

身体的な音楽から非身体的な音楽へ ——アウグスティヌスにおけるリズムの問題——

山下 尚一

本論文の目的は、古代キリスト教の哲学者アウグスティヌスにおけるリズムの概念を分析し、リズムという語がどのような仕方で語られてきたのかということをはっきりと示す。この考察をとおしてリズムの語は、身体的な次元から非身体的な次元への移りゆきを示す概念だということが示されるだろう。

現在においてリズムという語は、一般的に、音楽や詩やダンスの用語として知られており、時間的な運動の原理とみなされている。だが、その語源をたどってみると、現在とは異なった仕方でつかわれていた。リズムの語源は、古代ギリシア語のリュトモス(ῥυθμός, *rhythmos*)であって¹、このリュトモスという言葉は、もともと音楽の用語でもなかったし、流れや運動のことでもなかった。それはむしろ、衣服のかたちやアルファベットの文字の形態、簡単にいえば、「かたち」や「形態」のことを指し示していた。このリュトモスという語が、ダンスや歌といった持続した運動にかかわるようになるのは、おおよそプラトンのころと考えられている²。

リズムという語は、その後どのような仕方で使用されていくのだろうか。こうしたリズム概念の歴史をたどるために、本論文は、アウグスティヌスのテキストに目を向ける。すなわち、アウグスティヌスが書いたものを取り上げ、そこでリズムの概念がどのようにつかわれているのかということ考察する。

第一節では、リズムの語源であるリュトモスという用語が、アウグスティヌスにおいて、リュトムスという用語になっていくということを指摘する。第二節では、リュトムスという語はそれ自体として理解されず、ヌメルスという別の語によつ

て説明されるということを示す。第三節では、アウグスティヌスのいう音楽は、聞こえるものというよりも聞こえないものを対象としているということを確認する。第四節では、聞こえるものと聞こえないもの、身体的なもの非身体的なものが、矛盾しながら結びついているということを論証する。

1. リュトモスからリュトムスへ

アウグスティヌス(354~430)は『音楽論』という書物を残しており、そのなかでリズムという用語をつかっている。その用語は、リュトムス(*rhythmus*)という言葉である。このリュトムスという言葉は、ギリシア語のリュトモスという言葉に由来しており、先に述べたように、おおよそプラトン(紀元前427~347)の時期になってから、音楽やダンスにかんしてつかわれるようになった。アウグスティヌスは、そうしたプラトンの音楽的リュトモスを受け継いでいる。ここでまず私たちは、リュトモスからリュトムスへという用語の移行について見ていくことにしよう。

アウグスティヌスの『音楽論』は、たしかに音楽について語っている。とはいえここでいわれている音楽とは、現在の私たちにとっての音楽とは異なっており、音楽と詩とダンスが一体となったもののこと、すなわちムシケーのことである³。古代西洋のムシケーは、長い音と短い音の組み合わせからなっており、長い音は短い音の二倍の長さを有していた。これら長いものと短いものが組み合わせられることにより、ひとつの音楽となっていくわけである。このとき、長と短の組み合わせは脚(*pes*)というふうには呼ばれる。たとえば短長という脚であればイアンブス、長短短という脚で

あればダクテュルスというように、さまざまな脚が存在する。脚とはすなわち、歌われる音の長さの組み合わせのことであり、その組み合わせにしたがった拍の取り方のことである。こう考えると、古代において音楽をつくりあげていくということは、脚を結合させていくということである。

アウグスティヌスによれば、脚が結合する仕方には、大きく二種類ある。第一に、脚が途切れることなくつづいていき、ずっと結合していくという場合であり、第二に、いくつかの音がひとまとまりになって、ある時点において冒頭に戻るという場合である。第一の種類の結合はリュトムスと呼ばれており、第二の種類の結合は韻律と呼ばれている。どちらの場合も、音と音が結びつくということ、それによって特徴的な拍を取るということは共通するが、そのままずっと音がつながっていくのか、あるいはつながりが切れて最初に戻るのか、どちらかに区分されることになる。リュトムスとは、限界をもたない脚の結合のことであって、それに対して韻律とは、限界をもつ脚の結合のことである⁴。

アウグスティヌス自身の言葉を見てみよう。「ひとつ目の種類の結合はギリシア人たちによってリュトムス(rhythmus)と呼ばれ、他方二つ目の種類の結合はメトルム韻律(metrum)と呼ばれる。これに対してラテン語では、前者はヌメルス数(Numerus)と呼ばれ、後者は計測(mensio)ないしは尺度(mensura)と呼ばれることができるだろう。だが、これらのラテン語は私たちにあっては広い意味で用いられるし、また私たちはあいまいな仕方でも話をしないよう注意すべきであるから、ギリシア語を用いる方がより適切である」⁵。この文章では、二つの点に注目しよう。第一の点として挙げられるのは、リュトムスという用語はギリシア語のリュトモスからきているということ、つまり、古代ギリシアの音楽論の考えを受け継いでいるということである。第二の点として押さえるべきなのは、リュトムスはヌメルスというラテン語によっていかえられているということ、すなわち、「数」や「数量」という概念によって理解されているとい

うことである。

つづけてアウグスティヌスの説明を読んでみよう。「第一の種類の結合は、一定の脚によって進行し、そしてもし不調和な脚が混入されるとそこでは誤りを犯すことになるので、正当にも「リュトムス」すなわち「ヌメルス」と呼ばれたのである」⁶。上に述べたように、リュトムスは限界をもたない結合のことであるが、そこであらわれてくるのは、多様に変化する脚ではない。むしろ特定の脚が何度も繰り返されていく。これら特定の脚は、長い音と短い音の法則、すなわち数の法則にしたがって次の脚を目指していくわけである。このとき、それまでとは異なる脚が突然入り込んでくるようであれば、私たちは音にうまくついていくことができず不快に感じるであろう。このようにリュトムスとは、数にしたがって一定の脚として進んでいくような結合の仕方のことであって、それらがあるところで閉じて終わるということはない。そう考えるとリュトムスという語は、現代の私たちが用いている「拍子」という言葉にいくらか近いように思われる⁷。

その後、アウグスティヌスの『音楽論』は、具体的な脚の結合の仕方について考察する⁸。たとえば、ピュリキウス(短短からなる脚)やプロクレウスマティクス(短短短短からなる脚)などを取り上げて、そうした脚が繰り返されたり別の脚に接続されたりすることで、どのように次の音につながっていくのかという問題を考えている。さらに、どういった結合が可能であるのか、または、どういった結合が不可能であるのかという問題をあつかっている。とはいえ、リュトムスを論じている部分は、全体のページ数から見ても少ないし、さらに内容から見ても、これこれの組み合わせはよい、これこれの組み合わせは悪いというふうには、脚の結合のあり方が列挙されているだけで終わっている⁹。

アンリ＝イレネ・マルーによれば、このリュトムス論において、アウグスティヌスの独自の考えはほとんどないという。なぜなら、先に挙げたリュトムスと韻律を分けるというやり方は、ほかの

韻律学者から取り入れられたものだし、またそのほかの多くの議論も、ローマにおける伝統的な韻律論に見られるものだからである¹⁰。そこからマールは、アウグスティヌスによるリュトムス論の試みは失敗だったと結論づけている¹¹。いいかえれば、アウグスティヌスはリズムという概念について考察を進めつつも、新たな音楽理論を展開する力量はもっておらず、むしろ不十分な説明をするにとどまっている。このかぎりにおいて、リュトモスからリュトムスへという用語の移行が見られるとはいえ、リズム概念のもつ射程はそれほど変わっていないといえよう。

ここでとくに重要なのは、『音楽論』においてリュトムスという語は、ヌメルスという別の用語によって説明されているということである。アウグスティヌスは別のところで、次のように述べている。「どんなことであれ、耳を楽しませるためにも、またリュトムスにかんして優越性を保持するためにも、価値があるとわれわれが認めたことは、けっしてあざむくことのない 数^{ヌメルス}の本性それ自体から引き出されたのだ」¹²。どういうリュトムスがまさっており、どういうリュトムスが劣っているのかということは、ヌメルス、すなわち数という概念に依存している。換言すると、音の運動が数に正しくしたがうとき、すなわち数の法則にのっとっているとき、よいリュトムスがあらわれてくる。逆に、数に誤ってしたがうとき、すなわち数の法則にのっとっていないとき、悪いリュトムスがあらわれてくる。リュトムスという存在は、数の秩序に依存するわけである。

そのように、リュトムスがヌメルスによって説明されているということは、アウグスティヌスのリュトムス論が失敗に終わったということに関連するだろう。すなわち、彼はリュトムスを考察するとはいえ積極的に展開するまでにはいたらず、むしろそれゆえにこそ、リュトムスという語を説明するさいにヌメルスという別の語を押し出そうとするのである。彼はリュトムスを論じようとしても、リュトムスという概念をそのものとして理解することができないので、ヌメルスという用語

を媒介しつつ理解しようとする。ここには、リズムという概念をめぐるアウグスティヌスの方法が見えてくる。つまり、リュトモスからリュトムスへという用語の変化があるだけではなく、それ以上に、リュトムスからヌメルスへという用語のすり替えがおこなわれている。

こうしたアウグスティヌスのリズム論について、さらに注目すべきなのは、リュトムスが身体にかかわっているということである。アウグスティヌスによれば、いくつかの音からリュトムスが作り出されるとき、そこにAという脚を見るべきか、Bという脚を見るべきか、迷うときがある。「そのような不確定なことが起こるときには、どんな脚によって〔当のリュトムスが〕進行するかということは、むしろ手拍子(plausus)で識別されなければならないと思われる。したがって、もし君がピュリキウスによって進行することを欲するなら、一拍分手を上げ、一拍分手をおくべきであり、もし君がプロケレウスマティクスによって進行することを欲するなら、二拍分手を上げ、二拍分手をおくべきだ」¹³。ブラウススという言葉は、手をたたいて音を出すこと、それによって音の数ををはかることである。音楽を聞いたり演奏したりするとき、私たちは手を打って数を測定することにより、その音楽を体験している。たとえ手を打っていないとしても、頭を振ったり足を上げたりして数を測定することにより、その音楽を体験しているだろう。これはすなわち、自分の身体でもって音を出しながら、正しい音をはかるということ、正しい拍を取るということである。それゆえに、私たちの身体を基準にしてこそ、音は次の音につながっていき、私たちは音楽のリズムを感じることができる。リュトムスとは、身体によって音を理解するということ、そして、身体によって音のもつ数的な正しさを理解するということなのである¹⁴。

2. リュトムスからヌメルスへ

ここまで私たちは、アウグスティヌスにおけるリュトモスからリュトムスへという用語の移行に

ついて、さらにヌメルスという別の概念の導入について確認してきた。本節では、ヌメルスという語についてくわしく考察したい。すなわちリズムの概念は、ヌメルスという用語に結びつけられることで、非身体的なものを目指すようになるということを考える。

前節で引用したアウグスティヌスの言葉を見直してみよう。「ひとつ目の種類の結合はギリシア人たちによってリュトムスと呼ばれ、他方二つ目の種類の結合は^{メトルム}韻律と呼ばれる。これに対してラテン語では、前者は^{ヌメルス}数と呼ばれ、後者は計測ないしは尺度と呼ばれることができるだろう」。ここでいわれているリュトムスという語は、ギリシア語のリュトモスがラテン語となったものである。それゆえリュトモスという言葉はラテン語化して、リュトムスとヌメルスという二つの用語によってあらわされるわけである。

それらリュトムスとヌメルスという二つの語は、これまでの研究において、それほど区別されてこなかったといえる。たとえばフランス語訳では、「二つのラテン語（リュトムスとヌメルス）はたいていの場合、ただひとつのフランス語（リズム（rythme））によって訳されている」¹⁵。また日本語訳では、リュトムスの語は多くの場合、そのまま「リュトムス」というふうに訳されているもの、ヌメルスの語は非常にしばしば、「リズム」というふうに訳されている¹⁶。しかしながら、これらの用語を厳密にとらえようとするなら、ラテン語において、リュトムスとヌメルスという語を区別する必要があるし、そこから、リュトムスをリズムの概念として、ヌメルスを数の概念として区別する必要があるだろう。

実際リュトムスとヌメルスという二つの言葉は、別の文脈で使用されている。正確に言えば、一方でリュトムスは、厳密に音楽的な問題を取り上げるさいに出てくる。たとえば、アウグスティヌスの引用で見たように、リュトムスと^{メトルム}韻律のちがいかんする部分であらわれてくる¹⁷。他方でヌメルスは、もともと「数」や「数量」という意味をもっており、音楽について数の原理から考えると

き、つまり、数の法則から考えるときにあらわれてくる。

たしかに、リュトムスとヌメルスという語、すなわち、リズムと数という概念は、アウグスティヌス以前に連関していた。そのつながりはプラトンから出発しており、彼のリュトモス概念のうちには、数という尺度が含み込まれるようになった¹⁸。またキケロ（紀元前106～43）は、ギリシア語のリュトモスとラテン語のヌメルスが一致することを主張しており、リズムの概念から数の概念に移っていくことを認めていた¹⁹。しかしながら、アウグスティヌスにおけるリュトムスとヌメルスの関係は、プラトンやキケロにおけるものとは異なっている。具体的にいえば、アウグスティヌスのヌメルスという語は、キリスト教的な意義と強く結びつきながら、身体的＝物的なものを越えた次元、つまり非身体的＝非物的な神の次元を指し示すのである。まさしくそこにこそ、アウグスティヌスの音楽論の独自性がある。

こうしたアウグスティヌスの姿勢は、端的にいうと、「^{コルポレ}身体的＝^{オブ}物的なもの（corporea）から^{イン}非身体的＝^コ非物的なもの（incorporea）へ移行する」というものである²⁰。そのことは、『音楽論』という著作全体の構造を見るとよく理解されるだろう。全六巻のテーマを簡単に取り上げるなら、第一巻では、音楽学習のための一般的導入が述べられている。第二巻から第五巻では、リュトムスと韻律についての理論が説明されている。第六巻では、音楽にかんする哲学的注釈があてられている²¹。ここからわかるように、『音楽論』全体の議論は、まずは音楽そのもの問題を取りあつかってから、音楽の哲学的な問題に向かっていく。いかに言えば、私たちが自分の耳で聞くことのできる音楽から出発して、耳で聞くことのできない音楽へ進んでいくのであって、一言でいえば、身体的なものから非身体的なものへ到達しようとする。

そのように考えると、アウグスティヌスの『音楽論』が対象としている音楽は、二つの段階に明確に分けられる。まずは、身体的＝物的なものとしての音楽、つまり、感覚として聞くことので

きる音楽であり、次には、非身体的＝非物的なものとしての音楽、つまり、感覚として聞くことのできない音楽である。この区別にしたがって、アウグスティヌスは第一の段階から第二の段階に進んでいく。

彼のこのような傾向は、プラトンの考えとキリスト教的思想から影響を受けている。すなわち、プラトンのように、現実の世界からイデアの世界へと上昇し、永遠的なものを求めるという姿勢があるとともに、キリスト教的思想家のように、感覚の世界から精神の世界へと上昇し、神という最高善を求めるという姿勢がある²²。現実的なものからイデア的なものへ、感覚しうるものから感覚しえないものへという方向づけは、アウグスティヌスにおいて音楽の領域に移されることで、身体的なものから非身体的なものへ、聞こえるものから聞こえないものへという新しい方向づけとして解釈し直される。

聞こえるものから聞こえないものに移っていくのに合わせて、アウグスティヌスはつかう用語を変化させることになる。正確にいうならば、彼のリズム概念は、この移行にそって、リュトムスという語からヌメルスという語に変わっていくのである。先に述べたように、アウグスティヌスのリズム論は、音楽における脚の組み合わせについて考察していたが、そのときに用いられていた言葉はリュトムスという語である。その後アウグスティヌスは、音楽にかんする哲学的な注解をおこないつつながら、リズムが聞こえるものだけではなく聞こえないものにもかかわるということを論じていく。こうして彼のリズム論は、聞こえないリズムをとらえようとしはじめるわけだが、そのとき用いられる言葉はヌメルスという語である。リズムは身体的なものから離れて非身体的なものに移るとき、リュトモスという語から離れてヌメルスという語に移っていく²³。

ヌメルスは一般的に「数」をあらわす言葉であるが、『音楽論』の最後にあたる第六巻では、特殊な意義をもつようになる。アウグスティヌスによれば、ある詩句を音楽として歌うとき、そこには

五種類のヌメルスがあるという。第一に、聞くことのできる音のなかにあるヌメルスであり、これは、音そのものがそれ自体においてもつ数の法則のことである。第二に、聞く人のなかにあるヌメルスであり、これは、音そのものではなく、音を聞く主体がもつ数の法則のことである。第三に、発音する人の行為のなかにあるヌメルスであり、これは、音を聞く主体ではなく、音を発する主体がもつ数の法則のことである。第四に、記憶のなかにあるヌメルスであり、これは、音を発するときにあるのではなく、黙っているときにも主体のうちに存在している数の法則のことである。第五に、判断のなかにあるヌメルスであり、これは、ある音の運動における数の法則を聞くとき、快いかどうかを主体が判断するための数の法則のことである²⁴。ここでヌメルスは、数そのものというよりも、「数の法則」や「数の秩序」ということを示すだろう。

そうした五つのヌメルスを見てみると、第一のものから第五のものに向かうにつれて、だんだんと音それ自体から離れていくことがわかる。いいかえれば、聞くことのできる音から、判断という精神的はたらきに向かっていくということである。これはまさしく、身体的なものから非身体的なものに移行していくということである。実際にアウグスティヌスは、さらに進んだ箇所では、第一のヌメルスを定義し直して、「身体＝物体のヌメルス (*numeri corporales*)」と呼んでいるし、第二から第五のヌメルスを定義し直して、「魂のヌメルス (*numeri animales*)」と呼んでいる²⁵。数の法則であるヌメルスによって、私たちは身体から出発して魂を目指すようになる。

リュトムスという語は、第一節で確認したように、身体にかかわるものであった。それゆえに、アウグスティヌスのリズム論がリュトムスからヌメルスへと移行するということは、身体という視点から離れて魂という視点に移り、数的法則を原理として取り上げるということである。ここにいたると、身体的なものは数の秩序にしたがうべきとされるようになる。たとえば、私たちが等しく

ない歩幅で歩いたり、等しくない間隔でものを打ったりするとしよう。しかしそうした身体の動きは等しいものとならねばならない。この場合、私たちの身体的運動を抑制してそこに等しさを与えることができるのは、先ほど述べた第五のヌメルス、つまり判断するヌメルスである。私たちはこのヌメルスをとおして、宇宙の秩序に気づき、その創造者である神を信じることもできるだろう²⁶。

リユトムスとヌメルスという語、すなわちリズムと数という概念について、ここで私たち自身の音楽体験から考え直してみたい。私たちは音を聞いたり歌ったりするとき、その音のもつリズムを身体で感じ取ることができる。そのとき私たちは、音の鳴り響きの運動に合わせて身体を動かし、その音の流れにいわば身をゆだねるだろう。いいかえると、音楽のリユトムスをとらえているわけである。しかしアウグスティヌスによると、私たちはこうした段階を抜け出す必要がある。すなわち、音の響きを身体によって感覚するだけでは十分でなく、そこに数的な法則を見つけ出さねばならず、いいかえれば音楽のヌメルスをとらえねばならないというわけである。このヌメルスにしたがってこそ、私たちは身体的なものから非身体的なものへと進むことができる。このように考えるとリユトムスとは、身体的なもの、聞こえるものへと私たちを引きつけるものであって、それに対してヌメルスとは、非身体的なもの、聞こえないものへと私たちを上昇させるものである。

以上を見てわかるように、アウグスティヌスはリズム概念そのものを段階的に深めており、こうした彼の考察は大きな哲学的意義を含んでいる²⁷。アウグスティヌスは、音楽のリズムという課題に取り組みながらも、音楽の枠を越えてしまうようなものに到達しようとする。換言すれば、リユトムスから出発してヌメルスを探ろうとする。そのようにしてアウグスティヌスは、音楽のなかに哲学的なものを見つけることになるだろう。

3. 学知としての音楽

前節において私たちは、アウグスティヌスが音

楽のなかに哲学的な問題をとらえようとしたということを見てきたが、そうした構えを目にする、いささか大げさであるようにも思われるだろう。現在の私たちにとって音楽とは、実際に聞いたり演奏したりするものだからである。そして、楽しむにしても学ぶにしても、音楽はいつも音の鳴り響きにかかわるものであって、それを越え出るものではないとされているからである。しかしながら、アウグスティヌスにとっての音楽は、私たちにとっての音楽とは異なる。すなわち彼によれば、音楽はまず何よりも学知でなければならないのである。

このことは、『音楽論』のはじめに主張されている。それによると、「音楽とはよく拍をつけて調整することの^{スキエンティア}学知である(Musica est scientia bene modulandi)」²⁸と定義される。また、「音楽とはよく動かすことの学知である(Musica est scientia bene movendi)」²⁹とも定義される。よく「拍をつけて調整する(modulor)」、そして、よく「動かす(moveo)」とはどういうことかという、^{ヌメルス}「何であれ時間と隔たりとの大きさを守り、数にのっとって(numerose)動く」³⁰ようにさせるということである。これはつまり、前節で考察したヌメルスにしたがって、すなわち数的法則・数的秩序にしたがって、音が動くようにすることといえるだろう。以下で注目したいのは、「学知」という言葉、ラテン語でのスキエンティア(scientia)という言葉である。

アウグスティヌスは学知としての音楽という定義を述べたあとに、それにあてはまらないものを三つ挙げている³¹。第一に、鳥の歌声である。アウグスティヌスによれば、鳥の歌声は、たしかに拍がそなわっているように思われるし、そこにはヌメルスがはたらいているように感じられる。けれども、実際のところ、鳥は本能にしたがって歌っているだけであって、学問としての知識をもっていない。第二に、鳥と同じように、本能のもとに歌う人の音楽である。彼らは、たしかによく拍をつけて調整し、ヌメルスにもとづいて歌うことができる。しかし彼らは、ヌメルスの原理につい

て説明することはできず、学問としての知識をもっていない。第三に、楽器の演奏者が奏でる音楽である。彼らもやはり、うまく拍をつけて調整し、ヌメルスにもとづいて演奏することができる。しかし彼らはたんに、模倣したり、感覚や記憶に頼ったり、訓練をしたりして音を生み出すだけであって、学問としての知識をもっていない。

以上についてまとめるならば、「アウグスティヌスのいう音楽(musica)は、私たちのいう音楽ではない。それは学知(scientia)であり、組織化され、理性的知識を秩序よく束ねたものである」³²。すなわち音楽とは、身体によって感覚しうるものではないし、要するに、身体的=物的なものではない。そうではなくて音楽というのは、理性によってのみ知ることのできる学問的な知識のことであり、いわば、非身体的=非物的なもののことである。鳥の歌声、本能のもとに歌う人の音楽、楽器演奏者の音楽、こういったものは厳密な意味において音楽ではなく、むしろ音をめぐる学知だけが音楽なのである。重要なのは魂でもって音を知ることであり、身体でもって音を知ることではない。

そうしてアウグスティヌスは、音楽とは学知であるというふうに主張するけれども、だからといって、彼が感覚的なものとしての音楽に関心をもたなかったということではない。むしろ彼は大いに関心を抱いていたと思われる。たとえば、アウグスティヌスは『告白』において、昔聖歌を聞いて涙を流したということ、それを思い出して今も感動を覚えるということ述べている³³。それでも『音楽論』のなかでは、身体的なものとしての音楽を排除しようとしている。

マルーによれば、音楽を学知とみなすという態度は、アウグスティヌスにかぎったものではなく、当時のローマ社会の教養人たち全体の姿勢でもあった³⁴。たしかにローマ社会には、音楽芸術に熱中するグループがいくつかあったものの、原則として、教養人たちや上流社会の人たちはこうしたグループとは無関係であった。現在私たちがいうところの音楽は、身分の低い人々によっておこな

われており、たとえば道化役者や娼婦や遊女によっておこなわれていた。教養人はそうした人々を侮蔑するだけではなく、彼らがおこなう技術をも軽蔑していた。そこから、教養人は身体をつかって音を鳴らすという行為から離れて、むしろ理性をとおして音の知識を考えるという学問へと向かう。いってみれば、アウグスティヌスは音楽に対するこうした偏見を受け継いでいるわけである。たしかにアウグスティヌスは、聞こえるものの感覚的魅力を知っているのだが、それに身を任せるのではなく、聞こえないものの学問的知識に目を向けようとする。その知識こそが、音楽と呼ばれるべきものなのである。

そうであるならば、アウグスティヌスの音楽の見方と、私たちのそれとは大きくちがったものといえよう。私たちにとって、音楽は聞こえるものである。もちろん楽譜を用いて、音を聞くことなしに理論的に考察することもできるけれども、その前提として、音楽は身体によって感覚しうるということが想定されている。しかしアウグスティヌスにとって、音楽は聞こえないものである。たしかに音を聞くことはできるし、それらの音によって快い感情になることはできるけれども、その前提として、音楽は身体によって感覚しえないヌメルスから成り立っているということが想定されている。だからこそ身体的な音楽にとどまるべきではなく、非身体的な音楽のほうへと向かわなければならない。身体的なものから非身体的なものへというそうした方向づけにおいて、音楽は学知として確立されることになる。

4. 身体的なものと非身体的なものの矛盾

アウグスティヌスは、リユトムスという語をヌメルスという語に置き換えることによって、聞こえるものから聞こえないものへと移ろうとする。しかしその移行のうちには、重大な矛盾を見て取ることができる。それはつまり、身体的なものとは非身体的なものが同時に存在しているということである。

音楽を聞こえないものとして理解するとき、私

たちはどこに行き着くのだろうか。結局「私たちは、自分の耳に歌いかける美しい詩文の音楽、物質的音楽をとおり越して、永遠の真理、数学的美の峻厳な観想へと移っていく」³⁵。ヌメルスがもたらすこの真理をめぐって、アウグスティヌスは第六のヌメルスを導入する。そのヌメルスは「理性のヌメルス (numeri rationis)」³⁶と呼ばれている。理性のヌメルスは、これまで挙げた五つのヌメルスよりも上位にあるものとされ、「身体のヌメルス」や「魂のヌメルス」よりもすぐれたものとされる。理性のヌメルスがおこなうことは何かというと、どのような数的法則が正しくて、どのような数的法則が誤っているのかを判断することである³⁷。

ここで注意すべきことに、「理性 (ratio)」という用語は、人間のもつ能力のことを示すのではなく、キリスト教の神がもつ能力のことをあらわす。そうすると、理性のヌメルスを見つけるということは、人間にとって通用する真理を知ることだけではなく、神の永遠の真理を知ること、さらにいうならば、神そのものとしての真理を知ることである³⁸。だからこそ、ヌメルスの諸段階をのぼっていくことは、アウグスティヌスにとってきわめて重要な意味をもつ。身体のヌメルスから魂のヌメルスへ、魂のヌメルスから理性のヌメルスへというこの上昇の動きは、人間的なものから離れて、神的なものへと近づこうとする努力のこと、いわば宗教的な努力のことである。私たちはそこに、数のキリスト教的意義を見出すことができる。すなわち数にもとづく学問は、感覚しうる対象から離れて神を見るための手ほどきとなるものであり、その意味で、キリスト教の教育課程に組み込まれる³⁹。

この課程を別の言葉でいいかえるなら、人間的なヌメルスから神的なヌメルスへと上昇することである。両者のヒエラルキーは、「時間性というパラメーターにしたがって」打ち立てられている⁴⁰。人間のヌメルスはつかの間のものであって、まるで小石が泉に投げ入れられたときに広げられる波紋のように、すぐに消え去ってしまう。それ

に対して、神のヌメルスはつねに変わらないものであって、まるで小石が投げ入れられる前にもあとにも静かな泉がずっと残っているように、永遠に存在している。つまり神のヌメルスは永遠のものであり、そのヌメルスを人間が受け取るかぎりにおいて、人間のヌメルスは存在することができる。私たち人間は、この神的なヌメルスを理解するようにせねばならず、その道のりとして役立つものが、アウグスティヌスの『音楽論』といえるだろう。

身体的なものから非身体的なものへ、人間的なものから神的なものへと近づこうとするならば、音楽の役割も変化するはずである。音楽はもはや耳で聞いて快い感じがするといったものではなく、神のための瞑想や祈りのようなものとなるだろう。私たちは身体的な音楽へと下降するのではなく、神的な音楽へと上昇するだろう。そこには、身体—魂—神という序列がある。このなかで私たちの魂は、身体的なもののほうを好むこともできるし、神的なもののほうを好むこともできる。魂が身体的なものへ向かうときには「より少なく存在する (minus est)」し、神的なものへ向かうときには「より多く存在する (magis est)」⁴¹。その意味で魂は、存在の仕方を変えていくのである。そうすると私たちの魂が目指すべきなのは、身体によって感覚しうる音楽を享受しつつより少ない存在となるということではなく、神に向けられた観想をおこない身体から離れつつより多い存在となることである。こうした思考はまさに、ひとつの「音楽的神学」⁴²と呼びうる。

以上の点からすると、身体は魂をけがすもの、魂にとって不要なものといえるかもしれない。しかし注目すべきことに、アウグスティヌスは魂が神へと近づけるように強く勧めながらも、身体を見放すことはけっしてない。「魂をけがすものは悪ではない。その理由は、身体もまた神の被造物であり、最下位ではあるがみずからの美しさによって飾られているからである。だが、ちょうど金の尊厳がもっとも純粋な銀の混合によってすらがれるように、身体は魂の尊厳の前では軽蔑される。

だからこそ、また罰としての私たちの死すべき定めから由来してつくられたどんなヌメルスもそれなりに美しいのだから、私たちはそれらのヌメルスを神の摂理の制作から排除しないだろう」⁴³。身体は神がつくったものであるから、それをなくしてしまうべきだということにはならない。身体には固有の美がそなわっている。たとえば、私たちの身体の部分的配置や全体的形態が有している秩序に目を向けてみると、そのうちには神の大きな摂理が隠されていることがわかるだろう⁴⁴。このように身体にはそれ固有のヌメルスが機能しており、だからこそ第二節で見たように、音の現象のなかに、身体のヌメルスを見出すことができる。

そこから、アウグスティヌスにおける身体とヌメルスの関連について、エチエンヌ・ジルソンは次のように指摘している。ヌメルス、つまり「数は、諸身体にもとどまることのできる分有である。数は〈知恵〉を認識することができないし、それゆえ〈知恵〉を真に所有することができないけれども、少なくとも〈知恵〉を受け取ることはできる」⁴⁵。数的秩序は、神の摂理である知恵を引き受けている。しかしだからといって身体と無関係というわけではなく、身体のうちにもやはり神のものが伝わることのできるだろう。身体—魂—神という明確な序列があるにしても、神の真理は諸身体に波及している。私たちのこの身体は、もちろん神のヌメルスのあらわれではないが、それを分有する人間固有のヌメルスのあらわれなのである⁴⁶。

このように考えてみると、身体と魂を切り離すことはできない。別の言葉でいえば、人間は魂と身体との複合体であり、身体もまた人間の本質に属している⁴⁷。人間の魂は身体から離れて神のほうへと向かうべきではあるものの、人間から身体を取り除くことはできない。私たち人間はいつでもこの身体とともにあり、この身体なしで存在する仕方を知らないわけである。プラトンによれば、身体は死であり無であるけれども、アウグスティヌスによれば、身体は無に近づきうるとはいえ結

局どこまでいっても無にいたることはありえない⁴⁸。私たち人間にとっては、魂がありつづけるのと同様に身体もまたありつづける。

このように、身体的なものと非身体的なものは同時に存在している。そのことはつまり、リュトムスとヌメルスは同時に存在しているということである。そして、これら矛盾する存在の結びつきについて、アウグスティヌスのリズム論はとらえようとする。リズムとは、感覚的なものと形而上学的なものあいだ、リュトムスとヌメルスのあいだに位置している。「それらの真ん中にあるリズムは、その一方から他方へ移行することを可能にする。さらにこの中間項は、身体的なもの非身体的なものあいだにあつて、上位の項における非身体的な等価物、すなわちヌメルスへ向かうという点においてアナロジーを可能にするのであり、厳密な意味でまさしくリズムなのだ」⁴⁹。リズムの概念は、身体的なものと非身体的なもの、リュトムスとヌメルスのあいだにあり、それら両者に同時にかかわっている。私たちはリズムという概念から出発することによって、身体的なものと非身体的なものが矛盾しながらも結び合っているということを確認できるだろう。

最後に、リュトムスとヌメルスにかんして考察し直してみよう。アウグスティヌスはギリシア語リュトモスについて、リュトムスとヌメルスという言葉をあてた。一方でリュトムスとは、手拍子などの身体的な動きをとおして音楽を理解することであり、他方でヌメルスとは、理性によって音楽を理解することで神に向けて上昇することである。たしかにアウグスティヌスは、聞こえるものから聞こえないものへ、身体的なものから非身体的なものへ進むために、リュトモスという語からヌメルスという語へ重点を変えている。しかしながら、私たち人間から身体を取り去ることはできない。聞こえないものにどれほど近づこうとしても、私たちはやはり聞こえるものに接しているわけであつて、私たちのこの身体が音を感じ取っている。耳で聞き、口で歌い、全身で楽器を奏で、手を打って拍を取るのであり、私た

ちは音を前にして、そのリユトムスを感じないわけにはいかない。

このように考えると、アウグスティヌスの文章において、リユトムスという語がだんだんとなくなっていく、それとともにヌメルスという語が強く主張されていくとしても、私たち人間にとってリユトムスは残りつづける。私たちは、永遠で無限であるような神的存在とちがって、はかなく有限であるような人間的な存在であって、リユトムスというのは、まさにこの人間存在の原理なのである。すなわちリユトムスとは、ヌメルスにしたがいつつも感覚的に聞こえるものの原理であり、いわば欠陥をはらむ身体的な原理である。一見すると相反するかのような二つの概念、すなわち、リユトムスとヌメルス、身体的なもの、非身体的なもの、聞こえるものと聞こえないものという二つの概念は、実のところ、リズムというただひとつの概念の裏表となっている⁵⁰。

5. 結論

ここまで私たちは、アウグスティヌスにおいてリズムという語がどのようにつかわれたのかということを考えてきた。もともとリズムの語源は、ギリシア語のリユトモスという言葉であったが、アウグスティヌスはラテン語のリユトムスという言葉をつかっている。リユトムスとは、身体によって音の数的秩序を理解するということである。さらにアウグスティヌスはリズムについて論じるときに、リユトムスという語からヌメルスという語へ移っていく。それとともに彼の音楽論は、身体的なものの次元から非身体的なものの次元へ、聞こえるもののレベルから聞こえないもののレベルと進んでいく。こうした姿勢の背景にあるのは、音楽は感覚的なものではなく学問的知識であるべきだというローマ社会の考え方である。しかしながら、アウグスティヌスにおいて身体的なものは排除されていないし、実際私たちは、私たち自身の身体を捨て去ってしまうことはできない。アウグスティヌスは聞こえないものとしての音楽を指すとはいえ、聞こえるものと聞こえないもの、

身体的なものと非身体的なものは、私たち人間という存在のなかで、矛盾しつつも同時に存在しているわけである。

聞こえない音楽に向かっていくというアウグスティヌスのこうした考え方は、のちの時代にもつながっていく。中世において音楽は聞こえないものであって、たとえばボエティウス(480ころ～524(526))によると、音楽はムシカ・ムンダナ(musica mundana)であり、すなわち、宇宙の秩序を可能にする原理を示している⁵¹。このように、身体的なものを下位におくという点において、中世の音楽観はアウグスティヌスのものを延長しているといえよう。だが、思想的観点からすると、中世とアウグスティヌスは、決定的なところで異なっている。すなわち、アウグスティヌスにおいては、身体的なものと非身体的なものが内的矛盾の関係にあり、神学的な用語でいえば、地の国と天の国が内的対立の関係にあったのに対して、中世においては、それらが分離するようになり、純粹に人間的なものと純粹に神的なものがはっきりと区別されるようになる⁵²。こうした明確な区別は、中世の音楽のとらえ方においても適用できるのではないだろうか。たしかに今述べたように、一方では中世において、聞こえない音楽の理論が学者たちのあいだで練り上げられるけれども、他方では、聞こえる音楽が民衆のあいだで広くいきわたるように思われる。そうした聞こえるものと聞こえないものとの関係が、アウグスティヌス以後にどのような変遷をたどっていくのか、この問題を考えることが今後の課題のひとつとなるだろう。

注

¹ Pierre Sauvanet, *Le rythme grec*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

² Émile Benveniste, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 335.

³ 音楽と詩が区別されないということは、プラトンとアウグスティヌスに共通している。Jean-Louis Dumas, « Notice » in Augustin, *Œuvres*, tome 1, édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, 1998, p. 1330.

⁴ リュトムスと韻律にかんする同様の定義は、アリストクセノス、マリウス・ウィクトリヌス、クインティリアヌスにも見られる。Guy Finaert, «Notes complémentaires» in Augustin, *Œuvres de saint Augustin*, tome 7, texte de l'édition bénédictine, introduction, traduction et notes de Guy Finaert et F.-J. Thonnard, Bruges, Desclée de Brouwer, 1947, n. 39 (p. 501).

⁵ Augustinus, *De musica*, 3, 1, 2. *Œuvres de saint Augustin*, op. cit. 邦訳アウグスティヌス, 『音楽論』, 原正幸訳, 『アウグスティヌス著作集(三)』, 教文館, 1989年, 334頁。さらに, *Ibid.*, 3, 7, 15, 邦訳358頁を参照。

⁶ *Ibid.*, 3, 1, 2, 邦訳335頁。

⁷ たとえば三拍子というとき, 強弱弱という一定の数的組み合わせがあり, それが閉じることなしにつづいていく。ただしリュトムスは, 強弱の要素とはそれほど関連していないという点, さらに, ただひとつの脚ではなく複数の脚から構成されているという点において, 拍子と異なっている。

⁸ *Ibid.*, 3, 3, 5 - 3, 6, 14, 邦訳341~357頁。

⁹ 韻律については, *ibid.*, 3, 7, 15 - 4, 17, 37, 邦訳358~437頁を参照。また詩句については, *ibid.*, 5, 1, 1 - 5, 13, 28, 邦訳438~478頁。

¹⁰ 邦訳アンリ・イレネ・マルー, 『アウグスティヌスと古代教養の終焉』, 岩村清太訳, 東京, 知泉

書館, 2008年, 215頁, また, 同頁注136。

¹¹ 前掲, 218頁。

¹² Augustinus, *op. cit.*, 3, 7, 16, 邦訳360~361頁。

¹³ *Ibid.*, 3, 4, 7, 邦訳344~345頁。別の箇所では, 以下のようにいわれている。「君が脚の組み合わせについても, 何か耳ざわりなことがあるか, それとも何も耳ざわりなことはないかを判断することができるように, 私は手拍子を用いて問題の脚の組み合わせに目をとおすだろう」。 *Ibid.*, 2, 13, 24, 邦訳326頁。

¹⁴ リズムと身体の間接的つながりは, プラトンの思考においても看取される。そのさい, リュトムスという語が身体と関連づけられるのに対して, ハルモニアという語は知性と関連づけられている。Sauvanet, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵ Pierre Sauvanet, *Le rythme et la raison*, tome 1, Paris, Kimé, 2000, p. 55. なおプレイアード版では, ヌメルスの語は, リズム (rythme), 数 (nombre), ハーモニー (harmonie) と訳されている。Jean-Louis Dumas, « Notes » in Augustin, *Œuvres*, op. cit., p. 686, n. 1 (p. 1351), p. 688, n. 1 (p. 1352), p. 702, n. 2 (p. 1355).

¹⁶ 邦訳アウグスティヌス, 『音楽論』, 前掲, 事項索引, xxi, xxii 頁。

¹⁷ このとき, リズムは拍にもとづくのに対して, 韻律はシラブルにもとづく。そうして, リズムにかんすることがらは音楽家がおこなうけれども, 韻律にかんすることがらは文法家がおこなうようになる。Marie Formarier, « Rythme, plaisir de l'écoute et conversion chez Augustin », *Rhuthmos*, le 20 septembre 2012, en ligne, paragraphe 6

(<http://rhuthmos.eu/spip.php?article721>, accédée le 17 mars 2016). このリュトムスと韻律の相違から見て取れるのは, 音楽と詩とダンスとの一体であったムシケーの概念が, だんだんこまかく分けられていくということだろう。

¹⁸ Benveniste, *op. cit.*, p. 334.

¹⁹ Marie Formarier, « De ῥυθμός à numerus », *Rhuthmos*, le 20 novembre 2012, en ligne,

paragraphe 1

(<http://rhuthmos.eu/spip.php?article750>, accédée le 17 mars 2016).

²⁰ Augustinus, *De musica*, 6, 2, 2, 邦訳482頁。

²¹ マルー, 前掲, 213頁。

²² プラトンの認識をキリスト教的理念に結びつけることで、アウグスティヌスに多大な影響を与えた思想家として、まずはアレクサンドレイアのクレメンスがいるだろう。邦訳トレルチ、『アウグスティヌス』, 西村貞二訳, 東京, 新教出版社, 1965年, 60~61頁。

²³ Sauvanet, *op. cit.*, p. 56.

²⁴ Augustinus, *op. cit.*, 6, 2, 2 - 6, 6, 16, 邦訳482~505頁。

²⁵ *Ibid.*, 6, 10, 25, 邦訳520頁。

²⁶ *Ibid.*, 6, 8, 20, 邦訳511~512頁。

²⁷ 邦訳マルー, 前掲, 236頁。

²⁸ Augustinus, *op. cit.*, 1, 2, 2, 邦訳241頁。この定義は、ウァロにさかのぼり、さらには古代ギリシアの哲学者にさかのぼる。Finaert, « Notes complémentaires », in Augustinus, *op. cit.*, n. 5 (p. 485)。モドゥランディ(modulandi)という語は、モドゥス(modus)という語に由来する。モドゥスとは、「尺度」や「数」を意味するとともに、「歌」や「旋律」, 「節」や「楽句」を意味する言葉である。この点からすると、「拍をつけて調整する」ということは、理性的対象としての数的法則と、感覚的对象としての音的響きを、ともに含んでいることになろう。国安洋, 『音楽美学入門』, 東京, 春秋社, 1981年, 192頁。

²⁹ Augustinus, *op. cit.*, 1, 3, 4, 邦訳245頁。「拍をつけて調整する」とこと、「動かす」こととの関連については、以下のようにもいわれている。「したがって、「拍をつけて調整する」ということは、不都合なく動かすことのある種の熟練のこと、ないしは少なくとも、それによって何ものかがよく動くようにされるものことと定義される。実際、もし何か^{モドゥス}が尺度を守らないなら、われわれはその何かがよく動くということはできない」。 *Ibid.*, 1, 2, 3, 邦訳243頁。

³⁰ *Ibid.*, 1, 3, 4, 邦訳245頁。

³¹ *Ibid.*, 1, 4, 5 - 1, 4, 9, 邦訳247~256頁。

³² 邦訳マルー, 前掲, 164頁。

³³ Augustinus, *Confessiones*, 10, 33, 50, 邦訳アウグスティヌス, 『告白(下)』, 服部英次郎訳, 東京, 岩波文庫, 1976年, 64~65頁。

³⁴ 邦訳マルー, 前掲, 165~166頁。

³⁵ 前掲, 238頁。

³⁶ Augustinus, *De musica*, 6, 11, 31, 邦訳526頁。また別のところでは、「理性的・知性的ヌメルス(rationales et intellectuales numeri)」ともいわれている。 *Ibid.*, 6, 17, 58, 邦訳558頁。

³⁷ この理性のヌメルスがとらえるものについて、アウグスティヌスは、^{ヌメロシタス}数的調和(numerositas) という言葉をつかっている。たとえば, *Ibid.*, 6, 10, 26, 邦訳521頁や, *Ibid.*, 6, 13, 38, 邦訳537頁などを参照。辞書によるとヌメロシタスという語は、「多数」, 「リズム」, 「調和」などを意味する。

³⁸ アウグスティヌスにとって真理は、いうまでもなく神である。服部英次郎, 『アウグスティヌス』, 東京, 勁草書房, 1980年, 34~35頁。

³⁹ Philipp Jeserich, *Musica naturalis* (2008), translated by Michael J. Curley and Steven Rendall, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013, p. 93.

⁴⁰ Formarier, « Rythme, plaisir de l'écoute et conversion chez Augustin », *op. cit.*, paragraphe 5. このフォルマリエの論文は、リュトムスとヌメルスという語を区別していないために、「人間的リズム(rythmes humains)」と「神的リズム(rythmes divins)」というふうに表示している。しかし用語の正確な使用からすると、「人間的ヌメルス」と「神的ヌメルス」といわずにしなければならない。

⁴¹ Augustinus, *op. cit.*, 6, 5, 13, 邦訳500~501頁。

⁴² Dumas, « Notice » in Augustin, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1332.

⁴³ Augustinus, *De musica*, 6, 14, 46, 邦訳544頁。

⁴⁴ Augustinus, *De civitate dei*, 22, 24. 邦訳アウグスティヌス, 『神の国(五)』, 服部英次郎, 藤本

雄三訳，東京，岩波文庫，1991年，460頁。

⁴⁵ Étienne Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin* (1929), Paris, Vrin, 2003, p. 167.

⁴⁶ さらにいうならば，人間のひとつひとつの身ぶりは「事実において」神のヌメルスなのであって，私たちの身ぶりには，知らないうちに神があらわれている。Sauvanet, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁷ 服部，前掲，58頁。

⁴⁸ Gilson, *op. cit.*, pp. 68-69.

⁴⁹ Sauvanet, *op. cit.*, p. 56. 付け加えるなら，ソヴァネの論において，リュトムスは私たちの議論におけるのとはやや異なった機能を果たしており，それゆえに独自の「アナロジー」を形成している。ソヴァネは，韻律—リュトムス—ヌメルスという

関係にもとづいて，有限—不定—無限という関係を取り出す。そのさい，リュトムスは不定のものとして，有限のものと無限のものとあいだを動いている。リュトムスは同時に，身体的なものと非身体的なものとのあいだ，要するに，韻律とヌメルスとのあいだを動いている。

⁵⁰ 身体的なものと非身体的なもの，地上的なものと天上的なものの矛盾した結合というのは，私たち人間には理解しがたい不思議な神の業であろう。Augustinus, *De civitate dei*, 22, 4. 邦訳『神の国(五)』，376頁。

⁵¹ 神前尚生，『音楽美学と一般思想史』，東京，近代文芸社，2010年，35～36頁。

⁵² 邦訳トレルチ，前掲，150，151，158頁。