

プロデュースという思想

— 浅野翼を中心に —

長崎 励朗

1. はじめに

ある特定の分野について狭く深く掘り下げることによって身につく専門的な能力を「貫く知」と表現するならば、一方でそれらを結びつけることで新たなコンテンツを創造する能力は「連ねる知」とでも表現しうるものである。「貫く知」の代表選手が研究者や芸術家だとするならば、「連ねる知」の代表こそがプロデューサーと呼ばれる存在であるといえる。

現在、一般に「プロデューサー」という言葉を聞いてすぐに想起されるのはテレビや映画、もしくは音楽コンテンツの作り手といったイメージであろう。これに反して実際のプロデューサーは個々人の作品との関わり方にもよるが、多くの場合、作品の内容そのものにはほとんどタッチしない。一定のヴィジョンを描きだし、損得勘定をし、そしてなにより必要なメンバーを揃えること。これがプロデューサーに要求される仕事である。つまりプロデュースとは様々な人や物を一定の目的のもとに繋ぎあわせる行為であり、プロデューサーと呼ばれる人々は言葉の源義における Media（あるいは medium）に近い存在であるといえよう。

プロデュースという行為を以上のような性質を以て定義づけるならば、現代における様々なコンテンツを作り出す上での重要性は明らかである。にもかかわらず先行研究に目をやれば、これまでアカデミックな分野ではほとんど研究の対象として扱われてこなかったことが分かる。その原因としてはプロデューサーがどちらかといえば大衆文化に親和的であるという点が挙げられる。例えば鶴見俊輔は大衆芸術と純粋芸術を対比して次のように語っている。

純粋芸術は、専門的芸術家によってつくられ、それぞれの専門種目の作品の系列にたいして親しみをもつ専門的享受者をもつ。大衆芸術はこれもまた専門的芸術家によってつくられはするが、制作過程はむしろ企業家と専門的芸術家の合作の形をとり、その享受者としては大衆をもつ（鶴見俊輔 1967：7）。

少なくとも日本においては純粋の反対は大衆であることが多い。「高尚＝純粋」という図式の正しさは「純粋芸術」、「純文学」、「純喫茶」などといった名称を想起すれば直感的に理解することができる。大衆文化は基本的にいくつかの要素の混合物であり、だからこそ規模が大きくなればなるほど、そのつなぎとしてのプロデューサーの存在がものを言う。このような理由で「純粋」文化に関する研究は全てプロデューサーを素通りしてしまうのである。

一方でこれまでに多くの蓄積がある大衆文化論は、そのほとんどが受け手重視の立場である

という点でこちらにもまたプロデューサーの存在を見えないものにしてきた。大衆文化論はあくまで大衆文化によって大衆を理解することを主眼としてきたのであって、その作り手に興味を向くことは少なかったのである。もちろん、大衆文化の送り手に興味を向けた研究がないわけではない¹⁾。しかし、それらにおいてプロデューサーという言葉が用いられたことはなかったし、その仕事を分野横断的に捉えることもしてこなかった。

本研究はこのような状況に鑑み、歴史的手法によってプロデューサーという存在を可視化することを第1の目的とする。その過程でとくに注目したいのはプロデューサーが何と何を繋ぐ役割を果たしていたのかというポイントである。

研究の対象としては1950年代から1970年頃にかけて最も活躍したプロデューサーの1人である浅野翼という人物を選んだ。この人物を扱うことで、分野を横断し、思想をも横断するプロデューサーの仕事の内実が明らかになると考えたからである。彼の大きな仕事は戦後最大の音楽鑑賞組織である勤労者音楽協議会、通称労音における諸々の企画と大阪万博における電気通信館のプロデュースである。これらを3章、4章で扱うことによって芸術の分野も思想も飛び越えた彼の仕事ぶりが明らかになってくるだろう。本論文ではさらにその前段階として2章で名プロデューサー浅野翼という人間を形成した生育環境にも触れている。これによって3、4章で彼の仕事から思想を読み込んでいく作業に必然性をもたせるためである。

2. 父・浅野孟府と「芸術至上主義」

学者や文化人の中に際だってキザな男がいた。(中略)どちらかと言うと彼は皮肉屋だった。AAPに集まるアカデミズムな学者や文化人とはちょっと違った。彼はプロデュースのことを「騙し」と表現したり、人物や事象を裏から斜めから見つめ表したりとマイナー的な思考を好んだ。若かった私には斜に構えた彼の方が正当派的な知識人より「本物臭い」と感じる。裏の裏を知っていると大人びる私にはプロデューサー浅野翼は格好良く映った(木村英輝 2006: 91)。

これは浅野翼の人柄について綴られた数少ない文章の1つで、筆者は浅野翼から「社会に絵を描く」プロデュースという仕事の面白さを学んだと語る画家の木村英輝なる人物である。文面から浮き上がってくる人間像はシニカルなアイデアマンといったところであろうか。AAPとは、梅棹忠夫の情報産業論などが掲載された雑誌『放送朝日』を編集していた会社だからアカデミズムの中にいる知識人との交流もあったことがここからは読み取れる。このような浅野翼という人物はどのようにして形成されたのか。本章ではまず彼の幼年期から、主な活動が始める20歳頃までを彫刻家である父・浅野孟府の活動とともに描き出すことで浅野翼の思想的、芸術的バックグラウンドを明らかにしておきたい。その際、文字資料に加えて、浅野翼の弟である映画記者、浅野潜氏(1932-)への直接のインタビューも用いた。

浅野翼の父、浅野孟府(本名: 猛夫 1900-1984)は戦前から前衛芸術運動を活発に展開していた大阪の彫刻家である(日外アソシエーツ 2004: 58)。彼とその妻は当時で言うところのモボ・モガ夫婦であり、その周囲には多くの左翼活動家や芸術家がたむろしていた。『カムイ伝』

を書いた白戸三平の実父岡本唐貴や小説家の大岡昇平などが家庭に出入していたことを次男、浅野潜が語っている²⁾。

1929年2月16日、浅野翼はそんな家庭の長男として誕生した。当時としては非常に珍しい「翼」という名はソヴィエト映画「翼ある人々」にちなんで父・孟府が名付けたという。ロシア語で翼を意味する言葉が「クリロ(Крыло)」であることから浅野翼は父をはじめ多くの人々から「クロちゃん」という愛称で呼ばれることになる。それから3年後、孟府が治安維持法違反で逮捕されている間に生まれた次男、浅野潜は映画記者として東京スポーツ新聞の大阪代表にまでのしあがった人物であるが、その自伝によれば彼の「潜」という名も片山潜に由来するものであるという(浅野潜 2002: 202)。このような私生活からうかがい知れる浅野孟府の人物像は「筋金入りの左翼」と呼ぶにふさわしい。浅野潜の話によれば孟府自身は共産党員ではなかったというが、「太平洋戦争開戦以前から終戦まで、毎週のように特高刑事が訪れてくる家だったが、そんなことはおかまいなく、芸術論や戦争に苦戦する話が出た(浅野潜 2002: 74)」というくだりは典型的な戦時期の左翼描写であると言えよう。

しかしその一方で彼の代表的な仕事に目を移せば、このような見方は修正をせまられることになる。戦前における浅野孟府の主な仕事の中にはプロレタリア美術研究所の設立などという文化運動とともに『新しき土』、『ハワイ・マレー沖海戦』といった有名国策映画のセット作りが並んでいるからである。『新しき土』は日独関係の強化を、『ハワイ・マレー沖海戦』は国威の発揚をそれぞれ意図して作られたものであり、イデオロギー的に見れば前述の私生活とはまさに真逆を行く仕事であった。このことに関する筆者の疑問に答えて浅野潜は次のように証言する。

筆者：浅野孟府さんは左翼だったんですよね？そういった仕事は嫌がらないんですか？

浅野潜：嫌がらないです。好きな仕事ができちゃあ。ハワイ・マレー沖だからやめるとか日本の軍の軍事拡大路線だからやめるとか。共産党でもなんでもないもん。自由人やからな。そのへんが違うねん。共産党員とはな。(中略) 芸術至上主義みたいなのとあるしな³⁾。

ここで言うところの「芸術至上主義」とは芸術の質を思想や政治に優先する態度のことを指しているという。浅野翼は労音時代に演出家千田是也と仕事をともにすることが多かったが、彼らが意気投合したのもこのような考え方に貫かれた生育環境が共通しているからであろうと浅野潜は語っている⁴⁾。

しかも浅野翼は弟の潜とともにこのような父の仕事を目の当たりにしているという。浅野潜の自伝には『ハワイ・マレー沖海戦』の撮影を東宝第二撮影所まで見に行ったことが印象深く書かれている。『ハワイ・マレー沖海戦』の公開が1942年だからこの時、浅野翼は12、3歳で十分物心はついていただろう。私生活においては左翼的な思想に傾倒しつつ、仕事としては自らが芸術として面白いと思う仕事に取り組む父の姿を見ながら少年・浅野翼は成長していったのである。

このような環境にあって、浅野翼は旧制中学卒業後、東大(当時の東京帝国大学)入学を志

すようになるが、旧制高校の受験にあえなく失敗。結局東京にある高等専修学校、文化学院に入学した。この文化学院は西村伊作、与謝野晶子夫妻、石井柏亭らが構想、建学した学校で、高等教育機関としては認可を受けていないものの、開校当初から与謝野晶子、山田耕筰などの著名人が教壇に立ち、多くの芸術家、俳優を輩出している異端の芸術系教育機関である。その異端ぶりは戦前において最も早く男女共学を実現した学校の1つであるということからもよくわかる。試みに、与謝野晶子によって書かれたその建学の精神を抜粋してみよう。

私たちの学校の教育目的は、画一的に他から強要されることなしに、個人個人の創造能力を、本人の長所と希望とに従って、個別的に、みずから自由に發揮せしめる所にあります。これまでの教育は功利主義に偏して居ましたが、私たちは、功利生活以上の標準に由って教育したいと思ひます。(中略) 自己に適した活動によって、少しでも新しい文化生活を人類の間に創造し寄与することの忍苦と享樂に生きる人間を作りたいと思ひます(文化学院史編纂室 1971 = 1921 : 32)。

大正デモクラシー期ならではの理念を掲げたこの学校は、まさに「文化学院」と名乗るにふさわしい。

東大という正統派エリートを担い手とする教養の牙城に憧れを抱きつつ、新たな文化の創造を旨とする文化学院に進学した浅野翼の経歴は次章で紹介する「中間文化」的な作品の担い手となることを十分に予感させるものであった。浅野は1949年に文化学院を卒業し、ごく短い期間東映の助監督を務めた後、父の紹介で専従職員として労音に就職することになる。名プロデューサー浅野翼の仕事はここから始まる。

3. 労音時代

本章では浅野翼が最も華々しく活動した時期である、大阪労音で企画を担当していた時代に焦点を当てる。この時期の浅野翼の活動を見ることで明らかになるのは次の2点である。まず彼が「中間文化」と表現される当時の大衆文化のあり方に適切な作品をかなり早い段階で企画していたこと、そして父から受け継いだ「芸術至上主義」に基づいて主義主張を超えた複数の芸術家を結びつけることで新たな作品を産み出していったこと。これらは冒頭で述べたような人と人を結びつけるプロデューサーの性質にとってなくてはならない重要な要素であることがやがて浮かび上がってくるだろう。

労音時代の浅野翼を語る上で重要な資料の1つは山崎豊子の小説『仮装集団』である。作中に浅野翼は「すぐれた企画力で大阪勤音(勤労者音楽同盟)を牛耳っているニヒルな敏腕家流郷正之(山崎豊子 2006: 背表紙)⁵⁾」となって登場し、主人公として物語を牽引していく。実際、この時期の派手な活躍ぶりは当時大スターであった李香蘭こと山口淑子とともに写された次ページのような写真が残っていることからよく分かる。『仮装集団』の物語中で流郷正之こと浅野翼は優れた作品を上演するために党派性と距離をおこうとするが、組織の中に多くいる左派政党政員⁶⁾たちの思惑に翻弄され、やがて組織を追われるという道をたどった。そして現

実の彼もある程度これに近い経歴をたどっている。ここからはまず浅野翼のおこなった革新的な企画と、それに対する反対意見との葛藤を見ていこう。

浅野翼が労音で成し遂げた業績の意義を理解するにはまず発足時の労音という組織の性格を知っておく必要がある。労音は1949年に「良い音楽を安く聴く」というスローガンの元に発足した音楽鑑賞団体であり、会員が月ごとに納入する会費を集めて音楽会を企画するという形式をとっていた。発足当初の会員数はわずか467名であったが、みるみるうちに成長し、絶頂期である1963年には大阪だけで15万人を越える会員数を誇ったが、時代の変化においつけず、現在では小規模なプレイガイドに近い存在となっている（朝尾直弘 1962）。発足時の人数の少なさからも推測できるように、当初はごく少数の音楽ファンを対象としたものであり、「良い音楽」とはクラシックのみを意味するものであった。これを大衆化し急成長を促した立役者こそ浅野翼である。



＜写真1 山口淑子（李香蘭）と食事をする浅野翼＞

まず手始めに浅野は1953年、ポピュラー・ミュージック例会（部門）を設立し、徐々にジャズを取り上げ始める。後に加藤秀俊が「中間文化（加藤秀俊 1980）」と名付けた高尚と低俗の間をいく文化が大衆に求められつつあることを彼はいち早く察知していた。中間文化とは教養主義が華やかになりし時代に生まれた背伸びの文化であるとも言える。大学文化を頂点とする文化の垂直的ヒエラルキーがまだ存在していた時代、人々はより高尚な文化を求め、自身の所属する階級に適合する文化よりも「高級」な文化へと手を伸ばした。そのような背伸びという志向の結果、落ち着いた先が低俗でも高尚でもない中間的な文化だったのである。この図式を音楽に当てはめた場合、クラシックは階層の頂点に、ジャズやシャンソンは中間に、歌謡曲、浪花節、ロカビリーなどは下層に位置する（長崎励朗 2010a：136）。すなわち、浅野がジャズを取り入れたことはまさにこの中間文化を提供していたことを意味するのである。

2章で述べた経歴を想起すれば、このような性質を持つ中間文化の盛り上がりを浅野翼が敏感に察知、もしくは予測できたことは驚くにあたらない。東大という教養主義の牙城を受験した彼には文化の階層性の意識と教養への憧れが間違いなくあっただろう。そしてその憧れを持

ち続けたまま、文化学院という正統からはずれ、創造性を重視した教育機関に進学した彼にとって、中間文化は直感的に訴えかけてくるものだった。浅野翼による最初の革新的な企画は彼の血肉となっている文化認識から生まれたといえるのである。

しかし、この時の組織内部における風当たりはかなり強かったようで、生前に残したおそらく唯一の論考で浅野翼は当時のことを次のように回顧する。

ジャズをとりあげた時も、進歩的（何となつかしい！）批評家たちは躍起になって“植民地文化”の導入を罵倒したのであった（浅野翼 1979：73）。

こういった争いの内実は前述した『仮装集団』の筋書きにも反映されている。弟・浅野潜氏へのインタビューによれば、このころの浅野翼自身、国際派に属する共産党員であったから『仮装集団』で描かれていた共産党員 VS ノンボリの主人公という図式はやや事実関係とズレがあるが、ここには早くも父・孟府から受け継いだ「芸術至上主義」が顔をのぞかせていると言えよう。ジャズと植民地文化を結びつける当時のやや強引な、しかし一般的によく見られた論調に「ニヒルな」浅野翼が冷たい視線を送っていたことが上の引用からも読み取れる。こういった批判を尻目に、浅野は1958年からミュージカルにも力を注ぎ始める。当時、日本におけるミュージカルはそのほとんどが海外作品のレビューであったが、労音はこのころから数多くのオリジナルミュージカルを上演している。1958年、労音における最初の創作ミュージカル、『あなたのために歌うジョニー！』でベギー葉山が芸術祭個人奨励賞を受賞したのを皮切りに、後に坂本九がその挿入歌を歌って大ヒットを飛ばす1960年の『見上げてごらん夜の星を』など労音のミュージカルは高い評価を受け、1つの呼び物になっていく。こういった舞台装置付きの企画を始めた時にもやはり抵抗が大きかったようで、上述の論考と同じ文中で浅野は次のように語っている。

今は昔、わたしが労音の仕事をしている時、ステージにセットや照明を導入したためにクラシック音楽の進歩的批評家先生からコテンパにやっつけられたことがある（浅野翼 1979：73）。

多くの「進歩的批評家先生」を敵に回しながら新たな作品を企画していく浅野翼は上で述べたように当時の時代性に違わず、共産党員だったわけだが、芸術の創造に関わることに思想性を持ち出すことはなかった。そのような彼の「芸術至上主義」の集大成ともいえる作品が1959年に発表された『可愛い女』である。

ミュージカル『可愛い女』を上演するために浅野翼が集めたキャストは脚本安部公房、作曲黛敏郎、演出千田是也、主演ベギー葉山という当時としても非常に豪華な顔ぶれだったが、その組み合わせは異色である。作品創りに携わった3人の思想的位置関係を挙げると、安部は2年後に除名になるものの、この時点では党に批判的なポジションの共産党員であり、千田是也は拷問死した小林多喜二の遺体を引き取った経験を持ち、ドイツ共産党日本語部の設立メンバーでもあった生粋の共産主義者、黛敏郎は改憲論者としても知られているように右派芸術

家である（日外アソシエーツ 2004）。これらの事実からはいかに3者の立ち位置が異なっていたかは、容易に読みとれよう。加えて表現方法としては当時『南国土佐を後にして』がヒットしていた人気歌手のペギー葉山と前衛芸術の旗手であった他3人がこの点においてもまた対照的なポジションにあったといえる。

『可愛い女』の物語の内容はペギー葉山演じる「可愛い女」が「NO」と言えないばかりに金貸し、警察、泥棒と重婚してしまい、それによって3者が裏で手を組むようになり、社会的搾取の構造が完成するというパッドエンドを迎える皮肉なもので、安部公房らしい社会的アレゴリーが冴え渡った傑作である。そこに三味線などの楽器を駆使し、多くの人々が今だに記憶しているという印象的な旋律を黛がつける。まさに日本の戦後史に残る舞台芸術であった。しかし、勧善懲悪を基本とする当時の人々の感覚でこの物語の面白さを理解することは難しかった。2000万円という巨額の制作費と豪華なキャスティングによって大きな話題を呼びはしたが、最終的にくだされた大方の評価は「壮大な失敗作」というものであった。

その後数年間在籍した後、浅野は1963年、唐突に労音を去ることになる。『仮装集団』の中で、主人公が大掛かりなミュージカルやオペラで赤字を出したことを追求され、次第に力を失っていく様が描かれているが、現実にもこれに近いことはあったという。浅野潜氏へのインタビューによれば、浅野翼はこの頃、共産党を除名になっている。その経緯を示す資料は当然のことながら残っていないが、当時の様子を示す証言をとることはできた。浅野にその才能を見出され、1957年に労音における実質的に初めてのポピュラー歌手としてステージにたったペギー葉山とそのマネージャー岡田氏は筆者のインタビューに答えて次のように回想する。

岡田氏：あのね、労音のスタッフをやめるときにね、わりかし、うやむやにやめちゃったみたい。（中略）あれほどの熱意を持ってお仕事をしていたひとが、もっと熱意あると思っていたのが、ポキッと自分で折れちゃったみたいなかんじで急にやめちゃったんですね。わたくしも詳しくは分らなかったんですけどね。

ペギー氏：それはあったね。だからわたしも「辞めたの!？」ってかんじで。なんかあったんでしょうね⁷⁾。

労音の最盛期にあたる時期に敏腕プロデューサー浅野翼は突如として仕事を降りたのだった。

ここまで見てきた労音時代の浅野翼について若干の考察を加えておこう。労音時代における浅野翼の活動は芸術を思想に優先させる「芸術至上主義」の原則に貫かれていた。これはもちろん、父・孟府から受け継いだ姿勢ではあるが、浅野翼と孟府の間にある相違点も見逃してはならない。孟府は自身が専門家として参加するにあたって、自分の思想的立場と異なる作品に参加することを厭わなかったという点で芸術を尊重していた。これに対して浅野翼は、作品に関係するスタッフ達の立場を自身がクロスオーバーさせていくという、より積極的な役割を担っていたといえるのである。それではこの時期においてプロデューサーとしての彼がつかないものはなんだったのか。前半で述べた中間文化に関して言えば高級文化と大衆文化を、後半の『可愛い女』においてはこれに加えて思想的に立場を異にする芸術家同士を結びつけること

に成功したといえるだろう。また、社会教育団体としての側面を持つ労音において、中間文化には一種の教育的効果が期待されたという側面がある（長崎励朗 2010b）。「教育－選抜＝教養」（佐藤卓己 2008）という図式をもとに考えれば教養は教育の構成要素であり、大衆文化に慣れ親しんだ人々に対して妥協点としてより教養的な音楽を伝えることはまさに教育の1つの形であるといえよう。このことについては浅野翼自身もある程度意識的だったようで、後年、次のように述べている。

①誰にもわからなくてもいいが、質的に高いものをとった考え方か②誰にでもわかって、しかも質的にある水準をゆくものにするという考え方かの、どちらをとるかということである。古い固定化した考え方をもつ人たちを対象にすることは避けて、②の考え方でいこうと、決定するには、相当な勇気がいった（浅野翼 1979：76）。

次章で詳しく述べることになるが、このような意識こそは万博のプロデューサーについて吉見俊哉が述べている「新しい美意識の大衆化」に不可欠な要素であり、プロデュース行為につきまとう重要な副産物であった。本章冒頭で述べたとおり、労音時代は浅野翼にとって最も輝ける季節だったが、この時期の彼による人材起用の正しさはこの時代におけるトップクラスの芸術家が集まった万国博覧会で証明されることになる。『可愛い女』で浅野がキャスティングした人物は、ジャンルの参加が難しいペギー葉山を除いた全員が万博におけるパビリオンの企画に参加しているのである。そして浅野翼自身も万国博覧会に大きく関わっていくことになる。

4. 大阪万博におけるプロデューサー

本章では労音退職後の浅野翼が生花、万博のパビリオンと分野横断的にプロデュースの対象を移していった時代を素描する。その中で、大阪万博とその時代においてプロデューサーという存在がいかに脚光を浴びていたかも明らかになっていくだろう。

労音を退職するのと前後して、浅野翼は前衛生花の流派である未生流中山文甫会の家元の長女、中山尚子と駆け落ち同然に結婚し、間もなく許されて後は生花プロデューサーへの転身をとげる。才色兼備の中山尚子は浅野にとって、愛する妻であったが同時にプロデュースの対象でもあった。当時における中山尚子名義の著作は純粋な生花の教則本を除けばそのほとんどが浅野翼の手によって原案が考えられていたという。その他、百貨店の上に世界で最も大きな薔薇を展示するなど、生花の流派としては非常に派手な企画を成功させている⁸⁾。ただ、本研究で着目しているプロデュースの要素として最も重要な「連ねる知」としての側面は生花に関する活動からはあまり見えてこない。労音時代の豊富な資金力に支えられた作品に比べればどうしても地味に見えてしまうのである。それを自覚していたかどうかは分からないが、浅野翼は1970年の大阪万博における電電公社（現NTT）のパビリオン、電気通信館のプロデュースを引き受けることになる。このような巨大企業のパビリオンを任されることになったのは彼の人脉によるところが大きい。当時電電公社の近畿局長だったのは作家、遠藤周作の実兄にあたる

遠藤正介であったが、浅野翼は彼と親しく付き合いがあった。この時の浅野翼の仕事内容を詳細に伝える資料がやや不足しているため、迂回的にはなるがここからは万博という催し自体の当時における意味づけを明らかにすることで、万博においてプロデューサーとしての仕事をしたということの意義を考えてみたい。

建築等の技術的な方向性の議論と経済効果に関する議論を除けば、これまでになされてきた研究、および当時の論考から読み取れる大阪万博に関する意味づけは大きく分けて2点挙げられる。その1つ目は政治的存在としての万博という側面が強調されたものであり、2つめは集団的な結びつきによる創造行為という点に着目したものである。

まず第1点目に関しては、万博研究の第一人者的存在である吉見俊哉が「博覧会はその非政治的な見せかけによって、「政治」から人々の目をそらさせてしまうがゆえに「政治的」である(吉見2010:239)」と述べている意見に代表される意義づけであり、どちらかと言えばカルチュラル・スタディーズ的な読み込みによって主張されるものである。吉見の論考自体は90年代に書かれたものだが、後知恵というわけでは決してなく、当時からその種の主張はしばしばなされていた。たとえば万博批判の最前線に立っていた美術評論家、針生一郎は1969年1月の朝日ジャーナルで次のような論を展開している。

予想される安保闘争のほこ先をそらし、民衆をバラ色の幻想のなかに眠りこけさせる、巨大なカムフラージュの装置として、このにせの祭典がえらばれたわけである(針生一郎1969:6)。

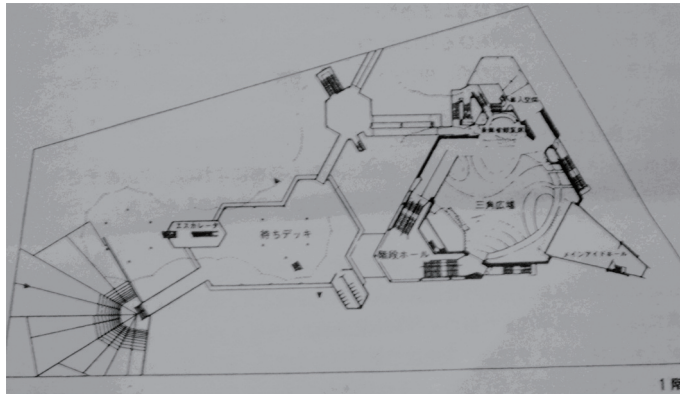
この針生の読み込みがどこまで正しいかはともかく、70年安保の直後という政治の季節の熱気がいまださめやらぬ時代において国家単位のイベントに対する過剰な読み込みが行われるのは避けがたかったし、現実問題としてそのような役割をになっていた側面もあった。これに加えて万博を誘致し、準備を始めたのが官側であることは、厳然とした事実であることも考えれば「体制側のイベント」という認識がなされていたと言って差し支えないだろう(吉見俊哉2005:58)。

浅野翼はこのような位置づけにある仕事にも進んで取り組んだ。しかも電気通信館といえばその母体は半官半民の「公社」であり、当時明確に反体制側として認識されていた労音とは全く違う政治的位置にある組織である。行幸に際して多くのパビリオンが立候補したため、不公平をさけて私企業のパビリオンに一切訪れなかった天皇がこのパビリオンには訪れているのも公社としての位置取りゆえである。当時のことを綴った遠藤正介文書の中に、この時の浅野の仕事ぶりが伺える記述が残っている。

陛下が三角広場にお入りになり玉座にご着席になると、越天楽が演奏終了になるとが同時になければならない、というのが浅野ディレクターの私に対する注文であり・・・(遠藤正介氏追悼事業委員会1978:556)

以下に挙げた図が電気通信館の鳥瞰図であるが、天皇は左のエスカレーターから入り、質問

をしながら屋内の展示を見て回った後、三角広場に到達する広場に出る手筈になっていた。



<図1 大阪万博電気通信館 見取り図⁹⁾>

屋内展示を見て回っている途中に越天楽の演奏を始め、質問時間等のズレも考慮しつつ演奏せよということだから、非常に難しい指示である。事実、案内役であった遠藤正介はこの時の気苦労を上の記事の続きで詳細に語っている。全盛期の労音の企画を支えたプロデューサーらしいイベントに対するシビアな取り組み方であった。

万博に関する意義づけの第2点は集団による創造行為の実験場という評価である。こちらを指摘する議論は万博に対して肯定的なものが多い。1968年頃に「万国博を考える会」を結成した加藤秀俊は、1966年にはすでに次のような見通しを発表している。

現代万国博をつくる人間はだれなのであるか。

わたしはそれをまったく新しい制作者集団ということばで呼ぶことにしたい。職業別で言えば、それは（中略）巨大な知識人集団のことである。このようなさまざまな知識と創造性のない手が、それぞれの持っている専門の垣根をのり越えて相互に交流刺激しあうことによってのみ、制作者集団は成立するし、また成立させなければならない。その制作者集団が万国博のにない手である（加藤秀俊 1976：145-146）。

この論考は最初に発表されたのが万博に注目が集まる前だったことに加えて、掲載された雑誌も『SD』という建築専門雑誌であったから、初出の段階でさほど多くの人の目に触れたわけではないと考えられる。にもかかわらず、万博についての論考ではこれ以後、同時多発的に上のような主張が増えていく。中には次のようにはっきりと「プロデューサー」という言葉を用いている論もある。

万国博会場の設計については（中略）それぞれの専門家が協同して一つの仕事に当ることになる。この種の仕事は一人のプロデューサーの下に各種の専門家がチームを作り、共同作業を行うものであるが、万国博においては色々の面でこの種のものが多い。また我が国では

専門分野の独立分離の傾向が強くこの面の経験が割に浅い。日本万博を契機に、このような各専門分野の共同作業が総合的機動的にまとめ上げられて行くことが習慣づけられて行けば、大きな万国博の成果となるものと思う（林光夫 1968：16）。

しかし、世界に目をうつせばこのようなプロデューサーの仕事はこの時期に初めて脚光を浴びたわけではなかった。1920～30年代のアメリカにおいて「インダストリアル・デザイナー」という名で呼ばれた人々がシカゴ万博等で同様の役割をになって活躍していたと吉見俊哉は言う。そして結果的に見れば「大衆の嗜好を理解し、同時に彼らに新しい美意識を広めていく」、つまり「消費社会の新しい美意識の大衆化に寄与」したことが彼らの功績だった。大阪万博においてこの役割を期待されていたのは前衛芸術家達であると吉見は述べているが、各パビリオンを個別に手がけていたインダストリアル・デザイナーたちも多かったことを考えれば、むしろプロデューサー達こそがその役割をになっていたと考えるべきだろう（吉見俊哉 2010：254-255）¹⁰⁾。電気通信館自体がどの程度芸術性を意識して企画されたかはともかく、次項の写真を見れば建築様式においては、前衛的なものを採用していたことが読み取れる。少なくとも浅野翼は上述のようなことを期待されるポジションに立ち、前衛的文化と万博を訪れた人々の間をつなぐ役割を担っていた。そこでは労音時代に浅野が周囲の風当たりを物ともせず、みずから道を切り開き、実行していた企画と実は同様の効果、すなわち、教育力を求められていたのであった。



<写真2 電気通信館の外観>

本章では迂回的にはあるが、先行研究に依拠しつつ、万博プロデューサーに求められていた役割を明らかにすることで、浅野翼の活動の意義にまで到達することを試みた。万博というフィールドにおける彼の位置取りは労音時代と同じく、やはり大衆文化と前衛文化との接続を役割とする場所にあった。浅野翼というプロデューサーは分野や政治的位置関係を点々と移しているように見えながら、実は、常に一貫した役割を演じてきたのである。

5. おわりに

万博終了後もライフワークのように未生流中山文甫会のプロデュースを続けた浅野翼だったが、1996年に親友とも言える仲であった武満徹を亡くし、追い打ちをかけるように1997年に最愛の妻に先立たれて後は大きく力を落とし、2年後の1999年4月2日に自宅のアパートで心臓発作を起こし、1人寂しく息を引き取ったという。本人の遺志で葬儀、告別式は行われなかったが、4月23日に行われた「お別れの会」には多くの著名人からFAXが送られてきた。

草笛光子、谷川俊太郎、武満浅香（武満徹の妻）、恩地日出夫、岩城宏之……。どれも通りいっぺんの弔辞ではなく親しい友人に話しかけるかのような調子であった。プロデューサーという仕事の本質が人と繋がることにあったということを象徴的に示す事実であろう。自身が他者と繋がるからこそ文化や人の結節点になれたのである。

本稿では、1950年代から70年代にかけて活躍した1人のプロデューサーの実像を描き出してきた。そこから読み取ることができたのは芸術的価値を思想に優先させる「芸術至上主義」に基づいて様々なものを「つなぐ」という役割であった。労音においては高級文化と低俗文化、立場の違う芸術家同士をそれぞれつなぎあわせることに成功した。万博においては「新たな美意識の大衆化」に寄与することを期待されるポジション、すなわち前衛と大衆文化を媒介する仕事をまっとうした。そしてそこから「つなぐ」という要素にその必然として付随して来たものはメディアとしてのプロデューサーの教育力であったといえる。教育とは情報を注入することであり、それを効果的に行うためには学習者自身の自発性を動員することが不可欠である。その意味で、これら様々なものをつなぐと同時に一定の大衆性を担保するという使命を帯びたプロデューサーは文化に関する教育のエキスパートだといえるだろう。

注

- 1) たとえば佐藤卓己（2002）は戦前最大の総合雑誌『キング』を出版した講談社の野間清治という人物に注目しているが冒頭で述べたような定義から考えれば、野間は戦前における最大のプロデューサーの1人であったと捉えることもできる。
- 2) 2009年9月8日、浅野潜氏の自宅におけるインタビューより。
- 3) 前掲インタビューより。
- 4) 千田是也の父は「和製レオナルド・ダ・ヴィンチ」と呼ばれた伊藤為吉であり、兄弟は全員が芸術家、もしくはその配偶者となっている芸術家一家である。
- 5) 作中で労音は「勤音」となっているが、そのモデルは明らかである。
- 6) 作中においては「人民党」という名が使われているが、そのモデルは明らかに共産党である。
- 7) ベギー葉山氏へのインタビュー（2009年6月30日 八重洲富士屋ホテルにて。）より。
- 8) 福田三郎氏へのインタビュー（2010年5月20日 中山文杜甫会館にて。）による。福田氏は生花プロデューサーを初めてからの浅野翼直属の部下を長年勤め上げた人物である。
- 9) 株式会社電通（1972）『日本万国博覧会公式記録 第1巻』日本万国博覧会記念協会 p.407
- 10) この時、吉見の念頭にあったのは岡本太郎や黒川紀章のような存在であったと考えられる。彼らの場合は前衛芸術家であり、かつ役割としてはプロデューサーの位置にあったという側面を持っているため、表現としては前者をとったと思われるが、役割に目を向ければプロデューサーと言った方がより適切だと考えたため、文中のように指摘した。

参考文献

- 浅野潜（2002）『呐喊 映画記者—持続と信義の思想』ブレーンセンター
 浅野翼（1979）『いけばなプロデューサーの弁—イベントは楽しくありたい—』『いけばな公論』2号 pp.73-76
 朝尾直弘（1962）『大阪労音十年史』大阪勤労者音楽協議会
 文化学院史編纂室（1971）『愛と叛逆—文化学院の五十年—』文化学院出版部
 遠藤正介氏追悼事業委員会（1978）『遠藤正介』遠藤正介氏追悼事業委員会、
 林光夫（1968）『万国博日本開催に当たっての諸問題』『新都市』第22巻10号 pp.11-16
 株式会社電通（1972）『日本万国博覧会公式記録 第1巻』日本万国博覧会記念協会
 加藤秀俊（1976）『空間の社会学』中央公論社（ただし、文中で引用した論考の初出は1966年）

長崎：プロデュースという思想

- 加藤秀俊（1980）『加藤秀俊著作集 6』中央公論社
木村英輝（2006）『生きる儘 自然の成りゆき』淡交社
長崎励朗（2010a）「戦後音楽運動における教養主義の変容」『マス・コミュニケーション研究』第 77 号 pp.129-148
長崎励朗（2010b）「社会教育団体としての労音」『日本社会教育学会紀要』第 46 号 pp.71-80
日外アソシエーツ（2004）『20 世紀日本人名事典』日外アソシエーツ
佐藤卓己（2002）『キングの時代—国民大衆雑誌の公共性』岩波書店
佐藤卓己（2008）『テレビ的教養』NTT 出版
鶴見俊輔（1967）『限界芸術論』勁草書房
山崎豊子（2006）『仮想集団』新潮社（ただし、初出は 1967 年）
吉見俊哉（2005）『万博幻想』ちくま書房
吉見俊哉（2010）『博覧会の政治学 まなざしの近代』講談社
針生一郎（1969）「くるったイデオロギー」『朝日ジャーナル』第 11 巻 3 号 pp.5-10

（日本学術振興会特別研究員 生涯教育学講座 博士後期課程 2 回生）
（受稿2010年9月6日、改稿2010年11月26日、受理2010年12月9日）

The Producer as Media: The Analysis of Asano Tsubasa's Works

NAGASAKI Reo

Producers have important roles to create various cultural contents. They need not to be specialists; their need is to be the media that bonds two or more specialties together. Despite the importance of their roles, they have been paid little attention from researchers. In other words, they are invisible section of the “creative class” for Japanese scholars. So, this study makes them visible by the historical method. Its object is one of the most talented producers in postwar Japan, Asano Tsubasa(1929-1999). At first, he belonged to music associations whose activities were to plan original concerts and present them to members. During his membership, he created remarkable works by mediating specialists whose ideology was both conservative and liberal and whose style both popular and classical. His next work was produced at a pavilion in World Exposition '70. This exposition was expected to popularize the new aesthetic sense, and his role in it was a bridge to connect the avant-garde artist with the ordinary people attending. Naturally, it is found that both Tsubasa's works, those while affiliated with the association and with Expo'70, had an educational aspect. So I conclude that the producer is the medium, and the medium is educational.