

## 語法と愚者

### ある即興演奏のコンサートについての11のパラグラフ

#### 0 - 何が起きた?

我々はあることを共に行った。それはひとつのコンサートとはいえ、理解したいのだ、一体何が、どのようにして起きたのか？そして、そうなったのはなぜかを。

我々はそのプロセスを詳述したいのだが、それだけではない。コンサートの前後(そしてこのテキストの作成に至るまで)にあったすべての議論の総括も行いたい、このコンサートがもたらした問題(理論的には抽象的であるが、実践的には極めて具体的な)を明らかにしながら。我々が望むのは、そうして、アートのうちにおけるアートの再現についてより良い理解が得られるようになることである。

#### 1 - コンサートの前

我々四人は皆、哲学に興味を持っている。その一人は音楽に強い関心をもつ哲学を生業とする者である。他の三人の音楽家が彼をあるプロジェクトの共同作業に誘った。ここで、この共同作業の特異点を明らかにしておこう。つまり、この哲学者は音楽家ではなく、いまだかつていかなる音楽のパフォーマンスにも参加したことがないということである。彼は参加に同意したものの、我々各人にはこの作業がどのような形をとるのか皆目見当がつかなかった。

音楽的なコンテキストにおいて用いられる言葉の音声について興味深いことがある。大概の場合、結果はひどいものであるが。「人が求める、稀な」感動は、論理または思考の、同時に発生する異なるレベル(二、三の、いやそれ以上の)間のコントラストにしばしば起因する。そして言葉はこのレベルの複雑さを捉えるのに非常に有効なツールである。こうして、例えば俳優が映画の中で自分自身の演技について行うコメントは非常に感動的であり得る。ベルイマンIngmar Bergmanの「情熱 En Passion」を考えよう。あるいは、クリス・マルケルChris Markerが「レベル5 Level 5」の中で自身の映画をどうコメントするか、さらにアフガンの歌手、ウスタッド・サラハンGustad Sarahangが歌の途中で行う、自分の歌についてのコメントはどうか(たとえ、彼が言おうとしていることがこちらには一言もわからないとしても)。

我々が直面した最初の困難は、人が言葉に与える役割に由来するものだ。プロジェクトメンバーであるこの哲学者はいかに作業を進めるかについては確信がなくても、自分がやりたくないことははっきり知っていた。それは、アカデミックな理論家の役割を果たすべく、他のメンバーによる音楽の演奏についてコメントすることだ。彼が恐れているのは、自分の参加が哲学者としての能力において音楽について話すことになると、結局はありきたりで、大げさなアカデミズムを振りかざすだけの身振りにしかなるまいということである。そして、その内容も、音と概念との関係についてのある種の胡散臭い仮説に負い目を感じる程度のもにとどまるということなのだ。その主な例は、音楽には一種の代理概念的な考えが含まれ、それが本当に表現されるためには、音楽についての理論的考察を通じ、

明確な概念的表現が与えられなければならないという考えである。この図式は3つの点において受け入れ難い。第一に、発言に訴えることは、音の物質的曖昧性を弱めざるを得ぬ比喩的意味の中に、音を再び覆い隠す恐れがある。第二に、それは、音楽がある意味で、既成の概念形式ならびに理論的カテゴリーに組み入れられることに進んで従うと見なすからである。第三に、それが言葉の概念化と音響製作の間の作業分担を仄めかすからであるが、この作業分担は理論的・認知的考察と実際の・美学的製作の間のイデオロギー的区別を反復するものであると考えられるのだ。自分の行為を本当に考察している即興演奏家は、自身のアーティストティックな音楽的实践についての理論家として、いかなる哲学者よりも適任である。「アカデミックな哲学者」として職業的に認められても、それで自動的に「指定された理論家」の役割が認められることにはならないのだ。

このことは即、ジレンマとなる。私たちのうちの3人はある程度の経験を積んだ即興演奏家だが、残りの一人がもしアカデミックな理論家（考察する、コメントする、あるいはさもなければ演奏の二次的サポートをする）としてパフォーマンスすることに気がすまないなら、いったい何を彼は行うことになるのだろうか？彼がコメントやスピーチという手段に訴えることをすべて放棄したとなると、他のメンバーの傍らで、演奏する以外の選択肢はないように思われる。パントマイムとタップダンスが除外されてしまった以上、楽器に頼るということが不可避となる。しかし、どの楽器か？若干の躊躇ののち、エレキギターを選択が純粋に実際的な理由から浮上する。昔、学校でギターの演奏のイロハを習ったおぼろげな記憶があり、以来この楽器を手にしたことはないが、ギターから音をうまく引き出す方法については漠然とではあるがアイデアは少なくともある。そんな微かな自信も他の楽器については全くあり得ない。とはいえ、ギターを選択には問題がある。我々は、自分たち自身にとってであるだけでなく聴衆にとっても何か未知なことを行いたいという点で一致していたわけだが、エレキギターの存在はこの要請を即座に阻む恐れがある。というのも、一方で、ギターという楽器はロック・イデオムとの多くの結びつきがあるからであり、これは絶対に避けるべきだという点で我々は一致した。他方、即興演奏におけるエレキギターの使用は、デレク・ベイリーDerek Baileyや灰野敬二のような有名な演奏家を連想させ、彼らの特徴あるスタイルは意図よりも無能力を通じて風刺できるかもしれない。無能力により、演奏が「自由な即興演奏free improvisation」の不器用な模倣に終わるかもしれないし、無能力は能力の過剰と同様、確実に親しみを産み得る。無能力に付随する「有能性」と「不能性」がコンサートにおける決定的な要因であることが明らかになるだろう。我々のうちの一人は、識別可能な音楽語法を規定する技術的慣習に基づいた演奏法を知らないだけではない。彼は「自由に即興演奏する」方法も知らないのである。重要なことは、それにもかかわらず、この二重の無能力が陳腐さの他に何かを生み得るか否か、である。

## 2 - 頼むからインプロヴィゼーションを始めないでくれ！

我々はインプロヴィゼーションを一つの公理と考える。それは人がいつインプロヴィゼーションをしているのか、否かを定義できないという意味において（個人の自由意志、主観性そしてイデオロギーをめぐり生じる問題の多さを考えてみればよい。そして、それらは満足に解決され得るとは思えぬ問題だ）。様々な考えや決定や概念をもたらさうインプロヴィゼーションという領域に、それが発生つつある場所を絞り込み焦点を当てるための方法としての、この公理的アプローチを取ることにより、インプロヴィゼーションの特定の範囲に接近し検討することが可能になる。

インプロヴィゼーションを語る時、我々は単に特異な音や出来事だけではなく、社会的な空間を生み出すことについても触れているのだ。我々はこれを戦略的なタームであると同時に概念的なツールとして援用する。したがって、インプロヴィゼーションは実験音楽にも、平凡な日常の実践についても言及し得る。しかし、どこにそれが適用されても、インプロヴィゼーションは不安定さというものを垣間見せるだろう。インプロヴィゼーションは、少なくともそれが機能する瞬間はその捕まえどころのない特質により、固定化と有用性を回避しようとするはずだ。。目指すべきは、我々が展開しようとしているいかなる言説にも、世界とインプロとの関係について練り上げた理屈を適用し、常に世界

の「外」で言説を理解するようにすることだろう。第一、「世界」はここでは正しい語ではないけれども。おそらく、「それではないもの」と言った方がベターだろう。

アートの文脈において現実と非・再現的な関係を持つことは可能だろうか？場所・空間としてのホールの全ての特徴を考慮に入れることにより確かにそれは可能になるだろう。ホールをできるだけ活用しようとし、以前の習慣や振る舞いを断ち切り変えなければならない。言い換えれば、人は標準化のプロセスに反抗しようと努力すべきである。我々は即興演奏（インプロヴィゼーション）とはホールで起こるすべてのことを考慮に入れる実践であることを発見した。それは、他のところで、のちに使える、なにか新しいことの創造であるのみならず、社会的関係を変化させ瞬間の強度を高める一つの方法である。即興演奏は、場の特異性の極端な形であると同様、ラディカルで、個人的かつ内在的な自己批判でもある。将来の状況のため、あるポジションを守るとか作り上げる必要がないので、インプロヴィゼーションは常に自己解体の方を向いていると言える。

こうして、我々はインプロヴィゼーションを外部を持たない純粋な媒体とも、あらゆる形の分離化、断片化あるいは個性性に対立する、目的を持たない純粋な手段ともみなすことができよう。いつ、この空間の活性化は効果を生むのか？それは、何か重要なことが賭けられているという意識を生じさせ得るような、濃密な雰囲気を生みだせることに成功したときである。こうした体験を記述する、既定のカテゴリーや語彙は存在しないので、賭けられていることを言葉で表現するのは極めて難しい。この奇妙さは、それを同化したり即座に理解することが困難なため、正常化のプロセスに対立する。この濃密な雰囲気が生み出されるとき、その場に巻き込まれた人々は、自己の社会的地位と標準化された振る舞いを痛切に意識することになる。その雰囲気の密度がある閾に達すると、それは身体的なものとなり、我々の知覚を妨げ、からだに馴染みのない感覚を生む。ニュートラルな見かけのうちの混乱を通じ、どこに自分がいるのかは本当にはわからぬまま、人は不思議な場所にいる感覚を得る。それぞれの動き、それぞれの語が意味を持つようになる。ここで生まれるのは、空間あるいは時間の統一された感覚ではなく、様々な空間ならびに時間性が人の位置に含まれるようなヘテロトピア（混在郷）である。空間のこれまでのヒエラルキーと確立された組織が露呈する。伝統的な演奏の時間と注意の配分（パフォーマーを尊重する聴衆の振る舞い、など）は置き去りにされる。さらに事態を進めれば、これらのヒエラルキーは消失することさえあり得ようが、それは誤った平等の感覚を与えるためではなく、時間と空間に対する新しい社会的関係を生み出すためである。

誤解のないようお願いしたい。我々が語っているのは「関係性の美学」のいかなる変種についてもない。関係性の美学においては、聴衆との対話性を少しでも注入すれば、胡散臭いイデオロギーを信奉する、制度化されたアーティストのつくる退屈極まりない作品に文化的余剰価値が付加されてしまう。我々はむしろ、ステージ上での演奏の限界を問い質したい。どの程度まで、即興演奏の素材として、舞台芸術を定義するパラメータ（例えば、聴衆、演奏家、ステージ、そして期待などの区分）を使うことができるのかを。我々が行ったコンサートにおける期待の問題は、多くの人が一人の哲学者を見ることを待ち望んでいたゆえに重要である。即興音楽のコンサートで哲学者が何をするのだろうか？スピーチを含む何かのはず。。。ところが、彼はその代わりにギターを弾いた、それも下手くそに！これらの期待により生まれたテンションが、どれほど我々の演奏に影響し、ヴォルテージを上げたのであろうか？

コンサートに先立つ議論で、我々は出来る限りの演奏への没入について多く語った。のちに判明したのだが、そのためには、作業の枠組みをその境界あるいは限界まで押しやることが重要である。しばしば疑問なし受け入れられるこれらの境界点には、実際、多くの問題、矛盾、そしてコンサートの状況を決定する条件が含まれている。我々がある仕方で振舞うように強いられ、どれほど影響されているかを見極めるために、この境界点は非常に注意深く扱わなければならない。ここでは、コンサートホールが暑いのか寒いのかなど、についてのみならず、書かれてはいないが我々を縛る、惰性で従っている慣習のことも言っているのである。すなわち、異議を唱えることができるとはみなされぬルールのことである。即興演奏の実践において、しばしば見過ごされる単純な問いとは、いかにコンサートの社会的な文脈が我々の行動の範囲を枠付け限定しているか、である。

そのような限界を越えていくには何が必要か？それは、確立した慣習を再生産する、あるいは紋切り型の音楽製作を反復する実践に逆戻りすることの拒否であり、さらには「実験音楽家」として認知されるためそうするのが当然とされている慣習の拒否である。例えば、演奏者と観客間に適切な距離を決める慣習をとってみよう（これは演奏家と聴衆のあいだに受動的、そして積極的役割を割り当てることに関係する）。もし人が演奏中であるか、コンサートの予定を入れたなら、彼には何か提案するか、提供することがあるということになる。しかし、その提案が、例えば演奏家が聴衆になるという内容であると、コンサートそのものを単に日々の平凡で正常な状況に変えるというリスクが生じる。とはいえ、おそらくコンサートの状況について最も興味深いことのひとつは、それが日常の空間とは異なる社会空間を生む機会となることである。コンサートに行く人は影響を受けたい、感動したいと思っている。彼らは何かを受け取りたい（あるいはたぶんそうでない？）。この場合、演奏家がなにも提供すまいと決めたなら、なにか受け取りたいと思っている聴衆は欲求不満に陥るだろう。この聴衆の受動的役割を承認するのは非常に問題があるにせよ、このおかげで、演奏家は何か「例外的な」ことを行う機会をも得られる。即ち、我々の日常的、社会的なやりとりには受け入れがたい状況をつくることである。我々が目撃した、あるいは行った最も興味深いコンサートは、聴衆と演奏家のポジションとそれぞれが承認されている役割（共に聴衆と演奏家がコンサートの状況の慣習から受け継いだもの）が混じり合い、何か別物へと発展したものだ。これは聴衆がより責任の伴う積極的な役割を引き受けた結果であり、こうして彼らはどんなことでもし得ると信じるようになったのである。

積極性や受動性のような用語には問題があるということにはわかっている。また、恩着せがましい態度をとるのはいかに容易であるかも我々は意識している。しかし、気がついたのは、誰にも挑戦せず影響も及ぼさないようなコンサートは全てを現状維持のままにするだけで、誰もが積極的に関わることを生みだせないということなのだ。それでは何も起きなかったようなものである。他のコンサート（ニオールがその一つ）は、後々まで我々の考察に糧を与えてくれるだろう。まさにそれは、コンサートの良し悪しをどんな音楽的意味においても判断するのが、どれだけ時間が経っても難しいからである。こうして、我々はこれらの用語の「はざま」で考えることに駆り立てられる。このコンテキストにおいて、良いコンサートとは、「良い・悪い」、「成功・失敗」という確定した二分法に従うかぎり、それについて下すどんな判断も理屈に合わないようなコンサートのことになる。こうしたケースでは、現在の判断基準は保留され、判断のもとになるパラメータの問い質しが余儀なくされる。以前の基準と価値は崩れ去る。

これは単に判断の取り消し、そして芸術的成功と失敗の区別を可能にする制約の数々を清算するという問題に留まらない。「自由即興演奏」の理想とは切り離せない挑戦を、コンサートの状況の性格こそ演奏において賭けられているという地点にまで、徐々に強化するという問題でもあるのである。音を反応的にやりとりするだけでは十分ではない。即興演奏における単純な反応のやりとりはすでに過去のものだ。我々が目指しているのは、ほとんど無反応の仕方を、反応の仕方として探求することにより、「互いに反応すること」が何を意味し得るかを問題とすることである。しかし、重要なのは「反応」に「非・反応」を置き換えることではなく、いかなる種類の模倣（潜んだ、あるいは「隠れた」）も凌ぐような、反応あるいは非・反応のモードを見つけ出すことである。ここで言う模倣とは、まさしく、それ自体が模倣として現われないような種類の模倣である。実際、これは音楽（作曲されていようと即興演奏されていようと）における「反応」と呼ばれるものの大部分に適用されている。

我々ひとりひとりが、自分自身の手段をコンサートの状況に持ち込む。楽器、アイデア、タイミング、技能、知識。。。これら全てとの関係を忽ちにして断つことができると信じるのは、控えめに言っても非現実的だ。。ここで、お互いに反応することとは何を意味する？我々が考えるところでは、それはあまりにも明白なやり方ではそうしない、ということに関わっている。また、これまで試みられなかったことを自らを強いて試みることに。脆さを招く何か、不安、他のミュージシャンに影響する緊張感。これらのものにより、誰もが最大の注意を払うようになることを期待しつつ。究極の目的は、それぞれの演奏者が個人的な時間感覚を自分のものにし得るような、相互作用の形態を達

成することだろう。例外的なコンサートでは時間の経過が極めて特異に経験されるが、まさしくこのようなことがニオールNiortで起きたのだった。

### 3 - コンサート中

コンサート直前、サウンドチェック中に判明したのは、我々の相互反応の仕方について何か講じる必要があるということだった。相互の働きかけの仕方が余りにも明白すぎたからである。そこで、我々はこれに制約をかけるような構造を考え出す。コンサートの長さは45分、これを15分ずつの3つのセクションに分け、各自、その一つか二つを選んで演奏できるようにした。また、すべてのセクションで演奏しなくてもかまわない。こうして、コンサート中、もし無音状態が生じるなら、それは15分から45分までの長さになる可能性ができた。この構造により変則的な相互反応の仕方が生まれた（実際、結果的にはなんらかの理由で我々はこの規則を破ったにせよ）。

このコンサートに際しての我々の主要な目的の一つは、その雰囲気をつい「濃密に」することだった。ニオールでは、各人がこの密度の追求を実現すべく奮闘した。個別にそうしたにもかかわらず、我々は集団的にヴォルテージを上げることになんとか成功した。これは紋切り型の人間相互のコミュニケーション形態に訴えてはうまくいかなかっただろう。メンバーの一人は、普段は使わない超小型エレクトロニクス装置と声だけで演奏するという選択をしたが、コンサート全体の時間の3分の2を一人で演奏したことは非常に強い体験だったという。この密度は互いに一種の賭けとして体験されたが、いつ演奏すべきかだけでなく、演奏するか否かについてもそれは言える。ところで、演奏しないで済むことは強い誘惑として予想された。なぜなら、それはこの難しい状況で演奏するという決定に必然的に伴う、もの笑いになるリスクを避ける容易な方法だからである。この決定はある挑戦の形を想定している。下に何があるのか知らずに、非常に高みから跳び下りる決意のような。

### 4 - 臨床的な暴力

コンサート中に何を成し遂げたいかを議論し始めたとき、我々は、冷たい、あるいは臨床的な暴力の達成について語り合った。こうして、馬鹿げた（不名誉とは言わぬまでも）目標を設定した。すなわち、人々を叫ばせることである。

実際、聴衆の一人はコンサート中、自発的に叫んだ。これは、雰囲気の密度が高まり過ぎ、身体に過酷な影響を及ぼす時に起こることかもしれない。なぜ、こんなことが達成したかったのか？多かれ少なかれ美学的に心地よい抽象的な音作り、そして個人的な音楽趣味の再認につきものの好き嫌い、この二つを乗り越えたかったからだ。

もちろん、我々は音楽がある種の内在的な情動の広がりを持っているとは信じないし、感情的なロマン主義に対するモダニストの批評を喜んで取り入れる。しかし、この批評はそれだけでは不十分だ。それは余りにも頻繁に一種の審美的な形式主義を奨励してきたのである。我々は、麻痺させるようなダブルバインド状態を切り裂きたいのだった。つまり、修辭的な表現主義による感情的インパクトか、用心深く撤退する形式主義による反省的明晰さ、この二つの間のダブルバインドである。我々が達成したかったのは理論的、根本的に要求が厳しいものだった。重要なことは、ある種の心理的、認知的動揺を招くような音楽表現のゆがんだモードを見つけることなのだ。この音楽表現は他方、演奏家のであれ、聴衆のであれ、情動的な紋切り型と安易すぎる感情的満足感を破棄するものである。

余りにも頻繁に、音楽で暴力とみなされることが、一連のショックを与える行為（不協和音、騒々しさ、演劇的威嚇と呪詛、等）から成り立っている。我々は何か別のことをやってみたかった。それは我々自身と聴衆を曖昧で、平静を失わせる試練にかけることである。すなわち、即興演奏の技巧および音楽の技術の誇示を控えることにより、我々演奏者と聴衆をすぐに見分けがつかない快適なゾーンから押し出すこと。たしかにそれは「暴力」ではあるが、特別に考え抜かれたものだ。また明らかに、それは身体的である必要はない（しかし、身体的ではありえないとか、そうあるべきでないということではない）。しばしば、この暴力は心理的であり、期待や感情移入に関わる。また、この暴力は期待の充足の拒否から生まれる一方、自己反省のレベルが建設的なフィードバックに高まるまで、当事者全員の動機を問いかけるのである。

このように、我々の興味を引く暴力は自発的なものではない。それは、規律があり、計算され、強い決意で動機づけられたものだ。この意味で「政治的暴力」と呼ばれているものに類似性を持つ。この暴力は実践における主観的取り組みの核から生じ、その目的達成時には単なる生理を越えた何かに触れる。それは紋切り型の再現や既成の表現分類の外に出る。いや、そう言うだけでは十分ではない。いったい誰がそれを実行するのか？それは多分、馴染みの快適なゾーンを切り開き、全く思いがけない角度から自己を表現しようとする患者だろう。我々のうちの患者は、我々のうちの非・患者に追い詰められたと感じる。あたかもゴムバンドが彼らを自分の周りに縛り付けているかのように。このゴムバンドとは、人が深く関与しようとする状況において、あらゆる保守的特性が自己に及ぼす圧力のことである。このバンドはある時点で若干きつくなり過ぎ、いつ切れてもおかしくない恐れがあるが、患者にはこの圧力の性質と自己に及ぼす影響について考える時間がたっぷりある。その中心には、受け入れられている規範、すなわち、作業をするコンテクストに固有な、現状を再現するあらゆることとがある。それは自由即興演奏のコンテクストにおいては次のようなものとなる。ノウハウ、超絶技巧、美学、好み、そして、演奏者の相互反応や聴衆への反応が演奏家にとって持つ意味についての先入観、さらに、コンサートの状況を条件づけ再現する習慣、音楽がどうみなされているか、などである。

これらの問題を長いあいだ考え、ついに袂を別つべきものが極めて明らかになる、あるいは、もはや待つことができなくなったとき、人は石を飛ばすパチンコになるのである。もちろん、これに伴うのは、即興演奏のコンサートの構成要素とみなされる価値を支える土台の破壊である。計算できないリスクが生じた。そして、この記述が絶望的に思われるかもしれぬ一方で、そのような暴力に伴う絶望は全くない。先に問題とした圧力は現状のそれであるにせよ、この暴力がいったん発生すると、圧力は現状に無関係になる。なぜなら、この暴力は想像できる最も単純なやり方でそれにとって代わるからだ、あたかも何も例外的なことは起きていないかのように。人々は暗闇の中におり、ようやく闇に慣れてきたところで誰かがこの闇を問いかけるようなものだ。こうして彼は人々に恐怖を引き起こし、強いられる闇を暴力として感じさせるだろう。これが臨床的な暴力の意味である。臨床的暴力の精度とは正常さの見せかけを切開する狙撃者－外科医のそれである。これを暴力行為として経験する者がいるかもしれないが、患者にとってそれは単に必要なことに過ぎない。外科用メスが、問われず、語られもせぬ、コンサートの状況をまとめる即興演奏のルールを切開するのだ。しかし、外科医と違い、患者ははっきりした目標は何も持たず同定可能な切除すべき嚢胞（のうほう）もない。重要なことはその切開にある。そこから、皆自らの結論を引き出すことができる。患者は構造のない、あるいは分類できない視点から現実を眺める。患者の介入には拠り所がなく、アナーキー（英語原文ではan-archicと表記。橋渡し（arch）するものがない）である。一般的な意見の一致も理解もない。この意味において我々は患者である。

## 5 - 11の何も言わない方法

1. 「何も言うことがない」から「何か言えることをみつける」へ。この動きに任せて自分の位置を変えることによって。

2. コンサートについての問題をめぐり、音楽と哲学が出会った。なぜかは知らず。いずれにせよ我々は何かを変えたかった。
3. コンサートとは何であるかについて、我々は意見を交換し効果的な実践を見つけようとした。主にコンサートでやりたくないことを定義することによって。
4. こうして因習的なコンサートの枠組みがずらされた（それは視野を拡げ、聴くことを更新するための様々な可能性を生むだろう）。しかし、我々は何をして良いのかわからなかった。
5. とりあえず、それは括弧に入れたまま、我々は一種のコンサート、非・コンサートをを行った。さて、Aと非・Aとの関係は何か？
6. 心理的葛藤と熟考の間のテンションにより採択されたひとつひとつの決定が我々のエネルギーの源だった。そして、このプロジェクトは我々の音楽家あるいは哲学者というアイデンティティーを突き崩した。音楽家であるか否かは別として、人は誰でも音楽に存在を与える、それに命を吹き込む時には音楽的であるのでは？同じことを哲学にも言おう。さあ、同時に音楽的、哲学的、等々であれ、時において。（コラボレーション(collaboration)という語のなかには労働(labor)という語が見つかるが、通常、コラボレーションする当事者たちはそれぞれのアイデンティティーを転覆させたり、他のアイデンティティー、未知のXへスライドする試みには積極的でない。あるいは、安易なスライドは見つけるに事欠かない）。
7. 哲学と音楽を括弧に入れ自己の職業を自分自身から引き離すことで、至極単純に、我々は感じ、反応し、考える人間だと自らを確認する。そう、もはや「我々自身」を感じない経験（我々はあまりに疲れ過ぎ、時に自分の職業に閉じ込められてさえいないだろうか？）。
8. 堰き止めようとするならば爆発の恐れある、計り知れぬエネルギーで満たされた、我々の内なる深き沈黙。。。この名づけ得ぬゾーンこそがわれわれの言語活動の経験のもとにあるのだろう。仰々しいが、そこに我々はいた。
9. かくして、聴衆はこの経験を共有するように誘われた（あるいは無理強いされた）。中には我々が醸し出した緊張感の衝撃にまともに吞まれている者もいるように思われた（勘違いかもしれない）。「いわゆる」コンサートへの期待もどこかに置きさったまま。
10. 非・コンサート終了、次の作業が待っていた。この語りがたい経験を言葉にしておかなければ。このテキストがその試みである。
11. 毎回、紋切り型に陥らずに行おうとすること。それは日々の活動を更新し、刺激を与え、活性化する。それが即興演奏のあるべき形かもしれない。それが即興的な生のあり方かもしれない（言うのは簡単、でもやるのは別。でも、なにかすこしでもリアルなことが言えないとなにも始まらない、なんでも言い尽くされているような状況で）。

## 6 - ノン (非)

我々はデレク・ベイリーのノン・イディオマティックにおけるノン(非)とフランソワ・ラルリュエル François Laruelleのノン・フィロゾフィー(非・哲学)におけるノンの間には特別な関係があると考える。ノン・フィロゾフィーは哲学の理論あるいは科学であり、哲学をある素材として扱う。ノン・イディオマティックな演奏は全ての音楽をある素材として扱うことができると考えられる。

「自由に即興演奏された音楽と他の音楽との主な違いは、私が思うに、後者はイデオマティックであるが前者はそうでないということです。いわゆる音楽はインプロヴィゼーション（即興演奏）ではなく、あるイデオムで成り立っています。音楽は土地固有の言語、言葉のアクセントと同様に形成されます。自由即興演奏の音楽ではそのルーツは場所よりもむしろ機会です。たぶん、インプロヴィゼーションがイデオムに取って代わるのでしょう。しかし、自由即興演奏は他の音楽のような土台あるいはルーツを持っていません。その力はどこか他のところにあります。自由即興演奏には多くのスタイル（グループや個人の）があっても、それらがまとまって一つのイデオムになることはありません。社会的あるいは地域的な絆や忠誠を持たず、特異であると言えます」。

デレク・ベイリー

もちろん、ベイリーの発言は音楽の世界における個人の位置を擁護するための戦略のひとつとして理解できる。しかし、この種の戦略は通常シンプルで（そして時に愚かで）あるのに対し、ノン・イデオマティックの戦略は非常にダイナミックなもので、我々には興味深い問いと問題にあふれている。たとえ、デレク・ベイリーが必ずしも彼自身の考えの最良の実例ではなくとも（しかし、この事実こそ、それが良い考えの証左であるのでは？つまり、考えや理論がその本人の実践や主体性を完璧に越える時には）。

ラリュエルとベイリーの足跡（そくせき）には類似性がある。彼らは、哲学と音楽の実践の、それぞれの制度化されたイデオムからの解放に携わっていると考えられる。両者は自らの歴史的バックグラウンドに対し、非常に似た関係を持っている。接頭辞としてのノン（非）が意味するのは、人がなにかの部分であるのではなく、ある種の外部からそのなにかと関係を持つということである—ただし、その外部は考察の超越性よりもむしろ実践の内在性を含むのである。ノン（非）はまた、否定辞として次のことを意味する。すなわち、人がある種の全体に対する内在的視点のようなものを持っているとみなされること。上からの視点ではなく、音楽の実践自体の内からの視点。もっとも可能な限り内在的な視点。こうして、再現の層を一つ加えることにより、先行の層を減らしたり、あるいは全ての層を一つにすることが可能になる。

ラリュエル：「哲学は常に少なくとも哲学の哲学である。」「ノン・フィロゾフィー（非・哲学）とは哲学の科学である。」哲学の科学としてのノン・フィロゾフィーはなぜメタ・フィロゾフィーでないのか？ラリュエルは哲学とはその構成上、反省的であると主張する。Xについてのあらゆる哲学的主張は、同時に哲学のXに対する関係についての考察である（Xが芸術作品、科学理論、歴史的出来事のどれであれ）。言い換えると、哲学者は単にこの対象についてだけ語ることは決してなく、全ての他の哲学がこの対象とどのような関係を調停するかについても語るのである。ノン・フィロゾフィーの試みとは反省的調停のレベルの彼方に上昇する一方、それと同時に非反省的即時性のレベルまで下降することだが、それはラリュエル言うところの「リアルな内在性 real immanence」を介して行われる。これはラディカルに非反省的である即時性であるが、一種の純粋な実践的超越性を生み出す。（理論よりもむしろ実践による媒介）。全く理想化された、または概念化された内在性に対立するものとして、「リアルな内在性」は、詰まるところ、理論の使用の問題に帰着する。ラリュエルにより喚起されるリアルな内在性は、哲学の厳密に訓練された実践を必要とする。ノン・フィロゾフィーはメタ・メタ・レベルにまで上昇し反省性を悪化させる代わりに、自己反省性という第三の層を加算するがこれは同時に減算でもある（a-であるa+）—特異であると同時に普遍的な視点から、哲学自体を眺めることを可能にする引き算。媒介としての抽象は実践を通じて具体化、統一化されるのだが、ラリュエルによれば、これは「一のうちで見られ seen in-One」得る。これは神秘的な有頂天、歓喜ではなく抽象への実践的没入であり、ポストモダンの皮肉屋により興じられた、様々な哲学的イデオムを「使った」演奏の類を不可能にするような理論の具体化である。

我々はノン（非）を無能力のしるしとして振りかざす。このノンは知（knowing）の層をひとつ加えるが、同時に、独善的な反省性の身振りを排除すべく、考察から自意識の層をひとつ取り除く（こ



ここでいう独善的な反省性の身振りとは演奏家の聴衆への訳知り顔の（knowing）ウィンク（「あなたは、私があるが知っていることを知っている、というそのことを知っています」）のこと）。ノン（非）は演奏者の知的かつ感情的能力と彼の技能のあいだに、決して取り除くことのできなくさびを打ち込むことにより、そのような皮肉を込め距離を保つ独善的安心感を無効にする。ノン（非）は実践に、学習したことを意図的に忘却するという身振りの中にある技巧（ノウハウ）を競わせる。状況において阿呆になるという身振り。しかしそう言うだけでは十分でない。

ノン・イデオマティックな音楽にはノン・フィロゾフィーと同様の狙いがある。ノン・イデオマティックな音楽には音楽そのもの、そして様々な音楽についての知識がインプットされているが、非・知の層を付け加えることで、それ自身が「一のうちでin-One」捉えられる（音楽全体に適應された現象学的還元のようなもの）。こうして、それはいろいろなイデオムで演奏する典型的ポストモダンの振る舞いの機先を制することになる。ノン（非）は音楽についていかなる二次的な言説も不可能にする。それは解釈の不可能性を示す。人は現在の全ての音楽をエレクトロアコースティックの音楽のフィルターを通して見るかもしれない。あるいは、それはインプロヴィゼーションのフィルターを通してであるかもしれない。

我々は非（非・哲学）/「非・イデオマティック」と無（「無・意識」/「無・技巧」）の間に同価値を仮定する。両者はそれぞれ、不能の中の能力の解放、無能力の中の能力の解放を連想させる。無技巧（学習したことの意図的忘却）の実践は単に技術の否定だけでなく、無能力の中の一般的能力の解放をも仄めかす。その力に対して、技術的/実践的習熟は単に限られた審級にすぎないだろう。

二オールでの我々のパフォーマンスは無技巧（学習したことの意図的忘却）とインプロヴィゼーションの技術の美学化を闘わせるものだった。後者は、社会の枠組みやコンサートの仕組みのような、非・美学的な覆いから演奏の音響的あるいは聴取的次元を取り出す傾向、さらに「純粋な」聴取体験の耽美主義に従いすべての場所を音に与えようという傾向に起因する。それを行うことで、自由即興演奏は技巧の耽美主義へと退化する恐れがあるが、ここにおいて即興演奏の超絶技巧演奏家が誇示する技術はまさにイデオマティックの超絶技巧演奏家のそれと同様、フェティシズムの対象である。耽美主義の内在的批判は、音楽をイデオロギーへとおとしめたり、音楽に自己意識の層を追加することによっては達成されないだろう。むしろ問題は、内在的な実践と超越的な理論の間の階層的な違いを、理論を実践に再度関係づけ解消することである。が、それも痙攣的概念が独善的感覚を妨げるよう、いかに危機を早めるかにかかっている。その目標はもはや距離の安全に依存しないような批判を成し遂げることだろう。内部に留まるような批判。これはもはや実際には批判ではなく、むしろ内を通しての外の発見だろう。

## 7 – 再現 representation

リプレゼンテーションrepresentation: 「表象」あるいは「再現」「上演」「代理」など。もっとも広い意味においては、人間が経験を通じて生み出す観念や図像を含めたイメージ全般のこと。この言葉そのものは、ギリシャ語の「phantasia」およびラテン語の「repraesentatio」に由来する古い言葉であり、プラトン以来の哲学においてもっとも多く議論が重ねられてきた概念のひとつである。その定義は論者によってさまざまだが、アリストテレスが人間の本質を「表象能力」に定めて以来、「表象」が主体としての人間にとって不可欠な能力であるという点はおおむね共有されている。この種の議論における「表象」とはいわば人間が日常的に抱く心理的なイメージのことであり、ここでは人間が世界を経験するときの認識のあり方が問われていると言える。他方、「表象」とは人間の心理的なイメージばかりでなく、私たちの身の周りに存在する具体的なイメージを意味する言葉でもある。例えば絵画や彫刻にとどまらず、ある言語記号や指示記号のように、他の何かを直接/間接に指し示しうるものはすべてこの「表象」に含まれる。特に20世紀後半になると、ミシェル・フーコーやエドワード・サイードらの議論を契機として、「表象」は実際の政治や文化の背後にある権力

関係を分析するための操作概念として広く用いられるようになる。以上のような多義性を踏まえ、英語の「representation」をはじめとする同系列の言葉は、現在の日本語では文脈によって訳し分けられることが一般的である。いくつかの例を挙げれば、造形芸術の文脈ではある事物の「再現」や「描写」、演劇の文脈では作品の「上演」や「演出」、政治の文脈では「代表（制）」となる。これ以外にも、場合によって「代理」「表現」「再呈示」などさまざまな訳語が充てられるが、本項の最初に挙げた「表象」がその他の意味を包含しつつ使用されることが一般的である。

星野太、webマガジン、アーツスケープより

1980年代にクロード・レヴィ＝ストロース Claude Lévi-Strauss は当時の現代アートに対する強い異議を次のように叫んだ：「彼らは鳥たちが歌うように描けると思っている」。思想家によるアート批判で極めて頻繁に見られることであるが、彼らの思考の鋭さは否定的であると考えられる要素をずばり指摘する。しかし、この要素は別の観点からするとポジティブな潜在的力とみなし得る。我々はレヴィ＝ストロースの言葉をノン・イデオマティックというものに結びつけることができよう。もし私が単純に知っているだけなら、私は「純粋な存在」の中にある（動物性）。もし私が私は知っているということを知っているなら、私は再現の中にある（二重の層/イデオム）。人間はサピエンス・サピエンス、つまり自分が知っていることを知る動物と考えられているが、これは人間が決して再現の外に出ることができないことを意味する。言い換えると、「我々」はこれから先も常に自らの文化的遺産やその背景に結びつけられているはずだから、決して鳥たちのように描いたり歌うことはできないだろう。しかし、ある層を先行する二つの層に付け加えること（私は（私は（私は知っている））ことを知っている）ことを知っている）は、人為的に最初の層に戻ろうという試みを意味し得る、特にこの層が非・何か（知）と名付けられるときには。ノン・イデオマティックは「人為的な鳥」を作りあげる長く、主観的なプロセスと言えよう。

一連の出来事は次のようになるだろう。

- 1、第一の層：鳥の歌
- 2、第二の層：土地固有のアクセント
- 3、第三の層：スーパー・イデオマティック（多数のイデオムで演奏すること）であるかノン・イデオマティック（音楽を「一のうちでin-One」受け取る）（= 非・問題的層）。

再現とは千の層のケーキ（ミル（千の）フォイユ（葉、層））とみなすことができ、その各層はそれ自体に再度加えられたり、多かれ少なかれ他の層に加えられる（一つの層の出力と他の全ての入力間のフィルターの強度に従い）。自己をあるイデオムに対し位置づけることができるというのは、このミル・フォイユの内部にある位置を占めることに等しい。そして取り組むべきこととは、千の層を持つケーキを取り返しのつかぬ変化に強制的に晒す一方でそれに働きかけることである。ここにおいて、対象との相互作用はとりわけ動的である（安全策さえ必要とする）、アクセント（なまり）を失おうが、失うまいが（ところでアクセントがないこととはどういうことか？）。

ノン（非）は千の層に付け加えられる一つの層であるが、それは実際的な「一のうちでの見え vision in One」の観点から与えられる。つまりそれは千一番目のものである。これは知られざる知という機能を果たす新たな層となる。引き算でもある、足し算としての実践の内在性。マイナスでもあるプラス。知ることにはいつも既に知識の力が含まれていると考え、そして知識とは単なる知に仮説的に我々を連れ戻す、そのような力の退行であると考える限り（それも自分が知っているということを知らぬまま）、端的に知ことは不可能であると人は主張し続けるだろう。しかしながら、我々がノン（非）を通じて接近するのはまさにこの条件なのである。。。

問題は再現が「下から」水平にすることなのか、「上から」水平にすること（即ち、上昇）なのかということである。。。即興演奏のコンテクストにおける影響の「リアリティー」は、一つレベルの少ない再現に接近する可能性のうちにある（これが共時性のリアリティー）。出来事は起きても、可能な限りほとんど再現されていない。

それなら作品のまわり、中あるいは外側のざわめきrumourを素材を構成するものと考えてみてはどうだろうか？ざわめきという言葉で我々が意味するものとは何か？それは作品の形態により発生するデータや記号の流出、流入の流れであり、作品自体がデータや記号の巨大な流出の中の特異点であるのだ。ざわめきとはアート作品が発生させる流れ（これにより作品は作られるのだが）に抵抗できないという断言である。すると、作品が流れに対して透過性を帯びぬよう、いかに直前の流れを別の流れの方向へと反らせるかが問題になるだろう。即ち透過性がYESならば作品はNO。とはいえ、作品は素材よりもコンセプチュアルであるべきだと言っているのではない。それはいかなるものでも、さらにいかなるものより以上（あるいは以下）のものでさえあり得る。「ざわめきrumour」という言葉は「ゴシップ」という意味に近く誤解を招く恐れがあるので、他の言葉を使ったほうが良いのかもしれないが、それにしてもこの意味の近さは重要である、もしくは重要であり得る。それはアートの歴史、あるいはアートイベントをめぐる討論やコメントを、いわゆるアーティスト自身により公表されたものも含め考えてみればよい。とはいえ、このロジックによれば全てのアート作品はざわめきに対しNOと言う方法であるのだろう、たとえ「ざわめきrumour」はすべてのそのようなNOのおかげで存在するにしても。こうして、音楽の形態とプロセスも、音楽自体を取り巻く「ざわめき」の形態とプロセスに何か関係があることになる。たとえ、ざわめきは抵抗の一方法でもあるとしても、である。

インプロヴィゼーションには常に少なくとも再現の層が一つ少ないと言うことは、インプロヴィゼーションが現実において影響を展開するものであると言うに等しい。音楽の内在性はむしろ現実の中にあり、演奏の内在性のうち、あるいは音楽への（または音楽との）コンテクストの内在性のうちにはない。そして、影響が実際に起きるとは、それが影響として再現されていないことを端的に意味する。この「リアル」は「実際に」起きることとして、単刀直入に理解されるべきである。それは単に今、ここで起きているに過ぎない。

常に変わらず、アートにおける批評、あるいはアートについての批評は二つの層を重ねることにあたる。そして、この層は全てをそれ自体の再現の舞台に変える、と言うことができよう、たとえ全てがすでに舞台であるような場合でさえ。言い換えれば、再現というしるしは常にすでにつけられてしまっているものの、それは忘れられている。再現をしるすとは枠に枠を嵌めること、つまり、二重に冗長な振る舞いである。結局、批評的距離は全てを社会学的分析のネタや人文科学の対象に変えることになる（後者は科学的立場についての最も特徴的なことをグロテスクに風刺するものとなる）。自分が創るべきアートは自分が再現するという事実を意識することこそ、アートのいかなる歴史的なプロセスをも動かす原動力に他ならない。

ノン（非）。現代とは常に最終のものであり、この最終のものは我々と同時代であり、我々の現代性である、即ち我々は現代的である！こう信じることに罣がある。歴史を二つに分けたいと考え、実際にそれを行い、宣言すること。そのことがすでに、歴史が分けられておらず、単に人が祈っているだけの証左である。。。～についての言説の不可能性は、結局のところ、～と、または～のなかの言説の不可能性を伴う。そこで残るものはただ、言説がそれ自体に再注入されるフィードバック（そしてこの叫びが叫び/ノン（非）/...について可能にすること）だけである。すなわち、言説をそれ自体に再度注入する言説であり、そうする口実とは言説自体の可能性の条件を統合しなければならないということである。

この意味で、ノン（非）は零度の認識という白紙還元であろう。ノン（非）が想定するのは、知ることと同時に、物体、素材として知られていることの非・使用である。アートは素材が何であるかについて教える学校であるが、同じ講義をしつこく繰り返す嫌いがある。「素材というものはない。あるいは素材とは何であるかについて徹底的に新しい意味を得るため、それを再定義しなければならない」。しかし、我々には、全体として素材についての客観的なヴィジョンを得ることができるような位置が存在しないので、我々はすでに絶えず素材に関与しているのである。この全体とは「素材」という概念がまさしく前提とすることであるが、その前提の理由は「素材」という概念が超越のヴィジョン（それゆえ、現実の盲目的な内在性からの真の出口）を仮定するからである。もちろん、非・哲

学の素材に関する主張とは、その思考法に本質的なラディカルな内在性の要素の外に出ることなしに、そのような内在的姿勢が実現できるということである。しかしながら、素材を内在性の中にまで高めることが素材の終わりをもたらす(そしてこれこそ、アートが我々に教えることだというのが我々の確信である)。こうして我々は「素材」という名に付随する意味の領域から外に出るのだ。ノン(非)と素材の間には相容れない何かがある。

## 8 - あらゆる音楽はイディオマティックである

「あらゆる音楽はイディオマティックである」という主張は、音楽自体についての断言というよりはむしろ、ある観点を断言するものである。この主張はそれを行う者については多くを語るが、音楽自体についてはほとんど何も語らない。逆に、「音楽はノン・イディオマティックに向かい得る」という主張は、音楽の内的原動力がどんなものであり得るかについて多くを語る。人が創る音楽は努力にかかわらず、どれも常にイディオマティックだと信じるのは、上からの視点、空中からの俯瞰、あるいは、存在する、そして存在しうる全ての音楽について一種の概略的地図のようなものを持っているようなものだ。その地図を用いて、あるいはその地図の上で演奏するのであれば、演奏し、作曲し、パフォーマンスすることは、その地図に基づき、その直接の部分として展開されるということになる。ノン・イディオマティックな音楽という考えに自分が馴染むようになっても、そんな地図は持っていないということにはならない。それは単に、知的活動においてもアーティスティックな実践においても、自己が同じ場所にいないということの意味するに過ぎない。

これはまた別のレベルでは、イディオムと考えられているものは、どんな音楽的提案も生み出しうる、影響、模倣、権威などのまとまりにすぎないということも意味する。これは歴史という語の最も貧しい意味において、あまりにも歴史的な観点である。人類は我々の知るあらゆる動物のうちで、実際、最も偉大な模倣者であると思われる。ここから、「あらゆる音楽はいずれにせよイディオマティックであることに変わりない。」と主張を進めるのはこの模倣の技術を指摘することに等しい。しかし、「音楽はノン・イディオマティックへと向かうことができる」と言っても、模倣や影響を音楽家が免れると断定することにはならず、音楽がそれらの関係に晒されることなく単独で発生し得るということを示すに過ぎない。あるいは、音楽自体が、自己参照と模倣への監禁とでも呼ぶべき事柄に対して、批判的観点を与える強力な手段になるということを示すに過ぎない。何よりもノン・イディオマティックへの推進力によって、即興演奏は、選ばれた少数の者だけが正当に理解し得る、個人的な冗談や音楽的参照の引用に陥らないで済む。

幾つかの点で、ノン・イディオマティックの概念はジル・ドゥルーズ Gilles Deleuze の「生成」という考えに関連がある。この点で、「マイノリティー」と「イディオム」という二つの考えの結びつきを考察しなければならない。(クレオール の例によると、ノン・イディオマティックは人が直感的にそこにあるはずだと想定した場所に必ずしもあるとは限らない)。ジャンルが本当に時代遅れであるなら、我々は巨大な潜在的分離に直面する。それは、イディオムを気にせず、どうにかやってしまう演奏とジャンルに基づくか、ジャンルを使う演奏の分離である(後者はジャンルについて「精通している」人々に向けられた私的悪ふざけという様相を帯びる。それが、普遍性を本当には普遍的でないのみならずと全く同様に)。ジャンルとしての普遍性という考えはノン・イディオマティックが避けなければならないものである。とは言え、これはノン・イディオマティックの音楽家が自身の音楽を普遍的であると考えているということにはならない。むしろ、それが意味するのは次のことである。ノン・イディオマティックの音楽家が、ジャンルについての隠れたメッセージを聞き取ることをなしに音楽がどうあるべきか否かについての判断を行なっていることは保証できないとしても、そのような判断はそれ自体のパラメータを侵害する極点にまで突き詰められるべきであり、そのとき、これらのパラメータは見えない操作子 operator となる。意識的であれ無意識的であれ、個人的であれ集団的であれ、慣例、習慣に応じて不当にも同化されることになった操作子として。音楽のあるべき姿についての保証を破棄しても、それで音楽はどう在り続け得るかについての批判的禁止が全て無効

になるわけではない。スピリチュアルな香油、良い趣味のしるし、あるライフスタイルのアクセサリ、贅沢な商品、等々（としての音楽）。ノン・イディオマティックが結局、音楽的ピジン\*でないならば、それは間違いなくその可能性の問題を問う。

\*ピジン言語（ピジンげんご、Pidgin language、または単にPidgin）とは、現地人と貿易商人などの外国語を話す人々との間で異言語間の意思疎通のために自然に作られた接触言語。

「自由に即興された音楽は即興演奏をその一部として含む音楽とは異なります。私は、「インプロヴィゼーション」という本をまとめるとき、こうした事柄を言語の研究で発展した用語で考察するのが有益だと思いました。自由に即興演奏された音楽とあなたが引用した音楽の間の主な違いは、私が思うに、後者はイディオマティックであるが前者はそうでないということです。いわゆる音楽はインプロヴィゼーション（即興演奏）ではなく、あるイディオムで成り立っています。音楽は土地固有の言語、言葉のアクセントと同様に形成され、それはまた地域と社会の産物、その特定の社会で共有される様々な特徴による産物です。このコンテキストで、即興演奏は、人々の音楽のなかに存在し、特定の地域と人々を反映する、中心的なアイデンティティの機能を果たします。そして何と言っても即興演奏はツールです。それは音楽の内部で中心的なツールになりうるかもしれませんが、ツールであることには変わりありません。一方、自由即興演奏の音楽ではそのルーツは場所よりもむしろ機会です。たぶん、インプロヴィゼーションがいわゆる音楽におけるイディオムの場所を占めているのでしょう。しかし、自由即興演奏は他の音楽のような土台あるいはルーツを持っていません。その力はどこか他のところにあります。自由即興演奏には多くのスタイル（グループや個人の）があっても、それらがまとまって一つのイディオムになることはありません。社会的あるいは地域的な絆や忠誠を持たず、特異であると言えます。実際、自由即興演奏の音楽を、見たところ限りなく多様な特異な演奏家やグループからなるものと見ることができます。本当に多いのでその全体をノン・イディオマティックと考える方が容易です。」

デレク・ベイリー

問い：どうしたら人はアクセント（訛り）なしで話していると思えるのか？ノン・イディオムのアクセントですらイディオマティックである！これこそ、ノン・イディオマティックの考えに反対する人々の主要な議論である。しかし、ノン・イディオマティックへと向かう（あるいはそれに直面する）傾向は音楽への強力な源となる、非常に特殊なエネルギーである。たとえば、既に確立した形式としてのジャンルに基づく演奏やそのジャンルを使った演奏ができなくなるような多くの場合にそれは当てはまるのだが、そういうイディオマティックな演奏では、音楽体験がそれぞれの音楽家の内面に完全に統合されていることが確認されるのだ。文化とは何か？それは知のきわめて耐性のある核のような、いずれにせよ人は持たざるを得ず、また日常生活で扱わなければならないものである（この知について知る必要なしに）。しかし、音楽が完全にイディオマティックであることは決してあり得ない。ノン・イディオマティックな演奏とは、人が考えるあるべき音楽の姿、あるいはいかに音楽は機能すべきかを再現しようとしめない演奏である。この点でイディオム自体が徹底的に非・主観的である。イディオムが主観的なものになるのは、それが特定のイディオムの再現となる時である。これは愚かさとしての音楽だ。。。それは現実の愚かさ（現実の愚かさ L'Idiotie du Réel：クレモン・ロセ Clément Rosset著）を人間の中に組み入れるという問題である。人は自分のアクセント（訛り）を選んだわけではないが、そのアクセントに対処する、またはそれに抵抗することはできる。ノン・イディオムは音楽を言語的なメタファーから切り離し、「いや、音楽は言語ではない」と主張するための巧妙な方法である。母国語での自分自身のアクセント（訛り）に人は決して気づかない。それに気づくようになるには大変な作業を要するのだ。

ノン・イディオマティックという考え自体に何かプログラムされたようなところがある。ある実践を名付けることは必ずしも、その実践をなんらかの（近視の）实用主義の名で言い表すことではない。また、この実践の力学を以下のように命名することは役に立ち得る。すなわち、ほぼ疑いなくある種の生氣論の名において。しかし、また十分あり得るのは、用語体系自体により、実践の結果とその原動力（そこでは実践と理論が同じひとつのもの）のあいだに立ち上げられた深い弁証法の名の下においても。ノン（非）はこの弁証法に力を与えるなにかである。一方であれよりもこれをするという決意

がある（なぜそうしているかを知りつつ）。しかし、他方で別のやり方ができないという無力さもある（そしてそれを後悔することさえできないという無力さが）。イディオマティックな音楽家であるという考えに含まれる暗黙の仮説とは何だろうか？それは、あるイディオムの中に「住まう」ということはそれに疑問を持つことなくそのイディオムで演奏することであり、そしてイディオムに縛られるということは自分の演奏を俯瞰する視点を手に入れることができなかつたということ、である。人がいるのは内側で外側はありえない、人は唯一、母語だけで話すことができるのとほぼ同じように。この点で、イディオムと大衆の文化および知の間には結びつきがある。あるイディオティックな（馬鹿げた）形態とは、ここそこでだけ見つかる特定の形態であり、言語はそのようなもののひとつである。アクセント（訛り）とは、あるイディオティックな形態だが、これはある別のイディオティックな形態の中に含まれる。結果として、ノン・イディオマティックの考えは自分自身のイディオムを反省する義務を伴うように思われる。。。

それにもかかわらず、ノン・イディオマティックが意味するのは全く反対のことだ。ノン・イディオマティックの想定では、モダンあるいはポストモダンの文化において、イディオムを強力に再現することなしに人はその中に住まうことができない。つまり、イディオムを再現している（そのイメージを見せている）という気持ちを（少なくとも）持たずには、そのイディオムで演奏することはできない。さらに、人は実際のところ、たった一つのイディオムに住まうことはできない。だから他の多くのイディオムについても、多かれ少なかれ知らなければならない。。。こうして人は俯瞰する視点の可能性を持つ。あるイディオムはひとつのシンプルな知を想定し、この知はできる限り深いものであるかもしれないが、少なくとも、この知についての知を生み出すとは考えられない。イディオムを再現するということは、その知についての知を人が所有すると（人が自分はそれを知っているということを知っていると）想定するに等しい。大衆文化は、それ自身を再現することなしに「存在する」と見なされる（だから、最も単純なレベルではポップアートは大衆的ではない）。しかし、「ノン・イディオマティック」が意味するのは、演奏していることについてのこの二次的な知を引き算して演奏する、ということである。こうして、あらゆるイディオムはそれ自身の再現であるので、ノン・イディオマティックな音楽家の仕事は音楽における音楽の再現から逃れることだろう。

ある意味で、ノン・イディオマティックが想定するのは、人はアクセント（訛り）を全くもたないことができるということ、そして、人はだれもその由来を知らないような訛りを持つことができるということである。この点で、ノン・イディオマティックな音楽は、あるべき大衆音楽を生み出すひとつの方法だろう。ということはそれは大衆音楽ではない。ここで機能する「あたかも、～のように」はしかし、再現のそれではない。「私は私が演奏することを演奏する。その場所で、その時にそれを演奏する。私が知っていることを知りながら。あたかも自分が本当の大衆的音楽家であるかのように（即ち、民俗的。それは必ずしも「大衆的」ではない）。こうして、ノン・イディオムが仮定する「あたかも、～のように」は、科学者が自分自身の仕事に使うそれに近い。「全てのことはあたかも・・・のように起きる」。奇妙なことに大衆的popularの意味は「民俗的」であるよりもむしろ「よく知られた」である（噂rumour・・・またしても）。「大衆音楽」のようなものを生み出す唯一の方法はノン・イディオマティックな音楽家になることだろう。ノン・イディオマティック＝名声に対抗するイディオム。しかしながら、即興演奏家はどんな音楽家とも演奏できると考えられているということは、彼らのノン・イディオムが実際は他のイディオム全てを含むスーパー・イディオムであるということの意味しないだろうか？否。一つ引き算するという層をつけ加えることにより、ノン（非）はスーパー・イディオムという考えを妨げる。ラリュエルのノン（非）が示す、内在性の「一、One」はまさに非・全not-Allである。結局、ノン・イディオマティックな音楽家になるということは、実際には現代のイディオマティックな音楽家になるということに等しい。

## 9 - 異化の政治学

社会はなぜ即興演奏家を必要とするのか？我々即興演奏家は小企業家である。自己のマネージメントに長けているばかりか、自分自身の上司や部下として、またプロデューサーや消費者として振る舞うのもうまい。ある意味で、即興音楽がおかれた状況は、資本主義の発展の未来を予兆する小さな実験室のようなものである。というのも即興演奏家であるには資本主義的経済において評価される特徴の多くを必要とするからだ。すなわち、その特徴とは個人的な動機、強力な個性、極度の柔軟性と適応性、異なる状況に即座に対応する能力、公（おおよけ）で演奏する能力（消費者のため）、絶えざる出世欲（「私の個人的な能力や楽器の特殊な演奏法を見て下さい。私がお見せすることは他の場所では手に入りませんよ」）などである。

これらすべての理由で、自由即興演奏をこれが60年代に出現した当時の政治参加の雰囲気にも再び結びつけることは重要であると我々は考える。それは、自由即興演奏の開始の歴史的瞬間から現代資本主義的文化におけるその現状までの、資本主義の発展とイデオロギーの変化の関連をより良く理解するためである。我々が把握する必要があるのは、なぜ以前の即興演奏の左翼的展望がこの実践に内在する諸問題を認めることができなかつたか、である（例えば、即興演奏家が究極の資本主義者の良いモデルになるという事実）。この政治的視野の狭さを生んだロマンチックな理想化を明らかにする必要がある。さらに理解する必要があるのは、なぜ即興演奏家が実践の形態としての即興演奏の政治的可能性について、しばしばあれほど極度に粗雑で過剰に簡略化した説明を広めたかである（もちろん、実際に自由即興演奏に進歩的側面が隠されているならば、であり、我々はそれに同意する）。

さて、演劇の再現装置との関係で、コンサートの仕組みのうちに存在する暗黙の了解の政治的な言外の意味を考えてみよう。ブレヒトBertolt BrechtのVerfremdungseffekt（不当にも「異化効果」と訳されている）は、演劇の4番目の壁を取り除こうとする試みだが、その達成のため、観客を舞台とパフォーマーから隔てる幻想を遠ざけ、中断させ、観客の「受動的」で「疎外された」状態を明らかにする。こうして、状況が実際にいかに見せかけのものであるかを、観客は理解するようになると考えられている。即興演奏においては異化効果は二重である。というのは、演奏家の状態もまた混乱したものだからである。演奏家と観客は前もって予想できなかった状態に置かれ、双方の分離はもはや余り明白ではない。

問い：今この瞬間に、どんな状況に自分が置かれているにせよ、どれほど自発的にギブアップしたいと思うか？

即興演奏において濃密な雰囲気を引き起こすこと、その意図するところは、状況（聴衆、演奏、マネージャー、キュレーターを含む）を成立させている保守性を明らかにし、新たな条件の組み合わせへの欲求を生むことにある。即興演奏に処方箋はない。その目標は前例のない状況を作ることである。それも誰にとっても奇妙な状況を、啓蒙的な、あるいは前もって準備された指針なしに。自著「解放された観客 Le Spectateur émancipé」の中で、ジャック・ランシエール Jacques Rancièreはジョゼフ・ジャコット Joseph Jacototの例を引いているが、これは生徒に自分自身の知らないことを教えようとした19世紀のフランスの教師である。ジャコットはそうすることで、認知的習得への要求を否定しつつ、知性の前の平等を自身の出発点とした。ランシエールの言葉によると、ジャコットは「民衆の教育についての標準的な考えに反対し、知的解放を要求していた。」知の権威を演じることは（ドゥボールGuy Debordの批判あるいはブレヒトの啓蒙的配慮のように）、たとえその解体が意図されたとしても習得の論理を再現することになる。

ブレヒトは、幾つかの戦略を互いに対し巧みに利用し（例えば、社会主義リアリズムを叙事的あるいはロマンティックなシナリオに導入すること）、特定の技術や効果を明らかにする。しかし、彼の啓蒙的配慮は常に観客を、知らぬこと、まだ学ばなければならないことから遠ざけてしまう。ランシエールは、見ることと聞くことについての考え方を変えることを提唱する。それも受動的な行為ではなく、「世界を解釈する方法」、あるいは世界を変え再構成するための様々な方法として、である。彼は啓蒙的配慮から距離をとること、そしてジャンルや規律についてのどんな考えにも反対である。しかし、彼の説明はそこで終わり、この反対が何に至り得るのかは言わない。これらの不平等を拒絶するだけでは十分でないのであるが。

我々はこれに取って代わる経験のモデルが必要である。それは、ある状況の中で適切な知として重要なこと、その欠乏も余剰も溶かす限りにおいて、階層的な知の主張には無関係なものであるだろう。認識的権威が解釈による反論を受けることが想定される時のように、それは解釈の問題ではない。解釈には調停が必要で、これを通じ人は状況を考察し、こうして状況への自分自身の熱中を和らげる意識的方法が得られる。目標は、演奏の即時性を解釈の調停に対立させることよりも、知と無知、能力と無能力とのあいだの差異がはっきりしなくなる瞬間を突き止めること、そしてこれに専心し、それらの見分けがたさを、状況において最も爆発寸前の矛盾が集中する焦点へと転換することなのだ。異化と愚かさ。

## 10 – 異邦人と愚者

人がノン・イディオマティックな音楽家になるのは、イディオムがイディオムそれ自体の再現である事実への気づきによるならば、ノン・イディオマティックな音楽家になるということは（超）異邦人になることに等しいだろう。（ホワイトヘッド Alfred North Whitehead のサブジェクト（主体 subject）がスーパー・ジェット「super-jet」であるのと同じ意味で）。

基本的には、異邦人とは「ある別の」イディオムを持った者であるのに対し、愚者はイディオムを全く持たないか、例外的に特異なイディオムを持つ。つまり、愚者があるイディオムを持つならば、それを使うのは彼だけだ。

従って、バックグラウンドノイズの定義を、形態として同定できない、かつ/あるいは定義できない、かつ/あるいは聴取者が興味を引かれぬ、音の中にある全てとし、そして、ざわめき rumour の定義を記号（形態かつ/あるいは情報かつ/あるいは影響）で出来ているノイズとするならば、

異邦人とはざわめき rumour とバックグラウンドノイズの境界が異なる者である。一方、愚者にはその境界が存在しない。彼にはバックグラウンドノイズとざわめきは全体として一つのもの in-One として現れる。それはまた、情報かつ/あるいは形態かつ/あるいはサウンド等々であり得る。。。一音としての音の世界と一情報としての音の世界を区別しないこと。

「（超）異邦人」とは「太陽の異邦人」である。この異邦人がイディオム（太陽に）に光を投げかけるという意味において。

「（超）愚者」とは「闇の中で見える愚者」である。この愚者は自身ならではのイディオムを持ち、非言語的環境の中で話す（完全な闇の中で自分自身のために光を創り出す）ことができるという意味において。つまり、愚者は非言語的な道具 instrument を用いて話すのだ。

ノン・イディオマティックは馬鹿げている idiotic ! しかし、それに向かう（あるいは直面する）傾向は（ノン・イディオマティックな）音楽を生む。聴衆と演奏家は共に異邦人となる。。。。

## 11 – テキストの言語活動、非・言語活動

I、クルト・ザックス Curt Sachs によると、音楽の起源には歌と器楽演奏の二つがある。歌は言語に向かうベクトルを持つ。一方、器楽演奏はその起源においてよりノン・ランゲージュ（非・言語活動）に関係があるだろう。



(ノン・イディオマティックについては、ベイリーが著した「インプロヴィゼーション」より前にリリースされた the music improvisation company (incus 17)の裏ジャケットのザックスの引用にすでにそのヒントはある)

ここまで、我々のノン（非）・コンサートについて話してきたが、それは我々が交わした議論に条件づけられていた。

我々は言語と音楽を分けて考えるよりも一緒にして考えることにより興味があった。それはそれらの機能よりも発生により興味があるからであり、発生の問題は常にアクチュアルであるからである。

我々のうちの一人が哲学者であり、彼がコンサートで話すことを拒んだ事実、コンサートをめぐる全ての言葉（コンサートの前、コンサート中、そして、コンサート後の議論、）。。。

ここまでのテキストで、我々の非・コンサートが言葉、語法を欠くようになった理由、そして聴衆のそのような言葉、語法に対する強い期待は明らかになったと思われる。

## II、非・言語活動＝前言語的状態。

ヒトの過去に遡る、初源をイメージするという点で歴史の参照も有用であろうが、常に我々にとってアクチュアルな創造の瞬間に達するための、自己の活性化、乗り越え、待機。これの依って立つところは（いまさら、以下の言葉を持ち出すのも恥ずかしいが）、死、孤独、サイレンス（無音ではない）、深さ。それと同時にある種のヴァイブレーション（血流、空気の流れ）。「絶えずやむことのないもの」（「文学空間」L'espace littéraire:モーリス・ブランショMaurice Blanchot）。意識的な知覚以前に、バックグラウンドノイズ、その他の恒常的な音により我々は常に身体的にマッサージされている。それは音の前体験のようなもの。エマニュエル・レヴィナスEmmanuel Levinasの「イリア」：無音状態がある種の聞こえない音を聴かせる条件となる。非・言語活動のエネルギーは不可能を乗り越える潜在的力を持つ（これが言語の創出を可能にした？）。

## III、非・言語活動を言語活動へともたらした想像を越える推進力。

言語活動の創造は社会化、コミュニケーションの必要、そして協同的に生きるため。

と同時に、もちろん各種の弊害を生んだ。使いにくい道具としての言葉。それをいかに道具として意識しないか？アニミスト的契機？

主客の二項対立から如何に外に出るか。演奏者と聴衆の二項対立しかり。

## IV、言語活動の特徴：分ける、形成する、組織する。

音の世界に広げて考えると、知識の伝達、制度の確立と維持。既得権益の踏襲。商品としての音楽。なし崩し、垂れ流し状態を助長。有効な批評をもたらすはずが、それが欠けると。。。

言語活動の飽和は機能障害、死をもたらす。全てが形式化すると、それはツーマッチ。言語活動は非・言語活動の注射が必要。それは開く、呼吸する、バランスを保つため。

その逆も真なり。非・言語活動のカオティックさから常に創造性を生み出し続けるのは困難で、むしろ、ルーティン化したエネルギー一発のやつつけ仕事になる恐れが大。そこは言語活動を導入して事態を分析、自己を対象化する戦略が要る。

## V、人間の言語活動の構造：上部は言語活動、下部は非・言語活動

（いまでは、これはより平面的に考えるべきという認識に変わった：筆者）

非・言語活動あつての言語活動であり、言語活動あつての非・言語活動。持ちつ持たれつ。あるいは腐れ縁。そうなるとどうしたってその外に出たくなる。ノン・イディオマティックを標榜する自分の外にさえ。（ただ、現実的にはノン・イディオマティックとの関係をうまくやりくりする必要がある。そうでないと、それこそイディオマティックに巻かれて死ぬ）。

## VI、デレク・ベイリーによるノン・イディオマティック

音楽の歴史に見られるイディオマティックなインプロヴィゼーションから自分の言説を区別するための方策。個人的には、彼は新音楽の探求をしたというよりは即興演奏の本質を探求したと考えたい。

## VII、音楽を取り巻く現況

言語活動としての音楽の優位、それは音楽の疎外をもたらし、その結果は人間の疎外、同定し難い力でもってノン・ランガージュを追い払う。

資本主義に基づいた音楽産業とコンサートのシステム、大衆のためのカルチャー。

音楽の身体を欠いた、脳による享受、音楽へのアクセスのさまざまなヴァーチャルな方法。

それらはリアリティーを隠蔽する。

## VIII、第一世代の即興演奏家たち

聴くことよりも音楽のゲームやアクションにより関心があり、彼らが我々に明らかにしたのは、非・言語活動的エネルギーの重要性である（特に変化とスピードに関し）。

しかし、結局は、彼らには自らこの力に囚われることになるという顕著な傾向がある（一旦その力にはまると、もはやそれから逃れられない）。

## IX、対照的な傾向としての、後続のあるいは即興の第二の世代、そしてそれ以降

第一世代から少しづつ進行した音楽的枯渇、倦怠は音楽のラディカルな変化の動機を生んだ。

今や、速度の代わりに、遅さ。

変化の代わりに、深みの探求。

聴くことの問題が音楽的ゲームのそれよりもよりフォーカスされる。そして二つの間のフィードバック。

非・言語活動的側面への特別な配慮、ある意味、これが前の世代との大きな違い：サイレンス。

その背景には、フィールドレコーディングやエレクトロアコースティックの作曲がある。

あるいは経済がダウンすると流行るフリージャズ等へのアンチテーゼ。

言語と非・言語をを飼いならずには様々な、微妙な戦略が必要。

一方、それと同時にその束縛を逃れること：微妙なバランスの問題：近すぎず、遠すぎず。

音やサイレンスに飛び込むことにより、そして絶えず続くもの、止むことのないものを聴くことにより、と、音の到来をまたなければならない。

この世代にとっては、ノン・イディオマティックは新たな意味をもちうる。ノン・イディオマティックな音楽は聞き手の聴取を解放する。なぜなら、その音楽を理解するためにどんな音楽の語法、統語法の習得も強いることはないから。

ノン・イディオマティックの音楽はカテゴリーや語法という考えに基づいた聴取の集団的共有よりも個人的な聴取に向けられている。

## X、

我々の戦略は二つの道に跨っている（言語活動と非・言語活動）。重要なことは、単に音楽を囲む現在のシステムを政治、社会、文化等々の観点から問い質すだけではなく、言語としての音楽の支配の仮面を剥ぐような、ラディカルな音楽を提案することである。音楽がその本質的な力を引き出すのはその非・言語活動的側面からであり、この力こそ音楽が様々な困難を克服し、それ自体を乗り越えていくことを可能にする。とは言え、言語活動あつての非・言語活動であるので、後者の原動力を引き出す先のデータとなるのは言語活動としての音楽であることは変わらない。問題はその使い方だ。

そう言うだけでは十分ではない。





