

オクタビオ・パスとジョン・ケージのまわりを

小沼 純一

ジョン・ケージを読み

オクタビオ・パス

わたしは読む

読みとく：

寸法のはかれない音楽、

さまざまに訪れてくるものごとを通りぬけてゆく音たち。

わたしのなかわたしはきこえる 音たちが

外をすぎてゆくのが、

そとにわたしはみえる 音たちが

わたしとともにすぎてゆくのが。

わたしとはものごとなのだ。

音楽：

わたしはなかにきこえる そとにあるものが、

わたしはなかにみる そとにきこえるものが。

(わたしは自分のきこえるものがきこえない：デュシャン)

わたしは

音たちによってつくられたひとつの建築

瞬間瞬間に生じてくる音たちででき

それは上に建っている

ばらばらになってゆく空間の。

(すべてもの、

わたしたちが出くわすすべてのものが限界にいきつく。)

音楽

はサイレンスを発明し、

建築

は空間を発明する。

空気の製造所たち。

サイレンス

は音楽の空間である：

空間

は広がりがなく：

サイレンスはない

あたまのなかを除いては。

サイレンスはひとつの観念、

音楽による固定観念。

音楽は観念ではない：

うごいている、

サイレンスのうえを歩んでゆく音たちだ。

(どの音もサイレンスをおそれほしない
それがみずからを消し去ろうとも。)

サイレンスは音楽だ、
音楽はサイレンスでない。
ニルヴァーナはサムラーラ、
サムサーラはニルヴァーナでない。

知は知でない：
無知を包含すること、
知をめぐる知だ。
おなじではないのだよ
この午後の歩みが
木々と家々のあいだにひびく
のを耳にする
のは
おなじ午後 いま
おなじ木々おなじ家々のあいだでみるのとは
この本を

『サイレンス』を読んでから：
ニルヴァーナはサムサーラ、
サイレンスは音楽だ。

(生活をあいまいに
芸術と生活とのちがいをあいまいに)

音楽はサイレンスではない：
音楽は語っているのではない
サイレンスが語っていることを、
音楽は語る
サイレンスの語らないことを。
サイレンスは意味をもたない、
意味はサイレンスをもたない。

きかれなくても
音楽はふたりのあいだをすべってゆく。

(すべてになにものかとは無の反響。)

わたしの部屋の静けさのなか
わたしのからだのざわめきが：
きこえない。
いつの日かその考えをわたしはきくだろう。
午後

はうごかない：
とどまっているのではない、しかしながら。
わたしのからだはわたしの女のからだをきく
(一本の音のケーブル)

そしてこたえる：
それが音楽とよばれる、と。
音楽は実在している、
サイレンスはひとつ観念である。

ジョン・ケージは日本人で
観念ではない：
ケージは太陽なのだ、雪のうえの。
太陽と雪はおなじものではない：

パスはケージとことばを介して出会う。

パスはこの詩篇を書くに際してケージの作品を聴いてはいなかっただろう。正確には、できなかった、にちがいない。当時ケージの作品はほかの演奏家が楽譜をたよりに自らの解釈で弾くようなものではなかったし、大抵は作曲者自らが演奏にかかわっていたから、接する可能性が、機会そのものがごくごくかぎられていた。大学のキャンパスであつたり独自に運営されているコミュニティであつたりと、通常のコナートホールとは異なつた場であつた。パスは、しかもインドに赴いていて、合衆国にいたわけではない。大使となる以前、外交官としてメキシコ外で勤務し始めたのは 1946 年だが、このときケージはまだまだ広く知られる音楽家ではなかった。だからもしパスが、詩篇を書く以前にケージの音楽作品を聴いている可能性があるとするばおそらくレコードをとおしてにちがいない。ちなみに LP レコードが一般化するののは 1948 年である。

1960 年あたりまでである程度聴くことにできたケージのレコードといえは、1959 年にリリースされた 3 枚組の LP『John Cage – The 25-Year Retrospective Concert Of The Music Of John Cage』だろうか。1958 年 5 月 15 日、ニューヨークのタウンホールでおこなわれたジョン・ケージ音楽活動 25 周年回顧コンサートを収録し、初期の打楽器アンサンブルの作品から、プリペアド・ピアノのための作品、そして図形楽譜を用いた作品まで文字どおりのレトロスペクティヴとなっている。そうでなければもっと以前、1951 年——LP の初期といつてもいいだろう——にリリースされたマール・アジェミアンによる LP『Sonatas and Interludes』だろうか。

パスはケージとことばを介して出会っている。

パスはケージの作品を容易に聴くことはなかつただろう。正確には、できなかった、だろう。しかしこれは非難ではない。パスははっきり言っている、lectura と。ここで lectura とは楽譜を読む、解釈するというより、本を、文章を読むととらえたほうがいい。

注目すべきは、ケージのことばが詩人を刺激し、インスパイアし、あらたな作品を生みだしたことだ。ケージの影響力は多方面にむけてつよいインパクトを与えた。むしろ音楽家以上に美術家やダンサー、演劇人に特に波及したと言つていい。その意味では、ケージは作曲家ではなく発明家であるとの師アーノルト・シェーンベルクの評がこのアメリカの作曲家の一側面を逆にあらわしていると言えるかもしれない（ロサンジェルズにおいて、ケージはシェーンベルクの運転手のような役割をはたしていた。しかし自主コンサートをおこなうからと師を招いても、一度としてヴィーン生まれのユダヤ系作曲家は足を運ぶことはなかつた）。音楽作品以上に、ケージ自身の考え方、それまでの西洋的な音楽の思考から大きな溝をつくつてべつとところに歩みを進めた思考、そのことばでの表現は、いま

にいたるまで力を弱めていないことはここであらためて強調するまでもない。

ケージが Wesleyan University Press から『サイレンス (Silence)』を出版したのは 1961 年 10 月のこと。

パスの詩が書かれたのは、ケージが『サイレンス (Silence)』のみではなく、『月曜からの一年 (A Year from Monday)』を出版し、詩人自身が目をはしらせてからだろう。詩篇の終わりに、「*A year from Monday you will hear it*」と引用があることから、そのあたりの推測はできる。『月曜からの一年 (A Year from Monday)』が世にでるのは 1967 年。その意味では『東斜面 (Ladera este)』に収められた詩篇のなかでは遅い時期に書かれたにちがいない。

すこし余計なことをいえば、詩集『東斜面 (Ladera este)』には『ジョン・ケージを読み (Lectura de John Cage)』のほか、いくつかの楽器の名とともに音楽のある感触が記される『Soltura』、北インドの (アリア系の影響を受けた) ヒンドスターニー音楽に対して南インドのカルナータカ音楽の楽器 (絃楽器ヴィーナと打楽器ムリダンガム) が俎上にあげられる『Concierto en el jardín (Vina y mridangam)』、あるいは第二次世界大戦後の芸術音楽——俗に「前衛音楽」と呼ばれているかもしれない——を導いたといっているアントン・ヴェーベルンの名が引かれる『Lo Idéntico (Anton Webern, 1883-1945)』があり、この詩集からすこしはみだすなら、ほぼ近い時期に、音楽用語をそのままタイトルにした『Madrigal』といった音楽をめぐる詩篇が収められていたり、1944 年の詩集『Condición de nube』には『Silencio』という短い詩篇が存在してはいる。パスが多く著作のなかではかならずしも音楽について直接的に言及しないことを想いおこしてみるなら、ごくまれにでもあらわれる音楽の様態は、この詩人にとって論じるものというより詩とともにあるものととらえてもいいのかもしれない。

いや、もっと独断的な見方をすれば、パスはそれほど音楽そのものに親しみを持つことはなかった。もっと具体的なもの、かたちをはっきりととらえられるもの、あるいは抽象的な思考そのもののほうが性にあっていたように見える。『弓と豎琴 (El Arco y la Lira)』(1956) において、「わたしは書物が終末を迎えるとは思わない。詩はますます楽譜に近づいてゆくだろうと思う。詩はふたたび話されることばになるだろう」と記している詩人にとっては、とはいえ一方で、引用したフレーズは、マラルメを意識しているのははっきりしているにしても、偶然ではあろうけれど、ケージがすこし前から試みはじめていた図形楽譜について予感しているように見える。実際、詩が楽譜に近づいている、というのは、パスの詩篇そのものが体現しているだろうし、たとえば後年、吉増剛造の詩についてもそうみることができる。そして詩＝楽譜があって、詩人あるいは朗読者は、それを見ながらそのたびごとに朗読＝パフォーマンスをおこなうことになる。

話をもどそう。

パスの書いたもののなかにケージの名は頻繁にあらわれるわけではない。詩篇とおそらくあまり変わらぬ時期、1965年にデリーで書かれた『外への旅／内への旅 (Excursiones/IncurSIONes)』収録の「7つの詩篇と思い出：e.e.カミングズ (Siete poemas y un recuerdo : e.e.cummings)」(全集第2巻)での言及——ケージはe.e.カミングズのテキストを用いて声とピアノのための《Five Songs》(1938)、声と2人の打楽器奏者のための《Forever and Sunsmell》(1942)、そして声のための《Experience II》(1948)といった作品を書いている——があり、『世代と似たもの (Generaciones y semblanzas)』の「メキシコ詩への6つの見解 (Seis vistas de la poesia mexicano)」中、「詩の動向 (Poesia en movimiento)」には易経とともに名が挙げられている。こちらの日付は1966年9月17日、デリー(全集第3巻)。そして『クロード・レヴィ=ストロース——あるいはアイソーポスの新たな共演 (Claude Lévi-Strauss o el Nuevo festin de Esopo)』(1967/84)でも同様である。またもう少しあと、1970年9月30日から10月4日にかけて、ケンブリッジのチャーチル・カレッジにおける作家リタ・ギベール (Rita Guibert) によるロング・インタヴューのなか、ジョン・ケージはわたしを魅了します。その音楽と書きものがです、云々というような数行程度のコメントを読むことができる。

すくなくともほかの詩人や思想家についてとともにパスがケージの名を引くとき、それはたぶん間接的であり、e.e.カミングズや易経といったテーマとのかかわりのなかでふれるにすぎない。易経については何度かふれていて、そうしたときにはケージの名も引かれることになる。だが、その意味では、作曲家としてのケージ、ある思想を開示したケージと同時に、パスにとっては、易経とのつよいつながりをもった西洋人というニュアンスがあったとみることもできるだろう。

そうしたなかにあって、パスがインドにおいて、『ジョン・ケージを読み (Lectura de John Cage)』を書いたこともおもしろい。ケージはアメリカ合衆国においてインド思想に、易経に、禅に、つまりは東洋思想に出会っている。アジアにつながっている太平洋岸であるロサンゼルスに生まれていることももしかすると関係があるかもしれないけれども、作曲家が東洋思想に影響を受け始めるのは比較的遅く、1940年代、インドからやってきていた留学生ギタ・サラバイとの出会いからである。くりかえしになるが、「アメリカ合衆国」という土地のうえで、東洋思想に、出会っているということ。それとほとんど逆のかたちで、メキシコという、広義のアメリカ、アメリカスの住人であるパスが、南アジアのインドにおいてケージの本、思想と出会っているということ。ケージがアジアを、特にインドを体験せずして、伝え聞いたインド思想を作品に反映させているのと同じよう逆のありようが、パスのケージをめぐる詩篇となっているかにもみえる。

あらためて、ではあるのだが、オクタビオ・パス（1914-1998）は、1912年生まれのジョン・ケージより2歳下である。2つしか違わないほぼ同時代人だ。デュシャンという名が両者を結びつけると言ってもまんざら間違っていない。ただケージは1992年に亡くなっているから、2012年、この稿を書いている時点で、生誕100年、没後20年ということになり、20世紀の終わりぎりぎりの1998年まで生きていたパスはもっとずっと、生きていたということにおいて、身近であったかもしれない。もっともそれでも享年は84歳と、21世紀も10年以上経った現在では、それほど長命にはおもえなくなってしまうものがあるのだが。

パスの『ジョン・ケージを読み（Lectura de John Cage）』は、ケージの本から引用されたイタリック体の英語の文章を、あるいはサンسكريット語のタームを、ところどころにはさみながら進行する。各詩行の開始はかならずしもおなじところからではなく、前の行が終わったつぎのところからずらして、階段状に次の行がはじめられることも多い。そのため、視覚的な効果がつよくなり、ほかの言語に翻訳すると、どうしてもその長さが伸び縮みしてしまうため、意味内容とともにこうした視覚性の差が減少することになる。

英語で引用されたケージの語、たとえば *circumstances* は、パスの詩句のなかでは当然スペイン語の *circunstancia* として引き継がれることになるのだが、ここでは単数形／複数形ということもあるけれど、同時にほぼ文字のならば「おなじ」語で視覚的にも見当がつき、意味もほぼ重なっているにしても、それでいながら同時に否応なしにずれを（視覚的に）生じていることも、読み手は感ぜずにはいない。

スペイン語という言語の特徴として、「o」と「a」の音が語の最後におかれることが多いため、この詩篇でも、いわゆる脚韻とは呼べないかもしれないが、そうしたひびきのつながりははっきりききとることができる。

全体として、多くの語を用いながらレトリックを駆使し華麗にうたいあげてゆくというよりは、かぎられた語を用いながらも意味の変容によって、読みの多様さを生みだしている。おなじ語が一度でてくると、それはすぐ近くに、またかなりはなれて、またあらわれる。「AはBである」という肯定的なフレーズが、「AはBでない」というふうに変えて提示される。ここからすぐ、そして安直にかもしれないが連想されるのはいわゆる禅問答ではないだろうか。よく知られていることだが、ケージは鈴木大拙のコーロンビア大学の講義を聴講している。大拙は1952年にこの大学の客員教授となり、57年までその職にあった。ケージの代表作、あるいはその名を決定づけた《4分33秒》が初演されたのは1952年8月で、このときケージと大拙の出会いは（おそらく）まだない。とはいえ、1961年10月刊の『サイレンス（Silence）』には禅をめぐって書かれていることも少なからずあり、

そのあたり、パスが身をおいているアジア、仏教の生まれた土地であるインドにおいて、西洋的なそれとは異なったロジックが反映されているとみていい。そしてそれはまたサンスクリット語の「nirvana／ニルヴァーナ（涅槃）」「samsara／サムサーラ（輪廻）」という語としても再現されることになるだろう。これらの語については、どれだけの知識を持っているかはべつにしても、読み手が西洋人であるのかあるいは極東の列島に住んでいるのかというところではある程度の語そのものとそのイメージとの感触の差はあるはずだ。

そしてこうしたサンスクリット語の持つ「イメージ」、かならずしも正確な意味やニュアンスではなく、通俗的に受けとられ、流通するイメージとともに、沈黙と空間が、音楽が語ることが、音楽と沈黙とが、そのままひじょうに裸形のまま提出される。パスはくぐぐと解釈しようとはしない。それでいながら、音という物理現象が成りたつこと、何かがあって音がしてひとの耳に伝わること、ひととひととが音によってつながることが、空気=大気という媒質によってこそありうることを、ごくさりげなく、書きつける。

すこし比較をしてみよう。散文詩集『鷲か太陽か？ (¿Águila o sol?)』(1951)には、以下に引く『向こう見ずな音符 (Nota arriesgada)』のような音楽にまつわる詩篇を読むことができるのだけれども、ここにあるのは詩的なイメージやレトリックはともかく、音楽のありよう、音楽のとらえ方はとても古風なものであり、『ジョン・ケージを読み』とは大きく隔たっている。

度胸のいい音符のお前は、雪と翼の国を進む。星々がナイフを研ぎ澄ませている絶望と頂の間を、ピロードのように滑らかな尻尾の低音のつぶやきを伴って、お前はどこへ向かうのだ？

〔中略〕

やがてお前は音楽の廊下を渡り、金管楽器の行列の中に姿を消す。

さて、『ジョン・ケージを読み』におけるパスの面目躍如ともいえるべきところは、ケージの書いたものを読み、自らのなかをとおっていったことばとそれによる心身の、思考の、とらえ方の変化というものを描きだしつつ、それを抽象化し、さらに、ぐっと身近に引きよせて、他者のこと、つまりそばにいる妻と「わたし」とのあいだにおけるものをも浮かびあがらせていることだ。「きかれなくても／音楽はふたりのあいだをすべってゆく。(Sin ser oída／la música se desliza entre ambos.)」の2行、ここで「entre ambos」とでてきたとき、である。この「ambos (2つの)」とは何か？ 文脈からすると、語ることやことば、対する沈黙というようなことかと、ふと、おもわせられる。しかしそれが、もうすこし進

むと違うのだとわかってくる。

その気になれば、パスはいくらでも抽象的に、ある種思弁的に語り、うたうことなどいくらでもできた。そしてできたはずだ。そこに、しかし、ほとんど唐突に女性が登場してきて、エロティックなものまで喚起される。そこにパスの詩の、それはこの詩人が古典から、そしてほぼ同時代としてつよく影響をうけたシュルレアリスム直系の核がある。

そのようにみていくなら、詩の前半も違ったようにみえてもおかしくはない。木々と家々のあいだを歩いてゆくときの音、というような詩句が、ただ「わたし」だけのものだけでは、かならずしも、なくなってくる。いや、「わたし」だけでもいいのだが、それは寄り添っている相手がいることも想像できなくはないし、そのほうがしっくりするのもかもしれない。自らの足音とともに、相手の足音をも、「わたし」は耳にしている、と。「わたしはわたしが歩むのをきく」のみではなく——ここにデュシャンの引用（わたしは自分のきこえるものがきこえない：デュシャン（No puedo oírme oír: Duchamp））をかさねてもいい——、他者の音と自らの音とがまじっていて切り離せなくなっているのを、ひとつのものとしてきいている、としたら、どうか。

また、この詩篇のなかには「太陽（sol）」がでてくるが、これはパスにとっては親しい語でありテーマで、たとえば初期の詩集のタイトル、『鷲か太陽か？（¿Águila o sol?）』（1951）でも『太陽の石（Piedra de Sol）』（1957）をみれば、わかるだろう。いや、「太陽」はパスだけのものではない。多くの詩人にとってのこの語が意味するところを想いかえすこともできる。

1959年から1962年、パスは二度目のパリ滞在（一度目は1946年から1951年）をへ、マリー=ジョゼ・トラミニと出会い、1964年、インド滞在中に結婚——詩人にとっては再婚——する。

パスによる二つの論考を、ここでみることにしよう。

ひとつはマルセル・デュシャン、もうひとつはレヴィ=ストロースというおよそ異なった領域で活躍した2人の人物を扱ったもので、どちらもその最後の部分にあたる。二つの文章のつながりについてはピエール・デノー（Pierre Dhainaut）が、まさにパスのケージ詩篇を詳しく読みこんでゆく文章のなかの指摘にある（Le soleil, la neige et le mot de la fin (lecture de la *Lectura de John Cage*, d'Octavio Paz)）。引用はいささか長すぎるようにみえるかもしれないとはおもう。だがそれだけの意味があるだろう。対比してみればわかるのではないか、とわたしはおもう。『ジョン・ケージを読み（*Lectura de John Cage*）』と共通する「空虚」や「知」といった語がみてとれ、特に後者には「輪廻はニルヴァーナであり」との既視感のあるロジックが用いられ、ひびきあうものが感じとることができる。さらにいえば、どちらも1966年の後半、脱稿したのは2ヵ月も違わない。ということはおそらく

すると両者は併行して書かれていた可能性もあるわけで、その延長上でさらにケージの『月曜から一日 (A Year from Monday)』を翌1967年に読んで詩篇『ジョン・ケージを読み (Lectura de John Cage)』が書かれることになった——との夢想もまんざら誤ってはいないのではないだろうか。

ユーモアのおかげで、デュシャンは自分の作品からも、それを見、讃え、それについて書くわれわれからも自分を守る。彼の態度がわれわれに教えるのは——なにごとであれ彼がわれわれに教えようなどと思ったことは決してないとはいえ——芸術活動の目的は作品ではなく自由であるということなのだ。この自由は多義的というか、条件的である、つまり、われわれはそれを瞬間ごとに失うかもしれないのだ、なかでももしわれわれが、われわれの人格や作品をまじめにとるならば。彼が『大ガラス』を完成しなかったのは、おそらくあらゆる自由のこの一時的な性格を強調するためである。こうして彼はその奴隷にならなかった。自分の創造物に対するデュシャンの関係ははっきりせず、矛盾している。これらは彼のものであり、またそれを見る者のものである。彼がしばしば自作を贈物にしたのはそのためである。それは解放の道具なのだ。彼が絵画を放棄したことにはロマン主義的な悲壮さも、巨大な傲慢さもない。そこにあるのは知恵、狂った知恵である。そこにはこれなり、それなりに関する知識もなく、肯定も否定もない。そこにあるのは空虚、無関心の知である。知恵と自由、空虚と無関心はひとつの鍵となる語に帰一する、すなわち純粋さである。それは探し求められるのではなく、ひとがいくつかの体験を経たあと、おのずと立ちあらわれるものである。純粋さはあらゆる勘定、合計、余りのあとに存続するところのものである。『イジチュール』はつぎの言葉で終わる、「虚無が立ち去った後、純粋さの城が残る」。 (デリー、1966年10月25日) 『マルセル・デュシャン論』

《空性 (スンヤータ)》は次のように言う。いっさいは充溢しているがゆえに空虚であり、口にする唯一のものが沈黙である以上、言葉とは何かを語りかけることではない、と。これはニヒリズムではなくて、自らを破壊し、自らを超えたところを目指す相対主義である。運動は不動性のなかに解消することはない。それ自体が不動であり、不動が運動なのである。世界の否定は世界への回帰を意味しており、禁欲主義は五感に立ち返ることにほかならない。輪廻はニルヴァーナであり、現実是非現実の崇拝すべきであるが同時に恐ろしい記号であり、瞬間は永遠に対する反論ではなく、それが具現されたものなのである。肉体は無限に向かつて開かれた窓ではなく、無限そのものである。五感とはあらゆる意味の発信者であると同時に受信者でもある、とわれわれは言わなかつただろうか。世界を意味作用に還元するのは、それを五感に還元するのと同様ばかげたことだ。意味の充溢。そこでは意味が、一瞬後に、感覚が分散するさまを見届けるために、消滅してゆく。振動、波長、呼びかけと応答、すなわち沈黙。これは空虚の知ではなく、《空知》である。仏陀の沈黙は知覚ではない。その背後

にあるもの、すなわち知恵である。非知。解き放たれてあること、そして分解されてあること。安らぎとは舞踊であり、不動の螺旋の中心における苦行僧の孤独は、女神カーリーの寺院に見られる愛し合う男女の法要と一体化する。《無を知る》知、詩学と性愛のなかで頂点に達する知。瞬間の行為、解体する形象、蒸散する言葉、深淵の上で踊るための技術。(デリー、1966年12月17日)『レヴィ=ストロース あるいはアイソーポスの新たな饗宴』

正確にいえば、前者はパスのデュシャン論のうち、最初に書かれたもので『純粹の城』と題され、邦訳では前半にあたる。これが、レヴィ=ストロース論とひじょうに近い時期に書かれたもので、もうひとつのデュシャン論『水はつねに複数形で書く(★water writes always in ★ plural)』は1973年にデュシャン展のカタログのために執筆されるだろう。そしておなじ年、数カ月のうちに書かれたデュシャンとレヴィ=ストロースをめぐる論考は、1970年に『二つの透明のもの(Deux Tranceparents)』のタイトルで一著となってフランス語に翻訳、出版されているのを鑑みると、パス自身がこれらをひとつのセットとして考えていた、いや、執筆当初はそう考えていなかったとしてもそのようにとられても特に支障はないものだったにちがいない。そして、これらの論考の余白に『ケージを読み』がかならずしもはっきりはしないかもしれないけれども、位置していて、一種の引力を二つにおよぼしているとしたら、どうか。

上に引いたレヴィ=ストロース論には「空性(スンヤータ)」とある。これはサンスクリットの抽象名詞 *sūnyatā* (空) で、形容詞では *sūnya* (梵) であり、いわば「すいている、あいていること」を指す。立川武蔵『空の思想史』を参照してみると、このようなことがみえてくる。すなわち、あるところ(=入れもの)に、何らかのもの(=中身)がない、というかたち、それが空性である。空思想においては、何々はどこどこに存在するという命題がそもそも認められない。ただしこれは否定的側面であって、これが肯定的側面に転換され、無へと導かれたことばがよみがえるのだ、という。さらに中国や日本においては、「何々がない」というよりも、空が真理の意味になってしまう。「もともと色には実体がない、永久不変な実体がない、無常なものだ」という側面が支配的であった。ところが後世、物質は真如だということになると、禅宗のように、すべてのものの姿はリアリティを表しているものだということになると、インド的な意味とは違ってきたといわざるをえない。」

空思想のみならずインドから中国を経由して日本にかけての何百年にもおよぶヒンドゥー経や仏教について初心者にとどまるわたしが、デュシャン/レヴィ=ストロース/ケージからパスが読みとったものを詳しくみてゆくことなどとてもできるものではない。ただそうしたことを充分了解したうえで、空をめぐる否定から肯定へと転換するところに、これら20世紀の創造者たちの「何か」を見いだせる、そこまで言わずとも、触知できる

かもしれぬとのおもいを抱くことは許容されたいと願う。思想的な理解というよりはほとんど直感・直観として、だ。

ケージにとって、1961年刊行ではあるがそれまでに書いてきた文章を収めている『サイレンス (Silence)』という本は、自らの思考をことばとして記し、音楽作品としてではもしかしたら伝わらない、伝わりにくいものを、ロゴス/ロジックを介して、ひとに伝えたものといえる。e.e.カミングズからジェイムズ・ジョイス、ステファン・マラルメといった人たちのことばにふれ、影響されてきたケージにとって、それはただの散文というよりは、字体やレイアウトといったことまで含めた、一種のパフォーマンスであった。そして、1952年初演の《4'33"》をケージの創作における分岐点とするならば、そこから遡って、1945年に妻のジーニア (Xenia Andreyevna Kashevaroff) と別居、翌46年に離婚訴訟にはいついて、その前後におけるケージにおける、タイトルを含め、作曲のしかたや音楽についての思考の変化を含む諸作品のありよう、そして不確定性や図形楽譜といった従来とはまったく異なる音楽のあり方へと進んでゆくプロセスであり、それはまたコレオグラファー＝ダンサーのマーサ・カニングハム (Merce Cunningham) との公私にわたる生活へのステップでもあった。

オクタビオ・パスとジョン・ケージにおける、ある本とその読み、そこから生まれる詩篇。その回転のなかにある生の、生活の転換。いや、それはあくまでわたしの個人的な読みでしかないのだが。



参考文献

『ジョン・ケージを読み』は拙訳による。テキストは全集 (OBRAS COMPLETAS VII/Obra poetica (1935-1998)/EDICION DEL AUTOR/GALAXIA GUTENBERG/CIRCULO DE LECTORES/1996 & 2003 ほか) に収められたスペイン語のオリジナルとあわせ、仏訳版『Versant Est』(Gallimard)、『オクタビオ・パス詩集』(土曜美術社)、およびネット上でみることのできた英訳を参考に行っている。
ほかのオクタビオ・パスの邦訳は以下によった。
『驚か太陽か?』野谷文昭訳、書肆山田、2002
『弓と豎琴』牛島信明訳、岩波文庫、2011
『マルセル・デュシャン論』宮川淳・柳瀬尚紀訳、書肆風の薔薇、1991
『レヴィエストロース あるいはアイソーポスの新たな饗宴』鼓直・木村栄一訳、法政大学出版局、1988

その他は、

Pierre Dhainaut, Le soleil, la neige et le mot de la fin (lecture de la *Lectura de John Cage*, d'Octavio Paz) in *Courrier du Centre international d'études poétiques*, no.106, Mars-Avril 1975, Maison International de la Poésie
立川武蔵『空の思想史』、講談社学芸文庫、2003