡の中で、それが膨らんで来るようなイメージです。「別」ではなく、延長上にある感覚というべきですかね・・・。

そうじゃない人もいるのかなあ・・・。一度演奏中にベースの音が消えちゃったので、ベースの方を見たら楽器におおいかぶさるようにして、ピアノを聞いてました。寝てた訳じゃないんです。「ピアノって何てすごいらんだろう」と訳の分からないことをブツブツ言っていました。彼は休憩時間に葉っぱを吸ってブツ飛んでたんですが（海外での経験で、その国では当時違法行為ではありませんでした）。これって「別のなにか」ですかねえ・・・。

⑧好きな人がヴォーカルの時に間奏で目があつた。時間が止まったように感じた。

⑨Q9－Q10の「救いあい」が、横で聞いている限りではほとんどわからないレベルの高い精度で行われている、かつ、「救いあい」が、失敗に近づく状態から引き戻すというような大雑把で低いレベルでなく、共演者の出している音がよりよくきこえるようにしてあげる、というレベルで「高めあい」として行われている状態がそれなのかなと思います。その場の時空間を支配してるような気分になります。

⑩自分の演奏では感じたことはないのですが、一流のミュージシャンを聴いているときに目の前に建築物が立ち上がるような感覚におそわれたことがあります。確かに素晴らしい演奏は「見える」ものだと思います。

⑪演奏のはじめと比べ、メンバー全体の一体感を覚えるように感じる。若干ではあるが、お互いの反応のパターンがある程度予測でき、アクションや「仕掛け」の割合が増えるように思う。

**Q14; ジャズにおける「あいだの空間」とはどのようなものか、思いつくままで結構ですのでお聞かせください。**

①「ドビュシーは音楽とは音と音のあいだの空間であると感じていた」という引用ではいかにもドビュシーの音数の少なさを説明しているように聞こえますが、それは全ての音楽家が実践していることだとも思います。音を出す、音を切る、音をのばす、音の連鎖をつくる。これ全て間、言い換えれば音と音とのあいだの空間のことだと思います。

②音の無い時間、聴こえない時間が音楽だと思います。

③演奏者どうしのあいだ、演奏者と聴衆のあいだに加えて物理的空間とい

うあいだもある。

いずれの場合も、その特性、性質と規模によって大きく構築される世界が異なる。

演奏者どうしの特性、性質についてはそれぞれのバックボーンや能力、目指す世界観などによって共振度合いがまったく違う。そのあいだが数少ない共通項を探りあい、演奏を成立させる程度の空間の時もあれば、神がかった共振を呼び、奇跡的な演奏を誘発することもある。少人数の即興主体の編成の場合と、大人数による編曲された演奏単位の場合とでも、その共振度合いは異なる。当然ながら、人数が多くなればなるだけ共振は起こりにくい。ノイズ成分がそれを阻害する。しかしながら、演奏者の精神状態がシナジー効果をひとたび引き起こすと、バンド全体がノイズ成分を消しあい、ポジティブな方向へドライブするケースがあり、その経験こそがバンド経験の醍醐味といわれるものだ。

聴衆との関係性ももちろん重要で、聴衆が演奏者がめざす方向性に寛容であるかどうかは演奏に大きな影響を及ぼす。聴衆におもねり、平和なライブ空間を作る方向に流れるムキもあるが、それはジャズ表現にふさわしくない。革新的な表現を提示し、徐所に聴衆がその価値に気付き始める、というプロセスがほしいし、それは短いほど演奏者にとってはハッピーである。死後 100 年を経て気付かれる、というのは先見性はすばらしいが、音楽家にとっては不幸である・・

物理的空間は意外に演奏に大きな影響を及ぼす。もちろん音響空間としての意味合いも大きいですが、寺院で演奏した場合と教会で演奏した場合の違い、海で演奏した場合と山で演奏した場合も大きく異なる。そこにあるあいだとは、気の流れや磁場、空気成分のようなものかもしれない。自覚はないが。

④空間のない音楽などあり得ない。空間が自分の発する音の存在を意味付けする。空間の演出は修練の上の最後の課題だろう。しかし、これはあまりに微妙で説明はできない。

⑤ソロイストのメインフレーズに例えばピアノが合いの手を入れる時、それがぴったりであったり若干のズレが心地よかったり、相手と適度な空間があるから成立するものではないか。それを受けとる演者たち自身や聴衆によっても印象が変わるのも「あいだの空間」効果でしょうか。

⑥間の空間はすべての本質であると考えます（ジャズもしくは音楽という限られたカテゴリーの範囲のことではなく）。

⑦ジャズの基本的な奏法を理解した間で、考えてることは違っていても、

ある音の空間を作るために、瞬間的に目的に向かってお互い集中できること。

⑧一般的にはスムーズに事が運ぶ様を「テンポ」と言うが、音楽においてはあくまでも曲の速さ。その速さにより、「あいだの空間」も生じる。

⑨やはり一番最初に思いつくのは音と音のあいだ、つまり無音のところですかね。それと自分が歌うようになって、演奏していた時と比べてお客様との「あいだ」を強く意識するようになりました。

⑩わからないです

⑪Q13と同じ。「救いあい」が、横で聞いている限りではほとんどわからないレベルの高い精度で行われている、かつ、「救いあい」が、失敗に近づく状態から引き戻すというような大雑把で低いレベルでなく、共演者の出している音がよりよくきこえるようにしてあげる、というレベルで「高めあい」として行われている状態がそれなのかなと思います。その場の時空間を支配してるような気分になります)

⑫よくわかりません。

⑬「音」が生じていないだけで、演奏・音楽の延長のものと変わらない。しかし音がない分、緊張感や意識は高い密度で凝縮された「空間」と思う。「音」の無いという種類の「関わり」の一種。

**Q15:この項目（グループⅢ）について自由なご意見をお聞かせください。**

⑥音楽は音と音との間の空間であるということはひとつのゆるぎない事実でありドビュッシーが感じていたなどという表現は記述としてまちがっていると考えます。ドビュッシーという本質を理解している人間の表現媒体がたまたま音楽であったということでしょう。我々ミュージシャンは頭では理解しているつもりでも、しばしば自分の出している音そのものにばかり意識がいきってしまい、本質である空間に対する意識が乏しくなってしまうことが演奏中よくあります。音楽に限らず常に本質を見据えている表現者の表現行為はすばらしいとおもいます。

⑨オグデンの分析の中でドビュッシーの音の空間は、まさに、ジャズにおける「タイム」である。

⑩前項の補足になりますが、「お客さまとのあいだ」と言うよりは、お客さまの反応を意識するようになったと言うべきでしょう。ドラムやパーカッションを演奏している時よりお客さまとの距離感がぐっと縮まったという感じですか。恐いです。

#### グループ4：多次元性・多領域性

Q16：あなたにとって「一つの表現様式にとらわれず、多彩な変奏をする」能力は、もともと身につけていたものですか、それとも経験のなかで身につけられたのでしょうか？

①「一つの表現様式」という定義がむずかしいですね。アドリブの時に使う音、たとえばブルーノートなどはジャズ的な表現方法のひとつで、ジャズマンとインド音楽の即興奏者とは違う表現様式を持ち、それぞれその表現様式のなかで演奏していると思います。またジャズを聞きたい聴衆はジャズの様式で演奏されることを望むのではないのでしょうか。たとえばそれを一つの音楽のなかで多様な様式を使い分ける、または混合することもあるでしょうが、それはまた別の様式として括られる（ワールド・ミュージックまがいとでも呼べるかも）と思います。

「変奏」と言うことから考えれば普通は一つの表現様式に乗っ取って行われるとおもいますし、その様式があるから破綻せずに瞬時の演奏が出来ます。そしてその様式感はそれに親しんできたことによって身につけていた部分もあり、勿論演奏経験によって磨かれてきたともいえます。

②経験の中

③多彩な演奏をすることが自分の表現としてよいのか悪いのか、聴衆に対してアピールするものなのか、疑問である。ソロの中で、ビバップやモードやブルージーなスタイルが混在してくることは個人の表現としてはすべての歴史を踏まえた現在の演奏家には許されている。しかし、それが果たして表現者としてよいことなのかはわからない。個人のスタイルというものはオリジナルなものであり、そうである限り、多彩という言い方はよい言い方ではない。しかしながら、ソロの中で起承転結をつける、音数を徐所に多くする、リズムの取り方にバリエーションをつける、ハーモニーやスケールの考え方をコーラスによって変えてみる、等々の変化はあって喜ばれないことはない。それらをスムーズに実現していくためには、そういう表現をしたい、という意識と経験を蓄積していくしかない。

④全て経験の中で身につけたものと思う。

⑤経験だと思います。ジャズを始めるまでは楽譜に書いていないことを演奏するなんて考えられませんでしたし、始めてからもかなり抵抗を伴っていました。

⑥経験の中から身に着けました。

⑦なにかを造ること、人となにか違った事は、子供のころから好きでした。



⑧経験

⑨経験も重要だが、これこそ「センス」である。

⑩これは難しい質問ですね。どちらとも言えません。元々そのような資質があったかどうかは自分では分かりません。どうやったら分かるのですか？

⑪経験がほとんど感じています

⑫多彩な演奏はできませんが、ひとつの普遍的な様式にとらわれているという感触もありません。自分のできることをやっているだけです。そういう意味では、ヘタクソとかうまいとかには関係ないところで、「自分」という様式だけをその場にさらけだしているようなものです。

⑬残念ながらそのような能力は私にはありません。

⑭経験の中で身についたものと思う。セッションや即興演奏をした経験の数々は勿論、それ以前からの音楽的な経験も土台となっていると思う。

**Q17: 演奏中に「思考（無意識の思考も含む）」「知覚（聴く、見る、雰囲気を感じる）」「情感」「運動」をバランスよく機能させるのは難しいと思いますが、そのことと、会心の演奏のあいだに相関関係があるとお思いになりますか？**

①演奏者自身が感じる会心の演奏ということなら関係があると思いますが、しばしばその何かのバランスを欠いていても最上、最高の演奏になりうることは今まで残されている録音からも証明されていると思います（たとえばチャーリー・パーカー、ビリー・ホリデイの演奏など）。

②あると思う。

③おおいに相関関係があると思う。よい演奏をするためにはまず冷静な精神状態を作らねばならない。それが保たれて、幅広い思考が可能になり、鋭敏な知覚を駆使することができ、演奏に情感を込めることができ、正常かつ奇跡的な運動能力の発揮が可能になる。そのために必要なことは、まず健康体でいること、神経が麻痺していないこと、きわめてポジティブな精神状態であること、などが最低条件であるが、演奏者側から言えば、まず十分練習がされていて楽器をよく鳴らすことができる状態であること、曲について十分理解している状態であること、共演者とよりよい人間関係にあること、もしくは絶対的に優位な立場にいること、などが冷静な精神状態を作るうえで有効である。これらが作られていないと、思考は「曲の進行」「共演者の機嫌」「聴衆の機嫌」「メロディの記憶」「ならない楽器への苛立ち」などで支配され、知覚は自分から半径 30 c m に狭まる、情感な

ど沸きはしない、もちろん運動は絶不調ということになる。すべてのジャズミュージシャンがビル・エバンスではない。

④あると思います。様々な要素の調和・統合は不可欠かと。逆U字の相関とかですかね？

⑤バランスよく機能されている状態のときにこそ会心の演奏が生まれます。

⑥冷静は覚醒状態に自分をおくことだと思います。スポーツも同じだと思います。訓練された肉体と、その事に対する深い知性と、なにかを成し遂げようとする強い意思、感情が、一致した瞬間の快感を求めているのだと思います。まあレベルは到底およびませんが、「ボールが止まって見えた」と同じような冷静ではあるがスリリングな瞬間は経験したことがあります。

⑦ある。

⑧思います。

⑨意識したことはありませんが、これらがバランスよく機能した時により演奏に繋がるのではないかと思います。逆に言えばこれらのエレメントが欠けた時に陥りそうな演奏の状態も、ある程度想像できます。

⑩あまり関係なく思います。会心の演奏になるには別に要因があるような気がします

⑪相関関係どころか、これが演奏能力の本質だと思います。Q9-11で述べた「救いあい」が高レベルで行われ「高めあい」の境地にいたるためには、高速な知覚と反応が要求されます。耳?脳?思考?判断?筋肉?動作 というプロセスは、初心者でしか行われておらず、上級者は皆 耳?脊椎?筋肉 のようになってるようになっていくことが多いです。よく練習して演奏上必要な筋肉を鍛えていくのと、演奏の場数を踏んで様々な状況処理する経験を積んでいるうちに、じょじょに「考えて反応する」という感じから、「反射する」領域に近づいていく気がします。「考えなかった」時の演奏がよいように感じるのはこれと関係がありそうです。「演奏をこうした」という感じから、「演奏してみたらこうなった」に近づきます。

⑫いい日もあれば悪い日もある、というだけの話だと思います。すべての条件がそろったから、いい演奏ができるとは思えません。

⑬大いに関係あると思う。それらとその場の空気や機運が一致した時に初めて会心の演奏が生まれると感じる。

**Q18:この項目（グループ4）について、自由なご意見をお聞かせください。**

①自分が客席にいる意識を持ち、7割は熱く、3割はクールに演奏したい、

と心がけている。

②ハーモニーのながれの中で自分が「スイングするフレーズ」を発する快感は代えがたい快感がある。また、自分が楽器のレベルに近い状態になればなるほど、実は演奏中に「楽器」がアドリブのヒントを与えてくれるようになる。連動と言うことで言えば自分の「楽器」と「自分」が助け合いながら美しい音楽を作り上げてゆく、そんな、単なる道具を「使う」という次元を超えた「モノ」とのコミュニケーションという究極の喜びこそがジャズを演奏する楽しさともいえる。

③他の音楽ジャンルでも多元性・多領域性はあると思いますが、ジャズでは here and now の影響するところがはるかに大きいというのは確かですよ。知り合いの2人組バンドで、アルトがアドリブをとって、サンプラーが適当にそれをその場で切り出してまた即興で曲に構成するというのをやっていたが、ジャズ以外の即興音楽ではどうなるのでしょうか。クラシックでも協奏曲などのカデンツをオリジナルでとっている人もいますが、無伴奏状態が多いですよ。ジャズのそれとはまた違う気がします。そういえば、この間テレビで小曾根真さんがモーツァルトの Pf 協奏曲 9 番をやっていて、普通のところはクラシック奏者として、カデンツはジャズピアニスト小曾根としてやっていると言っていました。ジャズのソロとどう違うのか、興味深いです。

完全に自由連想になってしまっていてすみません。

④ビル・エバンスの修練を決して怠らないという姿勢こそ本質に対するあくなき探究心であると考えます。ただしこのことを実現するには獐猛な欲求を根拠にしたずばぬけた集中力が必要となります。これを持ち合わせているのがいわゆる一流の表現者であると考えます。

⑤Live での演奏とは、その空間の中でどれだけ自分の感覚が開けているかにより左右されると思う。

⑥初心者

& → (可能) → 音楽的アイデア ← “流出をセーブ” する”、” 出来る” のは「センス」を伴うベテラン

つまり「淀みない流出」はだれでも学べば可能。

問題はどこでその流出を止めるか！！ である。

グループ 5 : ジャズというジャンル

Q19：クラシック、ロック、ボサノヴァなど他のジャンルと比較した場合のジャズの特徴について、ご意見がありましたら、お聞かせください。（ディキシーランド、スウィング、ビバップ、モダンなど、ジャズの枠内における比較でも結構です）

①音楽ジャンルの比較として考えると、ポピュラー音楽としてロックやブルースなどに較べてある意味でクラシック化しているのがジャズの特徴だと思います。スイング（ルイ・アームストロング）やビ・バップ（チャーリー・パーカー）のようにジャズ自身を変化させていく大きな改革は1940年代半ば以降ないと思います。コルトレーンやマイルスなどの試みも結局そこからの発展はなかったし、そこでは新しいジャズの可能性ではなく、結局「マイルスの音楽」しか生み出せなかったようにみえます。それに較べてロック（ブルース）、ラテン（カリブ音楽、ブラジル音楽）などはそれを元にして様々に名前を変えながら変化を遂げているように見えます。つまり全般的に見ればジャズは現代のポピュラー音楽としての役目はすでに終えているのではないのでしょうか。しかしクラシック（クラシックの現代音楽も含めて）と同じように愛好されてゆくとおもいます。

音楽のスタイル、技術などの面でそれぞれを比較して特徴をあげるのは非常に多くの要素があり、一概にはこれこれが特徴とはいえないと思います。特徴をあげるには多分本一冊分かかります。

②アドリブがあること。全員のメンバーがアドリブができること。

アドリブの長さが自由であること。途中でキーを変えたり、テンポやリズムを変えたり自由にできること。

③ジャズの特徴は、ダンス音楽であった時期もあるが、モダンジャズを中心としたほとんどのスタイルが「個人による表現」というところに重きを置いていることであろうと思う。

クラシックの時代は音楽を宗教や国家統治や戦意鼓舞のために伝達しなければならなかった際に、楽譜というメディアに頼らざるを得なかった、またPAや録音機器がなかったために、誰が演奏しても一定の効果が出るための演奏法や楽譜や作曲法が要素として必要だった。ジャズはそういった西洋音楽のステイタスを録音機器の発展とともにもっと個人のものとして再構成した。個人の悩み（ブルース）を個人に届ける、というところからスタートしたジャズは、演奏性というものを武器に進化していった。モダンジャズ以降は構成や枠組み（イディオム）をきわめてシンプルにし、それを音楽の骨格にして、後は個人の演奏能力、ゲーム性の高い即興的（刹那的）なスタイルを作り上げた。その結果、ジャズにおける楽譜というも

のは非常に位置づけの低いものとなり、(コースターの裏にメモ書きする程度でよい) 演奏性も個人のスタイルに大きく委ねられた。この精神はロックにも引き継がれた。しかし、ジャズは一般の人がよしあしを聞き分けられるには、リズムもハーモニーも、メロディも複雑になりすぎた。音楽ビジネスとして市場は常に拡大させなければならない。1950年以降、複雑化したジャズに取って代わるようにシンプルな和音とメロディ、はっきりとしたリズムのある音楽が求められ、ロックというジャンルが台頭した。ブルースをルーツにもつ点、レコードとラジオが発明された以降の音楽としてジャズもロックも共通する要素を多く持っていたが、双方に求められたものはまったく違っていた。そのイディオム、演奏性や即興性についてもまったく違う。ジャズが個人の音楽に固執していたのに対し、ロックの目的はポピュラリティだった。その歴史がそれぞれのイディオムを決定づけた。多くのジャズ演奏家はロックを演奏することができる。しかし、ロック演奏家はジャズを演奏することができない。

④他の音楽ジャンル、及び初期のジャズと、即興の要素がメインとなるビバップ以降の演奏スタイルで演奏される(ボサノバも含む)モダン・ジャズは決定的な違いがある。これは20世紀に生れたモダン・ソサエティにおけるコスモポリタニズムのひとつの典型であり、それ以外の音楽ジャンルや、他の芸術形態には見ることの出来ないクローズドな言語が明確に確立している。この音楽を通じて人種、言語、宗教、思想を超えたコミュニケーションが可能となり、音楽を芸術の域に高めたとともに、当時のフランスの実存主義をはじめとする「自己の確立」という反社会的なムーブメントに大いに貢献した。

⑤ジャズだと、曲さえ知っていれば突然参加も可能、という所がありますよね。他のジャンルでもできないことはないけれど、やってどうするという話になってしまう気がしますし。演者ごとの個性もわかりやすいので、聴衆側としても入り込みやすいかもしれません。ジャズのセッションをのんびりやっているところがあれば(実際ジャズ喫茶なんかだとあるようだし)、演者と聴衆が入れ替わって楽しめるのも魅力かと。クラシック喫茶とか、夜な夜な競演を繰り広げるクラシックプレイヤー達とかって聴かないですよ。

⑥音楽が時間の芸術だと思います。瞬間的にダイナミック(動的)な構成が創造できることが、リアルタイムに楽器を演奏する人のモチベーションになっていると思います。それは前にも述べたように、テキストを再現するクラシック奏者でも演奏毎に目指している事だと私は思いますし、それ

が音楽の面白さ、奥行き、遊びの部分ではないでしょうか。ビバップ・モダン・フリージャズは、この演奏者にとってのモチベーション＝快感になる部分を、ジャズという奏法を使って徹底的に洗練・強調した音楽だと思います。訓練された肉体と、磨かれた知性と、目的に対する欲望＝高い感情が瞬間的に一致して創造されるスリリングな空間を共有できる特権があるからこそ、ジャズミュージシャンは、身をささげてしまうのだと思います。

⑦例えクラシックであれ、他の音楽のイディオムが加わった演奏の奥ぶかさは、より良い何かがある。演奏家と言えば、レナード・バーンスタイン（指揮者、作曲家、ウェストサイド物語他）やアンドレ・プレヴィン（指揮者、ジャズピアニスト）等。ホルスト（作曲家）、ムソルグスキー（作曲家）、そしてジョージ・ガーシュウィン。

⑧自由度が他の音楽に比べて高いということでしょうかね。ただ、ジャズの中にもフルバンドやコーラスのように、かなり譜面できっちり「枠組」を作っているジャンル、つまり相当合わせる練習が必要な、クラシックに近いものもありますね。フュージョンだってそうですよね。逆に自由度が高いのはジャズの中でもインストのモダンジャズぐらいなのかも知れません。クラシックと比較した場合、大きな違いは、作曲者（作詞者）の扱いです。ジャズでは曲は「素材」でしかなく、それを料理するコックが腕を見せるタイプの音楽ですから、作曲者・作詞者はほとんどどうでもいい扱いになります。

⑨モダンとは全然わかりませんが、ジャズは独特の落ち着きがあります。スウィングやコードの進行が「人間まっすぐじゃ生きられない」というような深み、また逆説的ですが「まっすぐじゃないから人間すばらしい」と感じることがあります。こんな感じでよろしいですか

⑩頻出させていますように、わたしは音楽の演奏は「救いあい」であり、それがそのまま熟練したとき「高めあい」になるものだと思います。独奏の音楽でさえ、さっき出してしまった自分の音を、次に出す音で救う作業です。ジャズは、救いあいの対象になる「予期せぬ出来事」の事象の幅がものすごく大きいというだけで、演奏を「救いあい」として見る限り、他の音楽と変わるところはないと思います。クラシックのように、事象の幅が狭い中での高精度の救いあいが前提であり醍醐味であるような音楽の演奏では、より高速高精度な反応が必要で、多くの訓練と高い演奏技術を要求される理由なのではないかと考えます。

⑪まず即興が大部分を占めるということが最大の特徴だと思いますが、即

興性の強い音楽は他にもありますから、ジャズの特徴と云ったら、そのスウィング感、同じ曲を何十年にもわたって変奏すること。……あんまり素直じゃないというか、ひねくれた演奏をする、わざとむずかしくしたり、ユーモアと悲しみがまざったような感じ、曲の解釈の仕方の自由度の高さとか、きわめて個人的な音楽というか、だんだんわからなくなってまいりました。

⑫ジャズは即興性の割合が非常に高いという点で、他の音楽と決定的に違うものと思う。よって、その場の空気、今・その時・その瞬間に生じる偶然性の高さと、プレイヤー間あるいはプレイヤーと観客との間における関わりが強さが、他の音楽との大きな違いではないだろうか。

**Q20:この項目（グループ5）について自由なご意見をお聞かせください。**

①なぜならば、このようなJ a z zを演奏する人間同士のコミュニケーションは、喜怒哀楽をあらゆる人類共通の「顔の表情」や「指」の仕草といったコミュニケーションを感情的・精神的・美的価値観的により高めたひとつの形であり、そこに存在する「楽器」や「発声」といった自己表現の技術の修練の先にある「自由」を手にする一生の課題ともなり得る大きな「意義」を秘めた表現形態とも言えると思う。

②クラシックを聴いていて、演者によってこんなに曲の雰囲気が変わるのか、と思うことがあります。クラシックの人たちは、構築度の高い音楽の中でどれほど自分の色が出せるか、そういう「奥行き」「遊び」を追求してるとも言えるでしょうか。アプローチが違うだけで同じことを追求しているのかも、と云ったら少し乱暴でしょうか。

③ジャズというジャンルの中だけでもそれまでに形成された枠をどんどん壊し、時代と共に進化していったと思います。

④ジャズ＝自由

自由＝そう近づくための努力が伴う。

**グループ6：最後に**

**Q21:「ジャズを演奏したい」というモチベーションのもとになっているのは、何かをお聞かせください。**

①やはりジャズの様式で演奏されている音楽が好きだからとしかいいようがありません。

②幸せな時にピアノを弾きたい。ピアノを弾く為に生まれてきたのかもしれない。

れない。

③楽器を自由に演奏する爽快さ、自分を表現できるすぐれたフォーマット、脳内に心地よいハーモニー、柔軟性と奥行きがあり、うきうきするリズム、すぐれた共演者と音楽を作り上げる喜び、神が降り、能力の限界が拡大される瞬間、先人達が築き上げた素敵な世界を共有できる楽しみ、聴衆との一体感、などなどのためにジャズをやっています。

④演奏のモチベーションとなっているのは、「演奏する楽しさ」に他ならないが、とにかく自分の音楽を少しでも理想に近い形まで高めることによって、この音楽の可能性を探りたい。

⑤アドリブをカッコよく！という自己顕示欲もあるだろうし、他の演者とうまく調和させたいというのものもあるでしょう。セッションなんかでは演奏に臨む緊張感自体も刺激的だし、失敗しても次がんばろーというようない意味での気軽さで臨めるというのものもあるのでしょうか。

⑥とてもプロにはおよびませんが、肉体・知性・感情を駆使してものを創造する行為を、ジャズ仕組みを理解した仲間同士で共有してできること・それが時間軸で瞬間ごとに創られるスリリングな快感であること

⑦音で伝えたい、表現したい。その上でジャズというのはしゃべる言葉もリズムも自分の自由。もちろんその為のテクニックを身につけることは必要ですが。自らの音で全てを語った時、そこでLiveを共有した人、全ての人たちでなくても「いい演奏によって明日からまた、元気になる力をもらった」そう言う一人がいるなら、それが又自分のエネルギーにもなる。

⑧”愛している”から！

⑨好きだからとしか言いようがありませんねえ。

⑩単におもしろいからです。他には、若い男は多くがそうだとおもいますが、始めたころはジャズが演奏できれば女性にもてると固く信じていて、それが練習の糧でした。

⑪音楽そのものが楽しいものだと思いますし、自分なりに演奏していいのだということになればますます楽しい。ところが「自分なり」というものがくせもので、実は「自分なり」のものをつくれる人こそが音楽家であり、音楽そのものを作っている人たちなのだ、ということが最近わかってきました。ジャズは自由で即興的な音楽だ、と思っておりましたが、実は大変厳しくて厳密なものだと思います。……あんまり考えすぎるとジャズがジャズでなくなるような気がします。以上、参考になりませんが研究がんばってください。

⑫自分にとって表現欲求、精神の浄化（カタルシス）を最も得やすい、感



情の解放が可能であるのが演奏することである。自己の開放と他者との関わり、所属感が（一時的にはあるが）得られるのがセッションであると思う。

**Q22: 一般的なご感想をお聞かせください。**

①一人でジャズを聴いている時、弾いている時、とても幸福を感じます。マイフーリッシュハートを聴きながら天国へ行きたい……

②考えるほどに難しいテーマ、ですよ。回答していても抽象的なことを言語化するのに苦労したり、言語化したらよくわからにことを書いていたり、あまりお役に立ててなかったらごめんなさい。そういえば、こんなブログがありました、[http://blogs.yahoo.co.jp/mitanix\\_jazzsax\\_bono](http://blogs.yahoo.co.jp/mitanix_jazzsax_bono) ジャズと心理学らしいです。昔見つけたのをふと思い出して。別にこのテーマに関係あるわけでは全然ないのですが。

この修論研究が精神分析の中でどう位置づけられるのか、これから楽しみです。是非がんばってください。

③ (Q19～Q22 の一括回答) 私は常に音楽を演奏しています。私の中で音楽を演奏するときにジャズやクラシック、ロック、ポップスなどという区別はまったくありません。

音楽は音と音との空間であるので、決められた音を弾くスタイルのジャンルか、アドリブのように決められていない音を弾くスタイルのジャンルかを意識することに意味を感じません。どちらにしろ本質は、演奏者によって弾かれた音そのものではなくその間の空間なのですから。

余談になりますが、私は今までほとんど音楽教育というものを受けずに好きなように音楽を演奏し続けてまいりました。ですから他の音楽家たちのように教育課程で習得する体系的な理論や知識がいちじるしく欠如していると思われま。しかしそのことが演奏上致命的になっていることがほとんどなく思えるので不便も感じません。

また最近より確信を深めるようになったことは、自分には音楽的な才能がない、ということです。これにはいろいろと自分にしかわからないこれまでの人生経験による根拠があるのですが、べつにこのことで悲観することもまったくありません。

逆に、表現行為に才能や教育はまったく必要ないという極端な考えすらもつにいたりしました。

また同時に優れた表現行為が生まれるためには類まれなる才能と一流の教育があることはより望ましいとも考えます。

私は才能もなく教育も満足に受けなくても自分の選択意識のみで演奏するという表現行為にすぎり続けている自分を常にゲーム感覚で観察して楽しんでおります。

自分がこれからどこにいかうとしているのかまったくわかりませんが、他のミュウジシャンとは体質がいろいろと異なるのではないかと思います。

以上、何かの参考にしていただければ幸いです。

④定義が難しくそれこそ日によって答えが変わってしまうような気がします。特に私のような人間にとっては……

⑤たかが「Jazz」！！されど「Jazz」！！

「おわりに…」に書かれている内容が一番てきせつな内容かと思います。つまり「～に当てはまる」「～に当てはまらない」は今後の Jazz（音楽）での課題だと感じます。

⑥「おわりに」にも書いておられますが、ジャズを一括りにして語るのもちょっと無理があるのかも知れませんね。よく分かりませんが、「臨床心理学」に役に立ちそうなジャズは、インプロヴィゼーションの度合いが多い、モダンジャズやフリージャズなのかも知れません。

⑦役に立たないことばかり書いたかと思いますが、すみません私自身が楽しんでしまいました。今回は面白い機会をおあたえいただき感謝します。ありがとうございました。

⑧音楽的なことやイメージなどの非常に抽象的なものを文面で表現するのは難しい。