

唯物論的サイケデリックの系譜

高 木 繁 光

0

デビューしたてのジェーン・バーキンが天女となり、インドかぶれのジョージ・ハリソンが音楽をつけたサイケデリック映画『ワンダーウォール』の微生物映像と、ソフト・マシーンのミュージッククリップの微生物的模様がシンクロしているのなるほどと思い、60年代にインド音楽の影響から出発したフィリップ・グラスがエコロジー映画『アニマ・ムンディ』につけたミニマル音楽がゾウリムシの繊毛の動きと妙にマッチしているのを発見して、そう言えばドイツ表現主義のコカイン詩人ゴットフリート・ベンにも原始の軟体動物への退行願望を歌った詩があったことを思い出し、薬物系サイケデリックには微生物の無限増殖への妄執があるのかと考えていたら、アインシュトゥールツェンデ・ノイパウテンのミュージッククリップまで撮っているロック系映像作家石井聰互が『水の中の8月』で、意識がコンピューター・チップとなって電子信号に乗り宇宙に拡散するという「悪夢」を語っているのを見て、これもやはりテクノ時代のサイケデリックな妄想にほかならないと納得しながら、ではサイケデリックの特徴とはわれわれの身体を分子レベルまで分解し、宇宙空間に拡散しようとする溶解質のヴィジョンにあるのだろうか、心地よい自己忘却へと誘うそのような越境型サイケデリックは凡庸なヒーリング音楽として巷に溢れているが、サイケデリックとは本来もっと過激な実験性を備えていたのではないかと、むしろ意識の拡散とそれに抗う力のせめぎ合いの中であくまで地上にとどまりつつ、おのれの身体の輪郭と、それを取り巻く事物の世界をあるがままに見つめようとする醒めたサイケデリックがあるのではないかと、そのような思いからあらためて60年代から今日に

至るサイケデリック的なものの系譜を辿りなおしてみたい。

1

第二次大戦後のアメリカでは、復員兵の精神的後遺症が社会問題化し精神分析が流行するなか、フィルムノワールと呼ばれるサイコサスペンス映画が量産され、精神異常者の無意識のトラウマ（ヒッチコック『白の恐怖』）、薬物注射によるバッド・トリップ（エドワード・ドミトリク『さらば愛しき女よ』）、アルコール中毒患者の幻覚（ビリー・ワイルダー『失われた週末』）などの映像化が繰り返し試みられた。それはやがてLSDによる幻覚症状の映像化の試みである『白昼の幻想』（ロジャー・コーマン）やロック映画『イージーライダー』（ピーター・フォンダ/デニス・ホッパー）へと繋がってゆくのであるが、こうした映画における夢や無意識の領域への関心の高まりとともに、50年代のフリージャズやアレン・ギンズバーク、ウィリアム・バロウズ、ジャック・ケルアックといったビートニック詩人がドラッグを芸術創造の過程に積極的に取り入れ、ジム・モリソンやジャニス・ジョップリンなどの文学青年に強い影響を与えたことが、60年代におけるサイケデリック文化を準備した背景として考えられる。

かつてドイツ・ロマン派の作家ハインリッヒ・フォン・クライストは、神のように無限の意識をもつか、あるいはマリオネットのようにまったく意識をもたないことを芸術創造の究極的課題として掲げたが、それはこのサイケデリック文化の洗礼を受けた若者たちにも共通するテーマとしてあっただろう。というより、60年代とはきわめてロマン主義的な時代だったのではないか。今世紀初頭のドイツにおいて、ニーチェの『悲劇の誕生』（クラシックにおけるサイケデリック音楽家ワーグナー讃美の書！）の影響下、西欧近代の合理主義にディオニソス的精神を対置して、自我の拡大と宇宙との一体化を唱えた表現主義芸術運動が、18世紀のドイツ・ロマン主義の反復であったように、60年代のフラワーチルドレンも、現代のロマン派詩人ヘルマン・ヘッセの『荒野の狼』や『シッダールタ』を手に、既存の社会体制への反抗の徴として髪を伸ばし、コミュニオンを形成して共同生活を営み、東洋神秘主義に憧れ、ドラッグによる意識の拡大に熱中した。

ヒッピー文化の発祥地サンフランシスコではジャニス・ジョップリンのビッグ・ブラザー・&・ホールディング・カンパニー、ジェファソン・エアプレーン、グレートフル・デッドが、ロサンゼルスではジム・モリソンのドアーズが、ニューヨークではアンディー・ウォーホールの支援を受けたヴェルヴェット・アンダーグラウンド&ニコが、それぞれにサイケデリック・サウンドを追求していたこの時代、イギリス勢も、ビートルズは『リヴオールヴァー』、『サージェント・ペッパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ』とサイケデリックなコンセプト・アルバムを発表し、ローリング・ストーンズは『ハー・サタニック・マジェスティー』によって、ザ・フーは『セル・アウト』によってサイケデリックへ接近してゆく。

サイケデリック・ロックと言うと、まず何よりもドラッグとの結びつきが想起されようし、ジム・モリソン、ジャニス・ジョップリン、ジミー・ヘンドリックスといった偉大な才能がオーヴァードーズによる早すぎる死を迎えたことも、これに伝説的な色合いを加えている。確かにサイケデリックは一方でドラッグ服用時の意識の拡大に特別の意味を見出そうとしたが、他方ではまた、ドラッグの有無に関わらずその前衛的実験性によって聴衆あるいは観衆の意識を制度的抑圧から解放しようとする側面を持ち合わせていた。

この二つは区別して考える必要がある。例えば映画『イージーライダー』では、主演のピーター・フォンダ、デニス・ホッパーが実際にLSDを用いて、その際見られる幻覚が映像化されていると言われるが、それを見ることで観客の意識が変容を受けることはない。これに対し、60年代ニューヨークでラ・モンテ・ヤング、ジョン・ケイルらと協力関係にあり、近年ではシカゴ音響派のジム・オルーク、デヴィッド・グラブスなどと共演している前衛音楽家トニー・コンラッドによる実験映画『フリッカー』は、LSDの幻覚どころか、何の映像も現れないまま、ジーというインダストリアル・ノイズとともに30分間ひたすらスクリーンが点滅し続けるだけのものであるが、これが何年か前にあったアニメのピカチュウ現象と同じ原理で見る者の意識を攪乱し一種のトランス状態へと導く。ここではドラッグを用いなくとも、スクリーン上の光の点滅とノイズが受け手の身体性に働きかけ、意識の変容をもたらすのである。

このコンラッドの『フリッカー』を「例のない光の芸術的体験」¹として高く評価するジョナス・メカスは、LSD教祖としてフラワーチルドレンの絶大な支持を得ていたティモシー・リアリーのサイケデリック・シアターを、「ありもしない意味を無理にこじつけようとするサウンドトラックの声」が「見えるがままに見る」自由を損なっていると批判する一方で²、「意識拡張の目的でドラッグを使用することに断固反対の立場をとっている」³スタン・ブラッケイジやピーター・クーベルカの、やはりコンラッドと同じくストロボ効果を使った映像作品を、新しい視覚芸術の最先端をゆくものとして擁護し、「化学的に可能なことはすべて、化学以外の方法でも可能である」というパロウズの言葉を引用しつつ⁴、ストロボによる視覚の拡大を、ドラッグによるそれよりも上位におく。

メカスは、リアリーに代表されるサイケデリック・グループに多い思わせぶりな神秘的、瞑想的ムードを、「必ずしも新しい時代の始まり、あるいは新しい宇宙の認識ではなく、魚座時代の、つまりキリスト教時代の落日の平和 落日の瞑想」と捉え、「伝統に、過去に、東洋の宗教の残照に囲まれている」退嬰的なものとする一方で、アンディー・ウォーホールとヴェルヴェット・アンダーグラウンド&ニコによる複合アート・イベント「プラスチック・イネヴィタブルス」を、「これから劇的に夜明けを引き起こすかのように電気がたつぷりとチャージされている」「ここといまとみらいである」と称賛する。⁵ つまり、メカスにとって、意識の拡大は、東洋の神秘主義と結びついたドラッグへの依存によってではなく、制度的抑圧からみずからを解放しようとする前衛の実験精神によってこそもたらされるものであり、映像とダンスとロックとストロボという複数のメディアを結合したインターメディア・ショー「プラスチック・イネヴィタブルス」もそのような実験精神に貫かれたものとして評価されるのである。

サイケデリックを狭義に捉えれば、メカスが言うように、「キリスト教時代の落日」における「東洋の宗教の残照に囲まれている」神秘主義と、リアリーが提唱するドラッグによる意識改革の融合という側面が顕著であり、ピートルズにせよ、ジェファソン・エアプレーンにせよ、多かれ少なかれその影響下にある。しかし、これらのバンドが今日なお聴くに値するのは、ドラ

ッグをも一つの創造的手段として用いながらも、制度的に抑圧された意識の拡大を目指す明確な前衛性とその音楽活動を支えているからにほかならない。今日なおサイケデリックを語る意味があるとすれば、神秘主義への傾倒やドラッグへの耽溺を副次的契機としながらも、流行とは本質的に無縁な音響空間を創出したヴェルヴェッツやジミー・ヘンドリックス、あるいは、よりはっきりとドラッグよりもラディカルな実験精神につき動かされて活動していたレッド・クレイオーラ、フランク・ザッパといった広義のサイケデリック・ロックが存在するゆえにである。

2

意識の変容・拡大を目指すサイケデリック・ロックにおいては、ドラッグを用いるにせよ用いないにせよ、とにかく演奏者と聴衆がともにエレクトリックな音を媒介として一種のトランス状態を共有するという、ライブにおける一体感が重視された。それゆえ、演奏者は、聴衆の反応を見ながら次第に会場全体をトランス状態へ導いてゆく即興演奏の力が試されたのであり、また、演奏だけでなく、いかにして聴き手の意識により効果的に働きかけるかという舞台演出にも工夫を凝らす必要があった。それゆえ、サイケデリック・ロックのコンサートでは、先に触れたウォーホールとヴェルヴェッツの「プラスチック・イネヴィタブルス」のように、様々な芸術メディアのコラボレーションが実現されることになる。60年代にはこのような芸術ジャンルの混合が、ウォーホール、メカス、ジョン・レノン、オノ・ヨーコ、ジョージ・マチューナス、ラ・モンテ・ヤング、ドイツのヨゼフ・ボイス、ナムジュン・パイクらが中心になったフルクサス運動によって推進されていたが、サイケデリックもこれと密接な関係にあり、特に偶然性の擁護（即興性）プリミティヴな単純性への回帰としてのミニマリズム、それに端を発するインド、アフリカなどエスニック音楽の発見という点で多くを共有していた。

ヴェルヴェッツでは、現代音楽を学んだジョン・ケイルにフルクサスの傾向が強く、ラ・モンテ・ヤングやトニー・コンラッドとともに「ドリーム・シンジケート」という共同作業をおこなっていたが⁶、一方のルー・リードはむしろ、映画『旅愁』のテーマ曲としてヒットした「セプテンバー・ソン

グ」を含む『ニッカボッカ・ホリデー』などの作品でブロードウェー・ミュージカルの発展に貢献した亡命ユダヤ人作曲家クルト・ヴァイルの20年代ベールリン・キャバレー風物語詩「ソング」の影響が特徴的であり、後にハル・ウィルナーがプロデュースしてヴァイルに捧げるコンピレーション・アルバム『ロスト・イン・スターズ』にも参加して、「セプテンバー・ソング」を独自のアレンジで歌っている。

このヴェルヴェッツをウォーホールが演出した「プラスチック・イネヴィタブルス」について、メカスは次のように記している。

4月の末まで、ドムのプラスチック・イネヴィタブルス(ヴェルヴェット・アンダーグラウンド=ウォーホールと仲間たち)の公演は、いままでの中で最も大きな音響と最もダイナミックなステージを作り上げてこの新しい芸術を探求した。プラスチック・イネヴィタブルスの力強さ。まさにこの点で、このグループは他のインターメディアのショーやグループと異なっているのだが、その力強さは同時に、彼らがエゴに支配されていることでもある。ウォーホールは極端に自己中心的な個性的な人間や芸術家を自分に惹きつけてきた。この会場、そこにあるあらゆる部門　シンガー、ライトマン、ストロボ係、ダンサー　が全部同時に、軋るような、耳をつんざくような痛みを伴って絶叫している。痛み、と私は言った。それはまた、絶望と言いかえることもできよう。ともかくそれは、崩れおちるか、向こう側に移行するかする直前の、エゴの最後の土壇場である。プラスチック・イネヴィタブルスは現代芸術の最もドラマティックな表現をわれわれに見せてくれる　その渇きと絶望が最もドラマティックに洩れ、あらわれているのがドムでの公演である。⁷

「プラスチック・イネヴィタブルス」では、エレクトリック・ギターが大音響で演奏される中、ストロボが激しく点滅し、それに合わせダンサーは狂ったように踊ったというが、メカスはその熱狂状態を、「耳をつんざくような痛み」あるいは「絶望」と呼び、そこにぎりぎりまで拡大され、「崩れ

おちるか、向こう側に移り渡るかする直前の」自我の極限状態を見る。そこにあるのは、崩れおちる寸前の自我の「痛み」であり、おのれの主権の限界を知った自我の「絶望」であるだろう。この時、極限まで拡大された自我は、自我としての安定性を失い、自我と非自我の境界において両極端に引き裂かれた状態にある。

さらにメカスは、コンラッドの『フリッカー』やブラッκειジらの映像作品同様、ライト・ショーにおけるストロボ効果に特に着目し、「ストロボがインターメディア、つまりライト・ショーをドラマティックにしている」のであり、「ストロボがライトそのものをドラマティックにするとさえ言えるかもしれ」ないと述べ、そこではわれわれが「ストロボライトによって、フィルムの一コマに分断され」、「一つの微粒子、映画の中の一つのしみ」になるとも言う。メカスによれば、それによってわれわれは、「自分自身を内側と外側の両方から同時に、自分の身体から脱け出して眺めるように」見ることができるようになる⁸。つまり、われわれは、ちょうどウォーホールが『食う』と題されたミニマルな映像作品で一人の男が45分間きのこを食べているのを見つめつづけたように、自分自身を「フィルムの一コマに分断され」た身体として、まるで他者のように見ることを学びはじめた。それはクライストが、神のように無限の意識をもつことと、マリオネットのように意識をもたないことを、表裏一体として捉えたように、極限まで拡大されてバランスを欠いた自我意識において、われわれはみずからの身体をマリオネットのように、自身にとって疎遠なモノとして、感じはじめるということである。メカスにとって、視覚の拡大・変容とは、自分を含めた世界を、そのような他者性において、ただそこにあるがままにある裸の事物として発見することにほかならない。

そして

私は

裸で

立っている、

ふたたび

事物の
あいだに
そして
初めの位置に、
(. . .)

静けさに
じっと
耳を
澄まして
聴き入ろうと
努めながら
努めながら、

だが、
ただ
事物の
際限ない
深淵が
聞こえるのみ、
(. . .)⁹

事物の間に、自分自身もモノとしてあり、「事物の / 際限ない / 深淵」に耳を澄ますこと、世界をつきはなされた他者性において「見えるがままに見る」自由を取り戻すこと、それがメカスにとっての前衛精神である。榎木野衣は、LSDによる「幻想旅行」に「行って戻ってきた」ことの「みやげ話」的サイケデリックを「観念論的サイケデリック」と呼んで退け、これに対して、「世界をありのままに、もはや世界を構成する個々の要素が「名」を失ってしまうほどに「強く」見つめ」、その「見ることの強度、体験することの強度において、世界をあるがままにおいて変質させ」、積分的に見ていて

は気がつかなかった日常の細部の豊かさを発見しようとする姿勢を「唯物論的サイケデリック」として擁護しているが¹⁰、メカスにとってのサイケデリックとは明らかに後者の立場にほかならない。そして、これと同じ前衛性をもって音による意識の拡大・変容を追求し、それをドラッグよりも何よりも音響面で追求した点にサイケデリック・ロックの革新性はあったはずである。

3

ロックにおける「唯物論的サイケデリック」は、まずノイズの発見として現れる。従来の音楽的感性からすれば騒音でしかないモノ音を発見すること、西洋近代音楽という統制的意味からはずれた音を積極的に取り入れること、ピエール・アンのミュージック・コンクレートや、「ノイズを使った／音楽の制作は／引き続き行われ、増えていくはずだ。そしてついには、聞くことのできるありとあらゆる音を、音楽的な／目的のために利用する電気楽器の助けによって、音楽が生み出されるようになるだろう。光電気、フィルム、音楽を合成的に生み出すための機械的な手段が、／探求されることになるだろう。」¹¹と語るジョン・ケージなどの強い影響下にある実験主義から出発して、サイケデリック・ロックは新たな音楽の創造へと向かってゆく。

「ある人にはノイズであるものが、他の人には美しい音楽となる」と語るレッド・クレイオーラは、『パラブル・オブ・アラブル・ランド』において「ファミリア・アグリー」と呼ばれる集団がノコギリ、ピン、石、ハンマー、杖など様々な道具を叩いて発するノイズを曲間の繋ぎとして挿入し、さらに1967年のバークレー・フォーク・ミュージック・フェスティバルでは、コンサート前のスタッフの会話、聴衆のざわめき、チューニング中のギター音、調整中のマイクの反響らしきエレクトリック・ノイズなどを用いて作品『イーヴニング：ダスト』を構成し、普通には耳障りな音が「美しい音楽」となりうることを示してみせた。

雑多な道具を鳴らして生じる偶然的ノイズを用いるにせよ、コンサート前のざわめきといった日常的ノイズを用いるにせよ、これまで調律された音階を用い、偶然の音を排除してきた西洋音楽の伝統に対して、あえて偶然性を擁護する姿勢は、音楽の領域に限らず、映画において街頭での即興撮影を行

ったヌーヴェル・ヴァーグなど60年代の芸術思潮の核心を成していたのであり、そこから偶然性を重視するフルクサス運動といった超ジャンルの芸術運動も生じてきた。

すなわち、サイケデリック・ロックの大きな特徴である即興演奏は、いまだアコースティックなノイズにとどまっていた50年代のフリージャズの音域をさらに拡大し、ギターを電気と接続したことによって生じるエレクトリック・ノイズ、さらには日常のあらゆるモノ音までも含め、演奏者が偶然に出会う裸の音に導かれ展開されることになる。

「大いなる眠りに沈む前に、ぼくは蝶の叫びを聞きたいのだ」と歌うジム・モリソンは、エレクトリック・ギターの大音響がもたらすノイジーな快感に導かれながら、あの蝶の飛翔のようなゆらぎと浮遊感をもつ音響空間を創出し、そこでメカスの言う「崩れおちるか、向こう側に移り渡るかする直前の」自我の極限状態を生み出したのだろうし、それはアンプを山のように積み上げてオーヴァードライブさせたジミー・ヘンドリックスにも、ジャニス・ジョップリンやグレース・スリックにも共通する体験としてあったろう。

そして、みずからの意識の拡大を押し進めた果てに、自我がまさに崩れおちようとする極限において出会うノイズの音としての物質性に触れ、彼らもまた、メカスのように、そのようなノイズに囲まれたおのれの身体を、「フィルムの一コマに分断され」た「事物」、あたかも意識をもたないマリオネット、サイケデリック的に言うなら「ソフト・マシーン」のように見つめ、そうして発見されたあるがままのモノ＝音の世界から出発して、新たな音響空間の創造に向かっていったのではないか。例えばクレイオーラが今日、ジム・オルークらシカゴ音響派の尊敬を集め、重要なコラレーターとして活動しているのは、そのような裸の音との身体的関わりを今日まで一貫して探求してきた結果であると言えるだろう。

4

一方でまた、この時代にノイズが新たな音楽的素材となりえたのには、磁気テープへの録音技術が進み、音の様々な加工、テープを切り張りするカッ

トアップやコラージュが可能になったということも大きな要因となっている。それによって、映像作家がフィルムを編集するように、ミュージシャンもテープに録音された音を自由に編集できるようになった。つまり、これまで一回限りのものとして中空に消え去るしかなかった音楽が、テクノロジーと結びつくことによって、無限に再生可能な磁気テープとしての物質性と可塑性を手に入れたのである。こうして、ビートルズは『リヴ・オール・ヴァー』の「アイム・オンリー・スリーピング」に録音テープを逆回転したギター音を挿入し、『サージェント・ペッパーズ……』の「ア・デイ・イン・ザ・ライフ」では42人編成のオーケストラ演奏を4回オーバーダビングして混沌とした不協和音を作り出した。また、ジョン・フェイヒーは『レクイア』においてアコースティックなギター演奏とノイズなテープ・コラージュを結びつけたミュージック・コンクレートを、テリー・ライリーは『ミュージック・フォー・ザ・ギフト』においてチェット・ベイカーのトランペット演奏をテープ録音して反復するミニマル・ミュージックを創出した。

だが、録音された音楽を編集するということは、偶然に導かれた即興演奏を切り刻み、計算された作品として音楽を再構成することにほかならない。つまり、サイケデリック・ロックは、モノとしてのノイズの発見とそれに導かれた即興演奏の重視というかたちで偶然性を擁護しながら、同時にテクノロジーとの結びつきにおいて、カットアップ・コラージュを駆使し、音楽を機械によって編集された無時間的構築物とすることで、自然な時間軸に沿った即興演奏を排除する可能性をも生み出していたのである。そして、ここからサイケデリックと今日のテクノ・ミュージックとの親密な結びつきが見えてくる。

70年代以降、サイケデリック・ロックの顔となっていたカリスマ的アーティストがオーヴァードーズによりあいついで他界し、難解な前衛性に飽きてきた大衆がグレートフル・デッドとともにカントリー・ロックへと回帰してゆくなか、さらに新たな音の探求を試みようとする者は、アメリカの外にその活動の場を求め、例えばLSD教祖ティモシー・リアリーとアシュ・ラ・テンペル、トニー・コンラッドとファウスト、メビウス／コニー・ブランクとクレイオーラといった奇跡のようなコラボレーションがドイツでは誕生し、や

がてテクノを生み出す土壌となるこのジャーマン・ロックこそがサイケデリック・ロックの継承者という観を呈するようになる。

リアリーと組んだアシュ・ラは、同じく西ベルリンを拠点にしていたタンジェリン・ドリーム、アモン・デュールとともに、神秘主義とドラッグ・カルチャーをセットにしたピンク・フロイド路線を引き継いでアンビエントかつトランシーな音作りに向かう。しかし、この初期のプログレ色の強い作品の多くが、キング・クリムゾンの『クリムゾン・キングの宮殿』同様、今日ではいかにも古くさく聞こえてしまうことはいかんともしがたく、アシュ・ラであればむしろリーダーのハルトムート・エンケがオーヴァードーズで発狂した後のマヌエル・ゲッチングの『E2 - E4』に代表されるミニマリズムの方が、ハウス・テクノに及ぼした影響という点からずっと重要であることは言うまでもない。

また、現代音楽の前衛性を取り入れつつより醒めた実験主義路線を進んでいたファウストや、フルクサス運動の重要人物ヨゼフ・ボイスに師事したクラスターのメビウス、そのエンジニアのコニー・ブランクが、同じくフルクサスの影響下にあるトニー・コンラッド、クレイオーラとのコラボレーションを選んだのは当然であろう。神秘主義的思惟せぶりとは一切無縁なままに、エフェクターによる音の加工とカットアップ・コラージュを主体とした音の実験を押し進めたファウストのノイズ・テクノや、やはりロマン主義的幻想性・ドラマ性とは無関係に電子音自体の即物的魅力を即興演奏によって引き出そうとするメビウスのシンセサイザー演奏は、今でも新鮮である。

5

ジャーマン・ロックから発展したテクノ・ミュージックは、テリー・ライリー／ゲッチング経由のミニマリズムと、ジョン・フェイヒー／ファウスト経由のノイズなカットアップ・コラージュ技法という二つの大きな特徴をサイケデリックから引き継ぎつつ、クラスター的な電子音の実験をさらに発展させることで多様な電子音楽を生み出してゆく。

例えばオービタルのようにダンサブルなハウス・テクノではミニマルな反復と強いビートによって踊り手をトランス状態に導くことに主眼がおかれ、

そこからニューエイジヒッピーが集まるレイヴといったドラッグ・カルチャーが第二次サイケデリックとして80年代後半から90年代にかけて流行する。映像とストロボとシンセサイザーを用いた彼らのライブは、まさにサイケデリックのライト・ショーの再現（ただしもはやステージに楽器はなく電子機材のみであるが）であり、そこで踊り狂う人々は無機質な電子音のビートに浸され自己忘却による身体の擬似解放を味わうのだと言えようが、だがそこには身体に快感として浸透してくる制御された音しかなく、われわれがモノとして出会うべき裸の音の違和をもたらず触感には欠如したままであると思われる。

このようなトランシーな快感音楽に一貫して反対し、即興演奏においても他のサイケデリックのアーティストのように感情の高ぶりのままに盛り上げるようなことはせず、あくまで醒めた実験精神によって作品を作り出してきたクレイオーラは、メビウス／ブランクとのコラボレーション作品『ルードヴィッヒの法』においても、純粋な電子音に耽溺することなくボーカルへのこだわりを見せ、それもテクノでよく用いられる機械によって変調された声ではなく、彼自身の肉声によるテキスト朗読をメビウスの乾いたシンセサイザー演奏にかぶせることで、電子機材の操作とは違う偶然的パフォーマンスの余地をそこに残そうとしているようだ。クレイオーラはそれ以降のアルバムでもフェイヒー／ファウスト的なカットアップ・コラージュに重点をおきながら、60年代のミュージック・コンクレートの実験をさらに発展させ、『パラブル・オブ・アラブル・ランド』をポスト・テクノの文脈において反復した『フィンガー・ペインティング』などに顕著のように、時おり見せる透明な叙情とそれをうち消すノイズな熱狂、計算されたカットアップ・コラージュと放縦な即興演奏、デジタル的無機質性とアナログの歪みといった両極端を結び合わせ、その分裂症的衝動を身体的痛みとして感じることから新たな音響空間の創出に向かってゆく。

すなわち、電子的恍惚の中で自己忘却に耽溺するのではなく、醒めた実験主義と非合理性、理性と熱狂、自我と非自我、無機質と有機質、偶然と必然、時間と無時間との間の対立を激化させ、その分裂に裂かれる身体性の叫びを音楽とすること。「私は／裸で／立っている／ふたたび／事物の／あいだ

に／そして／初めの位置に」とメカスが言うように、拡大した自我は、その極限においてモノとしての音に出会い、それによって逆に自分自身を「事物」として、マリオネット的身体として見つめなおす。この自我が崩れおちる寸前の、自我と非自我の分裂を生き、醒めていると同時に混沌とした音響空間を生み出すことを、フェイヒー、ファウスト、クレイオーラの「唯物論的サイケデリック」は目指すのである。

それはトランシーナリズムによる心地よい自己解放ではもうとうなく、自我と非自我の分裂にともなう「耳をつんざくような痛み」と「絶望」を身体的レベルで引き受ける醒めた意識を前提としている。叫びといってもそれは事物の「際限ない／深淵」の響きのようであり、例えばトニー・コンラッドが『フリッカー』や「ドリーム・シンジケート」で試みていたサイケデリックな実験を継承するジム・オルークの『ハッピー・デイズ』において、ジョン・フェイヒー的なアコースティック・ギターに導かれ40分以上も持続する古楽器ハーディ・ガーディのドローン音、あるいはダムタイプのリョウジ・イケダが、古橋悌二よりも禁欲的に、パルス音で描き出す空間に漲る静謐がそうであるかもしれない。ダムタイプのサイケデリックな祝祭空間において、雪のように降る電子音とストロボライトによって寸断される身体は、「耳をつんざくような痛み」と「絶望」に耐えつつ無音の叫びをあげる。その冷静な熱狂こそが、「世界をあるがままにおいて変質させ」る「唯物論的サイケデリック」の力にほかならない。

注

- 1 ジョナス・メカス『メカスの映画日記』（フィルムアート社、1993年）飯村昭子訳、207頁。
- 2 同、181頁。
- 3 同、182頁。
- 4 同、115頁。
- 5 同、219-220頁。
- 6 この「ドリーム・シンジケート」での音楽活動についてジョン・ケイルは、「私

- が60年代にやっていたドリーム・シンジケートでは、一定の音を1時間半も持続させることがあって、多くの場合、オーディエンスにサイケデリックな効果をもたらした。」と語っており、それは明らかにトニー・コンラッドの実験映画『フリッカー』の試みとシンクロするものであったようだ。「ザ・ワイヤー」(トニー・ヘリントン) 編『めかくしジュークボックス』(工作舎、2000年) バルーチャ・ハシム+飯嶋貴子訳、58頁。
- 7 『メカスの映画日記』、219頁。
- 8 同、221-223頁。
- 9 ジョナス・メカス詩集『森の中で』(書肆山田、1996年) 村田郁夫訳、12-14頁。
- 10 榎木野衣「唯物論的サイケデリック芸術の方へ」、「ユリイカ 特集=サイケデリア」(青土社、1995年12月号) 所収、210-211頁。
- 11 ジョン・ケージ『サイレンス』(水声社、1999年) 柿沼敏江訳、17-19頁。

Die Genealogie des materialistischen Psychedelismus

Shigemitsu TAKAGI

Der Psychedelismus ist im allgemeinen kennzeichnet durch die Neigung zum orientalischen Mystizismus und die damit verbundene Hochschätzung eines tranceartigen Zustandes, hervorgerufen meistens durch Drogen. Aber seine eigentliche Radikalität besteht darin, mit ihrem experimentellen Avantgardismus, ob mit Drogen oder nicht, sich bewußtsein-erweiternd gegen die Internalisierung der gesellschaftlichen Wertstrukturen zu behaupten. Bei dem von Andy Warhol organisierten „light show“ Velvets’ etwa befindet sich, wie Jonas Mekas sagt, das erweiterte Ich-Bewußtsein an der Grenze der Selbstzertrümmerung und genau in diesem Moment erkennt es sich als eine entfremdete Körperlichkeit, die unter dem flimmernden Stroboskoplicht in Fragmente zerstückelt wird. Die Entdeckung der Dinglichkeit des Selbst an der Grenze des Ich-Bewußtseins, — dieser Aspekt prägt auch die psychedelische Musik: ihr Kennzeichen besteht in der

Verwendung von ebenfalls als dinglich wahrgenommenen zufälligen Tönen und Geräuschen für den Aufbau neuer musikalischer Kompositionen. Und ihre Experimente werden später in Kollaboration mit den deutschen Techno-Musikern fortgesetzt. Der Psychedelismus, der die Welt in ihre Dinglichkeit erkennt, von Noi Sawaragi „der materialistische Psychedelismus“ genannt, verbindet die Nüchternheit der kalkulierten Experimente mit der bewußtsein- und welt-verändernden Leidenschaft und lebt die daraus resultierende Entzweiung des Ichs, dessen Geschrei eine Musik der schmerzenden Körperlichkeit wird.

The Genealogy of the Materialistic Psychedelism

Shigemitsu TAKAGI

Key words: Psychedelic, Jonas Mekas, German techno