

雑音について

伊 吹 克 己

1. 音楽と音—音と雑音

音楽とは何か。われわれの問題意識にはつねにこれがあると言っていい。それがどうして最初に「雑音」について考えることになるのか。

音楽とは音の連なりを言う。こう言って間違いはないだろう。しかしここで厄介な問題は、「音楽」とはヨーロッパの概念だということである。それは例えば『音楽とは何か』というダールハウスとエゲブレヒトの共著を見るとはっきりする。この本では最初に「単数形の音楽そのものというものは存在するか」ということが問題になっている。それは第2章の「音楽の概念とヨーロッパの伝統」と題されたエゲブレヒトの書いたところではっきりする。彼は次のように書く。

「音楽を成り立たせているのはヨーロッパの伝統であり（ここから派生しているし基盤もここにあり、故郷もここだと言える）、ヨーロッパの概念としてのヨーロッパ的伝統である。」¹

もちろん『音楽とは何か』という本はこのことの反省のために書かれた。これは逆に言えば、これまで「単数形の音楽」（この本の中での表現）が、彼らヨーロッパ人たちを支えていたということでもある。このような環境の中にわれわれはいる、ということをもまず確認しておきたい。そして、それはわれわれ自身の環境を見直すということでもある。東洋の一角に住まうわれわれとしては、ヨーロッパで排出された「音楽」を自明のものとして受けとるわけには行かない。まず「音楽」をこそ問わなければならない。そこで問題になるのが、冒頭に書きつけたこと、すなわち音楽とは音の連なりであるという出発点である。音の連なりである以上、われわれはまず「音とは何か」

と問わなければならない所以である。

音には、単純に考えて楽音と非楽音があるとされる。そこでわれわれがまず試みるのは、非楽音中の非楽音、「雑音」の定義だということになる。雑音とは現実に日々われわれが体験するところの音である。それが音楽を作り出すことになるとされている。いずれにしても、雑音とは何か。この問いかけから始めなければならない。

「雑音」を『新訂 音楽辞典』²で見ようとして、まず音 (sound) という項目を調べると、以下のようなことが書かれている。

「狭義に、可聴周波数範囲内 (16~20,000 ヘルツ) の空気の振動を意味するが、水などの液体中、また木材や金属などの固体中を伝わる粗密波も音波と称せられる。／音は一定の周波数を持ち、上音が一つの発生体の振動数の中で最も小さい基本音の整数倍であるような楽音と、そうでない非楽音 (噪音、騒音) とに分かれ、楽音はさらに上音をもたない単一の基本音である純音と部分音による複合音とに分かれる。しかし、一つの音を〈音楽的な〉音と感ずるか否かは多分に主観的なものであるから、楽音、非楽音という用語による区別は必ずしも適切ではない。」などと書かれている。

そして、騒音 (noise) を引いてみると次のように書かれている。

「騒音とは、これを聞く主体にとって、不必要であり、障害になる音をいう。謂わばその価値は主観的なものである。一般には、複雑な非楽音がその対象になるが、やかましきは主観的なものである以上、楽音でも騒音となりうる。」

上に書いたように「噪音」という項目もある。欧米語訳では「unpitched sound」あるいは「son non-harmonique」などと訳されている。次のように説明される。

「(1) 楽音に対立する語。発音体の振動は通常いくつかの純音の複合した部分音集団であるが、……一般に物体の振動が不規則、変化が急速、振動時間がきわめて短いなど、音の高さの判断は不明確であるゆえ、総括して噪音 (非楽音) という。／(2) 心理的に不快な音。騒音と同じに使われることもある。」

ついでに有名な The New Grove Dictionary of Music and Musicians³ では、Sound の項目を引くと「The article gives an introduction to the scientific aspects of sound.」という説明がいきなりある。何ごとかと思うと、「For information on related topics see ACOUSTICS, HEARING AND PSYCHOACOUSTICS, PSYCHOLOGY OF MUSIC and RECORDED SOUND.」となっている。

こうした辞典的説明のいうところでは、音の客観的な側面と主観的側面とを区別する必要があるということだろうと理解できる。ざっと辞書的な「雑音」の規定を見てみたところで、どうやって「音」 sound を考えていくのかを考えてみたい。

いわゆる「クラシック音楽」でいうところの「現代音楽」の一つの流れは、「雑音」の発見に至る道筋の上に成立している。それを理解するには、従って、時代を追って「クラシック音楽」の営みを追っていけばいい、ということになる。これは、これで歴史的な認識を具体的に示すことにもなっていて、決しておかしいことではない。しかし、そうした作業は、あまりにも安易であり、また、それほど意味がないのではないかと考えられる。われわれは日々、楽音や非楽音、そしてノイズを経験していて、ここで問われていることは何よりもその意味であり、いまさら楽音から非楽音に至る道筋を説いたところで、あまり意味はない。求められているのは、ノイズの音楽ではなく、今われわれが経験している音の意味であり、そしてそれは楽音の意味に留まるのではない。もちろん、これから示すことができるように、それぞれの時代の音は単に楽音だけで説明できるものではない。楽音と非楽音の区別なしに「音」を考えてみようということでこの共同研究が始まったのであり、「音」を一つの問題と考えるところにこの共同研究の意義がある。ということで、例えば冒頭にもってきたような辞書的な説明の意味がある。これを別言すると次のようになる。

われわれは、それぞれの時代に楽音と非楽音の区別を見つけることができる。しかし、今の時代は、そもそも楽音と非楽音の区別が曖昧になっていて、楽音を問題にするときに、既に非楽音の意味を問わざるをえないような時代に生きているということである。つまり、モーツァルトの時代でも、われわれ

れの認識に従えば、すでに非楽音、つまり雑音を問題にせざるを得ないのだが、それを無視して彼の音楽に浸ることもできる。しかし、今という時代は、そういうことを全く拒絶するのではないか、ということである。現在の音の理解は、多分あらゆる時代に通ずると見ていいのだが、それを理解してもらう場合に何をどのように語るのか、という問題がある。そこで、われわれの参考になるのが、辞書の説明にあること、つまり「音」の主観的側面と客観的側面の区別である。ここで、そう簡単に「区別できる」のか、という問題があるが、まずはこの区別に頼って考えを推し進めることにしたい。

音は、辞書的な説明に見られるように、計測不可能な主観的な側面と計測可能な客観的な側面を持っている。ビッグ・バンドの音はあるのかもしれないが、聞かれない限り音としては成立しない。だから、われわれはここで「聞く」というところから「音」を問題にしたい。音は聞かれてこそ、われわれにとって問題となる。ということは、われわれがまず注目しなければならないのは、主観的な音の存在である。

このような音の経験の研究ということでわれわれが思い起こすのは、フッサールの『内的時間意識の現象学』における例である。時間意識を考察するにあたって、彼はその例を鳥が飛ぶことや犬が吠えること、歌手の歌、ヴァイオリンのアダージョや鳥の旋回、オルガンの音色など、音の例に注目している。とはいえ、フッサールがここで試みているのは、時間的延長を本質的に要求するものを実在と認めるということである。また、彼がここで行おうとしているのは「時間意識」にあり、音という対象の構成ではない。対象の構成（プロセス）ではなく、その可能性の条件がそこでフッサールが求めているものである。この議論がどこに行きつくかということのをわれわれは注目するが、いずれにしてもここで彼が行っているのは、音の存在ではなく、それを可能にするものである。別の仕方では、われわれはここで改めて「音」という主観的な対象の構成を最初から始めてみるということでもある。私は、ポンという音が鳴ったところから何かその認識の出発点を探そうとする。そういうところから議論を始めてみたい。

ポン、という音が鳴ったとする。それは「鳴った」というわれわれの経験が示す限りにおいて、既に過去のものである。過去は記憶につながる。しか

も、それは単体で純粋に鳴っているのではない。他の感覚器官と共同して鳴っている。アリストテレスが言うとおりでである。逆に言えば、それではその音が純粋な形として取り出せなくなる。音を単体として捉え、それだけを独立して考えるということは、記憶の問題にぶつかった途端に消えてしまう。音それ自体というものはある抽象的なものであって、それだけを取り出すのは不可能である。従って、音という対象はない。これがわれわれの素朴な経験の語るところである。これは哲学史の用語でいえば、音とは「仮象」だということである。仮象は非自立的なものだが、自立的なものだとされる。音は、日常生活の中に身を置いて考えると必ずそれは、匂いや触る感覚といった他の感覚器官を問題にせざるを得ない。ここで身体という問題も出てくるだろう。ボン、という音はそれだけで成立するものではない。それを単体で存在させるなら、主観的な側面が証言しているのは、それがそういう具合に存在している場面に移行させるということである。音はわれわれを日常的なものから非日常的なものへ連れて行くが、その資格は「仮象」としてであって、それ以上のものではない。このような機能があるからこそ、われわれは音楽に身を任せるということにもなるのであり、だからこそ、音という側面にわれわれは関心を向けた。しかし、そのことにわれわれが気がつくことはない。われわれが名人の弾く音楽に耳を傾けるのは、それだけで片付けられない。あるいは、逆に雑音ばかりで成り立っている音の経験に耳をそばだてるということは、それだけでつきないものである。

ここで音を一つの「対象」だと考えてみるのが可能である。したがって「音そのもの」、「純粋な音」はある、と考える。だが、それはまず表現することができない。音について、「ボンという音が鳴りました」とわれわれは言ったが、それは言語であって、「ボン」という音ではない。この場合、言語は指示はできるが、それ自体ではない。つまり、「純粋な音」はあるだろうが、それは表現できないものである。純粋な音は言葉によってはつかまえないし、それはつまり考えられないということである。音は感覚的なものであって、言語という知的なものによってつかまえておくことはできない。われわれはあのカントの言った「物自体」について語っているのだろうか。

これを可能にしたものについては、われわれは知的な世界でそれを指示することができるだけで、つかまえることはできない。ある、とは言えるが、それだけである。把握されないもの、それは確かにある。これは音は沈黙であるというテーゼにわれわれを導く。

音の存在について、その日常性をわれわれは強調してきたが、それは鳴った音を「対象」とし、それを「主体」である私が認識するという図式で考えるという事態が成立することでもある。カントの「物自体」という考えが姿をあらわすのはこの場面である。そこから引き出されることは、「音という現象」の反対のものが「音の存在」そのものとして捉えられるということである。つまり、純粋な音の世界というものはあるが、それは沈黙にはかならないということである。音は静寂を指示する。その静寂の中に姿をあらわすのは「物自体」の世界である。なぜなら、音という現象として音の存在は捉えられないからである。音はその反対のものに転化する。つまり、音は沈黙を指示するが、それは意味の世界に捉え切れないのである。意味は言語化される。しかし、音そのものは意味の世界に完全に捉えられることは決してない。これは、ある意味で魅力的な世界である。われわれは、うるさい意味の世界から離れて、純粋な音の世界に浸かりたいと考えている。しかし、純粋な音の世界が指示するのは、何かといえば、それは「死」の世界である。完全なる沈黙は「死」と共に与えられる。われわれは「死」に反発を覚えるが、それはまた魅惑的な存在でもある。われわれは音の世界に純粋に惹かれるので、無音の世界に惹かれるのだ。完全なる静寂だけが完全なる音の世界を切り拓く。

これは一つの事実であり、「真理」だと言えるだろう。われわれが「魅力的な世界」という表現で言うのもこの意味である。日常的に与えられる世界は、こうした非日常の世界に支えられているのである。私が音を聞くということは、日常として与えられ、なぜそれに惹かれるのかと言えば、私はつねに無音の世界にあこがれるからだ。究極の意味の世界として、バッハやモーツァルトの音の世界が与えられる。なぜそれらの音楽を聴くのかと言えば、その彼方の無音の音を聞きたいとわれわれは願っているからである。生の向こうには死がある。死はわれわれに完全さのモデルとなってあらわれる。もちろ

ん、そのモデルは生のうちには現れないが、それを希求することはできる。

しかし、このカント的世界はわれわれの触れている「雑音」に満ちた日常の世界と違うのではないか、という疑問が湧いてくる。われわれは現実の音について考えてみるというところから、いつの間にかそれとは違うものになってしまっていないか、という思いに駆られてしまう。別の仕方であれば、カントの言う「物自体」のアイデアは決して間違っていないが、それは実験室のものではないのか、ということだ。これは直観と概念との対照にわれわれを導く。「内容なき思考は空虚である、概念なき直観は盲目である」⁴ という有名なカントの『純粹理性批判』の言葉が頭をよぎる。これまでのわれわれの立論がいつの間にか「雑音」から「音一般」ないしは「音」という抽象物に代わっているということを考えてみる必要がある。ここで問われているのは、「雑音」というものは何なのか、ということであった。それは音の一種と断言していいが、それをさらに突きつめて、音は雑音として聞き取られるとわれわれは言ってみた。ここでわれわれが問題にしたのは「雑音」であって、夾雑物を削り落とした「音そのもの」ではない。逆に言えば、「音そのもの」という「音」、「音」という「対象」にわれわれが日常で出会うことはないのである。われわれがここに至る途中で見た「音とは仮象である」というテーゼを思い起こしてみよう。ここにあるのは、内容しかない、概念の欠けた音の経験である。それは仮象であり、一種のイメージでしかない。それが自立した対象であるなら、まさしくカントが言ったとおりのことが成立するが、与えられているのは単なる「像 image」である。立派な「対象」となった音は考えられるし、それにもとづいて作曲家は仕事をしているのではないか、ということもできるが、われわれに現実に与えられているのは「雑音」である。この現実をどう考えるのか。

2. シニフィアンの発想

このように考えたときにツールとして考えられるのがフロイトの工夫になる「精神分析」の理論である。この考え方をわれわれが推奨するのは、はじめから言語の彼方を想定しているということと、それが言語によってしか表

現できないという覚悟を人間に求めるからである。われわれは言葉で人に自分のいいたいことを伝える外はない。そこに人間が狂気の中に置かれている理由を精神分析はみた。要するに、われわれがカントの「物自体」の考え方から出発していることは当然のことだとフロイトは見抜いたのである。ということは、音は沈黙の中からしかあらわれれないということを見抜いているということでもある。われわれ人間は広大な意味の世界を背景に成立する言語の世界をもっている。それを利用して、あれやこれや語る人もいれば、そうでない人もいる。言葉にしてしまうと、本当に自分の言いたいことが伝えられなくなるから、何も言わない、ということも選択の一つである。こういう考え方（フロイトは「自由連想法」と呼んだ）が示すのは、言語に還元される経験と、そうでない経験があるということが、人間にとって出発点であるということである。言葉から、つまり「音」から人間を理解しなければならない。

われわれが日々経験する雑音がそういう事情の中にあれば、雑音は言語と対立するのではなく、両方共に同じ運命を身にまわっているということを行っていることになる。雑音は言語であり、言語が雑音であるような理論をここで見つければよい。ここにフロイトの理論から出発したジャック・ラカンが登場する。シニフィアンの理論である。

ラカンは「人間はシニフィアンに住まわれている」と言う。人間は言葉から疎外されている。このシニフィアンの議論については散々論じられてきた。この命名はソシュールの言語理論におけるシニフィアン（意味するもの）とシニフィエ（意味されるもの）との解離にもとづく。ソシュールはこの両者の一体化こそ記号の概念を支えていると考えたとされている。記号は言語であるのか、という問いかけがそこにある。たしかにわれわれは記号の受け答えとして言語を理解できる。しかし、そのことが意味しているのは、一人の主体内でまずそれを理解しなければならないということだ。記号を誰かが使い、それをまた違う相手が記号で返す、というのは言語学の発想だが、それ以前に言語を使う主体の中で何が起きているのか。フロイトが目にしたのは、それだとラカンは考えた。

言語は聞こえる。それに対する反応がある。しかし、言語は他の誰かに聞

こえなくても、幻聴というかたちで聴き取るということがある。それが精神病理学が教えてくれることである。するとそれに対する反応があらわれる。これは狂気への道筋だろう。問題は、なぜそうなのか、と問いかけるところにある。ラカンが言語の物質的基礎を強調した。つまり、言語とは聞こえてくる音であり、音という物質が言語を支えている。幻聴というのは物質的基礎をもたないと考えることはできても、聞こえてくる音の物質的基礎を否定することはできない。幻聴であっても、それは聴き取られると主張するのが狂人である。ここで音はものとして理解されている。ものは立ちはだかり、背後にものを隠す。これは西洋の概念で言えば「模倣」の概念につながる。あるいは、日本に例を求めるとこれは「もどき」⁵の理論ではないのか、ということにもなる。

いずれにしても、言語は「もの」として理解しなければならない。「ものの殺害」という意味もそこにある。これが第一のシニフィアンの規定である。これが言っていることは、言語をものとして理解するならば、それは言語としての法則に従うと共に、ものの法則にも従うということである。ものとして音を見るならば、そこにわれわれが見るのは無意味の世界である。「音」として音を見るならば、われわれがそこに見出すのは意味であろう。これは、通常であれば、言語現象を、言ってみれば股裂き状態にあるものとして見ることになるが、「音」として考えると、楽音と非楽音とが混在するところ、つまり「雑音」こそが基本となる地点へわれわれを導く。まずわれわれには雑音の経験がある。それは一つのイメージかもしれないが、まさに主体内で体験される。

次にシニフィアンの概念が示すのは、それが連鎖を為すということである。連鎖の事実とは、意味を指示し、それが言語も指示している。音は意味として理解されているということは、音楽を可能にする。「シニフィアンが意味を持つのは、別のシニフィアンとの関係においてのみである」とラカンは言う。ここで意味は無意味と対立させられている。意味を持たないシニフィアンが存在するのである。ここで重要なのはそれが意味を欠いているということである。意味が断ち切られた音は無意味な音響になる。そこに、「雑音」が登場する必然性がある。無意味と意味との結びつきは何によって可能なのか。聞く主体によって、である。聞く主体が結びつきがあると判断するならば、そこ

に意味が現れる。雑音はよい響きをもった音になる。聞く主体は意味の無限の宝箱をもっている。「意味が可能になるのは、シニフィアンの連鎖においてである」というラカンの言葉は、主体がもっているとされるこの無限の意味の宝庫を前提として始めて成立する。

しかし、最初の音はどういう運命を辿るのか。ラカンはそれを S1（最初のシニフィアン）の問題として示して見せた。S1 とは最初にわれわれが知覚するものである。われわれは最初に何を知覚しているのか。この問いかけが意味するところは大きい。音についていえば、われわれは確かに音の世界に存在しているが、それは聴く存在としてであり、最初に音という対象を見出しているわけではない。したがって、最初に私の耳に鳴り響く音は意味を持たない。もしそれがもつというのであれば、それは後付けの知識に基づいている（逆に言えば、その時われわれは既に S2 の世界にいることになる）。この音は意味にも無意味にもなるものだが、無意味な音がわれわれの出発点であることは明白である。「それ」が聞こえてくる。しかし、その音は、ある人々には意味のあるものとして聞こえている。正確に言えば、それは意味を希求するものである。だからそれ自体には意味がない。ラカンの言う、「一つのシニフィアンは他のシニフィアンに向かって主体を表す (représentant)」⁶ という表現の難解さがよく問題となるが、音の問題からみると、これははっきりしている。幼児の経験が意味するのは、まさにそのことだからだ。一つの音は他の音に向かってそれを聴き取った主体を表す、と解すればいい。一つの音は、無意味だろうが意味のあるものだろうが、他の音との連関のうちにある、それをそのように解するのは「私」である。そして、連関のうちにある限りにおいて、つまり結びつきがないというのも結びつきであるという意味で、それは何らかの結びつきを示す。結びつきがあれば、それは楽音となるだろうし、なければ非楽音、つまり雑音として意識される。このような意味で、S1 は S2、S3 などを指し示す。普通はこのことが指し示すのは、言語である。もちろん、このことは「音一般」においても同じである。

音楽についていえば、こうしてわれわれは広大な意味の地平を獲得する。したがって、音の連なりは意味の連なりとなり、言語によって伝達可能にもなる。音楽とは一つの言語であるということも成立する。ダールハウスは次

のように『ベートーヴェンとその時代』の中で言っている。

「意味連関」という語は楽曲分析のうえで基本的な術語になっているが、これももちろん分裂をはらんでいる。というのも、まず一方でこの術語は、「外から」音楽の中に持ち込まれた意味のことを言っているらしいからである。ところが他方でこの概念の暗示するところによれば、音楽上の連関は、何か外部からの要素をもたず、すでにそれだけで美的意味を保証していることになる。しかし音楽の形式を美的プロセスと見ると、先に触れた分裂は解決可能になる。『告別ソナタ』が作り上げている意味とは作品のテーマ性のなかに反映されている音楽外の現実のことではない。といってまた音楽内の構造連関のみにあるというのでもない。むしろ意味は、音楽外のものが音楽内のものに變形する、まさにそのプロセスにこそあるのだ。伝記的なものという「起源」は作品のなかで、また作品を通じて、ただ「出発点」になるだけである。プロセスは形式のなかで展開されるわけだが、美的に重要なのはこのプロセスの結果である。」⁷

ここでわれわれが認識すべきは、音楽内と音楽外に成立する意味とがクロスしているというそのことである。問題はその理由であり、ラカンの理論がその保証をしているということである。

実際、ラカンが言うように「意味が可能になるのは、シニフィアンの連鎖においてである」。S1はS2やS3などと結びつくことによるのみ意味を表すことができる。しかし、それを可能にしたS1が忘れ去られることはない。われわれはそこに立ち返る。つまり、われわれはつねに「雑音」に立ち返る外はないのである。こうして、シニフィアンを手がかりに「雑音」の世界を考えることができる。しかし、ここでの問題は、こうした考えの到達点を知ることである。

雑音の世界

まず、ここで認識すべきなのは、原点としての音、つまり「雑音」がドイツ観念論的な「対象」ではないということである。「対象」は「主体」概念と同様に既に意味にとらわれている。ここで問題になっているのは、それ以前のことである。「雑音」という問題が示しているのはそれである。それは「仮

象」の世界と言っていいが、この言葉遣いが一つの誤解を含んでいる。われわれはまずそれを **Schein** というドイツ語の言うところから理解すべきだろう。それは光であり、輝きであって、単なる現れではない。それはわれわれが外界を理解する手がかりであって、その限りでは「現れ」と訳されてもいいが、感覚の世界にこのわれわれの世界を理解する端緒が与えられるという意味で、「輝き」なのだ。それだけを言うなら、それは五感全てに言いうることである。それは、E.フッサールの言葉で言えば「原印象 **Urimpression**」⁸ であろう。彼はその場所で次のように言っている。

「持続する客観の「産出」は「源泉点」で始まるが、その源泉点は「原印象」である。この意識は、途切れなき変転のなかに含まれている。〈有体的な音—今〉は（すなわち意識的な仕方で、意識の「なか」で）、〈あった〉に恒常不断に変転する。」⁹

彼はこの箇所では必死に意味が生じてくる場面を捉えたがっているように見える。しかし、ラカンが優れているとわれわれには思われるのは、フッサールはそこに加えられる主体の力、つまり欲望を見ていない（これが、いわゆる主体に起因するのかどうかという議論は置いておく）。ここに示されているのは、「原印象」が無意味にあるということである。ということは、われわれがそこに見出すのは、フッサールの言葉で言うところの「現出する出来事過程」¹⁰ である。つまり、われわれが立ち会っているのは「出来事」、「事件」だということである。こうしてわれわれは「雑音」に拘る理由を見つけることができる。それは「出来事」という原初の事実にもわれわれを導いたのである。だからこそ、「ノイズ・ミュージック」ではなく、ノイズ、雑音こそが出発点として位置づけられる所以である。

以上

-
- 1 『音楽とは何か』カール・ダールハウス、ハンス・ハインリッヒ・エゲブレヒト[杉橋陽一訳]、シンフォニア刊、1992年、p31
 - 2 音楽之友社刊 1991年1月刊
 - 3 Oxford Univ Pr 刊; 2版 (2004/1/29)
 - 4 天野貞祐訳『カント純粹理性批判 上巻』岩波書店、1921、p153
 - 5 「模倣」と「もどき」について、われわれはあっさり言ってしまったが、前者はヨーロッパ思想史、後者は日本思想史においてそれなりの議論がある。前者についてはとりわけラクー＝ラバルトの『近代人の模倣』（大西雅一郎訳、みすず書房刊）、後者については折口信夫の議論を参照のこと。
 - 6 これを全文フランス語で表現すると、「Un signifiant représente le sujet pour un autre signifiant.」となる。ラカンの論文集『エクリ』（1966）や彼の講義録『セミネール XI』（1964）を参照のこと。
 - 7 『大作曲家とその時代シリーズ ベートーヴェンとその時代』、カール・ダールハウス著、杉橋陽一訳。西村書店刊、p88
 - 8 『内的時間意識の現象学』、谷徹訳、ちくま学芸文庫版、p120
 - 9 同上
 - 10 『内的時間意識の現象学』、谷徹訳、ちくま学芸文庫版、p195 ここで「出来事過程」と訳されているのは、原文では Vorgang。