

集団による取組みのためのサウンドトラック

ジュリ・カーソン

共同体とは、つねに他人によって他人のために生起するものである。それは諸々の自我の空間ではなく、つねに他人である(あるいは何ものでもない)諸々の「私」の空間である。・・・それは諸々の自我をひとつの自我、あるいは上位のわれわれへと融合させる合一ではない。それは他人たちの共同体である。

ジャン＝リュック・ナンシー『無為の共同体』(1)

序章:命題

シナリオはカリフォルニア大学アーバイン校のモーション・キャプチャー実験室から始まった。五人のピアニストが室内に入り、テーブルを囲んで着席する。それを撮影隊がカメラ三台を用いて記録した。ホワイトボードに次の指示が記してある。「ルール:一台のピアノを全員のピアニストと一緒に演奏する」。具体的なテーマ、つまり「集団による取組みのためのサウンドトラック」が、翌日、カメラの前で作曲しようと再び集まったピアニストたちに与えられる。その間、グループは各々の得意分野について、おしゃべりを始める。ピアニストのひとり、五人のなかで唯一の女性は、即興演奏による作曲をするのが専門である。他のふたりはクラシック音楽の演奏を勉強中。残りのふたりはジャズ演奏家だった。五人がそうして集まったのは必須の履修科目だったからでもなければ、特定のジャンルの音楽に対する興味を共有したからでもない。五人は演奏を依頼され(呼びかけたのはコンセプチュアル・アーティストの田中功起)、作曲しながら演奏しフィルムに収まるため、この場集まったのである。

《一台のピアノを五人のピアニストが弾く(最初の試み)》は田中の手がける現在進行中のプロジェクトの最新章にあたる。このプロジェクトは「行為(アクション)」に基づいて構成され、田中はある与えられた場においてこの「行為(アクション)」を誘発する。切り詰めた手段と偶然の不条理から生まれるこうした試みとして、田中はこれまでも蚤の市で椰子の枯れ葉を売り、友人の犬に彫刻を見せ、美容師の集団に同時に髪をカットさせる試みを行っている。《一台のピアノを五人のピアニストが弾く(最初の試み)》で田中は「偶然の効力」をさらに一歩進め、「偶然音楽」の領域に導いた。偶然性の音楽ともよばれるこの作曲技法では、作曲の行為全体、あるいは演奏過程に偶然、あるいは予測不能性の要素を採り入れる。しかしまず、田中の場合には、サウンドトラックの作曲者が誰かを問わなければならない。また、その演奏者は誰なのか。この「偶然音楽」では、そういった立場がことごとく流動化する。その結果、異分野のアーティストや演奏家が偶発的に集い協働する、フランスの思想家ジャン＝リュック・ナンシーのいう無為の共同体、つまり「私」がつねに他者であるような無作為の共同性が形成されることになる。そうした意味で《一台のピアノを五人のピアニストが弾く(最初の試み)》は、たんに目の前にある表向きの課題である集団による取組みのためのサウンドトラックを(偶然性に依拠して)作曲するばかりでなく、協働の通常とは異なる偶発

的なモデル、ひいては集団性を構想する機会を提供する。

第1場: 立場

撮影はテーマ(「集団による取組みのためのサウンドトラック」)を記した紙片を田中がピアニストたちに手渡すところから始まる。つづいて田中は演奏家たちに、「終わったら教えてください。そこで撮影をやめますから」と告げる。要望に応えたか否か判断する目安として、田中が呈示するのはこの一言に限られ、真意をどう読み解くかはグループに委ねられる。演奏者たちはテーブルから離れ、ピアノに向かうことにする。鍵盤を前に、横一列に並び、演奏者たちは作曲の手がかりとなる五つの席順を定める。旋律、音色、和音を奏でる者たちは鍵盤の中音域の前の席に着き、高音域と低音域を担当する者が両脇を固める。こうして席順を決めたうえで、クラシック音楽のピアニストたちがテーブルに戻り構想を練ろうとすると、それを見た即興演奏家は思わず「なぜピアノから離れるの?ピアノに向かっていないわけにはいかないの?」と訊ねる。ここから、テーブルに着きあらかじめ定めた手順にしたがって演奏したいクラシックの演奏者たちと、準備なしにピアノに向かって曲を作りたい即興演奏家との間で綱引きが始まった。ジャズ・ピアニストは板挟みになる。席決めをめぐる相談が進むうちにも(その間にも五人は席を次々に交換する)、五人は心の赴くままひとつのピアノを奏でたため、これで田中の基本的な要望には応えたことになる。ところが曲自体は到底その域に達しない。ピアニストたちはどうにも酷い音だと感想を述べる。「こうならないために、学校というものがあるんだね」とひとりが呻いた。彼らは、実際、何かしらの曲を書き上げたい。解決法を探ろうとして、ピアニストたちは課題の基本にくりかえしたちかえる。つまり「集団で取組むためのサウンドトラック」ということである。しかし五人がそれぞれに独自の分野の伝統的な制約に縛られる状況では、集団としてどのようにこの課題に取り組めばよいのだろうか。どうすれば、またどのような形をとれば、意思の疎通が図れるのだろうか。

ナンシーの提起した無為の共同体という概念がここでは助けになる。この概念を通じて、ナンシーは、あらかじめ規定された特異な存在を基礎とする、いわゆる一般的な共同体の捉え方を脱構築する。ナンシーはこれに代えて、古代ローマの詩人ルクレティウスが二千年前に著書『事物の本性について』で提起した偶発的に形成される共同体、原子論のいうクリナメン——原子の予測不能な自発的偏向——を軸に構想される偶発的な共同体を措定する。文芸評論家にも主張の裏付けにルクレティウスの原子論を引用する者は少なくない。スティーヴン・グリーンブラットはクリナメンの動き、つまり偏向を次のように詩的に描写する。

「宇宙を構成する要素は空間を無作為にとびまわる無数の原子であり、これは陽光に浮ぶ塵芥のように互いに衝突し、くっつき、複雑な形を構成し、ばらばらになりながら、絶え間なく生成、崩壊をくりかえす。こうした状態を逃れる術はない。夜空を見上げて無数の星に見とれるとき、わたしたちは神の手技を観ているのでもなければ、水晶玉を観ているのでもない。わたしたちもその一部であり、その構成要素からわたしたちも成り立つ現実界を観ているのである。そこには全体計画もなければ、神聖な設計士もおらず、理

性的な意匠も存在しない。自然はたえまなく試行し、わたしたちはその無数の結果のひとつであるにすぎない。」(2)。

グリーンブラットとナンシーのどちらの解釈を見ても、ルクレティウスにとって宇宙、世界、共同体を構成する全体計画は存在しない。そうではなく、ふだんは並行して落下する雨粒のような原子の軌道に自発的の偏向が生じる度に、新世界が(まるで偶然のように)誕生する。

我等がピアニストに話を戻そう。ピアノを弾き始めたばかりの頃には、次々とルールが案出された。「もっと黒鍵を使うべきだとおもう」、「フィリップ・グラスの短 3 度のテーマを試してみないか」、「ペダル禁止」、「音色は控えめに、旋律をふくらませて」。こうしたグラス風のメタ構造のなかから、アルペジオを多用した曲の雛型が姿を現す。クラシック派のひとりがベートーヴェン風の楽想をほんの少し付け足してはどうかともちかける。ピアニストたちは新たに作曲を試みるが、相談の結果、硬直した感じがするとの結論に達する。席順を入れ換える。クラシック派がアルゴリズムに関して次々と主張をくりかえすのに対して、即興演奏家はそこから派生する調性の明らかな曲作りから執拗に身をかわそうとする。そのため「不協和音の元凶」は即興演奏家だとの非難の声があがる。即興演奏家は全員が揃って演奏の過程に神経を集中するべきで、全体計画にこだわるべきではないと反論する。作業が始まって 2 時間後、苛立つクラシック派が「集団による取組み」の代案としてピアノをどすんどすと叩き始めると、ジョン・ケージの亡霊が部屋を彷徨い始める。これも行き詰まる。不満一杯の即興演奏家は、田中に何か言いたいことはないかと問いかける。田中は黙って首を横にふるばかり、なにをするかとおもうとカメラマンに指示をしはじめる。ピアニストたちは目に見えるものと耳に聞こえるもの、計画したものと演奏の狭間で、作曲をしようと奮闘をつづける。それでも音符は依然として雨粒のように、並行線をたどって(偶然のように)降り注ぐばかり。

第2場:構成

五人のピアニストが揃ってピアノに向かう。ようやく全員が同意してルールが定まった。テーマをひとつひとつ、順次演奏する。高音域から始めて各々の持ち場を経て低音域に進み、最後に全員が同時に演奏する。このルールが決まったところで、ピアニストたちはルールを逸脱してフーガの構造に入り込む。フーガ本来の性格により、次から次へ逸脱の連鎖が起こることはいうまでもない。対位法に基づくフーガは、ナンシーの提起した無為の共同体を隠喩的に「図解」する。

「フーガはつねに対位法を基に作曲される。つまり通常3部あるいは4部の複数の声部からなるテクスチュアを有する。主題あるいはテーマと呼ばれる短い旋律が基礎となり、これが曲の開始と同時に単声によって奏でられ、間を置かずに次の声部に受け継がれ(「模倣され」)、曲全体を通じて全声部によって再現される・・・構成法が多岐に渡るため、フーガは固定した形式とみるよりも、過程とみるのが望ましい」。(3)

音符を音符に、旋律を旋律に対応させるフーガの対位法の主要な特徴は、合奏される旋律線

のひとつひとつが独自の性格を保持するところにある。フーガはこの特質によって、ひとつの主旋律線にいくつもの旋律が従属する非多声音楽と区別される。「共同体は少なくとも個人のクリナメン(方向の偏り)である」とのナンシーの言葉をこのフーガの対位法との類比で読み解けば、ナンシーは、偶発的な原則や主題をめぐって共に変容しつつも、独自性を保持しながら同時に奏でられる個々の声の優位性を説いているのである。このようにして、集団による取組みは行われ、これを通じて個々の「私」たちは自らが他者と対等の立場にあり、また他者になり得ることに気づく。その結果生じるものは、しかし絶対的な優位を目指す単一の意志に支配された個の融合ではない。むしろ、それらの個々の存在は、個々それぞれを他者たちとならしめる分有によって、適当な間隔を空けて分けられる。そうした意味で・・・

「他者たちというのは、互いにとって他者であり、それらの融合の主体にとって無限の他者である、そうした他者たちのことだ。そしてその主体はといえば、分有のうちに、分有の脱自のうちに沈み落ちてゆく——「合一し」ないそのことによって「通い合い」ながら。この「コミュニケーションの場」は、そこでひとつが一方から他方へと移行するにもかかわらず、もはや融合の場ではない。その場はおのれの脱一白(位置をとり外すこと)をとおして規定され露呈されている。(4)

その結果、ナンシーは「分有のコミュニケーションとは、この脱一白そのもののことであるだろう」と結論づける(5)。

開始から4時間後、偶然に基づく試行錯誤をくりかえした後、五人のピアニストたちはようやく互いに折り合いをつけ、鍵盤、席順、音符、作曲の無為の分有に到達し、「集団による取組みのためのサウンドトラック」を完成することができた。別の変奏では、フーガが演奏者を通過し、逆に演奏者もフーガを通過した。演奏者はピアノの鍵盤を通じて互いに会話したのであるから、かれらは主体としてピアノに演奏させられたのと同時に、作曲家／演奏家としてピアノを奏でた。五人の最終的な試行は全員が同じ音を奏でて見事にしめくられ、五人全員がルールから逸れて意思の疎通を分有した法悦に浸った。いささか驚いた様子で五人は田中を見上げ、「終わったとおもう。終わったよ」と宣言したのだった。

最終章: サウンドトラック

サウンドトラックの作曲を終えてピアニストたちはようやくなし遂げた成果について思いつくかぎり言葉を表したくてならず、テーブルに戻った。彼らは10本の手が同時に一つの曲を奏でられることを証明したのである。好奇心に駆られて、演奏家は田中に自分たちがサウンドトラックをつけたのはどんな映画なのかと訊ねた。田中は「これですよ」と答え、そこからまた新たな偏向が生まれる。映画用語で「サウンドトラック」は映画制作、あるいは撮影後の作業用に制作される音声の録音を意味する。台詞、音響効果、音楽にそれぞれトラックが割り振られ、後にこれをミックスして多様な音響要素をふくむトラックが合成される。1950年代には「サウンド」と「トラック」つなげて一語

にした「サウンドトラック」が映画音楽のトラックを指して使われるようになり、映画のジャンルにより、これにさらに別のトラックを追加するのが一般的になる。これこそまさに、ピアニストたちが田中に質問したときに考えていたサウンドトラックの定義なのである。ところが田中の考えは異なり、そこでは「映画」と「サウンドトラック」という言葉自体に一時的な脱一白が生じていた。田中にとって、サウンドトラックの録音が映画に先行する。サウンドトラックの作曲が失敗しようと成功しようと、映画制作の成り行きに影響がおよぶことはない。というよりも、サウンドトラックを制作する試み(集団による取組み)が、本来の映画であったのだ。サウンドトラックと映画が互いを駆動し——互いに相手の触媒になるという意味では類語反復——活動全体がピアニストはもとよりアーティスト、撮影隊、キュレーターとアシスタントからなる身近な共同体を形成する。最もシンプルな見方をするなら、田中の映画は「数人にわずかな一時を共に過ごす手だて」を提供する(6)。この言い回しはギ・ドゥボールがシチュエーションリスト・インターナショナル運動に捧げた映画のタイトルにほかならない。シチュエーションリスト・インターナショナル運動とは、カリフォルニア大学アーバイン校のモーション・キャプチャー実験室で試みられたのと同種の状況を創り出すことに献身した戦後の前衛芸術集団の呼称である。そうした意味では、田中の《一台のピアノを五人のピアニストが弾く(最初の試み)》はその遺産に捧げる詩的で力強いオマージュと呼んでさしつかえないだろう。

【註】

- (1) ジャン＝リュック・ナンシー『無為の共同体』(西谷修・安原伸一郎訳、以文社、2001年、p.28)
- (2) Stephen Greenblatt, "The Answer Man," *The New Yorker*, (August 8, 2011).
- (3) *Harvard Concise Dictionary of Music*, (Cambridge: Harvard University Press, 1978), pp. 181-2
- (4) ナンシー (p46)
- (5) 同上
- (6) Thomas Y. Levin: "Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord," in *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972*, (Boston: Institute for Contemporary Art, 1989).