

虚の風景論——あるいはジョン・ケージのパセティック・ファラシーに関する戯曲的現代詩
松井茂



詩人の松井茂です。本日は、WINDS CAFE の主宰である川村龍俊さんにジョン・ケージについて戯曲を依頼されたので、私にとって興味深い言葉である、「Imaginary Landscape」を切り口に、私なりに話す。というテキストを準備しました。

いま「私なりに」と申しましたが、ここでの私とは「詩人の松井茂なりに」ということでありますが、発話者である私が必ずしも「詩人の松井茂」ではないので、ここで言う「私なりに」は、必ずしも「私」ではないという問題点をも孕みますが、このテキストが自己言及のパラドクスをテーマとしているというわけではないことを断っておきたいと思います。どちらかというと、ここで問題視すべき点は、私が「詩人の松井茂」として口語的に読むことを同じく「詩人の松井茂」に要請されている点にあり、このテキストに偶然の不意打ちが存在しないという点でありましょう。



Imaginary Landscape No. 4, page 19

柴田南雄はその著書『西洋音楽史 印象派以後』のなかで、ジョン・ケージの《Imaginary Landscape No.4》を彼の転機の商品として紹介しています。

「ケージは若いころはシェーンベルクに師事し師のスタイルに似たピアノ小品なども作曲したが、一九五一年の《Imaginary Landscape No.4》と題する作品（一種のアイディアというべきであるが）から変わってきた。この音楽（？）は十二台のラジオ受信機に二人ずつ（演奏者）がつき、易によって定めた方式によってラジオから出る音を適当にまぜ合わせながらつくる一種の《幻想風景》なのである」

この曲は五線譜に書かれています。偶然性の導入の仕方としては、ラジオ受信機を演奏に使用するというので、音響が演奏日時や場所に依存し、作曲家や演奏家に依存しないわけです。ちなみに、マイケル・ナイマンの著書『実験音楽』によれば、初演の際、この曲は「余りに夜遅くに演奏されたので、特定された波長のうち、ほとんどどれも放送を既に終了していた」と言われています。偶然性の導入は当然ながら重要だと思われますが、私は若干異なる観点からこの曲を意識しています。それはタイトルです。



ケージが《Imaginary Landscape No.4》を作曲する十年ほど前の一九四二年、ストラヴィンスキーは『音楽の詩学』という著書の中で以下のように書いています。

「今日のラジオは昼も夜も一日中、音楽を家庭にもちこんでいる。ラジオの聴取者はただボタンを回すほかはなんの労力も使わずにすむ。ところが、音楽的感性は習練無しには獲得もされなければ発展もしない」。

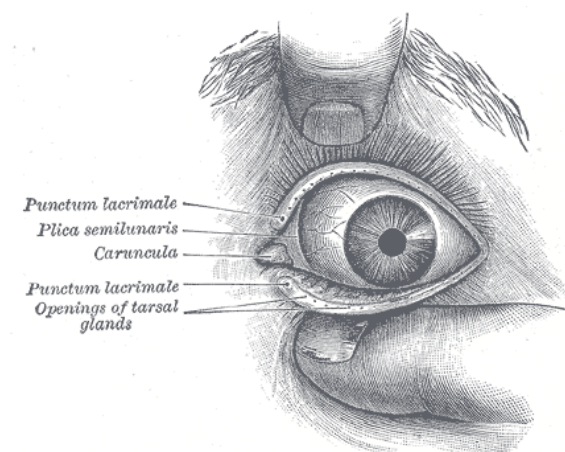
この偉大な先達の著書をケージが読んだかどうか分かりません。それ自体、重要なことでもないでしょう。私は、ストラヴィンスキーが指摘するような、ラジオというメディア技術がつくり出した新たな音環境、言い換えれば、記号技術上に現れた新たな音風景をオペレーションし、「Landscape／風景」と名付けて、音楽を獲得しようとしたケージの意識の持ち方に興味を持つのです。

同時代に美術の世界で語られていた「Landscape／風景」として、ケネス・クラークの『Landscape into Art／風景画論』があります。この本は一九四五年から四六年にかけてのオクスフォード大学での講義をもとに、四九年に刊行されました。両者の間に直接的な影響関係があるわけではないのですが、同時代の思潮としてゆるやかな応答を感じます。それは特に、本書の第三章が「幻想の風景」と題されているからです。もっともケネス・クラークの原著にあたったわけではないので、どういう言葉が当てられているのかは分かりませ

ん。それはそれとして本書の「エピローグ」で、ケネス・クラークは、風景画の状況について次のように書いています。

「私は、風景画存続のための最良の望みは感傷的虚偽【パセティック・ファラシー】を拡張することと、われわれの渦巻く情感の中心的表現として風景を用いることにあると語った。グリュネヴァルトのような偉大なキリアズムの画家は、すべて表現主義者であった。そして現下の恐るべき新宇宙がわれわれに喚び起す高揚や畏怖の感情は、古い森の恐怖が表現された北方芸術の場合とどこか通ずる方法によって、その表現を見出すかも知れない。現代の拡大された自然観はいつか最後に、新しく美しいイメージでもってわれわれの心を豊かにするであろう」。

ケネス・クラークは、二〇世紀美術の展開に対してやや批判的に、過去の風景画への郷愁と、風景それ自体が新しい状況を迎えているという自覚の中でこの文章を書いていると思います。「現代の拡大された自然観」という言葉と、ストラヴィンスキーの「今日のラジオ」という言葉が私には非常に近く感じられます。いずれにしても、ジャンルをまたいで二〇世紀前半の「風景」の変貌が感じられるように思われます。



しかし、そもそも「風景」とは何なのでしょう？

私としては、「風景とはあなたの視覚の全視野を指す」と定義したい。そういった「風景」なるものが見えていることについて、哲学者の大森荘蔵は、その著書『新視覚新論』の中で、「私に今或る風景が見えている、このことは能動的動作でもなければ受動でもない。単に『見えている』状態」と書きしました。つまり、ひとは目を持っているがゆえに、生存するかぎりいつでも「風景」から逃れることは出来ない。なぜなら見えているものすべてが「風景」なのだから、という同語反復です。目を閉じて、瞼の裏側という「風景」が見えているわけですし、対象を理解し、意識することとは関係なく、感覚器官が受信してしまう視覚として「風景」があるわけです。

『百科全書』で知られる十八世紀フランスの思想家デイドロは、『盲人書簡』で次のように書いています。

「私たちは対象の中に無数の事物を認めるに違いありませんが、幼児や生まれつきの盲人は、眼底には事物がひとしく写されているにもかかわらず、それらを認めることができないのです。また、事物が私たちを刺激する、というだけでは十分でなく、さらに私たちが事物の印象に注意を払わなければならないのです。だから、眼を初めて用いたときには、人は何物も見ることができません。視覚作用の最初の瞬間には、多数の混乱した感覚印象を受けるにすぎず、それはただ時間とともに、また、私たちのなかで起ることについて反省を重ねるにつれて、次第に判断されるようになるのです」。

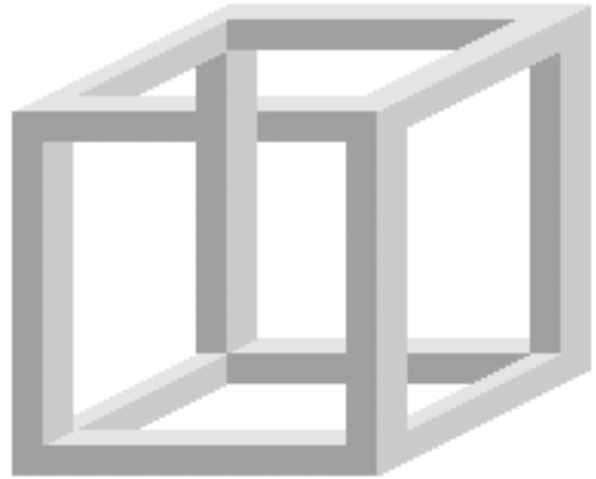
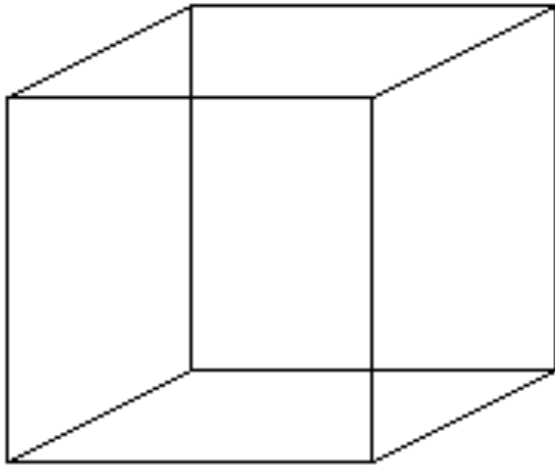
感覚器官が純粋に「風景」を受信しただけでは、ひとは「風景」を理解することができないということを指摘しているわけです。デイドロは、続けます。

「感覚印象を、それを惹き起したものと比較することをわれわれに教えてくれるのは、ただ経験であり、感覚印象は事物と本質的に類似しているようなものは何ももっていないので、純粋な約束事のように思われる感覚と事物の類比について教えてくれるのも経験です」。

換言すれば、視覚が「風景」を受信して他の感覚器官のモジュールのキャリブレーションとして、「経験」を重ねることで、対象の事物との関係性を学び、記号論的な関係を築くことで理解ができるようになるというわけです。これを前提にデイドロは、別の著書『絵画について』で、自然というか感覚器官がうけとめる風景を見たときの「快さ」について次のように述べています。

「快は想像力と感受性、知識に比例して増大することだろう。自然とそれを模写する藝術は、愚鈍なあるいは無感覚なひとには何も語らないし、無知なひとにはわずかしき語りかけない」。

デイドロが言う「経験」とその集積としての「知識」は、言語や文字といった記号技術を指すと換言してもよいでしょう。現代においては当たり前の話かもしれませんが、ひとは「風景」を純粋に認識しているわけではなく、「感覚印象」を対象に形成した文化的な記号技術の習練によった自然観のもと、アーティキュレートされた「風景」を見ているということを指摘しています。



一八三二年にスイスの結晶学者ルイス・ネッカーが考案した「ネッカーキューブ」。

二次元の平面として描かれているのは十二本の線分です。一般的に、私たちはこれを認識すると、ふたつの立方体を認知することができます。「認知することができます」と言いましたが、実際には「認知してしまう」わけで、これを単なる平面として見だし難いとも言えるわけです。それは経験と知識によって立方体を理解していることを意味するわけだと思うのですが、同時にふたつの立方体を見ることができないということでもあり、いわゆる錯視的に見えてしまう。経験と知識によって脳が混乱するために、感覚器官が受信した純粋な「風景」を見られない状況だと思われます。

つまり感覚器官が受信した「風景」と同一のものを純粋に見ているというよりも、自分の側にある「知識」の再現として、風景の中に「知識」を見出すということが起こっていると言えるでしょう。その意味で、先ほどのデイドロの指摘通り、多くの「知識」は、「風景」を細密にアーティキュレートし、感動が多くなるかは別として、情報量を確かに増やしているはずですが。こういった状況を「パセティック・ファラシー」として、風景がわれわれに語りかけていると捉えることもできるし、主体である私、あるいはあなたが、対象に何かを見出しているに過ぎ無いとも捉えることができるわけです。



ちなみに、レオナルド・ダ・ヴィンチはその『手記』の中で、こんなことを書いています。

「湿気で汚点【しみ】のついた壁とかまだらな色の石でも、よく見つめなければならない。君が何か背景を發明する必要に迫られたとき、こうした壁や石の中から、山岳、廢墟、岩石、樹林、大平原、丘また谷できわめて多様に飾られた神ながらの風景と類似のものを見出すことができよう。さらにまた、激しい動きの戦闘や異様な人物群、顔の表情やら衣服その他、それぞれの完全かつ独自の形態にまで還元し得る無数の事物を發見できよう。ちょうど鐘の響きを聞いて、その一打一打に君が想像し得るあらゆる言葉を見出す場合とおなじことが、この壁にも起こっているわけである。(中略)なぜなら混沌たる形状は精神を駆って新しい創意に赴かしめるからだ。しかし、君が描こうとするあらゆるもののあらゆる部分、動物の手足であれ、岩や植物など風景の部分であれ、君の知識をまず確実にせよ」。

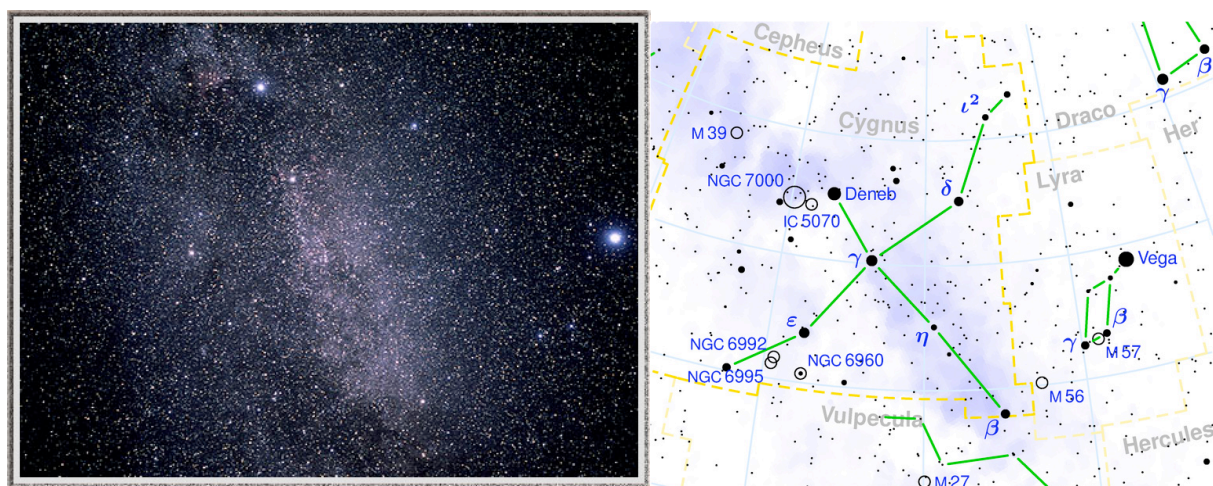
これはケネス・クラークの『風景画論』第三章「幻想の風景」の中で引用されている箇所です。やや誇張して誤読すれば、知識が「確実」ならば、どんな風景を受信しても、風景を対象にしてそこに何事でも見出すことができるというわけですが。デイドロが「自然とそれを模写する藝術は、聡明なあるいは感覚的な

ひとにはすべてを語るし、知的なひとにはより多くを語りかける」と述べたことと同じです。ダ・ヴィンチの「鐘の響きを聞いて、その一打一打に君が想像し得るあらゆる言葉を見出す」という例は、音楽においても同様のことが言える証左にも思われます。

「ネッカーキューブ」に戻って、その延長で、宇宙の構造に関して二世紀に確立された天動説が十七世紀まで破綻しなかったという事例を思い出してみましょう。私にとって興味深く思われることは、トマス・クーンが語る場所のパラダイム・シフトということになるわけでもあるのですが、天動説であろうと地動説であろうと、観測対象である宇宙という風景自体は破綻しないという明白な事実です。

純粋な風景になんらかの真偽があるわけではないので、破綻しないのは当然ですが、ひとは自分が受信する純粋な風景を読み取ろうとして、あるいは自身の意識を外化するために風景を対象として意味を充当することで、言語や文字を含めた記号技術を発達してきたということも言えるでしょう。その上で高度な文明を築き上げたといえるのかもしれませんが。

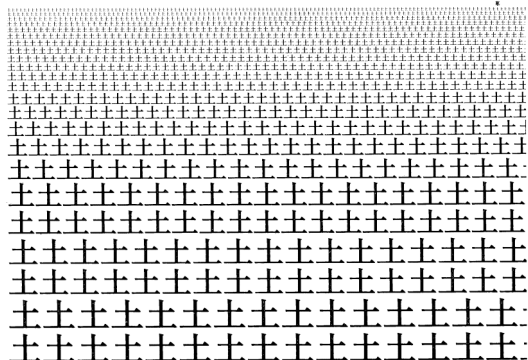
ダ・ヴィンチやデイドロのように、予め記号技術に立脚した知識を疑問無く持ち、純粋な風景を理解しているのであれば、見たいものはすでに自分自身が所有しているわけで、それはモチベーションとなる対象さえあれば、いつでもどこにでも見いだせるようになってくるわけです。一見歪んでいるように思われますが、「風景」という対象をモチベーションとすることで現れる態度としては、実は自然だと考えられはしないかと思います。



次に星座の例を考えてみましょう。記号技術による風景の分類、組織化、風景の再構成をへて、その上で文学や占い、音楽といった多くの文化が展開しています。こうした記号技術の発展の上にダ・ヴィンチやデイドロがいたことは先に述べましたが、そういった成熟の先に、さらなる倒錯的状况が起こってくるわけで、ややこしい言い方ですが、「具象的で純粋な風景を対象とした抽象的で記号的な風景を対象とした風景」が発生してくると思われるのです。

ping pong
ping pong ping
pong ping pong
ping pong

星座をめぐる文化をみると、ややこしい展開が分かりやすく理解できると思います。このあたりを明確に意識したのはマラルメであり、さらにはその系譜を標榜したコンクリート・ポエトリのオイゲン・ゴムリンガーらが「星座」という言葉で自らの方法論を示したことに現れているように思われます。



彼らの作品は、抽象的で記号的な風景を対象とした風景としかいいようがないと思われます。ちなみに日本では新國誠一が知られています。

やや直感的な理解であることをお許し頂きつつ、私が考えるこれらの関係性をお話します。

具象的で純粋な風景を「ゼロ／zero」、それを受信して記号によって理解した風景を「実数／real number」、さらにそれを受信してさらなる記号によって理解した風景を「虚数／imaginary number」として捉えられるのではないかと。これに対応していくと、眉唾めです。

が、「zero landscape」が二次元の風景で、それを経験し知識化する「real landscape」は三次元の風景、「imaginary landscape」は、記号技術によって時間軸を与えられていると思われるので四次元の風景と言えるかも知れません。われわれは、純粋な風景を生き、それを認識し、認知して風景を見出す。さらにその風景を生き、それを認識し、認知して……と、何重ものループの中に存在していることでしょう。

先ほどのケネス・クラークの文章に出てくる「現代の拡大された自然観」とストラヴィンスキーの「今日のラジオ」が私には非常に近く感じられるということを先に述べましたが、これがまさに「imaginary landscape」といえる環境を指しているのではないのでしょうか。そして記号技術による風景を対象化した風景とは、二十世紀に顕著なメディア技術によって理解された風景といえるのではないかと考えられます。

ケネス・クラークの『風景画論』第三章「幻想の風景」の冒頭は以下のように書かれています。

「すでにして十五世紀に、画家たちは風景があまりに従順化し、人手に飼い馴らされてしまったと感ずるようになっていた。そこで彼らは神秘的なものの制御し得ぬものの探索に取りかかった。この画家たちは都市の生まれであり、それまで長いあいだ自然の暴力に対する支配を学んできた都市住民のために仕事してきた人びとである。したがって彼らは大水とか森林がもたらす古くからの恐怖に対し、ある距離を置いて冷静に接することができた。自然の威嚇を意識的に利用して、これらを心たのしい恐怖感に変えることができたのである。そのかぎりでは彼らがロマンティックと呼ばれるのは正しい」

これは美術における十五世紀の分析ではありますが、純粋な風景という自然に対して生成された記号の展開によって構築された自然観に対応した、文化としての都市空間が、ここで新たに受信される心象を含めた風景を対象にしていくことで、「幻想の風景」が成立したことを述べています。

ケネス・クラークのこの言葉に対応して、ジョン・ケージの《Imaginary Landscape No.4》に戻ってみましょう。

文中にある「神秘的なものの制御し得ぬもの」として、音楽家は、「具象的で純粋な風景を対象とした抽象的で記号的な風景を対象とした風景」を見つけます。そのラジオというメディア技術がうみだした風景を五線譜上で制御しようとしたわけです。その結果、「自然の威嚇を意識的に利用して、これらを心たのしい恐怖感に変えることができた」と考えられはしないでしょうか。ストラヴィンスキーの言葉で言えば「音楽的感性」を獲得するためのリテラシーをしめそうとしたということになるでしょう。

ある意味で、これはケージが一生を通して行った音楽活動の本質と言えるように思われます。興味深いのは、ダ・ヴィンチやデイドロとは一線を画していたと思われる点で、ジョン・ケージは「imaginary landscape」を捉えることによって自分たちが暮らす記号的な「real landscape」を破壊しようとしたのではないかと考えられます。「具象的で純粋な風景を対象とした抽象的で記号的な風景を対象とした風景」を描くことで「具象的で純粋な風景を対象とした抽象的で記号的な風景」を破壊しては、そのさらなる表象である「imaginary landscape」も無意味にならねないわけですが、既存の風景を破壊することで「zero landscape」という純粋な感覚器官へ、ひとの意識を還元しようとしたと考えることができそうです。



セザンヌの言葉を思い出します。

「私の画布が風景の客観的な意識とすれば、私は風景の主観的な意識だと思える」

自分自身が何かを風景に投影して仮託するのではなく、自分自身の感覚器官が「zero」を「経験」することを試みるケージの還元主義には、最初に引用したケネス・クラークの文中の言葉「パセティック・ファラシー」を感じます。これはもともとジョン・ラスキンが、『近代画家論』で使用した言葉で、「詩人の無生物への感情移入」を意味する言葉ですが、ある意味で、セザンヌ的な風景理解と近いと思うのですが、そのように「imaginary landscape」を理解することで「zero landscape」へと向かうという意味においては、この言葉の使用も間違いではないでしょう。ジョン・ケージの終生変わらなかったアナーキーさ、野蛮さはややロマン主義的にも思われますが、「現代の拡大された自然観」がいつか最後に、新しく美しいイメージでもって人々の心を豊かにすることを

ねがった、ケネス・クラークの『風景論』とどこかで応答しているように思えてなりません。

これはひとつの詩劇として書かれたテキストでありまして、主要な部分は引用文から構成されています。終わりに、日本語教育学者の言葉を引用して、この戯曲を終えたいと思います。

「自然な発話を注意深く観察すると、元々の発話（以下「元発話」）をそのまま、つまり、文字通り引くことは困難で、それゆえ、元発話への類似を試みていることに気づく。しかし、それだけでなく、意外にも元発話とは全くかけ離れた表現で伝達していることにも気づく。本稿では、こうした『引用は引用にして引用にあらず』とも言うべき興味深い言語現象を観察する」。

（鎌田修「直接引用句の創造——伝達の場合に合った直接話法」、「言語」二〇〇七年二月号「特集：ダイクシス研究の現在」より）