

ナム・ジュン・パイクと音楽の現代

齋藤 桂

2006年1月29日、ナム・ジュン・パイクが死んだ。

彼はビデオ・アートの創始者として記憶されるだろう。ヨーゼフ・ボイスやオノ・ヨーコらといった、時代の寵児たちとの交流も人々の関心を惹くところだろう。しかしそれに加えて、いやそれ以上に、彼は一人の音楽家としても記憶されるべきだ。

死からおおよそ四ヵ月後、6月9日から東京のワタリウム美術館で開かれた「さよなら ナム・ジュン・パイク展」の、広いとは言えない会場に集められたパイクの主要作品を観ながら 聴きながら 僕はその思いを改めて抱いた。

1986年に死んだヨーゼフ・ボイスの追悼のための、高橋アキとのピアノ二重奏の映像。そしてそのボイスを葬るべく、ピアノを解体して作った棺桶（ボイスを送る）1986）。小さな人工の森の中に、いくつものテレビモニターを設置し、ジョン・ケージに關係する映像と音を流す、彼の追悼のための（ケージの森 / 森の啓示）（1993）。観ていると、いったい今僕がいるのは誰の追悼展だったのかという混乱が生じてくる。その日の夜にでも、パイクが自作解説のために講演をしに現れるんじゃないか、という気さえ起こった。パイクの作品には、映像を用いているものとそうでないものがあるが、いずれにしても音を発していたり、動き出したりするものが多いので、観るときには目だけではなく、耳も近づける必要がある。もっとも、テレビの枠の中に火の点いた蝋燭を入れただけの（キャンドル TV）（1980）などは無音なのだが、感傷的な言い方をすれば、そういった作品からさえもパイクの声が聞こえてくるような、そんな気がしたのである。その時にふと思ったのは、パイクの次の言葉だ。

「いちどビデオテープにうつってしまえば、人は死ぬ

ことを許されない。」

冒頭に、ビデオ・アートの創始者としてだけではなく音楽家として記憶されるべきだと書いたが、いずれにせよビデオの半分は音でできているのだ。パイクののこした音もまた、死ぬことを許されてはいない。

1932年にソウルに生まれたパイクは、1950年の朝鮮戦争時に日本に来た。そこで諸井三郎から作曲を学び、その後1956年渡独。ヴォルフガング・フォルトナーに師事するも、あまり良い印象を持たなかったようだ。むしろ、そこで出会ったジョン・ケージやカールハイント・シュトックハウゼンの音楽に、彼は決定的な影響を受ける。1962年、芸術家集団「フルクサス」に参加。ここで先に名を挙げたボイスらと知り合う。この頃からすでにオランダ、フランス、デンマークなど各国を歩き来し、パフォーマンスを行っていた。彼のトレードマークとも言えるテレビを用いた作品は、1963年に初めて発表されている（音楽の提示 エレクトリック・テレビジョン）。翌年、アメリカに渡り、後に何度となくコラボレートするチェロ奏者、シャーロット・モーマンに出会う。と、このように、今日の一般的なパイク像ができる時期くらいまでの経歴は、年表的に文字面だけで見てみると、パイクの作品群に馴染んだ人には意外なほどに、音楽家のそれである。同時にそれだけには留まらない、偏狭なジャンル分けを越える軽やかさを備えてもいたのだが。

「軽やかさ」と書いた。パイクの作品やパフォーマンスに通底する特徴の一つだ。パイクが、少なくとも肉体的には死んだ今、僕は彼の作品に見られるその特徴を、パイク自身に重ねて見ることができる。

彼の「軽やかさ」を示す話がある。

1950年、パイクが難民列車に乗っている時に爆撃が始まった。家族とともに逃げ出した彼は「これからは野球のように、何でも見るだけにしよう、深刻になることなんかありゃしない」と感じたという。

確かに、パイクの作品には深刻さは薄い。むしろナイーブとさえ言えるような楽観が目立つ。たとえば、代表作であるテレビ番組《グッド・モーニング、ミスター・オーウェル》(1984)がそうだ。元日のパリとニューヨークを衛星で結び、ジョン・ケージ、アレン・ギンズバーグ、ピーター・ゲイブリエル、サッフォーら、当時のアイコンらにパフォーマンスをさせたこの番組で、パイクはジョージ・オーウェルの描いた1984年像をカラフルに塗り替えた。インターネット普及以前に、メディアによって世界が繋がるということがどのようなことなのかをポップなファンタジーとして具体的に示したのだ。

この作品を批判することは容易い。なぜパリとニューヨークなのか？なぜ著名人ばかりなのか？そこに帝国主義の力学が潜んでいるのではないか？オーウェル流の未来(今や1984年は過去になってしまったが……)を危惧する人々のもっともな意見が聞こえてくる。もしかしたらパイク本人はそういった意見に反論できるのかもしれないが、僕には無理だ。確かにそうだとするしかない。けれど、反論はできずとも、比喻を使ってこう言うことはできる。もし車でドライブ中に大きな倒木に道を塞がれたとしたら、道の管理者を批判することもできる、車によっては力づくで乗り越えることもできる、迂回することもできる。だけどパイクなら、その倒木に腰掛けて、森を眺めることを楽しむんじゃないか、と。それは、ある意味では無責任な態度ではある。しかし現状を把握しつつも、それを楽しむ姿勢こそ、現代にとっての、そして現代の音楽にとっての有効な示唆として、僕がパイクに見たいものなのだ。なぜなら、ある問題に対して何らかの行動をとったとしても、意見の相違や主観の問題として片付けられがちな世相にあって、それは、問題を自分のものとして自身に引き付ける、

のこされたほとんど最後の積極性だと思うからだ。

パイクの作品は、批判どころか、もはや皮肉ですらない。

有名な、シャーロット・モーマンとのコラボレーションである《成人向きチェロ・ソナタ 1》(1965)。ガウンを着て舞台上に登場したモーマンが、バッハのチェロ組曲を演奏しながら、途中で服を脱いでいき、最後にはヌードになる。芸術的意図云々というよりも、当時創刊されてまだ十年あまりしか経っていなかった『プレイボーイ』誌に通じるような、下世話なパフォーマンスではある。そして『プレイボーイ』誌がそうであるように、このパフォーマンスは、セックスというよりもファンタジーである。当然、両者は決して相反するものではないが……。

また、ビデオ作品《トリビュート・トゥ・GM aka TV ヴィーナス》(1978)で彼は人生をほんの数分で再現してみせる。ピアノに座った全裸の女性。鍵盤に向かうパイク。彼は、女性の裸足を口にくわえながら、《結婚行進曲》から《ハッピー・バースデー》、《葬送行進曲》という順で演奏をする。あまりに露骨で苦笑を誘う作品だ。いくら相手が女性とはいえ、足をくわえているのだから、パイクの顔は終始苦しげだ。その顔は少しも性的な印象を与えない。しかし、セクシュアルではない分だけ、よりエロティックなのである。

これらの作品は、先にも書いたようにある意味では下世話で低俗だ。高尚な意味付けをしても仕方がないかもしれない。けれど、逆に言えば、パイク以前に彼ほど下世話に性を表現した音楽家はいなかったのだ。パイクは、いとも直接的に巷に溢れるヌード・ピンナップやブルー・フィルムを、自身の音楽パフォーマンスに採り入れる。性を芸術に昇華しようなどとは考えてはいない。あくまで下世話なものは下世話なままなのだ。彼には、いわゆる芸術のタブーを破ってやろうという意図も多分にあっただろうが、それよりも僕はそこに彼の軽やかさを見たい。チェロ+ヌード、ピアノ+ヌード、何とも

シンプルな足し算である。人によっては馬鹿馬鹿しくて見向きもしない、この一桁の足し算をバイクは誰よりも上手くやってみせた。なぜ、女性だけが裸になって、バイクを含む男性は常に服を着ているのか、という指摘もあるだろう。バイクのパフォーマンスにそういったジェンダーやセックスに関わる問題意識は少ないように思う。あったとしても、問題意識などではなく、せいぜい好奇心くらいだろう。そのかわり、彼のおかげで、僕はバッハとヌードを、ピアノとヌードを結びつけて良いのだということを知ることができる。これは、もしバイクが延々と性の問題に腐心していたとしたら、足し算ではなく、微積分やベクトル解析に没頭していたとしたら、そして作品をその問題提起もしくは問題解決の方法としていたら、得がなかったものだ。たとえばテレビで、クラシック番組から女性アイドルが騒ぎたてるバラエティー番組にチャンネルを変えた時、僕はバイクの例のパフォーマンスを思えば、頭を悩ませなくて済む。インターネットでも同様だ。一見高尚なホームページからでもリンクを辿れば、いつかは低俗な、もっと酷い場合には悪意あるホームページへと繋がっていく。バイクのナイーブな軽やかさは、低俗さも悪意も、ほとんど気づいていないかのように傍観して振舞うことが、乗り切ることだと教えてくれる。バイクが朝鮮戦争時、爆撃という悲惨をそうやって乗り切ったように。

バイクが好んだパフォーマンスに、ピアノをビデオカメラで弾きながら、そのカメラに映るものを、背後のスクリーンに投影する、というものがある。90年代初めにU2が、ライブ中にビデオカメラを持って、演奏中の自らをスクリーンに映し出すパフォーマンスを行ったが、U2のそれは、ライブ=生という場で、もちろんライブには違いないが、二次元へと固定された姿を実物と同時に提示することで、映像メディア時代の観客とミュージシャンとの関係を異化してみせたものだった。バイクの場合は、より音楽そのものに関連した企てだったように思う。

録音技術が登場し、それが普及するまでは、音楽を聴くという行為は、生身の人間が演奏するのを観る、もしくは自分自身の体で演奏する、ということと同じだった。ピアノ奏者の十本の指が目にもとまらぬ速さで鍵盤上を駆け回るのを観れば、それが音に直結して記憶されたはずだ。奏者の顔の表情や息遣い、客層や会場のにおい、雰囲気といったものでさえ、音楽と切り離すことは難しかっただろう。だが、メディアの発達とともに、そういった感覚は身につけがなくなっている。人によっては、それを嘆くだろうが、バイクはそうしなかった。かといって受動的に礼賛したわけでもなかった。彼がしたのは、失われつつある感覚を惜しむことではなく、まったく新しく身につけることだった。

彼がカメラで鍵盤を叩く。当然、クラスター的な不協和音が響く。その音がどのようにして発せられたのかを、観る人は二つの仕方で見守る。一つは、バイク自身の体の動きを通して。もう一つは、スクリーンに映る映像を通して。カメラがどの角度で、どの高さで、どのタイミングで鍵盤に触れ、鍵盤がそれにどのように反応したのか。出てきた音が、カメラからの視覚とともに意識される。僕の知る限り、メディア時代の音楽の身体感覚を、このようにして表現した人は、バイク以外にはいない。

バイクの作品は、批判どころか、もはや皮肉ですらない。

バイクの作品は、現実的な手段である。

僕が何度もバイクの「軽やかさ」を強調する理由はこういったところにある。批判も非難も礼賛も静観も別に良いのだ。人がある問題に対してとる態度は様々だし、それぞれに正しさがあるだろう。けれど、バイクのように軽やかに、その問題を乗り切るための仕方を手に入れるということの方が、僕には生産的に思える。

彼の軽やかさは、決していい加減なものではない。切実な態度だ。

僕が、バイクを現代の音楽への示唆と受け取りたい

と言ったのも、同じ理由からだ。

現代の音楽、音楽の現代、どちらでも良いが、その言葉で表されるところのものは世界という言葉と同じくらいに広い。決して漠然としているわけではないが、すべてを視野に入れることは不可能なほどに広大だ。

たとえば CD 店には一生かかっても聴けないほどの音楽ソフトがあり、インターネット上にはそれ以上の音楽がデータとして存在している。そして、記録されていない音楽はその何万倍もあるだろうし、まさに一瞬ごとに増大している。「音楽」という言葉を最大限に広義で用いれば、その数はほぼ無限である。それらがすべて現代の音楽であり、音楽の現代をつくっている。こうした広大な沃野 もしくは荒野 に、一つの基準を打ち立てられるはずはない。そもそも基準が必要なのかも分からない。

ある人はある音楽を愛し、ある人はそれを否定する。もしくは、より多くの人はその音楽の存在すら知らない。ある作曲家は、これまでの作曲の系譜の上に、でなければ系譜を断ち切るために、作曲をする。だが、その音楽の価値の有無は、各人の趣味の問題である……。相対化と言っても良いし、フラット化と言っても良い。文化が並列化している、というのは前世紀から盛んに言われ続けてきたことである。そんな中でメディア批判を呟いたところで、それもまた趣味の問題だ、と片付けられるだろう。

今必要なのは、基準ではなく手段である。

フラットさなど気にしない振りをしながら、フラットさを自分の身に引き受ける手段。その上で何が可能かを考え出す手段。手段を考え出すのは、音楽の発信者だけではなく、音楽の媒介者の問題であり、音楽の受

信者の問題でもあり、その意味では音楽全体の問題でもある。

しかしもちろん、その問題に頭を悩ませてはいけない。

悩んで、愚痴をこぼして、途方に暮れるのは簡単だ。しかし、悩みを鮮やかに着色し、愚痴を音楽にし、先へ進むという、世間知らずなまでに無邪気な希望の方に賭けても良いのではないか。少なくともパイクはそうしたし、そんな彼の作品やパフォーマンスは、音楽をどこまでも自分にとって切実なものとして捉えることの必要性を教えてくれる。

今年パイクは死んだが、生前の活動を思えば、彼は今回の自身の死さえも軽やかに越えてしまいそうだ。彼の作品には、常に彼の声や彼の演奏するピアノの音が鳴り続けているし、それらは「死ぬことを許されない」のである。だから僕も、彼の死に気づかない振りをしながら、彼の音楽を自分に引き付けて受け取るべきなのだろう。おそらくそれが、もはやパイクがいない音楽界の喪失を乗り越える手段となるだろうから。

この時評を書くにあたり、以下の書籍を参考にした。

塩見允枝子『フルクサスとは何か』 日常とアートを結びつけた人々』東京：フィルムアート社、2005年。

和多利志津子 [発行] 『ナム・ジュン・パイク タイム・コラージュ』東京：ISSHI PRESS、1984年。