

# 池 Vol.6

協力：gesellschaft & fumio nakamura

音楽解体学(5)——佐々木恭一

発行日 元日  
連絡先 〒186国立市谷保5150富士見コーポ103号  
大塚 正

□  
以下の○○を文字でうめよ。



□  
五十二 敵が夜間も行軍を続けたらどうするか？  
夜ならいつでもよい、敵が行軍中であるかと休憩中であろう  
と敵の○○部隊を襲い徹底に攻撃するのだ。

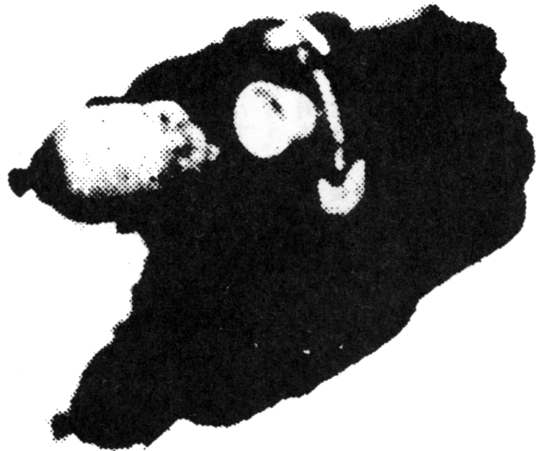
2.28 PM 7:00

Solo——大塚 正(楽器でも)

HAVANA MOON TEL 205-2468 700円 飲物付



□  
八十 緊急になすべき事がなにもない時は○○○戦士はいかに時をすごすか？  
日中は休養し、ツメを切ったり足を洗ったりする。これは毎日行わ  
べきである。足こそは○○○の発動機である



大塚 正

揮発性遊戯

3.14 PM 3:00

工房ナカムラ  
八王子市 TEL 0425(22)1422 (電話予約制) 飲・食持参



ヤタスミ



く気配の音楽家)園田登志がカナダの地に散り  
ます。ついでとうLPがでるから買ひましよう。問い  
合わせは：☎318-2298藤本まで。

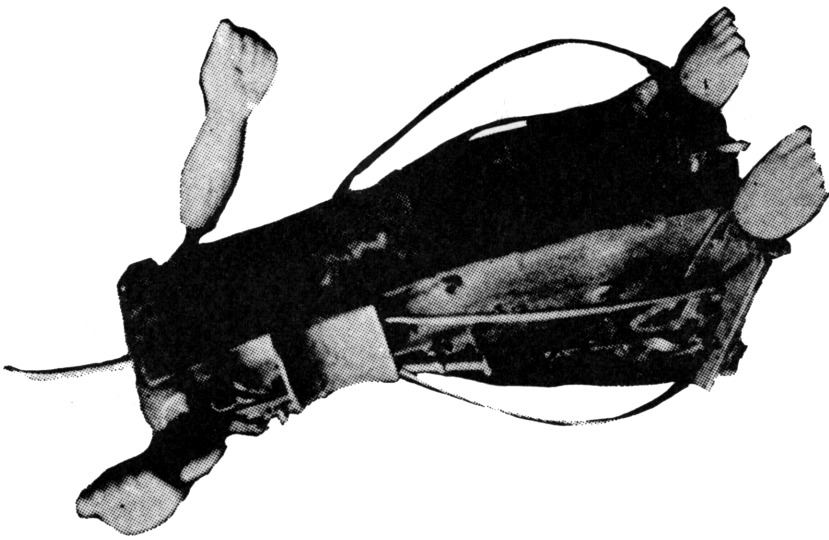
3.28

PM 4:00

融即術

お客様GESO

大塚宅 国立 TEL 0425(76)1026 (電話予約制) 飲・食持参



『隊伍をととのえなさい。隊伍とは仲間でありませぬ。

仲間でない隊伍が、うまくゆくはずがないではありませんか』

我々は隊伍をととのえた。全軍は、九一人と七二艇の銃をのこすのみとなった。多くの

### 三

## 音楽解体学(6)

### J・ケージ論

#### I 領土化

現代音楽は、ある意味で「音楽」という言葉が保有する領土の拡大を、可能なかぎり行なってきたと考えられる。伝統音楽と呼ばれ、五線紙の閉鎖系のうちで身動きできなくなつてしまつた作曲技法、演奏技術、演奏型態、音素材等の変革は、一方では「音楽」という言葉のもつ領土——概念の範囲——を拡大していく歴史でもあつたといえる。現代音楽の一群の作曲家のなかで、J・ケージは、おそらく最も大胆にそれまでの領土を解体し、その境界線を消し去り、新たな、彼自身の引き直した領土の週縁部に彼の作品をばらまいてきたように思える。それは、いつたいどのような地平にまで「音楽」という言葉を広げていったのだろうか？彼は、「音楽の零度」という本で次のように書いている。

「森の中で、私の沈黙の曲の演奏を指揮して、私は多くの楽しい時を過ごした。聴衆はたつたひとりの私自身だけだから、その曲は私が出版した一般に知られている長さよりずっと長い。つまり一種の編曲版である。或る演奏のとき、私は或る茸を見分けることで第一楽章を送つた。……第三楽章は、第一楽章のテーマに還つた。しかしそこには、A—B—Aという形

### 佐々木 恭一

に於いてドイツの伝統に関連しているすべての深奥な、とてもよく知られている変化、つまり世界的情緒が含まれていた。」

彼の出隅つた森の中の出来事が決して「音楽」でないことは、子供でも判かることである。ただ、そのときの心的な体験が、「音楽」を聴いたときの心的な体験と似かよつていたまでのことだ。このような錯覚に気づかなければ、「それは音楽である」というつぶやきだけで、あらゆる出来事——現象は「音楽」になりうる可能性をもつ。しかし、そのようなつぶやきは、本来モノローグとして心をよぎるだけであり、心的な世界がその限界なのである。この限界を破り、外界の出来事——現象に対し、あえてそれらを「音楽」と名指すことは、すでに死んでしまつた「音楽」という言葉の権力で外界を「領土化」しようとする欲望が、いまだJ・ケージに秘んでいるからだろう。

このような錯誤は、J・ケージに限らず、現代音楽についての評論や現代音楽の作曲家の言説のあちこちに、散見できるはずである。「音楽の零度」の中で語っているR・アシユリー（作曲家）も、そのような錯誤に捕われることで始めて語ることができよう人物の一人のように思われる。

「音楽を定義する上で最も重要なものはまず時間であるということ

になる。そして究極的には、そこに人々が居合わせさえすれば、他の何かがまつたくなるともかまわないといつたようなひとつの音楽、そうした程度まで音楽の全メタファアが変わり得るだろう。……私の考え得る限り最も根源的な音楽の再定義は、音というものと関わらずに「音楽」を定義することだろう。……言つてみれば時間に対する私達の意識が真に根源的に拡張され変えられると、そのときこそ私達は音を取りのぞく、そういうことを考えるこそができるようになるのです。」

このようなたらめが活字にされるほどに、現代音楽の症状は行きつく所までいつたようだ。R・アシユリーの長たらしい引用を縮めてみればこういうことになる。

「音楽で重要なのは時間だ。だから音がなくても時間が体験できれば音楽だ。」

次にS・アリエティの「精神分裂の心理」から二つ引用してみる。

「処女マリアは処女である。だから私はマリアだ。」

「スイスは自由を愛し、私は自由を愛する。わたしはスイスだ。」

もし、「音楽」という言葉の死を、その回避ではなく暴露しようと思つたらば、このような言説を野放しにすることも、分裂病の一症例として処理することも許されない。どちらも「音楽」という言葉のもつ権力を被い隠すだけにはすぎないからだ。

II 名指すことの領土化

「音楽」という言葉の名指されたその起源を問うことは、もはや不可能である。ただ、私たちにできることは、その起源の周縁部分を、手さぐりで想像してみることである。しかし、そのままに、名指す行為に至るまでの余方もない時間を想定してみなければならぬ。この時間を仮に前II音楽的段階と呼ぶことにすれど、この前II音楽的段階を形づくっていくつかのプロセスが考えられる。

- (一) 身体か、身体と事物との関わりにおいて発音行為が行なわれる。
- (二) 発音行為が宗教的儀式・労働・遊戯等の共同体的行動と融合する。
- (三) 発音行為とその現れである音響とにある裂け目が生じ、それらが二重性として身体に訪れる。

(四) この二重性が、発音行為と音響の心的受容というサイクルを明確にし、このサイクルが自己表現のレベルに達するとき、それは、それまでの共同体的行為から疎外され離脱する。

おそらく、これらのプロセスから、「音楽」と名指されるまでには、まだ果てしない時間が横たわっているはずである。しかし、にもかかわらず、「音楽」という言葉がそのままではないにしろ古代国家成立以前に生まれたことは確実のように思える。この確かさを前提にし、ただ名指すことについての動的な過程をたどってみることにする。ここでいくつかの仮説を立ててみる。

(一) 「音楽」という言葉が生まれる以前に、主語と述語の構文ができあがっていた。

(二) 発音行為の差異化にともない、或るものから他を排除する「は音響である」という言い方の成立。

(三) (二)の成立以後、その主部と述部が転倒された「音楽は……である」という定義の成立。

おそらく、「音楽」に関する言説の総体から、外部から音楽に侵入してきた記述を除外すれば、そのあとに残るほとんどすべての記述はこの二つの言表に帰着することができるように思える。それならば、「音楽」という言葉が生み出す権力のすべての契機は、外部から侵入した権力を除外すれば、ただこの二つの言表の動的なプロセスに隠されているはずである。

「は音楽である。」この初源の述部による領土化は、「は音楽でない。」という暗黙の排除により成り立っている。この排除機能は様々な発音行為、音響の分割とその差異を露わにする。この水準では、「音楽」という言葉は一つの指標にすぎず、それは領土というよりは切断面に近いかもしれない。しかしそのような素朴な時間は一瞬にして過ぎ去る。分割・差異化・排除がある水準まで進めば、述部と主部は転倒させられ、「音楽は……である。」という言い方が成立する。この転倒は人が観念を保有し言語を生み出したとき、すでに必然的に訪ずれる事態だとしても、それは一体何を意味しているのだろうか？ たとえそれが言語一般の命名の歴史的・心理的過程から演繹するこ

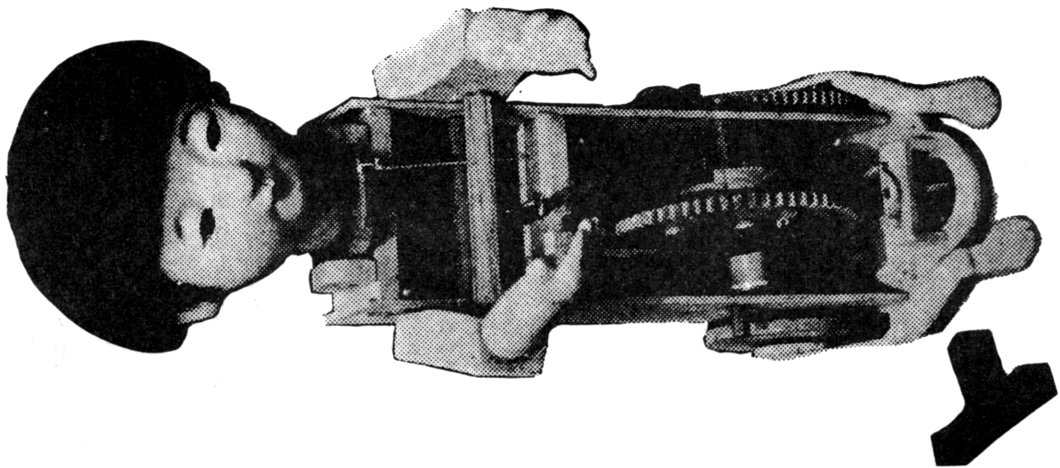
とができても、すべてそれらに還元しつくすことはできない。なぜならば、「音楽」と名指されたとき、すでにそれは発音行為と音響の心的受容と引き裂かれていたと想定でき、それは、あたかも「神」の抽象性と「灰皿」の具体性に引き裂かれていたといったような位相にあるからである。

「一方がごとごとく聖、他方がごとごとく俗であるものを含む二領域に世界を割ること、これが宗教的思考のいちじるしい特徴である。」(デュルケム著「宗教生活の源初的形態」)

社会人類学者のデュルケムは、未開の宗教の分割という思考を完結に述べているが、「音楽」と名指される以前、このような分割の心的志向性が共同体のレベルで存在していたと考えられる。「音楽」は、なかば必然的に「聖」なる世界へ組み込まれていくわけだが、それが宗教世界に位置づけられるとき「音楽」は宗教の圧力により述部から主部へと移動しその領土を限定し明確化し始める。このような説明の仕方は、言語を社会的機能の産物としてだけで捉えるのならば、一つの説得力を持つだろう、しかし、それはあくまでも表面的な説明にすぎない。おそらく、この転倒の発端は、発音行為と音響の心的受容との裂け目の間で生じたのではないだろうか？ そして、音響の心的受容が「聖」の世界に引き寄せられたとき、音響の心的受容のプロセスが発音行為よりア・プリオリであり、なおかつ優位であるという転倒が、もうすでに起こっていたのではないだろうか？

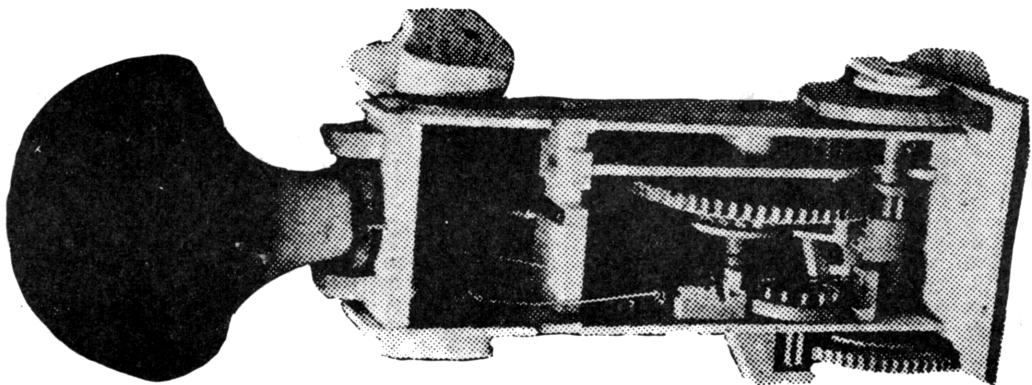
もしそうだとすれば「音楽は……である。」という言表の領土の中心は、すでに聖なる世界にロゴスによって占有されていることになる。分割の・差異の排除の・そして指標のための素朴な境界線が、ロゴスを主とした領土となるとき、同時に「音楽」は定義される。ひとたび定義が確立されれば「……は音楽である」という言表は、異端審問と同等の機能と権力が担われる。「音楽」という言葉の領土にとり込まれる発音行為は、その定義により一方的に一義的に決定される。この二つの言表の一方が、「立法」の役割を演じ、もう一方が「判事」の役割を演じるとき、「音楽」という言葉は排除から抑圧へ、差異化から差別へと変貌していく。このような過程を背景として、たんなる忘備録としての譜面が権力を委任され、作曲・テクストとして「音楽」の領土の前景へ侵入し、その権力をガン細胞のように増殖させていくことは必然的であるように思える。

J・ケージは「音楽」を疑ったことがあるにしても、「音楽」という言葉を疑ったことは一度もなかったに違いない。それゆえ、「音楽」という言葉が隠蔽し続けたあの転倒も、権力の源泉にも無知であり続けたことは、彼がいかに伝統音楽の技法を、制度を解体してきたかということとは別に、本当のように思える。彼の「音楽」という言葉は、領界すら消え失せた前II音楽的段階まで遡行することができる。そのとき権力はもはや領土が無限度である故に、消失してしまうという何も無い地平に、あるいは彼の脳髓の片隅に



四

者は失われたが、残った者は  
精鋭中の精鋭であり、自覚を  
持ち、立場をわきまえ、どの  
様な困難と欠亡にも耐え得る  
戦士、すなわち、もはや、わ  
かち難き“〇〇の志”に結ば  
れた一心同体の仲間のみであ  
った。



無意味に立ちつくすだけである。この  
ような言葉はすでに死語であり、まだ  
それが生きているように信じ込むのは、  
ただその持つ権力への執着に他なら  
ないだろう。

III 非人称と署名(チャンスオペ  
レイション)

譜面が採譜のための紙片として存在  
していたとき、それは採譜する対象  
——発音行為の現れ——に従属してい  
たと考えられる。しかし、それが書き込  
みのための譜面へと転倒すると、譜面  
そのものが「人称化」を目指すテクス  
ト、つまり個人の創造行為——作曲  
——の対象に変容する。不可避的に「人  
称化」を目指してしまふテクストは、  
それ以前とは逆に「現れ」に先立ち、  
それはテクストの主体である作曲家に  
帰属する。そして「人称化」したテク  
ストに「署名」が入られるときテク  
ストはその帰属先を離れ、テクストに  
内在する「人稱」と「署名」が一体化  
し、作曲家はそれを再所有する。(あ  
るいはしない)。「音楽作品」は、それ  
ゆえ、あの転倒のうちに、無名性の「現  
れ」としての音楽から「人稱」と「署  
名」という権力を確得した音楽へと変  
わっていった。

J・ケージの作曲技法の一つである  
チャンスオペレイションはあきらかに  
作品テクストの「非人称」を意図し  
ていると考えられる。ここで、J・ケ  
ージの「音楽の零度」の注より、チャ  
ンスオペレイションの概略を紹介して  
おく。

チャンスオペレイションに内在する  
背理の隠蔽こそ、すでに死んだ「音楽」  
がなおも「音楽」であり続けようとする  
、執念な抵抗の一つの現れに違いな  
い。しかし、この隠蔽もそう長く続き  
はしない。チャンスオペレイションに  
よる作曲の始めの頃の無邪気さが消え  
失せてしまえば、いやがうえにもあの  
背理が彼を襲う。もしも「非人称」を  
思想として捉えきれれば、無邪気さの  
遠のいたあとは、あの背理を徹底させ  
自ら作品の解体を演じることだけで  
ある。しかし彼は思想へと行きつくこ  
ともなく、あの背理は巧みに回避され  
る。

「この曲(チャンスオペレイシ  
ョンによる作品)は、あらゆる点か  
らみて確定されているということ  
が、演奏者にはそのようないかな  
る一身同体化を許さない。演奏者  
は……書かれた通りにできるだけ  
作品の中心へと、自己自身を一心  
同体化させねばならない。……チャ  
ンスオペレイションがそれ(非  
人間的な作品)を生み出したから  
である。この客体を構成するこれ  
らのことが一語になって、又たと  
え音響のみであっても、演奏者を  
コントロールするようになるのだ  
ということが、作品に怪人フラン  
ケンシュタインの驚くべきアスペ  
クトを与える。」

「今の私にとっては、チャンスオ  
ペレイションという手段による作  
曲よりも、演奏について不確定で  
あるような方法による作曲の方が  
より本質的であるように思われる。」

「ある作品のために予め準備した  
素材を、その作曲過程で偶然性に  
従った方法によって配列してゆく  
こと。その方法は「易」を手段と  
するものや、楽譜を書き記そうと  
しているその紙の上の不完全性——  
しみや汚れ——を音符に見立て  
てゆく方法等がある。そして、こ  
のチャンスオペレイションから得  
られた結果は、作曲者の手によっ  
て確定的に記され、楽符として提  
出される。」

J・ケージの意図が何であれ、チャ  
ンスオペレイションは始めから二重の  
背理を内在させているように思える。  
(一)偶然に委ねる素材そのものが、す  
でに主体による作曲が行なわれている以  
上、それは「人称化」されたもの配置  
を偶然に委ねているにすぎず、それは  
決して「非人称化」されたものではな  
い。たとえ、素材そのものにチャンス  
オペレイションを導入したとしても、  
素材のための素材の「人称化」……と  
いった悪循環がまち受けているだけ  
である。もし、それを極限まで進めてい  
ったなら、しみや汚れといった「非人  
称」の素材にたよる他なくなるはず  
である。

(二)作品は、作品の内部にしまいこま  
れた「人稱」と、作品の外部に記された  
「署名」とが一体となって、それは成  
立することが可能となる。この二つの  
うち一つが欠ければ、それは作品とは  
みなしえない。このことは、西欧にお  
ける芸術一般が、個の特殊な才能によ  
る創造行為、そしてその「現れ」とし  
ての作品という、ブルジョアジーの玩



このようにとんちんかんかなチャンス  
オペレイションの自己比判を済ませて  
おいて、彼は不確定性へと向かってい  
くが、決してチャンスオペレイション  
が「非人間的な作品であり」「人間をコ  
ントロール」し「作品に怪人フランケン  
シュタインの驚くべきアスペクトを  
与える」わけではない。「署名」「作品」  
こそが、そして「署名」「作品」へと取  
敢してしまふ作曲行為自身が非人間的  
な源泉であり人間をコントロールする  
のであり、怪人フランケンシュタイン  
そのものである。こういった錯誤の裏  
付けがあつてこそ、あの背理は巧みに  
回避され、不確定性による作曲へと向  
きを変えていくのである。

IV 不能としての作曲(不確定性)

チャンスオペレイションに内在する  
背理こそ、「作品」を解体させるはず  
であったが、それを回避したJ・ケ  
ージは、作曲の不能へと出隅うことにな  
る。作曲の不能とは、「不確定性」に  
潜む背理の極限状態であるといえるだ  
ろう。J・ケージは「不確定性」の技  
法について次のように言う。

「私は一枚の紙をとり、そこにい  
くつかの点を書く。次に透明なプ  
ラスチック板の上に平行線を、例  
えば五本の平行線を引く。そして  
その線の本数に応じて(何らかの  
仕方で)音を五種類に分けるが、  
どの線がどの種類の音に対応する  
かは示さない。そして、点を書い  
た紙の上のどこかに演奏者がその  
プラスチック板を置き、紙の上の

具とされたことの結果だろう。「人稱  
化」はたえず「署名」を誘惑し、「署  
名」はすでにそれだけで「人稱化」へ  
の契機にさえなる。それゆえ作品が「非  
人称」を意図すれば、それは「署名」  
を抹消し、作品であることをやめるの  
は明らかなことである。それは決して  
「作曲者の手によって確定的に記され  
楽符として提出」されたりはしない  
はずだ。

もしも、このような二重な意味での  
背理を、背理として認め、なおもチャ  
ンスオペレイションであれ何であれ作  
品として提出することに意味を見い出  
そうとするなら、作品に封じ込められ  
た権力の解体を自ら演じてみせるとい  
う、いわば過渡的な戦略として用いら  
れるときである。またそれが成り立つ  
のは、常に敵のフィールドにおいてだ  
けである。この地点でJ・ケージとM  
・デュシャンとの溝が、二人の離反が  
露わになる。決して過激ではなかつた  
にしろ一つの戦略として、レディーメ  
ード以後沈黙を守つたM・デュシャン  
に対しJ・ケージはチャンスオペレイ  
ションを戦略として意識することはな  
く、自らの解体を演じてみせることも  
ない。

「非人称」を意図するチャンスオペ  
レイションにより作曲された作品は、  
「商品」という擬態をとり流通に投ぜ  
られる。おそらく、そこには背理など  
一かけらもないような錯覚を私たちに  
与えたとしたならば、それは、J・ケ  
ージという署名の肥大した権力にただ私  
たちがあき盲になつていくことの証左  
にはかならない。

点を線との重なり具合によって解  
釈し、読み取っていく。

譜面というものが、その始まりは白  
紙に書かれた忘備録であつたと仮定す  
るならば、それは始めから「記号」と  
しての機能を荷わされていたと考える  
ことができる。それはシニイフェ(意  
味されるもの——音響)とシニイファ  
ン(意味するもの——音符)との素朴  
な対応関係にすぎなかつたに違いない。  
しかし、それが作曲のための対象にな  
ると、シニイファンが優位になる。弁  
別要素としてのシニイファンに準じて  
シニイフェが差異化が確定され、楽器  
は淘汰され、差異の構造化(和声)が生  
まれ、身体は機能化していく。もし作  
曲行為から、それにまともなわりつく  
ゆるる動機や感情や靈感といったものを  
抽象すれば、それは記号の装作に還元  
でき、演奏者は、手渡された記号——  
テクストの解釈と再現のみが課せられ、  
この二つのプロセスを経た音響を聴衆  
は受容する。おそらく、記号という観  
点だけから西欧音楽を照射してみれば、  
このような「制度」が桎梏として存在  
することはあきらかだろう。

J・ケージの意図するように、「不  
確定性」は、そのみずからの記号的性  
格を危くすること、とりあえずこの  
「制度」に揺さぶりをかける。  
それまで、記号としての譜面は、多  
少の誤差を含みつつもシニイファンと  
シニイフェの対応がなされていたが、  
「不確定性」はそのような対応を意図  
的に破壊する。演奏者に課せられた一  
義的な解釈は成り立たず、演奏者は多  
義的な解釈、あるいは解釈の不可能な



地平に投げ出される。それは、シニイフェから遊離したシニイファンへの過剰、いわゆる浮遊するシニイファンであり、記号としての譜面のほぼ極限状態への移行である。外部から侵入してきた譜面は、作曲とともに内部を篡奪し、さらにはその根源的機能である記号作用を不可能にする。このような見方からすれば、〈不確定性〉の限界は記号作用の破壊——作曲の不能であると見なすことができる。もし〈不確定性〉に何らかの根拠を見出し出そうとするならば、この限界に到る過程において、作曲、譜面の有する権力機構を浮き彫りにし、それを解体するところがあり、決してP・ウレズが言うような「作曲家の怠慢や手落ち」であるわけではなく、ましてやシュトックハウゼンのように手持ちの技法の一つに加えられるものではないはずだ。

それでは、J・ケージは、譜面の出自や〈不確定性〉の限界である作曲の不能を視野に入れていたのだろうか？自らを危くする程にはラディカルにならない彼は、このような問いは常に韜晦することによってはぐらかしてしまふ。しかも不可避的に作曲の不能へ、その限界へ引き寄せられてしまふ〈不確定性〉を逆に救出しようとする。

「不確定性では（多分自分自身を騙し、自分の目を蓋って）ひとつの既知の領域の外に自分を置き、自分がそれについては何も知らないことを披う、そういうものだ。私は考えたいのです。」

「演奏に関する不確定性を確保するためには、作品構成は、おのず

から確定的でなければならぬ。」

このように相反する彼の言説は、いったい何をものがたっているのだろうか？ おそらく、彼は、〈不確定性〉に内在する思想を技法とすり変えることによって、〈不確定性〉の救出を企てたのだと考えられる。おそらく、J・ケージが明確に認識していたか否かは別として、〈不確定性〉は思想のようなものとして彼の観念に訪ずれたと思われる。しかし、それを展開し実践していけばいく程、〈不確定性〉は作曲の不能に行きついてしまふという矛盾が露呈しだす。音符は浮遊するシニイファンに占領され、記号作用は停止を余儀なくされてしまふ。このような事態を回避するために、J・ケージは〈不確定性〉は技法なのだを韜晦してみせるが、それは、あたかも、自分が仕掛けた罠に自らが落ち込むといった逆説を演じているといった有様である。

このような、〈思想〉の破綻を内在させた〈不確定性〉という〈技法〉は、演奏者Ⅱ身体を宙吊りにしてしまふ。演奏者は、「既知の領域の外に自分を置く」ことも、その内に置くことも本質的に禁じられている。作曲の不能を隠匿した〈作品〉は、演奏の不能を隠しつつ再現し演奏されざるえないのである。〈不確定性〉の限界に近い〈作品〉は、あたかもロールシャッハテストのような意味あい、被験者である演奏者Ⅱ身体の前に投げ出される。そして、被験者が、できうる限り無意識の世界に後退してそこから言葉紡ぎ出すように、演奏者は解釈し音に再現する。ここまでのプロセスでは、前者

が、図柄・言葉という二つの要素を軸としているのに対し、後者は、図・言葉）・発音行為という三つ（二つ）の要素を軸としているという違いがあるが、それを除いてはほぼ同じ位相にある。そこにおいては〈作品〉の持つ〈不確定性〉と、身体の〈不確定性〉とは、ロールシャッハテストの図柄と被験者の無意識とにほぼ対応しているかに見える。しかし、J・ケージが次のように言うとき、身体の〈不確定性〉は変容を強いられ、再び機能化されてしまふ。

「高度な不確定性の作品の場合、それは演奏に於いて（作品の統合）が補われねばならない。……個々の演奏者の機能は原料の貯えから何かを作り出す機能である。」

〈不確定性〉の作品を前にした演奏者と、ロールシャッハテストの被験者とは、このような地点から別の道を歩むことになる。被験者の〈無意識〉が、たとえ病的であるにしろ、その恣意性、不確定性に委ねられているのに対して、演奏家の〈無意識〉は、ここでは一方的に歪められ領土化されている。

このとき、作曲者——医師という対応は作曲者——資本家という対応に替わり、演奏家——被験者というアナロジーは、演奏家——労働者というアナロジーにとつて替わられる。まさに〈作品〉は「原料の貯え」（Ⅱ資本の貯え）であり、演奏はそれから「何かを作り出す機能」（Ⅱ商品を造り出す労働）であるといえる。

「音楽」が経済活動に取り込まれて以来、演奏家は、自分が〈芸術家〉だ

と自惚れようが謙遜しようが、〈技術〉を切り売りしてきたことは事実であるが、〈不確定性〉においては、演奏家は〈無意識〉さえも歪曲されて切り売らなければならないのである。このような〈無意識〉の搾取に対して、身体を取り戻すことは、ただ、そのような〈作品〉を破り棄てれば済むというだれにでもできる物理的力学だけで事足りるが、取り戻した身体は、いぜん機能化され領土化されたままである。このような〈領土〉から脱するには、作品Ⅰテキスト一般を、自らの観念から叩き出すことだ。そのとき、演奏者は、身にしみ込んでしまった技術や、過去のなつかしさ以外はまったくの空身で、〈音楽〉の世界とその歴史から追放されるという、痛くも痒くもない犠牲を払うのだが。

#### V 転位するロゴス

たとえば、J・ケージの言説が難解にみえようとも、それは決して思想の難解さではない。彼の矛盾に満ちた言説の切れぎれのなから、思いつきやその場限りの饒舌を取り除き、それを一本の糸で縫い合わせてみれば、そこには、すでに解体してしまつた〈作品〉、不能となつた〈作曲〉、そして、なによりも〈音楽〉の死を、なおもそれらが解体せず、可能であり、生き長らえているということ、私たちに、そして誰よりも彼自身に納得させようとする空嘘な努力が見受けられる。彼の難解さとは、けつして、彼が好んで引用する鈴木大拙の言葉「物事を明確にしな

いでおく。ことにあるわけではなく、それはあの空嘘さをおし隠すためのひとつの方法であるように思える。その方法とは、無意味であるために無意味であるという逆説を学んでいる「音楽」という言葉の領土に、マルクスや毛沢東思想、バクミンスターやソローの思想、そしてとりわけ東洋思想を都合のいいように配置することである。

かつて、「音楽」の領土から叩き出したはずの「神」の空席に、いつのまにか東洋思想というロゴスがその位置を占めてしまったという失態を、彼は無意識のうちに演じてしまっている。そして、その領土が無制限に拡大しているために、かつてのような求心性は求めようもなく、それゆえ、難解さという印象に拍車をかけるのである。

「音楽」の死を見究めることもなく、ロゴスを西欧から東洋へと転位させてしまうと、にわかには彼の言説が権力を帯び始める。

「ほとんどの人々は、ひとつの音楽作品を聴くとき、何かが彼らに對して為されているのであって、彼らが何かを為しているのではない、という誤まった考えをもっています。これは正しくはありません。私は私達の音楽を憐れ、私達の「芸術」を憐れ、すべてを憐れ、それは彼ら（聴き手）自身が為していることであって、何かが彼らに對して為されているのではないということを入々が実感できるようにしなければならぬ。私はそう信じます。」

手によって辿られ、そして聴き手は、そこで自ら、神秘的な意味での参加を行なうことができる。それは、そこで聴き手が成しうる唯一のことであって、聴き手は演奏者と一体化してしまわなければならぬ。一体化しないかぎり、その体験は興味深いものとはならないのです。」

彼がこのように言うとき、このロゴスの権力は、彼が否定してきた西欧の伝統音楽を支えたロゴスの権力と、ほぼ同じ位相にある。「神秘主義」が東洋へと向きを変えただけのことだ。

「私たちは本当に「芸術」が人々の心を変革する上で重要な役割を演じることを望んでいます。人々の心が変革されることによって、世界が、私達の内の唯数人のためではなく、私達すべてが住むことのできるひとつの場所となるように、「私達すべて」ということの中に、東洋の人々がみごとにそうしているように、世界そのものが、自然の実相そのものが含まれているのです。」

ここでは、J・ケージはありきたりの進歩的インテリの東洋志向に墮してしまっている。彼のいう「自然」は、あくまでも遺族階級にとつての「自然」であり、「自然」という概念がそれのみでくられるわけではけつてない。このような錯覚は、美術が先根を取らずといったオペティミズムへと行きつく他にはない。その経緯を次のように

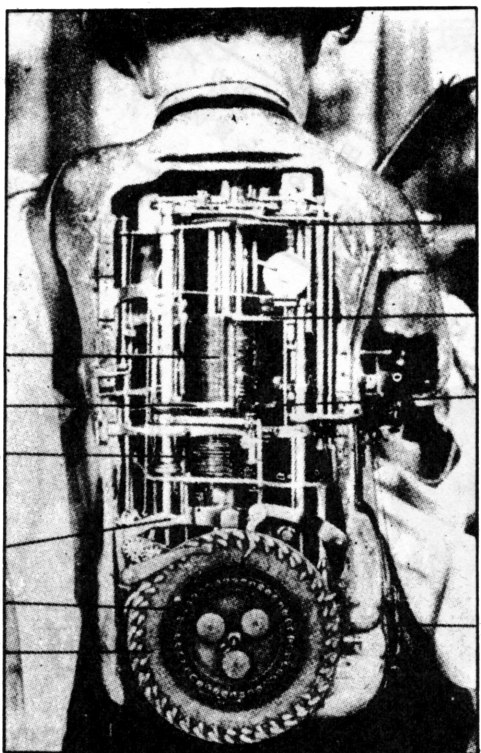
「私達が必要としているのは、私達の生を変革する「芸術」の利用——私達の生にとって有用な「芸術」です。」

このようなオペティミズムを進めたいけば、ファシズムに転化していく可能性が生まれてくると考えるのは、あながちまとはずれでもないだろう。げんに、その典型として黛敏朗がいて、その対角線上に高橋悠治が位置していると考えられる。ただそれが、思想のレヴェルで問題にされないのは、決してそれらがとるに足らない思想であるという理由だけではなく、「音楽」に関する思想なぞ大も食わないといった常識の方が、それでもまだまともであるといったたわいもない構図に、現代のほとんどの作曲家や評論家や愛好家が多まるくおさまってしまうからである。

## 五

〇〇は客をよんでごちそうすることでもなければ、文章をひねったり、絵をかいたり、ししゅうをしたりすることでもない。そんなに風流で、ゆったりとかまえた、穏やかでつつましいものではない。

鎌とんぼ



筆写人形の内部機構 (Chappuis-Drozより)