

感じられるもの 感じられないもの——モダニズム芸術における感性とインパーソナリティについて

加藤雄二

1. ウィーン・フィルのジャズ奏者

昨年春、なぜかウィーン・フィルハーモニー管弦楽団のチエロ奏者の方々と歓談する機会があった。アンサンブルとして来日したチエロ・セクションの奏者たちが、筆者がトランペット奏者として在籍するオーケストラを訪問してくれたのだった。合奏を含めた一般的な歓談の後の食事の場で、アンサンブル唯一の女性チエリストの方が、現在の音楽的興味としてジャズを挙げられたことが印象深かった。「チエロですか？ (With your cello?)」と訊ねると、その通りという答えが帰ってくる。いかにもと思いつながら筆者は歓談を続けた。彼女はオーケストラの世界最高峰であるウィーン・フィルの奏者としてクラシック音楽を演奏しながら、プライベートな歓談では嬉々としてジャズ演奏の可能性について語っていたのだが、現在の世界における音楽の状況においてそれが特に珍しいことでないことは筆者も十分に承知していた。

ドイツ、オーストリアを含めたヨーロッパでは、古くからジャズが生まれ、演奏されてきた。ジャズはるか昔二十世紀前半以来、発祥地とされるアメリカに限定されない世界的な音楽として聴かれ、演奏されてきた。現在ではアメリカ合衆国を含

め、特に管楽器奏者たちはクラシックとジャズ、あるいはその他のジャンルの音楽について境界を超えた訓練を受けて育つ。やはりドイツのトランペッターで、オーケストラの首席奏者からジャズに転身したテイル・ブレナーや、イギリスの卓越したトランペッター、アリソン・ボールサムなどは、クラシックとジャズの両方を演奏し、その境界を特に強く意識することもない。アメリカ合衆国でも、従来相当数のジャズ・ミュージシャンたちがクラシックの訓練を受けた後にジャズに向かっている。古くは名門イーストマン音楽院を卒業し、クラシックのペーシストを目指した名手ロン・カーターや、ジュリアード音楽院を中退してチャリー・パーカーとデイジー・ガレスピの弟子になったマイルス・デイヴィス、クラシック・ピアノのマスター、アルチュエロ・ベネデッティ・ミケランジェリの弟子に数えられることもあるピアニストのビル・エヴァンズ。近年では、ジュリアード音楽院で学び、ハイドンの協奏曲とジャズ両方の録音で八〇年代に華々しいデビューを飾ったウィントン・マーサリスがもつとも典型的な例だろう。

ドイツはジャズ研究も盛んで、特にアヴァン・ギャルド・ジャズへの関心が深い。一九七〇年代、キース・ジャレットがエレクトリック・ピアノを離れ、アコースティック・ピアノによ

ウィーン・フィルのチェロ奏者との出会いは、一介のアマチュア・トランペッターにすぎない筆者にとつてあまりにも贅沢すぎる経験だった。アマチュアと、本当の一流のプロフェッショナルとの差は絶対的である。一流のプロフェッショナルたちがこちらの理解力に譲歩しながら語ってくれたことは十分に了解した上であるけれども、歓談の経緯はある問題意識に光をあててくれる貴重な体験となつた。その問題意識とは、芸術におけるパーソナルなもの、感覚的なものと、インパーソナルなもの、非感覚的な要素との対比である。それを「感じられるもの」と「感じられないもの」の対比と言い換えてもいい。

2. モダニズム芸術とパーソナルなもの

個人と自然との関係を芸術の中心に据えるロマン主義の芸術と美学において、作曲家や演奏家、聴衆の関係は、感情移入や共感といったパーソナルな言葉で語られうる。文学や絵画など音楽以外のジャンルにおいても、十八、十九世紀におけるロマン主義的な「感性」の神話は、作者、創作者と読者、鑑賞者の間にパーソナルな関係を前提する、「作者の死」以前の主体中心の芸術観を前提として理解されざるを得ないだろう。しかし、芸術の創作者を内在的な能力を一貫して保持した主体と考えることには様々な問題点が見出される。たとえば Kazuo Ishiguro は、やはりチェロ奏者に即して、優れた才能を守るために幼少時にチェロの演奏をやめた女性が若者にレッスンをするとという設定の短編作品“Cellists”¹⁾、主体中心のパーソナ

ルな芸術感を皮肉っている。しかし、その問題点がしばしば指摘されてきたにもかかわらず、現代においても最も優勢な芸術観は基本的にロマン主義的なものだ。テリー・イーグルトンその他の現代の文化研究者たちは、現在の文化的状況をしばしば「ポストロマン派」(post-Romantic)と呼ぶ²⁾。その言葉は、「ポストモダン」(postmodern)がそうであるように、それに先立つ思潮にたいする“post”であることによつて、その基となつた思潮の広範な影響力を肯定しもある。伝統的な価値観が高く評価される日本においては特に、伝統的な美学やジャンル区分がいまだに強い影響力を保持しているとつけ加えてもよいかもしれない。そのせいか日本では伝統的なジャンルの区分が通常厳密に守られており、クラシックのチェロ奏者がジャズを同時に演奏したりすることは少なく、ティール・ブレナーやウィントン・マーサリスのようにクラシックとジャズの境界線を自由に往ききする演奏者は多くない。そして、その感性の差異は、現代における芸術鑑賞の根本にかかわる問題を提起してもいる。

実際、ロマン主義的感性を中心とした芸術や芸術観がいつ変貌したのかを言いあてるのは実はとてもむずかしい。十八世紀以降の芸術思潮を、啓蒙主義と古典主義、ロマン主義、リアリズム、自然主義、モダニズム、社会主義リアリズム、ポストモダニズムなどと分類してみたところで、それぞれの一応異なつた思潮は、古典主義とロマン主義がある程度相互依存的な関係にあつたり、ロマン主義がそれ以降の思潮と比較してより根源的であるために、以後の思潮の根底に変わらず生き続けているからだ。モダニズムの芸術・学術的思潮は、一般に従来の十九世紀的思潮への反発であると考えられてきた。しかし、モダニ

ズム芸術のすべてがロマン主義的思潮を否定する方向へと向かったわけではなく、むしろその逆の傾向も顕著である。

たとえば文学においては、フロイトが唱えた無意識やウイリアム・ジェイムズに影響された「意識の流れ」の手法を取り入れたジェイムズ・ジョイスやヴァージニア・ウルフ、アメリカのウイリアム・フォークナーなどが、個人のパーソナルなものの表現あるいは表出を従来以上に深くつきつめたという意味で、極めてロマンティックな作品を生み出した。絵画における表現主義の画家、シュール・リアリストたちや、アメリカの抽象表現主義者たちもまた、人間の内面の表出を新たな方法論で試み、十二音階法で知られるアルノルト・シェーンベルクは、十二音階法以前にはブラームスとワーグナーに傾倒し、『昨夜』などの精緻な後期ロマン派的作品で知られていた。したがってモダンな芸術はロマン主義と断絶していたものでは必ずしもなく、しばしばその延長線上にあった。また、二十世紀半ばまで優勢を誇った実存主義と現象学が、経験論的な意味での自我とは異なった「超越論的自我」を学の基盤にすえていたことはよく知られている。エトムント・フッサール、マルティン・ハイデガー、ジャン＝ポール・サルトルなどの思想がそれにあたる。モダンの美学や思想の多くは、これらの例に見られるように、実際のところ十九世紀からの思想的パラダイムを多く反復しており、その延長線上にも位置づけられるのである。『*Make It New*』というモダニズム文学の標語を作り出し、英詩の革新を先導したアメリカ人詩人エズラ・パウンドが、ローマ文化発祥の地であるイタリアに安住の地を求めてムッソリーニを支持したり、日本の能などの伝統芸術に範を求めたこと

や、パウンドの同僚ともいべきアメリカ人詩人T・S・エリオットがイギリス国教会に帰依し、伝統に回帰したことなどはよく知られた例である。

また、音楽や絵画におけるモダニズムの主要なスタイルの一つは、新古典主義と呼ばれる古典的様式への回帰、あるいはその反復であった。よく知られた例としては、ラヴェルの『ボレロ』や『亡き王女のためのパヴァーヌ』、ストラヴィンスキーの『プルチネラ』、イタリアのモダニスト、オットリーノ・レスピーギによる『六つの小品』『リュートのための古風な舞曲とアリア』などが挙げられ、古典様式への回帰・反復がモダニズムの時代における音楽の重要なモードだったことが理解される。絵画においても、パブロ・ピカソが（十八世紀のものとは異なるとはいえず）新古典主義の様式を基本とした母子像を描くなどしたことが知られている。また、ストラヴィンスキーやT・S・エリオットが、ジェイムズ・フレージャーの『金枝篇』などを参照しつつ、『春の祭典』や『荒地』において神話的過去への回帰をモチーフとして利用し、ピカソやマルク・シャガール、ジャクソン・ポロックらが神話的意匠を用いたことも、モダニズムにおける前衛性が過去への回帰に伴われていた例である。一般的に「神話的方法」と呼ばれるこうした表現方式は、ポロックにおいてそうであったように、当時としては先進的方法であったフロイトやユングの精神分析と結びつき、モダニズム芸術の規範的方法となった²⁾。ジョイス、フォークナーなどによって実践された文学におけるギリシャ神話の利用もまた、極めてモダニズム的な方法論として認知されている。

3. モダニズムにおけるインパーソナルなもの

しかし、こうした過去への退行的傾斜が前衛的とされるモダニズム芸術の一般的な傾向であったことは、必ずしも驚くに値しない。モダニズムのバックボーンとなった理論の多く、フロイト主義、ニーチェの思想、マルクス主義、ダーウィニズム、あるいはジェームズ・フレーザーの社会人類学などは、いずれも強く歴史を意識したイデオロギーを前提としており、起源や単一の要因を求める枠組みを脱しない、いわゆる「大きな物語」を形成していたからである。たとえばニーチェによる「ディオニソスとアポロン」の交錯からなる西欧の歴史というモデルが、ニーチェが「ソクラテス以前」の哲学に興味を持っていたことと並んで、文明の過去への回帰による西欧文明の批判という視点にその基盤をおいていたことは、それが基本的にロマンティックな衝動に基づいていたことを示唆しているだろう。フロイト主義もまた、エディプス・コンプレックスにおいて過去の父権的権威を肯定しているし、その起源を探究した『トーテムとタブー』などの著作は、フレーザーの『金枝篇』やエリオットの『荒地』と類似した、過去や原始への回帰によって特徴づけられている。

フロイトやユングの理論におけるロマンティシズムや原始主義は、人間の自我一般を意識と無意識に分割された全体性として提示したことによって、上記のような過去への遡求と自我の欲望とを連接させる重要な装置ともなった。夢はしばしば、過去の記憶のレポジトリーであると考えられた。ポロックの絵画の多くは、実は抽象画と言うよりも具象画、あるいは精神分

析的な原型を提示した夢的な作品であり、シュールレアリスムの絵画と共通する側面を持っていた。またポロックは、アメリカ的な絵画を生み出すにあたって、アメリカにふさわしい起源への回帰、つまりインディアン文化への回帰を意識的・無意識的に実践していた。ポロックの有名な自画像は、典型的なアメリカ白人男性であった。ポロックとは似ても似つかない、インディアンに似たマスクとして描かれているし、創作にあたってポロックがナヴァアフォ・インディアン3の砂絵を模していたことも知られている。文明∥歴史・神話∥自我を等号によって結びつける図式がモダニズムの時代の思想・芸術の根底にあり、それがモダニズム的な感性の基盤となっていた。その感性はおそらくロマンティックな感性とそれほど変わらないものだったはずである。

しかし、いうまでもなくモダニズム芸術には様々な異なる傾向が共存していた。従来の芸術形式にたいする反発と破壊は従来の芸術形式や感性からの逸脱を趣旨としていた。モダニズム以降の芸術一般を抽象的な原理として説明したり、それを一般化して語ることが困難な理由はおそらくそこにある。伝統的な芸術形式、たとえば絵画における遠近法や特定色 (local color)、音楽における拍子、調性、作曲 (composition) の有機体的な必然性、文学における韻律やリアリズムの因果律などの意味や定義は、十九世紀までの芸術の、多くはロマンティックなシステムによって支えられていた。たとえばレナード・バーンスタインは、ジョージ・ガーシュインの楽曲についての有名なコメントで、部分と全体が有機的・必然的に結びついていない音楽は、クラシック音楽における「作曲 (composition)」ではないと

断じている。一九五〇年代のことである⁴。音楽においても文学においても、全体と個との必然的な結びつきを前提したロマン主義的な美学理論が基本にあり、それによって芸術作品のアイデンティティが保証されていた。作曲であるものとそうでないものとの区分は、芸術作品のアイデンティティ形成にとつて必然的であり、モダニズム以前にはほぼ絶対化されていた。芸術の「純粋性」やジャンルの固有性は、その内部において厳密な意味づけ、定義づけをシステム化すると同時に、その外部としての、いわば「そうでないもの」「芸術でないもの」を生み出していった。

従来の同一性から逸脱しようとした芸術家たちが向かった方向性は、必然的にこの「そうでないもの」「芸術でないもの」にならざるを得なかつただろう。そうだとすれば、*The Concept of Modernism* (Cornell UP, 1990) の著者 Astradur Eysteinnsson など多くの理論家たちが指摘してきたように、モダニズム芸術を定義しえないのも不思議ではない。Eysteinnsson が述べるように、モダニズムの概念そのものが、歴史的意味づけが可能であるとの前提をもつ新批評的な全体論と歴史化によって従来理解されがちだったとはいえ、モダニズムはそうした定義づけを含めた従来のシステムの全体性から逃れようとする方向性を持つていた⁵。モダニズムにおける逸脱へ向かう思考の一部は「そうであるもの」「芸術であるもの」を否定し、「そうでないもの」という、原理上決して定義し得ない何かとの同一化だったからである。それは芸術のシステムを支える共同体の「内部」から「外部」への動きであり、正体を特定し定義づけることができない無定形なものへの志向であった。

モダニズムを代表する美術評論家 Clement Greenberg の評論「特にエッセイ『Modernist Painting』」や『Avant-Garde and Kitch』が、現代絵画の本質と境界線を定め、Greenberg が認める前衛芸術としての「芸術であるもの」と、Norman Rockwell などに代表される擬似芸術「キッチュ」としての「そうでないもの」の区分を自由主義とファシズムとの関係と並行して明確化しようとした評論であることはよく知られている。しかし、芸術の明確な基盤と自律的な定義を唱える Greenberg の議論そのものが、むしろ彼が否定する擬似芸術「キッチュ」の一般化によって要請されていたことを考えるならば、厳密な芸術の定義そのものが、むしろそれから逸脱してゆく一般的な文化の状況によって生み出されたのだと言うこともできるだろう。Greenberg の議論はそれ自体としての芸術の意味づけを守ろうとしたいわば最後の砦であり、その後のアメリカ現代芸術の進展の多くが、むしろ Greenberg による「芸術であるもの」と「そうでないもの」の区別を解体する方向に向かったことは必然的であったように思われるのである⁶。

4. インパーソナルなものと同パーソナルなもの

逸脱するモダニズム芸術の実際的なあり方、たとえば変拍子と呼ばれる独特の拍子を伝統的な拍子からの逸脱として取り入れたストラヴィンスキーの『春の祭典』やシェーンベルクの十二音階法、疑似科学主義的なピエト・モンドリアンの「新造形主義」の理論、ジェイムズ・ジョイスの『フィネガンス・ウ

『エイク』における言語実験などが、ときに科学的・客観的方法としてのアイデンティティを希求しながら、限定された反復可能性しか持ち得ない不安定な可能性の一つにすぎないまま終わっていることもまた、それらが「そうでないもの」への逸脱の形式であったことに起因するはずだ。リアリズムでなくキュビズムでもない芸術の形態は、その本性からして定義不可能で無限定であるために、それらから逸脱しようとしたモンドリアンとその追従者たちの精緻化された理論は Greenberg のものと同様に普遍的ではあり得なかつたはずであり、他の形式においても可能な逸脱の一つの例にすぎなかつたのではないだろうか。哲学者のテオドール・アドルノもその弟子として支持したシェーンベルクの十二音階法も、弟子のアラン・ベルクやアントン・ヴェーベルン、後期のストラヴィンスキーなどによつて反復されたものの、限定された形で利用され、現代ではほとんど用いられない。シェーンベルクがアメリカに亡命した後、ロサンゼルスでのセミナーで彼の教えを受けたジョン・ケージは、シェーンベルクに教えを受け、その経験について多くを語っているけれども、デイヴィッド・ニコルズが指摘するように、「作曲の厳密な方法と基本としての構造の必要性 (compositional discipline, and of the fundamental necessity of structure)」を学んだシェーンベルクよりも、より新しい音楽の可能性を教えてくれたアメリカ人作曲家ヘンリー・コーウエルからより多くを学んだし⁷、後にシェーンベルクの音楽における煩雑な手続きに異議を唱えてもいる⁸。これはおそらく、ケージが逸脱することの意義とそれを実現するための方法をより明確に理解し実践したことによるだろう。

実際『小鳥たちのために』などでの、シェーンベルクの方法にたいするケージの冷淡とも言える反応は、モダニズムとそれ以降の芸術を隔てる重要な転換点であるといえる。ケージは同時に多くのインタヴューにおいてシェーンベルクを讃えてもいるのだが、その際に彼が挙げるシェーンベルクの教えは、音階法とその手続きに関するものではなくヴァリエーションについてのものだ。構造や作法、あるいは「内容 (content)」と結びついた音や言語はケージの興味を惹かない。あるインタヴューでケージは「シェーンベルクが教えの中でも強く説いたのは、反復とヴァリエーションでした。それは私たちが様々な関係と呼ぶものに関わっているのです。そしてそれから、より単純化した形で、すべては反復なのだ」と述べたのです。(The things that Schoenberg emphasized in his teaching were repetition and variation, which would tend to what we call relationships. And then he said—to simplify it—he said that everything was a repetition.)⁹と語っている。詩人でもあつたケージには“Empty Words”という作品があり、そこでは Christopher Shultis が言うように、「言及的な意味 (referential meaning)」をもつ“full words”と、「他の語に言及する (refer to other words)」接続詞、冠詞、代名詞などの区別がなされている¹⁰。言うまでもなく、ケージによるこうした区別は、フェルディナンド・ソシュールによるシニフィアンとシニフィエの分割や、語の差異による意味生成の解説に類似している。ド・ソシュールの理論が、上記とは異なるモダンな思想の別の側面、つまり歴史的に規定された視点によつて意味付けられる語の必然化された意味や、個人による言語の意識的な理解を絶対視する視点を離れ、意味作用をインパーソナルな差異によるものとして

考える視点を与えてくれるのと、ケージによる上記の区分が類似しているのはおそらく偶然ではないだろう。両者は、言葉と言及対象を切り離し、音を意味や主体から分離することによって、システム内での意味づけの自然化を前提とする従来の言語・芸術観から逸脱し、それを脱構築しようとするからだ。

上と同じインタヴューでケージは、ベートーベンとケージの両者を称えたアドルノの矛盾した態度に触れ、さらに次のように述べている。「しかしそれから、たつた今引用した言葉に含まれる何かが、あたかも主体が存在するかのよう、別の方向に結びついてしまうのです。あたかもそれが何かについてであるかのよう。それは情緒 (emotions) なのかもしれません。(But then something that you just quoted leads in another direction as though there were a subject. As though it was about something. Which could be the emotions.)」¹¹。

一九三〇年代に活動を開始していたケージが、上記のような根源的認識に達していたことは驚くべきことであるが、モダニズム以前、あるいはそれ以降にも、パーソナルなものにたいするインパーソナルなものを強く意識した創作と議論は行われていた。最もよく知られた例は、T・S・エリオットの、通常“*impersonal poetics*”と呼ばれる方法である。インパーソナルな詩学とその系譜に関する重要な著作である *Impersonality: Seven Essays* (U of Chicago P, 2007) の著者 Sharon Cameron は、T・S・エリオットにおけるインパーソナルな詩学は、そのより徹底した形を、主体やそれが含意する中心から離脱した詩における声のありかたに見出し、「詩の奇妙さは「誰が語っているのか?」あるいは「これは誰の知覚に言及するものなのか」といった問いを絶えず転倒していることにある (The strangeness of the poem is

always subverting a question like Who is speaking? Or To whose perception can this be referred?)」と指摘する¹²。おそらくエリオットの詩すべてにおいて、主体なき言語ともいうべき同様の言語が語られているわけではないはずだ。しかし、主体や情緒 (emotions) に結びつかないインパーソナルな詩学は、Cameron が同書で論じる William Empson, Jonathan Edwards, Ralph Waldo Emerson, Simone Weil, Herman Melville などを始めとする十八世紀から二十世紀にかけての思想家、詩人、作家たちに共有されてきた方法でもあり、主体の関与を前提としたパーソナルで情緒的な詩学と永らく共存してきたものだ。また、モダニズム芸術一般のオブセクションとなった夢についても、あるいは上で触れたニーチェの思想における「悲劇」においても、それらがパーソナルなものを超えてインパーソナルなものに転じる契機が見いだされる。夢や無意識は、個人の内部を形成するものであると同時に、社会における抑圧によって生じ、ジャック・ラカンの有名な言葉によれば「言語のように構造化されている」。だとすれば、夢や無意識はロマンティックな個人の、パーソナルな想像力が機能する場であるだけでなく、インパーソナルなシニフィアンの戯れが確定した意味形成を揺るがせ続ける場でもある。ジル・ドゥルーズが『ニーチェと哲学』でニーチェ本人の言葉を引用しながら述べるように、悲劇とは「個人がインパーソナルな存在に変化されなければならない」ジャンルでもある¹³。このようにしてモダニズムにおけるパーソナルなものとして立ち現れてくる。

冒頭のエピソードでは、ここで言うパーソナルなものがチャ

イコフスキーの音楽に、インパーソナルなものがシヨスタコフ・ヴィツチの音楽と、さらに曖昧なたちでジャズと連想されていた。ここでその連想として述べたような理論的なパースペクティヴがこのエピソードに前提されていたわけではなかった。一流の音楽家・音楽教育者であるチェロ奏者の方が、どのような背景からその区分を語られたのかはわからない。表向きの対話としては、それは極めて経験論的なコメントとして受け取れるものだった。たとえばジャズがインパーソナルな芸術かどうかという判断にも疑問の余地があるはずだ。

一九四〇年代以降の、コード進行に則ったインプロヴィゼーションを基本とする、いわゆる「コードル」なジャズは、その演奏の手續きとしては機械的であり、インパーソナルだと言えるかもしれない。しかし、ビバップ以降のジャズの演奏においても、パフォーマンズは多くの場合グループでの演奏を前提とし、奏者間のインプロヴィゼーションの相互関係を前提としている。Daniel Belgrad のように、ジャズを第二次大戦後に一般化したアメリカ合衆国の「自発性の文化 (culture of spontaneity)」であるとし、息による「投射詩 (projective verse)」を唱えたチャールズ・オルソンの実験詩や、アレン・ギンズバーク、ジャック・ケルアックなどのジャズを模倣した詩や小説、ポロックらによる抽象表現主義、ケージやロバート・マザーウェルなども参加した実験的文学ブラック・マウンテン・カレッジと結びつける批評家もいる¹⁴。Belgrad はジャズを個人と全体とを調和させる極めて民主主義的でアメリカ的な芸術だと考えてもいるようだ。そうだとすれば、インパーソナルな要因を孕みつつも、ジャズはあくまでも個人と個人の関係に基づき、それぞれの個人が全体

とインターアクトする、パーソナルな芸術であるともいえる¹⁵。オーネット・コールマンらによる、いわゆる「フリー・ジャズ」は、従来のジャズのコンヴェンションから逸脱することを基調とした、その意味では極めてモダンで抽象的な音楽だったはずだ。ジャンルの定義をある意味で解体した正体のない音楽のありかたは、一九六〇年代後半にはマイルス・デイヴィスやジョン・コルトレンなど、より保守的な主流の音楽家たちの音楽にも取り入れられた。しかし、*Riches Brew* (1970) や一九七〇年代初頭のマイルスの過激で混沌を極めた音楽においてすら、インプロヴィゼーションを上演する奏者同士のパーソナルな相互関係は保たれていたのである。

また、ケージのように芸術におけるパーソナルな基盤を根源的に脱構築しようとした芸術家でも、すべてをインパーソナルな関係に還元しようとしたのではなかった。二〇一二年、ケージの生誕一〇〇年の年には、ケージの作曲の連続演奏会が毎週末ボストン・コモンズの近くにあるボストン・アテネウムで開かれた。ケージの曲を次々と聴き続けられる機会は他にありえないはずだと思い、筆者はできるかぎり毎週、淡々と続けられる演奏を一人で聴き続けた。ケージの曲の多くは、通常の音楽的経験によって得られる音楽の意味づけを許さない。聴き続けるためには一つ一つの音に耳を傾け、時間の流れに身を委ねる他ない。しばしば苦痛を伴うその経験は、自分の聴覚や集中力、報われない理解力への全力での傾斜を要求した。ケージが敬愛した十九世紀アメリカロマンティズムの大思想家ヘンリー・デイヴィッド・ソローは、「音楽における意図の無さ (non-intentionality in music)」のモデルともなっていたが、その著作で

知られるように、ロマン派の思想家にふさわしく「自然 (nature)」の観察者でもあった¹⁶。おそらく「自然」への関心をソローから受け継いだケージの音楽もまた、ロマン派的な前提から完全に乖離しているのではない。ボストンの名門音大ニュー・イングランド・コンサーヴァトリーで開かれた、ケージ生誕百年を記念するシンポジウムでは、十一歳の頃にケージの曲を演奏したピアノストが次のように語っていた。彼が与えられたケージの曲をどのように演奏すればよいのか途方に暮れていると、ケージがアドヴァイスをくれたという。そのアドヴァイスとは、「Just listen.」という一言だったという。

現代のいわゆる理論的な了解は主体やジャンルの解体を唱える傾向にあった。ファミニズムやポストコロニアリズムの理論においても、当然のごとく「脱アイデンティティ」が前提となる。その結果として主体の「感性」や「感覚」は時代遅れとされる観もなくはない。境界線があらかじめ脱構築され、Greenberg が試みたように、「芸術であるもの」と「そうでないもの」を明確に区別することははや不可能である。冒頭のチエロ奏者の方はそれを当然のこととして実践されていたのだ。パーソナルに感じられる芸術だけを芸術とする時代、ジャンルの固有性を囲い込むことができる時代は終わつたに違いない。上記、モダニズムにおける逸脱への傾斜は、芸術が主体や内部の中心性の喪失を前提するとともに、むしろすべてが可能な基本的な芸術のあり方となり、古典的な「感じられる」芸術をその無限の可能性で取り囲む。クラシック奏者なのにジャズを演奏するのではなく、あらかじめどちらも可能なのである。あるいは、「感じられる」感性を持つているのに「感じられない」音楽を

演奏するのでもない。「感じられない」インパーソナルな芸術の無機的なフィールドの中で、ケージが言った“Just Listen.”という言葉に前提される中心化されるべき知覚の作用は、そのような個別の瞬間に「感じられるもの」として生き続けるのかもしれない。

注

- 1 Terry Eagleton, *Literary Theory* (U of Minnesota P, 2008), 16.
- 2 Erika Doss, *Twentieth-Century American Art* (Oxford UP, 2002), 131.
- 3 同書 132.
- 4 Leonard Bernstein, *The Joy of Music* (Amadeus P, 2004), 58-59.
- 5 Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism* (Cornell UP, 1990), 9-10.
- 6 Clement Greenberg, “Modernist Painting” in Jed Perl, ed. *Art in America 1945-1970: Writings from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism* (Library of America, 2014), 161.
- 7 David Nicolls, ed., *The Cambridge Companion to John Cage* (Cambridge UP, 2002), 16.
- 8 ジョン・ケージ、ダニエル・シャルル 青山マミ訳『小鳥たちのために』(青土社、一九八二) 十一—十二頁。
- 9 John Cage, Joan Retallack, ed., *Musicae: Cage Muses on Words, Art, Music* (UP of New England, 1996), 176.
- 10 Christopher Shults, *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition* (UP of New England, 2013), 118.
- 11 Cage, *Musicae*, 176.

- 12 Sharon Cameron, *Impersonality: Six Essays* (U of Chicago P, 2007), 145. *Minimalism* (Library of America, 2014).
- 13 Gilles Deleuze, trans. Hugh Tomlinson, *Nietzsche and Philosophy* (Columbia UP, 1983), 13. Nicolls, David, ed. *The Cambridge Companion to John Cage* (Cambridge UP, 2002).
- 14 Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (U of Chicago P, 1999), 216-17. Shultis, Christopher. *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition* (UP of New England, 2013).
- 15 回書' 192; 212-13.
- 16 Shultis, 118.

参考文献

- Belgrad, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (U of Chicago P, 1999).
- Bernstein, Leonard. *The Joy of Music* (Amadeus P, 2004).
- Cage, John. Joan Retallack, ed., *Musilage: Cage Muses on Words, Art, Music* (UP of New England, 1996).
- ケーシ、ジョン・ダニエル・シャルル 青山マミ訳 『小鳥たちのために』 (青土社、一九八二)。
- Cameron, Sharon. *Impersonality: Six Essays* (U of Chicago P, 2007).
- Deleuze, Gilles. trans. Hugh Tomlinson, *Nietzsche and Philosophy* (Columbia UP, 1983).
- Doss, Erika. *Twentieth-Century American Art* (Oxford UP, 2002).
- Eagleton, Terry. *Literary Theory* (U of Minnesota P, 2008).
- Eysteinsson, Astradur. *The Concept of Modernism* (Cornell UP, 1990).
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting" in Jed Perl, ed. *Art in America 1945-1970: Writings from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art, and*