

# 寺山修司とオノ・ヨーコ

——草月アートセンターに於ける前衛芸術創造——

清水 義和

## 01. まえおき

俳人で名古屋ポストン美術館長の馬場駿吉氏は、2009年11月8日に開催された「演劇大学 in 愛知 寺山修司」の講演で、「寺山修司の短歌・俳句を専ら国文学からだけの視点で論じていては、寺山の俳句や短歌に対する新機軸は生まれないのではないのでしょうか」と語った。馬場氏は、「ゴッホの絵画が前衛芸術のルーツにあり、ピカソの絵画はゴッホの絵から生まれた」と述べ、ゴッホの絵画とピカソの『アビニヨンの娘たち』との類似性を指摘した。そして、「寺山の映画『田圃に死す』の中のシーンで、田圃に置かれた散髪台や居間や花嫁の行列は、他の世界からのコラージュであり、ゴッホが、自分の絵に、他の絵画からコラージュした手法と同じであって、ゴッホのコラージュの手法は、ピカソ、マックス・エルンストにも継承されている。従って、寺山の短歌・俳句も、前衛芸術家が使っているコラージュの手法で読み解かないと、従来の国文学の解釈だけでは新機軸は開かれない」と論じた。

では、いったい、寺山は前衛芸術をどこの誰から最も強く影響を受けたのだろうか。ここではそのルーツを探ることにある。さて、1960年代、草月アートシアターで始まった前衛芸術運動の波は当時の総ての分野のアーティストに影響を与えた。なかでも、ジョン・ケージ・ショックは多くのアーティストに大きな影響を与え、しかも、それを契機にして新しい前衛芸術が生まれた。そもそも、その由来は、ジョン・ケージとニューヨークで芸術活動を共にしていたオノ・ヨーコ氏と深い関わりがある。彼女はジョン・ケージばかりでなく、彼の音楽の影響を受けたアンディ・ウォーホルの実験映画にも関心を持っていた。しかも、寺山もケージやウォーホルに関心を抱き、オノ（以下敬称略称）のように共感し、やがて彼らと芸術的な関わ

りを持つことになる。殊に、オノは直接ニューヨークで前衛芸術の洗礼を受け、ケージやウォーホルらと共に新しい芸術作品を産み出していった。寺山も同じようにケージやウォーホルの影響を受ける事になった。だが、特に、寺山の場合、鋭い直感によって、ケージやウォーホルやオノが影響を受けて創作した作品から即座にその本質を抉り取る資質があったように思われる。そこで、本稿では、寺山とオノの業績を調べる事によって、これまで未知であった寺山の俳句や短歌に影響を与えた前衛芸術に光を当てようという試みである。

## 02. オノ・ヨーコのアヴァンギャルドアーツ

オノ・ヨーコは1961年11月24日にニューヨークのカーネギーリサイタルホールで個人演奏会「オノ・ヨーコの作品」を行った。その後、オノは1962年には帰国し、草月アートセンターでハプニングの『カットピース』を披露した。これは、観客がステージに一人一人上がりナイフで彼女の衣服の一部を切りとるパフォーマンスであった。このパフォーマンスは女性から他者から受ける暴力をじっと耐える姿を表している<sup>1)</sup>。だが、或る意味では、『カットピース』は、禅仏教とヴォードビルの両方を表しているともいう。そして、このコンセプトはジョン・ケージの前衛音楽のコンセプトからきているという。というのは、ケージは鈴木大拙の禅やユーモアや様々なジャンルを自分の前衛音楽に取り入れているからである<sup>2)</sup>。ケージが影響を受けたマルセル・デュシャンは、便器を『泉』として出品した。また、デュシャンはモナリザの顔に髭を描きこんだ。つまり、デュシャンのアートには時々茶目っ気のあるユーモアが付き纏っている。このようにしてオノはケージを通して禅とアートが産み出す前衛芸術を学んだのである。或いはまた、オノのパフォーマンスには巫女的な存在感があるからシャーマン風であるともいう<sup>3)</sup>。また彼女のパフォーマンスは、ある見方からすれば、禅修行を思わせ、しかもオカルト的でもあるともいわれる。

ところで、オノ・ヨーコは肖像画写真を個展『YES YOKO ONO』(Press Representation: Ruth Kaplan, 2001)で展示した。だが、このオノのポートレートは鏡に映った映像を写真に写し取ったもので中身は「空」である事を表している<sup>4)</sup>。同時に、このコンセプトは鈴木大拙の禅哲学の「空」を想い出させてくれる。

さて、前述したようにオノはジョン・ケージから禅哲学のコンセプトを学んだが、ケージ自身も鈴木大拙の禅哲学をニューヨークで学んだ<sup>5)</sup>。但し、オノは禅哲学のコンセプトによってハプニングを産み出して作り上げたコンセプチュアル・アートについては、他人から影響を受けて出来た既成品ではなく彼女自身のオリジナル精神から生まれたものであるという<sup>6)</sup>。つまり、オノはケージから影響を受けたが、やがてそこから逃亡を図ったり精神科に入院したりし

て漸く脱却を遂げ、その結果として彼女独自のコンセプチュアル・アートを産み出したからであるという<sup>7)</sup>。オノの主張は、『ピグマリオン』のイライザとヒギンズの弟子と先生の関係や彫刻家カミーユ・クローデルとロダンの師弟関係を思い出させてくれる。

ところで、寺山修司の子宮回帰は母ハツと寺山少年の関係から生まれた。ハツは戦争で夫を失い家庭や家も失った庶民であった。いっぽう、オノは、寺山と同じように、敗戦の苦勞を味わったとはいえ、寺山と異なり、彼女は財閥の娘であった。だが、オノはトニー・コックスとの間に娘キョウコをもうけ、このキョウコとの関係で苦しむ。この母子関係は、オノの根源的なジェンダーに関する問題の温床となったという。しかも、元々オノは実母との確執があり、今度は母として娘との確執が生まれたという。又更に、東洋人オノにとっての女性の一生は、いわゆる東洋人が西洋人の犠牲になったというポストコロニアルの問題を産み出してもある<sup>8)</sup>。けれども、少なくともオノと寺山が辛うじて結びついているのはやはり子宮回帰のコンセプトにあるように思われる。

オノ・ヨーコがハプニング・パフォーマンスで表した釘打ちや『カットピース』の一種の殺傷暴力に対する怨念には、寺山の実験映画『審判』やドラマ『身毒丸』の釘打ちの背後にある怨念にも頻繁に見られる。

さて、オノ・ヨーコと寺山修司の前衛芸術を考察するときに、1960年代に芸術創造に目覚ましい活動歴を残した草月アートセンターとの関係を抜きにして考えられない。実際オノはジョン・ケージとニューヨークから草月アートセンターを訪れ革命的な前衛芸術を披露した。いっぽう、寺山は劇団天井棧敷旗揚げ公演『青森県のせむし男』を1967年（4月18日－20日）に草月会館で行った<sup>9)</sup>。その前の1966年には、寺山は人間座による「吸血鬼の研究」公演（4月23日－29日）に劇作家として参加していた（p. 22）。

そもそも、草月アートセンターは、草月館内で1958年に勅使河原宏をディレクターとして発足した（p. 8）。ちょうど、草月アートセンターは、戦前築地小劇場が日本の新劇運動のメッカであったように、戦後、日本における新しい前衛芸術運動のメッカであった。そして、草月アートセンターには、世界中から新しい芸術が移入され、ここから、新しい日本の前衛芸術が開花していったのである（p. 16）。かつて小山内薫が、モスクワの芸術座へ行行ってスタニスラフスキーに会ったように、1960年代の日本のアーティスト達は、次々と、アメリカのニューヨークへ渡り、ジョナス・メカスやアンディ・ウォーホルやジョン・ケージに会った。寺山も、劇団天井棧敷活動最中に留守をして、ニューヨークに渡り、ラママ・シアターの支配人エレン・スティアートに会って『毛皮のマリー』公演の交渉をした。その間寺山はニューヨークの前衛芸術を具に視察した。寺山の意気込みは、小山内が築地小劇場の活動を置き去りにして渡欧した気持ちと変わりはない。しかも、寺山が、小山内と異なるのは、小山内が軽蔑し

た川上音二郎一座の渡欧公演のように、寺山自身が劇団を率いて欧州や北欧やアメリカ公演を果たしたことであろう。そればかりではない。小山内とライバル関係にあった島村抱月のように、寺山は劇団と一緒に、海外公演を果たしただけでなく、欧米や北欧や中東公演も実施した。その後、欧米公演は、蜷川幸雄氏や鈴木忠志氏や平田オリザ氏や流山児祥氏や天野天街氏たちが活発に行っている。ともかく、その口火を切ったのは、寺山であった。

さて、ここで草月アートセンターが1960年代に前衛芸術が果たした役割を詳しく見ることにする。草月アートセンターがジョン・ケージ達を招聘するに当たり、重要な働きをしたのは、ニューヨーク在住の日本人アーティストの一柳慧氏やオノ・ヨーコや黛敏郎らであった。彼らはジョン・ケージの他にもアンディ・ウォーホルやジョナス・メカス達と交流があった。その彼らが、草月アートセンター初期の前衛芸術活動に深く関わったのである (p. 104)。オノ・ヨーコはニューヨークに居た時から音楽家の一柳慧氏と音楽活動を共にしていた。一柳氏はジョン・ケージの現代音楽に師事し、二人はお互いに西洋と東洋の音楽に関心を持った。そして、ジョン・ケージは音楽だけでなく、禅哲学や『易経』やインド哲学や他の芸術にも幅広く関心を持ち、殊に、一柳氏の日本の音楽やオノの禅哲学からの刺激もあったと思われる。彼らが、草月アートセンターの草創期にジョン・ケージ達を招聘した役割は計り知れない偉業であった。

だが、それにもかかわらず、途中で、オノ・ヨーコは、ジョン・ケージや一柳慧氏の輝くばかりの前衛芸術に圧倒され押し潰されるのを恐れたのだろうか。遂に、オノは、日本を離れ、ニューヨークに戻り前衛芸術活動の場所を変えることになる (p. 104)<sup>10)</sup>。1964年8月11日、オノは「小野洋子さよなら公演」を草月アートセンターホールで行っている (p. 20)。更にオノは自分のアートを求めニューヨークからロンドンに活動の場を移し、そこで、ジョン・レノンに出会うことになった。結局、オノとレノンの結婚を契機にして、オノは、彼女独自のコンセプチュアル・アートを深く追求して世界で最も知られた日本人女性へと変貌を遂げた (p. 152)<sup>11)</sup>。いっぽう、一柳氏も西洋と東洋の音楽を融合させた稀有な現代音楽を確立することになった (pp. 164-5)。

さて、寺山修司はオノ・ヨーコ (小野洋子) と入れ代るようにして草月会館で活動していた。いっぽう、その後、オノは1972年にジョン・レノンと日本に帰国している。その前年、草月アートセンターは、10年以上に及ぶ貴重な役割を終えて解散した。

海外生活の長いオノは、草月アートセンターから活動の場所をニューヨークに移してそこを中心にして前衛芸術活動を続けていた。他方、寺山は、ニューヨークのフルクサスと東京の草月会館で活躍した芸術家たちから幅広くしかも深遠で計り知れない影響を受けて自らの前衛演劇を展開していった。

ところで、映像作家のかわなかのぶひろ氏によると、「寺山さんとオノさんが草月アートセンターで会い、お互いに仕事を直接一緒にしなかったのではないか」と語っている (p. 404)。だが、それにしても、オノと寺山が残した作品を通して彼らが同時代の前衛芸術から影響を受けた痕跡を確かめることはできる。その一例として、オノとジョン・レノンが作ったテレビドラマ『レイプ』と、寺山の市街劇『ノック』には共通したコンセプトを見つけることが出来る。両作品とも共通しているのは他人の生活に土足で踏み込むことである。このコンセプトは、アンディ・ウォーホルが、マリリン・モンローの自殺直後彼女のスティール写真を直に自分の作品『マリリン』に取り込み写し取ろうとしたポップアートを思い出させる<sup>12)</sup>。つまり、実はモンローが亡くなった後になってから、次々と彼女の真実が明らかになり、ウォーホルが『マリリン』を発表した当時表したモンロー像のイメージとかなり異なってきた。ということは、ウォーホルがシルクスクリーンの『マリリン』で表そうとしたアートはモンローの実像に迫ることではなく、むしろ寺山やオノやレノンが表したように他人の生活に土足で踏み込みありきたりの日常を切り取ってみせようとしたポップアートであった。

ありのままの日常を切り取りその断面を大衆に表示してハッとさせる方法は、ウォーホルの『マリリン』であり、或いはまたオノの『レイプ』であり、寺山の『ノック』であったろう。そして観客としての大衆は彼らの作品を観て、ある現実を映しているが現実ではない、いわば鏡に映った虚像のように、鏡の背後には何もない被写体を見る事になったのである。このコンセプトは、もしかしたら、オノが鈴木大拙の禅哲学の「空」から影響を受け、彼女自身が自分の芸術作品として表そうとしたのかもしれない。というのは、宇宙誕生から約150億年の時間から見れば、人間の一生は一切が「空」であるかもしれないからである。

それで思い出すのは、2008年の秋の出来事であるが高知市内で寺山の市街劇『人力飛行機ソロモン』が再演された光景である。筆者はその市街劇を観ながら、寺山の詩集『空には本』を思い浮かべたのである。つまり劇は瞬間芸術であり、後に何の痕跡も残さない。つまり、寺山の市街劇『人力飛行機ソロモン』は、まるで何もない大空に本を掲げるように、一切が「空」であるドラマを劇化しているように思われたのである。寺山が鈴木大拙の禅にどれほど興味を持っていたかどうか分からない。だが、とにかく寺山はオノやウォーホルの前衛芸術から影響を受けて自分自身の市街劇にそのコンセプトを表したのかもしれないのだ。

本稿では、寺山が草月アートセンターの前衛芸術活動を通して得ることになったアンディ・ウォーホルやジョン・ケージの芸術と、オノがニューヨークで直接前衛芸術の活動を通して得た彼女自身の芸術とを俯瞰する事によって、その結果として、オノのテレビドラマ『レイプ』や寺山の市街劇『ノック』の中に、どのような形となって影響が表れているかを跡付けたい。

### 03. 草月アートセンターに於けるオノ・ヨーコ

オノ・ヨーコは、1952年学習院大学の哲学科でハイデッカーやサルトルの実存哲学を学んだ。それから、オノは、ニューヨークに渡り1952年の後半にサラ・ローレンス大学で詩や音楽を学びながら一柳慧氏と出会った。オノは学習院の頃から禅に興味を持ちサラ・ローレンス大学で鈴木大拙の講演で禅哲学を聞いた。恐らく、もっと重要だったのは、オノが鈴木大拙から学んだ禅を更にジョン・ケージやアンディ・ウォーホルやジョナス・メカスらの前衛芸術家達と一緒に学んだことであろう。こうしてオノは最初、1962年東京で、禅から感化を受けたと思われるパフォーマンス『カットピース』を通してハプニングを上演した。けれども彼女は一部の人以上殆どの聴衆から理解されなかったようだ。やがて再び、彼女は1964年ニューヨークで、『カットピース』を異文化の町ニューヨークで再びハプニングとして表して披露して見せた。けれどもオノは彼女のイベントで静的で動きの殆どない独特のハプニングを上演し続けたが反響は殆どなかった。しかしながら、オノは一柳慧氏との出会いと結婚を通してジョン・ケージと知り合い、更にアンディ・ウォーホルやジョナス・メカスとも出会って日本だけでなくニューヨークでも国際的に芸術的な交流を根気強く続けていった。殊にオノの実験映画「ナンバー4」がアダム・シトニーの雑誌『フィルム・カルチャー・リーダー』（1970）をはじめとして、更にジョナス・メカスが編集する *Film Culture: Expanded Arts—Special* (Number 43, Winter 1966)<sup>13)</sup>, や *Experimental Cinema, The Film Reader* (2002)<sup>14)</sup> などに紹介されたのは後に続く飯村隆彦氏を始めとして多くの日本の映画人に影響を与えたことは重要である<sup>15)</sup>。

さて、オノがハプニングによってパフォーマンスを海外公演で行ったことと、寺山がしばしばハプニングによるパフォーマンスを海外で公演したことには共に重要な意味がある。少なくとも、オノは英語で話して公演をした。だが寺山はオノほど英語を流暢に駆使したわけではなかったが、寺山とオノは共に言語を超えたトランス・パフォーマンスへと傾斜したことに注目すべき点がある。殊に、オノがミニマル・アートに関心を持ち日本人独特の簡素な俳句や歌舞伎から独自のアートを切り拓いたことは注目すべきだ。ともかく、寺山も短歌や俳句を詠む歌人であったので二人には類似点が見られるのである。

ところで、これまで寺山と唐十郎氏とのアングラ演劇が比較される事はあっても、寺山とオノの前衛芸術が比較されることは殆どなかった。しかも、寺山とオノが共に前衛的なハプニングやパフォーマンスなどに拘った事は当時の時代風潮であったことを考慮するにしても、寺山とオノが国際的な映画・演劇活動の場で、言葉以外で演劇や映画を伝えることの重要性を実践の場で認識していたことは殊の外重要であるように思われる。というのは、オノの海外公演を辿ることは寺山の海外公演を調べるときに時として貴重な羅針盤のような働きをしているよ



うに思われるからである。

また、オノや寺山を取り巻く1960年代の活動を俯瞰して見ていると、当時の映画や演劇の代表作と共通した潮流の中に、オノや寺山と関連のあるアートを掬い取って読み取ることが出来る。たとえば、勅使河原宏監督の映画『利休』（1989）を観ると、モダンな映画芸術作品の中に、鈴木大拙の禅哲学の精神を垣間見る事が出来る。つまり利休の茶道は簡素な日本の美を表しており、芸術愛好家が茶室に入ると、その瞬間、ケージの音楽作品『4分33秒』（1952）やウォーホルの『マリリン』を思わせるように一切が「空」なる世界に踏み込むことになる場合と似ている。「わび」や「さび」の世界では、俗世界の脂ぎった欲望が空しく映る。「わび」や「さび」は、ちょうど、ケージの音楽やウォーホルの『マリリン』のように極薄で希薄になった世界だけになってしまうように思われる。つまり、オノの『レイプ』や寺山の『ノック』でさえ、たとえ個人の日常生活に土足で入り込んでも、ウォーホルの『マリリン』のように欲望は総て脱色されて、「わび」や「さび」の世界のように何もない空間が横たわっているように思われるのである。たとえば、寺山の『レミング』では隣の部屋は空き部屋となっていたり、或いは『青ひげ公の城』では舞台上に青ひげ公が不在となっていたりする「無」の状況は、ある意味でオノやウォーホルやケージのコンセプトでみると、辛うじて繋がっているようにも思えてくる。また、寺山は、バルトークが持つ孤独癖のように、孤独を求め続けていた。寺山の孤独が「寂しさ」や「侘しさ」と直接ではないにしても間接的に繋がっているように思える。ともかく、オノは「俳句」や「歌舞伎」を通して自らのコンセプチュアル・アートを求めた。だから、寺山も俳句や短歌の歌人であったので、海外では彼らは特にお互いに共通した問題意識に直面していたのではないだろうか。

また、オノの静的なパフォーマンスやミニマル・アートがなかなか理解されなかったのは、映画『利休』の中で茶道の「わび」や「さび」が直接日本の美意識を表しているのとは異なり、オノのアートが東洋だけでなく西洋のアートと複雑に融合しているのが禅仏教の輪郭がはっきりとせず全体が見えにくくなっていたからではないだろうか。

ところで、キャサリン・ロスが『ニューヨークでのオノ・ヨーコ回顧展』（Yoko Ono's retrospective opens in New York）Associated Press 『YES YOKO ONO』（Japan Society Gallery, October 18, 2000–January 14, 2001.）で、オノが一匹狼の彼女自身を「アウトサイダー」と呼んでいるのを引用している。

I always felt that my work is very closely connected my life. And in my life I always felt that I was an outsider and so that I kind of built up this energy of being an outsider.<sup>16)</sup>

アウトサイダーについては、コリン・ウイルソンが『アウトサイダー』の中で論じているが、バーナード・ショーをその典型として論じている。またガイルズは、アンディ・ウォーホルの伝記の中でウイルソンの『アウトサイダー』を引用しながら、ウォーホルを典型的なアウトサイダーと呼んでいる<sup>17)</sup>。また、ウイルソンは他に『オカルト』で呪術師（シャーマン）について論じているが、マルセル・モースの『社会学と人類学』によると「呪術師（シャーマン）は孤独である」と述べている<sup>18)</sup>。また、ウオラ・アメイは、『ザ・ニューヨーク・タイムズ・マガジン』（September 24, 2004）でオノをシャーマンと呼んでいる（p. 60）。

だがその後オノはジョン・レノンと一緒にいると、自分の東洋的な前衛芸術がレノンの西洋的なアートとの融合した時一気に開花した。しかもオノはレノンの仏教について最上の理解者であった。また、そんな二人の出会いによって、レノンはポール・マッカートニーに出会った時よりも遙かに強烈で革命的な変身を遂げる事が出来たように思われたのである。更に、レノンはオノのコンセプチュアル・アートを通して、やがてアンディ・ウォーホルの「空」なるポップアートの琴線に触れる事が出来たのである。

しかし、レノンの音楽や映画にオノのコンセプチュアル・アートが分かちがたく融合している。だから、このコンセプトを明確に識別するにはやはり時間を要したことはいうまでもない。先ず、オノの禅仏教的なパフォーマンスや彼女独特のミニマル・アートが、メカスやウォーホルやケージの感性を刺激し、やがて相互に影響しあってお互いの間で浸透していった。次いで、レノン自身にしてもフラクサスに加わることによってオノだけでなくメカスやウォーホルやケージのアートにまで関心が広がり、やがてお互いに興味を抱いて接近するようになった。そうすると、彼らの間でポップミュージックから禅やコンセプチュアル・アートにまで前衛芸術の幅が広がった。ある意味で、彼らの関係は、かつてラファエロ前派のアーティスト達がお互いに影響し合った関係を思いださせてくれる。たとえば、ショーは『ピグマリオン』の第四幕で、ヒギンズ夫人宅の衣装・装飾・舞台装置をウィリアム・モリスの装飾デザインで飾っている。同じ様な視点でみていくと、レノンとオノが合作したアートには、ニューヨークのポップアートやニューヨークで流行した禅哲学との融合を読み取ることが出来る。ジョン・レノンは『レノン・リメンバーズ』の中のインタビューで、ウォーホルを深く敬愛していたことを明らかにしている。

John I admire Andy Warhol's work, ... He is an original, and he's great. He is an original great and he is in so much pain He's got his fame, he's got his own cinema and all of that.<sup>19)</sup>

或いは、オノやレノンがウォーホルのアートを敬服している例として、オノとレノンのハブ



ニング『ベッド・イン』がある。『ベッド・イン』はウォーホルの『エンパイア』のように延々と同じ場面が続くワンショットワンシーンを思わせる。また、オノやレノンによる愛の表現はレヴィ＝ストロースが『悲しき熱帯』で表した仏教の母胎回帰と繋がっている。

#### 04. ジョン・ケージとアンディ・ウォーホルとジョナス・メカス

ジョン・ケージのインタビューをユーチューブ (YouTube) で観ると、その中で、ケージはオノから教わった菜食のレシピを披露している。オノは、友人の多くに彼女の菜食を勧めた事はよく知られている。日本人だけでなく西洋人でも、菜食が健康に良いのは事実なのであろう。劇作家のGBショーも菜食主義者であったが、ブルジョワであったにもかかわらず、若い頃貧乏生活を強いられ贅沢でできなかったからやむを得ず菜食で食事をすませたという。また、ショーは自作の『聖女ジャンヌ・ダルク』の中で、ジャンヌが赤貧に甘んずる生活を余儀なくされる場面を詳細に書いている。ジャンヌの信仰「孤独」とオノの禅哲学とは根本的には異なるであろうが、それにしてもケージの音楽作品『4分33秒』のように修行僧の簡素な苦行を思い起こさせる。

さて、ウォーホルの『日記』によるとウォーホルはレノンやオノとよく会っていた。ウォーホルの実験映画『エンパイア』『スリープ』『ヘアカット』は延々と同じシーンが続く。エリック・サテイの音楽『ヴェクサシオン』も同じフレーズが延々と繰り返されるが、これを1963年に初演したケージが長時間演奏するのをウォーホルは知っていて、実験映画『エンパイア』のコンセプトに使ったといわれる。普通の映画が動画であるのに、ウォーホルの画像は殆ど静止画像である。これは明らかにケージの音楽からの影響であり、ケージが鈴木大拙から得た禅哲学を音楽に応用したのを、今度はウォーホルが絵や映画に応用したと思われる。

また実験映画批評家のメカスが、ウォーホルの『エンパイア』『スリープ』を観て感化され直ぐに批評を書いた。そして、更にまた、メカスはオノが禅哲学のコンセプトを表した実験映画やパフォーマンスやコンセプチュアル・アートを認め評価し彼女の新しい芸術に理解を示した。

或いはまた、オノが、一柳慧氏やケージの現代音楽に遭遇し、更にウォーホルやメカスの実験映画に関心を少なからず抱くことによって、自分の作品だけでなくレノンや飯村隆彦氏らの作品をメカスに紹介した。更にオノ自らアーティストであるだけでなく、マネージャーやプロデューサーとしての役割を發揮した。因みにショーの妻シャーロットは財閥の出身だったが、ショーを売り出すために、マネージャーやプロデューサーの役割を發揮した。その意味で、オノ自身も自らアーティストであるばかりでなくマネージャーやプロデューサーとしての才能も

発揮した。つまり、オノは、レノンから新しい音楽を引き出したばかりでなく、レノンをヴァンギャルド・アーティストとしてプロデュースしたのである。

## 05. オノ・ヨーコの実験映画

1960年代、一柳慧氏は前衛的な音楽芸術を開花させた。従って、先に述べたように、後に、オノは一柳氏と別れたことを悔やんだといわれる。だが、結局、オノは、ジョン・レノンとの出会いによって、レノンの音楽とのコラボレーションを通して彼女の芸術を開花させたことも事実である。一柳氏の重厚な音楽芸術に比べ、レノンの音楽はポップミュージックではあったが、ともかくオノはレノンと異文化同士の遭遇によって影響しあったと思われる。既に、オノは、ジョン・ケージやアンディ・ウォーホルと混じって異文化同士の遭遇体験を通じて影響し合っていた。従って、また、レノンにしても、オノを通して、更にジョン・ケージやアンディ・ウォーホルの芸術に触れることによって、新しい芸術を創造していったのである。

オノが制作した実験映画『フライ』は、極小蠅の視点を通して、女体を拡大して見つめる映像を示した。蠅が見つめる女体は、小人の国のガリバーや『アメデ』で膨張し続ける死体や『キャッツ』で猫が観た人間社会のように、等身大の女体を、全く、異なった次元に移し変えて表して見せた。或いは、カフカが『変身』に描いた虫になったザムザのように、蠅となったカメラアイは、ちょうど、『戦艦ポチョムキン』で医師が虫眼鏡で拡大して、まるで顕微鏡で肉塊の中にウジ虫を見つめるように、拡大化した女体を眺めることになる。

また、オノが制作したテレビフィルム『レイプ』は、ドイツ人娘を、カメラで追いかけて、彼女のアパートにまで侵入する。視聴者は、タイトルに欺かれて、好奇の眼差しでテレビを見続けることになる。しかし、カメラは、少女の日常生活を単に映し続けているにすぎない。

これは、見方を変えれば、ウォーホルの『マリリン』のシルクスクリーンが、マリリン・モンローのスティール写真をただ単に転写しただけにすぎず、他に何も他意がないのと似ている。

つまり、ウォーホルはシルクスクリーン『マリリン』でただの写真を表しているに過ぎず、芸術的付加価値を付け加えてもいないのと同じように、オノは『レイプ』でただドイツ娘の私生活を表そうとしただけなのだろうか。或いはそうかもしれないが、オノが、鈴木大拙の禅を学び自らも哲学の素養があったのだから、ドイツ娘の日常生活は実体があるが、実はカメラが捕らえた被写体の裏側には何も実体がない「空」の世界であることを示したかったのかもしれない。しかも、アンディ・ウォーホルと異なって、オノは西洋の私生活を東洋人の視点で捉えることによって、一切の現実を空なる禅哲学的視点で対象を捉えた。

さて、オノは、レノンが暗殺され、次いで、ウォーホルが急死した後、少なくとも、彼女自身は、ポップミュージックからもポップアートからも一歩退いて客観的に自分自身を見つめ直す機会を得る事になった。

アンディ・ウォーホルの『日記』には、レノン亡きあと、ウォーホルがオノと息子のショーンとよく会ったことが記されている。また、オノはウォーホルの葬儀の時にも、弔文を読み上げている。オノにとって、ウォーホルの『日記』だけではなく、メカスとレノンとのインタビューにもオノとの思い出が記されている。従って、レノンやウォーホルの死によって、オノにとって、一切は「空」なのではなく、むしろ、空なるものの圧倒的な力によって、あたかも、教会の鐘が鳴り止んだ後、まるで、その反動のように無音という音によって圧倒されてしまうように、実際の鐘の音よりも遙かに強力な大爆音に晒されることになったのではないだろうか。そしてオノはそのような圧倒的な無音に晒され、しかも、音なき音が彼女の心の世界に生き続けていると確信したのではないかと思われるのである。それはちょうどケージが『4分33秒』で鳴り響く無の音はいつまでも心に残ると言っているのはこのことを指すのかもしれない。それは又、まるで芭蕉の俳句「古池や蛙飛び込む水の音」のように、壮大な無音の世界が無限に広がっているように思われるのである。

## 06. 草月アートセンターに於ける寺山修司と天井棧敷

寺山修司が草月アートセンターの新しい前衛芸術運動と関わりそこから一体どのような新しい芸術を産み出したかは興味が尽きない。そこで、草月アートセンターの新しい前衛芸術に寄与したアーティスト達の活躍のごく一部分を辿ってきた。そしてまた、草月アートセンターで寺山もまた仕事を共にしたアーティスト達と互いに影響しあってきた事を見逃してはならない。

さて、寺山が土着性と前衛芸術の融合を目指したコンセプトには、ジョン・ケージの音楽や一柳慧氏の音楽にある東洋と西洋の融合と比較対照してみると今まで見えなかった一面が見えてくる。たとえば、ドビュッシーが『ペレアスとメリザンデ』を作曲して音楽に水の音を持ち込んだ。いっぽう、バルトークはドビュッシーの水の精に魅入れながらも、更にその不気味な自然界の森羅万象に土着的なスラブ民謡を加えて『青ひげ公の城』をオペラ化した。そして、今度は更に寺山は『青ひげ公の城』の中に様々な作品から次々とコラージュをしていって遂に自作から自分自身を完全に消去してしまった。『青ひげ公の城』の舞台に青ひげ公がいないのは、ケージの交響楽が無音で始まり無音で終わる音楽や、鈴木大拙の「空」の禅哲学思想や、ウォーホルのコピー作品に見られる空虚や、オノ・ヨーコの静謐なコンセプトチュアル・

アートと深く結び付いていることを思い起こさせてくれる。

さて、鈴木大拙が『禅と日本文化』で展開する俳句論に現れた「わび」や「さび」の世界がある。これと、寺山の俳句・短歌の子宮の世界と比べてみると双方の歌には自我の消去に類似点が見られるかもしれない。鈴木が俳句論で描いた芭蕉批評は禅の空の世界を描いているように思われる。

#### 古池や蛙飛び込む池の音（松尾芭蕉）

明らかに、芭蕉は蛙が池に飛び込む水音を強調することによって、むしろ池の周りに広がる静寂の方が底なしの無限世界を爆発させて鳴り響かせているように思われる。さて、蛙が池に飛びこむ音はロジエ・カイヨワが『石』で描き、澁澤龍彦が『妖精物語』で書いている「魚石」を思い出させる。『石』では、何億年も石の中に閉じ込められた処女水が奏でる水音がするが、その太古の水音は子宮の羊水の音を連想させるのである。

#### マッチ擦るつかのま海に霧深し身捨つるほどの祖国ありや（寺山修司）

なるほど、映画監督の篠田正浩氏が言うように、確かにこの寺山の短歌には60年代の政治運動の熱い思いを読み取ることはできるかもしれない。しかし、寺山は法治国家ではなくむしろ市街劇『人力飛行機ソロモン』で1メートル四方の国家を想定しアルカディア（黄金時代）を渴望した。このことからすれば、寺山は法治国家には全く無関心であり専ら子宮回帰に拘り続けたことになる。或いは、一柳慧氏が、音の変遷について例を引きながら、古代は自然界の奏でる音があり、やがて人間が発する騒音が代わり、そして現代は車の爆音に変わってしまったと述べている。もし仮に芭蕉の「古池」をアルカディア（黄金時代）と読み変え、更にアルカディアを故郷の子宮と読み変えていくと、寺山が歌に読んだ「祖国」も人間が生まれ出た遙か彼方の故郷である子宮に見えてきてしまい、そうなると、芭蕉の俳句と寺山の短歌の世界観は俄然近くなる。

ところで、芭蕉は俳諧師として生涯歌を読み続けた。だが、寺山は俳句・短歌を途中でやめてしまう。しかし芭蕉よりも古い時代に、シェイクスピアが『ソネット』の詩人であることよりも『ハムレット』の劇作家に変貌した。そのように、寺山は自ら活字牢獄の呪縛から解放して自由をえてから、詩歌をオペラのように音読し絵画のように詩歌を風景化するドラマの方が大切であると感じたに違いない。だから結局寺山はシェイクスピアのように詩人であることよりも劇詩人であることを切望したのかもしれない。実際寺山はグーテンベルグの印刷の発明によって、まるで詩人が口に猿轡をはめられ、発話しようとして言葉が口から出なくなってしまう状況に異議申し立てをした。けれども、寺山は、マクルーハンの『グーテンベルグの銀河系宇宙』に倣っただけではなくて、草月アートセンターで、詩が活字だけではなく、音楽であり、絵画であり、演劇であり、そして映画であることを、ジョン・ケージらのパフォーマン

スから知り、それと同時に現れたオノ・ヨーコや一柳慧氏、谷川俊太郎氏、武満徹、松本俊夫氏、横尾忠則氏らの前衛芸術の洗礼を浴びたのである。

欧州でも、19世紀にウィリアム・モリスが、グーテンベルグの印刷に反対して、木彫りの文字を復活して芸術の生活化を行った。そのようにウォーホルはアートを大衆化し『マリリン』を大量生産した。或いはまたモリスの影響を受けたショーは『聖女ジャンヌ・ダーク』の中で貴人に語らせている。「昨今、人々は、書物の文字を読むだけで、本を眺める事を忘れてしまっている。」<sup>20)</sup>と。

無論、モリスやショーは、マクルーハンの説くインターネットの世界を知らなかった。寺山にしても、21世紀の若者が携帯短歌俳句や携帯小説に興じていることになろうとは予想だにできなかったろう。だが、変わらないものがある。いわば、電子の泥海に太古から響いてくる音がある。それは、子宮が生み出す生命の産声であろう。それは、芭蕉の俳句であり寺山の俳句や短歌のリズムであろう。しかもこのリズムはオノ・ヨーコのミニマル・アートと繋がっている。というのは、オノのサウンドは女性そのものを表すリズムだからである。

また、一方で、芭蕉の「わび」や「さび」の世界は侘しくて寂しい孤独の世界である。寺山の世界にしても単なる豊饒の楽園ではない。むしろその反対である。前述したように、寺山はバルトークの『青ひげ公の城』を脚色したが、元々バルトークはドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』の水の精の音楽に惹かれ、ドビュッシーの音楽に土着的なスラブ民族の民謡を加えて『青ひげ公の城』を作曲した。だがその中心にあるのは孤独である。バルトークが生涯最も恐れたのは孤独であり孤独な死であった。しかもその恐怖の中心にあるのは何もないという孤独であった。青ひげ公の物語にあるように、七人の花嫁は次々と殺害されて何処にも居ない。そこにバルトークが探し求めた孤独と孤独な死と恐怖があった。無論、バルトークの孤独は、芭蕉の「わび」や「さび」と異なるけれども幾分似ている部分もある。それは芭蕉が旅を愛し日常生活を断念したところにあるだろう。旅に出かけ、人里を離れる事は孤独と接することを余儀なくさせられる。バルトークがヨーロッパを離れ、スラブに孤独を求めたのは芭蕉の旅人としての孤独と幾分似ているかもしれない。しかし、芭蕉が人間社会を去り自然の中に「わび」や「さび」を求めたのと、バルトークがヨーロッパではなくスラブ民族が固有に持つ孤独を求めた事とは異なるところがある。だから、芭蕉の「わび」や「さび」は、バルトークの孤独の恐怖とは当然違っている。

ところが、寺山は、前述したように青ひげ公個人の孤独を描くのは止めてしまい、その代わりに、青ひげ公の存在自体を消去してしまって、青ひげ公を空なる存在に変え、とうとう孤独それ自体を描いたのである。しかも、主人公の青ひげ公は居ないのに『青ひげ公の城』のドラマ自体は進行してゆく。おまけに、青ひげ公の六番目の妻は生きてるので七番目の花嫁候補

者は結婚できない。更に、未だ七番目の花嫁候補者は結婚式をしていないのだが、八番目の花嫁候補者が既に現れて、早く七番目の花嫁候補者が死んでくれと舞台裏で急きたてる。どうしてこうなるかといえば、ドラマの設定で予め『青ひげ公の城』の粗筋がそのように決まっているからである。けれども、二番目の花嫁が青ひげ公を殺してしまったのか、或いは二番目の花嫁が青ひげ公の代役を演じ続けるので青ひげ公その人のドラマが動かず全く進行しなくなってしまったのである。或いはまた、青ひげ公の花嫁たちは結婚したら皆死ぬことになっている。ところが、台本の中では青ひげ公が花嫁を次々と殺害する筋書きであるのだが、花嫁が殺害される時までには、つまり、そのときまではとにかく花嫁たちは生きていくわけである。

肝心なのは寺山が書いた青ひげ公が「空」で特異な存在であり、しかも何故特異な存在かといえば、それは青ひげ公がどこにも居ないからである。或いはまた、青ひげ公の不在によって、不思議なことには、一種のドラマの逆転が働き、青ひげ公が消えたために、不在であった花嫁たちが死ぬこともできず、かえって、花嫁たちは死なずに生きてきたままでのまま。しかも、寺山は花嫁たちを生き返らせ現して見せただけではない。というのは、寺山はこの主人の不在のテーマを既に『奴婢訓』でも表しているからである。『奴婢訓』では召使たちが主人を殺害し召使が次々と主人の代役を演じるのである。その代理の主人が、『青ひげ公の城』では、二番目の妻なのである。また、『奴婢訓』では主人は死んでしまったので恐ろしくはないが、『青ひげ公の城』では、青ひげ公が死んでいるのか生きていくのか分からないから、むしろ不気味なのである。

おまけに、寺山の『青ひげ公の城』では青ひげ公の台本は存在するのに青ひげ公役がないので、誰かが青ひげ公の台詞を言わねばならない。寺山の『青ひげ公の城』はこうした矛盾にみちている。

さて、以上見てきたように、寺山はドラマのからくりを駆使して「無」を実体の空疎化で表している。つまり、寺山が示した孤独は孤独を感じる人がいないので、芭蕉やバルトークとも異なる孤独を表しているのである。或いは、鈴木大拙が示した禅哲学の空なる世界や、或いは空なる禅哲学を抱いたまま欲を捨て生活する事とも異なっている。もしかしたら、寺山は『青ひげ公の城』で母胎への回帰をドラマ化しただけでなく、孤独な不安をドラマの仕組みから暴き、あたかも針の穴からしか見えないような母胎回帰を表わそうとしたからかもしれない。因みに、オノはコンセプチュアル・アートで針の穴から空を見るパフォーマンスを上演している。また、寺山は俳人であったが、オノはその「ハイク」を英語で読んだ。元々俳句は凝縮したコンセプトを簡潔に表現するのだから、英語圏では「ハイク」を英語を使って表現したり、ボディ・ランゲージで表現したりせざるをえない。けれどもその時に、彼らがその言葉をイメージレーションに転換している間に、忽ち日本語が消えてしまう。だから殊に内容がぎっしりと



詰まっている俳句を、日本語以外の表現で表そうとすると日本語から消えてしまうものがある。しかもその日本語は、俳句にあった凝縮した日本人の心であるかもしれない。俳句の日本語が言葉以外のものになった時、空になってしまった言葉を、寺山にしても、オノにしても空しく感じていたのかもしれない。

## 07. 草月アートセンターに於ける寺山修司の実験映画『トマトケチャップ戦争』

寺山修司が浅利慶太氏の劇団四季で処女作『血は立ったまま眠っている』の台本を書き、次いで篠田正浩監督のヌーベルバーグ映画『乾いた湖』のシナリオを書き、続いて『書を捨てよ、町へ出よう』を監督して実験映画に傾斜していったが、その理由の一つとして寺山が草月アートセンターで実験映画との出会いがあったことがあげられるだろう。けれども、オノがニューヨークでメカスやウォーホルと実験映画作りをしたように、寺山は活動の場をニューヨークに移して実験映画を制作することは出来なかった。まず、劇団天井桟敷の活動の場所が東京にあった。そこで、寺山は、実験映画を日本で制作し海外の映画祭に出品する形をとったと思われる。

いわば、草月アートセンターは海外の実験映画との交差する地点としてあり、それはちょうど、東洋と西洋の出入り口として、ベニスやイスタンブールに相当したと思われる。飯村隆彦氏も松本俊夫氏もニューヨークから帰国すると草月アートセンターに集まった。

寺山修司が直接草月アートセンターと関わったのは、1967年（昭和42年）1月1日演劇実験室・天井桟敷を結成に伴い、4月18日草月アートセンターで旗揚げ公演を行った時期である。演し物は『青森県のせむし男』であった。

次いで、寺山が草月アートセンターと関わる事になったのは、『トマトケチャップ皇帝』（1970年）の上映であった。またその翌年、寺山は『ジャンケン戦争——トマトケチャップ皇帝の抜粋・再構成版』（1971年）を再編集することになった。

元々、谷川俊太郎氏が最初に寺山に詩集『われに五月を』を出版することを勧めたのであり、更にまた、寺山にラジオドラマを書くように勧め、それで寺山はドラマ『中村一郎』を書くことになった。引続いて谷川氏は、草月アートセンターで前衛的な人形劇や実験映画を発表したが、寺山もそれに参加した。

恐らく、寺山は谷川氏ら前衛芸術家を通して草月アートセンターと関わる事になったと思われる。そのきっかけとなったのが、寺山のラジオドラマ『大人狩り』であり、このラジオドラマが実験映画『トマトケチャップ戦争』や『ジャンケン戦争——トマトケチャップ皇帝の抜粋・再構成版』になった。

さて、寺山がオノ・ヨーコに触れた資料は殆どない。僅かに萩原朔美氏が書いた『想い出の中の寺山修司』に寺山がオノに関心を懐いた記述が出てくる。萩原氏は、その中で寺山とニューヨークで会った時に、オノの夫であった一柳慧氏との交友を書いている。

ジョン・ケージのコンサートが開かれるという情報を小野洋子と一緒にだった一柳慧さんから聞き、大きな体育館のようなディスコへ行ったこともあった<sup>21)</sup>。

このディスコで、寺山と萩原氏は、オノと親しかったナム・ジュン・パイクを見かける (p. 74)。更に、萩原氏は、オノと親交のあった飯村隆彦氏の実験映画『ラブ』について、寺山が関心を懐いたことを言及している。

飯村さんから、自作を何本か部屋で観せてもらった。寺山さんは長々と感想を話していた。特に「ラブ」というモノクロのアップが続くフィルムに惹かれたようだった (p. 78)。

この『ラブ』で音楽を担当しているのはオノ・ヨーコであった。もしかしたら、仮に、寺山が、オノのミニマル・アートである音声に関心を持っていたとすれば、後年寺山も自分の映画や演劇にこの音声を使うことになることと繋がっていることになるのかもしれない。

また、寺山は、武満徹との対談「即興論＝ジャズはこびとになったようだ」「現代の演劇と音楽の可能性」で、ジョン・ケージや草月アートセンターについて触れている。

**武満** ……たとえばジョン・ケージが草月会館にやって来て、舞台の上で、グツグツグツグツ米を炊いたり、そしてその響きをコンタクトマイクで拡大してスピーカーから出したり、そこには、ある感動、ぼくはそれを強いて言えば、ある種の文学的感動といったものだけれど、ある感動をもつわけだ<sup>22)</sup>。

この草月アートセンターのステージに、ジョン・ケージと一緒にオノは居たし、武満や寺山も見ていたわけである。また、武満はケージとの対談でケージが禅や和楽器に関心を抱いた。

**武満** ジョン・ケージさんは非常に禅に興味を持たれて、禅がジョン・ケージさんの音楽に非常に影響を与えているわけです。(p. 81)

ケージが禅仏教や和楽器に関心を抱いたことが切っ掛けで、武満が琵琶と笛の『ノベンバー

ステップ』を作曲することになる。殊に、武満とジョン・ケージとの繋がりや前衛と土着の融合を考えるとときに重要であると思われる。

或いはまた、寺山は『ニューミュージック・マガジン』、1971.12) に掲載されたアニメ「THE BEATLESSSSSSSS 大麻団地」で及川正通作・画にレノンとヨーコの台詞をつけている。その後、1987年のビデオフェスティバル *Wave Forms: Video From Japan* (Bay Area Video Coalition, 1987) のプログラムには、寺山と谷川俊太郎合作の『ビデオレター』とレノンの『イマジン』が同時掲載されている。しかし、これらのビデオ公開時には寺山もレノンも亡くなっていた。このイベントが計画されたプログラムには、谷川俊太郎氏とオノ・ヨーコが関わっていたものと思われる。そして、谷川氏とオノとは、1960年代草月アートセンターの企画に関わりあっていたのである。

## 08. まとめ

俳人の馬場駿吉氏が『輝け60年代 草月アートセンターの全記録』を是非一読なさい」と、筆者に薦めてくださった。つまり、草月ホールの出し物はそのまま、引っ越し公演として、京都、大阪以外にも名古屋で地方公演があり、全国各地に巡回したのである。そして、草月アートセンターでの出し物にニューヨークの新しい前衛芸術の香りを嗅ぎ分け、京都や大阪や名古屋や各地方都市に新芸術の種がまかれていった。

オノが草月アートセンターで活躍した時期は1962年から1964年までであった。1962年10月にオノはジョン・ケージの演奏会に参加し、1964年8月に「小野洋子さよなら演奏会」を行っている。いっぽう、寺山は、1962年2月に人形劇団ひとみ座公演で『狂人教育』を上演している。また、1964年6月7日フェスティバル「律」公演で『犬神』を上演している。従って、寺山が、この期間に打ち合わせやリハーサルで草月アートセンターを訪れた時、オノと草月アートセンターで会った可能性はある。しかも、オノはジョン・ケージとのジョイントコンサートに参加したのであり、勅使河原宏の映画のニューヨーク上映の際通訳を務めたのだから、前衛芸術家の間では有名人であり、このオノと寺山が交流を持たなかったことは考えにくい。ともかく、寺山が、1967年劇団天井棧敷の旗揚げ公演のときには、オノはニューヨークに行ってしまった後であった。また、オノがレノンと1972年に日本に来た時にも、寺山がこの二人に無関心であったとは考えにくい。何れにしても、寺山はオノの最初の夫であった一柳慧氏と交流があり、寺山は自分の詩に一柳氏に作曲してもらったのだから、一柳氏からオノの情報を聞いていたことは間違いない。

これまで見てきたように、寺山とオノのアートはお互いに重なる部分がある。しかも、とに

かく二人は同時代人であり草月アートセンターに集ったアヴァンギャルド・アーティストであった。

寺山もオノも実験映画を作った。オノの方はジョナス・メカスと直接交流し、ウォーホルやレノンとドキュメンタリーを撮ったのだから本場のニューヨークのオリジナルに近い実験映画に直接関与したことは間違いない。また、いっぽう、寺山は、レノンやウォーホルのように若死にしてしまった。だから、オノの方が自分の芸術を整理し発展させるには都合が良かった。けれども、ウォーホルやレノンも若死にしたにもかかわらず、彼らを評価する研究はかなり進んでいる。寺山も、ソーゲンフレイ教授やミリアム・サッス教授やステーション・リジリー教授が目覚ましい寺山研究の成果を挙げている<sup>23)</sup>。少なくとも、ウォーホルやレノンやオノや寺山に共通している研究は何れも前衛芸術である。こうした研究の成果を経て、ウォーホルやレノンやオノや寺山が国際的な評価を得ることになるだろう。

本稿では、少なくとも、ウォーホルやレノンやオノや寺山が共通して禅やポップイズムの影響を受けて前衛芸術を築きあげてきた業績を辿ってきた。殊に、オノと寺山は海外公演を通じて東洋と西洋を融合させ前衛と土着を混淆させながら、トランス・パフォーマンスやミニマル・アートを追求し続けた。この点で二人は真のアヴァンギャルド・アーティストであるといえるであろう。

オノは映画『蠅』の音楽でミニマル・アートの「あー、あー、あー」という微かであるが音を自ら発声している。この「あー、あー、あー」という微かに聞こえる音は、寺山のドラマ『邪宗門』でも、J・A・シーザーが「あー、あー、あー」という音を駆使して寺山の子宮回帰のコンセプトを構築している。但し、オノは音楽会のコンサートや映画の音響でミニマル・アートの「あー、あー、あー」を使っているが、いっぽう、寺山は劇場で「あー、あー、あー」という爆音を鳴り響かせながら使っている。つまり、寺山のドラマはストレート・プレイというよりはミュージカルであり音楽劇（メロドラマ）である。またオノは禅哲学の影響が強いが、レノンと一緒に作られた『イマジジン』を聞いているとレヴィ＝ストロースが『悲しき熱帯』で述べている「母胎回帰」を思い浮かべる。だからオノの作品はわれわれが鑑賞していると禅と仏教の融合を考えてしまうのである。そこのところで、オノと寺山のアヴァンギャルド・アートはお互いに最も接近していると思われる。

こうしてみると、オノとジョン・レノンが作ったドイツ放送の為に制作されたテレビ・ドキュメンタリー『レイプ』や寺山の市街劇『ノック』には共通したコンセプトを見つけることが出来る。それらは、ニューヨークのフラクサスやファクトリーの前衛映画の影響であり草月アートセンターでの前衛芸術の移入による影響によるものであり、しかもその影響がオノのテレビ・ドキュメンタリー『レイプ』や寺山の市街劇『ノック』に明確に現れている。その影

響を本稿では彼らの作品のコンセプトに基づいて検証してきた。両作品とも共通しているのは他人の生活に土足で踏み込むことであった。それは、虚構ではなく、リアルであるが空なる日常の生活空間であった。

本稿では、また寺山が草月アートセンターの前衛芸術活動を通して得ることになったアンディ・ウォーホルやジョン・ケージの芸術と、オノがニューヨークで直接前衛芸術の活動を通して得た彼らの芸術とを俯瞰する事によってオノのテレビ・ドキュメンタリー『レイプ』や寺山の市街劇『ノック』の中でどのような形となって影響を受け互いに結びついているかを跡付ける事が出来た。

寺山の子宮回帰はオノとレノンの「ベッド・イン (Bed In)」によくあらわれている。前述したように「ベッド・イン」は仏教の母胎回帰を表している。しかも、レヴィ＝ストロースが『悲しき熱帯』で述べている「仏教の母胎回帰」を思いださせる。

或いはまた、オノの詩は、マルグリットの前衛的な絵画を思い出させる。以下に示すオノの詩の一部は、シュールレアリスム的である。

“Glass Keys to Open the Sky” shows a row of four glass frame. “Sky Machine” is a reconfigured vending machine that gives customers cardboard pieces of “sky”.<sup>24)</sup>

上記のオノの詩は、キャサリン・ロスが『ニューヨークでのオノ・ヨーコ回顧展』(Yoko Ono's retrospective opens in New York) Associated Press 『YES YOKO ONO』 (Japan Society Gallery, October 18, 2000–January 14, 2001.) からの引用である。このオノの詩は、寺山の詩集『空には本』のコンセプトと類似している。

また、オノはアウトサイダーとしばしば批評される。しかもアンディ・ウォーホルもまたアウトサイダーとしばしば批評された。オノとウォーホルはアメリカでは異邦人に属する。むしろ出自が貧民であるということからみれば、オノよりも、オノの夫レノンの方がウォーホルのアートと深く結び付いていた。このウォーホルとレノンの結びつきによって、オノは音楽と美術の架け橋になっていた。つまり、この3人の繋がり、1960年代のニューヨークの前衛芸術になくてはならないシンボルになっていた。そして、寺山は、ウォーホルを通して彼らの前衛芸術に近づいて行ったのである。

従って、寺山の前衛（草月アートセンター）と土着（青森）の混淆は、オノの前衛芸術（フラクサス）と土着（アジア人）の混淆と比べてみると、両者が似ている面が多々ある。その理由は、寺山がオノと同じように、前衛芸術家のマルセル・デュシャンやウォーホルやメカスやジョン・ケージの前衛芸術の影響を受けながら絶えずアイデンティティー・クライシスに直面

してきたからである。そして、フラクサスと草月アートセンターが前衛芸術である前衛と土着の混淆の震源地になっていた。こうして、彼らは、ゴッヤンの絵画『われわれはどこから来たのか？ われわれは何者なのか？ われわれはどこへ行くのか？』のように、前衛と土着の狭間で己のアートを鍛えぬいていたのである<sup>25)</sup>。

## 注

- 1) Kimellman, Michael, *Yoko Ono: Painter, Sculpter, Musician, Muse* (*The New York Times*, October 27, 2000), p. 35. “Cut Piece” (1965), for which she sat impassively, a kind of bodhisattva, while people slowly cut off her clothes. It was an amazing feminist manifesto before most people knew what feminism was.
- 2) Danto, Arthur C. *Life in Fluxus* (*The Nation*, December 18, 2000, 『YES YOKO ONO』 (Japan Society Gallery, October 18, 2000–January 14, 2001), “Cage was an dept of Zen.” (p. 36) & Macunas spoke of Fluxus as “the fusion of Spike Jones, vaudeville, gag, children’s games and Duchamp.” (p. 34) Kimellman, Michael, *Yoko Ono: Painter, Sculpter, Musician, Muse* (*The New York Times*, October 27, 2000), (p. 35) When she had her first show at Maciunas’s gallery he was coming up with the idea for Fluxus, his name designating an anarchic multimedia movement that mixed Cage, happening, Buddhism, vaudeville, guerrilla theater - basically everything Ms. Ono was up to then. モンロー、アレクサンドラ、「イエス (YES) の精神：オノ・ヨーコ」の芸術と人生) 『YES YOKO ONO』 (Japan Society Gallery, October 18, 2000–January 14, 2001), p. 23. 参照。“「ケージと私たち全員と、禅の本質とを結びつけていたのは、笑いの感覚でした」とオノは語る。”
- 3) Wallach, Amei, *Yoko Ono gets her own moment in a new avant-garde. The Widow Peaks* (*The New York Times Magazine*, September 24, 2000), p. 60. “She’s a shaman”
- 4) Kimellman, Michael, *Yoko Ono: Painter, Sculpter, Musician, Muse* (*The New York Times*, October 27, 2000), p. 35. “Mrs. Ono’s art is a mirror. We see ourselves in our reaction to it”
- 5) Wallach, Amei, *Yoko Ono gets her own moment in a new avant-garde. The Widow Peaks* (*The New York Times Magazine*, September 24, 2000), p. 60. “Japanese concept like Zen Buddhism were in the air through Hohn Cage ... Donald Rihie an influential champion of Japanese culture, eviscerated her (Ono) for ideas” “borrowed ... especially from Joh Cage”
- 6) Newhall, Edith, *A Long and Winding Road Art news*, www.artnewsonline.com October 2000), (pp. 162–163) “Like John Cage, she drew from modernism and East Asian esthetics,” Munroe explains, “So much of the thinking came to be what we know as Fluxus and Conceptual art” As an example, Munroe points to the 1962 “Instructions For Paintings” series. These works were a watershed in the history of Conceptual art, as Ono was among the very first artists to replace paint with pure language as a medium of visual art.”
- 7) モンロー、アレクサンドラ、「イエス (YES) の精神：オノ・ヨーコ」の芸術と人生) 『YES YOKO ONO』 (Japan Society Gallery, October 18, 2000–January 14, 2001), p. 29. 「(一柳) 慧の妻であり、ジョン・ケージの友人であるということ以外の私は、一体誰だったのでしょうか？」
- 8) Wallach, Amei, *Yoko Ono gets her own moment in a new avant-garde. The Widow Peaks* (*The New York Times Magazine*, September 24, 2000), p. 61. “I think the image of Asian woman up until me was Madam Butterfly,” she (Ono). Cf. Rossa, O’MUIREATAIGH, *About Suzuki and art* “Suzuki had a “Romantic” view of art, that is, he believed



art was a gateway to a higher reality. He believed artists were similar to ‘Zen men’ because their withdrawal from conventional reality gave them creative powers to form their own *transcendent* reality. (See for example *Zen in Japanese Culture* by Suzuki) This “Romantic” view of art is a bit different from a “post-modern” (aka Andy Warhol et. al) view of art which sees art as not something deeper than “reality” but as something non-transcendent that fragments reality with false verisimilitude. The post-modernist is more negative and cynical about art than the romantic. However, where there may be a convergence between Suzuki’s view of art and the post-modernist view of art is in the fact that Suzuki seems to have favored art as ‘performance’ over art as ‘objects’. All the art-forms that Suzuki particularly exalted (Noh, 茶道、剣道 etc.) involve performance by actors making them art-forms that are instantaneous and artist-centered (i.e. the artist not the work of art is important). Even 書道 and 俳句 for Suzuki were superior because their supposedly innate ‘minimalism’ made them more performance arts than *objet-d’art*. This attitude may have found resonance with post-modern artist such as Warhol et al.”

- 9) 『輝け60年代 草月アートセンターの全記録』(フィルムアート社、2002), p. 24. 以下、同書からの引用は、頁数のみ記す。
- 10) 井川宏三、「アートセンターの運営を任されて」『YES YOKO ONO』(Japan Society Gallery, October 18, 2000–January 14, 2001), (参考) “洋子さんはアートセンターで個展をやったりした後、六四年にアメリカに帰ったんですね。トニーと一緒に。いろいろ寂しかったんですよ。ニューヨークから手紙が来て「……どうして私は慧のように良い人と別れたのでしょうか」”
- 11) 諸井誠「蝶々が出て行かなかったら、曲が終わらない」『YES YOKO ONO』(Japan Society Gallery, October 18, 2000–January 14, 2001), “コンセプチュアル・アートです。紙に穴をあけ、その穴から空を見ろという、それで詩なんです”
- 12) Kimelman, Michael, *Yoko Ono: Painter, Sculptor, Musician, Muse* (*The New York Times*, October 27, 2000), p. 35. “Like Warhol, she (Ono) turned to films”
- 13) (FILM CULTURE). Mekas, Jonas, et al. FILM CULTURE: EXPANDED ARTS - SPECIAL ISSUE: NUMBER 43, WINTER 1966. New York: Film Culture Inc., 1966. [arcanabooks.com/INVENTORY\\_interface/information.asp?booknumber=014913](http://arcanabooks.com/INVENTORY_interface/information.asp?booknumber=014913)
- 14) Experimental Cinema: The Film Reader [eng-wdixon.unl.edu/film\\_reader.html](http://eng-wdixon.unl.edu/film_reader.html)
- 15) 飯村隆彦、『YOKO ONO オノ・ヨーコ人と作品』(文化出版局、s60) 参照。
- 16) Roth, Katherine, Yoko Ono’s retrospective opens in New York (Associated Press 『YES YOKO ONO』(Japan Society Gallery, October 18, 2000–January 14, 2001).)
- 17) Guiles, Fred, Lawrence, *Loner at the Ball the Life of Andy Warhol* (Black Swan, 1990), pp. 120–121. サラ・スクマーラーは「何というコンセプトだろう！」で、オノの孤独を「アウトサイダーの一人」と呼んでいる。『YES YOKO ONO』(Japan Society Gallery, October 18, 2000–January 14, 2001)
- 18) Mauss, Marcel, *Sociologie et Anthropologie* (Presses Universitaires de France, 1966), p. 30.
- 19) Wenner, Jann, *Lennon Remembers The Rolling Stone Interviews* (Penguin Books, 1975), pp. 167–8.
- 20) Shaw, Bernard, *Saint Joan, The Theater of Bernard Shaw* (DoDD, Mead & Company, 1961), p. 731. “Now this is what I call workmanship, There is nothing on earth more exquisite than a bonny book, with well-placed colons of rich black writing in beautiful borders, and illuminated pictures cunningly in set. But nowadays, instead of looking at books, people read them.”
- 21) 萩原朔美、『思い出のなかの寺山修司』(筑摩書房、1992), p. 73. 以下、同書からの引用は、頁数のみ記す。

す。

- 22) 武満徹、『ひとつの音に世界を聞く 武満徹対談集』(晶文社、1975), p. 215. 以下、同書からの引用は、頁数のみ記す。
- 23) Sorgenfrei, Carol Fisher, *Unspeakable Acts: The Avant-garde Theatre of Terayama Shuji And Postwar Japan*, (Hawaii U.P., 2005) Sas, Miryam, *Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement, and Imaginative Return*, (Harvard University Asia Center in Spring 2010) Ridgely, Steven C. *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shuji* (Univ of Minnesota Pr, 2011)
- 24) Roth, Katherine, *Yoko Ono's retrospective opens in New York* (Associated Press 『YES YOKO ONO』 (Japan Society Gallery, October 18, 2000–January 14, 2001.)
- 25) 清水義和『寺山修司の時代』(河出書房新社, 2009), pp. 161–168.

## 参考文献

- Mac Donald Scott, *A Critical Cinema 2 Interviews with Independent Filmmakers* (California U.P., 1992)  
*To Free the Cinema Jonas Mekas & the New York Underground* Edited by David E. James (Princeton U.P., 1992)  
*Film Culture Reader* Edited by P. Adams Sitney (Cooper Square Press, 2000)  
*The Ballad of John and Yoko* The Editors of Rolling Stones (Micael Joseph, 1982)  
Hopkins, Jerry, *Yoko Ono A Biography* (Sidgwick & Jackson, 1987)  
*Memories of John Lennon* Edited by Yoko Ono (Harper Entertainment, 2005)  
Wenner, Jann, *Lennon Remembers The Rolling Stone Interviews* (Penguin Books, 1971)  
Chales, Daniel, *John Cage For the Birds* (Marion Boyars, 1995)  
*The Rolling Stones* Edited by David Dalton (Quick Fox, 1979)  
Suzuki, T., Daisetz, *Zen and Japanese Culture* (Princeton U. P., 1973)  
Mekas, Jonas, *Movie Journal The Rise of a New American Cinema, 1959–1971* (Collier Books, 1972)  
*Wave Forms: Video From Japan* (Bay Area Video Coalition, 1987)  
Nam June Paik, *Video Time—Video Space* (Harry N. Abrams Inc., Publishers, 1993)  
『YES YOKO ONO』 (Press Representation: Ruth Kaplan, 2001)  
『YES YOKO ONO』 (朝日新聞社、2003)  
『寺山修司対談集密室から市街へ』(フィルムアート社、1976)  
『身体を読む寺山修司対談集』(国文社、1983)  
寺山修司「THE BEATLESSSSSSSS 大麻団地」(『ニューミュージック・マガジン』、1971.12)  
萩原朔美『思い出のなかの寺山修司』(筑摩書房、1992)  
『輝け60年代 草月アートセンターの全記録』(フィルムアート社、2002)  
白石美雪『ジョン・ケージ混沌ではなくアナキー』(武蔵野美術大学出版局、2009)  
武満徹『ひとつの音に世界を聞く 武満徹対談集』(晶文社、1975)  
武満徹『樹の鏡、草原の鏡』(新潮社、1975)  
武満徹『音楽の余白から……』(新潮社、1980)  
吉本隆明・坂本龍一『音楽機械論』(リプロポート、1986)  
飯村隆彦、『YOKO ONO オノ・ヨーコ人と作品』(文化出版局、1985)

寺山修司とオノ・ヨーコ

- 『鈴木大拙全集』第8巻（岩波書店、1968）  
鈴木大拙、『禅思想史研究』第2巻（岩波書店、1987）  
『易経』上高田真治、後藤基巳訳（岩波文庫、1981）  
『易経』下高田真治、後藤基巳訳（岩波文庫、1982）  
寺山修司「マンガ人間と歌謡曲人間と」（『音楽専科』1968.4）  
ナム・ジュン・パイク『フィード・バック&フィード・フォース』（クレオ、1993）  
*John Lennon* 1940-1980（月刊「宝島」臨時増刊号 JICC 出版局、1981）  
レノン、ジョン『ジョン・レノン詩集』岩谷宏訳（シンコー・ミュージック、1987）  
『ビートルズ』（『音楽の手帖』青土社、1981）  
『レノンとヨーコ』（ホリデーグラフィック3 実業の友社、1970）  
朝妻一郎、木崎義二、秋山邦晴『ビートルズその後』（主婦と生活社、1971）  
『ロック・クロニクル Vol. 3 1965-1974 ビートルズの時代』（音楽出版社、1998）  
寺山修司「マンガ人間と歌謡曲人間と」（『音楽専科』1968.4）  
「前衛・アングラ」（平凡パンチ、1968.10.28）  
『戦後文化の軌跡』（朝日新聞社、1995）