塩見允枝子 INTERVIEW
MIEKO SHIOMI インタビュー

はじめに

榊原健一

fluxus
[1] 流れる液体。(容器から) 水が洩れること。
[2] (服等が) だぶっとしていて、靡いていること。(髪の毛が) 靡くこと。
(武器が) だらりとぶら下げられていること。
[3] a. (人、又は人の手足が) だらりとしていること、軟らかいこと。
活気がないこと。弱々しいこと。
b. (負傷の結果) 弱って元気の無いこと。
[4] (建物が) 脆く崩れて行くこと。
[5] a. 不安定な、曖昧な。(忠誠心が) 揺れること。
b. 儚い、永続的ではない。
c. (人、又はその人の個性が) 移り気である、安定していない。
[6] a. 道徳的規律の欠如していること。だらしのないこと。垂れ流しの。
b. 〔医学的な意味で〕(血液、体液、排泄物等の) 病的異常流出。下血。
赤痢。
Oxford Latin Dictionary, P. G. W.Glare Ed.,Oxford Univ.Press,1982

Fluxus のアーティスト塩見允枝子が大阪に住んで居ると、今年の 4 月に飛田泰三から、聞いた。ラ・モンテ・ヤングの名前も一緒に聞いたが、その時はやらなくてはならない他のことで頭が一杯だったので、 Fluxus の名前もすぐに頭から消えて行った。

それから暫くしてふと思い出した。書棚で未だ読まれずに居たメカスの本を手にした。マチューナスと云う人との出会いであった。その日以来、それ迄オノ・ヨーコ、ラ・モンテ・ヤング、ジェームス・テニー達の名前にいつも連れ添って目にした Fluxus の名前は僕の中で、独り、歩き始めた。

7 月になって、大井浩明が塩見允枝子に電話で僕達の開く演奏会への出演を頼むと、彼女は僕達の申し出を快く引き受けてくれた。 5 月に始まったコンサート・シリーズ “オンガク -NO- ススメ” の 3 回目は、 “Fluxus/ Nancarrow& so forth” と題して 9 月に開催することを決定した。

初めて塩見允枝子の家に行った時、彼女は僕達の演奏会に相応しそうな Fluxus の作品を既に選んでくれていた。用意された作品について彼女自身から詳しい説明があり、数時間話しをしているうちに演奏する曲は絞られて行った。此の日、僕は初めて Fluxus と出会った。

演奏会は進行など不手際もあったが、演っている僕自身は楽しかった。塩見允枝子から事前に得た Fluxus についての知識は当然のごとく頭から抜け去って、右も左も、上も下も、ステー

ジも客席も無く、僕の立っている場所での瞬間の体験として Fluxus は存在して居た。

“Fluxus ＝塩見允枝子” では無いし、対称律により “塩見允枝子＝ Fluxus” でも無い。けれども、彼女を貫いて居る Fluxus のスピリットは演奏会場に解き放たれ、居合わせた人皆に伝わって行った様であった。そんな気がする。

Fluxus の作品は今や時代遅れになってしまったと言う人が居るが、それなら何が時代遅れではないのか。リアリゼーションされない作品はすべて化石なのだ。沢山の意味を内包しているかも知れ無い化石のその意味を解き放つのは、今の時を生きて居る僕達の仕事である。

Fluxus Festival の様な催しは「現在」には意味が無いかも知れ無い。「その後」に意味があり「部分」に意味があるのであって、全体として現在に置いてみると、その意味は色褪せてしまう。回顧というのはそう云うことである。そう云う意味では Fluxus 以外の作品と共に並べてこそ、演奏されたその時だけを言えば、 Fluxus の真価は発揮されるだろう。「液体」はその儘固まってしまうことより、他の物質と混ざり合うことにこそ、その真価がある。

この小冊子は、 HYPERSONIC の主催する演奏会シリーズ “オンガク –NO– ススメ” の Vol.2 として 1993 年の 9 月 4 日に京都ドイツ文化センターに於いて開催された、 “フルクサス／ナンカロウ & ソウ・フォース” (Fluxus/ Nancarrow& so forth) のプログラムに収録されるはずであったものを、諸事情によりこの様な独立した形でまとめたものである。当日の演奏曲目は、

コンロン・ナンカロウ
　「ソナチネ」
　「タンゴ？」
　「アーシュラの為の二つのカノン」　(日本初演)
　大井浩明 =pf
　「ヴァイオリンとピアノの為のトッカータ」　(日本初演)
　工藤庸介 =vn, 大井浩明, 藤田健治 =pf
デイン・ルディヤー
　「テトラグラム第 9 番 夏の夜」
石田考
　「間奏曲 １～４」
　石田考 =pf
ジョージ・マチューナス
　「アドリアーノ・オリヴェティに捧ぐ」　(日本初演)
　大井浩明, 榊原健一, 塩見允枝子, 武知朋子, 田島賢, 野村誠, 福井知子 = パフォーマンス
塩見允枝子
　「グランド・ピアノの為のフォーリング・イヴェント」
　大井浩明, 塩見允枝子 = パフォーマンス
エメット・ウイリアムス
　「５人の演奏者の為の１０のアレンジメント」　(日本初演)
　大井浩明, 榊原健一, 塩見允枝子, 田島賢, 野村誠, 福井知子 = パフォーマンス

フィリップ・コーナー

　　「ピアノへの敬意 / ワン・ノート・ワンス」　　(日本初演)

　　榊原健一 = パフォーマンス

エリック・アンデルセン

　　「作品１６」　　(日本初演)

　　大井浩明, 田島賢, 野村誠, 福井知子 = パフォーマンス

以上である。

平安建都 1200 年協会の協賛、京都新聞社、 KBS 京都、 $\alpha-$ ステーション、京都国際交流センターの後援を受け、演奏会当日はテレビ大阪からの取材もあった。

亦、此のインタビューは 8 月 27 日に大阪の塩見允枝子の自宅にて行なわれたものに、書面による質問に塩見允枝子が答えると云う形で、後から可也の量を補い出来たものである。 Fluxus の日本語の資料としては [1]、 [2] がある。日本語でなければ、 [3]、 [4] をまとまったものとして塩見允枝子が挙げてくれた。尚、此の小冊子の中のニュー・スクールについての説明の多くは一柳慧によっている。感謝の意を述べたい。そして何より、僕の遅れがちな仕事に最大限の忍耐と優しさを以って接してくれた塩見允枝子に心からの感謝を表したい。

1993 年 10 月 25 日 京都にて

塩見允枝子 INTERVIEW

聞きて◇榊原健一

日常の行為の解放

榊原■■フルクサスのメンバーの何人かが、ニュー・スクール [*1] でのジョン・ケージのクラスに出ていて、その影響を受けていると云うこともあって、ポスト－ケージと云う形でフルクサスは歴史的に普通位置付けられていますが、その辺りはどうなんでしょうか。ケージが居なくてもフルクサスは存在していたと思われますか。
塩見■■フルクサスの発生と云うのは、ヨーロッパや日本の人達にも、沢山メンバーがいるのを見ても分かるように、ニューヨークだけではないんですね。確かに、ニュー・スクールでケージのクラスに出ていた人達は、ある程度の影響を受けていたとは思いますが、ヨーロッパの人達は又違ったバック・グラウンドから、反芸術的な活動を始めた訳だし、私達「グループ・音楽」[*2]も発足当時は、ケージについては殆ど知らなかったんです。[*3]マチューナスもジョン・ケージのクラスには出席していませんでしたしね。フルクサスが誕生したのは、マチューナスがヴィースバーデンへ行った時、そこで企画したコンサートが大きな反響を呼んで、新聞が「フルクサス・ピープル」とか、「フルクサス・アーティスト」とか書き立てたので、グループとしての意識が芽生えた。で、その後ヨーロッパ各地を、コンサート・ツアーで回っている間に、類は友を呼んでグループに膨れ上がって行ったというわけで、発生の歴史を見ると、皆が皆、ケージの影響を受けてフルクサスをやっていたのではないんですね。
榊原■■個人の創作の段階と、それが世間に認知されるということは別だと思います。作品の価値だとかいうのではなくて、音楽シーンの中でフルクサスが捉えられるということについては、ケージが居なければ捉えられなかっただろうと云う気がしますが……。
塩見■■ええ、歴史の流れとして見ると、そうかも知れませんね。まず音を、音楽の構成要素と

[*1] ニュー・スクール・ソーシァル・リサーチ　New Schoool for Social Research ；日本でいう専門学校的な学校で、ニューヨークのグリニッジ・ヴィレッジの真ん中にある。ジョン・ケージが 1956–1960 年に実験音楽の特別講座を担当。その下でジョージ・ブレクト、アル・ハンセン、ディック・ヒギンズ、アラン・カプロー、アリソン・マックロー等のフルクサスのメンバー、日本人では一柳慧が学んでいる。一柳慧によると彼の通った 1958/1959 年の当時は、 30 人位が在学し、非常にリベラルで、授業の形態も生徒が順番に講義をしたりと云うこともあったそうで、彼自身も講義をしたことがあるということである。舞踊家が沢山在籍していたのが特徴的であったと云う。ジョン・ケージ自身も、彼の前任者であったヘンリー・カウエルの授業に出席したりして、近代和声学、世界の民族音楽、現代音楽概論等のテーマで学んでいる。亦、フルクサスの創始者であるジョージ・マチューナスも 1962 年のリチャード・マックスフィールドの電子音楽のクラスに出席し、同じくそこに出席していたラ・モンテ・ヤング（フルクサスのメンバー）と知り合っている。 [1],[2]

[*2] 1961 年に東京芸術大学の楽理科の学生であった、小杉武久、刀根康尚、塩見允枝子（以上、後にフルクサスに参加。）、柘植元一、戸島美喜夫、水野修孝によってつくられ、即興演奏等を行なっていた。

[*3] この辺りのことについては [5] 。

してではなく、完全に独立した存在として捉えること、騒音をも含めたあらゆる音に市民権を与えること、それから不確定性を積極的に受け入れること、つまり、日常の現実に目を向けて、その中で音楽をもう一度、根本的に考え直して見ること、という様な意味合いでは、ケージの示した道から枝分かれした、ある特殊な方向にフルクサスは在ると思われているでしょうね。[*4]ただね、フルクサスは音楽の流れからだけでは、捉えられないんですよ。

榊原■■ケージの音楽は、デュシャン [*5]を知っていた美術の人達にはすぐに理解されたが、音楽の人達にはなかなか理解されなかったと云われています。ケージとデュシャンのアイディアは近いものがあると言えると思います。

塩見■■以前は、音楽は美術よりも 50 年遅れていると言われてましたからね。尤も、その距離は一気に縮まって来ているとは思いますが —。デュシャンは物を解放した、ケージは音を解放した、という意味では近いですね。そういう言い方で言うと、フルクサスは行為を解放した、あるいは、日常を芸術の中に取り込み、芸術を日常に解き放った、と言えるかもしれない。

榊原■■ジョン・ケージがオスカー・フィッシンガーという映画作家に言われた言葉で、「この世の中の物一つ一つに精霊が宿っていて、それを解き放つには、物に触れて音を引き出すだけで十分だ」[*6]と云うのがあるんですが、やはりケージはそこで“音”ということになってしまうんですね。

塩見■■ブレクトが言っていましたね、結局ケージは音から出られなかったって。でもね、出られなかったと言うより、音と時間的構造を通して世界を考えていたわけで、音から行為へと解放されたからって、それだけより広い、或いはより豊かな活動が出来るというわけでもない。大切なのは深さですよ。一生をかけて追究する姿勢と、その過程で発見した価値体系。

榊原■■デュシャンの「大ガラス」と、斎藤陽子さんのポストポーンのイヴェント [*7]などは、基本的に一致するものがあると思います。どんな物事も何一つ欠けているということはなく、いつも満ち足りた状態にあると云う、円融無礙と云う仏教の華厳の思想があるのですけれど……非常に禅的な。ジョン・ケージも鈴木大拙からその考えを教わったと言っていますね。ここら辺からフルクサスと禅と云うことが言われるのだと思いますが、ただ、禅と云うのは宗教と云うよりは、生き方と云う感じが強いと、思うんですが、フルクサスも生き方であると云う様な所があるんですよね。

塩見■■彼女のポスト・ポーンのイヴェントには私にも責任があるんですよ。フルクサス・パーペチュアル・コンサートのシリーズで斎藤さんの番になった時に、それまで借りていた画廊が閉鎖になったんです、で、別の画廊を借りる約束をしたら、それも駄目になって、彼女とてもがっかりしていたので、励ますつもりで、「じゃあ、いっそのこと、このシチュエーションを逆手に取って、いつまでも延期の案内状を出すというのをやったらどう？」って、半分冗談混じりに言ったんです。自分達が向き合っているのは、額縁に入れるべき芸術ではなくて、この現実そのもの

[*4] マチューナスによって作成された、芸術の歴史に於ける、フルクサスの位置付けを示したチャートがある。[1], [6]pp. 62–63

[*5] マルセル・デュシャン 1887–1968　フランスに生まれ、アメリカに帰化したアーティスト。既成品（レディー・メイド）の便器を作品とした「泉」を発表したり、自転車の車輪等をそのまま作品として展覧会に出品したり、「大ガラス」と通称される「彼女の独身者達によって裸にされた花嫁」においては最後の段階で未完のまま放っておいてくといった「遅延」の行為を作品に導入したりした。

[*6] [7]p. 55 を参照。

[*7] フルクサスのメンバーの斎藤陽子（たかこ）が、使用するはずの会場が直前になって使えなくなり、案内状を差し出した人に延期の通知を送ったところ、次に予定していた会場も使うことが出来なくなり、再び延期の通知を送ったりしているうちに、「私のコンサートは＊月＊日に延期されました」と云う通知を何回も送ると云う行為をイヴェントとしてしまった。

なんだ、という意識なんですね。向こうからやってくる様々な出来事をどう積極的に生きるか、ということ。
榊原■■私的なことで恐縮なのですが、僕は最近時間がある時に、歩いて行ける所には、乗物を使って行かない様にしているんですが、それはどう云うことかと言いますと、どっかへ行くと云う目的で移動を繰り返しているだけなんですね、普段は。歩く一歩一歩にも僕の生きる時間があると思うし、それを大事にしたいと云う気持ちがすごくあって……禅と云うのは基本的にそう云うことを教えていると思いますが。
塩見■■私、共演する若い人達によく言うんですよ。コンサートの本番前、「失敗したらどうしよう？」って緊張している人がよくいるでしょう。だから、「演奏の途中では、失敗ということは在り得ないのよ。パフォーマンスっていうのは、自分がやろうと計画したことの中で、一瞬一瞬起こって来る事柄にどう対処していくかという過程なんだから。」って。勿論、それは少しでもリラックスさせてあげる為でもあるんだけれど、すべては過程であると思うんですね。パフォーマンスも生きることも。そしてもう一つ言わせて貰えば、アートと日常とは常にフィードバックすべきだと思うんですよ。日常の中で行なわれているいろんな事柄を取り出して、それを非日常的なやり方で演奏として敷衍していく。そして、そこで体験したものの見方でもって、また、日常を見直してみるというようにね。
榊原■■日常生活に於けるアートのフィードバックと言われましたが、塩見さん自身の生活の中ではどうですか。
塩見■■例えばね、“Water Music” [*8]という 1964 年の作品をね、去年、コンピューターを使ったメディア・オペラとして演奏したんだけれど、[*9]水というのは、本当に不思議で素晴らしい物質ですよね。他のいろんな物質を溶かすことが出来るくせに、自分自身は少しも変わらない。蒸発すれば又元の水に戻るんですからね。それに、どんな形にもなることが出来るし、光を通すことも屈折させることも出来る。感覚的にも、あの透き通っていて、形を自在に変えられるところが好きなんですね。水と対話するには、海や湯船のように大量にある所でもいいし、コップ一杯の水でも、樹の枝の先についている一滴の水でもいい。
榊原■■日常の中で、水滴を垂らすと、それはもうブレクト [*10]のドリップ・ミュージック（笑）。
塩見■■フィードバックっていうのはね、日常生活の中で物事を見たり経験したりする受け止め方というか、感性を磨いて行く、想像力を豊にして行く、ということなんですよ。そうやって、人生そのものを豊にして行くんでなければ、アートをやっている意味がないと思うんですね。

「グループ・音楽」について

榊原■■「グループ・音楽」について少しお訊きしたいのですが、どういうきっかけで即興演奏を始められたのですか。
塩見■■私自身が即興演奏をするようになった動機というのは、芸大の三回生の秋に、大学祭でシェーンベルクの「ピエロ・リュネール」を図々しくも演奏したんですよ。亡くなられた作曲家

[*8]「水に静止した形を与えること。水にその静止した形を失わせること。」と云うインストラクションの塩見允枝子による作品。
[*9]1992 年 6 月 19 日神戸のジーベックホールでの演奏会「メディア・オペラ」、同年 7 月 11 日のアール・ヴィヴァンに於ける「フルクサスの長い午後」で「ウォーター・ラボ」として演奏された。
[*10]先述したようにフルクサスのアーティスト、ジョージ・ブレクト George Brecht の “空の容器に水を垂らす” といった様なインストラクションのある 1959–62 年の作品。[8]

の八村義夫さんの指揮で、私はピアノ。それ以来、演奏することが面白くなって、初めのうちは、一緒に「ピエロ・リュネール」を演奏した女の子三人で、今度は自分達の音楽をやろうって、声とフルートとピアノで即興演奏を始めたんです。丁度その頃、同じクラスの小杉さんや水野さんたちもグループを作って即興演奏をしているのを知って、じゃあ、一緒にってことになったの。そのうち、ほかの女の子二人はやめて、後から刀根さんが加わって「グループ・音楽」のメンバーが揃った訳です。

榊原■■具体的にはどのような理念でもって、どういった活動をされていたのですか。

塩見■■毎週学校の空いている部屋へ集まって、楽器係からいろんな楽器を借りてきて、練習をしていたんだけれど、その頃問題になっていたのは、アンサンブルの方法、つまり一人一人のプレーヤーの関係をどうするかってこと、つまり、ジャズのようにソロを回して行ったり、デュエットを順番に作って行ったりするか、或いは、一切成行きにまかせるかっていうようなことと、それから私達は音を、音楽を構成する要素としてではなくて、オブジェ・ソノール[*11]として考えていたので、音色の開拓、つまり、いろんな変則的奏法で楽器から非音楽的な、ノイズに近い音を引き出そうとしていたんですね。これは、ミュージック・コンクレート[*12]の影響だったわね。実は数年前にね、パリのポンピドー・センターで催し物があった時、「このテープの音を流してたんですよ、懐かしいでしょう。」ってその時のキュレーターの方が、親切にもコピーを送って下さったの。それを聞いて思わず吹き出してしまった。練習する時は大抵録音して、それを後で皆で聴いて、反省会を持っていたんだけれど、その時のテープもそのうちの一つだったのね。なんて言うか、音がものすごくアグレッシヴで騒々しくって、まるで音の集団のボクシングみたい（笑）。見方を変えると、みんな音に必死でしがみついていたんだと思いますよ。余談ですけれど、去年の暮れに、たまたまポーリン・オリヴェロス & ディープ・リスニング・バンドと共演[*13]する機会があって、十数人で 5 時間の即興演奏をやったんです。純粋な即興演奏は何と 30 年ぶりだったんだけれど、その時オリヴェロスが皆に指示したことは、ただ、周りの音をよく聴いて、皆でゆっくりと全体の音を変化させて行く、そして 5 時間の間に皆が一回ずつソロを行なう、ということだけだったんです。以前、彼女が行なっていたソニック・メディテーションの方法、つまり、演奏を行なう時は、まず自分の呼吸を観察することから始めて、次第に周りの音に注意を向け、それらの音を模倣し、補強し、徐々に変えて行く、というのが根底にあって、それにコンピューターやプロセッサーで音の変化を多彩にして行くというものだったんだけれど、全く何という違いなんだろうと思ったの。今は、皆が環境に対して注意を払い、環境と調和することを求めている時代でしょ？ところが、 1960 年前後というのは、古い殻を破る時代だったんですね。我々の即興音楽も、今思うと、それまでに学んで来た西洋音楽の殻を破って、新しく生まれ変わる為に必要な行為だったんですね。

榊原■■中央の音楽界に対する反骨精神みたいのはあったんですか。

塩見■■それはもう、何しろ生意気盛りでしたからね。これからの日本の音楽界は自分達がリードして行くんだという意気込みでしたよ (笑)。そもそも、「グループ・音楽」という名前ね、これは、刀根さんが言い出して皆が賛成して付けたんだけれど、昔ダダが文学と称して反文学的なことをしたように、音楽と称して、保守的な人々からは到底音楽とは認められないようなことを

[*11] objet sonore ; フランス語で “sonore” とは “sonic” 即ち “音の” と云う意味の形容詞。

[*12] musique concrète ; “concrète” はフランス語で “具体的” の意。決まった定義があると云う訳では無いが、現実にある具体音を録音して音楽の要素として取り入れて、変形したり、合成することで、楽音と重ね合わせたりして作った作品。ピエール・シェフェールの名が創始者として挙げられることが多いが、エドガー・ヴァレーズ、ダリウス・ミヨー、パウル・ヒンデミットやジョン・ケージ等、同じく創始者と呼ぶことの出来る人は幾多いる。 [1],[9]

[*13] 1992 年 12 月 2 日、 3 日に東京パーンホールにて行なわれた。白石美雪によるコンサート・レヴューが [10] にある。

する、アイロニーね。でも、同時にそれは、未来の真の音楽であるという意味でもあったんですよ。
榊原■■で、周囲の反応はどうでした。
塩見■■ 1961 年の 9 月に草月会館でデビュー・コンサートをしたんだけれど、反応は様々でしたね。「あんな失笑なことは止めろ。」っていう投書から、「物言いあって舌足らず」と言われたり...これ芸大の先生からの評でしたけれど。でも、秋山邦晴さんと一柳慧さんが後で楽屋へいらして、大変面白かった、と激励して下さったの。
榊原■■デビュー・コンサート後の「グループ・音楽」の活動の展開は？
塩見■■それがね、デビュー・コンサートの後、間もなくして分裂してしまったんです。ただ、舞踊関係の人達や、一柳さん、パイク[*14]さんなんかのコンサートで共演するようなことは、何度かあったんですが、ついに「グループ・音楽」の第二回コンサートというのはなかったんですよ。
榊原■■そうだったんですか。でもどうして分裂してしまったんですか。
塩見■■それぞれが目指す音楽が違っているということがはっきりして来たからなんです。で、1969 年にクロストーク・インターメディアが代々木で行なわれることになった時、秋山さんが、もう一度「グループ・音楽」の共同作品を作ってみては、とチャンスを与えて下さったのだけれど、でも結局は不可能で、ついにオムニバス形式の、タイトルもそれぞれの電話番号を並べただけのものになってしまったの。秋山さんからはがっかりされましたけれど、でもそれが本当の姿だったんだから、仕方ないわね。
榊原■■具体的には、メンバーの方向性はどの様な方向へ向かって、ずれが生じたのですか。
塩見■■水野氏はやはり、コンポジションということにこだわり続けたんですね。即興演奏や偶然性を取り入れるにしても、それは、細部の演奏をやり易くする為とか、音の形を面白くする為という計算があった。それに対して、小杉さんは、即興演奏をもっと、超音楽的というか、自分を超えて行く為の思念の道として考えていたし、次第にアクション・ミュージックへと変わっても行ったの。私はといえばね、デビュー・コンサートの前後だったと思うんだけれど、ある日、皆で練習していてね、他の連中は相変わらず物凄い音を立てていたんだけれど、もうそんな饒舌な音が嫌になって、テーブルの上に置いてあったちっちゃな鍵を天井に投げ上げて、カチャ、カチャという音で、オスティナートを作り始めたんです。それを何分かやっているうちに、ふと、「あれ？自分は音を出しているんじゃなくて、音を出しているという行為そのものをやっているんだ。」と自分のやっていることを、いまでいうパフォーマンスとして客観的に見ることが出来た。それが、イヴェントに入るきっかけだったんですね。即興演奏をやっている過程で、突然発見した。これは自分にとってはコペルニクス的転換で、音から行為の中に解放されたというか、アクションとしていろんなことをやると、今迄の音楽でもない、オペラでもない、ダンスでもない、何か新しい演奏芸術ができるんじゃないかということが、予感というか、ひらめいたんですよね。
榊原■■それは、音っていうのが何だとか、音楽っていうのは何だろうということに、すごい息詰まりを感じて、迷い抜いた末に見えたものなんでしょうね。
塩見■■音をとことん追いかけて、音の洪水の中でもがいていたのが、ポッと水面に浮かび上がって、空気が吸えるようになった、そんな解放感があったんですね。それが、 1961 年だったの。私は勿論、フルクサスなんて何も知らないし、ケージも知らないし、ヨーロッパの連中が何をやっ

[*14]白南準；ナム・ジュン・パイク。フルクサスのメンバーで、ヴィデオ・アーティストとして活躍。現在、東京のワタリウム美術館で展覧会「パイク地球論」を開催中（本年 12 月 30 日迄）。パイクについては [11] を参照のこと。

ているのかも知らなかった。一方で、ウェーベルンの全作品を柴田南雄先生の下でアナリーゼして、卒業論文を準備していたこともあって、ヨーロッパの人達は皆、ウェーベルンみたいな人達ばっかりだと思ってたんだけど(笑)。だけど、実際はフルクサスの今の連中も、その頃やはり同じことをやっていたんですね。だから、あの60年代の時期っていうのは、皆が個人個人に分かれた大きな一人の人間であるような、勿論、全員ってわけじゃないんだけれど、とにかくアートやっている人達っていうのは、お互いにコミュニケーションを実際にとっていなくても、時代の必然性の中で同じことを考えるように、集団的無意識っていうのかなあ、何かで通じあっているものがあったんじゃないかしら。

榊原■■だから、発明というのではなく、発見なんですよね。

塩見■■そう、発見なんです。

榊原■■「グループ・音楽」とフルクサスを比べると、共通するものも違ったものもあると思うんですが、その辺はどう思われますか。

塩見■■私が今までの人生で属したグループというのは、この二つだけなんだけれど、「グループ・音楽」では、お互いの関係が密接すぎたのね。一緒に演奏しようとするんだから当然なんだけど、現在のそれぞれの仕事を見てもわかるように、個性が全然違うのに一つのものを目指そうとした。うまく行かないのは、当然ですよね。それに対して、フルクサスは、集団としてはるかに大きいし、お互いの間に距離がある。というより、元々個別的にあったものを、後からマチューナスがオーガナイズしてグループにしたようなものだから、個性の違いは当然のこととして容認されるのよね。分裂を避ける為に共通のマニフェストは持たないようにしよう、というのが、フルクサス誕生の時に、皆で話し合ったことなんだそうです。ですから、これは芸術運動ではなくて、芸術活動なんですね。でも、マチューナスは独裁的だったから、何度も分裂の危機はあったし、何人も破門された。でも、今はその彼もいないし、それは、中にはお互い反目しあっている人達もいるみたいだけれど、誰が誰に対して強制力を持つ、ということもないので、分裂のしようがない。ブレクトなんかは、フェスティヴァルを開いても、もう決して人前には出て来ないの。でも、ベン・ヴォーティエなんかは「ブレクトはただ、ゲームの中で、ゲームを降りる、ということをプレイしているだけなんだ。」なんて言ってるのよ(笑)。今のフルクサスを結び付けているのは、お互いに対する関心と友情というようなもので、後は、周りの人々、オーガナイザーや研究家、コレクター、ジャーナリスト、ギャラリストなんかの力だと思うんです。

フルクサスとの出会い — そしてフルクサスの長い午後

榊原■■塩見さんはどの様なきっかけでフルクサスに加わられることになったんですか。

塩見■■ 1963年の夏に、草月会館でパイクに会ったんです。その頃は、岡山の実家に帰っていたんだけれど、音楽のエッセンスとは何だろうって、ずっと考えていたんですね。で、行き着いた結論が、それは、時間の持続に対する認識、それも知的認識ではなくて、感覚的な認識ではないか、だとしたら、何も音でなくても、視覚的な手段や無音の行為によってでも、それは具現出来るのではないか、という極端な考えに陥っていたんですよ。ジェームス・テニーとは正反対ですね。彼は、音楽のエッセンスとはサウンドそのものだ、と言っていますからね。で、そんな考えで、「エンドレス・ボックス」[*15]を作っていたんですよ。ヴィジュアルなディミヌエンド。実際に、箱を一つずつ開けて行く時には、音楽と同じように時間を肉感的に捉えられる瞬間があっ

[*15] 開けても開けても中に箱が入っている箱。

たんです。今思い出しても、随分コンセプチュアルになっていたものだと思いますね。まるで、即興演奏をやっているうちに、体の中の音が全部外へ出てしまって、音楽のコンセプトだけが残った、そんな時期でした。で、パイクからどんな音楽をやっているのですかって聞かれたので、そんな話をしたら、「ああ、あなたは正にフルクサスだ。ジョージ・マチューナスという人にそれを送って上げて下さい。きっと喜びますよ。」と言われたんです。その頃は、フルクサスなんて聞いたこともなかったんだけれど、人の運命って不思議ですよね。で、その後マチューナスと作品や手紙のやり取りをしているうちに、ニューヨークに来ませんかということになって......。
榊原■■で、あの有名なソーホーへと向かった訳ですね（笑）。ニューヨークでフルクサスの人達はどんな関係を結んで活動をしていたんですか。
塩見■■マチューナスは、私が行った 1964 年当時はカナル・ストリートのロフトに住んでいて、通りに面した部屋は、何人かに仕事部屋として解放していたようです。パイクの最初のロボットもあそこで作っていたし、ジョー・ジョーンズもそこでよく仕事をしていました。真ん中の部屋はフルクサス・ショップといって、出版物や小さな作品が棚に整然と並んでたけれど、メンバー以外は殆ど誰も来てはいなかったみたいね。一番奥の部屋は彼が生活するスペースで、畳を敷いて暮らしていたんですよ。メンバー達も殆どが、今で言うソーホーに住んでいて、よく行きました。マチューナスは、丁度今で言う、留学生に対するホストファーザーの様に、私の生活のこと、仕事のこと、本当によく世話をしてくれたんです。来い、と言った以上責任を感じていたんでしょうね。エメット・ウィリアムスの編纂で「ザ・ブック・オブ・ジョージ」と言う、彼に関する個人的なエピソードを集めた本が、来年あたり出版されるはずなんですが、私も当時の事を詳しく書いて送りました。
榊原■■一時期コンミューンの様なものを作っていたそうですが。
塩見■■そう、あのね、これはマチューナスが言い出したことなんだけれど、皆でディナー・コンミューンを、つまり夕食だけは共同生活をしようということになったの。その方が経済的にも時間的にもエコノミカルだと言うんですね。それで、彼とパイクと斎藤さん[*16]と久保田さん[*17]と私の 5 人で、その頃、私と久保田さんの住んでいたサリヴァン・ストリートのアパートで始めることになったんです。最初は、男性が買いものをして女性が一週間交替で料理するはずだったんだけれど、パイクはそんなこと苦手だし、マチューナスは仕事から帰って来るのが遅くなったりするので、結局女 3 人が一切をやらざるを得なくなったんですよ。これじゃ、割に合わない、ってブーブー言い出していた頃に、仕事が見つかって終りになったの。マチューナスはがっかりした様子だったけれど、「ま、仕事が第一、晩飯は二の次。」とか言って諦めたわ。彼はデザイナーとして結構いい収入を得ていたんだけれど、その 90% はフルクサスの出版の為に使っていたんですよ。こんな人、なかなか居ませんよね。
榊原■■フルクサスを彼がどんなに大切に思っていたかということですね。
塩見■■ですから彼の日常生活は本当に質素なもので、安物の缶詰ばかり食べていたらしいの。だから、安上がりで暖かい手料理が食べられれば、それに越したことはありませんよね。
榊原■■大きなスーパーを作るからサンプルを送れって、世界中の缶詰の会社に言って、ただで沢山いい缶詰を手に入れて、これで暫くは生活が出来るだろうって、仲間に配っていたと云う話もありますね。[*18]彼は共同生活にたいする夢の様なものを持っていたんでは......。
塩見■■彼は自分はコミュニストではないと言っていましたけれど、皆で仕事の労力やお金を出

[*16]斎藤陽子（たかこ）; フルクサスのメンバー（先述）。現在デュッセルドルフに住み、「チェス・セット」などゲーム性のある作品を製作。
[*17]久保田成子（しげこ）; フルクサスのメンバー。ニューヨーク在住のヴィデオ・アーティスト。
[*18]ここら辺のマチューナスについてのことは、[2] を参照。

し合って、半ば共同生活の様にして暮らすことや、協力し合って活動することを好んでいましたね。私達も夕食の後、よく彼のロフトに行って、出版の仕事を手伝いましたよ。仕事と言っても、印刷した紙を切ったり貼ったりする程度のことなんだけれど、マチューナスはそういうことがとても上手で、皺にならない紙の貼り方とか、レザーを使って紙を上手に切る方法とか、いろいろ教わりましたね。それ、今でも役に立っているんですよ。
榊原■■聞く所によると、マチューナスはとても強引な一面を持っていたそうですね。
塩見■■彼は、本質的には、本当に親切で、桁外れのロマンティストだと思うんです。誰かが何かを頼むと献身的に助けようとしますしね。ただ、思い込みが強過ぎて逆に相手を縛ってしまうことがあったんですね。距離の取り方が下手だったというか、アーティストというのは、何よりも束縛されるのが嫌いだし、自立していたがるでしょ？その辺の所がよく理解出来ていなかった、いや、本当は分っていたのかもしれないけど、やはり自分の方が正しい、相手が悪い、と思っていたんでしょうね。皆、彼を或る意味では評価していたので、彼の言動には随分振り回されましたよ。
榊原■■他のメンバーとの付き合いはどうでしたか。
塩見■■ 1964,5 年は、フルクサスの一番良かった時期で、ヨーロッパからも、ロバート・フィリユーやエリック・アンデルセン、ダニエル・スポエリ等が来ていて、誰かがコンサートや展覧会をするというと、皆で行ったものです。ただ見るだけの時もあったし、一緒になって演奏を手伝うこともあったし。ワシントン・スクエアー・ギャラリーで私がソロ・コンサートをした時も、皆さんとてもよく協力して下さって、嬉しかったですね。フィリップ・コーナーの時も、皆で共演して、彼も喜んでいたようでした。お互いに欲得なしに助け合って、楽しみを共有するのは、いいことですよね。
榊原■■当時のコンサートで特に印象に残っているものは何ですか。
塩見■■今でも忘れられないのがフィリユーの詩の朗読会。ダウンタウンの小さいけれど、ちゃんとした劇場で演奏したんですけれど、彼、ステージの上にビール瓶を持って出るんですよ。で、詩の内容というのが、交通法規だったり世界の拷問に関するものだったり。全部は聞き取れなかったんだけれど、面白かったのは、それらを朗読と言うより歌うんですよね。時にはワーグナー風になったり、シャンソン風になったり、調子っぱずれになったり。
榊原■■（笑）。
塩見■■でもね、すべてのコンビネーションがとてもユニークで、ユーモアともペーソスとも言えない、何か妙に心を打つものがあって、終った後には、拍手するのさえ卑しい行為に思えて、見動き出来ない程だったの。後でブレクトにそう言ったら、「僕も余りに感動して拍手出来なかった。」って。フィリユーはもう亡くなったけれど、とても魅力的な人でしたね。彼と何時間か過ごした後は、直接それらについて話した訳でもないのに、それまで自分の中でひしめき合っていた、いろんな考えの中から、余計なもの、まがいものが消え去って、本当の物だけが見えて来るというような、そんな不思議な力を持っている人でした。後は、ラ・モンテの音楽。延々と同じ音を辿るその意志の強さと、幻惑的な豊かな倍音の響きには圧倒されましたね。完全 5 度を鳴らし続けているヴァイオリンの他に、もの凄く大きなゴングを弓で弾いている人がいて、それらの響きの上に、ラ・モンテとマリアン[*19]が声をかぶせて行くんです。香も炊いていましたから、みんな音と香に酔った様な感じでした。ニューヨークの街って、表から見るとどこも似た様な冷たいレンガの建物でも、一歩中に入ると、至る所に、そんな濃密な営みが行なわれていたんですね。ヴィレッジにあった地下のカフェ・オ・ゴー・ゴーもそんな所でしたね。そこでは、マンデ

[*19]マリアン・ザジーラ；ラ・モンテ夫人でフルクサスのメンバー。

イ・ナイト・レターというブレクトとボブ・ウォッツが主催していたコンサートのシリーズがあって、メンバーの殆どが、そこへ入れ替わり立ち替わり通っては、イヴェントやパフォーマンスをやっていました。レンガの壁の細長いスペースだったけど、中程にある小さなステージの周りで、かなりスピリチュアルなパフォーマンスが行なわれていましたね。そこの雰囲気は、半分はお客さん、と言っても仲間やその友達のアーティスト、音楽家、ダンサー、といった人達だけれど、彼らから発散する熱気そのものが作っていた様にも思うんですね。
榊原■■それから 30 年経った現在でも、— いろんな点で当時とは変わってしまったとは思うんですが、フルクサスの活動は世界各地で続いていますね。
塩見■■ 1990 年にね、ヴェニスで大きなフェスティヴァルがあって、私の所にも、主催者のジーノ・ディマジオから、招待するから来いって、電話があったの。それまでにも、 1982 年には発祥の地ヴィースバーデンで、その他にもあちこちで小規模のフェスティヴァルがあって、出版物だけは届いていたので、活動が続いていることは、分ってたんだけれど、実際にヴェニスでみんなに再開した時は本当に感無量だったわ。何と 25 年振りだったんですよ。でもね、まず感じたのは、「皆変わってない、だけど逞しくなっている。」ってことだった。何を逞しいと思ったかというとね、 60 年代の作品を新しくリアライズしていた人も、新しい作品を持って来ていた人もあったんだけれど、皆、作品のコンセプトをいかに有効に人に伝えるか、という表現技術が素晴らしく進歩しているの。この 25 年間、皆、しっかりと、いい仕事をして来たんだなって、感激してしまいました。でもね、運河を隔てた対岸で丁度、いわゆるヴェネツィア・ヴィエンナーレが開かれていて、そこへも行って見たんだけど、そちらの会場に展示されているスケールが大きくて、洗練されてて、お行儀のよいファイン・アーツの作品群に比べるとね、いろんな作品が雑然とひしめきあっているフルクサス館は、みんなが、てんでに言いたい事を言っている様な、まるで蚤の市かお祭りの夜市みたいな、賑やかな活気があって、体質は全然変わっていないなって思ったの。
榊原■■去年のケルンでのフェスティヴァル [*20] の写真は前に見せて戴きましたね。
塩見■■ええ、去年の 9 月にね、ケルン市の中心部にあるカウホッフという百貨店が、建てたばかりの 13 階建ての立体駐車場を、会場として 1ヵ月無料で提供してくれたのね。 22 人が招待されて行って、新しい作品を現場に展示したり、オープニングの夜には皆でパフォーマンスをしたり。宣伝が良かったのでしょうね、 1000 人近い人達が集まって来たの。エリック・アンデルセンの「Op. 16」[*21] も、彼とフィリップ・コーナーとディック・ヒギンズと私の 4 人で演奏したんですよ。始めのうちは、観客はゲラゲラ笑っていたんだけれど、そのうち、何時クラスターになるかって、彼らも一緒になって演奏に集中しているような緊張感が出て来てね、終った時はもう、ブラボー！アンコール！って。向うの連中はのりがいいというか、お客さんも、積極的ですね。このフェスティヴァルでは、フルクサスの他にも、ヨーロッパのインターメディアの作家達の作品も展示されていたんだけれど、両方を見て、やっぱり何か違うなぁって思ったの。それは

[*20] シュッペンハウエル画廊がオーガナイズした「フルクサス・ヴィールス」というフェスティヴァル。 400 ページのカタログと 22 人のメンバーによる小オブジェクトを収集したマルティプル・ボックスが出版されている。 [3]

[*21] 「音楽の構造を根本的に変えたかったのだという彼は、 1961 年に Opus ナンバーで呼ばれる数多くの曲を書いている。それらの多くは、演奏者の創造的解釈や聴衆参加によって成り立つものであるが、この作品では珍しく具体的な指定がなされている。つまり、半音階を弾いた後にそれまでのすべての音をクラスターで弾き、その半音階の長さを次第に引き延ばして行くというものだが、拡張の仕方は、半音ずつでも、或るいは何らかの数的秩序によってでもよい。また、半音階は最低音から上昇しても、最高音から下降しても、中央から両方へ広げていってもよいとされている。全音域のクラスターを一人で弾くことは不可能なので、通常この曲は 4 人で演奏する。現在コンセプチュアル・アーティストとして、明解な論理に裏打ちされた作品を作り続けているエリック・アンデルセンらしい、硬派の曲。」（塩見允枝子）[12] より。

何かって言うとね、フルクサスの人達の作品には、芸術や人間や日常をじっと見据えた所から出て来る哲学や、それを作品化する時のコンセプチュアルな捻りがある。美術品として見ると、不格好だし、何これ？って言うようなものが多いんだけれど、作者からのメッセージが一杯詰まっているし、皮肉もあればジョークもある。そういう意味でホットなのね。ベン・ヴォーティエの作品の中には、もうメッセージそのものっていうのもあるんですよ。ケルンのシュッペンハウエル画廊で丁度、彼、個展もしていたんですが、画廊の中の大きな壁一面に、彼の思想をリズムのある短い詩のような文章にして、まるで落書の様に、いろんな色の字で書きなぐっているんです。
榊原■■詩とも美術ともどちらとも言えない様なものですね。
塩見■■ええ、そういう意味ではインターメディアなんだけれど、彼自身は、インターメディアなんか興味ないって言っているんですね。ジャンルの網目で捉えられるのが嫌なのかも知れないし、この言葉の概念を違った風に捉えているのかも知れない。いずれにしても、これなんかは買うことも出来ないし、美術館に持って行くことも出来ない（笑）。ベン・パターソンのフォルクス・ワーゲンを串刺しにして、丸焼きにする作品も強烈でしたね。それから、エリックの車の作品。4 つのドアにね、それぞれ、別のドアから中に入れって書いてあるの。唯一、右のフロント・ドアだけがそこから入っていいと、書いてあるんだけど、実は鍵がかかっているの。で、車の前と後ろのガラスには車首を東へ何度回せ、車尾を北へ何度回せ、とか書いてあるんだけれど、それも互いに矛盾した角度で、永久に回し続けなければならない様になっているのね。で、車は普段人を乗せて街を回っているものなんだけれど、この作品では、人が車の回りをグルグル回るはめになる状況を、作り出したかったんだと言ってました。おかしかったのはね、その車の 4 つの車輪がスケートを履いているの。車というのは、自分で走るものなのにね。彼は理論的に完全武装しているように見せかけて、実は、それ自体がジョークであるような作品が多いんですね。
榊原■■ヴィデオで見せて戴いたコペンハーゲンで行なわれたフェスティヴァルで、エリック・アンデルセンの「Op. 4444」という作品は面白かった。
塩見■■そう、あれはベン・ヴォーティエとエリックがステージに出て来て、エリックがベンの耳元で囁やくと、その都度、ベンが大きな声でエリックの言った通りに言うのね。私もう何度も見たので、憶えてしまったんだけど、確か「This piece is all about /amplification./It doesn't mean anything. /It is hardly entertaining./But it can only /be performed/by/Ben Vautier.」って言うのね。最後にベンが大声で「ベン・ヴォーティエ！」って叫んだ時には、皆思わず笑い出してしまうのよね。どんな漫才よりおかしい。これを初めて見た時は、なんてニクイ作品なんだ、そして、なんて素晴らしいパフォーマンスなんだろうと思ったわ。
榊原■■塩見さんはケルンのフェスティヴァルにはどんな作品を出品されたんですか。
塩見■■会場が駐車場ということで車をテーマにした作品が多いだろうな、と思ったので、ピアノに関するものにしたの。タイトルは「道に迷ったピアニストの為の方向のイヴェント」[*22]っていうんだけれど、ピアノの写真とインストラクションをコラージュして作った 18 枚のパネルと、黒いテープで、壁面に迷路の様なディスプレイをして、その中の、「“ピアノの上のビリヤード”をビリヤードの名手と演奏しろ」というインストラクションのあるパネルの所からは、床にテープが延びていて、その先には、ビー玉を載せたグランド・ピアノと楽譜とビリヤードのキューが置いてあるっていうものだったんだけれど、パネルのインストラクションを読んだ仲間の一人がね、「これにはフルクサス・スピリットがある。何故なら、詩的なのや、シリアスなのや、ジョ

[*22] ピアノ曲「ピアニストの為の方向の音楽」（1990 年日本作曲家協議会より出版。1991 年高橋アキにより初演。）を発展させたパフォーマンスを含むインスタレーション。ケルンでのフェスティヴァルの初日に行なわれた演奏の模様は、テレビ局 WDR と RTL から放送された。

ークなどがごちゃ混ぜになっているから。」と言ったの。でも一瞬そんな風に言われることはいいのかなぁ？って複雑な気持ちになった。典型的というのは何か嫌なんですね。いつもどこか、すり抜けていたい。
榊原■■他の人達の作品も、今だにフルクサスのスピリットを感じさせる様な作品でしたか。
塩見■■そういう傾向は確かに主流と言えるんだけれど、そうでない作品もあったわね。例えばディック・ヒギンズは、暗室の中に蛍光塗料を塗った椅子を積み上げて、長細い不安定な形のインスタレーションを作っていたの。確かに、ブラック・ライトに照らし出されたその物体を見ていると、距離感覚も方向感覚も失って、まるで宇宙船の回りを漂っているような錯覚に陥るいるんだけれど、新聞にはあれはフルクサスらしくないって書かれていた。仲間の中でも、よく言わない人もいたけれど、私は、ディックが本当にそういった作品を作ることに興味があるんだったら、それでいいんじゃないかって、思ったのね。過去のフルクサスのスタイルにこだわることなんか、さらさらない。彼は、ここ 2、 3 年こういう仕事もしているんだと、と言っていたけれど、ただ、正直言って、私も一寸面食らったな。
榊原■■他にも以前と作風が変わってしまって、フルクサスから離れて行った人は居ますか。
塩見■■例えば、トーマス・シュミットなんていう人は、昔はとてもフルクサス的なことをやっていた人なんだけど、自分からメンバーであることを止めるって言ったらしいですね。それに、個人としての仕事が忙しくなって、皆で何かしようと言っても、出て来にくくなっている人も、いつも何人かいますね。
榊原■■フルクサスのメンバーの人達は、メンバーであると云うことと、個々の独立したアーティストであると云うことを、どの様に捉えているのでしょうか。
塩見■■さあ —。前にも言ったように、元々個人でそれぞれに活動していたのを、後からオーガナイズして出来たグループだし、個人の独立性が強いのよね。日本の「具体」なんかは吉原治良先生という中心になられる方がいらしたんだけれど、マチューナスはオーガナイザーでありデザイナーであり、よく芸術史の勉強をしていた人ではあったけれど、彼自身はアーティストではなかったから、活動の内容そのものをリードして行くということはなかったのね。だから、メンバー同士で確かにお互いに影響し合うってことはあったけれど、皆がそれぞれ自由に、自立して自分の道を歩んで来たのね。フルクサスとしてのコンサートや展覧会に殆ど毎回顔を出す人もあれば、たまにしか出て来ない人もいる。でも、脱退宣言をしない限り、過去にメンバーとして活動したことある人は、全員メンバーということになっているんです。でもフルクサスと自分との関係をどう考えているかについては、十人十色じゃないですか。フィリップ・コーナーはね、ソウルのフェスティヴァルのパンフレットの中で、こんな風に言っているの。「僕は、フルクサスの一員だというよりも、フルクサスは僕の一部である、と言う方が好きだ。」って。100% フルクサスというのは、マチューナスだけだったかも知れないわね。アーティストっていうのは、同じ所に留まっていられませんからね。フルクサスという枠で括られるより、個人でいたいんですよ。ただね、“フルクサス・ヴィールス” に一度汚染されたことのある人は、どこかにそれ独特の症状を持っているということだけは言えるかも知れない。何しろ、 60 年代の初めというのは、殆どの人が 20 代、 30 代だったんですね。人生のその頃に考えたことというのは、かなり本質的に各メンバーの一生の仕事を支える基盤になっているんじゃないかしらね。よく言うじゃなですか、処女作はその人の一生の作品を予言するって。私も、メンバーの皆の仕事を知っている訳じゃあないんだけど、個人として仕事をしている場合でも、どこかにフルクサスの匂いがある、っていうのは当然じゃないですか。多分、それを嗅ぎ付けて、研究者達は資料漁りをして、論文を書こうとするんですね。実際には一つ一つ違った色をした星の集まりでも、遠くから見ると一つの

色の星団に見える。実際、最近のフェスティヴァルのカタログには、彼ら研究者の小論文が沢山載っています。そういえば去年の秋にね、彼らの一人で、ニューヨーク大学の大学院生だという人から手紙が来て、「僕は今 “フルクサスと禅” というテーマで修士論文を書いているのですが、貴女の作品にも禅との関連性が感じられるので、質問状を送らせて貰っていいですか？」と言って来たんですよ。内心面倒なことになったな、と思ったのだけれど、自分が過去に行なったことに対しては責任があるし、彼がどういう観点から論じようとしているのか、興味がないでもなかったので、O.K. したら、十幾つかの質問を送って来ましたよ。

榊原■■塩見さん自身とフルクサスとの関係をどう考えておられますか。

塩見■■私にとって、処女作と言えるのは「エンドレス・ボックス」と、イヴェントの作品集ですね。それは、私の中で起こったビッグ・バンの直後、最初に形となった作品ですからね。フルクサスは当時の私を、そっくり受け入れてくれた。というより、本当に何という一致、正に何者かによる引き合わせとしか思えない様な出会いだったんですよ。その後、私のイヴェントは、フルクサスのネットワークの中で、「スペイシャル・ポエム」[*23]というグローバルなイヴェントに発展して、それは 1975 年迄十年間続いたんだけれど、それを終えた途端にね、突然私の中に、音が甦って来たの。それ以来、シアター・ピース的な音楽作品を書くようになって、現在にいたっているんですけれど、一番最初の「鳥の辞典」という声とピアノの曲を、東京のイイノ・ホールで再演した時にね、「日本人離れした発想の曲」と「音楽芸術」で評されたんですよ。その人は恐らくフルクサスのことはご存知なかったので、そう感じられたのだと思いますが、それを読んだ時、思わず笑ってしまった。もしフルクサスを知ってらしたら、「ああ、なるほどな。」って思われたことでしょうね。歌詞というのがね、マクミラン辞典に載っている 20 種類の鳥に関する記述を、そのまま語ったり、擬音を混ぜて歌ったり、サウンド・ポエトリー風に発音したりというものだったの。これは、初めて五線紙で書いた音楽作品でした。それ以来毎年、何やかや作曲して来ているんだけれど、意識的に 60 年代のイヴェントのコンセプトを取り上げて、当時とはすっかり違った形にリアライズしたものも多いのよね。「エンドレス・ボックス」をパフォーマンスの中で何度か使ったこともあるしね。だから、私の作品を切ると、やはり、どうしてもフルクサスの匂いがして来るのは、仕方がないでしょうね。でも、自分ではそれを良いとも、悪いとも思っていないんです。自分の過去はもう消せませんしね。現在は、その積み重ねの上にあるんだから。極く自然に、自分に忠実に生きて来た結果として今があるんですからね。メンバーとの関係で言うとね、フルクサスには、私にとって非常に魅力的な作家が何人もいるの。彼らが今何を考えて、どんな風に暮らしているか、どんな仕事をしているか、すごく興味があるのね。いい勉強にもなるし。だから交流を続けているの。もし興味がなくなったら、何時でも交流を絶つでしょうね。それともう一つ、「スペイシャル・ポエム」や「フルクサス・バランス」[*24]の様に、大勢で或る一つのことを行なう仕事もして来たんだけれど、これなんかは、フルクサスという集団がなかったら、実現していなかったでしょうね。そういう意味では、フルクサスは私が航海を続けて行く為の、母船でもあった訳ですよ。こういうコラボレーション・ワークは、これからま

[*23] 世界各地の人々に案内状を出して、皆で或る共通のイヴェントを行ない、それについて報告を送ってもらって、それを地図の上に編集し参加者に送り返す、という一種のメール・アート。言葉のイヴェント、方向のイヴェント、落下のイヴェント、影のイヴェントなど、10 年間に 9 つのイヴェントを行なった。ジョン・ケージやフルクサスの殆どのメンバーから無名の若者まで、26ヵ国、230 人が参加している。1976 年に全集が出版されている他、マチューナスのデザインによるエディションもある。（塩見允枝子）

[*24] 「スペイシャル・ポエム」と同じく、メンバーを中心に案内状を送り、天秤の皿の上に他者とバランスするような何かを提示するよう求めたもので、コンセプチュアルなゲームとしての詩である。68 人が参加。本年 4 月に出版され、9 月にはジーベック・ホワイエで展示された。（塩見允枝子）

た時々、やってみたいと思っています。将来段々年取って、旅行しにくくなっても、郵便やファックスによるコミニュケーションだけは、家に居ても簡単に出来ますからね。「フルクサス・バランス」には 50 代、 60 代の生き生きとしたスピリットが表れていますが、 70 代、 80 代になると、どんな風に変わって行くかしらね。
榊原■■フルクサスもやがて黄昏るって話が、去年の塩見さんのコンサート [*25]のプログラムにあったんですが、メンバーもやがては死んでいくというのは避けられませんよね。
塩見■■フルクサスの歴史も、 1962 年ヴィースバーデンで最初にコンサートを行なった時を、日の出の時刻と考えれば、それから 30 年経った今は、晩い午後の状態にあるんです。
榊原■■長い午後（笑）。
塩見■■そう、長い午後。そして、いつかは黄昏て行くだろうと。フルクサスは生きているのか死んでいるのかよく議論になるんですよ。フルクサスは 60 年代にもう終ったって言う人もいるし、いやまだ生きていると言う人もいますけど、私はちゃんと生きてると思っていますよ。「フルクサス・バランス」を見たある美術館の方がね、「フルクサスは段々歴史化していると感じ始めていたんだが、とんでもないことだ。」って言ってらしたの。私はメンバーが生き続けている限りは、年を取ってグループとしての活動が困難になっても、最後の一人が死ぬまで、フルクサスは続いているって思うんです。
榊原■■ Fluxus が fluxus になって行くということだと思いますね。固有名詞の Fluxus が、精神として皆に分け持たれる fluxus に変わって行くんですね。
塩見■■若い人達がそんな風に捉えて下さっているのは嬉しいのですが、時代の精神というのは、段々変わって行きますからね。ただ、今の様に皆の目が技術の最先端の方へ向いている時代に、もしフルクサスが人々の関心を惹くとしたら、それは、私達が常に芸術とは何か、日常とは何か、という根源的な問い掛けから出発していたからで、これは、或いはどの時代にも必要な事かも知れませんね。しかし、その答えは、時代と共に変わって行くはずで、もしスタイルとしてのフルクサスがそのまま引き継がれて行くんだったら、フルクサスもベートーヴェンと同じになってしまう。フルクサスは開かれているし、何より“流れる”という意味の通り、どの様にも形を変えて行けるものなんだから、次の世代の人達は、もしそのスピリットを引き継いで行きたいと思うんだったら、我々のしなかったような形へ発展させて行って欲しいですね。ポスト・フルクサスがどんなものになるか、見届けたいものです。
榊原■■日本でフルクサス・フェスティヴァルが開催されれば、と思うんですが。
塩見■■今のフルクサスの中心はヨーロッパなんですね。メンバーの半数以上がヨーロッパ各地に住んでいます。去年は 30 周年ということもあって、いろんな国で実際にアーティストを呼んで、新作を展示したり、パフォーマンスを行なうというフェスティヴァルがありましたが、今年の傾向は、回顧展、それもシルバーマン・コレクションなんかから借りて来て展示し、シンポジュウムや研究発表会をする、というのが多い様です。過去のものを並べるのも意味が無くはないですが、本当のことを言えば、現在進行形のフルクサスを同時に示さないと詰まらないと思うんですね。日本は遠いということもあって、今まで一度も本格的なフルクサス・フェスティヴァルは行なわれていないんですよ。日本人のメンバーも 7、 8 人いるというのにね。尤も、日本に定住しているのは、私だけなんですけれど。フェスティヴァルを行なうには、メンバー達と、ちゃんとコンタクトのとれるオーガナイザーやそれを手伝うスタッフと、それから必要経費を出してくれるスポンサーが要るでしょう？日本でのフェスティヴァルもね、何度か話しはあったんですが、結局、資金面でサポートする人が見付からなくて実現しなかった。先週ね、ヴェニスのフェスティ

[*25]「フルクサスの長い午後」 於 アール・ヴィヴァン 1992 年 7 月 10、 11 日。[13] にレヴューがある。

ヴァルをオーガナイズして、自ら大金を出資したジーノ・ディマジオがひょっこり大阪へ来たので、会ったのだけれど、彼も東京のある画廊にフェスティヴァルを行なう為のアドヴァイスを、いろいろとして来たんだけれど、結局スポンサーが見付からなかったとかでお流れになったんだ、と残念がっていましたよ。
榊原■■日本にも音楽の良く解る本当の意味でのプロのプロデューサーが必要なんですよね。
塩見■■ええ、絶対に必要ですね。作家は作ることに忙しくて、時間がないし、お金もない（笑）。そういう意味では、武満さんなんか、偉いと思いますね。あんなに洗練された作品を書きながら、長年企画して来られたんですからね。今は、日本も経済状態が一時期ほど良くないので — と言ってもイタリーと比べたら、比じゃないってジーノは言っていましたけれどね — まあ、大掛かりな事はやりにくくなってはいますが、出来る範囲でやって行くしかないですね。ジーノの様にアートが好きで、しかもお金があって、という人が沢山いれば一番いいのだけれど、大部分の人は、どちらかでしかない。だから、確かな視点を持った上で、作家と、場所と、お金と、聴衆を結び付ける働きの出来る人材は貴重ですね。そして出来れば、そういう人達が協力して、個人でなく複数の人間で役割分担してやって行く様にすればいいと思うんです。実際の作業というのは大変なものですからね。

コンサートについて

榊原■■「芸術」と云うのは難しいですよね。芸術は何の為にあるのか、音楽をして何になるんだ、と云った様な疑問は常にぶち当たるもので、音楽をやると云うことが、一旦、自分の中で肯定されてしまえば、どんどん先に進めるのでしょうけれど、僕の場合は未だ「音楽とは？芸術とは？」と云った疑問が常にあるんですよね。恐らく生涯頭から離れることのない疑問だと思うんですが、そう云うことを考えた時に何時も頭に浮かぶのが、パウル・クレーの言った、「芸術とは、新しい何かを提示するのでは無く、見えてないものを見えるようにすることである。」と云う言葉なんです。僕も、その様に今は感じているんですが。
塩見■■そうですね。新しいものの見方で、新しい価値を発見することというか —。
榊原■■そしたら、どうしたらいいかと云うことなんですね。そう考えてみると、ベートーヴェンとか疑問が出て来ますよね、やっぱり。美しいとか云った様な、切り方でいいのかと。例えば、パイクなどが取り上げていましたが、性を扱った音楽は何故余り無いのかとか。まあ、表現方法によってそれぞれ特色があると思いますけれど。
塩見■■文学や美術と違って、音楽は抽象的な芸術ですから、性を直接的に扱うことは困難でしょうね。でも反面、音楽は尤も人間のエモーショナルな部分に作用する芸術ですから、愛をテーマにした音楽は幾らでもあるし、それなりの力を持っている。ただ、音楽やその他の舞台芸術を見てよく思うのは、舞台の上から聴衆にひたすら与え、訴え掛け、或るいはサーヴィスするタイプのものと、聴衆に関係なくそれ自体で存在し、何かを押しつけるどころか、逆に聴衆の関心を舞台に吸い上げるタイプのものと両方あるんですね。私が魅力を感じる演奏芸術の在り方は後者の方で、完成された立派な作品を受け身的に頂戴するよりも、未知の世界へ聴衆の感覚を解き放ってくれるようなものの方が嬉しい。
榊原■■ CD や、レコードなんかは聴きたい時に聴けますよね。違った意味で日常の中に音楽が入り込んで来ていますよね。演奏会に行くと舞台に一生懸命集中して、喩え音楽が余り面白くなくても、じっと座って聴きますよね。半ば、強制的に。つまり、コンサートでは一旦ホールに入ってしまうと、演奏者と聴衆の間に自然な出会いは成立しにくい。その点 CD は聴き手の方で自由

な距離をとることが出来ると思うんですが。
塩見■■ CD やレコードは自分の部屋で好きなように聴ける — 確かにそれはそうなんですが、スピーカーから聞こえてくる音と、実際に目の前に人が居て、体を動かして演奏したり、パフォームする事によって伝わって来る音とは、リアリティーや、面白さが違いますよね。コンサートというのは、ある決められた時間に決められた場所に行かなきゃならないのだから、不便なものではあるのだけれど、それを乗り越えて、皆で一つの時間を、一つの出来事を共有するというのは、それだけでも面白いことだと思うんです。
榊原■■空間の共有とか時間の共有っていうのは確かに大きいことですね。偉いお坊さんの言葉を本で読むのと、じかに会って聞くのとでは全然違いますよね（笑）。
塩見■■ですから自分がコンサートを開いた時に、何人もの人が時間を割いてわざわざ来てくれる、そして大勢の人が同じ場所に居合わせる、これは考えて見れば、大変なことなんですね。
榊原■■本当にそう思いますよね。
塩見■■私、生きてるっていうことは時間があるって言うことなんだと思うんです。時間が無くなったら死ですね。人生っていうのは地球への冒険旅行みたいなものだと思うんです。で、何十年間か有効のパスポートを持っている訳ですよ。生きているっていうのはその冒険旅行の一日一日を過ごしているということで、必ず終りはやって来る。まだ日にちがある、まだ時間があるっていうのが、生きてるっていうことなんです。ですから、一人の人間にとって時間というのはとても貴重なものだと思うんです。その時間を皆で共有する、皆で一緒に生きている — その重みというか、その迫力というのがコンサートだと思います。
榊原■■例えば、展覧会にいったとしますね。自分の見ている絵が、余り気に入ったものでなかたら、他の絵を見るなり、壁を見るなり、別に目を閉じなくてもそこから離れることが出来ます。ところが、演奏会に出かけると、聞きたくなければ、耳を塞ぐしかない。
塩見■■否応なしにね。
榊原■■耳塞ぐしかないってことがあるから、自然な時間の共有、つまり、観客も歩み寄れて、演奏者も歩み寄ってっていうのは、所謂クラッシック音楽の演奏会のスタイルでは難しいと僕は思うんですね。出来れば、道を歩いていて、綺麗な花が咲いていて、それに目がいって、足を止めて見る。その後、歩き出して何か良かったな......良いとか美しいとかいった価値観でなくてもいいのですけれど、何か心に残る。そういう道端の花を美しいと感じるといったような形で、聴衆が音楽に向き合える様な形でコンサートが提供出来たらいいなと、思っているんです。その足を止めるというのは塩見さんが言われたように、実は大きな行為で、こっちから提示する分より、向こうから引き出す分が大きいんです。そこでまた、その上どう思ってくれたのかと云うのは非常に大事で、コンサートに来てくれた人に、「どうでしたか」と聞きたいと云うのは、ありますよね。で、もっとそれが進んでしまうと、その人がどんな人生を歩んでいるか気になってしまう。
塩見■■そうですね。そのようにして、人との出会いが始まる。人への関心が芽生える。それは恐らく、人生の中で最も貴重なものの一つでしょうね。
榊原■■芸術家の傲慢さというのは僕は持ちたくないんですよね。自分の作ったものは絶対なんだ、いいだろう、どうだ、という人は多分結構いると思うけれど。
塩見■■（笑）。
榊原■■そこで終るんであれば、別にものなんか作る必要はないって僕は思います。
塩見■■完成されたものというのはあり得ないと思いますし、個々の作品は、一人の作家にとって、或る時期に作家として生きたことの足跡に過ぎないと思うんですね。出来上がったものは単なる軌跡、全体の中のほんの一部分。私も時々ね、「作品を作るということは、貴女にとってど

ういうことなのですか？」って訊かれることがあるんだけれど、ものを作るという行為は、発掘作業に似ていると思うの。ほら、考古学者達がいろんな調査結果から見当をつけて、砂漠の遺跡を掘り起こすでしょ。それと同じように、このことについてもっと考えれば、何かあるはずだ、ってひらめいて、少しずつ砂を払い除けるようにして、目を凝らして見る。そうやって何かが見えて来たら、人にも見てもらいたくて、作品にしてコンサートや展覧会をしたり、出版したりする。でも結果は、いつも掘り起こせなかった部分の方が大きいって感じ。だから止められない（笑）。

フォーリング・イヴェント

榊原■■フルクサスの作品は演奏するたびにどんどん変わって行きますよね。「フォーリング・イヴェント」[*26]にしても初演の時に落した物は 100 年経ったら、手に入らなくなっているかもしれないですし、落ちて行く地面なんかも変わって行きますよね。
塩見■■地球上ではあらゆる物が中心に向かおうとしていて、物によってその動きは遮られるのだけれど、もし何もなかったらすべての物が地球の中心へ集まって行く。物体の落下というのはそういう動きなんだ、もの凄い現象なんだと、ある時、感覚的に一挙に捉えられたことがあったんですね。それ以来、物が落ちるという事に興味を持って、今度はイヴェントとしてやってみようかと思ったんです。いろんなリアリゼーションの可能性があって、以前「スペイシャル・ポエム」の中でも世界各国の人達と一緒にいろんな物を落下させましたが、今回の「グランドピアノの為のフォーリング・イヴェント」のように、音楽的な、かなり厳密なリアリゼーションも出来るんです。昔、トランソニックという雑誌に私のイヴェントの作品が載った時に、ある人が高橋悠治さんとこんなことを話したというんですよ。「もし、誰かが塩見さの曲の演奏だとして高い所から自分の体を落下させて、その人が死んでしまった場合、塩見さんは罪になるんだろうか。」って（笑）。さあ、どうなんだろうって笑ってたんですけど……。ビー玉がピアノの弦の上に落ちて弾む時には、二度と同じものにはならない。だから、二度と同じ音にはならないんですね。きちんと楽譜に書かれた完成された作品の演奏と違って、一般に、こういうもののパフォーマンスは、一瞬先はわからない。その都度、今起こった事に対してリアクションしていかなくてはならない。それは丁度、この日常の現実で次々に起こってくる事柄に対応していかなくてはならないのと同じような、真実味とスリルがあるんですね。不確実なものを積極的に受け入れる。というより、それを浮力にして飛ぶ。そこで、必要なものは、集中力と想像力なんですね。同じことをやっても、想像力を働かせてやっている場合と、ただ惰性で習慣的ににやっている場合では、客観的な価値はどうであれ、本人の経験の深さが全然違いますからね。同じ一人の人間でも、想像力が鈍っていて心の活力が衰えている一日と、非常にヴィヴィッドな想像力に支えられて過ごしている一日とでは、一日の価値が違うと思いますね。 —— アートというのは、心のマッサージかもしれませんね（笑）。心というか、むしろスピリット、精神の為のマッサージであり、想像力の為のマッサージじゃないですかね。だから、いいマッサージ師になれればいいですね。アーティストっていうのはいいマッサージ師、自分に対してもより良いマッサージ師になる為の修行を、アートを通してしているのだと思っています。

[*26] 今回、演奏された「グランドピアノの為のフォーリング・イヴェント」の原型で、1963 年に塩見允枝子によってつくられ、フルクサスから出版された。ただ、高い所から物を落せという指示があるのみ。

参考文献

[1] アール・ヴィヴァン 11 号. 特集 = フルクサス. 西武美術館, 東京, 1983.

[2] ジョナス・メカス (編). 『メカスの友人日記 — レノン / ヨーコ / マチューナス』. 晶文社, 東京, 1983. 木下哲夫訳.

[3] Galerie Schuppenhauer Ed. *Fluxus Virus*. Galerie Schuppenhauer, Köln, 1992.

[4] Walker Art Center Ed. *In the Spirit of Fluxus*. Walker Art Center, Minneapolis, 1993.

[5] 末延芳晴. 「小杉武久, ジョン・ケージを語る。」. 音楽芸術 1993 年 8 月号, pp. 45–54. 音楽之友社, 東京, 1993.

[6] Music Today No.18 April 1993. 「ジョン・ケージ 1912–1992」. リブロポート, 東京, 1993.

[7] ジョン・ケージ. 『小鳥たちのために』. 青土社, 東京, 1982.

[8] マイケル・ナイマン. 「見ることと聞くこと — フルクサス」. 『実験音楽 — ケージとその後』, pp. 139–170. 水声社, 東京, 1992. 椎名亮輔訳.

[9] ポール・グリフィス. 『現代音楽 —1945 年以後の前衛』. 音楽之友社, 東京, 1986. 石田一志訳.

[10] 音楽芸術 1993 年 3 月号. 音楽之友社, 東京, 1993.

[11] ナム・ジュン・パイク. 『タイム・コラージュ』. Isshi Press, 東京, 1984.

[12] 榊原健一 (編). Fluxus/Nancarrow & so forth 演奏会プログラム. Hypersonic, 京都, 1993.

[13] 美術手帖 1992 年 9 月号. 美術出版社, 東京, 1992.