

約翰凱吉的偶發音樂：藝術史與音樂史中不可避免的巧遇

John Cage's Chance Music: A Necessary Contingency in the History of Art and Music

林伯賢

國立臺灣藝術大學工藝設計系

前言

在跨領域藝術整合的議題上，約翰凱吉無疑的是一位具有指標性意義的音樂家。在他主要所屬的表演藝術領域之外，視覺藝術一直是激發約翰凱吉創作的重要因素。在他的個人自述或是多次的訪談紀錄中，約翰凱吉直言地表示許多當代藝術家，例如杜象（Marcel Duchamp）、羅森柏格（Robert Rauschenberg）等人的觀念，對於他在偶發音樂（chance music）及著名的《4'33"》的創作中，扮演了關鍵性的影響力。

綜觀西方藝術，從十五世紀前的中世紀，十五、十六世紀的文藝復興，十七世紀的巴洛克，十八世紀的古典主義，十九世紀的浪漫主義，一直到近代紛亂多變的印象主義、表現主義、普普藝術、極小藝術等，都不難在視覺藝術與音樂世界中，找到相對應的發展軌跡。二者發生的時機或許有些差距，但其所反映的時代精神以及美學觀，卻同樣成為人類永恆的文化遺產。

本文基於上述理念，嘗試從視覺藝術的角度切入，探索約翰凱吉的音樂世界。主要著眼點乃在藉由分析當代視覺藝術的發展趨勢，來討論約翰凱吉偶發音樂發生的必然性。

再現理論與當代視覺藝術的發展

談到當代視覺藝術的發展，便不得不回顧一下影響視覺藝術最深遠的再現理論（representational theory）。再現理論可追溯到古希臘時期的藝術模仿說，主張藝術是對自然的模仿與再現。在《理想國》（*The Republic*）一書中柏拉圖（Plato, 1992）便認為藝術模仿自然，但與神所創造的理式（Idea）隔了三層。亞理斯多德（Aristotle, 1989）修正了柏拉圖的看法，他肯定模仿是人的天性，並認為理想的藝術型式，更勝於實際存在的事物。他們師生二人的觀點或有不同，但其藝術模仿說卻主導整個西方近兩千年的藝術觀，直到十八世紀，德國著名哲學家康德（Immanuel Kant, 1790/2000: 185），仍在其美學重要論述《判斷力的批判》（*Critique of the Power of Judgment*）中指出：藝術之美在於我們明知其為藝術，卻酷似自然。

在現理論到了十九世紀末開始受到極大的挑戰，最重要的因素便是攝影術的發明。

長久以來藝術家藉由巧手慧心模擬自然所再現出的圖像，現在卻可由攝影家輕易的藉由照相機來完成，這除了對藝術家形成挑戰，更使得許多美學家投入對藝術美感價值的重新檢討。英國哲學家貝爾（Clive Bell，1914）便以反諷的口語質問：皇家學院的畫家們為倫敦日常生活景象所做的描繪，能勝過報社的攝影師嗎？貝爾大力批判再現理論，他主張一切以再現寫實方式所創作的繪畫，充其量都只是一種歷史文件而已，所以藝術的美學價值乃在於藉由點、線、面、以及色彩等元素所構成的「有意味的造形」(significant form)。貝爾的理論對二十世紀的現代藝術的確帶來影響，美國當代美學家卡羅（Noël Carroll，1989）便指出，現代藝術許多重要運動例如表現主義、立體派、極限主義等，都是對在現理論的一種反動。

再現理論的崩解帶動了視覺藝術在二十世紀多采多姿的風貌，這樣的發展軌跡是否也同樣發生在音樂領域呢？

再現理論在音樂美學中的迷思

再現理論是否適用於音樂一直是受到爭議的話題。聖桑（Camille Saint-Saëns）的《動物狂歡節》（*Carnival of the Animals*）以及莫索斯基（Modest Mussorgsky）的《展覽會的圖畫》（*Pictures at an Exhibition*）也許可以視為對現實事物的模擬，但是音樂界似乎有不同的看法。當代音樂美學學者基維（Peter Kivy，2002：186）指出：一般音樂界人士並不認同再現理論，例如辛辛那提大學的羅賓森教授（Jenefer Robinson）便認為人們欣賞繪畫與音樂根本是兩種完全不同的經驗。

西方美學家當中，叔本華（Arthur Schopenhauer）是最推崇音樂的一位，在《意志與表象的世界》（*The World as Will and Representation*）一書中，他不能免除再現理論的影響而直接喊出：音樂直接再現人類的意志。基維認同叔本華強調音樂特殊性的初衷，卻反對叔本華所主張的音樂是人類意志再現的說法。基維認為所謂再現其實可以包含兩種不同的概念：一是「形象的再現」（pictorial representation），二是「結構的再現」（structural representation）。前者適用於視覺藝術，音樂則屬於後者。他主張音樂並不是對各種現實世界聲音的再現，而是反映一種抽象的概念，我們欣賞音樂是要「聽其音、察其結構、知其文義、解其弦外之音」（Kivy，2002：190）。

基維的主張呼應近代結構主義的美學觀，也是我們解讀約翰凱吉偶發音樂的必要途徑。因為約翰凱吉的《4'33"》正是近代藝術思潮從結構主義過渡到後結構主義、甚至解構主義的一個典型。如前所述，許多當代視覺藝術家對於約翰凱吉的創作，都曾扮演過關鍵性的影響力，因此在探討他的在偶發音樂時，有必要再一次檢視二十世紀中葉以後這一段藝術思潮的演進。

當代藝術理論基礎

美國藝術理論學者亞當斯（Laurie Schneider Adams，1996）在討論當代藝術方法論時，將結構主義（structuralism）、後結構（post-structuralism）主義、與解構主義

(deconstruction) 都劃歸在符號學 (semiotics) 的範圍內。結構主義源起於二十世紀初瑞士語言學家索緒爾 (Ferdinand de Saussure) 對語言結構的分析，他把人類思想溝通的系統分為兩個要件：意符 (signifier) 是聲音或書寫所構成的文字；意指 (signified) 則是前者所指涉的概念。根據索緒爾的觀念，意符與意指之間沒有先天必然的關係，二者的連結取決於文化背景 (cultural context)。而如何從不同的文化脈絡中找尋普遍性的中心結構 (universal mental structure)，便成為結構主義訴求的重點。

結構主義盛行於二十世紀中期，六〇年代以後許多早期結構主義論者重新思索符號與意指的關係。巴特 (Roland Barthes, 1981) 在《明室：攝影札記》(Camera Lucida: Reflections on Photography) 一書中提出了知面 (studium) 與刺點 (punctum) 的概念。根據巴特的理論，當觀者欣賞一件作品時，心中受到感動的點，往往建構在自身生活背景與經驗之上，而與作者所欲鋪陳的主題不相干。呼應巴特 (1977) 稍早提出「作者已死」(death of the Author) 的概念，認為當作者完成寫作將作品呈獻給讀者的瞬間，一切解讀作品的權力都不再屬於作者自己。巴特的主張象徵著後結構主義的降臨。

在後結構主義逐漸形成風潮的同時，德希達 (Jacques Derrida) 卻是直接對結構主義進行嚴厲批判的學者。Collins 與 Mayblin (1998) 指出，長期以來西方哲學是建立在一種「非此／即彼」(either/or) 嚴格區分的二元對立模式 (binary opposition) 之上。德希達質疑並企圖瓦解這種西方邏輯思維與語言系統所賴以建立的二元對立。即以最常見的呈現 (present) 與闕如 (absent) 為例，邏輯學上的排中律 (law of excluded middle) 不允許一個物件既呈現同時又闕如，但是德希達認為任何元素—無論書寫或言語—都不可能獨自運作，而無須牽連其他非單純呈現的元素。他以痕跡 (trace) 來表達上述概念，例如當有人用英文說 pig 時，而我們也知道這是在說 pig 時，pig 的呈現不是唯一的功勞，因為我們必須同時意識到 big 或其他相關字的不呈現；亦即是 big 以痕跡的形式造就了 pig 的呈現。因此所謂痕跡就是一種必要的闕如所造成的必然呈現 (necessarily present in its necessary absence)。

德希達被視為當代解構主義的大師，他的理論顛覆了結構主義所依存的西方傳統哲學。他認為哲學觀念的建立有賴文字，而本文的意義決定於文脈 (context)；也就是說文字的意義又必須靠別的文字來闡釋，這將形成一種永無止息的循環，因此符號的意指是浮動的。後結構主義與解構主義對於二十世紀中期以後的藝術發展有重大的影響，也是進一步探索約翰凱吉的偶發音樂時，必然要觸及的理論基礎。

當代藝術理論與約翰凱吉偶發音樂的聯結

從西方傳統的宗教觀點來看，語言與語意之間原本有著明確的聯繫。據說上帝創造人類時也傳授人類原始的希伯來語 (Hebrew)，那時的語言能夠精準的表達其所指的概念，後來人心日漸腐化，語言受到污染，語言與語意才漸行漸遠。圖一是文藝復興時期范艾克 (Jan van Eyck) 表現天使報喜的情景，上帝的訊息藉由天使加百利的口中傳出，化成明確的文字，傳達到聖母馬利亞耳中。畫面上凍結的文字，很容易讓我們聯想到約

約翰凱吉在 1969 年的一件視覺藝術作品，當時達達主義大師杜象甫去世一年，一群朋友們被要求為杜象留下隻字片語，有人回應說不想做任何評述，這樣的回答激發約翰凱吉靈感，創作了一系列的以平版印刷和樹脂玻璃製作的《對馬歇爾不於置評》(*Not Wanting To Say Anything About Marcel*)。如圖二所示，他將自己創作偶發音樂的歷程，藉由文字鑲嵌凍結在樹脂玻璃中。



圖一 范艾克，教堂中的天使報喜， 1434/6

資料來源：<http://www.paintingstogo.com/eyck.html>



圖二 約翰凱吉，對馬歇爾不於置評，1969

資料來源：http://www.artnet.com/artist/3465/John_Cage.html

致力於結構記號學 (structuralist semiology) 研究的文學批評學者布來森 (Norman Bryson, 1983)，在其《視覺與繪畫：凝視的邏輯》(*Vision and Painting : The Logic of the Gaze*) 一書中提出藝術是文化符號 (cultural sign) 的組合，他強調符號所乘載的言外之意 (connotation) 其本義 (denotation) 是一種共生 (symbiosis) 的關係。前者反映藝術的真正價值，並有賴觀者從文化背景切入做深入的觀察解讀。從布來森的觀點來詮釋約翰凱吉這系列的作品，作品的標題表明不對杜象做評論，其實已經點出了杜象正是作品所要表達的主題；而作品中呈現的文字是作者對個人音樂創作歷程的敘述，似乎無關乎杜象。然而藉由標題與文字內容的雙重否定，突顯了自己偶發音樂的創作與杜象有著緊密的關連。

1940 年代後期，約翰凱吉將現成物品綁在鋼琴弦上，使鋼琴以打擊樂的方式演奏出著名的調製鋼琴（prepared piano）奏鳴曲及間奏曲。約翰凱吉（1991）在他的個人自述中提到他曾對杜象說，他當時所創造的東西，其實正是在他出生那年杜象就已經在發展的概念。約翰凱吉出生於 1912 年，當時杜象已經開始利用現成物（ready-made）做為藝術創作媒材，顛覆了傳統美學（圖三、圖四）。他們二人的作品相差近四十年，同樣為藝術界帶來極大的震撼，但畢竟它們都還是有聲、有形的作品。



圖三 杜象，腳踏車輪，1913

資料來源：<http://shiva.smst.waikato.ac.nz/~seanc/seanwriting/connearn.html>



圖四 杜象，噴泉，1917

資料來源：http://www.arts.ualberta.ca/~aoki/Teaching/objet_a/urine/Duchamp/Duchamp.htm



圖五 羅森柏格，白色繪畫，1951

資料來源：<http://www.electricedge.com/gordon.coale/familystuff/pilgrimage/day6-2.htm>

1952年，約翰凱吉以沒有音符的琴譜、持續四分三十三秒寂靜，演出《4'33"》鋼琴曲。這種顛覆傳統音樂表現形式的演出再次引發爭議。約翰凱吉以他個人在無音室的經驗，認為世界上沒有絕對的靜音。他要觀眾去體會演奏時屋頂滴雨、觀眾呼吸聲、以及個人身體循環的各種聲響。事實上，約翰凱吉自己坦承他創作《4'33"》是受到羅森柏格《白色繪畫》(White Painting)的啟發(圖五)。羅森柏格在古根漢美術館(Guggenheim Museum)的展覽作品創作理念上，說明他這件作品以全白的畫面讓觀者在瀏覽畫作時，將自己短暫的影子留在畫中。這種藉由不確定的外在因素，來表達作品呈現時的偶發性，正是後結構主義以及解構主義藝術觀的具體實踐。

首先就作品的表達形式而言，不管是《白色繪畫》的空白畫面，或是《4'33"》的寂靜無聲，都是一種不呈現(non present)的狀態。然而這樣的不呈現卻不是純然的闕如、虛無。正如前面所說的，空白與無聲是一種「痕跡」；是一種必要的闕如所造成的必然呈現。觀眾的身影、呼吸聲、以及身體循環的聲音，不是都藉由一種不呈現的狀態而得以充分呈現嗎？

再者就藝術家與觀眾的相互關係而言，長久以來藝術家與觀眾之間存在著一種參與者與旁觀者、主動與被動、施與受的對立關係。約翰凱吉與羅森柏格的作品打破了這個藩籬，觀眾不僅是參與創作者的一份子，本身更成為作品的一部份。藝術家拋出想法，在展演時卻退居客體的地位；觀眾進場後，直接參與創作、融入作品、自我詮釋。這也正是巴特倡言「death of the Author」的要義所在。

結語

本文藉由分析當代視覺藝術的發展趨勢，來討論約翰凱吉偶發音樂發生的必然性。也許有人會認為，本文在標題中將約翰凱吉的作品視為藝術史與音樂史上不可避免的巧遇或是一種必然的偶發(necessary contingency)，似乎有事後先見之明的嫌疑。但何謂偶發性(contingency)？是一種具有發生的潛在性嗎？義大利當代哲學家阿甘班(Giorgio Agamben, 1999: 262-263)引用亞里斯多德的邏輯說：「世界上的事物沒有所謂潛在性，只有已然發生和正要發生」(there is no potentiality of what was, but only of Being and Becoming)。阿甘班指出所謂偶發性可解讀為「必然性」(necessity)加上「不可能性」(impossibility)。簡單的說，前者是「應然而然」；後者是「不應然而然」。對於已然發生的事物，其發生的背景因素，不正就是如此而已嗎？所以我們可以大膽的說：不期而遇的機率是百分之百。重點是約翰凱吉偶發音樂確實是已然發生。對於約翰凱吉而言，杜象、羅森柏格等藝術家顛覆傳統美學的理念，的確對他《4'33"》的創作產生相當重要的影響。如果將視覺藝術的發展軌跡視為理所當然，那麼偶發音樂的產生又何嘗不是一種必然的結果呢。

參考文獻

- Adams, L. S. (1996). *The methodologies of art: An Introduction*. Boulder, CO: Westview Press.
- Agamben, G. (1999). *Potentialities: Collected essays in philosophy*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Aristotle. (1989). *On poetry and style*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, Inc.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. NY : Hill and Wang.
- Barthes, R. (1981). *Camera lucida: reflections on photography*. NY: Hill and Wang.
- Bryson, N. (1983). *Vision and painting: The logic of the gaze*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Cage, J. (1991). An autobiographical statement. Retrieved November 5, 2005, from <http://www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>
- Carroll, N. (1989). Clive Bell's aesthetic hypothesis. In G. Dickie, et al. (Eds.), *Aesthetic: A critical anthology* (pp. 84-95). NY: St. Martin's Press.
- Collins, J. and Mayblin, B. (1998). *Introducing Derrida*. NY: Totem Books.
- Kant, I. (2000). *Critique of the power of judgment*. P. Guyer (Ed.), P. Guyer & E. Matthews (Trans.). UK: Cambridge University Press. (Original work published in 1790)
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. NY: Oxford University Press Inc.
- Plato. (1992). *Republic*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, Inc.
- Schopenhauer, A. (1966). *The world as will and representation*. E. F. J. Payne, (Trans.). NY : Dover Publications