

# ジョン・ケージと禅

—その再検討—

椎 名 亮 輔

[本稿は、2000年6月13日フランスのパリ第10大学ナンテール校における、ジョン・ケージ・シンポジウムにおける発表原稿をもととしている]

ジョン・ケージと鈴木貞太郎大拙の出会いは、おそらく、ケージの生涯の中でもっとも重要な出来事のうちの一つであっただろう。そこからの影響は音楽家としての彼のみならず、哲学者としての彼にまで及んだ。ケージ自身、この出会いのインパクトの大きさについて語って止まなかった。

だがしかし、この出会いについては余りにもはっきりしないことが多いので、それが本当に実際にあったのかどうかさえ疑われてくるほどだ。この曖昧さについて、本稿はできるだけそれを明らかにしていきたいと思うのである。

まずただちに二つの問題圏を取り上げたい。一つは形式的なそれ、もう一つは素材的なそれである。すなわち、出会いの日付けの問題。いったい彼らは正確にいつ出会ったのだろうか？そして、大拙がケージに伝えたという教えの内容について。ケージは大拙の講義に連なったというが、ではその講義の主題とは何だったのだろうか？大拙の講義において、何がこれほど決定的な形でケージに影響を与えたのだろうか？

ある者はこれを聞いて思うかも知れない。日付けなど重要ではない、大切なのは彼らが事実こうして出会ったことであり、それが、ことにケージにおいて、大きな結果を引き起こしたということなのだ、と。あるいは、教えの内容など重要ではない、禅宗の教義がここにきちんと見られるし、ケージにおいてその存在や影響が至る所に見られるではないか、と。

これらの意見には次のように答えることができるだろう。ジョン・ケージの作曲作法を十分に理解するためには、彼の音楽語法の発展を注意深く追う必要がある。それゆえに、ケージの音楽の中に至る所に禅の要素があると簡単に言うてしまうことはできない。例えば、『ピアノのためのコンサート』は、確かに「相即即入」の概念なしには存在し得なかったのに対し、『プリペアド・ピアノのためのソナタとインターリュード』は「仏教的」とはいえず、「ヒンドゥー教的」であることからそうである。従って、『ソナタ』の作曲年の1948年から、『コンサート』の作曲年である1958年のあいだに、何かが起こったとは言えるだろう。しかし、正確にいつ？どのようにして？彼らが出会ったのか、これこそが問題なのである。さらに、この二つの問いは、とても緊密に、あえて言えば「奇妙なやり方で」結びついているのである。この点については後に述べるつもりである。この時期がジョン・ケージにおいて、特に彼の偶然性の「発見」という、重要な期間をおおっているがゆえに、この問題は見かけほど些細なものでもなければ、枝葉末節だと言ってすまされるものでもないのである。

さて、それゆえ、まず第一に日付けについてである。

奇妙なことに、ケージにおいて鈴木大拙の名への最初の言及が見られるのは、1950年にピエール・ブーレーズに宛てて書かれた数通の手紙の中の一通においてである。引用しよう。「ちょうど鈴木大拙の作品集を編集し終わったところです。」<sup>(1)</sup>この編集作業をしたのは、実は誰だろうジョン・ケージ自身である！英語原文のニュアンスは「私にその仕事がまかされた」という意味がある（“It occurred to me to edit the works of Suzuki...”<sup>(2)</sup>）。我々はこの非常に興味深い事実について、残念ながらこれ以上の情報を持っていない。しかし少なくとも、ここでケージは鈴木大拙の著作のことについては語っているが、その講義についてはまったく触れていないという点に注目することができるだろう。そしてさらに興味深いことは、この手紙がブーレーズに宛てて書かれているということだ。ケージはブーレーズとこの手紙の一年前に初めて知り合い、以後5年以上のあいだ、たくさんの手紙のやりとりをすることになる。問題の手紙はまた、とりわけ、ブーレーズがケージの作品、『第1コンストラクション、金属で

『First Construction in Metal』について質問した手紙への答えであったということとは興味深い。この点については後ほど論じる。

二回目の大拙への言及、そしてニューヨークのコロンビア大学における彼の講義への最初の言及は、後に彼の著書『沈黙』に再録されることになる論文「不確定性」の中に見られる。小さな序文がこの論文が1958年に書かれたものであることを示している。この論文の中では、こう述べられている。

鈴木貞太郎大拙はここ数年、コロンビア大学で数多くの講義を行なっている。最初は宗教学部にいたが、それからどこかに移り、最後に哲学ホールの7階に落ち着いた。<sup>(3)</sup>

日付に関してこの記述は非常に曖昧である。しかし、ほぼ50年代の半ばに設定できるのではないかと、思われる。

その後には、ケージが受けたいくつかのインタビューの中に、ある種の伝記的要素が見られる。例えば、1965年に彼はこう言っている。

それ〔禅への興味〕は、46年から47年にかけて現われましたが、それにすぐには没頭しませんでした。それは東洋哲学〔への興味〕から始まり、それから鈴木が日本からやって来て、コロンビアで教え始めて、私は彼のクラスにだいたい3年くらい通いました。だから、これでおおよそ51年とか、それくらいになるわけです。<sup>(4)</sup>

これは、ややはっきりした日付である。だから、それは1948、1949、1950の3年間か、1949、1950、1951の3年間のいずれかであろうと言えよう。

これは、1972～76年のケージとダニエル・シャルルの対話において、ケージ本人によって確認されている。すなわち「私が東洋に真剣に関心を抱き始めたのは、1945年以降、1946年と47年の間のことだったと思います。東洋思想を全般的に勉強したあと、1951年頃まで3年間鈴木大拙の講義を聞きました。彼は

コロンビア大学で教えていて、私は彼の講義をとっても気に入っていたんです。』<sup>(5)</sup>。

しかしながら、この証言はくつがえされる。1979年に、彼はこう言うのである。

私はまた、40年代の終わりに、禅宗についての鈴木大拙による授業に、2年間、出席できるという幸運を持ちました。そしてこのことが、私の音楽と私の思想に決定的な影響を与えることになったのです。<sup>(6)</sup>

「40年代の終わり」？「2年間」？これは彼の間違いだろうか？あるいは嘘？嘘ならば、どこに嘘があるのだろうか？

いずれにせよ、それ以後、この点について音楽批評家達は同じ曖昧さを繰り返している。例えば、1982年にペータースーケージの楽譜すべての出版元一から出版された『ジョン・ケージ70歳記念論文集』は、ケージの伝記に関してつねに参照されるべき基準のひとつであるが、それさえ状況を悪化させている。その「伝記的年譜」において、我々は以下の記述を見出す。

1945年。ゼニアと別れ、ローヤー・イースト・サイドに引っ越す。ギター・サラバイのもとでインド哲学及びインド古典音楽を学ぶ。また、コロンビア大学の鈴木・T・大拙博士による禅宗哲学についての講義に出席する。<sup>(7)</sup>

またマーガレット・レン・タンは、彼女の論文「ジョン・ケージにおける東洋の影響」（『ジョン・ケージ75歳記念論集』所収）において、こう述べている。「1948～51：コロンビア大学における日本の禅宗についての鈴木貞太郎大拙博士による講義に出席」<sup>(8)</sup>。さらには、ブーレーズとケージのあいだの『往復書簡集』（1990）の仏語版編集者であるジャン＝ジャック・ナティエはこう言っている。「彼〔ケージ〕は、1945～46年、ニューヨークのコロンビア大学において禅哲学

についての（大拙による）講義を聴講した」<sup>6)</sup>。

混乱は深まるばかりである。日付について、多くの者達が矛盾しあっているのみならず、この講義の内容についてもそうである。多くの者が「禅宗（禅仏教）」という点で一致しているにしても、「日本の禅宗」なのか「禅宗哲学」なのか、はたまた「禅哲学」なのかという違いがあるのである。

ここにおいて、鈴木大拙の側からものごとを眺めてみるべき時が来たように思われる。我々は、大拙の著作選集（1974、筑摩書房）に載っている年譜に依拠しようと思う。この選集は、ほぼ完全に、権威ある岩波書店版（1970年の全集、全30巻）によって編集されたと思われる。

さてここで気付くのは、我々が今まで検討して来たケージの年譜、確かにそれはかなり無秩序ではあるが、その年譜と相当の食い違いがあることだ。太平洋戦争での日本の敗戦（1945）後、大拙の最初の渡米は、1949年のことであり、さらにそれも米国本土にではなく、ハワイへであった。

であるから、先ほど我々が読んだ、ケージからのブレーズへの手紙が書かれた、1950年1月には大拙は米国本土には全然いなかったことになる。ここから、当然のことに、この手紙の中では大拙の講義のことなど一言も触れられていなかったのである。

次に、大拙は、コロンビア大学において、3回の連続講演を行なっているが、それは1951年3月から同年5月にかけてのことであった。彼は夏休みの後、再び米国で教鞭をとる。今度はしかし、コロンビア大学ではなく、カリフォルニアのクレアモント大学でであった。大拙がコロンビア大学の客員教授に任命されるのは、やっと1952年2月のことである。そして今度は、1957年6月までそこに残る。講義内容については、コロンビア大学における講義については二種類のテーマが解っている。1951～53年：華嚴哲学。1953～57年：禅の哲学と宗教。

もしも、我々がケージの年譜よりも大拙の年譜の方を信じるとしたら、従って、ケージや関係者の証言の中では、古いものほど現実に近いということが言えるだろう。あたかも、ケージが鈴木大拙との出会いを、意識的にか無意識的

にか、年月がたつにつれてじょじょに前へ前へと押し戻そうとしているかのようである。しかし、それはなぜだろうか？

ここで我々は、1950年1月のケージがピエール・ブーレーズに宛てた手紙を再び取り上げよう。すでに述べたが、この手紙はまず第一に、ケージがブーレーズに、彼が1939年に書いた作品、『第1コンストラクション』について説明するために書かれたものだ。ブーレーズは彼に、その前の手紙で、この作品の楽器法の組織とリズム構成について詳細な情報を求めていた。ケージは以下のように答えている。

リズム構造は、4, 3, 2, 3, 4 (16x16) です。御覧のように、最初の番号の4は、それに続く数字の数に対応しています。この最初の番号は、1, 1, 1, 1, というように分割され、まず3の中で展開する楽想を提示し、次に2の中で、…というふうに進んで行きます。<sup>(4)</sup>

実は、この作品のリズム構造をよく理解するためには、この説明は十分に明快とは言えない。ここにあるのは一種の入れ子構造であり、4, 3, 2, 3, 4 というように作曲された16小節をそれぞれの数字に当てはめなければならない(ただし、最初の4つの単位—1, 1, 1, 1—だけは別である)。このミクロ・シンメトリー(4, 3, 2, 3, 4小節)はだから、マクロ・シンメトリー(4, 3, 2, 3, 4単位)を構成する全体の中に見い出されることになる。同じ構造が、全体と部分に同時に見い出されるのである。「一」と「多」の照応関係というわけだ！

この『第1コンストラクション』の説明の直後に、鈴木大拙への言及が来る。そして我々はそれを単なる偶然とは見ない。大拙の講義の内容が、まず華嚴哲学であったことを思い出そう。ここで簡単に、この華嚴(=Avatamsaka)経に基づく仏教哲学について説明しておく必要があるだろう。

この哲学思想であり、教えであるものは、アヴァタンサカ・スートラの中で表明され、それはまず覚賢(Buddhabhadra)によって421年に60巻の経典とし

て漢訳された（サンスクリット語の原文は失われている）。699年と798年にも漢訳されているので、別に二種類の翻訳があることになる。経は第1巻からすぐに、歴史上のブッダである、釈迦牟尼が悟りを開き、ブッダとなった時に、このブッダは、光明の世界の師である、ブッダ・ヴァイロカナ（毘盧遮那仏）と同体であったことを示している。これこそ、〈人格〉と〈真実〉との合一なのである。同時にまた、このブッダの座は、一挙に、全世界の祈りの場であるということになる。この話は、「一即一切、一切即一」の言葉を象徴化する。その意味は、空間的には、全宇宙が一介の塵埃中に見い出され、また時間的には、永遠の時間が一瞬間の中に見い出されるということだ。これこそが「すべての物の相互浸透」であり、従って「一と多の相互浸透」なのである。

この華嚴哲学とまったく同じ原理が『第1コンストラクション』のリズム構造の中にも見い出されるのである。

しかしここで問題となるのは、『第一コンストラクション』の作曲（1939）が、大拙の華嚴哲学講義よりもかなり前であることだ。しかし、実は大拙は、1934年に米国で出版した『禅宗論第3集 Essays in Zen Buddhism: Third Series』において、華嚴哲学についてのかなりまとまった論文を発表していた（「禅からガンダヴェューハへ From Zen to the Gandavyûha」ガンダヴェューハとは、アヴァタンサカ・スートラの別名である）。ケージが、彼が編集した（？）という鈴木大拙著作集について語った時には、おそらくこの論文そのもの（華嚴哲学についての50頁もの論考）は語っていなかったかも知れないが、その存在を彼がまったく知らなかったとは信じ難いものがある。

だいいち、1977年に、ケージはまさにその華嚴哲学について語っているのである。

（前略）鈴木が教えた、ケガン哲学によると、すべての存在は、それが私達のように生物であろうと、音や岩のように無生物であろうと、〈ブッダ〉なのである。そしてそれは、全然気味の悪い話などではないのだ。それはただ、それらのものが宇宙の中心にあるということを意味している。

それだから、あなたがケガン哲学の中で手に入れるものは、中心の無限の複数性であり、それが世界的に讃えられているのである。<sup>(1)</sup>

さらには、リズム構造に関する作曲方法について、別のところでケージ自身の重要な証言を見出すことができる。

私の最近の作品（12台のラジオのための『心象風景第4番』とピアノのための『易の音楽』）は、構造の上からは初期の作品に似ている。つまり、平方根を持ついくつかの尺度にもとづいているため、大きな部分の長さ  
と全体との関係は、小さな部分の長さと1ユニットの関係に等しくなっている。<sup>(2)</sup>

そしてここで言及されている二つの作品ともに、1951年の作品であり、その年に大拙はコロンビア大学で講義を始めているのである。ここに単なる偶然の一致以上のものがあると感じるのは不自然だろうか。

それだけではない。ケージが華嚴哲学を現実に活用し始めたのが、彼の創作活動の進展における決定的瞬間であったことは、もちろんそれ自体とても興味深いことではある。しかし、ケージ本人が言っているように、大拙の影響は彼の「音楽」のみならず「思想」の上でも重大なものだったのである。

説明しよう。華嚴哲学においては、先ほど見たように、二つのかなりはっきりと区別される特徴が見られた。すなわち、(1)「一が多であり、多が一である」という視点、と(2)障害なしの相互浸透（融通無碍）である。実際アヴァタンサカ・スートラの目標とは、人々を菩薩（bodhisattva 悟りを約束された者）の段階にまで引き上げ、それから、さらに先へ進み、最終的にブツダの段階にまで導くことである。そしてその間の階梯に、十段階あるのだが、それぞれがまたいくつかの下位段階に分けられている。ここで注目した二つの特徴は、この悟りへの道の中で、二つの重要な参照点となっている。多と一の世界を描き出した後、鈴木大拙は菩薩の四つの徳を数え上げる。



(1)智慧 (prajñā) と愛 (karunā) から生まれた、創造的適合の徳、(2)それによって人生の尊厳が保持される、倫理道の徳、(3)他者と単なる自然性に対する優しさの徳、(4)他者への献身と自己供儀の徳。(中略) これらの徳における自律のみでは、献身的人生を全うするには十分ではない、というのも、平静 (samatha) が、〈現実〉の性質と自分の精神とを完全な調和に保つために必要だからである。それは、多の世界の内側へと道を踏み外すためにではなく、けがれなき・障害なき〈非意識〉の自らの光を保持するためなのである。しかし、平静のみでは、人を自己満足へと陥れ、共感的動機の源泉を破壊してしまうかも知れない。それゆえに、ヴィパシャナーの練習が必要なのである。サマタ samatha とは、「止めること (止)」を意味し、ヴィパシャナー vipasyanā とは「見ること (観)」を意味する。両者は補い合っている。法蔵 Fa-ťsang は言っている。アヴァタンサカを理解するためには、これらの六つの観想が必要である、と。<sup>9)</sup>

そして、この六つの観想の中でもっとも重要なのは、「障害のない物体の存在のイメージ」と共に、「すべての事物の完全で神秘的な相互浸透作用を見つめること」である。

この論理においては、人間はまず、菩薩になるために、世界の構造的ヴィジョンを手に入れ、次に障害なき相互浸透のイメージがやってくる。そのイメージが、「停止と観想 (止観)」の苦行の中の中心になるのである。そして、ふたたび、ジョン・ケージの創作の発展は、奇妙にも (と言う他はないのだが) この道程をたどるのである。

彼の『心象風景第4番』と『易の音楽』のリズム構造について、実際彼はこう言っている。「以前はこの長さ [リズム構造の基礎となる単位の長さ] が時間の長さであったのに、最近の作品では長さは空間にのみ存在し、この空間を通過するスピードは予測できない。」

彼は、その多様で唯一の世界のヴィジョンを完成させるために、空間的要素を付け加えるのである。しかしここで問題となっているのは、五線紙の表面の

「空間」であって、音楽の論理とはまったく無関係なものだ。このように手に入れたケージ的な時空間の首尾一貫性は、事実彼をして、驚くべき新しい要素を導入可能にしたのであった。その要素とは、予測不可能性である。リズム的次元、すなわち時間的次元でのみ、音楽を構造化することで満足している限りは、その構造の枠内で発せられる音響を制御することができた。しかし、ひとたび、この同じ原理を空間的次元にまで押し広げると、音響の制御ができなくなってしまう。少なくとも、そこで今度は音楽外のものが問題となっている限りでは、そうである。

この後、ジョン・ケージは少しずつ音楽の内的論理から自らを引き離すことに成功してゆく。彼は外部へと出てゆくのである。この予測不可能性への動きを強化するために、彼が援用することになるのは、易経の表であり、乱数表であり、その他の偶然性を導入する諸手段であった。空間の使用はさまざまな形式を取ることになる。例えば、五線紙の不完全さや紙上のしみを観察し使用するか、完全にグラフィックな楽譜を用いるとか、である。こうして、私達はほとんど想像し得る限りすべての手段の、障害なき相互浸透を目の当たりにしているのである。

ジョン・ケージと鈴木大拙の出会いの日付けと性格をめぐる混乱については、問題がむしろケージの側にあるということから（我々の知る限りでは、大拙はまったくケージについては言及していない、そしてこれは大変に残念なことだ）、以下のような仮説をたてることで解決ができるのではないだろうか。すなわち、彼らの出会い以前に、ケージは、大拙によって解説された華嚴哲学の理論を、1934年に出版された書物によって、すでに知っていた。ケージは、この哲学と、例えば1939年に作曲された『第一コンストラクション』に見られるような、自分の作曲思考との間に、ある種の類似性があることに気がついた。しかし、ケージが直接、華嚴哲学で表明されている考えを使用したのかどうかは、知ることができない。ついで、1951年コロンビア大学での本当の出会いがある。ケージは、華嚴哲学をよりよく理解し始める。彼は、その哲学が自分の音楽上の探究と同様の方向性を持っていることから、そこに深い共感を覚えたに違いない。

そして何年も後になって、ケージが自分の創作の発展を振り返り、反省した時に、この決定的影響の起原について間違いをおかしたということはあるだろう。彼はこのインパクトをじょじょに遠くへと位置付けようとする、というのも、もともと彼はよく似たアイデアを持っていたからだ。華嚴哲学の影響がそれほど決定的だった、という他はないだろう。

こうしてケージは禪宗へと彼を導いていく道程に入ってゆくのだが、そこにおいて、大拙の教えの中に彼はもっとも貴重なものとして何を見ていたのだろうか。先ほど我々は彼の音楽の中に偶然的要素を導入する手段について述べたが、それは少し簡単すぎたようだ。ケージの作曲構造の論理（この場合は華嚴哲学を模範とするような、哲学的な意味において）だけでは、実際、それは導き出されない。例えば、五線紙のしみを読むということは結果として出てこないのである。この種の行為を正当化するためには、ある種のイデオロギー的基盤が必要なのである。そしてここにおいて、大拙によって教えられた、禪宗の哲学そのものが、この新しい作曲上の方向を促進するのに大きな役割を果たしたと思われるのである。

ここで二つの点に注目できるだろう。(1)金剛般若経 (Vajracchedikâ-prajñâpâramitâ-sûtra) 研究において大拙が展開している、「即非の論理」(後ほど説明する)と(2)「即非の論理」の自然な帰結としての「他力思想」、これは特に「即非の論理」を真に宗教的な経験の極限まで追い詰めた時にはそれが現出する(ここで大拙は、浄土宗の体験に依拠している)。

説明しよう。大拙が「優れて禪的な論理」とする、「即非の論理」については、金剛般若経の一節(第13節)から導き出されてくる。すなわち「仏説般若波羅蜜。即非般若波羅蜜。是名般若波羅蜜」で、言葉をかえれば「仏の説き給ふ般若波羅蜜といふのは、即ち般若波羅蜜ではない。それで般若波羅蜜と名づけるのである」となる。(般若波羅蜜とは、prajñâ-pâramitâの音訳で、「完全な智慧」の意。)

これは言い換えると、AはAである、なぜならAはAではないからだ、ということである。Aのアイデンティティーは、その否定である非Aを通り抜けて

からでないことができないのである。これは、まったくいわゆる「論理的」ではない「非合理的」思考だ。「それはその通りである」と大拙は頷く。

即ち、もつと普通の言葉に直して云ふとわかる。山を見れば山であると云ひ、川に向へば川であると云ふ。これが吾等の常識である。ところが、般若系思想では、山は山でない、川は川でない、それ故に、山は山で、川は川であると、かういふことになるのである。一般の考へ方から見ると、頗る非常識な物の見方だと云ふことにならざるを得ない。(中略)般若の智慧なるものは、…まづその物を素直に受け容れないで、これを否定する、それはさうでない云ふ、そして、それから肯定に帰るといふことになるのである。これはいらぬ話だ、必要でない道行きをわざわざしなくてもよいではないかと云はれるであらう。(中略)吾等の頭を却つて混乱させることではないか。それはその通りである。併し、この頭の混乱といふのは、もともと吾等自身から持ち出したことなので、当初には何等の混乱もなかつたのである。(後略)<sup>44)</sup>

山を前にして、私は山を見ている、だからこれは山である、あるいは私は山の存在そのものを見ている、とまで、単純に思い込んでいるその時、現実には、私はこの山が本当にそうであるところのものを全然見ていないのである。般若思想の最初の否定、そして通過儀礼的否定は、このナイーヴな確信（ドクサとも呼べるだろう）を深く揺さぶり、それによって私達は存在の本質そのものを直接知ることができるようになる。この方法は、原則として私達の悟性によっては到達不可能な、カントの「物自体」やプラトンの「イデア」へと接近することを可能にすると言えるかも知れない。というのも、まさしくそのような悟性がもはや役に立たない状態が問題となっているからだ。大拙の用語法によれば、これこそ禅経験の「靈性的直覚」であり、私達を存在本質に直接結び付けるものなのだ。

この「即非の論理」から導き出される結果の一つは、「主体／客体」の二分法

が廃棄され、客体そのものを直接に非媒介的に扱うことができるようになることである。そしてジョン・ケージが「音をそれ自体とする」と言う時、それは「即非の論理」とパラレルなのではないだろうか。ケージが主張することは、「音楽」を支配してきた、いまだに支配しているイデアリズムをすべて拒否することである。それは、古典主義から始まって、ロマン主義、表現主義、印象主義を通して、セリアリズムにまで至るような、要するにそれによれば、「音楽は何物かを表現しなければならない」とされるような思想のことである。ケージは言う。否、音はただ音である、ただそれだけだ。音楽は「音楽」ではない、だから音楽は音楽である。あるいは、音は「音」ではない、だから音は音である。

この音についてのほとんど物質主義的な再評価は、我々を第二の点に導く。すなわち「他力」である。作曲するのが私ではないのだから、音の方が私へとやって来るのである。作曲行為は自力で行なわれるのではなく、他力となる。興味深いのは、この問題を大拙が時間という観点から説明していることだ。彼は雲門の公案から出発する。すなわち「日日是好日」(『碧巖録』第6)。「毎日が良い日である」の意だが、つまり、過去も思わず、未来も思わない、あるのは今、現在だけである。大拙はこれを金剛経からの一節と比較する、すなわち「過去心不可得、未来心不可得、現在心不可得」(18節)。この「不可得底」は彼によれば直接に、人間達を救おうという「弥陀の本願」である。しかしそれは彼によれば、同時にまた「凡夫の帰命」でもある。すべての信者に阿弥陀仏は救いを与え、しかしその救いこそ阿弥陀仏そのものなのである<sup>(9)</sup>。この公案はケージの『ソング・ブック (II)』(1970)の中に見い出すことができる。「日日是好日」の言葉がケージ自身の声によって、全体にわたって、オスティナートのように低い声で繰り返される<sup>(10)</sup>。

再び言うが、ケージにおける転回点、すなわち平方根構造(リズム構造)の空間的次元への拡大が、ほぼ1951年という、大拙のコロンビア大学での講義の開始年であったということは、我々にとっては意味深長以上のものである。たとえ構造が出来上がっていようとも、すべての制御を捨て去ることは、まった

く容易なことではなく、ほとんど恐怖を催させるようなものであっただろう。もちろん、伝統的で保守的なヨーロッパとくらべて、開拓的・冒険的なアメリカ的伝統というものもあっただろう。50年代の前衛芸術的雰囲気もあった（ロバート・ラウシェンバーグ、ジャスパー・ジョーンズ、マース・カニングム…）。しかし、鈴木大拙の哲学が一杯になったコップの最後の一滴の役割を果たしたのだと思われる。この一滴が、ケージの音楽というコップの中の他の水滴と非常によく似ていただけになおさらである。そして、このコップから溢れ出た水が1952年の『四分三十三秒』の空虚を満たし、同年ブラックマウンテンでのハプニングの「相互浸透」的状况を可能にしたのであった。

【註】

- (1) Pierre Boulez/ John Cage, *Correspondance* (Paris: Bourgois, 1991), p.80.
- (2) カンパナによる引用。Deborah Campana, “A Chance Encounter: The Correspondence between John Cage and Pierre Boulez, 1949-1954”, in: *John Cage at Seventy-Five* (Lewisburg: Bucknell U. P., 1989), p.215.
- (3) John Cage, *Silence* (Middletown, Conn.: Wesleyan U. P., 1961), p.262. (ケージ『サイレンス』柿沼敏江訳, 水声社, 1996年, 410頁。)
- (4) Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (London: Omnibus Press, 1988), p.16.
- (5) J. Cage, *Pour les oiseaux: entretiens avec Daniel Charles* (Paris: Belfond, 1976), p.89. (ケージ『小鳥たちのために』青山マミ訳, 青土社, 1976年, 80頁。)
- (6) Kostelanetz, *op.cit.*, p.29.
- (7) *A John Cage Reader in celebration of his 70th birthday* (N.Y.: Peters, 1982), p.186.
- (8) M. Leng Tan, “Taking a Nap, I Pound the Rice : Eastern Influences on John Cage”, in: *John Cage at Seventy-Five, op.cit.*, p.35.
- (9) P. Boulez/ J. Cage, *Correspondance, op.cit.*, p.83.
- (10) *Ibid.*, p.79.
- (11) Kostelanetz, *op.cit.*, p.53.
- (12) Cage, *Silence, op.cit.*, p.57. (ケージ『サイレンス』前掲, 104頁。)
- (13) Daisetz Teitaro Suzuki, *Essays in Zen Buddhism: Third Series* (London: Luzac, 1934), p.51-2.
- (14) 鈴木大拙「金剛経の禪」(1944)『鈴木大拙集』(筑摩書房, 1974年)所収104頁。

- (15) 鈴木大拙「わが浄土観」同書所収159頁。
- (16) 彼の「プロセスとしての作曲」と題された論文の中にも見い出すことができる。  
“Composition as Process”, in: *Silence, op.cit.*, p.41 (「プロセスとしての作曲」『サイレンス』前掲所収, 80頁。)