

反ノリの理論家としてのアドルノ  
— ノリの社会学に向けて —

小川博司

Adorno as an Anti-Nori (Groove) Theorist:  
Towards a Sociology of Nori (Groove)

Hiroshi OGAWA

**Abstract**

Ever since Theodor W. Adorno radically attacked popular music, popular music researchers have criticized Adorno and attempted to express their own positions. However, just because Adorno attacked popular music, it does not mean he was unable to observe popular music phenomena. Additionally, his observation of popular music phenomena is not necessarily out of date. In this paper, I regard Adorno as an Anti-Nori (Groove) theorist. By discussing Adorno's theory of popular music, I would like to derive academic points on Nori (Groove) in contemporary society. This paper is part of a critical review of prior research on "Nori (Groove) and Social Change".

Key words: popular music, nori (groove), pleasure, fashion

**抄 録**

アドルノはポピュラー音楽を徹底的に批判したので、後のポピュラー音楽研究者はアドルノをまず批判することで、自らの立場を表明しようとした。しかし、アドルノがポピュラー音楽を批判したからといって、アドルノがポピュラー音楽現象を観察できていなかったわけではない。アドルノのポピュラー音楽現象の観察は必ずしも時代遅れのものではない。本論文では、アドルノを反ノリの理論家として位置づけ、アドルノの議論から、今日的なノリの問題を導き出す。本論文は、筆者のプロジェクト「ノリと社会変動」の、先行研究レビューの一部として位置付けられる。

キーワード：ポピュラー音楽、ノリ、快楽、流行

## 1. なぜ今、アドルノなのか

ポピュラー音楽研究について、一般的かつ根本的な議論をしようとする研究者は、ほとんど例外なくテオドール・W. アドルノのポピュラー音楽についての議論に言及し、いかにアドルノとは異なるスタンスをとるかを表明する。アドルノは、あたかもポピュラー音楽研究者の位置を測る規準器であるかのようなのである。アドルノはポピュラー音楽への攻撃者だったので、ポピュラー音楽研究者は、アドルノの名前を明確に示すにせよ示さないにせよ、アドルノのポピュラー音楽論への批判を書き連ねざるをえなかったのである (Negus 1996=2004)。

しかし、アドルノを批判して免罪符を得る時期は過ぎたように思われる。それは、ひとつには、アドルノの問題点はすでにほとんど指摘され、これまでのアドルノ批判を含めてアドルノのポピュラー音楽論を議論できる時期にきているからである。もうひとつには、音楽をとりまく状況自体が変わってきていることがあげられる。毛利嘉孝は「後期資本主義」の時代において、「ポピュラー音楽と資本主義の関係は、アドルノの批判的な観測を裏切るのではなく、むしろ追いかける形で発展しつつあるように見える」(毛利 2007:18)、「50年代や60年代には役に立たなかったアドルノの解釈学が、あたかも周回遅れのトップランナーのように、現状をリードしているかのように感じられる」(毛利2007:32)と指摘している<sup>1)</sup>。

本稿では、アドルノのポピュラー音楽研究をとりわけ現代社会におけるノリの先行研究として位置づけ検討する。筆者が構想している「ノリと社会変動」についての総合的研究<sup>2)</sup>の先行研究レビューの一部をなす。アドルノはノリについて真正面から議論しているわけではないし、ましてやノリにまつわる現象を肯定的にとらえているわけではない。しかし、彼はノリにまつわる現象をよく観察していた。ここでは、アドルノが否定的に評価している現象こそが、今日、私たちが議論すべき問題であるという立場に立ち、彼のポピュラー音楽批判を検討することにより、ポピュラー音楽の特質を逆に照射し、今日問題にすべき論点を明らかにすることを試みる。

以下、第2節でアドルノがポピュラー音楽の内容をどのようなものととらえていたのかを流行論の文脈でおさえた上で、第3節で反ノリの理論家としてのアドルノの議論を検討

1) 阿部勘一(2008)も、アドルノの基本的な問題意識に立ち返ることを提案している。

2) 「ノリと社会変動」研究の全体的な構想については、小川(2014)を参照されたい。

する。第4節では、言語としての音楽と容器としての音楽という二項対立から、今日的なノリの諸相を導き出す。

## 2. アドルノの流行論

アドルノのポピュラー音楽研究についてのこれまでの批判点は次の二点にまとめることができる。まず、リチャード・ミドルトンが指摘するように、彼がポピュラー音楽として批判の対象にした音楽の狭さである（Middleton 1990）。彼が取り扱っているポピュラー音楽というのは、彼がアメリカ合衆国に渡った時に流行っていた、ティンパンアレー風の音楽、ビッグバンドのジャズにとどまっている。ある国である限られた時代に流行っていた音楽の特徴をとらえ、ポピュラー音楽全般へと一般化することが問題であるとされる。次に文化産業についての過大評価についてである。サイモン・フリスは『サウンドの力』（*Sound Effects*）において、ロックの誕生以後のポピュラー音楽を社会学的に論じている。フリスの立場とアドルノの立場の決定的な違いは、アドルノが文化産業により受動的な人々が操作されていることを強調したのに対し、フリスは音楽産業の影響力の大きさは認めるものの、音楽産業とアーティストのせめぎ合い、音楽産業とオーディエンスとのせめぎ合いを強調したことにある（Frith 1981）。これらの問題はいずれも彼がポピュラー音楽の特徴として指摘した規格化と関連している。これらは、アドルノの理論を流行理論の系譜上に位置づけることにより、再検討することができるように思われる。以下、アドルノの理論を流行理論の系譜上に位置づけながら、彼の理論の特質を明らかにする。

アドルノは、ポピュラー音楽の特徴は、芸術音楽（serious music）と比較して規格化（standardization）されていることであると指摘する。スタンダードという言葉は、日本工業規格（Japanese Industrial Standard）のように工業製品の規準として用いられるとともに、ポピュラー音楽の標準的な演奏曲目という意味でも用いられる。アドルノは、スタンダードという言葉を用いて、ポピュラー音楽も工業製品のように規格化されていることを示す。すなわち、曲の主要部分（chorus）が32小節できていること、歌の音域が1オクターブと1音までであること、ヒット曲に共通する型があること、例えば硬直したパターンがよく知られているダンス型ばかりでなく、母もの、故郷もの、ナンセンスあるいは「ノヴェルティー」・ソング、童謡もどき、失恋の哀歌など、お決まりの歌詞内容、そして、曲の初めと終わりを締める和声の確固とした土台があるという（Adorno 1941=2002: 138-139）。

アドルノが指摘するもうひとつのポピュラー音楽の特徴は、疑似個性化 (pseudo-individualization) である。規格化されて画一化しているものは人々に魅力あるものとして映らない。ヒット曲には、同じようなものに見えながらも、少しだけ違うという個性化が施されているという。アドルノの議論の特徴は、これを最初から「疑似的」(pseudo)、すなわち真の個性 (genuine individuality) (Adorno 1941=2002:157) とは異なるのだと決めつけているところにある。アドルノによれば、ジャズの即興演奏に見られるように、「個性化」されているように見えることでも、しょせんは「規格」の枠内でのことだから、本当の意味での「個人的」ではないのである。アドルノがここで規格化という言葉をもつ二つの水準で用いていることに注意しよう。すなわち、アドルノは規格化と疑似個性化とをまず同格のものとして対比させている。その上でそうした疑似個性化も織り込み済みでの規格化なのだと述べているのである。

アドルノは、ポピュラー音楽の二面性をヒットのための二重の要件 (double desideratum) として、「自然なもの」(natural) と「刺激剤」(stimulatory) という別な言葉でも表現している。聴取者は自然に受け入れられるぐらいの慣れ親しんだものだけでは満足しない。ある程度の「刺激剤」が必要である。この両面が揃ってこそその「規格化」なのである。「音楽出版が欲しいのは、今流行っている他の曲すべてと根本は同じでありながら、同時にそれらとは根本的に違っている曲、それがひとつ欲しいのである。」(Adorno 1941=2002:158) もっとも、このような曲は現実にはありえないわけで、アドルノも「現実に出版され、ブラッキングされる歌の場合、そこに広く妥協があることが見いだされるであろうし、大きく見ると同じものだが、ただ一つ独自の徴 (トレードマーク) を帯びていて、それがオリジナルなものとの証となる」という (Adorno 1941=2002:158)。そして、ここでいう特徴として、旋律、変則的な拍子のずれ、特別な和音、独特なサウンドの色合いをあげている。

「真の個性」とはどういうことなのかという議論は措くとして、アドルノのこうしたポピュラー音楽の二面性の指摘は、ゲオルグ・ジンメル (Georg Simmel) が流行論で指摘した流行の二つの側面に対応している。ジンメルは、流行は「一様化の衝動と個別化の衝動、模倣の魅力と顕彰の魅力とを同時に表現しかつ強調する」とする (Simmel 1919=1976:47)。ジンメルの議論に先駆けて、19世紀末には、流行理論の先駆といえる理論が提起されていた。フランスの社会学者ガブリエル・タルドは、1890年に流行の本質は模倣、すなわち、社会の上層の生活様式を下層の人々が模倣するところにあると見出していた。アメリカの経済学者ソーステイン・ヴェブレン (Thorstein Veblen) は、1899年に『有閑階級の理論』において、消費には社会的な差異を表示する機能があることを指摘した。つまり、有閑階

級がわざわざ身動きしにくい衣装を身につけるのは、自分たちが汗水たらす肉体労働をする必要がないことを誇示するためなのだ。「誇示的消費」（conspicuous consumption）という概念を提起した。これは消費における記号による差異表示を指摘した先駆となる議論とすることができる。ジンメルの流行論は、タルドの模倣とヴェブレンの差異とを統合したものである。

流行が同一化への欲求と個別化への欲求という二つの矛盾する欲求から生まれるのだと指摘したジンメルは、消費する人間の欲求の側から流行現象を説明しようとしたのであり、商品の特質そのものに言及しているわけではない。というのも、ジンメルも含めて19世紀末から20世紀初頭にかけての流行の古典理論は、流行が上の階層から下の階層へと滴り落ちてくるという、いわゆるトリクル・ダウン理論であった。アドルノが1930年代から40年代にかけてのポピュラー音楽の流行について論じる時には、階級間の差異の表示には注意は払われなかった。ポピュラー音楽それ自体、上の階層から下へと落ちてきたものではなく、アドルノは最初から芸術音楽に比べて下の位置にあるものとしてポピュラー音楽をとらえていた。アドルノはその「下々で」流行っている音楽に工業化された社会における流行の本質を見出した。消費者の同一化への欲求が商品の規格化に、個別化への欲求が商品の疑似個性化に対応しているのは明らかである。

二面性の指摘は、「ポピュラー音楽論」の第二部「素材の提示」においても貫かれている。それは「プラグギング」（plugging）と「グラマー」（glamor）である。プラグギングは、狭い意味では何度も繰り返すことによって曲を人々の間に浸透させていくことを意味する。何度も繰り返して聞かされれば、なにも新しいものはないものとして受けとめられる。だが、何も新しさがなければ、それでは商品としての魅力がないので、なんらかの付加価値が必要となってくる。アドルノはその部分をグラマーと呼んだ。彼はプラグギングも、規格化と同じように二つの水準で用いている。すなわち、狭義のプラグギングとグラマーは同格であり、その上でグラマーも織り込み済みでプラグギングが行われるのだとする。

フランスの社会学者ジャン・ボードリヤールは1970年代以降、消費社会の分析を展開し、そこでは記号の消費を強調した。1977年に発表された『消費社会の神話と構造』における消費の意味についての記述はよく知られている。

- (1) 消費はもはやモノの機能的な使用や所有ではない。
- (2) 消費はもはや個人や集団の単なる権威づけの機能ではない。

- (3) 消費はコミュニケーションと交換のシステムとして、絶えず発せられ受け取られ再生される記号のコードとして、つまり言語活動として定義される。

(Baudrillard 1977=1979:121)

自動車の例をとれば、自動車はもはや移動の手段のみならず、ステイタスシンボルでもない。ある自動車を所有すること自体、記号による差異の戯れの中に巻き込まれるというのである。このようにして見ると、アドルノの理論は、流行理論の系譜上では、ヴェブレン、タルド、ジンメルといった古典理論と1970年代以降のボードリヤールに代表される記号論を導入した理論の中間点に位置していると言える。

ジェラルド・ジェンドロンは1986年にアドルノのポピュラー音楽論を再検討する論文を書いた (Gendron 1986)。彼はドゥーワップのグループのザ・キャデラックスと自動車のキャデラックの時代、すなわち1950年代半ばにも、アドルノの理論が適用できるのかを議論する。彼は、アドルノが扱っているポピュラー音楽の範囲が狭すぎるという批判に対しては、アドルノの指摘はポピュラー音楽のもっと広い範囲に適応可能であるとアドルノを擁護する。しかし、彼はアドルノが工業における規格化を過大視して、自動車のような機能的な商品と音楽のようなテキストを含む商品の違いに十分な注意を払っていなかったと批判する。例えば、あるクレンザーが気に入れば、何回でも繰り返し購入するが、あるレコードが気に入ったからといって同じレコードを何枚も買わない。工業製品と音楽とをいっしょくたに議論してはいけないと言う。では、自動車についても同じことが言えるだろうか。ある自動車を気に入ったからといって同じ自動車を何台も買いはしない。ジェンドロンは自動車のような耐久消費財とクレンザーのような日常的な消費剤とを一緒くたにして、アドルノを批判している。アドルノは音楽商品の生産の分析に工場の大量生産体制を比喩として用いたのに、ジェンドロンは比喩としてではなく、工業製品の生産のあり方をそのまま音楽商品に当てはめようとしている。規格化を過大視して論じているのはジェンドロンの方であり、この部分についての批判は必ずしも説得力のある議論になっていない。

ジェンドロンの記述のもう一つの問題は、消費社会についての歴史的な認識である。ジェンドロンは、キャデラックの例を引き、1950年代半ばに、自動車のような工業製品も、自動車の機能面だけでなくテールフィンなどのデザイン面で競争することが顕著になってきたこと、実際、自動車の中身よりもデザインを重視して購買する消費者もいたことを指摘している。確かに50年代半ばのアメリカにおける自動車のデザイン競争は熾烈だった。しかし、自動車がデザインを重視したのはその時が初めてではない。消費社会という視点

からみれば、50年代半ばよりもむしろ20年代に起こった出来事を強調すべきである。すなわち、当初フォードがデザインを一定のものに維持するT型を発売して人気を博した。それは大衆向けの、大量生産・大量消費にふさわしいモデルだった。それに対してGMはモデルチェンジを頻繁に行うことにより、消費者の目を引きつけ、やがて売り上げにおいてフォードを凌駕するようになった。消費社会論の文脈では、1920年代に記号消費社会の萌芽があったことを指摘しておくのが適切である。だからこそ、アドルノは1941年の論文でポスト競争時代の資本主義（the post-competitive capitalism）という言葉を用いているのである。ジェンドロンの記述で興味深いのは、むしろ当時のドゥーワップグループが、ザ・キャデラックスをはじめ、ザ・フリーウッド、ジ・エルドラド、ザ・セビルなど、乗り物である自動車のブランド名をつけたことである（Gendron 1986:21）。これはノリの視点からみると非常に興味深い現象である。

ジェンドロンがアドルノについて批判したもう一つの点は、アドルノはポピュラー音楽が規格化されて変化しないことを強調し、ポピュラー音楽が変化すること、ロックンロールのような新しいジャンルが出てくることを説明できなかったという点である。問題は、ポピュラー音楽は何故同じままでいるのかよりも、何故これほど変わるのかということだ。ジェンドロンはアドルノが音楽産業の力を過大評価しており、音楽産業の外側にこそポピュラー音楽の変化をもたらすものがあるのだということに無頓着だったという。アドルノが文化産業の力を過大視していたという指摘はすでにフリスによりなされていた（Frith 1981）。アドルノが文化産業により受動的な人々が操作されていることを強調したのに対し、フリスは音楽産業の影響力の大きさは認めるものの、音楽産業とアーティストのせめぎ合い、音楽産業とオーディエンスとのせめぎ合いを強調した。同じような指摘はのちにジェyson・トインビーによってもなされている（Toynbee 2000=2004）。

確かにアドルノはティンパンアレー、ビッグバンドジャズといった狭い範囲の音楽しかみておらずポピュラー音楽の変化を目撃しているわけではない。だが、アドルノが用いた規格化と疑似個性化というセットに変化の要素が含まれていないわけではない。アドルノにおいて、音楽における規格化は不変のコアの部分であり、疑似個性化は規格化していることをカムフラージュする絶えず変化する部分である。アドルノは西洋芸術音楽に倣ってメロディーとハーモニーが音楽の不変のコアな要素だとし、リズムや音色は周辺の要素だとする固定した見方をもっていたため、リズムがコアとなるような音楽の出現を認識はしたが、あくまでも正統的な音楽からはみ出したものとして批判した。ここにアドルノの限界がある。しかし、慣れ親しんで「自然」に感じられる部分と新しい「刺激」とがポピ

ユラー音楽には必要なのだとした根本的な指摘は間違っていない。完全に新しい音楽は大衆的な支持を得るのは不可能である。問題は何が自然の部分で何が刺激の部分と見なすかである。

実際、音楽産業は瑣末な「新しさ」を少しずつ提示していくことにより音楽商品売っていく。ただし、ポピュラー音楽の場合は、たんに楽曲のみの新しさで売っていくのではない。誰が歌うのか、誰が演奏するのかという演奏家も新しさを打ち出す上での重要なアイテムとなる。ポピュラー音楽の流行は、演奏家と楽曲の両輪が回転することによって、展開していくのである。新しさの程度が通常に比べて革新的に大きい時に新たなジャンル名が立てられる。新しいジャンルとて、根本的に完全に新しい音楽は、人気を得ることはできない。新しいジャンルとして登場したロックンロールにしても、カントリー・アンド・ウエスタン、リズム・アンド・ブルースの要素を引き継いでいる。したがって、アドルノの理論では、ポピュラー音楽の変化を説明できないというジェンドロンのアドルノ批判は必ずしも適切ではない。ただし、彼のポピュラー音楽の変化については音楽産業以外の説明要因が要するという指摘はもっともなことである。

### 3. 反ノリの理論家としてのアドルノ

ポピュラー音楽研究者には、一般にアドルノはポピュラー音楽を批判していると理解されている。しかし、アドルノが批判しているのはポピュラー音楽だけではなく、芸術音楽も含めて20世紀社会における音楽のあり方全般である<sup>3)</sup>。アドルノの議論をポピュラー音楽批判家として読んでいくと、どうしても芸術音楽とポピュラー音楽の二項対立図式の中で考える罫にはまってしまう。つまり、あたかも芸術音楽とポピュラー音楽がそれぞれの本質を備えているかのように考えてしまう。例えば、ポピュラー音楽には快楽が伴うが、芸術音楽には快楽が伴わないといった落とし穴にはまってしまう。本節においては、アドルノの音楽についての議論をポピュラー音楽対芸術音楽という二項対立図式で読み解くのではなく、言語としての音楽と容器としての音楽という二項対立図式の中で読み解くことにする。そして、アドルノが批判しながらも認識していた20世紀の後期資本主義における音

3) マーティン・ジェイは、アドルノの「大衆文化に対するその冷酷なまでの憎悪」に対する批判について、「調子のよい能弁に頼って抗戦しようとするこの手の罵りが見落としているのは、アドルノが、大衆文化に浴びせたのとまったく同じ批判をしばしばきわめてエリート的な文化にも向けており、この種の文化を本質的に優れたものとして物神化することを拒否したという点である。」と指摘している (Jay 1984=2007:194)。



樂のあり方について議論する。

アドルノは自らがポピュラー音楽を楽しんでいたとは決して書いていない。しかし、ポピュラー音楽の快樂についてまったく認識していなかったかというわけではない。アドルノがポピュラー音楽を低く評価しているからといって、アドルノがポピュラー音楽の快樂についてまったく理解していなかったと誤解してはならない。アドルノの、文化産業によって与えられる音楽により人々がつまらない現実の生活の埋め合わせをしているという見方は一貫していた。いわゆる受動的な聴取者像である。しかし、この疎外論的な見方を取りあえず括弧に入れてアドルノの記述を読めば、彼がいかに20世紀の前半に音楽に起こった新しい現象を的確に観察していたかがわかる。そのような読み方は批判理論家としてのアドルノにとっては本意ではないだろうが、アドルノが文化産業の力を過大評価している、聴衆の受動性を強調しすぎると批判して、彼が指摘したさまざまな傾向を見ないのは、アドルノの音楽論の半分しか見ていないことになる。アドルノは、ノリやグループに相当する言葉を用いることはなかったが、それらに相当する音楽の現象を認識していた。アドルノが一貫して目の敵にしていた部分こそが、筆者が構想している「ノリと社会変動」研究において対象にしようとするものである。

アドルノは「ポピュラー音楽について」の中ではポピュラー音楽と芸術音楽という二項対立図式を用いていたが、他の著作「音楽における物神的性格と聴取の退化」（1938）、『音楽社会学序説』（1962）の中では、二項対立図式は用いていない。彼の議論の仕方は、ある時期の西洋芸術音楽を理想として設定し、そこから照明を当て、芸術音楽、ポピュラー音楽を問わず、20世紀における音楽、および音楽を取り巻く状況の問題点を明らかにしようとするものだった。アドルノが理想とした音楽のあり方は、作曲家の精神が音楽全体の構造の中で表現され、その構造を理解できる聴衆によりの確に聴きとられることである。そこでは音楽は社会の諸力から自律している。

『音楽社会学序説』の第一章「音楽に対する態度の類型」では、そうした議論の仕方が特徴的に示されている。彼は20世紀の機械的大量生産が普及した社会における音楽の聴衆を「エキスパート」、「良き聴取者」、「教養消費者」、「情緒的聴取者」、「ルサンチマン型聴取者」、「娯楽型聴取者」、「音楽に対して無関心な者、非音楽的な者、音楽嫌いな者」という七つの類型に分けて考察している。これらは連続した一元的な尺度上に並ぶものではなく、それぞれ理念型としてとらえられるべきだとし、エキスパートが「ひとつの極限をマークするもので、そこからの距離によって他の一連のタイプは規定される」（Adorno 1962=1999: 24）とする。だが、一元的な尺度ではないものの、少なくとも一般的に考えられる音楽的

趣味の高低と文化産業から影響を受けやすいか否かという二つの軸を立てることはできる。

アドルノはまず音楽を職業とするような専門的な知識をもつ「エキスパート」を設定する。良き聴取者は音楽の知識についてはエキスパートには劣るがエキスパートと良い関係を作ることができるだけの知識をもつ。教養消費者は、前二者ほどの専門的な知識はなく構造的な聴取はできないものの、オペラやコンサートに出かけるスタンダードな聴衆である。作曲家の伝記など音楽にまつわる教養を好み、レコード収集家でもあり、名人芸的な演奏を称える。情緒的聴取者は「音楽の機能といえどもっぱら解放の機能にある」(Adorno 1974=1999:30)とするタイプである。アドルノは、このタイプはチャイコフスキーのような情緒的な音楽を好むのだと皮肉っぽく指摘する。彼らはエキスパートからはかなり遠いところに位置する。ルサンチマン型聴取者は、この七つの類型の中でも特異な存在である。彼らは企業化された主流の音楽(実質的には、エキスパート、良き聴取者、教養消費者が好む)に背を向け、バッハのようなあえて古い時代の音楽を好んで聴いたりする。娯楽型聴取者は音楽を娯楽としてしか聴かない型で、量的にはもっとも多い。彼らにとって「音楽は意味とまとまりのある全体ではなく、刺激のソース」(Adorno 1962=1999:42)である。娯楽型の極まったタイプはラジオから絶えず流れていた音楽がなくなってしまうと不安になる。そして最後に、音楽に対して無関心な者、非音楽的な者、音楽嫌いな者がくる。このようにエキスパートを基点として他の六つのタイプが位置づけられている。

これらの類型のうちのいくつかは、20世紀末から21世紀初めにかけての音楽の聴衆の原型を示している。音楽に緊張からの解放を求める情緒的聴取者を突き詰めれば、今日の「リラクゼーション」や「癒し」のための音楽の利用者になる。娯楽型聴取者は今日も健在である。彼らは部屋にいる時は常に音楽を流し続け、外出する時には携帯用の音楽機器を離せない。今日の情緒的聴取者や娯楽型聴取者が聴いている音楽はポピュラー音楽だけではない。芸術音楽が「リラクゼーション」や「癒し」の音楽として存在を主張するようになってきており、芸術音楽が楽しみのために聴かれることも多くなってきている。こうしてポピュラー音楽と芸術音楽を二項対立的に考察すること自体あまり意味がなくなっている。

## 4. 容器としての音楽と言語としての音楽

### 4.1 容器としての音楽

ここではポピュラー音楽と芸術音楽という本質主義的な議論に陥ることを避けるために、

ポピュラー音楽と芸術音楽という二項対立は使わず、容器としての音楽と言語としての音楽という二項対立に注目することにしよう。これはアドルノが「ポピュラー音楽論」で提示した二項対立である。アドルノにとって良き音楽は言語である。つまり、作曲家がその精神を表現し、それが聴衆により適確に理解される。そうした意味において音楽は言語なのである。アドルノは、「音楽が人々に対して、言語本来の力を発揮する度合いが下がれば下がるほど、そうした言語が容器として確実に機能するようになる」（Adorno 1941=2002:180）という。音楽がなんらかのメッセージとして受けとめられるのではなく、音響的刺激として受けとめられる。彼は人々はこの刺激の部分に反応し、自分たちの欲求を満たすのだという。したがって、ここでいう容器とは「人々の画一化された欲求を入れる容器」（Adorno 1941=2002:180）であり、音楽はここではなんらかの「社会・心理的な機能を担う」（Adorno 1941=2002:181）。

人々が容器に欲求を入れるということには、人々が音楽内容に何らかの意味を見出している側面と、人々が音響的刺激により身体的欲求を満たしている側面とがある。前者に関しては、アドルノには、単調な労働の疲れを余暇時間に癒す「画一的な」欲求に見えたのかもしれないが、人々は個々の欲求をポピュラー音楽に読み込んでいる。ポピュラー音楽がもっているメッセージ（アドルノには画一的に見える）を人々が受容していると見るのではなく、ポピュラー音楽がもっているメッセージに対して人々が（それもアドルノには画一的に見える）意味を読み込んでいると見るのとは、コミュニケーション論的には異なることである。この見方は、後にマーシャル・マクルーハンが提起したクールなメディア体験に通じるものである<sup>4)</sup>。

言語と容器の対比は芸術における内容と形式の対比に対応するように見えるかもしれないが、アドルノが容器としている部分は、芸術作品の形式というよりも、音楽が情動的・身体的な反応を引き起こし、なんらかの機能を果たすという側面を指している。サイモン・フリスは後にロックの人気は歌詞によるものではなく、「決定的な変数は、サウンドでありリズムなのだ。」（Frith 1981:14=1991:25）として「サウンドの効果」に着目したが、アドルノが容器という言葉を用いて着目しているのはまさにサウンド自体の効果であり、サウンド自体の機能なのである。以下、アドルノがノリに関連する現象についてどのように観

---

4) 受け手が送り手のメッセージをそのまま受けとめるのではなく、メッセージの解釈プロセスに参加していくという側面は、ヴァルター・ベンヤミンも「複製技術時代の芸術作品」（1936年）において、建築の例を出して指摘している。コミュニケーションのプロセスにおいて読み手・受け手が参加するようになるという側面は、20世紀のメディア文化研究者に通底する問題意識である。

察していたかを検討し、ノリについての問題群を導き出す。

## 4.2 ノリの諸相

### 1) 集合的なノリとリズムの快樂

アドルノは「ポピュラー音楽について」において、容器としての音楽の愛好家の典型としてリズム従属型と情緒型をあげている。リズム従属型は当時の若者、いわゆるラジオ世代に見出せる型であり、彼らはダンスホールに集まりビートの効いた音楽にのって踊りまくる。それに対して情緒型はメランコリーなメロディーによって緊張からの解放を求める人々である。「音楽に対する態度の類型」にも情緒的聴取者として挙げられている。他方、アドルノは「音楽における物神的性格と聴取の退化」(Adorno 1938=1998)においては、1930年代にアメリカ合衆国で見られた退化した聴衆の典型として、二つの音楽の聴き手像を描いている。二つのタイプとは、ひとつはダンスホールで踊りまくり群集の中に埋没するタイプであり、もうひとつは寝室でひとりぼっちでラジオからの音楽に耳を傾けるタイプである。アドルノにとってどちらも文化産業に操作された受動的な聴き手であった。どちらの論文でもアドルノが目玉の敵にしているのが、ダンスホールでビートの効いた音楽で踊り狂う人々である。これは、ディスコ、レイブ、ロックフェスティバルなど、現在一般的にノリやグループが経験されていると思われる場所と、多くの人々が集いビートの効いた音楽で踊るという点で共通している。

アドルノは、熱狂的にジッターバグを踊る人々について、そもそもジッターバグという言葉自体が足をばたつかせている甲虫の意味であるが、「打ち鳴らされる戦闘用太鼓に合わせて未開人が踊って見せる恍惚状態を真似して様式化されている」「舞蹈病や、手足を切断された動物の反射運動をおもわせるような、全身ケイレンの様相を呈する」「シンクペーションによって電気をかけられたような振りをする」(Adorno 1938=1998:68-69)などとその身体の動きを形容する。アドルノは芸術音楽とポピュラー音楽という二大領域の中で音楽についての思索をめぐらしており、民俗音楽は思索の外においていた。民俗音楽における音楽とダンスが不可分の形がどのような意味を持つかなどと考察することはなく、「未開人」の踊りとか「食人種の集団主義」(Adorno 1941=2002:181)などの名称で考察の対象から排除した。アドルノの目には不気味なものとして映った、音楽とダンスが不可分な状態にある時の身体こそ、ノリとは何かを考える時、避けて通ることはできない重要な課題である。

音楽と身体とがもっとも密に交差する点が声である。声は楽音の中でも身体そのものか

ら発せられるという点において、特権的な位置を占めている。その意味で音楽の身体性から距離をおこうとするアドルノが声の力を警戒するのももっともなことである。アドルノはマルクスの資本論の概念を借りて音楽の物神崇拝を批判したが、その典型的な例として歌手の声をあげている。

音楽上の物神崇拝がもっとも熱烈にとりついているのは、歌手の声の評判だ。歌声の官能的な魅惑は昔から知られており、人気の声という「素材」にめぐまれた人間に密着している点も、今に始まったことではない。しかし現今では、それはあくまでも素材であるという点が忘れられている。（Adorno 1938=1998:33-34）

これとは対照的に、フリスはロック音楽の魅力について論じる中で声の重要性を強調している。

あまりに多くのロックが声の社会的効果に頼っているので、ロックの効果をめぐる問題は、音楽学上のものではなく、声をめぐら問題になってくる。声を忘れられなくさせたり、セクシーにしたり、ぞくぞくさせたりするものは、何なのか。

（Frith 1981:14-15=1991:26）

ロック音楽において声はたんなる素材ではない。歌詞内容よりもまずサウンド自体が聴き手に働きかける。ノリとサウンドの問題を考える時、当然声も含めて考えねばならない。

サウンド自体の効果と密接に関連することであるが、アドルノはポピュラー音楽は細部しか聴かれていないと指摘している。すなわち、アドルノが理想とする良き芸術音楽では、それぞれの部分と全体には有機的な関連があり、「部分が実質的には全体を含んでいて、また全体を顕在化する方向に音楽を進めて行く。それは同時に、部分が音楽全体を構想する中から生まれてくるということである」（Adorno 1941=2002:144-145）。それに対してポピュラー音楽は規格化されており、曲の部分は他の部分と交換可能な部品として大きな枠組みの中に位置づけられているにしかすぎず、「部分は全体と何の関係もなく、また全体は部分とは無関係に単なる枠組みとして現れるだけである」（Adorno 1941=2002:145）。曲がそのようなものとして作られているので、聴き手は「音楽全体よりも、部分に強く反応する傾向がある」（Adorno 1941=2002:139）というのである。そして、曲の一部を聴いてあの曲だと識別できる、曲名がわかるということで、その曲を理解したつもりになっている。

つまり曲を識別することは手段ではなく目的になっているという (Adorno 1941=2002: 168)。細部の効果が重要であるがゆえに、編曲家は細部の音を魅力的なものに仕上げることに力を注ぐ。アドルノにとって音楽の本質から離れた枝葉末節の部分こそが容器としての音楽では脚光を浴びることになる。

アドルノはリズム従属型の記述の中で一定のリズムとそこからの逸脱について言及している。アドルノはここでも規格化と疑似個性化のセットを持ちだしてくる。

……リズムカルに演奏するということは、これらの人々には、たとえそれがみせかけの個性尊重、すなわちアクセントの位置をずらしたり、その他の『差別化』がいろいろあっても、土台となる拍子との関係は保持されるということである。彼らにとって音楽的であるというのは、与えられたリズムのパターンに対して、「個性的な」常軌を逸した脱線があっても、それに惑わされることなく後に従う、あるいはシンコペーションすら土台である時間の単位にはめ込む、ということなのである。

(Adorno 1941=2002:182)

アドルノにはこうした現象は単に規格化の一部にしか見えなかったかもしれないが、一定のリズムとそこからの逸脱は、ノリの生成について考える際、重要な論点である。

## 2) 情緒的な解放

アドルノが容器としての音楽の説明で、リズム従属型とともにあげたのが情緒型である。アドルノが1930年代から40年代初めにかけてのアメリカ合衆国における音楽の新たな展開を観察して、リズム従属型と情緒型の二大タイプを指摘したのは興味深い。確かに今日においてもこれらは音楽の快楽の二大領域のように見えるからである。情緒型の音楽の例として、後期ロマン派以降の音楽、具体的にはチャイコフスキーやドヴォルザークのメランコリーなメロディー、ソビエト連邦における規格品の現代音楽などがあげられている。情緒型の音楽は、曲全体というよりも、ある部分が聴き手の感情を解放しリラックスさせる。アドルノは情緒型音楽の愛好家は映画の観客と通じるころがあるという。彼らは現実からの逃避として音楽や映画で代理の夢を見る。しかし「センチメンタルな音楽の現実の機能は、むしろ自分は実現を掴み損ねたのだと気がついて、ひととき慰められるということなのである」(Adorno 1941=2002:185) と皮肉る。

ノリはリズムに重点をおいた音楽と結びつけて語られることが多いが、現代社会におけ

る音楽の快楽のあり方を考える際、リズムに重点をおいた音楽のみを扱うだけでは不十分である。

### 3) メディア利用と一人のノリ

先述したように、アドルノは「音楽における物神的性格と聴取の退化」において、1930年代にアメリカ合衆国で見られた典型的な二つの音楽の聴き手像、ダンスホールで踊りまくる群集の中に埋没するタイプと寝室でひとりぼっちでラジオからの音楽に耳を傾けるタイプを指摘した。アドルノにとってどちらも文化産業に操作された受動的な聴き手である。キース・ニーガスによれば、これらの若者は、アドルノ以後も、よく似たタイプを見出しでは不安を感じる宗教団体や親やソーシャルワーカーたちによって、問題ある若者として議論されてきたという。そして、ニーガスによれば「音楽の『積極的な』受容についての理論を展開する研究者たちが目の敵にしてきたのは、他でもないこのようなポピュラー音楽の聴衆像であった」(Negus 1996:12=2004:38) のであり、彼らはより積極的な聴衆像を描くことを追究していったのである。確かに、能動的な受容を主張したい論者にとってはアドルノのこの二類型は格好の攻撃材料だった。

しかし、アドルノがこの対照的な二つの類型を提示したことに着目してみると、音楽のメディアが一方で人々を同じ空間に集める方向に、他方で人々を孤立させる方向に作用するという両面を示しているとみることができる。ノリのことを考える場合、集団的にノリが作られていく現象に注目しがちになるが、アドルノが孤立した聴き手にも言及していることは興味深い。音楽の快楽は集団的なものだけでなく個人的なものでもある。アドルノの二類型の提示は集団的なノリだけでなく一人だけのノリも考慮すべきであることを示唆している。

それぞれの空間における音楽メディアとノリとの関係は、今日ではアドルノが観察した20世紀前半に比べると、より緊密なものになっている。一方で、音楽のメディアはメディアがなかった時よりも多くの人々を同じ空間に集める力をもつ。ひとつの場所に集う若者たちは、その場所に来る前にレコードやラジオでそこで演奏される曲を聴いて知っているだけではない。その場所でしか体験できない音楽体験を求めている。今日では、小さなライブハウスから野外のフェスティバル、レイブパーティーに至るまで、その規模を問わず、音楽が演奏される場所では、一部の芸術音楽を除いては、音の増幅装置が使われている。たとえ同じ時間、空間を共有しているとしても、メディア化された時間・空間なのである。

他方、音楽がメディアにより伝達されることにより、人々は物理的に引き離され孤立化

する。アドルノは孤独な聴き手とラジオの関係について詳しく記述している。孤独な聴き手はラジオを通じて社会とのつながりを感じ取る。中には短波放送の受信を証明するベリカードを収集している者もある。このメディア利用への拘りと収集癖は、今日のメディアと共生する聴き手の特性を先取りしていると見ることができる。パソコンや携帯電話によりインターネットから音楽をダウンロードし、小型化した音楽再生機器を持ち歩くことが常態化した今日、一人でメディアを利用して音楽の快楽を追求することもノリの視点から考察してみる価値がある。

#### 4) ノリのマネージメント

アドルノの議論において、聴衆は文化産業の餌食になった受動的な存在である。それでは、アドルノにおいて、聴衆はただ文化産業のなすがままになっていると記述されているのかというと、必ずしもそうではない。彼は、個々の聴き手は、文化産業の圧倒的な力により「本来の」好みの音楽を聴くことができないことは知っているにもかかわらず、文化産業に操作されていることは認めたくないという矛盾した感情をもっている。聴き手はそうした仕組みを非難する批評家に恨みの感情をいだいたり、極端な場合には怒りの感情をいだくののだとする。彼の大衆文化への眼差しは常にエリートの立場からのものであるが、「ポピュラー音楽について」の結末部分ではマルクス主義者らしく解放の可能性を示唆する。彼はジルバ狂の人たちを役者に例える。

ジルバを踊る人は、自分自身の熱狂を演じる役者であるか、あるいは彼が目にしたグラビア・ページに載っている、熱狂的身振りのモデルを再現する役者なのだ。自分の解釈の勝手気ままなところは、役者と共通している。だから彼は自分の熱狂をいともたやすく、即座にスイッチ・オンしたりオフにしたりできるのである。彼は単に自分の作為の虜になっているだけなのである。(Adorno 1941=2002:195)

彼らが熱狂を演じる役者なのだとしたら、脚本についての異なった解釈を採用して、異なる自分を演じることもできるはずだということになる。

アドルノは、ジルバ狂の存在は、昆虫のような反応とか、社会的に条件づけられた反射行動といった説明では不十分なのであり、人々の自発性が押しつけられたものを受け入れることに必死になる努力に使われているのだと理解すべきなのだという。ということは、人々の自発性を音楽との別な関わり方に向けていくことも可能だということになる。「人が



虫に変身するには、おそらく虫が人に変身するのに要する、まさにそのエネルギーを必要とするのである。」(Adorno 1941=2002:196) という最後の文は、ジルバ虫となってしまった人間が人間として「適切な」音楽との関係を「回復」しようとするならば、人間が（ジルバ）虫として踊り狂うくらいのエネルギーが必要なのだ、つまりそのくらいのエネルギーがあれば文化産業の「支配」からの「解放」も可能なのだということである。

ノリの構造を考える時、生物学的なオートマティックな反応と社会的に条件づけられた反応という区分は重要な問題である。しかし、両者は必ずしも厳密に分けられるわけではないだろう。さらに、個人が自分のノリを、音楽の快楽をマネージメントしていくという実践と社会の諸力との拮抗関係はいかなるものかも、今日の音楽の快楽の問題として考察されねばならない。

## はしがき

本研究は、2003年度および2009年度春学期の関西大学在外研究の成果である。貴重な機会を与えていただいた関西大学に記して感謝したい。

## 参考文献

- 阿部勘一, 2008, 「現代社会における音楽産業と消費者としての聴衆」, 東谷護編著, 『拡散する音楽文化をどうとらえるか』 勁草書房, 47-77.
- Adorno, Theodor, W., 1938, "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" →1956, *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, Van-Denheock & Ruprecht.(=1998, 三光長治・高辻知義訳『不協和音——管理社会における音楽』平凡社.)
- , 1941, "On Popular Music," *Studies in Philosophy and Social Science*, 1941, IX, Institute of Social Research, 17-48.(=2002, 村田公一訳「ポピュラー音楽について」, 渡辺裕編『アドルノ 音楽・メディア論集』平凡社, 137-207.)
- , 1962, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Schrkamp Verlag.(=1999, 高辻知義・渡辺健訳『音楽社会学序説』平凡社.)
- Benjamin, Walter, 1936, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *Zeitschrift für Sozialforschung*. (=2000, 野村修訳「複製技術時代の芸術作品」, 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波書店.)
- Baudrillard, Jean, 1970, *La Societe de Consommation: Ses Mythes, Ses Structures*.(=1979, 今村仁司・塚原史訳『消費社会の神話と構造』紀伊國屋書店.)
- DeNora, Tia, 2003, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press.
- Frith, Simon, 1983, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, Constable. (= 1991, 細川周平・竹田賢一訳『サウンドの力——若者・余暇・ロックの政治学』晶文社.)

- Gendron, Bernard, 1986, "Theodor Adorno Meets the Cadillacs," Modleski, Tania, Ed., *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Indiana University Press, 18-36.
- Jay, Martin, 1984, *Adorno*, Harvard University Press. (=1987, 木田元, 村岡晋一訳『アドルノ』岩波書店.)
- McLuhan, Marshall, 1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill. (=1967, 後藤和彦・高儀進訳『人間拡張の原理——メディアの理解』竹内書店.)
- Middleton, Richard, 1990, *Studying Popular Music*, Open University Press.
- 毛利嘉孝, 2007, 『ポピュラー音楽と資本主義』せりか書房.
- Negus, Keith, 1996, *Popular Music in Theory: an Introduction*, Polity Press. (=2004, 安田昌弘訳『ポピュラー音楽理論入門』水声社.)
- 小川博司, 2014, 「ノリと社会変動 序論」, 『関西大学社会学部紀要』45-2, 267-278.
- Simmel, Georg, 1919, *Philosophische Kultur*, Alfred Kröner Verlag. (=1976, 円子修平, 大久保健治訳『文化の哲学』ジネル著作集7, 白水社.)
- Tarde, Gabriel de, *Les lois de l'imitation: Etude sociologique*, Félix Alcan. (=2007, 池田祥英・村澤真保呂訳『模倣の法則』河出書房新社)
- Toynbee, Jason, 2000, *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*, Arnold. (=2004, 安田昌弘訳『ポピュラー音楽をつくる——ミュージシャン・創造性・制度』みすず書房.)
- Veblen, Thorstein, 1899, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, The Macmillan Company. (=, 高哲男・小原敬士訳『有閑階級の理論』岩波書店.)

—2016.1.7受稿—